



文化新观察

西岸美术馆与蓬皮杜中心五年展陈合作项目推出的重量级年度特展“偶然!激浪派!”,是国内首个系统性梳理激浪派运动的大型展览。其不仅是对那场将艺术拉回日常的“反艺术”运动的回顾,也是西岸美术馆与法国蓬皮杜中心合作的成果体现。这场展览揭示了激浪派精神如何与中国当代艺术关联和共鸣,同时也剖析了激浪派所倡导的“跨边界”与“集体创作”精神在国际美术馆合作与“知识共创”领域的体现。

在欧美:精神瓦砾上重构艺术与生活

激浪派诞生于20世纪50年代末至60年代初的欧美,一个被二战创伤、冷战阴云与消费社会兴起所定义的复杂时代。在传统价值观念备受挑战的背景下,艺术领域弥漫着对精英主义创作姿态的厌倦,亟待一种新的方式来回应破碎而充满日常性的现实。激浪派便在此精神土壤中应运而生,继承了达达主义的“反艺术”内核,旨在清算旧有的美学秩序。但激浪派摒弃了达达主义的绝望与虚无,转向更具建设性的意义构建。它将马塞尔·杜尚的“现成品”革命,彻底日常化与行为化。艺术史学家彼得·弗兰克指出:“达达是破坏性的,而激浪派是建设性的……它寻求的不是毁灭艺术,而是将它重新定义为生活的一种功能。”艺术家本·沃蒂埃于1962年将自己的店铺招牌宣告为艺术品,声称“世界上的万事万物都是艺术”,这正是激浪派创作态度的生动体现:任何平凡物品皆可成为艺术载体。

从这一艺术实践中可一窥激浪派将杜尚的哲学从个别的、标志性的作品,转化为一种普遍的、日常化的创作态度,任何物品——一个储物盒、一个衣架、一封信件——都可以在激浪派的实践中成为艺术载体。这既是对杜尚现成品概念的延续,也是达达式挑衅的再现,其背后是一种建设性的宣言:艺术的边界可以无限扩大至包容万物。

“偶然!激浪派!”特展呈现了激浪派艺术实践从技艺到观念再到日常化实践的完整范本,在展览空间的核心位置展出了乔治·布莱希特的代表性作品《三种布置》。布莱希特作为激浪派运动的创始成员,将作品构思为可用日常物品来“演奏”的“乐谱”,在其1962年的创作手记中,用以记录作品思路的“乐谱”仅寥寥数语——“在架子上;在衣帽架上;黑色物体/白色椅子”,其作品的呈现方式则通过示意图给出,对某些物件的选择更是开放性的。该作品在本次展览中的呈现,则由上海本土购置的日常物品所构成。此类作品将最平凡的生活物件转变为艺术事件,其艺术性不在于自身,而在于“布置”这一行为所构成的观念性情境,这一方法论在激浪派运动之后影响着诸多观念艺术的表达。

此外,在激浪派运动形成初期,艺术家们多以偶发式的、分散性的创作昭示自己的立场,直到乔治·麦素纳斯出现后,激浪派运动才通过社群的建立发展至系统化和组织化。1962年,麦素纳斯撰写了《激浪派宣言》,将这场松散的艺术运动正式命名,“激浪派(Fluxus)”一词源自拉丁语,意为“流动”,这一描述精准地捕捉了该艺术运动反对固定、僵化,追求流动、变化的本质。作为一名杰出的平



艺术破界与东方回响 激浪派“奔腾”不息

吴 帆 陈望尧

从一个个展览,到持续数年的跨国馆际合作,这一模式生动地表明高层次的国际合作不再是简单的资源置换,而是智慧的相互激发、学术的深度交融与叙事的话语权共享。在这种模式下,我们看到的不仅是一个来自巴黎的展览,更是一个诞生于上海的独一无二的知识生命体,它承载着历史的激浪,正汇入当下中国活跃的文化思潮之中,持续奔流

