

人文批评丛书//查常平 主编

当代艺术的人文追思（1997—2007）

生态与场景·下卷

查常平 著



人文批评丛书//查常平 主编

当代艺术的人文追思（1997—2007）

生态与场景·下卷

查常平 著

广西师范大学出版社
· 桂林 ·

作者简介

查常平,笔名西美正,1966年生,重庆长寿人。博士,著名批评家、人文学者。1987年在四川大学、1990年在四川师范大学、2004年在中国人民大学学习日语、美学、基督教,分别获得学士、硕士、博士学位,学术方向为艺术评论、历史逻辑、《圣经》研究,能够使用英语、日语等多种语言进行学术研究工作。人生定向为以教师为职业、以学问为志业、以批评为事业;以原创性的逻辑历史学阐释人类历史的逻辑、莫立汉语人文学术发展的内在根基为学术理念。先后发表“感性文化批评范式”、“什么是逻辑历史学”、“橄榄山对话的历史逻辑及其救赎意识”等学术论文70多篇,出版《日本历史的逻辑》(专著,1995成都)、《历史与逻辑——作为逻辑历史学的宗教哲学》、《人文学的文化逻辑》(专著,2007成都)、《基督教与西方思想》(卷一,译著,2005北京)、《现代社会转型中的天皇制和基督教》(译著,2007北京);主持翻译《人类思想的主要观点——形成世界的观念》上、中、下三卷(2004年北京)等,主编《人文艺术》论丛6辑,主编“基督教文化经典译丛”(上海三联书店,2006至今),主持《都市文化研究》论丛中“艺术中的都市文化”栏目(上海三联书店,2005至今),策划“本源·生命”(1997)等艺术展。曾经任职于四川省文史研究馆(1990—2001),现供职于四川大学道教与宗教文化研究所基督教研究中心。

内容提要

本书下卷着重以20世纪90年代后期成都地区产生的先锋艺术为考察对象。它以生态关怀为主题的多次展览,在国内外引起了巨大反响。早在1997年,中央电视台围绕《本源·生命》展,曾制作专题片在全球播放。该书考察生态艺术在中国尤其是在成都产生的社会背景、展览呈现、艺术生态,特别讨论了当代艺术与都市的关系逻辑,指出其宏观背景和现代艺术理论中的虚无论、艺术肉身论与亚人类价值观、批评家的素质之类问题相关,并将这种反省植根于艺术的本质、庄子学派的前先验艺术观。首次发表的人文学者与艺术家在90年代后期以来的几次对话,为读者给出了中国先锋艺术在区域文化中的特有生存处境和艰辛历程,以及丰富的图像文献。在汉语学界及艺术批评界,此书属于第一部研究成都生态艺术的专著。

下卷·发表黑白作品索引

(左边数字为本书页码)

- 351 刘成英:《伸出你的手》局部,装置,1996
- 357 R. 史密森:《漩涡栈桥》,美国尤他州大盐湖边,1970
- 360 王庆松:《又一场战争·攻占 M 高地》,210×180cm,摄影,2001
- 361 王庆松:《找乐》,行为,2000
- 362 江衡:《碟子 1》,130×100cm,布上油画,2002
- 363 江衡:《消费时代景观》,135×165cm,油画,2003
- 371 尹秀珍:《洗河》,行为,1995
- 374 张念:《鸟巢下的蛋》,装置,2006
- 375 吴高钟:《五月二十八日诞辰》,行为,2000
- 376 余极:《金字塔的舞蹈》,300×300×180cm,装置,2001
- 378 梁绍基:《自然系列 No. 25》,行为装置,1999
- 378 梁绍基:《自然系列 No. 29》,行为装置,2000
- 380 展望:《镶长城》,装置,2001
- 381 林一林:《100 块和 1000 块》,行为 50 分钟,广州,1993
- 381 林一林:《墙自己》,160×400×50cm,鹿特丹,1993
- 383 张大力:《对话·故宫》,涂鸦,1998
- 384 苍鑫:《社会身份互换—知识分子》,行为,2000
- 384 苍鑫:《社会身份互换—捡破烂》,行为,2000
- 386 王庆松:《老栗夜宴图》,行为,2000
- 388 宋冬:《哈气》,行为,1996
- 390 朱昱:《植皮》,行为,2000

