

关于展览 的展览

AN EXHIBITION
ABOUT
EXHIBITIONS

90年代的
实验艺术展示

DISPLAYING EXPERIMENTAL
ART IN THE 1990S

巫鸿 (Wu Hung) 著

ung) 著

关于展览的展览

90年代的实验艺术展示

AN EXHIBITION
ABOUT EXHIBITIONS
DISPLAYING EXPERIMENTAL
ART IN THE 1990S

OCAT研究中心
中国民族摄影艺术出版社

版权所有 侵权必究

图书在版编目(CIP)数据

关于展览的展览：90年代的实验艺术展示 / 巫鸿著

-- 北京：中国民族摄影艺术出版社，2016.6

ISBN 978-7-5122-0866-7

I. ①关… II. ①巫… III. ①艺术-研究-中国-现代
IV. ①J12

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第118131号

关于展览的展览：90年代的实验艺术展示

OCAT研究中心展览与文献研究丛书

作者：巫 鸿

主 编：黄 专

出版人：殷德俭

责 编：张 宇 殷德俭

设 计：李文建

出 版：中国民族摄影艺术出版社

地 址：北京东城区和平里北街14号(100013)

发 行：010-64211754 84250639

印 刷：北京地大天成印务有限公司

开 本：16k 787mm×1092mm

印 张：18

字 数：120千

版 次：2016年7月第1版第1次印刷

印 数：1—3000册

ISBN 978-7-5122-0866-7

定 价：138元

谨以此书中文版献给
OCAT研究中心创始人
黄专(1958—2016)

目录

- 001 丛书总序
- 002 中文版序
- 004 英文版谢词
- 009 导言：90年代的实验性展览**
Introduction: Experimental Exhibitions in the 1990s
- 012 历史背景
- 016 “实验性展览”的促成因素
- 019 实验艺术展览的新条件
- 024 扩展已有空间：在公共美术馆展出实验艺术
- 030 开辟新渠道：在半官方和私人画廊中展出实验艺术
- 037 开发机动的展出场地：把实验艺术介绍给公众
- 044 公开与非公开的“实验性展览”
- 053 关于展览的展览**
An Exhibition about an Exhibition
- 055 展览设计概念
- 063 外展厅：吴文光的《日记：1998年11月21日，雪》
- 078 内展厅：宋冬的《父子·太庙》
- 095 “是我”：一个展览的个案研究**
It's Me: A Case Study of an Exhibition
- 097 观念的生成及准备
- 115 主题与内容
- 134 从展览到事件

145	十二个实验性展览：档案历史 Twelve Experimental Exhibitions: A Documentary History
150	展览一 首届当代艺术学术邀请展 96-97
162	展览二 野生 1997 年惊蛰 始
170	展览三 生存痕迹：'98 中国当代艺术内部观摩展
180	展览四 偏执 / Corruptionists
190	展览五 是我——九十年代艺术发展的一个侧面
192	展览六 后感性：异形与妄想
202	展览七 “超市”展
214	展览八 “从中国出发”新艺术展
222	展览九 当代中国建筑艺术展览：探索性作品
230	展览十 艺术大餐
238	展览十一 家？——当代艺术提案
250	展览十二 对伤害的迷恋：开放工作室第二次展览
259	附录 Appendix
260	中国实验艺术展览年表 (1990-2000)
270	主要书目文献
278	作者简介
279	OCAT 研究中心简介

丛书总序

OCCAT 研究中心一直致力于在中国建立一种关于当代艺术的“历史研究”模式，它强调当代艺术与人类精神史、观念史、思想史和视觉文化史的整体关系，关注当代艺术史与古典艺术史研究的学术贯通，作为一个艺术史研究机构，OCCAT 研究中心很大一部分工作是对中国当代艺术的文献整理和研究性展示，而这套丛书就是关于这些研究性成果的出版物。

我们这样理解历史与当代的关系：它们不是过去与现在之间线性的时间过程，而是一种复杂的交融和互释运动，这种运动既促使我们在记忆中去搜寻现实的各种可能，也帮助我们在当下的问题中去思考历史的意义，而文献和展览构成了这种双向运动最为贴切的物理形式，中国民族摄影艺术出版社和 OCCAT 研究中心合作出版的这套丛书就是力图通过一种新型的出版尝试，形成一套以文献整理、研究展览和学术出版为一体的学术机制。

