

第一章

实验艺术的含义

一、实验艺术的定义和特征

在《艺术的故事》一书中，对于“20 世纪前半叶”那一章，英国艺术史学家、艺术理论家 E.H. 贡布里希（E.H. Gombrich，图 1-1）以“实验性艺术”为题命名 20 世纪初出现的新的艺术实践。贡布里希写道：“艺术家已经自觉地意识到风格，已经开始实验和开展一些新的运动，那些运动通常总要提出一个新的‘主义’作为战斗口号……不妨说现代艺术已经有一种新的功能，可以作为实验场所去实验形状和图案的新型组合方式。”“不论是好是坏，20 世纪的艺术家的行为，都会被欢呼成领导未来的新‘主义’。可是未来总是没有维持多久。然而 20 世纪的艺术史不能不注意这种无休无止的实验，因为 21 世纪中许多有天赋的艺术家都加入了实验的阵营。”



图 1-1 E.H. 贡布里希

贡布里希并没有使用更为流行的“先锋派”这样的词汇，展示了一个在艺术流变的美术史学家的洞察力。他敏锐地观察到了新艺术科学革命以来的实验方法在 worldview、工作方式等多方面的相似性，从自然科学领域借用了“实验”一词来描述 20 世纪以来的这一类艺术实践。

经过上百年的发展，贡布里希笔下的“实验性艺术”发展成波澜壮阔、流派多样的一项全球化的艺术图景。其艺术思想经历野兽派、立体派、抽象艺术、达达主义、超现实主义、波普艺术、观念艺术、参与性艺术等多次嬗变。其媒介手段则由架上绘画拓展到物体艺术、装置艺术、行为艺术、大地艺术、录像、声音、数据、生物和生态、新材料、网络艺术等广阔的领域。人们也进一步认识到，“实验艺术”并不是一个历史分期概念，而是一种精神取向和一种工作方法。

每个时代都有它的“实验艺术”。很大程度上，艺术史记载下来的大多数都是当时的“实验艺术”。艺术必须以提供新的感知和思考世界的方式为目标，才能感染人、打动人、改变人。而要达到这个目标，总是需要艺术观念和手法的创新，才能轰击人们习惯化和套路化的感性。要达到这种创新，实验精神和实验方法通常是不可缺少的。艺术史上记载着的艺术家



大多是当年的实验艺术家，大艺术家是大规模的实验者和大幅度的创新者，小艺术家则是小规模实验者和小幅度的创新参与者。

以中国书法史为例，把大篆改造成小篆的李斯，把隶书改造为楷书的钟繇，遍布中国北方的魏碑书写者和刻工，书法家颜真卿、柳公权这些人，哪一位不是勇敢的实验者？再以油画史为例，提香的色彩实验，卡拉瓦乔的光影实验，伦勃朗的笔法实验，哪一位不是前赴后继的实验者接力中的一个环节？与科技发展史一样，艺术史也是一部问题推进和实验推进的历史。新一代实验者在过往实验的基础上，以崭新的实验不断推进问题意识的发展。

如果“艺术”这个词的语义中已经包含了“实验所获致的创新”的意思，那么几乎可以说：整部艺术史就是一部实验艺术的历史。这么说或许有人觉得过于夸张，那么换一种说法：整部艺术史就是一部艺术实验的历史。如果这么说依然不妥，那么再换另一种描述：整部艺术史就是一部艺术探索的历史。

现在的“实验艺术”概念包含了三个维度：精神取向上的实验性、工作方法上的实验性、输出后果上的实验性。

(1) 精神取向上的实验性，是基于这样一种假设：我们当前所拥有的知识、信念、感觉模式，虽然是几千年文明积累的成果，但也仅仅是通过历史而形成的有限的认知。它有可能凝固为成见和定见，从而造成思想以及感性的麻木。所谓习惯成自然，自然成教条。因此应秉持重估一切价值的态度，将其视为有待发展的、有待证伪的局部知识和临时知识，以积极的实验去推进它和发展它，而不是将其视为天经地义、不容反思的终极真理和绝对真理。

