

当代艺术与本土文化 · 许 江

CONTEMPORARY ART AND CULTURAL TRANSFORMATION · XU JIANG

新岸

福建美术出版社

主 编：范迪安
副 主 编：施 群 李豫闽
编 委：王明贤 孙志纯 张怀林 吴美纯 宋建明
李豫闽 范迪安 施 群 高士明

责任编辑：孙志纯
整体设计：曹晓阳
封面设计：沈 也 刘晓岳
摄 影：范 厉 矫 健

图书在版编目 (CIP) 数据

许江/高士明编. ——福州: 福建美术出版社, 2002.6(当代艺术与本土文化)
ISBN 7-5393-1181-9

I. 许… II. 高… III. 艺术—作品综合集—中国—现代 IV. J121

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 038848 号

当代艺术与本土文化·许江

高 士 明 编

出版发行：福建美术出版社

(福州东水路 76 号)

制版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印刷：福建彩色印刷有限公司

规格：开本 889x1192mm 1/16

印张：13

版次：2002 年 6 月第一版第一次印刷

印数：0001—3000

书号：ISBN 7-5393-1181-9/J·1158

定价：128 元

许 江

当代艺术与本土文化

高士明 编

福建美术出版社

总序：文化资源与语言转换

范迪安（策展人、艺评家）

这套题为《当代艺术与本土文化》的丛书选的是黄永砗、蔡国强、许江、邱志杰四位艺术家，四人都是闽籍。

近几年，在谈论当代艺术的时候，画坛的同仁经常提到闽籍艺术家十分活跃的现象，甚至说到有一个当代艺术的“闽派”。画坛的谈论虽属民间的评头论足，但这四位艺术家在当代艺术中的活跃态势却的确引人注目。黄永砗 90 年代初从厦门去了巴黎之后，在欧洲画坛和各类国际性大型及重要展览中几乎是一位不可缺席的人物，一位引人注目的中国艺术家。1999 年他作为法国“国家队”的代表参加威尼斯双年展，其作品以其强烈的意喻性和寓言感引动了普遍的惊叹；2000 年他回国参加上海双年展时，也有不俗表现；延至今年的 2002 第 25 届圣保罗双年展，他和他的夫人沈远又是受到特别邀请的唯一一对中国艺术家。同样，蔡国强从泉州到日本又到了美国，这些年的艺术活动在太平洋两岸尤为频繁。原先国内对他的情况了解并不充分，但随着他在 2000 上海双年展上露面，他的名字受到普遍的注意。2001 年的 APEC 在上海举办之际，他成功地设计了黄浦江岸的大型焰火表演《今宵如此美丽》，将个人独创的艺术语言演绎成辉煌的公共文化景观。接下来便是今年开春在上海美术馆举办的个展以及在北京中央美术学院美术馆举办的《蔡国强收藏马克西莫夫作品展》，这些活动使他与国内艺术界特别是年轻的艺术家们一下子亲近了起来。许江自 1989 年从德国留学归来，便以令人惊讶的勤奋连续出示新作，除了国内各类学术展览之外，他先是参加了第 24 届圣保罗国家馆双年展，接着又到柏林办了个展。他的影响实际还不在于自己的绘画。他多年来以艺术学人的身份参加学术讨论、组织活动，例如担任中国油画学会各种展览的评委，2001 年他到新加坡参加与今年卡塞尔文献大展总策划奥克维的对话，今年又担任 2002 上海双年展的艺委会主任，都使他成为当代艺术论坛上不可或缺的发言者。他执掌中国美术学院以来的努力，则进一步使他经常成为艺术界谈论的焦点人物。在四位之中，邱志杰属于年轻的一辈，但自上世纪 90 年代中期闯入北京，他的身影就出没在各类实验性艺术活动之中，成了国内“职业艺术家”行列中名符其实的一位。威尼斯和圣保罗双年展都有他的记录，而他自己忽而绘画、忽而装置、忽而录像，忽而编辑、忽而策划的多种作为，更使他成为当代艺术家角色变幻、能力多样且屡屡以观念制胜的一个代表。

如此等等,都使编辑出版他们的个人画集有了充分的理由。中国艺术的“当代”历程是短暂的,他们的艺术就是坚持持续探索、直逼“当代”的结果,并且有了可观的积累,应该有一次“中场”的结集和集中的传布。从实际情况看,他们虽被广泛谈论,但人们对他们艺术迷宫般的结构和环环相扣的逻辑发展了解并不充分。在这个意义上,这套丛书是恰逢其时的。他们的画集在海外海内已有多种版本,然而,这次由家乡的美术出版社结集付梓,意义则不相同。在我看来,这并非简单地要形成当代画坛“闽派”的架势,而是期盼通过对他们艺术的认识,有可能从地缘文化的角度去看当代艺术家的思想形成、文化结构和语言方式,并从中整理出当代艺术某方面的基本命题或共同话语。

