

首届广州当代艺术三年展 重新解读：中国实验艺术十年

THE FIRST GUANGZHOU TRIENNIAL
REINTERPRETATION: A DECADE OF EXPERIMENTAL CHINESE ART
(1990-2000)

主 编：巫 鸿

副主编：王璜生

冯博一

广东美术馆
GUANGDONG MUSEUM OF ART

重新解读：中国实验艺术十年(1990-2000)

出版、总发行：澳门出版社

(澳门新口岸皇朝广场十二楼 A-R)

制版、印刷：深圳雅昌彩色印刷有限公司

版次：2002 年 11 月第 1 版

2002 年 11 月第 1 次印刷

开本：889mm × 1194mm 1/12

印张：46

印数：1-2000 册

书号：ISBN 99937-47-15-7

定价：398.00

版权所有，翻版必究。

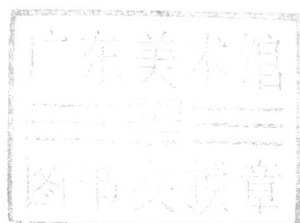
J 121
20036

首届广州当代艺术三年展 重新解读：中国实验艺术十年

THE FIRST GUANGZHOU TRIENNIAL
Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art
(1990-2000)

阅览室

主 编：巫 鸿
副 主 编：王璜生
冯博一
执行编辑：冯博一



重新解读：中国实验艺术十年(1990–2000)

主 编：巫 鸿

副 主 编：王璜生 冯博一

执行编辑：冯博一

录像作品特邀编辑：吴美纯 邱志杰

助 编：王 嘉 凯伦·史密斯 (Karen Smith)

乐 奇 (Joy Le) 田霏宇 (Philip Tinari)

郭晓彦

编 务：黄丹松 潘达君

校 对：李 萍 胡 斌 郭伟其 李 聪 陈洁全 陈 迹

蔡 涛 陈映欣

翻 译：凯伦·史密斯 (Karen Smith) 乐 奇 (Joy Le)

