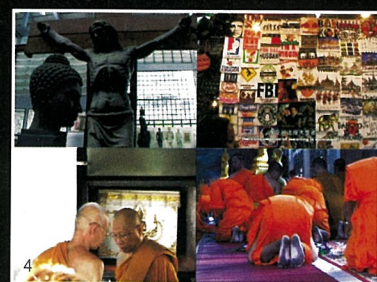


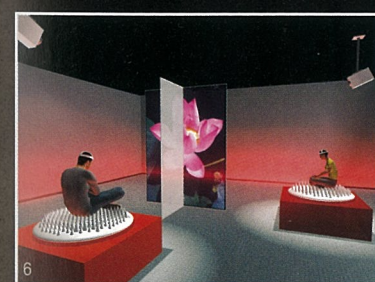
作为全球艺术的当代亚洲艺术：一种历时呈现当代艺术的方法

Contemporary Asian Art as Global Art: A "Diachronic" Approach in Presenting Contemporary Art

◎巫鸿 Wu Hong 翻译：阳代娟 Translated by Yang Daijuan



1. 中国古代四大美女之杨贵妃 摄影 刘铮
2. 和平 装置 张诩
3-5. 并行的亚洲之泰国 影像装置 邱志杰



6-8. 内力之二 影像装置 林书民
9-10. 背景故事 绘画装置 徐冰



第六届光州双年展的主题是“亚洲”。但是，在当前人类历史中亚洲的定义是什么？亚洲当代艺术与当代亚洲之间有着什么样的关系？

每个稍有学识的人都会认同亚洲从来都不是一个静止的个体，不断地更新，不断地获取新的身份和意义，这种发展一直贯穿于整个历史。近年来，迅速的发展使亚洲上升到了一个新的阶段：这个拥有全世界60%人口的最大的大陆，目前是世界经济发展最为迅速的地方，但同时也宗教和政治冲突最为紧张的地方。事实上，“亚洲是什么”或许是一个根本无法回答的问题。因为亚洲这个概念自

身便是一个难以用简单的解释去理解和定义的。不同的亚洲国家不仅有着不同的文化传统和历史经验，而且他们的现在和将来也会各不相同。当热心的经济学者预言二十一世纪是一个“亚洲的世纪”时，亚洲仍然由于残忍的战争而成为全世界继续关注的焦点。

正因为当代亚洲是国际政治和全球经济不可分割的一部分，所以亚洲当代艺术是全球当代艺术中的一个重要组成部分。但是什么是亚洲当代艺术？“亚洲当代艺术”在艺术史或批评范畴中是否是一个很难理解的概念？当代艺术是通过什么样的途径来融合地方性与当代性的？它和全球艺术之间一般有着什么样的联系？各种不同

的亚洲艺术传统之间的关系是什么？

在我看来不仅仅是艺术家，每个历史学家、批评家以及当代艺术策展人，都应该认真地思考这些问题，这将关系到我们能否全面地认识全球当代艺术。

首先，亚洲当代艺术不再是一个被限定的、地域性的概念；也不是用艺术家的种族身份来定义的。不仅有许多“亚洲艺术家”居住和工作在世界各地，而且许多非亚洲艺术家，包括一些著名的图像艺术家，都从亚洲艺术、宗教和哲学汲取创作的灵感。对这些艺术家来讲，亚洲和它的传统并不是一个被给予的、既定不变的客观存在，它应该被重新认识并被赋予更多的个性化因素。这种重新发现以及对传统的个性化认识意味着一种积极的交流——对亚洲及其文化传统的重新认识，不但拓展了当代艺术的内涵，同时也让艺术家们在这种认识中不断的发现自我。其次，传统观念认为，欧洲艺术作为一种全球化艺术原因在于其风格和技法被广泛地模仿。这里容易被忽视的是：亚洲艺术与文化同样具有类似的国际性方面，即它在全球性的基础上将当代艺术与视觉流行文化统一了起来。随着全球化趋势的加强，东西方的文化交流将变得越来越重要。

亚洲当代艺术所体现出来的这两个特征基本上勾勒出了第六届光州双年展的外轮廓，并阐明了当代艺术是共时性和历时性共同作用的结果。第一篇章——寻根，作为主策展人，我采用了一种“历时性”的方法从一个亚洲人的角度去陈列出当代艺术的最新发展动态。应该强调的是，这种“历时性”根本不同于艺术“进化论”的观点。“进化论”的观点将艺术的叙事性方式建立在西方的艺术模式之上。在这部分展览中，我们有意识的摒弃了这种叙事性的标准和因素，而致力于挑选出那些体现当代艺术家对亚洲具有本质性认识的作品。在这个基础之上，我们把这一篇章划分为四个主题。

