

第三届上海双年展 的“内置全球化”和 它引发的多样展览实践 ——评《不合作的共存： 2000年的上海当代艺术展览》

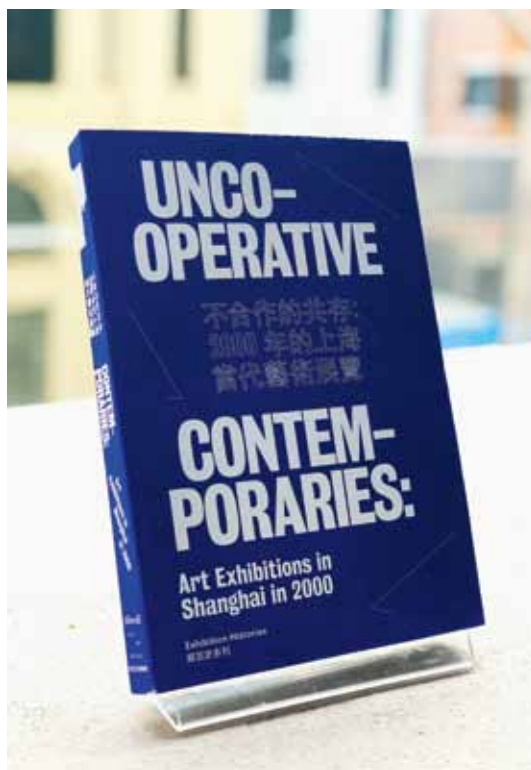
聂小依

When Globalization Came
to Shanghai: Book
Review on *Uncooperative
Contemporaries:
Art Exhibitions
in Shanghai in 2000*

Nie Xiaoyi

切片

近期出版的英文书籍《不合作的共存：2000年的上海当代艺术展览》（*Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*）是英国Afterall出版社与香港亚洲艺术文献库（Asia Art Archive）、纽约 Bard College的策展研究中心的一次合作，也是Afterall出版社的展览史系列丛书（Exhibition Histories）中的第11本。该系列的每本书都以1955年卡塞尔文献展之后的当代艺术领域中的一个展览作为研究对象。值得注意的是，虽然这本论文集主要关注的是人们理解中的“当代艺术”——2000年的第三届上海双年展和当时的外围展“不合作方式”“有效期”——副标题却并没有用“当代艺术”，而是以宽泛的“艺术”来限定。读完全书，读者才会理解这里对“当代艺术”避让是因为当上海双年展被官方推动成为“中国第一个国际性的展览”（郑胜天语）时，其引发的反应决不仅仅有关“中国当代艺术”，许多不同的艺术生态都卷入其中，主标题的“共存”对应的英文是复数的“当代”（contemporaries），也是指这同一时空中的参差多态。本书导言的作者、亚洲艺术文献库研究总监谭鸿钧（John Tain）认为2000年上海的一系列展览“在全球化之初（in the wake of globalisation）图解了中国的当代艺术”，也提出了第三届上海双年展的举办意味着全球化的推动者由西方转变为中国这样一种猜想^[1]。



《不合作的共存：2000年的上海当代艺术展览》书影 ©Afterall研究中心



2000年上海双年展外景 ©侯瀚如

的确，在2000年的上海这样一个时空切片里，官方美术馆、水墨画家、国际策展人、中国的前卫艺术家等不同角色都从各自立场出发，对中国的当代艺术的全球化做出了不同反应，他们之间的协商、合作、交锋则透过展览来呈现。通过重访这个紧张的历史时刻，《不合作的共存：2000年的上海当代艺术展览》尝试松动20年来对其中的艺术事件形成的定见，也剖解出中国的艺术生态在其全球化刚刚起步时留下的诸多线索：面对西方主导的艺术市场、并不切身的后殖民话语和中国的政治体制，中国可以想象出不同于西方主导的全球化吗？又该



