

画廊

双月刊 · 1996 年第 2 期

- 90 年代中国多媒材艺术
发展状况
- 90 年代国际多媒材艺术
发展概貌
- 描述性的回归：
兼谈观念艺术的批评准则
- 艺术家工作室报告：
林一林、顾德新、
邸乃壮、王南溟
- 评形式主义批评

总 55 期

ART GALLERY MAGAZINE

石冲近作展

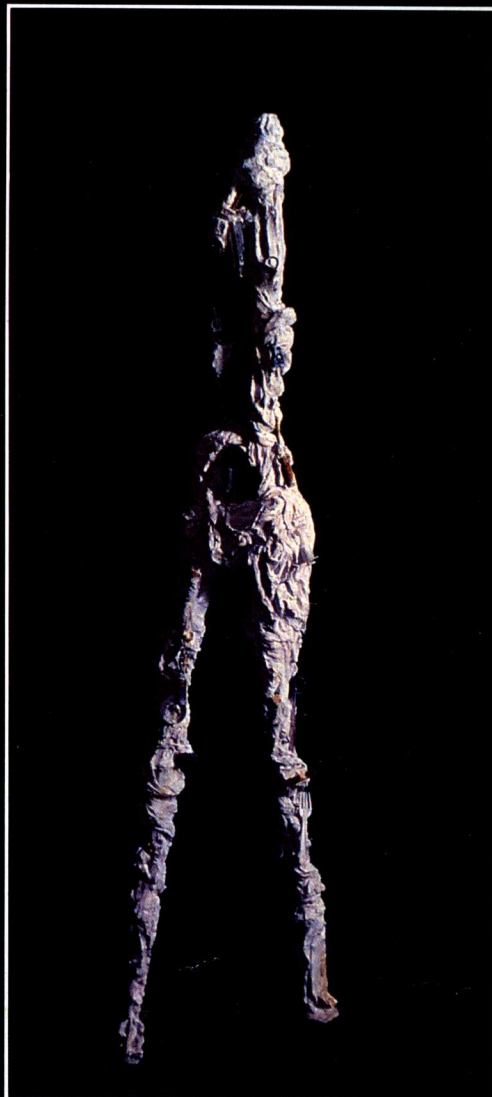
SHI CHONG RECENT PAINTINGS



《行走的人之二》油画布本 180×80cm (1994)

"A Walking Man II"

Oil on Canvas 180×80cm (1994)



《影子》油画布本 180×80cm (1994)

"Shadow"

Oil on Canvas 180×80cm (1994)



China Oil Painting Gallery Limited
中国油画廊有限公司

Tel: (852) 2537-3484, 2598-8032

Fax: (852) 2537-3885, 2598-5470

艺术家工作室报告

- 2 砖、墙、隔断：林一林的装置 小彦
- 6 顾德新工作室报告
- 9 《走红》，视觉后的创造
——与邱乃壮的对话 高岭
- 13 历史不可沉默
——谈王南溟的《宇球》系列 茅小浪

潮流观察

- 17 90年代西方综合媒材艺术概貌 钱志坚
- 20 扩散的中心漩涡
——北京近年来非架上艺术活动述要 钱志坚
- 24 庄严的可能性…… 陈劲雄
- 25 走出画廊：中国大陆、香港、台湾艺术家湾仔展览实验计划 宋冬
- 33 摄影前景
——“前景 96 (PROSPECT 96)” 王子宜
- 26 艺术作为一种名义
——上海“中国当代艺术交流展”报导 朱其
- 54 关于中国地景艺术展（第一届）
——策划人张晴答本刊问 赵克标

理论交流

- 28 新艺术史：一个叙事的重建 朱其
- 31 装置：作为一种表达方式
——装置艺术续想 顾丞峰
- 42 从批评的死结中出走
——关于作品意义批评的批评 高岭
- 46 现代主义“精英”与大众文化语境 徐一晖
- 48 当代艺术中的语言与形式 杨卫
- 49 “艺术批评规范化”质疑
——致黄专 陈孝信

国际艺术评论

- 51 描述性的回归
——兼谈观念艺术的批评准则 易英



邱乃壮作品《走红》1993年沈阳

画家手记

- 36 梁蓝波
- 38 林延
- 40 吴黎明

装置点评

- 封三 王强的《消除痕迹》及其他 黄专
- 封面 邱乃壮作品《走红》——沈阳（1993）

下期要目

艺术家工作室报告：王天德、管策、金锋、武艺、魏野
购者当心：一种警告、或一种托词？
对近年深圳艺术市场的考察

徐州师大图书馆



22288436

主编：杨小彦

副主编：赵克标

策划：黄专

设计总监：白榆

本期执行编辑：黄专

责任编辑：杨小彦 赵克标

海外发行、广告总代理：中国艺术书刊有限公司

地址：香港湾仔告士打道108号大新金融中心2905-2907室

Subscription and Advertising enquiries: China Arts Publication Co., Ltd.

Room 2905-2907, Dai Sing Financial Centre, 108, Gloucester Road, Wanchai, Hong Kong

Fax: (852) 2537-3885, 2598-5470 Tel: (852) 2537-3484, 2598-8032

砖、墙、隔断：林一林的装置

小彦

艺术家工作室报告



林一林

砖：砖是林一林的起点。他在1991年实施第一件装置作品《住宅计划》时，砖在角铁架中的堆砌便成了基本因素，而这个基本因素使得他在展出期间变得异常忙碌，他要赶紧把砖堆起来。堆砖的过程使他更意识到砖在日常生活中的价值，那就是它成了一种文明的开始，把人圈进一个自我保护区域的文明的开始。

砖同时还是一种简朴的材质与直观的媒介，当把砖按照某个思路复现日常景观时，砖和传统雕塑似乎有了潜在的关系。这种潜在关系同时还持续地制约着作者，使作者在开放当中保留了古典的基因，也使作者持续地在砖上推出他的概念：砖能干什么？砖在文明进程中果真是微不足道的吗？砖与我们自身难道仅仅是由于住宅而变得更加亲近，抑或是相反，反而疏离了人与人、人与自然的关系？砖是一个起点，还是一个终点？没有砖的世界不可想象，有了砖世界难道就可以想象？

