

# 潮汐与高原之间：澳门与西藏实验艺术的结构差异与跨域生成机制研究

王竹

(西藏大学，西藏自治区拉萨市 850000)

**【摘要】** 澳门与西藏分别处于海洋文明与高原文明的不同文化结构之中，其历史经验、空间形态与精神秩序呈现出显著差异。然而，在当代艺术语境下，两地实验艺术却在时间经验、空间生产与材料转译等层面展现出可比较的结构特征。本文从区域文化生成机制出发，结合空间生产理论与时间结构分析框架，以 2025 年前后两地密集呈现的当代艺术实践为案例，探讨澳门实验艺术在城市资本节奏中的介入方式，以及西藏实验艺术在宗教传统与自然时间中的过程性表达。通过对彭轹《物·石·萨尔达坂村》、蔡国强《cAI™实验室 2.0》、嘎玛次仁冰川装置等真实案例的深度剖析，文章指出，两地实验艺术的跨域价值不在于符号融合，而在于差异结构之间形成的张力与方法互鉴。实验艺术在此成为区域文化自我反思与现代性协商的重要机制。

**【关键词】** 澳门艺术；西藏当代艺术；实验艺术；时间结构；空间生产；区域文化；跨域生成

## Between Tides and Plateaus: Structural Differences and Transdomain Generative Mechanisms of Experimental Art in Macao and Tibet

Wang Zhu

(WANG Zhu Tibet University, Lhasa, Tibet Autonomous Region, China)

**[Abstract]** Macao and Tibet exist within distinct cultural structures—maritime civilization and plateau civilization, respectively—resulting in significant differences in their historical experiences, spatial forms, and spiritual order. However, within the context of contemporary art, experimental art in both regions exhibits comparable structural characteristics in terms of temporal experience, spatial production, and material translation. This paper, starting from the regional cultural generation mechanism and combining spatial production theory with a temporal structure analysis framework, uses the concentrated contemporary art practices in both regions around 2025 as case studies to explore the intervention of Macao experimental art within the rhythm of urban capital, and the processual expression of Tibetan experimental art within religious tradition and natural time. Through in-depth analysis of real-world examples such as Peng Yun's, Objects, Stones, Saldaban Village, Cai

---

**作者简介：**王竹，男，西藏大学艺术学院研究生，研究方向为实验艺术。

Guo-Qiang's ,cAI™ Lab 2.0, and the Garma Tsering Glacier Installation, the paper argues that the cross-regional value of experimental art in both regions lies not in symbolic fusion, but in the tension and methodological mutual learning formed between their differing structures. Experimental art here becomes an important mechanism for regional cultural self-reflection and modernity negotiation.

**[Keywords]** Macao art; Tibetan contemporary art; experimental art; temporal structure; spatial production; regional culture; cross-regional generation

## 一、区域文化结构与当代艺术生成的理论框架

区域艺术研究中地理空间长期以来被当作背景条件来处理,因此也自然地限制了对艺术实践结构性意义的理解。列斐伏尔在《空间的生产》中做了十分清楚、有力的论证:空间绝不是中性的容器或简单的几何延展,而是社会关系、权力结构、资本流动诸种要素相互塑造的结果。艺术作为空间实践的特殊形态,既在既有空间秩序中生成,也必然参与其重构。故而澳门与西藏的艺术差异绝不只是形式语言的不同,实质上是深层空间结构差异的视觉化呈现:这是地理类型的差异,但更根本地说,是现代性介入方式、时间经验形态、文化再生产逻辑的不同分野。

澳门作为港口城市的空间形成史实质上是十六世纪以来全球贸易网络、殖民制度共同书写的物质档案,半岛土地由两个岛丘渐次填海连接而成,故而填海过程本身即是空间生产极好的隐喻。天主教堂、妈祖庙、葡式石仔路、岭南民宅诸种要素在窄巷两侧彼此共存,由此形成了欧洲旅行者笔下著名的“半步西式、半步中式”的混杂肌理。二十世纪末博彩经营权开放以后,资本力量以前所未有的强度介入城市空间再生产:路氹城填海区成为巨型赌场酒店的竞技场,威尼斯人的人工运河、巴黎人的铁塔复制品都堪称消费主义空间拟像的典型。因此可以十分清楚、有力地说,澳门城市空间绝不只是历史层层堆叠的结果,更是资本循环加速器的物理载体。广告灯光、LED屏幕、24小时运转的交通系统一起制造出高频视觉刺激的感知环境,时间由此被压缩为永续当下的消费时刻。

