

中国当代艺术年鉴

2010

北京大学中国现代艺术档案

主 编

朱 青 生

中国当代艺术年鉴

2010

北京大学中国现代艺术档案

主 编

朱 青 生



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

中国当代艺术年鉴. 2010 / 朱青生主编. —桂林:
广西师范大学出版社, 2013.11
ISBN 978-7-5495-4581-0

I. ①中… II. ①朱… III. ①艺术—中国—2010—
年鉴 IV. ①J12-54

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 260480 号

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
网址: <http://www.bbtpress.com>

出版人: 何林夏

全国新华书店经销

桂林广大印务有限责任公司印刷

(广西桂林市临桂县金山路 168 号 邮政编码: 541100)

开本: 787 mm × 1 092 mm 1/16

印张: 34.75 字数: 1000 千字

2013 年 11 月第 1 版 2013 年 11 月第 1 次印刷

印数: 0 001~1 000 册 定价: 180.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

编者

顾问: 巫鸿、黄专

编辑委员会 (Editorial Committee)

白欣玉、陈宇、付晓东、管郁达、韩晶、何桂彦、黄文亚、黄专、蒋人和、梁梅、刘礼宾、卢缓、彭俊军、盛葳、舒阳、滕宇宁、佟玉洁、巫鸿、严冰、赵孝萱、朱青生

编辑部 (Editorial Staff)

滕宇宁 (编务总监)、陈宇 (主任编辑)

陈蓓露、陈晓霞、陈宇、方立华、冯乃希、巩潇蔓、韩雪、何倩、霍蓉、黄专、林艺艇、刘翰阳、罗晓维、闵坤、秦梓、任川、盛葳、唐子韬、滕宇宁、王思泓、谢英镒、索芳放、徐琪、徐润泽、徐志君、王虹、尹敏、余旋、岳敬霞、朱锦芳、朱青生

编者前言

自2010卷起,《中国当代艺术年鉴》编务由本书编辑部承担。
本卷编辑方案略有调整,简述如下:

“专题综述”部分,除分类综述之外,增加了一批专稿,包括若干重要会议综述和批评家的文章,以弥补原有分类综述之不足。新增的几篇对谈录,是以《年鉴》工作坊组织的专题讨论为基础,经过编辑整理的一组文章。

其余编辑方案一依2007卷。

编者
2012年6月

附:2007卷编辑方案

2007卷在2006卷的基础上继续作了如下调整:

“专题研究”只针对相关专题的事实进行综述,而把与此主题相关的理论和讨论集中在“理论综述”之中。“理论综述”在方法上有了重大改变,不再以语录集锦附加编者按的方式集中呈示各个理论主题,而是编辑通过阅读,对与主题相关的所有重要文本进行分析、归纳,进而撰写综述。为了减少对原义的误读,各家主要意见均完整引用,注明出处。

“大事记”进一步精简,从原来平均每月记录20件事减少到一年统共记录80件左右,以示其意义的确比一般的日志所及重大。虽然运用了统计学客观衡量与编辑委员民主推选、反复斟酌相结合的遴选方法,但是由于编辑的见识局限,以及本位立场的干扰,所以这一工作有待于从方法上提高。目前,巫鸿教授已经把纽约现代艺术博物馆出版的英文《中国现代艺术文献集》所附大事记交由北京大学中国现代艺术档案承担编制,为了这一工作,《年鉴》编辑工作组收集了目前为止坊间、业界编成的所有同类大事记,详加对勘,核对出处,希望借此总结经验,改进方法,在编制2008年大事记时再有所提高。

其他工作均依2006卷编辑方案。

编者
2008年6月

附:2006卷编辑方案

2006卷沿用2005卷的编辑方针,调整之处陈述如下:

2005卷设置了一些研究性专题，但是由于时间紧迫，无法完成深入的研究。2006卷的专题报告不再设置编者的专题研究，而改为编者和特约编辑所作的问题与情况整理。由于《中国当代艺术年鉴》的客观性和文献性，所以我们在问题与情况的整理中一般不侧重于专门的研究，而只是根据实际发生的情况，整理和汇集相关专题的文本（客观记载）。但是《年鉴》的容量和方向决定了它“只记录变量，不记录常量”，所以除了用年表日志和大事记记载信息之外，对于另外两种信息，它以专题报告的形式进行补充：第一种是重要的活动和事件，由于大事记不足以揭示其全部状况，所以列为专题；第二种是传统的、流行的艺术分类，虽然其中的部分情况已有记录，但我们还是按照这个分类做了调查报告。再者，有些常量现象（与以前的《年鉴》记录相比较没有发生变化，相对处于延续状态的艺术现象）虽然不在本《年鉴》中记录整理，但是与《年鉴》中的问题形成了结构性关系，所以也用专题报告进行介绍。

个人调查是2006卷《年鉴》的工作重点，调查程序如下：1. 人物名单的确定，以2005卷中的二百多位立项人物作为基础，之后陆续增加的立项调查对象作为补充，初步拟定一份名单，先调查，再送交学术委员会定夺；2. 第一次征集工作，以群发电子邮件为主，传真和纸本信为辅；3. 信件确认工作，基本上通过电话，确保所有文件资料送达立项调查对象或其助手手中；4. 资料回收后立即归档整理，根据资料的回馈情况，再确定进一步的联络方案。

关于调查对象的身份定位。调查对象的身份暂分为四大类：艺术家（泛指）、策划人、评论家/理论家、活动家。根据调查对象的主要身份，在征集材料时配以不同的信件模板。根据各人的不同情况分出主次，在电话联系和拜访时区别详细身份。

关于征集名单的扩展。征集名单本来就具有可扩展性，可补充、修订。2006卷将部分台、港艺术家列入征集名单（香港有25位左右的艺术家常被列入2005卷），但因为联络不便，目前尚缺乏台湾资料。不过，由于我们已同东海大学展开合作，台湾部分的工作已经有规模地展开，从人物入手，涉及年表和大事记

的各项内容。至于香港部分，虽然我们已经尝试与香港大学的祁大卫（David Clarke）教授合作，但具体工作尚未落实。

2006卷特别强调，对于一些重大展览中出现的年轻的艺术人物，可将其作为重点对象进行调查，并收入《年鉴》；同时继续2005卷的做法，通过地域性普查、类型普查和专门调研，关注那些没有进入商业和公共领域，但实际上具有高度创新性、反叛性、突破性的人物与作品/活动。虽然在本年度，专项人物有限，但是档案工作正在广泛地开展，现在可联络到的艺术人物有两千人左右。