反正，林一林离不开砖。

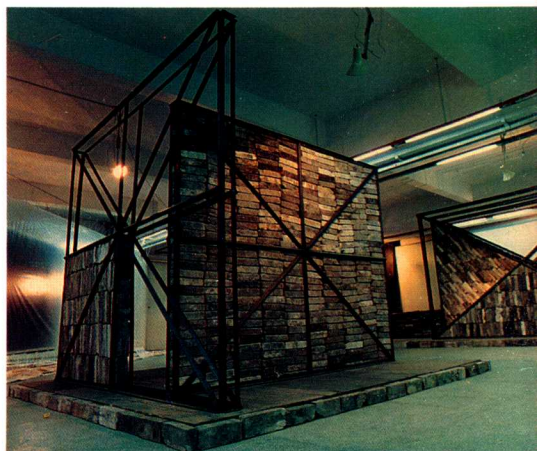
墙：有了砖，墙就能砌出来。墙砌出来，分割空间、划定区域、维护生存习惯就变成现实。这似乎是天经地义的，不可更改的，也无须怀疑的。

但把人置于墙中又如何？

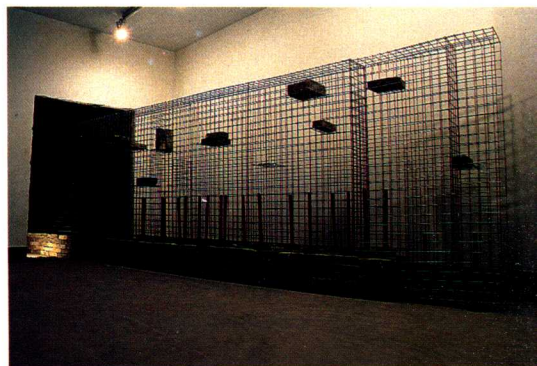
用墙上的砖压着钱，用墙上的砖压着装有水的胶袋，都提供了某种隐喻，使原本就够语义混乱的装置界多了一层混乱。然而，把人砌进墙中，却把隐喻变成了明喻，变成一种要通过生理反应才能明白的境遇。人在墙中，墙留有人位置，这足以让人沮丧，也足以让人兴奋。

高墙上置一杆秤，把砖的重量明示在秤杆上，于是墙便被摧毁了。墙还原为砖，而砖却正悬置着，让人不得要领。

墙使概念苍白。墙充实了什么？！



《理想住宅标准系列》青砖、角铁、木板（1991 广州）

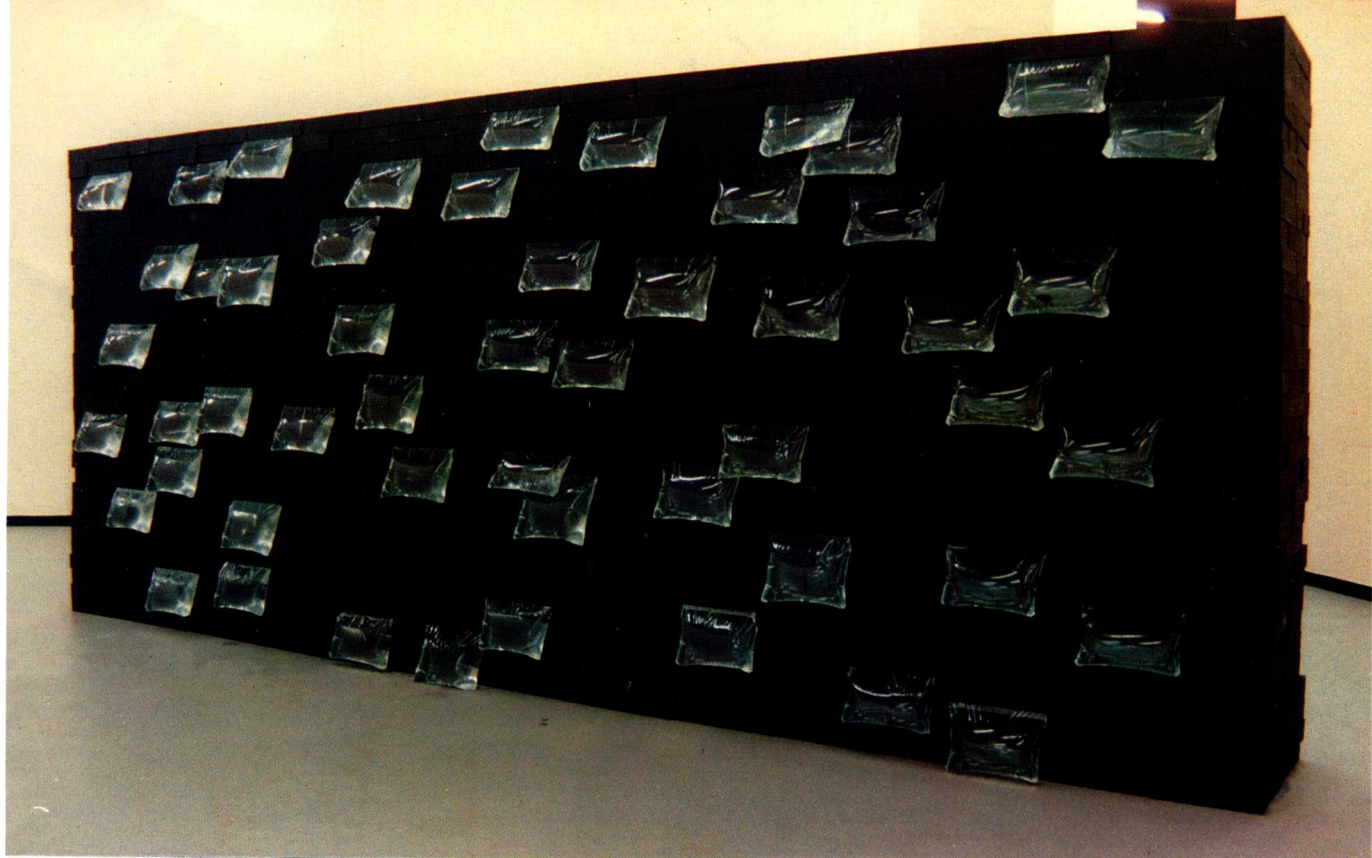


《住器陈列一》铁网、青砖、卫生泵
180×700×40cm（1992 广州）



《住器陈列二》铁网、青砖、卫生泵、金属管
190×600×355cm（1992 广州）

隔断：林一林终于把行为拉进了他漫长的（十年有多）砌砖活动中。他在真实的马路上单调地用砖砌成墙，用墙阻断正常



《墙自己》砖、塑料袋、水 160×400×50cm (1993 鹿特丹)



