

Snowball

红色雪球

红色雪球
中国欧洲艺术中心跨文化活动十周年
中国欧洲艺术中心编著



河北教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

红色雪球：中国欧洲艺术中心跨文化活动十周年 / 中国欧洲
艺术中心编著. — 石家庄：河北教育出版社，
2010.4

ISBN 978-7-5434-7584-7

I. ①红… II. ①中… III. ①中外关系—文化交流—中
国、欧洲 IV. ①G125

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 052833 号

出版发行 / 河北教育出版社

(石家庄市联盟路705号，邮编 050061)

出 品 / 北京颂雅风文化艺术中心

北京市朝阳区北苑路172号3号楼2层

邮编 100101 电话 010-84853332

文字总监 / 郑一奇

责任编辑 / 刘 峰

编辑助理 / 王 琳

装帧设计 / Irma Boom Office

印 制 / 北京雅昌彩色印刷有限公司

开 本 / 787×1092 1/16 16印张

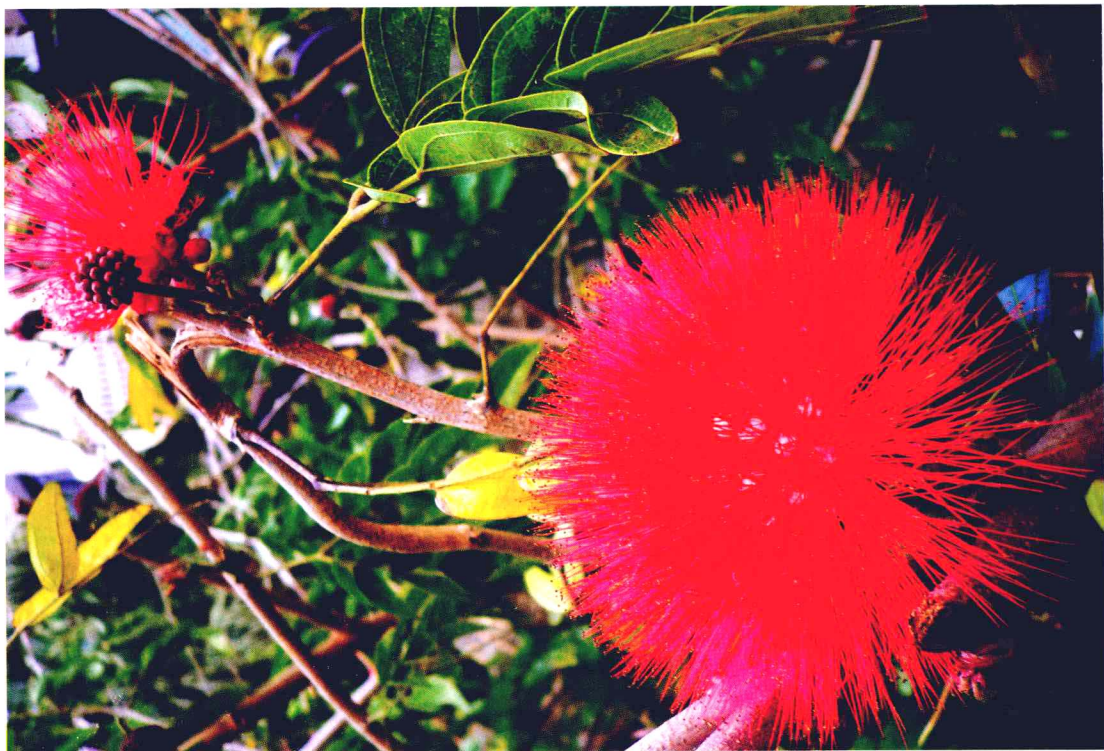
出版日期 / 2010年4月第1版 第1次印刷

书 号 / ISBN 978-7-5434-7584-7

定 价 / 120元

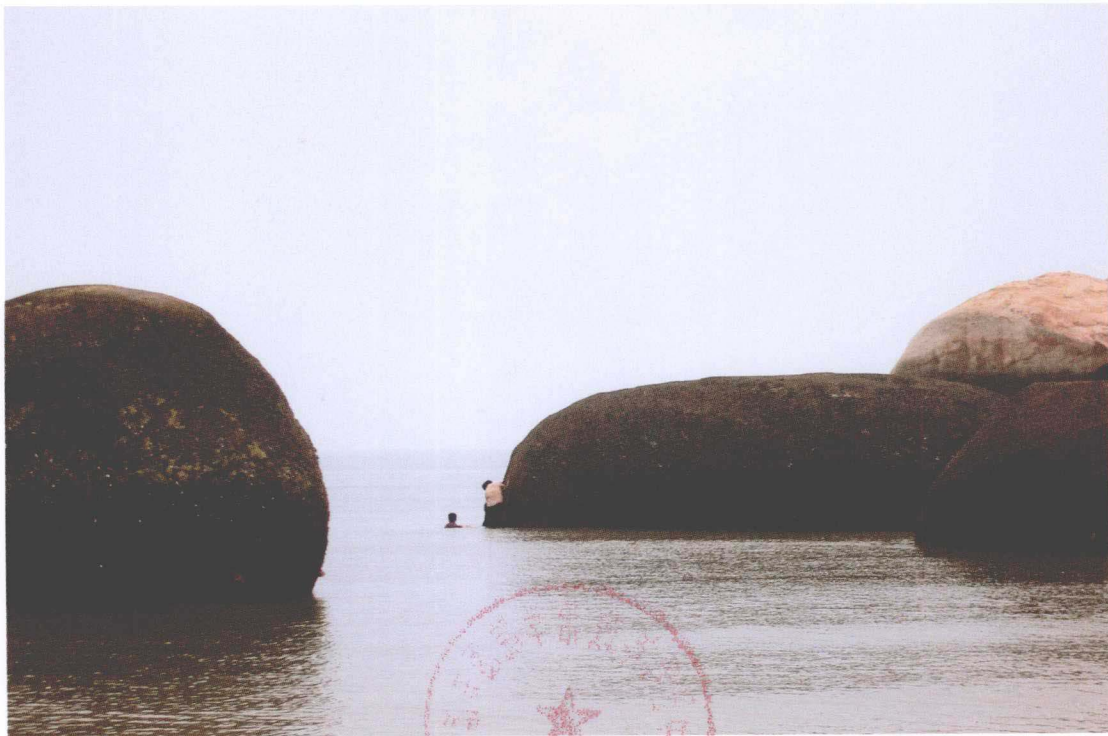
版权所有 翻印必究





The Red Snowball · Ten Years of Cross-cultural Activities: Chinese European Art Center





