



奇观与震惊：装置艺术中的竞争逻辑

Wonder and Shock: Competitive Logic in Installation Art

殷双喜 Yin Shuangxi

摘要：本文从社会学、经济学和心理学等多个角度解释了“奇观”理论的丰富内涵，对于装置艺术来说，不同于传统绘画静观的“视觉中心主义”，它所追求的是一种视觉奇观，人与装置艺术相遇时，观者建立身体多感官参与的综合体验，从而产生的震惊。而艺术家在当代艺术的发展进程中，必然会与其他艺术家在获取创作材料、创作空间、展览机会以及各种人际关系等方面，进行激烈的竞争，而正是竞争刺激艺术家追求惊人的、突出的东西。作为艺术表达的媒介形态，装置艺术应该能够深刻地表达艺术家对社会的独到理解，而不应只有空洞无物的外在。

关键词：装置艺术，奇观，震惊，竞争

Abstract: From the perspectives of sociology, economics and psychology, this article illustrates various connotations of “wonder”. As for installation art, which is different from traditional painting’s static “ocularcentrism”, it pursues visual wonder. When viewers confront installation art, they obtain the comprehensive experience of multi-sensual participation, and then feel shocked. During the contemporary artistic developmental phases, artists have to compete with peers for materials, studios, opportunities for exhibition and interpersonal relationship, etc. It is the competition that stimulates artists to aspire something striking or spectacular. However, as the medium of artistic expression, installation art should profoundly express the artists’ insightful understanding of the society instead of being an empty shell.

Key Words: Installation art, Wonder, Shock, Competition

“奇观社会”（the society of spectacle）是法国理论家居伊·德波（Guy Debord）提出的。1967年，他在《奇观社会》一书中指出：“在现代生产条件蔓延的社会中，其整个的生活都表现为一种巨大的奇观积聚。曾经直接存在着的所有一切，现在都变成了纯粹的表征。”¹

“奇观”理论的提出与20世纪60年代西方消费时代的到来有着直接的关系。消费时代不仅意味着物的空前积聚，而且意味着一种前所未见的消费文化的形成。从物的生产到物的呈现再到物的购买与消费，这一系列的过程不仅是物的使用价值和交换价值的实现，而且还是物的符号价值的生产和消费，是物在纯粹的表征中的抽象化。质量样式相差不多的日常生活用品如汽车、手表、服装，有人会花费重金购买名牌，其主要消费的就是名牌商品对于个人社会地位和身份的表征性价值。与名家绘画相似，装置艺术在某种意义上也是一种表征的消费，相差不多的物质材料，在著名艺术家的手下组装成作品，就比初学艺术的人所做的作品能得到更多的“艺术世界”的认可，这助长了一些“著名”艺术家的肆意妄为。

装置艺术在20世纪的出现离不开现成品，它从架上绘画的再现现实转向日常生活物品进入绘画，可以说，毕加索的拼贴绘画拉开了装置艺术的序幕。所谓的“现成品”，既可以从自然中寻找的自然物体如岩石、树叶、动物，也可以是现代工业生产的日常用品，如安迪·沃霍尔的《布里洛盒子》。在当代，由于消费社会提供了无穷无尽的物质产品和消费垃圾，装置艺术家所使用的材料随处可得，只要有好的观念和构想，这使得装置艺术的广泛运用，已经成为当代艺术展的基本形态。与传统绘画对现实世界的描绘不同，在装置艺术中，真实的世界由实际生活的物质碎片来表征。“真实的世界已变成实际的形象，纯粹的形象已转换成实际的存在——可感知到的碎片，它们是催眠行为的有效动力。由于奇观的工作就是通过各种不同的专业化中介来改造世界，使世界不再是可直接感觉的，因此奇观必然地要提升人类的视觉器官到一度由触觉器官所占据的特殊位置。”²

我们也许可以将“奇观”从字面意义上拆解为“对奇迹的观看”和“奇特的观看”，这表明“奇观”包含了观看的对象和观看的方式。事实上，“奇观”是人类文化史上早已有的现象，远古先民的宗教仪式、宗教里的偶

