

Zhou Documents

3-12-1999

Review: From overseas to investigate YOU Jin-Dong's Recent Works 尤劲东新作隔洋观

Jin-Dong YOU 尤劲东

Follow this and additional works at: <https://digital.kenyon.edu/zhoudocs>

Recommended Citation

YOU 尤劲东, Jin-Dong, "Review: From overseas to investigate YOU Jin-Dong's Recent Works 尤劲东新作隔洋观" (1999). *Zhou Documents*. 393.
<https://digital.kenyon.edu/zhoudocs/393>

This Review is brought to you for free and open access by Digital Kenyon: Research, Scholarship, and Creative Exchange. It has been accepted for inclusion in Zhou Documents by an authorized administrator of Digital Kenyon: Research, Scholarship, and Creative Exchange. For more information, please contact noltj@kenyon.edu.

To: 老尤 <jindong@tky2.3web.ne.jp>
From: yan zhou <zhou.23@osu.edu>
Subject: 评论
Cc:
Bcc:
Attached:

尤劲东新作隔洋观

周彦

我有时想, 如果对近二十年前在新时期美术阶段的“明星”艺术家...如陈丹青、程丛林、何多苓、罗中立、袁运生、高小华、陈宜明、刘宇廉、李斌等...作些追踪研究的话, 一定会发现一些有意思的美术史研究话题。不可否认, 他们的名字就是那个时代艺术的符号, 其艺术就代表那个时代的艺术话语。这批以精湛的写实主义技巧、悲天悯人的人道主义情怀创作出“西藏组画”、“1968年X月X日雪”、“春风已经苏醒”、“父亲”、“泼水节...生命的赞歌”、“为什么?”和“枫”这些一新耳目甚至振聋发聩的作品的艺术家们后来的发展如何? 走的是怎样的路子? 在中国艺坛已发生翻天覆地变化的今天, 这种追踪不仅可抚慰怀旧的情怀, 更可以在学术意义上以之作为先锋艺术一支的对照研究, 从中得出一些启迪性的结论。一个可能的话题便是: 现实主义和现代主义之间...如我们所见的大多数情形所示...是否有着天然的似乎不可逾越的鸿沟? 与此话题相关的是, 商业化艺术与“精英艺术”(或“Low Art”与“High Art”)之间有无互动的关系? 在后现代主义已在全球泛滥、发展近二十年的今日, 这已经不是个理论问题, 而是一个因人、因时、因地而异的实践操作的问题。

我和上述艺术家并无私人交往, 而与当时另一位“明星”艺术家尤劲东私交甚笃。这位以八零年代谏容中篇小说为基础创作出连环画“人到中年”的艺术家, 以一个中年女医生的悲剧性故事为线索, 用创新性的生活化摄影式构图、厚重且略带抑郁的色彩、稍带自然主义的写实性人物刻画吸引和感动了千千万万的读者。对于仍笼罩在文革阴影中未彻底医好浩劫带来的精神创伤的国人尤其是中老年知识分子, 这组连环画触动了他们心灵深处的意识和下意识层面: 冤屈、愤懑、积怨、无奈乃至荒诞。应当说, 以尤劲东的“人到中年”和陈宜明、刘宇廉、李斌合作的“枫”为代表, 连环画这个“小画种”第一次(也是最后一次?)作为批判现实主义的武器登上了舞台。1982年, 尤劲东从鲁迅美术学院毕业, 考上了中央美术学院研究生专攻连环画。我1983年到了美院, 同他住在一层楼, 一直到他1990年去日本之前, 我们都是邻居、同学乃至同事(我还记得他教我如何做美味的“克莱默面包”的情形)。尤劲东当时在艺术上思考得较多的是连环画这一画种在形式上如何突破的问题。他曾以诗入画, 借用诗之具连续性(与连环画相同)但叙事性较弱或

几无叙事性的特征, 来削弱连环画的叙事性, 以走出连环画独立于文学故事之外而突出其绘画特质的路子。更富于革命性的是他研究生毕业展上的“婚礼”一作。此时, 他以摄影、拼贴、平面的绘画乃至三维的实物(收集多时的造型各异的酒瓶)组成了一件装置作品。这里的“婚礼”与其说是一个连续性的事件, 不如说只是一个抽象的“过程”了。