田霏宇 (Philip Tinari) 毛卫东 温晋根 李 渊

版式设计：吴 涛 谭 鹏

封面设计：植 之 汤 延

责任编辑：卢 东

总目录

前言 王璜生 5

编者的话 7

第一部分 综述

导论:中国实验艺术十年(1990-2000) 巫鸿 10

90年代的观念艺术和艺术中的观念性 朱其 22

90年代的中国实验绘画 易英 30

从零到无限:90年代中国当代摄影之发展 凯伦·史密斯 36

录像艺术的兴起和发展与新媒体艺术的成熟 吴美纯 邱志杰 52

“女性艺术”一二三——90年代以来作为当代艺术问题的女性艺术 廖雯 61

边缘状态与文化关注:90年代的装置艺术及实验性雕塑的创作和展览 殷双喜 68

90年代中国实验艺术的体制 皮力 75

90年代的“实验性展览” 巫鸿 84

中国90年代的实验美术批评 易英 99

西方对90年代中国大陆实验艺术的接受 林似竹 105

废墟上的建构:90年代新都市电影的探索 张真 114

面对现实:中国的纪录片,中国的后社会主义 裴开瑞 121

刚刚在路上:发生在90年代的个人影像记录方式的描述 吴文光 131

第二部分 艺术家与作品

主题一 回忆与现实 140

主题二 人与环境 250

主题三 本土与全球 394

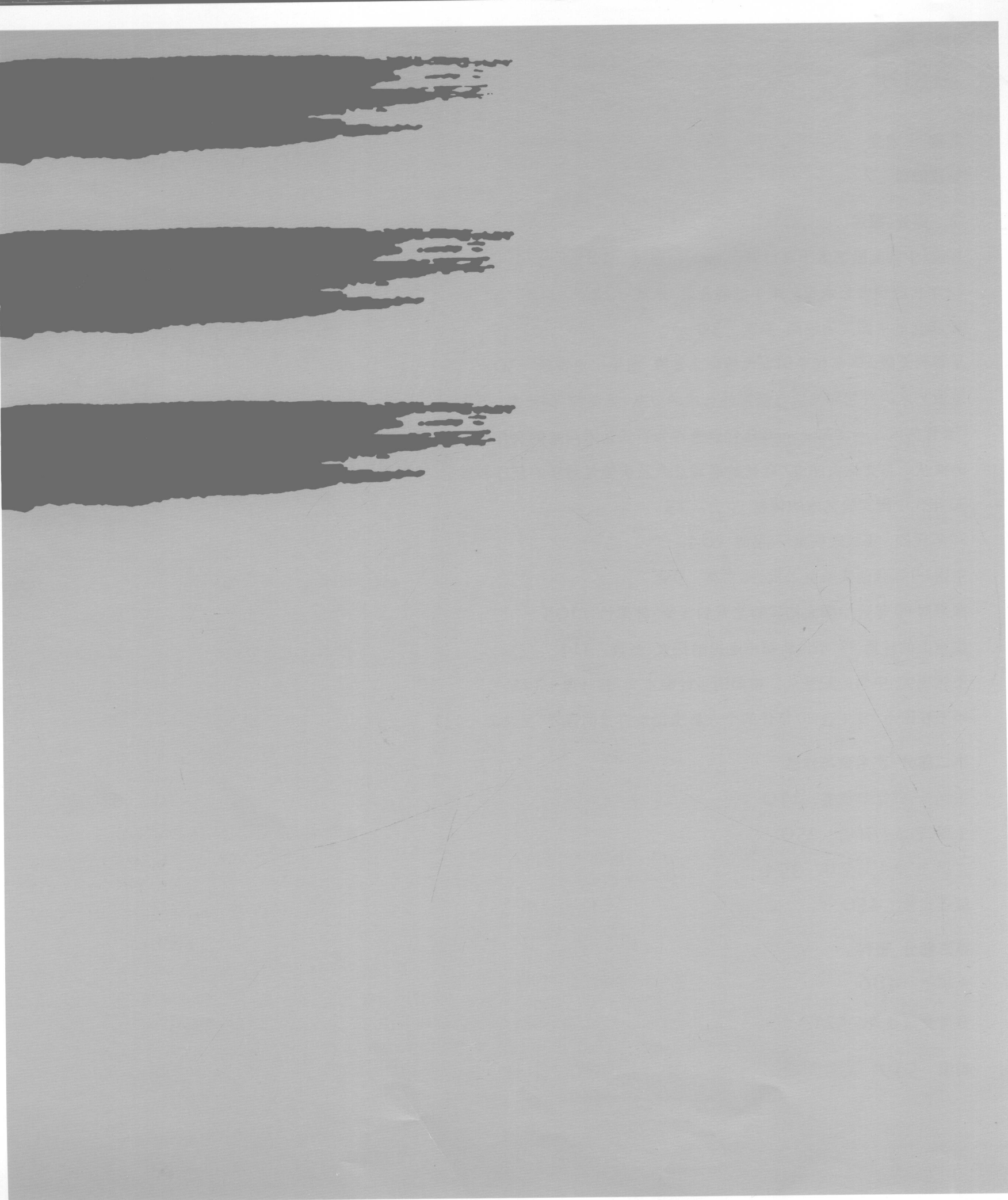
继续实验 450

第三部分 资料

大事记 486

参考文献目录 521

鸣谢 549



前言

广东美术馆馆长 王璜生

广东美术馆 1997 年 11 月落成开馆以来，林抗生馆长和我就一直在考虑策划和主办一个有代表性的、能够体现我们的当代思考和学术水准的大型展览活动。地处中国的广州，我们也希望这样一个大型展事能为我们的城市增添文化的声色和光彩，树立起城市的新形象，借用一句套话，就是创造城市的文化品牌。在国际国内一些重要的城市及地区，这样的大型展事活动通常被冠之于“双年展”、“三年展”之类的名目，这一名称其实具有大型的、当代性的、国际性的定期系列展览的涵义，由此也往往成为一个地区、一个城市乃至一个国家文化品貌的一种标志。当然，能否成为重要的“文化标志”还得取决于展览本身的学术质量和整体效果，这里还涉及“毅力”、“恒心”的问题。

2000 年，巫鸿教授访问我馆。我们曾就举办常规性的大型当代展览的问题请教了他。他在考察了我馆的基本情况之后，对我们的思路和工作方式表示赞赏和肯定。2001 年 1 月，我应邀出席在美国纽约 MOMA 举办的“东亚博物馆专家研讨会”期间，与巫鸿教授就上述问题进行了多次详细的讨论，初步确定了举办“首届广州当代艺术三年展”的意向及学术主题。从美国回来后，我们很快召开广东美术馆学术委员会会议，向学术委员会的专家们详细汇报了我们的初步想法。专家们对这种想法给予充分的肯定，对举办“三年展”的可行性和具体实施方式进行了认真的讨论，并提出诸多宝贵的意见。这次会议之后，“首届广州当代艺术三年展”的筹备工作便紧锣密鼓地展开。由巫鸿教授作为主策划人，成立了由巫鸿、黄专、冯博一和我组成的策划委员会，确定了本届三年展的学术主题为“重新解读：中国实验艺术十年（1990—2000）”，展览由“回忆与现实”、“人与环境”、“本土与全球”、“继续实验”四大部分组成。展览期间将召开题为“地点与模式：当代艺术展览的反思与创新”的国际策展人研讨会，并推出由十几位国内外专家共同参与撰写的《首届广州当代艺术三年展——重新解读：中国实验艺术十年（1990—2000）》图录，这本大型图录将对 90 年代中国实验艺术作全面的展示，对相关问题作专题研究和学术梳理。

