

展覽和展覽策劃

費大為

An Exhibition: Its Matter and Methodology / Fei, Da-wei

展覽作為一種文化現象是現代城市文明的產物，它起源於一些私人把自己的藏品呈現給公眾的要求，藝術展覽是在這種活動中漸漸分離出來的形式，它今天已成為將藝術家的創作和公眾發生聯繫的一種特定而有效的方式。

藝術展覽的形式在十九世紀末的西方已經確立了它的重要地位，官方的展覽以及沙龍的活動成為文化活動的主要內容之一，這個時期藝術的批評和創作都與展覽緊密相連。至此以後，展覽就成了新的藝術流派在歷史上嶄露頭角的唯一途徑，藝術的創作只有在通過展覽的事實之後才得以成立，如同文學的創作只有通過出版社的出版以後才能得到認可一樣；批評家大多是根據展覽中出現的作品而去評論藝術家和藝術現象的，展覽辦得如何，不僅對於藝術家來說事關重大，並且會對這個時期、這個地區和國家的文化局面帶來重大影響。今天我們可以說，如果要推進一個地區的藝術創造，除了做出一批有份量的展覽之外，似乎沒有別的途徑更為直接和有效的了。

在中國大陸，新的藝術運動是在和舊的展覽體制的衝突下發生的，它主要表現在為新藝術爭取展覽的權利。1979年的「星星畫展」是在中國美術館外面的大街上出現的，產生了巨大的影響；八五美術運動發生時，爭取展覽權利也是藝術家們奮鬥的目標之一；為了組織或參加展覽，他們不惜傾家蕩產、賣血、借債，充分證明了展覽在一個新藝術運動產生時所承擔的重要作用。九〇年代以後，中國大陸仍然沿用舊的展覽體制，新的藝術仍然游離在體制之外。中國官方在1997年組織一批藝術家參加威尼斯雙年展，展示的作品和國際當代藝術的嚴重脫節，使世界為之吃驚。儘管如此，大陸所有的新藝術潮流還是通過展覽來實現的。這些展覽有一部分在國外舉辦，一部分在國內舉辦，其中大家比較熟悉的國外展覽是：「為了昨天的中國明天」（法國布利也爾），「後 89——中國新藝術」（從 93年香港藝術中心，漢雅軒畫廊開始，至今還在美國巡迴展覽），「中國前衛藝術」（在柏林世界文化宮舉辦，而後在歐洲各地巡迴），「支離的記憶」（美國俄亥俄州立大學博物館維斯諾藝術中心），「靜穆的力量」（英國牛津現代美術館），以及幾個大型國際當代藝術展覽（威尼斯雙年展、聖保羅雙年展、文件展）等等。在

大陸國內的展覽有「新生代」、「車庫展」、「廣州雙年展」、「中國經驗」、「生存痕跡」等等。這些展覽都為推進中國當代藝術起到了槓桿的作用。

在世界範圍內形形色色的展覽中，我們可以看到幾種基本的構成類型：

- 第一種為回顧性的展覽。它往往是研究和介紹某一類已經確立的藝術現象，因此對於作品和資料的蒐集和選擇是組織工作的主要內容，其經費也主要用於研究、運輸、保險和畫冊。

- 第二種是製作性的展覽。它要求藝術家為展覽專門創作新的作品，這類展覽的策劃工作主要在於確立展覽的構思以及對藝術家和作品計劃的選定，它的經費主要用於作品製作，這類展覽使藝術家能夠實現他們的某些想法和計劃，因此它成為新作品產生和發表的一種主要手段，也是新藝術潮流的誕生之地。當然，在這種類型的展覽中，現場製作的形式往往是佔主要位置的。

- 第三種展覽是以上兩種類型的混合。它包括一部分現成的作品，也有一部分專門製作的作品，這種展覽往往為大型展覽所採用，來說明包容性更大的藝術現象。這類展覽既包括已經實現的作品，也包括一些新製作的作品；既有繪畫、雕塑等比較傳統的形式，也有現場製作的裝置和其它形式的作品，例如德國的文件展、威尼斯雙年展、里昂雙年展等都屬於這一類型。