像崇拜和宗教仪式、各种节日的狂欢、革命时代的庆典等，都是“奇观”的表现形式。但是，早期人类的“奇观”是一种营造神圣空间的庄严，而当代生活中的“奇观”却具有日常生活空间的世俗性质。可以说，现代社会所有的“奇观”与“新闻”都与工业生产和商业消费有关，在传统的精神上的神圣“奇观”消失后的今天，整个世界由于全球化的急剧发展都已经“奇观化”了。借助于各种各样的视觉经验技术，世界被技术化了，影像、广告、橱窗、电脑、手机、VR等，不仅在美术馆中存在，而且已经成为我们的生活环境，将我们包围其中。传统的以图画镜像再现世界的表征系统，已经由现实生活中的“拟象”（鲍德里亚）和“拟仿”所取代，例如美国的迪斯尼乐园，作为一种“全景式的凝视”对象，就是美国社会与“美国梦”的真实缩影。

对于装置艺术来说，观众所获得的，不是传统绘画意义上的静观和感动，而是在身体体验基础上获得的“惊奇”或者“震惊”。“震惊”是后现代时期当代艺术家所普遍采用的一种视觉景观的表现方法，它适应于现代的艺术空间，许多高大空旷的现代美术馆或艺术中心，其实是希望艺术家以其巨大的装置与绘画，形成震撼人心的视觉“奇观”，从而为这一艺术空间带来巨大的人流量与传播影响。可以说，这是从建筑空间角度对装置艺术发展的一种物理性刺激，无论如何，现代的美术馆或由各种工厂、商场、地下室等非艺术空间改造而来的艺术空间，需要并且影响了装置艺术的形态与生成。有许多装置艺术家甚至到了某一空间后，才产生了创作的冲动与构思，这表明了装置艺术与某种地域空间的视觉关联，也表明了装置艺术可以发展出一种具有地域性文化特征的表现形态。

装置艺术的“奇观”产生的第二个重要原因是当代艺术从室内走向室外，从博物馆到公共环境空间，走向了地景艺术、公共艺术的领域。有许多巨大的地景艺术如罗伯特·史密斯森（Robert Smithson）的《螺旋状防波堤》（1970）和克里斯托的《被包裹的柏林国会大厦》（1971—1995）都是20世纪艺术史上的“奇观”。它们大大地拓展了人类以艺术的眼光观看世界，也改变了我们观看视觉艺术的方式。在今天，这些规模巨大的作品可以从飞机上俯瞰，这样的视角是前人所不能想象的。由此，装置艺术与传统绘画的一个根本区别在于，传统绘画对于空间的表达是在二维平面上

1
没顶公司
假如真理造成伤害，那就是真理的过错
装置
扑克牌、石块
287×387×20cm
2012



的虚拟表达，是调动观众既往的空间经验与画面对话，从而产生对空间的记忆。而装置艺术不仅在空间中存在，并且直接将空间作为装置艺术的媒介要素，以空间的巨大、复杂和真实感来生成观众新的空间经验，进而对现实世界的存在获得一种肉身化的真实体验。

早在1938年，海德格尔在《世界图像的时代》一文中就指出：“从本质上看来，世界图像并非意指一幅关于世界的图像，而是指世界被把握为图像了。”³对此，我们可以理解为今天的世界，借助于丰富的物质和消费，依靠庞大的通讯和传媒，已经成为一个视觉化的世界。每个人都可以发表图像和信息，成为巨大的世界之网上的一个链接点，既接收他人的图像信息，也发布自己的图像信息，整个世界已经成为一种由视觉生产与传播机制，视觉话语与技术系统所形成的结构性的看与被看的“视觉场”。由此产生了装置艺术与一般绘画艺术的观看所不同的第三个重要原因，即装置艺术的观看是需要观众调动全部的感官参与和介

入，甚至可以与艺术家一样，动手改变装置艺术的形态。

这种结构性的“视觉场”打破了古希腊以来西方哲学家柏拉图、亚里士多德所建立的感官等级制度，即将单纯的视觉置于人类观看现实的中心地位，从而将其他人类的感官如触觉、听觉、嗅觉乃至心灵的直觉引入了人与世界的关联。正如荷兰文化理论家和批评家米克·巴尔（Mieke Bal）在《视觉本质主义与视觉文化的对象》一文中所说：“看的行为根本上是‘不纯粹的’，首先，由于它是受感官控制的，因而是基于生物学的行为（但所有的行为都是人来实施的）。看内在地被构建的，是构建性的和阐释性的，是负载有情感的，是认知的和理智的。其次，这一不纯粹的性质也可能适用于其他基于感官的活动：听、读、品尝和嗅。这种不纯粹性使得这些活动可以相互渗透，因而听和读可能也有视觉性的东西介入。因此，不能把文学、声音和音乐排除在视觉文化的对象之外。”⁴今天的装置艺术，正是依

