

我们在哪里·展览的责任

西川

一种展览秩序的形成，其背后必有一整套评价制度、荣誉制度、市场机制、舆论机制和权力政策的支持与参与，哪怕这制度与政策是不完善的，甚至是惹人讨厌的，而这种种制度与政策，必然体现出一个时代的价值观，以及这价值观的历史由来和当下处境。如果我们要对多如牛毛又可以忽略不计的、五花八门又几乎千篇一律的各号展览给出我们的看法，我们实际上是在讨论我们时代的价值观。这不是件小事，而且讨论起来困难重重，但我们似乎不得不有所思考，因为我们的手机里、信箱里、电子邮箱里，总会接到无数的画展开幕的信息。如果你打算一场不漏地看遍北京的艺术展览，你就算开始了一趟马拉松征程，你就算进入了一场疲于奔命的游戏。

中国当代视觉艺术家在国际艺术市场上取得了惊世骇俗的成功。如今在中国，艺术行当的利润空间之大，据说仅次于房地产业。“欣欣向荣”，一个社会主义老词，似乎适于用来形容这一局面。这一局面业已在国际间激起了妒嫉和质疑。但不管怎样，它给某些已然“成功”的艺术家带来了幻觉、自信和身份感；它带动了后续跟进的艺术家们决心为了“有效性”而投入一场自我调整、跟上时代审美和金钱步伐的气喘吁吁的苦战；它带动了画廊业的投机心态和对于艺术时尚的屈从。然而如此“欣欣向荣”的局面是否与我们这个时代对于创造力和艺术表现力的期许相对称呢？当代中国视觉文化在多大程度上参与了我们时代整个文化的推进工作呢？它与城市化、城市消费文化的关系是什么？它与三步开外的农业社会以及农业社会的道德状况、审美模式、小农乌托邦的关系是什么？它与娱乐媒体的明星制造方式又是一种什么样的关系？

在我们为这些问题找到答案之前，让我们再反过头来打量一下中国当代艺术家们的“成功”。我无意质疑他们的成功，相反，我希望寻找到一种方式来进一步确定他们的“成功”。所以我的另一个问题是，市场和金钱是否遮蔽了中国当代艺术的更深层的成就？——如果这更深层的成就确实存在的话。市场的成功并不是一个艺术家根本的体面所在。越是成功的艺术家越需要与旧有的艺术成就、其他艺术家、历史生活、时代和时代中的“我”、存在的难题等等，构成一种深层的对话关系。如果不是一个、两个艺术家，而是整个艺术家群体都能展示出他们与上述问题的对话关系，中国当代艺术的价值与成就必可以在更高一个层级上获得讨论。然而，艺术家遇到的展出悖论或展出反讽是，展出与遮蔽同时存在。如果展出是“给与”，那么遮蔽就是“不给与”。越是糟糕的展览越遮遮掩掩，这很可能出乎艺术家与策展人的意料。中国当代艺术的许多意涵正在被市场、资本、通行的画廊制度、策展方式所有意无意地遮蔽。而打破这种遮蔽的努力几乎尚未看到。

艺术家们曾经被匮乏、桎梏、精神苦闷、落后的艺术教育体制所激发出来的抱负，就这样被资本（无论是社会主义的资本还是资本主义的资本）轻易地置换了吗？艺术家们承认自己在社会变迁面前的无能了吗？我们的生存处境和文化形态正在甩脱一切旧有的定义，连我们的欲望也变成了超欲望，连我们的消费也变成了符号消费，而与此同时，民国的中国、清代的中国、明代的中国似乎离我们并不遥远。多奇怪的现实！从意识形态化现实到超级写实现实，从荒诞现实到超现实，我们应有尽有，奇怪而有趣！我们在哪里？我们曾经在哪里？我们将要去哪里？中国当代生活变化的深刻性，不是几个变了型的毛主席像、几个女裸体以及对中国古代经典绘画的几回戏仿就能够表达清楚的。此一深刻的变化一点儿不亚于 20 世纪中国头两次社会关系、社会结构的底朝天大调整（一次是 1911 年满清政府倒台，一次是 1949 年共产党取得政权）。而当下这一场充斥着矛盾修辞（oxymoron）的变革，其复杂性使每一个人，包括艺术家，卷入其中。英国作家多莉斯·莱辛在 1990 年代之初曾经说过：在欧洲，艺术的花样翻新在 80 年代末就结束了，因为我们开始面对真正的问题。同样，中国人也面临着真正的问题。

