

中国策展学的现实语境和历史资源

邱志杰

内容摘要：中国策展学不是一个理论问题，而是一个实践问题。也就是说，关键不在于是否存在一种中国策展学，而是关于要不要在当代的策展实践中，建立起一种独特的中国做法，以及这种独特的中国特征或者说中国策展风格应该是怎么样的？

关键词：策展 雅集 题跋 庙会 日常生活

对我来说，策展的核心是对美术史的独特判读和持有的历史观，对历史发展现状的问题的判读以及解决这些问题的路径设想。

在美国，20世纪中叶以来，因为有了“新批评”的文本细读和格林伯格等人的艺术批评理论中对形式的强调，发展出了一种以作品为中心，探讨作品与作品的文本间性，对作品形式语言进行详尽分析和细致阐释，以及普查作品所有资源的策展方式，令人印象深刻。这种策展方法深深地影响了美国纽约现代艺术博物馆、古根海姆美术馆、美国芝加哥美术馆等重要美术馆的策展方式。

坐落于纽约唐人街附近的新当代艺术博物馆，初建时正是多元文化崛起的时候，对多元文化语境十分敏感。同时，某种程度上因为物理空间逼促，他们对现当代艺术的宏大叙事和纪念碑性敬而远之，因此发展出一种强调日常生活的反纪念碑的策展风格。

如哈罗德·赛曼这样的崛起于20世纪六七十年代的独立策展人，首先强调的是观念艺术一代艺术家的反机构意识和反形式主义，以及个人行动和社会互动能量的灵活性。这样的

策展行动有力地推动了前卫主义的扩张和延年益寿。

20世纪90年代以来，随着冷战结束，经济和文化全球化进程加速，文化差异问题也日益凸显。奥利瓦的文化游牧主义、马尔丹的多元文化主义掀起了后殖民理论作为策展思想核心的热潮。90年代中后期，大型国际艺术双年展这样的全球大展模式在世界各地推广和复制，巨大的策展需求催生了一代活跃的独立策展人。他们频繁地旅行于世界各地，活跃于各大双年展，手中的艺术家名单涵盖全球，每到一个地方都是匆忙地访问艺术家，形成了一种特有的快速、高效、与艺术家合作关系短暂的策展模式。

新世纪以来，欧洲由“卡塞尔文献展”“欧洲宣言展”等一系列展览，把话语和论辩置于展览的核心。在展厅中设置论坛，设置著名知识分子的演讲环节，从2000年以来成为策展的时尚。可以说，理论统治了策展。利奥塔、朗西埃这样的思想家更是直接涉足策展实践。这样的策展风尚，其实也是基于这样一种历史观的判读：大型的装置和影像现场过于依赖美术馆机制，很容易沦为晚期资本主义的景观装置。而展览应该成为知识生产的现场，激发人们观念的活性远比提供视听感官经验更为重要。这些做法无疑受到了情景主义国际的影响，他们对景观化、节日化的展示抱着一种高度警惕和批判的姿态。

在文化多元主义和文化冲突理论影响下，美术界兴起了激进主义策展。以1993年的“惠特尼双年展”为标志性起点，该展展出了引起洛杉矶骚乱的美国警察殴打黑人的纪录片。到2012年柏林双年展，波兰策展人亚特·祖米卓斯基将世界各地的“占领运动”的政治激进分子直接请进展厅。到了2017年的卡塞尔文献展，充斥着难民问题、边境问题等政治禁忌问题的新闻报道般的展览开始令人生厌。2018年的上海双年展则汇集了亚非拉艺术家对历史境遇的“比惨”。这些激进主义策展的内在意识形态，包含文化多元主义和政治正确性——我们通常称之为“白左”意识形态的一套民主党政治逻辑。它们和欧美政坛上正在到处出现的民粹主义和极右思潮回潮形成极其鲜明的对比。

因此，独特的中国策展方式的诞生，必须基于中国人对这个世界历史时刻的独特理解。现就当代境况分析如下：

首先，今天的中国是经济全球化的受益者和坚定的支持者。因此，中国对于文化交往和经济互动有着坚定的信念。与欧美一些领导人的零和博弈思维不同，中国在“一带一路”倡议中所提出的合作共赢模式，深深根植于中国传统的“和而