这样一种假设认为，任何事物在常规的理解方式和解决方式之外，一定存在另类的理解和解决方式。而找到这些另辟蹊径、别出心裁、不落俗套的道路，有助于我们从更广阔的视野和维度上来理解我们的世界。这些历史经验所形成的理解方式和解决方式，或许是旧语境中最理性和最有效的，并且已经深深地根植在我们的日常生活中，成为传统的一部分。别出心裁的新方式或另类方式价值，或许在新语境中有效，或许并不能真正撼动现有模式。但这些方式本身的存在，维持了思想的活态和自由，构造了对现有套路的重新理解，甚至重新尊重——看山还是山，看水还是水。

精神取向上的实验性，自然孕育出一整套基本态度和思维方式，如对绝对真理和普遍性的怀疑，对差异和语境的敏感，对思维惯性、教条主义和权威主义的警惕，与刻板印象的持续抗争，历史主义的态度和批判性思维。它也很可能孕育出一些风格的倾向，如对边缘性、混沌和怪异的开放，对偶然和机遇的关注，对新奇游戏的偏好等。

(2) 工作方法上的实验性，即把实验方法作为核心工作方法。这套方法可以表述为：根据当前语境建立问题意识；提出猜想和假设，设计实验目标和实验方法，展开实验工作去证实或证伪实验假设；根据实验结果更新认知；推进下一步的实验。

就艺术工作而言，除了这个基本模型，实验艺术将广泛涉及如何处理陌生母题，寻找新形式、尝试新手法、运用新材料和新媒体新工具、追求新效果、创造新体验、设定新受众等一系列具体的任务。实验的目标有时宏大深远、有时具体而微，有时“有意栽花”、有时“无心插柳”，但面向未知状态展开求证工作的方式并无二致。

在具体的实验过程中，历史上的艺术家和科学家无不相似，都采取了分解任务研究、建立技术积累清单、备份变体、记录实验流程等方式。人们看到莫奈重复画了很多遍的稻草垛和鲁昂大教堂，人们看到塞尚反复描绘圣维克多山，人们看到中国画家对十八描的总



结等都可以发现这些工作中的实验色彩。今天的实验艺术工作者只是比这些历史上的伟大实验者更加自觉。实验艺术家总是为自己设定新任务,并以巨大的工作量去完成这些任务,他们在历史上留下了大量的探索之作。“语不惊人死不休”“两句三年得,一吟双泪流”的苦吟精神,正是这种艺术实验的生动写照。

(3) 输出后果上的实验性:“两句三年得,一吟双泪流”的结果未必是语惊四座,经常可能是“知音如不赏,归卧故山秋”。如果仅有精神取向上的实验性而缺少工作方法上的实验性,那么实验性只是一种口头上的姿态和意愿。如果仅有工作方法上的实验性而不能获得实质上的实验性结果,实验也依然只是一种无效的折腾。

输出后果上的实验性是比较而言的,也是历史的。一个实验艺术家闭门造车,重复了一百多年前凡·高的实验,然后输出到今天的艺术界,结果是可悲的。即使精神取向上,他的虔诚程度甚至不亚于圣徒般的凡·高,工作方法上他也同样“上穷碧落下黄泉”,但是他的工作并不具有实验性。正如一个今天的高中生在中学物理课堂上重复牛顿的色散实验,并不真正具有实验性。这样的“实验”,对个人构成知识的增长,对人类而言只是对古典知识的温习。

人类的经验是累积扩大的,人类的知识也是累积增长的。是否有实验性并不只是一种主观姿态和工作方式,更要通过后效评估判断。它是以对人类经验大厦的贡献程度、对人类经验领地的拓展程度为衡量指标的。这就要求我们的实验艺术家必须随时跟进经验和知识的增长,更新自己的问题意识,将自己实验的能量投注在真正的未知领域,并且客观地评估自己实验结果的价值。而这经常意味着必须保持与当代学术共同体的对话。这一点与当代知识共同体之外的“民科”现象非常相似。

如果艺术家的实验工作是成功的,他的输出成果就应能够拓展人类的经验和认知,刷新人们对于世界和艺术本身的知识。这时候,输出后果上的实验性,约等于“创新”的语义。

有价值的艺术实验,一定是在实验性的精神取向驱动之下,运用实验性的工作方法,从而获得在一定程度上对现有人类经验具有超越性的实验结果。

作业:

重读艺术史,从对艺术史的考察中观察实验如何推动艺术观念、技法和风格的演进。用一篇简短的论文描述你对这一实验的观察。

作业案例:

- 《失蜡法的使用和商周青铜器风格演进》
- 《真人人体翻模与古罗马雕塑风格》
- 《点彩绘画技法的技术基础和信念》
- 《明清肖像画师对明暗凹凸画法的借鉴》
- 《录音技术的发展及其对声音艺术的影响》

二、科学史中实验方法的兴起

实验方法是在人为控制特定的实验设计条件之下研究事物的互相关系的一种研究方法。一般认为 11 世纪阿拉伯黄金时代科学家穆哈默德·本·哈桑·本·海什木·巴士拉



图 1-2 穆哈默德·本·哈桑·本·海什木·巴士拉

(Al Hazen, 图 1-2) 在其著作《光学书》中首先倡议并记录了自己的实验科学方法。他通过实验证明在光线进入人的眼睛后才产生了视觉,并用暗箱来研究光线的性质。海什木因此被认为是首位采用实验科学方法的人,被视为“第一位科学家”。此说法并不完全公允——早在古希腊,就存在着亚里士多德学派和阿基米德的科学实践学派的对立。

阿基米德对杠杆原理和浮力的研究明显来自实验,他甚至亲自参与制造实验器械,成为一个军械发明家。亚里士多德善于对事物进行分门别类,他的研究是建立在观察和思辨的基础上的。而在他之前的数学家毕达哥拉斯,则力求数学推理中的逻辑自洽,不是通过经验和测量,而是通过逻辑推演来证明一个数学定理。希腊人发展出观察、逻辑推理、实验证明这三种获得真理的方法,并综合运用,造就出辉煌的成就。后来者把亚里士多德思想和理论奉为真理,与科学方法渐远。但即使在所谓黑暗中世纪,要盖起高耸的哥特大教堂,在实践中依然不得不遵照“观察—归纳总结经验—推理演绎规律—实验证明”这一不二法门。

意大利文艺复兴时代的科学家伽利略·伽利雷 (Galileo Galilei, 图 1-3) 把实验视为获得知识的唯一源泉,他走出迷信亚里士多德的误区,亲身进行大量的观察和实验,取得了巨大的科学成就。他建立起了数学推理与实验观测相结合的研究方法,在系统实验的基础上进行定量观测。

伽利略所开创的新科学方法与弗兰西斯·培根在《新工具》中的归纳法共享“从经验出发,以实践验证”。在培根的乌托邦小说《新大西岛》中,各种门类的科学家组成的“所罗门宫殿”所采用的基本研究方法就是归纳法,而最重要的工作就是做实验。这里不但有人专门做实验,还有人专门研究实验结果,通过思维加工产生知识成果。有人专职撰写实验报告,更有人负责将科学知识总结为格言。这样一个循证科学的乌托邦,不仅要让科学方法主宰我们对自然的研究,也期望以科学方法建立起“循证政治”,充满着新时代的乐观主义信念。在这个乌托邦中,从社会组织到认识客观世界的规律,都贯穿着同一种理性精神:首先观察自然现象和社会现象,然后提出猜想和假设,再用实验来评判和试错,印证猜想和假设,最终获得对于外部世界的正确认知。其实在这位之前,英国还有另一位科学家罗杰·培根 (Roger Bacon, 图 1-4),他是 13 世纪牛津大学的教师,也同样是实验科学的先驱。他在牛津大学



图 1-3 伽利略·伽利雷



图 1-4 罗杰·培根

建立了一个炼金术实验室，其实验内容涉及光学、力学。他认为，要判断知识的真伪，有三种方法：权威、理性判断和实验。权威的观点正确与否必须通过理智来判断，而判断真伪的标准必须依靠实验，因此实验是获得真知识的最终来源。

