

和真实性已在体制的遮蔽下面目模糊无人过问，而“秩序”的随意摆布与“移栽”，也使学术的严谨性真实性受到诘问：学术的“秩序”本就是人发明的，她的被调戏与“移栽”才最具有真实性。另一方面，人们在生态与文化等诸方面，毫无灵性个性制造的各种“移栽”与“景观”，已大大伤害了社会本初的纯洁的内涵与“秩序”，它正无情地蚕食着人们的视觉、听觉和判断能力与思考能力。他的另一行为作品《自救鱼》，将从菜市上买回的鲤鱼绑上装有未污染岷江水的自救瓶，顺江放生，令其在下游被“污染”时开瓶自救。情节的蓄意假造使“故事”颇具荒诞性，既对人类破坏生态的野蛮提出抗议，也对人自身在文化层面与道德层面的种种虚伪发出疑问。荒诞由人开始，也必由人结束。

艺术家刘成英的行为作品《邮政慢件——寄水》，是他1997年8月的行为作品《邮政慢件——寄土》的延续。用数10只太空杯盛装岷江河水，分装入邮政专用纸箱内，交当地邮政部门邮寄。但作者要求在3000年12月28日寄达世界各地环保部门的近乎玩笑的苛刻要求，令现有的邮政条例无从应对，“结果”无法实现，但“过程”被忠实记录进入文本。“寄水”行为对当下积重难返的生态问题敲响警钟，并认为“问题”的解决前途堪忧，不得以“寄水”的无奈选择是想给下个千年的后人们提供对比样品，以检讨人类所犯下的种种罪孽。同时，“寄水”的荒诞举止对社会生活中的矛盾和错位现象提出看法，对制定“规矩”的随意性和执行规矩的不随意性调侃设问，对商业化社会追名逐利的所谓“效率”报以嘲讽。他的另一地景装置作品《缝合》，在岷江下游一河畔的现成“地缝”上，用鲜红的绳索对其进行类似手术的虔诚“缝合”。从生态层面讲这是一次对人类所造成的自然伤害进行的忏悔；从道德层面讲是对人类良心褪化的观念施救；从文化层面讲是对母语文化被粗暴蹂躏的情感抚慰。人们在关注激情创造的同时，别忘了关照身后那些没完没了的“伤口”。



《到此一游》 曾维 行为

艺术家宋永兴的地景装置作品《记忆流失——见证》，用古老的都江堰水利工程图制作成风帆，用象征传统的竹干制作竹排，上堆放象征历史的锯末，浇上汽油点燃，在顺流而下的熊熊烈火里，传统与历史惨遭杀戮，在樯橹灰飞烟灭中，历史与文化的记忆、道德与精神的记忆，随着东逝的江水、凛冽的北风淡出人们的视野。历史与传统是人类文明进步的阶梯，失去“阶梯”的“进步”是虚伪和不道德的，记忆的流失是人类文明退步的危险信号，尊重与捍卫记忆，才能还人格的天性与尊严。

艺术家张华的行为作品《施洗》，打来洁净的岷江水，对封尘有年的“飞沙堰”文物保护纪念碑“施洗”。谦卑的姿态与虔诚的精神，带着荡涤一切的文化诗情，让奔流千年的水成为被施洗的水，使植根于母语文化的历史与传统在被施洗之水的映照下彰显诗意美感，重新诠释人们对水的传统解读，从关注当下人文境况到对自然物性做出后物性的形而上思索。艺术家曾循的行为作品《到此一游》，用丝网印刷方式，在岷江上游都江

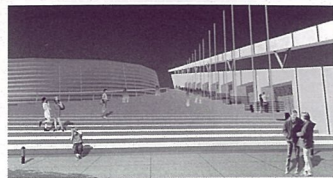
堰景区，在岷江中游郫县段，在岷江下游成都市区府南河，十分不讲究并随意地留下“到此一游”的拙劣痕迹，将人们已日常化的行为劣习异常地复制重现，夸张与不真实的演义，强化了作者对生态污染与文化污染的愤怒与批判精神，警示人们对污染将付出代价。艺术家朱昱的行为作品《礼物》，用精美的礼品包装纸包裹泡沫餐盒，在都江堰至府南河沿段抛撒，后工业化的繁荣让人们尝到贪婪的甜头，也使人们受尽由此衍生的工业垃圾带来的苦头。垃圾被精心包装又回赠人类，充满了矛盾心态并不乏调侃意味，转形时期的人们，从一无所有到不知所措，从梦想成真到空空荡荡，虚拟的愿望与难以填满的欲望，时时折磨着人们的精神与理想。

