

# 回音

◎邱志杰

“大山子艺术区”位于北京城东北角，四环之外，机场路东南侧的大山子地区，原798厂等大型国有企业，现七星集团的所在地。由于一大批艺术家、设计人和各种各样的文化机构进驻空置厂房，“大山子艺术区”已经由一个地理概念演化为一个文化概念，可以预期，它也将成为中国当代文化生态发展中一个重要的历史概念。

798厂等大型国有企业是建国初期由苏联援建，东德负责设计建造的项目，它曾经与位于石景山区的首钢齐名，共领新中国首都工业之风骚。几十年来与共和国一起经历了无数的历史沧桑。当今伴随着中国经济改革的发展，北京都市文化定位和中国人民生活方式的转型，以及经济全球化浪潮的到来，798厂这样的企业也面临着再定义和再发展的新任务。随着北京都市化进程和城市面积的不断扩张，原来属于城郊的大山子地区正在成为城区的一部分，原有的工业外迁，原址上必然兴起更适合城市定位和发展趋势的、无污染、低能耗、高知识含量的新型产业。大批艺术家和文化人的入驻，正是这一历史趋势的反映。

这批入驻者中，包括设计、出版、展示、演出、艺术家工作室等文化生产行业，也包括精品家居、时装、酒吧、餐饮等服务性行业。出于各种特殊的行业要求和使用目的，入驻者将原有的工业厂房进行了大规模的重新定义与实地改造，他们带来的是对于建筑和生活方式的个性化理解。这些空置厂房经他们改造后本身也成为新的建筑作品，与厂区旧有建筑在历史文脉与发展范式之间，实用与审美之间展开了生动的对话。而这批入驻者的生存方式本身就是经济改革的产物，他们在乌托邦与现实，记忆与未来之间展示了个人理念与社会经济结构之间的新型关系。“大山子艺术区”是“飘一代”的落脚点，是新时期以来的青年文化经过积淀转向成熟的过程。这里形成的文化将是地方资源的国际性转化，是个人理想的社会化。再造的“大山子艺术区”将意味着先锋意识与传统情调共存，实验色彩与社会责任并重，精神追求与经济筹划双赢，精英与通俗的互动。

“大山子艺术区”这一概念的提出，意在展开和激活这一问题现场，在这一尚未完成的工作现场，自觉地呈现和记录这一转型过程中的鲜活现象和其中的人们的思索与情感过程，以期进一步的学术讨论能藉此机缘展开。

## 工业建筑在中国：从理性诉求到感性载体

出现在大山子艺术区的这一现象，牵涉到都市发展、生产和消费模式等广泛问题。大山子艺术区现象不应被描述为一种“精英

俱乐部”，事实上，对最形而下的物质条件考量，如空间可塑性程度、交通便利性、经济成本等问题的考虑在驱使人们入驻loft空间时是更为决定性的因素，而不是身份认同的意识。

建国后，主流意识形态排斥现代主义建筑的功能主义传统，大力批判资本主义文化产生的国际样式，在建筑领域追求民族形式。这种民族样式继承了吕彦直的中山陵的新传统，以苏联版本的欧洲古典建筑为主干，吸收明清皇家建筑的装饰元素，创造出新中国建筑的视觉意识形态，其代表作便是建国十周年时的“十大建筑”。798厂的建设与此同时，却表现为典型的现代主义风格，在那个时代的建筑中成为时代风尚的漏网之鱼。为什么会产生这种与时代的不合谐音？原因正在于它是工业建筑。

工业建筑没有被纳入意识形态化的建筑文化，因为那个时代的建筑文化似乎更多地斤斤计较于装饰，建筑艺术在某种程度上被理解为建筑装饰。而工业建筑只需满足最基本的空间需求，它因此放弃美观的企图，去除所有的装饰要素，成为一个基本建筑单位，一种一丝不挂的空间。正是这种排除艺术性的企图，使得工业建筑之中意识形态的影响被降到最低值，功能主义的思想得以长驱直入，其结果是与现代主义美学的暗合。我们甚至无需去考证，当年设计798厂建筑的东德设计师在所受的教育里残留了多少包豪斯的遗韵？又或许其来源是俄罗斯先锋派的构成主义？

