

## 解讀中國：以艾未未為例

郭冠英

Decoding China: A Case Study of Ai Weiwei / Kuo, Gwen Kuanying

### 摘要

中國當代藝術近十年引起國際藝壇較以往更高的關注，與冷戰後國際政經局勢改變、全球資本化不無關係。本文將以同樣使用華文、但政經體制相異的台灣視角來客觀評析，以今年 4 月被中國公安帶走後下落不明、當代中國藝壇最受國際注目的艾未未為例，從他在文革前出生、隨著社會大環境的變遷、藝術生態的萌生、進一步到國際發展、乃至今年無預警地被捕的傳奇歷程，闡述西方主流藝壇對艾未未乃至中國當代藝術關注的複雜成因。

本文將以艾未未的藝術實踐為軸線，從他早期作品如《透視研究》、《六月》，以至其他拆解文化圖像 / 權威的作品，到他脫離體制的獨立活動（包括策展及出版），乃至擔任 2008 年北京奧運體育場「鳥巢」的建築顧問一角而於國際媒體發言的聲量，試圖探究艾未未以其多重角色在推動當代藝術實踐的進程：他從不同的文化語境來解構中國符碼，發出反權威之聲，同時卻也把自己的名聲外推、成為引起國際好奇的符號。艾未未今年的被捕事件，反而使他在國際視聽中更具傳奇色彩。文中也將檢視「艾未未做為藝術家」和「艾未未做為媒體焦點」雙重位置的效應，呼應他的創作實踐正值過去三十年中國政治經濟由集權專制、到改革開放、到國際資金湧入的關鍵年代。因此本文將納入重要的歷史事件做為參照，以充分闡述艾未未、中國當代藝術與國際藝壇互動的成因。

關鍵字：中國當代藝術、艾未未、文革、全球化、國際藝壇

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts

## 一、前言：在中國和在西方的「艾未未」

文革前（1957年）出生，童年經歷勞改下放、青壯年經歷改革開放、近十年活躍國際藝壇，卻在今年被捕的艾未未，是國際藝壇關注中國當代藝術的發展無法忽略的角色。自2006年進入《藝術回顧》（*Art Review*）票選的世界百大藝壇權威排行榜 Power 100 後，至今連續四年在榜內平穩成長。（詳見表1）從他的藝術活動歷程可以一窺中國（共黨）社會變革、牽動中國大陸藝術前衛運動，以及與國際局勢互動的一端。

艾未未在使用藝術語彙顛覆中國傳統符號、向國際發聲的過程中，顯露他運用媒介的巧妙機鋒；同時以藝術手法而引發西方注意、形塑其國際聲望後，更在中國新生的當代藝壇空間挑戰當局的權威，試圖為中國當代藝術生態鬆綁。他的作品常以解構、甚至刻意曲解文化符號，以產生「無意」、或再塑新意的空間。這在一定程度上滿足了資本主義西方國家對逐步開放、過去封閉的共黨中國的好奇。西方藝壇出版了很多英文書籍來試圖理解「艾未未」這個角色的文化意義。艾未未作品中視覺符號之意義轉換都是極為淺白而易於理解的，也因此獲得西方傳媒不需太深入瞭解中國文化意涵即可解讀，而輕易得到艾未未所要傳達的「反傳統」和「挑戰權威」的訊息。在歐美國家的理解中，向中國共黨挑戰威權是冷戰時期不可想像的，艾未未的淺白藝術語言反而給西方媒體打開了對他及對冷戰後當代中國（特別是象徵廣大市場的當代中國）的好奇之門。

從詩人艾青之子、前衛創作者、藝評人、建築師、策展人、到國際媒體矚目的藝壇名人，艾未未在中國當代藝壇扮演的多重角色使他擁有特殊的發言空間，而他也充分運用此空間向國際為中國當代藝壇發聲。在艾未未的藝術實踐歷程中，其國際聲望也在在與中國政治經濟局勢的改變、國際資本全球化和對新興的中國市場的關注之關鍵歷史變化不無相關。艾未未顛覆傳統符號的創作，不只是視覺作品，亦可被視為一種行為藝術、或甚至一場表演。觀察他的藝術實踐在當代典範移轉、多元文化互譯、語境轉換的時空中別具意義。

表1 進入世界百大排行榜 POWER 100 的華裔藝壇人士

年	2002	2003	2004	2006	2007	2008	2009	2010
藝術	張頌仁	張頌仁	蔡國強	艾未未	艾未未	艾未未	艾未未	艾未未

家	(91)	(71), 蔡國強 (92)	(86), 許江 (94)	(71), 侯瀚如 (85), 蔡國強 (99)	(68), 張曉剛 (86)	(47), 蔡國強 (69)	(47), 徐文玠 (69)	(47), 張頌仁 & 徐文 玠(98)
---	------	----------------------	---------------------	--------------------------------------	----------------------	----------------------	----------------------	-------------------------------

