

尤伦斯当代艺术中心 一石文化 编

中坚

新世纪中国艺术的八个关键形象

BREAKING
FORECAST

8 Key Figures of China's
New Generation Artists



世纪出版集团 上海人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中坚：新世纪中国艺术的八个关键形象/尤伦斯当代
艺术中心，一石文化编。—上海：上海人民出版社，2009
ISBN 978-7-208-08974-7

I. 中… II. ①尤… ②一… III. 艺术—作品综合集—中
国—现代 IV. J121

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第201432号

责任编辑 张 铎
装帧设计 陆智昌 / 一石文化



世纪文景

中坚：新世纪中国艺术的八个关键形象
尤伦斯当代艺术中心 一石文化 编

出版 世纪出版集团 上海人民出版社
(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)
出品 世纪出版股份有限公司 北京世纪文景文化传播有限责任公司
(100027 北京朝阳区幸福一村甲 55 号 4 层)
发行 世纪出版股份有限公司发行中心
印刷 北京华联印刷有限公司
开本 787 × 1092 毫米 1/16
印张 17.5
字数 379,000
版次 2009 年 11 月第 1 版
印次 2009 年 11 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-208-08974-7 / J · 155
定价 78.00 元

曹斐	Cao Fei
储云	Chu Yun
刘韡	Liu Wei
没顶公司	MadeIn
邱志杰	Qiu Zhijie
孙原和彭禹	Sun Yuan & Peng Yu
杨福东	Yang Fudong
郑国谷	Zheng Guogu



世纪文景

北京世纪文景文化传播有限公司 出品

尤伦斯当代艺术中心 一石文化 编

中坚

新世纪中国艺术的八个关键形象

BREAKING FORECAST

8 Key Figures of China's
New Generation Artists

世纪出版集团 上海人民出版社

“中坚：新世纪中国艺术的八个关键形象”展览

策展人：杰罗姆·桑斯 (Jérôme Sans) 郭晓彦

助理策展人：郭小晖

展览技术：Chang Cheng yu

项目协调：郭立军 赵婷婷 陈萌

展览制作：Thierry Pillet 王宁

行政财务：李雅静

展览讲座/工作坊：张川

展览导览：乜晓瑾

推广总监：李沐颐

媒体推广：姜潇 祝蕾 Jennifer Tokin 陈韬婧

平面设计：金鑫 胡博

主办单位：尤伦斯当代艺术中心

展览时间：2009年11月17日至2010年2月28日

展览地点：尤伦斯当代艺术中心



北京市朝阳区酒仙桥路4号大山子艺术区(798厂内)

《中坚：新世纪中国艺术的八个关键形象》

统筹策划：一石文化

编辑：史建 马健全 崔峤 陈韵 张铎

翻译：杜可柯 Eric Abrahamsen Jim Weldon Chris Barden Alice Liu

英文编校：Michelle Woo

设计：陆智昌

版面制作：王文燕

目录

CONTENTS

- 007 中坚——中国现在时 杰罗姆·桑斯
- 009 中坚：新世纪中国艺术的八个关键形象 郭晓彦
- 018 曹斐 Cao Fei
- 044 储云 Chu Yun
- 064 刘韡 Liu Wei
- 088 没顶公司 MadIn
- 110 邱志杰 Qiu Zhijie
- 136 孙原和彭禹 Sun Yuan & Peng Yu
- 162 杨福东 Yang Fudong
- 186 郑国谷 Zheng Guogu
- 210 *Breaking Forecast: The Present of China* Jérôme Sans
- 211 *Breaking Forecast: 8 Key Figures of China's New Generation Artists* Xiaoyan Guo
- 219 Interviews
- 253 艺术家简历 Artists' Biographies