這三種類型的展覽在具體運作上所採用的方法不同，但是在展覽準備工作開始之前，都要確立展覽的構思，也就是規定展覽的範圍和主題。策劃人要對展覽的目的產生自己的意向，這種意向並不等於一篇寫好的文字，但是一種心裡感覺到的東西，這個「意」是展覽的靈魂，是它給出了展覽的高度。這裡只需舉出兩個例子：69年 Harade Szeemann 在瑞士巴爾所做的「當態度變成形式」，把當時在歐美風起雲湧的新藝術潮流帶進美術館的展覽體系，從此為美術館朝向試驗性的當代藝術開了大門。1989年 Jrean-Hubert Ma Martin 在巴黎龐畢度文化藝術中心做的「大地魔術師」則為全球多元文化時代的到來開了先河。這些展覽為美術史「一錘定音」，致使以後的展覽幾乎不能繞過它所提出的問題，即是展覽立意的份量之顯現，通過立意，展覽不僅為藝術的潮流定位，而且它本身也成為一種創造，也是藝術潮流的展現。

當代藝術在展覽組織形式上與作品創作一樣，必須隨著觀念的變化而變化。在技術層面上，展覽機制總是跟隨藝術創作的要求，盡量去實現作品提出的要求。不少美術館為了實現各種特殊的製作計劃，專門配備有專業的技術人員，他們不僅精通電工、木工、鐵工，而且善於和各行各業打交道，去找到各種千奇百

怪的材料，每一次展覽還應根據藝術家提出的具體方案而確定製作的方法，藝術家往往只需提交圖紙，展覽承辦單位就要按圖施工。展覽體制的這種開放的態度為當代藝術在表達上獲得空前的自由，但是在更深的層面上去考察藝術體制和創作的關係，則是一個遠為複雜的問題。

由於當代藝術的活動有很大的「事件性」，因此它更傾向於推出新的作品，而不是採用回顧展的形式，因此，當代藝術的展覽體制主要是一種「生產」的體制，它像一種新興工業，生產當代藝術，生產為媒體關注的事件；由於它的形象及其威望，它不僅製作作品、製作展覽、也製作新的潮流、製作大藝術家，它所籌集的經費可以用來實現個體藝術家無法實現的宏大計劃，它的技術人員可以完全代替藝術家來製作他所無法製作的作品，它和藝術家、媒體互相配合，共同製作出當代藝術的權威性導向。大美術館需要著名策劃人來抬高其地位，著名策劃人則需要著名藝術家來捧揚。反之，一「著名的」藝術家也必須參加過「著名美術館」舉辦的「著名的展覽」，曾經被「著名的策劃人」邀請過才算合格。在這裡我們不僅可以看到新的觀念、新的藝術、新的潮流，而且也可以看到一個權力系統在藝術的名義下不斷組合並發揮它的威力。這個系統的形成，意味著藝術必須進入它的遊戲規則中，才能找到自己的位置，而遊戲規則的形成則意味著對藝術潮流的規範化，藝術的自由受到了更為隱蔽的控制。當代藝術似乎重新進入了一個封閉圈，被自己撤下的大網罩住了，不過這次要突圍似乎比砸碎舊學院派的枷鎖要更加困難得多，因為這個封閉圈極有彈性，像戴在孫悟空頭上的緊箍咒一樣，你大它也大，你小它也小，時候一到，就讓你頭疼。

當代藝術中的有識之士對此也是有清醒認識的。在六〇年代末當代藝術進入美術館之後，很多藝術家和批評家就一直在尋求走出傳統展覽體制的途徑，到九〇年代初，最熱門的話題之一是討論如何在美術館之外做藝術，一些離開美術館的展覽形式也在這個時期脫穎而出，有的策劃人請藝術家到居民家中做作品，有的策劃人則設計了在飛機場內做展覽，把作品都滲透到機場使用的各個角落之中。我和一些中國藝術家在海外做的一些展覽也多少受到這些討論的影響。在九〇年代西方經濟蕭條的情況下，美術館的製作經費越來越少，不少藝術家對製作大作品也不抱希望，這促使他們去做一些小的，更接近生活、更加曇花一現的作品，所以最近幾年來也形成一股「激浪派」的小回潮。這些作品為展覽的各種可能性作出了有益的探討，但其貢獻也確是有限的，它擴展了藝術的表達，卻還是體制內部的操作。這是否足以引導出一個有活力的新文化來，我們還不能得出一

