

PDF

05

2012 • 07

PDF 是由艺术家胡昀、李牧和陆平原于 2012 年发起的一份电子月刊，作为一个交流想法和分享知识的平台，该电子杂志以电子邮件、论坛、网站等渠道进行发送（可免费下载）。如果您需要订阅或有任何建议，可发送邮件至 nowpdf@gmail.com。

- 03 在纽约的 17 个段落 / 李牧
- 05 冰冷的后现代尾巴之二 / 陆平原
- 08 对话： / 李牧 王辛
- 19 宋拓 / 胡昀
- 23 对话 III / 胡昀 胡向前

在纽约的 17 个段落

文 / 李牧

- 1,人在无所事事的时候,就非常有创造力。
- 2,我把我以往的作品展示给谢德庆看后,他说:在你的作品里,我看到的更多是现实,而没有看到艺术。
- 3,当我问及关于什么是才华的问题时,他说:我暂且认为你是个有才华的艺术家,如果你能坚持下去,你就能成为很重要的艺术家,因为对我来说,坚持就是才华。
- 4,芳芳来纽约,当她走在街上的时候,她感到紧张,因为到处都像电影里的犯罪场景。直到有一天,她被一个黑人男孩的热情和阳光打动,她开始放松并喜欢起这个城市来。我感叹于一个人的笑容居然可以在刹那间消融一个人对环境的恐惧。
- 5,巴德学院有两个展览同时开幕,我和几个艺术家朋友草草的看了一圈就出来了,开始在外面喝咖啡,聊天。只有芳芳还在展厅里认真的看着,就像第一次看到展览一样,仔细观看着每一件作品。
- 6,Steven 说当代艺术系统就是一个关系的系统,就像我帮助了你,你也会帮助我一样,这样就形成了一个系统。
- 7,Apexart 以它的特立独行的展览和运作方式在纽约独树一帜,Julia 问我:你觉得 Apexart 在当代艺术之内还是之外?我毫不犹豫的回答:之内。
- 8,谈话的时候,我想到平衡这个词,我觉得平衡也意味着折衷,平衡的状态并不是最好的状态,很多时候,艺术家需要更彻底和决绝一些。
- 9,大多数艺术家都是那么雷同,都像是“当代艺术”工厂里流水线上生产出来的产品。偶有不同,也是因为那只是一些土特产。
- 10,我告诉蔡国强说谢德庆在我的作品里只看到现实而没有看到艺术,他笑了,顿了一会儿,他说:我看到两代艺术家是多么的不同。
- 11,当谈及我的某些作品和艺术史上的艺术雷同时,他说:这没

有关系，因为你只是和他们交叉了一下，而不是尾随。如果我在意在我之前也有人用过火药来创作的话，那我就不会创作出后来的这些作品。

12, 去年我说过：我去过的美术馆都像棺材，里面盛放着死亡了的艺术。今年我的看法有了改变，美术馆里不乏好的艺术，当代艺术也蕴藏在那些过去的作品中，因为我看到的不再是作品，而是一个个活生生的艺术家。艺术作品只是架在我和那些艺术家之间的桥梁。

13, 不知道哪一刻，我意识到在艺术中没有创造，既没有形式上的创造，也没有观念上的创造。因为没有什么是新的，所有的事物早就已经在那儿了，只是等着我去发现它，表现它。

14, 在离开纽约之前，我用了七天的时间把唐人街所有的街道清扫了一遍。我并不知道这是不是一个好作品，只是我很想去做它。我感到惊喜，我开始不依赖我的艺术经验而创作。

15, 之前，我会给自己充足的理由来决定是否实施一个艺术方案。今天，我觉得我不再需要任何理由，只要我喜欢，我想做。我听从我的兴趣和本能，而不听从理性的判断。

16, 就在我要离开纽约的时候，我有些留恋这儿的艺术氛围。刹那间，我意识到我非常依赖“艺术”而创作。我必须离开这儿，到一个没有“艺术”的地方去。因为只有不依赖“艺术”，才可能做出艺术。

17, 朋友问我在纽约最大的收获是什么，我说：这一次，我从另外一个位置和距离看到了自己。

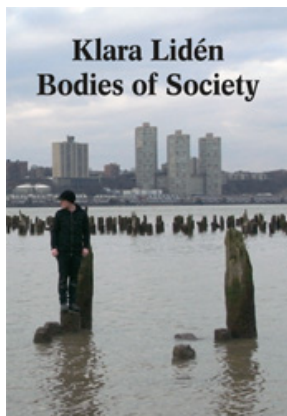
2012.7.16

冰冷的后现代尾巴之二

克拉克·利登 (Klara Lidén) 的社会身体实践

关于后现代之后艺术家如何突破和探索，并未找到合理的答案，“冰冷的后现代尾巴”带有我个人比较情绪化的视角观察其他艺术家的一些作品和思考，试图通过阅读他们寻找现在面临的一些创作上的困境和问题。

文 / 陆平原



New Museum 展览出版物：
"Klara Lidén Bodies of Society"

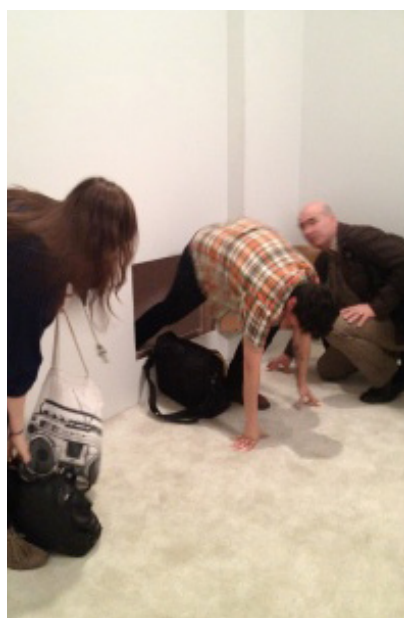
由 Massimiliano Gioni 策划的瑞典艺术家 Klara Lidén (1979) 2010 年 6 月新美术馆个展中，较为全面的重现了她的社会身体实践，从早期的城市海报收集叠加处理，到后来的城市月亮步。有着建筑学背景的她通过全面的对城市的体验来转换与这些“物理空间”之间的关系，以及关注发达城市空间中容易被遗忘的“角落”。

在较早的录像 Ms. Liden looks 中，Lidén 用金属水管无情的抽打一辆自行车，直到自行车被完全破坏和击垮。录像中她仿佛在测试自行车被敲打的声音，无情且暴力，直观。

