



#1

艺术的精神生长

Mental Growth of Art

崔岫闻 Cui Xiuwen

1996年，中央美院研修班毕业创作展，《玫瑰与水薄荷》，一批引围观者心理震荡的作品，是我真正独立创作的开始。

也许是某种必然，后来的作品常常引起震荡，性别角度的、心理角度的、社会角度的、艺术角度的、思想角度的，在视角的差异中渐显出我艺术的精神轮廓。而作品的变化和十几年的生命历程，在差异间又可以觅见生命深处的内在连接。

从生理到心理再到精神，从经验到知识再到思想，当这两条脉络纵向深入到精神和思想层面时，其实是贯通并连接的。这也是当代艺术创作的两条主脉。前者的创作偏感性、直觉、体悟；后者则偏理性、逻辑、观念。

前者恰好准确影射出了我的创作历程和精神成长。

回放几个系列的作品，可以清晰看见我的精神脉络、成长阶段、艺术特质和创作局限。如果时光倒流，许多作品完全会呈现为另外的形态，但时光不会倒流，艺术，永远是遗憾的艺术。

从开始思考到行动拍摄到制作，每一个阶段都是一次成长的历练，从渐悟到顿悟，这期间成长的喜悦和收获甚至大于作品的完成所带来的愉悦。

1996年创作的第一批油画作品《玫瑰与水薄荷》及1998年的《舛》系列是我用艺术语言和社会对话的开始。作品一经展出便在社会上引起很大的反响，专业和社会媒体的评论及公开讨论，一时间让作品成为话题焦点。

现在看来大概有几点因素会有如此反应：

1、性别话题在九十年代中期还是一个无形

的禁忌，虽然文学刊物有过表现，但在视觉图象上，尤其当代艺术范畴内还没有如此具象直接的表达。

2、性别问题对许多人来讲，概念上还并不清晰，人们只要看到裸体就会和性产生直接的联想，在我画面的人物关系中所呈现的是男人体，把被观看者由女性变成男性，就更为突破艺术史中被观看者多为女性的性别审美角度。

3、性别问题是人类社会永远存在的问题，尽管画面技术处理还不是很成熟，但思想深处对性别关系的思考深度和特殊角度还是能够从作品中感受到的，尽管思想的力度还很隐性。

4、作品中的人物关系和作者在同一水平面思考问题，对立、冲突、简单、直接、尖锐、深入的思考方式，使画面感更加强烈、冲突、具有被观看的快感。

5、创作者是一个年轻的女艺术家，而且貌美（社会评价），虽然自己对自己的相貌不满意。

6、作品已经进入到社会层面公开展出，并且进入公共话语评价系统。

这几项就是当时这系列作品在社会层面引起关注和争议的关键点。

有关这系列作品批评家贾方舟、殷双喜、岛子老师在当时都有评论文章。

九九年，我的第一个图片系列作品《程程和贝贝》创作完成，这一系列作品相对较实验性，几乎没有公开展出。经过几年的创作实践和阅读的积累，自己在对当代艺术创作语言的理解和内容深度的思考都有所提高，但在心理层面进入创作状态的路径上还不是那么稳定，于是就有了相对实验性而且从感性系统出发偏理性状态进入和呈现的图片作品《程程和贝贝》。

这一系列作品依然是性别关系的研究探讨，只是画面中由成人的关系退回到幼童的状态，人物在彼此各自的空间，通过展出和观看的方式并置人物关系，创作和呈现方式相对观念化，但属于实验性，画面处理不够成熟。

二零零零年，第一部录像作品《洗手间》创作完成，在当时虽然展出的环境和设备都很简陋，但当时艺术家的创作热情都很强烈，国内外的策划人经常关注各种展览，国际间的交流变得快速通畅，这部作品很快在国际上倍受关注，进而在国内也频繁展出，并在二零零二年广州三年展上引起了几乎是中国当代艺术史上第一场法律诉讼官司，一时间新浪网的头版及各大报纸展开争议及公众评论，同年这部作品被法国蓬皮杜艺术中心收藏，并在二零零四年，作为第一位华人



