

刘辛夷谈《应有掌声》

外交公寓 12 号空间 = DRC. 12

刘辛夷 = L

DRC.12: 开幕前推送里你这么表述：这次项目是“来探讨在中国经济和社会发展到新阶段的大背景下的国际心态和政治愿景，以及与今日全球政治转向中所共享的文化选择。”这么说还是有点笼统、宽泛，能否具体说明一下你所面对这个问题？

L: 2019年的春天显然是段风暴前的无风天。我想在这个展览结束4年后，当初提到中国社会的“国际心态”，“文化选择”，都已经被清晰地展现在关心国内动向的人们面前了。我当初的想法就是要在北京的中心地带制造一种陌生感，来对“中国的心灵”做一次折射，它具体的形象有赖观众直接的身体经验。

我写这段预告的时候，展览还在赶工中，所以文字只能给出概念的大致方向，交代项目的背景。仍因为有留白的考虑，就会有不准确和空泛的印象。也因为推送的广告属性，我的语言习惯会作祟，让修辞盖住了信息。

DRC.12: 你的很多作品都涉及社会政治、国际政治的内容，为了捕捉你的视角或者说体会你叙事的机巧，了解你的基本政治观点和态度会很有帮助，你能谈谈吗？

L: 在之前的很多年里，我一直要求自己尽可能坚持价值中立，尝试去了解不同人群在历史中的选择。我切身体验过人的观念对特定文化环境的依赖，例如我在伦敦时就会受到西方的文化左翼的感召并亲近无政府主义，而我在北京的头几年，也曾有过共情国内新左派的阶段。后来随着白发渐多，也受益于北京的当代艺术群体的问题意识，17年以后我已经不再对实践文化相对论有过去那样的热情。如果以国际标准来评估，我估计我现在的坐标尚在中间偏左，在具体事物上还在自由主义和社群主义之间摇摆。然而只要身处于比较被动的环境，比如教学以及照料生病的家人，我发现自己的观点和行动就会处在交战状态。

这些经历都令我对自己的理性抱有很深的疑虑。如果我还愿意将政治观点与自己的内心选择联通在一起的话，那么对于自己的政见，我也一直在观察中。就当是对自己处境的一种检测。

DRC.12: 从朝阳群众、无线信号塔、东莞的飞机跑道、泰康的地图误差到领馆，看到方法上相通的东西，你是想把这些相通的东西提炼出一个以后讨论问题的方法还是试图打破它，采用一种全新的方式？

L: 在19年完成《应有掌声》的项目后，我试着将一批尚在计划中的展览方案，整理成一份蓝图，希望运用逻辑把它们组织在一个更有确定感的创作结构下。不过我隐约意识到，创作的发生更多是源于各种机缘的叠加。

艺术实践在许多地方可以参照其他事业，计划和总结的工作都必不可少，但艺术工作的乐趣也是关于遭遇智识上的意外，迫使艺术家需要经常性地面临路径的选择和方式方法上的取舍。我也是直到去年底才意识到，追求一种谱系式的蓝图，可能是不自觉中受到了业内流行的公关思维的影响，为的是更有效率地自我推广和对接展览系统。回看现有的工作成果，我最多只能梳理出一些工作兴趣上的方向和范围。因此，我更关心我的创作是否可持续，也许它更应该像是竹林而不是工业管路。具体的方式方法不必执于求新，恰当就可以。

DRC.12：不止一位观众提到你的项目把一种功能性的装修移植进来，实际并没有做出什么新的东西，你怎么看待这样的观感？

L：我猜也许他们原本就对这类环境中的信息不在意或者抱有情绪，也不认为其中有什么值得思索的；另一些是因为通过网络云看展，缺少体感和心理环境。这个看法很典型，也没有说错。在这个项目中，我是把个人性减少到最低限度，好让现场看起来基本等同于现实中的这类场所。但这么做既是为了让一种不同于日常办事状态下的观看发生，也是为了铺设出延伸性的情境体验。观众在走出这个场景后，或许还有机会校准一次关于内与外的认知：假如这是一处中国的驻外代办处，那门外又是什么地方？