林一林正在制作《墙自己》

的人流，又单调地把墙拆走，使莫名其妙的人流恢复旧观，匆匆而过。他在公共环境中把阻断变成一种观念，推向没有心理准备的过往路人，同时也推翻了自己的起点，把砖还原为这样一种普通物：它是砖，砖可以砌成墙，墙可以阻断空间，最后，打通空间的办法便是拆掉墙，把砖清理出来，放在一边。

没有想象。在一个由“艺术”这两个字生发出来的一大堆观念编织的网络里，人唯一能想的问题无非是：这是艺术，抑或不是艺术？！

真是无聊的问题。

其他：博依斯倡导“社会雕塑”，打破艺术与生活的界限，摧毁马尔罗所迷恋的无墙的博物馆。最终人们却不得不珍藏他在“五·一”游行后所收集的垃圾。幸好西方的垃圾比较干净，多是无机物。

砖却没什么好收藏的。我想林一林一定同意我这个结论。其他就没有什么了。

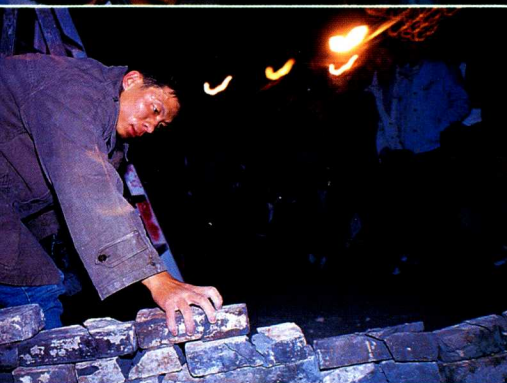
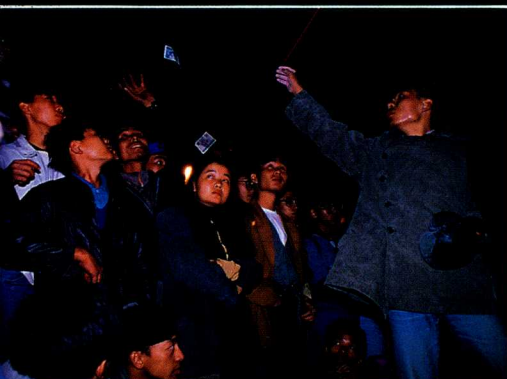


《地面》砖、电视机 (1993 柏林)



《天花板上的笼子》铁网、镜子、幻灯机 (1994 广州) (摄影：张海儿)

行为



《100 块和 1000 块》

行为、50 分钟（1993 广州）（摄影：张海儿）



《100 块的结果》砖、人民币、身体 300×200×50cm



林一林正在制作《1000 块的结果》

行为



《免费晚餐》行为，120 分钟（1995 年广州）（摄影：林苑）



《安全渡过林和路》行为，90分钟（1995 广州）



行为



《0号房》砖、铁网、斧头 800×600×360cm（1993 柏林）



《墙面》青砖、身体 200×80cm（1993 广州）



《驱动器》行为，四天（香港湾仔区）

[编者按] 顾德新提出只展示他的作品，不需要文字说明，特别是不需要多余的解释。我们尊重作者的这个要求，因为我们知道，没有什么比“让作品说话”更有力的了。

艺术家工作室报告



顾德新

1993 “中国前卫艺术展”局部《1993. 1. 27》红色塑料、红色塑料颗粒，空间 70m³



1962 年生于北京

1986 年举办“顾德新作品展”，北京/国际艺术展厅

1988 年参加“北京—纽约艺术展”，美国/纽约

1989 年参加“中国现代艺术展”，北京/中国美术馆；参加“大地魔术师艺术展”，法国/巴黎

1990 年参加“下一幅艺术展”，英国/伦敦
1992 年参加“顾德新、黄永砗、张培力作品展”，法国/巴黎

1993 年参加“中国前卫艺术展”，德国/柏林；参加“后’89 中国新艺术展”，香港/香港艺术中心；举办“顾德新 1993. 6. 10 展”，法国/巴黎；参加“艺术会面展”，意大利/斯布雷多

