

交通——加拿大的观念艺术(1965-1980)

文 / 刘莎莎

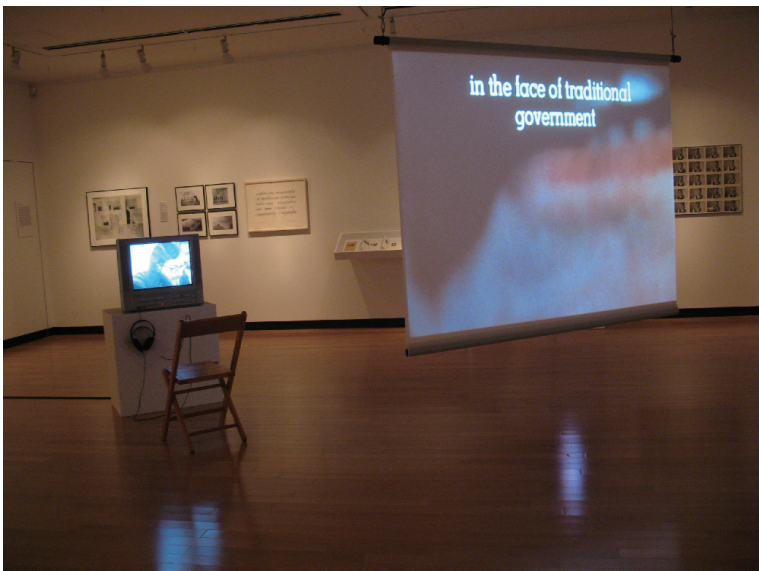
展览：交通——加拿大的观念艺术
(1965-1980)

时间：二〇一〇年九月十一日至十一月二十八日

地点：多伦多大学圣乔治校区的艺术中心(University of Toronto Art Center)、圣乔治校区的贾斯廷娜·M·巴尼克画廊(Justina M. Barnicke Gallery, St. George)、密西沙市校区的布莱克伍德画廊(Blackwood Gallery, Mississauga)、士嘉堡校区的多丽丝·麦卡锡画廊(Doris McCarthy Gallery, Scarborough)

作为二十世纪末最重要的艺术活动之一，观念艺术成为全球化的艺术现象已经有几十年之久。二十一世纪初，这种艺术形式流行于新一代的艺术家中间，但在加拿大，观念艺术仍然仅仅局限于个别艺术学院及部分艺术家群体范围之内，并没

有某个具有针对性的展览对观念艺术的跨区域特性进行探讨。此次『交通——加拿大的观念艺术(1965-1980)』展(Traffic: Conceptual art in Canada 1965-1980)便是对加拿大观念艺术的首次集中展示，正如展览前言所述，参展作品较为全面地反映了观念艺术的地域特性，以及不同艺术家的独特风格，与此同时，部分作品也为我们展示了以艺术家自主经营的艺术中心为形式的重要艺术活动。另外，展览的作品同样表现出带有全球化特性的观念艺术所关注的四个主要方



“交通——加拿大的观念艺术展”现场



苏兹·莱克 扮演加里·威廉·史密斯的苏兹·莱克 1974

面：语言、身体、地点和地理环境。这个展览的作品来自当时在加拿大重要城市及部分中心城市的一些艺术家，但更重要的是，它们展现了不同地区之间的交流与沟通。本篇文章中，笔者将分别介绍四家画廊展出作品的区域性特征，并将针对四幅较为重要的作品对观念艺术进行分门别类的论述。

贾斯廷娜·M·巴尼克画廊

当观念艺术于二十世纪六十年代末、七十年代初在加拿大蒙特利尔(Montreal)兴起时，这一艺术形式仅限于一部分激进的年轻人圈子，影响不大，也难以成为公众话题。但是在特殊的政治、社会及文化环境中^①，观念艺术所反映的方方面面与诸多的社会话题密切相关。一方面，蒙特利尔地区的观念艺术将语言文字的呈现表现至极端；另一方面，绘画及对自发无意识行为(automatic)的继承仍是观念艺术的参考对象，并同时受到国际化的『新造型派』(Neo-plasticism)的挑战。

