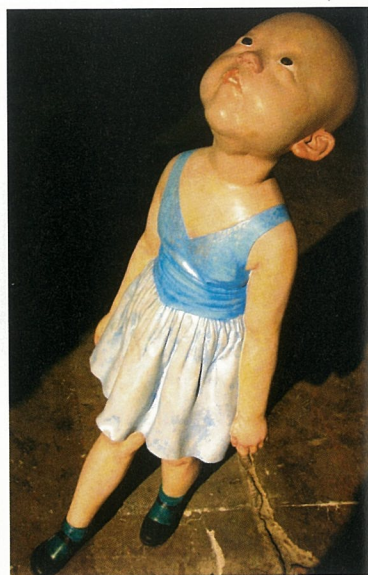




珠三角英雄传 实验戏剧 曹斐



雕塑 向京

2005，当代艺术给了我们什么？ What do contemporary art in 2005 give us?

◎ 黄专、陈履生、周文翰 Huang Zhuan, Chen Lvsheng, Zhou Wenhan

1、您认为2005年的中国当代艺术与往年相比，有没有什么显著的不同之处？您最关注的热门话题是什么？

黄专：回答这个问题得有一个前提，那就是：你得认定什么是当代艺术？在我看来，当代艺术是一个既与社会紧密相关又具有高度独立性的思想活动、知识活动，是一种追求自由的智力活动，自由不是一种伦理、一种制度，自由是每个人都可以通过智慧获得的一种解放，当代艺术就是这类性质的解放活动。2005年的当代艺术我了解的不多，但似乎没有什么印象深刻的东西，应该算是平庸的一年吧！

陈履生：我感觉2005年的中国当代艺术并没有什么特别的地方，没有多少波澜。如果一定要说2005最关注的话题是什么，我觉得还是当代艺术如何被公众接受的问题。因为当代艺术目前与公众发生关系，一方面是依靠展览，另一个方面是依靠市场。但这两个方面，实际上还是与公众之间有着距离。公众如何能更好地接受、欣赏当代艺术，我认为还是一个问题。但是，所谓的“当代艺术”并不能反映当代，尤其是当下中国艺术的全部，它仅仅是很小的一个方面，或者是很小众化的一个东西。那么，中国的当代艺术如何在中国、或者世界被更多的大众认可，我觉得这是一个很严峻的问题。

周文翰：不同只有一个——进来的钱更多了。艺术家、批评家、经纪人、美术馆长和编辑记者们终于正大光明地说——钱是好事，钱越来越多是好事，唯一需要置换的只有一个词，把“钱”换成“市场”、“资本”之类的说法，但是我们都明白无误地知道红包里塞的是什么。

2、有人说，2005是国内当代艺术市场“突飞猛进”的一年；也有人说这是艺术向社会学、经济学转型的一年；还有人说，相对85思潮，这是退化的年代。对这些不同的观点您怎么看？您是如何认识2005年的当代艺术的？

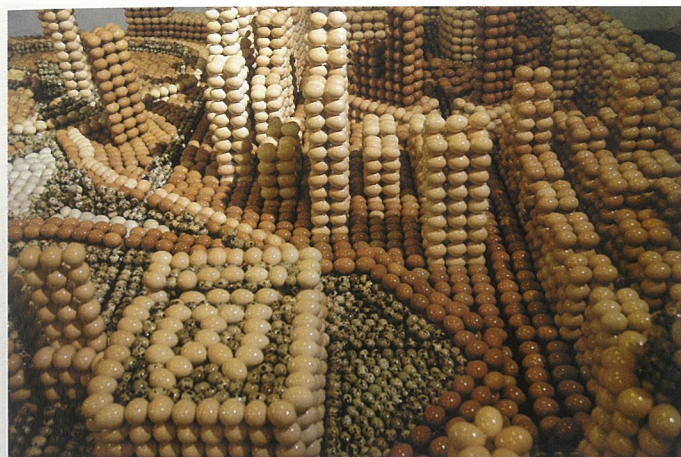
黄专：市场活跃就叫经济学的转型，这不严肃；社会活动多了，就

叫社会学转型，这就更离谱。“转型”是个特定的理论概念，只有在发生重大的、足以改变其根本属性和范式的社会、理论事件和现象时才能用到。至于与85艺术思潮相比，也很难说什么是进步，什么是退化。如果一定要比较的话，可以概略地说：85艺术思潮时期的艺术是草率而深刻，现在是精致而肤浅。2005年或许还可以加上一个：热闹。

