

 本站公告

1、网络传媒的优势之一是可以在线播放音像混成的动态画面,因此本站将尝试把过去需要录音后整理成文的访谈,用视频记录并在“本站专稿”栏在线播放。由于这些视频文件都是先传到优酷网再用外部连接的方式链接到本站,因此无法避免优酷网的网络商业行为。本站“视频下载”栏将改成“视频专栏”,也采取把视频文件传到优酷网再链接到本站的方法。如果您想避免成为优酷网在线商业宣传的对象,请不要点击本站视频文件。

2、本站免费刊登展览信息和个人作品。展览信息包括电子海报、简讯文档、参展作品与展览场景,作品要求表明尺寸、材料和创作年代,如果是展览预告,参展作品与展览场景的图片可以在开展之后补发给我们,否则我们将不保留该展览信息。个人作品要求有个人风格,并为具有探索与创新的风格,数量在4件以上,艺术市场上热销套路风格,本站一概不与刊登,展览信息除外。这是本站鼓励创新和尊重创作自由的学术定位所决定的。所有图片请把像素调到800X600,高宽相加等于1400

3、本站“视频下载”栏目欢迎40MB以下的avi格式的压缩文件,内容可以是video作品、访谈录像、名人生平录像、行为艺术录像、重大展览与学术会议录像。超过40MB以上的稿件,请分成上下集或多集,我们将采取连载的方式予以发表,连载最多不超过400MB。其他内容的avi稿件,请通过电子邮件与我们联系,我们将尽量考虑发表。本站工作邮箱: art-here@163.com

## 中国观念艺术20年

作者: 黄专 来源: 《中国观念艺术20年》

《中国观念艺术》是一部图像文献集,它主要收录20世纪80年代至20世纪90年代间在中国大陆发生的重要的“观念艺术”。20世纪60年代在欧美地区产生的“观念艺术”(conceptual art)不仅几乎改变了西方艺术史的性质和方向,而且对西方当代文化的发展产生着无法逆转的影响,“观念艺术”这个含混而矛盾的术语重新界定了艺术与生活、艺术与语言、艺术作品与艺术过程、艺术与观众以及艺术门类、艺术界限的传统关系,“观念艺术”使艺术不再作为风格和技术媒介,而是作为某种新型的视觉方法论和智力活动成为人类知识系统的一部分,它的历史颇类似“禅宗”之于佛学,“心学”之于儒教,甚至于它的弊端都酷似胡捧乱喝的“禅宗”末流。西方“观念艺术”滥觞于20世纪初杜桑恶作剧式的实验,而完成于博伊斯的“社会雕塑”。这是一个由艺术的内部问题向艺术的社会学、人类学方向展开的历史,正是博伊斯使“观念艺术”由一种杜桑式的玄学把戏发展成为一种具有强烈的人道主义色彩和社会批判意识的视觉方法。

“观念艺术”对现实的批判不同于传统的现实主义,不仅在于它使用了完全不同的视觉方式和思维方式,而且在于它追求的是一种新型的社会政治态度,这种态度不是建立在抽象的政治目标之上而是依托于一种泛人文的公共理想,这种理想反对任何确定的政治结构和稳定的社会模式,事实上,它将对社会的警示和修正作为改善我们社会的最有效方法,它主张一种真正多元化的而非单元化的公共关系和公共制度,任何形式的社会不公、社会歧视和社会暴力都是它的敌人,它关注的是渗透在我们的生活和意识中的社会异化倾向,它以反讽、戏拟和异质化的方式“再现”这种异化的现实。“观念艺术”之所以不仅仅是一种视觉游戏正是在于它有意歪曲和颠覆所指和能指的传统关系的目的,不在于炫耀智力而在于加深我们对各种显性和隐性的社会异化和暴力的警觉,“观念艺术”的价值基础是一种人道主义,强调这一点是因为在后博伊斯时代的“观念艺术”正面临着坠入空洞的“巴洛克风格”的危险。

