

SPURS GALLERY

马刺画廊二十周年特展“取景框：二十年的现场”



取景框：二十年的现场

2025年12月13日-2026年3月1日

Gallery I, II & III | 马刺画廊

北京市朝阳区酒仙桥北路二号院 798 艺术区 D-06

艺术家

法利·阿吉拉尔、陈劭雄、陈思羽、程起天霖、方璐、郭海强、侯子超、黄锐、计洲、李怒、李珊、廖国核、林一林、马可鲁、马延红、阮纯诗、ONS、欧劲、佩恩恩、罗克萨娜·皮鲁曼德、邱岸雄、仇晓飞、安塞姆·雷尔、宋琨、孙一钿、谭天、唐平刚、铁鹰、乌雷、王加加、王卫、韦海、邢丹文、徐浩洋、颜磊、杨丹凤、叶凌瀚、易连、袁可如、曾宏、张培力、张伟、郑子燕、周岩

策展人

李佳、湘宁

值画廊成立二十周年，马刺画廊欣然推出群展“取景框：二十年的现场”。展览由策展人李佳与马刺画廊团队成员湘宁共同策划，汇集四十四位（组）艺术家的绘画、雕塑、摄影、影像及装置作品，共五十余件（组）。

“取景框”围绕马刺画廊及其前身 Universal Studios-Beijing 与博而励画廊的二十年历史，细读、整理和再度审视对本世纪以来中国当代艺术的诸多关键线索和重要时刻。

展览分为六个章节：“交叉口：成为个体的可能性”“记忆残响：在过去与未来之间”“全球艺术‘及其不满：想象世界的另一种方法’”“真相部：谁拥有现实？”“内视镜：身体、情感、自我肖像”，以及“景观、界面与制图”，以作品、文献、文本、访谈和介入行动等为并行线索，试图通过一则切片透视中国当代艺术在21世纪的脉络、演进和嬗变。

取景框：二十年的现场

开宗明义，时间首先要倒回 2005 年：在北京的草场地艺术区，这一年先后迎来的是一批自我定义为“另类”空间的艺术机构，年初是站台中国的开张，五月是北京公社首展，到十二月，两位策展人皮力和包文麟（Waling Boers）以题为“开放：一个全新的艺术空间”的展览，宣布 Universal Studios-Beijing 的诞生，将其构想为一个“疯狂、混杂和越界”的实验室，试图在既存系统的各环节边缘游走出一条新的路线[1]。到 2008 年前后，这些最初以非营利为愿景的空间，包括更早成立的维他命艺术空间和长征计划，已几乎全部转型为彻底的商业画廊。这一转向所折射的矛盾处境凸显了这样一个事实：深嵌于时代的变动、机遇和局限，中国当代艺术形成了自己的生存策略、创造性实践和适应性逻辑，而它在作为基本生态单元的画廊身上体现得尤为典型，后者本来就在经济与流通、象征与体制、话语与价值等多重层面之间充任中介，而这片土壤所造就的特殊的混杂性则让它始终贯有一种内在张力，不仅存在于其自我认知和描述之中，也显现在机变与延续，理念与策略的近身拉扯以及运作调试中，更贯穿在每一个具体的动作和转折中。越是靠近过往的现场，这一点就越发清晰可辨。

从 2005 到 2025，从草场地到 798，当年的 Universal Studios-Beijing 早已更名博而励画廊，再经贾伟和来梦馨重启成为如今的马刺画廊——在中国当代艺术的历史中这或许只是片段和个案，不过，局部温度的升降往往是整体气候变迁的缩影，借助眼前这一方窗口，我们得以审视一个尚未落幕的过去，打量一个仍在生成的全景，更重要的，是理解为何此刻的现实是这般形状。回望的目光总是需要一个取景框，或者说，回望的动作本身也是一种构框（framing）的动作[2]，它牵引出来更多的提问：是谁在看，看向什么，是以何种视角、何种立场、何种权力，它们彼此之间又是如何交织、对峙或整合的？构框的过程中哪些片段被选择了，哪些细节被凸显了，又有哪些被过滤和省略了，哪些既定的叙事被拒绝了，又有哪些被修正和被延续？……如果这些诠释学意义上的追问施用于中国当代艺术刚刚过去的二十年，会发现无论在哪一个位置上构框取景——生产端或流通端，体制内或体制外，艺术实践者或价值中介等等——得到的与其说是一则内在连贯和意义自治的叙事，莫如说是一张由多元主体、异质力量和错综利益所交织而成的复杂网络，其中的每一个节点都意味着一种，乃至多种“构框”的可能性。意义、价值和话语正是在多重构框及其彼此交叠、影响，竞争和协商的过程中被激发和进一步界定的。要理解这二十年来中国当代艺术实践和话语如何在这复杂网络中演进、调整和裂变的轨迹，需要重新观察和细描这些“框”与“景”的变动消长。