作为以水为媒材的观念艺术展，其表象的生态意义已成为艺术家话语挪用的借口，其涉及问题的广度与深度都是“水”无法承载的。而“水”的丰富内涵及充满亲和力的包容性和生命意义的特殊实用性，为艺术家生成观念话语和艺术试验提供契机，当下艺术领域，有关“中心”与“边缘”的话题争议似乎愈来愈大：架上作品自恃其传统的观众占有优势以及较强的传统视觉经验惯性，仍固执地假设似乎一层不变的“中心”地位，无视“架下”的观念艺术已走过近一个世纪历程的事实，甚至对其生存的“户籍”难以容忍。艺术本质中的“宽容”因子，将是决定艺术质量高低、成就大小的重要内容，学会宽容是人类进步的必修课，属于“人类”的艺术与艺术家概莫能外。随着社会变革的加剧，公众的艺术消费习惯与口味都在悄然发生变化，艺术的意义与功能也正由单一性走向丰富性。观念艺术以其“架上”无法做到的优势，正融入这个日新月异的社会，他们关注大众生活，提出社会问题，介入矛盾争执，用智慧的方式与机敏语言，表达他们的审美体验与艺术态度。在他们类似苦行僧的艰难探索实验中，功名、得失、位置、利益置之度外，支撑他们的是纯洁强大的艺术精神。

由于这种“扩大”，本刊将突破传统意义上的“美术”，将内容扩展至任何“空间”或“造型”艺术，如装置、行为、场地、大地、城市艺术、影视、建筑、室内空间、“文化策划”、印刷、出版等……应该属于“知识经济”的范围的“大艺术”概念。

无标题的文字……

◎尹国均

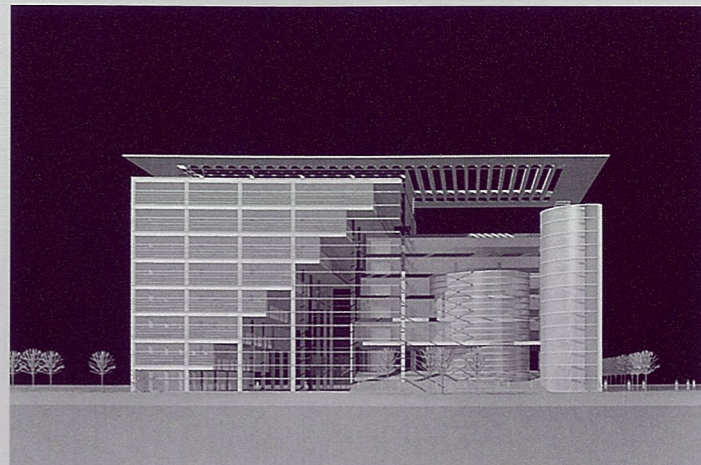


《重庆朝天门广场》 汤桦

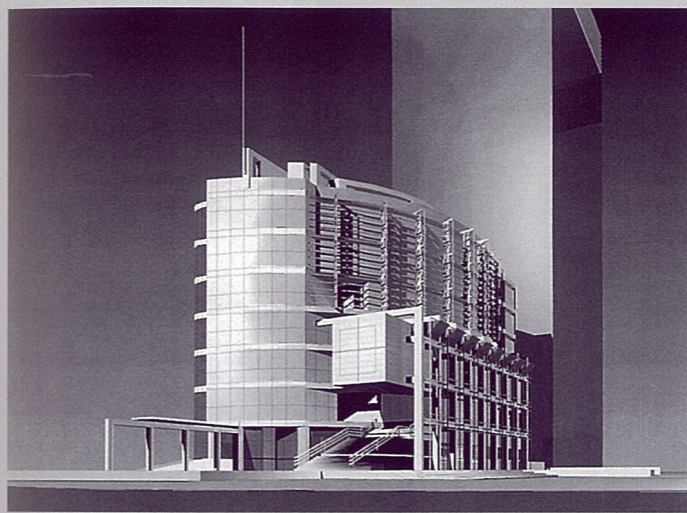
本刊给出一定版面给建筑学或建筑师，说明本刊办刊思想的转变，即从传统意义的“美术”扩大为“艺术”或“造型艺术”、“空间艺术”，这也意味着四川美术学院的办学和专业扩大了，“美术”扩大为“艺术”、乃至影视、大众媒介甚至“文化工业”。

