

中国当代艺术家的工作方式与创作方法论

缪晓春——1987—2017三十年回望

Chinese Contemporary Artists Working Mode and Creative Methodology

Miu Xiaochun—Review of 1987-2017

何桂彦 尹丹 王春辰 缪晓春 李川 陈德洪 王建玉 刘阳 马文婷（排名不分先后，按发言顺序排序）

He Guiyan Yin Dan Wang Chunchen Miu Xiaochun Li Chuan Chen Dehong Wang Jianyu Liu Yang Ma Wenting (No Preference Ranking, in Order of Speech)

摘要：由四川美术学院美术学系主办的“路径与方法”系列学术讲座，旨在通过艺术家个人的创作脉络、发展线索为演讲主题，突出艺术个案不可替代的意义；通过各个阶段的创作，较为全面地呈现艺术家的创作轨迹与心路历程，尤其是个人的创作之路与中国的文化情景、美术史上下文、艺术体制之间的复杂关系。活动由两部分活动组成：艺术家的主题演讲和演讲嘉宾与批评家、川美师生的学术讨论。本期《当代美术家》为读者呈现“路径与方法”系列学术讲座的第一讲：“缪晓春——1987—2017三十年回望”的学术讨论。

关键词：影像艺术，科技，自我颠覆

何桂彦：“中国当代艺术家的工作方式与创作方法论”系列学术讲座的初衷是邀请国内在当代艺术领域最有代表性的艺术家跟我们分享他的创作历程。

昨天艺术家缪晓春为我们分享了他的创作线索。今天的讲座希望就艺术创作背后的理论，尤其是当代影像艺术的理论，有一个深度的讨论。这中间有几条线索，第一条是缪晓春创作的时间线索；更重要的一条线索是中国影像艺术发展的线索，在20世纪80年代末、90年代，以及2000年以后的特点和面临的问题，中国艺术家如何积极应对；第三条线索就是在西方参照体系下，国际化的背景和影像艺术的发展构成了我们讨论中国的影像艺术、当代艺术的情境。这三条线索有交叉、有交集，尤其在重要艺术家的身上有很多重要的结点是纠结在一起的。

尹丹：缪晓春是今天国际、国内非常著名的新媒体艺术家，很多年前还不认识他的时候，我在798看过他的作品。

前几天才知道缪晓春是学美术史出身的，所以我看到《最后的审判》、卡拉瓦乔的《多耶多玛》，还有布鲁盖尔《死神的胜利》等一系列非常经典的艺术史作品作为他的创作素材。近期缪晓春又将数码作品转化到绘画之中，给我们留下非常深刻的印象。

我想，一个艺术家的地位、意义其实是从索绪尔说的历史性和故事性两条线之中呈现出来的，这样才能比较准确地建构出艺术家的位置和价值，包括他的意义所在。所以我想首先请今天的学术嘉宾王春辰从这两条线索为缪老师的创作勾画一个基本的位置，包括他在艺术史上下文的关系以及呈现出来的意义，我们用热烈的掌声欢迎王春辰。

Abstract: The lecture series of “Approach and Method” held by Sichuan Fine Arts Institute aim to emphasize the unreplaceable meaning of artistic case, with the speech topics of artist’ creation context, developing clues; through the creation of every period, the artist’s creative track and psychological journey can be demonstrated holistically, especially the complicated relationship between personal creation and the context of Chinese culture and art history, institution of art. This lecture consists of two parts: the artist’s speech and the discussion of guest speakers, critics and teachers and students from Sichuan Fine Arts Institute. *Contemporary Artists* magazine introduces the first lecture of “Approach and Method”: “Miu Xiaochun—Review of 1987-2017”.