中坚——中国现在时

尤伦斯当代艺术中心 (UCCA) 馆长 杰罗姆·桑斯

我们总听到有人问, 谁是中国艺术下一代? “中坚”就是对这个问题的一种回答。

“中坚”表明, UCCA 作为一个展览中心, 一直跟踪并关注着已进入艺术史的老一辈艺术家以及中国新生力量的创作历程。

“中坚”集合了新世纪中国艺术的八个关键形象 (均为四十岁以下的艺术家), 他们都在国际艺术界崭露头角, 成为中国新一代的代表性面孔。

“中坚”讲述了当下的历史, 讨论了中国目前正在发生的事, 为一个精确的历史时刻提供了一份天气报告。

“中坚”参展艺术家名单不长, 主要集中于那些已在同时代或年轻一代创作人里产生重要影响的艺术家。

这既不是一场主题展, 也不是一场“科学”展, 而是对不同态度、不同创作语言进行的一次考察。

“中坚”像是由若干个展组成的群展。每位参展艺术家都有一系列连贯完整的作品呈现, 使观众能够充分了解他们各自的态度以及艺术语言。

本次展览表明了 UCCA 长期以来遵循的一贯立场: 支持并促进中国艺术界的发展, 关注新老艺术家的创作动向。本次参展的部分艺术家已经在 UCCA 作过展览, 这就再度证明我们与艺术家长期并肩同行的承诺。

“中坚”的举办正值 UCCA 成立两周年之际。在“85 新潮”的历史性开幕展后, UCCA 将这次周年展览献给中国新一代艺术家。

从历史到现在, 再到我们的未来……

UCCA 感谢 LVMH 对本次展览的支持。

中坚： 新世纪中国艺术的八个关键形象

尤伦斯当代艺术中心首席策展人 郭晓彦

“中坚”一词，在中国的文化语境中有几重意思是被认同的，古时是指军队中精锐的部分，现在则指众人中最有力的并起较大作用的成分。将这个展览的艺术家称为“中坚”，是因为他们的艺术思考和创作是中国新世纪（2000年）以来艺术现象与创造活力的重要组成部分，而且他们以各自的写作成为解读此段当代中国艺术历史的重要案例，成为我们对这一阶段中国艺术进行观察和研究的一些重点形象。

在今天的地平线上，世界成为图像，日常生活成为剧场和景观，而现实却难以辨认。媒介化的现实是不同版本的现实，是多重现实，甚至是不断再生产的和过度的现实。在一个不断繁殖的超级现实（Hyper-reality）中，我们必须承担作为艺术理想的现实主义和超现实主义的幻灭。这些严峻的现实问题迫使我们从整体论的文化问题中抽身，返回到日常生活的细节，从横向的关系美学或文化战略中抽身，返回到纵深的对于身边事物的经验。让我们抛却策略家们高瞻远瞩的望远镜，抛却文化符号和表象政治的诱惑牵引；俯首尘封已久的显微镜，我们得以发掘出另一种视觉、另一种政治。这种政治，

与政治无关；

与国际政治无关；

与文化政治无关；

与民主或威权政治无关。^[1]

中国年轻批评家、策展人高士明2006年在澳门艺术博物馆策划展览“显微境观：一种现实主义的政治”，以上“声明”在一定的意义上提示了一种从2000年以来发生的艺术事实中渐渐生成的思想部署，而这种内部意识的觉醒在出生于1970年左右的这些艺术家的身上有着明显的体现。当他们的思考和创作进入相对成熟阶段的新世纪（2000年）时，曾经激发过中国当代艺术创造活力的思想模式——1980年代的文化反思和社会批判，1990年代的身份政治与跨中西方语境的艺术交流实践，都已不能再次激发新的思想动力，中国艺术随着国际国内形势、政治时局及现实语境的变化而出现深刻变化，艺术家开始重新认识、思考和厘清自己所处时代面临的思想和文化境遇，并在一种新的问题界面和思想模式下思考和重构关于艺术的价值认同。

