

中国当代艺术年鉴

2008

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

中国当代艺术年鉴

2008

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 策 画 生

图书在版编目 (CIP) 数据

中国当代艺术年鉴. 2008 / 朱青生主编. —桂林:
广西师范大学出版社, 2010.8
ISBN 978-7-5633-9755-6

I. 中… II. 朱… III. 艺术—中国—2008—年
鉴 IV. J12-54

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 140583 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: 32.75 字数: 780 千字

2010 年 8 月第 1 版 2010 年 8 月第 1 次印刷

印数: 0 001 ~ 1 200 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

2008卷编辑方案一依2007卷。

编者
2009年10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现各个理论主题，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

的艺术家曾被列入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研究，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的综述报告。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起来会更加周全，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持网络，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

当代艺术在2008年经历了始料未及的冲击，一度喧嚣的市场因遭遇金融危机而迅速冷却，艺术自身的问题开始从政治和经济问题的笼罩下浮现出来。虽然误解和曲解当代艺术根本性质的意见还相当激烈和普遍，但是，这些意见从不针对价格下跌和成交量萎缩，其原因在于，金融危机在打击当代艺术市场的同时，也一并打击了经典艺术、传统艺术和学院正统艺术的市场。当代艺术界内部不断揭露市场操作的黑幕，事实上，非当代艺术的市场操作存在同样的黑幕，两者皆有待建立市场监督机制。艺术市场问题的根本不在于艺术本身，而在于特殊的历史时期以及具有中国特色的市场经济体制。有什么样的中国经济，就有什么样的艺术市场，正如有什么样的中国，就有什么样的中国当代艺术。

前几年，价格成为评价当代艺术的主导依据，一度影响到对作品艺术水准的判断，但是诸多有识之士清醒地意识到，价格不等同于艺术水准。市场突然低迷之时，价格降低了，艺术性判断反而凸显出来。许多艺术商业机构和具有潜在盈利诉求的博物馆、美术馆为了维持其运作和形象，在一时无利可图的情况下，出现了“学术回光”，纷纷侧重于学术性展览和活动。2008年末，展览的艺术性活跃于市场性之上这一现象显得尤为突出，并受到重视。这种当代艺术的“学术回光”是不能长久的，如果市场不出现转机，它将会逐渐暗淡。

《年鉴》一贯从当代艺术的根本性质着手，通过考察当代艺术对人的现代化、人的责任和价值的增进程度，观察和记录当代艺术真实和恒久的意义。在市场的低潮期回望过往，可以发现，自中国现代艺术革命与改革开放同步发展以来，有市场的时期所占比例很小。况且，中国当代艺术的意义并没有因为价格上涨就增加，也没有因为市场价格曾经和现在的下跌而减少。改革开放三十年以来，中国当代艺术的存在价值和历史作用在于开发民智：将中国人民从一个习惯性传统中解脱出来，趋向真正的精神解放和思想独立，即所谓的“移风易俗、改造国家”。这是对一个发展中国家进行民族素质改造，使之能够“自主创新”并将“引领未来”的文明工程中最活跃、最积极的因素，其障碍是国家主义，以及集体意识支撑下的貌似激进、实则保守的狭隘民族主义。当具有中国特色的经济改革取得巨大成就时，中国艺术传统中平衡人的责任和自由的重要素质——脱离现实（体制、规矩和等级秩序）与超越生活（日常事务和人间关怀）的艺术观念和艺术实践——在现代化这一历史机遇下，与对个人尊严和民主意识的张扬结合起来，必将率先在当代艺术中得到实验。

中国当代艺术与其他国家和地区当代艺术的信念根基、伦理素

质和精神传统不完全一样，因为其所针对的问题和情境不一样。当然，任何一个国家和地区的发展都关涉到人类的前途。虽说现代社会强调文化差异和国家内政自主，但是，苦难和动乱都是人间的不平，治国平天下的宏愿虽出自古人，但未必不是人类共有的英雄情怀，未必不是全世界共同发展和繁荣的要求。世界只有均衡才能和平。太平，永远是人类在秩序的不平衡之处、在人性本质的冲突之中不间断地寻找的出路，他们为此不断革新，永不停息。有史以来的任何一次世界秩序的建立和重组都会带来新的突破和变故。近代，科学和哲学建造了现代社会的体制和秩序，人的理性由此变现而扩展。但现代社会带来了新问题，科学和理性不能解决，这些问题则经由应对和反映人性的变动和情绪的交集变现为艺术——在当代，只能是当代艺术。所以，中国当代艺术问题又是当代艺术整体问题的一部分，具有相当的能动性和普遍意义。2008年，如何评价中国当代艺术的问题再度显现出来。