我们希望这套丛书能够达到这样一些目的：首先，它将对中国当代艺术的出版建筑在一种研究性的模式之中，从而使它与中国当代学术的其他领域保持一种有机性的关系，在我们看来，只有这种联系才能使当代艺术的出版与中国其他学术领域处于

同等的学术水准之上；其次，我们希望通过这套丛书的出版形成一套持续的文献收集和研究机制，将中国当代艺术的研究建立在历史学要求的基本技能和知识范畴之上；最后，我们希望一个独立研究机构与一个专业出版机构的合作会为中国当代艺术的社会运行机制增添一种新的能量，一种探索思想、尊重知识和推进文明的能量。

是为序。

黄 专

2015年6月

中文版序

这本书记录和讨论的是中国当代美术发展历史中的一个重要篇章。它的写作有两个上下文，一是当代艺术从上世纪80年代到90年代在国内的发展，二是国际上对这种中国新艺术的介绍和研究。

从国内发展的角度看，当代艺术（在早期也称为“现代艺术”）从上世纪70年代末在一些大城市中开始浮现，到80年代中期发展为一个全国性艺术运动。延续着五四运动的传统，这个运动以启蒙主义为样板追求中国的现代化，因此很自然的具有一种世界主义倾向，希望在西方现代美术、理论和哲学中寻求先例和模式。这个初期的引入阶段既导致了模仿的倾向，也促使一些艺术家反思和寻找中国当代艺术的特殊语言和针对性。这种寻求在上世纪90年代进入了一个全新的阶段。随着改革开放政策的深入和国家社会经济形态的变化，当代艺术中出现了一个重要的“国内转向”。“实验性”成为衡量当代性的准绳，而实验的对象也不再停留于作品形式和风格的更新，而更主要的是探索当代艺术与当下社会变革的关系。在这个广阔的语境中，当代艺术的公共性和实验性以及二者之间的磋商，成为重要的思考课题。许多艺术家、批评家和策展人不再满足于举行私人或小型群体的内部展示，而是

希望通过组织开放场地中的公共展览与社会发生互动，进而通过这种互动将当代艺术转化为全社会文化活动的一部分。另一些艺术家和策展人则希望保持当代艺术的探索性和边缘性，因而也对“实验性展览”发生了浓厚兴趣。在当代艺术于21世纪初获得“正常化”以前，这两个倾向在上世纪90年代下半叶构成了一个“展览的瞬间”，其强度和凝聚力在世界艺术史中也不多见。

从国外对中国当代艺术的介绍和研究来看，中国当代艺术家自上世纪80年代末开始出现在国际展览中。1993年的第45届威尼斯双年展和其他几个大型展览，以及一些西方主流美术杂志上的介绍，把中国当代艺术正式推入国际视野。大约同时，这门艺术也成了全球商品，由跨国画廊和拍卖行推销，被国际收藏家和美术馆购藏。针对这个商业化和通俗化的倾向，一些在国外的研究者和批评家开始推动对中国当代艺术的严肃讨论和展示。在一些重要美术馆的支持下，若干颇具规模的展览在西方被组织。其中，1998年的“蜕变与突破：中国新艺术”（*Inside Out: New Chinese Art*）和1999年的“瞬间：20世纪末的中国实验艺术”（*Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*）在不同历史框

架中对中国当代艺术进行了大规模的介绍。一些学术性著作和论文也开始伴随着这些展览出现，把中国当代艺术纳入世界当代艺术的宏观视野中去讨论。这些综览式的展览和写作为对中国当代艺术更细致和深入的观察打下了基础，出版于2000年的本书即见证了学术研究中的这个新的动向。

如我在本书导言中所介绍的，这本书聚焦于中国当代艺术中的“展览”问题，包括当代艺术展的目的、组织、条件和面对的挑战。这些问题在上世纪90年代吸引了许多实验艺术家、艺术批评家和独立策展人的注意，促使他们投入到互相关联的活动和讨论中去。许多具有鲜明原创性的展览被构想和组织，许多产生了很大影响的作品也是为了特定的展览而创意和制作的。在所有这些方面，展览的问题不只关系到展览本身，而是与当代艺术在中国的功能、意义以及与社会的关系等基本问题密切相关。