個肯定的回答。

體制和藝術之間的關係的具體實現，展覽策劃人是重要的一環。他所扮演的是一種雙重的角色：一方面代表展覽體制來篩選藝術家和作品，以維護體制的水準威信，另一方面又代表藝術家向展覽體制推出他們的作品，成為他們的代言人。這種雙重身份使策劃人處在模稜兩可的地位上，他或許處於進退兩難之地，或許可以一箭雙鵰。最近十多年來，策劃人在當代藝術中的地位確是青雲直上的。由於當代藝術的體制化程度加強，展覽在文化政治生活中的地位變得十分重要，策劃人也逐漸成為展覽體制中的主角，「展出什麼」的問題也很有讓位給「如何展出」的問題的傾向。每一次展覽與其說是在展示作為對象的作品，毋寧說是在發明一種新的展示方式，有時甚至是在展出策劃人自己。按照策劃人的工作程序，他不僅要決定藝術家的人選，決定作品的選擇，決定如何解釋作品，還常常需要找到一個觀念的框架給藝術家作為工作的出發點，他也應該在佈展上做文章，去建立作品和作品之間的關係、作品和環境之間的關係、製造展廳的氛圍，還要決定牆面分割、作品底座、燈光佈置的方式等等，這些工作程序屬於策劃人的責任範圍，也為策劃人提供了施展權力的可能。如果策劃人忽略了作品本身，而把自己所做的工作強化起來，大作自我表演，那麼這個展覽就本末倒置地成為展出策劃人的展覽了，在他們所做的展覽中我們將看不到藝術家，看不到作品，但是卻常常可以感覺到策劃人的偉大聰明。藝術家變成跑龍套的、作品變成舞台的道具、而策劃人則做起「秀」來了。

策劃人原來是從評論家裡分化出來的，過去評論家一直被藝術家們所不齒，他們被認為是只會動嘴不會動手的傻瓜；然而今非昔比，現在的策劃人似乎變了藝術家的救星，動輒被人前呼後擁，這種現象說明當代藝術在多大程度上已演化成一種權力的運作，而展覽的運作無疑是強化了這種權力運作。藝術是自食其尾的，展覽也可以回過頭來咬藝術一口。

二、我自己真正作為策劃人而獨立工作是自 1989 年開始的。這一年我到法國並開始在那裡安頓下來，第一要做的事情就是做一個有關中國當代藝術的大展覽。當時的「八五美術運動」已經在國內停止，一種新的氛圍正在形成，那是在一種極其壓抑的心情下對整個八〇年代的反省，但是這種沉默的反省又是充滿暴力的，本來已經走向低潮的中國的當代藝術到八九年以後，又被重新激起了波浪，這種反彈在國內和剛出國的藝術家中以兩種截然不同的形式表現出來，但是都採取了激烈的方式。在國內當時比較代表的是玩世、波普的藝術的出現，表現

了對精英主義藝術的批判和嘲弄；而我在 90 年以後做的展覽則開始了另外一種取向，它更多的展示了一部分「老八五」藝術家在西方的文化環境中所做的工作和思考。

在九〇年代初，我考慮最多的是，在 89 年以後，我們應該如何為中國當代藝術找到一種繼續的可能性，應該如何去面對八五運動中所遺留下來的問題？一、八五運動是一場學習西方文化的運動，但是它卻始終沒有把自己放在國際文化的大背景下去發展，而是以衝擊國內的新舊傳統為限度，以致於很快就陷於停頓。二、八五運動是一場爭取藝術家自治和獨立的運動，但是它卻被工具主義思想所主導和籠罩，藝術仍然是「批判的武器」，而不是「武器的批判」。三、八五運動是找回藝術個性的運動，但它卻同時又是一場「群眾運動」，像過去的政治運動一樣，一哄而起，萬人一面，還沾有不少綠林習氣。一方面靠領袖揮手，另一方面靠人多勢眾，雖然聲勢浩大，悲壯動人，但個人的創造性和嚴肅的思考在這裡幾乎是被淹沒的。如果我們要在八五以後發展出一個新的藝術，首先就要從八五的這些問題出發，揚棄一些東西，讓八五走出八五，在另一個層次上和更大的背景下重新思考八五中提出的一些基本思想。

