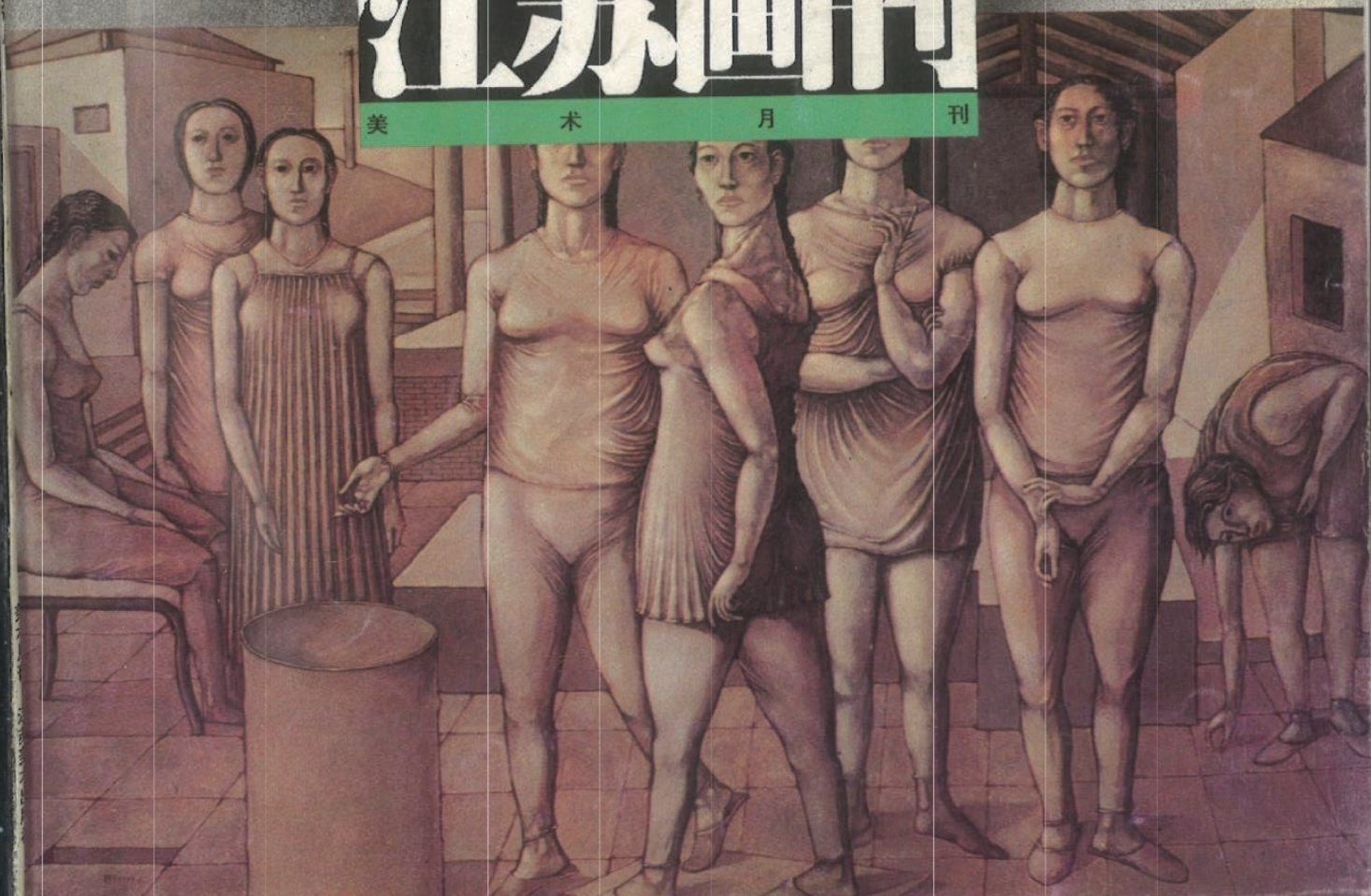


- 意义问题讨论
- 走出东方：95年威尼斯双年展负责人谈展出宗旨
- 装置·语言的方位、边缘展
- 三方展作品介绍

江苏画刊

美 术 月 刊



江苏画刊 第7期(1995)目录

专题讨论

- 5 一个全盘错误的建构
——驳《力求明确的意义》 邱志杰
- 3 从语言的意义到话语的有效性 沈语冰
- 13 艺术话语没有意义 大拙
——对《力求明确的意义》的批判
- 15 当代艺术需要语言的演绎吗? 南明
——“装置·语言的方位”讨论会纪要

