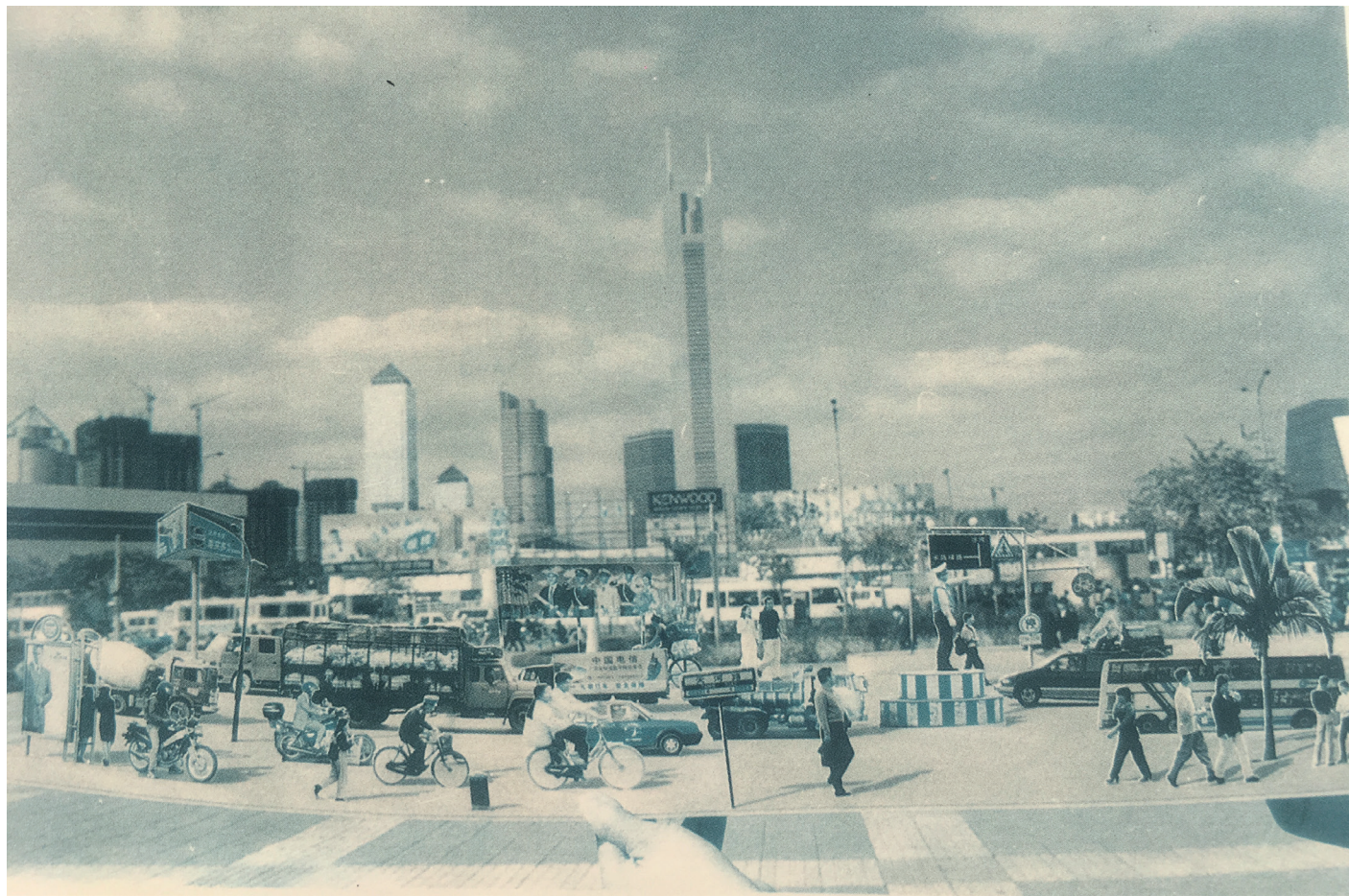




1. 陈绍雄，《街景》，摄影项目，作品实施地点：广州，1997–1998

中国当代艺术的另类策展实践——以“野生 1997 惊蛰始”为例

Alternative Curatorial Experiments of Chinese Contemporary Art——Taking “Wildlife Starting from 1997 Jingzhe” as an Example

王子云 Wang Ziyun

摘要：本文是对“野生1997惊蛰始（*Wildlife Starting from 1997 Jingzhe*）”这一20世纪90年代中国实验艺术^[1]的个案展开的研究。文章首先对展览的历史背景和媒介变革的现实状况、活动组织者，以及促成展览的诸多因素和机缘进行介绍。其次分析项目的策划理念与实施方式，并阐释作品的线索和内容。然后论述这一策展实践的展示、艺术家的自我组织和跨地域活动所延展出来的相关话题。虽然该案例并没有呈现于实体的展览空间，只是在纸上发生，但它所呈现出来的创作状态、思考和态度，对当下日渐缺乏活力的艺术界有着值得参考的野生力量。

关键词：当代艺术，自我组织，策展，展览史

Abstract: This article is a study of “Wildlife Starting from 1997 Jingzhe”, a case study of Chinese experimental art in the 1990s. It begins with an introduction to the historical background of the exhibition and the realities of media change, the organisers of the event, and the many factors and opportunities that led to the exhibition. It then analyses the curatorial concept and implementation of the project, and explains the clues and content of the work. This is followed by a discussion of the exhibition of this curatorial practice, the self-organisation of the artists and the related topics that emerge from the trans-regional activities. Although the case is not presented in a physical exhibition space, but only takes place on paper, it presents a state of creation, thinking and attitude that is worthy of reference to the increasingly lacklustre art world of today.

