

中國

當代藝術史

90s Art China

1990 — 1999

呂澎 著

Written by Lu Peng

中國

當代藝術史

作者：吕澎

学术顾问：严善錞

责任编辑：李晓山 毛雨

特约编辑：颜榴

责任校对：李奇志

设计：韩磊



湖南美术出版社出版、发行

(长沙市人民中路 103 号)

经销：湖南省新华书店

制版：深圳市杰先电脑制版有限公司

印刷：深圳市当纳利旭日印刷有限公司

1990—1999

开本：889 × 1194 1/16

印张：27

字数：334,500 字

2000 年 3 月第 1 版 2000 年 3 月第 1 次印刷

印数：3000

ISBN 7-5356-1374-8/J·1291

定价：(平) 268 元

(精) 288 元

90^s
Art
China

1990 - 1999

中國
當代
藝術史

90^s G.A.r.t China

1990 — 1999

中國
當代
藝術史

呂澎 著

湖南美術出版社

目 录

CONTENTS

序言	6	Introduction
第一章 过渡时期的艺术	20	Chapter 1 Art in the Transitional Period
第二章 新生代和玩世现实主义	64	Chapter 2 New Generation and Cynical Realism
第三章 “广州双年展” 与“后八九中国新艺术”	110	Chapter 3 "The First 1990s Biennial Art Fair Guangzhou" and "China's New Art :Post-1989"
第四章 波普艺术	144	Chapter 4 Pop Art
第五章 女性艺术	182	Chapter 5 Feminine Art
第六章 艳俗艺术	206	Chapter 6 Gaudy Art
第七章 观念艺术	230	Chapter 7 Conceptional Art
结论：未来——艺术的失传？	314	Conclusion: The Future—the Loss of Art Forever?
后 记	328	Afterword
注 释	334	Notes
参考书	374	References
美术大事年表	378	Chronicle of Events
序言·英文	390	Introduction
序言·法文	401	Introduction
结论·英文	414	Conclusion
结论·法文	422	Conclusion

Introduction

序 言

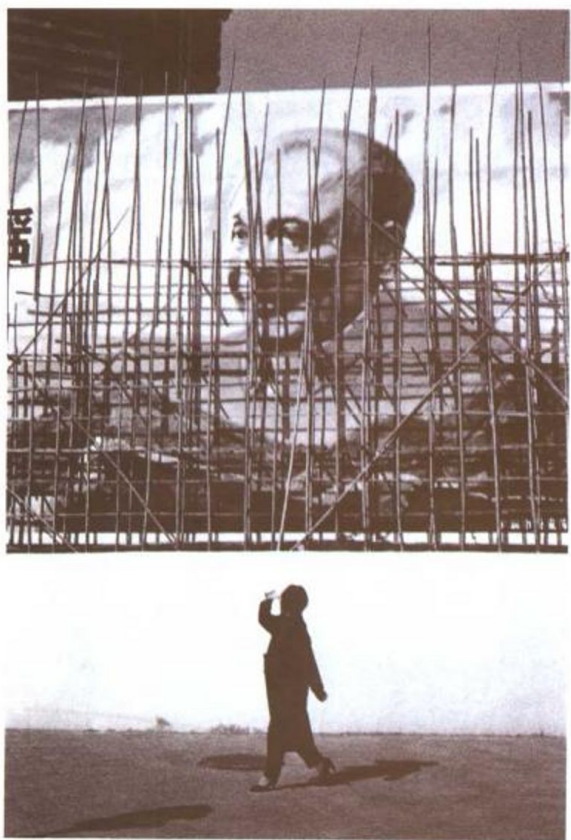
十年前，我与易丹先生写作《中国现代艺术史：1979—1989》时，引用了柯林伍德（R.G.Collingwood）关于当代史写作困惑的一段话。这位先生的意思是想提醒当代史的作者要对历史的本质——也就是历史哲学家概念中的历史本体——给予重视，不要被零碎的“新闻”给混淆了视线，历史有一个本质的真实，历史学家不要被当代连贯不起来的资料给蒙蔽了思想的眼睛。

可是，就人类意识存在的意义上讲，历史的故事是没有终止的，历史的本质何时能够真正亮相？这不是一个小问题，甚至我们永远不可能得到对已经发生的历史事件给予公正的评价与共识。此外，在漫长的历史中所发生的事件也许能够为文学提供编造现代故事或历史神话的题材，但是，眼前刚刚滑过去的言行却几乎没有多少故事可言。这样，对已经发生的事件给予复述的必要性已经消失这自不待言，“历史本质”的可能性也成为一种虚无的东西。事实上，对历史，特别是当代史的叙述只能是一种也许会被另一种力量推翻的语言结构。这个结构如果能够存在，基本上取决于构成语言的富于智慧的并可以为其进一步搭建提供逻辑支撑的技术和使这个结构形成合法化文本的权力，所谓“权威”就是这两个要素的集合体。那么，什么力量可以成为这个时代的权威呢？当然，我们可以将问题局限在艺术领域——尽管我们不可以将艺术与这个时代的社会结构和生存演绎完全分开。

