

莫妮卡·德玛特：近十五年来西方评论和收藏家对中国艺术的影响

来源：美学研究 日期：2008年2月23日 作者：莫妮卡·德玛特/黄一译 阅读：676

我选择的话题是中国当代艺术最为重要、也是最有争议的问题之一。我所试图要描述的内容源自近二十年来我认识与理解中国艺术的个人经历。在这二十年中，西方评论和西方市场对中国艺术的发展产生了巨大的文化、社会和经济的影响。

简而言之。西方世界对中国艺术的影响最初源于那些自1980年代起在中国举办的国外艺术展览(展出的艺术家并不都是当代的)以及当时传入中国的外国文学作品与评论，尤其是欧洲的文学作品与评论。随后，它表现在1990年代开始国外展览有选择地邀请中国艺术家参展，来到中国的国外策划人和评论家选择和一些中国艺术家合作，在这个过程中，他们征询了中国专家以及居住在中国的外国专家的意见。

国外市场与收藏同步发展，使得许多艺术家摆脱了贫困，生活水平远远超出了全国的平均水准。这两个因素最重要的作用就是支持并且不断巩固上文提及的合作交流。那些最为成功的艺术家们很快就成了模仿的典范。其他年轻无名的艺术家为了获得赞赏都会刻意地去模仿他们的作品。

由于方方面面的问题，尤其是意识形态的差异，中国的官方文化机构并不支持，甚至反对新兴的中国艺术；而习惯于传统艺术形式的老百姓无法理解这一新生现象；此外，这些艺术形式在中国也没有市场。这诸多因素致使中国艺术的发展在近二十年来更加依赖于外国市场和收藏家。

为了便于读者的理解，我想先介绍一下本文讨论的那段时期(1989年至2004年)之前的状况。而在这篇文章中，我并没有提及一些近期的事件、人物和展览地点，这是因为它们对于中国艺术的影响才刚开始，还未成形。希望读者不会因为文章的篇幅而失去阅读的兴趣。

中西方现代最早的交流

人们普遍认为，改变整个中国社会和文化，使其失去数百年的稳固根基的巨大变革是由与西方世界的交流产生的这种来往开始于19世纪末。之前来到中国的耶稣会传教士的活动范围局限在宫廷内部，因此对中国的社会文化产生的影响无法与之相比。

尽管外族侵入中国总是伴随着严重的暴力行为，但当时许多中国的知识分子还是痴迷于西方文化，以至于受全世界景仰的文豪鲁迅曾在1930年代提议摒弃过于复杂、费时且有碍于“现代”发展的汉字书写。

五四运动为中国社会带来了许多不同的思潮。其中，除了保守主义或者是亲西方主义思潮之外，还有一股赞成中立立场的思潮，我称之为“实用主义”，这种思潮认为将外国科学和技术与中国文化的根基融合在一起是完全可能的。然而，西方国家的观念和生活方式在中国的渗人和传播并非一帆风顺：解放后，中国Z/F仅仅赞成和社会主义国家的交流，使中国人民对来自资本主义国家的一切事物都表示怀疑。

文革后的文化

到了1980年代，西方世界又重新成为中国人关注的对象。我觉得致使大部分中国人再次对西方产生兴趣的因素是欧洲国家和美国富裕的物质生活(当然，这可能是事实也可能仅仅是猜测)。当时的中国知识分子重新找回了许多他们在中国上世纪末锁国后放弃的西方文学、哲学和艺术作品。而在艺术领域，所有自印象派以来的西方作品都很受欢迎。

“八五新潮”运动的参与者们把20世纪初的西方书籍作为他们的教科书，他们的学习热情十分强烈，绝不会漏掉能够在书店和图书馆中找到的任何一本图书。凭借系列作品《血统：大家庭》成名的画家张晓刚描述道，1978年文化大革命过去之后，美术学院重新开始招收学生。当时，他的老师每天都会在斜面书桌上准备一幅印象派画作的复制品以便学生临摹。

