

从“重构的场景”到极少主义的干预

——马永峰的艺术观念

访谈人：康学儒

《艺术时代》杂志社

访谈地点：北京草场地 马永峰工作室

访谈时间：2009年5月8日

康学儒（以下简称康）：2007年你在英国驻留期间考察和研究了大量的博物馆陈列，这种实地考察对你后来的艺术创作思想产生了什么样的影响？

马永峰（以下简称马）：2007年我接受英国文化协会的邀请在英国驻留半年时间，其中主要的项目就是考察英国的博物馆陈列和装置之间的联系。在参观了大量的博物馆陈列之后，我从其中获得了很多创作灵感，最后在伦敦南部 ArtSway 当代艺术中心举办了名为《白垩纪》的个展。这段时期我主要的兴趣还在于通过摄影和录像这两种媒介探讨“重新建构的场景”以及博物馆陈列和装置之间的某种内在联系。我试图把装置、绘画等艺术观念融汇到我的摄影和录像作品中，从中寻找出一种“非现实主义”的和谐感，这些我所热衷表现的场景和环境是一种“替代性的现实”。

康：你有一些列作品是将完成的装置以照片的形式记录下来，然后再将原装置毁掉，你称这些记录下来的装置为“再媒介化”或者“装置之后的装置”，这样的作品你当初是怎么考虑的？

马：我以前经常做一些类似于这样的工作，比如我在英国的个展《白垩纪》。我首先用雕塑的形态做了一个火山，中间是一个灯箱，这个灯箱是动态的，里面是一排灯管，可以模拟熔岩往下流的感觉。上面是Video部分，就是一个平板电视在播放火山喷发的情景。所以它是一个综合体，只是在最后形成了一张照片而已。它包含很多的媒介，比如雕塑、装置、灯箱，包括绘画颜料的使用，还有Video都在里面。这样事实上把摄影这个媒介“再媒介化”了，就是在试探摄影的边界。2007年我读过一本书叫《再媒介化》（Remediation），它的意思不是说以前那种所谓的“跨媒介”，跨媒介其实就是把特别杂的东西放在一起，感觉很实验，其实是很失败的东西。就是八竿子打不到一起的东西，硬要撮合在一起，感觉没有任何化学反应。而那些比较有意思的艺术家，如马修·巴尼的艺术通过电影的形式来体现，但

他的电影里面有行为艺术、现场表演、雕塑、装置等等。可能你早已经忽视了那些具体形式的存在，你觉得在看电影而已，他通过电影的媒介就把很多东西“再媒介化”了，最后又回归到电影本身。“再媒介化”对于媒介本身来说非常重要，它可以使原来的媒体往前推动一小步。在艺术上，再突破一点，尽量能突破一点边界，这样对原来的媒介就是一种强烈的刺激。

康：你的很多作品都是来源于对日常生活细节的介入，为何你对这种日常的一些琐碎事物情有独钟？

马：其实呆在英国那段时间，突然发现很多国外艺术家的作品和自己的思想很契合，慢慢就形成了一种影响。我骨子里还是不愿意做过于复杂的东西，我喜欢纯粹、简练。有时候，艺术本身并不需要创造很多东西，而在于那种微妙感。如果很刻意地说要创造一个东西，这就违背了艺术最初的一些东西。我最近的一些作品，就是比较低姿态的，对生活的轻微干预，或者说是“后极少主义”的观念。生活最基本的内容其实就是日常的一些东西，我们所忽视的也正是这些极少的，最普通的事情。如果能将这些普通的东西提炼出来，就不一样了。我从一种“小趋势”（Microtrend）出发，试图寻找艺术的本质。艺术的本质，其实就是无意义的东西，一切事物都是无意义的。你只是把这种形式抽离出来，有一种陌生感。如果你仔细地体会，西方观念艺术现在已经发展到一种特别微妙的感觉。比如说两个人在公园玩球，如果通过一种介入或者干预让他们玩到不想玩为止。可能你从形式上感觉不到任何的变化，可是它内在的东西却变化了，而这些往往是我们所忽视的。可能就是让形式淹没在形式中，让观念淹没在观念中，最后让生活淹没在生活中。

康：回国以后，你对“极少主义干预”这种艺术创作的追求，对意大利的“贫穷艺术”、日本的“物派”、英国的“新雕塑运动”，以及“极少主义”的重新解读极其关注，就目前中国当代艺术创作现状来说，具有什么当下意义？

马：中国艺术家的东西有一种没有必要的复杂性，或者太世俗化了。里面有很多肤浅的中国符号，或者要不就是流行文化和消费文化，要不就是简单的拼贴和挪用，总之很多是假大空的废话，缺乏应有的深度和力度，以及中国文化的精神气质。当然儒家文化本身也缺乏这个精神气质，儒家太注重实用化或者世俗化，所以你看为什么中国当代艺术这么世俗化？为什么一出来就要朝着市场化的方向，最后就走入歧途。但这并不是说中国文化里面就没有这种精神气质，中国文化里面也有强调精神性的东西，但恰恰被我们忽视了。所以说我们不是