The Red Snowball · Ten Years of Cross-cultural Activities: Chinese European Art Center

红色雪球

中国欧洲艺术中心跨文化活动策划十周年

中国欧洲艺术中心编著

河北教育出版社

前言——廷尼卡·瑞德斯 Tineke Reijnders	8
伊尼卡——卞荷蕊 Garrie van Pinxteren	11
不同的文化背景, 当代艺术的两种状态——秦俭	14
在中国进行艺术创作——思故都·顾蒙逊 Sigurdur Gudmundsson	16
不停止的实践——卢迎华	19
厦门、鼓浪屿与厦门大学——包乐史 Leonard Blussé	22
访谈黄永砅——秦俭	25
艺术可以飞翔——尤斯·郝威林 Jos Houweling	27
中国欧洲艺术中心: 十年的合作——陈卓	28
来自《厦门日报: 双语周刊》的声音——张薇薇	29
从一无所有到硕果累累——保罗·贺夫亨 Paul Hefting	30
有两个厦门——阿拉尔德·施洛德 Allard Schröder	33
架起中欧艺术交流的桥梁——陈志伟	34
在厦门无尽的爱——拉士德·诺维尔 Rashid Novaire	35
凡姆卡·斯卡普 Femke Schaap 夏克·迪姆	
Sjerk Timmer 的“一分钟”影像工作坊——洪荣满	38
作者简介	39
中国欧洲艺术中心1999-2009 艺术家名单	40
在厦门印刷的中国欧洲艺术中心展览书籍介绍	49
鸣谢——伊尼卡·顾蒙逊 Ineke Gudmundsson	50
制作人员名单	51
来访艺术家的作品	53
Boer, Anneke de 阿尼卡·狄波儿	54
Broersen, Persijn / Lukács, Margit 波塞尔·布罗森/玛吉特·卢卡斯	56
Chen, Chuanxi Tim 陈传熙	58
Chen, Qingqing 陈庆庆	60
Chen, Wei 陈伟	62
Chen, Wenling 陈文令	64
Chen, Tzu Ju 陈紫茹	66
Claassen, Tom 汤姆·卡拉森	68
Coelho, René 瑞雷·柯未尤	70
Dam, Karin van 卡琳·凡德姆	72
Dijkman, Marjolijn 玛犹琳·迪杰曼	74
Dijkstra, Rineke 雷尼卡·迪杰斯特拉	76
Eynde, Maarten van der 马汀·范德·艾登	78
Fliervoet, Maartje 马尔切·弗莱尔特	80
Geeven, Lotte 洛特·吉雯	82
Gu, Yue 顾跃	84
Gudmundsson, Sigurdur 思故都·顾蒙逊	86
Heiden, Cecile van der 塞西尔·范德·海顿	88
Hocks, Teun 托恩·霍克斯	90
Holstein, Pieter 皮特·霍斯坦	92
Hooft Graafland, Scarlett 斯佳丽·格拉芙兰	94
Huang, Yan 黄岩	96
Jacobs, Jeroen 耶罗恩·雅考布斯	98
Janssen, Twan 图恩·杨森	100
Jong, Folkert de 福格特·德·琼	102
Kaap, Gerald van der 卡普·范德·吉拉德	104
Kan, Xuan 阚萱	106
Kentgens, Simon 西蒙·肯特杰斯	108
Klap, Roosje / Groot, Kaleb de 罗莎·科勒/科勒·德·古鲁特	110
Koeman, Jean Bernard 江彼尔纳·库蒙	112
Kooiker, Paul 保罗·库克	114
Kortbeek, Floor 花儿·珂特比克	116
Lieshout, Erik van 伊瑞克·凡·里斯特	118
Lin, Meiya 林美雅	120
Lokhorst, Jaring / Spit, Chantal 洛克霍斯特·埡瑞/切安托·斯碧特	122 / 124
Ma, Leonn 马良	126

Medic, Sanja 桑尼亚·麦迪琪	128
Monahan, Matthew 马修·蒙纳翰	130
Niu, Hongwen 牛红文	132
Örenli, Fahrettin 伐莱丁·奥兰利	134
Olofsen, Erik 艾瑞克·奥勒森	136
Pas, Roma 罗马·帕丝	138
Pielage, André 安德鲁·皮拉格	140
Princen, Bas 柏斯·普林森	142
Renshaw, Nick 尼克·伦肖	144
Sanders, Willem 威廉·桑德斯	146
Schaap, Femke / Timmer, Sierk 凡姆卡·斯卡普/夏克·迪姆	148
Schleiffert, Charlotte 夏尔劳特·斯莱芙特	150
Schnitger, Lara 拉若·斯尼格	152
Schole, Harald 哈拉尔·斯科尔斯	154
Shen, Ye 沈也	156
Solleveld, Aam 阿姆·索莱沃尔	158
Stemerding, Antoine 安东尼·斯德蒙汀	160
Tee, Jennifer / Ohlsson, Jonas 詹妮弗·缇/乔那斯·奥尔森	162
Teeuwen, Marjan 玛丽安·涂雯	164
Vanderheyden, J.C.J. 易希·凡德海登	166
Venhuizen, Hans / Schuster, Margit 汉斯·芬毫森/舒斯特·玛格丽特	168
Vlottes, Guido 吉多·弗劳特斯	170
Vree, Danielle van 丹霓·梵芙丽	172
Vroegop, Matty / Schoonveld, Ed 芙汝荷朴/思洪菲尔德	174
Wang, Qiang 王强	176
Weina 维娜	178
Wilkening, Hartmut 郝特默·威肯尼	180
Wolf, Lam de 莱姆·德·沃尔夫	182
Wong, Amy 黄詠嫻	184
Xiang, Jing 向京	186
Xu, Huijing 许慧晶	188
Yang, Jian 杨健	190
Yilmaz, Hulya 胡丽娅·伊尔玛斯	192
Zeng, Wenbin 曾文宾	194
Zhifei Yang 杨志飞	196
Zijlmans, Sylvie / Jongenelis, Hewald 索菲/黑沃尔	198
Xiamen • Daily Life 厦门·日常生活	201
Group Exhibitions 群展	205
Xiamen • People 厦门·人	211
CEAC 1999 – 2009 中国欧洲艺术中心1999 – 2009	215
Artists from Different Nations 来自不同国家的艺术家	216
Xiamen • Life in the City 厦门·城市生活	239
Printed Matter 印刷品	243
Xiamen • Country Side 厦门·乡村	249
Xiamen • City 厦门·城	253