与其说“八五新潮”的艺术家们是画家和雕塑家，倒不如说他们是哲人和作家。他们在当时杂志上的意见交

流、探讨和发言与他们尚未成熟、学究式的作品相比，具有更高的价值。由于受到社会主义现实主义教育，他们意识到要把他们的先前所学的东西融会贯通到这些新的还未被完全理解的内容中去是非常困难的。这些艺术家们对“艺术要为人民服务”一说展开了讨论，他们认为这完全是一种强加于人的有着局限性的观念，因此，他们选择用一种完全不同的语言作为唯一能够“独立”地表达自我的方式。那个时期有一些尝试性的展览，如“M表演艺术”和1986年在上海举办的“凹凸展”。

在那些年里，人们积极开展了许多大型活动、交流和讨论，对艺术的热情也越来越浓厚。大部分中国艺术家和革新派理论家出席这次会议的目的就是展示自己的作品，并决定举办一个名为“中国现代艺术展”的展览，该展览预计于1989年2月在北京中国美术馆举行。这次展览的标志是由画家杨志麟设计的，外形是一个“禁止掉头”的交通标志。这个会标立刻大受欢迎，之后还被多次使用，它强调了艺术家们不重走老路的决心。

这个展览是当时第一个也是唯一一个非学院类的、得到官方文化机构支持的艺术展览，许多中国艺术家的作品都在重新诠释过去的西方艺术作品。尽管如此，这次展览仍具有重要的象征意义，它吸引了包括普通老百姓在内的大批参观者，虽然被迫关闭了数次，但都在数日内重新展出。这次展览可以说是那段时期中国艺术发展的高潮。但尤为重要的是，在此之后，西方因为这段时间内举办的系列艺术活动，开始关注中国艺术。

艺术学习

在那个年代，几乎所有中国艺术家从事活动的费用都由国家支付，他们通常担任艺术教育的工作，在他们任教的同时会创作一些“个人”作品。当时艺术家们在课堂上教授的内容以及上课的方式和他们的个人兴趣几乎没有什么共同点，这种不一致性不仅在过去，即使在现在的艺术院校中也仍然存在。

现在的艺术学院重视那些具有使用价值的学科(其中设计类课程是最受到关注的)，而不是那些相对而言不太“实际”的学科(如书法)。和欧洲院校不同的是，它们仍然把有关创作技巧方面的课程作为基础教育。这些艺术学院被分成了不同的系(油画、国画、雕塑、版画和设计等)，目的在于传授给学生非常具体的专业知识。唯一例外的是，这些学校还开设了英语和政治课等公共课，校方认为，这两门课是非常重要的，尽管它们根本得不到学生的重视。

最早的西式艺术学校之一由画家刘海粟于1912年在上海成立。其使用裸体模特进行写生之举引起了众人的议论。在随后的二十年中，上海无疑是全中国最有生机、最受欢迎新生事物的城市。艺术家们聚会结社，致力于现代艺术创作的尝试，并将研究重心放在绘画问题之上。

然而，由于中国存在的复杂情况，艺术很快就先后成为了表达国民革命愿望的工具(抗日战争与国内战争时期，鲁迅竭力支持的木版画运动在当时起到了重要作用)，它也变成了一种广泛传播的宣传工具。正因为如此，当时的艺术更重于人与人之间的交流而不是自我的表达。艺术理论和艺术史学家迟轲教授当年还是一名年轻人，在1949年之前就了解放区。他为我讲述了当时他们所学的艺术技巧和艺术史课程。当时学习所需的作品范例都是从苏联借来的，这么做是为了支持GCD的革命事业，同时也是为了教育群众。

这种状况一直持续到1970年代，后来，正如我上文所提及的，部分艺术家意识到有必要抵制先前的模式，坚信自己应该有表达自我的权力。

中国艺术家在绘画中的“自我”

“自我”表达对中国艺术而言并不陌生，然而，直至19世纪末，按照中国艺术家的理解，只有在将前人作品的技巧和风格化为己有之后，一个艺术家才能在它的作品中表现“自我”。水墨画看起来似乎无法诠释画家的困窘和抵触情绪，然而，事实并非如此。17世纪的八大山人创作的鱼鸟都长着朝天白眼，这种表现形式意在表达他本人对新统治者的反对。类似的例子还有许多。尽管这类画家采用的都是传统的艺术表现，但他们会将强烈的个人情感融入作品之中。

