

“乱搞”也能成为艺术吗

Can “Messing About” Become Art?

◎王南溟 Wang Nanming

一、张永和建筑：“熊猫馆”后还不忘搭“竹棚”

抓死“竹子”往上跳

在2005年威尼斯双年展中国馆的策划人蔡国强喊着“打中国牌”的口号下，张永和积极配合，又拿出了他的成名作的材料——“竹子”来做作品，这次中国馆的计划是张永和用竹子修建一个长52米、宽29米的户外竹棚，还称要把户外庭院转化成传统中国园林和当代建筑的混合的流动空间，而竹子部分将由中国南方的传统竹匠制作。

张永和的这种作品显然很符合蔡国强“打中国牌”的主张，但无论是国家形象的对外宣传还是对内娱乐，类似于用“竹子”搭建一个什么桥、亭子与走廊之类的项目随处可见，根本就体现不出在威尼斯双年展首设中国国家馆的新意。但对张永和来说，他又可以头皮硬一硬了，因为他还可以继续在威尼斯中国馆搭出一个“竹棚”来，张永和为它取了一个名字叫《竹跳》。

张永和的《竹化城市》参加了2000年威尼斯建筑双年展后，他一直在用这个“竹子”主题做他的实验建筑。从一开始，与海外的中国当代艺术家如蔡国强热衷于中国地摊旅游文化符号和风情性的群众娱乐活动进入西方的后殖民秩序一样，张永和也在步他们的后尘。张永和解释了在2000年威尼斯建筑双年展上的《竹化城市》是：“为了我们未来的城市，可能自己的提案属于东方的东西，即想使用竹子作为城市的基本构想，竹子的固有特征像是城市的经络，比如电话线、水道、网络等，它可以自由地进入城市中的街道、公共和居住空间中去，然而竹子生长出来的影子又在生活中荡漾着水墨画一样的风景。当然竹子的功能不仅仅如此，它还有着净化空气，对付环境污染的作用。”这种解释对张永和来说可以一举两得，因为与蔡国强说“龙在腾飞”的现象一样，这种解释既可以拿“中国性”去迎合西方的旅游文化心态，又可以中国的“传统性”迎合本土的主流意识形态。

《竹化城市》早在2000年威尼斯建筑双年展上就与其他国家的建筑师在思想上有着天壤之别，什么样的城市问题是建



1. 纽约青年建筑事务所2004年设计的“竹棚”
2. 竹跳 建筑效果图 张永和

筑师应该予以关心的呢？同样，就在那个威尼斯建筑双年展，诸多国际上的建筑师针对本国的具体情况所提出的社会方案已使张永和的作品显得幼稚可笑，比如，中国邻近的日本建筑师板茂分析了日本是个多地震的国家，所以用最简易的工业再造纸建临时建筑，解决日本缺少资源和自然灾害频繁发生这一现实问题，这就使得当代建筑学上所提出的“少一点美学，多一点伦理”的观点有了具体的例子。反过来说，从中国的当下问题出发，去提出真正有意义的方案，决不是用“竹化”一词能蒙混过关的，因为城市能不能“竹化”根本就不是一个需要讨论的问题，也许只有对熊猫来说，竹林才是它唯一的好去处，或者说，张永和的“竹化”实验建筑，最有用的地方是动物园的熊猫馆。

“熊猫馆”后还不忘搭“竹棚”

针对我的这一批评，《东方早报》上发表了《竹子并非“中国牌”——专访参展建筑师张永和》(2005, 6, 13)，来让张永和为自己辩护。辩护的第一点是，张永和的这次威尼斯做竹子是出于偶然而不是宿愿，他还说将他的竹子与《竹化城市》联系起来是一种误解，理由是：“今年参展的前期过程存在着很多不确定因素，直到必须决定什么材料发往威尼斯的前两个小时，基地的具体情况还不明确，那时候也根本没有深入到作品的设计。所以我们只能和策划人蔡国强商量，看有什么可用的材料。刚好蔡国强的老家泉州有竹子，8-11米长，所以就决定用它了，大约装了600-700根发往意大利。所以是在没有什么选择的情况下选了竹子，而具体为什么这么做，更是在可用量限定不变的情况下考虑的，这跟我们的设计过程整个反了。如果时间和各方面都允许，又完全从个人兴趣出发，我应该不会选竹子，而是选塑料。”

