

当代

艺术

做什么？

陆兴华 著

展示文化丛书

主编
许江
高士明

上海锦绣文章出版社

当代

艺术

做什么？

陆兴华 著

展示文化丛书
主编 许江 高士明

上海锦绣文章出版社

图书在版编目(CIP)数据

当代艺术做什么? /陆兴华著.——上海:上海锦绣
文章出版社,2012.1

(展示文化丛书)

ISBN 978-7-5452-0911-2

I. ①当… II. ①陆… III. ①艺术—研究—现代

IV. ①J

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 120772 号

本书由上海市重点学科专案资助(编号:B001)

策 划 徐明松

责任编辑 安志萍

装帧设计 王 磊 颜 英

技术编辑 李 荀

丛 书 名 展示文化丛书

书 名 当代艺术做什么?

著 者 陆兴华

出版发行 上海锦绣文章出版社

网 址 www.shp.cn

锦绣书园 shjxwz.taobao.com

地 址 上海市长乐路 672 弄 33 号(邮编 200040)

经 销 全国新华书店

印 刷 上海一众印务中心

规 格 700 × 1070mm 1/16

印 张 18.25

版 次 2012 年 1 月第 1 版 2012 年 1 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5452-0911-2/J.568

定 价 38.00 元

如有印装质量问题 请与印装单位联系 021-56477080

版权所有 不得翻印

001/ 引言

035/ 上 当代艺术将永远这样进化下去了

037/ 试问：什么是当代艺术？

073/ 当代艺术三问

075/ 艺术在当代已成了什么样子？

110/ 艺术是如何一步步成了当代这种样子的？

133/ 还将有什么样的“当代艺术”？

151/ 中 寻找当代艺术的难度——在胡志明小道上

153/ 现场的逻辑

目 录

179/ 下	当代艺术做什么？
	181/ 艺术还能做什么？
	200/ 当代艺术家最须坚持的几条政治原则
	222/ 论占有、消费和褻渎——评胡项城《出入神》
	240/ 艺术的来与去：三个分开讲的故事
	253/ 褻渎与原创
275/ 后记	我为什么要来做艺术理论？

引言

1

我的生活与我的艺术是一对狭路相逢的冤家。我的生活怪我的艺术不够带劲,而后者又嫌前者不够肥沃,它们互相指责着,要求对方为自己的不堪负责。我的艺术蹩脚,是因为我的生活不来电;我的生活哑火,是因为我的艺术落进了俗套。“当代艺术”就是发生在我身上的它们的互掐。

这些互掐被展示到了我手里的美术馆之中,后者既展示我自己的作品,也展示别人的作品、物品和形式。具体讲,“当代艺术”是我手里这个美术馆内所发生的那些事,是我对当前正发生于这个美术馆里外的那些风波、风声和风云的观察与报道。我也是从这里出发,去观察和描述它之外的社会系统中的“当代艺术”的。我是将外面的“当代艺术”放进这个小美术馆中来观察和描述的。

你原来是玩着“当代艺术”的?你原来是伟大的“当代艺术家”?你做了很多“当代艺术”作品?你相信“当代艺术”已经在它们身上落定?你的物品是正宗的“当代艺术”作品了?但它们被很多

的偶然拦在了我手里这个美术馆的门外了？你感到吃惊、落寞？大可不必！

不管是我自己的，还是你的，还是前人的物品、文本或形式，只有我专门去策展它们时，只有将它们放进我手里这个美术馆时，才被陈列、展示和表达为“当代艺术”作品。只有在这时，“当代艺术”才有可能发生在我手里的这个美术馆、我的这一展示行为之中。只有正在被展出的物品和形式，才是艺术品，由此发生出来的，才是“当代艺术”。没有被展览，也没什么大不了的。只有几分钟内是艺术品，其余绝大部分时间里都是物品和形式，这有什么不好？成为艺术品，这不是什么特权，也不是什么荣耀，只是被我们的社会观察聚焦一下而已。卖不卖得出高价，能不能让你出名，皆无关于此。

哪里有中国的“当代艺术”？那个艺术界自认的、艺术家以为投身其中的、股票市场和拍卖行价格行情表所假设的“当代艺术”，到底在哪里呢？“中国当代艺术”是油田还是炼油厂，抑或是国营加油站？我们想用“中国当代艺术”这个词组意指什么？