她在 2003 年录像作品作品“Paralyzed”（瘫痪）中，通过在斯哥德尔摩废弃地铁中展示狂野的杂耍表演，2008 年在纽约曼哈顿的街头的“moonwalked”（月亮步）中，她以月亮步的方式漫行在曼哈顿街头。两个录像同时在跨越了时间纬度后重新并列出来，Klara Lidén 用一种街头废弃的纸箱来堆积出录像播放空间，以及中旧木板制造了观看录像的座椅，空间散发出街头纸箱发霉的味道。这种貌似虚假的对城市景观的留连通过纸箱的街头氛围展现的更为荒唐。



录像：Ms. Liden looks



“利登的少年室” (2009) 现场

在展厅中，她用废旧的垃圾制造了一个貌似无政府主义朋克少年的卧室，名为“利登的少年室”。卧室中包括用废旧的板材和纸箱制造的上下铺床，和用隔离带改造的吊灯以及无用包装箱替代的桌子，并在展墙低处开了一道“门”，“门”根据孩童身形设计，观众勉强爬行才能出入，类似一个逃生的窗口。开幕中观众通过这种爬行的方式进出这个阴暗的少年房间。



展品中也包括旧作：名为“无题”的街头废弃广告海报，这些海报被粘在一起，封面被白色油漆覆盖，和名为“雕塑”的被盗的街头垃圾桶。这些被寓意为“垃圾”的现成品荒诞的被称为“绘画”和“雕塑”，通过标准的画廊灯光透露出一种更无意义的气息：像是一种资产阶级过剩的消费下挤压的低成本再消费。

对话：李牧 / 王辛

编辑整理 / 李牧

王辛，做艺术史研究也策展，写研究型文章与艺评。现任纽约一艺术博物馆特展研究助理，不定期与朋友组织Gesamtkunstwerk 1020 跨学科小论坛。



李牧 (LM)：我之前看过几篇你写的文章，都是英文的。我知道你的中文也很好，可是你却选择用英文来写。你觉得它们之间有什么差别？

王辛 (WX)：我用英文来写评论是因为整个大学里面思维和写作的训练都是用英文进行的。它不只是一个选词的问题，更是一个遣词造句和文章组织的感受。长期用英语写作之后就会发现不太知道怎么样用中文来写这样的评论文章了。这也跟一些专业词有关系，翻译过来很生硬，就直接用英文写了。用另外一种语言写作的时候，有种感觉你在一个完全不同的语境里，因为语言是一个文化系统，即使一句话意思相似，感觉和表达却不同。中文的艺术批评里面，你有没有觉得它有时很注重文字性，甚至有点文学性的在写，但是我觉得艺术批评应该是先讲清楚事情，可能你的文章写得特别美，但是别人却不知道你要评论的内容是什么。

LM: 你是在说批评的客观性吗？

WX：我觉得说得简洁清楚是比较重要的。但是感觉很多时候读到一些艺术批评写作，一上来就用一个宏大的理论框架，然后再把这个展览套进去，然后再拐到另外一个东西上。这种实质上很格式化的当代艺术批评写作比比皆是。

LM: 是的，国内很多评论给人的整体感觉像是绕口令一样，看不懂。他们把很简单的事情用晦涩的理论复杂化了，我一直觉得这样是不对的，这样的评论在艺术和企图了解艺术的人之间立起一堵墙。我觉得一个好批评家写的文章就应该像一个好艺术家做作品一样，用最简单的语言来表达复杂的现实。

WX：我倒觉得艺术家是可以晦涩一点的，因为艺术家不一定要把自己说的特别清楚，可以非常个人化。可是如果是写批评文章的话，那首先要让别人弄清楚所谈论的对象。中国的艺术批评可能受欧洲的影响大一些，在欧洲有些艺术批评非常哲学化，尽管写的跳东跳西，但是作者的思路很清晰，讲述也很严谨。很容易造成学的人只学了一个表皮，学不像。美国的教育则是强调一定要把话说清楚，因为作者很容易会沉醉进文字里面去。这个听起

来很容易，但是做起来挺难的，比如我们读研究生的课时有这样一个很基本的小训练，就是教授会给你一张画来描述。有些人一上来就会说这幅画体现了什么什么，或者这体现了某个哲学流派，教授就说我只是让你说这幅画，告诉我你看到了什么，各种视觉元素是什么，如何相互作用，在这个基础上再去谈其他。

LM：你是什么时候开始接触到艺术评论并产生兴趣的？

WX：其实我对艺术评论本身的兴趣并不大，因为我还是觉得艺术，或者研究艺术更重要。艺术批评只是一个衍生品，所有和艺术相关的东西都是衍生品。艺术批评对艺术有用，可我不知道它本身有什么意义。

LM：你的高中是在哪里读的？

WX：在国内读的，高三一边准备高考一边申请学校和奖学金。我当时选择来美国读大学的原因是不必提前选专业，大三定专业，只要选够学分就可以了。而且鼓励广泛涉及不同学科。

LM：你不知道你会来美国学习艺术，是吗？

WX：不知道。我大二才开始上美术史课。可能因为特别喜欢这门专业，所以成绩特别好（笑）。后来就把它定为专业了。我还有另一个专业是数学，辅修心理学。

LM：在美术史课上都具体学习什么呢？

WX：本科基本上是通览：古希腊/罗马、中世纪、文艺复兴、巴洛克、19世纪到现代主义、当代艺术的艺术史，艺术理论入门类课程，还有一门课是博物馆学，但我没赶上，亚洲艺术史方面分中国、日本和印度。

LM：学了三年之后，你是一种什么状态呢？

WX：你是问我那时候对美术史的看法，其实是挺难概括的。因为现在很难分辨某些特定的知识是什么时候获得的。本科读完后，脑子里确实是有一个美术史的框架，框架不等于美术史本身，但是会对思考有影响。

LM：你读完本科后就决定要读研究生吗？

WX：我读本科的时候做过一些实习，比如 MoMA 和在苏富比。在苏富比实习的时候帮助准备当年当代中国艺术的秋拍，那次拍卖也给了我从另一方面深入地了解中国当代艺术的机会。最初喜欢在拍卖行做，因为可以上手很多东西，可以细看很多原作。但

是到后来我就发现它需要其他方面的头脑，竞争特别残酷，甚至有些不良手段的竞争。那一年正好又逢美国的经济危机。归根结底我更感兴趣的是研究，之所以对拍卖行感兴趣只是因为能更近距离的接触艺术品。我本来是想毕业后直接工作，而不是去读研究生，那时候会觉得自己对美术史已经有足够的了解了，现在看根本不是，因为还没有能力去深入进一个话题里去讲。当时我的老板就说你还是去申请研究生吧，现在的经济前景不乐观，你毕业后可能找不到工作。所以我就申请了研究生。（事实证明她的预测和建议都非常正确。）

