

羅氏繪畫、高低藝術

第一次看到羅氏兄弟的商標作品的一幅畫——蘋果臉的幼童浮動在一片從天安門中射出的深紅色、黃色和粉紅色的射線時——以前沒見過羅氏兄弟作品的聯合大學學生都會立即注意到這些幼童懷中所抱的很容易辨認的美國消費品。漢堡包和可口可樂的熟悉圖符使他們將該作品解釋為中國對西方反應的評論，即“將資本主義的消費觀強加給亞洲人”以及“對西方消費的批評”，“毫無察覺的中國幼童……被一心想賺錢的美國公司所掠奪。”¹也許911之後，美國人對外國人對美國的感受比以前敏感多了，因此這裏的學生把這些理解為全球霸權的象徵。但是，這些象徵僅構成羅氏兄弟歡樂狂想的一個因素，這裏，尺度的扭曲、顏色的誇張以及圖像並置的荒唐相互衝突，是對無政府的烏托邦之慶祝和哀悼。他們的畫作最生動地表現了影響當今中國社會的一些令人眼花繚亂的位錯和混亂。

考慮到這是羅氏兄弟在美國的第一次展出，美國觀眾將會試圖從中看出中美關係的前景，或至少會預期，當代中國藝術應當包含政治評論。在偉大領袖毛澤東1976年去世後，很快就產生了這些預期，當時，鄧小平總理對毛澤東的功過作出了三七開的評價。因此，他開始拆除共產主義體系，並將毛的形象——以及藝術——從政府的控制中解放出來。中國的藝術家，如王廣義²、張宏圖³以及李山⁴則創作了對毛澤東不敬的作品作為回應，而毛澤東當時在安迪·沃霍爾1972-1974年作的“毛澤東系列”中作為波普藝術的一個象徵已被剝落得體無完膚。這些後毛澤東時代的《毛澤東》作品在香港和國外非常暢銷。該類中最成功的作品將毛澤東的外表表現為兩種或兩種以上形象：作為革命英雄、作為既往的皇帝、作為佛教神明的毛澤東以及（由於沃霍爾的緣故）作為對外部世界來說所有中國事物的對話者和代表的毛澤東。採用波普風格表達了對大規模生產和重複製造的批判，加深了毛澤東形象的終極空虛。這種早期中國“政治波普”中的偶像破壞和偶像崇拜的諷刺性和自覺的混亂一直是羅氏兄弟全部作品中無處不在的主題。

1989年六四事件對民主活動分子意想不到的殘酷鎮壓使許多藝術家流亡國外。隨著六四記憶的淡漠以及國際上與中國外交和貿易關係的迅速恢復，這些藝術家很多回到中國後發現，前衛派和“不同政見”的藝術對國內觀眾並沒有吸引力。但是，帶有明顯政治內容的藝術在國外則繼續受到重視，結果形成了對中國軍隊、員警、國家領導人的肖像、國旗以及其他象徵性的標誌，如長城或紫禁城的猛烈攻擊……在畫布上隨處可見”⁵本地觀眾的規模很小，主要是藝術學院和外交圈子的固定觀眾。有時候，公安局對未經政府批准的展覽進行打擊，尤其是在一些具有象徵意義的周年紀念日（如六四或中華人民共和國成立紀念日十一等）前後。這些對藝術自由的壓制有著提高不同政見銷路的有益效果，因為它們只會提高那些展覽有幸被關閉的藝術家的國際知名度。羅氏兄弟本身就得益於這一附帶的效果，他們的展覽《浮華的傷害》於1996年5月18日被永久性地關閉。⁶

如同美國的波普藝術一樣，中國的政治波普以商業藝術的方式提供暫態可及性和感官滿足性，其特點是輪廓粗獷、拼貼效應、色彩明快、口號簡練。加入取自革命宣傳的中國插圖

以及其他形式的共產主義視覺文化為越來越模糊的政治評論添加了犀利、富於諷刺意味的手法。但是，從藝術實踐方面來看，這對於作者和觀眾，無論從智慧上或技巧上都不能構成多少挑戰。在相對較短的時期內，政治波普就被認為是一種重複、殘忍的表現形式，到頭來還被看作是一種自私的表現形式，尤其是考慮到其在海外獲得的成功。