我们之所以将中国“观念艺术”的历史上溯自20世纪80年代中国典型的现代主义时期是基于这样几个理由:其一,虽然这一时期的“新潮艺术”从整体性质而言仍属于现代主义,其文化任务和问题也属于早期启蒙主义范畴,甚至有些具有“观念艺术”特征的艺术现象(如“厦门达达”和一些零星的“行为艺术”)也混杂着浓厚的现代主义反文化、反传统的色彩,但这一时期的确出现了像黄永石水、张培力、徐冰、蔡国强和“新解析小组”这类明确地使用了“观念主义”方式的艺术家和艺术团体,他们的作品或者探讨图表、数字、文字等抽象元素与触觉、视觉元素的关系(如“新解析小组”),或者通过思辨性的“程序”设置和手工过程将绘画问题置换成哲学问题和文化问题(如黄永石水的“非表达绘画”、徐冰的“天书”),或者使用新的媒介表达(如张培力最早使用的录像艺术);其二,这一时期许多具有强烈社会批判意识和历史反省意识的作品在超越专制性的反映论传统的同时,也为“观念艺术”这种新的视觉方法论和政治社会态度的产生奠定了基础,这方面如谷文达对水墨象征传统的批判,王广义对政治神话的分析以及吴山专对历史文字神话的反讽性借用,都为“观念艺术”的产生打下了认识论伏笔;其三,尽管这一时期中国文化信息资源仍处于相对封闭的状态,但像《美术思潮》、《中国美术报》、《江苏画刊》等传媒都尽其所能地介绍和传播着与“观念艺术”相关的信息,尤其是1985年在北京意外展出的美国波普主义艺术家劳申伯格的展览,也都为中国艺术家从理论和视觉实践上接受“观念艺术”提供了条件。1989年在北京举行的“中国现代艺术展”戏剧性地呈现了中国错综复杂的现代艺术现状,也真实和集中地呈现了处于萌芽阶段的“观念艺术”的尴尬处境,这里既有启蒙性的理性说教(如“理性绘画”),也有无政

府主义性质的达达行为（如枪击事件）；既有禅宗式的内省性演出，也有对文化、社会、政治、语言、神话诸问题或严肃、或调侃的视觉讨论。这个展览与其说是中国现代艺术的一次大检阅，不如说是交织着现代主义与“观念艺术”的一种混乱的视觉拼盘。1989年北京“中国现代艺术展”标志性地结束了20世纪80年代中国现代艺术那种启蒙性和集体主义的运动方式，来自现实的无法抗拒的压力直接导致了各种玩世和厌世情绪的蔓延，一些艺术家以无聊、荒诞的生活态度和政治、商业的流行符号来调侃主流意识形态。

从积极的意义看，它们也具有一定程度的文化反思性和现实批判能量，但无论从这种批判的性质和使用的视觉方法上看，它都尚未摆脱旧式现代主义的范畴，而它的末流则直接沦落成为各种形态的虚无主义和犬儒主义。显然，要使中国先锋艺术在一个更加开放和更为复杂的社会形态中承载“先锋”和批判的职能，它就必须首先完成自身在视觉方法论和政治思维模式上的转换，或者说，由现代主义向当代主义的转换，而“观念主义”为这种转换提供了无法替代的方法论资源。观念艺术首先是一种视觉方法论，从语言上看，它以颠覆古典主义和现代主义的主客体反映论传统为目的，强调符号能指功能的开放性和多义性，反对所谓“所指固化”，但是，观念艺术又绝不仅仅是一种新的形式主义和视觉语言游戏，因为与现代主义中的形式主义不同，它不仅不反对艺术中的“意义”的表达，而且强调这种表达的人类学、政治学和社会学属性，它认为需要改变的只是这种表达所依托的反映论方法，“观念艺术”因此也被视为一种后政治的思想形式和社会实践。

与现实主义和现代主义不同的是，观念艺术反对以任何单一的、稳定的逻各斯中心理念作为表达的思想内容，也不赞成将表达视为形式与内容的简单的匹配过程，它强调符号能指充分的自由作用，强调艺术产品的“象征力量”（symbolique）和“解放功能”（汉斯·哈克）。从人类学角度看，观念艺术是一种以肯定差异为前提的、更高形式的人道主义或人文主义，“观念艺术”的这种民主的方法论特性无疑会给处于文化上的第三世界的中国先锋艺术带来某种深刻的启示，因为冷战结束后，中国先锋艺术面临的文化背景和批判对象都变得复杂起来，因为它必须完成对自身文化、历史、政治和社会生活结构的“内部批判”，又必须进行对各种形式的文化霸权和文化中心主义的“外部批判”，而这种对差异性现实的批判显然只有在完全新型的视觉方法论框架中才能进行。

