**内在性的建构**

**—对于向京作品的讨论**

Daniel Cohen、朱朱、向京

**关于创作**

**丹尼尔：**“中国艺术家”或“女权主义艺术家”这类现成标签似乎特别不适合用来描述向京和她的作品之间的关系，你觉得这类标签对于她的艺术实践有哪些可能出现的危害或价值？

**朱朱：**这基本上是评论家和策展人希望做出一种简单的归类。当然也有一些艺术家他很愿意被卷标化，是因为卷标化在某种意义上他可能会构成一种现象，或者说形成一个小的集体的力量。所以可能会为他的创作增添一些影响。但是我想真正的艺术家往往是高度个人化，他们就是并不是那么愿意被归类、被作为一种集体的现象来加以界定。现在到了这个阶段，我觉得个人化或者个体的创作，这种状况越来越变成一个比较典型的一个趋势，所以说，在很大程度上以前的这种过于标签化的评论方式和归类方式正在逐渐地被淘汰。不管是从一个艺术家本身来说，还是从批评这样的角度来说，我觉得正在慢慢地摆脱这样的一种简单的归类方式。而且就我的经验来说，越来越认识到每个艺术家都是具体的、不同的，他很难被某种标签完全阐释清楚。

**向京：**所有给予你的各种定义也好、标签也好，肯定是滞后于你自己的创作的，滞后于作品，首先我根本就不能够阻拦，或者是去控制别人怎么定义我的作品，或者给我贴上这样那样的标签。从我自己的一个创作的线索里面，这些标签可能都真的是没什么太大意义。所有这些东西，不管是历史给予的，还是什么人给予你的这种判断或者这种定义，慢慢一定会在未来，不管你愿意不愿意都会加给你。对每一个创作者来说，重要的是你自己的线索自己的路怎么走，怎么样一点一点一步一步地走。所有给予我的这些标签或者是定义，应该相对来说，是简单地概括了作品的一个面貌吧，在我的每一个系列的作品里面，其实可能更复杂，我想要做的东西更复杂，结构更复杂，更多样性，哪怕围绕一个主题去做一个展览，其实那个系列里面的作品会包含了很多很多方面，对我来说至少是。不能简单地用一个什么概念去赋予它。所以我经常喜欢用海德格尔那句话，「死亡的一刻，意义才显现。」我觉得我们每个人能做的就是持续不断地做下去。

**丹尼尔**：我想引用策展人傅德明先生的文章《全裸：向京的不平静的身体》作为切入点来探讨您作品表层显现的所谓“女性主义”的问题：

她（向京）的这些女人体，尽管形貌各异，但它们的神情却好像是凝聚了各种各样不同的女人们的面貌**—**它是当代的，然而有时超越任何具体的个人、时间和空间的。

我很好奇，对于【全裸】系列中呈现出来的形象的多样化你是怎么考虑的，特别是联系到对女性概念里，从根本上本身就存在的多样性，这种多样性超越了不同的历史、地域和社会形态？

**向京：**不可否认，我确认做了很多女人，非常非常多女人，其实从我一开始做艺术到后来很长一段时间——因为本身这个世界就分男人和女人两种——我确实是做了好多以女性作为主题创作的系列，我其实真的是到后面慢慢被人问到很多我才醒悟过来——原来我一直在做女人，应该说我很少用到男性这样的载体，我自身做为一个女人，可能选择这样的一种载体对我一个表述来说更真切，许许多多东西来得更自然，包括我的想法和体验都可以放在上面。我们这一代人，或者是说，在中国的一个历史（时期），经历了文革以后的一个时期里面，我们越来越多地从一个集体主义的概念里慢慢地进入到更多是个人化的一种情感表述，更个人化的一些认知和体会。就是这样的一种方式吧，我比较明显的是属于这样一种类型的。

虽然我作品没用什么（具体的）模特儿，但是应该说我每一个做的女人的样子好像都很独特，好像非常具体的某一个人，确实是也可以说它指向任何一个个体，就是作为一个女性这样一个存在的个体。对我一直以来做这个创作的整体命题上，更加重要的是面对人性，这个人性是和任何或者性别、或者差异的问题都无关的一种人性，而这样的东西我希望是一个能够一层层剥开，非常深入（的东西），并且，我希望它是一个对于整体——一个完整（存在）整体的一种认识。

