

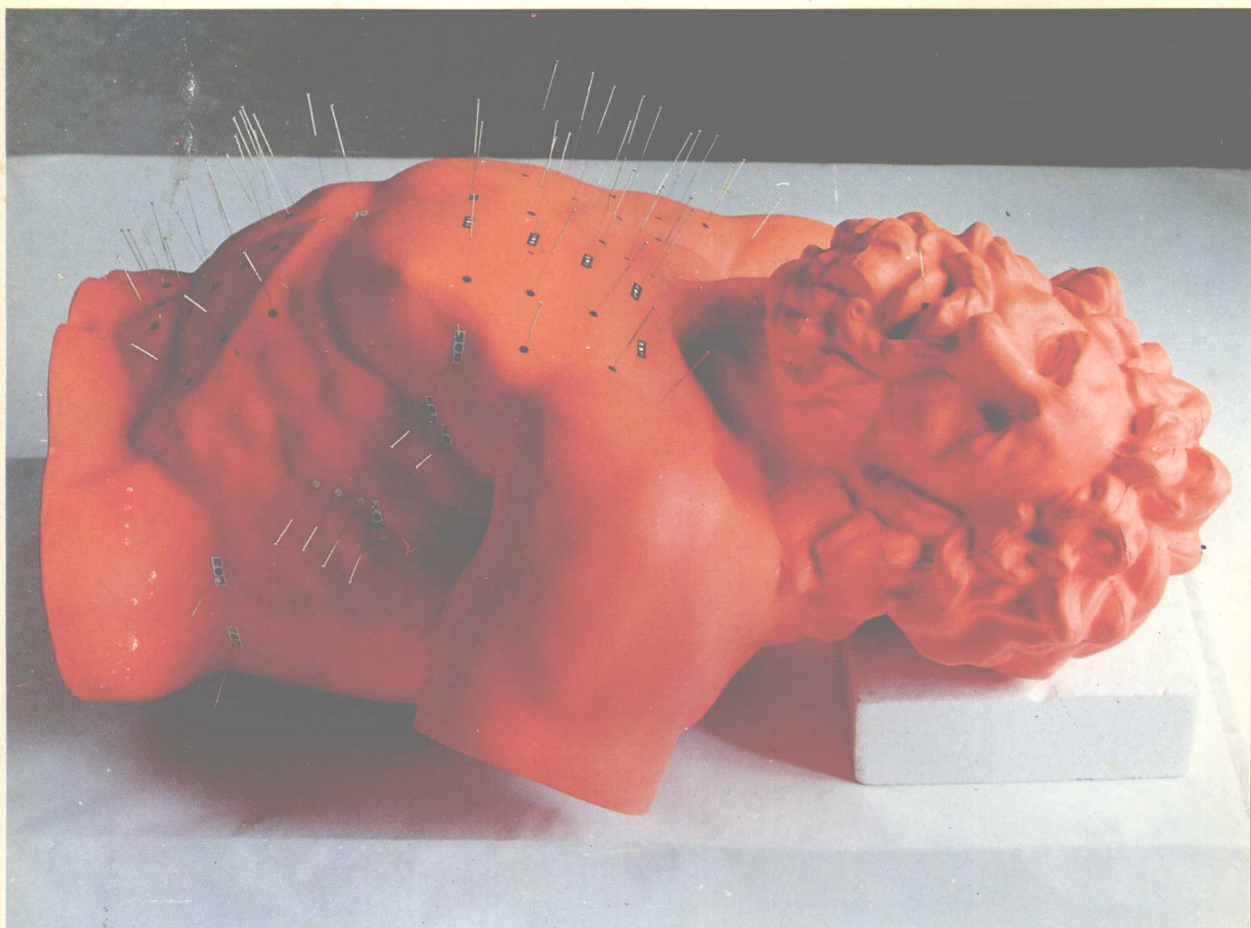
CONTEMPORARY ART 《当代艺术》

管策 GUAN CE

回顾与反省——
“广州九十年代艺
术双年展”
RETROSPECT AND
AFTERTHOUGHT——
THE FIRST
GUANGZHOU BIENNIAL
ART FAIR IN THE 90S

湖南美术出版社出版 ● HUNAN FINE ARTS PUBLISHING HOUSE OF CHINA

J-55/2:6



孙平
《经络疗法·针灸——拉奥孔》
 石膏、丙烯、印刷标签、银针
 1992年

《当代艺术》系列丛书第六辑

湖南美术出版社出版·发行 湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷三厂印刷

开本：787×1092毫米 1/16 印张：2.5 字数：8万 插图：4页

1993年12月第1版 1993年12月第1次印刷 印数：1—1400册

ISBN 7-5356-0621-0/J·567 定价：13.50元

湘新登字367号

1083834

《当代艺术》系列丛书 6

CONTEMPORARY ART SERIES 6

J-55
1083834
236

回顾与反省

——“广州九十年代艺术双年展”

RETROSPECT AND AFTERTHOUGHT—— THE FIRST GUANGZHOU BIENNIAL ART FAIR IN THE 90S

丛书策划：萧沛苍

丛书主编：孙 平

执行主编：易 丹

责任编辑：李晓山

装帧设计：竹 青

出 版 者：湖南美术出版社

中国湖南长沙市人民路 61 号

邮政编码：410011 电话：0731-5556729

Advisor of series: Xiao Peican

General Editor of Series: Shun Ping

Acting Chief Editor: Yidan

Deputy Editor: Li Xiao Shan

Designer: Zhu Qing

Publisher: Hunan Fine Arts Publishing House

No. 61, Renmin Lu, Changsha, Hunan, P.R.China

Post Code: 410011 Tel: 0731-5556729



22229207

编者的话 易丹 (3)

“广州·90年代艺术双年展”话语

展开九十年代 (4)

我们仍然热爱艺术吗? 吕澎 (4)

传世之局中的俗手与败着——“广州·九十年代艺术双年展”集体复盘记 彭德 (9)

艺术家管策谈“双年展” 周玉冰 (12)

管策近作

创作随感录 管策 (13)

关于管策的作品制作 吕澎 管策 (14)

周春芽近作

杂谈 周春芽 (16)

绘画性的前途 子矜 (18)

孙平近作

文化和传统批判的穴位 易丹 (19)

阅读报告·I·《针灸系列》 陈孝信 (21)

关于“政治波普”

谁是自由的敌人? 舒群 (22)

语言外有何声音 晓廖 (24)

后现代研究

后现代主义文化美学逻辑 王岳川 (26)

图版

● Introduction Yidan (3)

● Discourse on The “First GuangZhou Biennial Art Fair”

Making the 1990's to Emerge (4)

Do We Still Love Art? Lu Peng (4)

Disappointing Hands In A Great Game: A Collective Replay of “GuangZhou Biennial Art Fair” peng De (9)

Guan Ce Talks About The “Biennial Art Fair” Zhon Yubing (12)

● Recent Works by Guan Ce

Flashing of Creative Thoughts Guan Ce (13)

On Guan Ce's Production of Works Lu peng Guan Ce (14)

● Recent Works by Zhou Chunya

Words Zhou chunya (16)

Future of The Figerative Zi Jin (18)