事实上，只要是一种合理化的考虑，就势必朴素地背离主流的纹饰时尚，于是在新中国的工业建筑中无声地埋伏了功能主义的现代性美学。在中国其它地方的工业建筑，也许不是直接出自苏德设计者之手，但也同样能体现出这种与当时主流建筑文化的落差。

在今天，残留的工业建筑仍然保留着这种落差，因为虽经时代的变迁，中国建筑文化主流中偏重纹饰之风并未改变。对纹饰的偏好可能已经成为我们的一种文化基因。在中国culture一词用“文化”二字对应，“文”字正是纹饰的意思，是否归服于教化，更多地要由纹饰来表征。这使中国意识形态的视觉体验出现了表面化倾向。

这种表面化的注重纹饰的特点，遍及北京二环路和长安街两侧的“陈希亭”，固然是一个显例，此外更有一例：南方多雨地区建筑外墙使用马赛克瓷砖贴面，犹有便于清洗的功能主义考虑，西北方干旱地区照样跟风模仿，在陕北，甚至许多天主教堂也贴上了瓷砖，这是一个由实际功能抽离运用语境之后表面化的纹饰例子。

于是，在马赛克贴面病毒般地覆盖在中

国城乡的墙面上时，在大山子的厂区，这些在当年最无文化色彩、最缺少时代面貌的工业建筑，反倒成了那个文化残留在今天的重要视觉元素。

工业建筑已由工具理性的保留演变成成为感性的寄寓物。拟像渗透了仍然坚固的墙体，作为工业建筑的这些基本建筑，在今天却因为它的朴素性而成为极适合于意义附着的活跃能指，你可以无穷无尽地阐释它，做得像一个后现代主义者那样……

我们的五十年代已经成为新的遗产，五十年代的建筑本身已经成为情感的投射对象，怀旧情绪的指向，出现在大山子艺术区的文化现象提醒我们，不但要保护胡同，也要适当保护新中国早期的建筑遗存。应该站在新的社会构架和城市沙盘的这边，重新审视和评估它的价值与能量。

不仅是建筑，整个中国社会生活的记忆早已成为中国当代艺术和视觉文化的重要资源，这也是大山子艺术区的入驻者们无一例外地在改建和重新装修厂房时保留了墙上红色标语的重要心理驱动力。这不但表明，在对中国的视觉文化加以叙述时，以太极八卦周易禅宗中医功夫旗袍舞狮舞龙和红灯笼为视觉征象的唐人街模式是远远不够的，而必需添加上新中国的视觉要素，更重要的是，中国的艺术家和文化人开始以一种历史的眼光来处理自己的记忆。这种历史的眼光并不同于上个世纪九十年代初的视觉艺术中将其作为假想敌加以调侃和消解的心态，而是努力正视和理解历史记忆在当代文化中的现实存在与力量，去思考它作为一种资源和语境时正面与负面的效果。这种装修风格，表明了当代中国文化人在这一时空中定义自己位置的努力。

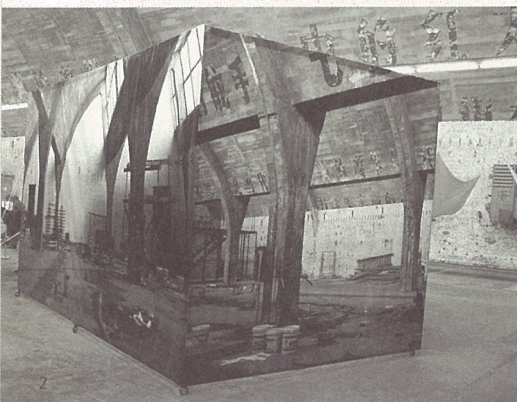
正是在这样一种思考框架中，我们将发生在“时态空间”中的这个特展取名为“回音”，我们借助于回音，来测知我们自己的位置。这里的艺术家，从不同角度，以不同媒介，探索了相近的母题：个人如何在时间与空间中寻觅自己的位置，如何借助于空间的规划和对于记忆的处理，在现实与意识之间建立起一种创造性的关系。

