



威尼斯双年展与中国当代艺术关键词

Venice Biennale and the Key Words of Contemporary Chinese Art

王洋 黄寺云 Wang Yang Huang Siyun

第一次

威尼斯双年展一直在不断致力于推出新型的实验艺术，但是之于中国，由于对西方当代艺术的认识有限。在1958年中国第一次参加了威尼斯双年展，但是只送去了一批齐白石的画，1980年送去了刺绣，1982年送去了剪纸。这里所反映出的问题是：在八十年代，中国对于世界的认识几乎是没有任何经验的。在建国以后对于外国美术的学习和吸收仅限于苏联的社会主义现实主义，极力批判且拒斥苏联模式以外的现代美术风格，使之造成了对于西方美术的片面认识。与此同时，工艺美术在相当长的时间内被作为提高人民物质生活水平的其中一项事业，因而并未在文革中遭到毁灭性的破坏和禁止，在改革开放以后，民间传统特色的工艺美术品被作为中国特产大量销往海外，且广受好评，在改革开放早期中国的对外贸易中占有相当大的份额，这些传统工艺美术品自然作为中国特色的有力代表。这些客观因素也造成了中国官方对于中国艺术对外展览的认识范围，停留在旅游纪念品、特色手工艺品的范围之内。显然，官方对于威尼斯双年展的巨大影响力是有所认识的，但是关于如何恰当地进入这一展览的经验，是欠缺的。因为对世界艺术的发展的认识在中国内部几乎是密不透风，中西方之间认识的错位在这个时候形成了高峰。

但是，中国八十年代正是现代艺术发展的重要时期，“‘85新潮美术运动”的革命性不亚于国外任何一场艺术运动，问题是在最重要的威尼斯双年展上却没有中国当代艺术家参加，这既与当局

对艺术的惯性看法和理解有关，也与中国的特殊国情和背景无法分离。七十年代末，依然是“计划美术”时代，展览依旧是国字号，艺术家只有走向全国美展这一条出路。1984年年底，中共中央宣布结束“反对资产阶级精神污染运动”，一场新的思想解放运动立刻以巨大的规模展开了，各地出现一些以探索新艺术为宗旨的创作群体和展览。随后的“‘85新潮美术运动”打破了长达30年的文化隔离，这场运动几乎完全以西方各种现代主义理论与实践为思想准备和视觉参照，以地区性、民间性艺术群体为社会组织方式，在中国广大地区全方位、前所未有地爆发了一场现代主义的艺术运动，使中国新艺术与世界当代艺术开始沟通和互动。在1985年到1989年短短的4年里，上百个激进的团体宣告成立，上千名艺术家加入到这个运动中来，上百个展览在各地出现，一个比一个更激烈的艺术宣言和计划被发表出来。这一时期重要展览包括：“厦门5人展”（1983年）、“上海首届青年美展”（1983年）、“新具象画展”（1985年）、“江苏青年艺术周·大型现代艺术展”（1985年）、“85‘新空间展”（1985年）、“11月画展”（1985年）、“徐州现代艺术展”（1986年）、“南方艺术家沙龙第一回实验展”（1986年）、“太原现代艺术展”（1986年）、“观念21艺术展”（1986年）、“湖南青年美术家集群展”（1986年）、“厦门达达展”（1986年）、“湖北青年艺术节”（1986年）。1986年召开的“珠海会议”和1988年召开的“黄山会议”也是这场运动的组织和理论形式之一。各地自发产生的主张各异的现代主义艺术群体和

大型展览以及会议构成了“85新潮美术运动”的基本社会活动方式，它本身就深刻地动摇和改变着中国文化专制和计划经济下的传统艺术生态。

市场

1992年，吕澎等人筹划并举办了第一届“广州双年展”，首次使用了“双年展”中文一词，但是在使用的英语中，双年展却被art fair取代，因为art fair与经济相关，可以避免更多的关于意识形态的审查，把艺术品作为可供交换的产品是比较容易通过审查的，但是从心里他非常希望在英语中使用“biennale”一词。这是一个策略性的行为，因为当时大陆的油画商品在港台艺术市场走红，拍卖出了高价，大陆媒体的大量报道，也让当时的艺术官方机构和主流媒体承认艺术作为商品是可以流通的，如果仅仅是一个展览，官方对当代艺术也许会缄口，官方不承认新艺术的态度会受到更大程度上的限制，展览也许可以在这样的条件下实施。虽然本次双年展的模式并不是威尼斯的模式，其主要的目的是让艺术与市场发生关系，但是作为新事物出现的“双年展”必然也会如同威尼斯双年展在意大利首创那样，引起普遍的效应。