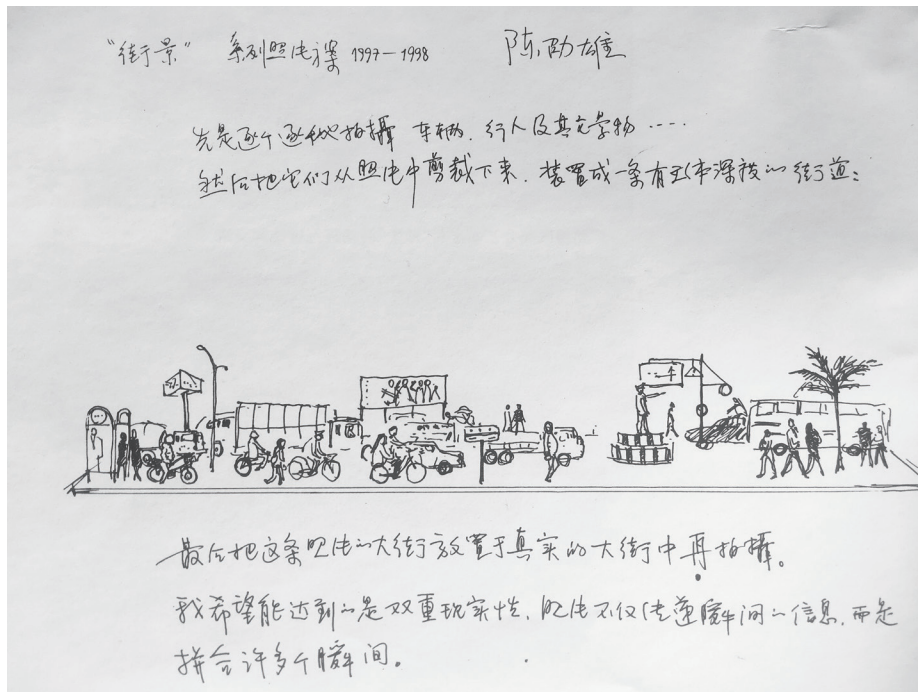
Keywords: contemporary art, self-organization, curatorial, exhibition history

1989 后的背景：反思与媒体的变革

1989年一次偶然的的机会参加过“黄山会议”的意大利策展人莫妮卡·德玛黛博士（Monica Dematté）在《中国美术报》一期名为“海外人士谈中国现代艺术展”的专版中，真诚地在文章中提出自己的期望：“我相信，在一定时间之后，越来越多的艺术家将会拥有可以让他们面对任何外来影响而无需模仿的批判意识。”^[2]无论如何，对于20世纪90年代的中国当代艺术而言，1989年都是一个重要的转折点。不仅是因为80年代的喧嚣在此后落幕，更重要的是以往隐藏在“85新潮美术”至“89现代艺术大展”阶段中的另一条艺术实践线索，也在90年代开启。

现在回看20世纪90年代的中国当代艺术，不仅是西方艺术体制猎奇的现场，也是艺术市场兴起的现场，更是策展和批评在其中发挥重要作用的现场。1989年之后，进入西方艺术系统的年轻一代策展人，将不同于以往的展览理念付诸实践。同时，中国当代艺术也开始遭遇如何融入全球化语境的挑战。1990年费大为策划的“献给昨天的中国明天”（*Chine Demain pour Hier*）被视为90年代第一次在西方国家举办的中国当代艺术展，接着他又在日本福岡策划“非常口·中国前卫艺术展”。1993年无疑是90年代具有转折性的一年，国际上同时举办了3个比较大的展览集中呈现中国当代艺术的面貌：在香港艺术中心举办的“后89”展览^[3]，在德国柏林世界文化宫和英国牛津现代艺术馆举办的“中国前卫艺术”展览。以及16位中国艺术家参加的由阿基尔·波尼托·奥利瓦（Achille Bonito Oliva）策划的第45届威尼斯双年展，展览主题是“艺术的基本方位”（Cardinal Points of Art），参展的中国艺术家与日本、俄罗斯艺术家一起，被放在“东方之路”这一分主题之下。此次展览的作品选择显示出强烈的东方主义视角，让中国艺术界感到一种误解和不安。譬如栗宪庭在一次演讲中说到，中国艺术是西方餐桌上的“春卷”的论调，以及批评家王林在文章《奥利瓦不是中国艺术的救星》中指出需要反思西方艺术世界对中国前卫艺术作品选择的标准和价值尺度。

如果以上是一条中国艺术家和策展人通过展览走向西方世界的路线，那么在中国也



2. 陈绍雄作品《街景》的方案草图

有一批策展人推动着面向自身问题情境的展览实践。1991年批评家尹吉男、周彦、范迪安、孔长安以及艺术家王友身在中国历史博物馆策划“新生代艺术展”，展览以“近视”“近距离”等概念来形容不同于20世纪80年代宏大叙事的艺术实践。同年，发生在上海的“车库艺术展”也将视角转向“当下经验”，展览强调正在经验的现实，以日常生活的政治区别于图像政治的话语形式。1992年在广州吕澎等组织并策划“广州·首届九十年代艺术双年展（油画）”，尽管仅此一届，展览以“双年展”之名试图借助市场和资本的力量来驱动当代艺术的发展进程。

20世纪90年代的前半段，以上国际和本土两条不同方向的道路，可以看作是对80年代艺术新潮美术和前卫运动的反思。同时这种反思也包括，如何看待西方艺术系统与中国当代艺术的关系。

