

WU HONG
RONG RONG'S
EAST VILLAGE

巫鸿

..... 著

毛卫东：译
巫鸿：校

荣荣的东村

中国实验艺术的瞬间



世纪出版集团 上海人民出版社

WU HUNG RONG RONG'S
EAST VILLAGE

巫鸿

.....

著

毛卫东：译

巫鸿：校

荣荣的东村

中国实验艺术的瞬间

图书在版编目(CIP)数据

荣荣的东村：中国实验艺术的瞬间 / 巫鸿著；毛

卫东译. —上海：上海人民出版社，2013

ISBN 978-7-208-11604-7

I. ①荣… II. ①巫… ②毛… III. ①摄影史—史料

—北京市 IV. ①J409.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 195501 号

策划编辑 张 铎

责任编辑 张 铎

装帧设计 typod



世纪文景

荣荣的东村：中国实验艺术的瞬间

巫鸿 著 毛卫东 译 巫鸿 校

出版 世纪出版集团 上海 **人民文学出版社**

(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

(100013 北京朝阳区东土城路 8 号林达大厦 A 座 4A)

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 890×1240 毫米 1/32

印张 9

字数 120,000

版次 2014 年 1 月第 1 版

印次 2014 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-208-11604-7/J · 345

定价 49.00 元

目录

自序	1
荣荣的东村	5
进入东村	17
妹妹	29
新朋友	37
小段	49
马六明	57
张涓	65
东村的诞生	73
新的开始	83
《12 平方米》	93
《65 公斤》和《芬·马六明的午餐》	109
出逃	125
旧日重温	141
重返现实	151
从《踩脸》到《原音》	169
晚期行为表演	195
《第三类接触》	201
《铁箱》	215
《鱼孩》	227
徐三	235
《行为 6 号》和《行为 7 号》	243
《为鱼塘增高水位》	257
尾声：一段历史的终结	265
注释	274
图版目录	276
荣荣简历	277

自序

这本小书是我在 2003 年用英文写的。当时纽约的前波画廊和摄影家荣荣合作出版一本有关荣荣“东村摄影”的限量版画册，约我写一篇导论。出于两个原因我马上答应了。一是我从 1990 年代末认识荣荣以后，就一直对他的作品很喜欢而持续关注；二是我在研究中国当代艺术的过程中，对 1990 年代中期北京“东村”的行为艺术和摄影发生了相当强烈的兴趣。这两个因素的第一次综合成果，是我于 1999 年在美国芝加哥大学斯玛特美术馆策划的名为“瞬间：20 世纪末的中国实验艺术”的展览。展览图录是按照一本书的规模写的，其中有两三个章节讨论到荣荣的照片和“东村”艺术现象，可说是本书的滥觞。

1999 年到 2003 年间，我曾有过撰写一部“东村史”的想法，为此访问了与东村有关的一些艺术家，如张洵、马六明、苍鑫、荣荣、邢丹文等人。了解到不少趣闻逸事，也收集了一些他们所写的文字。但是这个调研的结果，却是否定了我意图撰写一段“客观历史”的初衷。其原因是当我开始整理收集到的材料的时候，我发现它们往往反映出每个当事人的独特视角，经常对同一事件有着相当不同的记忆和陈述。这种情况使我想起黑泽明导演的《罗生门》，其中四个叙事者对同一悬案讲述了截然不同但又相互叠压的故事。我想如果我最后仍准备写东村的话，这大概是我将会选择的叙事模式：

其目的不是还原历史的超验性和可靠性，而是突出不同参与者讲述这个历史的视角和方式。我觉得这个模式对于“东村”尤其适合：由于讲述者都是艺术家，他们的叙事应该被看成是其艺术的一部分。

