

NO GROUND
UNDERNEATH

脚踏无地 变化中的策展

GURATING ON THE
NEXUS OF CHANGES

主编 蔡影茜 卢迎华

广东时代美术馆策展理论丛书系

中国青年出版社

NO GROUND UNDERNEATH

脚踏无地

—— 1977—1982年

GLRATING ON THE NEXUS OF CHANGES

GUANGDONG
LITERATURE AND ART PUBLISHING HOUSE

1987.12 1.00元

NO GROUND
UNDERNEATH
脚踏无地 变化中的策展
CURATING ON THE
NEXUS OF CHANGES

主编 蔡影茜 卢迎华
广东时代美术馆策展理论丛书

(京)新登字083号

图书在版编目(CIP)数据

脚踏无地:变化中的策展/蔡影茜,卢迎华主编.

--北京:中国青年出版社,2013.11

ISBN 978-7-5153-2057-1

I. ①脚... II. ①蔡... ②卢... III. ①艺术-展览会
-策划-研究 IV. ①G245

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第269070号

《脚踏无地—变化中的策展》

主 编:蔡影茜 卢迎华
策 划:彭文霞
责任编辑:杜惠玲
特约编辑:彭文霞 杨青
视觉总监:薛江
设 计:博文思远-贺建林 孙媛
出版发行:中国青年出版社
社 址:北京东四12条21号
邮政编码:100708
网 址:www.cyp.com.cn
编辑部电话:(010) 57350504
门市部电话:(010) 57350370
印 刷:利丰雅高印刷(深圳)有限公司
经 销:新华书店

开 本:889×1194 mm 1/16
字 数:360千字
印 张:11
印 数:1—2000册
版 次:2014年1月北京第1版
印 次:2014年1月深圳第1次印刷
定 价:80.00元

版权所有,请勿翻译、转载。

本图书如有印装质量问题,请与印刷厂联系。

联系电话:(010) 8478 4156

第1天

栖身无人之境：

自我历史化及主动寄生主义

2012年7月2日 / 周一

“自我历史化” (Self-historicization) 是由泽丹卡·鲍多维娜克 (Zdenka Badovinac) 通过其在2006年策划的展览“被打断的历史” (Interrupted Histories) 所提出的概念, 该概念描述了前东欧地区艺术家的生存策略以及艺术家作为档案保存者和历史学家的角色。当今对于自我历史化的讨论主要聚焦于艺术基础设施相对薄弱的地区, 在这些地方, 个体的实际努力某种程度上取代了机构的实践; 这方面的讨论也适用于全球范围内艺术家希望保持独立性的当代艺术实践。这些情况促使艺术家、实践者做出相应的行动, 而这些行动既可能呈现为自我描述的迫切需求, 也可能体现为自身及其他艺术家的工作创造沟通条件的种种行动。自我历史化为自我机构化提供可能, 令策展和艺术实践得以用不一样的方式阅读历史和观看未来, 并为知识的反思和重新分配提供一个充满活力的系统。这些艺术家和个体的生存策略, 旨在为在地知识生产奠定基础, 同时也为一些区域提供了平等参与全球对话的基础。

过去10年间社会环境的变化, 市场和新机构主义的觉醒, 促发了知识生产的全新模式, 包括新的条件下更吸引人的、更具策划性的介入和参与。我们将之定义为“主动寄生主义” (Proactive Parasitism), 其中个体的角色成为一个重要的出发点, 依托着不同的机构资源, 本质上更加灵活和流动的工作

方式也成为可能。这些新的模式不仅改变着新思想生产者们的工作，通过与机构的紧密合作，也可能由内而外地逐渐改变机构本身的制度。这些寄生策略在艺术系统内部建立起新的关联和协商空间，其中未被定义的若干区域将对不同的可能性保持开放。

AM

10:15—10:35

5

艺术家和机构

——从机构批判到新机构主义模式

/ 比利安娜·思瑞克 /

10:40—11:00

14

伴随——我的创作和策展实践

/ 刘鼎 /

11:05—11:25

20

对寄生的两种理解

/ Richard Streitmatter-Tran, Le Tuong Vi /

11:30—12:00

28

现场讨论

嘉宾 / 比利安娜·思瑞克、刘鼎、Richard Streitmatter-Tran, Le Tuong Vi

主持人 / 蔡影茜

PM

14:30—16:30

41

圆桌讨论

嘉宾 / 比利安娜·思瑞克、刘鼎、Richard Streitmatter-Tran, Le Tuong Vi、申舶良、张培力、胡昀

主持人 / 卢迎华

└ 14:30—15:30

申舶良、张培力和胡昀介绍各自的研究和实践

AM 10:15—10:35

艺术家和机构

——从机构批判到新机构主义模式

演讲者：比利安娜·思瑞克

这篇稿子是我2011年9月份在英国曼彻斯特“亚洲三年展”（Asia Triennial Manchester 2011）策划的展览“未来的机构”（Institution for the Future）的一部分，而今天的讲稿的标题是《艺术家和机构——从机构批判到新机构主义模式》。这是我一直在研究的一个项目，主要针对东南亚和中国的部分地区。