在如何选择艺术家进入《年鉴》的问题上，在2005卷由各位编辑委员提出和确定的名单的基础上，2006卷确定的选择依据如下：

1. 以前调查过（继续跟进）；
2. 重要期刊中多次（还需量化，比如两次以上）提及；
3. 学术委员会推荐；
4. 多位重要评论家多次提及（还需量化，比如两人以上、两次以上）；
5. 参加国内外大展；
6. 在重要画廊举办个展；
7. 在新的艺术现象中具有代表性。

编辑工作组一直在追问：我们的选择如何能做到不受商业影响，保持学术性？不受无孔不入的商业影响而选出真正有学术性的艺术家，是非常困难的事。现在商业活动太过蓬勃，而且艺术领域所有的商业行为都以学术的面貌出现：目前美术馆、策展人、评论家大多数是受了商业委托才进入工作的。因此，现在要求比以前具备更为清明的鉴识眼力。除了要有眼力，也要跑圈子，广泛地调查研究。我们的工作人员是否真的具备这种眼力？另外，普遍调查根本缓不济急。以我们现在的能力和资源，可能无法避免会受到遮蔽与影响。因此我们只好随时保持警觉与反省，尽量避免忽略对多年之后才能崛起之艺术家的记载。

建立数据库的工作2003年起已经在北大着手进行，2006卷《年鉴》是在建成数据库之后才开始进行互证和编辑的。这个数据库目前是一个内部数据库，我们将与各个合作伙伴共同建造异地同构的数据库。现在，我们已经与芝加哥大学、云南大学、东海大学、西安美

院、广东美术馆、四川大学等建立了共建合作关系，还有一些合作事宜正在协商之中。数据中有公共价值的信息将会逐步上网，网络平台能让信息时代的创造活动得到平等的呈现和交流，使新的艺术观念和新的物因展现而得到记录和成长。

其他工作均依2005卷编辑方案。

附：2005卷编辑方案

一切艺术，在某种意义上，都是当代艺术。

《中国当代艺术年鉴》记录变量，不记录常量。它不是美术界的当年活动总结（中国美术大事记编委会编有《中国美术大事记》），也不是分门别类艺术的年度记录（中国艺术研究院准备编《中国美术年鉴》），而是对中国艺术正在进行的实验、探索、创新和当前的遭遇进行调查和整理，以年度为单位，客观地记录事实，并对各条记录进行核实、简明描述和对照索引，使当代艺术的变化得到显示，进而努力揭示各个重要事实的意义和之间的关联，从而反映中国的现代化过程及其中的社会思潮、文化现象和当代人对其作出的最敏锐的创造性反应，同时标示艺术对现代化过程的推动和反省。

《中国当代艺术年鉴》的编辑在1986年建立的中国现代艺术档案的资料基础上进行。当代艺术包括现代艺术和传统艺术在当前的重大变化。现代艺术有三个常用概念：时间上指发生在“五四”运动之后的各种艺术现象；文化上表示与前现代和后现代并列的艺术状态；艺术上则为区别于传统经典性质的先锋实验性质的部分，学术界也称这个部分为“当代艺术”。有鉴于19世纪90年代以来世界上所有发达国家的当代艺术史和当代艺术博物馆都以记载先锋实验性质的部分为主，现代艺术档案一直以第三个概念作为工作理念。同时，因为它力求客观和全面地记录变化着的艺术事实，所以自然就涉及中国文化特有的前现代、现代和后现代并存而且互相冲突、互相促进的状态。又因档案的学术研究性质，所以它在注重先

锋、实验艺术的同时，也全面研究当时发生的各种艺术现象，这其中自然就包括时间上属于现代的艺术现象。但是，《年鉴》限于任务和篇幅，以记录先锋实验性质的那部分现代、当代艺术为主，旁及三代（前现代、现代、后现代并列）的文化状态和其他艺术现象，因此在这后三个方面，只涉及重大事件和那些性质虽非先锋实验却显示着重大变革的艺术现象。有些流行艺术事件被作为当代艺术的变量记录下来。

当代艺术的活动正在发生，其意义和价值一时难于判断。我们根据两个理念开展工作：第一，科学学术规范，即尽最大可能调查研究、记录事实、考证因果；第二，艺术学思想，即充分意识到艺术现象的特殊性，尊重各种人物的主观意志和独特感觉，以揭示各种现象、陈述和事实间的关联、互相印证为客观目标。这两个指导理念实际上相互矛盾。当代问题的调查研究是一个科学工作，以社会学为基础，结果体现为北京大学二十世纪中国文化研究中心（陈平原教授主持领导）的一个项目“中国现代艺术档案”。《年鉴》则是一个有时间限度、有篇幅限制的报告，不可能不经过大量的整理、选择、编辑，并且事实上包含了编者的意向和学术目标，即为中国艺术的现代化过程提供一份索引。而艺术现象本身是主观创造，并且不断发生着新意义，对艺术现象的接受也是见仁见智的，即使是编者，在不同的时间，对同一事物的理解也会出现变化。这种不断变动、没有恒定意义的事实如何呈现为一个科学工作的结果，其实正是这一部《年鉴》的意义之所在，因为作为变量——无论对于作者还是观者而言都是变动不定、理解各异的——这一事实本身，正是事实的真实状态，而恰是如此，才是人类精神的状态，才是学问的现代性本质。在古代就发展起来的真理观念将事实本质归结为简化的公式和教条，呈现为物理学学术观念，事实因此成为考察的对象，人们将其分门别类，分析因果关系，转化为定律，结合为“解”和定量。近代，在社会科学发展之后，真理和本体问题被搁置，对现象的关注的差异成为学术的主要内容，由观察和体认差异而发展出“质的研究”，由统计和计算调查数据而发展出“量的研究”，发现和调节

