



搜索

j 搜索拙风 j 搜索网络

身体与情色：九十年代以来中国实验艺术中的暗流

作者：管郁达 来源：《艺术批评与社会学》

现在，许多艺术史家恐怕都会同意，九十年代艺术的转变是从身体的行动开始的。1989年在中国美术馆举办的“中国现代艺术大展”实在是一个影响深远、具有断代意义的标识性艺术事件：“枪击电话亭”（《对话》）的一声枪响将八十年代与九十年代泾渭分明地截然划分开来。（1）的确，与“85美术新潮”时期那种步调一致、目标明确的群体性革命运动姿态不同，九十年代以来的中国实验艺术似乎呈现出一种更加纷繁复杂、扑朔迷离的多元状态，令人感到茫然和困惑，以致有的批评家发出了“九十年代艺术有方向吗？”这样的诘问。（2）那个时期的艺术家和艺术实验所经历的精神困境和迷茫其实是一种非常普遍的、令人沮丧的时代氛围，没有那一个人能够幸免。记得老栗在一篇评论方力钧的文章中就发出过这样的感叹：“面对今天的世界，他们越来越感到无可奈何，而且无法像卡夫卡和贾科梅蒂时期那样，感受到环境的压迫，揭示荒诞的存在以宣泄内心的压抑，并标明自己的独立意志。”（3）

不过，也就是在这样一种令人沮丧的精神困境和时代迷茫中，当代中国的实验艺术仍然表现出一种非凡的创造性活力与生机，并逐渐为国际艺坛所瞩目。我称之为九十年代以来中国实验艺术成长重要动因之一的“身体转向”，也就是在这一时期悄然发生的。

所谓“身体转向”，在西方思想传统中是指尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche)——福科(Michel Foucault)的“身体本体论”对以柏拉图(Plato)——笛卡尔(René Descartes)为代表的主体（意识）哲学的颠覆性翻转。这一翻转的革命性意义在于：将身体及其所代表的动物性、感性、欲望、冲动、激情、情色从主体（意识）、理性、知识的禁锢性压迫与二元对抗中解放出来，使之成为哲学讨论的核心与人性解释的出发点，从而改变了西方现代思想的路向，并对当代艺术的实验方向与方法产生了重大的影响。

在九十年代以来的中国实验艺术发展中，以身体、情色作为媒介的艺术家与艺术作品之众，令人目不暇接。比如，2000年由行为艺术频繁发生的所谓“暴力化”倾向引发的讨论就是一个典型的例子。可以说，要理解九十年代以来的中国实验艺术发展的脉络，“身体与情色”是无论如何都不能绕开的一个重要问题。

中国的实验艺术在今天已经处在一个“天下一家”的国际化语境之中，“身体转向”虽然发端于西方的思想文化传统，并由西方世界的思想家和艺术家先行建构、实践，但它所依赖建构的经验、现象和事实，却是广泛存在于许多非西方的文化、思想传统之中。尤其是在汉语思想传统中，“身体与情色”的话语系统自成体系，其丰富性与复杂性实在是可以和西方的思想文化传统相比拟。所以我们在有关“身体与情色”问题的研究中，如果将其简单地孤立起来讨论，进而把“身体问题”论证为一个供他人“观光猎奇”的所谓“中国问题”，那将是一厢情愿、非常危险的一种做法。

在下面将要展开的讨论中，我预设的思路大致是这样的：首先，我将简要地回顾、清理一下毛时代的艺术模式对身体的贬损、压迫与禁闭，及其形成这种贬损、压迫与禁

热门文章

陈醉：人体模特儿与裸体艺术源于生活、高于生活
张彦水墨山水写生的追求（图）
当“中国君子”面对裸体艺术怎样看美术反映生活
对中国画艺术发展的几点思考
钟涵：写实油画问题提纲
从社会学角度看上海“画家村”
吴冠中的大美与不美
中国绘画艺术创新与发展的思考