侯瀚如和黄永祿在2000年上海双年展上布展 ©侯瀚如

如何形成自我的实践？

本书收录的4篇论文分别由亚洲艺术文献库主席杜柏贞（Jane DeBevoise）、于渺、刘鼎和卢迎华以及新加坡学者李永财（Lee Weng Choy）撰写，皆为受邀写作的新文，另辑录了2篇2000年的文献文章，这是因为Afterall展览史丛书从一开始就回避了惯常的论文集，将当下研究和当时的一手文献整合。文章之间也穿插了大量的对展览当事人的采访（书中称之为“voices”，即“声音”）和视觉文献（包括复原的展场图和现场照片）^[2]。我想先以其中的4篇大致勾勒出本书所探讨的历史现场。杜柏贞以俯瞰的视角描摹了2000年上海的画廊、博览会等艺术生态中的基础设施和当时中国当代艺术市场的整体状况，也勾勒出上海双年展这一事件的远景。20世纪90年代的市场改革和对外开放极大地推动了艺术生态的变化，但杜柏贞也试图松动一种正在固化的“市场决定论”：90年代中国当代艺术的成功主要是因为日益蓬勃的“出口”市场，也使其在全球化中受制于西方趣味和偏见。杜柏贞指出，虽然当时中国当代艺术在国际市场中崭露头角，但其国内外市场却远未成熟：上海的确涌现出数量众多的画廊，但推广当代艺术的寥寥数家，并不成规模；而在1998年由伦敦的佳士得组织的“亚洲前卫艺术”（Asian Avant-Garde）专场拍卖上，中国艺术家的50件作品中有47件流拍，中国当代艺术并不受藏家广泛认可。如此情形下，1999年由徐震、杨振中和飞苹果（Alexander Brandt）组织的“超市”展和2000年的“有效期”展览回应的其实是本地的商业环境。他们借用商业的语汇、日常生活的情境和与大众互动的形式（徐震后来开设的“没顶公司”也是类似的尝试），其矛头并未指向西方艺术市场的操纵。像香格纳（ShanghArt）和比翼艺术中心（BizArt）这样的商业和半商业空间其实为当时的艺术创作提供了更多尝试和流通的机会。

于渺的文章分析了第三届上海双年展的推动过程和策展思路。这届双年展由当时的上海美术馆主办，以历史建筑跑马总会作为展览空间，也是很多历史意义上的“第一次”：虽然主办方并未强调，这届由官方支持的双年展是“中国第一次公开、合法举行的现代艺术展”（朱青生语）^[3]。另外，双年展自此也成了上海市的经常性文化项目；而67位中外艺术家的参展也意味着艺术的国际舞台终于不再远在欧美，中国开始以双年展的形

式呈现它所理解的“国际”。

于渺复盘了体制内部开明人士推动上海双年展国际化的过程，并且以双年展主题涉及的“全球本土”这一国际策展话语为尺度，将策展人分为3组：1990年离开中国前往巴黎的侯瀚如、曾与上海美术馆合作过的日本策展人清水敏男，以及上海美术馆的馆内策展人张晴和李旭，他们也代表了3种全球与本土的视角。侯瀚如关注城市化和全球流动，以混杂多元、变动不居的“中间地带”（in the mid ground）解构对国族的一味溯源，而他所选择的艺术家也常常具有移民经验。熟悉日本的“亚洲研究”的清水敏男强调较广的文化地理单元内的交流，他将中国之外、欧美之外的当代艺术家带入了这次双年展，“跨亚洲对话”（trans-Asian dialogue）也提供了“中西对立”之外的另外一个思路。张晴和李旭则代表了许多体制和学院内艺术家的期待：以中国的视角叙述全球，发展出植根于中国文化脉络的当代艺术实践。根据于渺对李旭的采访，上海美术馆馆长、著名水墨画家方增先认为绘画，特别是学院派的水墨和油画，不应被边缘化，反而应该成为上海双年展区别于其他双年展的特征；正因此，许多水墨和其他媒介的学院派艺术家被选入双年展——这也被当时许多当代艺术家诟病为对体制的屈膝，也与双年展受到的更主要的批评，即中外交流的失效有关。许多人认为双年展呈现欠缺整体性，近乎不同艺术实践的“东拼西凑”（eclectic pastiche）。于渺认为，从双年展的空间布局回推出的三种策展思路虽然都围绕着“全球本土”来组织，但仍然相对独立、总体并置、缺乏碰撞。她也认为学院水墨和观念艺术的同场并置本应该是一次难得的尝试，可以将以反体制、反传统的形态出现的“中国当代艺术”带入新的谱系。

中国需要什么样的全球化？朱青生在谈及这届双年展时评价说，“中国在上要评价世界，才举办上海双年展，但是一旦有机会来评判，却又没有自己的标准。”^[4]针对这一问题，徐虹在2001年发表的《选择、被选择与谁选择——“全球化”语境中的上海双年展》谈得更透彻。徐虹曾参与组织了第一、二届上海双年展，她提及了首届“上海（美术）双年展”就在其宗旨中说明要“在2000年办成具有国际性的大展”、要“逐步改变……中国美术和国际展览中处于外围和被选择的地位”^[5]。但第三届双年展的艺术家和作品仍然选择了