同样作为福建人,我与这几位“乡贤”有着密切的学术联系。无论是隔海相望作学术上的神交——例如与黄永砗和蔡国强,还是时常见面作推心之谈——例如与许江和邱志杰,我们总在中国当代艺术的整体走向和中国艺术在国际艺术格局中的位置这两方面有谈不完的话题。而每当这些话题谈得思绪枯竭之时,就自然转向了同乡间的叙旧,叙的是八闽家园和福建文化渊源给予我们的厚泽。对于福建这块滋养了我们的大地,我们总是怀以感激的。且不说它的山海之仪钟灵毓秀,自古孕育了众多风神俊逸之才。我们——包括与许多闽籍学者和艺术同仁——经常谈论的是福建自近代以来在中国革命史、思想史和文化史上的意义,象严复“开眼看世界”的那种抱负和清醒理性会自然而然地成为我们的思想楷模;福建沿海面向东南,历史上广纳海外文明而成的多种文化融合氛围,也无形中滋养了我们一种能够较为宽阔地吸收各方文化营养的胸境;当然,福建山海之间变幻多姿的自然气象,最能给以从事艺术的我们经常无端生发许多在艺术与现实之间悲智双运的遐想。依我旁观他们几位,在他们的艺术生活中,福建的人文历史及地理气候都在潜移默化地起着“根性”的作用,砥砺了他们的人文性情和学术品格。于此,可以说,当代艺术中“闽派”的提法,若视为一种地域概念,则不免显得狭隘,若视为一种文化概念,则有可能在内涵上从具体、局部的“乡土”扩展为宏观、整体的“本土”。这方面,我们自己往往可能还因为身在此山而不能完全自明。

由福建而中国,本土文化的价值是需要谈论的。中国当代艺术已经到了不能再一味追随西方、以西方文化的价值观念和语言形态为楷模的重要关口,这是我们的画坛经过许多反复才开始共同意识到的。改革开放以来的中国艺术多维嬗变、多样并生的发展势头,固然形成了活跃和丰富的景观,但从整个国际艺术的格局角度看待自身,我们仍然面临西方文化强势的挑战,仍然面临被西方中心主义的艺术观念、展览策划观念、读解方式牵着走的危险。这是因为中国当代艺术在建立“当代性”的起步和生长阶段,主要的影响力量来自于西方现代以来的艺术。从表面现象看,西方从现代到当代的艺术一路演变过来,尽管皆标榜对传统的背离与反叛,但它究竟是在自身的文化轨道上行走,与其深厚的从古典到近代的艺术传统仍有着逻辑的关联。上至古希腊哲人关于人类自我认识的文化指令,下延近代理性主义与自然科学的最新成果,看上去是各种新观念反对的对象,实际上却是其得以滋长的土壤。相形之下,我们的新艺术却显出与自身传统过于严重的断裂。在个体的艺术家那里,则显出文化储存的匮乏,由此导致许多“创造”在相当程度上只是对彼名家蓝本的仿写,或在精神方式与情感方式上陷入西方艺术话语权势的陷阱。在这种情势下,重视本土文化的价值,在弘通西方艺术精要的基础上复归本宗,开创当代“中国艺术”具有中国特色的整体态势,便不能不是一种重要。《当代艺术与本土文化》这一丛书的编辑目的,就是想通过展示与分析几位艺术家的实践方式,提示本土文化对于当代艺术创造的在根本上的价值与作用。

空泛地谈论艺术中的“本土文化”不免显得虚玄。艺术家都是生动的个体,从个人的立场、经历、经验、体验出发,是中国当代艺术衍生出多种个例的基本动力。但是,在这个动力的后面,我们仍然可以看到艺术家智性和能量赖以生发的源泉或土壤,那就是生长于斯的本土文化。现在已经有不少学者注意到本土文化与当代艺术这个命题,我想说的是可以从三个层面来看待这对关系。

第一,本土文化的价值表现为它们是当代艺术的思想资源。换句话说,只有成为艺术家思想方法的资源,本土文化的魅力才会“显现”。近20年来中国画坛也不间断地谈论本土文化,但着力点主要在于已经“图式化”了的“传统”。许多艺术家采取的方法只是对传统的直线延伸,即从传统的具体风格、具体样式、具体技法中找一点感觉,用以补充自己的丹青笔墨。这样的方式固然也在某种程度上发现和发展了传统,但无法构筑起自己艺术的坚实基土。而另一种对传统的态度是从观念角度去联接,把本土文化的思维方式特别是东方人感知世界的方式加以澄明,为我所用,在思想观念上遥接先哲的智慧。现在看来,后者是更为重要和根本的,这是当代艺术与本土文化的真正关联。在极为丰富的传统视觉造型样式后面,有种种思想和思维方式的原点,那才是传统的源头活水。

第二,本土文化作为今日艺术创造的资源,还需要作语言上的转换。思想之光虽然拂蔽去尘,照亮了传统中沉寂的珍宝,但使得这些资源成为当代艺术的可视图像,需要付出艰辛的语言转换工作。艺术家的智性和能力在这个层面上才真正算是经受考量。实际上,我们看到艺术家——譬如说闽籍四人作品中——确切地说是每次创造中闪现的那些精采灵感和出奇手笔,都有一种

叹为观止而又似曾相识的感觉。所谓叹为观止,是因为他们的文化观念与传统智慧冥契无隙,在两相碰撞时激起异常的火花。所谓似曾相识,是因为可以看到他们营制作品图像、造型、型态的“术”与“法”,都有从本土文化资源中可循可得的“道”与“理”。现代西方学术的一个重要标志是“语言学”的转换,那主要是发生在西方学术内部,其中一小部分学者也从东方学术中获得启益。我们自己拥有如此浩大的经典库藏,既不应静锁深山,也不应拿来使用,而应该提纯采炼,使其焕发别一种光亮。只有通过语言的转换,这份资源才能获得今天的生命。

