



01

未来即现在 The Future is Now at MAXXI

文 / 顾灵 Gu Ling 图 / 罗马二十一世纪国立现代艺术馆

未来即现在

2014.12.19~2015.3.15
罗马二十一世纪
国立现代艺术馆

02

有三种时间：过去的现在，现在的现在，未来的现在。

——圣·奥古斯丁，《忏悔录》第11册，第20章



01 Kim Bumsu 描述之外 装置 2008 供图：韩国现当代美术馆
02 Bang & Lee 透明工作室2008~2014 装置 2014 摄影：Musacchiolaniello
03 Kim Seungyoung 自画像 1999 供图：韩国现当代美术馆

如果说摄影冻结了时间的某刻，那么录像则捕捉时间的片段。尽管时间是每个人生命的尺标，然而对所有基于时间的艺术而言，它更是极其重要的创作元素与环境。这肉眼看不见的尺标，录像从某种程度上却可将之直接记录下来，使之可见。时间的弹性同样体现在录像中，每一次录像的播放，既是那段被记录的过往时间的回放，亦是某种对当下时间的映照。

提到录像，白南准的名字总会出现，这名韩国艺术家被誉为“录像艺术之父”。1969年，他与激浪派过从甚密，“活体雕塑”作品《电视 - 胸罩》(TV - Bra)即参与了当时激浪派的自组织行为与演出展示。同年，韩国现当代美术馆(MMCA)成立并在韩国景福宫开幕。2013年，作为韩国唯一一座国立现当代美术馆，MMCA基于其多媒体艺术馆藏策划了展览“未来即现在”，标题即白南准的原话。

MMCA自1987年开始收藏新媒体艺术，藏品包括白南准为家乡首尔举办1988年奥运会所特别创作的《越多越好》(The more the better，由一千零三个显示器堆叠而成的塔状装置)。MMCA的新媒体艺术馆藏自2001年以来作为一项独立的馆藏分类，迄今已达一百二十三件(根据MMCA官网发布的数据)。时隔“未来即现在”首展一年之后，罗马二十一世纪国立现代艺术馆(MAXXI)与MMCA合办了“未来即现在”的巡展，这无疑是一场野心勃勃、成功运作的韩国录像艺术输出展，有效呈现了韩国录像艺术的历史发展脉络与当下创作面貌。

然而正如所有强调国籍、国家概念的当代艺术展一样，我们也需谨慎对待这样一个梳理韩国录像艺术的展览。这些艺术家的创作有否体现出所谓共有的韩国的特质？(当然不是韩剧)与此同时，他们的创作又与同时期世界其他地方的录像艺术创作有怎样的关联？录像艺术对设备、媒介的依附以及其生发背后的全球化、数字化语境，都在提醒我们：录像艺术创作的跨地域共通势必大过特别强调的国家身份。

三十三位参展艺术家的总计四十一件参展作品被分为四个章节：“韩国新媒体艺术先驱”、“艺术与科技的融合：挑战与实验的艺术”、“互联网的兴起与新媒体艺术的拓展”及“数字时代的文化创造”。整场展览被安排在两个展厅：第一展厅呈现第一二章节，第二展厅呈现第三四章节。