于渺在“2020年集美·阿尔勒国际摄影季”介绍《不合作的共存：2000年的上海当代艺术展览》

海外策展人，也仍大体沿用了后殖民话语，徐虹认为这其实是因为整个中国，不仅是艺术界，都面临着如何“国际化”、同时发展“民族性”的棘手问题，富于创见的实践却尚未出现。

刘鼎和卢迎华在分析艾未未和冯博一策划的外围展“不合作方式”时，将这个展览放在了20世纪90年代中国当代艺术家的独立于学院、美术馆、市场的自我组织的实践脉络之中。在20个左右的外围展中选择细究“不合作方式”，一方面当然是因为这个展览召集了46位艺术家，体量大、影响广。但在梳理中，两位作者更看重的是主策展人艾未未在“不合作方式”中的态度：他所反对的并非艺术的合法化本身，而是某些艺术家急切拥抱权威的姿态，强调艺术应避免被同化与规训。这是官方正式入场、国际不再遥远而市场尚未席卷之时的多种声音中的一种。高士明在2009年写道：“‘当代中国艺术’实在是意义丛生的一团乱麻，中国画与当代艺术的老死不相往来，美协画家、画院画家与实验艺术家相忘于江湖……”^[6]而2000年的上海，正是各方在彼此喊话、对峙，但都面向对方的时刻。

相 邻

本书末尾收录了艺术家周子曦在2004年写的《从牛庄到比翼》。周子曦是上海的牛庄艺术家群体和比翼艺术中心的参与者之一，他以内部视角呈现了千年之交时上海本地的当代艺术家群体和艺术现场的变化。前5篇论文中的客观分析在此转换为主观陈述，作者勾勒出—群年轻人的热烈友谊、生机勃勃的合作展览的气氛，

以及这些纽带和现场的渐渐消散——这篇文章里没有对国际化的讨论，也没有权力斗争的意识。它似乎回到了艺术和生活本身，回到了时代浪潮中多数个体的、略显平淡的经历。

2004年的记录进入2020年的学术出版，这中间也有背景的变化——当代艺术已成为一个参与者更多、和社会联结更紧密的领域，因此当代艺术史和展览史的研究也是小众与私人经验转化为公共知识的过程。在这一点上，周子曦的文章体现了未被概括和转化的经验中蕴含的其他线索，比如群体与友谊、艺术媒介和风格的自然淘汰，还有历史发展中的随机性。“全球/本土”是中国当代艺术中老生常谈的话题，好在《不合作的共存：2000年的上海当代艺术展览》是谈具体的事件，并且谈得确切。对于中国正在发生着的当代艺术史和展览史的写作来说，个案写作的精准和在远望时保持视线的模糊同样重要。精准可以把当代艺术的话语重新牵连回具体的实践，而模糊的视线可以让人们从已渐老旧的议题中出逃，发现更多已经湮没的线索。它们往往更能启发人们去想象与现在不同的路径。

新加坡艺术评论人李荣材受侯瀚如的邀请参加了第三届上海双年展的学术研讨会“上海·海上——一种特殊的现代性”，也参观了当时的几个外围展。他的文章反思了自身参观展览的经历，认为艺术作品通常可以再次相遇，展览却是“一次性”的；即便有时展览会被重制（re-stage），展览所处的特定的历史时刻却不可复返。那么后人该如何研究未曾到访的展览呢？本书的编辑之一露西·斯蒂兹（Lucy Steeds）认为，展览史关心的是“在大环境、机构的意识形态以及特定的地域和

历史时期的公众的影响下，艺术怎样和它相邻的艺术和非艺术的事物一起发展的”^[7]。“相邻”（adjacent）意味着从艺术作品和现场的具体条件出发，而不是从史学或理论的预先框架着手，这样一些之前被忽略的因素就会被纳入研究中。比如，官方美术馆这个在许多叙述中站在当代艺术对立面的角色，在第三届上海双年展的案例里其实是耐心的沟通者和协调者，美院、学院、画院、政府、海外基金会等幕后角色被叙述带入了视野^[8]。“相邻”其实也意味着研究者需要身在其中地去想象展览。于渺未曾到访过第三届上海双年展，她在研究中采用的一个方法是亲自到上海美术馆旧址所在地的跑马总会，拿着当时的作品分布图，在展览实际发生的空间里走一遍。类似的，《不合作的共存：2000年的上海当代艺术展览》收录的展览平面图和现场照片也常常在图注中包括了作品之间的位置关系，同时书中带着各自语气的展览当事者的讲述也一起打断了大多由议题驱动的长文章的视角，把读者带回到尚未被问题化、未被统合的历史现场（采访大多由本书的编辑之一、亚洲艺术文献库的翁子健所做。采访时间大多是在2020年年初，正是新冠疫情在国内爆发的时刻）。研究者与读者，依靠空间、照片和采访去想象展览的发生，都是后来者从一个角落开始慢慢复原出整体历史面貌的尝试。这些想象与打断，都体现了“相邻”的思路。

