

今日美术馆主办

今日 美术

2006年第1期

总第1期

Art Today



图书在版编目(CIP)数据

今日美术 / 张子康主编. — 石家庄: 河北教育出版社,
2006.2
ISBN 7-5434-4446-1

I. 今... II. 张... III. 艺术—概况—世界 IV. J11

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 057815 号

今日美术

2006 年 第 1 期 总第 1 期

策 划 / 张宝全
主 编 / 张子康
执行主编 / 王宝菊
责任编辑 / 袁鸿蕙 陈爱儿 杨 青
装帧设计 / 王云冲 郑子杰
制 作 / 陆卫婵

出版发行 / 河北教育出版社
监 制 / 今日美术馆
制 版 / 北京图文天地中青彩印制版有限公司
印 刷 / 北京方嘉彩印有限责任公司
开 本 / 787 × 1092 1/16 13 印张
书 号 / ISBN 7-5434-4446-1/J · 263
出版日期 / 2006 年 2 月第 1 版 第 1 次印刷
国内定价 / 人民币 60.00
港澳地区定价 / 港币 60.00
台湾地区定价 / 新台币 220.00
海外定价 / 美元 30.00

编辑部地址: 北京市朝阳区百子湾路 32 号苹果社区今日美术馆
邮编: 100022
电话: 010-58621100
传真: 010-58621143
E-mail: wangpaula@sina.com

发行经理: 宋建永
邮购地址: 北京市朝阳区百子湾路 32 号苹果社区今日美术馆
邮编: 100022
电话: 010-58621042
传真: 010-58621042

版权所有, 翻印必究 法律顾问: 陈志伟

如发现印刷装订问题, 请直接与印刷厂联系调换
地 址: 北京市朝阳区柳芳南里 20 号楼 邮编: 100028
电 话: 010-84488980 联系人: 赵彬

作者声明

所供稿件的肖像权及其他版权问题均已合法解决,
由此引发的任何问题和出版者无涉。

凡向本刊投稿之作者均被认为已经作出上述声明
或承诺。

本期所有图片和文字作品, 经著作权人授权本刊, 未经许可, 不得
以任何形式或手段复制、翻印、传播或其他任何方式使用本刊的任
何图文。

目录

年度展览评述

北京双年展和外国展是一个马戏团	文/卢迎华	02
愉悦·逾越：科学理想的艺术插足——管窥“异相景观”展览语言、观念及其他	文/孙欣	04
“未来考古学”的主题与现场	文/鲍栋	06
乱伦	文/卢迎华	10
蹬后碾了什么	文/赵川	10
捕捉器	文/卢迎华	12
蜷缩的另一种意义	文/王老吉	13
李松松个展	文/卢迎华	14
陈光武作品的关键点	文/王南溟	15
第二届国际画廊博览会	文/卢迎华	16
触觉是不是一种理由？——以王光乐的艺术创作为例	文/刘礼宾	16
“实验水墨”：刘子建斗得过谷文达吗？	文/王南溟	20
走向崇高——观苏新平“肖像+表情”展”有感	文/邹跃进	23
墙	文/卢迎华	24
只有一面墙	文/卢迎华	25
填充物成为一种形式	文/顾振清	26
卡通，什么卡通，如何卡通？	文/章润娟	29
货币的生成	文/汪民安	31
新龙袍	文/包泡	33
文明的未落	文/代甲	33
间·隔艺术展	文/李丹妮	35
严培明个展	文/李丹妮	36
在腐烂的端点呼吸腐烂的味道	文/李丹妮	37
北京双年展的缺失	文/杨旦	39
北方的颂诗	文/王焕青	41

当代艺术史

《枪击事件》的访谈录及再解读	文/栗宪庭	42
----------------	-------	----

今	日	美	术
专题：身体	政治和性：身体的双重视角 身体的“传奇”与“形式”主义的末路——行为艺术语言论 观看身体 后现代语境下的身体艺术 身体的能量 行为艺术笔记 自言自语	文/汪民安 文/楚泓 文/周爱民 文/朱利贞 文/何成瑶 文/杨志超 文/何云昌	64 69 72 76 78 82 87
女性艺术	廖雯：做女性艺术批评最深的感受是孤独 男性中心话语的新变体 女性艺术史才刚刚开始——从陶咏白女性绘画批评方法说起 男权主义的迷魂阵——《张强踪迹学报告》与女性主义 中国女性艺术	访谈者/王宝菊 文/徐虹 文/邱敏 文/吴味 文/高名路	88 90 92 95 98
亚洲当代艺术	超越“亚洲性”——关于亚洲当代艺术的思考 亚洲的多重都市论 韩国当代艺术：相类似的后期现代倾向	文/黄笃 文/南条史生 文/Kim Chan-Dong 译/刘礼宾	108 118 122
深度评论	“政治波普”与“泼皮主义”：是荣誉还是问题 关于“反讽” 浮光掠影的背后 “寓言”的艺术作品——中国观念艺术的修辞性向及其表征 乌利·希克(ULI SIGG)谈中国当代艺术 艺术与烟草贸易	文/王南溟 文/王小箭 文/杜曦云 文/王杰泓 文/乌利·希克 文/田雷宇 译/王小箭	126 138 140 143 148 152
先锋建筑	性感城市与SPEEDCAPE	文/车飞 章雪峰	156
美术馆	走进公共空间——史迪文·莫道夫在沃克艺术艺术中心 今日美术馆：非盈利前行	文/史迪文·莫道夫 译/赵欣歌 文/王老吉	164 198
学院艺术	未来的显现——关于“第三届全国美术院校油画专业毕业生优秀作品展”	文/冯博一	166
别处	秘密和谎言 走在前面——莫斯科双年展	文/汤姆·莫顿 译/赵欣歌 译/赵欣欣 赵欣歌	170 172
非艺术访谈	艾未未：不涉及艺术	文/麻三斤	180
国外展览信息			186
合作空间	北京东京艺术工程——物尽其用 空白空间——线索——方力钧、王音、杨茂源、萧昱艺术展 常青画廊		200 202 204

A R T T O D A Y

Contents

Annual Exhibition Reviews

02

History of Contemporary Art

Interviews of the *Ginshot Event* and Reinterpretation

Li Xianting

42

Special Topic : The Body

Politics and Sex: The Dual Perspectives on the Body

Wang Min'an

64

The Ending of the "Legend" of the Body as "Formalism"

Chu Hong

69

-- Discussion on the Expressions of Performance Art

Watching the Body

Zhou Aimin

72

Body Art in a Postmodern Context

Zhu Liye

76

The Energy of the Body

He Chengyao

78

Notes of Performance Art

Yang Zhichao

82

Talking to Oneself

He Yunchang

87

The Female Art

Liao Wen: I Feel Lonely the Deepest When Working on Criticism of Female Art

Wang Baoju

88

The New Variant of a Male-dominated Language

Xu Hong

90

The Female Art History Has Just Begun

Qiu Min

92

-- A Discussion Based on Tao Yongbai's Critical Discourse of Female Art

The Trap of Male Chauvinism

Wu Wei

95

-- Zhang Qiang's Report of Traceology and Feminism

Chinese Feminism Art

Gao Minglu

98

Contemporary Art of Asia

Going Beyond "Asianness"

Huang Du

108

-- Reflections on Asian Contemporary Art

Multiple Urban in Asia

Fumio Nanjo

118

Korean Contemporary Art: Similar Post-modern Trends

Liu Libin

122

In-depth Comment

"Political Pop" and "Popularization": Is It a Matter of Honor or Problem

Wang Nanming

126

On "Irony"

