

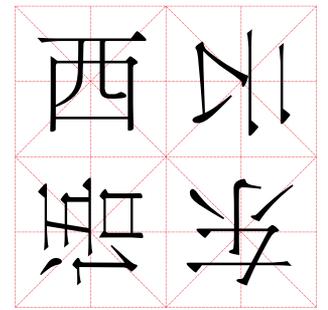
西云东语
中国当代艺术研究展
汉英对照

鲁虹 主编



河北美术出版社

中国当代艺术研究展



鲁虹 主编

河北美术出版社

责任编辑: 徐秋红 张永明 姜茜

装帧设计: 李全武 鲁黎

出版策划: 刘莹 孙泉

图书在版编目(CIP)数据

西云东语: 中国当代艺术研究展: 汉英对照 / 鲁虹主编. — 石家庄: 河北美术出版社, 2014. 9
ISBN 978-7-5310-5993-6

I. ①西… II. ①鲁… III. ①绘画—作品综合集—中国—现代 IV. ①J221

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 223909 号

西云东语——中国当代艺术研究展

鲁虹 李全武 主编

出版: 河北美术出版社

发行: 河北美术出版社

地址: 石家庄市和平西路新文里 8 号

邮编: 050071

电话: 0311-85915039

网址: <http://www.hebms.com>

印刷: 武汉精一印刷有限公司

开本: 250mmx290mm 大 1/12

印张: 49

印数: 1500

版次: 2014 年 6 月第 1 版

印次: 2014 年 6 月第 1 次印刷

定价: 680



河北美术出版社



淘宝商城



官方微博

质量服务承诺: 如发现缺页、倒装等印制质量问题, 可直接向本社调换。

服务电话: 0311-87060677

站在当代这一边

黄立平

自从 2006 年秋天策划武汉创意天地项目（国内新自从 2006 年秋天策划武汉创意天地项目（国内新建规模最大的以原创艺术为核心的创意产业聚集区）时决定在核心地段投资建设一个像模像样的美术馆开始，我就一直在思付：究竟应该办一个什么样的美术馆？正是这个问题驱使我在 8 年多的时间里翻阅了不少中西方美术史的代表性著作：考察了中外众多著名的美术馆、博物馆；观赏了难以计数的艺术展览及博览会。坦白地讲，就我的主要工作（开发、运营多种主题的产业园区）而言，分配到创意天地项目方面的精力是最多的。时间管理固然是理性而自觉的——这不仅是因为我看到了文化创意产业对于社会经济可持续发展和城市功能提升的长远意义；也不仅是因为我发现了文化创意产业发展蕴含着对于建筑空间的巨大潜在需求，而是因为要给美术馆作出正确的定位必须将诸多似是而非的问题从理论层面弄清楚。

从美术史的角度讲，古典、现代、当代等概念内涵的区别不仅是时间方面的，更是观念方面的。西方的现代艺术是相对于古典艺术而言的，发轫于 1900 年前后，主要特征是彻底改变了以写实性、唯美性、叙述性为标准的传统美学观念。现代艺术中的表现性、象征性及创作者心理状态的流露成为基本的思维方式和表达方式。艺术不再是唯美之术，而成为个人化、观念化的活动。

当代艺术脱胎于现代艺术，就像现代超越古典一样，随着现代艺术走向成熟，特别是当抽象表现主义逐步成为经典和教条，成为西方具有垄断性艺术形式的时候，诱发了新一代求新求变的艺术家的创新和超越的冲动。在 1960 年代，具有强烈反叛特点的“波普艺术”完全颠覆了传统艺术中的“高低”、“雅俗”标准，把日常生活的主题和商业文化传播作为严肃艺术，把艺术从单个的创作变成犹如印刷品的批量生产，从而把艺术的内涵和外延极大地拓宽了。以“威尼斯双年展”和“卡塞尔文献展”为代表的国际当代艺术展览成为推动当代艺术不断推陈出新的载体。

从观念层面而言，我们不得不承认中国的传统视觉艺术（绘画、书法、雕塑、建筑等）梯次师承于历朝历代的文化沉淀。近百年来，除个别特例（如齐白石、黄宾虹）之外，鲜有新的高峰；不少门类（如青铜器、佛造像、书法等等）艺术历史上久远的辉煌光芒逐渐褪去，后人只能望古人项背而顶礼膜拜。在古典建筑艺术方面，若不是梁思成在上世纪 30 年代的抢救性实物考证记录，几近失传。时代环境变了，生活方式变了，情感方式也变了，以传统的方式学习与继承古人，不仅难以企及，更是无法超越。

在西方现代艺术迅速发展的时期，中华民族正处于连年战乱饥荒、天灾人祸之中。自上世界 20 年代开始就有若干有志中国青年在政府资助下赴西方学艺，先有徐悲鸿、林风眠，继而吴作人、吕斯百，后有吴冠中、赵无极等。建国以后，勒尚谊、詹建俊等曾师承前苏联马克西莫夫油画训练。这些艺术家在艺术教育方面的贡献要远大

于在艺术创作方面的成就。林风眠、吴冠中把西方学来的绘画方法与中国的审美经验和艺术资源结合起来，形成了中国现代艺术的时代性高峰，但从总体上讲，中国的现代艺术的发展与成就无法与西方比肩。

经历了“文革”的苦难，伴随着政治上的拨乱反正，以 1985 新思潮为标志的中国当代艺术从诞生之日起就带有显著的观念色彩。无论是迫不及待地西方各种流派的思想、观念、方法直接搬来，还是结合中国的文化土壤和艺术资源，将对人文生态的悲愤情绪以叛逆、自嘲、玩世等方式宣泄出来，呈现出鲜明的当代气象。尽管这一时期的艺术家，特别是年轻艺术家的人文底蕴并不算深厚且对西方当代艺术知之不多，然而并不妨碍他们灵魂的自由驰骋和才华的澎湃释放。经过 30 年的成长，中国当代艺术家群落的阵容已呈浩然之势——任何重要的国际性展会都少不了中国艺术家的身影，国内各种品牌、各种流派、各种规模的当代艺术展览汗牛充栋、层出不穷，展现出一派生机和活力。中国当代艺术家的作品也越来越多地为国际著名博物馆、艺术机构和私人收藏家收藏。总体上讲，中国当代艺术发展的“异花授粉”现象给人留下强烈的脱胎未换骨、移植未换装的印象，可越来越多的艺术家（无论在体制内还是在体制外）都崇尚求新求变的探索精神和国际化视野，鲜有暮腐之气，这是过去任何时代都不曾出现过的壮观气象，与中国走上改革开放的道路，经济社会发展整体尊重创新的背景是一脉相承的。如果用到接轨这个词，中国当代艺术已然与国际现、当代艺术的潮流接轨了。

当代艺术的根本特质是当代性。意大利思想家阿甘本说：“当代性就是指一种与自己时代的奇特关系，这种关系既依附于时代，同时又与它保持距离，更确切而言，这种与时代的关系是通过脱节或时代错误而依附于时代的那种关系。过于契合时代的人，在所有方面与时代完全联系在一起的人，并非当代人，之所以如此，确切的原因在于，他们无法审视它；他们不能死死地凝视它。”大凡具有代表性的当代艺术作品都是独特思考、先知先觉的产物，而这种思考往往都具有紧迫感和距离感。紧迫感导致不由自主地试图摆脱当下；距离感必然导致与当下的格格不入。正是因为这样的原因，评论家总会在见到标新立异的作品时，容易想到先锋、前卫、实验、激进等概念。其实，与当下保持距离不仅仅是前瞻，也包括对过去传统的回眸。不难发现，对于古典艺术素材的发现与关注在不少中国当代艺术家的作品中都有突出的体现（如尚扬的《董其昌计划》、魏光庆的《增广贤文》、张晓刚的《大家庭》等），国际化只会使这种发现和关注越来越深化。从这个意义上讲，“再中国化”将会是中国当代艺术一种自然而然的路径。

中国当代艺术在诸多方面的探索与突破给予美学、哲学的发展提供了丰厚的素材，也让批评家们笔下有了新鲜的内容，还会让美术教育家们重新考虑教育方法和课程结构。许多问题讨论恐怕在相当长的时间内也难有公认的结果。

论。比如新水墨是中国画的革命，而革命结果的水墨还是中国画吗？又比如，观念是当代艺术的灵魂，而观念本身是艺术作品吗？艺术家究竟应该延着生活的轨迹去创作还是沿着理论的轨迹去创作？思想观念非当代的艺术家能够产生真正意义的当代艺术作品吗？没有经过正规美术技能训练的人的创作就不具有审美价值吗？等等。艺术理论研究向来是艺术实践的滞后反应。多一些理论的先知总是好事。

应该说，中国当代艺术的发展已然取得令人瞩目的丰硕成果。但不得不承认，迄今为止，当代艺术即使不能说仍是小众圈子里的自娱自乐，至少可以说，尚未真正成为一种大众的艺术。换一句话说，非传统的审美趣味和美学价值观还没有广泛进入大众的视野，成为喜闻乐见的形式。是艺术理论的框框太多了，任何新的形式倘若不能纳入既定的标准，便无法得到普遍认同？（比如用国画的标准看新水墨）还是主流受众的审美眼光太狭隘了，无法脱离当下的局限与创作者在观念上进行时空对接？还是什么别的原因……

我理解，艺术的对称繁荣对于艺术家来说是心灵自由、造型自由、画法自由的产物；对于欣赏者来说是思想自由、观念自由、趣味自由的产物。从创作的角度讲，也许少一点诸如“民族—世界”“东方—西方”“水墨—油画”非此即彼的思维框框，任由艺术家凭借自己的生活阅历和心态情绪去恣意纵横地创作，就很具当代性。正如美国著名艺术史理论家 A·潘诺夫斯基所言：“为了把握现实，必须摆脱现实。”对于欣赏者来说，愿意突破自己已有的审美经验并以开放的心态自觉寻求新的审美体验即为最重要的出发点，不必从理论上深究哪宗哪派，什么主义；不必偏执地相信“懂”的门道。凡能引发内心的共鸣即为有效的艺术欣赏和有益的艺术享受。

“创意产业”是一个颇具智慧的归纳。从这个角度出发，就能够创造一个有利于将原创艺术和实用设计（包括工业设计、服装设计、建筑设计、室内设计、平面设计、环境设计等等），将视觉艺术与表演艺术、当代艺术与古典艺术多维结合起来的文化艺术发展生态。