我之所以谈起这些想法，是因为它们为目前这本书界定了概念的蓝本，也在书中留下了不少痕迹。顾名思义，“荣荣的东村”这个书名已经定义了一个特定的视线和声音。如果条件许可，我们也可以继续写“张洹的东村”、“马六明的东村”或“邢丹文的东村”（她是另一个拍摄了大量东村行为艺术活动的摄影家）。这些个人化的微观历史不必雷同，其差异和叠压实际使历史更为有机和丰富。目前这本书之所以采取了荣荣的视点，一是因为有前波画廊在2003年推出这项计划的机缘，但更重要的则是由于研究材料的多样和丰富：荣荣不但给东村和它的艺术家居民们留下了大量影像，而且在书信、笔记和回忆录中对与“东村”有关的实验艺术活动进行了相当详细的记录。对于一个艺术史学者来说，这些图像和文字的互涉使它们成为重构和思考历史的一组难得材料。

2003年限量版画册的出版对我的书来说既是幸事亦是不幸。之所以是幸事，是因为它促使我完成了这项工作，而且画册的整体设计和制作均极其精美。之所以是不幸，是因为这本画册的主要目的在于收藏而非阅读。从形式上讲，它是一个尺寸和重量都相当可观的大盒子，其中盛放着这本书和荣荣的四十张单幅照片，很难称作是一本常规的“画册”。在这样的封闭包装之下，我的这本书从未单独出版，也从未获得在书店中出现的机会。而且由于它的昂贵价格（珍藏本拍卖价格目前达到五万美元一套），世界上没有几家大学或公共图书馆拥有这个出版物。目前为止它的“家”主要是美术馆和私人艺术收藏。

因此在这里我首先想感谢世纪文景，终于推出了此书的中文版，使之得以和广大读者及研究中国当代艺术的学者见面。我也想感谢前波画廊的支持，无偿地提供了翻译和再版此书的版权。荣荣长期以来一直是我的一位密切合作者，我很高兴看到我们十年前的这个合作成果又获新生。毛卫东先生首先把本书翻译成中文，为我的校阅和修饰提供了极大便利。最后我想谢谢所有的东村艺术家：在中国当代艺术尚处于萌芽状态的时候，你们的胆识和实验精神为这门艺术的发展做出了重大的贡献。

巫 鸿

2013 年 5 月于佛罗伦萨

荣荣的东村

北京的东三环和东四环之间，曾经有一座名叫大山庄的破旧村子。这个村子在 2001 年和 2002 年最终被拆毁，融入到日益扩大的首都版图。在那之前，这里拥有由肮脏狭窄的土路连在一起的六七十间农舍。实际上如果从宏观历史角度鸟瞰，这个村子可能没有任何重要意义可言：甚至当它还存在的时候，很多土生土长的北京人也都没有听说过大山庄这个名字。而它最终的消失，也没有在京城居民中激起任何让人侧目的轰动。但是它的一个别名“东村”，在一个非官方的历史中，即中国当代艺术的历史中，却声名远扬。1992 年至 1994 年之间，一群挣扎在贫困线上的艺术家和音乐人搬到了这里，被低廉的房租和毗邻北京市区的地理位置所吸引，把这个破败村庄当作了自己的家园。他们当中的一些人进而组成了一个前卫艺术的核心群体，开始创作一系列具有高度挑战性的作品，主要是行为演出和摄影，给北京乃至北京之外的中国实验艺术界带来了直接的冲击。他们采用了大洋彼岸纽约的一个另类艺术空间的名字，将自己的住地命名为“东村”。“东村艺术家”因此成为这个艺术家群体的称谓。这个中国的“东村”在 1994 年 6 月以后不复存在——当地警察在那个月拘留了“东村艺术家”中的两位成员，并勒令其他人离开他们在那里租住的房子。

东村艺术家们随即散居到了北京的不同地方，不过仍然保持着相互之间的联系，甚至进而扩大了交往与合作的圈子。他们在 1995 年早期和中期所完成的一些计划，如《原音》和《为无名山增高一米》，在中国当代艺术史上已成为经典之作。但是那一年夏天之后，这种大规模的协作基本中止了——尽管这个群体中的个别艺术家仍在继续进行艺术实验，但他们后来的项目越来越和他们

