

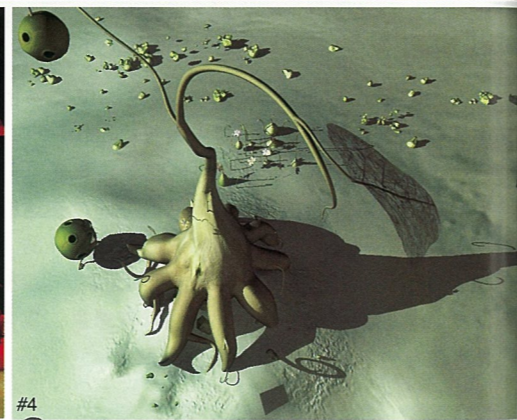
#1



#2



#3



#4

For a majority of work, only when they are displayed formally should they be entire. In other words, only recording the whole process of creation, combing your participation in it, could the work be lively.

Most work origin from the heartfelt feelings of young artists but which could not be annotated in now available title ways. Maybe only when you stop to enjoy a piece of work or turn round to leave, could you be moved a little by your memory of it. Moreover, impossible for us to acquire it from a simple visual experience any more, feeling comes from the reverse side of experience, paradox as well as the venture of real life, which may even be a breakthrough of a kind of taboo.

Taking the work of the youngest artists from the Art College of China as an example, this article explores the possibility of China's experimental education from the perspective of art education. Under present rules of educational system, how to break the ties and arouse the creativeness of our youth artists and how to deal with the achievement as well as problem in the progress of experimental art education is worthy our deep thoughts.

- | | | | |
|----|---------|------|-----|
| #1 | 无题 | 装置 | 廉世钦 |
| #2 | 截面龙(背面) | 装置 | 高艳飞 |
| #3 | 繁殖 | 影像装置 | 周淑青 |
| #4 | 初生3 | 三维动画 | 熊小明 |



罗马艺术大学人体速写课教学场景

关于艺术教育的比较与艺术创造 ——与阿菲奥·蒙哥利尼的对话

About The Education of Art and Artistic Creation

—— A Dialogue with Alfio Monglli

□吴松 Wu Song

阿菲奥·蒙哥利尼 (Alfio monglli) 罗马艺术大学校长、教授、意大利著名雕塑家，以下简称A。Fabio Monglli (罗马艺术大学美术学院院长、教授、建筑师) 以下简称F，吴松 (以下简称“W”)：我知道，校长一行对中国几所著名的艺术院校进行了访问和考察，以您的观察和思考，对中国和意大利艺术教育肯定有一个比较，你是如何看待两个国家艺术教育的特色和差异的？

A：通过对中国几所著名的艺术院校，特别是美术学院的访问，通过参观教学，访问艺术创作空间，通过对中国艺术院校教学条件的了解，特别是硬件建设上的成就，很惊奇！与我想象中的中国的艺术教育有很大差异。中国的艺术学院几乎都有非常大的空间，这与蓬勃发展中的中国是合拍的。大的空间对学生是非常有利的，对艺术创作也是有利的，在这方面，意大利的艺术院校没有这样的条件。意大利和其他欧洲国家一样，其城市化完成得较早，我们往往是生活、工作在数百年甚至更古老的建筑空间中，因此，不允许我们有拓展更大空间的可能。比如我们学校，在罗马市中心的教学空间和城郊的古堡教学空间以及西西里的教学空间是分散的，很难有一个庞大而统一的教学场所。这次访问给我很大触动。回去我们将努力与政府沟通，以便获得更大的支持以拓展我们的教学空间。而另一方面，我们所处城市的历史文脉和文化地位是特殊和独一无二的。我们能够充分利用整个城市的文化空间、历史空间和人文资

源，注意与艺术潮流及艺术时尚紧密结合，更注意充分利用罗马乃至全意大利以及其他欧洲国家的人才资源，以保证我们教育的创造活力与前沿性。并且，由于我们教学空间有限，我们注意在管理上精打细算，充分利用现有空间资源。

说到教育教学，说到专业，中国的艺术教育涉及到相关领域的各个方面，在量和空间上是无可比拟的。看了很多，需要消化。

意大利与中国的艺术教育在组织上也有所不同，我们的学院更直接一些。我们更强调创意能力的培养，这些都是需要思考的。

回去后我们会向意大利外交部、教育部、文化部以及罗马市政府汇报我们在中国访问的所见、所观、所想。这次访问对我们而言是非常有意义的。我们要向政府争取更大的教学空间，这是第一个最直接的想法，第二是要努力促进艺术教育和艺术创作上的交流，这对双方都是有益的。

W：是的，二十多年来，中国的发展所展示出的蓬勃生机同样体现在艺术教育上，艺术教育从量到质都有很大的发展与变化，正如您所说，这与中国的整体发展是一致的。

意大利作为文艺复兴的发源地，西方现代文明的精神摇篮，作为当代艺术、当代设计的非常重要的方面，其成就和经验很值得我们研究。



五谷杂粮 □杨劲松 Yang Jinsong

Food Crops

This article explores the possibility of China's experimental education from the perspective of art education Under present rules of educational system, how to break the ties and arouse the creativeness of our youth artists and how to deal with the achievement as well as problem in the progress of experimental art education is worthy our deep thoughts.

在中国美术学院，这个号称“地灵人杰”的江浙富饶之地，伴随着一年一度的毕业，又是一届创作展开幕了。五花八门的内在需求和五光十色的外部生存条件，使这一届学生的学习内容和工作室教学方式旋即变得复杂、多疑、奇诡。

就以您手中“作品集”的编辑、出版过程为例：
就以您所见到的不同寻常的布展方式和作品类别：

大多数作品只有到了正式展示时，它才是完整的。或者说只有记录下整个创作过程并由您参与期间，作品才会活灵活现。总体艺术工作室宋振的《毕业展：天下没有不散的宴席？》，这件从传统礼仪文化研究入手，在公共空间以复合性游戏方式探求今日文化空间与物质空间不对称关系的作品，源于作者把生活（礼仪）和创作当成艺术的创建鉴赏的再生产过程，使生活的过程成为审美价值的“目的自身”。王成伟、佟娜等学生都以“文章千古事”的功用为创作依据，这些从“文章”（主体）转向语言实际，并通过对“文章”论述逻辑、从长久被传统主体中心宰制的被动关系上转向“文章”社会应用、比“文章”结构本身更重要的思考，通过作者对“文章”不变结构的“穿透”和“摧毁”，“文章”（主体）原意随即倒塌，这么一种新的延异性思考，体现了学生试图在逾越和颠覆中推动语言本身跨入

广阔自由境界的美学愿望。诸如此类的作品不但推迟了“作品集”的编排出版计划，也在考验我们的媒体艺术系教学秩序的弹性和教师把握教育尺度的能力。

就如您在展览中感受五味杂陈的图像符号和声光电的嘈杂声浪：

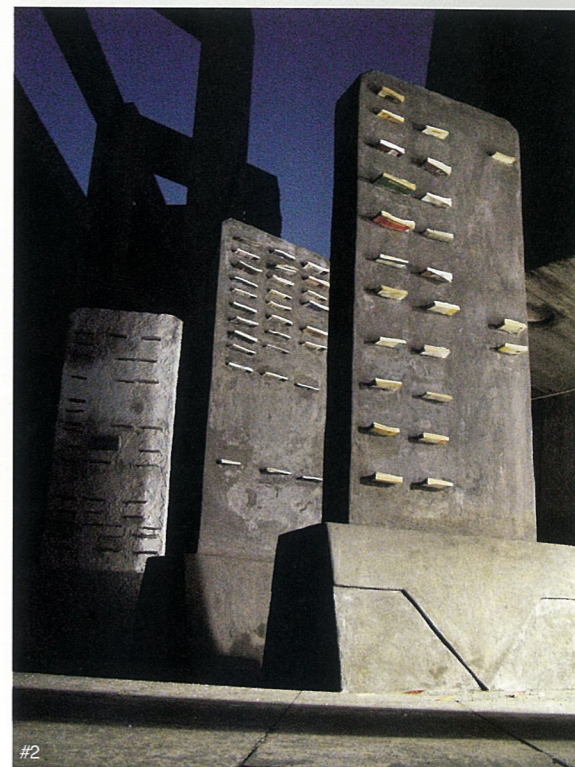
就以您在画册中看到尘埃落定的学生草图和稚气未脱的创新冲动：

大多数作品都能源于学生的心声却无法用现有的标题方式注释作品。或者说只有当您驻足观赏或转身离去时，些许感动才会从作品的记忆中涌现。并且，感受不会、也不再可能从单纯视觉经验中获得，它来自经验的反面，来自悖论，来自实际生活的冒险，甚至是某种禁忌的突破。综合绘画工作室研究生刘劲蓬的《冥》，这组从符号学入手整理民俗文化图式语言表达的研究性创作，巨大尺度是凝集了庙堂壁画气魄后的洒脱，以符号学方法作为创作的观念性工具，既有助于作者将一件视觉艺术作品看作一个客体，创作时所关注的文化学问题自源于在其中起作用的过程。如此，壁画方式、民俗符号、线性语境等元素就不再是形式主义和表象摹拟，而是透过了一种“价值重整”拉出了绘画艺术灵光的新“景深”。而陈或凡的绘画则是一组体现作者终于走出“形式—技巧”定式约束的教学案例。它提示了艺术创作不是靠形式技巧学习能成事的道理。不同的是，综合造型工作室孟凤华的《丰碑》装置作品和他的同学《眼—网》立意简明扼要，以自己的成长所读过的经典书目为材料，在“著作等身”不可指望中成长的困扰和有用与无用的思辨里，“我是谁”的追问伴随着越来越难明辨的现实境遇，纠结的心态和直抒胸臆的冲动，在这组作品中多少影射出了这代人的郁闷和决心。高艳飞的《截面龙》这件作品则是以取身边用过之旧物为材，以身观身，以生活之于艺术平行的态度，集幽默与想象，富含了这代青年生命体验的原创性潜质和天赋。

