



## 我看青年艺术

My Perspective of Youth Art

盛葳 白鹭 Sheng Wei Bai Lu

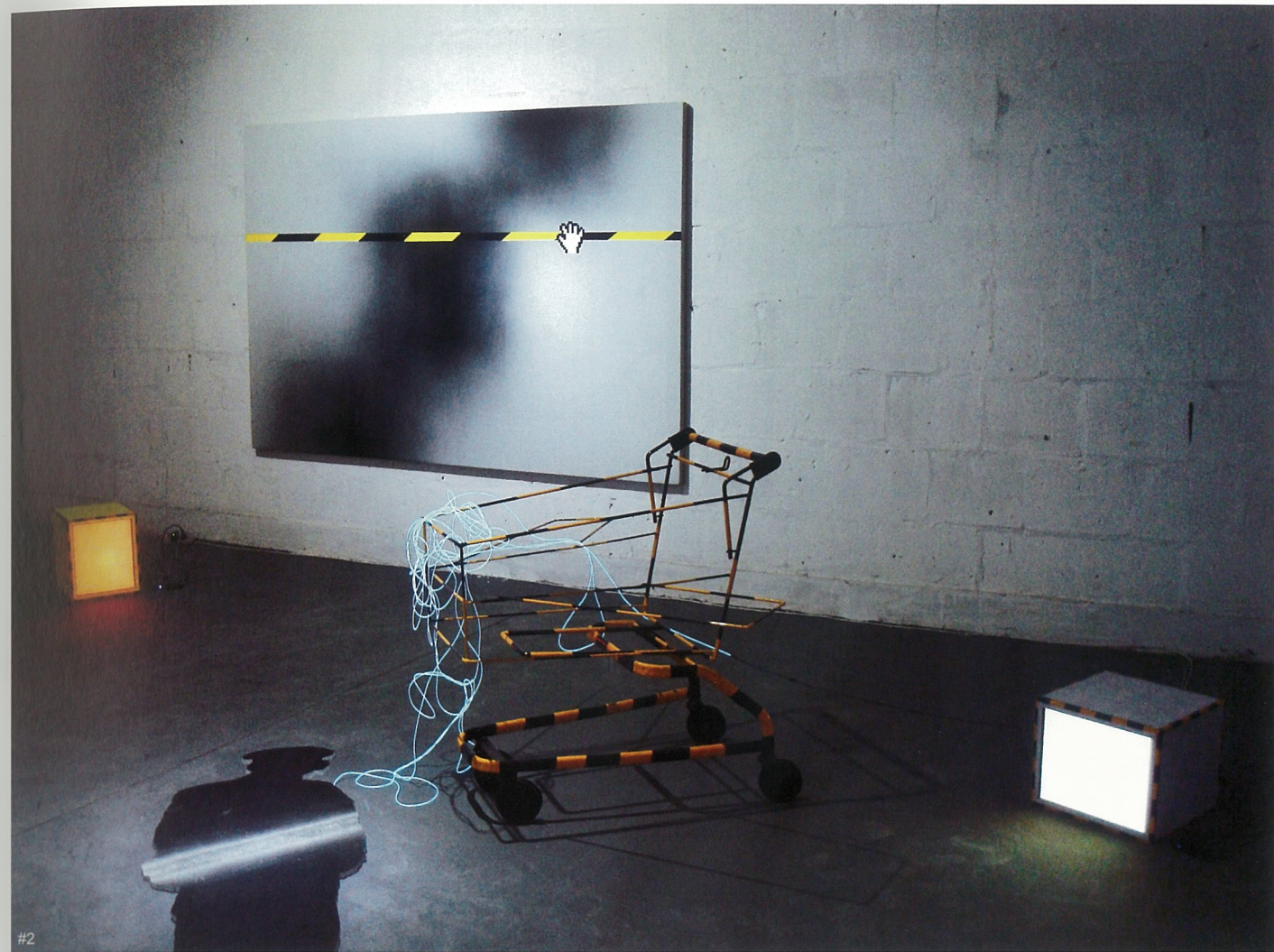
白鹭：在“2010年艺术金棕榈+金酸梅奖”中，你作为一名评委，是以怎样的标准来提名作品的？

