



#1

星星之火，可以燎原

——关于 20 世纪 90 年代以来的中国前卫艺术(二) □冯博一 Feng Boyi

A Single Spark Can Start A Prairie Fire

—— About the Chinese Avant-garde Art since 1990s(2)

At this moment, everything is changing its original pattern and limits are blurred. It may not be easy to define the creative art works of the young generation.

五、独立策展人

如果联系到在 90 年代的中国文化空间，独立策展人在影响前卫艺术变化的进程中起到了不可忽视的作用。从上世纪的 90 年代初期开始，在中国当代艺术的系统内出现了一批活跃的独立策展人，比较活跃和具有影响的独立策展人有：刘骁纯、皮道坚、贾方舟、彭德、栗宪庭、范迪安、黄专，以及相对年轻一些的廖雯、张朝晖、冯博一、冷林、顾振清、朱其、黄笃、王南溟、吴美纯、皮力、舒阳、张离等。他们通过展览策划，逐渐成为介入到当代艺术范畴的新的话语力量，并对中国当代文化当代艺术的变化起到了推动作用。这里

涉及到一个策展人身份问题。在中国的独立策展人身份大多是由美术批评家、美术院校史论系的专业教师和艺术专业杂志的编辑、记者的身份兼顾或转化过来的，当然也有艺术家兼做策展人的，如艾未未、邱志杰、朱金石、徐震等，真正的职业策展人并不多。

目前在中国这种由独立策展人策划的前卫展览，如果分类的话，我以为大概有五种类型。

第一种是依据并敏感到创作的某种现象，从批评的性质上进行分析、判断，提出策展理念的建构，从而促成一种艺术潮流的生成。如尹吉男、范迪安等批评家策划的“新生代”艺术展；栗宪庭和张颂仁于 1992 年策划的“后 89 中国新艺术展”，不仅带动了政治波普、玩世现实主义创作，并将中国前卫艺术正是地推上国际舞台和引入西方的艺术市场；再如栗宪庭 1999 年策划的“跨世纪彩虹——艳俗艺术”等，他在 90 年代中国当代艺术中的主要作用是隔几年就会提出和策划引导具有艺术潮流趋向的展览和观点。第二种也是根据艺术家创作的某种业已成为样式的创作状态，进行学术的梳理和归纳总结。如冷林于 1998 年策划的“是我！——90 年代艺术发展的一个侧面”展，概括分析总结出艺术家将自我形象作为画面呈现的主要图式的创作现象及其文化背景；也有 2003 年高名潞策划的“中国极多主义”展和栗宪庭策划的“念珠与笔触”展，皮力策划的“非聚焦”展等。他们从艺术家的具体观念和作品的语言方式出发，从作品本身与创作背景之间的语境关系的角度去剖析某种独特的艺术现象及其发生的意义。第三种是策展思路上对艺术家创作的语言方式和材料有一个具体的规定性，如 1999 年栗宪庭策划的“酞苯乙烯”展，将充斥在日常生活中的工业化产品——塑料，作为“第二手物质”在策展中提示并转化为艺术家创作的规定性材料，从而使艺术创作上的对材料媒介本身所带有的符号性隐喻进行了新的挖掘。第四种是针对某种创作倾向中存在的一些问题而表明立场、态度和方法的集合性展览，如：1999 年邱志杰和吴美纯策划的“后感性，异型与妄想”展；2000 年艾未未和冯博一策划的“不合作方式”展等。第五种是强调展示方式和空间处理上的实验性展览，如冯博一在 1998 年初策划的“生存痕迹”展，强调参展艺术家的创作以边缘化的立场进行本土性的“就地创作，就地展示”；1999 年徐震等策划的“超市”展；2002 年徐震、杨振中等策划的“范明珍与范明珠”展等。其最大成功在于场地空间戏剧性地安排，新奇与讽刺性使得这些展有别于近年流行的拼盘式或沙龙式的展览。

独立策展人成为一个连接创作与艺术家与社会的媒介角色，展览本身可以视为是策展人的作品，而这一作品又是由整个展览和艺术家个人作品集合而构成的。相对以往的批评方式，这里增加了一个展览作为其批评的视觉支撑，而这个展览是策展人积极主动地直接策划和布置形成的，也往往得到专业和大众传媒的广泛关注。一方面标志着策展人的主动介入和在公共文化生活中位置的提升，另一方面也拓展了艺术家在创作观念、媒材