变量以解决现实中的问题,呈现为社会学/人口学学术观念。《年鉴》的性质达不到对真理的揭示,只能局部地在某些问题上展开对差异和数据的调查和报告。

然而,由于《年鉴》针对的是现代艺术问题,这个学术工作具有了一种艺术学/美学学术观念。这种观念是20世纪70年代以来由法国的一批思想家发展起来的,它对现代性、理性、逻各斯、历史的定见和主流社会强势文化的习俗、规定进行反思,以分析评论文学和艺术作品作为手段。这种方法对于被研究的问题是一个扩展,它认为物理学事实和社会学/人口学事实常常是在人的理解和感受中成为“真实”,而每个人的理解和感觉又根据其处境(地域和社会)、随时间的推移而不断变化,艺术作品把这种变动的和变异的理解和感受变现为“实物”,我们称之为“形相”。形相问题是扩展了的自然和社会。艺术学/美学方法本身不把研究者当作一个纯粹“无我”的客观者、调查者,而是把研究过程作为一次评论,就连自我的理解和感受也成为学术的一部分,这就是在20世纪末成为国际思想界的重要依托的文化评论和艺术批评的时代特点。《年鉴》工作是在这个艺术学/美学层面上切入问题的,所以《年鉴》即使对意义和价值一时难于判断,调查、记录、考证不周全,文字和图像保留着作者的主观意志和独特感觉,编辑过程必有编者的理解和感受融入,但我们认定,这种主观理解和感受也是艺术学/美学时代思想和学术的真实状态。

调查基于社会调查的基本方法,试图对艺术现象及其相关因素进行量的研究,这个工作将与美国密歇根大学合作进行,但在2005年的《年鉴》中还未来得及展开。“质的调查”采取了抽样问卷调查、定点访谈和地域性普查的方法。

调查过程还是尽量追求周全。调查的结果采取了三证法:本证,调查对象的陈述和直接引用的资料;旁证,同一事实的另外证据,包括人证和物证;佐证,另外的事实中涉及这个事实的证据。孤证不立,但是由于历史和现实的原因,我们并没有完全做到逐条事实完整考证。毕竟,这是一个工作的原则,我们将尽力遵循。

“三证”的求得则以三种工作为基础,首先是全面普查,其次是逐步建档,最后是建立数据库。

全面普查,就是要对出版物、各种文本(包括平面媒体的广告、招贴、请柬、传单、通知、报表等)进行收集和整理,对网络信息进行定时的搜索和分析、归类、整理;同时又不依赖出版物与网络资讯,而是根据社会学调查原则设计按地区、人群或类型的普遍访问制度;设立专项,根据学术课题进行专项调研以及个别访谈、合作研究等。

逐步建档,就是将原始资料集中之后,对资料本身进行清理和核对,发现矛盾,找出问题,再进一步辅以调查、访谈、对证、学术会议和讨论、专项核实、搜集旁证佐证等方式,对资料的条理、因果、可信程度作出判断,这才是真正意义上的档案。

建立数据库的工作2003年起在北大已经着手进行,但是由于技术问题和资源限制,2005年《年鉴》并不能在建成数据库之后再进行互证和编辑,不过2006年以来,这个工作程序终于得以开展。

参与档案和《年鉴》工作的是不同层次的委员会和工作组。中国现代艺术档案的指导委员会由北京大学的二十世纪中国文化研究中心学术委员会主任陈平原教授、督导本项目的吴志攀教授及中国美术界权威人士——美协主席、各大美术馆馆长和各大美院院长——组成。档案工作是个规范的、长期的学术基础工作。

《年鉴》具有极强的选择性、判断性、时效性,其学术委员会由《年鉴》的合作方之一、黄专领导的何香凝美术馆OCT当代艺术中心的艺术指导委员组成。人员增减完全随之,主编也是由学术委员会委托并对之负责。

《年鉴》的编辑委员会由国内外当代艺术界专家组成,他们直接参与具体的选择和判断,对《年鉴》的结构、方向以及人物、机构和活动的名单作出决定,报送学术委员会审批。

《年鉴》的工作委员会由北京大学工作组(及北京大学软件学院工作组)、芝加哥大学工作组和何香凝美术馆OCT当代艺术中心工作组、巴黎工作组、柏林工作组、首尔工作组、云南大学工作组构成,编辑委员亲自参加或委

托专人参加。工作组分工合作，领导着一百多位志愿者进行档案的调查整理和《年鉴》的编辑。

在各个委员会的指导下，通过工作组的实际操作，档案对人物进行调查，调查的对象包括艺术家、艺术理论家、评论家、策划人、活动家、收藏家、行政官员、专业报刊记者、出版人等。档案调查范围的逐步扩大取决于我们的调查能力和资源。

这是20年来日常工作的延续和扩大。虽然当代艺术是一种文化现象，但具体的人物是可以建档的专案，所以多年来，档案对许多艺术家、理论家、策划人和活动家的资料进行了收集整理。在一般情况下，我们只是定期向被调查者本人索求资料。一旦资料整理完毕，工作小组会将其交给被调查者本人核实；将要在《年鉴》中发表的材料，也一定交付他/她核对。当我们把张洹2005年艺术活动的日志交给他核对时，他表扬道：“你们掌握的张洹资料比我自己掌握的齐全。”档案建立后，调查者会出具对人物对象的专门的综述报告。当我们把巫鸿当代艺术活动的综述报告交给他本人时，他也觉得有意思。由于时间的限制，对香港的调研只涉及27位艺术家和3位活动家，对台湾的调研没有完成，只能在以后年度的《年鉴》中弥补。有些人物因为各种原因不参与和配合档案的调查和建档，但是这并不能妨碍我们的调查研究，我们照旧按学术规范整理其资料，只是在发表时注明“交给本人核实未果”。极少数对抗我们的学术工作的人物也不能阻止我们对其的调查研究。如果其声明在《年鉴》中不能出现其姓名，我们会作出如下处理：1.在引证材料涉及其姓名时注明出处，不作改动；2.在综述中用“等人”字样隐去其姓名；3.在专案中用“某位”替代姓名。

档案中的立项是逐步增加的，因为没有名额上限，所以虽有或缺，但只是因为资源和时间未谐，我们将会有计划地弥补。《年鉴》中出列专门条目的人物的选择有一定的时间限制和名额限制，是由编辑委员会的学者和专家提出清单，并反复增删，集中交予委员推敲，最后由学术委员会确认批准。《年鉴》主编和工作小组完全按这个名单工作，若在工作中发现有重大遗漏并且在时间上还有补救可能的，就