Wang Xiaojian

138

Behind the Surface

Du Xiyun

140

The Artworks in "In the Deep of Reality"

Wang Jichong

143

-- The Rhetorical Nature and Indications of Chinese Conceptual Art

Uli Sigg On Chinese Contemporary Art

Uli Sigg

148

China Trade - The Art and Commerce of Tobacco

Philip Tinari

152

Avant-garde Architecture

Sexual City and Speedscape

Che Fei Zhang Xuefeng

156

Art Museum

Going into Public Space

Steven Henry Madoff

164

--Steven Murdoch in Walker Art Center

Today Art Museum: Nonprofit

Wang Laoji

198

College Art

A Manifestation of the Future

Feng Boyi

166

--on "The Second Nation-wide Art Academy Oil Painting Department Graduation Show"

Beyond

Secrets and Lies

Tom Morton

170

Go ahead

Zhao Xinxin Zhao Xinge

172

--Moscow Biennial

Non-Art Interview

Ai Weiwei: Not to Involve Art

Ma Sanjin

180

Overseas Exhibition Information

186

Collabration Space

Beijing Tokyo Art Projects Waste Not

200

White Space

202

Clues --An Exhibition of Fang Lijun, Wang Yin, Yang Maoyuan and Xiao Yu

Continual Gallery

204

年度展览评述

Annual Exhibition Reviews

北京双年展和外围展是一个马戏团

Beijing Biennial and Its Satellite Shows Made Up a Circus

文 / 卢迎华 Carol Lu

评论北京双年展和双年展期间的外围展的文章已经和北京双年展及其外围展一样,有点陈腔滥调的嫌疑。但是北京双年展和外围展也的确以其规模、范围和“个性”而成为年度的重点话题。北京双年展的“个性”的确值得一提,以策划的缺失、作品选择的狭隘、布展组织的非专业和总体展览的低质量,使不少艺术界人士普遍拒之于千里之外。整个展览以架上绘画为主,少数雕塑为辅,内容空洞,制作粗糙,展览拥挤混乱,充其量是一个三流的艺博会,从展览的组织结构,展览的主场地的选择——世纪坛,到整个展览的制作情况到艺术界对其不屑一顾的态度,这个耗费高昂的“国际双年展”都充分地体现了主办方——中国最官方的美术家协会,与整个中国和世界当代艺术潮流的严重脱节。虽然这只是第二届,但看来离北京双年展到位还有很长的一段路要走。

同期自发组织的各个“外围展”却全面地展示了中国艺术中民间资本和民间学术的力量。外围展的普遍特色是展览制作的精良,相对于上升中的艺术创作,各个展览在策展思路方面仍然显得薄弱和牵强。而双年展期间举办的北京“爆发”70余个外围展的现象从一方面确实反映了中国当代艺术的活力和生机,另一方面也不无“赶集”之嫌,充分体现了艺术界“不失良机”的觉悟。外围展当中不仅规模不一,质量上也可圈可点。以规模较大的两个展览为例,“东经116°与北纬40°的聚落”和“超越体验——陈箴个展”都是在798内比较引人注目的两个项目。“东经116°与北纬40°的聚落”是冯博一今年众多的展览项目之中的一个,延续了其上一届北京双年展期间所组织的大规模中德艺术家连展的特点,在展品数量和尺寸上更是有过之而无不及,气势磅礴,而理论相比之下反而显得薄弱,今年的展览除了题目拗口和言之无物以外,展览虽然集合了国内外近50位艺术家的作品,其中不乏国际知名和国内大牌艺术家,但遗憾的是在798大窑炉空间的展示中,大部分作品被空间建筑本身的原始和粗糙所削弱,显得展览有点堆砌、简单而嘈杂。这种风格也蔓延到在艺术东区的第二部分展示,相对安静的一些作品也很难得到相应的展览效果。相比之下,“超越经验——陈箴个展”虽然只是一个艺术家的个展,却全面和认真地回顾旅居法国的中国艺术家陈箴20年的创作,其中多数经典名作也是首次亮相中国。尤其是装置作品的制作工艺和上乘的质量为国内的粗放型的装置艺术创作提供了很好的借鉴。但展品数量偏多,有罗列之不足。该展览是今年5月进驻798的意大利常青画廊的第二个展览,常青画廊应该是798里甚至是北京惟一一个美术馆级别的展览空间,从画廊的装修、展览的组织到画廊的运作也为中国的画廊业提供了另一种参考和借鉴。

巫鸿策划的“物尽其用”是宋冬和他母亲共同制作的一件庞大的装置,把其母赵湘源多年来所累积的日常用品一一归类,铺满了东京画廊的地面,这些见证了各个年月并且非常有代表性的日用品引起了很多观众的兴趣,多数是在这种收集保留可用和不可用的物品的习惯中找到同感,或被展览的动机本身所感动。策划人巫鸿从日用品和日常生活的艺术化、以及在经历了物质匮乏的年月之后老一代中国人的生活习惯两方面透彻地阐述了该展览,为观众提供了很好的进入作品的通道,而展览的“钥匙”形邀请函和模范“户口本”的画册也非常讨巧。就展览本身而言,在视觉的转化上“看图说话式”的一味排列却使展览比文本和概念显得反而不尽如人意。

除了各个画廊、固定的艺术空间的展示之外,“联合现场”小组的艺术家们在北京电影厂的二号影棚上演了一场24小时的现场性、表演性和动态性的限时展览。针对艺术界的商业化和展览的单一化而成立的“联合现场”小组,适时地在双年展期间针对大多数展览以销售为目的的情况而策划了这场“闹剧式”的、不以产出为目的并且观念性较强的艺术项目。参展的八位艺术家所创作的作品必须在24小时内不断地变化、发展,而展览也只持续24小时,随时对观众开放,突破了一般展览的模式。这种展览方式不仅引起艺评界的关注,也吸引了很多好奇的观众,他们在24小时内多次来到展览场地中,追踪作品的变化。实际上,北京双年展和外围展就像是一个大马戏团,表演的、看门道的、看热闹的都乐此不疲,其乐无穷。