在这个可疑的“全球化”时代，人们发现已经没有一个既能支撑取得共识的技术，也没有相应的稳定的据支配地位的权力，甚至，没有权力中心，有时你也不知道权力来自何方，因此，所谓的权威也就不复存在了。更为隐含的问题是，由于人们所依赖的权威已经不复存在，那么，艺术本身的真理性问题也就消失殆尽。

贡布里希(E.H.Gombrich)很早就写作他的《艺术故事》时谈到了关于艺术边界的不确定性问题，那时，艺术的局面已经非常尴尬。而今，艺术不是消失在日常生活之中，就是成为回避问题的樊篱，成为尴尬的手工活计和肤浅的谋生工具。在很多情况下，艺术成为以策划人为名的权力者发放意识形态和展示文化战略的作料，艺术在今天的命运居然成了黑格尔(Hegel)形而上预言的证实。按照一般经验，艺术与非艺术的界限是明白无误的，甚至一般的普通人对此也非常明了，尽管他们讲不出道理。可是，艺术在九十年代变成了另外的东西。一方面，艺术家希望将艺术与生活很紧密地联系起来，并且试图尽可能消除艺术与生活的界限；另一方面，艺术家——那些被认为非常成功的艺术家——又以大致可以用“雅皮士”这个词来描述的方式来体现自己的生活，以尽可能同一般生活区分开来。人们经常发现，艺术家和策划人往往对作品本身没有太多的兴趣，其兴趣在于作品可能给自己带来的别的东西。¹

无论怎样，九十年代的艺术与八十年代的艺术有着明显的不同，后者是前者的诱因，但前者不再理会后者的内在逻辑，甚至在九十年代一度十分活跃的艺术家通过自己的作品对八十年代艺术的逻辑给予了让人难受的嘲笑，以至使那些一直保持所谓“批判性”态度的批评家在面对九十年代艺术的时候用词十分勉强。尽管在最



深圳改革开放前沿
1993
张新民摄

初的一两年里，部分艺术家和批评家极力坚持八十年代的“批判性精神”，但很快，他们不是改变自己的艺术与学术初衷就是采用掩盖放弃责任感的虚荣和维持权力的语词作不切实际的言说。

我们已经不可避免地涉及到“批判性”这个词，然而这个词在九十年代已经成为一个十分可疑的词汇，一个被人借此可以产生差异进而将其原意抽去仅仅留下空壳的词汇²。在艺术领域的相关词是“泼皮”、“艳俗”，在文学领域是“躲避崇高”、“痞子”这类词汇。批评家和历史学家在这样一些词汇面前产生了极大的困惑。问题的针对性开始减弱了，艺术批评界和艺术史界的主要人物发现词汇变得混乱和难以使用，究竟什么样的思想能够排除种种由词汇构成的迷雾而形成有条理的和具有说服力的观点已成为一个严重问题。八十年代的针对性也许依然存在，甚至被关注的问题仍然具有相应的权力背景的支撑，这导致前卫艺术家至今缺乏有效的权力背景的支持，导致他们的工作在国内不可能得到充分有效的展开，他们缺乏稳定的系统的支持力量。但是，这个针对性并不需要艺术没完没了的陈述与夸大，简单地说情况已经出现了复杂的变异³。此外，市场化的权力系统正在迅速地生长，国家意识形态的内涵事实上已经不同于八十年代，这就使八十年代的反封建和反专制的“新启蒙主义”的针对性变得不再确切和不再具有指导思想的实际意义，市场话语系统开始迅速成为一种新的影响力，使艺术家的思想和产生思想的土壤变得更有目的性。于是，缺乏实证的形而上“终极关怀”消失得无踪无影。在这样的历史背景下，“批判性”便不是没有针对性就是根本变成一种滑稽。

