

<<重要的是现场>>

图书基本信息

书名：<<重要的是现场>>

13位ISBN编号：9787300047911

10位ISBN编号：7300047912

出版时间：2003-1

出版时间：中国人民大学出版社

作者：邱志杰

页数：338

字数：180000

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

<<重要的是现场>>

前言

序言 重要的是现场 这本文集里的文章有两大组：一组是对于观念艺术的批判和后感性思潮的原始文本；另一组则是与新媒体艺术有关的内容。

这两项事业均倾注了我极大的心血，但它表面上看起来却迥然不同：新媒体艺术关注现代技术和媒介环境下人的境况，探讨人性化运用新技术的可能性，这一任务较容易得到普遍认同。

事实也的确如此，新媒体在中国实验艺术版图中起步较晚，物质条件一开始也并不充分，其发展却一帆风顺如破竹，它最早被主流体制所接受，进入了美术学院的教程。

其中一些分类更在大众传媒上成为亮点，如DV和Flash，而新摄影更是艺术市场上的新宠。

而后感性是一种一意孤行的立场和一套歇斯底里的怪异方法。

它所立足的对于观念艺术的批判姿态本来就耸人听闻，它所采用的方式又往往惊世骇俗。

后感性从一开始就注定可能会被视为偏执、过激，誉之者认为它是中国艺术中最彻底勇敢的实验态度和有效的出路，毁之者甚至斥为病态或癫狂，讥之为拔着自己头发飞上天去的企图。

它会被误解为几个展览的标题，一帮人，一种风格或材料，一个强辞夺理的梦呓或者明火执仗的阴谋。

看上去新媒体是一条光明的道路，后感性是黑暗中的摸索。

我在这两边都深陷旋涡中心，更使自己的形象加剧了一种正邪兼修的复杂性。

但我想说的是：在我这里这二者其实是一回事，它们共同指向的是现场。

老弱而又自以为聪明的观念艺术其实往往可以用语言去概括，后感性穷尽种种方法试图去营造不可能用语言，甚至也不可能用图像去还原的现场经验。

现场意味着：你非得在那个时候在那儿。

你的情绪和你的身体本身都是现场的一部分，你一举手一投足都影响到这个现场。

你不是在它之外观察它，而是在它之中体验它，并且参与构成它。

因为这个现场是感受和体验的对象，所以它是感性的；又因为它不是某个人宣泻的遗存，而是为你准备的，它老谋深算地预测你的体验——现场不像传统艺术品那样先于你而存在，现场是在你到来之后才发生的事件，所以它是后感性的。

你不觉得关于现场的描述很接近于“世界”，或者说它更像是在描述一个互动多媒体装置吗？是的，现场也的确是新媒体艺术必然要走向的地方，这也正是当初吸引我去狂热地研究和推广它的首要理由。

在这本书里关于新媒体的写作中，我提出了一个新概念：新媒体艺术在当前的任务是“媒体的边缘化”，与行为艺术、戏剧的杂交是其能量所在。

边缘化是将新媒体艺术从新媒体艺术的概念中抛出，抛向更不稳定、更危险的现场，而那必定是后感性的。

事实上，在新媒体的边缘化时期，后感性的活跃分子们正在越来越成为新媒体艺术的生力军。

后感性已经发展成一些策略和制度，而新媒体是一套进化着的设施，它们最终落实在“现场”的概念上。

现场不是媒体的一种效果，现场本身是一种媒体。

现场是比录像、数字图像、互动多媒体和网络艺术都更新的一种新媒体。

这就是为什么把后感性与新媒体编在同一本书里，我们只是在从不同的角度接近“现场艺术”。

<<重要的是现场>>

内容概要

行为艺术惊世骇俗，历来在中国公众中众说纷纭，充满肤浅的误读和随意的曲解。

而“后感性”是中国艺术中最激进的新思潮，它对中国的装置艺术、行为艺术和表演艺术都有深远的影响。

新媒体艺术则是当代艺术激动人心的重要走向，也是人们所好奇的。

作为这两种艺术现象的主要推动者和组织者，本书作者认为这二者之间存在着共同的“现场精神”，并在书中用“现场艺术”这一新概念来统摄之。

它为人们理解当代艺术形态和现象提供了新的立足点。

<<重要的是现场>>

作者简介

邱志杰，福建漳州人，毕业于浙江美术学院版画系。
现任北京二万五千里文化传播中心艺术总监，同时任教于中国美术学院。
作为拥有国际知名度的重要的当代艺术家之一，他主要生活和工作在北京。
他的创作领域贯穿绘画、摄影、装置、录像和行为等各种媒体，其课题触及时空、灵