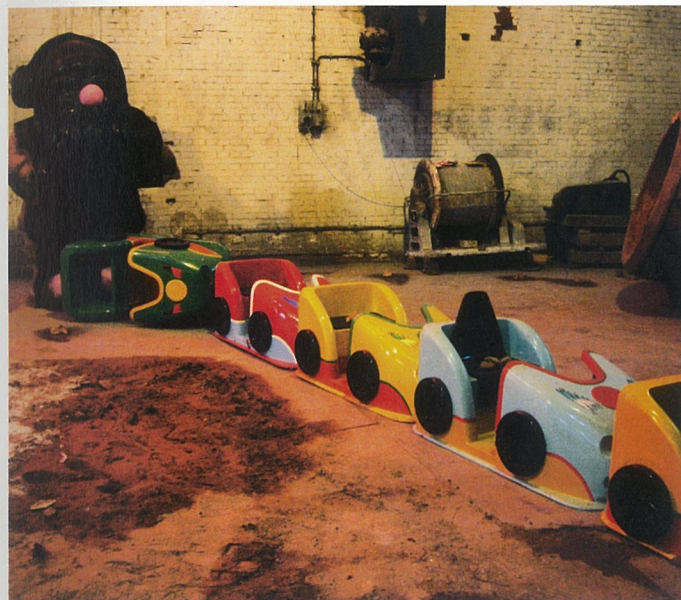
陈履生：2005年只是当代艺术市场在攀升中的一个过程，还没有到达它的顶峰。它让我们看到了当代艺术的市场潜力和市场价格，但是，这种市场潜力和市场价格并不能代表当代艺术的社会价值。因为我们都知，艺术市场上的很多东西不是以艺术或者社会价值来决定的，而是由市场因素所决定的。这也是我所认为的当代艺术发展过程中的一个问题。我认为中国当代艺术的市场化的问题，某种程度上消解了当代艺术本身所固有的前卫性特征，或者是它本身不可理解的特性。市场化本身也是一个大众化。既然我们已经看到市场对当代艺术表现出来的热度，那么，也就说明，2005年，当代艺术正在逐步脱离以前的小圈子，开始不断的扩大化，进入大众的语境。

周文翰：2005年当然要比85思潮进步，进步的程度不多不少，就20年。当年发起85思潮的那批人现在是学界、艺界、媒介当权派，当然要或名或暗的确立85思潮的“历史地位”、“理想主义”、“创造力”，媒体也从中找到了报道题材。但是别忘了，那是个小明星露一点全国都要看三个月，拿鞋子放在头上都成行为艺术的时代。艺术家那时候的艰苦奋斗也是一条出路，但是这个出路一定比傻瓜子的老板的境遇更糟糕吗，不见得，现在看，他们付出的努力和得到的回报在所有社会阶层中是最少吗，更不是。

另外，从来没有“艺术向社会学、经济学转型”，因为艺术从来就在社会、经济结构之中，最多是艺术批评家、艺术家、艺术经纪人乃至观众更多的在用社会学、经济学的眼光、方法看待“艺术”。