(資料來源：《藝術回顧》雜誌 (Art Review)，2002-2010 年。)

## 二、天安門：「天安」或「歷史創傷」之門？

在《透視研究》中，艾未未的手指以挑釁之姿指向權威中心、也是眾多歷史事件發生的地點：天安門。(圖 1) 這個場域承載著多重歷史意義：自十三世紀中國帝國時期以來，歷朝皇帝居所的大門；1911 年孫中山建立共和政體後的人民廣場的北角；1966 年 4 月毛澤東在此檢閱紅衛兵，而展開文化大革命的序曲；以及 1989 年揭開之後中國面臨全球化的社會經濟劇變序曲的「六四事件」<sup>1</sup>，讓此地再度成為國際媒體的焦點場域。

面對這個具有深度且複雜歷史意涵的地點，艾未未把原本建築師用來對照比例的大拇指變成中指，用粗魯的「指」控：一個淺白的國際肢體語言，把反當局權威的訊息直接地傳遞出去。也因為這個庸俗姿態所帶有的表演訊息，讓不同文化背景的人無需瞭解藝術，即知他的反叛意味。

## 三、六月：傷痕或歡慶的時刻？

艾未未另一張在天安門取景的作品是《六月》。(圖 2) 此照的中景有一名女子掀起裙子面對攝影者，一個騎著摩托車的男子面對她，但我們看不到他的表情；一位打扮保守的婦人站在她背面，面對著一位露齒而笑的男子，兩個員警無視人群地走過。然而高掛在天安門廣場上的毛澤東肖像則仿如看著這一切般地高懸在上。這些無厘頭並存的人物姿態讓天安門廣場再次成為舞臺：一個荒謬的劇場中心。

中景擺出類似瑪麗蓮夢露姿勢的女子，其實是由艾未未的太太路青所扮演，一方面將《六月》指涉六月新娘，將天安門做為拍攝婚紗照的場所，另一方面《六月》也暗示六四事件的時間點。艾未未將妻子置於畫面中間，若我們參照文革時期宣傳品「三突出」原則：

<sup>1</sup> Chen, Weiqun, *Ai Weiwei: Fragments Beijing 2006*, Timezone 8, 2007, pp.130-131.

對中國當代藝術的了解，必然離不開「文革」美術。「文革」美術遵循著在所有人物中要突出正面人物，在正面人物中要突出英雄人物，在英雄人物中要突出主要英雄人物的「三突出」模式。<sup>2</sup>

《六月》的畫面主要被突出的是他太太所扮演的不羈女子，其他人物皆是側面或背面，或僅僅以視線來突顯中央的女子。艾未未刻意不強調威權的毛像，將之置於極遠的模糊背景，而把多種政治和非政治的符號並列：天安門、毛像、端莊和不端莊的女子、員警、注視的男子……等，藝術家在此作出對政治符碼的無厘頭拆解。艾未未以既似和諧又似挑釁的圖像衝突，突顯出以妻子為主角的表演者試圖挑逗卻又僵硬的肢體，正呼應大環境由不人性的集權社會轉向敗金的物質主義，和藝術家對此現象的諷刺。

#### 四、是顛覆或媚俗？中國當代藝術對威權符碼的拆解

要瞭解中國當代藝術，你必須研究文革。

——徐冰<sup>3</sup>

艾未未在文革時期的童年生活，深刻影響他日後選擇藝術實踐的思辨。<sup>4</sup> 在前述的《透視研究》和《六月》二作都可見他對權威所提出的嘲諷，兩件作品皆有置於遙遠背景中的「毛像」，是文革時期隨處可見的、神像般的權威象徵。諷刺的是，在中國改革開放後，「毛像」在國際間反而成為文化商品而更加流行，這一方面得歸因於迎合西方好奇、擬仿權威的「政治波普」(Political Pop)；另一方面得歸罪於西方對中國當代的膚淺解讀。從 2008 年兩場北美太平洋岸的展覽：柏克萊加大藝術空間的「麻將」展所呈現的尤利·席格 (Uli Sigg) 的中國收藏，以及舊金山現代美術館的「半生若夢」(Half-life of A Dream) 所展出羅根家族 (Logan family) 收藏的當代中國藝術，從中可見西方藏家對文革後新生代創作者在作品裏「消費」毛澤東

<sup>2</sup> 高明潞，《中國當代美術史 1985-1986》，上海人民出版社，1991 年 12 月，頁 25。

<sup>3</sup> 請參見原報導〈反革命藝術：從尤利·席格的中國收藏到興起的中國現代主義〉(“Anti-Revolutionary Art: The Sigg Collection Tracks the Rise of Chinese Modernism”)，記者 William Poy Lee，刊載於 2008 年 7 月 26 日舊金山灣區《守望報》。徐冰在接受舊金山灣區《守望報》訪問時表示：“To understand Chinese contemporary art, you have to understand Cultural Revolution.”時值 2008 年舊金山灣區有兩大中國當代藝術展，分別為柏克萊加大美術館的「麻將——尤利·席格收藏」展，以及舊金山現代美術館的「半生若夢」(Half Life As A Dream) 展。