目 录

下 卷

3 生态艺术

场景与生态艺术	353
生态艺术兴起的历史背景	359
生态艺术拓展的价值域界	370

4 展览扫描

从女性的到女人的存在根源	395
人与自然的境遇	402
生态艺术的神学背景	408
书的缺席与场景凸现	415
另类呼告	425
越过生命之夜	433
无样板 NO 架上	437
以艺术的心为心	445
策展人的不作为	458
装置、行为的现场与起源	461

5 艺术生态

精神的还乡	469
文化名城的生态与民间	472
先锋艺术在成都：坚守、古城与“719”	477
公众心目中的先锋艺术：生命、环境与互动	482

先锋艺术的文化素描：生态、人文与场景	491
当代艺术与都市的关系逻辑	497

6 文本辩难

批评家的素质	519
现代艺术虚无论	525
艺术肉身论与亚人类价值观	531
为历史书写艺术简历	539

附录 1 艺术的本质论纲（1987）	544
--------------------------	-----

附录 2 庄子学派的前先验艺术观（1990）	561
------------------------------	-----

附录 3 访谈 艺术究竟是为了什么？（2001）	634
--------------------------------	-----

附录 4 对话	646
---------------	-----

地下室隐语（1999）	646
-------------------	-----

艺术域界的新视点（1999）	658
----------------------	-----

媒材的庆典（2000）	691
-------------------	-----

消费主义时代的人文诉求（2007）	704
-------------------------	-----

后 记	725
-----------	-----

场景与生态艺术

作为当代艺术多元化的表征，观念艺术在中国已形成了以北京、上海、广州、成都为中心的四大创作群体。北京艺术家更多关注现代机械文明与人的存在的关系，如王鲁炎自1992年以来实施的破除机械文明常规的《自行车改造计划》；汪建伟在《事件——过程、状态》、《生产》、《模型》中关于技术文明对人的异化的揭示；尹秀珍把水泥当作主体媒材创作了《泥鞋》、《晾衣服》、《废都》；宋冬以内含禅悟智慧的《哈气》、《水》、《日晷》、《锦囊妙计》反抗技术极权的统治；滕菲的《命运交响曲》、《地中海的水》关怀虚实之辩证关系；张洹在日常生活中探索出人的存在《原音》。上海艺术家致力于物性和人性的相关性呈现，代表作有周啸虎的《谎言时代》、倪卫华的《美术：词与物的合法化在场》、王天德的《水墨快餐》等。广州除了“卡通一代”对商业大众文化的思考外，还有陈劭雄的《视力矫正器》录像装置系列、林一林的砖墙系列、梁钜辉关于空间占有关系的言说。在成都，一个以生态艺术为主题关怀、以场景更新为形式关怀的观念艺术创作群体已经形成。1997年7月19日，戴光郁等9位居

住成都的艺术家自发组成了“719 艺术家工作室联盟”，“强调艺术家个体精神存在价值，尊重艺术实践的个人性话语生成方式”（引自“719 艺术家工作室联盟缘起”）。“719 联盟”的艺术家，在用艺术图式呈现艺术观念方面，不但自觉选择了装置、行为、视像，而且还将大地艺术中的环境推进为场景，以此关怀人类日益严重的生态问题。如何充分凸现自然景观与人文景观的场景性，成为考验生态艺术家们智慧的尺度。

1994 年访美归来后，由于发现西方艺术家已在架上绘画方面走到极致，戴光郁从架上转向观念，完成了《中国风景》、《红房及红房之外的风景》，企图在传统书画的裱装格式与现代文明的复印技术的张力之间追寻文革中发生偶像崇拜的根源。他在 90 年代末的作品，集中表现于生命系列、女权系列和宣纸系列。其生命系列装置作品，借用不同的材料重构出生命有限性这一人类全体中无人能逃离的艺术观念。1996 年 8 月，他用身体《倾听》作为人类生命本源的水，之后偶然诞生的《输液》，使艺术家本人体验到生命的脆弱性。他的《孵化 2 号》用土、鸡蛋、白炽灯揭示出生命的开端条件，《输液 2 号》指出生命的意义取决于人所承受的文化传统的输液，《复活，96 成都》以鲜鱼在塑料袋中的死唤起人对生的渴望，而《坎井之蛙》显明人与动物在生命结局处的差别：这便是对于信仰而言的动物无意识和人的有意识之间的差别。

