



东北亚城市双年展的立场与主张

The Position of Northeast Asian City Biennale and Its Views

□高千惠 Gao Qianhui

Instead of who is talking and what is talked about, the key should be who is listening and what he has heard and responded. City Biennale plays the role of "spokesman", but if it failed to enlarge its "clients'" popularity it's nothing but sheer exploitation.

后殖民论述可能被终结吗？

在21世纪初，破除和质疑霸权的殖民论见，基本(本质)主张的立场设定是否还有必要？当代印裔的女性文学评论和文化理论家史帕维克(Gayatri Chakravorty Spivak, 1942-)以对“策略性基本主义”——此后殖民重要论述一词的创见而著称。至今，此术语亦可指称不同国度、族群、少数团体所引用的一种“政治正确性”的方略。当一个特别单位一时想要凸显“本质性”的主体存在时，此方略的确能以简化的诉求管道，达到群体认同的某些目标，或在全球化的复杂情境下显现主体。

策略性基本主义的本质是：它是一种运动、一种实践，也是某种意识形态或立场上的主张。史帕维克界定策略性基本主义，该是一种在严肃而可见的政治张力下，进行实证性、基本性的策略。史帕维克原来所涉范围，乃以次等民众或谓低层级者的理念为主。然而，她的文化理论仍提供一个审视国际双年展群中有关复杂主体性的窗口，特别是针对所谓“非主流”或“非西方”的双年展。藉策略性基本主义的力道，不同的城市双年展可打造其对外的文化形象，对区内的个人或文化意识能够兴起某些作用。策略性基本主义自有其弊，是故，史帕维克也提到基本派的批判目的不是在于曝露错误，而是基本派一词在设定上的疑问。她也同意基本主义像一种强力药丸，足以有效地抑止不要的组织结构或缓和痛苦，但它也兼具了破坏和上瘾的弊病。

“弱势群体能讲话吗？”这是史帕维克对个人论述的问答。她的结论是弱势群体不能讲话。

她并不是指弱势者不能用各种方式发出声音，而是“讲话”这件事是属于说者和听者互动的活动。像许多人自称是弱势或另类团体一般，许多城市多希望在国际艺术村中发出过去被忽略的文化主体之声。由于一些非西方主流城市视如何打造地方之声为策展理念，是故，策略性基本主义在不同双年展中，或被主办城市曲折地演练，或被外来观者另类地期待。然而，在一个地方首善之都举行的双年展，观众从哪里来？是哪些身份的人？是在做什么？这些艺术方案的观看者有没有深入聆听的条件和能力，才是“讲话”有效的重点。因此，谁是地域之声的真正聆听者？是地方观众还是国际观众？在双年展的潮势中，究竟是哪些声音能在这些大展中被听到呢？这些成为这个理念能否实践的关键。

非西方城市双年展在开始之际，主办城市往往会藉经济和外交力量掌握它的文化诠释权。而后，被邀请的国际策展人和艺术家或许会依其归属立场而瓦解地主城市的文化诠释主权。相续衍生的矛盾是：在地域-全球化的理念中寻找文化认同、使用协同策展系统(外地视野vs本地视野)、混合前卫观念和大众流行文化、倾于难以界分的育乐传播形式、制造敏感和挑衅的一般社会议题、模糊社会价值和市场价值。为了避免让观众有重复呈现之感，双年展的主办单位每两年便寻找出新的表现方向，以建构地方和全球的互动认同。他们需要透过两年一变的不同策展主题和多角文化方针，提出阶段性的文化景观。这种复性的文化认同转换，新的“认同市场”追求衍生，亦为探风弄潮者同时提供了机会和干扰。

亚洲城市双年展的崛起，与全球化下的亚洲经济发展有关。亚洲城市双年展究竟旨在为谁说话，或没有真正为谁说话的目的，或只是文化观光的一种文化展演活动？从亚洲艺坛的新M型现象，可以看到亚洲城市双年展理念中的主体性，已日趋复杂化和模糊化。

II. M型化的论述和市场之分歧

当代国际双年展已兼具当下论述和未来市场的指标，而当代艺坛的M型化，更形成资本主义的艺术市场和社会主义的展览论述之拉距。在论述方面，晚近西方主流双年展兴起的“跨国主义”(Trans-internationalism)，乃以跨越国界的弱势劳动或迁移人口为无边界的国度，结合阶级总动员、倡言人道主义、认同多元的现代性议题，也使过去所诘问的“西方”——过去资本主义或权贵阶级的代称，逐渐瓦解，变成另一个看不见也打不倒的老大哥。即使“西方”不存在，“社会阶级”一定仍存在。因此，当“西方”在全球化下逐渐变成一个模糊的意识概念，另一个新的众矢之的，便是资本主义或现代化下的社会阶级问题。

“西方艺术主导权”的说法，逐渐失去说服力的另一原因，乃是当代欧美的国际大展策展人，已为一些旅居西方的外裔人士所取代。他们周游列国，在全球艺坛活动，其声势已足与西方白种族裔的策展人抗衡。然而，超国跨界的新身份，亦使这些国际策展人逐渐失去能够捍卫

的国族立场，他们也多转而支持无边界的跨国主义。跨国主义乃跨出有形疆域、国家概念，在战争和人口迁移下提出人道主义、环保意识、移民问题等因多元的现代性冲突和介于现实和想象的观点，而其所站的立场，往往是“多元现代性冲突”中的弱势者。是故，“策略性基本主义”的论述使用并没有真正消失，只不过界定的基本族群范围被更改、曲转了。

认同复杂化和曲扭使用策略性基本主义，不仅在今日艺坛普遍出现，也在许多国际双年展中出现演义后的矛盾现象。在年代上，当跨国主义思潮席卷之时，亚洲经济亦崛起。艺术行动是乱世的一种争锋，而艺术收藏则是盛世的一种奢华。这种乱世和盛世的不同勾勒角度，显现的正是社会主义和资本主义的一贯角力。

进入21世纪，不管M型社会结构是否已有明显支持的数据出现，艺坛本身已出现两极化。一方面，艺术市场呈现前所未有的全球热潮；另一方面艺术大展论述仍对“策略基本主义”不能放手。具有主导性的两大西方大展，2007年的威尼斯双年展和德国文献大展，因为不够激进，对形式美学和观念艺术作了历史性和世界性的爬梳，引起艺坛的战略论者挞伐。问题正是，很多挞伐者本身，都不是被界定的真正社会弱势族群，而是艺术发展诠释权的主导者。这也是“他者霸权”姿态，被视为一种策略性基本主义之因。还有一些作品虽采撷自边陲，但今朝为弱势发声，明朝在大展中秀起，旋即成为市场或美术馆典藏对象，这种类似劫贫济富的买办行径，同样也是史帕维克所谓的“策略性”基本主义挪用者。

这些现象说明，史帕维克对策略性基本主义之重新界定并非无的放矢。在许多人认为后殖民论述已趋疲、女性主义的口号不合时、现代性这个议题太落伍之际，都呈现出对“策略性基本主义”认知和使用，正合符现实的

1 #1-2 静音

影像装置 张培力

“策略性基本主张”之阶段性支持。然而，经过喧哗声势之后，后殖民现象、性别议题、现代性困惑并不意味都已获得平反、厘清或不再出现争端。因此，其界定范围的转化，足以成为一个具有“历史文本”再阅读的新索引。

III. 东北亚城市双年展的出场

在全球化下，曾作为外围的非西方城市双年展，在今日论述上无论走“全球-在地化”或“在地-全球化”，均强调经济竞争下的地域现代性问题或地域现代化追求。然而，在厌倦泛政治-社会意识下，把任何“异见”都视为“艺术”的反弹下，非西方城市双年展也逐渐出现不同的发展路线。回顾自1990年代中期以来的非西方城市双年展，它们原都具有“发声”和“争取对话平台”的理念，也都从城市或本土的视野出发。然而，在经过不同阶段演义后，基本主义或族群意识或国族主义逐渐消弭。消弭不是因为艺术已促使世界达到大同，而是策略趋势和竞存选择上的改变。

亚洲双年展中，最早的发起城市是东京。1952年，日本即在威尼斯双年展设国家馆，同年亦创立东京双年展。在非西方国度，日本是相对性的强势之国。除了现代化比其它亚洲国度早，在近代则具侵略经验而无被殖民经验。面对西方，日本取舍、变造自如，即便面对双年展热潮，采取的态度是，多到别人的城邦参展，但不一定要在主办上作竞争。除了福岗三年展，东京双年展办了18届，大阪三年展办了10届，京都双

年展办了一届，现均已停办。2000年新起的越后期有三年展则与一般国际双年展不太一样，它的前提是“在地”，基本概念守住“人本属自然”，作品散布整个地域，作人与环境的对话。它以地域建设和生态观光的艺术祭模式为诉求，从村镇的主体性出发，近乎一种小区营造的国际营。此模式在“他地”城市双年展或艺术祭中亦被延伸使用，以此作为照顾地域性的策略。其雏型可溯自德国敏斯特雕塑十年展，但因地域历史民风不同，其常民味自成一种特色，但若只是两年才一变的临时采用，大抵只能产生开幕活动的热闹效应。

韩国光州双年展则自1995年开始，一启步便以亚洲观点下的国际大展架构，成为当代亚洲国际双年展之首。背负城市1980年有名的“光州事件”，韩国光州双年展对梳理历史，建设新亚洲文化视野一直有着强烈冲动。它在第一届因投入一千多万美元巨资而引起轰动，有效地使其身份和政治性意味的强调，获得国际瞩目，使西方艺坛不得不听见“亚洲”之声。沿着《界域之外》、《无地图之舆》、《亚洲史叙》的脉络，光州双年展在呈现光州的自我定位中，具城市历史的光引精神。2007，韩国仁川继2005年首尔的“第九届国际妇女跨界研讨会”之后，举办了第一届“仁川女性艺术双年展”。这是亚洲地区首次的女性艺术双年展，以性别作为诉求，虽在启步中，但显示韩国城市对于相对性的弱势或特定社群，仍提供可能凝聚的空间。至于2002年开始的韩国釜山双年

展，基本上是一种城市艺术祭的形式，也是后起的城市双年展的普遍模式，重视大众生活美感。

在泛太平洋的东北亚地区中，台北双年展是一个最可以研究后殖民论述演义的对象。但讨论台北双年展之前提，若没有爬梳其它非西方城市双年展和国际主流双年展的趋势，则很难勾勒出台北双年展从“后殖民主义”到“跨国主义”之路中所撷取吸收的各种游牧模式。台北双年展挑战了史帕维克的论述，但也推翻了所属主体的界定。台北不是亚洲弱势都会，但它背负了台湾近半世纪以来的认同的议题。在长期认同的分裂下，文化主体如何建构，一直为地方政治的权力位移而位移。台北双年展的发展过程，随不同市长、文化局长、馆长和中外策展人的文化观点，出现了一条从文化主体认同、后殖民论述、国际观、跨国主义的脉络，而这条脉络几乎也与近年的国际双年展思潮同步。

1996年，台北市立美术馆首次使用了“1996双年展”这个“双年展”名称。当年，台北市立美术馆继以纪念“228事件”出发的《认同与记忆》展览之后，以《台湾艺术主体性》为论述主题，聚集来自艺术家和民间收藏，举办了首届的双年展，参展者达118位。该展大规模爬梳了台湾活动中的艺术家，专辑可谓为台湾当代艺术的年鉴，也呈现出后殖民论述的典型格局。事后证明，近十分之一的参展者，后来陆续被遴选为威尼斯双年展的台湾馆的代表。然而，1996年台北双年展在台北市立美术馆的双年展网站已完全不存在。台北市立美术馆的第一届双年展，现有官方档案，是从1998年延请日本国际策展人南条史生策划的《欲望场域》算起。

1998年的《欲望场域》以东北亚的日韩和中国大陆与台湾四区艺术家为范围，参展艺术家仅三十余位。其论述建立在经济崛起后，亚洲社会拥抱金钱的年代现象，以及外地和本地观感下的台湾景观。此展交错了后殖民现象的延伸和全球化下的新亚洲现代性冲突，同时也呈现了台湾当时的政治时空。当时引起公众注意的是甫移居美国的中国艺术家蔡国强，和他的作品《广告城》和《金飞弹》。藉这两件作品，艺术家点出他当时的台湾印象和对话角度。在针对《欲望场域》主题和台湾地区特殊生态现象，日本摄影家荒木经惟(Nobuyoshi Araki)，则以台湾

街头女性为猎镜对象，拍出一大卷台湾女性的行行色色风光。

2000年，北美馆开始采用中外双策展人制，由法国Jerome Sans和台湾徐文瑞共同策划，主题是《无法无天》。此展提出全球化下的新文化认同，乃在于无边界的虚拟和混交世界。当时的两个耸动方案是郑淑丽在地执导的情色影像展演和装置，以及印度尼西亚的苏拉吉·古索旺(Surasi Kusolwong)在大厅中的地摊廉价物大甩卖。延续广告城的在地景观，古索旺的地摊塑料品，也呈现出亚洲经济开发中的常见景观。2002年，由西班牙的马力(Bartomeu Mari)和台湾的王嘉骥共同策划。主题《世界剧场》，乃引自17世界西班牙名剧作家科尔德隆(Calderon de la Barca)的作品，世界即一剧场为概念。此外，有关西方影像的相关理论亦被广加引介。此展的在地之声，仍具有后殖民意识身影的是陈界仁、高重黎、侯聪慧。三人以不同的影像呈现和诠释方式，提出历史现场下的社会权力转换。

2004年的台北双年展外籍策展人是比利时的Barbara Vanderlindon，台湾策展人是郑慧华。策展理念出现法系观点，Barbara Vanderlindon宣称主题《在乎现实吗？》是来自法国哲学家Gilles Deleuze的一段书写。此展走出科技媒材的界定，在内容上呈现出跨国际主义的架构，提出全球人口迁移、城乡变化、现代化冲击中的现代性问题。在地的相关作品，有陈界仁以女工世界为主的《加工厂》，有叶伟立和刘和让的《宝藏严》小区景观，16部纪录单元作品里，则以影片文件方式，陈述了近代台湾区域在政治和历史时空过渡下的景象。2004年的第四届台北双年展，因在地和外地艺术团队的权益失衡，而引发在地参展者不满。但此届仍是1996年以来，在地艺术团队人数最多的一届。在人多势众下，遂有发声的条件。

2006年的双年展明显降低了在地艺术家的人数和活力。2006年，北美馆延请美国的卡曼隆(Dan Cameron)和台湾的王俊杰担纲，以“限制级瑜珈”的命题，再度提出“欲望”是取代科学和伦理的社会推动力量。该年台湾参展艺术家多属行旅海外的新面孔，而在地创作者，乃兼具“出租车画家”身份的周孟德。2008年，台北双年展在从日本出发，行经法国、西班牙、美国的协同观点之后，衔接了伊斯坦堡。此届将由伊斯坦堡策展人和徐文瑞合作，在理念上已公告出跨馆潜进市区式的展览架构，统合了类似公共艺术节的生态渗入蓝图，也将加入亚洲秋季双年展热潮的大阵营。

从1998年开始，台北双年展对国际大展主流亦步亦趋，可视为一个国际双年展脉络的小缩影，一个国际艺术家的亚洲舞台、一个在地艺术家迈向国际艺坛的渡口。基本上，台北双年展没有文化政策方向，但却有敏锐的艺坛风向感和现实性格。台北双年展在1998年之后，便不再强调地域主义，而是在国际化中选择了当代艺术的前进趋向。在人际网络需要下，也让国际策展人拥有相当掌握空间。十年下来，它建立台北艺坛和国际艺坛的一些关系，希望借台湾艺术家的后续国际活动曝光率，而达到一些外



交上的视效。换言之，它近乎是以撤离地域基本主义为基本策略，复杂的认同，重新界定了新的社会边缘内容，并使不同的他者之声(不同的生存境遇)，在同一时间混声合唱。如果以史帕维克的论述来看，台北双年展在十年内已完成融入世界潮声的声带打造工程，但它是否在国际艺坛、甚至亚洲艺坛具有独领风骚之处？因此提升城市文化地位，或达到城市被认同的目标，这些评估的主权，应属在地者的认知了。

IV. 大陆城市双年展的南北分歧

中国大陆地区因开放相对稍晚，当代艺术运动乃由下而上地从民间出发，促使官方终于也迈入双年展行列。以中国的历史和幅员比例来看，中国虽是非西方国度，但使其面对西方的挑战，是过去百年的“现代化速度”。经过20世纪的百年流转，面对西方的挫败，不在文化厚度也不在历史被诠释的问题，而是因为对“现代化的速度”所造成新进与落后的普遍性观感，必需有方寸拿捏，因此对西方产生复杂的迎拒态度。其“反西方”和西方的“反中”，其实是属对峙立场，而不是强弱立场。

1990年代中期，在中国大陆艺术家已活跃于国际艺坛之际，中国大陆以城市命名的双年展才出现。其开始时，也是以地域出发，而后有了不同的国际化观点。除了强调材质或画种的城市双年展之外，大型当代展仍以沿海的上海和广州具国际知名度。1996年到1998年，上海双年展原称上海(美术)双年展，以官方分类的油画和水墨画作为主题媒材，艺术家以华人创作者为主，不具备一般国际当代艺术展览特征。2000年，第三届上海双年展开



#1 上海艺术博览会国际当代艺术展(Sh Contemporary) 现场作品
#2 无题 影像装置 托尼·奥斯勒(Tony Oursler)



始采用海外策展人制度，藉由日籍策展人清水敏男与旅法华人侯瀚如，走向国际双年展模式。除了去掉前提中的“美术”二字，开放装置和录像等形式，在主题上，上海也是从本土走向国际。2000年第三届主题为《海上·上海》，2002年第四届则在六位中外籍策展人平衡主持下，主题为《都市营造》。这两届主题都与上海有关，显现出藉国际艺术活动以营销城市形象的策略。上海是具有移民与殖民经验的大都会，除“十里洋场”和“摩登上海”之称外，本身已具国际大都会形象。其城市文化性格中的“资本性”和“国际化”，使其具有殖民经验象征的上海滩、租界地，也都成为其文化资产，并转换成生活情调的历史档案。因此，她的国际化中，并无沉重的民族情结负担。第五届上海双年展以影像科技为重，第六届以设计为主，更显示出以时尚为尖端的国际走向。2008年上海双年展，在跨国主义风潮下，亦提出与移民有关的“快城快客”，同样回到城市迁移人口的都会文化认同问题。

2002年首届广州当代艺术三年展，展称是：《重新解读：中国实验艺术十年》，研讨会是：“地点与模式”。总策展人是巫鸿、黄专、冯博一、王璜生。此展以“实验艺术”指称正在进行中的中国新世代艺术，很审慎地避开了有关中国新艺术里的精神性指标，而以媒材的转型切入，统称九十年以来代以来的中国当代艺术。如果从展览和城市之间的关系上看，“广州三年展”并不彰显城市的历史性，而是在发崛城市的现代性。

2005年第二届广州三年展，由侯瀚如等中外三位策展人策划，主题为《别样——一个特殊的现代化实验空间》。以全球-在地性出发，此展以珠江三角洲的当下生态和文化为场域，提出该场域的现代化过程和现代性问题。如其名称，它并不强调“国际”，而是将珠三角的文化和生态作为一个研究场域和文化变迁的隐喻。

在2008年展览发生之前，能正式与史帕维克的“策略性基本主义”作论述响应的是第三届广州三年展的展前思考。2008年第三届广州三年展，正式公布时间选择在2007年六月下旬欧陆各国际大展开幕之后，地点则选在英国泰德现代美术馆。其策展人包括中国的高士明、印度的莎拉·马哈拉吉（Sarat Maharaj）与香港的张颂仁。在与会时空情境下，策展团队宣称：“当前众多国际大展所体现出的问题，主要在于对国际策展实践中占主导地位的一系列泛政治话语缺乏必要的反思，而本届三年展的策展工作将对对这些话语的反思开始。”第三届广州三年展抛出的反思，便是“后殖民说再见”。其所提出的批判，更是与史帕维克的“策略性基本主义”界定，形成强烈的对话。

在亚洲所有双年展中，以国际瞩目的首都之市，能动员文化部和外交部支持，却在民族观和美学观上捍卫立场的，则是北京双年展。自北京获得2008年奥运主办权后，北京双年展被视为奥运期间的文化活动项目。其2003年和2005年的两届双年展，可视为2008年的热身演练。北京双年展正式名称是

北京国际美术双年展，无论在文化主体上、美学定位上，甚至形式和类别上，北京双年展从一开始筹划之际便定调。而此定调又与国际当代艺术的潮势逆行。如果说，台北双年展是以弱势的地区地位，选择向强势的国际艺坛靠拢；北京双年展却以强势的国际地位，选择逐渐弱势的艺术表现形式，与强势的国际主流艺坛划出界线。

第一届北京双年展的主题是《创新：当代性与地域性》，第二届是《当代艺术中的人文关怀》，第三届则是《色彩和奥林匹克精神》。在第一届论述中，它标举出对造型美术的维护，反对观念和装置，坚持以绘画和雕塑形式。虽然也延请外籍策展人引介外国作品，但在理念架构上，主办单位完全掌控方向和立场，并且提出“艺术创新不在于新媒体或新形式的必要”的主张。在论述上，论文中如：《世界是中国的，中国也是世界的》、《艺术展览与国家文化战略》、《远离资本的勇气》、《一个重建民族自主与自信的展览》、《挺直民族脊梁》、《当今世界对中国的接纳》等，也多提出中国和世界的相对性关系。以中国之于世界，世界自然是更大的单位，由此处也可以看到此双年展民族振兴的基本色彩。而另一方面，针对正强势中的国际反美学潮势，北京双年展则重申造型美术的立场，并取“世界性”的美学认知为准则。

然而，艺术不能仅是形式上的排比。2005年的北京双年展，提出当代艺术与人文的关系，并将艺术人文置于中国传统的文人世界，以“人与自然”的观照为主要范畴。论述会议由北京转至合肥，并安排了艺术云山之乡的黄山之旅。此企划，加强了双年展的观光营销功能，也让国际人士从北京、合肥、黄山的路上，体会到当代中国的城乡现实和文人水墨世界的源境。另外，在外交的配合下，第二届北京双年展的国际邀约参展者，已走出第一届的意大利协同策展人的影响。第一届北京双年展以意大利超前卫的著名艺术家为名家号召，至第二届北京双年展则增加许多非西方非资本主流国度的参与，如中东、东欧、印度等地区。艺术家都不是欧美主流双年展和其它亚洲双年展的常客，可以说是为当代艺坛非尖兵型的新弱势创作者，留下一个聚会的窗口。

如果说，当代双年展已成为当代艺术的风向表征，两届北京双年展，若不是因为“中国北京”这名称可一夫当关，在当代国际双年展群中，其实是逆风奋战。北京双年

展不跟亚洲任何双年展在展期上串连，无视北京许多民间据点已成为国际艺坛的新阵地，甚至也被区内艺术界批评乏味无奇。中国一些自诩于前卫派、非学院系统的当代艺术群，无论是与北京双年展切割，或是被北京双年展切割，多称北京双年展为官方体制，宁可进入欧美在北京的民间艺廊发展，而对双年展采取对立态度。

尽管如此，北京双年展的美学主张却是最接近亚洲热中的市场取向。翻开当代华人拍卖会的作品数据，当代艺术的市场，从后89波普时代到卡通时代，绘画性仍掌大舵。以当代华人艺术市场最炙热的刘小东为例，其《三峡大移民》与《战地写生：新十八罗汉像》二系列前后均在2003年和2005年的北京双年展出现。两系列作品在后来的2007年和2008年拍卖会亦成为艺坛新闻。不管艺术市场的运作何如，或是作品成名无关乎北京双年展，被评为乏味无奇或过度保守的北京双年展，对刘小东这二件作品，在时间上仍有其先见之明。《三峡大移民》或《三峡新移民》，皆以民工为主题；《战地写生：新十八罗汉像》则以两岸对峙的金门碉堡新兵为对象。民工与战地兵都是社会边缘角色，都合于弱势或难以发声者，进入公共场域后被卖成如此高价，而艺坛竟只看到价格而看不到作品内容，此又再度证实史帕维克的结论：“弱势者不能讲话”，因为观看或收藏弱势者的那些阶层者，没有听进话或有声援民工或战地罗汉的行动。

第三届北京双年展以和谐色彩和奥运精神为诉求。运动精神是否能取代艺术精神？这将是北京双年展在美学上的一大挑战。以奥运精神来说，它本身也是经过不同的释义阶段。无论如何，2008年北京双年展仍以绘画和雕塑为表现形式。这点坚持，同样使北京双年展面对另一个年代美学的挑战。如果作品不能呈现出年代意义和美学影响性，北京双年展势将在当代主流艺坛边缘化。总而言之，北京双年展具有强烈的文化政策方向，力挽狂澜和艺术复兴之心，与当代艺坛形成了一个另类的美学基本主义。虽然因为城市强势，它可以超现实地、理想化地提出现实之外的愿景，但在整个西方或非西方城市双年展里，它相对地显得弱势乏力。如果没有一个崭新的展览架构、理念、新的策略刺激，以及吸引国际艺坛前来采样的条件，北京双年展将势如同一个国家美展，其声音同样难以展开。

V小结

合并具有发声欲望的双年展之共同问题，仍是史帕维克的论点。谁在讲话、讲些什么，并不是关键，而是谁在聆听、听到了什么，作了那些回应才是关键。作为一种“代言”角色的城市双年展，“代言者”如果不能为“被代言者”作有效益的传播，那无异于也是一种消费或剥削。当代艺术文化界若倾斜于不停地制造运动、反制度反文明反功利反责任时，其实践的并不是“为弱势发声”，而是近乎汉纳·鄂兰(Hannah Arendt)所界定的一种极权式政治行为(Totalitarianism)，这种行为可称为“他者霸权”，以不断依附于弱势阵营之姿，取得运动的发生权和



#2

主导权。从此层面看，史帕维克所言的“策略性基本主义”和汉纳·鄂兰所言的“极权主义之源”，虽是不同领域的论述，但在发生本质上却有类似处，甚至只是一线之隔。这点，使我们不得不重新反思，非西方城市或非主流地区或非欧美艺术团队，在全球化和艺术市场白热化的今日，如何在城市双年展中找到发声立场，将变成当代艺术城市双年展一个重要持续下去的理由。■

Instead of who is talking and what is talked about, the key should be who is listening and what he has heard and responded. City Biennale plays the role of "spokesman", but if it failed to enlarge its "clients" popularity it's nothing but sheer exploitation. Contemporary art runs against system, civilization, utility and responsibility, seeming to speak for the "inferior", however, it's nearly what Hannah Arendt calls Totalitarianism, actually trying to gain supremacy through the "inferior".

#1 上海艺术博览会国际当代艺术展 (Sh Contemporary) 现场作品
#2 墨 雕塑 Cabeza (2008北京双年展展出作品)