這一中國出口產品的供應者不能表明具體的異議，因為那樣會危及他們越來越資產階級化的生活方式。同時，真正的持不同政見者發現，每當一位中國藝術家被選來參加著名的國際展覽時，共產黨的民族主義計畫就得到加強。在這個“絲絨監獄”裏，⁷與當局合作是不可避免的，流放似乎是一個可笑的自我放棄，尤其是考慮到中國社會已經相對比較開放。有些藝術家拋棄了政治波普空虛的智慧，又回到憤世嫉俗的現實主義中，人物繪畫，通常是自畫像，凍結在謎一樣的痛苦、恐怖或乾脆是無聊的姿態之中。⁸而另一些人，包括羅氏兄弟，則決定將政治波普從微妙的諷刺推向喧鬧的粗俗，通過一些不協調的符號而使所有的符號變得可笑。

這一不同的路徑被稱為“豔俗”藝術，豔表示豔麗或顏色鮮豔奪目，俗則表示平常、粗俗或俗氣。⁹儘管先前的波普藝術結合了高低藝術，如大眾化的媒體，豔俗藝術則完全拋棄了高尚藝術及傳統、鑒賞和趣味上的矯飾做作。批評家廖雯曾稱豔俗藝術為“新文化的浪漫”和“新的審美趣味”：

把如此“醜”的豔俗稱謂“審美趣味”，是因為其一，這種趣味由於植根於前面所說的浪漫“理想”，先天具有與大眾打成一片（為工農兵喜聞樂見）的“抒情性”。正是這點“酸”，在很大程度上誘發了人們對“美好”的夢想，所以，豔俗雖“醜”卻快樂喜慶。其二，我不知道還有多少人面對這種“人文風景（是否稱人”瘟“風景更妥）”還能感覺到“醜”，人們是否已經在這種環境中生活得異常快樂…因為這種“醜”的勢無阻擋的氾濫和流行，向我們描述了一種無法回避的真實，甚至一種過剩的力量。¹⁰

當代中國到處可見華麗的豔俗：建築在17世紀房屋廢墟上的多層水泥“大廈”；大門兩旁的石獅和金龍，而且越大越好；一年到頭掛在公司門前的長長聖誕燈。中國經濟現代化的高速發展在建築計畫過程也留下了一個相關的“現代”中國藝術。

實際上，藝術方面黨的路線從1942年延安文藝座談會以來很少有變化。藝術必須能夠調動群眾、反映群眾的鬥爭並採用群眾喜聞樂見的技巧和風格。詩歌、書法和繪畫，傳統高雅藝術的三個主要分支，則受到摒棄或被轉變為大眾能夠接受的通俗形式。換句話說，低級藝術——蘇聯風格的社會現實主義藝術、原始的農民繪畫以及木版印刷的日曆——變成了官方的藝術。在他們的《歡迎世界名牌》系列，羅氏兄弟愉快地迷戀所有這些低級藝術，並加入全球公司文化的徽標，使之成為迅速現代化的中國官方藝術。

羅氏兄弟還選擇了一個媒體，漆畫，漆畫屬於應用和裝飾藝術（與“美術”類別下的繪畫、雕塑或版畫相對）。漆畫無法穿透的光澤使無窮的歡樂和令人欣快的消費主題達致完美。此外，設計用來激發大眾的、曾經流行全國的“紅火與花哨”的調色板成了中國新的“暴

發”價值觀的一個適當的著重點。¹¹和其他豔俗藝術家一樣，羅氏兄弟嫻熟地利用技術手段處理那些豔俗藝術所要求的便宜、俗氣、機器製造品質的材料。¹²他們的藝術非常著迷地注重細節和技能，與所描繪物體的平凡性不相一致，使得豔俗藝術和早期政治波普一蹴而就的機智有所不同。

由於將他們的畫作移植到紙上，人們也許會認為羅氏兄弟放棄了漆畫所提供的硬邊精確性和諷刺升級。雖然主題都是所熟悉的——文化革命宣傳、可口可樂罐、象徵財富和繁榮的豬和幼兒——但整體效果與漆畫拼貼大相庭徑。這些水彩作品類似於並模仿高雅藝術製作中的卷軸畫格式。作為中國繪畫藝術的一個傳統，紅色的印章在作品中隨處可見，它們通常不遵守傳統的位置，而是蓋在繪畫平面的中央。圖符則被大大地放大了，並被顯目地對稱安排在縱向中軸上。