靠感觉上的综合性，打破了传统绘画视觉静观的“视觉中心主义”，装置艺术追求的是一种视觉奇观，这种奇观是综合性的感官接受，而人与装置艺术相遇所产生的震惊是全身心的感觉结果，不单是眼睛的观看。

在装置艺术中，艺术是一种“身外之物”，是可以观看和崇拜的客观对象。作为艺术语言方式和艺术媒介的装置艺术与行为艺术一样，都有其历史原型，即原始人的偶像崇拜活动与宗教仪式。“震惊”是本雅明分析现代都市人的心绪、感觉的一个重要概念，也是当代艺术的一个突出特点，它是现代人在都市社会中受到强烈刺激的结果。新世纪以来的中国当代艺术中，越来越多的装置艺术以其超大规模与超强感觉的刺激，使观众愕然。这些装置艺术的“奇观”并非都是没有意义的，有一些装置艺术以其体量的巨大和结构的复杂而获得视觉观看的意义，有些装置艺术体量并不大，但以其独到的构思和精湛的制作而令人沉思，“奇观”并非越大越好，越多越好。但在装置



1
王雷
化蝶
五彩宣纸搓线及编织技术
1100×44cm
2012

2
冯峰
身体里面的风景
照片装置
尺寸可变
2001- 2011

艺术中，单元要素的重复是一种最基本的艺术语汇，这种重复不仅带来了对于空间的占有，对于观众视觉的冲击，它本身就是现代消费社会重复生产的商品的符号表征。

但是“震惊”的心理原型可以在原始人那里找到最初的模式，这就是原始人面对雷电、狂风、洪水、山火、巨型动物等人类与之抗衡的自然现象时，无法理解，也无从逃避，从而在内心产生巨大的震撼，这正是远古时代宗教、魔鬼、神祇、传说、巫术产生的根源，

也是奇观化的仪式行为与场景产生的根源。尼日利亚艺术家、学者德勒·耶格德在其论文《作为语境的艺术》中指出，非洲艺术在精神性和世俗性两个方面发挥作用，与祖先崇拜相关的因素以及放置的各种神龛（集体的、个人的），关注的是社会安定、团体团结、个人以及集体的福利，还有生殖以及生存。一些非洲社会对祖先满怀忠诚，尽管认为逝去的祖先有能力将自己变形为可怕的精神实体，但是总体上来说，这些祖先会袒护他们的后代。为了完



#1

1
汤国
觥
清代脸盆架、战国耳杯视频
2013

艺术，但是却以其装置性（在一定观念支配下对现成品的重构与组织）而呈现出装置艺术与原始艺术相似的“以物言志”的观念化特征。

由此涉及到装置艺术对“物”的理解和运用。意大利的“贫穷艺术”代表性艺术家库奈里斯和日本的“物派”艺术家菅木志雄，都是将装置艺术对于“物”的使用达到极其精到的语言层面的大家，从而完成了装置艺术从大俗到大雅的转变。所谓装置艺术的“艺术语言”，既包括艺术家对于装置结构形式的表现，也包括艺术家对于艺术材料（媒介）的运用。而现实之物可以成为一种艺术表现的媒介，在日常生活的世界中，物质不仅可以生产和满足人的日常生活的物质需求，也生产和满足人的精神生活需求。在此，日常生活世界就在物质基础和精神生活的两个层面上，成为价值与意义的生产之域。装置艺术是个人通过处理物、运用物来表现人与物的关系，在装置艺术中，人将身外之物当作艺术的媒介物来表现人与世界的关系。在传统艺术中，人与物的关系并不取决于物与人的距离，大多数人对于身边之物，只是使用，并不观照，这样人身处物中，与物的关系不亲近，只有我们走向物体，才能敞开物性，领悟存在，“走向物，就是从描述中抽身，走向回答和回忆的思考。”在日常生活中，大多数人对于身边之物，只是观看，并不观照，只是在某种特定的时间与空间中，某些经过艺术家重组构型的物才会成为一种特殊的观照对象，成为观者的观看与反思对象，从而将“日常之物”转换成为所谓的“艺术之物”。问题在于，什么样的日常之物在何种条件下可以视为“艺术之物”？“艺术之物”与“日常之物”的界限划在何处？这一问题涉及到传统艺术与当代艺术的差异，也涉及到艺术与生活的边界，它是装置艺术在与普通公众相遇时经常碰到的问题。观众的困惑在于，使用如此简单的日常材料进行组合，似乎谁都可以，没有手绘图画的技术难度，那么，我们如何区别一位优秀的装置艺术家与一位平庸的装置艺术家呢？

