

# 当代艺术

ArtChina  
5/2002



# 6000元起

## 为您出版个人精品画册

国画卷·书法卷·油画卷·版画雕塑卷

水粉水彩卷·当代艺术卷·摄影卷



《当代东方艺术家精品集》系列丛书由《东方艺术》杂志社编辑，设有专门的设计制作中心，作品图片全部经过世界先进的电子分色处理，将墨色、层次最大限度地还原到原作效果。并联合出版社及《东方艺术》杂志定点印刷公司共同打造精品画册（由德国海德堡四色印刷机精印，深圳技师亲自校色）。

### 画册形式及费用

#### 形式A

大度16开(宽21.0cm×高27.5cm)，封面采用250g哑粉纸，印金，过哑胶，内页采用157g哑粉纸，全部彩色精印。

- |          |                  |                  |
|----------|------------------|------------------|
| 1. 内页8面  | 印1000册，费用0.60万元； | 印2000册，费用0.80万元。 |
| 2. 内页16面 | 印1000册，费用1.06万元； | 印2000册，费用1.28万元。 |
| 3. 内页32面 | 印1000册，费用1.86万元； | 印2000册，费用2.12万元。 |
| 4. 内页48面 | 印1000册，费用2.68万元； | 印2000册，费用3.06万元。 |
| 5. 内页64面 | 印1000册，费用3.46万元； | 印2000册，费用3.96万元。 |
| 6. 内页80面 | 印1000册，费用4.22万元； | 印2000册，费用4.88万元。 |

**特别推荐：**在以上基础上，可为艺术家专门制作豪华精装本(48面以上)，加250g哑粉纸护封，进口3mm灰板精壳，内封烫(或镀)，精品纸环衬，制作500册，另加费用0.66万元；制作1000册，另加费用1.16万元；制作2000册，另加费用2.06万元。

#### 形式B

正度12开(高26.0cm×宽24.0cm)，封面采用250g哑粉纸，印金，过哑胶，内页采用157g哑粉纸，全部彩色精印。

- |           |                  |                |
|-----------|------------------|----------------|
| 1. 内页16面  | 印1000册，费用1.42万元； | 印2000册1.68万元。  |
| 2. 内页32面  | 印1000册，费用2.46万元； | 印2000册2.86万元。  |
| 3. 内页48面  | 印1000册，费用3.50万元； | 印2000册3.92万元。  |
| 4. 内页64面  | 印1000册，费用4.66万元； | 印2000册5.40万元。  |
| 5. 内页80面  | 印1000册，费用5.68万元； | 印2000册6.52万元。  |
| 6. 内页128面 | 印1000册，费用8.86万元； | 印2000册10.00万元。 |

**特别推荐：**在以上基础上，可为艺术家专门制作豪华精装本(48面以上)，加250g哑粉纸护封，进口3mm灰板，精品纸精壳，内封烫金(或镀)，精品纸环衬，制作500册，另加费用0.76万元；制作1000册，另加费用1.36万元；制作2000册，另加费用2.56万元。

#### 形式C

豪华精装本，正度8开(宽26.0cm×高37.0cm)，护封采用250g哑粉纸，印金，过哑胶；采用3mm进口灰板，精品纸精壳，内封烫金(或镀)，精品纸环衬。

- |           |                   |                   |
|-----------|-------------------|-------------------|
| 1. 内页80面  | 印1000册，费用8.20万元；  | 印2000册，费用10.80万元。 |
| 2. 内页128面 | 印1000册，费用11.58万元； | 印2000册，费用14.96万元。 |
| 3. 内页160面 | 印1000册，费用13.92万元； | 印2000册，费用17.60万元。 |
| 4. 内页192面 | 印1000册，费用16.22万元； | 印2000册，费用20.26万元。 |
| 5. 内页224面 | 印1000册，费用18.54万元； | 印2000册，费用22.96万元。 |
| 6. 内页256面 | 印1000册，费用20.86万元； | 印2000册，费用25.56万元。 |

**特别推荐：**在以上基础上，可为艺术家专门制作高级通套(书盒)，采用3mm进口灰板，157g哑粉纸精印后裱盒，制作500册，另加费用0.90万元；制作1000册，另加费用1.70万元；制作2000册，另加费用3.10万元。

以上费用包含编辑、设计、电分、输出、打样、印刷、装订、托运。

### 出版程序：

作者将作品照片及相关简历寄给编辑部(可2-3人合集出版)→对达到出版要求的作者发入选通知书→作者提供作品120反转片或7寸以上照片及有关文字资料(用完后全部退还给作者)→编辑、设计、制版、打样→经作者确认后印刷(作者可全程监制，费用自理)。

### 超值回报

1. 凡入编者，《东方艺术·中国美术版》杂志将开辟专版推介。
  2. 符合国内出版要求的，将由国内出版社出版，不向作者收取书号费。
  3. 本着自愿原则，画册可随《东方艺术》杂志发行网络发行(全国100家艺术书店)，发行收入归作者本人。
  4. 2003年将隆重推出大型豪华精品画集《收藏宝典·东方艺术200家》，发行对象为国内知名画廊、收藏家及著名策展人。规格为正度8开，208页，采用157g哑粉纸彩印，全部精装，定价480元/册，全国公开发行。所有入选本套丛书的作者全部入编，并刊登作者网稿费(作品价位)、联系方式等资料，每人一个整版，不向作者收取作品及任何费用。画集出版后向每位作者免费赠送画集2册。
  5. 编辑部可免费为作者撰写评论文章及序言。
  6. 向入编作者赠阅一年《东方艺术·中国美术版》杂志。
- 出版周期：48页以下40个工作日以内；48-80页60个工作日以内；80页以上70个工作日以内。

地址：北京东方广场西配楼8B402室《东方艺术》杂志社编辑部组稿中心

电话：010-65260523 65260723

传真：010-65260923 邮编：100005

# 征稿启事

本刊征集艺术评论、艺术新闻、重大艺术活动综述等图文稿件，欢迎来稿。文字稿请附软盘，网上传输图片请事先电分。

来稿请寄：上海市钦州南路81号上海书画出版社《艺术当代》编辑部 邮编200235

E-mail: shcpph@online.sh.cn

## 《艺术当代》(双月刊) 订阅单

订阅电话：021-64519010 021-64519020

国内定价：每期人民币25元

订阅全年八折优惠计人民币120元

如邮寄每期另加人民币3元

国外定价：每期10美元(含邮费)

订阅全年八折优惠计48美元(含邮费)

订阅地址：200235 上海市钦州南路81号

邮局汇款：

收款人地址：上海市钦州南路81号

收款人：上海书画出版社《艺术当代》直销部

银行转帐：

开户银行：工行徐支分

帐号：1001271509004601369

收款单位：上海书画出版社

## 订户资料·回执

姓名 \_\_\_\_\_ 地址 \_\_\_\_\_ 电话 \_\_\_\_\_

邮政编码 \_\_\_\_\_ E-mail \_\_\_\_\_

汇款金额(大写) \_\_\_\_\_

☐ 个人订阅 ☐ 单位订阅

本人订阅 年 第 期至 年 第 期，共 期。

欢迎订阅 2003 年杂志

征订热线：021-65983417

广告专线：021-65790747

# 上海穹穹下

under the welkin of shanghai

[上海派]都市摄影展系列展 | 王耀东 | 陆元敏 | 顾铮  
周明 | 姚松鑫 | 主办:海上山艺术中心 | 策展人:姜伟  
2002年10月至2003年4月 | 上海市吴中路618号 | 电话:8621-64064626, 64063718  
[shanghai genre]urban photographers series exhibition  
October 2002-April 2003 | WANG Yaodong | LU Yuanmin | GU Zheng | ZHOU Ming | YAO Songxin  
Curator: JIANG Wei | Organizer: Haishangshan Art Centre | 618 Wu Zhong Road Shanghai China  
Tel:8621-64064626, 64063718 | www.haishangshan.com | office@haishangshan.com