西藏是另一种空间逻辑完整、清晰的范本:平均海拔四千米的高原地理环境既有利于形成相对稳定的生产生活方式,也自然地成为漫长历史中精神秩序的物质基底。因此寺庙绝不是简单的宗教建筑,而是社会组织、教育传承、经济再分配诸种功能叠加在一起的复合型节点。大昭寺转经道把神圣空间与世俗街区有机、妥帖地连接起来,八廓街的商摊与磕长头者彼此共存而不冲突。唐卡图像严格依照《造像量度经》的比例规制绘制,坛城沙画绘制数日之后即被扫入流水,其制作过程本身就是“成住坏空”宇宙观的极佳的具身操演。故而时间在西藏呈现为回返往复的循环形态,绝非线性矢量的方向。青藏铁路通车及高等教育扩张使西藏艺术进入全球当代艺术语境,但毋庸讳言,传统精神结构没有消退为背景,而是继续主动、有力地构成艺术表达的潜在语法。

因此,两地实验艺术的生成绝不是对国际艺术语言简单的借鉴或对最新风格的追赶,实质上是区域空间结构剧烈转型为背景而展开的结构性回应机制:澳门要应对资本加速、身份混杂的双重压力,城市空间日趋主题公园化,本土记忆在消费景观中极易被抹除。西藏要处理传统精神秩序与现代社会节奏之间深刻的张力,宗教图像在旅游经济中被符号化,自然时间在全球同步节奏中遭极大挤压。因此实验

艺术在两地语境中所承担的特殊功能绝不是提供现成答案，而是以材料、行为、空间诸种方式对结构性问题加以重组，令其以可感知、可体验的形态呈现出来。这也是两地艺术可比较、可对话最扎实、最妥帖的基础。

## 二、时间结构：从流动性、循环性两者的关系入手并加以对照分析

由于时间经验的分野是考察澳门、西藏实验艺术结构性差异的根本维度，因此可以十分自然、妥帖地说明：两种时间结构绝不是简单的先进与落后之别，而是现代性在不同区域遭遇时不同的文化回应。

澳门城市节奏与资本循环有十分明确、自觉的同构关系：博彩经济以分秒计算流水，酒店大堂没有时钟以消解顾客的时间感知，消费场域设计的目的正是促使顾客沉浸其中滞留，而高频更新的节庆活动、快闪店、艺术展览又让城市空间本身处在永续新陈代谢的状态之中。故而 2025 年“艺文荟澳”公共艺术展以“来来，往往”为主题，极自然、极妥帖地抓住了澳门城市经验的流动性本质<sup>[3]</sup>。但也毋庸讳言，在这样的时间结构中，艺术若完全顺应流动节奏，就很容易被纳入消费逻辑的再生产环节，沦为打卡背景、社交媒体素材或酒店大堂装饰。因此，澳门实验艺术中相当多的实践选择“减速”策略，即延长行为时间、弱化视觉刺激、制造空间停顿，主动、清醒地中断城市感知流的连续性。

澳门艺术博物馆于 2025 年底所展出的彭韞作品《物·石·萨尔达坂村》<sup>[4]</sup>是该策略十分清楚、妥帖的示范：艺术家从新疆萨尔达坂村采集当地石块，在展厅现场进行贴金仪式，而其贴金行为本身极其缓慢，每片金箔的粘贴都要花数分钟，故整件作品的完成过程覆盖整个展期。石块作为地质时间的物质化身，与金箔的珍贵性、贴金行为的耗时性形成三重时间层叠。因此，在澳门这个以速度、交换为基本逻辑的城市中，彭韞创造了一个主动拒绝对速度加速的意义场域。金在此绝不是商业价值符号，而是被仪式化地重新转化为了精神性的媒介。由此也自然、有力地引出作品对“物性”本身的诘问：在消费社会中，“物性”的命运如何？当一切皆可定价时，无法被完全吸纳的剩余物究竟是什么？故此这是澳门实验艺术在资本时间内部进行时间重组的极佳范例。