说不清吧？那么，还请退回到我上面的说法中：“当代艺术”是发生在“我”身上的那一种，我说得清的那一种“中国当代艺术”，只是发生到我身上、我手里的那个美术馆中的，只是由我在自己手里的这个美术馆里观察到、描述出来的那一种。

正如你所说，我并不了解它的全貌。我也不想这么做。与当代艺术作品照面时，大多数时候我宁愿悄悄避开。把我的判断变成分数对我压力太大，总觉得做了也没什么大意义。所以，我并不很了解“中国当代艺术”，也不很了解你所做的“当代艺术”。而且

你还说,“当代艺术”是无法定义的,不好指称的。那么,我因此就无法来谈论这个莫须有的“中国当代艺术”了?我认为仍可以谈。我想说,没有人是真的了解了“中国当代艺术”的全盘,对它下了总体判断、给它定性后,再来谈它的。你说我不能来谈,问题是,照你的预设,反过来要求你自己,你其实也是无法来谈它,不能来判断我谈它谈得够不够全面的,因为你其实也没有先了解它的全盘,你也没有足够长期、客观和完整的观察。那么,我们因此就谁也不去谈它了?

像这样用艺术理论、艺术哲学之类的套路来谈中国的“当代艺术”的全盘或局部,我是将自己的生活和艺术都赌押进来了,是在拿这两者当实验材料,来讨论像闪电一样地发生到我身上的那种“中国当代艺术”了。就像地震来了,我观察着我身上的地震仪的两厢震荡,也就是观察和描述我的生活和我的艺术面对发生于我们时代里的那种“当代艺术”时的交相感应。我是用观察我的生活与我的艺术之间的这种连环感应,来评说我身上和我身外的“中国当代艺术”的。

“当代艺术”在哪里?它哪里都不在,只在谈论着它的我自己身上,只存在于我的生活与我的个人的艺术活动之间的激烈感应中,只存在于我对那个“当代艺术”的观察和描述中。

我观察到的当代艺术与你是不是一个伟大的当代艺术家毫无关系;我在我手里的美术馆中观察到的当代艺术,不需要你来贡献;如果全中国没有一个当代艺术家,我仍能观察到当代艺术。如果当代艺术灭绝了,我身上、我手里的那个美术馆里,也仍会有当代艺术不断发生出来。我是通过它来间接地观察和描述外面的

“当代艺术”的。

2

每一个当代艺术行动,都在改变当代艺术本身,之后,关于“什么是当代艺术?”这个问题,又得重新定义和回答。定义和回答它的方式,是在重新出发,是在开始新一个当代艺术行动了。我们通过重新作出当代艺术行动,来定义此后将要到来的当代艺术。当代艺术总被下一个当代艺术行动拖进对更新的当代性的进一步的定义之中。

所以,当代艺术总有待重新开始,开始了的,就已经不算。它好像始终是一个不定式。当代艺术行动自我矛盾,既建立偶像,又破坏偶像。它用一个新图像去挤走老图像,而新图像转身就成了老图像,有待更新的图像来挤走。它是一个未完成的装置。在当前这个艺术行动开始和落定之前,一切待定,哪怕艺术史,哪怕整个传统,哪怕这个全球资本主义景观国家装置。当代艺术是我们对这个全球景观国家装置的最近一次亵渎,是我们在它之中将要开始的新一次拆迁,每一次的亵渎和拆迁的强度,都将盖过上一次。

3

法国哲学家雅克·朗西埃这样定义当代艺术:它同时根植于过去和未来。当代艺术将我们的当前拉平、归零,就像基建前的平整土方。我们迎着来自遥远的过去的光,勇敢地冲进了当前。我们从过去的黑暗和未来的洞明出发,迂回杀进当前,将当代或

当前变成一个哲学空间、平等空间,在其中,一切之前被分离、分类和规整的东西,都被重新排列到新的图像一句子里。我们用了一些小小的句子,有力地表达出一组组相异、相离的东西,这正如19世纪法国小说家左拉用一个句子吸入了大巴黎、火车和花菜,现代汉语作家茅盾将大上海、交际花和黄包车夫同时拉进了一个一个小句子里一样。当代艺术用一个个小句子使过去和未来共现于当前。