1994年5月，批评家王林在上海华东师大图书馆举行主持“中国当代艺术研究文献展”第三回展，以展映的方式播放并讨论了海内外近百位艺术家自20世纪90年代以来创作的装置与行为艺术的上千张图片、幻灯片及30多盒录像带资料，同期还与年轻的

艺术家、批评家举行了以“转型期的中国美术”为中心议题的研讨会。王林敏锐地指出了“媒体的变革”这一20世纪90年代中期重要的转向。^[4]“文献展”不仅将同时期非架上和非学院系统的艺术实验囊括进来，并且也回应了众多以新的媒介方式和观念展开的实践。毫无疑问，在当时的历史情境中这种以文献、研讨的展示和交流方式，对90年代后期异军突起的艺术实验具有十分重要的感召力和启示。

郭世锐与“现代艺术中心”

1992年之后中国大陆的经济改革进一步深化，市场经济体制的建设方向逐步确立。艺术展览活动在缺乏商业体制和展示空间的情况下，大多以地下的方式悄然发生。在这样的外部环境中，一些偶然性的因素使得郭世锐和他所在的具有官方背景的公司（简称：现代艺术中心，原中国出版对外贸易总公司艺术中心），参与到20世纪90年代的实验艺术活动中，并起了不可忽视的作用。

宋冬是郭世锐的儿子所在中学的美术老师，通过宋冬的关系，郭世锐开始接触当时的艺术实验活动。他也曾在自己的单位组织过展览，不过作品大多都是学院派的油画和



3. 艺术家尹秀珍参加野生项目的作品《惊瓦》，1997

4. 尹秀珍作品《惊瓦》方案草图



中国画。他最早接触实验艺术是1994年，观看宋冬在当时的中央美术学院附中的展览空间实施的装置和行为艺术。虽然展览开展后半个小时就被关闭，但是完全不同的观看方式和观众与作品互动，给他留下了深刻的印象。在之后的很长一段时间里，他逐渐深入地参与到90年代的实验艺术活动。

当时郭世锐所在的单位“现代艺术中心”是一家隶属于国家新闻出版总署之下的商业公司。20世纪90年代大多时候，拿到一份具有官方认证的主办公函，是开启一场展览活动的必要条件，他们便具有这样的资质。除了本文涉及的“野生”项目，“现代艺术中心”还支持过黄专策划的展览“96-97当代艺术学术交流展”（虽然该展览也被封禁，但在郭世锐的努力下，更换展览题目后部分作品得以在香港艺术中心展出）。1998年冷林在策划一场名为“是我”的展览时，因为没有单位作为主办方，一筹莫展时他经宋冬介绍认识郭世锐，拿下批文工作后布展工作才得以展开。在随后，也是因为宋冬的关系，从上海来到北京的徐震、杨振中等人急需寻得一个即将举办的展览的主办方，在与郭世锐详细沟通之后，他欣然同意承担相应的工作。双方签下协议，“现代艺术中心”作为1999年上海“超市”展的主办单位。

在这些展览中郭世锐和“现代艺术中

心”承担着不同作用，有时是筹措经费，有时是盖上官方印章，赋予展览活动公开举办的合法性。作为在政府单位中工作的郭世锐深谙艺术审查的逻辑，并会善意地提出自己的调整建议。但是也正是因为这层身份，在艺术家眼中他常常又成为被排斥的对象。在“超市”展之后他就被单位调往其他部门，不再负责展览的工作。但是当问及是否还会愿意参与当代艺术的活动，他毫不迟疑地说：“会。”对于郭世锐和现代艺术中心的作用正如巫鸿所言：“由于郭世锐的提请及坚持，这个国家单位成为20世纪90年代后期实验艺术展览的一个主要后盾。这是个不见经传的故事，研究当代艺术的学者很少知道郭世锐这个名字，但历史往往由不被传唱的英雄所谱写。”^[5]

作为策展人的艺术家

即便是20世纪90年代已经有策展和批评机制的出现，而对于当年的地下艺术实验而言，指定某一位专业的策展人，共同实施项目并不是一上来就会做的选择。当然，这些所谓专业策展人基本上也都是“半路出家”，从其他专业（美术史、文学、哲学、美学等）参与进来。如果想要实施一个项目，只要场地和资金这些基本的条件满足，艺术家就可以放手一搏。譬如“野生惊蛰1997始”（以下简称：野生）中主要负责

的艺术家宋冬，还有邱志杰、耿建翌、林一林等，他们本身就是“不安分”的艺术家，也是艺术活动的组织者。更多的时候，只有活动的组织者，而没有提供决策的策展人。我们很难说这种方式是一种艺术家主动的反策展实践，但是的确很多20世纪90年代的展览都是以艺术家为中心展开的。这一类型的项目，常常有一个明显的倾向，它既像是艺术家创作力泛滥的产物，也带有作为组织者强烈的个人意愿。展示的渴望让这种创作力有了释放的渠道，而集体和协作性常常将彼此的意愿转化成具有一定集体态度的艺术实验。

这样以艺术家为主体的方式同样存在于以小组和家庭为单位展开的艺术实践中，比如现在已经广为人知的“公寓艺术”。艺术史学者高名潞认为“在20世纪90年代的公寓艺术中‘日常就是观念’；它是一种艺术家的身份认同，他们退避到有限的替代空间，在寓室中创作和展示作品，小型而低廉的制作方式，以方案的形式与非常有限的一群艺术家同道交流。不可复制也不可出售。”^[6]严格来说，公寓艺术的策展意识是建立在非公共的基础上的，仅限于私密和内部的分享。展示和交流也主要是在艺术圈内部完成。然而，这些艺术家为主导的展览实践模糊着创作者和策展人的身份。在一段时间内集中地出现，也使得他们在90年代特