“取景框：二十年的现场”回看马刺画廊及其前身在这二十年间完成的一百五十多个展览，整理出六条有意义的线索，它们构成了展览的六个章节，或者说，六种“构框”的方式。“交叉口：成为个体的可能性”回顾了画廊从博而励阶段延续至今，对于“85”前非官方艺术的发掘和呈现，这些展览曾一度聚焦于对抽象绘画的讨论，虽然这一话题如今热度已退，但它将 80 年代的抽象实践与 70 后、80 后“年轻一代”艺术家的作品对照互参的方式，提示出这一在此地“无根”的现代主义传统或许并不存在以语言演进构成的稳定本体，而更多源自创作者基于自身与时代关系的评估和回应。更重要的是，回看“历史前夜”的创作与事件，如集体写生、旅行、自我教育和组织地下展览等，会发现“如何成为个体”与“何为艺术”的追问始终交缠为一体，彼此牵引推动，而对个体性的追求往往通过团体的自觉行动而发生[3]。后者为今天被新自由主义的市场、制度与工作伦理塑造的艺术主体性，提供的是一种久违的参照，以及重新思考、想象个体与共同体、艺术与生活关系的空间。

“在过去与未来之间”讨论历史意识的生成与显现，在后社会主义的语境中它往往体现为一种强烈而含混的乡愁，一种兼有徘徊和告别的姿态。在仇晓飞、刘韡和邱岸雄于2007年前后的个展中我们看到的正是如此巨大模糊之物投下的影子，因其难以言述，艺术家们转而通过激发观众的体感、情绪反应和心理效果，来反向勾勒其形状。令人回味的是，2008年邱岸雄“前尘”中那整列老式火车引发的媒体狂热，几乎都围绕着“中国艺术驶向巴塞尔”而沸沸扬扬，却少有人注意到艺术家借助这庞然大物所触及的，恰恰正是记忆之缺失和历史感的虚无。在阮纯诗的散文影像和法利·阿吉拉尔基于历史事件的绘画中，则折射出另一种冲动：追索那些伦理上的未偿之债，以及那些仍需被重新理解与回应的灾难性事件。

“‘全球艺术’及其不满：想象世界的另一种方法”，从当下的危机和裂变时刻出发，重新打量那个并不遥远，却已有隔世之感的全球化及全球艺术世界的高峰时期，辨认它留给我们的究竟是怎样的遗产。千禧之初的艺术现场充溢着对多元文化和跨国流动的乐观想象与拥抱，和对地缘政治隔岸观火的眺望和机智调侃，以及对作为全球化副产品的都市生活、消费文化及其日常景观的编排与重构。而暗流的涌动往往在骤然间掉转历史方向，如今，随着全球化危机四起，“全球艺术”的概念，以及它背后的系统框架和价值体系亦遭遇到自己的存在危机[4]。跨界贸易和资本流动所带来的繁荣红利，以及全球艺术的话语托举、系统吸纳甚至共构，这些一度为中国当代艺术推波助澜的有利条件，在以脱钩为标志的后全球化年代迅速地反转为负累，这让我们在绕过一圈后不得不重新面对那些关于位置和身份的未尽之问：二十年余前，林一林在纽约一堵被凿开的砖墙后面做出徒劳游泳的姿势，如今看来他留下的身影竟像是个延迟兑现的预言。

“真相部”借用了两次系列展览的标题，它关注那些在日常生活中翻动现实结构和权力关系，追踪其隐秘或彰显运作的艺术实践：王卫以镜面重构和复制北京动物园的宣传长廊，颜磊化妆为快感商贩，在艺术系统与社会生产系统之间制造并操弄短路，佩恩恩用关于“匹配”的寓言提示出当代生命政治中金融、身体与图像的同构关系。脱胎于具体的历史与社会条件，“真相部”的概念关联着两重在时空上先后出现，却能彼此呼应的意象，奥威尔式的真理操控机制与后真相时代的普遍焦虑在此重合，形成互文。一个代表性的个案是张培力跨度数十年的创作：2008年的《阵风》讨论“一个被制造出来的事实是如何影响‘真实事实’的这样一个悖论”[5]，十年后的《门禁系统》则通过升级了的自动化监控装置，将凝视、区隔和强制的体验无差别地随机分配给每一名进入其间的观众；一个将两重问题合并讨论的例子是《480分钟》（2008–2012），车间劳动在“实时记录”的名义下，被观看、计量、解释，进一步被重新组织为不同含义的社会事实。