走出东方

- 20 固有的和差异 让·克莱尔
张大力 Gallie 译
- 34 旅美中国艺术家的选择与定位 常宁生
- 50 第三世界的文化背景与中国当代艺术 洛齐
- 18 现状·对话·可能 高岭 冷 林

画家介绍

- 22 边缘与多元 易英
——关于“边缘工作组”几位青年画家作品
- 49 当代文化心理下的艺术图式 曹丹
——叶军《黑边人》读解
- 33 董继宁山水画印象 罗世平
- 36 本真状态,可遇而不可求 孙振华
“装置·语言的方位”展作品
“边缘工作组”作品
“三方”展作品
曹丹、樊俊、潘伟超、王朝斌、张杰、俸正杰、刘十、朱青生、董继宁、鲍传江、韩冬、徐若韬、曾晓峰、乐坚作品

海外艺术

- 54 无辜之死: 荷尔泽的装置艺术
(日) 逢坂理惠子
岛子 译

封二 俸正杰作品

封三 徐若涛作品

Contents (No. 7, 1995)

Special Topic

- 5 *Qiu Zhijie*
A Totally Wrong Structure
—— Refuting The Meaning of Works should be Clear
- 3 *Shen Yubin*
From The Meaning of Language To The Effectiveness of Discourse
- 13 *Da Zhuo*
Artistic Discourse Has No Meaning
—— Criticizing "The Meaning of Works should be Clear"
- 15 Does Modern Art Need language Deduction?
—— Summary of The Seminar Titled "Installation-Language position"

See from The Orient

- 20 *Jean Claire*
Translated by Zhang Dali and Calli
The Intrinsic and the Difference
- 34 *Chang Ningsheng*
The Choice and Location of Chinese Artists In the USA
- 50 *Luo Qi*
The Cultural Background of the 3rd World & The Chinese Modern Art
- 18 *Gao Ling & Leng Lin*
Status Quo, Dialogue, Possibility

Artists Introduction

- 22 *Yi Ying*
Borderline & Pluralism
—— About The Works Of The Young Artists Of "Borderline Working Group"
- 49 *Cao Dan*
The Art Pattern Under Present Cultural Psychology
—— Explanation To Ye Jun's "Black-outlined Man"
- 33 *Luo Siping*
Impression Of Dong Jining's Mountains-and-Waters Paintings
- 36 *Sun Zhenhua*
Original Real State, Can Be Met But Not Be Sought
—— On Bao Chuanjiang's Works
Works From Installation-Language Position Exhibition
Works Of "The Borderline Working Group"

Art Abroad

- 54 *Suae Kodama translated by Dao Zi*
Innocent Death: The Installation Art Of Holzer

Inside Front Cover A Oil Painting by Feng Zhengjie

Inside Back Cover Two Oil Paintings by Xu Ruotao

当代艺术需要语言的演绎吗？

“装置：语言的方位”讨论会纪要

南明

王南溟：策划这次展览的目的是以展览为背景，再次提出当代艺术的问题，作为一种试验性的展览，学术讨论更为重要，因为以此我们可以不断将当代艺术向学术深层推进，展题为“装置：语言的方位”，但参展的艺术家可按自己的语言方式进行操作，展览本身也考虑到这样几种倾向，主要是一种将作品维持在隐喻的层面，一种是对视觉语言边界的拓展，我们要研究的正是这些问题，就是如果用隐喻的装置，要考虑到这隐喻在装置作品中所起的效应和隐喻的智慧，当它针对政治、社会问题时，看它是否具有尖锐性，另外是对以往视觉方式的突破，这是通过视觉冲击改变人们的思维习惯，那我们要看这种视觉冲击的深度，我认为讨论这些问题会对当代艺术的发展起到一定的作用。