将姓名提交给编辑委员会，建立增补，再由学术委员会批准后加入。但是，在这个方面，我们的工作有很大缺陷。学术委员会批准的名单中，有些人的材料我们没有能收集到，导致任务未能圆满完成。原因有三种：1.联系不上，如有一位上海的女艺术家，用所有的联系方法都不能与她接通；一位艺术家因故离家，有意切断了与外界的联系。2.联系之后不配合，比如有一位在外国生活过的艺术家要求我们到798买他的画册，主编本人去两次、工作小组成员去六次未购得，后来得到香港亚洲文献库捐赠的此画册，发现其中没有2005年的材料，因而无法立项，发表相关信息。3.更多的情况是遗漏，不仅是编委会和工作小组的遗漏，而是整个艺术界和学术界的眼光、潮流和陈见导致的遗漏。工作小组已作出重大努力，对不在立项名单中的人物进行系统普查和分类发表，但是终因心有余而力不足，留下了重大遗憾。我们打算一如处理暂缺的台湾艺术家的办法，在来年的《年鉴》中增补。

对当代艺术的批评家、策划人、活动家（有些本身就是学术委员会成员）的选择和记录有两个原则。第一个是近水原则，只要是学术委员会的正式委员，都予以记录，理由有两个：其一，如果委员会不具有权威性，档案和《年鉴》就不可能有可信度，而权威性在委员身上的具体表现就是他们各自的活动是有影响的、不能忽视的，因此有必要立档记录和在《年鉴》中记载。只能说，在各学术委员之外有许多同样有必要调查记录的学者和活动家，但学术委员会委员却不能不被记录。其二，《年鉴》不是功过簿，而只是借助事实揭示艺术现象，从而揭示社会心理和精神趋势。从学术的角度来看，对个人的观察有时只是作为方法的观测切入点，而联络方便的专家学者记录下来会更加周全，核证起来会更为方便，所谓“近水楼台先得月”。第二个是借景原则，只要是当年活跃到一定程度的具有一定影响的学者、活动家就选入。因为有了互联网，统计成为可能。现在艺术界虽然并不是每人都亲自操作网络，但是其活动会被动地呈现为网络资讯。虽然网络具有偶然性和混杂性，但这是现代清议，还有什么途径能更公允、公开地表达人们对一理一事一人的评价？当然，为了防止

偶然性和混杂性造成遗漏，我们借用了中国美术批评家网站的名单，凡是该网站所立专项的批评家，全部予以记录，并适当参考其他网站，因为从事网站工作的专职人员不会长年累月地遗漏或错过重要的人物，除非他们有自己的选择标准，而这个标准也可以理解，理解之后，可以由我们从另一方面和角度弥补。我们就是这样借景成画，把当代艺术的批评家、策划人、活动家同艺术家一样记入《年鉴》的。艺术家个人立项是刊登一件作品和简历，批评家、策划人是刊登一篇文章（文章、策划案和其他）和简历，活动家是发表一个活动的照片和简历。

调查的另一个重点是机构。我们对于各大美术学院都专门立案调查研究，因为是在各院院长的直接支持下，与学院办公室配合进行，所以只动用了有限的人力。目前，调查范围正逐步扩大到中国的各种艺术教学机构。同上所述，我们在档案中不记录常量，而只记录变量，所以当年学院及其他教学单位在理念、措施、课程、人员和机构方面变动的部分都会反映在《年鉴》之中。

对美术馆、博物馆的调查也是在馆长的直接支持下，与各馆的学术部、教育部配合进行。受学术目标所限，我们只记录对当代艺术有作用和影响的艺术活动，对于文化意义相当大的古代艺术展、传统艺术展和外国艺术展，只是偶尔有所涉及。有些美术馆本身就有自己的年鉴和馆刊记录相关的当代艺术活动，因此《中国当代艺术年鉴》的记录就侧重于提纲挈领，力求起到展示橱窗和目录的作用。对基金会、协会的调查同此。

对画廊和拍卖公司、博览会等机构的调查在方法上一如以上的非营利机构，只是增加了经营模式和规模、顾客取向等经济方面的调查内容。在中国大陆，画廊经常从事公益活动和学术活动，其作用相当于美术馆，而反过来，美术馆有时也介入了经营活动，所以机构调查的范围会根据实际情况作出调整。

机构调查由于多为合作进行，所以调查的结果在细致程度和深入程度上还不统一，主要是因为调查方力量不够，这导致了对院校和美术馆/博物馆的建档及《年鉴》立项方面都存在较大的欠缺。随着各院长和馆长的指导工作的

深入，今后会有所补正。在对画廊等艺术经营机构的调查中，由于经营活动的特殊性，许多数据不能得到或不准确。画廊的经营者一般都非常支持我们的工作，并对我们工作的方法，甚至问卷的设置栏提出了建议。但有一些画廊的具体工作人员的主要工作是销售，对档案和《年鉴》工作不够重视。还有些画廊，我们的工作人员去了六七次，几乎没有获得什么结果。所以2005卷只收录提供了资料的画廊，将其活动和展览记入“年表”（日志）和“大事记”。

《年鉴》分为两大部分，第一部分为基本事实，第二部分是主题记载。

基本事实分为时、地、人、事这四个大的专栏，顺次编辑。

时项：有一个日志式“年表”，按时间顺序排列，每日占据一页，固定时间框架，所以《年鉴》的正文页码保持在365/366页。“大事记”每年以十二个月进行分配，每月以十个分项（可酌情增减）为度。

地项：以数种中国当代艺术的分布图（atlas）来表明艺术家居留地的变动，艺术流派、观念的流变，重大事件发生的地理状态等，同时按省份对艺术中心（如北京、上海、广州、深圳）之外发生的事件作有概观的记录。

人项：对于艺术家、策划人、理论家和活动家，以个人为专项，记录其行状。除去记录重要人物（其名单确认方法已如上述），也记录新人，主要是年轻的新秀和偶然有突出作为的人物。

事项：对各种艺术事件进行记录。1. 当代艺术领域的各种大型和主题展览，以及重要的小型展览、个展。2. 机构。对国内各艺术组织、院校、学会、协会的活动进行分项记录。3. 收藏与市场。对行销、拍卖和行情甚至参考画价进行记录。4. 对基金会与国际艺术家工作室的活动进行记录。