在此次展览中，作品表现形式主要以摄影、影像和装置为主，另外还有部分文献资料的相关展示。诸多作品中，苏兹·莱克(Suzy Lake)的作品《扮演加里·威廉·史密斯的苏兹·莱克》(Suzy Lake as Gary William Smith)比较有代表性。

苏兹·莱克选取了摄影的艺术形式，并以自我身体为媒介进行创作，在十幅摄影作品中，她将自己的形象一步步转换为其朋友加里·威廉·史密斯的头像。很明显，这幅作品借用观念的形式表现了艺术家的女性主义倾向，但是这种女性主义

的表现与我们所熟知的朱迪·芝加哥(Judy Chicago)激进的女性主义作品有所不同,它更加关注社会或政治问题,而不仅仅局限于早期女性主义者对女性权利或地位的探讨。在作品中,艺术家注重对『身份』的探讨,而这正是那一时期社会公众所关注的问题,如盖尔·费希尔—泰勒(Gail Fisher-Taylor)所说:『二十世纪七十年代早期(苏兹·莱克首次创作变形系列的作品)是六十年代的一种延续,那是一个社会与政治都处于动荡的时代,一个追寻个人价值再评判的时代。六十年代晚期到七十年代早期,年轻一代正试图找寻自我,并且试图寻找自我身份。』②

这种时代特征很好地在莱克的作品中表现出来,作品被呈现为上下两部分。第一排中,艺术家通过不断添加附属物的方式,例如眼镜、胡须及发型,将自身的面部特征一点点消减。在第二排中,这一消减继续进行,并最终将加里·威廉·史密斯的形象呈现在观者面前。通过两排图片,艺术家建立起了一种从左至右,从上到下的画面

顺序,使观者通过这样的顺序对作品进行解读。除此之外,莱克利用描绘的方式对原本的照片进行了再编辑,从而创造出另外一种观看作品的方式,如果将上下两排的作品进行比对,我们便会发现,第二排摄影作品中描绘的对象恰恰是对第一排照片中添加物的呼应。例如第二排的第二幅图片,艺术家通过对眼镜的涂绘来呼应第一排第二幅图片中所添加的眼镜。由此,通过这一特殊的顺序,单个图片之间的关系被进一步强调。通过这件作品,我们可以看到观念艺术如何借用身体作为媒介进行



苏兹·莱克 一小时的对话[A One Hour (Zero) Conversation] 1973

表现。

布莱克伍德画廊

密西沙市校区的布莱克伍德画廊



集中展示了加拿大哈利法克斯地区(Halifax)的观念艺术作品。一九六九年至一九八〇年间，加拿大新斯科舍艺术与设计学院(Nova Scotia College of Art and Design)成为了当时观念艺术

的活动中心。新斯科舍艺术与设计学院主要集中在观念艺术的教育工作上，从而使学生接触到当时最前沿的艺术活动——观念艺术，课程设置中有加拿大实验艺术家戴维·阿斯基沃尔德(David Askevold, 1940-2008)的项目课程、平版印刷工作室和出版工作室，以及艺术家参观项目(Visitors Program)等。当时还有相关画廊对相应作品进行展示，如夏洛特·汤森—高尔特(Charlotte Townsend-Gault)所经

营的安娜·利奥诺温斯画廊(Anna Leonowens Gallery)和包厢画廊(Mezzanine Gallery)。这些艺术课程与画廊机构相互交迭，为国际艺术家在新斯科舍艺术与设计学院进行参观、展示及创作作品提供了大量的机会。例如，艺术家可以参加新斯科舍艺术与设计学院所提供的课程，在平版印刷工作室中进行艺术创作，并在安娜·利奥诺温斯画廊和包厢画廊展示作品。