作为美术馆，策划和主办这样一个长期性、系列性的大型展览活动，我们考虑的是如何将它办成不混同于其他三年展的广州的“这一个”三年展，也就是说，“广州三年展”应该有自己的面目、特点和定位。在办“三年展”、“双年展”成为一种时髦事的今天，鱼龙混杂，往往容易把事情弄得面目全非。因此，理想主义的敬业精神，开阔平和的学术视野，关注现实的人文情怀，认真严谨的历史态度，都将格外重要。我们不愿意让这样一个长期性的大型展览成为一个热闹而空洞的花架子，一次仅仅在履行形式的平庸展事。为此，我们对“广州三年展”这一长期性计划形成这样的基本思路：“关怀文化，关注历史”。我们认为，文化生成于历史，并蕴藉着历史，是历史凸显于当下的“面”，是对当下现实和人的精神的映现。文化标本的累积和凝聚，构成的是一幕完整的历史——具有纵深感和横向度的历史。由文化而切入现实和历史，应是表达当代思考的一条有效途径。美术是文化的一种特殊形态，同时又以敏锐而又感性的形式重述文化；它既是文化的生成物又是关于文化的叙事者。这双重身份使美术在重述文化的同时，也就在建构历史。基于这样的思考，我们认为，“广州三年展”不会仅仅只是一种美术作品的集中展示，而必然还会有我们注视现实、感应历史、述说生存的文化主题——那是我们办美术展览的灵魂所在。以艺术这一独特的形式记录我们对一个时代的精神反应及相关的思考，以独特的方式参与人类文明的建构，那应是我们深怀于心中的一种职业理想。这次的“首届广州当代艺术三年展——重新解读：中国实验艺术十年”正以此为起点。

衷心感谢巫鸿教授，是他的深厚的历史感、开阔的文化视野和学术眼光，使这次展览从主题策划到内容构建得以在学理层面上展开，从而保证了展览所应具有学术水准！衷心感谢冯博一先生、黄专先生，他们敏锐的理性精神和高度的专业责任感，使整个策划组织工作得以高效地进行！我们还非常感谢所有参展的艺术家以及为本次展览作专题研究和撰文、翻译的国内外专家学者！非常感谢为本次展览提供学术支持及指导的广东美术馆学术委员会的专家及艺术家前辈！非常感谢所有协助、支持、赞助本次展览的社会各界机构和友人！最后，要特别感谢的是所有参与“广州三年展”组织、协调、布展等具体工作的同仁们！是大家的真诚合作和献身精神，使这次展览得以圆满举行！

“首届广州当代艺术三年展——重新解读：中国实验艺术十年”将怀着我们的理想上路。

2002 年 11 月

编者的话

作为“首届广州当代艺术三年展”的一个重要组成部分，这卷出版物出版的目的不仅仅是记录这个展览的内容，而更重要的是提供一份完整文本，在不同层面上“重新解读”20世纪90年代中国实验艺术的基本发展和重要作品。作为一本出版物，它将比展览有着更长的生命期，也会被世界上更多的人看到。因此在计划和编辑它的时候，我们的基本思路是把它设想为一本具有更广阔目的的独立出版物，通过论文、代表作品的图像和解说，以及研究资料三部分为系统地了解和研究这一时期的中国实验艺术提供一个新的基础。

本卷的第一部分对这十年中实验艺术和电影进行综合讨论。该部分的导言解释了“实验艺术”的基本定义并对90年代实验艺术的历史地位和特性作了一般描述。接下来的13篇论文为专题研究，内容涉及到各种艺术媒介和门类，艺术家的社会地位和职能，展览和实验艺术的全球化，国内外对实验艺术的介绍和批评，并包括三篇讨论90年代中国实验电影的论文。这些文章互相支持和补充，共同形成对90年代中国实验艺术的一个整体性叙述。

本卷的第二部分在一个更具体的层面上研究和解释90年代的实验艺术的代表作品。“三年展”中回顾部分的135个艺术家所创作的166件作品是经过策展委员会反复讨论选择出来的，代表了90年代中国实验艺术的重要方向以及艺术家在某一时期的突破。按照这些作品的基本内涵，我们把它们归入三个一般性主题——“回忆与现实”、“人与环境”以及“本土与全球”。每一部分的讨论以编者的导论开始，每件作品的说明则采取了艺术家提供与编者撰写相结合的方式，力图反映艺术家本人对自己作品的理解。由于录像艺术的特性，策展委员会特别邀请了吴美纯和邱志杰策划“三年展”中的“录像短片展”并编写图录中的说明。图录这一部分的最后一项内容是策展委员会特邀的16位艺术家的新作计划。这些新作构成“三年展”中的“继续实验”部分，反映出目前中国实验艺术中的一些趋势，也预示了将来发展的一些可能。

本卷第三部分包括两项研究这一时期中国实验艺术的基本材料，一是实验艺术展览和其他有关事件的大事记，二是记录和研究90年代中国实验艺术的中、西文献。由于90年代的许多实验艺术展览是私人举办的，出版物往往难于寻找，这两项资料肯定会有很多遗漏，我们的希望是提供一个基础，以俟将来不断补充。在编写文献目录时我们参考了发表在书籍或网站上的材料，其中的一个重要的来源是林似竹主编，登载于美国斯坦福大学美术史系网站的“当代中国美术文献一览”。在此我们对这些材料的编辑者表示谢意。

