

# 总体艺术论

邱志杰

## 目录

### 前言：什么是总体艺术

#### 一，一种动词性的艺术

- 1.1 在艺术中，我们做了什么？
- 1.2 在日常生活中，我们反映和表达，并且一直进行得很好
- 1.3 但是，有很多种办法可以表达
- 1.4 艺术和间接有关
- 1.5 在艺术中，我们还做了一些别的。
- 1.6 像与象
  - 1.6.1 “反映”和“反应”的区别
  - 1.6.2 环境与情景
  - 1.6.3 意义和效果
- 1.7 为势所迫，势无必行
- 1.8 懂不懂
- 1.9 评价标准由系统给出

#### 二，如何成为无知者

- 2.1 用手思想
- 2.2 在日常观念系统中工作
- 2.3 习以为常
- 2.4 其实总是有别的办法，其实总是可以换一种说法
- 2.5 换一个什么样的说法呢？
- 2.6 中间状态：疯子、罪人和正常人之间的缝隙
- 2.7 从系统中来，到系统中去

#### 三，艺术是艺术的墓志铭

- 3.1 周期性的泛艺术和反艺术促成定义的不断重新调整
- 3.2 功能性标准不变，质料性的内容变动不居
- 3.3 艺术是一种特定的感觉，艺术是一种特定的经验
- 3.4 艺术演生的游戏空间论
- 3.5 名利场逻辑
- 3.6 艺术态的保鲜期

#### 四，艺术可以训练

##### 4.1 艺术家要面对任务

##### 4.2 反对灵感

##### 4.3 如何对待任务：什么样的起点都可以，工作的终点才具有意义

##### 4.4 关于创作过程和自我管理

###### 4.4.1 管理自己的冲动

###### 4.4.2 围绕关键词展开折腾

###### 4.4.3 推进我们的工作，相信实验，寻找转机

##### 4.5 我的意图的不重要性和重要性

##### 4.6 创造性总是来自对错误的补救和调整

##### 4.7 关于怎么犯错误的训练：胡乱联系，系谱开发、禅宗、后感性

##### 4.8 良好的工作习惯

#### 五，总体艺术方法

##### 5.1 以象观道：下基层作为日常功课

##### 5.2 缘木求鱼：从现实因缘出发

##### 5.3 化废为宝：非符号性材料，非基本材料

##### 5.4 以心传心：观念系统作为材料

##### 5.5 抛砖引玉：事件及其反应过程成为一种材料

##### 5.6 冰山一角：让作品成为互相支持的系统

##### 5.7 技进乎道：劳动中生长的创造性

##### 5.8 顺理成章：在本质之处思考，在关键之处下手

##### 5.9 磨砖成镜：把艺术编织在日常生活之中

##### 5.10 发动群众：从群众中来，到群众中去

#### 六，贯通之道

##### 6.1 识空立有，

##### 6.2 创造“现实”

##### 6.3 物尽其用

##### 6.4 人尽其才

##### 6.5 修身养性，走向天真

##### 6.6 为天地立心，参与世界的进化

##### 6.7 艺术创作和我和我的历史的关系

##### 6.8 贯通之道

#### 后记：从翻墙到造塔

#### 又后记：共同体是可能的

## 前言：什么是总体艺术

我们要成为自由的人——我们要放下所有的“执”——放下执之后，就“看山不是山了”。因此我们能够超越我们生而被给定的限制，我们才真正成为“人”。

这些想法是关于艺术的，更是关于生活的。所以我终于开始写这本书，这是我的终生之书，贯通之书，也是自我拯救之书。它既是写给我自己看的，也是写给我的同样困惑过的兄弟姐妹们看的。这里的很多话都是我在不同的场合，对着不同的人说过很多遍的，。是在回答别人的质疑的过程中渐渐明晰起来的过程，有很多时候也是因为别人的质疑，才开始去寻找答案。

有一个朋友问我：是什么支撑你这么疯狂地工作？从你做作品、写文章策划展览，到现在教书都显得非常疯狂，支撑你这样坚持下来的理由是什么？我的回答好像有一点出乎朋友的意外，我说：是因为好奇心，是因为好奇心得到满足时的那种快乐。所以，我不需要“支撑”，“支撑”是一种来自外部的力量。对我来说，一切只是自然而然地发生了。

2003年刚到中国美术学院的总体艺术工作室教书的时候，做的第一个讲座，我对学生们说：“只有一条道路能让你们感到幸福，那就是：使用 and 实现你的想象力。”

我始终认为，归根到底，所有关于艺术的讨论仍然离不开关于生活的讨论，那就是，幸福如何可能。我们要开辟用想象力解决问题的生活和艺术道路，要不断的和自己体内体外的成见、定见作长期的斗争。我们要相信：任何事情，除了最为人所熟知的、最常规的，经常也就是最理性的角度，总是还可能存在着别的解决办法的。任何物，任何人，都可以别的方式被使用。这些可能性，我们只不过是还不知道，却不要轻率地说他们不存在，我们必须先承认自己的无知。

当我们展示了自己的可能性，就展示了世界的可能性，展示了物的可能性，就展示了造化之奇，是谓“为天地立心”。天地之心，便是万物得以尽其可能性而生长生发，那便是“物尽其用”，“人尽其才”。物之用有穷耶？人之才有涯乎？



# 一，一种动词性的艺术

## 1.1 在艺术中，我们做了什么？

我在浙江美院读书的时候，我爸爸以为儿子上了名牌美术学院，家里沙发上方的墙不应该再空着，就交待我画了一幅瀑布的油画。我画了，笔触比较明显，稍微有点“德国表现主义”的风格，于是他没有把这幅画挂出来。

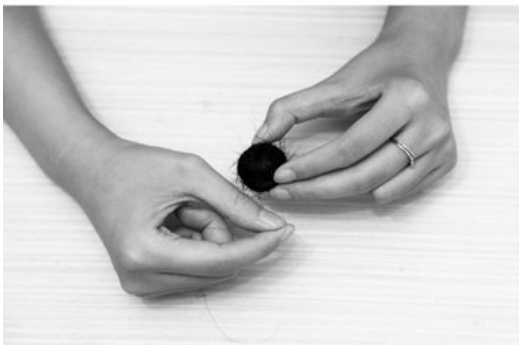
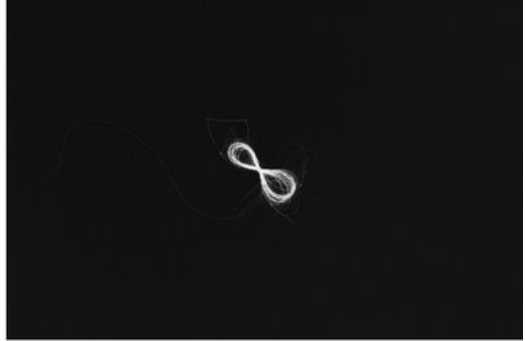
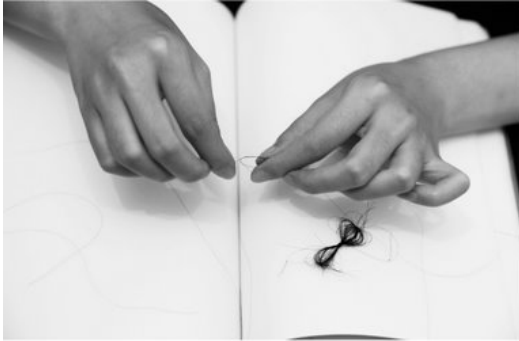
艺术有时候并不“美”，这个问题我们先不讨论。就算是大家共同以“美”作为默认的目的，关于美的观念也千差万别，互相矛盾。要注意，**这没道理！**不能用一句“见仁见智”，“美是多元的”这样的话，把这个问题放过去了。

其实，当人们使用“艺术”或“美”这样的词汇，经常指的是别的事情。这些事情经常和艺术很有些关系，或者曾经是艺术的职能之一，或者是艺术的边缘功能或附属功能。搞艺术搞了这么多年了，我们应该成熟一点了，我们应该知道天下事绝不是黑白分明的。总是会有很多暧昧、模糊的中间地带、过渡地带。我们要尊重、甚至利用这种暧昧和模糊，不要拒不承认这种过渡性，但也更不要误以为这些东西就是“艺术”的核心内容。一个东西的边沿模糊，并不妨碍他有自己的核心内容，或者说，典型特征。（这些话会让人想到本质主义嫌疑，此处先搁置，容后分辨。）很多人说到“艺术”的时候，其实指的是外围的这些东西。有时候甚至还可以是一些没有关系的东西。很多人说他们喜欢艺术，其实他们喜欢的可能还是别的东西。应该早一点了解，免得浪费感情。了解了情况之后，你有可能转而喜欢艺术，也可能发现艺术不是你这种人看得上的事情，那就划清界限。你可以理直气壮地告诉大家你不喜欢艺术，这其实没有什么可以不好意思的。千万不要硬要把艺术说成是你期待，你所以为的那种样子——就像很多艺术理论家经常做的那样。

我爸爸让我画一幅画来“补壁”，第一个目的是装饰，作品要好看。人们认为空白的墙不好看，生活不够丰富多彩，这时候，我们指望这幅画的一部分功能相当于一种好看的涂料或墙纸，相当于墙角的一瓶花。装饰者，本来并非生活中的必需品，无之，无损于生活本身，有之，生活便更有趣了。然而，当大家都装饰时，有人不装饰，便显得过于离群离奇，于是装饰经常也成为一种必需了。

我爸爸不光要求房间中有一幅画，还要求这幅画是一幅瀑布，当然，别人的爸爸也可能要求这幅画是某人的肖像，某个特定的地方的风景，等等。所以，除了装饰，人们还要求它能够在这个房间中造成某人或某个地方的“在场”。这时候，在大多数情况下某种墙纸或者墙角的一瓶花就满足不了这种功能了。这些画面能够让人“身临其境”，或者让人觉得“音容宛在”，它起到一种替代原物的功能。有时候，复杂一点的画面不但能够替代一个人或一种事物，还能够替代一个曾经发生过的事件，或者替代一个人们认为曾经发生过的故事场面——这时候，它对于宗教来说就很有利用价值。

在艺术史上的很长一个阶段，人们通常认为“逼真”是一种标准。但是，在绘画之后出现的摄影和电影、电视在这些事情上都做得很好，所以，人们的这种需求，在摄影和电影电视中得到了满足，家庭中本来出现绘画的地方，现在经常被摄影和电视机代替了。



赵婧妍 《一根》终生计划 2008.8 始

追求“逼真”，经常可以兼容装饰的任务，或者战胜装饰的需求。但也偶尔会有逼真的理想和装饰的理想不能妥协的时候，印象派画家就自认为他们很逼真，当时的观众却不买帐。

我在画这幅瀑布的画的时候，选择了一种当时我比较喜欢的“风格”。所谓风格，其实是一种特定的造型、色彩习惯和用笔习惯。当时我认为，有很多方法来画同一个关于瀑布的画面，我所用的这种风格展示了我独特的个性，很不幸这种个性没有能被我父亲理会。当我父亲否定的时候，他说：“这没有什么特色”，也就是说，他另有关于“特色”的一些认识，只不过这些认识与我的认识有一些出入，但是我们俩都认同作品必须要有“特色”这一点。在历史上，还是有很多充满个性的风格被人认可了。除了能够替代，创作者和欣赏者都经常要求作品是“有特色”的。作品应该能够让人感受到这个作者独特的想法、看法，或者说，“风格”与“个性”。

到了一个阶段，人们认为这种“风格”比“逼真”更为可贵，以为这种有风格的艺术品，除了能够“替代”已经存在的事物，还能够表达观念、抒发情感，能够传达难于言传的东西，于是能够达到另一个更高的层次上的“逼真”——艺术“来自生活，高于生活”——这个使之“高于”的操作，我们经常称之为“艺术处理”。这种信念可以强烈到让人们相信，就算牺牲“逼真”也是值得的。所以，诗人们开始追求“语不惊人死不休”，也就是，琢磨怎么来进行“艺术处理”。

当“风格”和“逼真”可以兼容的时候，人们就说这是“神似”而不只是“形似”；当“风格”和“逼真”不能兼容的时候，“风格”经常求助于“个性”来建立自己的合法性。在“个性”的观念逐渐成为一种主流的意识形态之后，这种合法性的建立就越来越容易了。也有些时候，“风格”恰巧和“装饰”能够兼容，这样的个性就更能够被广泛认同。

一早，人们相信风格是自然而然地由个性产生的，风格代表了个性。可是，人们一旦开始追求风格的特异，就算风格不一定是无意中由个性所形成也顾不上了，甚至于会刻意去制造特异的、新奇的风格。有些人甚至于反过来认为，新的风格才是真正有个性的。中国的大诗人苏东坡就说：“适我无非新”。求新的艺术，就变成“实验艺术”。

“新”的竞赛后来就发展成只有那些熟悉到目前为止所有“艺术处理”方法的人们才能够做出判断，这时候，“新”的要求就经常和装饰、逼真这些传统需求发生冲突，甚至和个性的信念也发生冲突。这造成艺术圈子和大众艺术需求的分裂：实验艺术家玩着自己的新奇，大众照样买自己认为好看的画来装饰自己的房间，照样崇拜能够画得逼真的画家。艺术便渐渐失去了作为公共领域的可能。

这种分裂的根本原因是：艺术家追求“新”是以“个性”为意识形态基础的，而大众拒绝这种专业化的“新”，也是以“个性”为意识形态基础的。同样以个性为基础，艺术家的求新并不比大众的守旧更有道理。

我们需要一个比“个性”更好的理论框架，来使“装饰”、“逼真”、“风格”、“新奇”这些要求都可以共容。在这本书里，我把它简单地概括成“发现可能世界”，或者说，展示“未被实现的可能性”。

## 1.2 在日常生活中，我们反映和表达，并且一直进行得很好

我们刚才说过，我爸爸相信我们该有能力画一幅瀑布，或画一只狮子，画得活灵活现，反映自然，反映现实，要求瀑布画得栩栩如生。然后我们在这种基础上提出更高的要求，不仅要形似，也要神似，这个“神似”里面还可能包含着潜台词，就是它反映的是社会现实的本质而非只是表象，然后才能回馈给社会，才显得高于生活。因为现实就在大家身边，大家都看得到。你要捕捉的“现实”，或者是社会现实中大家没有注意到的，被遗忘的角落，就像那些拍摄另类社群摄影的纪录片工作者；或者是大家都看不见的更深的层次。这种“人所未见”或者“更深”的现实，才是我们称之为“艺术处理”的那一部分。

有同学说“绘画是表达情感，内心的想法”，另有同学讲到了绘画应该是表达观念。

但是，这不构成我们作为艺术家的特殊任务，更不构成我们总体艺术工作室的特殊任务。人们每一天都在表达情感，人们每句话都在表达观念。为什么你表达情感和观念是艺术，别人表达情感和观念就不是艺术？为什么这样表达情感是艺术，那样表达情感不是艺术，这才是关键。为什么这样说出来的观念是艺术，而那样说出来的观念就不是艺术，这才是关键。

这些东西构成了常规的对艺术的主流的思想，或者关于艺术的主流的意识形态。现实、情感和观念，这些东西都经常出现在艺术作品中，但都只是艺术的副业。

如果在十几年前，我会说这些东西都是错的，今天我会这么说：它可能会顺便表达某种情感，或者本来是专门要表达某种情感；也顺便表达着某种观念，或者存心要传达某种观念；它可能顺便反映着某种现实，甚至于本来就是致力于以再现某种现实为目的。但是，这都不是它最终安身立命的东西：

它先能干一些别的事情，然后它有可能成为常规的表达情感的方式中的另一种，新的一种，比较“艺术”的一种。当我们要表达内心的情感，比如说，我很喜欢谷静，我就对谷静说：“谷静，我喜欢你！”，这样表达就很充分了。当我的情感很强烈，我还可以说：“谷静，我非常非常喜欢你！”。这样的表达是日常表达，我们说，这样的表达没有什么艺术性可言。

表达内心的想法或者说“观念”的最好的方法就是：如果我很讨厌谷静，我就走过去给她一拳，这是一个非常直接的表达。或者，我觉得叶楠的耳朵穿了一个大孔，很丑。这是我的审美观念，我就对大家说：叶楠的耳朵太丑了。这也是日常表达，表达得清晰准确。在日常生活中我们每天都在做这些事，通常都进行得很不错，如果我们的语文能力正常，那么产生误解的情况就不会太多。

反映现实也是这样：我可以直接说今天是晴天，莫奈为什么要画一幅画来告诉我们某一天巴黎出了太阳呢？多累啊！电视台里那个报天气预报的人，他反应的是现实，今天下雨 30 毫米，阵风 8 级，这些语言非常完好地反映着现实。当然他偶尔也反应不准，他说带伞指数 50%，我们就不知道该不该带雨伞出门了。我们要注意，这时候，恰恰是他在追求着某种语言的形式感的时候。



宾雅 Bignia Wehrli 《想象运转》2007

中国美院的瑞士留学生宾雅是参加西藏题材绘画调查的唯一的外国人，各地的藏民对她也是格外热情。这种经验，使她自然而然地扮演了一个中介者和转译者。她把自己设定为交换的桥梁，把终端延伸到远在意大利的画家朋友。由藏族少年提出的绘画的要求被发送给意大利的绘画者。经过词汇的转译，绘画已经有了完全不同的使命。既是关于愿望、理解，更是关于理解的困难这一事实本身的含义。

通常来说我们的日常语言是胜任的。通常日常语言足以表达观念，足以表达情感，足以反应现实。好，在什么情况下，语言是不够用的？以至于不能用正常语言，只能用诗来表达。比如说今天阴天，这个表达很准确。但今天阴天，这个阴天让我非常郁闷。我就说：“好郁闷的阴天呀”，这样我就表达了情感。又或者我说：“阴天总是这样让人郁闷”，这样我就传达了观念。但是我觉得这样说都还不够，我说：“黑云压城城欲摧”。

这样一句话，说到了阴天这个现实，也说出了我的情感或者观念，但是这些字词的组合自身形成了一种“境界”，这种境界并不只是阴天这个现实，也不只是我们的情感或者观念。它是在这些字词如此地被组合起来之前，在这个世界上从未出现过的境界，它是一种新的现实，新的情感，新的观念。

这个句子中的每个词都很好理解，在日常语言中都有它明确固定的意思，但是组合起来之后是一种新的存在。组合的过程，即是一种加工，也是一种凝聚。

日常语言通常都能准确地表达。那是因为它要生效，是依赖着一整套的条件。它表达的条件是什么？比如说我现在很喜欢谷静，但我说谷静，我“hen”你。然后我说的“hen”的意思，就是喜欢。维特根斯坦把这个叫私人语言，这显然是无效的。维特根斯坦所举的例子是：我牙痛，我想让你们知道我牙痛，我用“哈哈”来表示我牙痛，如果我不配合上痛苦的表情，人们误以为我正快活着呢，如果我配合上痛苦的表情，人们以为我神经病呢。那神经病的问题在哪里呢？对我来说，我很真诚啊，我这“哈哈哈哈”确实“代表”我牙痛啊。那你们为什么就是不相信我呢？在我们的语言系统里，“哈哈”是表示高兴的，是高兴的符号，不是牙痛的符号。你个人决定用“哈哈”来表示牙痛，用“hen”来表示喜欢，这是不被允许的，这个系统不允许。但是，基于“个性”的艺术理论，就不可能杜绝这种私有语言。很多人都把私有语言误以为是艺术表达。或者说，很多貌似艺术表达的表达式，“新”是够“新”的，但只是一种私有语言。

日常语言用来表达观念也好，表达情感也好，反应现实也好，它必须依赖于这观念系统，这个观念系统是它的条件。没有这个条件，这个表达没办法进行。同样，艺术处理也必须依赖于这套系统，但是不用于表达，而是用它在系统中固有的习惯表达功能在做一些别的事情。

### 1.3 但是，有很多种办法可以表达

你们班上有一个同学叫做郭亦麟，但是我如果喊一声“谷亦麟”，郭亦麟也会应声答应我。索绪尔把这个叫做符号的“任意性原则”。郭亦麟知道我是在叫他，因为这个教室里面没有另一个人的名字发音近似。如果班上还有一个叫“谷艺林”的，我这么喊，就会有两个人答应或者没人答应。那我就得仔细地区分他们，每次我在说到这两个人的名字的时候都会特别加以注意。现在我可以含糊其辞，因为这个系统不需要我做出这种区别。

那么这个区别要区别到什么程度，取决于我们的系统精细到什么程度，取决于我们要做的是什么事情。所以，就同一种表达而言，除非在特别严格的系统中，一般来说总是存在着别的表达方法。就日常目的而言，换一种表达方式，对于效果几乎没什么影响。我可以说“今天是阴天”，也可以说“今天天是阴着的”，这两种表达差别不大。但是在我们认为是诗的语言中，表达效果受到表达方式的影响非常大。“黑云压城城欲摧”和“黑云压城城欲坏”这两个句子，我们认为是不应该互相代替的。因为在这样一种语言游戏中，我们的目的不在于表达语义，而在于字词的特定组合所产生的效果。

“伤口”这个词，在现在已经变为日常语言了。以前可以说是一句诗：受伤的地方就像一张嘴一样吐着血。英国的地名“plymouth”，Ply河的嘴，今天已经变成日常语言，变成没有多余意义的名称。我们说这个人“登峰造极”，我们不会说这个人好像登峰造极。我们不会说这个人成功得好像登上了高山绝顶，我们

只会说某某登峰造极。我们把“登峰造极”当作“极度成功”这个词来使用。我们都忘了最早它是个隐喻。

我们说，比尔盖茨这个家伙在赚钱这件事情上极度成功，我们也可以说：比尔·盖茨这家伙赚钱已经登峰造极了。意思完全一样，可见，即使是表达同样的意思，也总是存在别的表达方式。

更重要的是另一种情况：

我们今天说我陷入了情网，这个爱情的感觉就像一张网，我怎么都逃不出去。一开始这么说的那位先生真是很有诗意。我们今天说谁谁堕入情网，用网来描述某种状态，没有人会认为这是一句诗。过去的隐喻已经慢慢被日常语言所吸收。那么，我今天除了用“网”来表述感情的严重程度，还能用什么来表达？我们可以开始乱编乱造，我们可以说爱情的感觉像是淋了一场雨。那是一场“情雨”，一片“情雾”。有一些人觉得“网”的感觉不准确，或者发现“网”的比喻已经不能打动了；或者有一些人调皮捣蛋，爱出风头，喜欢特立独行，喜欢标新立异。他们就试着去做一些实验性的表述，重新去排列次序。他们开始说：恋爱的感觉就像淋了一场雨。于是“情雨”这个词确立了另一种表达爱情的方式，他等于把可能世界的东西带到了现实世界。假设我去找一个女孩子。我说我陷入了情网，那个女的可能听都不听。我又说，我每次看到你就像淋了一场雨，那她可能起码会记住这句怪话，这往后就好办了不是？

这就是我们去组合语言的目的。

我们要把我们的语言放入粒子加速器里，去产生新的模式。目的是为了创造新的表达式，去达到过去的表达方式所不能达到的某种效果。

我们到龙井村去，龙井村的人给我们泡茶。他们会问：要姑娘茶，媳妇茶，还是婆婆茶？我们一问，那是指清明节前产的茶，或清明后产的茶，价钱也不一样。对于他们来说，这三个词其实已经变成“专名”，但对我们来说，它依然富有诗意。他们有意地利用这三个词对我们所具有的陌生化效果，来创造一个进一步解释的机会。“龙井问茶”中，“问”的机缘和情趣于焉出现。我们对于龙井茶是内行，我们很清楚这三个字是什么意思，问都不问，坐下来就说：给我上一杯姑娘茶，是为不解风情。

我们喜欢别致的说法，我们喜欢绕着弯子说话，我们喜欢把话说得有文采。其实，有文采的话和别致的话，与一句平白的话一样准确地表达了意义。但是在表达了意义之外，我们受用了别的东西。那种东西叫“效果”。这种效果，不是日常语言所准确地传达的事实、情感、观念所能够自动达到的。其实，在日常语言中，我们也经常在玩绕弯子的游戏，经常在玩文采，经常不直接地表达。因为系统的宽容度总是允许我们做一些掉包的游戏。只不过我们经常忘了我们是在绕弯子说话，我们经常忘了我们是在使用比喻说话。

日常语言中，自身包含了很多艺术性的成分，因为今天的日常语言，正是过去的艺术处理的沉淀物。不管从文字的语言的角度看，还是从视觉手法的角度来看都是这样。很多我们今天以为是最日常的表述方法的说法，曾经是诗句。很多我们今天用来看世界的眼光，其实是来自某个时代的画家的画笔。





谷静 《桌面》2007

西藏的喇嘛用彩色的沙子精细地、缓慢地在平面上倾倒，组成坛城的图案，这既是图像的生成，更是精神修炼的程序之一。坛城图完成的时刻，就是它消解的时刻。彩色的沙子或被永久地供奉，或被倾倒进河流湖泊。谷静发愿模仿这一宗教仪式，却转而用于讴歌日常生活。她的彩色沙子来自日常生活用品的粉末化——更多的是现代意义上的商品。她的坛城是自己的电脑桌面。坛城是藏传佛教中曼陀罗的图形，是整个宇宙和生命秩序的结构图。面对电脑桌面的谷静与面对坛城的一个藏民的精神世界的相遇是有意义的：毕竟，坛城或桌面都只是幻象——凡所有相，皆是虚妄。真实的，并且能够赋予生命宇宙以力量的，是以制作沙画时的态度投入生活。



## 1.4 艺术和间接有关

问：你刚才的意思就是，我们要做事情是：要用另一种方式来表现同一个物体，或者说，要用另一种方式来实现同一个目的。如果有必要的话，我们还要不要研究一下心理学？

答：当然，当然要研究心理学。但研究心理学只是预测读者所可能产生的效应的一个依据。很多情况下，读者的反应是受到习俗所规定的，这些习俗可能和心理学有关系，也可能没有什么关系。同一种色彩，在不同的文化里面，可能引起非常不同的心理反应。这些习俗在语言里面就叫做语法，在视觉形象的使用中，同样存在着视觉语法，这可能更是我们要花精力去学习的内容。

问：比如一只笔，我们不能直接说“一只铅笔”，要间接的说出来，这就是高级的，是吗？

答：事实经常就是这样。其实艺术、文化都是与间接有关的。我们来看古代的酷刑，所有的酷刑，不管是“车裂”、“凌迟”还是“站笼”，或者西方的钉十字架，都是尽力延长罪犯死亡的过程，尽量使过程复杂。统治者认为这样做比直接处死是更大的惩罚，不管是对罪犯还是围观者都更具有恐吓效果。文化通常就是越间接越高级。

我们喝水也解渴，为什么要喝茶？好吧，喝茶是因为茶里有咖啡因，能够让人兴奋，能够提神。这个理由充分吗？不充分。那你直接泡茶好了，为什么还要弄出那个“功夫茶”？要这么讲究地泡茶，一定要放在某种紫砂壶里面。这其实是文化的理由，把事情搞复杂，搞曲折，延缓解渴的目的，最终能够使茶的味道得到更细微的体验。喝茶的目的是解渴、提神，可是偏偏要延缓这个提神的目的。

问：把东西间接的表达出来，就是把某些情感的时间延长，要慢慢的体验这种情感。某些东西一下做出来只是一瞬间的愉悦，如果延缓它，就能享受到更多的愉悦。对吧。

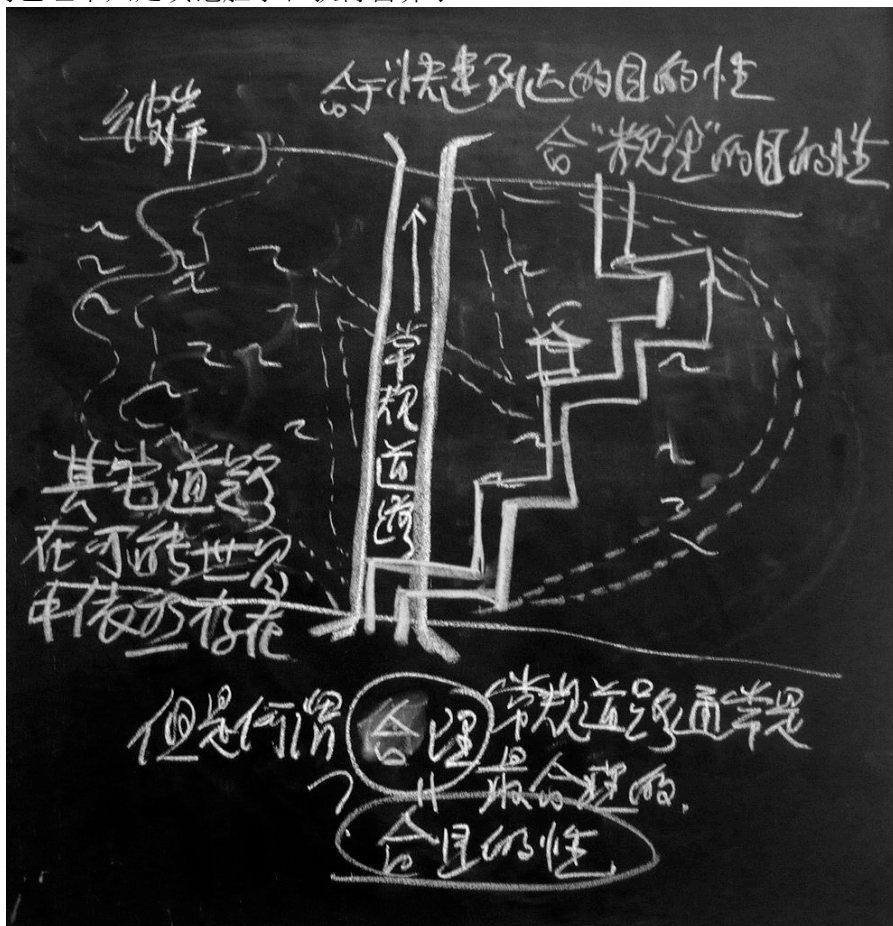
答：对，在这个意义上可以这么说，延长体验过程就是把它放大了很多倍。当然，酷刑是一个极端的例子。间接的作法的效果是使原有的目的得到更好的实现。

问：可是实现目的的过程变得间接了之后，实现目的的过程被延缓，很多别的不相关的事情进入了这个过程，也可能是对原有目的的偏离呀？

答：是的。我们会遭遇到很多这种情形：故意制造对直接目的的偏离。以至于在一些活动中，直接目的已经变得非常不重要。

我们来看饮食，人类一开始只会直接生吃，然后吃烤熟的，最初的烹调方法就是在火上烤，这就高级一点。然后再把它跟火隔开，用一口锅来煮它，炒它，这就更高级一点。像我们的蒸菜是跟火隔着两层来弄熟东西，就更高级了。一般来说，一种烹调文化越高级，食物离火的距离越远。食物离原材料的状态越远越高级。比如很多人都会吃豆子，这是比较常见的做法，但把豆磨成豆浆喝，做成豆腐吃，转换一种状态之后，对它加以处理的可能性变大了，但也延缓了我们吃到豆子的过程。直接生吃和用复杂的办法做来吃，一样能够填饱肚子。事实上有

的营养学家会认为很多东西生吃的话营养损耗更少，但我们在烹调的过程中，目的已经不只是填饱肚子和获得营养了。



一座桥的直接目的是为了让人能够从此岸到达彼岸，但是在九曲桥这种桥中，到达的目的一再地被延搁下来，真正的目的已经由“到达彼岸”变成了“观景”。

问：这种偏移原有目的活动，是不是完全反功利的？

答：当我们要盖一座房子的时候，除了大家经常用的盖房子的材料和办法，总是还有别的可能性。我们就去找别的盖房子的办法，而我们找到的新办法可能事实上比不上老办法，但是它也有可能比老办法好的多。大家都用土胚来盖房子，有一个人非要标新立异，他要住在一个纯玻璃的房子里面，这个纯玻璃的房子不保温，那么它事实上就比不上老办法。但是这样的实验还是有价值的。一个理性的社会，会允许一些人专门干这些不一定立刻有用的试验，甚至会养一批人专门干这种不靠谱的事。因为如果整个社会太靠谱了，如果大家都不去干这种事情，人类就会永远住在土胚房子里。有一些疯子就非要住在这个玻璃房子里面，其实它冬天冷、夏天热，远远比不上土坯房子。但是突然有一天，人们想到了做两层玻璃，玻璃中间有空气，这时候的玻璃变成了保温玻璃。这时候这个房子可以住了，冬天不冷，夏天不热了，而且它的透光性比土坯的房子好，所以人类可以住

在玻璃房子里面了。事实上，我们很难判定一个行为是不是永远是无用的。眼前非实用性的试验，往往可能潜藏着某种我们尚未能够认识得到的实用性。

这是一种比较弱的辩驳方式，虽然它经常被历史经验所证明。我更愿意说，所有的别出心裁的另类方案，本身就是以它的非实用性而有用的。因为这些非常规的方案能够被提出来，本身就证明了人类的想象力的无穷无尽，这证明了人不是一种只会依靠本能和习惯行事的物种。这是对于人类尊严的加分。这本身就很有价值。

问：一切文化过程都和间接性有关吗？

答：在间接性成为文化习俗的社会中，有时候一种反常规的直接性会是有效的颠覆，能够起到让人耳目一新的作用。

### 1.5 在艺术中，我们还做了一些别的。

在九曲桥那样的例子中，我们发现，到达彼岸只是一个借口。它的形式本身已经建构了一个新的目的，新的理由。

有一些活动，它一味追求效果，以至于它所建立起来的并不是已经存在着的情感和观念、事实，它就不再是一种表达。这些制造效果的行为，它所制造出来的情感溢出了原有的情感，它所构成的事实不再是本来的事实，它所形成的观念，不是作者原有的观念。这种活动，我们称之为“游戏”。

有一些游戏，我们用“艺术”这个词来指称。

有文采的表达，间接地行事，首先是能够使我们更有效地达到目的，其次是能够使我们有效地超出原有的目的。从而去发现本来存在于我们的生活中的可能性，在这个过程中，我们拓展了我和世界的范围。更重要的是：我们有机会在这种游戏性的活动中重新理解原有的世界，原有的现实。

在河流与沟壑的此岸和彼岸之间，在河水的上空，早就存在着九曲桥所可能占有的潜在的线性轨迹。我们每当一想到架桥，我们最直接的想象是此岸和彼岸之间的一条直线。但事实上，一条直角转折了九次的线条一直就存在于可能世界中。建造九曲桥，是使这条潜在于可能世界中的线条成为现实。

这时候，让我们回到“现实”这个词的原意。“现”本来是个动词---使本来不可见的东西成为可见。本来它是隐，现在变成显。从隐到显，从不可见的变成可见的东西，是为“显现”。把可能出现的变成已经出现，得以确立的东西，这个过程我们称为“实现”。一个显现的过程就是建立的过程。

九曲桥是一条可能存在的线条的显现。在你现在所在的这个房间中，你可以看到墙和墙之间的竖线，天花板和墙之间的横线和斜线，这些是一些得到显现的线条，成为了现实的线条。但是在这个空间中还有无数的线条存在，他们尚未被显现，尚未获得“实现”。



邱志杰 《24 节气—大寒》 摄影 2006

在你和窗户之间存在着的这根弧线，你视而不见。假如有一只蜜蜂从窗口飞到了你的桌前，这条弧线就被“实现”了。再假如这是一只萤火虫，假如我们正好有一架相机正在长时间地曝光，那么它在我们眼前所飞过的这个 8 字形的弧线就会被记录在底片上，这条弧线就获得了“显现”。

我们可以说，这条 8 字形的弧线在这个空间中本来就存在着，只是没有萤火虫飞过，这根线便一直隐在这个空间中。假如我们的相机没有开着，或者我们没有看到，这条弧线便不能获得显现。一只萤火虫飞过，是一种机缘，使这条潜在的弧线成为了“现象”。

意识到这根弧线，会进一步使我们意识到：墙角和天花板的交界线之所以成为现实，是因为特定的机缘，机缘一尽，这些线条也将不复存在。现实总是在时间之中的，现实总是一种聚合。

多年前的一个夜晚，罗丹带着里尔克走到雕塑前，上下左右移动着手中的蜡烛，给他看这些雕塑表面上运动着的明暗交界线。里尔克心有所悟，他知道了，我们的任务是使这些不可见者成为可见者。“我们是不可见之物的蜜蜂”——这不但是具体到线条，也在隐喻的层面上谈论着所有艺术游戏的任务。

不可见者之为不可见，只是缺少实现和显现的机缘。无数的存在可能性未获实现，无数的现实未获显现。只是时机未到，机缘未合。

我们因此可以在一个适当的时机让它获得显现。它可以是一根线，更可以是一些物的关系：可以是“手术刀与雨伞在缝纫机上的相遇”，更可以是一个人的状态，一种人与人之间的关系。

所以“现实”是一个动作：把虚者现为实，把本来潜在的可能实现为事物，这样的现实是一个事件。我也倾向于把“艺术”这个词当作这样一种事件：艺术这个词是个动词。是从无数潜在的可能性中挑选一种，去使之成为现实，得到显现。

在无数种可能性中，我们所挑选出来加以实现的这种，和我们所忽略的那些相比，有特定的条件和理由。我将在后面涉及这些条件。这里我们首先要展开的是：我们在艺术这样的游戏中，并不是建立一个已经存在的现实的镜像，而是建立了一个平行于既存现实的新的现实。这个新的现实添加在既有的现实之中，改变了我们对既有现实的看法。

艺术的出现，有点像是在已经很拥挤的公交车上，挤上来一个新的乘客，大家都得调整一下位置，或者车上得有人下去。

## 1.6 像与象

九曲桥架设在河流或湖面上，是一种现象，使本来潜在的一种通行的可能性（一边跨越水面一边尽可能多地观景）变成了现实。更常见的一条笔直的桥梁（尽快跨过水面）同样是一种现象，一座高高拱起的桥梁（桥下能够过船）也同样是一种现象。每一种现象来自不同的使用目的和条件，这些目的和条件便是它的因缘。这本来很容易理解。但是在过去的一些艺术理论中，由于人们不肯把建桥当作一个动词，而要把它当作一个名词，人们便经常说，九曲桥是一种图像。

我们很勉强可以说，九曲桥是九曲桥的设计图纸的图像。可是九曲桥的设计图纸又是什么东西的图像？有些理论就开始说，设计图纸是九曲桥的观念的图像，这已经很勉强了。这时候还会有人说：我关于九曲桥的观念是九曲桥这个理念的图像，这个理念几乎就是上帝的理念了。这样的推理的缺陷是：一切都是合理的。

常见的把艺术名词化的理论，习惯性地把作品假设为是一个名，或者一种像。在名之前有一个早已存在的物，在“像”之前有一个早已存在的原型。我们回到刚才三个同学所提出的看法：作品要表现现实，表现内心情感，表达观念。这些现实、情感和观念，都被用来作为这种原型，作品是它们的“像”，尽管这些“像”有时候不尽准确。

“像”的功能是“再现”原型，“反映”原型。作品，或是某种想法的像，或是某种情绪的像，或是某种事物的像。

那么世界上最典型的“像”是什么呢？——镜子。

表现主义无非是一种哈哈镜，但依然是一种镜像。

我们又进一步地误会，套用日常语言的指称模式（其实这种模式在语言哲学中也被反思过了），艺术理论家们开始援引“意义”这样的词汇进入艺术领域。他们说：这些镜子对面的事物、情绪、观念，是作品的“意义”所在。时至



今日，现在几乎没有人敢说作品必须准确地再现事物了，那是过去的自然主义的想法。但是还是有很多人在说，作品必须准确地传达观念。在这里，“传达”代替了“再现”，以便适用于艺术理论家们如今不太敢得罪的“观念艺术”，这只是一个偷梁换柱狗尾续貂的语言伎俩。因为“传达”和“再现”一样，目的都是为了“在场”：使不在场者在场。

当我们在艺术领域谈论“意义”，我们就已经开始进入误区。因为我们本来只是用语言来类比艺术。人类习惯用类比的方式来想问题，类比是一种非常有建设性思考方法。但也是一种有局限性的方法。类比总归只是类比，艺术和我们在日常生活中使用语言还是大不一样的。

退一万步讲，即使是在日常语言中，我们制造“意义”的行为，也不是靠着和某种原型的某种程度的符合，而是靠着人们能够按照约定俗成的习惯来对我们的言语做出反应。艺术理论领域对于“意义”这个词的挪用，经常是误用。

但是，在人们把艺术品类比为名词的时候，人们开始假想作品背后、创作之前有一个“意义”。人们开始以为，作品是一个杯子，“意义”是杯子里的水。而作品的欣赏，就等于把水从作者的杯子里面，倒到观者的杯子里面。如果能够一滴不少地倒过去，就是最成功的“传达”，最得逞的“观念艺术”。因为误用了“意义”这样的词汇，“观念”成了比艺术更重要的东西，作品的欣赏和接收成了“理解”，“懂不懂”的问题开始被提出来，“误解”的可能性开始出现，“阐释”也成为必要。



高艳飞 《关于龙的猜想》 2006

进一步的推论是：不装水的杯子便没有“意义”。是的，日常生活中杯子总是用来装水的。但当我们“艺术”地使用杯子的时候，我们可能把杯子顶在棍子的顶端，看看能够顶多高，我们可能把杯子砸了，用杯子的碎片来割纸切肉，谁知道呢？反正，用杯子装水，我们通常不认为是“艺术”，或者反过来说，“艺术”这个词，我们通常不用来指称这么正常的行为。

我要提出的是另一种艺术道路。那就是把作品当作是一个“现象”，一个世界上第一次出现的，和既存现实平行的事物。而不是既存现实的一种镜像。这样一个新现象是对潜在的可能性的实现，是对之前的现实情势的一种应对。它在这个既存现实中制造了一种效果。他的出现改变了这个现实本身。

在“反映现实”的反映论模式里，现实是被反映的客体。现实在被镜像反映之前和被反映之后没有发生改变。在我们这个框架里面，既存现实是因为过去的机缘，而从可能性实现为现实的。这个既存现实是我们行事之前所要考虑的形势中的重要因素，却不是所有因素，我们所要面对的形势，包括了既存现实和大量潜在的可能性。

我们以我们的行事，对目前的形势做出反应，我们的行为本身创造了新的现实，这个新的现实干预和介入原有的现实之中。此时，我们说这个行事有其效果。

最典型的“像”是镜子，而最典型的“象”就是战争，或者战争的虚拟形态一棋局。

这是在思想史上两条路线的斗争，从柏拉图时代一直斗到今天的从来就没有停止过。我们用图表来比较一下这两条思路：

|         |             |
|---------|-------------|
| 像       | 象           |
| 镜子      | 棋           |
| 反映      | 反应          |
| 环境      | 局势          |
| 作者的意义   | 作者的意图       |
| 词语      | 手法（招数）      |
| 传达      | 试错          |
| 读者解读的意义 | 对局势产生的效果    |
| 理解      | 生效          |
| 误解      | 无效          |
| 阐释      | 进一步修改作品直到生效 |

下面，我们要对这两组概念意义加以比较。



叶楠《舍利子》2006

舍利子高僧或其他修行有为者圆寂之后火化得到的，据说有多种形态。佛教史中有许多关于它的神妙传说，不可思议。叶楠通过研究典籍，对于舍利子的存在本身产生了质疑——这种质疑指向的其实不是舍利子，而是关于信仰和价值的一整套话语。他依据一个朴素的逻辑：只要生活有规律，长期吃素、心态平静，就可能在死后烧出舍利子——这一设想得到了部分医学人士的支持。依据这样一种逻辑，叶楠选择了死亡的牛羊，用藏传佛教传统依轨和材料为他们举行火化仪式——吃素的牛和羊，能烧出舍利子吗？

#### 1.6.1 “反映”和“反应”的区别

在镜子或照相机的模式里面，人们认为存在着这样一种社会现实，作品多多少少、准确或歪曲地，总是“反映”（表现、再现）了这些社会现实。有时候，这种社会现实也可以是自己的一种心灵状态。这样，作品就保留了这些社会现实的某种特征，或者说，作品和这些社会现实必定有某些相似之处。

在棋局的模式里面，我们同样面对着某种社会现实，或某种心理状况。但这些东西并不是我们反映的对象，我们面对它，就像我们在下棋的时候面对一个残局（其实，面对一个残局和面对一个崭新的棋局没有什么区别）。这个局面会影响我们做出决定，受到这个局面的影响，我们做了一个作品，就像下棋的时候出了一着。这一招立刻成为这个局势里面新的一部分，它的用意也正是在于改变这个局势本身——“用意”这个词，在假装学术的腔调里经常叫做“目的性”或者



“文化针对性”。我们所下出的这一招并不是对于之前的局势的反映，它并不是之前的局势的镜像。它由之前的局势所规定，我们做出决定，对这个局势进行反应，目的是改变这个局势，而不是镜映这个局势，不是画这个局势的地图或者肖像。

我们创作之前所处的社会情境正是我们的残局，我们的创作的目的是要把作品放进这个社会情境里面去，改变这个社会情境，这不是不可能的。而当我们企图使我们的创作成为这个社会情境的镜像的时候，几乎可以肯定地说，这是不可能的。当我们企图“反映”的时候，我们不知道反映要清晰到什么程度，以及从何种角度下手才是正当的。



胡昀《炉霍日报》2007

幸好炉霍县还没有一份真正的《炉霍日报》，胡昀才能名正言顺地展开自己的编撰。他的炉霍日报，既是为这座没有地方日志的西部小城编撰日记，为“沉默的少数人”发出声音，其实也是在用他个人的视角和口音，覆盖这个地方的人的话语权。因此这份报纸本身成为关于权力的悖论游戏，既赋予了权力也剥夺了权力。在这个意义上，这件作品成为对于所有的媒体的性质的发问：所谓的大众媒体，又何尝不是很多媒体人的个人的意见的表态，大众的声音如何能透过媒体在场？大众又是否存在？它本身是否只是媒体的虚构？这些问题都因为这样一个发问而变得悬而未决。因此，胡昀把他的手制报纸，抄写在一张特制的纸上——那是很多正式印刷出版的报纸搅成的纸浆制成的。

当我们“反应”，并以社会情境被优化地改变的程度作为“反应”的质量指标的时候，反应是否有效，这么反应比那么反应更有效，这是可评估的。

而当我们企图“反映”的时候，如何反映才是“准确”的，“准确”是否可以作为一种质量指标？这么反映是否比那么反应更好，都是可疑的。我们看到美术批评家们的文章经常使用“触及”这个词：“某某人的作品触及了某某问题”，好像“触及”是很不容易的事情似的，好像“触及”了就已经是一件大好事。

我们要问的是：一件就某一社会情境而展开的创作，如何可能不去“触及”它？一件在某一社会情境中进行的创作，如何可能不在这个情境有所关联？如果我们把这种关联称之为“反映”的话，不反映便是不可能的，因此，以艺术的标准而不是记者的标准，仅仅“反映”是无价值的。

再假设，我们把社会现实当作一辆有问题的汽车，我们并不是要写一篇说明文描述这辆车的问题在哪里，我们直接修理这辆汽车。要修理这辆汽车当然是以认识这辆车的所有的的问题为前提的。但我们不满足于描述它的状况，我们所要做的是改变它的状况。当今流行的很多艺术理论都差不多是要求艺术家提供给你一份验车报告，但是，我们需要的是修车。

修好车，才是对车的状况的最良好的反应；一份验车报告，可能准确地指出了这辆车有什么问题，那也不过是一种准确的反映。最准确的反映莫过于镜子，那也只不过是一种镜映。我认为镜映社会现实是一种非常值得尊敬的工作，但那是历史学家和新闻记者的工作。

对社会现实做出反应。这有很多种模式：直接寻求改变既存现实，就很接近于政治家的工作。提出一种新的模式来替代既存现实，并且告诉大家那才是真的，或者那才刚好，这就颇像宗教家的工作。提出一种替代模式，同时告诉大家，那不一定是真的，但又何妨如此（既然所谓真的，也不过是一场游戏一场梦）？这基本上接近了艺术家们所应该做的工作。

在“反映”中，优劣标准是反映得准确与否，细致与否，深刻与否。在“反应”中，优劣标准是敏感与否，正确与否，有效与否，及时与否。

### 1.6.2 环境与情境

“反映”所指向的对象，并不因为是否有人对之进行了反映而有所改变。再说，从这个角度反映，和从那个角度反映，结果很不相同（反映论是用认识论类比艺术的结果），镜子虽然有时候是凹镜有时候是凸镜，镜头有时广角有时微距，但镜子和镜头所面对的那个作为客体的事物，根据“自然的齐一律”，我们只好假设，总该是一成不变的。这样才好就这样反映和那样反映的结果来进行比较。

这样的反映对象，人们通常称之为“环境”。

于是我们便经常会看到有一种理论叫环境决定论：你们去看那些美术批评文章，总会有人告诉你说：某某的作品这样，因为他生在80年代，而另一个艺术家是那樣的，那好，是因为他出生在六十年代。某一个艺术家则因为出生在印度，所以他的作品-如此这般；再另外一个艺术家因为是女性，所以，她的作品才如彼那般。这些“因为一所以”一旦被夸大，环境作为影响创作结果的要素之一，成为了单值地决定创作结果的所有原因，环境论就成为决定论。这些理论都是狗屁不通的艺术理论。在伪学术文章里面，“环境”有时候被别有用心地叫做“语境”（context），它所不能回避的困境是：为什么在同样的环境或者说语境里面，出现了完全不同的创作方式？

在“反应”的模式里面：我们所面对的是一种我们要对之加于处理的残局。这个局面，我们可以看出一种对我们的行事的压力和要求，我们说：势在必行。

这个“势”（situation），控制着我们所能出的招术，我们的意志是不可能为所欲为的。我们受到这个“势”的影响而行事，并不等于我们“反映”了这样一种“势”。我们对既存的形势作出反应，目的是要改变这个势：加强我们的优势，扭转我们的劣势，让这个势朝着有利于我的方向走。

对局势的一个反应有没有价值，在于它是不是有某种效果。这种效果等于一个新的势，这个新的势，或者说，新的局面，是以前在这个世界上从没有出现过的，但它在可能世界中是存在的。新的局势来自旧的局势，是对于旧的局势的调整和改造。这种调整和改造有时顺理成章，有时也可能让人意外。目的无非是使局势更优化。

也就是说，我们做出一种反应，便是把一种新的局势从可能世界中带到了现实。好的棋手，总是能够建构十分完整的可能世界，设想到尽可能多的可能性，并从中挑选出最有利的一种来加以实现。这些新局面，对于低劣的棋手是不可见的，国手则把本来不可见的妙局变得可见，本来不显现的东西变为显现。

原有的局势，因为我们的反应而发生了改变。“翻覆两家天假手，清新一劫棋更新”，好的反应，使局面为之一新，气象为之一新。新的局面，并不是一种像，并不是某个已经存在的原型的影子，而是一种新的象。

这样一种“势”，一种会因为人们的行事而发生变化的局面，我们可以称之为“情景”，用于和“环境”相区别。“情景”是我们可以我们的用行为去改变的东西。卡尔·波普尔提出了“情景逻辑”用来代替各种历史决定论和环境决定论。贡布里希把他发展成解释艺术潮流变化的“名利场逻辑”。这种完全不同的关于艺术的思考，我把它称之为“**后效主义**”。



刘佳靖《风欲静而树不止》2007

### 1.6.3 意义和效果

人们误以为艺术作品和日常语言中的语词一样是携带意义的。误以为作品是这些意义的图像，甚至也误以为作者所处的现实、所拥有的情感和观念就是它的意义。“意义”这样一个来自语言哲学的词语，在艺术理论中被胡乱借用，混淆了“价值”与“意思”。这成为混乱不堪的艺术理论的祸根。

在后效主义的思路中，作品之所以有价值，是因为它拥有改变现有局面的能力，它是由它即将产生的效果而被选择的。效果是在作品构造完成之后才形成的，所以称之为“后效”。

作者心中的寓意是在作品之前就已经存在的，它存在于整个社会释读的语法框架中，存在于人们的习惯之中，这些都是先于创作而存在的。这个之前和之后的差别，是最为根本的差别。

被错误理论误导的艺术家，经常用作品出现之前的理由来作为作品的依据：作者声称他已经用作品“意指”了他所说的那些“意义”，我们不知道他的意指

到底有没有瞄准，我们不知道他自己的“意指”到底能不能成为别人的“意义”。我们也不知道作品的最终形态所似乎表达出来的意思，是不是就是作者想要表达的意思。事实上这必然要陷入作品和意义的循环论证。我们必然要猜测作品的原义，我们必然会在各种各样的解读之间拿不定主意，我们必然会要求作者本人，或者一个“权威”的批评家来进行阐释。

一件有“理由”的作品不一定有效果，相反，一个有效果的作品不见得一定说得清楚理由，这就是我们的“理由无效律”。在我们的课堂上，某位同学提出一个方案，他必须陈述这个方案所预期达到的效果以及如何达到这种效果的细节，我们要求他不得陈述理由。

在“后效主义”中，正因为我们是依据作品实施之后的效果来评估作品的价值的，所以这个价值才是可评估的。作品实施之后，是不是达到了预期的效果，作者自己心里是有数的，绝大多数明眼人心里也是有数的。作品所预期的效果在不同的人身上会有一些差别，作者的预期会有得到证实的时候，也会有得到证伪的时候。作者很容易找到一个他自己所能接受的生效范围。

正是在这个意义上，我们可以把作者的工作看作是一种“试错”：在创作之前，在作者的身上是有一些东西，那是一些想要打动人，想要达到效果的意图。作者猜测：面对如此这般的观众群，我如果如此这般地做，可能会产生如此那般的效果。他的这些猜测依据的是他对观众的人性的了解，依据的是它对他所使用的材料的物性的了解，他对他的作品将要投放进去的整个局面的了解。

这些猜测有可能是正确的，作品就如期生效。

这些猜测的判断有误，或者实现这些猜想的实施操作有误，作品便不能生效，这时候作者的猜测被证伪了。艺术家应该回到他的工作室里面继续修改他的作品，推敲他的手法，直到作品生效为止。

猜测所依据的观众的人性、材料的物性都是相对稳定而可以共享的，所以后效是否生效，或者如此生效比如彼生效更强烈，这都是可以评估，有目共睹的。后效主义的确定性，是建立在人性和物性的确定性之上的。

我所应该考虑的是，我这样做能达到什么效果？这是不是最有效的办法？

在“作品表达意义”的模式里面，作品总是表达着意义，因为意义已经先于作品而存在了。这种理论的捍卫者可以说，不过，意义也有没有被准确表达的时候，所以还是可以比较出，这样表达比那样表达更好一点。但是，那样表达虽然没有准确地指向原有的意义，但他作为一种表达，不也已经表达了另外一种意义吗？

所以，受到这些理论误导的，以“表达”意义为工作目标的艺术家，总是不会回头去修改作品，总是因为他的意义被错误领会而焦虑，总是在忙着在作品之外，进一步阐释——自己进行阐释或者找人帮着阐释。别人看了没感觉，他们却说：“你误解我了，我的意思其实是什么什么”。这样的艺术家难道不是很可笑？他们的创作是不存在失手的，是不会犯错误的。

而我相信，只有当一个行为是可能出错的行为，它才可能是创造性的行为。蜘蛛凭着本能结网，蜘蛛结网从来不会出错。人类盖房子却可能出错。

有“意义”，就有理解的问题，误解的问题也随之出现了，所以也就有阐释的问题了，同时批评家就有饭吃了。因为你做了一个作品，人家可能产生了误解，或者



手炮2平5这个局势迫使我们出了飞象这一招，我们也并不因此说飞象这一招的“意义”是对手的炮2平5。我们可以说，这一招的目的是使对手的炮2平5未遂，我们甚至也可以说这一招的“意义”是使对手的将军失去威胁。这时候，“意义”这个词就相当于“效果”。

我们是用这一招“再现”或“表现”了这个势么？或者这一招乃是“再现”或“表现”了这个势的影响吗？这一招确实受到局势的影响而发，但它的意图恰恰在于反过来影响这个势。

要始终注意：情境影响着作品，但作品也是影响力的一个源。作品一旦成型，立刻改变了原有的情境。创造了新的情境。

我们猜测这一招能够化解对手的进攻，使其进攻无效。这时候我们几乎可以说，这种猜测就是这一招的“意义”。在简单的局面中这几乎不是一种猜测而是一种常识。但更多的时候，在更复杂的局面中，我们所猜测的是对手接下来可能的反应。而在整个棋局开始之前，我们所怀有的意图，只是一种“求胜意志”，我们总不能说，下棋的“意义”是“想要赢”吧？

