

中国当代艺术年鉴

2005

北京大学中国现代艺术档案
何香凝美术馆OCT当代艺术中心
芝加哥大学东亚艺术中心
主 编 朱 青 生

J12/12

:2005

2008

中国当代艺术年鉴

2005

北京大学中国现代艺术档案
何香凝美术馆 OCT当代艺术中心
芝加哥大学东亚艺术中心
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. 2005 / 朱青生主编. —桂林: 广西师范大学出版社, 2008.1

ISBN 978-7-5633-6312-4

I. 中… II. 朱… III. 艺术—中国—2005—年鉴
IV. J12-54

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 164635 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: 肖启明

全国新华书店经销

广西师范大学印刷厂印刷

(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: 28.75 字数: 1000 千字

2008 年 1 月第 1 版 2008 年 1 月第 1 次印刷

印数: 0 001 ~ 3 000 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。

编者前言

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、创新和遭遇进行调查和整理，按年度为单位，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之间的关联和意义，记载中国现代化过程及其在社会思潮、文化现象和当代人心态中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的作为。

《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。当代艺术中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相并列的艺术状态；艺术上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，所以现代艺术档案一直以第三个概念作为理念。同时，因其尽量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，自然就包括时间上为现代的艺术现象。关于中国油画方面的专门问题，我们转载了水天中教授的总结性论文。关于中国水墨画方面的专门问题，我们与论文作者约定于下一年度一并总结。但是，《中国当代艺术年鉴》限于任务和篇幅，以记录先锋实验性质那部分现代、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，因此在后三个方面只涉及重大事件和那些性质虽非先锋实验却发生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，意义和价值一时难于判断。我们根据两个理念指导这个工作：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内在相互矛盾。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，而且这个报告不可能不经过大量的整理、选择、编辑，并且事实上包括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，并且不断发生新意义；对艺术现象的接受也是见仁见智的“事物”，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、没有恒定意见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都变动不定、理解各异。这件事本身，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，将事实本质归结到简化的公式和教条，呈现为物理学学术观念。因此事实成为考察的对象，分门别类，分析因果关系，转化为定律，结合为“解”和定量。近代社会科学发 展之后，真理和本体问题被搁置，对于现象的关注的关注成为学术的主要目标，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》所针对的现代艺术问题，这个学术工作具有了一种艺术学/美学学术观念。这个观念 20 世纪 70 年代以来由法国的一批思想家发展起来，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。这种方法不仅对于被研究的问题是一个扩展，还主张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，艺术作品就把这种变动的和变异的理解和感受变现为一个“实物”，我们称之为“形相”。形相问题是扩展了的自然和社会。而艺术学/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，就是自我的理解和感受也成为学术的一部分，这就是文化评论和艺术批评在上个世纪末成为国际思想界的重要依托的时代特点。《年鉴》工作在这个艺术学/美学层面上切入了问题。所以《年鉴》的记录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。

调查原则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性的研究，这个工作将与美国密歇根大学合作进行，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，在另外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，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，我们尽力追求。

“三证”的求得则以三种基础工作为先，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（包括各种媒体的广告、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。同时不依赖于出版物与网络资讯，而是根据社会学调查原则设计的按地区、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，使对资料的条理、因果、可信程度有所判断，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,但是由于技术问题和资源局限,2005 年《年鉴》并不能在建成数据库之后再进行互证和编辑,但是 2006 年以来,这个工作程序终于得以开展。

参与档案和《年鉴》工作的有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有北京大学的“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。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、判断性质的时效性,其学术委员会由《年鉴》的合作方之一——巫鸿、黄专领导的何香凝美术馆艺术指导委员出任。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、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,编辑委员亲自参与或委托专人参与。工作组分工合作,并且领导着一百多位志愿者参与档案调查整理、进行《年鉴》编辑。

在各委员会的指导和工作组的实际操作下,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,但是具体的人物总是一个可以建档的专案,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,一旦资料整理完成,工作小组会交

给本人核实,将要在《年鉴》中发表的材料,一定交付给本人核对。当我们将张洹 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综述报告。当我们将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作为学术研究的调查研究,我们照旧按学术规范整理,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,不改;2.在综述中用“等人”隐去其姓名;3.在专案中用“某位”替代姓名。