<sup>4</sup> 王寶菊，《陳丹青、艾未未非藝術訪談錄》，北京，人民文學出版社，2007 年，頁 34。

圖像感到相當好奇。<sup>5</sup> 那些使用「毛像」的政治波普藝術家多生於文革（1966年至1976年）之後，他們將原有沉重意義的政治圖像，轉換為意義扁平（flatness）的、和商品符號結合的普普圖騰。然而，西方市場所不理解或曲解的是，新生代創作者並非反應文革時的集體式歷史傷痕、或個人的心理創傷（因為其成長過程已非文革的環境，而是改革開放、經濟加速前衝的時空），甚至不像七〇年代中國前衛藝術先驅者有意識的反叛精神。

有些「政治波普」<sup>6</sup>只是對國際市場需求的正面回應，就像商業行為的供需關係。而出身於資本主義體系下的國際買家基於對共產主義所抱持的異國風情之好奇心，對八〇年代資本湧入中國後興起的媚俗（kitsch）風潮感興趣。八〇年代到九〇年代之間，中國藝術有一股援引達達主義的荒謬態度、和採用安迪·沃荷式的普普藝術風格的風潮<sup>7</sup>，運用這些西方藝術手法，中國新生代創作者進而解構傳統圖像、操弄過氣政治人物的肖像和西方好奇的共產主義意識形態符碼所形塑的「政治波普」成為國際市場搶手的新中國品牌。這群在歷史變革後出生的新生代處於一味加速奔向未來的社會環境中，不論對近期的過去、或對長久的傳統，都自然地視為一種可以用「藝術之名」把玩的人造符碼。

同樣是華裔，對文化認同、「傳統」的定位和詮釋各有不同。生在海外的華人對文化認同、「傳統」定位和詮釋，有別於生在台灣的我們；在台灣經歷解嚴的世代對「傳統」和認同的詮釋，有別於解嚴前和未經解嚴的世代；由此延伸，在中國未經歷文革的世代對「傳統」和過往歷史的詮釋，也有別於經歷文革的中國藝術家。而引起國際、特別是西方主流藝壇所關注的中國當代藝術，原著眼於那批生長於1966年至1976年間、資本主義國家無法探知的神秘共產體系階段的藝術家們。西方媒體關注中國當代藝術，所集中注意的那群經歷文革的世代，究竟有何特色？

在超過這一百年所謂「現代化」的過程裏，今天仍然是個持續革命的計畫。

我想這給了我們這一代相當特殊的生活和教育經驗：因為被迫消除歷史記憶，我們變得更加好奇和渴求去擁抱任何接觸得到的新事物。<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Sigg, Uli, *Mahjong: contemporary Chinese art from the Sigg Collection*, Hatje Cantz, 2005, p.62.

<sup>6</sup> 政治波普（Political Pop），中國大陸譯「普普」（pop）為「波普」。

<sup>7</sup> Gao, Minglu (edited), *Inside Out: New Chinese Art*, Berkeley, University of California Press, c1998, p.117.

<sup>8</sup> Hou Hanru interviewed with Chinese Culture Center of San Francisco, *Present Tense Biennial catalogue*, Feb.27<sup>th</sup>, 2009, pp.15-16.

艾未未和那些與他一樣生在文革中、後期的藝術家們，特殊的處境是生於一個在當時所謂的「現代化進程」口號下，過去的歷史記憶被政治體系以「革命」之名系統化地消除的時空。他們所經歷的全球政經局勢關鍵性的轉變，深刻影響著他們的生涯、創作觀和世界觀，他們對於權力核心，不論是其國內的政局或國際的資本全球化現象，都有著特殊的著眼點，當他們以藝術實踐來表述，正迎上西方主流藝壇在冷戰結束後欲窺究竟的探索，兩相互動下改寫了今日東、西方文化語境並存的全球當代藝術生態。

## 五、意識形態的爭鬥：艾未未的藝術與行動

以艾未未的創作生涯觀之，文革時正值童年的艾未未成長於思想控制的大環境，和後來改革開放政策下、西方觀點湧入中國的時期。他三歲時全家便因為父親艾青的詩人身分，被視為帶有反革命色彩的「布爾喬亞」（中產階級）而被送入新疆的勞改營生活了十五年。1966年至1976年之間的文化大革命是以反布爾喬亞階級，和破除舊思想、舊文化、舊風俗、舊習慣的「破四舊」為前導口號所展開的意識形態控制，在極權政治的主導下，是很難容納帶有個人思想自由的表述；當時的意識形態是「藝術服務人民」，但最後藝術卻只服務了政治對人民的動員。當年最多的「藝術」是強調權威，以「三突出」為原則來繪製英雄人物，以符號（太陽）、構圖（三突出）、顏色（紅）等視覺形式來建構權威，或解構特定人物權力的文革宣傳海報。

