WU HONG ON CONTEMPORARY CHINESE ARTISTS

走自己的路

BREAKING NEW PATHS

巫鸿论中国当代艺术家

巫鸿 著

嶺南美術出版社

走自己的路

巫鸿论中国当代艺术家

巫鸿 著

岭南美術出版社·2008

图书在版编目（CIP）数据

走自己的路：巫鸿论中国当代艺术家 / 巫鸿著.
—广州：岭南美术出版社，2008.5
ISBN 978-7-5362-3904-3
Ⅰ.走… Ⅱ.巫… Ⅲ.艺术家—人物研究—中国—现代—文集
Ⅳ.K825.7-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2008）第 050702 号

策　　划：徐南铁
特约编辑：黄　专
责任编辑：白　榆　辛朝毅
责任技编：钟智燕
责任校对：虞向华
装帧设计：白　榆

走自己的路——巫鸿论中国当代艺术家

出版总发行：岭南美术出版社
（广州市文德北路 170 号三楼　邮编：510045）
经　　销：全国新华书店
印　　刷：广州市岭美彩印有限公司
版　　次：2008 年 5 月第一版　2008 年 5 月第一次印刷
开　　本：787mm×1092mm　1/16
印　　张：17.25
印　　数：1-3000 册
ISBN 978-7-5362-3904-3

定　　价：60.00 元

此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

目 录

当代何以成史（代编者序） 黄 专

读木心：一个没有乡愿的流亡者 13

再谈“作为模式的绘画”——蔡国强的火药画及其他 29

鬼域的造反：徐冰和他的无意义文字 49

徐冰：对媒材和视觉技术的实验 61

徐冰的《烟草计划》：从达勒姆到上海 73

谷文达《碑林－唐诗后著》的“纪念碑性”和“反纪念碑性” 105

残缺的纪实：刘铮和他的《国人》 119

王晋和他的《中国之梦》 139

张大力：和城市的“对话” 153

荣荣：废墟中的自传 175

展望的艺术实验 195

“市井”后现代：谈宋冬和尹秀珍的艺术 215

《幻象》：缪晓春的世界城市 229

朱昱的《植皮》及其文本 239

沈少民的艺术历程 255

当代何以成史（代编者序）

黄 专

贡布里希在《艺术的故事》第十一次再版时增加了“没有结尾的故事——现代主义的胜利”一节，在那里，他相当不安地讨论了艺术史描述“当前故事”的危险：

> 越走近我们自己的时代，就越难以分辨什么是持久的成就，什么是短暂的时尚……
>
> 正是由于这个原因，我对艺术的故事能够“一直写到当前”的想法感到不安。不错，人们能够记载并讨论最新的样式，那些在他写作时碰巧引起公众注意的人物。然而只有预言家才能猜出那些艺术家是不是确实将要“创造历史”，而一般说来，批评家已经被证实是蹩脚的预言家。

当然，他也没有忘记提醒艺术史家理应具有描述“当前故事”的责任，当有人问他“你对现代艺术感兴趣吗”，他反问道：“一位艺术史家怎么可以对20世纪艺术的变化不感兴趣？”只不过他认为他们在履行这种义务时必须谨慎保持与那些以推动新奇趣味和时尚为己任的批评家之间的距离。

的确，当代不能成史，几乎是学术纪律严明的当代史学和艺术史学共同遵循的某种潜规则，对书写当代史的这种普遍戒心来源于近代科学史学中的这类逻辑：“当代”不仅因为离我们的价值世界太近而缺乏历史判断所必需的距离感，而且由于对它的史料运用缺少时间的甄别和筛选而显得过于随机和主观。当然，与那些具有稳定的艺术

