

视觉与经验的结合——关于“城市的皮肤”展

Combination of Vision and Experience-on "City's Skin" Exhibition

●吴鸿 鲁虹 Wu Hong and Lu Hong

吴鸿：我们提出“城市的皮肤”这个概念，除了基于视觉感官感受到的关于城市的景观之外，还有一个重要的含义就是图像作为现代信息传播的一个重要方式，越来越参与到以大众文化为特征的现代城市文化的建构中，同时，以图像为载体的传播和消费方式也正改变着城市的人文景观和空间形态。我想，我们的展览正是要从后一个层面来展开。

鲁虹：实际上，二十世纪九十年代以后，伴随着经济改革的历史化进程，中国的许多发达地区已经进入了消费社会。从中国的现实情况来看，一方面是出于引领或培养商品消费的需要，产生了无以数计的商业广告，眼下，它们铺天盖地地出现在街头、报纸、杂志、网络与电视中，使任何人也无法回避；另一方面是出于扩大文化消费的需要，那些活跃在文化产业第一线的商人们还生产了大量的文化产品——包括漫画、影视与多媒体。其运用声光电等多种手段，对人们形成了巨大的影响。于是，传统意义上的文化情境被消解了，现代都市也演变成了图像的城市。这不仅在很大程度上改变了公众的生存、体验方式，也在一定的程度上改变了艺术的创作方式。如果联系现实生活

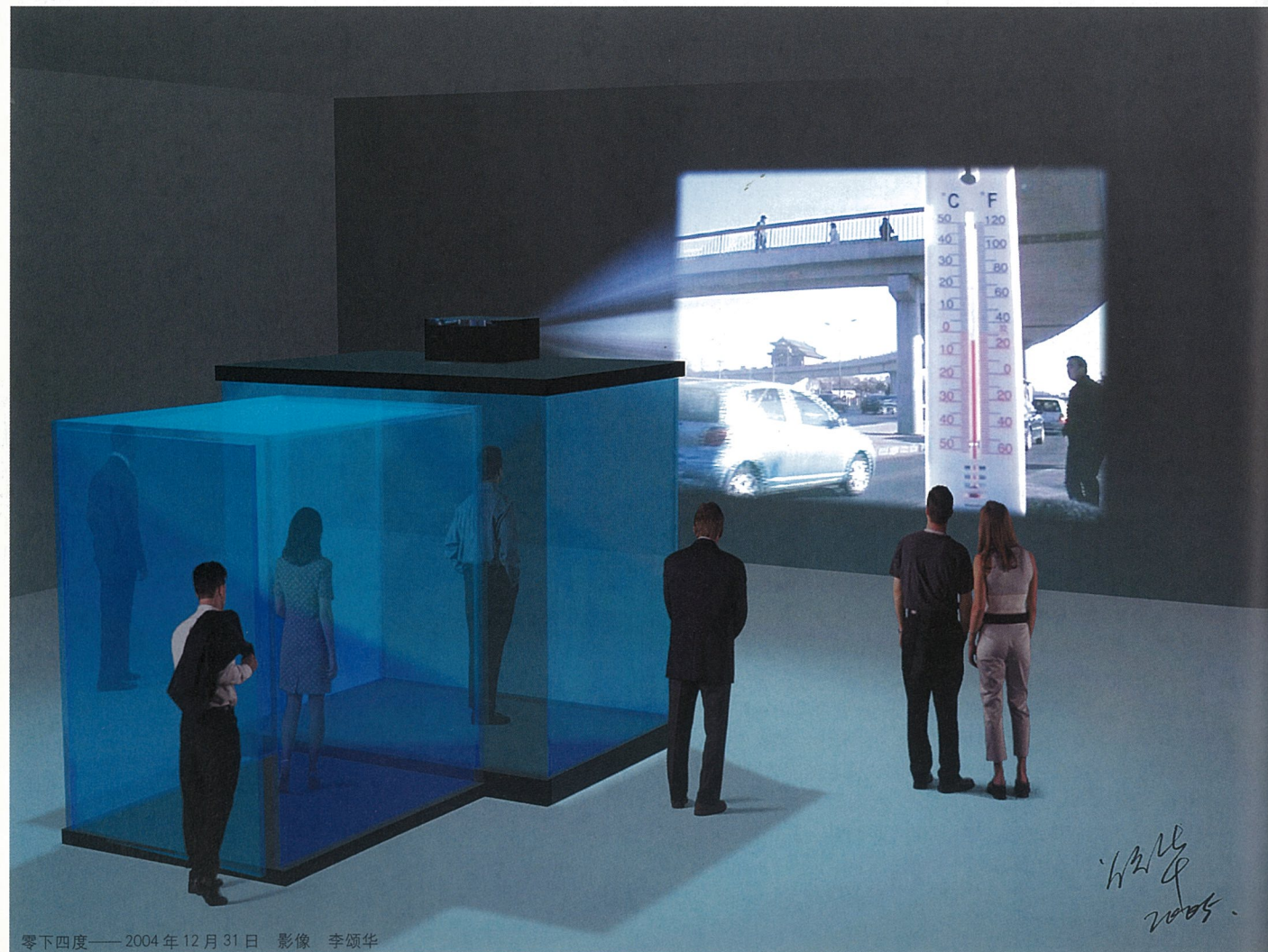
以及相关的当代艺术作品，我们将不难得出如下结论：

第一、在商业化逻辑的推动下，越来越得以加强的图像生产，正以前所未有的速度充斥于社会，并不留情地包围着当代人。更加重要的是，其不但渗透或主宰了人们的日常生活，还构成了一些新的意识形态与价值观念，这也导致社会结构与人际关系发生了深刻的变异；