“内视镜”展开另一条反向的路线，它绕行于宏观的现实宰制，将目光投向微观的、个人的和具身的经验，后者在那些关乎性别身份与意识、边缘性主体和情感政治的创作中获得了最充沛和有力的表达。在包括邢丹文、乌雷、易连、袁可如等一批艺术家那里，看到自我关怀和自我技术的种种形态，以及辨认、表述与抵抗的内在一体性。

展览的最后一重构框“景观、界面与制图”，聚焦于技术媒介时代的视觉表征与图像实践。在互联网技术、社交媒体、注意力经济、平台化治理等机制的共同作用下，图像平面与屏幕界面之间的边界似乎正迅速坍塌，在某种意义上图像问题部分地替换了绘画问题，从侯子超作品中电子图像观看习惯与绘画实践的对峙，到叶凌瀚的“屏幕写生”，绘画行动越来越成为一种跨媒介的实践。

虽如此，以上的种种“框构”所能提供的也仅是一个临时性的方案，而非一劳永逸的结论。无论是作为隐喻，还是作为研究方法，诠释技术或观察策略，抑或仅仅是一次展览叙事的尝试，构框首先总是一个动作，它指向的是过程，意味着持续的实践：不仅为了取景，更为辨认意义、理解事实、重估价值，和改写（哪怕是最微小的）未来的图式。在这个意义上，所有的“框”都是临时的，也是异质的。有多少种“框”，就有多少种设定问题、剪裁视角、打捞事实、取舍对象和诠释意义的方式。它证明艺术的历史与现场，始终是在无数关系、矛盾与愿望的挤压与拉扯中生成其形状，而这其中最要的讯息也许是：无论是谁，处于怎样的位置，总有着以自己的眼光、信念和叙述，在庞然世界的巨压中，拉动一丝偏移的可能。

[1]参见经济观察报刊发的访谈 <https://www.eeo.com.cn/2006/0829/34784.shtml>

[2]参见 Mieke Bal 关于 framing 作为视觉艺术和话语文本分析工具的论述。

[3]王爱和曾写道：“同一历史条件不仅使艺术成为我们生命的必需，也使团体的出现成为必然。艺术是社会行为，没有艺术可以在孤立隔绝中产生。当正常的公共空间不存在时，我们更需要小团体内部的亚公共空间。”见王爱和主编，《无名画集》，香港大学出版社。

[4]见由宓，《多极艺术世界里中国观感的多重结构》<https://www.mplus.org.hk/tc/magazine/structures-of-feeling-on-china-in-the-multipolar-art-world/>

[5]见黄专，《论张培力：一个观念主义的反题》

关于策展人

李佳是一位常驻北京的独立策展人和研究者。她的策展实践关注参与式艺术、空间和社会实践，以及中国当代艺术历史的再叙述。她的研究聚焦于亚洲语境中集体主义、协作与自我组织的策略与形式，亚洲语境中社会参与式艺术和艺术行动主义的历史与现场，及其在社会变迁与社会运动中的位置和作用。她亦致力于在更广泛的文化、经济与政治语境中重新书写中国当代艺术的历史。

她曾任泰康空间高级策展人，佩斯北京画廊副总监。近期策划的部分展览包括“跬步与徘徊：隋建国 1974–2024”（西海美术馆，青岛，2024），“步行指南”（长征独立空间，北京，2023），“张晓刚：蜉蝣”（龙美术馆，上海，2023），“转角见！——当下青年艺术奖 2022”（当下艺术空间，北京，2022），“饥饿地理”（泰康空间，北京，2019），“制性造别”（泰康空间，北京 2018），“漂流”（现代汽车文化中心，北京，2018），“日光亭项目 2016/2017”等。她于 2017 年获第一届 Hyundai Blue Prize 创意能量奖，于 2021 年获亚洲文化协会奖助，于 2022-23 期间任德英基金会首届策展学者。

湘宁，2021 年加入马刺画廊团队，担任画廊助理至今。