

专访中国艺术家郑圣天：中国当代艺术与全球交流

正是这些敏感不安分的人物不断在文化之间碰撞。偶然擦出的火花有时却能引起不灭的野火。



郑圣天参加中国油画邀请展。图：作者提供

2022-02-05

郑圣天

(接上篇)

‘85新潮与中国艺术家走向“当代”之路

端：您赴明尼苏达大学研修，后又任教于浙江美术学院（现中国美术学院），延揽国外艺术史学者在校讲义，扶植’85新潮的后生，并在《新美术》、《美术》等杂志，以及一些学术会议和论坛，介绍现代主义。在此期间，当您放映和展示您的幻灯片，尝试普及这些现代主义概念、后现代主义概念时，学生或者听众又是做何反应呢？

郑：我并不是理论家，也并不研究美术史，只是一个到国外交流的艺术家的。当时我潜意识里觉得这是我的任务，拿到国家公费去国外考察两年，抱着开放的态度希望将所见都介绍到国内。我的大部分同事和学生在国内没有机会看到这些，我就尽自己所能，尽量拍下展览作品带回国内。我介绍的艺术包罗万象，不仅是当代艺术，也包括卢浮宫的传统艺术，俄国的社会主义现实主义革命实践中的艺术，也有民间艺术、工艺美术这样不同类别，各种各样的艺术实践。对国内的观众而言，这些都还是新鲜有趣的。在我一张张放图片时，也会把所读的资料和不同的观念介绍给大家。比如现代艺术、当代艺术，后现代主义等。北京的文艺刊物《文艺学习》的工作人员在听我的讲座后，希望我能写一篇文章介绍这些观点。于是我将在美国和一位教授探讨后现代主义的概念和查到的资料进行整理，写了一篇《现代主义之后》。但实际上，我并没有对此有很深刻的研究，只是在介绍艺术作品时，将这些理论作为参考资料推荐给大家。

我随身带着从美国带回来的幻灯机和屏幕去各个院校演讲，当时大部分过去没有看到这些的艺术家、学生们，看了这些高清大图的幻灯片后觉得很震撼，反应也很热烈。80年代能出国的人还很少，回国者更是罕见，人们都渴望了解外界。我的亲身见闻再加大量幻灯图片，对听众很有吸引力。在中央美院演讲时，朱乃正曾大笔疾书海报：“郑胜天纵谈西方艺术”。讲了两小时还未尽兴，晚饭后再回大礼堂续讲。多年后一次在巴塞尔博览会与朋友同桌闲谈。方力钧还记得那次讲座。他调侃侯瀚如说：那时你就很牛。郑老师来演讲所有的人都去了，唯有你一人不去。

在沈阳开会时，我和汪建伟住在一起，他说在我的讲座上看到一张照片，是美国雕塑家亚历山大·考尔德（Alexander Calder）创作的一件大型作品，好像是在芝加哥用钢材制作的红色《火烈鸟》。他对此的印象特别深刻。考尔德的艺术作品还不算严格意义的装置，他的作品更多是一种动态雕塑。但那次讲座上，我介绍了装置，汪建伟说那是他第一次听到“装置”这个词，他觉得自己对艺术的理解都有所改变，从过去的传统的平面艺术转向了新的领域。





85新空间展览现场。图：作者提供

端：‘85新潮时期，您正好在浙江，当时85新空间展汇聚了后来被称作池社的团体，其中就有您的学生耿建翌。当然，还有后来的八九艺术大展。当时，您对这些年轻的、社群的、前卫的艺术家的探索，有何感想？

郑：当时学生的处境和压力都挺大，因为创新的想法会受到较为保守的老师或者领导们的压制。我在1983年回国，1984年与金一德一起担任毕业班导师，学生有刘大鸿、耿建翌、魏光庆、王丽华、陈仁、魏小林等人。耿建翌画的《灯光下的两个人》挑战历来人物画必循的“歌颂性”常规。当时这批学生想要创新的想法很好，想做新尝试是无可指责的，应该多鼓励。但很多老师会牵强附会地引申到政治态度、人生态度上去。我不赞成这种想法，想要帮助学生，就在校刊《新美术》写了一篇题为“并非对创作的评论”的文章，表明我对学生的支持。因为创作的作品虽然不一定都很好，但学生的创新态度，想要更好地表达自己的态度是值得鼓励的。当我请到外国的学者来讲课，我就会带他们去看学生的作品，希望学生能得到更多的鼓励。不久，《美术》杂志编辑唐庆年来校采访，他听了各家之言，回去在杂志上发表了对此事件的详尽报导。后来也成为“85新潮”中引人注目的事件之一。