# 目 录

## 今日视点

- 6 蒋原伦 当代艺术中的“中国经验”
- 7 朱青生 媒体艺术问题
- 9 高名潞 中国性VS. 中国特色, 方法论VS. 时尚
- 14 黄金谷 事件、行为、艺术之所在——行为艺术在当代文化中的悖谬境遇
- 16 高天民 文化资源与“新媒体时代”的艺术写作
- 19 汤哲明 艺术不是蒸馏水
- 22 张平杰 变种——生物学世纪的一个艺术课题

## 艺术时空

- 24 李 喆 第四届亚太地区当代艺术三年展
- 34 2002 遵义国际学术研讨会——中国语境与展览策划
- 40 什么人什么东西塑造了这艺术的十年
- 46 陈永群 寻访隐藏在森林城市中的Mylunkyla艺术家村
- 50 张朝晖 关于《新都市主义》展览的前言后语——策划人如是说
- 54 张 晴 好的艺术家不吃你给他的肉, 而要咬你的手——访国际美术馆协会名誉会长大卫·艾略特
- 56 张 晴 策划人就像插花人, 策划人又像厨师——访美国德州奥斯汀美术馆馆长丹纳·菲利韩生
- 58 朱 其 青春残酷绘画: 一种青春的集体逃亡
- 61 费大为 张颖川 刘家琨 身份错位 技艺错位——关于“专、业、余”的几封通信
- 64 郝 建 撒谎, 还是不撒谎, 这是个问题——读《我的摄影机不撒谎》断想
- 67 吴 亮 趁影像尚未褪去
- 70 姚瑞中 时空穿越——虫洞——台湾当代艺术展
- 74 余玉霞 开创和补益——对一个当代艺术活动的评价和思考
- 76 吴 鸿 关于时间的三种表达方式

## 现场目击

- 78 彼艾尔·巴勒·布朗 巴斯卡·布什 我是媒体——与王度对话
- 86 喻 红 流年线索
- 92 杨心一 G时代的游牧者——采访徐坦

## 新闻经纬

- 98 黄永砅纽约Barbara Gladstone美术馆第三次个展
- 99 法兰克福“赫兹”现代艺术展
- 101 西雅图Henry美术馆内“基因研究”
- 103 倪海峰阿姆斯特丹个展览
- 109 美国摄影师Spencer Tunick的集体裸体摄影
- 110 张充仁艺术回顾展在台历史博物馆举行



## 艺术当代

ArtChina 5/2002

### Editor in Chief

Lu Fusheng

### Editorial Board

Xu Jiang

Shen Kuiyi

Zhang Qing

Yang Li

Fan Di'an

Zhou Bing

Zheng Shengtian

### Curator

Zhang Qing

Yang Li

### Executive Editor

Xu Ke

Qi Lan

### Reporter

Wu Hong(Bei Jing)

Ren Li(Guang Zhou)

Yu Qiao(HongKong)

Xie Peini(Tai Zhong)

Yau Er(Cheng Du)

Cai Yuan(London)

Francesca Dal Lago(Venice, Montreal)

Gan Yifei(Washington)

Guan Haibin(Tokoyo)

Gu Xiong(Vancouver)

He Chunhuan(New York)

Li Zhe(Sydney)

Jiang Dahai(Paris)

Shan Zeng(Berlin)

Xia Wei(Vancouver)

Yin Zaijia(Seoul)

Zhang Jianjun(New York)

Zhang Jihong(Amsterdam)

### Designer

Pan Zhiyuan

### Technologist

Yang Guanlin

### Proof Reader

Guo Xiaoxia

### Shanghai Calligraphy and

### Painting Publishing House

81 Qinzhou Nan Road

Shanghai 200235

P.R. China

Tel:(86)-21-6482-5514

Fax:(86)-21-6451-9015

Email:shcpph@online.sh.cn

主编 卢辅圣

编委 许江

沈揆一

张晴

杨荔

范迪安

周兵

郑胜天

策划 张晴

杨荔

编辑 徐可

漆淘

记者 吴鸿(北京)

任丽(广州)

俞俏(香港)

谢佩霓(台中)

有耳(成都)

蔡元(伦敦)

弗兰(威尼斯, 蒙特利尔)

甘一飞(华盛顿)

管怀宾(东京)

顾雄(温哥华)

何春霖(纽约)

李喆(悉尼)

江大海(巴黎)

单增(柏林)

夏蔚(温哥华)

尹在甲(汉城)

张健君(纽约)

张继荭(阿姆斯特丹)

设计 潘志远

技编 杨关麟

校对 郭晓霞

主管 上海市新闻出版局

主办 上海书画出版社

编者《艺术当代》编辑部

编辑部地址 上海市钦州南路81号

邮政编码 200235

电话 021-64825514

传真 021-64519015

E-mail shcpph@online.sh.cn

制 版 上海丽佳分色制版有限公司

ISBN 7-80672-432-X/J · 382

定 价 25 元

# CONTENTS

## Focus Today

- 6 Jiang Yuanlun    Commentary Notes on 'Chinese Experience'
- 7 Zhu Qingsheng    Several issues on Media Art
- 9 Gao Minglu    Chineseness & Chinese Character, Methodology & Trendiness
- 14 Huang jinglu    The Contradictory Situation of Contemporary Performance Art in Modern Culture
- 16 Gao Tianmin    The Cultural Resource and the Art Works of the New Media Era
- 19 Tang Zheming    Art Is Not Distilled Water
- 22 Zhang Pingjie    'Transpecies' —— An Art Topic in the Biological Century

## Art Scope

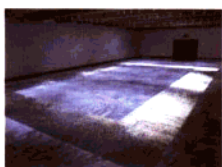
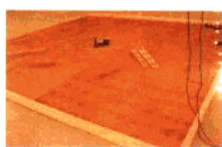
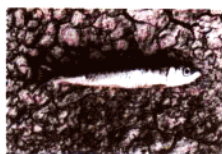
- 24 Li Zhe    4th Asia-pacific contemporary Art Triennial
- 34 2002 Zunyi International Symposium
- 40 Who and What Created the Art of the Past 10 Years?
- 46 Chen Yongqun    An Art Hamlet Hidden in Forest
- 50 Zhang Zhaoxui    About 'New Metropolitanism' Exhibition——Curator's Words
- 54 Zhang Qing    Interview with David Eliot
- 56 Zhang Qing    Interview with Dana Friis-Hansen
- 58 Zhu Qi    A Group Fleeing of youth
- 61 Fei Dawei    Zhang Yinchuan    Liu Jiakun  
    Misplacement of Identity, Misplacement of Skill——Correspondence on Profession, Professional, and Amateur
- 64 Hao Jian    To Lie or Not to Lie, That 's a Question——Some Thoughts on *My Camera Never Lies*
- 67 Wu Liang    When Image are Not Fading Away
- 70 Yao Jui-chung    Transcending Space Time—Wormhole
- 74 Yu Yuxia    Re-creation and Enrichment —— Commentary Notes on a Contemporary Art Show
- 76 Wu Hong    Three Descriptions of Time

## Live Report

- 78 Pierre Bal-Blanc & Pascal Beausse    I Want to Be a Media: Interview with Wang Du
- 86 Yu Hong    Witness of Growth
- 92 Yang Xinyi    Interview with Xu Tan

## Global News

- 98 The 3rd Solo Show of Huang Yongping at Barbara Gladstone, New York
- 99 Modern Art Exhibition 'Hertz' in Frankfurt
- 101 'Study of Gene' at Henry Museum, Seattle
- 103 Ni Haifeng's Solo Show in Amsterdam
- 109 Group Nude Photos by American Photographer, Spencer Tunick
- 110 Zhang Chongren's Retrospective Exhibition at the History Museum of Tai Wan



## 新術當代

ArtChina 5/2002

发行联系 黄佳  
地址 上海市钦州南路81号  
邮政编码 200235  
电话 021-64519010 021-64519020  
传真 021-64756731

