

荣荣的东村

巫鸿

毛卫东 译

坐落在北京东边，三环和四环之间的，是一座叫做大山庄的小而破旧的村子。在2001年和2002年最终被拆毁，融入到日益扩张的中国首都城市之前，它是由大约六、七十间由狭窄肮脏的小路连在一起的农舍组成的。按照它自身的历史来说，大山庄完全没有任何重要的意义可言：甚至在这个村子还存在的时候，许多土生土长的北京人也都不知道这个名字，而它最终的消失也没有在当地居民中激起任何值得注意的轰动。但是，它的另外一个名字——东村——在非官方的历史，也就是当代中国实验艺术的历史中却很著名。在1992年到1994年之间，一群苦苦挣扎的艺术家和音乐家搬到了这里。被这里低廉的房租和毗邻北京市区所吸引，他们将大山庄作为自己的家园。他们中间一些人进而形成了一个前卫艺术的核心集体，开始创作一系列具有高度挑战性的作品——主要是行为艺术和摄影——给北京和北京之外的整个实验艺术家群体带来了直接的冲击。他们采用了纽约一个另类艺术家空间的名字，将大山庄命名为东村，并且称他们自己是“东村艺术家”。作为一个居住在一起的艺术群体，这个中国的“东村”在1994年6月以后就不存在了，那时警察逮捕了其成员中的两位，并且勒令其他人离开了他们在这里所租的房子。

东村艺术家随即生活在北京的不同地方，不过仍然继续保持他们的工作关系，甚至扩展了他们的圈子。他们在1995年早期和中期所完成的一些计划，比如《原音》和《为无名山增高一米》，在中国当代艺术当中已经成为了经典之作。在那一年夏天之后，这种大规模的协作中止了。尽管在这个群体中的单个艺术家仍然继续从事他们的实验，但是后来的这些项目都越来越少地归功于他们“东村艺术家”的身份了。额外的因素进一步侵蚀了这些艺术家之间的关系：在东村群体透过摄影，开始为国际艺术界所知之后，这些摄影作品的著作权（也包括所有权）就成为它的一些成员之间发生争执的问题。争论的核心有两个。首先，这些摄影作品仅仅是记录了行为艺术，还是应该被看成是摄影家本人创作的作品？其次，行为作品是由集体的参与产生的，还是源于个人的创作？由于对地位和声望的渴望而变得更加强烈，对这些问题的不同回答使得老朋友和伙伴反目成为竞争对手甚至敌人。

这篇导论的目的在于为理解荣荣收录在本书中的照片提供一个背景：这些照片既是对中国前卫艺术一个决定性时刻无可估量的纪录，也是由一位东村艺术家所创

作的中国当代摄影的重要作品。它们的意义实际上有三个方面——历史的、艺术的、和自传的；纯粹把它们作为历史资料或者作为个人表达来解读，都会不可避免地限制它们的内涵。换句话说，这些照片所表现的，是荣荣眼中的东村，而不是有关这个艺术家群体的完整的、“客观的”影像。因此，这篇文章目的也就在于探索这些照片历史的、艺术的以及自传方面的维度。我将把它们的艺术创新同摄影家本人作为东村艺术家的个人经历结合起来，我也会把这一经历构架在中国当代艺术的大背景下。因此我下面要讲述的故事，是有关内在和外在空间之间——一个艺术家的内心世界，包括他的美梦、幻想、激奋、焦虑，同一段集体的、回顾的历史之间——微妙的交互影响。

荣荣于1992年来到北京，眼睛睁得大大的，带着一架新买的相机。身为来自福建这个东南省份的农家孩子，他以前从来也没有离开过家。他对农活十分精通，但是除了实用美术之外，却几乎无法完成小学和初中的每一门课程。之后，他三次试图考入一所地方的艺术院校，但是都失败了（主要是因为他在数学以及其他主课方面考试成绩很差）。一次偶然的机会，他发现了摄影，并且培养起对摄影的兴趣。最初他租了一架海鸥双镜头相机，拍摄了他妹妹们的肖像和田野的景色。后来他与父亲——一位供销社的经理——达成一个默契：作为他的雇员工作三年，以便换来离开家的自由和一笔开始新生活的钱。就这样，他在1992年带着他自己的相机来到了北京，那时候北京已经成为全国各地年轻的前卫艺术家们的圣地。