當年艾未未所處的中國社會環境所欲根除的「布爾喬亞」中產階級品味，卻正是現代美學興起的源頭：十九世紀的歐陸／法國社會出現與過去「貴族」不同的新興中產階級，萌生描繪常民日常事物的新繪畫美學，如「靜物畫」主題。大部分歐陸印象派畫家皆出身中產階級，如莫內和塞尚皆偏好取材生活的靜物畫、留連於咖啡館，反映出中產階級的悠閒餘裕。

但是，中國大陸的當代藝術的發展卻朝相異的方向進行，文革期間被政治力強暴地鏟除了中產階級「小資」品味後，可以理解這個社會之後興起的前衛藝術運動，相較於西方模式，甚至相較於台、港、新加坡等非共產體制下的華文地區的模式，是在相當不一樣的現代化歷程上進行的。文革之後，中國經濟在新的改革開放政

策下，相對開放的空氣對於自主的藝術思維有較大的包容性，使新興創作者展開一波藝術運動<sup>9</sup>。如表 2 所示，七〇年代末中國大陸藝術前衛組織首先在接觸外來文化較頻繁的沿海城市展開，而後延續到內陸重要城市。

表 2 1977-1986 年之間中國大陸的現 / 當代藝術活動

年 地區	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	地區活 動數
遼寧										1	1
北京		1	4	8	1	1	4		10	16	45
浙江									1	8	9
上海			1				1		2	9	13
山東									4	1	5
雲南				1	1					1	3
天津										1	1
四川				1					3	3	7
山西									1	2	3
內蒙古				1		1				3	5
江蘇									4	6	10
安徽					1	1					2
陝西					1				4	1	6
湖南						1	1		2	2	6
西藏									1		1
福建							1		1	6	8
江西									1		1
廣東							1		1	4	6
青海										1	1
湖北							1		2	38	41
黑龍江							1				1
吉林									1		1
河北										1	1
甘肅								1			1
河南										2	2

<sup>9</sup>高明潞等著，《中國當代美術史》，上海人民出版社，1991年12月，頁273。

1970 後移居海外中國藝術家						2			1	4	7
年活動數	0	1	5	11	4	6	10	1	39	110	187
地區數	0	1	2	4	4	4	7	1	16	20	

（資料來源：高明潞等著，《中國當代美術史》，上海人民出版社，1991年12月。）

這些藝術家並不像歷史中的傳統文人畫家以疏離政治、只畫山水來宣示他們的清高，他們將藝術實踐置放於社會經濟環境的巨變中。如艾未未於1977年進入北京電影學院，隨從他父親的腳步而成為藝術家；1978年他加入「星星畫派」，成為中國前衛藝術運動的一份子<sup>10</sup>；之後，他的前衛創作經常運用常民的「日常」：不論是物質層面的日常事物、或精神層面的屬於中國民眾的生活感，並以西方易懂的藝術語彙融入在他的創作中，使得作品在東方圖像和西方語境中獲得跨文化的理解。

「我的藝術總和『平凡』相關。」<sup>11</sup> 艾未未使用中國常見而平凡的物品、日常熟悉而容易被忽略的物件，比如：明式傢俱、腳踏車輪、古甕、景德鎮陶瓷等，用在他參展卡塞爾雙年展的《童話》中1001座椅子（明式傢俱）（圖3），《永久》（腳踏車輪）（圖4），《噴著可口可樂標誌的新石器時代陶甕》<sup>12</sup>（古甕）（圖5、圖6），《波浪》（英文語意暗指「中國」的瓷器 china）（圖7）、《種子》（用景德鎮窯燒製噴漆的陶瓷）（圖8）等，透露出他偏好運用中國平民的「日常」在創作中。

自1993年以來，艾未未在北京開始一系列的獨立藝術活動，他主編並自主出版了《黑皮書》（1994）、《白皮書》（1995）和《灰皮書》（1997），成為紀錄潛力藝術家的媒體策劃者。1997年在一批熱心的藝術參與者的幫助下，艾未未成立了北京東村，2000年他與馮博一共同策劃了「不合作方式」，以直接與隱喻的違抗、抵制，對應了當年官方的第3屆上海雙年展<sup>13</sup>；同年他在網路上成立虛擬的「法克 Fake（假）」公司，也架設部落格傳達他對藝術的觀點，在網路擁有上萬受眾。

不自限於藝術家，艾未未做為獨立策展人、出版者、乃至建築顧問等在文化領域發聲的多重角色。他一方面把自己放在中國社會中入世地觀照常民生活，另一方面

<sup>10</sup> 參北島，〈星星畫會專輯〉，《今天文學雜誌》2007年冬季號，香港，頁83。

<sup>11</sup> Charles Merewether, "Changing Perspective," *Ai Weiwei Works: Beijing 1993-2003*, Hong Kong, Timezone 8, 2003, p. 25.

