

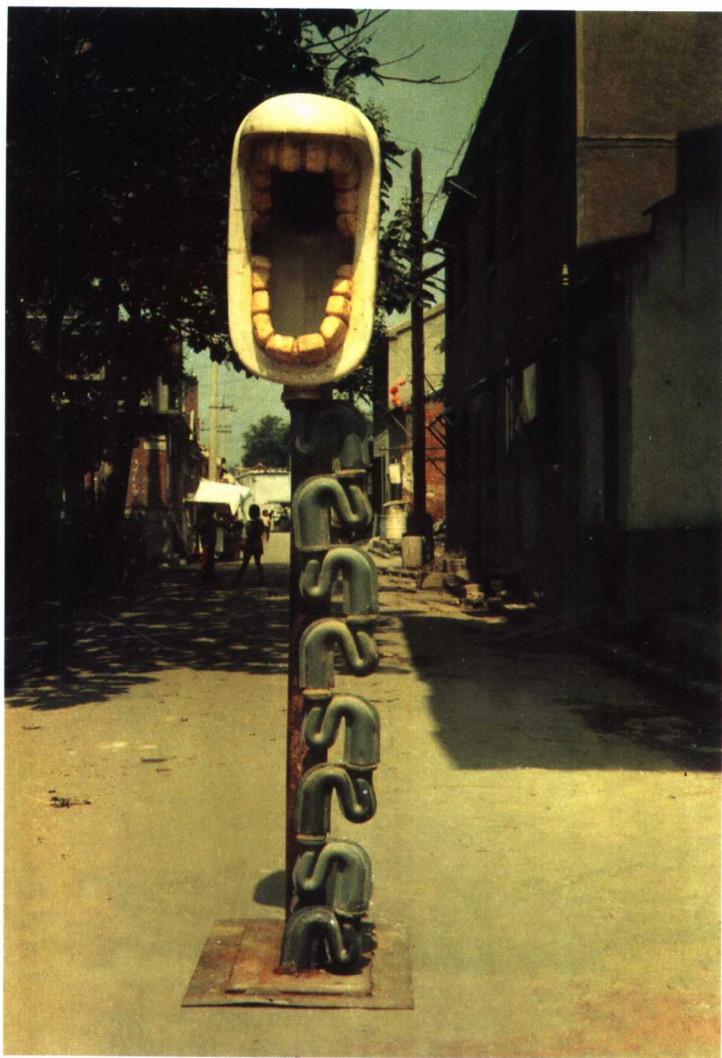
中国当代艺术家系列 叁

当代艺术中的装置与行为

边缘话语



李娃克



胃吞口一条街

1994

便盆、玻璃钢、回气管、钢管、铁板

边缘话语·当代艺术中的装置与行为

湖南美术出版社出版·发行 湖南省新华书店经销 深圳华新彩印制版有限公司印刷

开本: 787 × 1092毫米 1/16 印张: 2.25 1999年11月第1版第1次印刷 印数: 2000册

ISBN7-5356-1252-0/J · 1170 定价: 22.00元



李娃克近照

自序

我提了脑颅
砸碎了临界的玻璃窗户
我的我笑成闪光的碎片
我的它也逃得踪影杳无

李娃克曾借李群之名创作的“皮揣子主义系列”、“邮政主义系列”、“充气主义系列”等作品，已证明他是一位屡得各种“主义”青睐而又一次“误闯”后现代主义的敏感分子。他喊着“毛主席万岁”长大，当毛主席之后，他又喊着“绝望万岁”再生了许多“主义”。他深深地懂得任何“主义”都因为它企图替代别的“主义”而成为“不义”，“主义”的反动性在其诞生之初便因其边缘性而成为前沿，李娃克的“寿衣时装主义”即在其例。

