

翟墨 王端廷 主编



王瑞芸 著

激浪派 Fluxus

- 西方后现代
艺术流派书系
THE WESTERN
POST-MODERN
ART SCHOOLS
- 人民美术出版社

10.99
328

王瑞芸

激浪派 Fluxus

● 西方后现代艺术流派书系

THE WESTERN
POST-MODERN
ART SCHOOLS

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

激浪派 / 王瑞芸著. — 北京: 人民美术出版社,
2004.1
(西方后现代艺术流派书系 / 翟墨, 王端廷主编)
ISBN 7-102-02895-4

I. 激... II. 王... III. 艺术-流派-研究-西方国家
IV. J110.99

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 124829 号

激浪派 • 西方后现代艺术流派书系

出版发行: 人 民 美 术 出 版 社

(北京北总布胡同 32 号)

制 版: 北京燕泰彩视制版印刷有限公司

印 刷: 北京国彩印刷厂

经 销: 新华书店北京发行所

2004 年 5 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/24 印张: 3

印数: 1-3,000 册 定价: 22.00 元

没有归宿的过客

——“西方后现代艺术流派书系”序一

过客，鲁迅《野草》中的过客总是走向未知，他问老翁前面是怎么一个所在，老翁说前面是坟。坟之后呢？不知道。但女孩说：不，不，不的。那里有许多许多野百合、野蔷薇，我常常去玩，去看它们的。

我们曾经误译了一个名词：后期印象主义。后期和前期当然都是印象主义。塞尚、凡·高和高更三人从印象派走过来，但观念和作品完全逆反了印象主义。因他们在印象主义之后，无以名之，故被称为印象主义之后的主义（Post-Impressionism）或后印象派，但绝非指印象主义之后期或其延续。所以对“主义”之类的定义或划分我从来不在乎，或只听之渺渺而已。现代人爱现代，为解脱古代的束缚，显然，必然形成多元的艺术风貌，石涛说笔墨当随时代，说得更贴切点，应是笔墨当随个人。

文艺女神是女人吧，她永远繁殖叛逆的后代。叛逆可能是文艺家族的遗传基因，这个基因的特点是探索未知。探索未知不是数典忘祖，子子孙孙仍深爱着女神母亲。正因生活在变，思想感情不断发展，文艺如脱缰之马，总闯得快，但有时也闯入花圈，践踏群芳。

现代人说创造后现代艺术，可能是先知先觉者，也可能是一味立异标新，甚至欺世盗名。我们只看作品，不听宣言。我自己从不将作品同宣言对号，或拿着宣言去按图索骥，而只在作品中听心音。因而我不知道后现代艺术的疆界，也未过问归属其间的有哪些流和派。如今有热心人来作具体的介绍，对提高我们的识别力是大有裨益的，因最可怕的是无知。

后现代当然是在现代之后了，现代的过客正向后现代茫然走去，前面有坟、野百合、野蔷薇、狐兔乱窜、珍禽纷飞……一代代的过客永远向前走去，将一路发现新的景象，我们自己也就融入了过客所见的风景线。

吴冠中

2002 年于北京

信息时代的艺术

——“西方后现代艺术流派书系”序二

中国画家黄宾虹有一段囊括艺术因变关系的精辟论述：“事贵善因，亦贵善变。《易》曰变则通，通则久。……茫茫世宙，艺术变通，当有非邦域所可限者。常稽世界图画，其历史所载，为因为变，不知凡几迁移。画法常新，而不废旧。”（《序〈新画法〉》）

的确，世界艺术的因变不知凡几迁移，但观其荦荦大者可分为四：

原始艺术（史前时期）：是渔猎社会的产物——是畏惧时代人类对自然灾害的恐惧和祈祷，是部落群体的图腾崇拜物——其构成形态朴拙、混沌而多义。一如原始人捡来的恐龙蛋。

人类在精神王国收获的第一批果实是无知的忧虑和恐惧。饥饿的威胁使原始人总是有意无意地在岩画上放大狩猎动物，超自然力的神秘可怖使原始人用以驱邪的面具、图腾更为可怖。

原始狩猎借助于单眼瞄准的视觉方式导致后来西方焦点透视的艺术体系，原始采集借助于双眼流动的视觉方式导致东方散点透视的艺术体系。

列维－斯特劳斯给原始艺术下过一个很好的定义：“艺术存在于科学知识和神话思想或巫术思想的半途之中。”（《野蛮人的思想》）

古典艺术（1880年前）：是农业社会的产物——是典雅时代人类对世界的解释和说明，是少数天才集中人类智慧的创作——其构成形态和谐、端庄而华贵。一如巧夺天工的鹅蛋。

15至16世纪的“文艺复兴三杰”（达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔）是古典风格的典型，17至18世纪的“巴洛克”（鲁本斯、伦勃朗、委拉斯开兹）、“洛可可”（华托、布歇、戈雅）是古典风格的偏离，19世纪的“新古典主义”（大卫、安格尔）、“浪漫主义”（德拉克洛瓦）、“现实主义”（米勒、库尔贝、列宾、苏里柯夫）是古典风格的再兴。