不过我力求让观众自觉代入的尝试很成问题。展期内我都坚持一种表达上的洁癖：害怕任何直接的概念表达都会破坏现场的情境感；开幕当日夜里，我还上演了看门大爷上身，把尚有余兴的朋友们都赶走了；即便是在我们的闭门讨论的时候，我也希望能置身事外，旁听访客的反馈就好，而不太情愿以作者的角色讲述思路和对现场的处理，现在想起来都觉得入戏太深。

以往我会理所当然地认为艺术现场的心智参与是艺术家留给观众的，不过在这个展览中也出现颠覆我既有认知的状况。在展览中途，艺术家郑得恩(Enoch Cheng) 联系我说很想使用我的现场来拍摄他的录像作品，我同意了，原因是我想看看他具体会怎么做。在展览结束前，艺术家郭鸿蔚和我商量在我的展览的基础上来做一个他的展览方案提交给12号空间，我也没有反对。可是他们的职业经验必定能察觉出我的概念就是对特定的关系性场域的解构，但他们的手法还是把我的展览用做为一个背景，或者说一个现成品，将它当成一个可以上手的事实。相当于对这个本处在两可中的疑案，做了两次加固认证。我想其中最重要的原因是我比他们更早就试图取消展览与现实的边界。这个现场好像更是对我自己的一次心智测试，证明了我不可能真的接受这个项目仅是一次无厘头的装修。

DRC.12：我觉得你的展览包括文章实际都可以想象给特定人看的。在12号做展览包括写文章都是艺术家针对特定场域的一个艺术创造，带有实验性。从12号的角度看，只要这个艺术创造、艺术实验形成了就达到目的了，我们不承担艺术宣传、推广的责任，也干的不是艺术宣传、推广的工作。基于以上理由，你可以想想当你创造性做出一个作品时，你最想给谁看，得到谁的认同，跟谁讨论，如果具体到几个人，这几个人就是谁？会是你的老师？你曾经的同学？你们画廊的老板？你的朋友？

L：创作面对的是怎样的观众，考验的是艺术家和社会的真实关系。十年前我热衷于想象展览能够和广泛的公众建立情感到观念的连接，仅仅针对一小部分人群的创作，特别是对着拥有话语和财富的人创作，必是狭隘且投机的。然而直到最近还有展览主办方提醒我，我在自己展览中的那些意图需要在比较充分的导览的情况下才会让观众产生点兴趣。能从仅有的展览文字到视觉信息的间接沟通中的就获得有效交流的，只能是业内人士。我仍然期盼那些可能在现实中成为朋友的陌生人。不过

等心潮平复下来看，他们就是那些我喜欢的艺术家和写作者们，幸许我能透过展览给他们捎几句略表思念的话。

DRC.12: 今天我们把艺术创造看作一种知识生产，这种表述很容易给人以错觉，好像艺术可以像其它商品一样，通过一定的方法和劳动就能生成，那你如何理解艺术创造性的特征呢？你认为在地性的创作对这种创造性有帮助吗？

L: 如果说艺术的创造力能有什么差异性的特征的话，最特别的也就是热衷于把确定感和偶然性编织在一起跳舞。艺术工作追求可预测性几乎肯定会压制创造性的发挥。因为除了问题、方法、线索这些可被积累、打磨、营销的东西之外，还需要等待良机来转换身边的现实。不过对比学者的生产来说，艺术家能做的更多似乎是对社会记忆的捕捉和对个体经验的排解，因此艺术的产出不算严格意义上的知识或产品，担负的公共责任不必很重。

我认为对工作室创作感到束缚的艺术家和写作者肯定会发现在地性创作很有帮助，它更像是一种主动配置确定感和偶然性比重的工作办法。不过在地性创作最困难的部分，是需要去检验自己与特定现场之间的缘分深浅——不仅要能接受在地环境对过往经验的扰动，还要对往往不那么有专业支持的场域生发出有强度的工作热情。我把在地性创作看成一种教育经历或者说树苗来标记自己有心工作的区块。如果它们的间距不是太疏松的话，必会有一些偶发的确定感慢慢生发。