**丹尼尔**：朱朱老师，你觉得她的作品的哪一个方面，比如说之前谈到的【保持沉默】系列，在她与女性主义关系之间具有代表性？你觉得如果要用女性主义这个标签来形容她的一个系列，或者说她整个艺术的状态，恰当吗？

**朱朱：**在向京的创作当中，应该是更加个人化的体现，其实在她之前的一代的艺术家当中，会有一个希望通过这种性别意识或者女性主义来获得创作题材或者影响力的这样一种形态。现在看来那种形态相对简单，当时的这种女性艺术家通过对女性身体、欲望、情感的放大的表现来对应一个女性主义的意识。那么到了向京这一代，我觉得她们是特别地有意识地去反对一种过于标签化或者是概念化的一种创作形态，更多的是回到个人的生命体验。无论是表达个人的梦想和内心世界还是涉及到社会学的表达，她们的这个创作支点都是回到个人的生命体验这样的点上来。

当然在向京形成她的这个风格的过程当中，一定也伴随着对于西方女性主义艺术和女性主义理论的一些阅读和理解。但是我觉得最终成就她的还是从个人内心体验出发的这样一个出发点。

【全裸】实际上概括了向京在最开始到成熟整个的阶段，其中产生了很多特别出色的作品，从形态上来说也非常的饱满，有关于少女的，有关于老年女人的，有关于群像的表达。我觉得到了那样的一个程度的时候，从某种意义上对她自己构成了一种挑战或者障碍，因为要想超越这样一个阶段不是一下子就可以达到的。所以说这是她可能在这个之后想产生变化的原因之一，另一个方面她可能也希望自己跨越出女性身体的这样一个题材，做一些不同的尝试，其中就包括了她对社会学、人类哲学做一些自身的表达。那么其实到了这个展览的时候，我认为她还没来得及非常清晰和完整地展现她想要去处理的题材。这个展览正像这个展览的标题最后是一个问号一样，我觉得可能也是具有一种对自我的反思、怀疑或者说一个不满足的一个反应。那么从线索上来说，我觉得其实出现在《这个世界会好吗？》当中的视觉的意象，其实还是身体，就是杂技演员的身体和动物的身体。但是她是希望引入到一个社会学的纬度当中，但是实际上对我来说，这个展览当中感动我的东西，仍然是更具有情感性的和感性的这种动人的形象表现，比如说那匹回过头来的马，比如大象，还有其他的一些动物的形象。这些更能够直接打动我。当时也写过一篇文章，叫《童话还是寓言》，最终我觉得在她向这种社会学，或者说对有哲学感的这种主题去靠近的时候，其中最让我觉得感动的东西还是在于她的雕塑，是构成了一个动人的形象本身，这种形象其实是大于社会学，或者说包含了社会学。

我和向京也探讨过这方面的话题，包括在前面【全裸】的阶段，有很多作品看似只是对一个对象很单纯的表达，但是在那个对象的这个形象当中已经既包含了对人性的表现，同时也包含了对她所处的一个社会现实和社会环境的表现。实际上在看似简单直接的形象当中，已经包含了所有的她个人的思考和观察。它们不是被女性化了或者哲学化了，而是被综合在一个感性的方面。而如果说从一个过于明确的社会学的角度，或者说从一个哲学角度去寻求表达对象的话，很有可能会导致一种相对过于刻意的、过于限定的表现，反而使一件作品失去了更多纬度、更多方向的可能性。所以我用《童话还是寓言》响应了她这个展览，也是希望通过我的这种观察和批评，和她之间形成一个互动，对她下一个阶段的创作能够形成一点建议。

**关于媒介**

**丹尼尔：**我知道妳对雕塑以外的多种艺术形式感兴趣，包括摄影、录像和表演。我非常想了解媒介的尝试在妳的作品中应该是何等位置？尝试不同媒介是否延伸、复杂化了妳的创作，或还是反映了和雕塑作品间的关系？或者妳认为在现有创作里不同媒介的体验各自都是独立存在的？