Keywords: video art, science&technology, self-subversion

王春辰：社会都有发展和变化，我们每天所处的位置都和时代有关。我们的历史以绘画为开端，无论是洞窟、纸本、架上还是画布，这是人类历史和世界的关系。这个关系经过几百、几千、几万年，到现在几十年、十几年、几年的时间，速度加快、节奏变快、密度加强，随着世界发展变化，不断出现新技术。

新媒体，也就是（media）这个词有材料的意义，同时又有技术的含义。这些年关于新媒体的研究非常多，非常广，但是线索和描述总是有些模糊。新媒体艺术在今天作为一个更大领域或是更大历史性趋向已被全世界认可，这也是为什么目前国内很多高校都设立了新媒体专业、实验艺术专业或是跨媒体专业，其实是在回应时代。

缪晓春学美术史，所以对美术史有清晰

的了解，他进入艺术的领域跟这个时代的契合点有关，不是说他比别人更聪明，而是我们在书写历史时会发现并选择这样的人。

我最早看他的摄影觉得挺有意思，但不是特别理解，不理解照片里总会出一个古人在长城、北京胡同等各种环境里。如果不是进入到历史的脉络和关系之中，我们真不能理解，这就是艺术观念的改变带来的。在今天，任何媒介没有观念性是无法做的，即便是普通物品，一定要转换为自己的观念，这就是摄影为什么会成为独立的艺术表现，特别是观念性的艺术表现。其实这是两方面，两个维度，一方面强调有摄影，一方面强调摄影要保持真实性、记录性和当下性。我相信缪晓春领悟了这样的方法，所以才有了他20世纪90年代到21世纪初以摄影摆拍、以自我介入空间的一系列作品，这是缪晓春最早在中国当代艺术视野中所做出的一种表象。

数字化是20世纪后半叶最重要的技术革新和革命，是具有颠覆性的。20世纪后半叶出现的数字化，中国跟全球的关系是中国就在世界中。20世纪80年代初的改革开放中国走向世界，但是到世界上发现中国和世界已经连通，全球1/5的人口说一种语言的民族怎么不连通世界。这是一种心理的改变，导致我们对艺术判断产生一系列的改变。我们的世界是一体的，在新媒体或是新技术领域上是同步的，关键是我们有没有一种自我意识要抓住它，缪晓春老师就抓住了。当所有人对数字技术还半信半疑，甚至不理解、不了解的时候他直接用数字技术、用Photoshop、用一系列的3D技术做出了他的作品《坐天观井》。这个时候他的开创性不仅是在中国让人耳目一新，在世界范围内都是一种新的描写，因为在世界上大家也是刚刚尝试，这就是同步。

新技术革命在改变我们对世界的认知，但并非是绝对分裂的。过去说摄影出现，绘画死亡，现代派、前卫艺术的出现，传统艺术死亡，这是我们在学习过程中被告知、被建构的，实际上只不过是传统的艺术性一定要有新的表现和回应。今天任何东西都有当下存在的需要和意义，但不是更大历史上的意义。首先，不可超越，其次，都有选择。

新媒体代表了一个世界性的发展趋势，但并不妨碍传统工艺继续保留。缪晓春在数字技术创作后又回到绘画，以一种新的方

式，数字化的结构、计算机模块的更新进入到一个新绘画方式的表现手法，称为算法绘画。通过电脑计算之后作出大量图形、色彩关系，再去进行人工绘制。这与传统绘画的关系是不一样的，改变了绘画方式，也改变了人机之间的关系。数字绘画是一个边缘交叉的概念，缪老师从影像又回到绘画，把各种所尝试、实践过的媒介综合并置在一起。这也是一个成熟的艺术家的自我趋向。

艺术家要通过对历史粗线条、结构性的把握中找到自己的位置，从中选择自己最愿意做的事情。一个艺术家的创作对象和内容可以是世界上任何的主题，这一观点在当今艺术创作中非常普世。很多题材是超越于自己的。画自己，当然可以，但作为一个艺术家的视野仅仅围绕着中国题材、中国语言、中国符号吗？一方面可以那样做，另一方面应更大范围拓展自己观察世界的对象。

缪晓春在这一点做出了表率。西方历史的绘画故事、绘画人物所展示的人类进程和脉络，好像跟中国没有关系。其实恰恰相反，我们在中国这条线上，应该放眼世界，这会为自己将来留出更大空间。中国太缺少世界性的艺术家，包括反思普世性价值观等。这是今天中国艺术家要做的事情，回到历史结构，找到自身位置，也找到跟媒介的关系，找到个人艺术语言与方法结合的方式。