李娃克于公元1998年6月带着绝望的后现代主义激情远涉北京，出血本(!)令模特儿穿上他设计的“寿衣时装”穿行于长城、故宫、天坛、天安门、王府井等场所，在人群中虚拟了一场场“活死人”的寿衣时装行为演习。然后，将演习过程的录像混入平克·弗洛伊德的《弥墙》片断并剪辑成MTV的样式，将其投射到北京剧院的宽银幕上，寿衣时装模特儿则从“场”外移入“场”内，在银幕前自由地行走，间或向“邮箱”内投递着象征选票的“天堂通宝”，此时，革命歌曲、恩雅的乐曲、葬礼进行曲交替出现，音乐、影像行为和道具的波普式拼接组合成一种荒诞的自悼诗般的殉葬祭仪。

“人死了”。人只不过是现实社会的“适合物”丧失了复原的能力，像鬼一样“生活在别处”(昆德拉语)而不能返回自身。鬼是功利社会的产物，是……不缺席的缺席者；“鬼”是世纪末的最大悬案，也是世纪末的最大景观。“寿衣时装主义”乃是这一景观的“锦上添花”之浓缩。

无独有偶，后现代主义在对形而上学的“不生育性”和“寄生性”绝望之后，放弃了对人的终极真理的追问，并以“主体死了”、“权威死了”、“父亲死了”、“作者死了”的代价激活着文本主义的诗情，试图将自由从真理与权威那里救赎出来。因此，后现代主义便不可避免地所谓“主流与中心”挤向边缘的前沿，成为“共产主义幽灵”(马克思语)之后的“后现代主义幽灵”(罗斯诺语)；继无产阶级革命精神之后的自由酒神精神。

“后现代主义幽灵”所派生出来的“文本主义”必将发展成为先于“共产主义精神”而实现的“后共产主义精神”。因为文本作为一种“后人类”的公共媒质而卓然于国家与权威之上，为全人类获得自由解放打开了一条不克自畅的通道。

后现代主义作为一次文本的放飞，也能放飞“世纪之鬼”吗？我期待着“后人类”的崛起。

附：我在进行寿衣时装制作和展出过程中，得到梁岸女士、伍勇先生、陈立军先生、孙隘先生、李朋先生等人的大力帮助，在此，我再次向他们表示深深的谢意。

推介词

李娃克的《创世纪·盛开之锁》系列作品——当代寿衣时装行为展是一次精神的历险和意义的追问。他为他的行为规定了一个后现代主义的语境，在这个语境中生发的意义在本质上应该是对中心的解构。中心是流动的，它谜一般地浮现于现实的状态，潜藏于惯例和心灵的深处。因此，这种解构是双重的或复合的。它既指向个体的人，由生与死的临界点引伸到生存的意义和价值；又指向文化的人，造就了人的历史与制度。人不能逃避自身，而又总是在逃避自身。个体的人对死亡的逃避折射出文化的人对历史的逃避。“寿衣”与时装的联结如同把死亡灿烂地展现在人们面前，迫使人用纸醉金迷来掩盖在死的恐惧的逃避之路上与死亡狭路相逢。死是对生的警示。寿衣是生命的终点，时装是生命之美的虚构，但对于李娃克来说，两者的结合并不只是对生命意义的简单阐释，在两者之间还有更深的意义。寿衣是不可互换的文化象征，死亡是永恒的、普遍的，但寿衣是文化的符号，不过这种符号被深沉地隐藏和有意地漠视。李娃克让这种符号浮现出来，并不是对审美的质问，而是更深层地暗示了历史与现实，被尘封的历史记忆如同寿衣，人们像逃避死亡一样逃避自身的历史。然而历史并不会死亡，就像死亡本身是不可避免的一样。尘封的历史会像幽灵一样徘徊在我们的现实之中。这应该是《创世纪·盛开之锁》的现实意义。