王林：我比较赞成把讨论的思路拉得宽一些，不局限在某一个艺术家的作品上面。因为我们对一个作品讨论的时候，习惯用“上下文”、“艺术语言”，甚至“语言本体”这个词。实际上，装置艺术没有本体，如果有的话，装置就不会出现了。而且装置的上下文也发生了根本变化。过去我们谈艺术的时候，它的上下文必须从美术史的发展、从语言的线性变化谈。这种线性到现代艺术无非一条线分成好几股，但仍有一个线性的脉络在里面。所以这个题目“当代艺术需要语言的演绎吗？”是个个人问题。对个人来说，语言需要演绎，当我们对一个艺术家作历史性研究时，肯定能看出他的一种演绎，也可以说是语言的演绎，但这是个人性的，和我们在过去谈艺术时的语言演绎，有本质不同。过去是谈一个语言系统的变

化，语言演绎和个人语言手段的延续性有区别，特别是我们讨论语言本体问题时，容易落入过去那种集体主义的语言主义“圈套”。

一个装置作品，它的上下文带有偶发性，那种发生话语是从它的展示背景体现出来的，也就是说每一次装置作品对社会文化都具有某种一次性，一个是它的发生的文化背景，另一个是它的展示环境，这上下文的两个方面，恰恰抽掉了现代艺术和古典艺术所讨论的最重要方面，就是美术史的上下文。我的第一个看法是，在当代艺术讨论语言问题时，应该非常注意不要落入这样一个语言圈套。现代艺术史可用品种语言去描述，第二点，我们谈到装置艺术时，三个中心是逃不掉的。一是观念，二是偶发性，三是现成品。那么，装置艺术在当代不只是把自己的思路建立在三点之上，更为重要的是一种思维方式的变化，带有很突出的综合性，包括放置物品和组合物品的角度，体现在其中的某种控制水平和自立性的东西。所以我们讨论装置艺术，不是从形式、意义、隐喻性，而是从它的思维的方式和角度来思考一个作品的价值。从这个角度，不仅包含着意义，而且包含这个艺术家利用现成品材料的水平。

沈语冰：我觉得王林先生提出一个比较大的问题，但我觉得他还没有提到问题的真正的症结在哪里，因为他在用语言这个词来反对语言主义，这样，他尽管在提醒自己不要陷入语言主义圈套，还是用了他的这个语言主义的语言这个词。当代艺术的一个关键性问题已不再是一种语言，它不是索绪尔所讲的有了完整一套语法的

一个系统。当代艺术是一种话语，（该处略，详见沈文 编者注。）另外还有一个背景问题，一个人在做作品的时候，艺术家在发音的时候，他在构思时总是预测了他者，包括批评家和观众。比如这次活动的策划人所设定的这样几个问题，我觉得它就是那种挑拨性问题，为什么他提出这样的挑拨性问题，比如当代艺术需要语言的演绎吗？就是在于他已经预测了几种可能的回答，不管是肯定回答，比如需要语言演绎，或否定的回答，不需要语言的演绎，都陷入了他的挑拨性问题情景中。问题是当代艺术家预测了哪一个层面或者哪一个意义上的他人背景，这涉及到你所认定的当代艺术的话语的有效性究竟是什么？你认为有效和有意义，而他人认为你的做法无意义，如果是这样的话，这实际上是拒绝对话。当代艺术之所以有意义，可能是有个人话语和他人话语的这种不断的对话，那么你找哪些人来对话，比如找一些有经验的观众包括批评家这样一种经验的观众，然后通过大众传媒，推到社会上。你想赢得什么效应呢？是通过这种方式寻找另外一批对话人呢，还是仅仅为了给自己的行为涂上一层朦胧的自恋色彩。

王南溟：刚才沈语冰也谈到自从语言学进入了话语系统后，语言学就完全改变了语言的一种本质主义规定，也就是语言已变成话语了，之后我们在理解这个话语时强调一个交往，它作为语言的终极性的东西已经不存在了，然而在交往过程中，对话其实也就是对语境的设定。我们怎样来理解话语，就是从语言转到话语过程中，对当代艺术到底起了什么作用。个人是否还