在艺术创作之前的猜测，则完全是关于观众将会如何对你所提供的物态和事态做出反应。这时候，我们就很难说这些猜测是一种“意义”了。

我们不管在任何情境下开始做东西，都面对着一个局势，也就是面对着一个局限，这个局势必然对我们有所要求。

我在课堂上要求大家每个人各自选用身体的一个局部来写字，而且每个人之间不得重复。我们发现这个游戏越往后面就变得越难，当每个身体器官都被别人使用来写过字了，不能再用手，再用鼻子等，我们就渐渐感觉到了一种逼迫。其实这就是我们在艺术史中所面对的基本局势。必须另辟蹊径，这是游戏的规则。要标新立异，这也是我们的意志。

这种局面下，所有这些条件决定了我们该怎么做，这是“势所必然”，而我们自己只起了很小的作用，这个局面，这个势允许我们选择要怎么做，但是提前规定了我们不可以怎么做。你必须另辟蹊径。

“作品一旦成型，立刻改变了原有的情境。创造了新的情境”。这就是我们所讲的现象的形成方式。“现”作为一个动词，是把不可见的变成可见的，把隐的变成显的，把已存在变为可感知的，把你们一直没有注意的东西变成了被关注的。这个过程叫做“现”，国手之为国手，在于他对于可能世界中存在着的不可见的棋局，有着比我们更强的成象能力。被构造起来的是一个新的局面，也就是新的象。现象的过程，也是把本来是游散的东西变成了聚，把本来没有关系的事物变成具有关系，这是一个组织化的过程。你们原来是来自河北的，或是山东的，你们原本各不相关，现在你们获得了一种组织性，互相建立起关系，变成总体艺术工作室的学生，“总体艺术工作室”于是成为一个现实，一种关系。

所以，我们对局势进行反应，我们的反应的任务是：

1、对局势进行修改、调整；

我们所做的这件事情必然改造这个势，使旧势不能维持，所以这是一个人和情境不断互动的过程。我每一做，都是为势所迫之举，然而这个局势因这一做业而变了；然则局势一变，我又只能那么做，局势又进一步因之而变。这才是对生



活的真实描述，镜子从不能真实描述生活。在这个基础上产生出两套完全不同的艺术理论。

2，在本来不存在的事物之间建立起关系，使其获得关系。

获得关系的过程就是建立组织性的过程，生命就是这么建立起来的。你我本都只是一堆碳水化合物，四大皆空。我身上这块肉割下来，和一块猪肉一块鱼肉的成分恐怕没有什么两样，但是我们的组织关系比他们高级，比他严密，所以我比一只猪和一条鱼要高级一点点。组织越复杂就越高级，等我死了，我的组织瓦解了，那些不灭的物质又回到了泥土中去了。组织性只能在时间中存在一段，现象成住灭坏，成象的过程只是一时的聚，一时的构成关系，一时的可见。相同的物质，在可能世界中，尽可以现出别样的象。

我们一旦明了了，我们的所作所为实在是出于为势所迫，我们便比较不会轻易地说，我们之所以在作品中要这么这么做，是因为我的潜意识我的情绪我的灵感，我们就知道这么说没劲。比如，“情雨”，我一看到你就像淋了一场雨一样，这不一定是因为我内心的冲动要这样做，我还得尊重人对雨这个词的感觉，雨这个词在目前的用法，这两个词以前有没有人这么组合过？我得参照着整个局势。

我们要知道自己的所作所为是为势所迫，却并非势所必然。我们要知道一个势在可能世界中有诸多行为可以应对。我们择其善者而用之，这却不是某种“势在必行”之举。相反，我们知道“势无必行”。

## 1.8 懂不懂

这一节我们要讨论的是：一个以后效为诉求，在一定情境下产生的行为，它的生效与否并不是一个“懂不懂”的问题。我们该不该期待人家来“懂”？我们该如何来面对“不懂”。

我们做作品，特别是做一些在样式上形态上相当比较新的作品，人们经常会说他不懂。我们经常会遭遇到理解的困难，误解的困难。

人们企图去“懂”一件作品，或者为自己“不懂”一件作品而感到焦虑，这实在是来自错误理论的诱导，是把日常语言中的理解和误解这样的模式套用到艺术生效的场所来的结果。一份药品说明书告诉我们这种药物的用法和用量，这里存在着懂不懂的问题；医生开的处方，存在着是否正确理解的问题。上一节，我一直在把做一个作品和在棋局中出一招好棋来作类比，我们知道，高手下出了一着妙招，我们惊叹和佩服。

有时候我们也说，水平低的人“看不懂”高手下出的高招，这时候我们说的是他看不出这一招的效果产生在哪里。但我们向他解释这一招好在哪里的时候，我们通常要引导他看到结果。这种引导并不是一种“阐释”，所以这种“看不懂”和一个人“看不懂”医生的处方其实不同。

我可以举更显明的例子：球场上一个妙传，射门进球了，我们惊叹和佩服，我们被这个进球的不可思议所震撼，我们并不需要理解这个进球，也不可能误解这个进球。对这个进球不可能进行阐释。

艺术作品根本不需要阐释，不需要被人懂，不需要被人理解，这么说不等于不需要和他人有关。只因为作品根本不是用来被理解的。当我打你一拳，你感到痛，你就理解了这一拳。作品的目的就像他打人一拳。因为我们的目的是改变情境，使这个局面有所改变。局面有所改变了，事实就摆在眼前。有些人能够感觉到形势的变化，有些人没有感觉到，这种没有感觉到却并不是一种“不懂”。

当一个人面对你的作品说他“不懂”的时候，他其实说的是他对你的作品没有感觉，而这时候你的任务不是让他“弄懂”，而是弄得他有感觉。

他把他的没感觉说成“不懂”，是他误以为你有什么要让他懂。很多时候，其实他已经有所感觉了，只是他不能忍受那种日常的意义不再确定的状态，他就把这种状态叫做“看不懂”。当然，也始终存在着这种可能，那就是你的手段的确没能够使他产生什么惊奇，那你可能得采取更厉害一些的做法，才能达到效果。不过，在这种情况下，他往往不会说看不懂。这种糟糕的情况，往往是因为他看懂了。

所以当我拿出一个作品去，别人说看不懂，我这个时候不可说：“啊，你误解我了，我的意思其实是——”这样的艺术家你们看得起吗？当然看不起了！

又或者我拿一个作品给你看，你说：“没什么意思”。然后我就去请批评家某某来帮我说：“作者的意思是——他的这个作品——”诸位，如今很多艺术家就是这么做的，你们千万不要去干这么贱的事情。那个批评家好像在作你的说服工作，非要你恍然大悟，这就像一个人打了一拳，打得一点都不痛，然后拼命在那说：我的这一拳其实是——

我拿一件作品给人看，别人看了没什么感觉，这时候很简单，我必须回到我的工作室里面去修改我的作品，直到他拿出来能打动人心。

一个作品不是由我内心的情感来决定它的价值，也不是由它和现实有什么关系决定了它的价值，而是由它能达到什么样的效果，决定了它有什么价值。它和你的内心情感，以及和现实的关系可能可以影响到它最终的效果，对效果起到正面作用。但是，它不可能越过效果直接建立作品的价值。它暂时还达不到这种效果，那它就还没做完，他就应该再去修改。

我的态度非常简单：凡是鼓励艺术家不要修改自己作品的艺术理论，都是错误的理论。

正确的艺术理论应该告诉艺术家，你这张画打动不了人，这么画一点都不酷嘛！我们看了没什么感觉，你就再去改改，再去磨练你的功夫，直到这张画拿出来，大家一看：“太棒了！”——直到这种效果出现，这个过程中不需要阐释。因为它本身就没有什么意思，但是他自然会产生效果。为什么它能有这种效果，是因为它作为作品的形态在我们作为观众的状态生效了。它终于满足了对我们生效所要求的条件。

我们做那个用身体的部位来写字的游戏的时候，当有人提出用头写，有人提出用舌头，接着有人说我要用鼻尖写，这时大家就不同意了。因为大家觉得用鼻头和用舌尖没什么两样嘛！



总体艺术工作室的第一堂课 2003

这时候，他不能非要告诉我们这个鼻尖的意思，他不能跟我们去阐释用鼻尖写和用舌头写有什么区别(因为舌头是味觉的器官,鼻尖是嗅觉的器官)。这种理由可以找出一亿条来,但是就算你阐释一亿条来，大家还是觉得你不酷。因为人家都觉得用舌头写跟用鼻尖写差不多的。这时候有人想出了用屁股在地上写，我们几乎一致觉得他很狠，这个提案就过关了，获得了大家的同意。大家同意你是一个有创造性的人。我们应该研究大家是依据什么标准来否决一个东西和承认一个东西的，离奇到什么程度足以让人叹服，而到了什么程度会逾越游戏的规则，被认为是变态。是这些微妙变化着的尺度平衡着作品成不成，而不是作者内在的情感或观念。

九十年代中期的时候，我的文章里几乎认为这些内在的情感或观念是完全无效的，我现在不用这么硬的说法来说它们是完全不起作用的。但是内在的情感或观念究竟有多少作用一直是可疑的。或者，更恰当的情形是，作者内在的情感或观念有可能影响作品事实（也可能并不），但是对观众起作用的只是作品事实。

假设一个人非常恨你(你对他有杀父夺妻之恨)，他打你一顿，自然会主观上很想要打得你很惨。可是，他虽然主观情感和内在观念程度都够，可是武功平庸，而不幸你这个仇家的身体很棒，那么他无论如何就是打不赢你，打在你身上你也不觉得有多痛。旁边一个武林高手，他并没有那么恨你，他只是路见不平，他一过来一拳就可以把你打趴下。所以内心的情感有什么意义呢？作品的效果跟内心的情感有什么关系吗？

你们在刚开始接触艺术的时候下,往往受到过这样那样的错误引导——让我们误以为内在的情感强度决定了作品的力度,这是票友们最喜欢传播的关于艺术家和神话,弄得好像学习艺术的第一步就是先得学习激情似的。这种神话也是社会上很多人把艺术家当作神经病的一个理论依据。糟糕的是这样想的却不光是外行,很多艺术理论都是这么有意无意地在助长这种误解。你们去看那些关于敦煌壁画的阐释,那些阐释中世纪圣像画的人,因为他们都非常虔诚,所以他们画出来的画非常有感染力,是吧?这样的美术史不是放屁吗?多年前我在西藏就此和人争辩过,对方坚持认为绘者的虔诚导致了唐卡艺术的精妙,在座有一位朋友是专门伪造唐卡骗老外的钱的,默坐而笑。这个场景别有戏剧性,是的,如果是内在的情感强度决定了效果,圣像画为什么会有赝品呢?

为什么有人根本不信神不信佛,他画出来的耶稣画出来的佛还是能打动信徒?

那是因为这些线只要那么组合,那些色彩只要那么放,就有那种打动人的效果。这非常简单,跟他的内心情感没关系,跟他的观念其实也没有关系!这个效果是由他的手法他的招数所决定的。是由他的作品要素怎么组合,是由他对观众的习惯的熟悉把握所决定的。当然,我们可以同意,当某个画师特别虔诚的时候,他的磨练也就会格外用工,导致画圣像画的时候的手艺特别好——但那也不一定。

所以我们在搞创造的时候,最终并不是靠创意,并不是靠灵感,而是靠练出来的才能——这也是我们的整个艺术教育的前提:如果内在的情感和观念就能够导致作品强烈的效果,我们的教育所教的就应该是如何获得这些情感。事实却是,我们到艺术学院来并不只是来寻求这种所谓内在情感的养成。我们培养心志和情操,还是为了能有更强大的动力去锤炼技艺。直接起作用的是技艺,而不是这些内在情感。我们经常会一说到境界与艺术,就夸张成境界直接决定了效果。一举个例子就举到弘一法师晚年书法那里去。太虚大师的境界比弘一不低吧,没听说他是书法家。

我也听说,艺术界之外有的是“内在情感”丰富的票友——这其实不是真的,我更相信,真正丰富、强烈、新颖的内在情感,只有在专业技术的实验中才能获得发展的机会,才有机会成为独到的。

你往往会有一个想法,然后一个半成品就扔在那里,接下来的那些糟糕的艺术理论就教你们去阐释。其实那只是我们工作的起点。你有了这个创意,有了这个念头,有了这个创造冲动,下一步应该去放在整个局势里面来考虑,然后要去锤炼,要去琢磨,直到它确实能够对观者生效。

那些下棋的高手们在每一步都想到了有几种下法,然后挑出了其中最有效,最有利于自己的一种。他们通常都要想到几十招以后——然后做出一个正确的反应。这个反应是否正确,高手一望即知,我们普通人,时间自然会展示结果给我们看,唯独不存在懂不懂的问题。我们的目的是让观众触动,是否触动,观察一下就可以了,问一问就知道了。不需要阐释。



叶楠 《球是平的》 2009

### 1.9 评价标准由系统给出

关于内在的情感和观念对于作品有没有意义，60年代，70年代初的文学理论家们持一种比我现在所说的更激进的意见：他们甚至认为，只要在写作之前你脑子里有什么东西，那就不够好，就不够实验。

所以罗兰·巴特提出“零度写作”的概念。就是说，如果你在进入创作状态之前什么也没有，不带任何情感，不带任何先入之见，不带着任何观念，完全做到脑子空空，在空白状态下开始写，那种状态最好，在那种状态最能写出厉害的东西来。相应地，福柯提出“作者之死”：这个写作的过程，或者说我们视觉艺术家创作的过程，本身就是作者去努力达到零度的一个过程，作者在这个创作过程中把自己原始的冲动去慢慢根除掉，通过创作把自己原来的观念慢慢的放弃掉。写作完成之日就是作者“死去”的时刻——作者原有的“自我”被超越的时刻。

70年代的批评家比较极端，他们倾向于认为：如果在创作之前一无所有，这时你的语辞、画面、音声都不是用来服务于任何意思的工具，你能够更自由地，更超越常规地使用它们，从而它们能够得到最大效力。由于没有所指，这时候这些艺术现象甚至不是一种符号，它们不指向任何现存的东西，所以只能靠元素之间的关系直接引出效果。这时候你才能够进入彻底的淋漓尽致的实验状态，然后你

才最有可能反抗被任何意义所附着——我在前面举过这种意义附着的例子,温习一下:比如说像“情网”这样的词,当初他可能就是一句诗,没有人非常明确知道它指什么,今天情网意义很明确。当然我们今天可以说“情雨”,还可以说“情雾”,那么也许在未来的某一天,人们都会给他找到一个明确的意义,把它当作成语来用。那个时代的批评家很可能是相信:如果你一开始就有参照,有情绪,有观念,这个意义的附着过程就可能会非常紧凑,非常短,作品很快就附着上固定的意义了,那么,也就不再有效了。

我在上一节已经初步讲到了内在情感和观念的无效性,但是,能不能做到罗兰·巴特所期待的那样完全的“零度”也是可疑的。那种无所思的状态需要怎么样的禅定功夫,岂是一般的创作者所能做到的,就是罗兰·巴特本人在写作时,似乎也达不到“零度”。相比之下,倒是福柯的策略更务实:写作之前可以存着一些作为出发点的作者的想法,但是在写作的过程中他将慢慢地遭到颠覆,直至创作完成之后,作者被自己的工作带到了完全陌生的状态,这是可能的。

跟着自己的创作走,常常可以有很好的自我推进。这种对于创作过程中的可能性的跟随,和我们依据猜测来控制作品的效果,一步步修改,以求达到最大效果的过程并不矛盾。我们将最初所拥有的东西仅仅看作是一种猜想,我们一步步地试错、修改,并不是为了证实这最初的猜想,并不是为了忠实于我们原有的冲动,而只是为了追求最大效果。如果事后证明最初的猜想是有效的,那么创作过程会很短,对我来说通常不会带来太大的满足感,不够刺激。如果最初所拥有的猜测最后被证伪,只能放弃,最后能够以一种自己当初意想不到的方式获得了强烈的效果,这是实验艺术的最好结果:它不但作用于他人,也作用于自己了。

这条思路和那种以自我为中心的创作方法论完全不同,我们这种做法不事先设定作品的“意义”,很大程度上,人们对它的恐惧是害怕失去评价标准。

作者事先有个意思,人们就可以用它的艺术手法是否很好地表达了这个意思来作为评价的依据。表达得是否准确,是否巧妙,等等。这就好像一个人得事先声明他追求的是要射中靶心,射箭比赛才能进行。要是有人声称他没有目标,我们就没法判定他是不是神箭手。

这种推理貌似符合逻辑,却忘了,假如作者只是宣称他确实是有个靶心的,却不明确地说靶心在那里,那么就等于他必定百发百中了,因为他是先射了箭之后才画上靶心的。又或者,作者根本就不说他的靶心在那里,观众却一味地认定他是有靶心的,于是观赏作品的游戏就变成了猜谜的游戏,理解与误解的问题便接踵而来,而创作者总归是没有错的。

所以,把评价标准建立在作者的原意上的思路根本就不靠谱。

只要转换一下思路:假设这场射箭比赛比的并不是谁射得准确,而是谁射得远——不管是射向什么方向,那评价标准就会很明确了。

依据作品的后效来评价正是如此。

读者诸君或会质疑:同一件作品,对我很有效果,对他却没有效果,何以能凭效果定高下?

为什么和“表达意思”相比,“制造效果”具有更大的公共性?因为被表达的意思本身的个人性和隐秘性,或者在被表达之前的意思是否足够清晰,都妨碍了人们对于这种表达是否足够正确或精彩来进行评价。加上表达中所使用的语言、

手法的个人特点，这种模式绝对没有办法完全避免私有语言的出现。一旦要禁止私有语言出现，就必须强调每个人要严格遵守既定的语法规范，这与艺术创作的要求相冲突。

正如在日常语言中，词语或句子的“意思”是由整个系统给出的——不但是一种语言的语法系统，而且是一种文化的生活形式，在对一种物态或事态产生感觉的过程中，起作用的同样是这个生活形式。在一个文化共同体之内，对同一个物态或同一个事件，人们应有可相对预知的反应。临危而惧，感时悲秋，惻隐之心，不平则鸣，喜上眉梢，这些都是人之常情。既然人有这些常情，就可以利用这些常情常性来工作。制造特定的物态，施行特定的事态，便能控制人的反应，在人的身心之中产生效果。这效果也应大致稳定，否则恐怖片导演就没法玩了。当然人性会有例外，人皆厌腥臭而东海有逐臭之夫，我们便说那是畸变。畸变存在，正说明常情常性众所周知。故作品之生效，依赖于掌握人的常情常性而有所施为。有常情常性在，效果就绝非不可评价，不可预测。

同一文化共同体的观众的性情，也有强弱静躁，在此人彼人之间，同一作品的效果固有差异，却总在“家族相似”的范围之内。不同的文化共同体的观众，差异便更大了一些，但只要在地球上的人类，总还是更大的范围内的文化共同体，总还共享着最底线的生活形式的相似性，这便是作品有可能跨文化地生效的最后保证，否则跨地域的作品便不可能。不同时代的人们，也总还是共享着某些性情，否则跨时代的作品便也不可能。

正因为人的性情、人类的生活形式，比起规范着“意思”的语法有着更大的稳定性，诉诸“效果”，便比诉诸“意思”有着更大的公共性。效果的差异，只是众口难调罢了，实在难调便不强求去调就是了，却不像“意思”的理解与误解那么严重。

以唯效果论作为评价标准，经典作品就是那些在最大的时空范围里面生效的作品。人们或许因为不同的原因对其有所感，却绝非误读误解。而是，最有用的东西是那种可以派上不同用场的东西。

读者诸君或又质疑：有些作品智巧，有些拙朴，有些作品视觉酷炫，有些作品沉郁，又有些作品轻盈，诸多效果各有所长，又何以在其间判定高下呢？

非独人造的艺术品有智巧拙朴、沉郁轻盈之分，世间万物本身亦自各有品性，它们之间自然不必判高下。在艺术品之中，高下判定与这些气质上的分别无关，而只关乎一件事，那就是人们的想象力在其中获得释放的程度。抛开表面的气质，取舍万殊，静躁不同，只关注艺术品应当持守的特殊使命，便不难发现，好作品真正打动我们的，正是我们在其面前体会到的那种惊讶感，这种惊讶带给我们解放感。

产生这种解放感，是因为我们身上存在着习惯、规范，我们不自觉地使用着习惯的感知方式和思维方式。它的基础，依然是常情常性。倘若一个人性情怪异，我们便不知道何以开放他的视野和胸怀，当然，在那种情况下，我们便不谈论艺术了。

我们谈论艺术，前提是我们依然相信人性。





邱志杰和总体艺术工作室 《如何成为无知者》 行为 2008.

时间：2008年7月17日-8月17日

参与者：中国美术学院总体艺术工作室和展示文化中心部分硕士生与本科生，其他自愿参与者。

为尤伦斯当代艺术中心收藏展所作的《如何成为无知者》的总体艺术计划是一个创作和教学计划。在为期一个月的实施过程中，艺术家和参与者们将在展厅/教室/作坊的三位一体的空间之中，展开讨论和训练。

研讨分为“无知者的必要性”、“自我调查”、“醒句俱乐部”、“无用计划”、“必败行为和无效行为”等部分。

该过程中，所有人为解释、记录工作过程而进行的在黑板上的书写和涂绘，必须以翻转的镜体文字呈现。

由此产生的这些有着翻转文字和图形的黑板，将刻制成为木版画印刷的原版。在设置于展厅现场的作坊中以印刷机大量印制无限量木刻版画。整个展览期间，这些版画的印刷工作尽可能大量地进行。这些版画将由参与者和观众随意取走，播散到展厅/教室/作坊之外的社会空间之中。

## 二，如何成为无知者

### 2.1 用手思想

艺术家要有文化，艺术家不光要有文化。

我们学好了古今中外的美术史，我们研究好了艺术市场和艺术体制，我们熟知了所有流行的和过时了的艺术理论，我们甚至也有了足够丰富的经验和想象力，那我们就一定能做出好作品来吗？当然不是。

当我们说**艺术家要有文化**时，我的意思是，我们要了解这个圈子里的一切，要有能力从它们中间提炼得到艺术状态，也要有能力把它输送回这个体制中去，以便改造这个体制，使这个体制保持其活力，甚至进一步拓宽日常语言的方式。当我们说艺术家要有文化，意味着我们要求艺术家首先应当掌握相当的知识（其程度在不同的文化中要求有一些差异），有能力像其他受过较好的教育的人一样进行思考，并有能力参与进他所处的那个时代和地方的文化对话。我们不能相信一个艺术家对其时代和地域的文化问题一无所知，也并不关心，仅凭个人敏感性（某种对造型、色彩或材料的敏感性）便能获得艺术上的独特成就。美术史上其实曾经构造过这样的神话，比如牧童乔托曾经被叙述为已经是一位绘画天才。但是今天我们知道那是资产阶级别有用心地塑造起来的个人主义时代的艺术家神话。

我们反对这种神话，因为其推理只会使艺术工作者沦为独特的商品生产者。所以我们要求一个学习艺术的人，应该尽可能多地拥有各学科的知识，并进一步拥有思辨能力。因为总体艺术的理念首先要求运用一切可能的事物作为材料，此时这些知识将成为他的创作资源；再次，总体艺术的理念要求一个创作者要有能力在事物的本质之处思考，从本质之处下手加以处理，此时这样的观察能力和思辨能力将是工作中所必要的，它们将成为想象力所能够充分展露开来的一种必要条件。

因此，我们也要求一个艺术工作者必须以知识分子自居，它要求一个人具有对于所处文化的思考，有能力与主流的意识形态保持一定的距离，具备相应的反思能力，并且具有发言的热情，以及对话和讨论的理性。

当我们说**艺术家有文化**是不够的，我的意思是：我们要有能力重整、吸纳现有的文化事实中一切可能的资源，并加以调用，改造。在这个过程中，要注意一点：我们不是通过纯粹的思想论证来完成这项工作的。思考整个文化并提出建设性意见——事实上好的社会学家、哲学家甚至政治家都在做相似的工作。甚至于我们优秀的自然科学家事实上也是在这个领域有所为的。我们与一个思想家的区别在于我们动手。

在艺术经验中真正引起我们惊奇的，不是我们坐在那里想，然后就能够福至心灵豁然开朗，找到思想和文化困境的解决方案。而是，每当我们进入工作，做

到一定程度，忽然间前行的事实自然地把我们引向了另一种境遇，我们的思想和感受因之而别有洞天。

为什么我不可能在工作之前设想所有的需要的细节？因为当我们在设想一个方案的时候，我们只能设定一个静态的情境来进行工作。而当工作展开，这个情景必定因为我们的工作介入了而发生变化，成为一种新情境。这个新情境必定不是我们实现的筹划所能够完全预设的。也就是说，我们在工作之初所拥有的必定是不完全的信息。新信息的出现要求我们不断地重新筹谋，我们会一再地改变初始动机。

每个做法都会引起情境的改变，每个新的情境都会引发新的做法。每个人原始的创作构思是一种创作冲动，是一种对于最终效果的猜测，我们却经常把这个猜测当作创作目的。这有点像把汽车发动机当作了道路的终点站。初始构想只是为了让我们这个行动能展开，并具有大致的方向性，我们的终点站始终处于可能性之中。我们目的是为了获得最大后效，以便作用于日常语言，而不是忠实于原先的构思。当然它最后可能与初衷相差很远，也可能很近。与初衷的远近本身并不构成任何价值判断。吾道一以贯之，其实少见，随机而善巧，因势而利导，逢凶而化吉，更属常情。

我们要求艺术家有文化，是鼓励他去做一个思想者；我们要求艺术家不但要有文化，是鼓励他做一个进一步的思想者，也就是，一个行动者。在一个卓越的思想家那里，当他能够使思想本身成为一种行动，思想本身或许可以解决思想问题。而我们要做的是，使行动用以解决思想问题，也就是，用手脚来思考，用事实来雄辩。我们知道，行动将给思想带来新的机缘和资料。更重要的是，最富于价值的行动，本身是这个世界上的一部分，它的展开本身就重构了既有的世界上诸事物的关系。

此时我们的手要比脑聪明，我们的手比起脑具有智力优势，这是因为，此时此刻，我们的手脚所从事的动作，并不是功利性的劳作，而是游戏性的。因为它是游戏性的，所以它在运作的同时是一种观察，在运作的同时是一种发现，在运作的同时是一种思索。日常生活中其它行为时。我们手忙脚乱，并不具有这种观察、发现和思索的能力。在那样的忙忙碌碌中翻滚下去，就不如停下来静思。然而停下来静思，却又不如在敞开的可能性中活动着。用活动本身来展示世界是如何“思考”自己的。

这个表述方法有点怪。海德格尔在《艺术的真理》中谈凡高的鞋子时说：艺术家是在确定（建立）真理。西式的知识论意义上的真理是符合论的真理，名词性真理，符号的真理。那个“真”等于“不假”。海德格尔所提出的艺术中的真理中的“真”是事物以它该出现的样子出现了，一个物是其所是，那是什么状态？那就是，这个事物的可能性已经被穷尽了，它虽然居留在它当下的这个现实性中，但是我们透过这个现实性，依然可以感知到他的所有的可能性。这方是这个世界上它本来的样子。

思想是有它的局限性的，所以“可以说的东西要说清楚，不可说的东西要保持沉默”。但保持沉默并非无所作为，可以说的东西要说清楚，不可说的东西要把它做出来。做出来，也就把猜测中的可能性形诸现实。现实俱在，廓尔无言。

艺术家要有文化，就是要把“可以说的东西说清楚”，艺术家不但要有文化，就是要“把不可说的东西做出来”。

我们从提出创作方案到反复推敲方案，到具体实施，总要有一个工作过程。每一个工作过程都是不断的取舍。你们以前在画画时也经常遇到同样的问题，画到一半，你就会遇到这样的问题：我要是把这个人去掉，在那里换上另一个人，又会是不同的效果。你总是左右为难，鱼和熊掌不能得兼。你恨不能在某一步作一个复制品，相当于电脑文件中的“备份”，然后你先发展某种可能性，看看会有什么结果，再回头来把另一种可能性试试看。等进行到下一步，你又会碰上同样的问题，你恨不得再做一次“备份”。于是整个工作过程就变成树枝状的，不断开岔的一棵树。在最初的起点，也就是这棵树的根部，我们可以大体预见到会有很多岔路，但我们注定不可能精确地预知所有的可能性。只有当我们能够预知所有的可能性的时候，我们才有能力择其善者而从之。

就算我们能够获知所有可能的岔路，就像战争之前的“兵棋推演”，我们的选择也可能未必是事实上最善者。因为我们不知道在新的情境下，我们今天所选择的最佳者，在彼情境下是不是依然是最佳的解决方案。我们随着创作的过程，被工作的波浪席卷而去，我们时而庆幸时而反悔，却永不再有重新来过的机会，这也未必是一件坏事，这就是人生的模型本身。

针对这种情况，以前的艺术理论倾向于：此时你应该好好体验自己，倾听自己的内心，问自己，自己真正要做的是做什么。但是，人不可能真正观察自己的内心。要这么做，我们就需要变成一个“麦克斯韦妖”，钻进自己的大脑里面东张西望。更何况我们还经常出现自我误判误读，我们认识自我所依据的信息也同样是不完备的，因为自我在工作的过程中也不断地在发生变化。对于认识自我的麦克斯韦妖来说，自我也是一个变动不居的情境。麦克斯韦妖的认识活动本身也在改变自我。我们最后确实只选择了一种可能性去使它成为事实。我们所依据的不是我们的所谓“内心”，而是依据我们在此时此地的情境所能想象得最好的可能性。各种力量影响着这种选择。

最后你只能选择一种。事实上整个美术史就这样不停把本来敞开的可能性，简化为后来实际上所发生的事实。美术史没有对重要关头所出现的那些未被确实地实现出来的可能性进行备份，并不意味着我们不能用这种思路来思考它。因此我们总是可以不断地回到这些被遮蔽了的，未曾获得实现的可能性中，进行钩沉。我们应当把既有的历史当作当时的众多可能性之一另存为一个文本，于是我们可以重新展开。

我们的艺术是一种事件而不是一个物品，我们与哲学家的区别在于我们在非常具体的试验工作中展开真理。被展开的是事物的可能状态，是历史的可能道路，也是我们自己可能的人生。作品并不作为一种结论被抛出，而是被另存为一种可能生活。因此，我们可以在错误的道路上越走越远。

## 2.2 在日常观念系统中工作

先给大家讲两个笑话。

我还读书的时候，有次，为了要去西藏旅行，我在暑假期间为家乡的某单位画一个壁画。这个壁画能不能搞定就取决于这个单位的领导。那个人价值观的表述非常奇怪，他将其表述为“清”。第一次看画稿的时候，他说：“这个好像不是很清嘛！”。于是修改，下次我拿了稿子给他看，就问他：“王主任，你看这个清不清？”他说：“是呀，这个清多了。”

在一定的语境下，我当然可以揣摩和分析。他所说的“清”，大概相当于“淡雅”、“明快”、“洁净”这样一些范畴。当他以“清”作为一种评价标准的时候，我知道他的趣味取向是倾向于这一类。进一步了解下去，我们还可以追究他的教育和艺术经验的来源，他周围的人的趣味，“清”这样的范畴作为一种话语如何起作用：它限定了什么？

这样一种话语绝非孤单地出现，它的背后带着一整套的信念、认同。

后来又有一次，我帮一位做雕塑的朋友去浙江和安徽交界的千岛湖接活，和那里的建委主任去看了几个地点，要在那里做一组群雕。那建委主任就说：“我比较喜欢抽象雕塑，最好是和平鸽。”

诸位，这又是一种价值观，带着他所有的背景。这种价值观可以理解：当他说他喜欢“抽象雕塑，最好是和平鸽”的时候。他的“抽象艺术”的概念并不是我们通常所说的抽象艺术，而是指在具象的基础上经过提炼的，有一点几何化的，不是完全写实的那种具象。

看完地点就回来辛苦地做稿子，然后拿来给他看。这时他就会问你：这个雕塑是什么意思？这时候你如果想搞定这个活，你一定要告诉他：这个雕塑的意思是“奔向 21 世纪”。那是九十年代中期，“奔向 21 世纪”是最流行也最空洞无物的话语之一。这句话几乎可以套在中国每一个乡镇的城雕上面。其最常见的模式是斜线，螺旋形向上的一种奔向未来的意象。

这位建委主任，其实他潜意识里知道他想要的是什麼。他的标准是他去上海和深圳考察工作时看到的某个雕塑，他其实是以那个记忆为标准来想象安置在这里的这个雕塑。或许他并不十分自觉，他只是将自己的某种经验放大成价值系统——手握权力的人经常会这样。而在下当年甚是贫穷，为生计所迫难免要迎合这种我并不喜欢的标准。这样，中国大地上千篇一律的未来主义城雕中又要增加一个。这种价值标准于是就更加强大了一点。“奔向 21 世纪”最为一种话语本身，却是值得思考的。它所指向的是当年乃至当今整个中国社会的未来主义的意识形态。

从周恩来提出“四个现代化”的概念，甚至更早，整个中国社会基本上形成了一个潜在的价值观：未来一定比现在好。这其实和过去的中国人的价值观有着非常大的不同。过去的中国人相信黄金时代是在过去，比如说现在出了一个皇帝非常好，就说他是“今之尧舜”。尧舜时代是黄金时代，未来往往是末法时代，人心不古，世风日下。那时人们厚古薄今，“古”是“古雅”和“高古”。一个人厚道热情，就是“古道热肠”，可见这“古”是比较好的。可是整个 21 世纪，我们的价值观很大程度上在基督教化，基督教的千禧至福的想象在中国开始占主



"奔向 21 世纪"的雕塑风格

流。理想社会由过去变成了未来。“奔向 21 世纪”的话语和螺旋形上升的视觉形式之所以能够大行其道，正是潜在地跟整个社会的未来想象相匹配。整个社会都处在一个追求“更高、更快、更强”的意识形态之中，从个人到大集体小集体，都相信要通过竞争获得新的胜利。正是这样一种大的集体无意识，控制大家，当然也控制着这位建委主任的话语。我们今天到中国的乡镇企业去，会看到门口都有一个花坛中间一个小雕塑，这些雕塑几乎每一个都是“奔向 21 世纪”的感觉的。

这两个故事只是向我们说明，在日常生活中，每一种话语都是整个价值系统的框架的控制的。正是这种价值框架，保证在具体的语境之中人们可以交流和互相理解。每一句话、每一个物品，都带着一种观念全景作为它登台所需的布景。每一句话，都同时暗示着甚至明示着另外一些话。我们说艺术家要有文化，就是首先要知道，我们生活中的所有既有的事实和表述都是一种“架设”。我们听到一句话，摸到一个东西，看到一个图像，同时都应该看到此时此刻正在支撑它的整个价值系统。要意识到这个价值系统是在起作用的，并知道它如何起作用。

意识到这种观念的全景，就了解它的长短，知道它如何扬此抑彼，如何虚此实彼。因此我们会有修理它的方案，有办法在这个价值系统中添加某些否定性因素。这些因素将扰乱整个价值系统的运作，从而也促成整个价值系统的自我更新和自我优化，也就是促成整个文化的转型，甚至促成人性的重新定义。

当我们这么做的时候，我们的每一句话、每一个图像、每一个物品和事态，同时也是带着一种观念全景的。表面上，我们以词语、图像、事物作为我们的材

料，但我们真正的材料其实是这些观念系统。我们以这些词语、图像和事物为媒介，来调用它们所连带的整个观念系统，也是在调用观众感知这些词语、图像和事物的时候所依赖的观念系统。观众的观念系统是我们工作的语境，更是我们主要的材料。在这个意义上，不存在真正的抽象艺术，只有具体的总体艺术。不存在个人“内心的”的艺术，只有具体的社会语境中的总体艺术。

美院对面的南山路的那一排酒吧。如果我们把它当作一组文化系统，它们表征的是什么东西。它的潜台词是什么，它想告诉我们什么？——如果我们停留在这一步，我们可能就是对南山路的文化研究，一个符号学批判。而当我们是做艺术的时候，我们需要对南山路上这些现有的符号进行一个组合应用，或改写它们的潜台词，或者我们插入一个因素来破坏原有的潜台词的表述——这等于造一个新的潜台词。

去理解和分析这个作为全景的日常观念系统，这就是一种文化研究。**建立在这种文化研究的基础上，并致力于文化转型的艺术，是为总体艺术。**

再找一些美术史上更典型的例子，伟大的古典艺术，事实上也是因为它们是一种总体艺术。

其实我们早就不是“自然”地去看东西，我们今天看风景其实经常是依据我们看过的画。举个例子，在古典绘画时期，我们一直以为在阳光下物体的影子是黑色的。印象派之后我们再看，发现那个影子是紫色的蓝色的。修拉之后，我们看那个影子会有很多点。这就是说我们看事物时，其实从来不是自然的。我们绘画的真正任务在什么地方呢？就在于要提供给人们新的“看”的道路。当一张画在于让我们去发现影子是蓝色，是由很多点点成的，这就是一种总体艺术。

比如我看到玉皇山顶上的树，就说，那棵树长得真高啊！这句话是什么意思呢？那就是：没看过凡高的画是不会那么去看那棵树的。凡高教会了我们这样去看那棵树。

今天我们都觉得向日葵和一双农民的破靴子是“入画”的，这是由一整套现代艺术的意识形态控制的。在凡高之前没人画向日葵，向日葵是用来喂马的，榨油的低贱的植物，不是观赏性的花，玫瑰才是。但是今天向日葵成了观赏性的花，变成“入画”的。

而塞尚叫我们看风景的时候，要同时看到山的斜线，看到房子屋顶的斜线，看到树的斜线。然后当你看到地平线的横线，也要同时看到房子的横线，看到窗户的横线，看到树的横线。然后也要同时看所有的竖线。他教我们这样去看世界。而以前我们看世界是有序列的，看完这个看那个。他却要我们同时看这些东西。他要我们用一种共时性的概念，把时间完全取消掉来看这个世界。把时间完全取消掉的结果就是他所谓的“永恒”。塞尚所追求的那种纪念碑性，是因为取消掉的时间不再流逝，它变成瞬间，也就获得了永恒。这最接近于摄影式的空间观，这不是一个发生故事的空间，而是一个一眼之下的空间。这样一种“看法”，联系着整个现代世界的空间感。

每一种绘画的新办法的价值都在于一种新的“看”的方法。塞尚教给我们的看法和梵高提倡的看法非常不同。当他们画一个风景或一个苹果的时候，等于在画整个世界。不同的画画的办法，提出的是不同的看世界的观念全景。而他





### 2.3 习以为常

上节说到，我们总是生活在日常观念系统之中的，日常的表述，日常的视觉习惯和思维习惯，总是在潜在地或者明显地起作用。这种习惯对人的控制有时候很明显，有时候其中的人可以感觉到它的作用，所以他们感到言不由衷，身不由己。也有一些时候，人们并不知道自己是受制于这个系统的力量，他们认为某些事物“理所当然”，某些做法“天经地义”。习惯、习俗、信念促使人不反思，促使人们将该种文化的人为设置，误认为是必然。这种文化中的人以为必然的东西，在一个外来者看来，其坚信不疑，却几乎是一种偏见。故曰坐井观天，不识天空真面目，只缘身在此井中。

日常何以成为日常者？习以为常而已。习以为常，便忘记了无常的真相。习以为常，遂以为天经地义，理所当然。日常生活遂成为罗网。故谭嗣同曰：冲决罗网。

要冲决落网，先要能自觉到这些限制，要自觉到这些限制，便要细细检讨体察，从不疑处生疑。这个检讨体察的过程，便是时髦词所谓的文化研究。故致力于冲决罗网的艺术，不得不以文化研究为基础，故曰总体艺术。

我们在社会的任何一个点上，也是在历史中的任何一个时刻，我们都并不真的知道，发生在我们身边的这些实验，表面上看起来无厘头，可是它会不会在未来的某一天突然间很有用。也许正是这个今天大家觉得最无聊的东西在世界末日救了我们，我们不知道。

马格里特以前画的那种画，时人以为荒诞，但今天很多的视觉广告都是那样做的。从新奇到日常，有一个慢慢的吸收的过程。就是表面上看来是无用的，或许在它处有用。此时看来无用的，或许彼时便有用。又或许在任何地任何时都不见得有用了，其实它的无用正是它的大用。

我们之所以觉得荒诞，是因为我们是井中之蛙，而坚信天空是圆的。我们以方形的天空为荒诞。荒诞者，为另一套与我们不同的视野所限制而已。于是，荒诞之为用，便至少在于，让吾人意识到另一种视野的存在，从而可以推知，我们所处所持的也仅仅是一种视野，而不是天经地义自然而然。故而无需执著。又或许在游于荒诞之后，依然决定执持此日常生活中的信念，延续自古的习俗，但此时的执持，乃经过理性反思，依从信念和习俗乃是选择，而非迷信。

因此如果是一个开放的、理性的社会，它总会允许有一些人在做貌似无为，甚至于貌似悖逆的实验。这个社会的大众，它的主流意识形态总要给一个空间，允许一些人来把自己“自放”于这个主流意识形态之外。一些人把他们的人生用在尝试各种生活的可能性上，各种理解世界的可能性上。这些人的存在，保证了吾人对于世界的理解和对于自我的理解，不至于过于僵化。因此在柏拉图的理想国中，诗人不能见容，不是一个理性的社会。

每一个统治者都想告诉你，我的统治权是天经地义的，是上帝给的。或者至少是由历史潮流决定的——我的统治是历史的必然。冷战世界的对垒两端，都不是在讲着这样的话语吗？每一个主流意识形态都试图告诉你，你只能这样穿衣服，

不这样穿就是伤天害理，就是不道德。你只能这样看世界，你只能这样进行自我表达。习以为常之后，日常生活就成为一个理想的管理。每个零件都在它的位置上运转，社会让你这样，你就这样生活。我们的传统告诉你，你应该这样看世界，你就只能这样看世界，你不可以有别的看法。所以在非理性的统治者看来，艺术家都是危险分子。大家都头脑活跃了，就不好管了。

统治者告诉你：“我天生就是统治者，而你天生就是应该被我统治的。”现在有一个人头脑灵活了，他说：“王侯将相宁有种乎！彼可起而代之也。”他也开始来搞，这个社会就不稳定了。然而社会从来就不曾稳定过。权力从来就不曾停止过转移。此消彼长，此起彼伏，何曾变动不居。即便王侯将相有种，种族也在混血变异。主流意识形态所宣称的万古不易和四海皆准，所宣称的自然和天理，无非迷信。

往政治上说是这样，在文化上、在观念上，皆是如此。每一个文化都倾向于告诉你，你只能这样想问题。注意：“文化”总是要冒充成“文明”。你只是自外于某种文化，这种文化几乎一定要说你是自外于文明。

如果我们没有学过英语，那么我们就以为手中这个东西只能叫“扇子”，不能叫“fan”。我们就只知道眼前这个物体它叫“桌子”。一个人过来说这个是“table”，我们肯定觉得这人有病，觉得他是胡说八道，他是一个危险分子。每个文化都会限制你在这个文化中思考的能力，限制你的思维方式、感受方式、理解方式。也就是说，这种日常语言形成了一个系统，这个系统其实就是体制。每一个体制都倾向于固化，因为只有固化它才可以应用。你只能走那条路，不能走这条路，交通规则给你定好了。有的社会比较严格，有的社会没那么严格，但是每个社会都要建立一个固定的机制才能运转，所以说这个体制总是要越来越精密的，越来越完善的，这个机制一旦固定下来，就把人变成了只有一种可能性的人。

这样一种文化，这样一种语言，这样一种观念、信仰和习惯所组成的系统，它对我们有一种麻醉力，是为“习染”。

任何语言、任何文化都倾向于麻醉使用这种语言和文化的人。它成功地制造了一种错觉，让你以为他是天经地义的，是自然的。让你以为只能如此，从来如此。每一个制度都在告诉你：我这个制度是世界上最好的制度。或者总是想抹杀它自己作为人为设置的人造的属性。它想假装成是自然法则，其实只不过是一种制度。比如说我们的婚姻制度，其实是人造的制度，它却想伪装成自然制度。逼我们说同性恋就不自然了。我们以前的文化以为一夫多妻是自然的，不是人造的。这个过程中，它在实施着压迫和控制。今天，我们的文化告诉我们一夫一妻制才是自然律的要求，它同样在实施着压迫和控制。

我们每天的一举手，一投足，都要受到这个“习以为常”的规定，我们自己没有觉察。比如说，我不可以离你这么近讲话，因为我们一直都在受这样的控制。讲特定话题的内容应该有特定的距离，改变了的话会不舒服。你我之间的距离是6米，我们就只能谈谈天气；你我之间的距离是2米，我们就可以谈谈艺术。再近一点，你我之间的距离是半米，我们可以说一些“私房话”。这样的距离是受到规定的，这些规定以某种身体感觉的形态控制着我们。我们“本能”地觉得舒服或不舒服，我们几乎没有能力去反抗它。

我们这些被植入的本能，习以为常地告诉我们，我照着我们所从习染的模式继续我们的生活。我们放弃选择，只是遵从与依循。我们便成为蚁蜂或机器零件。

蚁蜂或机器零件并不生活在可能世界中。其实世界上别有洞天，做这个事情有别的方法，主流意识形态怕你知道这些别样的可能性，以为你知道后就天下大乱了。

在“日常”之中，我们习染，规训，记住某些规则并遗忘某些不相容的事。因为它有着这样一种麻醉力，所以我们要不断的获得一个新的立足点，获得新的看世界的方式，给这个麻醉力解毒。挣脱习染的习性，才是重新回到一种活跃的状态，才是重新成为有可能性的人。

我们现在需要去挖掘，或者说在我们自己还不知道如何去理解这个东西的时候，我们找一个独特的角度来看它，使他在现实世界中获得它从未有过的一种关系。



《贫困设计博物馆采集样本：葫芦花盆》 总体艺术工作室

《贫困设计博物馆采集样本：葫芦花盆》 总体艺术工作室

## 2.4 其实总是有别的办法，其实总是可以换一种说法

要突破习以为常的日常生活，要逃脱出日常观念、习俗、信仰系统的罗网。前提是，我们必须知道什么东西、什么做法是已经在这个系统之内的。这部分的工作就是文化研究。在这个阶段，我们应该成为有知者。有很多人，绝大多数人，自以为是在凭自己的意志自由地表达自己的想法，其实不过是不加反思地在执行

它所习染而得到的规范，是为蚁民。自由的前提是自觉：自觉到自己所受到的限制，自己所依循的规范，才谈得上自由地选择依循或背离。建立起对这种规范和限制的自觉意识，需求知和研究，这也是我们此前说“艺术家要有文化”的缘故。然而“艺术家还不光要有文化”——前提仅仅是前提，在成为有知者之后，我们怎样才能成为无知者，这才是更大的问题。

无知者是通晓规范风俗，世事洞达之后，能下大决心，将其统统放下。理所当然者其实是怪事一件，天经地义者其实是别有用心，顺理成章者其实另有隐情。我们可以将一切不可置疑者先加上疑问。在最简单处最不可深信不疑，常识每每大不寻常。这种对于常识的存疑态度，是为“无知者”的态度。

（试着将以下所有句子的句号改为问号）

我们一直被告诉说，远处那个东西是“山”。我们现在要获得新的立足点，我们知道要用新的角度来看，这时候我们便“看山不是山”了。我们现在要说：“它不一定是山”。远处的这个事物，它可以是任何别的事物。我们有可能做各种怪异的实验，我们说山不是山，山是水，山是狗，山是老婆，山是粉笔，山是鸭子，山是声音，山是一段密码，山是我的幻觉。我们可以胡说八道，指鹿为马，梅妻鹤子。要获得对于山的自由，我们先要成为关于山的认识的无知者。

生活中的一切，都有机会以“看山不是山”和“指鹿为马”的态度，来无知地对待。我们眼前这张桌子，又何妨把它看成一条狗？何妨在桌子腿上拴上一条链子，拉到街上去遛一遛呢？这张桌子，又何妨把它当作一种乐器，鼓捣出一些声响来么？

你一屁股坐到桌子上去，桌子其实成了椅子；你躺到桌子上去，桌子其实成了床；你的小狗躺在桌子底下睡觉，桌子成了它的房屋；你用桌子来挡住飞沙走石，桌子其实成了盾牌。这些做法都没有什么不正常。日常生活中，我们随处随地都在灵活地使用各种事物。我的手机的手写笔丢了，拿一根钥匙在小屏幕上写字。门钥匙丢了，用身份证来顶开弹簧锁。这些小事没有谁会大惊小怪，大家都很能“理解”，大家甚至很是赞赏：大家佩服曹冲称象，司马光打缸，传颂阿基米德洗澡的故事，以为善巧方便正是智慧所在——为什么在艺术中看到个类似的做法，你就要觉得古怪，你就要说：这难于“理解”？！

日常小事情上，人本来不容易为物所役。事情一严肃到以文化、艺术的名义来进行，人却要心为物役，为名分所囿。当然了，小东西上，主流意识形态可以不和你较真。事关重大时，它难免要反复灌输给你那些万古不易天经地义理所当然的昏话。但是在你下决心成为无知者之后，从小到大，何物不可以为心所役？何事不可以从头设想？

（请考虑一下，说出桌子的9种可能的用途）

以一个无知者的状态来从头设想，我们可以重新修改这个体制，我们发现这个体制只不过是人为设置，它不是一种自然秩序，所以可以重新设计，可以加以调整，加以修改。我们的社会能够因此获得进展。

也可能我们到最后，我们发现山就是山。禅宗说到最后，最后说“看山还是山”，可是这时候的山，和当初的山是大不一样了。我们发现把山看作山自有它的道理和它的好处，古人和常人把山看作山其实大有深意。但此时的认同便是我



刘佳婧《向上看齐》2009

们自由的选择了。我们从“常”到达了“异常”，当我们再回到“常”的时候，我们已是在一个更宽广的视野里面，去成为社会体制中的一个人，去承担在这个时刻和位置中独有的责任。

作为一个无知者，你要相信事情一定还有别的解决方法。比如说我们现在要从教室走到南山路上去。我们知道有两条路，一条从后面的专家楼过，另一条从学校正门走。于是我们每天不是这么走就是那么走，四年走下来，你闭着眼睛都能走了。这样，我们的这一段行走就变成了机械运动。其实一定有其他办法可以到达同样的目的，比如说从窗口爬下去，从屋顶与屋顶之间搭个木板走过去，如此等等。而且，其中一种办法会是很美的办法，会让我们体验很多平时视而不见或者从没见过的景观。从一个地方到另一个地方，大多数人都会选择最快捷的方式前往。如果有高速公路可走，大多数司机都会走高速公路。那我们就没有办法在羊肠小道上饱览山川秀色，我们就没有可能在林中路迷失，更不可能忽逢桃花源了。大多数人都希望桥梁能够笔直地到达彼岸，但如果从来不试图换一种方式，世界上就不会有九曲桥了。

绝大多数人是照着习惯去行事的，而这个习惯的形成并非毫无根据。这个习惯往往是一个伟大的习惯，这是很多代的人吃了很多亏，在很多教训的基础上所形成的习惯。它往往是最有效、最理性、最显而易见的解决方案。我们尊重这些方案，但我们知道，一定还有别的办法，办法一定还没有被穷尽。别出心裁的一些新办法，可能不见得比原来的更直接有效，但很可能让我们有额外的收获，当



然，也可能甚至比原有的普遍的办法更有效。既有的方法虽然一直挺好用，但未必是最终的方案，你不去做怎么就知道它是最终的方案呢？所以我们要去做实验，我们要用实验去开发一个事物的使用方案，以及一件事情的解决之道：它还可以做什么什么东西，我们还可以怎么用这个东西。

今天我所讲的，不光是关于艺术的，也是关于生活的。我们要建立一种用想象力来解决问题的生活方式。不但做艺术需要使用想象力，怎样增加产量，怎样挣到钱，怎样盖一座房子，除了最常规的方案之外，一定还存在着别的办法。同学们，我并不相信你们今后都能成为艺术家，但你们起码应该成为活泼自由的人。什么是活泼自由的人？那就是你们能够用创造力来解决自己的生存问题，而不是用常规的办法。依靠比别人干的时间更长，干得更狠来挣比别人更多的钱。用更长的工作时间来创造更多的工作成果，那是机器，不是人。你可以去开餐馆，只要你富于想象力地去开一家别出心裁的餐馆，你一定会成功。前提是，你要成为一个无知者。你不要相信陈规旧习。你不要胶执你的习惯并自欺欺人地称之为“自我”。你不要僵持表面的名份和定义。

人生的目的是幸福，但只有一条道路能够让你们感到幸福，那就是，使用并实现你的想象力。

## 2.5 换一个什么样的说法呢？

北京有一个女艺术家,前几年做了一件作品,那些年来在中国美术界很有名,叫《12 月花》。因为她拍摄自己月经期间阴部流出来的血,出现在镜子中,旁边配一朵花。一共拍了 12 张,12 个月下来就是 12 种不同节令的花。这件作品使她在原有的基础上暴得大名,商业上也卖的非常好。商业上的成功很大程度上是因为她用的是传统的扇面的构图。有弧形的折扇也有圆形的团扇。再加上她所用的镜子都是一些老镜子,可能是旧货市场买的,显得很凄美。给画面带来一些怀旧气息。整张照片就有点像老照片。而所谓的女性主义艺术理论,则把这组摄影当作了力作。所以“学术”上也颇被认同,参加了一些展览。当初我带些批评家去看她的作品,听她阐释:“哎呀,每个月流一次血,和每个月开一种花同时,这是天人合一”,大体上她是这么去阐释的。

年轻一辈的学艺术的女孩子有的受这件作品的影响,觉得够狠。可是这么做是不是艺术呢?我的回答是:不算。因为这里面有常识,有公共话语,但是没有使用想象力。

“月经”这个词在现代汉语中已经是一个日常词汇了。当初造汉语的人,观察到女孩子到十几岁开始每个月流血;成熟的有生育能力的女人,也每个月流一次血。然后有一个人说,这个东西跟周期性出月的月亮大有关系,所以他把这个叫做“月经”。再有一个人说,这个东西像潮水一样,他把这个叫做“月经来潮”,把女孩子第一次来月经的现象叫做“初潮”。诸位,第一个说女人流的血是潮水的人是一个伟大的诗人,第一个用月亮来说女人流的血的人,他是一个浪漫的人,有想象力的人。今天在这么说的人就不是了。



“月经”和“初潮”这样的词汇，在漫长的历史中已经渐渐失去了它所拥有的诗意。他的所指非常明确，不再有人记得这两个词汇其实是一种比喻。

就像“登峰造极”，像“情网”、“电脑”这样的词，它们已经不再拥有诗意了，他们甚至连别致一点的日常表述都算不上。我们的日常语言中大量的普通词汇，甚至专有词汇，最初都可能是富于诗意的表达方式。它们都曾经是一种非常新鲜的表达，这样的表达给人带来激动，但今天他已经不再是了。

所以今天我们如果只是把“月经”这样的日常概念，用一个图像来重新表述，算不算艺术呢？当然不算，只能算是日常语言的插图版本。算一个还不错的看图识字，这不是作品。

那么怎么样才算是作品呢？大家可以一起来想想看，我们还可以用什么别的东西来表述我们通常称之为“月经”的这个事物。用一个月一种时令花卉，换成时令蔬菜，换成每个月的工资表，这都一样太接近了。对我们来说太理所当然了，我们总是要换一种新的表达式。

如果我说月经是粉笔，那肯定是胡说了，但就是胡说也比用每个月一种花来说每个月都要发生的事情要来得有趣一点。胡说起码不至于无趣。我们可以来试一下，你们去找一个意象来试着来指向这个事实。

（课堂上同学们举出的提案）：排水管道、十字路口、电表、仪式、战争、乐谱音符、情人、失恋、蚕茧、月相、眼睛、牙膏、温度计、鞋子、天气、股票、蛇。

我们一个个来进行分析。

首先“月相”：它本身就直接跟月亮有关，这就会回到这个词最原始的构词原则，所以它可能跟这个“花”是在同一个等级上。

“十字路口”可以联想到红绿灯，一会儿人多一会儿人少的节奏感之类。我们可以试想把这个提议拍成一个录像，用各种视角（比如行人匆匆的脚步、变换的红绿灯等），用这个跟月经的意象和女人的身体组合在一起。“十字路口”这个形象比“花”要强得多，你知道吗？你这已经可以是一个广告了。试想你去拍一个红绿灯，一上来啪啪几个红绿灯的特写，堵车的画面，行人从人行道上走过的画面，再加上一些“再也不会堵车了”之类的广告词，你这可以做一种妇科药的广告。

再比如你拍摄夜间的十字路口，一大串红色的汽车在红灯前静静等候。安全的人行横道上你可以安排各种夸张的运动，溜冰滑板自由体操都行。这不是比你弄一个美女在那里皱着眉头先表示很不舒服，换上某种卫生巾之后眉开眼笑地去跳舞要好一点吗？

“电表”跟月经那个意象放在一起——好象是和流量有关，还有没有别的意思？是不是因为电表本身还带着一种不安全感？（答：代表一种消耗，还有电表每个月也要收一次费）。很好，这个意象其实非常有意思，从它所指向的每个月收费，从那个损耗或者消耗的意思，它所能够引向的连接意象很多，这是一个值得发展的方向。比如说，发展成一个忽明忽暗的灯光装置。