档案中立项是逐步增加的,因为没有名额上限,所以虽有或缺,只是资源和时间未谐,将会有计划地弥补。《年鉴》中出专门条目的人物名单的选择有一定时间限度和名额限度。名单的选择是由编辑委员会的学者和专家提出清单,并反复增删,集中交与委员推敲,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,在工作中发现重大遗漏并且在时间上还有补救可能的,提交编辑委员会,建立增补,再由学术委员会批准后加入。但是,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,有些人的材料没有能收集到,未能圆满完成承担的任务。未到原因有三种:1.联系不上,如有一位上海的女艺术家所有的联系方法都不能接通;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,使我们无法立项,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、潮流和陈见造成的遗漏。我们工作小组作出重大努力,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,留下重大遗憾。我们打算一如处理台湾艺术家暂缺的办法,在来年的《年鉴》中增补。

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,对他们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,而学术委员会委员却不能不被记录。其二,《年鉴》不是功过簿,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。所以联络方便的专家学者记录下来更加周全,核证起来更为方便,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。现在艺术界的活动虽然并不是每人都亲自操持网络,但是会被动地呈现为网络资讯。虽然网络具有偶然性和混杂性,但是这是现代清议,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,我们借助了“中国美术批评家网站”的名单,凡是“中国美术批评家网站”所立专项的批评家全部予以记录。并适当参考其他网站,因为专门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,除非他们有自己的抉择标准。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。借景成画,就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》。

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字(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,只动用了有限人力,在各院长的直接支持下,一般是在与所在学院办公室的配合下进行。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,而记录变量,所以凡是当年学院和教学单位在理念、措施、课程、人员和机构上变动的部分,可能会反映在《年鉴》之中。李公明教授的专文是对我们的学院专题调查部分的缺陷的必要补充。

对各美术馆、博物馆的调查也是在馆长的直接支持下,与所在馆的学术部、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,有时只是有所涉及。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,起到一个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。只是增加了对经营模式和规模、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,其作用相当于一个美术馆;而反过来,美术馆有时也介入了经营活动,所以使得机构调查的范围不断根据实际情况作出调整。

在机构调查中,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,所以对院校和美术馆/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,今后会有补正。在对画廊和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。还有一些画廊的具体工作人员主要工作是销售，对档案和《年鉴》工作不够重视，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年《年鉴》只收入提供资料的画廊，其活动和展览记入“年表”（日志）和“大事记”。

《年鉴》的编辑分为两大部分，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：数种中国当代艺术的分布图（Atlas），以不同的分布图来表明一些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。同时以分省的方式对艺术中心（如北京、上海、广州、深圳）之外发生的事情作有概观的记录。

人项：对一些艺术家、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，主要记录年轻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。

主题记载是根据一年或一段时期以来发生的艺术情况，从各个特别的观察、调查角度进行的专项整理，使《年鉴》遵循一种“自组织”原理，“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

至是一个年龄段的划分或一次拍卖专场的规定，看似偶然。但是关联会使一部分同一个时、地、人、事的事实因为在不同的联系中出现而显示出不同的意义。当这种关联达到一定的数量之后，就会显示为一种现象，展示风潮和流变，成为《年鉴》严谨求实精神的显现。由于当代艺术的活动是自由意志的最充分的体现，而年鉴又最为要求冷静、客观、中立地记录事实，所以这种“自组织”方法就是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一个现象，完成本《年鉴》的学术目标。

主题记载中的专题调查及其报告是《年鉴》的重要组成部分。我们通过一系列定期的研究和讨论，进行了长达半年的推进，许多学者和专家来北大参加专题研讨。但是由于时间太紧，我们的工作班子来不及将预设的25个专题按《年鉴》要求完成，只有将由专家和指定专人撰述的专题综述部分先行发表，有些重要专题不能完成，使人遗憾。但是我们已经确定了切实可行的补救计划，会在2006年《年鉴》中补充2005年缺漏的材料。

与北大工作组一同工作的芝加哥工作组和深圳工作组虽然没有介入专题调查，但是调查的方法和过程一直互相协调，二组负责人巫鸿教授的《美的协商》一文和黄专教授《中国前卫艺术还有别的选择吗？》一文都具有对关键问题进行时段性综述的性质。所以，由于他们特殊的工作责任和位置，将二文与《导论》并列发表。

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，实际为许多学术和其他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。

编者

2006年8月

导 论

朱青生

年鉴，就是“时代的镜子”。2005年《中国当代艺术年鉴》正在编辑的情况反映和折射着当代中国文化与精神。

1985年前后，中国现代艺术运动形成高潮。1986年在中央美术学院，由学校领导集体同意开始建立“中国现代艺术档案”，对正在发生的艺术现象进行观察和收集。实际上，1979年起，中央美院美术史系贺龄华老师就领导了对当代艺术资料的同步收集。1987年，这个“档案”随主持人调动而移到北京大学继续展开。2005年，北京大学与何香凝美术馆OCT当代艺术中心、芝加哥大学东亚艺术中心合作，在中国现代艺术档案的基础上，编辑出版《中国当代艺术年鉴》。