雪球仍以全速向前滚动。十年本身只不过是—个随机时段，而且未来要求我们加快步伐。然而这次十周年纪念活动仍具有重大的意义，因为它为总结中国欧洲艺术中心(CEAC)的作用提供了一次机会。这本《红色雪球》是由这个处于急剧转变的中国社会中成长起来的国际艺术中心强劲的动力推动的。中国欧洲艺术中心作为厦门大学的客人，被主人安置在依山傍海和棕榈树点缀的地方，单凭这迷人的景象，对中欧艺术和艺术家们就已产生了重大的影响。但我们所说的是什么样的影响呢？它们有什么独特的地方？假如没有中国欧洲艺术中心，这种相互影响能取得成果吗？在提出这些问题的同时，它们的答案已随之飞逝。中国欧洲艺术中心的几十次乃至上百次活动犹如蝴蝶，一大群飞散开来，到许多国家授粉。《红色雪球》试图以自发的和纪录性的图片，把这一景象视觉化。更精确地来讲：就是通过那种无限的印象流。这是为了能够停下来思考片刻，以便勾勒出它们的来龙去脉及其相互间的关联。这是一次在数名专家涉及面广泛的文章引导下所进行的一次反思尝试。

1999年底，自伊尼卡·顾蒙逊(Ineke Gudmundsson)在教师兼艺术家秦俭的帮助下创建中国欧洲艺术中心起，它就有机地生长着。而事实上，一个敏锐的卓见是整个发展过程的根基。通过艺术来进行文化间的相互交流是其坚不可摧的目标。伊尼卡·顾蒙逊的目标很明确。她一直追随着自己知名艺术家丈夫思故都·顾蒙逊(Sigurður Gudmundsson)所参与的艺术倡议运动——在阿姆斯特丹和雷克雅未克艺术家的运行空间。她有一双慧眼，而且当她识别出有价值的东西时，她会竭尽全力将此展示于世人。有一次，单凭报纸上的一张剧照，她便看出阚萱是一位出色的天才。于是，她像侦探一样，在北京找到了这位艺术家。这当然不是浪费时间，因为自此，阚萱经常参加西方的双年展。这不过是取荷兰记者卞荷蕊(Garrie van Pinxteren)与伊尼卡的访谈中众多例子中的一个。这位在中国工作过多年的作家兼中国通，生动地描绘了在其东道国背景下中国欧洲艺术中心的发展以及伊尼卡·顾蒙逊的魄力。

事实证明，厦门市是一个有利于中国欧洲艺术中心繁荣的生存环境。从多年来已作为艺术活动中心的北京和上海等城市来看，这座世界最大的天然海湾城市似乎位于边缘地区。然而，恰恰是其地方特色决定了它独特的创造力空间。

在早年间，中国欧洲艺术中心在展示国际当代艺术方面，处于中国的最前沿。这种活动当时在国内尚无先例。难怪中央电视台多次远道从北京来厦门，在黄金时段播出展览和与伊尼卡的访谈。这顿时为伊尼卡带来了全国性的知名度，并为她赢得了厦门市政府的嘉奖。此外，福建省还向她颁发了“友谊奖”。她被列入几个世纪以来35位中荷文化交流特别使者之列，这不足以为奇。《35》一书时值中荷两国建交35周年之际，由荷兰驻华使馆与中国外交部共同出版，其内容包括中荷风云人物传略。

作为厦门市正式聘请的顾问，伊尼卡·顾蒙逊曾为市政府设计了一个包括旧避风坞以及周边破旧房屋在内的创建文化地带的方案。自此，避风坞作为文化遗产被保存至今，而该市的其余部分则相继得到了现代化改造。保罗·贺夫亨(Paul Hefting)在他的文章中，以厦门常客的个人视角讲述了厦门市的发展变化。

在这个中等规模的城市，办事程序相对简单。每样所需材料都可以找到丰富的资源。那些想创造出一般工作室设备无法制作的作品的驻地艺术家，可向本地工匠、技术助手、工厂和作坊求助。中国欧洲艺术中心毫不保留地提供支持。你需要八百米长的丝绸吗？你需要一间挤满旧书桌的教室么？与我们的得力助手和翻译一道，我们都会为你找到这些东西。陈卓在本书里描绘了她的经历，《厦门日报：双语周刊》的记者张薇薇也表达了她的见解。包括采石场和瓷器作坊在内，人们对最具实验性的愿望的关怀是暖人心房的。亚热带厦门的居民是那样和蔼可亲。思故都·顾蒙逊在其引人入胜的文章中强调了这一点。

在20世纪，一架桥梁连接了厦门与大陆。厦门原先一直是一座岛屿，荷兰人所知道的名称是“Amoy”。如今荷兰读者因阿拉尔德·施若德(Allard Schröder)的小说标题《Amoy》而熟知它。施若德是厦门的驻地作家之一，他同拉士德·诺维尔(Rashid Novaire)一样，特为本书撰写了文学随笔。Amoy有荷兰基因。其悠久而丰富的历史，要比荷兰诗人兼医生斯劳沃霍夫(Jan Jacob Slauerhoff)在其1934年的小说《地球上的生命》中所描绘的还要久远。几个世纪前，厦门曾有过荷兰人的贸易站。虽然荷兰人对其贸易伙伴并非一直恭敬以待，但他们终究提供了一扇面向其他文化的窗口。本书还收录了有关厦门历史背景的学术论文，其作者是荷兰在该领域的专家，莱顿大学和厦门大学教授包乐史(Leonard Blussé)博士。