直销部 上海市钦州南路81号  
电话 021-64519020  
邮政编码 200235  
户名 上海书画出版社  
开户行 工行徐支分  
帐号 1001271509004601369

## 代 销

北京  
三联韬奋图书中心 010-64001122  
藏酷新媒体艺术空间 010-65065592  
美苑图书艺术发展公司 010-64771251  
国林风图书中心 010-62534371  
中国书店 010-63036694  
北京图书大厦 010-66078507  
北图书店-新书厅 010-88545605

上海  
上海美术馆 021-63277947  
季风书店 021-53821942  
思考乐书局 021-64268955  
上海中国画院 021-64749977  
上海博物馆 021-63723500  
上海香港三联书店 021-53064516  
上海席殊书屋 021-64311311  
刘海粟美术馆 021-62701018  
朵云轩 021-63510064-23  
上海常青藤书园 021-52984464  
外文书店各零售点  
易典画廊 021-54651648  
尔冬强艺术中心 021-34060737  
上海大剧院画廊 021-63866666-3103 3104  
华氏画廊 021-62881781  
比翼艺术中心 13501671016  
东大名创库 021-35013212  
上海老画廊 021-64331539 64312261  
艺博画廊 021-58880111  
香格纳画廊 021-63593923  
东海堂本部 021-62089727  
东海堂画廊 021-64737319  
海上山艺展中心 021-64064626 64063718  
海某画廊 021-54045511

南京  
南京新华联合图书公司 025-3300363  
可一画廊 025-3612162  
南京先锋书店 025-3325082 3326880

广州  
广美艺术书店 020-84442722  
广州博雅 020-83196001  
广州左岸书店 13922466384

海口  
海南创新书店 0898-66113849

成都  
一品文化 028-82902138

重庆  
现代书城 023-63880298 63880238

武汉  
视觉书屋 027-88915996  
楚风艺术书店 027-88921332

昆明  
昆明麻园金荣艺术书店 0871-5354730

西安  
方圆工艺美术社 029-8221912

金华  
金华元畅艺苑艺术书店 0579-2310068

沈阳  
南湖博得艺术图书商社 024-23938498  
关东书画苑 024-23909425

# 当代艺术中的“中国经验”神话

## Commentary Notes on 'Chinese Experience'

蒋原伦 Jiang Yuanlun

这两年在北京上海等地举办的一些当代艺术展中反复强调中国经验，这是一件颇可疑的事情，因为对绝大多数中国当代艺术家来说他们只具备中国经验，虽然他们中有不少是有短期出国或留洋的经验，但是若不是特别或刻意为之，一般来说，他们的作品中表现的基本上是中国经验，所以中国经验这类展览主题的提出，有点脱裤子放屁的意味，当然在实际的操作过程中情形不是那么简单，策展人的战略目标是面对西方或国外的媒体和批评家的，尽管展览的大多数观看者是中国人，但是展览的主题意义只有在前者的眼中才有真正的价值，因为他们到中国来可能就是为了寻找和发现当代艺术中的中国经验，现在真巧，一切都准备齐全，只需按自己的意愿挪用即可。

为西方或国外的媒体和批评家准备“中国经验”的套餐也无可厚非，但是纯粹的中国经验是什么形态呢？作为一个理论问题来探讨十分冒险的，是张艺谋式的，徐冰式的，还是蔡国强式的？个人经验是十分具体的和感性的，它与艺术家的家世背景、个人气质、文化修养和成长环境有着密切而牢固的联系，而中国经验则是抽象的，具有形式化意味的对象，如果说我们把徐冰的《析世鉴》或蔡国强的一系列爆炸装置由个人经验上升为中国经验的典范有着相对充分的理由，同时还应该考虑到他们恰恰是中国当代艺术家中对西方艺术的情形了解得比较多的一群，与在国内的一大批当代艺术家相比，是对西方艺术的相对熟悉教了他们，而不是所谓的中国经验成全了他们。

另外，艺术的表现形式本身也是某种经验，即艺术表现的经验，在中国当代艺术所采纳的表现形式（即表现的经验）中，多少有着对世界当下艺术的吸收、借鉴、挪用和拼凑运用，当一位中国艺术家自觉或半自觉地进行创作时，是无法区分生活中的经验和艺术表现的经验。

在今天这样一个信息时代，艺术家不可能在一个封闭的环境中长大，相反他们是在多种文化和艺术观念的调教下成熟起来的，如果他是艺术院校毕业的，那么他可能接受过系统的西方艺术史的教育，还可能受过专门的油画或版画的技法训练，倘若某位艺术家是自学成才，也许表明他在学习西方艺术和艺术观念的道路上走得更远，更大胆，强调艺术中的中国经验只有心理上的和展览策略上的意义，而不可能指导创作。

同样还有人在中国经验的基础上提出了中国语境，其实在

今天的信息环境和媒介环境中，当代艺术界已经不可能指望有什么中国语境，所谓语境是由所交流的双方或多方共同构成的，是表述互动关系的一种状态，是什么样的互动关系就表明了处于什么样的语境之中。中国的当代艺术是在与西方甚至全球范围内的艺术潮流的不断交流、碰撞和影响下产生的，这就是中国当代艺术的生长语境，实际上就是全球语境，从上世纪“五四”以来，特别是从1970年代末中国实行改革开放的国策以来，我们已经进入全球语境，改革开放就是这一语境的产物，而所谓“中国经验”更是在全球语境和西方语境下产生的概念，没有全球语境就没有中国经验，这里所谓中国经验只有思辨逻辑上的意义，而不是艺术创作中可以运用作价值判断的原则。

中国经验或中国语境说到底是一种虚构，是一个艺术神话，它们的存在与艺术品的功能相仿，是人们的精神需要，尽管在对当下艺术的细致的谱系学的分析中是找不到纯粹的中国经验的，或者说所有的文化经验和历史经验基本上是多种因子的融和，相互交织，你中有我，我中有你，但是有关中国经验的神话是有着鼓舞意义的，它暗示着艺术家的成功的可能和发展的方向，在“中国经验”神话的激励下，艺术家们会眼睛向下，会走向民间，会寻找和开掘来自基层的新的资源，例如眼下一群艺术家正在开展的“长征——一个行走中的视觉展示”活动，与这一神话就有着某种程度的关联，虽然他们所取得的成果还有待检验，但是这一事件本身是激动人心的，不过事情总是存在着几个方面的可能性，当年的红军长征是在苏维埃的旗帜之下进行的，沿途宣传的是共产主义的世界大同的道理，而且长征开始阶段接受的是共产国际的领导（尽管是错误的领导），这样一个有关世界大同的神话同样不妨碍他们与中国基层劳苦大众的联系，今天远离了血与火的战场，我们的当代艺术家或许也可以将当年的红军长征看成是一群接受了世界先进思潮的年轻人的艺术活动。

艺术家个人或小集体的创造力的来源是由多种成分和因素构成，艺术家的经验是庞杂的，这不影响其被各种各样的意识形态和理论体系整合，只是当理论的讨论将某种对象凝固起来时，艺术家应该警惕，虽然，艺术家的创作引起人们关注的是激起他人共鸣的那一部分经验和情感，但是真正支撑他坚持到底的可能是相对个人化的一些理由和情绪，因此当我们提及“中国经验”时，千万不要将其神话功能和现实作用混淆起来。

# 媒体艺术问题

## Several issues on Media Art

朱青生 Zhu Qingsheng

媒体艺术是现代艺术的一个门类，它是以艺术作品的制作材料和展示办法为根据而分类成立的，由于传播观念和媒体技术的发展，这种媒体艺术已经成为现代艺术中最为活跃、最有影响的艺术门类。但是，媒体艺术有待澄清理论问题，最基本的有两个：1. 媒体艺术的范围；2. 媒体艺术的性质。

