

文件：當代中國藝術及展覽 之重塑改造

Documents: Reshaping and Remaking Art and
Exhibitions in Contemporary China

翁子健

Anthony T. K. Yung

香港亞洲藝術文獻庫資深研究員

Senior Researcher, Asia Art Archive, Hong Kong

在本論文中，文件指的是藝術語境中的文件，例如作品及活動之文字記述及圖像紀錄、方案、出版物、及藝術家挪用文件形式創作的作品。在更一般的意義上，一份文件的重點更多關乎它的內容，而較少在於它的形式。而當文件被理解成一種藝術形式，它的「非藝術」特質便也被強加給藝術：非唯一的、易於複製的、成本低廉的……而文件的弱感官性，及它所帶有的客觀、冷漠及官僚的意味，又使文件的藝術以一種完全不同的方式去表現現實和真相。在20世紀的藝術史中，文件藝術，及對文件與藝術的關係之思考，代表了一種重塑藝術本質的渴求。本文旨在勾勒出在當代中國文件藝術的歷史，試圖說明這段歷程為何雖然短暫但卻對藝術的知識有深遠的意義。在1980及1990年代中國，實驗藝術經歷了引人入勝的發展，但由於社會、經濟及文化政治之客觀原因，實驗藝術家往往需要依賴文件以傳播及保留他們的創作；同時，一些藝術家也開始探討文件作為一件新藝術形式可能帶來的革新意義。

自1980年代初，黃永砵（1954年生於廈門）一直在製作一種記錄自己的藝術工作的冊頁（圖1），冊頁的內容有照片、草圖及寫作，全由黃永砵親自編撰及手製，因此這些冊頁不僅在內容上有很高的研究價值，在形式上也有一種「文獻美」，以至於它們就像是這位藝術家的一件作品，往往會原樣出現在他的展覽及出版物中。

在1980年代，對於前衛藝術家來說，製作自己創作的記錄文件是尤其重要的，因為這些記錄文件可能是唯一記錄及傳播他們工作的渠道。由於不被官方藝術體制接受而無法在正式展覽場地展出，在1980年代中期，中國全國各地出現了一連串自我組織的前衛藝術活動，有的是展覽，有的是表演或偶發事件。但由於這些活動大多規模小、時間短，甚至是半非法的，所以它們往往只能被本地圈子的少數人看到，甚至完全不被看到。因此，在很多情況中，事後整理出的紀錄文件可以說比作品原件及事件現場還要重要（由於無法存放，這段時期的很多裝置作品都在展出之後立刻被銷毀）。藝術家會將作品的紀錄文件寄給外地的志同道合者，及寄到少數幾份可能刊登前衛藝術信息的期刊（主要是《中國美術報》、《美術》、《江蘇畫刊》及《美術思潮》）；他們自我組織的幻燈論壇也是介紹作品及相互研討的重要場合，其中全國規模的幻燈論壇舉辦過兩次，分別是1986年的「珠海會議」及1988年的「黃山會議」。作品真正的傳播及交流更多以上述這些辦法實現，依靠的不是原作，而是不同形式的紀錄文件。

以上描述說明，在1980年代中期，客觀環境的困難逼使實驗藝術之原作和現場變得隱蔽，並促使了紀錄文件成為作品傳播及交流之重要中介；非常有趣的是，在同一



圖1 黃永砵的冊頁，1980年代後期。圖片來源：費大為檔案，亞洲藝術文獻庫。

時期，某些藝術家也開始重視對藝術與文件的關係之思考，並試驗文件作為一種藝術形式的可能性，其中那些最傑出的作品示範了文件如何為藝術提供嶄新的思考角度，去處理當代藝術中一些最重要的課題，例如對藝術體制的批判，對物質性、感官經驗和觀念之間關係的探討，對不可能性的表現等等。

在1980年代中期，黃永砵及他參與的藝術小組「廈門達達」（圖2），可以說是以破壞藝術的一切既有思想陳規為目標。黃永砵是其中一位最早研究從杜尚到觀念主義到激浪派這一發展脈絡的中國藝術家，他又將這些西方20世紀藝術之知識混進自己對易學、道家及禪宗的興趣中，形成他獨特的思想體系。