目标和标准的时代相比，在我们这个崇尚进步、新奇和时髦的时代做到历史描述的客观性尤其困难：在当代艺术中我们的确常常无法在伟大的艺术和各种时尚把戏间做出判断。不过，当代不能成史并不是史学尤其是艺术史学的传统，相反，“通古今之变”才是人类史学的最高理想：从司马迁的《史记》到郑樵的《通志》，历史都落笔于当下，“习六艺之文，考百王之典，综当代之务”（顾炎武《日知录》）更是清代实学的原始追求。被誉为中国“画史之祖”的《历代名画记》（余绍宋《书画书录解题》）书史下限的武宗会昌元年(841年)离作者张彦远去世的僖宗乾符三年(876年)仅三十年之距，而第一部真正意义上的西方艺术史——意大利人瓦萨里的《名人传》也同时是一部真正意义上的“当前历史”，甚至是一部“哥儿们”的艺术史。

如果从1979年算起，中国艺术的“当前历史”已有了三十年的时间，虽然我们从来不缺乏书写当代历史的冲动，但在裹挟着各种新学思潮、各种新奇的国际样式竞赛以及各种新闻、商业炒作的情境中，关于当代艺术的研究往往无可避免地堕入时尚旋涡和潮流之中，史学叙事和批评描述之间的区别也变得越来越不可能。当代何以成史，现在也许首先不仅仅是一个写作方法的问题，而是一种学问态度和价值判断问题。我们无法回到艺术单一标准的时代（譬如以“征服自然”、“美”或者政治教化作为目标的时代），而如果没有一些基本的艺术史的原则，当前历史的写作就更无法进行。在我看来，这些原则首先应该体现在研究对象的选择上，譬如，“当红”不应该是我们的选择标准，而那些有持续的问题意识、创造逻辑和思维智慧的艺术家才应该是故事的主角。另外，我们还应该回到以艺术家和他们的作品为中心的写作上来，它的意思是：我们除了要耐心了解形成艺术家思维模式的环境和逻辑外，还必须对构成艺术家成就的最主要方面，他的特殊的视觉方法和技术成分进行描述，而不能仅仅满足对各种新奇观念的解释和标签式的定位。其次，如果你是对历史而不是对时尚感兴趣，你就还应该去了解形成这个时代的艺术生态和情境的基本逻辑，在繁杂的资讯和信息背后（我们可以称它为史料）机敏地发现哪些是对我们的文化真正产生影响的问题，而哪些只是出名的把戏，要做到上面这一点除了必备的史学修养和强烈的历史感觉外，你还必须做

一些诸如编年、史料甄别一类的基础工作。当然，最后，你还应当适当地克制对艺术进行过度的文化和诗学解释的冲动。

《走自己的路》是艺术史家巫鸿先生第二部以中文出版的当代艺术论文集，它与《作品与展场》一起构成了他观察中国当代艺术的特殊角度和全景视野，与后者比较，这部以艺术家为主体的批评著作，由于他的史学眼光、态度和方法，似乎具备了更多的“史传”色彩，譬如，在“展望的艺术实验”中他有趣地提出了他的研究和研究对象应该共同遵守的“原则”：

> 有耐心的艺术批评家必须“跟随”艺术家一段时期，然后才可以发现其作品发展演变的脉络。反过来说，希望被当做个案讨论的艺术家也首先得有耐性，其作品的发展演变必须先有脉络可寻，而非纯由外界刺激所引起的躁动。

事实上，“理解艺术家持续性的艺术实验的内在逻辑”一直是巫鸿先生当代研究的主要特征，这一特征既来源于他作为职业艺术史家的本能，也来源于他进行这类研究的文化态度和责任，他曾在别的地方提到，任何对中国当代艺术的严肃解释“都必须面对历史研究和方法论的挑战，解释者不仅需要广为搜集研究素材，而且需要审视分析研究的标准和方法”，而长期以来正是由于缺乏这种史学逻辑和解释，中国当代艺术的成就和意义在西方策划人、正统艺术评论家甚至实验艺术的支持者那里一直遭到了普遍的歪曲（“中国实验艺术十年”）。