就以您当下所处的位置和工作兴趣而言：
就如您在场的挑剔和文化批评的需要：

现实与理想总有难以言尽的距离。身为施教者和受教育者，互相的期待、磨合与修炼，最终往往是理想目标的一致性只存在于双方的理想之中，正如“那些已经获得的永远是欲望之外的废品”这般感慨。问题还不在于这里，“近代知识生产的中心一直在西方”（萨义德），这个现实的严酷性，不仅体现在实验艺术概念引入学院教育会与制度发生的冲突上，还需警惕一不留神沦为西式的实质化专门学科的命运就难再摆脱。如何避免实验艺术教育在文化上的自彰不成为西式批评系统论的文化权宜，又如何在中国艺术教育主导论述框架中“是无根”的现状中应用跨域和社会学方法突破双重他者的危局，并还以颜色？是故，以借用《庄子—齐物论》中“是以圣人和之以是非而休乎天钧，是之谓两行”明心境，以食“五谷杂粮”的方式展开本届学生三年课题式教学。譬如研究生周淑青的《繁殖》影像装置作品，作者考虑

在“看”的过程中，五官的挪移和感官所构之虚幻之间可以引致之“不在”、“虚”、“无形象”、“肉体”与“视野”之间的不可对比性，从视野到肉体之不能通达性，肉体作为镜象水月的虚幻性，怕是“还以颜色”的源泉？牛珂的互动《娱乐现场》作品、刘佳婧《风欲静而树不止》的感应装置作品、化鹏《蜘蛛红幼队》手绘动画作品和高鹰的《贫穷设计博物馆》方案艺术与创意草图这些充满原创性、想象力的作品多少都在以当代年轻人的独特视角解释了实验艺术教学中的危局，我们固然无法以没有距离的方式凝视、施教，但了解物与物之间、物我之间的互为通明之道理，我们便知知行合一的每一观、每一意均是暂行的，均有待其他角度、其他印认来加以修辞。

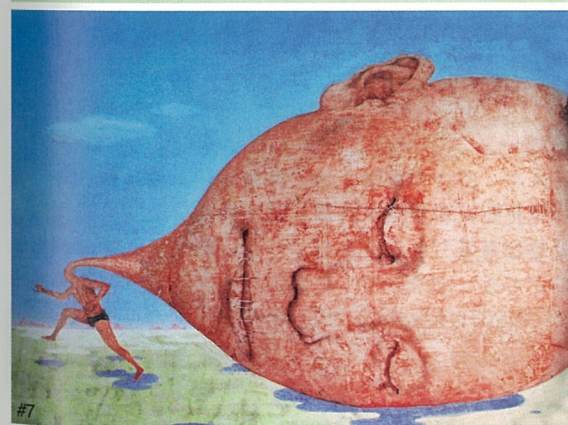
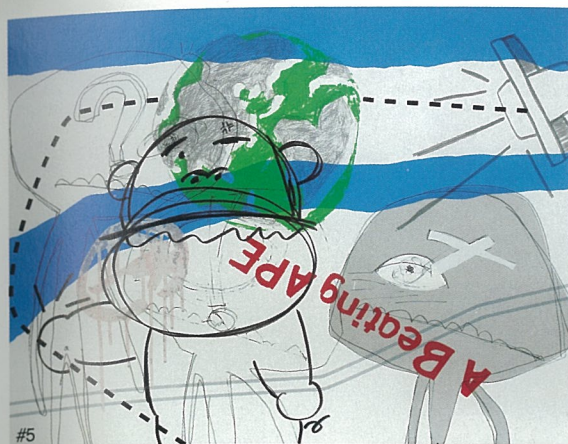
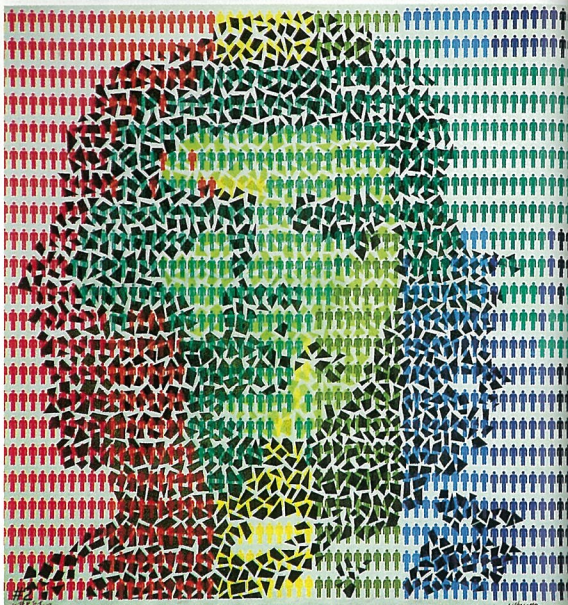


#1 生命的律动 综合材料 郑奥鹏
#2 丰碑 装置 孟凤华
#3 风欲静而树不止 装置 刘佳婧

了艺术上的先锋派。同样的，也正是这种自由精神赋予了艺术家们反抗功利主义与资产阶级市侩人生观的勇气。不言而喻，艺术上的先锋派也将举步维艰。而对于艺术学院的学生来说，他们需要一个较为宽松的学习生活环境，需要一个让他们自由想象与思考的氛围，这当然要求学校采用一种较为包容的教学思想。在四川美院，早在叶毓山任院长期间，学校就采用了这种包容的办学思想，“也就是把艺术创造力的呈现视为主要教学目的，用创意和想象力来翻新他们的基础训练，反其道而行之地从技艺和观念上改变了由来已久的英雄主义和矫饰的理想主义……因此年轻的艺术家们一反美术学院过去常规的思维模式，积极扩展了所谓基础的外延。”³几十年来，这种教学上的包容性传统一直在四川美院延续着，教师们都注意鼓励学生自己的创造性和想象力。在这个问题上，四川美院现任油画系主任庞茂琨所说的话很具有代表性，他说：“很多人认为一个老师教出来的学生应该风格相同，但我们却不那样认为，学生们都认为和老师一样的画风是很不光彩的事情。”⁴同时我们也看到，学校也尽量减少对学生生活与思想上的干涉，而是让他们具有更多的独立性和自由度，让他们按照自己的理解去创作和思考。也许这正是四川美院这些年来源源不断地出现先锋艺术家的原因所在：自由的氛围，师生之间的平等关系，多元化的艺术创作风貌和执着的创新精神。

不过，本次展览同样也暴露出来一些问题，这应该引起人们的重视。其中最主要的仍然是在中国当代艺术中已经成为通病的媚俗现象。媚俗与通常人们所说的通俗有很大的区别，通俗仅仅指明一种大众性或普遍性，一般不作价值判断；而媚俗则始终是一种围绕着伪造、伪装与假冒展开的欺骗行为。按照捷克文学家米兰·昆德拉的理解，“它（媚俗）描述不择手段去讨好大多数的心态和做法。既然要讨好，当然得确定大家想要听什么。然后再把自己放到这个既定的模式思潮之中。”⁵在中国当代艺术的语境中，媚俗主要指那种为了某种功利目的而放弃艺术真诚性的行为，尤其对于某些以先锋为名的作品来说，它们往往以先锋为幌子，实际上只是一种虚伪的创作。

对于年轻的艺术家们来说，他们的可塑性很强，但同时被误导的可能性也很强。最近几年，随着中国艺术市场的升温，很多作品受到了国内外艺术收藏者与炒作者者的青睐，天价拍不断地出现，这种现象无疑会影响学生们的思考，他们会将市场价格看作是衡量艺术价值的主要甚至是唯一标准。因此，少部分年轻艺术家可能会将迎合市场需要看成是自己艺术创作的主要追求。考虑到如今某些画廊或画商已经开始将触角伸向了这些还未毕业的年轻艺术家们，这样的忧虑似乎更具有现实意义。在展览中，少部分作品似乎仍然在抄袭国内外市场上受到青睐的一些图式，如异样的大脸像、中国符号及时新的卡通元素等等。和上文提到的那些具备了先锋性的作品相比，这种“跟风”的艺术作品表面上以一种当代艺术的形态出现，但实际上却明显缺乏自己独立的思考和创造性，更谈不上批判与反思性。这些作品往往将上述图式生搬硬套地贴在画面上，却无法传达出有效的



观念。从艺术层面上讲，这种媚俗现象的泛滥将导致艺术作品对当代中国语境不产生任何针对性与积极意义，从而沦为一种无聊的市场把戏；若从更深的层面上讲，这是一种艺术层面上的虚伪。可以说，此种现象是年轻一代艺术家中最危险的倾向。

在现代性的视野中，先锋派应该受到推崇，因为他们甘于忍受寂寞和排挤而对自己不认同的主流文化进行疏离和反思。而媚俗行为则天生地与虚伪性联系在一

起，它为了迎合某些人群而主动地异化自己，这当然是当代艺术中的消极因素，同时也是年轻艺术家们应该尽力避免的。正是在这个意义上，本次展览中不少年轻艺术家所具备的先锋性值得认同，他们渴望艺术上的创新与个性，坚持精神上的反思。同时，四川美院的经验应该让人们坚定这个信念：艺术上的先锋性和创造力需要自由的土壤与艺术家本身独立的人格。也只有这样，我们的艺术教育才能不断地培养出具有创造力的艺术家。⁶