根据2005年的调查，中国当代艺术的整体情况表面上呈现为艺术市场的繁荣，有四个标志：

- 1.展览频繁：商业性展览众多，“艺术展览”有时具有商业动机。
- 2.画廊活跃：商业画廊迅速发展和非商业画廊起落更迭。
- 3.资本涌入：国际资本和企业投资性资本进入经营和收藏。
- 4.买卖兴隆：拍卖活动异常发展。

这四点涉及中国的艺术市场和文化产业，表面上看起来是一个艺术的市场行为，实际上是中国经济状况、社会制度和文化形态的综合反映。市场上买卖什么艺术品并不重要，而买卖经营的市场行为本身才是当代艺术现象最为鲜明的“作品”。在某种意义上可以说，2005年的艺术主要是由艺术品经纪人、画廊经营者、投资人、拍卖行经理、展览策划人、不排斥营利的博物馆馆长和艺术总监、介入艺术经营活动的批评家和文化部门的关键官员、推动文化产业化的国家决策人“操作艺术”的共同展演。之所以说“买卖什么艺术品并不重要”，是因为作为中国当代现象的艺术市场，主要经营着传统风格的作品、装饰性强的作品。这种经营与其说是与艺术的功能有关，不如说是与经营本身有关。这种状况使得当代艺术家的广告营销意识增强，最极端的表现制作室外营销广告（某位艺术家的室外广告牌子与周围纯粹的商业广告并列）和把广告与艺术融为一体（梁越和赵半狄的广告性作品）。但是更为深刻的变化是艺术家为了生产作品和销售作品而进行一整套的广告、营销、公关、定价、促销、让利、回扣、传销、请托、贿赂、收买、雇佣等现代商业活动和自由贸易的初级工业化生产活动，各种手段都得到利用。所以2005年的艺术主要又是艺术家在

以经济建设为中心的中国社会的最敏锐、最巧妙、最奇异的经营展示。

当然，艺术市场只是当代艺术喧嚣而令人瞩目的一个方面，还有另外三个方面：

一、自我文化史建构艺术

各种艺术传统(其中包括中国古代绘画传统、西方古典油画传统、苏联和“文革”前的社会主义现实主义传统以及现代写实中国画传统)构成了当代艺术中对经济、政治和文化影响的重要方面，不仅影响到国家决策和人民大众的艺术活动，而且影响到中国知识界对世界和人生的判断。其中，传统艺术理念和方法与现代艺术冲突的边界，构成了中国艺术界问题争论的多发地段，形成中国当代艺术的景观。坚持民族传统艺术的观念和方法又与民族复兴的意识结合，蕴藏着巨大的能量，表现在对被西方文明遮蔽的地方性文化的普遍性价值的注重，以及在全球化过程中维护文化多样性之下潜藏的历史记忆和人性价值的努力。

审美娱乐产业，并不一定与当下的社会问题相关，也不一定与国际的艺术趋势有关，更不一定与艺术的根本发展规律有关。尤其是现代化急速发展，从而激发起对文化和娱乐的巨大需求，人们寻求逃避、放松、解脱和享乐，使得文化产业超常地发展，满足着不同层次、不同习俗、不同癖好的艺术观众。也许在一个发达国家已经成为历史和博物馆性质的艺术品鉴赏，在中国却占据着艺术的主流地位。(比如以《美术》杂志为代表，强调艺术就是要形式的优美、悦目、和谐而为群众所喜闻乐见。)

一个具有伟大传统的民族，一个正在改革开放的大国，建构自己民族文化的历史有其独立性和自身文化的习性。满足于自我文化需求的作品，其价值也就不一定与社会问题有关，不一定与世

界文明有关，不一定与艺术史有关。

二、问题艺术

这是指针对宽泛的“世界的前途和人类的理想”(毛泽东语)而对全世界面临的共同问题作出反应的艺术，特别是围绕在中国急剧现代化的过程中所出现的地方性社会问题和特殊的文化际遇而在发生的三种当代艺术。

1. 中国国内艺术家非商业的艺术实验(包括后来虽然商业化、产业化，但只是成果被收藏而不是为了收藏而生产作品的艺术活动)。经济发展带来的社会普遍性腐败，人性异化，加上中国因为“文化大革命”的破坏而留下的巨大的价值观念“空洞”，如传统道德匮乏，新道德尚未建立信任基础，权术超过契约和信用，社会体制的升迁由权威选拔而并不具有确定的考试衡量标准等等，使得艺术家在几乎没有政治地位的处境下扮演社会良心的角色，为“人类的堕落”承担责任和骂名。

