



新媒体之后——从思考当代艺术说起

The Future of New Media——Starting from Reflection of“Contemporary Art”

孙文杰 Sun Wenjie

摘要：本文简述了新媒体艺术曾经辉煌的去与当下分崩离析的理论现状，并试图回归“当代艺术”的母题。从当代艺术发展的几点前沿问题开始思考，探究“新媒体”之后可能的发展方向。

关键词：新媒体艺术，当代艺术，艺术媒介

Abstract: The essay sketches the glory past and the fragmental theory of the “new media art”. It attempts to return to the motif of “contemporary art”. Starting thinking about several cutting-edge questions in terms of the contemporary art history, it explores the possible directions in the current “post-new media” situation.

Key Words: New Media Art, Contemporary Art, Art Media

新媒体艺术，无疑是或者曾经是令人激动的一种当代艺术形式。从学科教育的角度而言，在国内院校以媒介为划分的既定历史事实的背景下，“新媒体”学科的存在有了合法性，然而正如许多人意识到的那样：如若称“新媒体”是一种艺术类别（genre），并不具备必要的条件。尽管在2008年之前以它的名义，国际范围内集结了大量的讨论。曾经在“新媒体”领域内的创作方式涉及录像艺术（video art），网络艺术（net art），光盘存储（CD-Roms）与移动科技等。这些实践如今被细化分流到不同的领域进行讨论，例如计算机艺术（computing art），后

网络艺术（post-internet art），声音艺术（sound art）还有近几年引发大量关注的沉浸式（immersive）艺术实践，以及交互式（interactive）艺术实践等。

新媒体艺术的松散界定表现于，它本身涵盖了许多媒介，然而在这些媒介的集合中缺乏关键的理论支持，因此围绕着不同领域的艺术实践的批评与探索，艺术家和批评家以及学者自然而然地放弃了“新媒体”的概念，深入到各自具体的文本论述里，也从广义上直接回归到当代艺术的语境下。

有别于二十世纪的确切艺术运动，当代艺术正处于“主义”完结的现状。回顾上

世纪六十年代活跃的波普艺术，极简主义和观念艺术，我们可以清晰地获取几乎每一个艺术运动的诉求。然而进入七十年代起，新近艺术实践不再从初始即清晰地表明立场，而是以“新XX主义”或者“后XX”命名，并且他们的创作也并未与前人的实践悖离太远。约翰·海泽在《歪曲与纠正：主义的完结和道德败坏的霸权起始》中阐述这一现象，八十年代欧洲和美国的新表现主义绘画（neo-expressionist），新观念艺术（或者挪用艺术）与九十年代的关系美学均在此列。他提出，在同一语境下，同样的问题也适用于中国当代艺术的“玩世现实主义”，“政治波普”与“艳俗艺术”，他们用嘲讽的艺术形象开启了新的艺术面貌，但是同前



#2

人的运动（现实主义，波普艺术）相比，他们在方法论上有什么新的成就呢？

在如此的现状下，我们有必要检视一下当代艺术相关知识。当代哲学家彼得·奥斯本（Peter Osborne）指出，“也许，针对当代艺术关键知识的最大障碍就是，常识上认为‘当代艺术’这个短语本身并没有批评意识上的所指。”

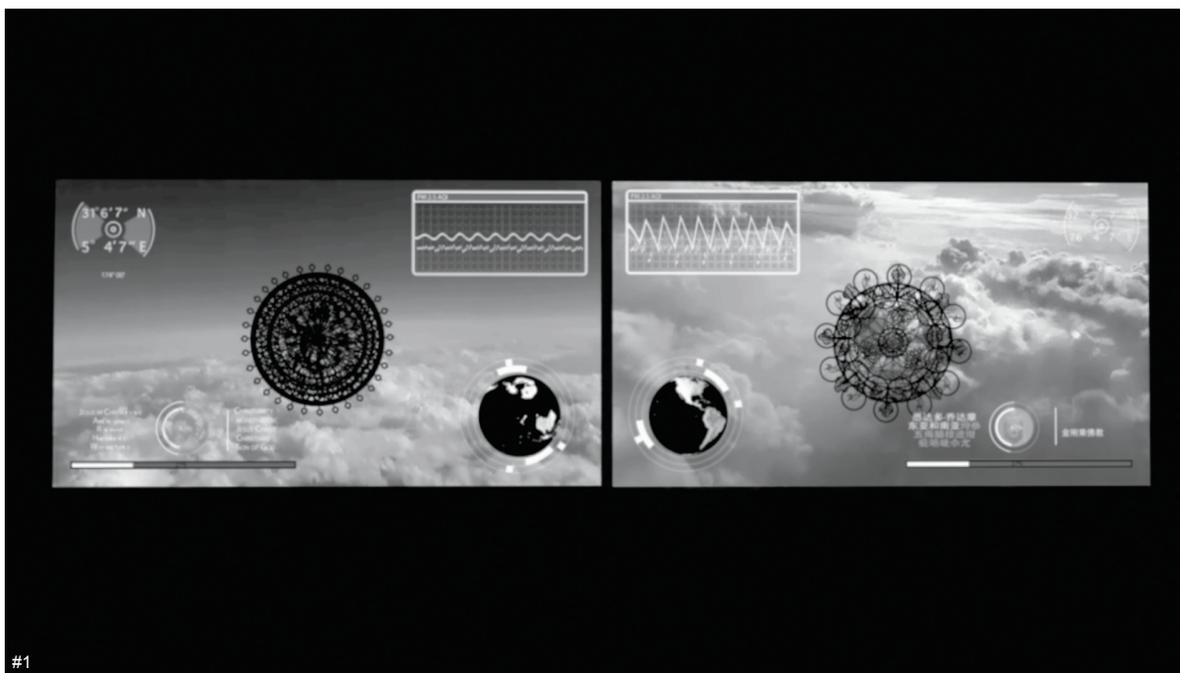
提诺·塞格尔（Tino Sehgal）2005年的作品《这太当代了！》（This is So Contemporary!）用另一种表述，传达了艺术家对“当代”的阐释：统一着装的美术馆保安在空间里四处舞蹈并重复歌唱：“哦，这太当代了，当代，当代。”