中国当代艺术在2001年以前都处于非正式的地下状态。1990年代办展览都还是像打游击一样在地下展览，在1980年代就更不容易，有一个叫做“86年最后画展”，是浙江美术学院工艺系学生孙人等做的，展览还没开幕就被关停。池社（张培力、耿建翌、宋林、包剑斐）的创作就像打游击一样，在墙上贴纸制的人形，然后马上撤掉。当时耿建翌和张培力毕业之后不能留在艺术院校，被分配去浙江丝绸工学院教基础课程，实际是对他们的贬低。1980年代不像后人想像的那样轰轰烈烈，而是很艰难的。每一个展览都要经过很多努力，克服许多困难才能有机会展出，在展览后也往往得不到认可，还会遭到更多的批评，所以那

过很多努力，克服许多困难才能有机会展出。在展览后也往往得不到认可，还会遭到更多的批评。所以那时的艺术家情绪起伏也很大，作品得不到应有的支持，个人的物质经济条件也不好，没有工作室。我和有些教师在学校尽可能为他们提供帮助，创造机会，但主要还是要靠艺术家自己坚定的信念来支撑。所以我觉得那个时代的年青艺术家很可爱。他们没有名没有利，只是为了实现自己对艺术的追求，目的很纯粹。

从新世纪开始，中国当代艺术取得的最大成绩是开始争取到了自身存在的位置。自1920年代以来，中国的现当代艺术始终在挣扎，争取自身作品被人们看到，争取自身存在感。1985年应该是一个高潮，到了2000年，官方“认可”了当代艺术，第三届上海双年展可以说是一个标志。这届上海双年展是我主持的梁洁华艺术基金会和上海美术馆合作举办的。1996年开始创办双年展时，展览内容还比较传统，以传统的国画、水墨画或油画为主。后来主办方希望借助外界力量，将其发展为当代艺术双年展。1998年，我们基金会受邀和上海美术馆合作，基金会投入50万来办当代艺术展。2000年，我们觉得有合适的时机，将上海双年展正式做成国际性的当代艺术展，邀请了当时在海外的侯瀚如和日本策展人清水敏男策展。侯瀚如邀请了很多国外艺术家，获得了外国机构包括法国外交部等多方支持。上海双年展是中国当代艺术被正式承认的象征，这是1980年代以来的艺术家们奋斗得到的最重要的成就。那时其他一些边缘的展览依然受到了一些批评，但它们也已登堂入室了，就和80年代展览所处的语境完全不同。