累卵计划 装置 翁奋

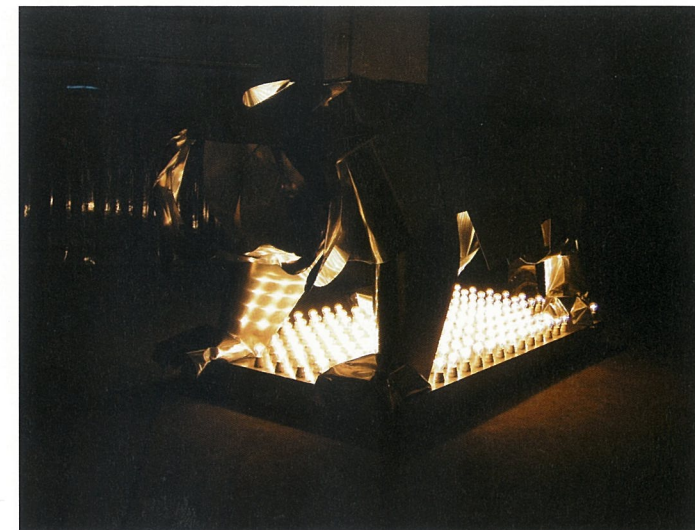


12345678 装置 王轶琼

3、2005年，各种规模、不同类型的展览在国内层出不穷：除了北京双年展、成都双年展、广州三年展、中国艺术三年展这样的展览之外，各个美术馆、画廊也与批评家、策展人频频结盟，艺术活动十分活跃。在这些大大小小的展事中，您觉得哪些展览会在2006年，或者更久以后仍被人们记住？

黄专：很抱歉你提到的这些展览我大多没看，见到一些画册，没法做评价。总的来说，没有留下什么印象。如果把当代艺术看成是一个尖端的思想活动、智力活动，那么判断一个展览的质量，我以为一个就是看你提出问题的敏感度和针对性，二是在展览出现问题或麻烦时你把握和处理问题的能力。我觉得一个好的展览，一定是有麻烦的展览。不管这些麻烦是主动地、人为制造的，还是客观发生的。如果一个事情做得太顺利，要么是它本身太平庸，没能提出问题；要么就是问题被掩盖了。去年的展览，我似乎没有发现特别具有针对性的问题。

陈履生：就我个人而言，2005年的艺术展览并没有什么能令我记住的。只能说看见了什么展览。例如说，北京双年展，它虽然规模



纸老虎 装置 李松松

很大，但有多少人能记住它呢？如果上面你没有提及，我刚才都已经忘记了2005年还有这样一个展览。因为个人的文化立场不一样，我们期望因为有某个有代表性的艺术家、某件有代表性的艺术作品，所以，我们记住了某个展览；或者因为某个展览，我们记住了他们，这是一个交互的过程。

其实，说85也好，或者说“星星”美展也好，那时的情况是不一样的，因为那是在一个特殊的历史情境中。我最近也看到一篇文章，说“星星”的很多艺术家现在也是默默无闻。但为什么人们总是反复地提那段历史呢？因为这是一个具有历史背景的问题。现在，我们出现的这么多的双年展也好、三年展也好，都不会有留下这样的记忆，就是因为那样的历史时机已经失去了，而今天的现实并不具备使它们成为将来值得记忆和回忆的历史基础。好像第一届上海双年展，大家也经常提到，但你问第二届上海双年展展出了什么，也许就没人记得了。一个历史的背景对中国的当代艺术而言，是十分重要的，因为从艺术的发展来看，它能反映一个历史的变化。85美术思潮是这样，89现代艺术大展也是这样，它们都反映了历史过程中的变化。人们容易在感觉到变化的过程中留下记忆，但人们却很难在平稳发展中产生什么深刻的印象。当代艺术在今天，已经出现了波澜不惊的局面。今天的很多艺术形式，大家都见怪不怪了。如今的很多艺术展览，不叫这个名字也可以叫别的展览，或者我们把展览的参展作品互相调换一下，也不存在什么问题。所以2005年很难有什么展览能让我们记住。

周文翰：广州三年展从第一届和第二届的连续性、展示性上当然是应该被记住的一个展览。但是在新的艺术生态结构中，大型展览的意义已经大大下降了，所以现在我认为应该注意那些小的展览、个展，其中我记忆最深的有陈箴的个人展览，在北京和上海巡回和之前他参加上海双年展的遭遇恰好显示了今昔的一个巨大的不同，此外常青画廊和阿拉里奥画廊的开幕展，这是画廊的、民间资本的力量显示。

4、“当代艺术是天才和骗子的同台演出”。在您看来，2005年的当代艺术有没有骗术在其中鱼目混珠？如果有，2005最大的艺术骗局您认为是什么？

黄专：这个问题不如改成“天才与庸人同台演出”。真正一流的艺术，光靠骗术是不可能的。



1. 有昆虫的房子 摄影 靳勒
2. 空中的房子 摄影 靳勒
3. 桥 动画装置 许仲敏

陈履生：艺术天才与艺术骗子这个问题不是2005年的当代艺术才有，艺术与骗术的问题一直存在。至于最大的骗局，我想是当代艺术与非艺术之间的一个关系问题。如果艺术与非艺术之间没有界限的话，那么，艺术也就没有意义了。

