

中国当代艺术年鉴

2009

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

2009

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

图书在版编目 (CIP) 数据

中国当代艺术年鉴. 2009 / 朱青生主编. —桂林:
广西师范大学出版社, 2010.10
ISBN 978-7-5495-0101-4

I. 中… II. 朱… III. 艺术—中国—2009—年
鉴 IV. J12-54

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 189857 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

中原出版传媒投资控股集团北京汇林印务有限公司印刷

(大兴区黄村镇南六环磁各庄立交桥南 200 米 邮政编码: 102600)

开本: 787 mm × 1 092 mm 1/16

印张: 34.5 字数: 1000 千字

2010 年 10 月第 1 版 2010 年 10 月第 1 次印刷

印数: 0 001 ~ 1 500 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

2009卷编辑方案一依2007卷。

编者
2010年6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，虽然我们已经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人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，对现象的关注的关注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。当我们将张洵2005年艺术活动的日志交给他核对时，他表扬道：“你们掌握的张洵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,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

现今的当代艺术已经到达了这样一个程度：艺术行为已经变成了政治行为，也就是说，艺术中的政治性已经成为当代艺术的主导方向。其实，到20世纪90年代末期，当代艺术的政治性已经基本上完成了对艺术性的取代。也就是说，到了这个时候，当代艺术中所谓政治的当代性已经取代了审美的当代性。在这种情况下，艺术家还能有什么作为？在中国当代艺术的语境中，它还没有构成一个真实的问题。中国当下的真实问题是，政治的当代性尚未得到充分发展，而艺术的当代性更有待提高。

当代艺术过分强调政治的当代性，忽视艺术的当代性，其中既有必然性，也存在隐患。当我们在艺术的创作上实在无法有所贡献和推进的时候，我们就开始换一个媒体形式去处理相同的问题；艺术当代性的问题解决不了，我们就转而去解决政治当代性的问题。这个政治当代性考验着艺术家的道德：如果一个艺术家是在玩政治的把戏，那么他就是骨子里面在谄媚，表面上却装出反抗的样子，摆出战士的姿态，标榜自己是一个独立思考的人，一个批判体制的人。但他是一边批判着，一边用眼角瞥着那些有权有势的人。如果在做某一块的时候他瞥到买主眼睛一亮，那么他接下来就在这块多做一点。这是变相谄媚。对美的崇尚也可能是一种谄媚。美是什么？美的标准永远是观者和历史的交易或共谋，就像所谓的世界名著、世界名作其实就是历史的超女，多少年来大家海选，选出来的就是世界名作，但真正影响世界的往往并不是这些东西，而是有可能在一个关键的时候出现。它也许只是一份传单、一个符号，也许只是一个转瞬即逝的普通人在临死前做出的行为，但在精神上反而是推动历史发展的关键形相。所谓的世界名作其实就是因为大家喜欢，看的人多，商家就炒作，久而久之，就有了世界名作。所以我们要非常小心地看待历史上的问题，警惕种种谄媚。这样的东西现在却容易被我们当成当代艺术，这就是我们现在遭遇的问题。

之所以强调这一点，是因为现在很多所谓有政治因素的艺术实际上是伪政治艺术。它们根本没有针对问题，而是在做戏、炫耀，意在引起观众的注意和惊诧。这种伪政治艺术并没有真实的政治诉求，也没有形成关于政治的任何想法。

这个问题在绘画、雕塑等所谓传统的造型艺术中间尤为明显。基于对以上现象的认识和警惕，我们特别重视当代艺术中的影像。目前，作为艺术的影像（实验电影和纪录片）所占市场份额较小，那么为什么还要制作？影像艺术中蕴含了不少意味，值得我们细细推敲。影像在今天的当代艺术中具有一种指向真实的力量，其中包含了一个问题——不仅是中国当代艺术，而且是世界当代艺术共同面临的问题——即过度的政治的当代性可能会抑制艺术的当代性，

或审美的当代性。

在今天的中国艺术市场上，绘画、雕塑变得好卖之后，就容易发生问题。中国的市场经济发展太快，市场操纵者的炒作能力太强，导致很多高价艺术品的价格并非其真实价值的体现，而是炒作的结果。今天的中国对于炒作，非但不以为耻，反以为荣。更令人担忧的是，对艺术品的判断竟然只看卖得好不好。欣快之余，没有人追问为何如此。繁荣背后隐藏着虚假，这已经成为当代中国发展的最大障碍。如果说谎已经成为人们的一种习惯，这对一个国家、一个民族、一个社会来说是很危险的，因为虚假后面永远跟着恶果，无一例外。宝贵的信用以及其他社会财富正在被毫无节制地挥霍，甚至被一次耗尽。

《年鉴》的责任就是穿透虚假，将当代艺术的问题辨别分明。2009年，我们关注以下四个问题：

第一个问题是，怎么能够让艺术更纯粹？我们要做的不仅是中国的艺术，而是要“做艺术”。一个艺术家如果想要青史留名，想要产生社会影响力，想要实现自己的雄心壮志，就只有作出真正意义上的贡献才行。所谓贡献，就是在现有的全部艺术成就的基础之上继续推进艺术的发展。我们做当代艺术，实际上也是在追求同样的东西，因为除此之外，没有任何作出贡献的可能。

第二个问题是，如果不是每一位艺术家都能作出真正意义上的贡献，那么这些做不到的艺术家的作为又是什么？我们认为，他们的作为就是把今天艺术已有的各种可能性发挥到极致，创作精彩的作品，呈现精彩的展览。由此引发了我们对当代艺术的进一步追问：从学术工作出发，我们要看到最近或者这一年中，中国当代艺术和世界当代艺术相比有哪些作为是值得记录的。《年鉴》要把这些事情记录下来并作出评价。

第三个问题是，艺术家的创作能否针对现

实问题，能否在关注现实社会的层面上起到真正的作用——也就是说，他（她）的艺术在这个层面上是否有效？艺术家使用的方法也许很古老，甚至很一般，但如果体现了很好的针对性，这样的艺术和艺术家我们也会给予关注。

第四个问题是，已经成名的艺术家有什么新作为？这是现在的当代艺术界及艺术市场最关注的问题。艺术只要进入市场，一般来说，与之相关的一定是这个问题，而不再是前面三个了。最近有个艺术家非常得意地宣称他的画已经创造了当代艺术的神话，一副嚣张的嘴脸，这让我们突然警醒：原先中国当代艺术最主要的敌人一直是体制，这个力量禁锢它、扼杀它、给它设置重重障碍，但现在情况已经发生了变化。今天最大的问题是，很多人把当代艺术的名义变成了当代艺术的障碍。

当代艺术最大的障碍是什么？就是人们以为这就是当代艺术，并且把这个“当代艺术”作为当代艺术的真正标志。而当代艺术真正的标志并非当代艺术是什么，而是要进行不间断的革命和探索，使人们藉艺术获得精神自由，这才是我们需要当代艺术的理由。大多数当代艺术的作品本身是一堆垃圾，作品所包含的观念才是它的精神之光。如果精神之光跟垃圾的本质结合、变成一体，它就好比专制的制度还要巍峨！

专制制度里面有一个让社会有秩序的观念。孔子说“君君臣臣，父父子子，此之谓也”，就是要让世间和人际能够形成一种秩序，在这个秩序中间，绝大多数人是安全的，社会发展是稳定的，人际关系是和谐的。实际上，今天艺术所反对的就是这种传统对个人的压抑和对个人创造力的否定，因此才有了现代艺术这回事。它不仅是艺术家本人的反抗，而且是艺术家通过个人反抗发出的对全人类自由的召唤，它使得社会在发展到一定阶段之后，自由意识能成为一种习惯，普通人都能成为一个有创造性的人。这种人在工作中可以成为有

创意的员工，在生活中可以创造性地使自己的人生超脱于无聊，或者具有潜在的、独一无二的达到个体幸福境界的可能。这才是我们需要艺术的真正理由。如果艺术品只是作为一件东西出售，那它就跟卖其他任何东西是一样的。这个根本的意义对艺术来说至关重要。

今天我们所遭遇的情况已经发生了重大变化。过去我们针对的是体制和秩序，当艺术家开始反对学院艺术、经典艺术的时候，像库尔贝、印象派、后印象派这些人要推翻的实际上是一种既有的精神体制，即艺术家和观众合用一种关于艺术审美的评价标准，所有的创作都必须屈服于这个标准，就像今天学生考美院都要学素描、色彩，大家画的都是一个模特，每个人的作品看上去都差不多。这让艺术家感觉到社会体制对人的压抑，于是他们开始反抗，反抗先从破坏学院制度开始，这是艺术史上的情况。今天，情况已经有了根本改变，今天的社会控制用的是知识和商业操作的方法。知识让我们感觉到它是科学合理的，于是我们心甘情愿地服从，就像自觉遵纪守法一样，服从知识已经成为现代社会的一种新的习惯。过去是制度、体制在压迫人们，今天，在民主制度之下，在现实的消费社会之中，人们自觉地形成了一种理性，却又一不小心被这种新成长起来的理性判断控制和支配了。这时，对艺术的要求也相应地变化了。我们不再要求艺术对周围已经形成的看得见的体制进行反抗，而是要求它反抗我们无意识地服从、心甘情愿被其限制和奴役的整个知识体系。比如，我们检查身体，会看各项指标是不是正常，这些东西的实质就是一个知识体系，现代人在各个方面都已经习惯于服从它，已经被这套知识体系统治了。在中国，这个问题之所以很长一段时间没有提出，是因为当时的情况决定了还有其他问题要先解决，而今天这个问题的重要性已经凸显出来，并且超过了其他。以上是我们知识、理性方面遭遇的情况。另外一个情况

就是算计。人们越来越会算计，处处都会考虑这个事情对自己或者带给彼此的好处有多大，这是人类理性一个非常重要的方面。如果滥用算计，结果就是我们现在看到的恶意炒作，它破坏信誉、透支资源。我们平时会觉得这是理所当然的，比如我们会考虑为什么要考美术学院，考试的时候应该先复习哪一门课，应该先练习哪种画法，等等。表面上看，我们不得不这样做，但是当我们进入这个套路的时候，实际上我们已经把自己出卖给这种体制，已经被这种算计性奴役了。现代人在某种程度上已经变得不像人了，我们处处被算计牵引着走入一个套路。当知识体系和算计的理性使我们失去人性的时候，我们就需要艺术。当代艺术就是要对这两样东西进行批判，使我们意识到，原来我们本质上并不是被这两样东西控制和奴役的，我们必须保持警惕并进行批判，才有可能回到自己应有的完整的人的状态。所以，在这个问题上，当代艺术的方向与艺术本身是一致的。艺术是什么？艺术就是使人成为人。今天的当代艺术是什么？就是在当代的科学理性和市场的控制之下，在生存使人异化和被割裂的情况下，使人摆脱奴役，回归更为真实和自由的状态。这就是当代艺术的作用：使人成为超越现代性限制的、较为完整的人。

我们对每个艺术家其实都有这样一个根本要求：让他代我们去追问艺术是什么、艺术到底有什么用。能够满足这个要求，那他称得上是好艺术家，这就是我们为什么要把刚才讲的四个问题中的第一个问题摆到那么高的位置。历史上的贡献当然也很重要，但我们今天所遭遇的现实是，我们的人性在跟一个刚刚发展出来的环境和自然的综合体进行较量，无法在历史上找到可以援用的先例。当下的境况产生新的问题，迫使我们重新考虑艺术和人的关系。好的艺术就是伟大的艺术家对当下的新问题作出的回答。所以，艺术家并非故意要出奇作怪、刻意求新，而是不得不如此。人们面临

的问题永远是新的，当新问题需要被处理成艺术的时候，对它必然要作出回答。如果艺术家能做到这一点，我们就可以说他在历史上作出了贡献。因此，在当代艺术四个问题中，我们把这个根本性贡献放在首位。

用这四个标准来衡量，我们就能看到现代西方艺术的困境。到90年代后期，艺术家实际上已没有艺术本质上的突破，而只是媒介形式转化了，也就是观看和被观看的转变，但骨子里面说的还是同样的一些事情，整个创作的脉络同前辈相比没有太大的变动。这让人很沮丧，因为我们非常希望在当代艺术中看到惊喜。如果没有这样的惊喜，我们就要追问：艺术发展到现在这个阶段，还有什么是我们可以继续发展和突破的呢？

我们所要寻找的是这样的艺术作品：它不像博伊斯，也不像沃霍尔，而是开启了一个新的可能、新的方向。一个作品、一种风格或者一种画面类型形成以后，大家以为这些就是当代艺术的全部，殊不知这实际上是对当代艺术最大的伤害！因为当代艺术绝不是一个东西，这种东西只是当代艺术发展的过程中留下来的痕迹。等到艺术成为一种风格的时候，它就已经过去了、失效了，我们的《年鉴》就会指出这个艺术已经作废，这已经不是我们要注意的当代艺术了，它已经成了当代艺术的记录和痕迹。

为什么要强调这一点？一件好的作品一方面要有所贡献和突破，另一方面，它刚开始出现的时候，不能奴役他人、诱惑他人，或者覆盖他人的理解力，它既要有影响力，又不能欺压别人，这其实就是我们今天当代艺术当中最需要发展的一个方向。我们希望一个作品好，但又不能给任何观众造成限制。博伊斯最大的问题就是不停地给人加以限制，不停地给人以教导。他最有名的一句话就是“每个人都是艺术家”，中国的理论界很多人认为这是一句很好的话，但我觉得这句话在80年代就已经

很反动了。他要求每个人都成为一个艺术家，那么人在那里？如果有人不想成为艺术家，警句不就成了对这些人的规定和限制了吗？古埃及的法老用鞭子和军队驱赶摩西和他的犹太人去当奴隶建造金字塔，所以摩西要带着人们出走，摆脱奴役。过去的奴役的方法就是暴力、制度，金字塔就是它的象征。但是今天的西方的奴役却是一句话、一种观念，是一句很清晰的、带着大家朝某个既定的方向去觉悟的指示。如果一个艺术作品具有了这样的一种特质，它难道就不是对人的压迫和牵制吗？因此，对博伊斯或者沃霍尔这一代人的反抗就成了今天我们建造新艺术时的一个非常迫切的任务。它既是西方的任务，也是我们的任务。

威尼斯的怀旧神话¹

黄 专

隐形的权力操作、混乱的美学和不断增生的嘈杂信息使双年展越来越像波德里亚笔下“超真实”的模型。就像真实的美国越来越接近虚幻的、符号化的迪斯尼乐园一样，真实的艺术也越来越像威尼斯岛上这两年一度的已经有点让人反胃的视觉游戏²。瑞士人丹尼尔·伯恩鲍姆制造的世界延续着这个世界的平庸和惰性，即使有瑙曼、米开朗基罗这样的大师撑台，情形也未见改变。法国馆的政治美学、丹麦馆的性表演、德国馆的空间哲学、意大利馆精致的形式主义、阿联酋馆的迪拜城市推销活动恰如其分地混合成我们这个仿真时代的视觉景观，主题展中意大利艺术家托代里（Grazia Toderi）的录像尤其像这一景观的点题之作：轰炸巴格达的真实场景被“艺术”的透视推移和虚化成无穷美丽但毫无意义的漂浮幻象。今天，艺术早已越过了它的自治疆界，融入全球性的政治权谋、经济角逐、种族纷争和媒介网络的内爆游戏之中，双年展不过是这一场景循环性的视觉聚焦。

16年前，意大利人奥利瓦的“东方之路”将中国艺术家带到了双年展这个国际当代艺术的游戏舞台上，他也因此在中国爆得大名。但16年来，“东方之路”并没有给双年展带来真正意义上的美学改观。似乎有意要与今年双年展的虚无的“制造”景观相区别，中国策划人吕澎在与威尼斯本岛一水之隔的圣塞尔沃洛岛（San Servolo）上与奥里瓦共同策划的特别展选择了一个历史性的主题“给马可波罗的礼物”，但这个主题与其说是对16年前那个主题的回应，倒不如说是对它的反讽：向往融入当代国际社会的中国现在却需要在对古代世界的回望中找到它与西方世界的关系。吕澎巧妙地解释了这个有点难以解释的关系：

正如《游记》版本的丰富性以及书名的变化一样，中国人对一个意大利人的叙述会有更为有趣的解释以及想象。今天，新的思想与创造在回顾“马可波罗”的历史神话的过程中又再次涌现与发现，九位中国艺术家通过“给马可波罗的礼物”的方式，呈现了东西方交流过程中的问题与复杂性。在后殖民理论泛滥的背景下，艺术家们各自采用了更为冷静与智慧的方式来对人类的政治、经济、文化乃至趣味进行陈述，他们试图将人类知识所具有的批判性与思想性通过一个具体的历史主题融入冷静而具有说服力的讨论，他们在开放而没有结论的方式下提供了涉及冲突与和谐的艺术案例。³

在“给马可波罗的礼物”这个怀旧神话和对岸嘈杂的“超真实”场景间能发现什么关联？要寻找这种联系也许并不容易，但在

波德里亚“超真实”的语境中，这种联系变得可以理解，因为在仿真系统的生产逻辑中，真与假、因与果、概念与客体、现象与表征的表述性差异已经消失，在电子媒介网络的仿真术制造出的“超空间”幻象中，历史也成了一种虚拟符号，我们甚至可以在任何维度上解释现实和历史间的“意义”或“无意义”：

当现实不再是过去的样子的时候，怀旧就呈现了现实的所有意义。存在着大量的关于起源的神话和现实的符号；大量的二手真理、客观性和权威性。存在着真实的升级和实践过的经验的升级；存在着客体和物质已消失之时象征事物的复活……这就是仿真，是任何出现在我们相关的阶段中的——一种现实、非现实和超真实的策略……

“给马可波罗的礼物”就像是这样一种怀旧性的媒介符号，它提供了某种正确性的、想象性的策略逻辑，但也正是这种逻辑使得艺术品的风格、观念、身份和主题的意义变得模糊起来。现在，“马可波罗”、当代艺术家和中国园林在这个语境中扮演着相同的角色：它们共同服从于当代艺术生产过程混杂性的组织原则，从而从一个角度验证着当代艺术作为超美学符号生产的过程。艺术家吴山专在讨论会上以他惯常的禅语方式消解了这个怀旧神话的意义：“我们可以谈论历史上的马可波罗，就像谈论马可波罗冰淇淋、马可波罗内衣或是马可波罗瓷砖一样。”

正是在这样的生产流程和组织原则中，我们发现了“制造世界”和“给马可波罗的礼物”这两个主题间的逻辑关联：制造和怀旧都不过是同一符号生产的修辞法。今天，艺术在这种生产中正完成着波德里亚所预言的那种终结：“艺术已经消失了……不存在基本的规则，也不再有什么评判或是愉悦的标准”，“艺术就已经在日常生活的美学化中被分解了，并让位于一种形象的纯流通，一种平庸的超美学。”当代艺术已无可逆转地成为仿真时代政治符号和资本符号的生产工具，场景的抽空使它悖论性地变成“反场景”。也许，它们要重新获得吕澎所期许的“批判性”和“思想性”