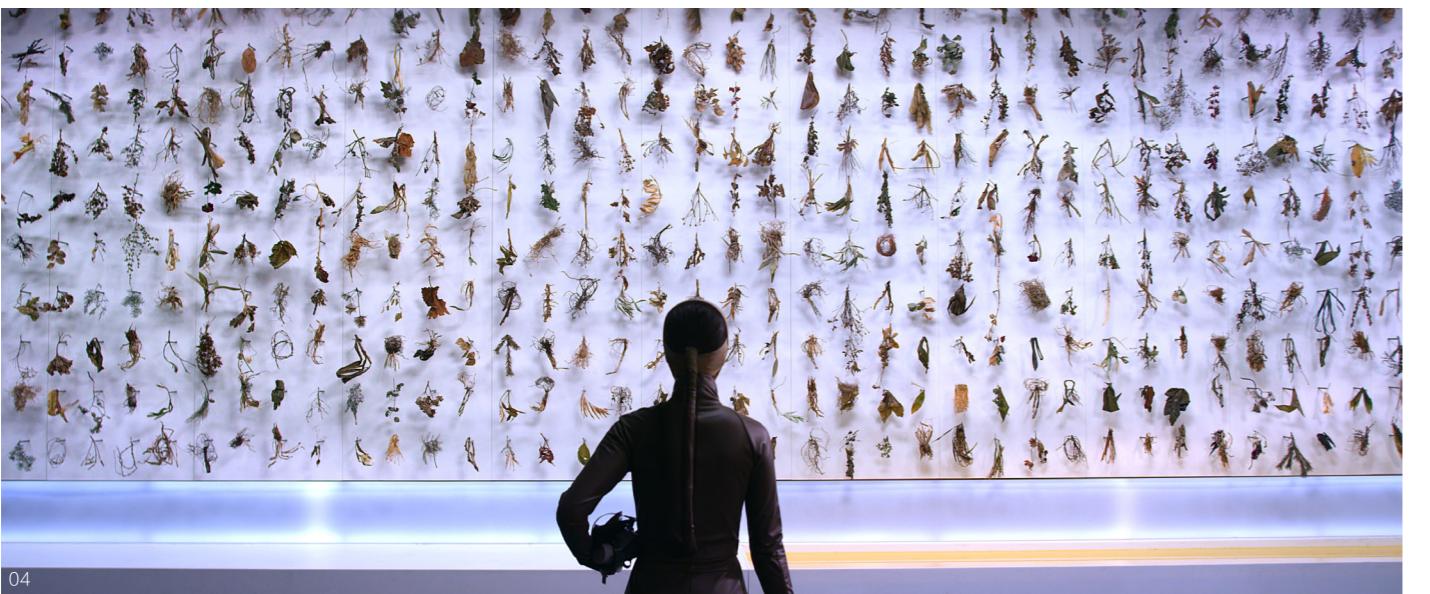
第一展厅

俨然一座迷你档案馆，白南准与郭德俊(Kwak Duckjun)、Park Hyunki等人的代表作将观者引入以20世纪60年代生人的韩国录像艺术家为主的创作探索。白南准的《磁铁电视》(Magnet TV, 1960s)将电视机体改造为一个透明可见的牢笼，内部的电路导板历历在目，放在电视机顶的一卷磁铁将画面干扰成贝壳的形态，扇形展开的三原色纹路沿着磁场线轻微扭曲，并随着磁场的波动而扭动。《禅电视》(Zen TV, 1963 / 1991)将一台三星电视机侧放，原本在画面中央的水

平线就此变成了一条竖线，好像一道光剑，将映射在屏幕中的观者一切为二。

如果说白南准提出“电子高速公路”是对当今数字信息高速公路的预言，并由衷鼓励数字沟通技术的研发，那么展墙上来自孔成勤(Kong Sunghun)的引言则是对模拟技术与个体经验的召唤。“(即便我在学习绘画之后选择学习电子工程)我的大多数作品其实都是‘低技术含量的’，因为我最着迷于模拟仿真的机器。”由十二台旧式简易手工投影盒与同步器组成的《坠落》(The Fall, 1996)将一个正在坠落的人形拆分成十二个碎片相继投影在墙上，人的视觉填补了碎片投影之间的时差缝隙，脆弱的坠落感在“咔嚓咔嚓”的投影切换声中表现得轻盈而不忍。

Park Hyunki的《无题》(Untitled, 1979)用石头和电视机摆出了一幅颇显自然的山石图。正如白南准在接受约翰·凯奇的建议研究东方哲学后皈依佛教、终身信佛，《无题》的禅修之态与白南准的《禅电视》异曲同工，并延续在《无题》(1991)中。后者将一长段枕木的一头劈成四层，每层中间夹放一块石，再将一台电视机放在翘起的枕木这头。电视机中所显示的石块