最近全球文化基金政策方面的转变，敦促我们重新思考这些变化将会如何促成我们对自己未来的工作与活动的重新定义，这让我们必须进行更多的反思，创造更多的空间。而这一些趋势和变化，也让我们去思考，我们未来会需要怎样的机构？当前，这些变化主要跟西方金融危机的情况相关，同时，这跟亚洲地区也有着密切的关系。这是我们全球都面临着的一些挑战和困难。所以，这也是我们共同讨论的一个话题。

对于年轻一代的艺术家^①来说，他们很多人都经历过一个很长的殖民半殖民时期，并通过很长的时间来发展自己的民族身份，而国家体制的变化和发展很大程度上与该地区的文化发展相关。比如说，马来西亚在1957年时获得独立，而南北越则在1976年统一，1949年新中国成立，这些都是东南亚地区发生的一些重要变化。最近我跟罗西雅·韩泰尔曼（Dorothea Von Hantelmann）进行讨论，她认为任何新的机构都不可避免地会创造一种新的仪式，她称之为“展览仪式”。在西方的语境中，

^① 这里指的是东南亚和中国地区的艺术家。

“展览仪式”的说法可以说是相当确切，但我想说在东方的语境当中，展览制作也是一个非常重要的、跟我们息息相关的话题。

我希望提出建立一些新的、能够和国际体系进行更多合作的机构模式，这也是我们今天和未来两天可能会讨论到的一些话题。全球和本土范围内的艺术家和他们的各种角色和复杂的实践都在不断地合并和整合当中，今天我不会去讨论地区的市场因素，因为市场因素在某程度上无助于本土和国际语境之间的建设性对话。我今天主要讲的是本土知识的建构。

由于机构介入的不足，该地区内的很多艺术家都担任起一个准机构的角色。他们的行动包括自我历史化策略、话语发展、知识生产和交换平台的建构以及与独立出版相关的教育。由个体艺术家、艺术家团体和策展人小组所组织的活动非常常见，通过这些活动，他们在国家体制之外建立起一种小规模的结构机制。这些空间和平台提供了一种强化的对等关系，同时也为公众讨论提供了更多的空间。历经时日，这些实践可以被放在机构批判的框架下讨论，它们发展出了一些新的机构模式。需要着重指出的是，这些批判需要介入一个机构的结构及其权力行使过程才能发挥作用，而这些体制在前卫运动时期甚至今天都仍然是缺失的。目前来说，东南亚和中国地区的机构批判主要是针对更大的意识形态机制和价值而言的，比如说，他们会建立他们自己的空间，然后培养自己小规模的同好者和观众群体。

这些国家地区机构批判的情况很大程度上不能以西方同样的概念加以认识和定义，但是我们可以用这个概念来讨论东亚和东南亚地区类似的现象。这方面的例子很多，比如吉隆坡设立的青年当代艺术奖、新加坡的国家资助体制以及中国的机构体制与其所应服务的艺术家之间的错位。这些机制其实都是不成功的，为什么？这些机制不仅不能很好地展示当代艺术家的作品，更重要的是也没有提供可以了解历史并与之对话的途

径。这就是为什么我们现在要建立某种与国家文化机器并存的新机制。这样一种新的定位，并不限于地域，还需要策展和策略的支持。我的演讲不想对这些地区进行划分，而是更多把它们作为一个整体，基于它们的艺术组织和知识产生资源利用的情况，放在同一个框架之下，提供一个新的平台，能够让大家对知识的生产和分类有一个新的参考。