#2

艺术家进入英国的泰特美术馆展出。之后在比利时影像双年展、英国维多利亚美术馆及多个美术馆及展览展出过。至此这部录像作品带来了我艺术创作上的第一个高峰阶段。

这部作品如此成功的因素大概归结为以下特点：

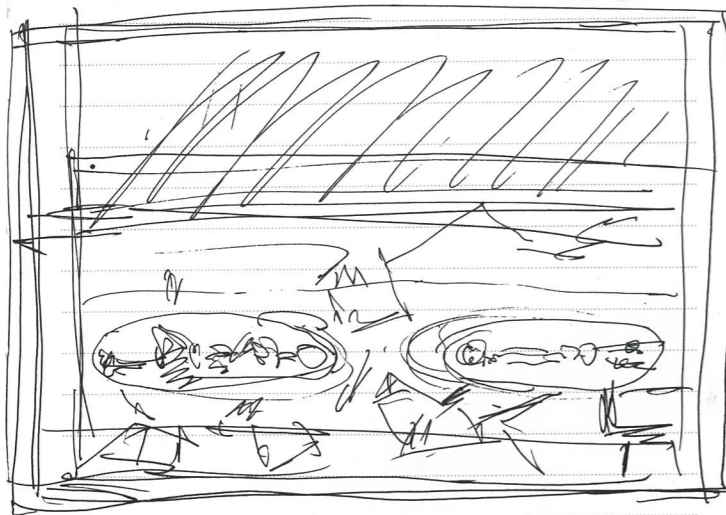
- 1：这部作品在创作上依然采用了性别视角，但角度独特。
- 2：拍摄环境相对公共化的隐私状态。
- 3：《洗手间》空间功能被人物集体需求所改变，功能异化。
- 4：人物关系从以往的男女并置的画面关系转换到关注纯粹的女人的生存状态。
- 5：拍摄所切入的角度是社会化的角度，反应问题属社会及国家层面问题。
- 6：脱离了个人个性化的情感体验，作者拍摄时个人情感视角几乎为零度，即理性状态。
- 7：从人性角度、社会角度、艺术角度呈现中国一部分女人的生存状态。
- 8：感性的感知、理性的处理，是这部作品的特点
- 9：作品毋庸置疑的真实性、纯粹性。
- 10：画面视觉技术处理不着痕迹，脱离了传统的视觉审美范畴。

这几项使这件作品迅速进入国际评价系统，并被认可。有关这部作品国内外评论家都有过评述，法国著名批评家米歇尔、美国纽约州立大学教授帕特里夏、国内批评家王家新、王南溟、吴文光等。

#1 真空妙有 图片 崔岫闻

#2 天使 NO.13 图片 崔岫闻

Memo No. _____
Date / /

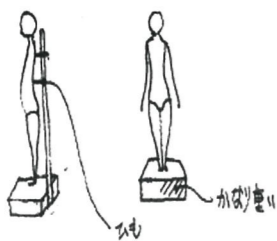


#1

'09 38 98 2:06 PM

イス・チェア・オムツクス 株式会社 (周様) 三浦 (2P)

- デジカメで明日(火) 塗装前の人形のパーツを送ります。(目玉はまだ入れていません)
- 15日(日)あたりに、出来上り予定で可。(大抵は直しかつければ可)
- CUIさんは、独立して人形が売れると思ってるのか(お母さん)? それを必ずしもして立たせる必要はありません。(聞きたい事は申しておきましょう)



単純計算で台の裏は人形の2部の重さが必要で可。
たぶん30K程度の重さが必要で可。
もちろんニちゃんで作りたいと思ってるのが前提で可。かかるとは
気が付いて可。とでも単純計算で可。となたてて作れます。
もちろん送り方はFAXします。CUIさんの方で御用意して
頂いた方がいっしょかと考えています。いかがですか?