### 第一个问题：媒体艺术的范围

媒体艺术是什么，而不是什么？这个问题不仅在实践上，而是在理论上至今不清晰。

不清晰的原因是媒体的本体与功能并不与艺术的本体与功能完全相关。媒体指的是一种材料、工具和手段，而它又用于创作和传播。利用哪一些工具使用哪一些手段作用于哪一些功用的是媒体艺术，几乎难以截然划分，但是所有的利用媒体所进行活动显然不能笼统地称作媒体艺术，即使是用摄影机、照相机和计算机完成的图像、影片（film）和节目（program）等艺术活动，也不能都称为媒体艺术。

所以媒体艺术的第一个问题是媒体艺术与媒体其他艺术活动之间的区别。

媒体艺术使用的新媒体是指19世纪以来先进科学技术的进步发明的人工记录信息传达信息的方法。其中包括记录信息的方法照片摄影、录像摄影，包括银版光、胶片、磁带、光栅和数字技术处理信息的方法：洗印、复制、电子储存与索引磁信号、光信号和数字信号处理以及其间的转换传达信息的方法，各种信号的传播系统成为信号记录、处理、发送和接收的公共合约。

具体被作为现代艺术而使用的新媒体，指照片（草幅图像）、影片（连续图像并同步附有声音）和计算机图像处理以及与之相关的三种传达方式：图片展览、影院电视播放和网络传播。

媒体发展正在更新，而艺术又无定规、边界。为了讨论，选择以这六种媒体现象为研究对象。媒体艺术与媒体其他活动使用的媒体是同样的，那么，媒体艺术即不是媒体的其他一切活动，但其使用的媒体又相同，一定存在一个“其他的划分标准”，否则，媒体艺术就不成立，也就是说如果所有使用新媒体的活动都是媒体艺术，或者一切使用媒体的艺术都是媒体艺术，就意味着不存在媒体艺术，但是，的确存在着媒体艺术。

那么，媒体艺术是不同于媒体其他的活动，特别是不同于媒体其他的艺术活动。我们先提出六个相应的假设。

1. 媒体艺术所使用的照片不同于一般照片，即作为媒体艺术的照片不是照片。

2. 媒体艺术所使用的影片不同于一般电影电视，即作为媒体艺术的影片，不是影片。

3. 媒体艺术所使用的计算机程序不同于一般的计算机程序处理，即作为媒体艺术的计算机程序，不是计算机程序。

4. 媒体艺术所展示的图片，不是图片里的形象。

5. 媒体艺术所制作的影片不是着重其播放内容。

6. 媒体艺术使用网络（internet）不是为了传播信息。

总之，媒体艺术不是照片、影片、计算机程序，不是广告、记录、娱乐影片、电子游戏和网络、网页及电视节目制作。

媒体艺术是媒体的“正常用途”之外的活动。媒体艺术是使媒体超越其所是的活动和使媒体什么也不是的那种活动，如何来证实上述六个假设，因此展开了第二个问题。

### 第二个问题：媒体艺术的性质

媒体艺术既然是现代艺术的一个门类，符合现代艺术的性质，不符合古典艺术的性质。

现代艺术性质表现为反传统，反传统不是破坏传统已经存在的成就，而是反传统之道而行，在观念上利用与传统观念的对立与反驳来激发原创精神和超悟境界，反传统也不是反对传统艺术中的某种具体的形式、内容或风格，而是反记录、反美感、反叙述和反传播。

媒体艺术符合反记录、反美感、反叙述和反传播，因而与媒体其他活动和媒体其他艺术活动相区别。

媒体艺术与纪录片、纪实摄影、科学摄影、新闻的不同就在于它是“反记录”的。记录属于对真实客观的摄取，媒体艺术追问这种记录是否脱离了人成为可能，真实的意义在多大程度上是“真实”的，有无非真实的记录，虚假的记录是否可以成为人的认知方式之一，它会在多程序上被人利用作为工具，作为权力来控制他人，又在多大程度上成为人的权利，借以反抗和逃避现实对人的压迫。反记录是对记录和记录技术的反省与批判。

媒体艺术与美丽的照片和影片的不

同就在于它是“反美感”的，美感来自于被描绘（摄影）对象本身的色相和构图（取景与设计）的巧妙。媒体艺术追问这种美感是否可以被拆和重构，可否在非常组合中呈现另外的意义，可否超出人类的感知接受范围之外形成生理和心理刺激，使人的精神受到磨砺从而觉醒，反美感是对表相的穿透。

媒体艺术与动人的故事和娱乐的节目的不同就在于它的反叙述。叙述是一个合乎逻辑而且富有情节（诉诸人的感情的有层次有冲突、富于感染力的过程或效果，俗称戏剧效果）画面，媒体艺术是种种不合逻辑的无法构成情节的音像组合，与人们可以接受的一般性观念构成对立，对观众已有的和现成的观看方式进行不同程度的解构和破坏，使一切既有的准则无从成立，反叙述是对成见和习惯的破坏。

媒体艺术与公共传播的系统 and 规则的不同就在于它的“反传播”，传播是用最有效的方式传达信息。媒体艺术根本不传达有效信息，也就是说，它所传达的信息不能使人关注、理解、相信和赞同而构成影响，它无法与真实的经验沟通（反记录），无法吸引大众的眼光（反美感），无法构成理解所必要的逻辑的感染的力量（反叙述），于是使相信和赞同失去了基础，传播出现阻滞，在传播中的潜藏的问题，由于阻滞而为人所感触，人们被动的接受传播的习惯突然中止，媒体本来就是用于传播，而却在传播中抗拒了传播的功能的完成，留出了一段空白，让人对传播的意义和习性反省，反传播是对传播本身的自我否定。

媒体艺术在反传统的时候发挥着其建构功能，即它使用极端法则，对立法则，比照法则和自否法则造成创造、表意、揭露和觉悟的后果。

媒体艺术的创造是在媒体所有已知的可能性之外探索其他的可能。

媒体艺术的表意是在对媒体的特殊使用以表达非同寻常的精神状态。

媒体艺术的揭露是借助创造和表意

将人间和人的内在的被遮蔽的习性和情性彰显。

媒体艺术的觉悟是观众面对的这个创作行为，由于传播阻滞，成见的破斥，表相的穿透和对技术的反省和批判而觉悟到信息社会对人本身的异化。

现在，再把媒体艺术的现代艺术性质代入上述媒体艺术的六个假设中。

1 媒体艺术所制作的照片不是照片，而是反记录，反美感、反理解的一个观念图像。在艺术批评术语称为观念摄影。

2 媒体艺术所制作的影片不是影片，而是反新闻，反叙事，反诱惑的一串图形，称为“实验影相”。

3 媒体艺术所进行的计算机程序处理，不是计算机程序处理，而是反技术，反娱乐及反实用功能的一种作品，称为计算机艺术（非指计算机做出的艺术）。

4 媒体艺术所展示的图片中可能没有形象或不成为其形象的形象和无意义的形象。

5 媒体艺术所制作的影片没有播放内容，播放本身就是其意义所在，也就是其内容。

6 媒体艺术使用网络和其他公共传播系统，不是为了传播信息而是为了对“传播”本身进行实验，或者对传播这个事件本身自我批判和否定。

媒体艺术的性质决定了媒体艺术的范围。

事实上媒体艺术又只有两个倾向：

其一，对媒体的现在观念与技术一切可能性之外的部分进行不间断的实验，体现了媒体的新观念、新角度、新方法。

其二，对媒体与人的关系进行反省和批判，提醒人们警惕对媒体的依赖使媒体异化为现代化社会的敌人，媒体可能正在膨胀而成为影响人类基本的判断是非的主权和人性的自由意志的暴力。

因此，媒体艺术具有新媒体和反媒体的特色，从而成为一种理性精神和反省能力的标志，一种现代人在现代化社会中保留和归复人性的完整性的道路，所以，在媒体几乎一统天下的今天，媒体艺术成为良知的表现和先见的隐喻。 □