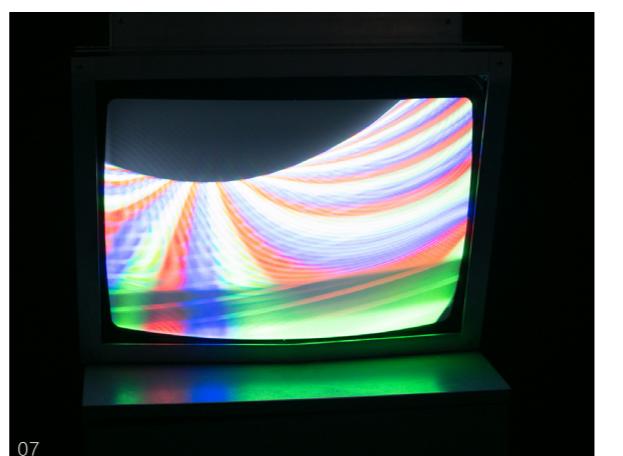
04



05



06



07

04 文敬媛和全浚皓 世界末日 录像 2012 供图：韩国现当代美术馆
05 Park Hyunki 无题 装置 1991 供图：韩国现当代美术馆
06 金守子 线路 - 第一章 录像 2010 供图：韩国现当代美术馆
07 白南准 磁铁电视 装置 1963 供图：韩国现当代美术馆

画面与枕木前放的一块石相呼应，暗示着虚实不全然对应的不平衡感。金守子 (Kimsooja) 的《线路 - 第一章》(Thread Routes - Chapter I, 2010) 用细腻绵柔的画面吸引观者驻足观看。跌宕起伏的海面与飞梭编制的纺线，透过相似的画面勾勒出不同景观之间某种内在深层的联系。秘鲁女性头戴纱巾，在明亮灼热的阳光下敞开紧握纺线的双手，祥和宁静的节奏贯穿整部影片。

Kim Haemin 的《电视锤》(TV Hammer, 1992) 定能让你粲然一笑。咚咚的撞击声配合着锤子敲打电视屏幕的节奏，只是敲打来自电视的画面，画面也配合着产生裂痕，逐渐碎裂。这部机智而简单的录像将电视画面作为一个似乎触手可及的内部空间，将一越而过屏幕即可到达的虚拟性转变为生动的敲打行为。Kim Seungyoung 的《自画像》(Self Portrait, 1999) 是另一件令人忍俊不禁之作。黑白录像投影在墙上，与人等高，画面中的墙上贴了一幅艺术家自画像。自画像不断脱胶掉下，艺术家不气馁地一而再、再而三地将它贴回墙上，周而复始，犹如西西弗斯。墙与展墙、自画像照片与自画像录像之间互为呼应的关联及各自所处的时空，被艺术家提点得呼之欲出，这场笨拙的表演仿佛就发生在当下。

郭德俊的《镜》(Mirror, 2002) 是一件录像装置，古老的首饰盒由一面镜子和一个抽屉组成，镜子循环播放着艺术家本人与自己年幼儿的照片，而抽屉里放着一缕发白的头发和些微灰尘。对已逝时光的追忆扑面而来，带着浓厚的伤感与挥之不去的痛楚，这种痛楚无从言说，无声地萦绕在这打开又合上了的抽屉与相册周围。Jeong Jeongju 的《西大门刑务所》(Seodaemun Prison, 2004) 与 Kim Bumsu 的《描述之外》(Beyond Description, 2008) 皆出自对建筑结构的兴趣，前者制作了韩国第一所现代化监狱的模型，并在其中架设了录像机，实时摄录的画面投影在墙面上，透露出一种强烈的压抑感；后者用 LED 灯制作了三面哥特教堂的窗户，由此喻示时空穿越之间的媒介平面。

第二展厅

随着媒介形式与使用手段的丰富化，第二展厅比方才的“档案馆”活泼、喧闹许多，或许也当代许多。从林珉旭 (Lim Minouk) 的热感应摄影录像《手的分量》(The Weight of Hands, 2006) 到陈起钟 (Zin Kijong) 的多媒体装置《CNN》(2007)，两者明显将焦点从录像这一媒介本身转换到录像及媒体对内容的操控上。前者是对人的主体感知的强调，后者是对主流媒体虚构信息的嘲讽。相对 20 世纪 60 年代生人，70 年代的艺术家已然在充斥着多媒体与网络的日常环境中成长起来，其创作语言也多受媒体与网络的影响。