在这些艺术家的作品中，可以看到明显的不同于上几代中国艺术家的思维特质、艺术方向和创造性：在意识层面上，对于他们，艺术不再是一个单纯的美学问题，而是关于当代政治、经济、文化的思想讨论平台，是一种关于对世界的“视觉思考”，其中也透出艺术家作为生命个体的思想洞见，思考和观察世界的视野，理解世界的胸襟和创造；他们在创作中不再将并不明确的政治表态当做反抗姿态，艺术也不再是工作室的闭门制造，而是组织、融合不同境界的力量所进行的纠结于现实政治和生活现场的思想探索与实践，艺术创造对于他们既是体认世界的疆域，也是探索自我生命建设与艺术的关系的现场，他们认识到，一切的行动都源于对精神处境、话语机制、权力符号相互纠结的现实的体认和斗争的结果，所以，艺术对于他们不再是教条式的关于“艺术”的定义，而是对于生活和艺术同样重要的创造性实践：他们的工作试图弥合所有的艺术之间的对立（如特定空间与生活中的艺术，传统与当下的艺术，等等），他们倾向于搅动生活，掀起波澜，开创一种新的局面。

所以，对他们的工作的观察、思考及讨论，也许可以使我们看到时代分野和艺术现实背后的思想流变，他们以各自的创造性工作所构筑的、各不相同又很坚实的艺术现实和形象。

邱志杰：艺术如何面对时代症候

“我们要重新勾画我们整个的思想脉络。首先要盘点我们的资源：我们承认西学也已经成为我们的新的传统，更要承认革命战争和社会主义生活也构成了我们最新的传统。加上固有的儒道释老传统，加上今天的眼花缭乱的政治经济新局，我们必须从这四种资源中构思出一种人生哲学，政治哲学，自然哲学，等等。”^[2] 邱志杰是有着明确的“作战意图”的艺术家，早期的思想和精神历练，系统的阅读和思考，造就了他善于进行时局考虑和思想部署的能力，他曾经说过这样的话：既然我们所有的创造也许已不可避免地来自“已知”的世界，创造就属于“再造”的过程。那我们如何部署和展开有意义的生命实践？“我从来都只把艺术当做一种修炼，我深信如果艺术有碍自由，它应该被放弃。幸运的是，艺术的确是自由的一种必需品，这样，我就免于在两种我所牵挂的事情之间取舍了。”^[3]

从1990年代初以来，他以艺术家、策展人和写作者的多重身份活跃于中国艺术界。他的《重复书写一千遍〈兰亭序〉》、“文身”系列摄影和独特的光书法摄影等，已是当代中国艺术中的经典之作。邱志杰将深厚的中国传统精神赋予当代形式的工作，将文人气质与前卫精神深刻融合，他的创作，涵盖摄影、录像、书法、绘画、装置和行为艺术，超越了艺术界狭窄的媒介美学。近年来，邱志杰又提出独特的“总体艺术”理念，在文化研究的基石上重建个人创造和社会交往的模式。他以其百科全书式的狂热鼓动和旺盛精力，一再震撼着日益体制化的当代艺术界对于艺术家的常规想像。可以说，与其所获得的国际性声誉相比，在中国艺术体制内部的创造性和影响力显得更加有意义，1990年代末由他提出和阐释的“后感性”概念和策划的一系列展览，在一段时期成为中国艺术行动的内在发动机。

邱志杰从2006年开始进行的对南京长江大桥自杀现象的调查和干预，是中国艺术界近年来最

宏大的艺术和社会实验计划。通过对这座新中国政治图谱中的图腾式建筑及其相关事件的深入考察，艺术家全面反思了革命、民族主义、现代化道路与个人命运之间的复杂关系。2008年7月在上海证大现代艺术馆展出的《庄子的镇静剂：南京长江大桥计划之一》及2009年初在尤伦斯当代艺术中心展出的《破冰：南京长江大桥计划之三》及后续计划，是艺术家在当代艺术普遍焦灼、矛盾的境况下，通过展开对现实的“考古”和历史关怀，重新开始艺术的“行进”。这次展览计划《我所忘掉了的所有的人》、《我所想起的所有的人》，将他创作中的重要线索，关于时间与记忆，个人命运与集体话语，符号的历史性建构，历史与意识的汇合等课题，勾连起来。