作为影响中国社会生活的重大事件，1989年4月开始6月4日结束的政治风波和1992年2月邓小平“南巡谈话”构成了一种严肃并且让任何人都感到棘手的历史链条。在这两个政治性事件之间的这段时间里，知识与艺术界对于未来的认识是盲目和没有洞察力的。很奇怪，这与人们对知识界或者艺术界的期望和历史印象形成了极大的不协调。完全看得出，艺术界与知识界一样，八十年代使用过的思想资源在组织说服力方面变得勉强甚至丧失针对性。非理性的政治冲动被压制住了，无论是保守还是激进的代表人物很快发现，所谓思想的力量是非常有限的，权力尽管可恶，但是权力控制着历史的运行。什么是历史真理？历史的真理性如何才能成为一个不可动摇的实在？这样的问题已经不能回答了，除非知识界或者艺术界拥有实际的权力。于是，精神开始下降，下降到“躲避崇高”，下降到为“痞子”寻找正当与合法化的依据，在艺术领域里是下降到将“泼皮”也视为一种反抗的意识形态。

人在不能正面陈述自己的态度时总是要通过某种方式为自己不



深圳 8.10 股潮
1992
张新民摄

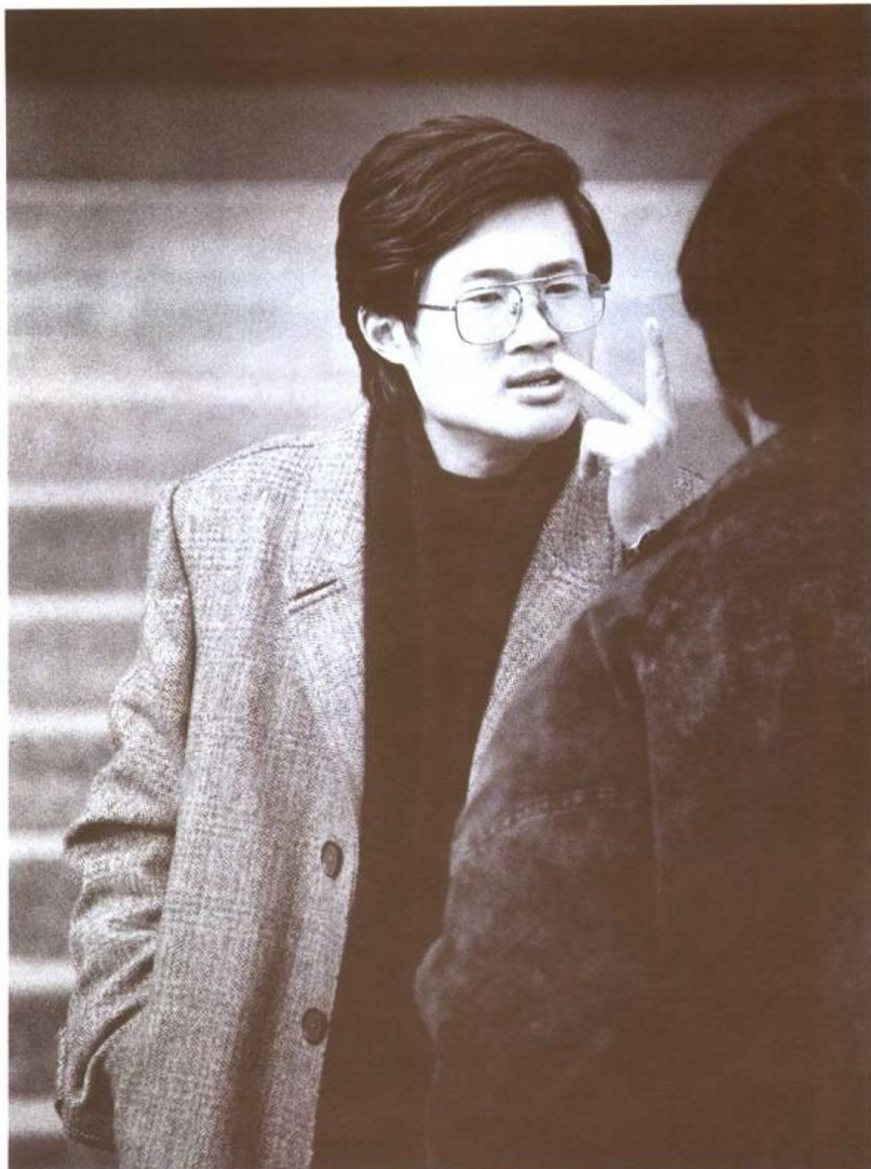
不得已的状态寻求合理性的托词，九十年代正是在这一点上与八十年代形成了明显的区别。在这样的时期，“新生代”成为一个中庸的历史形象，一个放弃八十年代“终极关怀”但不至于成为学院模本的形象。艺术领域里，真正的个人主义开始了，但是，具有基本常识的人都能看出，这样的个人主义是没有多少人文主义逻辑的无可奈何的结果。易英把“新生代”作品中的真实表述为“仿佛是在英雄偶像的消失和市场的诱惑之间一种无所适从的感觉”⁺。如果真的是这样，艺术就在这样的历史时期中遭到了蹂躏。也就是说，在这个时期，“不得已”居然可以成为灵感的源泉。