殊的中国当代艺术情境中具有可以被探讨的价值。本文接下来要分析的“野生”项目同样是以艺术家主导的活动，宋冬的对展览的整体构想是大家共同工作的前提。

缘起与契机

在20世纪90年代后期除了当时已经形成潮流的“政治波普”和“玩世现实主义”，以及学院的架上绘画，有很大一部分艺术家是以行为、影像、装置的方式展开创作的。而这种类型的实验艺术，因为官方的禁止没有公开展示的可能。另一方面，前文中也提到“媒体的变革”，这不仅是个现实性的因素，也是个技术性的因素，摆在艺术家面前一个具体的问题就是，因为设备的匮乏，在当时并没有太多条件去呈现影像类的作品。甚至官方审查时对这一类型的创作到底是音像制品还是艺术作品，也没有确切的认定——这也成为实验艺术被排斥在展厅之外的众多原因之一。于是，艺术家就不得不去寻求另外的方式，制作和展示作品并用其他的办法传播出去。

1993年回到中国的艾未未开始与徐冰、曾小俊策划出版《黑皮书》，以文献的方式记录并传播艺术家的作品。《黑皮书》实际上是一本有关中国前卫艺术家作品的文献集，在艺术界影响很大，也为艺术家提供了一个在文本空间中交流的展示平台。另外，1994年艺术家耿建翌组织北京、上海和杭州等地的11位艺术家以卡片的形式记录参展艺术家在同一天所做的同一件事情的展览项目——“同意1994年11月26日作为理由”。该展览以时间作为共同的出发点，没有物理展示空间，艺术家各自完成作品后做成明信片相互分享。基于同样的理念，1995年耿建翌策划“45°作为理由”^[7]，虽然最终并未实施，但以文本的方式呈现出手稿、照片、作品说明。

以上以独立出版物或文本的方式组织和制作作品，为随后的“野生”项目提供了话语背景和方法上的参照。除此之外也有两个比较直接的诱因促使“野生”项目的实施。经过长时间的筹备，1996年黄专在中国美术馆和首都师范大学美术馆策划“首届当代学术邀请展96-97”，因为“程序不合法”被取消。二者的关联性，巫鸿也曾任研究中谈到“这个现实（展览

被取消）打破了策展人和艺术家对正常展览渠道的幻想，转而去探索更有实验性的其他渠道。”^[8]在采访和公开发言中，“野生”项目的两位重要参与者宋冬和林一林都指出，1996年3月他们共同参加一个在香港举办的“走出画廊”的活动，作品在地实施与现场和周边的环境产生关系，并不只是在画廊的“白盒子”中展示，这让他们感到亲切并兴趣满满，也启发他们展开不同于常规方式的展示活动。

另外，需要补充的是，在这两条线索之外，到了20世纪90年代的后半叶，也有一些更为大胆的实验艺术活动，跨越艺术家的中西之隔，在共同的展览理念下进行新的尝试。例如，“我们谈钱——上海首届国际传真艺术展1996”^[9]（*Let's talk about money: Shanghai frist international Fax Art Ehibition*）也是一个完全以文献的方式进行展示和交流的展览。参与此次展览的有来自十几个国家的艺术家，他们以传真的方式，从世界各地将各自的方案传真过来，最后打印和张贴，在上海华山美术职业学校地下展厅呈现。

“纸上”如何谈兵？：观念生成与实施

纸上谈兵在传统的语境里是指空谈而不做，带有贬义，而对于“野生”而言这一题目却与当时展览的无奈，以及艺术家特殊时期采取特殊的工作方法有关，“纸上”主要强调文本化和档案化的艺术实践。促使“野生”项目发生的契机上文已经大致理出，而接下来项目的实施又是一件十分具体的事情。组织者宋冬设想的三个目标：“第一个是将实验艺术和艺术家从美术馆和画廊中解放出来。第二他希望脱离现有艺术展览体系。第三在他的构想中，展示是一种脱离现存展览空间和展览形式的新型公共艺术陈列。”^[10]在印刷图录的开篇他们这样介绍：

“‘野生’是北京、上海、广州、成都等地27位艺术家举行的“非展览空间、非展览形式”的艺术活动。此次活动由现代艺术中心主办，从1997年惊蛰（3月5日）开始，进行了一年。在此时间内各地艺术家进行了广泛的讨论和交流，并为此活动专门制定方案。艺术家按照各自地区不同的人文环境、自然环境以及自身不同的背景，在一个相对长且统一的时间内实施作品。”^[11]

该项目的主题为“野生 1997惊蛰始”，野生的字面意思是形容野外自然生长而没有经过人工的圈养。野生在当时的语境中，有一种摆脱规训的自由状态，因此这一概念也就带着批判的色彩。惊蛰是中国农历的二十四节气之一，意思是春雷惊醒蛰伏的动物，万物复苏。从当时的艺术在中国的境况而言，处于低谷和沉闷期的艺术实验活动，需要一些有力的声音去打破这种沉寂，而“野生”就是行动的开始。

“野生”项目因为并不涉及实体空间的展览，主要的花费是印刷图录和邮寄费用。全国各地的艺术家把方案寄给宋冬，他和郭世锐负责编辑文字，另外一位参与者庞磊设计版式，最后制作成一本图录，印刷1000本，费用40000多人民币。一部分经费由郭世锐从自己所在单位“现代艺术中心”筹措，一部分由二人自费。不同常规的展览画册，宋冬在和艺术家沟通时更加强调作品实施的过程、描述性和故事性。每一个人都要画一张草图，配上工作照，详细描述创作的来龙去脉，用四个版面呈现。