1. 前卫艺术与先锋艺术在本文同意，均为法语“avant-garde”一词所译。

2. 易英：《前卫与边缘》，《美苑》，1995年第4期。

3. 俞可：《在想像中潜行——关于四川美术学院实验性教学的思考》，何贵彦主编：《1976—2006“四川画派”批评文集》，长春，吉林美术出版社，2007年版，第186—187页。

4. 《川美油画走红的原因：真实解读“四川画派”》，新华网，http://news.xinhuanet.com/shuhua/2007-07/06/content_6336581.htm，2007年7月6日。

5. [捷克]米兰·昆德拉：《人们一思索，上帝就要发笑》（演说）

A free society, as is known to all, is the womb for Avant-garde art. The relatively autonomous civil society, in the West, is the foundation for avant-garde art. It is the free romantic spirit and the progressive belief that give birth to avant-garde art in France in 1970s. Similarly, it is the free spirit that encourage the artists to resist utilitarianism and the bourgeois Babbitt. Marginal culture can not be tolerated in a society that lacks freedom, which is also the case for avant-garde art. For students in art schools, however, they need a free environment and atmosphere for their imagination and thinking, which requires a tolerant teaching. Sichuan Fine Arts Institute has been long doing so, "...the purpose is to cultivate artistic creativity, to train the students with creative thinking and imagination, to replace heroism and idealism... and therefore young artists extend the so-called basic skills." Sichuan Fine Arts Institute has the tradition of tolerance, "Many people think that students tutored by one teacher should share the same artistic style. I don't think so, rather, it's a shame." said Pang Maokun, director of the Painting Department. The institute should not interfere with their daily life and ideas, but offer the students with more independence and freedom. This may be the reason why avant-garde artists have been emerging from our institute in recent years: free atmosphere, equality among teachers and students, diversification of artistic styles and the spirit of innovation.

#1	惊弓之鸟	油画	彭建忠
#2	梦里飞花	版画	况锐
#3-4	魅	综合材料	豆周燕
#5	I an old but not John	丝网版画	刘方伟
#6	你一直爱玩	铜版画	王睿
#7	无题 NO.2	纸本水墨	余洪波



#1



#2



#3



自由、先锋与一点忧虑 □尹丹 Yin Dan

Freedom, Avant-garde and A Little Worry

This may be the reason why avant-garde artists have been emerging from Sichuan Fine Art Institute in recent years: free atmosphere, equality among teachers and students, diversification of artistic styles and the spirit of innovation.

几十年来，四川美术学院年轻艺术家不断涌现——从罗中立、何多苓、周春芽、程丛林、高小华、张晓刚、叶永青、庞茂琨、焦兴涛、李占洋、钟飙……到一些正逐渐在国内外受到承认的、更年轻一代艺术家，这样的线索几乎从未中断。那么，到底是什么原因导致在地域位置上并不占优势的四川美院，却能够持续地成为艺术“生产”线，带给中国当代艺术这么多颇具影响力的人物呢？

原因可能是多方面的。但在我看来，其中最值得我们注意的便是这里具有相对于其他艺术院校都要更为浓厚的自由氛围——在四川美院，行政上的束缚相对较少，学生的行为拥有着很大的自由性，思维极其活跃；教师与学生在很大程度上保持一种平等关系，而不是类似于上下级之间的管理与被管理，这种看似“不正经”的混淆，实际上减少了艺术家在成长道路上的创作约束，能更多地体现自己的艺术思考与创造性。当然，川渝地区本身浓厚的市民文化，也为这种自由氛围提供了一个广泛的社会基础。此外，也许正因为地理上的封闭性，导致这里缺乏那种浓重的政治空气与等级意识，让我们更多地将注意力集中在现实的日常生活之中。

我们看到，在今年四川美术学院07届毕业生的作品展上，这种自由的精神得到了持续的体现。他们大都能够作品中体现出自己的艺术追求或思考，从而呈现出一种多元化的倾向。当然，对于这一代年轻艺术家，他们已经处在一个相对开放的背景之中，以网络为代表的传媒时代的来临导致了他们可以迅速地获得来自于世界各地的信息。同样的，通过各种各样的传媒，年轻的艺术家们能够了解到世界各地出现的艺术形态与艺术动向。因此，之前那种封闭的闭门造车已经过去了，艺术家们也很难再以一种共同的艺术面貌集体

出现。如在某些作品中，我们能够明显地感受到一种快乐的青春气息，作者通过一些轻松甚至是诙谐的方式将自己的生活状态展现出来；在画面上也大量出现年轻一代日常生活中常常出现的一些形象或符号，如流行时装、网络图像、数字光盘等等。也许对于他们来说，艺术只是消遣或娱乐的方式。当然，我们同样能够看到那些较为“沉重”的艺术作品，如邓海辉的作品《理想者的灵魂》系列就体现了一种形而上的思考，画面中的骷髅、佛头、太阳等形象明显具有其特定的象征意味，其艺术风格能够让人看到超现实主义或象征主义的影响。还有些作品表现出对当代人生存状况的忧虑或思考，涉及的问题包括消费文化的盛行以及大工业文化对人类生存环境的破坏等等。虽然这种思考还显得较为表面化与模式化，但其中的反思性与责任感值得我们注意。另外我们也看到，不少作品都体现出年轻艺术家对艺术语言的不懈探索，如在于洪波的《无题》与豆周燕的《魅》系列等水墨画中，他们对色彩的使用与肌理的处理就颇具新意。

总的来说，年轻艺术家大都能够作品中体现出自己的个性或艺术思考，而不是束缚在某位老师的风格之内，这一点是非常值得赞赏的。我们看到，不少作品具备了非常可贵的先锋性与创新精神。有些体现为艺术语言或风格上的创新，有些则体现为对当前主流文化的反思或拒斥。众所周知，在古典的审美范畴内，由于审美理想已经预先被设定，艺术家们所要做的事情就是不断

地去接近这个理想。而艺术上的“先锋派”却总是渴望通过自己天才的创造性来拒绝审美上的平庸，渴望通过自己的努力来探索那些从未涉足的艺术领域；另一方面，它也坚持一种文化上的边缘性，从而充当起对主流文化进行反思与疏离的角色。如今，除了在审美范畴内所具有的探索性意义之外，从社会文化角度来看，它也担当着积极的反思性角色。正如批评家易英所言，“无论从边缘的哪个层面来理解前卫艺术¹，它对于当代社会的意义都是积极的，进步的，以技术理性为基础的经济—政治体制无法从根本上解决人所面对的所有困境。在某种意义上说，前卫艺术正是以一种艺术的思维或想象的思维对人的生存境遇的反映和思考，它与技术理性的冲突实际上是个人的境遇与技术理想的抽象结构的冲突。”²因此在当代中国的语境中，年轻艺术家身上所体现出来的先锋性无疑是相当具有积极意义的。

但我们知道，先锋艺术的出现离不开自由的社会土壤。在西方，正是随着相对自治的市民社会的出现，先锋派所需要的社会基础才逐步奠定起来。到19世纪70年代，在法国，自由的浪漫情怀与进步的信仰共同孕育

- | | | |
|-----------------|-----|-----|
| #1 山城棒棒系列 | 雕塑 | 张铁 |
| #2 不可复制——昨天的你和我 | 雕塑 | 冯且 |
| #3 落地粘灰 | 雕塑 | 顾桃 |
| #4 理想者的灵魂 | 石版画 | 邓海辉 |

么,从另一种角度讲,市场也是需要更多的面孔来给大家看到,所以说他们也需要去发现新人,推动新人,这像一个市场经济规律一样在自己调节着的。一方面我们也在做一些推动,他们也意识到像刚才所说的那样,一个单独的艺术家是根本不可能达到的,假定一个艺术家想自己单独拿来卖钱都不可能了,因为他们已经有人签约好了,你必须得找到自己新的力量。从市场角度讲,也不是只要看上你的人,因为我觉得艺术应该是一个百花齐放的市场,是大家多种需求的一个市场,因为大家不止需要那么几个面孔,而需要一些更多的艺术形式、内容来呈现给大家,那就需要发掘新的力量来推动出去。

盛:那中国的艺术家很多比较愿意或者说更多地采取自己卖画的这种方式,而不是通过画廊,这会不会对画廊或画廊博览会的发展有影响?

董:这是在一定时期出现的,那也是很自然,以前艺术家来自自己卖画的原因是有几方面的:一方面是我们的画廊业没有或不够专业,他只是直接拿来卖而已,对艺术家而言,给他卖还不如我自己去卖,因为画廊从来也不做推动工作,无非他就在画店拿着我的画卖,他也不见得比我卖得好,那还不如自己卖。另一方面由于市场的繁荣,我们排在前五十位的艺术家他们的作品是供不应求的,这样他们就没有那么多的精力花在卖画上的,这样就促使了一些专业的画廊的出现,这样就依赖于他们,让他们去推动,销售等一系列的工作就交给他们了。社会发展就是这样,越发展,他的分工就越来越细致,专业性更强,大家各负其责。

盛:博览会怎样处理收藏家的关系,或者是说在收藏家和画廊之间做一种协调?