90 年我在法國南方作為總策劃人做了一個實驗性的展覽，開始陸續在世界各地做過幾個展覽。第一次的展覽主題為「為了昨天的中國明天」(Chinese Demain pour Hier)。這個展覽實際上是首次在國外舉辦的中國當代藝術大型展覽，參展的大多數藝術家是第一次有機會做規模巨大的作品，我自己也是首次在海外獨立操作，這也是中國評論家在西方主動介紹中國當代藝術的開始。這個展覽在某種意義上是一個開端，它不僅在藝術上和「八五」拉開了距離，而且也有了一個新的取向和面貌。九〇年代以後有不少中國獨立策劃人在國際上做中國當代藝術的展覽；他們的活動改變了過去由西方或中國官方組織交流活動的局面，在新的層次上展開了不同的視角，使得對中國當代藝術的介紹初步有了一個多元的局面。在這裡我把自己的一些作法作一簡單歸納，供同行參考。

相對代表中國當代藝術的人數眾多的大展覽而言，我所要做的多是一些「小的大展覽」。它並不代表「中國當代藝術」，而只是代表我個人的選擇(對我來說，任何展覽都不能「代表」一個國家的藝術)。判斷展覽是否重要也不是看它推出了多少個藝術家(因為「全面介紹」根本就是一個假的命題)，而是看它是否做出了幾件好的作品，是否提出了新的問題，如果參展人數少一些，我們就可以把有限的經費集中用於參展藝術家身上，使每件作品做得更充分一些，通過這種辦

法，我可以把有才能的藝術家的個人「放大」到最大限度，使每個藝術家在展覽上充分表現自己。在策劃「中國明天」展時，我用了一個很簡單的辦法：鑒於龐畢度中心現代美術館辦的「大地魔術師」展覽中每個藝術家的純材料費是一萬法郎左右，我就把「中國明天」展每個藝術家的材料費定在每人二萬到四萬法郎（不包括人工費）左右，這個預算在當時是很高的，參展的藝術家都是第一次得到如此數額的材料費，所以創作的熱情很高，作品的規模也很大。在「中國明天」展覽中有的作品面積超過一萬五千平方米，而在「非常口」展覽的野外展中四個藝術家就占用了十一公頃的土地，這種規模宏大的裝置作品後來成為這些中國藝術家的較為重要的共同語言特徵之一，也許與這幾個展覽不無關係。

把對語言的思考作為展覽的重點和選擇藝術家的標準

八五時期的主要批評思想是提倡藝術對社會的直接作用，它突出的是藝術的內容和精神性，而比較忽視藝術自身具有獨立的價值。較有代表性的是「重要的不是藝術」的觀點，這種觀點在中國當代藝術中是有相當大的影響。在批評實踐上，這種觀點把作品的主題內容作為判斷作品價值和作品與現實聯繫的主要標準，把非主題性的、從事語言批判的藝術家歸類為「純藝術」而略加貶抑。我開始做策劃工作時，試圖通過展覽對這一批評觀提出一些不同的看法，以突出注重語言問題的創作傾向。在 89 年開始籌備「中國明天」展時，正值天安門事件之後不久，我主張避開所有的政治話語的干涉，而把藝術自身問題的探討作為展覽的主旨，也是和我在這方面的想法有關。我認為，藝術的政治正是在於它對社會政治的超越之中，如果我們要把藝術的改造提到社會改造的高度來談的話，我們所能做的最有效的方法莫過於對語言的批判和改造，因此，中國當代藝術中最有價值的部分，應該是那些在語言問題上下功夫的藝術家的工作，而一切用陳舊的手段來表現激動的情緒的作品都不是真正的文化變革。

通過展覽來創作新的作品

我把展覽的實現看作是提出問題的手段，在製作新作品的過程中，我更喜歡和藝術家一起研究探討作品的構成，形成一個策劃人和藝術家、藝術家和藝術家之間的對話和交流的過程，讓展覽的構成變成一個活的、互動的和流變的對話過程。在這個過程中，隨著觀念探討的不斷深入，作品的形式也可能隨時改變，我希望即使一個展覽完成了（在物質上停止了變化），但是它所引發的問題和思