储云：在日常性中创造出惊奇

储云生活在南方新型城市深圳近十年，见证了这里作为中国现代化发展“试验场”的巨变及这种普遍而深刻变化对个人命运的影响。在他的作品中，诗意的光晕杂糅在一种能被“辨认”的复杂情绪中，个人生活的（政治）边界以及艺术的（政治）边界都是他在思考的问题。早期作品《出租屋之光》中，一些彩色纸片给灰暗的出租屋带来的生气和轻柔的悲悯使这件作品具有一种朴素之美。在深圳这种本没有历史，由一种“发展观”规划出的“试验场”，那个时代的敢于冒险的人们曾充满理想地奔赴这个移民的城市，而出租屋属于收入匮乏的年轻移民，其中有着对生活困境的感怀，也有着提问和对现实的质疑。《谁偷走了我们的身体》中，艺术家收集到朋友们使用过的香皂放在白色的台子上，对正在消失中的与身体有关的物品的敏感细致的叙述使它具有了“生命感”。《星群》是储云作品中受关注较多的，储云将这些日常生活中报废的“二手设备”重新赋予“灵魂”，物质本身的“记忆”携带出生存的各种境遇。在《创作一件杰作》中，储云将对“作者”和作品性的怀疑，对“艺术家”这个称号所具有的责任感和想像力的疑问，对艺术作品的“创作”对于个人创造性的遮蔽以及艺术创作具有复杂的精神体验等问题隐含其中；与“花坛”这个我们在日常生活中常常忽略的政治性景观联系在一起，有了复杂的意味。

储云将艺术理解为一种根植于日常生活同时又超越可见之物的媒介，这些创作提示我们注意到那些潜藏于内部的不可见的力量。他将自己的创作的“作品感”方面降低，“最后你会发现你想象中的作品都消失了，但是这些消失的东西最终都在作品里面”^[4]。他的作品中隐现着一种缄默的力量，如同生活的些许痛苦和微弱的欣喜，这种没有清晰边界的状态与那些具有确定性的东西。对于储云，艺术更是一种思考日常生活并超越日常可视之物的可能性。

刘韡：诉求的各种可能性通过艺术展开

“‘物质’是我对艺术的理解，它放在那儿，非常物理的呈现，你自己可以感到。我只是个媒介，让你去想。这是一个很民主的想法，如果我给你解释了，我就变成一个权力机构，非常霸权。”^[5]（刘韡语）微观政治、身体与权力的对峙，视觉表达与权力是刘韡的作品中思考和关注的问题，他的作品涉及空间及物的权利、生命疏离感、暗流、时代性焦虑等问题，往往具有对现实政治的封闭性、

现实秩序的象征性指涉,如《7个夜》(2007)、《徘徊者》(2007)、《切了它,就是我的》(2006)、《Property of LW》(2004)、《爱它,咬它》(2006—2007)和这次参展作品《世界之墙》(2009)等。他重视作品的体验感和直接性,这使他的作品在中国当代艺术被普遍消费和日渐失去率性时,与那种深思熟虑的讨好市场的方案式表现相比,表现出来得更直接,更少羁绊,更少束缚的状态,具有关于自由的(思想)姿态以及与此结构相关的价值构思。他的作品通常都对外界环境有着直接的(身体)反应,有意打破简单、直线、非此即彼的作品的思维逻辑,从而使艺术创作更接近行为和空间的自由限度。他的绘画作品“紫气”系列具有很强的时代感和变幻莫测的特点,充斥反复无常性带来的快乐,对稳定、纯粹而统一的所谓艺术文本进行着撕扯、挑逗和叛逆,充满着冷幽默,呈现出艺术的自由欲望得以更深入地展开诉求的各种可能性。

曹斐:如何在思考中折射现实与镜像

曹斐出生并曾长期生活在南中国的广州,那里发生的中国社会转型的不断的社会性结构嬗变,是触发她创造力的源泉和很多作品的现实和文化背景。大学期间和毕业后,她就以富有创造力的戏剧、摄影、剧本写作、声音及短片等创作引起关注。她的创作娴熟地在地方俚语、街头文化、文化场景和图像之间自由转换。在一次采访中,曹斐说道:“80后的艺术家更卡通,批判性更少,对宏大事件不感兴趣,喜欢沉溺在自己的小世界里私语。我更靠近70后,作品既没有完全失去批判性,又有游戏的一面。是幻想家与实践家的合体,旁观现实又适度介入现实。”^[6]可以说,“角色扮演”成为她对现实进行关注和思考又抽身于现实的一个选择。