标志

1993年是一个事件年，这一年对于中国当代艺术来说，不是普通的一年。在这一年中，“中国前卫艺术展”（德国·柏林·世

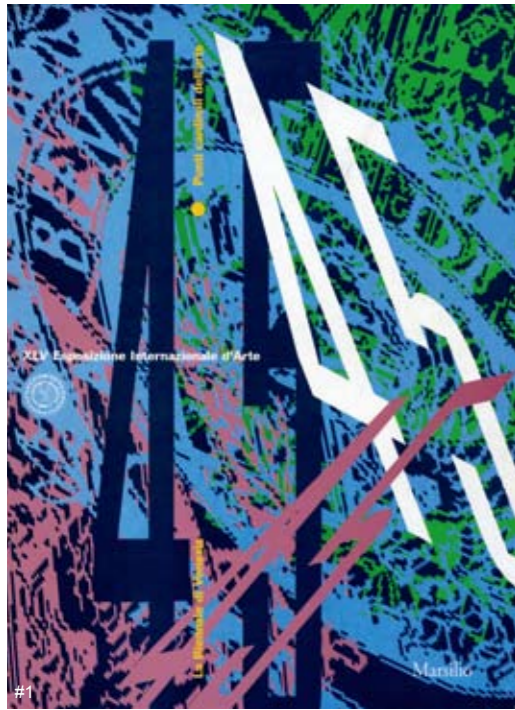


1982年威尼斯双年展中国参展作品：剪纸

界文化宫）、“后八九中国新艺术展”（中国·香港）、“毛走向波普展”（澳大利亚·悉尼·当代艺术博物馆）、第45届威尼斯双年展（意大利·威尼斯）先后举办，虽然中国当代艺术家大多是以集体的形象出现，但是中国艺术家开始参与国际重要展览。这与当时经济全球化下的文化策略的大讨论有着直接的关系，直接反应在香港的《二十一世纪》在1993年所策划的专刊《关于未来全球文化冲突的讨论》，起点是刊登美国哈佛大学的亨廷顿（Samuel P. Huntington）发表的《文明的冲突？》一文出发，亨氏的主旨是向西方世界提出预警，以为半世纪以来资本主义与社会主义体制的对垒，已因苏联与东欧社会主义国家的瓦解而告终，下一步世局的演变将是文化集团之间的冲突，也即是西方世界与非西方世纪的对抗，而在东亚以儒家文化为基础的国家，将与回教世界结盟，共同向西方世界抗争，亨氏所预警的西方将要失去主动势力虽然被评论为其所在意的依然是西方集团的经济利益，但是却不能忽视的事实是无论是西方压倒东方还是东方压倒西方，世界从经济到文化已经开始走向整合之路，当代文化发展是国际性的，任何一个国家想要封闭在其传统中发展其文化在今天看来几乎是不可能的，所以交流也就成为九十年代最为迫切和流行的行动。

呓语

1993年第45届威尼斯双年展中中国艺术家的参展情况，可以从国内最早的报道《边境贸易报：艺术新闻》中发现痕迹，在这期



专号的头版上，就以醒目的位置作为标题，刊登了骆力撰文的《从威尼斯败兴而归的艺术家》。文中细数了中国艺术家在威尼斯的不公遭遇，所提及冯梦波的经历则更具有代表性：

“这次自费去用了近三万人民币，就是想看看自己的作品放在世界最重要的展厅里是什么感觉。其实，呆在威尼斯很无聊，很憋气，语言不通，吃的极贵，住的又差。走到哪人家总把你当日本人，你告诉他你是中国北京人，临走时，他还是很客气的对你说，‘撒啖欧拉拉’（日语‘再见’的意思）。真可气；看来中国对西方的了解远胜于西方人对中国。”