蔡国强 2025 年于澳门美高梅“百宝箱”呈现的特展《cAItm 实验室 2.0——你在看我，还是我在看你？》，则展示了另一种时间协商路径<sup>[7]</sup>。作品核心装置以量子物理“观察者效应”为隐喻，观众进入展厅即成为演算素材与互动变量。基于 2024 年同场地收集的近八万条观众共创数据，升级版“cAItm2.0”能够实时分析行为、仿真情感并燃点烟花函数。表面上看，这是一件高度技术化、与资本节奏紧密同步的作品；但蔡国强的深层策略在于，将数据的瞬时流动转化为对“观看”行为本身的延迟性反思。每一次凝视都会启动 AI 的“现场推演”机制，演算轨迹于“量子态公示板”实时更新——观众不是在快节奏中被消耗，而是被置入“观看-被观看”的递归回路。烟花函数虽是瞬间爆发，其触发机制却依赖于持续积累的数据历史。蔡国强以数字技术为媒介，在资本时间内部打开了反思时间的裂隙。

西藏的时间结构有十分明确、自成一格的逻辑形态：高原环境的季节节律、农牧生产的自然周期、宗教仪轨的重复操演都彼此联结，共同建构起以循环、积累为基本特征的时间经验，故而转经、朝圣的重复行为绝不是线性位移，实质上是精神秩序的周期性回归。因此当代实验艺术中对过程性、持续性的重视是有非常自然的文化回响的，完成性概念被弱化，过程即意义。

2025年夏季西藏美术馆所办的“无限极地”首届实验艺术展览是对西藏青年艺术家时间结构当代转译的一次极为清楚、有逻辑性的展示<sup>[2][5]</sup>，而嘎玛次仁的作品堪称其中最耐人寻味、最富诗意的例证：他以冰川、草场等高原生态元素为媒介，以装置、数字影像的方式呈现环境脆弱性及人类干预的悖论<sup>[5]</sup>，更难得的是，冰川本身就是地质时间最直接、最有力的物质化呈现：冰雪以世纪为单位积聚，消融自工业革命之后大大加速。因此嘎玛次仁将融冰过程自然、妥帖地纳入作品展陈周期，观众在展期数十天内即可现场观看形态的不可逆变化。故此作品绝非简单的生态破坏口号式表达，而是让时间本身成为可感知、可体验的剧场。艺术家也由此很自然地引出“进步代价”的提问：当现代性的线性时间闯入循环时间，被加速的从来不是发展，乃是消逝。

仁青拉姆以“路”为母题的行为及影像创作十分自然、妥帖地体现了西藏实验艺术的时间逻辑<sup>[5]</sup>：她以物理迁徙隐喻文化身份的游走，把道路明确地呈现为时间载体而不是空间连接，而西藏传统观念本身就有极清楚、极诗意的观点，即道路既是位移通道，也是朝圣、积累功德的场所。因此仁青拉姆在将其转译为当代艺术语言时没有割裂此种深层结构，反而是延长行走时间、重复行走路径、叠加影像层次，让迁徙本身成为时间积累的可见档案。与此形成极其耐人寻味、彼此呼应的对照的是澳门《时间塔》：管怀宾等中日韩艺术家一同创作的《时间塔》以光影流转的诗意方式在澳门文化中心广场安置“心灵灯塔”，将东方时空哲思与当代艺术语言熔铸在一起<sup>[3]</sup>。仁青拉姆在高原道路上以肉身行走测量时间，前者以垂直向度的塔形装置凝结时间，后者以水平向度的行走延展时间。两地艺术家都在处理现代性时间经验的断裂与重组，但所采用的形式策略实为绝妙的镜像。

从时间哲学的角度可以十分清楚、有层次地分析澳门实验艺术对线性时间的干预：用减速、停顿、递归诸种方式让资本加速节奏变得可见并予以悬置，而西藏实验艺术则是循环时间延展的极好示范，以过程、积累、降解诸种方式让现代性线性时间与传统时间经验彼此对话、彼此张力。因此二者绝不是对立关系，而是现代性宏大进程中两种不同的艺术回应路径。正因其差异，方为跨域对话真正的价值基础。