原来的“东村艺术家”身份脱离了关系。其他因素进一步侵蚀了这些艺术家们之间的结盟：当东村群体通过摄影开始被国际艺术界所知，这些摄影作品的著作权——也包括它们的所有权——就成了某些成员之间争议的问题。争论的核心有两个：首先，这些摄影仅仅是行为艺术的记录，还是应该被看成摄影家本人的独立艺术创作？其次，这些行为演出是由集体参与而产生的，还是源于某个行为艺术家的个人努力？对这些问题的不同回答使得老友和伙伴成为竞争对手，甚至反目成仇。

这本书的一个目的在于为荣荣的“东村”照片提供一个背景：这些照片既是对中国前卫艺术一个关键时刻的极有价值的记录，也是由一位东村艺术家所创作的中国当代摄影的重要作品。它们的意义实际上包括三个方面——历史的、艺术的、自传性的。如果纯粹把它们作为历史资料或者个人表达来解读，都会不可避免地限制它们的内涵。换句话说，这些照片所表现的是荣荣眼中的东村，而不是有关这个艺术家群体的完整的、客观的形象。这篇文章的目的在于探索这些照片的历史的、艺术的以及自传层面上的诸种意义。我将把它们在艺术上的创新，同摄影家本人作为东村艺术家的个人经历结合起来。我也将把这一经历建构于中国当代艺术史的大背景之下。

因此我下面要讲述的故事，是有关内在和外在空间之间——关于一个艺术家的内心世界，包括他的美梦、幻想、激奋、焦虑，同一段集体的历史之间——的微妙的交互影响。

荣荣，原名卢志荣，1992年来到北京。两眼睁得大大的，带着一架新买的相机，这个来自福建的农家孩子以前从未离开过东南沿海的家乡。他精通农活，但除了美术之外几乎无法完成小学和初中的每一门课程。中学之后他三次报考当地的一所艺术院校，但

均以失败告终（主要是因为他在数学以及其他主课方面考试成绩不合格）。通过一次偶然的机会他发现了摄影，并且逐渐发展出对这门艺术的兴趣。开始时他租了一架海鸥牌双镜头相机，拍摄妹妹的肖像和田野景色。后来他与父亲——一位供销社的经理——达成了一个默契：他将作为供销社的雇员工作三年，以换取离家的自由和一笔开始新生活的经费。就这样，他在1992年带着自己的相机来到了北京，那时的京城已经成为全国各地年轻前卫艺术家们所向往的圣地。

在北京他参加了摄影学习班，不久就能很熟练地拍摄流行摄影杂志所推崇的那种浪漫艺术照片。他的作品——包括妹妹亚丽在一片荒凉场景中的肖像——得以在这些杂志上发表，其中几张甚至参加了全国性摄影展览。但生活是艰辛的，偶尔公开展示照片的机会很少带来经济上的回报。等到存款花光时他就必须尝试种种临时工作，包括在商业照相馆拍护照像。他频繁变更地址，常常是被更为便宜的房租所驱使。1993年初他搬进了大山庄——这里后来在前卫艺术圈子里以“东村”闻名。荣荣在那里拍摄的照片构成了“东村艺术”的一个重要组成部分。就像前面提到的，这些照片的价值之一在于它们记录了东村群体的各个侧面——艺术家和音乐家，他们的生活环境，尤其是他们的行为艺术。另一方面，这些照片本身就是中国当代摄影中的重要作品，特别因为它们意味着一种新的摄影类型在1990年代中期中国的出现。代表这个类型的摄影家，包括荣荣、邢丹文和刘铮等人，和主流的专业艺术摄影基本脱离了关系，他们通过与其他当代艺术媒介的对话获得灵感，进而对急速发展中的实验艺术运动做出了至关重要的贡献。众所周知，这一运动在1990年代完全改变了中国当代艺术的面貌，使之成为国际当代艺术的一个重要组成部分。¹