LM：你为什么申请哥伦比亚大学的艺术史专业？

WX：当时就是想到纽约市来，而哥伦比亚和纽约大学的艺术史专业都非常强。例如在哥大任教的有 October 的创始人之一 Rosalind Krauss，她是现当代领域里很重要的评论家、美术史学家。我的导师 Robert E. Harist Jr. 是研究早期中国艺术我极为尊敬的学者。就是因为有这些人才选择了哥大。而且在纽约工作机会也多。

LM：你在哥伦比亚大学的研究方向是什么？

WX：主要是东亚的传统艺术，但选其它课程也完全不受限制。中国方面包括早期书法，宋画，花鸟画史；日本艺术是狩野派，江户时代艺术史等；另外又修了印度美术史、文艺复兴、当代艺术理论方面的课；还有一门关于中国当代艺术的讨论课。

LM：你为什么直接选当代艺术来研究，而是选了传统的艺术？

WX：第一，我觉得本科上完之后对这方面的了解还远不够，且大多数本科院校里并没有特别深入的东亚艺术研究，本科美术史通览也只是学到皮毛。其次是想能够与当代艺术维持一个距离。

LM：为什么？

WX：因为我觉得了解美术史还是很必要的，因为不断钻在当代这个尖上面反复讨论必然有局限性，而涉猎的领域越广，包括对艺术史（甚至艺术史之外的）了解更多的话，它能让你看某些问题看的更有意思一点，会有一些不同的视角。这就是为什么总能看到一些艺术家自己以为很先锋，但其实不然。一些研究传统艺术的学者也会对当代性有一些很值得深思的观点：比如高居翰教授（James Cahill）在 2005 年有一篇小文章里提到过一个很有意思的理论，即在文人画的语境里，后现代在元代就已经发生，元代到明代是文人画的后现代主义时期——如果按照后现代的一些基本理念，比如艺术为了艺术，讨论一些艺术本体论的问题，那元

代的文人画已经在讨论这些问题，明代到清代更是变本加厉。

LM：刚才你说你的导师是个很好的导师，怎么好？

WX：我对他研究的方法及内容比较感兴趣，比如早期的中国书法。他有一本专著，写早期中国的摩崖石刻，叫“文字的风景”，因为自然的山水和风景不是一回事，风景是通过人的眼光和人的活动造就的，所以他从这个角度来研究中国的摩崖石刻，比如说泰山上那些石刻，镇江焦山为死去仙鹤写的动人祷文《瘞鹤铭》等，研究这些书写的来龙去脉。他又不只是从中国文化的角度来研究，他还会引入古罗马废墟中文字的研究。

LM：你觉得他的研究比中国人研究的还要深入吗？或者说站在不同的位置？

WX：他站的位置不同，同时研究的也非常深入。很多中国的学者诟病西方对中国的研究，但我觉得重要的是看别人怎么样把一些新的视角带进来，包括一些平行上面的比较。

LM：我也思考过这些问题。在中国推动中国当代艺术在国际舞台上的进程的多是外国人，我预感到他们尽管起到很重要的作用，但是他们有一个很致命的坎，第一是因为他们是用西方已经形成的标准、价值观来推广中国的当代艺术；第二，他们缺乏对中国人精神上的理解，甚至有些东西他们永远无法理解，这是中国特有的，甚至是和整个当代艺术体系不协调的东西。我想，能真正推动接下来的中国当代艺术的人应该不是外国人，而是中国人自己。目前在中国从事策展和评论工作的中国人大多不具备一个国际的视野，甚至是很狭隘的，这些人不能真正担当此责任。这样的人可能会出现在国外留学多年，具有一定的国际视野和知识，同时对中国的当代艺术感兴趣，又在从事这个行业的人才能推动它。

WX：有道理。但是最终还是资本和意识形态在控制。好的人才和美好的愿望是推动艺术发展的重要的元素，但可惜不全如此。

LM：整个当代艺术系统发展到一定阶段的时候对东方文化的一种需要、好奇、或者误读，还包括政治上的一些因素，这构成了意识形态上的影响。我觉得这些东西都不是个体能把控的，那么你能做什么？做什么才能可能产生一个好的推动？

WX：在国外留学的人总是有个忧虑，觉得回国之后会很难适应，可能在最初的阶段会有一些摩擦。。

LM：我觉得这些最终都不会成为问题的，最终的问题是你想做什么。

WX: 是。如果明确了自己想做什么，这些问题就都是浮云。

LM: 前几年我还认为作艺术你能做的好坏取决于你的条件，包括你是否很有才华，是否有很多机会。这两年我认识到这些都不是问题，你能否作出好的艺术，能否成为一个好艺术家，完全取决于你想要什么，其实也就是你的理想，这个理想决定了你能走到哪里。

WX: 我很同意理想的说法，我做这个选择其实也是很理想主义的，大多数本科或研究生过来读书的国际学生一般不会选择艺术史，最初选这个专业的时候我也不知道我能做什么，甚至都不知道能不能找到工作；但是你也会面对另外一个现实，就是在理想和你的能力之间的衡量，还有理想主义状态和真正要达到的目标以及你所做的努力之间也许存在一些误差。你永远不知道在这个努力当中你什么时候会偏开，偏离最初的想法。

LM: 我觉得选择做艺术研究、评论，这和选择做艺术家在本质上是一样的。

WX: 对，因为总要面对行业内部的政治，是“有人的地方就有政治”的政治，很多时候可控制的是比较少的，但不代表不能去做努力。

LM: 你觉得那个力量很强大吗？

WX: 我觉得你单纯这样问，不是在一个具体的事件中，很难回答。只能说有的时候是会让人比较无奈。

LM: 你会经常遇到这样的无奈吗？

WX: 我会经常看到这个行业自己为自己设下一些限制和障碍，不规范的小机构不谈，即使是纽约这些大型的机构，大都会，古根海姆，新美术馆，惠特尼，他们在按照既定议程推动艺术的同时也有自身的限制，包括他们给自己设定目标和执行之间的差别。

LM: 落实在你自己身上，你遇到了哪些冲突和无奈？

WX: 就有大有小吧，很难说。但是现在已经成了我的现实的一部分。

LM: 你是指你在大都会博物馆工作所感受到的东西吗？

WX: 我觉得大都会反而是给我很大的自由度的一个地方，而且那些我不熟悉，有待更深入了解的艺术领域会让人产生谦卑之感，有时也能帮助跳出自己研究领域的条框。我所说的更多是专注于