面设计师,麦素纳斯为激浪派设计了统一的视觉风格——简洁、经济、信息化且高效的排版,这本身就是对商业设计和精英艺术美学的反叛。此次展览在前半部分的篇幅中着重通过文献、影像和线索梳理,系统性回顾了激浪派的发展历程。其中,麦素纳斯所扮演的关键角色远超传统意义上的艺术家。他是一名文化战略家和网络构建者,利用国际邮政系统这一当时最先进的通信技术,使艺术家们可以跨越地理隔阂进行低成本、高效率的交流与协作,从而构建了一个去中心化的国际艺术网络。他在欧洲多地组织的激浪派音乐节,将分散的个体凝聚成一个有形的集体,使激浪派从思想转化为可被体验的“事件”。

20世纪70年代末,作为有组织运动的激浪派逐渐消散,但其精神遗产广泛渗透:其“事件”观念催生了行为艺术,反商品性启发了观念艺术,跨媒介性与参与性更在今日艺术中回响。激浪派成功地将自身升华为一种永恒的“激浪派心态”——一种开放、反权威、拥抱日常的生活与创作哲学。

在东方:跨媒介实践与泛文化影响

激浪派与东方的关系,绝非简单的影响与被影响,而是一场充满张力、误读与创造性转化的对话。这场对话的核心,是东西方共同对西方现代性中的理性中心主义进行祛魅,并在对方的镜子里重新发现了自己。

在激浪派运动形成过程中,约翰·凯奇是比杜尚更具催化作用的人

物。他在纽约新社会研究院开设的实验作曲课程被誉为“激浪派的摇篮”。凯奇深受铃木大拙介绍的东方禅宗思想影响,主张消除艺术与生活、音乐与噪声、有序与偶然之间的二元对立。他借鉴《易经》的投掷之法引入偶然性,使创作摆脱了艺术家的主观趣味。其代表作《4分33秒》以全程静默的姿态,将环境音纳入创作范畴,重新定义了音乐与聆听,为激浪派将日常生活事件化提供了范本。对凯奇及其影响下的激浪派艺术家而言,东方哲学提供了一种循环、整体、重视偶然与直觉的宇宙观,恰好与激浪派的诉求相契合。

受此影响,凯奇的学生、激浪派核

心理学家迪克·希金斯提出了“中间媒介”的理念,它描述的并非一种新的艺术类型,而是一种溶解学科和媒介边界的创造性方法。这种方法引发了连锁反应,其影响远不止于视觉艺术,而是渗透到音乐、文学、表演乃至我们的日常感知之中。

从20世纪80年代起,中国艺术家通过文献与展览,接触到激浪派的艺术理念。1986年,艺术家黄永砢发起的“厦门达达”系列活动,成为连接激浪派精神与中国当代艺术的实践。他不仅运用工业现成品创作装置,更在展览结束后当众焚烧了所有展品,这一行为超越了达达式的破坏,近乎一场



西岸美术馆与蓬皮杜中心合作项目推出的重量级年度特展“偶然!激浪派!”现场。均资料照片

东方智慧的践行——通过对创作结果(乃至艺术本身)的彻底“空无化”,来质疑艺术体系的稳固性与永恒性。艺术家耿建翌的创作与激浪派将生活“事件化”、将观念“过程化”的方法一脉相承。他的《工作的几个动作》《视觉与味觉》等作品,邀请观众参与看似无意义却又充满仪式感的日常动作,以此剥离事物的功能性,暴露出其背后的认知惯性与社会规训。对于黄永砢、耿建翌等中国艺术家而言,其方法论内核与激浪派用日常物品和行为解构权威如出一辙,却植根于中国特有的文化语境。由此,中国艺术家在激浪派的全球化演进中,印证了自身文化中本就存在的批判性与智慧,并以此为基础构建了独特的创作主体性。

“偶然!激浪派!”展览的一个重要意义在于,它通过严谨的学术策展,将中国艺术家平等地置入激浪派的全球谱系中。这不再是“影响与接受”的线性关系,而是承认中国当代艺术的实践本身就是这场国际性对话的一部分,是激浪派精神在世界不同地域结出的异质之果。策展人费雷德里克·保罗在展览中强调了黄永砢、耿建翌等艺术家作品的“不可或缺性”,正是对这种主体性的确认。它表明,中国艺术家并非简单地回应西方潮流,而是从自身文化脉络和现实问题出发,与激浪派精神产生了独立的、有价值的共鸣、转化与超越。