所以，要想理解东村和荣荣的“东村摄影”的意义，我们必须将这个艺术家群体和这些照片摆在当时中国实验艺术的大背景之下。而这一艺术在 1990 年代早期和中期取得的发展，又同此前二十年中国社会经济的变革紧密地联系在一起。当长达十年的“文化大革命”在 1976 年结束之后，新一代中国领导人发起了一系列改革，发展市场经济，形成了一套更有弹性的社会制度和外交政策，导致中国向外国商业投资和文化影响的迅速开放。这一变革的结果在 1990 年代完全显现出来：北京和上海这样的大城市已经被彻底改造；大量私营和合资企业，包括商业画廊开始涌现；受过教育的年轻人不断变换工作，追求独立的事业和个人利益；数目巨大的流动人口从乡村进入大都市，寻找工作和更好的生活条件。

中国实验艺术界发生的诸多变化都同这一大画面有着密切联系。1990 年代的两个现象尤其使艺术界呈现出一种完全不同的景象。首先，许多实验艺术家脱离了单位的从属关系，选择了“独立艺术家”的道路。“独立”同时意味着“职业化”——它不仅改变了这些艺术家的事业道路，而且改变了他们的社会地位和自我认同。从表面上来看，独立艺术家摆脱了机关单位的束缚。但实际的情况是：为了维持生活和支持他们的艺术实验，他们不得不屈从于其他的束缚和规则。因此正是在 1990 年代，中国的当代艺术家们学会了如何与艺术品经纪人和西方策展人商讨，以及如何从国外基金会获得资助，为自己的创作获得经费。他们中间的一些人开始打造一种双重身份，用出售绘画作品或照片赚来的钱维持无甚经济价值的实验艺术活动。

另一个重要的现象是，从 1980 年代后期开始，特别是进入了 1990 年代，来自不同省份的大批实验艺术家涌入了主要的文化中心，特别是首都北京。其结果造成了 1990 年代与 1980 年代艺术界状况的一个明显不同：在 1980 年代中期开始的“85 艺术新潮”这一艺

术运动中，前卫艺术群体在各省市纷纷涌现，在地方上十分活跃；而北京则保持着相对保守的地位，是官方艺术和学院艺术的坚强阵地。但是到了1990年代，北京吸引了来自全国各地的年轻实验艺术家。虽然地方上的实验群体依然存在，但是北京超过了所有省市，成为实验艺术毋庸置疑的中心，其主要原因在于它不断地吸引了全国各地有才华的年轻艺术家。这些移民艺术家大多数都是二十多岁，属于1980年代后涌现出来的新一代。对于这一代当代艺术家们来说，“文化大革命”已经成为遥远的过去，他们的作品主要反映的是中国现阶段的变革，而不是历史的记忆。他们在北京——一个对变化中的社会环境和政治状态最为敏感的中国城市——找到了这样的刺激。

这两个变化的直接结果是实验艺术家聚居地的出现，通常被称为“画家村”。第一个这样的聚居地坐落在北京西郊的福褰门村，靠近以前皇家园林圆明园的旧址（所以也常被称作“圆明园画家村”）。² 前卫诗人和画家早在1980年代末就开始生活在那里，但是直到1991年之前，这个地方还没有赢得艺术家群体家园的声望。它在1992年左右吸引了媒体的注意：有关在那里居住的波西米亚艺术家的报道激起了大众的兴趣。大约同时，它也被来自香港和西方的艺术品经纪人和策展人所“发现”。这个地方在1993年和1994年赢得了中国实验艺术“窗口”的美誉，尤其是因为当时生活在那里的“玩世写实主义”画家方立钧连续三次出现在大型国际展览上，包括香港的“后89中国新艺术”展、柏林的“中国前卫艺术展”以及第四十五届威尼斯双年展。

从更广泛的意义上讲，圆明园的艺术家聚落引入了一种独特的艺术生态，为后来的很多“画家村”建立了一个模式。这些后期的画家村包括位于北京东郊的宋庄，是1990年代中期以后由一些圆明园艺术家首先建立起来的。这些聚集地的出现有着若干原因。它们坐落在乡村，但是与大城市比邻，因此可以保持同外部世界