一个方面的美术馆，比如说惠特尼是专门研究美国艺术的机构，一方面目标清晰，另一方面也是一种限制，它会造成一种短视。

LM：你说的这些都是你观察得来的，你是否想过，如果你进入这些机构工作，你是能改变一些东西的。

WX：能改变，也是有限度的吧。

LM：我一直在思考的一个问题是一个人在他所处的环境中，他的角色是什么，他可以在多大程度上改变他所处的环境？我就试着去做一些事情，看看是否能改变一些东西。

WX：我觉得做这些最大的意义是对你自己的，外界是不可控的。

LM：对，只有对自己有意义的时候，才能对外界产生意义。

WX：无论在当代艺术之内还是之外，都有一个问题是圈子化。有时候就是大家志同道合而形成的一个圈子，有时候是实际问题上的考虑。我接触到过许多不同的圈子，这里面还会更细分成很多小圈子，当代、传统艺术都如此，彼此之间交流很少，甚至壁垒很深，有时候让我很困惑。在外人看来，艺术已经是一个比较小的圈子，但是这个里面还有很多很平行的、之间几乎不来往的世界。所以我就觉得这个不能通过体制和一个框架来改变，你只能通过个人的兴趣来做一些什么。所以我和一个建筑师朋友也在做一个论坛，请年轻的一些 emerging professionals 一起分享讨论自己做的是什麼，所在领域是什麼，虽然大家觉得建筑和艺术是两个比较近的领域，但是建筑师和艺术史研究的人和艺术家面对的现实是特别不一样的。参与的有艺术家，独立策展人，建筑师，还有天体物理学的博士，也许这产生不了一个实际的效果，但是它能给每一个参与的人一些新的启示。尽管没有直接的结果，但是也许知道十年、二十年之后会产生有意义的启示。

LM：做艺术和做建筑的人所面临的问题真的很不同吗？

WX：我指的是面临的具体职业现实很不一样。

LM：这让我想到 Vito Acconci，他从一个艺术家转变为一个建筑设计师，很多人都觉得很可惜。其实我觉得他只是换了一个媒介而已，他做的还是相同的事情，他依然是一个艺术家。还有一个人是林璎，我们都知道她设计了越战纪念碑，她是个建筑师，可是她还活跃在艺术领域，她创作了很多艺术作品。所以我觉得艺术和建筑之间的差距并没有那么大，你可以选择走在他们之间的边缘上，你可以用艺术家的身份来作建筑设计，就像 Vito Acconci；也可以用建筑设计的身分来作当代艺术，就像林璎那样。

WX: 并不是说大家一定要跨界,而是说可以把思路稍微解放一点,因为有的时候越是对一个行业投入,就越容易陷入这个行业本身固有的一些细节里面。

LM: 我来到美国已经有一段时间了,我看了很多展览,可是我总觉得我看到的都是产品,不是艺术,这种感触很强烈。似乎有一种艺术的标准,很多人依据这个标准来生产艺术。

WX: 我觉得这已经都不是标准了,而是一种陈词滥调。这是一个问题,因为从来没听说过当代艺术一定要怎么样,它貌似最鼓励个性最怕趋同,但是为什么在哪里看的展览都大同小异呢?

LM: 这背后一定是有一种类似标准的东西在起作用,谁都知道当代艺术是没有固定概念的,可是大家创作出来的东西都在暗合某种标准。这也包括我的作品,我意识到了这一点,我一直在努力的工作,希望我的作品能进入一个艺术的循环系统,这个系统就是我们去美术馆、艺术中心、画廊看到的那些东西,我变成了一个大的工厂体制下的一个生产者。我们按工厂的标准来生产,产品是艺术。当我意识到这个大的艺术体制的时候,我有一种本能,不想按这个大工厂的标准来生产,我想做另外的东西,寻找另外的可能性。这也是我为什么接下来会把我的工作室从上海转移到我的老家,一个农村里去的原因。我想换一个环境,人只有理想是不够的,如何实施它变的很重要,如果我的原料和机器都是大工厂提供的,那就不可能生产出其他的产品,那么我可以改变我的原料,我也可以改变生产方式,更换机器。我已经意识到一种危险性,如果我一直这样住在纽约,从美术馆和画廊汲取营养,我必然会生产出这个标准之下的艺术。

WX: 当代艺术一个很大的陷阱是,在它六十年代甚至更早发端的时候,它是反对现行的体制的,可到现在已经发展成连反对体制都变成非常体制化的行为。还有一个是反专业性,但是现在反专业性本身也成为一种专业性,就是你该怎么去反,针对什么去反。当代艺术发展到这个阶段已经跟传统的其他的时代本质上没有什么区别了。它主要还是受一些意识形态、资本和政治力量的推动,比如说这些双年展,或者说这些独立空间,美术馆,你会意识到,现在的美术馆,藏家,策展人之类,和以前的教堂、教皇没有什么区别。那时候你就是按照根据教义的标准去做一些东西,现在只不过这个教义没有那么明确的阐释给你,但是大家还是在生产相似的东西,而且还要在这个体制里面做到最好。这个运行的机制可能在早年是不太一样的,最初反艺术、非艺术这些概念提出来的时候确实有划时代意义在其中,但是等这些东西被纳入体系之后,就又成为之前体制的变相延续,甚至还更加变本加厉。因为它的规则都是不被阐明的,大家都要去猜,我应该做什么样的作品才符合当代艺术标准?我怎么才能被选入威尼斯双年展或 Documenta? 这就是为什么在大都会这样一个地方,虽

然有大机构的官僚性，但是对我来说，你能时刻意识到还有这么多不同的时代，不同文化背景促成的艺术流派，它称为一个提示，而我觉得这种提示很有必要，很健康。

LM：当我来到纽约一个月后，我对这儿的艺术的感觉就是健康。我看了一些展览和活动，我觉得整个纽约的艺术氛围还是很健康的，这是和上海相比的结果。可是通过我们刚才的谈话，我觉得这个健康本身也是很值得质疑的。认识是很重要的，做什么当然是更重要的。你對自己接下来要做什么是否有些计划和打算？

WX：如果我要告诉你我的理想是要做艺术家的话，你会怎么看？

LM：真的吗？你想做艺术家？

WX：我做过作品，大学时还做过个展。可能是基于对艺术的兴趣，想试试看作为不同的参与艺术的实践者，是什么感觉。

LM：就是说你现在还不确定你具体的工作方向？做策展人、评论家、研究者、或者艺术家？

WX：所以我现在都在尝试，除了做艺术。除了正职，我还写些评论，完全不限于中国当代艺术，比如新美术馆三年展展评，或是大都会日本艺术展厅琳派特展。也写研究性的文章，比如馆藏的一套陈洪绶十九岁时画的册页。我现在知道怎么回答你的问题了，虽然我不知道我将来固定会去做什么，但希望依靠持续的知识储备和观察，现有工作带给我的自由，做一些不那么职业化，但是非常认真的事情。看看这样做下去能有什么结果，因为职业化的引力实在是太大了，像我在哥大的一些同学会直接去读博士，他们觉得那个是最正确的，当代艺术这一块则就觉得你应该去做策展人，最后做到某些大型展览的策展人，仿佛就是事业的高潮了，这都要求很高程度的职业化，我觉得还是可以试着在一个比较深入的程度上，在不同的领域进行一些研究和探讨，这个不是表面上的艺术家反职业化，反而会跟艺术和艺术史更贴近。但现在没有特别明确的想法。