● Recent Works by Snu Ping

Archpunctural Points For Criticism On Culture and Tradition Yi Dan (19)

Reading Report·I·“Acupuncture Series” Chen XiaoXin (21)

● On “Political Pop”

Who is The Enemy of Freedom? Shu Qun (22)

What Voice Is There Outside the Language? Xiao Liao (24)

Postmodernism Researches

Aesthetic Logic of Postmodernism Culture Wang Yue Chuan (26)

● Plates

编者的话 INTRODUCTION

1992年的“广州·首届九十年代艺术双年展（油画部分）”的举行，给艺术界留下了一个话题。

对于一个展览的成败与否的议论，可以是多种多样的。在价值体系众多、话语体系交织的今天，各种评判和结论几乎都可以被认定是合理的和有意义的。不管这些评判和结论涉及到哪些方面，也不管它们是积极的还是消极的，一个展览能够成为一个话题，就说明了它的举办对目前的艺术现实和格局产生了影响。一次将艺术和市场结合、创造全新的艺术运作机制的尝试，实际上至少已经部分地显示了许多年来我们试图寻找的模式——一种瓦解高度集中的一元性权威主义的多元的、民主的艺术体制。

这里发表的几篇文章从不同角度谈论了“广州双年展”，相信它们将有助于我们进一步认识和总结这次展览。文章的撰写者都在不同程度上参与了“双年展”，所以，它们为更深入地探讨这个话题提供了新的视点。从任何意义上讲，对这次展览的认真研究都将有助于我们推进对新的艺术体制的建立。

管策和周春芽同属执著于自己的艺术课题、执著于自己手中的“活计”的一类艺术家。在某些批评的价值框架里，他们也许不会被列为最前卫或最新潮的人物。但是，我们应该确认，艺术除了各种主义和潮流外，还有无法被划归主义和潮流的特殊个体。从这一期我们发表的这两位艺术家的作品，我们相信我们的读者会找到关于艺术课题、“活计”和特殊的个体的最完满的注释。同时，艺术家本人提供的文字也可以给这些注释创造十分有益的语境参照。

孙平与管策和周春芽不同，他始终热情关注现实。因此，在他最近两年渐趋活跃的艺术工作中呈现出许多不同的可能性和选择。从批评的角度看，孙平的试图对文化进行“针灸”的系列具有非常强烈的视觉反讽效果，可以说比他的其它作品更有效地切中了文化的穴位。

易丹 1993.3.10.

The “The First GuangZhou Biennial Art Fair (The Oil Section)” in 1992 had left a topic for discussion in the art circle.

It is not surprising that there should be varied evaluations of the success and loss of an art event. In a time of multi-faceted values and discourses systems, it is only natural that we should have so many what we may call “reasonable” critical examinations. Whether these examinations are positive or negative, whether they are directed toward any aspect, that an exhibition can stir up so much “gossip” and become an undying topic is a proof for its effect on artistic reality. The exploration of combining art and market, and the effort to establish a totally new working mechanism for art circulation has shown an emergence of a new era—a democratic, multi-centered art system which will eventually overthrow the totalitarian central power in our art world.

The articles published here have different ideas on the “GuangZhou Biennial Art Fair”, and the authors of the articles had, to different extents, participated in the event. We believe that these ideas will have quite a significance for assessment of the Art Fair's historical and artistic values.

Guan Ce and Zhou Chunya are artists who pay much attention to their own artistic evolution as well as “craftsmanship”. In some critical points of view, they would not be regarded as standing at the very front of the “avant-garde”. We would argue, however, that art would not only mean various trends, but also those unique and independent characters who cannot be included in any kind of trend. We are sure that our readers will understand what we mean by artistic evolution and “craftsmanship” after reading the critical papers and printed works in this issue.

Sun Ping is somewhat different from Guan Ce and Zhou Chunya in that he always works with a keen eye on our day-to-day reality. In his recent artistic activities we could see many alternatives and possibilities. In works published in this issue, Sun Ping has created a strong ironic critical effect by juxtaposition of the Western artistic and cultural logotypes and the Chinese archpunctual points.

Yidan March, 10, 1993

展开九十年代

——“广州90年代艺术双年展”总序

历史并不先验地存在着，它必须由人来书写。当然，今天的人们关心的不仅是谁来书写，而且还有怎样书写。

“双年展”不同于中国大陆过去的任何一次展览。在操作的经济背景方面，“投资”代替了过去的“赞助”；在操作的主体方面，公司企业代替了过去的文化机构；在操作的程序方面，具有法律效力的合同书代替了过去的行政“通知书”；在操作的学术背景方面，由批评家组成的评审委员会代替了过去以艺术家为主组成的“评选班子”；在操作的目的方面，经济、社会、学术领域的全面“生效”代替了单一的、领域狭窄并且总是争论不休的艺术“成功”。“双年展”的这些特点表明了一个事实：九十年代的中国艺术史已真正全面展开。

改革的深入与发展，导致书写历史的方式有了新的变化。当旧有的规划不再适合于新时期的需要时，建立新的规则就显得至关重要。新规则的中心含义是：文化必须为销售而生产，这针对的是“为文化而创造文化”的古典模式。它与“孤芳自赏”、“无法可依”或政治工具主义的文化生产模式完全相悖；它要求立法、税收、保险以及社会进一步的分工等一系列属于当代市场机制的因素的支持。这对一个没有市场传统的国度来说，的确是一项极其艰巨而复杂的课题。“双年展”的参与者——企业家、批评家、艺术家、编辑乃至律师、新闻记者——正是通过对“双年展”的参与，开始了建立当代艺术市场这一历史课题的求证与解答。更多的人已经清楚：在九十年代，市场问题就是文化问题。

新规则的建立、发展与完善的过程，也就是艺术操作的产生、实施与成熟的过程。认为存在着一种独立不依的“完美艺术”的观念，随着古典农业社会的消失与感伤主义的浪漫文化的没落，已不再具有魅力与说服力了。当代社会更加相信或肯定由社会的综合力量创造出来的一种对社会本身有效的文化。这样，新的历史就要求我们具备操作文化的策略与技巧，懂得新规则的运用与调整，把握操作过程中的节奏与步法。“双年展”的组织者在这方面作出了初步的尝试，这就为整个九十年代的中国艺术的发展提供了值得参考的教训与经验。

文化生效的概念并不是一个庸俗的概念，它是人类社会的发展对当代文化的要求。建立“规则”与实施“操作”并不是无目的的游戏，而是为了使文化真正能够成为可以构成历史的事实，这种构成历史的事实，正是人类进一步发展的动力与刺激。因此，生效就成了从事一种文化艺术事业的策略性目标。如果参与“双年展”的各个社会角色都能尽力完成自己的本职工作，富于智慧地使自己的工作在相应的范围内生效，那么，一个总的文化生效就不可避免地成为历史事实。

“双年展”是否作为一种文化现象而深深地影响九十年代的艺术发展，这自然需要时间来作出证实。我们清楚的是，我们为展开九十年代的艺术历史尽到了值得回忆的努力。

我们仍然热爱艺术吗？

——关于“广州双年展”工作的总结及我的态度

· 吕澎 ·

从“广州双年展”闭幕到今天，已近半年了。尽管“双年展”还遗留着一些需要进一步解决的问题，但它的工作基本上结束了。由于“双年展”提出和出现的问题涉及今后艺术的发展，因此，对“双年展”的工作进行总结是很必要的。

