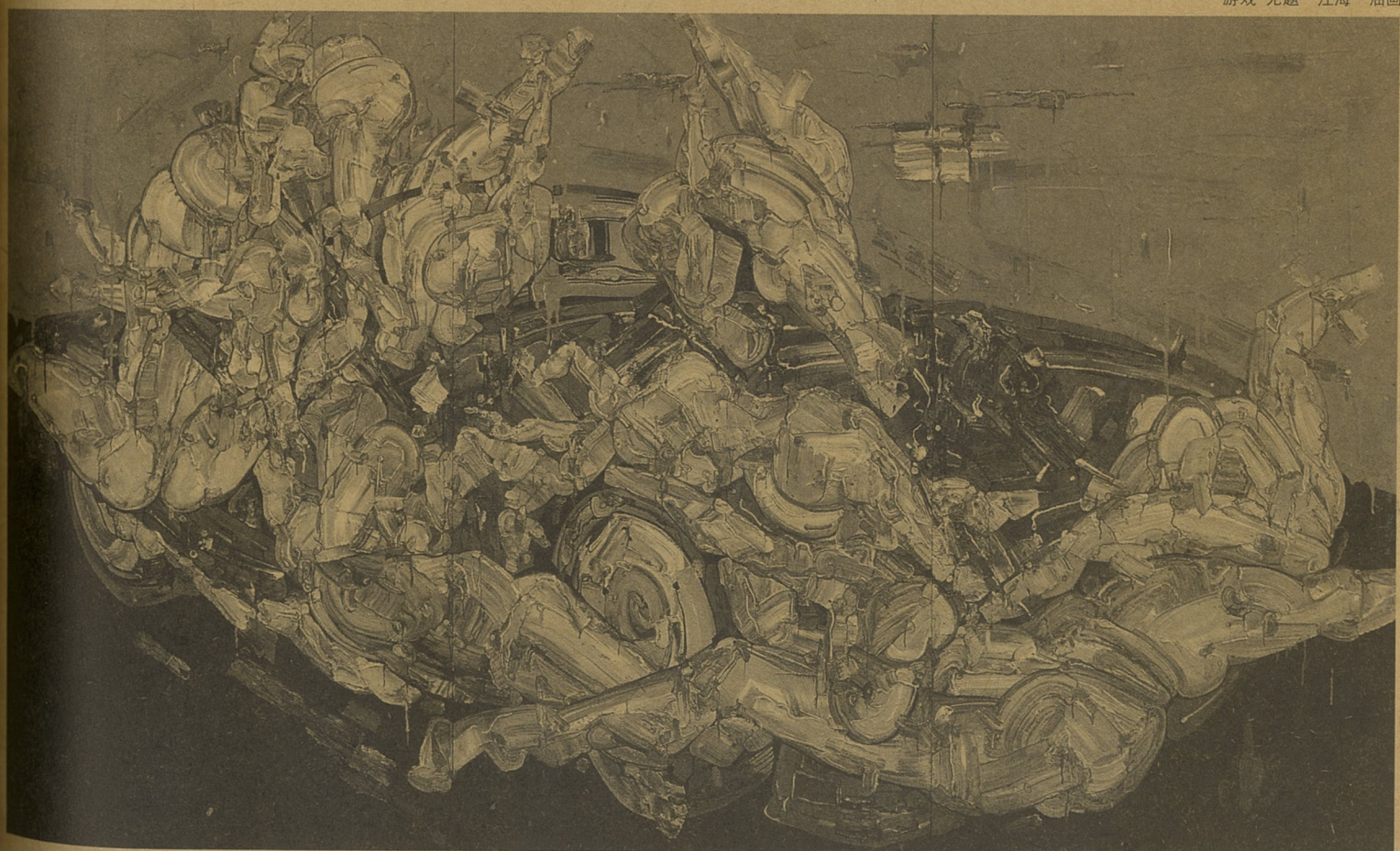




116楼310房 张小涛 油画



游戏 无题 江海 油画

On the Titles of Beijing's "FU Shi Hui" Exhibit

“浮世”的想象与“浮生”的梦幻

——关于“北京‘浮世绘’”展的题释及其它

◎冯博一

之所以将北京东京艺术工程首展的题目拟定为“北京‘浮世绘’”，是基于如下的想法和考虑：

所谓的北京“浮世绘”是我借助于日本“浮世绘”的名词和概念，意味着这次展览与日本有着直接的关联，并应合日本著名的东京画廊在经营策略和展示空间上向中国的位移。

广义地解释“浮世绘”，就是关于“浮世”的绘画。“浮世”一词来自佛家，原意是指人生只不过是地狱到西天之间的短暂一瞬，这瞬间的“浮生若寄”应该是用来修炼的境界。为了宣传佛经，日本江户以前的寺庙便请人刻木板画，画的不是经变故事就是生活在浮世的人念佛讲经修身养性的故事。江户时代，逐渐演变成日本民间的风俗画。所谓的浮世，也从苦心修炼之世一变



