华南农业大学学报(社会科学版)
2012年第3期 JOURNAL OF SOUTH CHINA AGRICULTURAL UNIVERSITY No. 3 2012
(第11卷) (SOCIAL SCIENCE EDITION) (Vol. 11)

装置艺术的概念及其呈现方式

萧 元[a,b]

(广州美术学院 a. 艺术与人文学院; b. 艺术学研究所,广东 广州 510260)

摘 要: 装置艺术自兴起后的半个世纪内,已发展成世界视觉文化的主流样式。然而在装置艺术的研究和创作中都存在不少盲区。文章从考察装置艺术的发生发展着手分析装置艺术的概念与集合艺术、拾得物、现成品之间的联系与区别,还重点把装置艺术与雕塑艺术作了对比,从而对装置艺术的概念给出了定义,并对装置艺术的几种重要呈现方式进行了分析研究,归纳其各自不同的美学特点和取向。

关键词: 装置艺术; 集合艺术; 拾得物; 现成品; 雕塑

中图分类号: J05 **文献标识码:** A **文章编号:** 1672-0202(2012)03-0126-13

装置作为20世纪的一种新兴艺术,到20世纪末的时候,已经发展成为最重要的主流艺术形态之一,它在世界三大当代艺术展览中①,与架上绘画和媒体艺术共同形成了三足鼎立的局面,而当代艺术家中的著名画家和媒体艺术家,也大多从事装置艺术的创作。早在1970年代,伦敦就有了专门的装置艺术博物馆;而旧金山的卡帕街装置艺术中心,更是由1983年的一幢房子发展为2000年时的四幢房子;纽约的当代艺术中心(PSI)也是一个装置艺术中心,专门设有露天的隔间供大型装置艺术作品的展出。仅美国的圣地亚哥现代美术馆,在1969—1996年的27年间,即举办了67次装置艺术展览。随着装置艺术逐渐成为20世纪视觉文化的主流,其艺术影响力日益扩大,除了美欧的美术学院大多开设了装置艺术课程,美国和加拿大还在中小学美术教材中设置了装置艺术的课程,在英国的哈德斯费尔德大学还设立了专门的"装置艺术学士学位"。2000年在美国的缅因美术学院,10个硕士生的毕业展中,就有9个展出的是装置艺术作品。中国当代艺术中的装置艺术起步稍晚,但至迟在"85新潮"时已有萌芽,而在"89中国现代艺术展"上已出现了一些有影响的装置艺术作品,如黄永砯的《<中国绘画史>与<现代绘画简史>在洗衣机里搅拌两分钟的结果》,就是以装置艺术的方式呈现和参展的;此次展览中发生的著名的"枪击事件",如果认真考察其艺术形态,也应归入"装置艺术"+"行为艺术"的创作之中。迄今为止,中国当代艺术家"海外军团"中的"蔡黄徐张"②,也莫不以装置艺术作为其主打产品之一亮相,试图以强烈的中国文化特色和他者身份融入西方艺术主流。相对于装置艺术的蓬勃发展与广泛普及,对装置艺术的理论研究则显得相当滞后与薄弱,究其根本原因,是由于脱离了西方当代艺术发展的大背景与主题脉络,脱离了与装置艺术发展休戚相关的西方当代思想文化主潮,造成的后果,不仅使得一些美术史家

收稿日期: 2012-02-25

基金项目: 广东省教育厅人文社会科学研究项目(03SJA760004)

作者简介: 萧 元(1957—),男,湖南宁远人,广州美术学院艺术与人文学院研究员,主要研究方向为中西当代艺术比较.

① 意大利"威尼斯双年展"(Venice Biennale)、德国"卡塞尔文献展"(Kassel Document)、巴西"圣保罗双年展"(Sao Paulo Biennial)合称为世界三大当代艺术展览。② "海外军团"系中国当代艺术界惯用的称谓,特指85新潮之后移居海外,其主要创作与展览活动也在海外进行的中国当代艺术家。"蔡黄徐张"分别指的是蔡国强、黄永砯、徐冰、张洹。

和批评家对装置艺术的基本概念与发生发展的历史不甚了了,也使得许多从事装置艺术创作的中外艺术家,仅仅将其作为一种时髦和凑热闹的新形式,作为一种成人积木来摆弄,完全遮蔽和忽视了作为广义的观念艺术之下的装置艺术,它所原本应该具有的深刻的思想内涵与人文内涵。

一、装置艺术的发生学问题

把任何新生事物都说成古已有之的"索引派",中外皆有。美国艺术批评家胡·戴维斯(Hugh. M. Davies)就认为,装置艺术的起源能追溯到法国拉斯考克斯(Lascaux)岩洞的原始壁画,装置艺术是人类古老文化在当代艺术中的遥远回音,他认为原始艺术家创作的洞穴壁画不是单独的、可以移动的艺术品,而是一个体现了宗教或巫术的环境[1]。英国艺术批评家尼古拉斯·德·奥利维拉(Nicolas de Oliveira)则把装置艺术的起源追溯到 19 世纪末的一个法国邮递员,该邮递员花了二十几年的业余时间四处捡拾石头、贝壳及各种废弃物,用这些材料与水泥结合,修建了一座比例缩小了若干倍、无法居住的"理想宫殿"[2]。上述两种穿凿附会的无稽之谈根本不值一驳,因为它们均从根本上否定了装置艺术的三维(of three dimensions)特征、现成品(ready made)艺术特征、装置装配(installation 或 assemblage)特征和观念艺术(idea art 或 conceptual art)特征,亦即从根本上否定了装置艺术的当代性。拉斯考克斯岩洞的原始壁画,是原始人类用不同颜料画在洞穴岩壁上的绘画,怎么说都只是一种二维的平面艺术。就像我们不能把巴斯克特(Jean—Michel Basquiat)与基思·哈林(Keith Haring)在纽约地铁墙壁上的涂鸦艺术(Graffiti Art)认作是装置艺术一样,尽管这两位涂鸦艺术家在纽约地铁墙壁上创作的涂鸦艺术同样不是单独的、可以移动的艺术品,而且也是一个体现了宗教或巫术的环境,但它们终究是一种二维的平面艺术,因此也不能把拉斯考克斯岩洞的原始壁画称为装置艺术。从艺术形态学来区别,二维的平面的壁画艺术与三位的立体的装置艺术有着本质的不同。至于法国 19 世纪末那个邮递员所修建的"理想宫殿",虽然是一个三维的立体的物体,也利用了部分现成品来进行修建,甚至也体现了该邮递员的所谓"生活观念",但怎么来看也只是用建筑方法修建的一个缩微景观(建筑本身也要用到钢材、水泥、砂石等"现成品"材料,同样体现了建筑师的"生活观念"和"建筑观念"),并多少有一点媚俗艺术(Kitsch Art)的倾向,是混合了洛可可和其它畸形美学趣味的一个大杂烩,不仅其中没有丝毫的当代艺术观念可言,其对现成品的利用也完全只是建筑学意义上的修建缩微景观时所用的那一套,与装置艺术中对现成品的装置装配完全是两码事。就像不能把一切建筑物和所有的缩微景观都划归为装置艺术一样,我们也不能把 19 世纪末法国邮递员修建的"理想宫殿"认作装置艺术的源头。

