

从“失去记忆”的角度看“文化记忆”

很高兴有机会来这里参加关于“文化记忆”的讨论会，碰巧的是，2005年，在由邱志杰、朱彤和我策划的主题为“未来考古学”的第二届中国艺术三年展中，“失去记忆”(失忆)成为主题展的四个单元之一。更巧的是，根据分工，正好由我来负责这个单元。其余三个单元分别为“转基因”、“透支”和“未来日记”。以上四个单元名称的由来，是根据所谓的“头脑风暴法”——一种诞生于上个世纪三十年代的创造学方法。如果根据美国作家索尔·贝娄曾经说过的“生命就在于记忆”这句话来理解，我想，“失去记忆”不仅对于自我，而且对于文化来说，都是一种决定性的灾难。然而，失忆作为一种遗忘个体生命和人类文化的顽症，在人类的历史中，是如此的流行与普遍。特别是在中国，很显然的，“失去记忆”从来就是一种触目惊心的社会症候。我想，我们之所以把“失去记忆”作为一个关注的重点，多多少少反映了我们三个生于1970年左右的策划人对于我们身处的这个社会的某种认识。并且，由于上届三年展有一个看起来似乎是非理性的，对参展艺术家的年龄限定——必须是1968年以后出生的艺术家才有可能参加我们的展览。由于与这些艺术家的年龄相仿，我们理所当然地想象，生于1968年后的艺术家，在一种相似的成长背景、历史语境和文化记忆中，是如何生活以及表达生活的。这次大家研讨的主题是“文化记忆”，我想，如果从“失去记忆”的角度来谈，或许正是在提供某种对“文化记忆”的思考。所以我很愿意谈谈这个展览中我所负责的“失忆”单元，我是这样对通过一系列“田野工作”所收集到的“视觉证据”来进行分类和分析的：

一、 前1970年代人的文化记忆，作为历史意识与个体意识的唤起

出于叙述上的方便，所谓前1970年代人，大体是指1968至1974年出生的艺术家。在这部分，我愿意举两个作者的例子，其一是尹朝阳，一位出色的油画家。对尹朝阳作品的解读，我的倾向是，必须把它们放在一个整体的叙事构架中才能生效。比如，他有这样一组名

为《广场》、《英雄远去》、《青春远去》、《神话》的纸上水彩和丙烯作品。虽然尹朝阳前后的作品风格题材变化很大，但这些作品的完成，使我们可以清晰地看到，他由个人经验出发，对历史经验的断片进行了某种意义上的整合，在图像上获得了一个较完整的叙事序列，并在其中隐含了一部秘密的精神自传。尹朝阳凸显出自我并没有迷失在由失忆和谎言织成的迷宫里的努力，个体意识在一个民族被强制性“集体失忆”的语境中发出英雄主义跌落的悲鸣和一种对历史记忆的追怀。

其二是曹恺，录像艺术家。他的作品《68年制造》深深地打上了历史意识的印记。对曹恺来说，这座完工于1968年的南京长江大桥更多的是具有一种被无意识隐藏的英雄主义的象征。南京长江大桥的建造史本身就是一部英雄的奋斗史，桥的历史就是前1970年代人的肉体生命的成长史。曹恺在呈现它的时候，超越了日常景观对它的束缚，而是将它从遮蔽的外观中剥离出来，并通过一个固定的视角，将它置换于一个虚幻的环境。在影像风格上，造成了一种更凝固的、更有愉悦感的效果。童贞时代、青春时代和后乌托邦时代是曹恺为大桥迄今的历史所划分的三个时期，在第三个时期，也就是今天所谓的后乌托邦时代，某种象征的意义被剥夺，预示着精神无可挽回地失落了，而肉身却不堪重负。接着，在未来的第四个时期，即既不知其始，也不知所终的遗址时代，大桥又将成为什么？是意义的汇聚，还是意义的完全消解？《68年制造》深刻地提示着一种历史意识普遍失忆的存在。

对前1970年代的艺术来说，1985年至1989年的精神经历对他们的成长以及形成独特的艺术话语方式至关重要。在他们那里，这些个体的记忆碎片一点点累积着，堆放在我们正在试图以民间的方式重构的“文化记忆”的某一个角落。事实上，1990年代中后期以来，中国的社会环境发生了深刻的变化，当年伴随着试图打破专制主义出发而建立起来的理想主义，在今天遭遇到了它最大和最强劲敌人——消费主义。我们可以清楚地看到，1980年代中国启蒙时期以来的优秀的文化批判传统已经遭到废弃。我们知道，那个年代所提出的一