故地重游2号计划—杨贵妃 盛奇 行为装置

而成为及时行乐之世。那时的日本画家们以当时日常的现实生活为题材，提倡和宣喻人生有所作为才能有所享受的浮世精神，其画风既有日本本土风格，又有外来的现实主义特色，是日本美术史上重要的一支流派。

交互端口：眼光 宋东 影像装置



“北京”是中国的首都，作为中国政治、经济、文化及交流的中心都市，集合着目前中国都市文化的典型状态和未来趋向。尤其是已成为中国当代艺术展事活动的发生地和一大批来自各地的活跃艺术家的聚集地。从某种角度来说，现代化的过程，也就是都市化过程。中国是目前发展势头最强的国家之一，一方面每个人似乎都获得了比以往的相对自由，民间空间发展的可能性愈来愈扩大，另一方面原来的历史记忆与经验以及意识形态又无处不在，交织在一起的世俗图景，又决定了现实生存的不可超越的宿命。而作为社会都市化产物的大众文化的兴盛，是以都市普通百姓为主要受众的，这种非神圣而日常的，强调感性愉悦的文化形态与日本江户时代的“浮世绘”所提倡的“浮世”精神，有着某种内在的相关性。

有所不同的是大众文化与民间文化虽然都具有通俗易懂和受众量大的特点。但民间文化是古往今来就存在于民间传统中的自发的民众通俗文化，而大众文化则是现代工业化和都市化进程相伴随的运用大众传媒手段制作的具有商品消费特点的市民文化。正是在中国目前面临的社会转型、文化生态复杂而活跃的状态下，一方面为我们提供了可以预知未来的某些条件，另一方面我们又为伴随而来的复杂感到焦虑。许多艺术家在这种焦虑下没有回避他们感受到的现实生存的矛盾，而是将创作意识落实到现实的文化情境中，以现实生存的境域和往昔的记忆、经验为可利用的资源，通过多媒介的手段，揭示出人们在心理和情感层面上的欣慰、自足、错愕、困惑等等冲突；以体恤的关照方式表达出他们对存在状态的思索与诉求，试图达到一种对所谓中国现代化的反省、批判与警世的作用，并承担起作为一位中国当代艺术家的责任和义务。

因此，这既是我对北京“浮世绘”题目规定性的阐释，也是我策划这次展览的基本思路。当然，更是对这十位艺术家以往的创作立场、态度及作品意义的认同，和选择他们参加这一展览的基本理由。

在本次展览中他们不仅为观众提供了一幅北京“浮世”的画卷，即反映了中国现代化发展的真实处境，也突显出其中的生动性和荒诞性，以此来表达他们对当下社会现实的深刻关注与反思。

黄锐选定“新北京”的“购物八景”以取代“老北京”的“燕京八景”。并请四位女模特身着标志清朝贵族的正黄、白、红、蓝四旗的服饰，在购物的行为过程中，以“花钱买感觉”的方式，体验和反映出中国目前在购买动机和消费文化取向上的变化。当观者反复与这些模特相遇之后，不能不思考所指向的现实内容。夸张生动的行为表演性和虚拟性提示出这个时代精神崇拜的荒诞情境，戏谑的背后隐含着的是严肃的反思。



飞行器 马晗 声音装置

盛奇的“故地重游”2号计划，是他的“故地重游”1号计划的延续。只不过这次是将车顶上承载的中国传统骨架式建筑模型换成了中国唐代著名的“杨贵妃”艳丽的戏装形象。这与其说是盛奇对历史人物杨贵妃的视觉赞美，不如说是他挪用了杨贵妃的形象符号，以“故地重游”的乘车方式，对杨贵妃在民间所意味的生活方式和城市现代化建设所带来的弊端的谴责与批判。杨贵妃幽灵般地穿梭于北京的新城，也许并未返照出往昔的光彩，有的倒是生疏与茫然。因为，这已不是古老的街道、胡同、四合院，而是“新城”里的一些新的标识物。遗憾的是这些所谓的现代化建筑和生活方式，并未形成一个和传统紧密结合的、独特的、从而不可分离的城市特性，如同漂浮的航标，提示着漫漫而尚远归宿的路程。