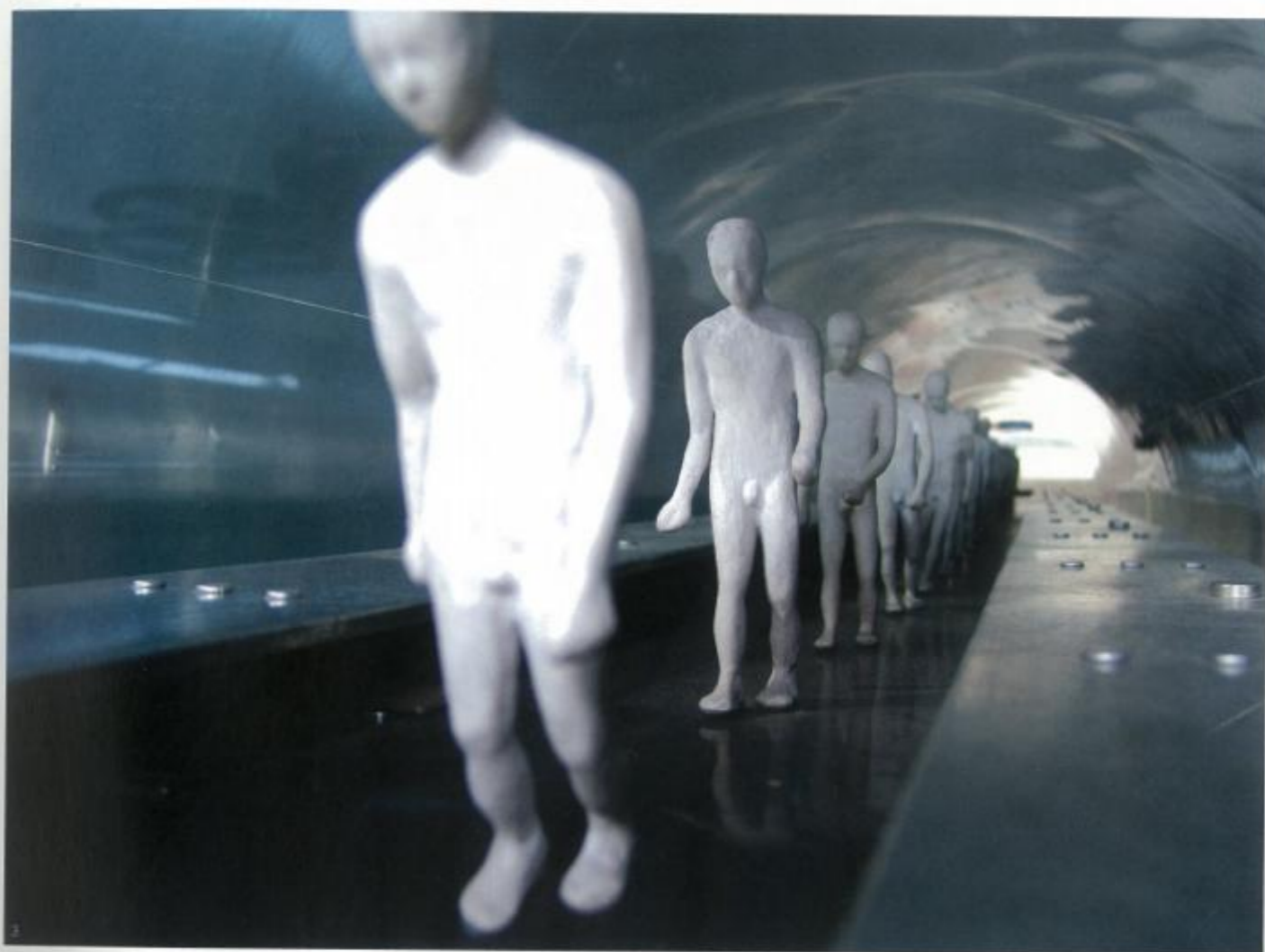
周文翰：早就没有天才了——“天才”这个概念是建立在某种浪漫主义思潮基础上的。有所谓的独创性这个神秘魅力笼罩着，但是神秘魅力现在没了，都是人，都在市场结构中使用各种策略追逐利益和名声，从某种意义上说都是骗子。