寿衣时装草图

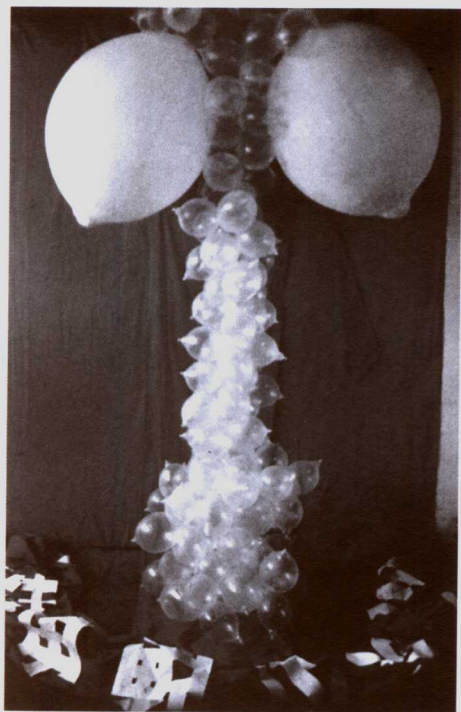
寿衣时装为谁做

□ 栗宪庭

李群与高舫、高强一起创作的《子夜的弥撒》(使用充气的气象气球做的装置),曾经在中国现代艺术展上引起人们的关注。其后,李群虽然作过一些作品,但没有引起人们的注意,直到1998年,他因寿衣时装系列才重新为人所知,而且他把自己的名字改为李娃克,取“童子之心,攻无不克”之义,可见他对自己这次“重出江湖”的重视。

李娃克的寿衣时装由于取“时装表演”这个时髦样式,但作品的话语内核是反讽模仿,所以与1989年的气球装置的悲剧气氛比,寿衣时装显得有些“喜剧”效果。反讽模仿在90年代艺术中,是最引人注目的语言特色,诸如政治波普、艳俗艺术,以及90年代后期兴起的摄影媒介热中的大量作品,同时艺术家们又多把模仿来的消费文化符号和政治符号作并置、置换等处理,达到了一种反讽和幽默的效果。

把寿衣搬上时装的表演舞台,大概是李娃克的一个原创,原创在体操、跳水等体育项目中是一项重要的得分,在艺术史中,原创也是现代艺术的一个重要标准,当然,它模仿了时装表演,而不是原创了时装表演,或者说其原创的比例在于他把时装表演这个样式带进了纯艺术——行为艺术中,因此就原创这点而言,是要扣掉一些分数,但正是在应该扣分的地方,是李娃克的话语的第一个因素,即模仿时装表演是李娃克的作品的一个反讽因素——给习惯于时髦、漂亮和唤起人们对美好生活向往的审美定式开了一个玩笑——让人们面对死亡时所穿的服装。我想无论是观众还是模特,穿寿衣和看寿衣,内心总会有一种异样的感觉,就像我们每每遇到卖寿衣和花圈的商店时,内心总会掠过一丝悲哀。而李娃克使用时装的方式来展示寿衣,是用寿衣调侃时髦的时装表演?还是用时装调侃象征死亡的寿衣?或者说,不管人有多时髦,终归难逃一死,既然难逃一死,不如高高兴兴地看自己死时想穿的衣服。这使我想起儿时看到一些老人早早为自己精心准备好的寿衣寿材,这种情景不知为什么常常浮现在我的脑海,人们无法知道另一个世界的情景,但人们常常期望在另一个世界里生活得更好,精心准备寿衣寿材,这大概是一种乐观地对待死亡的态度。