缪晓春：刚才王春辰从一个很宏观的角度叙述了影像历史的发展脉络，我讲一些具体的事情，相互补充。

杜塞尔多夫，古斯基这批人对我摄影方面影响很大，当然也是我后来很不满意的一点，就像以前我们绘画有很多西方的影子一样。这就是为什么在2004年的时候，我坚决果断地转到美术学院学习。

我做动态影像的时候有几个展览对于我来说是很重要的。第一个是1997年在卡塞尔文献展上看到了肯特里奇的作品，当时我还是学生，看到作品非常感动。肯特里奇的作品是用炭笔画的，一边画一边擦，组成一个重彩的凤凰，背景音乐是文艺复兴时期的一首音乐，触动很深。当时其实我想规避所有大师的影响。肯特里奇炭笔画了二维敦煌，我就不能再做了。当然肯特里奇作品我看了很多，直到去年在柏林看到他最新作品，我还是很感动。真正影响我的是他早期的作

品，而不是后期稍微有点形式感的作品。

二十多年以前我看到了比尔·维奥拉的作品，当时我非常震撼，二十年前能拍出这样的动态影像，非常有雕塑感。但我告诉自己这不是我能做的，因为他已经做到了这种强度。到了2004年，我开始注重三维软件的可能性，当时的艺术家不太敢去做，一是有技术门槛，二是资金问题。但我可能有点无知无畏，其实我对这一块也不那么了解，但我一点也不怕，因为这是我一定要做的事情。

2007年，我在威尼斯双年展上看到俄罗斯AES+F的东西之后就无法回避了。居然他们的所有动画背景全部是用三维做的，前景的人物通过相机逐帧拍摄，然后把它抠下来。俄罗斯组合更强调音乐的戏剧性，他们用了瓦格纳的音乐、莫扎特的音乐。面对俄罗斯的组合我规避不了作品的三维元素，但是我规避的是古典音乐不能重复，在配乐上拉开距离。

最近在柏林我看到朱利安·罗斯菲德的作品，非常震撼。后来在汉诺威，我看到他的一个大型展示，是一个12组的作品。所以今年昊美术馆把开馆展也做成一个同样眼光的艺术家展，我觉得这是欧洲最好的影像展。

我看到这些欧洲艺术家的影像作品，尽可能回避他们做过的事情。我们在绘画领域中做一个完全新的东西很难，所以做出一点点很小的推进，都很了不起。但是在这些刚刚兴起的艺术媒介中，不需要有太大的思想负担，因为以前没有那么多的可能性，我们什么都可以做，将来会在艺术史上有什么样的地位以后再说，后人会有一个精确的评价。我们创作的时候还是放松点，没有什么值得害怕的。

放到更大范围来看也不会觉得太惭愧，因为有自己的特色，有自己的想法。威尼斯双年展经常有一些冷门场馆让人眼前一亮，好的东西在各个地方都会有。

关于算法绘画，最大的一个特点就是无限快速运转。比如野兽派的作品，电脑对色彩一秒钟就算出来了，人工画可能要耗时两三个月。这种算法将来会越来越快，越来越不可思议，我们一定会要去借助它。也许我们处于人工智能之前的一个状态，我不知道将来会对这个阶段是欣喜还是悲哀，但很有意思的一点是人跟机器的友好配合，所以我

还是想珍惜这样一个互相推动实现更多可能性的状态。我觉得机器一直在帮助我，可以成为一个很好的艺术工具。

李川： 缪晓春老师特别实在地讲自己的成长，有一些艺术家可能会隐藏一些东西，但缪老师特别好，告诉同学们，我一路是怎么走过来的。刚刚大家谈到一个很共性的东西，今天学科、知识的交叉特别强烈，好像是很混沌的状态。我们可以看到一些非常新的东西，像阿尔法狗很容易打败围棋高手，其实是客观飞速发展的状况。