考卻不因此而停止，通過展覽給策劃人和藝術家所帶來的思考還可能繼續在以後的展覽中發展起來，對一些問題的思考將提升到一個新的高度。例如，在「中國明天」展之後，我們產生了創作和地點的關係的問題，即 IN SITU 的問題，還有一個如何對待中國傳統文化的問題，因為有些藝術家如黃永砵、楊傑昌、蔡國強等都已經在作品中出現了這一傾向，這是不是在打「中國牌」，是不是玩策略遊戲，還是有戰略思考的選擇，也開始引起我們的思考和討論。如果說，有的策劃人做展覽是以收集作品為主，那麼我更偏向於做新的作品；有的策劃人的主要工作是選擇藝術家，我則是把和藝術家一起討論作為主要工作；有人注重的是對物品的分類，我注重的則是觀念展開的過程；有人喜歡按照計劃展開，我則更喜歡隨機應變，我喜歡有更多的變動和偶然的因素在過程中出現；有人在空間上、物質上、數量上做他的策劃工作，我則更偏向於在時間上、觀念上、質量上去進行工作。因為展覽的真正對象並不是我們所看到的作品，而是作品背後的东西，這些背後的东西就是在流變的時間中展開的精神創造，沒有這些東西，展廳將是空無一物的。

我們可以看到，近幾年來在海外較有成就的藝術家們的工作存在著某些內在聯繫和相似性，如偏向做新作品、在創作新作品時比較注意與特定背景的聯繫、尋找如何與特定背景之間產生張力、作品規模比較巨大、較多採用隱喻和象徵的手法、風格比較戲劇化、比較注意和傳統文化的對話、比較強調批判性等等，這些都是我們在共同的展覽過程中互相影響的結果。今天我們可以讚賞或批評他們的工作，但我們卻不能否認，他們的工作已經遠遠離開了八五運動的面貌，而走上了另外的道路。

97 年我在資生堂做的「心動」展是我在展覽構成中引進偶然的和互動機制的一個嘗試。我邀請黃永砵、蔡國強和四川來的一位道教方士周明成進行合作，共同構成一個展覽。黃和蔡是中國藝術家之中比較有意識的在作品中運用中國傳統文化的藝術家。但是在他們的作品中：「傳統」一直是作為「死的現成品」而「被」採用的。因此，藝術家的意志不可避免地佔了主導的地位。我請道教方士來參與作品的構成 目的是打亂藝術家原來的工作習慣，使他們面對一個「活的」傳統，在一個不習慣的條件下去構思作品，這樣也可能使藝術家得到一種新的資源，這種資源是不固定的、在交流中產生的、不可預見的「活的現成品」。這種外來因素的干擾和參與，也正是黃和蔡在創作中所尋求的東西。

實際上，方士的介入不僅打亂了藝術家的習慣，也打亂了策劃人的工作習

慣，連方士自己也有些亂了陣腳，不知如何應付我們，不停地去請神仙指點，但是這種混亂卻使展覽的組織進入了極有意思的狀態：任何一方都在摸索對話的方法，並企圖構成一個結果。在這個過程中我們看到了「對話」的極限，甚至展覽的極限，也看到了藝術和宗教的界限和矛盾。我和藝術家、道教方士三方面作了反覆的討論，以及無數次的傳真、電話，最後與其說是這些使我們受益匪淺的對話幫助我們做出了展覽，不如說是展覽開幕的日期迫使這個對話暫告了一個段落。（註）

三、無論是中國大陸還是臺灣，當代藝術的體制建設都處在不太健全或正在發展的情況下。在這方面，臺灣無疑已經邁開步伐，做了許多很有效的工作。這些工作推進了臺灣和國際的交流和對話，使臺灣藝術家有了更多的機會參加國際性的展覽。比較重要的進展如國內展出自由度的擴大，非商業性藝術已經為自己爭取到一個雖然不大，卻相對穩定的生存空間，國內藝術評論的活躍，以及臺灣雙年展的舉辦，以及威尼斯雙年展的加入，臺灣與澳洲和日本的交流，臺灣藝術家參加國際展覽的機會也比過去有明顯增多。