最后，从时间节点来看，1997年在中国同样是个充满变化的年份，对于艺术家而言，不管是亚洲金融风暴，还是香港回归，推进中的城市化和人口的流动，以及越来越朝向商业逻辑的大环境，这些都与每一个艺术家的个体处境形成一种共振，并投射到“野生”项目的作品中。

“野生”的内容

“野生”项目在一年的时间内，27位艺术家创作的27件作品，基本上都经历了从加入、讨论、提交方案、确定方案、实施、记录和归档邮递的过程。以下将项目归类，分为“城市游击”“身体的堡垒”“社会与心理机制的考察”“自然空间中的行动”四个部分。

1、城市游击

卡尔·施密特在《政治的概念》中将“非正规作战”和“游击队”置于政治思考的中心，进而将“游击队”视为与“国家以及军队的这种正规性质”相区别的“非正规”力量。积极、灵活性、普遍动员和高度的自觉是游击的特点。而对于“野生”项目而言，他们在城市中展开的行动同样具有“游击”的特点。中国20世纪90年代极速开启的城市化，成为全球化到来后最外在的



5. 出版物内页，展览图录的印刷和制作，宋冬与郭世锐，1998

表征，同时城市建设中有很多未定义的、不明确、混乱的空间，为艺术家实施作品提供了自由度和条件。“艺术家们正是这样发展出各种策略，对城市空洞和非艺术空间进行流动的临时的干预。”^[12]他们作为一只“非正规”的力量，在城市中出没。

首先，在“野生”项目中有一部分作品的实施，走向街头以城市空间和城市景观、城市的交通和功能设施为背景，以占领、行走、记录、描绘和表演等方式展开行动（陈绍雄、梁钜辉、林一林、徐坦、尹晓峰）。这几个人中林一林、陈劲雄、梁钜辉和徐坦都是“大尾象”^[13]小组的成员。陈绍雄的作品《街景》以新兴的城市景观和人群为观察的对象。他携带着由照片剪切而形成的城市剪影装置漫步街头，同时拍下图像与现实场景叠叠的瞬间。林一林依旧以砖块为介入城市空间的方式，在1995年的作品《安全渡过林和路》中，他搬运着由砖块垒成的一堵墙穿过车流涌动的马路。在此次项目中，他将场景换成人迹与自然交接的建筑工地，用砖块垒成一堵墙从沙丘上爬过。同样是在城市的空间中穿梭，梁钜辉的《穿越新时空》更强调新旧变化的现状。他以旅游者的身份，在三个小时内，将广州

的市郊和火车站两个空间连成线，“以此来寻找一种新公共时空与人在这一时空运动过程的协调状态。”^[14]与以上几位略有不同，成都艺术家尹晓峰的作品《昼夜有别》，在十字街头以行为艺术的方式站在警亭中表演，摆出不同的动作，并拍照记录。其次，城市空间中的“游击”，在“野生”项目里也体现在艺术家如何从个体、日常生活与历史的关系中展开艺术实践。（宋冬、王晋、王功新、尹秀珍、曾循）艺术家敏感于90年代中国的疾速变化带来的城市、历史与文化的废墟；在其中既有个体私密的记忆也有集体记忆。他们将私人空间与公共空间、个人记忆的片段、传统的消逝，置于一个流动的时刻。宋冬的《中轴线置换》将自己家中房屋中线的照片与北京城市的中轴线照片置换，这个城市特有的历史空间成为了家的一部分，家中的生活空间也变成城市空间的一部分，两者相互交换。尹秀珍将拍摄一年的照片（动物、昆虫、人的生活）贴在旧瓦片上，铺晾于北京一处四合院的房顶。他们都试图在私人空间和公共空间中寻找个人的表达。王晋的方式更加直接，他用PVC材料制作中国传统服装，并悬挂于颐和园内的长廊之中。

另外，对于艺术家而言城市生活本身就是艺术实践的来源，现代都市的经验与想象便是他们作品的灵感的来源，并以一种浪漫化的方式呈现出来（刘成英、顾磊、庞磊、王惠敏、郑国谷）。如果说以上的艺术家是在空间中游击的话，这一部分的艺术家在奔向与情感有关的城市生活。居住于成都的艺术家刘成英在物流快递刚刚起步发展的年代，把在野外挖的泥土发送到世界各地，试图用139年的时间寄出一份慢递。顾磊的《征婚》利用刚刚出现在中国的互联网，将一份征婚启事在网上发布出来，并希望觅得一位香港的伴侣，同时呼应香港回归。同样，生活在阳江的郑国谷，在《为张格之未来女婿设计的摩托车方案》的作品中，为朋友制作一套精美的摩托车模型。摩托车对于那时的城市青年来说，是美好新生活的象征，也是能给予一个城镇青年最好的礼物。

从以上的案例中可以看出一种更加开放的艺术实践，这也是“野生”项目时至今日的价值所在。正如侯瀚如谈及20世纪90年代的空间实践所言：“日常生活、智识反思和作为文化类别的艺术之间的界限因此被模糊化和切断了，这种开放式的策略将艺术空间的匮乏转化成一种优势。艺术表达如今得以无限延展。”^[15]

2、身体的堡垒

“野生”项目中以身体为媒介的表达是艺术家常用的一种方式，以下几位艺术家从这个角度来实施方案（戴光郁、马六明、邱志杰、施勇、张洹、朱发东）。身体成了艺术表达最不设限的语言，即便被剥夺了公开展示的可能，但身体是他们最后的堡垒，“并把身体视作可以自由使用的私人财产”。^[16]在“野生”项目的这一类型实践中，一方面基于身体性与身体的“仪式感”、身体体验和过程性，以及性别；另一方面从身体所承受的礼仪与规训，即具有社会属性的身份来切入。戴光郁在炎夏的野外实施的作品《制造印痕的行为》，将自己置身于墓穴般的地下，停顿片刻后在宣纸上留下身体的痕迹。马六明的自拍延续之前创作中关于性别的错觉，“利用他的女性化的面部特征和男性的躯体创造具有性别幻觉的形象，并通过这一方式进行行为艺术表演。”^[17]张洹的作品《为鱼塘增高水位》同样是基于身体而展开的行动。他延续了之