从筹办“双年展”到今天，我不断收到来自国内外艺术家、批评家、画商、出版商、新闻机构和关心“双年展”的人士的来信。他们对“双年展”的关心和支持，我和参与这次“双年展”工作的同仁将永远难以忘怀。而他们以不同形式直接和间接提出的意见，则是需要 we 认真对待的。我根据问题的分类，暂时作以下思考和回答，至于一些十分具体的问题，因篇幅有限，就在这里不作解答了。

第一，什么是我们今天的艺术工作的基本前提？

回答这个问题的角度可以是不同的。比如，艺术家对艺术的真诚态度，批评家坚定的学术立场，等等。但是，我在这里强调的是金钱。记得我在为《中国现代艺术史：1979—1989》收集资料时，见到许多艺术家朋友的经济状况十分糟糕。他们的作画材料、画框、质量都很差，更不用说他们的画室几乎就是自己狭小的寝室或一个自己动手搭起来的小棚（就在前几天，张培力在电话里还告诉我，他借用的那个小阁楼画室很快就要拆掉，自己又得另寻画室），从事艺术的条件十分恶劣。此外，由于文化传统与意识形态的原因，从事现代艺术实验的艺术家又往往受不到美术机构（如美协）的重视，他们要办自己的展览或搞活动就又减少了受支持的机会和条件。如果我们冷静地回想一下，倘若不是市场经济的空气的增浓，今天的艺术品买卖是不会这样活跃的。我要说的意思是：筹办“广州双年展”的初衷十分简单，主要是为大多数中青年艺术家提供一次展览的机会，发表的机会，卖画的机会。想一想，没有企业的投资，没有金钱，“广州双年展”是不会成为事实的。1992年亚洲三大艺术活动——亚洲国际艺术博览会，“广州双年展”，台湾画廊博览会——都是在大量的金钱基础上成为事实的，没有金钱，我们今天的所有艺术活动都不可能发生。所以，我要再一次回答许多艺术家信中的提问：我们今天的艺术工作的基本前提是金钱。

第二，市场规则是重要的

不少来信对“双年展”要求收取报名费三百元表示不解甚至反对。实事求是地讲，收取报名费的想法是我提出来的，至于数额则是组委会的成员共同确定。报名费究竟是否太高，这可以总结，但必须说明的是，倘若当初不收取报名费，企业是不愿意投资“双年展”的。这就是说，企业在投资任何

廣州·首屆九十年代藝術雙年展(油畫部)



“双年展”部分艺术家与组委、评委、鉴委合影 肖全摄



“双年展”艺术主持吕澎（左一）在华南植物园谈“双年展” 肖全摄

一个项目时，都要考虑它的回收，而报名费就是回收渠道中的一个。有批评家批评说收取报名费是一种目光短浅的做法，而我认为，收取报名费是应当的（筹备期间我在《江苏画刊》、《艺术·市场》里具体回答了这个问题），因为我认为我们应该遵循市场规则。我们生活在商品化的社会里，我们的生活行为无时不受到“付出劳动必须对等交换”的提示。我们不应该期待无回报的赞助。历史经验使我们看到，由国家统一财政拨款支撑下的美协、画院、文联这样的文化艺术机构存在着太多太多的问题，如果我们不改变旧有的社会生活秩序，我们的艺术事实上是不会有健康的发展的。“双年展”采取了不少属于市场规则的方法，尽管非常粗陋和不完善，但这不是我们否认市场规则的理由。在过去，艺术家参加展览无法律文本可依，而参加“双年展”的艺术家则可以凭借具有法律效力的文件向主办单位要求相应的权益。“双年展”大量作品的买卖都是在签有合同的形式下进行的，这就从市场的角度对艺术品的价值给予了肯定。此外，就我了解的情况，倘若“双年展”没有聘请律师，没有签署一系列法律文件，它的后期将会出现损害艺术家利益的结果。但这样的问题都因我们事先对市场规则的考虑而大大避免了。

第三，“为交换而生产的产品就是商品”。

最初，许多艺术家和批评家对“双年展”的经济运作方式（包括宣传内容）很反感，认为这有损于艺术的形象和性质。直至今日，也仍然有不少人没有区分清艺术创作与艺术品买卖的界线。在这里，我还要不厌其烦地再说明一下道理：艺术创作与艺术品买卖是两个问题。当我们在从事艺术创作的时候，我们应该全心全意地去思考属于灵魂世界的形而上问题；当我们要将自己的作品出售时，则必须仔细地遵循市场规则，没有谁强迫你在作画或写文章时去思考自己作品的价格，同时也没有人要你在买卖活动中大谈自以为是的形而上问题。我们生活在一个复杂的社会当中，我们经常面临不同的游戏规则。所以，当我们涉足一种游戏之中时，就不应该将另一种游戏的规则带进来，否则规则就不存在，生活秩序便不存在，价值判断不存在，人类生存便没有了可能。许多艺术家、批评家希望具有很高艺术价值的作品能卖出很高的价钱，我们也有同样的想法。但是，我们必须清醒地认识到：什么是很高艺术价值的作品？如何才能使它们的价格提高？这些都不是理想主义能够解决的问题。这个社

会充满了艺术家处于灵魂痛苦的神话以及无商不奸的传说，都很少介绍艺术家的自以为是的怪毛病和画商为从事他的奸商工作花费的大量血汗。黄专曾给我介绍了《交流》杂志中的一篇文章，上面写着在当今社会，“艺术家是产业大军中的一员”。我还要补充的是，就市场社会来说：批评家也是产业大军中的一员，艺术家、批评家、画商、记者、律师只是社会分工的不同，没有高低贵贱之分。每个角色在社会中付出了劳动，他的劳动成果（无论是一个猪肉罐头，还是一幅画或一篇文章）如果放入社会，就成了商品。“双年展”之后，不少批评家对稿费标准提高的呼吁和采取的相应措施，都表明了他们有意无意地将自己的劳动成果当作了可供交换的商品。至于自己的劳动成果究竟有无人来购买或卖多少价钱，则取决于成果的质量、市场的需要、机遇等复杂因素了。“双年展”肯定是个标志：90年代的艺术是在市场经济这个大背景下发展，乌托邦主义、逃避主义、简化的理想主义的言行都是无用的甚至是病态的。商业社会的确是残酷的，市场的确是个地狱，但是，如果我们真想上天堂，就应该先下地狱，这样我们才能真正懂得什么是天堂。

第四，要让更多的有钱人都来“上当”