1990年尤劲东飞去了东瀛, 1991年我降落在太平洋东岸, 从此相隔万里, 各自在异域为生存打拼, 只是偶闻他慢慢找到了代理画廊, 作品当然还须以画廊、买主的口味为第一考量。偶尔通过一两次电话, 也限于寒暄。直到去年12月初, 我收到他寄来的一份展览请柬, 直觉上我觉得很有意思, 在大的倾向上居然与国内的一些新探索有异曲同工之妙, 这就是文化身分认同和历史性角度观照。不久, 他寄来一批照片, 展示了他在日本埼玉近代美术馆举办的“尤劲东集册展……我的窗”的不同角度场景以及准备展览的情形。作品使我大感兴趣, 原因似乎很多: 尤劲东这个当年以批判现实主义连环画享誉画坛的艺术家似乎完成了一次脱胎换骨的蜕变, 而这种蜕变并非颠覆性的, 也许可视为延伸性和扩张性的, 这种蜕变的难度和意义在于技术层面更在精神层面。其次, 人类进入二十世纪末, 历史学家、文化学家、新闻学家等以其专业角度纷纷回眸这一充满着战争、革命、动荡、文明飞跃、文化突变的世纪, 中国艺术家也以其或集体性的、或纯个人化的、或带有集体无意识的个人化的视角来对历史作艺术的审视, 尤劲东同国内的冯梦波、宋东、张晓刚以及早期的吴山专等不约而同地关注到这一主题。第三, 技术上, 尤劲东以高科技的电脑扫描技术将油画语言和摄影语言转换成了电脑艺术语言, 产生了意料之外的肌理和视觉效果。这些因素在在都使我觉得应该对今日的尤劲东重新作一番审视。

花了一年时间制作的这次展览的作品是一个综合性多媒体作品组成的装置, 包括悬挂于墙面的油画“历史的垃圾里有我的窗”, 水墨宣纸拼贴“霸王别姬”, 电脑扫描放大的油画和照片以及二者的合成“禁食的天果”、“运货车”、“老戏”、“大地上有我的窗”、“天窗”, 从天花板上吊下来的透明胶片上印制的人物肖像照片, 安置于墙面、桌面或地面的实物的与照片的电话机(题为“接不通的电话”)、煤油灯、带红色水果的军帽(150件左右), 画在薄膜上平铺于地面的“窗影”, 散置于地面的以电脑扫描再放大的日记册页和照片等。

回首历史常常引发艺术家的创作灵感, 而对于一个伟大的艺术家来说, 历史于他是一种内在的、流动在血液中的精神体验。本世纪最伟大的“历史”艺术家之一约瑟夫·波伊斯(Joseph Beuys, 1921-1986)曾在二次大战期间当飞行员, 一次在战事中飞机被击落, 他本人跳伞后落在苏联的克里米亚半岛, 濒临死亡之际为游牧的鞑靼人所拯救。这些素昧平生的牧人以动物油脂为

他取暖,以毛毡包裹他的身体,在充满奶酪、油脂和牛奶味儿的毡制帐篷内给他喂食。这种独特的战争经验成为了他生命与历史记忆的一部分,于是毛毡和油脂成了他后来许多作品的基本材料,材料在此已超出纯物理的层次,而成为历史记忆的符号,精神性的战争体验的隐喻。我想,对于大多数当代中国人来说,文革绝对是一段最重要的历史,即便是文革后出生的年轻人,也少不了从他们的兄弟姐妹、父辈、以及无处不在的文革遗风中了解和感受到这段历史的存在。北京艺术家冯梦波运用各种媒介“描述”过他的文革体验:手制纸的文革人物肖像,以样板戏人物和情节为基础的电子游戏画面,以其个人和家庭相册、以及大量他儿时的文革记忆(包括形象记忆)为基础制作的互动性电脑作品。张晓刚也不约而同地将视线投向历史意味浓厚的家庭肖像册,但其作品则显得冷峻、冷漠,甚或有些“悲壮”。宋冬的“历史”艺术则是更为抽象化的观念艺术:他以毛笔蘸水在石块上写日记,“记载”当下的“历史”,历史成为书写的文本,而这文本在十几秒后痕迹全无,历史还原成为历史。问题深刻且尖锐:历史是否意味着消逝?抑或,文本的历史与记忆的历史孰轻孰重,谁更真实?80年代中期的吴山专是较早想到“利用”文革“遗产”者,他制造的纯然文革大字报形式的“长篇小说赤字第二章若干自然段”乃数百种类市井语言的大杂烩,集严肃的语言学实验和调侃性的“红色幽默”于一体,已成为1980年代先锋艺术的“经典”出现在正在美国巡回的“Inside-Out: New Chinese Art”展览中。