“交通——加拿大的观念艺术”展现场文献展示
[艺术家比尔·瓦赞(Bill Vazan)的作品]

本次布莱克伍德画廊展示的作品中，迈克尔·斯诺(Michael Snow)的《授权》(Authorization)同样运用摄影的手法，但艺术家通过一面镜子像观者呈现了其创作的步骤。策展人巴巴拉·费希尔(Barbara Fischer)说：“在这幅作品中，斯诺站在一面镜子前面，将艺术家的操作过程呈现出来，向观者展现他的作品是如何创作的。”在谈及作品的寓意时，费希尔说：“从第二次世界大战起，工业生产成为经济发展的主要驱动力。这时候，观念变得比工业劳动的再生

产更加重要。《授权》反映了一个新的世界，这一时期信息交流在瞬间变得至关重要，其中也包括了摄影图片的复制与组织。』③这幅作品让我们看到当时的艺术作品是如何注重观念的表现，而不再局限于作品技法的呈现。



迈克尔·斯诺 授权 1969

多丽丝·麦卡锡画廊

多丽丝·麦卡锡画廊展出的作品分别来自加拿大的多伦多、伦敦市及圭尔夫(Toronto, London and Guelph)。

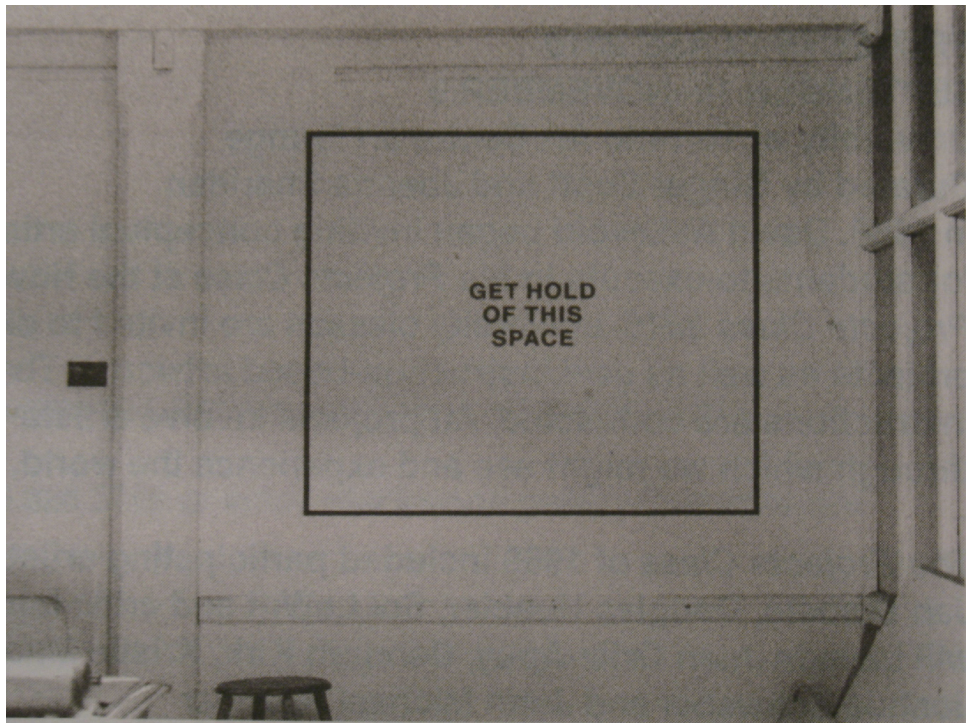
二十世纪六十年代，多伦多地区的艺术主要倾向于两种风格，一种是英

国现代主义艺术家亨利·摩尔(Henry Moore)影响下的艺术样式，另一种则是抽象表现主义风格，例如十一人画派(Painters Eleven)④。这一时期出现了一批反潮流的艺术家，如前面所提到的迈克尔·斯诺，除此之外，还有乔伊斯·维兰德(Joyce Wieland)等人，他们更多关注以声音、雕塑、电影或照片为基础的结构性较强的艺术样式。但在六十年代末期，大批艺术家涌入多伦多，其中包括来自美国的一批持有反战立场的、以及逃兵役的艺术家，他们建立起相应的艺术团体或机构，如『普遍观念』艺术团体(General Idea)⑤，从而使这时期的艺术风格及创作方向发生改变。比较之前的艺术风格，他们更加强调在不同地区之间建立起一种联系，进而扩展社会网络与艺术群体。这一时期最重要的艺术机构当属夜莺画廊(Nightingale Gallery)，在这个画廊举办了名为『观念七十』(Concept 70)的展览，展示了相关艺术家以行为艺术为基础创作的影像作品，如莉莎·斯蒂尔(Lisa Steel)的

作品等。

伦敦市的观念艺术主要以杰克·钱伯斯(Jack Chambers)和格雷格·科诺(Greg Curnoe), 以及其朋友圈的创作为主。杰克·钱伯斯, 与其说他是一位艺术家, 不如将他看作是艺术家的代言人, 一九六八年他建立了加拿大艺术家代理机构(Canadian Artist Representation)。通过这个组织, 他试图保护艺术家的作品的著作权, 以及公众对艺术家这一职业的认知, 同时这个组织暗示了一种艺术家自主经营的文化形式, 这种形式激发了实验性创作及『地下』艺术活动。而格雷格·科诺不仅在一九六一年创建了《地域杂志》(Region Magazine), 并在之后几年创立了两家艺术画廊^⑥, 其中20/20画廊(20/20 Gallery)可以看作是艺术家自主经营的艺术中心的雏形, 而且是第一个支付艺术家展览费用的画廊。科诺的艺术创作更加关注于地域性特征, 并受无政府主义等的影响。一九六二年, 他已经开始创作仅由文本构成的艺术作品, 而这种艺术表现方式之后则成为观念艺术的主流。一九七三年, 美国艺术评论家约翰·钱勒(John Chanler)声称:『在观念艺术和进程艺术^⑦这些艺术名词还没有出现之前, 科诺已经开始创作这样的艺术作品了。』

圭尔夫地区的观念艺术则主要以英国艺术家埃里克·卡梅伦(Eric Cameron)在圭尔夫大学设置的



格雷格·科诺 掌控这一空间 1974 (2010年复制重建)