愉悦·逾越：科学理想的艺术插足

——管窥“异相景观”展览语言、观念及其他

Pleasure, Transcendence: the Engagement of Art in the Ideal of Science

文/孙欣 Sun Xin

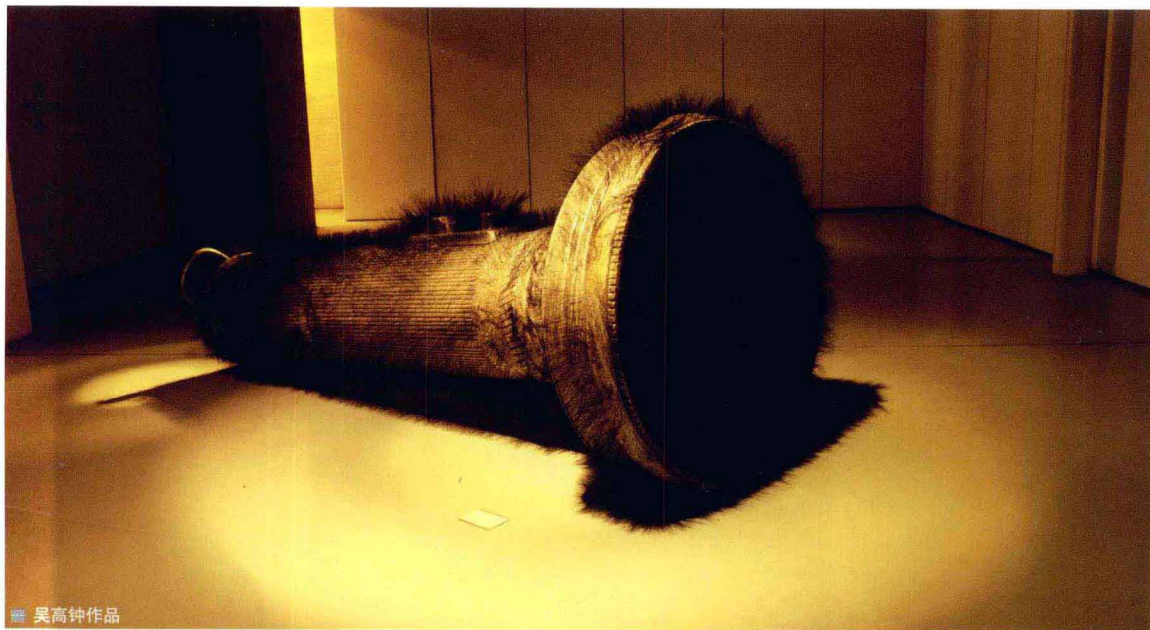
“异相景观”展览开幕伊始，就引来科学界、艺术界、媒体、大众不同的声音，其中最引人瞩目的问题就是一个关涉科学的装置革命时代的到来。展览纵横了科学观念、社会学、生物学、宗教等众多领域的专业问题，扩展了艺术作为分析社会现象的一种方式的功能底线，把科学的艺术和艺术的科学通融并提，给公众一个触碰到自身、科学以及社会现象的窗口。

此次展览借助高科技成果，用科研的态度、另类的语言方式思考问题和制作作品，艺术家设定观念，通过助手来制作完成，采用诸多非常规的方法。“异相景观”展览涉及的作品质量和观念高度都是以往的展览未曾达到的，绝不是例行公事，或者存在于一个以往装置观念水平的现象发生，而是一个逾越的瓶颈。五位艺术家每个人都是有针对性的，集体拓展了思维方式和语言模式。提出问题只是一种昭示，真实问题并不是如此简单，艺术家表现的只是一种艺术的观照和启示，与此同时以艺术的方式挑战了科学的严肃性和权威性，同时延展了艺术作为思维方式传达的语言场。

前卫艺术不是一片公众进入不得的抽象土壤。不应存在固定化、陌生化、贵族化的圈子独揽倾向，它的开放性和包容性不应该仅仅做在形式上更应该在主体内容上有所呈现。“异相景观”展览的思维方式有别于西方的后现代艺术模式，不再是步西方后尘，而是探索以艺术的视角呈现巫术学、生物学、心理学、奢侈学、寄生学等科学性思路的命题，把艺术指向另一个高度。

五位参展艺术家之一苍鑫执著于精神方面的诉求与表达，关注各种宗教和神秘主义的东西。他选择素描作为呈现方式，在于素描本身的黑白效果与东方精神暗自吻合，与阴阳二元论也有关联。带有某种神秘主义和魔幻现实主义精神，且具有不可言说性和私密性。艺术家沈少民把瘟疫现场带进美术馆，含混了博物馆和美术馆的概念划分，进而模糊了艺术与科学的传统定性。从社会学角度，从宗教或地区角度，如果不平衡就会产生战争，各种问题都会出现。这也是一种瘟疫。不能回避的瘟疫问题在未来的表现是数字瘟疫，预防瘟疫的使命，是艺术家走在前面，还是专家走在前面，仍然未知。艺术家吴高钟以艺术身份对心理学家提问，探索个人的独立精神问题的成立问题。无论是展览方式，还是主题确定、艺术方式选择、作品呈现途径、方向目标都是建立一种思考，在制作和完善展出的过程中完成。艺术家史金淞表达对未来梦想的奢侈学文化性探讨，开启了一个工业化物质与乌托邦精神交会的链条。艺术家渠岩则采用生物学与寄生学的分析方式，把艺术的寄生问题引入社会反思的范畴。

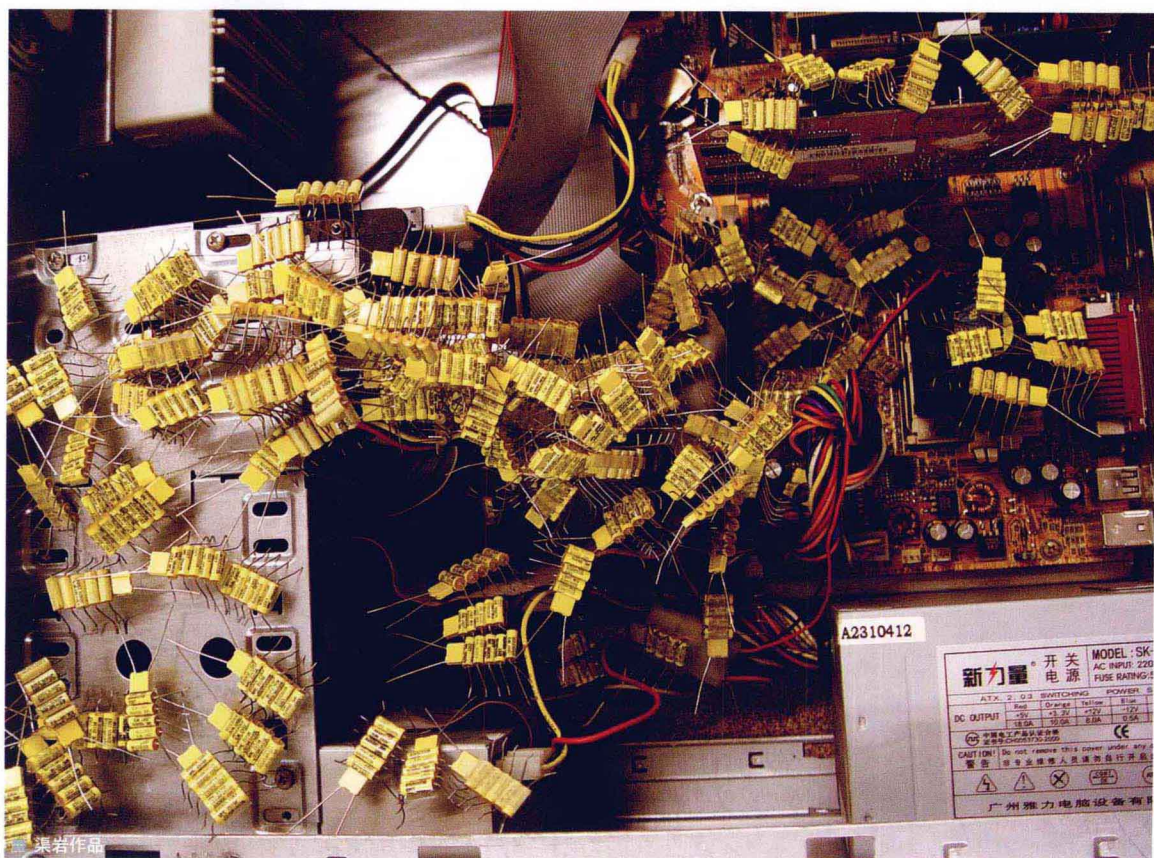
策展人赵树林从实验性角度入手，把生活元素搬上艺术平台，呈现极具现场感的展览，揭示人性的冷漠自私而获得了新视角与创作空间。参展的艺术作品中出现了歌颂与批判两种对立观点，但都同样体现了爱与责任感的力量，具