**向京：**当然我尝试过很多其它的媒介，但是主要还是做雕塑，因为雕塑确实太花时间了，其它的那些跟创作有关的形态都还不完整，所以我还不好意思把它拿出来，把它当成我表达的方式去说，也许以后会有。但是至少到目前为止，雕塑这个部分是相对完整的。非常多的人问过我，你怎么一直坚持做雕塑，你是不是很执着于雕塑这样的形式，其实在我心里，只有“表达”这个概念，媒介真的不重要，我只能说，碰巧在命运里头，我做了这么费劲的一个事，真正的一个艺术表达里面是不分媒介的，在我心里是这样一个认识，用什么都行，关键是表达，你用这种媒介去表达出来你想要说的那些话，你所有的认知。

因为做雕塑太多年了，我不停地追逐，我觉得我的创作方式真的挺追问题的，随着问题走，每次都是自己给出这样的问题或者那样的问题，一个接一个，但是真的做这么多年以后，我希望其中还有一个问题就是“为什么做雕塑？”，这个真的没办法，就像一个很宿命的东西一样。

**丹尼尔：**我想谈谈由“背离”构成妳目前展览呈现出来演变的创作线索。近年来，也许是从2002年《镜像》个展开始，看起来妳在不同的主题、风格和创作方法之间做了一个个过渡性的尝试，这种尝试纯粹是从对艺术实验和成长的关注而来？还是有其它超越作为艺术家工作范围之外的重要改变？

**向京：**作为一个人，你活在这个世界上，肯定经历过很多事情，你有很多经验，有很多慢慢慢慢去更丰富更深入一些认知的东西，由此之后，你就很想说出来，我觉得创作基本上就是这样的概念——你想要表述的一个东西。所以我每一次做作品的时候，其实我可能有一大堆问题，这个问题是一个大山一样的，但是我没那么多可能性，时间有限，能力有限，雕塑本身媒介的一个限制，让你只能做一点点，可能十分之一都不到吧，我觉得每一个创作者大概都面对这样的问题，你选择你要说什么，对我来说更加重要的是每一次怎么通过更可视化的方式，去把一个问题说清楚，或者说去构建你很想去搭建的一个结构。我觉得艺术的表达，不是一个自说自话的表达，有点像一个交流，你说话是给别人听，那么你当然希望别人能听懂。你在搭建这个结构的时候，你是希望别人能够进入，并且用他的方式去找到一个解答。应该说每次我的创作、每一个系列，其实都做很多表达上的尝试，而在这种表达尝试当中，每次都留下了无数个线头，有的可能是艺术语言上的，有的可能就是主题上的，有的是可能媒介上的，所有这些线头都有可能性，在下面的创作里面还可以继续延续下去，但是很多扔掉了，随风飘散了。

**丹尼尔：**看起来妳对作品的展示方式很在意，在展览中“策划”安排妳的作品时，妳扮演的是什么角色？我特别有兴趣了解的是，当涉及作品的展示和传播过程时，妳认为艺术家该有如何的角色意识？

**向京：**我一直觉得自己的作品不管它的形式、它的媒介是雕塑这么一个很古老的，或者说时间非常长的这么一种方式，但是我自认为自己的作品还是很当代性的。这个当代性在于，我想要去抓住活在当下的我们这个时代人的一种精神性的东西吧。我一直很想讲清楚一个概念，在我自己创作这样漫长的时间里，其实我都慢慢慢慢的会去更清晰地去找到一个真正的兴趣点，或者想要去关注的一个部分。刚开始做作品的时候，还是有许许多多类似跟个人经验、或者跟你看到的部分相关的，这部分非常接近我们所谓的现实层面，而其实我从始至终都很关心一种所谓的“内在性”的建构，而可能在后面的作品里面我会更清楚地显现出这一点来，应该说越到后面这样的部分会更清楚，或者是显现出来的越清楚。在当代艺术或者说后现代的这样一种创作的方式里面，可能跟我们所处的这个时代有关系，整个的一种（创作）方式，是特别的外在化，因为也许是我们经验这个世界（的方式）是非常外在化的，我们会被非常非常多的各种各样的信息打扰，而我们会不停的跟现实的许许多多的部分去交媾去交集，这样让我们整个认知这个世界，特别容易借用这种方式。