## 国际loft文化现象

loft本来指的是仓库，甚至也并非特指工业用的仓库，可是，作为仓库它也许意味着一种彻底性，比我在前面所说的工业建筑更极端接近于基本建筑。它几乎把一个建筑逼回到了最少的内涵：能容纳某些物质的一个空间。只要有四面墙和屋顶，仓库的功能就可以满足。因此如果你需要对一座现成的建筑动手动脚，本来就身份模糊的仓库将会是最驯服的材料。如果你是一个集异想天开的创造力和破坏力于一身的人，仓库是你最放纵的撒野场所。如果这样的人成群成伙，



# ECHOES



1. 回音展览现场
2. 移动的厂房 装置 王卫
3. 扫地 雕塑 王书刚
4. 金属家具设计 行为 李永玲



能同时让他们满意的也只有仓库。

于是游荡在城市中却又怀疑城市的思想多动症患者们不可救药地陷入了对于仓库的爱情,他们在各个都市中寻找仓库,于是他们创造出这样一种loft文化。

loft文化出现的前提是大量工业厂房的废弃与闲置,这种空间的出现首先是因为都市发展和都市功能的转型,许多工厂被迫撤离城市的中心地带与近郊,再次就是由于技术进步导致对空间需求的变化,旧有的空间失去使用价值,有时则是整个产业的衰败遗留下了空间。无论是哪一种原因,这类空间的出现正是所谓后工业时代来临的具体征象。

在纽约,从七十年代的SOHO区,到九十年代中期兴起的Chelsea区;在柏林,从九十年代中期中心区的奥古斯特大街和利尼大街迁移到现在的西莫大街,再到近年来伦敦的East-End,同样的历史一再重演,总是一批艺术家先发现这些宽敞萧瑟的旧厂房,以低廉的租金住入;接着是画廊入驻,然后财大气粗的设计师们来了,再然后是更财大气粗的时装店,把地价炒得比天高,挤走画廊和艺术家。这几乎成了loft国际现象的必然规律。这一规律注定了loft文化在都市中的阶级属性:它是中心的创造者同时也是被中心逐出者,它不断地寻找边缘,又由边缘不由自主地身陷中心,反复地出走再出走。这一位置及运动的方向,正好暗合了当今各国实验艺术与主流意识形态的关系,这也是各种各样由厂房、库房改造而成的艺术空间在各地的文化生活中越来越扮演重要角色的原因之一。

由各类工业建筑或民用建筑改造而成的国家美术馆,远可追溯到由火车站改造而成的巴黎奥赛美术馆,近有柏林的汉堡火车站美术馆和纽约的P.S.1艺术中心。横滨三年展也运用海边的旧红砖仓库开辟为主要展出场地,不举办三年展的空档期则作为旅游纪念品商场。国家力量对空置工业建筑进行再利用,将其改造为美术馆之类公共空间的行为,显示了对工业建筑中蕴含的集体记忆刻意加以保存的意向。以国家力量,选择闲置的旧建筑,除了经济上的考量,更多的是在旧建筑原有功能它移之后,以文化项目的驻入来赋予建筑物以新生命。在当代欧美社会中,博物馆和美术馆已经在某种程度上取代了教堂,成为公共生活的主要空间,而美术馆置身于工业建筑,则把工业建筑提升到了教堂般的重要地位,使这些旧火车站真正成为工业革命的纪念碑。

从建筑风格上说,loft文化延伸了工业建筑的功能主义传统,表现在:对既定空间的尊重与在经济限幅内空间的大胆切割和重构相结合;精致的生活品质要求与廉价装修

相结合,而廉价装修往往要求更精密的设计,这种有着千奇百怪的既定限制和特定的目的任务往往导致设计上的惊人巧思纯化装饰手法,控制材料的种类,挖掘空间的潜质。细节方面,各地的loft建筑大量运用玻璃和钢质框架的外挑结构,导致内外景观的互相渗透,这除了务实是因为采光设计,更包含着对周边相类似环境的认同态度,也标志着生活在其间的人的生活状态本身的非私密色彩。另一方面,此类建筑往往乐于暴露,甚至刻意炫耀现浇水泥梁柱结构,或将各类工业残留物审美化,这正好证明了再利用这些工业建筑的入驻者们本身与工业文明的距离感。机器、水泥、管道,对他们来说已经不再意味着紧张和压抑,不再是单调与冷漠,而是踏破铁鞋苦苦相寻的个性和酷。