本卷的基本结构由巫鸿提出，“三年展”策展委员会通过。按照原来的计划，“三年展”的三个策展人：巫鸿、黄专和冯博一将负责本卷编辑工作。但由于黄专的身体情况，具体编辑由巫、冯两人完成。作为“三年展”计划的总负责人，广东美术馆馆长王璜生先生对本卷出版物和展览本身作了统筹安排。为了便于使用，我们决定出版中、英文两个版本。这里我们特别希望感谢凯伦·史密斯，她不但总筹计划和安排了大量的翻译工作，而且对英文译文作了基本校对、修正和润色。我们也希望向乐奇致谢，她对所有中文和英文译文作了逐一校对，提出许多进一步修改意见；向田霏宇先生致谢，他在本卷英文版的终稿审校中，付出了艰辛的努力。此外，我们还要感谢参加本卷翻译的人员，包括毛卫东、温晋根、李渊、张少宁、张之秋等人，协助编纂大事记和文献目录的刘立彬、华天雪、钱志坚、柴宁、宋冬、郭世锐，以及提供资料的孙红宾、邱志杰、

顾振清、朱其、罗伯特、谢文曜、韩劲松、陈默等。美国 Art Media 出版社对英文版的印刷提供了资金并负责代销。我们在这里对该社总经理 Jeffrey Moi 表示感谢。

最后，作为本卷编辑，我们希望对组织本届“三年展”和出版本卷的广东美术馆表示由衷谢意。特别是王璜生馆长，他是这一综合计划的发起人和组织者。王嘉先生、郭晓彦女士等也对展览的组织和本卷的出版付出了极大努力。没有他们的倡导、支持和参与，我们编写本卷的希望是不可能实现的。

导论：中国实验艺术十年（1990—2000） 巫鸿 10

90年代的观念艺术和艺术中的观念性 朱其 22

90年代的中国实验绘画 易英 30

从零到无限：90年代中国当代摄影之发展 凯伦·史密斯 36

录像艺术的兴起和发展与新媒体艺术的成熟 吴美纯 邱志杰 52

“女性艺术”一二三——90年代以来作为当代艺术问题的女性艺术 廖雯 61

边缘状态与文化关注：90年代的装置艺术及实验性雕塑的创作和展览 殷双喜 68

90年代中国实验艺术的体制 皮力 75

90年代的“实验性展览” 巫鸿 84

中国90年代的实验美术批评 易英 99

西方对90年代中国大陆实验艺术的接受 林似竹 105

废墟上的建构：90年代新都市电影的探索 张真 114

面对现实：中国的纪录片，中国的后社会主义 裴开瑞 121

刚刚在路上——发生在90年代的个人影像记录方式的描述 吴文光 131

导论：中国实验艺术十年（1990—2000）

巫 鸿

正如这次展览的题目所指出的，它的主要目的不仅在于展示创作于1990年到2000年间的一批中国实验艺术作品，而更重要的是借助不同的手段来对这一时期的实验艺术进行重新解释，以达到通过对这十年中国艺术的广泛研究从而为这次展览选定作品；为展览设定解释的结构，以便突出主题和走向；通过编辑这本图录，将个别的艺术家及其作品（在第二部分中予以讨论）同这一部分中对于90年代中国实验艺术的概括分析结合起来的目的。

重新解释必然要针对现存的解释，对其进行修正。然而在目前的计划中，我们的目的不是仅仅用一种意见取代另一种意见。这个展览的策划人都认为，90年代中国实验艺术既具有深远的意义而又是一种极为复杂的现象；任何对这类艺术品和同期实验电影所作的严肃解释或重新解释，都必须面对历史研究的和方法论的挑战，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。正是在这一学术研究的基本层面上，我们对于先前为这类艺术所作的解释表示质疑，其原因是这些以往的解释或往往缺乏坚实的研究基础，或简单地反映了解释者的个人见解和趣味。特别是，以展览和出版物的方式把实验艺术介绍到西方，这本身就是90年代的一种复杂现象。这些展览和出版物一方面有助于中国实验艺术的全球化，但另一方面，他们的组织者和作者又往往对于中国当代艺术家以及他们作品的社会和文化内涵所知有限，他们对于这类艺术作品的宣传推广往往受制于自己的品味和先入之见。在中国，实验艺术一直受到正统艺术评论家的非难，但即便是在实验艺术的支持者中也存在着观点和意识形态的不同，他们当中一些人从民族主义的立场出发反对文化的和艺术风格的混杂——但文化混杂恰恰是90年代中国实验艺术的一个重要特色。

我们通过这次展览和图录所寻求的重新解释有一个重要特点，那就是它是一种集体的努力，而不是另一种个人表现。这种重新解释的一个重要目标是为集体研究和讨论建立一个平台。图录中这一部分的13篇论文集中讨论了90年代实验艺术的不同方面，内容涉及到各种艺术媒介和门类，艺术家变化着的社会地位和职能，越来越拓宽的展出渠道，以及海外的介绍和看法。这些文章的作者包括6位中国艺术评论家和策展人、一位实验艺术家和一位电影制作人、一位居住在北京的英国策展人和评论家，以及4位在国外生活和工作的学者。图录的主编并未企图把各位作者的评述统一起来。但另一方面，尽管是基于每个作者各自独立的研究，这些文章彼此互补，共同描绘了90年代中国实验艺术的一个巨幅画卷。文章也包括了3篇讨论90年代中国实验电影的论文，这反映了我们对不断扩大研究范围、积累更多研究素材的希望：通过探索实验艺术与其他艺术形式之间的对应关系与联系，我们可以更为充分地理解这段时期里中国艺术和文化的一般趋向。