2008年《中国当代艺术年鉴》所依托的中国现代艺术档案保持第一时间的调研，并在年终对全部事实和言论进行统计和综述。在通览上万种图文材料、记录以及叙述千余种艺术观念和批评言论之后，我们发现当代艺术有四个值得揭示的要点，即：

现实性——当代性中的政治性；

审美性——当代性中的艺术性；

创造性——当代性中的历史性；

影响力——作品在当下的综合呈现效果。

当代艺术的现实性中体现的政治性与为权势服务、为市场制作相反，也与战争和革命时期的政治宣传画及西方艺术中为宫廷和教会服务的奴性不同，甚至与艺术史中订件人（我们称之为在作者背后有决定性影响的“后作者”，市场操作某种程度上就是“后作者”的现代形式）的政治性相对，艺术自身就能作为一种政治权力。这个权力不是指一件作品里

有什么“意义”和“内容”，我们在2007年就已经注意到，对这类“意义”和“内容”的摒弃是中国当代艺术的重大飞跃。当代艺术中的政治当代性使艺术活动具有巨大的力量，其范围包括：艺术创造和接受的变革所起的作用、艺术创造的破坏性与社会的法制和习俗的规范性之间的冲突所起的作用、艺术家在社会上的行为态度及其透过艺术传播和媒体放大而形成的对周围社会的影响。2008年，当代艺术家普遍对奥运会开幕式这类艺术活动持激烈的否定评价。这种评价并不是否定奥运会开幕式，更不是否定奥运会，而是针对开幕式中的艺术家对文化、历史和当代缺乏基本的剖析能力、缺乏创造力以及他们所具有的唯一心态和娱乐态度提出异议。当然，我们本不应该赞成当代艺术家的这种否定方法，因为他们弄错了批评目标，奥运会开幕式是给中国乃至全世界人民欣赏和娱乐的，而不是为了与中国的精神前沿的创造者交流，但是这种否定态度的存在却反映了，中国艺术界的政治意识有了整体的觉醒，与20世纪80年代和90年代完全不同。有些艺术家在西方少数人反对我国奥运的行为面前，为维护国家尊严，退出了法国的某个展览；而另一批艺术家却选择继续参展，将政治与文化区别对待。这种对立的民族、国家意识是现实政治在当代艺术中的呈现。值得注意的是，所有这些行为不是出于组织命令，也不是因为受到雇佣，而是自我的决断。近年来，对社会现实状况的关注一直是艺术家努力的方向，也是批评界反复强调并据以品评艺术家政治素质的标准。2008年，艺术家对社会底层的人文关怀和对社会事件的激烈反应凸显了当代艺术界的现实关怀。

艺术本身是一种文化，不同文化的人群之间的态度和关系是政治。这种政治以作品和评论的方式流传，在国家、种族、阶级等群体的利益发生冲突时立即转化为争战，从军事战争到经济谋夺，从地区动乱到国际政治危机，这

就是当代艺术的国际政治性。中国当代艺术界人士与印度和其他非西方文化背景的现代知识分子处境相似，他们都抗议西方中心以“多元文化”为借口制造的“后殖民”政治，这种话语权力与“文明冲突”的轴心政治倾向相互对立，成为对世界和平最深刻的敌意。中国当代艺术的政治当代性同时发生在“当代艺术界”和美术界之中。2008年11月全国美协代表大会的工作报告中就对一股干涉和损害中国国家形象和政治利益的“外国势力”提出了警告。但是，把形容怪异的当代艺术归为对敌对势力的谄媚和投靠，并将作品和艺术家推到敌对势力的帮凶地位的做法加深了美术界和“当代艺术界”的隔阂，导致现代艺术这个人类文明的伟大成就被归结为西方的地域性胜利和帝国主义的阴谋。操此论者分为两个部分，一部分人的确在自觉维护国家和政府政策，而且紧密团结在党的宣传部门周围，从意识形态的高度警惕着社会不良状况的滋生。另一部分人则是出于一种不太有根据的“学术判断”，这种学术判断的知识基础和思想方法必然会受到两种质疑：首先，为什么世界上所有的发达国家（包括东亚的日本和正在崛起的印度、正在复兴的俄国）都在创造现代艺术，而不再继续他们各自传统中的经典艺术？他们为什么不保持传统？他们为什么不捍卫学院派？像法国、意大利这些地方，其传统、其学院体制总不可说不伟大，他们为什么要进行现代艺术革命并且学习其他文化包括中国文化？其次，发达国家为什么都不在艺术中坚持现实主义和写实方法？作为发达的现代社会中的知识分子的艺术家的，既不听命于当政者，也不愿意统一认同某一种意识形态和政治理念，他们为什么不用现实主义和写实方法来表达他们的思想和政治诉求？为什么帝国主义的“阴谋家”不利用现实主义观念和写实方法这个他们最拿手的传统手段来与崛起的中国作对？

