

MASTER

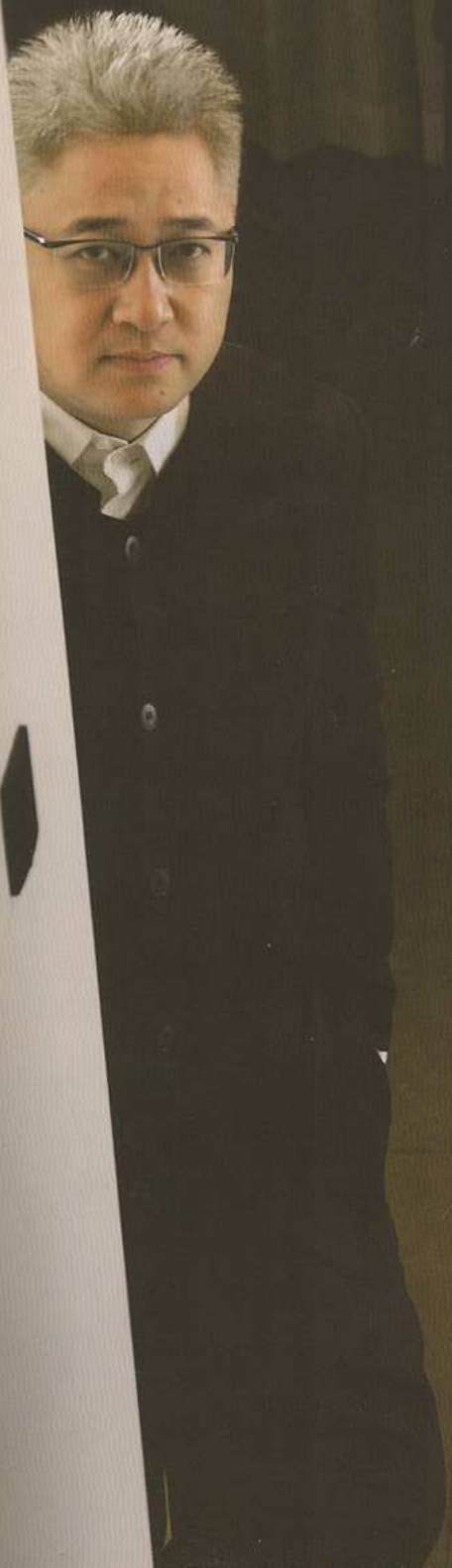
大家 东方艺术

ORIENTAL ART

今日美术馆 总第199期 国内统一刊号CN41-1206/J

国内邮发代号36-18 定价48元

2010.2 上半月



徐累：空的魔法

去中国化的当代艺术实践

——张晴对话胡介鸣

话题：艺术区迁向何方？

他创造了一种技法

——朱伟谈里希特的绘画

艺术视点：历史该怎样被改造

马可·波罗的幽灵

——美国电影中的“中国形象”





# Contemporary Art Practice of De-Sinicization

—Dialogue between Zhang Qing and Hu Jieming

去中国化的当代艺术实践——张晴对话胡介鸣

张晴：我们今天来谈点好玩的问题，不一定局限在作品方面。我想讨论一点你关心的事比较好，你从事当代艺术的创作已有很长一段时间，一路过来有不少感想和体会，谈点自己的感触吧，包括如何回首往事，如何来看待当年走到这一步，这种影像艺术做到现在你觉得它是一种影像、一种手段、一种内容，或者什么都不是，我们是否可以远距离，像一个第三者那样来谈一下，不要把自己陷在里面，如果你是一个教师，从教师的角度谈艺术可能会变成了一种说教，挺傻的，能不能停顿一下，站在外面看看，每个月用一万多元去租工作室，这种职业在这个时代要不要这样做，这种方式和这个时代到底发生怎样的关系等等，排除业内的视角，从社会的角度看看，艺术是什么，需要艺术吗？