1992年对于艺术界来讲，是“形而上”神话彻底破灭的一年。轰动艺术界的“广州双年展”在一连串涉及艺术、政治、经济和法律方面的问题中于10月底结束，导致的官司使这个展览获得了可以说是臭名昭著的声誉。虽然“政治波普”是这个展览中新的艺术现象，但是人们普遍关注的是这个展览导致的市场和金钱方面的问题。作为严肃的理论话题的解构主义没有在九十年代初起到产生新艺术的作用，金钱却把“意义”置之

之高阁将所有关于意义的追问给悬置起来，艺术家不是利用勉强的托词对之给予解答就是不再言说，终止八十年代艺术家们普遍津津乐道的意义陈述。不过，学术界的所谓“失语”与维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein）的“沉默”无关，几乎是一种知识空缺的精神现象而已。当时几乎没有人认识到，涉及到“市场”的问题实际上已经关系到中国艺术系统的全面设立的问题，它与有帝国主义嫌疑的“全球化”所必然出现的资本、资源和人员的自由流动导致的旧有结构的解体和新的系统在运动中的设立有紧密关系。重要的是，“市场”与相关联的“消费主义”的出现完全不是许多艺术家或者批评家认为的那样仅仅是一个经济事件，而是一个政治、经济以及文化的综合事件，一个以新的不得不采用的手段反抗旧有意识形态的事件，以至涉及艺术史的话语事实上不得不与拍卖行的锤声和画廊里文质彬彬的细语混成一片。艺术史家从来没有面临像今天这样的局面，即艺术、货币和权力交融一体，构成了新的艺术潮流和历史景观，只是九十年代初的艺术界对这个问题远远不是今天认识得这样清晰。对“市场”、“消费主义”简单化的认识导致了九十年代许多艺术家和批评家从对“市场”和“消费主义”的粗鲁排斥到幼稚地全面接纳这样的极端而没有教养的变更。人们在1993年以及之后的时间注意到，由对中国当代艺术在国际社会产生影响起到重要作用的画商张颂仁组织的“后八九中国新艺术”在香港和中国境外取得了展览的成功。但是，与人们习惯的情况不同，这样

“市场”与相关联的“消费主义”的出现完全不是许多艺术家或者批评家认为的那样仅仅是一个经济事件，而是一个政治、经济以及文化的综合事件，一个以新的不得不采用的手段反抗旧有意识形态的事件，以至涉及艺术史的话语事实上不得不与拍卖行的锤声和画廊里文质彬彬的细语混成一片。艺术史家从来没有面临像今天这样的局面，即艺术、货币和权力交融一体，构成了新的艺术潮流和历史景观，只是九十年代初的艺术界对这个问题远远不是今天认识得这样清晰。对“市场”、“消费主义”简单化的认识导致了九十年代许多艺术家和批评家从对“市场”和“消费主义”的粗鲁排斥到幼稚地全面接纳这样的极端而没有教养的变更。人们在1993年以及之后的时间注意到，由对中国当代艺术在国际社会产生影响起到重要作用的画商张颂仁组织的“后八九中国新艺术”在香港和中国境外取得了展览的成功。但是，与人们习惯的情况不同，这样