16年之后的今天，当代艺术的创作和展示已经成为中国美术中毋庸置疑的一个重要组成部分，数以千计的当代美术馆、画廊和其他展示场所日新月异地向国内外观众推出新的展览。但是实验性对于当代艺术的发展来说仍然是一个重要的问题，实验

性与公共性之间的磋商也仍然关系到当代艺术的身份和社会意义。上世纪90年代的历史经验对于思考这些问题仍具有实际意义，同时这些经验也是在中国当代艺术发展的研究中需要被重视的一个方面。这是我们在今天翻译和出版这本书的原因。需要说明的一点是，我在校订译稿时根据中文阅读习惯对一些地方做了修改，因此中译本在个别地方与原文不完全一致。

我希望感谢OCAT研究中心邀请我担任该中心“2016年度讲座”的主讲人，开展一系列讲座、研讨班、出版和展览活动，也为这本书的翻译和出版提供了契机。中心的陈瑶琪女士极为细致地统辖了这本书的资料汇集和编辑工作，应非儿女士在很短的时间里提供了中文译稿，中国民族摄影艺术出版社将这本书作为本年的出版重点，进行了仔细的设计，对此均表衷心的感谢！

巫 鸿

2016年4月于北京

英文版谢词

这项研究以及所产生的这本书和在芝加哥大学斯马特美术馆 (Smart Museum of Art) 的展览得到了很多个人和机构的帮助, 对此我深表谢意。首先, 这个课题开展于 1999-2000 年, 当时我被任命为古根海姆基金会研究员 (Guggenheim Foundation Fellow), 因此有一年时间不必在我所属的大学教授课而可以专心从事研究。所以我首先需要感谢的是古根海姆基金会和芝加哥大学, 是它们的支持使我能够回到处于快速转型期的中国并停留这么长的时间, 对当时实验艺术的状况和条件进行比较深入的调查了解。

我希望对许多中国的独立策展人和实验艺术家表达深深的谢意, 他们在我的写作和采访过程中向我详细介绍了组织和参加实验艺术展览的经历。这本书的第三章记录了 1996 年至 2000 年初举办的 12 个重要独立展览, 使用了不少访谈中获得的信息。我对冷林、宋冬、吴文光、郭世锐、冯博一、张朝晖、徐若涛、展望和黄岩等人的深度采访, 为我提供了了解中国当下艺术展览的重要途径。

另一个信息来源是小组讨论。我主持了在成都上河美术馆举办的一次座谈会, 与一批四川艺术家讨论了这个西南省份里实验艺术的发展和展览的情形。

在北京我组织了一次更加正式的, 围绕当代艺术展览空间和策展策略的圆桌讨论, 参加者是当时最活跃的一些独立策展人, 包括黄专、邱志杰、吴美纯、冷林、朱其、王明贤和顾振清等人。《中国类型当代艺术杂志》(*Chinese Type Contemporary Art Magazine*, www.chinese-art.com) 的主编罗伯特·贝内尔 (Robert Bernell) 为这次会议慷慨地提供了场地和录音设备, 并对讨论的记录、翻译和出版给予了大力支持。

在这一年期间我访问了许多公立和私立美术馆, 通过调查、阅读和与机构负责人的谈话获得了更多的信息。这些机构中值得特别提出的有位于成都的上河美术馆、位于广州的广东省美术馆、位于深圳的何香凝美术馆和位于北京的四合院画廊——它们代表了上世纪 90 年代不同性质的当代艺术展示空间, 有的刚刚出现不久, 带有强烈的实验意味。我很感谢他们的负责人和策展人向我介绍了他们的计划与目标, 这些信息对我的研究很有帮助。

我的友人和同事, 芝加哥大学斯马特美术馆馆长金美莉·罗夏 (Kimerly Rorschach) 对这项课题提供了最坚强的支持。我们最近的一次合作是组织 1999 年的大型展览“瞬间: 20 世纪末的中国实验艺术” (*Transience: Experimental Chinese Art at the*