2. 中国国内艺术家和海外具有中国文化背景的艺术家在国际上的艺术活动。他们对全世界面临的共同问题作出反应，和全世界各民族的艺术一道，为国际艺术的精神聚会提供智慧和创造。

3. 国际艺术界和非中国艺术家就中国主题、因为中国的问题，或者由于中国的存在而启发和想象引发的艺术创造、进行的艺术活动。

这三种中国当代艺术使得中国当代艺术不仅是一个地区性个案，据此可以研究一个后发展国家的现代化过程，可以研究非西方文明(非希腊思维方法、非基督教行为规范)的现代化进程及其精神和物质的问题，而且进而可以研究当今全世界由于文化差异而发生的对人类共同的问题——和平、保护环境以及人民福祉的深刻内涵。

三、实验艺术

以对艺术史负责的态度，将从塞尚到波伊斯的全部成就加以总结，从而对艺术和人的新型关系——艺术的本质进行进一步解释和探索的实验艺术。经过对传统的形式革命的先锋派艺术（到毕加索为最后高峰）的超越，对达达和超现实主义的“反艺术”扩展的超越，对激浪派和波普艺术的艺术社会化、当下化的超越，艺术达到了一个用新媒体、新方法和新技术全面反映人的所有问题的高度。对于人的肉身、人与人的根本问题、宇宙、自然与环境到文化记忆与对未来的向往以及神圣境界等，过去的艺术家虽然是显示器，但是他们常是以引领者和告知者的方式出现，以先知先觉的方式告诫观众，将作品作为人的天赋的不平等的展场。所以在中国的当代艺术中存在着以探索“艺术与人的新关系”（艺术的本质）为己任的实验方向。这个艺术本质表达为艺术不再是对人的精神诱惑、麻醉和教导，而是为人提供一个“理解悖论”，提供一个言说和思维的“切断”，让人无法逃避“自我面对一切问题”的机会，从而在困境中产生觉悟，回复到“在”（音“wài”“无在”的反切，表示“无有的存在”）的本性，即人性的完整状态和自由创造的完全可能性之中。一切信仰、理念、公理、规范、习俗和道德在人的彻底觉悟中被超越，而艺术正是把个人用各种方式带上属于此人这个唯一的最后一跃的“跳板”。因此所有一切针对人的问题的创作，都被设计为针对人的现实问题，针对由此问题造成的个人自我的局限和异化的形相、方术、境遇与刺激。这种对艺术根本性质的实验，在当代中国正由潜藏转化为机锋。

如果只从表面上看2005年中国艺术市场现象，有两种担忧。一种是国外艺术人士的担忧，以巴黎市立当代艺术馆馆长的意见为代表：“中国

的艺术发展令人关注，但是过度的市场化教人担忧。”（巴黎第四大学彭昌明教授转述）另一种是国内艺术人士的担忧，以荣宝斋拍卖公司总经理王倚山为代表：“中国的艺术品价格已经违反了经济规律，超出了中国最成功的企业家的经济能力承受范围，显然是泡沫。”这种担忧也反映了中国当代艺术的状态——在中国，艺术是有观众的，其中有两种观众构成后作者中强大的观众和伟大的观众。“强大的观众”指收藏家和博物馆，“伟大的观众”指批评家和艺术学者。现在中国大陆境内强大的观众和伟大的观众之间的平衡关系没有建立起来，正如冷林所说：“西方的一些学者、评论家描述的中国当代现象不是那么回事，而中国自己的描述还没有完全形成。”伟大的观众（研究者）除了部分坚持独立评判的立场，很大一部分受制或受聘于强大的观众。特别是博物馆、美术馆和艺术策展人大幅介入了营利活动，画廊和企业却反过来充当中国艺术的“代表者”，在国际非政府的公益协会中活动，从而使得上述两种担忧形成。但是，无论在艺术作者一方，还是在接受者一方，都潜藏着一种反省的能力和判断的意志。

2005年中国当代艺术的市场和实验的状况与当年的两个重大事件密切相关。第一件事情简称“保先”，是中国共产党中央委员会在全国开展的保持共产党员先进性教育。这个活动有着重大的政治意义，其目标要求是：