前作品中，身体作为一种尺度的表达。这一次他邀请四十几位来自底层的民工，在北京的郊区，为一处无名的水塘增高水位。也许他们的力量在社会中是微乎其微的，但至少能以身体的重量改变一汪池水的深浅。施勇的作品《仪态举止ABC》装扮出一种人际沟通中的文化身份。他将自己西装革履的现代人的形象，置于一系列文明和礼貌的身体仪态设定中，反讽人们基于一套资本逻辑，对品位和理想形象的自我规训。

3、社会与心理机制

个体与群体在社会生活和变迁中的处境，被这几位参与项目的艺术家关注（翁奋、朱青生、庄辉）。他们的作品展开对社会和心理机制背后何为真实与个性的追问，以及艺术以何种方式在其间显现出力量。正如艺术家庄辉在《白皮书》中写到：“超越即是对社会势力的批判方式，艺术家应当回答艺术的问题，促使今日艺术成为艺术自身在社会当中显现的力量。”翁奋的《事件/传播者》用影像的方式，记录了一个事件在不断地变换言说者之后，被改变的过程。事件在一次次的转播中失去本意。朱青生作为任教于北京大学的老师，他的《考试艺术：我和你的个性不一样》，以面试的方式给每一个参与者打分，个性与老师差别越大，分数越高。在他看来考试也可成为艺术，考试这种抹杀学生个性的机制是需要被怀疑的，而他设置的评分就是鼓励学生展示与老师的差异。

4、自然与人

最后一部分（胡建平，余极，张新）在“野生”项目中人与动物、人与自然环境的关系也成为艺术家试图介入的角度。在这方面，艺术家的方案既呈现出社会发展中人对自然环境的破坏，又有自然中人与动物彼此的位置和关联，比如胡建平的《未来动（植）物园》就试图通过在动（植）物园参观、研讨的群体活动呈现这些议题。同时，也涉及一种东方的自然观。余极的《对水弹琴》在成都都江堰，以行为现场的方式重新阐释个人与自然的关系。

“这不是一个展览”

尽管巫鸿在《作为展览的展览》一书中将此案例看做是1990年重要的实验艺术展览之一，但反过来看，这一项目到



6. 出版物内页，各地参加“野生”项目的艺术家研讨留影，1997-1998

底能够先入为主的就看做一个展览么？如果抛除展览的设定，我们如何看待这一项目？不同于常规展览空间的展示，比如美术馆、替代空间、以及90年代刚刚在中国萌发画廊机构（包括香港和台湾的相关机构）。艺术家投身更为广阔的自然或社会空间并期待一种与艺术的“不期而遇”，当艺术家在实施作品后，以印刷物的方式完成展示和接受的环节。可以看出艺术家对走向公众和展示作品的渴望，并不局限于常规的展览方式。

“野生”在20世纪90年代的中国实验艺术无法公开展示的特殊背景下，既是对艺术家自身艺术实践的反思，也是尝试如何展开自由表达的一次行动。艺术家自发组织并实施的活动，并且覆盖中国大部分艺术活跃的地域，参与的艺术家根据不同的地域和身份展开实践。他们脱离了传统的展览方式，号召艺术家从“常规的展览空间”中解放出来，投身到更为广阔的自然或社会空间中。虽然以“非展览空间”和“非展览形式”两个原则为出发点，但并非完全是“反展览”，而是在本土的艺术实验活动无法公开展示的背景下，开辟另一条新的超越展览的道路。

“野生”的自我组织

在20世纪90年代的艺术实验中，自我组织对于艺术家而言，既是从80年代以来的传统，也是一种艺术实践方向的变化。庄辉在一次访谈中说到：“1990年代和85新潮时期已经有一个开始，但是90年代的艺术家为什么会很强的自我组织意识，实际上大家对在85到89年之间形成的权力模式是比较反对的。”从中可以看出，这个阶段的“自我组织”也是年轻一代艺术家，无法接受80年代后期以批评家为主导的评判模式，试图以一种更为平等的交流和合作的模式，为自己的艺术实践立法。同时，20世纪90年代外部的环境是没有相对正式的空间和场地公开展示作品，艺术家只能从私人住宅、商业空间或制造空间展示自己的作品，邀请艺术圈内部同行参观交流。这样的现状不仅是一种无奈，也体现了艺术家对以权力为轴心的展览组织方式的厌倦和逃离。如何面对艺术价值判断标准的单一和话语强权？这也可以说是“野生”项目值得被再一次拿出来继续探讨的价值之一。野生项目中的自我组织，艺术家实施作品所发生的场所，包括荒地、水塘、街道、屋顶等，有的是随机的，有的在特定的场地。流动区别于稳固，野生区别