5. 我们总说“21世纪是人才的竞争”，艺术领域也不例外。因此，发现新的艺术人力资源也成为媒体、艺术机构、批评家、策展人和收藏家共同关注的话题之一。在您看来，2005年的当代艺术圈里令人关注的艺术家是谁？那如今您对一个年轻艺术家的判断标准又是哪些呢？

黄专：我从来不以年龄作为判断标准，所以也无法回答这个问题。我只能说以我对当代艺术的定义，在我熟悉的艺术家中思想和智识比较统一的有这些：黄永祿、王广义、张培力、吴山专、汪建伟、杨福东、徐坦、徐冰、周铁梅、林一林、顾德新，可能还有一些漏掉的，当然，这些人在你们看来可能都太老了。但在我心目中，一个好的艺术家，他的立场和方法应该是可以统一的。而衡量一个好艺术家恐怕跟衡量一个时尚明星有些不一样，它需要时间、需要历史。一件好作品，一时走红的人都可能使我们“看走眼”，这样的例子太多了。

陈履生：2005年，最令我印象深刻的一件作品是——威尼斯双年

展中国国家馆中展出的《农民杜文达的飞碟》。我个人认为，这件作品是中国当代艺术的真实写照，它反映了中国当代艺术全部的内涵和所有的问题。之所以这样说，是因为当代艺术总是喜欢找一些社会的热点问题，例如：环保问题、保护动物问题、制度问题、民主问题、农民问题等等，其中农民的飞碟，反映了中国当代农民天真、浪漫、固执的一面。同时，它也说明了中国当代艺术的另一个特征：不可预测性，在展览开幕之前，没有人知道飞碟起飞的结果是怎么样——不可预测，这也是当代艺术先锋性的反映之一。飞碟扑腾了一下，纹丝不动地躺在那里，这个八卦飞碟产生的搞笑效应，终于让人们明白了这就是当代艺术。这件作品给公众留下了深刻的印象，它反映了我们中国最大的人群农民的那种真实的心理状态。这件作品还反映了艺术家在这个过程中角色转换：当这件作品在杜文达的家乡，它不是一件当代艺术作品，可为什么当艺术家把它运到了威尼斯，放在一个国际性的展览会中，它就变成了当代艺术呢？所以，这件作品也让我们反思：当代艺术家成了一个魔术师，可是谁给了艺术家这个权限？如果策展人请的不是艺术家，而是直接请了那个农民参展，那么，农民杜文达是不是就成了当代艺术家了呢？在这个假设中，农民等同于当代艺术家，应该也可以说明当代艺术的一个特点。所以，我个人认为，这件作品不仅仅是在2005年，而是在将来的艺术史上，都会成为一个重要的篇章，它有很多可以研究、值得研究的问题。其实，现在只要



谁有了几百万，都可以做策展人，都可以做当代艺术。坦率地说，正如农民的飞碟一样，中国的当代艺术还很不成熟。

周文翰：21世纪是人才的竞争？是。20世纪是机器还是政党组织？22世纪就靠生物电脑？艺术人力资源的开发当然很重要，但是这种生产始终进行着，并不是一种特别的关注，而是生产的本能需求。这个年代好多画廊还没心思栽培“灰马”，至于黑马，大概搞数码摄影和雕塑的迟鹏算一个吧，他跑得轻逸。

