

## 为什么要 forget art

时间：2010年10月25日

地点：大声展上海站艺术讲座

原载《美术文献》2010年第五期 总67期

付晓东（以下简称付）：**forget art**是北京今年特别活跃的一个艺术团体，它的发起人是马永峰，这次我们请到了马永峰来介绍一下**forget art**的一个整体情况。**forget art**是从什么时候开始的？

马永峰（以下简称马）：以前我们也做过一些项目，直到今年才正式叫**forget art**，因为当时我们还没完全想清楚我们想干什么，当时只是想做一些好玩的项目，但没想过具体要做什么。通过去年和朋友的一些聊天，可以说是有了一个非常清晰的认识后，我们才叫**forget art**。**forget art**我觉得没必要翻译过来，翻译过来就完全失去了它原来的味道，如果直接翻译成忘记艺术，太平淡了，后面没了其他的意思。因为我们当时设计这个标志的时候，**forget**后面的**get**是灰色，**art**也是灰色，它有双重含义，你可能会忘记艺术，也有可能得到艺术。这是一个日常生活最基本的状态，也有可能你忘记艺术的时候得到了艺术；也有可能你得到艺术的时候失去了艺术。我们还主要针对当代艺术的一些现状，比如说很多生活在中国的艺术家的，他们非常聪明，做的作品也非常的好，但是可能他们不懂得如何节制，有节制地做一些艺术，或者说不懂得如何做拒绝。很多人在中国当代艺术发展的早期阶段有一些名声，但很快他们就把这些名声作为一个资源和材料在用，然后后面的作品就没法看了。我们考虑到的是如何在艺术中自我限制，而不是自我放任。我们还是倡导一种拒绝感。在后资本主义消费文化和后极权主义意识形态的双重影响下，很多的诱惑是无法拒绝的。艺术家如何学会拒绝，如何用最简单的事物来思考，最简单的材料来呈现思考的形式。当初我们是从这个角度来出发的。

付：**forget art**这个词，你的解释和翻译特别有意思。刚才你说拒绝，除了拒绝艺术名利场的规则外，还拒绝哪些东西呢？

马：拒绝对材料的过分使用。比如说一些艺术家，当然，我不否认他非常聪明，在中国当代艺术家里有很多才子型艺术家，他们思维非常活跃，很快可以想到怎么样转换材料，将思想放入里面。但最重要的一点，他对空间的认知有些缺乏，不懂得如何对空间有拒绝感，用空的状态去体现更大的一面。他们想说的东西太多了，如何能把自己想说的东西降低到最低，这是一个很重要的问题。现在观众的素质也非常高，也很聪明，应该给他们留有一定的空间，而不是自顾自地说一些很暧昧的话或者是说很多东西，把这种视觉资源或者一种观念资源倾泻给观众，而是让他能吸收你的东西。应该是一个有限制的释放以后，让观众感觉到绵延不绝的东西。

付：现在艺术发展不断的创新、不断的突破，原有的形式一次一次变革，到后期阶段这种变革发生的越来越快，各种流派、主义和新的创作样式越来越多，经常有人说，当代艺术200年的探索把所有语言、形式基本上都穷尽了。**forget art**就是**forget**艺术史，就是**forget**越来越晦涩复杂的现代主义的这种表达方式，而重新回到一种空白，一种说**forget**其实是什么都不规避的一个状态。

马：对，大家也比较了解，在当代艺术圈从事理论的人都读过《当代艺术的终结》。西方的艺术史是从 18 世纪后期，从 19 世纪才真正开始的，真正的艺术史其实是非常短暂的。而且我觉得艺术史是随时可以改写的，可能你今天看这个艺术家不重要，明天就很重要了。还有另外一点是，我觉得从现代艺术的狂飙到后现代主义的混杂，一直到 90 年代双年展的视觉盛宴，整个把艺术推上了一个高潮。大家对这种视觉反应已经非常麻木了，这时候我觉得需要一些最简单的东西，最本质的东西。因为有些东西像西方的逻辑思维，是一个线性的发展，要把它推向一个极致很容易。但西方现在的线性思维发展无法再继续发展下去了，它不像中国或印度的东方思维，它的发展是圆形的或者网状结构的。线性发展下去就会遇到“天花板效应”，无法再突破。中国也面临着这样一个点，现在很多艺术家都在思考这个问题。

付：你就是说 forget art 是对视觉艺术的一种拒绝，但是 forget art 并不排除作品的观念性。实际上强调一种比较少的形式和比较少的语言。

马：事实上我们是对视觉形式做一系列检讨的过程，刚才说的就是中国艺术家说得太多了，不懂得拒绝。有些东西必须要有一种姿态，这种姿态非常重要。当态度变成一种形式的时候就有一种原则性，这个原则性很重要。现在的视觉资源过于庞杂，人在一个信息的汪洋大海中，这时候一些最简单的形式会引起别人的注意。这个形式可能会吸收一些西方的形式语言，里面却是东方的内核。我们想做一些这样的东西。