1950年代至1970年代由于中国对于社会主义方针的严格贯彻，阻碍了中国艺术传统的传承，尽管水墨画受到了西方艺术的影响，它仍然成功地流传了下来。

19、20世纪之交，通过在日本留学时学习西方绘画的中国画家。以及那些直接去欧洲，尤其是巴黎留学的画家，油画这一绘画形式被大量引入中国。不过，这些中国画家或是仅仅局限于学习学院派绘画，或者，即使他们可能知道野兽派，却还是对前卫艺术之类的重大艺术创新熟视无睹。

到了1980年代，中国再次对外界敞开了国门，人们进行文化交流的机会大大增加了，一些中国艺术家开始再次接触西方艺术作品，以便走出持续数十年困扰他们的僵局。也有一些人致力于再次发扬社会主义制度之前的中国传统绘画(纸上、丝绸上的水墨画)，不过这绝非易事：他们需要收集早已被遗忘的历史碎片。

还有一些艺术家开始尝试新的创作途径，如装置、录像、摄影。不久之后人们对中国艺术的各个方面，包括

艺术学院传授的绘画技巧、艺术创作的内容和目的、艺术作品针对的观众群体以及艺术家自身的作用展开了热烈的讨论。

艺术展览中的西方

1980年代在中国的主要城市陆续举行了一些产生巨大影响的展览。早期的展览之一来自美国，分别在中国美术馆和上海博物馆展出了七十件波士顿美术博物馆的美国绘画作品。这些作品都是由17世纪之后的画家创作的，其中最为著名的包括约翰·萨金特(John Sargent)、玛丽·加萨特(Mary Cassatt)、爱德华·霍珀(Edward Hopper)、杰克逊·波拉克(Jackson Pollock)和弗兰兹·克莱恩(Franz Kline)。展览中的抽象画作产生了最为巨大的影响。展览画册中还有罗纳德·里根为此次展览写的序。1982年，中国美术馆展出了美籍犹太石油大亨阿曼德·哈默(Armand Hammer, 列宁的好友)的收藏品，共有一百一十多幅意大利文艺复兴时期至20世纪的艺术作品。1983年，在法国总统密特朗访华期间，北京和上海分别举办了毕加索的个人画展，随后举办了巴比松画派画家作品展。1985年，北京又举办了画家劳森伯格的个人展览。这些展览都极大地影响了那些希望告别写实主义时代的当地艺术家。1985年以后，在中国举办的国外艺术展览的数量和种类都大幅增加，但是类似2004年末在北京和上海举办的法国印象派展览这样的艺术展还是吸引了大批的观众。

1989年以后

1990年春天，在我和摄影师罗永进一起首次拜访了北京、上海和杭州最具“革新意识”的艺术家之后，我意识到他们的热情并不高涨，但他们继续着艺术的探索。在众多艺术团体中，北京的“新刻度”（由陈少平、王鲁炎和顾德新成立）小组带着“科学的冷漠”继续艺术研究，其研究工作系统上否认了艺术创作中的个体表达元素。在上海出现了最早的波普***形象。在杭州，人们引发了艺术在社会中的作用和意义的讨论。

我必须承认，我怀念那个时代，在我访问不同画室时，我能感到画家想要交流的欲望。当时，我们坐着公交车，或者骑着自行车在看不到边际的北京和上海城区里转来转去，激烈地讨论当时十分热门的艺术问题，如：艺术的意义、传统的重要性、艺术家在社会中的作用、中国与西方的关系等。在这些人的身上似乎爆发出一种无穷无尽的能量。当时，最早的艺术展览都是在一些不属于官方机构的地点举行的，如1991年的“车库”，这些展出地点都是艺术家们偶然间找到并租下的，随后他们将展出信息告知自己社交圈内的旧识和评论家。这些艺术展览几乎没有任何与“大众”的交流：当时的艺术家需要思考更加个人的问题，而不是费尽心思地让自己的作品能够被不了解新艺术、不认同他们观点的观众理解。