提高党员素质
加强基层组织
服务人民群众
促进各项工作

这是“文化大革命”结束之后，执政党首次在全国范围内进行的涉及每个相关个人的一次“教育活动”，从政治上来说是确定和加强中国公

民中一部分人（先进分子）的特别的权力（执政）和责任/义务，对于巩固和加强党的领导及其执政的能力和本领有重大的期待。

在“保先”活动中有一个重要的针对是经济建设活动中的腐败现象，而腐败看起来虽然发生在当权者身上，实际上并不是执政权力阶层的单一现象，而是生活水平发展提高之后，领导者和普通群众双方互相引发、利益合谋的人性趋势和制度问题。执政党自我整风是一个党保持其先进和力量的重大措施。改革开放之后，中国社会的当下心态以及“文革”结束后行为准则的空缺和信念的无所依靠，深刻反映于当代艺术之中。艺术的现象本身和艺术作品都对“保先”活动所针对的问题有所反映。中国古代就重视设置专门的乐府机构，或者指定专门的官员对民间的歌谣（当代艺术）进行采风（综合调查和记录整理）。中国当代艺术深刻地反映着三个方面：1.人们（包括党员）对执政阶层的看法和态度；2.对社会普遍心态和行为准则失范的揭示和讽刺；3.从人性深层角度反映着群众的不满（失望）和向往（希望）。共产党必须进行保持先进性教育，相应地，判断一个当代艺术创作是否真正地深刻表现当下的人性状态，是否真正地深刻表现着现实社会真实，就必然地形成一个对应的标准，即这件作品是否“腐败”，无论从揭露、批评、反对，还是从呈现、折射和自暴自弃的角度看。艺术中动用的肯定不是政治家的明智，也不是理论家和学者的理性，而是下意识、无意之中透露出来的状态。艺术是一个时代最敏锐的显示器，艺术家像一个插入社会内部和人性深处的探针，而艺术创作又是创造性推动的社会的自我呈现和自我反省。貌似怪异，总体观察则可以明鉴时代。

所以，“保先”活动和中国当代艺术有着密切的潜在的相关性。

第二件事情简称“超女”，是湖南卫视组织的一次女性歌唱比赛。这个活动有着广泛的当代社会特征。“超级女声”之所以得到中国广大人民群众体的自愿参与，除了电视策划人的策略性操作能力之外，这个被称作“俗”流行文化的现象，与中国当代艺术不仅有着密切、潜在的相关性，而且有着表象上的延展。

“超女”是一次对权威的彻底颠覆，借助对现代社会影响最大的力量——电视媒体，在全中国范围之内进行一次个人权利的解放。这一次颠覆基于：想唱就唱，免费参加。

参与的条件是四个无限制：

不分唱法
不计年龄
不论外形
不问地域

机会平等是人类文明社会的基本目标，也是共产主义理想“各尽所能，按需分配”的最高目标。人是有差别的，当财产、阶级、种族和国家的所有差别消灭之后，人还是有生来就存在的体质和智力的不平等，而这个不平等的最直接的体现就是艺术，或者就是“歌唱的能力”。“超女”是“超”过了社会的财产、阶级、种族和国家等的不平等，“超”过了体质和智力的不平等，虚幻而暂时地直接开出“太平”——最大的平等，让部分女性在一次娱乐中演练。（而且，表面看起来是“所有的”女性“人人平等”地参与，实际上只有少数不仅喜欢唱歌，而且具有在众人面前暴露自己的公共表现意识的女性才会介入，也就是说，里面不包括不喜欢唱歌的人和即使喜欢唱歌，却因为身份、年龄、外形、地域而不具备公共表现意识和可能的中国女性。）

个人权利的解放实际上更为重要的体现是评选过程的“任何人”直接参与。选举是直接民主

的结果，选举中的个人权利人人平等，选举的结果是没有任何强制意识形态（思性）导向的统计学（理性）结果。所以，虽然“超女”与国际流行的偶像（Idols）节目有类似的状况，但是，它在2005年的中国出现，其文化意义和政治意义完全不同于发生在西方发达国家，尤其是美国的相似活动。

中国当代艺术一直在试图解构和颠覆权威，虽然在欧洲这个运动发生在达达主义时代。不难理解，在中国现代艺术运动的初期（1979/84年—1989年），因为处于邓小平时代“解放思想”的政策之下，所以，艺术中的双向性倾向同时发生：强调秩序和人的本质等级差异的建构性艺术以及消除人间差异的颠覆性艺术。后来，建构性艺术部分在缓慢地发展，而颠覆性艺术由于其批判性和娱乐性，正好切合了冷战后西方市场对中国当代艺术的需求，由于外国资本的投入而迅速地发展起来。其一如“超女”般挪用流行形象、避雅趋俗，被栗宪庭概括为“艳俗艺术”（而其中最重要的一次事件就是1992年在Das Haus der Kulturen der Welt举办的China Avant-garde）。

“超女”与当代艺术的潜在相关就在于在地缘政治上第一次揭示了基于普通人民的政治意识：娱乐颠覆了权威，普通人对直接民主权利的需要和能力在中国的普遍存在。这样就把两个陈见打破了：