1994 年参加“中、日、朝现代艺术展”，北京/师大美术馆

1995 年参加“亚洲展”，意大利/威尼斯



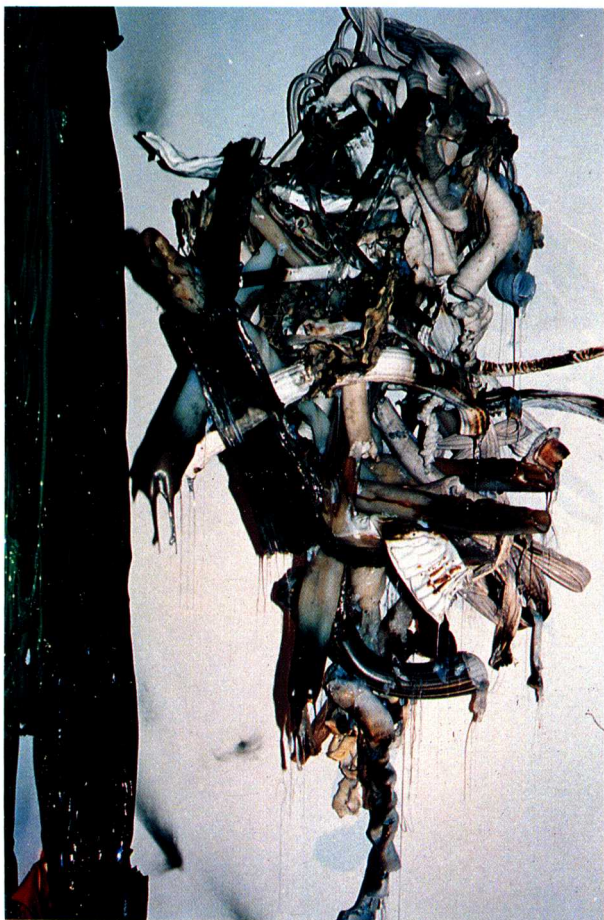
1989 “大地魔术师艺术展”局部《无题》
综合彩色塑料，空间 30m³



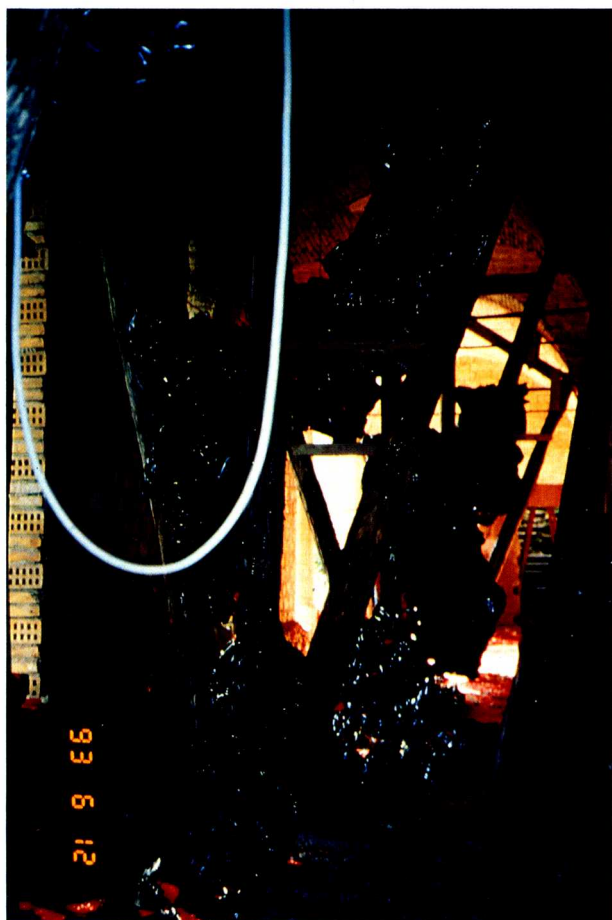
1990 “下一幅艺术展”局部《1990. 9. 2》透明无色塑料，空间 120m³



1990 “下一幅艺术展”局部《1990. 9. 2》透明无色塑料，空间 120m³



1989 “大地魔术师艺术展”局部《无题》综合彩色塑料，空间 30m³



1993 “艺术会面展”局部《1993. 6. 31》
黑色塑料、沥青、红色塑料颗粒，空间 100m³



1993 “中国前卫艺术展”局部《1993. 1. 27》
红色塑料、红色塑料颗粒，空间 70m³



1993 “顾德新 1993. 6. 10 展”局部
《1993. 6. 10》综合彩色塑料、白色塑料颗粒，
空间 230cm³



1995 “亚州展”局部《1995. 6. 7》
有机玻璃、牛肉、沥清、红色塑料颗粒，
空间 100m³

《走红》，视觉后的创造

——与邸乃壮的对话

高 岭

艺术家工作室报告



邸乃壮

邸乃壮从1992年开始创作的撑开万把红伞《走红》活动，持续三年以来，已成为规模罕见的社会行为艺术作品：数以万计的红伞出现在中国四十几个城市的公共场所，党政军工农商学各界有数千人参与了活动的主办实施，500万人进入了活动现场，有关新闻报导连续不断，达数百条之多，传播面已超过了4亿人。并且它从民间游园会到红伞事件与社会文明大讨论到团中央组织的全国性大型活动，自下而上地逐步渗入到了社会诸多层面，成为凸现在当代中国社会上一个巨大的红色图像。

最近，高岭与邸乃壮进行了一次对话。

高：国内学术界多数意见都认为《走红》是一个十分成功的社会性行为艺术，它正卓有成效地改变着中国现代艺术不进入社会的局面，是前卫美术影响社会的成功的个案。但也有个别意见认为《走红》的红伞是对克里斯托的挪用，作品缺少文化观念的批判创造。你是怎么看待这后一种意见的？

邸：我在武汉时听到一个游人顺口说过这样一句话：“过去兴举红旗，后来又兴起一阵挂红灯笼，这两年各地又兴起了插红伞……”

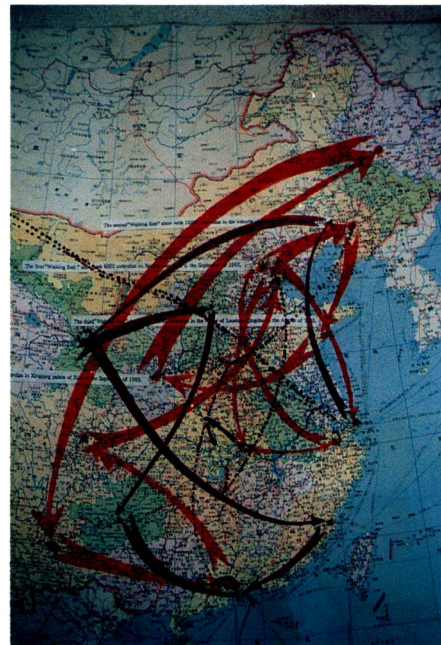
另有人说：“重要的不是在于它已将红

伞变成了红语言流行符号，而是在于这种符号的替换不是在画面上完成的，而是变成了四十几个城市的社会现实……”

如果我引用他们这两个人的话继续展开讨论的话，虽然可以把某些问题讲清楚，但是这种讨论无助于我所强调的一种观念的转变：在今天，世界视觉艺术正热衷于媒体的时候，我们的观念应当有一种预先的超前，无论是艺术的视觉还是理论的视觉，都应再向视觉后延伸，不仅创造那些能看见的东西，同时还要创造那些看不见的东西。