LM：想法不明确也不是坏事啊，有时候它会带来新的可能性。

WX：从实用主义的角度来说，没有明确的想法也许是不好的。

LM：有创造性的工作往往都不是一开始就有一个明确的结果和目的的。

另外我觉得不管你将来做什么，都需要一个相对宽的认识上的视野，只要你对某项事情感兴趣，你只要认真的去做它，就能做好的。或许明年我来纽约的时候，会看到你的展览在某个艺术中心展出，那也是很令人激动的事情。

WX：我觉得有可能啊（笑）。

LM：你会有很多创作的想法吗？

WX：还比较多。我会特别敏感于美术史上有意思的关联，我会想把这个放进作品里面去。这可能会导致做的作品可能太美术史化了，基本上成了你对美术史的观点的一个注脚，但当作品成为一个注脚，作为作品本身存在的意义在哪里？许多观念艺术的桎梏也在这里。我大学的时候做了一些比较美术史波普的油画，回头看其实就是学生习作，做出来了，又觉得缺点什么。

LM：有时候我不得不说，创作的时候，知识成为一种障碍。

WX：对，但是你又不能没有知识。

LM：最起码在创作的时候是要忘掉知识的。

WX：那你怎么忘掉知识呢？我很好奇。

LM：进入你的身体内部最本能的，想做的东西里面去，就可以了。也就是不要用你所拥有的知识来做任何判断，或者控制它。我能做到，因为我没有多少知识，我对艺术史和哲学都是一知半解的，这些东西会启发我创作的动机，但是当我真正进入创作里的时候，只有我的心，我的本能来决定我怎么做。

WX：那要是一些潜意识里的知识在影响你，该怎么办？

LM：不管它。那是你左右不了的，就让它影响吧。

WX：你规划自己的道路吗？

LM：从来不规划。

WX：所以你才有很多来自家庭的阻力，是吗？

LM：是，这个也是不能规划的。你不得不承认阻力就在那儿，不能回避。

WX：你想追求的事业和家人对你的期望之间的矛盾，以及紧张的关系，你现在是怎么处理的？

LM：刚开始压力挺大的，现在倒没什么了。当我深陷矛盾之中的时候，我被矛盾所困扰，那时不能站出来看自己。我通过我的

作品让自己站出来看自己，换一个角度看自己，发现其实这是一个很普遍的问题，也是很小的问题，你参照整个大的环境，你就会问你能干什么，能妥协吗？不能。那就不要妥协，也就是不管它了。这不是放弃努力，而是切实的作点什么的开始。就像我的父母总是抱怨我离他们太远了，一年只能见一个星期，我不能关照他们。那好，我就想，如果我回到父母身边住两年，我还能做艺术吗？他们抱怨我没有孩子，我觉得需要一个合适的时间，不是因为要解决问题才要孩子。

WX：你这个解决方式挺完美的。就是一举多得。

LM：对于未来，谁知道会发生什么呢？当我看到很多灾难性的事件时，就会把很多事情放下了。你假设自己是灾难里的一员的时候，你会觉得你应该尽量在生活里面给自己减少一些遗留。谁也不知道那一刻何时来临，能做的就是尽量少的遗留给这个世界一些麻烦。

你对我的作品有什么建议吗？

WX：你在上海少管所做的那个《蓝色图书》达到一个很公益的效果，那你觉得它和一个公益项目有什么区别呢？通过公益来探讨艺术和把艺术作为社会公益还是不太一样的。

LM：我没有答案。我也基本上不回答别人这个问题，我不想回答。通过这个作品，观众可以看到很多信息，关于少管所，关于艺术家，关于年轻的犯人，关于监狱里的体制。艺术在哪里？我也不知道。再说，区分它是公益还是艺术，对我没有任何意义。其实，对于我做过的作品，大多是不喜欢的。

WX：为什么会这样呢？

LM：因为我喜欢的作品总是下一个，还没有做的。在未来，而不在过去。

WX：是因为它没有完全表达你对艺术的理念吗？

LM：我觉的我完成的大多数作品，离我想要到达的地方还很远，距离很大。

WX：你对你想要的东西能说出来吗？

LM：讲不出来，我只是知道那个东西将会更贴近我的生命，和艺术史、艺术系统以及任何文化价值观都没有关系。

WX：当我看你展示你的回到村子里的计划时，我当时特别乐的是你把玛丽娜·阿布拉莫维奇的行为录像放在小卖部里的小电视

上展示，我觉得那可能是她的作品最有意思的展示环境吧。因为我对这个艺术家不是特别喜欢，尤其是最近美术馆对她的神化，从开幕式嘉宾到美术馆晚宴上的巨型（助兴）表演。MOMA 回顾展要神化她的目的太过明显，而她自己也加入到这种力量里面去。她最近还开了一个阿布拉莫维奇表演 / 行为艺术保存中心，如果这个中心是广泛收藏行为艺术作品来讨论怎么样保存，呈现，和再现，那尽管可以批评她把表演艺术体制化，本质还是有意义的。但她把整个观看和参与的过程都规定下来了，所有的观众都要穿白大褂，要戴手套，就像进入医疗、科研机构一样，然后必须要在里面呆两个小时，每一步体验都被严格限制，按照她设想的来体会，我觉得这就太超过了。而且还要打上自己名字的标签。前年在纽约大学听过她的演讲，个人感觉得她对艺术的理解完全像二十世纪初期的男性艺术家。但是你把她的作品放到那样一个农村小卖部的环境里去，我觉得比放在任何一个美术馆都好玩。