董:对我们的博览会来说,我们可以通过在四五天内做一个强制性的圈子,吸引来更多的收藏家和以前的准收藏家,尤其在中国对今天的收藏家来说,有点儿大言不惭,还没有那么多的收藏家,但是我们知道中国一定会有那么一个时代,那些收藏家就在我们身边,今天他们买一万块的作品,时间一过他就可能就是一个大收藏家,他不断的进入市场,其间他也得到一种熏陶,形成一种嗜好。这是需要一个过程的,通过这次博览会我们只想让大家见到真正的画廊,他们会做很多很专业的画,工作给这些收藏家和准收藏家。

盛:一般像现在的当代艺术节这种活动都会考虑一般的观众,但博览会是有商业目的,那它会不会考虑一般的群众?



#1

董:我们的博览会在今天来说,的确还不够“博览”,因为它偏向高端,老百姓还接受不起。但今后我们还会设立若干个博览会来吸引不同层面人的需求。在目前这样一个博览中,也会吸引来大量的老百姓和学生,他们也会索取我们的画廊和客户的资料和简历,但画廊在这里的大部分时间是用来做生意的,而不是用来做教育的,所以我不能够吸引那么多的普通观众群,因为那样会耽误很多商务时间。

盛:在国外的这种博览会中,比较多元,类似的普及性工作也是他的重要议题。

董:但是我们的美术馆是用来做什么的?我们的商业活动带有自己的目的性,而我们的美术馆就是一个对外开放的平台,美术教育应该在这个层面去解决。大家应该分工一下,我们的博览会面向的更多是收藏家、有潜在的收藏家和未来的收藏家来观看,他今天买不买不要紧,他只要和这些专业画廊接轨以后,画廊会给他提供若干的引导和教育,以至以后若干年对他进行追踪和培养,最终使他成为自己的收藏家。我觉得这就不是一个很现实的问题,不是我对国家、老百姓、民族文化没有责任心,只是这种想法还不能够完全解决。当然我也希望以后我有能力来做面向大众、老百姓的展览。

盛:现在像巴塞尔、迈阿密他也有很多研讨会、学术活动、主题展,它们的这种综合性好像在某种程度上已经超过了双年展的热度,你怎样看待这个问题?

董:对!在今天的这个社会,也许突然你会发现商业的会更高些,只有商业才能推动学术,你没有商业能力的话,很难推动学术和文化的发展,你会变得很无力。比如,大家今天去巴塞尔走了一圈,我们会看到,不管商业还是学术都很好,因为他有强大的商业力量。但到了卡塞尔就一落千丈,许多东西都跟不上,因为他们没有能力来完成自己的想法,这就是我觉得商业在社会中对于艺术发展的重要性。像我们也是在做商业,我们也会从商业之外去推动学术和文化的发展。总之,如果没有生存能力,你怎么来谈你的人生理想?

盛:你觉得像国外的巴塞尔、弗雷兹等博览会对我们中国有借鉴的意义吗?

董:当然有。首先我觉得弗雷兹它是一个新兴的英国博览会,巴塞尔是一个老牌的了。巴塞尔我们每次都去看,是去学习的,它是一个特别顶级的博览会。这样一个顶级的博览会,我觉得它是社会发展的产物。比如把巴塞尔放在中国来说,它也许就不会成功,因为它不是这个土壤上的东西,它不适应这个土壤,他们的东西都上百万美金,这让中国人怎么接受,所以要适应中国的国情。另一方面,今天的中国太有号召力了,那我们把它全部做成欧美化的画廊博览会会有意义吗?可能就没什么意义了。所以我就觉得今天我们应该把不被重视的亚洲艺术这一块拿出来,重点推出。像在巴塞尔上万家画廊中亚洲画廊才有七家,可见亚洲的力量是多么的薄弱,他们对亚洲的文化是多么漠视,所以作为一个中国人,借着中国这么一个强势的经济,我们应该把亚洲艺术重视起来,推出来,让大家走到一个平台上。

盛:你主动地强调亚洲这个概念是这一次博览会的一个重要变化,可以这样说吗?

董:是的,就是这样。

盛:像上海他们那边也和国外建立了一些联系,这对北京的画廊博览会会有什么影响吗?你有什么看法?

董:这对市场肯定有冲击和影响了,当然它的影响是有好的,也有不利的,它能把国外的操作手段带回中国,我们可以向他们学习,它也会影响国内的市场,而且两地的博览会差不多在同一时间开始,好多客户只能去得了一边。但他们的最大优势是他们有50%左右的画廊都是欧美画廊。我们两地可以说各有利弊、互相学习。

盛:那上海他们做得可能更国际化一点儿,北京这边就像你说的,是在打亚洲这一块牌,那么做得更国际化,有50%都是国外的画廊,但中国人会大规模的购买那些艺术品吗?或者中国人会不会像以前日本人那样来操作?

董:这个问题是很现实的,中国人不可能那样,中国人的民族素质还没有那么高,这样大量欧美艺术品进来的时候,他们能够接受吗?我们国家的文化经济政策,适应这些艺术品进入中国吗?高达30%的艺术品关税,这些都是很现实的问题。什么时候做什么样的事情,就像我刚才说把巴塞尔移到中国来,可能并不一定成功一样。所以我们要做顺应市场发展的事,是不能做拔苗助长的事的。今天我们仍然是有民族性的东西的,作为一个中国人,由我们来操作这个博览会,但我们不能改变的一个东西就是文化的渊源,我们不能对文化越来越陌生,只对商业感兴趣,而是在某些时候我们要主动运用商业的东西,来推动艺术和文化的发展。

盛:是不是在某种程度上说,中国没有出现像日本的“物派”那样世界的艺术,跟我们的经济基础或者是艺术发展阶段有关系?

董:当然!比如说浮世绘这些作品都是通过那些日本的出口物品的包装纸传到了西方,他都是和商业有关系的,但今天随着中国经济的迅猛增长,我觉得我们的文化有一天也是会被关注的。当然,这不是一天的事情。

盛:你觉得我们中国做的博览会跟那种地摊式的博览会之间有什么关系和渊源?

董:我想他们是各种不同的形式,但是我觉得现在博览会变得越来越重要了,因为商业对大家的判断力产生了很大影响,博览会也会做得更包容一些,而且他是学术与商业的结合。

盛:是不是我们现在做的还可以更丰富一点?

董:是啊!我们要不断加强,做得更精致,不断的引入更专业的画廊和作品。当然好多东西取决于我们,我们有想法,但好多东西不能够实现,很多人才和力量都没有跟进,所以我们要首先大力发展商业。

盛:最后,在你看来,带有商业性质的博览会与艺术批评有关系吗?

董:当然有!博览会将会变得越来越多元,我们博览会将会投入大量的批评家、策展人与画廊合作,用他们的学术力量来支持我们多元的发展。Art



Art exhibition towards plurality is the shared theme of our exhibitions. It like andisplayof a hundred galleries, a Biennale

and an Art Festival. There will be more than 100 exhibitions that open on the same day with Art Beijing. Exhibitions are just like a contemporary art festival to which many academics are attached. Furthermore there are many gallery exhibitions. The phenomenon maynot be familiar to Shanghai or any othere places, for it the product of Beijing eco-system of art.

The concept of Asia will be included, too. The present Asia is quite different from the past, take China for example, it抯 the nation of the greateast growth and attraction. Why is Asia chosen? No matter from the perspective of market or from an International angle, it the region with the greatest growth, which can push forward art. The galleries and exhibitions and auctions are not so strong in Asia, and we can push it onto a higher level with this momentum.



#1 仲夏夜之梦 Type-C print 马良 (上海亦安画廊)
#2 朱迪·嘉兰 布面丙烯 安迪·沃霍尔(Russeck Gallery)
#3 Study for Bedroom painting #39 综合材料 汤姆·维塞尔曼 (Russeck Gallery)



走向多元化的艺术博览会

—— Art Beijing 负责人董梦阳访谈

Art Exhibition towards Plurality

——An Interview with Dong Mengyang

Art exhibition towards plurality is the shared theme of our exhibitions. It's like a display of a hundred galleries, a Biennale and an Art Festival. The concept of Asia will be included, too. The present Asia is quite different from the past, take China for example, it's the nation of the great east growth and attraction.

访谈者：董梦阳（以下简称“董”） 采访者：盛葳（以下简称“盛”）

盛：号称世界平台最高的艺术博览会“Art Basel”刚刚落幕，新一届的“Art Beijing”即将举办，能谈谈你们这一届博览会吗？今年的策划理念是什么，它和前几年相比有什么样的区别？

董：今天的市场比我们想象中变化得快，这是我们博览会一个共同的主题。这既像一百家画廊的博览会，又像双年展的形态，还有些像艺术节的形态。当我们这个博览会会出现的时候，全北京还有上百个展览在各个艺术区同时开幕。博览会就像一个大型的当代艺术节，这种形态出现了以后，我们还有很多学术展览附着在上面。此外，北京还有那么多画廊展览，这是一种共生的形态。这种现象可能不是上海或别的什么地方能够比的。而且这种现象是北京的一种艺术生态所造成的一个局面。比如上海也有那么多画廊，但为什么有更多画廊为什么北京出现呢？大家在这个时间同时来做一些展览，觉得这样做可能会丰富多彩。从我们博览会本身来说，我们还会打出一些亚洲概念。今天的亚洲已经很不一样了，具体对中国来说吧，目前的中国是一个最具增长性和吸引力的国家。所以说我们利用中国

这个平台，可以打出亚洲，并一直在往前推。为什么独打亚洲这个概念？因为我觉得我们从今天的市场形态来看也好，从国际上看亚洲也好，这是未来最具增长性的一个地区，他们可以对艺术进行进一步推广。以前亚洲的画廊业也好，博览会也好，还有拍卖，都不够强势，但是今天我们就已经可以借着这么一个势头把亚洲艺术推到一个新高度。