胡介鸣：我觉得，大家都是这么一路走过来，有很多共同的问题大家都在面对，比较容易理解。

张晴：你在华东师大做个展时，那是几年？绘画变形的那批作品，大概是96年吧？

胡介鸣：是94年。

张晴：94年，对，文件展。我觉得那批带网格、点子的黑白人物，可能是我见到你最后的一批用绘画形式来表达的作品，其实也可以说从94年以后你的创作手段从绘画转到了录像、装置、摄影等方面来了。从90年代整个中国当代艺术的发展来看，也可以说是一个这样的转型期，我当时也开始对非架上的东西感兴趣了，在《江苏画刊》上写了90年代前期的综合材料、装置艺术等等的介绍和研究，我记得那一年和宋海冬在上海油雕院谈了三天三夜，在何勇的房间里，当时就是针对90年代前期什么是装置艺术的问题进行探讨，那时我的理解是，你比较初步的觉得中国的当代艺术发展比较单一，从国、油、版、雕一路延续过来，没有材料装置建筑的介入，从形式主义样式的角度看是否可以再增强，是不是可以通过这种新的表现手法的介入使得中国当代艺术的探索有更加广阔的领域，更具当代性。宋海冬当时认为这一切都是手段而已，九九归一还是要落实到观念，大概是这个意思。今天来回首十五年前的讨论也非常有意思，为什么呢？我想你94年之后进入到录像、装置材料等表现领域，十五、六年的创作历程正好有一个总结，首先我们如何看待表现形式？第二，对自己一路创作过来的心得到底是些什么，这样的手段改变后，给自己的创作，给中国当代艺术带来了什么，这里面会有获得和失去，当我们再回首这段往事的时候应该有一些回答。

胡介鸣：这种改变看上去是一种个人的选择，实际也是时代的选择，现在回过头去看，这个时代必然会走到这一步的，即使我不改变，不走这条路，别人也会走。现在回首我的转变是有一个过程的，先是在画面上使用材料。你刚才谈到的那批作品，就是在画面上使用感光材料的尝试，是一种双重表达的尝试，现在看这种尝试是很幼稚的，不成熟的，这也是一个必不可少的过程。现在回首看从幼稚到相对稳定的状态，可以排除的一点是这样的选择不属于“赶时髦”的跟风之举。任何选择都有成败得失，这是免不了的。从所谓的得与失的角度看，应该说得到的是贴切时代语境的资格，因为材料和手段的改变会导致思维方式的转变。有得必有失，



儿子 No.1 摄影 2008年



儿子 No.2 摄影 2008年



儿子 No.3 摄影 2008年

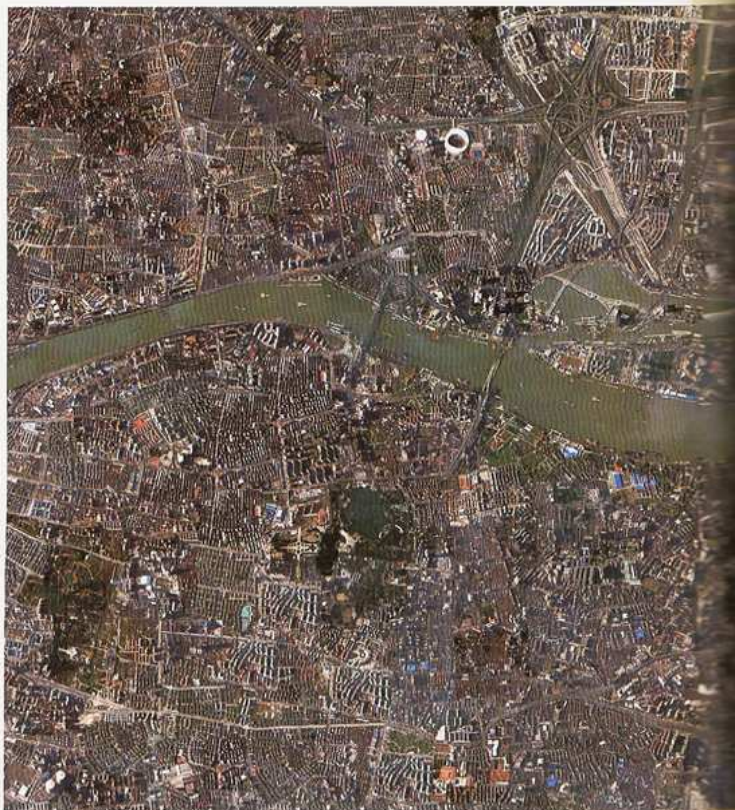
和绘画相比，使用材料和多种媒介的实验，最实际的是经济上的失去，加上有很多实际的问题必须面对，影响是很明显的。现在回过头来看这个问题的结论是“有影响但不重要”，这是我一路能坚持的原因吧，我觉得自己的选择是有价值和正确的。