在西岸:美术馆合作新范式与知识生产共同体

传统的国际合作展览,往往倾向于“展品搬运”的模式,即将一套成熟的展

览方案连同作品,从输出国原样迁移至输入国,而此次“偶然!激浪派!”特展的诞生过程,则是一次典型的“叙事重构”的过程。策展人保罗并非简单复制一个既有的蓬皮杜中心展览,相反,基于蓬皮杜深厚的藏品与学术研究体系,他与中国展览团队为上海本土语境下的观众量身定制了一套全新的叙事逻辑。展览的11个章节,从“谱系”到“进入出口”,其结构设计本身就体现了对一段复杂艺术史的创造性梳理、策展理念的在地性转化,旨在引导不熟悉该流派的中国观众完成一次从认知到共鸣的深度旅程。

从内容角度出发,中国艺术家的有机融入,而非简单“加餐”,是本次合作模式核心的体现。展览没有将黄永砢、耿建翌、尹秀珍、施勇等中国艺术家作为展览主叙事之外的“补充”或“礼貌性的东方回响”,而是以其作品的观念相关性和历史发展脉络作为梳理依据,将他们编织进激浪派的全球谱系中。将黄永砢与杜尚在开篇的并置,以耿建翌的《鼓掌》作为展览终章的“致敬”,这些策展决策充满了学术自信,也宣告着中国与亚洲的当代艺术实践,本身就是这场国际先锋运动中不可或缺的回声与对话。它有别于“展览搬运”模式下出现的展览内容,实现了从“文化输入”到“文化对话与共创”的飞跃。

这得益于西岸美术馆与蓬皮杜中心的长期磨合与深度互动。此展之前,双方已通过“时间的形态”“万物的声音”等常设展,系统性地为观众搭建了现代艺术史的认知框架。观众在理解了杜尚、凯奇的基础上,再来看“激浪派”,便能更深刻地领会其承前启后的革命性。这种循序渐进的公共教育,是短期项目无法实现的。与此同时,长期合作使得中法策展团队就特定议题进行持续数年的共同研究成为可能。对于激浪派这个主题,研究不仅局限于西方文献,更必然延伸至对亚洲艺术史梳理以及具体到中国“厦门达达”和相关观念艺术发展历程的深入探讨。这种共同研究的过程,本身就是知识共创的过程,它最终确保了展览的学术厚度与视角的独特性。从展览的具体内容来看,激浪派的核心在于“事件”与“参与”,而非静态的物件展示。西岸美术馆的创作方法,公众在这里从观者转变为参与者,亲身实践“偶然性”“游戏性”与“集体创作”,这正是对激浪派精神的活态传承。这种深度体验,使得美术馆成为激浪派所倡导的“艺术与生活融合”的实验场。

这种合作模式,通过具体的展览实践,重构了以欧美为中心的单一现代艺术史叙事,证明了一个基于全球化视角的艺术史叙事,必须包含来自不同文化语境的独特声音和创造性回应,并将它们视为叙事的主体而非客体。在重塑全球艺术对话语法的同时,这一合作将美术馆的角色从艺术的“保管者”和“展示者”,重新定义为思想的“催化剂”、知识的“协同生产者”和跨文化对话的“构建者”,让美术馆成为一个城市和区域内持续产生新意义、新连接的文化发生器。从一个个展览,到持续数年的跨国馆际合作,这一模式生动地表明高层次的国际合作不再是简单的资源置换,而是智慧的相互激发、学术的深度交融与叙事的话语权共享。在这种模式下,我们看到的不仅是一个来自巴黎的展览,更是一个诞生于上海的独一无二的知识生命体,它承载着历史的激浪,正汇入当下中国活跃的文化思潮之中,持续奔流。

(本文作者分别系上海交通大学媒体与传播学院副教授、博物馆协会现代艺术博物馆和收藏委员会成员)

《最好的朋友》:微光照见“孤独”,更点亮人性

冬 风

光影札

当影片中聚光灯照亮剧场后部二楼中间,那个孤独症少年高举双手,向他想象中的满场观众招手致意的一刹那,我相信观看电影的观众与影片中的少年产生了共情。这便是宋卓非导演的现实主义青春电影《最好的朋友》给予观众的温馨情境和美妙时分。