主题记载是对一年或一段时期以来发生的艺术情况，从不同的观察、调查角度进行的专项整理，它使《年鉴》遵循一种“自组织”原理，让“事实”因为各种关联而联系起来。这种关联有时只是一个展览的主题，或是一个研究的课题，甚至是一种年龄段的划分或一

个拍卖专场的规定，看似偶然，但是会使一部分时、地、人、事相同的事实因为在不同的联系中出现而显示出不同的意义。这种关联达到一定的数量之后，就会呈现为一种现象，展示风潮和流变，成为《年鉴》严谨求实精神的显现。当代艺术的活动是自由意志最充分的体现，而年鉴又最要求冷静、客观、中立地记录事实。这种“自组织”方法能将不可避免的主观观察的节点和关系扩大、丰富，让联系本身因为多元和相互作用而变为现象，完成本《年鉴》的学术目标。

受OCT当代艺术中心委托、与芝加哥大学合作的《中国当代艺术年鉴》只是中国现代艺术档案的日常工作中的一个具体项目。现代艺术档案20年来的工作实际上为许多学术和艺术活动准备了资料并创造了条件。与之相关的活动将会逐步展开，而所有这些活动都是为推进中国现代化过程中艺术的变异和发展贡献绵薄之力的基础工作，望海内外方家教正。

导论

朱青生

2010年中国当代艺术以讨论当代艺术的历史写作为开端。“深圳美术馆论坛”是个讨论会，题为“当代艺术与艺术史写作”，会议的宗旨是为提示中国当代艺术在发展30年之后，已经到了需要总结的时候，但是对于如何总结以及怎样总结的问题，不得不专门进行讨论和反思。

当代艺术与历史（艺术史）的关系是根本冲突的。这种冲突源于艺术和科学之间在性质和任务上的不同，当代艺术是艺术，艺术史是科学。而追究其更为深层的原因，则是根植于人性的不同方面。艺术是人的“情性”的活动及其结果，而科学是人的“理性”的活动及其结果。“情性”在中文的习惯表达是“性情”，自汉代中国将文学与经学相区分以来，已经自觉地意识到，根植于不同的人性的方面会产生出截然不同的结果，纵使这些结果都是以语言、文字这个同种媒介加以表达。但是早期的艺术理论更多的是把这种区分归结为其使用目的和诉诸对象的不同，凡是为了一个人为选择的、经过算计而要达到一定利益的目的所进行的活动，纵使这个活动趋向于真理，古人更愿意把它看作“经学”，也倾向于将之作为科学的历史（六经皆史），这是古代意识形态和知识水平状态下的“学术”，只是在其中没有区分作为意识形态的“思想”和作为判断正误、寻求真实的“科学”之间的区别。但是将这种有目的的活动作为人的理性活动这一点，与作为艺术活动（文学作为用语言文字进行的艺术活动）的性质并不相同。至于利用艺术的娱乐性和感染性来进行政治教育，并不是说艺术的“本质”是教化和宣传，而是艺术可以被用来作为加强教化和宣传的效果的工具。

当代艺术的发展是从批判和超越经典艺术开始的，因为经典艺术常是统治者用以教化和宣传的工具，经过有意识有计划的积累，其修饰和精致的超常程度，使之具有诱惑力和影响力，从而成为人统治人，甚至是人压迫人的武器。那些已经成为经典的“当代艺术”，也同样会具有统治、压迫他人的精神权势，受到当代艺术内部的批判和超越。当代艺术对经典批判的开始，似乎其直接针对性是艺术的形式问题，但是如果不追究其形式形成的原始动机，形式本身并没有值得批判的理由。任何一种艺术形式只要有接受者，艺术的“创作与接受”的整体过程就已经满足。历史上留传下来的经典艺术所采取的各种形式，都是极为精彩和充分地使用了某种艺术的形式，并且当时或经过长时间被广大人们所欢迎和接受。那么这种被大众所接受的形式，又有什么值得怀疑和批判的呢？所以当代艺术的批判动机，实际上是在试图恢复艺术作为艺术的本质状态，消除艺术在历史上和现实中作为人统治人、人压迫人的工具和武器的状态，这种统治和压迫是以被统治者、被压迫者心甘情愿、心悅

诚服的方式实现的。这种状态在传统社会无疑是建造社会和谐的有效手段，但是在现代社会就会被权力利用而成为“开放社会的敌人”。

当代艺术回归艺术的本质道路，实际上也是指向人的情性的回归。人的情性虽然在不同的历史时期受到不同的规训、制约、引导和激发，但是它自有人类以来并没有根本地改变。因此艺术作为情性的活动及其结果，是可以让不同时代的人获得共享和同情，这就是为什么科学和思想可以有历史的发展，而艺术不存在这样的“发展”和“进步”的逻辑过程，甚至艺术的发展水平也经常有后代不能超越前代的情况，而艺术的最高成就也是发生在人类的各个时期，并分散在各个不同的地方，之间并没有相互的必然联系，其兴盛与衰弱也很难找到解释的理由，任何以政治、经济、环境、思想与科学的水平来解释艺术发展状况的努力，都是徒劳的。所以艺术没有历史！

但是却有艺术史。艺术史是利用艺术的现象来研究历史。因为艺术本身是一些具有意义的“征兆”，这种征兆通过辩证分析，可以解释社会、历史和人性的根源。当然并不是所有的艺术现象都可以作为史料。在西方的传统艺术中，作为客观对象的写实模仿的艺术，可以作为历史时期的“图像”记录，从而具有史料价值。而作为圣像和带有象征性意味的图像（被学界称为“符号”和“象征”），也承托着一个时期、某个地区具有某种心理、思想、信仰和精神的人所寄托的内涵，也可以作为历史分析的依据。但是艺术还存在另外的传统。这种传统在西方只是隐约地存在（如旧石器洞窟壁画中野牛、驯鹿旁莫名其妙的笔画），而在东方艺术中作为艺术主导本质的寄托和表达精神的艺术，如书法以及由书法用笔为主导发展起来的东亚地区写意绘画。这种艺术的程式和范式，基本上没有供给历史分析的充分价值，或者说这种艺术从一开始的终极目标就是追求永恒，超越俗务和世事，从而超越历史。

当然，我们也可以把在什么样的状态之下人的性情以及由此生发的活动及其结果，无论其是写实的、符号的、象征的，还是写意的作品，以及其如何出现、为何出现的原因，看成是人类精神历史或者文化史的某些研究课题，但是这种将艺术作为社会现象所作的研