<sup>12</sup> 艾未未此作只在國外展出，展題為「Neolithic Culture Pot with Coca-Cola Logo」。

<sup>13</sup> Merewether, Charles, *Ai Weiwei: Works, Beijing 1993-2003*, Timezone 8, 2004, p.91.

他用當代藝術創作批判政府，而在西方媒體發聲；有意思的是，他的批判只限於藝壇、而非政壇，在面向西方受眾針砭中國當局的同時，他建立著國際藝術聲望，同時也用此聲望做為他在中國推動當代藝術的保護傘。

## 六、全球資本化的隱憂

艾未未及許多歷經文革的中國當代藝術人物受國際注目，不只是英雄創造時勢，也有一定程度是時勢造英雄，不能忽略蘇聯解體冷戰後全球資本化的時空。

我們正活在一個自我矛盾中：消費主義更全面滲透到生活中的所有文化內涵，甚至到智性的層面，不論是在地性、全球化、多元文化主義和混血文化等，除了他們本身的政治立場，很多都已被市場生態所影響並轉變成商品化的標籤，成為可被消費的物品。<sup>14</sup>

這透露文革後中國當代藝術生態不可避免地受到藝術市場的牽動，而使收藏家仍居影響位置。然而影響中國當代藝術生態的不只是國際藏家的投資，也包括部分創作者不加思索地迎合外來口味，但若無長遠視野、若不深思其中浮沉互動的文化動能，有些突然標高於國際市場的新興股很可能成為全球資本化「麻將」遊戲中的經濟泡沫。

西方收藏家或策展人對整體中國經濟乃至藝術的探索，在蘇聯解體、中國共黨經改開放的年代裡更為加速<sup>15</sup>。然而，我們不能不加思索就對全球資本化將西方資金吸引到我們所處的遠東地區感到樂觀。因為在全球經濟資本化下，金權擁有者將集中在少數已開發國家，享有低工時、高收入、充裕的閒暇和廣闊綠地的生活環境，他們管理開發中和未開發國家的研發者、代工和勞工；中國許多地區則成為全球大廠商的世界工廠，承受高工時、低收入、空氣污染嚴重的生活環境。艾未未的作品刻意運用「日常」，一定程度地反應他關照全球化下中國的常民生活，並用淺白明顯的國際語彙對此提出針砭。

## 七、文化創傷與「扁平」藝術

---

<sup>14</sup> Hou Hanru, "The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibition and Biennales in Post-War Europe," edited by Barbara Vanderlinden and Elena Filipovic, Roomade/MIT Press, 2005, p.60

<sup>15</sup> Schirato, Tony, *Understanding Globalization*, Sage Publications Inc., 2003, p.107.

解讀艾未未及中國當代藝術，不能忽略文化大革命的潛藏影響。艾未未在 1992 年在古甕上拼漆「可口可樂」字樣，在 1993-2000 年間製作了一系列漂白古甕的作品，「扁平化」了傳統可能賦予的深層意義，也可視作掩蓋對文革或抹消歷史的創傷。關於藝術的「扁平」(flatness)，西方扁平風格、普普藝術大師安迪·沃荷曾說：「這就像把外在放到內面，或者把內在放到外面。」<sup>16</sup> 對照觀之沃荷本人在經歷了致命的車禍、槍擊後，創作了可多重複製的「車禍」(Car Crashes)、「死亡」系列(The Death Series) 版畫，將個人創傷平板地呈現給大眾，然後和他的名人版畫並陳。

「接受藝術治療的患者，往往會以相當簡單、扁平的構圖效果，來表達複雜而深層的心理傷痕，試圖正面地表述出來。」<sup>17</sup> 將艾未未與另一位東亞「扁平」藝術家村上隆並列觀察，藝術的「扁平」往往是心理層面掩飾創傷的「粉飾太平」。在村上隆於 2001 年策劃在美國巡迴的「超扁平」(Superflat) 展中，他指出二戰之後日本一股腦兒地吸納西方、特別是美國文化的扁平現象：「……日本文化，你知道，自從二次大戰之後就是模倣美國的東西、歐洲的東西和西方文化，不是嗎？每回，他們就製造一個膺品、膺品、膺品、膺品、膺品、膺品……膺品的歷史，到現在，它變成了原創。」<sup>18</sup> 村上的卡漫式「蘑菇雲」圖像，和他在 2005 年邀集日本年輕藝術家於紐約所策劃的「小男孩：日本爆發的次文化藝術」(Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture)，展題「小男孩」(Little Boy) 和「胖男人」(Fat Man) 是美國軍方對分別投擲於廣島和長崎的兩顆原子彈之暱稱。在村上的宅男式 (otaku) 超扁平品味重覆出現著淺白而扁平的、漫畫圖樣的蘑菇雲，暗藏日本在二次世界大戰被美國丟下兩顆原子彈的敗戰傷痕。