### 三、材料逻辑与物质文化的再编码

物质文化研究已经十分清楚、有力地论证过，材料绝不是中性的艺术媒介或形式载体，而是社会结构、文化记忆、权力关系诸种因素物质化凝结的结果，因此澳门与西藏实验艺术在材料选用及加工方式上的不同，实质上是两种区域文化逻辑根本分野的具体体现。更富洞见的是，材料越出地理边界进入新语境时必然发生意义结构的复杂转译，此种过程本身就是跨域生成机制的物质性样本。

澳门实验艺术的材料谱系与澳门城市产业结构、消费景观有着十分明确、自觉的联结：金属构件、玻璃幕墙、霓虹灯管、LED屏幕、电子装置诸种工业及后工业材料本属商业展示、消费诱导系统，故艺术家将其置入艺术空间之后，其原初功能被悬置，交换价值被符号价值部分置换，由此自然、妥帖地引出对物质与意义之断裂带的直接审视。2025年“艺文荟澳”新美安社区共创计划中，“第一芬兰松馆”团队以手作方式制作可自由组合、拆卸的木制家具，芬兰松作为北欧进口工业木材，在澳门高密度居住空间中巧妙地转化为社区联结的媒介<sup>[3]</sup>。更难得的是，艺术家没有沿袭当代艺术惯用的观念化处理方

式，而是以最传统的手工劳作方式让工业材料重新获得手的温度，故置物架与茶几绝非宜家目录中的标准件，实为特定户型、特定邻里关系的具体物质铭刻。

王莹在新美安社区所做的创作属于十分明确、成熟的材料非物质化转译：她请邻居做深度访谈，收集高密度居住空间中诸种人生故事及情感记忆，继而以 AI 音乐工具把口述历史转写成《无名者之歌》，因此访谈录音、环境声呐、AI 合成音色诸种声音材料都自然地成为社会关系的载体。澳门城市空间中大量底层劳动者及老年居民处在资本叙事的失语状态中，其生活经验极少进入公共展示领域。故而王莹的作品绝不是为其“代言”，而是用技术手段让不可见的声音材料获得展演性。更难得的是，AI 工具在此不是未来主义的技术崇拜，实为平民生活声像档案的生成装置。由此也自然地引出其真正有力的表达：“澳门平民生活的声像档案”，以听觉形式直接、妥帖地对抗城市视觉景观的过度饱和。

陈安琦以高跟鞋为喻体的创作十分自然、妥帖地把消费社会中的性别规训物质化<sup>[1]</sup>：高跟鞋是澳门消费空间中十分常见的商品，也是女性身体改造的典型工具，故而艺术家没有简单批判该物件的压迫性，而是用陶瓷高跟鞋、碎裂的瓷片、烧制变形的鞋体诸种材料来转译隐藏其中的社会规训，让抽象的社会规训获得具体可感的物质形态。更难得的是，陶瓷的脆弱性与高跟鞋的功能性形成精巧、有力的语义冲突：美丽之代价以裂纹形式直接、明确地固着于物之表面。因此这是澳门实验艺术极典型的策略：不逃离消费社会，却在消费社会内部以材料操演制造批判距离。

西藏实验艺术的材料逻辑有十分清晰、动人的另一种图景：石块、木材、青稞、牦牛毛、矿物颜料、铁锈诸种材料都与土地记忆、日常生活、宗教仪式有千年未断的连续性，故而其进入当代艺术展厅时绝没有彻底脱离原初语义场，而是在新的语境中作结构转译。2025 年 6 月，拉萨市墨竹工卡县思金拉措湖畔所办的大地艺术共生展就是此种逻辑极其妥帖、富于创见的示范<sup>[4]</sup>。展览以“艺术赋能生态文化激活乡村”为明确主旨，艺术家以湖岸石料就地制作可随气候动态变化的装置，高原湖水涨落、风力吹蚀、温度变化导致的材料收缩，皆直接成为作品的构成要素。因此策展团队将之恰如其分地称为“会呼吸的自然笔记”：作品绝不是静态物件，实质上是与自然环境主动、持续地交换物质、能量的开放系统。更难得的是，展览获得了最高海拔户外艺术展吉尼斯世界纪录认证，外部荣誉与作品内在的地方性逻辑彼此呼应、形成极好的张力。