向其他文化敞开的窗口对每个艺术家都至关重要。罗马曾一度吸引着每个艺术家；凡·高在世时来

到了巴黎，蒙德里安、阿佩尔和康士坦等艺术家也步其后尘；在上世纪中期，纽约成了艺术家们向往的地方。1989年柏林墙倒塌后，柏林已然成为独具魅力的城市。此外，在近五年来，许多艺术家长期或短期地到中国各市镇驻留。厦门如今已被证明拥有适合国外艺术家的理想的自然环境，除现有中国欧洲艺术中心驻地工作室以外，该市也是中国年轻艺术家最理想的起航点。应邀参加“大地魔术师”展览后，享誉全球的厦门最著名的艺术家黄永砅早在1989年便选择在巴黎定居。他每年都要回到厦门的工作室，在他探访期间，秦俭为《红色雪球》对他进行了访谈。

然而，最频繁的移居往来还是由艺术教育引起的。厦门大学艺术学院通过中国欧洲艺术中心，与阿姆斯特丹桑德伯格学院保持着密切的联系。甚至秦俭的多媒体专业也采用了桑德伯格学院的教学模式。两院的硕士生每年在中国欧洲艺术中心共同举办展览。数名来自阿姆斯特丹的年轻硕士毕业生在厦门授课、组织研讨会并发表演讲。他们当中的洪荣满在本书里描绘了这些活动给他留下的印象。此外，许多富有才华的中国学生纷纷到桑德伯格学院或荷兰皇家艺术学院求学深造。林美雅是一位完成了这两个学院课程的艺术家。虽然她频频在中国国内举办展览，但她目前选择阿姆斯特丹市作为她成功的国际艺术实践的基地。阿姆斯特丹城市博物馆在2008年展示了她的一部较长的录像作品。林美雅通常致力于一分钟影像，她短暂的录像包括片尾字幕，整整持续60秒钟。这是全球通用的一种艺术形式，其创意来自桑德伯格学院院长尤斯·郝威林（Jos Houweling）。一年一度，来自世界各地的艺术家应邀参加大赛。厦门的学生在桑德伯格学院教师的帮助下学会使用录像作为艺术媒介之后，也参加了比赛，详情请读尤斯·郝威林在本书中的文章。一时间，厦门艺术家在世界舞台上赢得了一席之地。林美雅的一分钟作品《呼吸者》与其他来自世界各地的上千部录像短片，于2008年夏季在北京今日美术馆播放。几年前，世界大赛颁奖仪式在厦门举行。2006年中央电视台宣布，郝威林入选中国最有影响的百人名单。这不过是中国欧洲艺术中心这个艺术温床的意外收获之一。

厦门中国欧洲艺术中心在作为中国、韩国和荷兰、冰岛、比利时、塞浦路斯、美国、德国、法国、英国、爱尔兰等各国视觉艺术家、作家、建筑师和音乐家的枢纽的同时，阿姆斯特丹也有一个人员不断更换的中国年轻艺术家群体。尽管艺术家大都以自己的文化为基础进行创作，但对西方模式的兴趣无疑是他们的动机之一。他们的老师秦俭对西方知识饶有兴趣，而且鼓励他的学生学习了解国际视角。但这并不能抹去中西方之间的根本区别，正如他在文中提到的。

有一点比较引人注目，本世纪初到阿姆斯特丹学习的美术学士，对概念思考较为生疏。比如说，没有人听说过马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）。这看起来有点奇怪，因为前面已提到过的著名中国艺术家如黄永砅，或表演艺术家张洵的工作方式，其实已明显具有一种概念化甚至幽默的韵味。然而，那时的中国教学课程中尚未纳入当代艺术。几年后，中国完全补上了这些欠缺。厦门大学已然成为一个生机勃勃和进取的学府，在展示当代艺术方面，它赋予伊尼卡·顾蒙逊全部的自由，这在中国其他地方未必能够得到。陈志伟致力于大学和艺术中心之间的关系。在美国，许多大学校园内设有博物馆或艺术中心；在荷兰，阿姆斯特丹自由大学，阿姆斯特丹大学医学中心和莱顿大学医学中心都经常举办各种艺术展览。这种结合在中国较为罕见。

因为各种展览活动紧凑的节奏，中国欧洲艺术中心自然是行动多于思考。然而，从理论角度来思考中国欧洲艺术中心在中国的地位，也是一项挑战。中国的艺术史传统要比欧洲的悠久。早在9世纪就已有张彦远的《历代名画记》。20世纪也出版了大批的美术史论著。但中国传统艺术理论方面的著述尚未广泛传播。近年来，中国当代艺术当红其实更助长了人们对其商业意义的重视。富有的艺术家，宽敞的画廊、如雨后春笋般的新博物馆，以及当代艺术的第一批中国收藏家，这在中国共产党领导下的中国，的确是一个令人感叹的现象。相形之下，中国欧洲艺术中心以其非盈利的理想主义方针，顿时显得有些落伍。北京艺术评论家卢迎华是当代中国艺术的一位敏锐的观察家。在她的文章中，她暗示中国欧洲艺术中心的作为，或许能为被人们视为空洞的商业化提供答案。

在某种意义上，中国欧洲艺术中心是由一群桀骜不驯的艺术家创建的，是从官方艺术界的阴影下发展出来的西方艺术运动，因此，可以说中国欧洲艺术中心是已往中国先锋派的合理后继人。85美术运动以其叛逆精神而名声远扬。此类非正式群体有上百个。他们在寻求以西方艺术理念为基础的改革时，以批评的态度对待传统和权威。当时最具魅力的团体——厦门达达——的艺术家们，每次在展览结束时，都会毁掉自己的作品。85美术运动二十年后，诸如理性绘画、政治波普和公寓艺术等重要运动迅速互相接替，它们最终只是被某些知名个体所遮蔽。