盛：在艺术博览会越来越备受关注的今天，你们有没有针对性的调整？

董：当然，和前几次相比，每年都会有所区别的。前几次我就觉得好像是只是在做一个国际性的博览会，没有更明确的目的，只是在形式上多想了下，在操作手段上向国际学习主要由画廊来介入的这样一个博览会而已，没有想太多由经纪人来介入。但由经纪人来介入，这是一个市场规范的条件，不像我们中国目前许多艺术家自己在市场上活跃，我们是希望由经纪人在市场上活跃。我觉得这个环节的规范和专业是很重要的，只有这个环节的规范和专业，我们的整个市场才能真正规范。初衷就是这样的。在这个时候，我们也希望北京的画廊能在这个层面的基础上发展，来进一步提高我们的目的性和理想性的一些东西。我们今天还可以借助中国的势头，譬如我们的奥运会，我们这么多的经济增长，多方面的国际关注，这么多事都可以给艺术带来一个备受大家关注的平台。同时，我觉得各种新的趋势也可以带动北京当代艺术的发展，因为北京的当代艺术生态正是在繁荣和壮大的时候。当然，单独的一个博览会不可能包容这么多东西，大家应该用各个艺术区把它呈现出来，我觉得这个形态是别的国家没法相比的。

盛：对参加“Art Beijing”的艺术机构，你们有选择性吗？能谈谈对他们的选择标准具体是什么样的？

董：当然有所选择，对他们是有有一些标准的。国外著名的大型艺术博览会对画廊总会有很多严格的标准，比如开业年限。但鉴于国内的画廊业刚起步，我们没有那么多标准，因为那些标准对中国人来说可能也不太现实。为什么呢？可能在中国开业了十年的画廊也许已经很老了，已经没有了原来的理念和方向了。而对于一些新的画廊来说，他们的观念，他们的能力各方面的东西可能都有未来性和前瞻性，有继续发展的力量。随着我们标准的变化和加强，它们也会慢慢变成具有代理机制的经营机构。我们认为画廊应该是一种推动机构，而不是一个简单的卖画的。你有没有看到今天我们出现了太多的画廊，其实他无非是以前我们说的那种简单卖一些国画的画店的延续，今天的变化就是有了卖油画的画店或者卖当代艺术的画店而已，简单说来就是先买一张，然后加点价格卖掉，但是它们没有一种推动或代理艺术和艺术家的功能，这些画廊不是我们需要的，我们需要的是那种有代理机制的画廊，就是说它能和艺术家签约，它有推动艺术、推介艺术家的功能和能力。这是对艺术市场发展有最大帮助的力量。

盛：你觉得这种画廊在北京多吗？

董：那当然我们严格来算的话，北京可能有30家？或50家？北京有成百上千个画廊，但主要的是我们应该要推行这种机制，要告诉大家画廊应该是什么样的，怎

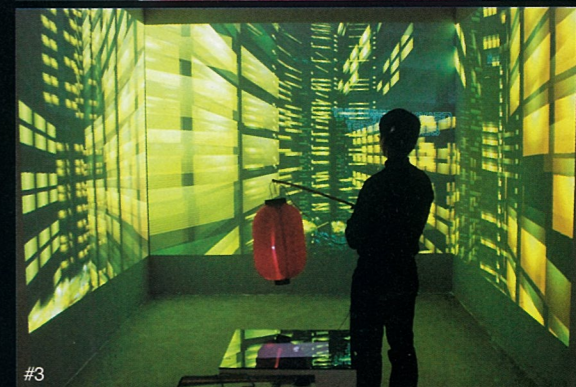
样才是真正的画廊，它的盈利模式是怎么样的。我们觉得这样对国家也好，对民族也好，对艺术都是最有帮助，最有能量的一些画廊。

盛：你们的博览会有这么多年了，也有一些简单的历史，在这个过程中，中国的画廊或者说北京的画廊有没有一些变化和发展？

董：当然有变化了。就像刚才我说的，起初开一个画廊可能就是为了卖画，但今天大家逐渐理解，我们的艺术家也觉得有必要和一些经营机构来合作了，因为随着市场的发展，艺术家无暇来做其他工作，在画已经供不应求的时候，他需要把卖画的功能交给画廊，画廊也意识到简单的那种买卖艺术品已经不能够拿到好的艺术作品了，只有靠自己的经营和理念。哪还能有那种著名的当代艺术能让你在他那里一下拿走一堆作品？现在是拿不到了。画廊只有靠自己的能力来去推动出一个新的明星来满足自己，这是一种市场规律的推动和调节作用，大家都意识到选择新的力量来推动或者去努力。那



#2



#3

- #1 白行一善 图片 吴天章 (大趋势画廊)
- #2 同志系列之 丙烯 (3+3 画廊)
- #3 陈莲蕙当代艺术空间

的核心是什么？在你看来：协调度极高的团队组织、强有力的收藏家资源、专业的画廊和艺术机构参与、媒体的宣传报道……哪一个更为重要？为什么？

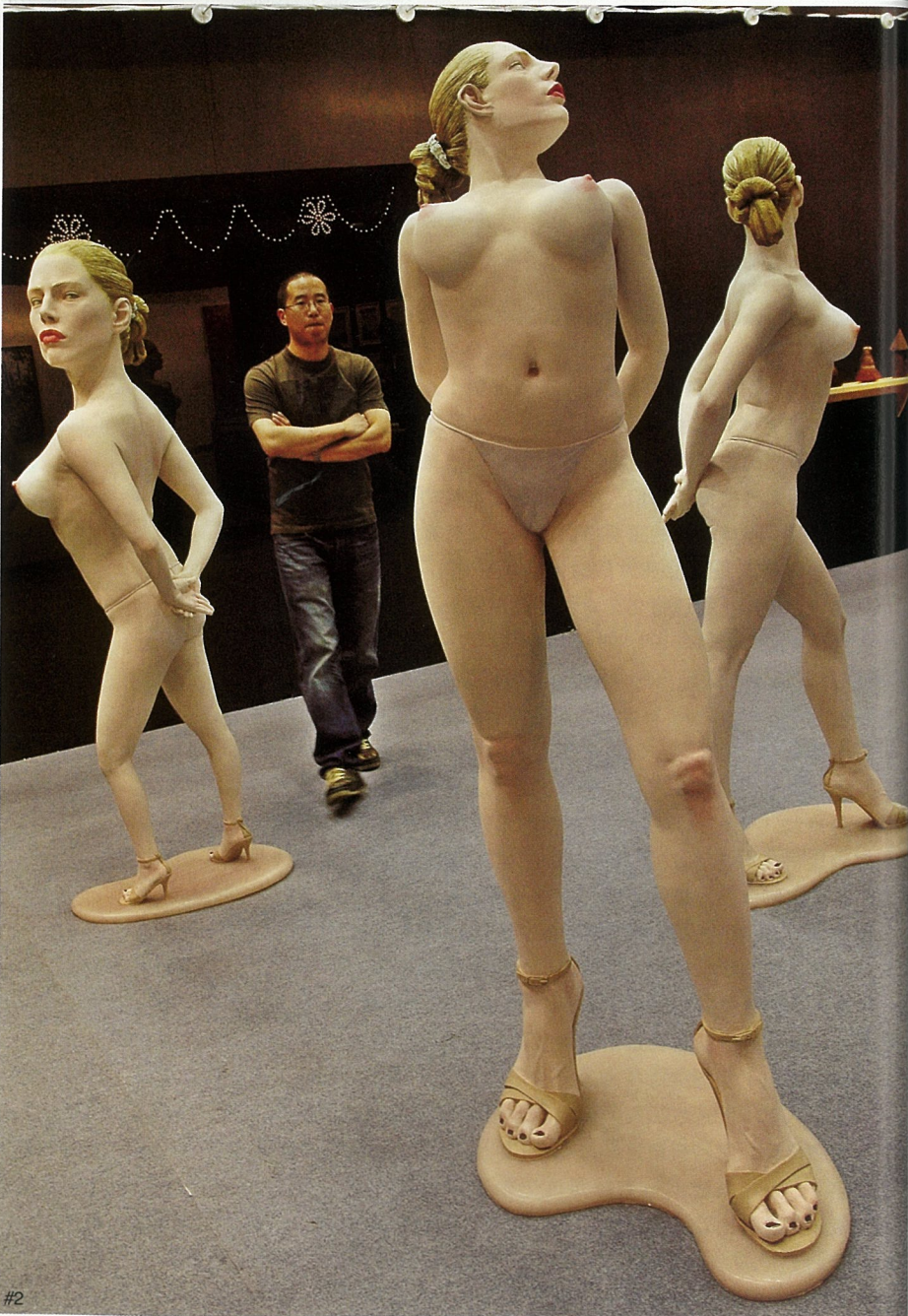
王：我认为一个专业的艺术博览会最核心的是要有专业而优秀的画廊来参加展出，这对于一个艺术博览会是最重要的事情。除此之外，比较重要的事情是要吸引大量的收藏家来参观，使博览会有好的成交额，因为艺术博览会在本质上是一个艺术品交易的平台，只有成交好才能吸引到优秀画廊继续参展，这是非常现实的事情。但一个艺术博览会是否能吸引到好的画廊与收藏家，很多时候并不完全取决于组织单位，举办国家的经济发展背景是很重要的因素，至于团队的协调度与媒体宣传等属于技术层面的事情，相对而言比较容易解决。