#3

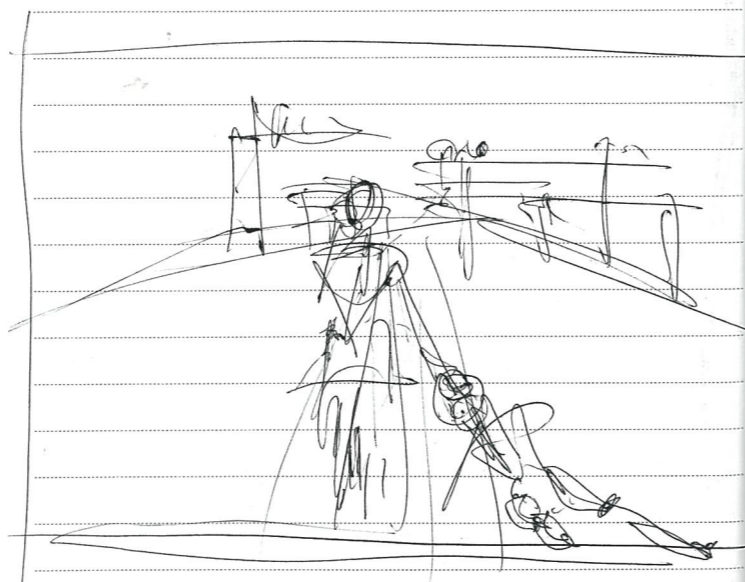
Memo No. _____
Date / /

Memo No. _____
Date / /



#2

Memo No. _____
Date / /



#4

接下来的二零零一年，我创作了录像作品《TOOT》和《TWICE》。

《TOOT》构思早于《洗手间》，基本反映了青春期对性别关系问题的疑惑，似乎在寻找第三性的感觉和实验，有一些社会层面的压力及窒息感的呈现，拍摄角度从个人体验的角度进入。这部作品在美国的P.S.1和其它很多空间都有展出过。

《TWICE》是十分钟的短片，导演出来的情节，在形式上的实验，关注的依然是性别问题，拍摄角度从女性个体生存空间进入，通过电话导入另外的男性人物，人物关系是不在场的在场。这部作品很少展出，属于隐性的社会问题。这部作品在芬兰国家美术馆和赫尔辛基美术馆展出过。

二零零二年，创作了录像作品《地铁》。

地铁从社会层面进入，拍摄对象为地铁中一位红衣女青年，在近三个小时的画面中，画面慢放，女青年不断的撕嘴上干裂的皮，人物致幻状态中。这部作品在人物的内心世界及精神世界走得比较深远，在潜意识状态中人性的自由及自然性别方面的探索多一些，呈现方式是社会化的。这部作品是我个人进入精神化思考的开始。作品在法国“蓬皮杜艺术中心”及世界许多空间展出过。有关这部作品和《洗手间》，著名诗人王家新有文字评论如下（节选自王家新：从《洗手间》到《地铁》——崔岫闻的影像叙事）：

人们曾对小崔以北京某五星级饭店歌厅女洗手间为对象的DV作品《洗手间》感兴趣过。它被举荐到国内外许多艺术场合展示。人们谈到它时，也都带着一种莫名的兴奋。但这一次，他们看了几眼，他们大都沉默了。

《地铁》让我产生的，首先正是这种惊异之感。

一个世俗的、消费时代的女性，在乘坐地铁的间隙，很无聊但又是很专注地撕着涂着口红的嘴唇上干皱的嘴皮，她有时忘记一切地撕，仿佛那就是全部人生所在（就仿佛《等待戈多》中的流浪汉在费劲地脱那只永远也脱不下来的靴子）。她让人禁不住猜测她的身份和身世，又让人禁不住打量她与周围环境——比如那两个站在她面前的黑衣男人——所构成的关系。有时我们感到作者也许是在从事一种社会、文化和现实的个案研究，然而她的影像叙事却是不动声色的。她以这种方式迫使已习惯于看热闹的人们学会细看，深入到这个时代的细节中去看，但她拒绝提供明确的意义。只是，那让人惊异的影像语言本身，那从一个女人撕嘴皮的动作和表情中所不断



