



房子 + 艺术作品 ≠ 美术馆

Houses plus Artworks don't Equal to Galleries

● 肖小兰 Xiao Xiaolan

李芳（以下简称“李”）：伴随着艺术市场的兴起和繁荣，当代艺术处于发展迅速的时期，目前中国当代艺术的生态链条从以艺术家和批评家为主体的单一式发展，开始转变为整体性的发展，艺术作品、艺术基金、艺术展览、艺术受众均为其中必不可少的环节。但实际上，中国的艺术生态链是在不完整的呈现状态中获得的发展，像艺术基金这个环节就常常带有“缺失”的色彩。对此，您是如何看待的？

肖小兰（上海美术馆学术部副主任，以下简称“肖”）：实际上，基金会在国外是一个非常有效的艺术发展机制，它显示出国家对艺术的支持态度。目前，我们国家的基金会制度几乎是有的，像上海在前两年确实开始有了一个政府的文化基金会，这个我稍后再谈。现在我主要说基金会有什么样的效果，能够使艺术发展的生态更加完善，以及它的角色问题。

基金会会有两个有效的机制：第一，是管理机制，它对将钱用在哪些方面、哪些艺术家身上，都有一种很宏观的把握。它一般会给予那些重要的、具有前瞻性的、富有创造性的艺术家以大力的支持，这也代表了政府的态度、对文化的支持。国外基金会每年都会有一个很完善的数据报告来说明它一年来的工作成效、呈现艺术基金会所达到的效果、以及这些效果体现在哪些方面。从这可以看出，他们在艺术基金

的管理方面和艺术支持的态度方面是非常有效和开放的。他们把国际项目和国内项目分得很清楚，有些基金是向全世界艺术家开放的，但大部分还是用于对本国艺术家的支持上。我在这次上海双年展上邀请过一个加拿大的艺术家，基本上她的生活和创作经费每年都会得到当地政府的一定支持。政府方面觉得这样的艺术家一定要给她提供资金，来保证其生活和创作环境的质量，现在这个艺术家年纪快80岁了，这届双年展她没有能过来参展，确实是很可惜。所以，他们在项目的重要性、次要性的平衡上做得非常好。

第二，在基金会的支持下，艺术家、策展人就不必要把自己的艺术或策划的项目去跟商人、画廊、拍卖行打交道，他们会有更大的空间。因为基金会是一个权威的、有效的艺术管理机构，对艺术家的支持就赋予了他们很大的空间。艺术家和策展人也认为申请到艺术基金是一种荣誉。这样做艺术就非常纯粹了，不必牵涉到任何商业，策展人也是如此。可是，国外的基金会制度经历了很长的时间，他们不仅有艺术基金会，还有其他项目的基金会，同时基金会里面要有一个非常专业的专家评审机构。这非常重要。这个评审机构可以从艺术的层面来判断对项目的支持度，甚至从项目的评审中得到经验，来看在未来哪些项目还需要继续投入。这样，就形成了很好的管理机制。

而中国在这一方面有很多欠缺，首先是历史太短，再则就是经验

和管理。比如上海的文化基金会刚刚开始还没多少年，这也会牵涉到经验的问题。另外，中国当代艺术的发展时间不算很长，有些人还是会对当代艺术的发展认识不一。那么怎样的艺术项目能优先获得支持，也许现在还没有一个标准。因此，目前我们的基金会还处在一个初级状态，毕竟工作的背景不是很长，对哪些项目支持、哪些项目不支持，在一些前瞻性的评估上还是一个比较粗化的状态。所以，现在在中国最好是在国家的支持下快速培养和扶植艺术基金会的成长。

国外实际上有很多不同的基金会，比如全国性的艺术基金会，像加拿大还有一个外交公共事务基金会，所以他们的艺术家可以通过多个基金会的渠道去申请基金。据我了解，加拿大的一些艺术基金会是根据项目的大小、艺术家创作的优秀程度去平衡支持经费的，所以他们总能或多或少地得到政府的支持。这样，艺术家就没有必要为商业利益去出卖自己，也不需要去跟拍卖行搞在一起。因为，在当代艺术文化发展的生态链里面，基金会制度是一个非常重要的强心剂，它能够支持好的当代艺术。

李：现在，我们回过头来看06年的上海双年展。记得当时您向双年展推荐了奈良美智和马修·巴尼两位艺术家，这为06年上海双年展的展示增色不少，但是据说您的最初构想是邀请到更为多数的日本流行艺术家，然而由于其他艺术家对于商业利益的看重而被迫搁浅。那么，当时您是如何与他们取得联系的？他们的艺术经纪人或者代理画廊对参展有什么具体的条件或要求吗？您在策划的过程中又是如何“设计”的？