接下来我们先来说说马来西亚。它最早的国家视觉艺术美术馆(National Visual Arts Gallery Malaysia)是在吉隆坡建立的，这个美术馆在20世纪70年代建立起一个青年当代艺术家奖项。这个奖项每年积累很多不同的艺术家，让他们能够更多地参与到商业画廊的活动当中并组织策展。这是非常早的一个阶段，现在这个活动成了一个年度奖项，在2000年之后又演变成为一个双年展。这个平台对东南亚的同行来说是一个非常重要的奖项，原本意在鼓励马来西亚的青年艺术家，但是却对参展艺术家提出非常僵化的标准。其中一件最广为人知的批判性作品是由Roslisham Ismail aka ISE创作的，标题为《 $3\times 3\times 3=27m^2$ 》。这件作品直接针对国家美术馆之前制定的有关参展艺术家作品不能够超过这个体积的标准。Ismail把这些盒子塞满报纸，并请朋友来在开幕前把这些盒子全部毁掉，整个过程被记录下来，并在开幕的时候以影像装置的方式展示出来。

机构批判的角度也体现在叶绍斌(Yap Sau Bin)的作品当中，他2003年加入Rumah Air Panas (RAP)小组。他为2000年的青年当代艺术家奖创作的作品名为《关于(不)脱离黯然失色的家长制的年轻论点》(Youthful Contention (Not) to Detach from Parental Eclipse)。这件作品用容易被雨水腐蚀的木头搭建成一个3米 \times 3米 \times 3米的空间，内里全白。当木头迅速腐烂之后，地上只留下9平方米的痕迹。叶绍斌的作品通常会对所在的

场域作出回应，这种工作方式不仅对大的艺术机构提出质疑，也对艺术家赖以生存的其他画廊、展览和实体及其体制提出疑问。

在马来西亚艺术家当中出现的这种机构批判的作品与现存的、由国家视觉美术馆提供的扶持结构有关，这种结构无法更加有建设性地令本土艺术家卷入到艺术景观的建立上来。ISE在2000年以来公开挑战美术馆规则的行动并没有获得本土艺术圈的支持，反而备受批评。这种情况造就了艺术家工作策略上的转折点，他开始通过多种多样的项目将自己表现为一个类机构，这种方式延续至今。《sentAp!》是一本关于当代艺术的英语/印尼语双语季刊，这本刊物由ISE和策展人Nur Hanim Khairuddin在2005年共同启动，直到2007年受邀参加卡塞尔文献展之前，这本刊物一直是没有任何刊号的非法出版物。关于《sentAp!》的未来和社会角色，ISE 2012年在上海接受访问时说：“我们现在还处于比较早的阶段，但是20年以后，这本杂志一定会成为一份重要的档案，虽然人们现在并没有意识到它的重要性。”《sentAp!》现在仍然是唯一一本关注东南亚地区当代艺术的双语杂志，如果它们继续出版，确实会成为马来西亚及其整个地区当代艺术实践的重要档案。同一地区内类似的独立出版尝试也包括由Ruangrupa策划的《Karbon》期刊以及由上海艺术家胡昀、李牧和陆平原编辑的《PDF》在线杂志。

另一个在角色和工作方式上相当近似的艺术家团体是吉隆坡的Rumah Air Panas (RAP)。这个在2003年正式创办的团体到2006年的时候经历了很大的变化，一方面他们得以合法地登记为艺术家团体，另一方面却失去了自己的空间，由此他们实验了一系列寄生性地其他有共同志向的机构中举办讲座、事件、工作坊和项目的尝试。这类合作为机构框架的重新定义开辟了重要的可能性。虽然RAP的项目没有获得任何基金资助，也没有固定的年度活动计划，但是他们动用一种对所有可能和机会

开放的模式，打通了自己的专业网络。

我这篇文章里涉及很多的项目，在这里我只能很快地介绍一下其中的部分。在印度尼西亚，公开的机构批判开始于1974年11月，也就是所谓的“黑色11月”（Black December Movement），属于五人组的年轻一代艺术家包括Hardi、FX Harsono、B. Munni Ardhi、Nanik Mirna和Siti Adiyati在一个名为“印度尼西亚绘画大展”的展览闭幕式上给雅加达艺术委员会送上了一个吊唁花环和一份请愿书，写着“对印尼绘画死亡的祭奠”。这个运动标志着整个20世纪70年代由新艺术运动和Pipa小组组织的一系列持续的抵抗运动的开始。

