



策展人 CURATOR

主编：唐昕 CHIEF EDITOR: TANG XIN

现状、思考与自述

李泊岩

现状：当半成品成为目的

当今艺术的现状是一种越来越模糊的状态。中国的策展历史，由于种种原因造成了倒推式的融合，形成了有些尴尬却特别的路径和样本。这个情况事实上是一个过渡阶段，在所有回应艺术史各阶段的补习中，艺术形式的碎片化、全球化进程中的文化断层，移民导致的身份困境等问题逐渐浮出水面并交错在一起。当然这些问题在其他非西方国家以及在西方国家居住的非西方人那里同样存在。侯瀚如在致小汉斯（Hans Ulrich Obrist）的信中提出了“动态而复杂的体系”¹，表示出无法定义和概括这一模糊的状态，或者说评论家有意将“不确定的试验场”²来概括这种复杂的不确定状态。世界各地的文化割裂，以及各种文明对于当代艺术的补偿犹如“断层线”，它真实又直观地描述着某个看不见的地方所聚集的能量。而当因果关系被重新放置后，蕴藏于表象下的巨大能量就有可能展现出来，³并成为预言。这种巨大的能量在世界各个角落自发而成，这些艺术家或者策展人从根本上希望摆脱白盒子空间的权威性，也不再把作品看作第一位。这里面比较成功的尝试当属“松斯比克 93”（Sonsbeek93），这是一个在荷兰的公共艺术项目，在 1993 年的这次展览中“有些作品因为种种原因没有完成，但仍然保存在那儿，参观者可以看到。与大多数当代国际展览不同，它展示了一种有意识的未完成状态，强调过程，并且包括失败和未能实现的目标……”⁴

思考：经营下一段历史剧情

中国文革的消息和前苏联对东欧的控制，刺激着欧洲的政治文化运动，新的马克思主义者在欧洲的艺术运动中期望获得更大的话语权。在这场打着基层劳动者争取利益为旗号的运动中，居伊·德波（Guy Debord）重新审视了马克思对于资本主义物化时代的言论，他宣称一个新的历史断代已经到来，提出了在今天的时代“景观 - 观众的关系本质上是资本主义秩序的牢固支座”。⁵ 1968年的“5月风暴”刚刚过去，在欧洲和美国的激进艺术家们聚集在一个重要的展览中，哈罗德·泽曼 (Harald Szeemann) 在 1969 年策划的展览“当态度变成形式”在“过程”这一话题上下足了功夫，这可能是最早的对各种主张进行全面展示的展览。同当时的早期波普运动、激浪派运动一样，“当态度变成形式”也有着明显的“跨越地理政治和阶级界限”⁶ 的特征，也同样有着看重事件大于结果的出发点。

在随后的 1972 年第五届卡塞尔文献展中，泽曼“把 60 -70 年代所有新实验：波普艺术、激浪派、贫穷艺术（Art Povera）、低限艺术、地景艺术、行为艺术（Performance Art）等等呈现在这个展览中”⁷ 就在那一年年初，中国民航开通了纽约的航线，2 月美国总统尼克松访华，它标志着中美两国在对抗了 20 多年之后，开始走向关系正常化。在中国缺席的 20 年中，世界艺术的现状与民国时期的留洋一代所接触的艺术界已经没有可比性。列奥·施坦伯格 (Leo Steinberg) 在 1972 年发表在《艺术论坛》杂志的文章中这样写道：“位于后现代主义绘画背后的多重目的的画面，使得艺术的路径再度变得非线性与不可捉摸了。”⁸ 中国的艺术就好比金庸笔下的金毛狮王，瞎了眼睛住在孤岛上，虽然拥有宝刀却无法施展自己的神功。