当尤劲东在他给我的通信和电子邮件中不止一次地谈起他文革和下乡的经历时,我可以感觉到他内心的沮丧、苦痛和忏悔的交织。与上述艺术家相比,尤劲东是属于“在清醒意识下全程参与”文革的一辈(1966年他17岁),在中央美院附中期间(1965-69)他目睹并参与过批斗,自1969年至1978年间他在黑龙江生产建设兵团当了十年知青,不难想象,这种十数年的经验给予了他刻骨铭心的历史记忆,那种置身物外的超然态度显然不适合他的“历史”艺术。

走入琦玉近代美术馆第三展室,绘于薄膜平铺于中央地面的巨大“窗影”(以及各个“画面”上随处可见的“窗影”)提示出艺术家的一个基本想法:从物理角度说,这里是一个艺术家从他的个人“窗口”或“视角”来看或重新审视一段永远不可磨灭的历史;从心理角度看,这是一个心灵“窗口”,从此可以透视一个艺术家的内心,观察他对一段历史的个人体验。细心的观众会发现这“窗影”上还散落了一些树叶和卡片。树叶代表艺术家自己,卡片是他居处附近三家书店的向导卡片(经扫描复制),这几家书店成为他近年来“发现”或“重新认识”现代艺术的“窗口”:“近两年,对现代美术突然产生强烈兴趣,出血买了许多画册、书,回家细看,越看越让我激动,加之东京各类展出极多,常和朋友们一起去观赏,这才发现,当自己做梦时,世外已是面目全非。在相当长的一段时间里,许多唾手可得的東西,竟然全不知道。”对于一个传统现实主义者的忠实信奉

者来说, 这种“顿悟”式的认识在某种意义上无异于一种宗教皈依, 其难度之大非人人可以想象, 只要看看那些八零年代初的“明星”后来的发展, 无论其身处何处, 皆无此种“皈依”, 就知道这一转换必定是经过一番长时间的省思乃至挣扎才完成的。与马奈从现实主义向现代主义转换不同的是, 今日尤劲东的转换更具有一种后现代性, 即不是离开现实主义走向现代主义, 而是一种二者的兼容。

