

无章中呈现 Chaos Appears

●叶永青 Ye Yongqing

本刊编辑部(以下简称“本刊”):作为上海当代艺术馆第一届双年展,也是它的第一届文献展的策划人之一,能谈谈你们策划“入境:中国美学”的过程吗?你与其他三位策划人是怎么达成一致、进而共谋这个展览的?

叶永青(以下简称“叶”):我们四个人都是带着自己原来的经历与原来的经验进入到这个展览中来。但我们有一个共识——我们只是在中国的语境下做一个关于中国的展览。因为虽然是在中国,但在这里所有的语言都要重新整合,英语是唯一通行的语言。由此反过来看整个艺术策展的规律,从原来的西方博物馆制度和展览制度遗留下来的一整套规则,包括策展人的规则,以及这种相互间的工作方式,也如同英语一样成为了一种通行的工具。

这种工作方式其实是一种尝试,一种边缘的策展方式。我们是在用一种讨论的方法来策展,每一次我们都会把自己的想法、自己觉得有意思的地方、感兴趣的艺术家提出来,在这个范围里面来讨论。我们会将重合的艺术家名单放在一起,看他们之间的关系,而大家都比较陌生的则需要具体说明。这样一来,情况就会变得越来越多元。比如,有人提出了香港的艺术家,我提出了很多西南的艺术家,而郝克也提出了自己觉得有意思的艺术家。

我们办这个展览是有针对性的,这种针对性就是我们为什么要办一个展览,办一个展览的意义何在。在今天这么多此起彼伏的展览里面,有这么一批艺术家,我把他们称作美术馆“填充物”。他们非常善于利用各种技术手段去满足美术馆、艺术机构所设置的空间,他们也因此成为了各种展览的座上客。他们云游世界,越做越熟练。然而,这些艺术家在世界各地所做的作品却都是一样的——因为双年展也好,我们现有的展览制度也好,都是一个全球化的结果,我们是在分享同一块蛋糕。这是一个相对来说比较糟糕的结果,因为这样一来,艺术展览就变成了一种比赛,和体育的竞技完全没有区别。艺术家在比赛怎样把自己的作品做得更好,展览的筹办方在比较资金的投放。

但在我看来,艺术还有另外的东西,作为一个艺术家,我所关心的是在同样的语境里面艺术家的持续性发展。其实,可以用另外一种距离和另外一种速度来看艺术家的工作。在那么快的一种发展和变化面前,有很多东西并不受别的东西的影响,它也一直在持续的进行中。尤其是今天的艺术展览,它们对于年轻人的影响从表面上看起来很丰富,而实际上则是一种单一的结果。在这种单一的结果中,我想我们能不能看到一点“慢”的东西,也就是不同于那些在各类艺术展览上司空见惯的东西。这也就是我们这次展出了一些手工制品和一些中国性艺术品的原因。这种“中国性”与以往的那种被西方认定的“中国性”是截然不同的,但也不是那么严肃的



学术提问,比如说:“什么是中国性?”、“它是熊猫吗?”、“它是山水吗?”、“它是园林吗?”、“它是手工吗?”、“它是古董吗?”……所有问题的答案都是可以处理的,可以躲开的。一般来说,一提“中国性”,就觉得这是一个本土化的提法,但在今天,很多的地方其实都受到了中国文化、中国美学的影响,这种影响是超越地域的。比如说这次展览选择的一些艺术家,例如说李新健、张奇开、艾未未,他们都有在海外居住的经历,但是滋生他们创作的思想、语境,或者说精神支柱,一直都是中国的。

本刊:关于国际化和本土化的问题,已经有了太多的谈论,也许对于这个宽泛问题我谁也不能给出一个标准答案。但可以明确地是:这个展览,从它的机构运作,到策展人制度本身,很大程度上不都是沿用了西方的模式吗?包括我们对“双年展”、“文献展”这些概念的认知来源。在当代,在今天的文化背景下,你认为我们还有没有必要在艺术家、艺术家的作品,或者说展览上,去强调一种“中国性”?你认为这个概念本身真的存在吗?而重申它的价值和意义有哪些?