的选择、展示空间的有效利用上新的可能性。另外，策展人的直接参与到艺术家参展方案的讨论与实施制作，也在一定程度上影响了艺术家作品的质量及实施完成。如果从观看展览受众的数量范围和大众媒体的关注程度来说，展览视觉的现场感和直接性远远大于单纯的文字叙述本身和图片平面化的影响力。我以为这是策展人通过策划展览的方式使中国前卫艺术相对广泛地进入大众视野的一种社会化体现。这种介入的力量对于中国当代艺术的进程具有建设性意义。实际上独立策展人把策展当作表达自己对当代中国和世界文化现实问题思考的一种手段来理解与运用的，具有了强化策展而产生的艺术批评的社会化功能。同时，通过展览策划能够给艺术家提供一个创作展示的空间和机会，使一个展览能够聚集更多的艺术家和制造更多的实验艺术的可能性。

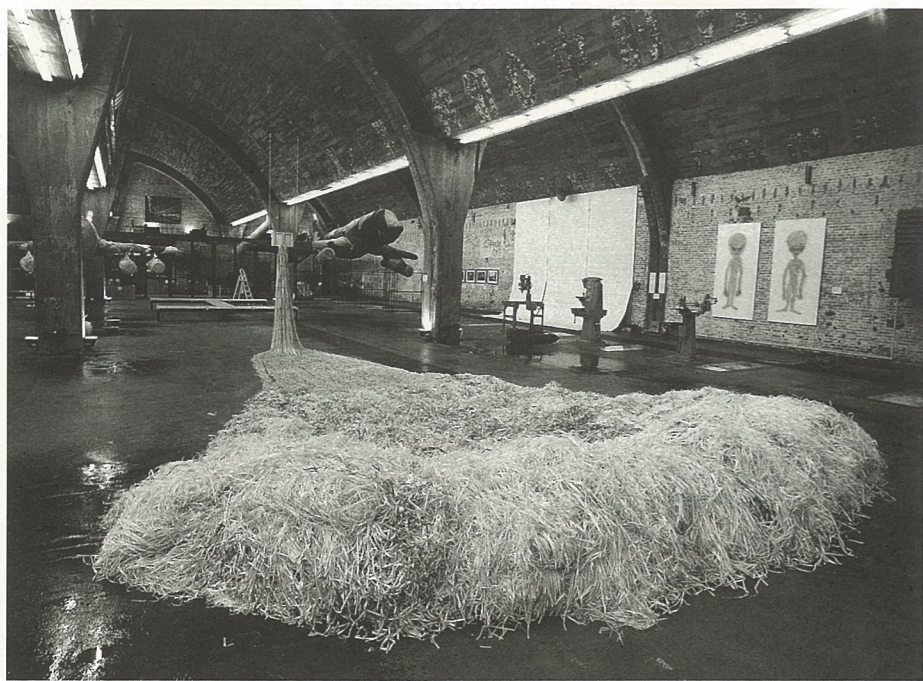
六、浮出水面

90 年代末期，中国前卫艺术存在的样态发生了一个显著的变化：以往来自民间的“地下”的展览方式，或在一种“走向世界”的强烈冲动下的渴望在西方获得认同的诉求，接受国外艺术机构邀请在国外呈现中国前卫艺术的状况，开始转入公开的与现行体制和机构的比较全面的协调和合作。官方的展览机构开始首次接纳装置、影像等多媒介艺术作品参展。其中主要的大型展览有：2000 年、2002 年的两届上海双年展的延续举办，2001 年的圣保罗双年展中的中国国家馆的设立和展出，中、德文化年中的中国当代艺术展，2002 年广州艺博院和广东美术馆相继主办的“中国当代艺术三年展”和“广州当代艺术三年展”，在文化部及中国对外展览中心协助下的中、日、韩三国的“狂想曲”展，北京青年报主办的“传媒与艺术”主题展，与长征沿途各地方机构合作的“长征——一个行走中的视觉展示”，“平遥国际摄影节”中的当代摄影展部分，2003 年第 50 届威尼斯双年



#2

#1 23 - 2Sprinting forward-2 迟鹏
#2 展览现场



展中国国家馆的设立和展出，中、法文化年中的中国当代艺术展，中国美术馆建馆40周年大型美术展览，首次将中国前卫艺术纳入到“试验、探寻”的主题展中，由文化部和美术家协会主办的首届“北京国际美术双年展”等等。