“情人”这个意象从亲密性和麻烦等多种角度同样具备一些发展空间，但是不容易视觉化，要将它视觉化，还需要转换成更加具体的事物。

相比之下“失恋”这样的意象就有些不靠谱，因为此时你用一个比它更抽象的东西来描述一个具体的东西，用一个更大的事实来表述一个更小的事实。我们通常用小的和具体的事物来说清楚大的抽象的事物。比如我们说：某人的失恋就像例假一样，这就是在说这个人够惨或者够骚，以至于每个月都得失恋一回。

有一年我们学校招博士生，口试的时候教授问“你对当代艺术是怎么看的”，考生回答说“我觉的当代艺术是一种文化”——这也是用一个更大的东西来描述一个小的东西。这就等于没说出什么信息。

“仪式”、“战争”这些问题都比较相似，它都是用一个抽象的东西来指向一个更具体的东西。通常我们会说时间像一条河流，我们用河流来比喻时间，我们用梦来比喻人生，说人生如梦。通常我们不会在说河流像时间一样。只有在很特殊的情况下我们会用抽象来描述具体。比如马克吐温在说到印度古城瓦拉纳西的时候就说：瓦拉纳西比历史本身还要古老。这个表述很妙，但它的快感是难于视觉化的。我们得让喻体更小一点、在视觉上更具体一些。我们说战争像月经一样，或者说某个仪式像一次痛经，都比反过来要贴切。在寻找意象的时候不要用一个更大更宽泛的一个概念来指向本体。

这个“鞋子”，好像有一点无厘头，我还看不出什么发展空间，好像和“粉笔”一样是不管不顾的胡说？

“天气”比较容易理解，一是它也很抽象，比较难理解什么是天气。再一是它跟那个月相也有点关系，潮水、月亮的变化等等都是同天气的概念有一定的重合性的。

“牙膏”怎么来用？你觉得它怎么样来跟这个本体发生勾连？

答：它也是有消耗性的，它在我们生活中的出现也是有规律的。

好，如果我们把这个花换成是牙膏——为了和你的“消耗”这点相关联，应该是个被快被挤光的牙膏，其实这都要比12支花要更有力。

“股票”这个意象,也很适合来做广告。以前电视里面的卫生巾广告总是，弄一个美女在家里奔来奔去，然后说“不舒服的日子里感到舒服”。我们如果把家庭妇女换成是一个在股票交易所里工作的女性——利用了股票的规律和涨落的特征,而且强调了紧张的现代生活。要进一步往作品上走，这也是有前途的方向。

“蚕茧”的意象,把蛾子咬破蚕茧飞出来这样一个画面，来替换花。在我看来，暗含了捆扰和挣扎、解放和成长的意象。也比花要浪漫和丰富了。

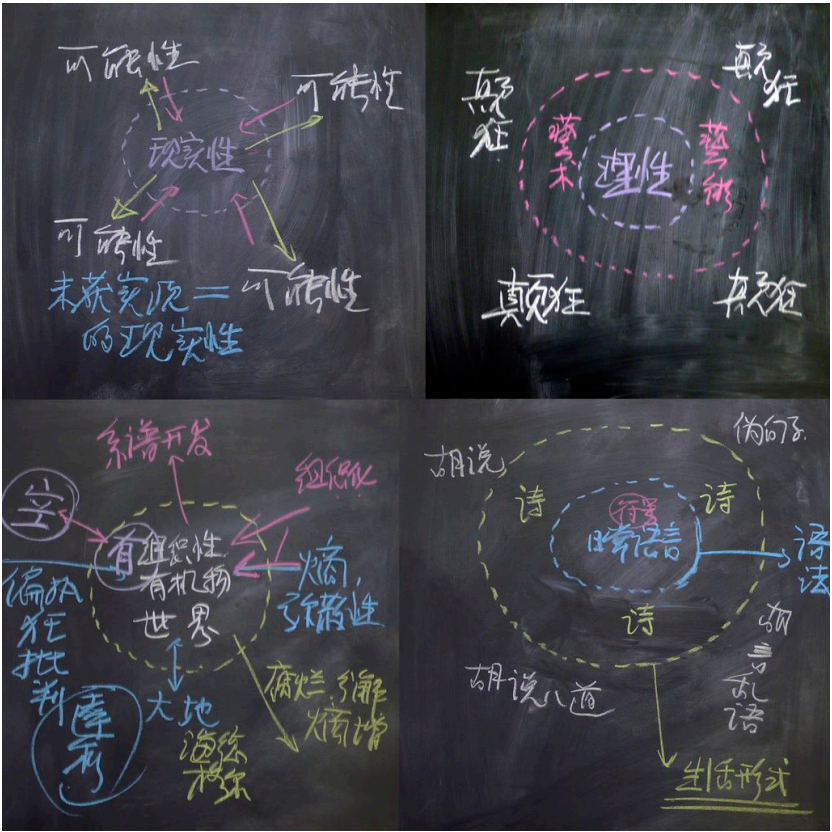
这样的替代性的形象我们可以无穷无尽地找下去，其中有一些很有力量，有一些则会好像漫无边际，近于胡说或者就是胡说。但无论如何胡说都比用花来和月份对应要有趣。用时令花卉来和月经对应，太理所当然了以至于无趣。---我对评价某件具体的作品没兴趣，我首先要告诉你们的是做东西的一个原则：不要图解大家已经认同的东西，也不是要倾听自己的内心，而是要倾听可能性的声音。我们要问的是这个东西还可以用什么形象来组合？还有没有更高级的方法？

不要用推理来工作，要用想象力来工作。我们要经常进行这样的自我训练。你可以做作品，你可以拍广告，做生意，这都没有关系。

关于这个月经的意象，我们来看看最后这个“蛇”。在我看来这个“蛇”的意象好像是到目前位置我们所说出来的最好的意象。试想这样的画面：一条正从

顺着女子的大腿爬下来的蛇。这个图像就非常另类，也够强烈，它引起的感觉微妙而丰富，也不妨可以做的凄美。

当然，这样的替代性的提议是没有标准答案或最佳答案的。但是，起码得换一种说法呀！



2.6 中间状态：疯子、罪人和正常人之间的缝隙

上节说到。各种替代性的说法中，有的有力，有的却不着边际，所谓“风马牛不相及”，而风和幡，风和风筝，风和风向标，这当然又太“相及”了。

现在我的手里拿着这根粉笔头，它是白色的。然后，它是小圆柱体。再然后，它是易粉碎的，可以在合适的表面上留下痕迹的。当然，关于这根粉笔，并没有一种表述是完整的，没有一种表述能够一劳永逸地防止误解。这就像亚里士多德企图给“人”下定义，说人是一种不长毛的双脚直立动物，他的学生就可以把一只鸡的毛给拔光了，抓来给他看。有人钻牛角尖，要求表述必须精确无误，这不过

是要引诱哲学上当。哲学有时候会上当，日常语言却不会。日常生活中，我们只要提供了基本足够的信息量，基本正常的人就能够领会。就着这根粉笔，如果我们说：这是一个白色的易粉碎的能在木板上留下痕迹的小圆柱，这就很正常。那同时我也可以胡说八道，我说粉笔是一股烟，你们就说我是神经病了。

我们需要的是一个中间状态，这个状态就是：首先它是超越的，不同于日常的、正常的表述，而是一种新的表述。同时，它不是胡说八道，或者，它即使是胡说八道也是能够被大家接受的胡说八道。又或者，它表面上看起来是胡说八道但其实不是。它可能在别处跟日常的、常规的表述有着某种联系。这个联系我们可以暂时搁一下。我们先来关注这样的问题：它应该是一个什么状态。

（当我们说艺术是一种中间态，我们所提出的是关于艺术的一个看法：艺术是一种状态。并不见得这个物品就一定是艺术品，或者那个物品就一定不是艺术品。而是当这个物品处在这种状态的时候它是艺术状态。所以，我们几乎不应该使用“艺术品”这个词，我们只能用“艺术态”这个词。艺术态和一个事物本身的状态有关，也和它所处的境况有关。这些形态和境况，机缘合和而成。合成它的形态和境况的诸多因素一旦改变得太多，艺术状态便会发生迁移。所以，艺术态总在成住灭坏的过程之中。一个东西在某一条件下成为艺术状态，并不见得会一直处在这种状态中。比如说，艺术品太出名了，甚至影响它对你所能起的作用。）

我们已经知道，在这个中间状态的两端，一端是正常的、日常的、规范的表达，另一端是没头没脑，无厘头的胡说八道。

日常的表述合乎语法，是我们日常生活中大多数人、大多数时刻所使用的方式。——要注意，“表述”这个词汇可能还是过多地借用了语言学的资源，我们也可以说是日常的理解，或者日常的用法——这样，就不是仅限于语言，也可以是事和物。在日常生活中，大多数人在大多数时刻总是规范地使用物、使用语言，规范地理解事情。这是日常秩序得以维持的基础。

在另一头，没有道理地使用物，往往达不到正常使用一个物所能得到的效果；不合乎语法地使用语言，没有办法使人理解；不合常理地理解事情，后果很严重。这么干的人，如果侥幸存活，一定被关进精神病院或者监狱。

在这两端之间，我们左右为难。

我们需要加以思索的是这样几个命题：

- 1， 这种状态是可能存在的吗？
- 2， 这种状态存在的条件是什么？
- 3， 这种状态存在的价值是什么？

**结论 1：**这种介于正常和反常之间的中间状态之可能存在，是因为物本身存在多用，语词本身存在多义，事情本身存在多种发展方向、多种启示结论，可以从多个层面加以理解。

如果这些所有的用途用法，都能够为人们在日常生活中所牢记，那么艺术便无用武的空间。然而如果人们在生活中不暂时搁置这些其它的可能性，日常生活便无法简便顺畅地进行。久而久之，形成规范和习惯，形成语法和理解事情的定式。正因为有定式定法存在，稍出常轨的作法，便有惊人之效。而这惊人之事

物，却又不一定是完全荒诞无稽，而可能恰恰是未被发现的一种联系，或者早就存在，但是被忽略和遗忘的另一种用途。

我们此前谈过 70 年代的理论家们热衷“零度写作”。最极端的零度写作其实就是撒谎。我明明没上过清华大学，我说我上过清华大学。说谎者他根本就没有内在情感，也没有客观事实来作为表述的指涉物，但是谎言和真话同样产生所指。所以有些人会信。这时候它纯粹由这些符号之间的关系组合出了一种效应，这种效应貌似拥有意义。我们注意到，谎言必须遵从真话所具有的形式感。同样，作品应遵从日常生活中的实用事物所具有的形式感。它内在的荒诞和无用必须包装成表面的似乎成理和似乎有用。或者说，它的荒诞和无用应能够获得另一角度的合理性的支持。这样，我们就来到第二个结论。

### **结论 2：这种状态在某一角度的不合理性，必须依赖另一种合理性。**

春风又到江南岸，这是日常话语。春风又绿江南岸，是古诗名句。春风又红江南岸，春风又黑江南岸，胡说八道也。“春风又绿”的不合理性，依赖于春天江南树木转绿的合理性。这种被依赖的合理性有两种，一种是更大范围内的合理性，我称之为“**生活形式的合理性**”。另一种是在同一层面上，但在某种角度之内经常被忽视的合理性，它是在“**另一感觉形式中的合理性**”。材料不相关，形状上却有关；形状上不相关，气味上却有关；等等，这都经常是构建趣味的手法。这两种合理性都是在日常生活中被遗忘的合理性，他们在艺术生效的现场，在常规之外，都是一种**补充的合理性**。

我们说乌鸦是一只鸟，有人会说这不是无聊吗？这个是日常语言。我们说乌鸦是一块石头，这不是胡说八道吗！乌鸦怎么会是石头呢？我们说乌鸦是一块黑色的石头，有点意思了，有色彩上的合理性；我们再说，乌鸦，一块飞行的煤。诸位，是不是有点诗的味道了呢？因为这时候，我们有了色彩和动态这两种形式上的合理性来支持了。我们说乌鸦是黑夜。颜色有合理性，再进一步说：“乌鸦，夜的碎片，纷纷扬扬”——这就是好诗句了。表面的荒诞性因为视觉形态上的合理性，变得可以接受，并且能用于营造难于用常规表达法加以营造的感受。——这种感受有可能早就在内心暧昧，却难于言传。难于言传不过是难于用旧的表述来言传。这种感受也有可能仅仅是在这些语句被这种方式组织起来以后才出现的（零度写作）。作者和读者都是在语句诞生之后才获得了这种体验。

这是一个语言上的例子，视觉艺术所遵循的逻辑并无不同。改变常规总是带来快感的。街上出现一个疯子，如果没有侵害性，人们总是愿意看热闹的。因为每个人至少曾在某个时刻觉得常规有时候有点压抑。如果这个疯子说出的恰好是你平时想说而说不出口的话，如果这个疯子说出的恰好是你没想过，但是一听之下觉得这么说也对的话，那你简直就要怀疑他是在装疯卖傻，其实是个高人了。这时候支持你的认同感的总是另一些合理性。改变常规来放置一件物品，你就要给一个常规之外的理由先。一个稀奇古怪的形状，你得让人它一定是用在某种他还不知道的用途上的。我们对于合理性，其实一直是采取一种转译的态度。在解构常规的合理性的时候，我们以另一种常规作为暂时的支点。找不到这个暂时的支点，就成了真的疯颠，供人看看热闹，诗意也就无从谈起了。

（我们的思维训练应从这样的练习法入手：孤独和沙发的有关系的话，沙发应该具备什么样的条件？由此，你可能会想到冰冷的沙发，这时候，你利用的是孤独感和冷的练习的合理性。一个被高高的柱子支在高处的沙发，这时候你利用的是孤独感和无依靠感之间的合理的联系。沙漠中的沙子浇筑成的一张沙发，这时候你所依赖的是孤独感和空旷空间的联系，这也是一种合理的联系。）

（请考虑一下：汽车和矿泉水有何共同之处？）

所以，我们不能说粉笔是“能在黑板上留下痕迹的白色的的小圆柱状粉末聚合体”；同时我们也不能仅仅说粉笔是一堆篝火。我们可以试着说：粉笔是一股凝固的烟。这也有意思了，但好像不完美，那我们可以在这个基础上继续去搞它。这样一种思路要转到视觉艺术上并没有那么难。在闪光灯下，我们可以让烟在夜晚的黑板上书写。

### 结论 3：这种中间状态的价值在于活化常规。

这一结论得出的重要前提是我在此之前强调过的日常的常规和习惯系统的麻醉能力。这种麻醉能力倾向于让生活在这个系统之内的人不反思，这是一种麻醉。另一种麻醉则是自我麻醉，它也倾向于自身不需作什么调整。久而久之，表达会变得公式化，行为会变得机械化，思想和情感会变得符号化和简单化。而表达的公式化、行为的机械化和思想感情的简单化是与人性的理想方案背道而驰的。僵化的规范和习惯将变成最强大的暴力，使生活成为服役，人变成行尸走肉。麻木的社会就是不仁的社会，无趣的世界就是不义的世界。

所以，艺术状态中的人事物，应能跟这个秩序保持一种正确的关系。

我们要促使这个秩序改变，同时也就是要使这个秩序保持它应有的活力。所以我们要源源不断地把貌似合理的荒诞输送进这个秩序里面去。这个社会当然不会接受明显的荒诞，他会建一个疯人院，把我们关起来，说我们不正常。所以呢，我们就得伪装成正常，伪装成有用。我们说山峰“倒海翻江卷巨澜”，毛主席可不是说“山就是水”。有时候他老人家还说山是蛇。诗人们把各种新鲜的乱七八糟的不靠谱的意象输运来，让你对山有一个新的理解。“山舞银蛇”，他就扩展了我们对山的理解，我们对山的视觉。我们听过这样的诗句，再看山，啊！真像一条蛇啊！事实上，艺术经验就是这样的，我们看完塞尚的画，再到法国南部的埃克斯那地方看那座山，看到的就是塞尚的画。

为什么我们不能放弃暂时的合理性的支点，一直走向疯狂？并不仅仅是因为害怕受迫害，被关在疯人院和监狱里，更因为我们还企图改造习惯和常规。我们企图通过改造一个词、一个物来改造世界。对于这个不仁不义的世界，对于这个世界中这些按部就班的，装在套子里的人们，我们并不愿意仅仅和他们说再见。我们还企图有所作为。所以我们用诗歌和艺术，用一种组织化后的疯狂来喂它输入源头活水。

事实上就是由于这种艺术语言，不断地在做实验，（它提供的某些成果能被消化，某些成果不能被消化）使其中能消化的就慢慢的融入了日常语言。比如一开始可能有个诗人说山的起伏是经脉，所以后来我们汉字里面就有了“山脉”这个词。山和山的关系就像我们的血脉一样，所以我们不光有“山顶”，“山头”，“山脚”，“山腰”，还有了“山脉”这个词。或许未来的某个时刻，我们会成

女人周期性地流血为“蛇至”，我们会称乌鸦为“碎夜”，我们会称粉笔为“凝烟”？新的表述、新的做法、新的想法的注入，使日常观念系统能够新陈代谢。

只有重新作用于日常生活，致力于改造日常生活，艺术的意义才能彰显。另一方面，维持与日常生活的关系，也是我们抵御癫狂的一个手段。因为癫狂就在我们自己的身上，她对我们有致命吸引。每个人在行尸走肉和癫狂之间，只有一个选择：成为艺术家。



刘佳婧《直上三千米》

西藏人每天黄昏的时候便绕着大昭寺在八廓街上转经，据说以前转得很慢，而如今转经的速度越来越快了。这不单是因为转经的脚步中混入了旅行者、摩托车轮。事实上，在八廓街拍摄转经的脚步的时候，我们发现，缓慢到停留下来的脚步总是那些在八廓街上的小摊购买旅游纪念品的人。而真正的转经者的步伐依然不紧不慢。北京人每天绕着二



环、三环、四环、五环所作的运动又何尝不是一种转经呢？或许只是速度不同罢了。就在制作这件作品的期间，报纸上报道了上海某男子在疾步冲向地铁时出事身亡的新闻。缓慢的步行速度，对于我们来说已经成为一种需要购买的商品。在刘佳婧的跑步机上，我们可以看到我们过去的速度，和今天的速度。

## 2.7 从系统中来，到系统中去

从上两节的讨论我们可以看出，一个事物或一个事态是不是能够被称之为是艺术态，并不是单值地由艺术家自己的主观愿望所决定的。它自身的状态、它与当时当地占据主导地位的常规模式之间的关系（——这种关系应该是一种适当的距离和联系：太近了则无法构成满足想象力的条件，太远了则无法对这种日常模式产生作用，并促成它的转型），决定了它是不是起到艺术所应该起到的作用。我对于总体艺术的两个定义：基于文化研究的艺术，和促进文化转型的艺术，两者缺一不可（这个定义也可以改写为：基于人的研究的艺术和促进人的进化的艺术）。

要有别于主流、常规的意识形态，我们就要进行文化研究，以便从主流意识形态的麻醉力中逃脱，获得差异性。要促成文化转型，我们就必须面对日常生活，回到日常生活，保持我们与这个主流意识形态的对话，才有机会改造它。我在过去十来年在艺术理论的写作上的论述，多侧重于维护艺术与日常之分，但我们也要建立与日常之连。

（艺术态与日常状态不能区分，把日常的表态、表情、宣传、代言、文化解释这些东西，误当作艺术的想象力的替用品，这是中国当代艺术界更多地曾经犯过的毛病。我曾经花了很多时间和这样的低级的错误作战。其实，这样的错误现在还经常在继续发生，但我们不能总是和这样低级的错误纠缠。所以我应该马上就开始讲述艺术应该和日常生活所发生的连接。有逻辑知识的人应该能够知道，先有所别，是能够有所关联的前提。如果一说和日常生活相联系，就听成是主张在直接指认日常生活碎片是艺术品——这样的误解，就由它去吧。）

能够独立于日常生活，恰恰是艺术活动能够具有反思能力，提出异议，因此而作用于日常生活的前提。而能够连接到日常生活，使日常生活发生质变，恰恰是我们维持工作热情的价值支撑所在。作品的出现必须具有一定的不合理性和非常规性，才成其为艺术作品。只有当这种不合理性被从精神病院偷渡出来（偷渡所需要的条件我们在上一节已经讨论过），潜入历史的现场，它才对历史生效，才具有了历史性。街上的神经病人才会影响治安，精神病院里面的不会，精神病院里面的已经是主流社会的一分子了。

因此，作品必须要成为历史性的文化生产的一个环节。它在生产过程中，要参照当时当地的主流意识形态的文化生产的模式，为其提供否定性要素，因此，它也是这个文化生产过程的一部分。而它一旦被生产出来之后，必须以各种方式被放回历史现场，促成这个主流意识形态的转型，才能完成如它的自我实现。因此，总体艺术必定是具体的、历史的艺术，而不可能是抽象艺术。

把艺术创作当作一种文化生产来加以思考，产生出如下四种方式：

我们说艺术是一个文化生产，这就意味着我们首先要用构成性的眼光去分析我们自己所有的创作冲动。要不断的去寻找我们自己的冲动中主流意识形态体系正在运作的蛛丝马迹，不断地展开自我的知识考古学。表面上看来再完美无暇，似乎是来自天才的作品构思，其实你稍加注意，总能找到大量系统运作的痕迹。我们今天的关于如何成为艺术家的幻想。都是来自某一本大师传记。而每一本大师传记都依据那时代的权力关系所书写。就像今天的美术史家可以从赞助史的角度来分析某个时代画家为什么这么画，为什么只能这么画。我们也要不断地对自己的冲动从权力关系、从影响力的来源的角度加以反思。这里隐含着对天才论的否定：你的冲动、灵感都是这个系统决定的。艺术创作以反思整个文化生产和意识形态生产为任务，同时它自身也是整个文化生产的运作环节中的一部分。整个创作过程，交织着各种权力斗争：艺术家和艺术家、艺术家和批评家、艺术家和策展人及策展文化、艺术家和市场体系、美术馆体系的斗争。作品是在这些权力关系的网络之中运作和生效的，你所信赖的关于艺术的定义、你所使用的创作方法、你的创作习惯、你习惯使用的形象的来源、你习惯使用的材料和媒介，本身都有可能受制于一个具体的艺术体制的规定性。和我们最切身相关的主流意识形态就是艺术体制的主流形态。因此，作为对主流意识形态的反思，**总体艺术不得不首先进行方法论反思**。不得不首先是对于它所置身的艺术运作体制、艺术定义的体制的反省。你在试图重新定义某一事物的同时必须重新对什么是艺术有所定义，对于艺术的新方法论有所新议。这个要求，我们可以称之为**方法论要求**。

为了要知道你的想法和做法是不是对于这个日常艺术形态的系统有效，你就不得不对整个系统加以研究。甚至只是为了要知道，你的所想所做，是不是和这个系统中目前所生产出来的主流想法有所不同，或者只是换汤不换药，你也不得不对整个系统加以研究。在这个文化研究阶段，没有小问题。我们处理的可能是日常生活中习见的素材，可能甚至在物理现象上是微小的，感性经验上是短暂和轻微的。但是研究将表明，它在源流之中，在定义和定位之中，在复杂的关系之中。它联系着前后左右，高低深浅。因此，这样的总体艺术创作没有巨作和小品之分，每一个作品都会是通盘思考的冰山一角。每一个作品都与它所关联的一切相呼吸，因而有大地的气息。我们必须**在事物的关键之处思考，在关键之处下手**。具体的下手，就可以是四两拨千斤。但轻巧的手法，依然直对着根本问题，是谓举轻若重。这种举轻若重，我们可以称之为总体艺术的**整体性要求**。

有了这种整体的思考方式，我们更应该强调把日常生活素材纳入创作视野。在最具体、俚俗的事物中同样有着最复杂的关系，它是主流意识形态作用的具体的历史现场。又因为我们最终的目的是改造占主流地位的理解，就事论事地展开的理解和感受方式的交锋，有助于引用整个系统的力量，制造我们所需要的挫折感。这种要求我们可以称之为总体艺术的**具体性要求**。整体性的意识，容易使我们走上象征性和比喻性，但只有坚持现象的具体性，才能保留在战斗的前沿阵地，在系统运作的现场工作，并创造感官的力量。整体性要求，要求我们具有系

统意识。具体性要求，要求我们保留形而下的关注，富有整体意识地，在具体的现场之中，利用整个系统的资源来工作。这种具体性是现场艺术的现场性的最终实现——在历史的现场中工作，和生活。

因此，我们在创作进行之始，就不得不把该创作发生之后的目的考虑在内。我们要知道，不管我们自己愿不愿意，它最终都将是在一个具体的历史的现场中生效的。整个系统的当前状态决定了它将与何种方式作出反应，而该创作将要如何进入发表和展示、评价和收藏的流通环节。因此，总体艺术必须能够把后期的整个反应作为实现设计工作的参照系。甚至，更主动一点，把作品如何传播设计为创作手法的一部分。即使这种后期反应、传播并不是实现能够精确预测的。这种对预后的反应的利用，正是以清醒的文化生产的意识作为前提，也是最大限度地利用了系统的力量，并最大限度地致力于改造系统。这种要求，我称之为总体艺术的**预后性要求**。

我们不是简单的依顺体制，我们要了解体制，研究体制，参与体制，在参与的过程中改变旧体制，建立新的体制。你在你的那间小房间里挂“你想画”的画，你相信 200 年后你能成为大师，那是不可能的。一，“你想画的画”已经是被体制所规定的你所能够想画的画了。二，以这样的方式工作，你不可能影响下一代，你没有参与文化生产的过程中去。我们不是完全顺从这个体制，我们要修正它，使它朝开放创造力的可能性发展，因此我们不能远离它，必须参与它。

所以我们要从系统中来，更要回到系统中去。



《九曲 3》 总体剧场 2010 陈晨、刘佳婧、邱志杰、宋振等

## 三，艺术是艺术的墓志铭

### 3.1 周期性的泛艺术和反艺术促成定义的不断重新调整

作为一种中间态，艺术态势必要从左右两个领域借用资源。不是从日常生活和日常话语中引用材料，就是从癫狂的无意义的行为和话语中引用资源。通常情况下，要成为有效的艺术状态，需要对这两者加以适当的编辑和改造，推进到一个合适的点——这一点，我们在上面已经多次涉及。但是，一旦开始这种引用，就很难避免某些人在某些时候，完全不加改造地对上述两种资源进行不加改造的直接搬用。

直接从日常生活领域搬用事实，宣称其为艺术，这就是泛艺术。

直接从无意义的领域里搬用材料来充当艺术，这就是反艺术。

泛艺术认为什么都是艺术，反艺术认为乱搞就是艺术，二者都把传统上不认为是艺术的东西带到艺术领域，或者把艺术领域的范围拓宽。典型的反艺术如达达运动，及其后代的翻版，各种各样的新达达运动。典型的泛艺术如所谓波普艺术，或者以现实主义的名义出现的自然主义思潮，或者以激进主义的姿态出现的社会运动——如我们在某些女性主义艺术、环境保护艺术等等名目的社会运动中所经常看到的那样。再比如被广泛引用的波依斯的“人人都是艺术家”的宣言，也推论了这样一种泛艺术的姿态。

泛艺术和反艺术在理论上如果仔细加以推敲都站不住脚，但它却是历史上一再发生的，甚至是周期性发生的事实。事实上，每逢试图规范艺术定义的学院派形成足够的权威，就一定会相应地出现反艺术和泛艺术运动来解构这种权威。

反艺术运动和泛艺术运动的这种直接搬用也会制造极为强烈的刺激性，和典型的艺术体验有所不同，它所引发的感受主要是震惊。是破坏和抛弃一切规则和束缚的解放感。当然，这种解放感在事后反思，往往不见得像人们当初所感受到的那么强烈。但在具体的时空中，他往往能够有效地造成天塌下来的幻觉。它满足了离经叛道的快乐，它的假想敌不是日常生活中的陈词滥调，而是艺术界的陈词滥调。

正如我在此前说过，任何一种日常语言、任何一种日常规范的观念系统都具有一种麻醉能力，都具有造成信赖它的人不反思的麻醉力。艺术手法一旦形成常规，自身也造成对于艺术定义的不反思。艺术效果一旦投入日常语境中生效，也不可避免地形成生效模式的惯例。一直到最后，这种生效变成一种规范，变成不容置疑和天经地义的常规，效果便凝固为意义，这时候它就已经融入日常语言之中，它已经成为主流意识形态的一部分。这样一种归宿，恰恰也是新的艺术态的假想敌。而此时它正好占据着艺术的名义的地盘，因此新的艺术只能以反艺术和泛艺术的面目出现。

关于反艺术和泛艺术运动的价值第二种论证是：日常生活自身也在不断地演化，要做到对它持续地有效，相应地，作为对峙者的艺术态也必须不断演化。



《行走计划第一回：栏杆》 无关小组 2011

演化的最激烈的形态就是反艺术和泛艺术。进一步，由于日常生活的演化原因，本身就是由于不断地吸收艺术态所输送的内容。现有的艺术态不断地成为新的日常态，而新的艺术态便不得不以反艺术和泛艺术运动的面目出现。

上至艺术理论，下至具体的创作的方法论，更具体到媒体和材料，这些定义都在不断地重新调整。媒体演进的历史经验也一再证明这一规律，这可以作为第三种论证。

任何一种新媒体，在发轫初期总是伴随着反艺术运动和反艺术运动，制造一种乌托邦的喧嚣，制造一种分水岭的幻觉，一种开天辟地的幻觉。而且总是会遭遇究竟算不算艺术这样一种置疑。此后，人们会进入相对具体的、枯燥的，对于这一媒体的各种属性进行研究的语法阶段。在这些语法研究成熟之后，媒体总是会进入天马行空自由发挥的诗学阶段。这时候，这种媒体的完美的大师出现了，他们熟练地运用成熟的手法，处理人类自古以来的重大母题。他们所创造的效果往往能够得到整个社会比较普遍的认同，而前期的反艺术和泛艺术做法总是大量遭到扬弃。此后，这些效果和创造这些效果的手法会成为学院派。随之而来的，就一定是媒体的边缘化阶段。新一代的艺术家会将这一媒体和其他媒体杂交、组合，与新社会运动组合，这些组合总是会叫学院派大跌眼镜。这些边缘性的实验，往往就是以新一轮的反艺术和泛艺术运动的面目出现的。而这新一轮的反艺术和泛艺术运动，恰恰就是更新的媒体的乌托邦阶段。

(请思考某种媒体的历史，印证媒体演进是否总是存在如上所说的演变规律。例如：文艺复兴时代写实油画的个案、从 1960 年代至今录像艺术发展的个案、中国书法史中的个案，如隶书或楷书的发展，等等。)

所以，反艺术运动和泛艺术运动往往不是艺术行为，而是一种艺术界行为和一种艺术史行为。不持价值评判标准的艺术史，将这样的运动和思潮——记录在案，只是作为史实现象加以陈述，并没有描述当时当地的人们的感受。事实上，从艺术史的纪录来看，反艺术运动和泛艺术运动在具体的历史时空中所引发的往往是两种截然相反的评价：革命或者堕落。革命者在狂欢中，反革命者在恐慌中，双方的话语都激烈而喧嚣。话语和情绪都过去之后，人类依然需要艺术来和日常生活对峙，来和癫狂对峙。反艺术运动和泛艺术运动中的某些成果此时便沉淀下来，凝聚成新的眼光。而一旦这些眼光成为一种新的规范，就会有新一轮的反艺术和泛艺术现场出现。

反艺术运动和泛艺术运动中的某些成果也可能具有艺术价值，这时候，这些作品往往事实上已经相当大程度上背离了这样一些运动的理想状态。作为艺术品对我们今天依然生效的博伊斯的作品，和博伊斯自己所宣称的艺术理想是不同的。作为一种精神运动和价值取向，反艺术运动和泛艺术运动并没有直接创造艺术经验，而是为我们创造艺术经验清理了环境，重新准备了语境。这些做法的意义在于促成我们关于艺术的定义不断的更新调整，促进我们对艺术的理解，不断的重新调整。事实上泛艺术和反艺术是用一种特殊的方式捍卫艺术，防止了艺术自身的腐化。

因此，作为一个总体艺术创作者，我们必定要关注这种周期性出现的反艺术和泛艺术运动。既要能够像它们那样勇敢，从非艺术领域取用资源。又要比它们谨慎，不必要鲁莽地陷入这类运动的理论误区。反艺术运动和反艺术运动给我们革命的激情，让我们一时勇敢无畏，却不能保证激动之下的乱搞一定有价值。总体艺术所要做的事情恰恰就是在泛艺术和反艺术的边缘。我们所做的是不是艺术品，很可疑。很可疑的东西恰恰是艺术品所应该具有的品质。当然，我们应该能够在细究之下，不得不承认这些似乎不太像是艺术的东西，带给我们的恰恰就是艺术经验。如果我们去做一个所有人都举手表决 100%都同意，这样的东西正是所谓学院派，我们做它干嘛？我们把泛艺术和反艺术改造为总体艺术，等于不断的从日常生活领域和癫狂、疯狂的领域去引出力量，去冲击我们僵化的日常生活，和这种僵化的日常生活之中的艺术概念。艺术是艺术的墓志铭，我们将不得不不要过分尊重艺术，我们不得不一直在左右摇摆中行进。

### 3.2，功能性标准不变，质料性的内容变动不居

日常生活形态不断地在演变，艺术态自身也相应地不断地以新的面目出现。自有艺术以来就没有一刻停止过。然而随处可见对于当代艺术的指责，其中最主要的一条罪状便是，当代艺术没有标准。

不幸，当代艺术中的反艺术和反艺术倾向也时时诱导人们这么想和这么说。连这个阵营中的某些从事者自己都这么说，人们更相信当代艺术确实是没有标准的了。这样一种话语还得到一些错觉的支持：一些当代艺术作品看上去似乎不需要特别艰深的所谓专业技术训练，会让一些人觉得“这个我也能做”。一些当代艺术的工作者确实不见得在专业院校长期学习过。这些因素都加剧了这种误解。

话语不等于事实，当代艺术无标准，这样的话语自从事者的口中说出，经常是功利性的指向某种规范的过度僵化，更往往是一种反艺术话语的习惯。在实践操作中，这件作品比那件作品更好；同一件作品，这么做会比那么做更好——标准其实一直是明确的。人们也无时不刻不是在使用这些标准来做出判断——在作品发生的现场决定是否被它打动，在批评的文章里面决定是否叫一声好，在拍卖会上决定是否举牌子。这些时候，从来没有人不使用某种标准。“这个我也能做”的狂妄在于过度把艺术创作的劳动量定义为技术性的操作，而没有把脑力劳动的强度、对具体的空间和时刻的敏感度计算在内。而这些东西恰恰是养成一个艺术家的时候，最需要花费大量时间去训练的。

所以，我向来反对说当代艺术没有标准。无知者进行栽赃抹黑，更是不废江河万古流。我甚至反对使用“当代艺术”这样的词汇。要么是艺术，要么不是艺术，绝不是什么和过去的艺术完全不同的所谓当代艺术。我也不觉得我自己所进行的工作和古代的艺术家在性质上有什么两样。历史上画得好的油画、作的好的雕塑，跟我们所做的东西没有任何区别。只有艺术或不是艺术，好的艺术或不够好的艺术，没有当代艺术。

那么，到底是什么在变化，什么东西从来不变？

依我说：**功能性标准不变，质料性的内容变动不居。**

艺术史上不断发生变化的是作品的具体形态。

艺术态的物质载体不断变化：可以是油彩、石头，也可以变成一堆东西，一个场景，变成一段影像，一个句子，一个动作，一个过程。但这段影像在眼前这个时代的社会生活中所起到的功能，和那一片画在画布上面的油彩，在当时那个时空中所起到的功能是近似的。

艺术态的母题也可以不断变化：可以是宗教故事，也可以变成世俗生活场景，再可以变成抽象形态。“入画”的植物，可以只是梅兰竹菊，也可以是向日葵。当年画宗教故事的画家对当时的社会生活起到过的那种作用，为了和他们起到相似的作用，我们在我们这个时空中不得不放弃画宗教故事，改画向日葵。

艺术态在不同的地方也各有现形的方式：在这个地方是画在布上的油彩，在另一个地方却是画在纸上的水墨。在这个文化中是逼真的光影，在另一个文化中却是概括的线条。但这些不同的形态在各自的社会文化中，所起的功能却是相似的。





《行走计划第二回：乒乓球》 无关小组 2011

这些质料性的内容之所以变动不居，正是为了使艺术起作用的那种功能性能够持续得到维持。只有把新的东西纳入艺术态中，今天的艺术才能像过去的艺术打动过去的人一样地，打动今天的人。只要保住这个功能不变，具体的形态越丰富越好，越离奇越强烈。功能不变，就保住了艺术。形态能变，就达到了总体。反过来，死守着形态，不敢做改变，必定失去了这些形态原有的功能。这就使艺术成了艺术的墓志铭。

**变的是器，不变的是道。**不变的是艺术和非艺术的对峙关系，是艺术对日常生活所起的作用：将日常语言加以改造，或者将癫狂的话语加以改造，反过来作用于日常生活，这样一种精神生活的游戏，给日常语言的麻醉剂进行了消毒——这些功能性的内容是不变的。表面上看，这是巫术，那是装饰，这是摹形，那是写意，艺术的具体形态千变万化。不变的是，这些摹形和写意，都使用了想象力，都蕴含着游戏精神。都是先让我们惊奇，再让我们不安分，最后让我们发现了新的路，让我们从常规模式里解放出来。没有使用想象力的摹形和写意，只是日常生活中的表达和再现，算不上发现和发明，算不上创造。这个标准颠扑不破。谁逾越了这个标准，就犯规了。

谁犯规，谁就会出局。却用不着看客着急，忙着说：你们的游戏全无规矩，快快停下，守住旧的形态，好让大伙儿看得有数。大伙儿并不是来看游戏规则来的，大伙儿来看的是游戏的精彩过程。

所谓古典、近代、现代、后现代，变化的只是具体的表现形态，艺术和当时当地的日常活动的关系一如既往。流行的文章说“现代主义时期艺术是……今天艺术已经……”，我说，没有什么事情“已经”怎么样了。

不变的功能和变动的形态互为依存。只有当功能犹在，不断变动的形态才不会消失在日常生活和癫狂的茫茫大海中。只有形态恒新，才能保得住该有的功能长存。

### 3.3，艺术是一种特定的感觉，艺术是一种特定的经验

上一节说：艺术在不同时空中化身千万，但万变不离其宗，它在整个社会生活中的功能恒久不变。这种功能在当时时代的具体的个人身上引发的感觉其实也是相似的。也就是说，艺术经验是一种特定的经验。每个人应该都有被艺术品打动的经验，那么这种经验是什么呢？

**C：**对我来说，艺术经验是一种“被闹钟叫醒的感觉”：当我们被闹钟叫醒的时候，我们开始听到的只是叫醒的那刹那的那声铃声，其实之前钟已经响了一段时间了。而那一刹那就是所谓的‘醒’。

**答：**“醒”’其实就是“启蒙”，将人从蒙昧迷糊的状态中唤醒，其实这就是我想表述的解放的感觉。被一个艺术品所打动的状态就是，你受到的限制被松绑，你开始乱看乱想，看以前不敢看的，想以前不敢想的，感受到以前不能感受的东西。最好的作品经常是这样的：你离开了那个展厅后，你看什么都是那个东西。你离开凡高的展厅，你看什么东西就全像凡高的画一样在动。我记得我和摄影家刘铮一起在纽约看古斯基的摄影展，我一走出来，就说：这座大楼，这个停车场拍出来也很棒啊。刘铮说：你完了，你的眼睛也古斯基化了。——好的作品就是这样，一看之下你获得了眼光重新去解释周围的世界。似乎周围世界中很多本来

被压抑的东西被唤醒、被解放出来，焕发出它的本来内敛的光芒和力量。这就是所谓的解放的感觉。

**S：**我总觉得看了好的作品首先是焦灼不安。

**答：**你所说的焦虑的说法也很真实，就是面对一个作品，好像有什么东西让你受不了，它挑战了你的某种极限，可是你又不得不承认他的合理性。似乎有一个声音在告诉你，你不能很粗暴的说他是乱搞，你被迫承认它是有力的、合法的，可是它又是和你已既有的看法是对立的，这种尖锐的对立直接引发焦虑。

我们需要做一件冒险的事情，对我们称之为艺术经验的内容做一种展开和描述。去体验“被打动”到底是一种什么经验？我们必须搜罗和登记我们身上所发生的经验。

**D：**艺术经验不是一种愉悦吗？

**答：**这是绝大多数人对艺术的想象，他们认为艺术就是要创造愉悦。然而一朵鲜花，一处美景都让人愉悦。对于鲜花和美景，我们说那是大自然的艺术，造物主的艺术。那时我们在用人为了的艺术的精美反过来作为自然的创造物的喻体。我们其实并不真的认为鲜花和美景是艺术品。食色之性饥渴的时候，我们看到美食和美的愉悦往往超过艺术。艺术状态可以包含愉悦，却不一定包含愉悦。只是，真正的艺术经验在日常生活中有时假愉悦为器用。

我们说艺术是一种状态，是像、词、物和事等等的某种状态。这种状态是功能性的，这种状态的具体构成可以随机变化，它的功能指标却是不发生变化的，因此，艺术态不但是艺术品本身的状态，更首先是指艺术品在他所作用的客体身上所引发的状态。这种状态我们已经称之为“效果”，或者更准确地说是“后效”。因为艺术品所作用的客体是人，所以这种后效是一种心理反应，以及由这种心理反应所引发的特定的行为模式。在这一节里，我希望能够更细微地来描述这种心理反应。

当我们被艺术品打动的时候，我们的心中发生的是一种什么反应呢？对此每个人必须来用心体验，因为这就是我们今后工作的目标，作为艺术家，我们的天命就是要制造这种反应。

我们来看，经常被用于描述艺术经验的动词有这些：感染、熏陶、陶冶、触动、感动、打动、震撼、征服、共鸣、——我们再来看，经常被用于描述艺术品的词有这些：魅力、魔力……

从这些关键词我们可以看到，这些“力”的作用的核心是“动”。“动”的方式可以是明显和强烈的打动，也可以是不知不觉的感染和熏陶。“动”的程度可以是若有所思的触动，更可以强烈到身心俱醉的震撼和征服。

“动”的可见的征候是“移”，是滞重者在力的作用下从一个地方移到另一个地方，从一种状态移到另一种状态，是变易。因此艺术经验的核心是被改变的经验。改变可以是以温柔或暴烈的方式进行，改变的程度可以轻微到若有若无，可以激烈到洗心革面，但总是有所改变。被改变的可以是作为观念的成见，可以是作为行为模式的习惯，也可以是作为反应结果的情感。也就是说，改变可能在三个层次上发生：身体、情绪、观念。

造成改变的力量是一种“魅力”和“魔力”，而不只是锤子打在钉子上的那种不足为奇的物理的力，这样的习惯用语首先强调了艺术经验到来的不可思议感。



《行走计划第四回：过河》 无关小组 2011

这些发生在身体、情感和观念领域的改变，对于人们来说是惊奇的经验。它们以“魔”和“魅”这样的超自然力量作为喻体，夸张了艺术在人身上产生效果的强度，将其定义为一种奇迹。

不管是身体、情绪还是观念，剧烈的改变势必带来**不安全感**，有时候表现为隐约或强烈的**焦虑感**。劳森伯格就将艺术品定义为“焦虑物”。这是艺术经验中经常包含的。

改变，特别是观念的改变，使人看到本来视而不见的事物，接受本来无法接受的现实，经历新的经验，这种改变总是伴随着发现。因此艺术经验中还包含这种“**发现感**”，以及这种发现必然伴随的**惊奇感**——惊奇感有时候没有这么严重，只是被描述为“好玩”。好玩并不是不严肃的，相反，好玩有着最严肃的意义。这好玩包含了想象力的丰富，包含了游戏精神：由于这个东西存在，它释放了很多我们没有想到的可能性。

而发现，总是突破了原有的限制，因此，艺术经验中还包含这样一种**解放感**。有时候，这种解放看起来是早该发生的。或者，发生在观众和读者身上的新的经验，显得像是他本来就具有的经验的重新获得，似乎他在此之前只是暂时遗忘，如今被重新唤醒；在此之前他只是暂时麻木，如今重新获得了知觉，这种时候，解放感就被描述为**苏醒感**。在一种意义上，我们也可以说，所有的解放就是一种苏醒。米开朗琪罗就坚持认为，雕塑形象本来就存在于大理石之中，他的雕琢只是把这个沉睡在石头中的形象唤醒。我们中国的“文章本天成，妙手偶得

之”也有这样的意思：一个作品所建立起来的可能性，其实本来存在于宇宙天地之间（天成），作者借助于一次创作的机缘把它给实现了（偶得）。他将本来只是隐性地存在于可能世界的一些东西释放出来了。

在苏醒感中，我们觉得这样的形象或经验本来就应该存在，也就是说，这个东西一旦被展现出来，立刻就得到呼应。似乎这个东西在潜意识中被我们所期待。作品释放了我们潜意识中被期待的，却原本未被我们发现的可能性；使得我们的潜意识有被释放的感觉，这时候，我们不再觉得这些经验是可有可无的，我们感到它们的出现有着某种必然性、不可避免性。这是艺术经验中最高级的**必然感**。虽然它表面上看是荒诞的，令人惊奇的，但依然显得充满了必然性，这是艺术经验中的最高境界。

**焦虑感、惊奇感、发现感、解放感、苏醒感和必然感是艺术经验的核心。**

我们看到一个人用新的方式在画画，我们说：“咳！怎么可以这么画！”——这是一种焦虑感。“哎！还可以这样画啊！”——这是一种发现，这是一种惊奇。我们又说：“哦，原来也可以这样画呀！”——这就是一种苏醒感。最后，我们说：“其实，可不就该这么画！”——这就是必然感。

同样，**焦虑感、惊奇感、发现感、解放感和苏醒感强烈与否的指标是作品强度的指标**。（需要指出的是，上述这些感受经常不只是在观众和读者身上发生，经常是首先在作者身上发生的。）而形成这些感受的“力”的核心，则是想象力的丰富程度。我们的强烈感受不是因为事先所信奉和依赖的东西得到了证明，而恰恰是因为它得到了证伪。不是印证而是失落。这也是愉悦的真正的源泉，或者说，是艺术品所制造的愉悦，和香草美人所制造的愉悦之间的区别所在。

### 3.4 艺术演生的游戏空间论

为什么变化必然会发生？

假如大家憋住劲，脑子里边胡思乱想，对各种各样的影响和诱惑视而不见，就把水墨画或油画照着老样子画下去（今天不也有很多人就是这么做的吗？），有何不可呢？有没有可能呢？老实说，坚持画油画画水墨画，当然依然会带来很多快感，依然可以在其内部找到很多值得钻研的问题，并且在一定程度上满足人的想象力。有一种说法，说新的艺术形式之所以出现，是因为古代艺术大师的成就难于超越，所以只能去搞搞别的。这种说法很难避免有些不信邪的人，非要在钢丝绳上练成芭蕾舞来。今天的钻研古典写实主义技术的油画家和水墨画家们，有很多正是这样的不信邪的人。不信邪的人都是值得尊敬的人。但是这样的人却只是少数，大多数画油画和画水墨画的人，并不是以过去的大师们的方式在画油画和水墨画。更不用说我们这些不再只用画画作为工作方式的人了。我们作装置、搞行为、拍照片、拍录像、玩电脑，不断地尝试各种各样的媒体和方式。穷尽我们所能拿到手的一切可能性，在既有的可能性之上还要进行杂交。从上面两节的讨论中我们知道，变化是具体的形态，不变的是艺术在每个具体时空中所扮演的职能。而且，只有当我们不断地改变具体的作法，才能够使功能性的标准不变。



《奖状7号》多媒体剧场 共同体小组 2011

具体的工作方式的变化，一方面是我们认为要去促成的，另一方面，也可以说是必然要发生的。

就外部因素而言，不同的政治、经济格局、科技进展等等，都会成为影响艺术家的工作方式的变量，这方面论述甚多，已经到了庸俗社会学的程度，无待多言。除此之外，最经常影响到艺术手法的改变的因素是文化交流。大到两个甚为不同的文化，小到邻近的两种区域文化，只要它们之间发生文化接触，必定互相影响。文化影响的结果不是一个文化消灭另一种文化，便是互相融合，而以后者居多。绝不存在两个文化在接触之后各自依然故我，各自照着原有轨道行进的案例。文化接触必然导致文化杂交，也必然随之带来艺术方式的种种变化。而自有人类以来，文化接触便无时不刻都在发生着，因此可以说，变化是必然的。困难的不在于在一个文化中看到艺术方式的变化，而在于从种种变化中看到不变的东西。

我想着重讨论的是内部因素。也就是说，即便没有政治、经济、科技和文化交流等种种外部因素的作用，一个艺术方式的系统内部它也必然会产生变化。艺术并不只是受影响的被动因素，它自身的变化本身也能够成为促动政治、经济和文化变化的主动因素。来自艺术体系内的变化的驱力，一方面和艺术本身对于可能性的寻求的特性有关，另一方面和艺术界内部的名利场逻辑有关。

如果我们把艺术活动看作一种游戏，这种变化的必然要发生就会变得非常清晰。

我们知道，古代的奥林匹克体育运动会只有赛跑、标枪、铁饼或者马拉松这些项目。现代的奥林匹克运动会也有这些项目。之所以保留这些项目，与其说是因为大家喜爱这些运动项目，不如说是为了纪念古代奥林匹克运动。它的象征意义大于它的实用意义。比方说：今天人参与最多的体育运动是足球、NBA 篮球、赛车、网球等等。反之，除非是在奥运会赛场上，一般没有人会专门买票去看一场铁饼比赛，更不会有黄牛要来倒卖铁饼和标枪比赛的票。这是为什么？

铁饼和标枪这样的项目，进行到一定的时候，它就会达到它的极限——已经不可能再扔得更远。这时候比赛就已经没有办法进行下去了。这时候必然要修改规则。比如说，把铅球搞大搞重，把标枪搞轻，这时又可以展开新的比赛。就像乒乓球，进行到我们现在的这个状态，每次都中国人拿冠军，全世界人民就没办法打乒乓球了，世界乒乓球比赛就变了没有意义了。那怎么办？国际乒联就开始修改乒乓球规则，改成用大球，用 11 分制。让中国人适应不了，于是欧洲人又有机会拿冠军了，游戏又可以进行下去了。游戏进行的过程中，游戏本身会产生它的高手，它的顶峰。游戏的所有的可能性有朝一日都会被穷尽，游戏的空间会衰竭。这时候，即必须修正游戏的规则，才得以进行下去。

类比回来，艺术这个游戏也完全一样。比如说，把画画得像，就是写实主义这种游戏，是从古埃及和古希腊开始的。艺术家要了解很多技术上的问题才能很好地完成这个任务。希腊人已经能够做出理想的、均匀的完美人体，这个游戏就已经告一段落。于是罗马人不得不修改游戏规则，转而追求个性，就是做一个人体不需要是完美的，但是它得像“那个人”。



塑造完美的人体，这个游戏进行到顶峰之后，就不再有空间允许后来人继续在这里面扬名立万。后来人就会去修改这个游戏，展开新的游戏。设想 NBA 比赛中大家都成为乔丹或者比乔丹还要厉害，投篮都百发百中。我敢保证这时候 NBA 一定会做一件事——把篮球和篮框缩小、把场地变大。这时就需要更好的体力，更准确的投射能力才能赢球。于是这种游戏又可以进行下去，又可以继续招揽观众来买门票了。到了一定程度的高峰之后，游戏的可能性的空间就饱和了，它被迫进行创新。一个游戏自身，就像一个有机物置身在它的内部，变化和生长本身是由内在的要素所要求的。

其次，一种游戏合理和另一种游戏之间其实存在着竞争。篮球和足球包含所有古代运动的要素。比如说，铁饼和铅球对力量的要求；百米赛跑对速度的要求；在足球里面都有。射箭对准确性要求，在投篮和射门里都有。也就是说这些传统游戏的可能性其实已经被综合在像足球这样一种更大规模、更复杂的游戏里面，所以足球其实带给我们更大的快感。我们在足球比赛里面看到了铅球、铁饼、射箭、马拉松，看到了短跑和长跑所有的快感，所以现代足球这样的游戏比起铁饼、标枪更有竞争力，它给我们带来更大的愉悦，更让我们激动，更吸引现代社会的观众。这些种种游戏之间互相比较之后，旧的游戏可能会停止，被新的游戏所替代。这时候人们突然间不玩这个，全都改玩那个了。

当更有竞争力的新游戏产生出来之后，旧样式如果得到保留，往往是出于礼仪的名义，成为奢侈品。比如汽车时代的赛马。就实用的事物而言，往往蜕化为工艺品。电风扇出现之后，杭州的人们就开始用镂空雕花檀香木来做折扇。我们知道，因为雕花镂空，这样的扇子其实是几乎没有使用功能的。空调出现之后，当然还是有厂家在制作电风扇。理论上和技术上，都是有可能把电风扇造得更好，更省电更没噪音等等。但是你现在去买电风扇，你会发现它是铜制的镶着象牙，一派复古的气息，它已经是一种装饰品，一种工艺美术。

（当然有一些奇怪的特例：相比之下围棋就像铁饼、标枪之类古老质朴的游戏；中国象棋、国际象棋、军棋之类就更像足球和篮球，就是最古老最单纯的围棋反而比那些最复杂的、具体的、现代发明的棋类有更宽广的可能性，在数学上产生变局，有更大的游戏空间，这是游戏空间的极少的特例。）

我们在体育运动中，在艺术史上所看到的，往往是新的游戏拥有更大的空间，新游戏的竞争力超过了老游戏。

古罗马之后，塑造真实个性的游戏又进行不下去了，游戏规则就改为讲故事。所以中世纪的具象艺术，既不画理想人体，也不画人的个性，它用来讲故事，然后弄得到了后来都不会把人画像，只会画得差不多是人的人。这个人形是耶稣，耶稣是个符号，画一个光圈；长着翅膀的是天使，那个翅膀也画得不用太像。但是大家都同意这个是翅膀，这是你这个文化约定地形成的，只要差不多认得出有翅膀就是天使，画得不像也没关系。只要在头上点几点，就是个和尚，画成方的也还是个和尚，这是由整个文化的符号系统约定的，大家都同意你像到这个程度就够了。你没有必要把它画得非常写实。只要头上有了肉瘤那就是佛祖，你画成什么样他都是佛祖。所以我们可以有各种各样长相的佛祖。在云岗长得像印度人；在洛阳它可以长得像中国人；到了大足就可以长得像四川大妈。

中世纪的基督教艺术里面也一样，只顾着追求讲故事看图说话，慢慢地把人画得“像”的能力也就退化了。讲了一千年的故事之后，人们慢慢地觉得，老讲一些天上的人和故事已经分不出谁高谁低了，我们还是画身边的人吧，再试着怎么把他们画得像。于是写实绘画这个游戏到文艺复兴时重新来过一轮。

向古希腊学习，要向古罗马学习，他们开始搞大搞文艺复兴。这个新游戏提供了大量就业机会和成名机会：有人去干透视部门，有人去干解剖部门。大家都有书可读，大家都有工作可做，大家都有拿到报酬的可能——这个报酬就是艺术史许配给的大师的座椅。提香成为色彩部部长，德·拉·弗朗切斯卡就成为构成部部长，有人成了透视部部长。新的游戏提供了大量的大师工种。等到这个语法阶段都差不多探索完成，练熟了所有这些技术的人就要用它来大显身手了：用它们来做各种可能做的事情，用它来画人、画剧情、画场面。

这是一种游戏的成熟阶段：规则明确，技术到位，评价标准稳定，此时的游戏提供了极大空间可以施展人们的才华。等到达芬奇、米开朗琪罗和拉斐尔这三个人出现了，这个游戏的所有可能性几乎已经被穷尽了。写实油画这个游戏所能提供的成名机会也就满了，那怎么办呢？瓦萨里说：三位大师之后，最高的高手已经出现了，大师的指标已经用光了，除非换一种游戏才能产生新的大师。后来的画家只好开始做各种怪异的试验，强化和夸张某种绘画要素、用变形来捕捉内在情绪，等等，这就展开了另外一场叫做巴洛克的游戏。

这是艺术媒体演进的内在的规律：任何一种媒体或风格，作为一种游戏，总是经历着它的乌托邦阶段、语法阶段、诗学阶段和边缘化阶段。成住灭坏依次而来，驱动它发生这种演化的，既有外部的机缘，更来自内在游戏空间饱和的逼迫。

我们可以依照同样规律去考查书法史：因为篆书的游戏空间饱和了出现隶书；隶书的游戏空间饱和了就出现章草和楷书；等楷书的游戏空间饱和了就得出现狂草和行书。它有类似的运动规律。