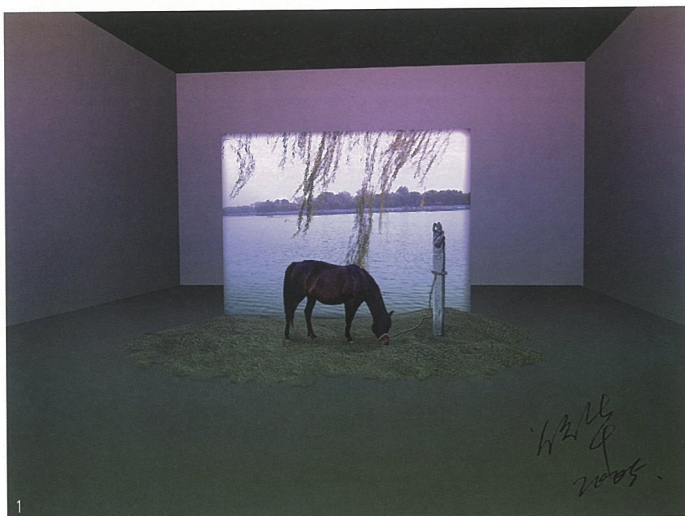
6. 2005年，中国国家馆终于在威尼斯双年展上尘埃落定，而其它很多事实也证明，“艺术无国界”的局面在2005年得到很好的体现——意大利、德国、韩国画廊的进驻，国际策展人的纷纷到来，更多的中国艺术家受邀外出参加国际展览……在这样日益频繁的国际交往中，您认为中国当代艺术面临的问题是否已经发生了变化？如果有变化，那新的问题又是什么？

黄专：判断中国当代艺术的任何新问题都不应该离开中国的现实。今天在由政治社会、知识社会、商业社会和民间社会构成的中国社会机制中，当代艺术很难划到其中任何一个社会结构中去。这与当代艺术在西方的处境是截然不同的，当代艺术在西方无论是在意识形态还是在商业机制中都是主流的，而中国当代艺术的社会处境则是游离的，

边缘的，非主流，非体制的，特别近似于中国传统社会生态中的“江湖”，我觉得这既是它与西方的根本区别，也是它的最大价值。原来国内和国际的主流意识形态、商业意识形态对中国当代艺术都是排斥的，而现在又都在以各种方式实行收编（虽然两种排斥和收编在动机和方向上都各不相同），所以，中国当代艺术的新问题，就都与这样的变化有关。如何在被收编中保持独立的精神价值和批判性格在我看来是中国当代艺术的一个最大的新问题。所以，现在是要争取权利的时候，要用自己的声音来解释自己的时候。如果做不到这一点，参加谁组织的展览，被什么级别的国外画廊代理……在我看来都没有意义。

陈履生：我想，2005年中国当代艺术所面临的问题还是有一定的变化的。伴随着交流的日益增多和频繁，反映出中国当代艺术逐渐被世界所瞩目，或者说，中国的当代艺术被纳入到一个更加广泛的国际视野之中。这对中国当代艺术的发展无疑会产生一些刺激性的作用。但是，我认为从整体上来说，中国当代艺术的格局并没有发生太大的变化。

周文翰：真正的问题也是永远的问题——钱。艺术家的钱是哪来的？以前来自外国基金会、外国收藏家，现在的钱哪来的？还有拍卖会、画廊的。这就是结构性转变的问题。新的问题也因此就是：这个



体系什么时候固定化，还是在不久的将来会崩溃？

7、近年来，艺术批评在某种程度上来说似乎变成了被批评的对象。2005年，在一些重要的艺术活动和学术研讨会上，艺术批评受到极大的质疑，艺术家们甚至对此不屑一顾，认为艺术批评已经远远落在了艺术的后面。您认为，这是是什么原因所致？那您又是如何看待2005年的艺术批评的？

黄专：80年代我就认为批评落在艺术的后面；90年代我还这样认为，在很多公开的场合我也都这么说过。实际上，中国的艺术批评一直都落在艺术实践活动的后面。

批评分为理论批评和实践批评，前者指为某种理论构架和问题而从事的理论性的学术写作；后者则多指为一个展览、一个艺术家、一件艺术品而写的评论性文章。而我说中国当代艺术批评的落后，包括这两方面。

80年代严格的说并不是一个理论的时代，而是一个革命、运动的年代，所有的理论其实都只不过是艺术运动提供口号，如“理性绘画”，在这种背景下不可能出现真正意义上的“批评”。

90年代批评的落后，商业因素和“策划人时代”的出现是两个直接的社会原因。它们使本来就少的批评家大多转眼之间成了策展人和经纪人。批评的“主体”都丧失了，遑论“批评”？当然，像沈语冰的《二十世纪艺术批评》、段炼的《世纪末的艺术反思》、易英的《学院的黄昏》、巫鸿的《作品与展场》、邱志杰的《自由的有限性》都是值得我们一读的批评文本。