推荐文章

鸥洋：意象油画探索20年有...
王西京：美在对生活的自然和谐
陈燮君：中国当代写实油画的...
中国当代油画创作中的图像修...
身体与情色：九十年代以来中...
雕塑艺术与城市文化
孙克在“何水法2002年福...
中国当代美术堕落的模式——...
中国绘画艺术创新与发展的思考
油画的危机还是油画家的危机

闭的意识形态和社会文化机制；其次，我会重点讨论中国实验艺术中发生在上一世纪九十年代中期并持续至今的“身体转向”事件，并试图分析构成这一转向的经济、社会与文化动因；最后，我将以九十年代以来中国实验艺术中的一些典型个案为例，对身体媒介、情色话语与艺术实验之间的互动关系进行深度的解读，以期弄清九十年代以来中国实验艺术创造性活力成长的社会文化机制是怎样形成并发生作用的。需要说明的是，本文所讨论范围和材料主要集中在1990年—2000年十年间中国大陆实验艺术家与批评家的工作，也会涉及一些海外中国实验艺术家的经验和作品。

一、“高大全”、“红光亮”与苦难的肉身

2004年4月—6月，值“中法文化年”之际，一个名为《被禁止的感觉？》（Forbidden Senses?）、有二十七位中国当代艺术家参加的展览，在法国佩里格市弗朗索瓦·密特朗文化中心及沙哈拉市古教堂举办。这其实只是近些年来在欧洲及世界各地频频登场的、数不胜数的中国当代艺术展中的一个。在经济持续高速增长的大力助推下，日益强大的中国国家力量亟需找到一个全新的形象符号来代言，而与国家意识形态保持距离、生猛活泼的“中国当代艺术”，正好是这样一个再合适不过的代言人了。

有趣的是，《被禁止的感觉？》这个展览的副标题就叫做：“中国当代艺术中的情色话语”。法国艺评人蒲皓琳（Par Caroline Puel）是一位长期生活在中国的记者兼作家，她在为这次展览所写的评论中有这样一段话：“在情色方面，中国的艺术家使用的策略同玩弄文字的诗人或作家一样。在他们的伟大历史中，自由地进行情色创作通常不被允许，他们便成为创作多幅面孔的艺术品的大师！欧洲人虽然不一定懂得各种象征意义，但是他们没有误解，在西方的想象中，中国的确是精致情色的国度。”中国艺术家在展览中所表现出的大胆与开放令西方人感到惊讶。（4）

联想到二十年前，上个世纪七十年代末、八十年代初，中国实行改革开放、国门重开时，西方世界出于对中国的好奇，欲借意大利威尼斯双年展将中国拉入到国际艺术大家庭的盛情邀请，以及中国官方艺术机构对此邀请的尴尬回应。我们都禁不住有一种天翻地覆的隔世之感。当时的中国艺术仍处在以毛模式文艺为代表的官方意识形态的严密监控之下，经过深思熟虑，中国政府决定1980年以“民间剪纸”参展威尼斯，1982年以“刺绣”亮相水城。作为国粹的“传统土特产”与展览宗旨和世界艺术潮流的格格不入，让组织者啼笑皆非。自此，以后的威尼斯双年展遂与中国无缘。直至十一年后亦即1993年第45届威尼斯双年展，中国新潮美术实验已结出硕果，栗宪庭率王广义、方力钧、刘炜等艺术家以民间身份参展，中国当代艺术在西方人眼中的“古老”面目才开始得以改观。

中国实验艺术的成长得益于风起云涌的“西学”大潮和以市场经济为导向的对外开放政策，这是许多艺术史家和批评家都注意到的现象。但是，以“新潮美术”为滥觞的中国当代艺术其实脱胎于毛泽东时代的大众艺术模式，却是少有人愿意正视的一个事实。