这是因为,这类loft空间的使用者们集中在艺术、设计、演出、传媒等文化行业,或服装、酒吧、家居等服务性行业,他们自身往往并不具备直接的工厂生活经验,这类行业极度强调创意和个性,使他们的生活和工作环境被各类精致的形象和风格所充斥,以致于工业物品的单纯和简洁在他们这里成为久违的美,他们对工业产生了一种特有的距离美。他们或许曾经身着父辈和兄辈的蓝色旧工装向小学同学夸耀,他们或许从大学文科毕业后便进入各自的行业,特殊的行业要求使他们成为这样一种人:与社会的相对距离成为他们与社会合作并对社会做出贡献的必要条件。既然他们的工作内容属于社会转型中最敏感的那一部分,那么他们就不能不既是自我中心的又是无自我的,他们就不能不把自己的生活方式设计为最易于适应变化的模式。出于同样的理由,他们也不可能不热爱那种易于拆装和重组的IKEA家具并将其加以审美化,并小题大做地将这种热爱上升到形而上学的高度。他们的责任在于:在我们这个无序和超现实的城市中寻找现实乌托邦的可能性,通过个体的努力将城市的暴力转化为活力。

工业时代所要求的大生产的集中化曾经取消了家庭的生产职能,将劳动力集中到流水线上,这导致了大开间、大跨度的工业建筑大量出现。后工业时代伴随着信息化的到来,意味着生产的再次分散化和再次家庭化的可能性,这一点在上述文化产业中表现得尤为突出。

九十年代末,中国的房地产商开始把家庭办公作为有卖点的概念加以炒作,并出现了现代城这类的明星楼盘。与此同时,中国开始出现将工业建筑加以改造和利用使其成为文化空间的现象。最典型的是两个同样以loft为英文名字的艺术空间:北京的藏酷新媒体空间和昆明的创库。前者改造了北京机电研究院的厂房,后者则改造了昆明机模厂

的厂房。此外还有上海的比翼艺术中心,上海苏州河畔的东廊画廊及大批艺术家工作室,北京的艺术加油站和远洋艺术中心等,也都是对工业建筑的改造。其中最值得一提的是昆明创库,三年前这里还是昆明机模厂空置的厂房,艺术家叶永青发现了这里,发动昆明艺术家们分头租下,如今创库已经成为一个大型的艺术营,有几十位画家的宽敞画室,多家酒吧和设计事务所。大型的展览空间有上河车间、井品画廊、老房子画廊等,还有家瑞典的诺地卡艺术中心。所有这些机构经济上独立运作,但名号上都以创库为前缀,遇到有大规模活动时,也经常互相共享空间。创库成为昆明文化生态的新中心,在这里你今晚产生一个展览构想,到明晚展览就能开幕,你随时会拥有很好的展厅,几百号的观众,有正式的请柬和海报,到后天的本地报纸上准有整版的报道。我们所在的“大山子艺术区”是昆明创库模式的进一步发展,它在规模和质量上的突出水平,再加上北京的地利,无疑将成为中国此类艺术空间的代表,而经由这次“再造”活动,各艺术家工作室和艺术文化机构间表现出积极的合作态度和整体意识,更显示它将成为一台马力十足的文化潮流的发动机。

“大山子艺术区”现象是国际loft文化现象的一个回音,更是百年来的现代化进程和五十年的社会主义建设,二十几年的社会主义市场化进程的一个回音,而它的出现本身,也将引发更多的回响。

## 回音

在大山子艺术区的这些文化艺术空间和工作室之中,“回音”特展所在的“时态空间”面积是最大的之一,它的名称也是最为空洞的。《淮南子·齐俗》说:“往古来今谓之宙,四方上下谓之宇。”“时态”加上“空间”,那意思就跟宇宙一样空洞,空洞不是贬义词,空洞是为了迎接。只有空洞,才能容纳如此丰富和微妙的回音,让它绕梁三月,绵绵不绝。

这里所展出的艺术家都不是或还不是大山子艺术区的物质空间的入驻者,这个特展被视为整个“大山子艺术区”综合艺术活动的一个嵌入物,与在驻的艺术机构的参与项目和在驻艺术家开放工作室所形成的主体展示相对,这个特展构成了一个虚的部分。