1992年，中国艺术获得了一种“重生”，人们觉得沉重、压抑的年代已经一去不复返了。对未来发展持乐观态度的吕澎发起并策划举办了第一届“广州油画双年展”。这次展览把当时在艺术界已经相当出名的艺术家们集合在一起。展览仅选取了二维的油画作品参展，因为和装置作品相比，它们更具备“收藏性”。这种做法并不是出于市场的考虑，事实上，当时还不存在所谓的市场，这样做只是考虑到双年展的(私人)赞助商。这次展览并未在美术馆举行，展览中颁发了数个奖项，并发行了许多出版物(这是因为主办方想要模仿威尼斯双年展)。虽然如此，这个展览似乎更希望看起来像是一个官方展览。当时，或许只有广州这个远离首都、凭借广州人的从容自在发展起来的都市，才能举办这样的展览。代表拥有众多艺术家读者的期刊《FlashArt》的意大利艺术评论家Francesco Bonami应邀出席了这次展览。其他欧美的当化艺术杂志，尽管很难在中国找到，仍然常常被拿来查阅，这样中国艺术家就可以了解西方艺术最新的发展。

在举行双年展的同时，广州艺术团体“大尾象”又举办了第二个展览，展品主要是装置作品。这些艺术家们为此租下了一个地下室，并且组织了一次讨论。

与此相反，在那几年里，北京仍然满足于在大胆的、信息灵通的西方人(当时大部分都是外交官)的住所举行小型展览，而参观者通常也仅限于外国人。在所有的展览中，我记得有一个由弗兰(Francesca Dal Lago)组织的刘炜“大意义”和“方力均作品展”。

国门外的中国

1993年，中国当代艺术第一次走出国门。当年举办了两场重要的展：由汉雅轩画廊的张颂仁组织，在香港举办的“后89中国新艺术展”（随后又在多个国外城市举办了巡回展）该展览得到批评家、理论家栗宪庭的支持，第二场是由已故的戴汉志(Hans van Diik)参与策划、于1993年冬天在柏林文化中心举办的“中国前卫艺术展”。同年，来自中国的一个庞大的代表团(十四名艺术家)参加了威尼斯双年展的“东方漫步展区的展览，这个展区的策划人是意大利评论家奥利瓦(Achille Bonito Oliva)，他刚结束了在中国的短期的考察旅行，并挑选了参展艺术家。欧洲艺术节出现了寻求新鲜事物为艺坛注入活力的需要，澳大利亚也需要同样的新活力，因此澳大利亚也选择了一些中国艺术家参加在昆士兰的布里斯班举行的“首届亚太当代艺术三年展”。

中国的“当代”艺术家最初是通过汉雅轩才得以出现在西方重要的艺术展览上的。他们参加了1993年的威尼斯双年展，但是艺术家在十分有限的空间内难以脱颖而出。在这次展览后中国艺术家们又先后参与了1994年的圣保罗双年展和1995年的威尼斯双年展。所有参加这些展览会的中国艺术家都没有得到中国Z/F的认可，当时的作品主要风格是政治波普和玩世现实主义(泼皮)，由艺术评论家栗宪庭将其理论化。许多艺术家和作品开始被外国所认识和欣赏，虽然许多中国国内的展览，尤其是在首都北京举办的展览，在尚未开幕时就被迫结束，但是一些艺术家仍然成功地在国外成名。像前苏联的艺术作品在西方思维中那样，刚刚被介绍到国外的社会主义国家的作品存在“应该像什么”的定势。被本地艺术评论家选中的艺术家中，那些符合现有标准的艺术作品很快被收藏者市场消化。在欧洲的主要问题是“中国的艺术家会不会与俄国的艺术家不同，能够一直创作出让人感兴趣的优秀作品使得相关的投资物有所值？”

作为能够引起西方注意的方式，中国艺术家会以讽刺的手法再现最近的政治历史，或者复原最常见的传统标志。

1997年，中国Z/F精心选出了中国艺术界最为合作的艺术家——几乎所有都是北京中央美术学院的教授。第三次正式参加威尼斯双年展。此次双年展成为了许多中国艺术家的参照对象。然而，这次展览的地点偏僻，缺少和当地评论界与媒体的联系，而且其性质和其他的展览有很大的不同，致使整个展览在威尼斯几乎没有受到太多关注。