LM：我觉得她可能是太忙了，每天都是派对以及展览的邀请，哪有时间来思考艺术呢？

WX：但是她自己以为是在为行为艺术的推广而奔走。

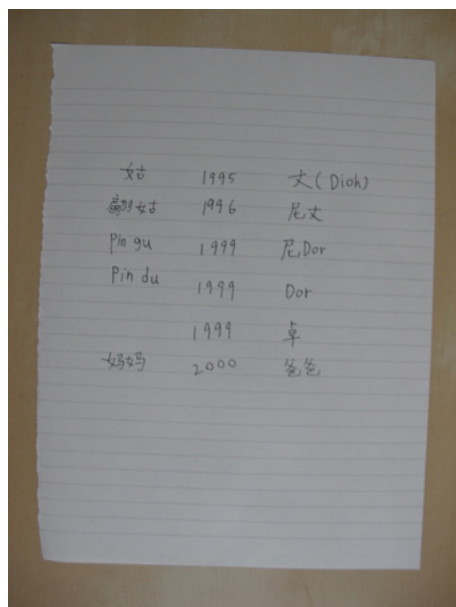
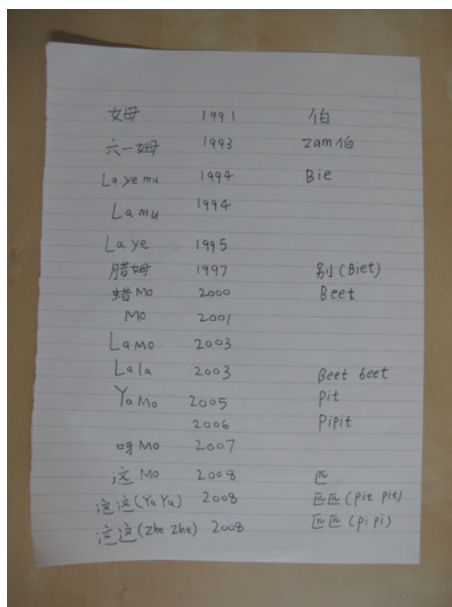
LM：不，最好的推广是做出更好的作品，别人会替你去传播和推广。如果自己变成推广者，反而会浪费了思考艺术的时间。

2012 年 6 月 纽约布鲁克林 PointB 屋顶花园

宋拓

整理 / 胡昀

宋拓，1988 年生于广东雷州，2010 年毕业于广州美术学院，现生活于广州。



作品名称：给爸爸妈妈起名儿

创作年份：2009

材质：纸本书写

规格：29.7cm×21cm（两张）

由于计划生育政策（我是二胎），我从小不能管爸爸妈妈叫爸爸妈妈，最初叫他们“伯父”（伯）和“伯母”（姆）。后来慢慢长大，开始叫他们我想叫的名字。当然，这其中名字的取得和演变受到闽南语 / 粤语 / 国语三方语言之间互换发音和语义本身的影响特别大。我把这些名字的演变记录了下来。后来，我发现原来我表妹也是这样给我舅舅和舅母起名的。但她后来没能坚持下去。这催生了我寻找更多与我有相同经历的超生游击队员。



作品名称：目光长远
年份：2010
材质：彩色印刷
规格：50cm×75cm（两张）

朝雕像视线所望的方向，在湖对岸被荆棘所挡住，看不到远方。我砍掉少许植物，开个小洞，至少使青年诗人毛泽东眼光更远一点点，望得见一些公路对面的光亮。



作品名称：对灰色的容忍
创作年份：2011
材质：图片
规格：45cm×67.5cm（两张）

中国的公务员不留胡子很久了。我托关系找了个公务员，让他配合我的安排偷偷留胡子。留着留着，没几天他嘴边的胡子茬儿就由浅灰变深灰，这样会被他领导察觉并希望他刮掉。我对这个灰色的程度很感兴趣，所以他们要保持刮掉之前最后那个长度来留影。（本作品鸣谢：时广东省吴川市人事局杨海陶先生）



作品名称：市长看恐怖片
 创作年份：2011
 作品材质：DVD 封面打印
 作品规格：19cm×15cm（两张）

发现广州地铁有个穿越珠江水域的地方离江面很薄，如果有恐怖分子计算好，然后搭地铁正好经过这个点引爆炸药，就会出现一个口，整个珠江的水就像灌老鼠洞一样灌满整个地铁路线，这样特别变态。我很害怕，就拍了一个小片子：《江水深处人》，讲述了这个恐怖故事，把这张 DVD 寄给广州市长万庆良先生看。寄给他我就放心一点了，我相信这一切他会处理好的。这是为他一个人看而拍的恐怖片。



作品名称：小朋友
 创作年份：2011

作品材质：录像

作品规格：尺寸可变，5分54秒

我去动物园的广播中心说我小孩不见了，让他们广播找。但我报的这些小孩的名字都是些广东省委常委的名字。因为要报失很多小朋友，所以每次去都要换新面孔，于是我找了很多朋友同去扮演走失儿童的亲戚。



作品名称：我最喜欢的十个医生

年份：2012

材质：彩色打印

规格：可变

《我最喜欢的十个医生》由十幅照片构成，这些照片来自艺术家宋拓在北京展开的个人调研。宋拓花了两周时间遍访北京各大医院，随机预约门诊，仔细观察医生之间的沟通、医患双方的互动和他们的日程生活，并用摄影记录下来。在仔细观察和亲身体验之后，宋拓列出他最喜欢的十个医生，并制成一张排行榜。艺术家精选了一部分自己拍摄的照片置于箭厂空间中展出，以期和公众分享这个排行榜。展出的照片上标有医生的姓名，专长和工作的医院。

对话 III

采访编辑整理 / 胡昀 胡向前

在已经过去的这半年中，有一些现象值得我们留意。对年轻艺术家的展示趋于频繁，可能之前也有，但还是以“调味料”的角色被放入一些大群展中。而今年的情况似乎有些改变，其实这个变化从去年下半年就慢慢开始了。

从本期 PDF 开始，我们会针对“年轻艺术家”进行一个持续性的对话，对话将围绕之前发生过的展览，正在进行中的展览，艺术家个案，以及我们自己在创作中的思考等话题展开。每一次的对话会邀请相关的艺术家参与。相同的问题可能会被反复提及，也希望以此引发一些新的思考。

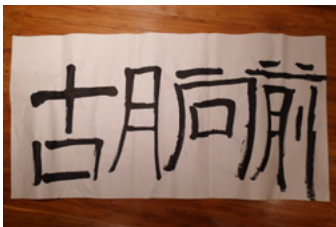
2012 年 07 月 09 日 21:30 至 23:00 斯沃琪和平饭店艺术中心，上海

参与者：胡昀（HY）、陆平原（LPY）、胡向前（HXQ）

胡向前，1983 年出生于广东雷州，2007 年毕业于广州美术学院油画系第五工作室，是活跃在中国当代艺术界的年轻艺术家，目前生活、工作于北京。



胡昀（左）与胡向前（右）



胡向前水墨作品

HY：我们从你刚在长征（北京长征空间画廊 Long March Space Beijing）做的这个个展开始（“主演”——胡向前作品展，‘Protagonist’，07.01—08.12.2012）。看了展出的三件录像作品，我也参与了其中一部的前期拍摄，大概了解你之前的一些想法，总体来说我感觉这次的作品有明显的变化，你怎么看？

HXQ：对，我确实想要一些变化，但我觉得还不够，可能相对来说，自己处在一个转型期，也许说“转型”也并不是特别准确。但实际情况就是如此，我进入这个行业比较早，其实已经被消费过一遍了，所以出现了更多的问题要去面对，要继续推进。我似乎隐隐约约的有一些方向，也会做出改变，不让自己的创作那么定型，其实之前的创作也并没有定型，但还是会给人造成一个整体的印象，所以接下来怎么做就比较关键。我从零五年开始做，到现在也已经七年多了，作品数量不算多，但每年都会有几件新作品。