从中，可以看出，前往威尼斯的中国艺术家内心十分清楚，现场的拥挤和混乱，以及展览条件的不讲究，使得艺术作品本身已经失去了力量，丧失了对话的可能，在多种因素的消解中损耗着艺术原本的价值，中国当代艺术的价值成为了自说自话的呓语。在奥利瓦那里，艺术也许是神明，但是更可能是一次文化战争游戏中的砝码，而已经远远不是单纯的形而上的制高点，艺术不过是实实在在的文化生产过程中可利用的手段。艺术从来是通过人性中的敏感性引发人们的共鸣，这使得人们以为它的门槛很低，人人都可以参加这样的文化项目。而事实上，威尼斯双年展的故事改变了人们的看法，那些参加了和没有参加的艺术家和批评家凭着他们有限的知识也感受到，有一种真正的力量在左右着艺术的创作与生产，这种力量并非玄妙而难以理解，它存在于策划、权力与金钱的结合中，就像之前1992年吕澎已经明确告知过大家的一样：是“操作”和“权力”影响着当代艺术的发展，而那些愤愤然的艺术家总是拒绝这样的声音。现在，从威尼斯回来的艺术家和批评家已经知道了，这是事实。无论自己是否同意，今后的道路该如何走，已经成为中国艺术家的一大主要课题。

国际身份

随着“45届国际威尼斯双年展”在意大利威尼斯举行，中国艺术家的影响力开始有了国际性的反应。1993年参加威尼斯双年展的中国艺术家的归来，似乎形成了一个无形的影响力，廖雯也以《1993年·与国际对话的开端——大陆非官方艺术首次参加威尼斯双年展》为题来介绍了中国当代艺术家参展一事。这个事件被认为是中国当代前卫艺术与国际社会接轨的开始。国内艺术界于是对于国际双年展存有某种幻觉，艺术圈中大多数没有出国，更没有去过威尼斯的人仍然对未知世界有一种本能的神秘感，这个神秘感增添了参展艺术家成功的分量，尽管这种分量事实上是不能量化的。

在1994年圣保罗参展之后，国际身份已经成为了不能忽视的问题。迅速增加的国际性展览，无疑是给了中国官方艺术以重重的一击，陈旧的艺术体制在市场经济背景下、在全球化的影响下，明显受到挑战，艺术家们已经可以找到可以展览、销售以及获得声誉的别的渠道，陈词滥调的展览系统也受到了致命的一击。短短的几年间，中国当代艺术就参与了各种国际间的大小展览，年轻的艺术家已经不再受制于国内的艺术体制，而趋向于走以市场为基础的国际化的道路。随后，在《画廊》等杂志上掀起了一场关于如何在国际背景下生存——被表述为“国际接轨”——的策略讨论。

金狮奖

经由香格纳画廊何浦林、中国当代艺术著名藏家希克等人推荐和邀请，1999年第48届威尼斯双年展策展人泽曼在接受组委会的任命之后，首度来到中国，对北京、上海等地的中国艺术家的工作室进行了访问考察。泽曼的这次中国之行为他所策划的双年展制造了足够夺目的话题：在这一届威尼斯双年展主题展上，中国艺术家



的参展人数占总参展人数五分之一。最后蔡国强更凭借其作品《威尼斯收租院》抱得金狮奖。蔡国强的获奖，直接带动了国际当代艺术界的中国热潮，同时引发国内艺术界以及文化研究领域关于后殖民、艺术的挪用手法、行为艺术、著作权、中西交流策略、海外艺术家的艺术策略等问题的激烈讨论。这些讨论直接推动了国内各方对于威尼斯双年展的关注，并且促进了国内艺术工作者的创作，以及对于国内当代艺术状况的思考和改革。

体制

按照2001年代以前的展览组织结构，威尼斯双年展固定展览部分一直是由“国家馆”（Nation Pavilion）和“主题展”组成，除此之外还有“开放展”（Aperto当然中断了一段时间），以及主办方所邀请的特别邀请展。在九十年代以前，威尼斯双年展一直是以国家为单位安排展览的，绿园城堡里一共有32个国家馆，意大利馆在城堡花园的入口处，国家馆之外就是主题展，由每届董事会遴选策划人进行策划，在某种程度上来说，威尼斯双年展确实是一个官方艺术活动。