当代艺术就是不断将这种句子、图像和新现实叠合和共现的手段。在《电影的历史》中,戈达尔截取《亚历山大·内夫斯基》一段,同时亮出几个画面,让它们一个叠着另一个地到来,二对二地在银幕上连闪,使来自过去的几个切片,能像一首诗那样,在画面里构成一次群口相声,旁边则加上了戈达尔自己的叨叨。而这叨叨细听不是他自己讲的内容,而是福柯在继任导师让·伊波拉特的职位的仪式上的讲话,而再细听,他的声音又是被放大和加工过的,好像是让·伊波拉特自己的原声在说话。在这一艺术行动里,我们将当代艺术与历史并置:当代艺术更有力地去书写了历史,因为它重新居有了过去,因而也更有说服力地向我们端出了一个未来。在朗西埃看来,每一个图像都是要黏合两个分别从尽可能远的角度取得的東西,越不对题,反差越大,表达就越显得有力。^① 过去和未来同时在我们这个当前里说话,使它们得到平等的申诉机会,这就达到了当代。这就是当代艺术,要从各门艺术出发,找到过去与未来之间的最严重的对立,以便重新去建立共同尺度,重新

^① Rancière, *Le destin des images*, La Fabrique, 2003, p. 38

编整后,再出发。

4

法国哲学家雅克·德里达说,当前在其源头处,就已被过去和未来所败坏,当前的核心处只有缺席(不在场)。^①历史不应被理解为在场的连续发展,而应看作是对于那个缺的原初的无数次增补,而我们的每一次回顾和增补,都在歪曲和掏空源头。每一个当代艺术行动,都移置着之前的艺术行动的发生源头,每一次都根本地改变了之前的发展谱系;当代使过去不可能凝结,过去等候着当前的拯救。^②当代艺术是那条吞噬既往的一切艺术行动的地震沟,一个建筑空间。当前是过去与未来这两个大陆板块相互挤压出来的一条地震带,本身会成为一个使过去和未来消失其中的深渊。它使我们同时脚踏过去和未来,时时感到不确定、无决断、晕眩。一旦意识到我们只是生活在这种“剩余的时间”和“时间的终结”或“历史的终结”之后,我们就会发现,我们搞的艺术,从此将只能是“当代艺术”了。可怜我们只落到去搞当代艺术的地步了。

当代艺术是:我们放下身段,不再对未来作出确定的规划,以便收身,挤过此地此刻之窄门,轻装上阵,放下乌托邦,只依着临时的计划和规划,来作出艺术行动。我们放弃了传统、希望、技艺和观念,只在那里分析、反思和斟酌了。艺术家从此成了 DIY 大师。

① Derrida, *Margins of Philosophy*, trans. by Alan Bass, University of Chicago Press, 1985, p. 377

② Derrida, *La Vérité en peinture*, Flammarion, 1978, p. 58

理论家鲍里斯·格罗伊斯称,我们的这种打过折的后历史时代里的艺术行动姿态,是“弱普遍主义”。^① 艺术从此进入了自我怀疑时代。它正在颠覆来自欧洲启蒙时代的全部的现代(性)计划,逼我们重新生活到一种不确定、延迟和烦(海德格尔意义上)的时间里。去成为当代,做一个当代人,做当代艺术,就是去成为时间的同志,与时间合谋。

当代艺术是在记录一个不确定、重复甚至无限的当前,这个当前总是在那里的了,可以被不断延长,具有不定之未来。我们这是要与时间合作,使原本基于时间的作品,反而成为时间的助剂和救药。当代艺术不再是基于时间的艺术,而是“基于艺术的时间(art-based time)”了。^② 当代艺术是对于正在终结的时间的救援了。历史好像已冲过了终点线,从此只被收留和徘徊于艺术品之中了。

5

我们生活在一个人人都是艺术家的噩梦里了。在人人都是艺术家,人人都手执 Facebook、Twitter、Second Life、YouTube 这样的通天媒体的时代,一个艺术家如何脱颖而出? 他似乎总是在等待这样一个观众的到来:他不顾网上、美术馆、艺术史里的海量的艺术生产之缤纷和精彩,仍然单独对某一个参展作品送出一种独特的审美判断,以便将这个作者单独区分、抬举出来,确认其创造成就。但显然,我们再也不能指望这样一个观众真的会到来了。实际上,过去也从未存在过这样的观众。当代社会早就成了景观社