陈履生：在我看来，当代艺术已经很难在艺术的层面、在学理的层面上来给予一个判断，因为当代艺术不存在这样一个学理。当代艺术已经不需要批评了——这是把当代艺术延伸到一个社会学的角度来给予的评论。这么说的原因在于：当代艺术每每会触及到社会的神经，这个社会神经可能是人们对艺术的态度，或者是对艺术家的某种期待，又或者是艺术对社会的道德观、甚至是法律的影响。而这种影响所产生的效应，实际上远远超出了艺术的本体。这种影响对社会、对公众又反过来发生作用。这种作用的意义，比艺术本身更有价值。怎么批评？无法批评！



2005年的当代艺术批评仍然呈现出混乱的局面，这一方面是由它自身的特点决定的，另一方面，一些当代艺术的批评家总是给人以一种圈地的感觉，他的一块领地是神圣不可侵犯的。因此，面对这一块领地，没有多少说理，更多的是一种胡搅蛮缠，强词夺理，甚至是谩骂中伤。看看那些已有的对话，就可以知道这是一块是非之地。

周文翰：结构性的因素，就是画廊、策展人的权力上升，批评家的地位下降了。艺术批评没有落后的问题，而是不那么重要的问题。另外，在观念艺术风行的今天，艺术批评也变得简单了，不外乎年龄、时代、映射、身体、材料几个方面，艺术批评很大程度上已经成为新历史主义似的评论，针对单个作品的评论几乎成为不可能。

8、我们今天越来越强调艺术与公众的互动，但是当代艺术与影视、文化和娱乐相比，似乎还是小圈子的自给自足。2005年，除了“想唱就唱”的“超级女生”而外，您认为从社会层面和普通百姓的角度来看，最“普及”，或者说最有影响力的艺术活动、艺术家、艺术作品是哪些？而中国的当代艺术是否需要这样的平民化和大众参与？

黄专：因为眼睛不好我没能看“超级女生”。当代艺术是一个小众活动，它本身完全不需要大众化，就像真正意义上的哲学和科学课题不需要大众化一样。但当代艺术可以以自己特有的方式关注大众问题、干预大众问题、启发大众问题，我反对当代艺术的“时尚化”，但我并不反对当代艺术涉及时尚问题、反思时尚问题，很多人区别不了这两者。前些年我提出中国当代艺术的“公共性”问题，有人就认为是一个如何让艺术走入大众生活、走进公共空间的问题，这与我的想法恰恰相反：当代艺术的“公共性”问题是指当代艺术如何挑战现有公共制度和公共空间的问题，如何在这种挑战中发现社会制度的毛病，而不是通过迎合公众使当代艺术变成大众艺术，当代艺术的大众化也就是它的自取灭亡，以前曾有过一个大众哲学，现在看来只是一出“哲学闹剧”。

陈履生：我觉得当代艺术不可能，也不需要像“超级女生”这样。但它也不是一个精英艺术，我认为极少部分人所欣赏、所把玩的当代艺术，未必就是当代的精英艺术，这是两个概念，因为我们对“精英”的理解不一样。我们所说的当代艺术的“大众化”，并不是平民化和世



俗化，而是如何让更多的大众接受，在大众的心目中能够以理服人。每个人基于自己不同的文化立场，以及对艺术不同的看法，都可能对当代艺术有不同的定义，这也许就是当代艺术的一个特点：不确定性，概念的模糊性。但是，当代艺术总会与公众发生关系。如果当代艺术不被公众认识或理解的话，或者这样的当代艺术也有它自己的价值，但我认为，它的社会意义是体现不出来的。