在整个大山子艺术区综合艺术活动中引入这么一个开放的部分,表明了集合在此的不是一种人际关系的小圈子,也不是一种艺术风格或流派,我们要呈现的是一种生活方式,一种处理艺术与生活的关系的新策略。这种方式是艺术家的个人理想与新经济模式、新社会结构,与都市化进程共同作用的结果。

因此,现实,在历史的进程中被人为地

选择所虚弱化与审美化,是这个展览的基本语境,由此引出“回音”这个特展所聚焦的基本问题:如何在个人想象与环境之间规划一种积极有效的策略,他们的作品都涉及物理空间的再定义,在物理与心理空间的叠合中,他们从不同角度涉及对于未来规划的态度。以“回音”来命名一种与“规划”有关的实践,暗含着我对于现代性中反现代思路的关注。它又包含了这样一套叙述与议题:未来规划中的人文倾向如何表现为一种新乡愁,又如何呈现为一种与不确定性伴生的信心不足的未来主义?我们需要一个克隆人吗?

刘洵、王郁洋和冯晓颖的作品集中揭示了社会大转型时期物理空间的易变所施于个体的心理扰动。刘洵的录像装置《聚变现场》中,录像画面翻拍了镜中的人像,镜子不断被铁锤击碎发出刺耳的声音,镜中的人像也随之破碎。声音和慢镜头画面的组织将个体的脆弱性及其被摧毁时的戏剧性表述为某种宿命的预感。这一录像效果与电视机前砸碎的镜子和电视机上旋转闪动的红色警灯一起构造出一种危机感。王郁洋的装置《马格利特的邻居》在一辆搬家公司的厢车车厢里复原了他狭小的生活空间,卡车在开幕式时开到展厅门口,释放出大量烟雾和汽车尾气,又在人群散去时离去。这并非只是飘荡在都市角落之中的青年生活的如实写照,车厢内温馨暧昧的粉红灯光与搬家公司所携带的粗暴意象相杂揉,与该作品标题一起暗示了对生活的基本判读:如果家被安置于搬家公司的车上,生活就应该被理解为不可理解的超现实,而这样的超现实并不见得是一种忍受,它可能是这个人所乐于享受的。冯晓颖30分钟长的录像《房子》描述了一个故地重游者的错愕,一间间房屋已经易主,时间重新雕刻了空间,然而记忆的过程已经成了梦游。

即便在你真实地置身其间的这个物理空间,记忆也稍纵即逝,并化身为拟像,干预着我们的现实空间。王卫的《移动的厂房》把这一意念具象化了。王卫拍摄了“时态空间”重装修前凌乱的旧厂房景象,将喷绘的巨幅图片覆盖在矩形的可移动框架上。展厅里忽然矗起一个巨大的立方体,图像空间与真实空间恍然相似,犹如镜面,大立方体一移动,你会发现那只是你的错觉。立方体的表面是过去,而这移动的立方体庞大的体积本身又不断地改变着现实空间,迫使我们移动和避让,迫使我们不断地重新选择我们的位置。

移动的立方移来的是当下的过去,提供给我们参照,而在曾浩的画面里,同样为我们设计了一种不可确定的位置。楼宇、树木、器物、人,在这个平面中都丧失了逻辑关系。

这个平面不但没有提供纵深空间,让你来合理地放置这些事物,它也没有在上下左右的边框之内为你暗示一种秩序。微缩的尺度造成的效果是事物与事物之间相互远离,无法互相感知和互相记忆。曾浩的绘画表明了事物的无助无依,这种孤独感或自由感来自参照系的丧失。

王卫的纸本水墨绘画《国粹》系列的策略同样是用大量留白来使绘画局部化和碎片化,这些碎片是读史时的奇思异想:《山海经》式的人面兽身,委琐矫情的植物,宋徽宗的瑞鹤异化为从空而散的炸弹。碎片借轻浮的笔触洒落在粉色的纸面,与纸旁的纱帐一起烘染委靡的氛围。这一切与厂房里遗弃的旧家具、木条和零落的图纸共同构成衰败的末世气象。绘画与装置部分的对比构成一个论证:从遗产中分析取出来的元素已不再提供参照,它的精神渐渐抽离,成为病态的呻吟。张慧在《松鹤小区》则识破了这种古典的使用源自某种当代的欲望,“松鹤小区”的题名如同一个许诺着古典生活的澹泊宁静的房地产项目,它滚动着利益的计较。松风杳不可闻,鹤影定格成为玻璃钢雕塑,从金黄的民间纸钱的灰烬中站起,喷吐着世俗的烟火。