戴光郁的女权系列，既有探讨女性与女人的交往的架上画《集装箱》系列、《相异性阻隔》、《墙上风景》三联画和《放纵系列》，又有关于女性权力的形成及其极端形式的可怖的装置作品，即《柠檬水取之不竭》、《对女权主义交织不清的暧昧态度》。女权系列如果说是对于女人、女性的社会生态处境的关怀，那么，他的宣纸系列就是对艺术媒材的可能性实验，这同艺术固有的人文生态性相关，代表作有：反映水污染侵蚀人面的《搁置已久的水指标》、《我射击我自己》、《制造印痕的行为》。其创作走向，把常人的生态观从自然推进到社会以及人文领域，拓宽了人们的生

态视野。和他广泛关注生命的生存状态不同，尹晓峰侧重于呈现人的生命本身。自然生命与人的意识生命的奇妙性、不确定性，成为尹晓峰作品一再表达的主题。他的《占卜》（1997）由一群盲人算命先生静坐于岷江边、面对河水振振有词构成；他也请他们《为一个剖腹产婴儿算命》（1997）：这些人围坐在地上以一个婴儿从剖腹到出生为内容的幻灯片前。他的另一件作品《打血漂》（1997），把被认定为生命本源的水与血因着艺术家的行为而融为一体。在《昼夜有别》里，他要展示的是交流对于人这样的生命体的存在意义和现代人在社会生活中对于规则的生态依赖。

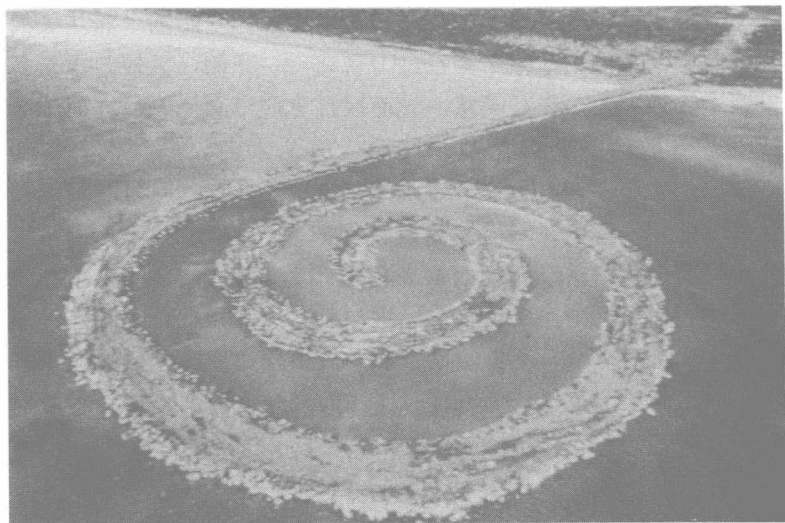
自然生态即生命体在自然界中的生存状态，社会生态却以生命体在社会团体中的存在状态为内涵。它主要指人这个意识生命体、精神生命体、文化生命体在相互间的交往中形成的各种制度。对于人类而言，社会制度无非是个别团体以及个人间的权力占有的依据、形式。因此，社会生态的优劣，往往取决于权力的根据和分配。基于对此的自觉，曾循创作了《神框》系列。他用自己特制的画框框进一块旧墙、一片老街、一幅自画像以及现代商业景点，然后在画框玻璃表面签上自己的名字同时拍成照片。他说：艺术不过是人获得权力的通道或手段，因为权力就是独自占有与支配某物。当然，艺术家在其创作中占有的，只是他所创造的这种以框为画的图式本身。曾循《对垃圾桶的特别界定》，更表明了文化人对话语权力的形式占有方式。他的《河祭》，也是用画框来祭河。

人在自然面前所遭遇的生态危机，根本上乃是由于社会权力的占有流失的不公正所致。不像曾循那样致力于权力本质的思考，刘成英却将自己的目光倾注于权力表层的人间交往生活，但他们都以社会性场景为表达自己的艺术观念的途径。刘成英的《邮政慢件》，要把未经污染、辐射的泥土至少在139年中寄达世界五大洲。这种背离人类追求快速之现代理想的行为，当然会被当今邮政制度拒斥。不过，作品令人沉思：速度对于人的生存真的有意义吗？他的《伸手》言及人手的创造与毁灭功能，《天问》

追说瓜瓢里盛装卵石的缘由。这既关系到当今人类的自然生态观，又同其社会生态观相联。他在佛像慧眼中内设电视录像机，反复播放单调的、同智慧毫无关联的科技生物、经济动物及艺术娱乐节目。《慧眼》（1997）不禁让人忧思当代人所置身的人文生态境况。

