

Wu Hong on Contemporary Chinese Art

作品
与展场

Art
and
Exhibition

巫鸿论中国当代艺术

岭南美术出版社

本书为著名美术史家、艺评家、策展人，美国芝加哥大学讲座教授巫鸿的第一部以中文出版的当代艺术论文集。

文集收集了作者近年来重要的艺术批评论文 15 篇，从艺术作品和艺术展览两个维度出发，以宽阔的历史视野，明快的理论气质和平实的写作风格，为我们提供了了解中国当代艺术批评的一个值得关注的文本。文集通过大量史实和配图回答了诸如为什么当代艺术是“当代”？中国当代艺术有什么独特之处？什么是“实验性”展览？作品和展场的关系何在？等诸多问题，这些不仅是研究中国当代文化和艺术的人所必需涉足的课题，也是关注和了解中国当代艺术现状最合适的途径。

ISBN 7-5362-3218-7



9 787536 232181 >

ISBN 7-5362-3218-7

定价：40.00 元

作品与展场

巫鸿论中国当代艺术

巫鸿 著

湖南美术出版社 · 2005

图书在版编目(CIP)数据

作品与展场: 巫鸿论中国当代艺术 / 巫鸿著.

广州: 岭南美术出版社, 2005. 12

ISBN 7-5362-3218-7

I. 作… II. 巫… III. 艺术评论—中国—现代—文集

IV. J 052-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第128001号

特约编辑: 黄 专

责任编辑: 白 榆 辛朝毅

责任技编: 钟智燕

装帧设计: 白 榆

作品与展场——巫鸿论中国当代艺术

出版总发行: 岭南美术出版社

(广州市文德北路170号三楼 邮编: 510045)

出 版 人: 徐南铁

经 销: 全国新华书店

印 刷: 广州市岭美彩印有限公司

版 次: 2005年12月第一版 2005年12月第一次印刷

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 21

印 数: 1-3000册

ISBN 7-5362-3218-7

定 价: 40.00元

作品与展场——巫鸿论中国当代艺术

目 录

编者序

上编：中国当代实验艺术

- 01/ 废墟、破碎和中国现代与后现代 /11
- 02/ “当代”的一个案例——中国当代美术的条件、领域及叙事 /23
- 03/ 中国当代艺术的“当代性” /47
- 04/ 关键在于“实验”：谈90年代的中国实验艺术 /69
- 05/ 面向国内：90年代中国实验艺术的一个新方向 /81
- 06/ 本土与全球：90年代中国实验艺术的一个关键问题 /107
- 07/ 过去与未来之间：中国当代摄影简史 /119
- 08/ “老照片热”与当代艺术：精英与流行的协商 /161

下编：中国当代实验性展览

- 09/ 90年代的“实验性展览” /189
- 10/ “2000年上海双年展”：一个“历史事件”的缔造 /217
- 11/ 空间的叙事：三个“时间性”展览的策划 /231
- 12/ 798厂·特定场地展出·“蜕” /261
- 13/ 徐冰的《烟草计划》 /293
- 14/ “美的协商”：一个国际性实验展览 /301
- 15/ 未来的城市与未来的城市美术馆 /327

编者序

发轫于上世纪80年代的中国当代艺术批评已经有了四分之一世纪的历史。无论作为一种社会思潮还是作为一门学术科目，它都在逐渐形成着自己独特的价值立场和问题方向，但与中国当代思想史、学术史的其它领域比较它又明显处于滞后的位置，譬如，直到今天除了大多是臆断地使用它领域的各类大词外，它几乎还没有一套属于学科自身的公约性的理论语汇，更谈不上专业的分析方法和学理逻辑，批评写作随着90年代以后全球性的所谓“策划人时代”的到来甚至面临被大量粗制滥造、应景式的策展报告所代替的危险。中国当代艺术批评要想真正跻身于中国当代学术史、思想史之林，以深入细致的个案研究和缜密严谨的理论著述取代大而无当的宏篇高论也许是一条无法超越的途径。

能够着手裒辑巫鸿教授的第一部中文当代艺术批评文集对我而言是一次难得的学术经历。这部文集按巫鸿教授原来的安排，其结构由艺术家、艺术作品和艺术展览三部分组成，由于艺术家部分选篇过多只好另行出版，现行编选只保留艺术作品和艺术展览两部分，然而从这种选编中我们仍可看到这部文集的作者对批评写作的基本态度：艺术批评，尤其是当代艺术批评既应是对其主体艺术家和作品的文本批评，又应是对其存在环境的生态研究，甚至可以说对前者的批评只有建立在对后者的史学描述和个案分析中才可能实现，虽然作者将对中国当代艺术的情境还原集中在“展场”这一空间概念内，但从涉及的问题看它几乎揽括了艺术制度、艺术空间、艺术出版、艺术策划