第二、不管我们愿否承认，传统的话语形式正在向新型图像文化的形式转变，加上数码照相机、DV摄像机或电脑的普及，社会大众都成了潜在的图像制造者，所以人们越来越习惯于用图像进行交流；

第三、形形色色的图像在进入社会交流的过程中，逐渐会超越本来含义与功能，并形成有力与有影响的文化意象，因此，在社会上流行的公共图像并不只是纯粹的消费性对象，还是艺术家可资利用的资源与材料。

吴鸿：我觉得在这里，我们应该区分一下“图像传播”与“图像消费”之间的关系。实际上，在文字语言产生之前，人与人之间的信息主要是通过图像和肢体语言来传递的。文字产生以后，由于能有机会掌握文字的使用能力局限在上流社会范围内，再加上文字语言相比较图

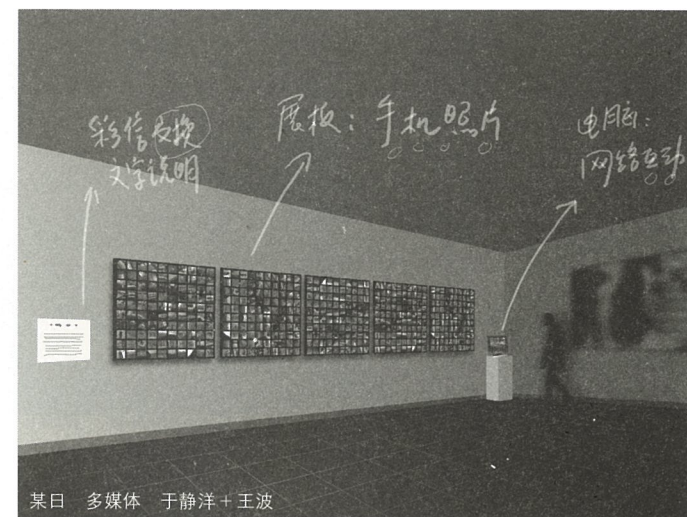


零下四度——2004年12月31日 影像 李颂华

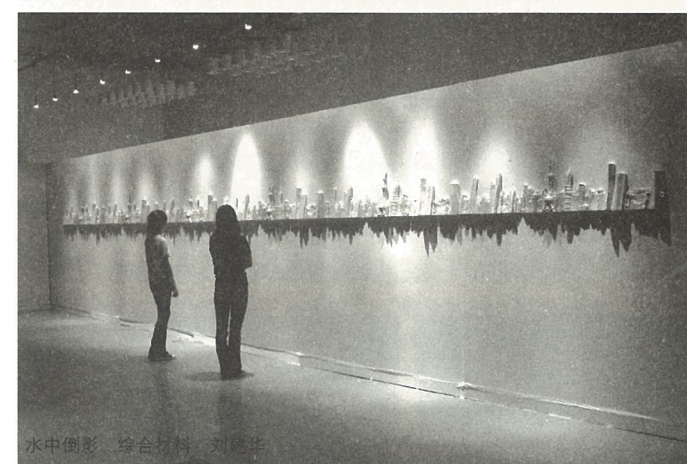
像语言更有抽象逻辑性，所以，“图像”的交流方式一度被认为是低级的交流方式。但是，也正因为它传递信息的直观性和情绪影响的直接性，它还是被广泛地应用。比方说，在中国的寺庙和西方的教堂中，大量的宗教绘画，流传于民间的年画、绘本等，都属于这种“图像传播”。我把它的特点归纳如下：它首先具有在社会结构中由相对高级的阶层向相对低级的阶层进行信息传递的特点；其次，它传播的是具有社会性的主流的意识形态和社会道德规范。

而在“图像消费”的阶段，图像首先变成了商业消费品。其次，它不再担负着传递主流的意识形态和社会道德规范的功能，它极大地满足了人们视觉窥探欲望的实现。第三，它产生了区别于文字的独特语言逻辑关系，并不再仅仅是文字的图解和补充。第四，它与工业制成品的生产方式有关，具有了一定的可复制性、廉价性和一次性消费的特点。第五，它的传播途径不再仅仅是由相对高级的阶层向相对低级的阶层进行信息传递的特点，更多的具有了在社会各阶层之间多阶层、交叉式传递的特点。