关于毛泽东大众艺术模式的研究，国内外学者都有许多精彩的发现和创见，其中最值得重视的还是栗宪庭与高名潞的一系列观点。栗宪庭的《“毛泽东艺术模式”概说》一文写于1989年，但最终完稿却在1995年，整整耗费了六年时间，可见其下笔之谨慎。栗宪庭认为，“毛模式”渊源于“五四美术革命”倡导的写实主义艺术理想，并经1942年毛的《在延安文艺座谈会上的讲话》达到理论上的完整化，随后，毛通过一系列的大规模的政治运动和艺术民间化运动，逐渐形成一种“高大全”和“红光亮”的艺术样式。这种模式作为毛泽东思想的产物，成为整个中国50—70年代政治理想主义思潮的标志。同时也把“五四”以来的艺术传统推向终结。（5）而高名潞的研究重点则将“毛模式”纳入二十世纪世界艺术发展的整体潮流中来考察，他认为，二十世纪世界艺术发展

的趋势是从个性化（individual）艺术转向大众流行（popular）艺术，但有两种大众艺术。一种是以安迪·沃霍尔（Andy Warhol）为代表的、建立在个人主义与自由主义基础上，并与市场经济密切相关的波普艺术（Pop Art）；另一种则是为国家意识形态服务的大众艺术。上一世纪二、三十年代出现在欧洲的“国家社会主义”艺术，以及出现在前苏联、中国的社会主义现实主义艺术和毛式大众艺术，即属此类。这种大众艺术在题材方面最为流行的是偶像崇拜、革命历史、以及对国家繁荣与人民幸福的歌颂；在风格方面则无一例外地独尊现实主义，提倡通俗易懂，为大众喜闻乐见，强调写实与民间风格的结合，极力推崇民族化的创作道路。据此，高名潞将这类艺术的功能意义归纳为五个方面：①国家宣称艺术（与文化为一整体）应当作为国家意识形态的武器以及与不同力量进行斗争的工具；②国家需要垄断所有艺术生活领域和现象；③国家建成所有专门机构去严密控制艺术的发展和方向；④国家从多样艺术中选出一种最为保守的艺术流派以使其接近官方的主张；⑤主张消灭除官方艺术以外的其它所有艺术，认为他们是敌对的和反动的。(6)

从以上不难看出，栗宪庭与高名潞对毛模式的分析主要采用的是一种高屋建瓴、宏观把握的艺术社会学方法，字里行间透露出深厚的历史素养与博大的人文关怀。而且，难能可贵的是，两位都敏锐地注意到了毛的大众艺术模式对中国当代艺术的持久影响力。但遗憾的是，形成毛模式的思想文化动因在他们那里仍未得到有效、合理的解释，栗宪庭在解释为何毛模式重要内容的写实主义，最终成为“五四”以来中国新文化知识分子的唯一选择这一问题时，重弹的仍是“救亡压倒启蒙”的一类二元悖反的历史主义高调；同样，高名潞的艺术社会学分析也只是简单地将毛模式这一文化意识形态的形成看作是二十世纪世界艺术发展从个性化（individual）艺术转向大众流行（popular）艺术总趋势下的一个支流。给人的感觉仍然是见林不见树，貌似壁垒森严，实则空空如也。(7)

其实，毛模式及其所有为国家意识形态服务的大众艺术模式的本质正在于，运用所有现代社会的所可能穷尽的技术手段对身体及它所代表的动物性、感性、欲望、冲动、激情和情色，进行了前所未有的监控、贬损、压迫与禁闭。因为，人的根本差异铭写于身体之上。要消灭人的个性，使之服从一个抽象的观念、思想或精神，造就所谓“万众一心”的国家意识形态大众艺术模式，对身体进行监控、贬损、歪曲、压迫与禁闭是一个必不可少的步骤。在马克思看来，身体的饥寒交迫虽然构成历史的基础性动力，但是意识和意识形态的改造和斗争则更为迫切。所以在毛模式艺术样式中，一方面是大力塑造那些战天斗地、满怀理想、“高大全”与“红光亮”的无产阶级新人的身体形象；另一方面则是无情地扑灭铭记在身体之上的个体在动物性、感性、欲望、冲动、激情和情色等方面不可置换的差异，国家意识形态对林昭与张志新当年在牢狱中的所谓“思想改造”，并未因身体的迫害与禁闭而达到目的，这一案例也从另一个角度提醒我们：灵魂、意识、理性对于身体并不是真的可以为所欲为的，“大脑有时候并不真的知道左手将要干什么？”（维特根斯坦）