山东省泰安市泰山摩崖石刻

不同”的社会理想。与亨廷顿的“文化战争”理论不同的是，中国提出了“人类命运共同体”的概念。这一概念的提出，标志着中国已经最终完成了民族国家的自我重构以及百年屈辱史的心灵修补，开始以健康的心灵全面地思考整个人类文明的命运。“人类命运的共同体”既不是抹杀和忽略文化差异的大一统思想，也不是放任文化马赛克状态的多元主义，而是在接触和交往中一种建设性的差异互补。

其次，技术的快速发展，必然伴随着科学与理性的深入人心。我们正在面临的中美贸易战，事实上标志着中国必须也将要结束技术上落后和学习状态。要么心甘情愿地接受永远的技术二流和被输出国家地位，要么发奋图强，把理性、科学和创造的意识深入传播到广大民众之中，并进行制度化的建设，在全体国民中培养理性精神和创新精神，成长为一流科技强国和高新技术输出者。最终完成这个古老文明的凤凰涅槃。

最后，则是意识形态和政体问题的分歧依然存在。中国当代政体的基础，是从数千年的政治传统中形成的民本政治、协商传统和选贤任能体制，这一制度保证了政治目标和经济目标的长远规划，经过持续努力赢得了四十余年的政治稳定和经济增长。这套模型与朝令夕改、反复折腾的票选民主和党派政治方式形成了执政效能上的鲜明对比，从而在国内赢得了绝大多数民众的支持。但它在国际上尚未被完全理解，或者说，它与欧美盛行的模式之间的差异较大而时常引人焦虑。世界对中国传统文化的尊重毋庸置疑，但对这一重新崛起的大国的疑虑还远未消除，冷战思维还经常死灰复燃地绑架着中国想象。在国际交往中，中国稍微进取一点就很容易被别有用心地解释为经济和文化扩张，而自然的民族情感很容易被解释为威权主义的操控。在互联网和自媒体时代，这种想象的分裂必然渗透在中国的公共舆论场上，造成话语的混乱与分裂。

这是特殊的历史时刻，突破瓶颈就将迎来百年梦想的文化复兴。今天的中国策展人，不能不在上述的现实语境中展开工作，全面而深刻地卷入这些挑战，同时也迎来这些机遇。在所有必不可少的大风大浪中建构自己的工作——历史赐予一代知识分子这种机遇的时候并不多。

以上盘点了今天我们面临的问题和所处的局面，那么接下来我们就可以盘点：我们老祖宗留下的东西里面有什么可以用的？这个问题可以更严肃地表述为：中国传统文化中是否存在展示文化？而中国传统的展示文化有什么样的特点？这个展示文化中的哪一些成分，会是对当代的展示文化富于启示的？

第一个问题的回答是肯定的。在古代中国，当然形成了一套自己的展示文化。在欧洲，艺术展示曾经与宗教宣传密切结合，围绕着神庙和教堂形成了丰富的宗教艺术传统。中国也一样，不管是佛教和道教的庙宇，都是艺术品高度聚集的地方，甚至形成了敦煌莫高窟、云冈石窟、龙门石窟这种规模宏大的石窟寺形式。这是一种超级规模的宗教艺术品聚集场所，既是宗教中心，也是超级的展览。在欧洲，纪念碑、先贤祠等纪念性空间是艺术品密集的地方。而在中国也一样，祠堂、牌坊、陵墓、凌烟阁之类的纪念性空间，同



