

罗氏绘画、高低艺术

第一次看到罗氏兄弟的商标作品的一幅画——苹果脸的幼童浮动在一片从天安门中射出的深红色、黄色和粉红色的射线时——以前没见过罗氏兄弟作品的联合大学学生都会立即注意到这些幼童怀中所抱的很容易辨认的美国消费品。汉堡包和可口可乐的熟悉图符使他们将该作品解释为中国对西方反应的评论，即“将资本主义的消费观强加给亚洲人”以及“对西方消费的批评”，“毫无察觉的中国幼童……被一心想赚钱的美国公司所掠夺。”¹也许911之后，美国人对外国人对美国的感受比以前敏感多了，因此这里的学生把这些理解为全球霸权的象征。但是，这些象征仅构成罗氏兄弟欢乐狂想的一个因素，这里，尺度的扭曲、颜色的夸张以及图像并置的荒唐相互冲突，是对无政府的乌托邦之庆祝和哀悼。他们的画作最生动地表现了影响当今中国社会的一些令人眼花缭乱的位错和混乱。

考虑到这是罗氏兄弟在美国的第一次展出，美国观众将会试图从中看出中美关系的前景，或至少会预期，当代中国艺术应当包含政治评论。在伟大领袖毛泽东1976年去世后，很快就产生了这些预期，当时，邓小平总理对毛泽东的功过作出了三七开的评价。因此，他开始拆除共产主义体系，并将毛的形象——以及艺术——从政府的控制中解放出来。中国的艺术家，如王广义²、张宏图³以及李山⁴则创作了对毛泽东不敬的作品作为回应，而毛泽东当时在安迪·沃霍尔1972-1974年作的“毛泽东系列”中作为波普艺术的一个象征已被剥落得体无完肤。这些后毛泽东时代的《毛泽东》作品在香港和国外非常畅销。该类中最成功的作品将毛泽东的外表表现为两种或两种以上形象：作为革命英雄、作为既往的皇帝、作为佛教神明的毛泽东以及（由于沃霍尔的缘故）作为对外部世界来说所有中国事物的对话者和代表的毛泽东。采用波普风格表达了对大规模生产和重复制造的批判，加深了毛泽东形象的终极空虚。这种早期中国“政治波普”中的偶像破坏和偶像崇拜的讽刺性和自觉的混乱一直是罗氏兄弟全部作品中无处不在的主题。

1989年六四事件对民主活动分子意想不到的残酷镇压使许多艺术家流亡国外。随着六四记忆的淡漠以及国际上与中国外交和贸易关系的迅速恢复，这些艺术家很多回到中国后发现，前卫派和“不同政见”的艺术对国内观众并没有吸引力。但是，带有明显政治内容的艺术在国外则继续受到重视，结果形成了对中国军队、警察、国家领导人的肖像、国旗以及其他象征性的标志，如长城或紫禁城的猛烈攻击……在画布上随处可见”⁵本地观众的规模很小，主要是艺术学院和外交圈子的固定观众。有时候，公安局对未经政府批准的展览进行打击，尤其是在一些具有象征意义的周年纪念日（如六四或中华人民共和国成立纪念日十一等）前后。这些对艺术自由的压制有着提高不同政见销路的有益效果，因为它们只会提高那些展览有幸被关闭的艺术家的国际知名度。罗氏兄弟本身就得益于这一附带的效果，他们的展览《浮华的伤害》于1996年5月18日被永久性地关闭。⁶

如同美国的波普艺术一样，中国的政治波普以商业艺术的方式提供瞬时可及性和感官满足性，其特点是轮廓粗犷、拼贴效应、色彩明快、口号简练。加入取自革命宣传的中国插图

以及其他形式的共产主义视觉文化为越来越模糊的政治评论添加了犀利、富于讽刺意味的手法。但是，从艺术实践方面来看，这对于作者和观众，无论从智慧上或技巧上都不能构成多少挑战。在相对较短的时期内，政治波普就被认为是一种重复、残忍的表现形式，到头来还被看作是一种自私的表现形式，尤其是考虑到其在海外获得成功。