光谷联合集团多年来专注于多种主题产业园区的开发和运营，旨在推动各类新兴产业的集群发展。我们已建成和在建的主题产业园包括：软件园、金融港、研创中心、生物创新园、医疗器械园、海洋科技园、科技城等等。这些项目规模小的 20 多万平方米，规模大的超过 100 万平方米。我们工作的起点是根据生产方式发展的趋势，从产业与城市发展的协调方面，从产业的建筑功能和城市空间形态的关系方面进行研究和策划，进而系统提出关于城市设计、建筑设计以及环境设计的要求和任务。我们的工作在经济层面与产业发展的质量、城市功能的水平密切相关；在文化艺术层面与建筑的风格和城市的气质密切相关。因此，我们已经习惯于从审美价值观的高度审视建筑、室内、环境设计成果。我在公司的管理层倡导大家关

注当代艺术发展，其用意正在于此。武汉创意天地项目是我们尝试的第一个以原创艺术为核心的创意产业聚集区，也是我最为看重的一个主题方向。以原创艺术为内核，应用设计为载体，融入科技创新的动力，就一定能够生长形成创意产业发展的优化结构，从而使艺术走出美术馆，进入更多人的生活中，为他们的生活美化增添更多的光彩。或许这正是当代艺术从小众走向大众的基本路径。当然，创意天地建筑群本身也是一种可圈可点的当代艺术作品，真正达到了形式与内容在时间轴线上的可持续契合。2012 年，当王澐获得普利兹克奖的时候，我就曾对李全武先生讲过，创意天地的建筑设计从理念和人文底蕴方面与其任何代表作品相比是丝毫不逊色的。

去年 8 月，在武汉举行的以“城市·文创与人”为主题的学术论坛上，朱青生先生讲到包豪斯思想与创意产业关系时专门指出，“包豪斯”所主张的把艺术从一些特定阶层、民族和国家的垄断中解放出来，归还给社会大众，使艺术得以全面而整体地介入人类现代生活，这一观念具有突出的现实意义。我非常认同朱先生的意见，也衷心期待武汉创意天地能够成为促进当代艺术走向大众生活的载体和桥梁，促进文化艺术与科学技术结合的桥梁。科学技术和文化艺术都是改变世界的重要力量，如果说科学技术是第一生产力，那么文化艺术是第一影响力。

毫无疑问，在武汉创意天地，合美术馆具有举足轻重的作用。它不仅应该是入园艺术家的精神家园，是原创艺术与应用设计的交流平台，还应该成为一个有较高水准的当代艺术国际研究基地，一个弘扬当代精神的文化策源地。因此开馆展就开宗明义地打出了“当代艺术研究”的旗号。为了这次展览，李全武先生和鲁虹先生付出了巨大的心血。严谨地甄选出近 20 年来当代艺术具有代表性的作品，这些作品基本反映了近 20 年当代艺术在中国发展的全貌，细心的观赏者一定能够顺着策展者梳理的脉络，形成一个整体的框架概念。我想，倘若非专业的普通观赏者能够有此收获，本次策展的主要目的就达到了。还有一点值得强调，在本次展览中，策展者特别精心地挑选出一批优秀青年艺术家的作品。这是中国当代艺术发展中不可或缺的重要部分，也是未来新发展的伏笔。发现、扶持、研究青年艺术家并系统收藏他们的作品正是合美术馆的使命。

“美国梦”中不难找到当代艺术的影子；“中国梦”里当代艺术也不会缺席。多元文化是当代艺术生长的土壤，而多种欲望却是当代艺术生态发育的樊篱。我坚信，伟大的当代艺术作品必然出自伟大的当代人格。心境比语境更具有象征性。希望能够在可预知的未来看到更多一些当代艺术家特别是年轻艺术家恪守艺术的信仰，心无旁骛地在创意天地里抵达光辉的彼岸。

（作者为光谷联合集团董事长，本展出品人）

题外之语

李全武

自1985年赴美转瞬旅居纽约已30春秋。与大多数初到纽约的艺术家、文创者相似，无一不被这举世文化名城所拥有的多维而饱满的公共文化设施及艺术场馆所震慑与痴迷。随着时间沉淀，渐入渐融，直到发现自己亦开始有距离地观赏其他初到者的陌生、困惑、兴奋之时，方知自己已是那有些世故、自得且从容不惊的“纽约客”（New Yorker 纽约人）了……好在亦必须熬到这个“度”，才能准确地丈量、拿捏、品尝、体味这座长盛不衰艺术都会之百年老店的过中三味，亦才能体察与认知那易于识别的多姿表象背后所蕴藏的强大磁场、张力、逻辑及智谋。罗马、巴黎、伦敦、纽约等潮起潮落、世代汰换乃无愧于举世文化名城之美誉，非浪得虚名。无论兴衰起落，从未间断过以艺术与文创发展自己城邦的知性耕耘。其中象征着文化与艺术最高殿堂的博物馆、美术馆之所以比肩而立，圣火不眠。是因为他们持之以恒、孜孜不疲地哺育、培植、呵护、激励着一代又一代的视文化艺术为神明的各路行者与香客；而他们的修身之所、聚气之域，正是环绕着不同城池及各类艺术庙堂之前后左右，体量有别、格局各异的“封地”“领地”。这便是被后世普世朗朗上口、肃然起敬的“蒙马特”和“苏荷”。它们俨然已成顶级文创艺术之域的国际通用之代名词。如果说美术馆、博物馆是蜂蜜与王浆供奉之所，那“蒙马特”与“苏荷”则是酿制蜜浆的蜂房。

故此，在合美术馆原创之初我们就从未打算单独去营建一座孤立的美术馆。“合美术馆”自始至终都是与一个更大的母体——“创意天地”这一新型多维的都市文创艺术综合体的概念相息而生的。作为总设计师，在我心中“合美术馆”与“创意天地”的关系就如同巴黎的“卢浮宫”“蓬皮杜”与“蒙马特”的关系，就如同纽约“大都会博物馆”“现代美术馆”“古根汉美术馆”与“苏荷”及“雀儿喜”的关系。因为在文创艺术与城市发展的观照中，中国尽管穷三十年追赶，毕竟与世界级的文化艺术名城数百年沉淀仍有较大差距。硬体易学，软体难治，这就是为何近十多年，全国各地艺术与文化馆场如春笋雨后拔地而起，而软体的建树则路漫途遥。中国的艺术生态的催生扶植与发展才是任重道远的悠长之旅，蜂浆的容器华丽而精美，蜜蜂与蜂房则不知所踪。艺术的庙堂易建，艺术之众神难求。因此，我们期待的是，为武汉这座具有深厚历史与人文承传、养育过一代代文人墨客文创精英的江城打造一座当代艺术与文创城堡。而合美术馆正是这城堡中的艺术神庙。她应当亦必然引领和驱动着创意天地的多维发展，参与到江城武汉，政府与民间共同打造多年的文创兴城的大生态建树中，担当起一座美术馆所应担当的专业学术研究及公共艺术教育与推广的神圣使命。投入到对中国乃至国际当代艺术思潮及实践和梳理进程中。之所以将“西云东语——

中国当代艺术研究展”拟为合美术馆之开馆展，而非国内流行的“名家邀请展”正是期待透过专业研究的高度和学术方向的探求，逐步建立起属于合美术馆的学术地位与特质。

合美术馆终于诞生，开馆展揭幕在即，而更大的背景与托体——“创意天地”这已吸引近60多位国际国内及本域的知名当代艺术家，以及几十家设计与创意集群入驻的艺术与文创多维综合体，亦将隆重登场，我们期待此刻已太久。八年前与黄立平先生（光谷联合董事长）相遇，同城的成长记忆，相似的文化情怀，共通的城市发展理念，驱动着我们通力协作，竭其所能，将对异域它城文化荣耀的赞赏，转换成对母城本域文化建树的参与；与政府配合、与民间携手、打造与高速发展之江城武汉相匹配的创意天地艺术城堡。以期成为业界的跨域交融平台，市民的文化朝圣之域。

合美术馆及创意天地总设计师

西云东语——中国当代艺术研究展
学术总监

论文

- 001 “开启“再中国化”的历史进程”
鲁虹
- 004 “他者与自我”
米弗斯 Claus Mewes CV (德)
- 540 “从外看: 来自中国 30 年的当代艺术”
阿克曼 Michael Kahn-Ackermann (德)
- 545 “解放的水墨和水墨的解放”
冀少峰
- 547 “当代雕塑三十年”
孙振华
- 553 “20 世纪 90 年代以来的中国装置艺术”
王端廷
- 558 “20 世纪 90 年代以来的中国行为艺术”
王端廷
- 563 “先锋的若干姿态新时期中国当代摄影中“观念摄影”的发展脉络”
杨小彦
- 573 “走向多元: 20 世纪 90 年代以来的中国油画”
殷双喜

中国当代油画艺术

- 012 陈文骥
- 018 陈宜明
- 024 范勃
- 030 方力钧
- 036 何多苓
- 042 江大海
- 048 李强
- 054 毛旭辉
- 060 庞茂琨
- 066 单凡
- 072 尚扬
- 078 石冲
- 084 苏笑柏
- 090 谭平
- 096 王广义
- 102 王怀庆
- 108 徐爱国
- 114 徐芒耀
- 120 薛松
- 126 杨千
- 132 岳敏君
- 138 赵博

中国当代装置艺术

- 290 金锋
- 296 梁绍基
- 302 卢昊
- 308 宋冬
- 314 王智远
- 320 尹秀珍
- 326 徐冰
- 332 袁金塔
- 338 原弓
- 342 张大力

中国当代影像艺术

- 350 崔岫闻
- 356 冯峰
- 362 梁蓝波
- 368 缪晓春
- 374 王水泊
- 378 徐坦
- 384 张小涛

切片: 湖北当代艺术展

中国当代水墨艺术

- 144 蔡广斌
- 150 洪耀
- 156 黄一瀚
- 162 靳卫红
- 168 李孝萱
- 174 梁铨
- 180 刘庆和
- 186 卢甫圣
- 192 南溪
- 198 彭薇
- 204 邵戈
- 210 沈勤
- 216 田黎明
- 222 杨世芝
- 228 张羽
- 234 郑强
- 240 周湧
- 246 朱伟

- 392 陈波
- 398 樊枫
- 404 傅中望
- 410 郭正善
- 416 黄拱烘
- 422 何岸
- 428 冷军
- 434 李继开
- 440 马六明
- 446 史金淞
- 452 宋克静
- 458 唐骁
- 464 王晶
- 470 王祥林
- 476 王心耀
- 482 未明
- 488 魏光庆
- 494 肖般若
- 500 肖丰
- 506 袁晓舫
- 512 詹蕤
- 518 张诜
- 524 张松涛
- 530 周向林
- 536 朱明健