本刊：在“CIGE”的发展过程中，你认为遇到最大的问题是什么？如果说，它要成为中国最好的艺术博览会，并在世界上树立自己的权威性，你认为必须具备的要素有哪些？

王：“CIGE”从无到有，从小到大，发展得还算顺利，中间虽然也遇见一些障碍与麻烦，但也都不足为奇，都是些很正常的事。从2004年首次举办到目前为止，四年来，它一直是中国最好的艺术博览会，至于在未来，它是否能继续保持最好的地位，则需要我们进一步的努力，我个人很高兴“SHcontemporary”将在上海举办，因为有竞争才会有压力，才能让大家更加努力地去学习去进步。至于“CIGE”要在世界上树立自己的权威性，第一需要中国保持良好的经济发展速度，使得中国艺术市场具备繁荣的大前提。第二需要有相关条件的配合，譬如符合国际标准的、设计合理、条件先进的展览馆，能同国际接轨的运输及保险，艺术品进口关税问题等等。第三则是组织单位即中艺博公司要能与时俱进，做到越来越专业与国际化。

本刊：“巴塞尔艺术博览会”曾经一度是市场神话的发源地。它被誉为“世界艺术市场的晴雨表”，对于他们的成功，你怎么看？你认为就目前而言，中国的艺术博览会与瑞士的巴塞尔、英国的弗雷兹相比，最大的差距在哪里？

王：“巴塞尔艺术博览会”的成功是不可避免的成功，有很多值得学习的地方。中国的艺术博览会与瑞士的巴塞尔、英国的弗雷兹相比，最大的差距在于中国还没有形成真正的收藏家阶层，这是最根本的问题。没有大量的、有规模的、真正的收藏家的参与，就不可能吸引到所有世界一流画



廊都来参展，所以中国的艺术博览会在规模及品质上目前与瑞士的巴塞尔、英国的弗雷兹还会有很大差距。

本刊：画廊和藏家可以说是贯穿艺术博览会的轴心线的两头，你们是如何处理它们之间的关系？

王：我们方式比较简单。画廊是我们的直接客户，我们和画廊的关系相对来讲保持得比较密切一些，除了博览会期间外，平时我们也常常去拜访画廊，参观画廊举办的各种展览，了解画廊的状况与变化等，很多时候，我们会和画廊老板们谈论艺术家的作品以及艺术市场的各种事情。我们和收藏家没有直接的合作关系，因为我们本身不涉及艺术品的买卖，但由于博览会期间，我们需要邀请大量收藏家来参观，以帮助画廊取得好的交易，所以我们与收藏家也有很多联系。由于我们起到一个平台与媒介的作用，掌握大量的信息与咨询，加上我们本身不经营艺术品，是一个中立的机构，所以反而收藏家愿意和我们聊天，听取我们的一些建议与看法，尤其是刚进入艺术品收藏的人，往往最初便会找到我们。

本刊：中国艺术市场近几年的风生水起，让中国的画廊业得到极大的发展，但同时也带来一定的混乱局面，在这种情况下，你们选择画廊参与的标准是什么？

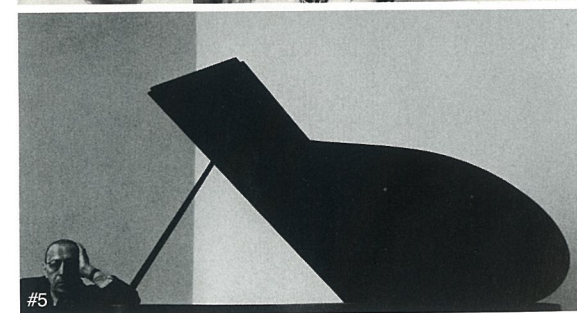
王：我们选择的标准是要求画廊经营规范、态度认真、具有眼光。首先是画廊要以比较规范的方式来经营，比如要有正规经营场所，定期举办展览等；其次是画廊经营者需要用一种认真的态度去经营画廊，只有真的喜欢热爱一件事才会认真去做，而不只是玩玩票而已；最后我们希望画廊经营者要有良好的艺术素养与眼光，发掘与培育好的艺术家，做具有真正艺术性的好展览，这样才能推动艺术良性向前持续发展，同时也起到为收藏家正确把关的作用。

本刊：“艺术博览会”在今天一样面临激烈的竞争，对此，你认为“CIGE”自己的特点是什么？它与中国的其他艺术博览会，例如“Art Beijing”、“SHcontemporary”之间有什么共通和不同的地方？

王：“CIGE”是中国人自己在办的专业艺术博览会，同时它也做到了国际性与未来性。在2007年的“CIGE”里，共有来自20个国家与地区的117家画廊参与展出，其中中国（包括台湾与香港）的画廊只占百分之四十，其余百分之六十来自海外各国。同时有大量海外艺术机构、收藏家与媒体来访问CIGE，在博览会期间，我们举办的“Memories on E-Motion”录像艺术主题展，从主题到所邀艺术家与策展人皆是国际上最受瞩目的一些人，很多人之前没来过中国，主题展大部分艺术家的作品是第一次在中国展出，这个展览在国际艺术媒体上得到很高评价。至于“Art Beijing”相对“CIGE”来讲，更加本土化一些，比如他们会邀请比较多的本地画廊参加展出，学术活动也是以本土艺术机构为主。“SHcontemporary”因是西方人在组织，自然在观点与角度上都与中国的艺术博览会有所不同。

Contemporary art and the art market are new to China, thus we should not require the west to really understand it. To some of the western media, art exhibitions held by Chinese are not international, unless it's held by westerners. The key

to a professional exposition, in my opinion, is the attendance of outstanding galleries. The exposition has to attract collectors and ensure a good trading volume, for an exposition is in essence a market for dealing with artistic works. Whether an exposition can attract good galleries and collectors depends partially on the organization and also on the economy of the host nation. CIGE has been the best exposition in China ever since it's born in 2004. I'm pleased that SH Contemporary will be located in Shanghai. The pressure can lead to progress. As to the establishment of world authority for CIGE, there are three necessities: first, China's well developing economy is the precondition; second, cooperative conditions must be ensured, say the import duty of artistic work and so on; third, the organizer must be professional and international.



- | | | | |
|----|--------------------------------|-------|--------|
| #1 | 帕斯卡·玛辛·泰佑的装置作品 | | |
| #2 | Femme Femm Fem Fe…… | 雕塑 | 王度 |
| #3 | 七姐妹 | 布面油画 | 李路明 |
| #4 | Man with a hat and seated nude | 纸上印度墨 | 保罗·毕加索 |
| #5 | 音乐家伊戈尔·斯特拉文斯基 | 银版 | 阿诺德·纽曼 |

作品，这需要时间，这需要我们当代艺术品市场完全和安全的与国际艺术市场全面的接轨。

刘：刚才你谈到目前中国艺术市场的机制问题，现在伴随着艺术市场的走俏，在全国各地，兴起了艺博会热，你是否可以结合巴塞尔艺术博览会谈谈博览会的运作机制，针对现在中国有画廊热、艺术博览会热，你觉得这些“热”有什么倾向性或应该注意些什么问题？

朱：这里有一个比较的问题，中国的博览会要做到巴塞尔的水准，需要一个很长的时间，但是没关系。首先要肯定的是，这些博览会的热潮对中国艺术起了一定的作用，反过来它又存在一个问题，我们的博览会和西方的相比，最根本的问题就是没有一个学术底线。国外也讲经济和权利，但是西方好的博览会是有学术底线要求的，中国的博览会普遍存在这样一个问题。我认为艺术作品应该首先进入学术系统领域，然后再进入艺术市场，这是非常重要的。好的艺术博览会不仅仅是对艺术市场的推动，更是要对艺术市场的引领。巴塞尔做得就比较好，你看到的是一个学术系统与艺术市场联姻的完美案例。

刘：你刚才谈到了巴塞尔艺术博览会在商业性和学术性的平衡和互动关系，那么你觉得中国的画廊和艺术博览会该如何建构和平衡商业性和学术的关系呢？

朱：国外艺术品的收藏也有投资的功能，在原始企图里面也有保值、增值的成分，但普遍他们还是对艺术家的学术有要求，收藏分类比较系统。但中国艺术品市场存在什么问题呢？第一是我们的藏家对当代艺术品了解不够，我们的收藏是完全按照市场价格来进行的。就像买股票一样，谁的价格上去了，就去追赶谁的作品。这是中国收藏界普遍存在的问题。当然一定的市场价位，总是代表这个艺术家的某种地位，但我们不能完全地受到这种市场的影响。第二是国内的市场基本上以绘画、少量的雕塑和照片的收藏为主，这使得美院的学生有种误导，觉得自己未来的出路就是这一条，就像作坊学艺一样去画画，往往在这一批人中可能就会夭折。中国未来在录像、装置、互动媒体等其他领域里面很有才华的年轻人，往往被淹没了，因为今天的艺术离商业太近。

回到博览会来讲，就必须谈到文化责任感的问题。对于主办方、参展方、艺术家、策展人，除了我们在商业上有所得到以外，那么我们对文化的构建，中国的艺术怎么样继续往前走，应该有所责任。这样



#1



#2

我们的艺术才走得比较健康，走得比较长远。否则我真的害怕我们在未来很短的时间里就会为此而承担自己种下的“恶果”。

刘：从你的谈话中，我看到了对于中国当代艺术深入的文化思考。你似乎也有所行动。05年底的时候，你为江苏嘉恒，调整了拍卖公司的学术结构，而且更倾向于当代艺术的拍卖，这个专场在嘉恒成交额百分比中一直是比较高的。在这里面是否会有你对当下艺术市场的一个规划和建构理念的展现呢？你觉得这次尝试的成功吗？