真正的问题当然只展现给有心人。而艺术家正应该是这样的有心人。就艺术领域而言，真正的问题迫切地需要问题意识与创造力，以及由此生发出的艺术手段。而画廊或美术馆，如果它不是以商业目的为第一目的，那么它就需要有效地展览出这样的问题意识与创造力。如果说艺术家们是心怀抱负的，那么展出机构的抱负同样无法可有可无；即使艺术家掩饰了他们的抱负，忘记了他们的抱负，展出机构亦应将它们整理出来。但就目前的展览界现状而言，一种与富于纵深感的中国现实相称的展览秩序似乎尚未建立。这也就是《我们在哪里》这样的展览被推出的主要原因。这样的展览不得不面对，不得不回答的问题包括：艺术如何回应时代？艺术如何述说文明？艺术创造的可能性与艺术生产的正当性何在？生活的主流话语与艺术的主流话语是不是同一种话语？当艺术事件成为时尚新闻和娱乐新闻，问题究竟出在哪里？有没有什么与展览有关同时又大于展览的东西存在？

我们有必要追问一下展览的责任，因为什么样的责任感就会规定出什么样的展览方式。这不是一个专业不专业的问题，甚至不是一个有无品位的问题。这是一个艺术伦理与展出伦理的问题，这是一个价值观或是否努力锁定了价值观的问题，此外，这也是一个文化视野与文化深度、文化高度的问题。或许现有的一切展览形式都需要，但我们还是期望能够有一种更加综合的展览形式，打通关节，舒筋活血，容纳这个时代的精神和科学成果，为文化设置难题，为精神开挖沟渠。

我有幸看过几个好展览，在国内，在国外。有两个在柏林看过的展览令我始终不能忘怀：

2000 年，柏林 Martin-Gropius-Bau Berlin 举办过一次名为《七丘》（7 Hills）的展览，主策展人是 Bodo-Micheal Baumunk 和 Gereon Sievernich。“七丘”，即我们世界的七个侧面：展览分七个部分，像一本书的七个章节：核子、丛林、宇宙、文明、信心、知识、梦想。其中每一部分又是由不同的专家分头策划。在这次展览上我看到了法国哲学家、《思想录》的作者帕斯卡尔发明的用黄铜片做成的机械计算器。人类悠长的发明与发现的渴望体现在这小小的机器里。《七丘》不是一个视觉艺术的展览，但展出的东西首先满足的是视觉，然后是思想。我们能够感受到包含在这个展览中的价值观甚至是宇宙观。

另一个展览是我在 2006 年在柏林看到的，名为《忧郁》（Melancholie）。策展人是巴黎毕加索博物馆的馆长 Jean Clair。据说这个展览 Clair 先生筹备了 5 年，先是在巴黎 Grand Palais 展出，后来移师柏林的 New National Gallery。展览经过了精心的策划，分为九部分：忧郁的起源、在天堂和地狱之间、忧郁的图像、农神之子、沉思终结的忧郁、从智性到感性、天才与疯狂、现代主义的忧郁、左翼的忧郁。后两部分启发了我对 20 世纪西方现代主义、左翼文化、俄国革命与忧郁之间密切关系的认识（通常我们会从“狂欢”的角度理解 20 世纪的怪僻与激进）。展览的结束处，我看到了残酷戏剧的倡导者法国人安托南·阿尔托在精神病院中画下的素描。展览从亚里士多德对于忧郁的论述开始，到阿尔托结束，感人至深。它探索的是我们内心最为核心的秘密，这秘密是我们创造力的幽暗的动力。

我不能肯定艺术实践是不是书写，但我可以肯定展览即书写。编一本书，不是把材料简单地一归拢，把纸张在桌面上简单地一蹴，然后钉在一起。一本书要面对它的读者，一个展览也一样。那其中必有一种给出问题、寻找问题的努力。展览不仅是对艺术家的展示，它也是对大世界或小世界的整理，是对我们时代欲望与梦魇的整理，甚至批判。展览的责任于兹可见。