付：东方哲学很庞杂，像阴阳五行、道家、佛家、儒家，还有禅宗等等，实际上是非常大的思想资源，forget art 是从哪个角度考虑呢？

马：在中国出生或多或少带着这种背景的影响，我们不是学者，不会大谈儒家理学。我们可能是认为这个对我有用，对我最有用的部分就会不自觉地带上去。很多人也在大谈儒家思想，我觉得最重要的是形式，这种形式非常重要。国内的艺术师我觉得他们的观念非常好，但是态度变成形式的时候就好像欠缺一些。我觉得这不是完全的东方和西方的划分，现在的文化都是东西方交融的。我的观念里真正的艺术品不一定是能收藏的，也许很快就会消失掉的。是和时间是有关系的，它只存在于那段时间里面。我也和一些人策划人聊过，他们也有人说你的东西太简单。我这个观念并不是完全最新的，但呈现的形式感对一个艺术家是非常重要的，因为这是艺术家的语言，就像作家用笔写作一样，艺术家的语言就是对形式感的把握。我希望把这种形式感做的比较纯粹。中国古典艺术家也有非常纯粹的东西，当代艺术并不完全就是精华，尤其是在浮躁的当代。只有好的作品能穿越时空，这个时代太过喧哗、繁杂，我们力求避免这些东西。我们会从一些优秀的前辈艺术家身上看到这点，这是我们的一些反思。

付：现在 forget art 已经举办了两次活动，一个是《地点：龙泉洗浴》，一个是《物体吞吐机》，你们在展览的过程当中，试图控制艺术家的表达，一直在作品和非作品之间的那个中间地带徘徊，这也算是 forget art 的一个倾向吗？

马：应该这样说，每个艺术家都想让自己的作品表达的非常充分，forget art 也会跟艺术家交流你如何展示他们的作品，比如说石玩玩在大声展上海站的这个作品，他肯定有自己的想法，forget art 会对所有的作品保持一种怀疑感，会对很多布展形式和展览体制也有怀疑感。我们就跟他商量把作品倒着放，可能更有感觉，并耐心解释给他听。

付：我感觉作品里面你的参与度挺高的，和参加 forget art 的艺术家保持这样一个很紧密的互动关系，比如像王光乐的仿水磨石那个作品，以前参加好多展览都是挂在像美术馆空间一样很正规的白盒子里面，挂在墙上。《龙泉洗浴》那个现场我去了，整个现场呈现一个很活跃的状态，作品都不是作品的感觉，这也是你干预的一个很重要的特点。

马：对，也不仅仅是空间干预，也有艺术家之间的互相干预。做《龙泉洗浴》项目前，不是聚一起开个会那样，而是我跟每一个艺术家单独交流，这花费了很长时间。可能你看展览只花了一天时间，但是筹备用了三四个月的时间，因为很多艺术家不了解他的作品为什么要这么摆，所以每个艺术家都必须沟通。而且我觉得尊重每个艺术家的时候必须单独和他聊，聊想法、聊大家最近的思考方向以及 forget art 的美学观。在澡堂做展览并不稀奇，很多人都说就只是选了个特定的地方，但一个特定的地点只是它的表面情况，我要的是内在的一个实质，在这个空间中如何去理解这个空间，或许是通过通过“微干预”来理解这个空间。不是做一些夸张的作品，而是把作品融合在日常的生活当中，散布到生活的每一个横截面里面。而且我们是一种低姿态的美学观来解读这个空间。每个人都有这种经验，这个世界我不能看到全部，我只能看到一小部分，所以那里面展示了三十多件作品，大部分人可能只看到了三分之一，后面是通过图片和录像来看，才知道我怎么当时没看到这个作品。我要的就是一种缺憾感，一种遗憾，这也很重要，不用每个都看全，生活中你不可能都看到，这也是一种拒绝姿态，生活中的拒绝姿态。因为人的眼睛对视觉经验是有限的，对作品的观看也是有限的。

付：可能 forget art 的作品更需要观众去发现。

马：这是个非常重要的东西。曾经有个小孩，我们一起去看展览，他大概三四岁左右，我带他去看展览的时候，他问这儿为什么要挂张画，我一想这话太有意思了，后来我也想为什么要挂张画在这儿而不是其他。我当时就想一个问题，是不是一定需要这么做？很多人有意地去把作品挂出来告诉别人那是作品，我们可能通过另外一个眼光看待这件事情。我曾经做过一个实验，就是把我的充电器带到一个美术馆，然后找了个插座插上去，我想看看它得多长时间被人发现，结果过了十几天以后发现还在那儿，可能博物馆的人认为是另外一个工作人员在那充电。所以我当时认为这些绘画、装置等等和这个空间真的没什么关系，它们可能太过在意人们的目光和观看感，而我带的这个充电器才是真正跟这个空间发生联系的，比如它从博物馆里消耗了多少度电，可能涉及到一个暗中的能量传输。所以我们是另外一个眼光来看待这个空间的，我觉得换一个角度可能思维更广阔一点，对你去做其它什么的更有意义。