需要一个话语系统,我们可以讨论一个大的话语的生成状态,就是话语的非稳定性状态。那么,本质主义被破坏后是否还需要继续建立一个新的系统?为什么我要提这问题,其中有一个原因,在讨论装置的时候,我们可以说装置艺术存在的方式是针对于古典传统艺术,这毫无疑问,但现在我们艺术家经常会面对这样一种提问,你搞装置,西方已经搞了许多年了,而且西方许多艺术家都在搞装置,那么你的装置还有什么意义?它引申出这个问题,装置这个话语是一次性的还是它有自己的一套话语系统?如果它不是一次性的,是不是它还要建立某种系统?如果它是一次性的,我们是不是还要搞装置和继续需要装置艺术家?当代艺术本身是否要建立一个元语言系统,如果要建立的话,它怎么建立?另外对装置艺术家而言,它是否还要建立一个个人的话语系统?我们其实可以分几个问题讨论,一个就是装置针对传统艺术时,它当然会起破坏作用,继而的问题就是装置以后的发展,装置到底是一次性的还是艺术形态史里的一个过程,这直接涉及到装置艺术家是否要存在的问题,如果是一次性的,那么装置艺术家都不要存在了,说到底,在艺术史里,只有一个装置艺术家,就是杜尚。但事实不是这样,装置从它刚开始一直发展到当今,由于我们已经有了装置这个艺术方式,我们回头看就觉得杜尚是装置艺术家的开端。反过来说,没有装置艺术方式,杜尚只能是现代主义时期的一个反艺术斗士,这就是说,艺术形态史里的东西始终是延续的,它不断需要有装置艺术家的出现,然后由这么多艺术家写成一部装置艺术史。那么装置艺术家是不是要进入到对语言的研究,我觉得王林提的问题还是比较尖锐的,他说我们不要陷入那种语言主义的圈套,就我本人的理解,他在针对传统语言时候,我们不能陷入一种语言主义的圈套,但是不是装置本身也有自己的一套语言,我们还可以讨论另外一个更具体的问题,对每一个装置艺术家而言,他如何设定自己的话语系统,然后在这种话语中不断丰富和拓展。所以,“装置:语言的方位”邀请的都是以前从事过装置艺术的艺术家,它可以让人们进入具体的装置语言的探讨。

沈语冰:我理解王南溟那个“语言的方位”的意思,其实刚才王林的话从他个人来

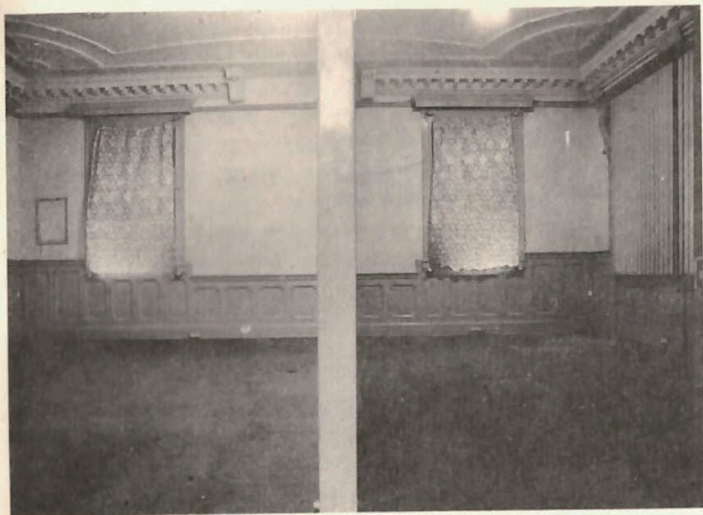
讲是语言,而用我的一个表述,实际上是个个性话语。每个艺术家有了互文性以后,就没有个性话语。从这个意义上讲,语言作为个人话语或个性话语的存在是有必要的,而且一定要比较强烈,这样才能构成一个文本或作品的张力。这个张力就是个性话语和他人话语在对话时,或者在你挪用、寄生和复制他人作品时,张力才会存在。如果本身没有个性话语,只是直接搬用别人东西,尽管你的观念构思可能比较新颖,但你的个人话语或个性话语不强烈,我想对他艺术品的评价上或意义上可能会存在一些欠缺。