<<重要的是现场>>

书籍目录

序言：重要的是现场后感性的缘起和任务观念：艺术的误区后感性异形与妄想——展览作品评论后展览时代的预感狂欢：后感性作为一种方法目击狂欢重要的不是肉文化因为憎恨恶臭而发出恶臭——答《重要的是什么？》关于“行为艺术”——答《东方艺术》杂志记者问报应：不能当真，更不可能是幻觉报应：关于命运的知识一个人的生活及其录像若干种附体：影像作证中国风景：用照相机画山水？中国发音什么是声音艺术？数字化时代的艺术数字考古非线性叙事的叙事非线性的补白哄堂大笑——《新潮新闻》的现场精神《新潮新闻》的现场及幕后新媒体艺术的文化逻辑录像艺术的兴起和发展：1990-1996新媒体艺术的成熟和走向：1997-2001图版目录

<<重要的是现场>>

章节摘录

书摘 如果说第一次“后感性”展览中的主要假想敌是“观念艺术”这个概念：我们反感于流行的观念艺术中那种语义先行的工作方法，那种炫耀智力和知识量的做法已经使之沦为一种点子艺术，而它在很大程度上是由“观念艺术”这个词本身引起的。

它把注意力不可避免地引向了观念的内容而不是艺术品的现场感受。

所以我们要反对的不是不好的观念艺术，而是反对观念艺术本身，以及反对它所被习惯性地赋予的那些外表形式：枯燥崇拜、极简崇拜、微小崇拜、深刻崇拜、幽默崇拜，诸如此类。

那么在这次的“后感性狂欢”这件事情里面，我们所要反对的是“展览”这个概念本身。

只能说到这件事情，因为我甚至不愿意它被看成一个展览，也不愿意它被看成一场演出。

大家在一起策划这件事情时，原是想11月在上海双年展期间在上海或北京做。

我们并不想在已经很多的外围展中再去增加一个展览，而是想做件事来表示这么一种可能：尽管一些外围展努力地把自已标示为体制外的、地下的、激进的、另类的艺术，以区别于上海美术馆内的正统的主流的海双年展，但在我们看来，只要采用了展览这种形式那就还只是体制内的工作，就只是五十步笑百步。

我们准备在上海做的事比现在大家看到的“狂欢”可能更怪诞，后来，为了更怪诞，为了和“展览”的传统更没关系，我们决定什么都不做。

展览，就是摊开来给别人看。

两个考生来投考美院，他们在美院门口把画夹打开，在马路牙子上摊开几张素描切磋一回，这也是展览；我们在自家的院子里把手卷和扇面一个个地打开来晒太阳，再一一卷好合上放回箱子里，这也是展览。

不，大家说，这都不能算是“正式的”展览。

正式的展览是在一间尽可能宽敞一点的屋子，以便有尽可能多的人来看。

作品被以各种方式分类，被署名甚至标价。

有一本图录，那上面有艺术家的简历，还常常有一两篇文章。

在大众传媒兴起后，后来还应该有一些报道和评论。

如果是个展，也应该有某种分类：按年代或媒体或主题——XX系列，XXX系列等，这才是大家熟悉的展览形式。

这种形式的历史比艺术的历史要短得多，从19世纪巴黎的沙龙（也就是客厅吧）算起也就200年，在这之前艺术用更多的方式生效。

在教堂的玻璃窗里，在劳动时的歌舞中，在深山里的一座悬崖上，在收到的一封信札里，我们到处遭遇到艺术。

嘉庆年间大书法家梁讖在寿州寿春书院讲学时遇见青年邓石如，惊为天才，又惜其无缘亲睹法书名迹，未谙古法，梁老师就写了一封推荐信让他到南京的大收藏家梅缪家中去开开眼界。