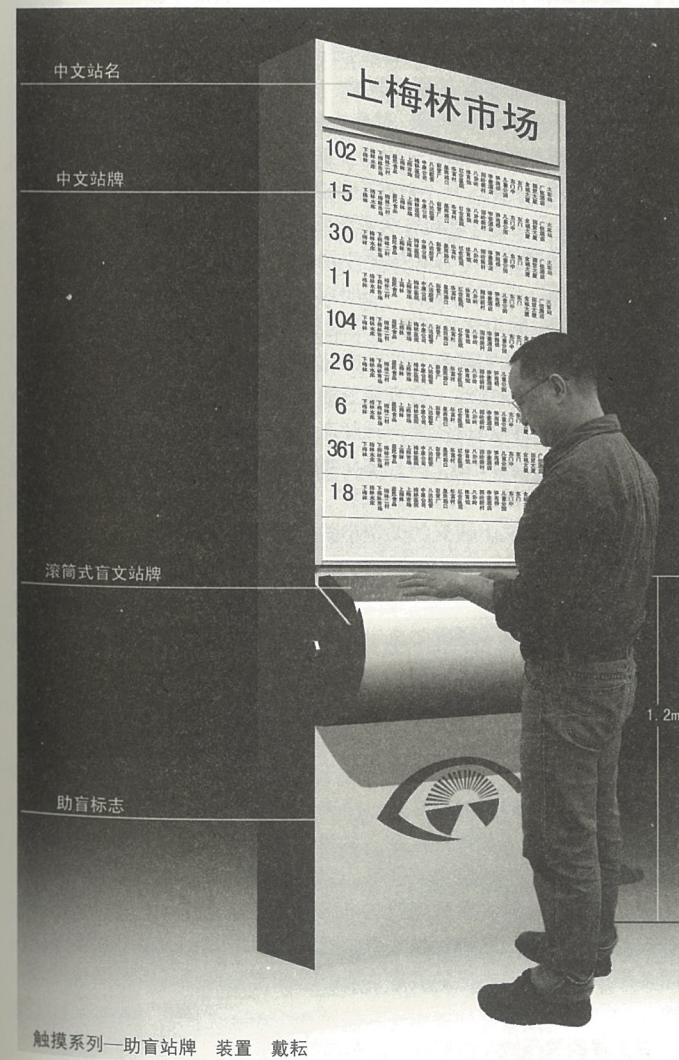
鲁虹：我觉得，由于你强调的几个原因，当下大众文化越来越重视图像的作用。因此有人又称我们的时代是“读图时代”。在这样的前提下，一些艺术家一方面开始大胆挪用公共图像及相关处理手法，另一方面大胆使用了全新的艺术媒体。据我所知，不少精英主义者对于中国当代艺术家的类似做法是颇有非议的，其中，最具“学术影响力”的理由是：公共图像及相关处理手段完全属于大众文化的范畴。而将神圣的艺术创作与大众文化扯在一起，只会降低艺术的品味。因为大众文