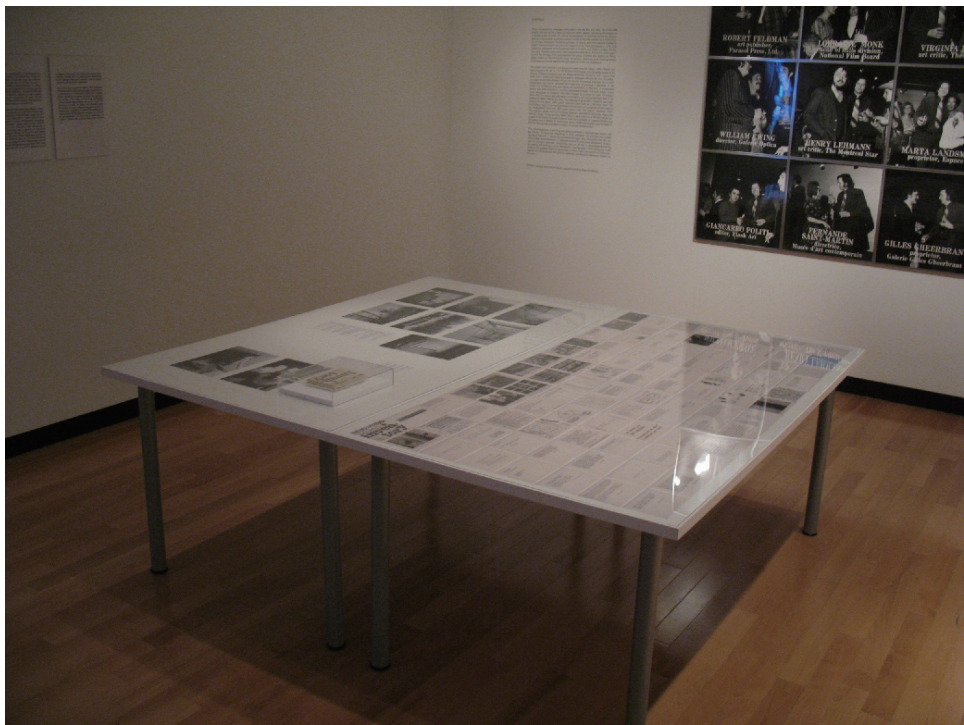


“交通——加拿大的观念艺术展”现场，

正面是罗伯特·沃克的《政治是艺术吗？》(Robert Walker, *Is Politics Art?*, 1975)，
右边是比尔·瓦赞与伊恩·华莱士合作(Bill Vazan in collaboration with Ian Wallace)的作品

相应艺术课程为主，卡梅伦设置了更具实验性的艺术课程，以取代原有的注重传统技法的课程。其中最重要的是，他将视频艺术(video art)介绍到课程中来，他甚至在设有录像机的情况下教授这门课程，但是这个项目吸引了很多艺术家和策展人来到圭尔夫，并组织举办了『录像环道』展(Video Circuits)。然而，正如诺埃尔·哈丁(Noel Harding)所说的那样，后来这些影像作品从观念上更多地转向叙事性的描述。