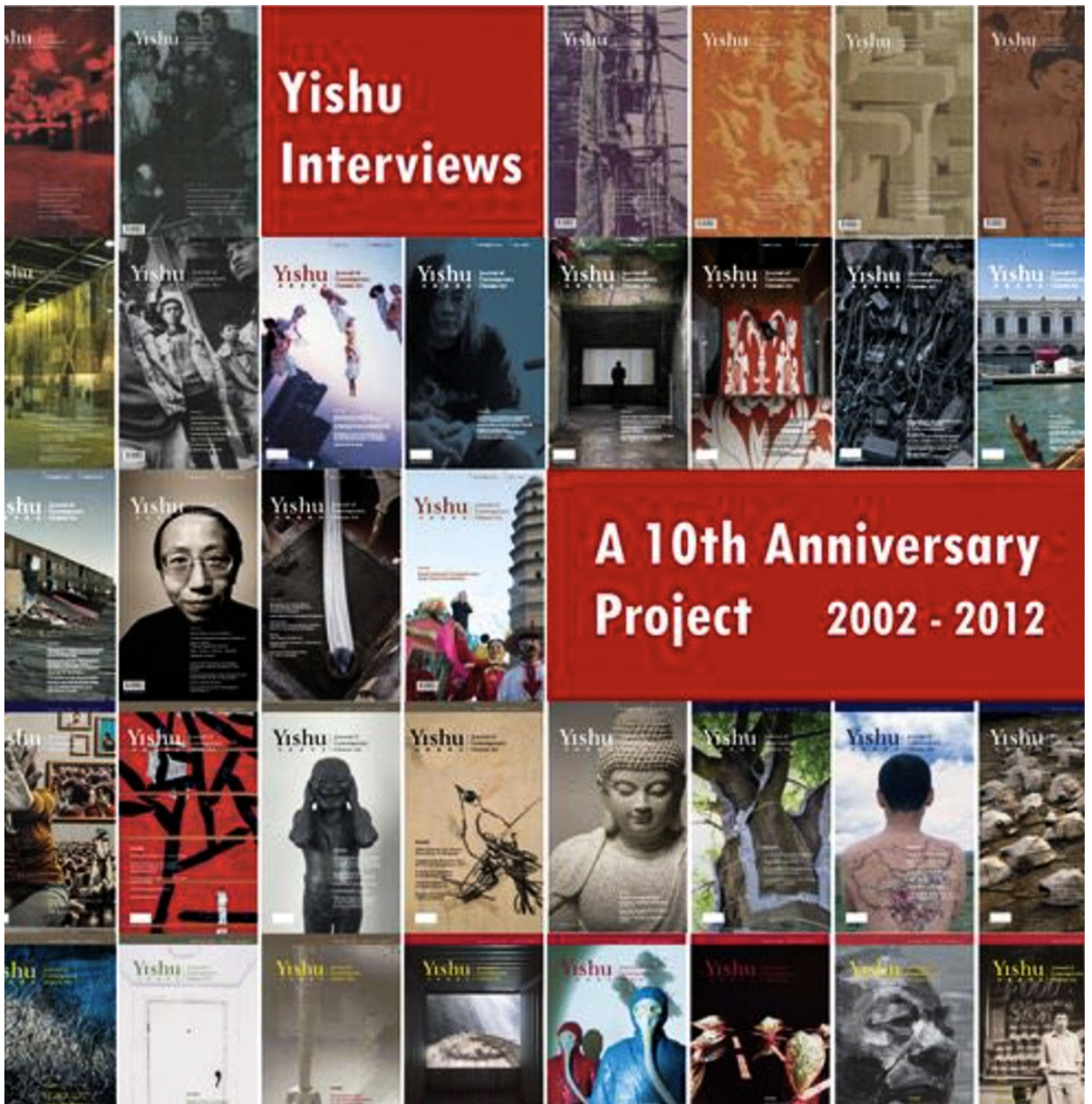
端：在过去这些年，中国当代艺术与世界其他国家的对话越来越多。与此同时，全球艺术市场都有了飞跃式的增长，中国的增长率更是惊人——从2000年到2019年高达64170%。您认为，过去这些年，中国当代艺术和世界艺术的对话，有哪些阶段？