当代艺术研究中比较通行的观点,是把装置艺术的始作俑者归于杜尚(Marcel Duchamp),但此种说法仍需详加辨析。顾丞峰、贺万里在《装置艺术》一书中说:"最早装置这个概念从什么时候开始出现似乎难以有权威的说法。如果真要问第一件装置出现于何时,艺术史的回顾告诉我们,这顶桂冠还是要戴在大师杜尚的头上。在 1917 年在美国举办的军械库展上,杜尚令人惊骇地将一件小便池搬上了展台。……这件作品符合了日后装置的最基本条件——它是一个不折不扣的工业产品,也就是杜尚日后所说的现成品(ready object)。""……后来杜尚在《盲人》杂志上曾加以说明:'mutt 先生是否用他自己的手制造了这个喷水池并不重要,他选择了它。他取了一件平凡的生活用品,将它摆置起来,使它在一个新的标题下失去了它的实用意义——(他)为那个物品创造了一种新思想'。"[3]以上两段文字至少告诉了我们这样四种意思:(1)艺术史上的第一件装置是杜尚的小便池;(2)作为第一件装置的小便池参加了 1917 年在美国举行的军械库展;(3)小便池符合装置的最基本条件——现成品;(4)杜尚强调了对现成品选择的重要性。

而贺万里在《中国当代装置艺术史》一书中说:"装置艺术,最早的说法是'现成品艺术'。这

个词起源于20世纪初的杜尚(Duchamp)。这个法国人利用自己评委委员的地位,把一件工业制成品——小便器签上名字置放于博览会。……对于外界的不解,杜尚提出了'现成品艺术'的说法予以辩解:Mutt先生是否用他自己的手制造了这个喷水装置并不重要。他选择了它,他取了一件平凡的生活用品,并将它摆置起来,使它在一个新的标题和观念下失去了它的使用意义——他为那个物品创造了一种新思想。"[4]以上文字也告诉了我们这样四种意思:(1)装置艺术的另一种说法("最早的说法")是现成品艺术;(2)杜尚把一件小便器放于博览会;(3)杜尚为小便器这个"现成品艺术"辩解;(4)杜尚在辩解中把这个小便器称为"喷水装置"。值得注意的是,《装置艺术》中提及的指称明确的"1917年在美国举办的军械库展",到了《中国当代装置艺术史》中变成了指称模糊的"20世纪初"和"博览会";而《装置艺术》中引用的"杜尚言论""Mutt先生是否用他自己的手制造了这个喷水池并不重要",在《中国当代装置艺术史》中却变成了"Mutt先生是否用他自己的手制造了这个喷水装置并不重要",贺万里先生特地引用了另一个版本的译文,即把喷水池说成"喷水装置"的译文,让人看上去以为是杜尚亲口说过这个小便池的现成品就是一个"装置"。综合以上顾丞峰、贺万里著作中几段引文的意思,可以提出以下几个问题:(1)小便池是否是艺术史上第一件装置;(2)杜尚的小便池(或小便器)是否参加了1917年在美国举办的军械库展(或"20世纪初"的"博览会");(3)装置艺术和现成品之间是一种什么样的关系;(4)杜尚是否说过小便池是个"装置"或"装置艺术"。

即使把集合艺术(assemblage)作为装置艺术(installation)的同义词[5]21,艺术史上的第一件装置也不是杜尚在1917年选择并命名的这件工业制成品小便池(《泉》或《喷泉》),装置艺术最早的说法也根本不是现成品艺术。简短地回顾一下艺术史便不难发现,巴布罗·毕加索(Pablo Picasso)在1912-13年就创作了多件粘有金属片和金属罐的集合艺术品《吉它》;杜尚在1913年就用现成品创作了著名的装置艺术《自行车轮》,即把一个自行车轮固定在一张凳子上的作品,而在1913年的1月他已完成了《大玻璃》整个下半部的设计,在1913—1914年间还完成了装置作品《三条织补线标准尺》的创作。杜尚的小便池(《泉》或《喷泉》)作为"全球最著名的现成品",无疑是"20世纪现代艺术的象征"[6]699,却肯定不是艺术史上的第一件装置,甚至也不是杜尚的第一件现成品作品,因为他在1914年和1915年已经先后完成了《晾瓶架》与《断臂前》的现成品创作,众所周知,前者是一个晾瓶架现成品的选择与命名,而后者是一把雪铲的选择与命名。

这件并非艺术史上第一件装置,也并非杜尚第一件现成品作品的小便池,是否参加了"1917年在美国举行的军械库展"或"20世纪初"的"博览会"呢?任意打开一本关于现代艺术或当代艺术的史书和词书,都可以清楚地知晓,"军械库展"(Armory Show)指的是1913年在美国纽约军械库举行的艺术展览,这个展览展出了当时美国和欧洲艺术家的约1600件作品,杜尚的代表作《下楼梯的裸女》就是在这个展览上展出并产生了轰动效应的。在1917年时的纽约,并没有举行什么"军械库展"和"博览会"。那么杜尚当时是要把他选择的这件小便池现成品送去参加一个什么样的展览会呢?原来,在"1917年,纽约模仿巴黎的'独立沙龙展',成立一个新的'独立艺术家协会'。任何人只要付六块美金,就可以送两件作品来展"[7]63,"在杜桑的帮助下成立于纽约的独立艺术家协会于1917年举办了一个展览"[8]42,而这个展览"规模几乎是军械库展的两倍"[9]152。"十二位纽约著名的富人,包括亨廷顿、梵德比尔特、惠特尼女士同意共同出资一万美元来资助这一回展览,这个展览计划于4月10日在大中央宫展出。那是位于莱克星顿大街的一座巨大的展厅。"[9]155尽管"瓦尔特·爱伦斯伯格提议让马塞尔·杜尚担任遴选委员会主席"[6]186,但是"《喷泉》并没有获得展出"[7]67,"展览布置委员会愤怒地拒绝将这个东西当作雕塑展出"[8]43,"这个问题直到4月9日的内部预展前的一个小时内才得以解决,当时十位协会董事会成员碰了面。据当

时刊登在《纽约先驱报》的文章,‘莫特先生(指小便池)的支持者在投票时变为少数’,董事会主席威廉·格莱肯斯最后宣布‘没有任何根据可以说明它是艺术品’,杜尚和阿森伯格立即宣布退出委员会,以示抗议。”[9]155“面对 R·莫特这个特例,理事会召开紧急会议……于是理事会全体成员便靠投票来做决定,最终,不同意展出的意见占了上风。”[6]189“由于遴选委员会拒绝小便池在沙龙展上展出,想造成轰动效应的愿望没有实现。”[6]194-195只要少许翻阅几种有关杜尚的传记资料,就可以明确地肯定,杜尚不仅未能把他完成于 1917 年的现成品作品小便池送去参加 1913 年的“军械库展”,也没能在什么“博览会”上展出这个小便池,甚至未能在他自己担任评委的 1917 年的独立艺术家沙龙展上展出,他虽然把作品送去参加了评选,但最终还是遭到了拒绝。