我们不知道罗杰·培根对权威和成见的警觉在多大程度上引发了后来英国文艺复兴时期的散文家、哲学家弗兰西斯·培根（Francis Bacon，图 1-5）的“四个假象”论述。但毫无疑问，罗杰·培根对实验和经验的强调，划破了中世纪的夜空，开启了英国经验主义的思维路向。弗兰西斯·培根认为，人们的认知总是受到“部落假象”“洞穴假象”“市场假象”和“剧场假象”的污染。“部落假象”说人的天性中潜伏着以自己的主观经验作为衡量事物的依据的倾向，先入为主，而且我们还倾向于相信秩序感和规范性。“洞穴假象”说人们就像被绑在柏拉图洞穴里面的奴隶一样被人们的个体偏见所蒙蔽，有着特定的喜欢和不喜欢，可怜可悲。“市场假象”说我们不但自身怀有偏见，还在宣讲、转述和表达的乱哄哄的语言市场上制造歧义、带来误解，错误就根植在我们语言的用法中。“剧场假象”则说对于假设的、虚拟的东西我们会经常信以为真，就像在剧场里面一样，不知不觉就入戏太深了。要破除这种种假象，只有一条可靠的道路：观察—归纳—实验。而这种归纳并非简单地枚举和罗列正面事例，而是要有目的地去发现那些超越了个别自然的事物的形式。因此，就需要对现象进行筛选。罗杰·培根的追随者牛顿夸大了培根不重视假说的一面，引出极端的口号“杜绝假说”。

罗杰·培根的方法被斯图亚特·密尔（John Stuart Mill）总结为求因果的“密尔五法”（Mill five methods of searching causal connections），也称“穆勒氏方法”，即求同法、求异法、求同求异并用法、共变法、剩余法，从而为实验科学奠定了逻辑基础。

与弗兰西斯·培根遥相呼应，在法国，几乎同一时期勒内·笛卡儿（René Descartes，图 1-6）也在发展一套科学方法。他们都反对教条和迷信，《指导心智探求真理的规则》是最初提出的双重道路是经验和演绎，但我们就算拥有经验，却因为种种偏见和幻象影响仍然常常被骗。因此笛卡儿求助简单自然的直观明见性，把直观和演绎并列为获得真理的两大方法，从而提出他的方法：①在我确知之前绝不承认任何事物为真；②将每一个难题尽可能分解成一系列小问题来逐一解决，化整为零，化繁为简；③按次序由简到繁，先易后难地思考；



图 1-5 弗兰西斯·培根

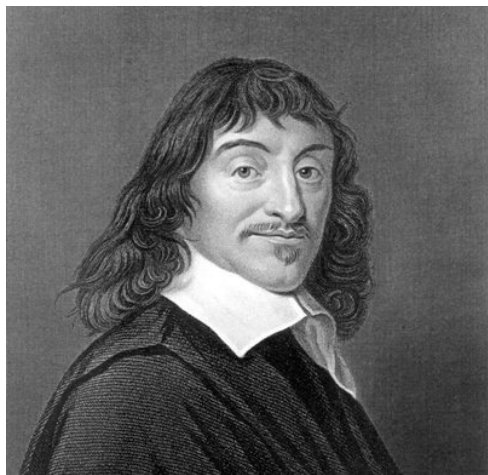


图 1-6 勒内·笛卡儿



④重新审视和检验整个过程。在笛卡儿的思维方式中，他认为日常经验是复杂的，必须将其还原为简单性的形态，这种简单性反而是一种可以直观把握的坚实的东西。我们在他的思维中看到机械论哲学与形而上学的汇合。承认事物的因果关联和理性构造，由可直观的可靠的知识推理出不那么确定的知识，每一步都加以检验，从而可以不断构建起整个知识大厦。某种意义上我们可以说，罗杰·培根的方法更多的是以物理学和生物学为模型，而笛卡儿更多的是以数学为模型来构建他的知识论大厦的。在后世科学史家如朗达贝尔、兰德德尔等人的叙述中，笛卡儿的方法越来越被视为一场革命。