当代艺术在国内的发展空间

我必须说明的一点是，外国展览对于中国当代艺术的影响十分重大的原因之一是因为直至1990年代末，中国国内几乎没有任何艺术展览的场所和机会。虽然并非所有展览都无法顺利开幕，但这些展览不得不在一些小型的私人场所或偏远的地点举办，因此一般人不会专程去参观这些展览。此外展览信息只有行内人士才知道。有些展览——尤其是在北京的展览——会利用建筑工地或地下室，或者仅仅开展数小时。即使一场展览不是完全的地下，也几乎不会有普通观众。

显然，除了缺少官方支持外，艺术家们过去和现在一直都十分缺乏经济支持。因此，艺术家的生活较为困难，很难不断追求创造性。通常艺术家们不得不从事另一份工作。

圆明园艺术家村和“东村”曾经像“公社”一样聚居过中国各地的艺术家，但很快都被拆除了。这些艺术家没有当地“户口”，只得不停地讨生活。在那时，北京已经成为中国唯一一个艺术家能被外界了解的城市，只有在这里，他们才能遇到重要的相关人士，特别是越来越频繁来到中国的外国策展人，他们大多没有时间走遍全中国，因此多只在北京停留。

专门展出当代中国艺术的画廊最早出现在北京，其中有红门画廊(RedGate)和中国艺术文件仓库(CAAW，即Chinese Art Archives and Warehouse)，它们分别由澳大利亚人布赖恩·华莱士(Brian Wallace)和荷兰人戴汉志创立此外还有四合院画廊(CourtYardGallery)。这些画廊主要的欣赏群体都是外国人，这是因为中国新兴的私营企业家尚未开始本土艺术品收藏。

1996年，瑞士人劳伦斯·何浦林(Lorenz Helbling)在上海的波特曼酒店租下了一个用于展览的空间，这家酒店是上海最好的酒店之一，它的住客与访客几乎全是外国人。这个展览区就是香格纳画廊(Shanghai Art)的雏形。

略微中国化的外国专家

少数长期居住在中国的西方人士从1980年代起开始致力于以专业和非专业的方式推广中国当代艺术。

这批人在把中国艺术介绍到国外的过程中起到了决定性的作用。相对于那些来中国短期访问的国外评论家，他们更具优势。他们在中国居住了很长时间，因此能够充分了解这个国家。这些外国人士都会说汉语，这对于理解中国的各种现实而言是必不可少的，也因此使他们成为了反思者和中西方文化交流的使者。但是他们身处在一个复杂的状况里：作为生活在中国的外国人，由于远离自己的祖国，他们很有可能会被限制在一个边缘地带，随着时间的推移，这就会阻碍他们表达自己的认识和想法。这些知识常常为来访的策展人所用，但是很少会得到充分的评价。

谈到在1990年代初为中西方艺术家之间的交流做出“历史性”贡献的人士，我记得的有弗兰(Francesca dal Lago)，澳大利亚的清奇·罗清奇(Claire Roberts)女士，西班牙的易马(Ima Gonzalez)女士，英国的凯·史密斯(Karen Smith)女士以及美国书籍和网上出版物编辑罗伯特·伯纳尔(Robert Bernell)先生，最后三位目前仍居住在北京。

意大利的乐大豆(Davide Quadrio)在上海创立了非商业性的当代艺术中心BizArt(比翼艺术中心)。它的艺

术定位十分不寻常，既为中国艺术家，又为外国艺术家组织展览等活动。

于2002年在北京去世的戴汉志是最为严谨的当代中国艺术学者之一。1986年，受对中国明代家具的兴趣的驱使，他来到中国，在南京学习中文。之后，他先后成立了“阿姆斯特丹艺术咨询公司”(Naac, New Amsterdam Art Consultancy)和中国艺术文件仓库，后者于1990年代末才在北京拥有一个固定的展出场所。最初，戴汉志收集一些他感兴趣的艺术家的作品资料，然后在临时租来的场地上展出。后来他开始通过出版物来介绍这些作品。有着极高艺术品位的戴汉志对中国艺术现状认识深刻，在工作中不存在任何偏见。他和中国艺术家的关系建立在一种持续发展的基础上，他希望能直看到艺术家的成长，他也会不断鼓励这种成长。比起参加社交活动及各种开幕式和会议，他更喜欢静静地书房中进行研究，他经常对于那些对中国艺术只有三分钟热度的外国访客做出的粗浅而又不准确的判断进行尖锐的批评。他收集并编录的文献目前都保存在北京的中国艺术文件仓库中，这些资料很可能是最完整的同类材料，并且我个人认为，戴汉志在选择艺术家时非常准确。他选择的艺术家和他一样，不会刻意去迎合市场标准，而是一直坚持自己的道路。