栗宪庭在《北京青年报》中的一篇小文曾担心：今后还有多少商人上当来投资艺术。陈述这个担心的文字使投资“双年展”的公司老板颇有无名火在心头。有人推想起来，是因为没有赚到钱，甚至还亏了几十万。与其如此，不如不投资艺术。如果我们仅仅从纯经济运作的角度来说，这个逻辑是没有错的。投资的目的是为了赚钱，不赚钱的投资就是失败的投资。在这里我不打算说出具体的经济运作中究竟有多少具体的经验可以吸取，而要指出，投资艺术是历史发展的必然。这项事业不会因一、两次经济上没有可喜的回报而终止。从战略建设的角度上讲，中国不投下几十亿的资金用于艺术，一个健康的艺术市场就不会形成。反过来说，艺术市场终究是会建立起来的。这也就是说在未来肯定会有几十亿的资金流入艺术事业。只要我们要不要急功近利，清醒地意识到这一民族的文化素质的提高还需要一个过程，意识到中国企业家的文化水平会不断提高，意识到经济领域里的发展势必会带动文化艺术领域的发展，就会对中国企业投资艺术充满信心。在投资艺术的过程中，肯定有一些急功近利、目光短浅，资金不雄厚，操作水平不高的企业会“下课”，但是，革命的、正义的事业是后继有人的，他们一旦意识到了急功近利的问题，眼光放得更远，资金准备更充分，操作技术提高，就会在艺术领域里创造奇迹。所以，如果我们一定要用“上当”一词，我的回答是在不久的将来还会有更多的有钱人上当，上文化的当，上艺术的当，他们通过拥有它而热爱它，通过热爱它而拥有它，他们会为它创造各种条件让它健康成长与发展。而促使更多的有钱人上这样的“当”正是我们从事文化艺术工作的人的责任。这对于一个民族又有什么不好呢？！此外，我还认为：让企业不同程度地按照有经验的人的想法投资艺术，是一个进步。尽管“双年展”不是每一件工作都按照文化人的意见办，但是，它的基本的操作方式、评选方式、定价标准以及许多具体成果均是文化人的想法的结果。至于不尽人意的地方可以留待今后逐步解决，“攻其毕于一役”的想法是十分幼稚的。“攻其毕于一役”的本质与商人的急功近利是一样的。

第五，存在有一种“殖民文化”的问题吗？

把“双年展”的获奖作品放到在香港举办的亚洲国际艺术博览会中展览，目的在于参与国际的艺术活动，顺此，了解当今的展览操作方式，以便于今后的工作有更多的经验。《江苏画刊》1992年第二期有一篇文章（作者张晴）把这个举动同“殖民文化”问题联系起来，显然缺乏一种最为基本的正常思维。当代社会并不存在一个“殖民文化”的问题，而只存在多大程度与多大范围内产生影响或生效的问题。就文化而言，中西方文化不存在“殖民”问题。就影响与生效来说，存在着文化操作上的较量问题。过去，西方对当代中国文化艺术介绍较少，而今天却介绍得越来越多。不断出现的文章、画册、展览与会议，都说明中国当代文化艺术的影响范围在扩大，这是一件好事。至于评价标准，你可以坚持自己的标准，谁也没有强迫你。奥利瓦把中国的一些作品选到威尼斯双年展中去展示，这是好事，你可以不同意他的学术看法（我就对这个人的随便不以为然），但中国艺术家的作品参加国际上的一个展览也没有什么太糟。正如你有能力办一个国际展览将其他国家的艺术家请来一样。不要动不动就说“殖民”，当代社会就是互相“殖民”的社会，也就是在这个相互“殖民”的过程中，各国艺术家都走向了世界。“世界”在哪里？就在交流中。“双年展”前后，有许多外国艺术家（不是华人）报名参加，其中有意大利的、西班牙的、英国的、德国的，想一想他们为什么想参加在中国举办的展览呢？这难道不是好事吗？“双年展”的工作使我认识到，在坚持自己意见和尊重别人的想法之间有一个空间，这就是真正没有功利目的的教养。

如果你真正认为有一个“殖民”的问题，你就身体力行地去设法解决它。我们办展览、出画册，就想自己的作品让更多的人看到，到香港去参加展览，不过如此而已。至于西方人怎么看，就正像在

国内办展览：观众想怎么看就怎么看，我们不要有过多额外的奢求和焦虑。

第六，我们仍然热爱艺术吗？

我听说“双年展”之后，有许多画家放弃画画，开始经商或干别的了。其原因肯定是复杂的。有的画家是因为自己的经济状况太差没有办法，没有办法只好经商，希望赚到钱后再画画；有的画家是因为感到获得学术上的成功太难了，失望，因而经商；有的画家是因为艺术品在今天的商品化现象十分严重的情况下，看不到从事艺术的神圣性之后去经商。当然也有的画家平时也很少画画，既然在“双年展”上没有生效，也就不再画了。如此等等。我认为：无论什么原因，一些画家、艺术家放弃了自己原来的艺术工作，也正是今天这个社会的必然现象。从艺术史的角度上讲，好画家、杰出艺术家本来就不多，任何时代也就只有那么几个；从艺术家的素质上讲，一个艺术家如不能想方设法坚持自己的艺术工作，他本身就不够格做一个真正的艺术家。当然，从客观现实、机遇来说，居然没有机会让自己的才能发挥出来，我们也得承认这个现实。而历史的经验又往往告诉我们，机会本身就是人自己创造出来的，你的智商难道就差到找不到一点发挥自己才能的机会吗？难道你不能写信、交谈、阅读、行走吗？难道你没有思想吗？而机会往往就是在写信、交谈、阅读、行走，就是在思想中找到的。当然，聪明的艺术家是不用提醒的。

我们应该仍然热爱艺术，因为艺术仍然在为我们提供幻想、想象的空间，提供探索漫无边际的精神领域的乐趣。艺术仍然在改变我们枯燥的工作与生活的内容与形式，它就像一种润滑剂使得我们的大脑这台机器不至于锈蚀。它仍然在提醒我们，生活的可能性还没有穷尽。也许，有人打着艺术的招牌在招摇骗，甚至多多少少玷污了一点艺术的名声。但这都不是艺术的过错。当我们走到一个城市，与一些艺术家交谈时，我们会发现，我们会从中得到金钱所不能带来的东西。我们观赏某处大自然，被它自身的力量所改变时，我们会幻想——这与金钱无关；当我们看到一处破败的建筑并产生某种



相关的想象力时，我们会内心充溢——这也与金钱无关；当我们冷静下来，在一种沉寂或一个音乐背景中思索我们的生活时，我们会产生出种种抽象与具体的问题并将其表现出来——这同样与金钱无关。金钱只是人生的一种手续，它使我们的肉体能够生存。但是，我们不是为肉体的存在而生活，而是为了灵魂的高级和精致而保护肉体。因此，通向灵魂高级和精致的艺术仍然是值得我们追求的。“双年展”带来的种种问题也许我们一时还想不通或无法彻底解决，但是只要我们坚持对艺术的基本的纯洁态度，坚持灵魂的高级和精致，我们就一定可以解决人生道路上的一个个令人苦恼、焦虑、烦躁的问题。因此，希望更多的艺术家今后仍然热爱艺术。