中国欧洲艺术中心一直以向世人展现知名艺术家的成熟作品为己任。而强大的生长力正在萌发。许多中欧艺术家的职业生涯源于该中心。许多人能够以艺术起家，常常是借助在艺术中心驻地艺术创作期

间和结束时举办的展览为自己做宣传。伊尼卡·顾蒙逊对天才艺术家创造力的坚定信念，以及她在遇到困难时的乐观精神，带来了使人为之一振的艺术作品的富饶。这种富饶的踪迹至今依然可以在西方艺术博物馆和画廊里看到。

本书所收的照片呈现出无限的多元化。值得注意的是，这些照片对人类关注的程度令人惊讶——人作为轮廓、模特、精神、女人、男人，面对他物的人类，以及身处预期环境或非预期环境中的人类。作为文化交融活动过程中基本主题的人类生存状况，可以被视为一个到目前为止在这个势不可挡的惊人进程中相当不错的结果。

李梅 (Aurea Sison) 译

那天,我手里拿着一包巧克力糖果来到伊尼卡·顾蒙逊 (Ineke Gudmundsson) 在阿姆斯特丹那座古色古香的大宅。我按了电铃,来应门的却是一位完全非我想象般的女士。毕竟,她在短短十年内成功建立了一所国际知名的现代艺术中心,而且还是在中国一个乍看起来和现代艺术极不相称的城镇。要有如此骄人的成就,大抵需要一个专横霸道的人才行。至少,当时我是这样认为的。怎料顾蒙逊却是一个友善、坦诚的人,而且忠于自己的原则。她毫不掩饰自己也有困惑的时刻,完全不像个一心到中国赚快钱的精明商人。她绝对是一个热情澎湃的人。在艺术这个领域内,她会对自己认为有价值的东西坚持不懈,毫不妥协。

顾蒙逊的家给人一种很典型的欧洲感觉。其实她本人亦是如此。这种欧洲人的特质主要是来自她极具现代感的意识,视艺术为个人欲望和感情的表达,并具有一份基本、内在的价值。这种价值超越了艺术本身的实用性及社会目的,因此这是一种无法用金钱来衡量的价值。顾蒙逊在中国定居已久。在中国,传统上艺术被视为用来教育人民的工具,用来阐明好与坏、甚至是美与丑的分别。这个概念是以艺术来说服人民顺从国家,以社会的最高利益为目标。在共产党领导人毛泽东的统治下,艺术可以成为宣传工具。然而,宣传在现今的中国已变得愈来愈不重要。就意识形态而言,中国已经被严重地侵蚀。在今天,许多活动的成效是以赚取得来的金额来衡量。同样的情况亦可在中国的艺术界看到。许多人——包括艺术家——只视艺术为商品,以艺术品带来的收入来衡量艺术品本身的价值。

顾蒙逊最大的成就在于建立了一个强大的、富个人性的现代艺术网络,把中国及欧洲连接起来,尽管中国和荷兰两国在上世纪末对这方面采取了毫不积极的态度。幸好有顾蒙逊这位女士,把一流的西方艺术家和艺术家带到中国,同时亦让有真才实学的中国艺术家打入国际的艺术界。她从自己对艺术的观点出发,研究艺术吸引人的原因,而非怎样的艺术才具有最高的商业价值。她成功地在短短十年间、在刚开始时完全没有任何资助的情况下,一手建立非营利的中国欧洲艺术中心 (CEAC),让东、西方有个汇合点。当时 (1999年)东、西方对彼此的艺术了解甚少,双方的艺术概念亦建在相异的原则上,顾蒙逊便搭了一道接连两个世界的桥梁。其实,顾蒙逊在1997年来到中国南部的厦门港亦是由于机缘巧合。那时,厦门与国际间的接触非常有限,当地几乎没有外国游客,城市也欠缺大众的文化生活。她解释说:“厦门是一个非常令人愉快的城市,但是在文化的层面上,宛如60年代的冰岛般死气沉沉。”

顾蒙逊在60年代末旅居冰岛,也就是她丈夫——艺术家思故都·顾蒙逊 (Sigurdur Gudmundsson)——的故乡。对于一个年纪轻轻、来自荷兰阿姆斯特丹的女人来说,那是一段艰苦的时期,毕竟阿姆斯特丹是一个具国际视野、集多元文化于一身的城市。她补充说:“感觉上,雷克雅未克 (冰岛首都) 就像一个大村落。我觉得它太封闭。”从文化层面上说,那里可算是了无生气。厦门在1999年的情况亦是一样:城中没有画廊,亦没有现代芭蕾舞表演或当代音乐演奏会。“除了传统的中国艺术,什么也没有。我对传统的中国艺术很有兴趣,可惜我对它并不了解。”

事实上,她之所以来到厦门,竟然是因为丈夫的一个错误。在90年代,思故都受到委托要建造一座巨大的雕塑,即现今矗立在荷兰荷罗宁恩教学医院 (UMCG) 前庭的艺术品“红色的秘密” (Het rode geheim)。这件作品由红色的花岗岩雕成,但当委托的细节议好之后,他才惊觉原来报价上 (购买及处理花岗岩的费用) 出了错误,足足算少了十万荷兰盾!这对顾蒙逊夫妻俩来说简直是一场财务上的大灾难。伊尼卡说:“我力劝丈夫到医院去坦承自己的失误,但是他不愿意。”

一位来自挪威的雕塑家朋友告诉他们,中国的福建省 (即厦门的所在) 盛产花岗岩,产量达全中国所有花岗岩品种的80%,而且价格低廉。这位友人建议顾蒙逊夫妇陪他到中国的采石场跑一趟。结果证明了这的确是个好主意。厦门的一个石矿场最后成了“红色的秘密”这项计划的合作伙伴。其后,夫妇俩决定在厦门租房子住了下来。思故都想在那儿撰写他的第二本著作。伊尼卡说:“那是我人生中第一次没有工作。”不过,这个阶段并没有持续太久。城中对当代艺术文化的欠缺令伊尼卡深感烦燥。“我从没想过要成立一间画廊,但因为厦门恰好在这方面有所欠缺,我竟然很想这样做。”厦门大学艺术学院的讲师秦俭拨出一间教室,请她以西方艺术品来布置,给了她一个大大的机会。时至今日,秦俭仍然与中国欧洲艺术中心紧密合作,继续担当一个非常重要的角色。当时伊尼卡坚持要写下合约,让她自行承担所有费用,以确保她有绝对的自主权决定艺术家的名单及如何安排展览空间。