第一部分名为“神话与幻想”，这一部分展现了那些反映艺术家个人对远古神话、宗教题材与宗教仪式的重新认识与重新创作。对史前神

秘时代的着迷使得这些艺术家将这些创作计划作为与亚洲文化传统进行动态对话的一种途径。在这部分展览作品中，有几件都使用了佛的形象，但它们却都从不同的角度反映出了对亚洲的认识。Dinh Q. Le, 1968年出生在越南，10岁时同家人移民到美国。小时候在越南，他看见自己的舅母编织传统的草席。运用这种传统的技术，他在加利福尼亚时，许多早期作品都是类似于镶嵌图案的“编织照片”。在这些形象之中，隐藏着的是他对传统文化的个性化创造的愿望，正如他所解释的：对自我形象，历史与神话形象的认识是源自于两种不同文化背景，因此我解构了现存的历史创造了新的神话。他的作品《无头的佛像》比较明确地阐释了传统亚洲文化所面临的破坏和生存危机，以及在全球化的过程中体现出的地方性宗教实践与全球艺术之间的冲突。在一次访问中，他回忆到他在吴哥的佛寺里被一排排无头的佛像雕塑所深深地触动。这一排排佛像的头被砍掉，最后陈列在西方著名的博物馆。但是当地的居民仍然继续朝拜这些肃穆的佛像，并用鲜花来表达他们的虔诚之心。“在我的装置作品中”，他谈到：“我将其中一个无头的雕像照片放入一个有光的盒子，与它正面对的，是放在博物馆展览基座上的一个具象的复制品。它们之间仿佛正在展开一场对话。”

第二部分的主题是“自然与身体”。在这里艺术家们对自然的理解交织着现代的强烈意识。这些通过不同媒介所呈现出来的作品证实了艺术实验的多向性。值得注意的是，当代东亚艺术家们对他们文化传统中具有悠久历史的风景艺术显示出了一种特别敏锐的知觉，并且通过重构风景的形象来反映这一传统。另一方面，创作这些图像的目的并不是为了去呈现，而是通过对以往作品的全新阐释引导人们从另外的途径去重新认识熟悉的过去。韩国艺术家 Whang In-kie, 他的“digital sansuhwa”（数字风景）运用现代手法重新解释了传统意义上的风景艺术。在创作时，他首先浏览一件著名的风景绘画，接着用电脑绘制出来，最后再用成千上万的丙烯酸脂和硅片段把电脑图像堆积





出来。结果是，像马赛克似的堆积物不仅在大体上保持了最初的风貌外形，同时也引起了处于数字时代的人们的共鸣。在电脑表现阶段，所有他早期绘画作品中出现的灰色调都被摒弃了，取而代之的是对比非常强烈的黄色与黑色。尽管这次展出的作品中有一部分体现出了与徐冰、金九钟相似的创作策略，但Whang In-kie的“数字风景”有一个清晰的思路：在当下这个受技术驱动的复杂时期，当代文化是如何去借鉴和转变传统的自然主义艺术的。

第三部分作品的主题是“追寻心灵”。这一主题揭示出了亚洲哲学与宗教在当代艺术中的影响。尤其是禅宗和道家的自然主义哲学启发了许多艺术家在艺术创作中，强调心灵意识表达的自发性和自动性。尽管这种文化特征早在诸如新浪派运动中表现出来，但在今天，它的内涵会因为现代科技的发展而不断扩伸，从而获得更大的发展可能性。这部分展览中的三件新媒体作品便体现了这种传统文化在今天的发展。艺术家让·马克·佩雷蒂埃（加拿大）用一种极端严肃的方式，将他的声音装置作品《禅烟》放在燃烧着的香中间。熏香的烟不断地摇动并分散开来，最后在上空盘旋着，与观众的活动甚至呼吸相互作用着。第二件由神里亚树雄、柴田知司、真下武久共同完成的交互式装置《梦影蝶》，尽管有着禅宗美学思想的痕迹，但仍然可以看出它的灵感来自于著名的寓言故事“庄周梦为蝴蝶”。他们将蝴蝶放置在水蒸气上，整个现场的气氛与观众融为一体，模糊了幻想与现实之间的界线。第三件作品是台湾艺术家



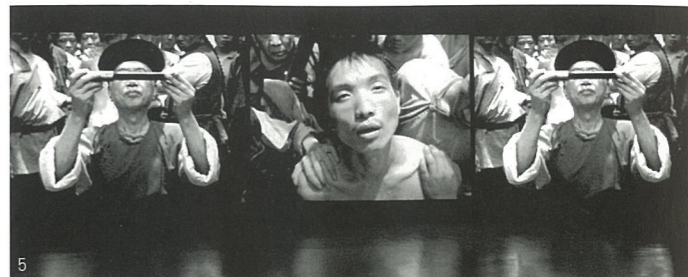
林书民影像装置《内力之二》。在创作方式上，他抛弃了形像与心灵之间的任何一种物质媒介。他将传感器贴在参与者的头上，能够测量到大脑阿尔法波的活跃性。与此同时，参与者头脑中的积极回应便是形像的呈现，变化，到最后消失。