从方法论的角度来讲，这些文章代表了三种类型的分析，每一种对于90年代中国实验艺术的研究都具有根本意义。第一类分析从纵向和横向讨论这一艺术的来龙去脉和“上下文”，一方面考虑它与80年代实验艺术的延续关系，另一方面探讨它与90年代的中国社会以及全球化之间的共时联系。第二类分析追溯从1990年到2000年这10年间中国实验艺术的自身发展，通过考察艺术品内容、风格、功能以及内涵方面的变化，揭示出一个不断更新的动态过程。第三种分析对于中国实验艺术与周围世界之间关系进行质疑：这类艺术是如何创造出其“公众性”的？又是如何被国外各种各样的解释者——评论家、策展人以及美术史家——所领会的？

这篇导论的目的不是总结这些文章，而是希望给这些更专门的研究提供一个共同的基础。讨论将集中于三个一般性问题：（1）当代中国环境中的“实验艺术”这个概念；（2）90年代实验艺术的历史背景；（3）90年代

实验艺术家的变化中的社会身份和职能。这篇导论和这部分中的13篇文章是我们为重新解释90年代中国实验艺术所做的努力的一部分。这卷目录的第二部分在更为具体的层面上继续这一讨论，以三个主题——“回忆与现实”、“人与环境”以及“本土与全球”为核心分析90年代中国实验艺术的特殊例证。

“实验艺术”的概念

“实验艺术”是本次展出和本册图录的主题，因此需要首先把这个概念解释清楚。许多书籍和文章把这类中国当代艺术同一些更为人所熟知的观念或历史范畴联系起来，尤其是和旨在颠覆现存艺术传统和机构的西方前卫艺术联系起来。但不少学者们也渐渐注意到，因为中国当代艺术特定的体验和特殊的社会和政治环境，这种一般性的联系只能给更进一步的观察和解释提供初步的起点。应该鼓励的做法不是按照现成的西方模式去理解中国当代艺术，而是从纵向的历史关系和横向的社会联系两个方面来界定实验艺术所具有的“实验”的或革命的性质。我们同意这第二种观点。

把“前卫”（avant-garde，或译“先锋”）这个术语应用到中国当代艺术上，是目前一个学术辩论的焦点所在。一些学者——大多是研究西方现代思潮的专家——认为历史上的前卫主义（historical avant-gardism）严格说来是一种西方的现象，因此“前卫”这个术语应该仅仅在其本来的历史环境中使用。而另外一些学者——他们的领域主要是中国当代艺术和文化的研究——则希望通过拓宽对这一术语的界定，把“前卫”的概念应用到非西方艺术上。^[1]第三种立场则希望避开这种争论：与过分地强调“名称”的意义相比，可能更有建设性的一个做法是给这种中国当代艺术中的特有传统找到一个更灵活的称谓。其目的不是终止解释，而是鼓励进一步的观察，为历史和理论的探索开拓新的空间。“实验艺术”这个称谓就提供了这样的可能性。有意味的是，“先锋艺术”和“前卫艺术”这一称谓在80年代非官方的中国艺术家中间颇为盛行，但是到了90年代，艺术家们却越来越多地把他们的艺术称作是“实验性的”。^[2]正如我在这篇导论里将提出的，这种变化的一个根本原因在于80年代的实验艺术把西方视为样板，而90年代的实验艺术则发展了其特有的个性，因此也需要一种独立的身份。与此平行的变化也可以在中国电影中看到：与80年代迫切地把自己的创作展示给世界的第五代导演相比，90年代的独立电影导演常常把个人的实验的意义置于国际观众的认可之上。“实验电影”这个术语越来越频繁地同新的纪录片以及纪录式故事片联系在一起；贾樟柯这样的电影导演也公开称他们的团体为“实验小组”。

对于美术史家和评论家而言，“实验艺术”这个概念促使他们分析更大量的素材，探索特殊的前卫型激进艺术表现的“原境”（context）。学术界有着共识的一种观点是实验艺术与前卫艺术有联系但绝不相等。例如雷纳托·波吉奥利（Renato Poggioli）在其《前卫艺术理论》中提出，尽管“实验的因素”对于任何前卫主义的创立来说都至关重要，但是从事实验的欲望并不局限于前卫艺术家，实验也并不一定会带来艺术风格或是观念的革命。所以他把前卫型的实验同其他类型的实验区别开来。^[3]类似的区分可以在中国当代实验艺术中看到。一些艺术家对现存社会机构表现出更加强烈的对抗性和怀疑，因此更为符合传统上的西方前卫艺术概念；其他类型的实验则或许更多地关注风格或技巧的问题。实验的对象也可以超越狭义的艺术本身，而将展览和出版物的方式和方法，甚至艺术家的社会角色和地位涵括在内。以主体而论，“实验”既可以是个人行为，也可以是集合性的甚至是有组织的行为。