在关于蔡国强的“火药画”的研究中，针对当代艺术评论中将艺术家的哲学宣言与他的作品意义进行简单类比的批评方法，巫鸿根据他在哈佛大学的同事伊万兰·布阿“作为模式的绘画”的理论，提出：“应该恢复把绘画作为了解艺术家内心逻辑和创造性基本根据的地位。”为此，他提出了这样一套历史分析方法：首先通过大量综合性的史料分析、情境还原和技术论证，结合对艺术家“推测性”思维和视觉形

象逻辑的推断，提炼出潜藏在艺术观念和形态中的独特的策略、象征和技术“模式”；然后再通过这一模式对作品进行阐释，他认为只有这种分析性的过程才能为我们提供真正可靠的视觉阐释，而他正是依据这套方法对蔡国强长达近三十年的“火药画”实验和徐冰的《天书》、《烟草计划》进行了史学意义的、令人信服的个案阐释。

将当代研究课题与古代研究课题并举是巫鸿先生当代艺术研究的另一个学术特征。在对谷文达《碑林－唐诗后著》的研究中他就运用了他在古代艺术史研究时使用的“纪念碑性”概念，分析了这件当代作品在“纪念碑性”和“反纪念碑性”上的意义落差和逻辑特征，这类研究还有运用“废墟”这一史学课题对展望、荣荣、宋冬和尹秀珍等作品的分析。这类研究由于超越了史学研究中古代与现代的学科界线和传统分野，从而使其具有了某种独特的史学视野和穿透力，我们也可以将它视为“通变”史观在当代的一种运用。

我们很容易在古典艺术世界和我们身处的当代艺术世界间找到它们的差异：前者依赖于宗教情怀、道德智慧以及那些公认的伟大的知识和技术传统，而后者崇尚的是源自康德的艺术自律的信仰以及进步、革新这类时代观念，但如果我们依然相信艺术是人类文明的一种创造，我们就必须学会分辨哪些是会给我们文化带来光荣的艺术成就，哪些是瞬间即逝的时尚把戏；哪些是卓越的大师，哪些只是江湖骗子，而这项工作注定是那些严肃的艺术史家的本分和责任，我想，这也正是我们应该对巫鸿先生的当代艺术研究保持敬意的理由。

2008. 4. 7

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

读木心：一个没有乡愿的流亡者

（2001）

在当代中国艺术家中，木心有两点与众不同：其一，他在中西文学和哲学方面都有极高的造诣，也能同样娴熟地将这些知识融会于写作和绘画之中。在这一点上他可以和最近获得诺贝尔文学奖的高行健比美。高行健也是一位相当执著的画家。但是我认为在绘画风格的细腻和作品题材的丰富两个方面，木心都要胜过一筹（**图 1 – 4**）。

其二，木心是我认识的作家和画家中行踪最难以捉摸的一位。我之所以说他难以捉摸，不仅是因为他的名字在内地少有人知——他在中国生活了 55 年，后来又在美国住了 15 年，一直过着隐士般的生活。也不仅是因为他用过一长串的笔名（当然这一点也并非没有关系），几乎没有人知道他的真名孙璞。[1] 我说他难以捉摸的主要原因，是由于他通过艺术和写作把“隐身”(invincibility) 的美学发挥到了极致。在这种美学中，他的个人经历必须转化为艺术经验才具有意义，而他的艺术经验必须超越常规历史和自传框架才得以升华。虽然木心的写作和绘画每点每滴都是自己的，但这些作品隐藏了而非揭示了他的历史特殊存在。

只是在 1982 年离国之后木心才开始成年之后的首次出版。一时间台湾的报刊杂志遍登他的散文和短篇小说，读者们好像突然发现了不知从哪儿冒出来的一位文学天才。因此当台北的《联合文学》杂志 1984 年采访他的时候，记者一上来就提出了一个所有人都想问的问题：“木心是谁？”但是这个突如其来的发问并未能诱使木心回顾过去——他安详地引用了法国