毛模式下的身体历史其实就是身体的苦难史与压迫史，尤其是在文革美术大量的儿童图像中，儿童之为儿童所有的身体特征被国家意识形态加以无情的修剪与改写：在众多“少先队员”的标准像中，我们看到的是近代以来孩子观普遍给“孩子”赋以的健康、纯洁、乐观、向上、面向未来等意义，还有肩负共产主义使命的神圣意义和对国家—社会的顺从、奉献的社会性格。毛模式所体现的国家意识形态的主体意识、思想、理性、知识对身体的“暴政”进入了一个漫漫无尽的黑夜。在这个漫漫无尽的黑夜中，身体，正是“被禁止的感觉。”对意识、思想、理性来说，包含着感觉、冲动与情欲的身体是危险的，必须对它进行监控和迫害。

二、“因为我的病就是没有感觉”

“因为我的病就是没有感觉”出自崔健上个世纪八十年代末演唱的《快让我在这雪地上撒点野》这首著名的歌曲中。二十多年过去了，我之所以还能牢牢地记住这句歌词，大概是因为崔健的音乐给我的身体与心灵带来的那种前所未有的震撼。正如马丁·斯科塞斯（Martin Scorsese）在《蓝调百年之旅》这本书的序言中所说，这种震撼完全来自身体，“其中情感下的逆流，绝没有任何东西可以相比拟。”（8）

作用。这三股力量是：以崔健为代表的摇滚乐、王朔的自由写作和九十年代中国社会文化面向市场经济的全面开放与转型。而在这三股力量中，尤以崔健为代表的新音乐劈波斩浪、居功至伟。

在所有的艺术形式中，音乐其实是一种最为“身体”的媒介，也即是说，人的感性、情感、冲动与欲望，等等，这样一些不能明言的东西，可以通过音乐这种最为“身体”的媒介直指本心，而不像通过文字那样在传达过程中发生很大的损耗。在人类的前文字时代和当今留存的原始部落中，声音、图像与肢体语言是远比文字更为重要的交流媒介与传播手段。也可以说，文字系统的发达程度正好代表了文明与理性的建构程度。

正如高名潞所指出，九十年代的中国实验艺术是从反叛毛模式与革命现实主义开始它的历程的，但这种反叛始终未能摆脱毛模式的话语怪圈，七十年代末、八十年代的“伤痕”美术与“星星”画派，试图从相反的社会和政治功能的角度去反抗毛模式，但仍沿用其话语方式；八十年代中后期的“85新潮”美术运动援引西方现代主义及后现代主义，高扬个人主义与自由主义的人文大旗对其发起猛攻，也终就未能取而代之；而九十年代以来的中国实验艺术又出现了大量模仿毛话语的作品，这些作品由于缺乏创造新话语的明确方向与自信力，容易衍变为商业化的流行艺术。（9）

为何新潮美术屡屡反叛毛模式而终究功亏一篑呢？按高名潞的说法是缺乏创造新话语的明确方向与自信力，仍然沿用毛的话语方式。但何谓新的话语方式？高名潞并没有给出一个明确的说法。其实，这所谓新的话语方式就是“身体”，就是“肉身的力量”，就是身体对大脑的暴动。在这场身体对大脑的暴动中，身体和动物性取代了毛模式形而上学中理性的位置。在九十年代中国艺术家关于身体的艺术实验中，人首先是一个身体和动物性的存在，理性只是这个身体上的附着物，一个小小的“语词”。这样，身体就砍去了意识的头颅，它再也不是意识支配下的被动器具了，身体跳出了意识长期以来对它的操纵、摆布和圈套，跳出了肉身与意识对立漫长的二元叙事传统，跳出了肉身与意识对立中心甘情愿的屈从位置，它不是取代或者颠覆了意识，而是根本就漠视意识，甩掉了意识，进而成为主动的而且是唯一的解释性力量：身体完全可以自我做主了。我们不是根据意识，而是根据身体自身的力量竞技从各个角度对世界作出解释、估价和透视。“身体在它的生死盛衰中带着对全部真理和错误的认同，”（吉尔·德勒兹《尼采与哲学》第59页，周颖、刘玉宇译，社会科学文献出版社，2001年）它霸道地主宰着道德领域，知识领域和审美领域。世界将总是从身体的角度获得它的各种各样的解释性意义，它是身体动态弃取的产物。“一切从身体出发”——九十年代中期艺术的“身体转向”，仿佛一股暗流，冲击着毛模式意识形态主体的坚冰，并开始慢慢地浮出冰层。