观影后,我的心情久久不能平静。我认为,本片突出展示了三个特点。

人性

“可以微弱,但要有光。”影片用几个少年的寻常故事,酿出了不寻常的人性温度。影片没有轰轰烈烈的戏剧冲突,没有跌宕起伏的情

节反转,尽管微弱,却是一束人性之光。性格孤僻的高中生赵飞,意外走进孤独症少年夏天与姐姐夏秋的生活,两段青春轨迹开始缓缓交会,在陪伴与碰撞中他们彼此照亮、共同成长。

影片大胆地将夏天这一重度孤独症少年置于叙事核心。他无法说出一句完整的话,也不可能有什么常人的思维和智商,影片却通过一个个难以想象的情节告诉观众,他也是人群中的一员,他其实一直活在自己的世界里。在这里,他有着属于自己的欢乐、恐惧和激情。他可以因为快乐而跳跃,可以因为激动而奔跑;可以用扑克牌摆出自己心中臆想的形态,可以用手中的画笔画出只有自己才能看得懂的图画。在那些不可理喻的动作背后,竟然还深深地埋藏着儿时未被察觉的渴求和憧憬。

为了孩子的病而不得不放弃自

己的事业和追求的夏天父亲,无意中看到赵飞和夏秋在引导夏天回到儿时的魔术情境之中,脆弱的神经被刺痛,竟粗暴地阻止和呵斥。面对这一切,赵飞愤愤而去,又突然转过身来对着夏天的父亲质问道:“知道你为什么做不到吗?因为我把他当作朋友,而你把他当作什么?”这句人性之间,直抵夏天父亲的内心深处。

影片通过这一切,刻画孤独症这一群体的生存状态和成长命运,并告诉观众,他们是一个个鲜活的生命,是有着独特生活形态的特殊群体。星星点点,虽然微弱,却无不映射出强大的人性之光。

温情

“独坐的长夜飘摇着,淡淡的愁,淡淡的愁。独坐的长夜飘摇着,童年的歌……”淅淅沥沥的雨夜,迷蒙静谧的树影,影片弥漫着如长夜般温馨

的月光和童年的歌谣,用这样温柔的笔触,将温情融入镜头语言。

影片并没有刻意描写赵飞和夏秋青春的激情和懵懂的爱,却处处呈现着深沉的甜蜜和令人遐想的情感空间。一种不可言状的温情贯穿于影片的始末。夏天和赵飞这两个有“差异”的少年通过一副扑克牌中的黑桃4,跨越了“差异”,完成了有机的交汇和融合。轻轻地拍一拍对方的肩膀,便是一个孤独症少年和一个正常同伴的无声交流:“我接受你,我喜欢你,和你在一起我很开心,我把你看作我的朋友。”这样的内心情感表达,毫不逊于任何语言的交流。

赵飞和夏秋的情感交织源始于他与夏天的偶然相遇。那以后,两个中学同学的所有交往,包括从陌生、疑惑、矛盾直到默契,都聚焦在夏天的喜怒哀乐中。夏天几乎是他们唯一的话题,夏天同时也是一条情感的线,将赵飞、夏秋,乃至他们的同学、老师,甚至夏

天的父亲和邻居们连接在一起。那是一条美好的线、温情的线,而这条线的终端,是一个没有正常思维、正常行为举止,甚至没有正常语言表达能力孤独症孩子。

唯美

宋卓非导演曾在中国社会福利基金会星光益彩孤独症公益基金担任志愿者,这段深度参与孤独症群体关怀的经历,为《最好的朋友》注入了最真实的创作底色。

“表现生活之真、人性之善和艺术之美,是我导演和拍摄这部片子的终

极追求。”《最好的朋友》可以说完整地体现了宋卓非的艺术追求和表现风格,从编剧到内外景的布置,到细节陈设,到背景画面、摄影、制作,都体现了对唯美的追求。演员的选择更是点睛之笔。段奥娟、杨智赫、城桧吏三位主演用细腻的表演精准诠释了角色的内核。尤其是饰演夏天的城桧吏,将一个只能靠肢体和表情所呈现的孤独症患者演绎得栩栩如生。

值得一提的是,影片中的几段插曲均由宋卓非创作,旋律哀婉深沉,歌词诗意浓厚,既贴合剧情的情绪走向,又烘托了影片的艺术情境,让人回味。

特约刊登

上海文艺评论专项基金