王林:我觉得有效性在当代特别离不开我们谈论这个作品的圈子,你在什么文化圈里讨论这个问题。抽象地谈有效性是无意义的,因为有本质主义追求时,我们才谈这种普遍有效性。在当代艺术中很难谈到普遍有效,而只对某些人有效。我们在研究一个艺术家时,应该去研究它的某种持续性。当我们讨论作品的有效性,也就是它的被接受程度或被理解程度时,我们总是把这个作品摆到与人交往这个意义上谈。我看这个展览,刚才沈语冰说王南溟设置了三个陷阱,好象你不进入这边,总得进入那边,我刚好两边都不进入。我觉得本次提出的三个议题都没有必要提出。第一,当代艺术是艺术解构还是艺术建构?因为这个问题只能从文化背景上来说,所以它不存在艺术解构和建构的问题;第二,当代艺术有无与现代艺术综合的必要性。当代艺术有那么一个完整的東西吗?现代艺术有的,当代艺术没有,那么就不存在这个和那个综合起来的问题。第三,当代艺术需要语言演绎吗?因为当代艺术不是一个语言本体的一种发展,我们只有在品种里面才能谈到语言本体的问题,而不能一般地去谈语言本体。所以三个问题我都不进入。

顾丞峰:刚才王林的提法实际上把今天谈的问题提到另外一个极端了。我一直对这个问题有兴趣,包括王南溟说的,这个问题我们如果不进一步去考虑它,它永远是一个悬置的东西。谈到装置还有没有意义,那么就回到一个艺术史问题或者语言问题上来了。你认定装置这个东西本身有一套历史的东西贯穿到今天,你就必须要对它作出表态,大家共同来完成这样一个游戏圈,圈定这样一个游戏圈所需的游戏规则,起码在一个相对的时期内有可以共

同认同的东西,否则我们说的只是各自独白。当代艺术到今天如我们有进一步推动它发展的可能性的话,还是应该更多落实在具体的可操作的层面。可操作方面就是还有某种规范的东西在里面。比如回到装置这个本体问题,什么是装置,什么不是?我看到很多画家画了一些画,然后在他作品前面左右摆了一些东西,它把这叫做装置,可能我们很不赞同,说这怎么是装置,但用什么来反驳它,我觉得你首先要弄清楚为什么不是装置。这就必须用知识背景来理解,离开了这个你无法判断和表态。我个人的感受,我们面对作品时不得不对作品依附的很多外在的给我们已经强加的规范作出表态。如果把什么东西都说成是随机的偶然性的,那我们的谈论就没有意义了。我们所谈的共同点是什么呢?就是我们所理解的一种规范性是什么呢?我个人想在这方面做一些研究,在《江苏画刊》开这样一个专栏,讨论意义的模糊问题。在当代艺术中越来越多的艺术方式,根据我们常识判断的意义已经变得不重要或正在消失。那么,我们对这种作品如何作出判断?所谓的意义消失了,就是语言学角度讲的一种所指的暂时消退,剩下的是一种能指链的关系,你不得不对能指链关系作出判断。在当代艺术中这是无法回避的问题。因为我们已经不在早几年面临新生代作品或波普作品那个时期,可以用很背景化的东西作出判断,作出常识性解释,而意义也可以呈现出来。现在作品的很多意义是无法直接呈现的。这么说有没有意义呢?如果还用意义这个词来理解的话,很多问题就一下子无法说清楚。我看到这次展览觉得有很多东西可以启发我个人进行思考,如果仅仅停留在作品的精神呈现这个角度来谈,我觉得已经远远不够了。

王南溟:这次讨论可能会深入到对装置本身的研究,无可否认装置艺术已经存在了,既然存在了也应该研究,它肯定自身有一种要素在里面,构成一个装置而非其它,这是思考装置的一个前提。王林刚才的发言说装置没有本体,然而他又谈了一个装置的构成要素:第一是观念,第二是偶发性,第三是现成品。他说不进入圈套,但还是谈了装置的要素。我理解是这样的,装置作为当代艺术在针对古典主义或现代主义艺术时,王林理解的那种艺术状态完全是成立的,而且它具有那种功能。但我的看