① Groys, “The Weak Universalism”, see: <http://www.e-flux.com/journal/view/130>

② Groys, “Comrades of Time”, see: <http://www.e-flux.com/journal/view/99>

会。景观社会里是只有景观,而没有了观众——观众被驱逐到了景观之中,他们同时是景观的作者、道具和受众了。人人都在搞着当代艺术、都是艺术家之后,当代艺术却找不到它的观众了。

当代艺术家的作品到底是做给谁看的呢?他们还有权要求观众在其作品前作三分钟的神学式沉思?而一不留心,当代艺术家自己先就成了一个体制内的艺术掮客和文化官僚,先已从先锋派堕落为学者,做着策划、方案和申请,来让机构和媒体知道并传销自己,让基金会和政府来资助和开发。在人人都是艺术家,都不屑于自己真的去成为艺术家的时代里,当代艺术家可能只是一个自我宣传狂、超级推销员、传销明星、自我炒作大师了?他们做的只是去炒作炒作,为那个大广告画一点小广告了?

成为艺术家,兴许也已是不得已的一桩事业。我们时代里,没有一项职业是志业,是可以拿来安身立命的了。在历史终结处,与几乎所有行业一样,艺术家做的,也是一个不可靠的行当了,正如我们其他人也都是三心二意地来做我们的人生大事的了。我们正接近终点,时间已经不多。时间正在自我收缩,我们没时间来大展宏图了。我们的每一个人的职业、所有的文化符号和形式,都是“漏”的,正在快速失去其存在的根基,被掏空,被抽离。我们手头早已没有了任何值得追求和奋斗的严肃的工作和目标。我们白天假装是银行家,晚上又假装自己是狂热的探戈迷,早上研究金融衍生工具,夜里又成为西方式佛教的粉丝。^① 我们早就不是世界历史里的严肃的奋斗者,而是本雅明说的 *illuminati*, *flâneur*, 白相人了,

① Agamben, *What Is An Apparatus?*, trans. by David Kishik & Stefan Pedatella, Stanford University Press, 2009, p. 43

庸俗地在追逐着拯救之光。也就是,我们实际上都只是艺术家了。

奋斗了半天,我们最后什么都没成为,只成了艺术家。我们是先成为艺术家,再考虑怎么去成为更多别的什么的,比如说,去成为一个更好的听众、更好的批评家、更好的理论家。我们先掉进这个人人都是艺术家,人人都做着艺术品,也就是说人人都是三脚猫高手的倒霉乌托邦里了。连那最后的救赎,我们也全要仰仗自己的DIY技艺了。

任何使用新媒体的人,都是一个观念艺术家了。^① 在这些社交媒体身上,我们看到,连大众文化的根基也在倒塌、碎化。以前是少数几个人为大多数人写,现在是大多数人写,只有极少几个人在看了。日常的,已成为艺术的。艺术家的命运不再孤独,但也并不悲怆了。过去是教皇和牧师要来捧杀艺术家,今天是公众要热心地来这么干。当代艺术家的命运远不如达·芬奇们的来得悲壮了:他们只能将一切看成还不算数、正在变化之变,每一步都只能抱着试试看的心态去迈出,他们越来越像江湖郎中了。

在那历史的终结和时间的终结真正到来之前,他们已发现自己做什么都是在搪塞;他们像是在演和看一场巴尔特所说的脱衣舞,越往下看,越是看不到他们想要看的,而实际上他们也早就忘了他们原本是想去看什么的了。时间在我们手里卡住了,不走了,我们只是无谓地重复着,但我们仍然很忙。最好的情况下,我们也只是处于书法临摹的状态,维持自己的姿势的不僵固、锈结? 我们是在登珠峰时迷路又断了粮的艺术家,能做的,只是尽量保持自己

^① Groys, "The Weak Universalism", ibid.

的体温,不让手脚僵木,机智地斟酌,来选择是先割了自己的手,还是剁了自己的腿来吃,以便最终成功下山?这就是对于“当代”、此刻的“当代性”的很好的描述:我们永远被悬置和搁浅在当前的每一个决断之中了。

6

听巴赫的某一首幻想曲时,我是在听他的“艺术”的到来?还是在听钢琴制造工匠的艺术?还是在听演奏家古尔达身上正发生出来的“艺术”?还是在倾听艺术家和作品让它到来于是它才真的到来的那种“艺术”?这“艺术”是发生在我这个听众自己身上的?“当代艺术”莫非是:让巴赫的作品经过这么多的操作后,终于发生到我身上的“艺术”;独一无二,对我独一,与这个属于我自己的当代的一次空前邂逅?

