

宋 关于艺术见解//

◆ 栗宪庭(艺术批评家、艺术家、策展人)

一个真正的艺术家必须永远坚持你个人的感觉。有过20多年当代艺术的经验之后,我越来越对现代艺术史中,杜桑和博伊斯提过的两个口号深有感触,一个是生活就是艺术,一个是人人都是艺术家。它的革命性在于,使艺术从繁难的技艺、从象牙塔中解放出来。就是说一个农民在锄地的时候,哼哼小调,他娱乐了,这就是艺术啊。艺术本来就是这样一个自我拯救的途径。但是直到现在,所有的艺术体制、艺术博物馆、艺术批评家、收藏家、艺术经纪人等等,又都在挑选艺术家,那么挑选本身,使一些人成功了,这在事实上否定了现代艺术这两个原则,把所有不成功的艺术家排斥在艺术体制之外。

当我们只强调大师的作品本身时,艺术史实际就变成了陈列大师完美作品的画廊,我们瞄准的仅仅是作品本身所呈现的一切:特定的审美境界、语言范式、技巧等等,而潜藏在这些作品背后的更重要的东西却被忽略了。事实上,大凡承前启后的大师,总是以他们特有的敏感,在自己的生命活动中酝酿和完成了他的时代价值体系的变化,他的灵魂运动因而也成为该时代的灵魂,作品不过是这个过程的一个结果而已。梵·高燃烧的笔触是他生命状态的表现,也是19世纪、20世纪相交的整个西方灵魂的不安;宋人悲悲切切的心态,才产生了“长吁短叹”的词的模式。

关于水墨思考//

◆ 皮道坚(华南师范大学教授、广东美术馆“广州当代艺术三年展”学术委员会委员)

其实水墨只是一个契机,对本土艺术的民族身份、传统文脉的关注是出现在所有艺术类型中的共同现象。事实上,进入新世纪,伴随着知识界对于全球化的思考,人们开始考察欧洲和美国以外国家在现代化过程中的不同发展轨迹,反思是否有“另一些现代性”(another modernities)存在。与此同时,中国的文化界和艺术界也在思考如何定义“当代性”,如何使众多有着优秀传统文脉的本土性文化诉求重新获得新的文化位置。这些年,无论是在国家体制内的展览,还是在民间先锋意识较鲜明的展览中,都不难发现一种对“中国传统文脉”或“当代中国精神”的论述与追求。与此相关的思考则是,全球化的价值体系基准何在?以及,同一的经济全球化是否还为文化多元性保留着可能性?显而易见,在这样智识语境中,广东艺术的那种开放包容、兼收并蓄的文化基因非但不会成为本土艺术发展的阻碍,反而为多元化的艺术创新提供了极为肥沃的土壤。

我曾将中国当代水墨艺术系统分为传统派、学

关于策展人//

◆ 陈淑瑜(清华大学建筑学硕士、激发研究所联合创始人、艺术总监)

当一个展览开始的时候,策展人最好是不再自我解说。因为他/她应该已经完成了从解说到转化的工作,把现场留给公众。但解说的确是策展人的义务,我认为一个策展人在解说之外,最重要的工作是转化,也就是策展人与艺术家、艺术机构一起,把进入一个策展项目的各种力量、关系和因素转化成现场的经验。“空间中的空间”普遍地存在于我们的生活之中,是一种非常关键,也非常有趣的觉察,是可以被进一步转化为“策展的空间性”(curatorial spatiality)的现象。在这个意义上,策展只有通过感官的途径才能获得空间性。展览是关于艺术作品看不见的本质,是我们用艺术作



◆ 游江(深圳美术馆策展人、公共教育部主任)

在中国当代艺术的创作中,我们看到很多艺术家大量使用现成品进行创作,而他们与现代派以来艺术家的不同是,出于视觉性呈现的局限性,当下对于现成品的使用不再是要持续探讨艺术边界的问题,亦或是“技艺”与“观念”之间博弈的问题,艺术家也不是通过艺术作品简单地描绘和反映社会,而是在全球化的语境中,面对不息变动的世界,将自己作为方法,依靠真实的行为与过程,通过“被看见”和“意义化”的现成品,将艺术的意义最终凝结在材料之中。而这些来自于日常的材料,在艺术家的转译下,不仅超越其自身的物性,而且强化了其自身在当