这段话是张永和想说明自己的“竹棚”不是延续《竹化城市》，张永和把自己说得很可怜，好像这次威尼斯中国馆的“竹棚”是张永和被蔡国强强迫后，没有办法而生出来的孩子。

张永和有说：“中国人对竹子少有研究，对我来说也是挑战。尽管以我自己的趣味，对很复杂的形式和形态从来不特别‘感冒’，但如果条件限定我做不了形式上更舒服的东西，我会尽量发掘其他有意义的方面，像这次就是对竹子加工工艺的研究吸引了我。至于2000年的《竹化城市》是对城市理想形态的带有虚拟性的一种设想，以活的竹子群体延伸为主体，而《竹跳》是一个临时的有一定具体功能的构体，由于竹子弯曲、拼接、交织而成；两个作品在表达意图和构造手法上都完全不同。”

这段话是张永和对《竹化城市》与“竹棚”之间不同的补充说明，张永和可以说《竹化城市》的种植竹子与威尼斯中国馆的搭“竹棚”是不同的，但不能说它们不是同类的，尽管张永和一再说“竹棚”是关于竹子的“构体”，但实际上它只是张永和在《竹化城市》中认为竹子有一种网状特征的延续，并与竹子组成一个“竹化”环境，打个比方说，如果张永和的《竹化城市》是“熊猫馆”设计，而威尼斯中国馆的作品只是在“熊猫馆”外还不忘搭一个“竹棚”而已，而不是像他自己所说的是关于建筑的“构体”，张永和认为用了“构体”一词就可以证明他不是打“中国牌”，而是在做学术了，但是我们看到的整个中国馆的“竹棚”在“构体”（如果就用张永和这个词）过程却正好证明张永和不但根本没有好好地思考过竹子的“构体”，而且还是“临时上轿穿耳朵”，因为不做“竹棚”就

想不出什么东西可做了（这不是简单地说要我做塑料建筑，塑料建筑就做成了），这个过程是张永和自己跟我们叙述出来的，它多少像是张永和的不自打招：“可是我们以前从未做过竹子构体，于是请泉州的竹子加工厂寄来各式各样竹结构和竹器照片，其中一个弯竹子工艺引起了我们的兴趣。弯竹子在竹器制作中很多见，建筑中却使用得很少。之后我们考虑更多的弯和扎接的方法，并请竹工试着做一个8米高的弯拱，这个想法成为这一作品的最原始单元——所以又是现有的工艺决定了构体的造型。作品的实施从5月初开始，来自泉州的5名工人、1名工头和我们事务所的一个建筑师带着模型一起去了现场，同时带去的还有4种不同的绑扎材料：竹篾、塑料篾、铁丝和麻绳。他们也是一边做一边调整，后来又有个想法，要把运去的所有材料都用上，所以作品会跟原来的设想有些差别，加入了让竹工自我发挥的成分。”

现在，我们已经看到威尼斯双年展中国馆的张永和“竹棚”就是由运到了威尼斯的15吨福建竹子和聘请了多年制作竹器的工匠远赴威尼斯为张永和完成的，完工后，这些工匠还做竹椅等物件供观众休憩，整个过程就是这么简单，而且丝毫不能证明张永和在用竹子做“构体”。

在完成威尼斯中国馆的“竹棚”之前，张永和做了一个效果图，现在我们看到中国馆的“竹棚”与他的效果图总体一致，但在张永和这个“竹棚”效果图与威尼斯中国馆的“竹棚”搭成之前，2004年纽约的PS1空间也有一个“竹棚”，是毕业于哈佛大学现在纽约的青年建筑事务所(Narchitects)成员做的，这个建筑事务所一直在与德国著名的结构事务所合作研究建筑的结构问题。如果一定要说张永和的“竹棚”与纽约PS1空间的“竹棚”有什么不一样的话，那纽约PS1空间的“竹棚”是在做“构体”而张永和不是。张永和尽管事先去过威尼斯临时中国馆的地方，而且说他对周围有一定的了解，但是张永和在现场中的“竹棚”比例明显不当，而且不少竹子都往上翘，以至于更像个不大不小又散了架的鸟笼子。

面对纽约PS1空间与威尼斯中国馆这两个一先一后的“竹棚”，用现代艺术的评论标准来否定张永和的“竹棚”是轻而易举的，因为现代艺术提倡的是原创性，在同一个建筑领域，在一个国际资讯这么发达及纽约PS1空间的这个“竹棚”还在著名的《A+U》建筑杂志上发表过的情况下，张永和的这个“竹棚”难免有跟随他人作品的嫌疑，但好在这是当代艺术的挪用时期，将相同或者相似的东西赋予其不同的语境即为不同的作品。就此，我们可以深入到张永和“竹棚”的语境来讨论问题了。