当时顾蒙逊身怀十多万荷兰盾,请教本身既是艺术史学者、又是平面设计记者的朋友保罗·贺夫亨 (Paul Hefting) 资金是否足够。贺夫亨向她大派定心丸,谓荷兰众多的文化基金会如蒙德里安基金会

(Mondriaan Stichting) 定会给她拨款。然而，顾蒙逊的想法原来太走在时代的尖端。事实上，当她向荷兰当局申请拨款时，竟遭到当时在北京荷兰大使馆负责文化合作的一位女士谴责：“任你凭着三寸不烂之舌，我们也不会答应的。荷兰的政策是：在文化层面上，我们不会与中国合作。”当时，其他荷兰的基金会亦拒绝赞助她的计划。今天，许多西方艺术的权威人士对中国艺术及艺术家予以高度的评价。但在1999年，这却是一个令人难以想象的态度。当时欧洲——包括荷兰——对中国的看法是截然不同的。那时西方视中国为一个恶劣的国家，主要是与它严重地侵犯人权有关。此外，当时许多荷兰人认为最好不要让那“邪恶”的中国玷污了自己的双手。他们认为这样的一个国家理应受到抵制，而非支持文化交流。然而，荷兰对那些在中国被视为是异见人士的艺术家及被中国当局所禁的作品最感兴趣，却不接受和中国的官方机构（如大学）合作。在中国方面，交流也是非常困难，因为当局只会批准受政府认同的艺术和艺术家参与交流的工作。

要把外国的艺术家的作品带入中国，必须付出极大的勇气及极昂贵的代价。中国深恐西方的现代艺术会带来腐败的影响，一直抱着怀疑的态度，决不允许在厦门举办艺术展览。这个信息实是出自福建省坐拥大权的文化部发言的海关人员。“那时我真的很不开心。当我在大学校园里看到校长时，我跑过去请求他协助。我忍不住泪如雨下。”校长对她保证，凡事都会迎刃而解。事实证明校长是对的。在她首次展览开幕的前一天，她得到准许前往海关收取那批艺术品。校长想出了一个极聪明的点子：这不仅仅是个展览，还是一个教育项目。海关的官员对此表示认同。这种与教育的关系，以及独立的资金运作，成了艺术中心成功的关键。顾蒙逊解释道：“比起一般的博物馆和画廊，我有较多的活动余地。凭着与厦门大学的关系，我能说我的工作和教育有关。”此外，被荷兰和其他国家的拒绝拨款反而是因祸得福。艺术中心的财政困难令顾蒙逊改变了方向。她放弃了要从外国引进展览的想法。“为四位艺术家举办了展览之后，我把钱花光了，因此我必须采取不同的策略。我想出了‘驻馆艺术家’这个计划：邀请艺术家到厦门作三至六个月的探访，但要他们自行找补助金。我则在他们离开之前，为他们策划一个展览。”事实证明，这确是回避来自中国政府及海关的限制的完美解决方法，同时亦令顾蒙逊在厦门展出西方艺术之余，不需再承担巨大的财务风险。其中的重点便是与厦门大学合作。因为大学认同文化交流的重要性，她可以为到访的艺术家租地方住下来。顾蒙逊笑道：“只是，大学方面不想出钱。”后来，顾蒙逊得到荷兰视觉艺术、设计及建筑基金会（Netherlands Foundation for Visual Arts, Design and Architecture）的支持，为在艺术中心的驻馆艺术家提供旅费补助。最初，艺术家们寄居在顾蒙逊的家里。时至今日，她有多间工作室及小公寓让艺术家们使用。艺术家驻馆计划还带来一个十分正面的效应：由于这类艺术家留在厦门的时间相当长，欧洲与中国艺术家之间能有更多交流。顾蒙逊和艺术学院还和荷兰的桑德伯格学院（Sandberg Instituut）及皇家艺术学院（Rijksakademie）合作，把许多外国艺术家及学者带到厦门，亦举办联合展览，展出中国及荷兰学院的学生作品。外国的讲师亦十分喜欢到厦门授课。顾蒙逊笑说：“这里的工资不高，但是你会被邀请到最精彩的宴席。”当然那并不是主因。“这是一份真正有意义的工作，因为中国的学生非常好学，欧洲的学生远远不如。”

许多合作项目的重要性日趋深远。欧洲和中国的艺术家往往在第一次聚首时惊觉双方对艺术和生活的态度有完全相反的见解。顾蒙逊道出了许多中国艺术家欠缺个性的特点。她回忆道：“十年前，几乎所有中国的艺术家总以‘我们’称呼自己，而不是‘我’。相反，西方的艺术源自个性。中国的艺术家往往模仿西方的艺术，却回避了西方艺术的精粹。”中国人害怕表现自我的特点亦恰好反映在早期中国人对西方展览的反应。“他们希望我把一切都解释的很详细，但我对他们说：‘我不会那么做。你告诉我你所看到的以及你对它的感受。这才是更重要的。’他们非常害怕把感情放进语言里。”她发现许多她曾经展览过的西方作品很快便会被中国艺术家模仿。“有时候，他们完完全全地把作品临摹复制。不过，其实我也觉得高兴，因为这意味着他们至少在造一些与以往不同的艺术作品。”从一开始，顾蒙逊就跟当代中国艺术的数位始创人特别投缘。他们确实存在，但为数不多。那是艺术家在中国以传统手法接受培训所造成的结果。在中国，艺术的最终目标并不是创造，而是把大师的作品临摹到完美的境界。待你可以完全掌握了模仿的手法，才可以把一己的风格逐渐加入作品里去。因此，中国虽然有很多技巧出色的艺术家，但论创意，便逊色得多。