由刘展、匡峻和谭天伟组成的Un-mask在作品《Do You Know Un-mask》中用精致的电脑喷绘和雕塑提供了数码再造的自己的形象。三维动画版的他们俊俏完美,成为无气味的无害的物品,彻底地理想化和面具化竟能自称为Un-mask,于是刘桦的质疑就显然是针对所有人的。装置《你所说的未来有多远》由一张喷绘的世界地图和一张堆满麦克风的新闻发布会发言台组成。地图上陆地相距遥远,海洋异常广阔,而用旧家具改装而成的发言台高不可攀,没有人能走上去回答这个问题。我们只知道会有一种未来。

于是一种游戏式的对策应运而生。文鹏在温暖可人的黄色布幔内窝藏了活鸡和活鸭,期待观众在隔着布幔触摸到鸡鸭的过程中找乐。石青让中戏的学生把展厅变成一场无效行为的大杂烩:有人在说相声,有人在撒黄豆,有人在砸地上的黄豆,有人在洗头,有人在念佛经,有人背着手铐跑,有人抹了口红追,众人都穿着白大褂。并置的结果是荒诞,带着传染病时期的不祥感。石青所迷恋的是毫无关联的心理暗示,叙事破碎而无法自圆其说,它们凭一种旁若无人的无意义形成一个家族,这也是对空间的一种规划,与生活本身的破碎相比,或许正是最忠实的一个故事。

岳路平和李永玲选择了更务实的面对空间的策略。李永玲的《金属家具设计》和王郁洋的作品一样在展厅一角重构了她的真实生活场景,但她的真实生活本身就已经被开

放给了一种复杂的体验。用金属水管制成的家具本身是可用的,而被组成了家具之后的水管仍然是可用的。当水管互相沟通,水流可以在家具与家具之间沟连起一个自我循环的系统。坐在这把椅子上,你能感知到物与我的常与无常,这套家具呼唤你的身体作为另一套循环系统与它结缘。两个系统相接触的事件是戏剧性的,水流将时间意象化了,也在工业材料与使用它的生命体之间进行了机智的调解。

岳路平的《杨凌报告》以一批纸上文本和摄影为载体安排在展厅入口。岳路平在陕西杨凌穆家寨进行的调查带有社会学性质:当地的人们在“考妣”的墓碑上刻了十字架,当地的人们把圣像当门神贴,把教堂装修成马赛克;当地的人们搞转基因蔬菜当“礼品菜”;当地的人在征地在搞西部大开发,当地的妇女在超计划生育。岳路平随机地访问了穆家寨,并不是以人类学家的谨严去做田野工作,而是从视觉艺术家的敏感采撷了复杂现实戏剧性因素。在他的访谈文本和图片面前,观众感觉到一种熟悉的混杂:文化与文化之间,政策性的话语与经济性的取舍之间,官与民的欲望之间,这种混杂已经浸透了家园,《杨凌报告》只是一个个案。在再利用工业建筑的大山子艺术区综合活动的“回音”特展的入口处,我安排了这件关于不复昔日的“社初阶段”新农村的调查报告,为整个展区的作品设定了一个坐标点——既是空间的,也是时间的。

“飘一代”早已饱经世故,不再年轻。他们拥抱都市,也积极地解构了都市;他们规划和选择自己与都市的未来,正因为他们深知规划和选择的不可能性;他们满腹乡愁,同时对这种乡愁满腹狐疑。他们贯通了阶级和方言,溶化了身份与信念,他们助长着城市的不靠谱之处,从而成功地延伸了城市的谱序。他们是回音,既是过去的回音,也是未来的回音。于是他们为自己选择一个根据地,以便昼伏夜出。这个地方叫loft或别的什么,这里是家和办公室的替代空间,而不是传统意义上的家或办公室。他们将在这样的空间中坚决地安身立命,安其机动的身,立其灵动的命。☞