小便池这个后来几乎成为杜尚符号的著名作品,后来是否展出过,或者最后的下落如何呢?“这件小便池一周之后又出现在斯蒂埃格利兹的‘291’画廊,是杜尚自己把它带过去的”[9]158,“在休斯顿的门尼收藏中心于 1989 年专门为这件东西搞了一个展览,展出了许多复制品,并伴有一本由艺术家威廉·凯姆菲尔德完成的著作。没有人知道哪一件是真的,最令人可信的是经过斯蒂埃格利兹拍照之后放在 291 画廊展出的那一件。……这个历史性的展览是‘291’画廊的最后一个展览,之后,便关闭了此画廊。《喷泉》的原作再也见不到了——也许它遭到了第一个《自行车轮》和《晾瓶架》同样的命运——扔到了垃圾箱里。”[9]157“斯蒂格利兹将这件物品拿到了 291 画廊里展出,而且还为这件展品拍摄了几张神奇的照片。”[6]199这也就是说,小便池即便在 1917 年参加过展览,那也是在被独立艺术家沙龙展拒绝一周之后,在“291”画廊展出过一次,之后便被当做一个真正的小便池扔进了垃圾箱。至于装置艺术和现成品艺术之间是一种什么样的关系,装置艺术“最早的说法”是否就是现成品艺术,本文在下一节的论述中还要详加辨析,此处先不赘述。

关于杜尚是否说过小便池是个“装置”或“装置艺术”的问题,有必要先核对一下《中国当代装置艺术史》中的引文原文。按照该书的注释,这一段话来自湖南美术出版社 1991 年版的《杜桑》一书:“姆特(Mutt)先生是否用他自己的手制造了这个喷水池并不重要。他选择了它。他取了一件平凡的生活用品,将它摆置起来,使它在一个新的标题和观念之下失去它的实用意义——(他)为那个物品创造了一种新思想。”[8]43令人大吃一惊的是,《中国当代装置艺术史》在引用上面这段译文时,不仅对原文做了多处字句上的修改,而且还把原文的“喷水池”改成了“喷水装置”。好在这段译文不长,而且在多种版本的杜尚传记中都有出现,我们不妨将其与另外的两种译文进行一下比较:“是否是莫特先生亲自制作这件《喷泉》并不重要。他选择了它。他从日常生活用品中挑出来。在一个新的标题下,从一个新的观点看来,它原有的功能消失了,但为它创造了一个新意义。”[9]156“不管理查德·莫特先生是否亲手制作了《泉》,这已不重要了。他选择了这件物品,选择了一件日常用品,准备送去参展,在新的标题和新的视角下,物品原有的意义也就消失了,从而给人一种全新的感受。”[6]195此外在其它的几种杜尚资料中,也均未把“喷水池”“《喷泉》”或“《泉》”译作“喷水装置”。难道众多的译者都翻译错了,而只有《中国当代装置艺术史》的作者在引用别人的译文时,发现了译文的重要错误,忍不住要将其“正译”过来不成?好在这个《理查德·莫特先生事例》的短文是艺术史上的名篇,并不难找,只要在 Google books 中输入 the Richard mutt case,便可以获得约 3700 条结果,但凡一切研究杜尚、达达主义和现当代艺术的著作中都有收入或引用这一重要文献。刊登于《盲人》(The Blind Man)1917 年 4 月 10 日第一期的这篇短文全文如下:

The Richard Mutt case

They say any artist paying six dollars may exhibit.

Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.

What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain:—

1 Some contended it was immoral, vulgar.

2 Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.

Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows.

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that it's useful. Significance disappeared under the new title and point of view-created a new thought for that object.

As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges. [10]

以上引用的三种不同中文译文都只是这篇短文中的同一小段,纵观这篇短文,从头至尾都找不到 installation(装置、装配)和 assemblage(集成、集合)的词语,可见三种不同中文译文的译者都没有译错。只有 fountain(泉、喷泉、喷水池)一词勉强可以译作"人造喷泉装置",而这个"人造喷泉装置"中的"装置"也只能作 ready-made(现成品,人工制造)来解释,丝毫没有 installation 或 assemblage 的意思在内,和装置艺术更搭不上边。由此可见《中国当代装置艺术史》一书在引用《杜桑》一书的译文时,擅自将"喷水池"的翻译改为"喷水装置"的做法是错误的,也是不严肃的,容易误导读者以为杜尚本人说过《泉》(fountain)就是一个装置,从而和《中国当代装置艺术史》一样推导出它是艺术史上的第一件装置。何况从艺术史的角度而言,上面那段文字包括 The Richard Mutt Case 的整篇短文是否出自杜尚之手还存在争议,Calvin Tomkins 就认为:"这是一篇狡黠而精彩的美文。但谁是作者,还不是完全清楚,比特里斯在她的自传中说是她写的。杜尚当时认为是路易斯·诺顿的杰作……但在更早的时候,他说是由编辑们共同完成的。"[9]156

二、装置艺术的概念问题

澄清了杜尚的小便池《泉》不是艺术史上的第一件装置,也明白了它没有参加"1917 年在美国举办的军械库展"或"20 世纪初"的"博览会",甚至也没能参加杜尚本人希望它参加的 1917 年的独立艺术家沙龙展,还知道了杜尚并没有说过小便池是个"装置"或"装置艺术",接下来可以进一步考察分析小便池是不是一个装置作品,以及装置艺术和现成品之间的关系了。

1961 年末由威廉·塞茨(William C. Seitz)策展、在纽约现代艺术博物馆举办的"集成艺术"展(The art of assemblage 又作"集合艺术"展或"组合艺术"展),是较早而又较具规模的一次为集成艺术和装置艺术正名的展览,因为 assemblage 一词中也含有装置、装配的意思。这个集成艺术展是一个现当代艺术的回顾展,从两度空间的平面立体主义的拼贴到照相蒙太奇,一直到达达各流派和超现实主义者的实物,及废品雕塑和整体房间环境,几乎应有尽有。塞茨给当时展出的集成艺术即装置艺术下了如下定义:"(1) The are predominantly assembled rather than painted, drawn, or carved. (2) Entirely or in part, their constituent elements are pre—formed natural or manufactured materials, objects, or fragments not intended as art materials."[11]这段英文可试译为:"(1)它们主要是装配而成,不是着色、绘制或雕刻出来的;(2)它们的整体或基本构成成分和要素,是预先形成的天然材料或制造加工的材料,而不打算用艺术材料。"塞茨的定义是目前所能见到的关于集成艺术或装置艺术的较早说法之一。综合塞茨的定义,可以发现当时的集成艺术或装置艺术具有这么几个特点:(1)它是一种物体并置(装置或装配而成)的艺术;(2)它所使用的物体是不经过造型处理的实物(不是着色、绘制或雕刻出来的);(3)它所使用的物体包括了天然和人工的材料;(4)它不打算

使用已往作为艺术材料的物体。考虑到这是较早而又较具规模的一次为集成艺术和装置艺术正名的展览,装置艺术的概念尚在生成之中,因此塞茨给出的装置艺术定义的内涵外延都还比较模糊,并显而易见地受到了此次展览内容的局限。比如此次展览中收入了为数不少的二度空间的平面立体主义的拼贴和照相蒙太奇,为了将这一部分展览内容也涵括进去,塞茨差点就放弃了装置艺术最为重要的"三维艺术"也就是三度空间的特征,至少没有明确地给出这一特征。但是,塞茨虽然把"预先形成的天然材料或制造加工的材料"都归入到集成艺术或装置艺术使用物体的范围,也没有使得他所定义的集成艺术或装置艺术的概念与拾得物(found object 又作摭拾物或偶得物)的概念完全重合。拾得物与现成品(ready-made 又作人造物品)的概念均来自杜尚,如前所述,他在 1913 年前后已经完成了多件装置和拾得物或现成品艺术的创作了。由于拾得物的概念也包括了天然物品与人工物体在内,其中的天然物品可以是一个贝壳、一块石头和一块浮木,其中的人工物体则可以是一个日用品、一件衣服和一部机器,而集成艺术或装置艺术与拾得物之间还是存在明显的区别,这几个概念是没有完全重合,因此也是不可能被彼此完全取代的。集成艺术或装置艺术的概念甚至不能与现成品或人造物品的概念完全重合,比如艺术史上最为著名(虽然不是最早)的现成品艺术之一《泉》,就不是一个装置作品,因为这个著名的小便池虽然是一个工业制成品,一个现成的人造物品,却是一件单个的现成的人造物品,它显然不是"装配起来的",不是一种物体并置的艺术。由此可以得出集成艺术或装置艺术三度空间特征之外的另一个重要特征,也是使得它与拾得物或现成品区别开来的第二个特征,即装置艺术是由两件以上拾得物或现成品装配和并置而成的艺术。前面已经分析出拾得物与现成品的区别,拾得物的概念比现成品要大,它们之间是包含与包含于的关系,即拾得物的概念包含了现成品在内,现成品的概念包含于拾得物之中,现成品是拾得物这个主概念下面的从属概念。单个的贝壳和单个的浮木,经艺术家命名之后,可以被称为拾得物艺术;单个的瓷器便盆,经杜尚命名为《泉》之后,可以被称为拾得物艺术或现成品艺术,却都不可以被称之为集成艺术或装置艺术。其他如"垃圾艺术"(junk art 又作"废品艺术")的概念与集成艺术或装置艺术之间的关系,亦可作如是观。不同之处在于,拾得物与现成品的概念基本上指的是三维空间的立体物品,而垃圾艺术也可用来创作两度空间的"拼贴绘画"(combine paintings),而这正是使得 1961 年的威廉·塞茨疑惑不已的一个问题。

"结合体"(combine 又作"合成品")艺术是美国艺术家罗伯特·劳申伯(Robert Rauschenberg)杜撰的术语,专门指他运用拾得物或垃圾艺术制作的杂种绘画/雕塑,其著名的作品有《字母组合》(1955 – 1959,又作《单色图表》)、《床》(1955)[12],前者是用他从街上捡来的废弃轮胎、山羊标本、棋盘格等拼接、绘制而成,后者是用废弃的床垫和布拼作为画布而创作,这些作品结合了绘画与雕塑的特性,又结合了达达(Dada)的反传统、反艺术、反文化与抽象表现主义(Abstract Expressionism)的情感倾泻、动势笔触和巨大尺幅。劳申伯在当时和后来如日中天的艺术生涯中,之所以杜撰了一个"结合体"(combine)或"结合绘画"(combine painting)的概念来指称自己的创作,而当时和后来的艺术批评家也顶多只是用"新达达"(Neo-Dada)来评述他的作品,他自己和别人都没有把他的艺术归入集成艺术或装置艺术,就在于劳申伯对他所使用的物体(拾得物或现成品)作了造型处理,即他用颜料对所使用的物体进行了或绘制、或描画、或滴溅、或泼洒的造型处理,而没有仅仅停留在把拾得物和现成品进行一番装配或装置的阶段。可见不对所使用的物体进行造型处理,是装置艺术区别于其他艺术种类的第三个重要特征。

由于集成艺术或装置艺术的三维亦即三度空间(of three dimensions)特征,最容易使它与同样三度空间的雕塑(sculpture)混为一谈,因此有必要把装置与雕塑之间的异同作一个仔细区分。雕塑作为一门古老的主流艺术形态,在其长期的发展历程中,已经形成了雕、刻、塑、堆、贴、焊、敲、

编、活体翻模、着色、着装等诸多制作方式，又随着当代艺术的发展而出现了声光雕塑、软雕塑、动态雕塑等诸多“新雕塑”（New Sculpture）形态，而且当代艺术的诸多重要流派如极少主义（Minimalism）、波普艺术（Pop Art）和照相写实主义（Photo-realism）中都出现了相应的著名雕塑家，而一些著名艺术家如唐纳德·贾德（Donald Judd）和卡尔·安德烈（Carl Ander）的一些极少主义雕塑作品，也确实是在雕塑和装置的中间地带进行创作的，但这毕竟属于个案，绝大多数的雕塑家包括波普艺术和照相写实主义雕塑家的绝大多数雕塑作品，都是可以和装置作严格区分的。除了沿袭威廉·塞茨的观点，从既不雕也不塑、更不做其他造型处理等方面去进行区分之外，还有一个区分的方式，就是作品的是否翻模铸造即复制。除了唐纳德·贾德和卡尔·安德烈那些更接近观念艺术（Conceptual art 或 Idea art）的作品外，无论是传统雕塑还是新雕塑中的绝大多数作品，都是可以通过翻模铸造来进行复制的；而装置通常作为一种大型的户外空间或画廊空间的展出作品，作为一种对“机械复制时代的艺术”（本杰明语）的反叛，往往在展出一段时间之后便被拆除，留存下来的往往只有图像和文字记录，尚未见到有哪个装置艺术家将其装置作品复制许多以供展览和出售的记载。当然，装置的概念也和当代艺术中的其它许多概念一样呈开放状态，仍然在生成之中，装置艺术和当代艺术的正在进行时必定会对它不断做出补充与修订。然而不管艺术创作的内容和形式如何发展与千变万化，装置和雕塑这两种艺术形态及其概念也不会越来越趋于融合甚至完全重叠。因为倘若它们是同一件东西、同一样艺术形态、同一种艺术形式、同一个艺术概念，那么最初人们就会用“雕塑”或“新雕塑”来指称装置的存在，今天也就不会有装置这个新的艺术门类的日益发展。

英文中的 installation 原本是一个工业与建筑方面的用语，有安装、装配和已经装配好可供使用的仪器与设备的意思。直到 1970 年代，在装置艺术蓬勃发展之后，installation 一词才被借用来指称那些大型的、不能被描述为雕塑、经常使用各种混合材料的、三维空间的艺术作品，有时它就被直接称为“混合材料装置”（mixed-media installations），其外延比起 60 年代的集成艺术（assemblage）已经有很大的扩展。尽管后来的不少研究者如拉尔夫·迈耶（Ralph Mayer）等大多在其著作中把 assemblage 作为 installation 的同义词来使用，然而在美术史的实际发展过程中，还是显示出了这两个概念的细微差别。比如 assemblage 就显然不能把类似于 video installation（录像装置）、mixed-media installations（混合材料装置）的含义包括进去。由此可见，在 60 年代开始使用的集成艺术或装置艺术的概念 assemblage，作为装置艺术早期形态的一种概括和指称，更多地具有集成、集合与组合的特点，它是内在地包含于后来使用的 installation 之中的，也就是说后来使用的装置艺术（installation）的概念比先前的集合艺术（assemblage）要大，两者并不能完全等同或重合，集合艺术、录像装置、混合材料装置都是装置艺术这个主概念下面的从属概念。随着装置艺术的不断发展，后来还产生了专门为特定的场所和空间所创作的装置作品，被称为场域特定艺术（site specific art）。而作为伴随着 20 世纪观念艺术的产生而兴起的装置艺术，观念和思想的内核无疑是一切装置的灵魂，其源头仍然可以追溯到杜尚“非视网膜艺术”的创作主张上去，甚至可以推而广之，把装置艺术视为广义的观念艺术之下的一个艺术门类。

三、装置艺术的几种呈现方式

装置艺术自兴起后的半个世纪内，已产生了许多有世界影响的装置艺术家和代表作品，我们大致可以从以下五个方面来概括其呈现方式：

（一）社会理念的强烈诉求与表达

二次世界大战的噩梦一直萦绕在第一代当代艺术家的心中，亲历过二战而成长起来的当代艺术家，许多都把自己的创作与毕生精力献给了反战与和平事业。15 岁从纳粹魔爪下逃生、后来生

活在芝加哥的德裔女艺术家梅尔 - 波恩斯坦(Meyer-Bernstein)便是其中的杰出代表,她曾经发誓“我绝不沉默”,立志要以政治性的艺术作品控诉纳粹德国的罪恶。她于 1991 年创作的装置《神社》[13],就是以模仿再现的手法,重现了集中营的牢房和纳粹用来运送犹太人到集中营的火车货车车厢,展厅的墙壁被刷成近乎黑色的铁灰色,墙上还装上了铁丝网,地面则铺满金色的麦秸,并在墙上装上了奥斯维辛集中营指挥官鲁道夫·赫斯的大量照片,这个罪大恶极的刽子手曾被指控杀害了 2 万人,已于 1946 年被判处绞刑。梅尔 - 波恩斯坦的大多数装置作品,都对纳粹的暴行予以了揭露和谴责,意在激发观众的反思与拷问,同时也是对二战受害者的祭奠与哀挽。克里斯蒂安·博尔坦斯基(Christian Boltanski)是一位法国装置艺术家,他虽然是在二战行将结束的 1944 年出生于巴黎,却仍然对战争的残酷表示了强烈的关注,并以一系列纪念碑式的死亡主题装置享誉世界。他在 1989 年用锡架子、锡盒、灯泡与放大的老照片创作的装置《遗物挽歌》,1986—1991 年用锡架子、老照片、灯泡创作的系列装置《纪念碑:第戎的孩子们》,还有 1994 年用类似材料与手法创作的大型装置《1938 年柏林大汉堡街的犹太学童》[14]22,都以令人震撼的形式揭露了战争暴行对不同种族儿童的滔天罪恶,其作品催人泪下而又发人深省,既是一次对纳粹罪恶的无声控诉,也是一次对人类良知的衷心呼唤。在梅尔 - 波恩斯坦和克里斯蒂安·博尔坦斯基的装置作品中,都很好地运用了拾得物与现成品,并以强烈的形式感表达了他们热爱和平、反对战争的思想观念。

以知识女性和艺术女性的率先觉醒而开始的对男权社会的挑战与批判,女性对自身历史与现实存在的探讨与追寻、对女性现行社会地位的质疑与超越,形成了 20 世纪下半叶蔚为壮观的女权主义运动。1939 年出生的美国女艺术家朱迪·格洛维茨(Judy Greowitz),于 1970 年将自己名字中的夫姓去掉,用其出生地芝加哥为姓,改名朱迪·芝加哥(Judy Chicago),以反抗男权社会的压迫,并从此开始她作为女权主义艺术家的创作生涯。她最著名的作品是 1975—1979 年历时四年完成的大型装置《晚宴》[15],这一作品现已成为女权主义艺术的里程碑。《晚宴》的整体结构是一个边长 1460cm 的等边三角形,系用三个餐桌拼成,环绕着这个等边三角形的巨大餐桌设置了 39 个席位,在这些相应席位摆放的餐巾上绣有 39 位历史上著名女“客人”的名字,而在餐桌的大理石底座上还刻有 999 位女性的名字。除了作品的等边三角形整体造型是一种女性性器官的符号性展示,在餐桌上每一个席位放置的陶瓷花卉和水果也都被制作成类似于女性性器官的优美形状,而不按尊卑序列排座的等边三角形也标志着对女性边缘地位的拒绝,历来象征男性艺术的大理石和象征女性艺术的针织物亦在《晚宴》中分庭抗礼、平等使用,对身体、身份和材料的同时探究成了芝加哥这件作品中引人深思的核心观念。在《晚宴》的创作过程中,芝加哥先后动用了上百位女性共同参与创作,真正如她自己所说的那样,做到了用这个装置作品来展示妇女在人类文化中的重要作用,并制止永无休止地对妇女的忽视。《晚宴》于 1979 年在洛杉矶现代艺术馆展出时曾引起轰动,吸引了 10 万人前往观看,其创作形式甚至还被后来的装置艺术家不断模仿。

(二)社会历史的客观再现与述说

如同芝加哥把专门制作的陶艺和针织物当现成品在她的装置中使用,卡巴科夫也把自己的苏派写实绘画当现成品在装置中使用。前苏联时期各种衣食住行的生活日用品包括生产工具和材料,与作者自己的写实绘画及当时的各种音像资料装配在一起,以巨大的场景装置构成了前苏联时期社会生活的宏大叙事。1933 年出生于前苏联、1988 年移居美国的伊利亚·卡巴科夫(Ilya kabakov),是俄罗斯最重要的前卫艺术家,也是 20 世纪最伟大的装置艺术家,他把装置艺术的表现力发挥到了极致,在 2000 年时曾被美国《艺术新闻》评为“世界十大艺术家”之一。卡巴科夫在 1995 年应法国蓬皮杜艺术中心特邀而创作的《我们在这里生活》[16],是一组巨大的装置作品,由 19 个相对独立的装置组成,曾在蓬皮杜艺术中心的首层大厅和地下一层展出,并被该中心永久收藏。