中国当代雕塑艺术

- 254 陈文令
- 260 李全武
- 266 姜杰
- 270 王度
- 276 向京
- 282 展望

开启“再中国化”的历史进程 关于“西云东语：中国当代艺术研究展

鲁虹

2012年8月，借“中德文化年”在德国举办的东风，我与德国学者阿克曼先生共同策划的“墨变：中国当代水墨艺术展”在德国汉堡美术馆成功举办。由于这个展览既集中展示了与中国文化传统或当下现实有密切关联的一批当代水墨作品；又显示了与西方当代艺术大不相同的面貌，所以受到了广泛的关注与好评。^[1]记得在一次交谈中，旅德艺术家单凡先生向我表达了如下意思，即一方面对本展给予了高度评价；另一方面希望我以后能继续介绍一些高质量的中国当代艺术展到德国来。而且，他还专门谈到了戴汉志、岳恒与史密特于1993年策划的“中国前卫艺术展”。据知，这一展览先后在德国、荷兰、英国、丹麦展出，获得了极为强烈的反响。作为一个长期关注中国当代艺术的人，我很久以前就知道这一展览。我当时对单凡先生谈了如下看法：即尽管这一展览对于西方学者、艺术家、收藏家与观众了解中国前卫艺术起到了非常重要的作用，但因为中国当代艺术并非是从中国传统文化中自然延伸与生长出来的。即它的视觉资源也好，观念资源也好，主要还是来自于西方。加上三个西方策展人在当时的情境中，难免会用他们已有的艺术经验来选择艺术作品，故这个展览在一定程度上还是存在着“西方化”的问题。相比之下，这20多年以来，中国当代艺术又有了更新的发展，其中一个极为重要的特点就是：在寻求当下表达时，优秀的艺术家们不仅十分注重向西方的艺术传统学习，也很注重向中国的艺术传统与现实学习，结果也逐步形成了具有中国特点的当代艺术。单凡先生不但完全同意我的看法，还与我达成了共识，那就是要找一个合适的时候，在德国做一个介绍近二十年中国优秀当代艺术作品的展览。他还告诉我，他将会为这一展览的成功举办尽力而为。时间过了两年多，我一直在寻找机会。真可谓功夫不负有心人，武汉联合集团花六年多时间精心打造的武汉合美术馆计划于今年10月17日开展。这是一个有着一万多平方米的建筑，既很好使用，也很有气派。相信任何策展人与艺术家身临其中，都会有做一个好展览或创作好艺术品的强烈愿望。因为我的大学同学李全武是这个美术馆的设计者与推动者，经他介绍，我与米弗斯先生被荣幸地邀请为开幕展的策展人。而我们几乎在第一时间就想到要借这一时机，分别在武汉合美术馆与德国的美术馆做一个介绍这二十多年来的优秀中国当代艺术作品的展览，以与1993年举办的“中国前卫艺术展”形成特殊的上下文关系。令我们特别感到欣慰的是，无论是李全武先生、单凡先生，还是黄利平先生，都很支持这一想法，于是就产生了策办这个展览的构想。

经商定，该展拟于今年10月17日在武汉合美术馆开展，展期三个月，然后于2015年中到德国汉

堡艺术博物馆展出。此外，为了配合这一展览的举办，我们还将邀请德中两国著名理论家进行相关的学术探讨，以促进中国当代艺术的健康发展。在此，我要向为展览做出巨大贡献的李全武先生、单凡先生，黄利平先生、米弗斯先生与阿克曼先生，还有参展艺术家或全体工作人员表示衷心的感谢！

特别需要说明一下，我在上面指出中国当代艺术于早期在一定程度上存在着“西方化”的问题并不是要简单否定其全部追求。事实上，这一现象的出现与特定的历史背景有关。众所周知，在的“文革”中，不但全社会接受的是教条化的马克思主义，而且美术创作也必须以“社会主义现实主义”的创作模式来表现官方的意识形态。正是出于强烈的逆反心理，粉碎“四人帮”后，相当多的艺术家再也不安分于走过去的老路。有资料显示，从1979年到1984年，艺术家们首先强调的是自由结社与办展览，其次强调的是对过去只能按照官方规定的主题与形式进行创作的做法予以强烈反叛。而在后者的追求中，有两大趋势的出现使艺术史发生了转折性变化：第一是以吴冠中为代表的艺术家向“内容决定形式”论进行了大胆挑战；第二是一批年青艺术家开始借鉴西方“批判现实主义”的传统，并在主题与表现上都向“极左”的创作模式进行了反叛。

再往后走，也就是到了1985年，随着改革开放的不断深入，许多年青艺术家既知道了欧美工业、生活高度发展的情况，也涉猎了欧美的思想文化——包括哲学、社会学、文学与美术等等。这使他们普遍怀有一种深深的“落后感”。而为了追求艺术现代化、个性解放、启蒙教育与艺术自由的目标，他们大多采取了“反传统”与“接轨西方”的文化策略，以至形成了著名的“八五新潮”。如果进行一番认真的清理，我们可以发现：当时的青年艺术家就如身处“五四”激进主义思潮中的先辈一样，都明显选择了传统/现代、东方/西方、新/旧、进步/落后等两极对立的思维模式。在他们看来，现代就等同于先进，传统则是落后的代名词。这也令他们迫切需要从新的艺术样式和观念上对传统艺术进行超越——既包括对1911年以前已有老艺术传统的超越，也包括对1949年以后新艺术传统的超越。于是，“扬新弃旧”在当时也成了一种艺术时尚；与此相关，西方现代艺术所体现的价值观，如强调艺术的纯粹性，追求自我、主观、直觉和潜意识的表现等等，统统被许多青年艺术家所接受。他们执着地认为，在引进西方新的思想与艺术观念后，中国美术史将会打开最为辉煌的一页，他们也为之做出了不懈的努力。

然而，尽管“反传统”与“接轨西方”的文化策略曾经极大的打开了很多人的艺术思路、同时在扩

大新的审美领域、传播现代观念、启迪新的思维、鼓励创造精神、革新民族意识、造成多元化局面均有重大的现实与历史意义。但也明显带来了“西方化”的问题。有一点我们无法否认，即在西方现当代艺术的牵引之下，不少中国当代艺术作品逐渐丧失了自身的语境。由此也导致其无论在观念上，还是在手法上，都有直接摹仿西方现当代艺术的痕迹，很明显是产生于所谓的“书本效应”与“画册效应”。不过，即使是存在这样一些严重的问题，“八五新潮”的历史功绩也不可抹杀。因为当时激进主义式的文化选择与批判，其实是对顽固阻止文化发展之传统消极因素的极力反对和强烈抗争，具有一定的历史合理性。从另一角度看，如同吕澎先生所言，由于在极左年代，传统文明被归到了“封建地主阶级的腐朽没落思想”的范围内，加上教育的长期缺位，故大部分在“八五思潮”期间十分活跃的青年艺术家对于传统的系统知识基本不甚了解，而将精力仅仅用在了对西方知识的学习与消化上。直到20世纪80年代末期，他们中的很多人没有用足够的时间去顾及自己的文化传统——这当然不能怪罪他们，理应由造成这一历史现象的人来负全责。^[2]好在20世纪80年代末期以降，已经开始有艺术家意识到了“中国性”建构的本土价值，也在努力回到自身的文化语境中。而一大批优秀作品的出现则开创了“中国当代艺术”再中国化的历史进程，相信人们看了本展也会加深这一印象。

本展的命名

基于以上看法，我与米弗斯先生、阿克曼先生、李全武先生、黄利平先生在为本展确定基调时，尽管也很强调参展作品必须具有鲜明的当代性与广泛的影响力，但更强调作品应与中国传统文脉或当下现实有一定的联系。应该说，这不仅是本展与上述“中国前卫艺术展”的重要区别之处，也为我们给展览命名找到了一个方向。起初，我们曾经定下了“回声”的命名，并希望以此来突显中国当代艺术家对自身传统与现实的积极回应。后因感到不是特别准确，遂改为“西云东语”。众所周知，在古代汉语中，“云”是“说”的意思，“语”是“话”的意思。因此，“西云”其实象征了西方当代艺术对中国的强大影响，“东语”则强调了“中国当代艺术家正在回到自身语境中的一种言说状态。而这两组词汇的排序也恰好反映了中国当代艺术由向西方学习，然后进入“再中国化”阶段的发展过程。需要说明一下，这里所说的“再中国化”并不是要艺术家们简单地回到中国传统中去。事实上，也根本不可能，原因是：第一，一百多年来，中国艺术的发展一直深受西方的影响，其中既有古典艺术的影响，亦有现代艺术与当代艺术的影响。可以说，在全球化的今天尤其如此。

故当今天的艺术家面对中国传统时，再也不可能像一百多年前的艺术家那样纯粹地在单一文化的框架里思考艺术发展的问题。由于对西方艺术的看法必然会深刻影响我们对传统的看法，所以，今天无论我们从何种角度提出有关中国的传统问题，总会带出中西交互融的问题来。比如，面对徐冰的《天书》、张晓刚的《大家庭》、王广义的《大批判》与尚扬的《董其昌计划》等等，人们仅仅是从中国文化，或者仅从西方文化的角度都不可能谈得十分透彻。具体地说，徐冰的《天书》中就既有传统书法与版画的影响，也有西方装置艺术的影响；张晓刚的《大家庭》中就既有传统木版插图人物造型、民间炭精画与50至70年代的家庭照的影响，也有德国画家里希特的影响；王广义的《大批判》中就既有“文革”报头画的影响，也有美国波普艺术家沃霍尔的影响；尚扬的《董其昌计划》中就既有传统水墨画的影响，也有西方艺术家塔皮耶斯与基弗尔的影响。此类例子很多，就不一一列举了。这充分意味着，当下所提出的一切中国传统问题都离不开全球化时代的“多语主义”背景。所谓“多语主义”是法国著名学者德里达在《他者的单语主义》一书中提出的概念。从此概念出发，他对殖民者强迫被殖民者使用单一语言的做法给予了有力批判，并对多元文化表示了极大的认可。

德里达相关论述给我们的巨大启示是：由于全球化时代促进了不同文化的交流与互渗，所以，无论是极端化的普遍主义价值观，还是极端化的民族主义价值观都是不适当的。因为它们在本质上，都是“单语主义”的具体表现。稍加分析，我们便能发现：在前者那里，过分崇洋的思维方式与完全无视从中国传统或现实中汲取营养的创作方法论，将会使我们艺术创作在国际当代艺术的格局中缺乏身份标志、差异性 or 原创性。至于在后者那里，复古式的思维与拒绝学习外来优秀文化的愚蠢立场，只会使我们的艺术创作出现大倒退现象，并与今天的大时代格格不入。而我们所极力强调的“再中国化”与其完全不同，即在一个“大融合”的世界，为防止艺术创作的“同质化”现象出现，首先要站在当下与中国的立场上，想办法将传统中仍然有着生命力的艺术经验向当代转型；其次要在此过程中，使来自西方的好经验中国化，最后则要努力建立自己的独立价值与评价系统，进而使中国当下艺术经验为世界所认可。据我所知，现在有人简单地认为提倡“再中国化”的价值观就是要反对学习一切外来文化，并完全从中国的单一传统去寻求新的变化，显然是一种彻头彻尾的误解。