**张晴：**不是说正确与否的问题，而是对这种媒介有一个反思，譬如说摄影一路过来，曾经有一段时间，如90年代一直到2005年吧出现了一些观念摄影，最近几年为什么戛然而止，创作力突然消失了，并且这种消失是一种集体的消失，这到底是怎么回事。录像从无到有，你还算做得很早，我刚才看你资料的时候发现你96年开始做，杭州做的录像艺术展是几年？

**胡介鸣：**差不多时候吧。

**张晴：**所以说是很早的一批，再说到91年车库展张培力做的录像，其实也就是20年的历史，撑死了也只有20年，在这不到20年的历史中，录像带给了我们什么，录像艺术到今天是不是在技术做到了成熟，我们是不是真的用录像艺术的语言来书写当代艺术。我觉得这个问题应该这样来看，包括装置，80年代我们也没有装置艺术，到89大展有一点小的装置，一直到90年代我们推波助澜，有了这种新的气象，到今天装置何为，它们在哪里？我讲的摄影、录像和装置的严肃发展中的问题，再反过来说这些东西从无到有，也有一个小小的高峰，而这种高峰来得快去的也快，今天它们为什么这种高峰不再，我觉得有一个集体的消失，好像捉迷藏一样，一会儿找不到了。

**胡介鸣：**这个问题的原因很复杂，从根本的角度看，装置、录像也好，综合媒介也好，包括现在的新媒体也好，首先是这些语言的方式，它的发源，它的发展其实和我们是没有什么关系的，完全是外来的，就好像英语，你可以说，但不是你的，不是母语，它的消失，出现捉迷藏一样的状态也很正常，因为你可以不说，不像英国人必须说。第二，这其中也不排斥有实用主义的因素，90年代的时候我们从无到有，需要有新的国际化的语汇来充实和丰富我们的语境，这和交流的需求有关，大家都比较关注这个问题。你刚才说到的现在所谓的消失了，其实作品还是有的，而且越做越大，越豪华，可能关注作品内在的东西、探索性的东西消退了，我感到这和市场因素有关系，因此我把它归结为一种实用主义的体现，为什么这么说呢，实用主义的因素在我们周围各个领域比比皆是，太普遍了，包括教育，这和我们多年来的认识有关，这种认识形成的大环境产生了过于现实的思考和价值取向。我现在应用了一些新媒体的手段和语言，电子的、数字的一些元素，这个东西还是非常边缘化的，之所以边缘化还是和市



场有关，从目前来看这类媒介的作品对收藏来讲是不可靠的，很脆弱，这就决定了新媒体艺术的发展史比较艰难的，我选择这样媒介，从中也体现出一种意图。

**张晴：**再谈谈你90年代在温哥华做的《新西游记》

**胡介鸣：**呵呵，我在这件作品中使用的是现在网络上流行的“恶搞法”，这一点现在的学生反响是比较热烈的，90年代还没有“恶搞”一说，当时没有想到这是若干年以后的网络语言，另外，言说的内容是关于对待西方文化的态度，知道今天差不多还是这种状态，仍然有它的现实性。我曾经跟现在的学生就这件作品交流过，那些80中后期出生的一代年轻人，因为语言的对位，学生的反响还是很热烈。

**张晴：**他们什么反应？

**胡介鸣：**好玩，能看懂，这种表达方式和现在网络上的方式有相近之处，比较轻松的，恶搞的方式，比较容易接受，相反我的另一些作品相对比较深沉了一点，现在的年轻人反应不明显。

**张晴：**是哪部作品？

**胡介鸣：**比较干巴巴的观念性的表达，比如《虚拟语态》，用了很多哲学的词汇，进行偷梁换柱式的上下文置换，来产生一种指向性的混乱，真理和谬误之间互相转换这样一种语言游



家在何处？ 数码图片 2005年



家在何处？（局部）

戏，这种方式比较“干”，不够滋润。

张晴：我昨天参加了同济大学的新年联谊会，有一个节目和你的《新西游记》相仿，使用方言来表演熟悉的影片片段，很好笑。

胡介鸣：一种陌生的视听效果，其实是通过部分改变让人们熟悉的东西来达到的一种奇特的视听效果。

张晴：为什么学生会觉得《新西游记》很好玩，可能是学生对西游记都熟悉，先明白了50%，很容易60分及格，《虚拟语态》则不同，他们对哲学的东西不熟悉，本身还没搞明白。所以说今天的很多艺术家和我讲形象的东西不能再弄了，我们要弄观念的了，要冷峻的，要非语义的了，这个东西西方已经走了很多年了，这也给我们提出了一个问题，如同你刚才讲的有些东西不是我们的母语，由此引伸出另外一个问题，中国当代艺术还是要扎根于自身的土壤之中，要和自己民族文化融合。