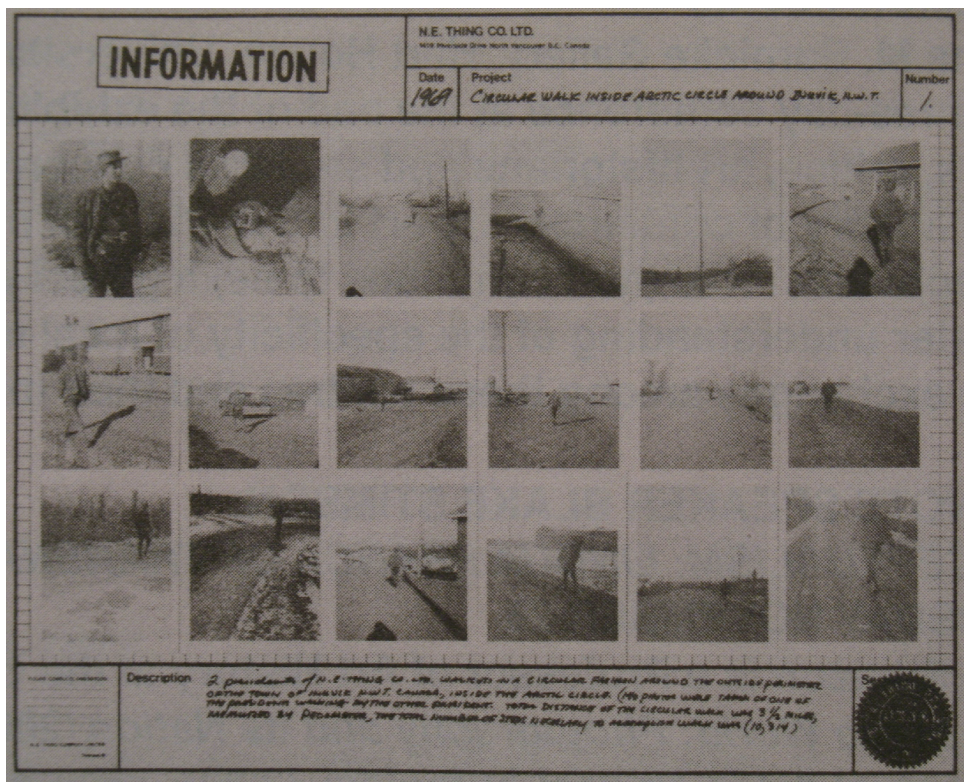
多丽丝·麦卡锡画廊展出的科诺的作品《掌控这一空间》(*Get Hold of This Space*)可以看作是观念艺术借助语言文字这一媒介进行创作的的代表作。展览现场的展品对原作进行了一比一的复制，为观者还原作品的本来面貌。作品的意义同样可以从费希尔的话窥见一二，『当世界充斥着如此多的艺术作品实物时，艺术家还应该创作更多类似的作品吗？』当二十世纪六十年代反文化潮流解开了传统社会的枷锁时，像科诺这样的艺术家便试图找寻博物馆的作用与意义。费希尔又提出疑问：『我们要如何掌控空间？我们的艺术应该留下怎样的足迹？』⑧通过《掌控这一空间》，科诺给出了他的答案，他以文字的形式反映了相应的观念，以此挑战传统艺术。