吴高钟作品

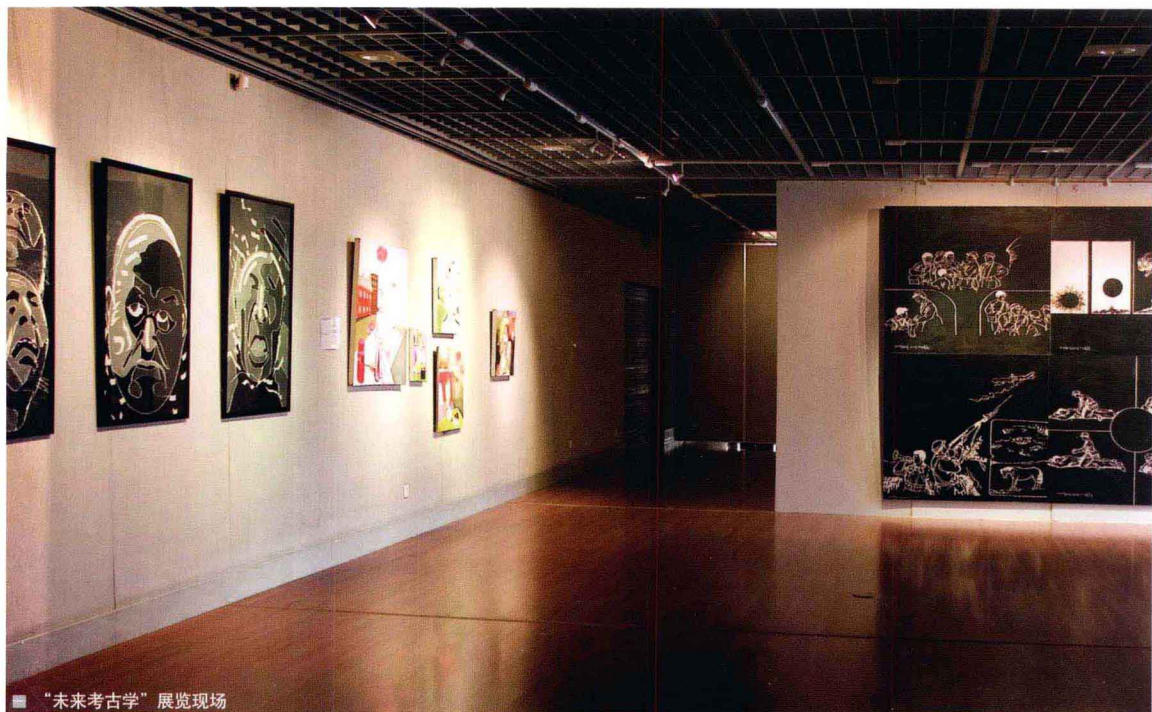
有社会性的积极意义。同时它将病毒扩大到整个文化领域,针对公众正常状态下的许多麻木不仁的生活状态,迫使人们更加清醒地提出质疑并予以反省,体现了一种另类精神状态的回溯,开辟了一个现场的意识交流场所,无论是策展理念、作品之间的联系、作品的观念和学术探讨等方面,都在众多的展览中脱颖而出,开启了艺术家个案分析的时代。

肯定“异相景观”展览的艺术价值和学术价值,并不意味着它不存在操作方面的问题。面对布展时间仓促和经费不充足等状况,在分割和利用空间、如何借用光源展现作品之间关系的问题上,就缺少展前必要的考虑和斟酌。在设置中英文标牌方面,未能清楚地指明展出作品是什么,什么材料,多长、多宽、多高,呈现给了观众一个相对模糊的概念,这属于技术问题的忽视,尽管不是一个很难解决的问题。但是这并不能掩盖“异相景观”展览对于生命、考古、自然、科学、社会等问题的寓言式探讨。



“未来考古学”的主题与现场 The Theme and Site of “Archaeology of the Future”

文 / 鲍栋 Bao Dong



“未来考古学”，这个有着逻辑矛盾的概念，虽然诚如本届中国艺术三年展策展人之一左靖所言“只能在修辞的意义上才能成立”，但我想追问下去的是“未来考古学”所修辞的到底是什么？

作为一个有着学术定位要求的展览，其意义首先应该建立在它的学术构架上。但就主题而言，“未来考古学”这个修辞并未构成一个学术基点，因此展览应有的基点不得不被落实到四个次主题上，而这四个次主题又只是构成着一个“因果关系网络”。也就是说，“未来考古学”——“转基因”、“失忆”、“透支”、“未来日记”这些词是没有明确概念的能指，我们只能迷失在它们的能指链中不知所以。在这个意义上，“未来考古学”甚至无法称其为一个修辞，因为修辞的背后必须有一个论点（否则策划理念就变成了文学作品）。

没有立论，“未来考古学”只能构成一个意向，即关注那些可能对未来产生影响的现在的艺术和艺术家，说到底是一种由历史意识去把握蕴涵在当下的可能的未来的冲动。这实际上是一种典型的现代性时间意识，即站在假设的未来视点上去把握当下，因此所谓未来的考古就是对当下的考察。试图把握当下就是试图把握未来，因为当下总是被视为未来的开端。

把握当下（即现在），其中的一个层面就是自我确证，就是回答“我们是谁”这个问题。在历史中，这个回答只能不断地被推迟，因为历史不断地敞开，不会给这个提问确立一个明确的背景。我们只能在时间的片段中尝试性地回答这个问题，即把这个回答放在一个具体的背景中。这种回答不仅是认识性的，而且是论述性的，也就是说，“我们是谁”不仅是一个“是什么”的问题，而且也是一个“应该如何”的问题。“应该如何”是一种未来判断，正是因为未来的存在，才有可能和必要对现在提出要求，而确立“应该如何”这种规范性论证的过程实际上也就是建构一种未来想像的过程。

因而对当下的考察和传统意义上的考古学（archaeology/古代学）对古代的考察是不可简单比附的，它们之间关键的差异在于考古学并不自觉地提供一种当下的实践动力，而对当下的把握则不可能不提供这种动力。

因此，这个展览主题与其说是考古学意义上对艺术史的梳理与整理，还不如说是一种发展模型建构。事实上，策划人也并不是在艺术考察之后再建立这四个类型，而是先建立了类型再赴各地“考古”，对未来的判断已经先于对当下的考察。

于是，对于这个展览的学术理念来说，就不仅要考察那四个类型的真假与廓清程度，还要包含这四个模型的价值、意义以及有效性。

转基因技术作为一种赋予事物以新性状的技术,带给我们这个时代的是对技术介入下的自我性状的焦虑,一方面它让人妙想,一方面它也让人担忧,这种不确定性导致焦虑。从转基因技术的角度去认识这个时代的艺术,并建立一种关于艺术的未来叙述,这实际上是一种本雅明式的马克思主义的历史决定论。在这种叙述中“转基因”所修饰的是一切能够在基质上改变甚至创造事物及自我的新技术,而不仅仅是一种生物技术。落实到当下的艺术上,这些技术起码可能在三个层次上产生影响,一是社会领域内的技术实践对作为社会人的艺术家的心理影响,这种影响或许会被移译到他们的艺术创作上,但并不必然,更不应然;二是作为一个由技术所引发的社会问题进入当代艺术的问题意识中;三是作为一种技术而成为当代艺术的一种创作手段与思考方式,在艺术活动中使用这些技术,其本身就是对这些技术的思考,也是站在其技术观念上对这些技术所投射的问题的思考——在基因技术范畴内,这个层次上的影响其结果就是基因艺术 (Genomic Art)。