去年上半年以色列的作家尤瓦尔·赫拉利的新书《未来简史》被广为讨论，这本书主要讲，在未来，人类将面临三大问题：生物本身就是算法，生命是不断处理数据的过程；意识与智能的分离；拥有大数据积累的外部环境将比我们自己更了解自己。如何看待这三大问题，以及如何采取应对措施，将直接影响着人类未来的发展。这可能是今天艺术家普遍面临的现象。缪老师提供了一个很好的样板，从美术史入手，借助计算机的辅助。有学生提问说怎么看待一些艺术家借助照相机辅助绘画，缪老师说计算机也可以辅助我的绘画，但在创作过程中仍有艺术家的主动性和主观性。早期德加那个时代也借助相机画一些舞动的舞女，今天缪老师借助计算机画他的作品，这是特别有意思的一个线索。我们很难把握未来到底会产生什么，我个人觉得这一两年特别混沌，比如我们新媒体系也在建设VR、AR的课程，跟传统非常不一样，需要大量的软件操作和软件之间的融合。但工具是工具，最后出来的东西内容本身还是和思想性直接相关。

缪老师一直谈到他在自己创作中会规避已有的东西，也是基于他对历史的认识，对大量艺术家的了解。我在教学当中经常跟学生讲这样画“没有自己”，只是继续成就之前的大师。今天不管是对艺术家创作还是教学来说，都面临非常混乱的状态，每个学校都在谈新媒体，大家都认识到这种学科的新未来。我个人认为在科学与社会的发展中有点逼学院建设这门学科的感觉，因为社会的需求非常巨大，受这些作品影响特别大，所以像缪老师这样敏感的艺术家会主动寻找这种突破口。我们也在寻找一些跨学科的搭建，能否制造新的可能，单纯从美术到美术是远远不够的。麻省理工在20世纪90年代、

2000年就在做这样的实验，艺术家跟科学家合作和碰撞。我们想这个时代或是未来能不能找到一些新的可能性，我个人觉得既有一些偶然性，也有一些必然性，缪老师在思考必然性的东西，我觉得他的方法是非常理性的。

陈德洪： 刚才各位老师说到一个非常重要的背景，特别是缪老师强调媒介本身的超越性。艺术本身是自由的，不断打破过去。从传统到今天的新媒介都在不停地拓展艺术的可能性。关于媒介本身的转换，构成另外一个维度。传统方式也在表达当代艺术的体验，缪老师用素描这种很绘画方式的行为，实际上在今天看是很时尚的，如果回到一个更大的基点，这样一种媒介的拓展也罢，转换也罢，都应该是一个自由的状态，不必太局限。

另外关于文化性这个问题，缪晓春老师的背景，从艺术史学术性的起点到新媒体影像的创作。现在是全球化的语境，我们的文化资源已经有了非常大的改变。过去老一代强调的身份性、民族性问题，在今天已经不再是一个重大的问题了。缪老师的年龄较长，按理说这个年龄段会对文化问题很纠结，但在他的作品里没有看到这种文化的纠结。虽然缪晓春老师的创作更多借助于西方艺术史，但他并没有纠结于民族性的绘画，反而是一种开放的文化心态。其实我们今天没有一种线性逻辑来支配文化思维，不再需要我们抛弃或者回避，反而应该整合所有的文化资源。今天的艺术可能正站在一个非常重要的结点，过去在关注身份、文化、民族性等一些重大主题，在今后会有一个更为重大、更为开放、更具当下的重大主题。在这样一种时代精神上，当代影像提供了非常巨大的可能性，这种可能性会对我们现有美术学院的艺术体制结构和艺术史惯性产生巨大的颠覆性的冲击。希望我们年轻一代胆子再大一点，看到这种冲击带来的更多可能性，不要有这么多顾虑，这样艺术才能有更大的未来。

何桂彦： 缪老师学习艺术史的背景提供了一个创作超越的可能性。去年四川美术学院油画系的学生年展提出了一个主题，我非常赞赏，就是“去身份化”。我想可能老一代对身份问题理解得更加沉重，未来一代、

年轻一代身份的枷锁更小、更轻。

王建玉： 我是头一次见缪老师，也是第一次比较全地看缪老师的作品，我很喜欢，也挺震撼。《最后的审判》是我最感兴趣的，因为这件作品本身是艺术史上文艺复兴早期关于宗教题材圣像画非常重要的作品，讨论基督教对人的约束或是审判。审判什么呢？从历史来说是一个很值得去重新思考对和错的问题，人有现实生活和彼岸，你的彼岸生活有很多评判，甚至是莫名其妙的批判，非常残酷。但看到缪老师的《最后的审判》让我觉得很好，颠覆教条和道德约束，我们看到的是有点混乱的视角，无法辨别谁是审判者，谁会受审判。

《坐天观井》这件作品特别壮观，内心积极正面的东西被呼唤出来。我觉得缪晓春老师的作品是对人最终生命的考虑，他用艺术史的经典作品作为作品原型，将场景里的东西都替换成现代的东西。缪老师作品里的替换从内部瓦解了原作的内核，这是很好的。

缪老师的作品非常深刻，这对缪老师来讲是一种自我的追寻，把自己放在历史的思维逻辑框架里。我想问一下缪老师，对于这种人性、动物性与非常社会性的规范，这两者之间的纠扯会形成各种各样的东西，缪老师有没有自己的解释？

缪晓春： 我用这样一个例子回答你的问题。我有一组作品完成之后的两年，有美国的一个宗教博物馆愿意展出这组作品。其实在这种地方展出有点不合适，我更愿意放在美术馆或是画廊里展出，重点不在于宗教内容，而在于艺术形式的语言。其实我现在可以很直接地说之所以要用米开朗基罗的《最后的审判》是因为它是艺术史上最复杂的一件作品，正因为复杂的结构，足够多的人物，所以才选择了它。如果不是一件宗教作品，但有这么宏大构图的作品我也会用。

我也跟助手们说，其实我做东西就是要那个构图，选择的题材不完全是宗教内容，但有些作品宗教色彩实在太浓了，我也无法回避。其实我最初做作品的构想是想做得模糊一点、开放一点。艺术的表现图像最有意思的地方是那种模糊性、多义性，这是我最看重的。我在作品做完之后才写自述，解释我的作品，早点我写不出来，而且意思也不

一定对，很多时候图像本身会说明。

王春辰： 艺术家在创作时可能主观上没有那样想，但是一定有社会反映。有时超出了艺术家、策展人和美术馆的设想，特别是在今天这个时代更具象征意义。我特别认可技术层面或是艺术形态方面的探索。缪老师会用一些传统意义上的绘画作品，作品完成后，在艺术界或者是世界范围内都不可能只是一个形式的东西，而是地域的问题，会作用在我们的思想里，这是作品最大的贡献。

何桂彦： 我们过去有一个常规的认知，认为一件艺术作品的意义是艺术家赋予的，实际上就像刚才缪老师提到的，他想创作为意义更开放的作品，这背后涉及两个问题：一是图像的叙述和文字的叙述表述方式不一样，二是涉及阐释话语和体系决定生产意义的过程，也就是说同一件作品放在不同的展览体系，不同的美术史上下文，不同的批评话语当中，作品的意义可能都不一样，呈现出一个开放的状态。

第二个问题，这次邀请缪老师来，也是希望各个系科的同学参与其中分享老师们的创作经验。同学们要做到像缪晓春这样的优秀艺术家，需要什么样学科背景，什么样的历练和工作方式，这些都非常具体。比如说技术方面、图像方面、跨学科方面。这种新媒体、新技术的东西确实对过去美院的传统学科训练提出了挑战，这是我们今天面临的问题。

第三个是技术的发展。缪晓春说到不要把电脑当作一个工具，其实背后是一套意识形态，是一套话语，一套新的视觉经验和创作方法，我们会看到这种新科技和新技术对艺术创作所带来的可能性。

第四个路径来自于电影，电影的叙述在影像艺术当中，我个人觉得在中国也是一个主线。我们是在一个什么样的话语体系和架构中去讨论缪晓春作品的，这很重要。缪晓春作为当代艺术家他身上不可替代的几个特点：第一是语言，缪老师是德语出身，语言问题作为一个国际化艺术家来说是最基础的东西。第二是缪老师作品的美术史图像，早期的影像艺术核心其实是美术史，虽然表面上是美术史图像的挪用，但缪晓春的影像艺术背后是跟既有的西方美术史逻辑的碰撞和对话。这种碰撞对话中有解构、有反思、有

颠覆，也注入了一些东方化的描述和想象、根基和源发点。第三点就是开放和年轻的心态，我们应该加强对新知识、新技术的学习，这也是作为一个优秀艺术家给我们带来的一些启发。

刘阳：技术一定是重要的，要学习新技术，会有一个新的面向和新的局面。我十多年前参加工作的时候就认识缪晓春的作品了，他当时才从卡塞尔回国，我心中对他的印象一直是才从卡塞尔回来的那个青年。刚刚缪晓春说他作品中有很多贝歇夫妇和类型学系统的影子。我是先看到缪晓春的作品，然后才熟悉贝歇夫妇系统的。虽然我是摄影出身，但以前的网络媒介不那么发达，基本都是从书、报纸上来获取资讯。当时通过顾铮和阮义忠两人出了很多介绍国外摄影大师的书，他们着重介绍的是辛迪·舍曼那一批以美洲为主的艺术家，所以对贝歇夫妇的了解都是之后的事了。我做了二十来年的摄影，越来越觉得摄影是太难的一件事。很多人对摄影都是有误解的，摄影门槛越来越低，会觉得摄影超简单，但要表达自己的时候又是很难，因为摄影要做减法。缪老师可能因为绘画出身，更爱做加法，但是做得非常好。

从缪老师的作品中可以看出他一直是一个比较新的状态，我个人觉得好的艺术家要具备三个素质：第一就是艺术的敏感性，能够知道自己要做什么，什么是对的，什么适合自己；第二需要勇气，包括资金上，可能面对失败、可能不会成为奇观等等；第三是要睿智，就是作品的表达是不是明确、敏感与否、是否会被打压等。

最后我想探讨的是关于一个作品好的视觉效果对作品本身是帮助还是阻碍？我一直在负责川美的影视摄影教学，所以我知道我们基础课程里都是在重视外表、重视美感、重视镜头之间的关系，我不知道这对学生是不是一种束缚。

缪晓春：其实不管是中国、美国还是德国的影像艺术家遇到的问题都是一样的，影像在当代艺术里不那么容易，它的投入是很大的。虽然我跟同学们说不要害怕，多少钱做多少的事情，实际上资金方面的投入还是非常大的。第二个是产出和收入并不成比例，收藏家还是愿意收藏实物，一些大收藏

家收藏的影像艺术也很少播放来看，因为涉及场地、环境、设备等要求，很麻烦，所以在市场的流通度不高。

王春辰：大家都比较关心录像艺术包括新媒体艺术怎么收藏，这是一个现实问题，全世界都在思考，也引出为什么需要机构或是社会资源来支持的问题。对于在校生，学校尽可能在教学设置上、硬件上满足该有的需求，只有在满足了这些条件之后才有可能有一些学生做作品出来。也许不需要做很多，四年做一件，但这件作品一旦进入社会，获得的机会就是无穷的。一张画只能在同一时间段展出一次，可是录像或者数码是复数的，如果足够好，全世界可以同时展览。

说到收藏，现在世界上已经有一批美术馆都在收影像艺术，只是我们还没有进入那个系统。但不要担心，今天的资讯传播特别快，只要作品足够优秀，很快就会传播出去。做得足够好离开学校也会得到社会有关资金的支持，我相信这一点，当然前提是自己要投入，这是一个并置的过程。

第三点是知识系统的教学改革。过去学美术史就是美术史，到20世纪80年代就结束了，不包括摄影，也不包括影像。今天我们的知识系统里除了国油版雕，可能还有行为、装置、大地艺术，实际上在今天又有一批新的探讨，但我们的出版物太缺乏跟当下写作有关的书。我觉得读书是最重要的，新媒体出版物太多，主要是英语、德语，这是中国目前最需要的。比如说有人在做互联网艺术，那美术史系有人在研究吗？从这个角度我们会推动一个问题接着一个问题地进行。

马文婷：刚才各位老师谈到新技术的问题，是非常重要的。因为现在很普遍的现象是装置、影像都进入大型双年展，绘画只在画廊系统、博览会系统推介，这也是大时代背景发展的一个未来趋势。但仍然需要警惕媒介的进化论、先进论，这是特别重要的。弗洛伊德生活的年代，恰恰是欧洲20世纪六七十年代观念艺术、装置、影像蓬勃发展的时期，我们在讨论艺术家或是艺术史的时候看到的还是他们的个人价值。某种意义上来说艺术史是个人风格史，所以我们讨论媒介，最后还是要回到具体的个人身上，个人

作品本身承载意义所揭示的问题，这才是我们特别值得重视的。

刚才王春辰提到缪晓春当时用三维动画的技术是非常好的一种方式，当然任何媒介都存在自己的技术，影像有影像的技术，绘画有绘画的技术。当我第一次看到缪晓春作品时最打动我的并不是他的技术，而是他作品选择的那些艺术史图像，包括抽离了人物的具体身份、性别、国家甚至空间，产生了一种新的关联，让我有更多的思考，而不是技术本身。

今天全球化的背景下身份问题好像不重要了，我觉得不是这样的，只是转化了一种形态而已。如果说20世纪八九十年代中国艺术家所谓的身份问题更多是宏观上国家文化政策的状态，现今艺术家的身份问题更多是一种自我的个人追求。今天在全球化的背景下参与世界艺术的游戏当中，我们对身份问题反而更加焦虑和迫切。这种身份焦虑来自文化融合和交流之间对自我的压抑和追寻。

缪晓春在德国上学、教书，但仍要回到中国来做艺术。中国大量优秀年轻艺术家出国留学，仍然存在着文化场域和身份认同的问题。今天还是以西方文化艺术为中心的状态，中国艺术家如果抛弃个人身份的追问，抛弃个人生存经验，又如何能够参与游戏？今天中国艺术家在考虑身份这个问题时，如何平衡我们自己个人的生存经验？

（根据四川美术学院美术学系之空间录音文字整理）



唐娜·胡安卡：细胞回响

展览时间：2018年3月24日—6月3日
展览地点：余德耀美术馆

2018年3月24日至6月3日，余德耀美术馆项目空间推出艺术家唐娜·胡安卡（Donna Huanca）在中国大陆的首次个展《细胞回响》。这位常驻柏林的美籍玻利维亚裔艺术家以现场表演、绘画、雕塑和织物为主进行创作，此次也将继续通过其最新系列的绘画、雕塑、影像及表演作品延伸她的创作语言，构建出一片自鸣回响的新领域。

皮肤、身体及其在空间中的消长构成了胡安卡作品的核心。派生于土壤并用于治疗的黄姜、沙与土等材料在她的艺术实践中起着至关重要的作用。胡安卡此次将会在展厅内通过立于湿泥之上的树脂玻璃平台、巨型画作、一段无声影像及一场现场表演赋予空间一种新景致。身覆布料及彩绘的模特们，将根据编舞设计与临场发挥缓慢地移动，从而由此与触动装置互动，一并留下其动作的标记与尾痕。表演过后，整个展厅将被划破、改变，以唤起一种恬然宁静之感，人与自然的关系由此浮现。

具象·抽象

展览日期：2018年3月17日—6月19日
策展人：余宇
展览地点：龙美术馆（重庆馆）

英国艺术史家爱德华·路希·史密斯曾写道：“余友涵是最早把国际风格化为自己艺术语言的画家之一，正因这点，他很可能在中国艺术史上占据重要地位。”余友涵是中国当代抽象艺术和政治波普风格的重要开创者，早在1993年和1994年，他就代表中国首次参加了威尼斯和圣保罗双年展。本次展览是他继2016年龙美术馆（西岸馆）个展之后又一次重要回顾展。参展作品包含了其50年创作历程的各个时期、各个系列的代表作品以及最新的画作，通过展示他艺术生涯的关键点让观者纵览其创作的整体脉络。



行将消退

展览日期：2018年3月24日—5月27日
策展人：拉瑞斯·弗洛乔、谢丰峰
主办：上海外滩美术馆
协办：山德雷托·雷·雷包登戈基金会（意大利 Turin）
展览地点：上海外滩美术馆

展览将呈现来自各大洲23位艺术家的29件作品，涵盖架上绘画、互动装置、摄影、录像等形式，作品精选自山德雷托·雷·雷包登戈基金会的珍品收藏。

“行将消退”对“观看”的方式和角度提出讨论，邀请观众走入过去，探访不熟悉的城市和地域，重新审视20世纪末至今，艺术家如何透过创作提问、剖析并拆解时代给予人类的难题，并在全球化的语境下提出对跨地域“殊异性”的思考。展览试图通过诗意的阐述，转换对于有迹可循的认知结构的固有理解，因而向观众提供了更开放和多元的解读视角。