在黃永砵的冊頁中，有一篇題為「攝影鏡頭中的『前衛美術』」的短文，其中他談到紀錄文件對前衛藝術的至關重要的作用：

在今天從事美術活動已經可以無需任何傳統意義上畫布或顏料，無需繪畫或雕塑的形式仍然可以表達創作的意念，也不一定要在美術展覽館，可以在家裡，在公



圖2 《中國美術報》1986年46期頭版，關於廈門達達的專題。圖片來源：亞洲藝術文獻庫。

園，在街道，在荒野，有觀者或無觀者，可以應用所有想應用的材料或是無木材料，但他必須遵守最臨界的要求：宣稱「美術」的意願。而這一意念的表達很難脫離二個最基本的媒介：攝影和文字。攝影是作為保存或產生圖像，文字是作為解釋從而補充圖像並獲得意義。¹

冊頁記載了「廈門達達」在1986-1989年間的主要活動。「廈門達達」是黃永砫與廈門的幾位藝術家組成的藝術小組，在1986年年底，他們實行了兩件著名的事件，分別是〈焚燒事件〉（1986年）：在一次小組的作品展之後，在美術館廣場燒毀所有作品；和〈發生在福建省美術展覽館內的事件〉（1986年）：拍下美術館周圍的建築材料和廢棄物，並將這些東西移到美術館內，以「藝術展覽」的方式佈置這些東西，與預先拍攝的照片一起展出（圖3）。

在這兩個事件中，「廈門達達」試圖通過燒毀藝術作品及重新定義藝術作品之合法性，以想像一種激進的藝術自由，但同時，黃永砫也知道這種自由其實是非常有限的，甚至可以說是虛偽的。在冊頁中關於〈焚燒事件〉的筆記中，他寫道：「有人說既然要徹底就應該把記錄這些焚燒的照片也燒掉，但真的燒掉誰來證明焚燒作品的真實性呢？除非用另一張照片來記錄燒掉『焚燒作品照片』這一事實……燒掉一座新蓋的大樓，包括燒掉這些活動的記錄，這可謂徹底，但又有誰會去聽信這種『徹底』的謊言呢？」²在另一處，他寫道：「這些〔廈門達達的〕美術活動不在美術展覽場所，也沒有觀眾，但是在沒有照像相在場的情況下，藝術家是不會輕率進行活動的。」³



圖3 廈門達達，《發生在福建省美術展覽館內的事件》，1986年。圖片來源：費大為檔案，亞洲藝術文獻庫。

- 1 見黃永砫的冊頁，刊於展覽畫冊《占卜者之屋：黃永砫回顧展》，上海人民出版社，2005年，頁55。
- 2 《占卜者之屋：黃永砫回顧展》，頁52。
- 3 《占卜者之屋：黃永砫回顧展》，頁55。

這些筆記說明了黃永砗清楚明白「廈門達達」的那些易於被稱為「反藝術」的行動當中的悖論：一個以銷毀為目的的行動，它的紀錄卻被保留下來，更成為了另一種「藝術的根據」。這樣看來，與其說「廈門達達」旨在消滅藝術（燒毀它、將它變成垃圾），不如說他們其實恰恰是在表現消滅藝術之不可能性。在1989年，「廈門達達」參加「中國現代藝術展」，他們再次使用了文件的形式，再次以不可能為主題，但更加幽默。這個提案是〈拖走中國美術館計劃〉：他們建議在「中國現代藝術展」（1989年北京）期間，用四千米的草繩拖走中國美術館，這計畫最終在該展覽上展出，其形式是一份方案及一些在美術館內到處纏繞的草繩。

在1986年以前，張培力的創作以繪畫為主；在1988年之後，則主要是錄像及錄像裝置。因此，在1986至1988年之間他創作的三件文件作品，標誌著一個轉捩點。在這段時期，張培力創作的一個重要課題是：如何不讓藝術變成娛樂。自1985年開始，他計劃用一種廣告畫的風格（一種「非藝術」風格），畫一百張內容非常相似的畫，這些畫的畫面上只有一隻或者兩隻白色的醫學手套，畫題一概為《X？》（圖4），它們尺寸很大，例如有長1.5米、高2米，在1977年之前，只有具重大政治意義的作品才配得起這麼大的尺寸。他試圖創作一種徹底冷漠及無意義的繪畫。