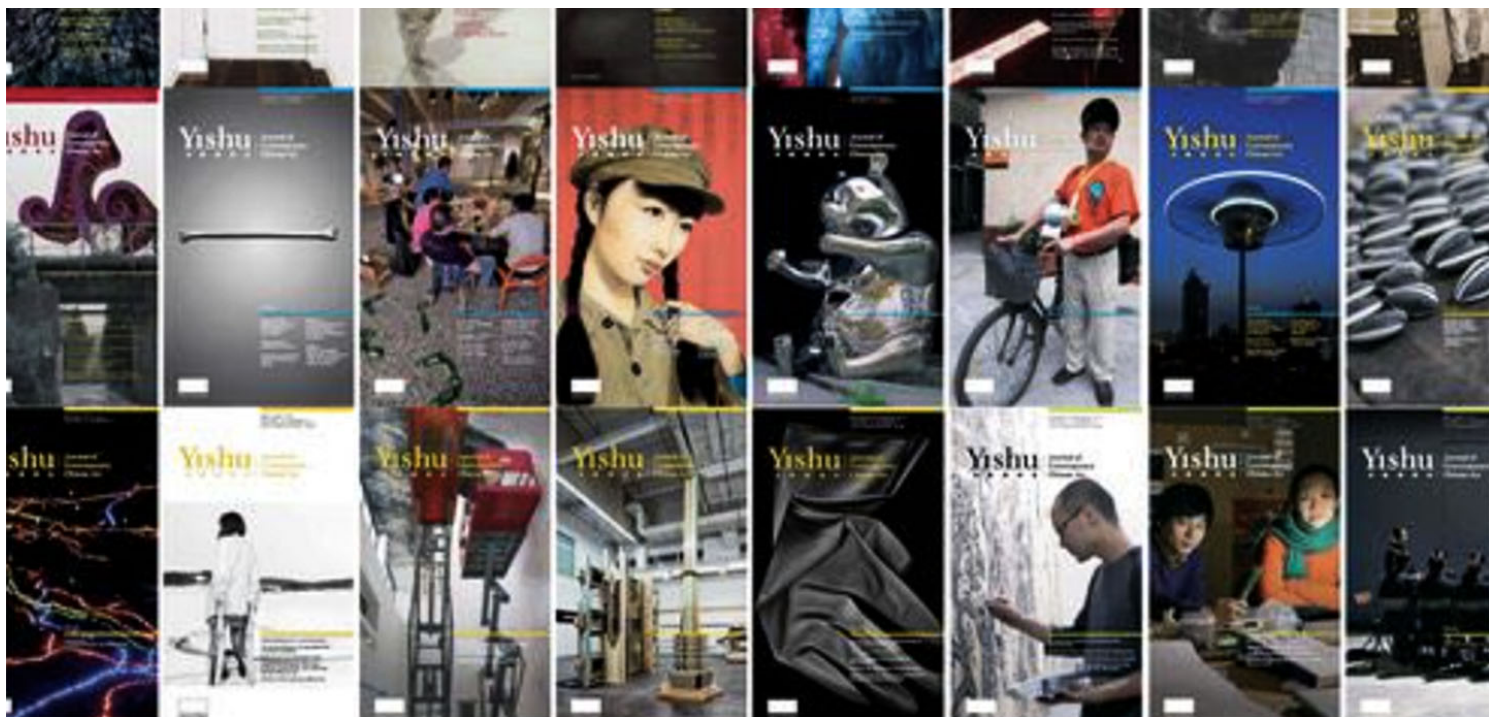
郑：在1980年代，整个社会都相对闭塞，艺术家出国机会少，展览机会更少，并没有形成中国当代艺术和世界艺术直接对话的渠道。直到90年代以后，中外艺术的对话才逐渐通畅起来。1999年，20多位中国艺术家的作品在威尼斯双年展展出。在巴塞尔、伦敦、纽约等艺术博览会上也看到了更多的中国作品。但那时西方人对中国当代艺术的认知还只是停留在新鲜的异国情调，往往从政治的角度来评价。我们《Yishu》杂志在最近一期发表了一篇分析1993年《纽约时报》所罗门（Andrew Solomon）对中国当代艺术评论的文章，认为美国媒体和评论家在当时也带着很强的政治目光来看待中国当代艺术，所以那时中外艺术交流也并不是完全平等的，可能到现在也没有达到真正意义上的对话。要想对一种非本土的文化有较为深厚的了解，需要等观众接受艺术的水准提高到一定程度。这是一个耗时长久的过程。

2019年底，我和刘小东在北京做了一次访谈。他讲了一段很有意思的话，说在他上学时听说巴尔蒂斯（Balthus）认为中国人完全不理解油画的色彩，别画油画了。他当时觉得很丧气，是不是中国人可能的确天生缺乏油画的色彩感？但刘小东后来想，如果没有西方的色彩感，那就按照自己的想法画自己的色彩。我觉得他这个态度就是较为正确的，他这样的油画表现方法现在反而被西方艺术界承认，有很多美术馆、画廊在做他的作品展。艺术家不要太追求和对方的平等对话，或者希望对方能完全了解自己。其实只需真心诚意地做出自己的作品，能否被他人理解，都不是自己可以决定的。

端：中国当代艺术，是不是很难被全球艺术现场吸收？

郑：其实各种批评都存在。比如有人批评一些中国当代艺术家过分卖弄，“出中国牌”；比如批评中国的艺术和社会学有太多关系。虽然这些批评不断出现，但都不是艺术家应该考虑的问题。艺术没有“对不对”的命题。每个艺术家最终呈现的作品都是由自身条件影响的，他的个性、修养、文化背景、艺术追求、人生境遇都是影响作品的原因。我听到过一句话很有道理：现在你所画的，就是你能画的。很多艺术家说现在画这个作品是为了卖钱，将来要画能在美术馆保存的作品，这其实就是虚构的命题。就像植物花草，所见即所长。你只能决定种植花草时，施肥浇水日照的条件，而不能改变品种本身。将来也不会出现绝对正确的中国当代艺术，也不会出现没人能批评或者其他人认同的情况。