这一中国出口产品的供应者不能表明具体的异议，因为那样会危及他们越来越资产阶级化的生活方式。同时，真正的持不同政见者发现，每当一位中国艺术家被选来参加著名的国际展览时，共产党的民族主义计划就得到加强。在这个“丝绒监狱”里，⁷与当局合作是不可避免的，流放似乎是一个可笑的自我放弃，尤其是考虑到中国社会已经相对比较开放。有些艺术家抛弃了政治波普空虚的智慧，又回到愤世嫉俗的现实主义中，人物绘画，通常是自画像，冻结在谜一样的痛苦、恐怖或干脆是无聊的姿态之中。⁸而另一些人，包括罗氏兄弟，则决定将政治波普从微妙的讽刺推向喧闹的粗俗，通过一些不协调的符号而使所有的符号变得可笑。

这一不同的路径被称为“艳俗”艺术，艳表示艳丽或颜色鲜艳夺目，俗则表示平常、粗俗或俗气。⁹尽管先前的波普艺术结合了高低艺术，如大众化的媒体，艳俗艺术则完全抛弃了高尚艺术及传统、鉴赏和趣味上的矫饰做作。批评家廖雯曾称艳俗艺术为“新文化的浪漫”和“新的审美趣味”：

把如此“丑”的艳俗称谓“审美趣味”，是因为其一，这种趣味由于植根于前面所说的浪漫“理想”，先天具有与大众打成一片（为工农兵喜闻乐见）的“抒情性”。正是这点“酸”，在很大程度上诱发了人们对“美好”的梦想，所以，艳俗虽“丑”却快乐喜庆。其二，我不知道还有多少人面对这种“人文风景（是否称人”瘟“风景更妥）”还能感觉到“丑”，人们是否已经在这种环境中生活得异常快乐…因为这种“丑”的势无阻挡的泛滥和流行，向我们描述了一种无法回避的真实，甚至一种过剩的力量。¹⁰

当代中国到处可见华丽的艳俗：建筑在17世纪房屋废墟上的多层水泥“大厦”；大门两旁的石狮和金龙，而且越大越好；一年到头挂在公司门前的长长圣诞灯。中国经济现代化的高速发展在建筑计划过程也留下了一个相关的“现代”中国艺术。

实际上，艺术方面党的路线从1942年延安文艺座谈会以来很少有变化。艺术必须能够调动群众、反映群众的斗争并采用群众喜闻乐见的技巧和风格。诗歌、书法和绘画，传统高雅艺术的三个主要分支，则受到摒弃或被转变为大众能够接受的通俗形式。换句话说，低级艺术——苏联风格的社会现实主义艺术、原始的农民绘画以及木版印刷的日历——变成了官方的艺术。在他们的《欢迎世界名牌》系列，罗氏兄弟愉快地迷恋所有这些低级艺术，并加入全球公司文化的徽标，使之成为迅速现代化的中国官方艺术。

罗氏兄弟还选择了一个媒体，漆画，漆画属于应用和装饰艺术（与“美术”类别下的绘画、雕塑或版画相对）。漆画无法穿透的光泽使无穷的欢乐和令人欣快的消费主题达致完美。此外，设计用来激发大众的、曾经流行全国的“红火与花哨”的调色板成了中国新的“暴

发”价值观的一个适当的着重点。¹¹和其他艳俗艺术家一样，罗氏兄弟娴熟地利用技术手段处理那些艳俗艺术所要求的便宜、俗气、机器制造质量的材料。¹²他们的艺术非常着迷地注重细节和技能，与所描绘物体的平凡性不相一致，使得艳俗艺术和早期政治波普一蹴而就的机智有所不同。

由于将他们的画作移植到纸上，人们也许会认为罗氏兄弟放弃了漆画所提供的硬边精确性和讽刺升级。虽然主题都是所熟悉的——文化革命宣传、可口可乐罐、象征财富和繁荣的猪和幼儿——但整体效果与漆画拼贴大相庭径。这些水彩作品类似于并模仿高雅艺术制作中的卷轴画格式。作为中国绘画艺术的一个传统，红色的印章在作品中随处可见，它们通常不遵守传统的位置，而是盖在绘画平面的中央。图符则被大大地放大了，并被显目地对称安排在纵向中轴上。