肖：当时，我向双年展竭力推荐了一些艺术家，比如村上隆、奈良美智、马修·巴尼等等，他们都是非常有实力的艺术家。其中，村上隆把日本流行文化的思想转换到当代文化的现实当中，他的艺术观点和艺术作品能够带动一群人，并且在欧美也得到了很大的呼应。我觉得他的这些观念和我们的“超设计”主题很吻合，因为他带有一种对社会的“设计”，能准确把握现行人们的一些心理需求。同样，马修·巴尼也是如此。我在2005年的时候就知道马修·巴尼在日本做

了一个他的个人巡回展，展示了他的新作品《绘画约束9》。当时我也和他的画廊谈了，请他来参加2006年上海双年展，他们觉得这个想法非常好，就同意把这个作品的拷贝拿到双年展上展出。他们是非常策略的，是具有一定侧重点的。实际上，他们对中国不了解，对上海不了解，只是希望推出马修·巴尼的一些新作品，希望有一些大的收藏家能对马修·巴尼的这些新作品感兴趣。当然我是非常感激马修·巴尼的画廊对上海双年展的支持，我本人是非常喜欢他的这部最新电影作品。

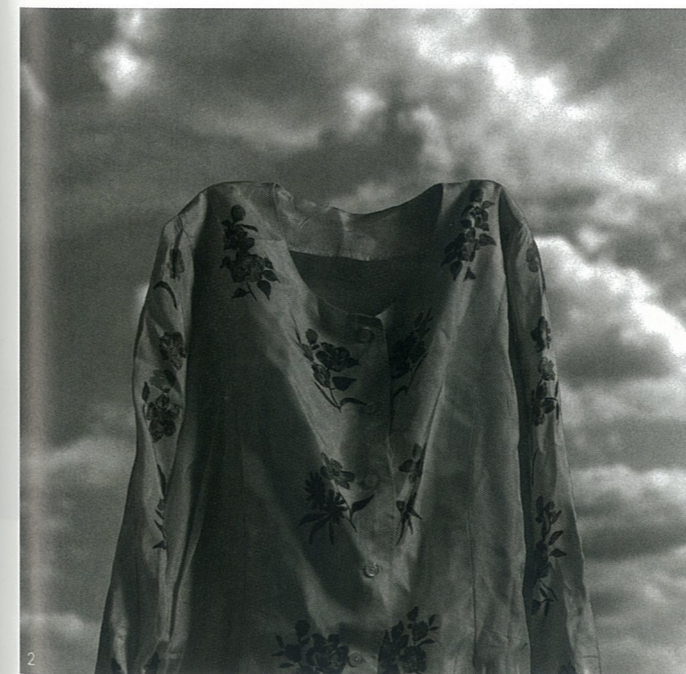
李：您刚刚提到了收藏，那么您认为美术馆应当怎样展开收藏呢？

肖：从85之后的二十年里，我们美术馆关于当代艺术的藏品确实不多，而国外画廊和收藏家的收藏机率却比较高。我在去瑞士巴塞艺术博览会的时候，乌利·郝克曾经邀请我们到他的家里观看他的藏品，当时从一楼走到五楼，全是他收藏的中国当代艺术作品。郝克说他会在北京盖一座美术馆，因为这些作品中国的很多美术馆都是没有收藏。他说得很对，这也是一个遗憾。但中国对于官方和民间的东西划分得很清楚，官方对于民间所发生的事情的接受需要一个过程，这是一个时间问题。当然，我觉得这些收藏家手里的作品未必全是好作品，有些作品确实具有很强的时代性特征，但是对于艺术性来讲未必具有很高的价值，这属于一个判断的问题。现在，美术馆应当以比较宏观、比较开放的姿态来展开收藏工作，因为它确实是很值得研究的一件事情。

李：那么，您认为国家美术馆与私营美术馆、个人开设的艺术空间比如画廊之间的最大不同是什么？

肖：国家美术馆肩负着研究、收藏、教育等等的责任，它是一个公共文化服务的机构。它常常是把好的东西收进来，然后再进行研究以及教育、普及，通过这么一个学术的过滤和整理，再推出一些具

- 1、陈冠艺术展现场
- 2、旧衣服像 摄影 奥诺黛拉
- 3、旧衣服像 摄影 奥诺黛拉





爱之墙 丝网版画 罗伯特·印第安娜

有不同解读意义的展览。从机制的角度来讲，私营美术馆和画廊是难以做到完整的功能的，它们的机制是不严格的，如果要在研究、收藏和教育等各方面都进行，会有一些困难。其实，一个美术馆并不是那么好做的，很多人以为盖了一个几千平方的房子，里面放上一些艺术作品，它就是一个美术馆了。美术馆的要求是非常严谨的，比如一个美术馆的出版物就代表着这个美术馆对于艺术作品的判断。因此对于中国的美术馆来讲，对艺术品进行收藏研究再进行宣传、保护和推广，最终把好的精品艺术介绍给市民，这其实是把公共文化资源的共享权利分配给每一位市民，对一个美术馆来说，这就是它的工作。这种文化意识对于美术馆建设来说是十分重要的。