艾未未在作品中試圖顛覆圖像意義之際，往往用俗眾語彙來「扁平」化傳統意涵，如《透視研究》的粗魯中指、《六月》的瑪麗蓮夢露的姿勢、《噴著可口可樂標誌的新石器時代陶甕》中的可口可樂符號。在艾未未歷經文革年代一味打倒過去傳統包袱、文革後社會一味往前衝的歷史健忘症的大環境下，他的「扁平」在其所處的歷史時空中可以理解。若說安迪·沃荷的「扁平」普普藝術是基於美國短短 200 年歷史，因而沒有被太大傳統包袱所網綁，得以與普羅文化結合；村上隆的「扁平」

<sup>16</sup> 原文為：“It’s just like taking the outside and putting it on the inside, or taking the inside and putting it on the outside.” Wayne Koestenbaum, *Andy Warhol*, Weidenfeld publication, November 2001.

<sup>17</sup> Doris Banowsky Arrington, “Art, Angst, and Trauma”, Charles C Thomas Publisher, 2007, p.86.

<sup>18</sup> 鄭慧華，〈扁平的深度〉，<http://goya.bluecircus.net/archives/artreview/superflatc.php>。（2001 年 11 月 14 日瀏覽）

則產生於二次世界大戰後日本急欲遺忘敗戰羞辱，大量吸收進而內化了美國大眾文化，成為二次大戰後（1946）新生的、至今只有 60 多年較美國歷史更為年輕的「卡漫日本」；那麼，艾未未的「扁平」則向國際揭示更加年輕的中國：自文革時就急欲擺脫千年傳統包袱，文革後急欲擺脫那十年文化創傷的國度，仿若 1976 年（文革結束）之前的歷史都被有意識地失憶了，所有的「傳統」、「古物」只剩下空洞的視覺符碼，成為今日僅有短短 30 多年、失去歷史感的當代中國藝術。

## 八、破壞偶像：失手摔落一隻古甕

美國學者卡墨·帕坦（Kamau Patton）對艾未未曾如此評論：

為了影響社會改變，舊的價值觀必須被取代或被毀壞，讓新的價值有產生的空間，或產生無價值但至少可以呼吸的空間。這種對舊價值的消毀就是文化的革命。<sup>19</sup>

1997 年艾未未以一個簡單的姿態，將他對拆解文化價值的「行動」透過媒體和網路傳達到國際上：他用三聯幅照片摔落漢朝的古甕（圖 9），在照片的旁邊用英文加註一句杜象 1917 年說的話：“It’s just my own game. Nothing else.”（這只是我的遊戲，沒有別的。）<sup>20</sup>

這件作品的英文名稱：**Accidental Dropping**，只是失手摔落一隻古甕，沒有別的。然而，艾未未用可以多重複製的照片形式，把對摧毀傳統文化根源之聯繫所作的宣示，永遠的定格下來。這個表演的動作，因而可以傳播到畫冊、雜誌傳媒、網路、國內外……，這個摔甕的動作在表演結束後才開始，透過凝結成可複製的畫面傳散開來，其中的訊息在不同文化背景者的眼中有不同的詮釋，使其意義更為複雜：艾未未顯然期待破除他所經歷的文革思想束縛，然而他的藝術實踐卻也呼應了文革時紅衛兵的「破四舊」。就像文革常見的宣傳海報顯示紅衛兵用斧頭打壞十字架、佛像和傳統中國的經典，其上的文字：「打碎舊世界，創立新世界」則充分傳達當年的意識形態。<sup>21</sup>（圖 10）

不破不立，是中國 1911 年建立共和政權以來，面對西方強勢理性思潮（心理

<sup>19</sup> Kamau Patton, “In-Anticipation,” San Francisco Art Institute Published, April 20<sup>th</sup> 2009, p.12.

<sup>20</sup> 本作品印製於艾未未和馮博一策劃的「不合作方式」展覽畫冊，頁 4。

<sup>21</sup> 圖 10 這張文革宣傳海報顯示紅衛兵用斧頭打壞十字架、佛像和傳統中國的經典，充分傳達當年「破四舊」的意識形態。

的)和工業技術(物質的)湧來,對千年傳統的反思和面對未來的爭戰。不論是激烈的自我革命或溫和的採納改革,在台灣、中國大陸、乃至大中華經濟圈的不同政體都有著不同的「現代化」歷程,對所謂的「中國」歷史也有著不同的詮釋解讀。而「現代化」是否一定表示「西方化」或與西方文明妥協?是否一定要「摔落」捨棄千年老古董的牽絆?而這個古董陶甕所隱喻的「歷史」,是否其實只是不同政權所建構的迷思?或其實只是我們當代人對過去的「想像」?