的唯一办法反倒是远离现场，新一轮更为激进的解放的种子显然不可能在贾尔迪尼（Giardini）、阿尔塞纳勒（Arsenale）或是圣塞尔沃洛岛⁴上长出。

2009年6月16日

注

- 1 本文受蒂莫里·W. 卢克《美学生产与文化政治学：波德里亚与当代艺术》一文的启发，第二段引文就出自该文，见道格拉斯·凯尔纳（编）：《波德里亚：一个批判性读本》，江苏人民出版社，2008年。
- 2 波德里亚这样描述作为“超真实”存在的美国和迪斯尼乐园的关系，当代艺术和双年展的关系也可作如是观：迪斯尼乐园在那里存在，为的是掩盖一种事实，即它是“真实的”国家，所有“真实的”美国，就是迪斯尼乐园（就好像监狱的存在为的是掩盖一种事实，即它就是一个社会整体，以其平庸的无处不在的方式存在的，这就是监狱）。迪斯尼乐园是作为想象来表现的，为的是让我们相信其余的都是真实的，而实际上，围绕着它的洛杉矶和美国不再是真实的，而变成了超真实的和仿真的秩序。这已经不再是真实（意识形态）的错误表征问题了，而是一个掩盖了真实这一事实的问题，因此也就是拯救现实原则的问题。
- 3 吕澎：《当代视觉下的神话与历史》，<http://review.artintern.net/html.php?id=6147>，2009年6月5日。
- 4 前两处为威尼斯双年展展场，圣塞尔沃洛岛为“给马可波罗的礼物”展展场。

第二历史：改造历史的历史

巫 鸿

一、两个历史

“历史”这个词具有一种语言的内在模糊性。词典编纂者从本体论的角度将其定义为“人类社会发生、发展的过程”，如果把自然史也算进来的话，则总括为“客观世界运动发展的全过程”。但同一词也指历史的书写和记录，因此《元史》、《明史》之类书名直接标榜自己为“史”而不需注明其不过是人们对历史的文本重构。这第二种含义的历史往往具有极大的实用性：自古以来，历史写作的目的常被说成是提供“博古通今”、“以古喻今”的工具，而史书也常被比喻为一面折射现实的镜子（汉代的司马迁、董仲舒、韩婴等都有过类似的说法）。直至现代，梁启超在定义历史时仍然写道：“史者何？记述人类社会赓续活动之体相，校其总成绩，求得其因果关系，以为现代一般人活动之资鉴也。”（见《中国历史研究法》第一章“史之意义及其范围”）一些哲学家认识到，历史不过是人类主体对过往事件的认知，提出了“一切历史都是当代史”（克罗齐《历史学的理论和实际》）或“一切历史都是思想史”（柯林伍德《历史哲学纲要》）。

我们可以把第一种本体论意义上的历史称为“第一历史”，而把第二种再现意义上的历史称为“第二历史”。这两种历史在称谓上的模糊存在于世界上各种语言当中，因此所反映的不是某一特殊民族的书写传统，而是人类认识论中的一个根本困境。这个困境的实质是：虽然人们依据本能承认第一历史的客观存在，但是没有人能够越过再现和重构去接触往昔（在这个意义上，甚至连让人们在最大程度上接近往昔的现代考古学所做的也仍然是对历史的再现，通过当代的文字和图片将古代遗存转化为消化了的知识）。因此，第二历史不但记录和保存着第一历史，同时也取代和改动着第一历史。这是一个无法摆脱、不以人的意志为转移的规律。即便是全然摈除实用目的、尽力保存历史细节的档案也仍然是再现和重构；它的分类和编排不可避免地反映出作为主体的收集者和编目者的观念和视点。至于描述历史的文字和图画，就更无法摆脱记录者的眼光、风格和判断了。

值得注意的是，这两种历史之间的“本体”和“再现”、“客观”和“主观”的模糊性和自然置换并没有因为现代化的历程而消减，反而被大大地加强了，其主要原因是，一系列现代和当代的技术发明使得第一历史向第二历史的转化具有了从未有过的机械性和自为性：由于摄影、录像和电子技术的出现，对客观世界的记录似乎终于摆脱了主体的眼光、风格和判断；外界的信息似乎直接被光学仪器接受，储存在日益先进的信息载体中，并被机械越来越