西方学者安德里亚斯·胡内克说得很好：“我们对他者感兴趣的地方，恰恰是我们不能理解或不

能完全理解的东西，而我们对于本国艺术形式的推崇，则在于它体现了我们最熟悉的东西。我们可以建立起自己的身份感。这两者都各有存在的必要，紧张和运动总是产生于两个平等元素的交流与对峙。”他还认为：“如果世界各地的艺术品都像‘汉堡包’那样，只是按照同样的方式制作出来，那全球化留给我们的就只有无聊与乏味。”^[3]第二，一百多年来，中国艺术的发展还始终与政治有脱不开的联系，作为其结果，中国当代艺术创作在当下其实面临着三个不同的文化传统，按我的理解，这当中既包括辛亥革命前的中国老文化传统，也包括民国形成的文化传统与新中国成立以后形成的新文化传统。^[4]毫无疑问，这三者又构成了极为特殊的关系，需要我们认真加以研究。从这二十多来的创作看去，我倾向于认为，由于生长背景使然，更多的艺术家是在对当下现实中出现的新文化现象与新中国成立以来形成的新文化传统中寻求表现途径，由此既表达了作者们对中国历史或当下现实的必要关注与批判，也表达了深刻的思想与意义。此外，也有一些艺术家对民国时期所形成的文化传统有所借鉴，其效果与境界都很好。不过，有极少数人从市场因素考虑，在向民国或新中国成立以来形成的文化传统寻求借鉴时，采取了简单挪用文化符号——如毛泽东形象、“文革”绘画、“文革”影像、批斗场面、红卫兵形象与30年代的艺妓等等的做法，这无疑应该是努力杜绝的。我还注意到，新世纪以降，很多中国当代艺术家都在努力连接辛亥革命前的中国文化传统，结果也较好解决了“再中国化”的问题。遗憾的是，在类似工作中，还是存在一些问题需要加以解决。比如说，少数绘画作品就采取了简单模仿传统山水画、花鸟画图式与符号的做法，好像追求与传统的联系就是他们要画山水与花鸟题材的唯一理由。比起目前国内各画院的大批画家来，他们并不一定做得更好，也没有显示出作品的当代属性来。因为强调与传统的联系与表达作品的当代属性应该是一体的，而一般性地回到传统并没有什么意义。

此外，我还希望大家能特别警惕“商业国粹主义”的创作思路对于中国当代艺术的严重干扰。在我看来，与顽固保守的“国粹主义”者不同，受市场化逻辑的支配，“商业国粹主义”者既借用了当代艺术的形式语言，又借用了中国古老传统的文化元素。由于是冲着人们猎奇的心理而去，即按着商业化口味和需要进行艺术生产，结果严重褻渎了中国传统与精神。从本质上说，这种完全没有“意义呈现”的“商业国粹主义”艺术只是一种扭曲了的商品，而其中的所谓中国元素不过是为了出名或卖钱所设置的噱头而已。它与我们所说的中国当代艺术与再

连接传统并不是一回事。

中国当代艺术的“再中国化”与“重回东方”的过程还漫长得很，而指向本土文化结构——包括历史与现实才是唯一的出路。有志于此的艺术家尚须继续努力！

本展的人选

根据我们制定的学术标准以及对近二十年来中国当代艺术创作的回顾，本展着重挑选了那些比较具有学术影响力的艺术家，其中不仅涉及当代绘画、当代雕塑、装置与影像，也兼有少数海外华人艺术家与年纪更轻一些的艺术家。而具体作品的挑选，则主要是艺术家做主。有一点需要大家谅解，即由于展场有限，很多优秀的艺术家与作品都无法纳入展览之中。好在武汉合美术馆有着长期清理与推介中国当代艺术的学术定位。所以，下一步，我们计划通过各个不同的学术命题，以向国内外学者、艺术家、收藏家与观众多维度地呈现中国当代艺术家的创作成就。衷心希望我们的想法能得到更多相关人士的大力支持！

2014年5月6日初稿于深圳前海

2014年7月6日修改于深圳前海

（作者为本展策展人）

注：

[1] 这个展览的德文译名是“陌生的当代：中国当代水墨艺术展”，主办单位是中国关山月美术馆、深圳市文体旅游局、德国汉堡美术馆。展览期间，还举办了学术研讨会。

[2] 吕澎，《传统才刚刚开始》。载于《溪山清远》画册。（无书号）

[3] 安德里亚斯·胡内克，《他者与自我》。载于《世界美术》2007年1期。

[4] 其实，民国的传统也好，新中国成立以后的新传统也好，都包含有外来文化的影响。应该说，类似情况在古代就存在，比如唐代与西域文化的交流就是如此。从这个意义上看，我们现在面对的有些传统本身，如由徐悲鸿大力提倡的写实传统就不是纯粹从中国文化传统发展而来。

他者与我

米弗斯 Claus Mewes CV (德)

武汉是湖北省的工业重镇和大学城，亦是重要的交通枢纽，地处长江与汉江交汇口。武汉从历史上来看以及在地理位置上一直位于中国的中部，历经数百年的发展，现已成为中国中部的中心。近年来，在这座城市出现了一片新的文化区，里面设有艺术家公寓、摄影工作室、商铺、画廊和设计创意工作室。三个大型建筑形成了以白色为主色调的文化区：一座拥有屋顶露台和游泳池的非对称齿形酒店，镶嵌在绿荫道之间，与“合美术馆”的中心部分相邻。“合美术馆”是一座被水池环绕的三层矩形建筑，加上开放式庭院，占地面积高达 3000 平方米，美术馆设有多个侧面入口。这些入口均为斜形，都位于这座立方体建筑的无窗立面上，穿过桥梁即可抵达。主入口位于美术馆北侧一拐角处。从这里也可看到第三座大型建筑——新建的剧院，该剧院拥有可为各种表演艺术服务的内外旋转舞台。全部建筑群落的设计、直至细节和实施均出自李全武之手。他于 1957 年在武汉出生并长大，曾是中国艺术院的画家，作为旅美建筑师、规划师和文化经纪人的他，拥有三十年的从业经验，现已归国。

“合美术馆”是按照国际上最先进的艺术馆建筑标准建造而成。是中国新建的众多艺术馆之一。中国的这些新建的艺术馆无论在数量还是规模上，都让多年来对削减经费、取消项目和紧缩开支已经习以为常的欧洲人大惊失色。目前，中国几乎每个主要城市都拥有 1 座或多座国家或私人艺术馆，其中部分是新建的，其他的则位于废弃的工业建筑内，不但可以展出造型艺术，也可进行其他的文化活动。

2014 年 9 月底，为庆祝开馆和启动美术馆，“合美术馆”将举办一场规模十分可观的展览，该展览将展示中国近二十年的当代艺术，展出许多著名男女艺术家的代表作和新作品。此次展览的策展人为在武汉和深圳两地工作的艺术历史学家及评论家鲁虹。他挑选的作品涉及绘画、物体艺术、素描和视频诸领域，其中既有世界级艺术家岳敏君、张晓刚、王广义、方力钧等的作品，也有知名艺术家卢昊、靳卫红、金锋、单凡，及新晋年轻天才艺术家张小涛、缪晓春和张钰等的佳作。他们代表了三个不同年代的艺术家。这次展览是一个寻找相同者的平台，并使武汉一下子就成为中国主要的展览中心之一。

这次开幕式展览既保守又具有挑战性的主题为

“西云东语·1993-2013 中国当代艺术研究展”，意在探讨自 20 世纪 90 年代初以来中国当代艺术的发展现状。这个时期出现了许多新的倾向，可被视为是对自 1979 年以来中国政治和社会变革做出的反响。对这一过程已经有各种介绍。^[1] 这一时期的艺术猛一看主要的特点就是反学院派美术、探讨新媒介、一种强烈的艺术家自我意识、用批判的眼光看待中国的过去和当代 并反省欧洲和美国的艺术倾向。

从欧洲人的角度来看，这一进程最晚到 20 世纪 90 年代初期也受到欧洲的关注，体现在欧洲人也可以看到越来越多的来自中国的具有代表性的展览，这主要是因为中欧双方艺术推广者和艺术家对文化交流的兴趣日益增长，与此同时，1989 年以后开始的旅游潮和在对方的国家长期逗留也是重要原因。一开始被介绍的是“第一代”的作品，这些男女艺术家出生于 1960 年左右，于 1985 年左右开始创作。

这里只提及三个重要的展览，其中的一部分作品曾在全欧洲展出：1993 年在柏林、鹿特丹、牛津和欧登塞展出的“中国先锋”展，1995 年在汉堡举办的“告别意识形态·中国新艺术展”，1996 年在波恩及其他 7 个城市展出的“中国当代美术展”。^[2] 1993 年，策展人 Achille·Bonito·Oliva 和栗宪庭成功将 14 位中国艺术家的作品带到威尼斯第 45 届双年展，而在 1999 年第 48 届双年展上，方力钧、卢昊、张培力、杨少斌和岳敏君等超过 20 位艺术家的作品，成为由 Harald Szeemann 负责的面向国际的展览“人类的高原”的重要组成部分。与此同时，中国当代艺术在国际市场上也已成为商人和买家的新的投资领域，作品的价格飞速上扬。

在随后举办的展览中，必须提及一个具有特殊意义的展览：值 2012 举办中德文化年之际，鲁虹与北京歌德学院多年的负责人 Michael Kahn·Ackermann，共同策划了“墨变：中国当代水墨艺术展”，这一画展呈现了一种与传统不同的新艺术倾向。通过对令人崇敬的亚洲表现手法即水墨画和书法的重新发现，拓展了美学表达手法，并使这些手法为当下主题服务。汉堡美术馆展出过程奇、陈湘波、靳卫红、李华生、李津、刘庆和、邱黯雄、邱志杰、沈勤、王川、武艺、徐冰、一了和朱新建的作品，Michael Kahn·Ackermann 在此展览的画册中写道：“如今，在中国，回溯自己的文化和艺