形成这种情况主要有以下几方面的原因。一是随着文化全球化的蔓延，对文化策略进行调整，希望利用当代艺术树立当代文化新形象；二是中国前卫艺术的活跃和对现实文化的针对性，以及不断引发出来的争议性话题已逐步渗透、影响到以往保守沉闷的主流艺术领域，使其开始被动地认同和接受这一现实；三是中国前卫艺术家注重创作实践与大众的互动性关系，努力探索真正的中国方式，从而摆脱前卫艺术圈子化和表现方式的晦涩、反观众等的倾向；四是日益发达、活跃的城市大众文化的需求等等。在这种协调和合作中，尽管存有妥协的方面，但如果从积极的角度分析，仍不失为较充分地利用了现行的管理机制和展示空间，扩大了当代艺术受众面的影响力。据统计，在上海双年展和广州的两个三年展出期间就有不下十几万的参观人数。尤其是广东美术馆主办的首届“广州当代艺术三年展”在展览期间，在大学等公共场所，邀请艺术家和策展人、理论家的讲座，相对以往较大地扩展了当代艺术的普及与传播。如此规模的展览在目前缺乏基金会机制和大众对前卫艺术难以普遍接受的情况下，仅靠来自民间的力量是暂时或难以

充分办到的，对于在90年代的许多非展览空间的“地下”的展览来说也是不可想象的。坦率地说，某种程度地实现了90年代初期中国前卫艺术家和策展人的初衷与愿望。

当然，这种协调与合作也相应地带来和反映出了一些问题。首先在这些展览陆续与普通观众见面后，“机制”终于不能再成为借口和理由，习惯以“反叛”形象出现的独立策展人将怎样面对这一新的创作环境，怎样在个人的艺术特质和大众的需求中找到新的平衡点？独立展览的价值在新的环境中应当怎样体现？其次是受到现行文艺的某种限制。中国当代艺术三年展在开幕前夕有些作品被要求撤换或调整；广州当代艺术三年展的个别作品，尽管在90年代很具有代表性，也有一部分难以展出，最突出的例证是黄永平的《蝙蝠计划·2》。第三，相比较而言，在纳入系统后的这种展览，缺乏边缘性中小型展览的主题明确和尖锐性、实验性的价值与意义；第三是一些独立策展人应邀参与策划，如何在改变策略上保持其独立的文化立场和姿态，并在多大程度上实现着自己的理想，也是值得探讨的问题；第四是国际通行的双年展、三年展的模式使中国前卫艺术开始合法化和体制化，但并不仅仅意味着艺术多样性和媒介的合法化，以及一种体制合法化之后的权力扩张，其深层的问题还是中国当代艺术的现代性和当代自我主体的关系是什么？如果这种展览的范式不能确立自己的

新锐性、挑战性和把握严格的艺术界限的话，体制化后的这种展览实际上是在背离其创立的初衷。

如果说1989年的中国现代艺术大展是“85美术思潮”的告别，那么2000年和2002年的上海双年展、2002年的首届“广州当代艺术三年展——重新解读：中国实验艺术十年（1990—2000）”等展览的举办，是否可以意味着中国的前卫艺术与大众艺术的合作后，开始从“地下”浮出水面，意味着“地下”状态的终结而进入到了一个民间、体制、商业机制、野生等各自为政的多元混杂、交织进行的状态或新的历史阶段？当下的中国前卫艺术似乎没有中心、主流、边缘的严格区分，仿佛完满了一幅后现代中国或全球化中国的艺术谱系。

七、本土想象

然而，中国对世界的魅力一个在于她的传统文化，它与西方有着全然不同的精神气象。另一个在于西方对中国的想象，也就是中国在国际史中的象征意义。随着中国二十多年来的改革开放，中国正在发展出一种现实生活。图腾式的文化秀和非官方的艺术形态以及戏谑的符号游戏已经令人极度的审美疲劳。当前国际政治的风水已经改变，战略敏感点已经迁徙到其他地缘空间，这必然导致中国艺术身份牌的贬值。就中国国内来说，文化传统处在中空状态，热度和敏感早已降温，现实生活的经验已经相当国际化，在精神上却缺乏皈依与寄托，追求物质化和娱乐化占据着日常生活的部分空间。所以如果中国的当代艺术拿出的依旧是老把式，那无非是在用一代和几代人的艺术生命去维持一个虚假的想象。那么在这种情况下，今后未来的中国当代艺术将是一种什么样的生态？或者说如何支撑当代中国人的精神空间？