系列问题并没有得到全部解决，而是被无限期地悬置起来（但看起来它们好像真的消失了一样）——我们的对立面已经不在我们的对面，而是渐渐渗透到我们每个人的血液之中。这种销蚀的力量强大到几乎可以摧毁我们的意志。

一切坚固的东西都烟消云散了——马克思的这句名言在另一种意义上提醒我们，前1970年代艺术家在这个与时尚、娱乐共舞的时代似乎已经暮气沉沉，他们的理想主义被击成无数碎片，对“转瞬即逝的过去大加推崇”，特别是沉迷于那个理想的乌托邦年代，使他们承受着创造性已经丧失的骂名。他们在新新人类眼中已经完全不合时宜，而且正在成为一种被革命和被弃置的对象。我坚持认为，在历史意识的普遍匮乏和缺失的今天，这一代艺术家的工作显得尤为重要。他们更多地是退守自身的体验，从而把自己埋进一种更加孤绝的，甚至是形而上学的严肃之思中。他们所秉持的是一种近乎迂腐的理想主义逻辑，并以一种新英雄主义的方式在不倦地表达着自己对历史和个体生命体验的思考，同时，通过这种思考来指认自我在历史之链中的位置和责任。

二、失忆和记忆的相互交缠，后1970人彷徨在身份与文化的迷失与找寻中

我们对后1970年代人的“定义”是，出生于1975年后的艺术家。2001年9月11日，世贸中心在恐怖袭击中倒塌，其最大主顾之一摩根斯坦利银行却凭借远程防灾系统，在第二天就恢复正常营业。电子数据的丧失，如同人患了“失忆症”，在一定程度上无法再证明、再拥有你自己，并可能陷入一系列经营风险与法律风险中。同样，人类丧失了记忆，丧失了自我意识，也就丧失了自我的身份。

今天，在新文化被普遍时尚化和娱乐化的社会背景中，1968年后出生的艺术家如何确定自己的文化身份？既然历史意识被前1970年代人碎片式地唤起从而确立了他们部分的个人意识，并获得了某种象征性的文化身份，后1970年代人则宁可选择失忆，而只愿意把目光朝向未知的未来。事实上，在这一代人出生并成长的年代，西方就已经开始欢呼自己的

胜利了。维尔纳·桑巴特写道：“所有的社会主义乌托邦都失败在烤肉和苹果馅饼上。”上个世纪80年代的西方年轻人，与他们父母那一代人，即60年代人完全相反，他们深谙社会的游戏规则，一心追求成功。今天，我们看到同样的历史在中国重演：后1970年代的艺术家的理想就是获得成功，而较少历史意识，这是因为他们觉得自己在出生时，世界就已经莫名其妙地强加给他们太多的历史，而历史遥远且可疑。（李欧梵）。但是，他们无法挣脱自己的皮肤生存，在不得不面对的文化和传统面前，他们的记忆与失忆相互交缠，彷徨在自我身份的迷失与找寻之中。一方面，他们现实，现实到一种冷酷的程度。另一方面，他们与主流价值规范发生了断裂，并拒绝扮演社会所期待、所规定的社会角色。玩偶和卡通一直是后1970年代人所喜欢选择的图像形式，这也是他们力图摆脱复杂的成人世界的一种方法。玩偶和卡通作为一种大众流行的图式，有着年轻人最为广泛的接受基础，因而成为他们的最佳选择。此外，他们也有对艺术的严肃思考，也有认真的一面。比如，出于对当代艺术圈子化的反感，倡导艺术平民化和艺术普及运动，是这一拨艺术家所乐于思考并实践的。