高：现在的一些艺术，作为对架上绘画局限性的突破，装置艺术、景观艺术、影像艺术和行为艺术，运用各自的媒介，虽然拓展了视觉艺术的范围，但是这些媒介的拓展和变革，在中国并没有带来比架上绘画更为广泛的社会公众接受面，反而招致后者的困惑和排斥；一厢情愿地拓展媒介，不考虑媒介原有的自然的、社会的属性及其在社会机制和自然环境结构中的位置，势

《走红》走过的路线





天安门广场上出现了红伞群——北京 1995



都市走红——深圳 1995



八月北京——打着红伞扭秧歌



借用中国庙会形式而形成的《走红》游园会

必使这些被拓展的媒介形式处在一种过犹不及、进退维谷的两难境地。

在这方面《走红》是一个成功的个案。你能否简单介绍一下你所采取的是什么办法？

邱：方法很简单，就像哥伦布竖鸡蛋一样，打破过去的思维定势，将过去那种把画搬到社会上去用画来影响社会的方法，改成把社会当画面，把画画到社会上面去。或者说不是“功夫用在画外”，而是“把画画到画外”。

这是一种艺术观念转变。如果把社会当画面，那么诸如商业活动、红伞事件、社会文明大讨论等便都是画内的而不是画外的现象了。

社会是由若干程序构成的，是这些程序在支配着人们的言行，如果我们的艺术创造不仅仅是用于视觉语言的表达，而且还能用在社会程序的设计上，这样，用你所创造的一个与现实社会结构全对称的，与其“制式”相同的一组程序作品，输入于社会，与社会大程序交融，慢慢地，社会便会呈现一个你所期待的“画面”。

程序即是道，你若想与社会对话，就要“以其之道还至其身”，通过程序来雕塑社会，进入一种道与道交流的规则状态，这还是从中国老子那里悟出来的。

例如，最初《走红》便不只是一个单纯的视觉设计，它大致有以下几方面内容：1. 用万把红伞形成一个红色场面；2. 用这个场面形成游园会兴办于各地；3. 将它们与“走红”概念连成一体；4. 设定一条“企盼事业走红”的社会宣传导向；5. 设计一个可盈利机制；6. 树立一种法制观念；7. 充分发挥传媒的推导作用；8. 准备与各种社会问题接轨等。

《走红》正是凭借这个程序自己走进了社会。

高：从《走红》所经过的四十几个城市及其所属省、直辖市各级政府机构的批文和通知材料，以及各地传媒将其视为促进城市精神文明建设和创造丰厚的经济效益的榜样的大量报章，不难看出，《走红》这个原本是艺术家个人话语独领风骚的活动，是如何置于大众话语机制之中，与大众话语和具有决定权的政府话语发生关系的。首先你在自己的话语中引入了大众话语的机制，消解了架上绘画艺术与商业操作分为不甚相关的前后两段的状态，视艺术与商业操作为一个整体，赋予个人话语

以不断派生、发展的社会结构里的动力机制。显然，大众话语机制作为当代中国普泛的文化模式是与作为当代中国社会发展的经济模式的社会动力机制密不可分的，它们是现实中国社会发展的两个支柱，自然也就引起政府话语的关注。政府话语的关注和参与，是因为《走红》这种个人性话语，能够丰富、改善大众话语，而且是政府话语的单一性所不及的；大众话语对个人话语的接受，是出于对前面所述个人话语语义的文化因素——流行和心理因素——吉庆的喜好。大众话语和政府话语对于“走红”的诠释，丰富了个人话语的内容，因为作为这两个话语中的具体的个人的诠释，并非出自正常的艺术观点或思想，与艺术院校和艺术博物馆、展览馆等机构中的个人的看法不全相同。但重要的是，你在以个人话语同大众话语和政府话语反复接触、讨论、申请的过程中，运用现实社会的机制，通过法律上对知识产权等利益的保护以及市场经济中的商业操作规则，来卓有成效地让个人话语对大众话语和政府话语产生潜移默化影响。

邱：有人认为我使用这种祝福的表达方式太俗，失去了批判的锋芒，也有人说《走红》是一种“轻松的前卫”。

祝福祈语是宗教精神和传播方式中的一个重要部分，我虽不敢攀附宗教，但是将人们引向美好未来的向往，让吉祥的气氛更多一些，这也是一种美的精神，也是一种观念，难道我们眼前的这个世界真的不需要再多一些祥和之气吗？

红伞事件与公德觉醒

“红伞事件”在西安、北京、深圳、上海等地引发的轰动效应，不仅是一场视觉盛宴，更是一场关于公德、文明、城市形象的大讨论。从最初的“走红”活动，到后来的“红伞”事件，再到如今的“红伞”文化，这一系列事件背后，折射出的是中国社会在快速城市化进程中的种种矛盾与追求。

“红伞”事件之所以引发如此大的反响，关键在于它触及了公众最关心的几个问题：一是城市文明与公德心的缺失。在红伞事件中，许多参与者穿着统一的红色服装，打着红色的伞，形成了一道亮丽的风景线。然而，在红伞事件背后，却隐藏着许多不文明的行为，如乱扔垃圾、随地吐痰等。这些行为不仅损害了城市的形象，也反映了公众公德心的缺失。

二是城市形象与品牌建设的追求。随着中国城市化的进程，城市形象已经成为一个城市竞争力的重要标志。许多城市开始通过各种方式来提升城市形象，如举办大型活动、打造城市品牌等。红伞事件正是这种追求的一个缩影。通过红伞事件，许多城市看到了提升城市形象的可能性，也开始纷纷效仿。

三是公众参与与社会责任的觉醒。红伞事件的成功，离不开广大公众的积极参与。许多市民自发地加入到红伞事件中，为城市增添了一道亮丽的风景线。这种公众参与的热情，反映了中国社会在快速城市化进程中，公众开始觉醒，开始意识到自己作为城市主人的责任。

然而，红伞事件也引发了一些争议。有人认为红伞事件过于商业化，失去了其原有的文化内涵；也有人认为红伞事件过于追求形式，忽视了内容的实质。这些争议反映了中国社会在追求城市形象与公德心的过程中，所面临的种种困境。