首先是广州的“大尾象工作组”（林一林、徐坦、陈劭雄、梁钜辉），于1991年1月在广州市第一文化宫展厅举办了“大尾象工作组艺术展”，拉开了这场“身体转向”序幕。当时恰逢中国实验艺术处于转折的低谷时期，他们率先在中国南方的大都市集合成群体，不仅是因为禀承了“85新潮”的理想主义激浪，而且也与南中国的地缘和文化氛围有关。这里是中国最早改革开放的实验地，因为毗邻港澳，有着较北方城市更为浓厚的商业气息和务实精神，也是现代化程度较高的地区。“大尾象工作组”的艺术家直接运用身体和动作的运动过程来体验和传达其与周围物质世界的相互关系，将他们周围日益丰富且陌生化的物质现成品转换为个人的行为行动媒介，体现了与北京八、九十年代

转折时期的文化真空(“85新潮”落幕, 新艺术仍纠缠于毛模式的意识形态情结中)状态截然不同的实验指向。陈劭雄的《七天的沉寂》、林一林的《安全渡过林和路》等就是这样的强调身体行动的作品。其后, 孙平的《中国针灸》, “兰州军团”艺术家群体(成力、马云飞、叶永峰、杨志超等)的“葬”, 宋永平等的“乡村计划1993”, “新历史小组”(任戩、叶双贵、余虹等)的“新历史1993大消费”, “93’郑连杰司马台长城行为艺术”, 还有汪建伟、顾德新、宋冬、黄岩、耿建翌、倪卫华、王南溟等人的行为作品、朱发东寻求艺术与公众发生直接关系的身体行为“寻人启事”……, 等等, 都可以视为以马六明、张洄、王晋、苍鑫、顾凯军、庄辉、徐三、朱冥为代表的北京东村艺术家的身体行为表演活动, 在九十年代中期的登场的一个前奏。东村艺术家的身体行为表演最为人们所熟知的作品大概要数集体创作的《为无名山增高一米》、张洄的《12平方米》、《65公斤》和马六明的《芬?马六明》系列作品。正如高岭所说, 张洄和马六明始终以自身的裸体为媒介来实现艺术家对自我和社会生存环境的警示态度, 因而成为中国行为艺术家中迄今为至最富有视觉冲击力的人。⁽¹⁰⁾九十年代后期最为活跃的行为艺术家是罗子丹、颜磊、盛奇、何云昌、王楚禹、杨志超、李暉等, 他们的作品共同构成了九十年代中期中国实验艺术“身体转向”中最为鲜活的身体经验与文化经验。

九十年代发生的、与“身体转向”密切相关的几个重要的展览活动是: 1999年1月吴美纯策划的《后感性·异型与妄想》、2000年3月邱志杰策划的《后感性?狂欢》、2000年4月张朝晖策划的《艺术大餐》、2000年6月栗宪庭策划的《对伤害的迷恋》、2000年6月—9月顾振清策划的《人与动物》行为艺术展、高氏兄弟名为的《拥抱》行为艺术计划、2000年7月管郁达策划的《肉身的力量》、陈进、朱冥、舒阳策划的、“流产”了的《第一届开放艺术平台—行为艺术》……。上述这些展览活动与九十年代初期的艺术有所不同。在当代艺术中, “身体转向”已然成为一种国际性的艺术潮流, 1993年巴黎大皇宫美术馆展出了让?克莱尔策划的“灵魂与身体”展, 1995年威尼斯双年展的主题也是“身份与他性——身体的形1895—1995”。也就是说, 中国大陆的实验艺术已经不可避免地处在一个全世界的艺术家都必须共同面对的文化语境之中。“不是东、西”(韩湘宁语)——问题是共同的, 只是解决问题的方法、策略、手段、地点与媒介有所不同而已。对此, 艺术家邱志杰将他们的身体“实验”与本土资源联系起来思考。他认为, “对自我和他人的态度, 对外来机缘的态度, 对于感受力与创作力的激活策略”, 都表明“后感性”的方法深深植根于禅宗的传统, 尤其是“狂禅”的传统。“后感性”以前关于异形和身体经验的探索可归诸于“观身不净”的传统; 目前探索并发展独特的身份观念的实践正是“诸法无我”的思想的启示。此后还将有探索中国人独特的时间意识的基于“诸行无常”观念的项目; 从对知识的新态度阐发出来的基于“无智无得”的观念的方面的探讨。“身体”——这将是一个全面植根于本土资源却有具有更广泛的野心的中国艺术思潮。⁽¹¹⁾

与九十年代艺术的“身体转向”有关联的还有所谓“女性主义”问题, 这大概是因为众多的女性艺术展都以自己的身体作为媒介来进行创作; 再一个原因就是, 在“女性主义”艺术的系谱中, “身体”一直是感性、情感的代表, 相对于理性、专制的“男权”, “女性主义”是一个与身体、情色发生更多关联的话题。

2000年1月, 在艺术界关于行为艺术所谓“暴力化”倾向论战的一片喧嚣声中, 以大量抽自己的血和从自己身上割皮为圈内人所知的山西艺术家大张(盛泉), 在自己的寓所里自缢身亡, 据说是“以放弃自己的生命作为他一生最后的一个艺术行为”。大张(盛泉)“以身殉道”、“道成肉身”的极端行动, 将九十年代艺术中的“身体转向”带入了一个更加众说纷纭、莫衷一是混乱之中。

“因为我的病就是没有感觉”——崔健之所以被看成八十年代的“文化英雄”, 就在于他是第一个在毛模式意识形态的牢笼里用身体“在雪地上撒点儿野”的行吟诗人。崔健音乐中的身体行动直接影响了九十年代艺术中的“身体转向”: 包括身体的美学、

三、影像、暴力与作为情色的身体

一个人关于自我或身份的观念，首先形成于身体上与异性的相互区别。身体既是一个感受的主体，又是一个认知的对象。美国学者彼得·布鲁克斯（Peter Brooks）认为，正是受到这种“认知癖”（epistemophilia）驱动，我们的身体才有了情色的意味。当代艺术中关于欲望的叙事集中于身体，身体是欲望和认知的对象，看的欲望、拥有的欲望和认知的对象是联系在一起的。所以，好色与好学是一根藤上的两个蚂蚱，认知之所以是快乐的，正是因为知道了那些不应该知道也不准去做的事情，对禁忌的挑战本身就是很有快感、很刺激的一件事情。这里，身体与情色，求知与欲望构成了两对互为因果的关系。从“看”中得到快感的欲望总是出自男性的视角，而“被看”的焦点则集中于女性的身体。正是基于这种“认知癖”与“观色癖”的双重纠葛，从古典时代的雕塑、文艺复兴绘画到当代的新媒体艺术，西方艺术史都始终以人体的再现为主要线索，而其中投入注视最多，也是最吸引注视的就是女性的身体。