# 中国性VS. 中国特色, 方法论VS. 时尚

Chineseness & Chinese Character, Methodology & Trendiness

高名潞 Gao Minglu

## 一 西方的两种分裂的“现代性”和中国的“整一现代性”

1980年代我们有个口头语,那时大家都在说:“短短的几年之内,我们把西方100年的艺术的发展走了一遍。”但是以后仔细一想,其实也不尽然。因为我们或者有意或者无意地,选取着西方某些流派的“方法论”,并忽视另一些。实际上我们这些年受的影响最大的应该是达达、超现实主义,还有后来的波普,当然其他的也对中国有影响,比如,后印象派、照相写实等,但是远不如前三者,所以,我们是从哪个角度去理解西方现代艺术是一回事,而实际上西方现代艺术究竟是怎样发展过来的又是一回事。在美国的理论清理和在国内的亲身感受使我感到,我们对现代(包括后现代)的理解是非常笼统的和平面化的,我们往往忽视它原先的西方参照系的历史性。比如,20世纪初西方包豪斯纸上画的功能主义的方盒子建筑并没在西方任何城市成批地出现,但却在20世纪末、21世纪初在中国成为现代都市的模式。像成都这样一个古都,马路很宽,很长,最不方便的是,中间路上还要拦上一个铁栅栏,人就像动物似的在两边走。我的亲身感受是把纽约和洛杉矶的结合在一起了,纽约到处是摩天楼,没有自然感,但纽约街道非常亲和,你可以很方便地去街对面买报纸。在洛杉矶,你一钻进汽车,就一两个小时出不来,这个城市的街道都是为汽车设计的,非常没人情味。但是到了成都我才感到是把这种非人性的东西结合起来了,既要摩天大楼,又要“现代公路”而全不顾人的不方便。所以它说明了一个问题,那就是中国人头脑当中对现代(或后现代),现代化有一种自己想象出来的模式,实际上它在现代的“参照系”——欧美的城市中并不存在,我们对什么是现代、现代性、现代化这些问题的想象与理解决定了我们自己的“现代模式”,所以,在中国,西方意义的“现代”与“后现代”可能是错位的。中国可能先有“后现代”(比如1980年代的实验建筑),后有“现代”(1990年代以来才大批出现的大批公共建筑)。

然而,现代modern这个词,在西方学者眼里分几个层次,它有“现代(modern)”,“现代性(modernity)”(从哲学的角度探讨现代的意义),然后又有“现代主义(modernism)”(具体的文学艺术流派、观念和风格等)之分。然后在1950年代,又有“现代化(modernization)”这个词出现。“现代化”是在后殖民和经济全球化的时代背景中出现的,“现代”在历史的发展过程中的具体的所指意义上是不一样的。比如,哈贝马斯就指出,它出现在公元5世纪的时候,在基督教从异域在5世纪初向正统的罗马宗教的转化过程中出现的,那时,这个词在拉丁语中的意义跟我们现在对modern(现代)的理解截然不同,我们现在认为它的意义是和过去彻底断裂,走向未来,但是在公元5世纪出现这个词的时候,是很强调“现代”和过去的关系,由于基督教徒要强调基督教的历史延续性和正统性,而这个词慢慢发展到12世纪,仍保持这种含义。到后来,意义就有了一定的变化。最重要的转折是在19世纪中,浪漫主义旗手波德莱尔,用“现代”来表示彻底的反传统,反传统即是一种真正的现代性。只是从这个时候起,“现代”的现代意义才真正地在欧洲确立起来,当我们拿起“现代”的时候我们是在拿起波德莱尔的“反传统”的“现代”。

还有什么是前卫(Avant-Garde)的问题,“现代”与“前卫”这两个词是紧紧联系在一起,两者是不能分的,有现代的观念就要有前卫的反传统的创作行动,所以,人们称前卫艺术的出现为运动,如浪漫主义和达达都可以被称为“运动”,而古典的艺术则被称为流派,如“罗可可”和“巴洛克”就不能称为“运动”。流派有承传的意思,运动则是断裂。

20世纪初以来,中国人对西方现代艺术的理解,与西方的原本意义有很大差别,“现代”或“前

卫”的社会意义和美学意义在西方是分裂的。一般来讲，西方学者是将资本主义社会的社会现代性（启蒙、进步、时间的可计算性等等）与美学的现代性区别对立。在西方学者那里，“前卫”也是分裂的。他们把空想社会主义者圣西门最早提出的“前卫”概念看做“政治前卫”，而把波德莱尔的“前卫”视为“美学前卫”。当然，西方人把“美学的前卫”视为西方现代艺术的正宗，而把“政治前卫”的桂冠戴在了后来的东欧（包括中国）社会主义国家的前卫艺术的头上。言外之意，后者的政治意义大于美学意义。

西方从19世纪到20世纪，一直到1970年代后现代主义出来后对现代主义进行批判以来，都延续着我刚才说的这种分裂的现代或者美学独立的状态。这种状态的起源最早得追溯到17世纪法国启蒙主义运动。正是在法国启蒙主义运动的时代，西方出现了三元分立的状态，就是宗教、科学和艺术的三元分立。三元分立促使诸领域有自己的专家，他们要各司其职。这种三元分立，导致了西方的所谓的学术专业化，直到现在你还可以看到，西方和美国的学院是个巨大的孤岛，它和好莱坞这种流行商业文化没有直接的关系，这样它所生产出来的东西很大程度有它的学术独立的性质。

在艺术领域，最初使这个分立具体化的是从波德莱尔开始。他强调美学的独立和美学的现代性，那是针对资本主义工业化生产出来一大批麻木无知、低级庸俗的中产阶级趣味。浪漫主义强调回归艺术，艺术要有自己的独立性，要纯艺术，什么是纯艺术，对浪漫主义来说相对于资产阶级所生产的光滑的物质性的媚俗的诱惑的东西，所以，脏的丑的，原始的自然的，都被看做真正的艺术。尽管以后西方不同的“主义”都有自己不同的艺术观念和艺术主张，但是艺术家死死地守着自己的领域，把艺术局限在自己的领域里面，聚在象牙塔里，同所谓的庸俗的大众有一道鸿沟，来保持自己的纯洁性。我们中国的当代艺术如今似乎面临着西方19世纪中叶波德莱尔所面临的同样问题：如何批判这个平庸的中产阶级大众趣味。或许我们也应选择拒斥和逃避态度，去再创当代精英艺术，像阿德诺主张的疏离和拒斥大众社会，或者我们应直接参与表现这人性被商品异化的现实，如卢卡奇所主张的那样。

与西方的美学独立的现代性相比，中国一开始就没有那样的分裂的现代性观念。一开始我们拿起“现代”的时候，就是将社会与美学笼统地看待。我把它叫做中国的“整一的现代性”（Totality of Modernity）。我们可以将科学、宗教，甚至政治与艺术互换或替代。比如蔡元培先生就提出“美学代宗教，艺术代宗教，美育代宗教”。从早期林风眠的“艺术为人生”到毛泽东的“大众艺术”乃至文革后的“自我表现”，“人道主义”和85运动的“人文热情”，都将艺术、学科、人生、社会混为一体，西方分得很清楚，宗教是宗教，艺术是艺术，科学是科学，在艺术史与批评领域，唐德、黑格尔首先把美学从传统哲学中分离出来，那么后来西方的艺术史家和批判家，里格尔、沃尔夫林，后来的帕诺夫斯基的图像学，都是在这种启发之下发展出来的，发现了它们自己的独立的方法论。中国不是这样的。中国强调一种“整一性”，那么这种整一性有什么好处，有什么坏处呢？它的好处就是始终强调艺术家参与政治和干预社会，艺术家经常谈到与社会的同呼吸共命运，这就是一种使命感，或谓传统士大夫的精神的延续，尽管现代中国知识分子已经完全丧失了传统文人的政治和经济的生态环境。总之，我们纵观整个20世纪中国艺术的发展，确实有这样一种“社会性”特点。但是，历史地看，不可否认的是，这些“社会性”往往是苍白空洞的，甚至是虚伪的，无论是对于过来人还是新一代人，过后就不信了。当事过境迁，一些当年喜欢这些“人文”热情和“思想灵魂”的人也怀疑自己并放弃这些口号。于是以往的人文冲动也随之成为一时的虚张声势的乌托邦，而非永恒的理想。这是中国“整一现代性”的历史悲剧。另一方面，它不容易形成自己的学科化的东西，不能形成一个在哲学方法论意义上的中国自己的当代艺术体系的东西，因为强调“整一”就很容易被意识形态和政治的或其他形式的体制所利用，不管是哪样的体制和意识形态都很容易把艺术和艺术家作为工具置入到所谓的“整一”之中。在这样的话语当中，艺术马上会变为一个附庸，一个陪葬品，它不能有一种独立性，尽管在20世纪的不同时期，有不同的体制在变幻，不同的意识形态在转换，不同的主导话语在更替，但是实际上这种现象从未改变。任何主导话语都要将艺术理所当然地视为“婢女”。比如，在当前以国际市场和展览体制为主导的话语系统中，中国的前卫艺术的艺术自足性和发展逻辑性并不重要，重要的是它的社会色彩和它是否易被西方人识别为“它者”的可能性。