《Yishu》十周年海报。图：作者提供

《Yishu》杂志与艺术批评

端：在2000年前后，您谋划和创办了《Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art》（典藏国际版）。此前您还创办了《世界美术信息》《艺术中国通讯》两份自由发行的中文报纸。截止到疫情，《Yishu》已经出版了100期。如果要总结这100期《Yishu》，您会如何总结呢？

郑：《Yishu》杂志已经在印刷第102期，但我们已经决定明年不再出版杂志的纸本，只暂时保留网站。就像人的一生，任何一个刊物都有自身的生存阶段和历史位置。

《Yishu》杂志从2001年开始筹备，2002年五月出版，到明年已有20年时间。这100多期的刊物记录了中国当代艺术在20年间发展的过程，完成了自身的使命。

中国当代艺术在20年间发生的事件、出现的艺术家，《Yishu》大多都有不同程度的报导。作为档案来看，这一百多期的杂志也是很完整的记录，比如重大的活动，包括上海、台北、广州等地的举行的双年展，三年展，以及一些大型展览会，和重要的艺术家等。这些资料无论对现在还是未来都有价值。但我自己觉得对国内新的艺术发展状况并没有很深刻的了解，以前看到每个名字都很熟悉，如今就会力不从心。尽管我们编辑的年龄不一样，但都面临不同程度的挑战。我们在过去20年间活跃在当代艺术的前沿，但20年后还保持这种状态是比较困难的。

《Yishu》杂志的告别不必宣告，悄然退场就好。考虑到不断仍有读者和学者来查找资料，我们会在网站上保留所有的存档和图档。原来的100多期纸本刊物也可以继续提供给有重要的个人或机构。

还由所有的出版物回归。原本的100多期杂志刊物也可以继续延续发行而变为十八线刊物。

端：在和中间美术馆的一次访谈中，林荫庭表示，批判性写作是充分论述且具有学术性的文章，它需要讨论在政治和社会变化下的中国艺术。目前的艺术评论和研究缺乏系统的理论，虽有不少文章，但缺少理论专著。林荫庭认为《Yishu》杂志在批判性上仍需提高。在全球化背景下，林荫庭建议艺术从业者更多地回看自身历史，以更充分地理解周围的世界。您如何看待林荫庭的说法？

郑：他说得很好。《Yishu》杂志创刊时，我曾和他讨论，时下的批判性文字较少，而艺术批评是整个艺术生态中不可或缺的部分。2003年，艺术市场大潮，很多报刊上发表的文章、或者艺术家与展览图录的文字往往都带有软广性质，真正意义上的艺术批评被弱化。在这个背景下，我们才创办了杂志。后来出于同样的目的，我们又创办“Yishu华人当代艺术批评奖”，希望鼓励作者进行批判性文字的写作。

在20多年中，有很多文章写得不错，当然也仍有不足。比如林荫庭觉得文字的批判性仍需要提高。这不只是杂志本身的目标，而是艺术界整体上仍要加强真正意义上的批评。艺术界需要更多真正做艺术批评的评论家。我们在编第100期时曾邀请一些作者撰写专文谈自己与当代中国艺术的关系。巫鸿教授是发表文章最多的作者之一。他在文中回顾了自2002年以来在《Yishu》杂志发表的11篇文章。他认为这种自传式的思考与中国当代艺术自1980年代以来所经历的几个发展阶段相重叠：从个人参与和“小圈子”展览，到规模和复杂性不断增加的美术馆展览；从国内的孤立行为到全球领域的互动；从纯粹属于另类的地位到建立永久性的体制，他的个人经验和中国当代艺术的经验交汇在一起。





《Yishu》终刊号。图：作者提供

端：第100期《Yishu》上，华睿思（Keith Wallace）撰文表示，“在过去的二十年里，中国当代艺术在艺术生产和运作机制方面有些什么发展/变化？”您又如何回答这个问题呢？这个议题是否也是《Yishu》的一个主要议题之一呢？

郑：中国当代艺术在过去20年的生产运作机制变化之快，不论是艺术家还是策展人等从事艺术事业的人可能都难以预料。1980、90年代，中国当代艺术生产和运作机制还是比较简单，艺术生态主要是艺术家创作作品，批评家评论作品，画廊或者艺术博览会展出作品，最后由私人或公立美术馆收藏作品。但如今因