HY：恩，数量不多，但是每一件作品都很清晰，这也与你前期长时间的思考有关。从你在校时的作品《我一定要把你开到太平洋》（2005）到后来被频繁展示的《太阳》（2008）和《两个男人》（2008），还有在泰康展出过的那一组剧照（《一米之内》，2011），包括这次个展的作品，现在看来，是不是你的对象发生了很大的变化？

HXQ：肯定是变了，但我可能并没有特别多的去考虑这个问题，也许是我的性格所致，我喜欢变化，但是怎么变，变成什么样，是比较关键的问题。我的创作大体来说是很通俗易懂的，这与我文化的反感有关，我是一个很讨厌文化的人，虽然我也看书，但我对文化本身兴趣不大，不喜欢文化，也许就是低俗，或者至

少是普通，不会那么高深，而我对这些比较感兴趣。文化、前辈，这些给我们造成的压迫力太强了，我不喜欢，我一直告诉自己，艺术做得差一点也无所谓，宁愿做得差一些，也不要和别人很像，当然有时会有一些相似也无法避免。

HY：现在看你的作品，对抗性比较明显。

HXQ：我希望是这样，这也是为什么这次的展览，会有这几件作品，是故意要这样的。

HY：我刚才提到的对象也是指你在对抗的对象，在这次的展览中，它变得越发明确。

HXQ：对，但不知道这样是不是好，但就是刻意要这样做。

HY：还有就是在这次的作品中，能看到与你之前创作的一些明显联系。

HXQ：是的，我同意。比如这个短片（《表演艺术家》，Acting Out Artist, 2012）与之前在泰康展出的剧照。

HY：当时你就有这样的想法，先以一个剧照的方式开始，这次进行了比较完整的尝试。

HXQ：对，但用这种方式我还想做一部片子，可能就够了。还想折腾一下。但这样做也有一个问题，我和我哥哥聊得比较多，他说这样做会不会显得很浅，要不要找到一个方向之后，挖下去。但我不赞同这个说法，要在这之间找到一个平衡点，也要面对很多问题，其实大家都知道，做一个年轻艺术家是很容易的，但一段时间之后，问题就会变得多起来，这也有利有弊。所以最近也会经常讨论所谓的“转型”，这个问题也无法避免。

HY：你提到这种运用电影语言的作品还会做一个，那你是有一个标准吗？怎么样才符合你说的“够了”？

HXQ：比如说这次的这部短片，其实之前准备的对白，语言最后并没有用到，所以还有一部分没有真正涉及到，所以下一部片子想更彻底的使用电影的各种语言，这也是为什么我在看这些关于电影的书籍，关于分镜头之类的所谓的“标准语言”。想让自己更开放一些，当然艺术绝不只是语言的问题。只是想多尝试一些方式。我也越来越感觉到录像的方向并不是电影，而是绘画。我也还在努力寻找这种感觉，所以有兴趣继续做一些尝试，这次也只是让我有了初步了解，那种感觉还没有找到，但心里的冲动还挺多的。

HXQ: 保安亭里拍的那个片子(《劳动者之歌/夜》, The Labor Song/ Night, 2012), 情境和歌剧的内容之间的冲突是很荒诞的, 当时也是想做成戏剧的, 想要往那个方向走, 比如歌词的设计。整体看来还比较荒诞。还有那个在船上唱歌的录像(《看看看》, Look Look Look, 2012), 看起来那种对抗性也很假, 之前卢杰想让我去表演《向前美术馆》(Hu Xiangqian Museum, 2010-On going), 但我不太想再用现场的方式做, 所以就做了这个唱歌的现场, 一种比较假的对抗。

HY: 这次个展的三个录像可以看作是一个作品。

HXQ: 我的确想这么做。

HY: 隐约感觉到这三个录像传递出一种压抑之后的爆发, 通过三种略有区别的方式发泄一种情绪。

HXQ: 你是指这个整体?

HY: 对, 这个展览, 也是刚才提到的你的对象的变化, 针对性越来越强, 比如这些歌词, 似乎在释放一些压力, 这种情绪存在吗?

HXQ: 肯定是有, 但我觉得这也不太好, 也许和我的性格有关, 但过于发泄这种情绪也不好, 所以之后还要找到一个平衡点。这种思维本身有问题, 有时太想反抗, 过头了反而会影响对事物的正确判断。你提到的那种情绪肯定是有。

LPY: 那你从什么时候开始对带有表演性的方式产生兴趣的?

HXQ: 可能是泰康那一次, 对电影, 电视的语言产生了兴趣, 那种观看的方式吸引了我, 现在我也有点着迷于那些平面的图像, 我并不会去特别关注空间。录像、照片, 在这个平面的世界中就已经包含了一切, 是一种最直接的观看。这也和我去年看的里希特在泰特的展览有关, 不是这件作品, 而是这个思维的方式, 我觉得艺术家就应该这样做, 当然我也不清楚里希特的想法, 但是对我有些影响。

HY: 那你怎么看待《向前美术馆》和这些创作的关系?

HXQ: 我自己觉得还是相对独立的。

HY: 你也多次说过《向前美术馆》不会再用这样的方式继续。

HXQ: 对, 肯定不会再用表演的方式, 也许是因为好奇心, 我喜欢做很多样的东西, 所以也是给自己下了命令, 第四次肯定要做

别的。

LPY: 你一直在运用录像这个媒介进行创作, 尝试过其它媒介吗?

HXQ: 也做过装置, 但是没拿出来, 真的对那些没什么兴趣, 也觉得太占地方。我虽然也不画画, 但我喜欢看画, 因为世界对我来说就是平面的。

HY: 你提到《向前美术馆》要有变化, 这种变化来自哪里?