第三,本土文化资源的运用和转换之术的实施需要贴近文化“现场”。这是因为当代艺术的“当代性”意义,乃在于作用当代社会。只有构筑与当代社会心理和文化空间对应的“现场”,艺术作品的价值才会随着观众的多维解读得以发生。不少人在取用本土文化资源时只注意其符号躯壳,为的只是找到某种样式,形成自己的“风格”,其结果是作品只徒有本土的标签,没有直逼当代文化问题的锋芒。只有在思考当代文化问题的基础上,根据不同的展览主题、时空条件和文化背景,营造触及当下文化问题的“现场”,本土文化资源才会产生的特殊的力量。在今天如此动态的文化版图中,把握此“时”此“地”而制造“玄机”也即形成文化针对性,恐是出奇制胜的“家法”。

实际上,在一个有经验的艺术家那里,这三个层面是层层相因的。中国传统艺术十分看重创造效果的“通感”,通过由此及彼,形成感觉的张力,这就要求在创造过程中把诸种因素融会贯通,辩证取舍,使本土文化成为智慧与能力的化身,达到对传统的真正继承。

现在看来,黄永砗 1985 年的《非表达绘画》在当代艺术方法论上无疑是一次重要的中国建树。他放弃常规支配画笔的表现方法,改用转盘决定绘画的程序和图绘的方式,以期彻底放弃艺术家的经验主体,看上去是西方“达达主义”的中国版本,但在观念上却与禅宗的“坐忘”、“棒喝”等中国传统相接。推崇意识的偶发性、行为的自动性,对已有经验取否定和怀疑的态度,本不是西方近代思想和现代作为的专利。在中国自身的传统中,怀疑与省悟一向是文化演进尤其是艺术创造的方式之一。当然,他不能停留在“非”一切的否定与怀疑这个观念层面上,而要从这个观念出发,找到可操作的方法。说的具体一点,对于像黄永砗这样怀疑经验又耽于幻想的艺术家,传统的术数文化似乎有非同寻常的魅力。河图洛书、易之八卦、象数之变,皆深不可测,但却激励着他去与之神秘交会,从中找到斜出正着的奇招。他后来到欧洲去闯荡天下,大概就靠从术数文化中勾沉出来的两种锦囊妙计,把西方艺坛搞得目瞪口呆。其一是像转盘、罗盘、天平类推演测数之仪。他用这些非精神的东西决定精神,由它们偶得的数字决定下一步走向,营造起一个由数字支配的视觉景观。在西方观众的眼中,这些深蕴着诡秘色彩的数字暗喻着命运的劫数,有着神秘的魅彩。每一个人对它们的解读,也就是对周围世界和现实所在的解读。在这里,艺术家只提供选择而不提供答案,只提供可能而不提供肯定,可谓应合了当代文化接受的“多解性”特征。其二是取自中国上古神话、传说如《淮南子》、《山海经》等典籍中描绘的“类动物”。这些物象的造型多为复合造型,或半人半兽、或多兽同体,结构奇异。它们存在于巫术弥漫的史前蒙昧时代,但也流行于人类智性萌生以后仍对自然外力恐惧的岁月,是意识世界将信将疑的伴生之物。黄永砗将它们称为“动物党”,取用有“术”,以雕塑、装置、空间构造等手法,把这类造型用得滚瓜烂熟。这无疑抓住了西方社会心理对未知世界的恐惧和对未来世界的疑虑。来自东方的预言式图像所立之处,让人感到祸福对应,平添几分心理敬畏。作为诡秘学的术数既包括了先天之秘的天数,也包括了后天之秘的人数,既包括了可以视观的形象,又包括了不可以确定的隐喻,是一块很能够用形象转换的资源。黄永砗深知其中功妙,在具体的应用中既实施了微观上的造型效果,将形象搞得奇伟瑰怪,又营造了与不同展览场地不同展览空间的大气情韵。从这样的思路和方法破阵而去,他便从容不迫,屡屡得胜。

蔡国强上世纪 80 年代中期在泉州试着用火药“作”画,出发点大概只是颇见单纯地想用“火墨”与“水墨”抗衡,反传统之道而行之。一旦火药在宣纸上炸出了水墨肌理般的图像,它也就为本土文化资源的现代利用提示了一种引人入胜的兴趣。但是这种作法在当时的国内画坛并没有得到太多看重。那时候许多人缺乏学养却迷恋“创新”,而所谓的“创新”不是从观念层面出发,只是在技术上作各种奇思巧想,为的是获得某种技法上的“专利”。但蔡国强一方面相信术有专攻,决计修练到底,以求正果。随着他对火药爆炸技术的熟练掌握,果然在效应上有了转机。他用火药爆炸形成的“大”画让人看到了崭新的视觉图象;另一方面,他追求的乃是展现“火药”这种中国媒材的“文化性”和这种文化媒材的“中国性”。他在点燃火药的时候,实际上引爆了一种深宏博大的文化力量,让人感受到来自远古文化时空的震撼。从火药画发展到与不同现场结合的火药装置,从日本“炸”到美国,从彼岸“闪”到本土,直到 APEC 焰火晚会,他的艺术既保持了一种超验神秘的色彩,又与特定环境即文化现场的关系愈加紧密,他也就臻达化境,敢作各种奇思异想。本土文化对于蔡国强来说有时候是十分直接的:他径自从家乡泉州打造装置《风水》的石狮,去消弥西方人的精神恐惧;从郑和下西洋的港湾挖出只剩下龙骨的老船,去做借箭的草船,以引证东西方文化间奇异的关系。举凡乡土