朱：05年当时在国内没有专业的人来介入这样的事情。当年我就做了一个关于中国当代艺术专题的一场拍卖，毫不谦虚的说这场拍卖在国内是最早的、最完整的，以中国当代艺术为概念的拍卖，产生了很大的反响。那时我的想法很简单，我觉得中国的当代艺术，在经济上的价值一直没有得到很好的认知，我有义务去向国内的收藏界完整的介绍中国的当代艺术现状。但是我没想到的是，在拍卖完的几个月之内，全世界发生了翻天覆地的变化。我们是07年元月10日拍的，紧跟的就是纽约的苏富比，张晓刚拍了100万美金；然后就是香港的佳士德，然后又回到国内，一下子当代艺术就掀起了一个收藏热潮，这是我始料未及的。当然这个搞完跟我们那场没有直接的关系，只是我选择的时机比较好，可能是在中国当代艺术的黎明曙光前的一刻办了这件事。客观上拍卖业的确为中国当代艺术的市场推动起了很大的作用。

现在拍卖行也变得越来越专业，分项也分得越来越细致，中国的传统艺术、古典艺术、当代艺术他细化得很清楚。我觉得在学术上面应该把它细化出来。我并不排斥中国传统艺术，这里面也有非常优秀的作品，无论是古人的还是当代的，很多优秀的作品也是值得去收藏。但无论怎样，必须给大众细化收藏的底线，就像在欧洲也有很多人收藏传统的印象派和文艺复兴时期的艺术。我们总是在说以学术的东西介入，但是常常我们又没有去考虑过文化、艺术和学术的关系，我觉得这个是值得去研究的。

刘：关于巴塞尔艺术博览会所引发的问题我们已经谈得比较深入了。我们再次回到学术性的话题，可以谈谈威尼斯的中国馆吗，其实就威尼斯双年展而言，这是“中国馆”一次比较正式的，代表中国当代艺术的亮相。但是却得到大家褒贬不一的评价，你如何看待

“中国馆”的这次策划？

朱：这次中国馆在国人眼中的感受好像不是特别的强烈，但是通过威尼斯双年展这个平台，可以展示给全世界看，从这个角度看，我觉得国家馆还是做得不错的。作品对于世界来讲还是有很多的新鲜感。同时这也是一个布展特别困难的现场，但是总的看来感觉还是不错的。假如这个展览放到北京展，放在中国任何一个美术馆，我认为是个特别没意思的展览，因为大家都太熟悉了，没有一点挑战性。但威尼斯，换了一个时空、地点、背景，作为中国国家馆，他可能更加强调一些特质的地方，这也许是一个策略。

刘：那比如在威尼斯的展览，都感觉主题展比较弱，国家馆无论在视觉上还是主题上都更加的突出。你有没有这样的一个感受或是看法。

朱：这是大家都还期待在这个展览还看到一种惊喜和惊讶。主题馆主要的问题在于，它的东西过于经典，过去我们在威尼斯看到的各种作品，可以感觉到威尼斯双年展一些冒险精神，一种开拓精神，或是一种有前瞻的东西，在现场会感受到这种震撼。今年的策展人本身是莫卡艺术馆的馆长。这可能跟他的身份和策展经验有关系，今年你能感受到一些美国化的、美术馆化的气质。相反国家馆比较新鲜。我感觉威尼斯的责任和卡塞尔不一样。它更像时装周发布会，他发布了世界上最前沿的艺术。今年这种作用让我们觉得不是那么的突出，就展览本身来讲，它的水准还是保持在一定水平上的。

刘：那你觉得除了中国馆之外，还有哪些馆比较值得被关注？

朱：俄罗斯。我觉得今年大家都对俄罗斯的多媒体、影像感兴趣。今年对俄罗斯是一个普遍的叫好，我在卡塞尔和巴塞尔博览会都看了它的东西。这可能是一种情结，我们过去对于俄罗斯的印象，总是把它和中国的艺术联系起来，因为前苏联解体前的艺术是比较体制的。那么它解体以后，给中国始终造成一个印象是它没有太多好的艺术家，他们的当代艺术就是春光一现，尽管我们过去的交流和欧洲很多，俄罗斯虽然是欧洲的版图，但它在实际上相当于一个特别的国家，中国和俄罗斯的交流也非常少，我们对俄罗斯的当代艺术了解得也不是很多。我们可以了解英国的当代艺术，但我们对俄罗斯的了解却并不多，这造成了我们一直对俄罗斯当代艺术有太多误解和误读。所以今天在威尼斯看到这些作品你一下子会有许多惊喜。

刘：刚才你用了几个词来表达对威尼斯的感受，比如：前瞻、刺激等，那你现在可以谈谈对卡塞尔的感受吗？

朱：卡塞尔文献展因为它的性质，几乎一半的作品偏文献性，文献性的作品不能从一个好看的角度来讲，它不能从视觉的角度来讲好看。包括我看很多作品，要一点点的研究画册，光看作品有时是看不懂的。原因很简单，因为你没办法进入它的语境。有时，这就使得有一些作品有一种安静沉闷的感觉。但同时它又有一半的作品，是比较有意思的。纵观整个展览，还是略显沉闷了些。但这不意味着卡塞尔不是一个顶级的好的展览。

刘：转了一圈这几个展览，你觉得最大的体味和感

受是什么呢？

朱：我看展览除了观看作品之外，我更多的是研究展览的结构、布局、配套、服务，看它是怎么运作的。不论是威尼斯双年展、巴塞尔艺术博览会、卡塞尔文献展还是敏斯特雕塑展，它们运作的模式，包括学术的本身、包括学术之外的很多的服务和配套，和展览的组织，肯定是值得去看和学习的。他们从观众服务、到VIP服务、到媒体接待，再到展览参观的各个环节都是非常的完善和细致的，已经完全形成了一个体系，值得我们国内去学习。像我在每个展览都会看到不同的国内的一批批人，每个人回来以后，都会带回不同的他的感受，但至少高端的展览会对当代艺术的发展起到一个积极的作用。此外，在今天，艺术和商业结合得异常紧密，同时又一种感觉就是经济和权利在这几年的当代艺术的国际舞台上起了很大的作用。这个权利在巴塞尔和卡塞尔能充分体会到。再加上商业的热浪，一直影响着艺术的发展。我们不必担忧和惧怕经济和权力对于艺术的制衡，因为我们在诸如此类的国际大展上体验到了三者微妙关系的变换，当然一个重要的前提就是艺术的学术底线。■

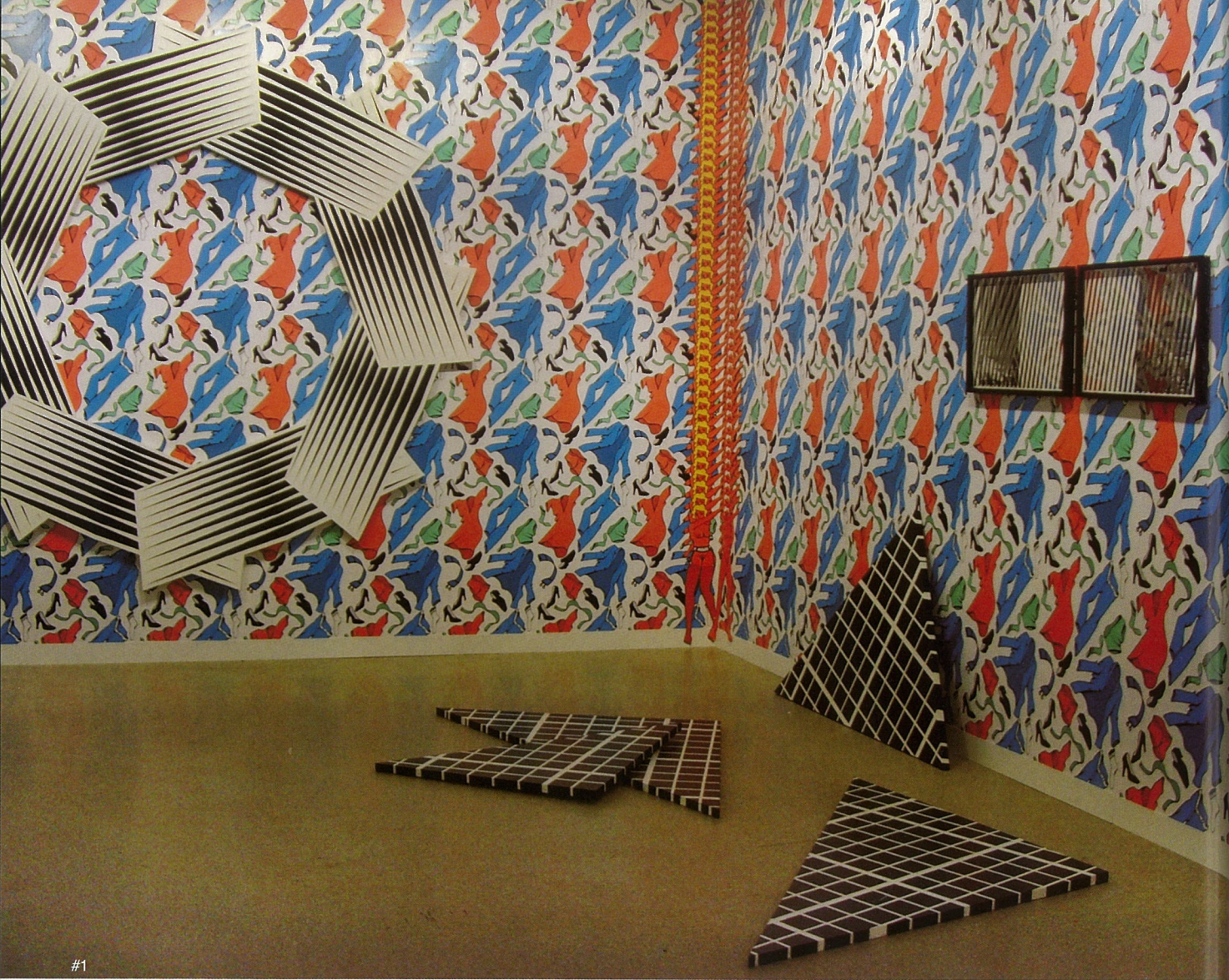
Art Basel, Documenta Kassel, Venice Biennale and the International Sculpture Projects Muenster are different in scale, style and exhibition mode, thus it's hard to make a comparison between them. Art Basel has done a good job because, as a pure commercial exhibition which is usually in disorder, it's comprehensive indeed. It includes much more artists than other exhibitions, and it has multiple tendencies. Classical traditional works as well as fashionable ones are on display. It's not second to Documenta Kassel and Venice Biennale in artistic importance.