卡巴科夫将他在前苏联收集的各种生活原物,包括木材、钢筋、脚手架、油漆桶、桌椅板凳、自行车、床上用品、书刊杂志、标语宣传画、锅碗瓢盆、针头线脑及大量文献资料,运到蓬皮杜艺术中心,现场装置,模仿创造出了建筑工地和居民生活区,其中还包括三个音乐与美术装置场所,把苏联时代的生活纤毫毕露地展现在西方观众面前,引起了巨大反响。他说他是用"最朴素无华的现实,用我们的局部现实",探讨了人类存在的意义,表达了他对"特殊人类存在意义的感觉"。他于1998年在旧金山卡帕街装置艺术中心展出的《医院:五次交待》,则是把展厅装置成前苏联的精神病院,五个病房内分别存放着五个精神病人的病历档案、声音录音等各种有关文献,对现场的真实还原产生了强烈的艺术冲击力。从那两巨册如同编年史般的卡巴科夫画册[17]中可以看出,至迟从1965年起,还生活在前苏联体制下的卡巴科夫就已经对拾得物和现成品的表现力产生了浓厚兴趣,不仅开始收集,而且还在绘画中结合使用拾得物和现成品,当然他这种早期的现成品使用还停留在一种形式探索的阶段。从1970年代起,他对观念艺术产生兴趣,开始在绘画中结合现成品与文字图表的使用;到了1980年代则从使用单个的现成品加以文字说明,走向大量使用生活用品和图片现成品加以文字说明,并从密集使用生活用品(主要是餐具和炊具)到使用衣物(挂在画中间或搭在画上面),以致后来一发不可收拾,一举成为世界最著名的装置艺术家。卡巴科夫堪称为装置艺术中的"照相写实主义"者,他尤为珍惜与西方艺术家不同的自身资源,并且没有刻意去歌颂、批判或者揭露,而是客观如实地去做展示和呈现,包括他那些正面描绘前苏联生活的绘画,无论是以历史事件、自然风光、建设场面、生活场景、战斗英雄、科学家和劳动模范为题材的内容,还是在巡回展览画派基础上追求外光表现的苏派写实形式,都成为了他的装置作品中不可或缺的重要现成品,成为前苏联宏伟编年史的一个重要组成部分。正因为一如既往地沿用前苏联时期的绘画理念和绘画手法,去画前苏联时期社会生活的方方面面,卡巴科夫最后才成功地使自己的绘画,获得了和前苏联时期其它现成品一样的历史文物价值,成为见证前苏联历史的最为珍贵的图像资料之一,这也是卡巴科夫优于其他俄罗斯当代艺术家之处。至于有的论者要把他作为冷战结束后投奔美国、"把揭示苏联的阴暗面作为在美国立身的资本"的典型[18],有的论者要把他的装置作品《一个从公寓跃上太空的男人》(1988)解释为"一位在列宁时代成长起来的男人,被弹射出房屋,飞向天空脱离了'地狱'"[19],都是对卡巴科夫的严重误读,其原因都在于对他的创作缺乏全面深入地了解。

(三)人类与自然关系的哲理思考与探求

1999年在英国的布鲁克林博物馆举行了一次青年英国艺术家的展览,举办方在展览开幕前曾以观看该展览要"征询医嘱"为噱头,告诫观众小心在参观时产生"呕吐、困惑、惊恐"等不良反应。看了在此次展览上展出的达明·赫斯特(Damien Hirst)的装置作品,会有不少观众觉得举办方的提醒不无道理。1965年出生的赫斯特是英国当代艺术的代表人物。1985年从艺术学校毕业后,他曾经在殡仪馆工作过,也做过饭店老板、流行音乐作曲家、音乐电视制作人、策展人和博物馆馆长,他的奋斗充分体现了一个青年艺术家成长的艰难历程。在殡仪馆工作的经历使赫斯特对生命、死亡、暴力和恐惧有了刻骨铭心的体验,而这些体验后来全部转化成了他作品中反复呈现的主题。他于1991年创作的装置《人们心里不灭的物质》,是把一条鲨鱼的尸体制成标本,浸泡在一个装满甲醛溶液的、213×518×1213 cm的金属玻璃柜中;他于1996年创作的装置《一半去市场、一半在家里》,是把一只从头到尾用电锯锯成两半的猪制成标本,分别泡在两个装满甲醛溶液的120×210×60 cm的金属玻璃柜中;他于1996年创作的装置《欣慰的与明智的,不撒谎》,是把一头奶牛从头到尾用电锯锯成12个切面并制成标本,分别浸泡在12个装满甲醛的200×90×30 cm的金属玻璃柜中[20]93。由于赫斯特的这些作品在创作过程中体现出的冷血与狠劲,在展览时呈现出的冰冷与无情,他那貌似以科学的理性和医学的冷静处理动物尸体的手段,以工业技术和生物学技术制造金

属玻璃柜用来防腐的形式,都产生了强烈的艺术冲击力并引发了激烈的争议。被浸泡在甲醛中的鲨鱼尸体仍然像活着时一样保持游弋的姿式,张开嘴巴,露出牙齿,透露出凶狠与进攻的信息;被锯成两半的猪和锯成 12 个切面的奶牛,仍然保持着站立的姿式,在散发出死亡与恐怖气息的同时,也挑战着人类的道德与伦理底线。赫斯特这些具有超现实主义梦魇般宁静诡异氛围的作品,通过对动物生命的思考来反思人类的生命,以及人与动物、人与自然的关系,彻底摒弃了传统艺术的抒情性,赤裸裸地揭露出存在的本质,揭露出生命的短暂和死亡的永恒。不知道赫斯特在创作这些作品时,是否在形式上受到过杰夫·昆斯(Jeff Koons)的启发?昆斯的作品《一个在液体容器中平衡的球》(1985)和《三个一半在液体容器中的球》(1985),是较早把现成品放进金属玻璃柜及溶液中当作品展出的。不可否认的是,昆斯的上述作品只具有波普艺术(p0p art)挪用现成品和对意义进行消解的特征,并没有赫斯特作品中那种对人与自然关系的哲理思考。此外,赫斯特的作品主观性很强,他对他所选择的现成品(鲨鱼、猪、羊和奶牛的尸体)都有进行加工,当然不是传统的造型处理,不是威廉·塞茨所指的"着色、绘制或雕刻",而昆斯在上述作品中是没有对他选择的球进行加工的。从这样的意义上来说,赫斯特在其装置作品中大刀阔斧的风格和对强烈表现力的追求,更接近于架上绘画中的抽象表现主义。

(四)个人心灵的自我治疗与救赎

在英国的当代艺术家中间,和达明·赫斯特一样饱受争议而又影响巨大的艺术明星还有翠西·艾敏(Tracey Emin)。赫斯特曾说过"艺术就像药品,它可以疗伤",这话用在翠西·艾敏的艺术创作上真是再恰当不过了。1963 年出生的艾敏曾是一个典型的问题少女,她在一个叫马盖特的海滨小镇度过了贫困的童年,13 岁时惨遭强暴,后来又经历了酗酒滥交的灰暗人生,还有过数次流产和患抑郁症的痛苦回忆。1994 年,已经从伦敦皇家艺术学院获得硕士学位的艾敏有过一次美国之旅,途中她对其个人传记《对灵魂的探索》作了朗读和录音,这次经历被记录在一幅名为《纪念碑山谷》(1995)的照片里:在著名的亚利桑那沙漠山谷,她坐在祖母的扶手椅上阅读自己的传记——通过述说痛苦的个人经历治疗自己的心灵创伤[21]323。其实她后来的一系列引发激烈争议的创作,全是一种自传性的述说,同时也是一种自我治疗与救赎,用她自己的话来说"这就像清洗我的灵魂"。她在 1997 年创作的装置作品《帐篷,1963—1995 年与我同床共枕的人》[21]343,就是一次对自己三十二年感情生活的赤裸呈现。在一个蓝色的帐篷里,缝满了每一个曾与她睡过的人的名字,包括她的双胞胎哥哥、她的性伴侣、她的两个流产的孩子……她把三十二年间的痛苦经历完全用一种直接的、坦诚的、残酷的方式表现出来,试图通过对过往的清理和洗涤来达到灵魂的清洗。她在 1999 年创作的《我的床》[21]58,则是另一件骇人听闻、引起了巨大风波的装置作品。艾敏这一次居然冒天下之大不韪,把她睡过的那张污秽不堪的床连同床前的垃圾一起搬进了英国最著名的美术馆"泰特现代艺术博物馆"(Tate Gallery),她把人们通常视为隐私、不洁和秘不示人的一面,一股脑儿摆到公众场合放到聚光灯下全部展示出来:一张极为脏乱没有整理的床,床单被褥上满是斑驳的黄色污迹,床头地面上胡乱扔着用过的避孕套、沾有血污的内裤卫生巾、伏特加酒瓶、药盒、烟盒、邋遢的拖鞋、脏兮兮的地毯……所有一切都展现出这张床的主人混乱不堪的夜生活。事实上,它呈现的是艾敏此前窝在这张床上度过好几天的情景,她当时经历了感情挫折,甚至在床上动过自杀的念头。这个作品一经展出,便引发了一场英国民众的观念大战,艾敏的大胆挑衅激怒了不少循规蹈矩的绅士和家庭主妇,甚至还有一个被惹恼了的妇女带着洗涤剂冲进美术馆要去给艾敏的床做清洁。面对公众的道德谴责与非难,艾敏很不以为然,她说自己的作品没有任何值得让人震惊之处,她也并没有要让人震惊的意思,"我只是想和人们达到对话的目的"。其实在此之前,以床为主体的作品并不少见,劳申伯的《床》(1955)和奥登伯格的《整体卧室》(1963)都是当代美术