究，与这些作品的根本性质并不是同一件事。对这种现象出现的历史状态的研究，与这些现象本身是什么，并不完全相干。艺术品作为社会现象的物质体现，与一个非艺术品的物质对象（考古学针对的物质文化资料和视觉研究学科针对的视觉材料），在这个研究层次上几乎没有区别，只是对象而已，所以一个新的学科正在形成，这就是随着米切尔的“图像学转换（pictorial turn）”思想所正在发展中的“形相学”。

即使是作为模仿写实的艺术和作为象征与符号的艺术，其作为史料和承载的部分，也只是其部分性质。这种性质其实就是思想与知识渗透在艺术方式中的混杂物。或者也可以反过来认为，今天被称为艺术的图画和图像，未必都是艺术。这些图画和图像被后来的人或其他不相干的人当作艺术，实际上对于制作者，原本是被作为思想的符号和知识的载体来作成的。近代摄影发明之后，图画和图像愈来愈广泛地、方便地被使用，人们也就不再会把图像——记录和研究所使用的摄影手段这种模仿写实的活动和结果——作为艺术，也不会把由符号——发展成文字和标志（如交通标志）——作为艺术。

然而，当代艺术对于艺术的本质的显现，很快就因为过分精英化而被超越，从而人们又把艺术对于政治问题的关注和现实问题的批判作为其主要任务，这种对传统的回归经常被看作是表面上形式的重新回归，成为当代艺术的自我否定和自我发展。而在这个回归的过程中，人们对于经典艺术的各种文化记忆都夹杂在一起，或多或少地蜂拥而至，而构成了所谓的“后现代现象”。

后现代现象是当代艺术的一个实际情况，也是2010年中国当代艺术的实际情况。这种情况的出现，也许会使今天的艺术活动及其结果成为一种历史的史料，但并不意味着艺术的性质由此不再出自人的情性。我们发现当代艺术与历史之间还发生了第二层根本的冲突，即既然是当代，就还不是历史。历史是已经过去了的事实，或已经结束了的过去，在当代艺术的发展过程中确实有一部分已经过去，成为历史，但是真正的当代艺术是指正在发生的活动，它之所以被称为当代，是因为它还不是历

史。所以我们坚持编辑《年鉴》，是因为我们在记录当代艺术，这种记录只能当它随着这个时代的结束而被别人当作历史，而我们无权自称为历史，因此，我们不认为存在当代艺术史的说法。

在“当代艺术与艺术史写作”的会议上，确实就有学者尖锐地指出，今天有可能会以历史的名义，为当代艺术家及其营销者的直接利益服务，把历史作为一种增加价值和炒作价格的工具。有位作者无意中透露了其90年代的一本中国现代艺术史的写作是出于一个艺术家的“支持”，从而是否这个艺术家在这本书中获得的篇幅不同寻常，这一点被与会专家直接指出和追问。由此牵连出对多种“当代艺术史”出版物背后的利益关系的追究，而这种追究最后被“各写各的，需要多种版本的当代艺术史”的折中说法勉强取得“共识”。

2010年中国当代艺术的档案工作普遍展开，与我们所进行的“中国现代艺术档案”方法相互联系又相互支持。中央美术学院的余丁教授将北京大学档案研究方法称为“档案学派”，主要是为了指出我们的工作方法是利用档案的原则、全面地收集材料，防止由于当下的政治与经济利益的干扰影响到选择的眼光和标准，在不便作出判断的时候，尽量不要忽视或损失掉丰富的事实关系。这个概括比较切实地指出了档案工作处理当代艺术学术问题的基本原则，因为建立档案与写作、编写历史具有重大区别，这个区别可以分别显示和注重在当代艺术中和艺术史之间工作的差异：前者需要尽可能地搁置判断，以全面、详细地保留原始档案和原始记录，而后者则根据需要先行选择和判断，然后讲述一个因果故事。但是事实上，档案的建立也离不开判断，历史的编写也少不了全面、详细的研究，只是各自的立场和态度有所差异而已。

用档案的方法进行工作的还有位于香港的亚洲艺术档案，以及在坦克库举办的一系列“实验报告”的展览，每一个艺术家的个案展览是以其不同阶段的作品、手稿、书信、笔记等大量文献的收集作为根据，然后进行展示，并且将其从各个不同的图像和形象来源得到的“图像谱系”和本人的艺术发展经历所形成的“本文叙事”相结合，从而达到对于一个个案

的全面展示。

用艺术史的方法进行工作在2010年出现了官方和民间两次重要的活动。

官方的判断是把对当代艺术中作出贡献的艺术家聘入国家艺术机构作为“院士”，用权威机构进行肯定的方法，来对当代艺术形成判断和定位。中国艺术研究院建立的“当代艺术研究院”聘请了20多位艺术家作为院士，虽然主持选择的叶永青在罗中立的领导下声明这只是一次初步的集结，但是这代表了中国国家研究单位对于当代艺术的一次肯定和选择，同时就不可避免地排斥和贬低了没有被选进去的部分，肯定和强调了被选进去的部分。这种办法自古有之，成为中国历史中非常重要的一种评价标准，在唐代就有凌烟阁功臣像，对于贡献作出了取舍与评价，这也是一种取舍和判断当代艺术的中国传统方式。虽然当代艺术界的很多人对此提出了各种不同的意见，但是作为2010年中国当代艺术的一个关于艺术与历史的关系，则由这个研究院所办的一次在中国美术馆的重要展览“建构之维”而完成了这一次建院的判断行为。

民间的判断有吕澎领导的“改造历史”大型展览，其副标题是“2000—2009年的中国新艺术”。这个活动提出了三个学术目标，其一是营建一个简括而不失内容和判断的历史背景，建造新艺术的历史；其二是给具有重要性的艺术家定位；其三是对展览中的作品进行抽样性分析与细读。这个活动由于其领导者的学术影响力和展览组织方面的活跃程度，几乎牵动了全国所有当代艺术的相关专家涉及其事。上述三个判断看上去都是带有极强的价值观念和人为选择的结果，但是由于主持人的见识和判断保障了其与中国当代艺术在2010年的普遍影响力基本保持一致。只是在“中国现代艺术档案”调查的意见反馈中发现，有些学者和艺术家提出，这种对历史的“改造”是否过分强调了一个方面或者一个人的意见而出现偏向。也有人发表文章提出另外一种质疑，这个展览的参展展品规定将被主办者代理，利益活动是否会影响选择展品时的公正性和合理性。