的传统材料宣纸、中药、灯笼等等,都可以在他手中脱胎变相,成为得心应手的语言,并且任由他随机行事,设置成与彼邦彼地文化环境对晤的场域。如果说黄永砷的艺术观念展示了本土文化中“禅”的机锋,那么可以说,蔡国强的艺术观念体现的是本土文化中“庄”的智巧。到后来,被他取用的“物”越来越广泛,也越来越观念。绘画的过程可以再现为作品,如《静物表演》(2000);雕塑的文本可以变为现场,如《收租院》(1999);艺术史的故事可以翻成装置,如《蔡国强收藏马克西莫夫作品展》(2002)等等。他的观念“跨时空”之时,他手下的物体就有了“跨文化”的属性,而且愈发驾轻就熟,无所畏惧。

黄永砷和蔡国强的作品在当代艺术中留下了壮观的篇章。需要注意的是,他们的艺术活动主要在海外,在世纪末西方画坛创造性动力普遍低迷,而文化上又对非西方艺术有适度需求的时刻,他们都机智地把握住了机会。他们的艺术观念取自于本土文化道山慧海深处的灵气,在语言的转换中又相当聪敏,于是可以越做越顺手顺心顺场。在不同的空间条件下建立起作品内涵与观众心理间的恰切关系,甚至表现出一种愈发具有包容性和散发性的文化张力。

许江的情况有所不同。在上世纪80年代很长一段时间里,他的本土文化意识主要锁定在“家园”这一情结之中。对“家园”的关切,毋庸置疑是经典的人文意识。他的画风在写实主义与表现主义之间,在写实造型中加入表现性的情感渲染,在表现性的语言中保留可辩的物象之影,都与他的主题关怀落在“家园”上有关,是联系第一自然的。但1988年到德国汉堡美术学院学习的穿越文化之旅,使他不满足于运用得自西方的造型语言。人在他乡,他悟到的更多是本土的智慧。他从绘画转向装置,不是形态上的喜新弃旧,而是将原有静态的直接的思维方式转向动态的变化的层面。他的《奕棋》系列装置拆解了绘画的单向显示,以制造变数和开放空间的手法形成作品的“问题”——既指向自我,需要在过程中追寻那真实的存在,——又指向观众,让观众在介入作品的过程中获得不同的答案。这个实践过程所具有的“设问——追寻——澄明”图式,成为他的艺术后来发展的基础,也正是因为这个图式具有现代人对自身存在的审视姿态,他的艺术有了鲜明的当代属性。

许江后来仍然转向绘画,但后来的绘画如同立体的棋局,是充满变幻、运动和不确定因素的图像结构,通过偶然提示必然的生命本质。这就是何以他的绘画充满生命感性又颇有哲学意涵的原因。在许江那里,本土文化的资源价值至少从两方面体现了出来:一是他虽然仍钟情于“家园”这种东方式的“诗意存在”,但把承接“家园”观念的载体从自然的水山转变为人文的都市景观,并且用统摄的目光拂去了后者形貌的物质属性,而视之为历史、现实、自然三者的混合体,为它们造型的目的是揭示它们在“身份”上的文化属性。这种转变是很有意味的,一方面体现了从传统的“文人”意识转向现代的“人文”观照。另一方面,又超越了“文人”艺术中只关心自我与自然的小“道”趣味,表现出上古时代中国精神中就已宏扬的“天人合一”的大“道”境界。二是在绘画方法论上接通了西方与中国。他的“具像表现”画风得自西方现代现象学的启悟。为了接近而最终达到事物的本质,现象学的思维方法是用悬置陈念的办法廓去围裹事物本质的层层遮蔽。但绘画不能一次性获得真实的存在,只能通过反复“抹去”、“再来”、“再来”、“抹去”的过程,在每一次否定中获得某些肯定的形影,通过“痕迹”的累积一步步接近真实。或者说,真实的存在在他的思锋一次次穿越迷雾的过程中,最终“澄明”并“显示”了自身。这看上去是西哲的语言转换,实质上是东方遗产中有过的资源。东方思想中讲究“修持”与“顿悟”的关系,修持是不断的“行”,在“行”的过程中机缘降临,不期而遇,于是慧灵顿悟,“悟”的火光终于明彻了一切。在修持与顿悟相接的地带,才是许江沉思与落脚之处。他的画也因之既浑茫深远,又有生生不息的脉动。

在四位艺术家中,邱志杰的情况比较复杂,缘因如前所述,他的兴趣越来越来转向综合性的“制作”与“生产”。但可视为他起家的那些作品,不仅是从本土出发的,而且在观念上一贯贯通了他后来那些复杂的行为。我这里指的是他《重复书写兰亭序》、《唐诗三百首》、《心经》等。同许江的做法一样,这类作品也是一种抹去和再来,只是他针对的是已有的存在,要通过“日课”的方式使旧有的事物托胎新生,获得新的意义。他后来的《说文解字》、《心·心》、《哑钟》、《磨碑》等一列作品,都与中国文字有关。没有中国文字在表意和形态上的独特关系,就没有邱志杰解构中国文字内涵的举动。在艺术史范畴里,他的作为也是“达达”式的,具有反传统、非艺术的意味,但他所做的许多“日课”,在根本指向上不是简单地否定传统,他甚至无意否定已有的传统,而是指涉和点化传统,制造出一种新的文化阐释的可能性。在传统的资源面前,他以犬儒主义的姿态和堂·吉珂德的悲剧式行为反映了新一代艺术家的理解。他作品的基本特征是信息量极大,无论摄影还是录像,都是图像连着图像。我以为,他作品的精彩之处不在图像本身,而在图像的“上下文”关系之中。好似剑客起舞,令人生发快意的是招式跌宕之“间”的张力。他近年来在摄影、装置、行为、书写等领域穿行,行骸放浪,“身份”不能固定,颇有古代轻鄙“行家”“画匠”的文人习性,我曾称其如今天的文化“行侠”,进行的是当代艺术中的“跨文本写作”。在这种庞大复杂的劳作中,他对本土文化资源的依赖性已经不能舍去。而相反,他正在更努力地寻找贯穿诸种型态的玄机。