李：对于一个艺术空间而言，怎么样既具学术价值又受公众关注，怎么样“既叫好又叫座”，几乎是策划每一个展览时都想要达到的目的。但现实中的状况往往是“鱼与熊掌”难以兼得，有可能是这边业内纷纷叫好，而那边的媒体或公众就是不买账，又或者是由于资金的问题而不能够很好的实现。那么，您是如何看待的呢？

肖：其实，公众关注的东西，或者说是热卖的东西——今天我们姑且也可以把它叫做时尚，与学术之间的界限没有必要划分得很清楚，现在的时尚文化的概念就挺好的。关于既要有学术价值又能受公众关注的的可能性，我认为不同的艺术总是有一个不同的受众群。这个不需要刻意讲究。你提到的资金问题对于展览策划的实施，确实是一个课题。我觉得最主要的还是需要去找一些对美术馆感兴趣，同时对我们项目也感兴趣的投资方，比如一些品牌公司。像我们隔壁的上海当代艺术馆，06年就同宝马汽车公司合作过一个展览，其实宝马公司是先找到我们的，后来由于在一些问题上意见没有达成一致，这个展览就搬到隔壁去了。

我和上海通用汽车公司曾经谈过一次关于印象派画展的事情，他们公司在上海地区一年的广告经费达上亿元，但是他们非常挑剔，要求也高。总的来讲，空间是越来越大的。我就跟我们学术部的策展人

说，我们要学会能和社会联手运作的一种方式，自己去找这些公司的负责人，去跟他们谈，去说动人家把钱拿出来，那么，这种能力是我所希望看到的，因为资金的到位才有可能让你的空间拓展到更大。

目前就我们美术馆来讲，这种去找资金来运作项目的能力还不是很强。但是令人欣慰的是，现在美术馆对我们学术部有很好的支持，我们拥有一个一百多平方米的空间，可以在里面做一些试验性的展览，包括一些摄影以及新生代的展览。这次我到川美来看到一些新生代的艺术师非常好，在这个展厅里做一些他们的展览也是可行的。所以，我觉得学术与公众关注、资金与项目实施永远都是个问题，但关键的因素还是人。

李：目前，艺术界有一种观点是认为现今艺术市场的力量过于强大，这样在某种程度上会使得艺术家脱离了学术主体的评判，而依赖于市场的包装营销，由此也造成了当代艺术价值评判的模糊和当代艺术市场的无序。那么，对于一个艺术空间而言，您认为对此最需要采取的措施是什么？