术传统，对于那些过去仅以西方为榜样、并使用完全不同媒介手段的中国艺术家们来说，也成为一种挑战。强调自己的文化身份，即“中国化”主要是在年轻一代艺术家中成为一种口号。除了这一趋势之外，有一些成功的中国当代艺术家几乎同时同一些新的水墨画艺术家一起，开始采用自己的方式研究水墨画艺术的艺术遗产。”^[3] 鲁虹在策划“合美术馆”的这次展览时，也考虑到了这一现状，这一展览展示了自 85 一代觉醒以来，各个艺术家整整三十年在创作过程中所达到的美学方面的多样性，以及中国比较新的艺术的总体发展。

这些相互关联的阶段，其内容和形式上之所以有差别，根源在于中国艺术家不同的生活经验和创作条件。85 一代深受 1958 年至 1962 年社会巨变与“大跃进”后果的巨大影响，这种根深蒂固的影响已深深地烙印在他们的家史中。那个年代出生的人成长于 1966 年至 1976 年“文化大革命”的三个阶段，上大学则是在 20 世纪 70 年代末，也就是政治与经济改革的初期以及纠偏阶段。而接下来的那代艺术家则必须迅速地去消化快速发展的繁荣进程以及西方的消费美学，同时通过在国外逗留扩展知识并能从比较各种文化中获益。在这里我想简单地介绍艺术家在克服战胜过去和通过记忆保存传统这一鸿沟时使用的四种战略，以更好地说明一些展品。

余友涵 1943 年出生于上海，1973 年获得画家硕士学位，他的作品一开始仍然扎根于毛泽东时代的政治化美学之中，凭借对西方流行圣像的研究才成为 85 一代人中的领路人。他著名的作品是不乏讽刺并具有诗意的中国政治家的肖像画，这些画以多彩的繁华世界为背景，从而就取消了历史评判的杠杆。在他的许多毛泽东的肖像画中，有一张拼贴画因其西式的私人氛围而特别引人注目，该作品曾以丝网印刷品的方式于 2002 年以“究竟是什么让今天的家园这样现代化和吸引人”为题出版，画中微笑的政治家完全处于休闲状态，被时尚家具、高科技设备和资产阶级的设计风貌所包围。这幅作品虽然引用了 Richard Hamilton 1956 年创作的著名画作的标题，但其内容的多层次性却更为引人注目。^[4] 英国艺术家在原作中，采用英国典型的冷幽默，以英国二战结束十年后经济滞后造成的百姓贫困为背景，表现了美国消费品、广告美学和充满挑衅意味的裸体艺术的入侵。

观者在看到 2002 至 2004 年期间拍摄的“会堂”系列照片时，会对刚过去的那个阶段提出与上面相反的问题。这一系列照片的作者是在北京生活的艺术家夫妇慕辰（生于 1970 年）和 邵译农（生于 1961 年）。^[5] 他们以“文化大革命”期间举办各类政治集会的堂所为对象，拍摄了系列彩色照片，其特点是原则上采取中立立场，从中心透视的角度，越过空座椅，拍摄整个剧场空间。该剧场作为活动发生地具有许多特点，例如建筑结构的对称性、高台，带有柱石、彩色边带和有花纹装饰的绘画。空荡荡的舞台宣告了一个时代的终结，同时也引发了对未来的想象。对各种现象：衰败、保留现状或向剧院、幼儿园或咖啡馆转型的研究，变成了在遗忘、排除记忆和转型道路上一字排开的现实写照。这两位艺术家的风格与 Hilla 和 Bernd Becher 的方法和学派，特别是同 Candida H·fer 的摄影方法在美学上非常接近，慕辰和邵译农拍摄了令人印象深刻的照片，这些照片唤醒了中国观者的记忆，在不叙述任何历史事件的情况下，给他们提供了能对变化和塑造进行思考的空间。

单凡出生于 1957 年，三十年以来一直往返于德国与中国之间，他与中国传统有着直接的联系。他以竹子为题材，创作水墨画和巨幅油画。他通过采用黑色这一色彩，不仅成功地推动了中国书法文化和竹子绘画艺术遗产的发展，也吸收了数百年来西方艺术中将黑色作为表现悲哀、抗议和沉沦的载体这一手段。单凡于 1977 年至 1982 年在杭州艺术学院学习传统中国水墨画，随后前往汉堡师从 KP Brehmer 三年，才形成了这种源自两种文化圈的语境。KP Brehmer 在高校任职，以媒介反应和彩色神像画见长。二次世界大战后，不定形 Informel 艺术学派画家，如 Antonio Tapiès、Pierre Soulages、Hans Hartung 和 Emil Schumacher 等开始采用黑色进行创作。单凡受到启发，开始通过采用间离的视角研究植物，改变了对竹子绘画的传统认知：艺术家在油画中不再专注于外形的临摹，而是关注放大很多的竹竿。在水墨画创作时，从视觉角度出发，杆、茎、芽和叶片都呈现不寻常的样式：折弯、变换方向、错位、从上向下生长，或混乱地堆在一起；从无处来，又消失在无处。突破传统竹画的规则，在文化渗透的岁月，变成了身份的安全保障：“在欧洲我年复一年创作的竹画主题，有时对我来说就像我的影子一

样。它陪伴我走过每一步，帮助我在文化同化的洪流中不忘记自己与生俱来的身份。”^[6]

国际经验对于从事多媒体创作的张大力（出生于1963年）来说具有决定性意义。自1989年至1993年在意大利逗留4年以来，公共空间艺术成为张大力的关注焦点。他在异国意大利不知名地带的墙头上留下了首个用自己头面像作为涂鸦对象的作品。此后，他便回到北京，创建了一个主题为“对话和拆迁”的艺术战略项目。他故意将自己的头面像画在政府批准建筑物拆迁的“拆”字旁边。这种一开始被禁止，后来又被允许的行为是他想要与国家机关抗争的信号，并引发了大家对城市现代化关键进程的的关注。此后，张大力开始借助全身涂蜡农民工（“中国后代”）的全裸画作，将目光转向中国城市生活中被强力推进的工业化与重组的另一面。这些头脚颠倒悬挂在天花板上的躯体都以数字为标记。2004年还被认为是建造新中国的人群，现在是在向令人蒙羞的现状进行反抗。这种对无助人群的公开支持在亚洲绘画文化历史上并不常见，而且也从未出现在神话或宗教形式中，现在被张大力理解为是艺术家的失根经验。艺术家的民工身份（张大力：“我是移民工人”）与西方艺术家自20世纪以来强烈形成的自我意识紧密相连，他们将自己视为受难者、被误读的尼采、或被社会抛弃者，类似受难耶稣、游牧和云游诗人、音乐家和马戏团艺人。

中国当代艺术萌芽的多样性通过如靳卫红等女艺术家的存在得到继续拓展，靳卫红来自南京，出生于1967年，她在她的彩色水墨画中探讨中国女性的地位、女性身体和“计划生育政策”等问题。此外，不同文化系统接触时产生的结构性问题通过徐冰（出生于1955年）对两种书法，即中国图画文字和拉丁字母文字的视觉混合得到揭示，两者混合成为一个对两种文化来说都是十分神秘的混合物^[7]，这种混合物并非是一种合成，而是呈现一种相互比较的状态。

从1989年以来东西方文化交流的角度挑选出来的示例，对中国提出了一个非常重要的命题，即得与失。在接受、继承和转化的复杂对话过程中，实现了革新与升级。重叠让人们看到相互接触的层面和差异、看到弱点和优势，同时要求自我定位。类似的转变过程在世界文化历史大进程中也可以看到。德国历史学家 Reinhart Koselleck（1023-2006）

认为，法国大革命前后在欧洲也有一个类似的创新阶段，并将其定义为“上马鞍阶段”。在当时被割裂成许多小国的德国，启蒙圈子的知识分子、艺术家、音乐家、文学家、哲学家和解放女性也都在试图扩展他们的文化视野：通过旅行学习别国的语言和生活方式，研究古希腊罗马时期到当代的发展轨迹。这样到1800年左右，他们发现了自己的文化身份，并在教育小说这一新的文学类型中表现出来。^[8]英年早逝的作家 Wilhelm Heinrich Wackenroder（1773~1798）通过对他者的了解认识到了自我：“真正的艺术不只生长在意大利的天空下，不只是在雄伟的圆顶和科林斯石柱下；也能出现在拱顶，华丽的建筑和哥特式塔楼下！”

（作者为本展策展人）

注释

[1] 中国当代艺术的近代史开始于 1979 年 9 月“星星”艺术团体在北京举办的展览。这段历史已经多次得到全面的介绍。所以我只想提一下由栗宪廷和 Hou Hanru、Bernhard Fibicher 合写的文章以及 Feng Boyi 为“麻将，希克收藏中的中国现代艺术”展览写的详细介绍。见 2005 年 6 月 13 日至 10 月 16 日伯尔尼艺术博物馆和 2006 年 9 月 14 日至 2007 年 2 月 18 日汉堡美术馆展览的出版物，Bernhard Fibicher 和 Matthias Frehner 为画册的出版人。此外可登陆 www.artnet.com，看 Andreas Schmid 的评价。

[2]. 参阅中国先锋艺术展。柏林世界文化之家（1993 年 1 月 30 日至 5 月 2 日）展出，合作方为鹿特丹艺术展览馆、牛津现代艺术博物馆和欧登塞克雷德工厂艺术馆。项目负责人：Wolfgang Pohlmann。出版商：柏林世界艺术之家，海德堡 1993 年。- 告别意识形态。中国新艺术。汉堡康博纳瓦尔工厂展览编目，第 3 大厅。9 月 9 日至 1995 年 9 月 30 日。策展人：栗宪廷。设计：单凡。出版人：自由与汉莎城市汉堡文化管理局及栗宪廷 和 单凡。1995 年汉堡中国周。（汉堡 1995）。- 中国，当代绘画艺术。出版人：Dieter Ronte, Walter Schmerling, Evelyn Weiss, Chang Tsong-Zung, Li Xianting, Dieter Ronte 等均为画册撰文。艺术与文化协会基金会、波恩艺术博物馆。波恩艺术博物馆，1996 年 2 月 29 日至 6 月 16 日，及其他 7 座城市，科隆 1996 年。- 此外，下列出版物提供了很详细的资料：生活在当时。29 位来自中国的当代艺术家。汉堡火车站国家画廊展览册，柏林当代艺术博物馆与中华人民共和国文化部和中国国际展览局在柏林 2001 中国盛宴 / 亚太周，2001 年 9 月 19 日至 11 月 18 日。设计与组织：Hou Hanru, Fan Di'an, Gabriele Knapstein。深圳 / 柏林 20001。- 聚合城邦。源自亚洲特大城市的艺术。- Art from Asian Pacific Megacities。汉堡美术馆展览出版物，2001 年 5 月 29 日至 7 月 1 日。出版商：Claus Friede 和 Ludwig Seyfarth。创意：Shan Fan。策展人：Ludwig Seyfarth 和 Chang Tsong-Zung。布莱斯高地区的弗莱堡（2001 年）。- 中国制造。Galerie Enrico Navarra。米兰 2001 年。- 遥远的西部。KP Brehmer, 徐冰, 单凡, 吴山专。四位生活在德国与中国之间的艺术家。2006 年 9 月 15 日至 10 月 22 日汉堡美术馆展览编目。出版商：Claus Mewes, Hamburg/München 和 Hangzhou/Zhejiang 2006。- 中国当下。世界变化的魅力。埃塞尔收藏馆展览册。当代艺术，2006 年 9 月 15 日至 2007 年 1 月 28 日。出版商：埃塞尔收藏馆编辑部，策展人：Feng Boyi, 克洛斯特新堡 / 维也纳 2006 年。- 中国人。中国摄影与视频。沃尔夫斯堡艺术博物馆展览出版物，2004 年 10 月 9 日至 2005 年 1 月 9 日。设计：Annelie Lütgens, Gijs van Tuyt, 沃尔夫斯堡 2004 年。- 1979.30-2009。中国当代艺术三十年。民生艺术博物馆官方开幕式，上海 2009 年。- 中国艺术史册。80 位最受尊敬的中国艺术家。出版商：Uta Grosenick 和 Caspar H. Schübbe, 科隆 2007 年。- 融合 & 内聚。T 博物馆官方开幕式。杭州 T 博物馆开幕式编目。出版商和策展人：Shen Qibin, 杭州 2014 年。