无论是在当代艺术界还是在美术界，这种

“凡是敌人……我们就要……”的政治意识在2008年都进一步受到了整体的质疑，这就是广州三年展主题“与后殖民说再见”所表达的一种新的政治当代性。问题的提出使得后发展国家的集体反抗也开始松动，开始警惕由这种反西方、反中心的集体意识造成的一种新的思想套路对个体的宰制。虽然展览和相关的几次讨论只是这种新意识的苗头，但这种政治当代性的巨大意义在于：在西方以外，艺术活动中的人已经具有政治民主的觉醒，不再追随权势，而是反抗权势、潮流和群体江湖义气，每个个体都有自己的判断，这就是“独立之精神、自由之思想”的当代体现。

当代艺术必须具有艺术当代性。艺术的当代性与审美当代性有重叠之处，但是出自不完全相同的问题意识。审美的当代性可以不完全涉及艺术，或者完全不涉及正在进行的创作行为。当代艺术之所以必须同时具有艺术的当代性，是因为艺术并不在于艺术家本人的政治态度和对问题的敏锐。艺术家本人对问题的敏锐是现代社会每一位知识分子的共同义务，是中国的“先天下之忧而忧”的士人情怀、“处江湖之远则忧其君”的责任心在现代社会的变种。知识分子不论是否身在行政体制之中，都关心着社会公正与光明的进程。此处之“君”，正义之谓也，也是自改革开放以来，接受西方启蒙思想和马克思主义的新理论而成长起来的现代知识分子的社会良知。艺术的当代性不是艺术家个人的政治立场和政治态度的简单体现，因为个人的政治立场和政治态度不通过艺术也可以体现。艺术之所以是艺术，不能满足于一般知识分子的情怀，而是要揭示社会问题、人间现状的根源和形成机制等问题，并加以批判。艺术当代性是在常规、标准、理性和道理这些大家执持不疑、习惯尊崇的精神形态中发现它们对不公正的掩护、对人宰制人的保障、对人性完整性的割裂，揭露集体意识对个体权利有意无意的侵害，多数人或强势集

团的意识形态对少数人、弱势群体和个人的忽视、轻慢和羞辱。当代艺术中，对差异和怪诞的承认，对微妙和柔软的表达，对不平衡、恐惧、失落、焦躁的担负，对人的既不可言说、也不让陈述的那部分焦虑和苦难的呈现和申诉日益多见。这些内容不仅是被表述出来，艺术家将其与真实存在相交集，使之既变成一种积极的社会疏导力量，又变成一种积极的文明创造力量。这是艺术当代性的深刻表现，与政治当代性有关。当代就是“当其时代”，只要有人群，就有权力的争夺和权利的表达，这就是政治。只是艺术当代性可以用不同于非艺术的方式表达，这是对已知和现实的反应。

但是艺术当代性还不止于此。艺术主要是对不可知的干预，审美是其运作的状态，其目标则是指向和接近人的本性，即“无有的存在”。“无有的存在”既意味着人的本性是“完全”而“丰满”的，也意味着人的本性不固定、非物质、可以无限发展的特性。人类进入现代之后，社会分工日趋精细，人的一生被固定在职业中，具有某种社会地位或政治地位，生命丰富的可能性中大部分其他的方面（也就是人的自由的权利，包括唱歌、爱、优游的权利）被限制和剥夺，成为“细碎的现代社会分子”。于是，必须要有一种出路留给人们，让人在规范、法律、数据、机制之外能够“爽”一把：自由而不妨害社会和他人的。这个活动就叫“现代艺术”（当代艺术实际上包含两个部分，主导的部分是带有实验性的现代艺术，其他次要部分，包括传统艺术、流行文化，在当下产生了重大影响，虽然这些艺术本身不具备实验性和政治上、艺术上的当代性），它不同于科学，也不同于思想，是现代社会中人的情性的变现和表达。现代艺术对学院、古典和现实主义的经典艺术最初的那次革命（姑且叫“凡·高革命”）并不意味着现代艺术不可以用写实的方法和形象材料，而在于艺术在现代脱去了原来的记录功能