在北京，荣荣参加了摄影学习班，不久就很精通拍摄一种流行摄影杂志推崇的带有感伤色彩的艺术照片。他的一些作品——在一处荒凉的场地上他妹妹亚丽的肖像——在这些杂志上发表了。其中一些甚至参加了全国摄影展。但是生活是艰辛的，偶尔公开展示自己的照片很少带来经济上的回报。到存款花完了的时候，他就尝试了种种临时的工作，包括在一家商业影室拍摄护照用的照片。他频繁地变换地址，常常是被市场上最便宜的房租所左右。在1993年初，他搬进了大山庄——这里后来以东村而闻名。荣荣在那里拍摄的照片构成了“东村艺术”一个重要的组成部分。就像前面提到的，这些照片的一个价值在于它们记录了东村群体的不同侧面——艺术家和音乐家，他们的物质环境，尤其是他们的行为艺术。另一方面，这些照片本身就是当代中国摄影的重要作品。特别是它们意味着一种新的中国摄影类型在九十年代中期出现了：这一个小小的摄影家群体（包括荣荣、邢丹文、艾未未和刘铮等人）不再同所谓的专业艺术摄影及其不同流派发生任何联系，而是同以其他媒介工作的前卫艺术家结合，从中获得灵感，对于萌芽中的“实验艺术”运动做出了至关重要的贡献。众所周知，这一运动在九十年代完全改变了中国当代艺术的面貌，使它成为国际当代艺术的一个重要组成部分。

§

所以，要想理解东村和荣荣“东村摄影作品”的意义，我们就必须将这个艺术家群体和这些照片摆在当时中国实验艺术的大背景之下。而这一艺术在九十年代早期和中期取得的发展，又同前二十年中国社会经济变革紧密地结合在一起。1976年文化大革命刚刚结束，新一代中国领导人就发起了一系列的改革，发展市场经济，一套更有弹性的社会制度以及新的外交政策，使中国向外国投资和文化影响开放。这一变革的结果在九十年代完全表现出来：北京和上海这样的大城市已经被彻底改造了，大量私营和合资企业，包括私营的商业画廊大量涌现出来，受过教育的年轻男女不断变换工作，追求独立的事业或者是个人利益，大量的“流动人口”从乡村进入大都市，寻找工作和更好的生活条件。

中国实验艺术界发生的许多变化都同这一大画面联系在一起。在九十年代，有两个现象尤其使艺术界呈现出一种完全不同的景象。首先，许多实验艺术家选择了成为“独立艺术家”的道路，脱离单位的从属关系。变得“独立”，也就意味着“职业化”——这不仅改变了这些艺术家的事业道路，而且改变了他们的社会地位和自我认同。表面上来看，自由艺术家摆脱了机关的束缚。但是实际上，为了维持生活和他们的艺术实验，他们不得不使自己屈从其他的束缚和规则。正是在九十年代，中国的实验艺术家们学会了如何与艺术商和西方的策展人商讨，以及如何从国外的基金会获得资助，为自己的作品提供经费。他们中间有少数人培养出一种双重身份，用出售绘画作品或照片赚来的钱维持他们“无法出售的”实验。

其次，从八十年代后期，尤其是在九十年代开始，大量来自不同省份的实验艺术家涌入了主要的文化中心，尤其是中国的首都北京。结果，艺术界的状况与八十年代明显地不同了：在“85艺术新潮”——一次从1985年持续到1989年的中国前卫艺术运动中，大部分实验艺术团体在各省份纷纷涌现出来，在地方上十分活跃，而北京始终保持着传统的地位，成为官方艺术和学院艺术的堡垒。但是到了九十年代，北京吸引了来自全国各地的年轻实验艺术家。虽然地方性的实验团体依然存在，但是北京超过了所有这些地方，成为实验艺术毋庸置疑的中心，主要的原因是因为它不断地吸引了全国各地有才华的年轻艺术家。这些移民艺术家大多数都是二十多岁，是在八十年代后涌现出来的。对于这新一代实验艺术家们来说，文化大革命已经成为遥远的过去，他们的作品主要反映的是中国现阶段的变革，而不是对历史的回忆。他们在北京——九十年代中对于社会变革和政治上的紧张局势始终是最敏感的城市——发现了这样的激励。

这两个变化的直接结果，就是实验艺术家居住群体的出现，常称为“画家村”。第一个这样的群体坐落在北京西郊的福褰门村，靠近以前皇家园林圆明园的旧址（所以也常常被称作“圆明园画家村”）。前卫诗人和画家最早在八十年代末期开始生活在那里；但是在1991年之前，这个地方还没有赢得艺术家群体的家园的声