而19世纪末“印象派”（马奈、莫奈）的光色探索、20世纪初（塞尚）的形式探索则是古典向现代的过渡。所以塞尚被称为“现代艺术之父”。

现代艺术（1880年后）：是工业社会的产物——是挑战时代人类对人生的怀疑和探问，是一群艺术的反叛者的领导标新——其构成形态极端、分裂而驳杂。一如打破了的鸡蛋。

正统现代主义（形式探索）：野兽派的平面纯色（马蒂斯）、立体派的碎片合成（毕加索）、表现派的热抽象（康定斯基）、风格派的冷抽象（蒙德里安）。

非正统现代主义（精神探索）：抽象表现派的滴溅泼洒（波洛克）、未来派的速度叠象（波丘尼）、超现实派的梦幻秘境（达利、米罗）。

其中达达主义（杜尚）开了导现成品入艺术品的先河，可以看做是后现代主义的肇始。所以杜尚被称为“后现代艺术之父”。

后现代艺术（1960年后）：是信息社会的产物——是共享时代人类的对话和交流，是艺术家和大众的共同创造——其构成形态密集、戏拟而拼叠。一如黏合修补的鹅蛋鸭蛋鸡蛋鹌鹑蛋等另类蛋或丰富多彩的蛋制品拼盘。

它是经济全球化、人类一体化大趋势下，文明走向优化重建融合新创，艺术走向多元共生多样并存的一种超越界限、激进综合的全息文明形态。

后现代艺术有以下特性：

（1）信息性 — 东方性。信息网导致的时空缩略，使后现代思潮超越国界向全世界传播；渗透，前工业化的中国也不例外。由于思维方式重分析与重综合的不同，工业化与西方化、信息化与东方化，有着一定意义的重叠。

工业时代是个体意识和个人价值高扬的时代，信息时代群体意识和人类价值再次成为共同关心的问题。东方文化在信息时代将发生不可低估的作用。

（2）本体性 — 综合性。伴着信息社会的到来，国际哲学主潮由认识论、方法论转向本体论。

和平与发展成为时代的主题。世界环境与发展大会的召开、核能由裂变到聚变获取方式的改变、生物工程与基因工程的发展，这一切都标志着人类开始打破种种对立的界限，在一体化高度向着马克思预言的自然主义 —

人道主义的大本体回归。

(3) 平面性 — 通俗性。信息的密集与综合往往导致时间的缩短和空间的堆积。消费社会人们行动的匆忙与心态的浮躁常常带来艺术深度的消失和平面的堆叠。

大众流行文化使艺术从象牙之塔中解放出来，供更多的人消费共享，这不可避免地也带来艺术品位的下降。由于通俗与媚俗常常只有一步之差，也会带来一定数量伪劣艺术的产生。也许从“曲高和寡”到“曲低和众”再到“曲高和众”是一个必经的过程。

(4) 游戏性 — 消解性。“游戏说”是艺术发生学中的一个重要学说，当代艺术又和“游戏”不期而遇。在这里游戏和消解相伴而行，游戏是对僵化传统和伪崇高的调侃，也是对现代艺术单向深度模式的解除。

由于后现代艺术的一个重要特点是边界的交叉、混没与消失，所以为后现代艺术分类是一件很难的事。不过为了介绍的方便，我们还是大体上择其要者分为以下 12 种“流派”：

新现实主义(New Realism)，接纳现成品成为一种风格。

波普艺术(Pop Art)，大众视觉图像的拼贴组合。

超级写实主义(Superrealism)，欺目乱真的照相写实与翻模。

大地艺术(Land Art)，以大地为图纸的大规模人造自然。

观念艺术(Conceptual Art)，视觉文本的哲学阐释。

激浪派(Fluxus)，将无形的观念融入有形的现成品、装置和行为过程。

装置艺术(Installation)，架下的创意组合与放大。

新表现主义(Neo-Expressionism)，战后“新人类”的另类情感。

自由具象艺术(Liberal Figuration)，奔放的、具有强烈表现色彩的写实。

女性主义(Feminism)，独立自炫的性别宣言。

涂鸦艺术(Graffiti)，率意稚拙的返璞归真。

新媒介艺术(New Media Art)，视觉信息的数字—图像化生存。

对后现代艺术深有研究的王端芸从美国来信时谈到：现代主义艺术强调的是“形”，后现代主义艺术看重的是“态”，可谓一语点破了现代—后现代艺术形态嬗变的要害。现代艺术对艺术发展的突出贡献是视觉形式的拓展，后现代艺术却是以反艺术的面貌把艺术变为无所不在的生活—感觉状态。

“道之为物，惟恍惟惚”、“为学日益，为道日损。损之又损，以至于无为”。电脑和现代传媒的普及使人们同书籍渐渐疏远，人的书写、阅读、沉思、步行等功能也渐渐退化。人们对真理的分头追求一旦在高层次上会合，竟发现进就是退，形化为态，以至于同“无”的距离越来越近。然而“天下万物生于有，有生于无”（《老子》）。无之后又会有有，后之后又将是前。后现代同“无”的相遇也许是为萌生新“有”准备土壤吧！

殊途同归，西方解构主义者沿着逻格斯的山道艰苦登攀，意外地来到老子、庄子恍惚、逍遥的墓碑前面。

过去我国对后现代艺术的介绍比较零星，且偏于建筑与文学。这套书系调动了国内外的艺术研究学者，特别是留学国外的博士、硕士参与撰稿，作者阵容强大，内容涉猎广泛，填补了国内的一项空白，有着重要的学术价值和社会价值。

《西方后现代艺术流派书系》是《西方现代艺术流派书系》（人美版，2000年8月）的姊妹篇。吴冠中先生为两套书系欣然作序，人民美术出版社为书系的出版给予了许多支持和帮助，在此致以深深的谢意。

翟墨 王端廷

2002年秋于中国艺术研究院

目 录

历史的回顾	1
激浪派的表现	7
激浪派艺术家小传	30
评价	38
记一次激浪派式的音乐会	43
图版	47

历史的回顾

现代艺术，概括地说有建设和破坏两个方面。建设的方面有目共睹，不去说它，单说破坏。所谓破坏，即反艺术。如果艺术是座庙宇，反艺术就是要拆了这庙宇；艺术是个器皿，反艺术则是要砸了这器皿。如果我们从1916年第一次世界大战中欧洲出现的达达派算起，西方艺术史上反艺术的冲击在一个世纪中已经出现了很多次，而且，最妙的是，这种破坏的冲动，发泄的痛快，已经完全被艺术史接受下来，正正经经成为一种创作手段，一类作品价值。激浪派就是一个如今被艺术史重新肯定的，全然以反艺术为宗旨的团体。现在它已经成为西方艺术中先锋传统的一部分，被接受，被书写，被作为一个“派”在美术史上安顿下来。

说起反艺术来，我们已经相当熟悉达达派、波普艺术，熟悉杜尚、劳生伯、沃霍尔、博伊于斯、克莱因等一班反艺术的干将，可对激浪派(1962—1978)只怕知道的人就不很多，它不是一个名气大、风头健的流派，其中亦没有领袖、大师，它只不过是一个十分松散的组织，成员亦不固定，散在世界各地，活动时断时续。然而，它倒是集中了六七十年代反艺术这一路的“散兵游勇”，组成一支队伍，打了很多次“战役”，把反艺术这个立场坚持下来。此外，激浪派所集中起来的还不只是一个国家的艺术家，而是国际范围的艺术家们，它等于把世界各地意气相投的艺术家汇聚一起，把反艺术这面旗帜簇拥着高高举起，尽量让四面八方都看得见。因此，我们若要集中了解西方反艺术的形态和做法，了解激浪派是很有必要的。

