中国艺术家刘韡最近的展览中并没有出现人类身体的形象；这个空缺留给了作为观者的你

By Edward Sanderson

在刘韡于北京尤伦斯当代艺术中心（UCCA）进行的“颜色”展览之中，巨大的作品群带来了一种意图的重量（或，我应当说，意图的密度），这种重量体现在作品的形式与材质的互动关系之中，也体现在 UCCA 前厅与主展厅的独特空间安排之中。在进入展览空间的时候，你（作为一名观者）早已被艺术家所期待——观者在作品群中行走时，众多作品以它们独特的形式及展示方式反映了观者的存在。这些不同的空间及景观是为了这种期待而设计的——以至于，在走到一件作品面前的时候，你似乎走到了上一个观众留下的、应当被填补的真空中。

刘韡的整体艺术生涯之中充斥着对人类身体的关注。在上个世纪 90 年代末，刘韡因为参与中国“后感性”小组的活动而为人所知，并参加了著名的展览“后感性：异形与妄想”（由吴美纯及艺术家邱志杰策展，于 1999 年 1 月份在北京进行）。那次展览有着饱受争议的焦点——身体（甚至不仅是人类的身体），这也在某种程度上导致了中国政府在 2001 年颁布条例禁止艺术中出现“猥亵”内容——中国当代艺术史上一次重大的政府管控措施。

相比于“后感性”展览上其他作品来说，刘韡的作品——《难以抑制》（1999），一个多通道影像装置，展示了如蚂蚁一般乱窜的裸身人体——以一种克制的方式回应了展览主题。自那次展览起，多年来刘韡的实践有了长足的发展，而《难以抑制》与他目前的创作在形式上已经相距甚远。但我们能够观察到，在刘韡长期的艺术实践中，他仍然在围绕着身体进行创作。与早期影像作品不同的是，刘韡目前的创作不再直接展示处于焦虑心理之中的身体，而是为身体留出存在主义式的空间。

当然，这种解读流于平庸——所有展览和装置作品都是或多或少地为了身体而建立的。但刘韡在尤伦斯的展览布局达到了这样的一种结构高度，以至于这种空间组织方式被转变成了某种艺术作品的叙事经验；此展览在作品所在的各空间之间建立了某种渐进式的空间探索。作品与作品之间的关系以及作品与观者之间的关系，对于艺术家来说，成为了高度系统化的工程。刘韡说：“展览的其中一个重要层面是，展览与个体以及群体的关系有关。作品相互独立，但也以各自的方式相互联系…每件作品都从一个独特的方面与其他作品相联系。”这是一种与现实相联系的关系，而刘韡称呼这种创作方式为“工程”——这是理解他的艺术实践的一种方式。

“中文里的“工程”常被翻译为“project”，但关于工程的考虑必需也将规划、程序、安排包括进来，或的确是某种结构性的工程；这次展览是一次工程，有着工程性的目标，而每一个作品都是这个工程结构中的一部分。”

在这里，工程性的目标就是“颜色”展览的独特形式，这个目标是绝对的、接近完美——对于艺术家来说，这些作品似乎都悬挂在一条线索上——在这个紧张的、渐进式的作品关系之中，产生出了某种独特的叙事。

“这个工程式展览在自身发展的过程中生发出了一个很强的叙事。展览就像是许多不

同尝试的集合：这个展览空间中有着一系列根据某种特定主题发展出来的众多变型。展览不应该包括更多或更少的作品；展览本身是非常精确的——它必需是这个样子的。”

然而，“颜色”展览的叙事开始于艺术家让人悚然的命题。安放于 UCCA 前厅的是《爱它，咬它 No. 3》（2014），使用狗咬胶（即主要为牛皮）创作的、摇摇欲坠的大型建筑结构。这些结构代表了传统建筑形式，而艺术家称这些装置为展览的“索引”：狗咬胶结构为整体展览提供了颠覆性的、反讽的、不确定的语境。

“在宠物商店里，你能看到一些狗咬胶被做成小房子的样子。人的意向被转嫁在这些狗咬胶之上，这几乎是一个错误，这个关系是不情愿的、无效的。这种关系可以类比于我、艺术作品以及观众经验的关系；就好像是，作品的呈现过程中缺失了些什么…事实上，我并不在意这些狗咬胶装置的具体形状；我关注的是某一种感觉，或是这些作品的某种肌理。狗更在意的是狗咬胶的气味及材质，而不是它的形状。”

然而，对于观众来说，不去在意这些装置的具体可见结构是困难的。这些建筑模型的外观给人留下强烈的印象，建筑形体似乎是来源于现实中某些代表着世界权力结构的重要政府或宗教建筑。但刘韡并不鼓励深入考虑这些结构的形式以及象征意义，而倾向于讨论材质的实际使用意义——狗咬胶，或即牛皮。《爱它，咬它 No. 3》的结构因此保持了两个不同意义的平衡；想要感知这一点，观者则必需就自己对于刘韡整体作品的理解做出反思。

因此，这个索引指出了艺术家意向与观众理解之间的鸿沟，但同时也指出了艺术家联系艺术作品与现实的努力，指出了作品与现实之间通过特殊创作质料创造的关系。

刘韡的长期创作包括数个庞大的作品系列，而他的许多展览实践则是建立在这些作品系列之上的。在“颜色”中，除了使用了狗咬胶的作品之外，UCCA 主展厅的一块区域内安放了许多高大的钢铁结构，上包有厚重的帆布；其中也有以大量书籍为材料创造的、有着简单几何形状的雕塑——在展览空间的后方，书雕塑发展出了更复杂的形状及陈列形式，并成为了一个独立的、庞大的装置。另外，这个空间里也有由金属柱构成的结构空间；穿插在这个独特空间之中的，是许多表现了抽象城市景观的绘画作品。刘韡另一个在过去数年中常见的木质结构系列作品并没有出现在这次展览之中；木质结构系列作品似乎是发展于《徘徊者》（2007-10）系列作品的——这一系列装置使用老旧门框以及窗框构建了大型的封闭空间。此后，刘韡对老旧门窗框架进一步切割，并以几何的、结晶式的形状组合了这些材料，创造了《仅仅是个错误》（2009-12）系列作品。而此次展出的帆布装置也可被视作是遵循此创作轨迹完成的最新发展，好似木质结构被给予了帆布的表皮，柔化了它们的轮廓，通过折叠、捆绑帆布等手段创造了新的形式。