为资本介入，这些年来拍卖行等平台在其中也拥有巨大能量，使得艺术作品生产和运行过程都变得令人陌生。我只能作为一个肤浅的观察者，只注意到出现了某些新潮流或新机构。在世界范围内，艺术变化也非常巨大，而我们国内几乎是与之同步的。

当代艺术的发展变化在杂志中肯定有所反应，但我们并没有太多研究艺术运作机制的作者，大概只有几篇文章报导这方面的内容。大部分文章还是在谈艺术家，谈创作，谈展览。真正研究艺术管理和艺术市场的学者也较少。面对这样较为复杂的课题，作者需要多方了解，才能真正进行探讨。

作者在市场经济体制下也很容易受各种影响。如果艺术家、画廊老板或者美术馆请作者写一篇文章，即使作者说要在不受干预的情况下独立进行，但实际用词和表述方式都会受到潜在的影响，这也是可以理解的。提倡真正的独立批评，关键在于作者自我如何选择，在写作中有多少是出于真正自主的想法，多少成分是溢美之词或泛泛而谈。

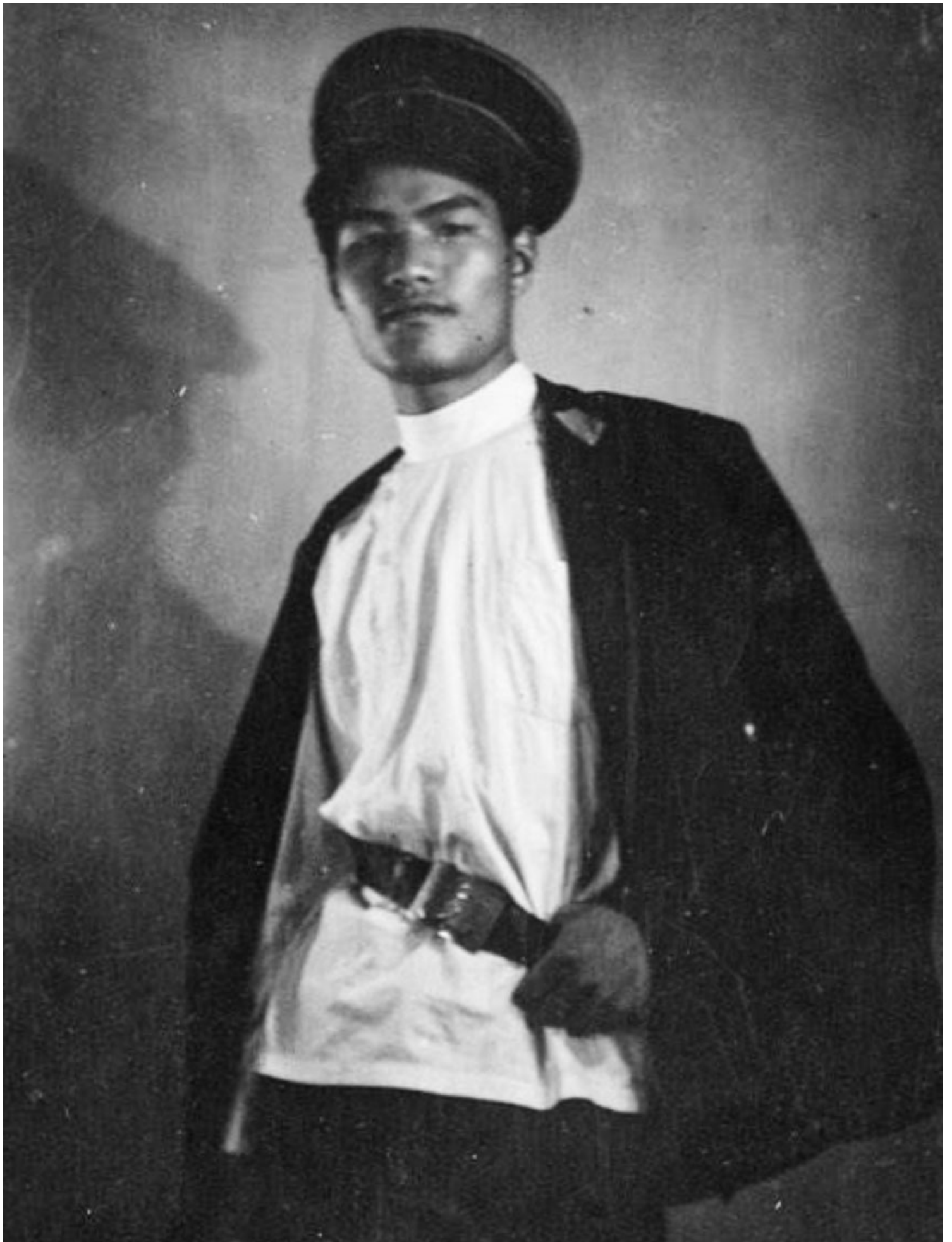
文化交流与对话

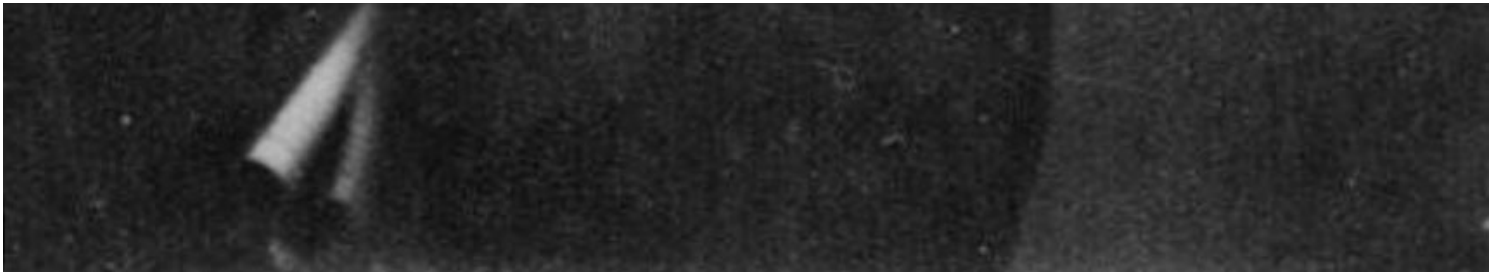
端：您可以讲讲加拿大当代艺术的现状吗？以及中国艺术家和作家在加拿大的生活和艺术的现状？

郑：我曾在加拿大做过很多次有关加拿大华人艺术的讲座，这是一个很有意思的题目。虽然历史难以考证，但有说法称李铁夫是中国第一个到欧美留学的艺术家，他在19世纪末出国就来到加拿大温哥华。所以中国艺术家在去巴黎、纽约之前，最先来到的城市是温哥华。李铁夫本人在传记中讲过他曾就读于加拿大某美术学校，但查不到资料和原始文献来证实。