广西壮族自治区桂林市七星岩

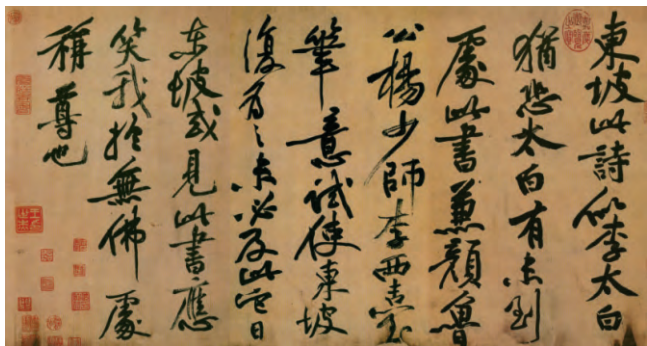
样是艺术品密度极高的。当然，中国的纪念性空间经常以文字为核心，和欧洲以雕塑形象为核心的纪念性空间形成非常大的区别。尤其是历代访问者层层叠加而形成的摩崖石刻，创造出一种非常独特的展示形式，这在中国之外是较少见到的。因此，我们可以非常肯定地说，古代中国存在着自己一套完整的展示系统，并且这套展示系统还具有极鲜明的特征，极大地区别于今天流行的展示形式。

那么，中国展示文化的特点是什么？

除了与宗教相结合，与纪念性空间相结合，并且体现出独特的世界观和道德信念——这些世界各地诸多展示文化的共同特点之外，中国展示文化最重要的特点就是一种“历朝历代长时间叠加的力量”。上述的摩崖石刻历时千年才形成。不同朝代的题诗者留下的书法刻石，层层叠叠，互相交错。泰山大观碑石刻群、福州鼓山石刻、肇庆七星岩摩崖石刻群等，都非常显著地体现出这一特征。这样一种开放的、留待后人不断添加和丰富的艺术展示和生产机制，是中国文化中“不息”概念的生动体现。

这个“长时间叠加的力量”方式落到纸上，它的变体就是在纸本、绢本书画中形成的“题跋”传统。一件艺术品，由后代的艺术家、批评家和收藏家不断地加以评注，并书写题跋。这些题跋的撰写者，经常本人也是大艺术家。黄庭坚写在苏轼的《黄州寒食帖》后面的那段题跋的书法水平，就完全不下于《黄州寒食帖》本身。王羲之那篇二十几个字的短短的《快雪时晴帖》，跟随其后的题跋者无穷无尽。在不断添加题跋的过程中，这件作品反复地被评论、被鉴赏。那些题跋既是艺术批评写作，是收藏记录，更是独立的书法艺术作品。随着时间的推移，这卷手卷会越来越长，卷起来的时候会越来越粗。像这么一个手卷，或者是泰山的那么一片摩崖，它到底应该算是一个群展还是一件集体创作？如果是一个群展，策展人是谁？如果将其视为一件作品，那么它是一场跨越千年的、不同时代的艺术家共同参与的集体创作。

在中国艺术早期，就形成了文人雅集的传统。从兰亭雅集到西园雅集，雅集有点像欧洲的沙龙，但是比起沙龙更具有生产性，它不只是发布作品的地方，它经常还是形成作品的



[宋] 黄庭坚 黄州寒食帖·题跋



[明] 佚名 上元灯彩图(局部)

现场。这是在相互展示和品鉴的游戏中，互相激发创造力的生产现场。有时候雅集甚至是一种集体创作的现场。在雅集中，诗人和书画家经常共同形成一个画面：由不同的人分别画出画面上不同局部的不同题材，这些人有时会互相出难题制造挑战，有时候则会互相救场。志趣相投的文化共同体内部展开了一场优雅而亲密的游戏。雅集甚至带有表演性，雅集的发起者和主人经常就扮演了策展人的角色。而对于我这样从小在雅集中为长者磨墨的年轻人来说，雅集就是最完美的艺术教育课堂。当然，文人雅集也是欣赏艺术的好场所。三两素心好友，在窗明几净之下，一位舒展手卷，一位缓缓收起，两位啧啧称赞，共同一览千里江山——这种艺术受用的方式，与面对公众展示的艺术又构成了很大的区别。