本期我们将介绍青年建筑师汤桦。与汤桦联系后，他提供了他的几件作品透视图和一篇短文。我原本希望汤提供他作品的方案全套图，可他只提供了几幅透视图。汤桦文字很短，没有标题。首先，汤认为建筑学与绘画和雕塑一样是“空间艺术”，但他强调了作为职业建筑师理解的专业性技艺的“特性”（重要和关键性）。

首先汤谈到了现代主义的建筑“体系”，事实上是一套“话语”方式和“语法”规则，它有“完整清晰的逻辑的构成元素”、严谨的“准则”。这就是结构（框架的钢混结构），以及一系列体现了标准化大工业生产的构造方式（结构与榫接方式），材料是钢架，钢混、平板玻璃构成的大空间柱网体系。由于大生产的标准化，肯定形成一种如“句法”一样的“程式化”作法，这种“作法”更重要是形成了一定意义上忽略了建筑师作为“个体”创作者的



《深圳富城公司写字楼》 汤桦



《深圳有线电视台技术楼》 汤桦

的榫接、围合、此点到彼点的距离、虚无……。可以理解汤对庸俗的“装饰”的讨厌。

应该看到这个责任产生于我们“建筑学”与“美术”教育的双重失误；美术与建筑学的隔离与分裂，这可追溯到五十年代急功近利的“院系调整”，乃至功利文化。

汤文的第二方面谈到了一个更大而难得的问题，西方现代主义本土化与本土纯建筑体系的现代化。与第一个方面一样，汤在汉文化古建筑中看到了同样纯粹的结构，构造的营造技艺的纯美——结构、构造的逻辑性清晰——古建筑中的技术和构造因素——汤理解的建筑学原则。以及在结构、构造的营造法则上中西建筑技术原理的一致性。

毕竟，汤不是理论者，汤提出了问题，但并未解决。或许，作为建筑师汤试图从他具体的营造技术、结构逻辑

“标准图集”。“标准图集”否定了建筑师的创造性。结构逻辑“约定俗成”了一套约定的逻辑规则和审美观念——构造的“逻辑”形态，柱网、榫接、梁板的“栏数”搭接关系——汤桦说的“系统构架之中完成整体的构成”。这是汤理解为应尊重的建筑学逻辑规则——单这一点，汤认为是与“美术”不同的建筑学“技术”特性。但这一规则、汤划分开了建筑是与“美术”不同的造型艺术，即建筑不是任意的、随心所欲的，更重要的是“平面”的构造关系；与众多建筑师，包括柯布西耶不同，汤认为建筑就是建筑，它不同于雕塑，柯布西耶曾把建筑说成是雕塑，至少比喻为雕塑，至少在比例、光影、形式、表面的造型凹凸，一种构造的空间形式方面建筑被比喻成为雕塑，而在此，汤强调了建筑构造与结构的纯粹建筑语言的美，就是一种几何学的梁、柱网、板块为一定“逻辑”需要而构成的“纯美”，可以理解，建筑的美不是在立面上“装饰”的，贴在表面的浮雕、色块构成的“虚假”的装饰物，建筑的美是比例、结构与构造以及建筑学自身本质体系构成的“空间”的美，这种美难以用文字表述，其丰富性、空间性确难以描述，因为“空间”经常是不存在的，它是一种纯粹



《北京天文馆改建工程》 汤桦

上去完成。——上述是汤谈到的建筑学的“专业性”——可以理解、汤对建筑的“非专业理解”的担忧，但理解是自由的，每一个人都在营造他自己的“乌托邦”，关于这一点，建筑师，石瓦匠、木匠、诗人与画家是共同的。