《不合作的共存：2000年的上海当代艺术展览》可以与比利安娜·思瑞克（Biljana Ciric）编辑的《展览史：上海1979—2006》做比较^[9]。前者专注呈现2000年的上海充满张力的展览实践，把一个时间点延展成一个动态的过程，将第三届上海双年展置于原初语境，逐渐呈现出它搅动起的艺术群体之间的互动和艺术家们的实践；后者则以上海艺术家自发组织展览的实践作为清晰脉络，按编年表的顺序、每年选择一个展览、收录展览基本资料 and 一篇与当事人的采访，2000年入选的是“不合作方式”以及和冯博一的访谈。两本书在边际上呈现出横向与纵向的不同思路。

断裂

艾未未在回顾“不合作方式”时说：“这个展览无足轻重，它并不会对中国的艺术发展（有所推进），或者说有一个怎样的承上启下的作用……它是应运而生的，抓住了机会，该喊出一声的时候出了一声，很快，



林荫庭的《天气预报》在2000年上海双年展展出 ©林荫庭



《不合作的共存》内页，“不合作方式”参展艺术家合影

当然会被中国的泡沫所淹没。”正如艾未未所说，2000年的上海的展览和今天中国的艺术实践并没有明确的传承关系。但第三届上海双年展却是一个讨论中国与全球化关系的绝佳案例：因为双年展，“国际”被官方主动引入了上海，全球化因而成为一个中国内部的问题，双年展又要求中国必须将自己置身于全球之中。

李荣材在当时的上海双年展研讨会上所做的有关新加坡当代艺术的演讲时，他对西方的嘲讽被中国艺术家误解，侯瀚如只好接替当时的同传进行了翻译和解释。新加坡和中国的当代艺术在20世纪90年代都有受制于西方的经历，但李荣材在中国的同行并未认为彼此之间分享着相似的立场。李荣材因此发问：2000年的上海双年展对于中国之外的世界，比如东南亚，意味着什么？露西·斯蒂兹把这届展览放在了全球展览史中：1989年的巴黎展览“大地魔术师”（Magiciens de La Terre）、伦敦展览“另一个故事”（The Other Story）和第三届哈瓦那双年展等，在某种程度上开启了以艺术家的轨迹和文化背景而非国家来策划展览——这样的策展思路是随着像2000年的上海双年展和外围展而消退的吗？李荣

材认为，在已有亚太三年展为中国发声的情况下，中国通过举办上海双年展成为亚洲当代艺术的代称、掌握了话语权。冷战结束之后的20世纪90年代，国际主义（internationalism）盛行，西方出现了许多推动跨国交流的艺术文化活动。但对中国艺术家来说，斯蒂兹谈及的移居、旅行、接触不同文化的经验并非主流，更普遍的经验是徐虹谈到的被西方策展人和藏家选择的境况。身份政治不仅未消退，而且和多元文化主义（multiculturalism）结合，来自非西方的当代艺术也常常被以刻板印象中的民族文化作为衡量标准。在1994年一次为了纠正当时西方流行的国际主义的“新国际主义”研讨会上，侯瀚如就谈及在1993年的牛津的一个展览中，黄永砗、王鲁炎等人的作品被一些英国评论人批评为是对西方当代艺术的模仿——在这些评论人的眼中，现当代艺术是西方的艺术，并不是一个向全球开放的艺术。90年代，“中国当代艺术”（Chinese contemporary art）的品牌在国外形成，但在国内外生活的中国艺术家仍面临着如何言说自身经验的问题。侯瀚如较为系统地对全球流动和城市化的论述注解了一部

分流动中的艺术家群体的实践，但是生活在中国的艺术
家们、认同着“中国”的艺术家们该如何言说自己
和世界之间的联系？旅居国外的艺术家们在侯瀚如的论
述之外，如何通过作品来表达他们对身处其中的世界的
看法？在这一意义上，《不合作的共存：2000年的上海
当代艺术展览》虽未直接处理中国与全球化、后殖民话
语之间的关系，但它记录了当中国凭借双年展进入全球
当代艺术的流通、进入批判话语的生产空间时的一次失
败的尝试。