1995年，威尼斯双年展百年庆典，展览规模空前，导致场地紧张。如韩国等表示有意在威尼斯举办国家馆的国家，无法在传统的国家馆展区场地绿园城堡内置馆，策展人让-克莱尔打破当时参展国家的严格限制，决定让任何有兴趣参加1995年威尼斯双年展的国家，只要在威尼斯找到场地便可加入展出，且获得威尼斯双年展官方认可，展览信息也收录画册中。有鉴于此，对威尼斯双年展的组织结构也有这样的分类方法：一、在绿园城堡内的永久国家馆（如比利时馆、荷兰馆、瑞士馆等）；二、较晚时间参与的国家，在绿园城堡以外新开辟场馆的展览；三、策展人根据拟定的主题，

- #1 1993年威尼斯双年展官方画册
- #2 1993年威尼斯双年展官方画册：东方之路参展名单
- #3 中国前卫艺术展画册封面
- #4 后八九中国新艺术展画册封面

在意大利馆以及军械库内组织的国际艺术展；遵照这种划分方法，历届威尼斯双年展的画册均分成两本出版。1993、1995、1997、1999、2001年，中国艺术家参加的是意大利主题展，2003年开始中国有了自己的国家馆。

从2003年开始，威尼斯双年展的组成部分也悄悄发生了变化。除了原有的固定展览外，又多了Extra 50，是由威尼斯双年展组委会收到世界各地的申请报告，最后批准在国家馆和主题展之外的展览。虽然这种类型的展览通常与双年展学术主题无关，但是其展览的学术性是获得威尼斯双年展策展人的认可，且展览信息收录入该年官方画册之中，应算是威尼斯双年展的其中一个组成部分。这种类型的展览在2003年定额为50个，结果威尼斯双年展组委会发现这种展览很受欢迎，到了2005年就没有数量限制，名称叫做Extra Events，当时约有60位中国艺术家参加了位于军械库新区的“中国新影像展”。

到2007年开始，正式表述为Collateral Events。Collateral Events目前在国内有被翻译成“平行展”、“特别机构邀请展”、部分媒体及业内人士也称之为“外围展”。对于Collateral Events的翻译，目前国内并未达成共识，大陆地区“平行展”译法使用较多，主要是在对于2011年王林策划“破碎文化=今天的人”、陆蓉之“未来同行展”等展览进行描述时使用。“特别邀请展”主要在香港、台湾地区使用较为普遍，2009年吕澎策划的



“给马可·波罗的礼物”展也使用了这一名称。另外，部分媒体及业内人士将2011年朱彤策划的展览“朦胧”称为“外围展”，部分台湾媒体还有称“会外展”，这些名称所指的展览，在威尼斯双年展的展览结构中，同属一种类型，均收录在双年展的官方画册中的Collateral Events部分。在Collateral Events中，除了一些非营利艺术机构主办的类型以外，还有部分展览，是一些在主权国家以下的地区，由区域内的行政部门组织，以地区身份在威尼斯双年展期间举办的展览，如香港馆、台湾馆、澳门馆、威尔士馆等等，这些晚近参与展出的国家或地区馆与早期建立的永久国家馆性质、意义、待遇完全相同。另外威尼斯画册中还出现过Parallel Exhibition的说法，但是目前，对于Parallel Exhibition之所指，暂时无法做第三方援引，以上种种译法及名称，实属权宜为之，学界并无达成共识。

另外，还有一种类型的展览，就是在威尼斯双年展期间，在威尼斯本地举办，未获得威尼斯双年展组委会授权使用威尼斯双年展官方标志，且不录入官方画册的展，称为“外围展”。

新形式

2011年国内媒体惊叫，这是中国人大举进入威尼斯的一年：卢迎华受邀担任金狮奖评委，主题展中宋冬、“鸟头”组合参展、中国馆继续在处女花园盛大亮相，另外由中国机构举办或有中国艺术