[3] 参阅墨变：中国当代水墨艺术展。汉堡美术馆展览目录，自 2012 年 9 月 16 日至 10 月 16 日。举办方：关山月美术馆，汉堡美术馆有限责任公司。策展人：Michael Kahn-Ackermann, 鲁虹。总负责人：Claus Mewes 和陈湘波。（凤凰出版传媒集团 / 江苏美术出版社）中国 2012 年。摘录取自第 13 页。自 2014 年 11 月在法尔本贝格收藏馆堤坝之门艺术厅举办的展览“神秘的符号 - 书法中的中国当代艺术”将围绕“汉堡中国节”展示中国美学传统的更新变化。

[4] 参阅余友涵《究竟是什么让今天的家园这么现代化和吸引人》，2002 年，47 x 45 cm。丝网印刷，香格纳画廊 100 份，上海。Richard Hamilton 的原标题是：《究竟是什么让今天的家园这么不同和吸引人？》，1956 年，拼贴画，26 x 24.5 cm。蒂宾根大学艺术馆

[5] 在徐冰（与 Sebastian Lopez, Zheng Shengtian, Zhang Qing 和 Gao Shiming 一起）负责策划的 2004 年上海艺术博览会双年展中首次展出大型摄影作品（及“Yang Zheng 村的会堂，浙江省”）。参阅上海艺术博览会《可视化的技术》编目中的插图，Fang Zengxian 与 Xujiang 为出版人，一群中国艺术家在一次较长时间的旅行中拍摄照片，艺术家和策展人 Lu Lie 在 2002 年提出的“长征项目”中倡议此举。（上海美术出版社），上海 2004 年。

[6] 引自 Bernd Küster: 单凡与迟缓的绘画艺术，在“单凡，瞬间的绘画艺术 - 迟缓的绘画艺术” Painting the Moment-Painting Slowness。奥尔登堡艺术与文化历史州立艺术馆 / Shan Yan, 奥尔登堡 2009 年。第 12 页。

[7] 此外参阅徐冰：《李白·古风》，水墨画，宣纸，316.5 x 69.5 cm, 2010 年，“墨变·中国当代水墨艺术展”（见注释 3）中的插图，第 116/117 页。

[8] 例如 Wilhelm Heine:《阿尔丁海洛与幸福岛》(1787)。Ludwig Tieck:《施特恩巴尔德的游历》(1797)。Johann Wolfgang Goethe:《威廉·麦斯特的学习时代》(1795/96)。《威廉·麦斯特的漫游年代》(1821)。下一句摘录源自 Wackenroder 1797 年出版的散文《一个热爱艺术的修士的内心倾诉》，第十二章。参阅：<http://gutenberg.spiegel.de/buch/1916/1>。

Claus Mewes

Das Andere und das Eigene

Die Ausstellung „EASTERN SAYS WESTERN SAYS“ im neuen „Union Art Museum“ in Wuhan

Wuhan bildet als industriell geprägte Metropole und Universitätsstadt der Provinz Hubei an der Kreuzung wichtiger Verkehrsachsen und am Zusammenfluss von Jiangtsekiang und Hankiang ein bedeutendes, über Jahrhunderte gewachsenes Zentrum in der historisch geografischen Mitte Chinas. Dort entsteht seit mehreren Jahren ein neues Areal für Kultur mit Künstlerwohnungen, Ateliers, Geschäften, Galerieräumen, Büros für Design- und Kreativagenturen. Drei große Architekturkomplexe strukturieren die überwiegend in Weiß gehaltene Gebäudelandschaft: Ein asymmetrisch verzahnter Hotelbau mit Dachterrasse und Pool schiebt sich zwischen Baum bepflanzten Straßen an das Zentrum der Anlage heran, das „Union Art Museum“ für bildende Kunst. Von einem Wasserbecken auf drei Seiten umspült, erstreckt sich der dreistöckig rechteckige Gebäudeblock mit offenem Innenhof auf einer enormen Grundfläche von 3000 qm. Der in die Länge gezogene weiße Kubus ist an mehreren Seiten zugänglich. Die Nebeneingänge sind schräg eingeschnittene Öffnungen in den fensterlosen Fassaden und zum Teil über Brücken erreichbar, der Haupteingang befindet sich im Norden des Museums und bricht an einer Ecke in den Kubus ein. In Sichtweite befindet sich der dritte Großbau, das neue Theater mit einer sich nach Außen und Innen wendenden Drehbühne für die darstellenden Künste. Das gesamte Architekturensemble ist aus der Hand des 1957 in Wuhan geborenen, aufgewachsenen und als Maler an der Akademie der Künste Chinas ausgebildeten Quan-wu Li bis ins Detail konzipiert und realisiert worden, der mit dreißig Jahren Aufenthaltserfahrungen in den USA als Architekt, Planer und Kulturimpresario nach China zurückkehrte.

Das „Union Art Museum“ ist ausgestattet mit modernster Museumstechnik auf internationalem Standard. Es gehört zu einer Reihe von Museumsgründungen in China, deren Anzahl und Ausmaß den an Kürzungen, Streichung und Einschränkung des Kulturlebens gewöhnten Europäer erblassen lässt. Fast jede chinesische Großstadt besitzt inzwischen ein oder mehrere neu errichtete oder in ausgedienten Industriegebäuden installierte, staatlich oder privat betriebene Museen, nicht nur für bildende Kunst sondern für sämtliche Sparten der Kultur.

Zur Einweihung und zum Start des Ausstellungsbetriebs im „Union Art Museum“ Ende September 2014 wird eine umfangreiche Schau gezeigt, die einen Überblick zur zeitgenössischen chinesischen Kunst der letzten zwanzig Jahre bietet mit repräsentativen und aktuellen Werken vieler namhafter Künstler wie Künstlerinnen. Kurator der Schau ist der in Wuhan und Shenzhen wirkende Kunsthistoriker und -kritiker Lu Hong. Zu seiner, auf Malerei, Objektkunst, Zeichnung und Video orientierten Auswahl gehören Arbeiten von weltweit agierenden Künstlern wie Yue Minjun, Zhang Xiaogang, Wang Guangyi, Fang Lijun und deren ebenfalls arrivierten Kollegen wie Lu Hao, Yuan Gong, Jin Feng, Shan Fan sowie aufrückenden jüngeren Talenten, etwa Zhang Xiaotao, Miao Xiaochun und Zhang Yu. Drei Künstlergenerationen sind vertreten. Ein Tableau, das seines Gleichen sucht und Wuhan schlagartig auf die Landkarte der wichtigen Ausstellungszentren Chinas setzt.

Die Eröffnungsschau steht unter dem sowohl zurückhaltenden als auch herausfordernden Motto „EASTERN SAYS WESTERN SAYS. Exhibition of a Study on Chinese Contemporary Art 1993 – 2013“ und zielt auf den Diskurs zwischen den Positionen seit Anfang der 1990er Jahre, in der die verschiedenen Aufbruchstendenzen als künstlerische Reaktion auf politische und gesellschaftliche Umbrüche in China ab 1979 zum Ausdruck kommen, was vielfach beschrieben worden ist.¹ Die Kunst dieser Zeit manifestiert sich auf den ersten Blick durch antiakademische Ästhetik, durch Auseinandersetzung mit neuen Medien, durch ein gestärktes künstlerisches Selbstbewusstsein, durch eine kritische Sicht auf chinesische Vergangenheit und Gegenwart, durch Reflexion europäischer und amerikanischer Kunsttendenzen.

Aus europäischer Perspektive war dieser Prozess spätestens seit den frühen 1990er Jahren erkennbar in den vermehrt aus China eintreffenden repräsentativen Ausstellungen, eine Folge erwachenden Interesses am kulturellen Austausch zwischen Kunstvermittlern und Künstlern auf beiden Seiten, begleitet von einer nach 1989 einsetzenden Reisewelle und längeren Aufenthalten im jeweils anderen Land. Zunächst wurden Werke der „ersten Generation“ gezeigt, der um 1960 geborenen Künstler und Künstlerinnen, die in der Zeit um 1985 begonnen haben zu arbeiten. Genannt seien hierfür nur drei wichtige Präsentationen, die teilweise durch ganz Europa tourten: „China Avantgarde“ 1993 in Berlin, Rotterdam, Oxford und Odense, „Der Abschied von der Ideologie. Neue Kunst aus China“ 1995 in Hamburg und „China. Zeitgenössische Malerei“ 1996 in Bonn und weiteren sieben Städten.² Nachdem bereits 1993 die Kuratoren Achille Bonito Oliva und Li Xianting Arbeiten von vierzehn chinesischen Künstlern auf der 45. Biennale in Venedig präsentiert hatten, bildete 1999 der chinesische Beitrag für die von Harald Szeemann verantwortete, international ausgerichtete Schau „Plateau of Humankind“ auf der 48. Biennale einen Höhepunkt mit über zwanzig Künstlern, unter ihnen Ai Wei Wei, Fang Lijun, Lu Hao, Zhang Peli, Yang Shaobin und Yue Minjun. Gleichzeitig wurde die zeitgenössische chinesische Kunst zu einem Anlagfeld für Händler und Käufer auf dem internationalen Markt mit immenser Preisentwicklung. Von den sich anschließenden Schauen sei darüber hinaus eine Ausstellung erwähnt, der besonderer Stellenwert zukommt: Unter der Regie von Lu Hong und dem langjährigen Leiter