一九九三年三月十七日

“双年展”部份评委(从左至右：杨小彦、吕澎、易丹、黄专)与《Flash Art》杂志编辑弗朗西斯科·波纳米(右二)合影 肖全摄

传世之局中的俗手与败着

——“广州·九十年代艺术双年展”集体复盘记

· 彭 德 ·

具有号召力的历史事件常常是在理想状态的冲动中匆忙形成的。“广州·九十年代艺术双年展”，就是这一类历史事件贴切的注脚。如果通过画家公决的方式预先对展览活动进行周密的讨论和表态，那么它很可能到今天仍然只是沙龙清谈中的一个不着边际的话题。它突如其来声势之所以能迅速变成中国美术界的一个兴奋点，或许正是由于中国太多侃爷与纸上谈兵的批评家而太少铤而走险的活动家与操作者的缘故。当双年展的发起人和操作者们摇摇晃晃地走到钢丝的终点时，美术界的反响更多地不是报以礼节性的掌声而是议论纷纷，这恰恰表明展览真正调动了人们的情绪。

其实，截止目前的种种议论，并没有超出当事人在操作过程前后意识到的问题。

一、自由参展方式不妥

由画家本人挑选作品报名参展并交纳报名费，这不是双年展的发明，而是时下展览的通用模式。在机会均等的外壳中，它包裹着展览投资者乐于采用的一个商业手段，即通过收取报名费进行集资。自由参展固然是发现人才的一条途径，但双年展不可能就此提供特别的优惠政策，众多三四流油画家和从未一试锋芒的在野画家都采取了旁观的姿态。由于参展人数不多，集资总额同展览开销总额相比微不足道。其结果，这一举措不仅无助于双年展的运筹，而且直接损害了展览的学术形象。

学术性与商业性在国际艺术市场中本来是一种互动关系。但在双年展中，由于投资者的预先期待而致使两者互相削弱，一批行画进入展览会后，扰乱了展览的品位，而品位不纯的展览的商业价值也就随之减弱。

中国企业家对风险投资缺乏心理承受能力，既不能忍受投资失利的结果，又不能忍受投资迅速生效的前景。范进中举大笑而疯，尉迟敬德大笑而死，便是中国人不能忍受成功的典型事例。中国企业家的冒险性差不多都建立在平庸的小打小闹式的一决胜负的茶馆赌徒心理之上，相应的投资方式就是短期目标与短期行为。即使是西蜀艺术公司这个开明的企业，也没有超凡脱俗的表现。

自由参展方式对于有知名度的画家，难免会产生被

降级处理的感受。用私下做工作的方式并不能清除这种感受。私下的交流不能公诸于众，知名画家正常的优越感也就无法通过传播媒介予以体现；而一旦公诸于众，自由参展的平等原则也就丧失殆尽。如果本次展览没有一批能影响画家的批评家的参予，参展作品在学术质量上将落入尴尬的境地。

二、有争议的作品被悬置

艺术批评环境的脆弱导致评委的求稳心态，是中国当代艺术评选活动中始终没有解决的一个问题。广州双年展也没能形成例外。

早在双年展作品评选之前，对双年展寄予希望的美国收藏家就表示要收购落选作品到美国展出。他们认为，在中国，落选作品中才能发现好作品。不过后来赴美参展的作品并非落选作品而只是未获奖的作品。其原因一是由于这一信息刺激了评委，从而对中庸的意向起到了某种抑制作用，一是由于由西蜀艺术公司推出的组织委员会在《评选工作条例》上事先给参展画家发放了一个紧箍咒，使得画家们在创作和选送作品时不敢随心所欲。创造性被圈定成了展览保险系数增加的代价。

中国美协系统举办的展览是以微笑的姿态让画家到指定的地点去进行规范化的表演；双年展则是以严肃的姿态告诫画家可以在各种地点表演，但不能犯规。然而艺术创造常常是在犯规的状态中完成的。或者说是在打破规则的禁忌中被确认的。

宋永红表现性问题的两联画是一件有争议的作品。该作品就其油画语言而论，评委和鉴委们均给予了充分肯定，对其构思涉及的人类生存的根本问题所具有的启示意义也表示欣赏，只是由于题材属于“儿童不宜”和“画盲不宜”的范围，批评家们也几乎一致认为作品不宜获奖，否则将引出麻烦。中国美术界的第二十二条军规是批评家一向不屑的桎梏，但是轮到自己当评委和鉴委，这无形的规定便立即变成护身符。

另有一件作品是浙江海盐县一位名不见经传的作者送来的一幅风景画，画面用稚拙的黑线条在白底上勾出几幢江南水乡建筑的外轮廓，乍看是儿童画，细看有民窑青花图像的随意与潇洒。它对于目前越画越腻的中国

油画可谓无声的反抗，评委们对它是否入选曾有一番议论，主要担心是作者并非有意为之而是没有受过正规训练，有人询问浙美毕业的评委严善铮，作者是不是他的校友，答曰没印象。高更和梵高这两位非科班出身的大师先后跻身于1876年沙龙展和1888年独立沙龙展时，或许也遇到过相同的询问，结果是两人都被接受了，而海盐县这位无名作者却被遗弃了。

三、学术性与商业性互相掣肘

倘若广州双年展的独家投资者——成都西蜀艺术公司不是以倾家荡产的投资规模参与双年展，而是像深圳东辉公司以一掷百万而又不伤其筋骨的实力充当参与者，首届双年展在处理学术性和商业性关系上就不会令批评家大伤脑筋。

投资双年展，对于年利润只有100万元人民币的西蜀艺术公司，无异于一场生死攸关的赌博，而赌博又必须在开赌的当年见分晓。由于全球经济在近年来持续萧条，国际艺术市场到1992年已处在每况愈下的低谷时期。从欧、美到日本、香港，艺术品的拍卖价格均呈直线下滑趋势。这种趋势到1994年才可能产生较大的反弹，可惜西蜀艺术公司没有实力等到那一天。

操纵艺术市场是亿万富翁的游戏。强有力的经济背景才能制定有效的游戏规则；不得已而求其次，就只能产生不健全的规则。

双年展组织委员会是经济决策机构，资格鉴定委员会和评审委员会是学术决策机构。经济决策只有以学术决策为前提，才能符合正常的运作逻辑。恰恰相反，西蜀公司的经济实力注定只能颠倒经济决策同学术决策的关系。在展览运作过程中，两大决策机构各自根据自己的逻辑行事，差不多到了无法合作的地步。很明显，展览从一开始就应该授权给一位统摄两大机构的人物来控制局面。

作为艺术主持，吕澎本应具有统摄权，然而他始终只能充当两机构间的调停人，只能像泥瓦匠一样，依靠情感贸易方式，抹平双方与日俱增的裂缝。尽管两大机构没有完全破裂，但整体的形象却倾斜了。

由于学术决策同经济决策两者的关系本末倒置，学术决策人员对展览前景的信心不足，进而难以建立荣辱与共的责任感，临时雇用思想也就会占据上风。

四、国际视野的局限

双年展筹备伊始，策展者就把触角伸向了国际画坛，在海外物色顾问，发布消息，联系参加国际艺术博览会以及赴美国、意大利展出事宜等。这一切，从中国画坛的角度讲空前辉煌，但思路仍然是沿着“中国艺术走向世界”的单向发展线索来进行的。