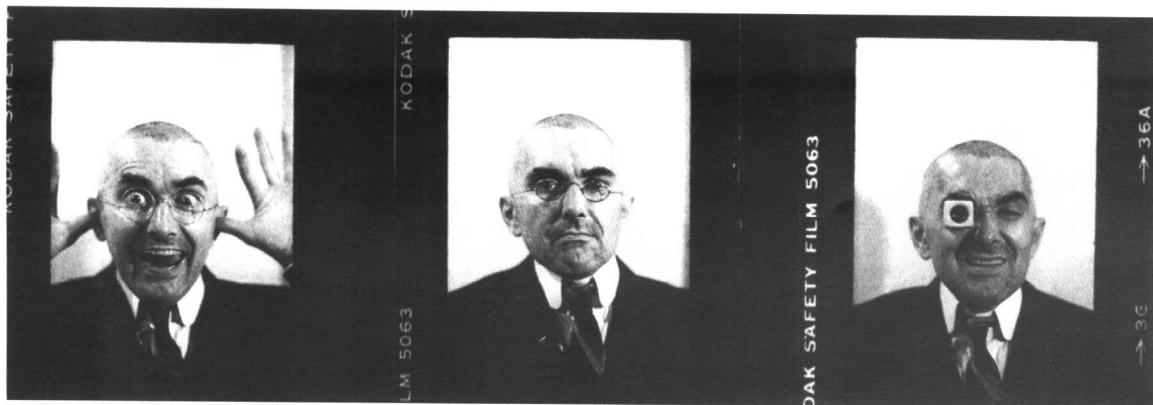
激浪派出现在60年代西方艺术界普遍的反艺术气氛中，在这个气氛里已经出现了著名的波普艺术、偶发艺术、极少艺术等等，这些流派虽然以反传统的姿态出现，让艺术很厉害地改头换面，但到了后来，这些流派中的不少艺术家都把自己的作品由破坏的目的转变成建设的手段。比如波普艺术把过去从不登大雅之堂的俗物放进艺术，原是想给艺术“抹黑”、“添乱”的，但后来画家们开始认真地，甚至美丽地去描绘那些俗物，他们这么做等于是往神祇、英雄、美女、贵妇的品种里多添上一个品种。换句话说，反艺术是



法国艺术家克莱因的《空间中的画家把自己投身于虚空》
(1960)是相当惊险的行为艺术：艺术家从楼上跳下来

一个难以坚持到底的立场，稍不留神就会被艺术招了安，做了艺术殿堂中的好居民。原说是要拆庙的，结果却变成了添砖加瓦，把这个庙宇扩建得更大更高了些。当然这并非不是件好事，从任何方面说我们人类依然离不开艺术——好好的一个庙宇拆了它又是何必。但反艺术的思想却因此被遮蔽了，耽搁了，消解了。（反艺术思想的珍贵我们下面再谈）而有的艺术家心内不服，始终坚持在反艺术的立场中，咬紧牙关不受招安。但他们势单力薄，一木不能成林，于是一个有心人站了出来，把这些艺术家归在一处，遂形成了一个激浪派。

这个有心人叫麦素纳斯(George Maciunas, 1931—1978)，美国人，他是个来自立陶宛的移民。虽然他的母国曾经是在社会主义阵营里，却并不妨碍他到美国后很快进入资本主义阵营的文化，并一下子冲



麦素纳斯

上了前沿阵地。他在做学生期间对艺术、设计和建筑都有涉猎，同时对音乐也非常喜欢，因此说起来他是多才多艺了。也幸亏了他的多才多艺，他后来才能容纳得了五花八门的艺术家，看他们各是各的好，把他们都归在一个组织内。

这个组织的名称“激浪派”是我们中文的意译（译得很好，神形结合），而原来的Fluxus这个词来自拉丁语，准确的定义为“流动”。但无论“流动”还是“激浪”，却都不是组织者特别选的意思，这个词其实是麦素纳斯无意中得的。我们知道，麦素纳斯这个人心仪的是先锋派艺术，而所有先锋派中最极端的当属达达派，于是他决心也来“达达”一回，学着当年达达们的做法：随便翻开一本字典，手指任意落在哪个词上，就用那个词。结果，Fluxus这个词就是这么被随机挑上了。

起先，麦素纳斯选用这个词是打算为一本杂志命名。1961年他曾帮助一位反艺术先锋派艺术家编纂一本作品集，这个艺术家的创作杂七杂八，有乐谱、有诗歌、有论文，这些东西一股脑儿全放在一起，颇能反映出这个艺术家与众不同、别具一格的思路。麦素纳斯由此受到启发，想办一份类似的先锋艺术杂志，打破音乐、美术、诗歌之间的分类，通过办杂志来推广反艺术的思想。可不等到动手做这件事，他就被美国空军部聘去欧洲的美军基地做设计工作，于是他把这个想法带到欧洲。在欧洲他继续关注着艺术，一边工作一边结识了一批欧洲的先锋艺术家，这一来倒让他不光把视野从美国扩展到欧洲，而且也把办杂志的想法变成了建立团体、举办活动了。1962年6月间他促成了第一次以“激浪派”为名的艺术活动，这次活动德国的威斯巴顿市(Wiesbaden)的一家美术馆举行。这个活动展示的都是出格的反艺术行为，于是，激