吸收性更强的纸张则要求对用墨精确控制，就像一位有经验的笔墨画家在画竹叶或花瓣时细致入微的柔和运笔风格一样。但是，这一精细的技术在这里被反复采用，向观众突显了扭曲和脱变的色调。更柔和、更接近印象派的处理方法对这些图符赋予一种浪漫的缥缈，同时，故意添加的斑点以及均匀摇摆的轮廓则投射出一种无精打采的氛围。与强烈的色彩相结合，这一新的展示法使人联想到一种令人迷惑而又痛苦的迷幻经历，或者也可以说，为推销消费产品而预谋设计的对迷幻药具有讽刺意义的再包装。

对于那些认真地想在这些作品中搜寻当代中国文化评论的观众来说，这就像在一个丝绒埃尔维斯绘画中寻找美国灵魂一样容易。随着这些新作品的推出，罗氏兄弟继续不断地玩赏“美术”的概念。尽管优雅地用真丝花缎装裱并在画廊中以树脂玻璃保护，每幅毛边以及有时候撕裂的画作倒是更像钉在墙上的带有斑杂污点的旧招贴。这不是贵重的卷轴，需要卷起来珍藏的。相反，艳俗艺术的原理要求将之始终展出，即便仅仅是为了嘲讽我们缺少鉴赏力的话。

黄巧巧
联合大学视觉艺术系

¹ 注册了 AAH 12课程（艺术史导论，第 II部分）的联合大学学生的评论选可在“严肃波普艺术：亚洲流行文化中的社会评论”一文中查阅 <<http://www.union.edu/PUBLIC/EAS/CKJ/seriouspop.html>>.

² 《毛泽东第1号》(1998)。亚洲协会，“里里外外：新的中国艺术” <http://www.asiasociety.org/arts/insideout/work_3_maos.html> (2003年3月19日) 和 Gao Minglu, 编, Inside Out: New Chinese Art (伯克莱：加利福尼亚大学出版社，1998)。

³ 张宏图2001年在“我的艺术博物馆”中提供了他的毛泽东画作的汇编。 <<http://www.momao.com>> (2003年3月19日)。

⁴ 参见 Rouge 第57期: Young Mao (1994)以及 Mao and the Artist No. 2 (1994) 见Leng Lin著“九位中国艺术家” Chinese Type Contemporary Art 1:5, 1998年9月 <<http://www.chinese-art.com/volume1issue5/feature.htm>> (2003年3月19日)。

⁵ Yi Ying, "Chinese Experimental Painting in the 1990s," Karen Smith, trans., 见 Wu Hung 编 Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990-2000) (广州: 广东艺术博物馆, 2002), 30.

⁶ 另译为 Damage of Ostentation. 《罗氏兄弟》(温哥华: 梁洁华艺术基金会, 2002), 87.

⁷ Geremie R. Barmé, *In the Red: On Contemporary Chinese Culture* (纽约: 哥伦比亚大学出版社, 1999), 1-19. Miklos Haraszti, *丝绒监狱: 国家社会主义下的艺术家*, Katalin 和 Stephen Landesmann译. (New York: Basic Books, 1987).

⁸ 愤世嫉俗的现实主义艺术家 Fang Lijun、Yang Shaobin和 Yue Minjun的作品都在1999年的第48届威尼斯双年展上展出。请参见 Monica Dematté, "Chinese art...It's dAPERTutto!" *Chinese-art.com Contemporary* 2:4, 1999 <<http://www.chinese-art.com/Contemporary/volume2issue4/Post89/post89.htm>> (2003年3月22日).

⁹ Li Xianting栗宪庭, "Some More Thoughts on the Raison d'Être of Gaudy Art有关“艳俗艺术成因的补遗”, 廖雯、栗宪庭编《跨世纪彩虹—艳俗艺术》(Ouh La La Kitsch!) (长沙: 湖南美术出版社, 1999), 19.

¹⁰ Liao Wen廖雯, "Living in Kitsch—The Critical Sarcasm of Gaudy Art “生活在艳俗的汪洋大海—艳俗艺术反讽的批判姿态”, 廖和栗编, 8-9.

¹¹ Li Xianting栗宪庭, "Parodying 'Peasant-Style Get-Rich-Quick Taste—A Second Commentary on Gaudy Art Discourse “对农民似的爆发趣味的仿讽”, 廖和栗编, 89.

¹² 参照 Xu Yihui和陶瓷, Liu Zheng 和织物, Lu Hao和树脂玻璃。廖和栗编, 20-22, 38-41, 42-45.