当一种游戏不再能够提供惊奇，不再能够有开发出新的实践渠道的可能性，我们说游戏空间饱和了。这个时候，从事于旧游戏的工作所起到的功能，和这个游戏尚属新鲜的时候，所起到的功能是大不相同的。在很大程度上，这时候的旧的游戏，是一种表演，而不是真的游戏。

### 3.7 名利场逻辑

艺术领域的另一些内部变化是由竞赛的心态所引发的。竞赛的心态在艺术领域古已有之，并不是在“求新”成为一种价值标准之后才出现的。——先锋派的观念普及之后，整个艺术生产和艺术消费的循环中都产生了对于“新”的推崇：创作者以史无前例的热情寻找新的工作方式，而观众们不能够再犯在早期现代主义的历史上的几次拒绝的丢脸的错误，现在倾向于对于新鲜事物首先加以肯定。这种观念本身和 19 世纪以来的社会进化论的思想有关。晚近的批评者则提出这种对于“新”的推崇是“求新成癖”，他们认为“新不等于好”。——早在人们

求新成癖之前，人们也求真实成癖，求匀称成癖。在真实的名义下，以和对象的肖似程度为指标，艺术家一样展开过疯狂的竞赛。



宋振《节日计划之与伟人同眠日》2010

有人的地方就有竞赛，就有卡尔·波普尔所说的“情境逻辑”，或者贡布里希所说的“名利场逻辑”。艺术家听命于内心的冲动和现实条件的制约，但是内心的冲动听命于他的价值标准，现实条件的制约决定了艺术家根据这种价值标准在选择应该做什么，不应该做什么。很大程度上，别的艺术家已经做过什么以及正在做什么也参与决定了一个艺术家怎么做。第一个在自己身上插了一根羽毛的人的人只是一个想要标新立异的骚货，第一天大家可能都说他是个疯子。可是很奇怪，第二天有一个人也插了一根羽毛，接着就人人都插羽毛了。一个人的标

新立异就变成一个时代的风尚。过了一阵子插羽毛慢慢地显得不酷了，当有一个人很勇敢的不插羽毛了，他变成最酷的了，后来大家就都不插羽毛了。这就是“名利场逻辑”。当然，在名利场逻辑中，什么样的创新被认可为成功的创新，什么样的创新被认为是失败乱搞，是不是仅仅是尺度的问题？如果是尺度的问题。这样一个尺度的临界点又是什么，这是最值得从文化生产的角度来加以研究的。第一个插羽毛的人也可能被认为离经叛道，群殴至死，那就不会有模仿者，更不可能最终形成风尚。这里面有一个趣味的裁判所在控制。但是虽然有一个控制机制存在，名利场逻辑会不断地推动艺术生产化解中的生产者冒险创新。创新付出代价和创新导致获益之间，艺术家不断地在作出评估。一旦天平倾斜向创新，行动立即开始。特别在创新特别被宽容和鼓励的这个时代，文化艺术领域的创新的风险和它所可能获得的利益相比更小。名利场逻辑会不断的引发比赛。刺激艺术生产，刺激人类去干不可能干的事情，从而拓宽了我们的世界。

我们本来以为穿衣服只要这样穿就好了，我们所能追求的只是怎么把针线活做得更好，怎么织出更好的布料。我们只在这个层面上来展开竞赛。现在有一些人故意要标新立异，他们不参加织布和针线活的竞赛，他就开始用粉笔或电灯泡做一件衣服来穿，他们展开了另一场竞赛。而这样一种竞赛甚至于在一定的条件下就能够站得住脚，也和过去的竞赛一样检验了人类想象力的丰富程度。那我们就有了一种新的行业品种了。世界是在这种逻辑下不断的扩大的。一个小小的创意就引发了整个风尚，故意的标新立异成为文化生产的重要动力，这是文化生产发展到成熟时期的现象，创新意识成为一种生产力，这也是今天所谓创意产业的基础。

在时装、设计领域，甚至日常生活领域一点都不是为奇的事实描述，用来描述艺术现象的时候，却经常会很遭反感，虽然美术史上大量的创新，其实正是由于这样一种名利场逻辑。说到底，还是我们对于艺术的想法太过浪漫，把艺术和作者的内心情绪过分地联系，并把这种联系上升到宗教高度了。

艺术手法自身的游戏空间的限制会挤压出创新行为，名利场逻辑也会诱发出创新行为。艺术界作为一种生产机制需要创新行为来维持话语的运作，乃至商业的运作。长江后浪推前浪，世上新人挤旧人，这些因素都会导致艺术生产环节内部出现变化的要素，而不只是被动地受到环境因素的影响。相反，发生在艺术领域的变化经常会成为整个社会变化的初始变量。而真正的变化是由人性本身决定的，可能是人性本身就对新鲜事物有需要，可能人性本身就注定喜新厌旧，注定要为标新立异喝彩。所以我们考察什么是艺术，艺术怎么变化，其实是在考察什么是人性。

### 3.6 艺术态的保鲜期

当一种游戏的游戏空间饱和之后，人们会改造出更富有可能性的新游戏，在那里产生出的胜利者，新的传奇和故事。新游戏有可能完全淘汰老的游戏，也有可能和后者长期并存。只是在后者之中，人们寻求的不再是和艺术有关的感受——也就是我在上上一节所强调的焦虑感、惊奇感、发现感、苏醒感等等感受。在这些旧游戏中，人们获得的可能正好就是由熟悉感所引发的愉悦；事不关己所导致的轻松；与古老的价值相联系的价值感；等等。我们知道，强烈的艺术经验，总是直接诉诸观者的日常信念和习惯，观者不得不以真实的经验来与之应对，有时不得不调整固有的角度，甚至改变长期信赖的观点，这种经验经常不是令人舒坦的。

但是事实上，我们也继续在消费古典作品，在一些情况下，我们也有可能被古典作品所打动。

前面说过，我们消费标枪比赛、铁饼比赛这样的古典作品的时候，是在纪念古希腊奥林匹克运动。也就是说，我们是出于礼仪的需求在使用这些古典事物。古典艺术作品在后代被使用，也经常是因为这个理由。绝大多数来到敦煌欣赏敦煌壁画的观众，绝不是那些画出了敦煌壁画的画师们心目中的理想观众。今天的敦煌壁画打动今天的观众的状态，也和当年敦煌壁画打动当年的观者时的状态是大不相同的。同样，今天在卢浮宫里推挤拥揉着围观达芬奇的绘画的游客，也和达芬奇理想的观众大不相同。似乎古代艺术作品越有名气，就越难避免只是在古董的意义上被消费。我们在上海博物馆门口排队看国宝展，为的更多的是“亲眼”看到。就算是单独面对古典作品，我们也很难“纯粹地”把它们作为艺术品来加以经验。我们不知道自己心中的激动，在多大程度上是这些物品所引发艺术效果，又有多大程度是因为我们已经深知了它所拥有的多年的名望。看古董的情绪和看艺术品的情绪交织在一起，看古董的情绪败坏了看艺术品的情绪。越是内行的人可能越难于避免这样一种尴尬。

古典艺术品在当时一定深深地打动过当时的人，并因此被记载下来。这些作品在他们的时代带来了新的经验，而这些当时新的甚至是有争议的经验，今天已经成为我们的尝试的组成部分。它所起作用所依赖的条件今天已经不复存在。我们只要承认艺术作品是具有历史性的，就必须承认作品的有效期和有效范围是有限的，也就是说，艺术作品必定存在着保鲜期。保鲜期有长有短而已。保鲜期过去之后，人们在来到这些作品面前，就很难避免看古董的心态。

要原样地把古典作品当作艺术品来经验，就必须还原这些古典作品发生作用时的语境，这恐怕只有对少数美术史家而言是可能的。排除了对于古董的敬重心态，我们今天依然能够被古典作品打动，依然能够理解古典作品，那只有两种可能：

一是这个古典作品其实去古未远，它和我们依然属于一个大的文化共同体——其他地方文化的作品能够打动我们，应该也与此同理。出了这样一个文化共同体，共同的判断就不存在了。我们必须承认历史上有些看起来超越时空的作品，但我们更要承认，有更多的曾经很能打动人的作品今天已经失效了。

什么样的作品保鲜期会更长，适应性会更广，这里面也许是有规律可循的。比如，更多地向外去寻求认同，依赖语境和时空条件来生效，这样的认同很快会随着时空条件的变迁而改变。反之，那些触及基本母题的作品，比如生死、爱恨、成长、孤独，之类的话题，就有可能具有更普遍的效力。维特根斯坦说：一个人如果仅仅超越了他的时代，那么时代很快就会追上他。当然，而这并不互相矛盾，很强的时代性也可以具有超时代的价值。安徒生童话应该就是那种触及了基本母题的超时代超地域有效的作品，而《红楼梦》就是通过明确的时代色彩触及了基本母题。

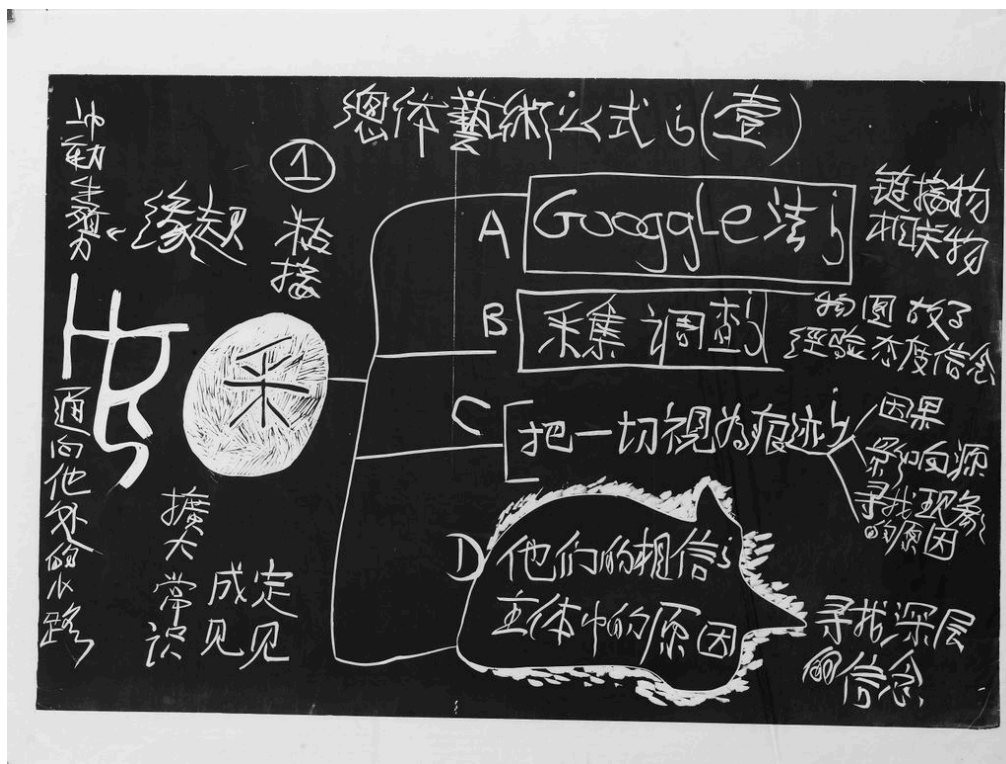
这个问题的讨论也许是无意义的，因为在逻辑上，我们甚至也不能下论断说，最伟大的作品就是那些保鲜期最长的作品。所以我们也不一定要去追求作品的最长的保鲜期或者最大的适应性。只是一时一地的打动，保鲜期很短的作品，在我看来也并不因此而贬值。那种一时一地的打动，效果有可能很真实强烈。也许它被历史所淘汰，也许在若干年之后不再有人能看到这样的作品，或者看到了，只是觉得当时的人们的感动实在难于理解，甚至可笑，那又有什么要紧呢？何况，历史的使命并不是要检测作品的保鲜期。很大程度上，历史只是记录，一时一地的强烈的打动，经常被记录在案。

被古典作品打动的另一种可能性就是，我们出于我们自己的理由，以和古人有所不同方式被作品打动了。这件作品在它原属的时代打动当时的观者的理由，不同于它今天打动我们的理由；而它所具有的某些要素，正好在今天的条件下是可以打动我们的。在这个意义上，博尔赫斯说得对：古典作品是我们出于不同的理由一再加以重读的东西。

“打动”的机制多种多样，有时候有很具体的原因。古典作品能够在今天打动我们，却不一定是因为它的多维度——所谓多维度所产生的包容性。有时候仅仅是因为它具有的某个点和我们正好对上了，打动就发生了。多维度的包容性，不足于成为指导作者创作的依据——这等于要求一个作者去打动他所不能够设想的情境中的对象，并且为他的任何一个随意的作法都提供了托辞。以这种包容性为价值标准，势必牺牲当下生效的可检验性。

所以，正如我并不主张在作品中刻意追求最长的保鲜期，我并不认为最广泛的包容性是值得追求的，或者是可能去加以追求的。说到底，作品能够打动就近的观众，靠的是作者本身设下手法，这是我们刻意追求和努力工作的；而在作者所不能控制的范围之内，靠的就是缘分了。艺术史上记载下来的名作，只是给了我们和他们之间的这样一种缘分。有多少历史记载之外的艺术，有多少我们无缘谋面的伟大艺术，那也只是与我们无缘，却又何损于当年曾经发生共鸣的那些古人呢？

知是何人旧诗句，已应知我此时情。



《如何成为无知者》版画《总体艺术公式？一采》

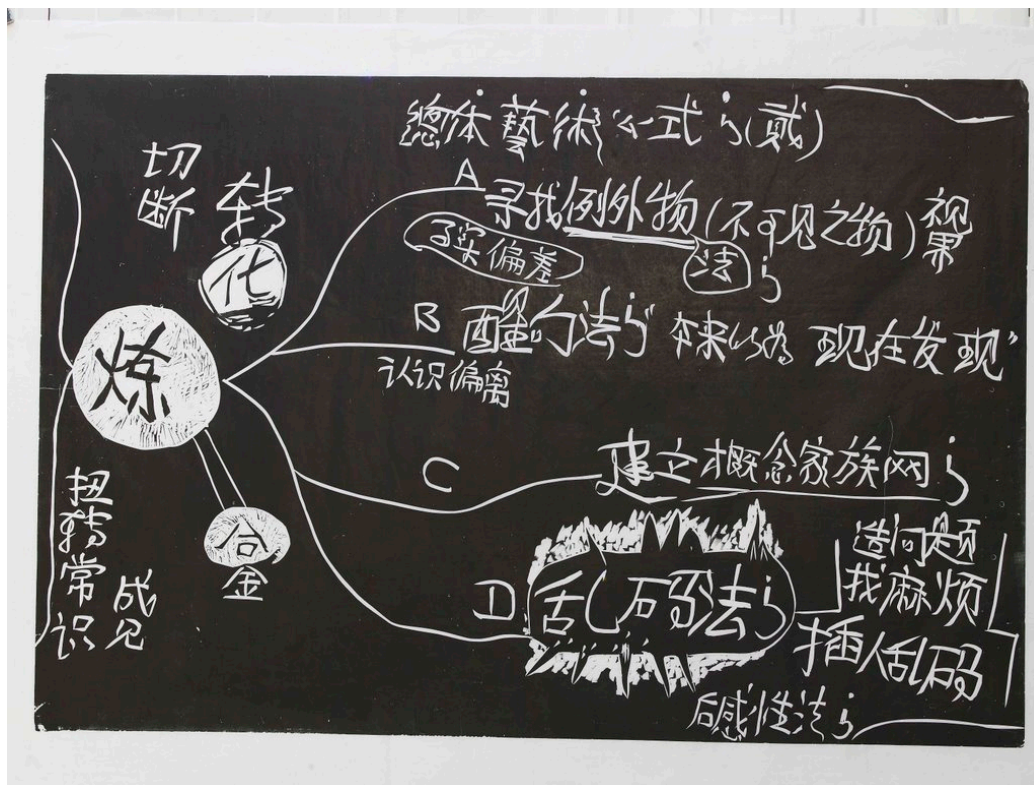
## 四，艺术可以训练

### 4.1 艺术家要面对任务

一个职业艺术家，或是一个学艺术的人，他要有能力来运用一套办法，使自己能够胜任任务，完成任务。

大家对“任务”这一概念，不一定要有太多抵触心理——好像艺术家就一定要从自己的冲动出发，一定要等着有灵感的时候才可以创作，而好像完成一个任务就是去接一个活儿——其实艺术史上几乎每一件伟大作品都是一个任务。远古的艺术家兼任祭司，他的客户就是他们部落里面的人；后来的艺术家或者为国王工作，或者为教皇工作，或者为寺庙和供养人工作，只是到了很晚近的时代，艺术家才开始表面上不是在为某个具体的客户在工作。请注意，我说的是，只是表面上不是为某某具体人工作，实际上呢，表面之下呢，有一个潜在的客户群，或者理想客户，在影响着艺术家的选择。这个理想客户可能是被称之为“普罗大众”或“工农兵”的这么一个貌似具体实则抽象的概念；也可能是某个批评家、某个收藏家集团或者某个美术馆；也可以是某个更具体的朋友（比如情诗、赠别诗或吊亡诗这类体裁）——总而言之，艺术既是一种精神活动，也同时必然是一种经济活动。

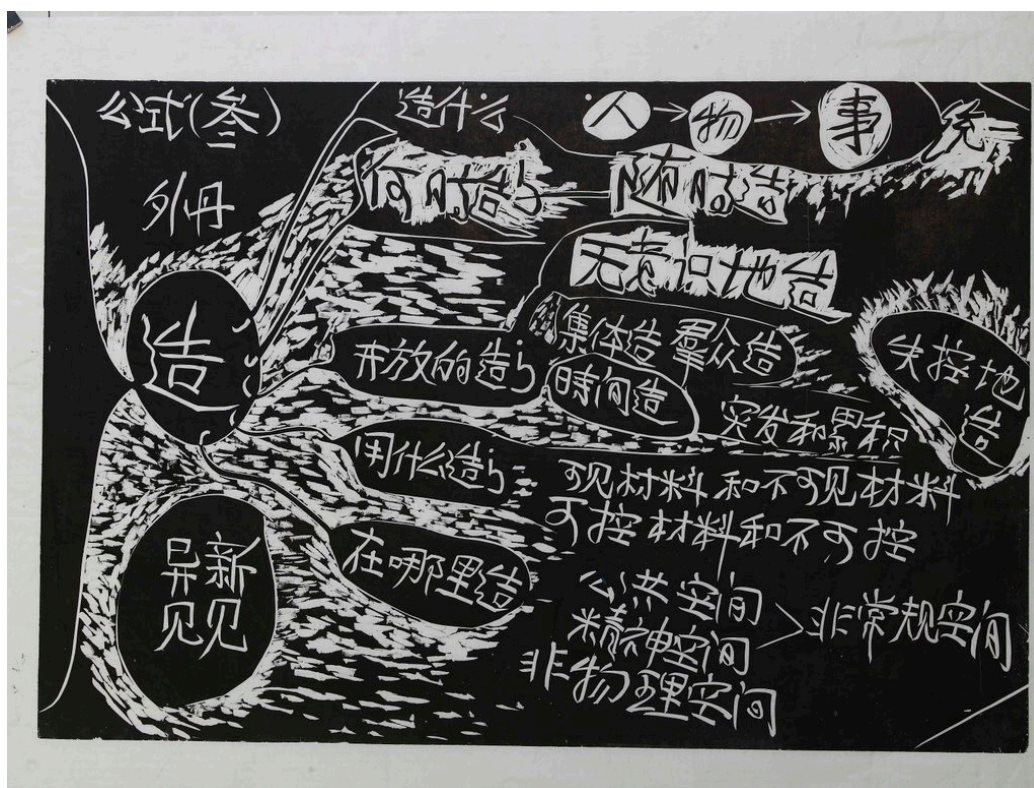




《如何成为无知者》版画《总体艺术公式？一炼》

作为一种经济活动，它必然有它的生产关系，有它的诉求对象，有它赖以存在的来自整个社会系统的要求。其实历史上是一直有人来下定单的，那是由整个主流社会的趣味在下达任务，比如说主流的社会趣味偏向裸女，那么画裸女的画家的画自然就会很好卖。虽然这个任务不是由谁谁谁直接下达的，但事实上就是由整个社会趣味下达给他这个任务。整个艺术活动一直是在一个文化生产的链条里面的。表面看来一个艺术家在他的工作室里面画什么都可以，事实上你细心观察的话就会发现，很少有完全脱离时代需求以及地方文化而闷头创作出一种天外来客般的作品例子。

即使是表面上不为任何一个具体的客户工作的艺术家，也难于逃脱最后那个大买家的诱惑——历史的认定。这样的艺术家如晚年的黄宾虹，或者如宋徽宗，也许并不为同时代的任何掌权者或掌钱者而工作，却要考虑古人如何，后之来者如何的问题。人的价值总是需要通过外物来实现的。反对艺术家需要任务，最强烈的论辩是自我体验说，或者自我满足说，说白了就是自娱自乐说。我们知道，在 KTV 里面飚歌的时候，我们才是自我体验或者说自娱自乐的，朋友们左嗓子跑调，我们并不以为意，因为大家都是业余玩玩。而一个专业歌手，如果不能让我们感动叹服，却只是自娱自乐，我们便要哄他下台了。可见自我体验只有那些不用靠艺术吃饭的业余选手的奢侈品。对于专业艺术家，社会从来就没有允许过他们自娱自乐。而艺术家本人，更加不必要拿这样的错误理论来为自己的不努力工作找借口。



《如何成为无知者》版画《总体艺术公式？一造》

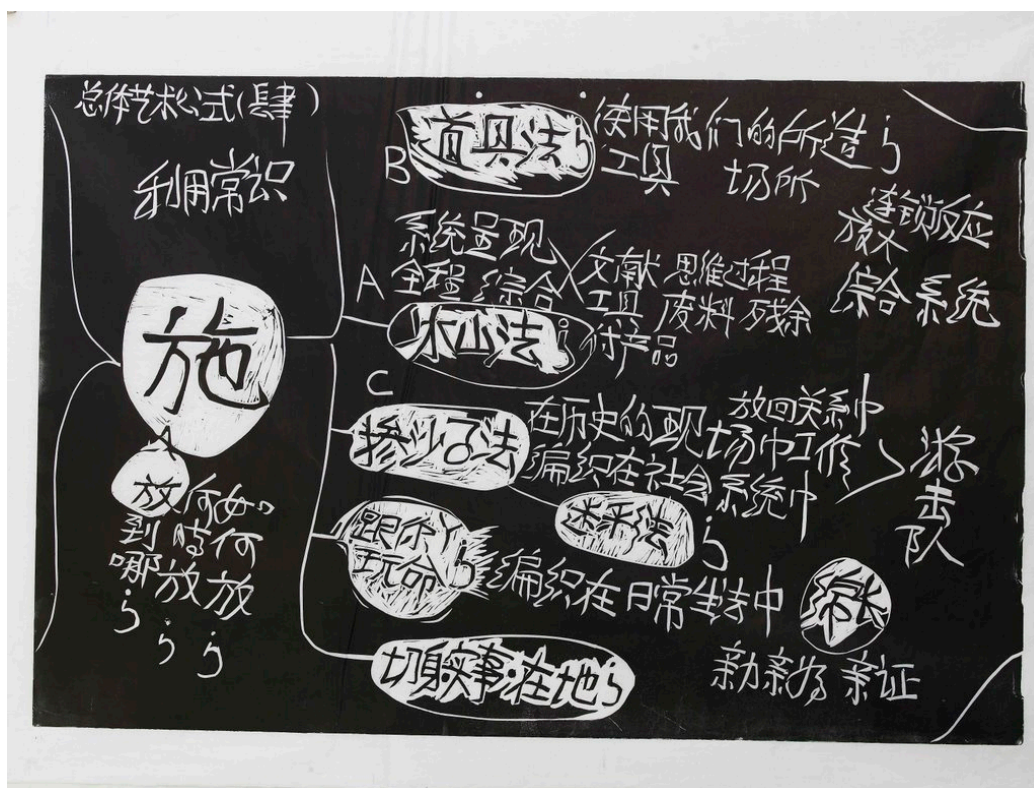
问：这么说艺术就是在生产社会订件？对比麦克卢汉所谓的“艺术家”——艺术家作为一种富有想象力的生活方式，作为尝试如何面对新境况的实验家、先行者，本质上它可以脱离经济的关涉？还是作为职业？

答：你看，抵触心理这就出现了。自古艺术和技艺紧密结合，并没有妨碍创新。我们的抵触很大程度上是浪漫主义艺术观的流毒。艺术作为职业和作为提供想象力的生活方式本身并不矛盾。甚至于这个职业的行业要求本身就内在地包含必须有创造性品质。艺术生产无疑必须满足社会订件才能维持再生产。艺术家在完成社会订件的同时也追求同行的赞美、青史留名、自身对品质的设定等精神性的要素。否则米开朗琪罗就不会和教皇发生冲突了。两种任务发生冲突的情形被浪漫主义以来的艺术史故意进行了放大。在更美好的情况下，生产和创造之间应该是平滑过渡而不是对立的关系。至于它是否“本质上可以脱离经济的关涉”，在马克思之后我们恐怕不应该有如此幼稚的信念。

问：把创作艺术作品当作一种经济活动会不会导致思考的套路和创作的套路呢？

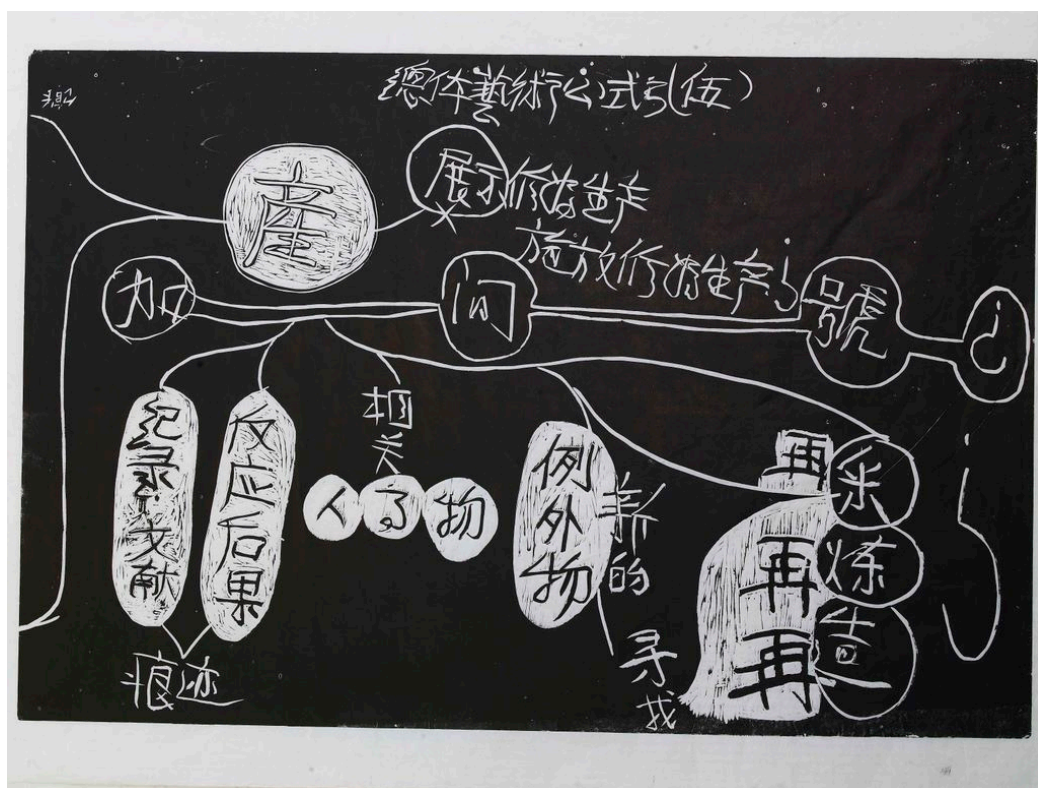
答：甚至于纯粹的经济活动本身也并不允许思考和行动的套路生存下去。套路化的思考和行动在一切领域都存在，正如创造性的行动在经济领域和艺术领域都存在。所以，从任务的角度来思考艺术，恰恰让我们看到艺术家的工作和社会订件之间互相塑造的复杂关系。





《如何成为无知者》版画《总体艺术公式？—施》

没有任务可干，没有活儿可接的艺术家其实是很悲惨的。米开朗基罗他们不都是给教皇搞装修，给教皇做室内设计？只不过，后来没有教皇了，而是由一个抽象的叫做市民阶层的大众来买画——由于“市民阶层”的趣味意识还不太容易揣摩，所以伦勃朗他们就过得远没有米开朗琪罗和达芬奇滋润。画家在工作室里画画，却不知道画要卖给谁，或者这些画要给谁看，那么就很难画了。艺术创作是整个文化生产的过程中的一个环节，创作过程就是对于整个文化系统的要求的回答，其进程也是在整个系统的复杂关系中展开的，创作的结果要回到整个系统之中去进行交换。我的画拿去展出，在展出中有些人对我的画赏识，收藏了这件作品，这是欣赏的一种表达方式，而且是应该受到欢迎的表达方式。就算我在画画的时候可能并不知道某个具体的谁将要购买这张画，但是事实上，我对将要收藏我作品的人是有所意识的，是提前有所知觉的。这个提前的知觉构成了一个提前下达给我的任务。它形成了一个预测的甲方。我们必须承认这种“预测的甲方”一直存在于每个人的创作过程之前。这个预测的甲方不断的在提出要求。我们当然可以和他讨价还价，我们可以决定在多大程度上估计他的要求，但是我们应该知道，它的存在是我们工作的现实。



《如何成为无知者》版画《总体艺术公式？一产》

对有些人来说，事先任务的存在，在一定程度上限制他的创造力的发挥，那只能说，那样的创造力在受到任务的限制之前自身就已经是有限的。真正的自由总是在限制之内得到强化的。在平坦的草原上开车，就不存在高手和菜鸟之分了，只有在规则明确的赛道上才能看到赛车高手的自由。当雕塑家米开朗琪罗忽然接到教皇的命令，要求他停下手头的雕塑工作，改去画西斯廷天顶画的时候，他的内心一定是很郁闷的。但是他成功地解决了这个任务。

所以，所谓任务，在创作中还不仅仅是具有消极的不可避免性。事实上，一个外来的任务通常还会是一个机缘，它对于一个艺术家的事业的拓宽往往具有建设性的作用。我们可以完全因为内心的冲动出发去做一件作品，也可能因为一个展览的邀请，甚至可以因为更具体更形而下的理由，比如某个朋友的生日，或者某个朋友家里有面墙空着要你“补壁”。这样的限制使我们免除无所依傍的茫然感，给了我们使用我们的想象力的借口，这样的限制就是机会。完全由内心冲动出发，经常使我们在习惯的知识体系里面工作，使我们无缘遭遇新的局面，这样的自由，又何尝不是一种限制？

上海的一个收购了旧铸造厂的房地产商，要求我用老的机器部件作一件作品，未来将要放在原址上改建的居民小区里面——这是一个外面给来的任务，而不是由我的内心冲动出发的，并不是我本能地想要使用废旧工业材料来创作。在此之

前，我从来就不敢想象我自己能够有机会用一个几吨重的炼钢炉来做作品——或许我会习惯性的用一块画布，用摄影来做作品——在我的经历和记忆里面没有这样的资源，这样的构思本来不可能自动地从我的心中产生。正是这样的外在的任务赋予了我一种新的可能性。它一方面构成了挑战，对于创作形成某种程度的限制，另一方面也给了机缘，使我们能把新鲜的材料和体验带到现有的创作系统里面来。这样的一种外来的任务，对于一个艺术家的生存来说既是不可避免的，而且也不是什么坏事。

不管是古代艺术还是当代艺术都是要在社会控制里展开的，各种各样的时空要求，其实就是我所说的任务的具体化。在装置创作中因地制宜的场所精神，现场表演中的互动性，都是这样一些任务。近年来策展实验兴起，策展人的意志和艺术家的意志时相冲突。总是有艺术家号称为策展规则的限制所苦——这样的创作者显然是二流的创作者。大气的艺术家，总是能够在具体的任务之中，实现自己所设定的更高层次的任务。这样的创作就不会仅仅是命题创作，不会是媚俗和苟且。而是把限制变成机缘，在合作中催生新的自我。

更进一步讲，当一个艺术家没有接到具体的外来任务的时候，在自己的工作室里面，要能够自己给自己制造任务。从内心冲动出发依然有着假想的知音，这时候的任务就是对这个假定的知音的触动。我们必须设定自己在历史语境中的对话者和倾听者，才可能建立对于自身的创作行为的批判机制。这种设定形成每个艺术家独特的课题，只有这种有课题的艺术家，才不会在具体的限制中迷失。

艺术家实际上总是面对着双重任务和双重观众，一个是具体现实中的特定的任务和特定的观众。另一重则是在社会文化判断和历史理解的基础上给自己设定的任务和理想观众。这两重任务和两种观众总是互相有所重叠、有所落差，并互相塑造。

## 4.2 反对灵感

一个艺术家在工作的时候，他可以是因为内心的冲动而创作；他也可以因为接了一个订单而创作；他可以是和别的艺术家竞赛或者唱和，他也可以纯粹为了满足想象力而创作……用各种各样的理由做作品都可以。创作的结果取决于你是不是用了你的想象力来做作品，最后是不是也能够拓展观众的想象力，你是不是成功的提出别的表现方法，等等。如果你做到了，你的工作就具有价值。否则，就算你的内心感情再强烈也没用，也没有价值，也不算艺术。

我喜欢熬夜工作，这不是什么好习惯，但是就会有人很理解地说：你们艺术家夜里才有灵感。“灵感”这个概念在艺术爱好者发烧友那里根深蒂固，在一些艺术家那里也很有市场。“灵感”这个词是如何成为艺术中的重要概念，是从什么时候开始泛滥成灾的，这里的历史过程值得追究。

但是，在我的课堂上，我的学生是绝不可以对我说，他的某个方案是来自灵感，或者说，他的某个作业完成不了，是因为没有灵感。在我们这边谁要说没有

灵感是非法的。灵感带有一种把创意工作加以神化的功能，把创作过程神秘化——这是业余选手用来增加情趣的游戏。专业选手不谈灵感。你是一个职业拳击手，比赛要开始了，你没有灵感，难道等着挨打不成？你是一个警察，犯罪分子要行动了，你能不能没有灵感？我们都知道人在江湖，身不由己，事到临头，没人会谅解你没有灵感，状态不好，只是说你学艺不精。职业选手是不可以没有感觉的。——就算是真有所谓灵感，我们也不依赖于灵感。我们必须依赖平时的训练有素，我们相信工作过程，我们相信创造力来自对错误的利用和调整，我们相信方法论的必然力量。

我们会不断的碰到各种任务，但我们所依赖的是一个创作方法，以及长期训练出来的敏锐洞察力——我甚至怀疑这种洞察力是否应该称之为“直觉”。当你决定要做某件事情，你要把这个事情做好，你应该怎么来工作？是在那里等待灵感，还是想办法进入创作过程？一个展览的邀请来了我必须参加，然后我得想要在这个展览上做什么。即使是没有被邀请作展览，就是你在自己的工作室里，规划自己下一步工作的时候，其实也仍然有大量的东西在规定着你，在管着你。如工作室空间的大小，那不是你要画很大的画就能画的。有多少时间有多少钱做这个事情？空间允许不允许？周围的人是不是能够帮你实现这件事？——即使你是从灵感出发的，你也依然受到这样那样的限制。艺术家在任何时候都是在受限的条件下工作的，所谓灵感在最终效果里面所占的比值是很小的——起码我们可以说，灵感从来就不能单值地决定作品的品质。所以，所有关于灵感的话语，对于艺术家的工作而言，其实没有任何指导意义。

何况灵感的产生本身都是在一个体系里面发生的，所以它自身也从来就是带着限制的。要是具体到你要实现一个艺术作品，就会有更多的限制。你和别人合作，别人就会对你限制；利用一种材料，这种材料也会给你限制。而灵感并不能帮助你超越任何限制，反之，因为你相信灵感，你也就同时接受了一堆限制——至少是进入了对一类限制的不反思状态。

职业选手是这样的人：他们必须让灵感处在一种召之即来的状态。高手是那种总是显得富于灵感的人。当然，这样的状态，人们就不称之为灵感了。

以一个职业选手的姿态，我要说，创作过程中不一定需要内心的冲动，不一定需要灵感。脑子空空也可以开始工作，工作的过程必定为你带来机会，然后，人们就以为你有灵感了。我这么说，同时意味着，也可以有所谓灵感，也可以有内心的冲动和观念，这些东西也可以作为起点——因为任何起点都可以开始。只是，那只是一个开始，可是从哪里开始并不重要，重要的是你在哪里结束。再没有灵感的情况下你都得能把事情做出来。一个高手再没有灵感都要比一个业余选手有灵感的时候要做得好。

在没有灵感和冲动的情况下，职业的艺术家用照样接活儿。职业艺术家米开朗琪罗先生，面对西斯廷小教堂空荡荡的天花板和墙壁的时候，起初是没有灵感和冲动的。但是在进入任务的过程中他创造了品质，他也成功地把新的任务和自己原有的关怀融为一体。

在没有灵感和冲动的情况下，职业的艺术家用照样可以纯粹的玩文字游戏。你去看苏东坡他们互相唱和的诗词。大家一起写诗，用同一个韵，你要和我的诗，必须用同一个韵。别人没有苏东坡水平高，唱和了几个来回就和不出来了。他没

办法，只好他自己跟自己玩，自己跟自己唱和，这是纯粹的文字游戏，可仍然可以得出好的艺术品。只因为在这样的游戏中，他依然注入了自己惯有的关怀。本来他纯粹是为了满足想象力——他大量地使用了想象力。

（附带说一句，上节谈到艺术家需要任务——我国古代的律诗和词曲，格律的要求便是一种“任务”。格律诗比起“自由体”的新诗有一个特点，就是它有一种强大的节奏感或惯性，有时候会推着作者自然而然地写出自己原本不想写出，事后也叹为观止的句子。接受限制的同时便获得了这样一种惯性，在书写中溢出思想的限制，在做之中走到了想的前头——这样的辩证法，也许正是诗学的真谛！）

关于灵感的话语的罪过在于：灵感论诱导艺术家们忽略工作过程，满足于起点的创意而不去进一步推进他的工作，这导致了观念艺术沦为点子艺术的窘境；灵感论误导了普通观众，助长了艺术界的下流人物为了迎合这种错误理解而产生的种种做秀，尤其是伪天才表演；灵感论尤其助长个人主义神话——虽然这种神话的历史其实并不长，但这其实是导致艺术活动伤害到真实的日常生活本身的重要原因。

不相信灵感，那我们只能相信工作过程。

#### 4.3 如何对待任务：什么样的起点都可以，工作的终点才具有意义

上面说到，每个艺术家总是在同时完成现实的或者构想的那个“甲方”交给他的某个任务。

根据总体艺术的原则，面对一个陌生的任务，首先要做的是对这个问题进行文化研究。这个文化研究是我们系统地开发创作的可能性的前提。我们能进行的文化研究到什么程度，我们的可能性就会有多大。文化研究的第一步是要掌握事实，所以当我接到课题的时候，我不可能在那里坐等灵感。我一定先上GOOGLE去搜索相关词汇。

我们可以用文本来调查，可以去实地访问，去寻找我们的资料。掌握了特定事实的同时，创意很有可能就已经同时出来了，当然，从创意到作品的实施，还有很长的路要走。进行这些研究的目的是为了能找到这件事情的实质和关键。然后我们能够在本质之处思考，在关键之处下手。当我们找到了整件事情最能打动人，最要害的地方，这时我们只要做一个小小的动作，就可以产生非常大的艺术效果。这个时候的艺术工作，有点像是往社会结构这台大机器里面掺沙子，在关键之处，只要一粒沙子，就能够改变很多——其前提是你得非常了解这台机器。

研究拓展了我们的视野，也就拓展了我们的可能性，使我们得以把任务变成机缘。当然，更重要的始终是我们的基本态度，更重要的始终是关于我们要做什么的问题，但此时，我们谈论的是我们应该怎么去做。



在研究中很有可能直接获得有建设性的设想，也可能只是获得一些基本材料，这时候，我们就需要更多地设想：使用如此这般的一些材料我们能够做些什么。此时，与自己惯有的课题相联系，就经常是有效的和必要的。以自己既有的关注点为因，以新获得的材料为缘，在这样的基础上，我们可以进而考虑，从现有的材料出发，我们还需要进入什么样的要素。我们寻找替代意象。

古代的一个著名的例子如《踏花归来马蹄香》——有人就会画马蹄上沾一些花瓣，这就是二流选手——停留在工作的起点；一流选手就会画马在跑蝴蝶在绕着马蹄在飞。（这就涉及到我所讲的艺术态，艺术状态往往意味着某种经验的延搁。就不让你直接到那个结果。就是尽量在中间插入中间程序。就像是满清十大酷刑一样，每一种其实都是为了延长死的过程。）

这样的考虑是一个批判性的过程，也就是说，是一个不断试错的过程。我们可以将研究所得的基本材料不断地进行语境的置换，使用方式的置换，组合模式的置换，直到获得最大值的效果。寻找各种各样的意象来修正和转化现有的材料，我们从中挑选最好的一个意象来建立他们的关系。此时，我们从进行研究、寻求知的第一个阶段，进入创造性地使用知识，寻找机变，努力成为无知者的新阶段。工作的主要内容是对手头材料的常规理解和使用方式进行解构。在这个过程中，自己原有的关注经常会自然而然地渗透进新的工作中来，即使表面上似乎没有直接关系，也可以人为地加以强化，将新的工作纳入自己正在建构的话语系统和形象系统。而新的材料，则成为对既有体系的丰富。

工作的最后阶段是对于设定的处理手法进行批判性的检验。我们的处理是否达到了这样的材料所能提供的后效最大值？此为尽物性；这样的处理是否和特定任务所要求的时相宜、地相适、人相应？此为尽天理；这样的处理是否有助于我们既有工作的发展，与我们长期短期的目标相协调？此为尽人事；批判性的检验可以是思考，更应该是试验性的着手工作。到了什么程度，自己原始的创意是可以妥协的；到了什么程度自己可以丢掉原来的想法去做一件本来不没想做的事情；是要将就着做还是要坚持原来的立场，要择善而从还是不为瓦全，这些都直接关系到我们和自我的关系。

诗意，或者说艺术态所涉及的那一系列特定的感受，需要由感性来最终加以甄别和认定，但诗意的获得，却是有法可循的。在创作过程中的每一步都要有一个程序，不要慌。只要遵循这些程序，一步步的去思考，一步步的去讨论和试验，最后一定能做出一个好作品来。一时想不到，那就慢慢做，慢慢推进，一直把它推进到一个令人满意的结果为止。而不是一直停留在一开始的那个点子，那个原始创意上就着手去做了。在工作目标明确的前提下，最后决定创作质量的，并不是内心的冲动和原始的创意，而是创作过程中我们所付出的工作。和工作量的大小有关，更和工作的成效有关。我们其实是在谈论创作方法的重要性，面对一个任务，我们要以有效的工作方法来加以应对。

创造的终点是一种艺术态。在这个工作过程中起点是不重要的，你可以从任何起点开始，以任何理由开始。你不需要灵感，但是你需要一个工作过程。这个工作过程可能是很快的。一天之内，半天之内。我们经常这么干，半天之内几个人凑在一起讨论，然后就搞定一件事情就决定做，开始分工，分派任务，分头去

干，就把一件事做完。也有可能是几年甚至更长。比如说经常会出现这种情况：在某个阶段我以为已经到了终点，却又发现还可以往下推，推到一个更准确的一个位置上。从哪里开始不重要，重要的是你停在什么地方。停在什么地方决定了它和其它东西的关系，决定了和周围局势的关系。

我们回到下棋的例子上来，你什么时候介入一盘棋其实并不重要。你是一开始就下，还是面对一个残局接着下是不重要的，而且是不可选择的。特别是你们今天进入艺术界，现在的这个局面不是你们选择的，而是，既然已经走到了今天，历史地决定了现实就是这个样子的，这些是不可选择的。但是你们工作的终点比较重要。你们把东西做成什么样，让它在什么地方停下来，这才决定它有多大的价值。

从任何的起点都可以开始工作，以任何的理由。这个起点是可以长期自己内心压抑的意象，可以是昨天晚上读的一本书，可以是被别人作品的启发，甚至仅仅是和别人开玩笑恶作剧。也可以是毫无原因仅仅明天要交作业了。我们不需要等待感觉，无论有没感觉我们都必须要开始工作。因为，在工作的终点，我们将获得真正独特的感觉。

**结论是什么样的起点都可以，工作的终点才具有意义。**

把我们工作的价值放到通过工作过程来推进，这样的方法之所以能够建立，是直接跟我们的本体论有关的，跟我们认为艺术是什么有关。跟我们把自己搁在什么位置上，把观众搁在什么位置上，怎么去假定观众等等都是直接有关的。

如果一个人是自恋狂，那他基本是不会相信这样的一个工作方法的。如果一个人就相信自己是天才，那他就会依赖灵感。作为一个教师，我当然要否定天才论。如果你们是天才就不用来学校读书了。我们的教育的前提就是假定每一个人都不是天才，或每个人都是天才。每个人都是天才为什么有人成了而有人没成？这就是有的人找到了正确的方法，因此总是能获得一个更理想的终点。

我们今后还会不断的回到这个关于自我的问题上来，回到怎么去看艺术中个性的存在这个问题之上来。

#### **4.4 关于创作过程和自我管理**

##### **4.4.1 管理自己的冲动**

我相信艺术家是可以培养和训练的，所以我反对凭借灵感来工作。我们追求工作终点处的最大效果而不愿意停留在起点处，所以我们必须进入工作过程。对于工作过程，必须有一个监控和管理的能力。第一步，就是管理自己的冲动。

我们前面说过，创意的产生有多种情况，可能来自内心的冲动，可能来自外来的要求。外来要求要积极地应对，内心的创作冲动则要加以管理。

你在冲动的一瞬间直接得到的意象，最早出现的形象，最想说的话，他们始终存在着两种可能：一是它可能完全无厘头地横空出世，无法在他人的经验里面形成呼应。这时候这样的怪异意象本身可能是珍贵的，但是需要对它进行连接，要在你独特的意象和集体经验之间建立桥梁，否则，它就会变成一种私有语言。二，你的最初冲动也可能是最直接的逻辑推论，也就是说，其实是一种最庸俗的、别人也很容易获得的联想。这样的意象便无法真正拓展他人的想象力。在这样的情况下，这个最初的想法就还需要通过工作过程来加以推进，它还需要发酵。

第三种可能性是：你的最初冲动本身已经碰巧接近于完美---也许你再经过深思熟虑之后最终还是回到了最初的原点。即便如此，经过一番深思熟虑之后，你本身已经加深了对这个想法本身的力量了解，你会因此知道在其后续工作和外围工作中，怎样去做将会是最合适的。这时候，暂时停下来理一理自己的思路，也是有益无害的。

反对灵感论与对于创作冲动的管理是紧密相关的。越是强烈的冲动越有可能诱发不反思的盲干。这时候就越是需要把我们的冲动放到既有的艺术事实的谱系中去加以比较，使冲动沉淀，最后通过工作获致真正有价值的效果。我们应该蛮干，但是不能盲干。也就是说，我们可以不讲理，但是不能不知道自己是不是够不讲理。盲干的姿态不是总体艺术的态度。总体艺术意味着，对于全局和远景有着足够清醒的意识。盲干有时候也会小小地得逞，但不能成就持久的大家。

管理创作冲动，就是要不断地为自己提醒一种空间感和时间感：

空间感就是一种全局感——这样一种做法放入环境中就究竟会显得怎样？是不是其实不足为奇？是不是早就有更理想更奇妙的做法？在既有的日常事实和艺术事实的光谱中，我的这样一个做法将会占有一个什么样的位置。起到一种什么作用？这样的思考，使你的一个冲动衍生为多种路向，使你与更广阔的创作和生活实践相联结。你知道了左右，这有时使你放弃（这种放弃是必要的，环保的），有时则使你获得更宽阔的视野。

时间感是在历史的谱系中定位自己的冲动。构成这样的一种冲动的，导致这样一个意象产生的历史源流为何？这样一种意象在来到你的脑海中之前，已经经历了一个怎样的历史流变，已经以何种方式被显现，而你的新的显现在何种程度和层面上是有所建树的？它又将引向什么样的可能性？这样的思考使一个意象成为一种终点与起点的二位一体。你知道了前后，你的一时冲动就不仅是一种结果而是一种源头，从一个冲动产生出更多的冲动来。

所以，管理自己的冲动，决不是要给你的冲动浇凉水，恰恰相反，是一个优化和繁殖的过程。

刹住手，回到正常的工作情绪中，不要放任我们的创作冲动。

#### 4.4.2 围绕关键词展开折腾

所有事物我们都能找出一个关键词，一件事情有它的关键词，一群人有它的关键词，一个时代有它的关键词，同样，一个创作设想也可以提炼出一个或几个关键词。在开始阶段，我们有了创作冲动，仅过理性的积淀，我们要寻找这个冲动里面的关键词是什么，这个关键词就是你想达到的主要效果诉求。注意，“关键词”是一个比喻的说法，事实上也可以是一组关键形象，一个关键行为。我暂时用“关键词”这个词汇来替代。

从原始的创作构思，到**形成一个比较明晰的关键词**，这是一个理性积淀和提炼的过程，也是一个从粗略隐约到明确肯定的过程。这时候，需要暂时切断过多的蔓延枝杈，使目标集中在一个强烈的意象上。这也将是一个自我理解 and 自我批判的过程。在这个过程中，我们将能够发现这件创作和自己以前的、以及他人的其他的创作之间的差别，以及它们之间的连接和过渡关系。这使我们得以把一次性的创作放在一个创作链的谱系之中。我们因此知道这样的工作的价值在什么方位上获得。

形成关键词并不是为了使作品成为这个关键词的注脚，对这个关键词进行看图说话。恰恰相反，形成关键词是为了能够围绕这个关键词展开折腾。是使我们将要进行的后续工作获得一个比较可判断的基准。

下一步，我们要做的是**寻找关键词的相关词**，寻找关键形象的相关形象。这种寻找是合理的联想，比如从热水想到火炉，想到温泉，想到茶，这都是顺势推想。

再下一步，我们来**寻找这些相关词的相关词**。这还是顺势推想，比如，从热水联想到茶叶，从茶叶联想到云南和印度，从云南和印度再联想到殖民主义，或者联想到《国家地理杂志》。——联想的展开拓展了我们的视野，作为起点的关键词成为一个生殖机器，它会不断地衍生出新的词语和形象。大家一定已经意识到了，这种联想是可以漫无边际的，理论上最后会扩展到整个世界。但是在我们的有限的笔记本上或黑板上，它形成了一个以初始的关键词为出发点的，由近及远的关系网络。所出现的所有的词汇，形成一个具有家族相似性的大家族。这个网络中的每个点都向四周辐射出又一些可能性出来。

现在，我们要擦掉词语之间的连线，所有的词汇脱离了顺势联想所依循的理想的逻辑，开始活跃起来。现在，我们要越过相关词，**直接在关键词和它的远亲之间建立关联**。我们可以随意地在两个词之间拉上连接线，看看它能产生什么结果。比如，我们可以越过茶叶这个形象，让我们直接在“热水”和“殖民主义”之间建立联系。这时候，我们开始生产荒诞了。

有一些联系看起来左右逢源，有一些看起来无厘头。为了获得表面的合理性，我们必须为这种无厘头的关联**填充必要的中介**。为了在“热水”和“殖民主义”之间制造中介，我们需要做什么呢？这时候，我们又会回到逻辑性的操作，并且，必须引用我们的历史的、文化的知识储备。这个中介的获得是由任务到效果之间转换的关键，它可以通过试错来获得理想解决方案。比如“热带雨林”或者“桑拿房”来作为“热水”和“殖民主义”之间的中介，看来是可行的。从“热带雨林”出发，我们就得到了一个词汇“热雨”。通过简单的加温和水循环装置，我

可以制造出高温的室内局部降雨。这时候，创作的基本框架出现了。我们已经完成了从任务和概念的关键词，到效果之间的转换。

然后，艺术家甲可能会在这个热的雨幕下面放一顶当年殖民者戴的那种帽子，又或者是一个老虎的标本。艺术家乙可能会在这片热的雨幕之下放猎枪和火药让雨水淋湿。而艺术家丙会做一些钢片做成的雨伞，让观众举着伞在这片热雨中走动，声音会很震撼……

希望大家已经看出来，既然可以由近及远地顺势推理，也就可以逆反这套方法，在你的出发点，随便找一个不相关的词汇，强行和你的关键词之间制造关联，再来插入必要的中介。比如你接到的任务是要做和“灯光”有关的东西。你随便找出另一个东西来，比如“扣子”，好，开始来寻找中介吧。这种时候，创意学的研究者有时会推荐一种叫做“随机语词时钟”的工具。据说是每拍打一下就会跳出一个新词汇来刺激你的“灵感”——这样的可以通过努力而获得的东西是否可以称之为“灵感”已经相当可疑了。

实际操作中，经常是顺逆过程交替使用的。这些办法，我在教学中经常结合集体参与的头脑风暴法进行，证明行之有效。再难对付的任务，只要依程序进行，最后总能很快地获得比较理想的应对措施。

其实，创意学的手段是一种退而求其次的认为逼迫。用它来迫使我们从初始冲动出发，进入过程。如果能一直保持前瞻的方式默然行进，不断冲决罗网，则外在的创意技术倒只是辅助性雕虫小技。反复的训练是为了磨练优秀的直觉，直到丢开拐杖。

我只是想说明，接受一个外来的任务，本质上和有感而发的自发创作并没有什么两样。都是要按照思维的语法去工作，在工作过程中使用我们的想象力和创造力。而使用想象力和创造力并不是一个神秘的过程，似乎有些人生而知之，有些人永远学不会。的确会有些人天生更善于联想，但我更相信，这些能力是可以通过训练来增强和开发的。坊间大量低劣的所谓艺术品，主要都是因为人们受到错误理论的误导，根本就未曾动用过他们的潜能。

#### 4.4.3 推进我们的工作，相信实验，寻找转机

1996年的时候，我正在国内狂热地推进录像艺术，组织展览。同时，我自己的课题集中在规则、控制与自由意志之间的张力这个问题上。这主要是因为当时大众传媒文化兴起的影响。人在媒体信息的密集轰炸下，渐次进入自以为自由其实极不自由的学舌状态。这种新的控制模式和极权主义的控制方式大不相同，令我饱受刺激。这样的关怀很自然地以录像装置的形态呈现出来。

我们知道，谈及权威、控制、操纵和自由的话题，提线木偶是一个典型的意象。木偶的被动性，木偶上方的手的控制者角色，连接操纵杆和木偶之间的线成为“操纵”本身的符号，这种一一对应的关系，使“提线木偶”作为“操纵和控制”的喻体，几乎不再是一种隐喻。电影《教父》的片名字母上，字体设计中就有一个提线木偶的操纵线。



邱志杰 《线索》 录像装置 2000.

