



( 栾志超 | 文 )刘辛夷的创作向来对观众有着极高的要求。一方面，观众在视觉层面的认识和感知上需要具备一种必要的敏感度；另一方面，观众需要在知识的层面有一定的储备。除此之外，还需要一点虽然不那么重要但也仍显必要的幽默感。当然，这并不意味着如果对刘辛夷的创作脉络及其每件作品的创作意图或知识背景毫无把握的话，就无法走近或欣赏他的创作与展览——相反，他的作品及展览仍然始终都提供了一个艺术最基本的审美层面。这也就

意味着，无论如何，观众都可以把展览或作品作为一个视觉场域或视觉对象来遭遇和体验。

尽管就视觉和内容而言，刘辛夷在空白空间此次名为“十万八千里”的个展仍然延续了一直以来的风格和政治题材，但就丰富性和复杂度而言，此次展览显然意欲得更多一些。这个多并不仅仅体现在作品的数量上，更体现在展览的整体架构以及空间的整合布置上。和在空白空间



的上次个展“土豆烧牛肉”比起来，此次个展更多展览的整体性，而非作品的呈现性，即其意图是从展览的角度出发，而非作品。因此，这次展览具有强烈的写作和自我策划性质，以及无法忽略的艺术家主体及其逻辑、叙述的在场性。

展览的入口处是用写着“请配合安检”字样的方形板块堆积而成的领奖台。这件放置在入口处的作品除了本身携带着政治、个体、公共安全等常见于刘辛夷作品中的主题元

素及戏谑感之外，在某种程度上也在一开始就指向了艺术家特有的形式风格——不管是鲜艳的饱和度，还是简单的图案形状、清晰的棱角线条，或是直白的文字信息，所有这些形式和风格上的特征都在入口处奠定了艺术家本人特有的展览基调。这当然并不意味着展览没有新意，而是展览的整体架构在一开始所埋下的伏笔。而这一伏笔对观众就整体展览的体验，对观众进入艺术家的叙述来说尤为重要。就空间内的关系而言，它一方面是如其本身一样的区隔，把展览分为左右两个部分；另一方面又是夹在两个展厅间公共区域内的延长线，指向不同但又相关的两端。

左端的展厅以“流通”为题，以空间雕塑、绘画及装置的形式勾勒了现代全球化时代中信息的流通（在《帕尔米拉》这件作品中，艺术家用不同国家官方媒体的英文缩写重造了一座因为 ISIS 组织而为世人所知的古城。这座古城尽管远在千里，但却以信息的形式如展厅中的作品一样，有着压倒性的存在感），以及身份和权力在抽象的符号层面及具体的空间层面上的流通（《信心国民》这件作品将美国的护照改造成为一个合众国的通关文碟样式，而《皇家阳台》则改造了画廊原有的办公空间，将展览的空间和权力的空间戏剧化、世俗化，质疑深嵌在艺术观看机制及权力参与机制中的等级、特权制度）。尽管这个展厅的显在层面是“流通”，但作品所呈现的其实更多的是等级与划分，管控与屏蔽，区隔与阻断。也正是在这个意义上，这个展厅和右端的展厅遥相呼应，发生着交叉和联系。

右端的展厅以“边界”为题，勾勒了各种地缘政治的边界，以及现代民主/民族国家政治的边界。在《复兴之路》中，四位阿拉伯复兴党领袖的剪影构成了一个闸机。他们是民族政治与所谓民主政治的边界，也是国家秩序与民族自治的边界，是宗教社会与现代社会的边界，是历史进程的开启者和阻断者……《乐园》将小摊贩的推车和边检的样式结合起来，构建起来一个虚构的、流动的、临时的边界。《九段肠》则聚焦南海争议，用九根人造“香肠”代替划定南海海域的九段虚线，质疑边界、领域的人为性和合法性。