Venice Biennale is forward-looking, which may give you happy astonishment, and it has been doing well in more than 20 years.

Documenta Kassel has always been strange to China, for it's held once every five years and few Chinese artists have been invited. There are many of them taking part in the exhibition this year.

The International Sculpture Projects Muenster is a stranger to China, too. It's held once every 10 years. The period is incredible for Chinese contemporary art, we would never spend 10 years on just one program.

#1 Dzezi 2 装置 艾尔·安纳特苏
#2 第52届威尼斯双年展现场



#1

在平静中的收获

——就欧洲四大艺术展访谈朱彤

To Harvest Quietly

——An Interview with Zhu Tong about The Four European Exhibitions

Art Basel, Documenta Kassel, Venice Biennale and the Sculpture Projects Muenster are different in scale, style and exhibition mode, thus it's hard to make a comparison between them. Art Basel not second to Documenta Kassel and Venice Biennale in artistic importance.

采访者：刘媛（以下简称“刘”）

被访者：朱彤（以下简称“朱”）

今年六月集中展现的欧洲四大艺术盛事：威尼斯双年展、巴塞爾艺术博览会、卡塞尔文献展和敏斯特雕塑展，吸引了来自全球的艺术者的关注。四个不同规模、不同性质、不同地域的艺术展览分别以各自的特色展示了当代艺术的多元状态。就此，我们特别采访了朱彤，希望通过他的学术视角和参观体验，引发出同中国当代艺术发展相呼应的话题和现象，并为大家所共同讨论。

刘：今年的六月，欧洲成为每一个从事和喜好当代艺术的人士最为关注的焦点，人们为此兴奋和奔波。因为今年的欧洲紧锣密鼓地上演了全球四大艺术盛事——巴塞爾艺术博览会、威尼斯双年展、卡塞尔文献展和敏斯特雕塑展。你今年四个展览都去了，能否以你作为策展人的视角，谈谈你对四大展览的各自不同的观感？记得在巴塞爾的时候，你曾对巴塞爾艺术博览会大加赞赏。它有什么吸引你的地方吗？

朱：四个展览在规模、类型和展览形式上是各自不同的，真的很难将四个展览共同归类比较。我之所以在当时讲巴塞爾艺术博览会做得好是因为作为一个纯商业性的展览，在我们一般看来就是比较商业和繁杂的，但是巴塞爾艺术博览会却是一个十分完备的展览。它所囊括、收集的艺术家的数量之于其他展览要多得多，也有着多样的倾向性，既有对经典传统文化的展示，也有比较有活力的作品，例如艺术无极限的关于年青艺术家的独立项目。巴塞爾艺术博览会是一个大型的、很有开拓性的博览会，它的结构对于商业性的博览会来讲很完善。就艺术地位的重要性来讲，它不输于威尼斯双年展、卡塞尔文献展，只是它们体现的方面不一样。巴塞爾展览的重要性在于可以让你感受到当代艺术在最前端这些方面和商业结合的盛况。

威尼斯双年展作为一个老牌的展览更加强调前瞻性，特别是20多年以来每一届都做得不错，而且总是可以给你很大的惊喜。

卡塞尔文献展对于中国一直是一个比较遥远、神秘的东西，一方面它的周期比较长，五年一届，另一方面卡塞尔这种顶级的展览在过去邀请的中国艺术家比较少。随着这一界有比较多的中国艺术家参展，尤其是艾未未的这个作品，引起在卡塞尔关注和讨论中国艺术的一个热潮。

敏斯特雕塑展对中国而言是一个更陌生的展览，它每10年举办一次，这样的周期对中国当代艺术而言是不可想象的。我们绝对不会用10年一个周期去做一件事情。展览在德国敏斯特举办，尽管城市只有中国的一个小镇那么大，但是他们的展览服务特别好。今年展览的作品倾向于公共性雕塑，它们分别散落在城市的各个角落。尤其是很多雕塑在风景很优美的地方。看看作品，歇一歇，喝喝咖啡，以一种非常自然休息的方式，完全把艺术作品和生活紧密的结合在一起。这种形式远远超出了我们从传统意义上对于雕塑作品本身的材质和体量的感受。很多作品在某种意义上讲就是一件散落的装置作品。

对于现在“浮躁”的中国人来讲你很难想像用10年去准备这样一个展览。怎么可以考虑到十年，你由此可以感觉到，欧洲是很具有传统文化和艺术根基的地区。但像敏斯特的雕塑展，他邀请世界上各个艺术家在它的城市里做作品。用这样长的时间，做很长的规划，做一个这么小的点，但是这个点作得很细致、完善。

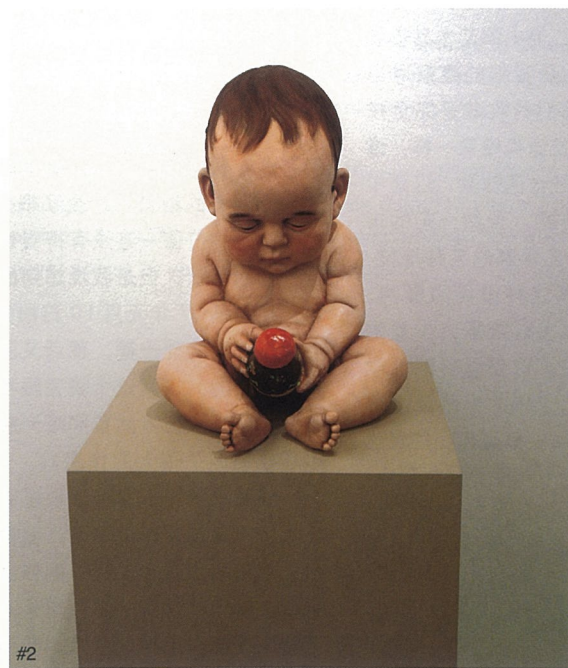
刘：今年恰逢欧洲四大艺术盛事同步展示，吸引了很多的中国艺术者蜂拥到欧洲，大家带着种种期望和希望马不停蹄地观看了展览，但是身临其境的现场感却并没有之前想象中的惊喜，是大展的质量有所退步还是什么原因呢？

朱：很多人对大展有不同程度的期望，今年人们对于展览的感受为什么没有过去的那么强烈，这有多重的原因。我想一个原因是随着中国当代艺术的发展，中国的艺术家和策展人接触国际艺术越来越频繁，过去的信息往往来自专业的画册，或者是完全来自于威尼斯等一些国际大展的反馈。但这几年来随着各个国内美术馆和国际的交流，包括很多国内外的比较好的画廊推出的一

些展览，都使得艺术家、专业人士了解到很多关于世界艺术的现状。互联网的发达，艺术刊物的推动，你可以几乎在第一时间了解到世界的艺术。由此当我们的艺术进入了国际的游戏规则之后，你就会发现国际艺术并不是那么不可企及。我们在短短几年的时间去了解了很多的国际当代艺术的现状，有了这样的基础以后，再去观看展览，就不会像过去那么惊讶。因为有很多东西你都会对此有所预知和估计。

刘：比较威尼斯双年展和卡塞尔文献展，我们发现巴塞爾艺术博览会上对中国艺术的新兴现象缺少关注。面对中国艺术市场的异常火爆，作为世界第一的艺术博览会却几乎无动于衷，这是我们画廊自身的问题还是巴塞爾艺博会苛刻的门槛所致？

朱：我们现在谈一个比较商业的问题，中国艺术品在这一两年价格飙升对西方来讲他们是始料未及的，张晓刚、岳敏君、方力均……他们是艺术品市场的一个奇迹。博览会不仅仅是一个展示，同时也是商业价值的一个体现。这是一个商业的系统，它需要在一段时间里消化和适应。打个比方这就像飞机降落的滑行，落地（中国当代艺术的市场价值）就是事实已经存在，但它要走出机舱和公众见面，需要一个滑行的过程，需要安全、时间、所有的系统做好准备。现在的中国当代艺术品市场是一个事实，进入正常的一个价格需要有一段时间来消化。我们国家的艺术品市场的发展有一点点畸形，没有西方艺术品市场完善的机制，但这并不影响健康和身体，它需要一定的时间来调理。随着这么多年来中国艺术的发展，原来艺术的价格被低估了，而且是远远地被低估了。所以一旦我们认识到这个价值的时候，它肯定会有一个巨大的分离，一个重新安排。这就是我理解你在巴塞爾为什么很难看到在商业价值上集聚号召力的



#2

#1 第38届巴塞爾博览会现场
#2 第38届巴塞爾博览会参展作品