现在，让我们设想这样一个录像装置的结构：一上一下两个电视机，下方的电视屏幕播放木偶，上方的电视屏幕播放耍弄木偶的人的手。当我想到这样一个结构的时候，我并不满意。木偶和操纵的关系，正像我在本书的前半部分所谈到的月经和花的关系一样，直接而明确。虽然很多所谓观念艺术至今还是停留在这个水平上，但当时已经抛弃了观念艺术这个概念的我，已经知道这只是一个有待批判的起点。

第一步推进很容易进行，把上下摆在一起的两个电视机分开，上面的那个从天花板挂下来，下面的这个放在地上。这样，两个显示器屏幕之间有大段的空间。空的空间置换了录像画面里的线，这是带来趣味的“额外的消耗”。

第二步也不难，为了避免陷入说理，下方的木偶戏本身应该有相当的情节性。这样可以让观众看进去。观众进入木偶戏的剧情，意味着短暂地把木偶设定为有意志的个体。越是这样，当他跳出来回到整个装置的结构的时候越会感到反差。

再往前，就走不下去了。96年的夏天，我和耿建翌先生在杭州曾经就这个方案讨论过一个晚上。我当时以为，问题出在这里面的二元论结构，使之观念色彩太明显。解决办法应该是加入第三元素，特别是观众体验的介入。因此，设想过把两个显示器一上一下镶嵌在挖了方孔的大镜子后面。这样，上下屏幕的画面是一种关系，镜子前的观众和镜子中的观众又是另一种关系。

这个推进的进一步推进是，在镜面中间，上下两个屏幕之间挖一个和屏幕等大的方孔。使镜子前的空间和镜子后的空间又形成一组关系。但是这样做，使观众有可能要绕到屏幕和镜子的背后去。在背后看到的只是电视机的屁股，为了避免这个结果，这个装置就必须靠墙。这样，挖空来打通前后空间的做法意义就不大了。

我一直在使用加法，来使这个想法趋向感性，并破坏木偶与操纵的对应关系。推进到这一步的时候工作就僵住了。转机出现在我放弃加法的时候。我开始回头这么想：我在第二步的时候，曾设想使下方屏幕的木偶戏具有能让人看进去的情节性。那么，能不能反过来，让上方屏幕中活动着的手势，本身也是一个完整的事件，本身也有一定的可读性呢？

手势的运动复杂到了一定程度，就会显得不是在操纵木偶了。那么，谁说着双手它一定得是在操纵木偶呢？这个问题一想开了，困境一下子迎刃而解——上方屏幕中的这双手可以在干别的任何事情，唯独不可以是在耍弄木偶！

一双手可以做的事情太多了：在水龙头下洗手、织毛衣、敲键盘、玩猜拳游戏，等等等等。从这么多可选择的画面里面，要选择最有强烈的可读性的——当然，我会选择一双手正在说着聋哑人的“手语”。

上方屏幕是聋哑人的手语“讲”着一个故事，下面屏幕是活动的木偶。手的动作还隐约像是操纵木偶，细看之下却是另一回事。这个识别的错位，将荒诞性、悬置感一下子带给了“提线木偶”这个意象。装置结构所构建起来的场景效果，远远地溢出了“操纵和控制”的意思本身。这种“剩余意义”的出现，就是诗意本身。以前用加法，是要尽量破坏手的画面和木偶的画面之间的二元对应关系。现在，上方的手的画面已经解放，就应该尽量保留这种二元的关系，这样可以使手语的置换力量达到最大值。所以，镜子之类的考虑都被放弃了，这个录像装置的最后呈现，又回到了一上一下两个远离的电视画面这么一种质朴的结构。

这个小品从原始设想到展厅实现，花了三年时间。其间在加法里面打转了两年，直到1999年出现了转机。当然，这期间只是时不时地想起来，但倒也没有专门坐下来苦思冥想做这个推进的工作。反正不是什么外来的任务，也没有谁催着我非要把它做出来。这也可见，有外来的压力，其实是件好事。

别的情况下，有或没有外来压力的时候，创作过程也大体相似。

从初步的创作冲动，进入第二阶段，我们总是开始面对方案的推进，目的是为了寻找转机。推进我们的工作，从方法论来说，就需要我们此前谈到过的不满于起点的态度；通过工作过程，走向一个有力量的终点的态度；从本体论来说，则需要“唯效果论”来支持。要是从表达观念的错误理论出发，我就会停留在木偶和操纵木偶的手这样一种简单的对应关系上。这将妨碍我去进入实验过程。



推进我们的工作，就是一个不断实验，不断试错的过程。原初的方案将成为一个批判的对象，试错的起点。不断地添加、不断地减少、不断地置换，实验过程可能是漫长的，也可能是迅疾的。但只有相信实验的人，才会去进行实验，也才可能瓜熟蒂落，寻得转寰之机。东试西试，总有一点会试出正果来。我的冲动是创作工作的因，实验和实验过程中所遭遇的一切是创作工作之缘。因缘和合，实验和机变使作品成为人生的一部分。



宋振、赵婧妍《天眼》2007

西藏传统图像中有一种眼光，既遥不可及又直透人心，既智慧深邃又沉静麻木，既慈悲又威严。这样的眼睛出现在玛尼石上、塔尖、佛像的脸上，永远俯瞰着芸芸众生的疾苦，所谓神目如电，应当指的就是这样一种眼光。出现在作者的风筝上正是这种眼光。这些画着佛演的风筝在青藏高原的上空飞翔，它所携带的照相机和摄像头窥知了许多秘密，它提供给我们俯瞰的视角。它告诉我们的其实不是关于军营、禁地、险峰的地形，毋宁说，它所提供的是一个尽人皆知的秘密：今天俯瞰我们的其实已经不是佛眼，而是在不同轨道上运行着的间谍卫星，是Google earth 和 GPS。今天的世界在这些机械目光的注视下还有秘密可言吗？

#### 4.5.1 我的意图的不重要性和重要性

有人会说：打手语的手和木偶的组合这样一种形态，所导致的效果并不是你原初的意图。

上一节所举的例子，对于我们来进一步讨论“我的意图”处于何种地位，具有一定的代表性：我一开始并不是所谓的“零度写作”，也不是接受了一个外来的任务，而是有相当强烈的自发的创作冲动。这种冲动具有一定的设定目标。经过一定的工作过程，最后产生出来的录像装置的结果，和我原初的创意既有一定的联系，也有着相当不同。原初的意图只是一种日常思索，关于权力、控制等等的思考既不深刻也不独特，其实并不值得作为“被表现”的对象或“被传达”的观念。但是，原初的意图并非没有价值，它的存在是启动实验过程的原因和动力。可以说，它作为一种猜想，随着创作过程的推移，得到了证伪。

我在第一章讨论“意义”与“效果”的时候，已经从本体论的角度强调过唯效果论，也就是后效决定论。现在当我们涉及到创作方法论的时候，有必要再次强调唯效果论。这是因为，妨碍人们不去进入实验过程，不去推进自己的创作的主要原因，正是因为创作者过度重视了对于原初意图的忠诚度，而忽略了，最终打动观众的，并不是你原初的意图，而是你的作品最后呈现出来的效果。

最夸张地强调原初意图的重要性的再现主义者，将作品视作原初意图的证实。但是原初意图既然已经存在，完美的再现无非是原初意图的原样表述。因此，从逻辑上说，作品一定不完全等同于原初意图。在作品中一定发生了什么，与原初意图有所不同。弱一点的辩论起码应该是：原初意图可能只是抽象的概念，作品所形成的艺术事实则是具体的、感性的。原初意图是模糊而难言的，作品的效果却是明确地在场的。我们知道：“效果才是硬道理”——你搞定观众，大家就给你掌声。掌声响起来的时候，没有人计较你是不是偏离了原初意图，你的原初意图甚至可以是外来的任务，这是一个方面。另一方面，这并不意味着你的原初意图应该完全被忽略。我们需要做的只是，把原初的东西当作创意和猜想，而不是当作有待再现的观点。

为什么我的意图是重要的？正是因为我们需要一个被证伪的对象，以便试错的具体工作能够展开——使用原初意图的过程不能是一个证实的过程，否则就成了对原初意图的转译或同义反复。原初意图在创作中的作用就像旅行中的目的地的设定，创作的路径却不是原始的目的地所能够控制的，特别是，如果我们的目的地不是大家都已经去过的地方的时候，就更是如此。我们在旅行中创造着新的目的地，不断地来临新的境地，随时有可能放弃原有的目的，也更可能为了到达原来设定的目的，而放弃原来设定的路径。

最后产生出来的作品的现场是对原初意图的证伪而不是证实。“我的意图”会在创作过程中被修正，最后产生的效果以自身的逻辑生产了自身的后效，有的和原初预计的效果吻合，有的却打开了一些对我自己来说也是陌生的意义的阀门。如果原初意图被证伪之后的效果更强烈，更新颖，那我当然应该择善而从。就这种原初意图最终将被证伪、被扬弃的特征而言，它是不重要的。

但是，就它作为一种批判的基点和启动机制，并且指明了实验的方向而言，“我的意图”又是重要的。当我设定了一个前所未到的目标的时候，我才可能去寻找新的路径。漫无目的的漫游者，缺少了开发新路径的愿力，更可能的是在大家都去过的地方打转，在大家都走过的路上复习而已。所以，创作之前强烈的意图，是可以对实验性起到助益的，只要它不成为固执的理由。——记住，原初意图是重要的，当且仅当它是批判的起点，而不是再现的对象的时候。

“我的意图”在创作过程中存在，应该像发动机在汽车中存在，它推动我们觅路而行。它绝不可能为我们提供一个明确的跑道或详尽的地图，使我们的出游索然无味。当然，原初意图和我们最后所能到达的地方也很少会是风马牛不相及的——我们去寻找湖泊，顺着一条河流走，最后找到了大海，这是常事，也是好事。我们出门去寻找湖泊，用鼻子在空气中搜索着水的气息，最后却找到了戈壁滩，这很不正常。“我的意图”很大程度上提供实验的线索。

扬弃我的原初意图，这不单是为了使作品的效果达到最大值，更是为了使创作本身成为一种自我教育和自我批判。使我们能够依据创作过程，抵达我们原本不可能思及的境界。这是作为一个创作者所独享的幸福。由于我性本空，今日之我本身也不过是构成性的。在创作的起点纳入我的意图，本身就是为了把“我的意图”放入到遭遇里面去，使本来只是某种暂时的构成物和假设的“我”可能在这个过程中获得超越，或者说，使空空如也的“我”在过程中获得填充。

作为艺术家，我们经常需要向人们谈论我们的创作意图，这不是很奇怪的事情吗？人们并不对一个棋手询问：你下棋的意图是什么？

当一个棋手对于他的对手非常熟悉的时候，他在下棋的时候有可能已经有一种意图，关于用某种战术，怎么来打败对手的设想。但在更多的情况下，特别是当他对方并不了解的时候，在下棋之前，他的意图只是一种想要赢的“求胜意志”。我们在创作之前可能会有各种各样的具体的猜想、创意、意图。但有一种意图是在所有的创作之前都存在的，那就是“我要打动观众”或“我要创造独一无二的效果”。可以说这是所有创作的“元意图”。创造强烈的效果，这本身就构成了我的意图。可你要是这么对观众或记者解释你的创作意图，岂不是双方都很无趣？

只是为了避免无趣，很多人就开始借着谈论意图的机会，大谈“我为什么这么做”，其实是在开始谈论理由。我虽然不愿意，其实经常从俗。“因为我觉得如彼那般——所以我如此这般地做”——这样的理由解说，由于使用了“因为……所以……”的句式而显得很有逻辑，其实那些逻辑都站不住脚。“因为现在是电脑时代，所以我不画画了”，和“因为现在是电脑时代，所以我很想画画”，这两个句子都很符合形式逻辑。“因为我是80年代出生的艺术家，从小受到卡通文化的影响，所以我要画卡通风格”，这和“因为我很老了，所以我对卡通很感兴趣，所以我要画卡通风格”——这两个句子只不过一样符合逻辑，他们都需要别的进一步的理由来支撑。当我们拼命寻找理由的时候，我们都忘了很多东西是不需要理由的，这么做的效果就是这么做的理由。你莫名其妙爱上一个人，基本上也不需要什么理由。你也很难靠陈述理由来说服对方爱上你。效果是在别人的身体上生效的，这是可检验的。为同一个效果可以找出无数的理由，某

些理由导致某些做法，某些做法导致效果，但理由本身并不直接导致效果，因为理由还不是做法。这就是我起前讲过的“**理由无效律**”。而这是我们在工作进程中需要不断加以警惕的。我们很容易就会用一个理由来把自己搪塞过去，而忘了用最终能对别人产生效果与否，能产生何种效果，来作为自我批判的检验条件。我们要时刻记住：效果就是说服力，效果才是硬道理。

理论的目的不是去说服别人，而自我发现和自我推进。不要试图去解释自己的作品，而是通过讨论自己的方法论，讨论自己所处的语境，反思自己的做法的有效与否。

#### 4.6 创造性总是来自对错误的补救和调整

上一节说道，“我的意图”乃是试错的起点，在实验性的工作过程中，这个原初的意图遭到修正——这种修正也是一种效果上的强化——就这个环节而言，“我的意图”已经被假设作为一种操作性的工具：为了工作过程能够开始而有必要存在，却没有必要一定是准确的。工作过程自然会推出富有意义的结果，从哪里开始并不重要。在这个意义上，原初的“我的意图”已经是被当作一种**建设性的错误**。

这一节我们将涉及：不但在工作的起点我们所拥有的是一种建设性的错误，在工作过程中，我们也还要不断遭遇这种建设性的错误。或者说，试验过程就是不断地制造和解决这种建设性错误的过程。

人有天性的偏向。对于天性活跃跳脱，奇思异想旁逸斜出的人，强调工作的程序和控制力是必要的。而对于通常行事循规蹈矩，日常理性占上风的人，强调错误中的创造力，就非常有必要。自发的奇思异想和本分的理性这两者，都不能单值地保证创作物的艺术价值。我们在工作过程中，会不断地“凭感觉”行事，但所谓“凭感觉”行事者，其实所凭的无非是此前耳濡目染的规则与潜规则。是已经内化为直觉的话语与记忆，“凭感觉”的托辞并不能保证不是在复制已有的“感觉”。我们在工作过程中，也会不断地以既有的知识作为推论的基础，运用逻辑工具来确保工作进程中的价值感。因为创造性的工作并非复制既有的事实，并不能以既有的价值标准作为评价的依据。而工作效果在事先还未呈现，只是作为一种猜想，存在于内心的谋划中。因此在效果尚未完全呈现，我乃是以我的个体经验，在作为他人经验或全体经验的权充物在进行工作，也就是借助于一个“理想观众”在工作。这样一种工作，其信心的建立，很大程度上就有赖于：必须要使用逻辑工具，在个人经验和集体经验、他人经验之间建立可靠的连接。在整个工作程序之中，我们不断地添加要素，也不断地删减要素，不断地改变作品的结构，这是一个不断地“凭感觉”和进行判断的过程。在工作过程中的每一步，我们都面临着“要不要这么做”或者“这么做对不对”这样的问题。也就是说，在创作过程中，我们会本能地、潜意识地使用逻辑和理性——即使是在我们自以为“凭感觉”的时候，其实也是如此。“凭感觉”只不过是而不加反思地使用逻辑而已，其实更被动。而对于创造性工作而言，这恰恰是一种最不理性的态度。

这时候，建立起对于“建设性错误”的信赖和利用机制，就显得非常有必要。

正如我们在创作过程之初，要对自己的创作冲动加以管理一样，此刻我们要对我们的**合理性**冲动加以管理。这些合理性冲动包括：**明显的作品感、作品结构的闭合性和完成感、流行的符号性意象、话语上的可阐释性、巧妙性**，等等。以上这些是一个够疯狂的创作者所应该尽力避免的，当然，也是一个够“理性”的急于出点小名的没出息的创作者所应该追求的。

我们应该把这些感觉与我们在谈论艺术态的时候所谈到的**焦虑感、惊奇感、解放感、苏醒感、必然感**等等指标加以对比。这些合理性冲动的总的特征是：它们符合现有文化中关于艺术的想象，诉诸了现有的关于艺术的知识，但没有诉诸艺术经验。这样的工作让人记住、让人同情、让人理解甚至让人钦佩，但不是那种让人失衡和感受到理性的边界的经验。这时候，我们必须关注我们在创作过程中所遭遇的错误，或者，我们必须在显得完美顺畅的机器中掺沙子制造错误。

正如我在“围绕关键词展开折腾”那一节中所说的，我们可以暂时抛开推理程序，用各种异质因素的引入来创造大量“出错”的机遇。而对于明显挑战日常理性的自发性“错误”，更要随时加以捕捉，善于发现其建设性因素。在明显的错误和创造性之间，所缺的可能只是一种转换机制或转化要素。没有无价值的错误，只有忽略了错误的人。那是正常的，太正常以至于迟钝了的人。

不管是在生活中还是艺术史上，我们去考察创造的过程，会发现事实上创造性往往是由错误开始的。比如我做饭，我们吃芹菜，某些地方的人习惯把芹菜的叶子摘掉，只吃芹菜的杆。突然有一回，因为时间太紧，或者因为一向不会做饭的朋友进了厨房帮忙，我们忘了摘芹菜叶子就一起做成菜了。吃的时候呢，也没有发现，一起吃了。于是发现原来芹菜叶子可以吃的，再于是，就把芹菜叶子发展成一道“独家”的菜。用芹菜叶子做菜乃是“异常”，要使异常如常，我们先要回头要尊重“常”——为什么前人只吃芹菜杆不吃叶子，找出理由来，加入必要的要素，比如某种调料——这个过程常是创造活动的模式。

对错误添加转换要素，或者架构转化机制，就是对错误的调整和补救。转换了错误，由错误作为构成机制的作品，就是有波折的作品。只有这种有波折的作品，才有机会成为提出了问题的作品。

创作往往来自于错误。随着创作经验的增加，我们会发现其实犯错误是很难的一件事情。前面我们说过蜘蛛结网不会犯错误，每次都结得完美无瑕，所以蜘蛛不是艺术家。可是人呢？人是一种会犯错误的动物。会犯错误的动物才是高智商的动物。我们造一个房子，没造好，房子就塌啦。而从来就没有听说过蜘蛛会造不好一个网——因为它完全按照本能工作，按照存在于它的基因中的编码工作。它从来就没有能力不那么做。而人盖着房子时会有人突发奇想，用糖块来盖一间房子怎么样。这么做可能是犯了错误。但这个用糖盖房子的疯子至少干了与众不同的事情，至少告诉了别人用糖盖房子通常来说是要不得的。用糖块盖房子，在热带固然不可行，在南极北极却未尝不可能。我们的思维必须预先为错误腾出空间：在什么情况下，错误并不是错误。

所有的创造性的工作必定是批判性的工作。也就是说，每一局棋其实都提前是一局残局。我们观察高手下棋，前面的炮二平五之类起手的招式下得飞快，似乎是为了尽快把前面这些例行公事的铺陈过掉，才开始来到值得慢慢地、认真思

考地下棋的阶段，可以说，其实只有到了这些慢慢下棋的阶段，一个棋手才开始真的在使用他的创造性。其实，只是到了这些阶段，他才有可能开始犯错误。

本节提出的是一条在创作程序中经常要使用的自我省查标准：**我是不是已经犯过错误，并且使这种错误成为我独到的营养？**不犯错误的事情，或者说，与人类此前的错误无关的事情，那只是现有文化的自我复制，说不上创造，只是平常语言的陈词滥调的变体。

作为一个波普尔主义者，我一贯支持试错的方法论：不但在科学上，文化上我们更可以去试错。具体到做一个作品的方案，那就更是一个不断试错、在没有错的地方制造错的过程。“手语”的形象对于“提线木偶”来说是一个错误，正是这样的错误，打开了我们的感官世界。

#### 4.7 关于怎么犯错误的训练：胡乱联系，系谱开发、禅宗、后感性

日常的工具理性自身不会有意寻求错误而是尽力避免错误。但是，日常的理性自身不可能绝对地避免错误，那是因为它所依据作出判断的信息永远都是不够完备的。而且，判断一旦做出，便干预了情景，变化了的情景会使原有判断发生偏差。所以，错误自身会从工作过程中滋长出来。在创造性的工作中，有意寻求和制造错误并把错误当作一种机遇，则是一种更高层次的理性的表现。

既然我们难得犯一次错误，我们要绞尽脑汁才能去犯一次错误，我们便有必要设计一套机制，让我们有机会犯错，让我们有能力犯错误。

最常见的犯错误的办法是虚无主义，就是完全丢弃逻辑，依赖偶然性来构造事实，其典型代表就是达达主义。达达主义者写诗，从报纸上剪下一篇文章，然后一个字一个字的剪下来，丢进玻璃瓶子里，然后摸一个字出来写下来，再摸一个字写下来，这么组合的结果，碰巧就是一首好诗，碰不巧就一塌糊涂。这样的创作，可以说完全是由错误构成的。作为一种文化表态，达达主义是激进的。作为一种创作技法，达达主义是需要批判的，也是阶段性可用的。当你想作品想得山穷水尽的时候，用达达的办法来活络一下脑子，不妨一试。

达达的办法我们可以称之为**胡乱联系法**。以眼前桌子上的这盒香烟为例，我们可以想办法去跟世界上的一切事物建立联系：和厕所去联系，和木星去联系，还可以和火车头去联系。世界有多大，这样的联系的可能性就有多大。这是我们去获得错误的一个办法。我们和达达主义者的区别在于，我们并不认为胡乱联系的结果便是合理的。我们从胡乱联系的种种结果中进行选择。

超现实主义吸收了达达主义的办法。比如说，几个人被关在一间黑屋子里，一个人写一句，另一个人写另一句，其他人再写其他句子，大家写的句子凑成一首诗。假设大家互相不知道对方写的是什么，这样的作法达达主义的成分就很大。

但是，每个人写下句子的时候，还是受到自己的语言习惯、心态的影响。超现实主义的主要理论是利用无意识经验，用自动写作将脑子里所有闪过的念头记录下来。超现实主义从达达式的偶然性的海洋中只选择了自己的潜意识中的这一部分偶然性（事实上，更晚近的心理分析理论认为，潜意识中并不存在着偶然性，而是构成的），来加以肯定。可以认为这是达达主义的一种变体。达利将超现实主义的方法整理出来，他称之为“**偏执狂批判**”。偏执狂就是脑子里的无意识的、反常规的念头，所谓批判，就是一个选择和整理的过程。我们可以将达达和超现实主义的方法统称为：**先自由联系后选择**的方法。

上述这种方式是自愿地逆向开发可能性，再加以筛选。如果从正向出发达到这个状态呢？那么我们就得到了一种新的方法，我叫它**系谱开发**。怎样做系谱开发呢？世界上共有多少种东西，我们可用的资源有哪些？我们经常会使用人物，人物有裸体，穿衣服的人；穿各种衣服有各种身份的人；然后，人与人有几种关系——这其实已经到了事情的领域，这就可能是戏剧性，情节也就出现了。物有几种呢？有自然物：金木水火土。有人造物：机器、建筑、衣服、器皿、图像、文字，等等。现在，我们要做一个关于水的作品，我们开始依次设想：水如何与机器建立关系？如何与裸体建立关系？水又如何与文字建立关系？

系谱开发的方法就是，我们在处理任何一种课题时，可以先列出这个课题中所有的有用信息资源。比如：我们可以用的物质材料有哪些？这个东西会被放在什么地方，该地方已经有什么东西？什么人在那里活动？我们获得的资料越完备，我们的系谱就越全面，我们能够从中开发出来的可能性就越丰富。比如，从雕塑这个概念，我们以前常规的是用石头、泥、木、金属。我们很容易根据金木水火土的五行系谱学想到，用水来做一个雕塑——好吧，很多人已经这么做了，那么，用火来做一个雕塑呢？比如用一堆煤作雕塑，再把它点燃？那么，用水和火来做一个雕塑呢？用人来做一个雕塑呢？

进行系谱开发，我们必须整理我们自己的观念系统，使之成为一个尽可能丰富的、不断增长的材料库，并组织成为一套谱系。当我们面对一个新的课题，我们就把它放进我们自己所组织的这个形象和观念的谱系里面，一一配对，去开发它所有的可能性。事实上，那些用电子加速器去轰击原子，制造出自然界中本来不存在的新物质的科学家们，就是干这个工作的。他们根据元素周期表，知道这里还空着什么东西。只要我这么去轰击，一定能够得到某种新物质。

系谱开发的变体，就是社会科学研究中经常使用的“**头脑风暴法**”。事实上是用集体的力量，来扩大形象和观念谱系的涵盖面，从而达到创意的目的。这种方法今天被广告公司很好地使用——头脑风暴法是需要团体合作的，一个人很难进行。广告公司的创意小组工作，任何任务接来后都能形成比较有创意的想法，保证可以完成任务，就是因为有头脑风暴法作为基础。

正因为总体艺术把寻找可能性作为自己的任务，因此，在工作正式开展之前的研究阶段，一种谱系化的全面观察是必要的。尽可能全面地思考了所涉及问题的性质，本身就往往有助于我们获得暂新的理解，超越成见。





邱志杰《独角兽工作坊》2010

以“独角兽”为例。我们首先计较什么什么算是“角”：牛角、鹿角、羊角、犀牛角……

然后我们铺陈“兽”的谱系，有角的牛羊鹿去掉一个角成了独角兽，没有角的猪狗马猫加上一个角成了独角兽，没有了么？

这时候，我们要开始寻找例外物。

“独”的例外物是什么？为什么独角兽的角总是以羊角为原型？一个很多分叉的鹿角，算不算“独角”？

角的例外物是什么？长在额头上的是角，长在背上的算不算角？硬的是角，软的能不能算“角”？尖的是角，方的能不能算“角”？比身体还大算不算角？

“兽”的例外物是什么？鲸鱼、蝙蝠、海牛、海像算不算“兽”？

于是，我们可以获得一只长着柔软的鹿角的海豚来作为“独角兽”的例外物。

任何事物都可能存在着例外物，我们先用谱系铺陈的方式，展开所有的既定现实，例外物就会如期出现。

禅宗的宗师经常会使用一个完全不同的方式来回答问题，籍此来中断常规思考。所谓棒喝禅、一指禅，都是以彼答此，以彼答此，答非所问。这样一种交流方式，其实就是使用突发性的错误，来否定常规答案的平庸，使问者的成见、定见去除，心灵获得解放，从而自行找到领悟的途径。问“如何安心”时答“将心来汝安”，便是用作为物质的心置换了作为心智的心，此心非彼心，问者当然要“觅心了不可得”了。觅心了不可得，便丢弃了附着在心这个概念上的陈词滥调，这便是安心之道。这是用具体来置换抽象的例证，以彼作此，以异为常。更极端的情形下，禅宗的宗师对逻辑进行颠倒，以无为有——“野老共炊无米饭，

溪边大会不来人”、“路逢死蛇莫打杀，无底篮子盛将归”，这种逻辑颠倒是建设性错误的一个极端例子。它实际上可以非常逻辑地推出。

意识到了犯错误的困难之后，根据建设性错误的理念，特别是，受到了禅宗中的狂禅的启示，我在九十年代后期，开始设计和实践了**后感性方法**。这套方法是在工作过程中强行纳入某种硬性的异质因素，在这种干扰因素的伴随下设法去完成原有的计划，从而使习惯性思维和行为发生偏移，制造失控的不可预测局面。比如，你去跳舞，你去蹦的，你的动作，都是从教你跳舞的那个人那里，或从电影电视上学来的。你苦思冥想，设计种种动作，去试图跟别人跳得不一樣。它可能与众不同，但总是在你的想象力的局限之中的。更何况，你习惯性的身体动作，使你无意识地将你所设计的具有创意的动作限定在我们的身体本能的范围之内。这时候，你可以这样做：你试着搬着这个画架去跳舞——这时候，就算你故意要和别人跳得完全一样也不可能了——你肯定会做出你平常做不出来的，别人也做不出来的动作。这时候，你就为自己建立了一套机制，保证新的动作能够有机会出场——当然，这样的动作是否得到认可，我们还可以再批判性地选择，但我们首先保证了新的东西的出场。

人们也完全有可能会认为，搬着画架跳舞时的动作很酷——于是，这种做法就被肯定下来。就会出现一种新的舞蹈，叫画架舞。后感性是这样完全基于建设性错误的一种方法，它不是被动地等待感性和本能中萌生创造性的力量，而是理性地组织起感性的变易，制造它发生畸变的机遇，人为地组织感性的进化，生成新的感性。

传统艺术讲熟能生巧，为什么要熟能生巧？恰恰是为了使人能进入无意识的创作状态。就是因为熟，所以就会放松，放松所以出错，如果这种出错是可接受的，那就是无意识地创新了。这不是刻意设计的创新——也许可能这是最好的最理想的创新办法。在我们进入实验艺术之后，通常都是在有意创新，有意创造。我们努力寻找另类表达式。传统艺术里的熟能生巧的创新模式呢，也要付出他的代价：你也可能一辈子也不熟，更可能好不容易熟的时候，却并没生出巧来。我们既然不能坐等熟能生巧，也不是坐等灵感，那我们就必须设计工作方法，来获得创新。我们否定灵感，是因为只要使用了正确的创作方法，灵感会变成一种召之即来的东西。

#### 4.8 良好的工作习惯

这一节是对学生辈的年轻艺术家的建议，有经验的艺术家朋友们可以跳过去不用看。

**方案的表述：**以前的艺术学院只要求学生表述好的方案，并不要求大家好好表述方案，这是很大的问题。这导致很多学艺术的学生甚至于年轻的艺术家不善于正确地表述自己的方案。做当代艺术家，很多时候并不是人家直接看到你的

成品，而是要根据你的方案来决定你是否能获得一个展出的机会，这时候方案的表述就变得十分重要。

方案表述的第一个要求是**实事清晰**。我有多次做策展人的经验，每次做策展人时都碰到相似的问题：有很多年轻人给我递交方案，基本上讲的都是空谈，谈他对某种社会现象的理解，或者谈他为什么要作这个作品，为什么要这么做，总之，给出了很多理由，但看了半天也不知道他到底要做什么。这个作品里面有什么？哪些东西，占展厅的多大面积，或者实施的过程中到底是哪一些具体动作构成。他们只是一直在告诉我他的意义——这个时候“意义”这个词是做“价值”来使用的，这样我还是不能决定是不是应该选择他的作品。

为了方案表述的**实事清晰**，我们要使用明确、准确、平易的语言和文字。我们可以使用相应的草图或效果图来帮助语言表述。**实事清晰的指标是异地实施：依据你的这个方案，你可以不到现场，别人就可以帮你把你的作品做出来。**如果作品里面有一棵树，应该是什么树种，这树有多长多宽？如果是一个电视机，应该是几寸的，过程要具体、数据要明确。这些实事都是很容易就可以清晰表述的。只不过很多人不注意，而把注意力放在思想的“阐释”上头。当然，在初始方案出来之后我们始终都是有修改、变卦的余地的。但是，对初始方案进行清晰表述的要求，本身就是一个强制性地促成反思的机会，同时也会有效地避免下一个阶段，也就是具体实施过程中资源浪费和重复工作。对方案中的实事进行清晰表述还有一个额外的好处：不清晰的方案只能由你自己来实施，过些年你死了，美术馆要把他们收藏的你的作品拿出来重新展出，那时就歇菜了。所以不要说这是没有意义的。

表述方案的第二个要求是你的**动机和效果的表述要明确**。在描述动机的时候我们来可以适当地交待所谓“语境”和制作这么一件作品的“缘起”，以资参考。根据我前面说过的理由无效律，我倾向于认为动机描述不是一个方案中的决定性因素。事实上在实事描述清晰的情况下，好的策展人应该就已经能够把握你的动机。如果一个策展人要靠听到你的创作动机之后才能感受到你的作品的可能性的话，本人建议你不要和这种策展人合作。但是描述动机和缘起，起码对个人有一定的纪念性意义，而且它也提供了对于实事的背景说明。特别当你的实事中涉及到一些比较非常规的事件或物品的时候，这样的补充描述有时是必要的。在描述效果的时候，实际上我们就进一步开始预设空间、观众的特定性，开始考虑作品中的可控制因素和不可控制因素。这时候你所描述的当然只是理想效果，但理想效果的描述将帮助策展人或制作人考虑你的实事描述中所提出的要求是否确实有必要。这种动机和效果的描述的指标是**说服力：就是一个策展人足以被你这个方案说服，觉得你这个作品可以参加展览。**

在方案被接受之后，进入具体的实施之前，建议大家先别急着动手，先进行如下几个工作：一，GOOGLE 一下；二，进行预算管理；三，制定工作流程计划。

为什么要 Google 一下？去看看你的方案中所涉及到的所有的关键词，不管是理念方面的，还是最形而下的某种材料，都有哪些相关的信息。这本身是我们的文化研究的一个组成部分。我在前面说过：所谓总体艺术，就是基于文化研究的艺术创作。我们在就某种概念进行创作的时候，应该知道就这个概念人们已经

讨论过一些什么，正在讨论什么。就某个话题，人们都是怎么表述的，这更是应该知道的。这些内容的研究本来是在提出方案的过程中就应该进行的。即使是某些特定的材料之类的具体事务，Google 一下也不无好处，你经常会发现可以事半功倍，找到更理想的替代选择，或者更便捷的获得的渠道。这个工作很简单但是功效极大，所以我大力推广。

第二步是造出实现你这个方案所需要的具体预算。在为策展人提交方案的时候，这个预算经常已经是必要的内容了。你为自己做的这个预算不能漫天要价，也不能委屈自己和帮忙的朋友们。这么做的好处是：通过预算管理，你会进一步反思方案中很多细节的必要性，考虑它的替代性选择。其结果是：使作品变得简洁明快。可有可无的修饰性因素，将因为预算管理而被放弃。

工作流程管理涉及到时间因素、人员因素、现场条件的配合程度。这些因素往往又互相影响。越庞大的项目越需要预先进行这样的考虑。这时候我们需要反复考虑的问题是：一，我们想要做什么；二，我们有什么；三，我们可以怎么做；四，谁去做。

当你不是一个人做一个作品，而是需要其他力量的参与的时候，分工和合作就变得异常重要。特别是如果你将要进行一种在社会空间中展开的，呼唤群众参与的大型项目，我们要**养成依靠合作者的习惯**——合作而不是代劳，那就是，除了成为项目管理者，你要参与所有的工作，才可能和合作者形成有效的沟通。我们的艺术家在这样的大型项目中必定要转型成一个**交流者**的角色。你所需要做的是安排人力资源的合理配置，组织信息的沟通交流，建立一套机制来保证各个部分衔接和整体控制，预测事件及其反应过程，并且进行有效的**进度管理**。后面我们还要说到，这其实是一种被迫发生的局面，是现代展览制度的恶果之一，也是我们要去努力加以克服的困难。

**学会将就，坚持讲究**——我们已经知道了我们要做的，实施的过程会有很多的外界的限制。艺术家通常都是在不方便的条件下进行工作的，我们都是受到这样那样的限制的。我们必须考虑，我们在什么情况下可以将就，到了什么程度就不能将就了。在把上述条件都考虑进来之后，我们大体可以知道我们可以做成什么了，以及我们最好应该怎样去实现我们的方案。“将就”这个话题，可以比较学术地表述为因地制宜、因人制宜和因时制宜。从初始方案的讲究，到创作中的现实条件，总是存在一定的落差。我们只能把我们希望做到的和我们可能做到的加以比较。因此我们必须周密地统计我们所拥有的现实条件：材料如何获得？能不能在我们所拥有的这段时间里搞到？在哪个环节用多少钱？必要的时候，我们只能将就时地人的现实条件，对原始方案中允许的部分进行删减。因此我们必须回头反思原始方案中最耀眼的，最大程度地影响到最终效果的因素是哪一部分，这也是你的方案中绝对不能放弃的部分，不能将就的部分。要注意，这种对于初始设想的增删并不永远都是作品中的遗憾，它也为作品带来机遇。

其实，现实条件中的种种限制，本来就应该是作品方案中应该加以考虑的一部分，应该是作品的材料之一，这是总体艺术的基本理念之一。我们是在物理的、经济的、政治的现场——总而言之，在历史的现场中展开我们的工作的，历史的现场应该成为创作的基本考虑因素。因此，无视时、地、人的机宜，固执于初始设想的创作风格，不是我们作为一个总体艺术工作者应该有的作风。

创作过程本身是猜想与现实进行谈判的过程。我们不但要尊重现实的要求，更要预先把现实的要求纳入。而当现实中不预先设想所未及的情况——这是必然要发生的，因为我们在推想现实条件所依赖的信息必定是一种不完全统计。更重要的是，我们的介入本身将成为作品的发生语境中的一个变量，带来不可预测的要素。所以我们从构思时的讲究，必定要面临多多少少的将就。在将就之后，我们要力图把限制转化成优势，必须在将就之后，就现有条件重新讲究。所以在设想方案的时候我们就应该预想尽可能多的可能性，另一方面，这也回应了我们上几节谈到的：要提炼出作品的关键词的重要性。我们要学会应对突发情况，而事实是：事先对关键词的推敲越透彻，对各种可能的限制设想得越具体，面对突发情况的时候就越有能力把限制变成机遇，把不可预料的东西变成神来之笔。

当代艺术的一个流行特点是，作品很大程度上是为展览而作的。以展览为中转站，转到下一个展览，或转到私人收藏或公共收藏。最极端的为展览而作的模式，就是节日式的展示，或现场艺术。而展览必定是一种遗憾的艺术。往往到了展览开幕之后，你才会开始为自己的某个处理感到后悔。因此，建议**不要把展览当作作品的终点**，而是当作批判性反思的一个节点。展出，是收集观众反馈的最重要机会，而展出结束正是新一轮的修正的开端。因此，如果我们能养成这样一种工作习惯：在展出之后立即重新设计我们的方案，同时，更多地设想它在非展览空间中存在的可能性，将使我们的工作富于活力地得到发展。

良好的工作习惯，不但影响到创作设想的实现程度，我认为它本身是艺术家的创作能力的组成部分，也是他的艺术思想的必然结果。有什么样的艺术思想，就会形成什么样的工作习惯。

具备良好的工作习惯，核心是处理好自我和现实的关系，同时批判性地对待这二者。这部分讨论都基于我关于艺术的本体讨论。既然艺术是有效的工作过程的产物，既然反对灵感论和天才论，我必定得出这样的推论：艺术家是可以养成的。说实话，是不是养成狭义的艺术家并不重要，重要的是要养成有创造力的、有工作能力的——特别是，有批判性的反思能力的——健全的人。要形成一种用想象力解决问题的思想方式。具备这样一种思想方法，其意义不单在于做一两件作品，而在于人生本身。

## 五，总体艺术方法

在进入本书最关键的部分之前，有必要对前面涉及的内容做一个回顾：

艺术不是一种物品，而是物、人、事的一种状态，我们称之为**艺术态**。一种人、事、物的状态是否能被认为是艺术态，是受到特定时空中的意识形态决定的。所以，**艺术是一种文化生产**。

而这样一种文化生产和别的文化生产相比，它的特殊性在于，作为文化生产的艺术是为文化本身找出路的自我生产。所以，艺术生产必定和主流意识形态具有足够的差异性，并依靠这种差异性来反思主流意识形态，为主流意识形态的麻醉力消毒，提供主流意识形态的替代型模式。这种反思和替代是有有效期的，有效期过后，它将成为主流意识形态的新的成分。因此，艺术生产是意识形态的自我否定机制。

因为它是一种文化生产，所以**我们必须在文化研究的基础上建立我们的艺术工作**。总体艺术是以文化研究为基础的艺术生产。其使命是，通过文化研究成为有知者，通过实验性的试错行为成为无知者。其使命是**发现比现实世界更广大的可能世界**。可能世界的呈现，可能社会的现实化过程，便是社会的进化过程。

因为它具有一定的有效期——保鲜期，也因为它是特定的历史时空中被生产和维持其艺术态的，因此，艺术生产是**历史性的**。**有效的艺术生产必定同时是一种历史批判**。

因为它要从系统中来，最终目的还是要回到系统中，改变系统，所以它是**社会性的**。**有效的艺术创作必定同时是一种社会批判**。因为它的目的是改造系统，所以，异于日常生活的艺术却**必须要被编织在日常生活之中**。**艺术必须要改变生活**。我们要相信，生活是可以改变的，生活也是在一定程度上可以加以想象的，尽管它可能并不是可以设计的。

因为它是社会性的，所以它不是由个人的灵感单值地决定的。所以，我们反对天才论和灵感论。因为它是社会性的，我们把艺术生产理解成一个面对任务，创造性地解决任务的过程。我们相信**艺术态是经由有效的工作过程所推出的**。

因为它是一种文化生产，所以艺术家本身也是一种文化产品，所以**艺术家是可以训练的**。而创作的过程本身既是改变现实的过程，也将是改变自我的过程。**艺术生产必须要改变艺术家**。

通过改变艺术，来改变语言。通过改变语言，来改变整个世界。在文化研究的视野里，每一个物、每一个人、每一件事，都和整个世界息息相关，互相构成——故曰总体艺术。总体艺术最终是促使人和世界的进化的工具。



中国美院总体艺术工作室师生在河北曲阳进行社会调查



## 5.1 以象观道：下基层作为日常功课

基于反对浪漫主义的天才论论和资本主义的个人创造神话的认识，也基于艺术必须提供一种外在眼光和行动，作用于具体的社会生活和历史时空的意识。总体艺术的实践者必须把自己的艺术生活和日常生活贯穿，通过一种课题化的有效观察，为自己建立一个日常磨练的磨刀石。我把它称为“下基层”，下基层就是阅读无字书。

日常生活是有效的艺术行动的作用对象，也是艺术行动所发生的语境，并提供材料，因此对日常生活的有效观察和研究必须成为所有艺术行动的起点。

每个人都在观察和体验日常生活，从中一次次地有所发现，或者有所印证。但是大家的观察和体验未必都是自觉的和有效的。

在我们观察某一事物的时候，关于这些事物的现有的观念作为传统其实早就储存在我们身上，甚至于我们的观察方法本身都已经是被精心控制的。每一个上海的小资来到拉萨，看到的都是雪山神湖和转经筒，“世界上最蓝的蓝天”，那是因为“香格里拉想像”早就深深地渗透了他的身心，甚至成为他开始这场观察的前提。

不但我们的舌头充满陈词滥调，我们的眼睛也经常坐井观天，鼠目寸光，于是我们的脚在邯郸学步。我们的观察是受控制的，经常摸不着整只大象。受控制的观察，带来的是受控制的观念。人如果不能观察，他就说不上拥有观念，他拥有的只是迷信。

被控制的“看见”，产生的只是“成见”（现成的见解）、“定见”（已确定的见解）、“偏见”（不全面的见解）。

要想看得新，看得全，看得灵动，就不得不对观看本身进行反思，也就是需要设法自觉地看和有效地看。

被控制地看有一个特点，那就是观看经常是被动的。即使在日常生活中，我们调动自己的注意力主动地去看的情景，其实并没有我们自己所想象的那么多。在火车站接人，从万头攒动中认出自己的熟人；在榜单上寻找自己的名字；在狭小的空间里倒车，这种时候我们是主动地去看，我们的视觉变得敏感。但是在更多的情况下，我们泛泛而看，被动地等待事物闯进眼帘。

我们的观看是无计划的，片段的，不用心的。这样的观看经常只到达感官，并不构造感觉，更不具备意义。

这种视而不见和熟视无睹，在日常生活中有其意义，让我们免于信息垃圾的侵扰。但是对我们这些随时准备化废为宝的总体艺术工作者来说却是危险的。

要由这种被动地观看变成用心的观看者，第一步就要做一个有计划的主动观看者。也就是，为自己制定观察计划。

原住民们从小生活在自己的文化中，比外来的人类学和社会学研究者对自己的生活观看和体验得更长久，但是却不见得比专业学者更深刻和全面，正是因为日常生活中，绝大多数人的观察是被动的，缺乏目标和方法的。社会学者的田野观察方法，必须设立明确得观察目标，制定观察计划，研究观察方法，进行周密的观察记录。这样去观察的目的就是为了用心观察和有效观察，从而提高观察质量。超越成见、定见、偏见，努力去看得更细、更全、更深。

只有见人所未见，才有可能言人所未言，行人所难行。因此，总体艺术的自我修炼从有效观察开始。设定一个范围合适的观察课题，是有计划有目标地观察的第一步。

“下基层”的第一步，就是把日常生活中的视觉现象当作“基层文本”，有意识地设定文化研究和采集的目标。课题的设定，必须注重所要观察的对象具有视觉性和物质感，而不是文献和文本资料的阅读。因为在阅读中我们还是时常反思的，我们最不反思的时候，恰恰是日常视觉经验。而我们就是要在最薄弱的环节夺回我们的反思能力。

其次要注意基层文本的基层性，也就是它应有相当的分布范围，在日场生活中出现的概率较高，能够提供一种持续观察的机会。不具有普遍性的特定的突发现象一时动人心魄，但必定要上升到具有普遍性的层次，方能成为有效观察的对象。具有了普遍性，也就具有了可操作性。这样一个观察课题，就会成为日常生活中一个磨刀石，在反复地与之切磋琢磨的过程中，观看者的看法日渐新颖，看的视力日渐高远。社会观察和自我修炼在此完全成为一体的事情。同时，具有了普遍性，也就具有了当代性。

你时常能够遭遇的现象，一定是当代的现象。同时，称得上当代的现象，一定同时也有古老的渊源。课题化的观察计划，就是把整个视觉现象在合适的范围层次上成组处理，用一种能够概括成组视觉现象的关键词来设定自己的观察课题。

这样，我们就来到主动观察的第二步：有方法地去观察。

日常观看本身从来早就包含分析和思考、判断，只是成为本能高速地进行，未暇在意。主动观察，既然把视觉文化现象当作基层文本，就要有意识、有方法地研究这样一种“文本”的书写方法。文本如何书写，构造的语法是什么，潜台词是什么？这样一种文本表述了谁的声音，压制了谁的声音，对谁有利？这些文本分析的方法都可以适用于对于视觉图像生产的观察，我们的核心目标是找到它的意识形态踪迹，以及它们所链接着的成块成片的文化现象，并且看到它的变形变体的分布，变化的动向所在。

看到视觉现象背后的利益和信念，就是看得更深；看到它所处的位置和周边的关系，就是看得更广更全；看到它的构造方法和对具体的人物生活的影响，就是看得更细；看到它的变化，就是看得更远。

思考的方法，可以是符号学、心理分析、意识形态分析、传播研究、受众研究、民族志……所有的文化研究方法都有助于深入地看。看的技术，可以是拍摄、绘图、绘制概念图、文字记录和思考的交叉进行。也就是必须用手头工作帮助自己认真有效地看，避免漫不经心地一瞥而过。主动地看，必须举轻若重。这时候，要善于把简单的事情复杂化，明确的事情重新陌生化。这样，在行动的时候，才会有能力举重若轻，把复杂的情况明晰化。审慎地看，然后有力地行动。

但比这个更重要的是，要带着时空框架来看。

## 渊源

个人……核心课题……社会性

## 拓展形式

任何视觉现象都有它的来龙去脉，同时也都是一头连着大社会，一头连着小个体。既接受影响，也散布影响。

在横向的 x 轴上，社会性的向度，我们可以从政治、经济、地域、文化等多种角度去展开，什么因素影响这我们的核心课题，它本身又反馈了什么影响。另一头是个人的向度，它链接着什么样的情感、故事和反应？我为什么关心它？它从什么时候开始纠缠我？

在纵向的 y 轴上，一头是它的历史渊源：再暂新的现象，你总是能找到它的古老形式。电脑游戏的浸没式虚拟体验，和传统宗教空间一脉相承；奥运会开幕式上的团体操和数码相机的像素，都是古代镶嵌画的变种，只不过用活人做了像素……同时，再陈旧的现象，总是有它在新生活中的拓展形式。古代的桃花源，变成了今天的香格里拉。每个事物都有所不同，但又都互相链接、重叠、变体。在来龙去脉中看事物，在左邻右舍中看事物，方知牵一发而动全身，一个问题便是所有问题。

因此，从横轴上往社会性的向度看，是为了看得广；从横轴上反方向往个体里面看，是为了看得细。从纵向轴往渊源看，就看得远；从拓展形式的角度看，就看得活。能够看得深远而细致全面，积极的创作行动的可能也就呼之欲出了。

当我们有条件的时候，我们用社会调查来集中地、有时是集体地就某一课题展开工作，根除我们对于这一事物的成见。集中的社会调查有利于在相对有限的时间段内全面展开，也有利于所有参与者在群体合作中取长补短，同时也有利于以成规模的调查者身份去接近调查对象。但是它不能取代个人的、长期的社会研究。一个基层文本课题地建立，就是一个个人的，长期的进行的，随时随地进行的社会调查。这种个人课题，偏重运用社会调查中的田野观察方法，但其实问卷、访谈、集体访谈、实验调查法等社会调查的其它办法，都可以有效地运用在下基层课题中。只是个人运用难度较大。但是个人进行的调查课题，自有大规模大兵团调查所没有的优势。个人课题容易在日常生活中零零碎碎地进行，这样进行的田野观察不容易惊扰被观察对象。个人接触调查对象，容易产生情感交流。长期的持续观察，一边思考一边进行，甚至是和相关的创作交织进行，也和短期的调查项目有所不同。

不管是社会调查项目还是个人的基层文本课题，都是为了超越无所用心的观看。能够从杂乱的表面中，看到事物之间的关系，看到它古来今往的变化动态，看到这种变化所依循的理路，也就是看到了它的道理。能看到它所受到的控制，也就超越了我们自己的观看所受到的控制。我们至此才成为自己的观看的主人。

这样一个基层文本项目，让我们的日常生活有所关注，有所寄托。实际上，它会成为我们与之反复交谈的友人，一块随身携带的磨刀石。这样一个项目的存在，使观察者成为持续的格物致志的修行者。对于创作者而言，则构造出一整套核心关怀。

创作者的观察，比纯粹的社会研究者的观察又自有妙处。这种观察不限于如实描述和全面收集，而是不时激荡出奇思妙想。这些既立足于观察活动，又带进想象空间的创作活动，在不断地把观察课题放进更深远和错综的游戏状态，它为我们的日常观察不断输送回新的角度。

有长期观察作为基础，确保创作行动从来就不缺乏话题、材料和投放空间，超越了灵机一动、闭门造车的工作室状态。有长期操练的核心关怀存在，一个艺术家才不会沦为当代艺术体制的忙忙碌碌的投机者，而是成为一个从容的，心有所属的积极参与者。心有所属自然底气十足，取舍之际自然从容而主动。反过来，有相关的创作活动持续地交错进行，则反过来确保观察能够超越资料搜集，融入思考和实验的层面。

修身从来不是闭门谢户的面壁冥想，修身是不断烦恼中的不断勘破，在染尽红尘中日新月异，勇猛精进。修身是读万卷书行万里路，万里路最是无字的万卷书。而一个基层文本课题，就是在周遭里读书行路，是在日常时间中展开的阅读和旅行。



邱志杰 《南京长江大桥计划—诊所》2008

## 5.2 缘木求鱼：从现实因缘出发

批评家写文章，喜欢说：某个艺术家的某件作品触及了某类社会问题。好像“触及”就已经是一种价值。

批评家写到整个艺术界的情形，又喜欢赞扬说：这些艺术家关注了现实；或者批评说：那些艺术家远离了现实。

这些“触及”了社会问题的，“关注”了社会现实的艺术，被认为有一种“社会关怀”。内心里面有了“社会关怀”，艺术家经常扬言他们要“介入”、“参与”或者“干预”社会现实。

于是，我们拥有了一组互相关联的词汇：“触及”、“关注”、“关怀”、“干预”、“介入”。这些动词的作为谓语使用时，它们的宾语经常是“社会”、“现实”、“问题”等词汇。

就词汇来分析，“关注”和“关怀”都是主观精神状态，对象有没有感受到这种被关注并没有被标注出来。也就是说，关注和关怀有没有生效，关注之后的效果如何？并不是心中进行了关注这样一种主观愿望能够单值地决定的。作为心理动作，“关注”和“关怀”正像打台球的人在瞄准。球打出去也可能落空。因此，关怀本身只是精神可嘉，并不能作为有价值的保证。

相比之下，“触及”和“干预”更像是打出去的球击中了瞄准对象，但是最后是不是落袋得分，其实还是悬念。你干预和参与了，介入了，但是没有效果，可能是杯水车薪，更可能是隔靴搔痒。

大地震发生了，艺术家奔赴灾区，如果他以为他的介入就是帮着抬伤员，那么在消防队员和医务人员之间，一定显得笨手笨脚。艺术家对社会现实发生作用，仅有愿望不够，有了行动，设定的位置错误也不行。

“参与”和“介入”这样的词汇，事先假定了主体本来是置身事外的外人。如果你本来就是局中一员，同舟共济的船上的一位，我们便从不谈论如何“参与”和“介入”，我们所要考虑的，应该只是我们如何起作用。

因此，有必要重新叙述艺术和现实的关系。

我们已经在社会现实之中，所以不谈论参与和介入。极端地说，我们最内在的情感，最玄远的观念，都和具体的历史情景、政治经济境况、你的教育背景、阶级等社会因素有着远远近近，千丝万缕的联系。作品从构思到制作到投放进展示系统，最终被评论和收藏，每一个环节都和社会现实息息相关。在这个极端的意义上，可以说不存在不介入和不参与的艺术作品。

当然，我们在这里所指的是那种明确地利用社会空间，涉及当前的社会议题，主动和人群发生关系，试图施加影响的作品。这不是什么暂新的现象，而是艺术史上悠久的左倾传统。这一类作品和以其他方式工作的艺术家确实能够形成某种对比。

总体艺术并不认为存在着独立于历史问题的艺术自律问题，也不认为存在着独立于社会语境之外的封闭的个体内心世界作为表现对象。因此总体艺术在大方向上倾向于这种社会性的艺术诉求。只是我们提出要警惕庸俗社会学倾向，警惕在谈论艺术的社会能量的时候，沦入道德论、镜像论、工具论。

道德论倾向是用现有的社会价值评判取代工作后效评估。关注现实，或者关怀底层与弱势群体，这样一种出发点可能更具有道德高度，但不能保证更有质量地对社会发生作用。我们知道，好心也会办坏事，主观上的介入和关怀的热情，保证不了能够完成有社会价值的行动。而且，甚至一个较为能言善辩的抽象画家也能够宣称自己的工作具有道德意义。

事实上，道德论容易对镜像论构成支持。因为有了道德高度的自许，触及社会现实的艺术家的更容易停留在表面社会现象的采集、记录，进行一种名词性的创作。而不是真正的行动。

就算超越了镜像论，富于道德热情的艺术工作者希望把自己的工作融入社会进步的革命大业，又存在着沦为工具的危险。即使他所服务的是一种更进步的意识形态，他所做的也不过是这种更进步的意识形态的广告。即使这种意识形态的进步性无可置疑，艺术家在这里的作用也只是传声筒或者扩音器，或许加上了一些修饰，所谓文以载道。这是用观念传达的再现论替代镜像反映的再现论而已。事实上，意识形态的正当性无可置疑的事务，往往是无需多加讨论和思考的老问题，比如种族灭绝和践踏自然环境。而需要富于想象力地来处理的人类的新问题，往往还很难进行确定的价值判断。比如是否要克隆人，维基解密是否合法等等。

在排除了道德论、镜像论和工具论的干扰之后，我们发现，我们只是从现实出发。当然我们也只能从现实出发。如果我们说那些号称不关心现实的人也是受到现实制约的，那我们等于在说，他们的工作只是间接地或者不自觉地从现实出发，而最终也将间接地或不自觉地返回现实。直接还是间接更好，这种选择没那么明确的答案，有时甚至只是性情和条件的问题。甚至于，直接和间接能否绝然分开成为两个阵营，都是可疑的。

艺术界长期以来在左倾和右倾之间摇摆。每隔一些年就会有一些人跳将出来，说今天的艺术太象牙塔了太无病呻吟了，那么激烈的社会现实竟然视而不见，吾曹不出如苍生何？于是大谈介入和干预。然后下一代人又开始痛心疾首，艺术竟然沦为工具，我们要捍卫艺术的尊严，捍卫艺术的独立就是捍卫人性的尊严。再过几年，又会有下一代人跳出来，吾曹不出如苍生何？这种钟摆运动甚至也成了国际大展策展论述的一个惯例。上一届双年展全是社会档案和激进主义的社会运动，这一届一定是艺术家的个人创造的魅力……总体艺术的提出，使命之一在于克服这种钟摆运动，提出一条社会责任和个人超越同时完成的道路。

这条道路从现实出发。但并非停在现实。有时候，内在的情绪、内在的感悟观照是内因，现实是外缘。有时候，现实的力量更大，外在的事物成为主要的动因，事先的知识和情感的储备，反倒成了助缘。无论触发之处由内由外，事实上发生的创作行动，总是内外力量的因缘和合。

内因经由外缘而落到实处，获得物质的形态和质感。外因因内缘而沉淀、酝酿，最终升华成不落实相的新事物。

不经历一番内在的过滤和熬炼，来自生猛现实的材料只是未经消化的现实，尚未结晶为舍利子。这样的材料返回给现实，现实中早就比比皆是。于是出现罗伯特休斯所说的悲剧：波普艺术会让他们在大街上的表兄弟霓虹灯和广告牌们打

得粉身碎骨。艺术家凭着道德激情去成为社会运动的工具，服务于具体的意识形态，对个人来说是可敬的选择。但是象征层面的阵地就此失守。相反，当艺术家在具体的社会性事务从能够上升到象征的层面，既是历史现场中的行动者，又是历史态度的实验者，他才可能真正对历史进步发生作用。而且不只是对此一时一地的具体对象有效。

现实材料之水，经由内在转化，酝酿为酒为药，对于现实来说才是一剂治疗，否则便只是灌水。纵有关怀，于事何益。

而内在的读书思考，情绪波动，若不借现实事象之机缘进行，不但无法到达他人，自身亦无以印证。道在瓦壁之间，佛法尚需借助譬喻。现实材料之活跃力量，推动心灵敏锐工作，由事物通向道理。道理本在事物之间，事物与人心之间，闭目塞听的内在修养道路，不到现实中淬炼，久而久之就成为死水，不是教条迷信便成逻辑循环。

我们此前说过，任何一个起点都可以，最终起什么作用，取决于你停下来，拿出来的是什么状态。细细地回想真实发生的创作状态，

我们有时候首先是被某种社会现实问题所撼动。比如南京长江大桥的自杀者之于我。这时候，我从问题出发，为这些问题寻找合适的形式：材料、使用方法等等。我们应对各种策展的命题的时候，或者在具体的地域、社区中工作的时候，常常有这种情形。