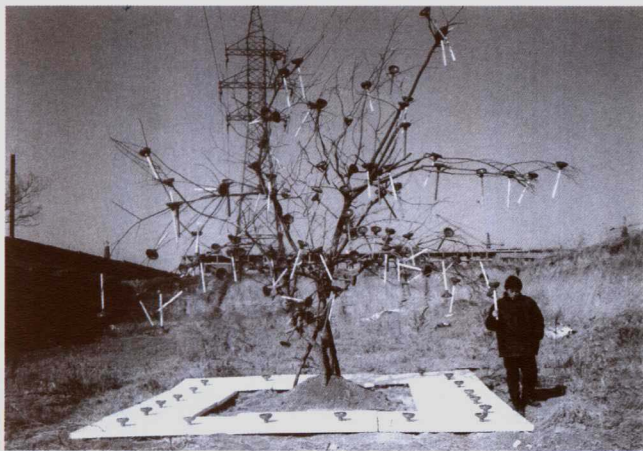


充气主义雕塑·祭
1989

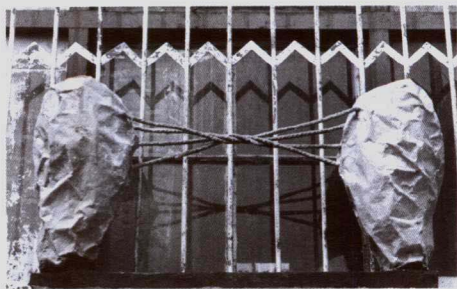
如果李娃克真的在搞寿衣的时装表演,那真的是一种创举了。但李娃克的作品是纯艺术,寿衣时装只是李娃克的一种反讽模仿的语言模式,寿衣为准而做,做的是什么样的寿衣,这是该作品的要害,这点,作品不但表达得很清楚,而且太嫌直白。如他以黄、黑、红、蓝四种色彩组成的模仿博士服的系列,衣服的前面正中绣着“凤”、“龙”的字样,而背后却绣着放着光芒铜钱的图案,作品葬送的对象即这种望子成龙——潜在的却是“发财”的梦想。如中山装系列,服装上绣着铜线和象征权力的公章。如红卫兵服装系列等等,以及服装中一些小的饰物如红卫兵的袖章模仿100元人民币的领袖图案,却写着一亿元和“天堂人民银行”的字样,帽徽、纪念像章变成钱币的形象。而他的囚徒系列,服饰的前面是大的人民币的符号,背后是大的被开了的锁的图案,这显然是把钱与法律联系在一起。包括李娃克选择的表演场地和拍照的背景,多是天安门、长城、天坛、故宫、王府井这些象征性的场景,作品意图是不言自明的,充满了对时下沉浮泛起的仕途梦想、金钱和权力的崇拜风气、红卫兵时代、中山装时代的质疑。尤其作品借助了时装表演的形式,通过“娱乐”给人以刺激。

当然,作品的话语核心中的核心因素是寿衣,即作品的主要语言——用以表演的衣服必须像寿衣,否则,仅仅靠“寿衣时装”的表演题目的提示,是不足道的。在这点上,应该说作品做出了“寿衣的感觉”,当然这个感觉首先来自以往寿衣样式给人们留下的感觉,如通体的大图案、像戏装但没有戏装艳丽的感觉、宽大的袍样款式、以及在即使是鲜艳颜色的服装上配以丧葬上常见的黑色和白色的宽大边饰等等,应该是李娃克的寿衣作品的成功之处——即把一些红卫兵服装、中山装和当前的三个时代的服装转换为寿衣的样式。

1999年2月9日晨4时



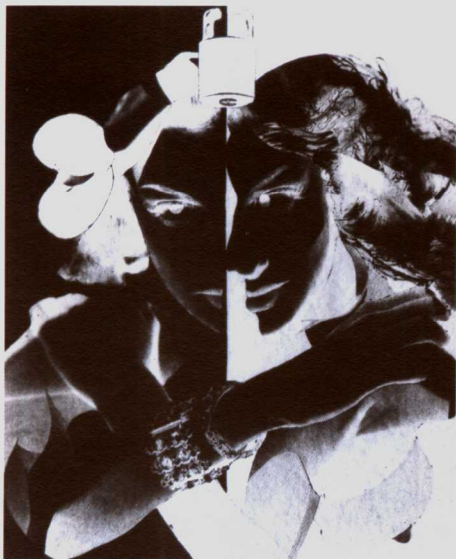
马王堆二号坑嫁接
1991



当代对话录
1993



习作
1982



自窥
1987



痉挛
1988

一个现代主义者对后现代主义的感想

□周国平

—

我一直不喜欢所谓的“后现代主义”。我甚至不喜欢“后现代主义”这个词，在心中判定它是一个伪概念。世上哪里有“后现代”这样一个时代？即使你给现代乘上“后”的无限次方，你得到的仍然是现代。你永远只能生活在现在，如果你已经厌倦了现在，你不妨在想象中逃往过去或未来，可是，哪怕在想象中也不存在“后现在”这样一个避难所。我据此推断，后现代主义者是现代社会里的虚假的难民，他们在现代社会里如鱼得水，却要把他们的鱼游之姿标榜为一种流亡。