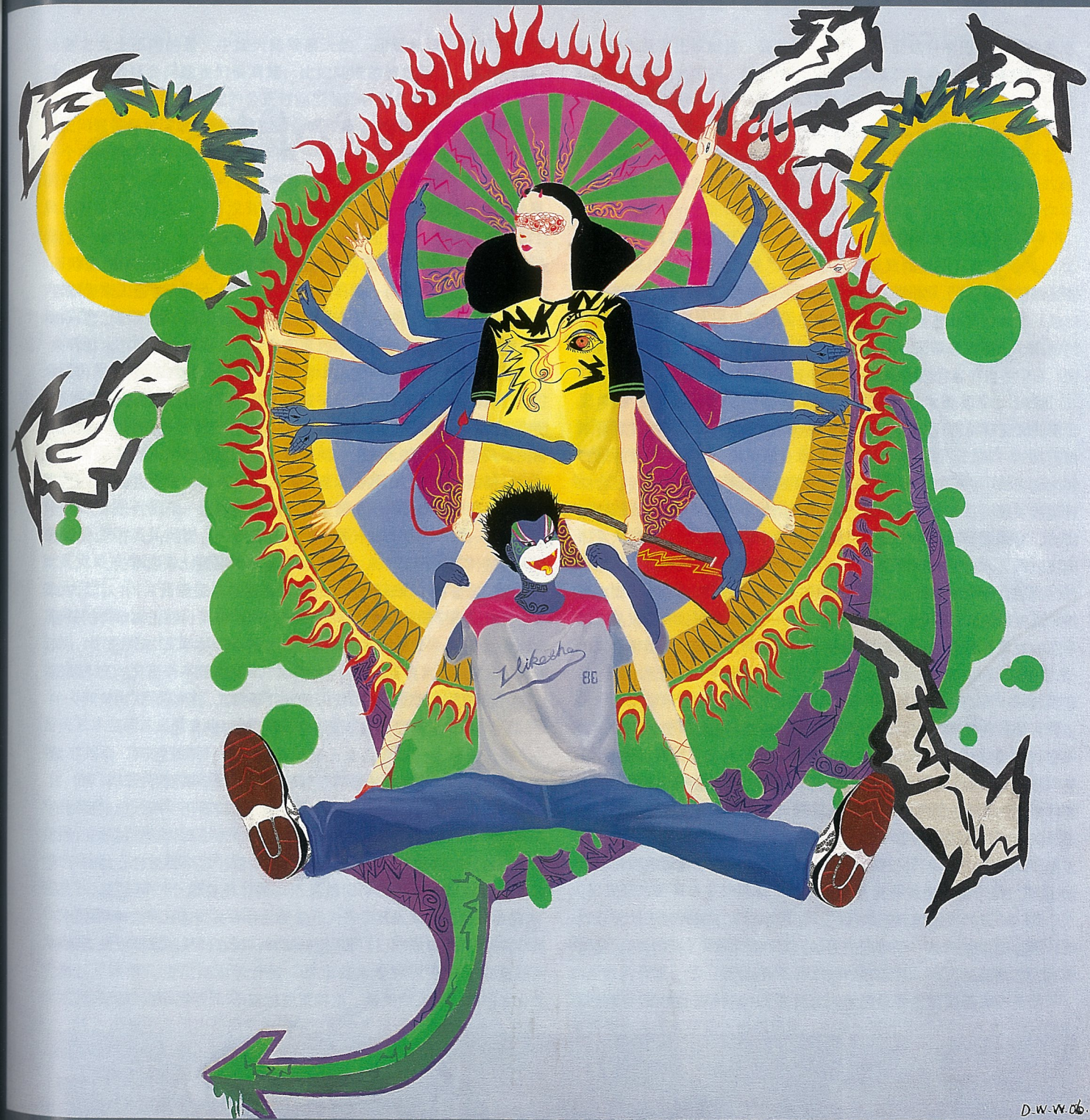
肖：我觉得现在的学术评论是缺失的，批评家的角色太多，艺术家与批评家之间的关系也很奇怪。艺术家对批评家很依赖，常常把批评家当作自己的导师，好像批评家是一个引路人似的，其实这样的艺术家非常幼稚。作为艺术批评家，我觉得他应当主动地去研究当代艺术的问题，并就这些问题发出很直接、很有力的观点；而艺术家就应该老老实实做作品。现在的批评家角色太多，而不是专心致志地做艺术评论，经常是与一帮艺术家混在一起，帮他们策划展览，做他们的领头人。所以，现在批评家的缺失是一个疲软的状态。倘若没有尖锐的艺术批评存在，艺术的价值判断就没有了，艺术市场就真的无序了，就会更加导致一些艺术家主动向批评家投怀送抱。所以现在这个问题是很严重的，难道我们的知识分子连起码的直觉判断力和尖锐性都没有了吗？

我们美术馆在艺术判断方面做得比较严谨，特别是现在市场秩序混乱的时候，我们会非常慎重。我们非常奇怪的是，当一些画廊组织一些展览到美术馆来展出后，这些艺术家的作品马上就会升值。所以，我们现在也比较注意这个问题，尽量不把自己搅浑在这样的一个状态中。我们现在非常注重艺术家的创造力、作品的形态、绘画的观点、以及艺术的表现力，我们不会受到外面市场的干扰和影响，我们非常警惕不能成为这趟混水里面的一个角色。

李：自从2001年您的个展“交叉（装置）”在加拿大举办，我们就看到了您艺术观念当中的“全球性”，那么您在策展人这个角色当中，是如何将“全球性”融入到艺术空间当中的？

肖：我觉得“全球性”是一种方式，也是我们现在策展的一个立场问题。07年9月，我准备在上海美术馆与波恩女性博物馆联合起来做一个女性艺术展，因为我不想把一些问题仅仅局限在国内，而是把一些不同国家之间存在的共性问题拿出来。其实，这就是一种全球化的方式，它的呈现具有引发性，这是非常重要的。现在有些策展人的思路太过局限，而我比较喜欢一些大的思路，带着全球化的眼光去看问题。所以，有时候带有全球化的发音是非常重要的，因为你的发音就代表着你的态度，这也意味着你做的事情能够得到很大空间范围内的呼应。

本文图片由上海美术馆提供



D.W.W.06.12

嘻哈王国 NO.4 油画、丙烯 130 × 130cm 2006

杜文雯 Du Wenwen

Hip-Hop Kingdom NO.4 Oil on Canvas