▲ 通风现场 窗帘、弹簧秤 1995 钱喂康

▶ “告密者”的证明 综合材料 1995 胡建平



法是艺术到了装置艺术,而且已经进入了对装置的探讨,我们是不是还要放弃了装置的本身结构,来谈一个艺术不断解构的意义,在这一点上,我与王林有些不同。

王林:我的看法是这样,装置并不是一种先进的艺术,它和架上绘画和其它艺术是一样的,一种艺术家可以运用的方式,我把当代艺术分成三大类,第一是架上艺术,我不觉得当代架上艺术就没有意义,反倒更具独特意义。就是说它已解除了一种形式主义发展的负担,能更加直接面对它作为精神文化层面的意义。第二是实存艺术,就是装置艺术和环境艺术。因为刚才讨论的装置艺术问题,实际上有许多问题不能孤立地看,我们一谈到装置艺术就会涉及到环境和行为。第三是直觉的行为系统,就是以人体、人自身的行为作为媒介。实际上我是从艺术作为一种媒介这个角度来看这个问题。所以,我觉得装置是尚未完善而需要我们去发展然后形成一个自身体系的艺术样式,这样一个艺术样式,实际上,在架上绘画、在装置和行为里能够看到的就是人的思维、能力和人的智慧,在运用这种方式中体现出来的文化意义和自身的思维水平,就是说如果我要去看一个作品,也许最根本的就是从这个角度看。我们评价一个作品,总有一个先验的标准,不管你承认不承认,这先验标准都是有的,因为我们不是一个从天上掉下来的人,我们在文化现场中长大,我只是觉得在当代这种标准不再

是有普在性和永恒性,我刚才提到圈子问题,比如架上艺术就有架上艺术的标准,古典的、现代的标准在评价架上艺术仍然是管用的,实际上大家在用一些既定的标准,只是这种标准已经被零散化了,它不再是一个普在永恒不变的唯一出发点,所以我是这样看的,讨论意义问题我觉得很重要,实际上是从批评家这个角度来考虑问题,因为批评家一谈就得谈作品,谈作品就得有评价的标准,谈标准就要清理自己的思路,所以,我觉得当代从事批评的人,提出反省当代艺术,反过来是反省自己,反省你自己对当代艺术的认识和评价标准,这个意义上我们可以建立标准,但我觉得这不是一个本体论的概念,因为我们讨论本体论的时候,只能把它摆到一定的形态品种范围内讨论,抽象地讨论本体的东西实际上是毫无意义的,因为本体这个东西是谁也拉不出来的。

朱其:我就刚才王林谈的问题展开下去,我觉得关于语言本身的问题,从这次展题来看就说明一个问题,语言本身就是很无奈的一种陈述,我很理解王林提出的问题,但我觉得王林所使用的语言仍然是在沿用一种精英的或者人文主义的话语,而在我个人看来,我将话语或语言看作一种陈述。如果我们把话语看作陈述之后,然后我们才可以去考虑行为或装置作品的有效性。早期的人文主义的话语,它建立在那种

对知识背景的理解上。这种知识背景是面对我们整个世界的,当一种陈述或者话语展开时,它必然去指导或支配作品。当我们进入美术馆现场时,总是企图发现作品中存在的作者本身的语言踪迹,就是说,作者是否通过他的自我语言途径去达到某种本质。那么在本次展览的有些艺术家中,可能并不是要从语言演绎的途径去创造某种新的品质或气质。而相反,艺术可能抛弃那种整体意义上的陈述,或者搁置某种价值和意义。就是说过去那种概念在这个转型时期中,还能否对我们有效。当一种整体意义上的哲学问题被基本解决以后,对个体来说,是如何引用一种策略性的做法去达到某种效果。如果在创作之前,事先通过语言去设定某种本质或提出目标,反而可能导致歧途或偏向,我们都是带着知识的碎片在行为,一种可能的做法是不将自己置于某一种整体认识论的背景去寻找形式,就是说从古典主义文化经典符号中寻找图像,或从社会学现场去寻找道具和观念。艺术有时可能被看作它和艺术史没有连续性的联系,只是个体将某种因素带入现场,带入我们这个艺术圈的现场,然后去导致某种因素的增殖或者蔓延。当它参与某种对话时,新的话语可能建立。而这可能并没有一个非常完整的,或系统化的支持,只是个人对知识的信念或坚持,在遭遇某种动力、对话或误解后,这可能会产生效果。