代社会语境中的独特性,艺术家让这些积淀着真实的本土经验的“材料”,从“背景”转向了“前景”,让原本不可见的经验获得了一种“可见性”,成为可感知的审美对象。

点线面是艺术构成的要素,也是认知世界的一个系统。通过创造性的转换,艺术家在作品中让“物”与人、“物”与空间、“物”与材料之间进行对话并传递出丰富的意义。从凝结着经验、情感和精神的一个一个碎片化的“点”,一定历史阶段具有趋势和线索意义的“线”,再到不断迭代的世界图景和景观社会的“面”,当代艺术家从“关系”的视角,向我们呈现了对于世界的审视、认知和思考。

院派与实验派,其实在今天整个中国艺术的舞台上都可以看到这三种创作倾向或路径,它们形成一个互补共荣的充满张力的有弹性的结构。传统派主张回望传统、回归古典,联系传统文脉,传承本土文化精神;实验派注重当下感受和体验,维护个人之独立性以强调艺术家的知识分子立场,因而往往与各种类型的现代艺术、前卫艺术互有交涉,并成为中国当代艺术的一部分。居间的学院派则广泛联系中外古今,四通八达吸收、传递、输送各种文化资源,并力图以现代化而非西方化的方式,进行当下的文化创造。

◆ 卢缓(中国美术家协会策展艺委会副秘书长、深圳市当代艺术与城市规划馆副馆长)

创新型水墨艺术和传统中国绘画有着本质的区别,前者是基于当代艺术观念的研究和触发来进行的观念溯源,后者的创作创新则还原于对中国绘画的边界认识,因此新技术支持下的一些水墨实验并非中国画的延续,两者并非互相取代的关系,而是两个平行的语境。“我们或许可以从技术上用一些更新的手段对中国绘画进行推进和创新,但在对中国绘

画的认知观念和传达上,我希望它更多地能够还原到或者回归到我们所认知的对于中国绘画的整体命题和研究中去。”

◆ 马艳(策展人、中央美术学院美术史系研究生毕业)

以“水墨”这个点,将艺术家的创作焦点放在水墨性和绘画性上讨论,既关注对话又呈现出对话中的差异。是什么推演出水墨实践的这些差异,在图像背后呈现出来的视觉是观念、思想的草图,城市文化还是教育机制的表征?墨相视觉语言表现形式的多元化,表达边界在对话中能否生成一些有效的讨论?以及水墨和个体、语境和范式、观念和表达的讨论是展览预设的起点,也是我们的一个态度。无论我们所谓的“新国画”还是“新水墨”,除了笔墨和造型,绘画语言和视觉感受外,学术概念里面是否还要建构一个“当代性的问题”,包括从观念生成、形式语言到阐释方式都自成的语系等。如何寻找自身的创作观念和方法、视觉形态、文化立场、价值坐标与精神依托,或许是所有游离在传统与当代两极之间的水墨艺术家所必须自我追问的命题。

品可见的实体部分去建构展览的空间,去容纳那些“不可见”的部分。对我来说,这是展览的意义,也是展览的开始。

◆ 谢海(画家、策展人、批评家)

策展人不是一个常人能干的行当,所以才会有那么多的反面教材,就如一个好剧本、一个好演员被蹩脚的导演毁了一样,在我们身边不缺少好项目和好画家被策展人给毁了例子。视觉艺术的策展人和文化大类里的影视、舞台剧、晚会导演极其相似,他们有很多活要做,一个大型的展览策展人和一个小型展览的策展人都叫策展人,问题不是名称,问题是一个好策展人的底线是什么?修养到底是什么?

策展人做展览无非两种,一种为钱,一种为理想。这又和拍电影一样,有着商业片和艺术片之区别。为钱的展览无非是策展人为投资人向参展的艺术家收画,投资人再等待适当的机会卖出,博取利润;为理想的展览,为的是一个学术话题的论证,或是现象学的梳理,或是文化学的反思。为钱的展览并不丢人,这本身也是参展艺术家争取更多关注度的一个重要手段。有意思的是,一些展览就仅仅是作品借来、挂出、退回,没有观众,没有话题性,这就可怕了。这种策展人忘记了学术理想、展示办法、营运推广、目标人群锁定等等该做的工作,除了让艺术家给出资人作品没有忘记外,忘记了一切。我觉得,这一类人失去了策展人的底线。