某日 多媒体 于静洋+王波



水中倒影 综合材料 刘建华

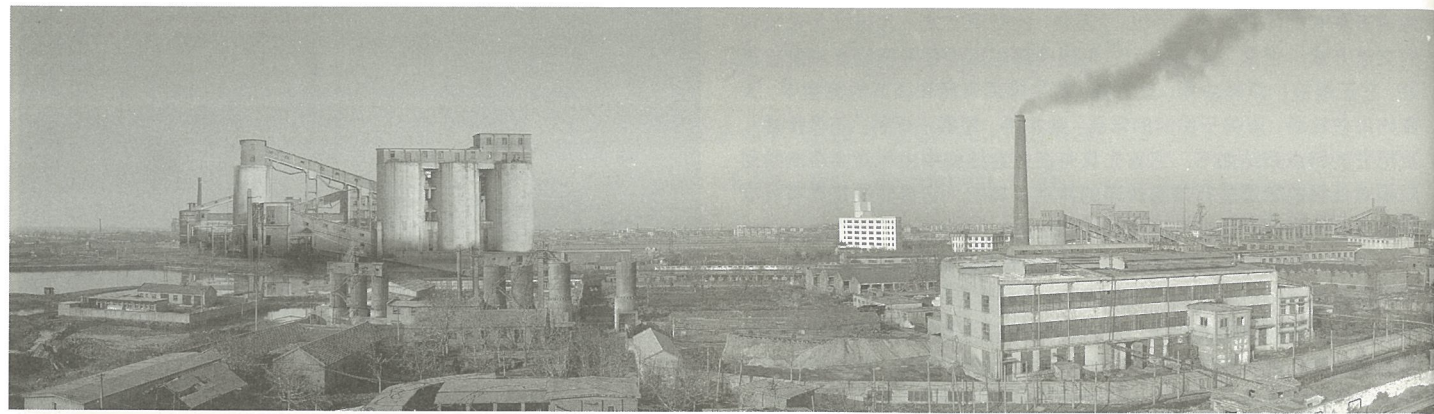


触摸系列—助盲站牌 装置 戴耘

化是按配方批量制作的，具有无风格、无难度、无个性与平庸低俗的特点，甚至是资本家受商业利益的驱动对大众的单向性操纵。

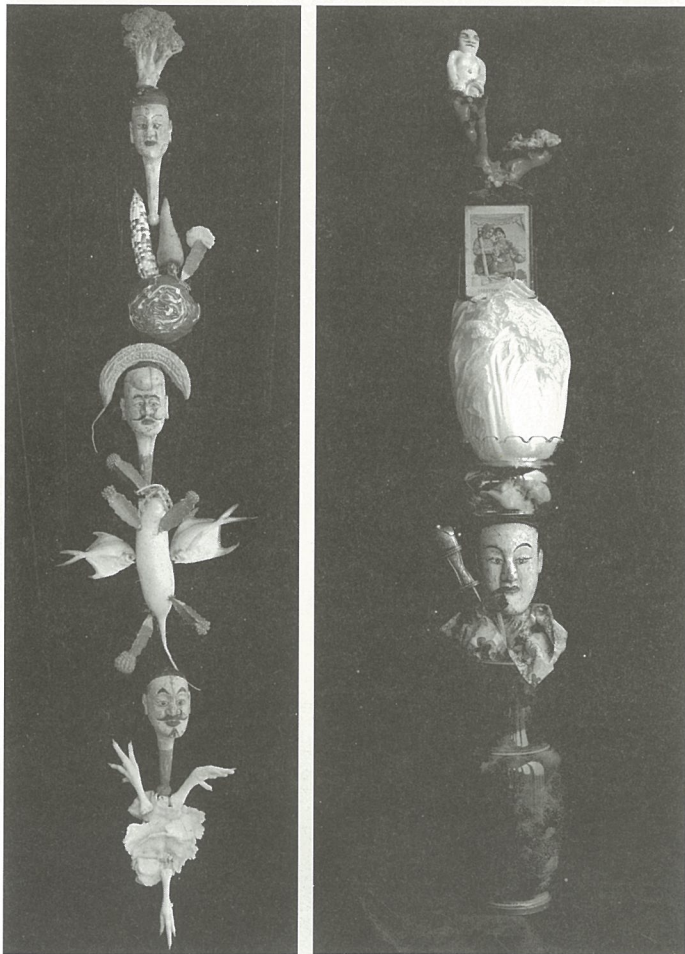
很明显，以上看法深受法兰克福学派的代表性人物阿多诺的影响。熟悉阿多诺的人都知道，这位文化学者的“群众文化理论”有着强烈的“精英审美论”的倾向。他一向强调精英文化独一无二的精神自由和思想的价值，甚至将大众文化视为低等文化。不过，阿多诺的理论虽然也具有一定的历史意义，并且促进了不少学者对这一问题的关注与讨论，但它毕竟是阿多诺在上个世纪四十年代移居美国前的理论建树，在今天已经是一个成为过去的历史产物。与此形成鲜明对照的是，随着商业社会的飞速发展，大众文化已经以极有力的方式取代了精英文化的至尊地位。正如一些学者指出的那样，作为新的知识增长点，大众文化不仅能提供新的思想与价值，还能开启文化的新走向。这是因为大众具有下层性、边缘性、非主流性的特点，从自身利益出发，他们往往能够提出新的思想与价值，所以许多学者愿意从中汲取营养。倘若对大众文化采取不屑一顾的态度，只会使一个研究当下文化的人丧失必要的学术敏感度。

基于以上原因，我坚持认为一些中国当代艺术家认真研究大众文化，并在创作中巧妙挪用公共图像或借鉴类似制作方法创造一些新的艺术图像，是天经地义和合情合理的。诚然，按照传统标准，中国当代艺术家的这种做法有点抄袭和重复的味道。但我们却觉得，发现公共图像与现实的替代关系，敏感地领会其中隐含的特殊意义，进而将其带入一种超常态的、荒谬的艺术语境中，以引起人们对现实的反思，这本身就是了不起的原创性。其实，与传统意义上的原创性不同，许多



仿赵孟頫《鹊华秋色图》 摄影 洪磊

喜欢挪用公共图像与借鉴相关手法的当代艺术家在创作中强调的是对公共图像与相关处理手法的再发现与再创造。如果没有对大众文化的深入研究与切身感受,没有对当下文化的认真清理,没有观念的介入,没有智者的眼睛,没有强烈的社会责任感,一些当代艺术家绝对不可能通过借用公共图像或按类似方法制作一些新图像的方式涉及到一些敏感的文化问题。中国当代艺术家的聪明之处在于:他们不仅按大众文化的原则与趣味挪用或创造了自己需要的艺术形象;还在这样的过程中,巧妙地赋予了作品以新的意义。相比起来完全可以说,中国当代艺术是要超越视觉的表象,切入现实的本质;而一些不太健康的大众文化则是要逃避现实,让人进入幻想的世界。这两者并不是一回事。



Pagoda 系列之二 摄影 韩磊

Pagoda 系列之一 摄影 韩磊

吴鸿:正是像你所说的那样,我们的这个展览就是探讨大众的图像传播与现代都市文化之间的关系。从具体的展览布置的技术性层面而言,我们把展览的空间延展到了展厅之外,与城市的狭义的物质空间与广义的精神空间结合在一起。这个构思也是源自于对澳门这个城市独特的城市形态和地域文化特性而进行的思考。首先从它的城市规模上来看,它是一个袖珍型的国际性城市,这样,我们说的“把展览延展到整个城市”就有了这种可能性。

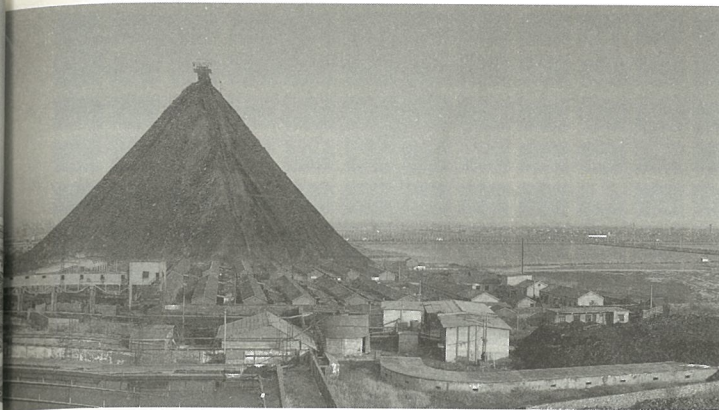
把展览延伸到美术馆的一些非展览空间中,这种做法,我在广东美术馆策划的“距离”展中,也有过这样的尝试,但是,这些空间还是在美术馆整体的建筑空间之内,很难和美术馆之外的广阔的城市空间产生真正的呼应关系。实际上,它提供的是一种类似于实验“模型”的、只能在理论中才能发生意义的展出样式。

另外,一些热衷于在所谓“替代空间”中展示作品的做法,也越来越表现为一种时尚的“做秀”。因为,其一,有些所谓的替代空间实际上就是长期的展览场所,只不过在空间内部的装修上有一些所谓的“另类”的做法;其二,另一些或是画廊附带餐饮,或是餐饮附带展示艺术品的做法,也是局限于在这些场所中消费的人群的限制,而变成某个圈子的“俱乐部”性质的场所了。所以,基于上述的理由,我们认为这些“替代空间”的说法并不能真正起到打破专业展览场馆的“专业”限制的意义,更不能实现参与城市文化建构的意义。所以,我越来越对这些被媒体过分炒作的、带有明显的商业目的的行为究竟能对城市文化建设起多大的作用持明确的怀疑态度。