▲ 天花板上的笼子 500×390×260cm 装置 林一林



▲ 改变电视频道便改变新娘的决定 装置 陈劲雄

的心态——如果一个错误非常普及，那么有趣的就不仅在于它是错的而在于人们为什么竟会相信它。这种错觉在每个时代尤其是世纪末阵发性出现，它把对自身所在时代出现的史无前例的历史现象的惊讶过度夸大作为一种时代特殊性，把当代描述为历史断裂和转折的分水岭，这种描述并不基于事态而是基于错觉和一种自我吹捧的居心——这种对历史突变的强调旨在将自己捧上改朝换代者的重要地位，借时代的伟大和特异来使自己的工作先天地获得伟大和特异。这固然是一种无效的自我慰藉，可这种末世学的无效尤其在于一种时代特殊性可以成为一切行为的理由因而实际上不能成为任何行为的理由。在大时代面前的感觉每个时代的人都强烈，今天面对电脑的我们并不比未来派面对齿轮措手不及或兴奋。用“裂变说”来支撑含意明确化的艺术选择需要一种历史宿命论的信念——“随着后现代文化的日益强大”，意义的明确将是“不可避免”的——艺术家们要尽快领悟这种必然趋势，跟上潮流、站对阵营！——我宁可将这种得意看作历史决定论或文化预成论所带来的盲目自信。当宿命论将历史人格化为具有某种意志力时，未来已按预定的阴谋被编码，这种理论实践上的后果，积极的是为所欲为，消极的则是无所作为，正好是极权政治中的暴君和

顺民二者。对历史必然性这种乌有之物的词语上的占有将为其声称占有者的一切行为开脱并为其镇压异己的历史方案提供合法性，这种占有不过是对当世的权力的渴求，这是一种自我加冕的先知形象。对此波普尔在《历史决定论的贫困》中曾加以精采的反驳：“历史决定论的贫困是想象力的贫困。历史决定论者不断地指责一些人说他们在其小天地里不能想象变化，但是历史决定论者本人也缺乏想象力，因为他不能想象变化所依赖的条件也会发生变化。”

今天面对这种宿命论的沉渣泛起，我只想进一步强调：历史前提作为一种统计性信息的不完全统计性。从任何一个前提出发，每一步的结果都作为不可测因素不断地加入并改变了初始条件从而我们可以把历史看作意志汇入其构成的人类活动，而把人类看作一个自我调整自我参与的方案：我们对未来是发生影响的，因而是负有责任的。宿命论的过失不在于其残酷的反对人而在于其懒惰：想要一劳永逸地逃避责任。后现代主义虽然是一个许多人都不敢宣称自己不是的时髦词语，但对我们来说并不是一套完成了的历史叙事。后现代自身在生成和选择中，它对我们的要求绝非不可避免并且可因其不正当而加以拒绝。在今天我们的理论家不需要扮演后现

代预言者过早地登上历史仲裁所的法官席，因为历史“作为产生活动是一种有意识地扬弃自身的产生活动。”①

从错误地使用语词建立错误的本体论，从中引出错误的方法论并倚仗一套错误的历史观，《力》文得出了当代艺术将走向含意的明确传达这一错误的结论。这种观点企图用政治取代哲学，用技术取代科学，用符号的含意取代艺术的感觉而否认艺术的实验状态；它在把艺术由语言的调整推向意识形态的干预时把艺术由超越的路径变成了现世的工具；它既把艺术捧得太高又把艺术贬得太低；它所追求的当下理解性只是流行歌曲的哗众取宠，其广泛性所放大的不是其批判性，而是其媚俗性。——幸好，这一理论所描述的艺术末日的景象只是一场语言的恶梦。

注① 马丁·海德格尔《哲学的终结和思想的任务》

② 理查·罗蒂《后哲学文化》P31

③ 《真理、意义、行动与事件》P211—212

④ 同上

⑤ 维特根斯坦《哲学研究》第116节

⑥ 马克思《1844年经济学哲学手稿》P126

语言的方位展作品



▲ 薄膜 塑料薄膜、方凳、白手绢、玻璃等 1995 陈妍音

▼ 张新作品 保温瓶胆 冰 室外置放



東方油畫藝術廳

劉開榮

武权'95 作品展

主办：北京东方艺术厅

展场：北京 中国美术馆

展期：1995年9月29日—10月8日

武权

1961年生北京人

1986年毕业于中央工艺美术学院

1991年在中央美术学院首次举办

个人作品展



作品 95-2-33

东方油画艺术厅已更名为北京东方艺术厅
董事长法人代表林文彬、副董事长曾晓田、
艺术总监何冰

总经理：王淑贤

北京东方艺术厅临时办公室：

北京西城大翔凤胡同24号

邮编：100009

(什刹海前海西街恭王府北侧)

电话：010—6057264 传真：010—
6057250



武权作品 93-8-20

ISSN 1005-6890



国内统一刊号：CN32-1093/Z
定 价：6.80元