

历史进程中的个体迷失

Individual's Lost in Historical Process

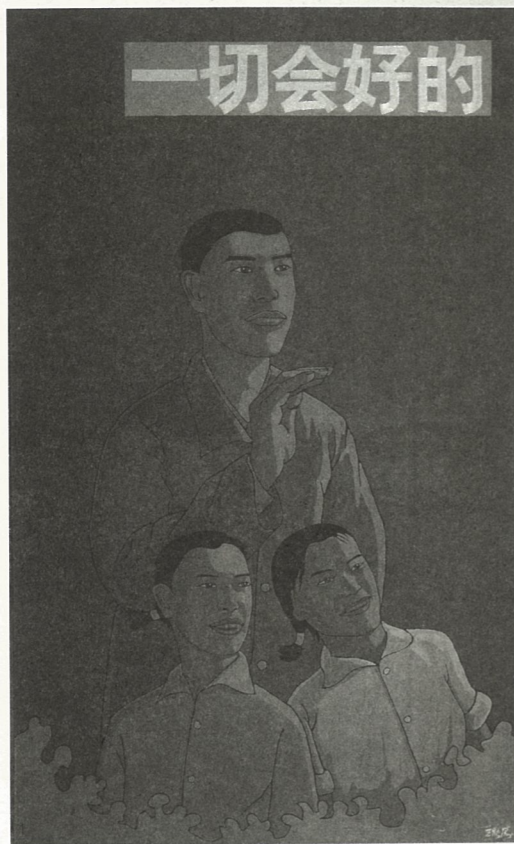
● 吴鸿 Wu Hong

王能涛的近作可分三个线索，其一是对宣传画的挪用和篡改，其二是以中国“城市化”进程为社会背景的摄影照片，其三是综合了上述两者的形象符号和语言逻辑的绘画作品。

从他的较早的名之为“聚会艺术”的事件艺术作品和另一组以“聚会”、“集会”等群众活动为形象来源的浮雕作品中，我们已经可以看到他使用了一种轻松、玩笑的方式来对这种群体性的活动所进行的意义颠覆。从人类学和行为学的角度来看，聚会、集会是人类从个体安全的角度而寻求群体保护的一种方式，其行为动机

甚至可以追溯到动物的群居生活。在人类产生“社会”意识之后，聚会的方式又和人类所特有的活动经验密不可分，并在此基础上发展出对于“仪式”和“符号”的崇拜。在此，“内容”和“形式”是统一的，任何抽离了特定内容的“仪式”和“符号”都是荒诞不经的。谈到这里，还要说起另一个线索，詹明信在揭示出晚期资本主义时代，或者后现代阶段艺术的主要特征即是时尚消费性质之后，实际上是提出了一个问题：“艺术家何为？”

所以，当王能涛宣布“聚会也是艺术！”的时候，他实际上一方面是借用了所谓的“艺术”的名义把“聚会”的“仪式”和“符号”从它所特有的各种社会属性中抽离了出来，试图赋予这些“仪式”和“符号”以古典美学意义上的形式感。紧接着的是另一面，他要使这些被分离出来的似乎具有了形式感的“仪式”和“符号”成为艺术消费的对象。这样，在此层面上，他便达到了对“生活”与“艺术”概念的双重颠覆。这些经验集中地反映在他于2002年举办的个展“锦绣人间”中。如果说他这个阶段的作品还基本上属于在“艺术”范围内的“语言学”意义上的探讨的话，那么在本文中所谓的“近作”中，



上述的这种经验已经扩展到更具有普遍意义的“社会学”意义的探讨之中。

首先来谈他的一组宣传画的挪用和篡改的作品。这种对于社会图像资源的利用，在中国当代艺术的“集体经验”中是非常广泛和有效的一种方式。而王能涛的独特之处便是，他充分发挥了他对于语言文字调侃的天赋，使作为宣传画的组成部分的标语和画面之间形成一种新的逻辑关系。