7. 张洹,《为水塘增高水位》,“野生”项目的代表性作品之一,1997

于精致。

姚嘉善在长期观察中国当代艺术现场后,写就的《通向一种空间的政治》一文中指出“艺术家渴望开拓一个抽象或观念的自主空间,这一点体现为他们对自我组织的强烈偏好。她指出‘自我组织’这个词代表了草根组织的理想,或者一种由艺术家经营、集体管理的组织思考,但在某种程度上又独立于对固定的物理展示空间的需求。”^{〔18〕} 90年代逐步推进的两条道路是自我组织和机构化,前者不同于80年代的团体艺术运动与掌握话语权的批评家主导的轰轰烈烈的进程,反而艺术家的态度和选择更加冷静与疏离。后者在90年代以后,成为艺术生态中以资本为主导和驱动力,使得当代艺术有了区别于官方的当代艺术展览机制,然而,这一机制却不得不囿于市场的导向。这同时是90年代之后仍然留在今天的一道谜题。

跨地域的交流空间

“野生”发生的时间跨度有一年(1997-1998),期间的沟通、交往和最终的结果,发生在不同的时空,汇聚成一本图录。艺术家来自中国的不同地域。地域性的差异使得参与的艺术家的对当时的艺术生态有着不同的理解。对于在成都的艺术家戴光

郁而言,他向往北京的热闹,而在成都却不得不面对知音难觅的处境。相反,对于生活在北京的艺术家宋冬来说,他更渴望边缘的野生状态。这两种不同的地域的认识促使他们从不同的出发点思考问题,并在不同的问题意识中展开实践。其实,即便是现在对于很多艺术家而言这种差异和错位仍旧存在。

“野生”项目从整体来看,来自中国不同地域的参与艺术家,各自有着不一样的空间文化特质。身处北京的艺术家更加注重在日常和现实中寻找观念上的介入,同时也有一个强大的故都(传统)背景。身处长江三角洲一带的艺术家,更加注重自我在经济初步勃兴的时代,个体的存在状态,人在城市建设和变化中的形象和身份。珠三角的艺术家,由于生活在改革开放的前线,是90年代最早经历城市化,并对城市的变化最为敏感的一群人,他们在此基础上展开街头的“游击”。西南地区的艺术家更加原生,可以毫不拘束地从身体、城市和自然等角度展开尝试。这些都能够为了解90年代的艺术实践方式提供一个广阔的切面。这种跨越地域的实践也是20世纪80年代艺术运动的遗产,在90年代的“野生”项目中,在另一种情境下再次发生,更年轻一代的艺术家(27位主要来自北京、上海、成都、杭州、广州、深

圳、海南等地)在自觉自发的前提下,被组织者宋冬召唤之后,顺理成章地进入一个隐含而跨越地域的交流空间之中。

档案作为展示

“野生”项目最终制作印刷了完整的作品图录,还包括一份1986年以来的中国实验艺术作品、展览活动的详细目录。从呈现方式来看,将艺术实践以文本的方式实现,并档案化地展示。项目组织者在其中的工作流程,类似于档案收集者。艺术家主动将自己的作品档案化,项目带着明确的档案性特征。对于我们来说所延伸出来的另一个问题是,将其单纯看作一个艺术活动,还是一份档案,如何看待把档案作为展示的方式和理念?

关于档案,马歇尔·福柯(Michel Foucault)在《知识考古学》(*The Archeology of Knowledge*)“陈述和档案”章节中指出,历史陈述背后知识、类型和动力的问题。“我们不但没有在历史的神秘的鸿篇巨著中,看到一行行以清晰字体,表示出在以前和他处所构成的思想。我们在话语实践的深度中看到一些把陈述当作事件(具有出现的条件和范围)和看作事物(包含使用的可能性和范围)的系统。”^{〔19〕} 这些陈述系统(一部分是事件、一部分是事物),他称之为档案。

显而易见的是,如果将“野生”项目,作为历史陈述的系统,它呈现出一段当代艺术史中,一场艺术实验的理念从萌发到实施的条件、范围和结果;同时也折射出90年代一段特殊的展览史情境,以及艺术家如何用自己的方式去应对的事件。参与项目的艺术家将作品档案化,即自觉生成一种差异化的展示方式。艺术活动本身的档案化结果,也使得它可以去重组、制造新的意义和线索。正是“野生”项目的展示成为档案,才让历史研究有了更多不同的细节的进一步探讨的可能。

余论: 20 世纪 90 年代的策展与“生产地方性”

回到开篇莫妮卡·德玛黛的期望对于中国当代艺术来说已经逐渐变成一种努力的方向和共识。然而新的问题是,如当初艺术家面临的刚刚萌发的艺术商业化一样,现在商业化已经成为一种常态和前提。当下不管是

已经模块化和概念化的双年展,还是席卷全球的艺术博览会,不管是日益增多的美术馆和艺术机构,还是四处扩展的超级画廊,艺术的野生状态,在当下的艺术体制中显得如此遥远。

90年代在不断地追述和包装中越来越有一种成为景观和镜像的趋势,也许只有深入到具体的个体实践中才能看清更为真实的历史现场。对于“野生”项目能够提供的展览史价值,有几点标准可以提出来供大家做判断:1、在90年代中国当代艺术迈入全球化的初期,该项目有没有呈现一种独特的中国视角。2、从策展角度来说,有没有区别于以往策展实践的方法,特别是对于当下策展的项目化而言。3、在90年代的同类型展览中,参与的艺术家的此次项目之后是否创作上有一定的延续性。总体来看,“野生”项目特有的策展方式和参展作品的创作方法是90年代,众多艺术实验活动的一个切面。在“89现代艺术大展”之后,基本告别了80年代对西方现代艺术简单的借鉴和模仿,而呈现出中国当代艺术自身的语言。它所采用的策展实践方式和艺术家与策划者之间的工作模式,也成为之后新一代策展人所认同的方向,即艺术家与策展人之间的密切的沟通与合作。