将左右两个展厅联系在一起的，还有一件分别位于两个展厅的名为《大宗帝国》的作品。这件作品由“澳洲骆驼”、

展览现场图，空白空间 | 图片提供



“非洲袋鼠”、“北美野驴”和“南美雄鸡”构成。前三件展示在右端的展厅，仅有“南美雄鸡”出现在左端的展厅。这件作品用超市肉制品导购的板块模式重构了南美、北美、澳洲和非洲四个不同的区域，再现了现代社会将立体的现实世界平面化、区域化、符号化、景观化，进而简化认识的手段方式；同时，也展示了现代国家政治共同体的构建模式与边界划分模式，以及全球资本主义状况下的一种新型帝国疆域——一方面是政治地域的边界，另一方面则是经济消费的流通，一方面是区域政治，一方面则是全球经济。

在某种表象的层面上，刘辛夷的创作总是极容易被贴上“政治”这一标签的。但在创作的深层层面上，这个标签又是极为简单和不充分的。显然，他对“政治”相关议题的探讨既非再现式的，亦非介入式的，而是解剖式的。在刘辛夷的每件作品中，都存在着一内容形式双重层面上的抽象与转化。他感兴趣的当然是时下的政治事件，但又并非一种信息式的感兴趣，而是对事件背后政治逻辑的兴趣。因此，在最终的作品中，我们看到的既非还原，亦非表态，而是一种对政治本体的还原。这是其内容层面的解剖，首先是窥视政治事件背后所呈现出来的逻辑——不管是信息传播中所显示出来的逻辑，还是政治秩序所要求的逻辑——

从而找到这一逻辑所依附的制度或意识形态，进而发现这一逻辑是如何借由制度或意识形态在国家、社会、个体、空间等具体的层面上发生作用。这显然仍然是一种介入，但是却是一种解剖式的介入，即创作并非介入本身，而是通过解剖对象从而找到介入对象的方法和可能性，类似于安东尼奥·内格里所说的面对资本主义中的政治，我们需要一套新的政治语汇。因此，在刘辛夷的作品中，我们更多看到的是一种对政治知识性的描绘，而非事实性的描绘；更多是关于政治本体的书写与批判，而非政治事件的再现与评论。

同时被解剖的，还有艺术家与政治发生关系的方式。这一解剖发生在形式的转化层面上。在承认艺术政治性的前提下，如何用艺术具体地介入政治？刘辛夷显然在自己的创作中有关于这一问题的方法论。他是直接的，因为他毫不

刘辛夷，《帕尔米拉》，聚苯乙烯泡沫、水性涂料，“TACC”：381cm×99cm×61cm；“A”+“FP”+“社”：360cm×205cm×62.5cm；“REUTERS”：600cm×96cm×62cm；“新华”+“P”+“UPI”：403cm×118.5cm×62.5cm；总体尺寸可变，

2016 空白空间 | 图片提供



避讳在展览及作品中提及具体的政治事件和与政治相关的议题；但他同时又是抽象和做了多重转化的——这些事件和议题是作品的开始之处，但仅仅是以索引或信息材料的方式出现和停留在作品的入口处。他的政治语汇意在穿透政治所体现出来的表象，而是追溯其在各个层面上勾连起来的关系、采用的形式、可能的趋势，及隐蔽的意图。这正是为什么我们在刘辛夷的展览中总是能够看到一些在抽象的知识和视觉层面具有强烈指涉的符号，看到更多是具有艺术审美形态的物件作品，看到空间场域中作品与作品所发生的关系与体验。这个层面上的政治更多地是在展览空间中的在场，在艺术层面上的在场，而非艺术之外政治

领域探讨的在场。这也就是说，刘辛夷始终都是以艺术家的主体身份进入政治，在事件和关系如何生成、我们又该如何认知和打破的层面上进入政治——正如弗朗西斯·埃利斯所说的，“诗意的就是政治的，政治的也是诗意的”。在刘辛夷的这种内容与形式的双重转化中，我们或许还可以再补充一句：幽默的就是政治的，政治的也是幽默的；抽象的就是具体的，具体的也是抽象的。

刘辛夷，《大宗帝国—南美雄鸡》，亚克力板、广告钉  
73.5cm×55cm×3cm，2016，空白空间 | 图片提供