吸收性更強的紙張則要求對用墨精確控制，就像一位有經驗的筆墨畫家在畫竹葉或花瓣時細緻入微的柔和運筆風格一樣。但是，這一精細的技術在這裏被反復採用，向觀眾突顯了扭曲和脫變的色調。更柔和、更接近印象派的處理方法對這些圖符賦予一種浪漫的縹緲，同時，故意添加的斑點以及均勻搖擺的輪廓則投射出一種無精打采的氛圍。與強烈的色彩相結合，這一新的展示法使人聯想到一種令人迷惑而又痛苦的迷幻經歷，或者也可以說，為推銷消費產品而預謀設計的對迷幻藥具有諷刺意義的再包裝。

對於那些認真地想在這些作品中搜尋當代中國文化評論的觀眾來說，這就像在一個絲絨艾維斯繪畫中尋找美國靈魂一樣容易。隨著這些新作品的推出，羅氏兄弟繼續不斷地玩賞“美術”的概念。儘管優雅地用真絲花緞裝裱並在畫廊中以樹脂玻璃保護，每幅毛邊以及有時候撕裂的畫作倒是更像釘在牆上的帶有斑雜污點的舊招貼。這不是貴重的手軸，需要卷起來珍藏的。相反，豔俗藝術的原理要求將之始終展出，即便僅僅是為了嘲諷我們缺少鑒賞力的話。

黃巧巧

聯合大學視覺藝術系

¹ 註冊了 AAH 12課程（藝術史導論，第 II部分）的聯合大學學生的評論選可在“嚴肅波普藝術：亞洲流行文化中的社會評論”一文中查閱 <<http://www.union.edu/PUBLIC/EAS/CKJ/seriouspop.html>>.

² 《毛澤東第1號》(1998)。亞洲協會，“裏裏外外：新的中國藝術” <http://www.asiasociety.org/arts/insideout/work_3_maos.html> (2003年3月19日) 和 Gao Minglu, 編, *Inside Out: New Chinese Art* (伯克萊：加利福尼亞大學出版社，1998)。

³ 張宏圖2001年在“我的藝術博物館”中提供了他的毛澤東畫作的彙編。 <<http://www.momao.com>> (2003年3月19日)。

⁴ 參見 *Rouge* 第57期：Young Mao (1994)以及 *Mao and the Artist No. 2* (1994) 見Leng Lin著“九位中國藝術家” *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., 見 Wu Hung 編 Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990-2000) (廣州：廣東藝術博物館，2002), 30.

⁶ 另譯為 Damage of Ostentation. 《羅氏兄弟》(溫哥華：梁潔華藝術基金會，2002)，87.

⁷ Geremie R. Barmé, *In the Red: On Contemporary Chinese Culture* (紐約：哥倫比亞大學出版社，1999), 1-19. Miklos Haraszti, 絲絨監獄：國家社會主義下的藝術家，Katalin 和 Stephen Landesmann譯. (New York: Basic Books, 1987).

⁸ 憤世嫉俗的現實主義藝術家 Fang Lijun、Yang Shaobin和 Yue Minjun的作品都在1999年的第48屆威尼斯雙年展上展出。請參見 Monica Dematté, “Chinese art...It's dAPER Tutto!” *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栗憲庭, “Some More Thoughts on the Raison d’ Etre of Gaudy Art有關“豔俗藝術成因的補遺”，廖雯、栗憲庭編《跨世紀彩虹—豔俗藝術》(Ouh La La Kitsch!) (長沙：湖南美術出版社，1999), 19.

¹⁰ Liao Wen廖雯, “Living in Kitsch—The Critical Sarcasm of Gaudy Art “生活在豔俗的汪洋大海—豔俗藝術反諷的批判姿態”，廖和栗編，8-9.

¹¹ Li Xianting栗憲庭, “Parodying ‘Peasant-Style Get-Rich-Quick Taste—A Second Commentary on Gaudy Art Discourse “對農民似的爆發趣味的仿諷”，廖和栗編，89.

¹² 參照 Xu Yihui和陶瓷，Liu Zheng 和織物，Lu Hao和樹脂玻璃。廖和栗編，20-22, 38-41, 42-45.