如此扼要地勾画闽籍四位艺术家的探索特征,是想说明本土文化犹如取之不尽的渊泽,在当代艺术的创造中,不仅是一种种

精神支撑,也是一种种实践义理。但是,必须划清它具有高超智慧价值的部分与糟粕部分的界限,在此基础上,再将它有机地纳入当代艺术的视域。唯其如此,其生命能够葆有健硕之态。所谓高超智慧,是经过历史积淀、带有文化命脉的精华,当其注于今日创造,其隽永醇香耐人寻味。所谓糟粕,则是那些歪歪扭扭、发着霉气的小智小巧,一旦入于今日作品,其为着满足“异国情调”眼光需求的功利之心也溢于图表。这四位艺术家的艺术发展历程,是他们摒除传统糟粕、捡炼精华矿藏的过程。他们的历时经验与每一次具体行为,都在此丛书各本的专论、文摘与作品之中,相信读者不难一一辨识,并分享到他们创造的快慰。

当然,把本土文化资源运用得淋漓尽致者远不止闽籍四家。如果把对中国“当代”艺术闪回的镜头拉向80年代期以来,一路上可见许多出入于本土传统观念的诡秘身影,顺手拈来皆是案例。但是有一条,凡能在最初的撷取上再行发展的,都在于把传统资源不断地装入自己的观念框架,去作接通古今、跨越东西的文化之旅。谷文达从扩散的水墨开始,走向了更大的空间。徐冰当年从传统活字印刷的刻印技术中产生了制作《天书》的技术动机,吕胜中从民间剪纸中找出抓髻娃娃的造型,造出了满堂皆红的精灵世界,都是重要的第一步。他们俩人1988年的联展在当时实是一个信号,提示了将本土文化资源转换为现代视觉形态图像的可能性。比起黄永砅和谷文达的观念,他们的可操作性更强,技术成分更多,作品因之更好看。他们的联展在中国美术馆举办时,参观者足众,比起黄永砅在厦门和福州形影相吊的场面要热闹得多,比起蔡国强只身闯荡东瀛,行色也更壮观。只是当时的画坛还涌动着激烈的“反叛”热情,人们更加兴奋于后来发生在“中国现代艺术展”上开枪事件那样的噱头,来不及对徐、吕二君的作品作文化动因上的追踪。但是,他们自己却从这个基础上发展了后来的路向。徐冰从《天书》到《方块字书法教室》、再到近年成为空间装置的“游戏文字”,其主打的节目仍然是关于中国文字的魔术。在美国的张健君、在澳大利亚的关伟、在德国的吴山专、在法国的沈远和已故的陈箴,都保持了他(她)们运用本土文化资源的一贯作风。在国内,则有更多艺术家是这样做的。如果要汇集所有的个例,这套丛书的名单可以列出长阵。

在一个“全球化”的事实中,中国艺术面临着挑战与机遇,这是我们的现实。以西方为中心的艺术观念仍然处于文化“强势”,大有整合国际当代艺术的可能性。当代艺术生产方式的趋同,信息传播的便捷,接受方式的一致,都造成了具有通约性质的平台。“强势”的东西在这个平台上是容易通行无阻的,实际也无法阻拦。这是问题的一个方面。而非西方艺术的活跃,也正在调节国际当代艺术的结构,努力形成文化多元主义的生机。这是问题的另一方面。可以说,“全球性”与“本土性”两种机制相互激荡、相互制衡,是今日艺术所处的特定条件。也正是由于这种条件,才需要我们思考如何开掘和运用本土文化的资源,让“本土性”的内涵丰满和强健起来。就我们自身来说,中国艺术在从传统向现代转化的过程中遭遇了历史性的文化断裂,过去百年间是我们将自己的东西丢得太多,已至于我们的感觉、眼光、趣味等等都少了中国的经典,而要建立当代真正的多“元”,首先需要弥合断裂,接上本土自己的“源”,获得属于今日的创造。用本土文化的思想和语言打造的,是一把当代艺术的双刃剑,这方面,对于处在新世纪之初的我们,恐怕仅仅是开始。

好在我和这四位乡贤以及编者、出版者们都深知,这套丛书的目的不仅仅在于肯定四位艺术家已有的成果,而在于提出这个具有“当代”性质的艺术课题,以期引发更广泛和更深入的讨论。

2002年6月于北京

目录

总序

范迪安

3

两个世界的交叠：后知识论与政治学的世界表征

10

论坛Ⅰ 世界图像时代的视觉真实

许江、张志扬、朱青生、孙周兴、司徒立、陈家琪、陈嘉映、焦小健

11

论坛Ⅱ 全球化境遇中的“世界”与“家园”