近年来，来到中国(北京和上海)居住的外国人数量急剧上升。他们的任务和从前截然不同：他们要继续充实这些“先驱”们的工作。

艺术收藏的特点

正如上文提及的，中国当代艺术的本土收藏二十年来几乎不存在，目前其发展仍然十分缓慢。作为沪申画廊的负责人翁菱女士尽其所能地让那些中国的“新富”们相信部分在国际上取得成功的中国艺术家的作品的质量是稳定、上乘的。不过目前中国市场仅有少数人能够有足够的财力收藏这些艺术品，因此这些艺术家的成功几乎完全归功于外国人士。

在北京工作的瑞士前领事乌利·希克(Uli Sigg)也为艺术收藏的发展做出了不小的贡献。多年来，他致力于艺术作品的筛选和购买，他所收藏的当代中国艺术作品的数量在私人收藏中应该是最多的。他走遍了整个中国，频繁地拜访艺术家的创作室。对于中国艺术家来说，他的评价已经成为了一种标准，而他的来访无疑是这些艺术家成名的希望。尤其是在最初的阶段，当时还没有画廊代表这些画家，乌利希·克的选择更是有着举足轻重的影响。此外，如果没有他，哈洛德·塞曼(Harald Szeemann)也不会了解中国的当代艺术，并且在之后将中国艺术带向了1999年和2001年的威尼斯双年展。1998年，希克设立了中国当代艺术奖(Contemporary Chinese Art Award)，并成立了一个“国际评委会”，当年的成员有哈洛德·塞曼、侯翰如、栗宪庭、艾未未以及希克本人。中国当代艺术奖的获得者都是得到国际评委会认可的最杰出的中国当代艺术家。正如第二届中国当代艺术奖颁奖(2000年)之际的一份报告中所指出的，三位1998年的获奖者(周铁海、谢南星和杨冕)相继出现在欧洲的几个重大展览上，包括1999年威尼斯双年展以及在巴黎、葡萄牙、瑞士和德国举办的联合展。

正如希克本人所说，设立这个奖项是为了实现诸多目标，其中之一就是“在中国促进艺术家之间的持续对话，推动与对中国艺术感兴趣的大众的对话，并发展与国际艺术界的不断对话”。

与此同时，国外成立了许多专门推广当代中国艺术的画廊，如巴黎和香港的Loft画廊伦敦的当代中国画廊等，这些画廊的产生为加深世界对中国艺术的了解起到了推波助澜的作用。瑞士的麦勒画廊(Urs Meile Gallery)和法国的Enrico Navarra画廊虽然不局限于中国艺术但也特别重视中国的艺术作品。此外，罗伯特·伯纳尔(Robert Bernell)创办了网站www.chinese-art.com，供英语国家人士浏览。这个内容丰富的网站具有历史意义，但现在已被关闭。

越来越多的双年展

中国参加1999年威尼斯双年展的重大意义远远超过了1993年的那次双年展。当时，共有二十多位独立的中国艺术家参展，如塞曼所说他们在他们的作品中“找到了一种西方艺术在1968年革命之后就缺失的颠覆精神和诗意”。我个人认为，其原因一方面是由于当时的艺术家已经成熟，另一方面是由于此次双年展之行得到了坚实的经济支持。另外，正如塞曼所强调的，这些中国艺术家和其他艺术家一样都是以“个人”的名义参展的，他们并没有被局限在一个特定的展区。