朱昱的《玫瑰船》、《观水》（1997）以河水的自然流动为作品生效的场景，其行为装置《人在外，你在内》，使观众在窥视猫眼内艺术家的自恋行为中体验到人和人的心理关系。他在书店、股票交易大厅、广场主席像下《阅读》自制的空白书，又将精装本《语言的牢笼》《拆除》，把报纸消毒后出售进行《EBO-LA 病毒处理及公共扩散追踪调查》。这些以社会场景更新为艺术图式的作品，呈现出一种当代人对文字语言的极权统治的无奈反抗和担忧。沿着人文生态维度创作的艺术家还有余极、胡建、张华。余极的《Clone、克隆，增长我们的恋爱效率》是当代人接受情感心理克隆的产物，他的《对水弹琴》（1997）把人文态度的荒谬展示得淋漓尽致。对此，胡建在其名为《豪宴》（1997）的作品中也将之理解为人对自然的赤裸裸的宰割；人或者用菜刀菜板开放地割取自然，或者用鼠笼封闭地侵占自然。这一切有人在生理上不可替代的《指纹》作证。当然，胡建于黑色写字台上用白色油彩按下自己的指纹，还意味着人的生理唯一性或不可复制性即不可克隆之本质。

面对人类生活的日趋克隆化和人的创造力的越渐枯竭，张华提出了自己的人文生态观。他将近十年收集的个人信件一封一封《凝固》于混凝土中，又以同样的工序把空心塑料管固定为“十”字型，企图拯救当代人漂移无形的情感生命。此外，他在沙、绿色色粉上面用金属盆盛水、镜子、蛋清、电动玩具船建立人的《海市蜃楼》（1997）。从盆子周围断续闪烁的霓虹灯光中，我们仿佛见到了当代人交替破灭与新生的希望。相反，如果我们要中断这种交替的希望使之恒久驻留于人心，那么，只有把其源头根植于流动不停的河水、使其成长为生命的活水。张华创作《饮



R. 史密森：《漩涡栈桥》，美国犹他州大盐湖边，1970

水》的用意或许就在这里。

生态艺术的兴起，在文化上同当代人信奉的征服自然所致的生态危机相关。这种危机，并非只表现在人与自然的关系中，而且在人与他人的社会关系、人与自我的意识关系中。所以，生态艺术是艺术家们选择个人性的场景图式呈示人类在自然、社会、人文领域里的生态观念的产物。在艺术史上，生态艺术和从极简艺术脱胎而来的大地艺术关系最为密切。一开始，大地艺术交替出现于大地表层，作品灵感一方面取自史前纪念地，一方面源于18世纪英国的景观园圃，并遵循极简艺术的原则。代表作如R. 史密森1970年建在美国犹他州大盐湖边的《漩涡栈桥》。此外，大地艺术家也在室内展出其作品如M. 海泽1981年于洛杉矶临时当代博物馆装置的《被置换的山》。不过，这些作品并没有自觉地将场景当作一种艺术媒材加以利用。相反，生态艺术家却极力从自然环境、社会制度、观念意识当中发现了场景在推进当代艺术中和装置、行为、视像同样的媒材价值。或许是基于对此的体认，“719联盟”的艺术家才踏上了献身生态艺术的道路（1999）。

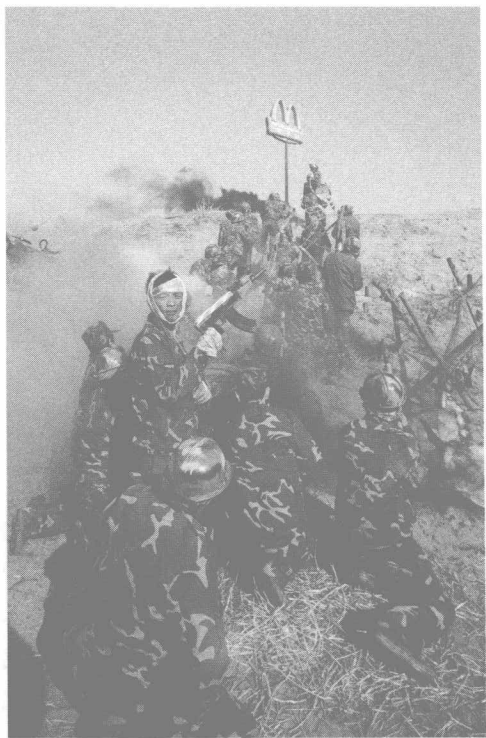
生态艺术兴起的历史背景

不可否认，20世纪90年代以来，生态艺术已然构成了中国当代艺术的视觉人文图式的一部分。面对这一艺术现象，不少批评家，虽然从他们各自的批评立场，已经对个别艺术家在生态艺术方面的创作做出了有力的推介、研究。^①但是，我们很少见到批评家对整个生态艺术现象的深度评述。本文以感性文化批评为方法，其问题域，限于追述当代艺术中兴起生态艺术的历史背景、它出现的现实缘由、它为我们的精神生活拓展的域界空间、它在哪些方面展示出人文价值关怀。