曹斐2002年左右的创作《角色》中,剧中角色披着斗篷,穿着闪亮盔甲,挥舞各种“魔力武器”在郊外的田野追逐,在无名的空间嬉戏,在巨大的建筑工地和离奇的畜群间阔步,夜幕降临,曲终人散,奇装异服的青年,回到手持《广州日报》端坐家中的父母(一种坚固的日常性的隐喻)身边,魔幻感和当代青年文化的特质混杂其中。2007年,曹斐开始在“第二人生”中进行艺术创作,她在游戏中化身为“中国翠西”(China Tracy),以“中国翠西”的虚拟身份游历网络游戏。“第二人生”的《我·镜》参加了第52届威尼斯双年展。之后,曹斐又在“中国翠西”的基础上建立了“人民城寨”(RMB City),建立自己的“虚拟之城”。“人民城寨”中浓缩了几乎所有中国当代城市的特征,以及一系列自相矛盾又相互整合,充满揶揄与质疑,同时散布着景观化和娱乐化的现实景观。

目前生活于广州的中山大学哲学教授翟振明先生1998年在美国出版的《有无之间:虚拟实在的哲学探险》(*Get Real: A Philosophical Adventure in Virtual Reality*, 2007年由北京大学出版社出版中译本)一书,论证了虚拟世界与现实世界在本体论上的对等性:“一个对等的,与真实世界一样具有所有元素的世界,一个物理意义上的世界……可以具有一个独立世界的所有物理属性,提供我们与外界交互的一切方式。”^[7]

在一次访谈中,曹斐曾说:“我希望在当前现实中不能实现的一些制度、观念,可以在这座城市推行。”曹斐的作品是否提示了“实在界与非实在界”、“真与假”界限的不可分辨性及不断交换着的差异,其中的学习、交流、娱乐、生产和交换,人的重生,完成梦想或者理想的方式,现实与

镜像的关系对于艺术家来说究竟意味着什么？在此创造出新的艺术见解又有多大的可能性？

孙原和彭禹：力量来自思想的自由

孙原和彭禹自毕业后一直以“合作者”身份出现在各种创作和展览中。在1990年代末他们创作的《连体》成为2000年左右“对伤害的迷恋”的代表作之一。但当人们有些武断地这样定义他们的创作的时候，恰恰忽略了其中的关于“反抗”的巧妙构思，可以说，这些作品的出现与当时艺术现实有着密切的关系。1990年代中期，中国当代艺术现实的基调是“调侃”和“反讽”，艺术的自我价值通过“毁损”带来普遍关注。新的力量和价值如何通过创造性而得以显现？当时一些年轻艺术家开始以自己的创作和行动提出行动方案。孙原和彭禹这一时期的重要作品《蜜》展出于邱志杰策划的“后感性：异性与妄想”（1999），《连体》则展出于栗宪庭策划的“对伤害的迷恋”（2000）中，这两件作品及在2000年“上海双年展”期间参加由艾未未和冯博一共同策划的外围展“不合作态度”的《独居动物》和《追杀灵魂》，由于使用当时惊世骇俗的材料来探讨生与死，肉体与灵魂等问题，引起了现场惊骇、不适和恐慌的效果；体验的观念在他们的创作一直处于重要的位置，他们的创作中经常运用活的动物和事件性因素，使其作品充满偶发性的现场感和不稳定性张力。他们以科学的理性精神在此后不断运用摄影、录像、装置、表演等方式进行艺术“挑战”。

2000年后，他们将思考关涉社会禁区规则、艺术改变的权利等问题上。《犬勿近》中对狗的奔跑训练、《安全岛》中老虎的威慑和《争霸》中人的对抗等，着力于对控制我们的有形和无形力量的关注，将社会通行的人类法则以象征的方式表现出来，隐喻社会倡导的竞争中隐藏的对抗性矛盾的现实境遇。