在面对全球化的时候，面临着许多问题，也有共同的期望和渴求，而这些都是面对西方的冲击产生的。一方面对西方生活方式充满着期待；另一方面又需要一种温和的传统方式来“中和”西方的冲击力。那么，作为中国新的社会形态与意识是什么？她是一种经济高速发展中诞生的某种新的富有阶层的共同性。在中国，它给了中国年轻的白领一种自我想象的方式。而这种中产阶层文化里有一种面向未来的自信心。同时，一种大众文化为先导的新的中国社会意识也在形成之中。这种意识不是追求西方化，而是追求一种新的本地化的后现代生活，这种生活

一方面紧紧跟随时代的潮流，但又有自身的特色。它既不是西方，又不是传统，而是两种或更多地域文化的混杂。这大概就是所谓的“全球本土化”，也就是在全球化的结构中适应本土性的要求。所以这个新的富有的中国形象是面向未来的，充满了前倾的冲动，充满了对于新生活的渴求。在中国的当代艺术中，活跃的且充满诱惑的都市生活已经越来越成为艺术家进行创作和可提供艺术想象的主要资源，与消费主义的合法化相同构，理想与现实的界限模糊，获得幸福与追逐名利等同，日常生活的意义被放大为艺术的中心，而往昔的现代性价值被日常化了。即将人们的日常生活关系从地域情景移植到全球及亚洲的情景之中，形成一种全球的或亚洲的共同的文化经验，一种中国新意识的自觉和价值取向正在生成。

八、新趋向

如果从中国现、当代艺术史的角度考察艺术与现实的关系，就会发现艺术与现实的关系犹如是时代和社会的一面镜子。有两个值得注意的倾向：一是许多艺术家始终执著于艺术对“现实”直接的投射和反映，相信现代性能够洞察生活的真相和现实本身，于是艺术的作用自然成为对历史趋向的反映；二是始终执著于宏大历史进程的表现，执著于探究紧迫的民族和阶级下的社会状况和激情。这两者都与中国现代性历史面对的民族和社会危机紧密相连，是中国的历史必然和中国现代性的特点之一。改革开放之后，由于社会转型所造成的中国现实本身的复杂性和丰富性，为中国前卫艺术提供了可利用的充沛资源，根植于现世的奇景异观也是构成其具有独特魅力的原因之一。许多艺术家根据自身的成长经验和生存记忆与当下的文化情境，在创作上具有明确的现实文化针对性。这方面在上世纪90年代的中国当代艺术中是为最显著的表征，也是中国前卫艺术不断受到国际艺术界青睐的原因之一。然而，在这一趋向的过程中存在着令人担忧的问题。其问题的普遍性在于艺术家的创作虽然在材料媒介上有些变化的尝试，比如以装置、影像、行为等新的方式，但在观念或方法论上依旧延续的是一种现实主义的思路与态度，这是中国在社会转型中出现的困惑与焦虑相互纠缠的异常丰富而构成了中国前卫艺术的活跃与丰富多彩。这种对现实一对一的汲取缺乏艺术上的转化和超越，而流于一种廉价的所谓当代性的体现，或陷入庸俗社会学意义上的表现，造成了许多艺术家的创作都是一种表现现实题材的视觉泛滥现象。其实，现实的精彩往往超过了艺术家作品的视觉张力，而艺术家似乎缺失了在现实的形而之上的超验性表现。因为，对当代文化境遇以及在这种处境中的个人生存的思考和敏锐，将导致对旧有艺术形式在方法论上的改造，而艺术家需要的是用一种规定为“艺术”的方法和话语来体现这种思想观念。

