

# 陈鹤年

福建美术出版社

邱志杰

当代艺术与本土文化

李豫闽 编

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

福建美术出版社

主 编：范迪安  
副 主 编：施 群 李豫闽  
编 委：（按姓氏笔画为序）  
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 吴 骏  
整体设计：刘小岳  
封面设计：沈 也 刘小岳

#### 图书在版编目(CIP)数据

当代艺术与本土文化——邱志杰 / 李豫闽编.—福州：福建美术出版社，2004.11

ISBN 7-5393-1481-8

I.当… II.李… III.①造型(艺术)-作品集-中国-现代 ②邱志杰-访谈录 IV.①J06 ②K825.72

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 113267 号

#### 当代艺术与本土文化——邱志杰

李 豫 闽 编

出版发行：福建美术出版社

（福州东水路 76 号）

制版印刷：福建彩色印刷公司

开本：889×1194mm 1/16

印张：11

版次：2004 年 11 月第 1 版第 1 次印刷

印数：0001-1000

书号：ISBN 7-5393-1481-8/J·1391

定价：108.00 元

## 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》的丛书选的是黄永砷、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，画坛中的同仁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。黄永砷 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，其作品以强烈的意喻性和寓言感引起了普遍的惊叹；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、活动组织，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，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”行列中名副其实的副其实的一位。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题。

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——例如与黄永砷和蔡国强，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，像严复“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在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邦名家蓝本的仿写，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。这样方式固然也在某种程度上发现和发展的传统，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则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，但想使得这些资源成为当代艺术的可视图像，则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、形态的“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迪。我们自己拥有如此浩大的经典库藏，既不应锁静深山，也不应拿来使用，而应该提纯炼，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，根据不同的展示主题、时空条件和文化背景，营造触及当代文化问题的“现场”，本土文化资源才会产生特殊的力量。在今天如此动态的文化版图里，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，辨证取舍，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，黄永砷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。说得具体一点，对于像黄永砷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着非同寻常的魅力。河图洛书、易之八卦、象数之变，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着。他后来在欧洲去闯荡天下，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、天平等推演测数之仪。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，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，是以形成对周围世界的基本解读方式，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，有着神秘的魅影。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。其二是取自上古神话、传说和《淮南子》、《山海经》等典籍中的“类动物”。这些动物多为复合造型，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。黄永砷将它们称为“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。黄永砷深知其中功妙，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“水墨”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。但这种作法在当时的国内画坛没有太多看重，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，决计修炼到底，以求正果。随着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，他追求的乃是展示“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，而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如宣纸、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，并任由随机行事，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，好《静物表演》（2002）；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，于是可以越做越顺心顺手顺场。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年代很久的日子里，他的本土文化意识主要锁定在“家园”这一情结之中。毋庸置疑是经典的人文意识。他的画风在写实与表现主义之间，在写实造型中加入表现性情感渲染，在表现性的语言中保留可辨的物象之影，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《弈棋》系列装置破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。二是他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，只能用反复“抹去”、“再来”、“再来”、“抹去”的过程，在每一次否定中获得肯定的形影，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。这看上去是西方哲学的语言转换，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，他的兴趣越来越转向综合性的“制作”和“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。我这是指的是他《重复书写兰亭序》、《唐诗三百首》、《心经》等。同许江的作法一样，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》等一系列作品，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理解的可能性。在传统的资源面前，他以犬儒主义的姿态和堂·吉诃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，无论是摄影还是录像，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，形骸放浪，“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形态的玄机。

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，不仅是一种精神支撑，也是

一种实践义理。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，其生命才能够葆有健硕之态。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，一旦入于今人作品，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，是他们剔除传统糟粕、提炼精华矿藏的过程。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感。

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上世纪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。他们两人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更热闹得多，比起蔡国强只身闯荡东瀛，行色也更为壮观。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“游戏文字展”，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，这套丛书的名单会列出长阵。

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，努力形成文化多元化的生机。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，以至我们的感觉、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，而且在于提出这个具有“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