等所有与当代艺术发生关系的领域。联系作者作为史学家和批评家的双重身份，这部文集还提供了我们了解中国当代艺术批评的三个特殊维度：作为海外学者的双重视野、作为史学家的严谨态度和作为中国当代艺术参与者的实践热情。

学术著作的出版是学科建设的基础，然而文化市场化的现实使得真正的学术出版变得更加艰难和窘迫，因此对于这部文集的出版者岭南美术出版社我们理应怀有尊敬的心情，我们甚至更进一步地奢望以这部文集为起点，拟定一套中国当代艺术批评文丛计划，因为只有这类计划才有可能为我们当代批评的学问史留下一些真正可供研究的材料。我们深深感到：只有真正严肃的著述和真正严肃的出版才有望使中国当代艺术批评在中国当代学术思想的殿堂中获得它应有的地位和尊严。最后，我想借用弗兰西斯·培根的一句超越历史的隽语来表达这项工作的性质：

没有学问史，世界史就如同没有眼睛的波吕斐摩斯的雕像、一尊缺乏精神和生命标志的人像。

黄 专

2005. 11. 28

上编：中国当代实验艺术

废墟、破碎和中国现代与后现代

一九九八年

这篇文章以一个特定的角度审视现代性与后现代性在中国艺术中的涵义。我之所以选择“废墟”——并由此延伸到“破碎”——作为我的焦点有两点原因。第一，“破碎”在西方通常被视为现代主义和后现代主义艺术运动的主要特征，关于这一课题已有相当多的讨论。第二，“废墟”和“破碎”在中国20世纪艺术中也是两个重要概念，但对它们的含义及相联的现代性与后现代性定义的理解，则须与中国的文化传统和政治经验联系起来。

无论是探讨古典废墟还是现代摄影，西方文艺批评通常将破碎与艺术创作和想像挂钩。这一积极肯定的态度源于欧洲自中世纪以来就有的废墟美学的悠久传统。

早在16世纪，废墟便以实有残存与人造物的形式被置放在花园中。据科特·福斯特（Kurt W. Forster）称：在18世纪，废墟“成为自成一体的一种引人入胜的建筑。随着建筑的专门化，它也越来越多地生产废墟（即超越了它们的实用功能的建筑物）”。¹ 废墟情调渗透了每一个文化领域：“格雷（Grey）唱颂它们，吉本（Gibbon）描写它们，威尔逊（Wilson）、郎贝特（Lambert）、特内尔（Turner）、格尔丁（Girtin）和无数其他画家画了它们。他们对肯特（Kent）与布朗（Brown）设计的花园中的弯曲延伸与凹陷的坡形崇尚至极；他们给遁世者带来灵感，并煽起古物学家们的狂热。他们使用了数以百计的速写本描绘废墟，并为众多的名家肖像提供了恰如其分的背景。”² 这一传统促使阿洛斯·里格（Alois Riegl）写出了他对上个世纪交接时代的废墟现代崇拜的理论阐释。³ 很多现代与后现代理论也正是建立在这一传统上，对破碎作为概念进行自现实至艺术本身的积极的内在化。破碎的主体逐渐从外部世界转向语言、意象和其他表现的媒体。

中国的情况有两点不同。第一，废墟感伤主要是一个古代的现象，在现代，废墟染有极其消极的象征性。第二，甚至在传统中国，对废墟的美化主要出现在诗歌里；废墟的视觉形象几乎不存在。我是在经历了一场徒劳的对“废墟图像”和“废墟建筑”的搜寻后才达到这一结论的。在所有我查找的中国传统绘画里，只有不到五幅描绘了不只是旧的，而且是被破坏了的建筑。至于实际存在的“废墟建筑”，我至今未见到一个不只是因为它的历史