尼采的“上帝死了”宣告了一个时代的开始，我们把这个时代称做现代。这个名称是准确的，因为这个时代的确属于我们，我们至今仍生活在其中。上帝之死的后果是双重的。一方面，一切偶像也随之死了，人有了空前的自由。另一方面，灵魂也随之死了，人感到了空前的失落。灵魂死了，自由有何用？这是现代人的悲痛，是现代主义文化的不治的内伤。这时候，来了一些不速之客，他们对现代人说：“你们的灵魂死得还不彻底，等到死彻底了，你们的病就治愈了。”

如今，这样的不速之客已经形成一支壮大的队伍，他们每人的后颈上都插着一面“后”字旗。

当现代主义在无神的荒原上寻找丢失的灵魂之时，后现代主义却在一边嘲笑，起哄，为绝对的自由干杯，并且仗着酒胆追击荒野里那些无家可归的游魂，用解构之剑把它们杀死并且以此取乐。

二

我的朋友李娃克，你竟然说你怀着“后现代主义激情”，我相信你一定用错了词汇。“后现代主义”与“激情”是势不两立的，“后现代主义激情”是一个自相矛盾的概念。

激情的前提是灵魂的渴望和追求。渴望和追求什么？当然是某种精神价值。重估一切价值不是不要价值，恰好相反，正是因为对价值过于看重和执著。现代主义是有激情的，哪怕它表现为加缪式的置身局外。现代主义不喜欢自欺和炫耀，所以不喜欢那种肤浅的、表面的激情，例如浪漫主义的激情。渴望而失去了对象，追求却找不到目标，这使得现代主义的激情内敛而喑哑，如同一朵无焰的死火。

后现代主义却以唾弃一切价值自夸，以消解灵魂的任何渴望和追求为能事，它怎么会有、怎么会是激情呢？

我不怀疑你拥有激情，但那肯定不是“后现代主义激情”。这个时代太缺少激情，你的激情无处着陆，于是你激情满怀地要做一个后现代主义者。这当然是一个误会。你为人们的不易激动而

激动,可是你的激动仍然无人响应,你决定向这些麻木的人们扔出一枚炸弹。结果你扔出的是几个身穿寿衣的女孩子,她们走进麻木的人群,但没有爆炸。

三

在长城、天坛、故宫、天安门,若干身穿寿衣的人鱼贯而行,并排而行,成队形或不成队形而行,这些场景有何寓意?是警示芸芸众生思考死亡,还是讽喻世人如行尸走肉?是一声警世的呐喊,还是一纸病危的通知?在这些兼为历史遗产和风景名胜的场所,鬼魂和游人一齐云集,究竟谁是主人,谁是入侵者?