其一，打破了表面上的极度市场化的判断，揭示出市场化所掩盖的一般民众的精神趋向。当代艺术映照当代中国现代化过程中的个人权利意识和民主意识的成长。

其二，打破了“外国资本和政治势力阴谋论”的设想。当代艺术映照中国人民的文化自觉意识，这种意识同时可以演变为应合外国政治势力的“自由化”倾向和抗击外国政治势力的民族化

倾向。

“超女”似乎是当代艺术的现象，其实还不具有当代艺术的性质。当代艺术与“超女”的根本差别在于，超女现象的确显现为当代中国普通民众的精神状态，但只是一个被动的映现和记录，而当代艺术的创作不仅同样映现当下中国精神状态，而且对这种精神状态进行着自我反省和批评。一方面投身参与，一方面又讥讽嘲弄，使得表面的自娱自乐具备着深刻的精神诉求。

所以，“超女”活动和中国当代艺术不仅有着密切和潜在的相关性，还有着表象上的延展和共用。

如果把这两者与当代艺术联系起来，许多不可言喻的精神、心态和思潮就更为清晰。

2005年中国当代艺术表面上市场的异常繁荣实际上包含着中国精神文明的重大变迁。这一变迁并不是仅仅局限于浮现于市场和经营的这一块，而是触及广泛的政治、体制、文化等诸多方面。并且因为中国现代化的进程太快，经济发展继续保持大幅度增长，所以人性的内在冲突因交织而强烈，又使中国艺术的现代化过程构成了人类精神史上最突出的个案。

《中国当代艺术年鉴》记载这个过程。■

中国前卫艺术还有别的选择吗？

黄 专

“索斯比中国艺术品拍卖”、“北京画廊博览会”成为几个月来中国艺术的关键词，我虽足不出户，也能从朋友的电话、短信和邮件中感到空气中的热度。眼下的中国艺术，可以套用贡布里希谈论艺术的那句名言：“实际上没有艺术这种东西，只有市场和拍卖。”

事实上它只是中国前卫艺术几年来在政治、经济和传媒上“全面胜利”的另一次小高潮而已。不知怎么，这类“胜利”往往使我有一种略有所失的感觉，我总在猜想这种“胜利”背后的真正赢家，这种猜忌和警惕的本能大概来自差不多十年前阅读过的一本小册子《自由交流》。法国哲学家皮埃尔·布尔迪厄和德国艺术家汉斯·哈克通过他们的对话，告诉我们一个以争取精神自主和批判独立性为己任的知识分子和艺术家的责任，以及完成这种责任在当今社会机制中所面临的更为复杂的处境。汉斯·哈克历数了限制当代艺术产品自由表达的三种权力，它们通常不是以强制的方式，而是以诱惑的方式体现：保守主义的政府以文化为名目的资助、企业资助以及大众传媒。这些权力的行使者分别是政府文化官员（他称他们为“国务思想家”）、企业赞助者、各种各样的“文化股票的小所有者”以及最活跃的制造时尚艺术新闻的记者，正是他们在今天共同构成了艺术自由的敌对阵营，而让人警觉的是：这个阵营并不是以专制性的政治逻辑而是以“资助”和市场逻辑行使对艺术的统治和暴力。“文艺资助是一种微妙的统治形式，它之所以起作用正是因为人们没有察觉这是统治。一切形式的统治都建立在不知情之上，也就是说，被统治者是同谋。”这就是当今艺术体制最令我们不安的地方：“文艺与科学资助会逐渐使艺术家和学者在物质上与精神上依附于经济力量与市场制约。”（布尔迪厄）

我不想夸大现时中国的艺术情境与汉斯·哈克和布尔迪厄所描述和激烈批判的现实之间的联系，但在最近几年我们的确看到，随着形势的变化，前卫艺术在中国也获得了某种程度的合法化身份，政府和主流意识形态不再将前卫艺术仅仅视为假想敌，市场和各种类型的赞助资本的参与更使它成为热门的文化股票和广告媒体，而时尚和新闻也越来越多地运用“时装逻辑”包装和炒作前卫艺术。各种政客型策划人、时髦的新闻知识分子、活跃于画廊与拍卖会的交际花、“掌握文化界的行话，又有钱制作文化包装”的艺术经纪人，尤其是大量懂得穿梭于各类策划人、画廊老板和新闻传媒之间，谙熟公共关系，操着国际口音的艺术家从根本上改变着中国前卫艺术的文化图景。事实上，20世纪90年代后，中国前卫艺术在迅速进入消费时代时，从艺术观念、艺术风格到社会机制上