这特别容易使我们丧失建设一个自己的现代艺术体系的雄心。当我们考察我们的近邻日本的现代艺术史以后，你就会发现，他们在这一点上，比我们有雄心。日本明治维新以后的全盘西化，20年后很快地就回到重建自己的传统，逐步形成了日本画，不管我们喜欢不喜欢日本画，不管东方其他民族对日本的现代化怎么看，但是日本画是日本人的，它将西方的东西与东方的进行综合以后，形

成某种东方的绘画的样式。但是后来到了二次大战期间,日本在艺术上就没有什么太大的建树,现代主义出现以后很快被民族主义摧毁了。但在1950年代出现了“具体派”,后来到1960年代出现“物派”,这几个五六十年代的流派,在当时主要注重的是如何把东方的古老哲学转化为当代艺术方法,与西方的艺术形式结合,可以向西方现代艺术进行挑战。比如说“物派”,有一件非常重要的作品,是在地面下挖了一个类似圆柱体的坑,然后把所有挖出来的土又在坑的旁边堆成一个圆柱体,这两个物质形式是互转的,阴等于阳,黑等于白,或者主体转为客体,无论你怎么讲它都是从东方的传统来的,即不把主体和客体绝对地对立,不把阴和阳对立,总是在互相转换当中。尽管它们的形式有点像西方的极少主义,但精神实质是绝对不同的。所以“具体派”、“物派”其实有很多很好的想法,包括南韩的一些艺术家也到日本去参与这种东方的现代艺术。我在1998年参与组织了一个“全球观念主义:1950年代到1980年代”这样一个展览,它是全球的。以往的观念艺术(Conceptual Art),都是特指美国加拿大和英国最早发起的观念艺术的。此展就是要向这种欧美观念艺术的专利观念进行挑战,所以是各大洲的都有,而且包括了日本、中国、南韩,而日本被认为是第一个出现观念艺术的区域。因为1950年代在西方美国还没有出现“观念艺术”这个词的时候,日本实际上已经出现了,我的意思是说拿我们的现代艺术和日本比较,我们还没有出现一种从哲学的角度、语言方法论的角度建立的中国或东方的艺术体系的雄心。无论是从新的还是从既有的现当代艺术来说,我们的和日本比还存在差距。至少我们还没有创造出类似“物派”的东西,也没有出现日本的1970年代以来的“日本后现代主义”建筑那样的体系和规模。这种体系非一日之功,是日本从二战后,特别是1960年代的“新陈代谢”派之后的几代人努力的结果。纵观20世纪中国的艺术,能持续建树的不多,大概最有中国特色的是文革艺术,但它仍有苏联的阴影。

由于中国的当代艺术始终没有建立起自己的文论体系,却忙于跳进“后现代主义”的时尚追求中玩把戏。所以我们就只有瞬息万变的“中国特色”式的花样翻新,但方法始终是人家的,并反过来以此去取悦于人,去追求当下生效,而始终未创造出一种可以供国际上其他民族也能共享,也能启发他人的方法论和形式,就像我们用“超现实”、“达达”和“波普”作为我们的方法一样。这是我们的悲剧。比如,美国出了杰夫·昆斯,中国也随着出现一些用陶瓷作中国式“俗气”的东西,一些人也用花、美人等为题材去制作所谓的“艳俗”作品,其实只不过是昆斯的翻版,但没有了昆斯自己的对中产阶级的庸俗趣味的刻骨嘲讽和批判的原意,却多了一些真正的取媚于人的商业媚俗的本质。

## 二 中国性、中国特色及两个“正确性”

我们的“整一性现代性”的欠缺使我们没有能够在20世纪中建立起中国自己的现代艺术体系,现在真是到了这个时候了。即便是把“整一性”作为自己的方法论,我们也必须得从理论和实践方面去有意识地发展和完善它的体系。要想建立这样的体系,中国艺术就必须得进入方法论这个层次。中国艺术一定要找到一种中国性,不能满足于一种表面的时尚式的“中国特色”,中国性不等于中国特色,而方法论也不是某种时尚。我们反过来看看这些年的中国当代艺术,占着比较主导地位的恰恰是一种时尚性的“中国特色”,而不是我们刚才讲的那种方法论和中国性,因为中国性是一种具有对传统、对西方现代,站在某种非常深的哲学、文化、历史层次上进行整合的一种语言和方法。这种东西也能够为其他民族、文化圈的人所共享的,既是共享的就不能完全是私人化或地区特色化的。为什么我在美国从来没有听过美国人讲什么美国特色,美国人历来强调的都是国际主义,历来强调的都是国际性和普遍化的问题。当然这里有一个霸权话语的问题。为什么我们能用波普,我们能用波普这个基本概念,能用超现实主义的基本方法来加进中国的特色?为什么西方人不能把中国人创造的方法拿回去,作为他们的基本方法来表现他们自己的地区“社会”、“政治”特色或个人的所谓“生存状态”?要寻找中国的现代性就必须进入方法论的层次,就必须对所谓的“个人真实感受的现实”有超越意识。一个艺术家关注什么样的“现实问题”并不重要,重要的是找到如何去表现这些问题的方法论。因为在当代,武断地标榜自己的艺术表现了什么问题和意义的太多了。很少有人谈怎样和如何表现的这些实在的问题。

要进入方法论的研究,就必须摆脱当前的两种主导话语。

我把它们称为两个正确性,一个是美学的正确性,另一个是政治的正确性。

美学的正确性即是希望中国当代艺术永远保持中国传统文人画或者其他传统艺术的形式。美学

的正确性这个东西不只是西方人创造的,实际上也是中国的艺术家主动创造出,生产出这些东西去出口的,它还不完全是所谓西方的霸权话语控制的现象,是彼此互动的结果。因为,“偏见”在任何民族区域里都有。包括像罗兰·巴特这样的后现代的大师,也有这种美学的正确性。当他到了日本以后,写了一本非常著名的书叫“The Empire of sign”,即符号的帝国。他认为东京就是一个表现了东方符号的王国。他看东京是从他先入为主的“什么是日本和日本的艺术”这个角度出发的。对于不少西方学者,日本就是浮世绘。浮世绘就是东方的美,这种美,是感性的,是女人化的,不是所谓的男性化的,观念的,思辨的美。显然这是一种偏见。东方也有观念的美,只不过表现形式与西方的不同而已。

但要命的是,一些中国艺术家也将中国的艺术精神理解为她的表现形式。不寻求观念的突破,而只热衷于对古典形式的模仿或者“挪用”。用影像作名画成为时尚。其效果即是生产异国情调的东西。

除了美学的正确性,还有另外一个正确性,是政治的正确性。也就是凡是真正的中国当代艺术都必须正确地反映中国的当下的政治现实。1990年代以后,中国的政治变化已不是过去认为的那种要么是前卫,要么保守,或者官方,或者非官方这样一分为二。尤其在市场因素卷入后,先锋与后卫的界限已相当混淆,艺术家的职业化迅速使“艺术”这一行当变得与干房地产没什么两样。艺术家通过艺术转换自己的阶层身份与中国目前的社会结构大转型是一致的。如果有人像当年毛泽东写《中国社会各阶级的分析》那样去写一篇《中国艺术家的各阶层的分析》,一定会发现今天的艺术家的社会态度也是与经济基础密切相关的。