顾蒙逊还记得那日她发掘了一个中国当代艺术始创者时的激动情景。“我在杂志里看到一张照片，照片中有一名女子在地铁站内呼喊着自己的名字。这简直是不可思议。因为当时没有人会把焦点放在自己身上，所有艺术家都只会言听计从。”几经辛苦，顾蒙逊在北京找到了这位名叫阚萱的艺术家，指导她入读荷兰的皇家艺术学院（Rijksakademie）。事实上，鉴于当中涉及巨大的语言和文化障碍，到荷兰深造并非易事。“一般在荷兰的中国学生需花三年时间才能完成为期两年的课程。他们需要慢慢适应新的

环境，主要是由于他们习惯了从群体（‘我们’）的角度去思考，忽略了‘我’这个个体。” 阎萱把以英语写成的入学动机背得滚瓜烂熟。“她每天和我通过电话练习。当学院致电给她，她把已准备好的话全背了出来，然后说：‘好了，我所知的就是这么多，再见。’ 她成功被录取了。” 今天，这位中国艺术家的作品在世界各地展出，甚至有份角逐罗马大奖（Prix de Rome）。她曾代表中国前往威尼斯双年展，实在是个极大的荣耀。顾蒙逊眼里露出得意的神色说：“她的成就比我高。”

哪些活动项目是顾蒙逊自己最为骄傲的？她很快地回答说：“有机会帮助中国的艺术家到西方发展。” 这大概也是中国欧洲艺术中心对发展现代中国艺术最重要的贡献。由于这个艺术中心设在中国，中国与欧洲之间得以紧密合作，顾蒙逊为东、西方带来了互动的可能性，超越了形式和宣传炒作。她坚持自己对艺术的见解，并尽量避免把艺术中心变成一个商务企业。自然，把艺术中心商业化是个极大的诱惑。不仅是因为近年来现代中国艺术有赚大钱的能耐，亦因为现今中国对艺术基本的内在价值仍然不甚了解。然而，艺术中心的确需要资金来筹备活动。时至今日，中国欧洲艺术中心已在国内站稳位置，扮演了一个独特的角色。很难想象在1999年，顾蒙逊千方百计四处寻求资助而不得要领。从那时起中国的经济急速增长，外届对中国艺术的兴趣亦倍增。今天，西方的艺术机构争相与中国合作建立及资助各种合作项目。这并不是因为中国在人权方面有了显著的改善，而是推断一个经济成长如此急速的国家定会同时生产愈来愈多令人感兴趣的艺术家。在一定程度上，也许这是事实，但程度却远逊一般人所料。政治的约束至今仍然存在，而正因如此，中国的艺术家难以对现今或过往世界发展出一套真实的、具批判性的视观。若艺术家没有受过特别训练以内容及创意为作品的基础，而只懂仿造外观的话，是很难去表达自己的，亦往往在技巧上无法超越戏谑与反讽。带有讽刺意味的作品（如岳敏君笔下那重复的笑脸）在西方是极受欢迎的，更助长了许多中国艺术家不去深入探究的风气。

国际对中国的态度在2002年左右开始有了改变。这对中国欧洲艺术中心而言当然是个喜讯。艺术中心首次收到蒙德里安基金会（Mondriaan Foundation）和伯恩哈德亲王文化基金会（Prince Bernhard Cultural Fund）的资助。在2003年，克劳斯亲王基金会（Prince Claus Fund）亦拨款让一群中国艺术家在中国欧洲艺术中心参展。冰岛和挪威大使馆亦开始拨款补助。中国艺术的水平是否真的值得这样的关注？顾蒙逊犹豫了一会，道：“这也是一种炒作。近来我们接待了很多访客。我认为部分的关注源自一份怀旧的心境：在某种程度上，中国宛如昔日的欧洲。但因为它是中国，所以亦是迥然不同。这种怀旧与相异的混合充满了吸引力。” 顾蒙逊并不预计这股热潮会一直持续下去。全球性的经济危机亦意味着公众对艺术的兴趣正在减弱。然而，中国欧洲艺术中心一直采取独立自主的立场，要生存下去应不会是难事。当顾蒙逊在厦门成立此艺术中心之初，中国和中国艺术尚未“流行”。她一直沿着自己决定的道路往前走，以对原创性的渴望来作动力，并不追随时尚与趋势。

别人对她的处理手法有什么评价？许多艺术学院的讲师认为顾蒙逊的方法未免有点怪异。有些更认为她想干预教学方法的基础而感到受威胁。身为讲师，他们已习惯了被学生模仿和服从。一般来说，他们不需要学生有独立、具批判性的立场。“有一位学生希望能在我们中心举办他的毕业展览。他的讲师却说：‘要是你这样做，你便不能毕业。’ 可是那位男同学坚持己见，并在一年后照样顺利毕业。” 那并不是单一的个案。在2005年，首次在中国举办的“一分钟展”（One Minutes Festival）便是在顾蒙逊的艺术中心内举行的。这个展览由荷兰的桑德伯格学院（Sandberg Instituut）资助，让一群艺术家各自制作长度刚好一分钟的短片。顾蒙逊回忆起当时有一位女孩很想参加，可是她的讲师并不允许。这位女同学坚持参与，并且夺了奖。那个国际奖项令她免受来自学院的批评，学院亦准许她以这部短片作为毕业作品。这种事情在今天恐怕不会再发生。艺术学院对顾蒙逊少了戒心，中国学生则有更多机会表达自我。今天，学生们甚至可以主修视听艺术——若是在1999年，这是一件不能想象的事。

我们喜欢购买中国的现代艺术品，但中国人喜欢购买西方的现代艺术品吗？据顾蒙逊的经验来说，答案是肯定的。迄今为止中国欧洲艺术中心仍未卖过一件艺术品予中国的访客。厦门也少有艺术收藏家。“但是我想事情终究会改变的。中国人不仅变得日益富裕，他们也愈来愈了解西方艺术。”