如果说，20世纪90年代初被称为“后89”的艺术思潮充其量不过是中国现代主义艺术运动向当代艺术过渡的一种折衷形式，那么，严格意义上的“观念艺术”则出现在20世纪90年代中叶前后，比较其它类型的先锋艺术运动，它的进展似乎缺乏明确的目标和范式，事实上，它更像是一种没有坐标的运动，力量分散却潜伏着更多的可能性。从媒介上看，它已开始广泛使用诸如文字、装置、身体、影像、网络、图片及其他图像媒介，尽其可能地发掘这些媒介在文化、历史、心理、社会和政治方面的意义潜能，从而有效地拓展着中国先锋艺术的社会学和人类学内涵。也许“观念艺术”在中国的出现缺乏像西方那样的艺术史逻辑，而且地区间的发展水平和关注的问题也极不平衡，但这种运动从一开始就摆脱了20世纪80年代“宏大叙事”的特征，而与自身具体的社会和私人课题密切相关，同时这种运动从一开始就十分国际化，这当然不是指它对西方观念艺术具有更大的模仿性，而是指它开始习惯于从国际角度理解和认识中国问题，也开始习惯于以国际通行的方式和规则从事自己的工作。从问题和方式看，中国观念艺术有这样一些特征：其一，艺术家开始放弃图解性的政治对抗姿态，强调艺术与本土具体社会、政治问题的联系，强调这些问题与国际性问题的同步性和有机性，力图以观念主义的方式有效地呈现中国当代问题的复杂性、易变性和多样性。他们不再企求以标本化的东方历史和政治图像符号获取西方的理解，而是寻求和争取与西方主流艺术的平等对话和交流，将中国问题纳入世界问题，并对世界问题主动发言。在这方面，汪建伟的“灰色系统”实验和录像、表演艺术，顾德新、王友身、王广义、颜磊、尹秀珍、林天苗的装置艺术，张培力、耿建翌、王功新、李永斌、朱加、陈邵雄的录像艺术，马六明、张洵、王晋、朱发东、宋冬、罗子丹等的行为艺术，赵半狄、庄辉、安宏、周铁海等的图片作品都敏锐而有效地接触和呈现着后意识形态背景中国问题的丰富性和复杂性，徐冰的《文化动物》、徐坦的《新秩序》、林一林的《驱动器》、王广义的《签证》、王功新的《布鲁克林的天空》、颜磊、洪浩的《邀请信》、朱青生的《滚！》等作品又表现了对后冷战现实中各种国际政治、文化、历史关系和全球化消费、都市文化的一种主动、积极和批判性的文化态度；其二，艺术家们进一步强调从当代艺术的自身逻辑出发设置自己的艺术问题，强调运用多种媒介进行自治性的视觉创造和观念表达，要求艺术摆脱各种形态的意义强权和庸俗的图像社会学的干预，充分释放各种视觉和非视觉媒介的意义能量，不仅从社会学而且从人类学、心理学甚至生物学角度寻找对人的感性、知觉和心理、生理命题的直接表达，这方面如“新刻度小组”（陈少平、王鲁炎、顾德新）的概念艺术，邱志杰、郑国谷、杨勇、蒋志、翁奋、冯峰、王蓬、陈羚羊等的观念摄影作品，徐坦、冯梦波、施勇等的网络艺术，黄岩延续了近十年的邮寄艺术，张大力的公共涂鸦艺术，以及隋建国、展望、傅中望、姜杰、李秀勤、施慧、廖海瑛、张新、喻高等雕塑艺术家和王广义、张晓刚、丁乙等油画家从事的观念艺术活动都从不同角度展示了观念艺术独特的视觉能量，也促使中国先锋艺术逐渐摆脱对传统反映论和各种伪文化、伪政治的功能主义诱惑，从而使其呈现出某种“非意识形态”的特征，而这一视觉方法论的转换过程正是中国先锋艺术运动由现代主义跨入当代主义的最显著标志；其三，在这一阶段，中国先锋艺术“北京中心”和“北重南轻”

的地域格局也开始发生着微妙而深刻的变化，这一方面是由于沿海城市迅速国际化和都市化过程，导致了相对开放和宽松的艺术环境，而这一过程出现的许多新型的社会矛盾又为新的艺术提供了许多新型的视觉问题和现实资源；而另一方面随着当代文化的非意识形态过程的加速，像北京这类政治中心城市的重要性和影响力也正在相对削弱。20世纪90年代中叶以后，像广州“大尾象工作小组”（林一林、徐坦、陈邵雄、梁矩辉）、上海施勇、胡建平、倪卫华、钱喂康、周铁海、张新等人的艺术活动，成都戴光郁等9人的“719艺术家工作室联盟”和罗子丹的行为艺术，湖北黄石“SHS小组”的活动都具有独立的操作方式和明确的艺术方向。广州、上海、福建、成都、南京等地开始逐渐成为活跃的当代艺术地区，使中国当代艺术在地域上也开始呈现多极发展的态势。另外，“女性艺术”作为观念艺术的一种独特的方向，在这一阶段也开始成为当代艺术的焦点之一，出现了像林天苗、尹秀珍、姜杰、陈妍音、李秀勤、奉家丽、廖海瑛、杨克勤、石头、施慧、崔岫闻、刘意、张蕾、喻高、陈羚羊等一大批活跃的女艺术家，它们预示着未来世纪中国当代艺术的一个新型的潜在主题。