这两次活动引起的反响和争议，促使“中国现代艺术档案”和本年鉴在建造和记录中国当代艺术档案方面进行了更为彻底和严格的规

范。每年进入个案调查的普查程度被扩大，并引入社会学的方法来进行工作，由“国家社会调查中心”的谢宇院士指导调查和数据统计。在选择进入年鉴的个案和大事记的标准中，引入三重判断和主编监督制度，这就是：编辑部使用公开的评价标准对于各种事实进行判断和选择（先定客观标准，后进行判断），再将名单交给编辑委员会进行具名审定与增删，然后交给中国批评家年会的学术委员（以自愿参加的资深专家为度）再度进行审定和增删，最后返回到年鉴编辑部汇总。年鉴主编对于最初按客观标准建立选择的名单（大事记和进入本年度《年鉴》记载的作品与观念）以及两次审定和增删过程，均不得参与意见，而只是监督和保证程序的准确和符合规范。

中国当代艺术的总体倾向在2010年并不明显，但是根据对一年来全国所有重要活动的记录和观察，有一种倾向已经依稀显现出来，这就是要建立中国自己的关于当代艺术的标准。这个倾向符合中国作为发展中国家在当代艺术发展到一定阶段所遇到的困境。发展中国家想要依据当代艺术的通用标准来创作和研究，但事实上如果不建立自己的标准，就会被国际标准放到一个另类的状态去对待，所以这种困境就会使得整个当代艺术朝着一个倾向努力，这就是建立自己的标准。

这个倾向是从实验和回顾两个方向来推进的。实验方向的努力法就是批判和反抗目前在国际范围内评价中国及发展中国家当代艺术的方法，其2010年最主要的显现就是“上海双年展”所选择的主题不是主题，却是一种如何举办双年展的方法——“巡回排演”。回顾方向的努力是由一系列活动来完成的，其中一个倾向就是反复讨论水墨问题，其中包括上海的“水墨讨论会”、北京的“当代水墨与美术史视野大会”，以及用“当代艺术与传统资源”为题的中际论坛等等。

“上海双年展”在范迪安、李磊和高士明的领导下，进行了一系列的排演活动。其讨论的范围不局限在展览本身，而是通过邀请世界各地的艺术家和理论家一起，超出艺术的专业范围，进行当代艺术的实验。2010年10月14日展览开幕时发布的《2010年第八届上海双年展主题诠释》称：“‘排演’并非某种展览形

态的隐喻，而是一种思考和运作的方法。双年展要做的，是以‘排演’作为策略，邀请艺术界的不同参与者：艺术家、策展人、批评家、收藏家、博物馆长以及形形色色的受众一起来到双年展这个排练场中进行排演，从而在双年展的结构中思考艺术实验和艺术体制、个体创造和公共领域之间的关系。……近年来，当代艺术展览这个艺术的自治领域、这块公共领域中的‘飞地’已经成为全球资本生产、展示和消费的集散地，日益成为艺术资本交易和大众文化享乐的场所，成为喧嚣华丽的时尚秀场和节日狂欢。然而，对当代艺术家而言，展览不只是交往空间、发布空间或者实现空间，展览首先是一个开放性的和流动性的创作空间。从‘排演’出发，本届上海双年展将逐渐深化其对于艺术实验和展览制度的思考，强调展览的策划情境和展开的过程，强调展览的创作与生产意识。”这个展览显示了当代艺术的三个要点：其一是实验，进程无始无终，结论悬而未决；其二是互动，将艺术家与观众置于平等的地位，成为尚未被定义的“芸芸众生”，以期保持各自为无限差异之个体；其三是解放，展览即排演，“排演”希望艺术界同仁摆脱固定的角色扮演，进入到自发、自由的演习之中，从而对当代艺术体制本身进行反抗。最后主办方强调：作为艺术，哪怕是根植于生活状态和地域个人、群体经验的参与，艺术毕竟不是生活，而是一种带有仪式性的表演，从而清晰地表明当代艺术必须具备观念性和行为性的特点，而与一般政治意义的社会活动有所区别。

水墨问题的探讨是2010年本《年鉴》的编辑三方（北京大学现代艺术档案、OCAT当代艺术中心、芝加哥东亚艺术研究中心）共同参与的学术活动，尤其以谷文达在深圳的历史性展览（几个博物馆同时举办一个人的展览）为契机，特别在北京“当代水墨与美术史视野”大会，目的是为了将水墨作为学术问题引向纯粹学理的美术史讨论。组织者作了大量的学术准备，将在此之前所有关于水墨问题的研究做了汇集和学术综述。但是，正如事先预料，讨论在两个方面受到了限制。其一是所谓国际学者，在他们的学术视野中水墨就是中国画，特别是与中国传统文人画相联系的近代中国画，这个问题在大陆是另一个学科的问题。

题（当然这些学者也同样参加中国画学科的讨论，使用的几乎是同样的材料和研究方法），这些论述对于水墨画作为当代艺术的问题意识几乎毫无关系。其二是国内学者虽然被要求不重复以前的论点，而提供从美术史学角度的新研究，但是也许还未到总结时段，水墨实验与当代艺术的问题意识尚未全面建立，也不可能取得相应的重大学术成果。这个状况被年轻的与会代表鲁明军用《谁的“水墨”？何为“水墨”？——“‘当代水墨与美术史视野’国际研讨会”述评》作了温和委婉但具有批评意识的总结：“说到底，水墨之所以复杂，是因为它总是纠缠在古今中西之间。于是乎，媒材、形式、语言、趣味及观念这些艺术本身的话语不再重要，重要的是它的身份及定义。此次研讨会上，虽然三位主持人没有明确提出自己的观点，但不论从策划这次活动本身，还是从会议期间的演讲及零星的发言中都看得出来，对于朱青生先生而言，尽管他一直在回避身份问题，但是寻找“第三条道路”本身就是一种身份自觉，何况他旗帜鲜明地指出中国传统绘画特别是书法中的一维空间既不同于西方写实主义的三维空间，也不同于西方抽象绘画的二维空间。而黄专先生似乎是纠结于身份与定义之间，或用他的话说可能是一种“焦虑”。然而对于研讨会总策划和主持人巫鸿来说，表面上关心的看似更多是如何重新定义“水墨”的问题，但实际上其真正意在如何超越狭隘的、简单的本土身份认同这样一个认识和实践误区。也就是说，他念兹在兹的还是如何去身份化。换言之，不论对他，还是对我们，身份问题也恰恰是当代水墨所面临的最根本的症结或瓶颈所在。当然，去身份化并不是重建“水墨”的普世性——这实际上也不大可能，也不是迷失在艺术家的个人趣味中——这根本上也属于一种理想状态，毋宁说是回到艺术话语本身的实验和探索中。这或许是本次讨论的真正意义所在。”