1



1

战后街景，20 世纪初。



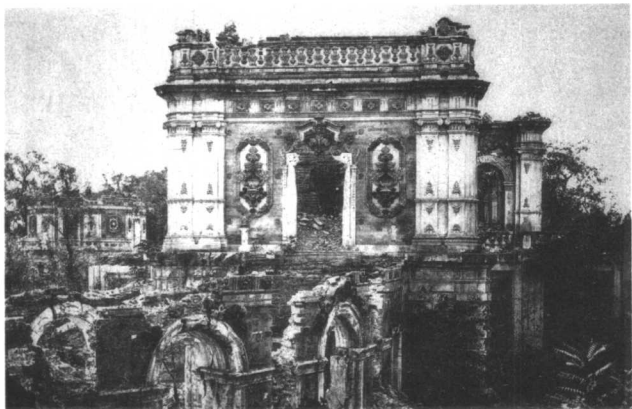
价值，而且是由于它的破败外表而被保存下来的中国古代建筑——就像里格声称的在西方那种具有“时间价值”的人工制品。⁴ 古代中国其实对保存和表现废墟十分忌讳。虽然常有种种文字为被遗弃的或陷落的城市献上挽歌，但任何有关废墟的绘画，都会被以为昭示不幸和危险。

当这种中国传统与欧洲“废墟”文化碰头的时候，产生了两种现象。一方面，这个相遇导致了艺术和建筑中废墟形象的滥觞。另一方面，这些现代的记忆场所及其表现，时刻提醒人们中国所遭遇的灾难。在19世纪中叶，最早开始记录中国废墟的是欧洲来的摄影家。他们的作品流露出西方式的对败坏的建筑物的伤感，东方主义者对“古代中国”所怀有的迷恋，以及考古学或人类学意义上的兴趣。虽然这些作品在一般意义上可以被看作是“东方主义的”或者“殖民主义的”，但可以不夸张地说，它们对中国的影响是巨大的，因为它们催发了一种现代的视觉艺术，此后便开始了一个崭新的中国废墟历史。废墟形象被认可了。然而，使得这些形象显得“现代”（即与中国传统废墟诗歌的不同之处）的正是它们对现时的强调，对暴力与破坏的关注，一种批判注视的特有体现和它们的广泛流传。⁵ 这些特征在一幅作者不详的照片中表露出来：照片表现20世纪初战时的一个街景，它的主题是一场骇人的破坏。首先，被毁的建筑物仍然栩栩如“生”，还没有沉入历史记忆的深处；我们因此可以将它们称为“灰烬”——有别于古典诗歌中被美化的废墟形象。第二，该照片以一张快照的姿态呈现，抓住了一个破碎的视觉经验。作为一个影像，它有意识地通过一个稳定的、可再复制的形式捕捉了现实中稍纵即逝的瞬间。第三，虽然摄影师不为人知，画面中的内在视点却为景中的路人所体现，而这毫无疑问是一个中国人的视点。

上述几点使这张照片成为一张超照片(metapicture)。画面中的那个中国人审视着废墟，而他的注视——我要强调那是一种历史性的注视——已经在这之前彻底地政治化了。事实上，同样是这种注视创造了现代中国第一个也是最重要的废墟，即圆明园废墟——1860年为英法联军所毁灭的著名的清代皇家花园的残存。直到前几年这一废墟才被改建为公园。在20世纪，这座被毁的花园形象多半是通过摄影昭示于公众的。为这些照片题字的文章和诗歌一概强调圆明园作为“外国鬼子侵略中国的见证”之象征意义。反殖民主义与民族主义情绪将它们与传统的废墟诗歌区分开来。在更基本的意义上，这些文字表达不仅标志着一

种现代中国废墟意识的形成——即战争或人祸所造成的建筑残存是外患、内乱、政治压迫及任何大规模的、历史性的破坏所导致的“黑暗时代”的“活生生的证明”。这一观念也使得圆明园成为一个为国家和个人分享的象征。中华人民共和国成立后，圆明园遗址被作为革命前的国耻纪念碑来保存。然而，当非官方的艺术团体“星星画会”在“文革”后成立时，它的成员也画了圆明园，而中国的现代派地下诗人在国耻乱石堆中举行了诗歌朗诵。

这一新的废墟观念足以解释（被公认为是中国漫长历史里最为严酷的



2



3

2
圆明园废墟。

3
中国现代派诗人在圆明园集会，60年代中期。

政治迫害)“文革”浩劫后,中国当代艺术中所出现的废墟形象的感召力。如在其他方面一样,“星星画会”对废墟的偏爱预示着85美术运动(或称“85美术新潮”)的主要方向。后者在1984年开始萌芽,很快遍及全国。这场“前卫”运动的特殊意义及其复杂性有待于进一步的讨论。对本文至关重要的是,在中国艺术史上,废墟形象史无前例地通过各种艺术形式(包括绘画、摄影、装置和行为艺术)被频繁和强烈地表现出来。