也许和我成长背景有关，或者和我自己想问题的方式有关系，我愿意去把这种外皮的东西剥开，进入到一个所谓更加内在世界的建构里面去。在展览里面，对我来说更容易去做这样的一种建构，因为展览里面有点像你怎么样去打造一个环境一个情境，只有在展览里面，你的创作想要制造的那个东西才会更加的系统和清晰，这样的情境建构出来之后，观众走进去，才能够进入到我想要让观众进入的那样一种所谓的内在化的体验里面去，许多和内在性相关的问题，才能够慢慢浮现出来。它是自你身体出来的，你在创作的时候，你面对的还是自我，还是个体的东西，就是你怎么样去试图把这种东西慢慢转换成一件一件的作品。

但是展览真的需要更多的经验，你都是慢慢一点点学，一点点领悟一点点明白。这种封闭的状态，变成能打开了，跟别人去交流的，所以在展览里面你是学会怎么样说清楚自己的话，怎么样获得别人的理解，怎么样请别人能够进屋，我觉得是这样的一种概念。早期的展览确实会庞杂，因为想要说的话太多，逻辑性不太强，其实非常有意思，很多很细小的尝试，在展览里面呈现得太多，就会感觉乱七八糟。

**关于展览**

**丹尼尔**：妳曾经自嘲个展“保持沉默”有点“庞杂和混乱”，几乎不需要观念的解说。关于这一点，我很好奇妳是否仍将个展视作观者和妳的作品间直接对峙的空间？或者在一崭新的主题以及作品的延展、呈现方法中，妳的观点已有所改变？

**向京**：差不多在02年，就是我做《镜像》个展那个时候，我就觉得首先要从工作量上、从工作的节点上要求自己，我当时给自己订下来，以后每三年要做一个个展，相当于三年有一个完整的系列。后面02年、05年，然后08年、11年，其实在这个计划出来以后，我也不过就做这么几个展览，这么几个系列的东西，但是确实每个展览都让我一下懂了好多，关于怎么样去和外部沟通。

确实这里面有非常多失败的经验，当然也确实有很多有益处的，不仅是从这样的一个系列、一个系列这样一步一步的展览里面我获得了很多，怎么样去做展览，怎么样去面对空间。因为你每次得到的空间会很不一样，可能合适，或者有点别扭，反正总归你都要面对。你也慢慢知道，你想要更清楚地给予观众的，或者你想让观众进入的是什么。05年那个《保持沉默》（展），里面好多作品我现在看都还挺不错的，很有意思的尝试，但是就是因为整个的一个语法，语言上有点混乱，所以别人会看不清楚，看不懂。而（08年）《全裸》这个展览真的给我特别好的一个经验——当然那个时候有条件了嘛，你也能够营造那样的一个展览现场的氛围，就算是我比较完整的一个系列了。那部分跟女性相关的主题里面，应该说超越了《保持沉默》里面——因为《保持沉默》里面也有一些（关于女性）身体的作品，但是我觉得在【全裸】的系列里面，我真正进入到（虽然）用女性身体去做女性这样的主题，但是超越了所谓的性别话题、性别政治话题，这些是我真正想要做的。你做的是人性，你面对的是人性，已经不分文化，不分所谓的性别，这是一个对我来说更真实更深入的话题，而且我也能够很从容地去把它说得更加完整和深入。

我真的是还挺（愿意）去回忆当时那个展览现场的，我热衷于做展览，它有点像音乐里面的live show，你要现场听到，而这个展览你现场要看到，它有一个很好的情境，观众只有在这个里面才能够感受到你想要说的那个话。它意味着，你在一本画册里面看到这个作品，或者说这个作品在美术馆的一个展台上站在那儿，和你在一个被艺术家布置出来的一个复杂的空间里面，你慢慢慢慢走近它，你在入口看到它，你离它50米，离它2厘米，这是完全不同的感受。

雕塑天生有这样的一种属性，它可能给你制造非常真实的艺术空间感，我也确实热衷于制造这样的一种场景。这个场景一定不是跟所谓的现实性有关的，而是一个内在性的构建。当我构建这样一个所谓内在性的空间以后，人走进去，他面对的这些作品都像一面大镜子，这样他面对是自我的一个内在的空间，我希望就是这样的一种概念。