自“五四”以来，中国现代文化的显流一直是一种文化激进主义，“为人生而艺术”的呐喊伴随着中国文化艺术的发展，改革开放以来的中国前卫艺术正是以此



为标榜的，挑战传统，颠覆秩序，批判现实，甚至采取某种行为方式。中国前卫艺术之所以如火如荼，不断受到国内外的青睐，与其与现实的密切有着直接的关系。当然也正因为如此而造成这一“江湖”的机会主义和急功近利的种种现象存在，也是被舆论不断诟病的原因。但被遮蔽的另一潜流——“为艺术而艺术”的传统，在启蒙和救亡的现代性之外，仍然有一种“审美的现代性”在发挥作用。然而，倾向于“审美现代性”的纯艺术的这一传统在中国的现代性中一直没有得到充分实现的机会，也一直在中国现代性的艺术系统中受到压抑。九十年代以来的中国全球化和市场化的进程和中国的高速经济增长带来了一系列和五四以来的现代性完全不同的历史背景和社会形态。运用五四以来的“阐释”框架难以面对今天中国现实的变化，“为人生”的想象其实已经难以面对今天全球化和市场化之下的人生。艺术似乎终于达到了前所未有的“纯度”，终于变成了一个安静的领域，让人在其中进行探索。这正是一个“新世纪文化”的表征。“为人生”的艺术原来承载的沉重使命已经被悄然消解，纯艺术似乎有了发展自己独立性的客观基础，艺术也越来越真正回归“自身”。这当然不是说艺术有一种孤立于世界之外的“自身”，而是说我们对于艺术的想象和要求有了改变，而这改变恰恰是艺术随时代而改变的新形态，艺术逐渐变成了一种高级的、边缘的、人性的话语。

具体呈现出的新趋向，一是年轻艺术家对“自我”形象的处理和塑造与上世纪90年代以来如方力钧、岳敏君等一批艺术家有着完全不同的意味。方、岳是将消费文化影响下流行的矫揉造作的姿态和暧昧矫饰心理状态，滑稽而夸张地表现出来，试图把当代正在兴起的消

费社会中的时尚化生活加以反讽地波普化处理，隐喻出人们对永恒、深度模式的追寻所形成的焦虑和失望，幻化成消解式的肤浅的脸谱和面具。而年轻艺术家的“自我”，不是一个缺少生命力的虚假者，而是现实社会真实自我的另一个放大。或者说是对“自我”更加精彩、完美，更加偶像化的虚构形象的重塑。如何将自我的人格力量凸现在虚构的维度上，并带到社会现实之中，已成为他们这一代艺术家的一种选择。这种选择本身显示了他们对未来的自信和憧憬。当代社会的特征已变为文化审美与物质享受的悖反与分裂，对唯美的创作也因此在更纯粹的意义上成为人文精神上的自我写照和自恋。

二是除了“自我”肖像的虚拟之外，始终也围绕着“自我”身体的虚构。从某种角度看，消费社会中的美学是身体美学。这样说稍嫌夸张却并不虚妄。在当代的消费社会，身体越来越成为现代人自我认同的核心，大众传媒对于身体的兴趣更是无比强烈，各种各样的时尚化的大众报纸、杂志到处充斥着各种各样的身体意象。当然，对于身体的兴趣并不是新鲜的事儿，但在当代大众文化与消费文化的语境中，身体的外形、身体的消费价值成为人们关心的中心，现代城市中各种男女明星的光彩照人的玉照已经成为大众，尤其是少男少女们打造自己身体的标准。他\她们已经成为当今视觉文化的核心主题，成为都市显目的风景线。所以在一个把生命意义建立在年轻、性感的身体之上的时代，身体的外在显现于是成为自我完美的一种象征。

三是具有叛逆性和顺应性的混合。在强调“自我成长”和“自由选择”中，表现出了一种强烈的浪漫情怀，但这种浪漫却是按照市场的逻辑来运作的。因为在文化全球化的今天，一个新崛起的社会文化已经有了新的规范和秩序，这种规范和秩序乃是建立在市场化的基础上。在他们成长的过程中，没有物质匮乏的生存困境，所以，他们的表现带有一种“物化”的感情，具有消费主义文化的特征。在消费中，个人才能够发现自己，彰显个体生命的特殊性；消费行为成为个性存在的前提。个体生命的历史和存在被赋予越来越大的意义，这是一种个体生存实在经验的叙述。这种经验不是对现实的反抗，而是和现实达成的一种辩证关系。因为，生存对于他们来讲不是一个问題，他们的问题是选择的对象和