有时候，我们却是首先被某种材料所吸引所迷恋。比如说我参观了一个垃圾场，看到被挤压成方块的废铁很有感觉。于是老琢磨着在什么地方把它用上。又比如另一个人就是喜欢颜料厚涂的效果，画什么都会往厚里涂。这时我们可以说他是从形式感出发，然后去寻找适合这种形式的话题。

还有些时候，我们甚至是直接想象到了某种效果，甚至还不知道用什么形式或者材料，处理什么话题能够呈现出这种效果。比如，我想到一种展厅状态，很像是作品刚刚运进展厅，还没有开始布展，或者正要装箱运走的状态，或者库房状态。这时候东西都还不是明确的作品感，但是又和日常杂物有所不同，作品和非作品之间的一种不安分而弥散的暧昧地带。于是我开始设想具体的话题和形式。我们在阅读图像和文学，听音乐看舞蹈之类其它艺术形式的时候，有时会有这种情形发生。这种设想到的效果，我们可称之为境界。其实也就是我们直接想到了一种艺术态。

问题是你的关切，你的作品和生活的联系点也是和社会的联结点。形式是术，你有没有办法。而境界是“品”和“格”。人们最终考量的是：你就这个问题，用这个办法，所造出来的意境，入不入品，够不够格。又或者喻为：形式是衣，问题是体，境界是神。所以，在实际创作时会出现以下六种工作流程：

从形式起……跃入一种境界……应对问题；

从形式出发……套进问题……提升境界；

从问题开始……推敲形式……构成境界；

从问题开始……体验藏在问题中的境界……获得形式；

从境界发端……落实为形式……指向问题；

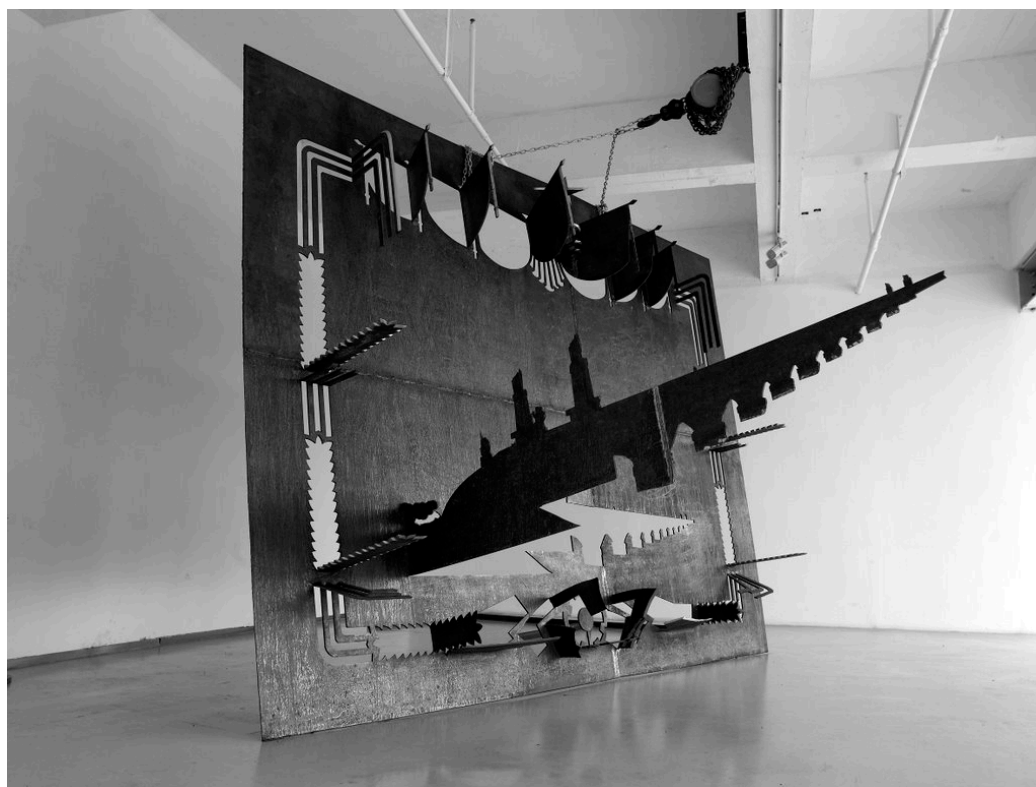
从境界入手……找到问题……长出形式；



创作活动中，事实上有时会是形式和问题同时出现在脑子里的，有时候，境界也会很自然的随之产生。其实任何一种工作方式都是可行的，甚至同一个艺术家，也是有时候接近这种，有时候更接近另一种。并没有一种绝对好方法。

中国传统文人画，经常是在形式和境界之上陶醉，比较忽略了问题的深化。传统文人画也是有课题的，但是大家都只关注同一个什么人和宇宙山川的关系的问题，这也未免大单调。当代中国艺术现象中，因为庸俗社会学依然是最主要的毒害，所以经常见到的是只有问题，没有形式，更谈不上境界。

但是对追求内外贯通的总体艺术来说，一方面强调要拥有自己的核心问题，另一方面强调对于现实材料必须有所升华。我们爬上的是问题之树，要找的却是境界之鱼。只有最终抵达足够有效的艺术态，才是真正对社会问题有所贡献。你一开始的决心和冲动，乃至道德热情和善意，如果不锻炼出这一小块境界晶体，终归是浪费。越是现实问题出发，越容易被道德自许蒙住了自我批判的眼睛。因此也越是要时刻提醒自己用意境的有无、高下来自我要求。



邱志杰 《奖状 2 号》2008



《贫困设计博物馆一样板屋》 总体艺术工作室 2010

### 5.3 化废为宝：非符号性材料，非基本材料

六十年代末，意大利兴起贫困艺术，主张去除附着在视觉材料上面的文化解读、心理意义，让材料自身的自然属性得到呈现。“贫困”并不是指材料廉价，虽然贫困艺术那批艺术家所用的材料有些的确比较粗朴和廉价。“贫困”在这里指的是释读含义的空无。视觉物品使用来看，甚至用来摸，用来闻的，唯独不是用来解读的。他们也使用日常生活物品，但总是致力于物品本身存在状态的赞美，那是在一个阐释过度横行，一切都成为符号的世界中，夺回物的尊严的努力。

贫困艺术是视觉材料自身价值强调的一个极端。与之相比，日本的“物派”虽然也强调物品的强烈质感，但是所选用的木石草炭等材料而很少采用工业材料，以及他们所采用的极简几何形态，都使他们的材料和日本庭院、插花、茶道传统一样，具有了自然崇拜的形而上学意味。甚至具备了一定的象征性。

让铁仅仅作作为铁存在，而不是工业的符号；电视机仅仅作作为电视机存在，而不是电视机时代的符号；稻米仅仅作作为稻米，用它的形态和质感打动我们，而不是农业的符号。这是贫困艺术的理想。美国的极简艺术、日本的物派可能部分分享了这样一种理想。但这可能仅仅是一种理论上的理想。日常解读和象征体系对于物品实际上早就形成相对稳定的解释系统，贫困艺术要反抗的正是这一套解释系统，但是这种反抗能够生效，恰恰也就依赖这套解释系统的存在。贫困艺术的理想可以表述为：如何让红十字摆脱医院联想？



《贫困设计博物馆—信箱船》 共同体小组 2010

只有当人们头脑中对物品充满定见的时候，艺术家突兀的处理才成其为突兀的处理。一个材料，如果在日常生活中并不存在约定俗成的习惯用法，艺术家再怎么以怪异的方式使用它，都不可能惊世骇俗。异常其实是以正常为前提的。

约瑟夫博伊斯有时被当作贫困艺术的一员，这是很微妙的错误。博伊斯的物品和贫困艺术的往往有点像，质感很强，但其实是符号性的：油脂是能量，毛毡是治疗，铜是导体，狼是美国。这一套物体系不但是象征，甚至是直接命名。这种宗教法物般的物品让美国人很反感，认为他和德国浪漫主义的传统更接近，而不是现代主义的意义剥除传统。但是有趣的是，博伊斯的符号性物品，通过他极度个人化的阐释，居然也抵御了日常阐释体系强大的意义附着能力。我们或许没能进入他的符号体系，却感受到日常阐释体系落空之后，物品所焕发出来的强烈质感，那是一种裸露的存在感。于是，博伊斯和贫困艺术倒也殊途同归了——博伊斯想做宗教艺术，却做成了贫困艺术。

这又是另一种启示：一种极为强烈的身份归属感，也能破解日常阐释惯例的强暴，发掘出材料的能量。

一旦动手制作，总要涉及物体。用何种方式用物品，就不得不有一番计较。

贫困艺术的理想意在解放物品所受的成见的宰制，值得尊敬。假设完全的剥离能够成功，只把赤裸的物品给人看，是否就是物的本性了呢？物存在着值得呈现的本性与否，或者说，物的本性值得呈现，这也都需要信念。而这种信念，很

容易滑向日本物派的自然崇拜。回到意识形态。贫困艺术的解放道路，在于恢复物的尊严。不被日常理解所附着，赤裸的物独具尊严，这正是里尔克的意识形态：“看一个物能够多么幸福，全然无辜，并属于我们”。

有了这样的信念，物的任何状态，任何物品，都是神完气足的。所以一平方米的海水或者画廊里的一群马，都是值得重视的。接受了这种表态之后，我们便可以成为画廊之外的世界中，万物的尊严赋予者。我们的凝视和触摸，都是致敬。

稍微偏离一下这么极端的平均主义态度，我们俗人难免尊重玉而鄙弃瓦，围观孔雀而无视麻雀。这种厚此薄彼，有时因为稀有和稀奇，有时确是物本身的品质和品相也引发尊重。还有的时候，则是物品上沉淀的时间：雨花石成为观赏石，大概因为形态本身的美。太湖石和钟乳石成为观赏石，却是因为时间创造了稀奇。我们看到木材上带着的年轮，便分外珍重。所有高级的木料，都是生长缓慢的硬木。貌似厚此薄彼，其实是厚古薄今。

人工物品被珍重的原因总是跟人有关。通常用的年头长了，便形成珍重之情。伟人和名人用过的物品，便成了收藏对象。就是罪犯用过的物品，也被小心翼翼地收藏，那是证物。总是特殊之人赋予物品特殊价值。情人的礼物，纵然廉价，却被珍藏。如果没有特殊人物的使用痕迹，人工物品就通常喜新厌旧，衣不如新，人不如故，电脑和手机尤甚。

慢工出细活，结构自然精巧，品相自然优美，人们加以珍重，珍重的其实是那背后的人类劳动。电脑和手机都够精巧，人们应该珍重才是。数码相机的电路板，精巧超过机械相机，但不见有人迷恋。盖因电脑、手机和数码相机的快捷制造和迅速淘汰，不被视为深刻的劳动和缘分。心理价值依然依据着马克思的“社会必要劳动时间”。竹子的生长期很短，竹材就很便宜。竹编很耗时间，竹编就贵了。

物品除了自身精巧之外，创造价值的是两种与人有关的要素：一，制造者和使用者的身份和你的关系。二，制造者和使用者与物品的相处时间。物的尊严背后，其实是人的尊严。

当代装置艺术作品，经常用物的体量吓唬观众。其实能聚集成吓人体量的物材，通常由廉价而无尊严的劳动所生产出来。与此相反，总体艺术的物体系，由遭遇物、回收物、采集物、碎片物、变质物、老化的物、退休的物、分解的物…所构成。

当代艺术家做物品，经常选用“基本材料”。常见的基本材料包括木头、金属、纸、布、塑料、玻璃等等。它们的典型特征是：

一，容易获得，一方面是因为它普遍存在于自然环境中而容易获得的，如木料、泥土和石料。同时由于运用广泛，已经形成了完整的材料生产和配送体系。在材料市场里面可以轻松获得。另一方面则是由现代材料工业所大批量生产，如布、塑料、玻璃钢、钢材等等。

第二个特点是可塑性强。基本材料通常在强度、延展性、耐腐蚀性等等方面的指标宽容度比较大。适合在造型等方面进行加工，自由地定义赋予他们形式之后的功能。比如泥土有很好的塑性，在窑烧之后成为陶瓷，具有足够的硬度。就可以自由地赋予它罐子、盘子等不同的形式和功能。

第三个特点是，通常来说它的价格不太昂贵，适合大批量生产和制作大体量物品。金银等贵金属就很少用在装置作品里面。

因此，设计阶段通常会选择基础材料，大批量生产的量产产品也主要是用基础材料制成的。这时候，基础材料就成为一个个的具体的“物品”。在它们被赋予形式之前，它们只是“物料”而不是“物品”。换言之，“物品”通常是具有形式和功能的基础材料。比如布匹在做成衣服之前，只是“布料”。当物品被销售，成为商品。当商品被购买，进入日常生活的实用，成为日常生活用品。

当日常生活用品因为损坏或别的原因，被用在非设计目标的功能上的时候，它就变成了“二手材料”。比如，基础材料玻璃被做成啤酒瓶，当啤酒瓶被砸碎粘在墙头上当作防盗措施，它在一定程度上其实是被还原成基础材料玻璃来使用。当啤酒瓶被用来当蜡烛的底座，它就是被当作“二手材料”来使用。

和基础材料相比，二手材料没有那么好的多面向的可塑性，但是就它将要被赋予的新功能而言，现有形态在物理性质上已经提供了足够的支持，有时候甚至因为现有物品的形态已经初步具备新功能的理想状态而显得事半功倍。如旧席子用于门帘，基本上就不需要特别的加工。

二手材料的获得需要机缘，对特定人群很容易获得的二手材料，对另一个人群可能就未见。而基础材料相对来说对于每个人的获得机会是比较均等的。

比起基础材料，二手材料通常更为廉价。

贫困设计中所使用的材料通常都是二手材料而不是基础材料。旧易拉罐被用来做成电视天线。通常贫困设计的使用者因购买力缺乏而不会去材料市场购买基础材料来使用。其次，通常贫困设计的使用者也没有时间去刻意去除二手材料上面的上一次使用的痕迹。比如说，用啤酒瓶当烛台的时候并不会在乎上面还有啤酒的商标。

贫困艺术进行了一次关于物的“自性”尊严的表态。而表态总是一次就够了，反复表态也没有必要。但我们也不是要回到物用僵化的状态。在那种状态中，每个物品的功能和象征，都被锚定在一个陈词滥调的框架中。我们既要保留物的活跃，又要尊重物的分量。所以我们倾向于使用二手材料。

二手材料是一种有历史的材料。在它们成为我们的用料之前，它已经在现实生活中拥有了身份。很多时候还拥有主人，以及使用痕迹。就材料获得者的机缘而言，二手材料不管是来自采集、拾得、赠送甚至购买，都带有机缘的意味。二手材料拥有过去的生活，也就拥有了记忆，拥有政治、经济和阶级文化的属性。在我们这里，物品重新成为材料，并不需要隐瞒他们的历史。我们使用二手材料，其实就是在重新组织这些记忆。我们的材料，其实是人的生活、故事、痕迹。

但是我们必须警惕仅仅依赖它们在旧生活中原有的解释框架来使用它们。相反，运用二手材料的目的在于要利用它所携带的固有信息来颠覆它原有的身份。就在于它因为我们的出现，完成了一种转化。

正因为二手材料是携带者日常意义的，我们对它们的使用才存在着意外，也才可能构成对日常理性的颠覆。

所以，我们应该优先使用采集物和废旧物。当我们可以用旧衣服的时候，就不用去买布料。可以使用旧门板的时候，就不要去建材市场买大芯板。当物品的

来历可以追寻的时候，我们不要去抹杀它。当它的主人还能辨认的时候，我们让它的身份明晰。化废为宝，并不是一个关于可持续发展或经济节约、物质循环再利用的话题，而是我们要让自己面对全部的复杂性，从混乱中回收物和人的尊严。我们把自己的工作，放在生活激流之中，放在现实世界坑坑洼洼的地面，而不是在实验室状态中，在平整的跑步机上。

当我们使用“基本材料”的时候，我们设法将它二手化。

首先我们把它重新历史化。每一种基础材料其实都是有来历的，只是从材料市场粗暴的购买中我们忽略了它的历史。我们追问一袋沙子来自哪一条河流，一根钢管来自哪一座矿山，哪一棵树的木皮粘成了这块木板。这样的追问将弄脏基本材料，使它变得没那么简单。这将富有意义地让我们重新拥有我们和材料的关系。

然后用我们的使用方法去使它成为我们的生活的一部分。我们和它相处，抱着结缘的心态用心相待。对它说话，听它说话。顺着材料的天性塑形。用手接触它，谨慎地体会它的分量。用过之后，妥善回收，用善良的方式结束合作。这样，即便是基础材料，也会带上生活的包浆。

关于物品和材料的总体艺术策略就是：警惕所有对材料的符号化的使用，接受它在具体生活中所有的拖泥带水，用心相待。尊重材料的历史并带它离开，改变身份重新回到历史。

## 5.4 以心传心：观念系统作为材料

使用物理材料，在大众熟知的日常理解水平上进行，或者像贫困艺术那样，成新阻断这种理解；或者像我们上节谈到的策略，追踪它在日常生活中的历史，这种种做法，其实都是在调用观众的日常观念系统来作为我们真正的“材料”。

把观众脑子里的观念系统作为创作的语境，这是古往今来所有的艺术家都要考虑的。针对不同的文化，不同的颜色有不同的含义，引发不同的效果，这是艺术史上大家都已经熟知的事实。在古典时代，观众脑子里的观念系统和作者脑子里的观念系统是高度一致的，观念系统作为一种不言而喻的超语境的存在，几乎可以被忘记。可以说，那个时候的艺术家，多数是在一种文化之内工作的。今天的艺术家，实际上是在跨文化的情景下工作，因此，自己和他人的观念系统之间的差异的存在，在作品是否生效的过程中，变得十分显眼。我们不但不得不注意到“语境”的存在，甚至还可以更进一步，把这种观念系统发展成一种材料。更极端地说，我认为，我们所使用的别的物质材料，归根到底都是在使用观念系统这样一种**终极材料**。

现代主义的材料拓展史，已经把构造艺术品所使用的物质的范围拓展到了整个世界。不但是颜料、承载颜料的平面、把这些颜料弄到这些平面上面去的工具，

也不但是木头石头泥巴，而是世界上所有的物质都已经被开发出来服务于艺术目的。甚至人的身体本身，人的活动和社会事件，都成为材料。到了这一步，我们更可以说，真正被使用的，其实是观念系统。

我们在作品中使用物体。我们考虑了物体的形状、色彩、质感，同时我们也不得不进一步考虑它在日常生活中的原有功能。我们知道，物体并不单纯是一个物体，而是在一定的观念系统的全景之下成其为这么一个物体的。我们使用了这么一个物体，也就是在使用人们的观念系统中关于这种、这个物体的定义。我们使用空间，也就是在使用这个文化中关于空间的定义。我们的作品在时间中存在，我们的作品占据一段时间，我们就使用了某个文化关于世界时间的理解。物、空间和时间都是在观念系统中被定义，在观念系统中成其为物，成其为空间和时间的。我们使用的每一个材料，都浸泡在这样或那样的意识形态之中。

有时候，我们可以使用这些材料，让支撑着它们的意识形态在背后隐身地起作用，就像古往今来大多数艺术家所做的那样。有时候，我们可以使用材料，并同时彰显这些材料所携带着的意识形态。在更极端的时候，我们可以淡化甚至舍弃这些物质材料，直接把意识形态内容作为作品的材料。

最后这种情况，艺术史通常称之为“观念艺术”。但因为这个用词，引起了不必要的误解，以为这类艺术就是**用艺术来“传达”观念**。这么一来，艺术创作就被等同于意识形态表态和宣言，这使人们忘了，我们只是要用**观念来做艺术**。虽然用了观念来做材料，艺术却还是艺术，和古往今来的艺术一样是最终要诉诸于感性的，也和古往今来所有的艺术一样，最终是想象力的游戏。所以，我从来都反对使用“观念艺术”这个词汇。我们在作品中使用观念，恰恰是为了在它所引发的感性事件中，使人们不再迷信这些观念。

怎样使用观念系统来作为创作的材料呢？我开始需要一些例子了。

并置观念系统，呈现它们之间既存差异，也就是，将**偏见作为材料**。

我曾经邀请在座许多同学参与过一个活动。我拿出 100 张世界地图，邀请你们每个人把你认为是西方的国家保留住，把你认为不是西方的涂成蓝色。这时，“西方”就会变成海洋中的一个孤岛。这个作品的标题就叫做《西方地图》。这时有的参与者就会把日本涂掉，他认为西方就是欧洲和美国。而有的参与者就会把日本算作西方。有的参与者会把俄罗斯算作“西方”，有的参与者会把俄罗斯的欧洲部分算作“西方”，另一部分参与者则认为俄国根本就不算“西方”，整个涂掉了。在这件作品中，我所用的材料是地图（可以说是纸）和颜料（用来画的），这只是表面的，而真正起作用的材料，是大家头脑中关于“西方”的理解。把参与者固有的观念收集在一起，呈现给大家，参与者观念之间的差异，成为我的主要材料，并引发了这些参与者本身的惊异感。在参与作品的过程中，参与者也开始对自身脑子里的观念重新清理：到底什么是西方，什么不是西方？通过参与者在手里拿着蓝色的画笔，为是否保留拉丁美洲和非洲而踌躇不决的那些瞬间，参与者本身体验了陌生性。而当资料汇总之后，对观看者而言，“西方”这个我们每天在使用的概念，这个我们一直误以为明确的概念，通过收集足够的材料，变得不明确了。这时候，正是足够多的偏见之间的对比，使偏见被展示为偏见。





邱志杰《西方地图》2003

不同文化、不同的亚文化，对于同一事物自然会产生不同的看法，这使看法永远不可避免地仅仅是一种偏见。收集偏见，展示差异将使偏见从不反思状态中成为一种意识到的存在。而在生活中，种种偏见之间不但是并存的，还是互相影响、互相斗争的。对于人们难于意识到的偏见，仅仅造成一种局面，让人们意识到它的存在就够刺激的了。但对于那些人们不难意识到它们存在的偏见，仅仅告诉人们说它们存在着，就不足为奇了。这时候，我们要设计局面，将**观念之间的冲突作为材料**。

偏见是由文化养成的，所以，既然它是偏见，它就不是天生如此的，更不是放之四海而成立的。偏见必定有它在文化中逐渐成形的历史，有它在空间上的适用范围。从时间上考察观念的演变史，或者从空间上探测观念的局限性，都必定会解构观念的不可置疑性，这是**以观念的有限性作为材料**。

从方法上看，要引用观念系统，首先要进行**显形和采集**。有的信念是表述为文字的，有的信念则是埋藏在日常行为之中，这就首先需要寻找将它们视觉化和办法。

在它们被显形并采集在一起的时候，**并置**有时已经是一种强烈的办法。并置使天经地义不可反思的信念偏见化了，并能制造偏见之间的冲突。

改变观念系统的语境和条件，从空间和时间角度进行**错置**，实际上等于是一种特殊的并置：是被错用的信念和正常信念之间的并置。不合时宜地、不合处境地强行套用它们，必定在新的时空中与原有的观念系统发生冲突。这时候，展示观念的有限性，就和上一段所谈到的组织观念系统之间的冲突合二为一了。

同时，这也是在利用一定观念系统控制之下必然要产生的反应，也就是，**以观念后果作为材料**。这时候，最有效的手段，往往是对观念进行机械性主动误读，从观念的意外后果中产生出荒诞性。



《总体艺术游西湖》 2006

约瑟夫博伊斯曾经建议将柏林墙加高一寸，引发了德国媒体的纷扰。博伊斯的理由是，加高一寸是出于“美学的考虑”。这意味着，仅仅是为了好看而已。柏林墙是处在冷战意识形态之中，浸透着冷战思维的物质。“加高”的动作在这样一种观念系统中似乎不可避免地被定义为一种政治行为。但是，随后到来的解释却提供了去政治化的话语。柏林墙被主动地机械误读为一堵普通的墙，荒诞性于焉产生。

黄永砗的绞书作品，将《中国美术史》和《西方现代艺术史》放进洗衣机里面搅拌成一团纸浆。在美术史和文化史的语境中，“糅合”、“混合”是隐喻性的词汇。作者却对它进行了有意的机械误读，用物质动作来完成象征性的动作。

一切材料，一切媒体都有可能用来做艺术，这些材料表面上是以其物质属性起作用，其实是以其携带的观念系统起作用的。传统艺术当然更多地是以材料的物质可能性为媒介的，我们今天可以更多地把材料的范畴拓展到传统上认为更虚的，更难于控制和组织的领域。把传统上**材料的物理性和视觉性**，代之以**心理事物**。也就是说，不止是用物来作为材料，也用“事情”——“事件”和“情况”来作为材料。我们不但可以使用偏见来作为作品的材料，还可以使用公共知识，使用集体记忆，使用传说，使用谣言，使用面子和人际关系，使用人们的想象……

**用传说来做作品**的例子，可见于总体艺术工作室的学生们做的《西湖十景计划》。这个计划的参加者，根据民间传说的类型学和原型理论，研究了西湖景点背后的民间传说、传奇故事、古典诗词。在这一阶段，作者们实地观察了西湖风景点的导游的解说，并对市面上的《西湖导游手册》进行了研究。这里提出的

问题是：一处风景在什么条件下会成为“景点”？人们在这里拍下“到此一游”的照片时，他的理由在那里？在这些研究的基础上，他们既为原有的西湖十景编撰新版本的传说或故事，也为现有的西湖十景之外的其他场所编写传奇故事，使这些场所具备“景点”的意义。这些新编的故事整理为导游解说词之后，几十个作者组织为“总体艺术游西湖旅游团”，在杭州西湖的风景名胜区中出现，用扬声器大声解说讲解新编的西湖传说故事，与其他正规导游的讲解词发生矛盾，并吸引其他的普通游客聆听和参与讨论。

**用集体记忆来做作品**的例子很多见。如蔡国强的马克西莫夫油画展。

**用谣言来做作品**，比如，在一个展厅里面造一个谣：说这个展厅里面有一个小偷，正在偷大家的東西，每个人都要警惕云云。颜磊和洪浩在 1997 年所发出的关于第十届卡塞尔文献展的匿名信，就是一个经典的用谣言来激起社会互动，引发批判性思考的例子。

**用人际关系来做作品**的材料，比如我 2005 年参加的在台湾的一个展览“偷天换日”中的作品《当铺：推荐信与担保书》。那个展览的策展思路是美术馆系统的自我批判，策展人要求每个艺术家提出美术馆到底是什么，或者艺术市场到底是什么。我的做法是：我邀请我所有认识的人为我写推荐信和担保书给美术馆，担保我的创作品质：批评家就会说邱志杰是我所熟悉和信任的艺术家，我相信他一定会怎么怎么样。收藏家就会说，这个邱志杰我以前收藏过他许多作品，非常优秀，我愿意出多少钱来收藏。在美术馆我展出了这些推荐信和担保书——表面上我的材料是这些纸和镜框，其实，本质上我的材料是我的信用——我以前做过的作品形成了大家对我的信任，我的信用和面子成了我的材料。在日常生活中，我们经常都会使用自己的信用和面子来实现某些实用的目的，借东西啦，借钱啦，为什么就不能把面子和交情也变成做作品的材料呢？

**用想象来作为材料**，如赵婧妍在《儿童遗嘱》中，直接发动了一件罕见的事情，让孩子们在想象的情境中述说，制造出一种让人们措手不及的“情况”。想象的书写把本来潜在的关系抖露出来，成为人们不愿正视的新现实。

我们可以拓展的可能性还有很多，以上这些，实际上都是在使用人们的观念系统，都是在把大众心理作为我们的材料。使用心理事物作为材料，并不是要表现这些心理事物的存在，而在于针对它的存在和属性来施事，引发特定感受。重点也不在于呈现作者自己的观念系统，而在于调用观众的观念系统来有所作为。

我们要立足于广阔的社会心理，而不是简单地摆弄学院派化了的所谓构成和材料，来设定我们的材料的概念。我们的诉求是强烈的综合感觉，是心理经验，而不仅仅是感官经验，虽然我们也使用感官经验。总体艺术的材料理论和媒介理论是：用生活本身来作为创作的媒介。



赵婧妍《儿童养老院》2011

### 5.5 抛砖引玉：事件及其反应过程成为一种材料

2005 年在英国西南部的普利茅斯大学为艺术系的学生作 Workshop 的时候，我把《西方地图》发展成一个事件，目的是为了告诉大家，不但要调用参与者的观念系统来做作品，还可以把观念系统的呈现过程本身作为一种材料。这是上一节提到的观念的后果作为材料的一种发展。

在这个 Workshop 上，我提前准备了 40 张世界地图和蓝色的丙烯颜料和笔，20 个学生参与。这次我要求大家画的是“东方”的地图，也就是，要求参与者动手涂去地图上“非东方”的部分。画地图分成两次：第一次 20 个人同时画他们概念中的“东方”，互相不许偷看，不许交流。等大家完成之后把大家各自画好的先收起来。

第二次,第一个人先画。大家一起围观。他画完一张之后第二个人接着画，然后第三个人再接着画。在这个新情境之下，每一个人都不想显得和前面画的人一样——那样显得没有创意。于是，无意中，参与者们进入了“名利场逻辑”，他们展开了关于“别出心裁”的竞赛。在他们画第一边的时候，他们考虑的是自己究竟是怎么想的，“真实”和“准确”的概念占据了主要的思量。在画第二遍的时候，由于名利场逻辑的存在，显得“有才”和“创造性”变得比什么都重要，“真实”和“准确”变成了次要的考虑。因为你已经这么干了，所以虽然我本来也想这么干，但是我偏要那么干。这样一种情景逻辑变成了一种干预现实的力量，不断地产生出不可预测的、值得观察和收藏的有趣的因素。

在第二遍的“东方地图”的制作中，新的搞怪花招不断地出现。有的人把地图从中间一分为二，把右边的一半涂成蓝色；也有人直接在地图上用蓝色颜料写



上“EAST”这个词——这是概念艺术；有个学生拿地图折成一艘纸船，成了装置；最后一个学生被逼急了，把地图一撕，说：刚才撕纸的那个声音就是我所理解的“东方”！这就成了行为艺术了。在这种求新求异的压力之下，小小的画地图的游戏，居然引发了现代艺术中的多种媒体形式。这也是我设计这个工作坊的时候始料未及的。

两次都完成之后，我让大家把两次画“东方地图”的结果钉在墙上比较，大家都笑了。我说：第一次，是调用了大家的观念系统，用你们之间的差异来工作。第二次，则是用事件和事件发生中的连锁反应来，来构造作品。



邱志杰 《东方地图》 2005

利用同样的原则，假设我们到浙江的东阳县，找东洋木雕艺人下订单，给我雕一只独角兽——第一个雕独角兽的工匠的自由度是相当大的。他可能只是简单地把习惯雕的牛羊的形象去掉一支角。此后我们可以人为地组织名利场逻辑，来刺激不可预测的创造力的绽放：假设我拿着第一个工匠所雕的这只独角兽去找第二个工匠：师傅，请你也给我做另一只独角兽，你做成什么样都可以，就是不可以和这里的这只一样。我们可以想象，他可能会为驴马的形象添上一只角。当我

们再用同样的原则去找到第三个工匠的时候，他就会被迫更加具有“独创性”。他可能会选择把一只鸡加上角。随着游戏的进展，造型一定会被逼着越来越离奇。到了第一百只独角兽的话，我们将完全无法预料那只独角兽会怪异到什么程度，会是怎么样一种造型。

这样一种工作方法，等于是把“头脑风暴”作为组织事件的原则，人为地使事件朝向激发创造性的方向流变。人为加入的游戏规则，硬性地取消了自由，同时也硬性地催生了创造性的怪胎。最后在展厅里出现的这一百只独角兽，不仅仅将超越每一个制作的工匠的想象力，也超载了我们作为事件组织者和设计者的想象力。创造出有效能的情境逻辑，干预事件的发生过程，使过程改变成一种不可预测的生成机制。这个时候，创作主体是社会性的人群，是它们必然出现的不必然的反应。正因为有社会性因素的出现，正因为把事件及其反应过程纳入了创作手法，我们才得以超越个人想象力的限制。这种引用集体性力量和过程力量的创作方法，将是总体艺术的重要特征。

作品可能是在展厅中存在的，也可能不在展厅中存在。但是，作品无论如何是在一定的社会时空中存在的，展厅也在社会时空之中。作品不可能脱离具体的时空和具体的观众，成为历史与文化之外的静态的存在。精心设计的装置，有时做到一个点就不再能动，不能随意加减任何东西，似乎接近于完美，其实是很脆弱的。一个预料不及的随机因素就可能让作品失效。这种静态作品观是应该加以质疑的。作品应该是动态的事件流中的一个节点，它有所来，有所去。而在此时此地，它携带着它赖以成型的事件，并引发事件和反应。在这样一种思路中，作品是生成的而不是设计的，它的完美性来自它的现实性。当我们以更广阔的生活来支撑作品，让它成为事件的组织者，连锁反应的启动机制，链接到无尽的戏剧性之中去，才能超越学院化的过度琐碎的细节推求，作品在这个意义上成其大器。这时候，我们的评价标准在于：我们组织事件时所运用的规则是否具有生殖力；我们所组织的事件的戏剧性程度是否足于超越日常生活；它所引发的连锁反应是否产生富于想象力的结果——特别是，是否出现了足够珍贵的不可预测经验，超越了个人的想象力限制。这是我们进行后效检验时的评测标准。

使用事件及其反应过程来创作，对于环境、时空、面对的人群的类别的依赖性很大。需要尽心地研究事件走向的可能情景。这种依赖性，使作品和个人与时代的境遇紧密相连，将进一步使作品成为生活的同步对峙物——在我看来，这是一个美好的特点。另一方面，很多想法，时过境迁之后，也就永远只能是一个想法而已了。无法事后补做。这种遗憾，在我看来，也是美好的。

我就曾经有过这样一个《小偷》的计划，今天已经不可能做了。那是在九十年代中期，我当时是想雇一个技巧高超的小偷在展厅里面偷大家的地址本。把大家的地址本互相交换，放回各自的身上或提包里。九十年代中期，手机还没有普及，还是 BP 机时代，每个人身上都带着一个记电话的小地址本，放在方便拿到的地方，展厅里要是有贼是很容易得手的。这个构思的缘起来自对于地址本和信息垄断的文化研究。来看展览的人其实是一个接近的文化共同体，他们的地址本

会有大量的重合，也会因交游宽窄有一些差异。而交游范围的宽窄和层次，其实是和权力密切相关的。当时我设想，回家以后发现自己的地址本变成了别人的地址本的时候，首先是奇怪，然后有些人就会开始疯狂地抄别人的地址本上对自己有用的资料——比如说 L 先生的地址本里就有全国各地的艺术家的电话和地址，一个年青的策展人，他就非常需要这些地址——这个方案的可行是建立在信息垄断的基础之上的。垄断信息直接带来利益，在这么一个局势下，我们才有可能通过对换地址本，来对人们的心理造成扰动。作品的效力是在大家离开展厅回到家里以后才产生的，让作品在展厅外生效，由物理空间延伸到心理空间——这正是这个构思让我着迷的主要的点。

如果这些信息都已经在网上公布了，如果很多艺术家都已经有了自己的博客网站，要找到一个人不再是那么困难的事情了，这样的做法当然就不可能有效果。这是在 90 年代的想法，没去实现它，这个机会就永远过去了。今天大家都把地址本存在手机里了，手机里还有短信和某类不宜公布的照片……找个高手偷大家的手机互相换，可能就在伦理上和法律上都有问题了。何况也太容易被发现：忙得犯贱的人们，十分钟没有来电就会疑心是没有信号，还时不时要在展厅里面掏出手机来互相记下号码，掏出手机来拍照。要让他们回到家里以后才发现出了什么事情，是不可能的了。今天回想当年这个未遂的构思，我仍然会好玩地笑。时不我待，机不再来，大家都走得那么快。

关注事件的创造能量，关注事件所能够造成的反应，研究和调用社会心理，组织社会互动——这将越来越多地成为今天的艺术工作的题中应有之义。很大程度上，艺术家将越来越像我们传统意义上的策展人那样去工作。以事件及其反应过程作为创作的材料，作为总体艺术的创作方法论的时候，我称之为**基于实验策展方法的总体艺术**。

策展工作有常规的，有较具实验性的。其中具有实验性的策展，本身就是用作品组织起一个有效的社会事件，来引发可预想的或不可预想的社会反应，这和我们今天所讨论的创作方法是非常接近的。实验策展不满足于作品的罗列和对其关系的阐释，而是以一系列作品组织成展览的论述，力求最大的社会效应。另一方面，它又侧重于策展观念和策展方法的拓展。力图以不断翻新的方式去展示。互动、交流、偶发性等概念成为今天的实验策展的重要词汇。策展人工作的全局观念，对于事态的预见性和控制力，说服煽动的能力，对于庞大工作的组织管理能力，对我们来说都是非常珍贵的经验。人们经常说，当代艺术已经是策展人利用艺术家的作品所作的创作——有些小气的艺术家对此是很抗拒的——既然策展人可以利用艺术家实现他们的创造意志，艺术家当然更应当吸收实验策展的种种方法，服务于自己的创作。当然，要吸收的应该是最富有创意的新的策展理念，如展示作为公共平台、展示作为互动过程的理念。静态的策展观念，和静态的作品观一样，对我们是没有价值的。

这一节讨论的方法，在艺术史上也不算新东西，它当然和“事件艺术”有很近的血缘关系。不同的地方并不只是在于大规模的参与性，更在于对于大众心理而不只是身体的调用。必须超越 70 年代的荒诞性，走向更精度的设计。必须从一次性的表演，走向连锁反应的启动，把后续事件的全程都纳入创作规划。它的



偶发性必须超越偶发艺术对身体的过分强调；它的现场性必须超越物理描述，走向历史的现场性。它跨越艺术史知识、地方文化生态、大众心理、当代的展示文化的疆域，把个人生命和总体的关怀融为一体。我认为这是艺术界目前最重要的媒体实验之一——比新媒体更新的媒体是实验策展。

让每个作品看上去就像是一个展示过程，用实验策展的思维方式来建构一件作品，让作品在真正意义上成为一种积极的、复杂的文化生产。这是艺术界可能重新展开的一场实验。

## 5.6 冰山一角：让作品组成互相支持的系统

通过建立自己的基层文本研究项目，相对集中地针对一定范围内的问题展开观察和研究，也就是建立起了自己的核心关怀。一个艺术家有了核心关怀，让作品成为相互支持的系统就不是什么难事。因为你的一系列创作，其实是通过这个核心关怀连接起来，分别延展着这个课题的不同面向。

艺术家的成长过程，难免学习和受影响。越是早期的作品，越是影响的产物。如果接受了一种影响之后就迅速定型，迅速结束实验摸索的阶段，开始作为稳定的风格批量制作，这样的艺术家往往不会走得很远，虽然谋求短期盈利的画廊往往更喜欢操作这种类型的年轻艺术家。

艺术家接受的影响越多样，终身学习的能力越强，他能发展的空间也就越大。但是影响来源一旦多样，这种影响和那种影响之间有时就会产生冲突。于是在艺术家的学习模仿阶段，出现这种类型的作品和那种类型的作品之间的明显差异。好奇心越强，越是勇于尝试的艺术家，越容易出现这种症状。这样的艺术家，不但同时关心着不同领域的问题，也热衷于尝试不同的媒介。

于是我们看到两种不同类型的艺术家，一种是线性发展的，或者说是一种摞砖头的方式。他们从一个点开始，很长时间内只专注于一个问题，一种媒介，甚至固定一种图像。等到一个阶段彻底枯竭，他们才转型进入下一个阶段。这样的艺术家很容易进行市场操作，容易被记住。但是代价也就是很容易被贴标签。摞砖头的方式很容易迅速地摞到一定高度，但是一摞砖头也是很容易被推倒的。

另一种类型的艺术家，看起来兴趣多样，到处涉足，在很多地方都放下了一块砖头。如果他们一直这么东转西转，有可能沦为眼高手低的业余爱好者。但是如果他们开始有意思地搭建这个点和那个点之间的联系，让这些散布各处的点互相支撑，他们就有机会开始搭建一座金字塔。你从一个较大的底盘开始搭建金字塔，在同样的时间内，要想达到和摞砖头一样的高度，需要付出更大的劳动量。然而，当金字塔的结构基本成形之后，越往上面搭建，速度会越来越快。而摞砖头则是一开始比较快，越是往上摇晃得越厉害，会越来越慢。最重要的是，金字塔是推不倒的。

成为哪种类型的艺术家，有些是由机遇、影响、性情决定的，也不存在高下

好坏。摞砖头模式只要能够在每一个阶段全力以赴，在一个阶段结束之后敢于前行，也会创造出波澜壮阔的历程，成为可观的一生。金字塔型的艺术家，如果不能搭建联系，让不同面向的工作形成合理的相互滋养的机制，也会流于平面的扩展，无法建造出高度。而一旦能够搭建起金字塔的结构，这个金字塔还可以长大，底盘可以再扩大，高度也就还可以再上升。

从文化差别来看，当代艺术市场体制更容易诱导艺术家走向摞砖头模式。我们看到很多艺术家做到一定程度，只能开始玩跨界当名流，很大程度上就是因为再往上多摞一块砖头都太难了。而中国传统书画家往往更像金字塔模式，往往越往后期不同面向的互相滋养越给力。吴昌硕从篆刻到书法，到 50 岁学画以后，书法和篆刻更加突进。黄宾虹、张大千……莫不如此。中国式的艺术家养成，是从画技、游历、感悟、学问多面向同时要求，用内在心性的磨练作为核心关怀来贯通所有这些不同的面向。所谓“通会之际，人书俱老”，所以总是大器晚成。

艺术生涯有偶然因素，也有可以规划的部分。不管哪一种类型的艺术家，都可以说，艺术家其实是把他的一生作为一件作品在创作的。

建成了金字塔的艺术家，一生多个阶段的多种作品之间互相支撑、互相阐释，构成具有丰富细节的整体。并使后来者能够拾阶而上，在几座金字塔的尖顶处构建自己的底盘，一座座金字塔连成了我们艺术史连绵的山脉。我们每看到一件作品，都只是这条庞大山脉的冰山一角，而不是一块浮冰。在它背后是连绵不觉的脉络和巨大的体系，这样的作品就不会被潮流卷走，而是开启着一条通向宝山的道路。

那么如何来让作品构成这种互相支持的体系呢？

我们知道，所谓系统，必须不同部分之间承担不同的功能，使其整体作用的时候，超过各个作用的能量。因此，作品之间的差别其实是它们之间能够构成体系的重要前提。作品之间如果只是复制关系，就只有数量上的累积，并不构成相互之间的支持。因此有志向构造丰富体系的艺术家，在工作的前期应尽量拓展自己的问题领域。广泛接受影响，放任自己的兴趣，甚至尽力培养和扩大自己的关怀。甚至媒介方面，何妨多方尝试。可以围绕同一问题，以多种媒介方式反复追问。也可以由一个问题跳到另一问题，随性所之，任意东西。你的自我远未完成，此时只愁见识不广，模样不大，并不存在好高骛远之虞。人们匆忙给你下的定义，不过是要骗你开始复制。

等你在想要放砖头或能够放砖头的地方都放过一遍，你就要开始连接你这些零散的关怀。如果你由这个问题跳到了另一个问题，你可能发现它们其实是有关联的同一类，你就找到了它们的联系。这个类别找到之后，类别之内的空缺就变得很显眼，你需要用新的创作去填充它，这时候，作品间性就已经开始具有生产能力，在从既有的作品中长出既有关系又有不同的新作品。如果你发现你从这个问题跳到了那个问题，两者不是同一类。没关系，你需要在两者中填充进第三个问题，它既和第一个问题有关，也和第二个问题有关。这个第三个问题很可能才是你真正关心的。你一定能找的得到它，你不会无缘无故同时关心毫无关联的两个东西的，只是你还不知道它们的关联何在。如果仅仅填进一个项目还无法是它

们建立起联系，那么先放进两个，让它们变得近一点，再放进第五个。不管走几步，你总是可以把目前所有得东西连接起来。

现在你的各种作品、各种关怀的问题之间已经构成了一张平面的网。这张网应该不是均匀的，有的点在枢纽位置，像十字路口放射出辐射线。有的点是网的边缘，是道路的终点，目前的地图上看来是一条死胡同。这些枢纽位置的点就是你更深层的关怀。你可以从这些位置开始深化，往上再放一层砖头，继续你的工作。你会发现在新的这个高度和原来底盘上的死胡同点之间，还可以进行某种填充。

接下来，你可以在几个枢纽点之间填充中间项目，再往上叠加。这时候，你的作品系列已经初步具有了金字塔的模样。你变得开始有点了解自己想要做的是怎么了。

再往后，除了在这几个关节点中不断向上叠加，别忘了时常回来，在底盘和高点之间进行连接。否则你不过是一个底座比较大的摆砖头者而已。更重要的是，你在获得了一定的高度之后，能够看到原来在平面上看不出来的联系，或者看见的更远的地方。你要时常返回低处甚至地面，重新修正自己的地基。

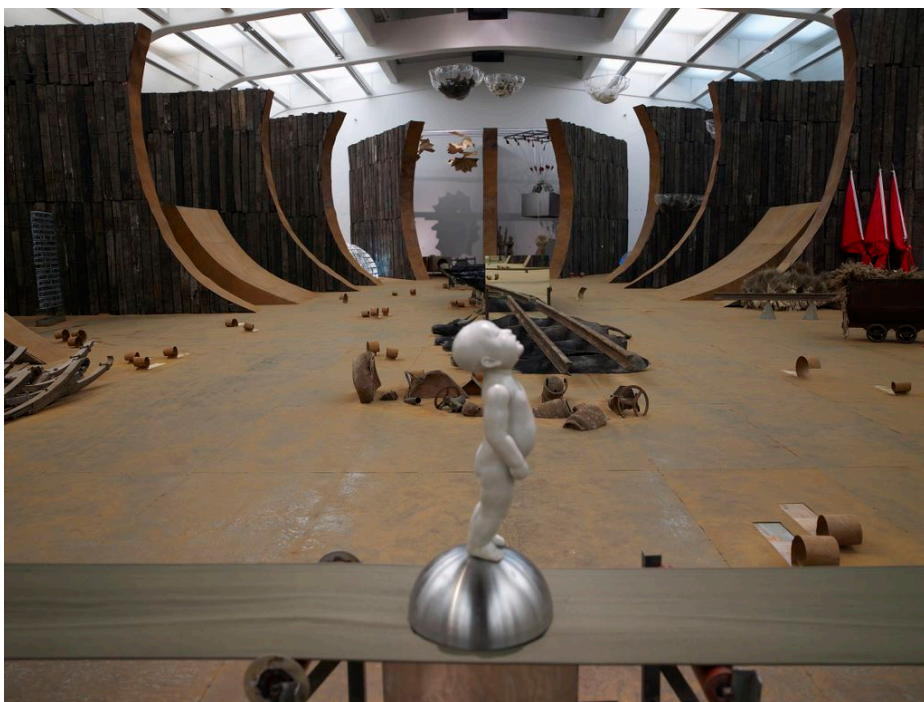
然后，最关键的一步，你要开始把自己的金字塔有机体化。你要开始自我分析，在你的这个系统里面，那些地方是起支撑作用的骨骼，哪些地方是接受外部信号的感觉器官，而哪些地方是造血的循环系统。也就是，你要设计，哪一些部分创作是你最内部的修身之用，即使没人关注没人较好，你的系统是需要它的。哪一部分创作是用来在日常生活中磨练的。你还要考虑，哪一部分创作是用来处理最基本的哲学问题的，那一部分创作使用来应对政治理念的，又有哪一部分作品，是偏重情感和感性的……

到了这一步，你的作品体系已经建立起来。人们会发现，要单独地拿出其中任何一件作品，就像从一盘拔丝土豆中夹起一块一样，会扯出很多牵丝连带。你的单个的作品可以有自己的细胞壁，但它们放在一起的时候，互相粘连成为有机体，具有了强大的自我繁殖能力。有这样一套体系，你从来都不会惧怕才华枯竭。

现代展览制度，不断地用标新立异的策展策略来要求艺术家应对。也不断地用多种多样的空间来诱发艺术家的占有欲。艺术家很容易在具体的随机应变和因地制宜的过程中，出现投机倾向。事实上，智力越优越的艺术家越容易成为投机者。投机的结果是把自己交付给了飞快的潮流和风尚，最后成为优秀的见招拆招的被动反应者。建立了自我支撑和自我繁殖的有机系统的艺术家，就不用成为投机者，体系本身的丰富性已经足于应对各种局面和要求，同时又总是能够返回整体。这样，外部的要求反而成为丰富自身谱系的机遇。

现代艺术制度，也附带着强大的阐释暴力。越是零碎而独立完整的作品，越是容易被裹胁在阐释的话语中获得定义。事实上，在它获得定义的同时，它就结束了生命。如果一件作品从属于一个有机的体系，就避免了完全被切割化的阐释。阐释总是不能完全覆盖作品，于是阐释总是意犹未尽。等到阐释企图面对你的整个系统，就成了你枝干上的藤蔓。你就战胜了阐释的暴力。事实上，强大的系统的存在，就是最好的自我阐释。





邱志杰 《破冰》展览现场

### 5.7 技进乎道：劳动中生长的创造性

我曾经做过一些年的策展工作。在那些年中，经常有艺术家让我看方案，看完之后交待我，一定要为他们保密。每当这种时候我心里就有点不舒服：方案需要保密，这意味着如果别人知道了这个想法，抢先去做出来，结果也会是一样的。怎么制作、谁去制作在这里不重要。制作的过程对最后的结果加分不多，减分也不多。

对比古典艺术：黄宾虹一直画黄山，如果他告诉你他下个月准备进四川一趟画画三峡，难道你抢先跑去把三峡给画了？或者弘一法师告诉你他下一个要写的不是《金刚经》而是《法华经》，你抢先把《法华经》给写了，会有人要吗？

这种方案需要保密的情况起码说明了当代艺术的功夫最多也就是令狐冲的“独孤九剑”，那只是一些招数，如果风清扬老前辈当初教给了别人，厉害的就是另一个人了。武侠小说中，比招数更和个人紧密结合的是内力，张三丰的老师觉远大师只有“九阳神功”全不懂招数，一副水桶也能退敌。最荒诞的说法中内力可以传递，但一般来说内力是需要缓慢修炼的，即使你知道了修炼的口诀，也还是需要很多年的练习才可能具有。而杨过的“黯然销魂掌”，则是招数、内力加上个人的经历、故事、性情一起熬炼出来的，不可能由第二个人学会。

黄宾虹的画技或弘一法师的书道，都有点像这种功夫——它来自不断学习和

磨练之后一种自然而然的生成，它和个人的修养、志趣、性情密不可分，它与生命紧密结合，它将随着这个个人生命的结束而消失。它不是来自设计——或者我们今天喜欢用的词汇“创意”。

我们的时代毫无疑问正在进入一种“泛创意时代”，或者萨拉马哈吉教授所说的“创意的热病”。它的特点是：

一，在一件产品中“创意”的价值被极大地抬高，当人们花费更多的钱购买名牌产品的时候，他们明明知道，名牌产品与仿制品或不那么有名的产品相比，品质上的差别是有限的，但是他们倾向于说服自己，自己所支付的更多的钱是用来购买“创意”，而倾向于遗忘他们所支付的其实是广告费用。于是出现了某些产品，本来原料和加工成本并不高，却因为独特的“创意”而具有很高的价格。

二，“创意产业”被从劳动中剥离出来，被视为不消耗能源的、绿色环保的经济部门。有的发达国家把设计作为主要发展方向，而将高能耗和污染的生产制作部分向不发达国家转移。各国都在积极鼓励发展“创意产业”。

三，人们普遍相信，好的创意是决定产品成功与否的关键因素。在此基础上，学习如何获得更好的创意成为教育的核心。出现了“头脑风暴”、“随机语词时钟”之类刺激创意诞生的教学方法和创意工具，创意催生机制日益发达。

四，不但出现销售“创意”的生产者，也出现了富于“创意”的消费者。人们在多种消费领域为创意买单：规划一条更有创意的旅游路线；穿一身更有创意的服装，吃一顿富于创意的新派的私房菜。创意和“个性”的概念结合在一起，流行杂志和电视节目上，创意引发性感的尖叫。人们的日常生活正在模仿艺术家：通过从各种“个性套餐”中进行选择性消费，创意填充了个性的空洞，为自我提供了一种超越控制的自由感。

这种创意的发烧投射在艺术界，画廊、艺术媒体、批评家、策展人甚至收藏家都在努力地变得富于创意。艺术家成为一个接一个的创意给出者。艺术家大量雇佣助手和工人完成制作部分，甚至有些创意部分也开始合作化。艺术家们之间互相保密方案，艺术家下意识地认为他们设计的形象拥有专利，可以复制。有的艺术家甚至为他们的技术工艺申请专利。

这既是创意时代的影响，很大程度上也和现代展示制度有关。过去的艺术家不需要向策展人或美术馆提交方案。他们只有模糊的“腹稿”在心里酝酿。他们在宣纸前略微沉吟就动手挥写，边做边想。手的动作和脑子的判断是交替进行、互相引导、互相修正的。他们最终的成品也不是为了展览而存在的，一般有订件才作，或者事先做出来等待销售。他们依据自己时间、进度的可行性，一般不存在先确定创意，然后批量制作的模式。

在展览时代，艺术家必须提供清晰的构思、场地的要求甚至器材和材料清单，才能从展览规划部门那里获得制作经费。通常方案一经确定，制作严格按照计划进行。随意修改确定了的计划的艺术家一般会被策展人认为不靠谱。这样，作品的制作过程只是方案的物理化过程，即使工人的制作精粗优劣影响最后效果，艺术家加以控制，最多也只是一个监工，确实不需要自己动手。这种情况，越是和展览制度紧密相关的创作类型就越是明显。例如装置艺术家很依赖于展览，就很



依靠这种方式。画家与此距离稍远，但不幸也有画家演变成形象设计者，形象的绘制成为可以外包的单纯的劳动。

当代艺术中这种艺术家的创意活动和作品的制作过程分割成两个阶段的现象，一方面放大了艺术家的生产能力，使我们有能力对付大空间美术馆和越来越密集而且不希望作品重复的展览邀请。另一方面，则使我们越来越远离作品制作的劳动过程，成为单纯的设计者。

而这带来的代价可能是：我们丧失了优柔寡断、涂涂改改、败笔、变卦的可能性，也就同时丧失了神来之笔。我们被锁闭在设计者的云端绞尽脑汁，我们总是在刻意经营、猜想计较。却不会有笔酣墨畅时的忘我境界。我们满肚子谋略和算计，却越来越小心翼翼。最大的代价是：这样的创意可能可以让别人惊奇，却不能让我们自己意外！于是，创造变成了工种，而不是幸福。

当代艺术创意与生产的分隔，制度性的原因是艺术家被现代展示制度绑架。我们被庞大的美术馆空间诱发了空间占有欲，于是不得不依靠大批工人来制作和布置大型作品，于是把自己挤到了不动手的设计者的位置上。我们被高密度的展览邀请诱发了时间上的占有欲——每一个策展人都潜在地渴望你专门为他的展览制作新作品，于是我们不断地在出方案，必须按照展览日期完成制作，于是不得不依赖大量工人来进行，于是把自己逼到了项目管理者的位置上。实施方案的过程中，我们不是完全不可以变卦，但是代价太高。所以我们在设计方案的时候思虑周详，东张西望。等到决定做出，制作过程沦为对意志的简单执行。而最终的成就感被我们自己收入囊中，帮我们制作作品的助手和工人只是出卖劳动时间换取工资的劳工。由于我们的制作目标是预先严格设计的，所以制作结果是预知的，制作过程既不需要我们也不吸引我们。我们是**沦为**创意者了。



邱志杰 《我曾经七十二变》 装置 2009



让我们再次回忆一下泛创意时代之前的状态：

那个时代的劳动者崇拜熟能生巧。卖油翁“钱自孔入而钱不湿”，谦逊地说自己“唯手熟耳”；庖丁解牛游刃有余，得心应手，踌躇满志，骄傲地说：“臣之所好者道也，进乎技矣”。不管是谦逊还是骄傲，我们从不怀疑，通过长期地磨练技艺，深刻地理解课题，能够达到“技进乎道”的伟大境界。我们并没有操心创造性，且不说比起合乎大道，创造性是否还在其次。像庖丁那样杀牛的声音合乎音律，动作等同舞蹈，我们当然同意那是艺术。

这时候，艺术的创造性是从劳动中自然地生长出来的。创意与劳动并不是绝然分割为两个阶段，而是平滑地过渡过来的。一个老中医写着药方，写着写着忽然就忘了有人等着抓药，他开始摇头晃脑，笔尖的字也抑扬顿挫龙飞凤舞起来。这时候，他就由写字的状态进入了书法的状态。写字的人和书法的人并不是要用职称证书来分开的两群人，而是不同状态下的同一个人。