體制化的建設對促進當代藝術無疑是必要的，然而我們也已經看到，這個體制化在西方引出了不少問題，藝術的自由和真實性受到了威脅。我們也應該看到，體制的作用並不是絕對的，它能為藝術提供較為方便的條件，但不能代替藝術；好的條件並不能保證能出現好的藝術。中國大陸在八〇年代以來的當代藝術是在完全沒有體制支持下發生的，甚至是在與體制衝突的情況下發生和發展的，這種狀態反而賦予中國當代藝術以一種特殊的自由和富有張力的品質。有的中國藝術家過去在國內做的一些作品雖然材料簡陋，但不乏「神來之筆」，妙趣橫生，而現在旅居海外以這也是體制給藝術帶來的某種結果。

但是，我也並不是主張中國大陸的展覽體制與當代藝術的脫節現象應該長期繼續下去。藝術不能永遠保持在「高潮」的階段，在熱血沸騰的狀態過去之後，沒有相應的社會機制去保護它，藝術高潮所取得的成就就會很快的消亡。中國當代藝術現在正是面臨著這樣的危險：熱情已經消退，但體制化卻遠遠還未到來，藝術掉進了一個「真空地帶」，失去了它生存的立足點，唯一可以依靠的，是一個尚未成熟的商業性藝術市場和一些被國外邀請參加展覽的機會。機會主義和功利主義代替了理想主義，暫且「收養」了當代藝術。由於在本國舉辦展覽所引起的種種麻煩，不少藝術家把發表自己作品的主要機會都轉移到了國外，他們的作品與國內觀眾失去了聯繫。

展覽地點的轉移深刻影響了中國當代藝術的性格，很多中國藝術家開始注意一些比較實際的問題：如何才能被邀請出國展覽，如何才能把作品的價錢賣得高一些？他們不像八〇年代那樣發出驚天動地的呼喊，作出無法無天的挑釁，而是小心翼翼的關注自己的行為與實際效應如何掛鉤。一些藝術家開始研究西方藝術展覽中作品的樣式並加以模仿，他們很注意這些作品中的物質性因素，而看不到西方藝術中的批判精神和自由精神；他們力圖拋棄自己貧困的手段去達到西方作品的精緻而豪華的製作水平，把技術化誤以為專業化，致使作品變得軟弱小氣。

然而，當代藝術是一個思想運動的過程，不是一套固定的觀念和語言樣式，去追隨表面的樣式並不能幫助我們去接近所謂的「國際藝術語言」，實際上是南轅北轍，越走越遠。

這種表面化的趨勢所引出的更為嚴重的問題是中國當代藝術開始喪失了自信，找不到自己的文化位置。在九〇年代中期以後，這種文化的動搖似乎顯示出中國的當代藝術已進入了一個「第三世界化」的時期，有把自己置身於以西方為中心的一種外圍文化的趨勢，很多中國藝術家和批評家在討論藝術問題時，都以西方人如何看待自己有關，別人喜歡你也不舒服，批評你也不舒服，反正裡外不自在了。藝術原來是一種內在的需要，有一種樂趣，自己可以知道作品有沒有到位。現在和西方接觸多了，這種自信心和藝術的自然之心卻悄然失去了。

中國當代藝術無疑面臨著嚴重的挑戰，這種情況也許給我們提供了一種特殊的機遇，可以讓我們去發現一些非同尋常的東西。這也說明我們過去的一套思想方法已經不再夠用，不能適應新的現實了，我們不可以再用八五的思想方法去思考問題，也不能用現成的西方模式去思考問題。全部的困難就在於如何在這種日益進入國際化環境中的中國當代藝術中尋找出一種新的動力，它應該具有開放的、平凡的和自然的心態，從自己所處的特殊背景中發現新的藝術道路，它不一定適應於現成的藝術體制，不一定會馬上帶來成功，但是它卻是一種有自信的創造，只有這種探索才能給藝術帶來新鮮的空氣。體制的建設和變革也只有在那種探索面前才是可能實現的。