自述：私人经验

应该有一本书来对应劳拉·拉斯卡罗利 (Laura Rascaroli) 写的《私人摄像

机》，或许可以叫作《私人展览》或者叫作《私人策展》。当然了，如果这个想法立得住，说明它其实一直都存在着，甚至某些时期“限制级展览”也是。在反抗政府趣味的权力化展览时，这一方式显得格外有趣。自传式、反思式、散文化、第一人称等等，这些如果被强化，“私人策展”所表达的强烈个人主观与官方机构展览所传达的信息差异就会有很大价值。

2013 年初我做了一个尝试，我邀请朋友们发一张当时拍窗外下雪的照片，然后发给我，展览包括任瀚、付帅、崔明、卢正昕等艺术家，但是他们并不知道我要做什么。我用打印机把这些照片打印出来，放在户外的雪地里，我在雪地上写了“一场雪”三个大字。就这样，我完成了我策划的第一个展览。整个展览的观众只有我一个人，那些摄影很快被风吹散，被雪覆盖。“一场雪”虽然很短暂，但是给了我一些启示，这和通常热闹的展览相背离。之后，我觉得一个策展人的很大的魅力是在“主观”的传播结构上，在整个过程中，都存在一个主人公的视角。

所以我想提出的一些问题包括今天怎么了，我怎么了，大家怎么了，我总在思考这些简单的问题。慢慢觉得策展的过程中表达自己要表达的东西是第一位的，我希望强调个人的宏伟构想，而不在于如何开发艺术家。当然，我也关注艺术家，但我不想策展人和艺术家的关系是推销员与商品的那种关系。换句话说，我要弱化这种关系，我必须找到合适的将艺术家引出来的话题。我渐渐拒绝了被我称为“合并同类项”式的策划方式。2015 年我邀请了三位互相不认识的艺术家组织一场名为“三高”的展览，我不在乎他们作品之间的关系，而是建立了一个虚拟的关系。他们都姓高，我虚拟他们有不一样的传奇的历史背景，我虚拟了三个传记来代替艺术家简历，整个展览被我主观地命名为一个流派或者是历史定义。

所以在我看来，一个好的有价值的展览不应该受到时间长短和空间大小的局限。空间的可能性，应该被策展人从发生的动机上加以利用和延

展，而不是受限制。空间正是事件发生动机最基本的载体，挖掘空间的可能性应该对应中国当代社会的发展变化。在 2016 年我策划了“ISBN-9787214056061”，展览的灵感来源于一本叫《中国不高兴》的书，对应这一引人好奇的名字，我完全关闭了一家位于北京的空间，让观众只能从猫眼中窥视作品，三个作品对应这本书的三个敏感的副标题。私人经验的具体表达，显示在“向谁展示”这一繁杂的话题上，展览要具体到人的问题上，到底向谁展示策展过程中的“我”，才是展览策划的终极问题。

1 “重塑双年展”，侯瀚如致奥布里斯特，《策展的挑战：侯瀚如与奥布里斯特的通信》，顾灵译，金城出版社（2013），页 47。

2 “一个不确定未来的试验场”（2006），侯瀚如致奥布里斯特（2013），《策展的挑战：侯瀚如与奥布里斯特的通信》，顾灵译，金城出版社，页 14，（2013）。

3 引用李泊岩与张思锐共同完成展览策划文本《断层线》，尚未发表（2015）。

4 延斯·霍夫曼（Jens Hoffmann），《好戏上场：50 个最具影响力的当代艺术展》，项佳谷译，中国摄影出版社（2016），页 38。

5 居伊·德波，《社会景观》，王昭凤译，南京大学出版社（2006），页 174。

6 皮力，《从行动到观念：晚期现代主义理论的转型》，典藏艺术家家庭股份有限公司（2015），页 204。

7 皮力，《从行动到观念：晚期现代主义理论的转型》，典藏艺术家家庭股份有限公司（2015），页 22。

8 列奥·施坦伯格（Leo Steinberg），《另类准则》，沈语冰、刘凡、谷光曙译，江苏美术出版社（2013），页 114。