HXQ: 可能就是强迫自己要变, 再去进一步思考怎么变。

LPY: 你还在观察社做过一个与足球有关的展览《用膝盖思考》(Knee Jerk Reaction, 2009)。

HY: 那个里面有装置。

HXQ: 对, 就那次做了装置, 那也是为了改变, 别人说你怎么老做行为, 那我就做装置, 但实在是没什么兴趣。

HY: 平原提到那次展览, 有意思的是你去年参加《占领舞台》(Taking the Stage OVER, on going project, 2011-2012) 项目, 在外滩 18 号做的那个现场作品(《速度图》, Diagram for Speed, 2011), 其实有一半也是装置, 铺设的跑道, 一旁架子上的电线等等。

HXQ: 对, 而且如果有机会的话, 我也想做进一步的尝试。

HY: 《用膝盖思考》的展览中你从自己的兴趣——足球出发, 似乎在对一些哲学问题进行回应, 而且我也会想到道格拉斯戈登(Douglas Gordon)拍摄的关于齐达内的那部影片(《齐丹: 一张二十一世纪的肖像画》, Zidane: A 21st Century Portrait, Douglas Gordon, 2007)。包括后来《速度图》这个与光赛跑的行为, 都似乎与一些哲学问题有联系, 但到了这次个展, 这种联系又好像被故意切断了。

HXQ: 对, 这种感觉是刻意制造的。现在也很流行理论, 但我个人是特别讨厌的, 虽然我也看书, 也许看不太懂, 也看得不多, 我也觉得知识是挺重要, 挺美好的东西, 但我就是比较反感, 我觉得做理论的人都不懂艺术, 他们也不理解我, 我也不理解他们。可能我也需要好好思考这个问题。我也不是反对知识, 也许也是因为我了解的不够深。不知道你们怎么看待理论? 这也是一种压迫式的东西。

LPY: 它好像是一种总结, 又像是对没有发生的事的一种预期的判断。

HY: 这也要看从什么角度来看待这个问题, 如果把理论作为一个对象, 在你的创作中也很明显, 把他作为一个……

HXQ: 反抗的, 针对的对象。

HY: 对, 但也许你也会遇见一种理论是你感兴趣的, 或者说你刚才提到的对平面, 对视觉的着迷本身, 你认为录像的方向是绘画, 这也是一种理论。

HYQ: 恩, 这也是个问题, 但这是一种实在的理论吧。

HY: 为什么这部短片(《表演艺术家》, Acting Out Artist, 2012)最后呈现时是无声的? 完全把原先的对白去掉了? 因为原来你是有台词, 也想要有背景音乐的。

HXQ: 是剪辑的时候决定的, 因为本身就在建立一种无聊的状态, 原先设计的对白也是空洞的, 但剪辑的时候觉得怎么都不顺, 而且把对白拿掉之后观众反而对表情很感兴趣。后来在北京也聊到这个问题, 刘窗觉得还不够明确, 能感觉到我想变, 但变得还不够明确。刘韡觉得还不够猛, 但我也很怀疑, 什么是猛?

HY: 我觉得你并不是追求一个猛, 但我同意刘窗所说的不够明确。包括你最后决定拿掉对白, 似乎你又要提供一种不明确, 似乎又不是那么的空洞了。因为另外两个录像是很明确的。

HXQ: 对, 这个问题也存在。

HY: 那这次个展的三个录像, 以后会单独展出吗? 还是需要一起呈现?

HXQ: 展览估计会分开, 但如果收藏的话, 我希望是一个整体。

HY: 那比如这个电影的部分如果单独展出, 会不会变成另外一个样子?

HXQ: 对, 我也不知道会是什么样。

HY: 脱离了那两个片子, 也许会产生完全另外一种解读。

HXQ: 说不定会更好, 如果和黄然的作品放在一起, 说不定反而更好?

HY: 在拍摄时你很自恋的那个镜头, 其实也让我想到王明(MING WONG)录像中的很多画面。

HXQ: 我看过他的《生死威尼斯》(Life and Death in Venice, Ming Wong, 2010)。但他是更加电影化的。

HXQ: 还有这个慢节奏，其实现在太多的录像都是这样。

HY: 后匆匆主义？

HXQ: 其实是我特别讨厌的，我自己都不愿意看这种作品，很多很慢节奏的作品出现。

HY: 对啊，现在都这样。

HXQ: 那样做就真的有意义吗？有意思吗？

HY: 这也是你故意这么拍的原因。

HXQ: 对，因为我比较反感，也许也有他们的原因。

HY: 这次还有一个比较大的变化是对语言、歌词的运用，这个之前是没有的。而这次三个录像的针对性很大程度是这些歌词，语言带来的。

HXQ: 对，因为语言本身是很文化的，但我故意在使它不文化。而且语言是最直接的。

HXQ: 但我一直觉得有些片子真的是毫无内容的，我真的不知道意义在哪里。

LPY: 也许只是对画面，对一些质感的迷恋。

HY: 那你有没有考虑过我们会从这些角度看待你的作品，也有很大一部分观众会把你这次的这个片子归入与那些作品一样的类别中，这样的无声的，慢节奏的，同样也会被误读为那种作品，而且在中国，这种可能性也许更大。

LPY: 也认为你在追求这种趣味。

HXQ: 我估计这也很有可能，特别是这个片子。

LPY: 会引起很多浅显的误读，觉得最近普遍流行用 RED ONE 这样的设备，用较高的制作成本来拍摄，胡向前也这么做。

HXQ: 对，很有可能。所以还是一起展出会好一些。但也有可能我可以做到比那些片子更无聊。让那么拍的艺术家也觉得我的这个片子真的很无聊，也许也可以往这个方向去想。

HY：把那样拍的人也恶心到了。

HXQ：唯一可以做的就是这样。（笑……）

HY：但总的来说，这次个展中出现的这些变化，与你搬到北京，进入这个环境有着很大的关系。

HXQ：当然，环境肯定有影响。

LPY：环境也在给你造成挤压。

HXQ：也许是一种反弹，反弹也是变化。

HXQ：我更希望是一种发射出去的状态，但困惑也在这里，是找到一个轨道好，还是漫无目的的状态好。

HY：你也在很大程度上利用这个漫无目的的状态。

HXQ：对，可能我不太愿意在一个轨道中，但我也很清楚这样做的代价很大。

LPY：你也是广州观察社（Observation Society）的发起人之一，现在情况如何？

HXQ：今年活动特别少，负责人也都不在广州，这也比较麻烦。主要还是我和翁子键（Anthony Yung）在负责，我也给一部分的资金支持，但大部分的资金是翁子健出的。

HY：会继续坚持吗？

HXQ：起码现在还会继续支持吧，其实我特别想能够有广东本土的艺术家来接管。一直没有合适的。也许也因为我们的做法和一些本土的艺术家们的想法有出入，他们会觉得我们很精英，一年也只做四个展览。但我们真的没法忍受太差的东西。我还相对可以放手，但翁子键可能态度更坚决，也不太愿意别人的介入。当然我很尊重他的决定，毕竟他也有很大的投入。

HY：广州和香港的艺术家的创作有很多是从日常出发，当然，你之前在广州的创作还是有些区别，但你怎么看这个问题？

HXQ：这就是广东的现实吧，我当时也是想反抗这种现实，但后来发现这个目标太小了，也许过几天我也会觉得我现在的目标也太小了，经常有这种纠结。

LPY：地域对你的影响还是比较大的。

HXQ: 对，有时会有一种看起来的反叛，但不知道是真还是假。
也在考虑离开北京，离开现在的这个环境，出去一段时间，但最后还是要回来的。