1

### 与书法有关

1

说文解字作为一种生活

——舒可文对邱志杰的访谈

无常

2

从规范到典范

张颂仁

3

得到显现的只是存在的只鳞片爪

——关于邱志杰纽约个展的对话

李豫闽/吴美纯/邱志杰

30

眼前遥远的帝国想象

邱志杰

55

### 与日常有关

60

互构的世界

范迪安

62

关于相片的个人想法

邱志杰

63

美好世界中的摄影

邱志杰

64

日常无思索

——去启蒙的邱志杰日历

王铭铭

65

没有奇迹的日子

邱志杰

66

清洁感觉

赵汀阳

78

西方：想象的异邦

邱志杰

94

与事实有关

101

自由的有限性：我的问题集

邱志杰

102

与个人有关

159



# 与书法有关

说文解字作为一种生活

风景

血书百家姓计划

门脸

左瞳

平仄

心·经

从规范到典范

重复书写一千遍兰亭序

九宫·千字文

四月八日

给札幌的十首诗

元素

唐诗三百首

得到显现的只是存在的只鳞片爪

山水元素系列

说文解字系列

磨碑

九宫·律吕

念叨

左右

界面

眼前遥远的帝国想像



# 说文解字 作为一种 生活

## 舒可文对邱志杰的访谈

无常

舒：你作为中国人，中国文化下背景生长的一个人，你怎么理解中国艺术家的文化身份？

邱：说到如何来解释中国文化，特别是在我们当代艺术的语境中，那自然会有各种不同的判断，比如说目前国际上较强大的是接近方术的解释，比较接近道家的解释，周易、八卦、风水之类的古典中国的内容。再比如侧重于新中国形象的，政治的和意识形态的解释，如政治波普；当然它们各自都会发生很多变化。

我自己作为一个晚辈的中国艺术家当然也在想，对我来说最真实的身份是什么？而且这么些年做下来自己最想去做的，最不得不去做的东西是什么？在整理自己90年代的工作时我发现大概有三个部分，一是关于控制的，权力的。身体受到的控制和话语受到的控制；这到最后是做成了像《西方》这个多媒体作品，像照片《好》系列这类东西；有一部分是关于肉体的，像《纹身》、《虹》这类照片；再有一部分是关于变化的，从《书写兰亭序一千遍》开始，是关于一个形象在其背景中失去边界的过程，包括我的架上画。这方面的考虑一开始是比较物理的，比较观念的。到1997年的《物》开始，其中的感情色彩越来越浓，一个东西在环境中的消隐，这个话题不再只是对物体的描述而更是对于事情的描述。不是描述一个物在背景中消失，而是描述一件事在人生中的消失，在世界中的消失。它没有留下痕迹——或者有些事情它存在，但它没有留下踪影，没有给信息，你感觉不到它。或者你感觉到了，但它又沉沦了。可能是年纪渐大，这种来来去去的不确定的变形的感觉由物理的知识慢慢变成一种关于人生的体验，转移到关于记忆，关于历史，关于命运，关于事情有没有发生，是不是存在，这样一种复杂一些的考虑。

1997年10月我去布鲁塞尔，有天晚上坐在一座教堂门口想，到底什么是我真要去做的这问题。我想到整个艺术世界其实是在瓜分趣味类型的势力范围，比尔·维奥拉瓜分的是基督教无常感，波尔坦斯基瓜分的是追悼会气氛，基弗瓜分了史诗感。电影瓜分了运动影像美学，录像艺术就瓜分到了空间运动影像美学。每个领域是一套趣味，趣味与趣味之间也构成趣味史。每种趣味就是一个势力范围，机智这种趣味就是被杜尚给圈地了，追随者在这个范围里再瓜分。我就想，什么是我真正要去做的趣味，什么是我不得不去做的，什么是真能打动我自己也打动别人的，以及什么是那种就算打动不了任何人我也非做不可的东西。后来我就发现是关于人生无常的感觉，关于鸿爪雪泥的趣味。是那种带一点伤感一点禅意但是又清醒和冷酷的平静。

这种感觉是中国文化里对我来说最切身的因素，远甚于太极八卦。一个个体在浩大空间中渺小的感觉——在时间中的过客的感觉，我认为这种宇宙感是中国人最心底的感情。大多数老百姓他们当然也依赖风水之类观念来生活，但是真正跟他们的日常生活纠缠在一起的，使他们能够在任何悲苦的人生中坚持下去的是这种世界观，是它所包含的那种超脱。从中生长出了他们对日常事物敬重受持的态度，甚至中国人对美食的热爱，都跟这种对人生的脆弱性的理解深深相关。包括