根据瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）的观点，摄影和所有的影像都是对视觉无意识的解放。影像空间的身体意象是对于人的某种欲望的隐秘呼应，人们的视线始终渴望遭遇身体。摄像机力图切割出理想的视觉景框。摄像机将焦点集聚到人的身体之上，并且提供了种种观看身体的特殊方位、角度和距离——这些方位、角度和距离时常遭到现实的否决，或者由于过分熟悉因而视若无睹。这样，影像恢复了身体的核心位置，解除了视觉禁忌。现实之中潜在的视觉压抑揭去了，直视影像之中的身体——不少时候甚至是身体的隐私——不再遭受礼仪的非议。反之，如果电影或者电视的摄像镜头在渺无人烟的荒漠逗留得太久，人们就会感到不适——这是身体的匮乏导致的视觉不适。在以消费为特征的现代商业社会中，视觉对于身体的迷恋得到了暗中认可，以影像为代表的电子传播媒介积极为之推波助澜。而传统的农业社会之中，身体仅仅是开发自然的一种劳动工具；身体的观赏与崇拜不可能大范围地产生。(12)

九十年代后期至今，中国实验艺术的一个明显标记就是身体表达的情色化泛滥，这与整个中国社会人欲横流、追逐身体快感与感官享乐的社会文化背景是吻合的。首先，是社会生活的商业化与物质化带来的享乐主义与对物质财富的追求，成为九十年代以来的社会文化主流时尚。在物质主义与市场经济的催生下，七十年代出生的、以消费与享乐为核心的一代“新人”成长起来了，这代“新人”在一个没有物质匮乏的、相对富裕的环境中长大，他们与五、六十年代的人最大的不同就是身体感觉与欲望的物质化、视觉化。影像文化与互联网的在这一过程中扮演了极为重要的角色，或者说，它们就是这一进程的助推器。从卫慧等所谓“美女作家”的“身体写作”，到“木子美事件”、“流氓燕”、“芙蓉姐姐”与“超级女声”……，影像与互联网所发挥的作用非同小可。九十年代中期，中国大陆的实验艺术多数以摄影、数码图片、录像、互联网、装置等新的媒介为表达方式，一方面固然与国际当代艺术的潮流有关，但其中最主要的缘由还是中国社会身体感觉与欲望表达的物质化、视觉化，使得一贯强调与社会生活保持密切联系的当代艺术，必须选择与它的诉求对象最易接受的媒介方式：“不论这个世界出现了多少话语体系，躯体仍然是最有力的语言。语词只能与语词对话，躯体却能感动躯体，这是一个不变的真理”。（南帆《体育馆里面的呼啸》，《叩访感觉》，东方出版中心1999年版，261页）

从社会学的观点来分析，九十年代中国实验艺术中的情色话语，既是当下中国社会情色集体无意识的体现，又是中国当代艺术家面对这一集体无意识的视觉反映。这些作品大胆挑战了中国社会的某些习俗与禁忌，将九十年代中期开启的“身体转向”引向一个新的实验阶段。这些“情色话语”大致可分为三类，其中，安宏、陈羚羊、刘建华、刘铮等艺术家的作品，大量援引中国传统文化资源中的身体经验，含蓄地表达了当代社