都选择了一条“美国路线”，这就是：全面放弃激进的政治和社会批判意识，鄙视前卫艺术的历史责任和价值义务，崇尚道德上的犬儒主义，视觉上的感官主义、快乐主义和社会学上的消费主义、商业主义。近年来大量繁殖的各种类型的“形式观念主义”都证明了这一点，在聪明的青年艺术家中流行的那些趣味优雅、形式华丽的“国际风格”也证明了这一点，中国艺术在纽约索斯比的胜利更证明了这一点。今天，艺术中自由的真正敌人也许不再是或者主要不再是政治，而是表面上给予我们自由的市场、资本、传媒和各式各样的“艺术爱好者”，它们会使我们在不知不觉甚至兴高采烈中成为反对艺术自由的同谋者。

我不想成为中国前卫艺术“全面胜利”场景中的扫兴者，但我总没法不想：在中国这样一个同样需要批判精神的国家，为什么没有产生像“激浪派”和波伊斯、汉斯·哈克这类的批判观念主义的艺术和艺术家？提出这个问题也许有悖于历史常识：文化选择的合理性有时并不是依据需要而是依据情境逻辑。但我仍想劝每个把从事艺术产品生产视为一种文化责任的人都去读读《自由交流》这本不到150页的小册子（三联书店1996年版，7.8元）。如果实在没时间，至少读读下面这两段话：

艺术产品具有 symbolique 力量，它可以用于统治，也可以用于解放，因此，它是一种在日常生活中引起极大反响的思想赌注……

我们不能让文化生产依赖于市场的偶然性或者资助者的兴致……

前一段话是汉斯·哈克说的，后一段话是布尔德厄说的。至少，它们会使我们今天对待艺术还有另一种态度和选择。■

人物

黄专

1958年出生，1988年毕业于湖北美术学院，获硕士学位。现任教于广州美术学院美术学系，副教授。本
年度活动情况见人物索引。

美的协商：一个国际性实验展览

巫 鸿

在看完印象派画家在1874年举办的第一次画展后，克拉瑞（J. Claretie）这样写道：“莫奈、毕沙罗、米勒、莫里索等画家似乎已公开向‘美’宣战了。”^①这位巴黎的评论家怎么也不会料到自己的这番评论竟成为20世纪艺术发展的一种主要动能，并通过众多前卫画家和雕塑家的言说和艺术创造一次又一次得以证明。众所周知，毕加索1907年的画作《阿维农少女》因其“怪诞”、“丑陋”的人物形象激怒了他同时代的观众，杜尚于1919年大不敬地在蒙娜丽莎的脸上添加了两撇胡须，达利在1933年声称“美除了可口以外便一无是处”，还有瑙曼于1948年宣告：“现代艺术的动机就是来自艺术家破坏美的欲望。”诸如此类的众多事例为目前西方美学和艺术批评中对“美”的重新检讨提供了一个历史背景，使这种讨论成为一种“美的回归”（return of beauty）。

这一“美的回归”并非为了重新唤醒人们对一个曾经被否定的历史概念的记忆，而是一个与当代各种思想、社会群体、知识界动向以及艺术创新相关的复杂现象。“美”这个字眼从四面八方向艺术界渗透——有来自从未如此有力的商业视觉文化的渗透，有来自全球范围内大众艺术与精英艺术之间不断加剧的相互交融的渗透，有来自以极速创造出新型图像的科技发明的渗透，还有来自各种政治和文化运动的渗透。最后一类渗透包括20世纪60年代美国的黑人民权运动和当今中国的美化城市运动等。对“美的回归”作出贡献的人中既有“进步分子”也有“保守分子”：不仅包括建立艺术规范的批评家、女权主义和多边文化主义的倡导者，也包括为艺术欣赏中的纯粹审美体验而辩护的人，以及城建局中的规划师们。实际上，“美的回归”这一趋向的背后并没有一个统一的战线。2002年我参加了“芝加哥人文艺术节”（主题是“智者与美”，这个活动可说是“美的回归”这一趋势的又一体现）以“美是什么？”为题的一个讨论，十位参与者每人都像在唱独角戏。这些人中包括欧洲史学家西蒙·沙马（Simon Schama）、美国文化批评家温蒂·斯特奈（Wendy Steiner）、西方艺术史学家罗伯特·罗森布鲁姆（Robert Rosenblum）、黑人雕塑家理查德·亨特（Richard Hunt）以及南亚佛教艺术鉴赏家普拉塔帕地提·帕勒（Pratapaditya Pal）。他们各自谈论自己对“美”的理解，彼此之间并无任何思想关联。我们都知道“情人眼里出西施”这句成语，那次讨论证明的是一种类似现象。