20 世纪哲学家、奥地利批判理性主义创始人卡尔·波普尔（Karl Popper）认为培根忽略了假说的作用，是一位天真的归纳实验主义者。但事实上，罗杰·培根本人清晰地意识到，任何归纳都必须具有完备性，而任何一个反例，都足以颠覆归纳所得出的结论。因此，任何一个正面例证都只是强化了我们固有的信念，而不能担保未来的反例的出现。在这样的论述中，已经暗含着卡尔·波普尔的可证伪性的思想。卡尔·波普尔认为科学是不断地提出猜想——这些猜想是有待证伪的，科学活动就是不断地对这些猜想进行反驳的行动。在不断的猜想和反驳证伪的批判性过程中，我们获得了知识的增长。“可证伪性”成为科学理论的标准：一种理论，必须有可能被某个可以预见到的事实所推翻，例如爱因斯坦相对论有可能被爱丁顿远征观测所证伪——那次观测虽然证实了爱因斯坦的预言，但也不应被视为是“证实”，而只是尚未“证伪”——所以爱因斯坦相对论才是一种科学理论。与之相对，像占星术，或者弗洛伊德心理分析理论，尽管从经验事实中找来很多证据为自己进行证明，却依然是一些不可证伪的理论，因此不是科学猜想。

卡尔·波普尔为科学哲学贡献了“猜想”“证伪”“试错”“批判和知识的增长”等一整套崭新的词语。波普尔的“证伪主义”强调了问题意识的重要性，他质疑罗杰·培根的归纳方法并不完全合理，他认为：

第一，归纳即基于许多观察的推理，是神话，它不是心理事实，不是日常生活事实，也不是一种科学程序；

第二，实际的科学程序是进行猜测，一下子跳到结论，通常是在一次观察之后（如休谟和玻恩就注意到这一点）；

第三，重复的观察和实验在科学上起的作用是检验我们的猜测或假说，也即试探性反驳。

因此，《猜想和反驳》一书中说道：生活在这个未知世界之中，我们自己要尽可能去适应它，利用我们可能从中找到的机会，如有可能（不一定假定真是这样），尽可能借助于规律和解释性理论加以解释。如果我们以此为任务，那么，就没有比试探—犯错误—猜测—反驳这个顺序更加理性的程序了。这种方法就是大胆地提出理论，竭尽我们所能表明它们错误，如果我们的批判努力失败了，那就试探性地加以接受。

总体而言，实验方法可以被概括为以下步骤。

（1）产生问题意识，也就是发现问题所在，问出为什么。

（2）收集涉及该问题的全部数据，这些数据来自观察自然，或者以人工方式模拟理想的自然状态。

（3）剔除和筛选该问题中非本质的干扰要素，然后对这些数据进行概括性描述，也就是构造假说，或者卡尔·波普尔所说的猜想。

(4) 设计实验,去证实或者证伪这些假说,从而更新我们的知识。实验过程经常是通过操纵系统中的一个变量,观察这种操纵或改变对另一个变量的影响,也就是共变关系,从而揭示它们因果关系之间的相关性,这被称为控制变量法。实验方法在科学史中如此重要,以至于这之后的科学有时被称为“实验科学”。

这样,人们将从全面而深刻的观察中建立的理论作为猜想和假设,将得到的实验数据作为证据,这种遵循证据的治学被称为“循证科学”。

实验方法的兴起同时标志着科学思维方式的自觉和走向成熟,从而刺激了自然科学在欧洲的快速发展,迎来了第一次科学革命。此前世界各个文明都有多种技术,有的技术还相当发达,这些发达技术是不自觉地运用了实验方法和科学思维的结果,并不是有意识地把实验作为一种探索世界和真理的工作方法来使用。几百年来,科学实验方法,或者说实验科学方法,已经深刻地重塑了整个人类世界。但它对艺术理论的影响却姗姗来迟。

事实上,不管是培根的经验主义和归纳法,笛卡儿的直观和归纳并列法,还是波普尔的批判增长的知识论,都为艺术史提供了全新的思路。也就是说,一种循证的理性的艺术,同时也是开拓的激进的艺术,有可能重新获得坚实的基础。

此前艺术界对“实验”的理解,其实多是一种隐喻的说法。“实验”这个词的隐喻基本上包含了先锋、前卫、另类、反传统、边缘、大胆、敢冒险、尝试、不一样、没人做过、做着试试看,尤其包含了先做再说的含义。这个其实并没有被清晰定义的词语,一方面模模糊糊地带着一种往前走,试图蹚出新路子的开路先锋的意思,有某种英雄主义气质;另一方面又没有“先锋”“前卫”这些词那么高调、那么自信满满,它有种甘于寂寞和闭门谢客的意味。它又带有某种科研色彩,带有某种“尝试”“试验”的不自信,有一种探索真理的如履薄冰感。然而,即使实验室成果尚未能成熟到可以推广到社会上形成产品,也不应该对这样的实验进行打压。这样,“实验艺术”这个词在整个艺术学院系统还比较传统和不够开放的时代,成为把多种多样的工作纳入现有学院体系时的一个精致的词语,但是并未凝聚成明晰的可操作的方法。