2010批评家年会评出金锋作为年度艺术家，评出崔岷闻作为年度青年艺术家，程序合法，但也不乏争议。这次评选对于今后如何评奖提出了新的课题，在当今中国，当代艺术已经处于权力和资本的高度控制下，批评家的独立评选既显得如此的难能可贵，又暴露出如此

的力不从心！如果批评家年会没有根本的革新举措，今后批评家年会包括这个评奖活动将会遭到巨大的困难。

同样是这个被权力和资本高度控制和介入的中国，吸引了国际一流专家来华参加中国当代艺术活动，但是他们的身份已经从过去的“钦差大臣”变成了现在的“契约劳工”，按照邀请方的委托完成任务。其中典型的就是曾经为中国当代艺术走向国际艺坛有过开拓之功的意大利批评家和策划人奥利瓦，当年他在孔长安的协助下，让中国的当代艺术作品进入威尼斯双年展（1992年），并主张出版了“世界最有影响的艺术杂志”*Flash Art*的中文版（因为在台湾印刷，入关时被全数没收销毁）。而现在他主持中国美术馆“天上的抽象”展，竟然服从了中国特色，由展览的利益相关人——参展艺术家出资而撰写评论，而且事先未对中国抽象艺术历史与现状从事调查，先行建立艺术家个人档案和抽象艺术各种现象和各种渊源之间的关联和区别的实际调查，却采用了高名潞早先的一个展览图录作为主要资料。这种情况正日益成为一个潮流：国际一流策划人来华打工。这种情况和2000年第三届上海双年展的“侯瀚如现象”形成鲜明对比。12年前中国举办大展，由于缺少自信，不得不仰仗外国学者和华裔学者担任学术指导；12年后中国举办大展，由于过于自信，选择最有权权威的外国学者执行自己的意志，力图使潜在利益最大化。

一种独立自由的努力正在展露，一批年轻学者和评论家在一年将尽之际继续做了名为“金棕榈金酸梅”的评选，具名表达个人独立的学术评价，并以民主的方式统计结果。2010年何云昌《一米的民主》获得最高评价。我们非常期待这种力量的延伸和壮大，如果这个结果是进一步建立在长期科学研究和社会调研的基础上，而参与者与其所研究的对象之间划清了利益和权力关系并诉诸社会监督，成为一个独立而自由的“裁判”与思想者，那么这样的评选就是对当代艺术的学术评价，就有可能摆脱权力和资本的控制和介入，随着时间的推移，其价值将会彰显。这种现象不是“改正”现在已经写成或正在撰写的“当代艺术史”，而是揭示什么才是中国的“当代艺术”，为后人撰写艺术史准备了史料和判断根据。

我们需要一个图书馆吗？

——一次关于图书、知识与艺术的讲座

黄 专

谢谢大家，首先有一个要抱歉的事，因为这个讲座其实原来有一个主题，也有主讲人，原来的主题叫“市场、传媒与艺术”。后来大会主持人说主讲人太忙没法来，所以希望我来顶替他，估计现在懂市场和懂传媒的人都很忙。我虽然不忙，但我既不懂市场，也不懂传媒，所以没法顶替，会议主持希望我来救场，那我只能讲跟我兴趣有关系的事情，所以就想了这么一个题目。

这个题目本来是一个自问自答的题目，应该是：我需要图书馆吗？第一人称，单数。为了讲座加了一个“我们”，就是跟大家讨论一下我们需不需要一个图书馆。大会前面设计的那个主题是非常实用的一个主题：市场、传媒和艺术，但我觉得那是一个奴役性的题目，一个统治我们的题目，我今天讲图书馆就是希望把它变成一个我们怎么样寻求解放的主题。当然，我与最近几年来对市场进行道德批评的人不一样，我认为市场虽然是一个统治我们的力量，但是市场的作用是历时性的，而不是共时性的，它既可以用来奴役也可以用来解放。市场至少在90年代初曾经起到过解放的作用，传媒在80年代也是解放的力量，到今天它们都已成为统治或奴役我们的力量。

我今天想讲三个小题目，第一个，什么叫图书馆；第二个，我们需不需要图书馆；第三个，想讲一讲我们需要什么样的图书馆。在这里，图书馆既有隐喻的含义也有实在的含义，即作为观念的图书馆和真实的图书馆。在我的讲演中这两层含义会交替使用。

我相信每个读过书的人都有去图书馆的经验，特别是理论家或从事写作的人，都应该接触过图书馆。我想先讲一个关于图书馆的故事，这个故事跟讲演的主题有关系。这个故事来自《庄子·外篇·天道》，在这一篇里，庄子给我们讲了一个图书馆的故事。我想戏仿福柯的“知识考古”来考证一下这个故事。《庄子》这本书的真假是很有问题的，特别是“外篇”，后人编造的成分居多，但我们可以先搁置它的真伪问题，看看这个故事背后隐藏的信息。

这个故事讲的是，孔子整理鲁国历史《春秋》，成12篇，又叫12经（是编书的单位，不是后来“经典”的“经”），整理完后，他想把这部书送到当时的国家图书馆。我们知道，在春秋末期，周天子已经衰弱，但作为国家行政首长的名义还在。孔子的弟子子路给他出主意说，听说老子是图书馆的馆长——这当然是我猜测的，因为他的官称当时叫征藏史，后来人有的也叫柱下史，唐代人认为征藏史就相当于唐代的秘书官，管理国家图书馆的。

老子那时虽然已退休了，但他还有这样一个权力，就是，他可以决定哪种书可以入藏国家图书馆。孔子说那行，我们去找他吧，看如何才能把我们这部书放进国家图书馆。见到老子后，老子就