胡介鸣：这个问题一直在讨论，比如以前讲的油画的民族化……

张晴：今天讲的倒不是油画的民族化，而是我们一路过来，不是左就是右，我们今天讨论是有一点资本的，因为我们走过了这十几年的当代艺术探索历程，已经摸索到一些问题，就如同94年讨论国际化，今天仍然可以讨论，但回答完全不一样了。

胡介鸣：我刚才提到油画民族化是觉得这个问题从一开始就

是一个不存在的问题，我始终是这样的观点，根本不用去考虑这个问题，你在哪里生长，接受哪里的文化，这已经决定了你的文化基因，这个问题是不需要去强调的，我倒是觉得现在当代艺术的发展可能要多考虑如何在一个共同的规则下面，不断地提高程度。

张晴：在你的很多作品当中我发现了几样东西围绕着：城市，景观，建筑，不管是对城市的外部探索，对于想象中乌托邦城市的创造，还是从内部深入到一个家等等，我觉得这几个点一直围绕你的创作，比如：《嘿！一个世界正在建设中》，《家在何处》，《明信片》，包括《儿子》一直和建筑有关，你今天对城市是一种什么样的观点，对建筑是什么样的观点？

胡介鸣：我没法作出对城市的解释，我使用这些元素是因为我对它们比较熟悉，它们是我的生活经验，我不会去选择黄土高原，不管使用何种元素，言说的内容是自身精神状态和观念的写照，呈现也好批判也好，是我对当下认识的反映，比如我觉得城市是当下文化发展，文化交流转换的最集中的场所，所以在这些作品中反映出了更多的复杂性、凌乱性、敏感性、摇摆性。如果这种阐释能获得较多的认同的话，作品将会变得有意思起来，会产生影响。如果其中有独特的思考凸显的话，这个因素将会在以后的发展获得印证，产生价值，具有代表性，成为时代的特征。

张晴：那么再谈一下《家在何处》，你怎么想到将上海的城市建筑搬到广州，建一个陌生的新城市？

胡介鸣：嗯……由于全球化城市建设加速以后，对城市本身的个性影响很大，使得更多的城市个性消失，我认为起到了一定的破坏作用，现在更多的新老城市没有自己的个性，频繁的拆与建产生越来越多的标准城市，就像宾馆的标准房，城市化进程导致的人员流动造成了“家园感”的消失，在表现手法上借助数码图像的技术完成了一个乌托邦的设想，完全按照广州的地貌特征将上海搬到广州，进行了一次彻底的置换。当时在制作时面临多重挑战，观念是一个方面，表现和技术可行性又是一个方面，最终通过数字技术克服难点实现了这种置换。

张晴：这个作品和明信片是不是有异曲同工之妙呢？

胡介鸣：手法上差不多，观念的指向还是不一样的，明信片中所使用的都是著名的名胜古迹，是各个地方的文化历史的标志，置换这些标志其实就是在置换文化甚至历史，产生一种荒诞的现实。

张晴：《嘿，一个世界正在建设中》中你在一个未知的火星或者月球建造一个乌托邦的世界。

胡介鸣：是的，这个作品是一个长期的计划，一直做到我无法工作为止，这个乌托邦的世界是我思维状态的真实反映，在不停地发展，就像一个真的世界在发展，每年（或两年）就有新的版本问世，所以无法预计十年或三十年后的版本是怎样的。现在 09 版已经问世了，只是一个局部，这几天在纽约的一家画廊展出。这个世界像一个真的生命在生长，和我的生命是同步的，我没有给他预定发展框架，是我思维中自发生生出来的，在若干年后会产生这个世界自身的历史。