由装置艺术构建的当代艺术的奇观世界，其来源与本质都是商品，正是现代工业的高效生产和无节制的消费造就了数量庞大的商品和消费垃圾，这些“现成品”成为了装置艺术源源不断的材料来源。正如居伊·德波所说，有关商品拜物教的原理在奇观中体现得最为彻底。

“在那里，可感觉的世界为一系列高于那世界同时又明目张胆地把自己呈现为可感觉的形象

所取代。”⁶如此一来，“奇观呈现给视觉的世界既在这里又不在这里。它是一个主宰着一切生命体验的商品的世界。商品世界就这样以其所是而呈现，因为它的逻辑与人的相互疏离和人与它们所生产的一切异化是一回事。”⁷

装置艺术的“奇观”的产生，还是一个艺术社会学方面的重要原因，即装置艺术家并非孤立的个体艺术家，他生活在一定的社会中，在一定的艺术圈子里活动，即当下比较流行的说法，艺术家在“艺术世界”中才能找到他的存在的合法性和发展的可能性。这就使得艺术家在当代艺术的发展进程中，处于和其他艺术家的激烈竞争环境中，不管艺术家本人是否意识到这一点，有关创作的材料获取，创作的空间条件（画室的大小），展览机会的获得，与策展人、博物馆长、批评家、画廊商、收藏家的关系等等，都影响到装置艺术家的生存与发展。如此一来，竞争是不可避免的，在世俗的意义上，没有一位艺术家会刻意拒绝艺术的发展机会和创作条件的改善。英国哲学家卡尔·波普尔在《贡布里希论情境逻辑以及艺术中的时期和时尚》一文中指出：“一个作曲家，或者任何其他艺术家，他的社会生活的情境逻辑包含着一种隐藏的机制，对此贡布里希特别在他文章的第六部分（‘历史决定论与音乐中的情境’）作了分析。他指出了我们俩都认为对艺术构成了严重威胁的这种情境的各个方面。因为虽然他意识中的那种情境机制为几乎所有的竞争性领域所固有，但在一个客观标准颇多争议，或者客观标准被忽略，或者根本没有客观标准的领域之中，那种情境机制就尤其危险。

“竞争的刺激使得艺术家们追求某种惊人的东西，某种突出的东西，某种新颖的东西，来修饰它的作品。这很容易导致贡布里希所说的‘两极分化’，导致偏向一方，导致追求时尚。贡布里希指出，情境尤其使得那些关心艺术命运的人不能保持中立。他说他们不得不偏向一方，因此他们助长了危险性。

“我们所说的危险，是由于一些与艺术无关的标准或者价值——也许是很可以赞美的——遮蔽了纯艺术的标准和价值而造成的。首创性和新奇性是很高的价值，但是如果并非刻意追求而获得，那就更加伟大。”⁸

现在我们可以理解装置艺术家对于展览空间的寻求与竞争。作为策展人，我不止一次地在展览现场与某些艺术家“讨价还价”，大多数装置艺术家都想在展场中找到并占有他认为

最好的空间，并且希望主办方能够提供最好的物质条件，使他的装置艺术的构想完美实现。策展人所能做的工作，就是在这许多艺术家中间进行平衡与协调。有时候，大牌艺术家会在展览空间和资源的占有上据有优势，有时候，艺术家会调动各种资源（既往的名声、权力、机构与资本等）与策展人进行博弈，从而获得作品最佳的呈现位置与观看效果。一旦某一艺术家在一个重要的展览中“一展成名”，对于后续的展览以及与策展人的博弈过程中，就会占据更加有利的地位。在某种意义上，1990年代以来的中国装置艺术，之所以越做越大，越做越复杂，越做越贵，正是这样一种竞争性的“情境逻辑”的结果。