我们可以假设张永和的“竹棚”虽与纽约PS1空间的“竹棚”相同，但这个“竹棚”有着张永和的语境，并足以能和纽约PS1空间的“竹棚”区分开来。那么张永和的这个语境是什么呢？对于“竹棚”，张永和也有一段自己的阐释：“竹跳”的名字是为了呼应中国馆主题“处女花园：浮现”(Virgin Garden: Emersion)，“Emersion”有出现、起始的意思，表现一种动，所以我的作品的英文名是“Bamboo Shoots”，直译为“竹笋”，代表着新事物，“shoot”又有“射击”的意思，也是一种动态；中文的“跳”字同样是活力、跃动的意思。

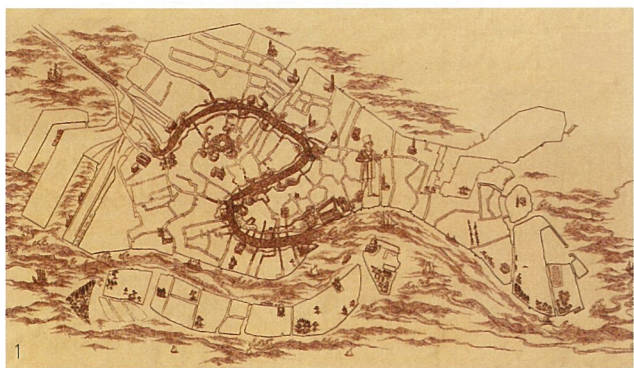
《竹跳》是张永和对这个“竹棚”的命名，在这个命名的背后，张永和并没有什么对应于竹子的“构体”，或者诸如挡雨和遮太阳之类的功能，而是用“竹棚”作为它的象征性代码，

来说一堆“假、大、空”的“竹笋”话，我经常批评艺术的过度阐释，“竹化城市”的阐释已经是过度了，而“竹棚”的阐释与张永和说的竹子“构体”毫无关系，同时也证明“竹棚”就是一个空壳。以至于，我们已经无法说张永和的“竹棚”不是在其“竹化城市”之内的“中国牌”，正像“竹化城市”这个概念只是种植竹子（简单的中国性符号）那样，张永和的“竹跳”也只是在威尼斯中国馆搭中国性的“竹棚”并被蔡国强的“中国牌”用了一把。

二、王其亨风水：用西洋镜武装起来的阴间话不是“龙头”而是“熊猫头”：

威尼斯双年展中国馆

王其亨做梦也没有想到这次会被蔡国强抱到威尼斯双年展，在中国馆做起了艺术家，就像蔡国强用风水做作品那样，这次由号称风水大师的王其亨代劳。很快，王其亨拿出了他的《威尼斯双年展的风水》报告，在报告中，王其亨一开始就摆出了中国人认为世界是由“金、木、水、火、土”组成的说法进入风水大师的角色中，但是这个解释世界的方法是中国老祖宗还无法用科学来解释宇宙时的一种原始比附思维，



而早已被当代科学所取代。王其亨还重复风水理论讲“天人合一”的套话，但“天人合一”实际上只是靠天吃天，靠地吃地，吃到生态全部被破坏掉了还在不停地吃。

其实，靠风水理论来解释一件事情向来就是巫术化的，王其亨这次《威尼斯双年展的风水》报告也不能幸免于此，他看了风水而说的话，不看风水的人都能说得出来，所以《威尼斯双年展的风水》报告更像是没话找话说，比如王其亨说威尼斯国家馆“阴阳不平衡”：“一是墙太厚，澳大利亚、比利时、匈牙利、法国馆、德国馆、意大利馆都是用厚墙封闭，只留下一个出口，结果对人有排斥性，显得非常冷漠，和缺少与环境的对话。”

其实，谁都知道厚墙和只有一道门会在某种程度上（但不是绝对的）有冷漠感，将墙造到薄成一张纸，或者将墙全部拆掉，当然就彻底开放了，这还用看了风水以后来说吗，但即使将墙做得很开放，这又与国家馆有什么利害关系呢，因为厚墙就影响了国家馆的前途吗？而且王其亨所有的风水点评都是个人化的感受，比如王其亨说：“许多国家馆的墙角像一把利刃对着前来参观的观众，给人心理感受极坏”，“许多场馆之间的通路特别狭窄，周围又是封闭的厚墙，造成空间之间形成所谓的‘逼’，参观者在通过的时候就会感受到压抑和疏远”。个人化的感受每个人都会有，王其亨个人的心理感受也不可以代替其他人的感受，所以不能说凡是像利刃的墙都会给人极坏的