“交通——加拿大的观念艺术展”现场文献展示

多伦多大学艺术中心

多伦多大学艺术中心展出的作品主要来自温哥华、埃德蒙顿、卡尔加里和温尼伯(Vancouver, Edmonton, Calgary and Winnipeg)，以及北极圈地区。温哥华地区的观念艺术呈现出一种复杂的态度，没有一条清晰的发展路线，这个地区的艺术包含着不同的，有时甚至是互相对立的审美观念。其中一九六七年成立的『跨媒体』(Intermedia, 一个艺术家经营的团体)推动了艺术家之间以合作的方式进行的艺术创作，并且挑战了根据媒介而进行划分的传统艺术分类，虽然它在一九七二年就解散了，但是艺术家自主经营这种方式却为随后的艺术活动奠定了基础。这类艺术作品的展览中较为重要的是一九七〇年在温哥华画廊开幕的『955,000』展览，由美国艺术评论家与理论家露西·利帕德(Lucy Lippard)策划，展出欧洲及北美洲的六十位艺术家的作品。二十世纪六十年代末，温哥华的观念艺术走向两个极端：一是以『影像银行』组合(迈克尔·莫里斯和文森特·特拉索夫)(Image Bank, Michael Morris and Vincent Trasov)为代表的艺术家，他们试图消解艺术与生活的界限；二是以克里斯托斯·迪基库斯(Christos Dikeakos)等为代表的艺术家，他们去掉了作品中的抒情性和视觉愉悦的特质，转而强调反映



“N.E.Thing Co.”艺术组织 伊努维克的北极圈内环行 1969

在城市空间中的资本主义的抽象机制。

观念艺术的相关展览使得加拿大的埃德蒙顿画廊(Edmonton Art Gallery)一跃成为国际性的艺术机构，对当时的艺术创作产生了深远的影响。其中较为重要的展览当属一九六九年在埃德蒙顿画廊举办的《位置与进程》展(Place and Process)与同年举办的《空气艺术》展(AIR ART)。这两次展览展出了当时一些重要艺术家的作品，如汉斯·哈克(Hans Haacke)的《N.E. Thing Co.》艺术组织^⑥。关于《空气艺术》展，一九六九年九月五日《埃德蒙顿报》(Edmonton Journal)上发表的一篇文章中，弗吉尔·G·哈莫克(Virgil G. Hammock)写到：“这次展览不仅是埃德蒙顿，而且是加拿大的第一次观念艺术展览。由于画廊勇于冒险尝试，从而使埃德蒙顿成为整个加拿大先锋艺术(Avant Garde)的中心。”之后，埃德蒙顿画廊继续举办观念艺术家的一些个展，如一九七一年一月举办的《N.E. Thing Co.》艺术组织的展览，这些展览的举办虽然仅持续了两年(一九六九年至一九七一年)，却标志着埃德蒙顿画廊的一段特殊时期。