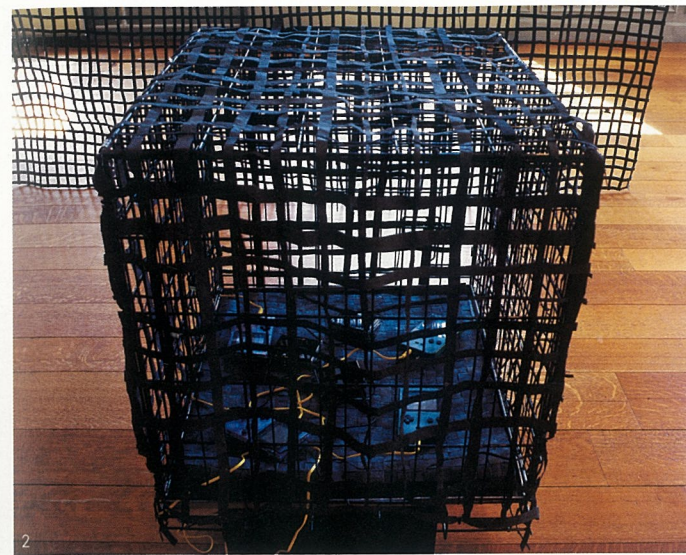
叶:我觉得是提供了另外一种解读,而不是强调。在今天的中国,艺术市场表面上一片繁荣,但实际上一些理论和学术上的问题被搁置了——就像一些我们以为大家都明白的,包括像“中国性”这样非常老的话题。因为人人都在以一种已经被认同的方式在工作。我现在回过来看我们这次的展览,我的体会是,我们还是有一个“入境”的主题的。中国的当代艺术已经到了一个换脸的时刻,很多熟悉的、常用的、常见的、常

Chaos Appears

Entry Gate: Chinese

Aesthetics of Heterogeneity

1、尺寸依空间而定 瓷罐 艾未未 & 瑟吉·史匹哲
2、城市隐居地 综合材料 柯罗夫



规化的、已经被认定的东西其实正在消失,取代它们是一些更复杂、更丰富的对当代艺术的理解。

本刊:你认为什么样的艺术创作能体现“中国美学”?

叶:我们原来的题目叫“中国无章美学”,这和“中国美学”是有区别的,但是因为“无章”这个题目比较敏感,因为“无章”影射了一个时间属性。我们现在面临的是在中国发生的来自全球化的变革的时刻,我们所经历的所谓“中国美学”其实已经是一种杂义的、混杂的概念,只不过是我们在各自的语言来解读在中国发生的全球化的变革。这种中国语境和我们以前所说的不太一样,不是我们所说的那个传统的中国美学。在中国人心中的那种根深蒂固的对事物的理解方法和方式,其实在很多艺术家的作品中多多少少都有所展示。

本刊:你自己本身也是一位艺术家,那你如何看待“策展人”这个角色?当这两种身份重叠时,你认为有什么不同吗?

叶:我做艺术家的时候,跟社会没太大的关系,因为做艺术的时候可以完全封闭的,不受任何因素影响。但对我来说这是不够的,因为艺术只不过是给社会提供了一种感觉,或是感觉世界的一种方式,这种感觉对艺术家而言是一种表达,但事实上这种表达是不够的,因为我们所面对的现实要更加丰富。我自己的艺术从来不跟人讨论,因为我觉得艺术是一件特别自我的事。我现在做艺术就像我念一段经一样,可以随时开始,也可以随时结束。画画对我而言是一个基本点,所以我不会把这些东西带到策展里面。对我来说,策展是另外一种观察世界的方式,艺术家的身份使我在策展的时候能够更敏感地关注到艺术家的工作方式,使我更能够理解艺术家的艰辛和他们所处的环境,我们之间更容易交流。

本刊:现在,那些在你们谈论中被认可的、能反映某种“中国性”的艺术作品被放置在上海当代艺术馆的展示空间里。对这些的作品本身、包括呈现方式,你个人满意吗?