的密切联系。艺术家移居到这些地方的首要原因是经济：在这些地方买房或租房都很廉价，可以将农舍改造成大型工作室和居所。但是一个聚居地一旦出现，它就给其成员带来了额外的利益。首先，它催生一种“同志”的感觉：居民们共享“独立艺术家”的身份，其中一些人还成为了亲密的朋友，彼此认识多年，既是生活中的近邻又是事业上的同道。聚居地中的生活保证了社交的便捷和娱乐的机会。国外造访者——包括重要的策展人和艺术经纪人——能够在一天之内参观成打艺术家的画室。但是从另一方面看，尽管艺术家们在这样的聚居地中受到彼此的影响（特别是受那些“成功的”风格和题材的影响），在多数情形之下他们并没有形成紧密的、以共同社会理想或艺术理想为根基的当代艺术群体。大多数聚居地的艺术风格相当含混，反映出其“居民”共同责任感的缺失。因此，尽管像圆明园或宋庄的这些“村落”能够吸引大批实验艺术家去到该地，但它们并不一定能激发出新的思考和表达方式。

在这个背景之下，“东村”是一个值得注意的例外：1993年和1994年之间生活在那里的一些移民艺术家确实形成了一个密切的群体，并开创了实验艺术中的一个新趋向。与圆明园和宋庄不同，这些东村艺术家们在自己和所处的环境之间营建出一种私密的关系，把搬到此地的行动当成是一个自我放逐的行为。他们大多穷困潦倒，因此能够和这个充满垃圾和工业废品的肮脏的地方相认同并从中获取灵感。他们在这段期间中创作的作品，因此显示出一种其他艺术家聚居地所缺乏的被强烈压制的共同欲望。

尽管一些东村艺术家日后赢得了国际声誉，但是他们仅仅是在历经了这个村子里的艰难岁月之后才获得了这样的声望。这种状况也使他们有别于圆明园和宋庄的艺术家居民，后者往往在社会地位和经济地位上相差悬殊。然而，东村群体最大的意义在于它的形成乃是通过行为艺术家和摄影家的密切协作，通过充当彼此的模特和观众，为相互的作品提供了灵感。在中国当代实验艺术的大环境中

来看，这种协作促成了 1990 年代和 21 世纪前几年最重要的发展之一，即不同艺术媒材之间日益加强的互动关系。其中行为艺术特别激发了实验艺术家的想像力，这些艺术家中的许多人也越发被摄影所吸引，不仅从中汲取灵感，而且开始拍摄照片，作为自己的作品。

回顾荣荣的经历，可以看到他作为独立艺术家的生涯确实是从东村开始的。他搬到这里来的同时，也就抛弃了让他在杂志和主流展览中赢得一席之地的那种流行摄影风格。生活在东村，他开始热衷于用自己的相机探索这个充满垃圾的肮脏村落的秘密，他年轻的面孔和裸露的上身偶尔映现在他照片中的残破窗户里。随着他与村中其他波西米亚艺术家、音乐家和作家的友谊日益加深，他也开始拍摄他们，包括称自己为“祖咒”的摇滚诗人和歌手吴红巾，面相刚毅的行为艺术家张洵，富有同情心的画家小段（段英梅），以及自我陶醉的扮装者马六明。

随即而来的是东村艺术家集体创造力的一次大迸发，大约持续了一个月之久。并未经过事先详细计划，几位行为艺术家和摄影师从 1994 年 5 月中旬到 6 月中旬陆续创作了若干重要作品，其核心之作是马六明的《芬·马六明的午餐》、张洵的《12 平方米》和《65 公斤》。这些行为表演通过荣荣、邢丹文和艾未未拍摄的照片而为外界所知——这些照片在同年年中出现没有标题被称作是《黑皮书》的一份实验艺术出版物中。³

但是这个创造力的迸发由于一个沉重的外来打击而突然中断：1994 年 6 月 13 日，在马六明的行为艺术表演之后，当地警察声称表演有猥亵内容而拘留了东村群体中的一些成员，同时也把包括荣荣在内的其他一些艺术家从他们租住的农舍中赶了出去。这一事件为荣荣 1994 年下半年以后的照片带来了一些重要的变化。第一，东村聚