End of the Twentieth Century)。以此为基点我们进而寻求更新、更具挑战性的项目来促进在美国对中国当代艺术的研究和展出。此次的题目作为艺术展览来说是全新的，因为它关注的不是艺术家或艺术品，而是展览本身。在斯马特美术馆举行的这个新展览(名为“取缔——在中国展览实验艺术”*Canceled: Exhibiting Experimental Art in China*)有意地采取极简形式，以最少的图像和作品传达出最丰富的原境。总的来说，我对这次展览的基本概念是策划一个“关于实验性展览的实验性展览”。开始时我很怀疑是否哪个美术馆馆长会欢迎这样的挑战，金美莉对我的提案所表示出的兴趣彻底打消了我的疑虑。正是在她的大力支持下，一个纸上的概念逐渐发展成我与斯马特美术馆的又一次重要合作。

我想要感谢斯马特美术馆的工作人员在这个项目上付出的辛勤劳动，尤其是策展人斯蒂芬妮·史密斯(Stephanie Smith)。从馆厅的设计与布置、书籍的编纂与出版，到展览相关的对外活动——她为这个项目的方方面面付出了大量的心血，是她对当代艺术和策展的专业知识使此次项目得以完美实现。我的博士研究生和美术馆实习生克里斯·厄克斯姆斯(Kris Ercums)快速而准确地处理了与展览有

关的多项任务。他的另一重要贡献是将有关实验艺术展的中文资料初译为英文，其中许多被这本书采用。我同样要感谢本书的英文编辑，玛格丽特·法尔(Margaret Farr)。她本身就是一名艺术史家，她的贡献不仅包括她对本书的编辑工作，还有许多基于她对这一项目的深刻理解所提出的建设性意见。

我的夫人，蔡九迪(Judith Zeitlin)，是一名中国文学和文化的学者，她一如既往地对我的这项写作及策展计划做出了重要贡献。在进行这次研究的过程中，我们一起访问了中国不同城市的美术馆，参观了大大小小的展览，结识了许多中国策展人与艺术家。这本书中的许多想法都产生自我们的交谈，她亦是本书各章的第一位读者与评论人。因此我要再次向她表示我的往往言语所不能概括的感谢。

巫 鸿

斯德本特殊贡献中国艺术史讲席教授
Harrie A. Vanderstappen Distinguished
Service Professor in Chinese Art History

2000年于芝加哥大学

引言：
90年代的实验性展览

.....

INTRODUCTION:
EXPERIMENTAL EXHIBITIONS
IN THE 1990S

着手调研中国实验艺术展览的想法起于2000年初，那是在北京度过一年学术休假的中途。在古根海姆基金会的支持下，我于1999年夏季回国去开展几个研究项目，其中一个比较宽泛的设想为“对中国实验艺术当前状况进行研究”。当时，我在1998年策划的展览“瞬间——20世纪末的中国实验艺术”仍在美国巡展。由于参展作品都是1998年之前创作的，我希望通过对当下艺术实践的调研，了解中国实验艺术发展的近况。

此处我需要简单说明一下“实验艺术”的概念，其他一些著者将其称为“非官方艺术”或“前卫艺术”¹。

“实验艺术”这个术语最近越来越多地被中国艺术家及艺评家使用，其原因是它的定义较为开放，涵盖面也比较广阔。而不少人感到“非官方艺术”和“前卫艺术”这两个词有一些误导性：前者夸大了当代艺术的政治倾向，而后者则过分强调了它艺术上的激进主义。相对而言，“实验”则可以关系到艺术的任何方面，既可以是主要的方面也可以是次要的方面。事实上，“实验艺术”的定义并不取决于艺术风格、主题，或政治倾向等任何单独的因素，而是由它与当下中国艺术中的四种主流系统的关系决定的。这四个系统是：一、直接在政府资助和指导下的高度政治化的官方艺术；二、与政治宣传拉开距离而更强调技术训练，并具有较高美学标准的学院派艺术；三、不断吸收港台日韩及西方时尚图像的大众都市视觉文化；四、源于实验艺术但最终迎合国际艺术市场的“全球”商品艺术。²虽然实验艺术中的“实验性”内涵可以不断变化，或聚焦于艺术媒介或艺术风格，或集中考虑创新的艺术展现方式，亦或关注艺术家的自身身份及社会职能，但驱使艺术实验的动力往往是对力图打破以上这四种艺术系统和视觉模式的诉求。在最近20年间中国实验艺术的发展过程中，它的内容和指向伴