全球化潮流与本土关切：与奥克维对话

30

架上时光

40

回溯的艺术史

42

历史感与当下性：与许江对话 范迪安

43

关于“它方” 许江

48

关于绘画批判的随想 许江

49

身在桥上：许江作品论 水天中

52

一盘永远也下不完的棋 宋建明

64

逝去与即将逝去的风景

66

废墟

68

超越两极：许江与施慧的艺术 （节选）巫鸿

68

历史的对弈 张颂仁

70

北京

102

历史与冲突：许江艺术述评 殷双喜

104

上海

128

上海蜃景 许江

128

柏林

170

历史、风景及其他 Christoph. Tannert

172

历史之墙与精神之墙的历史 Gunnar. F. Gerlach

182

柏林冬絮 许江

186

许江艺术活动年表

188

两个世界的交叠

汉语的“世界”一词从佛经中来，“世”为迁流，“界”为方位。东、西、南、北、上、下为“界”，过去、未来、现在为“世”。“世—界”就像“宇—宙”一样包含着时间和空间，牵连着行为与事态，而不是物理学意义上简单的一切存在物的集合。

然而，这词源学的线索却早已不在我们的日常思虑之内。世界这个词语所指涉的观念日渐退隐，世界仅仅成为一个空洞的起居之所，一个物理集合，一个探索和改造的“对象”。20世纪的哲学家们开始重新思考世界的构成性，并因此开启了一种后知识论的世界表述。后知识论的“世界”是构成性的和发生性的，必须在对形而上学的反思中得以显明。在这个意义上它又必然是前知识论的，即希腊意义上的，远未成为主体体验的世界。这个世界是我们思想行动的基础与牢笼，因而从未现身于我们的视域之内；当今其世，我们日常宣之于口、会之于心的往往是另一个“世界”，那个与“民族—国家”相对应的政治学的世界。

许江生活、思考于这两个世界，其创作与写作始终往返于这两个世界之间，构建起一个独特的“视觉—意义”领域。论坛I和论坛II分别展现了许江与他的朋友们（包括哲学家、艺术家和策展人）对于这两个世界的关注与思考。

许江的创作提供了一条牵连在两个世界之间的富有趣味的线索：《神之棋》以棋为寓，演历世事；《与伏尔泰弈棋》隐喻“世界”与中国的文化对峙以及对峙的焦灼；《生生不息》展示世界的衍生与运作；而在其近年来创作的一系列大型油画中，作为命运的历史与“世界之发生”统而为一，在一座座沉沦如废墟的都市影像中得以彰显，现身为“消逝与即将消逝的风景”。

风景在消逝，而且必将消逝。这就是一切造物的历史，如命运般不可挽回。作为发生和命运的历史二重性隐匿凝固于事物之中，通过风景与许江的存在之思纠缠、应和，于是，最谨严的哲学反思与最宽广的政治语汇就都被挽留在生存论的地平线上，而这两个世界也就交叠于“人生在世”（In-der-Welt-sein）的本相之中。

知 识 论 与 政 治 学 的 世 界 表 征

“世界之成为图像，与人在存在者范围内成为主体是同一个过程”。海德格尔此言所论述的是一种与主体之确定相联系的对象化的世界观的确立。所以，“从本质看来，世界图像并非意指一幅关于世界的图像，而是指世界被把握为图像。”并且，“世界成为图像，标志着现代之本质”。

对于这个问题，艺术史家经常追问：“我们何时把世界看作图像，又在何时将图像看作世界？”而在更加年轻的理论家们的写作中，“世界图像时代”(Die Zeit des Weltbildes)却被以一种轻巧的方式转化为“世界作为展示时代”(an age of the whole world as a show)，这一轻松的转译无疑标志着“世界”在媒体时代所发生的根本变化：图像不再是事物的替代品，不再是事物的表象，它几乎成为了这个“中介时代”(media age)的绝对现实，几乎成为事物本身。然而这个事实仅仅意味着对于事物的取消。我们生活在事物的展示之中，生活在无所不在的“世界展览”之中，于是生活不复为生活，因为甚至最日常的行为也成为了表演，最不经心的观看也成为了指认和解读。事物成为了一个类像，成为系列化、二进制的记号，视觉的真实性在图像时代里象艺术家手中的一张过期支票。

在这样一个时代里，哲学家们不断追问反思这个时代的根据，寻求一种非对象化的思与言。在这样一个时代里，艺术家们试图有所挽留，希望继续在视觉中找寻真实，对他们来说，这依托于一种历久弥新的视觉，那是对某物的极端的关注，它突现出来，仿佛其他的一切都已经退远、消失，一个物体作为它自身显现——不是在它所联系着的世界关联中显现，它就是作为这个世界而显现。

这个论坛展示了艺术家与哲学家们对于这个“世界图像时代”的不同思考，也初步呈现了许江在1990年以来的具象表现绘画实践中对于视觉真实的领悟。这种领悟将我们引向卡尔维诺笔下那位帕洛马尔先生在自我与世界之间的反复纠缠：

自我仿佛站在窗口向外看的人，站在眼睛后面观察展现在眼前的广阔世界。这么说，有个开向世界的窗户了。窗户那边是世界，这边是什么呢？这边也是世界。如果不是世界，你说是什么呢？帕洛马尔先生聚精会神地稍加思索，便把窗户外面的世界移置到窗台后边了。这样一来，窗户外面还剩下什么呢？……窗户外面的还是世界，世界此时分成两半：进行观察的世界和被观察的世界。那么，自我也就成了这窗户，世界就是通过自我观察世界。而他观察事物时的目光，不是来自体内而是来自他的体外……现在不是他在观察，而是外面的世界在向外面观察，视线的轨迹从被观察者出发抵达观察者并使二者联结起来。