如果停留在这一步的话，那也就没有必要对“美”再讨论下去了。但是我在那次讨论会上的经验更坚定了我的信心，希望把这个叫作“美的协商”的展览^②办成当代艺术中不同传统和立场间的一系列互动，而不是聚

集在同一舞台上的一系列艺术“独角戏”。本文中的讨论将说明为什么这一策划思想是必要的，以及它是如何在展览中得以实现的。

美的多样性

前段时间，我在看伽达默尔（Hans-Georg Gadamer）《美的意义》这篇论文的时候读到一段话并为之困惑。他说：“当我发现一件东西美，我并非简单地认为它给了我像是一顿可口饭菜所带给我的那种愉悦。当我发现一件美的事物，我认为它的本质是美的。用康德的话来说，我‘要求所有人对此赞同’。”⁽³⁾

这段话之所以令我困惑，原因在于文章的作者在20世纪末依然对康德的“要求”深信不疑，并且对于这种绝对信念以外的任何可能的“反对意见”都不假思索地予以否定。公元1—2世纪文字学家许慎编纂的中国最早的字典《说文解字》里包括东亚地区对“美”的最早文字界定。和伽达默尔一样，许慎也将美与食物联系在一起，但出发点却完全不同。许慎对“美”的定义如下：“美，甘也。从羊从大。羊在六畜（即马、牛、羊、猪、狗和鸡），主给膳也。美与善同意。”⁽⁴⁾（“善”与“膳”在汉字中是同音异形字。）

我之所以用这两段话作为这一部分的开头，是因为它们马上将我对于美的讨论置于“多样性”的框架之中。多样性并不意味着完全的异化与分离，而是包含着区别与联系。许慎和伽达默尔对于美的看法当然相去甚远，但两者都借用了食物来诠释各自的概念。由此引出的问题是：许慎为什么又是怎样运用美味的食物来诠释美与善的联系？而伽达默尔又是怎样通过比较美与可口的饭菜从而表明美的自为性和普遍性的？为了回答这个问题，我们必须把他们放在各自的文化、知识和审美背景中来理解，但这样的设论本身已经和康德的“要求”发生了冲突。如果根据康德的说法认为哲学家的美感可以被视作一种公理，那么考虑美的多样性确实是多此一举。与在他之前的伯克（Burke）和康德一样，伽达默尔在谈论美的时候思想中根本没有“他者”的存在。在他和他的先驱者看来，个人的美感仅仅在于对美的共

同体验中的程度之分。

这种似乎陈旧的看法自20世纪90年代以来因被作为挑战的目标而被重新提起。这些挑战进而对“美的回归”产生了重大影响。诚然，对伯克和康德美学观点的攻击由来已久。撇开历史上前卫思潮中的反对“美”的运动不谈，我们发现整个20世纪，许多具有不同背景的批评家都对在西方特定时期形成的美的观念的合理性提出了质疑。比如，法国画家、雕塑家杜比菲（Jean Dubuffet）完全排斥西方的美学观点，认为它具有帝国主义和种族主义的性质。如他在1950年的一次演讲中声明：“美从未进入我的构想。在我看来，西方对美的看法完全是错误的。我绝对不能接受所谓世间存在丑人丑事的看法，这种看法让我感到窒息和厌恶。”⁽⁵⁾然而，由于他并没有阐明自己的另类美学观，杜比菲对美的排斥终归只是他广为人知的反传统和反艺术准则态度的又一表现。他在这次演讲中反复提到的与西方文化相对立的理想化的“野蛮人”，也不过是其反权威的个人特性在某种想象时空中的折射。

相比之下，最近的一些对传统美学（以及传统美学对艺术和艺术评论的影响）进行再批判的批评家更自觉地以历史的眼光看待伯克和康德的观点，并且致力于建立新的美学理论体系，从而确立他们自己的另类身份。从这个角度看，这些批评家对杜比菲的策略是反其道而行之，因为他们趋向于接受美，而不是遗弃它。但是和杜比菲一样，他们认为自己承担着特定的社会或政治义务，而这种义务证明了他们在解放关于美的传统观念、打破关于美的条条框框上所付出努力的合理性。这些批评家常常将社会批评与艺术的社会学阐释结合在一起，所写的关于美的文章因此和哲学家的美学研究拉开了距离。这些哲学家对“美的本质”这一传统范畴进行重新审视，因而也对“美的回归”作出了贡献。他们提出一系列问题：美是一个人或一件物品体现出来的某种具体的特征或品质，或者在本质上是一种感觉经验吗？美是交流或自我发现的结果吗？美与“崇高”的关系自伯克和康德以来发生了什么变化？审美与道德之间的关系又是如何？虽然这些问题并非