嘎玛次仁的冰川装置很自然、妥帖地体现了西藏材料美学的根本特征<sup>[5]</sup>：冰川融水、冰碛石、高原苔藓都被自觉、有力地纳入展陈系统，而所用诸种材料本身所承载的时间深度大大超过了艺术家本人的创作时间。因此观众所见绝不是冰川的图像再现，而是冰川的物质残骸。更重要的是，作品的意义不在形式构成，而在物质降解过程本身，展期内冰体持续缩小，石面氧化渐深，苔藓从绿变黄。故而西藏实验艺术对“材料主体性”有极清晰、极诗意的阐述：物质绝不是单纯的造型媒介，实质上是有自身时间节奏的生命体，因此艺术家的工作不是征服材料，而是与材料协商展陈周期。

尹超历时十年所做的西藏影像实验《化身》，是摄影媒介与高原物质文化直接、充分互渗的极佳范例<sup>[8]</sup>，因此 2025 年 9 月在吉本岗艺术中心开幕的同名展览，也是西藏首座古建筑保护性改造空间第一次举办摄影影像类展览。古建内殿 48 柱空间中所呈现的 44 位当代西藏文化人物的 60 幅肖像，构成了跨越时空、彼此照见的精神对话。更难得的是，尹超的摄影绝非简单的纪实拍摄，而是数年与被摄者共

处、反复拍摄而成，故而银盐相纸在高原光线下有极为自然、动人的色温偏移，影像边缘的渐晕处理令人物似从暗室中浮现。更妙的是，摄影作品本身即置于清代古建筑结构之中，藏式柱梁、彩绘、佛龕、当代肖像诸种元素形成真正有分量、有脉络的物质文化层累对话。艺术家自己也恰如其分地称之为与西藏的“十年之约”：时间既不是拍摄时长，而是影像物质材料在高原环境中缓慢沉淀的过程。

西藏美术馆工业材料展陈对跨域材料转译的深层意义有极其清楚、妥帖的展示：铁板、钢筋、水泥诸种现代工业材料进入高原展场之后意义发生明显而意味深长的转变。沿海城市语境中的铁象征工业力量、技术进步、资本积累，但置于高原风雨、昼夜大温差的环境中，铁表面迅速氧化，橙红色锈迹与藏式建筑边玛墙形成绝妙的视觉呼应，故而铁不再是征服自然的工具，实际成了自然力量持续作用的直接见证。与此形成极好呼应的是霓虹灯管在澳门消费空间中诱导购买欲望，在拉萨展厅中因电压不稳而明灭不定，其闪烁频率与高原心跳形成某种可感知、可思考的共振。因此材料的再编码实质上是艺术实践与区域结构彼此协商、相互塑造的过程：意义绝不是材料本身的属性，而是在具体历史地理语境中不断生产、重构的结果。

#### 四、空间生产与视觉秩序的重组

空间生产理论的核心洞见在于：由于空间既是社会实践发生的场域，又是社会关系再生产的结构性力量，因此澳门、西藏实验艺术在空间层面的实践策略可以很自然、妥帖地被理解为两种区域权力结构对空间的控制方式及艺术家在此控制系统中寻找裂隙、进行干预的诸种方式。

澳门城市空间处在商业视觉系统全面覆盖之下，赌场酒店以夺人眼球的形式争取天际线的话语权，步行区的动态广告屏以每十五秒刷新的频率主动争夺注意力，公共艺术项目大都被自然、妥帖地纳入文旅打卡系统之中成为消费链一环，故而空间的中性几近消解：所有城市表面都可被视作资本自我再生产的媒介。因此实验艺术的介入不宜采用广场革命式的宏大叙事，宜从微观视角去寻找视觉秩序的断裂点。

澳门文化局于2025年4月邀请青年艺术家在雀仔园罗宪新街梯级制作石级壁画《雀仔园的时光圈》<sup>[6]</sup>，初看属于典型的社区美化工程，但实际上有十分明确、成熟的空间策略：雀仔园街区有百余年历史，以蕉林、雀鸟、街市、福德祠舞狮诸种元素见长，因此六位本土艺术家没有采用当代艺术中惯用的批判性、反讽性语言，而是以近于民俗插画的方式，把街区记忆物质化为梯级表面各处的彩色图层。从空间生产的角度考察，其介入的价值恰恰体现于其温和性：既没有挑战商业系统，又主动、妥帖地对被商业叙事遮蔽的地方记忆予以视觉铭刻，在资本空间中因而开辟出微小但有力、柔软却坚定的记忆飞地。更难得的是，壁画设于行人必经之梯级，市民每日皆踩其上，故而记忆不在美术馆祭坛之上，真正嵌入最日常的行走路径。自2021年启动以来，澳门文化局所推进的系列社区壁画项目已经覆盖沙井天巷、妈阁庙前地、河边新街、氹仔风景巷、跛脚梯诸处节点，各幅壁画都以所在社区的由来故事为题材，由此自然、流畅地形成覆盖澳门半岛及离岛的记忆拓扑网络<sup>[6]</sup>。