1933年在温哥华举办过大型的中国艺术展览，也陆续有艺术家来这里访问。1980年代中加两国间的艺术对话逐渐增多。1990年代我到温哥华以后，促成了一些中国艺术展览。例如1998年做的“江南：中国现当代艺术展览系列和研讨会，规模就很大。我主持的Art Beatus画廊大概是国外最早介绍中国当代艺术的平台之一。我们推出了很多现在比较当红的艺术家，如黄永砗、张培力、徐冰、谷文达等。华人艺术家在加拿大文化中占有相当重要的地位，但这些资料还没有被很好的收集整理。

20世纪北美三位最重要的女画家是弗里达·卡罗，美国的乔治亚·欧姬芙，加拿大的艾米莉·卡尔（Emily Carr）。我们温哥华美术馆最重要的收藏就是艾米莉·卡尔的作品，她和一位中国画家李兆南（Lee Nam）有一段难忘的友谊，在她日记中多次提到这位小个子的华人。她曾帮李兆南开展览，李兆南提出向对方学画，艾米莉·卡尔却觉得中国艺术与西方很不一样，有很多值得她学习的地方。但我们在美术史和其他资料中都找不到李兆南的记录。去年一位朋友找到一张可能是李兆南的花鸟画，和岭南派早期风格相近。文化和艺术的对话是一个非常有趣的命题，但国内学者对此感兴趣的似乎不多。莫斯科有一位美术史家曾送我一本书，内容是20世纪旅居和访问过苏联的外国艺术家姓名、简历的索引式资料，像字典一样。为什么中国没有人做这样的事情？文化都在交流的过程里发展，没有交流，发展就停止了。无论古代还是现代，无论艺术家是否有名，他们来到这里多多少少都会对本土的文化发展起到一定影响，他们的材料记