话再说回来,正是基于澳门这个城市独特的城市形态,使我们的想法实现成为了可能。它的“袖珍性”,使这个城市成为了一个关于城市的功能和形态意义上研究的类型学的“原型”。另外,由于它过去被殖民化的历史,使它与其周边的地区长期处于一种分离的状态,所以,它还有高度的“自足性”特点。也正是因为这个因素,使我们的类型学意义上的研究还具有了研究对象丰富的内部功能属性的特点。一个展览能对整个城市的形态发生意义,这种想法,只有在这种小规模的城市中才能实现。但是,从另一层意义上来说,澳门过去被殖民化和经济外向性的特点,又决定了它还是一个“国际化”的城市,这种城市的特点又使它区别于在空间范围上处于同等规模的“城镇”的概念。它在空间规模“小”的同时,又是一个功能外向性的国际“大”都市。

综上所述,在“城市的皮肤”的概念下,我们的展览首先能在最大的限度上与城市的建筑空间形态、信息传播方式、城市人文内涵发生关联;其次,这种关联性能够与丰富的城市空间和功能属性产生各种对应关系;其三,这种对应关系的建立,是针对一个最有代表性的国际性都市环境所派生出的城市功能形态和文化传播状况的研究所进行的。

在上述的关于城市的空间规模和属性关系之外,澳门自身还有着一



个长期的殖民化和国际化的历史,这样,它还具有着一个长期的国际性和本土性文化交融和碰撞的过程。这种交融和碰撞的过程,为这个城市的文化形态提供了丰富的类型学样本。而我们的展览正是要像一个“切片”那样,为这种丰富的文化类型学样本的呈现提供空间上的可能性。同时,由于这些城市文化现象自身分属于不同的文化类型,它在空间关系上表现出多样的丰富性同时,还在时间关系上表现出“递进性”的特点。

那么,正是基于这些关于对这个展览的“呈现平台”自身的特性研究,我们把这个名为“城市的皮肤”的展览呈现方式定位在“与城市的功能形态和信息传播方式有机结合,并多层次有序延展”。在这个思路下,我们把最终的展示空间选择在三种不同的空间形态上。其一是专业的美术馆空间的利用。在这里,我们将利用多样化的多媒体和网络传输技术,使属性单一的美术馆空间最大限度与丰富的城市空间形态发生联系,并利用这种多媒体网络技术的互动性,使决定着美术馆封闭的“专业”空间范围的“围墙”消失掉。其二,是具有城市“街区”意义的空间的使用。在这个空间中展现的作品将最大限度地发挥视觉传播意义上的特点,充分利用视觉文化参与城市形态构建的“原型”分析,多层次地呈现出“视觉”和“表皮”意义上的城市的特质。同时,它还将激起我们关于城市历史的视觉记忆。其三,是一些非展览属性的其它功能性空间的改造使用。这些空间,作为具有对澳门的城市文化历史回顾性展示作用的旅游景点,它自身已经具有了丰富的文化属性,而我们所选择的在这些空间中展示的作品,将积极利用这些空间自身所具有的形态上的丰富性和文化上的多样性的特点,与澳门独特的文化景观进行视觉语言上的对话。

鲁虹:实践证明:美术馆既可以促进人与艺术品之间面对面的交往,也可以妨碍这种交往。批评家孙振华几年前就提出了走出美术馆的问题。按我的理解,他并不是要简单地取消美术馆本身,而是希望在新的历史条件下,探讨美术馆如何与公众进行正常的交流,以把他们转化为能动的“公众”。遗憾的是,我们对这方面的问题一直研究得很少,总是习惯于按传统的展览模式办事,其后果不但把一些公众变成了被动的“受众”,还使许多公众对美术馆敬而远之。许多美术馆门庭冷落就很说明问题。因此,我对你提出的策展与布展新方式深为赞同。我觉得,这并不是一个简单的方式方法问题,而是一个关系到美术馆发展新方向的大是大非问题。其最大好处是可以将作品与公众、城市、历史、文化融为一体,相信这对于建立美术馆与公众的新型关系会起到促进的作用。此外我还认为,作为美术馆从业人员与策展人,一定要关注展出方式如何与展览的主题、作品产生内在的联系,并要努力探讨其如何对社会“公共性”和个人“公众性”产生影响。也只有这样,我们才能找到更新的展览机制,进而为美术馆培养出一大批新型公众来。