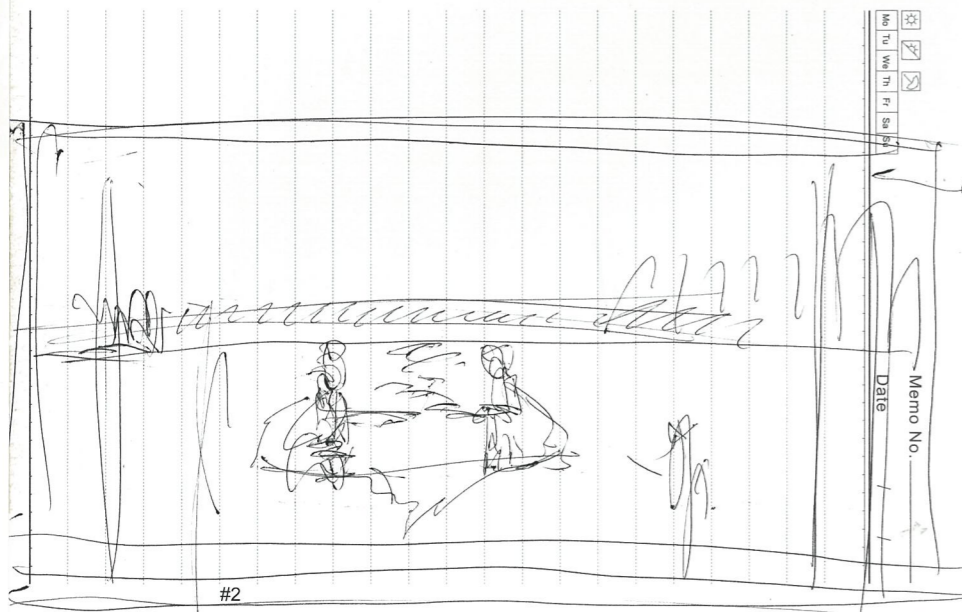
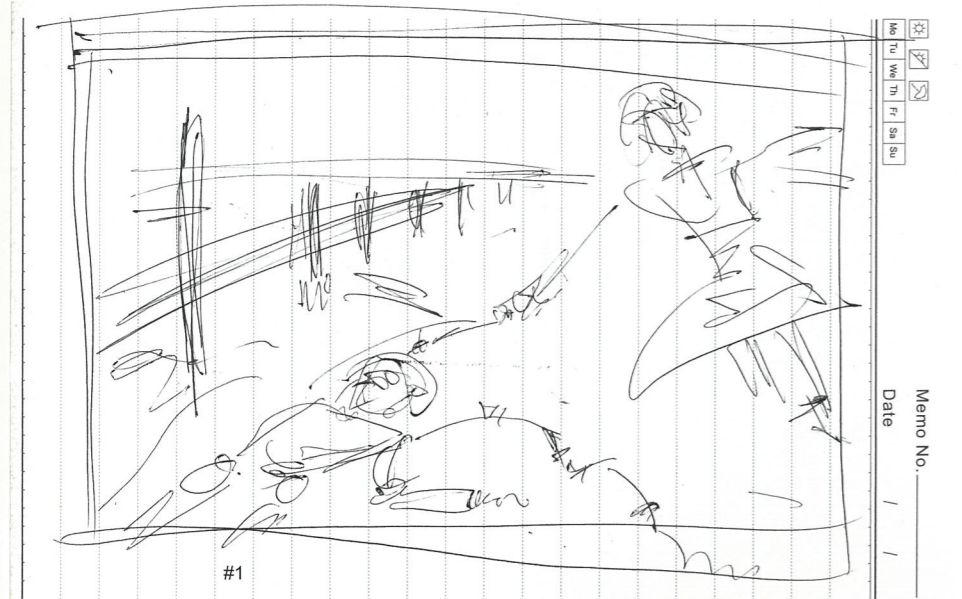
演绎出来的一切，仍在不倦地逗引人们去猜测、去理解。