作为一种没有坐标的运动，“观念艺术”成为中国先锋艺术的当代化和国际化转换的重要催化剂，它不仅改变着中国当代艺术的经验和方法论属性，在某种程度上也为中国当代文化的发展提供了新的知识资源，但必须指出，“观念艺术”毕竟是一种西方当代的认知方式，它在为中国艺术带来某些自由的同时，又不可避免地会使这种自由负载某种文化强权和暴力的性质，这一点正如我曾担忧的那样：“文化含义上的第三世界的当代艺术在表述自己的思想和问题时，始终面临着这样的悖论：从处境上看，它在不断反抗西方中心主义的文化压迫，摆脱自己的臣服地位时，又要不断小心警惕避免使这种反抗坠入旧式民族主义意识形态的陷阱；从方式上看，它在不得不使用第一世界的思想资源和表述方式来确立自己独立的文化身份时，又要不断警惕叙述本身有可能给这种身份带来的异化性。”（《第三世界当代艺术的问题与方式》）；其次，由于中国当代艺术是在缺乏一种彻底的启蒙主义和人文主义的背景中产生，加之西方展览制度和商业制度所虚拟的国际性“成功”，使我们在面对西方艺术制度和权力时往往不自觉地采取了一种文化顺从主义态度，使中国当代艺术长期保持西方策划人和掮客们所希望的犬儒状态，从而使中国当代艺术长期脱离本土的真实经验和现实，成为当今世界为数不多的后冷战文化标志中的一种，近期在中国出现的各种反人性、反理智的所谓“行为艺术”就不仅无法根本呈现中国的现实经验，而且也歪曲“观念艺术”的人属性，今天在中国“观念艺术”正在面临着沦为空洞的智力游戏、冒险家的赌局和暴富者乐园的危险，它充分说明在一个缺乏理性批判逻辑和人文主义训练的国家，“观念艺术”是一把双刃剑，它在制造自由时又在毁灭自由，它在发展智力的同时又在损害智力；最后，“观念艺术”在中国是在缺乏必要的社会赞助制度和合法性背景中产生的，作品质量往往受制于资金和材料的限制，“观念”大于材料往往成为中国**观念艺术作品**的通病。编辑这部图集的动机之一，是希望对中国过去二十年发生的“观念艺术”进行一个图像梳理，以便为那些对中国观念艺术感兴趣的研究者和读者提供一个基本的图像背景，然而这部图集远不是中国观念艺术的全集。因为首先它受到编者的认识范围和资料收集水平的局限；其次是受到编者判别标准和价值的限制：某些有一定知名度和社会影响的作者和作品被编者以“不好”的理由而舍弃，由于本图集并不以客观和权威自居，所以相信这种取舍会为读者原谅；最后由于受编辑体例的限制：该图集是一个反映中国当代艺术全貌的丛书中的一种，而这套丛书是以艺术媒介（如油画、国画）为分类原则，这种设计无疑使反对艺术门类的“观念艺术”处于一种十分尴尬的处境，它给编者带来的直接难度就是，我们只得舍弃那些以油画、雕塑和水墨形式呈现的“观念艺术”（尽管此图集也包括了一部分这类作品），另外，此图集将收集作品的范围限定在中国大陆发生的作品，所以不仅在中国港、澳、台地区的作品没有包括在图集内，就连最近在国际上产生着重大影响、发生在海外的中国艺术家的作品也都被舍弃，当然，我希望有机会再编辑本图集的海外部分，使图集能名符其实地称为《中国观念艺术》。我要感谢为本图集慷慨提供图片和文献的所有艺术家，感谢吕澎、易丹、易英、尹吉男、栗宪庭、黄笃、欧阳江河、王林、冷林、高岭、钱志坚、史泽曼、朱其、崔子恩、查常平、胡舫、戴锦华、陈鸿捷、汤荻、凯伦等朋友慷慨地让我们援引了他们的评论文字。最后，我当然要感谢湖北教育出版社和鲁虹为我提供的这样一次机会，感谢他们的信任及帮助，我相信以上条件缺乏任何一种，这部图集都无法以现在的面貌呈现在读者面前。

编辑： 责任编辑：

<< 首页 < 上页 1 下页 > 末页 >>

推荐网站

[雅昌艺术网](#)

[中国美术批评家网](#)

[宋庄ART](#)

[威尼斯双年展](#)

Base on PHP & MySQL  
Powered by W2K3 & Apache

关于我们 | 版权声明 | 联系我们 | 邮件投稿 | 渝ICP备06000899号 | 本站LOGO下载  
非赢利学术网站 执行主编：王小箭 联系电话：010-63987712（京） 023-86181955（渝）