正如上文所言，宣传画是在人类现代社会的基础上，为适应宣传的需要而出现的一种艺术样式。半个世纪以来，作为一种最为有效的宣传方式，宣传画在中国得到了前所未有的普及，并作为一个时代唯一可以被“消费”图像印刷品，它甚至一度取代了传统年画和现代装饰画而进入了千家万户普通中国人的

家庭。它的视觉传达语言无非来自现代商业招贴，以及历史上的宗教绘画，就像商业招贴要给商品潜在消费者提供一个虚幻的与该商品使用之后的体验有关的消费体验，以及宗教绘画也要给信徒提供一个宗教关怀的最终依托一样，宣传画一方面是配合各个历史阶段的形势需要，进行的一些鼓动性的宣传；另一方面，它也发挥了图像语言简单、直接的特点，给社会的普通民众提供了一个对于终极的理想关怀既虚幻又实在，既遥远又现在的想象。这种心理体验与20世纪五、六十年代出生成长的人的集体经验有密切的关联。

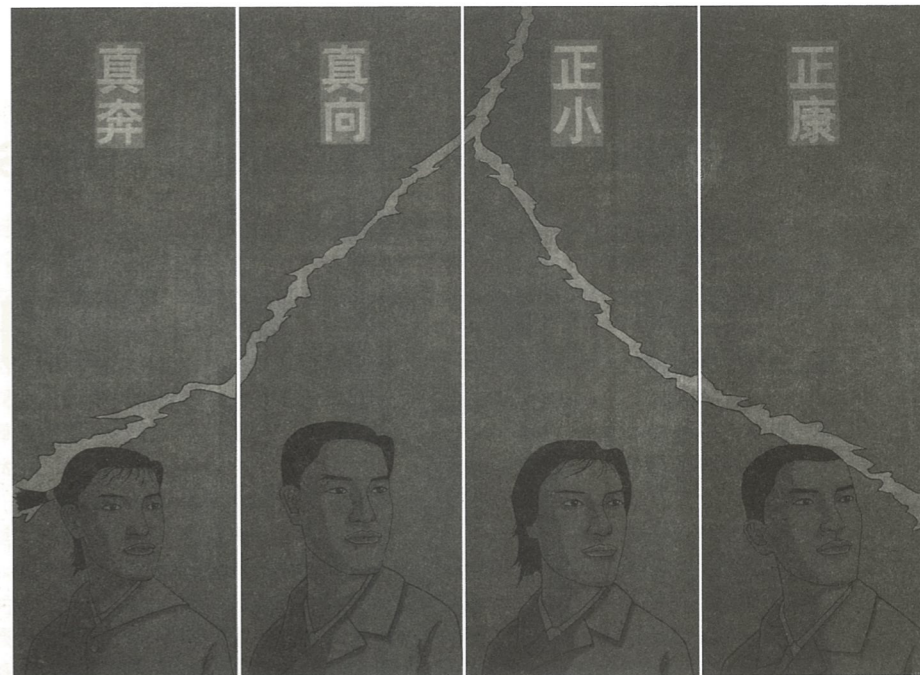
正是基于这种“集体”性的心理体验与个人情感记忆的微妙关系，使王能涛的这组对宣传画的图像篡改、挪用的绘画作品，与当代艺术集体经验中那些大量地把宣传画的图像符号与当下的商业消费现实之间进行简单拼贴的“波普”风格作品之间有了全然不同的接受心理基础。众所周知，“波普”风格作品是采用最为常见的、没有任何风格差别的商业消费符号来做为作品的图像来源，更重要的是制作过程中又把艺术家个人性的体验和风格特征降低到最低的限度，这样，试图在最大程度上使个人性的艺术作品与工业制成品之间在视觉属性上保持一

致性。而在王能涛的这组作品中，他把自己家庭成员的成长形象置换在这些与时代群体经验密切相关的图像结构之中，这样，就为观众进入到他的作品的解读层面提供了两个支点。一个是基于图像样式基础上的与历史经验有关的公共叙事；另一个是基于画面形象处理、技法运用特点上的，与个人体验有关的“家族史”经验。从这两个基点出发，观者可以体验到的是在“集体主义”统照下的个人情感记忆脉络。至此，作品似乎有了一些历史感伤的情绪。但是，此时他的画面又出现了另一种构成元素——文字。