我注意到了这样两个镜头:在长城,当寿衣队伍走过时,几个金发碧眼视若无睹,游兴不减;在天安门广场,当寿衣人鱼贯“投票”时,几个同胞始终旁观,表情麻木而略带诧异。

我仅仅注意到了,不想以此说明什么。

今日的时代,艺术已成迂腐,艺术家们也渴望直接行动。但艺术家的行动永远不过是一个符号罢了。

即使让一切活人都穿上寿衣,你也不能使人们走近死亡一步,或者使死亡远离人们一步。你甚至无法阻止你设计的寿衣有一天真的成为时装流行起来。

我想起一幅耶稣画像,画中的耶稣站在圣保罗教堂的台阶上,拥挤的人群根本没有注意到他。人群中,几个牧师正为神学问题争辩不休,顾不上看耶稣一眼。

我还想起巴黎的蒙巴拿斯墓园,我曾经久久伫立在园中最简朴的一座墓前,它甚至没有墓碑,粗糙的石棺椁上刻着萨特和波伏瓦的名字。

与死亡相比,寿衣是多么奢侈。

1999年3月19日



寿衣时装草图

解神话

评李娃克的《当代寿衣时装演示展》

□邹跃进

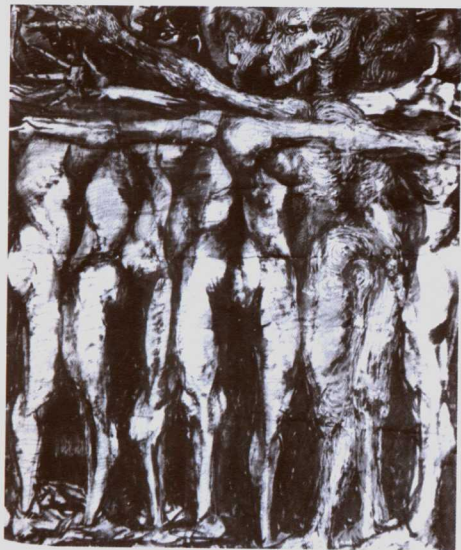
李娃克的“当代寿衣时装演示展”是作者站在中国当代文化的立场上,以观念、行为的艺术方式对20世纪中国的一次重新解读;一次解神话的悲壮行为和仪式化表演。这意味着李娃克这一作品的意义不仅来自中国当代文化语境,而且也是对这种语境的领悟和认识、呈现和提示。这是因为,如果我们愿意,我们甚至可以通过对李娃克这一作品内涵的解读,重新划分中国20世纪的文化和历史:即以20世纪中国历史中的神话建构与消解为依据,把20世纪中国历史划分为90年代前的神话建构阶段与90年代以来的神话消解时期。尽管这个二分法的两个时期显得那样不对称和不平衡,但它也多少符合事物发展的规律,那就是解构总是快于建构。

当然,对于我们理解李娃克“当代寿衣时装演示展”这一艺术作品的文化意义来说,重要的不是上述历史划分的非对称性,而是20世纪中国神话的建构与消解是以什么方式进行的,它们又以何种方式在李娃克的作品中共时性地呈现出来。

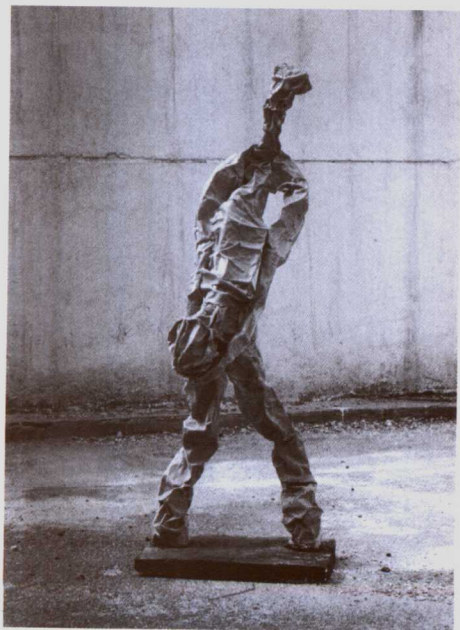
90年代以前的几十年间,中国在批判封建中国和资本主义西方的过程中,创造出了新的中国形象和神圣的中国神话,那就是社会主义中国和现代化中国。与此同时也在对中国古代历史遗存的精心选择中重新塑造了理想的文化中国形象。进入90年代,市场经济的兴起与发展带来了消费主义和大众文化的出现,结果是90年代以前建构诸神话所使用的各种文本,被精明的商家包装之后转换为文化产品,成为填充人们闲暇时间的大众文化。这意味着,进入90年代之后,市场经济以自己的“当代”方式重写了中国历史。大众文化和日常生活也在不知不觉中消解着昔日建构起来的神话,即在神话的平民化、大众化、娱乐化过程中除去神话中神秘、崇高和神圣的性质。就此而论,李娃克的现代寿衣时装系统及其表



寿衣时装草图



创作 1982



绝望者的激情 1993

演活动,在根本上是为了把隐藏、潜行于大众文化和日常生活中神话消解的无意识化过程转换为意识和反思的对象。当然,这也就从某种意义上使《当代寿衣时装》这一艺术作品在多层含义上参与了90年代以来艺术和文化中消解神话的历史行列。

李娃克的消解神话的方式与政治波普、艳俗艺术、卡通一代等艺术形态的区别在于它是在寿衣时装化和寿衣时装模特穿越诸神话象征场所的行为和表演过程中展开与完成的。如果我们把李娃克消解神话的计划分为两个阶段,那么,作为第一阶段的寿衣时装化则显得尤为重要,因为它在整个艺术作品中既是起点也是终点。