最后一部分的主题是“现在中的过去”。出于对当代亚洲文化

中传统与现代的关系的思考，艺术家积极的去审视存在于过去与现在之中的那些错综复杂的文化，而不是对历史和记忆作如实地再现。对这些艺术家来讲，亚洲文化既复杂又充满活力，这给了他们一个巨大的向传统文化挑战的空间。中国艺术家宋冬的装置《物尽其用》，由为数众多的“废弃”物品组成。这些物品的所属者是他的母亲。对于那些经历过困难时期的观众来讲，这件作品具有强烈的震撼力，但这并不是艺术家所要表达的观念。艺术家的目的首先在于重新定义了“废弃物品”与“艺术”这两个概念；其次，他改变了传统意义上对艺术家身份的认同的观点，他母亲的艺术家身份在这件作品中得到了认可；最后，通过艺术创作，他改变了与母亲之间的关系，取而代之的是一种合作关系。在这个意义上，《物尽其用》这件作品找到了历史记忆在当代文化中的价值和意义。

对于“亚洲当代艺术是什么”这个问题，第一篇章——寻根仍然没有给我们一个明确的答案，但是我们可以从不同艺术家的创作理念及其创作方法去理解。总的来说通过这个展览我们希望能够开拓传统文化在当代发展的新空间。因此，这一篇章检验的是艺术家们是否能展开同历史和记忆的积极对话，以及能否对与当代亚洲息息相关社会和政治观点作出积极的反映，而不是去发展一种反主流、反叙事性的现当代艺术。由全球网络与信息技术带来了共时性片段的混合，这样的历史性尺度给当代艺术的呈现增加了第三个维度。

实际上从广泛的意义来看，这种历时性的方法可以帮助我们解决一系列综合性国际展览中的问题，比如说怎样保持非西方当代艺术的真实性，而不是使其“平面化”，以便纳入到先前存在的艺术历史叙事和展览模式中去。不管这种综合性的国际展览在哪里举办，在上海或是威尼斯，其地方性当代艺术的历史维度很容易被“平面化”——这种“平面化”的过程类似于一种收藏行为，往往同时伴随着其自身的不断消解与重构。这种同时代的区域性艺术被放置于历史的线性叙事之外，作为一种静止的瞬间而独立存在。在这样的情况下，亚洲的当代艺术尽管被重新纳入到全球化的语境中，然而因其特殊的时代背景、精神气质、品评标准以及独有的历史传承关系，而无法被纳入到既存的现当代艺术史脉络中去。这种进退维谷的境地更加导致个别艺术家的一种特殊感受：因为大部分



的非西方艺术家被自动的与他们的民族与地区联系在一起，他们也就同时被悬置了。这就是为什么那些有真正创造力的艺术家，实际上更多的会产生这种感受的原因，虽然他们的作品在众多的国际性展览上露面，但他们却消失在当代艺术的历史标准中，或者形成一个单独的、次要的部分。

这一切都给美术馆决策层提出了一个实际的问题：怎样使区域性的当代艺术在综合性国际大展中“去平面化”？对于诸如此类展览的组织者而言，寻找到最好的艺术家以及最新近的艺术作品以实现其既定的策展方案则是再自然不过的事情了。我在这篇文章中的思考，仍然提出了问题，即关于对地方性艺术家和他们作品在实践中的展示、解构和挪用的联系。这个问题无法通过文化保护的途径来解答——在全球化的范围内，当代艺术的相互影响是一个不可避免的趋势，并且还会不断延伸出新的涵义。解决这一问题的最有效的途径便是我们对国际艺术大展现存的展览模式的反思，以便为艺术家们提供一个真正的艺术交流空间。

这个目标看上去十分理想化但却并不是乌托邦，它需要我们不断地努力。首要问题便是在综合性的国际展览中，“深度”概念应该被再度提出。通过第六届光州双年展中的第一篇章——寻根，我相信我们找到了一种历时性的方法来实现这个理想。正如前文中所说，我把这种方法看成是艺术家与传统之间的一种积极对话，一种对传统美学和视觉语言的积极认识。由于它超越了地域的界线，同时也是当代艺术构成中不可缺少的方面，因此对艺术家的划分不再是以出生地、居住地区以及种族为准，而应该是他们的价值观念和创作策略。抛弃艺术史的传统结构和元素，相反，“寻根”这个篇章强调了那些曾经对于当代艺术家而言最为基本的感受、想象的东方的概念和范式。

- 1、特洛伊木马 综合材料 赫利·多诺
- 2、仿（宋）梁楷《出山释迦图》 摄影 洪磊（第一篇章部分）
- 3、宋代梁楷《出山释迦图》（第一篇章部分）
- 4、风之公主·白色羽毛 影像装置 阿拉雅·拉斯迪阿
- 5、凌迟·历史影像的回音 影像装置 陈界仁（第一篇章部分）
- 6、梦影蝶 交互式装置 神里亚树雄、柴田知司、真下武久（日本，第一篇章部分）