其实,从社会作用来看,公众之于展览是特别重要的,因为再好的

展览也不能在没有公众参与的情况下独自完成展览的社会功能。在一个越来越公众化的社会,坚持自我表现的现代主义艺术观念,无论是对策展人,还是对艺术家,都是行不通的。

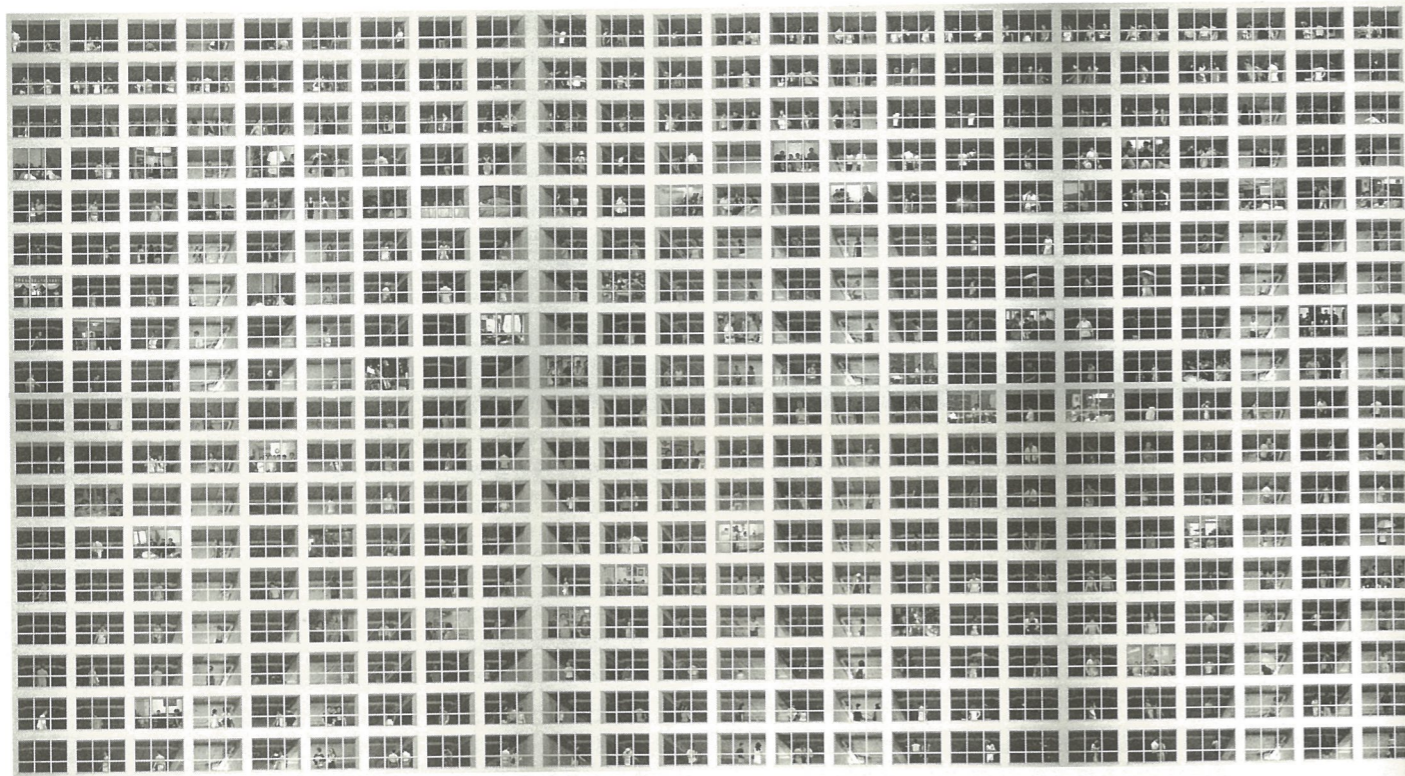
雷蒙·威廉斯在他不断再版的《大都会和现代主义的崛起》中曾经用大量的材料与强有力的叙述方式揭示了1900年前后现代大都会的政治经济学和制度性资源的发展(如博物馆、画廊、收藏家等等)之间的联系。这些制度性的文化资源对于当时的艺术家和评论家的教育显然是必不可少的,但同时它们毕竟代表的是过去和传统。在今天,一切都发生了变化,也就是说,当下大都会的生活经验与视觉经验既激励着艺术的创新,也激励着策展与布展模式的创新。我们应该在这方面有所探索,有所作为。如果这个展览能引起大家对这一问题的关注与探讨,我将感到非常高兴。

吴鸿:现代意义上的美术馆概念的出现,正是要通过公共的途径,使过去只能被皇家贵胄和巨贾豪门收藏的艺术品能有计划地出现在市民大众的面前,并进而通过这些作品来影响他们对于艺术品的观赏方式。从这层意义上来说,现代面向全社会的、开放式的美术馆和博物馆在现代社会文化建立过程中的作用是非常巨大的。但是,我们也要看到,随着这种美术馆和博物馆越来越走向专业化和体制化,它的弊端也越来越显现。首先,随着它的专业权威性的确立,这种在专业领域越来越有发言权的专业美术馆也越来越成为一种阻碍艺术创新和艺术发展的因素之一。因为一种制度化了的权威是很难容忍另一种能对它的权威性提出挑战的势力出现的。其三,现代意义上的艺术品市场的建立,也能够使美术馆的收藏越来越具有一定的商业性,并在升值期望中追求利润的最大化,从而丧失了部分的独立学术品质。

另外,我们从艺术商业化不断加深的现实中,还可以发现,所谓的展览越来越沦为商业的“点金术”,它的最终目的是为了作品能够实现升值的可能。那么,在这个意义下,展览将不再把它的服务对象定位在大众的层面上,它的目标人群也只能仅仅是一些能在这个“点金”的过程中产生意义的特殊阶层了。在这样的思路下,展览越来越只为部分的“小众”服务,而且,很多的展览方式也仅仅是热衷于对展览的“宣传”效果,而对展览的“过程”和最终呈现的现场状况并不关心。所以,你可以看到,现在的很多展览在展览之前轰轰烈烈地到处上演着一幕幕路演“秀场”,而在实际的布展和展出过程中,草草过场。这就是说明,对于这些展览的主办方来说,展览只不过是他们实现自己商业目的的一个工具。一个展览在“舆论”上实现了,那么也就意味着一个“点金”或“开光”的过程成立了,接下来便能经过商业运作卖个好价钱。