会中情色与身体的矛盾与纠葛，在方法上可称为“借古释今”，像陈羚羊作品《十二月花》中月经期的女性身体、性器官与十二种花卉顺时开放的对照对中国古典家私的利用；刘建华的《迷恋的记忆》、《盆景》中的旗袍、盆景等中国传统文化符号；安宏、刘铮作品中对佛教造像、历史神话故事的挪用，等等，都是比较有代表性的例子。而蔡锦、顾德新、罗旭、杨少斌、颜磊、苍鑫、董重等艺术家则更多地关注个人肉身当下的体验与感觉，直接地将身体的欲望与情色呈现出来，具有一种直指本心的力量。蔡锦的《美人蕉》使人联想到经血和对女性身体的伤害；顾德新的作品中生肉与电动振荡器的幽默组合；颜磊、杨少斌作品对日常生活中身体伤害与性暴力的关注；罗旭作品中的女人腿则兼有性、生殖、生长的多重含义，很像原始巫术中的性崇拜；苍鑫的《舔》使人联想到某些仍受到禁止的性行为与身体经验；董重作品中的情色与身体更多地具有一种“无邪”青春欢乐气质。第三类话语方式亦可称之为“身体社会学”方法，主要是将身体与情色作为一种社会学意义上的叙事来加以记录和陈述。这一类艺术家比较有代表性的是马六明、崔岫闻、翁奋、杨勇、李季、张小涛等。马六明的《芬?马六明》系列作品，由艺术家本人扮演一个女性化的脸与男性化的身体的人，使作为人的身份特征的性别显得暧昧不明；崔岫闻的《洗手间》偷拍了一家夜总会“三陪女”换妆、盥洗的洗手间，讨论了当代中国女性的地位与处境；翁奋与杨勇的作品都含有一丝隐隐约约的伤感与惆怅，不同的是翁奋主要将目光投向急剧变化的城市中的孤独个体，而杨勇更多地表现了城市中青春群体的集体迷失这一社会问题；李季作品透过动物与百无聊奈的女性身体讨论了女性与社会的多重关系；张小涛的《放大的道具》则借艾滋病的泛滥探讨了潜伏在身体、性快感中的诱惑与危险。

令人不安的是，作为情色的身体与快感、享乐主义在当今中国实验艺术中正在演化为一种商品、一种休闲的消费和虚假的意识形态。所以，詹姆逊(Fredric Jameson)的担忧正在成为现实。在他看来，人们不应该满足于快感的局部意义；快感不是自足的消遣，不是身体内部的某些奇妙的波动，快感必须“被作为总体乌托邦和整个社会体系革命转变的同一且同时的形象。”快感是身体的，但快感的意义是整个社会的。

但事实上却是，解除身体意象的压抑反而有效地巩固了商品社会的文化秩序。视觉无意识的解放被更大范围的商品秩序所封闭。影像空间的身体意象正在丧失革命的激情。从明星的形象、奔跑在运动场上的强健体魄到不无色情意味的各种女性躯体展览、彩绘人体秀、选美比赛、造星运动……，影像空间的身体意象正在自觉地成为走俏的商品。商品社会正在证明它无坚不摧的吞噬功能。在这个意义上，鲍德里亚

(Baudrillard)区分了栖息欲望的身体与成为商品交换符号的身体，鲍德里亚发现，欲望的身体隐含的革命意义已经被制作为一种符号商品进入交换范畴，它们与其他商品没有什么差别。身体的观念曾经意味着肉身从宗教禁锢之中解放，然而，现在的身体却被重新“神圣化”——只不过是一种新型的商品拜物教罢了。所以，“当代神话建构的身体并不比灵魂更加物质。它，和后者一样，是一种观念。”这种符号商品正在融入当代艺术赖以建构的文化秩序，而以影像为代表的电子传播媒介无疑是运送这种商品的先进工具。(13)

这一切无不表明，在中国当代艺术有关身体的实验中，身体范畴的再现仅仅是增添了一个主导未来蓝图的重要因素。的确，九十年代的“身体转向”中隐含了革命的能量，但是，欲望以及快感仍然可能被插入消费主义的槽模与现行的文化体制中。身体虽然是解放的终点，可是，身体无法承担它将要摧毁、解放和赖以修正的全部社会关系。在这个意义上，身体是局部的。局部的解放可能撼动整体，局部的解放也可能脱离整体，最终走向它的反面。

2005年8月—9月初写于昆明

相关链接

发表评论

用户名:

密码:

匿名发表:

[注册新用户](#)

评论:

发表评论

[关于拙风](#) | [联系方式](#) | [广告服务](#) | [版权声明](#) | [欢迎投稿](#) | [友情链接](#) | [网站设计](#)

版权所有: 2005-2007 拙风文化网 粤ICP备06013051号

电子邮箱: wenhua13@126.com 拙风文化系列QQ群 技术支持: Thirteen Studio

Copyright © 2005-2007

www.wenhua.cn

All Rights Reserved