望。1992年，它吸引了媒体的注意，有关那里居住的波西米亚艺术家居民报道激起了大众广泛的兴趣。大约同时，它也被来自香港和西方的艺术商和策展人所“发现”。这个地方在1993年和1994年赢得了中国实验艺术“窗口”的美誉，尤其是当时生活在那里“玩世现实主义”画家方立均三次出现在大型国际展览，包括香港“后89中国新艺术”、“柏林中国前卫艺术”以及第四十五届威尼斯双年展上之后。

从一种更为广泛的意义上讲，圆明园的艺术群体引入了一种独特的生活方式，并且为许多后来的“画家村”建立了一种模式，包括以北京东部宋庄为中心的艺术家村，那是自九十年代中期开始由一些圆明园艺术家建立起来的。这些群体坐落在乡村，但也足够靠近北京，因此可以保持同外部世界的密切联系。艺术家移居到这些地方的首要原因，是经济方面的：在那里买房子或者租房子都很廉价，可以将它们改造成为大型的工作室和居所。一旦一个群体出现了，它就给它的成员带来了额外的利益。首先，它产生出一种“同志”的感觉：居民们共同具有一种独立艺术家的身份，其中一些还是亲密的朋友，彼此认识多年。亲密地生活在一起，保证了社交的便捷以及娱乐的机会。造访的人，包括重要的外国策展人以及艺术商，能在一天之内看见成打的艺术家的作品。另一方面，尽管艺术家在这样的群体中受到了彼此的影响（特别是受到那些“成功的”风格和主题的影响），在大多数情形之下他们并没有形成亲密的，以共同的社会或艺术理想为根基的团体。这种对共同责任感的缺乏，能够解释大多数群体含混的艺术特征：尽管像在圆明园或者宋庄的那些“村落”能够吸引大量的实验艺术家来到某一个地方，但是他们并不一定就能激发起新的思考和解说的方式。

在这个大背景之下，东村是一个值得注意的例外：在1993年和1994年之间生活在那里的移民艺术家群体，确实是在一起亲密地工作，发起了实验艺术的一种新趋向。与圆明园和宋庄的群体不同，东村艺术家与他们所处的环境培养出一种更为密切的关系——一个被垃圾和工业废品充斥的肮脏污秽的地方——而他们把自己搬到这里来，看成是自我放逐的行动。他们穷困潦倒，与这个地方相认同，并且从中获取灵感：他们在这段期间创作的作品，都被赋予了一种其他艺术家村所缺乏的被猛烈压制的欲望。

我们必须记住，尽管一些东村艺术家如今已赢得了国际声誉，但是他们仅仅是经过了在这个村里的艰难岁月之后才获得了这样的声望。这种状况因此也不同于圆明园和宋庄的艺术家群体，因为后者的成员在社会地位和财力上彼此相差悬殊。然而，东村群体最大的意义，就在于它的形成，乃是行为艺术家和摄影家密切协作，通过充当彼此的模特和观众，从而给彼此的作品提供了灵感。透过中国当代实验艺术这个大环境来看，这种协作促成了九十年代后期和2000年代初最重要的发展之一，那时实验艺术家用不同的媒介来创作，越来越有想象力，并且把他们的作品设计成行为艺术表演。这些艺术家中的许多人越来越被摄影所吸引，不仅

从中汲取灵感，而且只为拍摄照片本身。

§

回顾过去，荣荣可以看得出来，他作为一位独立艺术家的生涯是从东村开始的。他搬到这里来的同时，摒弃了使他在杂志和官方展览中赢得一席之地的那种流行的摄影风格。生活在东村，他开始迷恋于用自己的相机探索它那充斥着垃圾的郊野的秘密，他年轻的面孔和裸露的身体偶尔会在画面中残破的窗户里反映出来。随着他与村中其他波西米亚艺术家、音乐家和作家的友谊日益加深，他也开始拍摄他们：称自己为诅咒的摇滚诗人和歌手；面相刚毅的行为艺术家张洄；富有无限同情心的画家小段（段英梅）；自我陶醉的异装者马六明。