可是，這個激進的實驗是很難實現的，於是他決定「先奏後斬」：

「我原來給自己設定了一個目標，想畫一百張幾乎同樣的手套。之後做個展覽，一百張等於一張……後來由於這是個不太可能實現的計劃，我就想，先用文字描述這麼一個展覽，一張都還沒有呈現、也不知道能不能呈現的展覽。這個就是『先奏後斬』。在成語裡，先斬後奏，是某個事情先做了，已成為現實，再告訴你。先斬後奏很多時候是貶義的，它是不合理的，應該是先奏後斬。我把它倒置過來，事先告訴 人有這麼一個展覽，但是，這個展覽到底什麼時候真的會有，不知道。」⁴

最終，他將這個計劃寫成了一份6頁的方案，題為一個「『先奏後斬』的程序——關於《X？》」（圖5），方案詳細地說明了包括他計劃繪製的三款繪畫，每款的數量，展



圖4 張培力，《X？》，油彩、畫布，180 x 198公分，1987年。圖片來源：張培力檔案，亞洲藝術文獻庫。

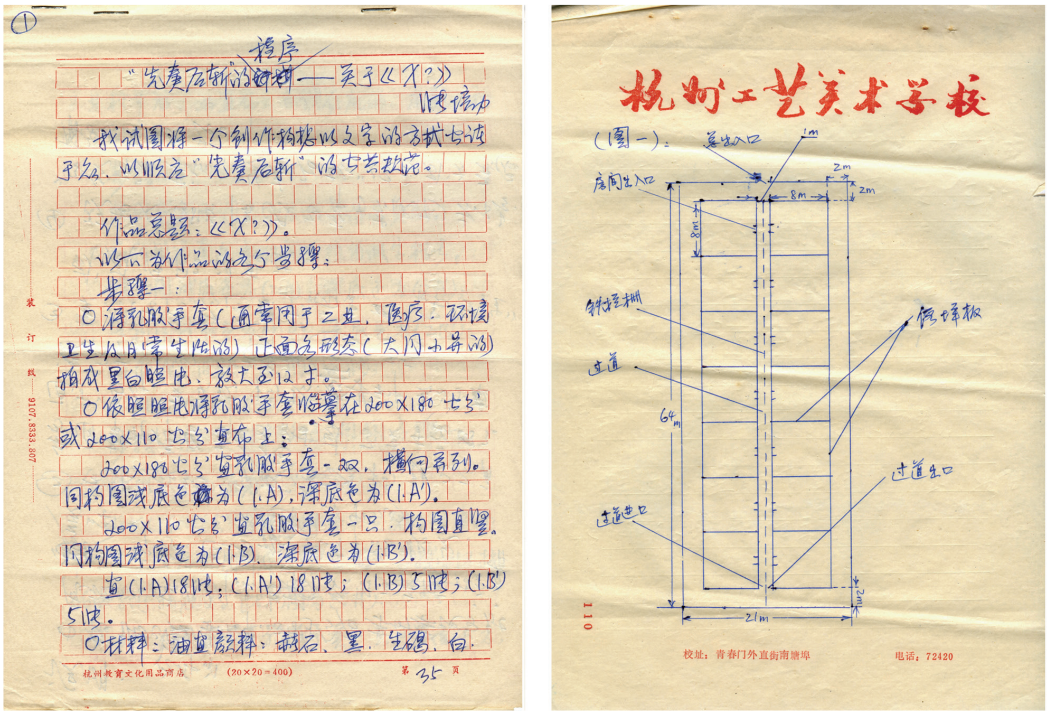


圖5 張培力，《「先奏後斬」的程序——關於X？》，文件藝術，1987年。圖片來源：張培力檔案，亞洲藝術文獻庫。

4 張培力訪談〈我不喜歡重覆自己〉，刊於《南方都市》，2014年八月21日，RB18版。

覽空間設計及佈置辦法，對觀眾的要求等。通過這樣的一份陳述，藝術家將藝術創作及其「欣賞」之情境盡可能地變得中性。相比起畫本身，關於這些畫的文字陳述是更加枯燥、更加沒有情感的。而且，這份文件還採用了一種不可能令人愉悅的、下達指令式的官僚語調，社會主義國家的人民對這種文件再熟悉不過了。

在《中國美術報》1988年第35期第一及第二版（圖6），編輯栗憲庭及廖雯選登了觸覺藝術小組、張培力及盛軍的文件作品。觸覺藝術小組的作品（1988年）是一系列圖形設計；張培力的《褐皮書一號》（1988年）是一個郵寄的行動，但留下作為作品的