吕澎与任戡在武大
1992
肖全摄

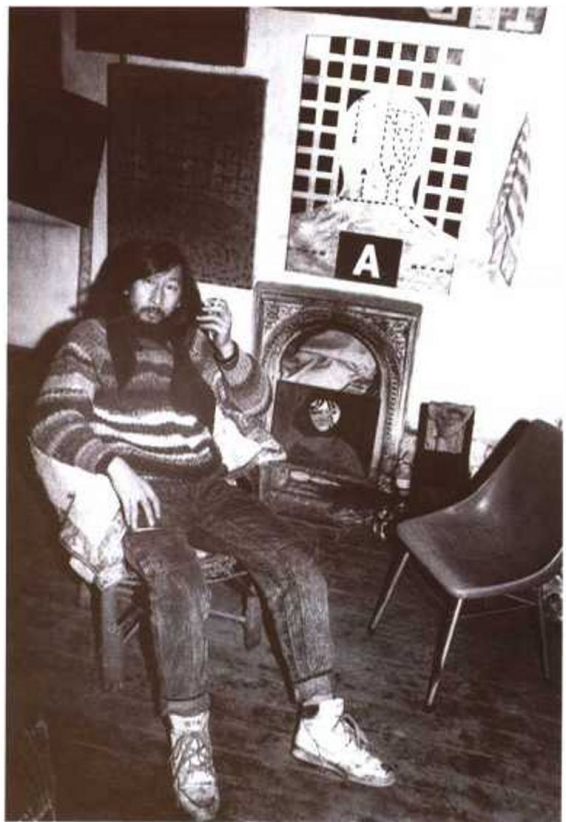


吕澎与任戡在武大
1992
肖全摄

的成功给中国前卫艺术家的真正依据不是经典人文主义“意义”的有效传达，而是市场社会中的策划人的成功，是由意识形态的对抗张力在供需消费领域里导致的作品市场影响力的成功⁵。正如易英在另一篇文章里所论及的：政治波普“获得了商业上的巨大成功”，“问题在于，此时的中国已不是八十年代以理想主义批判为本位的中国，政治题材本身的商业化已使得政治波普本身成为一种商品，这就是说，艺术家的主题选择不是出于他的政治思想和批判意识，而是出于一种市场行为。”“易英的看法抹掉了艺术家残存的理想主义态度，因为在这次展览中的大多数作品事实上是艺术家在没有彻底放弃意义的追问的状态中完成的，而作为重要策划人的批评家栗宪庭也没有经济主义的愿望。但是，作为有市场经验的张颂仁却对西方市场体制具有高度的敏感性，毕竟西方社会需要一种他们感兴趣的、而这种需要基本上是一种冷战或后冷战时期的意识形态和文化战略方面的趣味，展览成为这类趣味的传递，传递最终导致经济利益。就此而论，在理论上拒绝金钱收买的前卫艺术一开始就丧失了经典意义上的所谓“艺术的自由”，艺术的成熟很快就成为商品的成熟，九十年代的中国架上前卫艺术就是在这样的背景下生存和发展的。

不像八十年代，艺术界在九十年代没有发生重大的学术事件，即便存在一些有争议的问题，我们也只能在文学领域的动态中找到相关联的表现。事实上，文学领域从1993年开始的关于“人文精神”的讨论直接与王朔这样的“痞子”小说家的作品有关。当然，正如艺术领域一样，被称之为“市场经济”的市场文明对整个思想文化艺术界构成了全面的颠覆性的影响，以至艺术家和文学家的安身立命反而成为根本问题。不过，持续了两年多的关于“人文精神”的讨论并没有像八十年代那样产生思想资源的丰富和现实的呼应，艺术界对人文主义的理解也显然是病态和幼稚的，因为涉及反人文、反理想思潮所导致的价值危机的思考没有抓住问题的要害。什么是“人文精神”？“人文精神的失落”是什么意思？修复“人文精神”的措施何在？这些问题没有任何人作出了任何得体的表述。这样，针对政治波普所树立的人文主义艺术或者“当代知识分子的艺术”（如所谓的“深度绘画”的说法）只是一种不得要领的文字表述⁶。整个思想文化艺术界的语言系统在九十年代已经失灵，“终极关怀”的知识结构已经破散。当人们在讨论中听到了“无状之状，无象之象”时⁷，那表明没有任何时候中国知识文化界的学术状况有九十年代这样充满危机和糟糕。”

九十年代，“后现代”这个词汇像细菌一样不知从什么时候泛滥于还没有对“现代”有充分认识的艺术界⁸。八十年代艺术家和批评家的文章中经常出现的尼采(Nietzsche)、叔本华(Schopenhauer)、弗洛伊德(S.Freud)、萨特(J-P.Sartre)的名字在九十年代逐渐被福柯



王广义在武汉的工作室
1992
肖全摄

反手——艺术家王晋
在通州区的工作室中
1997
徐志伟摄

(Michel Foucault)、德里达(Jacques Derrida)、哈贝马斯(Jurgen Habermas)、利奥塔(Jean-Francois Lyotard)、杰姆逊(Fredric Jameson)、罗蒂(Richard Rorty)这样一些名字所取代。这样，在接近二十世纪末的最后十年里，逻格斯中心论很快在学术界丧失了地位，就像大街上的时尚，很快变换了花样。事实上，在中国，八十年代就出现了的“后现代”这个词汇¹¹能够在九十年代泛滥自然与这十年的社会政治与经济生活有关。需要注意的是，九十年代有关“后现代”的学术讨论是杂乱无章的，大量的学术著作是在没有多少交锋的状况下独立出版的，它们变成了学问与知识的逻辑文本，反复地强调着后现代主义的不确定性与空洞的种种特征。不像八十年代的年轻艺术