在中国艺术走向世界的同时，应该有一个“世界艺术走向中国”的进程，那么，中国艺术的国际化才算名副其实。

广州艺术双年展完全可以成为同威尼斯双年展、卡

塞尔文献展并驾齐驱的国际性与权威性艺术展，这并不一定需要追加经费，也不是没有机会，而是缺乏因势利导的应变技巧。

在美国，有人预言二十一世纪初叶的美国画坛将是亚裔画家的天下。这种舆论使得各国艺术家开始关注中国画坛。当八位意大利画家申请参加双年展时，评委与鉴委会对它潜在的意义没有进行及时讨论并制定变通方案，使展览的性质打上鲜明的国际印记，为第二届展览的国际化铺平道路。对这一机会的丧失，是有理由表示遗憾的。

同样，由于忽略了世界艺术走向中国的这一思路，意大利画家Politi参展的一件抽象油画作品没有受到足够的重视。该作品技法娴熟，用笔奔放流畅，在众多拘谨沉闷的中国油画中洋溢着清新感，作品的色彩布局与形态所隐含的象征意味暗合中国易学与五行学说。它在报名参展的国外作品中首屈一指。可是评委们对这一作品能否获奖表示踌躇，原因在于不清楚作者的身份和艺术背景，以免闹出国际笑话。这种托词显然是错误的，因为展览公告中对作者身份和背景没有提出要求。“不求有功，但求无过”的思想，作为中国人根深蒂固的人生情性，在中国最年轻有为的一代批评家中竟未能消除，不免令人气馁。中国人难道只能将别人推崇过的人物再多此一举地恭维一番吗？

五、羊城宪章三长两短

1933年，“现代建筑国际会议”以现代主义建筑设计城市规划为题，在帕提依神殿遗址附近制定了影响深广的“雅典宪章”，成为二十世纪中叶建筑界尊崇的文本。

广州、九十年代艺术双年展也制定了一套针对中国当代艺术与市场的展览宪章，以《理想与操作》为书名，在展览开幕之际公开发行。《理想与操作》是比双年展画册更有历史价值的一个文本，可惜不尽如人意。

假如当时把这个文本的历史价值用无出其右的标准去要求，它就将不是一本普通的文件汇编，而是一部具有穿透力的大作或畅销书。

假如双年展投资者资金雄厚，按原订计划运作，让批评家在评画之前聚会广州，商议各有关文件的内涵后分头撰写，再将撰写的初稿轮流修改，如此往返两次，文本就会坚实有力。

假如投资者资金雄厚，给予批评家得以专心致志的优厚待遇，在无须聚会的情况下，由各个批评家重叠地去构思和撰写各有关文件，然后由专人统稿，也会形成一个被长期沿用的文本。完成一个高质量的文本并不需要耗费太多的经费，但却足以给历史定向。

“假如”对于既成的历史没有意义。

羊城宪章及其附件中，最吃力而又不讨好的是评审意见。在不互相商量的前提下，由评委从近千件作品中独立挑选二十七件作品作为获奖提名对象，已是一个巨大的难题，因为大约有七八十件作品在学术层面上难分



“双年展”鉴委副主任殷双喜在华南植物园讨论会上谈“双年展” 肖全摄

伯仲。同时，选定的作品每件都要求书面评语，限期只有三天。对于这项棘手的工作，除却在中文系受过训练的易丹能迅速把握“主题思想”、“段落大意”和“写作特点”而提前交卷外，其他评委都表示出如临考试的焦虑，连文思敏捷的杨小彦也叫苦不迭。评委们在事后自我解嘲地呼吁需要编纂一部美术评审词典以解决在遣词造句时搜索枯肠的苦恼。其实，这项工作是否需要形成文字值得重新考虑，评委评选作品时，凭直觉立即可以分辨作品的优劣。这直觉携带着批评家的全部素养，但是如果形成文字，辞不达意或言不尽意的现象便难以克服。形成文字的结果还暴露出批评家群体缺乏自信心的心理障碍。

羊城宪章中，最可笑的是“评选标准”的起草。笔者着手撰写这个文件时，评选工作已经开始。先进洞房后办手续，堪称具的中国特色的作风。

六、标价失策

1992年11月19日至22日，双年展27件获奖作品入围香港国际艺术博览会，与毕加索、马蒂斯、梵高、米罗、克利、罗丹等艺术大师的作品同时展出，拉开了中国当代油画进入国际舞台最壮观的一幕。

国际艺术博览会是集学术性与商业性于一体的展览，作品标价展出。双年展中获文献奖的两件作品，一件标价28万美元，一件标价30万美元，创中国油画标价的最高记录。其余25件作品都有数目可观的标

价。

标价不等于售价。截止展览闭幕，只有宫立龙的作品以1.5万美元成交。价格昂贵是作品未能脱手的重要原因。

在此之前，陈逸飞的油画《夜宴》曾以近二百万港元的价位在香港成交。这为双年展标价提供了最高价位的参照。在中国美术界，差不多都把陈逸飞写实作品的品位放在高级行画的层面上，公允与否另当别论，但作为流行的见解，它不能不对双年展作品的标价产生影响。在学术层面和商业层面双超陈逸飞，无疑是双年展操作者潜藏的目标。事实上，作品的艺术品位同画价并不能形成直接对应的关系。画价是画商反复经营的结果，陈逸飞的画价通过多年的稳步上扬才达到目前的水平，而双年展获奖作者的作品很少在国际艺术市场上露面，单幅作品的价格超过一万美元的作者绝无仅有。获文献奖的李路明的四联画，在同双年展组委会签署契约时，作者提供的标价每联只有5千元。仅仅三个月的时间，就被翻出一百倍以上。市场一旦变为大起大落的赌场，就容易流于有行无市。

据说，双年展27件获奖作品的收藏者——深圳东辉公司是以奇货可居的垄断姿态，故意标出高价，能否脱手不在话下。艺术收藏家具有这样的远见和魄力，值得钦佩和推崇，但对于试图引导和健全中国艺术市场的广州双年展，却不能不视为一个挫折。

艺术家管策谈“双年展”

周玉冰

编辑：你是如何看待“双年展”的学术形象的？

管策：一个展览要有主题，就是展览关注的艺术重点。国外双年展首先设置主题，然后根据主题确定主题所需要的艺术，所以它总是能够代表在一个阶段的艺术现象的总体倾向。“双年展”尽管在现象上推出“湖北波普”和“湖南新形象”，但涉及面还小，不足以代表目前中国的学术倾向。

编辑：那么你认为当代中国的学术倾向是什么？或者说你是否已经意识到哪一种学术倾向在当代具有意义和价值？

管策：这个问题不好谈。当代问题就是现在问题，九十年代的中国艺术家不应该再对政治过于敏感，艺术对政治的影响力太小了，过于关注政治就将艺术的涉及面局限了。学术问题不是政治问题。

编辑：你对本届评奖有什么个人看法？

管策：我不看重获奖的重要性。但我从评奖现象里感到有些人人为的因素，可能是为了平衡某种关系吧，比如商业性。

编辑：你能具体谈谈吗？

管策：最高奖项“文献奖”作为本届“双年展”的主题存在，把王广义的“湖北波普”和李路明的“湖南新形象”作为总体倾向推出，这是无可非议的。但学术奖从设计名称上我理解应该更为侧重“学术”这个概念，不知道他们是怎么理解的，有些作品完全不具备学术性。