进而言之，尽管实验对于任何一种艺术创作来说都不可缺少，但是我们所称之为的“中国实验艺术”是一种特殊的历史现象，受到一系列特殊历史因素的限定。从年代上讲，这类艺术从 70 年代后期肇始，表现为非官方艺术家、艺术团体和艺术展览在“文化大革命”后的出现。从社会学的角度来讲，这类艺术在国内保持一种“独立的”或“非正统的”身份，与国际上的当代艺术相呼应。从艺术上讲，它表现出对于新的艺术媒介和新颖风格的强烈爱好；它所作的“实验”往往对传统艺术表现方法和语言发起挑战。在实验艺术的诸多限定因素中，最根本的一个是艺术家在一个飞速变化的社会中的自我定位，非正统的艺术风格和内容，或者新兴的媒介和展览方式都不过是艺术家实现这种自我定位和自我认同的手段。换句话说，中国的实验艺术，也就是中国实验艺术家的艺术。

但是，在“文化大革命”后的中国，这些“实验艺术家”到底是什么人呢？从最本质的意义上讲，使一位中国艺术家成为“实验艺术家”的决定因素是他（她）把自己置于中国当代社会和艺术圈边缘地带的愿望和决心。这样的决心常常是靠一种在中国艺术中开拓新的领域的使命感来维系的。然而，一旦一个艺术家担当起了这一使命，他（她）就必须不断地更新自己的边缘身份，必须不断地重新把自己定位在边缘，以便继续不断地从事“实验”。因此，“边缘”这个概念对于理解中国实验艺术家及其艺术来讲可以说是至关重要的。这里所谓的“边缘”，是指一种政治的、意识形态的或者是艺术的空间，围绕着它，一种特殊类型的身份被发展和表现出来。^[4]“边缘”唤醒自我意识，通过把自己摆在真实的或假想的边缘地带，实验艺术家们与一种对抗型力量认同，反对种种文化霸权主义。一种既定的艺术传统或机构（比如学院派艺术或是威尼斯双年展这样的“全球”展出体系）往往有赖于固定的程序和自我保护的领域。但实验艺术家却喜欢多元化和文化交叉，它所开辟的边缘地带不可避免地要对传统文化和政治领域进行重新定义。因此我们可以理解为什么这种艺术总会对艺术的既定传统构成威胁。阿利桑德罗·莫拉利斯（Alejandro Morales）写道：“边界意味限制，它把人们分成内外；它也标志了一个安全地带的终结和一个不安全地带的起点。面对边缘，或者更有甚者，跨越了界限，就会带来极大的风险。”^[5]边界始终都是受管制的，越界的人面对着受驱逐的危险。但是这种风险是不可避免的，因为正如前面已经解释过的，自愿的边缘化是中国实验艺术最重要的特征之一，而危险感能在实验艺术家们之间激发英雄主义和同志关系。

尽管从理论上讲，实验艺术家必须不断给自己重新定位以避免成为主流，但并不是很多艺术家能够始终面对这一挑战。在过去 25 年里的大多数情形下，特定时期的中国实验艺术家在获得了社会地位和经济保障之后，往往丧失了自己的尖锐性。在其他一些情形下，非正统的艺术风格或媒介被主流艺术接纳，由此丧失了其原有的“实验”性质。这些和其他情形所造成的结果，就是虽然不少艺术家的确为不断更新自己的非正统身份付出了巨大努力，但一般而言，中国实验艺术和电影的发展造就了几“代”艺术家和电影导演，他们的作品响应了不同时代的不同任务，而他们的活动也同中国当代艺术和电影的不同发展阶段联系在一起。

背离 80 年代

这种“换代”现象在中国当代电影制作中得到最清楚的反映。人们往往说这个领域的实验活动是从第五代电影导演开始的，也就是文革之后 1982 年从著名的北京电影学院毕业的第一班学员。他们在 1983 年以后制作

了一系列有争议的电影，向表现中国历史和中国人的正统手法发起了挑战。他们那些令人难忘的作品迅速赢得了国际上的赞誉，部分是由于他们非正统的观念，部分是因为他们的“情节剧”（melodramatic）风格和令人陶醉的视觉效果。然而，到了80年代末，这类电影大部分都已流行化，失去了其实验性的尖锐性。从90年代早期开始，第六代电影导演开始了一种新的实验，把注意力集中到中国当代的城市生活上，因此被称为是“都市一代”。他们背离前一代电影的路数，重新界定了导演或制作者的角色，从一个熟练的讲故事的人变成自发事件的参与者。他们那种片断式的电影风格清楚地表现出从“现场”纪录电影中所受到的影响，而“现场”纪录片又是90年代中国实验电影的另一个重要分支。

在实验艺术的领域中，我们可以粗略地把它在过去25年中的发展划分成四个阶段或趋向：（1）1979年至80年代早期非官方艺术的出现；（2）80年代中期到1989年的“85艺术新潮”和“中国现代艺术展”；（3）“后89”艺术以及90年代早期开始的中国实验艺术的国际化；（4）同样从90年代早期和中期开始的“转向国内”倾向以及实验艺术越来越多作为社会和文化批判的载荷。后两种趋向在90年代的大部分时间里相互重合，代表了这段时期实验艺术的两个重要方向。放在整个实验艺术的发展中去看，这两种趋向都表现出有意识的对于80年代的背离。因此，要理解它们的意义和历史性，我们就需要考察它们同80年代的实验艺术，特别是同“85艺术新潮”之间的关系。