俗见以为,自然科学遵循实验方法,而人文艺术靠的更多的是个人感觉与思辨。这种说法割裂了人类知识的整体性,事实上也消解了科学实验的积极建构意义。实验艺术不是由无知、任性和反社会人格所堆砌起来的怪异行为,而是对真理和新知识的寻求。

实验艺术是运用科学实验方法的艺术。实验方法可以被归纳为“猜想—实验假设—进行实验设计—控制一个或者多个自变量、并且观察与之相关的因变量的相应变化、获得其共变关系的数据—进行可重复的实验—证实或证伪原初猜想—调整实验目标—优化实验设计—反复进行试验—证实或证伪新的假设—知识的不断增长”这样一套工作流程。它强调探索未知领域、理性的工作态度、以问题为导向的工作方式、富于想象力和科学精神的实验设计与审慎的实验操作,有效验证的工作机制等特点。这套工作流程是科学家探求真理的方法,也同样可以是艺术家探索创新的方法。

实验研究方法是整个自然科学中最核心最基础的方法之一,也是文艺复兴以来欧洲自然科学获得高速发展以至于最终推动工业革命的最重要的原因。实验方法由物理学开始,扩展到心理学、社会学、教育学、经济学等社会科学领域。我们既然做的是“实验艺术”,当然免不了要用实验研究方法。因此,所谓实验艺术就是使用实验方法来推动创新的艺术。



在艺术研究中,涉及作品中使用的材料及其处理手法和产生的效果之间的因果关系的研究,是可以直接使用物理学和化学中所用到的实验方法的。有时候在艺术实验和物理、化学实验之间,并没有明晰的界限。例如,在中国人烧制瓷器、威尼斯人烧制玻璃器皿的过程中,对于工匠们所进行的实验,人们其实难以判断它应该属于科技实验还是艺术实验。青铜雕塑浇铸技术的摸索、油画颜料调色油的配置、摄影器材的改进等,其实既是科学实验也是艺术实验。

在一个图像体系中,一个艺术家尝试推出一种新的图像、使用一种新的纹样、背离一种传统的造型方式去尝试一种新的造型趣味。这种新图像、新纹样或者新造型风格的获得,本身必定是研究、改良、背离了传统方式的结果。而它在现有图像体系中的出现会引发何种效果,周边的要素与之发生什么反应?它如何恰当地被接受?这些本身都需要由实验来证伪,因此艺术研究应被视为一种实验,并以科学实验的方法来进行操作。

一个艺术家个人风格的形成,是与现有的一个时代的艺术共同体的流行观念之间的对话。他之所以获得尊重,必定是某种程度上颠覆了既有的权威、习惯和成见,正如罗杰·培根对权威和教条的拒绝。而它之所以能够被接受,如何获得笛卡儿式的直观明见性的坚实基础,同样可以视为一个科学实验过程。艺术家可以通过评估这样一种观念与风格的变化,它与其他观念与风格之间的共变关系,来思考它的艺术价值、社会意义及艺术史意义。我们同样可以更主动地开展以科学实验的方式进行大胆猜想和精巧的实验设计。

甚至一件具体作品的创作过程也应该被视为一次科学实验。创作作品之前的冲动,其实就是科学实验中的问题意识,也就是艺术家的猜想和假设。构思和谋划作品的过程,就是进行实验设计的过程。动手创作作品的过程其实就是一个实验操作的过程。创作作品所获得的作品效果和观众反应,就构成了对艺术家事先的猜想与假设的证伪,通过创作这样一件作品,艺术家对艺术的理解和对自我的理解获得了批判性的增长。创作的过程就是一个不断猜想和反驳的过程。

在对特定的社会现象和文化现象的性质进行研究的过程中,艺术家可以采用社会学实验的方式进行研究。例如在特定语境中采取一种行为,观察和比较特定社会文化语境对不同行为的反应模式。这个过程可以多次重复进行,从而获得准确和可靠的结论。在乡村建设、社区艺术等社会参与类艺术活动中,这样的实验方法其实尚未真正被普遍使用,但它的能量显然是可以预期的。

涉及特定作品的手法和观众的反应之间的问题,可以运用实验心理学和社会学中的很多实验方法,例如社会调查中的实验调查法,设计实验对照组和实验控制组,采用某一手法,输入某一刺激,比较和观测实验组和控制组的反馈。实验者对实验组施加设计中的各种刺激,而控制组不参与,从而可以比照双方反应。然后通过分析这些反应,获得有关你应该采用的手法的结论。

艺术家们经常声称要打动观众,声称自己在意观众的反应,声称要介入社会、参与社会。但是他们不通过一些实验去研究哪一些方法才能真正打动社会 and 人群,不去研究某种特定的方法将产生何种效果,那么他们进入社会的行动,应该被认为是莽撞的、未经研究的、未获得科学基础的,因此应当被认为是不负责任的。一家企业要把产品推向市场,是经过市场调查也经过大量实验之后才可以采取的理性行为。一群艺术家如果连这个都做不到,那就只能自欺欺人。那样的艺术,只是掩耳盗铃般的艺术笑话。



所以,和当年的心理学一样,实验艺术要走出“安乐椅”状态的思辨方式,走进实验室。只有把“实验性”由一种姿态和一种借喻真正落实成一种工作方法,实验艺术才可能在整个艺术界真正成为一种科学的艺术形式。

今天大多数认为自己是做“实验艺术”的人,其实不一定经常在做实验,或者说他们有一种实验性的思想姿态,有着以追求前卫和创新为己任的情怀,但并没有把实验真正作为一种工作方法。或许当他们研究某些材料的时候、涉及某些技术手段的时候,有一些接近于小实验的测试,但是如何通过实验方法克服在创作中遇到的问题,并没有在实践中认真执行。实验方法的核心是实验设计,实验艺术家担负的使命是要把“实验作为方法”在这个学科中充分发展起来。因此我们要努力研究自然科学和社会科学中的各种实验,特别是学习各种实验设计的方法,从而能够在自己的课题研究中设计一系列的实验,为自己的研究获得可靠而独特的数据。

事实上,实验心理学中的很多实验,或者社会学中的很多实验,都非常接近行为艺术。例如,斯坦福大学研究社会心理学的研究生们做过一次实验:他们开一辆车堵在路口,在绿灯的时候故意不走,然后一些人躲在路边拿着秒表记录,观察不同的人要多长时间才会对前面的车按喇叭,并比较男性司机和女性司机、开豪车的司机和开普通车的司机的不同反应或行为。而理论物理学中的很多思想实验,则非常接近我们所说的观念艺术。

这是很有启示的:实验艺术创作者不妨把自己研究过程中关联着的一系列创作,设计成研究中的一系列实验,从而让研究和创作一举两得,互相增益。

把科学实验的方法用于治疗,是循证医学;把科学实验的方法用于教育,是循证教育;把科学实验的方法用于公共政策的制定,是循证政治;在市场调查市场分析中,以大数据分析来决定自己的商业策略,是一种循证商业。我们要有意识地把科学实验的方法论用于艺术研究和创作的全过程,从而将有机会发展起一种全新的、基于理性主义和实验精神的循证的艺术。

作业:

结合科学史实验方法的兴起、提出一个猜想,并设计一套实验来印证这个猜想。

三、实验艺术与当代艺术、前卫艺术及媒体艺术的关系

下面将探讨实验艺术与当代艺术,前卫艺术及新媒体、跨媒体等概念之间的异同与联系。必须注意到的是,这些词语在英文和中文语境中,其语义有一些微妙的差别。

“前卫艺术”是对“avant-garde”一词的翻译,它有时候也被翻译为先锋派。“avant-garde”本来的意思是指军队派出在前方进行侦察,开拓和摸索道路的小分队,因此就会有一种探路者和开路先锋的语义。19世纪后期的艺术批评家喜欢将当时的艺术实验称为前卫艺术,这是因为那个时期也是达尔文进化论刚提出不久,影响到社会思想领域,该时期社会进化论大行其道。“前卫”的语义暗含了这样一种意思:这些前卫的人们有一种历史洞察力,他们创造性的行动,牵引着人类历史的方向,因此它有种先驱者、先行者和先知的含义。因此它是一个精英主义色彩十足的词语。与“前卫”相对的则是“落后”和“保守”,于是这个词还暗含着先进和落后之间的对立。这时,社会进化论被理解