编辑：那么你对学术性怎么理解？

管策：学术性首先包含对艺术的严肃性。艺术家不应该是机会主义者，一些艺术家在创作上的跳动性之大使人难以理解，似乎已经和他本身研究的艺术问题无关。从国外一些优秀艺术家的创作过程看，他们坚持的问题往往是简单和从始至终的，其次，从纯粹艺术的角度看问题，艺术观念和绘画图示本身都有学术性。

编辑：“双年展”负有启动中国艺术市场的责任，从这个层面上讲“双年展”总带有一定的商业性的，对此你如何看它所产生的效果？

管策：具体的效果要在“双年展”不断的操作过程中才能完善，首届不能体现什么问题。在展览的举办过程中，策划者的最初设想由于客观原因可能被改变，导致展览的精确性出现障碍。所以“双年展”推动中国艺术市场的动机要在连续的举办过程中不断完善，这是正常和必要的。毫无疑问，“双年展”在启动中国艺术市场的宗旨是好的。

编辑：从“双年展”在市场方面的尝试效果看，当然你也见过国内许多公开或者私下的市场交易，你对中国艺术市场的前景怎么看？

管策：就我所知道的市场情况，我对这个前景乐观的程度不是很大，市场的状况不是艺术家一厢情愿的事情，市场是两方面交易的结果，艺术家的状态只能决定单方面，国

外对中国艺术关注的角度在哪一方面也不是市场的重要因素，因为它的关注毕竟是阶段性的。我相信艺术市场机制的完善需要一个时间过程，首先国内要有专门人员像吕澎这样不断地推动，产生单方面的可能性，具体到为作品制定价格、在画廊里经营销售，在这样的不断宣传效果下，也许一两年内中国艺术市场可以成型。当然我的感觉不会这么快。

编辑：你对“双年展”采取“艺术主持中心制”如何评价？

管策：在中国的情况下必须要有“艺术主持中心制”。当然这会把矛盾集中在艺术主持个人身上，导致艺术家对艺术主持的看法，对艺术主持的水平 and 能力也是一种检验，这需要勇气。

编辑：你对于批评家充当评委和鉴委如何看？这涉及到中国批评家的素质问题。

管策：我觉得批评家的素质首先应该表现在鉴赏能力，不仅仅局限于理论知识，还应该具有对画面的经验。批评家做评委与艺术家做评委存在同样的问题，批评家因对某种图示的习惯性而产生的审美倾向，这是否定不了的。

编辑：中国批评家与国外批评家相比有什么样的区别？

管策：国内批评家还是过于学究了一些，他们喜欢在理论中环绕，不够脚踏实地就艺术家具体创作状态考察艺术家作品。国外的批评文章多是些介绍性文字，不对作品本身内容作出一种具象分析，这点看一看他们对巴塞蒂斯、劳森伯的文章就很清楚了，他们只在大的文化范围里研究他们的作品，不强调绘画语言的具体分析，这种角度值得国内批评家借鉴。

编辑：能谈谈你目前的创作状态吗？

管策：艺术家首先应该非常踏实地坚持自己的问题，在心境上要能沉住气不受外界干扰，然后才是对画面本身的语言的思考。就我来讲今天我更需要一种氛围，这种氛围并不是外界给的，只能是自我设置的，在氛围里感到思考的欲望，画面语言才会日趋精到。艺术家的修养并不体现在怎样表述自己的思想和掌握多少哲学，哲学问题都是简单的问题，我不喜欢用深奥的理论把自我包裹起来，那是非常脆弱的，艺术家的聪明就在于了解自己的弱点，然后永远不去暴露它，现在需要这种神话效应。我觉得这样未免过于商业化了。艺术不是神秘的东西，不过是文化其中的一个层面，画家借助绘画语言反映他的心理。努力想使自己画得深刻的画家永远也制造不出深刻，深刻的过程首先是一个心理过程，我非常满意我现在的状态，“双年展”到我从广州回来就意味着已经结束了，我不会沉浸在获奖的喜悦里，参加展览对我来说不过是参与一种社交活动。

创作 感 录



· 管 策 ·

如果作品是以自身态度所遗留下的痕迹去让人判断出或者说是感悟出其间的感觉的话，那么所有的解释都显得十分多余；相反如果自身的态度是借助情结的某种系数来完成它的交流的话，那恐怕永远也敌不过文字的力量。

艺术家是无法生活在逻辑和条理之中的。艺术史也只能在外表所含有的逻辑特征处将各阶段作一连贯，从而构成一部仍在继续延伸的艺术史。而艺术家根本无需按此行事。他们直觉于今天和过去，并有他们的连带方式，而不是靠逻辑感去弄清自我的道路。

艺术家所关心的应该是那个时时在折磨他的作品，他所需要的说到底就是个人经验所具有的最大程度上的接受意识。我相信任何作品都有其自身内部非逻辑的动机和缘由。那种作品中充彻的模糊意向所给人的意义上的暗示永远是滑动的、暧昧的以及不确定的，其形象与空间永远是碎化的、片断的、不连贯的。这一点多数情况下是不为人知的。所谓权威的道理只仅代表着一个角度——理论上的认可。而作品永远具备的是自身的模糊性。艺术家对语言的敏感和把握说到底并非是僵化出一个模式，也不是想说明某种意识途径。因为作为创作语汇其本身尚在不断地扩大膨胀，它的发展尚难以加以任何范围的界定。所以无论从哪方面都不可忽视这种语汇

无法言传的特质。对画面的严肃是靠艺术家对语言本身的理解和悟性的程度，而最终画面显示出的某种轻松则体现于艺术家总体意识背后的超越能力与距离感的把握。

对一种语言的使用无疑会有不断重复的过程，因为对每种语言都有一个时间上的延续使用期。原因是对语言本身的认识不可能开始就拥有一个完整的领悟。加之入射角的不同以及周围辅助性因素之间相互交替，便使一种语言有了多种的可能性。艺术家正是不断将此可能性转为视觉现实，因而重复便是不断感悟的过程。

对技法的关注按理是艺术家之本能而无需去加以叙述。然而其间却有一个潜在的可能性，即观察的角度往往决定了艺术家行为痕迹的特点，看一作品里画家在哪些方面有所强调便可知其在看画时的着眼点。置此亦不难理解为什么有的作品总是难以突破，原因就在于自身平时不太敏感于思维与观察的角度。这一点，也是导致为何有的作品总无法有一种耐看成份的重要原因。

中国许多艺术家之骨子里潜藏着回避不了的自我伪装的虚荣性，这样就使得他们要耗费许多精力去解释那套“外装”。他们似乎满足于那个解释和阐述自我的过程，却极少去考虑自身货真价实的素质的积累。那种浮光掠影的轻狂以及使人眩晕的道理令我无法将此确信在其作品中。这类艺术家实际上很累，他们活在不属于自己的心理状态下，很少潜心于自己的画面，却总好用一些差强人意的道理来体现自我的思辩力。这一切最终无法导致其作品的深刻。因为绘画就是绘画，它毕竟属于艺术的范畴。