史上的名作，而且都是以床的实物（现成品）做成的作品，但是它们的成功更多的都是在艺术形式的突破方面，作品中的观念性和社会性内容都没有艾敏《我的床》那样丰富，情感的表现也不如艾敏那样细致入微，因为艾敏的全部作品都充满着女性细腻、敏感和易受伤害的特质，并具有很强的文学叙事性，这也是她总是能够以丰满生动的细节吸引观众、打动观众的原因。翠西·艾敏与达明·赫斯特同为YBA（青年英国艺术家）的代表人物，在英国的名声也是毁誉参半，比如前牛津大学教授苏立文（Michael Sullivan）就说："您们其中有些人也许听说过现在流行的两位英国前卫艺术家的名字。Damien Hirst（达米恩·赫斯特），是把死羊和鲨鱼放在玻璃容器中的那位；Tracy Emin（萃西·艾闵），她宣称她最重要的作品是所有与她上过床的男人的名字印在帐篷上。然而，我视他们的作品为垃圾。"[22] 苏立文作为一个中国传统国画的收藏者和研究者，由于价值观的不同，他当然可以对当代艺术有不同的看法，但他以垃圾来形容赫斯特与艾敏的作品则有失公允，也有悖于一个学者实事求是的治学立场。

（五）成人积木与天桥杂耍

如同在所有的艺术形式中一样，在装置艺术这个金字塔的最底部，也充斥着大量徒具装置艺术外表而没有装置艺术灵魂的平庸之作。在中国，由于现代化的滞后导致当代艺术的迟到，中国的艺术家们迟至上个世纪80年代后期才开始山寨西方的装置艺术，既缺乏真实的生命体验，更缺乏深刻的精神向度，大多沦为一种品位不高的成人积木与天桥杂耍。无论是85新潮时耿建翌的《自来水厂》（1986）还是吴山专的《红色系列》（1986），或是后来高氏兄弟《子夜的弥撒》（1989）和许江的《神之棋》（1989），都是一种看上去新颖热闹，实际上不知所云的幼稚之作。进入1990年代后，中国艺术家的眼界逐渐扩展，一些从事架上绘画或雕塑艺术的当代艺术家也开始兼做装置，但仍然鲜有佳作出现。如叶永青的《大招贴—历史的经验》（1991）是"文革"时期大字报宣传栏的简单重现；尚扬的《早茶》（1992）做了几个巨大的茶壶，背景再用剪纸的镂空手法做了个茶壶的剪影；隋建国的《废墟》（1995）是在原中央美院拆迁的废墟、已拆毁的美术史系教室的地基上摆上破旧桌椅书架；王广义的《检疫—所有事物都可能是有毒的》（1996）是菜场里各种蔬菜的简单陈列，他的《唯物主义时代》（2000）则是面包店里各种面包食品的简单陈列……这些所谓的装置作品，思想肤浅，内容贫乏，形式单调，让人一览无余，没有任何值得回味与思考之处。1990年代做得较为成功而又好评如潮的"装置作品"似乎是徐冰的《天书》（1987—1991）和《鬼打墙》（1990—1991），但是因为徐冰在这些作品中使用的现成品，几乎全是他刻制或拓印的版画，缺少了生活中其它现成品的装置和装配，所以与其说这些作品是装置，还不如说它们是一种版画当代性的探索更为恰当。如果在卡巴科夫的装置艺术展览上，他所使用的现成品全部是他的苏派绘画作品，那么卡氏的展览充其量也只能被称作一个绘画展览。在中国当代艺术家的"海外军团"中，坚持做装置而又做得影响较大的，是1955年出生的陈箴，只是理念的肤浅和缺乏同样是他创作上的软肋。陈箴于1992年创作的装置《经轮—有钱能使鬼推磨》，是用大量算盘和一些计算机、收银机装配成一个巨大的转经筒；他于1996年创作的《日咒》[23] 则是用大量中国马桶装配成编钟，再把许多音响和功放机等当垃圾捆扎起来与马桶编钟摆放到一起。这些作品虽然都融入了明显的中国元素，在装配装置的制作功夫上也不可谓不用心，可就是不明白它们想要说明一些什么浅显的道理。他在1995年的装置作品《圆桌》，是为联合国成立50周年举办的"为了和平的对话"展览而专门创作的，他在一个大圆桌的中间刻上了联合国反对差别、主张人权的文字，并把从五大洲29个国家收集到的椅子挨个镶嵌在圆桌边。据说这个作品让批评家的击节赞赏之处，在于所有椅子虽然在表面上取得了平等共存的位置，但这些椅子全部被锁定在桌子上，有的四脚悬空，每一张椅子都无法入座，而陈箴认为这是讽刺了联合国共存、平等、对话原则的虚伪。平心而论，陈箴的这一讽刺手法不仅非常生