还有《这个世界会好吗？》这个展览，一个部分是非常有这种外向化概念的，就是杂技的场景，我把整个一个展厅布置成一个舞台一样，而且我还专门在展厅里面做了一个斜跨过去的一个看台也好，或者一个通道也好，人可以从上面走过去穿过去。就像你像进入一个舞台，或者进入一个表演的空间，这就是我在杂技那部分里想要制造这个所谓的一种情景。到了后面那部分就是一个比较矮的很长的空间，动物就很安静在那里。杂技那部分是比较外向性，给你看的表演的感觉，但是到了动物那部分很安静，非常安静，包括动物的神情，他们的一种状态都是比较平静比较宁静的，你可以从动物中间走过去。

情景的一种处理，我希望每次展览根据它的空间去营造作品和观众的一个关系，这个关系就是你想要带领观众进入的这样一种“心理情境”。

**丹尼尔：**朱朱老师，从刚才你说的那些，我想问，你刚提到她的作品能够建立起人与人间的关系，你认为这种能力有多少来自于个别作品本身，又有多少来自于作品作为一个集体在空间中的展示，因为会有人认为作品本身就是一个独立的存在，应该无关它在哪里，作品自身即已包含其百分百的意涵，那么你觉得对于她的艺术而言，展览有多重要？这种展示有何力量？以及作品和观众的关系是什么？甚至，你认为激发这种关系的能力跟现实主义相关吗？

**朱朱：**首先有一个前提，就是《这个世界会好吗？》这个展览，对于空间是预知的，应该是在一年多以前，她已经知道会在那个空间做这样一个展览。所以我想伴随着她创作的过程，这个空间的概念是会对她有所影响的，至少影响到她对于作品和空间之间的关系，以及怎么样来形成一个现场的氛围和情境。

前面在【全裸】阶段，很多时候可能是先有的作品，然后再有了空间。这两个阶段无论是哪个阶段，她对展览现场或者空间的一种布置，和作品之间的关系，是比较注重戏剧化的场景的。我记得是比较早的一个作品，好像现场用了一个浴缸，我觉得她会增加一些具有道具感的东西，来使得她的作品在空间里面显得更有戏剧化的场景。那么到今日（美术馆）的这个展览，其实还是有这样的一个对于空间的布设方面，比如说整个墙面用帷幔来覆盖，还是有一种舞台感。因为对应的杂技本身的主题，有对于舞台感的一个热爱或者说一种迷恋。这个好像是她一个延续的特性。

首先我觉得向京的艺术不是现实主义，她表现的不是一种现实，而是一种真实。这个真实是一种人性的真实，她捕捉和塑造的对象，传达出来的重心不是对象在现实当中的状态，而是内在的情绪和欲望，包括内心世界的某种显现。我觉得这是她最让人着迷、最能征服观众的地方。因为她的语言方式是偏于写实的，所以有可能我们在谈论这个问题的时候会把一种语言手段的写实和现实主义混淆起来。对我来说尤其是在现在这样一个阶段，有很多语言方式你可以去挪用，为自己所用，而最重要的是你的作品最终要表达的是不是现实主义？这个是对艺术的区分。在她以前的创作当中也有那种相对写实方式的作品，比如有一个吸烟的小女孩（《镜子里的女人——夜生活》），类似于立体主义的3个脸庞的迭合，表达的不同的侧面和时间的一个连续性。在过去的某些作品当中，她已经也做出了这样一种尝试。而她（大部分作品）表现的是人性的，内在的真实。虽然用的是写实主义的语言，但不能归为现实主义的作品。

在她的展览当中，这些人物的形象好像是在一条街上或者是一个外部的世界里面，好像随时可以和这些人在现实当中相遇，但是这只是形象的一个方面，另外一个东西我觉得还是在我们刚才说的一个相对戏剧化的场景当中，才会得到一种提炼，得到一种经过了一层艺术家的心理体验之后重新还原出来的一个形象。如果说我们一定要按照现实主义这样的说法的话，你肯定也知道一个词，就是心理现实主义，这是区别于其他的现实主义的。心理现实主义是从西方的概念，从现代主义开始的，向京对于文学、戏剧，对于很多其他艺术，包括对于艺术本身的理解，有一个关于心理现实主义的背景，因为她的敏感，对于对象的内心世界的穿透性的捕捉，都导致了她的这样一种（倾向）。