盛葳：该奖源于青年批评家之间的日常讨论，希望举办一些常规的非功利性座谈、会议，并进行一些现象和理论的总结。尤其是在2005年以后艺术品交易迅速升温的背景下，市场导向、媒体效应成为当代艺术创作的关键性动因和目的，一些值得关注、有前瞻性作品的生存空间被挤压、边缘化。2009年，我任《缪斯艺术》总编期间，与时任《艺术时代》主编杜曦云商议发起“中国当代艺术金棕榈、金酸梅奖”活动，以“自组织”的方式联系十余位青年批评家、策展人，通过他们一年来的实践、观察和思考，以自己的知识结构、学术观点为基础，各自独立提名“金棕榈”和“金酸梅”作品，并在评选当日提交给会议。现场依次播放作品图片，详细论述提名理由，讨论辩论，最后投票产生当年的“金棕榈”和“金酸梅”获奖作品，并实名提交投票评论。“金棕榈”奖项旨在发掘那些具有创新潜力的新人新作，而非市场大鳄、媒体明星。“金酸梅”奖项则力图从纷繁复杂的市场和媒体导向中，发掘中国当代艺术正面临的具有代表性的问题。因此，“金棕榈”和“金酸梅”并非娱乐，也并非聚焦于寻找当年“最佳”与“最差”作品的

代表，而是希望通过“金棕榈”发现一些可能代表未来发展方向的有潜力艺术家的优秀作品，通过“金酸梅”去呈现当代艺术创作中的困境——毕竟，烂泥扶不上墙的最差之作着实不少，但他们并不在“金酸梅”的关注目的范围之内。“金棕榈”的入选作品大多没有强大的市场背景。“变”是“金棕榈”的不变主题，无论是早已成名的艺术家，还是刚入行的毛头小子，评选更关注他们在自我艺术轨迹和中国当代艺术史叙事中有意义的变化，因为，只有那些有意义的变化，才可能从根本上推动艺术的进程。从结果上看，组成“金棕榈”获奖者名单的，更多的是青年艺术家们的作品。

白鹭：现在很多展览都仍然是传统的展览模式，但已经不能满足当代艺术的需要，你认为未来在展览模式方面有哪些新的变化？

盛葳：传统的展览模式可以理解为在固定场馆中按照一定思路布置艺术作品，但这只是一方面，远非全部，其整个运营制度更具有代表性。不能满足当代艺术的需要可以从两方面理解，一是美术馆和策展人权力，这是今天很多展览从观念上所针对的对象。有单一或几个策展人团队来选择艺术作品，由美术馆来作为裁定艺术作品意义的空间，这既是很多艺术作品在创作中所反对的，也是展

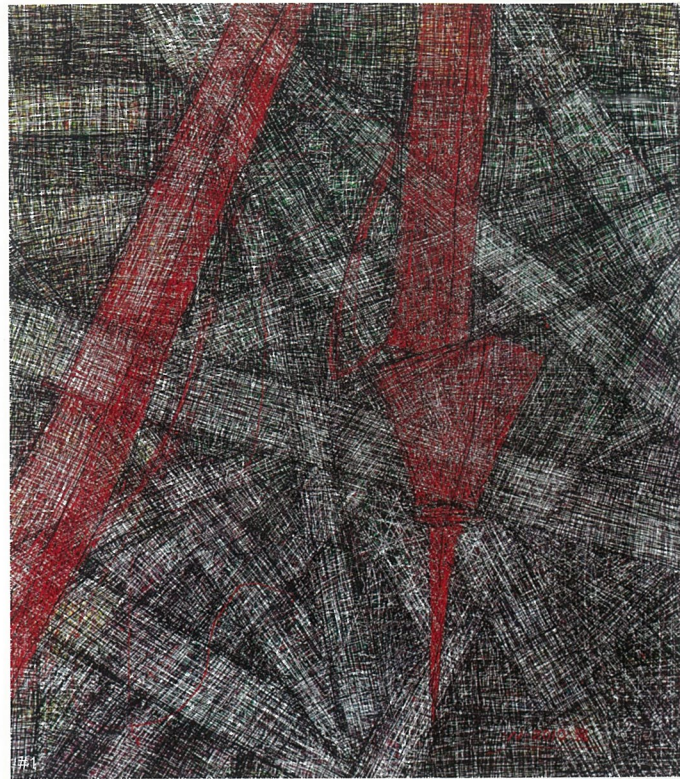


#1 乌台诗案 摄影 宗宁（哈内姆勒基宣打印）  
#2 无题 装置 王芮

览呈方式所无法实现的。譬如早期的行为艺术，既是反对博物馆时展呈和收藏的，对展览制度形成了一种挑战。今天，诸如“雄黄社”发起的占领废墟活动，也都是传统意义上展览制度和方式所难以包容的。但从历史和长期来看，二者间存在一种有机的关系，对展览制度及其观念进行挑战的艺术作品最终会被整合进既有体制中，但同时拓宽和发展的既有展览制度，而在确立新制度后，又会出现新的作品挑战，二者可以看作是一种互相推动的关系。二是难于处理一些具体作品，我曾在去年的一个展览中展出徐冰的《地书》。改作和展览制度间便存在一种“概约性”的成果展示方式的结局。《地书》企图以各种视觉标识、符号制造一种全新的、跨越语言和文化差异的沟通方式，这是一种价值在社会运用的艺术，但在固定空间展出，其意义大为削弱，只能是一种概约性的展示。今天这样的作品并不少。从理论上，可以看做艺术展览制度与作品生产之间的紧张。此外，该回答也可以看做讨论问题五的基础之一。

白鹭：从你微博上看到你的一句话“定义当代艺术，其实是达成一种共识”，那么如今的当代艺术，如果让你来从某一角度去定义，你该如何定义？

盛葳：批评家和艺术家能够共济一堂来讨论这个问题，这本身就说明了存在着至少是最基本的共识。但这种共识并非基于时间和地域，而是基于价值观的认同。讨论该问题的基础共识存在，但差异性也同样鲜明。我们在这里共同讨论该问题的目的并不是为了进一步消除差异、达成更大的共识，在价值认同基础上的“异见”可能更符合当代艺术之圭臬。在我看来，建立一种哲学或美学的理论框架，再去认识艺术现象的做法是不可能的，至少在目前是不合适的。中国当代艺术有时间规定，也有价值界定。在我看来，其发轫在89年，89年至92年是一个过渡期，真正能够将中国的新艺术冠以“当代”进行讨论，是在92年以后。92发生的重要事件是邓小平南巡，确立了市场经济的发展方向，同样在92年，首届广州双年展举办，试图将前卫艺术当代艺术市场化。很难说广州双年展是南巡的直接产物，但它却分享着南巡的宏观语境和直接结果。南巡意味着计划和市场两种社会资源配置方式并行时代的全面到来。在广州双年展之后，两个艺术圈开始形成并逐渐固化。92年以后，由于计划和市场两种经济模式的并存发展，走独木桥的线性革命已不再必要，两种艺术分道扬镳，当代艺术依托于市场经济体制发展起来。这构成了我们讨论中国当代艺术的基础。整个社会剧烈变迁对当代



艺术所带来的改变，远远大于某个人所带来的改变。今天，我并不反对定义，定义背后的各种动机和方法非常有趣，但就我看来，更为重要的是回到复杂的事实自身。总之，中国的当代艺术不是一种风格、形式、材料、观念，而是对于社会的整体的价值共识，基于该共识基础上的艺术，都可以称为当代艺术。