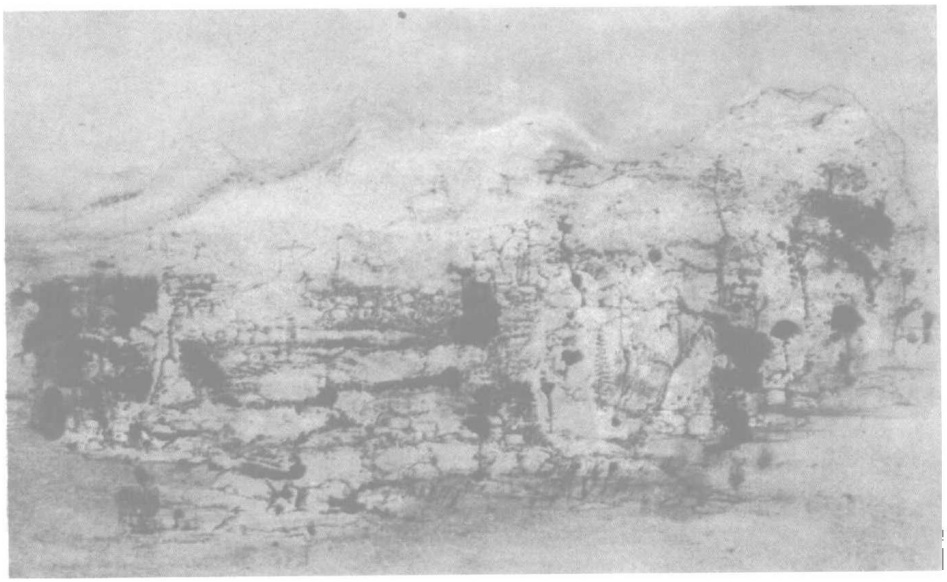

图1 >
木心，
《辋川遗意》，
1977 — 1979。

文学巨匠福楼拜的一句话作为回答："呈现艺术，退隐艺术家。"当被问及最喜欢哪位作家时，他说："我的'私爱'简直是'博爱'。"[2]

这种态度和他的文学作品是一致的。这些作品避免与某种派别或风格的品牌直接挂钩，而致力在作者和无数东西方文学先驱间建立起一种精神的联系。木心几乎从未直面描述自己在"文化大革命"中被关进牢房以及相关的经历。这并不是因为他对往事不感兴趣，而是因为他所感兴趣的往事对他说来远比那些个人的、晚近的痛苦更强烈有力。因此与其去追述在一个被遗弃、满地是污水的防空洞中受的罪，还不如醉心于描写自己跨越时空的幻想，包括对文明古国和城市的神游，或与古罗马作家佩特罗尼乌斯、中世纪中国诗人庾亮和向秀，以及19世纪俄国文豪托尔斯泰等人的想象对话。他的充满灵感的叙述有如出自一个预言家或心灵感应术士之口。他眼中的自己因此必须既是超越历史的又是高度个性化的。摆脱了具体时间和空间的约束，这个文学构成 (literary construct) 的木心只属于抽象化的人类和永恒的现在。

◀图 2
木心，
《浦东月色》，
1977 — 1979。

由于同一原因，木心也必然拒绝对自己的历史分析，因为这种分析恰恰是他希望竭力躲避的东西。这里我所建议的不是我们应该避免用历史的眼光来研究他和他的作品，我想说的是这样的分析只能反映历史学家的观点，而不是作为文学家和艺术家的木心的看法。按照历史的观点，我们当然可以把他看做是“流亡作家／艺术家”的典型；他的每一篇文章、每一幅画似乎都在表明他的自我边缘化的游离状态。我们自然也可以认为他继承了古代中国的“遗民”传统；对这种人，他们手中的笔墨成为他们给自己的苟延生命赋予价值和意义的唯一手段。通过把木心放在这样的宏大历史背景和归类中我们无疑可以对他有所了解，但这样做的代价很可能是把这位艺术家和他所企求的艺术割裂开来：这样的背景化和历史化会不可避免地摧毁他精心建造起来的自我虚构，抹杀他赋予自己作品以生气的那种微妙的含糊性。与致力于重构过去的历史学家相反，木心的文章和绘画作品总在有意识地取消自己的历史原境 (decontextualize himself)，有意识地超越现实。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com