新美安社区共创计划提出了十分明确、有洞见的空间生产策略：新美安大厦是高密度私人住宅，既不是传统街区，也不是艺术区，故而其空间属性长期处在城市规划话语的盲区<sup>[3]</sup>。因此何志森所领导的共创计划以艺术驻留的方式进入此灰色地带，主动邀请艺术家与居民共同生产空间意义。更难得的是沈

佳璐策划的“早餐在晚上吃：晚晚食早餐舖”活动，以夜间早餐体验为媒介，将作息节奏各不相同的社区群体自然、妥帖地联结在一起。澳门有大量夜间工作者，诸如赌场荷官、酒店清洁、物流配送人员，其时间表与日间社会存在结构性错位。沈佳璐没有改造空间物理形态，而是调整活动时间、重构饮食社交场景，让被主流时间秩序排除的人群获得空间可见性。故此这不是空间的美化或升级，实质上是空间社会关系的一次极其诗意的重新编织。

西藏的空间逻辑有十分明确、不同于一般模式的权力配置：自然景观及宗教建筑是空间秩序的双核心，神山圣湖既是地理实体，也被当作有神圣性的宇宙轴心，寺庙经堂的空间等级直接、清楚地对应修行次第，转经道的方向、圈数、起点终点皆由宗教仪轨予以严格规定。因此当代艺术进入此空间体系时，所要解决的根本问题绝不是在资本视觉秩序中找缝隙，而是要思考如何处理与传统图像体系、神圣空间边界的关系。

吉本岗艺术中心的空间实践是处理宗教功能与当代展陈关系十分清楚、妥帖的范例：原建筑为供奉密集金刚的坛城结构，建筑平面为完美十字折角形制，中心大殿四壁原有千佛壁画，保护性改造为公共艺术空间之后，其如何调和宗教功能与当代展陈便成为明确的主题<sup>[8]</sup>。运营团队没有把建筑改造成白立方空间，而是保留藏式柱梁、彩绘纹饰、佛殿格局，让当代艺术作品以嵌入而非覆盖的方式介入历史空间。尹超《化身》展览期间，60幅当代人物肖像悬于48柱古建内殿，银盐影像与彩绘佛陀彼此以不同年代、不同媒介的方式形成直接而有力的凝视对话。因此这不是简单的传统与现代二元并置，而是让两种时间、两种物质、两种观看方式都在同一空间结构中真实在场。观众因而不可能彻底沉溺于摄影美学，建筑本身始终在自觉、从容地提示另一种精神秩序的存在。

思金拉措大地艺术共生展很自然、妥帖地展示了西藏实验艺术对自然空间的新近介入方式：与城市美术馆不同，高原湖岸没有现成的展陈设施，因此作品直接处于风雨、紫外线、野生动物、季节性游客诸种自然因素之中<sup>[4]</sup>。故而策展团队明确提出“环保共生、因地制宜、就地取材”原则，严格杜绝引入非本土材料，展期结束之后作品即自然降解回归土地，与此处的地质、生态形成真正有机的联结。与此形成极好对照的是西方大地艺术惯用重型机械改造地貌的传统，这里不是人类在自然表面刻碑立铭，而是与自然过程协商短暂的视觉停顿。“藏地舞韵展演”把雪山、草原都当作天然剧场，舞者所着之衣以高原植染工艺制成，其颜色直接来自当地植物根系，故此空间绝不是艺术再现的对象，本身就是艺术发生的主体场域。

从对两地空间策略的对比中可以十分清楚、有层次地看到，澳门实验艺术采用“插入式”干预，在商业视觉系统的缝隙中插入记忆痕迹，在高密度居住空间中重新编织社会关系，而西藏实验艺术属于“协商式”介入，与传统精神秩序共享空间，与自然过程共存展期。二者都避免了前卫艺术惯用的对抗姿态，因而更自然、更充分地触及区域空间生产的内核：前者讨论资本如何组织视觉秩序，后者讨论神圣、世俗之边界在当代语境下的重新谈判。

## 五、行为实践：从仪式结构与日常节奏的关系入手加以考察

由于澳门和西藏的行为艺术有十分明确、可辨析的语义结构，故而其差异绝不止是形式语言来源的不同，更是行为在各自文化体系中所处的位置、所担之功能、意义生成机制的不同。因此两地的行为实

践可以自然地归纳为仪式结构的世俗化转译与日常节奏的艺术化铭刻两条线索。

由于澳门行为艺术实践基本上脱离宗教仪式传统，故其参照系是城市日常节奏及社会规训机制，因此2025年“艺文荟澳”期间所呈现的诸件行为艺术都可被十分自然地视为对资本节奏的结构性干预：长时间静止、慢速行走、重复性劳作，诸种行为没有澳门本土传统文化的直接连续性，却在城市流动空间中制造出有仪式感的时间强度。更重要的是，艺术家以肉身作为抵抗资本加速的最后据点，当城市要求人以更快的速度消费、工作、移动时，减速本身即是明确、有力的批判。

黄咏瑶在“回响——身·物·像”展览中所呈现的创作以身体困局来极自然、极有力地隐喻系统暴力及自我消解的循环，因此可很妥帖地被看作海伦娜阿尔梅达“以身体介入空间”的欧洲先锋精神的一种延续，而其语境已被恰如其分地置换为澳门城市经验<sup>[1]</sup>。更难得的是，艺术家所使用的身体绝不是普适性的人体，而是被社会性别、消费标准、空间规训层层塑造的具体身体，故而行为记录中身体与物体相互摩擦、挤压、变形的过程本身即成为规训力可视化的形式。简言之，身体绝不是自由意志的容器，乃是社会结构刻印的表面。

西藏行为实践的语义来源有十分清楚、可辨识的另一条谱系：转经、朝圣、磕长头、风马旗抛撒诸种行为都具有千年不中断的宗教仪式连续性，因此当代艺术家把此类行为转化为艺术形式时，实质上是将仪式结构从原有信仰功能中剥离出来，放到社会结构及现代性协商的分析语境中加以考察，故而重复行为不再是为了祈愿、积功德，而是对现代生活节奏的反思性操演。

仁青拉姆以“路”为题的行为作品处在此次转译的十分恰当、鲜明的位置：传统朝圣行为的动力来自宗教信仰，即以肉身苦行积累功德、消解业障，而仁青拉姆的行走行为抽去了明确的神学目的，故道路本身即为意义场域<sup>[5]</sup>。她行走于现代公路、乡间土路、城市街道，身体姿态与磕长头者有直接、清楚的视觉连贯性，但并不朝向任何具体圣山或寺庙。因此其转译绝非世俗化，也绝没有否定精神维度，相反是把精神性从宗教目标中解放出来，让其自然地成为现代人追问身份、记忆、归属的路径。正因如此，评论者将其创作恰如其分地诠释为“物理迁徙与文化身份游走的艺术表达”，可谓对行为转译机制极为精准的分析<sup>[5]</sup>。

次仁桑珠的摄影及综合材料创作以西藏农区生活为根本题材，其行为性十分自然、充分地体现在创作过程中与乡民长期共处的事实之中：因此他绝不是携带相机进入田野去搜集图像的猎影者，而是在农区生活、劳作、等待，快门按下的瞬间只是漫长共处的终点<sup>[5]</sup>。更难得的是，其创作方式本身就是一种行为实践，艺术家以身体在场的方式消解了拍摄者与被摄者之间固有的权力不对等关系。作品中所摄人物坦然直视镜头的姿态绝非摄影指导的结果，实为长期相处所建起的信任关系最诚实、最诗意的视觉证明。更重要的是，次仁桑珠把此种实践恰如其分地置于“全球化语境下乡村身份的流动与坚守”的问题意识之中<sup>[5]</sup>，故而行为本身即为社会关系的生成性媒介，绝非孤立的审美展演。

西藏行为艺术的仪式转译绝不是简单、单向的去神圣化，毋庸讳言，不少创作有明确、自觉的仪式结构的回返性强化。嘎玛次仁在冰川装置展陈期间所作的行为记录，以极其缓慢的速度绕冰体行走，其轨迹与转经道形成精妙的空间呼应<sup>[5]</sup>，而艺术家没有主动说明二者之关系，但高原观众都能自然、妥帖地识别其中所涉的仪式语法。故而这不是传统仪式的当代挪用，实质上是仪式逻辑结构在生态议题语境

下的再生：环绕冰体的行走不是为了祈求冰川不融，而是让不可逆的时间过程获得见证。因此行为本身即恢复了仪式最本真的功能：使共同体成员共同面对不可控制的力量，在见证中寻找意义安置。

从对两地行为实践之差异的分析中可以十分清楚、有层次地看到：澳门艺术家以个体肉身直接介入城市节奏，以减速、重复的方式让资本时间结构变得可感，而西藏艺术家从本土仪式传统中提取行为语法，将其转译为现代性语境中的反思工具，二者都拒绝借用艺术体制外部所赋予的神圣性，而是以行为本身的持续操演在流动、循环中建构新的意义锚点。

## 六、结语

澳门及西藏实验艺术近年的实践很好地说明了区域差异在当代艺术生成中的结构性意义：流动与循环、资本与仪式、工业与自然、加速与降解诸种二元范畴绝不是本质主义的对立标签，而是两地艺术家在现代性进程中所遭遇的具体问题域。因此实验艺术本身即为一种持续提问的结构性方法，以材料重组、空间介入、行为转译、技术协商诸种方式，让日常经验中潜伏的区域文化结构以可感知、可思考的形式呈现出来。

彭聿的贴金仪式不能真正阻止资本对城市时间的殖民，嘎玛次仁的冰川装置不能逆转全球变暖进程，蔡国强的 cAI™ 没有彻底解决算法黑箱问题，尹超的肖像摄影尚不能直接重构传统与现代的断裂。但恰恰因此艺术的功能也就不在于救世。在加速社会制造减速的驻留点，在图像过剩中保留沉默的物质痕迹，在技术崇拜时代保持审慎的距离，诸种实践使澳门与西藏实验艺术都成为区域文化自我反思极有力的机制。

唐卡画师在渔人码头研磨矿物颜料，高原冰川影像在澳门展厅缓慢融化，AI 算法生成的诗句被译作藏文诵读，所有差异都未消亡，而是在同一时空现场获得更充分、更有力的感知强度。因此也顺理成章地引出跨域生成的根本机制：差异的持续在场就是对话永不终结的动力。

澳门是潮汐城市，故每日有两次海水倒灌内港，石墙水痕即是潮位最自然、最妥帖的记录，西藏是高原自治区，印度洋暖湿气流被喜马拉雅山系有力阻隔，四千米海拔处氧气稀薄而星光澄明。因此实验艺术在潮汐与高原之间生长时，并不在同一地平线去求融合，而是从垂直落差中直接、充分地感受结构张力。由此也顺理成章地引出极有洞见的结论：区域文化在现代性语境中最生产性的位置，是既不全然臣服于全球同步节奏，又不退守为封闭的本真性神话，而在差异的持续协商中保持艺术提问的开放性。

---

### 【参考文献】

- [1] 澳门艺术博物馆. 回响——身·物·像[Z]. 澳门: 文化局, 2025.
- [2] 西藏自治区文化和旅游厅. 西藏美术馆“无限极地”首届实验艺术展览系列讲座艺术家创作分享会[EB/OL]. (2025-09-01).
- [3] 澳门文化局. 艺文荟澳公共艺术中日韩作品《时间塔》登场[EB/OL]. (2025-08-26).
- [4] 中共西藏自治区委员会. 拉萨市墨竹工卡县举办思金拉措大地艺术共生展[N]. 西藏日报, 2025-06-25.
- [5] 中国西藏网. “无限极地”艺术家创作分享会在西藏美术馆举办[EB/OL]. (2025-09-01).
- [6] 澳门特别行政区政府新闻局. 雀仔园全新石级壁画呈现街区特色[EB/OL]. (2025-04-25).
- [7] 中国日报网. 蔡国强《cAI™实验室 2.0》特展呈献[EB/OL]. (2025-07-30).
- [8] 中国新闻网. 尹超西藏首次个人展览“化身”在拉萨揭幕[EB/OL]. (2025-09-27).