这之后紧接着出现了东村一次集体创造力的迸发，大约持续了一个月。事先没有更多的计划，许多行为艺术家和摄影师从1994年5月中旬到6月中旬筹划了合作项目。在所有作品当中，核心之作是马六明的《芬·马六明的午餐》、张洄的《十二平方米》和《65公斤》。这些行为艺术作品透过荣荣、邢丹文和艾未未拍摄的照片——这些照片在同一年出现在一份地下出版物上面，出版物没有标题，被称作是《黑皮书》——而为外界所知。

这一次创造力的迸发突然被一次沉重的打击所中断：1994年6月13日，在马六明的行为艺术表演之后，警察因为行为表演有所谓猥亵的内容，逮捕了这个群体中的一些成员，并将村里的其他一些艺术家，包括荣荣，从他们租来的农舍中赶了出来。这一事件从1994年下半年开始，给荣荣的照片带来了一些重要的变化。首先，他对于行为艺术的迷恋使他得以发展出种种不同的自传体模式。他在那年秋天回到了福建，用全新的眼光来追索儿时的记忆。尽管他过去始终对自拍像有兴趣，但是从这以后，他越来越多地出现在自己的相机前，在记录自己活动的过程里做出各种举动；这些照片所具有的强烈的行为艺术特征与他个人生活中的种种变化产生了共鸣。

其次，从福建回到北京之后，他开始培养起一种新的与先前东村行为艺术家们的关系，那些艺术家如今都已经离开了大山庄，散居在城市东边不同的村庄里。他继续拍摄他们的集体项目以及个人的行为表演。前者从1995年1月份的《原音》开始，而后者则包括了苍鑫的《踩脸》，张洄的《铁箱》，马六明的《芬·马六明和鱼》，朱冥的《泡沫》，以及张洄和马六明的合作项目《第三类接触》。在这两类活动中，他使自己的在场变得更加积极主动了：他在《原音》中成为行为艺术的一个组成部分，并且频繁地发起个人的行为项目，将它们拍摄下来。随着东村逐渐成为历史，到九十年代后期，他同先前合作伙伴们的关系进一步改变了。在行为项目中，他不再是一个自发的参与者，而开始越来越成为一个独立的观察者，在分析眼目所见的过程中进行着记录。（有时候他提供职业摄影师的服务，作为一名受雇的摄影师来为一位行为艺术家工作。按照这样的协定，他并不拥有

他的照片的著作权。) 他也不再将自己的主题局限在东村的小圈子里, 而也拍摄其他实验艺术家们的行为, 比如宋冬、尹秀珍、王晋和朱发东。

第三, 从1996年以来, 荣荣越来越多地将注意力集中在一个新的主题上: 北京市风景的戏剧性变化。从《无题》系列开始, 他发现了与被拆毁一半的房子的某种结合, 这给这座飞速发展的城市提供了一个重要的视觉奇观。他的目光被残留在断墙上的明星招贴画破损的影像所吸引, 它们的视觉冲击力似乎被它们那种毁损的状况得到了增强。更进一步, 他在这些被拆毁了一半的房子里做了行为表演, 并且将它们拍摄下来。透过这些照片看去, 能够看见除开它们各异的主体之外, 它们全都利用了“废墟”这一主要形象: 不论是一座被毁的房子还是一件被丢弃的家具, 一张破损的海报或者是一段被剪开的底片, 这些影像的不完整性宣示了一种缺失, 驱使观看者去想象摄影者本人的生活和心智。这些“废墟照片”出现于东村时期结束之后, 属于荣荣的艺术的一个全新阶段。

§

本卷中收录和复制的照片——单张的图片和配合这篇文字的照片——构成了荣荣所称的“东村照片”。尽管并不是所有这些影像都是当他生活在东村的时候创作的, 但是对他来说, 它们都同东村密切地联系在一起, 或者更准确地说, 同他作为一名东村艺术家的经历联系在一起。这些照片按照其主体和创作时间可以分成三组。第一组是从1993年到1994年拍摄的, 描绘了客观环境下的东村艺术家群体。第二组记录了在这个群体被迫解散之后, 从1994年到1998年东村艺术家们继续从事的行为表演。第三组是由荣荣在东村和以后的日子里拍摄的自拍像组成的。我所作的讨论将遵循这些影像的年代顺序(在文字旁配以选出的例证), 并且把它们融入到有关摄影家本人以及东村群体的信息当中。在我对这些照片的解读中, 我也将援引荣荣自己的话——日记、书信、笔记以及回忆录: 这种将影像、个人记述以及历史分析结合在一起的做法, 将会构建起与一位艺术家的创造力以及中国当代艺术史都相适宜的叙述。