塞格尔的作品不仅从创作方式上具有独特的艺术语言，对艺术市场的固定结构而言，也是一个挑战：作品的展示需要他亲自训练诠释者（interpreters）——需要注意的

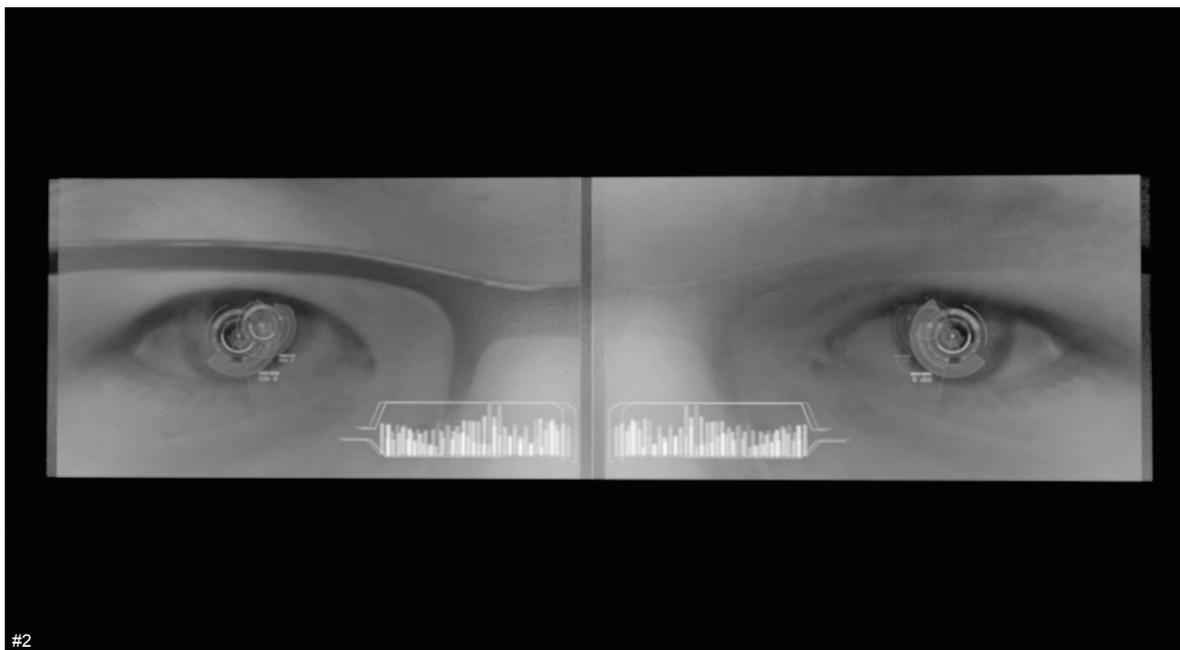
是，“诠释者”代替一般作品中“表演者”（performers）的概念。并且他的作品也拒绝以视频或者图片的形式保留样貌，这样作品只会被观众的记忆记录下来。这也对有志于收藏这些作品的机构提出了一个难题，针对收藏的解决措施是：在公证人的见证下，艺术机构的代表和艺术家完成口头上的协议，这件作品即被收藏。

提诺·塞格尔运用的材料是人类的声音、语言、动作和互动。他的作品在观众和诠释者之间建造了一个情景模式。他的作品是完全意义上非物质（immaterial）的，如前文所言，甚至在购买和销售环节也不涉及任何的物理对象。