总的来说，红伞事件是一场关于城市文明、公德、城市形象的大讨论。它让我们看到了中国社会的进步，也让我们看到了中国社会的不足。在未来的城市化进程中，我们应当吸取红伞事件的教训，既要追求城市形象与品牌建设的提升，也要注重城市文明与公德心的培养，让城市真正成为我们美好的家园。

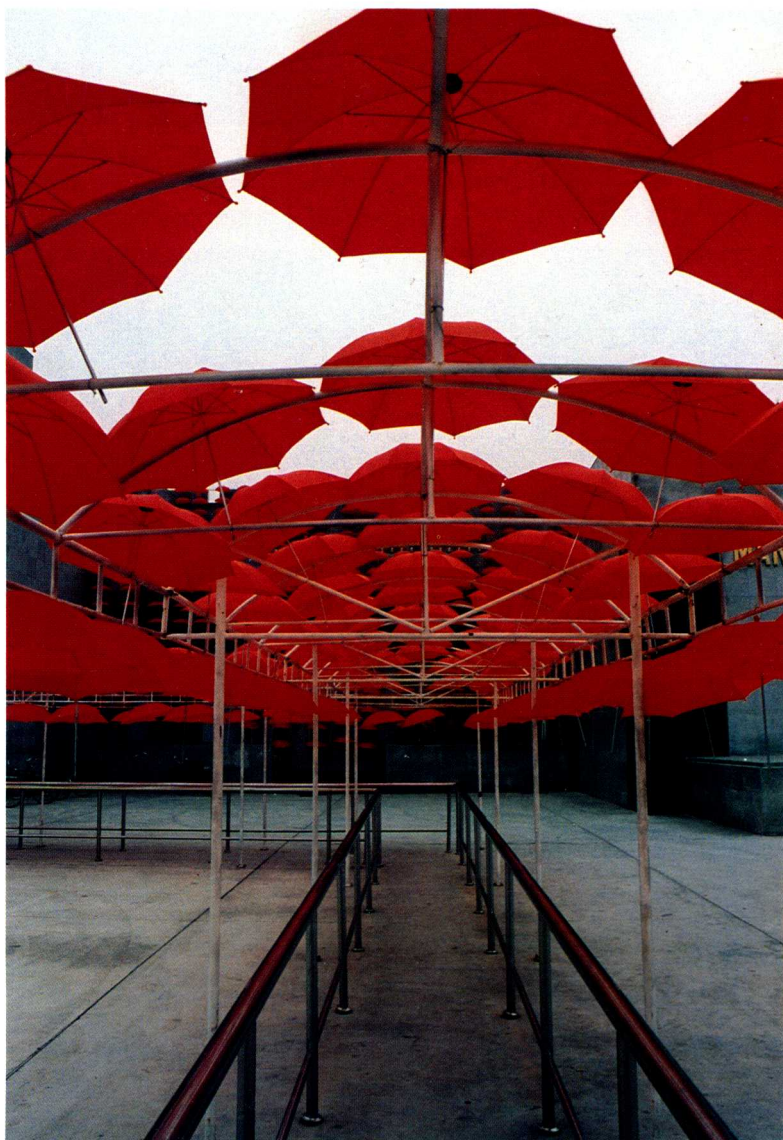
可以说，这种祝福的方式，也是我在《走红》中有意坚持的一种态度。日后，《走红》还将带着这美好的祝福，将红伞洒向各地，洒向战火弥漫的战场，让艺术直接介入战争；洒向1997年的香港、洒向台湾、洒向卡塞尔和威尼斯艺术展馆的外围，让《走红》走向世界各地，把美好的祝愿带给人间。最近我正在寻找一个能帮我实现上述计划的团体伙伴一起实施这个行动。

就目前《走红》的作品结构而言，从“外观”来说，它的第一个层次是你在某一现场看到的那些或插或挂或举起的万把红伞形成的壮观景象；第二个层次是将三年为一瞬，俯看地球二十几处红色突现；第三个层次是通过信息看到的人之所至、行为进入、问题出现、观念生成；第四个层次是发现，从1992年开始，有个《走红》的程序在社会上徘徊游动，它也是个创造物呀！从某种意义上说，今天的对话，发表后的文字与图片，也是这《走红》作品的一部分，而不是作品身外之物。

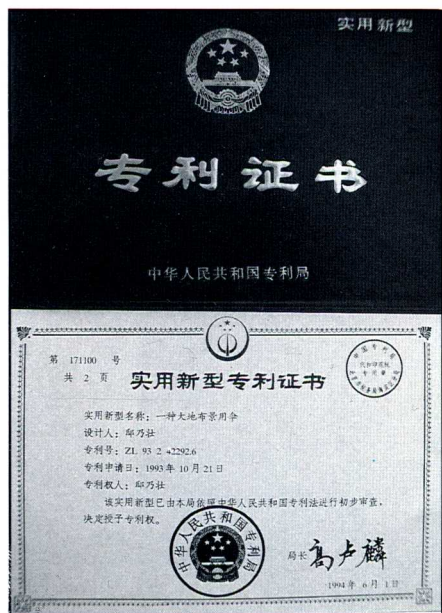
视觉艺术自从浑沌中分离出来之后，已然独立得太久了，它会把人们的眼界弄窄的。现在该是它再回归到综合中去的时候了。这就是我为什么要使用“视觉后”这个概念的原因，我想把视觉图像从孤立的欣赏状态中下放到综合程序中的某一位置上，将视觉和它以外的那个世界一同创造。循有形之美，造无形之大美。