“只有叙述性的东西才能让我们理解”，《地铁》的“配乐”也加入了这种叙事。这又是“惊人”的一笔。在这无声的仿佛经过静音处理的世界里（像一个海底世界？），一切都保持出奇的缄默，唯一在“诉说”的，就是这种被精心慢放了无数倍后的地铁运行时的声音，而它听起来如此让人惊心——像是来自动物世界的疲惫哀求，像是睡梦中的不安呓语，像是哺乳动物的发情声或威胁声，像是来自潜意识深海里的深沉共鸣……影像画面是诱人的，而这样的配乐是压抑的、荒谬的、嘲讽的。它与画面构成了一种叙事张力。它构成了文本意义潜在的上下文。它构成了一种声音的“暗物质”。

这就是《地铁》，小崔给我们带回来的一份“深海作业”。

正是有了这样更具艺术个性和深度的新作，小崔最初的影像作品《洗手间》的意义也变得清晰起来。它成为一个值得反思的起点。纵然有许多人怀着非艺术的眼光来看这个作品（据说广州美术馆展示《洗手间》后，有人甚至要起诉），但那不是艺术家的错，这是它必然会遭遇到的“误

#1-4 创作手稿 崔岫闻
#5 Drifting lantern 图片 崔岫闻



读”。关于这个作品，小崔的女性敏感和艺术直觉，一开始就显示在她对“洗手间”这样一个视角的选取上。它更“隐秘”，当然也更具吸引力。然而，这不仅是一个展示小姐们的“私密空间”，也是一个由里往外看（想象）的社会性视角。“我真正兴奋的是我从女性主义的视角出发，发现我不仅解构了男人也解构了女人，甚至我已经开始颠覆我的女性主义了。”小崔在其自述中曾用了太多的“主义”、“解构”、“颠覆”这类术语，但实际上是艺术的观察和思考战胜了最初的好奇，并对艺术家本人起着一种深刻的“纠正”作用。《洗手间》的原始带有两个多小时，经过剪辑，最后只留下六分钟。什么被删掉了呢？首先是那些多余的刺激。虽然拍摄对象够刺激的了，但艺术所追求的却不是这个。她的“女性主义”不容许她拍出的东西仅满足男权社会的“窥视癖”，这是一方面，但在另一方面，她也没有让她的女性主义取代一种艺术的审视。据说偷拍期



间曾拍录下一位小姐给孩子打电话的情形，但被删掉了。她不想让这类“同情”妨碍她的观察。她想拍出一种残酷的、更令人思索的真实。因此“洗手间”给人的感觉正如人们所说，是一个“战壕”。进进出出的小姐们像在休战的间隙一样，或是匆匆补妆，或是忙里偷闲接手机，或是扭动躯体试试魅力，以便重新出场。这里是一个竞争气氛激烈的空间。小姐们也许各有各的或辛酸或无奈的故事，但都精明强干。她们并不知道女性主义为何物，但却无比洞悉这个社会和人性的“底细”。《洗手间》的最后一幕以一位小姐在镜前的数钱声为结束，这显然体现了小崔的某种意图：由此把人们导向对这个社会“秘密”的思索，导向对所谓的某种社会奇观的深入透视。

说它是“奇观”，是因为《洗手间》中还有另外一个角色：一个处于同一空间但又格格不入的身穿制服的中年妇女——女洗手间的保洁员。她的职责不仅是擦洗被弄脏的一切，更在于时时保持住某种“出于污泥而不染”的姿势。她的表情就是毫无表情，就是竭力保持住内心的平衡。小崔让这个形象在作品中多次出现，不仅构成了一种强烈对比，也带来了讽刺；这种富有意味的对照，显现了社会、文化中的某种戏剧性结构。