邓在梅家一住半年，临摹遍了其收藏的真迹，终成一代大师。

这也是一种艺术生产的机制，但我们都忘了。

在沙龙式的展览里起码有两件事情发生了：一是创作的空间化和物品化，二是个人风格被分类法所固定下来。

当我们想到邓石如或何绍基时，我们想到的是风格链中的一环：一种用笔的习惯，一种结构或章法的新创意，而不止是具体的哪件作品。

一个物品：局面、条幅或中堂只是这种风格的一个样品，我们透过这些样品领会这种习惯，接受他的影响。

在法书里，重要的是方法及其所建立的一套规范。

皇家或大富人可以占有物品，但不独占风格，规范和方法以刻帖的形式广为传播。

绝大多数书生都没有机会见到“二王”真迹，《兰亭序》早就烂在唐太宗的坟墓里了，但是大家用他们的笔法写字，被“二王”的飘逸所滋养。

在沙龙里，艺术家获得一个空间：一片墙面或地面。

<<重要的是现场>>

他意识到另一些艺术家的在场，他开始努力在这个空间中尽可能完整地定义他的创意，他开始希望成为最引人注目者，他开始根据比较和预测的结果来设计一件作品。

展示，尤其是与其他艺术品相并置而展示，成了创作活动的主要前景，或者说是插入在传统方式之间的一个再也不能回避的中间环节。

展览之后乃是收藏和名誉，这样展览不可避免地形成了竞赛的格局，或者是把传统模式的竞争短兵相接化了。

当你装饰自己家的客厅时，你必须决定哪件作品挂在最大的墙上，你决定哪件作品放在不那么显眼的位置，你希望所有的艺术品合作，共同在你的房子里形成适当的气氛——这只不过有一点像今天的策展人的工作。

当策展人组织作品之间的关系时，他实际上必须与艺术家的权力意志互相周旋。

在今天的展览里面，那个放在最不显眼的位置的艺术品，只不过是要利用这个不显眼的位置来让自己显得最特别。

比赛是不可避免的，因为这个艺术交流的模式已经制度化地画下了一排平行的跑道。

只要他人被意识到，只要他人进入视野，艺术家就不再只是面对自己的内心，一种行业观念悄悄地形成了。

在不同的时候，人们比赛不同的东西：有时候比谁最聪明，就像“观念艺术”那样；有时候比谁更疯狂，就像超现实主义那样；有时候比谁更残酷，就像……摩天楼越盖越高，人性中有比赛的欲望。

有的制度助长这一欲望，有的制度则发展别的可能，目前的展览制度就是助长这种欲望的。

当展览变得很频繁，展览里的作品数量变得非常之大，人们在展厅里——画廊、美术馆或其他替代空间——去看作品，他在每个作品前停留的时间越来越少，这种比赛就变得越来越激烈，已经成为一种贴身肉搏般的拼杀。

如果每个观众只能在每件作品前停留五秒钟，那你就必须在五秒钟之内吸引观众才算成功。

为此你试图去调动一切可能的因素：空间、声音、光线，最后还有互动的因素。

所以展览的形式和装置这种媒体其实有着不解之缘：正是现Exhibition 的催化，助长了现代的Installation。

事实上，装置的原意本来就是为了展示而“安装和布置”。

问题是，如果装置只是许多可能的艺术方式中的一种，为什么展览却成了今天最主要的，在我看来过分重要，以至于压抑了其他方式的艺术生产/消费模式？一幅书法作品挂在我们家里，我们每天只是有意无意地瞟它一眼，我们熟视无睹。

只有偶尔来访的客人才用心地打量它，而我们自己并不，我们只是与它一起生活。

如果我们停下来观看，我们就会暂时中止了生活。

但是几十年下来我们被它所潜移默化，我们的生命被它所渗透。

它生效，但绝不是最初的那五秒钟之内。

我也目睹过有复杂的镜头变化的录像作品在展厅里的境遇，人们不会从头到尾看完，丁是那些镜头重复的、枯燥乏味的录像成了展厅中的胜者。

这样的艺术在现代展览制度中是弱勢的，被忽视的。

为了这样的艺术，为了其他同样被展厅所压抑了的艺术，我们也应该质疑现代展览制度。

另一方面，艺术家之间的关系也并非历来都像现在这么紧张，古代的作者甚至不要求署名权。

他们在天朗气清的暮春在弯曲的河流边笔会，他们互相唱和，步韵联句……除了展览，我们应该还有着更多的游戏方式。

也正因为比拼是如此激烈，人们要被记住，人们开始采取广告的方式来造成观众的条件反射。

于是除了展厅、画册这些硬性展览制度之外，又形成了软性的展览制度：你必须重复某个形象，你必须重复某种媒体，你甚至必须重复地展示某件作品以便形成拳头产品。

……

<<重要的是现场>>

编辑推荐

这本文集里的文章有两大组：一组是对于观念艺术的批判和后感性思潮的原始文本；另一组则是与新媒体艺术有关的内容。

这两项事业均倾注了作者极大的心血，但它表面上看起来却迥然不同。

<<重要的是现场>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>