天安门广场上
出现了红伞群
——北京 1995



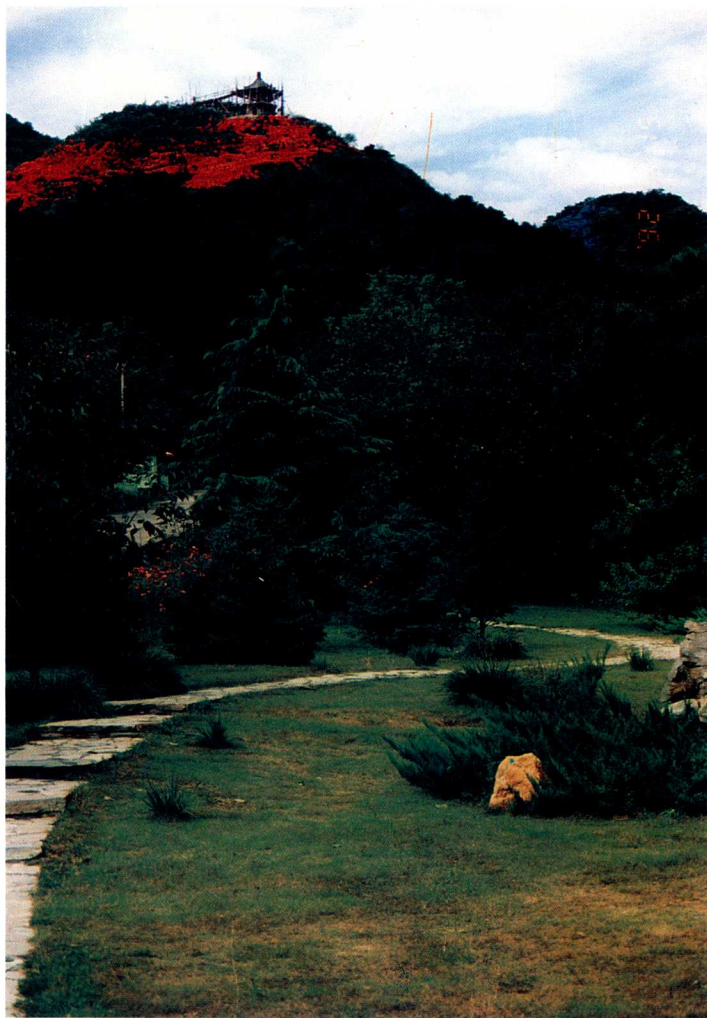
《走红》装置
——北京 1995



“专利”也成了《走红》的一部分



《天泉》1992.9 北京八大处西山 (胡金喜摄)



邱乃壮创作的中国本土第一部分大地艺术作品
《天泉山色》是以中国山水画形式出现的



广场上的《走红》——北京 1995

历史不可沉默

——谈王南溟的《字球》系列

茅小浪

艺术家工作室报告



王南溟

王南溟前期所制作的《字球》作品及其系列,从中国古老的书法、书写行为发端而来,然后将书写结果由平面而立体、由可以认读到不可认读转换成“字球”,让书法这古老的行为痕迹以隐秘的方式存在于另一种既定的构成关系中,并通过不断书写、不断卷成“字球”这种转换上的累积过程,一是试图消解中国书法的原始(构成)形式及所吸附的一系列传统文化内涵和寓意;二是试图以此来揭示重复的荒谬性并对自身、对世界和现实进行影射,使其同时具有某种哲理的推演性质。其次还试图从其中引申出的由大而小、由小而大、内聚而后展开的某种文化核力的释放在客观上形成另一种文化视觉景观。

书法、书写行为是历史的重复和延续行为,有着巨大的历史惯性。王南溟试图用这种短时的重复行为来消解或抵消那个巨大的、漫长的重复行为。他的行为同时隐含着三种重复:一是对历史的重复——继续重复书法、书写的形式进行书写,具有自讽意味;二是重复之重复——用重复的书写形式重复书写,这是压缩重复,带有截然否定的意思;而通过附加和派生行为转换出来的“字球”仍是以重复的方式加以累积,随前两种重复,后一种重复在无限延伸、扩展,这就把重复的荒谬性推向了极至。归纳以上三种重复,可以做这样的推理:重复是荒谬的;而世界之为世界即是重复,所以世界是荒谬的;正因为世界是荒谬的,所以对荒谬的揭示也是荒谬的。

真理的一般特性是去伪、去谬、去蔽。王南溟把曾被揭示过的东西(书法)又重新带回到掩蔽状态(卷成“字球”),我理解这是为转换脉络上的清晰扫清道路。但这里有一个问题无法回避,对旧的知识真理的封存,可能会把其中一些鲜活的、流动的成

份也一同封存了。对真理新的揭示首先在于激活旧的真理中所含的活的源头,即疏理河道,引来活水,把多余的东西去除。王南溟显然是掩蔽大于激活。如果这是经过思考所为,那就只剩下一种可能性:传统书法行为在艺术上已经是无源死水,其中没有任何东西可以激活,只能封存。这样,王南溟在转换和操作上就回避或者说跨越了很多问题(比如语言的解构、还原问题),但同时也因此而失去了一定的“阻抗性”,显得过于直接和“流畅”,就像机器齿轮打滑,力量的传递效应就相对要减弱许多。在转换后的“字球”上显示出墨线,如果粗略地写下去,我可能会说这已经还原得比较彻底了,但细想一下不对,这里不能用“还原”这个概念。墨线是在封存时所无法封存的残留物。即使我们假定墨线是作为书法的某种本质抽象因素被抽离出,但它没有对转换后的另一种构成关系产生影响,而是作为附加因素存在于其中。所以整个转换的揭示过程是以“伪装的方式”进行的,只具形式面貌和行为性而非本质意义。当然,我们不必说有朝一日会不会从“字球”里发出一种腐臭味,因为这肯定立刻会遭

《字球组合》





《字球组合》

到另一种声音的反驳：那不是腐臭而是墨香。是的，是墨香。

当我们换一种角度来重新回观《字球》的推演过程，我们会发现《字球》在揭示荒谬的同时，也在向我们提示一种（形式的）多视角转换所带来的某种含有哲学意味的言说方式。《字球》通过不同形式的转换，把艺术行为转换成一种与过去发生牵连并具有延伸性的“过程行为”或“移动行为”。其中，作者的主体身份改变了，他只作为这个过程的中介环节。他行为的意义是用原有的方式与传统发生牵连，并把其中的某一线索引出，同时把未来的某种意识以“假想的方式”拉近，然后把它们衔接上。作品只是移动过程中短暂的瞬间、一种暂时的停留，它随时通过作者的中介环节向某一方或任意方向移动。这里仍然有同样一个问题，就是从传统引出的线索是否真实，这关系到转换上的有效性。王南溟应该在观念的提示和行为的演示之间进一步加以协调。世界无论发展到任何时候，都不能逃避未来意识的“疏理”和渗透。问题是，我们如何偏离原有的位置，从新的角度切入，把世界转换出来的同时促其移动。

