

中国当代艺术年鉴

2006

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

中国当代艺术年鉴

2006

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. 2006 / 朱青生主编. —桂林: 广西师范大学出版社, 2009.5

ISBN 978-7-5633-8364-1

I. 中… II. 朱… III. 艺术—中国—2006—年鉴
IV. J12-54

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 044248 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

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: 31.5 字数: 1000 千字

2009 年 5 月第 1 版 2009 年 5 月第 1 次印刷

印数: 0 001~2 000 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

Editorial Board

学术委员会 (Academic Committee)

艾未未、范迪安、费大为、冯博一、高名潞、黄永砵、黄专、Karen Smith、乐正维、吕澎、汪建伟、王广义、巫鸿、徐冰、许江、严善埏、殷双喜、张培力、张永和、朱青生

编辑委员会 (Editorial Committee)

白欣玉、常皓皓、陈晓霞、陈宇、方立华、冯华年、付晓东、谷泉、顾跃、管郁达、郭东波、韩晶、何桂彦、何蓓、黄文亚、黄专、季倩、靳卫红、李佳、李天慧、李周珏、梁梅、刘礼宾、刘平、卢缓、彭俊军、盛葳、舒阳、唐晓林、滕宇宁、佟玉洁、王必慈、王雪语、巫鸿、肖春晔、严冰、赵孝萱、郑荔、郑娜、朱青生

编辑工作组 (Editorial Staff)

Catherine Stuer, Hyunjoo Joeng、常冬元、常皓皓（编务副总监）、陈晓霞、陈宇（主任编辑）、池昊涵、方立华、冯宇、付晓东、刚恒举、高茱蔚、管郁达、管郁静、郭东波、黄专、霍蓉、季倩、金忠丽、康翀、寇淮禹、刘品毓、刘巍、刘寅、马瑞琳、闵坤、李佳（编务副总监）、李康、李容任、李周珏、罗军、彭俊军（主编助理）、齐晓瑾、沈舒滢、盛葳、唐晓林、滕宇宁（编务总监）、佟玉洁、王丹丹、王雪语、王燕磊、巫鸿、吴炜、肖春晔、杨春莉、么迪、杨卓、张雪、赵孝萱、朱青生

编者前言

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，但是由于时间迫近，无法完成深入的研究。2006卷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进行的问题与情况整理。由于《中国当代艺术年鉴》(以下简称《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，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”，所以在用年表日志和大事记记载信息之外，对于另外两种信息，以专题报告的形式进行补充。第一种是重要的活动和事件，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经记录，但还是按照这个分类做一个调查报告。或者，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，但是却与年鉴中的问题形成结构性关系，也用专题报告补充。

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200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，先行调查，再送达学术委员会，以资定夺。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。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。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、港地区艺术家列入征集名单当中(香港有25位左右的艺术家曾列入2005卷)，但因为联络不便，台湾资料缺乏。不过，由于同东海大学展开合作，台湾的部分已经有规模地展开，从人物入手，涉及年表和大事记的各项内容。香港部分虽然已经与香港大学的祁大卫(David Clarke)教授尝试合作，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,现在可联络到的人物有2000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. 以前调查过的对象继续跟进;
2. 重要期刊中多次(还需量化,比如两次以上)提及;
3. 学术委员会推荐的对象;
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. 国内外大展中参与的艺术家的;
6. 在重要画廊举办个展的艺术家;
7. 新的艺术现象中的代表性艺术家。

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?不受铺天盖地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,艺术领域所有的商业行为还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。因此,现在要求比以前具备更为清明的鉴识眼力,既要有眼力,但是也要跑圈子,广泛地调查研究。我们的工作人员是否真的具备这种选择真正好作品的眼力?普遍调查根本缓不济急。以我们现在的能力和资源,可能无法避免地受到遮蔽与影响。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、四川大学等已经建立了共建合作,还有一些合作正在协商之中。数据中有公共价值的信息将会逐步上网,网络交流平台让信息

时代的创造活动平等地呈现和交流,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之间的关联和意义,记载中国的现代化过程及社会思潮、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,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。但是,《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显示着重大变革的艺术现象。有些流行艺术事件被作为当代艺术的变量记录下来。

当代艺术的活动正在发生,其意义和价值一时难于判断。我们根据两个理念指导这个工作: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,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而言都是变动不定、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,将事实本质归结为简化的公式和教条,呈现为物理学学术观念,因此事实成为考察的对象,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,对于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》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、逻辑、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受又根据其处境(地域和社会),随着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,就连自我的理解和感受也成为学术的一部分,这就是在上个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》工作在这个艺术学/美学层面上切入问题。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介入,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，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，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进行，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，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、判断性质的时效性，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。