1963年在德国丢
森道夫的一次激
浪派活动

浪派便一直以此为特点，延续了十几年时间。在激浪派这个旗帜下聚集了一批来自世界各地的，以反艺术为宗旨的艺术家。在接下来的两年里，激浪派在丢森道夫、巴黎、哥本哈根、阿姆斯特丹、尼斯、斯德哥尔摩和奥斯陆等欧洲大城市都举办了他们的展览和活动，一时比较活跃。到1964年之后，激浪派的活动办得比较少了，麦素纳斯把他的精力放在激浪派的出版物上，直到1972年后，激浪派的活动又频繁起来。因此有的史学家把激浪派约分为三个时期：一，1962年—1964年举办活动期；二，1965年—1972年出版物时期；三，1973年—1978年举办活动期。激浪派的结束是以麦素纳斯的过世为标志的。他死之后，激浪派的活动就基本停止了。

真正说起来，激浪派是一个非常松散的组织，它的松散体现在：这个属于美术的组织并不是一群有共同专长的人组成的，他们中间除去艺术家，还有诗人、音乐家、作曲家、电影工作者、摄影师，甚至还有经济学家。这些具备不同专长的人各自按照自己的职业特点做出了各式各样的“作品”，而且这些成员散在



《笑》，激浪派在阿姆斯特丹的一次表演活动中
1963
表演者不详



激浪派 1964 年在纽约的一个表演，艺术家用线像蜘蛛网般网住观众。表演的艺术家为诺尔斯 (Alison Knowles) 和沃蒂尔。

世界各地，只到了办活动时才聚拢过来，活动结束后再度往四下里散开。他们没有宣言，没有纲领(当然他们决不肯受任何束缚，不然何以体现他们“达达”般的立场)，任何人只要有反艺术的意向都可以加入进来，这一点使得激浪派完全不同于任何别的艺术组织。因此就组织形态说，激浪派只在似有若无之间，大家聚在一起办活动时，这个组织就有了，一旦散开了却又没有了。它对谁都没有约束，那些成员们对它亦没有任何义务，大约也正是这样的情形才可以存得住反艺术的同道。因为反艺术说起来是一个范围，其实正是没有范围、不上规矩，并且正是要破坏一切规矩。幸亏有了激浪派这么个松散到极点的组织，不然不是拢不住那些出格离奇的反艺术做法和想法的。可激浪派的成员们在所有的不同之下是有共同底线的，那就是他们希望把常规的艺术打倒推翻，搅个稀烂。这个组织其实是形散而神不散，它外在的松散倒真正提供了一个让人自由发挥的场所，因此那些给激浪派展览提供作品的艺术家们关系很好，特别乐意聚到一起，每次办活动都成为他们的盛会。激浪派这个组织给他们提供了一条河床，没有这个“河床”，那些最无定势、最不肯受约束的艺术家会漫无边际地四散开去，他们想的和做的事情将风吹云散，无迹可寻。

就历史的真实情形看，激浪派在存在之时，由于它的活动出格反常，他们的观众并不踊跃，它从来没有形成一个“运动”，也没有形成一种风格，亦未曾有过“轰动效应”。除了志同道合的圈内人对他们首肯，在公众层面上他们的影响并不很大，他们的作品也无法进入艺术市场，艺术家所想要的利益他们没得到过多少。在很长时间中艺术史对这个激浪派不大注意，直到1982年，威斯巴顿市为激浪派举办了一个20周年的纪念活动，它才重新出头。批评家、历史学家和收藏家的兴趣突然被吸引过来，开始替它办回顾展，出专著。至此，它开始作为一个团体、一种流派被艺术史接受了，作品也被美术馆收藏了。这个现象可能得益于两点：一，在后现代时期，越到后来艺术的容量、气度越大，价值和非价值的界线愈加模糊，任何方式的创作都能被接受，尤其是反艺术的做法成为一种特别的创作手段被肯定；二，录音、录像、光盘等现代技术可以记录任何方式的作品，这一来博物馆收藏奇形怪状的“作品”变得可能了。

何况，历史从来就不是一个单纯的事实纪录，而是人群所设定的价值判断的折射。某种价值的确认，意味着某些事物被注意、被保存。艺术批评家们一旦手中“发”到了价值这张通行证，就马上分头出动，一方面在新事物中寻找合格之物，另一方面到过去的历史中打捞，打捞出可以印证他们手中价值的东西。于是，激浪派被打捞出水面，重放光彩。