方式。他们已经摆脱了艺术干预生活的一厢情愿式的天真，而更倾向于营造自己的话语空间，通过作品表达自己的个性和良知。当然这里也包含着某种自觉的文化批判意识。但他们已经不存在于上世纪末常见的与周围环境以及与自身的高度紧张关系，似乎把各方面的关系都理顺了，没有回避生活中那些不如人意的种种事情。这些东西已经不再是严重干扰的、需要加以排除的或与之对立的力量，他们是把它看作是做事情的前提，他们是首先接受了这些前提，处之泰然，然后再看看这种环境之下自己能够做些什么。因而在他们的作品中你能够感受到一种致力于创作本身的沉静，在他们身上你还可以看到一种此前很少见过的气闲神定、举重若轻的东西。他们已经将自己调整到一个自由创作者的位置上，一种比较纯粹的心态与表达。这也是对于上世纪90年代以来中国前卫艺术的一种反拨。面向未来而不是营造怨恨的可能，似乎更加值得我们所有关心中国当代艺术和中国本身发展的人们的关切。这是十分值得关注的新文化现象。

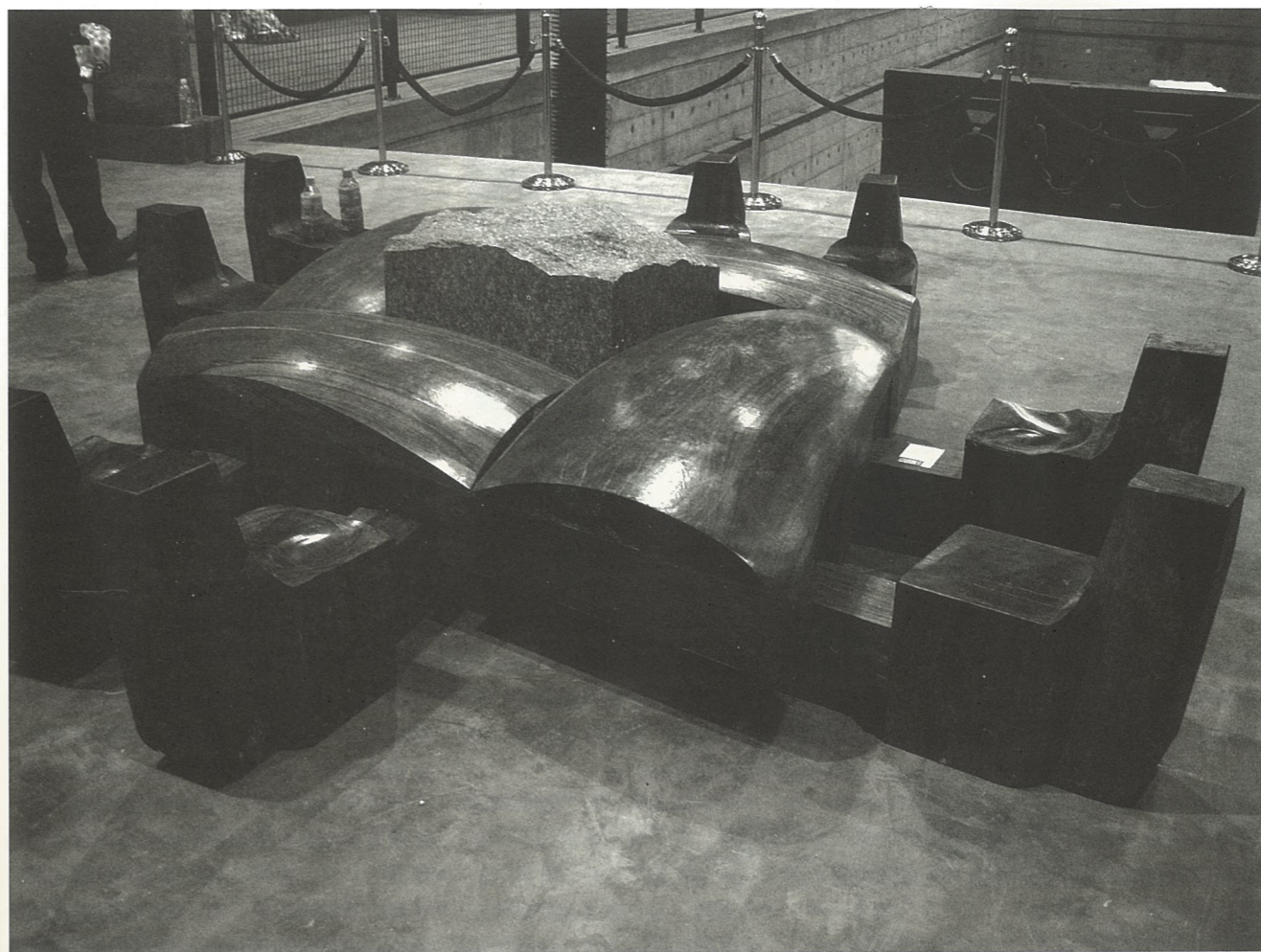
中国这个越来越多元的时代，不知始终地将把我们带向何方的过程，使一切变化急速而扑朔迷离；在一个转型的时代里，事物是那样的复杂，许多边缘都是模糊的，都并非那么清晰可辨。年轻一代的创作也许难以界定，没有我们惯常的解读艺术的种种标准和具体表现什么的意义，他们无意探究人的不确定性或命定似的宿命，而是在类似游戏般的自我叙述的虚构中，塑造一个个好看的形象。也没有极端的叛逆、反讽或质疑，一种未来对于现实的掌握使得“过去”的记忆不再是他们创作的关键。现实已被未来控制，过去已经变成的一种绝对的未来，抑或也已经变成了一个历史的装饰。而他们提供了当代艺术家对未来的另类想象及无限的可能性，或许还是一种新艺术趋向的预示。