他们的人际关系，他们的家庭。把这种人生观说成死亡意识，当然就有些把这个问题形而下化了，这是用于编织我们的世界观的一种情绪——从那以后我就比较集中地试图找办法做出这种感觉，但也并不总是能把握得住。同时也还是有别的关怀，但我相信，这种感觉从此后甚至在别的东西里也会渗透出来。包括像我关于权力、控制那种评论式的活题，像多媒体作品《西方》，如果我最后不能把它做成一种让人看了感慨万千的东西，而只是一些理性思考，也就没什么意思。“鸿爪雪泥”对我来说是中国文化的总结性的概念，这四个字把世界也谈了、主体也谈了、时间也谈了、空间也谈了，整部《红楼梦》就是讲这四个字，儒道释三家都是要讲明白这点，而最终把三家融合的禅宗也在此踩到了实地——因为它有一种世俗化的倾向。

对我来说当代中国艺术的话语方式有关于形而上化、神秘化、玄学化的倾向，世俗的内容进不来。另一个极端就是一俗则俗成了堆砌现象了，总是少了个人的感受力。我想，我要做的最后是那种要跟你的人生纠缠在一起，只能由你来做出来的东西。对我来说，中国牌应该用命来打。它慢慢就超越了当代艺术的那种点子。当代艺术比较讨厌的一点就是它容易变成一个点子，一个计谋。当然我并没有完全否定点子，点子还有好坏高下之分。前辈们的点子都不是俗人能够想得出来的，他们对体制有非常深刻的理解，所以他们的点子才会有战斗力。但他们的点子好象很客观，好象在搞学术研究似的。他们用一种比较理性的方式在做与传统有关的艺术。而我，我好象没有能力那么去做，我一做就会把自己的生活纠缠进去。

舒：这种无常怎么在你的具体的作品当中，也就是你怎么把这种无常的感觉放到作品里？或者纠缠在作品里？

邱：我不知道有没有成功呀！

舒：是愿望，哪怕是愿望。

邱：1999年5月的时候在台湾做《心经》。这件作品当然跟我说的文化跟个人的关系有关，另一方面也强调了现场的感觉力度。这种思路——体现在策划《后感性》那样的展览中，后来在江湖上就失控了，发展成“比酷”——所谓的暴力化倾向。一个方面是往世俗化的内容转，慢慢的向形而下发展。当然，划火柴的《物》那个作品已经很明显有一种个人记忆的因素，再比如像《挂历》，都是对日常生活的细小东西的关心，再另外一方面就是越来越多的把自己纠缠进去。比如说《心经》那颗心其实还是一个形而上的心，它是人的心，而那些文字是中国人对于心的，对于自由的理解吧！如果那是某个人的心，比如是你把你的心捐给我，或者死后我做这个作品，我先写《心经》，死后我让人把我的心放在一个玻璃罐子里面，这个作品就会不一样一点。我开始越来越把自己往这里面去纠缠，这个东西有一点危险，有一点恐怖，但是也有一些克制不住。比如说我这次在日本做的东西更加明显，我的自行车轮上刻着音律，我的鞋底也刻着字，我每天一走动就在做作品——你的日常生活必须完全浸入，是“浸泡”的“浸”——完全浸入这种活动，它就慢慢的改造了你的日常生活的方式，这时候传统就是通过一个个人的生活来被谈论，不是直接谈论中国的文化，而是谈论我的生活，这恰恰是以非常个人的方式来注解我们这个传统，我不敢说是发展，因为我觉得没有那么伟大，比如说谈到书法，我们能做的最多只是好好的给书法送葬，其实是挺悲观的。必须用非常个人的方式去身体力行，去亲证这种东西。