在中国，艺术家用自己的行动提出机构批判观念在厦门达达的作品中得到了体现，而黄永砵是其主要成员之一。1986年的12月，厦门达达在福建美术馆组织了一个展览，但是他们并没有展出预先宣传的作品，而是将自己在美术馆周边找到的建筑材料挪到了美术馆内部并直接展出了这些残渣。在展览之后，厦门达达声明：“这是一次划定界限的、大胆连续性展览。”其后，在1989年北京“中国现代艺术大展”上，厦门达达提出用三轮车将美术馆从它原来的位置上移走。这些机构批判的探索在1989年之后中断了，但在黄永砵今天的实践中仍然存在。中国最早的国家艺术机构和前卫艺术运动的直接交锋，除了“89现代艺术大展”之外，也包括1988年在上海美术馆举办的“第二届凹凸展——最后的晚餐”，在1989年之后，于20世纪90年代中期又开始缓慢重建。某程度上，机构批判色彩在今天的部分个体艺术家作品中仍有所见，但这些作品主要关注对展览仪式的批判而非直接针对机构体制本身。

从策展实践的角度来说，2000年的“不合作的方式”则向不愿意与机构合作的艺术家发出了一个公开呼吁（这个展览也是2000年上海双年展的一个外围展）。而最近的例子是蔡影茜在2011年时策划的“一个（非）美术馆”展览。这个展览进一步

推进了策展在机构批判上的限度，试图探讨和发起对于机构批判的讨论（这种讨论在今天的中国几乎不存在）。在这个展览当中，艺术家刘鼎的作品《我和美术馆》从艺术家和美术馆关系的角度，触及了艺术体制当中的多重的个体联系。

回到1988年，新加坡艺术家唐大雾（Tang Dawu）在新加坡建立了一个艺术家村，这里长期以来也是新加坡唯一能展出行行为和装置艺术的地方。在1994年吴承祖（Josef Ng）的一个颇受争议的公开行为表演之后，新加坡国家艺术委员会中断了对艺术家村的资助。针对艺术委员会的这一决定，唐大雾在1995年穿上一件印有黄色字体的黑色外套，上面写着：“不要给艺术钱”（DON’ T GIVE MONEY TO THE ARTS），其后又将一张纸条交给前来参观展览的王鼎昌（Ong Teng Cheong）总统，声明：“亲爱的总统先生，我是一位艺术家，我很重要。”

早期的一些机构批判形式，在很多国家都渐渐被艺术家自主组织的建构性例子所取代。其中一个例子是娜塔沙沙龙，1990年由Natasha Kraevskais和Vu Dan Tan建立，用以展览和艺术家之间的思想交流。这个空间是20世纪90年代越南唯一展出当代艺术的地方。

20世纪80年代的中国，艺术家也非常活跃地组织各种展览，这些展览提供了一个当代艺术家和国家艺术机构直接交锋的机会。在1989年的中断之后，艺术家们在20世纪90年代通过一些更短暂的展览制作方式组织自己的作品。尤其是在上海，由艺术家自发组织展览的传统，可以被解读为一种活跃至21世纪初的机构批判形式。艺术家自发空间的几个例子还包括1993年创办的博尔赫斯书店艺术机构、1998年开放的比翼艺术中心和2000年建立的东大名创库等。

2005年之后，一些更稳定的机构组织开始出现并在艺术生态中日益突出。我所说的稳定的机构组织指的是那些有比较先进的、计划性的项目规划，稳定的机构资金资源、出版网络和教

育平台，同时拥有相对固定的物理空间来组织自己的项目和展览的组织。这些组织大部分由该地区的艺术家创办，包括2000年在雅加达创办的Ruangrupa、2007年由艺术家黎光庭（Dinh Q. Lê）在胡志明市创办的San Art、2007年由艺术家Shooshie Sulaiman在吉隆坡创办的12 Art Space、2009年在金边建立的Sa Sa Bassac、2008年在北京建立的箭厂空间、2009年在广州建立的观察社和最近由艺术家方璐、朱加和陈侗创办的录像局。这些空间的共同之处在于，它们都在不同程度上参与了本土艺术图景不同方面的档案保存工作，这也可以被看作是自我历史化的初步尝试。但是，以上提到的空间极少有一开始就提出作为一个平台积极收集及保存第一手资料并用以未来的研究。

最后我将快速地提到一些策展上的自我历史化的尝试，Beverly Young在吉隆坡建立的红色艺术（Rogue Art）是一个艺术咨询中介，它是一个非常年轻的机构，通过一种提供咨询服务与自发策划展览结合的工作方式，为自己赢得了资金来源、机构支持和本土作家、策展人和研究者的主动贡献。我在上海也启动了类似的档案计划，如果大家对我这次讲演的完整内容感兴趣，也可以参见《艺术典藏》2012年的10月号上发表的全文。

（本文对比利安娜·思瑞克的现场发言做了编辑及少量的删减，全稿基于作者发表的文章《艺术家与机构——未来的艺术机构》）



Roslisham Ismail aka ISE $3 \times 3 \times 3 = 27m^2$