马晗的《城市地图》是以俯拍的角度将北京街道行驶的车辆与人流，用千余张照片组合而成。但它却不是可以“按图索骥”地抵达某个地点，而是借用了地图的名义——所谓的“以具体地理为背景”的北京交通现状的景观，犹如一个欲望不断膨胀的城市坟场和人流如蚁的迷宫，一幅让人迷失而永远找不到家的地图。马晗的另一件作品《飞行器》给观众的第一缕气息是用冰制造的。他将160件白衬衫用米浆浆过，里面掺有荧光粉，并用鱼线、鱼钩将其悬挂、穿行于展览的空间，象征城市白领阶层的白衬衫，隐喻出主体的缺失和漂浮的无所归期，又体现着白日梦者欲飞而止的矛盾冲突。类似于舞台的效果，将当代人的灵魂出壳与躯壳的被操纵，通过飞行于城市地图上空的“飞行器”所遭遇的一个现实尴尬的境地展示出来。

张小涛的油画作品《天堂》和《116楼310房》是他近居北京后，对北京“新生活”的观察、认知与表现。他所理解的北京是充满着青春享乐主义和末世的颓废情绪，令他眩目，且充满着恐惧、躁动与不安。这种不确定的状态是他在北京具体而微的生存经验。“老鼠”的蛰居与饕餮后的“龙虾”是“我们荒诞生活片段的抽样放大，也是我们面对这个物质化的欲望社会从心理到生理的本能的疑虑和反应”（张小涛语）。江海的油画秉承德国表现主义的语言风格，在那些怪诞的近乎痉挛的形象里，暗示出物欲横流下扭曲的人性，似乎我们的视觉被不断膨胀的欲望遮蔽而只能看到物质和利益，突显出我们魔幻般都市生存的现实与虚妄。

宋冬通过装置12只眼球的注视来穿越真实与虚幻的二元对立。瞳孔中的小电视机播放着收集来的与当下人们日常生活息息相关的片段，如人们的眼光、电视新闻、广告、饕餮的场面等等。宋冬的机智在于，他颠覆了日常生活经验的过度纠缠，将所有的常识性逻辑直接呈现出来，逃离了理性成分对表达的制约。于是我们看到显示人物的自由穿梭与重叠，浮生、浮世的客观现实生活与精神幻象频繁地交织在一起，形成了某种

看似凌乱无序的生存景象。

隋建国的作品是一件不以雕塑技巧甚至是机智取得具有寓言化效果的庞大恐龙。其形象的塑造直接复制放大于中国制造的儿童玩具，蛙皮般的外表肌理覆盖上刺激的红油漆，并围困于铁笼之中，除了具有意识形态的特定历史记忆外，也包含了对现实生存无畏欲望冲动的处境。他把写实与夸张、神秘的不可知与波普、卡通化的造型等拼贴综合起来，也许正是这些表现手法的多元混合，导致了这件作品在观看过程中感受到被逼视的力量，以及反映出我们时代缺乏英雄主义和理想主义精神寄托的迷茫与羸弱。

张永和、荣荣和映里的作品虽然一个是以设计灯箱广告的形式，一个是以摄影的方式呈现出来，但其共通点均是根据展览的现场进行“就地创作”与“就地展示”。他们利用文革时期留存下来的“毛主席永远活在我们心中”的标语痕迹进行新的带有世俗化的阐释。这一意图的错位，改变了人们对“红色标语”所固有的崇敬与景仰的心态。标语文字的被利用，并借助于有背景指向的灯箱或照片，构成了一个具有更多隐含意义的历史与现实之间的联系，促使那些有着对这段历史经历与体验的受众的思绪，在标语文字和图像之间、在历史与现实中来回穿梭。只是，记忆如果不同时伴随着对往昔的反思，不和现实连接起来形成有力的对话关系，记忆便可能只是惘然而已。同样是文字与图象的穿插，王功新选择的是以投影的方式，将三组画面、三种话外音（男人、女人、小孩）分别用声音、文字、图像叙述一个在中国民间传诵的经典故事“从前有座山、山里有座庙、庙里有个和尚在讲故事……”混合、重叠与循环往复，不仅在观者的视觉结合中进行多重阅读，也承载着中国传统文化中关于不同空间层次的无穷奇妙思辨和对自然物理的视觉化表现。

这次北京东京艺术工程首展的作品，大多采用夸张的表现、戏谑化的手法以反映都市的人生虚浮，如同寄居世间的荒诞性的和狂欢化的情境，有意模拟时尚流行文化的表现方式，挪用以往的字符，特别是强行拼贴后现代与现代的两种不同的话语，这些都可以看出明显的后现代主义的反讽手法。作品要表现的主题的思想也集中于反思后现代主义式的消费时尚文化在这个时代的困境与荒谬。

因为后现代就是自我颠覆的文化，惟其如此，它才有存在的理由。