付：我现在感觉到 forget art 强调的这种关系是作品和生活的关系，以及空间与作品之间的影响。其实 forget art 是尽力降低作品对空间限度的改变或者说是一个强烈刺激的东西，他尽量去减少那些没有必要的视觉干扰，还原到一种生活当中的观察。举个例子，王光乐的《水泥石板》，不管是不是画你都会放地上。

马：其实没什么区别，我觉得在那个位置，没人会把它当做是艺术作品，可能是块石板或者建材。也许有一天可能会有洗澡的人发现，在发现的那一瞬间感觉肯定很有意思，他会拿起来看，然后想，怎么不是？我有没看错。我觉得一瞬间偶然发现的一件事情会很有意义，而不是特意的去看墙上的一幅画。我们应该有更多的角度去看一个视觉的东西。

付：forget art 的组织形式是你单独去找艺术家聊天，那一开始你是如何发起这样的活动的呢？都有哪些人参与，有多少人你跟他们谈过，他们对这个项目的反应是怎样的？

马：当时有三十几个艺术家，但里面有很多问题，就比如里面有些年轻艺术家，他们刚从美院出来，然后进入画廊体系，迅速商业化，所以基本上很多都没有参与过这种非盈利的、有趣的项目，他们热情都非常高，经常主动和我沟通。我觉得最重要的一点是热情被调动起来了，我觉得这是我真正想做的事情。他们激情被调动起来了，这是艺术家创作最重要的东西。

付：参与者大多数都是美院的，那有没有相对已经很成熟的艺术家呢？

马：在 forget art 的眼里这些是没有分别的，很多都是没有分别的，我们不会看你是老艺术家还是年轻艺术家，我们只看你的作品。也不看有名没名，也不看是做艺术的还是不做艺术的。这些对我们来说并不重要，我们只是想看你理不理解我们正在做的东西。

付：你怎么会知道他对这个项目是感兴趣还是不感兴趣？

马：很多人很感兴趣，就在开展前几天都有十几个人给我们打电话想参与，最后都被我们拒绝了，我们是要有次序的。有些搞行为艺术的跟他们谈过，但是他们不理解我们的项目，他们只是认为我们想搞的火一点。但是我们这个项目不是一个行为艺术，它是不一样的，理解方式不一样。我们是想通过一个装置或物体，或者一个情景，一个无形的东西对空间进行干预，而不是用一个行为艺术。并不是所有人都能够了解，有沟通很长时间的，我觉得大部分年轻艺术家都能接受这种新的观念。

付：特别让人感官受不了的、非常强化的类型代表是在九十年代，比如说动物尸体有关的尝试。后来我们在北京做讨论会有一场讨论日常美学体验的，当时你也在这个讨论会上发言了，后来这种比较日常化的风格最早是从南方创作发展来的，你如何看待这一点？

马：我们有点不一样，我们做的不光是物体的，也有情境的。forget art 背后的几个重要理念一个就是“微干预”，一种低姿态的美学观，对空间、情境和时间一个极少的介入。另外一个就是“情境主义”，比如说刚才我们的谈话作为一种情境，过一年以后在相同的地点再重复一遍是否有意义？再有就是通过极少主义的一个形式，这就是我们的三个线索。南方部分艺术家创作中有现成品的再利用的一面，也有干预的成分，不过或多或少都会暗中会携带着一种消费和流行文化的影响。

付：那做这种日常的，形式上又有些优美的作品，这是国际上年轻人都非常流行的一种状态，后来国内也有很多年轻人也很快掌握了这个国际比较流行的艺术样式。《没有什么可说的故事》这个展览，用新自由主义的理论来阐释展览的框架，那你如何来看待这个情况？

马：没看过，不太了解。不过所谓的国际趣味也有很多种，就看你选择哪一种，有的是小而有趣的，也有很大的那种装置的。我觉得国际趣味也不是确定的，关键是坚持你自己想做的东西。另外一个就是，比如我自己的很多作品其实都是脆弱的、不确定的，就是说这个材料消失了就和我没关系了，比如说雪融化掉、玻璃碎了，包括一些以情境为基础的作品。我觉得，时间会把一些事物折磨得奄奄一息，我们只需要做一个敏锐的旁观者就够了！