张晴：再来看一下我们 06 年的合作《向上向上》。

胡介鸣：是 04 年。

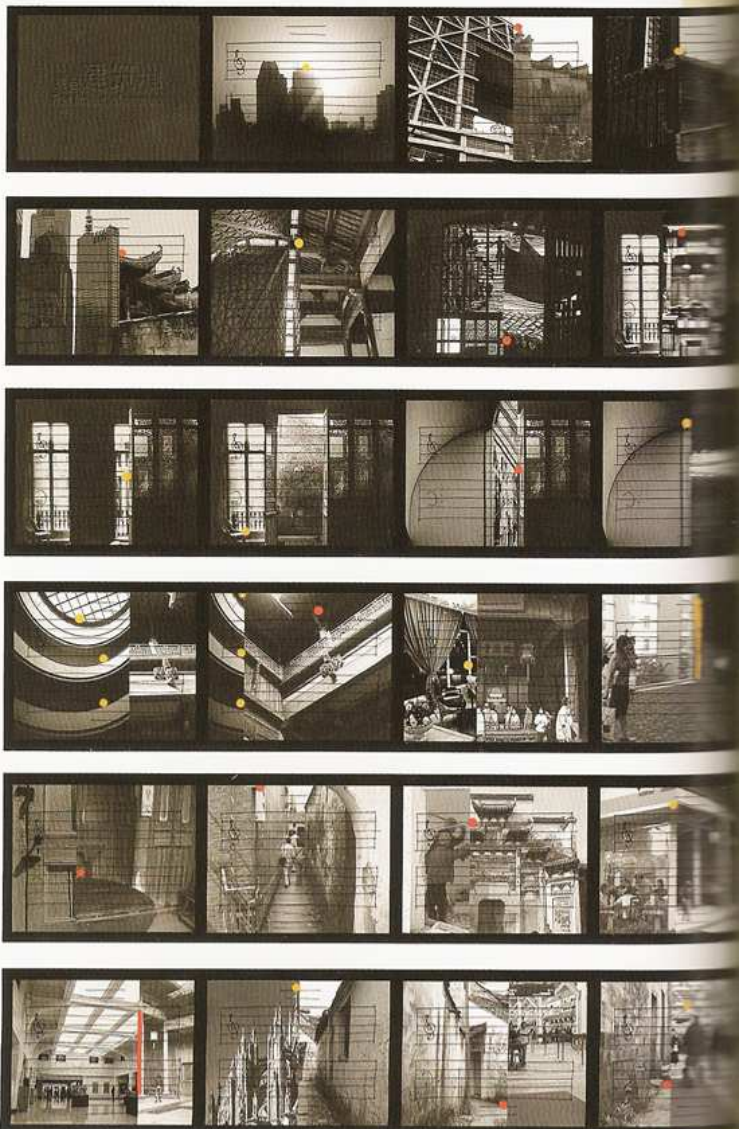
张晴：对，04 年的影像生存。

胡介鸣：这是一件我早期的交互作品，这件作品使用的元素很简单，我的交互作品正式亮相是在 03 年，有 4 件作品在比翼做了个展。选择交互艺术是因为想加快对作品的阅读速度，观众在观摩作品时的驻留时间越来越短，这对影像艺术来讲是一个传播瓶颈，在展厅中几乎很少有观众将一部影像作品完整地看完，作品的传播是失败的。使用交互手段后，作品的长度消失了，不存在起始的问题，当观众在场作品开始，观众离场作品结束，作品的元素和表现也显得比较简洁，我选择交互在很大程度上是因为它的简洁和长度消失。这件作品是我在

面对交互手段初始阶段的一个较为成熟的案例，在表现上只有“向上和向下”两种变化和选择，在两种变化中产生多种解读、理解、经验、体验等。

张晴：这是你在形式和表现手段上的转换，你从创作的本身怎么来看这件作品，比如从交互的方式给别人带来什么，你在创作时是否真正产生冲动等等。因为那届双年展的主题是影像生存，如何来超越影像生存，指向一种生存状态，一种非影像的生存状态。

胡介鸣：从作品表达上来看，我暂时抛开作者的视角，以一个阅读者的角度去看，作品呈现的是一种常态，或者表达一种意愿，外界的因素介入使得意愿和结果出现逆转，适得其反或者事与愿违等等，环境因素弱化，意愿和结果的关系再度呈现，这很容易和常规的行为、习惯、体验和心理状态发生对应，我想这是阅读畅通的基础，至于将这种呈现理解成具体内容



那是每个观众的事了，比如：个性、行为准则、追求等等。我希望阅读是开放的，作品仅仅是一个进入视线的事件，当时有些评论挺有意思的，比如说成是西西弗斯。

张晴：最后一个问题，我发现你以“儿子”作为题目拍了三张照片，要你的儿子爬到上海美术馆的钟楼上、外滩三号的屋顶上和海关的钟楼上，你怎么会想到把自己的孩子和这些上海著名的建筑结合在一起。