成一种有向进化。这从中国人把“evolution”这个词由“天演”翻译成“进化”就可以看出——人们相信演化是一种进步。由此很容易引出历史必然性这个概念。前卫艺术家或先锋艺术家则变成那些洞察历史必然性，并且带领人们走向这些必然性的完成“开天辟地”伟业的英雄人物。而现代主义时期的观众，在经历了数次对实验者冷嘲热讽却被实验者翻盘，在艺术史中登堂入室的尴尬局面之后，很快就对自己固守旧有的意识形态、对实验者横加指责的蛮横态度进行了深刻反省。他们逐渐被晚近的历史驯化成一群小心翼翼的、生怕自己因嘲笑实验者而成为历史上的小丑的“先锋派观众”。这些“先锋派观众”不断地自我告诫：要保持一种对陌生事物和让自己不舒服的事物的一种开放包容心态，要跟上历史潮流，不要成为反对历史潮流的小丑，千万不要被扫进历史的垃圾堆。

中国艺术界在1980年开始出现“前卫艺术”这个词，尽管那个时期更常用的词是“现代艺术”。到了20世纪90年代，开始不断有人使用“先锋艺术”这个词。“先锋艺术”是“前卫艺术”的一种时髦版本，主要使用在一些时尚媒体上，更经常被用于谈论文学和音乐。

“现代艺术”这个说法和“现代主义”直接相关。“现代主义”这个词本意是指现代主义时期的艺术，一般是指印象派之后到第二次世界大战结束的1945年。有的历史学家对前后截止的时间点存在一些争论，比如有的人会从库尔贝算起，而有的人则一直把现代主义延伸到波普艺术产生之前，这种断代的差异并不很重要。重要的是，现代主义是一个分期概念和时间概念。尽管在这个时期之内，新的艺术实验爆发的频率确实非常密集，而且因为大量采用了发表宣言的艺术运动方式而变得非常显眼，但是“现代主义”这个词本身并不包含前卫和实验的意义，它在中文语境中就很不一样了。中文里面“现代主义”还有点像一个历史时期的概念，而“现代艺术”则很大程度上带有“前卫艺术”“实验艺术”甚至“地下艺术”的语义——这是由20世纪80年代中国的历史状况决定的。

到了20世纪90年代，人们又开始习惯于使用“当代艺术”这个词取代过去的“现代艺术”。“当代艺术”（Contemporary Art）在英文中本来也是一个分期概念，它本来的意思是“Art Now”或者“Art Today”，即共在此刻的艺术，泛指眼下这个时刻所存在着的所有的艺术。它既以包含前卫和实验的艺术，也可以包含保守和大众的艺术；既包含精英艺术，也包含实用的和不那么纯粹的艺术。这是一个典型的分期性概念，本来并不特别具有“先锋”和“实验”的语义。

但是在中国，和20世纪80年代大家使用的“现代艺术”这个词一样，20世纪90年代开始使用的“当代艺术”这个词都是把分期性概念当作描述性概念来使用。这导致中文的“当代艺术”和英文的“Contemporary Art”这两个词之间存在着一种内涵上的差别。在今天的中文语境中，当人们说“现代艺术”的时候，经常并不是指“现代主义时期的艺术”，而是指“实验艺术”。

这样一来，在中文语境中“前卫”“先锋”“实验”“现代”“当代”这些词语之间，存在着语义上的相互关联，相互之间又存在微妙差别。在日常言谈中，人们有时候可以混用，它们来自同一类家族的相似工作，但当进行严谨的学术讨论时，便容易因为这些微妙的差别和混用产生概念的混乱。比如现代艺术和当代艺术本来就是时间上相互连接的两个不同时期而已，但有些艺术写作者把它们当作描述性概念使用，为了讲清楚“现代艺术”和“当代艺术”的区别，就杜撰出一套现代艺术追求前卫，具有社会进化论色彩，而当代艺术趋