家对尼采、叔本华或弗洛伊德的阅读，九十年代的艺术界几乎很少有人认真阅读了涉及后现代思想的哲学家的专门著述。但是，学术界和艺术界经常提及到这个词汇使人们看到了对应：没有中心，无所谓边缘，传统与现代符号的并置，口号式的滑稽图案，经济化的艺术操作，女性主义的呐喊，对往昔的忧伤和对现实的不满，而所有这些不像八十年代任何一种思想和行为是针对一个中心主



开封
1992
韩磊摄

义的目标，它们完全没有任何富于逻辑的针对性。尽管有批评家总要将艺术家的作品拉向一个固定的政治标靶，但那个标靶事实上只剩下虚拟的图像。任何人不能回避，那个原来存在的标靶已经发生了根本的改变，以利益原则为基础的权力游戏成为这个时代的政治特征，意识形态的冲突已经演化为不同集团与利益层次之间的权力较量，经济指标成为政治的核心内容。这样，所谓符合永恒道德的理想主义政治目标已不复存在——即便政治体制发生了根本的改变。更为重要的是，艺术家的出发点完全没有非此即彼的政治对应，他们只是通过自己绝对自我行为来表现一种消极的不自觉的政治姿态，直到最后完成的作品成为“利益互动”的产品，而这正是值得认真对待的。实际上，九十年代的“后现代主义”没有八十年代的“现代主义”那样具有增加思想与情感资源的作用，而只是为任何一个基本上属于利益原则的目标提供随心所欲的、无法反驳——逻辑是：因为“后现代主义”是反中心主义和任意所为也是有理由的，所以是无法反驳的——和求证的依据，以如此态度利用“后现

代主义”概念的不仅有架上绘画，还有以装置和行为表现出来的观念艺术。与之相呼应的是，表现消费主义观念及其所谓大众文化趣味成为“后现代主义”作品成立的依据。值得注意的是，在一些“地下”展示活动中，即便是寻求政治上的对立也来自寻求“卖点”的冲动。

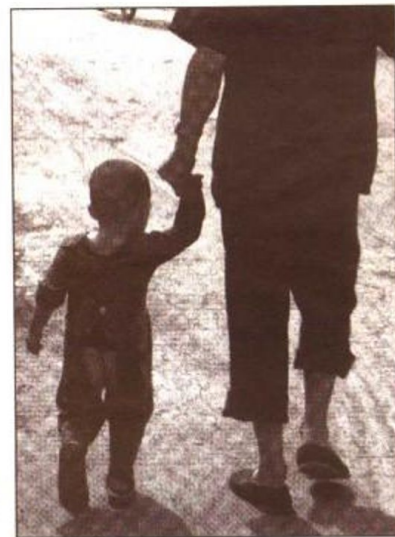
总的说来，艺术界有关后现代主义的话题基本上是零零星星的。查阅九十年代后期的美术刊物，我们能够发现关于后现代主义的话题。《江苏画刊》1998年第一期在送走了去年关于现代主义的啰啰嗦嗦的介绍之后，发表了关于后现代主义的文章“从后现代主义、后殖民主义到网络时代”。这篇文章提示的已经不是哈贝马斯、利奥塔的经典后现代问题，而是Internet所带来的全新观念，是所谓“虚拟社会”、“虚拟政治”，是中心权力的彻底消失，任何地方，任何个人都可以通过智慧利用任何资源以形成影响一个地区、一个领域或一个社圈的权力中心，哪怕它是转瞬即逝的。1995年本可以被称为“微软年”，因为这年视窗95隆重登场推向全世界。可是同样在这一年，Internet在世界发达国家的各个角落出现，即便是一个“要饭的”，也可以向微软公司老板比尔·盖茨(Bill Gates)提供自己的互联网络地址。互联网络的无限可能性正在衍生，难以控制。不过，尽管1997年至1998年期间关于互联网络的文章及著述泛滥成灾，除了部分观念艺术家开始注意到电脑对创造新的图像神话的可能性以外，艺术界对之也仍然没有太多的真正的关心，就像自称要“承销开放社会”的索罗斯

(George Soros)在1997年引发了亚洲金融的全面危机也没有导致艺术家焦虑一样，互联网络也仅仅是小范围和不认真的话题，因为绝大多数艺术家与Internet至今似乎还没有明显的利益关系。显然，1997年之后的艺术界相比前几年来说是处在“温水时期”，后冷战现象、军事对抗、地区冲突、经济危机、宗教复兴、区域性权力结构的改变、犯罪形态的繁衍，所有这一切作为国际社会这一背景，对于中国艺术家来讲也只是爱听或者