……世界既观察又被观察的时刻，恰巧这时帕洛马尔先生从二者之间穿过。

图像时代的标

如何打破或松动技术的垄断与控制，使人和存在有共生的去蔽性？人和存在共生于无蔽的敞开性中的“视觉”，跟人把存在者摆置在眼前其

一方面要在存在学意义上质疑对象的自在持存性和坚固性，另一方面又要在知识学意义上否定自我的先验明证性和确定性

世界图像时代与世界和人生的一切相关。现代艺术，也只有现代艺术

事物的形式显示自身构成了一个只属于它自己的特殊的世界，所谓“使不可见者成为可见”，就是指“它在实存中”

一如今天我们处身的全面技术化主宰的世界图像的黑夜时代，曾经被现代艺术运动有意无意忘却的塞尚的小小感觉所开启的这条人与物

作品的实践和作品的具

想像好比是属

是图像的贬值，准确地说：图像精英性的贬值。

许 江

制作程序的“视觉”，差别在哪里？相互调治的可能性在哪里？

张志扬

在这种双重的动摇中看到了现代创作失于无度和轻率的根源。

孙周兴

最高价值就是对世界图像时代的视觉真实的追问。

朱青生

片开阔地，在这个开放的开阔地上，一切都与平时不同了”。

陈家琪

继续的道途，也许真能阻止艺术和世界继续走向自己的死亡。

司徒立

文明时代的产物，为文明所丧失的东西作补偿。

陈嘉映

的一本存折，观看是你不断往里在存钱。

焦小健

<一>

绘画是什么？

绘画不是什么，绘画是怎么。

绘画是动词。它不是既定的效果，不是已有和未有的样式，不是名词化的括定，不是用“什么”可以界定的事情。

绘画只能以“怎么”来描绘它发生的状态和过程。“怎么”是关于绘画之事发生之如何的描述，是绘画世界得以构成和呈现的追问。

绘画就是拿起笔（或其它工具），将所“看”到的画下来，看与画这两个动作是一体的，是共进共退、共生共灭的。画着看，看着画，这就叫“走着瞧”。

只有去“看”才能画得出来，只有“画”出来才能知道“看”到了什么？于是如何“看”常常指引看如何去“画”，怎么“画”又常常开启怎么去“看”。我们常常管看到并画着叫“捕捉”，捕捉也是手眼并用，所谓眼明手快。我们常常以为看到了什么，并渐渐地画了出来，一个不当心，又失去了，消失了，线索查查，重新来过。有时候，我们却很有信心，看着它一步步显现。绘画，是隐与显、掩蔽与开启之间难有止境的过程。

绘画正是这样一种绝妙的过程，这过程通过看和画让某种隐蔽下来的东西显形。隐之境，是画之境，显形之时，恰是绘画消失之时。绘画如行走，目的地到了，行走就结束。但并不是每个人都到了目的地的。

<二>

这是一个十分常见的景，我几乎没有什么想法，只是用钢笔将所见的画下来，钢笔的排线甚至有点过分，远处的房子分明又有几分勉强。整张画只有一张明信片那般大小，只需一会儿功夫就涂满。未了，我从颜料盒中挤出一团中黄，顺手拿了一把大刷子，和满黄色，从画的左边拉向右边，刷子还没有离开画面，我就看到了一个水色淋漓的世界，钢笔线像水草般地向四方渗开，中黄色如瀑布从天而降，我仿佛看到什么，为了探明它，刷子又来回了两次，但这下并不成功，最初的那水色氤氲的感觉没有了，先前依稀见到的那个“什么”完全消失。我不得不用铅笔重来，我象一个孩子抱着一块冰，为了把冰弄弄热，却把冰弄没了。

我带着几分天然的固执，总想着把一些东西弄明白，实际上只是用一些既有的东西，习惯的东西去套裁正在发生中的直观本身，结果，事物可能有的鲜活荡然无存。这说明我们还不能把握在直观中呈现出来的东西。我们陷落在某种蒙蔽之中，这是一种真正的无知。我们只有首先唤回观照的惊奇和新鲜，才能自赎。



先把我的疑惑说出来：现象学的“悬置”是否也包括“对现象学”的悬置？

它由下述事实引起。

前人的“看”不对，如古典、新古典绘画的看太“客观”，印象派、后印象派绘画的看太“主观”，现代派绘画的看太“观念”，只有现象学的看才能“看出绝对真实”，因为这样看，悬置了习以为常的附加物，能把看与被看共在的存在域去蔽地即共生地敞现在意向性构成的“意象”中。例如，贾科梅蒂（Alberto Giacometti）就看出了现代人的孤独如单子式的形体，并把雕塑出来。萨特对他评价极高。¹

可惜，大概没有第二个人“能”这样看或“愿”这样看，否则，大家都变成贾科梅蒂了。一时间，有的人看出“冷漠”，有的人看出“无聊”，有的人看出“空荡荡的灵魂”，有的人看出“头盖骨”，有的人看出……哪一样谈得上“绝对的真实”呢？当然，如果仅就个人的看而言，他只能看出他能看出的，在这个意义上，他的确看出了“属己的”绝对真实。

凡有此意识的画家几乎都会意识到，“悬置习以为常的附加物，把看与被看共在的存在域去蔽地即共生地敞现在意向性构成的‘意象’中”。然而问题在于，为什么你去蔽敞现“这一点”，他去蔽敞现“那一点”，诸多不同的敞现如何既与不同的敞现者相关，又与被敞现的共在境域相关？今天的“共在境域”构成了“世界图像”吗？