绘画中的模糊性比较确切地从客观上解释了精神二

字。这样的模糊性多以强调人之习性中的一些既属本能又属后天行为习惯这一含复合双重性的人为痕迹来传递人置身于特定环境和文化层面下的心态与态度。此点不含丝毫解释的动机，而是借助层面的层次关系去诱发。一种意象由此传递出来。

长期以来，我们接触的多为复制品，并由此形成了一定的思维与认识。面对这样的制约，我们不得不视为一种遗憾，并只能接受这个前提下所能获得的提示。当意识总想去接近一个点时，我们的视觉就始终处在饥渴状态，构成了无法清晰于原作精神的茫然，构成了至今并非完全意识得到的误区，故这种条件下走弯路可能无法避免。但由此派生出的判断以及敏感随着自身的修养却在不断上升。提高这一点的动力就在于自身始终有着一份饥渴感。因此，当我们由浅入深接近某种脉络时，其间的经验过程将作为台阶而让我们更精确地把握住每个启示，在一同等的位置上观照到原作之精神。走在经验的历程中，我们获得的实际上只是被感觉界定了的视觉认可。这里包含了若干艺术问题以及其中囊括的各阶段中认识上的饱和程度。

面对画面，我始终是用后才逐步形成的并且仍然在不断变化的一种定势去控制自身，从而在内心获得判断上的自信。画面的进展亦可见出一段时间此定势之清晰与否，或者说因定势上的补充而会显示出的判断上的摇摆。所以对作品不能盲目地去自信，经常更应该坦然去接受由此补充所带来的摆动和茫然。正如季节转换之际使万物显露出一种难言的复杂感，而后才达到相应季节所应有的纯粹与饱和那样，艺术家在自身阶段之转换的当口同样会流露出意识上的复杂以及由此造成的控制上的疲劳。所以画面永远都有一个无法说清的问题需要解决。

关于管策的作品制作

吕澎 管策

吕：你可不可以谈谈为什么要在画中使用照片？

管：最初是弄丝网印刷，但丝网的效果并不理想。也是一次联系丝网印刷的事，一个朋友谈到了转印。他说，复印件就可以转印。我就开始研究转印。采用香胶水，或二甲苯，把复印件转印到吸水性好的纸上去。碳粉碰到这种溶剂就会脱落，使碳粉印在纸上。香胶水在复印件的背上，用劲，就可以把复印件上的图象印在下面的纸上。以后我找了铅化纸，但铅化纸太毛糙，印出的效果不太好。后来又发现了一种画中国画的皮纸，效果几乎和原件一样。当时采用复印件，只是为了拼贴，利用其中的图象。一幅画中，有些图象之间并不相干。但是为了层次的需要，我有时要在纸上再画，但这样又要和上面的痕迹重叠起来。于是，我就尝试一开始就在纸上把底子做好，上一个底子，然后再把复印件上的图象印上去。但是，这样一来，又牵涉到了一个新问题。底子如果是用丙烯这类材料做的，复印件上的图像就会因底子不吸水而印不上去。层次就出不来。但是，无论如何，我认为这样仍然没

有达到我希望达到的那种效果。1989年与一些朋友办了一次展览，在展览中发现了这个问题。到了1991年八人展，这个问题都没有解决。以后我开始尝试用照片，但使用的范围不大。后来我想，与其如此，不如干脆把照片放大，利用其丰富的层次，直接做效果。所以，到了去年，照片的使用就非常充分了。但是，照片上太完整的图像又使我不满足，于是我就把它破坏了。整个过程我是在逐步尝试中慢慢清楚的，在过程之中，并没有十分清晰的设计与考虑。

吕：照片图像的选择有没有着意考虑呢？

管：我这个人比较强调直接性，如果一种图像传递出来的感觉与我希望的相近，这种图像还能启发我对整个作品的考虑，我就选择它。看起来选择的照片是比较随意，但实际上照片在作品中最后能起到决定整体效果的作用。

吕：在照片上画布之前，你是不是在画布上要先做一下？当照片贴上画布之后，又要作一些处理，并且使用油画颜料？

管：是的。之后，我又回到了转印的问题上。因为虽然照片的层次效果比较丰富，但转印的效果仍然是照片不能替代的。

吕：那么，以前所碰到的转印效果不好的问题又怎么解决呢？

管：我采用了宣纸，原来我采用的是一般的复印纸，后来，我在无意中发现了宣纸，宣纸的效果不错，因为它很吸水。

吕：有一个问题问一下。由于作品尺寸较大，而你选择的图像在放大之后，复印件只能分别制作，不可能一次性做一个完整的图像，这样，每次七零八落的转印件所出现的效果就不可能统一，那么，最后的效果与当初你想象的效果是否一致呢？

管：当然会出现一些偶然的效应，意想不到。而我从来就不放弃偶然的效应，并且充分利用它。比如画中的两张转印件只能一张浓一张淡，这种变化反而会带来效果。以后，我又采用了SO印刷软片。这种软片透明度高，效果好。但反差大了些。制作“双年展”的那件作品时我为了使图像清晰，我在翻拍图片时加了近摄镜，拍了两张底片，然后分别放大。有时，我为了清晰度，便把复印件直接贴在SO软片上，让其曝光后把SO软片洗出来，使其成为一张大的感光片。如果条件好，我会用24寸的大片子直接做效果。

吕：好了。如果我们面对完成的作品时，我想知道，你认为这样的制作，自己的特点在什么地方？

管：我想我使用图像和使用的方法，有我的习惯。制作方法每个人都可以有，但对图式的选择以及具体的对待就因人而异了。作画的每一步，比如选择图片、使用工具、照片的位置、面积、细节的处理，都能反映出一个人的习惯，反映出他的性格特点。整体看上去，人与人是不同的。

吕：下一步有什么想法呢？

管：我想用一下人体，用人体摄影的照片来做。我会考虑翻拍的方式，暗房的制作。不能太摄影，过分的摄影效果是不行的。后期的处理，加工很重要。

吕：使用照片的结果，你是如何考虑与绘画的关系的？

管：我想不要把照片给我们带来的一般经验看得太重，我翻拍照片，之后又在上面处理，是把它作为一种画面中模糊的因素，不能把照片看得太认真，要看作品的整体。

吕：为什么要用蜡呢？

管：蜡可以减弱一些色差，从侧面看，还可以使画面增加一种层次感。另外，蜡里可以加油画颜色。

吕：蜡溶化又冷却之后，会不会裂呢？

管：不会。你也不必涂得太厚。薄薄一层就可以出效果。蜡上去之后，还可以用油画颜料再画。

吕：这样油画颜料会不会掉呢？

管：不会。油画颜料上去之后，你还可以再把油画颜料弄掉，这样存留一点颜料还会出现新的效果。

吕：布上大多用的是纸吧？

管：是的。我曾想过找一种铝材料，要薄。

吕：参加“双年展”的那件作品中你使用了银漆，时间长了，会不会变质发黑呢？

管：不会的。这种银漆是汽车的保护装饰材料，不会变黑。

吕：这些布上的纸是用什么粘上去的呢？

管：用的是“立时德”粘合剂。