**丹尼尔：**也许你可以谈谈在这次展览上占了很大分量的《这个世界会好吗？》系列中的作品。这些作品是如何与同在此次展览上展出的早一点的《全裸》个展中的作品区分或相关联的？

**向京：**《这个世界会好吗？》这个系列运用了一种类似隐喻的一种方式去讲述，简单地说，其实艺术特别不应该简单地去解释，简单地去告诉别人这应该怎么看。但是我想简单地说，比方说杂技那个系列，我希望是能够隐喻人在一种社会结构、在一种权利结构里面的一种形态，被关系、被结构，观者在看作品的时候，你既是一个观看者，同时你也可以转换成一个表演者的身份，成为一个被观看的对象。我并不是真正在做杂技本身了，里面好几件作品其实都是不可能发生的一个杂技形态，杂技给我们的感觉就是你不管做得多奇怪多惊险它好像也都成立，配合上表演者那种表演性的表情，好像所有一切都可以发生。这样一种形态非常像我们在一种更社会性的属性里面的角色，就是每个人都不能失误，因为你一个人出差错，整个架子就垮了。简单地解释大概就是这个意思。动物的部分，在我心里面更接近人性的一个自然的属性，我们从动物身上，往往更能看到你本质的那个样子。只是好像我这次做的动物都比较温厚，比较平和吧，比较不凶险，我也是提前没注意到，后来（发现）这是指人的自然属性好的一面。这种概念可能更能唤起一种悲悯的一种观看吧，因为我自己非常喜欢动物，我也养了不少狗，我有时候看到他们生病了，有时候死去了，你会觉得他们这种弱小，其实在你身上也会发生，你不过是一个很脆弱的，或者说很渺小的一个存在。

**丹尼尔：**我想很多观众会很想了解此次展览上妳作品的灵感来源。很明显在这次展览上同时展出了妳不同时期的许多作品，妳是否认为这是妳艺术层面上从一个阶段至下一阶段的成长？或者我们应将这种作品的多样性解读为一个对比性的框架更为恰当？在其中，我们可以从不断迭加的主题、风格与手法中，用更宏观的视角探索妳的作品？

**向京：**这次（台北的展览）分成女性身体还有杂技和动物这么几个系列，为了第一，不让它看着杂乱，第二，我希望放在一起会有一个共生的关系。虽然我每次做一个系列的时候都有一个主题，但是我觉得作为创作者的一个内在线索还在，就是他想讲的东西还是有关联的。同样的这样两件作品在一起，可能制造了情绪的一个关系，那你换两个作品，这件作品和另外一件作品放在一起，它又是一种关系，在展览里面可能更多营造这样一种感觉。比如说每个小房间，可能会把某两个或某三件作品放在一起，而他们共同在这个小空间里面制造了什么，而这个东西就是你打开门或者打开窗，你希望别人看到的，或者希望别人进入的。这个时候我常常觉得艺术有点像一个魔术，突然之间掀开了一个什么东西。

我希望我整个展览的一种情境上相对是安静的，速度会稍微慢下来一点。所谓的内在性，需要人心里面能够静下来，当你进入到这样的一个关系里面，比方说两个女人站在一起，或者一个女人和一个动物站在一起的时候，我觉得有点像是，你看到了发生在你心里面的梦境里面的场景。在当代艺术的系统里面，会需要太多的解释，太坚硬的一个理论的一个背景一个支持，你需要告诉这个后面是有一个什么什么的系统。我觉得作者的工作往往太万能了，他就像点石成金的一个什么人一样。我始终认为艺术（还原的）是一个视觉性的东西，所以我特别希望人还是真正进入到这种场景里面，真正去面对这个作品，自己去慢慢体验，慢慢去体会。有时候写东西我会强调的一种所谓艺术的“身体性”，身体性意味着，它打开了你的感官，你可能平时太多的倚靠阅读，太多的倚靠知识系统去知道这些答案，而我希望我做一种艺术，这个艺术是打开了你的身体，你看到，你听到，你感知到，你触碰到，这一切转换成你内心的那个东西，我觉得这个是更美妙的交流方式。