当你对社会流行文化实行个人性消解已经成为有效事实的时候，社会如果有这种能量和宽容度，它就不是怀疑和拒斥你，而是用它更为庞大的运作结构包容你，实行反消解（像西方社会所可能的那样），这样，社会和文化在各自不同的运行轨道上实现着空前的大循环。社会把你消解后形成的个别化进一步扩散为一般，分别被利

用和渗透到社会事业的很多方面去。这样，个别化就被淡化和减弱，这同时也在激发新的思考出现。作为行为艺术的创造者个人，也可以用各种方法来刺激这种反消解。比如现在有很多营养医药品广告已经做到各家各户的信箱里去了，你也可以这么干。如果没有这种反消解的回应，就循环不起来，那艺术家的个别化就只能在社会这堵墙面前止住，只是病态的自生自灭。从社会发展的各方面利益考虑，整个社会对现代

《字球组合》



行为艺术的漠然处之是不明智的。因为已经有社会的病态在先，艺术家的行为和举措客观上还是针对社会病态的。触及到社会病态却不能得到普遍的医治，这对社会发展是有危害的。离开了社会和人的这点起码的自知，发展现代文化就无从谈起或只停留于表面的空谈。

中国发展现代文化缺少的不是技术（技术是可以达到的甚至是可以超过的），缺少的只是一种潜质。那是来自天生的理解力所支撑的激情及其连贯到达的某种平静，是深厚而宽泛的内里所透发的从容与自然，更是整个文化历史的传递所牵动的全部阅历和感觉的回应。这种东西，中国人至少需要一代人的时间去培养和造就。

文化历史累积到一定程度，就促使人带着不同的观念和行为生存在不同的时间含义里，但却是重复着在那个累积的过程中就已经命定的各种规律。人尽管分门别类，但摆脱不了这些规律。人类文化已经经历了趋向个别化的颠狂时代，又正在经历着复合趣味的时代。然而复合趣味的时代难道不正预示着更为深刻地分解时代的到来吗？由此循环推论所带来的更为孤独和无意义的前景已经背离艺术理想的初衷。而当代的文化理想其实是建立在背离人类发展的必然性的前提之上的，只是不愿顺其



《字球组合》

滑落而表现为文化自救及叛逆的特性而已。现代主义将在中国人手上被推向荒漠，这是历史的必然。中国文化必须经历现代主义这个过程才能真正被启动，而一旦被启动，中国式的沙文主义就会以几倍于西方沙文主义的能量把现代主义抛之荒野。现在有一些西方学者在大谈 21 世纪的所谓“中国世纪”学说；试问：那难道不是一个更为荒谬的世纪吗？当现代主义被推到了荒漠的尽头，历史便会沉默。不，不是沉默。也许到那时，历史便有了继续发言的新的源头。

发了这么一通议论之后，让我们再回到王南溟的问题上来。在《字球》系列作品中，有随意堆放的“字球”，有吊挂的“字球”，有将“字球”粘连在物体上及任意与现实景观叠合的，等等。在对书法的消解转向对荒谬的消解中，王南溟运用了大量对现实世界的影射手段，从中又引出大量的自谬性和戏谑性，这就达到了以谬制谬的目的和效果。在王南溟的“字球”里藏有一部历史，但到底能藏多久，无人可知。当王南溟在一间屋子里把有色光源（有红色、蓝色及其他什么色）打在一堆堆“字球”上，我们在一种营造的气氛中来观赏（不如说观察）这些“字球”时，它们让你有一种惶惑不安和可疑的感觉，你甚至觉得那些“字球”下面分明有一种蠕动和窃窃私语。你还

会觉得它们像一堆堆炸药，一点就会爆。其实，我觉得它们更像一座细菌库，那一颗颗荒谬的“毒素”在悄悄地向人的心灵蔓延和渗透。此时，我倒真的不担心腐臭味了，我担心的是那些“字球”突然有一天会真的动起来并一个个神秘地失踪。那时，王南溟会满街去招贴“寻‘球’启事”，然后就是精神病院告急……

对一切凡事万物和人自身来说，只有生和死这两个点是不重复的。如果无所谓

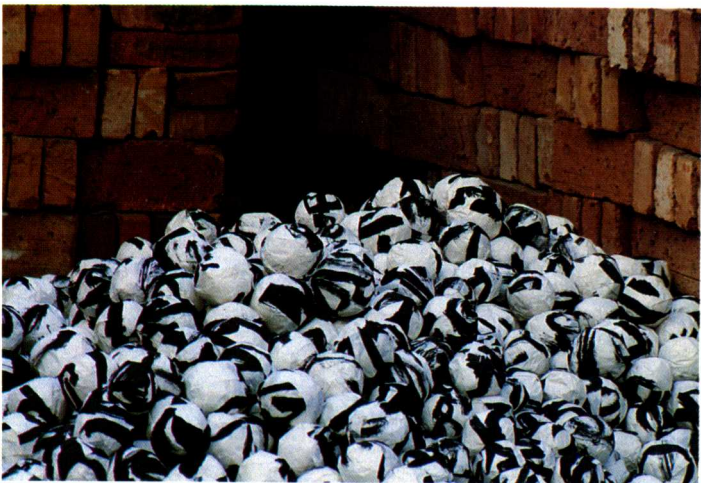
生死，也就不经意重复了。一切都带着更为开放的心态，重在偏离，重在移动和变化。所以，我建议王南溟再搞一个更为宏观的“字球”计划，这个计划应带有更大的连贯性、跳跃性和随意性。如果王南溟能够设想和制定一个新的计划并能实施的话，请一定邀请我参加，我将把《字球》的全过程（包括新计划）重新演绎一遍。因为只有在那时，关于这个问题的“空谈”才算中止。



《字球组合》



《字球组合》



《字球组合》