从当时的国际环境来看,90年代以后亚洲地区的历史经历着双重进程:“一种是以美国为中心的新型权利网络的集中与扩散过程。另一种是在1997年‘金融风暴’之后强化了亚洲区域合作的步伐。在新自由主义的保驾护航之下,亚洲国家开始了一段携手的发展,同时进度不同的历程。”^{〔20〕}

在这样的背景下,“野生”项目中涉及的中国城市化经验无疑是独特的。城市化不仅迅疾地改变着人们的生活,也鼓舞着处在这一现场的艺术家的。他们将自己的“震惊”体验转化成身处其中的一次次行动和表达。他们的作品即缘于当时特殊的展示环境,也与当时的社会变革相嵌合。在此之后,参与项目的很多艺术家陆续走出国门参加各种展览,得益于当时西方展览制度自身对“西方中心主义”的反思和“多元文化主义”,90年代成为中国艺术家走向西方的起点。此后的很长一段时间“全球化不再是一个外于中国社会的问题,不再是要不要加入的问题,而是社会的内在问题。”^{〔21〕} 对于90年

代的展览实践而言,在全球化的框架中,地方性的位置在哪里?围绕地方性,90年代的当代艺术现场从本土化、民族与世界的关系,后殖民等角度展开了一系列的讨论和展览实践。^{〔22〕} “我认为地方性主要是关系化的、语境化的,而不是无方向和空间的。”^{〔23〕} 如果按照阿尔君·阿帕杜莱(Arjun Appadurai)的观点,“野生”项目也可以看作是一次地方性的实践,艺术家作为地方性主体,成为特定情境中的行动者。中国90年代的实验艺术的所独特之处在于,在其后“生产地方性”^{〔24〕},作为一种情感结构,一种社会生活特质,一种特定处境中社群的意识形态,已经困难重重。因为全球一体化与技术变革,使得民族国家的空间和地理关系正在发生变化;互联网和电子媒介中时空关系的错乱……90年代之后瓦解的不仅是外部的现实条件,也包括艺术内部的凝聚力。然而,我们很难确定这种瓦解会不会是一切得以继续的基础呢?

作者简介:王子云,清华大学美术学院博士生,研究方向:艺术批评理论与实践。

*本文的研究和写作,曾受到比利安娜·思瑞克(Biljana Ciric)在上海外滩美术馆发起的展览史研究项目“亚洲策展实践”的经费支持,特此致谢。

注释:

- 〔1〕 中国当代艺术的前卫性,在不同的阶段有着不同的称谓,20世纪80年代的“新潮美术”,从西方现代主义借用而来的前卫艺术与先锋艺术,现在基本上都成了历史性的用语,而称为当代艺术。这些在中国短暂的当代艺术史研究中是一些“家族相似”的概念。为了明确问题情境,本文沿用巫鸿将20世纪90年代的艺术实践定义为“实验艺术”的观点。
- 〔2〕 [意]莫妮卡·德玛黛(Monica Dematté):《艺术:各自为战的运动》,译者:罗永进等,河北:河北美术出版社,2008,第1页。原文发于《中国美术报》,1989年第20期,侯瀚如译。
- 〔3〕 香港汉雅轩的张颂仁与批评家栗宪庭1992年策划组织的一次大型群展“后89中国新艺术”展,展览汇集了中国当时近50名艺术家的创作实践,展览在国际上巡回了五年之久,从1993年到1998年。
- 〔4〕 《中国当代艺术进程50个关键时刻》,艺术档案(artda.cn)。
- 〔5〕 [美]巫鸿:《关于展览的展览——90年代的实验艺术展示》,北京:中国民族摄影出版社,2016年,第112页。
- 〔6〕 高名路:《墙:中国当代艺术的历史与边界》,北京:中国人民大学出版社,2006

年,第140页。

- 〔7〕 《艺术界》,2015年1期,156页。
- 〔8〕 同〔5〕,第149页。
- 〔9〕 Biljana Ciric, *A History of Ehibitions: Shanghai* 1979—2006, p304.
- 〔10〕 同〔5〕,第162-163页。
- 〔11〕 宋冬、郭世锐:《野生 1997年惊蛰 始》,北京:现代艺术中心,1998年。
- 〔12〕 侯瀚如:《在中间地带》,译者:翁笑语、李如一,北京:金城出版社,2013年,第214页。
- 〔13〕 这个成立于20世纪90年代初期的小组由四名成员组成:林一林、陈绍雄、梁钜辉和徐坦。他们常常在城市的空洞处实施行为艺术或策划展览,将这些区域变成实施他们想法而不可或缺的元素。
- 〔14〕 同〔11〕,第20页。
- 〔15〕 同〔12〕,第217页。
- 〔16〕 同〔6〕,第161页。
- 〔17〕 同〔6〕,第173页。
- 〔18〕 姚嘉善:《通向一种空间政治:另类空间与当代艺术在中国》(*Towards a Spatial Politics: Alternative Space and Contemporary Art in China*),广西师范大学出版社,广西,2015年10月。
- 〔19〕 [法]福柯:《知识考古学》,译者:谢强、马月,北京:生活·读书·新知三联书店,2003年,第143页。
- 〔20〕 汪晖:《去政治化的政治——短20世纪的终结与90年代》,北京:生活·读书·新知三联书店,2008年,第405页。
- 〔21〕 同上,第141页。
- 〔22〕 比如,之后的连续三届的广州三年展——“重新解读:中国实验艺术十年(1990-2000)”“别样:一个特殊的现代化实验空间”“与后殖民说再见”,以及后殖民主义批评的兴起。
- 〔23〕 [美]阿尔君·阿帕杜莱:《消散的现代性——全球化的文化维度》,上海三联书店,2013年,第179页。
- 〔24〕 同上,第252页。