一群人盖房子夯地吆喝着号子，大家一起起哄，喊到 Hi 的时候，变成了合唱，停都停不下来。这都不是传说，这是我小时候亲眼所见。

这时候，艺术的创造性，似乎只是你全身心投入劳动，挥汗如雨到了缺氧状态的一种动作变形。然后等你停下来冷静下来，你发现刚才的结果是神来之笔，不可复制。你发现那个忘我的时刻，你的手下已经不是在制作，而是创作。

雕刻龙门石窟的那些人，烧制宋瓷的那些人，制作明式家居的那些人，古希腊画瓶子的那些人，中世纪画圣像的那些人，他们应该都没有用头脑风暴的办法来苦心创意。他们只是照着法度和规矩，照着师傅所说的经典的标准去生产。甚至可能只是为了糊口。在产品 and 作品之间何曾有间？但是一代代下来，创新从来没有停下过脚步。似乎在标新立异的努力创造之外，创造性另有一个更深的源泉，那是从忘我的劳动中自然地流淌出来的。

别说只有手艺人是这样，我们的《兰亭序》和《祭侄稿》何尝不是这样？笔冢和墨池都是证据。Art 自古就是技艺，难道不是我们后来才用了浪漫主义的艺术理论，用创意的神话，重编了艺术的故事？

就像喝酒喝到最后一口醉了，也分不清是从哪一杯开始醉的。那种创造中，写字到淋漓酣畅起来，上升为书法；屠宰师傅的技术够帅，上升为舞蹈，劳动者的内在体验随着身体劳动不断深化。越熟悉对象和工具，越深刻地理解了世界和人生的机密。手艺就是修炼。随着手艺的精熟，人的精神境界也在不断攀升。似乎是手艺的规矩和任务的要求，导致佛家所谓的由戒生定，由定生慧。巧手塑造出自己的慧心。手艺在平时创造出手艺产品，也创造出手巧心灵的手艺人。在那些得意忘形的时刻，它创造了艺术品，也把手艺人创造成了艺术家。

我知道自己背叛的是一种何等强大的新传统。在这个展览时代，个人主义的创意时代，在一代代的机器面前，手艺人们都已经穷途末路，艺术家还能回得到那种耐心的修炼中吗？

如果不能拒绝展览，我们起码可以拒绝提交方案，只在自己的作坊中按照自己的时间表和课题推进的进度，慢慢地完成工作。我们可以有更充分的时间和更深的缘分和作品一起成长，直到那个忘我的时刻终于到来，作品脱手而出，卓然自立。不但带它自己，也带我们到达“创意”设计之外的地域。

这样我们就可以更多地自己动手，让双手越来越深刻地熟悉一种材料和工具，在劳动中获得一种身体的知识，让我们的思想学会跟随双手而不是语言。让做艺术的过程更像学会骑车和开车，学会游泳或者溜冰，而不像打听到八卦。

这样我们的方案就不用想得太细，甚至不用去想。我们马上就开始动手，我们只是跟随工作中的岔道，机会不断地闪现出来，头脑根本跟不上劳动的创造力，以至于我们很想为每个阶段留下备份。这样，最后成形的现实背后都是无数被放弃的可能性，它不得不是冰山一角，但它身上藏着的机缘从来不会断绝，它随时可以是重新蔓延开来的创造／劳作活动的入手处。

如果不能拒绝空间，我们起码可以化整为零，把空间的尺度转换成时间的长度，让整体中容纳生长的痕迹，用蔓延和积累代替撒豆成兵。因此我们要重新评估重复的意义，重新学习尊重重复。在时间和人生中哪里有彻底的重复？不管重复制造了熟练还是制造了厌烦，它都在导向不可觉察的进化。

这样我们就不得不放弃全盘控制最终结果的规划设计狂想。我们让制作、观察和想象贯穿整个过程，甚至在每一个时间点上都不可分离。

这样我们就不会有无意义的时间，我们的时间段不再分成苦心孤诣地设计方案和游手好闲的监工阶段。

投入劳动，用一种技艺来生成不可预知的成品，同时也是一点点地打磨出不可预知的自我。越是深入一种技艺，越是抵达物我之间的贯通之道，不可设计的自由。创造性的劳动成为修身、造物和在世间作为的三位一体，所以是总体艺术。

重谈“技进乎道”，不但是为了用劳动挽救艺术，更是为了用艺术挽救劳动。

两千多年前的那天，伟大的解剖艺术家庄庖丁师傅，表演了神奇的技艺之后，提刀四顾，傲对王者。那时候手艺人从来不自贬为劳工，卖油翁的谦逊甚至也是骄傲的。哪来的自信？因为自信是有道之人。

我在河北曲阳做社会调查的时候，开仿古石雕作坊的刘师傅告诉我说，他做得越认真越好挣得的钱就会越少。因为如果要做一个极好的满分的菩萨像，精心雕刻加上精心做旧需要两三个星期。而做一个一般过得去的及格的菩萨像，只需要一个星期。但是二者只能卖出一样的价钱，因为外行其实分不出差别来。但是他还是会力求做最好的，为的是在村里的体面。那个村庄是个做仿古石雕甚至假古董的专业村，六百多户都干这行。石雕上不用署名，村里人一看就知道谁的手艺。每家的雕刻技术可以教徒弟，但做旧技术都有独特的配方，传男不传女。刘师傅家的手艺在村里数一数二了，“丢不起那个人”，只好少赚一点。

刘师傅的徒弟，先学打石狮子，然后打弥勒佛，再然后观音，每一尊石像都是从都到尾一整套工序学下来。几年之后可以出师。他们都珍藏着自己第一个打的石狮子，其实那些个处女作都是歪瓜裂枣的很不像样，但是他们珍惜。随着技术的成长，看着处女作自己也好笑，但留着。

作为可能的假古董制造者，他对某个阶段的佛教雕塑史的了解其实远远胜过学院里的美术史老师和拍卖行里的鉴定专家。刘师傅的劳动状态中，对规矩和传统的尊重、品质的追求压过了盈利。他已经不是金钱的奴隶，村里同行的赞美和尊重就是最大的价值感。他告诉我他最爱的是青州的某一尊北齐菩萨像的时候，

眼睛中闪着美和幸福的光芒。他的状态其实已经很接近艺术家，甚至可能还超过一些“当代艺术家”。

和他们相比，那些被收编在大型雕刻集团的工匠，分工明确。负责开大料抛荒的一件接着一件地抛荒，负责抛光的一个接一个地抛光。雕刻观音脸部的不许学如何雕刻手部，负责雕刻手部的不会刻底座，更不知道怎么抛荒和抛光。他们已经是流水线上的现代劳工。因为只会工序中的某一道，他们如果脱离了工厂，根本无法独立揽活谋生。他们的劳动，只是用体力和劳动时间来交换生活资料。因此，他们厌烦自己的工作。他们不幸福。

我想说的是，刘师傅的劳动是有尊严的，带来幸福感和成就感的劳动。连他们的徒弟，也因为梦想而快乐。这些人往往心境舒畅，家庭和师徒工作关系都很和谐。这样的劳动者，不会从富士康的楼顶跳下。

有尊严的劳动的条件，值得我们深入研究。

一个人独立完成全套工序的程序，以及刘师傅所在的共同体，也就是村里的同行，无形中提供了成就感的重要条件——署名权。其次，这样的劳动的最高标准是美学标准，劳动品质和感性的敏锐度息息相关，劳动者有机会投注和发展自己的感性。再次，劳动品质的提升，得以在一件件最终产品之间得到表现。于是，他们在追求高品质的自我满足和对外来赞美的过程之中，开始追求劳动过程本身的美感，最终放弃了本来的功利目的。这种对赞美、自我满足和品质得追求，稍微再往前走一步就是艺术。如果有一天，极度熟练的他为了村里人更大的赞美，开始整合他自己心中各种相互冲突的美的至尊，开始 Hi 起来……

我们看到有两种劳动。有的劳动有机会上升为艺术，因此带来幸福感。有的劳动只是替代机器，并终将被机器所替代。有的劳动兼容梦想，有的劳动剿灭梦想。后一种不幸的劳动叫做“资本主义”，而前一种，安详幸福而通向艺术的劳动，绝不是大家此刻心里冒出来的那个“反义词”。此刻，那两个词可能不像大家以为的那么对立。当然，更不会是“创意产业”。

这个时代中，如何让劳动具有尊严，带来价值感和幸福感，依然是严重的政治问题。只有当艺术受到劳动的滋养，艺术才不会沦为肤浅的创意。只有劳动能够平滑地通向艺术，劳动才不是绝望的。要让劳动和艺术互相拯救。

## 5.8 顺理成章：在本质之处思考，在关键之处下手

上节我们说“技进乎道”，是通过长期的浸淫和锻炼，来了解事物中的道理。依顺道理来书写，就叫“顺理成章”。依顺道理来行动，就如顺水推舟。我们观察、研究、用行动去亲证，都是为了达到理解。道理并不是藏在深处的东西，而是就在眼前而我们视而不见的关系。所以，理解是转变，就是从“看不出来”到“看出来了”的一种转变。是顺应道理得到解放。

在前面的讲述中，我们慢慢形成了这样一种思维方式和工作习惯：在创作过程中我们需要对于我们的创作所涉及的课题和任务有明确的认知。我提出要归纳关键词和建立核心关怀，要先进行长期的文化研究，就是要对我们的工作区域有一种整体的了解。我们不但要了解已知论述、成果和发生过的误区，特别更要了解目前成为问题的问题。通过不断地磨练自己的实践能力和研究能力，最后我们能够养成一种**全景的眼光和抓住重点**的能力。有了这样两种能力，才可能最终把创作立足在根本问题上，而不是枝节性的小打小闹。

全景的眼光，或者说，一种“场”的意识，是要从空间角度和时间角度都能超越单个事物的独立形态，在它与周围的事物的联系中定位它。我们知道了它与什么东西有关，它在什么条件下才起作用，我们知道了它所由来的缘起，和在某种条件下可能的去路，就能知道什么样的改变、加工对于这件事来说是真正起作用的。要了解一事物，必须了解这个事物所置身的整个系统；要对一个事物起作用，就必然对这个整个系统起作用。这是中医的思路，治一个人脚趾头的毛病，有可能要治他的肝脏。而要治好他的胃病，可能是可以从脚底板下手的。所谓头痛医脚，脚痛医头。只有全面了解整个系统的工作方式，才能找到这样一种准确而有效的下手办法。只有进行全局思考，才能进行关键思考。

我们不是传统意义上的本质主义者，所以我并不相信在事物的内部存在着某种叫做“本质”的物质。似乎可以从事物中提炼出这种“本质物质”。相反，事物是在整个系统中获得它的定位的。是在对于周围的事物起作用的过程中建立起它的价值来的。也就是说，本质不是一种先验存在，但本质是可以在分析和比较的过程中构建起来的。这样一个构建起来的本质也会在变化着的关系中不断发生变化，但在变化中的任何一个时间节点，我们都能够赋予事物一个本质。找出本质的工作其实是一种命名工作。当然，命名须得合情合理，命名更得富于创意。这样的命名，须得首先有全局的了解，所以，全局思考就是一种本质构建。而这样被命名的本质，是关于本质的有待被证伪的猜想。一种有效的猜想，将使我们能够有效地下手工作。

在了解了整个系统之后，就为你带来了自由。你要破坏一台机器，如果你不了解它的整个系统，你只会搬着石头狠狠地砸，那会毫无效果，或者可能事倍功半。如果你对它的内部构造和工作原理有深刻的理解，那你只要在关键部位放进一粒沙，做些小小的改变，就能完全改变整个格局。是谓点穴：经济而有效，事半功倍。这就是，在本质之处思考，使我们找到了关键之处；在关键之处下手，使我们下手在一点，有效于全局，这方称高手。掺沙子的能力，来自理解的眼力。

有很多作者，未对本质问题进行全局思考，对于所涉及的事物，只接受了俗见与定见。在这样的俗见与定见的基础上，用它来讲自己的故事，一时一地叫人感兴趣。人们又往往把精力花费在做工的精致上，或在粗浅思考的外部进行华丽的包装，或一味扩大规模来取胜，这样的工作便无非是功利性的工作，也无非是枝节性的工作。功利性的工作与枝节性的工作也可能得逞于一时，甚至也可能因为在具体的情境中而能有现场的煽动力，钓得一时一地的名利。但不在根本层面上工作，终归无法拓出长远而多向的道路；不在本质层面上有所追问，便终归只是应用性的二手工作。站在道理的层面上，才能不求尺幅数量而自成其大，不求工而自工，不求文而自文。事实上，真正在根本问题上有所推进的作品，会使细枝末节的处理变成怎么做都对。而精心的雕琢与推求，便成了二流。

总体艺术工作者，应以全局眼光，在接近于根本的地方展开工作。具体要求是，我们不但要运用一种媒体来做某些事，我们在应用这种媒体的时候，一定要同时对这种媒体进行新的定义；我们也不但要使用某种材料，在使用这种材料的时候一定要对这种材料的定义提供新的看法；我们可以处理和涉及某些具体的事物，使用这些事物的时候一定要对人们对这些事物的理解有所改写。这样，我们也可以绘画，我们也可以摄影，我们的绘画是关于绘画的本体论绘画，我们的摄影是关于摄影的本体论摄影。我们也可以使用天安门和大熊猫这样的图像，我们的使用一定会涉及到人们此前对之的使用所形成的思维定势，我们的使用便是志在超越这种定势。

不管是使用一种材料或是使用一种形象，抑或是运用一种媒介，都要深入这些材料、形象和媒介的根本之理。顺理成章，才是物我互构，而不是强奸这些物质。

以摄影为例。1997年以后，以“观念摄影”的名义，很多来自美术学院背景的作者开始使用摄影作为艺术媒体。特别是近几年，摄影作品在艺术市场上获得了机会，就有越来越多的新作者加入。在形形色色的以摄影为媒介的作品中，“私摄影”、制景化妆之后摆拍和后期的数码处理成为主要的手法。

“私摄影”是一个来自日本的概念，典型特点是随时随地地拍摄，拍自己所看到的一切——内容很自然地涉及私生活，特别是亚文化人群的私生活。因为这种工作方式廉价，对器材要求不高，在数码相机时代很多年轻人可以方便地上手，所以从事者多。但是这种工作方式并不对“何谓摄影”这样的本体论问题进行讨论，必定渐渐陷入题材决定论。你与“私摄影”的作者谈论作品，他们一定和你大谈题材本身的动人之处。比如民工和三陪小姐的生活是如何艰辛，同性恋者是如何不为外人所知，某个街区是如何隐秘，如此等等。这种题材决定论把摄影定义为最原始的记录，并未对这一传统定义提出新的见解，只是在这一定义的内部进行应用，用于各种自己所感兴趣的和所可能触及的题材，他们便注定无法超越优秀的新闻记者的工作。

数码处理很大程度上基于 Photoshop 之类的图像处理软件的功能。其下流者，把图像做一些对折、拼接、调色，如同软件功能的演示，制造出花哨的壁纸，这自然和摄影无关。把数码处理和摆拍互相结合，有时候会涉及“真实”的概念，

这倒是摄影的根本问题之一。但是坊间所见的这类图像，大多致力于拼接处理出明显的令人不可思议的戏剧性图像，对于已经生活在数码环境中的当代人来说，这些图像一眼就可以想到是数码处理的结果，因而其实也无法真正和“真实”的概念搭建起关系。这类工作，用摄影获得写实图像再用数码处理来调度这些写实图像，它所涉及的问题其实更多的是戏剧的问题，或写实绘画中的构图的问题，而和摄影的概念无关。

制景化妆摆拍的问题与此类似，也都是在把摄影作一种工具性的使用。制景和化妆、调度任务都是戏剧的问题，所以当这类作品力求效果逼真的时候，它的通病便是像剧照。而当摆拍和化妆制景的目的并不求真时，明显的摆设和化妆，便成为一种表态：动作是一个姿态，道具和场景是一个舞台——“我觉得它就是假的场景，也不是要刻意去还原一个真实的场景，是被虚拟杜撰出来的”（某作者语），这样的工作其实更类似于写作。因为那些形象更多地是作为概念存在，而摄影这种媒体所能提供的逼真的细节在这样的作品中并非高度必要。

我们如何来认识和构建摄影的本质呢？如何才是在摄影的关键之处下手呢？我们需要先对摄影进行全面的文化研究——从技术可能性到摄影的文化史。亚当斯把摄影的本质设定为光的显形范围，于是分区曝光和包围曝光顺理成章而出。布勒松把摄影的本质设定为从运动中截取的瞬间，于是决定性瞬间的工作方法顺理成章而出。这些工作都是既站在照相机工作原理独特的技术可能性之中，抓住了这一媒体与其它媒体的根本不同之处，又最大限度地实现了摄影的文化使命，是为顺理成章之作。

日本摄影家杉本博司把摄影定义为显隐的此消彼长。他的电影院系列都是以一部电影的长度作为曝光时间。电影从头到尾演完，在底片上留下的所有的形象都消失了，只有过度曝光所导致的光亮的空白。在照片上可以清晰地看见的是电影院建筑的种种装饰，而在看电影的人的眼中，他们看到的只是银幕上的活动的形象，电影院的装饰细节隐没在黑暗中，被忽略和遗忘。艺术家在这里把摄影定义为“有”和“无”的辩证法。摄影是一种游戏，它要建立和人的日常经验相对峙的视觉经验。把我们看不到的给我们看，把我们习以为常地认为可见的事物重新定义为无。

德国摄影家安德烈·古斯基把摄影定义为机械的观看，在这样一种观看之下，相机冷峻地扫描庞大的场景，把无穷的细节收纳进画面，创造出暂新的视觉。他的后辈迈克尔·维塞利（Michael Wesely）则把这种机械地观看更推向了极端。用针孔相机把他的曝光时间延长到了惊人的两年之久。两年间镜头所面对的一切在底片上留下的痕迹虚实相生：高楼在生长，道路时隐时现，吊车留下些微的痕迹。这些摄影者的工作都直接建立在对于摄影的本体论思考之上。站到了摄影的道理之中，所以都能抓住关键之处来下手。这样的摄影的完美性是一步到位的，并不是细心雕琢的结果，这就是我所称道的大

摄影只是一个例子，我们用绘画、装置、录像、表演，也都一样，务求对于所使用的媒介能有深及本质的思考，而不是不加反思地当作工具来用。我们用着工具的同时，得想着这个工具对我们来说到底意味着什么。我们涉及某一话题时也一样，必须先找出这个话题对我们来说真正的意义。找出了这一点也就建立了

它的本质，同样也就找到了应该在什么地方下手的原则。在关键之处下手，把力量用在正确的时机和位置，自能四两拨千斤。

我们此前讲到艺术经验的层次，在惊异感、苏醒感之上，还有必然感。工具性地利用材料和媒介，再怎么样的奇思妙想，都只能导致惊异感的惊叹。只有站到道理之中，顺理成章，才可能走向必然感。

本质是建立起来的，不同的人可能就同一事物有不同的命名。但事物又是处在客观的时空结构中的，事物有其自身的逻辑。只有全面而深刻的观察，长期的体会才能理解事物内在的机理。不同的命名式的本质建构，总是从不同角度在穷理。总是在形态上成其家族相似，总是在根处相会通。随意的见地，若不依客观而发，便只是偏见而不是真切的认识，也便不能抓出要点。不能抓出要点，便不能打在痛处。偏见和迷信足以骗自己，不足以动他人。而总体艺术，所求的恰恰在于动人，尤其是要在整体的系统中有所做功。



邱志杰《多米诺骨牌—小的推倒大的》2009.



## 5.9 磨砖成镜：把艺术编织在日常生活之中

我们要在本质之处思考，在关键之处下手，最直接的结果是改变了人们对于艺术的理解，促成对于艺术的重新定义。当然，我们知道，艺术从来不可能是自我定义的，而是由文化所定义的。我们下手改变了艺术，其实是在下手改变着文化。这个过程可以进行反证——只有当我们能够对文化有所改变，我们才称得上对于艺术有所作为。而改变文化，更进一步地说是改变了我们的生活态度和习惯。

原则上，所有的艺术想要能被视为是艺术，归根到底都必须直接或间接地对于人们的生活态度有所改变。一个画家在工作室里，关着门画一些很私人的意象，只要这些意象切合于文化转型的需求，就有可能在适当的机缘获得传播，最终成为具有社会影响力和创造能力的公共形象。但是这个过程可能是漫长和间接的。这样的机缘也可能始终都不会出现，也可能出现了之后，在转换为社会性的实践的过程中，被大量干扰性的信息所附着。艺术体制就是用来将艺术家的个人意象转换为社会图像的造型过程。在这样的转换过程中，艺术和文化体制有着自身的语法，这些语法为了维持自身运转的需要，依赖于大量约定俗成的表述，而这些约定俗成的表述正好有可能破坏作者所营造的艺术态的强度。文化体制有一点像一个自作主张的翻译者，总是会在转译的过程中加进一些自己的意思。所以一个艺术家如果过于信赖现有体制的转换功能，如果说不一定会被体制的力量所裹挟而去，起码也会为体制所碍手碍脚，掐头去尾。

更何况，文化体制本身除了是不合格的翻译者，还是趋炎附势的翻译者，它们倾向于对新生力量视而不见，而热衷于对时尚的名字和说法加以追捧。一个真正有建设力的艺术态，不见得就能有效地被体制所关注，特别对于青年来说如此。

基于这样的局面，总体艺术提出一种相应的主张：除了不放弃美术馆和画廊作为阵地，利用现有文化体制来实现艺术理想，让它为我所用之外，我们还要更主动地创造改变系统的机缘，要做出努力超越艺术和文化体制的局限性。具体方法就是，我们总是必须有一部分工作，直接运用社会空间来工作，在社会空间中工作。我们在展厅里的工作，应该成为这个社会空间中的工作的冰山一角。

前几节讲到过的运用艺术接受者的观念系统来工作，就是用社会空间来工作；进一步，把事件及其反应过程纳入作品的材料的范畴，同样也是在社会空间中工作。当然，美术馆本身也是社会空间中的一种——这么说也固然没什么错，但这么说也没什么劲。我的意思是，要在艺术和文化体制之外的更广阔的社会生活中展开我们的艺术工作。也就是说，在日常生活中展开我们的艺术工作。

维特根斯坦提出过一个非常有趣的问题：我们为什么不造出多个词汇来描述不同的咖啡的香味，而要说：这是苹果味道的，那是橡树味道的（大意）。在日常语言中，我们总是通过共同经验来进行互相沟通。而这些共同经验，势必是类似于苹果和橡木这样的日常生活经验。过度特设了特殊意象，过度建立艺术家自己的特定意义的词汇系统，这样的工作的害处还不在于使艺术变得不可通约，

而在于使它失去了重新组织日常生活的机遇。我们总是要不断地回到可以共享的日常经验，作用于可以预测的日常经验。这其中最有效的办法，就是直接把作品编织在日常生活之中。

我们要这样来设计作品：让它铺陈在日常生活之中，必须每天不停地做一点。作品可以附着在一种日常生活行为之上，直接基于日常行为，将其改造为艺术行为。我们可以有吃饭的艺术，穿衣服的艺术和走路的艺术。这样，一方面，日常生活中的种种事件和机缘都将融入作品当中，为你的作品带来意想不到的丰富性和温暖可亲的世俗性。另一方面，由于你的作品所涉及的日常行为也是你的观众的日常行为，你有更充分的机会来对他们的习惯产生影响。

成熟的现代观众，特别是现代先锋派观众，他们进入艺术空间的时候每每会调整自己的心态，抱着跌破自己眼镜的勇气和谅解一切荒诞的决心。而在他们的日常行为中，他们将又恢复成一个理性的循规蹈矩的人——这正是你趁机对他们的观念系统下手进行操作的大好机会。

最后，也是最有意义的是，你甚至可以暂时不用去考虑艺术的好坏，最低的底线是你使你自己的日常生活变得富有趣味。你通过做作品点化了自己的日常生活，使它以一种有别于陈规和常情的方式，变换了运行的轨道。你不但得到了好的艺术，而且得到了好的人生。

一种艺术行为在文化艺术体制中腐化而丧失真正的影响力的例子，在艺术史当中所在多有。近的例子就有行为艺术的堕落史。

行为艺术发端之初本来充满了总体艺术想象，多带有改造社会的宏图大志。达达和超现实主义的行为本身都惊世骇俗自不待言，更重要的是他们都是激进主义的社会思潮的一部分，艺术方面的志向其实只是其很小的、很附属的一部分。在六十年代行为艺术进入鼎盛时期时，艺术家们全面介入社会改造的雄心也不曾削弱。除了有博伊斯的社会雕塑的激进主义想法，激浪派的其他艺术家也都热衷于在社会空间中工作。在欧洲，激进艺术家们更多地是以事件艺术的方式介入社会空间。在美国，行为艺术以偶发艺术、过程艺术、身体艺术等各种名目呈现，也多带有反主流文化的社会改造想象。偶发艺术的代表人物无一不积极地倡导“如生活的艺术”。然后，行为艺术被接纳入艺术体制，收编在“Performance”的名下——如今我们把它翻译成了“表演艺术”。从行为、事件、偶发到表演艺术，是一个不折不扣的萎缩的历程，是由社会改造运动的急先锋萎缩为小品演出，由街头退缩到酒吧和舞台。今天世界各地的“表演艺术节”模式，渐渐成为极小的圈子里面的极少数人互相手淫的秘密聚会。往往是世界各地的“Performance Artists”圈子中的某一员搞定了一笔钱，把哥们叫来，大家依次粉墨登场，每人折腾个半小时，互相稀稀拉拉地给一些掌声。这样的“表演艺术”已经和表演发生地的文化现实失去实质的联系，更谈不上有任何改造力，连改造的企图都不见得有。这样的萎缩过程发生在欧美，也同样发生在中国。正是因为陷入表演艺术节的模式，行为艺术不再具有介入全社会的意识形态的力量，它不可避免地沦为实验戏剧小品的练习——事实上，一些激进的实验戏剧，反倒要更有社会关怀得多。



《谜宫》多媒体剧场 总体艺术工作室 2006

这样的表演艺术的悲剧，正是从它脱离日常生活的时候开始的。今天，世界各地的行为艺术工作者开始谈论“现场艺术”——如果不能在改造日常生活的雄心之上有所复苏，改变名词亦将无济于事。真正的现场是社会的现场，历史的现场。只有在历史的现场中定位现场的有效性，才能拯救行为艺术的衰颓。

虽然展厅依旧是我们的象征领域中的阵地，但展厅里的工作，应成为日常生活中的艺术实践探入墙内的枝干。真正的树木是墙外的主干。没有墙外深入大地的根系，展厅的枝叶终归是迟早枯萎的摆设。只有当我们身在展厅心在社会空间，只有当展厅中的现场只是墙外的历史现场的冰山一角，展厅才不会成为自囚的牢狱。

历史的现场是艺术家和真实的社会空间的关系，是艺术家和真实的社会事件的关系。它可以在具体的个人和个人之间发生，可以编织在包围着我们的公众事件和媒体之间。进入历史的现场，是要在具体的历史问题之中凸现艺术的可能意义，并且反向寻找艺术的可能方向。强调日常性的目的，在于只有强调日常性，我们才可能真正获得超日常性。孤立在日常生活之外，建立起一套自足的话语系统，这种艺术想象既无可能也无意义，它的结果不是超日常性，而是和日常性无关。

我们要摒弃那种在家等着的工作习惯，等着有一个奇异的意象闯入我的思想中来，然后去制作它，通过现有的艺术系统去造成它。这种工作方式的前提依然是天才论假设：因为这个意象是从我的脑中想出来的，它一定有价值，它一定和这世界有关。这种天才论迷信害死人。我们在日常生活和日常观念系统中获得做艺术的冲动，我们在日常生活和日常观念系统中获得做艺术的可能。超市、火车站、报纸、饭馆、家里，都是艺术工作的源泉，也是艺术工作的最理想空间。

我们所要做的只是，用积极的行动去调动这些空间潜在的裂缝，在它们的裂缝中掺进沙子。我们的目的是，使这些空间不再坚硬如现实一般，而是柔软如想象一般。

把艺术编织在日常生活之中，艺术的修身意义显而易见：一方面，用漫长的重复的日常时间来酿造作品，延长发酵的过程，使作品具有了生活本身的绵长和复杂性。沾染了足够多生活的灰尘的时候，作品开始变得绵厚和丰富，一言难尽，不能被暴力的阐释所消化。日常生活成为我们入侵美术馆白盒子的根据地。另一方面，持续地有作品在进行的日常生活，点化了日常生活。把我们的日常生活中主流意识形态的宰制中夺取回来。此外更美妙的是，当作品编织在日常生活之中的时候，作品与非作品的界限变得模糊，创作时间与非创作时间的界限变得模糊。我们甚至时常忘了自己正在做作品。工作与生活时间的分割，本来就是现代资本主义的时间制度。日常生活艺术，要从现代时间制度那里夺回我们生活的创造力。有异乎寻常的作品存在，日常生活就无法被抹去，它成了我们的牵挂，也成为了一种精神的体操。

因此，总体艺术工作者必须有自己的日常艺术项目，可以是短期项目，也可以是终身计划。因此，总体艺术必定是一种激进主义。

我们谈论激进主义，我们相信一个好的艺术作品，必定是最激进的社会思潮的触发者。但是我们要指出，激进主义并不必然等同于反社会行为或反政府言论。一种已经成型的话语就必定不是一种够激进的话语，而一种貌似激进的话语很可能早就是一个社会中历史悠久的陈词滥调。最激进并不是最极端的思潮代言，而是怀疑主义。是对任何成型话语的不信任，是对理性本身的质疑。

## 5.10 发动群众：从群众中来，到群众中去

上节说到，在社会空间中工作，用社会空间来工作。社会空间不是我们“躲进小楼成一统”的传统工作室，在社会空间中工作，就是在众目睽睽之下工作，故意在公共场所工作。公共空间和公共时间都有着它自身的规范，作品的介入将成为和这些规则与惯例之间的博弈。作品用自身的荒诞性证明了现实的空间界定和时间设定本身的荒诞性。证明现实的时空制度，在貌似理性的背后存在着的本质的非理性。制造问题现场，不但是用于折射社会心理，更是为了解构僵化的社会心理。

这样的公共时空，当然总是充满了他人的。只要我们在公共空间中工作，他人就总是在场的。夜晚空无一人的汽车站或天安门广场，他人依然在意识中在场。在一个公共时间展开的行为也同样定位着他人的在场。这个他人又总是复数的，即使只有一个人，作为创作时的意识对象，包含了他所将传播向的人群。所以，我们把他人的在场看作群众。

作品是要对他人生效的，追求有效性的艺术家，事实上必须自我进行他人化。即，站在他人的立场和条件上，来预测作品的生效，并凭借这些预测来不断地修正作品。他人是群众，因此，最好的艺术家是那种能够尽可能地预测群众的动态倾向的人。

从《延安文艺座谈会讲话》之后，左翼的艺术理解是：艺术首先要为大众服务，同时又不是媚俗地迎合大众，而是负有教育和提高大众的职责。总体艺术的理解是：我们将为大众提供的“服务”也许不是大众主观上愿意接受的。

生活在理性的日常意识形态之中的群众，受到主流意识形态体系的麻醉力的控制，他们不会自发地反思他们所秉承的信念，当然也不会主动地寻求对这些信念的哪怕是暂时的终止和搁置。大众走进美术馆其实颇带有误会的成分：他们多数是抱着受教育和寻求愉悦的目的前来的。但他们将文明设定为传统的延续，他们理解的受教育更多地是已成型的观念的温习，而不是观念的改变——虽然那才真正是教育的本质。至于寻求愉悦，更是需要避免受挫感和焦虑感。注意，照我在上一章的分析，艺术感里面基本上是不包含愉悦感的。给人带来愉悦感的往往是艺术的遗体。我们不提供遗体，而提供必需加以直面的情景——我们的“为大众服务”是提供焦虑感、苏醒感等服务。

这些感受对于群众来说主观上未必好受，所以就谈不上什么媚俗和迎合的问题。这些感觉如果如期出现，的确是对大众的教育，虽然这种教育未必让他们愉悦，却有助于他们的发展——他们的发展的前提首先是从他们所受控的意识形态那里解脱出来。剥除面具和身份之后，重新想想怎么过下去好。这种机缘，对于天真的意义上的人来说自然是一种提高的可能性。对于道学先生来说，也不妨是一种颓废。毕竟，我们的艺术理解和左翼思想者还是不大相同的。我们并不相信艺术是某种更为先进的意识形态的宣传工具，对于我们来说，即将取代现有的主流意识形态的新的意识形态，未必就是更先进的。让人民摆脱老意识形态的枷锁，再用一种更先进的意识形态来麻醉人民，那人民不就是刚逃出狼爪又落入了虎口？艺术所能做的不是为任何意识形态作开路先锋，即使那个意识形态比当前的显得更正义或者更人性。艺术要做的是，在人们被一种意识形态麻翻之前，尽可能地延长他们清醒的时刻，尽可能地让他们多一些机会自由地思考和选择。以艺术的立场看来，这才是唯一的正义和人性，虽然这一努力是注定要失败的——一个社会总需要一种秩序，不能大家都优柔寡断地不愿就范于主流意识形态。会有警察来逼你就范，而警察比艺术家强大很多。

因此，如果我们要做的是如此这般的艺术，如果我们要为群众提供这种群众并不享受的服务，我们就得更用心地处理我们和群众的关系。我们得从群众中来，到群众中去。

既然本来就是要对群众起作用的，莫如直接就以群众关心的话题作为机缘。既然要作用的是群众的信念，莫如直接运用他们的信念作为作品的材料。这就是我们所要把观众的观念系统作为材料的原因。群众作为许多有意志的个人，在作品中能够自由地呈现他们的意志，我们在这种工作中只是设定他们的意志表达的特定范围和方向，组织他们的意志之间的矛盾相遇，或是将其用于前所未有的场域。这时候，群众是活跃的，自由的，他们和艺术家之间的关系也是平等的。他

们的表达成为艺术家用于质疑这种表达的材料，但是艺术家在运用他们的表达作为材料的同时并没有妨碍他们的表达。

这种对群众资源的运用，和近两年来中国艺术界出现的“民工潮”时尚有很大差别。有不少运用民工在作品中的做法，只是依靠廉价劳动力来扩大作品的规模。参与作品的民工和在作品中署名的艺术家之间是典型的雇佣关系。民工们在作品中是没有发言权的，更不能表达意志和习惯等个性化的内容。他们的出场，时常只是作为一张面孔而已。当然，有一些作品本身就是在处理雇佣、劳动力的话题，本身就是在处理民工这样一种转型时期特定的社会现象，在这种情况下使用民工的形像自当别论。但即使这样，以这种方式在作品中聚集人群，依然不是我所谓的群众艺术。在这些时候，你不把别人当人看，别人的进入自然也就起不到人的进入所起到的作用。你依然是自己在工作，你并没有机会超越你个人的可能性。

总体艺术的群众介入理念，要求作品在公众时空中发生，作品本身是基于群众的关注点，群众在作品中能够积极主动地介入。群众在作品之中是作为积极健全的个人出现的，他们所蕴含的所有资源尽可能多地在作品中得到呈现。这种时候，艺术家所设计的作品框架是群众所携带的意识形态得到显现的手术台。他们的自由表达成为他们参与作品的前提。

群众将携带物品和图像，群众将携来观念。群众将出谋划策参与讨论，群众将决定事态的最后走向——群众将自行其事，使事态失控。群众也将承受参与的后果。而且，由群众参与构成的作品对别的群众来说更容易移情——作品形态初步成型之后，把它放到群众中去吧。群众将继续添砖加瓦，群众将帮你给它生命。当然，群众也会以你不愿意看到的方式使用你的作品。这时候你需要不断地调整事态的方向和形式，才能保证作品能够始终作为活跃的艺术台，带来其质疑能力。从群众来，不是表现群众。到群众中去，不是消失在群众的意志之中，也不是要成为群众的代言人。而是让众语喧哗暗暗地跑调，直到群众再也不相信自己的声音。

在这个意义上，总体艺术必定是一种真正的公共艺术。我们一定是过分狭窄地将公共艺术理解成了广场上的一个城雕或地铁站的一幅壁画了。一个会议、一座图书馆、一场节日，一个事件也可以是公共艺术。只要他的制作过程是为公众所关注的，是在众目睽睽下发生的，特别是当他的制作成果最终要呈现在公共时空中——公共艺术中重要的是公众的发言权与艺术家的意志之间反复的讨价还价。我们要建构起这样一个讨价还价的平台。让我们的异动在公共表态的平台出场，并通过这个平台获得放大，最终实现对于公众意识形态的最大作用力。总体艺术不但是真正的公共艺术，还是最彻底的公共艺术。我们通过器物 and 场所的设计、节庆与民俗的改造来进入群众的日常生活。我们进入他们的衣着和饮食，劳动和娱乐，在每一个角落，群众都必须重新遭遇生活。

群众介入的理念是使用群众来工作，和群众一起工作，在工作过程中调度群众智慧和群众力量，超越个人的表述。这种工作总是需要随波逐流，在各种闪现的机遇中把握艺术的尺度。这种共同工作是一种真正的社会行动。作品的参与者是最直接的受教育者，受触动者。同时也就成为你最切近的观众。



总体艺术中的群众介入理念也是它的激进主义的组成部分。如果激进主义意味着全面改造社会，对生活的每个侧面全面下手的雄心的话，面对日常现实中尽可能多的个人产生作用，自然成为总体艺术的必要理念。

对他人的接纳，保证了创作形态上的开放，保证了创作成为永不完成的事业。如果可以选择，我当然选择这样的事业。



宋振《天下没有不散的宴席》 2007

使用一切显性的和隐性的材料，拒绝材料的符号化应用，尊重材料的历史，在艺术取像的禁区之外开发艺术视野；特别是，把人们的观念系统作为材料；并进一步，组织事件及其反应过程作为材料；这是总体艺术的材料特征。

用核心关怀作为长期的修身工具；从现实因缘出发，用内在的升华超越现实；对于社会体系进行全局思考，顺理成章，找到关键，在关键之处下手，这是总体艺术的思维特征。

在日常生活空间中发生，在日常时间中进行。用积极的劳动来完成创造，构建创作的有机体系，并调动群众资源来工作，这是总体艺术的工作风格。

这些，构成了我们的基本理念，使总体艺术作为方法，从其他的实验艺术形态中间确立出来。

总体艺术理念扎根在动词性的艺术本体论上，讲求后效，反对心理主义，讲求实验，反对灵感；对庸俗社会学和私有语言倾向同时进行防左反右的批判。



从本体论中很自然地引出方法。从这些方法出发，在创作实践中形成了社会调研系列、现实行动系列、日常生活系列、技艺修练系列、新公共空间系列……等等。

从而也建立起自己的问题系列：日常生活的景观化批判、中产阶级意识形态批判、教育问题、艺术与治疗、贫困和劳动的研究、乡村建设和现代化反思、个人历史和微观政治、时间制度和身体思想、艺术制度批判、后人类经验……等等。

这些总体基本理念，和总体艺术方法论、总体艺术实践群、总体艺术问题集合，一起构成了总体艺术的理论框架的整体。

总体艺术的“总体”一词Total，也是极权主义totalitarianism的词根——极权主义者往往也是过度的理想主义者。当改造生活的每一个层面的理想，因为未加反省的道德自许，扩张为一种不容置疑的控制的暴力，就导致了极权主义。这种用词上的相似似乎不太光彩。但是，反过来，在既定的分类体系里面安分地工作在我看来也是可耻的，与其说那是民主的艺术，不如说那是资本主义的艺术，或者说，就不是艺术。

我们需要的，其实是关于自由选择和开放的可能性的艺术，总体艺术就是无执艺术，或者说：开放艺术。它的目标是贯通个人修行和社会责任，贯通自由生长的幻想与现实，贯通劳动和创造，贯通日常生活和艺术壁垒。因此，更准确的词汇其实是：

贯通的艺术。

## 六，贯通之道

### 6.1 识空立有

在日常语言中，我们为了沟通交流，必须形成对某个事物的固定看法和固定的说法。就如我们通常说：山就是山，桌子就是桌子——这些构成了我们的固有知识。有了固有知识，我们就有了佛教里面说的“知见障”——这个知识，会妨碍你去用一个更宽广的角度设想事物的可能性——因此我们要去做艺术。通过把这些已经在现实生活中被锁定了位置的事物转换成艺术品，就把这些事物重新放回了可能世界中去。可能世界理论的基本逻辑是：我们的现实世界只是无数的可能世界的一种，是广大丰富的可能世界中获得了实现的一种。

事实是，我们总是会一再遗忘这种现实世界之外的可能世界的存在。为什么需要有新的作品产生？正是因为我们要不断的提醒这种被遗忘了的可能性。艺术作品的出现，就像一次次的闹铃，虽然人类的清醒实在是维持不了多久。闹铃响起之时，原本头绪分明的事物一时千头万绪，一切似乎都不在原来的位置上。此刻，人变得异常敏感，事物的万种可能性喷薄而出，人只有应接不暇的赞叹。然而闹铃响过之后一阵，人又要堕入昏沉。又会再次以为，身边的现实是唯一的选择。

清醒与昏沉原就如昼夜交替，只是那些黎明绝不自行到来，一定要鸡鸣来唤醒。难怪马丁·海德格尔一定要把艺术说成是真理的确立。他笔下的真理，也不过就是那种清醒的状态。在真理状态之中，每个事物依着她所有的可能性而生存，每个事物都有机会成为她所应该成为的那样，每个事物都有机会去实现她所可以成为的那样。这些真理，这个比现实更广大的可能世界从未消失，只是经常并不显现，经常置身于黑暗暧昧中，不是因为她的骄傲，只是因为我们视力太差。

所以，我们所做的貌似新鲜的东西，实际上只是把黑暗的可能世界的某些局部照亮，我们这个事件的可能性在逻辑上早就存在。海德格尔的文章《物》之中，他讲的是做一个陶壶的过程，或者是造一座桥的过程。其实这个过程在佛家那里早有一个精微的解说：

造物的第一个层次的道理是“果从因生”。我们先有了石头，水泥，木材这些材料，然后我们才有可能造一座桥或一座房子。这座桥和房子是“果”，而木头石头沙土是“因”。有因故有果，有果必有因，果是从因而来的，这个大家都知道。

但是果不即是因，因不即是果。从因到果的现实，还需要一些缘，因缘和合才有现实的成果。于是我们来到道理的第二层，我们说：“事待理成”。有了木材石料，木材和石料还不是房子和桥梁，房子和桥梁是以特定结构组合在一起的木材和石料。这时候就要求我们研究结构力学、材料力学，要符合建筑规律，我们才可能盖起这座房子，否则盖着盖着房子就塌了。这些学问便是盖房子架桥梁

必须依循的“事理”。只有依循这些“理”我们才能成就我们的“事”。这个层面也不那么难懂。在“事理”这个层次上说，我们的现代科学把这个“事待理成”研究得非常透了。

然则我们经常注意不到的，其实是更重要的一点是“有依空立”，这是造物的第三个层次：那里已经有一座房子了，你就不能够在同一个地方再盖另一座房子，那里得是一块空地才行。那里已经有一座桥了，你就不可能在同一个空间位置上再盖一座桥。“空”是“有”的前提。先得能“空”后才谈得上“有”。先得有这样的可能性，才会允许出现这样的现实性。但是，很明显同样的可能性不一定导致某一种具体的现实性。在河流上空，空着的地方可以出现独木桥也可以出现现代的钢结构桥梁；在空旷的平地上可以出现堡垒也可以出现农舍和教堂。农舍只是多种可能性的建筑中得到实现的一种，它作为现实性的出现，必定同时阻挡屏蔽了教堂和堡垒出现的机会。

因此，这样的现实性也不会是永恒的，人们完全可以随时在原地上重新清空，建起堡垒和教堂来。就算人们并不下手重建，这农舍也难免要在时间中成住灭坏，终成过眼云烟。也就是说，这样一座农舍的“有”，既是以“空”为前提，随后也必定要复归于“空”。它的自性本空，“有”只是一时的因缘和合，因缘散去之后，这个“有”便不再能在空置中挺立。是谓“有依空立”。

佛教主讲“观空”。任何存在的东西都归诸于空。同样，我们作艺术家的第一个任务也就是“观空”。但佛家讲“观空”的时候差不多是讲看破和放弃。譬如你暗恋一个姑娘，很痛苦。这时佛家便告诉你，你的这个欲望本来是空的，过一阵子你就不再喜欢啦！何况那个一时甚美的美女，也不过是革囊众秽玉女骷髅，过上几年和你丫一样都是一抔黄土。所以你应该放弃嘛，所以你不再痛苦。又假如你又好喜欢一所房子，但是好几千万的价位你买不起，于是你又痛苦焦虑。这时候佛家就又来教你观空。他告诉你这所房子本空。你的肢体本空，名分本空，地位本空，你的欲望本来也是空的，所以你就放弃了欲望。这是佛教消灭痛苦的根本办法——弄得你没胃口，让你发现没意义，让你懒得活了。

佛家这种态度，就个人而言，有机会造就“人到无求品自高”的高尚人品，就整个社会而言，却意味着社会的解体 and 历史的结束。所以，佛教从来都不可能成为历史的主流，但也从来都是对主流最强劲的挑战。

那么我们作为艺术家是为什么也要“观空”呢？一旦能够观空，则一张桌子本来是空的，那么木料它们可以不是一张桌子，它们何妨是一座屋子呢？它又何妨是条狗呢？那么又何妨给这张桌子系上一条链子，拉到草地上去遛一遛呢？当然它也不妨是一棵树，或者是我老婆。我们中国美院过去的校址在孤山，南宋时住那里的前辈大艺术家林和靖先生，就很善于对着树木观空。这位大师就认定那梅花树是他老婆，那两只鹤是他两个孩子，把自己的生活弄得很给力。

诸位，那些以为自己仇恨艺术的人说我们指鹿为马，其实他们是仇视中国文化。不能观空，则桌子永远是桌子，梅花永远是梅花，我手里这根粉笔永远是粉笔，我们整个艺术这个游戏的基础都无从谈起。



邱志杰《内部的风暴》装置 2009

但是作为艺术家，我们光有观空是不够的。通过观空，我们学会怎么在今天的这个现实背后去看到别的现实，我们能识破这个现实的非自然性，我们认识到它的空性。比如通过“总体艺术医院”的社会调查，我们认识到医院这个概念的空性，自然这个概念的空性，我们就得以在这些个概念之中填充进别的可能性。我们识破空性，是为了能积极地去利用这种空性，一脚踢开现实的“有”的制约，凭我们的想象力建立，发展它的另外一种可能性。也就是说，观空的终极目标不是佛家式的懒得活了，而是要为更积极的建立新的“有”清出地盘来。识空的目的是立有，而清新的立有，又反过来最雄辩地证空。

一树寒梅，既是梦幻泡影，当然就何妨梅妻鹤子？识梅鹤为空，只到了观空的层面。指梅鹤为妻子，方为积极立有的作为。

艺术是一种什么事件？——“识空立有”。没有前面的观空，艺术便无从谈起。没有后面的立有，艺术也无从谈起。识空立有。总体艺术才有得谈起。

在空之中，谁来立起这个新的“有”呢？就是那些能够识别“空”的人。这些人能够从现实中看到这个现实背后的别的现实，也就是看到这个现实的本质为“空”。因此它能够积极地去“立有”。这样，空间中才有了人，是人给了空间以机缘。

我们所建立的新的“有”，便是艺术。倘若识空之后，我们所肯定下来的有，依然是原来的“有”，那么此时，以空观作为前提，面对这么一个“有”，我们不再是迷信，而是在主动的、批判性的选择之后，泰然接受。看山是山是法，梅妻鹤子是非法，法尚应舍，何况非法？

如是，桌子依然是桌子，看山还是山，梅花树依然还是梅花树，只是我们决定留在此处，此种现实。此时的我们，一定须认真想过留在这么一个现实中的理由：天经地义、君臣父子、忠孝仁义，都足以构成我们不当林和靖那样的艺术家的理由——正如同样的理由和思考让我们选择当一个林和靖式的艺术家。通过异常，我们才真正深刻地理解了日常。理解了日常的值得呵护与尊重之处，因此生活庄重——在怀疑主义之中庄重，这让我们回到儒家的人生道路。

## 6.2，创造“现实”

现实世界只是众多可能世界中得到实现了的一种。这个“实现”作为动词，揭示了“现实”这个名词的深意：“现实”既是已经存在的事物，更是有待“实现”的事物——今天的“现实”只是刚刚完成了的“实现”的结果。

我们的看，我们的见总是选择性的。我们常常选择少量的信息，大量的信息都没有显现。在日常生活中，我们之所以不去显现那些东西，这是富有意义的一——我们不能让它都显现，否则我们就不能生存。比如世界上的颜色可分成无数种——电脑显示器里每个原色就有 256 种，再加以组合就有几十万种。然而生活中，我们只要大概知道赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫就够了。我们不用把红绿灯的红分成几十种红几十种绿，因为如果这样就会出事。在交通信号中我们只需要红和绿。在一种特定的目的和范围下，我们的生存依赖于遗忘和忽略的能力。我们的生活对事物的接受保持在一个“常”的程度上，保持在一定的细分程度上。细分到一个程度上是适用的，太过细了我们就无法生活，无法交流了。

然而在另一些特定的目的和游戏中，我们要放弃这些个短期的目地，也就是这些日常的范畴，去进入世界的可能性内部。比如，在一些游戏中，我们致力于重新恢复人类对于色彩的敏感性。我们用变化多样的油画色彩或水墨晕化，来颠覆那些看惯了红绿灯和交通标线的眼睛的惰性；而不是用红绿灯和交通标线式的简单化，来无视油画和水墨画的丰富性。这样的丰富性，可能是我们本来就拥有，而为了现实需要渐渐放弃了、丧失了；也可能是我们从来没有机会去得到发展的。重新建立这样的丰富性，就是把事物从现实世界中重新带回可能世界中。

“现”是一个动词，“实”是需要通过一个“现”的动作才成其为“实”的。“现”并非无中生有，而是使之由不可见成为可见。当里尔克说：我们是不可见之物的蜜蜂，那就是说，我们是专事于“现实”的物种。当然，使不可见之物成为可见之物，由弥散性成为组织性，这个呈现本身也是一个创造性的过程，是一个有所建立的过程。“呈现”是使事物聚集成形，成为现象，因此，现实本身也是一种实现的结果，这样一个名词本身也可以是动词性的。“现实”总是一个事件，并且是一个已经完成了的事件。

作为一个刚刚完成的事件，现实就并不是到此为止而已。作为一个过程，它还将向前演进，我们所处的现实，无非是不断的演进途中的一个暂时的截面。我们所见的事物，以及我们自己，都是这样一些演化中的过程。同样，我们的文化并不是从来如此，而是有所从来。它有一个发展过程使它成为如今所是，它也还会继续流转迁变下去，差可料度。

更重要的是：认识物的过程本身就是建立物的过程，认识世界的过程本身就是建立世界的过程，同时也是完成人生的过程。格物致知和修身养性，在此是一而二、二而一的过程。人的认识的增进，人的性情与事功，都须以现实事物为条件；同时，人的认识、性情和事功也是现实事物的条件。人生作为一个生成过程，和现实作为一个生成过程，是互为因缘的统统一的过程。我们和现实的关系，并不是顺应或悖逆的问题。而是通过自我改造来完成对现实的改造，通过改造现实来完成自我改造。

这样一种现实观，将改变我们生存于世的方向。改变我们对于事物的态度，改变我们对于我们本身的态度。



《如何成为无知者》——《九曲桥逻辑》



陈孙莞 《壁挂式花卉象棋》 2010

### 6.3 物尽其用

对现实进行观空，对物进行观空，只是前提。这样的前提是为了尽可能多地开发物的可能性，令我们能够轻松积极地从事“立有”的事业。

我们知道，眼前的物，只是将它暂时的一面显现给了我们，其实我们对她的理解远未全面。一个物的物用，远未为我们所真正知晓。其实，今天的日常生活之物本身也是我们建构性行为的结果。浑然一体的天地，因为人的出现，始分出五行五色。物的类别多少，属性如何，其实和人的行为的精粗大有关系。蒙昧时代，一切金属皆以一个“金”字名之，惟待后来日用多样，百工渐分，乃分出五金，乃分出五金的不同属性。我们对既有的物性的了解，只是此前的人类行为要求到何种，才到达何种理解。人类行为远未完成，我们对于物性的了解便远未穷达。更进一步的人类行为，将进一步重塑物性。所以，我们必须在对它的使用中去实现它的可能意义，是为**物尽其用**。只有物尽其用，才合于天地造物的本意。

天地间生出万物来，事前已设计好了如何使用它的多种可能性，我们日常所知的只是它最显见的那一种而已。它所具有的更多的可能性隐而未发，被日常的



理解所蔽。这样，尽力去实现它可能具有的可能性，就是在尽可能地实现天地所赋予万物的物性本身。正如人性应该不受约束地尽可能地伸展，物性同样应该得到充分的发展空间，穷其用以尽其性，是为**物道主义**。

吾友吴山专君于上世纪九十年代初，改写《人权宣言》为《物权宣言》，旨意在此。在资本主义的物体系中，我们自以为对于物已经有充分的认知，我们忙于为诸物贴标签，下定义，其实都是在阉割万物的物性，其实是在对万物施暴。因此，吴山专用“**九用**”这个概念，比如桌子的九用，黄瓜的九用，吴的九用。当且仅当黄瓜可以九用的时候，黄瓜才可能是自由的和完整的，同时，使用黄瓜的吴山专才可能是自由的。

“九”是数中的最大，因此是“多”的最多。我们实际上寻求的是一个物的**多用**。更准确地讲，在艺术中，我们寻求的实际上是一个物的**它用**。如何尽可能不以日常的方式使用物，而代之以其它的用法，成为这种游戏的主要命题。在艺术这种游戏中，多用适用于一切事物，桌子可以多用，婚姻和打架也可以多用，多用的诸多种用法中真正有价值的其实是它用。当且仅当桌子、婚姻和打架被它用的时候，桌子、婚姻和打架才可能是一件艺术品。

一旦可以识空，物的多用的范围就会变成无穷无尽。一个啤酒瓶，当然也可以随手就是一件武器或者一根擀面杖，有时还可以随手是一个信封或者一把锤子。这样的“立有”的企图，有时候依附在对其他物的替代和比附上，因而得以成立。有时无所依附，而不能成立，立不住。有时则立足在想象力与合理性的重合处，因而被确认为艺术。这值得我们深思。为什么并不是多用中的每一种都能成立？

把啤酒瓶当作信封，在里面塞进字条封上瓶口，就可以抛进水中成为漂流瓶。这可以说是延伸了啤酒瓶作为容器的日常的物性。把啤酒瓶作为擀面杖，也同样是依据其形状延伸了日常的物用方式。这样的多用不足为奇。日常生活中所在多有：用日光灯管做晾衣架，用可乐罐改成电视天线，老百姓在日常生活中时常因为物质的匮乏，被迫展现出多用的创造力。啤酒瓶在日常生活中的专作为液体的容器，因而要求一定的硬度，所以有时能用作武器和锤子，但是要掌握分寸。分寸掌握错了，这个“立有”便立不住了。

倘若把啤酒瓶当花草来种在盆中，天天浇水；又或把啤酒瓶当宠物来养，天天喂食；这般做法，以梅妻鹤子的“观空”的标准来讲，其实也无不可。但在日常生活中我们便说那是神经病了。梅妻鹤子我们以为浪漫，而植瓶饲罐我们以为荒谬，这其中的差别何在？我也见过一种音乐表演，将许多啤酒瓶中灌了不同量的水，变成敲击乐器；又或是将啤酒瓶当作吹管乐器来吹弄（某些地方的俚语中，把人们不用酒杯，直接用嘴对着啤酒瓶喝酒叫“吹”）；这样的多用或它用，被我们欢喜赞叹，这其中的差别又何在？

原来在日常生活的物体系中，我们给万物所贴的标签，并不是我们一厢情愿。在我们对万物施暴之前，先已从万物那里领受了教训。吃过很多苦头之后，我们才渐渐知道，甚至于仅仅把“金”分成五金也是不够的，我们渐渐知道了这样的果子能吃那样的果子不能吃——日常的物性，乃是人类行为从万物本性中所领会得来，原非随意贴标签和下定义，乃是讨价还价的结果。我们对物做标签和定义，