（现在归到摄影和录像）、叙事功能（现在归到电影、电视剧）、传播功能（现在归到电视和网络），艺术的美化作用和精神作为也发生了重大改变，艺术对人们的性情中无法理解和认知的部分（不可知）进行了自由的表现（精神显现），把全身心的各种潜能化作积极的创造和消极的宣泄（竭尽创造），生命完整而自由的本性得到独一无二的寄托和张扬（逼人本性）。这种超越现实、脱离政治的性质构成了艺术当代性的人学意义。

艺术的审美，或者说美的形式创造也经历了革命。过去，艺术中的美是对已经存在于自然、社会和人身之中的美的描述和提炼，可以美于真实事物，但还是不离色相，即人的眼睛可以看到、人的视觉经验可以接受的形象。而现代艺术的革命从一开始就逐渐导向抽象，就是因为抽象艺术作品没有外在的、现存的、视觉的对象可资描摹和仿照，作品是人为地生造出来的，是“人的创造”而不是对“造化”和“神的创造”的再现和描绘。当今，在形式问题上，艺术当代性还在不断寻求新的“人造”的形象和图像，这种形象和图像是信息时代的组成部分，是现在的人和将来的人的“现实世界”。中国当代艺术在过度挪用现有图像，以表达现实意义和政治观点的同时，出现了重要的“抽象复兴”现象，这一点我们在2007卷的导论中已经提及。因此不难理解，为什么“抽象复兴”强调，重要的不在于抽象的形式，而在于艺术当代性所强调的人为的创造。

最后两个问题就此可以简要地说明：

创造性指的是从历史（艺术史）的角度来看，创造的结果相对重大、深刻、出类拔萃，不仅影响着当代社会人的精神，而且史无前例地改变着人与人自身、社会、环境和理想（神）的关系。本年鉴以调查和记录这样的创造性（变量）为日常工作和选编准则。

影响力本由创造而发生。当然有些重大的活动（如2008年奥运），其相关的建筑、设

计、雕塑和场面营造等未必指向精神的前沿，却造成了不可估量的影响。这样的创作当然地构成了中国当代艺术的重要现象。而当“5·12”大地震发生之后，中国的艺术家们不分风格、不分门类、不分美术界还是当代艺术界、不分学院还是社会艺术家，作出的贡献让世界为之赞叹。《年鉴》所在的中国现代艺术档案编辑部与吴作人国际美术基金会共同建立了“震后造家”行动办公室，在中国扶贫基金会的领导下，为支持艺术家、建筑师支援灾区的行动，承担了项目推进、信息传播、实地调查、协助完成建筑设计和募集款项等任务，为众人积善，替灾民分忧，这是当代艺术在一个特殊时间点的特殊事件，它将一直延续到我们力所能及的范围。

西方艺术体制的衰落及我们的问题

——黄专访谈

Q: 听说10月份您参加了在伦敦举行的“中国当代艺术高峰会”，能否介绍一下具体情况？

A: 伦敦成立了一个中国艺术基金会，召集西方的一些博物馆、学者和中国的一些学者开了一个会。会议表明，西方的博物馆或者说知识界开始出现一种焦虑，就是怎样真正理解中国。我的印象是，西方知识分子已经开始觉得，怎样理解中国对他们来说是个很重要的事。这个会反映了西方对中国当代艺术关注层次的提高，这是我唯一比较深的印象。现在的问题已不仅仅是中国怎么样看西方，而是西方怎么看中国。在这个会上，他们（指西方学者）总问这样的问题：你们总说我们歪曲你们（指中国当代艺术），把你们政治化，那你们的艺术到底有没有一种独立的美学呢？

Q: 那会议是否讨论出了这个问题的答案？

A: 没有答案。我觉得这些问题中国人自己也还没弄清楚，毕竟中国当代艺术的发展只有二三十年的时间，现在正处在一个胶着状态。开始（当代艺术的发展）是中国人看西方，他们怎么做我们怎么做；后来西方试图用他们的方式来看中国、理解中国。现在出现了这样一种状态：西方不知道怎么理解中国，中国现在也看不懂西方，但是双方又都觉得对方很重要。所以现在的问题不再是双方需不需要思考对方，而是如何思考，如何超越陈旧的中西二元的思维模式，建立一种你中有我、我中有你的镜像式的互相观照互为体用的方式。我有个基本的判断就是：西方的整个艺术体制正在经历某种衰落。

Q: 为什么这样说？

A: 我们来谈这种衰落。双年展是一个标志。双年展是西方战后艺术体制的一个轴心，这个体制反映了整个西方的经济、文化、社会，也包括思想，最主要的是思想模式。最近几届的双年展逐渐显现出了某种思想的贫困或衰落。这种衰落是以观念的陈腐化、体制的极权化和运作的媚俗化为征兆的。

