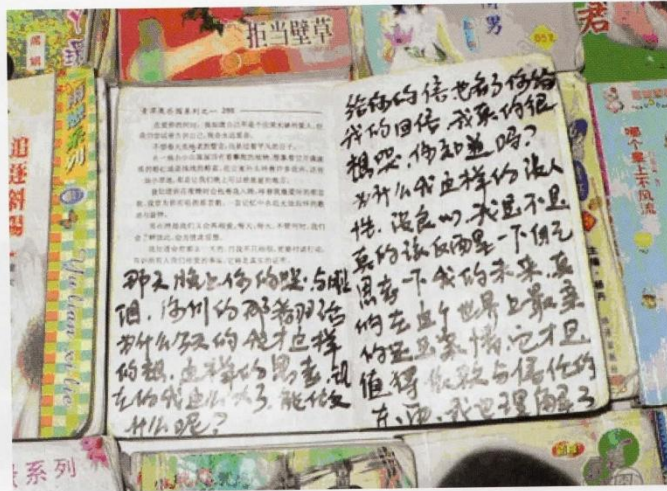


刘窗和他山寨版的艺术探索精神

撰文 / 翁笑雨



爱情故事 (2008)
装置, 二手书介

林蔚霖劉木芝的藝術山寨

LEO XU PROJECTS

1973年，曾指导《公民凯恩》的美国大导演奥森·威尔斯(Orson Welles)完成了他最后一部经典著作《赝品》(F for Fake, 也译作《伪作》)。《赝品》以半纪录片的手法描述了匈牙利人米尔·德霍瑞(Elmyr de Hory)回溯其作为赝品画家的职业生涯故事。实际上这部电影不仅仅是一部关于德霍瑞的回忆录，其中更穿插了曾轰动一时的克利福德·艾尔文(Clifford Irving)造假美国飞行业大亨霍华德·休斯(Howard Hughes)自传案，随后又杜撰了女友欧嘉·蔻达(Oja Kodar)与毕加索之间的一段奇事。多个有关剽窃、抄袭、造假、欺骗的故事层层叠加，加之电影片断性的叙述语言，使其变得扑朔迷离，其本身就仿若一个骗局。

对于曾居住广州、深圳多年的北京艺术家刘窗而言，《赝品》不仅仅是将几个互相交织的人生编织在一起，更质疑了艺术所谓原创的本质问题。在过去多年的创作中，刘窗极力描绘这广深两地因特殊移民与工业而产生的城市形态与文化，由初期的“城市化”到目前广为讨论的“山寨”现象的出现不仅仅是中国现实社会的反映，更具有深刻的文化意义，或者说在他的诠释下具有了某种艺术意义。中国当下的日常生活就是山寨的，它是模仿和组装的结果，也是中国追求现代化的特殊属性。这种山寨式的现代化可以说与中国的南方、珠江三角洲地区的经济发展有着密切的关系，它最初是形容深圳的IT业的发明。而深圳本身就是一个中国式现代化横空出世的一个没有历史的城市，新自由主义经济的一个版本。这种空白的状态在刘窗看来恰恰给予了一定的文化自由性。

刘窗早期在深圳的创作已经展现出对这种山寨文化和现象的思考。尽管当时的创作更多地以一种直接的挪用方式来呈现，反映为对现成物的直接利用、嫁接和错位等，用他的话来就是“杜尚传统的挪用策略”，比如《无题(不知名的河)》(2008)和《无题(汗史)》(2004-2007)。他也戏称这种挪用实际上是挪用的挪用，一种山寨版的挪用。通过审视艺术本身的问题，2012年的新作《#16-18》更进一步地诠释了刘窗对挪用与山寨之间微妙关系的理解。他将山寨吉安·劳伦佐·贝尼尼(Gian Lorenzo Bernini)和汉斯·阿尔普(Hans Arp)的雕塑原作的复制品改装成投影仪的坐台，而投影仪投放出来的没有内容的蓝色屏幕在错位中不断放大缩小。这个系列的作品在无可挑剔的优雅感和无逻辑可循的荒谬感中回旋。通过对形式刻意强调，使其大大超过内容和叙述，《#16-18》提出挪用不过是在早已经被山寨了的语境里添砖加瓦。强调创新和原创是西方现代性的乌托邦，反原创的后现代性将这个乌托邦揭穿，却显得有点玩世不恭、愤世嫉俗，这两种状态都无法确切地形容当下的状态，而山寨才是我们身处时代的风格，一种无我、无产的状态，它不是反原创，而是一种变异后的原创，一种对原创定义和本质的质疑。而这种所谓“山寨了的语境”恰恰映射了当代艺术本身不断自我循环利用的状态，也恰到好处地呼应了导演威尔斯在《赝品》中提出的观点。

尽管山寨现象是新自由主义经济竞争在中国所产生的一种投机主义的盈利模式，在急速的现代化的过程中，这种对历史的抹杀和对我自我的重新发明已经遍及到全国各地。就像刘窗所说的“深圳模式赢了”。刘窗所感兴趣的并不是去解读这个现象，而是将从这个现象中衍生出来的文化细节放大，与之产生趣味性的对话。比如作品《#19-20》(2012)和2008年创作的《爱情故事》探讨的便是在东莞租书摊所形成的微经济和文化关系。这些租书摊所租售的都是粗制滥造的文学产品，模仿港台爱情小说的枪手之作，一种往往被知识生产体系忽略的次要甚至次要文学，一种更“低级”的山寨行为。而它们的读者也往往是在附近工厂打工的年轻移民工们。书的空页上经常会留下这些匿名读者的胡乱涂鸦、电话号码、信的草稿、或者片段的痛苦内心独白等等，对刘窗来说，这些笔记的内容并不重要，而有意思的是它们纪录下了这些书在“2块一本，5毛换新”经济模式下的流通。我们所处社会的根基便是建立在这样一层的山寨行为之上的。出自生活的艺术，却没有想到它的出处，即我们的生活自己就是某个山寨版本的。于是艺术便成为了山寨的山寨。

LEO XU PROJECTS



收购你身上的所有东西 (2007)
装置, 综合媒介