就材料的角度而言，另一个极端是达米安·赫斯特（Damian Hirst）的《上帝之爱》（For the Love of God）。《上帝之爱》是一件做于2007年的雕塑，他把8601颗钻石



#1



#2

镶嵌在白金浇筑的头骨上，作品的铸造花费了一千四百万英镑，在白立方伦敦空间展出时售价五千万英镑，刷新了在世艺术家的单品价格记录。

学者约翰娜·杜拉克（Johanna Drucker）贴切地将《上帝之爱》形容为一个闪烁着厚颜无耻的珠光宝气的骷髅灯泡。她强调了在赫斯特的个展展出时安保的盛况：参观这件作品变成了某种名流活动，保镖的安排让观

众明白这件作品绝对物有所值。《上帝之爱》是绝对肆无忌惮并且令人惊讶，但又最容易被我们忽略的一件作品。它像是在告诉我们：你所相信的一切关于艺术是什么的知识，以及艺术如何作用——都不是真的。它在炫耀自己站在艺术世界赌局游戏中的荣耀，而人们则感到被荒唐地迎面一击。

以一个反常的方式，《上帝之爱》与一个世纪前的杜尚的现成品观念可以形成

1-2
钱泓霖
尺度
视频截图

3
许悼尔
坠入
互动影像装置，视频截图
2015

一场对话。这次，切实有价值的物品代替了廉价的大规模工业复制品。通过艺术家和艺术作品能够调动巨大数额的资本用于艺术生产中，这个举动绝对地提炼了资本的价值。无论你喜欢这件作品与否，它客观存在。

相似的，2011年，由于艺术家王琦在尤伦斯艺术中心的个展《搜集确凿的证据》中陈列古董相机和精工珠宝，当时引发了艺术界的一起风波。这次展览获得了由部分艺评家评选的年度最受争议的“金酸梅奖”。艺术家就获奖原因向参与评选的几位评委在微博上公开询问，并得到了评委蒲鸿的回应：“靠艺术赚钱致富没这么难，你卖掉作品的所有配件就行”。由于坚信自己立场正确，他开始追问：难道自己拜金的态度抑或作品使用的材料贵重，即是“被断定为没有内涵，没有深度”的原因？

2011年的金酸梅事件仿佛掀起了当代艺术世界中评论家/策展人和艺术家多元关系的一角。如果说提诺·塞格尔的作品涉及的是从艺术家的角度，我们能用艺术做什么，那么艺术家、e-flux网站创始人之一的安东·维克多在其两篇文章中则以不同角度讨论了艺术、策展人、艺术家和艺术作品的关系。在《没有艺术家的艺术？》（2010）和《没有作品的艺术？》两篇文章里，他谈及了艺术世界中策展人和艺术家两种角色的互相角力和角色替换引发的一些思考，以及艺术创作作为文化生产的一环，在工业化社会中起到的作用。

第28届圣保罗双年展提供了一个有争议的案例。当时，为了回应双年展危机并针对自身展开批评，策展团队先是宣称整个双年展将不会出现艺术品。然后由于考虑此举将会引起艺术专业人士的缺席，策划者又将“缺失”的概念部分呈现：只有展览主建筑楼的第二层是空的，一楼成为了一个古希腊城邦中的“公共广场”（ágora），这个词意味着聚会、对抗和摩擦的空间。戏剧性的是，当圣保罗当地的一群涂鸦艺术家决定干预二楼的空间进行创作时，策展人们作出了惩罚意味的决定，其中一位艺术家因此被捕并被判处入狱两个月，缓刑4年执行。

圣保罗双年展的案例里，策展人拥有相对的话语权。当代艺术世界里，如果艺术家被期待质疑社会、经济、文化等方面，那么策展人做为一个出品人，在社会批判的角度可以接替艺术家的工作。另一方面，艺术家



往往在组织推动展出新兴艺术家或者艺术潮流的运动中扮演了策展人的角色。如今，在文化领域的许多人坚持使用“文化生产者”的概念，这些不同艺术领域的参与者可能是艺术家、策展人、评论家、艺术史家、管理者们和赞助人。他们共同参与生产“意义”，在此之上进而生产文化。

在艺术生产的领域，很少有人问及“实物”作品是否是艺术生产的必须或者说本质

产品。带着这样的疑问，新兴媒介的运用变得理所当然。从非物质类的作品到极端物质化的作品，在艺术生产的功用性方面他们之间没什么不同。作为“文化生产者”，艺术界多重角色互相角逐。新媒体之后，对媒介的绝对迷恋已经消失，剩下“文化生产者”一次次尝试发问、解答：什么是当代？我们能与它一起做什么？