“85艺术新潮”开始于大批非官方艺术小组或团体的同时涌现：据统计，80多个这样的团体在1985年和1986年出现，散布在全国24个省份和主要城市。^[6] 这些团体的成员大部分是20岁左右，相当一部分人刚刚从声名显赫的艺术院校毕业或是还在这些院校就读。同早期“星星画会”这类非正统团体的艺术家相比，这一代的实验艺术家对于西方美术近年来的发展有更多的知识，而他们的作品也显示出明显无疑的现代西方艺术的影响。事实上，几乎20世纪出现的西方现代艺术的所有主要风格都能在他们的作品中看到。这种风格的多元化——这是80年代中国实验艺术最重要的特征之一——同当时的“信息爆炸”有着密切的联系。

因此这个“信息爆炸”现象对于理解这一时期的实验艺术有着至关重要的作用。从80年代早期开始，文革时期禁止的各种西方艺术和艺术理论通过翻译和展览被介绍到中国来。在很短的时间里，从海因里希·沃尔夫林到雅各·德里达等等，被翻译和出版。这些新鲜的形象和文字在年轻艺术家们中间激起了浓厚的兴趣，给年轻的艺术家的艺术创作带来了诸多刺激和灵感。整个的情况就好像是西方艺术达一个世纪之久的发展史同时在中国上演。其结果是，西方艺术风格的编年顺序和内在发展逻辑变得无关重要，重要的是这些风格以其丰富多样的内容给一群饥渴已久的观众所带来的视觉的和理性的刺激。所以，对于一位西方艺术评论家来讲早已经成为历史的风格和理论，会被中国艺术家看成是“当代的”并且被当作“前卫艺术”的范本。换句话说，中国艺术家这类模仿中的“实验性”并不在于艺术风格本身，而在于这些风格被转移到了一个新的时间和地点。

1986年，开始地域性的、单个的实验艺术家团体相互接触，筹办联合展览和活动，^[7] 在一群致力于发展实验艺术的艺评家的推动下，逐渐形成全国性的实验艺术网络。他们的一项计划是在北京举办一次全国性的实验艺术展览，这个计划最终于1989年在美术馆举行的“中国现代艺术展”得到实现。一两年以后回顾这次展览以及“85艺术新潮”，这些艺评家中有些人对于80年代实验艺术的理想主义倾向提出了批评，把这段狂热而混乱的时期同其后的中国实验艺术进行了对比。^[8] 照他们的说法，80年代的实验艺术家“相信把现代西方美学和哲

学当作复兴中国文化的手段来运用的可能性”，然而从90年代早期以后，这些艺术家当中的许多人转而“反对英雄主义、理想主义以及对于标志‘85艺术新潮’运动的那种形而上的超然的渴望”^[9]人们可以在当代中国电影中看到类似的意识形态的转变。用张真的话来说就是“第五代镜语中作为改革开放象征的农村妇女(巩俐)逐渐为盲流艺术家、小偷、出租汽车司机、邮差、女招待、残疾人、民工等城市底层或边缘人物群体所取代”。^[10]

从80年代到90年代中国实验艺术中的另一个重要的变化是从“集体实验”转变为“个人实验”。实验艺术家摆脱了大规模的政治、意识形态和艺术的集体行为，而更多地强调发展表现个人理念和品位的特有艺术语言。这类大规模政治、意识形态或艺术的群体行为在中国被称作“运动”。尽管历史学家和社会学家很少对它进行分析，但“运动”一直都是中国政治文化中最根本的观念和技术之一。“运动”有三个主要特征：(1)一个明确的、往往有实践意义的主题；(2)一个帮助造就和传播这一主题的宣传机器；(3)一个将参与者凝聚为一个“统一阵线”的组织机构。可以说，到80年代为止，每个中国人都无一例外地受到了这种政治文化的熏陶，而经历过文革的人则在这样一种程序中受到了更为强化的训练。“运动”成为人们日常生活和思考方式的一个组成部分，即便在“文化大革命”结束以后仍然继续主导着人们的思想。因此，不足为奇的是，在80年代的中国实验艺术当中我们可以清楚地看到“运动”意识的持续。尽管“85艺术新潮”的倡导者们唤起了前卫意识，但是他们为之付出的艰苦努力是去激励实验艺术家们形成一个统一的阵线，并且将这种艺术发展成为一种有组织的运动（事实上，他们自己把“85艺术新潮”称为一个“运动”）。

这种运动意识对于90年代的实验艺术家们失去了吸引力。在这十年的开始阶段，“85艺术新潮”的一些倡导者仍然设法在全国范围内重新聚合实验艺术家们，但是他们的努力终于无法获得80年代“前卫”运动的动力和集体精神。^[11]相反，在这个新时期里，艺术家们独立而长足地发展了自己的风格和社会联系；实验艺术的“走向”并不是作为同步的社会运动出现的，而是表现为艺术家对共同的问题的独立的但相互关联的解决方式。因此，如果用对80年代的考察视角把90年代的实验艺术看成是早期运动的延续的话，那将会是一种错误的解释方法。一种更恰当的分析90年代实验艺术的方法是首先确定这一时期特有的问题，进而探索艺术家对于这类问题做出的反应。通过这卷图录中这一部分以及第二部分的分析，我们可以看到中国实验艺术和电影在这一时期的另一个一般性变化，即从80年代对于历史进化论的迷恋到90年代对于当代性的追求。