档案中的立项是逐步增加的，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，在工作中发现有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。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，一般是与所在学院办公室配合进行。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，都会反映在《年鉴》之中。

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 and 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不断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，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卷只收录提供资料的画廊，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。

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

中国现代艺术档案从1986年建立至今，已走过20年历程，真正经历了天翻地覆的变化。而作为学术档案，我们在这种翻覆之外，依旧研究历史，调查现象，出版艺术年鉴，品鉴天下，昭示古今。正如《年鉴》编撰共同负责人巫鸿教授所说：“目前当代艺术市场的变化，不是我们的问题，那是社会学家和经济学家专业，而我们从事艺术史。”

当代艺术史根植于对事实的记录和整理，取决于对意义的分析和解释。当代的事实，非结束无以定论；艺术的意义，一时间无从衡量。艺术批评不都是为了学术，也不都是为了艺术，它可以为了权术（政治），也可以为了经营（经济），所以今年的艺术批评在不断批判社会、品评艺术创作的同时，受到了有史以来最大的关注和重视，就是因为艺术批评本身正遭受着批判和自我批判，而批评家（包括从事思考、写作和操作的各身份的人）则在更大的实践领域中充当一种活动的策划。策划者，运筹帷幄，决胜千里，动用着政治、经济、文化资源，凭三寸不烂之舌，一颗精明之心，算计于利益之间，操作在权力左右，既用各色文化理想建造着内心的精神王国，也用各种广告营销和资本运作开拓着强大的世俗企业。创新与造作，幻想与辛劳，把当代艺术界装扮得万紫千红。

中国的当代艺术市场活跃之后，美术批评（艺术批评）就空前繁荣起来，因为其结果直接关涉实际利益。批评不仅是一种权利，而且是一种带有“暴力”因素的权力。权力的分配和操作使得艺术交易活动中存在阴谋和欺骗，而执持着判断价值权力的艺术批评，在市场繁荣之时，也处于剧烈危机之中。

一些从事历史甚至哲学、美学、文艺理论研究的学者介入了这种批评兼策划热潮。学者和理论家只研究艺术的历史和现象，但是也间接被“尊重”和利用。而且，在正常的学术活动之中虽然不应涉及个人利益，但不免涉及人情，牵涉到大的利益动作中去。整个艺术学界也处于繁荣和危机之中。

艺术价值判断的危机怎么解决？《年鉴》的目的之一就是让所有的读者认识到艺术批评的危机，而不要一味依赖它。判断的权威是长期逐渐树立的，就像体育裁判，只要吹过黑哨，就永远失去了公信力，从而不再作为判断的根据。然而，艺术价值的判断要复杂得多，其间根本无所谓绝对的胜负、对错，所谓武无第二，文无第一（体育为武，艺术为文）。况且艺术品评，各人有所不同，谁有资格和权力判定优劣？操纵市场成为艺术市场的巨大隐患。隐患很快会成为实际的商业损失，马上就不再有人相信任何有嫌疑的批评家，也不再有人相信美术批评。危机和繁荣最终会被最实际的价格评估、市场预测和最学术的专题研究取代。批评者们也就会成长起来。

反过来看，当今还在提醒人们艺术判断危机的也正是艺术批评。中国的当代艺术，有太多的作品在尚未得到艺术史意义的判断之前就进入了市场，一部分资本持有者已经无法将艺术品收藏作为自己的目的，只能将艺术品当作有价证券进行投机（炒作）。而当证券的价格远高于其实际价值时，从长期来看，所有的运作都会出现危机。投资者会指望艺术判断的正确性。因此，什么样的批评，凭什么、为什么值得信赖，已经不单纯是学术问题，而且是一个社会问题。2006年因为批评和对批评的反省而显得不同寻常，虽然针对的是批评，但是涉及艺术品市场的核心。