这些帆布作品构成的丛林式环境位于 UCCA 主展厅的入口处，而这整个装置被命名为《迷中迷》（2014）。刘韡是这样描述这件作品的：“这件作品与平等有关；其中的任何一个部分都不能盖过其他的部分。在这个装置之中，所有的组成部分都必须是平等的，任何一个部分都不能过分突出。对于我来说，平等和平均是“自然的”。

在这个装置中的两个“林中空地”分别为钢铁结构和书雕塑群组留出了空间。钢铁结构内安放了一把小型折叠圆桌，而因为这是整个艺术构建环境中唯一一件没有被改造过的物件，这把圆桌的大规模生产特性以及实际功用在整体展览空间中非常突出。对应着这些高大

帆布结构的，是投射于装置空间临近墙上的、由微弱的灯光所包裹的巨大纯黑色影像。投影机被放置于装置中心的高处；这个纯黑色影像穿过了临近的钢铁结构并因此在影像之上留下了钢铁结构的影子——这些影子可以被解读为黑色方块影像的支撑，尽管这些影子与那被投射出的巨大“影子”存在于不同的现实之中。

桌子以及投影在帆布丛林中的介入性位置可以被视作是展览中的扰乱性因素。这些因素在装置中起着重要的调节性作用，扰乱了刘韡关于平等的坚持，甚至阻碍了观者解读作品的过程。

此次展览中尤其显著的是对于不同作品材质的界限关系的关注（这也只能存在于这种规模的装置群中），以及“领域”的划分。在走出帆布作品之后，空间豁然开朗，观者将见到两组巨大的装置，而这两组装置由高度齐腰的深色金属护栏所围起——两组装置因此看起来像是被水所环绕的岛屿一般。其中一组装置为《迷局》（2014），一系列镜面结构；另一组装置则是《看！书》（2014），一组以切割过的书本为主要材料的结构。众作品的题目互相呼应，尤其是《迷中迷》及《迷局》：“这两个装置的题目指出了这两件作品的联系：其中一件被另一件吸收，或存在于另一件之中——两件作品之间有着某种递进关系。”

在这些“岛屿”后方的，是四个高达展厅房顶的墙面，在墙面之上的是一系列层叠、切割铁皮作品，《受难》（2014）。刘韡对于艺术及现实关系的坚持似乎在这个作品之中到达了某种困境。四面高墙支撑了《受难》平面的、以铁皮为主要创作材料的作品：层叠或单片的银色铁皮，四周由细黑色铁框围住。银色铁皮被切割，折叠，整体创造了一个来自于虚空中部的开放性形态。这些作品形式上是直立的，而作品题目《受难》也暗示，铁皮作品可被视作与人类身体相联系，尽管作品中并没有直接地展示人体形象。作品题目对于基督教宗教象征的引用使得这个作品的内涵变得复杂。艺术家认为这件作品填补了其创作与现实及社会关系之中宗教性空间的需要。

“尽管受难的形象是来自于西方的，我认为这对于我所在的社会来说也是必要的——这形象不一定只属于某种特定的宗教，尽管它的确是宗教性的。作品题目指向了人类身体，以及我自己的态度。这件作品的形式也包含着撕扯的运动，以一种貌似粗暴的方式撕裂开来，形成某种类似于十字架的形状。”

刘韡在未来仍将以这种方式将艺术作品与世界联系起来。他也把“削减”视作一种有效的创作方法。

“对我来说，削减是唯一可能的创作方法——或者说是我的主要创作方法。在创作时，我不做“加法”，不在形式上进行添加，而是要进行削减，而形式本身也是由环境或语境所决定的。”

然而，这种“削减”带来的其中一个效果是：作品的意义似乎完全回到了形式之中，回避了与包括社会问题在内的许多问题的直接联系。凑巧的是，在刘韡于UCCA进行展览之时，艺术家组合孙原、彭禹及策展人崔灿灿共同策划的展览“不在图像中”也在798区域内同时进行，而这一个展览将社会介入行为视作其核心意义。刘韡的展览因此也可以被视作是对于后者非常清晰的社会实践行为的回应。刘韡的创作满足于在形式以及材料层面上与社会现实发生联系；他认为直接对于社会状况进行反应是不合适的：

“我对于艺术能够在什么层面上与生活以及社会发生关系非常感兴趣——这与包括游行示威在内的政治行动无关，而是关于如何能够真正地将艺术与现实结合在一起。也就是说，如何能够以一种有意义的方式展示这些作品——就这么简单。”

这种宣言扭转了人们对于“白立方”式艺术展示空间的批评：长久以来，人们批评这种空间与现实世界脱离了联系。刘韡似乎想要强调艺术展示空间就像其他任何空间一样“真实”，因为社会以及政治关系以同样激烈的方式在这种空间中运作。观察者可能会怀疑刘韡将展览空间视作变革空间的信念，然而我们最起码可以确认，刘韡的装置留给观者的中心位置——刘韡在建构的叙事中将观者视作是积极的存在——质问了“白立方”式艺术空间的纯粹性。

First published on Art Review Asia, Summer 2015