做当代艺术所以不再是像贝多芬那样写曲子,像鲁宾斯那样画画,像米凯朗琪罗那样做雕塑了!“当代艺术”属于这样一个发生域:它开始于每一个听众、观众和读者,开始于激活一个艺术品的古典模态,使其演变为一次当代艺术行动,一直迤邐,直到艺术家重新切割和分配了共同体的集体感性,最终笔笔都引起共同体内的新的审美—政治冲突,次次都重新定义和塑造了共同体的命运。

7

在社会学家卢曼的艺术社会学里,“艺术”是自从有了“现代社会”之后,才诞生的。从1765年前后开始,各国都一步步走向“现代社会”,或迟或早,但都不可阻挡、不可逆转地走向了它。在每一

个“现代社会”里,“当代艺术”都是一个独立的社会子系统。它不只与艺术家相关,而是与全体社会的集体观察时时相关。当代艺术是全体社会成员共时观察其余各社会子系统时所用的一种集体观察装置。它也是艺术家观察自己所处的社会之艺术系统,再反过来去观察身处社会系统中的自己的艺术活动的一个装置。当代艺术是一种另行的“共时”观察系统。

“当代艺术”只发生在当代,一次次发生于每一个“当代”了。它是社会的艺术子系统当前的最新的自我刷新。一种艺术行动如果是“艺术”的,那它就一定是从当代全新地开始的,是当代社会对于自己的艺术系统的一次全新的集体观察和最新的集体刷新。^①只有“当代艺术”,才是“艺术”,已往的和最近的,都是被这个当代艺术覆盖的。那种以“古典”模态存在的艺术,我们是叫它 *fine arts*,是美术了;美术也只是通向艺术的入口——通过展览。古典艺术不是源发于艺术史或伟大艺术家的传奇命运,而是过去流传下来的艺术文献,有待我们的当代展示;古典艺术也是从当代开始的,从我们现在所处的黑洞一样的当前开始,或者说,它是从一开始就被拖进当前这个黑洞的。先发生了眼前的当代艺术,我们这才去关心达·芬奇和贝多芬,才会去关心由他们引发到我们身上的当代的“艺术”。艺术史由当代艺术出发,艺术的本源在当代。艺术史应该从当代写起,从我们当前一次艺术行动重新开始写起。

当代艺术作品的地位已发生根本转变:它不再是艺术家的视野的容器,而是一种积极的代理,一张乐谱,一部正在展开的脚本,

① Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Suhrkamp, 1997, pp. 1016-1036

一个以不同程度占有着质料性和自治的框架,其形式可以在一个简单的观念到雕塑到画布之间反复回荡。当代艺术品挑战着大众媒体里流行的由商品和消费者构成的被动和消极的文化,发动和生产着我们的行为,重新利用充塞在我们周围的事物,使它们真的对我们“存在”。当代艺术品使我们日常生活中的文化物品和文化形式真地、充分地对我们起作用,而不是只成为压抑我们的景观。我们将当代的艺术创造比作一种集体体育活动,也不为过。它再也无法让我们相信这是几个精英知识分子在工作室里偷偷搞着的孤独的神秘修炼了。而作品一出现,艺术家就死了;观众是在展出的画之上,继续画着他们自己的画。画的意义是艺术家与观众之间的合作和谈判的结果了。^① 如果一个作品的意义是与创作者的意向相关,那为什么它就不与观看者的观看相关呢?在后历史时代,所有的作品都是这样地自摆、自拍和自晒着,哪怕是达·芬奇的和马奈的,也一样了。艺术史的金框不能保护它们了。它们正成为我们的搜索目录的一部分。文献化之后,它们也全部都是“当代”的了。

8

什么是艺术品?格罗伊斯认为,这问题我们只能这样回答:艺术品就是被展出的物品。^② 不被展出的艺术品,只是潜在的可被展出的物品或形式而已。艺术品只是正在被展出的物品和形式。每一个物品和形式都可以轮到十五分钟的出名时间,但每一个物品

① Bourriaud, *Post-production*, Lukas & Sternberg, 2007, pp. 10-11

② Groys, *Art Power*, MIT Press, 2008, p. 94