这里所说的历史，不是在长时段内发生的人物、事件和由此呈现出的全部逻辑特征，而是指生态艺术在20世纪90年代、在视觉人文图式内部凸现出的过程、背景。换言之，我们想说明：生态艺术，是如何与其他艺术类别相关联地发生的。在总体上，我们发现中国当代艺术大致可以分为三大类别，即肉身艺术、精

^①参见岛子：“张大力生态艺术的文化逻辑”，《江苏画刊》，1998年，第6期，第19—20页。

神艺术、生态艺术。这样的类别区分，主要根据当代艺术的主题关怀对象，而不是它的图式关怀语言。



王庆松：《又一场战争·攻占 M 高地》，

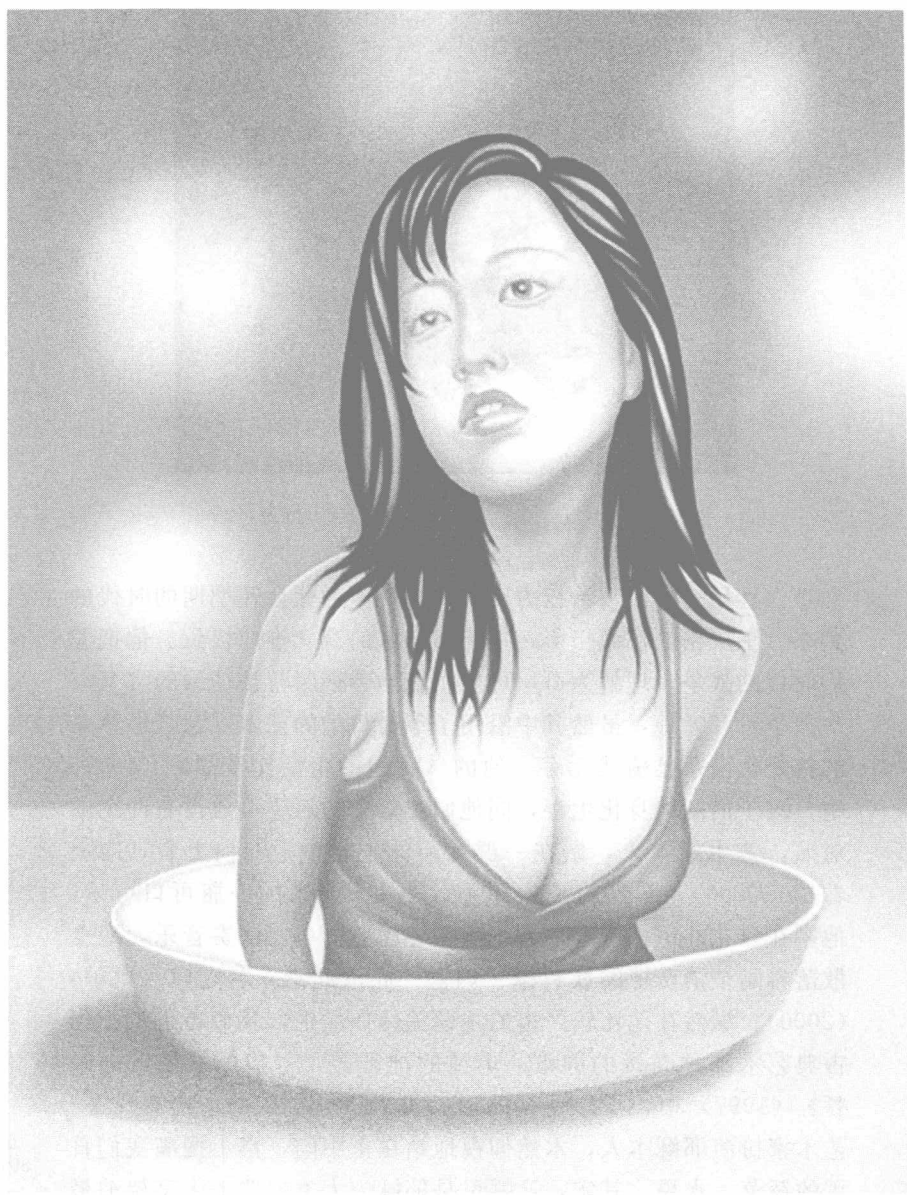
210×180cm，摄影，2001

肉身艺术，选择当代人作为肉体生命的生存状态与生活场景为主题关怀。当代人最主要的工作，是为着肉体生命的生存延续而奔走、呼告、抗争。人们挣得金钱、谋取权力、追逐名利，还是为了让区区身体感觉舒服惬意。一句话，肉体生命的生存延续，构成我们时代的主题。诗人林和生有言：超市才是当代人的教堂，消费正是当代人的崇拜仪式。对此，艺术家有着相应的见证。政治波普的代表王广义的大批判系列作品，借用文革期间的文化符号和现实生活中可口可乐、派克之类名牌商标，宣告了我