当人们由于他们过于外观化的效果和冲击力而忽略了其内在的思考时，他们创作了《老人院》、《明天》、《天使》等作品，这些作品虽然仍具有强烈的视觉冲击感，但其中的思考显得成熟起来，力量也更加内敛和集中。将展出在尤伦斯当代艺术中心现场的《一时清醒》这件对生存状态提问和思考的作品，将科学与试验，动力机制与美学追求结合出意外的叙事感，与2009年6月展出于唐人画廊的《自由》一起，成为这两位艺术家近期引起关注和讨论的重要创作。

徐震：在艺术体制中反思体制

“我觉得艺术家可以做任何事情，不再是仅仅表现美的画家，不再只是固定的社会结构的一部分，可以自由地表达自己的意见、感受，包括挑战常人的常识、心理底线和道德禁忌。这种挑战，其意义就在于可以让大家换一种方式看问题。”^[8]徐震在中国艺术界也是一位集艺术家、独立艺术空间总监、艺术网站创始人等身份于一身的人。

1999年，他和多位艺术家在上海共同策划了著名的当代艺术展“超市”，随后的一年，他加入了比翼艺术中心，成为了该中心的艺术总监，组织策划了很多大型年轻艺术家群展。1990年代末期，徐震以一系列从不同角度关涉身体与身体的界限的作品引起人们注意。对人的身体的关注，

对生理题材的强调，将一种青春期躁动暧昧的内在体验，一种微观的身体政治与对现实的体认关联起来，作品中有一种犀利调侃的力量和挑战权威的反叛和挑衅欲望。

他的系列装置和项目却带有一种明显的行动性。2005年参加“横滨三年展”的代表作《8848-1.86》是他创作的一个重要节点。在作品里，徐震用录像、照片等证明具有世界第一高峰之称的珠穆朗玛峰被他锯掉了1.86米（这相当于他的身高），他开始以事件而不是作品的形式引起媒体对其作品的关注。他认为：“媒体的反映本身就是一种材料。由于从小接受爱国主义教育，对许多‘世界第一’、‘之最’等纪录有依赖感。能否摆脱这种依赖？以当时的判断，至少有人会相信，但没人能去证实。这正是该作品的讨巧之处。”2008年11月在长征空间的个展“可能性第一”中展示的两件作品，也针对新闻真实和评判标准，他以创作中体系的界面刷新，对当代艺术创作的过程及当代中国艺术和所谓的国际的关系提出疑问，提出新的“价值协商点”，并以种种可能性引起艺术界的讨论。

自2009年9月开始，“徐震”时代结束，“Madeln”（没顶公司）时代开始，这是一个很大的转变，不仅仅是在以后创作的作品上换一个署名，也给艺术家之间合作的可能性带来了创造活力。“Madeln”意味着艺术创作是可以以股份制实体的方式进行运作的，可以进行知识产权的买卖和组织艺术生产而成为一个品牌型的艺术计划。但徐震也说：“Madeln会与年青艺术家合作，不管是个体的还是群体的，风格可以很多样。”放弃署名权意味着对于作者权利的放弃，这对于盛行于西方的著作权利体系而言，是一个挑战，而对于中国的“盗版”现实也是一种拷问，同时，也是对艺术权利的一种提问。作者权利意味着什么？原创的价值究竟在哪里？对于一个地区的文化创新来说，一个“股份制”的艺术创作机制会带来什么样的创造活力或者问题？徐震的尝试同样具有一定的冒险性和受关注性，他在此也成为示范者。

郑国谷：艺术正在创造的多重可能

“‘帝国时代’电脑游戏那里没有烧烤，我的帝国有。”这句话有着典型的郑国谷风格，一种将自己的生活实践和创作置于生存价值的内在性之中，并存有一种随缘的松动。从2004年，郑国谷在阳江城郊买了一片近一万平方米的土地开始，创造他的“帝国时代”，现在，这个项目正在慢慢演化成他用生命和生活构筑的艺术项目。他在与作家和策划人胡昉的谈话中说道：“《帝国》是一个时代，总会消失，但它保留了从违章到合法的印记，政府的各种部门的公关、国土局、规划设计院等等，始终会保留的。”他也将自己的计划称为“新知识分子的上山下乡”，“帝国计划”是从最初对生活理想的构思到生活的设计的变化的见证。