当然，耐人琢磨的还有拍摄者暗藏的镜头始终对着的洗手间的那一面大镜子。它似乎一直在那里等待着，任小姐们在这里探身、打量自己、消失。它使《洗手间》成为一个真实而又虚幻的空间。一切都在这面镜子里上演，仿佛惊鸿一现，而它又恰好让人想起了一个佛家的理念：色空。

这就是小崔的三个小时和六分钟。从《洗手间》的精心剪辑，到《地铁》的无限度的放慢，体现了艺术家的叙事策略和对影像语言的探求。她没有直接出面讲述，而是尽量利用和挖掘影像这一媒介及其手段，来恢复人们已变得衰退的思想和视力。小崔对此了然于心。从《洗手

间》到《地铁》，她带着女性艺术家特有的那种“私密性”，不断突破生活的表面层次，进入现实的内里，并以一种富有个性和勇气的方式来展示她对社会、人性、文化的隐蔽观察。她走在一条正确的道路上。

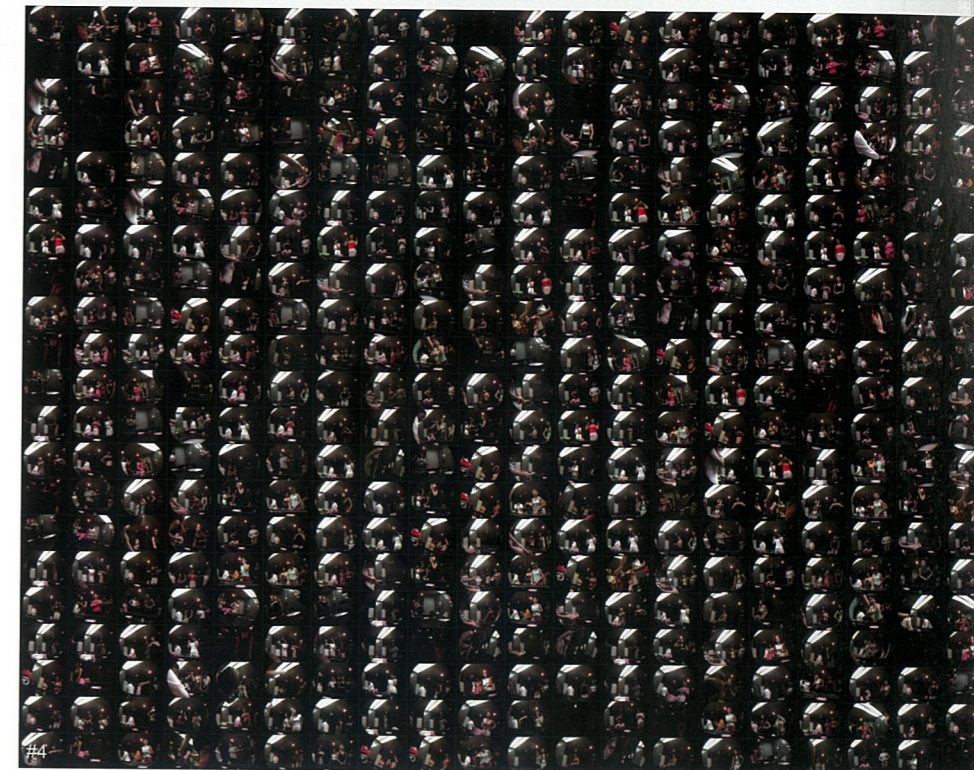
二零零三年，我创作了作品《三界》。

《三界》分别是油画、图片、录像三种形式共同完成，以“最后的晚餐”为模本，用我自己的解读方式重新完成作品。画面中的人物状态由一个九岁的小女孩完成。

这组作品从人物的心理状态、本能状态、精神状态都有所切入，图片作品视觉完成度相对完整，有一定的审美倾向性，在社会层面认知比较容易。录像内涵更深刻一些，进入的心理空间和精神空间更深入，本能状态力量比较强，人物关系较理性、观念。这部录像以装置形式展出，比较复杂。目前在“台北当代美术馆”和比利时“欧洲当代艺术中心”都有很好的展出方式。