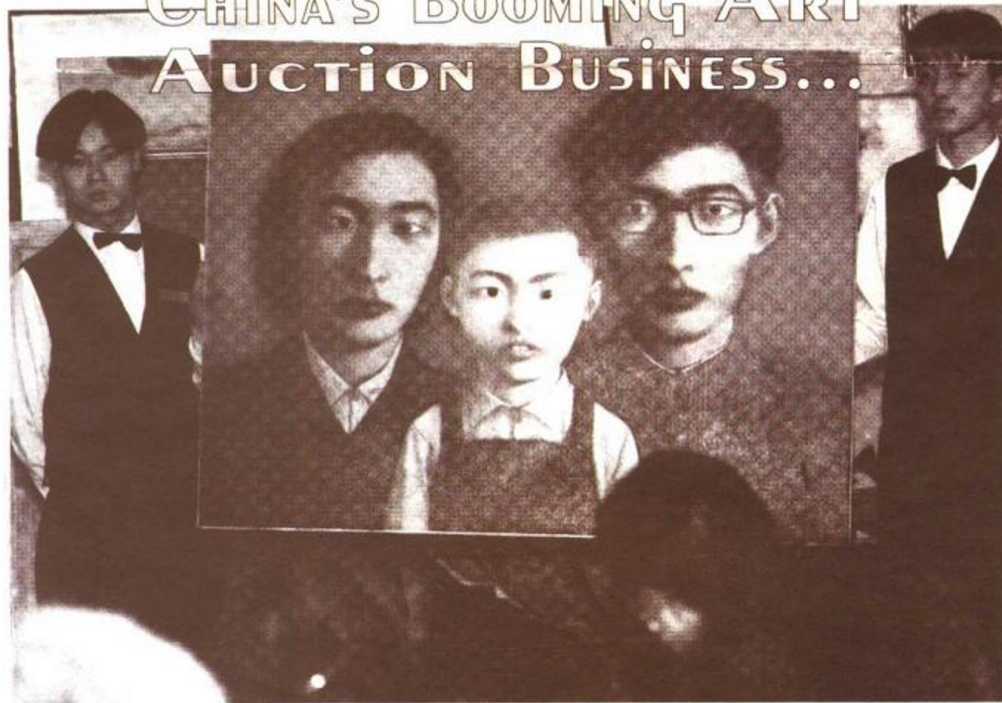
BEIJING Scene

December 20, 1996-January 2, 1997 Vol II, Issue 29

HAN OR HUN?
“Barbarian” influences
ON CHINESE CULTURE



plus: GAVEL TO GAVEL COVERAGE of
China's BOOMING ART
AUCTION BUSINESS...



...All in this year-end issue of Beijing Scene--Happy New Year!

90年代艺术品拍卖已不属稀奇

不爱听的新闻或旧闻，不过是媒体或者类似亨廷顿（Samuel P. Huntington）的《文明的冲突和世界秩序的重建》这样的著作中述说的故事，再也没有引发像八十年代那样的一致的道德感和唤起理性与正义的共同焦虑。实际的情况是，就像九十年代初西方知识分子对后现代产生困惑一样，中国艺术家对他们所面临的生存环境与艺术状态也茫然不知所措，惟一的参照系是销售是否成为事实，他们好像都不假思索地认为：对自身之外的事情是无能为力的，按照这个世界今天的游戏规则来看也是与己无关的。伴随着“理想主义”、“终极关怀”的被鄙视与被嘲笑，伴随着九十年代中国现存老知识分子对自己在历史中的丑陋角色的缺乏信念、责任和牺牲精神的申辩¹²，前卫艺术家中的不少人的确放弃了内心的社会责任，他们每天都相信：个人在历史中的力量是微乎其微的，精神的力量是容不得夸大的。显然，他们真的认为：过去的努力是无效的、没有意义的，对个人和个人的艺术是没有价值的，甚至在九十年代这个混乱不堪的年月提及八十年代的故事也是害羞的和可笑的。值得注意的是，批评界在理论上的再次反历史主义的轻佻态度在九十年代也借着“后现代主义”的零碎托词持续性地支持着这样的认识。¹³