感受的，对一个住在隔音条件不好的建筑中的人来说，厚墙也许会让他体会到安全感，而对一个情绪处于低迷的人来说，如果看到像利刃那样的建筑物，也许会让他振奋起来，每个人的心理情境都是相对的，所以这些建筑物的对立面也是相对的。

叙述中国馆的风水是王其亨的光荣任务，好像一开始中国馆就找了一个好地方，否则的话，我不知道王其亨应该怎么说，总不见得让王其亨成为乌鸦嘴，“临时设在威尼斯东边区域的中国馆场地，而威尼斯的东方，方位属木，是举行文化活动的地理位置。整个基础处在威尼斯向东的气口上，既藏风又聚水，向外大海壮阔开放，向内水系即气脉与建筑群曲情环抱，首尾衔接，整个格局就像一条龙。”关于未来中国馆的设址，王其亨的风水理论得出的结论是“应该往东移，坐落在滨海的入口上”，因为这样一来“中国馆就可以位于最东面，东面是龙头的位置，可以为威尼斯双年展带来新的生气”，王其亨还有一个风水依据是“东方属木”，威尼斯中国馆的风水会“使开放的价值得到体现，开放是东方的意义，代表着宽容和平，是木的核心。”但是王其亨这一说，除非是大脑缺氧的人反应不过来外，其他人都应该知道这个道理，中国能否为威尼斯双年展带来新的生气不是风水来决定的，也不是占了一个最东边的位置，中国馆就能成为威尼斯双年展文化交流的龙头。成得了成不了“龙头”并不是它的位置的问题，其首先涉及的是一系列与艺术有关的条件，比如有没有好的艺术策略，好批评理论和好的艺术家，以及好的运作系统，像现在这样的水准，即使威尼斯所有的国家馆都让中国馆做“龙头”，中国馆也最多只能做做“熊猫头”。

三、飞不起来的“农民飞碟”：谁的过错？

威尼斯双年展中国馆最大的败笔应该是两位中国艺术家拿着农民杜文达的自制飞碟作为他们的作品到威尼斯去试飞，结果在2005年6月9日下午中国馆开幕式上，由杜文达坐上去驾驶这个飞碟，但飞碟启动后，却颤抖了老半天而就是不见它离开地面，让几百名观众看到了这个扫兴的一幕。由此我又想到了王其亨《威尼斯双年展的风水》报告中的“藏风聚水”一说，本届威尼斯双年展中国馆参展的“风水大师”虽然为临时场地的中国馆风水说了这么些好听的话，但也没有见到当“农民飞碟”飞不起来的时候，突然从海边来一阵什么“奇风”将这个“农民飞碟”吹起来。

在威尼斯双年展开幕的前一个星期，文化部和中国馆委员会在北京的新闻发布会上介绍了这个“农民飞碟”，飞碟直径6米，高达3米，巨型的飞行器成为一个抢眼的大型装置，计划在展览期间，这个土法制造的飞碟将在全世界人面前飞行，策划人说这件作品的价值在于“通过农民造飞碟参加国际艺术大展来重新定义艺术对于生活的真正意义”，“只要这个飞碟飞到3米高就是成功”。听到这种雄心勃勃的新闻发布，我还以为这个“农民飞碟”是一个什么秘密制造出来的新式“武器”，可以在威尼斯大放异彩，而怎么也不会想到结果就是这么一个东西。《东方早报》记者在威尼斯现场采访的时候就问艺术家：“这飞碟以前飞起来过吗？”艺术家回答没有见过，但其他所有人都说飞起来过。我问他们的工人，都用手比画，两个人比画起来就差好几米。这就是说，针对艺术家，也针对策划人，对这样一个“农民飞碟”，一无亲眼所见其能飞与否，二无经过专家的质量检验证明它的飞行设备合格而且安全系数很高，三无对飞行人员进行训练和考核，就兴师动众地将这个



“农民飞碟”拿到了威尼斯作为中国馆的重要作品，让中国馆在威尼斯飞起来。由此，这也应该是中国馆负责人的一种不负责任的表现吧？“农民飞碟”就是“艺术对生活的真正意义”？花了这么多财力的中国馆，却对其作品的要求这么低，自然让公众发出疑问，他们真正要重视的是什么？