圖6 《中國美術報》1988年35期上關於文件藝術的特輯。圖片來源：亞洲藝術文獻庫。

是一些紀錄照片及信件的內容；他的另一件作品《藝術計劃第2號》（1987年）及盛軍的《方案藝術方案》（年份不明）都是純粹的文本。這證明了《中國美術報》的編輯已經敏銳地注意到文件作為一種新的藝術形式之出現，可是就這種新形式之意義，當時沒有引起批評界的廣泛討論。

在1990年代初，要組織實驗藝術展覽變得更加困難。首先，由於《中國現代藝術展》上發生的爭議，國家文化官僚對實驗藝術之打壓變成更加名正言順；再者，在天安門事件之後，文化環境受到極其嚴格的控制。如果說在1980年代晚期實驗藝術的主



圖7 《中國美術報》1987年35期上關於文件藝術的特輯。圖片來源：亞洲藝術文獻庫。

事者還夢想實驗藝術能被中國正式藝術體制所接受的話，那麼，到了1990年代初，這個夢想便已經顯得非常遙不可及了。不少人移居海外，留在國內的人也在積極建立國外的聯系，還有一些人開始經營藝術市場，試圖在國家文化體制以外尋找一個實驗藝術的生存空間。但除了這些以外，文件的形式仍在實驗藝術之傳播中扮演重要角色。在1991至1994年間，評論家王林組織了一系列的「中國當代藝術研究文獻（資料）展」（Chinese Contemporary Art Documentation Exhibition），這些活動在全國各大城市舉辦，與各地的藝術院校及美術刊物合作，在難以展出原作的情況下，文獻給實驗藝術創造了一個替代性的存在空間。

同時，在高速發展的市場經濟推動下，傳媒業及印刷業變得更為自由及多元——儘管出版自由依然被嚴控，一些官方認可的刊物變得更加關注流行文化，青年文化及城市文化。藝術家通過與這些刊物工作人員之關係，獲得較好的印刷條件，從而進一步探索印刷品作為創作媒介之可能性。早期利用印刷品作為創作媒介（而非僅僅作為一種紀錄）之項目包括由王友身（1964年生於北京）及同仁策劃的「中國當代藝術家工作計劃（1994）」和「藝術室內設計方案邀請展」（1994年全年在《北京青年報》上連載），及由耿建翌（1962年生於鄭州）策劃的「同意1994年11月26日作為理由」及「45度作為理由」（圖7）等。這些項目的主旨是以印刷圖文取代作品之物質性實施，讓藝術超越時空、技術及資源上的限制。在這些項目中，值得細分的是：哪些藝術家仍然將藝術作品的物質實現作為最終目標，而印刷品只是一種暫時的權宜之計或單純的紀錄，哪些藝術家則真真正正地將印刷品視為一種藝術形式。評論家凱倫·史密斯（Karen Smith）記述道：「耿建翌組織的這兩個羣體實驗，將『藝術品』以印刷品的形式傳播。最終的印刷品更大程度上成為保存實體藝術品信息的工具，而不是像耿建翌在『中國當代藝術家工作計劃（1994）』當中做得那樣，將印刷品本身用作一種藝術形式。他又一次感到，這兩個羣體項目未能完成他所予的使命：參與藝術家所提供的

想法和藝術形式比印刷品所能容納或傳達的更為複雜。」⁵

在1997至1998年期間發生的《野生》是另一個以印刷品作為最終成果的項目。與上述項目不同的是，《野生》之主要組織者、藝術家宋冬（1966年生於北京）認為以印刷品作為一種替代性展覽，並不僅僅出於舉辦實體展覽的困難，也是為了調整一種正變得愈來愈普遍的只為展覽而創作的心態——這裡說的「展覽」，我認為很大程度是針對愈來愈多的到外國參加西方意義上的「正式展覽」的機會。宋冬要組織這麼一個主張「非展覽空間、非展覽形式」創作之項目，啟發自兩個他在1996年參加的活動：香港藝術中心藝術總監何慶基策劃的《走出畫廊》，及由美國藝術家貝茨·戴蒙（Betsy Damon）策劃、1996年在拉薩發生的公共藝術活動《水的保衛者》。⁶《野生》邀請了27位在全國各地生活的藝術家參加，他們在一年之間在各自生活的地域進行創作，最終在1998年結集出版的書刊包括了藝術家關於各自項目之手稿、資料及照片外，在書的結尾處，還加插了一個中國實驗藝術之歷史年表，借以強調中國實驗藝術的「野生」本源，流露出一種抵抗體制化的浪漫理想。

