

游牧在南方：河流、隧道、湿热、星群

坪山美术馆，深圳 2023 年 12 月 23 日至 2024 年年中

从深圳市中心坐地铁，穿行约 40 分钟，再步行穿过巨大的坪山区中心公园，在很远处就能看到坪山美术馆外墙悬挂的巨幅海报，上面一排排大字如口号——“游牧在南方”。

2019 年开馆后，刘晓都作为首任馆长推出了几个大型展览和项目，其中最具野心的一个便是与常驻北京的策展人崔灿灿合作的系列展览“九层塔”（2021—2022）。“九层塔”邀请艺术家、建筑师、平面设计师共同工作，形成数个回合。这一次，美术馆与崔灿灿的再次合作，其野心不减当年。然而，这次的展览却并非不同身份个体在同一空间中的博弈。博弈相对实在，但做大型群展，艺术家之间不需要太多联动。给策展人提交作品集，交流讨论，把选择的作品提交上去，艺术家这边的工作基本就结束了。

翻开坪山美术馆的导览册，策展前言的第一句，崔灿灿这样写道：“这是中国当代艺术第一次将南方连接起来。”我感到有些困惑，是否这次展览面临着跻身中国当代艺术史的压力，也细想这一豪言壮语从何而出：“中国当代艺术”是否指坪山美术馆和崔氏，而“南方”是展览中来自中国八个省份、一个直辖市的 90 位艺术家和艺术组织吗？先让我们接受策展人的隐形前提，这里的“南方”指的是中国北纬 30 度以南的地区（这一信息出自开幕座谈），也且不说这里忽略“南方”其他地区的草率、“将”字轻视了“南方”所指之人之物的自身能动性，句子中问题最大的一处是这个原本就很模糊的动词，“连接”。

展厅的墙上贴着策展人的行程地图与时刻表，总计 13 天、4 次往返深圳的旅行让我想起 20 世纪 90 年代时国际策展人来中国走访时的逸闻。那些语言不通的外国人想了解中国广袤大地上的艺术家，要一周内马不停蹄、依靠向导，直奔几个艺术家工作室，于是策展人的行程单成了抢手的内部消息。但在大多数展览现场，策展人仍需后撤，艺术家作品前置。而在这次展览里，策展人的旅程，而非艺术家的实践，成了最明显的“游牧”。策展人作为社群连接者的现象，在当代艺术、中国当代艺术中都有先例。依靠走访、跨地区旅行、强调工作强度的方式，

让人回想起 20 世纪全国大串联的一腔热情。然而，看看年历，现在是 2024 年，懂中文、可以本地工作的策展团队为何仍然要把如此原始的工作方法摆在最明显的位置？

展览分为六个单元。一楼开篇，厉槟源和李燎健硕的赤膊背影并列，余果的出山之路（《从山脉到海岸》，2022）、程新皓的送水之旅（《你不要到南方去，你不要到北方去》，2022）相对播放，仿佛是对“行动”的实际写照（行动者的形象以男性为主，而披着草皮的童文敏 [《草坪》，2018] 似乎是人类中心、制造奇观的反面——她的皮肤隐匿在草坪下、身体仿佛是大地的隆起）。拐入主展厅，海南艺术家团体“找房团”、昆明当代美术馆、器·空间等组织的过往资料铺陈在各自的格子间里。展厅虽然拥挤，但 these 区域性文化艺术组织的自身梳理给观众提供了丰富的理解路径。不过，在展览的第二单元“深圳时间”，这些线索消失了。这一单元的逻辑是，在此展出的艺术家都曾在深圳生活——但可惜，这些彼此紧挨的作品之间并没有太多共鸣。展览单元既没有从深圳这一角度挖掘作品和艺术家经历、揭示作品之间的关联，也没有以作品揭示出深圳更多面向。第三单元以自然为题旨，是不同作品在内容和视觉上最可彼此呼应的展览区块。袁野的《大万植物识别手册》（2022）用图片拼贴和饶有兴致的文本展示了坪山当地植物的“小传”，例如大王椰如何成为人类权力的象征。第四单元有关城市化，啾小组以幽默、重复性动作的录像为这层定调。跨过五楼的放映厅，第六单元的作品在展示时相对独立、趣味横生，柳溪用白瓷复刻了数十件搓衣板（《妈妈》，2015—2022），对面就是马丙的水墨画《奥特曼伏虎图》（2023），还有奥特曼“发腮”后的肖像。但看到在广东出生、上海发展的艺术家蔡坚的标志性系列“水平”（2020—）时，这一单元的标题“比地域重要”让人疑惑重要的究竟是什么——策展人在前言中提及他们“放弃了上海辐射的浙江、安徽”，且“不做什么，理应是我們做什么的第一步”，但又如何解释这个对上海的回马枪呢？上海并不是问题，问题在于策展人对“南方”在不同时刻的随意解释。

我同意，第一步的确应该是划掉不该做什么。那么一个以“南方”为题眼的当代艺术展览，是否应该不要让“南方”成为一个虚空混沌、轻易滑动的概念？是否该明确“南方”是如何被不同人理解的，它从一个地理方位如何成为政治、社群等层面的概念，人们的艺术创作在不同时间段如何与之有关？崔灿灿在采访中说道：“南方作为一个载体，重要的不是土地本身，而是在土地上空漂浮着的对于艺术的不同理解，一种调研，或者是一种未经驯化的原始语言。”在这一串排比中，“南方”这一概念不仅被撇除了复杂现实和历史，被缩减为“艺术”，更被放置在与文明对立的“原始”位置上，所谓的“调研”不仅更近乎凑局——中国当代艺术的传统工作方法，更带着一种外部性的视角，将南方视为考察对象来凝视。“调研”二字，展开是“调查研究”，然而展览现场里更多是对艺术家作品拉清单式的陈列，欠缺对基础资料的转化（打边炉是其中少有的对其日常实践有所转化的组织）。虽然策展人在前言中强调跨越地域的联系以及人的流动性，但是这种连

接和流动主要通过对 101 位艺术家、研究者的专题采访呈现，展览并未更加深入地提炼线索——艺术家们到北京上海的闯荡意味着什么，在国外受过的教育是一种什么意义上的“游牧”，在社会和艺术行业里北方和南方的关系，都是可以明确挖掘、提炼的问题。与此同时，艺术家的名字后面紧跟着的自身籍贯的括注，反映出身份代表制的刻板展览逻辑。

虽然“游牧在南方”邀请了五位观察员举荐艺术家，并为其撰写长文，另有一系列书籍出版计划，但这似乎无法掩饰“南方”并未成为理解当下艺术创作的某种揭示性视角，艺术家也缺乏对这“南方”的讨论以及对这一概念与自身创作关系的自觉。在展览现场的单元文字里，策展人写道，“‘南方’的概念并不恰当”“总是相对的”，这不免让对“南方”认真的人寒心：“南方”成了焦点模糊的修辞，掩盖了对具体区域、情境和问题的分析。这样先高高举起某个概念，又将它“浑水摸鱼”地放下，只能让这个词语失去其穿透力及潜能。

（撰文）聂小依



“游牧在南方：河流、隧道、湿热、星群”第一单元展览现场
坪山美术馆，深圳，2023 年
图片鸣谢坪山美术馆