在把“转基因”设定为一个主题时,策展人确实把它上升生成了一个新技术的问题(而不仅仅是基因技术的问题),但并没有再深入展开技术如何影响艺术的思考,或者起码提出这一思考。因为在我看来,如上文所述,科技影响艺术家的创作媒介与思维,科技带来的社会文化问题被艺术家所关注,科技的社会影响所带来的心理影响被艺术家不自觉投射到艺术中,分别是三种需要区分的情形。由于缺乏这种区分,“转基因”在很大程度上被浮泛成了“诡异的物质质感、畸形的生物体、假想的机器、幻觉和异样的反应模式,以及不可思议的能量爆发”,以至于“转基因”变成了一种玄学修辞。即便是对于那些“诡异的物质质感、畸形的生物体……”,比如说朱海的绘画,技术——社会——心理——艺术影响的认识模式也是毫无说服力的,难道他画中的形象是对转基因生物的幻想?难道构造这些形象的心理仅仅是出于对技术带来的不确定性的焦虑?

在我看来,朱海的绘画是一种风格化的超现实主义,他营造出一种超现实感以强调绘画对现实的疏离、个体心理与集体意识的疏离,以此来确证绘画与个体。实际上朱海绘画中的形象只可能出现在艺术与个体的纯然臆想中,而这种形象的出现恰恰证明了艺术与个体的权利,那就是与别人不一样。这种非他性的企图(这只能构成一个企图),来自自我确证的要求,而其动力和背景恰恰在这个展览的另一个主题“失忆”中得到暗示。正是个人身份的迷失才提出了自我确证的要求,但对于朱海及这一代人来说,这个时代迷离的社会历史背景无法提供确证完整自我即主体的明确背景,能够被确证的只是自我中的个体性,即差异性,对于自我来说,这只是一种非他性,并不构成自足。朱海的形象臆想是无涉集体意识和社会现实内容的,而他所臆想的形象则需要通过一种疏离社会现实实践的构造活动(在朱海这里是绘画)来确证。

在更为普遍的层面上,艺术对这一代人来说,甚至对中国当下背景中所有的在场者来说,都首先是一种自我确证的方式。在这个意义上,我们把艺术视为一种动机和行为,而不仅仅是作为结果的作品。也是在这个意义上,我倾向于把朱海、赵能智、苏昊、李松松、秦琦、李青、以及正在转型中的何森……都归于一类,并不是因为他们都是画画的,而是因为他们所强调的都是绘画这一行为或结果的自足性,而种种形象和题材对他们来说都只是开始这一行为的起点,他们极尽全力让观者去注意的不是他们涂抹出来的形象而是涂抹本身的过程,而他们画布上的图像不是让人熟视无睹而自动丧失了语义的,就是根本无关现实形象而无法生成语义的,简单地说,他们画面上的形象都不是一种关于社会、文化或自我的造型。因而,他们的自我确证并不是镜像意义上的,而是在场意义上的,他们的绘画说到底是一种“我”的在场的方式,拒绝提供社会文化语义而只提供无意识的形象或痕迹正是为了回避惯性的集体意识,使自我在最为有限的意义上确立。

实际上,我一直怀疑,在这个时代是否能够确立一种完整的自我,即主体性的个体,但我不怀疑这种自我确证的需求与理想。产生这需求与理想的是当代中国乃至全球对未来的不确定性。未来的不确定性包含着政治的、文化的、经济的、技术的,甚至自然的各种不确定的因素的不确定性,形象地说,历史是一场正发生着的蝴蝶效应,我们无法预测何种因素会决定历史。但在这种不确定性中,人作为历史实践的主体是首先需要被把握的,而我们可把握的主体则只能是建立在具体的对象化活动中的主体,也就是说,所谓的自我确证并不是去营造出一个超历史的主体,而是确证一个在历史中能够判断当下的有限的自我,这样历史才可能被把握,一种“不是最不好的”未来才拥有可能。

如果说“转基因”背后的历史技术决定论叙事高估了技术因素而低估了主体,那么“失忆”所修饰的主体性叙事则误判了记忆与失忆的关系。记忆对主体的塑造过程,既是一个记取的过程,也是一个遗忘的过程。如果说失忆作为一种当下历史主体的症状,它所表现的恰恰是不知道该记住什么,也不知道该忘掉什么。也就是说失忆在很大程度上取决于经验的对象。当历史背景的转换与断裂带来了一种无法被既定的主体所把握的经验时,失忆是不可避免的。就像心理学中的选择性失忆,其实是一种自我保护与自我规范,在这个意义上,失忆才能够“以记忆的方式延续”。绝对的失忆是痴呆性失忆症,那时失去的不仅包括记忆内容,而且也包括记忆能力。而任何一个时代的人

都不会丧失记忆的能力，人们只是一直在有意无意地遗忘一些内容，以期获得更加确切的自我；同时也虚构一些记忆，以建立某种可能的自我诉求范型。

这一代人或者这个时代的人并没有失去记忆能力，他们失去的只是主动记取或遗忘的自觉性，换句话说，他们越来越觉得难以把握历史，这使得他们作为一个整体而失去了历史理想。他们不再因未来理想对现在提出要求，而是以相反的态度，把未来理想的实现提前到了现在。在按揭贷款和享乐主义之间，有着我们不应忽视的联系，因为正是享乐主义对价值的强调使得人们抵押了未来。

在中国的语境中，透支在两种几乎相反的情形下发生着，一是为了未来而透支当下，二是为现在而预支未来。前者发生在早期资本主义的现代化层面上，后者发生在晚期资本主义的消费主义背景下，如果说前者是为了将来会拥有，那么后者则是为了现在就能享用。

令人遗憾的是，策划人意识到了透支的两种性状，但没有深入思考它们的不同意义，因而，这个展览的“透支”更多指的是透支的前一种情形，而基本忽视了在我看来与这一代人的关系更为密切的享乐主义下的透支。前一种透支预设的是未来的不确定性（却是可把握的），所以目的在于牺牲现在而换取未来；后一种透支则是个人放弃了任何一种把握未来的企图，未来只是作为能够供给现在的一种资源。提前消费作为资本加速流通的一种策略，把未来计算进入了资本流通时间。透支说到底是一种未来规划，但不同的透支对未来的规划是不同的，既然透支成为了这个展览的主题之一，它应当再深入下去，在这个概念中触及到某些实质层面。

最后一个展览主题“未来日记”，在“未来考古学”的语境下几乎就是无题状态，因此显得有些没有意义。而反观这四个主题之间的关系，所谓的“因果关系网络”让人不禁觉得是一块遮羞布，遮挡的是一种缺乏学理（虽然有不少无节制的“阐释”）的策展思路。这个四个主题，不，这四个词语，对于头脑风暴法来说可能是不错的创意结果，但可惜展览策划并不是广告策划，尤其是这个展览一开始就号称要“勘探和测绘未来中国艺术发展的精神地图”。

学术上的不明最终还要折射到展厅中，实际上也正是如此，由于缺乏本应有的学理逻辑的整合，主现场的作品大多处于罗列而孤立的状态，只有展厅空间逻辑而没有策展理念逻辑，再加上管理和技术上的缺陷，这些因素加起来使整个展览给很多人留下了一个印象——乱。很多人认为展览的“乱”恰好呈现了中国当代艺术的现实状况，但是这样一个展览显然不应该是艺博会式的东西，而且一种被有意把握的现实与原始现实本身也是根本不同的，显然，这个展览的“乱”并不是前一种情况。

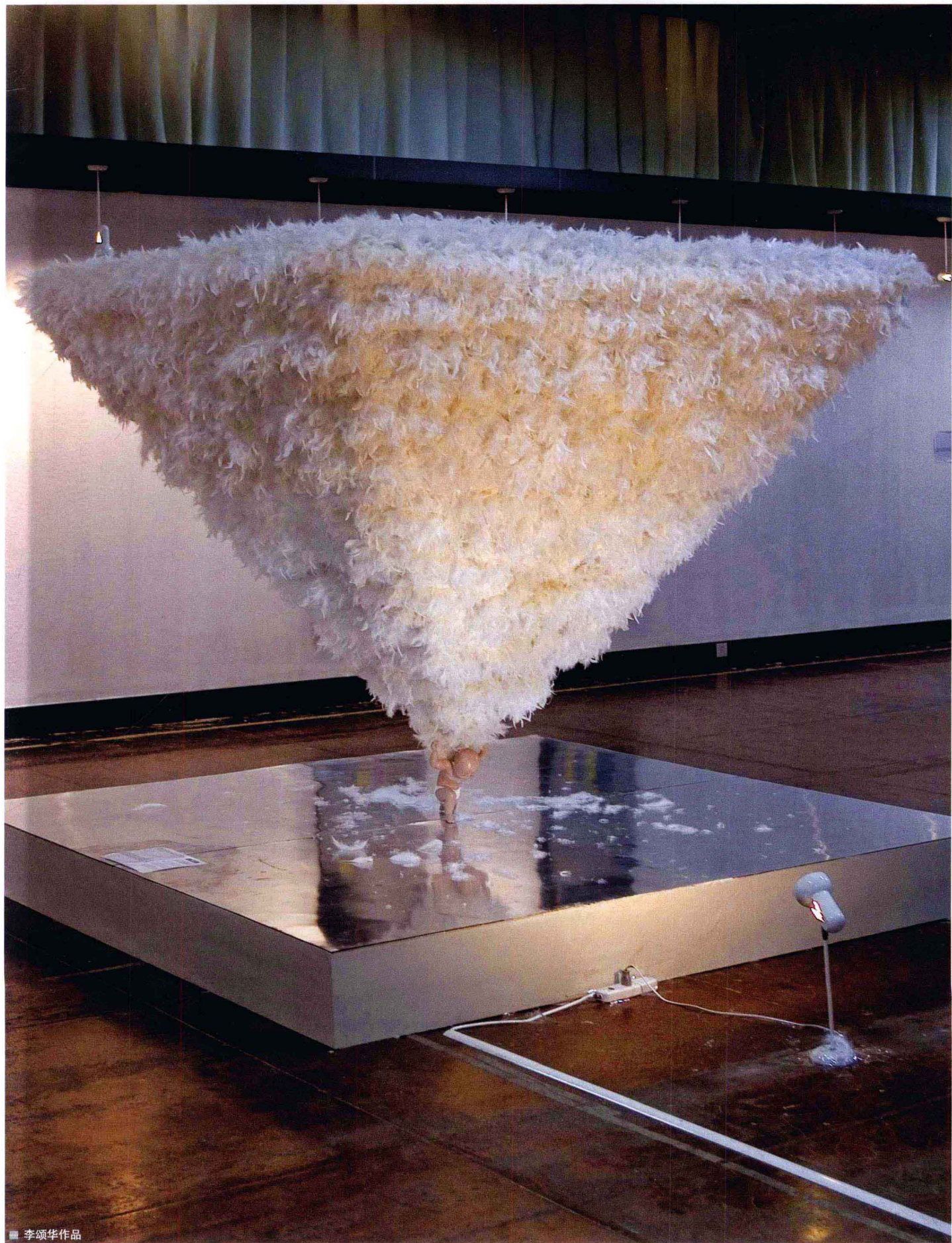
而最令人诟病的则是“1+1”部分。本来各地赶来的观展者都等着看一场新老对话的好戏，而我也对这种结构——方式性的策展理念抱有兴趣，但实际情况却基本没有对话，搭档之间只有一些生活闲语，甚至几对搭档双方根本就不互相了解，毫无搭档的理由。

在展览筹划过程里的多次发言中，策展人一再强调这个展览是为了给“新人”们提供机会，而且“未来考古学”这个主题也基本上是为定制出来的。就整体而言，这个展览确实邀请了不少新人，但是关注新人的意义何在？首先是邱志杰已经意识到的问题：“真正的‘青年’早就逍遥地走在他们自己的路上，用不着我们来推出了。”更为重要的是，对于新人而言，他们只有以自己的方式成为新人才是真正意义上的新人，在一种既定的艺术理念下被强行推出的新人不会有多么新，他们获得的只是更多的有可能使他们成为新的明星的出场机会。但是，关注所谓“新人”的根本在于关注新的艺术，而不在于成就几个人。

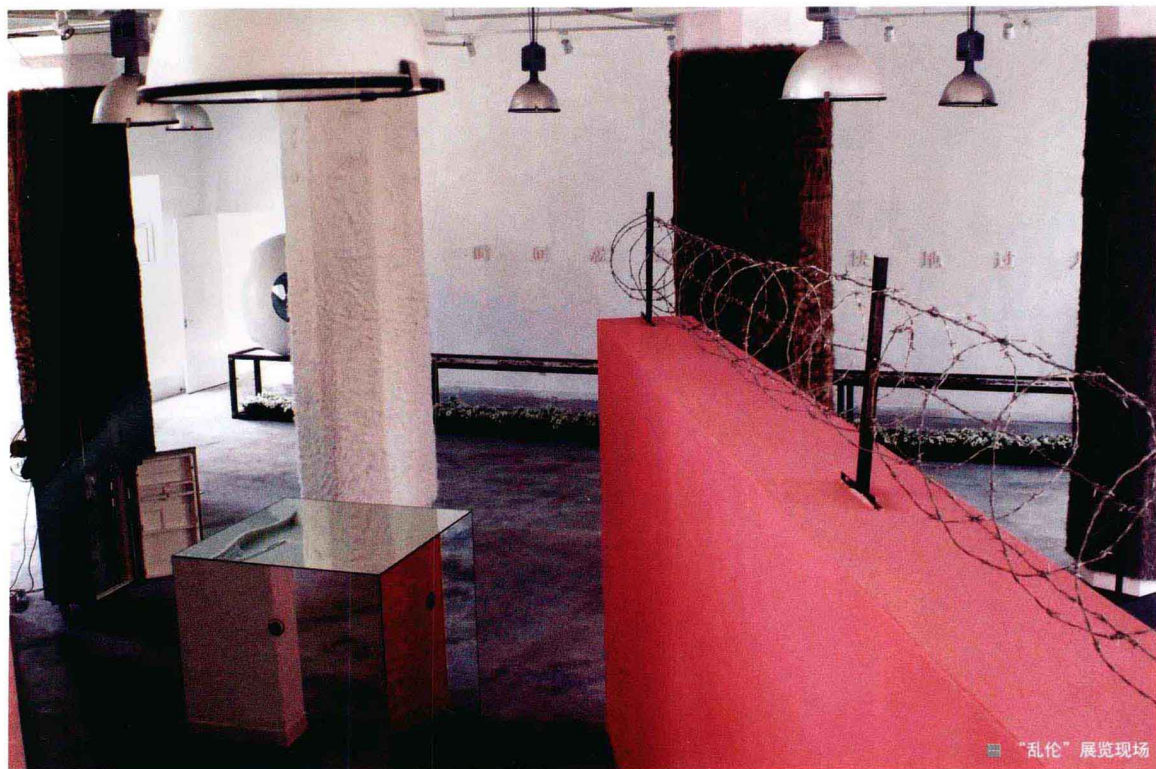
其次，关注新人的思维在根本上依然是一种封闭的艺术史叙事，在这条叙事中，艺术史的新陈代谢似乎成了首要的事情。然而艺术，尤其是当代艺术根本不是一种封闭状态，那种封闭的艺术史在知识划分的意义上才能够成立，而对于正在发生的艺术，要求它们是一种除了现场之外无涉于其他的艺术都只能是一厢情愿。邱志杰闻名于对艺术现场效果的强调，在弥漫着用作品去解释一些老套点子的当时，邱志杰对艺术感觉效果的强调是有针对性的，可是，当这种针对性渐渐失去了对象而变成了某种偏执时，我们就应该考虑到一件优秀作品的力量绝不仅仅在于展厅里的那一小块地方了。