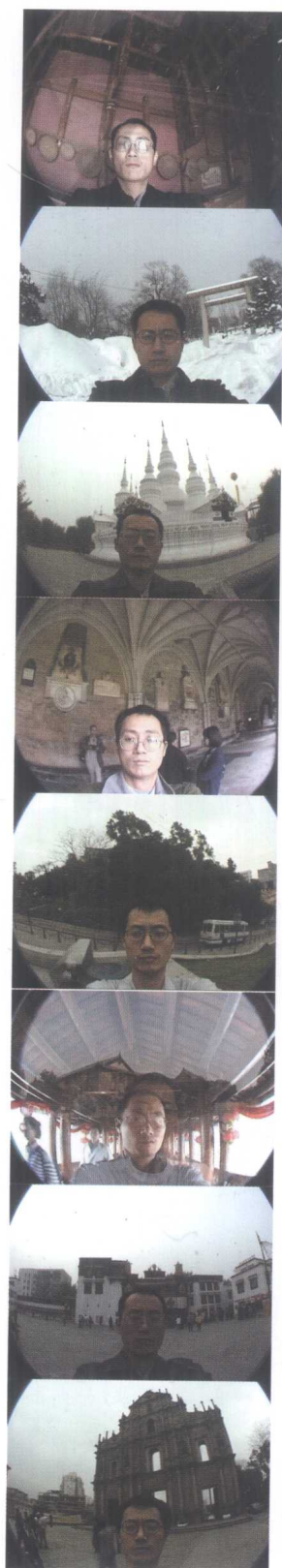
## 说文解字作为一种方法

舒：中国的无常和普遍意义上的变化的概念有什么不同？



《风景》 1999

两个面对面的投影，一面是在同一处风景中留影不同的人，高速地切换；对面则是艺术家在世界各地不同的风景中，风景不停地旋转，缓慢地叠换。一面是“物是人非”，另一面是“人物依旧，江山易主”。二者形成了一种中国对联式的对仗关系。





邱：最浅的层次上，无常是对变化的描述，因为生活本身很冒险，是不可挽回。所以我们谈论痕迹、谈论变化、谈论记忆。比如说《挂历98》，我每天拍一张日历，看看在这个空间里面时间的流失，时空互相纠缠的情况。比如说《物》，一件一件的在列举跟我的生命发生过关系的这些平凡细微的事物，让它们在一个情境下突然被激活，激活开来，这些其实都是在谈论变化，这是在第一个层次上可以这样做。这是时间上的变化，在空间上就表现为一个东西的诸种变形。——一个东西会以另外一种形态出现，这更像我另外在一些画面上做的工作，这些是比较物理的理解方式。这之后我开始设想，可以有一种比较积极的姿态有意的去激活它，不是仅仅去谈论，我想主动一点创造一个局面，把这个变化的状况变为主观体验，所以我就有了用我的血写百家姓的那个计划。

舒：那是什么时候的作品？

邱：那计划至今也没做，去年在日本想做，越谷那地方的人受不了，觉得太暴力了。我是想用我的血来写百家姓，当然百家姓是在中国做，如果在日本做，我就会用日本人的名字，刚好日本人又有在自己家门口挂自己家族姓氏木版的传统——他们的房子门口会挂一个写着藤野家，藤田、松井家的木牌子，我想用我的血来写，每一个姓只写一遍，观众可以拿走这个牌子回家去用，可是每个姓只写一遍，就是只有一个人会发生关系。如果在中国的我写百家姓，一共有四百多个姓，有的姓其实已经没有人了，太古老的姓，这个牌子就永远留在这里了，我在中国可能就会用盘、瓷器来写，因为中国没有门牌的习惯。他姓舒，你姓赵，你的姓只有一个人来拿，那么是我和他，那个人发生一种关系，通过一个人，我和一个姓发生一种关系，而姓氏正好是和血缘关系有关的，每一个姓是一个血缘。这是一种训诂学——基本上我的这个作品就成了对“缘”这个概念的的一种解释。一方面是与血缘，跟姓氏的关系，这是第一种缘；而这个姓为什么偏偏是你来，等会还有一个同样姓舒的人来他就拿不到了！已经被你拿走，这里面也有偶然性关系，这是又一种缘，是我和你的关系，我用我的血来和你的姓氏，和你发生一种关系。然后再有一个交换关系：你拿走我的书法，你把你的照片给我，我们俩有一个交换，这有一点点像以前那种非血缘的家庭关系，像收养、像结义，也包括婚姻这样的概念，我们传统里女人嫁过去改姓夫姓就是这种考虑。最后得到的是几百张照片，几百张人的照片，每一个人是一个姓。这里面激发了很多错综复杂的关系，所有这些成为一家人。

舒：为什么要用血来写这些姓氏？

邱：用血来写其实和我的个人经验有关。我的家乡漳州的南山寺有一个镇寺之宝，是一本血书的《华严经》，这是明朝一个和尚

历经几十年写成的。这血书是一种庄重，是郑重其事。而在我这里，血的出现意味着我的个人性的出现，它将与他人作为个人相遇，发生关系。有些姓就没人来认，没有人来发生关系，那个古老的姓可能已经没有了人，或是有的是我没遇上，实际上它又有一个偶然性，有一个变化，有不可控制东西的存在，是谓机缘。过去谈论变化，因循的是西方的钟表时间概念。是关于“时”，现在是关于“机”。“机”的意思是时间对于人的意义。