二零零四年，创作了图片系列作品《二零零四年的某一天》。

作品依然用《三界》中的小女孩为模特，小女孩以红领巾、白衬衣、格子裙的学生形象的不复制，人和人之间的关系由一个人来完成，画面中依然是单一的女性形象出现。这阶段在画面中呈现的女性心理层面问题和社会角度问题较多些，小女孩只是一个问题的载体而已。画面背景以红墙和红色标志性历史建筑为主。人性问题呈现较深，社会问题有符号性表现的嫌疑。这也许也是七十年代左右出生的人特有的记忆，也成为当代艺术史在很多作品中特有的近似符号性的标志。这系列作品在视觉审美及符号性标志的图象并置使用中隐藏了潜在的争议性。这阶段的我开始比较深入地进到心理空间思考、感受和表达问题。



二零零五年，创作了录像作品《他们》和《飘灯》

《他们》是一个十岁小女孩和一个二十七岁的算命盲人，实际在交谈中，谈话内容已经不知不觉延展，人物之间的关系也有所变化，算和被算、问和被问的关系已经改变。

《飘灯》也是一个探讨个人命运的作品，一个小女孩提着一只红灯笼在夜间不断的围绕着红墙前行，无始无终的行走，我们从哪里来，又到哪里去。

这两部作品都从个人角度出发，探讨心理及精神归属问题。

《飘灯》在英国维多利亚美术馆展出并被以色列国家美术馆收藏。

有关《飘灯》和《地铁》在奥地利路德维希现代美术馆展出的画册里，策划人范迪安老师和柳淳风有评语：这是一位很早从绘画转向影像创

#1-2 创作手稿 崔岫闻
#3 地铁 图片 崔岫闻
#4 Lady's 图片 崔岫闻



#1



按这双眼睛修改眼



第二张图中的眼睛是这个模特的眼睛移过去的



#2

作的女艺术家，表达女性主题是她一向坚持的道路。崔岫闻用女性的独特视角在一个男性主导的世界里探索并拓展自己的生命轨迹，以期让人们正眼看待女性的心理世界和现实处境。一连串的个人体验促使崔岫闻将艺术作为一种分析探讨的工具，籍以理解女性在现代文化语境中的精神状态。崔岫闻的作品所描述的情境和内容源于她所生活的环境，地方色彩为她的作品渲染出一种特殊的韵味。她运用了最轻柔细腻的方式来制造最强悍巨大的冲击，用一种东方女性特有的神秘气质让观者不自觉地陷入关于文化与性别问题的沉思。

二零零六年，创作了图片系列作品《天使》。

白衣女孩去掉了红领巾和大部分红墙及红色古建筑的元素，成为一个怀孕的十三岁的小孕妇。

人物状态和关系往回收，向内心深处走，精神力量开始生长，人和自然的交流互动更多些，人物精神化的需求和状态开始萌生，心境更开阔些。

有关小女孩系列作品，评论家凯伦·史密斯有专著评论文章。还有批评家杨晓彦的文章，晓彦老师的文章我是在网上发现的，谢谢晓彦老师对我作品的评论肯定，虽然我们还不认识，但作品已经是我们的桥梁。