des Goethe-Instituts in Beijing, Michael Kahn-Ackermann, wurde zum offiziellen deutsch-chinesischen Kulturjahr 2012 unter dem Titel „Eine andere Moderne. Zeitgenössische Chinesische Tuschemalerei“ eine neue künstlerische Tendenz im Verhältnis zur Tradition herausgestellt. Mit Wiederentdeckung der ehrwürdigen asiatischen Darstellungstechniken - Tuschemalerei und Kalligrafie - für die zeitgenössische Kunst wird seit kurzem die Skala der ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten erweitert und für aktuelle Themen nutzbar gemacht. Im Zusammenhang der im Kunsthaus Hamburg gezeigten Werke von Chen Qi, Chen Xiangbo, Jin Weihong, Li Huasheng, Li Jin, Liu Qinghe, Qiu Anxiong, Qiu Zhijie, Shen Qin, Wang Chuan, Wu Yi, Xu Bing, Yi Liao und Zhu Xinjian vermerkte Michael Kahn-Ackermann im Katalog: „Die Rückbesinnung auf die eigenen kulturellen und künstlerischen Traditionen wird heute in China auch für Künstler zur Herausforderung, die sich in der Vergangenheit nahezu ausschließlich an westlichen Vorbildern orientiert haben und sich ganz anderer Medien bedienen. Die Betonung der eigenen kulturellen Identität, das „Chinesisch-Sein“ ist zum Schlagwort vor allem in der jüngeren Künstler-Generation geworden. Jenseits dieser Modeströmung haben jedoch einige der erfolgreichsten chinesischen Gegenwartskünstler fast zeitgleich mit den neuen Tuschkünstlern begonnen, sich auf eine eigene Weise mit dem künstlerischen Erbe der Tusche-Kunst auseinanderzusetzen.“³ Diese Position integrierend, bietet die Schau von Lu Hong im „Union Art Museum“ ein Spektrum der nach rund dreißig Jahren seit dem Aufbruch der '85-Generation erreichten ästhetischen Differenzierung im Werkverlauf einzelner Künstler ebenso wie in der Gesamtentwicklung der neueren chinesischen Kunst.

Die ineinander greifenden Phasen lassen sich inhaltlich und formal unterscheiden vor dem Hintergrund der Lebenserfahrungen und Produktionsbedingungen der Künstlerschaft in China. Die '85-Generation ist geprägt durch gewaltige Umbrüche seit der Zeit von 1958 bis 1962 mit den verheerenden Folgen des „Großen Sprungs nach vorn“, deren tiefgreifende Spuren sich in den Familiengeschichten eingegraben haben. Die damals geborene Generation wuchs hinein in die drei Phasen der Kulturrevolution von 1966 bis 1976 und studierte zu Beginn der politischen wie wirtschaftlichen Reformbewegungen und deren Revisionen seit Ende der 1970er Jahre, während die folgenden Künstlergenerationen rasant wachsenden Wohlstand und westliche Konsumästhetik, vermischt mit Wissenserweiterung durch Auslandsaufenthalte und dem Gewinn einer Vergleichsmöglichkeit zwischen den Kulturen zu verarbeiten hat. Vier unterschiedliche künstlerische Strategien für die Spanne zwischen Vergangenheitsbewältigung und erinnernder Bewahrung von Traditionen seien zur Veranschaulichung an exemplarischen Werken kurz beschrieben:

Als 1943 in Shanghai geborener und 1973 diplomierter Maler wurzelt Yu Youhan mit seinen Werken zunächst noch in der politisierten Ästhetik der Mao-Zeit und entwickelt sich in Auseinandersetzung mit westlichen Pop-Ikonen zu einem Impulsgeber der '85-Generation. Bekannt sind seine mit poetischer Ironie angereicherten Porträts von chinesischen Politikern, die in bunte blumige Welten versetzt und damit historischen Maßstäben enthoben sind. Unter den vielen Mao darstellenden Arbeiten fällt eine Collage - die als Siebdruck im Jahr 2002 mit dem Titel „Just What is it that makes today's home so modern and so appealing“ veröffentlicht wurde - durch das verwestlichte private Ambiente auf, in dem der lächelnde Politiker in Freizeitattitüde umgeben ist von modischem Wohnmobiliar, Hightech-Geräten und bürgerlichem Design-Flair. Die vielschichtige Dimension des Bilds wird augenfällig beim Vergleich mit dem nicht nur im Titel zitierten berühmten Vorbild von Richard Hamilton aus dem Jahr 1956.⁴ Der britische Künstler formulierte mit landestypisch trockenem Humor zur Zeit der noch zehn Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wirtschaftlich angespannten und durch Armut der Bevölkerung gekennzeichneten Situation in Großbritannien den Einbruch amerikanischer Konsumgüter, deren Werbeästhetik und einem provozierend exhibitionistischen Körperkult.

Entgegengesetzte Fragestellungen zur jüngeren Vergangenheit drängen sich dem Betrachter beim Anblick der 2002 bis 2004 entstandenen Fotoserie „Assembly Halls“ des in Beijing lebenden Künstlerpaars Mu Chen (geb. 1970) und Shao Yinong (geb. 1961) auf.⁵ Die vieltellige Reihe von farbigen Dokumentaraufnahmen der Versammlungshallen für die Veranstaltung politischer Szenarien während der Kulturrevolution ist grundsätzlich charakterisiert durch einen neutralen Standpunkt mit zentralperspektivischem Blick über unbesetztes Gestühl auf einen offenen Bühnenraum, der als Handlungsort durch architektonische Symmetrie, Erhöhung, Rahmung mit Pfeilern, Farbbändern und ornamentale Fläche betonendem Bildprogramm hervorgehoben ist. Die Leere der Bühne verkündet das Ende einer Ära während zugleich Erwartungshaltung an die Zukunft stimuliert wird. Verschiedene Stadien zwischen Verfall, konservierendem Status Quo und Umnutzung als Theater, Kindergarten oder Café signalisieren aneinandergereihte Zustände auf dem Weg des Vergessens, der Verdrängung und der Inversion. In der ästhetischen Anknüpfung an die Aufnahmemethode von Hilla und Bernd Becher sowie ihrer Schule, hier besonders Candida Höfer, schaffen Mu Chen und Shao Yinong eindringliche Bilder, die den chinesischen Betrachtern Orte ihrer Erinnerung wachrufen, ohne historische Ereignisse zu erzählen, um damit Denkräume der Wandlung und Gestaltung anzubieten.

Der seit dreißig Jahren zwischen Deutschland und China pendelnde Shan Fan (geb. 1957) knüpft unmittelbar an chinesische Tradition an, wenn er das Motiv des Bambus in Serien von Tuschezeichnungen und großformatigen Ölgemälden zum Ausgangspunkt seines künstlerischen Programms macht. Durch den Einsatz der Farbe Schwarz gelingt es ihm, sowohl chinesische Schriftkultur und das Erbe der Bambusmalerei weiterzuführen

als auch westliche, seit Jahrhunderten transportierte Diskurse um die schwarze Farbe als Inhaltsträger von Trauer, Protest und Versenkung zu integrieren. Diese sich aus zwei Kulturkreisen speisende Semantik ist begründet in Shan Fans Werdegang des Studiums der klassischen chinesischen Tuschemalerei an der Akademie in Hangzhou von 1977 bis 1982 und der anschließenden dreijährigen Ausbildung in Hamburg bei dem an der Hochschule lehrenden, auf Medienreflexion und politische Farbkonografie spezialisierten KP Brehmer. In Kenntnis der nach dem Zweiten Weltkrieg mit Schwarz operierenden Maler des Informel wie Antonio Tapiés, Pierre Soulages, Hans Hartung und Emil Schumacher verändert Shan Fan den traditionellen Kanon der Bambusdarstellung, indem mit verfremdenden Sichtweisen die Pflanze untersucht wird: In den Gemälden beschäftigt sich der Künstler nicht mehr mit der äußeren Erscheinung sondern mit einem hochvergrößerten Querschnitt durch einen Halm des Bambus, bei den Tuschearbeiten in Ansichtsperspektive nehmen die Halme, Stengel, Sprossen und Blätter mitunter ungewohnte Formen an; sie knicken ab, wechseln die Richtung, stehen quer, wachsen von oben nach unten und formieren sich in chaotischer Ballung; sie kommen aus dem Nirgendwo und verschwinden ins Irgendwo. Was als Regelverletzung der überkommenen Bambusmalerei erscheint, zeigt sich unter Vorzeichen durchlässigen Kulturtransfers als rückversichernde Erweiterung der Identität: „Die Bambusmotive, die ich Jahr für Jahr in Europa gemalt habe, erscheinen mir manchmal wie meine Schatten zu sein. Sie begleiten mich auf Schritt und Tritt und helfen mir dabei, meine angebotene Identität nicht im reißenden Fluss der kulturellen Assimilation zu verlieren.“⁶

Auslandserfahrung ist für das Werk des 1963 geborenen, multimedial tätigen Zhang Dali konstitutiv. Seit seinem vierjährigen Aufenthalt von 1989 bis 1993 in Italien rückte für Zhang Dali Kunst im öffentlichen Raum in den Blickpunkt. Erste Graffiti seiner eigenen Kopfes im Profil sprayte der Künstler noch auf fremdem Terrain im italienischen Ausland an die Wände, bevor er daraus nach seiner Rückkehr in Beijing ein kunststrategisches Programm entwickelte unter dem Motto „Dialogue and Demolition“. Seinen Kopfumriss platzierte er gezielt neben die behördlichen Schriftstempel zur Freigabe von Gebäuden für den Abriss. Diese unerlaubte, später geduldete Aktion gab deutlich ein Zeichen zur Auseinandersetzung mit den Staatsorganen und machte aufmerksam auf den einschneidenden Prozess der Modernisierung in den chinesischen Großstädten. Von hier aus lenkte Zhang Dali mit seinen ganzfigurigen Akten von in Wachs abgegossenen Wanderarbeitern und -arbeiterinnen („Chinese Offspring“) den Blick auf die andere Seite der massiv vorangetriebenen Industrialisierung und Umstrukturierung des urbanen und sozialen Lebens in China. Die als Gruppenszenario kopfüber an den Füßen von der Decke hängenden und individuell mit Nummern markierten Körper wurden 2004 wahrgenommen als Fanal gegen die demütigende Existenz derjenigen, die das neue China aufbauen. Die öffentliche Zurschaustellung von hilflosen Menschen ist in asiatischer Bildkultur historisch unüblich und taucht auch nicht in mythologischer oder religiöser Überhöhung auf, sondern wird von Zhang Dali als aktuelle Metapher der eigenen künstlerischen Entwurzelung verstanden. Die Identifikation des Künstlers mit den Wanderarbeitern (Zhang Dali: „I'm a migrant worker“) knüpft an das verstärkt seit dem 19. Jahrhundert formulierte Selbstbewusstsein westlicher Künstler als Leidende, nietzscheanisch Unverstandene, von der Gesellschaft Ausgestoßene an, die sich vergleichen mit dem gekreuzigten Christus, mit nomadisierenden und reisenden Dichtern, Musikern und Zirkusartisten.