与现场扫兴的观众不同，我还是庆幸这个“农民飞碟”没有飞起来，放在中国馆的场地上作为反面的东西给观众嘲笑嘲笑算了，因为，观众嘲笑总比发生意外事故要好。我们假设一下，这样一个“农民飞碟”，如果杜文达坐在上面起飞后就坠落下来了，使杜文达摔伤，或者飞碟坠落下来时正好压伤了下面的观众，那么这个国际玩笑就开大了，或者杜文达的飞碟虽然是飞上去了，但突然又因无法控制其设备而导致方向不明，结果将飞碟撞上了……蔡国强说艺术可以“乱搞”，但这也未免太“乱搞”了。

“无聊艺术”及其过错

现在，这个“农民飞碟”作品对于艺术家来说肯定是没有做成功，因为艺术家用“农民飞碟”的目的无非是因为他们想在威尼斯中国馆做一个与“飞”有关的作品，当他们看到了一则新闻说农民杜文达自行设计和手工制造了飞碟这个新闻后，就决定用农民飞碟来做他们的“飞”。这就是说，以当初艺术家的设定来看，如果要让杜文达的飞碟转换成艺术家的作品，那么，艺术家就不应该做“飞”，而应该做“飞不动”，“飞不动”正好配上了这次中国馆的试飞结果，但不管是“飞得动”还是“飞不动”都很符合蔡国强的“乱搞”标准。

策划人对“农民飞碟”的阐释角度要比艺术家广一些，重点不是定在艺术家个人的“飞”，而是要说明一个“农民飞碟”是如何通过艺术家之手变成了艺术品的，这样一种艺术理论虽

然已经陈旧了但还是容易迷惑人，也是策划人着力渲染的。当然在用“农民飞碟”转换成艺术这个问题上，艺术家和策划人的方法来源是一致的。我们先不争论这个“农民飞碟”到底是谁的作品，是农民杜文达的呢？还是艺术家的呢？而是我们如何再来讨论这样一个艺术命题，即将一个物件用艺术家的身份简单地说是艺术，到了当代到底还有没有价值。

我们已经知道，蔡国强用策划人的身份让张永和继续做竹子，让王其亨看风水，都在证明他要在威尼斯中国馆树立起一个可以“乱搞”的策划人形象，还有就是拿“农民飞碟”到威尼斯。当然这种方法不是到了蔡国强才有的，蔡国强只是在末流的时候学得更末流。最初艺术的“乱搞”离不开这种前卫艺术史情境，一切皆为艺术，什么都可以。可以说，这种“乱搞”的策略是为了让艺术得到彻底的解放。消解艺术家，消解艺术作品始终就是这种艺术宣言的体现，而当艺术在这种消除边界的过程又无法重建新的价值系统的时候，那么这种全面开放的艺术也就是什么都不是的艺术。正是这一点导致了哈贝马斯对前卫艺术的批判，像哈贝马斯所批判的那样，一旦到了艺术的自律性容器被打碎以后，那么艺术的意义也就丧失了而成为一场胡闹，所以说前卫艺术只是“否定文化的伪纲领”。尽管关于哈贝马斯的这个判断在我的《哈贝马斯的雾中看花：前卫艺术、后前卫艺术与前前卫艺术》中作了纠正，但哈贝马斯对“乱搞”的艺术所导致的现状的批判还是对的。

当公共领域作为衡量艺术有无价值的维度之一的时候，艺术又要来一次转换，“无聊艺术”所以在伤害公共领域的正义和公平，是因为社会给这些艺术以非营利资助，原本是让艺术家有了这种资助而可以产生更有意义的艺术，但结果是“无聊艺术”泛滥。现在，我们时不时地会置身于“无聊艺术”展览中。比如，那些拍得很糟糕的故事片可以拿到双年展作为实验影片，“互动”装置的艺术搞得还远不如电子游戏机房那么好玩，行为艺术变得小品到让人看了还以为是在杂耍，动足了策划脑筋的展览更像是为了哄骗小孩子。而且关键的是，这些艺术原本应该在娱乐文化领域，接受市场的检验来自生自灭，而当它们进入了“无聊艺术”的运作体制，就不但得不到市场的制约，还会有非营利的资助让艺术家去“乱搞”，尝到这种甜头的蔡国强就将“乱搞”当作荣誉而挂在了嘴上，以至于当代艺术这个领域既投机又弱智。如今，这种既投机又弱智的艺术又在威尼斯双年展中国馆中——“竹棚”，新媒体“风水”，然后又又是飞不起来的“农民飞碟”——出现。