三、 面对传统，失忆以一种所谓“记忆”的方式延续。

100多年来，关于西方和东方，关于传统和现代，一直是中国人进行文化的自我定位以及文化觉醒与重建所回避不了的问题。作为中国民族身份的符号、传统艺术的代表的水墨画，虽然在今天还拥有数量巨大的创作人群，在中国的艺术消费市场上还占据着绝对的优势，但是，水墨画越来越难以走进当代艺术的语境已是不争的事实。在这个意义上，水墨画已经逐步成为我们民族文化失忆的一部分，这一选择性的失忆在我们这届展览中也显露无疑。在我们走过的20多个城市中，水墨画竟始终没有进入我们的视野，而我们通过电子邮件收到的几百件作品中，居然也没有水墨画的踪影。水墨画与现代主义的形式语言系统的难以融合，表明了传统话语在当代文化面前的一种失忆状态。另一方面，所谓的水墨图式已经被高度符

号化了，广大的民众通过对“水墨”符号的消费来表明自己的文化需求和文化教养。事实上，这种消费模式已经充斥着我们社会生活的方方面面。正是在这个批判的意义上，参展艺术家付小东的《泛化的水墨图式》充满了一种“水墨焦虑”，作品以百姓日用的印制有水墨图式的物品为切入点，揭示了广大民众对“水墨”符号消费的心理动机及其成因。一方面，从与身俱有的“水墨情结”出发，作者意识到泛化的水墨图式在民间的流行事实上是以一种所谓的“记忆”替代失忆，表明了传统精神的实际失落；另一方面，充满悖论的是，作为唯一一件与水墨相关的作品，却是以一种对水墨现状反思的观念形式进入当代艺术展览的。这意味着，水墨本身并不重要，重要的是它成了一个可以永远讨论下去的话题——这仿佛昭示了水墨艺术与当代文化的关系，及其在当代艺术展览中的命运。

四、 虚构记忆，表明了一种普遍的历史怀疑主义。

“谁掌握过去，就掌握了未来；谁掌握现在，就掌握了过去。”乔治·奥威尔的名言揭示了由谁来书写我们的历史的重要性。中国人号称重视历史，事实上，传之今世的史书，大多属于布洛赫所说的“有意的史料”。并且，在一定意义上，这些史籍还成为控制、歪曲、引导和限制后人认识过去的工具。掌握了话语就掌握了一切，大多数人们都熟谙这其中的道理。而当一段记忆“空缺”了，如何虚构记忆以及虚构记忆的目的就成了一个极为现实和有趣的话题。

“虚构记忆”，通俗一点说，就是作伪。在中国历史上，由于种种原因，这类事件层出不穷。其中，最典型的和最具有讽刺意味的莫过于伪《古文尚书》。就中国的传统学术而言，经学无疑是最重要的门类，《尚书》又称《书经》，是儒家最重要的十三部典籍之一。汉以后，《古文尚书》亡佚，中国的东晋朝有个叫梅赜的人伪造出一部《古文尚书》，以“虚构记忆”的方式补缺了一部经学经典（有趣的是，经过历代经学家的不断注解、诠释，这部伪书及其阐释成为经学历史上不可或缺的重要组成部分）。在梅赜那里，“虚构记忆”就是虚构历史，虚

构话语。

宋振中的《中国麒麟的分布、分类和种群》把中国古代传说中的神兽麒麟强行纳入了西方生物学的解释系统，用一个西方的体系来界定中国的神话，所产生出来的结果本身就成为当下文化的一个象征。这一虚拟话语（记忆）的建立，隐喻了在全球化的背景下，中国的传统学术、价值体系和审美趣味等无一例外地被强制性地按照西方的思维模式重新编码。具有讽刺意味的是，这一切被当作一种理所应当的知识结果而为人们所接受。涂维政的《卜南文明考古》则是利用权威的公共空间南京博物院来确立一个虚构文明的存在，实现了对历史本身的嘲讽。此类作品的不断出现，确实耐人寻味。我们从中似乎可以得知这一代人的逻辑：既然现实的事情让人不可相信，那么历史也有理由让人不可相信——一种对历史的普遍的怀疑主义正在他们中间蔓延。

虽然以上粗略的分类不足以表现在“失去记忆”这一单元的作品所呈现出来的丰富性和复杂性，但是，从以上分析，我们可以反观我们这一代或下一代人对“文化记忆”本身在视觉艺术上的处理方式以及“文化记忆”在我们这个时代的重要性。文化记忆是一个非常大的问题，也是一个庞大的工程，当代艺术只是人类的“文化记忆”的一种媒介，如何认识这种媒介的局限，能使我们更清醒的工作并突破这种媒介所带来的局限，是我们今后需要思考的问题。

我的演讲完了，谢谢大家。