王川在“共享抽象之美”水墨展上
1995

张晓刚与张颂仁在香港
1996

1993年这年，意大利人奥利瓦(Achille Bonito Oliva)成为中国前卫艺术家的中心人物，因为他决定着中国前卫艺术家进入国际社会的命运。不过这个意大利人为自己主持的第45届威尼斯双年展的艺术策略所进行的工作让中国前卫艺术领域的人物事后深感不安，因为奥利瓦完全没有参与和深入了解中国艺术家的政治和艺术现实——而国外策划人了解中国现实正是中国艺术家和部分批评家所期望的。更为严重的是，那时，中国的艺术家和批评家还不清楚奥利瓦所做的一切不过是为他所选择的一个属于某个权力或势力集团的艺术系统进行策划而已。在先，这个意大利批评家就确定了自己的关于当代西方世界的艺术思想：所谓艺术不过是一种由艺术系统监制、接受并强化的艺术；作品只有在艺术系统中才有可能提高其自身的价值；而这个艺术系统受制于不同的目的和利益集团，所谓主持人仅仅是利益集团在被称为艺术界中寻找到的一个临时代言人而已。这样，艺术家过去那种所谓理想主义的目标或者艺术化了的浪漫政治冲动的满足便付诸东流。过后，中国艺术家和批评家还有余兴的话，可以读到奥利瓦的言词：“如今，欧洲和美国出现了一种‘超级艺术’（superart），其典型特征便是汇集在艺术家身侧的文化代理人引人注目地出现。金钱显赫的象征性价值已将一度约定俗成的理想主义层级观粉而碎之，而艺术曾是在这样一个层级框架中被加以定位。”¹⁴中国部分前卫艺术家带着激动的心情参加了奥利瓦主持的这届威尼斯双年展，他们被奥利瓦根据自己的策略遴选出来作为展览整体结构的一部分面对西方世界，这个事件被认为是中国当代艺术与国际社会接轨的开始的标志。可是，这种接轨的含义遭到怀疑，生活在欧洲的中国批评家侯

（此处为前一段落的延续，已在上方段落中完整呈现）

瀚如写道：

为什么当中国当代艺术经历了十多年的发展，产生了一批遍布世界各地的高质量的、真正意义上的当代艺术家的同时，首先“代表”中国出席威尼斯双年展的却是一批(大部分而非全部)乐于继续用“官方”学院派技巧和艺术观念来描绘在中国社会的个人处境，发泄非常狭隘的私我欲望和幻想的“玩世者”？至少，主要原因之一是，他们的艺术最简单通俗地反映着中国社会现实中并没有什么理想的一批青年的心态，一种与假想的官方意识形态软弱无力、自我解嘲地“作对”的犬儒心态。而这一点正是大部分尚为冷战时代的意识形态对立的俗套所制约的，对中国“感兴趣”的西方人所能想像或理解以致幸灾乐祸地“同情”的，……奥利瓦展出这样一批中国艺术家并不是出于在艺术观念深度上的了解，而只是藉此机会向西方人说，我去过中国，我的势力范围已经扩展到了中国。于是我们不得不问，这是真正的和平共处吗？¹⁵

侯瀚如看到了中国艺术家的尴尬状况，不过他当时仍然相信这个世界存在着一种类似乌托邦的“和平共处”，但事实上由权力与利益构成的“艺术系统”已经让那个所谓的“和平共处”不复存在。有人指出奥利瓦的“判断标准是潜藏的而不是公开的欧洲中心主义”¹⁶，其实也没有什么“潜藏”，只有显而易见的摆布与攻击。事实上，占据支配地位的庞大的权力体系不会也用不着“潜藏”。中国艺术家和批评家对威尼斯双年展的历史没有完整的知识，这个于1895年正式创办的展览一开始就有销售的目的，很快，它成为政治家、商人、财团或军人的权力、利益和声誉交换的场所¹⁷。应该清楚，西方对中国政治与意识形态内容的趣味与消费成为九十年代一部分中国艺术家艺术生存的基本前提。饶有意味的是，在第48届也即是本世纪最后一次威尼斯双年展上，尽管中国艺术家受邀请的名额居首，但是艺术界的人们谈论最多的是本届主持人西泽曼（Harald Szeemann）对“可能是全世界收藏中国当代艺术家作品最多的人”——西格（Uli Sigg）的藏品的价值提升这样的话题。¹⁸

艺术界一度讨论过所谓“国际身份”问题，这与九十年代期间中国艺术家频繁参加国际性展览有关。1993年3月，在德国柏林举办了“中国前卫艺术展”；1993年6月，澳大利亚悉尼举办“毛走向波普展”；1993年6月，中国艺术家参加意大利威尼斯的“第45届国际威尼斯双年展”以及1994年10月参加巴西圣保罗的“第22届圣保罗国际双年展”。之后，中国前卫艺术家频繁地参加了国际上大大小小的展览，这种现象是八十年代没有过的。这表明中国艺术家开始参与国际性的文化艺术事务当中。可是，获取“国际身份”问题的核心是一个游戏的权力中心问题。这个时候，没有人真正注意到研究“中国当代艺术如何获取国



“11届悉尼双年展”参展艺术家与其英国策展人 JONATHAN WATKINS 先生

波恩美术馆“中国”展记者招待会
右起为：美术馆馆长、栗宪庭、任戎、张晓刚