由于中国当代艺术主要还是通过“国际”的眼睛与思维,国外的市场来看自己的价值的,这就很难逃脱某种支配。所以如果中国的当代艺术欲突破这样的局限性,就必须回到艺术,进入一种我刚才所说的那种自在的,哲学方法论的探索的境界。

### 三 中国图像与中国符号

但这个方法或语言绝不是简单的技巧问题,也不是指那种肤浅地运用“中国符号”的把戏。它是建立在图像关系之上的观念方法。这里的图像是指一个作品的整体形象构成及支撑它的想法和观念。作品的符号学意义不仅来自这图像的局部本身,同时还与作品出现的具体情境和它的批评的上下文背景有关。符号如果不与其他符号发生关系就产生不了符号学的意义。符号本身不具有绝对的固定的意义,就像“猫”不能用猫本身去界定,而得用“非猫”去界定一样。

前一段,我到宋永红的画室,宋永红的自1980年代以来的绘画很有他个人的图像学方法。比如画面中男女人物的配置关系(女人常是具体无面孔或隐蔽的),加上环境的安排(如性象征的花和草),及其他场景(如墙,池塘等),都有一种暗示关系。我的一位美国学生写了80页的硕士论文,从图像学的角度分析以宋永红为代表的这种绘画的语言模式。但这次看到他放弃了原先的绘画语言,转而画一些非常直观的“中国符号”式的“洗澡系列”。一个上半身的人冲着水龙头,做出“刺激”、“惬意”等情绪状。宋永红说他画早先的画画累了,很孤独。部分是因为缺少那种图像分析式的交流,同时市场也不好,只好放弃。

另一个美国学生在讲座罗中立的《父亲》一画时,也不用我们的千篇一律的“直达意义”的社会学方法,而是用罗兰·巴特的摄影理论,将《父亲》与文革前孙滋溪的《天安门》的语言进行对比分析。两者都是关于农民的,且都采取了摄影的形式,但构图的方式,在设置画面中的图像的关系方面很不同。这样一层层剥去图像的结构,将孙画中的“国家的阶级意识”和《父亲》的“知识分子的人道意识”暴露出来或自然呈现给读者,而非不证自明地强加给读者,这即是西方艺术史教学的图像学训练的结果。由于没有这方面的训练,我们的批评因此可能太主观、武断。而我们的绘画在这种情境中则容易呈现为简单、直白和不证自明的“一目了然”,即“中国符号化”。它方便了西方读者,但却同时表现了中国艺术家的单向思维。似乎中国人就像画中那样,总是情绪化的,是不会观念思考的,没有复杂的结构意识和能力的人,这就像我前面提到的,西方人总是认为并愿意看到东方艺术是感性的女性式的,而非思辨的,男性式的。

所以,我们要找到一种自己的图像学,艺术家自己的图像学方法。这倒不主要是指绘画,对于装置、影像等所有的形式亦如是。在这种方法中,艺术家用形象或符号可能表面上看与中国无关,但却是中国艺术家自己的批评切入点和对某种观念精神的诉诸。有相当一批艺术家,在探索这样的作品。比如说,四川的朱小禾,他曾是1989年中国现代艺术展的一员。从92年一直到现在画了一大批油画,没有人去关注。有人到他那儿一看,就跟丁乙的画没有什么区别。但他的画其实在观念上跟丁乙不

一样,尽管他的画也是用一种短线。他用线去写自己的观念,和读画笔记。他的作画的过程是用短线阅读另一张大家都熟悉的画,比较一张文革前的著名版画。他将自己读那幅画的理解“画”在画布上,不管读它的意义,读它的构图,还是读它的某一个造型,但他限制自己只画这么长的短线,完全用油画笔,颜色变化很少,保持某种单纯性。线要把画布铺满,但他限制自己绝对不许把第一层画上去的短线覆盖上,渐渐地,画面保留了从一开始到最后的所有不断重复的线,画看起来很抽象,像极少主义,似乎只画了一种形式。但是形式本身对于朱小禾而言,并不是目的。目的是把真正的所谓纯形式的东西给颠覆了,外在的物质形式的东西不存在意义,最重要的是它的形成过程和他在画的过程当中,他自己解读阅读这张画的感受,所以他是悟道,好比你念“阿弥陀佛”,“阿弥陀佛”是重复的,但是每个阿弥陀佛和每个阿弥陀佛从嘴里念出来的时候都是不一样的,它是一个积累悟道的过程,所以,朱的每根线和每根线也是应该不一样的,它都带有这样一种精神化的东西在里边。

类似的还有李华生的近作。表面看去,画面上只是抽象的线画成的方格,似乎与西方的抽象画差不多,大多是横贯或竖贯全纸的墨线,这些线不是轻轻划过,或毫无控制的线,而是气所用力于笔端而“写”出的线。如果我们能理解弘一法师可以用六分钟写一个字,那么我们就可以理解李华生的线。所以,这些类似西方极少主义的抽象画与极少主义的“物质化”观念正相反,它们是一种精神过程的结晶,而后者强调“你看到的是什么就是什么”,它们似乎是“无意义”的,抑或“虚无”的重复,但执行者得到了过程的充实,所以,我把朱小禾、李华生等人的这种作品称为“中国极多”。我在四川、南京、上海、浙江、沈阳等地看到一批这样的“中国极多”的观念画家和影像、装置艺术家。他们每人都有自己的独特观念,但又有很相似的基本特点,比如强调过程,重复,大或多的体、量,等等。这不是一个偶然的现象,但却是一个被忽略的现象。这些“极多主义”艺术家的探索在建树中国当代艺术的“方法论”体系方面是有参考价值的,他们是反时尚的、反对“个人”矫情的,它们的艺术是理性的,“自我放逐”式的。

西方的美学独立的实践成果即是20世纪的诸多“主义”的对艺术再现观念的不断追问以及各种相应的观念方法论和艺术形式。相对而言,中国的现当代艺术更关注的是社会问题,而轻视表现问题的方法和表现观念,尽管中国对艺术表现社会问题的讲座也是建立在西方的“再现现实”的基础之上的。但是在西方,汗牛充栋的书篇文章,从美术史到美术批评曾反复讨论再现的问题,对艺术再现的问题不知已进行了多少个层次和阶段的研究了,对古典绘画,文艺复兴艺术的研究,使帕诺夫斯基得出艺术是再现观念(idea),而非现实的再现的结论。西方诸现代派、立体派、至上主义、包豪斯构成主义乃至战后美国抽象表现主义,似乎都是循同一脉络发展的。格林伯格将其概括道,所有这些二维平面抽象形式的出现,皆因是看到了现实主义的虚伪与庸俗,而真正的对真实的再现是二维平面上的抽象化——它是理念的再现,而非所谓三度空间的“视觉幻象”的再现,所以马列维奇会想念他那个红方块,黑方块是个真正的未来世界,显然这抽象形式是现代主义的乌托邦世界。

于是从后现代主义开始,极少主义和观念主义又开始质疑现代派的乌托邦式再现论。极少主义说红方块、蓝条条都是指物质和直接视觉本身,“你看到的是什么就是什么”,极少主义因此用画面颠覆了任何绘画的再现观念,而将绘画本身视为等同于物质现成品的东西。而观念主义则开始用实物的“真实”的椅子、照片的椅子和概念的(字典中对椅子chair的解释)的椅子去说明,艺术再现的是概念而非形象,从而否定艺术作品中的形象或图像是与现实对应的谎言。这实际上又回到了柏拉图的理念是真实的,而现实只是理念的影子的最初观念。后现代主义以来,西方艺术被笼罩在杜尚的阴影中,如库索斯所言,“杜尚之后的所有艺术都是观念艺术”。