有意要从西方的作品中寻找灵感，而是中国文化本身就是一个泥潭，从别的视角反观自身其实更容易一些。比如意大利的“贫穷艺术”，去领会他们如何理解东方的精神。这是我最近才发现的一些东西。其实他们已经领会了，但我们还没有领会，他们用一种西方式的感觉领会东方文化，我们也可以互相反观。在来回反观中，才发现自己哪些是有价值的东西。所以我现在做东西时尽量简单一些，有的人说太简单了。其实做这么简单，很多人是很难做得到的。当然也不是说我能做的多好，但是我尽量朝这个方向努力，尽量提供另外一种可能性吧，也没有想那么多。也就是说我的作品通常只是对既有现实的一种轻微的干预，利用现成的材料和情境进行创作而不是为这个世界带来新的创作。因为这个世界已经充斥了太多的“有创意的”的视觉资源，我并不想再多加点什么。而这种“极简主义干预”则试图将艺术对于现实的干预降低到最低程度，甚至和生活本身一样，在外表和形式上没有任何变化。

康：现在有很多从事绘画的艺术家，也开始涉及观念艺术的创作，你如何看待这个问题？

马：我觉得从绘画思路出发的人，他做出来的东西肯定是有一些问题的。我们恰恰要抛弃很多东西之后，才能找到事物最初的状态，这个时候你的精神气质才能完全散发出来。如果你不打算抛弃既有的思维，把自己逼到一个极端的位置。无论你怎么做，别人还是一下子就能看出你到达什么程度，而不是说你用什么材料。你也可以用最简单的材料，但是你不一定能做的那么到位。到位与不到位往往就是那么一点点，特别小的一个差异。我的一件录像作品中，从乒乓球碰到地上再弹起来，就只有0.03秒，然后又下去了，我就把这个0.03秒的时间剪出来，不断重复，把这个事物在那个瞬间的状态表达出来。有的人说像三维做的，其实不是，就是实拍的。就是事物在空间中连续的状态，像绘画、雕塑，但是绘画、雕塑又不表达不了这种东西。而且它也没有所谓的具体意义，可能会具有一种无限的阐释性，你怎么说都是。

康：你这件作品以及其他的一些录像作品，展示的是一种无限的，永恒的重复，但同时暗含着一种无意义的虚空在里面。

马：事物的本身就是这样，有时候就是偶然性和无意义，它占据了90%的成份。所有的人生，你发现每天，可能最无意义的东西，占据了90%的时间，剩下9%吃喝拉撒的琐事了。可能只有1%的时间真正属于自己的，其实这就是生活的本质，就是很无聊的。2008年我做了一件三维动画装置叫做《透明是错误的》，试图将日常生活中的普通物体转换成似乎来自神秘空间的事物。从画面上看，带着光晕飞行的圆形物体，他们有着统一的颜色和形状，然而只有近

距离观察以后才发现它们是中国的围棋子在空间中不停的漂浮，似乎处于失重状态，又仿佛完全脱离了时间和空间的限制。比如我最近的一个作品，就是在街上碰见一个陌生人，我们大概聊了3分钟，无非是一些无聊的话，比如说怎么他们院里的水管坏了等琐事，明年的同一时间同一地点我会再找到这个人把这段对话重复一遍。一个现实中无聊的生活片段，你将它重新表演一遍，或许它就变成了一种“既有的情境”（Found Situation），当然也可以叫做“贫穷剧场（Poor Theater）”。戏剧的起源可能最早就是两个人的谈话，最后发展的越来越复杂。如果返回到最初的原点，就是两个人在对话。为什么不能这样呢？我觉得这样的戏剧是最纯粹的，就是把这段谈话再重现排练一遍，再返回到一种最极简的，最贫穷的一种剧场状态，我觉得这样就挺好。艺术最初状态就是人对这个世界的介入、干预和追问，可能会提出一些问题。有时候什么问题也没有了，你感觉到好奇的只是一种形式而已。

康：看到就够了。

马：对，看到就够了。比如我的作品《无题》，你可能会说这是什么生物的卵怎么这么奇怪呀，这就是一种好奇心。开始怀疑它，艺术就是这种怀疑和追问。我最近的一些作品都是这种类型，就是将提炼出来的抽象观念和形式同自然、空间有机结合。可能有意大利“贫穷艺术”的影响，但是我尽量还是要和他们拉开距离，尽量使用一些更具有时间性，处于不稳定状态的材料和更纯粹、更极致的形式。在2008年春天在美国的一个驻留项目中，我在自己的工作室内做了《气候也会变得沉默》这件作品，用室外雪堆里取来的雪做成两个卷纸放在室内，从而形成一种材料和形式之间内和外的对比关系，直到室内的这个形式4个多小时后消失，整个空间又恢复到一种空无的状态；最新的一件作品则是把一个画廊中的40多个插座全部插上各种充电器，充电一个月。事实上我并不想将自己的作品包含在一个展览之中，我只是在他们展览的过程之中实施我这个项目，我只想让别人忽视我的作品，或者当它不存在。这件作品只是试图在艺术家的“既有的对象”（Found Objects）和“极少主义的干预”（Minimal Intervention）之间寻求一种平衡，并将艺术家对于空间的干预尽量降到一种最低的限度。最近我思考的方向就是这些。