这次毋庸置疑的巨大成功很快在国内外产生了影响。许多国外的画廊开始考虑展出中国艺术家的作品，而在中国双年展也开始遍地开花。

1996年，上海首次使用了表示时间跨度的“双年展”这一说法，但头两届参展的艺术家全都是运用传统创作手法(绘画和雕塑)的中国艺术家。到了2000年。展会第一次邀请了国外艺术家，展出的有录像、装置以及摄影作品等，展馆也设在了上海美术馆的新址。这次展览不仅仅有外国艺术家参展，其策划人除了侯翰如、中国本土的李旭和张晴之外，还有来自日本的清水敏男(Toshio Shimizu)。当时，王南溟发表了一篇题为《上海美术馆不要成

为西方霸权主义在中国设的一个摊位》的文章。他写道“我反对西方霸权主义所规定的中国当代艺术的标准，那些标准由他们强行区分的东西方艺术差别衍生而来。”在这篇评论中，他抨击了那些旅居国外的中国艺术家，认为他们的艺术创作总是迎合西方国家对于“中国特色”的固有偏好。事实上，这些西方国家“对当代中国文化的发展全然不知，只能依据过时的少数思维定势评估中国当代艺术”。

不管人们怎样看待这届上海的双年展，它显然吸引了许多国际专业人士。他们除了参观双年展期间的官方展览之外，还去了许多其他在上海举办的外围展，其中，展览“不合作方式”(Fuck Off)无疑是最为著名的。这个名称奇怪的展览由艾未未和评论家冯博一共同组织。

虽然这些“外围展”和官方的展览之间的差别不像从前那么巨大，这些地下的独立展览仍然吸引了许多外国艺术评论家。

2001年，在四川省省会成都举办的首届双年展在当地一个巨大的半私人博物馆举行，展方拒绝与国外进行任何合作。在省企业家邓鸿的赞助和监督下，策划人刘骁纯和顾振清宣称，他们要提出一个与西方模式完全无关的纯粹的“中国”标准。这一举动最明显的表现就是参展的艺术家和策划人全都是中国人，但其中大部分人都常参加其他展览。

自2000年起，上海这座一直以来都是中国最西化的城市开始了独特的艺术发展。在2002以及2004年的双年展上我们都可以见到大批国外的策展人和评论家，与此相反的是，2002年在广州举行的第一届三年展仅仅展出了中国的艺术作品，而2003年北京的首次双年展上尽管有一个外国艺术品展区，却是首个符合官方指导方针的双年展。

2003年，中国Z/F决定再次正式参加威尼斯双年展，由评论家范迪安负责选出参展艺术家。令人惋惜的是，恰恰是在那一年，非典的肆虐使各国对中国都望而生畏，考虑到国家之间的关系发展，中国没有参加威尼斯的展览，而是在国内的广州和北京搭建了“中国馆”。但是大批由侯翰如独自为威尼斯双年展筛选出的艺术家参加了那一届双年展幸运的是，没有人受感染。

拍马屁的艺术

“拍马屁”是一个汉语中经常使用的词，它指的是一种为了获得某种好处而阿谀奉承的行为。出于需要，抑或是个人习惯，许多中国艺术家为了能够博得国外评论家、展览策划人，美术馆馆长和收藏家的赏识及兴趣，为了使自己的作品“合他们的胃口”，常常会用“拍马屁”这一招。这无疑是个一点儿也不“艺术”的、绝对“现实”的行为。尽管艺术展览馆和私人画廊的数量不断增加(但仍然局限于少数几个城市)，基金和开明的赞助人仍然很少，无法保障形式更加多样的艺术活动。此外，这类艺术与普通老百姓的文化水平之间仍然存在着巨大的差距。奇怪的是，不论中国艺术家喜欢与否，西方人仍旧是他们作品的主要鉴赏者。尽管人们希望能够改变这种局面，但是无疑这一现象还会存在很长时间。

几年前，在北京流行一种说法叫“看医生”，用来形容许多中国艺术家对那些正在寻找新的作品带到西方展出的国外策划人拜访他们时，在短暂而难熬的交流过程中表现出的依赖和被动。“医生”坐在一个房间里，每次只能进去一个“应征”的艺术家(他们为了能被选中可能会什么都愿意做)，“医生”(策划人)会研究一下他的作品，然后做出决断。中国艺术家希望被重要的国外访客选中参加展览的愿望也引起了艺术家间的一些有趣的恶作剧。在一个人们期待已久的展览，即1997年的德国卡塞尔文献展期间，颜磊和洪浩对他们的同行开了一个天大的玩笑。他们俩撰写并且寄出了许多表面上看似非常正式的信件，展览的策划人在信中宣称选中了收件人的作品，并且如果该艺术家感兴趣，请与他联系。不用说，许多人都上了钩。