註：為了更具體的說明這種對話是如何進行的，我在此摘引兩段我給道教方士周明成的信件。

96年8月4日

……我想問題當然還有它另一方面：由於您對當代藝術這一領域過去接觸不

多，這可能影響您對合作的信心，感到無從下手來與我們合作。其實我們要尋找的，正是當代藝術圈子以外的專家介入，為這次展覽的作品在創作的起點上提供一個契機，形成不同領域之間的對話，這才是這次展覽構思的特點和意義所在。就像我對您說的那樣，您可以根據您的特殊專業經驗（是別人無法替代的），對兩位藝術家個人的特殊情況給予一些只有您才能夠給出的一些觀念性的東西，我不限定它具體應該是什麼，但是，1，這不是一件作品的計劃，而是抽象的觀念，它可以是一個判斷、一個偈語、一個「符」、一句話、一個謎、一個想法，但不是關於作品造型構成的設想和描述。2，這不是一個別人也可以給出的東西。不是一種從事哲學或一般文化人所發的議論，而是和您個人多年的修煉，對道教、佛教的鑽研、對方術的掌握、對別人不能感知的事物的察覺，等多方面只有您的修養才能達到的特殊的能力、境界和角度才能給出的東西。您給出的觀念，應該是和這兩位藝術家的特殊情況有關，而不是無的放矢的對一般哲理的議論。以您的能力，從您的角度，您可以看到一些一般人在他們的行為、經歷和作品裡所看不到的東西。這些東西意味著什麼，根據您的特殊經驗，也許有著特殊的理解。您甚至可以發現他們的一些問題（別人所不能發現的問題），對於幫助這些問題的解決也許您有一些特殊的建議或者方法，這些都可以成為一些非常有意思的創作契機。您也可以對他們的特殊情況或問題用暗喻或聯想的方法提出來，讓他們去思考。如果我們能夠找到這個契機，接下去的合作還會有更多的來回，藝術家可能會要求您繼續為作品的構思的具體化提一些想法，您在合作中所要注意的要求基本上如我上述，主要是從您的特殊能力和角度來回答他們的問題。當然為了討論的深入，您也可以向他們提出問題。我想在這樣的合作中，我並不要求您去充當藝術家的角色，恰恰相反，我希望這個合作構架能使您的專長得到更充分的發揮，更加充分地顯示出它的能力，這樣才能體現出邀請您（而不是別人）參加這一計劃的必要性。藝術家和您都是在自己的專業特長的範圍之內進行兩種不同性質的思考，在對話的過程中每個人的專長都應該得到尊重和充分的發揮。我想這樣的合作應該是有意思的和有可行性的。請您不要擔心，我們還有一些時間，這些問題也許不可能一下子找到解決方案，我們可以通過寫信的方式不斷的討論各種方案的可能性。

96年8月11日

寄來的「符」收到。謝謝！這個形象很有意思，可是這個圖象與我們的展覽

有什麼關係，還要請您對此作些解釋。

您曾說過，「符」的形象是傳下來的，不能任意創造。不知這個符的形象是否屬於創造還是原來就有？它是您第一次見到還是過去已經見到過？這個符是出於您的選擇還是它自己在您腦中出現的？您認為它是在說明一個很廣泛的問題還是與您自己的情況有關，或者是與展覽的情況有關？它是否意味著對於我們的合作傳達一些特殊的信息？

另外，您說過您可以看到未來事情的形象，您是否能對我們這個展覽的情景（最終結局）看一看「圖象」？用您的方法，您能否看到我們的展覽最終會呈現出什麼樣子？在藝術家確定他們的計劃之前，您有沒有什麼辦法可以預測展覽中的作品將會採用什麼材料，大約是以什麼形式（顏色或形狀）？展覽的佈局將是如何？這些因素對於藝術家來說是非常有興趣了解的。

我還想請問您，是否有可能把一個特定的亡靈（主要是指歷史上的著名人物）請來和我們談話？西方有（世界各地都有）所謂「通靈術」，往往可以把已去世的人物請來說話。如我們能這樣做，我很想把中國古代的哲學家，藝術家請來參加展覽，請他們對展覽提一些建議，或者談談對當代藝術的看法。這將是很有趣的事情……。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts