



#1

## 艺术大展： 虚无灼眼，或没有输家的轮盘赌 A Gambling with No Looser

□周文翰 Zhou Wenhan

*It would be ridiculous and funny for one in the art circle to say that he never goes to exhibitions, for they would talk about them at tables, watch them on TV and read them in magazines.*

*Two years ago I was arrogant enough to claim 'the end of large quantities of exhibitions' which, I thought, were only adding more experiences to the resume.*

*Most of the exhibitions are of very low academic value just as there's little protein in the milk.*

如果一个艺术圈内的人说他从不看展览，一定和三鹿奶粉的老板说自己不知道三聚氰胺是什么玩意一样可笑。即使，你不去出席任何展览的开幕式，仍然在“看”——在饭桌上说、在电视里瞧、在床头的书刊里阅读。更何况，如今正是中国当代艺术这架过山车在顶峰震颤的一秒钟，展览频率之高、数量之多举世无双，让眼睛要休息一会简直都没有可能，所以，还是继续漫游在谣言和美元装饰的这个美妙世界里吧。

两年前我曾经自以为是地声称“群展的终结”（也是在《当代艺术家》里），说它们只有为履历表增添新条目的意义，但是现在看来必须加上一个定语：绝大多数群展就专业圈来说确实已经缺乏学术纯度——就好象之前的问题牛奶里的蛋白质不太高一样，但是没有它存在显然也是无法想象的——必要的交流信息乃至维持艺术市场体制的循环等等功能还附着在它身上。

从北京的艺术北京博览会、到广州三年展、上海双年展、上海当代博览会、南京三年展，一路走向来，我发现这是一个没有失败者的世界——即使有抱怨，但是大家都明白，作品展出了、画册印好了、研讨会出席了、开幕式友情出演了，这才是重要的，“在场”这一点要比“立场”以及是否作出了“牛”（“深刻”或者“眩目”或者“惊人”，随你自选）的作品更重要。这似乎是当代艺术的“欢快年代”的最后阶段——每个人都有机会、每个人

都有利益，并互相交织在一起，我猜即使最尖刻的批评者私下也会感激这个时代，因为这繁盛无比的“母体”给了每个相关者展览、发言、赚钱的更多机会。

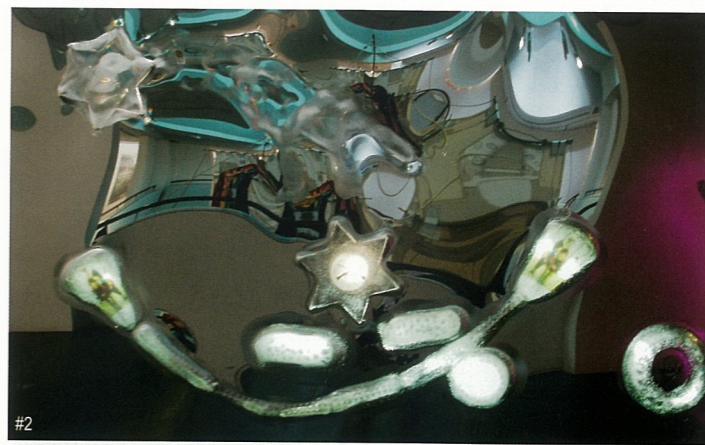
另一面就是，这也让任何事情都沾染上了一层表演色彩，无论是激烈的体制批判者、媒体喊话大师还是保守的绘画家都落在局中，在一个相对主义的、弥漫着功利气息的泥潭中漂浮，就像我，也将下面展开这次言语的漂流。

### 广州三年展：无边的许诺，或真正的左派艺术还没有出现

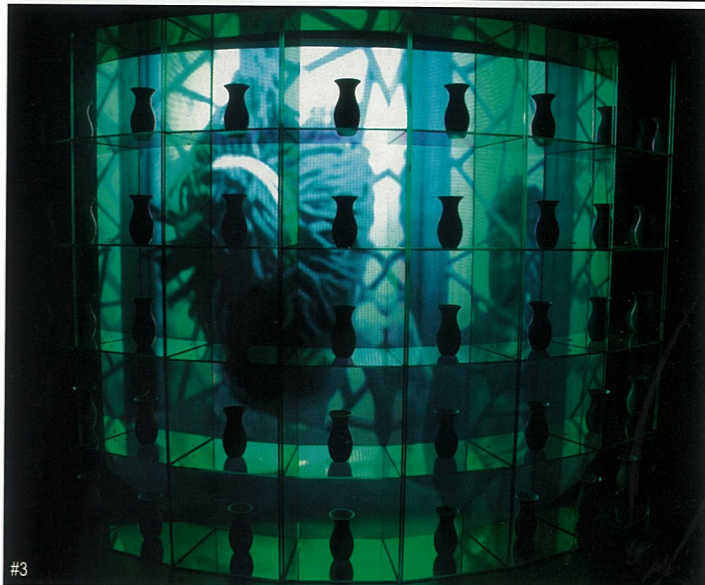
广州三年展是今年国内大展中最接近成功的一个展览：选择的艺术家很匀质化，尽管没有让人眼前一亮的作品，但也没有特别差劲的东西，不像上海双年展会给人那样大的落差。当然，这也是策展人高士明、张颂仁、萨拉追求“学术深度”的一个必然。但这个展览最大的问题也在于高士明给出了一个无边作出任何承诺、进行总体反思的姿态，试图在“与后殖民说再见”的下面把后殖民理论、多元文化主义、身份政治乃至策展机制、美术馆体制进行全盘的再思考，结果却因为过于庞大杂乱导致最后形成的“理论资产”就像无法说清的国有资产体系一样，模糊不明，可以任凭权责不清的掌管者（或者说“策展人”）进行操纵。

展览开幕之前我曾预测高士明或许会选择很多“后感性”那样从个人经验出发做生猛作品的人，不过高士明们成功地让我失望了，他们侧重了那些开展自发性艺术研究计划的艺术家，这是令人赞赏的举动。遗憾的是这部分艺术家绝大部分仍然秉持艺术家个人去发掘社会历史题材并形成作品的意识，比如陈界仁的《军法所》——这在视觉艺术来说的确是个好作品，我承认——这样的作品，而我期望的艺术家和社会组织一起互动来构成的作品，一样艺术家单独无法掌控的作品，这方面邱志杰的《南京长江大桥计划》或许是有意尝试——这里面他会和心理干预人员一起对自杀者进行艺术治疗，但是在展览中并没有特别的呈现，而仍然展出的是一件质疑成功学的行为和装置作品。上述期望仅仅是我个人的偏好，因为策展人仍然让展览停留在“视觉艺术”的范畴之内，更何况，他明确反对艺术的过于政治化。

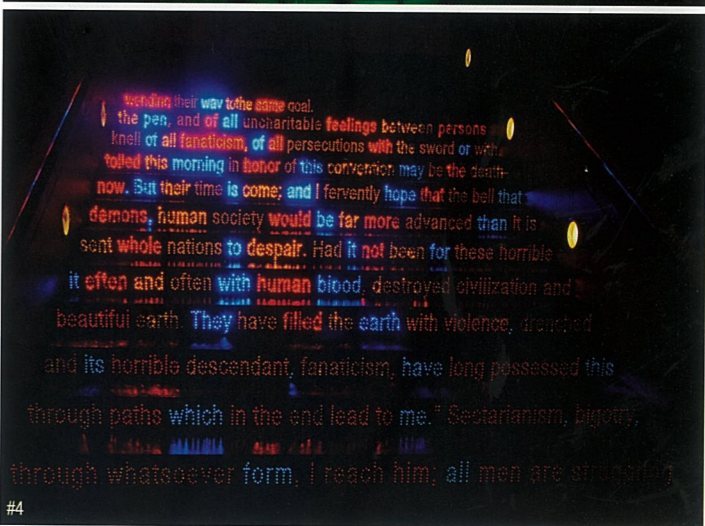
至少在当代，我不觉得艺术已经过于“政治化”了，恰恰相反，中国内地当代艺术的真正危险时过于“视觉化”、“美术馆化”、“全球化”和“市场化”了，那种善于简单攫取中国的“城市建设景观”、“污染景观”、“民工景观”、“消费青年景观”用来卖钱的艺术家太多，而那种用于持续性的进行社会调研、和社会组织一起进行“艺术治理”的艺术家、设计师太少了，反倒是在台湾这样的小地方有谢英俊、叶伟立和吴语心这样的建筑师、艺术家有长期参与社会营建的耐心。也许，在充分的“政治化”之后，再讨论如何避免“不当政治化”、“不当理论化”才是有意义的话题，而不必急着给还没有感冒的人注射青霉素。



#2



#3



#4

- #1 尘埃 装置 从毓真（2008年南京三年展展出作品）  
 #2 无题 装置 克桑·朗达（2008年广州三年展展出作品）  
 #3 中国瓷器 影像装置 玛丽亚·玛格达琳娜·康波斯（2008年广州三年展展出作品）  
 #4 2008年9月中国当代艺术展览现场



在中国这样缺乏更充分的“艺术辩论”的地方担心“后殖民政治”，这种和本地脱节而单方面向“国际流行话题”进行“喊话”，或许就是广州三年展的错谬所在吧，尽管他选择的艺术家几乎都试图从各自的经验出发调理一番微观的政治。

#### 上海到南京的距离，或永远无法到达的下一站

作为国内影响最大的双年展，上海双年展容易招致更多挑剔的批评。在专业范围内来，今年上海双年展的几件最为大众媒体喜闻乐道的作品——老火车、彩色蚂蚁、大恐龙无疑都很“囡”很空洞，除了夸耀性的外观和体量，没有对之进行任何严肃的学术评价的必要。例如其中的某成功艺术家似乎也没有自知之明：其实，他这个级别的人物更适合在著名画廊、博物馆举办绘画个展、回顾展，而不是再参与到艺术大展的游戏中成为年轻艺术家私下嘲弄的对象。更糟糕的是，精明的策展人也没有意识到这一点。

把火车当艺术品并不是什么创新，这仅仅是中国当代艺术繁荣的又一证据罢了。四

年前我亲眼看到一位大脸模糊画家跟在希克后面，说自己画的画比方立钧的还大，如果说那时候大还是艺术家的一种竞争心的表现的话，而去年以来，艺术作品越做越大，展览规模越来越大似乎已经是所有成名艺术家的强迫症——越大就越重要，大了才能撑开MOMA的大门。

但是因此就说上海双年展失败就武断了——里面罗曼·昂达克、贝森·休伍丝、麦克·凯利、杨少斌等人的几件作品非常有意思，而且这也是一个吸引了很多观众的展览，和人民广场有关的命题作品以及那些炫目的户外装置，的确让它吸引了更多的上海观众，就公共博物馆提供“文化消费”来说是成功的。在这个多元评价观点、多层次社会系统同时存在的时代，任何的独断论都不再有效了。之后的南京三年展就布展这个技术层面来说非常糟糕，但是开幕当天当地观众的热情却让我感动——他们来参观这个免费展览的踊跃热情几乎让门卫无法招架，并引起了作品会不会丢失的担忧。

南京三年展本来是广沪宁三大展中最有“地气”的一个，但是因为资金和经验的原

因，这个展览有太多的遗憾：没有聘请有经验的布展专业人员，出资方企图靠热情的大学志愿者来完成一切，这让布展进行了几乎一个月还没有做好，开幕那天还是一片忙乱。这说明，如何把概念转化成现实，或者说提出一个可行的概念并操作出来，这种基本的技术经验和责任伦理仍然是缺失的。

另外，探寻“亚洲方位”的南京三年展并没有给予足够的时间来让艺术家之间进行认真的交流来形成一个即便松散的平台，最终，留下的还是一个分裂的亚洲。类似的，去年就宣布的亚太地区五大都市“艺术罗盘计划”(Art Compass 2008)——横向连结横滨三年展、新加坡双年展、光州双年展、上海双年展和悉尼双年展的计划实际上并没有多少实质内容，各地仍然各自为战。而更严重的，即使是内地的广州、上海、南京也没有构成某种交流平台的努力和前景，亚洲内部以及中国内部，一种私下的竞争关系、漠不关心似乎永远要比合作来的现实，亚洲新富们都一心奔向巴黎Prada专卖店、纽约MOMA，还顾不到自己身边的邻居：从上海到南京的心理距离，或许比上海到纽约还要遥远。

#### 北京：“超级现实”的媒体图景

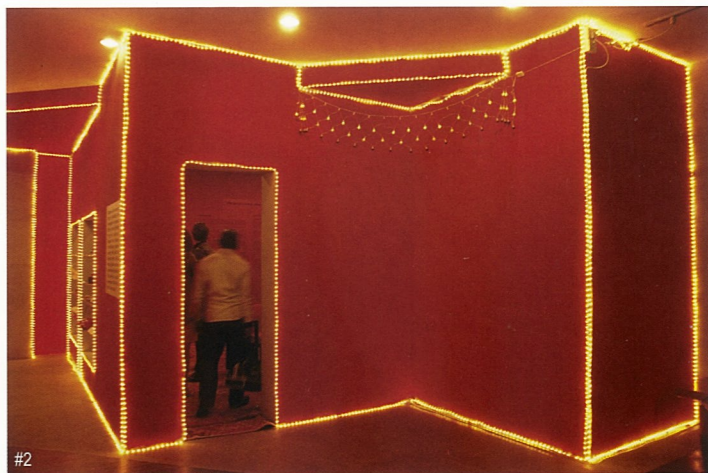
在今年的艺术大展热潮中，北京似乎是局外人，但是不要忘记，艺术圈的大秀，不论是海外的卡塞尔文献展、威尼斯双年展还是稍后在内地举办的上海双年展、广州三年展，和真正的巨型制作——奥运会开幕式——相比只能说是儿戏。强大的经济支撑，才奏出盛世的依稀佳音。二十亿人观看、上千人参与的庆典融合视觉艺术、声音艺术、表演和多媒体技术，还有华人艺术家蔡国强“大肆玩火”，在北京的夜空中炸出29个转瞬即逝的脚印。轮番视觉轰击，“国粹”京剧也只能如提线木偶般出场。

说实话我讨厌许多人聚集在一起看别人争斗的场面——即使以奥运的名义，也从没想过买票去看比赛，可还是逃不过视听的天罗地网——打开电视六十个频道在实时播报谁谁谁获得金牌银牌铜牌，街道上五环旗帜浩浩荡荡，连花坛也造作地摆出各种运动造型……在这个超级展览中，看与被看是个复杂的视觉游戏。

对地球上大多数人来说，电视中的盛会比在北京实际演出的盛会更为“真实可信(观)”，可以多角度、细节慢放、重放进行欣赏。媒体无疑是现代社会最大的反射装置：一些作品你因为古怪、巨大而得到更多报道，于是刺激之后的人企图用更怪、更大的作品来吸引媒体。当然，这样做的技巧有高下之分，比如舒勇常常是努了很大劲还要挨骂，但是陈丹青、艾未未、赵半狄这样利用媒体的高手轻轻几句话就能占据报纸主要版面，他们比前者更了解媒体的兴奋点，知道到哪一步该说耸动的话，那一步应该说俏皮话还是有实质内容的话。

事实上，中国的大众媒体在最近十年的兴起、活跃几乎和中国的当代艺术市场的兴起时同步的，同样是单一的社会体制向多元化转型时出现的新的空间，而且前后在很大程度上促生了后者从“地下”走上“前台”。但短期膨胀的媒体——各地众多的日报、周报以及过去两年创办的数量有几十本之多的艺术、创意杂志也刺激了大量装犯——特指那些特能说的，具有强烈姿态性、表演性特质的人精——的形成。应该说，每个理性人身上都有些“装”的因子，但严格意义上的“装”是媒体行业批量制造的，或者说，合谋制造的，导致今天各种文化苦旅腔、知道分子腔、北京文化流氓腔的到处聒噪。“装”和共谋媒体最让人讨厌的一点是，他们是每一步都自我反馈，以致有时候就算做出反思自己为何如此“装”的行为，其效果却是再次成功地装了一次，并得到更大的名利。

新兴的当代艺术乃至相关的新兴媒体、新兴资本都以新力量、创新或未来自诩，但在中国这个正从一元体制转型的过程里，每个人其实都和以前那个万能的现实——无论从实际的利益系统还是意识形态来说——有着或明或暗的关系，比如所有的大众媒体名义上都是大众所有，国内的主要大展都是在公立博物馆资助和体系下举行，而艺术家也纷纷争取代表国家参加对外文化交流展览；陈丹青在文字中是那样一个独善其身的人，可也参与各类开幕的创意顾问工作中；艾未未宣称讨厌的浮夸宣扬，却不妨



碍他用鸟巢设计顾问的名义频频出境；赵半狄“一个人的奥运会”的表演也被央视成功收编、再解释成为“中国人的奥运梦”。我并不是想指责这些关联，只是想呈现出今日现实的复杂性。事实上，在所谓的“国际层面”，每个中国艺术家、批评家、策展人、撰稿人都在从火得一塌糊涂的“中国热”中获得利益分红：以“中国当代艺术”的名义得到更多展览机会、销售额和发表园地。直到目前为止这还是一个没有输家的游戏，不管你内心是否感到空虚。

- |                      |    |                       |
|----------------------|----|-----------------------|
| #1 时刻装备着             | 装置 | 张慧 (2008年广州三年展展出作品)   |
| #2 2008年9月中国当代艺术展览现场 | 装置 | 米歇尔·洪 (Michelle Heon) |
| #3 希罗多德的船            | 装置 |                       |