家参与的平行展多达10个。然而，国内中国艺术工作者的参与的关注，绝大部分集中在中国馆和几个曝光率较高的展览上，也很少有人愿意这样理解：2011年，中国的艺术工作者在威尼斯双年展上出现的方式是多元的、多渠道的，这种参与的程度和形式，与美国、英国等这些文化艺术发达国家的艺术家参与的程度和局面是近似的，即是说，中国的当代艺术，不再作为被西方人特殊看待的另一类事物，而是成为国际艺术界积极且平等参与的一分子。此时，人们需要回头检视：如果将中国当代艺术对外交流作为一项持续的工程，这个工程起初的目标是否有它不健全的地方？是否错过了修正的机会？目前是否仍然存在缺陷？这时，在中国也完成了“双年展城”和“城市馆”的初探。

双年展城（Biennial City）端倪于2011成都双年展，目的是把成都打造成为“当代艺术城市（The Contemporary Art City）”。双年展城（Biennial City）首先是以“双年展”为核心公共功能的的城市形态，集展览，商业消费，居住，立体交通，会务、学术、市场、人才、创作等为核心功能群的城市组合。其次是以“人文艺术”为主题观念的城市，是公共艺术、建筑艺术、环境艺术、当代艺术、表演艺术、电影、舞蹈、传统文化保护与传承等多种艺术形式在城市功能体中自然存在。最后是“多功能聚合”的产业化城市，融酒店业、展览业、运输业、房地产业、城市商业、金融业等



- #1 西方媒体的报道（余友涵提供）
- #2 1999年威尼斯双年展参展中国艺术家合影留念（杨少斌提供）
- #3 泽曼在中国
- #4 威尼斯展览现场合影

多种产业与服务性设施共同建设一个当代性城市的活力形态。因此，双年展城借鉴了威尼斯国家馆的模式，试图组建国家馆、国际中心馆、艺术街区、艺术工作室与艺术机构STUDIO区、艺术主题酒店、艺术公寓、8个著名中国当代艺术家的个人美术馆、城市生活区，总规划建筑面积260000平方米。

从双年展城规划的雄心来看，目标是建设全球当代艺术中心的中心与成都双年展的常年展览中心。通过吸引各大州主要的文化中心国家的国家馆的进驻，创造“世界艺博会”的艺术城市主体，让双年展城本身成为全球艺术发展的集中展示区、交流区与发展区，从而实现以文化艺术为载体的人类文明的价值再造。在2011年的规划中，结合建设“现代田园城市”与“发展当代文化艺术产业”的双向目标，成都这座“历史文化名城”努力尝试城市文化的当代转型，并创造全新城市人文景观与全新的旅游消费资源。在保护与延续传统文化的基础上，创造属于成都的“全新文化遗产”，从而为成都城市形象的进一步提高以及城市经济、文化的发展注入当代艺术与文化的活力。

城市馆的概念则来源于2011年的上海双年展。邱志杰担任了本届上海双年展的策展人，他把世界的双年展分为了三个梯队。第一梯队是威尼斯双年展和圣保罗双年展；第二梯队是光州、横滨、悉尼、伊斯坦布尔、利物浦、柏林、约翰内斯堡和上海双年展；第三



梯队是釜山、阿联酋、布拉格、莫斯科双年展。在总结第一梯队的模式中，他认为两个双年展都是主题展结合国家馆的模式，这是因为国家馆其实是件名利双收的事情，基本上不需要主办方出任何费用。在策划上海双年展之初，他预言“这个展览是给历史做的”。做给历史，当然会有其特殊之地方，即2012年双年展的重点是制度构造，这也恰逢双年展场地的搬迁的机会。但是对于上海双年展的新模式，并不是要做国家馆，而是选择做了城市馆。

或许，不管是从区域发展，还是从国家文化建设上来说，使用双年展的模式都是一种全球性现象，为艺术在全球的流传扮演了一个重要的角色。而双年展所构建的是使自己成为不断演练实验形式的场所，这些实验形式应具有不断改变艺术自身问题的能力，并在改变中既能改造自己又能改造自己所参与谱写的历史，这是双年展的潜力和动力，并规定着双年展未来发展的方向。

（感谢成都MOCA美术馆及相关艺术家的资料提供）