硬和牵强,而且他用桌子的符号和意象来构建作品,也有模仿朱迪·芝加哥《晚宴》的嫌疑。

和陈箴一样在海外大打中国牌,同时兼玩“四大发明”且玩得风生水起的,当首推蔡国强。1957 年出生的蔡国强自上个世纪 80 年代后期移居海外后,就一直辛勤地奔走于东西方之间,为不同政体下的权利资本和国家盛会燃放烟花火炮,为各种盛世景观营造喜庆气氛,无疑是中国当代艺术家中间定位最为明确,并深得中国文化精髓的一位。这些年来,蔡国强在燃放烟花之余也做了大量的装置,但无论是他的《草船借箭》(1998)还是《飞毯》(2005),无论是他《不合时宜》(2004)中悬挂起来的汽车还是老虎,其实都是一种呈放射状的烟花燃放形式的定格或静态呈现。他于 2001 年创作的《随意的历史:河流》,也是综合了定格或静态烟花效果(悬挂在屋顶下的现成品)和嘉年华般游乐场面(水渠漂流)的一个大拼盘;他于 1994 年创作的《迴光—龙骨》是一条打捞出来的沉船的展示;而他于 2006 年创作的《撞墙》[24] 则是一长溜动态各异的狼一窝蜂地撞向一大块玻璃。至于他把 1965 年“文革”前夕的代表性作品《收租院》搬去威尼斯现场复制,还有那个《农民达芬奇》的展览和造势,也都在理念上呈现出一种暧昧状态。与卡巴科夫全景式地客观再现前苏联历史不同,蔡国强通过选择性失忆和失明所拾得的《收租院》《农民达芬奇》现成品的展览,除了彰显中国文化中的反智主义倾向及反历史反科学的传统,实在没有体现出更多的积极意义。缺乏批判意识、人文关怀、终极关怀和社会责任感,以点缀升平为务,只求热闹、喜庆和好看,为了装文化就抬出一个虚无缥缈、说不清道不明的“道”来做幌子,是中国传统文化的痼疾也是山寨版中国当代艺术的通病,这一切都到了应该做一个切割的时候了。尽管 2008 年蔡国强在古根海姆博物馆的展览名称就叫做“我想要相信”,但信念的缺乏乃至没有信念,恰恰是他和许多中国当代艺术家的致命弱点。

装置艺术的呈现方式和表现力也是丰富多彩的,丝毫不亚于传统绘画与雕塑。本文所总结的博尔坦斯基的抽象与具象融合,芝加哥的符号象征加寓言,卡巴科夫的照相写实加魔幻现实主义,赫斯特超现实主义的梦境营造,艾敏自传式的文学述说,都只是一种大致的归纳,它们之间还会有不少交叉重合的地方。综上所述,可以对“装置艺术”的概念定义如下:

装置艺术(installation)是一种三维艺术,是 1960 年代兴起的一种当代艺术类型,在 1970 年代已发展成世界视觉文化的主流样式。装置艺术的起源可以追溯到毕加索 1912 年的一些拼贴作品和杜尚 1913 年的一些现成品创作。装置艺术是一种物体并置的艺术,一般由两件以上拾得物或现成品装配而成,通常不使用雕塑翻模铸造的方式进行复制。1960 年代的装置艺术被称为集合艺术(assemblage),更侧重以未经过造型处理的现成品来装配成作品。1970 年代在装置艺术蓬勃发展后,installation 才被借用来指称大型的、不能被描述为雕塑的、经常使用各种混合材料的、三维空间的作品。装置艺术是广义的观念艺术之下的一种艺术形态,观念是装置艺术中最为重要的内容,也是装置艺术区别于传统三维艺术最为重要的标志。以往艺术史上的各种创作方式和手法,包括再现、表现、抽象、符号象征,乃至超现实、魔幻现实和照相写实主义等,都能在装置艺术的创作中得到呈现。

参考文献:

[1] HUGH W, DAVIES. Introducing Installation:a Legacy from Lascaux to Last Week, Blurring the Boundaries:Installation Art 1969 – 1996[M]. San Diego: San Diego Museum of Contemporary Art.

[2] NICOLAS DE OLIVEIRA, NICOLA OXLEY, MICHAEL PETRY. Installation Art[M]. Washington D C:Smithsonian Institution Press, 1994:181.

[3] 顾丞峰,贺万里. 装置艺术[M]. 长沙:湖南美术出版社,2003:23 – 24.

[4] 贺万里. 中国当代装置艺术史[M]. 上海:上海书画出版社,2008:1.

[5] 拉尔夫·迈耶.最新英汉美术名词与技法辞典[M].北京:中央编译出版社,2008:21,171.
[6] 朱迪特·伍泽.杜尚传[M].重庆:重庆大学出版社,2010.
[7] 洁妮斯·敏克.马赛勒·杜象[M].Bonn: Benedikt Taschen,1994.
[8] 卡尔文·汤姆金斯.杜桑[M].长沙:湖南美术出版社,1991.
[9] 卡文·托姆金斯.达达怪才:马塞尔·杜尚传[M].上海:上海人民美术出版社,2000.
[10] SARAH GREENOUGH. Modern Art and America: Alfred Stieglitz and His New York Galleries [M]. New York: Little, Brown & Company, 2001:223.
[11] HARVARD H, ARNASON. History of Modem Art [M]. New York: H N. Abrams, 1968:603.
[12] MARY LYNN KOTZ, RAUSCHENBERG. art and life [M]. New York: H. N. Abrams, 2004:84.
[13] GERDA MEYER-BERNSTEIN, ALTERNATIVE MUSEUM. Gerda Meyer Bernstein[M]. New York: Alternative Museum,1995.
[14] DIDIER SEMIN, CHRISTIAN BOLTANSKI, TAMAR GARB, DONALD BURTON KUSPIT. Christian Boltanski [M]. London: Phaidon press, 1997: 22,12,100,113.
[15] VIKI D, THOMPSON WYLDER, LUCY R, LIPPARD. Judy Chicago: trials and tributes [M]. Florida: Florida State University Museum of Fine Arts, School of Visual Arts & Dance, 1999.
[16] BORIS GROIS, DAVID A. Ross, Iwona Blazwick, Ilya Kabakov[M]. London: Phaidon Press, 1998.
[17] ILIA LOSIFOVICK KABAKOV, RENATE PETZINGER, EMILIA KABAKOV. Ilya Kabakov: paintings 1957 – 2008: catalogue raisonne [M]. Bonn: Museum Wiesbaden, 2008.
[18] 徐 淦.装置艺术[M].北京:人民美术出版社,2003:38.
[19] 张念潮.现成物象与艺术[M].长沙:湖南美术出版社,2003:123.
[20] NORMAN ROSENTHAL, BROOKS ADAMS, SENSATION. young British artists from the Saatchi Collection [M]. London: Thames & Hudson, 2009.
[21] TRACEY EMIN, CARL FREEDMAN, RUDOLF HERMAN FUCHS, JEANETTE WINTERSON. Tracey Emin: works 1963 – 2006[M]. New York: Rizzoli, 2006.
[22] 苏立文.如何建立真正的收藏[J].嘉德通讯,2006,(2).
[23] ELEANOR HEARTHEY. Art & today [M]. London: Phaidon Press, 2008:315.
[24] 托马斯·克伦斯,亚历山德拉·孟璐.蔡国强:我想要相信[M].王春辰,译.北京:人民出版社,2008.

Concept of Installation Art and Methods of Presentation

XIAO Yuan

(*a. Arts and Humanities Institute; b. Institute of Arts, Guangzhou Academy of Fine Arts, Guangzhou* 510260, *China*)

Abstract: Within In only half a century its rise, installation art has already developed into a global mainstream visual and cultural medium. However, there are still no shortage of blind spots in the study and creation of installation art. This paper starts from the examination of the emergence and development of installation art, and clarifies the similarities and differences in concept between installation art and the assemblage, found object and ready-made art styles, along with a central focus on the detailed comparison between installation art and sculpture; thus giving the concept of installation art a clear definition. In addition, through analytical research on a few styles of its important presentation methods, a conclusion is reached that installation art has a characteristic aesthetic and orientation unlike any other.

Key Words: installation; assemblage; found Object; ready-made; sculpture