



界·空间 摄影 贾有光

累、余极、杨国辛+欧建达、张小涛、张卫、陆军等人的作品，它们接近一种“神经性的表皮”概念；三是在“图像”的基础上，利用材料、多媒体技术以及互联网和通讯技术等，把平面性的素材转换成立体和互动的方式呈现出来，作品有刘建华、郭安、洪浩、李颂华、王迈、杨志超、于静洋+王波等人的方案，它们属于一种“感知性的表皮”的概念；四是作品与都市文化的图像呈现合为一体，它们在“视知认同”的基础上参与到城市的都市文化的建构中，所以，它们是一种“行动中表皮”，强调的是身体与视觉的统一，这些作品有戴耘、杨勇、张灏、苏约翰+思铭诺、陈海岚等人的方案；另外，像宋冬的作品利用观念和影像装置方式的结合，以达到“内在的表皮”的意念，深入到城市的内部视觉的秘密；王友身、邵译农+慕尘和庄辉的作品利用我们视觉记忆来达到一种历史性的反思，它们是一种“有历史记忆的经验性表皮”的实验；徐唯辛的作品则利用互联网的图像传输技术与传统绘画相结合的方式，以实现一种带有视觉经验分析性质的、由外而内的“表皮性心理分析”。

这样，我们就能够多角度、多层次、多途径地实现对城市视觉文化的综合表现，并且互动性地探讨着表现的方式能够给观众带来的反应。

鲁虹：从新世纪举办的众多中国当代艺术展来看，有一点是非常突出的，即影像艺术越来越红火，并日益成为名正言顺的主角，我认为，这一态势的形成，除开国际当代艺术走势与重大展览的影响外，另一个很重要的原因就是：艺术家们希望用更新的方式来解读世界，这也使一些敏感的艺术主动放弃了对传统艺术的追随，转而采用了具有时代特点的新媒体与新方式。而且，从整体上看，使用新媒体的艺术家往往拒绝把外在的意识形态作为艺术创作的整体框架，更喜欢表达个体性的生存体验与零散经验。对他们来说，个体仅仅是漫长生存链上的一个环节，如果脱离具体真实的、可以把握的生动环节去追求一些宏伟理想就会显得大而无边。我认为，这也正是中国当代艺术进入新世纪后，无论在主题观念上，还是在艺术手法上都出现转型的主要原因之一。当然，这也改变

策展随想

Random Thoughts on Planning Exhibition

张颂仁 Zhang Songren

史论跟创作在美术教育中分科的安排承认了艺术这门学科中的理论因素有关键性，而且有独立成科的需要。这跟其它实用功能较强的视觉美术如建筑和工艺设计很不一样，那些学科中的史论部分是为创作服务，而不是自成一体的。此中最大的差别在于实用美术是有生命的必然道理，楼房设计再丑也有住房的人，而艺术则必须要为自己的功能辩护，为自身的存在找道理。中国近二十年来的当代艺术一直保持了很强的影响力很深远的评论传统，这对当代艺术这段时期的不断急剧演变和自我更新是有莫大关系的，创作与评论的同时并进让艺术不断调整本身的文化功能，也不断刺激创作的敏锐性。创作与评论常分为两个角色，但如八十年代和近年某些作者也会二合一，创作与评论双摞，不过双摞的作者其重心总以创作为上。

评论介入创作范畴首先是作为评价和仲裁，更深入地介入是为创作定位，指引方向，通过对文化的论述启发创作思维。再直接地介入就是通过策展，组织展览活动。

策展活动从八十年代以来就介入中国所有的当代思潮活动，而主导角色是评论家。功能有两个，其一作为组织者，更重要的是为创作定位，为时代文化界定新感触和新路向。策展活动的发展与展示空间的演变息息相关。空间，指公共展场，包括八十年代后期至九十年代的外交官家庭展场和短期的临时周末展场。自九十年代以来，最重要的新空间来自海外国际艺术展览向中国当代艺术开放。二零零二年中国文化政策改变，官方认可当代新艺术，同时中国房地产界的新贵开始提供多种类型的艺术展示，对创作的形式也就更开放。到近两年艺术市场急剧兴盛，新画廊也成了展示空间的重要资源。在这几个不同时代阶段的演变中，策展的学术地位和主导都起关键作用。