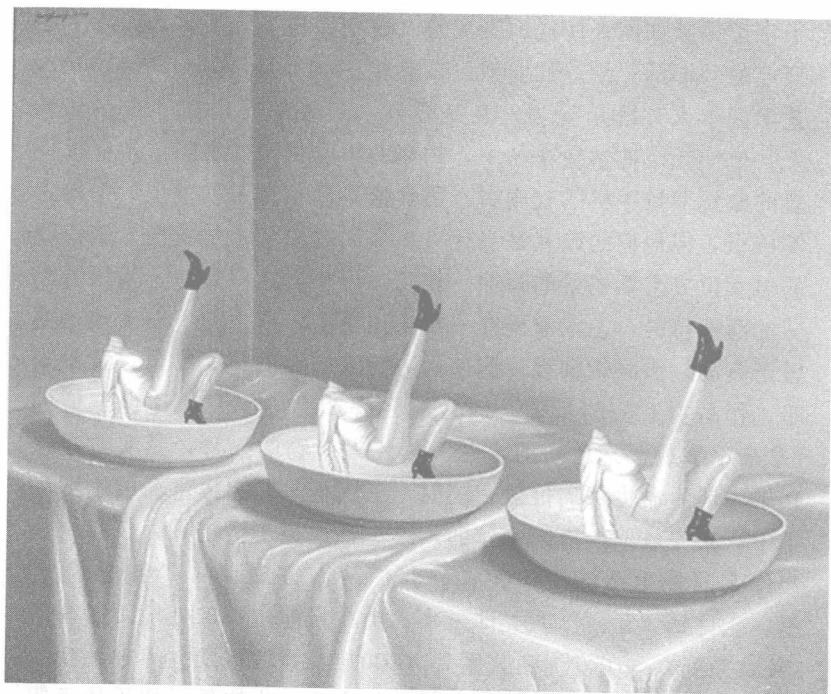


王庆松：《找乐》，行为，2000

们正在经历一个由政治权力转向经济资本的社会转型期的时代的到来。王庆松的反讽摄影，把艳俗艺术的观念推向极致。他把我们时代的战争，理解为可口可乐、麦当劳征服与被征服的《又一次战争》（2001），虽然其中沿用了革命哲学的艺术观念，但革命的符号化谱系已荡然无存。他的《我们的生活比蜜甜》（1997）中，孩子们的肉身化生存，同他们对素食的渴望形成没有冲突的对照。艺术家本人，站在一群艳丽的小姐中，《向上看，向上看！》（2000），看到的是什么呢？是从天飞来的一瓶可口可乐。他躺在雕花的仿古床上，为一群花姿粉色的小姐吹奏音乐，地上散落着刚被消费掉的饮料罐、烟盒。此情此景，名之曰《找乐》（2000）。纵然在他比较严肃的主题关怀作品中，我们再也见不到古典艺术那种高贵的静穆、单纯的神圣美学。他的《最后的晚餐》（1997）中，十二使徒的形象为十二个喜乐的小姐所代替，艺术家扮演耶稣本人，木然仰视地站在正中间，桌上摆满我们日用的蔬菜、水果。其实，这哪里是耶稣为人类的罪上十字架前最后的晚餐，岂不是我们经常在一些酒会开幕前看到的生活场景



江衡：《碟子 1》，130×100cm，布上油画，2002



江衡：《消费时代景观》，135×165cm，油画，2003