在国外，中国艺术家仍然是以“团体”的形式，而从没有以个人的名义出现。由于能够激发大众的好奇心并更容易获得经济上的支持，人们频繁地举办以“中国当代艺术展”为名的“地域性”展览，很少有中国艺术家被邀请参加其他类型的展览。举办“地域性”的展览会极有可能把截然不同的艺术家集合在一起，掩盖了每个艺术家本身的特色，突出一些“异国情调”的特征，这种现象即使是在21世纪的今天仍然存在。

当代的中国艺术正处于不断演变的过程中，而我希望，中国艺术家能够很快克服那些导致中国艺术过于依赖西方、脱离本土大众、抱着明显的机会主义态度等的负面因素。

我相信，这一局面能否改变，主要掌握在中国Z/F的手中，Z/F应当建造更多的展览中心，提供经济支持，而且还要保证在公众面前的更大曝光度。积极接受更多不同的事物对艺术发展有百利而无一害，这样的发展如果得到国内外更加成熟的而又热情的中国艺术收藏家的支持则会更加迅速。

从西方人的角度说我认为，“外国人”应当抛开目前仍然支配着他们的对中国的成见和过时的思维模式，表现出想要深入了解当今中国艺术的愿望。

虽然汉语的复杂性给交流带来障碍，我认为中西方应当也可以做到相互理解，保持平等的关系。

至于中国的艺术家们，归根结底他们的命运掌握在自己的手中，我所能做的只有奉劝他们别再理会那个俗语

中的“马屁股”，把精力集中在表达他们真正独特的想法之上。

>> 相关评论

网友 王振江 于2008-2-28 16:30:16说：文化要发展,艺术要进步,仅靠一些人的意气是远远不够的.任何时候,文化发展的内因与外因都难分伯仲,谁重要谁不重要.我以为,在这个时候,把精力放在这道判断题上是没有任何意义的.国家的发展依赖于民族的振兴,依赖于国家合理的对内对外政策.当前,我们国家在文艺文化发展的过程中已经意识到国际市场的重要.而且,也把这些几乎纯感性的艺术形式理性化了.进入国际评比行列.并不是要分出个好坏来,每个民族都有自己的艺术特色,民族的艺术多元化是一种文化形式发展的客观要求,而没有变革的发展政策,是不适应这种需要的.总结本土市场之外的态势,是正确认知自己的一种有效途径.也非常有意义.

版权声明：任何网站，媒体如欲转载本站文章，必须得到原作者及美学研究网的的许可。本站有权利和义务协助作者维护相关权益。

【 全部评论 】 【 打印 】 【 字体：大 中 小 】

上一篇：段炼：视觉文化研究与当代图像学

下一篇：彭运生：诗学真理与文学史写作 ——评郭英德、过常宝《中国古代文学史》

>> 相关新闻

全部新闻

>> 相关评论

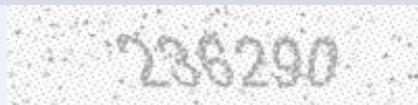
全部评论

- 段炼：视觉文化与理论的实践（6月17日）
- 彭运生：“无穷之意”与“内在的雄辩”（5月26日）
- 任园园：悟觉与回旋——试论电影美学鉴赏（5月26日）
- 王均江：现象学视域中的古希腊悲剧——从尼...（5月24日）
- 朱狄：《当代西方美学》（5月22日）
- 刘桂荣：《徐复观美学思想研究》（5月22日）
- 彭运生：“人物性格”概念应该被抛弃（5月19日）
- 史红：当代舞蹈结构特点与转型的意义（5月19日）

发表评论

点评：

字数



验证码：

姓名：

提交

管理入口 - 搜索本站 - 分类浏览 - 标题新闻 - 图片新闻 - 推荐链接 - 站点地图 - 联系方式

地址：中国·北京·海淀区中关村大街59号 Email: Aesthetics.com.cn@gmail.com

制作维护：美学研究 京ICP备05072038号