策展之所以成为被重视的专业必因为有所贡献，除了不可或缺的学术份量而外，策展人的诚见等文化策略才是最主要的特质。把诚见诉之于行动，成为实践的文化现况是策展人与学院里的学问家最大的分歧之处。每个成功的策展人都有文化上的抱负而制定了相应的策略，在不同的时期采用这时急急的策略。

我最早开始撰写评论在七十年代之末，当时我最关心的是现代艺术。中国文化精神如何两存的问题，在当时美国纽约艺术思潮统治天下的局面，港台及海外华人所能冀求的国际

地位无一不把目光放在纽约。可是那是渺茫的梦，因为纽约虽说是文化权力中心，可是纽约人关心的文化问题离中国甚远。我因而更用心扎根在本土生活，成长于当地文化的艺术家。尤其难得的是不受现代西式学院思潮迷惑的创作者。当时我认为最有意思的是中国台湾乡土运动中冒头的如朱铭和洪通，此外是香港的第一代现代画家陈福善。朱铭和洪通离现代都市文化太远，对当代启示有限，不如陈福善深远。八十年代初期我除了留意港台新潮之外，就留意内地的前辈书画家，因为我一辈子的隐忧是中国正统文化的变化。八五年前后国内新潮艺术在海外引起一点注意，于港台则巨大影响，于西方总被牵扯到政治层面看待，因此在艺术界全不动一丝波澜。我对国内新潮的兴趣跟我对海外华人艺术的关心角度一致，是在中国文化于国际的影响和本色的建立。从现代主义的立场思考八十年代的新潮，大致来说中国还是陷在现代主义的迷思中。对理想的终极追求，对历史进程的信心，对颠覆的乐趣等极端，无一不让我想到已经过去的历史。两者的精神都建立在现代主义的推论之上。而八五新潮的文化参照，和对现代美术史发展的认识以及对未来的想象，基本从欧美二十世纪的经验得来，也因为如此八十年代中国文化界尤其倾向一种往西方取经的心态，并缺乏衡量艺术成就的公信尺度。我认为唯一解决这种情结的办法是在国际间的艺术权力平台上跟西方艺术家平起平坐，从九十年代中期开始我在欧美陆续举办中国当代艺术展，而地点全在美术馆和文化中心，希望挤上这个平台。

九十年代初中国艺术入展威尼斯、圣保罗等重要国际双年展。我策划的（后八九中国新艺术）在美国巡展的路上打入国际平台的梦想开始实现。我认为另一迫切问题是回归正史。我开始策划一些关于历史和回归文化根源的展览。欧美的现代文化即是全球参照的体系。其指引的未来道路也预设了我们的未来。历史能走出新局面只因为有独特的过去，有别人没有的记忆。到了今天面对外文化的强势渗透，我们不得不重新回忆历史，重新考虑他人与我的问话差异。我从九十年代中期开始策展都朝这个方向。包括九六年在爱丁堡艺术节的《追昔》展，布拉格展出的《来自中土的面相和身体》，九九年为纽约独立策展人协会策划的巡回展《文字的力量》等。前者是由于历史失忆和以建设眼前利益的发展导致的文化损

失。后者是由于人面相和体能的自我认识在现代化之下情形。《文字的力量》是我较为满意的构思，着眼点是中国在公共视觉文化中对权力的表达方式和这个表达权力的语言在现代化历程中的过程。

九十年代中国当代艺术虽然开始踏足国际舞台，但并不表示我们的影响力有多大。全球具影响的定期展览分布不同区域，可获得学术话语如文献展，威尼斯和圣保罗双年展等都是文化重镇，中国受邀提供项目，充其量也只是来作客人。于此上海国际双年展、广州三年展的意义益显重要，因为在文化主导上有反客为主的功效。于学院话语权，因为牵涉了文化影响力与学术潮流等多种因素，不是能一蹴而就的。从循序渐进的发展，我们最有可能争取的首先是由于亚洲的发言者先要成为亚洲的学术平台，并先要为研究员提供研究资源。日本的福冈比我们先走了二十年，新艺术，当代对亚洲地区的一直专注，虽然他们的资料不向对外开放。我认为一个开放的亚洲艺术资料库是把国际美术好手吸引来的好方法，也是鼓励研究的起点，于是从九九年开始徐文阶和夏佳理策划位于香港的亚洲艺术文献库。此组诚是一所非营利机构，向任何人提供资料。二〇〇一年成立之后，曾为纽约现代美术馆在香港举办博物馆培训课程，于整个亚洲区招收学员，和为古根汉姆馆内专家在香港艺术学院提供一系列课程。

近两年我重新投入一直关心的文人书画问题。文人传统的书画跟欧洲油画比较，本该是文化体系中同等地位显赫的创作，只是在其现代化的历程中一直未能重建其学术上的领导地位，甚至评论界一再质疑其生存的可能。我觉得要使书画重新争夺江湖地位不独是创作的事，而理由由评论界和策展人为书画界运筹策才对。而对艺术的形势，尤其是当代创作成为显学的时代，书画必须介入当代艺术的权利舞台才能够重振威望。分析当代艺术的暂时形势，从结构上对书画不利。但是反过来看，书画原有的另类鉴赏文化正好是一个完整的新思维，可以成为新艺术的好借鉴。我觉得完全不当为书画的传统特质和“非现代”来辩论，反而应该强调书画传统中的超前特点。今年初我在台北市美术馆策划了一项《黄盒子》的展览，展件都是比较传统的书画创作，可是展览的呈现是在标准现代空间中重构文人的传统观赏形态。西方把美术馆的标准空间称作“白

方”或“白盒子”，可是自从行为艺术影像艺术等被引进“白盒子”后，这盒子就不得不作调“黑盒子”才能让人看见作品，我提出的“黄盒子”是同样道理，必须在“白盒子”另设中介色才可能看得到书画的本色。这些各式中介色我统称“黄盒子”，每一种“黄盒子”是一

种观赏角度。这些“黄盒子”也可以为当代创作服务，提供新的观赏角度刺激新创作。如果真能成事的话，书画（尤其传统形态的书画）可能一下子又成为最前卫的名作形式。“黄盒子”的持续研究现于中国美院的展示文化研究中心维持。

艺术的缘分天空 Artistic Sky with a Lot

●叶永青 管郁达 Ye Yongqing and Guan Yuda

管郁达（以下简称“管”）：今年十一月份在深圳美术馆举办的“缘分的天空——2005中国当代油画邀请展”，这是一个以云南为现场的、包括云南与这些年来迁徙和居住在云南各地的艺术家的展览。为什么云南会成为这样一个国内外的艺术家迁徙、流动、居住的“缘分的天空”呢？也就是说，为何是云南的“天空”，而不是别的地方的“天空”具备这种“缘分”呢？

叶永青（以下简称“叶”）：深圳美术馆这些年来一直很关注各种不同地区的艺术创作群体，也就是地域文化与当代文化发生的联系，和由这种联系所产生的不同的文化现象。在做了“居住在成都”这个展览之后，深圳美术馆把眼光转向了云南。之所以选中云南，我觉得并不是偶然的，云南确实是一个很有意思的地方，因为云南过去在历史上给外界的印象和我们现在所提供的艺术史上的资源是有区别的。从前，我们都认为“云南”是非常好谈论的一个话题，就叫“边疆”嘛，而“边疆”这个概念出产一种“少数民族风情”和“边疆文艺”的东西，“边疆文艺”是一种相对于主流文艺思想和文艺政策上能够被明确界定的艺术。“边疆文艺”是一个很特殊的东西，如果我们谈论“边疆文艺”，不把当代艺术作为一个参照，就很难把问题谈清楚，也搞不明白为什么云南在今天会成为我所说的当代艺术风云际会的“缘分的天空”？因为在多年以前，有很多艺术家被“边疆风光”和“异域风俗”所吸引，但他们只不过是来采风的。云南事实上成了很多艺术家为逃避当时现实主义主题、千篇一律的工具论和僵化的教条主义模式的一块乐土，通过表现异域风情或少数民族风情，使其创作有别于主流和主题性、社会性和工具论绘画，追求一种他们所理解的艺术自由和多样化，这就是当年云南所起到的作用。我觉得，在云南

产生过的最好的、最重要的艺术作品要数艾芜的《南行记》，《南行记》对异域的梦想，是一种乌托邦体验式的对自由浪漫的、遥远的边疆生活的向往。这一类作品还包括《山间铃响马帮来》、《五朵金花》、《阿诗玛》等等，和后来很多艺术家在云南的采风创作。云南老一辈艺术家，都有这种理想化创作倾向。我一直反对把上一世纪七十年代的绘画写生和当年老一代艺术家以风景为题材的做法相提并论，因为这是完全不一样的两个概念，因为当年的老一代艺术家，像廖新学、刘自鸣、刘付辉，包括后来的吴冠中、袁运生、丁绍光这些艺术家以及后来产生的整个形式主义画风，他们的作品其实是具有非常强的社会针对性的，所以他们的创作是和当时中国社会的整个历史文化情境有关的。可以说，那一代人影响了云南当时的风景写生画派，培养出了昆明特有的浪漫和理想主义艺术气氛。但是到了这样一批后来考上各个美院的风景画艺术家，他们在风景创作上的能量和成就是远远不能和前人相比的，都只是一些绘画初学者，而且没什么针对性，绘画只是为了练习外光和色彩。而今天又去画那些东西只是一种对青春的回忆，或是为了身体的健康之类的原因，我觉得这种作品已经丧失了一些文化上的价值，人到中年的艺术家这样做，当然是一种寻根的冲动。但将其放大成云南新时期绘画的传统，就未免太自恋了，是一种文化撒娇。至于当年产生在云南的边疆风情画风，以及后来发展出来的“云南画派”，如：丁绍光、蒋铁锋、姚钟华，这些艺术家其实是具有历史意义的。所以，云南现代主义的启蒙运动可以上溯到上世纪初的护国运动、抗战时期的西南联大以及新中国早期的边疆风情画以及后来产生的形式主义画派，其中我们不难找寻移民文化的线索和影响，以形式主义为主的云南画派风格，也得益和成形于一批文革前毕业

我一直深信中国传统文化中有超于今天大众追求的“现代”和“进步”的内涵，作为策展人的责任就是把自己的信念转化成可以付诸实行的方式，以打开创作的道路、也因此重建当下文化界隐藏的权力架构，为文化界找到更属于自己的道路。

于中国中心城市后来到云南的艺术家。这种状态一直持续至今，与“85”时期，包括新具像运动、西南艺术研究群体、“南蛮子”在内的一些现代艺术群体，以及上一世纪九十年代一些当代艺术实验中的艺术家是有传承关系的，这些都是产生在云南本土的现代主义萌芽，是接受外来影响造成的现代主义冲动，比如当年出现在云南的大规模的“写生”现象，实际上都是由上海、北京的很多艺术家来云南采风写生所推动的。一个有趣的现象是，当时创作出最有影响的关于云南的作品的艺术家都不一定是云南本地人，包括《五朵金花》、《阿诗玛》都是采风式的对异域风情的想象。美术方面，象袁运生、吴冠中，肖慧祥等形式主义大家，包括文学方面的艾芜，他们都只是把云南当作一个采风题材来进行创作。而云南本土的现代艺术运动也是从“85”时期，以毛旭辉、张晓刚、潘德海为代表的接受西方文化和外来影响的“新具像”运动开始的。一个是早先由外地艺术家来云南采风写生推动的形式主义云南风情画；另一个是云南本土受外来影响产生的“现代主义冲动”，这两个线索原先都是在各自的方向上发展，到了上一世纪九十年代的上河会馆和创库的出现，引发了新的艺术交汇和流动的空间和艺术移民，这些潮流开始汇合在一起，云南现代艺术的生态出现了根本的变化。

现在很多艺术家来到云南建立了自己的工作室，这样，云南也就不仅是一个采风、观光的地方了，他们有很长一段时间会居留、生活在云南进行艺术创作，而这种像候鸟一样迁徙的创作方式和生活方式，肯定会给云南当代艺术本身带来很大的冲击。因为这不仅是一种地理视界上的变化，更重要的是一种文化生态的变化。这种变化一方面提示云南本土艺术家，他们也和当今生活在中国和世界各地的其他艺术家一样，可以在同一个平台上来进行艺

术创作、分享文化资源；另一方面，中国与世界各地的艺术家也可以选择到云南本地来进行艺术创作、分享各自的艺术经验。以互动的方式，从两个方面把在云南的艺术家真正引入到当代文化的语境和文化氛围中来进行交流，所以，我认为这是云南艺术生态发生根本变化的一个前提和基础，而这个前提和基础正好是深圳美术馆这次“缘分的天空”展览策划的一个脉络，构成这个脉络并在其中起重要作用的是入选这个展览的十四位艺术家，这是一道很奇特的艺术景观，入选十四位艺术家中有一半以上并不是长期生活在云南本土的，他们是：方力均、岳敏君、何云昌、张晓刚、曾浩、韩湘宁、叶永青、甫立亚、史晶等，他们分别生活、居住在北京、台北、纽约、大理、昆明和重庆等地，而潘德海、唐志冈、毛旭辉、李季、栾小杰等艺术家虽然长期生活在云南，但也经常外出旅行，被称为“候鸟”型的艺术家。选择这十四位艺术家和一些展览通常的做法是不同的，没有局限在以地理的位置来划分、选择艺术家。不同地域的艺术家可以在同一时间中讨论他们彼此关注的问题，这恰恰说明了当代艺术产生的可能性，也是当代艺术特别有意思的地方，它与今天的时间是有联系的，更接近当代艺术的概念。这就是一个时代所带来的变化。其实这些艺术家大多数我都是很熟悉的，有意思的是这种变化为什么会出现在云南？最重要的是，它和我们以往讨论的区域艺术，与从前的“边疆艺术”是有很大的反差的，以往的讨论是将云南放在一个“边疆”的概念中，它向社会提供的就是少数民族风情和奇风异俗，但今天在当代艺术的氛围和展览中再来讨论政治、历史、社会、地理资源对艺术家的影响、云南这块天空对艺术家的影响，则可以引申出很多很重要的关于当代艺术的概念来。今天每一个艺术家的创作都与某个居住地有着耐人寻味的联系，地方的因素就如同地方的饮食和地方的口音一样，在个人和国家的经验之外产生作用，每一个艺术家在不同的地方创作出与地方相适应的作品。在这样的现实中，意味着日常生活每每遇到的自我定位的问题，云南对于今天旅居和居住在云南的艺术家意味着什么？如何在捍卫一个文化的同时不将它僵硬化？怎样在强调我们自身和地方内部的改变必要性的同时防止变成现代性的玩偶？彻底地拒绝外来思想实践会产生什么样的精神乃至具体结果？接受外来影响而放弃自身文化背景又会导致什么样的后遗症？所有这些问题都可以归结为一个存在主义的问题：我们如何在云南的天空下生活？

管：我一直在想，在很长的一个时期，“云南”在人们的心目中一直是一个类似人类学的

概念，叫做“想象的异邦”，有点像十九世纪西方的浪漫主义对东方的想象，云南本土艺术对当时的主流艺术的逃避，这种艺术上的变革往往会采用一个别样的“他者”来抵抗，那么这个“他者”是什么呢？是不是就是你刚才讲的“边疆文艺”、“民族风情”呢？我一直把艾芜的方式放置到早期文化人、艺术家对云南的当代表述当中来考察。我认为艾芜的方式提供了一种别样的边疆现代主义经验，可以说这也是一种模式了。在当时主流话语占据至高无上地位的那个时代，边疆文艺经验正好成为这个主流话语的替代品。我觉得当时在云南采到“真气”的艺术家，恰好是把这种边疆文艺经验与自己的艺术个性进行了新的融合，从而开出一片新的天地。

叶：现在，艺术家到云南来其实是获得了更大的自由，因为云南的确是一个可以让身心松弛下来的地方。我注意到方力均在一次访谈中也谈到了“业余性”的问题，他说他希望通过开餐馆来把艺术搞成“业余的”，虽然目前他不愁吃穿，也不愁钱，但要靠卖画为生，这样的生活，他认为是不正常的。我觉得这种心态也与他在云南的生活状态有关，在云南，你会具备一种和在北京或在一个文化中心里成长起来的艺术家不一样的看问题的角度。在北京，方力均开了一家叫“茶马古道”的餐馆，实际上出于一种希望与人分享自己的经历的愿望，并且他把自己的经历拿出来卖了，在卖出自己经历的同时，获得了另外一种自由。这是很生活化、很具体的一件事情，挣到了这个零花钱，他就可以不一定靠绘画来养家糊口了，成为一个想画什么就画什么的人，他也是想获得一种自由。这种思想的基本源泉，我认为都和云南有关，和云南的天空有关，和他“候鸟”式的迁徙生活有关。

管：所以，“缘分的天空”与其说是一个关于云南艺术家的展览、与云南有关的展览，不如说是讨论一种别样艺术方式和理想生活方式的展览。虽然寻求自由的人或者说追求个性的艺术家在每个地方都存在，但为什么人们都不约而同地选择了云南这个地方来作为一个艺术的聚落，这其实是非常值得思考的一件事情。

叶：是的。这个展览要去超越过去对云南文化边疆文艺模式的狭义理解和文化俗套，不仅是将云南看作一个地理的概念，而是特定的文化空间和生活场域，在现代化、城市化和全球化的背景下，区别于我们熟知的北京、上海等中国文化中心的当代艺术的主流模式。讨论由云南居住，迁徙的生活方式影响下，在云南创作或进行部分创作活动的艺术家获得的更为远大的地理和文化的视野，寻求艺术创作的自

由以及由此引发和形成的多样化的艺术生态空间的故事。

管：所以这个展览不是一个纯粹的关于艺术或艺术家的展览，它提供的也不只是一种单一的观点，与深圳美术馆不久前做的《居住在成都》那个展览不同，当然《居住在成都》也透露了成都或四川艺术家生活方式的一些信息，成都艺术家很聪明，特别强调手工性，风格很鲜明而且单一。整体的文化精神中有一种颓废的、享乐主义的倾向。

叶：像韩湘宁、方力均、岳敏君这样的艺术家为什么会到云南来？当然自然气候是一个因素，如果我们参照德国一些获得了权力和更大自由的艺术家的例子，用世俗的观点来看，他们是成功的艺术家、有能力的艺术家，这些艺术家就有了选择的权力。当他选择生活、工作、创作环境的时候，气候当然是第一个要考虑的因素，还有地域的差异性也是要考虑的，更重要的是通过漂泊、移动获得精神体验。这时，“边疆”这个概念就可以重新来界定了。选一个和北京、台北、纽约不一样的地方来做另外一个创作基地，这就是韩湘宁、方力均、岳敏君、张晓刚他们的想法。

当然，“缘分的天空”不光是云南的，云南艺术的繁荣也并不完全是由云南人做起的，它是由艾芜、吴冠中、袁运生等这些来云南采风的艺术家炒作出来的，而云南本土艺术家在其中真正做出大成就的很少。游历在本土与国际间的艺术家的成就和声音盖过了众声喧哗，成为代表今日云南当代艺术面貌的力量。而这次展览几个本土艺术家被排除在外，我觉得很遗憾，它实际上意味着云南本土文化和现代文化对接、整合过程失败。我也是云南人，而且我是偏爱失败的经验，我能理解一批艺术家在接受现代艺术过程中的艰辛和曲折，以及他们所做出的努力，这些艺术家作为个案研究是非常有意思的。正是通过居于隅角的云南的生活经验和艺术创作，疏离喧嚣的中心，脱离浮躁，让生命得以真正沉潜和放松。云南艺术生态其实提供出了一个界线不明却具有包容性的特殊的第三空间，这个新的生活工作的时空平台提出了对当代社会单一的价值观念的反向的思考，不分边界、学科、等级，不分主流和民间的艺术和文化间的不同价值和差异得以并存。所以在云南当代艺术这块富于想象力的天空下，包含着远远超出参展的十四位艺术家之外的更多的艺术家所付出的努力。他们通过无数艺术上的成功和失败的实验与冒险，形成了如云南天空般丰富和多样化的艺术景观。