胡昉曾在《在家的周围活动》一文中，描绘了郑国谷（及阳江青年）的生活：“一个海边小岛，一个年轻的暴力中心，一个受暴力漩涡波及的陆地边缘，依然有恐惧和欢乐，职业和对抗，家庭的乐趣和琐碎的装修思想，这里有游戏，也有真实的微笑——年岁越长，笑得越真。”郑国谷自毕业后就一直生活和工作在家乡——广东的一个小城市阳江，这里与南中国的很多中小城市一样，在1990年后逐步变成发展和消费所带动的社会景观的缩影。

在 1990 年代中期,郑国谷创作了有影响的作品,如反映受到光怪陆离的香港消费文化影响而构建的阳江青年的生活理想系列之一“阳江青年生活”(1996—1997)、“一个青年男子的新娘理想”(1995—1999)系列等。对于郑国谷来说,力量是流动的。很像“借力打力”这句中国民间语言,生活中任何的启发时刻都可以是他开始创作的源头。向生活的现场借力,使他的作品有着草根的力度。凭借生活赋予的力量和天马行空般的想像,他在阳江创造了几乎独一无二的当代艺术,作品的容量也变得很大,似乎边界全无。这种“个人化景观”是否是对艺术各种规则的有意冒犯?

在阳江,郑国谷和他的伙伴们发展出一个很有地方形象的“文人”圈子,他们是这个城市的艺术家、建筑师、音乐人、出版人和诗人,等等。他们有个性、独特、位于边缘却朝气蓬勃、充满自信,似乎在反对一切墨守成规和规定成型的关于生活抑或是艺术的见解。也许,这是越来越有思想和张力的、无论是关于艺术还是关于生活的着力构思,新的世界也许就将出现在不同世界交会的地方。

杨福东:艺术中的思想机制如何形成

杨福东在他十多年的工作中,用自己独创的语言和创作方式拓展了艺术叙事的多重可能性,他用繁杂的符号和散漫的结构来消解艺术创作中的单一的叙事线索和结构,试图制造出复杂、慢速和间断的时间叙事。在他的电影作品中弥漫着不确定的场景,不确定的人物,突兀的道具,如同《第一个知识分子》(2000)困惑的位置感和期待。“矛盾”、“不确定性”、“疏离感”这些杨福东关注的词汇在不经意间撩拨起观众的注意。

杨福东历经五年拍摄电影《竹林七贤》(2003—2007),作品借用魏晋时代著名的“竹林七贤”的故事,勾连当下生活中知识分子的复杂心绪。以“竹林七贤”和“兰亭名士”为代表的魏晋名士的独特魅力,是发现了自己的内心情怀,可以欢愉,可以忧伤,狂放不羁,率真洒脱。中国历史上的“魏晋风度”在这里隐喻青年知识分子珍重自我、追求精神自由的情怀,以及对“非汤武而薄周孔,越名教而任自然”(嵇康语)精神的观照,“竹林七贤”成为对青年人向往在精神上远离真实世界,寻求自我空间的一种描绘,也是对身处现实的慨叹。

这次展出的《离信之雾》是杨福东 2009 年完成的,由 9 个 35 毫米黑白电影组成的影像装置。在这件作品中,每个电影都设置了一个场景,每个场景都是由重复拍摄的镜头组成,其中有些镜头被认为是“成功的”,也有许多是“不成功的”,这些镜头一并被剪辑在电影中。9 台电影放映机同时播出 9 个画面,使这部作品完全不同于传统的电影观看方式,观众可以在 9 台电影机和 9 个屏幕之间自由选择,放映机的“机器之美”和屏幕上的内容一起呈现给观众。

“我把它称为‘行进中的电影’,有点像把电影的拍摄过程当做电影来做。在我看来,它一方面是部(多屏)电影,另一方面又具有来自电影机本身的装置的感觉。”^[9]杨福东这个作品不仅是改变了电影的观看方式和对电影结构固有的理解,也是对电影机“权利”和对电影中时间控制的解放。当观众不必被电影的内容结构限制而具有了观看主动和选择权利时,电影的叙事结构和时间性也随之改变了,观众的自行编辑,个别经验的加入和个人体验的自由联想,在平展的画面处形成褶