上述事实（既是事实的事实，又是理论的事实）中对现象学的描述——“悬置习以为常的附加物，把看与被看共在的存在域去蔽地即共生地敞现在意向性构成的‘意象’中”——显然不是依据胡塞尔，而是来自法国的梅洛-庞蒂。说得概括一点，即是从胡塞尔的“意识现象学”转变为梅洛-庞蒂的“身体现象学”。这意味着现象学“载体”的置换：“意识”被置换成“身体”。“看的方式”变了——现象学意识的悬置结果是悬置的是意识，代之以身体置身其中的“感知”即“体认”。

法国人的这一步并不是直接从胡塞尔变过来的，而是通过海德格尔。海德格尔在胡塞尔弗莱堡时期就悬置了意识现象学的意识性，提出“纯意识”（或“绝对自我”）的先行存在问题。有“存在”做中介，“身体”的出现就不奇怪了。

就西方哲学史而言，“存在”与“上帝”可看作雅典与耶路撒冷的开端。其他都是“视角与层次”的变换。那么，“世界图像时代的视觉真实”的中心词“世界图像时代”²，与海德格尔六十五年前的同名演讲是偶然的巧合，还是有意关联？

今天已是“网络时代”，主宰的是电子信息科学技术的“数码”与“图像”。

科学的本质在于“研究”。研究的本质在于“先行把握”。“先行把握”表现为两个相关程序：一是要有“数学”的精确性与严格性；二是要有“企业活动”的统筹性与目的性。目的在于使存在者整体进入可见、可控制的计算、预测、摆置、对象化的平淡无奇的表象过程。如此技术理性才用得着太阳神阿波罗的箴言：“阳光下面没有新鲜事物”——在可确定、可预见、非神秘的意义上。

“研究支配着存在者。可以说，在预先计算中，自然受到了摆置，在历史学的事后计算中，历史受到了摆置。自然和历史便成了说明性表象的对象。这种说明性表象计算着自然，估算着历史。只有如此这般地成为对象，如此这般地是（ist）对象的东西，才被视为存在着的（seiend）。”³

德语要说对某物一目了然，就会说“我们在关于某物的图像中”（wir sind über etwas im Bilde）。⁴

“现代的基本进程乃是对作为图像的世界的征服过程。”其中，“图像”（Bilde）一词意味着“表象着的制造之构图”（Gebild des vorstellenden Herstellens），意即“图像”不是一般的外形模仿，而是将整个制造过程表象出来的造型蓝图。在这里，“人为一种地位而斗争，力求他能在其中成为那种给予一切存在者以尺度和准绳的存在者”，为此，“人施行其对于一切事物的计算、计划和培育的无限制的暴力。”⁵侵入、控制、再生产的“暴力”乃是技术理性及其“世界图像”的本质。

“世界成为图像”和“人成为主体”是同时进行的交互过程。其结果则是无限制的“人道主义”（即“人类中心主义”）。海氏说，这在古希腊是不可能的。“希腊人只作为存在者的觉知者而存在。”⁶

“觉知者”的德文词“der Vernehmer”，亦有“遭遇”、“审听”、“接纳”等意思。海氏曾用这个词翻译巴曼尼德斯的思想与存在的“同一”，旨在突出强调人的非主体性、非对象性，人只是作为存在自行敞开无蔽的守护、聆听、聚集、应邀的共在者，因而始终期待着不确定者的到场，虽有限而完美，然无限为迎迓，是谓“成全”。与据为己有、功利于心的计算制造的“人道主义”不可同日而语。

说到这里，两难出现了：一方面，海氏对“技术”的思考是深刻的，因而“技术”所形成的“世界图像时代底视觉真实”乃是可置疑的“视觉真实”；另一方面，又不能得出放弃“技术”即放弃“数码”与“图像”的诗化结论。

只有在如此两难的背景下，重提“世界图像时代底视觉真实”，则“视觉真实”便获得了“反省”与“救治”的意义。换句话说，怎样看“世界图像”的“视觉”才是“真实”的？如果连大脑都被电脑化了，视觉还能不尺度化数码化吗？如果连绘画都被技术化了，这样构成的世界图像还谈得上有艺术的视觉真实吗？如何打破或松动技术的垄断与控制，使人和存在有共生的去蔽性？人和存在共生于无蔽的敞开性中的“视觉”跟人把存在者摆置在眼前计算机制作程序的“视觉”，差别在哪里？相互调治的可能性在哪里？

很遗憾，问题刚刚开始在本文不得不结束的字限内，就像安徒生的童话故事刚刚开始于干涸的墨水瓶内一样。或许它也是对别人回答的期待吧。

注释：

1 参阅金观涛与司徒立合著《当代艺术危机与具象表现绘画》，香港中文大学出版社1999年第66页以下、第71页以下。

2 中心词后应是“底”，若是“的”，中心词就是“视觉真实”。侧重不同，立义取向也就不同。只有在“底”的意义上，“视觉真实”才具有“世界图像时代”的属性，反省此“视觉真实”才成为可能。否则，“世界图像时代”只是“视觉真实”的一般时限，在这个时限中，其他的视觉真实仍是可能的。

3 参阅海德格尔《世界图像的时代》，见《海德格尔选集》（孙周兴选编）下卷，上海三联1996年，第896页。

4 同上，第898页。

5 同上，第904页。

6 同上，第900页。