

当代艺术

artchina
1/2002



蔡国强藝術展

展期 2002年2月1日-3月1日

研討會 2002年2月2日 9:00-16:00

地點 上海美術館

主辦 上海美術館

特別贊助 誠品畫廊

贊助 株式會社資生堂 梁潔華藝術基金會 朝日啤酒株式會社

鳴謝 上海書畫出版社 Translink 商務速運上海代表處

Cai Guo-Qiang Solo Exhibition

February 1-March 1, 2002

Symposium February 2, 2002 9am-4pm

Shanghai Art Museum

325 West Nanjing Road, Shanghai

tel: 86.21.63274896 fax: 86.21.63272429

This exhibition is organized by Shanghai Art Museum

This exhibiton is made possible by the generous support of Eslite Gallery, with additional supports from Shiseido Co.Ltd., Annie Wong Art Foundation, Asahi Breweries, Ltd.

Special thanks to Shanghai Fine Arts Publisher, Translink Shanghai Representative Office.

和

艺

术

发生

关系

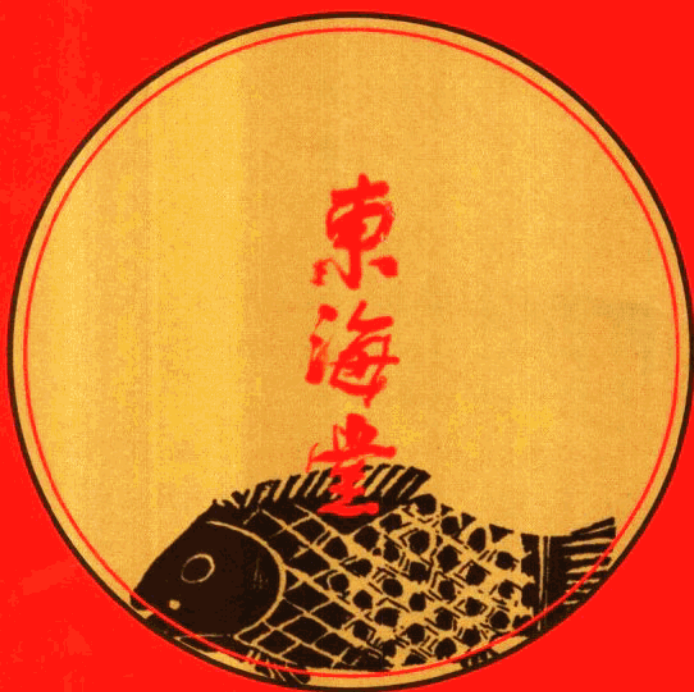
2002年《艺术世界》月刊继续为您提供最新艺术资讯和精彩内容，有趣、有用、有深度。
2002年《艺术世界》杂志开本不变，页码从80页扩展到88页，采用进口雅粉纸精印，
定价人民币15元，国内代号4-306。

《艺术世界》杂志社

/(021)64313023/(021)64740676FAX/artworld@eastday.com

上海文艺广告传播中心/(021)64431400/(021)64430367FAX

ART
WORLD



東海堂畫廊有限公司

本部：上海市虹橋路1440號11號樓

Building 11, No. 1440 Hongqiao Rd, Shanghai China 200336

Tel: 021-62088727 62088725 Fax: 021-62088728

畫廊：上海市紹興路19號丙座

Rm C, No. 19 Shaoxing Rd, Shanghai China 200020

Tel: 021-64737319 Fax: 021-64731014

E-mail: dht@sh163.net

目 录

今日视点

- 6 殷双喜 我们仍要学习 —— 关于双年展与策展人
- 10 朱 其 双年展是两年一次的展览吗?
- 14 许 江 全球化潮流与本土性关怀 —— 与奥克维对话
- 21 建田哲 亚洲通道 —— 亚洲艺术的宏观论述
- 24 张锡源 亚洲当代艺术语境的理想和现实

艺术时空

- 26 费大为 1096 个双年展
- 28 顾振清 样板存在 —— 2001 年成都双年展的构想与现实
- 40 Kwok Kian Chow / Ahmad Mashadi 2001 诺基亚新加坡艺术展
- 46 汤哲明 “海派绘画国际学术研讨会”综述
- 52 相 宜 艺术本质的当代诠释 —— 台北当代艺术馆“欢乐迷宫”展
- 55 任 丽 多元与碰撞 —— 被移植的现场: 第四届深圳当代雕塑艺术展
- 58 施选青 新世纪 迎接新挑战 —— 2001 上海美术大展学术研讨纪要
- 62 漆 澜 祛除主题包装 —— 韩国三星美术馆的更新与“艺术家 -- 2001”的意义
- 68 范景中 学术共和国里留下的空缺 —— 纪念恩斯特·贡布里希教授
- 72 一 喻 从多元提升看亚洲当代艺术 —— 第 16 届亚洲艺术展

现场目击

- 76 黄专、严善錞、黄永砢 从俄亥俄到耶路撒冷到深圳 —— 关于黄永砢艺术的对话
- 86 尹在甲 “最大与最小” —— 金钟九的映像魔术
- 92 三 颀 关于学院 关于毕业 关于我们

新闻经纬

- 101 “现代中国” —— 当代艺术家群体展
- 101 香港艺术双年展 2001 —— 迈向多元与互动
- 102 研究与超越 —— 中国小幅油画作品大展
- 104 呼吸当代艺术展
- 111 中德英艺术家交流展



艺术当代

1/2002

主编 卢辅圣
编委 许 江

沈揆一

张 晴

杨 荔

范迪安

周 兵

郑胜天

策划 张 晴

杨 荔

编辑 徐 可

漆 澜

记者 高 越 (北京)

任 丽 (广州)

谢佩霓 (台中)

有 耳 (成都)

蔡 元 (伦敦)

管怀宾 (东京)

江大海 (巴黎)

美 光 (纽约)

张健军 (纽约)

单 增 (柏林)

尹在甲 (汉城)

甘一飞 (哥伦比亚)

张继荭 (阿姆斯特丹)

设计 潘志远

吴 莹

技编 杨关麟

主管 上海市新闻出版局

主办 上海书画出版社

编者 《艺术当代》编辑部

编辑部地址 上海市钦州南路 81 号

邮政编码 200235

电话 021-64519020

传真 021-64519015

E-mail shcph@online.sh.cn

制版 上海丽佳分色制版有限公司

印刷 上海市印刷七厂

ISBN 7-80672-229-7/J · 199

定价 25 元

CONTENTS

Focus Today

- 6 Yin Shuangxi There is More We Can Learn
- 10 Zhu Qi Is the Biennale Just an Exhibition Every Two Years
- 14 Xu Jiang Globalization and Local Consciousness
- 21 Tatehata Akira Asia Passage Towards New Discourse of Asian Art
- 24 Sukwon Chang Ideal and Reality of Great Discourse of Asian Contemporary Art

Art Scope

- 26 Fei Dawei 1096 Biennales
- 28 Gu Zhenqing About 2001 Chengdu Biennale
- 40 Kwok Kian Chow & Ahmad Mashadi Nokia Singapore Art 2001
- 46 Tang Zherning Symposium on Shanghai School Painting
- 52 Xiang Yi An New Analysis of the Essence of Art
- 55 Ren Li Pluralism and Conflict
- 58 Shi Xuanqing Shanghai Fine Arts Exhibition
- 62 Qi Lan Go Beyond the Rubric Theme
- 68 Fan Jingzhong A Great Loss of Aesthetics Realm
- 72 Yi Yu Plural Perspective of Asian Contemporary Art

Live Report

- 76 Huang Zhuan Yan Shanchun & Huang Yongping From Ohio to Jerusalem to Shenzhen
- 86 Chea-gab Yun How Can I Measure the Biggest And the Smallest in the World
- 92 Wang Jie The School, the Graduation and Us

Global News

- 101 Modern China —Exhibition of Contemporary Artists Groups
- 101 Hong Kong Biennale 2001 — Towards Pluralism and Mutual Impact
- 102 Study and Beyond——Chinese Small Size Oil Painting Exhibition
- 104 Breathing Contemporary Art Exhibition
- 111 Chinese, German, and British Artists Exchange Show



新術當代

1/2002

发行联系 黄 佳
地 址 上海市钦州南路 81 号
邮政编码 200235
电 话 021-64519010 021-64519020
传 真 021-64756731

邮 购 部 上海市场北路 8 号
电 话 021-56407649
邮政编码 200435
户 名 上海书画出版社
开 户 行 工行徐支华分
帐 号 1001271509004601369

代 销

北 京 三联韬奋图书中心 010-64002710
北 京 藏酷新媒体艺术空间 010-65065592
上 海 上海美术馆 021-63272829
上 海 季风图书有限公司 021-64459065
上 海 外文书店 021-63223200
天 津 津美书画社 022-23280489
沈 阳 东宇图书有限公司 024-23254608
大 连 图书大厦 0411-2654448
哈尔滨 学府书店 0451-6609792
长 春 学人书店 0431-5638139
太 原 绿洲书店 0351-4068999
南 京 先锋书店 025-3325082
重 庆 新华书店 023-63738347
成 都 一品文化公司 028-2902138
广 州 博雅艺术有限公司 020-83196401
广 州 左岸书店 13922466384
深 圳 博雅艺术有限公司 0755-5186037
昆 明 麻园金荣艺术书店 0871-5354730

我们仍要学习

——关于双年展与策展人

There is More We Can Learn

殷双喜 Yin Shuangxi

2001年成都双年展的开幕标志着中国本土举办的双年展发展到一个新的阶段。作为一种在西方已有百余年但在中国仅有十余年历史的展览形式，反省20世纪90年代双年展在中国的历程，并就其中呈现的问题加以讨论和研究，有助于我们从体制角度认识当代艺术的发展格局，迎接21世纪中国艺术与世界的交流对话。

1989年在北京举办的“中国现代艺术大展”是由近十位艺术批评家组成的策划与评审群体共同举办的第一个大型现代艺术展。在这个群体中，高名路与栗宪庭实际担任了主要策展人的角色。他们对展览理念与主题的确定、展览资金的寻求、作品的评选、展览场所的构思设计、与社会各层面和媒体的公共关系等方面，都做了大量工作。这是中国当代艺术中首次由艺术批评家策划的大型展览。只是那时并没有“策展人”这一说法。除去必要的差旅费，参与展览组织的评论家没有策展费收入，纯属志愿。现代艺术大展的全部资金来自民间，约为6至8万元，展览中的部分作品（二十余件）为一个体企业主收藏，收藏金额约为25万元左右。

1992年由吕澎和一批艺术批评家寻求资金并策划的“广州90年代首届艺术双年展（油画）”，在中国第一次提出“双年展”概念。一方面，这个展览具有理想主义的色彩，它试图通过批评家以学术介入市场的方式来建立中国当代艺术的生存机制。另一方面，它又制定了现实的操作规则，首次聘请了法律顾问，对作品评审进行了现场公证，与艺术家签定了参展合同，确立了双方的权利义务，并且将展览的主要文件和筹备组织、评选过程编辑成书出版，为历史留下了可供分析和研究的文献。就展览机制来说，广州双年展成立了组织委员会，下设评审委员会和作品资格鉴定委员会，后者的作用是对作品的入围进行初审，对评审委员会的工作进行监督。当然，作为主要策展人的吕澎在评审中比其他评委和鉴委具有更多的决定权。这也是筹备之初商定的游戏规则，为大家所认可，所以在获奖艺术家的确定上，虽然吕澎作了个别调整，大家也没有更多的异议。这个展览的资金来自于四川的一家民营汽配公司，全部资金（包括展览、出版与收藏）约为85万元左右。展览最成功的市场运作，是展览投资者以45万元购买的27件获奖作品（一等奖5万，二等奖3万，三等奖1万）随即为深圳一家科技企业以100万元购藏，创造了90年代中国艺术市场的第一个神话。作为主要策展人的吕澎，在组织展览的一年里，每个月有500元的津贴，其他批评家则有3000元的劳务费（含写作稿费）。以今天的眼光来看，这是中国艺术界第一次大规模的双年展实践，它所产生的影响是深远的，它所具有的不成熟也是明显的。虽然投资方在展览中也放进了少量商品画，但从获奖作品来看，它是中国批评界在不为投资方影响下而作出的独立的艺术价值判断。展览之所以在广州举行，与广州市较为开放宽松的文化环境有关，但基本上它只是一个在广州市展出的外来展览，不是本地政府自觉的文化决策。

1993年在北京举办的“中国油画双年展”，由中国艺术研究院美术研究所张晓凌与

一批评论家和画家组织,也是沿用了组织委员会和评审委员会的模式,由广东大亚湾一家企业独家投资,据传投资额为250万元,拟连续举办五届,但实际运作仅有一届。

上述双年展都以油画作为展览主要内容,与90年代初期中国油画艺术市场在海外(主要是东南亚与港台)的兴起有关,它使得策展人可以用市场回报与投资增值作为一种许诺来吸引民间投资。之所以只举办了一届就没有下文,与作为民间企业的展览投资方并没有长远的文化投资规划和雄厚的实力有关,也与作为展览组织者的批评家与投资方在根本的文化艺术理念上并不相同,以及缺乏沟通交流有关,同样的问题也出现在90年代初举办了三届的“中国油画年展”与举办了两届的“中国美术批评家年度提名展”中。90年代以来,几乎所有的民间大型艺术展览,都面临着缺乏资金保证,难以保持延续性的困境。对于民间投资企业与个体投资者来说,投资回报始终是他们不能不面对的现实问题,与体育等项目相比,艺术展览除去若干事件的新闻效应,作为广告的一种形式似乎效果并不理想,而购藏作品作为长线投资以求高额增值尚未得到实现。

1996年由上海美术馆举办的第一届“上海双年展”是由上海市政府文化机构所举办的第一个大型当代艺术展,主要展出中国当代油画,1998年第二届双年展为国际性的中国水墨画(按画种举办展览是几十年来全国美展形成的基本模式),2000年第二届则迅速扩展为世界性的综合艺术展,展览经费第一届原为民间企业赞助,但由于主要赞助商的退出,改由政府拨款为主;第二届也沿用了这一模式,即政府给予部分资金,主要寻求社会赞助。展览资金投入平均约在200万元左右(前两届均有收藏,平均每件作品约为1—2万元);第三届双年展资金状况不详,但由于各国艺术家的参加,且在策展人差旅费、劳务费、艺术家费用、保险、运输等方面的开支增加,估计经费要超过前两届;第四届双年展的经费已部分落实,尚未完全落实,上海双年展的这种筹集资金方式,使得展览组织者非常辛苦,在展览规模与运作上受到很多经费上的牵制,上海双年展实行的是不彻底的策展人制(但在中国首次引入外国策展人作为策展小组成员),美术馆馆方在展览过程中具有重要的决策权,重要事项要上报主管文化部门。

1998年和2000年在深圳举办的两届国际水墨画双年展,是中国以水墨画为展览内容的国际性展览,它是由深圳市人民政府投资主办,深圳市文化局和深圳关山月美术馆承办的双年展,并已列入政府文化事业发展规划,在两届展览的中间年度,举办“深圳水墨论坛”,邀请国内外的专家撰写论文,举办专题学术研讨会,这一展事设有组织委员会和执行委员会,展览的主要决策权在执行委员会主席,没有设策展人,但有秘书长、展览总监、行政总监、学术(理论)总监、编辑总监,实际上是一个展览工作班子。

2001年成都双年展由成都现代艺术馆独家全额投资,为此成立了成都双年展展览委员会,委员会下设策划委员会和艺术委员会,确定刘骁纯为主策展人,总投资约为300万元,展览定位于发展中国本土的架上艺术,这一展览得到了成都市人民政府的全力支持,市委书记与市长出席了展览开幕式。

另外,将于2003年在广州举办的艺术文献展是作为二年展的框架加以确定的,由广东美术馆主办,将采取国际通用的主策展人领导下的策展人小组制,这一展览正在筹备之中。

以上我们简要回顾了90年代以来中国的双年展历程。可以这样说,双年展在中国的出现,填补了原有的中国美术展览体制与结构中的空白,至此,从个展、联展、专题展、回顾展、全国沙龙展、双年展(含年展与三年展),西方展览体制中的各种展览类型在中国都已齐全,在中国的艺术生态环境中,它们分别担负着不同的机制功能。

在我看来,双年展是一个国家艺术展览体制中最为重要的类型,它代表着一个国家和地区当代艺术发展的成熟度和对外部世界的文化开放度。综观国外重要的双年展,我们看到,不同国家和地区的双年展(据台湾策展人徐文瑞讲,目前世界上有六十余个双年展),首先是为了发展本国、本地区的当代艺术,但是很快就扩展为洲际性和国际性的展事。由此,我认为,基本上,无论民间资金的投入有多大额度,没有政府从文化、经济、社会等方面的综合支持,双年展是难以持续发展的。双年展首先是一种政府文化行为,它必须在一个国家和地区政府的支持下,作为一个地区和社会文化生态所必不可少的文化建设而得到发展。其次,与奥运会一样,双年展作为举办城市的文化形象工程,对提升所在城市的文化环境、旅游开发、国际知名度有着重要作用。只要想一下韩国光州双年展就可以知道,数年前,光州作为韩国的一个地方性城市并不为人所知。在某种意义上,双年展的举办,不仅反映出举办国家与城市的发展状况和文化实力,也反映出这个国家与城市在国际经济与文化格局中的身份意识与文化地位。

既然是一个政府性的文化行为,它就意味着政府对社会和外界的文化承诺,保证其具有连续性就成为双年展健康发展的根本要素,定期性、连续性是双年展区别于其他展览类

型的根本点。因此，政府对双年展的文化资金投入，应该列入当年的财政支出预算，保证其有一个稳定的基本运行。以威尼斯双年展为例，政府与举办城市的文化预算投入、民间资金赞助、双年展组委会的商业运作，共同保证了威尼斯双年展自1895年以来百余年的持续运行。

在社会文化生态与国家文化形象的基础上，才可以讨论双年展作为一个国家或地区当代艺术发展状况晴雨表的功能。事实上，双年展虽然也有多种类型和不同宗旨，但基本上，它应是每隔两年呈现出当代艺术的最新发展和重要趋势的一种展览类型，它不同于全国美展的地区代表性，也不是著名画家的聚会和好作品的集散地，例如毕加索虽然早在1905年就试图参加威尼斯双年展，但他的作品直到1945年才在双年展展出。

同样，作为一种具有政府性的文化行为，双年展并非完全是为国际上的艺术家、批评家、策展人、博物馆长、艺术媒体、画廊业者等举办，虽然上述群体成为双年展组织者最为看重的展览评价集团，但是，双年展的举办，基本的受众必须是举办城市和国家的广大公众，无视公众的存在，忽略他们的参与感受，是早期现代主义的精英意识，是一种短视的文化思维。因此，如何最大限度地吸引公众通过参与双年展而加入到世界性的视觉文化语言的交流中，就成为双年展组织者和策展人必须认真面对的课题。有关这一原则，可以用参观人数作为一个基本衡量指标，如1895年在绿园城堡举办的第一届威尼斯双年展，参观人数就达到了约二十万人次，双年展的经济收支平衡也应逐渐成为衡量双年展的一个量化指标。不能设想，耗资巨大的双年展，成为少数艺术家和策展人的圈内游戏，而双年展举办城市和国家的公众对此漠然无知和无动于衷，参与公众文化生活，让公众了解最前沿的当代艺术现状，提升公众的现代艺术观念和视觉生活质量，使之成为德拉克罗瓦所说的公众的视觉节日，应该成为双年展的基本文化理想。

由此，我们不能不讨论与双年展的成功与否有重大关系的策展人，当今，策展人的权力与作用日益增强，成为影响双年展格局与面貌的重要因素。虽然西方艺术界将哈罗德·塞曼（Harald Szeemann）在1969年策划的“当态度获得形状”作为策展人的代表作，但其实威尼斯双年展很早就采用了策展人制，并且对策展人的权力有明确的约束。1922年，为约束策展人皮卡（Pica），威尼斯成立了双年展指导委员会，成员有7人（现有19人），以处理行政与文化决策。

策展人可能有不同的文化与教育背景，但一个优秀的策展人，首先要对当代政治、经济、文化的全面了解，必须具有对艺术史的深入研究，对当代艺术潮流的把握，对艺术形式、艺术材料、技术等语言变化的敏锐感受，还要具有与艺术家及社会不同阶层的公共关系能力，对大型展览的全面组织和协调，对经济成本的控制，对突发事件的应对。特别是对于一个大型展览的策展理念的提出与阐释，要求他具有清晰的艺术思维和良好的文字、语言表达能力。在英文中，策展人（Curator）一词原意就是指博物馆馆长和图书馆馆长，我个人更倾向于学者型的策展人，即在对当代艺术深入研究基础上提出策展方案与主题。虽然90年代以来，中国的批评家和部分美术行政官员、画家、画廊业主也在做着各种类型的展览，但这和双年展的策展人是有着很大区别的。近年来，“策展人”似乎有成为时髦的趋势，在艺术界有不少人争相为自己戴上“策



展人”的光环。是不是谁都可以做策展人呢？是不是有权力的人、有钱的人、有各种社会关系的人都可以做策展人呢？就像电影界有钱的投资者自己担任影片导演。我不反对有钱、有权、有关系的人过一把“策展人瘾”。但双年展的策展人是一个重要的艺术界公众人物，策展人的遴选与确定应该是面向社会的透明化选择，是经过双年展组织机构慎重考评的结果，而不是权力和金钱交易的结果。对于一个策展人来说，担任双年展的策展工作，可能是其一生中最为重大的挑战，应当兢兢业业，全力奉献，而非沽名钓誉，正如日本著名策展人南条史生所说：“如履薄冰，做一次足矣”。

策展人参与双年展的策划，是否一定要提出“展览主题”？没有主题的展览会显得展览没有中心，没有聚焦。而任何展览主题的提出，都是对策展人有关当代艺术的判断力和艺术史眼光的检验。通常，双年展的策展方式有几种类型，一种是策展人作为剧本与作者，以展览实现自己的某种艺术观念；一种是策展人作为创作者和对话者，与艺术家在共同的讨论中推动一个展览的成型；还有一种是策展人将已有的艺术现实加以归纳组织，客观地呈现艺术的发展现状。国际上的双年展经过多年的发展，展览主题呈现出泛化和模糊化的趋势，即展览主题越来越大和日益宽泛，也有的展览主题日趋神秘和玄奥，具有很大的任意阐释空间，这有时表现为策展人的一种逃避和对自己无能的遮掩。对于我们来说，重要的不是看策展人的解释，而是看其所选择的艺术家，以及对作品的空间展示方式，从中可以了解策展人的理念与语言逻辑。

近年来还有所谓“独立策展人”的说法，不知这是否来自于美国电影界的“独立制片人”之说，所谓的独立制片人，是指不依附于好莱坞的电影制片公司，独立筹资拍摄耗资较少，较为纯粹的艺术电影，不以商业性的市场推广为目的的电影制片人。那么中国的“独立策展人”的概念究竟指呢？是指没有其他工作，以策划展览为谋生职业的策展人，还是指自己出资举办展览的人？前者为了谋生，能够在出资者面前保持艺术的独立性吗？后者是自己出钱自己搞展览，他的独立能否体现为策展人的策展理念的独立？说到底，独立策展人是指人格的独立，还是指艺术观念的独立，抑或是职业与经济的独立？这些都值得我们深入讨论。

还有策展人与双年展组织机构的关系，与展览投资者的关系，策展人与艺术家的关系，策展人与社会公众的关系，在双年展的活动中，策展人的法律地位与合法权益如何保障？策展人如何把握展览的文化导向，使展览有助于民族国家健康的现代文明，现代文化的形成而非殖民文化的回声？策展人如何在不同的文化权力与利益集团之间进行协调与妥协，寻求展览实施的可能性？策展人是否需要受到一定程度的社会监督，具有一定的职业道德自律？这些都正在成为发展中的中国双年展制度无法回避的问题。相信对于这些问题的研究与讨论，有助于中国的艺术管理学的学科建设，有助于中国的当代艺术体制的健全与发展。面对信息时代当代艺术的迅速发展，艺术理论家、艺术批评家和艺术管理者有必要重新学习，学习西方成熟的艺术与展览机制，研究中国的具体现实。从现实看，我们的艺术体制结构与管理方式已经滞后于当代艺术的迅速变化。由此，我们应当向那些为中国的双年展制度的健康成长做出艰苦工作的投资者、组织者、策展人、媒体和公众中的参与者表示敬意，正是他们的努力，使得中国的艺术双年展体制日益显示出清晰的轮廓和富有活力的朝气。

- 01 中国油画双年展
北京中国美术馆 1993
- 02 第二届上海双年展 1998
- 03 第二届上海双年展学术研讨会
上海田林宾馆 1998
- 04 第二届深圳国际水墨画双年展
关山月美术馆 2000
- 05 第三届上海双年展夜祭
上海美术馆 2000
- 06 2000年上海双年展外景
上海美术馆 2000
- 07 2001年成都双年展
成都现代艺术馆 2001





双年展是 两年一次的展览吗？

一、是双年展还是两年一次的展览？

这是一个本来不可能问的问题，但在中国面对一波一波热起来的双年展热，这就成为一个必须要问的“傻瓜”似的问题。

双年展引入中国的演变过程非常有意思，它是从“前卫艺术”（这个词在中国可能不太准确，后来变成了“当代艺术”一词）去国外参展开始的。随着第一批参加海外双年展的艺术家回国后产生的效应，比如国际性的作品销售，世界各地的参展邀请和免费机票、著名西方艺术媒体的介绍等，更多的年轻艺术家开始不在乎全国美展和全国美协，以参加海外双年展为主要理想。艺术界的一些长期默默为中国新艺术耕耘的有识之士（包括一些批评家、艺术家和艺术机构负责人）也开始为在中国举办双年展而奔走。

另一方面，一些原来在画院、艺术研究院、美术学院、美术馆、美术家协会供职的著名批评家和画家们，本来天天可以坐等别人上门拜访的，突然发现在他们控制的领域内已经冒出了一个新的“殖民体系”或者“另类体系”。这个局面颇有些像前几年的网络新潮，原先搞实业的人突然发现靠一份风险报告书居然能搞到几千万美元，获得的资本远远超过他们在改革初期几十年的时间里所取得的总量。像张朝阳、王志东这样的新贵让人羡慕不已。

说实话，没有一个艺术家和批评家会真的说我不在乎“Art in American”或者“Flash Art”，不在乎威尼斯双年展或者卡塞尔文献展、不在乎古根汉姆博物馆或者蓬皮杜艺术中心、洛克菲勒基金会或者泰特美术馆。那些昔日的艺术名流发现他们联系的学院也就只是列宾美术学院，但许多西方的著名杂志、展览、基金会、美术馆、画廊、大学却感兴趣于他们以前不屑一顾或者拒之全国美展门外的中国新潮艺术。于是，他们终于也开始想到要办双年展，急流勇进，也加入国际艺术圈。

中国的双年展基本上就是由这两批人合在一起推动的，也注定了双年展今后的模式不可能太纯粹。经过上海双年展艰难的启动，到2000年第三届，双年展已经正式确立了它的主流地位，尤其是媒体趋之若鹜。而更为有意思的是，现在各种艺术形式（比如国画、油画、版画）都在声称自己是当代艺术，既然是当代艺术就有资格参加双年展。

在世界各地任何一个稍有知名度的国际艺术双年展，展示的都是策展人力尽所能从世界各地遴选出来的最富有新意、最具有实验精神、最具有文化挑战精神以及现在重新观看富有学术深度的老作品。即使作品不尽完美，展览的策展方式和艺术思想也非常具有挑战性。有影响的国际双年展虽然没有确定的潜在含义，但有它基本的倾向性，即它是全球化的、前卫的以及具有内在挑战性的。而这些最重要的方面，恰恰是中国的双年展最缺乏的。

鉴定谁是当代艺术当然没有意义，但它是有世界潮流的，就像经济的全球化谁也不能阻挡，你不承认也不可能，如不承认就意味着在新全球文化上的出局。随



01 威尼斯双年展展场入口

02 2001年国际双年展套票——大地之歌

卡塞尔弗里德里卡农美术馆

03 卡塞尔文献展主展场外景

04 2000年法国里昂双年展

05 2000年国际双年展策划人大会

着上海双年地悄悄发生变化,即它有可能已经不再是1993年开始时我们所理解的那种令人振奋的艺术双年展,而是可能变成了一种真正的“两年一次”的展览。

二、两年一次的展览是没有意义的展览

两年一次的展览是没有意义的展览,这句话本来也是不用说的,听起来等于是什么都没说,但现在到了需要思辨的时候。办一个双年展在中国特别艰辛,但同情、支持那些孜孜不倦的体制内外的耕耘者和阐述对于中国艺术双年展的反省应该是相辅相成的。

在上海双年展创办之初,一些批评家和有关人士提出要办中国人自己概念的双年展,在文化上不必随波逐流,这在文化理想和理论上并没有错,但事实上,它基本上也就是一种叙事游戏,不跟随国际潮流实际上就是指展览不要以装置、Video、观念艺术占据主要部分,而是以油画、雕塑和国画为主。

在前两届上海双年展上,作品的遴选主要以国内画家为主,加上港台和旅外华人,构成华人艺术展概念。第三届双年展终于突破了前两届的局限,对90年代前期开始的装置艺术、Video艺术和观念艺术作了一次大规模的追认,并且在艺术家和作品风格构成上迅速国际化了,但因为外围展的过激和展览本身的新潮而引起传统阵营的非议。而更为有意思的是,试图使90年代前期实验艺术合法化的第三届上海双年展却招致一部分“前卫艺术圈”人士的非议,包括当初不遗余力推动装置艺术和观念艺术的人。

从第一届到第三届,双年展事实上基本上没有主题,虽然每届都有主题口号,但主题口号太宽泛也就等于没主题,当然这也不是上海或者中国的问题,国际各地的双年展也面临这种问题。因此,双年展的焦点还是在于选择作品的范围和选择标准是什么。事实上,回顾三届上海双年展的进程,它基本上是一个政治化的进程,或者说是一个艺术政治的体制进程。也许没有一个国际双年展不包含着艺术政治色彩,从一国内部的艺术派系到东西方的文化权力之争,但没有一个国际双年展像中国的双年展那样令人啼笑皆非,还在像西部开发那样进行集贸市场的摊位之争。

这种争执并没有激烈的思想之争,表面上找到了一个一致认同的非意识形态化的口号,实际上各自凭借各种私人力量进行着准入美术馆的权力角逐,最后不管什么流派,“前卫”、“后卫”,东方、西方济济一堂,每一派都有一个位置,真是具有一种阿富汗战争式的后现代风格。

双年展越来越吸引众多的艺术派系和个人去角逐参展权和主导权,这在国际上也是正常的。2001年的威尼斯双年展的主题是“人类的高原”,其实也像是没有主题的主题,在这个主题之下,一群群国家的艺术家各显神通闯入威尼斯。现在各国际双年展也不再是一种纯粹的艺术展示和探索,渗透着艺术商业和文化政治的因素。但在艺术上再无所作为,双年展至少有一个功能是不能忽视的,那就是“引起注意”,更确切说是引起全球媒体或者一国社会各界的焦点关注,离开了这点,双年展办得再大也没有意义。也就是它没有媒体意义和社会意义,只有小圈子的学术意义,它就不能加入社会游戏,从而获得更广泛的意义。而当代艺术是绝对离不开市场和社会基础的,至少对一个艺术家来说,不能一生都远离这种基础,暂时离开是可以的,也是必须的。所以,双年展的不败价值就在于此,它属于艺术,又不完全以艺术探索为目的。

双年展越来越具有一种集中性“轰炸”的传播热效应,或者艺术的媒介化效应,这是任何一种艺术都不敢忽视的。事实上,国际知名的艺术双年展往往使一个耕耘了数十年的先锋艺术家一夜成名,这也是一个全球化现象。很多艺术家在成名前没有参加过几个大展,在某一个双年展出名后,几年之内几乎迅速参加了全世界所有重要的双年展。但即使这样的全球机会主义风潮侵袭艺术界,也没有哪一个国际双年展会放弃他对全球社会至少是智力游戏上的挑战。因为在一个充分全球媒体化的国际社会里,没有挑战性可供媒体传播和讨论的活动,不管是什么活动,都无异于是在自杀。这一趋向也在中国日益激烈的媒体竞争中产生了。

任何一个接受名利角逐的艺术双年展都不应该成为一个没有思想和文化挑战性的圆桌会议。艺术双年展如果不构成社会的观念争议,缺乏学派的思想焦点,那么,不要说社会和媒体会觉得这个领域缺乏智慧和人生境界对其捎带而过,就是艺术界真正的精英也会慢慢对它失去兴趣。那么,这样的双年展,在本质上,它与全国美展的区别仅仅在于追认一些已经成名和无普遍争议的前卫艺术。

一个双年展如果没有提供一个背景深刻集中的思想脉络,以及一种心理意识形态上的刺激,这样的双年展事实上对哪一派都没有更多的好处。三届上海双年展,没有一个



06 自然系列之三十一 装置 1999
07 无题之一 综合材料 140X200cm 2000
08 David Noonan "9" 1999-2000

艺术家从中横空出世令人侧目，被关注的艺术家比如蔡国强，在参加前名气就很大了，其他只在圈子里有名的艺术家大都依然如此，社会观众在主题上让人一头雾水的背景下，依然不知道谁是哪一派的，哪一派具有与众不同之处，谁受到了非议，每一个艺术家或者每一派都不可能太受媒体关注，甚至连策展人都不会很出名。与日益懂得如何运作媒体的经济界和娱乐界相比，中国的艺术界真是应该好好学习，艺术的社会和经济基础本来就是通过媒体的一种形象运作，一切社会和经济支持均来源于此，舍此，艺术就只能艰苦度日或者向商人、外国人和政府乞讨，在世界各地举行的国际双年展，它甚至就是一种通过全球媒体进行的全球性文化形象的运作方式。

三、没有挑战性的双年展还是双年展吗？

最近，欧洲艺术界在反思这样一个问题：为什么要花很多钱，把全世界的艺术家弄到一个地方作双年展，这到底是为了什么，全球主义的文化盛宴或者由欧洲策展人来完成的全球艺术地图在90年代已经实现了，但问题是，它只是一桌圆桌宴会或者全球拼图。

除了艺术的许多表层感觉，欧洲的批评家和策展人能真正深入第三世界艺术家内心深处的很少，也很难了解他们真正的心灵背景，比如中国当代艺术，但请一个第三世界策展人就能解决问题吗，他也只能说他自己的思想脉络，西方人同样觉得不能深入，核心的问题在于，全球化的艺术双年展并不仅仅在于不同的肤色构成一种面对面的聚会和共处，如果说这在90年代初策展人会因为全球主义理想的突破感到激动，今天已经像是一个低智商的好大喜功的举动了。

双年展的全球化使得双年展的主题很难具体化，只能定一些非常大的标题，比如“人类的高原”、“开放的……”等等，主题的语义太宽泛了就不是主题，而是口号，但主题太小了，又如何把全世界的各种艺术家装在一个展览里，即使作品背景比较接近，也不可能完全一致，那么，不搞全球化聚会行不行，看来也不行，那就不是双年展了。

但中国双年展的问题好像还没有深入到这一步，一些基本的观念和操作方式还处于初级的突破阶段，首先是政治风险问题，涉及到一些作品的意识形态问题，但事实上，国外的双年展也不是什么作品都能展出的，当然这一部分作品毕竟只占少数，在20世纪后期，像电子新媒体艺术，国外称为“技术艺术”，基本上与政治没有太大关系，而很多以直接的政治方式从事的艺术也早已不是国内外艺术圈的主流，相信优秀的策展人也不会去选这种艺术作品。

如果我们的双年展体制过于担心社会承受能力或冒政治风险，恰恰相反会制造出“敌对性”，事实上，有些作品真公开传播了反而没有地下效应，不让它传播反而使它在地下越来越神秘，越来越具有“反抗”的神话效应，并获得国外资助，就像有些所谓的独立电影，还不如国外的一些新潮主流电影前卫，前几年谁都没看过，这几年许多人通过私刻光盘看到了，也没有觉得像传说中的那么好。

如果说，对于双年展的政治风险的规避和平衡在双年展创办初期是必须经过的阶段，但关于双年展的困境也不完全由于政治风险，在学术主题上，媒体运作上和策展体制上很多非政治问题，都应该有更好的方法解决。

双年展必须具有挑战性，它才有意义，但挑战性并不仅仅是指在政治文化意义上的挑战，也不仅仅是指把油画、国画、雕塑赶出美术馆，西方的双年展曾经这样做过，但当代艺术的问题已经不再仅仅是新媒体或传统媒体的争执了，一些社会传媒和从事传统媒体的艺术家惊呼前卫艺术在第三届上海双年展合法化了，此言差矣，装置艺术和Video艺术在西方已有数十年的历史，尤其是装置艺术在20世纪初就有了，这一形式已经属于经典范畴了。

当代艺术可以用新的艺术史观或者文化理论重新观照传统艺术和传统媒体，这样的学术著作和展览也很多，但这并不等于油画、国画和雕塑可以自动获得生命力，前两届上海双年展似乎混淆了这个问题，第一届的油画作品基本上并没有什么新的学术高度，第二届的国画作品又太过于追求新潮了，主题也没有站在一个新的艺术史的高度，双年展的挑战性并不仅仅在于反传统或者反体制，这也不是当代艺术的问题了，也许这在双年展的进程中是必须进行的一步，但现在应该跳出“政治突破”的思维模式了，在具有国际视野的学术、社会运作方面建立一种真正的挑战性。

双年展应该具有挑战性，但不应该把它仅仅看成是一种对本国艺术政治的挑战，在当代社会，它首先是一个民族国家需要直面的全球性文化挑战，没有挑战性的双年展只是两年一次的艺术圆桌会议，称它为双年展，实在可惜这个称呼。



09-10 伊斯坦布尔双年展场景
11 伊斯坦布尔双年展入口

今日视点

全球化潮流与本土性关怀 ——与奥克维对话

Globalization and Local Consciousness

许江 Xu Jiang



2001年12月7日到9日，我应邀参加由新加坡国家艺术委员会和新加坡艺术博物馆联合主办的2001年诺基亚新加坡艺术节。从2001年12月8日起，该艺术节将一直延续到2002年2月，是对新加坡当代艺术最新发展和艺术实践的一次全面的展示，艺术节的一个重要组成部分就是在新加坡艺术博物馆举行的国际专题论坛。在持续了三天的论争中，来自各种不同文化背景的艺术家、学者与策展人共同分享了他们的知识和经验。12月7日的主题是“展览实践：全球化潮流/本土性关怀”，上午由第十一届卡塞尔文献展的艺术总策划奥克维先生发表讲演《后殖民反应及其后果》，新加坡艺术博物馆馆长郭建超先生和我担任评述人；下午是我的讲演《当代艺术：一种想象和建构“文化亚洲”的方式》，奥克维与新加坡新航艺术学院的古纳先生对我的观点进行评论。

奥克维是国际上十分活跃的文化活动家、批评家、诗人和当代艺术策展人，作为第一位非欧洲身份的策展人入主第十一届卡塞尔文献展，备受全球艺术界的关注。有关他的经历，《艺术当代》创刊号中《飞出卡塞尔》一文中有较详介绍，这里不再赘述。由于他极具文学性的英语表述给翻译带来了相当的困难，在此我仅依据现场的笔记，凭记忆将论坛第一天奥克维先生与我的论争做大略的还原，希望能够为国内关心这些问题的学界同仁提供一点思考的线索。

奥克维：现代主义的经典历史观常常受到质疑，因为那标志着先锋主义形成的激进变革，乃是来自一系列针对西方艺术史内部问题的论争。人们总是坚持将这一论争的形式归诸于特殊类型与媒介的寻求，比如绘画由再现转向抽象，然而，在现代主义众多关键性的转折中，人们更乐于守护的是这样一种观点：20世纪艺术的真正独特之处在于，它从其习俗惯例中发生的转变，恰巧是由欧洲艺术家与非西方艺术客体的系列遭遇所促成。

然而，即使现代欧洲艺术家与非西方艺术客体的不期而遇确乎在现代绘画与雕塑媒介中改变了既有的惯例，我仍然乐于指出，这应被视为一种互为关注的结果，而绝非部落与现代之间的某种亲和。它导致了现代主义传统叙事的倾斜，却在后殖民主义斗争中时过境迁。我试图展示，今天在当代艺术领域内发生的变化，同样可以从这样一种理念来思考：即后殖民主义的主体性业已打造起了它自己的“观看制度”，这样，我们不仅要考虑对艺术目标的阐释，