¹ 比如1989年出版的首本较为重要的中国实验艺术画册，张颂仁经常称这种艺术为“非官方文化”。见张颂仁《迈进90年代》，载于《后89中国新艺术》(Chang Tsong-zung, "Into the Nineties," in *China's New Art, Post-1989*, (Hong Kong: Hanart T Z Gallery, 1993), i-vii)。虽然张是在1989年之后的中国特殊的历史语境下使用了“非官方艺术”这个术语，但他之后的写作者也都沿用这个词来泛指中国的实验艺术。“前卫艺术(或先锋艺术)”在20世纪80年代被中国艺评家和艺术家广泛使用，用来形容任何在官方或艺术学院领域之外的艺术实验。西方的学者写作群体对中国当代艺术及文化如何使用该术语有过一些争论，见邦尼·S·麦克杜格尔，《现代中国对西方文艺理论的引进》(Bonnie S. McDougall, *The Introduction of Western Literary Theories into Modern China* (Tokyo: Center for East, Asian Cultural Studies, 1971), 196-213)，和高名璐，《进入一种跨国的现代性》，载于高名璐编，《蜕变与突破——中国新艺术》(Gao Minglu, "Toward a Transnational Modernity," in idem, ed., *Inside Out: New Chinese Art* (San Francisco and New York: San Francisco Museum of Modern Art and Asia Society Galleries, 1998), 13-40)。或许是他们对“前卫艺术”原历史语境的了解逐步深入，20世纪90年代中期以后的中国艺评人及艺术家逐渐不用这个词，而更多以“实验艺术”代之。

随着它与这几个系统之关系的变化而改变。整体来看，这一发展显示出三个比较持续的特征：一是对于新的艺术形式及媒材的热衷；二是对重塑艺术语言的兴趣；三是艺术家将自己放置在官方及学院边缘或外部的自我定位。

当1999年我开始对当时的实验艺术进行调研的时候，我感到并不难重新与北京的实验艺术圈子接轨。通过初期接触我就认识了他们之中的不少成员。而他们随后又为我介绍了更多的新面孔。在接下来的几个月中我定期参观画廊和拜访艺术家工作室，出席大大小小的画展开幕式，参与艺评家组织的研讨会，并与艺术家单独讨论他们各自实行中及未来的项目。虽然有一些作品打动了我，但总的来说并没有激起我策划一个新的展览或撰写一部新著作的热情。最终我意识到这种热情的缺失，或许实际上反映出部分实验艺术家对自己当下艺术创作的热情不足。那些早些年让他们非常兴奋的新的当代艺术形式，诸如装置、行为、影像及多媒体之类，到上世纪90年代末期已被广泛地运用。中国城市中的大面积拆毁与重建曾经激发许多实验艺术家创作原创作品，但城市的改造已经大幅度减缓，外露的建筑“伤疤”大都愈合，对拆毁房屋的记忆也已被渐渐淡忘。栗宪庭——可能是最富争议和具有影响力的中国实验艺术批评家和策展人——曾在过去几年中推动了至少两个“新浪潮”：一个是他称作“艳俗”的半商业性艺术，另一个是包括使用活物及尸体的“伤害”艺术。³这两个尝试都激起了赞同与反对的声音，后一个尤其使实验艺术家和批评家归入对立的阵营。

然而伴随着我在中国的时间的延长，我开始意识到一个不同于以往的问题，它超越了实验艺术家之间的争辩，甚至超越了他们纷繁多样的风格倾向。这个问题是“如何公开地展示实验艺术”。没有规划的尝试也没有计划性的推动，这个问题在这个时刻吸引了许多实验艺

2 有关“实验艺术”这个概念，以及它与官方、学院艺术关系的进一步讨论，见巫鸿，《瞬间——20世纪末的中国实验艺术》(Wu Hung, *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art, 1999, pp. 13-16)。

3 这第二个术语是我自己的发挥。我使用它是源于栗宪庭在2000年5月策划的一个重要展览，名为“对伤害的迷恋”。有关这个展览的信息，见本书第三章，第250-257页。