叶:我们自己也在问这个问题。其实,在一开始看到这个空间的时候,首先是觉得这个空间特别有趣,因为它不是专门为艺术设计的空间,它原来实际上是一个生活空间。用一个生活空间来改造成艺术空间,它就变得不是那么规范、不是那么规整,但是它

化。这些变化对我们放置这些艺术家的作品来说是很有难度的,因为很多艺术家在画室里工作时预想的空间是那种常规空间。当作品被放到这个空间里时,相互之间就会产生联系。如果没有我们这个展览,可能好多作品跟当代艺术是没有关系的,比如说熊猫、微雕、十八罗汉,还有一些陶瓷的作品,因为这些都是些手艺的、传统的艺术。但是我们始终把这个展览看成是一种讨论,这种讨论实际上是用很多的、不同的方式提出来的,它有丰富、复杂的一面,也有生动、有意思的一面。当这些东西被放到这里面来的时候,就会有吸引人们的眼光,特别是那些值得人们一点一点去细细品味的图像,所以说一时的评价不是特别重要。郝克见到我的时候问我“你满意吗?”,我也问他“你满意吗?”,其实在我们每个策展人心中都有一个问号。

本刊:记得威尼斯双年展第一次向中国艺术家发出邀请时,当时的负责人决定将剪纸和刺绣艺术送去参展。这个决定让当时的威尼斯双年展组委会很不理解,因为在他们看来,这是民间传统工艺中的杰出代表,但它却不是我们通常所说的当代艺术。也正因为这样,中国艺术家进入这个国际盛会,多用了很多年的时间。但今天,我们反过来强调“民间性”、“手工性”,你怎么看?你上面提到的那些手艺的、传统的艺术,与80年代中国送参威尼斯双年展而被拒绝的艺术品,两者之间是否有区别?

叶:我们所说的当代性,要看是放在怎样的时空中来谈论,它的时间性是非常重要的。一个艺术家、一种艺术是否使用传统的因素,那是艺术家自己的一种手段。主要是看一个展览的机会,而且这个机会能不能有一个开阔的当代视野,这种当代视野有没有一种开放性,而且能不能找出它们之间内部的一种连接,这也就是我们所说的一种上下文的关系,而不是简单地把这种东西当成是一个品种、一种手艺,而是看成一种讨论问题的方式。这样才能持续,才能互相引发出更深入的思考。我们选择这样的艺术品,不是在欣赏一些死的东西,我们是通过这些艺术品来思考我们今天的生活,这样才是有价值的。

本刊:对于像上海当代艺术馆这样一个由私人赞助的非赢利艺术机构,来做这样高投入的两年一次的文献展,你个人是怎么看待的?曾经很多优秀的艺术空间最后都因资金的投入或回报问题,而不得不离开我们的视野,对此你们有考虑过吗?

叶:这次展览被定位为两年一度的文献展,它所关注更多的是对一些学术现象的梳理和展示,这些东西肯定是有价值的。一直以来,我们已经习惯了在一个没有美术馆、没有艺术制度的环境下从事艺术,在那些最困难的年代里,中国当代艺术也一直没有停止过,一直在用它自己的方式生存着。我们也习惯了一直到展览开幕之前都没有展场的现象,习惯了资金一直短缺的各种大大小小的学术展览。今天的艺术市场这么好,所有的画廊和商业展览都不缺资金,但是真正学术性的展览还是会面临这些问题,但这就是我们的宿命、全世界做艺术人的宿命。不光是MoCA艺术馆,我想上海双年展也可能会遇到这些问题。但这反而会使上海当代艺术馆更有生机、成长得更好,因为它有独立的精神。