由于寿衣与死亡和彼岸世界的关联,所以,对于生命来说,寿衣就具有指向一个不在的时间与空间领域的特征,然而,寿衣的时装化就是在这个指向的中途扭转它的方向,使其由此在世界生成,并使其获得向当代社会提问的文化功能。这样,怎样使寿衣时装化就成为李娃克在这一艺术行为中解神话的核心之所在。李娃克的方式是:首先,改造寿衣本身的造型样式,即在不失去寿衣基本特征的前提下,把曾建构神话使用过的服装改造为寿衣的形态,这样,寿衣的时装化在具体操作中就成了寿衣中山服化、红卫兵服化、博士服化等。其次是李娃克把各种象征神话和解神话的各种符号并置、拼贴在时装化了的寿衣之上,使其在共存的相互关联中获得新的意味。这样,被时装化的寿衣由于集生与死、崇高与享乐、神话与流行、权力与腐败等各种异质元素于一身,从而具有了消解神话的力量,即使昔日神话的统一、完整、坚实的外壳与内核暴露出矛盾与疑隙。

李娃克解神话的第二阶段是让穿上寿衣时装的模特在诸神话的象征场所中行走和表演。在20世纪艺术史中,李娃克的这种艺术方式无疑是一次大胆的、前所未有的现场表演,它给人们的感受和疑问是:我们难道真的进入了一个人神共舞、众神狂欢、生死和解的时代?

李娃克的当代寿衣时装系列及其行为和表演在当代文化中的意义,我已上面谈到两点,即一、把潜存于日常生活中的消解神话的过程呈现为一个反思的对象。二、通过这一作品参与解神话的过程。现在,我将谈到第三点,也是更重要的一点,那就是李娃克在这一消解神话的艺术作品中就包含着对我们这个时代的生活、文化与艺术中神话消解的反思与追问,即当我们同时生存在这个英雄远去、神话消解、理想失落、信仰危机与神话消解后人性解放、物质丰裕、生活幸福、物欲横流的相互矛盾、相互混合、彼此消长的时代之中时,如果我们不能弥合、调解它们之间的矛盾与对抗,那么,我们就注定只能在困惑与无奈中生存。这是因为神话消解既给我们以自由,又把我们抛入无根的虚无之中。所以,在李娃克解神话的艺术背后,我们还能读出警世危言。

李娃克当代寿衣时装演示展 前言

□李娃克

准确地死就是
准确地活好今天在
异化的劫数里引进
嘴咬着尾巴的圆在
乙醚失效之后
春药的准星打翻
棺盖上的筵席
黑洞洞的开胃酒给
舌头的造访品尝
汽车、绝壁、月亮在
科隆人的病历上炮制
万花筒占据墓穴的名额
总结不朽的缺憾在
死亡中准确地活!

世界疯了!人们像灾荒中的蚂蚁,在地球上抢夺着一切它们可以驱动和驮不动的东西,如一台台疯转的机器,把地球搞得坑坑洼洼、昏天黑地,各种危机正在向人类逼近!警醒的人们在被物化得亢奋之后,感到一种从未有过的空虚和对死亡的恐惧,他们占卜算命、疑神惧鬼;他们小心地绕过花圈店、寿衣房,生怕沾上晦气,更怕勾起致命的心事。可是,大凡这类店房都是昼夜为人民服务,且随着人口的暴涨像雨后春笋遍布大街小巷。你如何绕得过去呢?故此,唯一的办法就是以审美的态度对待之。君不见寿衣店里的那些“彼岸时装”透射着一种超然、冷艳、肃穆的力度美吗?而这种美恰恰能医治“此岸”的浮躁、空虚与恐惧。美中不足的是,传统意义上的寿衣,只局限在凤冠龙袍的“过去式”上,不具有当代意义上的审美价值与功能。换句话说,当代人穿着清末民初的寿衣款式谢世,除给人一种殉葬感外,还有种历史与人倒错的虚假感。