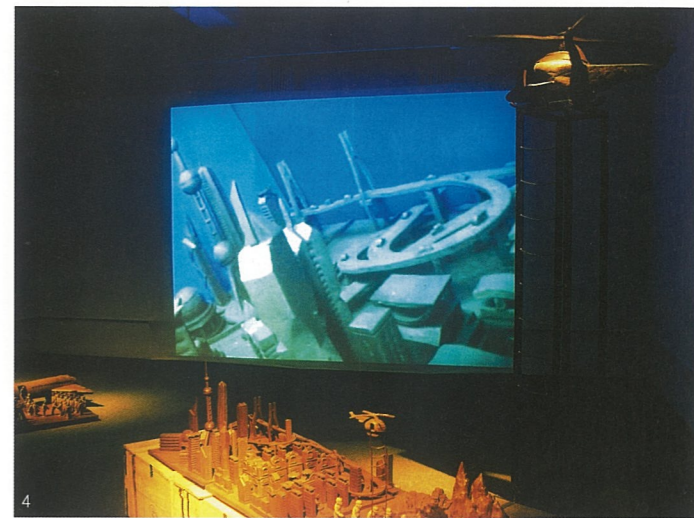
周文翰：看你怎么定义艺术，怎么定义视觉艺术。贾樟柯的电影是艺术电影？蔡国强在上海的炸药表演是庆典艺术？实际上平民化和大众参与从来就是幻想，看贾樟柯、贾樟柯只是那么一小拨人在观注。视觉艺术是部落化的，而不是大众的；是奢侈品，而不是大众耐用消费品。

9、2005年，您对当代艺术的了解，除了艺术现场的直接体验而外，还需要借助网络，或者阅读杂志吗？艺术媒体曾经在中国当代艺术的发展中扮演了重要的角色，那么，在2005年，您对艺术媒体如何看待？

黄专：我虽然喜欢看时尚杂志，但却很反感在艺术媒体中有太多时尚的东西，或者在时尚杂志中有太多的“艺术”内容，前两天看《周末画报》“寻找城中美人”栏目就大幅刊载了几位广东走红艺术家的“时装照”，差点没让我喷饭。2005年中国的艺术媒体，一个是报道方式的时尚化，一个是展览中心化——杂志的内容多数是围绕展览的报道，我认为这都不是正常的现象。因为眼疾的原因我基本不上网。

陈履生：当代艺术是比其它艺术形式更注重艺术媒体的一门艺术。因为，它的作品自身与公众的距离很远，所以，它必须要借助媒体来扩大它在公众和社会之间的影响力，这也是它的一个特点。我们可以看到，关于当代艺术的所有争论，不是在展场上，也不是在研讨会上，而是在媒体上。因此，媒体之于当代艺术而言，应该是最重要的。只有通过媒体，当代艺术才能延续它的意义。

周文翰：我看网络，但是不看杂志。我想这主要是因为国内的艺术媒体——包括港澳台——都没有足够的专业性、前瞻性，在资讯和分析两方面都碌碌无为。很多媒体在靠卖版面为生，但是缺乏那么一两本靠销售、靠质量获得读者的硬杂志。部分的大众媒体在取代艺术



媒体的作用，比如在对艺术市场的分析方面，内地杂志做得最差，反倒是大众媒体作了很多报道。

10、如果用一段话来总结自己与2005年中国当代艺术的关系，您会怎么回答？

黄专：这几年基本在养病，没有做什么。2005年出来做了一点我力所能及又让自己感兴趣的事，感觉是比前几年做这类事轻松了许多，简单地说就是愿意为艺术活动买单的人越来越多、越来越大，不过这未必就是件好事。前一阵有个记者问我：现在艺术市场这么热，是不是艺术的地位提高了？我说：恰好相反，是艺术的附加值提高了。而艺术附加值越高，就越要警惕，资本有时会让人不知不觉地就跟它走，资本的本能是追逐利润的最大化，纵然有一千条理由，它都不会违反这个本能的，所以我们得学会保持自己。当然，世界上大部分事情的成功，都不是志同道合的结果，相反大多倒是志不同、道不合但利益交叉点的结果，是智力博弈的结果。开始我说当代艺术是一种智力活动，大致也应该包括这类“博弈”。

陈履生：当代艺术，爱你不容易。

周文翰：我记录它的过程之一面。

11、除了艺术而外，2005年，您对什么文化现象更感兴趣？

周文翰：超级女生，还有文化体制改革、社会主义新农村建设。文化体制改革的意义非常的大，它们带来的影响是结构性的。

1、珠江 多媒体装置 杨洁苍

2、无题 装置 王功新

3、相 录像 阚萱

4、乌托邦机器 录像装置 周啸虎