可是，正如黃永砅說的，藝術家試圖逃離體制和物質束縛之行動注家是自打嘴巴的，只要這些行動留下這樣或那樣的文獻紀錄，藝術體制便能輕而易舉地將它「內化」，將之變成一件有物質性的，可以財產化的新藝術品。最好的例子是，張洄為《野生》項目所做的《為魚塘增高水位》（圖8），在不久之後，其紀錄作為一種行為攝影，毫無違和感地進入了紐約亞洲協會及舊金山現代藝術館所舉辦的「蛻變與突破：中國新藝術」（Inside Out: New Chinese Art），更被選用為畫冊封面。

如果說經過十多年的發展之後，以文件或檔案代替傳統意義上的原作成為一種新式的藝術載體，這樣的替代已經失去了原有的革新性，文件及文獻也漸漸被理解成又一種普通的「原作」；那麼，在1990年代末出現的一系列以有機物為材料、有強烈感官震撼力的作品及展覽，則可被視為對漸漸變得固化的「文件形式主義」的反動。1998年，在北京中央美術學院舉辦的三人聯展「嵌」上，孫原（1972年生於北京）將幾十隻活的海洋生物裝嵌在一個回型走廊的牆上，走廊只有一米寬，在展覽期間，觀看者走過這個走廊而與仍然活著的動物擦身而過，這些動物則在展覽幾小時的過程



圖7 「45度作為理由」項目的出版物，封面及內頁陳妍音的作品，1995年。圖片來源：亞洲藝術文獻庫。

5 Karen Smith，〈耿建翌——軌跡與縫隙，1985至今〉，刊於《關於，耿建翌》，中國美術學院出版，2015年，頁33。

6 參見講座紀錄「宋冬：對『野生案例』的認識及解讀」，網址：<https://news.arttron.net/20170512/n930346.html>，2018年五月1日讀取。

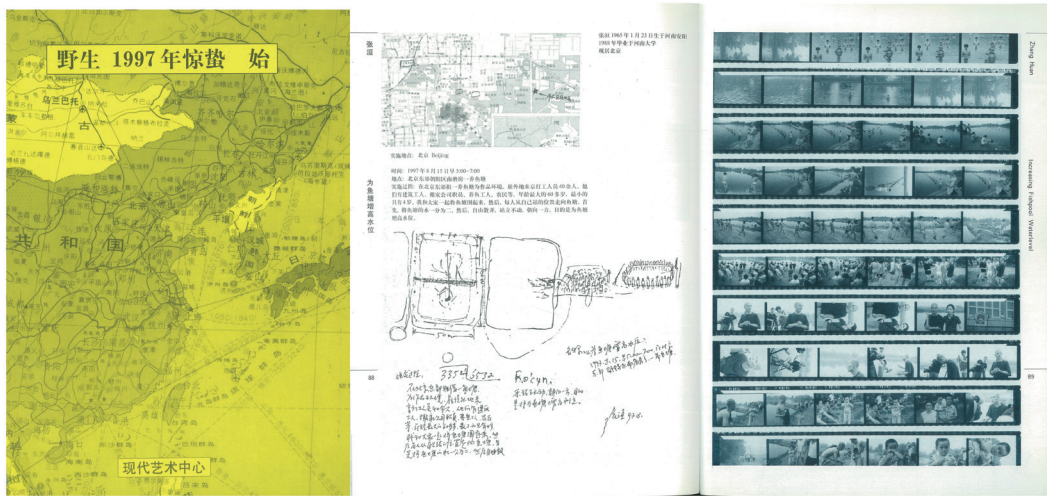


圖8 「野生」項目的出版物，封面及內頁張洄的作品，1998年。圖片來源：亞洲藝術文獻庫。

間慢慢死去。從今天看來，這個名為《水族牆》（圖9）的作品可被視為1990年代末、2000年代初出現的一系列作品中的一件代表作，這些作品，用簡單的方式概括的話，都使用了動物（活的或死的）或人體標本作為作品的物料及主題，涉及到這些創作的藝術家當時被戲稱為「屍體幫」。