中国的当代艺术当然无须也不可能重复西方,但却逃脱不了面对与必须超越西方的命运。在西方,语言学的发展对西方现代哲学、艺术及其他学科的影响至深,它也是西方现当代艺术的语言方法的基础。我们怎样走出自己的方法论之路?其实,有些类似西方艺术的理念,比如关于上述“三把椅子”的观念,类似柏拉图的理念说,早在公元前三世纪公孙龙那里即出现了。他说的“白马非马”就是这个道理。“马”是一般的理念概念,“白马”是类似马的“影子”的概念。当我们想到马时,不会想到一匹具体的马,无论白马还是黑马,而是一种类,“白马”是特殊,不是对一个类的概括,所以它是不真实的。这原理当然可以转换为视觉的方法论。但是中国的名家后来没有被继承下来,这是中国语言学和哲学的一大遗憾和缺失。东北的一位画家最近对我说,20世纪西方对视觉再现的不断追究已走到了头,没有出路。他想将传统的佛教的空间观和时间观转化为他的绘画的视觉方法论。我钦佩他的雄心,这雄心我曾在1980年代的不少艺术家那里看到过。但近二十年后的今天,当再听到它时,深感这不能再是一个抽象的理想,而应当是一件非常具体的事。□

# 事件、行为，艺术之所在

——行为艺术在当代文化中的悖谬境遇

The Contradictory Situation of Contemporary Performance Art in Modern Culture

黄金谷 Huang Jingu

身处当代的艺术家正积极审视艺术与社会、政治的新关系，打造出形形色色的主题，仿佛要在即将到来的文化洗牌中急切地安顿好自己的文化栖位。行为艺术在国内从20世纪90年代初的地下状态到90年代末浮出水面，在略显烦躁不安的气氛中暗示着这种文化战略背景的来到。

应该说行为艺术属于当代文化中的一个艺术现象，但它还不能算当代性的艺术。行为艺术产生在传统文化与现代文化断裂的历史时代背景下，始现在20世纪五六十年代。正是现代艺术风起云涌的黄金时代。一部分现代艺术家显然已不满足于艺术的静态形式，他们认为从事如绘画、雕塑等传统艺术形态的艺术家只是掌握某种技巧的工匠，而这些不是艺术本质。他们试图突破架上艺术单纯靠二维或三维视觉感知创造静态艺术空间的限制，将空间的“物像”异变为具有时间维度的“事像”，观众从被动接受转换为参与互动，从而达到艺术的创作者与受众之间的交流、对话。因此，行为艺术中的“行为”不是我们日常生活中的行为，而是一种被强化、被设计的事件，具有观念、意义指向的行为，通过行为也引申出新的美学意义和范畴，诸如事件美学、交流美学等观点就被提到了艺术当代的议事日程中。当代文化环境下，行为艺术仍在延续发展，从西方到东方，再到本土化制造，对这种艺术形态的创作热情还在持续，不过值得注意的是它在国内受到了主流意识形态的压制，与大众的隔膜和对立情绪似乎一直存在，使得行为艺术更像一个自娱自乐的小圈子，让人不免对其命运产生了怀疑，也愈加有必要对行为艺术的当代境遇作冷静的思考。

行为艺术作为一种艺术概念被提出不过几十年，但我们应该认识到任何一种艺术首先都是一种行为活动。艺术是一个动词，而被津津乐道的“艺术品”在本质上是人类精神活动中物质的指代品。人类的精神活动始终在发展，艺术也是在运动中的，它始终在路上。随着时代的进步，现代艺术家显然意识到传统艺术表现能力的局限，社会对它的影响总是那么明显，它对社会的影响又显得那么微弱。它可以在时代的潮流中起推动作用，但它自身不能改变潮流。总体看，传统艺术处于被影响、被接受、被赏析的地位，艺术品传达在于自己的概念或观念，它像是镜子，映射社会和生活，欣赏者在这面镜子中寻找与他们对应的生活理想，期望获得对自身的肯定与心灵共鸣，这是传统艺术与观众的关系。现代艺术家对艺术的地位、构成要素、内在关系和力量提出质疑思考，他们将艺术变成观念的制造与传播。普照生活，塑造社会。它不再是镜子而成为能自己发光的太阳。由此也改变了艺术家与观众的关系，或者说消解了艺术家与观众的概念。如果传统艺术是以静态的视觉形象传达，反映什么的话，行为艺术希望艺术转变自己的功能以行动来影响他人及社会。在历史长河中，任何行为都是瞬间即逝，但行为事件对人心灵的触动可以撒播流传开来并延续下去。用“行为”本身来指代意念，成为行为艺术区别其他艺术形态的特征。但如果我们熟知历史就知道像油画、雕塑等艺术形式可以看做是

在宗教这样一个更大更广阔的行为背景下出现的艺术形式。早期的油画，雕塑几乎都和宗教性仪式有关，有些就是作为仪式中使用的道具。可以认为，传统艺术从起源上讲也是一种行为艺术，这样行为艺术作为理论上的创建就遭受了某种怀疑，至今对什么是行为艺术仍很含糊，因为艺术无论传统还是现代原本就没有离开过行为活动。至于在以后的发展道路上，传统艺术的社会教义功能退化，它的感官性的审美要求在提升，艺术家在艺术品中的个人印记愈加明显了，艺术品从它开始的集体的“功能”性角色向个人的精神消费品转化，契合了个人情感和感官的满足感，至此艺术成为了某种可消费的东西。

行为艺术产生之初的先锋性是毋庸置疑的，如果将它视为一种新的艺术实验，它产生之初的激进，反主流是它的特点，在朋克、摇滚大行其道的20世纪六七十年代的西方社会文化中，行为艺术具有在此种文化背景下的合理性。反观在当代社会情境中，行为艺术具有的激进，反主流特征很难发挥出积极的现世意义，而是被当作了行为艺术家的身份标识，特别是在国内遭遇“本土化”时，极可能沦为某种标签式的行为表演，或是成了为激进而激进的空喊，它因缺乏存在的现实依据而陷入了危机。

## 行为艺术的先锋性被当代文化质疑和消解

若以成熟模式标准来考察行为艺术的话，行为艺术还存在一种先天缺陷。之所以说它的缺陷是先天性的，是指从它产生的之初，就存在了歧异、悖理、自我否定。架上艺术是在时代发展中衬托出自身的局限性，显然，行为艺术是作为架上艺术的极端异变而出现的，但行为艺术时常表现出新旧艺术形态交接、过渡性的特征，有时它并不表现出相对传统艺术形态的先进性，它有反叛传统的表达方式的革命性（考虑到它从整体上对传统艺术的杀伤力），但又常常依赖于传统的视觉习惯而获得受众的理解，还要经受当代强势的流行文化、大众文化的挑战，时刻有被商业文化消解的可能，一不小心便同流合污，常常导致行为艺术以先锋性开端，以世俗化收场。1968年，以巴黎“五月风暴”为核心形成的全球化反体制运动，主要以前卫艺术的形式如海报、标语、涂鸦行动创造了自己的形象，事后那些为自由而设计的革命海报，变成收藏家们新的收藏项目，展示在纽约博物馆的墙上并批量地复制、廉价出售，以反叛传统面貌出现的“行动”，在其革命性被消解殆尽后，流于一种视觉和感官趣味，从中倒是看到了行为艺术成为有利可图的商业活动的预兆。像柏林墙一类的历史见证物，在它坍塌后，立刻便成为博物馆里的座上客，甚至连9·11事件后留下的废墟也成了新的收藏对象。一堵物质的墙和其他同样物质的墙的区别是它和一段历史事件连在了一起，客观地讲，记录发生的历史事件最有效的是用录影或声像的形式，它也能永远保留在人的记忆和心灵的深处，若完全是为了纪念事件，没有比这些更好的方式了，然而在大众心理中，传统审美习惯对“物”的依赖、迷恋心理倾向却仍在延续着，即使我们也