整个展览的主体部分是一组经过电脑处理的形象: “禁食的天果”、“运货车”、“老戏”、“大地上有我的窗”、“天窗”。他先以油画和照片拼合成一个整体画面, 以5000美元买的高解析度扫描器扫描, 然后以一中型电脑印刷机(可印500 x 42厘米之长幅画面)分若干部分放大印出, 最后拼装装裱在轻型塑料板上。这组形象中, 首先吸引我的是那件巨幅的“大地上有我的窗”(270 x 640厘米)。它以八张土地的照片和三张尤劲东二十多年前在北大荒的小幅写生油画拼合后进行扫描, 再放大印出。照片扫描放大后, 本来“写实”的局部变虚成大颗粒状, 而经“艺术处理”的油画局部则产生出非手工所能及的意料之外的丰富、微妙、清晰的肌理, 有一种更“现实”的效果。这种“虚实转换”非经此“高科技”手段不能达到。此“画”使我想到另一位德国艺术家安塞姆·基弗尔(Anselm Kiefer, 1945-)的巨幅画作, 如他1981年以油画颜料加稻草等制作的“Nurnberg-Festspiel-Weise”。基弗尔堪称德国当代一位伟大的“历史”画家, 他的画常常蕴涵深厚的历史、文化积淀, 德国艺术史、文化史、政治史乃至欧洲史沉积在他血液中, 再被他揉入画面。我在美国数家博物馆看过他一些此类原作, 站在这些常常是尺寸巨大的作品前(2-3米高, 4米乃至5-6米长), 我总是“肃然起敬”, 因为它们总饱含一种深沉、厚积而厚发的历史情结, 它引人沉思, 发人深省, 令人击节。他的一句名言具有振聋发聩的力量, “你不能在坦克碾过的地方还在那儿画单纯的风景画。”尤劲东深厚的历史情结无疑与北大荒那块无垠的黑土地有着“剪不断理还乱”的纠结, 他在那里度过他二十岁至三十岁这一段人生最重要的青年阶段, 他参加了艰苦的农场劳动, 他在那里目睹、经历了文革中后期在生产建设兵团这一特殊社区的发展, 而且他在那里继续他美院附中毕业后的艺术学习和实践。因此这里的土地对于他来说已远非一般风景, 它是他曾经耕耘的土壤, 它是他由此观察、了解自然、社会、政治、文化的“窗口”, 甚至是他油画风景写生的对象, 那似以浓墨和焦墨层层皴擦渲染的厚重的土壤肌理, 那置于画面两端的“垂直的”地平线上云层密布或一望无垠的天空, 也许便成了他作梦、憧憬未来的空间了。

有意思的是, 经过十几年前在连环画里削弱乃至消除叙事性的实验后, 如今叙事又重回他的艺术了。这一次不仅有形象叙事, 更有文字叙事, 这便是他散置于地面的经电脑处理过的当年拍的

照片和日记册页。关于这些日记,他说,“我是从‘原始人的壁画’这样一种角度来做的,因为当年我写这些日记,同原始人一样,没有任何艺术目的,只是记录些发生的事、自己的感受等等,纯属个人兴趣,而且当时写这样一些东西是危险的。今天重新看,那些涂涂改改、蹩脚的字和幼稚的日记画,很下意识,朴实,原始感,用电脑稍作整理、作旧,很像穿着裤衩的我的裸体。”这里的叙事,不再是艺术的现实(如在“人到中年”里那样),而是直接拿来的现实的艺术,所记载的故事,都是真人真事,懂中文的观众,很容易通过这些日记加上照片建立起与一段特定时代中特定个人或特定事件建立起历史联系。其中一段日记这样记着,“今晚‘天天读’时,二英子和猴崽子不知去向,作为阶级斗争动向,连长带人去找,最后在麦垛里寻到,两人在里面掏了个洞,在手电光里被拖出两个光身,结局可想而知……。”这便是墙上“禁食的天果”这一作品的叙事文本,“画面”描述的是两人被拖出暴露在手电筒聚光下的那一“典型环境中典型时刻的典型人物”,背景的草地是照片,人体是油画,一束强光乃电脑制作效果。这一巨幅作品以多种手段强化了其震撼效果,在今日看来违反人性、背弃人伦的行动,当时却被视为进行阶级斗争的天经地义的行为,在其背后还有那种将集体偷窥合法化、合情合理化的阴暗心理。当时有多少人从当事人的角度去体会其惊悚、恐慌、羞辱乃至愤怒,以及其背后的长期被压抑的性饥渴造成的扭曲心理和铤而走险的行为?

在尤劲东的心理里不仅有对文革那个非理性时代的外部环境的负面经验,更有着对自己在文革中行为的罪恶感。展览中有着引人注目的成百张悬挂于天花板漂浮着的肖像照片,这是经电脑处理制作于透明胶片上的,所有人的头发都被“剃”掉了。这些人物包括文革中的受难者,艺术家的朋友和一些不认识的人,他们除了头发被“剃”过,有的被处理成实的,有的则是虚的,有的正着挂,有的则被倒挂着。民间有所谓“鬼剃头”一说,指一觉醒来头发掉一缕甚或一片的情形。而文革中那些被批斗者常被人剃成光头或阴阳头,以其非理性的性质而言,也可称为“鬼剃头”。尤劲东在一封电子邮件中回忆道,