舒：为什么说是训诂学呢？

邱：这个作品我觉得就是对“缘”这个字的重新解释，是一种新的“说文解字”。再举另外一个例子，比如说竹席这个作品，是我对“符”这个字的解释。符是文字，第一个要素是文字，因为世界各地都有字，但是国外没有符，只有中国有符这种文化。中国人相信字是有魔力的，西方人相信形有魔力，它可以拿一个针来扎你的图像和小面人来诅咒你，但是它没有符篆文字，通过扎你的名字就能来诅咒你。中国人相信文字的力量，有所谓珍惜字纸的传统。符这个概念就是把文字写在竹子上，然后对人发生精神影响。而且最早的符是“西王母筹”，用竹子做的，所以是竹字旁。

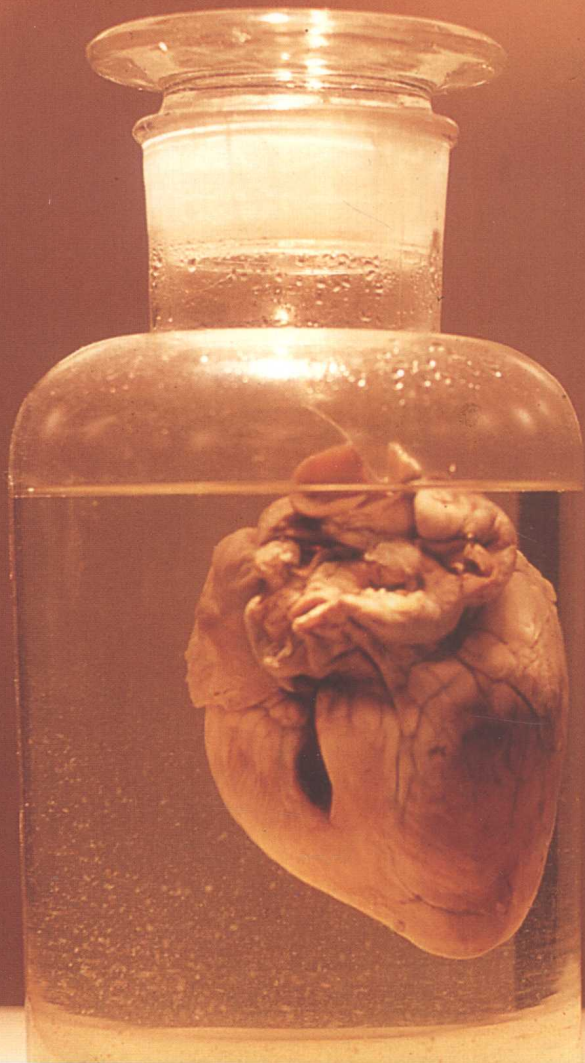
这样，以概念的另类解读作为核心方法，我可以往里装各种现实的、政治的材料，比如书写内容可以用毛泽东的诗；也可以去染着在各种器物之上，比如今天可以用床，明天可以是桌子椅子房子，可以涉及一切。但无论如何变化，有一个不变的核心，就是注解字义。每个字都会有几个层面，通过连接这几个层面和方向的意思来造成一种现场。而且用不可测定的行为，用具有空间性的装置，用形而下的可触知的材料来形成一种特殊的“训诂”。你也可以说这是重新解释，也可以说是歪解，我把它象征性地称为“训诂学方法”。用这种方法，我可以去做训诂学录像、训诂学照片、训诂学行为和训诂学装置。

“说文解字”对我来说其实是一种方法，这大概是从去年做竹席和《血书百家姓》之后我慢慢地形成的一种自觉。我开始模糊的发展这种概念，模糊地找到一种方法，我现在是有意识的在建构这种方法。我开始自觉地运用这套方法去处理各种话题，去应对这种机会，提出方案。在圣保罗展的《门脸》也是这样。

舒：竹片上写的是什么呢？

邱：竹片上写的是毛主席诗词，当然可以写好多东西，目前我这一批都是刻的毛泽东的诗词，跟其权威有关。这方面也有偶然性，比如说谁来躺？用谁的皮肤来拼起这首诗，这一块是您的皮肤，那一块是他的皮肤，这些字在他们背部，在他们的身体上存在过一些时候，然后它又会消失掉了！一方面有变化的因素，一方面由不同的人来组成，这就是一种聚合，它是不可控制的因素。而且