正如 Bang & Lee 的《透明工作室 2008-2014》(Trasparente Studio 2008-2014, 2014) 用霓虹灯、家具和显示器营造出一个会客厅，从小布什的宣战讲话视频到流行歌曲“我的视线无法离开你”的标语，从“革命”到“誓言”的字样，再到印有“象”字的穿衣镜，当代生活符号堆砌成一种现实的幻境，或幻觉的实景。这类虚实交错的幻觉同样可以在双人组合文敬媛和全浚皓 (Moon Kyungwon & Jeon Joonho) 的双屏科幻短片《世界末日》(El Fin del Mundo,

2012) 中找到端倪：人类的末世与机械的未来呈现在观者眼前，画面的冰冷却恰让人觉得末日遥不可及。

最有趣的两件作品非高承煜 (Koh Seungwook) 的《铁人三项》(Triathlon, 2001) 与朴峻范 (Park Junebum) 的《广告》(Advertisement, 2004) 莫属。前者在城市空间中反复实践铁人三项运动：跑步、游泳和骑车，只是在人群中反向快走、在施工工地做着刨土般的动作，以及带着铁管架在某辆停靠路边的自行车底部支撑做原地骑行。短片被加快放映，准确传递荒谬与徒劳感，让我们想起 Kim Seungyoung 在《自画像》中一遍遍弯身捡拾自己的相片。这一对都市快节奏的反讽也在提醒观者庸常忙碌的徒劳。后者同样加快放映了短片，画面中是一座手工城市：艺术家在打印出的某栋楼宇照片表面拼贴上一片又一片、一层又一层的广告招贴，魔法般地将楼宇变得越发拥挤不堪、丑陋不已。朴峻范用同样的手法制作的另一部短片《制造松岛》(Making Songdo, 2009) 通过照片的剪切、拼贴，徒手重建了这一著名的商业区。作品混合了平面与三维感官，用双手制作恰好突显出城市空间平日被忽略的渺小。同样令人莞尔一笑的还有 Baak Je 的《咣》(Gong 1, 2009)，作品概念非常简单：将足球比赛中的进球录像片段中的足球擦掉。此类几近恶作剧式的做法与高承煜的铁人三项异曲同工。

现场唯一的声音装置《听雨》(Sound Looking-Rain, 1995-2014) 是金基哲 (Kim Kichul) 对声音可视化的尝试，数十个喇叭自现场搭建的剧场舞台式空间从天而降，形成一方矩阵，演奏一场雨。艺术家郑恩瑛 (siren eun young jung) 持续关注女性问题，并通过创作进行相关探索，例如此次展出的《大师班》(Master Class, 2010) 即如实还原了韩国当地的戏曲老师示范女性反串男性角色的具体表演方法。

从录像语言上来看，同金守子一样呈现独特视觉质感的影片或许只有金世镇 (Kim Sejin) 的《夜班》(Night Worker, 2009)，这组双屏短片讲述了上夜班的一男一女各自的生存状态：疲惫、倦怠、落寞，覆上一层城市永不停歇的笼纱。

未尽的标本

回顾上述作品，再回到文首的提问，我们便会发现，尽管主办方成功囊括了韩国各个时期、类型的录像及新媒体艺术，却未能提供明确的语境，让观者理解这些作品从哪里来及各自之间的关联。数字技术和社交网络等语词并未在此次展览中得到足够的实验与挑战，只是被用作导览手册中的说辞。此类“标本展”的另一缺陷即艺术家的参展作品从其整体创作生涯中脱离出来，观者如盲人摸象，似乎形成了部分印象，却无从追索全部，从而易得出错误理解。如果说对主体性的策展而言，艺术家的单件作品被用来说服策展人的观点是无可避免的，那么对此类试图展示几代韩国录像艺术家创作面貌甚至生态的展览而言，艺术家创作状态及语境化的呈现之缺席则决非无可厚非。我们并未在展览中看到当今最为活跃的韩国艺术家，而展览对新媒体或录像艺术的界定同样相对保守。不过总体而言，这仍不失为一场相对完整的标本展，且观展节奏，尤其就大多数的短片选择而言都让看录像不再是一桩难为之事。尽管如此，我们仍希望此类巡展不作自我重复，而是继续寻找更敏锐的展览叙述结构与作品。