重要的是现场，但这里的现场要包括文化现场，即艺术在更广阔的语境中的感性效果，因为重要的不是艺术，所以展厅中的现场是为了更大的文化现场做准备的，否则就是把一个孤零零的、局限于展厅的现场变成了艺术家们的牢笼，而这个牢笼自身也成了对社会文化及公众的森严壁垒。

在某种意义上，展览的“现·场”部分正好构成了对这个壁垒的写照：那天现场的声音震耳欲聋，直到深夜，以至于吵得附近的居民无法安眠，我离开现场的时候，几位艺术家们还意犹未尽，继续在做着即兴的音乐表演。但是在南京博物院的人口处，几位南京市民被持枪的护院武警拦住，他们大概想冲进“现场”去制止他们耳中的噪音的，但当时只能在场外大骂。经过的时候，面对他们愤怒而无奈的目光，我不禁感到尴尬。



■ 李颂华作品



乱伦 Incest

文 / 卢迎华 Carol Lu

自各种艺术团体在20世纪80年代末90年代初先后出现以后，由于20世纪90年代末以来艺术创作和操作的日益商业化，类似的具有实验和研究精神的独立艺术小组已经难以寻觅。虽然画廊和艺术空间在北京的数量与日俱增，但在画廊中代理的艺术品的面貌仍旧单一，大多数从事架上、雕塑和少数照片的经营，在内容上也倾向于与政治和意识形态相关的创作。针对这种貌似繁荣，其实单一的艺术现状，在北京的十个艺术家、策划人和电影工作者建立了联合现场艺术项目，他们作为一个独立的艺术项目像软件一样灵活地与各个机构和场所进行组合，致力于开展具有拓展性的、跨领域、跨媒介的艺术活动，针对艺术的本身和展览的本身提出问题 and 解决问题。

“乱伦”是联合现场的首次活动和首次集体亮相，是一次对艺术家个人创作惯性具有挑战性和拓展性的训练。展览由两个部分组成：第一部分是一个常规意义的装置、表演艺术展；第二部分是一个由三个改动日组成的现场性的艺术事件。每周六参展艺术家可以随时到现场对其他参展作品进行任意改动，并把此过程全部对观众开放。除了第一次开幕式以外，观众大多数只是看到了一个作品改动变化的过程，艺术家工作的过程，却看不到习惯意义上的“成品”。现场也有零星经过艺术家改装、替换后出现的完成品，但观众能够最直接体会到的是一个开放性的氛围，一方面是艺术家要放弃对各自艺术品的控制权，另一方面，艺术家面临着跨越自己的创作方式、材料和惯性并巧妙机智地在他人作品的基础上进行创作。

这是一个意义大于效果的展览，更确切地说是一次历时一个月的艺术事件，它是有效地针对现时艺术创作的程式化、机械化、工厂化和批量化而提出的另一种样式和可能。它所呈现出的活力和势头引起了普遍的关注，也因此引发了一场关于艺术家底线和成形的艺术创作的讨论，以及带规则性和游戏性并不以“生产”作品为目的的实验艺术展览的热潮。

谭盾砸了什么 What Did Tan Dun Smash

文 / 赵川 Zhao Chuan

谭盾在上海外滩的沪申画廊，2005年4、5月间做了名为“谭盾音乐视觉2005”的展览。谭盾以实验音乐的热

情，跨界来搞点当代艺术。那次展出中谭盾最大的一件作品，是用被肢解的旧钢琴碎片排出阵列，再由打击乐手在旧钢琴“内脏”钢弦上敲打出音乐。在有表演者演奏时，这也是展览上最吸引人的作品——与其说视觉作品，不如讲他造了件乐器。还有被谈论较多的，是谭盾将砸碎的钢琴碎片堆成一个小圆锥形，背后播放着一段抡锤大砸钢琴的录像。他关于这个展览的很多说法由此而来。展览上的所有作品，都属于这个旧钢琴改造系列，作品中出现的音乐，大多成了视觉噱头的陪衬。

砸琴这种举动，其观念若放在西方现当代艺术的实践历程中来看，不说抄袭，也非创造，并没有太多新意。是第一次世界大战前后，欧洲艺坛现代主义运动中熟见的手法。只是今天在中国，要收集、毁掉或改造这么多旧钢琴，对第三世界的人来说，感觉比较奢侈。相信当年的达达主义者们一定反对，因为这肯定是资产阶级的。对利用废旧钢琴做创作，谭盾有一套应对公众的标准说法，这跟他另一些音乐作品的标准说法近似，不外乎一段感人的遭遇“我在一所音乐学院的仓库里……”带点煽情，说得有文有路。他最后把他的行为上升到“毁灭与再生的轮回”、“我们爱的本能”和“人对永恒协和的渴望与梦想，一直是他们对未来的惟一信心”。

以说法为核心的当代艺术包装术，或叫观念，作品中的形式元素——玩点装置、影像，或玩点声音，不过是辅助性的和说明性的，有时甚至仅仅算是临时助兴。谭盾虽然高调请来了蔡国强“助展”，但遗憾的是他并没有学得蔡国强的真髓。在这样的创作中，说法得是艺术行为的恰当升华，两者的关联无需深奥，但得有股巧劲来搭建成隐喻。谭盾“开始收集旧钢琴……建造出一种可由人或电脑再演奏的‘视听雕塑’”之后，他弄上点音乐，随随便便就跳到了那些总结性的“大话”上。将万事万物都归结到爱，归结到人类的信心。这显然太浮躁，太容易了吧。

作为“毁灭与再生的轮回”的重要环节——砸毁，在中国大陆，20世纪80年代大陆美术新潮运动时，很多受过或正在受美术学院教育的画家，涉足现代派艺术，都要面对体制化了的旧美术观念，不少人都表演性地将自己以前的画作毁掉。例如1986年厦门达达历时两小时的焚烧图画。这类表演的过程，本身并没有成为优秀作品流传。但在那个时期，毁，对于自己的时代、个人情感和社会意义，表达是十分清晰的。

谭盾精通“国际文化”的精英操作程式，社会含义或许非他兴趣所在。在他的音乐作品《地图》的影像资料中，可以看到他以一副文明人的面目阔步来到湘西。他是为另一个强势社会的趣味要求，去调动和索取异域情调。谭盾砸琴的行为，指涉了什么？被谭盾砸毁的、经许多人无数次练习过的旧钢琴，又被他堆砌起来。他的砸是破坏、对抗亦或仇视？他的砌是重建、拼凑或回归理性？还是像晴雯撕扇，是有钱人家的丫头就为好玩听个响？在砸了之后，