所以,正是想对上述的现状有所改变,我们采用了征集作品的方式,以此来吸引更多人的参与。在这里需要说明的是,我们的征集过程是非常有意义的,得到了很多艺术家的支持,但是,因为名额的限制,最终能入选的作品毕竟还是少数。我们在选择参展艺术家的时候,也是在参考到两个美术馆意见的基础上,再根据现场条件来衡量作品方案的可实现程度,同时也考虑到了每个作品之间的一种呼应关系。在这里,还需要说明的是,有一些参选的作品方案如果单纯从一个作品来看是非常优秀的,但是,我们还必须从一个展览整体的角度来思考问题。所以,对于一些在作品的样式或者构思上与别的作品有一些重复的方案,我们只能权衡再三,最后忍痛删弃掉了。在这里,也希望能有可能会对这些热心提供作品方案的艺术家们表示歉意。

从最终选择的作品方案来看,大致可以分成这么几类。一是利用传统摄影的样式,来反思或挖掘都市文化的内涵,这样的类型有缪晓春、贾有光、高士君、洪磊、刘伟等人的作品,它们属于我们说的“外部的表皮”的意念;二是利用“图像”的概念,并结合多样性的呈现方式,以接近一种心理的真实,它们有白宜洛、韩磊、李邦耀、萧昱、徐



界·空间 摄影 贾有光

累、余极、杨国辛+欧建达、张小涛、张卫、陆军等人的作品，它们接近一种“神经性的表皮”概念；三是在“图像”的基础上，利用材料、多媒体技术以及互联网和通讯技术等，把平面性的素材转换成立体和互动的方式呈现出来，作品有刘建华、郭安、洪浩、李颂华、王迈、杨志超、于静洋+王波等人的方案，它们属于一种“感知性的表皮”的概念；四是作品与都市文化的图像呈现合为一体，它们在“视知认同”的基础上参与到城市的都市文化的建构中，所以，它们是一种“行动中表皮”，强调的是身体与视觉的统一，这些作品有戴耘、杨勇、张灏、苏约翰+思铭诺、陈海岚等人的方案；另外，像宋冬的作品利用观念和影像装置方式的结合，以达到“内在的表皮”的意念，深入到城市的内部视觉的秘密；王友身、邵译农+慕尘和庄辉的作品利用我们视觉记忆来达到一种历史性的反思，它们是一种“有历史记忆的经验性表皮”的实验；徐唯辛的作品则利用互联网的图像传输技术与传统绘画相结合的方式，以实现一种带有视觉经验分析性质的、由外而内的“表皮性心理分析”。

这样，我们就能够多角度、多层次、多途径地实现对城市视觉文化的综合表现，并且互动性地探讨着表现的方式能够给观众带来的反应。

鲁虹：从新世纪举办的众多中国当代艺术展来看，有一点是非常突出的，即影像艺术越来越红火，并日益成为名正言顺的主角，我认为，这一态势的形成，除开国际当代艺术走势与重大展览的影响外，另一个很重要的原因就是：艺术家们希望用更新的方式来解读世界，这也使一些敏感的艺术主动放弃了对传统艺术的追随，转而采用了具有时代特点的新媒体与新方式。而且，从整体上看，使用新媒体的艺术家往往拒绝把外在的意识形态作为艺术创作的整体框架，更喜欢表达个体性的生存体验与零散经验。对他们来说，个体仅仅是漫长生存链上的一个环节，如果脱离具体真实的、可以把握的生动环节去追求一些宏伟理想就会显得大而无边。我认为，这也正是中国当代艺术进入新世纪后，无论在主题观念上，还是在艺术手法上都出现转型的主要原因之一。当然，这也改变

策展随想

Random Thoughts on Planning Exhibition

张颂仁 Zhang Songren

史论跟创作在美术教育中分科的安排承认了艺术这门学科中的理论因素有关键性，而且有独立成科的需要。这跟其它实用功能较强的视觉美术如建筑和工艺设计很不一样，那些学科中的史论部分是为创作服务，而不是自成一体的。此中最大的差别在于实用美术是有生命的必然道理，楼房设计再丑也有住房的人，而艺术则必须要为自己的功能辩护，为自身的存在找道理。中国近二十年来的当代艺术一直保持了很强的影响力很深远的评论传统，这对当代艺术这段时期的不断急剧演变和自我更新是有莫大关系的，创作与评论的同时并进让艺术不断调整本身的文化功能，也不断刺激创作的敏锐性。创作与评论常分为两个角色，但如八十年代和近年某些作者也会二合一，创作与评论双摞，不过双摞的作者其重心总以创作为上。

评论介入创作范畴首先是作为评价和仲裁，更深入地介入是为创作定位，指引方向，通过对文化的论述启发创作思维。再直接地介入就是通过策展，组织展览活动。

策展活动从八十年代以来就介入中国所有的当代思潮活动，而主导角色是评论家。功能有两个，其一作为组织者，更重要的是为创作定位，为时代文化界定新感触和新路向。策展活动的发展与展示空间的演变息息相关。空间，指公共展场，包括八十年代后期至九十年代的外交官家庭展场和短期的临时周末展场。自九十年代以来，最重要的新空间来自海外国际艺术展览向中国当代艺术开放。二零零二年中国文化政策改变，官方认可当代新艺术，同时中国房地产界的新贵开始提供多种类型的艺术展示，对创作的形式也就更开放。到近两年艺术市场急剧兴盛，新画廊也成了展示空间的重要资源。在这几个不同时代阶段的演变中，策展的学术地位和主导都起关键作用。