旅法艺术家陈箴在20世纪90年代中期回到上海时在
地铁上看到了一则地产广告，上面写着“不去纽约巴
黎，生活同样国际化”，下面一行小字在城区规划图旁
标注了“国际化新型都市”。上海那时对国际都市的想
象是以纽约、巴黎为蓝本，却也认为上海可以重新定义
国际化，成为“新型都市”。与之相似，第三届上海双
年展在被主办方谋划时定位于“国际性的大展”，这里
的“国际性”和陈箴看到的房地产广告里对“国际化”
的理解其实是一致的：“国际”并非全球的实际空间，
而是已经成为全球资本流通节点的大都会，“国际性”
便意味着“成为中心”，这和学者酒井直树眼中的“国
际世界”（the international world）的空间特性有异
曲同工之处。酒井认为，“国际世界”对美国来说是近
乎图式（schema）的由上至下的概念投射而非如实地从
土地上生长出来的实际空间。在90年代的中国社会，当
经济发展成为核心话题，“国际”也从原来的“第三世
界”变化为想象中的欧美，“国际”本身也像酒井描述
的那样，被理解为一个连续、平滑、同质的空间^[10]。
在双年展中，“全球”和“本土”其实更像名为“国际
性”的集体想象中被安排的要素——是否需要民族性
的绘画，是否要有亚洲的邻国？于渺提及在第三届上海
双年展策展人李旭的理解里，当时策展人之间基本上仍
然按照地域来分工和挑选艺术家。而按照地域来拼出全
球，其实和酒井所说的“国际世界”的思维方式的问题
一样，落入了预定的图式。

当时间跳至2020年，中国并未成为亚洲或者东亚
的当代艺术的枢纽。“中国当代艺术”仍然主要存在于
古根海姆和泰特美术馆的收藏中，存在于以英文为主的
学刊中（中国的本土美术馆和学院研究在努力跟上）；
同时，在资本的推动下，中国继续内化着“全球”，上
海和香港成为欧美大型画廊的新站点，欧美名家大展大

量进入中国的美术馆。但更尴尬的是，今天生活在中国
或者受过中国文化和社会影响的艺术家们的实践与“中
国当代艺术”的论述之间仍然是断裂的；或者说，20世
纪90年代中国艺术家面对的情况并未发生根本的变化。
这种情形下，《不合作的共存：2000年的上海当代艺术
展览》这本书其实是从已经承认的失败论述出发，用历
史作为与今天沟通的媒介。但这也是这本书面向的更广
泛的读者——艺术家、艺术行业的从业者和面对着“国
际”的人们——会面临的一个问题：我们要带着自己的
问题去阅读，也要接受或许不会豁然开朗、问题仍然存
在的挫败。但至少，我们可以更好地理解，当下的问题
由何而来。

注释：

[1] John Tain, *Introduction: Uncooperative Contemporaries*, in *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, pp.10-15.

[2] 于渺在与我的邮件中提供了许多有关这一系列丛书的
编辑思路的信息，2020年9月。

[3] 朱青生，《中国第一次合法的现代艺术展——关于
2000年上海双年展》，《批评的时代：20世纪末中国美
术批评文萃》，贾方舟编（广西美术出版社，2003），
ii，第349—352页。

[4] 同上。

[5] Xu Hong, *To Select, To Be Selected and Who Selects: The Shanghai Biennale in the Context of Globalisation*, in *Uncooperative Contemporaries: Art Exhibitions in Shanghai in 2000*, Exhibition Histories (London: Afterall, 2020), pp. 236-41. 原文发表信息：徐虹，《选择、被选择与谁选择——“全球化”语境中的上海双年展》，《美术研究》，2001年第3期，第18-20页。

[6] 高士明，《“本土”的拆解与重建，或即将到来的历史》，《当代艺术与投资》，2009年第34期，14—18页。

[7] Lucy Steeds, *Contribution to “Why Exhibition Studies?”*, *British Art Studies*, 13, 2019.

[8] 蔡影茜、于渺，《2000年上双及其后：不合作的共存
还是内循环危机？》，生滚粥（广东时代美术馆，
2020）。

[9] Biljana Ciric, *A History of Exhibitions: Shanghai, 1979-2006* (Centre for Contemporary Chinese Art, 2014).

[10] Gavin Walker and Naoki Sakai, *The End of Area*, *Positions: Asia Critique*, 27.1 (2019), 1-31.

责任编辑：孟尧