■ 砸钢琴 谭盾

音乐照样流畅地奏出……它如此优雅、考究和时尚地出现于开在阿玛尼专卖店楼上的沪申画廊。我在展厅里环顾四周，显然那些喜爱西洋古典音乐的中产趣味，一点也不觉受到惊扰或触动。如果说其中有些什么东方西方的文字游戏可做，那也仅是文字游戏而已。

当代艺术从技术层面上讲，实在是种门坎偏低的游戏。谭盾名士气地、财大气粗地大砸旧钢琴的作品，也反映出当代艺术格式已然形成的这种弱点。作品对于所要表达的或不是真正要表达的，对于要尝试的或根本不是真要尝试的，对于真情或虚情假意，尽可以含糊其辞。美其名曰的探讨或质疑，可以言不达意，在多数圈中人那里，不必负任何道义责任。推动者和售卖者总有说词，通或不通地用话语把它们包装起来。任何事在当代艺术的格式里，都能随便跳到些神圣的理由上，缺乏严格审视。

网上查得英国伦敦《独立报》乐评家对谭盾音乐的批评，或也可用来借鉴。批评者称谭盾是“在世界音乐与他老家的唱片店之间的文化盗窃行为，他在猖獗地抄袭”。谭盾对批评者如此回应道：“我的音乐是我的私人声明，我利用某些特定的工具——如管弦乐队、西方和东方的文化之类来帮助传达我的意思。这是关于人类文化传承的事情。不同的民族在一起能制造出更漂亮的孩子。”谭盾对被指责缺乏原创力，所用形式元素是轻巧“拿来”的回应，似乎并没有足够说服力。好比买来的影碟也只能在家看，不能在外拉场播映谋利。事情并不因为你说是私事，就变得无法公断。至于“人类文化”“传承”又是大而无当的套话，说起来抄袭也是传承的。

谭盾摆弄自己的聪敏机灵，过于相信名人策略。《卧虎藏龙》之后，他深谙一这套操作方法，搞个什么也一定拉上马友友、蔡国强这样的人。他今年接了纽约大都会歌剧院的单子，要创作歌剧《秦始皇》，又即刻扯上张艺谋和哈金。对商家投资者而言，这是票房保证，对创作者呢，会不会搞成了泡沫文化？盛名之下的音乐家谭盾，做些视觉作品，其实不必拔高到那样段位。展览给我的感觉音乐不够，视觉也不够。不够不是数量，而是指质量。撇开是名流有钱势够人脉有卖点等等形而下的不说，你想想，把钢琴的琴键漆成彩色，就讲是对音乐色彩感的新体验，这也玩得太简陋了。

捕捉器 Trap

文 / 卢迎华 Carol Lu

王卫的个人作品面貌连贯清晰，一直在其创作中通过对空间的探讨来研究在都市生活中的人文状态。题为“捕捉

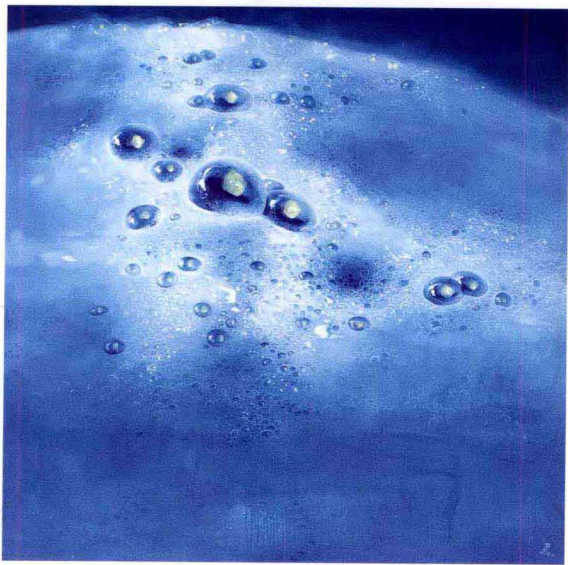


器”的个展少见地只展出一件作品,展厅中央放置的一个被放大了数百倍后的木制捕鸟器和充斥着展厅的脚手架纠缠穿插在一起,给走进这件装置作品的观众在心理上制造了一种无限压抑、危险的气氛,甚至由于体积庞大和结构的错综复杂而产生了绝望感。

这也是王卫所擅长的——利用对空间的占领、利用和改造,对观众的心理产生作用。两年前,王卫在长征空间的另外一次个展“临时空间”也是在展厅里建立一个四周封闭的空间并在四周留下一条狭窄的走道,使观众在走道里穿行中重温无所适从的都市生活和空间体验。

在装置作品中穿插表演性和现场性的环节是王卫作品的另一个要素。在“临时空间”中他把整个建墙和拆墙的过程——并设定为作品的一部分。在“捕捉器”中,他在开幕现场亲自放飞了两百多只鸟,这些“牢笼”之中的鸟时而被行走于钢筋丛林之中的观众所惊吓,时而飞到捕鸟器中间的容器觅食,虽然名不符实的捕鸟器没有任何威胁,但他们始终摆脱不了四面白墙的束缚,也隐喻着进入这个装置的观众们的尴尬处境,以及都市人作茧自缚的悲哀现实。

这种顺延艺术家的研究方向,以个展的形式完整、充分地呈现一件独立作品有助于艺术家更好地突出他所关注和想要说明的问题。



■ 尹坤作品



■ 马越作品

蜷缩的另一种意义 Another Meaning of Crouching

文 / 王老吉 Wang Laoji

2005年9月,在仁画廊举办“蜷缩”展览的是来自通州宋庄的4位艺术家:马越、尹坤、班学俭、朴光燮。

4个人的作品中,马越用他一贯的明黄色双手抱头、肛门用力内缩的偏于一隅的人物暗示着自身的境遇和惶惑不安;尹坤的泡沫,寓意着小人物的渺小脆弱,吹弹即破的灰暗人生;班学俭的以手外推的人物则表明人在遭遇伤害时的本能反应;朴光燮的人物流出的暗红色的鼻血意味着刚刚遭受的某种攻击。

被伤害、被侮辱、被践踏,在他们的作品中,人生的图景不过是一次接一次的蜷缩,一个接一个的泡沫,一场接一场的被毁,一滩接一滩的鼻血。

同样是对普通人生存境遇的关照,这4个人的作品却又与方力钧等艺术家的完全不同。对此,栗宪庭先生在评论中写道:“如果说不同,就是‘平庸和日常生活感觉’画风,多以平常心表现日常感觉,应了一句流行歌曲‘平平淡淡才是真’;而马越他们更以小人物自我怜悯的心境,描绘了小人物的卑微处境。也许,他们作为弱势群体生活在城市边缘地带的宋庄,过着贫穷和默默无闻的日子,宋庄在当代艺术中的名望,并没有给他们以及绝大多数来这里落草的画家带来名声和利益,这种生存处境和体会,会不会成为他们艺术的一个诱因,不得而知;也许,个中原因因人而异。”“‘蜷缩’意在强大的意识形态和喧嚣的时代背景中,个人在强势力量的挤压下做出的种种被迫反应:无奈、屈从、逃避或自我慰抚。虽然他们的作品中也有自嘲和幽默的一面,但更多地表现出弱势群体面对存在境遇的本能反应。”