策展之所以成为被重视的专业必因为有所贡献，除了不可或缺的学术份量而外，策展人的诚见等文化策略才是最主要的特质。把诚见诉之于行动，成为实践的文化现况是策展人与学院里的学问家最大的分歧之处。每个成功的策展人都有文化上的抱负而制定了相应的策略，在不同的时期采用这时急急的策略。

我最早开始撰写评论在七十年代之末，当时我最关心的是现代艺术。中国文化精神如何两存的问题，在当时美国纽约艺术思潮统治天下的局面，港台及海外华人所能冀求的国际

地位无一不把目光放在纽约。可是那是渺茫的梦，因为纽约虽说是文化权力中心，可是纽约人关心的文化问题离中国甚远。我因而更用心扎根在本土生活，成长于当地文化的艺术家。尤其难得的是不受现代西式学院思潮迷惑的创作者。当时我认为最有意思的是中国台湾乡土运动中冒头的如朱铭和洪通，此外是香港的第一代现代画家陈福善。朱铭和洪通离现代都市文化太远，对当代启示有限，不如陈福善深远。八十年代初期我除了留意港台新潮之外，就留意内地的前辈书画家，因为我一辈子的隐忧是中国正统文化的变化。八五年前后国内新潮艺术在海外引起一点注意，于港台则巨大影响，于西方总被牵扯到政治层面看待，因此在艺术界全不动一丝波澜。我对国内新潮的兴趣跟我对海外华人艺术的关心角度一致，是在中国文化于国际的影响和本色的建立。从现代主义的立场思考八十年代的新潮，大致来说中国还是陷在现代主义的迷思中。对理想的终极追求，对历史进程的信心，对颠覆的乐趣等极端，无一不让我想到已经过去的历史。两者的精神都建立在现代主义的推论之上。而八五新潮的文化参照，和对现代美术史发展的认识以及对未来的想象，基本从欧美二十世纪的经验得来，也因为如此八十年代中国文化界尤其倾向一种往西方取经的心态，并缺乏衡量艺术成就的公信尺度。我认为唯一解决这种情结的办法是在国际间的艺术权力平台上跟西方艺术家平起平坐，从九十年代中期开始我在欧美陆续举办中国当代艺术展，而地点全在美术馆和文化中心，希望挤上这个平台。

九十年代初中国艺术入展威尼斯、圣保罗等重要国际双年展。我策划的（后八九中国新艺术）在美国巡展的路上打入国际平台的梦想开始实现。我认为另一迫切问题是回归正史。我开始策划一些关于历史和回归文化根源的展览。欧美的现代文化即是全球参照的体系。其指引的未来道路也预设了我们的未来。历史能走出新局面只因为有独特的过去，有别人没有的记忆。到了今天面对外文化的强势渗透，我们不得不重新回忆历史，重新考虑他人与我的问话差异。我从九十年代中期开始策展都朝这个方向。包括九六年在爱丁堡艺术节的《追昔》展，布拉格展出的《来自中土的面相和身体》，九九年为纽约独立策展人协会策划的巡回展《文字的力量》等。前者是由于历史失忆和以建设眼前利益的发展导致的文化损

失。后者是由于人面相和体能的自我认识在现代化之下情形。《文字的力量》是我较为满意的构思，着眼点是中国在公共视觉文化中对权力的表达方式和这个表达权力的语言在现代化历程中的过程。

九十年代中国当代艺术虽然开始踏足国际舞台，但并不表示我们的影响力有多大。全球具影响的定期展览分布不同区域，可获得学术话语如文献展，威尼斯和圣保罗双年展等都是文化重镇，中国受邀提供项目，充其量也只是来作客人。于此上海国际双年展、广州三年展的意义益显重要，因为在文化主导上有反客为主的功效。于学院话语权，因为牵涉了文化影响力与学术潮流等多种因素，不是能一蹴而就的。从循序渐进的发展，我们最有可能争取的首先是由于亚洲的发言者先要成为亚洲的学术平台，并先要为研究员提供研究资源。日本的福冈比我们先走了二十年，新艺术，当代对亚洲地区的一直专注，虽然他们的资料不向对外开放。我认为一个开放的亚洲艺术资料库是把国际美术好手吸引来的好方法，也是鼓励研究的起点，于是从九九年开始徐文阶和夏佳理策划位于香港的亚洲艺术文献库。此组诚是一所非营利机构，向任何人提供资料。二〇〇一年成立之后，曾为纽约现代美术馆在香港举办博物馆培训课程，于整个亚洲区招收学员，和为古根汉姆馆内专家在香港艺术学院提供一系列课程。

近两年我重新投入一直关心的文人书画问题。文人传统的书画跟欧洲油画比较，本该是文化体系中同等地位显赫的创作，只是在其现代化的历程中一直未能重建其学术上的领导地位，甚至评论界一再质疑其生存的可能。我觉得要使书画重新争夺江湖地位不独是创作的事，而理由由评论界和策展人为书画界运筹策才对。而对艺术的形势，尤其是当代创作成为显学的时代，书画必须介入当代艺术的权利舞台才能够重振威望。分析当代艺术的暂时形势，从结构上对书画不利。但是反过来看，书画原有的另类鉴赏文化正好是一个完整的新思维，可以成为新艺术的好借鉴。我觉得完全不当为书画的传统特质和“非现代”来辩论，反而应该强调书画传统中的超前特点。今年初我在台北市美术馆策划了一项《黄盒子》的展览，展件都是比较传统的书画创作，可是展览的呈现是在标准现代空间中重构文人的传统观赏形态。西方把美术馆的标准空间称作“白