下一个问题就是：为什么欧洲的贵族沙龙最终发展成了公开的展览和美术馆，而我们的雅集并没有导致我们出现博物馆和美术馆中的展览？

中国的收藏传统开始得非常早，至迟到赵明诚、李清照夫妇的《金石录》时代，收藏已经是有一些家底的文人雅士生活中极重要的一部分，甚至是生死相托的精神性的一部分。中国幅员辽阔，作为一个“内含天下的国家”，或者说一种“文明共同体”性质的国家，区域内的物种多样性和文化多样性，都足以形成一个独立的博物馆系统。但似乎中国的博物学意识并不落实为空间，而主要通过书本来存在。类似于《山海经》《毛诗品物图考》之类的著作就非常贴近于自然博物馆的思想。而《淳化阁帖》《三希堂法帖》之类的刻帖传统，很大程度上具备了一种书法艺术博物馆图录的功能。也就是说，中

国人信奉的是一种纸上的博物馆。肇始于唐而创建于北宋的西安碑林，是历史上不多见的接近于实体博物馆的空间。

中国古人并不去建造一个称之为美术馆的地方来集中艺术品，不去创造一个叫做“展览”的时刻来集中地观赏艺术品，这似乎更是有意为之的。这是因为中国的展示文化是一种镶嵌在日常生活中的展示文化。我们的艺术品就散布在每个人的家庭，绝非大多数人家里没什么艺术品，只有到美术馆才能看到艺术。艺术品就是家里墙上的字幅、玄关处的中堂、横梁上的匾额、柱子上的楹联、大门口的石狮子、门板上和屋檐下的雕花。艺术就在我们摇着的扇子上、端着的饭碗和茶杯里。这种艺术是埋伏在生活里的艺术，艺术生活和日常生活并不用一堵围墙来隔开来。在这里，日常生活的制作跟艺术的创造之间是平滑过渡的，日常状态随时可以腾空而起，升华为艺术。一位老中医写着药方，写着写着就忘了等着取药方的病人的存在，他开始摇头晃脑、抑扬顿挫地写起来，这时他由写字者突然就进入了书法家的状态。在写字状态和书法状态中并没有一道坎隔开。所以我们最伟大的书法经典都是草稿，而最伟大的书法家甚至都不是职业书法家。

这种将艺术与日常生活相互交织、相互渗透的方式，是人类历史上最早出现的总体艺术冲动。这种观念之下，美术馆和集中的展览都并没有必要。一幅书法挂在家里，中国古人并不会拿一个射灯对着它，为它准备一个白立方，可能只是偶尔朋友来了才站到条幅面前品评一番。平时可能也不会专门拿出时间来端详它，但是挂在家里几十年，这张书法的气质会渗透在我们的气质里，完成了潜移默化，完成了陶冶。中国艺术的作用方式，是一种润物细无声的方式。

文人们有雅集，老百姓们则有庙会。庙会，就是五花八门的民间艺术热闹登场的时候。卖花灯的、卖玩具的、说书的、卖年画的、卖剪纸的，杂耍的、卖唱的、算命的、猜谜语的，沿着庙宇的门口一路排开。门口的市场与庙宇内的壁画和雕塑，构成了市井生活与精神空间，入世与出世的双重叙事。戏台，则往往在庙会的核心，戏台上演的历史剧，为庙会这个现场提供着脚本。整个庙会的空间中，各种艺术形式盘根错节，此起彼伏，浑然一体。庙会实际上是一种沉浸式的社会剧场。它将为现代展示带来的启示，尚待挖掘和发现。

而在文人雅集和庙会之间，则是园林。文人的花园极尽巧思，曲径通幽，本身是雅集经常发生的场所。但园林本身同样是一种总体艺术似的全方位经验的组织。园林的巨型版本，就是泰山、黄山、西湖之类的风景名胜的营造。它们往往像一片摩崖石刻一样，集千百年诗人画家之功，成就出万民共享的伟大的公共艺术。而就算寻常百姓家的天井，小小的一个盆景，同样策划着一种明心见性的展示。

传统中国展示文化，此前的考古学、美术史研究、建筑学中的中国空间研究从不同角度都有所涉及。但在视觉文化和展示文化的语境之下重新梳理我们的传统资源，则是一个亟待大规模展开的研究课题。一种策展的中国思想和中国方法，必定是由这样一座矿藏中有所发掘，并凭之以面对现实问题。□

邱志杰 中央美术学院实验艺术学院院长、策展人