Another specific trend other than the fictitious portraying of the self is centered on a fabrication of the physical self. Looking at it from a specific angle, one could say that in a consumer-society, the standard for beauty is physical beauty. In this kind of society, the body is increasingly the main target for identification of the self. The mass media mostly concentrate on the human body and many different kinds of

popular newspapers and magazines are always full of beautiful people. So, in an age where the purpose of life is having a young and sexy body, external beauty seems to be the symbol of the perfect self.

A third specific trend is the mixture that exists today between rebelliousness and conformity. In the globalized world of today, with the market-economy as its basis, the younger generation displays an emotion of "depersonalization" and consumerism. This is because in their artworks, you can feel that they are devoted to reach inner peace. And you can also notice a-Cbefore rarely seen-calmness and self-control. They already adjusted themselves to being free in their creations, free in their thinking and free in what they want to express. By putting this to practice, they oppose the ideological and politically influenced Chinese avant-garde art of the 90s. This is a trend of new culture which is totally worth paying close attention to.

China's culture is becoming a multi-face culture and will lead us to modernization without knowing the final result. This makes everything change at an incredible speed, becoming more complicated and confusing. At this moment, everything is changing its original pattern and limits are blurred. It may not be easy to define the creative art works of the young generation. The young artists are not exploring the uncertainty of existence or doomed destiny, but are creating good looking images with an 'ego fiction' that is half-real, half-fiction. They also don't have an extremely rebellious, cynical or challenging attitude. The key for creation for them is no longer a memory in the past, because in the future they can grasp the present. The present is already dominated by the future; while the past already became an absolute past, or a historical ornament. They hereby supply the contemporary art scene with another kind of thinking and endless possibilities for the future, perhaps forebode of yet another new trend.



家 装置 李秀勤

艺术性别终结 □佟玉洁 Tong Yujie

the Termination of Gendered Art

Sex, as a symbol of the cultural behavior, defines the cultural identity of men and women; besides, it terminates the cultural roles of both sexes.

性别，作为一种文化行为的符号，它定义了男人与女人性别的文化身份，同时也终结了男人与女性的性别文化角色。

农业文明认为，女性代表了不被思考的生理性别的母性身体与女性身体，被父权制社会认定为唯一的性别身份。其政治意义有二：

一、原始社会中女性是可以扩大再生产的商品。女性代表着生殖，女性的身体作为不动产，是传宗接代的工具，如儒家经典《礼记·曲礼》上说：“纳女子于天子曰‘备百姓’。”意思说：女子嫁天子要多生子。近代被称为最后一个儒者的梁漱溟说：“天给妇女的一个任务或者说使命是生孩子。……她的任务在身体上，不在头脑。”

二、原始社会中女性是被占有的、被交易的商品。仅以娼妓制度为例，自从战国期间的政治家管仲在中国建立了第一所妓院——女闾，经济的“繁荣”与“娼盛”便联手起来，从此名目繁多的官妓、宫妓、私妓等应运而生。而妓女的来源有战俘、籍没和货卖，以货卖为主，被称为扬州瘦马的少女买卖十分猖獗。从帝王到百姓，娼妓在侧的消费观念，统治了几十年的封建社会。

三、于是，我们不得不注意到这样一个事实：“女性的性别界定是历史造成的，对身体的压迫和对女性的剥削，被置于同一符号之下，这一符号要求所有被剥削的范畴，自动