现代，无论已不是旧习俗，他们不均是至多タシノ 能么的作工的人和及成是均 是极的，他们的物作记
录下来就是很重要的历史文献。





郑圣天穿俄国士官装参加化妆舞会。图：作者提供

端：您特别关注那些为主流群体所忽视的，或者尚未进入主流视野的，为中外艺术交流做出贡献的人物，如珂珂佛罗皮斯（José Miguel Covarrubias）、尼古拉·费申（Nicolai Fechin）、万曼（Maryn Varbanov），以及华敏臻（Michelle Vosper）、柯珠恩（Joan Cohen）。他们的可贵之处是什么？

郑：文化交流通常由一些相对不太知名的艺术家来牵线，这些人物在历史中往往都被忽视。我觉得应该重视这些个体在历史中的作用，有时这些个体在文化交流史中的地位，其实比大人物更重要。比如费申，他是俄国人，大半生在美国度过。在俄国和美国，提到这位画家，十人九不知。但这位艺术家偏偏在中国艺术界很知名，我不清楚你们这一代，但前几代的艺术学生都临摹过他的素描。因为很偶然的机遇，他的一本画册被介绍到中国，被拍成照片反复翻印。学生们都很热情地临摹费申的作品。中国内陆为费申出版的画册数量可能是世界最多的，比其他国家出版的费申画册总量还多。在美国西雅图的弗莱美术馆收藏了很多费申的作品。我曾被邀请去做演讲，分析费申在中国受欢迎的原因。一是因为费申的素描多运用线描，这与当时苏联、西方传来中国更注重光影的素描画法不同。线描和中国艺术欣赏习惯接近，更容易被国人接受。二是因为费申的作品中有一些东方情趣。他曾住在新墨西哥州等原住民文化较强的地方，还去印尼等地访问过。他画中的形象和景观与纯粹的西方艺术家作品不同。但不论出于什么原因，这位画家在中国成为一代代美术学生崇拜和效仿的偶像，是一个很奇特的现象。

此外，像牛津大学的苏利文（Michael Sullivan）教授、伯克利加大的谢尔兹教授（Peter Selz）、明尼阿波利斯美术学院的维罗斯科教授（Roman Verostko）、保加利亚壁画家万曼（Maryn Varbanov）、赵无极，这些外国艺术家来国内办小规模的学习班和讲座，时长一星期或一月，也都在中国起到发酵式的反应。可能直到很多年后，这种现象依然会存在，也很值得注意。

前两年，柯珠恩（Joan Cohen）把1980年代他在中国拍的一批幻灯片都捐给亚洲艺术文献库，这也是非常珍贵的资料。因为我们国内当年没有条件拍很多彩色反转片，柯珠恩就保存了很多详细的记录。到90年代以后，帮助中国艺术家进入到威尼斯的意大利人弗兰（Francesca Dal Lago），还有如今仍在国内工作的凯伦（Karen Smith），她们的经历都值得被记录。前些年为戴汉志（Hans Van Dijk）做过一个展览非常好。但不要都等人们去世了再去研究他们，他们在世时还可以现身说法，直接介绍自己过去的经历。在江湖上或者从坊间传闻的信息未必都是准确的，还需要以学者的态度来认真研究。比如当年中国艺术家如何去威尼斯展览的过程，参与其事的弗兰等人就可以提供第一手的资料。保存原始纯正的资料还是很必

要的。

我在《游荡者没有档案》的序言，《文化交错的个体旅程》一文中曾写道，“珂佛罗皮斯、马克西莫夫、博巴、万徒勒里、万曼……，他们不远万里而来，成为中国艺术家的良师和挚友；柯勒惠支、古图索、巴巴、怀斯（Andrew Wyeth）、柯尔维尔（Alex Colville）……，虽未踏入中国，也都为一代代所崇拜或效仿。而另一方面，李铁夫、徐悲鸿、林风眠、刘海粟、滕白也、倪貽德、赵无极、自上世纪初就一波又一波地负笈欧美，追索艺术的真谛。80年代以后，更多青年艺术家离乡背井，到海外寻求广阔的艺术空间。我觉得在某种意义上，他们都很像波德莱尔和本雅明笔下的游荡者（Flaneur），居无定所，游走四方，但会在在任何闪动着光亮、回响着诗意、跃动着生命、震颤着音乐的地方滞留到最后。正是这些敏感不安分的人物不断在文化之间碰撞。偶然擦出的火花有时却能引起不灭的野火。”