“文革开始时我十一岁,附中一年级生。印象极深的一件事是,校门旁一家照相店的老板是个女的,公安局说她丈夫是劳改犯,逃回来了。去抓时两人脱光抱在一起。公安不好抓,于是动员附中红卫兵动手。我看到的场面是:女的提一包袱在前,男的跟在后,于两排皮带抽打中押往附中,两人都剃了头,两个比我小的女孩追在后面叫‘妈,妈!’一大堆看热闹的人同那张法国的照片一样(指“老戏”中用的照片之一。周注)。批斗一番后,男的被公安带走,女的留给群众处理,更惨!在操场上受难时,我也曾用树枝近距离抽了她几下,她四脚朝天的惊痛之状一下把我震住,只觉全身发硬发热,头皮发痒,整个儿呆住了。我出身也不好,大约

我父母也会遭同样厄运。比我高三年的好友司蓝星把我拉到一旁说：“我三代矿工出身都不动手，你动什么？你以为那些打人的都是好人吗？此为我一生不忘之记忆，也因没有机会去当面认错赎罪而一直怀有一种原罪情意结。”

正是这种原罪感促使尤劲东制作了这一组漂浮的幽灵般的照片。相信人死后有灵的人可以想象这些魂灵回到了这个展厅，倾听艺术家的忏悔。在那个疯狂的年代，上至国家主席，下至平民百姓，都可以被极尽肉体、心灵侮辱、摧残之能事。正提，倒挂，实实在在地斗争，虚虚地消灭，漂浮不定，无法控制，这些照片似乎写尽了那个时候人的运道，人的宿命，人的一文不值。记得巴金曾发出“全民共忏悔”的呼吁，我们的民族需要这样的“心灵净化”运动，才能真正挥别那段不光彩的历史，在此方面我们有德国和日本正反两种先例。艺术家的这种原罪意识之难能可贵，在于这在很大程度上仍处于一种“众人皆醉我独醒”的状态。

在进入当代艺术的展厅时，观众常会有这种经验：这个消防栓是作品的一部分呢？还是展厅原有的设备？那么那扇门呢？在尤劲东的展览中有些实物一望而知属于作品一部分，如遍布展览空间的150余套红卫兵帽和红色水果；而有的则不被人注意或被认为是展厅本身的设备，如那几具电话机。尤劲东将其题为“接不通的电话”，包括展场原有的和他添上的，以及老式电话的照片。在观众方面造成的这种困惑是一个有意思的设计：人们要么不去注意它们，要么发现它们根本就是“接不通”的，因为相连的一端是当代的实物电话，另一端是照片的“古董”电话。对于历史，尤其是具负面意义的历史，人们要么“忙”到无暇注意，要么发现沟通的渠道“短路”。具讽刺意义的是，对于一些“光荣”历史，这种“接不通”的情形则似乎大为少见。此外，随着时间的推移，不曾有此亲身历史经验的一代代人更不可能在心理上“接通”那段历史，历史逐渐遁入文字的海洋，历史的记忆逐渐湮灭，这比那段苦痛的历史本身更为可怕。

当我接到尤劲东的个展的请柬时，那些复制的各种个人证件曾使我大感兴趣：美院附中、鲁迅美院和中央美院的校徽、学生证或工作证，身份证，甚至还有黑龙江生产建设兵团的通行证，以及日本各机构发的日语学校证件、外国人身份证、~~驾照~~驾照等等。虽然因部分证件来不及回国取而未作成完整作品置于展厅，但问题已经提出，即身份和认同问题。在西方，这是个八零年代伴随后现代主义和多元文化主义而来的热门话题，但在中国艺术家真正走出国门、中国当代艺术真正开始与西方艺术遭遇之前，文化身份问题还只限于翻译、纸上谈兵的阶段（记得八零年我还在本科读书时就听到过一个美国华裔教授在讲座时提到 Identity 的话题，那时对此还全无感觉）。九零年以降，个人在文化中的定位、中国文化（尤其是当代文化）在世界文化中的定位、中国艺术家作为一个独立的个体在西方文化和艺术背景中的定位诸课题越来越兼具理论价值和实践意义。高更在一百