是依据日常之需要，截取本来物性中对吾人最具意义的某一侧面，加以签注，其中自有值得深思与尊重的常情常理。

只是后来的不加反思的用物者，独强调这一已成定义的侧面，渐使人忘记该物的物性中广大的其他侧面，渐渐心为物役。

反之，倘若尝试对物进行日常定义之外的它用时，并不顾及本来的物性，则又变为物为心役，那又是心对物的暴政。随心所欲而逾矩，便成**骄物**。**骄物**之心，便不能随万物所给予的机缘而化育生长。眼空无物，对物的使用便只是将心中固有的欲望强行投射，四处找到自己的镜像而已。在植瓶饲罐和对牛弹琴中，物固然遭到强暴，心自身也未获得深化与开阔。这样的多用与它用，变成一种不用。心为物役，物为心役，把相互建构的机缘变为相互解构，都使心和物在暴虐的关系中双双失落。

在对于物的多用中，应该有这样一种用法：它是日用之外的它用，但是它依据于物性的那些被日常定义排除在外的其他侧面，为我们展开了物性的全貌。这样一种它用，在日用之外而在物用的被掩蔽的可能性之内，它对日用的超越却是在尽物的本性，这才是物尽其用。在物尽其用的过程中，心的见识、理智和感受都同时别开生面。

第一个把啤酒瓶当敲击乐器的那位，便是在日用之外，发掘了啤酒瓶的物性中被我们大多数人弃置不用的另一部分物性，我们因此而欢喜赞叹。梅妻鹤子并非全悖物性。《武林遗事》中所说的林和靖，以出售梅子的钱度日，妻性在那里被定义为“赖之为生”的事物。梅树之于他，在这样的物性上仿佛相似。这虽然有些勉强，但因为有美妙的情诗一般的咏梅诗为佐证，人们也能勉强将怪事当作雅事了。

读林和靖的咏梅诗，我常常不能不感到，他的确穷尽了梅花之性。一树树梅花，在他的诗歌里真的物尽其用了。以至于我们到今天，经常还要借助于那些诗句，来表达我们在孤山上无尽的留恋。

在物性之内和日用之外的场域，有着大量——不同程度和路向上的一一它用的选择，此时的高下之分，在于这样一种它用，对于日用的有效否定能力。博伊斯曾建议给柏林墙加高一公分——把一种被过度政治符号化的物，重新回归到日常事物的物性上来加以使用。这时，柏林墙的政治符号化的运用反而是它的日用，回归到物质性的墙的物用，反倒成了一种对于日用的强有力的批判。这是物性的伟大的辩证法。

## 6.4 人尽其才

上两节的目的是**破法执**，下面这节的目的将是**破我执**。对总体艺术来说，真正严肃的命题不是关于作品的，而是关于人的命题。

在我的教室里面，如果学生和我说他的“自我”和“个性”，我会这么反问他：你今天所拥有的那个东西，也**配**叫做“个性”吗？你的“个性”有多大？你的“个性”又有多新呢？



### 陈志远 《晶体》 2007

陈志远的行走将旅行过程的吸纳、体验和生融为一体。正如古往今来的旅行者会不断地书写旅行日记，在书写中构造传奇并重新体验和解释目力所及的一切现实，陈志远也进行了一场书写，只是这次书写是用身体进行的。陈志远由长江出海口上海的崇明岛出发，溯流而上直抵青海玉树藏区的三江源。沿途就长江中取水饮用，并将体内排出的尿液就地烧煮为晶体。这些晶体同样对于长江的体验和重新解释，认同、记忆、转化、污染和认同，所有的概念在这样的身体书写中被混为一谈。由于水体污染的直接间接原因，作者的大部分旅行过程实际上是不断地和疾病斗争的经历。个人与历史和地方结缘的方式，通过如此身体性的冒险得以呈现。

你有你独特的面相和掌纹，你有你独特的 DNA 组合，这些能不能称之为你的个性？不能。你是你爸爸的一个精子和你妈妈的一个卵子偶然的组合，慢慢长成了一个相当复杂的有机体。这个有机体固然有自己独一无二的 DNA 组合方式，可是一只猪也同样有自己独一无二的 DNA 的组合方式，它也是猪妈妈的卵子和猪爸爸的精子组合出来的。在这一点上我们和猪没什么两样。你以为是个性的这些东西动物同样拥有，你所拥有的这些东西只能叫做“本性”，或者干脆让我把话说得更难听一点，叫做“兽性”。除非你要承认猪也有个性，你说：当然啦。我说：不，我们不是这么使用“个性”这个词的。

然后我们成长、学习语言，我们开始陷入某个文化，具体到一个地区的文化，再具体到你的家庭的文化，你开始有了你独特的教育过程。所以你有了独特的知识构成，你开始有了一点不同于禽兽的地方，也就是说，你开始获得了一点点的个性。

等你再长大一点，你开始有能力和有机会进行一些选择。你开始选择吃这种东西不吃那种东西，你开始选择喜欢这件衣服不喜欢那件衣服，这时候人们开始认为你有了个性，以至于你自己也自以为已经很有个性了。请注意，在绝大多数情况下，这是一种误会和错觉。请注意，个性是在你有能力自由地选择之后才能谈得到的。而在你进行选择的大多数机会中，你的选择并不真的是自由的。在你的选择中有多少管理和约定俗成？有多少价值观来自你从文化中所习得的经验？供你选择的选项又有多少是早就被事先规定好的？越是深深地沉溺于现代的分类生活制度中的现代人，越是自以为有个性，越是成天把“自我”和“个性”挂在嘴上。他们用量产的名牌的搭配来表达自己的个性，这真是人性发展史上最大的笑料。

个性和自我假定成一种与生俱有的东西，一种有权作为选择依据的东西，而不被当作是选择的结果，这时所有的关于个性和自我的讨论陷入循环论证。我们过去的那些艺术理论，认为创作是为了表达我们的个性和自我，于是鼓励人们依据灵感和所谓内心的感受来创作，其最极端的推论必然是私有语言性的创作。

我在本书中用绝大多数篇幅来攻击这样一种创作观。在那种艺术理论里面，我们错把我们创作的起点当作了我们的创作目的。我们在创作之前所拥有的所谓个性，和我们所拥有的材料一样是创作的起点，这些既有的个性和材料都是要在创作过程中成为新的状态的。也就是说，他们固有的状态是要通过创作过程加以改变的出发点。如果把创作比作旅行，一个人不能以他所站的地方作为旅行的目的地。即使他最终回到原来的地方，经过一番远游之后他和他的故乡都已经不复是原初状态。所有基于陈腐的自我和个性观念的表现主义艺术理论，其实都是禽兽艺术理论。

在总体艺术这样的机会中，我们可以提出另外一种创作观：我们创作是为了否定我们固有的个性，朝前发展我们新的个性。要彻底否定禽兽艺术理论，就必须从自我论入手。

把“我”这个概念和“现实”这个概念加以类比：既然必须对现实进行观空，“我”作为一种现实，也同样可以加以观空。

我们都知道“我”本来只是阴阳合而成：一个血肉之躯，给他适当的机缘为国捐躯，就变成一具灿烂的血肉之躯。给他不好的机缘，或者进行了错误的选择，他就会禽兽不如。这种萨特式的存在主义的自由选择的前提，也就是观空。这不是什么新鲜的话题：每个人并不天生是英雄或是罪犯。他是什么，这是由他的行为所选择的。当他做了一件英雄事迹之后他成了英雄，他做了坏事之后他成了坏蛋——这是萨特主义的核心命题：自由选择存在你的定性。个性是选择的结果。

自以为有“自我”和“个性”的人，只是连可说的东西都没有说清楚的人，未曾看到自己将来的可能性时，他只是生活在迷信之中，只是蒙昧。启蒙的意义，在于抛去成见，也就是各种各样的“执”，重新有能力看到种种别样的可能性，因此重新变得自由。而首先要抛弃和破除的，最是炙热的我执。对本来的小我先进进行观空，然后便知晓“我”本是因缘和合而成。这一步，便去掉了“我慢”和“我执”。

一旦能够“观空”，抛去“我执”，我便可以有所不为或有所为。也就是说，我们就能够进行自由选择。有所不为即是有所为。当我意识到自性本空的时候，我才可能去发现我的任何可能性。比如，我过去是一个小人，干过很多对不起人的事。当我意识到自性本空，只是过去的坏因缘陷我于恶境地，过去的无知令我做出了错误的选择。而过去的经验并不构成我的个性和自我，或者说，这种所谓个性和自我并不能规定我的本质。所以我依然有可能“放下屠刀，立地成佛”。既然我的本质并不是一个小人，我身上始终拥有成为一个君子的可能性，这样的可能是使我需要去建立的新我，我便消除了犯罪感，坦然地走向自我更新的选择之路。

先对个性和自我进行“识空”，有所不为之后，我能够依据我所看得到的所有可能性，对我进行“立有”，我便可以有所为。

有所为，我也即有机会有可能成为圣人。圣人本身就是潜藏在每个儒家弟子体内的一种可能性。圣人是我们体内的不可见之物——那是是一种叫做圣人的可能性，那是可能世界中的我。我们生命的使命，便是尽力将这样的可能性显形为一种“现实”。那便是最重要的一种物尽其用——**人尽其才**。

**人尽其才**的意思是，是人，就应该尽其天赋之才，朝着圣人境界不懈努力。没有达到这样的全面展开天赋之才的境界的人，就不太配称之为圣人！更不配说他有个性和自我了。儒家对于“人”的要求就是这么严格！圣人境界虽不能至，心向往之。不做这样的努力的，便是禽兽也，便不能真的有个性和自我。所以，儒者不谈自我与个性，只思考着如何超越自我与个性，趋向圣人境界。此时，自我与个性的观念，徒为人尽其才的束缚而已，有之何益？

当且仅当“我”可以选择成为圣人的时候，我才是自由的。当且仅当我是自由的，我才是真正拥有我的自我和个性。

我们开始所拥有的东西不是个性，个性是需要我们通过后天的努力才能艰难地获得的。旅行者在尚未出发之时，何曾有什么足于助益他人的经验可谈，何曾真的有什么经验？

我们必须把“个性”的概念在时间性上分解：分解成现在的、既有的旧个性，和未来的、通过自由选择所建立起来的新个性。即使我们真的有所谓过去的旧有的个性（对我来说，连这一点都是可疑的），也是过去的自由选择的结果。所谓自我与个性，那是我们今天的新一轮的自由选择（立有）的材料之一，但不是作为表达对象的个性和自我。我们的个性和自我尚在可能世界中潜伏，呼之欲出，但尚待我们用积极立有的行动将其转化为现实。

这是旧我和新我之别，也是小我和大我之别——如果你的自由选择是创造性的，必定带来世界和自我的深化与开阔。此时，这个可能世界中的我才是新我，是真我，是大我。

观空之后，我才开始超越小我，成就大我。我尽一切可能发展我的潜能，这是人尽其才的努力。天生我才究竟到哪里是边界？尽我一生之力能将想得到的事情成就多少？事先之我并不得而知，所谓圣人也一样不得而知。我只能大胆假设，小心求证。我们设想可能世界之中的我，尽可能去铺陈和实现我们的假设。如果够大胆，我们就很可能被称为艺术家。我所走的每一步，都是人性演化的一小步。

人的物种意义在于创造，也就是说，自由选择，识空立有，才成其为人性。不创造的人是人的物化。你只有首先获得“人性”，然后才谈得上“个性”，“个”只是人的一个例子。

个性和自我是“我”的方案，“我”的作品。这样一件作品是否真的具有创造性，这和别的作品一样，必须通过其后效来进行评判。对于个性和自我的设计和实施，也是一个不断假设和试错的过程。本书中谈到过的所有关于艺术的规律，适用于个性和自我这件艺术作品。在这样的过程中，既有的个性和自我不断地遭受证伪，我们从而可以日新而日日新。也就是说，我是否真的具有个性和自我，只有在一切结束之后才可能下结论。此前的“我”的意识，只是一个假设。

每个人在他的生命的任何一个起点上，都是他的“自我”这件作品的创作者。在这个意义上，艺术家不是人类之中的一种。相反，人类这个物种是以艺术家为原型来设计自我的。从儒家的角度，作创造性的努力，便是在发掘自身体内的圣人，便是在尽天赋之才。这样讲，每一个真正的儒者，必定起码是他的“自我”这件作品的艺术家。每一个真正的儒者，在广义上都是总体艺术的艺术家。是否具体到笔墨形迹的游戏，反倒成为次要。

在观空之后，在能够自由地选择和自我假设之后，然后，我们才可以再回到具体的时空。我们看山依然还是山，看水依然还是水，看我依然还是我。我依然是这块土地上这个时代中的人子人父，我在具体的时空中负有责任，要尽忠尽孝，尽情尽义。有可能，我选择不成为一个艺术家，不把我的自我和个性设计为对人性本身的挑战，而是照着常理常情生活下去——这是历史上大多数儒者的选择。这些儒者并不是浑浑噩噩的蜘蛛，这时候我的作为不是被迫的，而是选择的结果。时此刻的我，和资本主义的超市里被贴了标签的商品是完全不同的。我是选择的结果，不是一块分到手里的别无选择的馅饼。我是一种决定，一种“义”的存在。

因为自性本空，所以“我”也可以九用、多用、它用，有意义地进行它用。艺术联系着我们整个的生活哲学。我们选择去作什么，不做什么。我们获得了社

会分工，然后我们去实验各种可能的表述和生存方式，目的都是为了拓展我的自我。同时，也是在拓展整个人类的自我，拓展人性本身。

因为我是空的，我在本质上跟驾驶座上那位出租车司机没有本质的区别。我使自己发展成了一个富有想象力的人，目的是为了证明他的全面发展的可能性——既然我的本质和他的本质都是空性的，他和我一样自性本空，所以，只要给他适当的机缘和条件，这位出租车司机也可能有机会发展成为富有想象力的人。我用我的可能性论证了他并没有去开发的可能性，而他们的这些可能性之所以没有得到开发，只是因为社会分工。

你们作为艺术家，没有被选择去做别的事情。你们被选择，或者自己选择来从事发展人类这一方面的可能性。此时，你们把自己未来的自我和个性的可能性开拓和创造出来，同时也就论证了别人也是有着同样的可能性。只是在你身上这种可能性成为了现实性。

你会做作品，可是你不会开赛车。而那个赛车场上的哥们舒马赫先生开车很棒，他实现了我们身上的那种可能性，他实现了我们人类在速度那一方面的可能性。因为我们在本质上跟他是一样的，因此他也论证了我们在那一方面的可能性。自性本空，在敞开了自我自身的可能性的同时，搭建了我和他人的桥梁。虽然我们自由选择，但他人，并不是地狱，而是另一些我。

“虽然他们同时说道：我，我，/那意思却是：任何一人。”——里尔克  
《夜间的人们》

马克思说：共产主义就是，每个人的自由发展是一切人自由发展的前提。

儒者的表述则是：每个人对圣人概念的身体力行的阐释，是对“圣人”这个全人类自身的潜能进行发掘的前提。“圣人”即是“完人”：是完成了的人，而不是完整的人。

因为有了圣人的概念，人性从来不被认为是终点，而被认为是一种方案。不同的个人从不同的角度所进行的发掘，都是在人性的大厦上所进行的添砖加瓦。诸人所获相互补，成就了和而不同的大同世界。

就中国经验而言，从孔丘到李白，从颜真卿到曾国藩，从苏轼到王阳明，从林和靖到谭嗣同、梁启超，从驾驶座上的那位出租车司机到我——这其实是一场历时三千年的集体接力创作。

## 6.5，修身养性，走向天真

这样的自我观要求我们修身，通过修身养性，开启我们体内的所有潜能，达到人尽其才。我们体内所有的潜能的开启，就是在穷尽天地造物赋予我们这个物种的所有可能性，这就是在“穷天理”。

穷天理并不尽然是灭人欲。宋儒或许过多地看到了人欲中低层次的要求。依马斯洛心理学，人欲自然地有高低层次之分。食色性也，是为生存之欲；华服美食，五音悦耳，五色悦目，是为享受之欲；彼等中下级的欲望都能得到满足之后，



人就会自然地要求满足其最高层次的欲望：自我发展。自我发展即是近其可能地实现自我的潜能，也就是穷尽天理。所以，穷天理是最高级的人欲，穷天理**即是**尽人欲，穷天理**才是**尽人欲。

但同时，只在生存和享受的层面上要求尽人欲，也并谈不上是在穷天理。只有致力于自我发展，才谈得上是在与天地合德。而自我发展势必首先进行对低层次的、固有的自我的批判。这也就是为什么，我不允许我的学生一上来就谈论自我和个性。我们到学校来受教育，目的不是为了照镜子，目的不是为了在新的知识和经验中找到自我的满足感的一一即使这是一座艺术学院，也不是这样。

教育的目的在于“移人”，我们到学校来的目的，就是准备着接受改变。就象进行体育锻炼的目的是改变身体状态，接受教育的目的是改变我们固有的知识和思维方式。我们所将要变去的方向，最初是由我们的文明的积淀所大致规定的。通过这一阶段的学习，我们能够将既有的人类经验化入我们体内，从而化身为

“人”这一总体艺术方案的新的一位具体实施者。完成这样的初步教育之后，我们被要求批判性地对待既有的所有人类经验和我们自己的思维定势（这也是由既有的人类经验养成的），通过研究和反思寻找它的新路向。此时，我们便成为

“人”这一方案的重新构想者、重新解释者。我们通过选择，重新证明人的自由。

因此，“人之初、性本善”的“善”，并不已经是善果，而只是一种善根。是在人始终都具有向善的可能性的意义上，在谈论人的自性本善。人之初其实是自性本空一一因为自性本空，就始终存在着将大善知识植入的可能性，所谓孺子可教。也正因为自性本空，所以也始终存在着将恶的可能性置入的机会，所以才会有“苟不教、性乃迁”。“教”的意义，在于存其善根，打造优良环境，养其浩然之气，给其利导之机。

传统中国的性善论，导致我们疏于形而下的法制建设。因为过分相信人的自性本善，以为人人天生的都会以圣人为楷模。于是只是向上，鼓励人们朝着圣人境界用功。但在向下的层面上，当每个人都不想也不能够成为圣人的时候，并没有什么力量来制止腐败从内心滋生出来。善根还需要修养和校正偏差，所以形而下的规范也有其必要性。这一点近代以来已开始沉痛反思。反之，基督教的性恶论将“教”的任务定义成压抑，致力于用文明教化所养成的理性压抑住内心中本来的恶。这还不算是存天理灭人欲一一人欲并没有被消灭，只是被压住了，总是要偷偷摸摸地流出来放纵一下的。平常被压住了的时候，这些恶的人欲就变成潜意识，到了终于压不住的时候，就成为精神病。这样的人性论，把整个人生前定为理性与本能的不断的交战，何来幸福可言？要伪造幸福感，只有依据宗教的非理性力量来维持。

所以，必须超越性善论和性恶论，回到“自性本空”的基点，在此基础上解释教育的必要性和法律的必要性。教育和法律一方面进行拔高，开启向上的通向君子和圣人的阶梯；另一方面进行防范，堵住向下堕落的通道。只有阐扬天理，并容纳人欲，达到天理与人欲的无间相洽，才有幸福的人生可言。教育是本心本性的开掘和发现，而当本心和本性被实现解释为自我完善的空性，**明心见性**的唯一意义就成为：恍然大悟，**意识到自己的自由**。意识到自己体内潜伏的圣人和小人，并有能力做出正确选择。这便重新解释了中国传统。

我们读书，是因为天下有这样的好书而大家不去看，那就是成心自我麻醉在固有的环境里，是自我蒙蔽。因为天下已经有了这样的好书，有了这样的梯子，让你可以借助它们往高处爬往广处走，而你们不去，那你们就是存心在扼杀自我，是违背自己的天性。我们是读书人，读书人应该为天地立心，为生民请命，为往圣继绝学，为万世开太平。这是儒家知识分子薪火相传的追求。这些都是责任感。作为委琐的现代人，我们或许会被这么宏高的理想吓倒——这正是现代舶来的性恶论在我们心中种下的无根的罪恶感的坏影响。我们一旦意识到自性本空，就能够理直气壮承担这样的责任感。而要完成这样不可思议的责任感，第一步就是要改变自我，也就是修身。

身，并不是生而可以用来治国平天下的。只有修养过的身，才堪当此大任。“修身”的古意是用圣人的准则来要求凡人。其实，只是用人的准则来要求禽兽。中国的“修身”思想，从来都是用神性来拔高人性，或者说，用人性来拔高兽性。我们先要修身，然后能齐家、治国、平天下。齐家、治国、平天下是修身的目的，其实也是修身的一种，是修身的必然延伸。表面上看它们是责任感所在，是具体时空中的人感性的要求，其实是人的理性力量所必然要求的。先不谈政治经济的角度，仅就人生论的意义而言，治国平天下也只是一种修身而已。因此，就算因为机缘所限不能治得了国，平得了天下，也可以杀身成仁，那也是修身道路的完善的结局，也是成功而不是失败。这样的人生，早就立足于不败之地。这样想，就不会有胜败之想，不会患得患失，胸中的浩然之气便能够养起来，便就是一个输不掉的人。

修身就是养性。明心见性就是意识到自己的自由——我们的本心就是自由之空心，我们的本性就是自由之空性。修身就是一个不断养殖这种自由心性的过程，不断地走向自由的过程。养成一种能担待敢负责，虽千万人吾往矣的责任感；养成威武不能屈、富贵不能淫、贫贱不能移的伟大人格，养成宠辱不惊进退不乱的平和心境；养成心驰万古神游八荒的大视野，养成体察入微能语禽虫的敏感性，这些都以自由自在的自性本空作为前提。

修身养性这样的词，被当代不懂中国文化却又假装懂中国文化的人们给弄成了“虚静无为”的同义词，过多地掺入了来自佛道的出世思想（其实这也是对佛道的误解）和个人主义。原儒的刚健精神今天在这个词中荡然无存。成了小心翼翼的世故，成了见风使舵的乡愿。这样一种对中国文化的错误解释，把修身养性退缩成了点香、泡茶、听古琴，这种片面化理解再加上面对异文化时的表演性，就成了虚假无助的唐人街文化。当这种对中国文化的错误理解不能面对现代社会的要求时，就容易转而膨胀成义和团心态。人们搞错的是：我们要修的是什么身，要养的是什么性。孟子说养性，养的是我们心中的浩然之气。这种气为什么是浩然之气，因为它是要呼应于天地的造化的，而且这样的心性最后还是要回到我们的现实生活中，来完成责任，并通过完成责任来最终完成心性的修养。修齐治平，一路推论下来，基于自由选择的责任感以一贯之。缺少了后面的担待，修身也无法最终完成。其实，修身养性是入世的基点，也是最社会性的要求。

我们所养的，决不是委琐本分的“本性”，而是合于天道的“天性”。只有积极的自我提升，日日更新的人，才谈得上是在养成他的“天性”。因此，修身养性的目的是为了达到我们或许终其一生都不能达到的境界——天真。

天真是为了达到天给你的充分的可能性，你充分的实现了这个可能性，你才达到了你的真实。真的境界不是停留在一个蒙昧的阶段，蒙昧无知不是天真，小孩子并不天真。童真只是在儿童自性本空，有所待的意义上成其为童真。只有能够发挥能力，实现天地所赋予他的最高最广大的可能性的人，他才是到达了天所给他的能力的极限，所谓“必究极乎天赋之能”。一个事物是其所是，是其所可能是；一个人是他所是，是他所可能的是，这才叫天真。

何谓天道？“天行健，君子以自强不息”也。正如修身养性被进行了个人主义的虚静无为的曲解，海德格尔思想也同样遭受着反社会的曲解，维特根斯坦的“对不可说之物保持沉默”的说法也遭受了神秘主义的曲解。用儒家来优化海德格尔的格言，便是：我们只有建功立业，方为诗意的栖息。同时我们只有保有诗意栖息的态度，在这个世界上和周围的一切保持和谐的关系，并随时准备更新和发展这种关系，才可能进行建功立业。建功立业也是一种诗意栖息。用儒家来优化维特根斯坦的表述，便是：可说的要说清楚，不可说的要积极地创造出来！积极地进入社会性的工作，承担起自己在具体的历史时空中作为人子人父的责任，作为读书人的责任，这本身就是修身养性的题中应有之义。

天真是艺术所要达到的最高境界，更是人类所追求的境界。在这里，个性、自我、人生、整个人类，都被当作一种创作过程。这些概念并不是在创作之初就完成了的实体，而是在可能世界中存在，等待着我们用自由自在的行为去完成它。只有不断地超越束缚着我们的关于个性、自我、人生、人类的本质主义的僵化理解，不断地冲破成见、定见的罗网，才能彻底地实现这样的可能性，走向天真。在这里，整个人类都被理解为一种向着更大的可能性出发的方案。尼采的超人思想，早就被更高远的圣人的理想所涵盖。在这种理想之下，每个真正的健全的儒者都是他的自我和人生这件作品的艺术家。这是终极意义上的总体艺术。

为万世开太平作为可敬的理想，迄今为止还没有人能够实现过。为生民请命，那是一个人难于抑制的政治、经济的责任感。机遇不同，这种责任感能够得到满足的程度也各不相同；为往圣继绝学，是一个读书人掩卷浩叹之时油然而生的人文理性。才华际遇不同，所能做到多少也因人而异。但是在修身的层面上，只要尽力以赴，尽人事之力，极天赋之能，便已经实现了自由选择，便是证明了本心本性的自由与健全，证明了天真的境地。所有的具体的责任感的满足，都是为了最终极的责任感：为天地立心。

## 6.6 为天地立心，参与世界的进化

“现实”=被“显现”。这样我们就可以引入时间概念，不只是在空间中打转。因此，“现实”是一种“立”的事件。而我们所要做的是一个新的事件，这个事件的目的是使那些未获得实现的可能性也成为新的现实，因为大量的未被显现的可能性在眼前的这一现实中被遮蔽了。原有的可能性得到敞开的过程，也是

新的现实将既有现实的遮蔽作用中止的过程，这样的艺术事件，在海德格尔那里称之为“去蔽”。

从时间性，我们就能来到另一个概念——什么样的“现实”得到显现，这需要“机缘”。需要人的参与，需要气运和条件，也就是，天时、地利、人和诸般条件的因缘会聚。把“我”的概念和“现实”的概念加以分析，正是“我”的存在才给予了这个“现实”以一种“机缘”。中国式的沧桑感，全都与此有关。

人介入现实，就是作为新的机缘促成现实向可能世界敞开。

有一个很好的例子可以说明世界上从没出现过的物质在可能世界中确实存在，那就是元素周期表——上面有一些空格，依赖元素周期表，可以推算出有某些物质应该存在，但在地球上并不真正存在，只是在逻辑上可能存在。后来的事实证明，元素周期表上面的物质一直在增加。20 世纪的科学家开始有条件，也有点变态，把物质放在粒子加速器里，用电子轰击物质，去创造出新的物质来，把元素周期表上的空格填实。这时我们就必须造出一个新的词来命名这个物质。

当科学家用特殊条件创造出这些新物质，是在现实世界中的发明和创造，但其实是早就存在的可能世界的发现，而不是一种发明。在中国人生论的意义上，这些科学家是真正的在从事一种“为天地立心”的工作。艺术家所做的工作应该仿佛相似——我们不过是要用语言的加速器，去轰击词语和观念，创造出可能的意义。

天地之心，就是万事万物尽其可能性而得到展开。每个事物——包括每个人，能够是其所是，成其所能成。伟大的艺术家和科学家创造的新境界和新世界，展示了造化之奇，人性之妙。天地造化之本有的可能，因这样的创造而有缘得到实现，是谓为天地立心。

在造型艺术的语境下，我们可以这么说：某些存在着而未获得现形的形象，通过创作获得了显形。绘画是一种显形，雕塑是一种显形，装置是一种显形，正如摄影是一种显影。我们所见的现实其实只是存在的只鳞片爪，在可能性中，在逻辑上，有无数的现实和这个现实平行存在。

这样的观念，其实早就存在于古代艺术家那里。李白说：文章本天成，妙手偶得之。苏东坡说：知是何人旧诗句，已应知我此时情。李白这个所谓妙手，就是里尔克所说的蜜蜂。我们采撷本来就飘荡在可能世界之中的词语组合或形象组合，让他们呈现为可见的现实。米开朗琪罗的柏拉图主义也相信，他的雕塑早就在石头里面存在着了。雕塑家的工作只是把它唤醒，把盖着它的石头的被子掀开。

新的现实只是一句尚未被写出来的句子。文章本来就在可能世界中写好了放在那里了。好的蜜蜂，像李白或者里尔克，把它采成了蜜。

里尔克所说的不可见之物，正是维特根斯坦所说的不可说之物，对于不可说之物，不是要保持沉默，而是要让它呈形。不可说之物便是不可“represent”——不可“再现”，不可再现是因为它在现实世界中尚未登场。不可 represent 可以加以 Present，我们的意义，正在于将这些不可说之物进行聚集和显形。

事实上，已经在场的东西都是可说的，不可说的东西是那些尚未成形的东西。所以，可以说的东西我们要说清楚，而不可以说的东西我们不但要保持沉默，我们更要把它们做出来，要呈现它，我们要建立它。

这样的对现实的发现，即是在实现和发现着现实，也是在进行着自我实现和自我发现。这是我和现实的双向互构。我和现实，并非互相僵持不下、互相施暴不已，互相要求对方顺应的两种暴力。我们将超出“是我们改变了世界，还是世界改变了我们”的低级悖论，我们将超出或者“心为形役”，或者“形为心役”的困境。我的发展将**参与世界的进化**，我和世界的协同发展将成为同一个过程。现实与我不隔而通，由通得仁。

我能够参天地造化，则能超拔出小我的计较与胶执，与天地合德，廓然大公。现实及它所携带的可能世界的必然性和奇妙性，渗入在我的日新的事业中，我则能不悖于物，率性而为而不愧天地。

“人”是什么？人是生而要创造的物种，而不是浑浑噩噩的为现实所钳制，照着本能生活的物种。我们之前讲过蜘蛛的例子——蜘蛛结网都是一个样，蜘蛛结网从来不会犯错误。而人盖房子可不是凭着本能，我们今天用结构主义，明天用解构主义，我们用很多种方式盖房子，我们还在试者用更多的方式盖房子。所以我们有时候会犯错误，有时候没搞好会出现豆腐渣工程。但更多的时候，正是因为世界各地的人们，不同时代的人们，把房子盖得千姿百态，我们才展开了世界的可能性。这个世界上本来就存在这样盖房子的可能性，我们在客观世界中展开了这样的可能性，也就实现了我们自己的可能性。这个可能性是对过去的自我或现在的自我的超越，通过展开世界的可能性我们实现自己的可能性。我获得了新的自我，未来的自我。在这样的结构里面，**我们的自我发展和进化是世界上最显而易见的发展和进化。**

所以，“人”的使命是让本来潜伏在世界之中的可能性获得实现，并通过实现世界的可能性实现他自己的可能性。他的自我完成和自我发展同时是世界的完善和发展，并且是世界中的最显而易见、最激进的进化。是世界的进化中最活跃的力量。

因此，人既是他自己的创造者同时也是世界的创造者。里尔克说：上帝尚未完成，他的完成有赖于我们的完成；佛经说：一切众生皆有佛性；孟子曰：吾善养吾浩然之气。我们的自我完成，也就是“人性”作为一个设计草案的实现，就是“神性”的完成，或者“佛性”的完成，或者，“圣人”性的完成。我们胸中的浩然之气，也正是天地正气，因此，只有我们的自我完成，也才是现实和世界的最终完成。

因为我们尚未完成，所以世界尚未完成，反之亦然。因为我们永不会完成，所以世界永不会完成，反之亦然。所以，只有一个现实，那就是，我们将和世界共同永未完成，然而永远在完成的途中，互相构造。



黄永砅《专列（Leviathanation）》，2011, 装置，玻璃钢，动物标本，火车车厢

## 6.7 艺术创作和我和我的历史的关系

历史上没有一个艺术家是自由的，甚至于像凡高那样谦卑而狂放的艺术  
家也不是自由的。为什么说凡高也不是自由的？因为他没有画过自己的  
梦境，他只能画风景和静物——那个时代的艺术家以为只能通过画风景、  
画静物来搞艺术。他们不可能画自己的梦境，那是好几代以后的艺术家的  
命题了。梵高的不自由正如同样谦卑而狂放的艺术家八大山人的不自由一  
样，那是一种历史的限定性。

艺术家有时候会接受外来的具体的任务，比如为教皇盖一座陵墓，为  
国王画一次盛典，为一本书画一套插图，等等。这样具体的任务，得之我  
幸，不得我命。但有一种任务是每一个艺术家都能够得到的，它既是内在  
于个人的，又是一种群体的使命。那就是，每一个特定时空中的艺术家都  
面对着一一些命题。不同的地方和时代，不同的艺术史的命题不断地在转型  
——其转型方式大约相当于福柯的“知识型”或库恩所说的“范式”的转  
型。一个特定时空中的艺术家不可避免地要对这样一种命题做出应答，在  
这样一些命题的范围里面工作，以他个人的实践重新演绎和应答这个命题，  
促成它的进化。艺术家的历史地位，往往和这样的命题的处理直接相关。  
成功地处理了既有的命题并发展新命题的艺术家往往就具有很高的历史  
地位。

在梵高那个年代，艺术家所面对的命题之一可能就是如何解决立体与平面的关系。在回到了平面性之后，书写般的笔触就有可能得到复兴，从而能够达至平面上的痕迹跟内心的一些情境的互相呼应，从而主观的心理印象可能超越物象而得到呈现。这样一个命题的提出，其更深刻的潜命题可能就是：“绘画应该如何应对摄影术的出现”。此时此刻，如何把一个人的眼睛或照相机的镜头所看到的立体的、处在焦点透视中的物象变成一个绘画平面，这样的任务变得至关重要。梵高他是如何来解释和应答这么一个命题，我们都已经知道了。我们还知道，同时代的塞尚、修拉这样的艺术家做出了相当不同的应答，但应对的其实是同一个命题。和他们同时代的学院派艺术家，因为所关注的属于那种早就被解决了的命题，对于后来的人们意义就有限。

我们今天一定也面对着这样一些命题，它一定和梵高时代，或梦境的那一代艺术家的命题有相当的不同。——这个说话听起来有点像那个黑格尔先生所说的“时代精神”——但是区别在于，“时代精神”是由“世界历史”的总趋势所先验地规定了的。对时代精神的领悟是一个有标准答案的选择填空。而命题是由艺术共同体中的参与者共同设定的，每个人都对命题做出了不同的解释，并且具体成相当多样的分命题。而具体的、发展着的实践，则将会或者是慢慢地、或者是突然而激烈地置换掉命题的内涵。那是冰川初融，水体顺势而下，无定向地寻找出路的瞬间——此时河床尚未形成。偶然性的机缘在此不断地加入命题的生成。从一个命题到另一个命题的转化，既有迹可寻又总是柳暗花明，别开生面。

所以，我们必须猜想，今天，我们的特殊命题可能是什么？应该是什么？

摄影术对于绘画的挑战，正在扩大为整个大众传播媒介体系对于人类生活的挑战。当一百五十年前的画家们面对摄影的时候，他们更多地看到的是摄影的如实捕捉现实物象的能力，而没有注意到摄影的一个意义可能更深远的性质：大量的可复制性。摄影术和印刷术的合谋才让摄影如此深刻地改变了现代世界。现在，摄影的后代已经扩大成一种远距离传输信息的庞大的传播媒介体系。对于艺术作品而言，如何面对这种远程传输信息的媒介的挑战，是一个延续着梵高时代的命题的新命题。或者寄生在新媒介里面，或是继续保持观赏原作的必要性，加强作品的现场力量，抵制感觉的简化和分解趋向，成为现场艺术的重要命题。

更深的层次是，在新技术的挑战之下，人和人，人和社会化、人和自然这三种关系都在发生深刻的变化。我们时代最为显眼和触目的文化战争问题、不同族群之间的价值观分裂的问题，其实都是缘于新技术的发展，深刻地改变了文化之间交流或争斗的方式。先进与落后，正常与理性、政治上的正确与错误，都取决于还有最重要的命题，那就是，今天，人是什么？

历史并没有终结，市场原教旨主义和它那些已经死去的敌人相比，并不更少阴谋、暴力和无趣。身边的灾难在继续，恐慌在蔓延，成功者并不



幸福。疯子被关在疯人院里面，诗人被赶出了理想国，生活就将是实用理性的一统江山了吗？毫无疑问，我们的生活必需能够被改变，我们的生活不能够被动地交给单向度的经济运动来塑造。我们人的意志必须能够参与其中。我们记忆和悼亡，悲生悯死，与心魔每日的斗争，为的是庄重时刻，庄重瞬间，敏感化日常生活，再神秘化日常生活。为的是新的人的出现。新的人将以实验为食物，在可能性的激流中成长。新的人将是上帝和魔鬼之战的旁观者。是无辜者，是感受者。

我们必须去预感，或者说，孕育出一种新的精神，让这种精神在全世界成长起来，他将在中国，在美国、在印度、在德国、在英国，在俄国，在世界的每一个地方获得它不同的形式。对这种精神进行深刻的预感，继之以悉心的养护，全面地构思这种精神，大胆地描述这种精神，率先践行这种精神，给青年传递这种精神，这是修身养性。希望不在西方，希望也不在东方，希望不在以东西方为思考背景的人身上。

对我来说，既然存在着那样一种历时三千年的集体命题创作，那我只能、必须加入这种命题，应对这种命题，因为加入了这种命题，我才加入了共同体，加入了我的时代。但是我在这个命题中的有所作为，终使时代成就为我的时代。

这样，我们开始能够理解“我和我的历史的关系”。因此，我必须开始描画一张“总体艺术地图”。

## 6.8 贯通之道

我们处在一个根本分裂的时代，不管是生活还是艺术，抑或是艺术与艺术之间，生活与生活之间，都是一种四分五裂的状态。

**我们的文化价值观是分裂的。**我们曾经生活在一种丰富的传统之中，在董其昌时代他就是他的时代中公认最好的艺术家，正如达芬奇和米开朗其罗就是他们的时代公认最好的艺术家。然后从欧洲输入油画之后，我们开始有了两种好的标准。一个油画大师在国画大师面前会谦逊地说自己是外行，一个中国画大师也不好对一个油画名家评头论足。然后等我们看看民间艺术，我们又觉得城里的画家其实全都不值一提。现在我们又有了“当代艺术”，我们有了另一种艺术标准。我们对多种标准的存在心安理得，在不同语境下交替地使用不同的标准。我们用多元主义让自己心安理得。但这种多元主义其实是文化接触和交流尚未完成磨合的标志，这是文明的消化不良的野蛮阶段。文明的成熟不但是多元的资源 and 影响，更是这些资源被强大的消化能力所融合。只有价值标准相对稳定和统一，才可能产生文化产品的精致度和高度，否则就只有分裂的文化代言和遗产保护。不幸这就是我们今天的局面。

**我们的个人尊严和社会责任是分裂的。**我们此前说过，艺术界每隔

一阵子总是会有一批要求回归现实、介入社会，走出象牙塔的艺术家的跳出来大声疾呼，过后又会另有一批人跳出来痛惜于艺术沦为工具，如此左右震荡，循环不已。事实上，这种左右摇摆的周期已经如此短促，以至于这么两种人总是同时存在于艺术界，互相攻击和鄙视。入世派高举着知识分子良知和社会关怀的道德大旗，痛斥对手的麻木不仁。自律派鄙夷对手的简单狂热和道德绑架放弃了艺术的坚守。事实上，谈论社会介入者确实经常仗势偷懒，用题材和立场的自信取代超越的工作。而自律派确实经常把艺术的完整和个人的独立建立在心如死灰的封闭状态中。于是我们的艺术爱好者们左右为难：他们刚刚被为民请命的英雄所震撼，转身又被超凡脱俗的圣贤所征服。这才倾倒于弄潮儿的前卫风姿，那边又对苦行者的寂寞肃然起敬。甚至同一个艺术家也经常左右为难：看看完新闻便义愤填膺满身道德激情深感艺术无聊，转身翻上一本大师的画册又觉得埋头苦干刻不容缓。我们就这么左右为难。

**我们的劳动和创造是分裂的。**我们号称自己在艺术上的探索是对于人类的创造力的解放，可是为了能尽可能地放大我们的创造成果的影响力，我们不得不占领越来越大的空间，越来越密集地展示和出场。为此，我们不得不雇佣越来越多的助手和工人，而他们的加入在多大程度上是对于他们自己的创造力的实现？他们的劳动多大程度上带来自尊和享受？我们的雇佣行为多大程度上依然是资本主义的剥削？我们有没有可能把大规模作品的产生中的控制和压抑转换成参与性的合作？我们的创造高居劳动之上，渐渐远离了劳动的支持，演变成情报搜集、反应的敏感和苦思冥想，变成刻露的职业行为。

**我们的艺术和生活是分裂的。**我们听任艺术竞赛白热化，同时听任日常生活的庸俗化。我们的艺术活动，工作室制作、展厅展出、画廊销售、专业杂志评介等等，越来越成为自我循环的圈子化行动。随着艺术圈的文化生产能力成熟，更广大意义上的文化领域接纳了我们工作成果，但只是作为成功学的样本，纳入资本主义化的商品生产体系和造星体系，提供给主流文化消费。与主流文化的价值观对艺术界的渗透和掌控相比，艺术界输出给主流文化的批判性的价值观到底有多少？即便有所批判，也封闭在艺术话语圈内。即使我们在中追求创造，标新立异，可是我们的日常生活，从饮食到衣着，从居住到旅行，从娱乐到消费，无不循规蹈矩地接受着景观化的现实。开幕之前衣冠楚楚地打扮一下，开幕之后去 K 歌，我们何曾拒绝流俗的体面和肤浅的快感？在我们装修自己的家的时候，我们反思过装修文化吗？在我们穿上名牌时，我们批判过流行文化吗？我们让出了日常生活领域，毫无反抗地接受了消费陷阱和剥削，接受了广告宣传和意识形态控制，我们在日常生活中毫无反思能力，兴高采烈地扮演者主流意识形态的顺民的角色，这样的日常生活如何能滋养出作品中的创造力？

**我们的激进和妥协是分裂的。**我们对陌生的记者和策展人、收藏家大讲我们的创作理念、激进思想，我们有没有耐心对我们的父母或小学班主任，甚至我们工作室中的助手，好好说一说自己的艺术观念？我们竟然根本没有想到首先让我们身边最亲近的人理解我们的工作，我们用出国展

览、发财致富、被大众媒体报道等等利好消息抚慰着他们的不解、担忧和虚荣心，这虽属善意但难道不是有意让他们处在被忽悠的无知状态？为什么我听任他们不理解我的作品，却要去和远方的人进行“文化交流”？我们在公共领域扮演追求自由的父权秩序反抗者，却在家里扮演暴君。我们越是在作品中装疯卖傻，越是在生活中循规蹈矩。

**我们的城市和乡村是分裂的。**我们在城市的某一个区域中追求特立独行，获得关注和掌声，把这个区域变成创意生活的旅游点，然后用偶尔为之的农家乐消费来为自己制造亲近大自然的幻觉。我们关心吃到的是不是绿色食品，在一场降雪中兴高采烈地拍摄，却不知道农民对这场雪的焦虑。我们在城里谈论混搭和哥特时尚，对国际建筑大师的新作评头论足，下乡也热衷于收藏木版年画和布老虎，我们却听任农民家里的厅堂挂着港台艳星的剧照，听任他们在春晚的庸俗小品中堕落地乐不可支。**我们的精英和底层是分裂的。**我们从小剧场从欣赏实验戏剧出来，对街头扭秧歌的大妈视而不见。我们雇佣农民工搬运我们的作品，何曾过问过他家的小孩吃的是什麼品牌的奶粉！

**我们的自我和他人是分裂的。**我们捍卫隐私却热爱打听八卦。我们渴望革命，同时恐惧混乱。**我们的理性和感性是分裂的。**我们谈论激进政治，却只能表态和立场，不能谋划和贡献。我们讨论虚拟生存和网络社会，却更热衷于在酒桌上进行。我们抱怨环境污染，却离不开空调。

……

上述这种种左右为难、青黄不接、首鼠两端，是我们身上严重的精神病症候。是我们的时代特有的精神病。各种来源的异种真气在体内左冲右突，尚未能消化，让我们忽冷忽热。我们无法简单地把它叫做“后现代状况”而认同下来。我们无法在其中安身立命，因为，在这样的状态下，人坐立不安、人不可能是幸福的。

我们首先要意识到和承认自己身上的精神分裂症状，并开始主动地改变这种症状。不寻求贯通的人就不会贯通，不寻求统一性的人就没有统一性。于是就永远只能文化冲突、永远只能没出息地后现代状况下去。一种有病的状况居然被学者拿来沾沾自喜扮演先知，这是一个时代的悲剧。

我们之所以重提总体艺术，正在于要避免这种分裂的局面，要用一以贯之的统一性消化我们身上的自相矛盾，完成上述精神病状态的自我治疗。要用行动来贯通生活与艺术，让艺术重新成为生活的一部分，也就让生活重新获得艺术的支援。

矛盾不可能通过选择而得到解决。一时站到一种立场去，也就会一时又向另一个极端倾倒。贯通之道绝不是在分裂的两端之间选择阵营和购物般的投票。贯通之道也不是舍两端而道中庸，不是适可而止的折衷和优柔寡断的含混。贯通之道，要使最远的两个端点互相连接，把直线变成圆周。贯通之道是一种拓扑学：贯通之道是莫比乌斯带和克莱因瓶。



邱志杰《拉萨到加德满都的铁路》2006—2007

在达芬奇身上，我们看见过知识和技能如何贯通，感性的观察和理性的研究如何互相滋养，形成循环。在瓦格纳那里我们看到浸没式的全方位感性控制和意识形态的象征性如何结合成一种精神生活的设计。在拉斯金和莫里斯那里，我们看到从实用和日常中如何生长出批判性的社会主义理想。在包豪斯那里，我们更进一步看到，全面改造生活的理想与手工的磨练的紧密结合。在二十世纪遍及全球的对于现代性的反思中，从斯坦纳到泰戈尔，从黑山学院到博伊斯，我们可以看到一种把艺术作为生活的建设性力量的努力。艺术不是一种职业分割，而是生活的贯通和改变的力量所在，是对生活的每一个角落进行重新思考的反思能力。然后从乡村的编织和制陶，从吟唱到节日，从衣着到建筑，从使用一把椅子到书写一个字母，都可能可以重新出发。这是一条强大的总体艺术的思想脉络。在这条脉络中，艺术家拒绝被美术馆殿堂神化，拒绝用市场成功为自己加冕，精英是在底层的劳动中涌出，科学、技术、审美和道德拒绝分离，工作与欢乐拒绝对立。而从事者拒绝成为身份的限定，追求全面的发展。

这种总体艺术态度在中国一直是存在并且事实上更为强大的。得道者庖丁的地位历来至高无上，艺术历来都是修身的道路。而内在的修炼从来都是与外在的责任合二为一的。我们看到王阳明、于谦、袁崇焕、曾国藩、李鸿章、左宗棠这些书生，交给他们一支军队，他们就可以成为将军。我们看见大书画家徐渭在胡宗宪幕府指挥戚继光们抗倭——他们中并没有人读过军事院校。我们不得不相信，应该确实存在着一种通向“道理”的教育。这种教育的目标不仅仅是培养一个会计师或木匠，一个司机或文书

，而首先是培养一个通达了道理的人。一个通达了道理的人可以平静地读过屠宰师傅的一生，也可能在历史机缘的推动下挺身而出成为英雄。这是对平凡的人生最具敞开的可能性的教育道路。

而艺术，在这条贯通的道路上从来都若有若无，从不喧嚣和逼迫，却到处都是，默如天籁。我们的艺术在屋檐下，在手中的扇子中，在每一个器物里，随时可能从忙碌的生活中升腾而起，展示道理。因此，这种艺术让我们的生活从来都浸泡在机遇之中。当我们把最伟大的大师称为“巨匠”的时候，从这个词语中，我们又一次看到了工与艺、上与下、用与美、常与异、器与道的全面的贯通。在中国的思想传统中，人与我，进与退、内与外、雅与俗、江湖与庙堂，从来都不是越分越开的两端，从来都是在极端处回到出发点。

最内在的修身和最入世的肇事要合二为一，形成循环。最积极的社会行动，最锤炼心灵的坚定。最狂野昏乱的变局，也最需要清明的智慧和内在的激情。我们把社会行动当作修身，就无所谓成败，无成败心就无恐惧心，社会行动方能积极。我们把精神修炼当作社会行动并托付给社会行动，精神修炼就不会枯槁和昏沉，就始终在通风透气中活跃。

最活跃的创造和最寂寞的劳动要合二为一，形成循环。要让双手成为最主要的思想器官。让创造性从技艺中跃出，而不是用漂浮的创意剥削劳动。最独特的个人创造和最庞大的集体工作要合二为一，形成循环。他人和我的创作的关系要重新界定。署名权要重新界定。

最日常的生活应该作为最激进的实验的工作室。日常生活和艺术要合二为一，形成循环。艺术创作的材料要来自日常生活，艺术创作的空间要回到日常生活空间，艺术创作的对象要回到普通人群，而不是艺术体制所培养出来的职业化的先锋派观众。反过来，要在日常生活的各个角落和层面，重新安置幻想的位置。我们要用渗透在生活细节中的艺术，抗拒我们的日常生活的商品化和景观化。创造行动必须就地开始，才能消灭生活的无趣。

最后，我们最大的奖赏应该来自最靠近我们的人。我们要从身旁开始寻求赞美，测试创造的能量。最伟大的成功和最微小的感应要合二为一，形成循环。

生活已经被景观，经济已经被垄断，政治已经被表演。只有艺术才能打破壁垒，贯通内外与上下，贯通群己与物我，贯通意志与必须，贯通成熟与天真，贯通因果与机缘，贯通有无。只有贯通，我们才可能重新拥有生活、政治和经济。贯通才成为道路。只有生活和艺术的各种层面和维度互相贯通，我们才能回到平静而活跃，坚定而积极，尊严而仁义，无私而大我的生活。只有自由和解放成为可能，现实也才成为可能。于是，幸福才成为可能。

## 后记：从翻墙到造塔

这本书中的文字，最早是 2005 年 9 月在杭州中国美术学院总体艺术工作室教学的课堂录音，由学生们将录音整理成文字（此前当然想了很多年）。2005 年 12 月在英格兰西南部的达汀顿庄园，将录音整理的文字大幅度进行调度成整个编目框架，这是很累的工作。此后开始逐节修改增写，并通过博客网站发表。博客上具名的或不具名的网友们的有价值的评论，也成为进一步思考时的机缘。这个过程一直持续了半年，到 2006 年 8 月，在奥地利的萨尔茨堡整理完毕。

从后感性阶段发展到总体艺术理论，是从个人的超拔走向社会性力量的全面获得的历程，也是我个人从小对佛教思想的迷恋回归正大光明的儒家道路的精神磨练（这个过程是在 2004 年的印度旅行中发生的）。这本书的写作，其实不是使用文字，而是用多次失败或成功的创作经验锤炼出来的。

当代中国艺术现在有机遇。不管是政治、经济还是文化，历史的准备火候初到，欲望和收获处于尚好的平衡点。当前市场火热，国际关注不衰。中国的一些顶级艺术家，开始初步具备意大利文艺复兴时期艺术大师式的条件，这是百年难遇的历史机遇。但是，要真正获得话语权，真正获得源自内部的自信力，我总认为首先要转换视角。除了依托外势，还要能创造出足以助益于其他文明的本体论和方法论。只有在独特的基础理论之上才能建起话语的大厦，并且养成新一代的有活力的艺术家。

过去二十几年的中国艺术，“墙”的形象是核心意象。那时候的外国人来到中国，都是来帮着打破这堵墙的。有人趴在墙头上往外张望，有人从墙外往里搬东西，有人在墙上开口子。那些年关于中国艺术的展览，也都是以“破墙”为主题的：内与外、封闭与开放，是最受欢迎的标题。如今其实情况已经不太相同了，占据社会主流的意识形态，已经由“革命”变成了“成功”。很多艺术家成功了，融入了中产阶级的意识形态，腐败成为景观社会中的一抹颜色。我们在破墙之后，还能不能造起一座精神的塔，来收纳冲动的灵魂呢？我们还有没有力气和野心，真正地由学习者、参与者转型为贡献者呢？今天我还有很多外国朋友在中国工作，他们已经不是来帮着拆墙的了。他们预感到这里有什么东西要建起来，他们知道有机会在其中做点什么。

我们必须承认，墙还没有拆光。同时，要往高处建设，风很大，我们还没有准备好。要造塔，得踏踏实实做砖头，搭框架，打地基。基础理论工作，是地基处的劳动。

近年来中国关于艺术的理论文字，下乘者只有充斥小我欲望的征伐和吹捧，此固不足论。中乘者译介欧西学说，已算是讲求学术了。上乘者，抒发胸臆，尚能直言，也止乎感受。在我看来，中国要真正迎来自己的文艺复兴，重新成为对世界文明有贡献的文化，一定要有长在自己的传统之上的基础理论。而从《延安文艺座谈会讲话》以来，源自中国的原创艺术理论，实在并不算多。最近火热的现实，更使人无暇顾及基础理论。我虽

不够智慧也不够有经验，但我却够有无知者的勇气，以至于我企图以我所理解的儒家的精神，消化实验艺术的知识 and 论述，贯通中西艺术的理想。遗憾的是，这个时期的写作中，还是太多西式概念的残余，而且也还是太多不够口语化的表述。虽然这两点我都已经尽了很多努力了。这就注定了：

这是一本将会受到批评的书。这是一本我将要用一生来加以修订的书。

博客上的发表至此为止，此后，我将把这批文字打印出来，分赠我所尊敬的师长知交请求批判。如果这一套最后能够被全然推翻，那一定是我的幸运。

2006-8-2 于萨尔茨堡

## 又后记：共同体是可能的

《总体艺术论》2005年在课堂上初讲，2006年夏天初步成书。此后，我在中国美院又集中讲过两轮。每次都试图离开既有的书稿，从不同角度去迂回。每次都引出一些新的讨论，打动一些人。所有这些痕迹在目前的版本中都历历可见。其实，最生动的交流肯定不是在这种纯理论的桌面，而是在和学生们一起下乡调查、一起紧张地做戏剧做展览、一起在夜间出去拍摄的时候，点点滴滴的示例、印证、质疑、辩驳，一直在开启反思之门。五年来这本书的持续书写，真的是在粗砺的土地上磕碰出来的。

征求意见的打印本在师友中流传，我其实一直舍不得出版，想要把它缩减成5万字，甚至改成文言体。想要追求一种可以传世的美文。

然而有人批评我说：目前的状态已经能帮助不少人了，那就应该尽快出版。我的想要精雕细琢的用意，反倒是一种私心。过多地考虑了自己的名声，那也是尚不自由。

这说服了我。毕竟我从来都相信，写作和创作其实都不是自己的事情。

我时常觉得，我之所以需要不断地创作，只是为了证明周围的人也有创造力。我们之所以不能堕落，只是为了证明大家都是可以不堕落的，甚至那些表面上的敌人也可以。看着自己的工作，竟然偶尔能够让一些人感到他们自己的自我实现，那才是真正幸福的时刻。作为实验者，我从来都享受创作中的失败，不安的只是，失败伤害了期待。这种感觉隐隐地告诉我：共同体是可能的。

有时候，我觉得自己所说的话，其实都是先贤早就说过很多遍的，只是人们又重新遗忘了，我们不得不换一个当代人听得懂的方式重说一遍而已。有时觉得，一代代思想家所做的事情，无非就是反复地提醒，就像一次次的闹钟铃声而已。道理总在那里，人们忘得快，非得一次次重新述



说而已。在笔下，哪一些来自阅读，哪一些来自生活中的亲证，哪一些来自某个下里巴人的教诲，哪一些来自书桌前自以为是的发明，完全混合在一起。转述和创作并没有明确的界限。我能感到自己属于某一条脉络，只是它发言的工具，我首先是一个聆听者。我猜想，当本雅明说他想要写一本完全由引文形成的书的时候，一定也是感到了这种历史的力量。其实我更想出版的，也是那么一本完全由引文组成的书：《总体艺术思想史》，只是现在我还没有能力做好。

随着年龄渐长，我时常觉得，很多人都活在自己身上。那第一个站起来的古猿，写下第一个文字的初民，用雷鸣般的智慧的语句和形象打开我封闭心灵的大师，少年时教我书法绘画和思考之技艺的恩师，旅途中引导我的普通人，都因为我活着而没有死去。他们还将通过我们的行动，在更年轻的一代人的心灵中继续活下去。我们可以从时代的精神病症中夺回他们，把我们身上历史的包袱交给他们，让他们加入我们的共同体，参与进生生不息的接力写作。

帝王早已腐烂，只有楠木棺材幽香如故。纪念碑都会倒塌，郁郁古榕青青翠竹依旧生机勃勃。榕树的气根在空中延伸，寻找大地。竹鞭在地下穿行，寻找天空。属于共同体的生命都是不息的。

我终于知道这样的写作其实是无法完成的，它只是共同体之林伸出的又一条气根又一棵鞭笋。多年之后，在一个远方，会有这本书的一个读者，用他的方式重新表述这些话。

2011-8-2 于北京