80年代中国实验艺术家和电影导演深深地陷入历史的思索：他们的艺术作品所承载的是他们对于已往文化革命的记忆和他们对于未来乌托邦社会的渴望。许多作品致力于重寻中国文明的根源，另外一些则是在遥远的历史或地理背景下演绎出隐喻类的形象。实验艺术家们特别发展出一种编年史式的自我意识：他们认识到自己已经大大“落后”于艺术史和艺术理论，于是希望通过在短短几年里对西方艺术史的再现，匆匆把自己推上现今的当代艺术舞台。与之相反，随着90年代的实验艺术家和电影导演确保了自己在国际艺术世界中的地位，以及他们的作品越来越多地对于周遭发生的变化——尤其是城市和都市生活的变革——做出反应，他们具有更多“空间的”导向性。不同经历的艺术家和电影导演当然有着不同的创作灵感并且发展出了不同的艺术风格，但是他们都不约而同地被“当代性”这一概念所吸引，他们一定要体现出这种概念，从而使他们的艺术作品成为全新的和令人激动的当代艺术。在很大程度上讲，他们的艺术之所以是“实验性的”，是因为它是自觉地具有“当代性”的。

“当代性”并不等同于“当代艺术”：它不是意味着此时此刻盛行的风格和技巧，而是指艺术家有意识构造的一种主体性（subjectivity）。要实现这种主体性，艺术家把在他之前或同时的一切都转化为“历史”，而他使用的方法是赋予“现在”——一个约定俗成的时间概念——以“当代的”基准、语言和观点。在90年代的中国实验艺术和电影中，“当代性”最常见的和最直接的视觉表现是对新颖的（对中国来说）艺术媒介、素材和体裁的采用。这也意味着为了实现其当代性，实验艺术家和导演必须挑战现存的主流艺术媒介和体裁，比如传统意义上的绘画和雕塑、或是传统的记录电影或故事片。这种方向表明中国实验艺术运动进入一个更深入的阶段。从历史上看，80年代中期以前的实验艺术家，甚至像“星星画会”成员那样的激进艺术家，依然采用绘画和雕塑这些传统形式来创作他们的实验艺术作品。但从80年代中期以来，特别是在90年代，越来越多的年轻艺术家摒弃了他们所受的传统绘画或西方绘画的训练，或者仅仅为资助自己更冒险但却很少有市场价值的艺术实验才在私下制作绘画。一时间，装置和行为成为当代中国艺术中最热门的两大艺术形式。90年代的实验电影也往往故意摒弃前期电影中人为的“艺术性”编排，他们那种非预先设计的、即时记录真实生活的风格，同他们的独立制作以及小型摄影机和数字化技术的普及紧密地联系在一起。

表面上看，中国实验艺术家对于当代艺术手法和视觉技巧的强烈爱好可以由西方当代艺术和电影在中国日益增加的影响来解释。但是装置、行为以及多媒体艺术得到普及的一个更基本的原因是根源于实验艺术运动本身的目标，即在官方艺术和学院艺术之外营造一个独立的艺术创作、展示和批评的环境。通过摒弃传统的艺术媒介和表现手法，90年代的实验艺术家和电影导演有效地为自己建立了一个“另类”（alternative）地位，因为他们所抗拒的不仅仅是一种特殊的艺术形式或手法，而是一个完整的包括教育、创作、展览、出版和就业等方面的体系。这种与现有艺术体系的决裂有时和艺术家的政治观点有关，但也可能出于相对独立的对艺术表现形式的考虑。但不管是由于何种动因，这些艺术家无一例外地希望发现新的艺术形式，使自己获得解放，直面挑战，通过最广阔的方法和手段最直接地表达自己。正是在这种个人实验的层面上，新的艺术媒介和视觉技巧不仅具有一般意义上的当代性，而且激发了具有原创性的艺术创作。

90年代的实验艺术家

中国在“文化大革命”后的20年里经历了巨大的社会经济变革。从70年代末期开始，新一代的中国领导人发起了一系列的改革以发展市场经济和建立更有弹性的社会制度。“开放式”外交政策更直接置中国于外国的投资和文化影响之下，这种变革的结果在90年代开始明显显示出来：北京、上海这样的主要城市已经被重新改造；大量的私人企业和合资企业，包括个人的商业艺术画廊已经出现；有文化的年轻男女为了个人的利益而不断变换工作；大批“流动人口”从乡村进入都市，寻找工作和更好的生活条件。

实验艺术和电影界中的许多变化都同这一巨大背景有密切关系。这些变化当中的两种现象尤其使实验艺术界在90年代呈现出一个不同的局面。首先，尽管大部分实验艺术家在艺术院校获得正规教育，而且以这种教育背景也不难在官方的艺术系统中找到工作，但他们中间许多人却自愿成为独立艺术家，不从属于任何机构。同样的状况在实验电影的领域中也就可以看到：独立电影导演出现可以以纪录电影导演吴文光为代表——他从1989年到1990年制作了有关四位流浪艺术家的“新中国第一部独立电影”。当然，有一些艺术家希望在单位中保住