**关于速度**

**丹尼尔：**我想问问妳对速度感和艺术的看法。妳曾提及雕塑天生固有的“缓慢”工序，你认为这种速度如何注解或链接以高速发展的物质文明、狂热的消费节奏和无处不在的电子通讯、交易形式为特点飞速变化的中国当代文化？

**朱朱：**假如艺术要和此时此地的现实的飞速变化一定要有关联的话，我觉得确实雕塑显得慢，在现在中国的当代艺术当中，特别是在年轻一代当中，更多的人放弃了架上绘画或者雕塑这样相对传统的领域，用摄影或者用录像的方式来表达社会变迁的主题。因为确实在摄影和录像这样的一种手段当中，更多的是关于一个时间的一种表现，就是你可以便利地、快速地去捕捉一些变化，这确实构成了现在的一个趋势。但是在这样的一个整体的氛围当中，从另外一个意义上来说，慢是非常重要的。因为过快的变化也许可以被记录下来，但是很难经过一个心理的积淀和审美的转化，变成一种具有特殊的美学关注的作品。在当前的中国当代艺术当中，有很多很多有意思的作品，但是缺少一种东西，一旦时过境迁以后，是不是它还能够依然打动我们，依然能够作为一个艺术品具有的自足性。所以我觉得如果我们从这样的角度来思考的话，也许我们处在这样一个混乱的变化的年代里面，越是应该允许自己去缓慢地、相对平静地去建构一些东西，这些东西它最终会随着时间的推移变得越来越具有它的价值。

**向京：**这个确实是一个挺有意思的问题，尤其作为中国人感觉会特别强烈，像我这个年纪，中国最大变化的就这么一些年代吧，我们不知道经历了多少个数得出来完全不同的这种时代，整个这么短暂的一段历史里面，很重要的一个关键词就是“变”，很多东西简直就像一个裂变，断裂一样的，我觉得每一个在这样的剧变的时代里面成长的人，肯定能感受到这种速度的紧迫感、压迫感，而且也感受到这种断裂的痛。作为创作者，在这么丰富的时代里面，其实还挺幸运的，因为它意味着给予你许许多多的感受，许许多多体验，真的很真实。

在这个速度这么快的时代里面，我选择了一个太慢的艺术的方式，我有时候真的——说得情绪化点——恨雕塑，你想要说的话特别多，但是你必须要慢慢的、一件一件一点一点给它弄出来，而且这种方式是常常被质疑的，我自己也经常会怀疑。一开始的时候，你会赌气说为什么这种方法不能去做当代性的一个东西，但是，常常你会怀疑，这样的方式真的是不是还是能够在这个时代（存在），我真的从心里是这么怀疑的。这个当然只是一个媒介，对我来讲就是说，不管这个时代速度是快还是慢，怎么样迅速地过去，迅速地遗忘，迅速地扔掉，但是对我来说，我只愿意关注那些可能留下来的东西，什么东西是应该留下来的，它能够留下来的，我觉得我在艺术里面真的想说的是这些东西，而让它不再受时间的约束。说到这儿的时候，我就想起博尔赫斯有一句话，说得特好，他的诗里面的有一句话，「只有不属于时间的事物，才能在时间里永不消失。」

2013年4月

朱朱

诗人、艺术策展人、艺术批评家，出生于1969年9月。作品被翻译成英、法、意大利、日等多种文字，获《上海文学》2000年度诗歌奖、第二届安高（Anne Kao）诗歌奖等多种奖项，2003年、2004年分别受邀参加法国Val-de-Marne国际诗歌艺术节与“诗人之春”活动。著有诗集《驶向另一颗星球》（1994年），《枯草上的盐》（2000年），《青烟》（2004年，法文版，译者Chantal Chen—Andro），《皮箱》（2005年）；散文集《晕眩》（2000年），艺术随笔集《空城记》（2005年），艺术评论集《个案——艺术批评中的艺术家》（2008年，2010年增补版《一幅画的诞生》），《中国新艺术三十年》（2010年，与吕澎、高千惠合著）。策划的主要展览有“原点：‘星星画会’回顾展”（2007年），“个案——艺术批评中的艺术家”（2008年），“改造历史——2000—2009年的中国新艺术”（2010年，与吕澎、高千惠联合策展）等。

丹尼尔·科恩

博士生，斯坦福大学艺术史系