中国改革开放之后，艺术界的情况发生了重大变化。在中共中央“解放思想”的重大决策指引下，中国美术从统一的、党主导的意识形态活动，转变为多种探索、多元方法共存的状态。拨乱反正以后，艺术界呈现出百花齐放的丰富局面，原有的艺术观和艺术风格依然被许多机构和个人保持，但是其主导地位逐渐发生转移。以各级美协和美院、画院为主体的美术界的活动也不再完全代表中国美术的状态。20世纪80年代中期以来，美协内部的有识之士（以邵大箴领导的《美术》杂志为标志）和年轻艺术家的探索，共同创造了中国的现代艺术运动。2000年的第三届上海双年展是中国首次将现代艺术作为美术的创作成就，由政府主持公开展览，标志着中国正式进入当代艺术时段。中国的两个艺术界，即以美协/美院/画院为主导的传统古典美术界，和以职业艺术家、独立策展人、画廊、拍卖行、美术馆、博物馆、收藏家、基金会为主导的“当代艺术”界共同繁荣，互为竞争，多方交融。因此，从2000年当代艺术正常化以来，这两界各自大事频仍，构成世界艺坛独特的文化现象以及中国美术史最为复杂和丰富的时期。

了解中国艺术界两界共存的情况，就能理解学者文人的各种意见本身只是一个学术

问题，但是争论这个事件本身却是一个思想问题。也就是说，思想问题关键在于各家对艺术的信仰和取舍不同，有人认为艺术非此即彼，有人认为艺术亦此亦彼，有人认为艺术要服务于政权和国家，有人认为艺术是脱离权力控制和独立思考的现代人的权利。所以本来各种不同的思想（艺术观念）所产生的艺术属于艺术中不同的领域，根据“不理解原则”，它们之间几乎没有共同争论的基础，一旦因为某个事件或题目发生了争执，讨论并非为了争执的主题，而是在表达各自的观念和立场，这已经在2006年“阴谋论”的辩论中得到特别的体现。思想是人与生俱来的自由，既不能被统一，也不能被消除，只会在不同社会体制的意识形态之下被不同程度地发表，发表言论者因而得到支持或制裁。而中国艺术因为近来两界都得到长足的发展，所以有了激烈争论的现象，这也是2006年的批评的特殊状态。对于中国当代艺术的两种立场和信念以及两者之间的争论，《年鉴》和档案工作力图保持学术研究的中立方法，客观详细地记录各种现象，分析问题，一方面关注以正统传统和学院经典风格为代表的美术，它代表国家“主旋律”，与建国之后的文化政策一脉相承，又为广大群众所喜闻乐见，而且还是艺术学院系统的教学标准和基础，其很大的市场和生命力需要研究；另一方面，更注意新兴的艺术方法，即现代艺术（现代艺术又被称作实验艺术，还被称作“当代艺术”）的方法，它是现代化的产物，也是现代化的动力。现代艺术产生的是不能规范的作品，促使人接受和宽容自己所不理解的事物，而现代社会重视人的权利的生长和差异共存。不少艺术家和理论家为了改变中国近代艺术的单一局面，将人类艺术的最新成果引入中国，推动中国的现代艺术。他们的这个任务今天看来远远没有完成。

现在的艺术批评是三个不同性质的活动的总和。

第一种是学术批评，这是一种科学研究，作为人文科学和社会科学的一个分支，主要是通过通过对各种艺术现象的分析和解释来揭示社会问题、文化问题和人性问题。比如，当代中国人到底在精神上有没有真正的原创性？中国人到底有多少传统？艺术的表面现象说明不了问题，比如，为什么恶搞可以成为艺术？为什么抽象艺术在中国突然复兴？通过学术批评，就可以得到实事求是的答案。

第二种是思想批评，或者叫观念批评。这是一种文化的选择和提倡。这种批评不一定有事实根据，也不太顾及实际情况，只是强调和推进某一种艺术观念和思想，也许“独持偏见，一意孤行”（徐悲鸿语），也许“虽千万人吾往矣”（孟子语）。思想，特别是艺术中的方向和潮流，常常只被少数人意识到；或者一种艺术创作的新现象只被少数人理解。如果将这种理解和意识强烈地、专注地推展宣扬，就形成了思想批评。20世纪80年代中期，推动现代艺术的艺术家和理论家才将这个人类现代化过程中新的文明现象引进中国，当时中国美术界还在传统古典美术的水平上。到了1988年，当艺术界和许多文化人都把现代艺术误当作“西方”艺术时，批评主要是揭示现代艺术与现代性的关系及其在文化根源上更接近中国古代艺术传统的事实。这个方法现在已经成为一个普遍的方法，成为展览学术策划的基本要求。这里的学术不是学究性的研究，而是集结艺术家和作品来表达一种思想。

第三种是艺术批评，或者称作创作批评，类似于中国传统的“品评”。无论对美术、对诗词、对人物，都可以品鉴高下、辨析差别。这是目前艺术批评的主流，其作用有点像竞赛的裁判。当事人艺术家依此定分寸，设计战略，扬长避短地发展自己的艺术。观众则依此来鉴赏创作成就。博物馆依此决定展览，收藏者依此取舍收藏。

三种批评都可以就经济和政治、思想等

问题进行“艺术之外的批评”（或可称作法外批评——以艺术与艺术之外各种因素的关系为关注重点），也可以进行“艺术之内的批评”

（或可称作法内批评——以艺术创作、鉴别、接受和技术性的各种因素为关注重点）。

经典艺术与现代艺术的重大差异造成了批评家作用的增长，因为现代艺术中，“直观感觉”不起主导作用，或更准确地说，一种艺术活动即使由感而发，也不是把感觉呈现为一种形式就足够了，而是还要让它具有艺术理论的意义和历史价值。执行这个“赋予意义”任务的主角是批评家。他们的工作分成三个方面：裁判、参与创作、选择并书写历史。

首先，批评家应该是一个裁判，因此他必须公开地对艺术现象作出判断和解释。他的判断和解释必须是有道理的，所以往往要求评论家在评判之前先表明他的评价标准，再进一步表明其建立这个标准的原则，并对这个原则的合理性作出证明和论辩。所以批评家一般都在作评论之前具有两重功夫：其一，他作为一个科学家（学者），研究各种事实和数据，作科学的证明；其二，他作为一个哲学家（思考者），在具体事实和数据研究的结果之上，又要建立一套完整的体系，这个体系可以借助他人的哲学思想来构建，但必须清晰明确地表示他的意志方向，也就是要表明他的理想追求是什么，他这样说、那样写，到底要干什么，这样，他的标准才能得到建立和承认，他用此标准给出的判断和解释才能让人觉得有道理，或被认为是一种道理、一种学说，否则，出于肉身的欲念，满足一己之私，以偶然的意见堵塞复杂局势，他就不再是行内公认的裁判。

在经典美术中，批评家并不重要，因为标准是传统的，判断根据是现成的，艺术家依此创作，批评者依此评判，普通观众也依此接受，所以批评家需要的是修养（学识和知识体系的完整）和敏感，任何一个具备这两个条件的人都可以写评论，他可以是艺术家、学者和

从事其他职业的人。在正统艺术界，最有权威作出评判的是艺术家。

而现代艺术中的“标准”是与艺术活动共生的，艺术活动总在某种程度上打破旧规范，探索新范畴，已有的标准总是不适用。当一件新的作品出现时，创造它的艺术家也不知道怎么会做出这样的事来（他所能阐述的只是他在创作过程中的个人感受和思路），因为他本人是艺术创作整体的一个组成部分，甚至是艺术品的一部分（如行为艺术中的艺术家）。艺术家个人的解释，因为属于艺术品本身的构成因素，就像案件中当事人的证词，所以只能作为参考，不能作为判断的依据。专业领域之外的观众根据自己的常识，当然更无从对这件新出现的艺术品作出评价。观众可以有自己强烈的感受，但它只对他这个个体起作用，对艺术整体事件和艺术的发展方向不起作用。这时，批评家的判断和解释就对这一种艺术能否存在、具有多少存在价值起关键作用。在当代艺术界，最有资格作出判断的是批评家。

第二，批评家与艺术家一起进行创作，成为部分作者。在一件艺术家和观众都难于判断和解释的新的艺术品和艺术事件出现时，批评家的评判决定了取舍，而且，批评家不是在艺术品完成后才进入评论（传统艺术却是如此），而是“帮艺术家一起想”。因此，一个批评家可以领导一种风格。 he 可以从科学的知识系统出发，告诉艺术家这个艺术方向已经发展到什么程度，还有什么极端可走，或者艺术家要追求的目标在古今中外还有什么因素可资比照，或者这种艺术方式发展的策略必须与哪种观念对立，并对其加以批判。他还可以从思想观念出发，解释艺术的性质、功能和作用，倡导艺术的方向。批评的成分是否逐步占据主导地位，是中国艺术学是否进行着传统向现代的转型的标识。黄专、范迪安、王璜生、陆蓉之、冯博一等批评家成为推动和组织现代艺术活动的博物馆馆长、艺术中心主任、艺术馆专

职策划人，不再是创作的局外人，而是艺术创作中的重要力量，批评家成了部分作者。而画廊和拍卖公司等经营艺术的机构更是从特殊利益的角度出发，组织和利用批评家参与到不仅是单个艺术家的创作，而且是一种风格或一个潮流的制造和操纵中间来。

第三，批评家是历史的撰述人。由于批评家拥有上述两种作用和相应的权力，他首先制造“流行”，而后加以记载。他决定收藏什么，记录什么，出版什么，推重什么。总之，观众接触艺术的机会不是艺术家提供的，而是批评家提供的。各种评论活动制造着专家，制造着观察，制造着现象，从而制造着历史。虽然其中不乏错误的评论，但用以纠正错误的也还是评论，评论本身是一个试错和辨正的体制。犯错误的批评家将身败名裂，不再有人信任他的评论，所以批评家也不敢在任何情况下意气行事、徇私舞弊，因为这里有职业风险。但判断也允许很大程度的个人偏向，历史不一定公正。目前，出版社热衷于编撰丛书和历史，批评家迫不及待地选人、选作品进入“历史”已经成为一个明显的倾向。滥用话语权力的事件时有发生，而公正的评价、公开的选择、公平的标准已经成为一个心照不宣的追求。其中，各个所谓批评“山头”的均势逐步形成，权威批评家功成名就，青年批评家横向联合和另起炉灶，使得批评界似乎完全失去了描述和评价中国当代艺术的能力，其实潜在的兴替已经在悄悄地发生。

2006年，中国当代艺术表面上市场繁荣，实际上需要对艺术现象进行严肃和有效的描述和解释。艺术理论和艺术批评并不是仅仅局限于艺术品的品评，而是关系到艺术与政治、体制、文化的诸种关系。因为问题错综复杂，诱惑无所不在，所以批评的危机以及对批评的依赖和希望构成了中国当代艺术最突出的特征。

2006年还是一个“乱搞”和“恶搞”影响剧烈的时段。乱搞和恶搞何以成为艺术，这既

是当代艺术的一个挑动观众的特点，又是艺术理论亟须解决的问题。

艺术家作品的价值（特别是价格）会因为别人的喜爱与否而变化，但艺术家作品的意义并不因为别人的喜爱与否而变化。今天，一件艺术作品的意义常常是以其对社会和文化的的作用程度来衡量。作品意义的作用方式有顺势和逆势之分，顺势让人喜闻乐见，化为流行。蔡国强在古根海姆的展览计划已经成为当代艺术的经典，他被北京奥运会组委会聘为艺术策划核心成员，其地位和受到信任的程度超过了目前国内地位很高的正统艺术家。逆势一时惊世骇俗，转成一种社会情结的突然聚焦，引发争论或者冲突。以第二种方式从事艺术的艺术家对众人尊重的对象加以讽刺和调侃，对现存的法律规范进行挑衅和破坏，对国家和他人的尊严作出戏弄和恶搞，有的艺术家曾因此受到法律的制裁。对于他们的作品，尤其是伤及国家和人民尊严的作品，我们《年鉴》的编写人员从感情上不能接受，有时面对作品会产生受到捉弄和羞辱的感觉。但是作为学者，我们深知，这就是一个发展中国家处在文化被动状态下的典型心态，即不能接受对自己的文化形象和集体形象的破坏性行为，因为这个形象太需要呵护和珍视。但是，也许正是这种不能接受的精神状态，或者正因为有许多人不能接受，这类作品才发生作用，因为这种文化冲突的作用才具有意义。因此，我们对自己不能接受的作品依然要进行分析和研究，因为其中包含着历史的问题，更能揭示艺术的本质特点。

至于艺术家因为作品获罪，这是一个法律问题。法律维护着某一范围和某一时段的人群的安稳，是集体意志和理性治理的结果，从来都反映集体意识及大多数人的利益。如果一个艺术家触犯了这种集体意识和公共利益，受到法律的干预在所难免。但是，干预的合法并不意味着可以消除艺术的意义，惩戒的合理并不意味着可以禁止艺术家的敏锐和独到。因此，

现行的法律、维护大众和公共利益的意识不断压制着这一类艺术家，而同时又使这种艺术更加起劲，以其独立和奇异不断向社会和文明的成见和习俗，以及维护它们的那个体制挑战，在来往回合之中，中国社会因此而开明，现代文明因此而变异，直到有一天，秩序的建立和创造的拓展同时消失。而我们则在这样漫长的变异和冲突中感受世界，了解人生，用档案记录，用年鉴披露。因此，我们接受了这样的事实：有些艺术家要为自己的作品和观念而接受制裁，这是秩序的必需；而作为专家的艺术家和学者又要不断推动法律的修订和习俗成见的变革，这是人类文明和社会发展的必需。一旦决定了这样的姿态，大众对于这一类艺术的反感和排拒本身就成为重要的现代审美经验，这是现代精神状态的实际情况。

人们担忧恶搞的艺术会妨碍精神文明的建设，其实仔细分析，这些作品破斥着习惯性观看的暴力侵略。是什么力量使金钱具备了权力，可以不间断地用形象和符号占有城市的上空和街道、电视的最重要时段，占据人们的视线、时间、注意力，影响人们的心情？企业给广告商付了钱，使之合法地使用了形象的放送权，从来没有人过问人们是否愿意接受这些信息和形象，它们利用空间、灯光和符号，压迫性地传输给人们。人们在现代生活中无处逃避，都成了权力机构和商业运作的被动的牺牲品。只要人在看，这些各式各样的形象工程和用形象塑造的广告、标牌、宣传和招揽就规定了人们的生存环境和生活方式。“看”已经不再是观者的权利，“看什么”已经被强制地设定。现代化导致了信息化和强大的媒体，而在生活中，“看”这个基本的权利已经受到视觉形象的暴力侵害。这一类艺术家以一人之力，胡乱地置换形象，最喜欢用自己替换明星、权威和流行图像，将所有“我之所见”，改变成了“我之见我”，就这样以不合常理的、恶劣的思路和观念介入当代的问题，其作品也许品

相“美好”，被人购买，艺术家功成名就；也许形容“丑恶”，为人所厌拒，但如果批评家解释了艺术家所尽到的敏感的社会良知和先见之明的义务，艺术史和博物馆就会关注这样的作品，恶搞的作品也就是一种艺术。

乱搞和恶搞可以成为艺术，并不是艺术可以乱搞和恶搞。判断、批评的责任更加重大，“艺术之内的批评”更加要求精密和高明，对学术的需求就变得急切。

中国的抽象艺术已经是一种重要的艺术类型。关于中国抽象艺术的创作和讨论近年来相当活跃。我们对抽象艺术的问题逐步进行梳理，把问题分析为不同类型的组合：

1. 抽象艺术的性质、作用及其在艺术史上的价值；

2. 中国抽象艺术的状况，其与发源于西方的抽象艺术之间的关系，其与中国书法及其他艺术之间的关系；

3. 中国抽象艺术的社会意义和精神价值；

4. 中国抽象艺术的艺术史价值和在中国当代艺术环境中的地位；

5. 中国抽象艺术对抽象艺术的贡献及其发展前景。

每一个问题类型都有其基本的理论焦点。

首先是抽象艺术的意义和划分标准。定义不同，划分标准各别，所观察到的现象就有差异，得出来的结论将会不同。如果用不同的定义，以不同的标准选出不同的艺术现象，讨论和争论就互不相关，说者和读者也难于沟通。所以，中国抽象艺术的问题是个难题。

解决难题的基础在于两点：

其一，要对抽象艺术的历史状况进行系统的研究，包括研究观念及其理论发展的历史和研究抽象艺术作品（类型、风格）、创作（渊源、流派、创作方法、创作过程、创作材料）。还要研究所谓艺术之外的问题，如抽象艺术所引发的，或者与抽象艺术相关的政治、

经济、社会和文化问题。

其二，要对抽象艺术的现状进行全面的调查。调查中国的抽象艺术的作者和作品、活动情况和观念状况，也要调查世界上其他国家的抽象艺术的作者和作品、活动情况和观念状况，才能确定中国抽象艺术到底如何。

这两个基础问题在2006年已经有了些学术成果，应该得到总结和检验，继续工作。

2006年的艺术问题的讨论最后由现象转向精神，对艺术中的理想的呼唤不绝于耳；而对理想和责任的追求主要集中于对艺术的社会作用的强调，这种新的现实主义的态度与艺术内部的由写实向抽象的脱离世俗的转化构成了对立的努力方向，似乎被另一种讨论的锋芒掩盖，那就是在民族主义的激情下提倡的后殖民主义（有时后殖民主义被解释成了后期的殖民主义）和多元文化。中国的当代艺术在走向国际主义、引领世界之前，正经历着回顾、反复和摇摆，但是，前进的道路已经打开。

2007年6月初稿，2008年8月定稿