康：你的这种思考应该是对本土观念艺术创作的一种反驳，尽量减少人为的干涉，把观念退还物质本身，让物质本身呈现出来。而中国观念艺术，太过于追求个人的小聪明、小机智、小点子了。

马：我强调的“观念”是不显山露水的观念，这种观念完全体现在物质背后，只不过是发

现了它而已。这个世界的创造能力比艺术家更强，如果你要特别强调自己创造一个什么伟大观念，当你想出来的时候，上帝也会发笑。关键是如何培养你的能力，去发现既有的东西比自己去创造更重要，很多中国艺术家就是被西方90年代以来的观念艺术搞得“过度观念化”了。

康：过度阐释，过度观念化。

马：在过度化的“观念艺术”下。他们最常提的一个词叫“转换”或者，比如说把一个材料转换成另一种材料，这种东西太多了，简直就是垃圾。我就是想把事物本身呈现出来，发现既有的对象（Found Objects）的价值，当然这个东西是经过提炼的，不是说随意拿一个东西就能怎么样了。那个东西是你要寻找很多遍以后才能发现的本质。不是说你随便发现一个东西拿去展示就行了，那叫泛物质化了，不是提炼的物质，不是提炼出那个“既有的对象”（Found Objects），而是把既有的对象泛化了，就没有意义了。当然贯穿其中的最重要的是要有自己强烈的艺术线索，材料和物质本身只是体现你一贯的方向而已。

康：我感觉这里面有一种危险性，这既是一种对人的肯定，也是一种对人的否定。

马：没错，禅宗其实就是对人的否定。你发现佛教，像《金刚经》这种东西，最后是反人类的。禅宗也是反人类的，它不是说通过两元对立的方式来看待问题，它是超越两元对立的，在人的层次之外去看待这个问题，所以觉得很多东西很渺小，人在其中是非常渺小的，也很可笑。

康：你认为中国当代艺术的软肋在哪儿？

马：没有极端，不像西方文化那样非常极端，将形式纯粹化。现有的很多东西只是“假大空”式的极端，也就是一只纸老虎。西方当代艺术有它很纯粹的地方，很多视觉冲击力做得比我们到位，所以我们可以从中学到很多东西，并不是说我们一定要放弃原来的东西，这里面有一种混杂性。就是通过西方这种语言和形式来表现自己的观念，有时候你不做到极致真是表达不出来，或者说做的不纯粹真的表达不出来。很多人说我的作品很西方化，其实关键的不是这一点，日本人做的也很西方化，但是他们根本没有忘记自己原来的文化。日本人反而通过西方文化发现了自己最重要的东西，它的“物派”就是很有东方文化气质的东西。它有一种开放性，有一种复杂性，有一种包容性。感觉到既是世界的开端又是末端，有好像什么东西都不是，一切尽在不言中，一切就是在这种形式里，而且这种形式很强大。他们就吸收

了西方那种纯粹的形式感，但是又把东方性的体会带进去了，所以这种东西就很强大。

康：我觉得你从“极少主义”、“贫穷艺术”、“物派”等介入，试图从中寻找并为中国当代艺术创作提供一种新的可能性，这种可能性不仅是一种外在的形式，而主要在于他的精神气质和东方的文化精神？

马：现在很多东西都是一种虚假的体制，很多中国艺术家他可以作出一两件你感觉不错的东西，好像很极简、很观念。但后来你发现他没有一种整体性的线索在里头，然后又回到一种投机主义的态度里去了。他没有一种持之以恒的特性，西方艺术家不会这样的，他的思考方向会很集中，我们恰恰缺乏这一点。看待中国当代艺术首先看它的短处在哪儿，就是它失败的地方在哪儿，从这里面能发现一些线索或者是一些起点，然后进入有意义的东西。当然现在有很多很有名的人，或者是别人收藏了一些他的作品而获得一些利益，但其实没有任何意义。这些东西在若干年以后，一百年以后再看，可能只有两三个人在这里面产生一点意义。这个意义不是很大，我强调在一种在不动声色中颠覆某些事物，就是一种低烧的态度，我不不要去发高烧去反对什么。可能会类似于改良，类似于胡适那种自由主义和实证的精神，其实会更好、更良性一点。暗中破坏或者颠覆它，表面上你根本看不到，其实是在慢慢地影响着周围的一些人，最后这个事物就会汇成一个洪流，大家会不自觉地朝着这些有价值的东西努力，也就是你说的精神气质的根本性变化吧。