这些个体都是在它们的具体生活里面的，并不是抽象的人，都是具体的人，这是第二点，第三点他都是体验的，这个过程构成了一种亲证，人们来与我交换，他们来躺在这个竹席上，这里面都有一种体验的因素。

舒：这两个东西缠在一起，就是你的作品和你对一个工作方法的探讨是连在一起的。

邱：对，包括对艺术本身的探讨。

舒：对，这是对艺术的两种不同的态度。有的人是在做一个感觉，是在澄清自己的某种感觉；有的人是在做一个漂亮的作品。有的人是在探索一种方法。那你当然是做一套方法的。是你故意要寻

找一套方法，还是你觉得艺术有必要有一套方法？

邱：我上次说过有三种艺术：一种是节日的，给观众做一个节日，这也是有理由的，就是仪式论的论点。再一种艺术就是一个异样的物体，这个篮子的编法跟别的篮子的编法是不一样的，所以我们就说这个篮子编得艺术。它就是一种异样的存在，能够打动人，是人工作出来的异样，跟一朵花长得怪或一个物种非常奇怪比较相似，在那种情况下，我们就把这个语义反过来用，就说是自然的艺术，这可能未必要有一套方法。最后一种，我认为艺术首先它跟艺术家有关系，艺术品对做它的这个人有一个修炼的功能。他这个人好奇的人，是想象力很丰富的人，所以一定会找个办法来点化他的日常生活，让他从本来很单调很枯燥的生活里开一个小天窗，这是一种情况。这时候自然就会形成一种方法。



## 从书法到写字

舒：“说文解字”在这里是一种方法，在另一件作品中直接成了标题，成了内容。那件作品好像是抄写字典条文。

邱：这涉及到两个问题，一个是关于懂不懂汉字的问题，这个以后再展开来谈，一个是关于书写的问题，涉及到我对书法的一种理解。

我一直都认为，甚至是传统书法，也应该是进入写字状态，而不要进入书法状态。一旦书法成为艺术，书法就开始堕落了。只有书写者进入写字的状态，他摆脱艺术的考虑，不在搞艺术，他才可能得到好的书法艺术，这是书法的一个悖论。其实中国的许多的艺术形式都有类似的特点，它推崇对于无意为之导致的完美。中国书法史上的三个顶点，都是草稿：一个《兰庭序》是草稿，一个《祭侄稿》是草稿，《黄州寒食帖》也是草稿。王羲之后来反复的重写《兰亭序》，再也没有超过他这个草稿，颜真卿那个《祭侄稿》，是他侄儿死掉在极度悲痛情况下写的，苏东坡那个是他被贬的时候写的，他们那个时候都是心中不存艺术的。我对一些民间书法比如敦煌写经非常推崇，我对汉简非常推崇，包括六朝墓志，这些东西为什么达到了书法史上的最高境界？就是因为它无意而为之，他们是一些匠人，特别是那些写经的人，就是抄经。中国书法，有一个逐渐自觉的过程，一直到本世纪才出现职业书法家，或者从扬州八怪开始才出现真正意义上的职业书画家，西泠印社这样的书法社团也是百年来才出现的，解放以后的书法家协会更是新生事物，跟文人传统没什么关系，跟社会主义文化更有关系。书法协会等有组织地去建构书法艺术的概念，试图使它与绘画、音乐等门类并列。书法慢慢的要求自己是一门艺术，从案头书法，向厅堂书法发展，甚至还不是，以前也有厅堂书法，比如门联呀、中堂呀这样的形式，我觉得他是在向展厅书法发展。书法由渗透在日常生活的人人都离不开的工具，变成少数人的“爱好”，它进入了一个空前造作的时代。

记得我读中学的时候，参加了一些书法展览，当时最流行的做法是，我刻30个印章，30个印章刚好是毛主席的一首诗，第一个印章是“北国风光”，第二个印章是“千里冰封”，这时候我就不会用同一种篆刻的风格，去刻30个印章，我会在第一个印章用秦朝的玉玺风格，第二个印章是汉朝的瓦当风格，第三个印章是皖派，第四个印章是浙派，然后又有几个是我自己的创造性风格。为什么要这样安排？我在给他人看，我在考虑观者，我给他们看我的传统功力，也让他们看我的涉猎范围之广，也给他们看我的创造性的作品，就是这种让人看的意识，一下进入了造作的魔道。现在整个书法的问题就是在这里，追求书法艺术，要求书法是一门艺术，一定会堕入做作的魔道。前卫书法的概念，把书法当一回事，要求书法像绘画那样，有



界面 2000