在集体生活中，早期的革命时期采用标语、口号进行宣传鼓动的成功经验，把标语在社会生活中的作用发挥到了极致，并在此基础上发展出了一套社会各层面所普遍接受的“话语、文字”崇拜系统，进而影响到社会大众对语言文字的使用习惯上。在个人情感的相互表达，甚至在社会行政、经济、文化等各个层面具体运作的过程中，标语、或者标语性的语言方式成为了社会中主要的交流方式。事物客观规律的具体性、阶段性都可以被这种语言方式中所具备的“集体主义”和“乐观理想主义”所替代。这种社会各阶层流行的语言方式，再加上能极大地调动人们的“集体乐观理想主义”情绪的宏大的集会仪式，把这种对于文字符号的崇拜发挥到了极致。以至于在一些具体的事务中，只要能发明出一个响亮的口号，似乎已经解决了问题的一半。在这种语言方式的表达中，实际上是暗含了一个作为祈使句式的主题——“我们”。这实际上是把排斥这种语言方式的个体排除在了“集体”的范围之外，这种话语方式甚至影响到了当下的商业性的广告语之中。暗含了“我们”作为主体的祈使句也是暗示了不按这种广告语所建议的消费方式行事，将会被排斥在社会主流的群体之外，从而使个体丧失掉在社会群体中的归属感。

与此呈对照的是，作为民间的、市民的阶层对这种语言方式所采取的策略是，大量发挥真正意义上“集体”智慧的民间顺口溜、切口正是对这些主流文化的挪用和揶揄。那么在王能涛的这组作品中出现的这些“标语”性文字符号，即是在话语发出主体的主流“集体性”与民间的“集体性”之间相互转换，而且，在文字与画面对应的过程中，个人记忆与主流叙事之间的错位被凸显出来。上述的历史感伤情绪也被一种来自民间阶层的幽默和调侃所置换。

在王能涛的另一组以当下的“城市化”进程为背景的摄影作品中，“城市化”，或者“现代化”是作为当今另一种社会主流话语而出现的。当整个社会的注意力从狂热的情结中被转移到商业中之后，社会结构又把这种“优越性”服务于商业技术层面上的“现代化”的进程。正是这种基于商业、技术层面上的“正确性”的社会达尔文主义逻辑，唯“新”、唯“大”成为城市建设的标准。“城市化”建设也犹如进入了一个快车道，



根本没有停歇的机会和理由。王能涛的这组以“奔腾年代”为题的摄影作品即是这个时代特点的图像化纪录。这同样是一个个人如何迷失在所谓的“集体”意识形态中的“现代化”普及教程。

作为他的第三组以红色为基调的油画作品，其画面的形象来源基本上是从他的上述两组作品中提取而来，但这个工作并不仅仅是一些画面符号的截取、重组，而是他从上述两组作品所反映的不同历史形态的表象中发现到一些具有本质上“一致性”的因素。

上个世纪九十年代中期以后，社会逐渐走向了一种融合了原先的政治性与以所谓的东南亚模式为代表的经济独裁的新的社会组织形式，而上述二者之间都是以一种“历史正确性”来作为自身权力合理性的理论基础。

所以，在王能涛的这组红色基调的油画作品中，作为形象元素出现的是基于“集体”经验记忆的人物形象，作为快速的“城市化”进程象征的巨型悬臂吊车，以及作为这个“快车道”的目标而出现的深港两地的一些标志性建筑。这样，人物形象提供的是一种历史性的心理基础，而吊车和深港的标志建筑好像是时间发展中的两个阶段，正好给观者的理解从历史的深度和社会的广度两个方面提供了视觉基础。而这个视觉经验带给我们的也是一个个体在具有理论上的“正确性”基础的实践中迷失在集体经验之中的历史，而这种所谓的“集体”经验还有没有必要从社会学和人类行为学的角度挖掘其存在的心理基础？这也正是王能涛回应晚期资本主义时代“艺术家何为？”的一种方式。