論到以有機物為語彙、以活和衰敗為主題的創作，其先驅藝術家是顧德新（1962年生於北京）。從1994年起，他開始用生肉及水果做作品。在1998年北京市郊的「生存痕跡」展覽上，他的作品是約100公斤的豬腦，平放在一張鋪上紅布的桌子上，其周圍陳設成一個有歡慶感的奠壇（圖10）。對於沒有機會現場看到這件作品的人，還是可以想像它可能造成的感官震撼（由它的樣子及它的氣味綜合而成的）；我們也可以設想被藝術家用作創作材料的腦袋，是在指涉藝術界甚至整個社會對於智力和想法的崇拜。無可否認的是，像孫原的《水族牆》和顧德新的「豬腦」這樣的作品，儘管還是可以在文獻中留下清楚的描述，但是這些作品的現場是文獻所無法取代的，文獻最多只能作為提示，讓未來的人們想像這些作品最初被創造及展出時那無法複製的時空及人文語境。

在這個關於重獲藝術之物質及感官強度的浪潮中，有一個展覽系列極具標誌性及理論性的意義：「後感性」。第一次「後感性」展覽在1999年底在北京一個居民小區



圖9 孫原，《水族牆》，活體動物裝置，1998年。圖片來源：孫原。



圖10 「生存痕跡」的參與者在展覽現場與顧德新用豬腦為材料的作品合影。圖片來源：馮博一。

的地下室舉辦，題為《異型與妄想》。策劃人邱志傑及吳美純（尤其是前者）撰寫了一系列的文字，說明他們提出的「後感性」到底是什麼。這些文字有時顯得晦澀難懂，但肯定的是，他們邀請參加《異型與妄想》的藝術作品都有相同的品質：有強烈的物質性及感官刺激。同樣明確的是，邱認為「後感性」是對觀念主義的反對：

「形式傳達觀念」的觀念再現論取代了「形式表達內容」的內容決定論和題材決定論，這不過是一次精緻的偷換。而「觀念」這一曖昧不清的名詞具有另外一些不同的暗示性：深刻、玄奧、怪異或獨特，以及由此暗示出來的若干表象——如何顯得具有「觀念」？——一臉詭異，欲言又止，緩緩道來，幽默，閉目不語，點到即止。〔……〕我意識到，這正是用知識論的模式解決藝術問題的積弊。問題不在於反對什麼樣的觀念藝術和支持什麼樣的觀念藝術，而是應該反對觀念藝術本身。⁷

儘管其他參與「後感性」的藝術家不一定有相同的想法，但是邱給這個展覽設定了一個明確的反對目標。反對觀念藝術，亦即重新強調物質性和身體經驗在藝術中的重要性，而物質性和身體經驗是不能以紀錄文件取代的。反對觀念主義，勢必也就是對藝術文件化的反對。在「後感性」第二次活動「狂歡」（2001年3月）中，在北京電影學院內的攝影棚裡進行，觀眾進場之後，在約兩個小時之間不得再進去現場（圖11）。與傳統意義上的現場表演不同的是，「狂歡」的藝術家們用上了各種各樣的感官媒介，綜合成一種無法簡化的經驗，這種經驗遠遠不能被紀錄在文獻之中。

以上描述的一種強調藝術之感官強度的創作傾向，在世紀之交的三、四年間走向頂峰，這些創作，有意或無意地，對藝術檔案化之原有方式提出了有力的抵制及質問。因此，我將這個歷史時刻視為1980、1990年代中國當代藝術的一段「文件化」進程之終點。這個歷史時刻留下了一些極具實驗性及爭議性的作品及展覽，給中國藝術帶來了一個急劇的轉向。這些實踐不僅以一種前所未有的方式延續了對藝術品和藝術載體的反思，也給藝術史及文獻研究提出了一些深刻而富啟發性的難題，提示了文獻的有限性，強調藝術體驗的絕對不可重覆性。如果藝術拒絕成為檔案，文獻失去了其功能，那麼，我們還如何理解藝術史知識的意義？



圖11 王衛，《婚禮》，在「後感性：狂歡」上實現的作品，北京電影學院，2001年。圖片來源：亞洲藝術文獻庫。

7 邱志傑，〈後感性的緣起和任務〉，刊於《美苑》，2001年05期。