激浪派的表现

以反艺术为特色的激浪派作为一个艺术组织，其事迹主要集中在两个方面：一是组织表演和事件；二是出版杂志，制作年鉴和“文件”。

激浪派的“展览”从来就不是传统意义上的美术作品展示，那些艺术家们一向是把办活动，或者说“事件”当成作品创作的。这些“事件”五花八门，甚至乱七八糟，对此根本无法作音乐、美术或是表演等不同门类的区别。实际上激浪派的成员们正是要抹煞传统艺术门类之间的区别，故意把不同的手段一股脑儿放在一起“胡搞”，他们的目的就是要出格，要让观众吃惊，以期能给他们在思想上带来冲击，达到改变思路、抛弃既定观念的目的。比如：法国艺术家沃蒂尔(Ben Vautier)在街头表演吃饭刷牙，他还干脆搬到一家画廊的橱窗中吃住了两个星期，直接把他的日常生活当成作品展览出来。有一位艺术家的“作品”是，开了间画廊，起了个很吓人的名字——自杀间，其中陈列了各种自杀的工具，刀、刀片、绳索、毒药，墙上张贴了一张告示，曰：“要么干掉你自己，要么就别抱怨，只管一路向前，享受生活。”话虽说得尖锐无情，倒不失痛快，点中穴位。还有人的“创作”是乘火车故意不买票，或保持一天沉默，把身上所有毛发剃光等等。也有音乐家上台表演的不是演奏，竟是往钢琴上堆满乱七八糟的东西，甚至捣毁砸烂钢琴……激浪派们展示的所有“事件”都是这类不按常理出牌的玩意儿，所谓艺术在他们手上变成了：除了正经艺术不能做，其他什么怪名堂都可以做。因此在英文中激浪派把他们的展览活动从不叫“展览”，而称为“Festival”(节庆)。从某种程度说还真是节庆，因为艺术家们从各地老远跑来聚在一起，尽情“胡闹”发泄一番，一反拘头拘脑、循规蹈矩的日常生活，何等过瘾，怎么不是节庆？

激浪派的第一次开展览活动就具备了它的典型特点：奇怪、多样化、匪夷所思。韩国艺术家白南准(Nam June Paik)表演的一个“作品”竟是用一桶水兜头往自己身上浇过去。

纽约艺术家希金斯(Dick Higgins)和他妻子合作的一个表演叫《危险的音乐2号》，虽然题目中有音乐，



沃蒂尔在法国尼斯的街头表演刷牙
1963

可表演中完全没有任何音乐。整个过程是：希金斯带了水桶和肥皂等上台，他妻子带了把剪子上台，然后他坐了下来，让妻子给他剪头发。他把这个称为行动音乐作品，表示一种“新音乐”——视觉和听觉重合。

白南准在这个活动中的另一个表演是当众作“画”，他用头蘸着墨汁(其中加进西红柿酱)在一条很长的纸上，一点一点画出一条长长的“线条”，作品名叫《头禅》，而这件两维平面上的“美术”作品却又是被他当成音乐来完成的。因为他这么做凭借的是一个音乐作品，作曲家在乐谱中写道：“表演者画一条直线并跟随它。”因此白南准的这件好容易落在纸上的作品其实又是音乐的一部分。

这种混淆不同艺术门类界线的做法是激浪派有意而为之，正像麦素纳斯为第一次激浪派展览活动写的一份题为《在音乐、戏剧、诗歌和艺术中的新达达》的宣言中指出的那样：“各个门类艺术之间的界线正趋模糊，时间艺术和空间艺术可以互相渗透，艺术和非艺术的界线也可以互相渗透，这是艺术上的一个新的方向。过去的艺术太专业化、太程式化、太寓意化，现如今我们则要去掉这些拘束，让艺术变成简单的、易行的、人人可为的、生活的，甚至就是生活本身。反艺术就是回到生活，就是回归自然，就是全心关注和体会具体的现实。总之，反艺术的范畴极其广阔，无所不包：下雨是反艺术，鸟叫是反艺术，打喷嚏是反艺术，两只蝴蝶打架是反艺术。所有这些何尝不美丽，何尝不能当作艺术那样被欣赏。一个人如果能够像感受和欣赏艺术那样去感受欣赏围绕着他的现实，那么，艺术就没有必要再存在，艺术家也没有必要再存在。”