第一，双年展这种体制的历史观念和知识系统已无法适应日益变化的世界文化格局。虽然西方的双年展迄今已有一百多年历史，但当代意义上的双年展是从战后才开始的。威尼斯、卡塞尔、圣保罗等展览体制基于两个基本历史观念：首先是西方“延续性”和“周期性”的历史观，它认定当代艺术是一个在欧洲历史中延续并且具有周期性的现象，双年展或五年展这一轮回性的模式设计正源于这种历史观念，它带有历史决定论的性质。另外，双年展体制的设计也是战后冷战思维的产物，而这个思维的价值基础是欧洲中心

主义，准确点说是西欧中心主义。二战以后，尤其是随着东欧集团的解体、多元化历史观的出现、全球化文化的兴起，这种欧洲中心主义的历史价值观开始逐步衰落。对它的最早反思来自哲学界、思想界，也普遍地反映在西方政治思维和经济生活中。但可惜的是，双年展体制依然延续了欧洲中心主义，延续了周期性的历史观和冷战思维，并没有受到这种文化思维和结构的深刻变化的影响。虽然1993年威尼斯双年展第一次接纳了中国（那次展览的策展人是奥利瓦，主题是“文化游牧主义”，这是一个有点多元色彩的口号，与同期由杨·荷特策划的具有明显欧洲中心主义色彩的文献展相比好像有些变化），但它实际上并没有改变西方理解东方的方式。奥利瓦感兴趣的仍然只是他需要的东西：一个东方性和冷战性的中国。政治波普和玩世现实主义正好契合了这种趣味，中国最终还是作为一种冷战的后续模式被接纳的。应该说，这种思维一直到现在都没有发生根本性变化。去年的卡塞尔、威尼斯好像都加重了中国的分量，但也没有反映出什么新思维，而且由于对艺术家的选择掺入了西方收藏家的因素，这种选择的客观性更值得怀疑。总之，在面对复杂多变的全球文化时，西方双年展体制已经丧失了原有的思想能量和精神活力，无法应对。这种源于思维模式的局限使它既不可能真正理解欧洲以外的事情，甚至也不可能认清它自己。而中国这种新元素的加入不仅没有给它带来任何新的活力，反而使原来的一些漏洞更加明显。

第二是这个体制设计本身的问题，就是它开始慢慢走向极权化。西方当代艺术体制设计的初衷是政治民主式的，但这种设计的价值基础源于欧洲中心主义和冷战思维，而这种单一的、历史决定论性质的价值观本来就天然地具有某种极权性质，尤其是在20世纪80年代，随着策划人制度的确立，它的历史进入到所谓的“策展人时代”后，西方的艺术体制就逐渐

走向官僚化、极权化。现在操控整个西方艺术机制的因素有很多，基金会、博物馆、艺术市场，等等，但最关键的是围绕双年展形成的以策划人为主体的艺术权力制度。策划人被赋予确定展览主题、性质、结构、规模、参与者等几乎所有游戏规则的权利，他/她不仅成为艺术的裁判者，也成为西方艺术体制的合谋人和艺术资本的利益相关者。这种体制悖论性地改变了当代艺术的民主性质。

Q：也就是说，策展人制度本身就是个问题？

A：对。这种体制中日益庞杂的组织机构和复杂的权力关系加剧了这个制度的衰落。策划人权力的日益膨胀，使得每次展览策划人的挑选都演变成了一种权力博弈。由于思想能量的衰竭，展览主题几乎都变成了一种形式主义的程序。展览主题可以大到包容任何东西，它的空洞性也就无法避免了，结果是：要么作品沦为主题的诠释工具，要么主题成为与作品毫不相干的赘物。

当然，我们不否认好的策划人会对一个艺术家或展览产生一些积极的影响，但现在看来，问题已不再是某个具体策划人好坏的问题，而是整个制度本身已无法承载当代艺术实验性的要求，它非但无法为当代艺术提供革命性动力，反倒成为限制它的一股力量。策划人和主题性的双年展已经变成了体制化的、毫无生气活力的行尸走肉，艺术被导演成几年一度的演出。这就是双年展体制设计的问题所在。中国很多有才气的艺术家沦为对策划人察颜观色的“双年展艺术家”，也是这种制度的直接后果。

Q：整个西方艺术体制走向没落的最后一个表现是什么？

A：第三个表现是，整个西方以双年展为核心的艺术体制开始逐渐媚俗化。所谓媚俗