白鹭：这次双年展是以青年艺术家为主，你作为一名青年策展人，怎么看待青年艺术这个概念？

盛葳：青年艺术是一个年龄、代际为划分标准的结果，并不绝对代表某种价值取向。青年艺术家有画现实主义的，有画传统水墨的，当然也有做当代艺术的。也许我们可以将概念限定在一定的前提下讨论。当代艺术界中的青年艺术各个时代都有，今天的情形下，他们更多地从事装置、影像、观念性绘画，与前一辈或几辈艺术家相比，不太倾向于直接呈现政治和社会，而是将之融入个人的生活和个人的经验理解中，以更微观的角度表现出来。我将前者称之为“旁白”，直接描绘社会，代他人立言，将后者称之为“独白”，强调自我主体性，以及个人化、私人化的理解。此外，在艺术形式上，青年艺术家更为多样和考究，与国外当代艺术形式更为贴近。

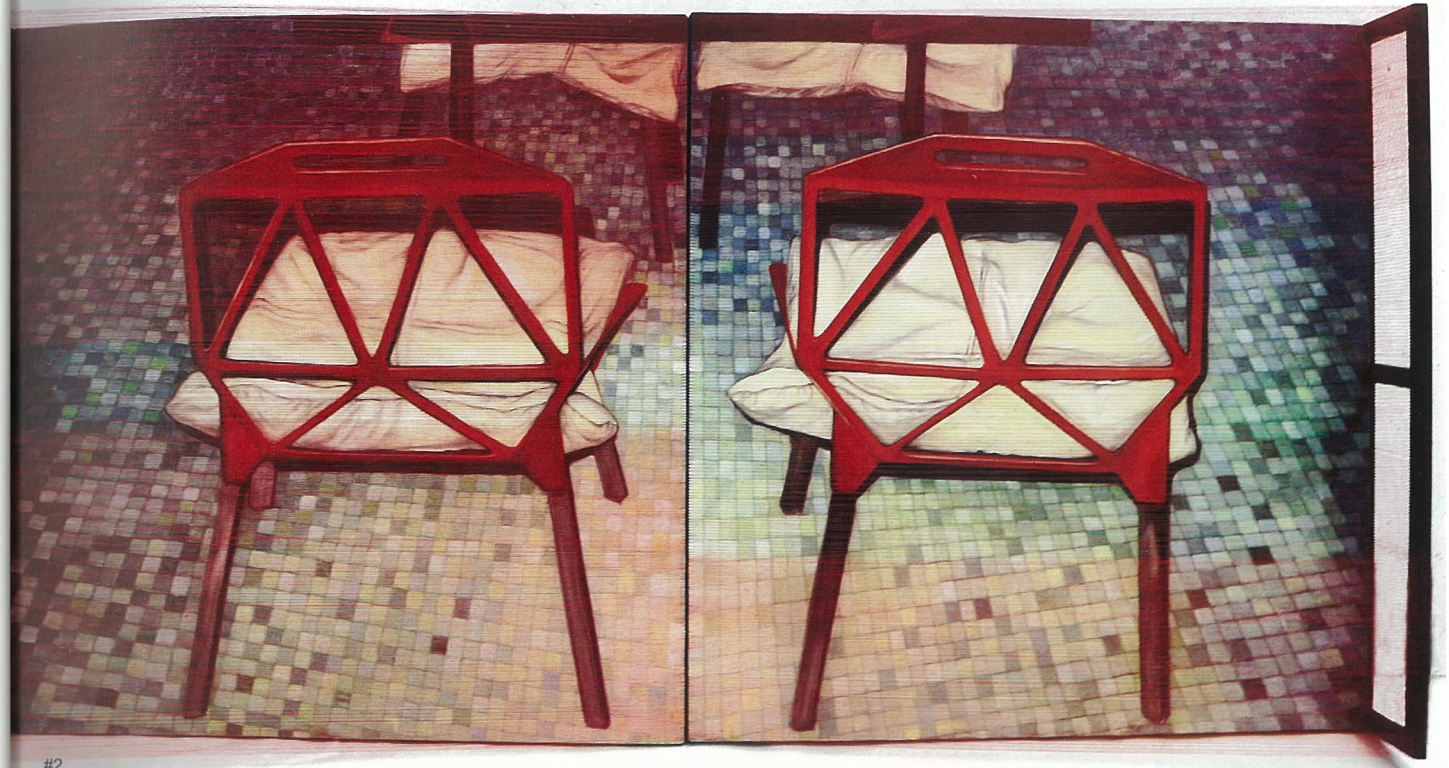
白鹭：这次重庆双年展的总策展人俞可总结“我们的双年展制度仍然是一个比较戏剧性的或者是一个不确定的展览里程”，你怎么认识这句话。