Das Spektrum unterschiedlicher Ansätze in der zeitgenössischen chinesischen Kunst ließe sich weiter auffächern durch Positionen von Künstlerinnen wie Jin Weihong aus Nanjing (geb. 1967), die sich in farbigen Tuschezeichnungen mit der Rolle der chinesischen Frau, mit weiblicher Körperlichkeit und der „Ein-Kind-Politik“ auseinandersetzt. Darüber hinaus strukturelle Probleme der Annäherung unterschiedlicher Kultursysteme werden veranschaulicht durch Xu Bing's (geb. 1955) visuelle Vermischung zweier Schriften – der chinesischen Bilderschrift und der arabisch-lateinischen Buchstabenschrift – zu einem für beide Kulturen rätselhaften Mixtur⁷, das nicht in eine synthetische Qualität mündet, sondern den Zustand einer Synkrise anzeigt.

Mit den herausgegriffenen Beispielen lässt sich unter dem Vorzeichen ost-westlichen Kulturaustauschs seit 1989 für China eine wesentliche Fragestellung aufwerfen, wie die nach Gewinn und Verlust. In einem verschlungen dialogischen Prozess zwischen Rezeption, Adaption und Inversion, wird Erneuerung und Aktualisierung vollzogen. Überlagerungen machen Berührungsebenen und Differenzen, Schwächen und Stärken sichtbar und verlangen zugleich nach eigener Positionierung. Vergleichbare Transformationsprozesse sind aus der großen Geschichte der Weltkulturen zu entnehmen. Der deutsche Historiker Reinhart Koselleck (1923 - 2006) hat eine ähnliche Umbruchphase in Europa vor und nach der Französischen Revolution als „Sattelzeit“ definiert. Im damals kleinstaatlich zersplitterten Deutschland suchten Intellektuelle, Künstler, Musiker, Literaten, Philosophen und emanzipierte Frauen aufgeklärter Kreise ihren Bildungshorizont zu erweitern durch Reisen mit Studien fremder Sprachen und Lebensweisen, durch Erforschung der Entwicklungslinien von der Antike bis in die eigene Gegenwart. Dabei entdeckten sie um 1800 ihre kulturelle Identität und brachten sie im neuen Genre des Bildungsromans zum Ausdruck.⁸ Der jung gestorbene Schriftsteller Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773 - 1798) erkannte über den Umweg des Anderen das Eigene: „Nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen; - auch unter Spitzgewölben, kraus verzieren Gebäuden und gotischen Türmen, wächst wahre Kunst hervor!“ Anmerkungen

1 Die neuere Geschichte der zeitgenössischen Kunst Chinas, beginnend mit der Ausstellung der Künstlergruppe „Die Sterne“ im September 1979 in Beijing, ist vielfach umfassend dargestellt worden, ich beschränke mich daher auf die Erwähnung der Essays von u.a. Li Xianting, Hou Hanru, Bernhard Fibicher und die ausführliche Chronologie von Feng Boyi im Katalog: Mahjong. Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg. Publikation zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern, 13. Juni - 16. Oktober 2005, u. in der Hamburger Kunsthalle, 14. September 2006 - 18. Februar 2007. Hrsg. Bernhard Fibicher und Matthias Fehner, Ostfildern 2005. Zudem sei aus deutscher Perspektive auf die Vielzahl der Artikel von Andreas Schmid auf www.artnet.com verwiesen.

2 Vgl. China Avantgarde. Eine Ausstellung des Hauses der Kulturen der Welt, Berlin, [30. Januar - 2. Mai 1993] in Zusammenarbeit mit der KunstHAL Rotterdam, dem Museum of Modern Art Oxford, und der Kunsthallen Brandes Klaedefabrik, Odense. Projektleitung Wolfgang Pohlmann. Hrsg.: Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Heidelberg 1993. - Der Abschied von der Ideologie. Neue Kunst aus China. Katalog zur Ausstellung in der Kampnagel Fabrik Hamburg, Halle K3, 9. bis 30. September 1995. Kurator Li Xianting, Konzeption Shan Fan. Hrsg. von der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg in Zusammenarbeit mit Li Xianting und Shan Fan. China Wochen Hamburg 1995, (Hamburg 1995). - China. Zeitgenössische Malerei. Hrsg.: Dieter Ronte, Walter Schmerling, Evelyn Weiss. Mit Beiträgen von Chang Tsong-Zung, Li Xianting, Dieter Ronte u.a. Ein gemeinsames Projekt der Stiftung für Kunst und Kultur e.V. und des Kunstmuseums Bonn. Kunstmuseum Bonn, 29. Februar bis 16. Juni 1996, u. weitere sieben Stationen, Köln 1996. - Zudem bieten gute Überblicke mit weiterführender Literatur die Publikationen: Living in time. 29 zeitgenössische Künstler aus China. Katalog zur Ausstellung der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart Berlin in Zusammenarbeit mit dem Kulturministerium der Volksrepublik China und der China International Exhibition Agency im Rahmen von CHINA FEST/Asien-Pazifik-Wochen Berlin 2001, 19. September - 18. November 2001. Konzeption und Organisation: Hou Hanru, Fan Dian, Gabriele Knapstein. Shenzhen/Berlin 2001. - Polypolis. Kunst aus Megastädten Asiens - Art from Asian Pacific Megacities. Publikation zur Ausstellung im Kunsthaus Hamburg, 29. Mai - 1. Juli 2001. Hrsg. von Claus Friede und Ludwig Seyfarth, Idee: Shan Fan, Kuratoren: Ludwig Seyfarth und Chang Tsong-Zung, Freiburg im Breisgau [2001]. - Made By Chinese. Galerie Enrico Navarra, Mailand 2001. - Far West. KP Brehmer, Xu Jiang, Shan Fan, Wu Shanzhuan. Vier Künstler zwischen Deutschland und China. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Hamburg, 15. 9. - 22. 10. 2006. Hrsg.: Claus Mewes, Hamburg/München u. Hangzhou/Zhejiang 2006. - China Now. Faszination einer Weltveränderung. Katalog zur Ausstellung in der Sammlung Essl. Kunst der Gegenwart, 15. 9. 2006 - 28. 1. 2007. Hrsg.: Edition Sammlung Essl, Kurator Feng Boyi, Klosterneuburg/Wien 2006. - Die Chinesen. Fotografie und Video aus China. Publikation zur Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg, 9. Oktober 2004 - 9. Januar 2005. Konzeption Annelie Lütgens, Gijs van Tuyt, Wolfsburg 2004. - 30. 1979 - 2009. Thirty Years of Chinese Contemporary Art. The Official Opening of Minsheng Art Museum, Shanghai 2009. - China Art Book. The 80 most renowned chinese artists. Hrsg. Uta Grosenick u. Caspar H. Schübbe, Köln 2007. - Fusion & Convergence. The Official Opening of T Museum. Katalog zur Eröffnung des T Museums Hangzhou. Hrsg. und Kurator Shen Qibin, Hangzhou 2014.

3 Vgl. Eine andere Moderne. Zeitgenössische Chinesische Tuschemalerei. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Hamburg, 16. September bis 16. Oktober 2012. Veranstalter: Guan Shanyue Art Museum, Kunsthaus Hamburg gGmbH. Kuratoren Michael Kahn-Ackermann, Lu Hong, Gesamtleitung Claus Mewes und Chen Xiangbo, [Phoenix Verlag und Mediengruppe/Jiangsu Fine Art Publishing House] China 2012. Das Zitat findet sich auf Seite 13. - Die ab November 2014 in den Räumen der Sammlung Falckenberg stattfindende Ausstellung der Deichtorhallen „Secret Signs - Zeitgenössische chinesische Kunst im Namen der Schrift“ im Rahmen von „China Time Hamburg 2014“ wird den Aspekt der Aktualisierung traditioneller chinesischer Ästhetik aufgreifen.

4 Vgl. Yu Youhan: „Just What is it that makes today's home so modern and so appealing“, 2002, 47 x 45 cm, Siebdruck, Edition von 100 Exemplaren der ShangART Gallery, Shanghai. Richard Hamiltons Originaltitel lautet: „Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?“, 1956, Collage, 26 x 24,5 cm, Kunsthalle Tübingen.

5 Erstmals gezeigt wurden einige der großformatigen Fotografien aus der Serie (u.a. „The Assembly Hall of Yangzheng Village, Zhejiang Province“) auf der von Xu Jiang [mit Sebastian Lopez, Zheng Shengtian, Zhang Qing und Gao Shiming] verantwortlich kuratierten Shanghai Biennale 2004. Vgl. Abb. im Katalog zur Shanghai Biennale. „Techniques of the Visible“, hrsg. von Fang Zengxian und Xu Jiang, (Shanghai Fine Art Publishers) Shanghai 2004, S. 270/271. Die Aufnahmen entstanden während einer längeren Tour von Kunstschaffenden durch China, die der Künstler und Kurator Lu Lie unter dem Motto „Long March Projects“ 2002 initiiert hatte.

6 Zit. n. Bernd Küster: Shan Fan und die Malerei der Langsamkeit, in: Shan Fan. Malerei des Augenblicks - Malerei der Langsamkeit. Painting the Moment - Painting Slowness. Hrsg. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg/Shan Fan, Oldenburg 2009, S. 12.

7 Vgl. u.a. Xu Bing: „Li Bai - In archaischem Stil“, Tusche, Reispapier, 316,5 x 69,5 cm, 2010, Abb. in: Eine andere Moderne. Zeitgenössische Chinesische Tuschemalerei (wie Anm. 3), S. 116/117.

8 Zum Beispiel Wilhelm Heinse: Ardinghello und die glückseligen Inseln (1787), Ludwig Tieck: „Franz Sternbalds Wanderungen“ (1797), Johann Wolfgang Goethe: „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ (1795/96), Wilhelm Meisters Wanderjahre“ (1821). - Das nachfolgende Zitat ist dem 1797 veröffentlichten Essay von Wackenroder „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, Kap. 12, entnommen. Vgl.: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/1916/1>.