同样的“竞争逻辑”也存在于当代艺术的机构和展览空间，在1990年代中国现代艺术发展的早期，很少有艺术机构愿意并且能够提供装置艺术以巨大宽敞的展出空间，艺术家也很难在城市的室外空间进行装置艺术的展出，而在乡村空间的装置展出往往只是艺术家行为艺术活动的一部份，难以持久保存，观众也难以到达这些地方。新世纪以来，出现了许多公私艺术机构和民营美术馆，这些机构之间必然要争夺已经成名的艺术家。这种资源争夺的结果使得那些较早成名的“著名”艺术家在与机构和策展人的博弈中处于有利地位，为了争取他们的参展，机构和策展人不得不答应他们的种种“奇思妙想”和耗资巨大的装置方案。当然，新世纪以来的中国经济发展和文化开放也使得机构在接受大型装置的出现具有了经费和文化自由度的可能性。

在这篇文章的最后，我想借用居伊·德波的话说，“奇观是一场永久的鸦片战争。它力图使物品与商品、真正的满足与依据其自身逻辑不断提高的生存需要的满足的区分变得不可能。”⁹值得注意的是，今天的当代艺术越来越方法论化、制度化，有一整套越来越成熟的运作机制，不断地生产新的概念、新的样式、新的时尚艺术家。我们如何看待过去的自我？是将过去融入今天，还是与过去告别，以新的思路拓展新的空间？所谓“奇观”，不在大小，而在内涵。“奇观是自发产生的，它有自己的规则：它是神圣之物的似是而非的形式。”“在奇观的关系中，那纯粹的客观性的拜物教表象掩盖着人与人之间以及阶级之间的关系的真正特征。”¹⁰在我看来，中国当代装置艺术新世纪以来出现的贵族化、超大化、形式化，追求视觉奇观的趋势，是中国当代艺术发展过程中的

一个具有必然性的阶段性现象，其中也产生了一些比较突出的装置艺术作品。但是，从根本上来说当代艺术的核心是揭示社会发展，直指人心的精神活动。作为艺术表达的媒介形态，装置艺术并不比架上艺术具有更多的天然的价值优越，装置艺术也不是越大越好。如果空洞无物，巨大的装置艺术作品只是浪费社会资源和观众时间，如果能够深刻地表达艺术家对社会的独到理解，规模较小的装置艺术也能做得十分精到，令人难忘。大不等于好。我认为，相对于虚张声势大而无当的装置巨无霸，今天的装置艺术更应该提倡质朴单纯，直指本心；相比规范化、商业化的艺术操作和艺术做秀，艺术个体的经验更有价值。这种艺术个体的经验，并非都是来自图像与文字的阅读，也不是某种哲学观念的灌输与图解，而是来自于对当代中国的生存环境的真正体验与了解。对于艺术家来说，与对象的直接相遇、观察和表达，是一种视觉与身心互动的身体经验的培养，它是个体艺术家相互区别的最根本的视觉能力与差异经验。艺术即经验，艺术即差异，没有差异化的经验，就没有艺术的特殊性与存在的价值。对于进入新世纪的中国装置艺术来说，虽然只有三十年的历史，但这不算长的历史时段中所产生的众多装置艺术作品（虽然大多数作品已不存在，只留下现场图像的记忆），已经足够让我们的艺术家和观众回首品味，从中思考中国装置艺术的未来之路。

注释：

1. 居伊·德波：《奇观社会》，转引自雅克·拉克康、让·鲍德里亚等著，吴琼编《视觉文化的奇观》，中国人民大学出版社，2005年第1版，第58页。
2. 同上，第64页。
3. 海德格尔：《林中路》，孙周兴译，上海译文出版社，1997年，第86页。
4. 米克·巴尔：《视觉本质主义与视觉文化的对象》，见《视觉文化杂志》2003年第2卷，第1期，第9页。
5. 德勒·耶格德：《作为语境的艺术》，刘礼宾译，2007年，未公开发表。
- 6-7. 同1，第71页。
8. 卡尔·波普尔：《贡布里希论情境逻辑以及艺术中的分期和风格》，浙江美术学院《新美术》，1987年第1期，劳诚烈译。
9. 同1，第74页。
10. 同1，第66页。