与埃德蒙顿不同的是，卡尔加里的观念艺术创作主要源于一九七一年卡尔加里大学和阿

尔伯塔艺术学院所招聘的一批来自美国和英国的艺术家。他们以行为艺术的形式强调过程重于作品，并试图检验艺术与日常生活之间的夹缝空间。这批艺术家更倾向于运用大众媒体的传播方式，例如电视、收音机和杂志等平台，吸引更多更广泛的观众群体。一九七八年，卡尔加里的观念艺术样式发生了转变，这时涌入了来自新斯科舍艺术与设计学院的一批艺术家，他们的艺术创作策略对卡尔加里的观念艺术做了重新的定义。

温尼伯的观念艺术呈现出本地艺术与国际艺术运动(如极少主义)混杂的特征，这一特殊性使艺术家能够运用尽可能多的艺术样式来检验观念主义的可行性。这一时期的重要艺术机构有苏珊妮·吉利斯(Suzanne Gillies)和道格·西格森(Doug Sigurdson)管理下的名为『插入』(Plug In)的艺术空间、曼尼托巴大学(University of Manitoba)的I.L.I.画廊，以及温尼伯画廊(Winnipeg Art Gallery)。而二十世纪七十年代，策展

人米莉·麦吉本(Millie Mckibbin)和比尔·柯比(Bill Kirby)的到来，则为这一地区观念艺术的发展带来了极为关键的契机，例如柯比所策划的『形式与行为』展(Form & Performance)。这些都预示了观念艺术不再被置于不确定的空间中，或是被归类于主流策展实践中模棱两可的界限内。

多伦多大学艺术中心展出的『N.E. Thing Co.』艺术组织的作品《伊努维克的北极圈内环行》(Circular Walk Inside Arctic Circle Around Inuvik, NWT)，记录了艺术家他们在加拿大西北地区伊努维克(Inuvik)行走的路线，他们运用计步器，计算了在城市周围走过的七千米路程，更准确地说是是一万零三百一十四步路程。运用这一方式，艺术家借用了这些地理空间来表达艺术观念走过的路程不再作为一种地理空间而存在，而是成为艺术家表达观念的一种工具，同时赋予它们新的寓意。作品中的风景从社会地形学的范畴中抽离出来，转变为一种概念与象征。

注释：

① 二十世纪六七十年代，蒙特利尔(魁北克省最大的城市)经历了一场暴动，一个名为魁北克自由阵线(Front de libération du Québec, 简称FLQ)的组织实施了一系列暴动，他们企图通过一系列的社会活动将魁北克从加拿大独立出去，并希望建立一个以法语为日常语言的魁北克“工人社会”(workers' society)。

② Gail Fisher-Taylor, "At The Epicenter," Raymond April etc., 13 essays on photography, Ottawa, Ont.: Canadian Museum of Contemporary Photography, 1990, p.149.

③ Sara Angel, "Conceptual art clarified: An epic exhibition reveals how, between 1965 and 1980, the most powerful Canadian art had little to do with paint and everything to do with thought", <http://www.eyeweekly.com/arts/features/article/106465>.

④ 加拿大一个十一人的抽象表现主义画派，二十世纪五十年代早期开始活跃，受克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg, 1909-1994)的影响。

⑤ 早期观念艺术和媒体艺术的先驱，成员是三位加拿大艺术家：费利克斯·帕特兹(Felix Partz)、乔格·宗塔尔(George Zontal)和A.A.布朗森(AA Bronson)。

⑥ 一九六二年的地区画廊(Region Gallery)和一九六六年的20/20画廊。

⑦ 进程艺术(Process Art)是一种艺术运动，属于观念艺术的范畴，更多侧重艺术家创作时的状态和观念，强调“做”(doing)这个过程，艺术作品最终的物质呈现不是关键。

⑧ 同注③。

⑨ 伊恩·巴克斯特和英格丽德·巴克斯特(Iain and Ingrid Baxter)共同管理的一家公司。

(本文作者系加拿大多伦多大学在读研究生) (责编 陈瑶琪)