盛葳：任何语句都是在一定语境和上下文关系中存在的，其意

义的确立同样也取决于该语境。策展人的这句话是针对“什么”而言的，由于未见原文，无法完全确定。就此断章取义，我理解为：双年展实际上有其历史和内涵，从起源上看，其展览制度基于世博会制度，以国家和地区为单位展示一定地域或一定时间单位内的艺术成就，而策展人的作用，则是作为一个观察者和研究者，总结该时间段内全球艺术的趋势。当然，随着双年展制度在全球的延伸，出现了各种不同的双年展，其模式、展呈方式、价值取向都不一样。威尼斯双年展是老牌的传统双年展，而诸如惠特尼双年展则是力图推动美国本土艺术发展的双年展，媒体艺术双年展则是一类具体艺术形式的双年展。在中国，情况更为复杂一些，在某些时候，双年展可能只是一个两年一届展览的基本时间概念，其他一切都是不确定和富于变化的，也许可以理解为“戏剧性”。当然，另外也可以从更为学术的角度，理解为对传统双年展体制的一种反动，那么所谓“戏剧性”和“不确定性”可能就更为具体，想必其展览方式会更加有趣。

白鹭：这次双年展的主题是“城市幻象”，你认为与前两次的展览的主题相比有什么联系和创新的地方？

盛葳：相比于前两届的“当下艺术的文化想象”，“链接：传统与未来”，本届的主题“城市幻象”更为具体一些。每一届双年展都会执行策展人的学术规划的展呈计划，特色各不一样，能够体现其不同的学术关注点，同时也能反映对（重庆）当代艺术发展及其与社会文化关系的判断。“城市幻象”是个很有意思的主题，城市是包括艺术家在内的所有人的生存空间，是我们最熟悉的物理



#2

和文化空间，我们身处其中，受其恩惠，也受其制约。幻象是一种主观性的理解，现代都市这样的庞然大物，究竟是什么？置身其中的人会对之产生何种心理反应和文化想象？由艺术家通过作品来回答，非常有趣。很期待展览。

白鹭：在这个主题下，你对版画的创新有什么期待？

盛葳：版画是传统四大美术门类之一，我今年参与策划“第二十届全国版画”，版画的问题的其实很多，由于技术性和过程性太强，很难参与到当代艺术的建构中来。对于其他画种而言，尺幅已不再是限制问题的，但对于版画，依然是一种挑战。但是，正是因为其与众不同的特性，版画也有着别的艺术方式所不具有的可能性。版画的基本特性是复制性、复数性、社会性，这些基本特征如果能够从技术性理解转变为艺术创作的观念性纲领或内涵，那么，版画可以拓展到油画、国画都难以企及的程度。作为一种在复制手段上发展起来的艺术，版画曾经是新兴生产力的代表，其实在今天，这种复制性不应仅仅局限在“木板”上，因为这种复制媒介已经落后，如果将“版画”定义为复制性的艺术，那么，电视、录像、网络何尝不是一种新的复制性手段和版画创新的基点？从审美走向观念，这是我对版画的基本期待，其复制性可以延伸至城市的每一个角落。诸如JENNY HOLZER等艺术家曾在威尼斯双年展期间，将个人话语和海报复制张贴至威尼斯各种出租车上，想来也挺符合本届展览主题。

#1 十八拍——深扎根 布面丙烯 宋昱霖  
#2 旋律 综合材料 张琳  
#3 无题 丙烯 周杨小晓



#3