目前顾蒙逊还没有计划离开厦门。“我的孩子有时真的会问：‘妈，妳想在哪里安度晚年呢？’ 我们在瑞典有一幢惹人喜爱的房子。可是我还是想留在厦门，因为这实在是个有趣的地方。许多事都在变。以前，在云云中国艺术家当中，我几乎无法分辨出谁是谁，现在他们愈来愈有个性。” 然而，最令她着迷的却是当地的老百姓。“我觉得中国人有一种令人感动、高贵的特质。当我在校园里看见一位教授如何细心地照顾他的孙儿，我真的很感动。他们毫不造作。当你从欧洲这个繁华、凡事都给美化了的地方来到中国，你会感到耳目一新。我实在喜爱中国。”

李咏诗 (Reese Lee) 译

与任何历史时期显现的特征不同：中国的当代艺术更加凸现了文化语境的各种联系。与此相关的一个较为明显的现象是：当根植于中国传统文化和来自现实中的许多元素在中国当代艺术作品中被广泛运用时，中国当代艺术在国际艺术界受到了热烈的关注。在2008年波及世界的经济危机发生之前，中国艺术市场的火爆几乎让国内、外艺术界里的所有人都始料未及。然而，有不少人士对此也提出了批评：认为这并非意味着中国当代艺术的真正繁荣，而是在“他者”的制约之下呈现的一种现状。这个他者实际上指的就是西方。

这一批评显然涉及到关于文化认同的话题。其核心部分是，艺术创作的特色显现是自主的还是被动的？追问这一问题的意义在于人们对全球化概念下的文化多元的深层审视。

在《世界是平的》一书中，美国作者托马斯曾被一位中国记者问到，中国和美国——在掌握微软技术的先进程度上——差距是多少，他以开玩笑的口吻回答说：“如果你不考虑创造性，中美高新技术的差距是三个月。”

有一位欧洲艺术家朋友告诉我她来到中国仅几天之后获得的视觉印象：“整个中国就像是一个安迪·沃霍尔。”

托马斯对中国记者所作的回答和那位欧洲艺术家朋友告诉我的视觉印象，都触及到复制与模仿的行为。有意思的是，他们从中受到的震撼似乎超出了褒贬意义的评判要求。换言之，他们更愿意从文化认同的角度去做一些更为深入的了解与发现。然而，针对中国当代艺术界出现的相类似的现状，却不乏有批评家提出质疑：在西方已有的当代艺术形式中套入中国的元素或内容，这一普遍行为提供的疑问是：中国有真正属于自己的当代艺术吗？

复制一词的当代概念具有多层含义。其中有一点涉及到当代艺术家对原创性的固有观念的转变，它主要体现在：当代艺术家更愿意在已有的图形，形象以及风格样式中进行重新解读。从已有的形式中进行情景置换，重组关系。用发现新的语境的方式取代了形式语言的原创性。从这个意思上说，个性化的解读是使复制等同于创作的主要起因。个性化是西方自现代主义艺术时期就已经开始，后来成为贯穿于现代、后现代或当代艺术的一切演变中的一条主线。它的起端和发展的背景显然不能仅从艺术语言模式的角度去揣摩和套取。

从文化认同的话题看复制行为中的个性化解读，它主要有两种体现：一个是国家或民族的特征显现，另一个是艺术家个人的个性显现。这两者之间尽管有着密切的联系，但各自的位置显然是不能完全互相取代的。

近一个世纪以来，在中国的历次艺术新思潮中——由中、西方文化之间的认同冲突——显现的一个共同特征是：新的艺术潮流无论来得多么热烈，形式上的演变多么巨大，但艺术家之间在创作中的个性差异却是微乎其微的。如果我们把这看作一种在历次文化冲突中呈现出来的恒常性表现，它给予的事实是：中国近代艺术的演变只表现在团体性的整体移动中，而非艺术家的个性空间的扩张。

在中国的传统意识中，“我们”的价值总是大于“我”的存在价值。在一些极端的历史时期里，“我”的个性表达几乎等同于不健康的道德思想，如果有人要一意孤行地去坚持，就有可能危及到个人事业的前途甚至生命安全。

如果说，作为个体的人的精神个性的空白是使人性失去尊严，并几乎成为一个国家或民族的一种传统的文化内核，人们就不难理解：在当今天人类日益重视文化认同的背景下，中国的当代艺术为什么更加凸现了国家和民族的文化身份，而不是艺术家个人的个性身份。在我看来，中国近代的历次艺术思潮都是冲着个性张扬的变革而来的，但每一次都好像擦身而过，有时候甚至走向了它的反面。

对“他者”制约的警觉是——基于文化多元的——一种批评需求。但在我看来，对此需要保持清醒的思辨是：以什么心态或在什么前提下对他者进行审视，比他者是否介入和要不要他者介入的疑问更为具体、尖锐和复杂。仅以中国当代艺术在国际艺术市场的表现为例，受他者制约意味着以下事实的存在：中国当代艺术作品的收藏者大多来自西方国家，国际当代艺术展览的策展人大多来自西方国家，艺术市场的整套机制也是在西方建立和完善起来的。但是，我不认为，以上几点事实是足以导致中国的当代艺术缺乏个人意义上的艺术个性的根本原因。从历史上的封闭时期到现在的开放时期，艺术创作中的身份问题尽管越来越受到艺术家的重视，但落实到个人的个性身份上却仍然没有实质性的改观。

文化多元是文化认同的一个不可或缺的基础。而文化多元的包容性并不意味着：从接受或遵循的角

度去效仿在另一种文化中生成的现有观念和形式，而是展开各种交流和对话的一种积极的心态。遗憾的是，在中国的当代艺术中显现出高度活跃的状态恰恰是前者。从这一点上看，事实上，中国的历次文化与艺术运动向来不缺少国家概念中的文化认同的鲜明特征。即便是在形式上完全西化了的，那也是充满了中国思维定式的产物。而我觉得，真正需要超越的是：在定式中对两种文化的异同作出的过于简单又带有过多假设性的结论。换言之，我更加相信，文化多元中的个性身份的显现需要经历多次的文化背景的错位甚至流离失所，才有可能从——受一些大的概念制约中的——各种陈词滥调中解脱出来。