這個摔甕的動作在藝術家本人以杜象之語加註:「沒有別的」,一方面帶著達達主義的玩世虛無,另一方面也呼應了道家的「無」,表達了艾未未對思想自由的期待。生長於一個歷史記憶被政治力量有系統地消除的大環境中,古老的道家哲學可能也是欲被消除的對象,但如何消除「無」?這就是道家「無為而無不為」精神有趣又弔詭之處。不同於西方的虛無如達達主義的否定一切,道家的肯定「無」之為,反而給了艾未未的摔甕一個意義,也給了面對時代巨變的不斷變革的文化主體,在歷史與未來、東方與西方文明交會的過程中一個可能的詮釋。

艾未未摔碎古甕、在天安門用中指作建築測量練習、他「漂白」古董(圖11)、或「彩繪」古董(圖12、圖13),以及他在古甕上畫著可口可樂標誌……,他的藝術都在假裝無意之間企圖破壞偶像,在看似遊戲之間進行革命性的顛覆。在「道可道非常道」的油滑不直接表白之間,讓權力當局對他的當代藝術革命睜一隻眼閉一隻眼,也讓出空間給國際傳媒平添想像與詮釋。自2006年至今連續四年艾未未進入國際媒體《藝術回顧》(*Art Review*)票選的「世界百大」藝壇人物排行榜(*Power 100*)看來,艾未未的藝術實踐正值中國轉變的關鍵時空,在破壞偶像的同時,艾未未解構著權威、也解放著沉重的歷史內涵,而他今年的被捕,更傳奇地在國際傳媒形成了「艾未未」迷思。

## 九、結語：穿梭中西文化語境，擴張發言空間

拿起一個漢朝的甕,在這個超過兩千年的古物上小心地噴上可口可樂的標籤;然後再拿起幾個萬年以上遠古時代的甕,將它們漆成白色或顯眼的顏色;然後把好幾個清朝時代的桌子和凳子,把這些不超過三、四百年的傢俱切割開來,再重新用另一種角度組裝。再選一個特別的漢朝甕子,站在水泥地上持著漢甕,放開手將之摔碎。

當這些都做完之後，只剩下一件你可以替中國文化所做的事，就是參與北京奧運的體育場設計。

——艾未未，2004年<sup>22</sup>

在為 2008 年北京奧運所興建的《鳥巢》體育場，艾未未作為瑞士承建單位赫爾佐格·德梅隆建築事務所的藝術顧問，(圖 14) 卻也藉此位置在媒體上發表不少對中國政府的批評，特別是將奧運當作一種國際公關的文宣，遠離了當初設計並取名為「鳥巢」所著眼的、自由飛翔的原意。「『鳥巢』含有符合奧運『公平競爭』的精神，是要傳達自由是可行的，且需要公平、勇氣和力量。」艾未未在北京奧運開幕前一天向國際媒體表示：「持著這樣的原則，我將不出席奧運開幕式，因為我認為擁有選擇的自由是公平競爭的基礎。這個自由的力量是我最珍視的。」<sup>23</sup>

艾未未以他所選擇的自由遠離奧運的開幕，表達他不同意被權力安排的集體式演出。「鳥巢」名稱所含有的精神的自由，其實也正呼應數千年來遠離塵囂的文人畫家在藝術上貫徹的精神。而艾未未之所以能在藝壇焦點批判權威，雖多次受到阻擾卻能巧妙閃避當局的直接封殺，在於他的藝術實踐是在數十年以來透過多重角色同時進行：已平反的詩人之子，文革後相當早期的中國前衛運動「星星畫會」參與者，與官方的上海雙年展相抗衡的「不合作主義」策展人之一，鼓勵後進的中國前衛藝術家的媒體主催者：《黑皮書》、《白皮書》、《灰皮書》主編，國際媒體所關注的藝術家等身分。

從艾未未的藝術活動歷程可以一窺中國前衛運動、政經變革、以及與國際局勢互動的一端。這是他利用顛覆中國傳統符號、向國際發聲的過程中，顯現他巧妙地、帶有表演姿態地運用西方傳媒；也是他運用其國際聲望挑戰當局的權威，試圖為中國本土的藝術環境鬆綁。他的作品解構、甚至曲解中國文化符號，以再塑新的意思，這些意義的轉換都是極為淺白而易於理解的，也因此獲得西方媒體不需太深入瞭解中國藝術及文化意涵即可解讀，而輕易得到艾未未所要傳達的反傳統和挑戰當局權

<sup>22</sup> Interviewed with Hugh Pearman, First published in the *RIBA Journal*, London, January 2004.