吴山专1986年在杭州制作的题为《红色幽默》的装置可以被视为重新唤起具有代表性的“文革”情景与体验的艺术作品范例之一。一间无窗的屋子被厚厚的碎纸片与文稿覆盖着。作品暗指作为“文革”时期政治写作之主要形式的大字报。这一联系不但表现在作品的总的视觉形象上,而且也反映在它使用的材料(墨与纸上用的“海报涂料”)、颜色调配(以红色为主)、制作(“大片色彩”/“群众”的自发参与)以及心理上的冲击(由一个封闭的空间里混乱的符号产生的窒息感)。但是吴山专不只是重新上演一段已经消失了的历史,相反,他在试图创造一种新的废墟形象语言——即那些已被从原来的上下文中抽出并开始承载新的社会意义的形式。吕澎和易丹曾经指出,这种墙上的文字并不是六七十年代风



靡一时的革命标语，而是自80年代起充满了中国极端的商业广告。因此，在吴山专对大字报的拟态中，废墟作为过去的残存变为现时的一部分。

也正因如此，吴山专将自己与以前的“伤痕”艺术家区分开来。“伤痕”艺术家通过他们既是现实主义的又满怀伤感的历史题材的绘画对“文革”发出攻击。而当他们仍全力以赴地批判着过去，并最终与官方宣传合流时，吴山专却在现实中发现了过去。在更广的意义上，他的艺术代表了与传统废墟观念果断的背驰。斯蒂芬·欧文 (Stephem Owen) 曾经说过：“中国古典废墟诗歌的主要形象是以局部指向全部的举隅法完成的一一即我们用以重塑失落的整体的经久的碎片。”⁶ 然而，吴山专的废墟意象并没有在想像世界里重建那“失落的整体”，却更加剧了过去与现时的双重碎裂。

黄永砵以不同的形式表达了同一批判精神。黄永砵与他的同仁们在1986年组成的艺术团体的名字叫“厦门达达”，亦或“厦门的达达主义者”。名字本身便揭示了他们将称号与贯用语“引用”（或移植）到新的环境中去的策略。这一错位策略同时含有对引文本身与现时局面的双重批



5

黄永砵等，“厦门达达”在展览后焚烧他们的作品，1986。

评。他们在第一次联展后举行的公开作品焚烧也许是受了达达虚无主义的影响所采取的行动，但是记录焚烧场面的照片（亦是展览唯一存留的为公众所见的图像）毫不含糊地让人想起“文革”中书籍与艺术品的大量烧毁。黄永砅的作品《〈中国绘画史〉和〈现代绘画简史〉在洗衣机里洗了两分钟》（1989 / 1993）将焦点从破坏转移到废墟的“静物”：一大堆纸浆（即两本书的残余）堆积在一块由一个旧木箱撑着的碎玻璃上。洗衣机并没有展示出来；书的破坏也只是暗示的。然而，以“文革”后的角度来看，这件作品传达给观者两个交叠的讯息。一方面，以黄永砅自己的话来说，它表达了他对古今中外任何正规知识体系的否定；另一方面，对经历了“文革”的观众来说，它引起对政治动荡时代“知识”如何被否定及艺术书籍如何被毁灭的事实依然记忆犹新的回忆。⁷

与这些废墟形象相关联的是许多“85美术运动”艺术家们对非形象的符号的强烈兴趣。这包括中国文字乃至其他单独的视觉元素，诸如“标准化”的颜色、印像（章）等等。批评家们或许会将他们的这种兴趣与后现代话语中的“语言游戏”及对现代话语中“宏大叙事”的解构联系起来。不少中国艺术家事实上也确实通过80年代中、后期被介绍到中国来的后现代主义理论以表达自己的想法。但是，值得强调的是，在中国发生的对破碎的语言的兴趣源于“文革”的本土经验。那个时代产生了对一组数目极小的形象与文本的无限复制，其中最主要的复制对象无疑是毛泽东肖像，他的著作与语录。那时重复与复制是两种主要的文化生产技术——用有限的形象与文字来填补巨大的时空，并以一种固定的形式建立一种强迫划一的文字与视觉语言的关键手段。所以，“文革”的超语言(metallanguage)已经不是一种超叙事(metanarrative)。因此，中国年轻艺术家们发动“后现代”解构的对象，也绝不是由社会进化论指导下的马克思主义理论体系，而是“文革”模式的文化生产及其视觉语言。

除了文字之外，其他包括毛主席像、典型的宣传画图像和红色等在“文革”期间被大批量地重复或复制的材料，在这些新作品中被减缩成为孤立的乃至非逻辑性的碎片。它骤然被从原来的生产复制过程中抽出，在