“寿衣时装化”则容寿衣的“过去式”、“现在式”、“将来式”于一个审美本体中。不论是来“此岸”或是去“彼岸”的人,都可以根据自己需要和爱好选择和穿戴各种款式的寿衣时装。这样做,可以模糊和消融人类生与死的冰冷疆界,使生者与死者没有生硬的疏离感,给患“当代恐惧病”的人们以“生死皆大同”的安慰,使他们在垂死般的鲸吞中变得安详和从容。

有些人虽活犹死,他们是社会意志支配下的“他

我”,这些人只属于人的类别,此外,再无特征可言。这些人应该穿上寿衣时装去体验一把“行尸走肉”的滋味,然后置于“死”地而后生。

有些人只活不死或虽死犹生。他们为了自由独辟蹊径,不可重复,上帝和人都忘不了他,这样的人穿上寿衣时装可以催生一个时代。

恐惧死亡的人穿上寿衣时装,可使你对讳莫如深的死亡熟视无睹,如待宾朋,继而漫不经心,不知自己是死是活。

耽于迷信的人穿上寿衣时装,可以帮你驱邪返真,明确应该干什么。

什么也不怕的人穿上寿衣时装,就会由“死”向着活的方向活,活得更准确,更自我,更精华。

总之,生命过程即艺术创造的审美过程,人要在对生命的创造过程中,不断地更新自己,而每一次更新都应是一次死亡与再生的生命体验,一次生命的奇迹!

“寿衣时装化”就是“生命哲学时装化”。它在当代人生的本体意义上开辟了一个崭新的审美领域。

1998年6月于北京



浮躁万岁 1986



记者采访李娃克 1998 北京剧院



面具 1988

李娃克(曾用名李群)

- 1959 ☐ 9月生
- 1981 ☐ 毕业于山东工艺美术学院雕塑专业
- 1984 ☐ 结业于上海轻工业学院工业造型专业
- 1985 ☐ 参加“山东青年画家奉献展”
- 1986 ☐ 在山东举办艺术群体“人人大社”
- 1987 ☐ 在山东举办“世纪末画会”
- 1987 ☐ 在济南举办“世纪末画会第一回”
- 1988 ☐ 创作“充气主义”系列作品:《子夜的弥撒》
- 1989 ☐ 参加“中国现代艺术展”
- 1989 ☐ 在济南举办“艺术家声援行为展”
- 1990 ☐ 在兰州举办“太阳群”艺术群体
- 1990至1992 ☐ 创作行为作品:《传教》
- 1994至1995 ☐ 在黑龙江、上海从事木雕创作
- 1997 ☐ 结业于北京电影学院摄影专业
- 1998 ☐ 在北京举办“李娃克当代寿衣时装行为展”
- 1999 ☐ 创作大型行为装置“后充气主义”《无性繁殖》、《半百徐娘》、《剩余价值》

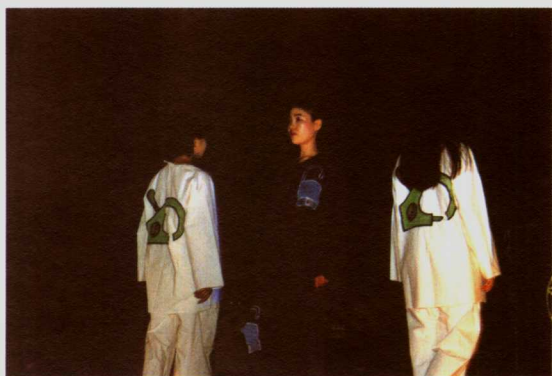


当代寿衣时装行为展——创世纪、盛开之锁

1998

寿衣时装·模特

北京剧院



当代寿衣时装行为展——创世纪、盛开之锁

1998

寿衣时装·模特

北京剧院



当代寿衣时装行为展——创世纪、盛开之锁

1998

寿衣时装·模特

天安门



当代寿衣时装行为展——创世纪、盛开之锁

1998

寿衣时装·模特

天安门



当代寿衣时装行为展——创世纪、盛开之锁

1998

寿衣时装·模特

天安门



当代寿衣时装行为展——创世纪、盛开之锁

1998

寿衣时装·模特

天安门