二零零七年，创作了纸本实验及装置雕塑作品《天使之后》。

尝试在图片中使用中国元素的，并浏览大量中国古画资料。

二零零零年之后一直在心里和精神方向不断挖掘自己，尽可能走向内心及精神世界的更深处。阅读、修为、自我检醒成了我必须的功课。

装置《天使之后》是我精神世界呈现明朗化的作品，问题依然是《天使》所呈现问题的延展，这件作品以装置的形式展出，效果需要灯光及附加条件的辅助呈现。现在看来这件作品在精神上显然有他自己的不完整性，当所有辅助条件及灯光都去掉之后，作品所营造出来的精神性空间便不存在了，很显然这是作者本身精神结构不完整的弊端。

2009创作了图片系列作品《真空妙有》。

《真空妙有》系列是我精神结构初步定型后

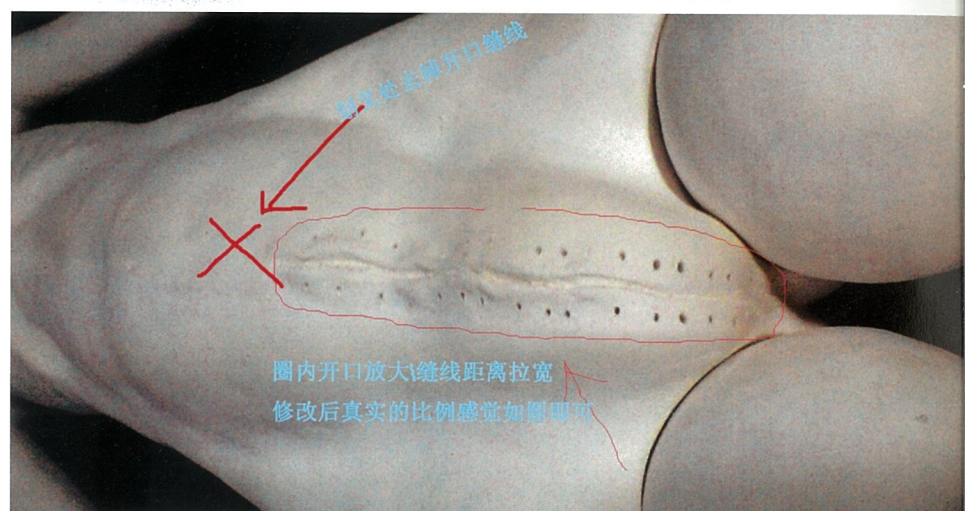
精神状态的呈现，心理的方向开始自觉进入精神领域和空间，对问题的探讨和思考根植于精神层面，和以往作品所思考问题的空间层面和境界有所不同，虽然画面依然延续了学生摸样的形式，但只是形式的延续而已，本质上探究的问题已经转换和跳离了物质层面，画面在三维空间中呈现展示了人与自然、人与人之间关系的多维精神张力。

这一系列作品标志我初步完成了从生理到心理、从心理到精神的自觉生长。

《真空妙有》我孕育了将近三年的时间，从思考开始到行动拍摄到制作，每一个阶段都经历了深度的边界体验，从渐悟到偶有的顿悟，成长的喜悦和收获大过了作品完成所带来的愉悦。心的行走速度很快，从心理空间跃升到精神空间，在精神空间里从平面思维再进到立体思维，其愉悦是无可言说的。更多富有力度和想像的作品在头脑中已然完成，在后续的技术表达和艺术表现中当有更新的发现和创造贯穿其中。

艺无止境，无论是做人的境界还是艺术的境界。当代艺术需要当代性、文化性、精神性、思想性、观念性、甚至宗教性。人类更需要自由，在精神空间的自由，从具象到抽象的自由，从平面到立体的自由、从静态到动态的自由、从表现到发现的自由，从功能到能量的自由、从个体到人类的自由。

谢谢多年来引导过我、帮助过我、批评过我、误读过我的所有人，你们合成起来的精神营养不断滋养培育提升我的精神和心灵，真诚地谢谢你们。（节选）



#3

- #1 创作效果图 崔岫闻
- #2 天使之后 装置 崔岫闻
- #3 创作效果图 崔岫闻