胡介鸣：嗯，其实也没什么特殊的意图，如果要延伸的话总是会有话说的吧。

张晴：是不是想到在景观上要有一个，然后想到儿子，再想到这些景观……

胡介鸣：首先这个场景的选择不是随意的，这是一个有历史、现实以及延伸的一个视觉结合点，能穿越几个历史阶段的地点，第二有高度，有视野上的展开，第三是人物，我希望这个人物和我自身有关，有一种延续的因素。

张晴：你的延续，你是不是也曾经爬到楼顶拍过照？

胡介鸣：我小时候经常如此，呵呵，这个情节说明什么我没有研究过，只是觉得这样漫无目的观看感到很惬意。现在我将这个视角作为作品来呈现，并将我儿子放在了本应该是我出现的位置上，可能是对现实有一个特别凝视的机会：殖民地的建筑、工地、玻璃幕墙、黄浦江、街道等等，当然这样的解释过于直白，恐怕会将观众的想象力堵上，这是我在选择的过程曾经思考过的问题：城市与人（生活在其中的人）。

张晴：这座城市在延续，城市里的人在延续，儿子是你的延续，艺术也在延续。

胡介鸣：呵呵，我的解释不能说明作品就是如此，阅读有更广泛的空间和延伸。

张晴：对，那么你未来在艺术创作当中对自己有什么新的期待、追求和思考。

胡介鸣：嗯，从我现在的情况来看，我面临着更多的挑战，有很多未知的因素，比如数字化的介入会带来什么样的后果等等。我希望的是能在一个国际化的平台上展开工作，去除带有身份特征的符号，是“作品”而非是“中国的作品”。

张晴：你希望在作品中去中国化？你觉得中国是在国际之外吗？

胡介鸣：正相反，在国际之内。

张晴：那为什么要去中国化呢？

胡介鸣：我希望在一个相同规则下展开工作，倒不是说表达的内容和我的现实无关。

张晴：那还是一个方法的问题呀，我们简单地说吧，油画来自西方，是不是完全按西方的来画，比如画教堂。

胡介鸣：不是这个意思，可能我没表达清楚。

张晴：是不是更像西方艺术家的作品而不是中国艺术家的作品。

胡介鸣：嗯，我想想

张晴：我举个例子吧，大概20年前，潘玉良的作品到中国来巡展，我在扬州的个园看了她的作品，我看了以后感触很深，我倒并不是对她戏剧化的人生感兴趣，首先我对她画的画，就像你刚才讲的很国际化，是油画，什么是油画呢，难道用油画的就是油画吗？我说的是她的画有一种来自西方油画的味道，就像一个面包，你做的和法国做的就是不一样，味道不同。后来我研究，她的画为什么会像油画，我发现一个问题，第一，她用的颜料和画布是法国的，第二她画的景是法国的，街道服装色彩都是法国的，这些元素和法国的油画是贴切的，就像中国人写书法味道是对的。反过来看，中国也有很多油画，为什么画出来的比如农村、田野、老农、养鸡场等等，感觉总是不对，不像油画。你刚才谈到要抽离这些元素，是不是也是这个意思呢？

胡介鸣：这样倒是简单了，比如拍影像把演员换成西方人，我不是这个意思。

张晴：潘玉良在法国，她用的所有的东西都是法国的，你说不一样，是怎么个不一样呢？

胡介鸣：我不是说表现的形象改变，我在中国做作品，毫无疑问一定是中国的形象。应该从语言的方式和程度上考虑国际化的问题，首先不强调中国符号，这样做的结果是掩盖了很多需要考虑和解决的问题，比如艺术语汇，表现能力和程度是否达到国际水准，这是需要更多的付出。从我们现有的情况看，我觉得差距挺大的，这个问题不是短时间能解决的，我们达不到这个水准，于是借助中国特有资源，在特定的时间段里，产生了特殊的效果，这是在双重标准下的结果，是有很强的时间性和地域性。这是很现实的问题，我们清醒这种落差的存在，比如拍一幅照片，很简单的一个人物和景，从影调开始的所有元素和语汇把控能力、质量，外在的和内在的，都是有相当大的差距，要解决这些问题，才能真正融入国际化。