<sup>23</sup> 艾未未於 2008 年 8 月 7 日在英國《衛報》(*the Guardian*)所發言的原文為“‘The Bird's Nest’ National Stadium, which I helped to conceive, is designed to embody the Olympic spirit of ‘fair competition’, It tells people that freedom is possible but needs fairness, courage and strength.” Ai said, “Following the same principles[of the stadium], I will stay away from the opening ceremony, because I believe the freedom of choice is the basis of fair competition. It is the right I cherish most.”

威的訊息；在西方的浮面理解中，挑戰權威在共產主義極權的環境下是不可想像的，艾未未的淺白視覺語彙反而給西方媒體打開了對他及對中國當代的好奇之門，也使得西方藝壇出版了很多英文圖錄來試圖理解「艾未未」這個角色的文化意義。

在身處中國和西方當代藝壇的多重角色中，艾未未運用不同的文化語境，成為推動中國當代藝術更多自由空間的關鍵人物，同時他的國際聲望也成為多次挑戰權威、推展藝術空間的保護傘。今年 4 月艾未未在北京機場遭公安逮捕，突顯中共當局對人權及言論自由議題備受國際質疑，畢竟艾未未所做的是「藝術」，而非激進奪權的政治行動。一個國家不能保有藝術家的針砭言說，反而使其所有改革開放的進程蒙上陰影：政經改革下吸引全球（資本）的自由空間，只限於物質，而非思想。

#### 參考文獻

- 王寶菊，《陳丹青、艾未未非藝術訪談錄》，北京，人民文學出版，2007 年。
- 呂澎，《中國當代藝術的歷史進程與市場化趨勢》，北京，北京大學，2010 年。
- 艾未未、馮博一策劃主編，《不合作方式》展覽畫冊，北京，艾未未自行出版，2000 年，頁 4。
- 高明潞，《中國當代美術史 1985-1986》，上海，人民出版社，1991 年 12 月。
- 范迪安主編，《中國當代藝術年鑒展：當代視像·為收藏家辦的展覽》，長沙，湖南美術，2005 年。
- 霍少霞，《星星藝術家：中國當代藝術的先鋒 1979-2000》，台北，藝術家，2007 年。
- 北島主編，《星星畫會專輯》，《今天文學雜誌》2007 年冬季號，香港，牛津大學，。
- Sigg, Uli, *Mahjong: contemporary Chinese art from the Sigg Collection*, Hatje Cantz 2005.
- Gao, Minglu (edited), *Inside Out : New Chinese Art*, Berkeley: University of California Press, c1998.
- Robertson, Iain, *Understanding International Art Markets And Management*, Routledge, 2005
- Erickson, Britta, *China Onward the Estella Collection: Chinese Contemporary Art*, Humlebæk, Denmark, Louisiana Museum of Modern Art, 2007.
- Barringer, T J & Flynn, Tom, *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture*, Routledge, 1998.
- Hefner Collection, *Through an open door : selections from the Robert A. Hefner III Collection of Contemporary Chinese Oil Paintings*, Stewart, Tabori & Chang, 1998
- Zeng, Youhe, *Some contemporary elements in classical Chinese art*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1963.
- Nederland's Architectuurinstituut, *China Contemporary*, Rotterdam, NAI; New York, D.A.P., distributor,

2006.

Hou Hanru, *On the Mid-Ground*, Timezone 8, August 2, 2003.

Farrer, Anne, *Chinese printmaking today: woodblock printing in China 1980-2000*, London, British Library, 2003.

Sullivan, Michael, *Art and Artists of 20th Century China*, University of California Press.

Friis-Hansen, Dana (edited), *Cai Guo-Qiang*, Phaidon Press, 2002.

Clarke, David, *Modern Chinese art*, Oxford University Press, 2000.

Obrist, Hans Ulrich, and Hou Hanru, *Cities on the Move*, Hatje, 1997.

Schirato, Tony, *Understanding Globalization*, Sage Publications Inc., 2003.

Balkema, Annette, *Concepts on the Move*, Rodopi, 2002.

Bianchi, Lorenzo, *China: Contemporary Painting*, Damiani, 2005.

Köppel-Yang, Martina, *Semiotic Warfare: A Semiotic Analysis, the Chinese Avant-Garde*, Timezone 8, 2003.

Lim, William, *Asian Ethical Urbanism: A Radical Postmodern*, World Scientific, 2005.

Barlow, Tani, *Formations of Colonial Modernity in East Asia*, Duke University Press, 1997.

Andrews, Julia, *A Century in Crisis : Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, NY, Guggenheim Museum, 1998.

Merewether, Charles, *Ai Weiwei: Works, Beijing 1993-2003*, Timezone 8, 2004.

Chen, Weiqun, *Ai Weiwei: Fragments Beijing 2006*, Timezone 8, 2007.

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts