



## UCCA 对话回顾 | 回望 2000:国际策展人访华



“回望 2000:国际策展人访华”活动现场，2026 年 3 月 31 日，UCCA 报告厅。

2026 年 3 月 31 日下午，UCCA 尤伦斯当代艺术中心举办“回望 2000:国际策展人访华”对话活动。此次对话邀请了“2000 年国际策展人小组访华”的重要组织者，身兼艺术家、学者与策展人的郑胜天与 UCCA “杨福东：香河”展览策展人刘倩兮展开对话，共同回望世纪之交中国当代艺术的重要转折时刻。

刘倩兮：如果各位已经参观过“杨福东：香河”这个展览，应该会有直观感受——展厅中大部分作品都是新作。不过，在二楼及后部两个小区域，陈列着他的一些早期作品和相关文献，正好直接关联到今天要讨论的话题。我先就这部分做简单说明。不少人以为杨福东学电影或摄影，其实他毕业于油画系。而《陌生天堂》，是他作为影像艺术家的第一件影像作品，对杨福东个人意义非常重要。作品用 35 毫米胶片拍摄，创作过程偶然获得两次资助。第一次来自刘丽安女士，文献区域有相关展示。



郑胜天：关于“2000年国际策展人小组访华”的背景，先说明一点：当时的中国当代艺术其实已相当活跃，只是未得到官方正式认可。往前追溯，80年代就有了“85美术运动”，之后中国当代艺术发展非常快，不少城市出现艺术家群体，涌现一批好作品，展览也逐渐增多。但这些展览大多处于地下状态：往往是艺术家在某个空间、教室或仓库自行组织，私下通知观众来看，通常一两天就被叫停。另外，那时已出现一些画廊，尤其由外籍人士经营的，比如上海香格纳、北京红门。香格纳最早在南京路涉外酒店的走廊里，红门起初在建国门一带的酒店内。因为酒店外宾多，这些画廊开始展示当代艺术，逐渐吸引外国游客或收藏者选购带出国门。中国当代艺术就这样慢慢走向世界。

整个90年代是一段漫长时期，中国当代艺术从小规模市场行为逐步向海外延伸。一些画商开始代理中国艺术家，更成规模地将作品推向国际市场，进入博览会和画廊群展。到90年代末，1999年威尼斯双年展可说是一个高峰。虽然国内当代艺术仍在地下，但那届双年展上华人艺术家群体却是最大的，大部分从国内走出去。这说明对国际艺术界而言，中国当代艺术已不陌生，海外展示机会相当普遍，尤其在威尼斯双年展这样重要的平台上，竟有二十多位华人艺术家同时展出。这种“海外热烈、国内隐蔽”的不对称，正是21世纪之前中国当代艺术最典型的矛盾格局。

这种情况一直持续到2000年，而这一年恰是一个重要转折点。我们知道上海美术馆从1996年开始主办上海双年展，第一届、第二届分别在1996年和1998年，展出的基本是国内艺术家；1998年虽有少量海外华人参与，整体仍围绕中国艺术家。直到2000年，上海双年展才首次办成真正意义上的国际性展览，也是第一次在公共美术馆正规空间里举办大型当代艺术展。那次展览有蔡国强等艺术家参加，也包括西方艺术家，装置、影像等各类形式。2000年因此被看作关键转折点。而我们今天讨论的国际策展人访华，恰是在这次双年展筹备期间进行的。正因为处于这样一个节点，西方策展人与中国艺术家之间的交流，很自然地碰撞出许多思想火花。



“回望 2000:国际策展人访华”活动现场，2026 年 3 月 31 日，UCCA 报告厅。

刘倩兮：您在 90 年代已移居温哥华，也是在这期间通过一个契机结识了梁洁华基金会并参与其中。我们今天讨论的这个项目，正是在梁洁华基金会推动下实现的。想请郑老师从这个角度介绍一下当时背景，以及基金会的具体运作方式。据我所知，这可以说是全球范围内最早支持华人艺术家、推动中国当代艺术发展的基金会之一。

郑胜天：刚才我们谈到一个矛盾，即中国当代艺术虽已蓬勃发展，却未获主流社会承认，也就难以获得相应资源。创作若缺少资金、场地和收藏者，很难持续。当时我们就在考虑，能否为中国当代艺术家提供一些实质性支持。那时已出现一些藏家和经营中国当代艺术的画商，尤其是国外画商，他们确实能为中国艺术家提供一定资源，比如收购作品或提供创作经费。但这些资源首先非常有限；其次，画廊和博览会终究是商业行为，在给予资源的同时也必然要求回报，对艺术家形成约束。因此我们认为，像国外那种纯粹公益性、非营利的基金会，应是一种更理想的方式。在公共机构尚不能提供援助的阶段，若有私人机构帮助艺术家，会是比较理想的模式。



非常幸运的是，我在 90 年代中期认识了香港慈善家梁洁华女士。她的父亲梁銻琚先生是香港颇为成功的实业家，曾任恒生银行董事，创办的大昌行至今仍是重要汽车产业企业。梁氏家族在香港拥有足够实力支持公益事业。从梁銻琚先生那一代起，就在教育、艺术等领域对中国进行了大量捐赠。国内许多大学里，尤其南方，常能见到梁銻琚图书馆，上海博物馆内也设有梁銻琚展厅。梁洁华女士是梁銻琚先生的独女，父亲去世后，她既继承了家族产业，也延续了父亲对公益事业的热忱。

我 90 年代中期与她相识后，她最初邀请我在温哥华帮她建立并主持一家画廊。当时我提出，当前最需要的是专注于当代艺术的画廊，她完全同意。梁女士本人偏爱中国画，曾师从岭南画派大师赵少昂，但思想非常开放。我们建议画廊最好聚焦中国当代艺术——这在当时还很少有人涉足——她立即赞成。不过很快我们就发现，当时的艺术市场尚未真正建立，艺术家们仍面临许多困难。比如我们第一场展览，展出了张培力、耿建翌、王度、林明弘、杨福东等人的作品，但当时很难售出，艺术家也无法及时从画廊获得支持。于是我们向梁洁华女士建议，在画廊之外再成立一个非营利基金会，以基金会模式赞助艺术家。因此，梁洁华艺术基金会与温哥华当代亚洲艺术中心几乎是同步建立的：一边帮艺术家开拓市场，另一边支持创作和实践。

基金会自 1996 年成立后，我一直担任秘书长。正如前面提到的，这或许是中国第一个支持华人当代艺术的民营公益机构。五年里我们赞助了许多重要项目。比如刚才说到的威尼斯双年展上蔡国强的《威尼斯收租院》；已故艺术家陈箴的重要装置《绝唱》，最初在以色列一家美术馆展出，后来又去了威尼斯；还有黄永砅在威尼斯双年展法国馆的作品，以及侯瀚如策划的“移动中的城市”等重要展览。可以说，90 年代后期许多重要的华人艺术展览，我们都曾是赞助方之一。还有徐冰在华盛顿弗利尔美术馆的个展，类似项目还有很多。当时不少美术馆筹办相关展览时，都会主动联系基金会寻求赞助，因为那时几乎没有其他机构做这方面工作，我们基金会实际上为华人艺术家在世界舞台上展示作品提供了不少机会。这个基金会一直运营到 2000 年。国际策展人访华活动办完后不久，我便离开了。此后基金会形式上虽还在，但不再继续开展赞助活动。国际策展人访华应是我们最后一项重要活动，全部费用均由梁洁华基金会承担。

刘倩兮：这确实是一次极具历史机缘的事件，也是各种客观条件共同促成的。接下来想请郑老师详细介绍一下这次访问最初是如何计划、如何组织起来的，过程中是否遇到过困难。



郑胜天：现在很多朋友，尤其是做相关研究、写到这段历史的人，都会说 2000 年国际策展人访华是一次非常重要的活动。但回想起来，这其实是个偶发事件，并不是事先周密策划的——当时既没有完整方案，也没有预设清晰目标。从我个人的经历来看，许多事情往往都是这样发生的：并不是因为有多么高明的预见，而是偶然遇到一个机会，只要及时抓住，就可能把一个契机变成一件有影响力的事。



國際策劃團一行以杭州為整個行程的第一站，左起：梁潔華女士、Susanne Ghez、Chris Dercon、林蔭庭、Jessica Bradley、Sarat Maharaj、Lynne Cooke、Sebastian Lopez、Okwui Enwezor、鄭勝天和姚守一

当时的情况大致是这样的。照片中在梁洁华女士旁边的那位华裔人士，就是这件事的起因。他叫林荫庭（Ken Lum），加拿大出生的华裔艺术家。我在温哥华与他相识，他当时是不列颠哥伦比亚大学的教授，也是一位非常出色的加拿大艺术家。1998 年，他曾与我一同回国参加第二届上海双年展开幕式。之后，我带他和另一位教授在上海参观，又去了杭州中国美术学院。当时许江先生已任院长，还请我们一起吃了饭。席间偶然发现，许江院长和林荫庭竟都是当年圣保罗双年展的参展艺术家——林荫庭代表加拿大，许江是中国选拔出的艺术家。两人因此有了共同话题，便聊了起来。那一届圣保罗双年展主题是“食人主义”，探讨殖民者与被殖民者的同化关系，议题相当敏感。两人在饭桌上也就此展开了争论，当然只是把话题提了出来，并未得出结论。第二天，许江院长带他们参观了美院。

参观后，林荫庭和他的同事对中国美院印象非常好。我记得林荫庭当时说：“一个没有学院主义的学院，应该是艺术家成长的最好环境。”他十分欣赏中国美院的整体氛围，不论图书馆、创作工作室还是校园气息，他都



颇为认可。他唯一顾虑的就是学院内是否会出现学院主义倾向，所以才说出了这句评价。到了第二年，也就是2000年，他便向我提出，很想到中国美术学院来教一段时间的书。此前他曾赴巴黎美术学院担任过一年客座教授，收获很大——法语进步显著，也和学生建立了良好关系。我便去咨询了许江院长，他很快回复表示非常欢迎，并安排林荫庭于2000年春季到杭州授课两三个月。林荫庭当时开设的是装置艺术课程，因为他了解到国内尚无装置类课程，便希望把这门课引入国内，同时开设了一个装置工作坊。

在工作坊进行期间，林荫庭对我说，想邀请一位好友来做讲座，我当然同意。他这位朋友就是奥奎·恩威佐( Okwui Enwezor )，非洲裔美国人，当时刚被选为文献展策展人，已颇具声誉——他是文献展历史上第一位非欧洲裔策展人。我们听后非常高兴，自然欢迎他前来。当时奥奎已正式上任，他又问我能否带几位团队成员同行。他的团队中有一位女士，照片中就在林荫庭旁边，叫苏珊·盖茨( Susanne Ghez )，芝加哥文艺复兴协会负责人，在美国策展界资历深厚；另一位是萨拉·马哈拉吉( Sarat Maharaj )，伦敦金匠学院教授，也是非常出色的学者。就这样，文献展团队的几位成员决定一同前来。

比如克里斯·德尔康( Chris Dercon )，当时是荷兰一家美术馆馆长，后来长期担任泰特现代美术馆馆长，如今在巴黎主持卡地亚当代艺术中心；还有林恩·库克( Lynne Cooke )，当时是美国帝亚艺术中心馆长，后来在西班牙索菲亚王后艺术中心担任馆长多年，现在是华盛顿国家美术馆馆长。这些策展人在当时都是国际上举足轻重的人物，他们都希望来中国，我们当然非常高兴。于是，最初不过是一次单独的讲座邀请，最终演变成了一批国际重要策展人的集体来访。我们意识到这件事很有意义，便逐渐将计划完善起来。基金会方面，特别是梁洁华女士，也给予了大力支持，所有预算很快就批准了。因此，这个活动就在2000年4月正式启动了。

刘倩兮：所以这些策展人在来中国之前，对中国当代艺术有多少认识？或者说抱有怎样的期待？您能否也与我们分享一下？

郑胜天：就我当时的感觉，大部分策展人对中国艺术的了解非常有限，过去很少接触，尤其是当代中国艺术。只有一位例外，是荷兰的策展人塞巴斯蒂安·洛佩斯( Sebastian Lopez )，他本人是巴西裔。他很早就关注中国当代艺术，在欧洲最早主持了中国当代艺术展览，有一个叫“另一个长征”( Another Long March )，应是我记忆中最早的一两个中国当代艺术展。另外一个是在柏林世界艺术馆举办的“中国前卫艺术”，也是90年代较早的展



览。因此塞巴斯蒂安·洛佩斯对中国当代艺术有一定了解，也认识许多中国艺术家。后来 2004 年我策划上海双年展时，便邀请他回来，与我、许江及高士明共同合作了“影像生存”上海双年展。



“回望 2000:国际策展人访华”活动现场，2026 年 3 月 31 日，UCCA 报告厅。

这个团里其他可能对中国艺术有所了解的，便是英国学者萨拉·马哈拉吉。他是印度裔英国人。我们当时这个团很有意思，虽然只有七八个人，却是一个多民族、多文化的群体。比如我刚才提到的，有拉丁美洲人定居欧洲；林恩·库克是澳大利亚人，居住在美国；萨拉·马哈拉吉生于南非，居住在英国；奥奎·恩威佐是尼日利亚出生的美国人。他们的民族与文化背景差异很大。因此，虽然他们对中国并不了解，但来到这样一个陌生国家和文化环境中，他们抱持着相当开放的态度。我记得在杭州第一次公开见面与讨论会上，阶梯教室坐满了学生。过去我们在国内见到的西方策展人大多是老白男——白种欧洲人或美国人。而他们中间有拉丁美洲人、非洲人，有各种不同文化背景，所以这个团体本身就带有一种开放的特质。

刘倩兮：这次访问的行程涵盖杭州、上海、北京，后来去了香港，行程是郑老师规划的，想请您再介绍一下具体安排，包括访问了哪些艺术家和机构？



郑胜天：当时计划行程两个星期，时间比较紧，但我们还是希望让他们尽可能多看。我的安排是几个主要城市必须去——杭州、上海、北京、香港，后来又增加了广州和台北。每个城市大约停留两三天。第一站之所以选杭州，是我考虑到这些策展人大多从未到过中国，抵达后很可能会受较大文化冲击，许多事一时难以理解或接受。我希望给他们一个过渡，先到杭州，进入中国美院这样的环境。国内的美术学院与西方有不少共通之处，到了美院，他们与师生交流、了解教学体系，都较符合已有认知，相当于一个缓冲。之后再带他们去不同城市，可能会顺利些。所以安排是：第一站杭州，然后上海，再到北京。

实际情况确实如此。他们到上海后，首先就无法理解为什么当代艺术不能得到官方承认。在杭州时，毕竟身处美院校园内，当代艺术可以展示，艺术家也能和我们讨论创作问题。可到了上海，我们去上海美术馆参观，馆长陪同、宴请，却不允许在美术馆内观看当代艺术作品。于是我们只能另寻私人空间。当时没有那么多画廊，艺术家也大多没有工作室，最后是在丁乙的公寓里看的。到了北京也很有意思。我们先去一个酒吧，是林天苗的弟弟开办的，规模不小，我们在那里看影像、见艺术家。随后又去一处私人空间和艺术家交流，那地方好像叫“艺术仓库”，当时由焦应奇主持。但那栋楼属中国戏剧家协会，是政府机构，我们必须经过传达室再上二楼才能到。

在广州，我们被带到一个大厅里看作品，大家坐着看得颇有兴致。但我一直觉得奇怪，大厅中央怎么有根金属柱子——对看影像来说实在碍事。后来问当时协助组织的艺术家徐坦，他说这是钢管舞厅。那时候艺术家找不到别的场地，只能借这样的地方展示作品。后来去了台湾，被安排在富邦银行大楼里看作品，这也符合台湾社会特点。每个城市都有其独特的艺术家生存方式和艺术实践形式，这其实给了这些策展人很重要的启发——让他们学会如何理解中国当代艺术，以及不同地域的文化特色。

郑胜天：接下来我们可以看看这些图片，照片中包括香港机场午餐、国美研讨会、王冬龄现代书法工作室、林荫庭装置班学生作品、张培力工作室、周铁海工作室、丁乙寓所等场景。



“回望 2000:国际策展人访华”活动现场，2026 年 3 月 31 日，UCCA 报告厅。

当时在施勇工作室，大约早上九、十点钟，许多艺术家把作品带过来，我们一件一件地看。那时国内有个说法叫“门诊”——外国策展人或藏家来看作品，艺术家就像看医生，大家排队“挂号”。那次也不例外，上海大概有十几位艺术家，把作品带到施勇工作室，我们逐一观看。临近中午，眼看就要结束、准备去吃午饭了，我注意到杨福东还坐在旁边，一直没出声。他平时话就不多，性格有些腼腆。我跟他很熟，便问他：“杨福东，你带作品来了吗？带了就赶紧拿出来，不然没机会了，策展人马上要去吃午饭了。”

这时，杨福东才慢慢从书包里取出一个袋子。我们把里面的作品放入监视器——就是一台小电视机，播放的正是他那部《陌生天堂》，也就是刚才倩兮介绍的他第一部影像作品。黑白片，刚一播放就迅速吸引了所有策展人的目光，他们立刻放下手头正在看的東西，全都围了过来。监视器摆得很低，他们都凑上去盯着屏幕看，可见这部作品在画面和气质上很有吸引力。片子还没最终完成，大概只放了十几分钟。

不过，策展人们对这件作品印象非常深刻。后来有人问我，这些策展人是不是专门来挑选作品的，其实并非如此。他们的目的不是来物色作品，而是来了解、认识中国当代艺术。但看完杨福东的作品后，他们却都动了想把作品借回去展出的念头。那天晚上回到酒店，有三位策展人陆续来敲我的房门。一位是奥奎·恩威佐，说希



望把这部作品带到文献展；另一位是美国文艺复兴协会的苏珊·盖茨，也想借这部作品；还有一位是后来担任泰特现代美术馆馆长的策展人，同样想展出。三位都想把作品纳入自己主持的展览。我当时替杨福东考虑，觉得送文献展是最佳选择。和杨福东商量后，决定答应奥奎，让作品首先在文献展展出，奥奎也非常高兴。他还主动提出，文献展可以提供经费帮助完成后期制作。当时片子大部分已拍完，只差后期，还需要一笔资金。就这样，文献展承担了经费，协助他完成了作品。

在我看来，杨福东这件作品直到现在都是他创作生涯中极为重要的一件，在 2000 年也称得上是中国最好的影像作品之一。作品本身确实散发光彩，让人一见便心生喜爱。后来我曾两次将它带到国外展出，一次在加拿大，还有一次记不太清了，每次反响都很好，不论专业人士还是普通观众都很欣赏。《陌生天堂》在画面质感的把握上，当时已达到了很高水准，正因如此才被策展人一眼看中。文献展在我们业内被视为天花板级别的展览，艺术家能登上文献展是极高的荣誉。杨福东第一次出国参展便能进入文献展，这在国内外都极为罕见。

郑胜天：随后我们来到北京，在冯梦波的工作室。整个访问过程中能够用英语与策展人直接交流的艺术师非常少，冯梦波是其中之一。他不仅能顺畅沟通，设备与技术也给策展人留下了深刻印象。因此后来他也被邀请参加了文献展。

刘倩兮：杨福东和冯梦波是 2002 年第十一届卡塞尔文献展中仅有的两位来自中国大陆的参展艺术家。

郑胜天：刚才有一张图片，是我们在宋庄观看岳敏君作品的场景。我们在焦应奇那个空间里展开了讨论，从白天一直持续到晚上。北京的艺术师数量远非上海、广州可比——当时上海的当代艺术创作者大概只有十几位，广州也仅一小批人。而北京群体规模相当庞大，我们当时几乎是排队看作品，根本看不完。不少艺术师可能未能获得展示机会，心中大概会有些失落——我们在焦应奇那处空间看了整整两天，依然没看完所有作品。

刘倩兮：大家其实可以看到很多熟悉的面孔。我想问问郑老师，在这整整十四天的访问与交流过程中，有没有让您印象格外深刻的讨论？

郑胜天：每个城市我们其实都安排了对话或座谈。杭州有，上海似乎没有大规模座谈；北京有，广州有，香港也有。大部分座谈都做了记录，当时录音整理的文本中，杭州和广州的座谈记录曾在我们的艺术杂志上发表过，



另外两次的记录也可以在香港亚洲艺术文献库网站上查阅到，原件我都还保存着。这几次讨论涉及的问题相当有意思，各方面话题都有。也很凑巧，比如我们到北京时，北京的策展人栗宪庭、廖雯都在，还有从外地到北京访问的巫鸿也在，此外像卢杰这些当时很活跃的批评家、策展人也都在。因此讨论话题很广。广州的讨论会由黄专主持，可惜他已过世了。他当时提出了一些很有价值的问题。

其中一个问题是关于地方性的——策展人们也发现，中国当代艺术并非一个笼统的整体。北京艺术家与广州艺术家差异极大，几乎相当于欧洲两个国家，或者像欧洲的南方与北方，区别非常明显。另外，黄专也总结道，中国当代艺术家当时面临着双重乃至三重压力：一是体制本身的压力，因为那时还难以获得体制正式支持；二是市场的压力；三是来自西方话语权的压力。因此，中国当代艺术家的处境相较其他一些国家的艺术家要更为复杂。这些问题，来访的策展人们此前都没有预料到，因为他们之前缺乏这方面的认知与经验。

讨论最为激烈的一次，其实是最早在杭州策展人与学生见面的时候。有一位年轻学生比较冲动，一上来便直接质问策展人：“你们来的目的是什么？”开门见山，言辞间认为这些策展人带着殖民主义态度，是来挑选、评判他们的，甚至觉得他们像联合国官员，态度上较为对立。因此在讨论一开始，多位策展人就明确表态，因为他们对中国并不熟悉，而如今中国艺术如此重要，中国在世界文化版图上的地位也同样重要，身为国际策展人，不了解中国艺术是很大缺憾，所以才希望通过这次访问，以平等的姿态与大家交流意见。所以讨论初期出现的一些争论，基本都围绕后殖民这类问题展开。到了北京、广州之后，讨论则逐渐深入到当代艺术创作的具体实践层面。

刘倩兮：这次访问在中国当代艺术史上，从后来回看，确实是一个具有决定性意义的事件。当然，对杨福东这样的个体艺术家而言，它无疑是非常积极的支持与推动。而从整体环境来看，正如郑老师所说，它也是思想史与话语层面一个重要的论争场域。在那之后，2008年第三届广州三年展的主题“与后殖民说再见”，其实就源自此次访问及当时讨论的内容——包括如何理解中国艺术与世界的关系，是否应将中国当代艺术置于国际语境中，以及这样做可能带来的问题。我认为这些方面仍有很大的讨论与分享空间。比如当时许江、高士明后来都写过文章，回应这次访问带来的感受及后续思考。实际上这些思考直到现在也没有一个特别明确的结论，似乎



我们还没来得及充分讨论并得出结论，整个世界的环境就已发生了变化。从二十六年前到现在，全球化语境已翻天覆地。因此感觉这些讨论既需要持续深化，又在某种意义上被暂时悬置了起来。

郑胜天：你刚才也谈到了，90年代中国当代艺术开始为国外所了解。但这种了解，我个人认为还是比较片面的，主要原因在于渠道。90年代到中国来访问的国外人士，基本上就两类：一类是画商——画商最为敏锐，因为他们从中看到了利润空间。

我们知道，80年代美国画商曾将俄罗斯地下前卫艺术带到西方，由此获得经济回报，逐步建立起市场。因此80年代末就有西方画廊和艺术博览会来找我。当时我在中国美院担任外办主任，他们找到我，表示想以西方画廊代理模式将中国艺术家介绍到国外，重演卡巴科夫等人被成功推向西方的案例。他们计划参加芝加哥艺术博览会——美国规模最大、历史最久的当代艺术博览会——借此将中国当代艺术引入西方市场。可惜因当时形势变化，此事未能成行。但最早进入中国的确实是画商；另一类则是媒体人，也就是西方记者，他们从各自视角了解和报道中国当代艺术。我记得国内有学者专门做过这方面研究。

比如当时《纽约时报》等西方报刊对中国当代艺术的报道。随着画廊和媒体人的到来，自然也出现了一些最早期的藏家，他们来到中国发掘优秀作品，美国、欧洲的藏家陆续前来物色。那时艺术品价格很低，到艺术家家里五六百美金就能买下一件作品。所以90年代大致就是这样一个状态：真正意义上的专业人士——也就是我们所说的在学术层面能与中国艺术展开平等对话交流的人——非常少。

有一位叫芭芭拉·伦敦（Barbara London）的策展人，来自纽约现代艺术博物馆，她90年代曾来过中国一次，还制作了一个网页，把每日访问经历通过传真发回，用以介绍中国当代艺术。但这样的例子极少。那时候的策展人、美术馆馆长、评论家，不知是出于轻视还是缺乏了解，很少有人真正制定过访问中国的计划，更少有人付诸行动。几乎可以说是一片空白。

因此，2000年这次策展人访华之所以现在看来意义重大，是因为这应该是第一次，西方艺术界一批重要的专业人士——学术水准高、业内认可度高、也具备一定话语权的人——真正来到中国，认真考察中国当代艺术。而我们作为非营利基金会，不存在利益关系，不是为了推销某位艺术家才刻意安排行程。画商带藏家过来时，



往往只把人带到自己合作或将要出售作品的艺术家工作室,这很容易让来访者产生偏见,或只能看到一个局部。我们这次的安排,是希望他们既能看到社会上仍处于地下状态的前卫艺术家,也能看到在体制内从事当代艺术创作的艺术家。当时许多当代艺术家都在学院任教,拥有体制内身份,同时进行当代艺术实践。我们希望这两类群体他们都能接触到,并形成自己的判断。

我们在杭州第一次见面时,许江院长还提出一个观点。他说,你们不仅要看两类人:一类是所谓前卫艺术家,即在野的、非体制内的;一类是体制内艺术家,比如大学教师、出版社编辑等。许江认为还有第三类,介于两者之间——他们与体制有一定关联,但主要精力都投入当代艺术实践。这一类人很难被归入前两个群体,也是中国当时出现的一种新状态。他们在某种程度上需遵循传统或主流艺术体制的要求,同时又怀有突破与创新的愿望,因而处于一种较为纠结与尴尬的处境。90年代确实有不少这样的艺术家,他们的创作与经验同样不容忽视。所以我们的初衷,就是让这些西方策展人对当时中国艺术生态形成一个相对全面的了解,并在此基础上建立相对平等的对话。

经过这两周访问,他们几乎都觉得收获颇丰。虽然未必能立刻说出深层道理,但至少对中国当代艺术有了直观认识,知道了艺术家的创作水准和创作机制是怎样的。这些对他们而言都是全新经验。事实上,2000年这次短暂访问之后,这些策展人大多从对中国艺术完全缺乏认知、缺乏经验的状态,转变为了愿意主动介入的专业人士。此后,不少策展人都在自己的美术馆或工作范围内策划过中国艺术相关展览,或参与过中国艺术议题的活动,这一影响一直延续至今。

刘倩兮:正好接着您刚才所说的,在这次访问之后,您和这几位策展人是否还保持着持续的交流?除了促成中国艺术家参加卡塞尔文献展这类展览之外,他们还推动了哪些其他合作?也请您为我们介绍几个具体的案例。

郑胜天:我并没有专门、全面地去调查或研究过这些策展人近二十年的策展经历,但其中一些我比较熟悉的,情况还是了解的。比如刚才提到的塞巴斯蒂安·洛佩斯,他目前仍在阿姆斯特丹。其实在这次访问之前,他就已在策划中国当代艺术相关展览,访问之后也继续做了不少。特别是2004年,他加入我们上海双年展的策展团队,为展览带来了几位西方非常重要的艺术家,比如圣地亚哥·塞拉(Santiago Sierra)、杰夫·沃尔(Jeff Wall),都是他推荐的,此外还有一些影像领域极具分量的艺术家。



可惜后来他身体状况不佳，患了癌症，前些年一度无法工作，现在已慢慢恢复。我最近每次去荷兰都会去探望他，他也始终非常关心中国当代艺术的发展。身体允许时，他几乎每年都来中国，还参与了上海双年展顾问委员会的工作。我记得当时这批策展人里，有两三位后来都加入了上海双年展的学术顾问委员会。尤其是奥奎·恩威佐，他后来也曾多次来国内参加上海双年展的学术顾问会议，还会前往中国美院，继续与许江、高士明他们探讨当年提出的那些问题。正如倩兮所说，这些讨论并没有真正结束，或许问题会变得越来越复杂，但他们毕竟开启了这一话题。最早有一篇文章，是由高士明起草、以许江名义发表的，那篇文章就是针对林荫庭和其他一些西方策展人的观点而写，相当于一场辩论，对方也有相应回应。就这样一来一往，相关问题被持续讨论下去，部分文章也在我们的杂志上发表过。

刘倩兮：非常感谢郑老师。这次我们邀请郑老师过来，就是希望请这位当代艺术的亲历者，同时也是项目的组织者，为大家还原当时的具体情形。回望中国当代艺术史，我们会发现许多历史进程正是由这样一个个充满机缘的事件构成的，而这些事件也确实在推动着历史朝特定方向演进。从今天的视角看，这个项目无疑是一个非常重要的项目，它如同一个历史切片，让我们得以看到在那个转折时刻究竟发生了什么，也能够帮助我们追溯相关讨论的源头。接下来我把提问机会开放给现场观众，如果有朋友想向郑老师提问，欢迎大家积极参与交流。

## 观众提问

观众一：我是中央美术学院的学生。您的讲座题目是“国际策展人访华”，本质上讨论的是中国当代艺术如何“出海”、如何让国际社会更多了解中国当代艺术。我最近正在做一项研究，聚焦 1987 年在美国纽约曼哈顿举办的中国当代油画展——那是中国当代油画第一次大规模在纽约展出。我看到您也在参展艺术家名单里，不知您是否还记得这次活动？您当时似乎还亲自出席了现场，相关细节还有印象吗？我对这次活动特别感兴趣，因为它是由中国美术家协会主办并推动的，相当于一次体制内官方自上而下组织的文化“出海”，和这次国际策展人访华性质有所不同。我学艺术史论方向，主要研究中国现当代美术体制，想请教您：您觉得体制在中国当代艺术界的作用，更多是矛盾性的，还是促进性的？谢谢。



郑胜天：你这个问题提得非常好。这两个活动恰好构成鲜明对比，而且都是我亲身经历的。1987年在纽约举办的这次油画展，比国际策展人访华早了大约十三年。起因是美国有位名叫哈夫纳（Hefner）的石油商人，他80年代来中国谈生意，具体细节我记不太清了，但他回去后说了一句话：“我没有找到石油，但我找到了油画。”英文原话是：“I didn't find oil, but I found oil painting.”

为什么这么说呢？因为他在上海逗留期间，大约是1986年，上海正好举办第二届中国油画展，他去参加了开幕式，我也去了，当时就认识了。后来我带他到杭州参观浙江美术学院（中国美术学院前身），他看了那些油画非常兴奋。他也不能算完全外行，是比较传统的艺术收藏者。他看到中国有这么多写实功底扎实的画家，风格又多样——经过1984年油画会议及后来的黄山会议，中国油画已呈现百花齐放的态势，抽象、半抽象、变形、象征主义等类型都有了。他非常兴奋，便与中国美协建立联系，想把这批油画介绍到美国。他本身也是画商，做这件事既有喜爱，也有盈利目的。那时还有两三位美国画商在做类似的事，但规模较小。哈夫纳想把规模做大，便邀请中国美协合作组织这次展览。他在纽约上城区靠近中央公园的地方租了一栋老建筑，以前好像是所学校，里面有几个大厅，展览就在那里举办。

这次展览由中国美协遴选了上百件作品，有展览图录，你们可以看到所有参展作品，其中也有我的一件。我画的是内蒙古题材油画《盛装》，画了三个穿民族服饰的蒙古族女孩，准备去参加那达慕大会。当时我正好在圣地亚哥大学做访问教授，哈夫纳便希望我去纽约参加开幕式。到纽约后听说还有几位中国艺术家也被邀请来，分别是王怀庆、王沂东、艾轩、陈衍宁，以及已在纽约的陈逸飞。我是从圣地亚哥过去的，另几位从国内专程赶来。哈夫纳这人比较节俭，把我们全安排在唐人街一家破旧的招待所里——那时还不叫旅馆，就是华人经营的招待所，一个大房间摆好几张床。但当时中国艺术家对这种环境习以为常，大家也没觉得不妥。陈逸飞自己有家，却说要“凑热闹”，也跑到小招待所里来。我们几个人挤在一个房间，每人一张床，都很兴奋，整晚聊中国油画的未来。我还专门写过一篇文章回忆当时的情景。那时大家觉得，中国油画能在西方找到市场、找到展示平台很不容易，哈夫纳有实力和意愿，本是件好事。但我心里清楚，他这件事最终不太可能让中国油画真正与西方艺术界建立联系，本质上只是一次市场推广行为。后来事实也证明了：展览就是一次性的，结束后便没有后续，美国媒体也很少认真报道。



展览结束后，哈夫纳在纽约麦迪逊大道开了家画廊，经营了两三年，也给一些中国艺术家办过展览，但一直不太成功，大约 1990、1991 年前后就关了。他当时自己收藏了一批展览作品，我不清楚和艺术家之间是否有合约，只知道相当一部分参展作品被他个人留了下来。他老家在俄克拉荷马州，是产油区，他就在那儿建了个地方画廊，继续展出中国油画，一直持续到现在。你们现在上网搜，应该还能找到他的网站，网站以他夫人名字命名，他夫人是东南亚华裔。网站上常能看到当年那些参展画家的作品。这大概就是整个经过。后来哈夫纳除了保留网站外，没有其他后续动作，和之后的艺术界也完全没了联系。所以你提的这个问题，恰好说明了当时中国艺术走向海外的不同渠道，以及不同渠道带来的不同结果。

当然我们也不能否认市场的重要性，中国艺术通过市场走向海外，同样是一条非常重要的途径。尤其到了 90 年代以后，中国油画及其他类型作品，不再只进入商业写实油画市场——哈夫纳做的其实就是这种市场。90 年代中期以后，经营当代艺术的画商开始将中国艺术引入当代艺术市场，就像上周巴塞尔艺术博览会呈现的那样，这个市场从 90 年代中期逐渐发展起来，一直延续至今。而那个商业写实油画市场现在依然存在，只是不太受关注了。还有不少旅居海外的华人画家，依靠这个市场谋生，也创作了大量作品。

观众二：郑老师您好，我来自嘉德艺术中心。今天正好来尤伦斯参观，忽然想起 2017 年嘉德首次举办的“地标”展，当时正是由您担任策展，今天能再次见到您特别高兴。其实刚才听了访谈的后半部分，除了向您问好，更想请教一个问题：从 2000 年国际策展人访华，到 2017 年您与嘉德合作策展的“地标”展，这两次活动都汇集了中国当代艺术中非常优秀、有代表性的艺术家作品，其中也包括杨福东老师的作品，我记得当时展出的是一件影像作品，对吗？如今距“地标”展又近十年了，想借您丰富的阅历和眼光，听您谈谈回望当下中国当代艺术及油画市场的一些观点与看法。

郑胜天：其实我对艺术市场完全是外行，我这个人向来缺乏数学头脑，对数字尤其头疼。但从 80 年代开始，我就一直提倡艺术市场介入艺术领域，因为中国艺术要发展，必须建立自己的艺术市场，这是必然规律。毕竟从 50 年代以来，艺术长期与市场无关，只能依赖体制支持，这样的模式给艺术发展带来了很大限制。所以 80 年代后期起，我就开始写文章倡导推动中国艺术市场，也通过各种机会参与实践。比如 1992 年文化部曾邀我一起筹备第一届广州艺术博览会；1998 年我在上海建立了第一个当代艺术画廊。这些实践的初衷都是一致的。



但说实话，中国艺术市场的发展非常缓慢。我记得一直到 90 年代，我在加拿大建立的阿德比亚画廊专门推介中国艺术家，如今被视为一线的重要艺术家，当时我们都办过展览，但作品几乎很难售出。比如我们曾展出徐冰、黄永砷的作品，拿到博览会上几乎没有藏家愿意买，最终只能卖给画商。也有一些画商看准这些艺术家的潜力，会批量收购。例如我在芝加哥办展时带去不少徐冰的作品，最后都卖给了伊桑·科恩。画商之间可以拿折扣，直接从艺术家手里买比通过画廊便宜许多。所以尽管我参与过不少市场运作，但要说做市场，我其实从未成功过。不过我完整地经历了中国艺术市场从起步到发展的过程。

一直到 2003 年，中国当代艺术市场才真正成长起来。像嘉德这样的机构相继成立，其他大型艺术活动也陆续展开，艺术博览会逐渐步入正轨。恰恰在这个时期，我已慢慢退出市场领域，不再过多关心相关事务。市场既然走上轨道，有专业的人在做，我自己本也不擅长，就机缘巧合退出了，之后对市场动态也就不太关注了。所以现在有人问我对中国艺术市场的看法，我确实无法给出有分量的回答，因为我没有发言权，也确实不了解当前具体情况。

比如我每年都会去看艺术博览会，像巴塞尔、瑞士、巴黎的一些博览会，我一定去。一方面是我们的艺术杂志与这些博览会有合作，会设展位；另一方面，这也是与朋友见面、了解艺术家最新创作、观察艺术趋势的好机会。但我对市场具体状况并不关心，也不甚了解，只是偶尔听人提起这几年如何、过几年又怎样。总的看，现在的市场状况似乎不如 2003 年到 2007 年那段时期活跃。

那段时期，我们办杂志《*YISHU: Journal of Contemporary Chinese Art*》（典藏国际版）感受很直观。当时很多画廊希望在我们杂志上登广告。我们这本是学术刊物，我早年定下规矩，广告页数不超十页。可那时候画廊争着投放，杂志竟有很短一段时间实现了收支平衡。平时一直是亏损运营，但市场好时画廊愿意投钱，运作就相对顺畅。可这些年不行了，尤其疫情之后，连赞助商都难找。这本原本两月一期的杂志，如今缩减为一年一期，但我们仍努力维持。因为世界各地很多大学美术馆都订阅了我们这本杂志，这是他们那里唯一一份关于中国当代艺术的订阅刊物。所以经费再困难，我们也希望坚持办下去。我想，这也从一个侧面反映出当前市场的低迷，赞助经费难争取，像我们这种传统纸媒就更难获得支持了。这是我最直观的感受。至于对市场更多的评论，我觉得自己没有发言权，不宜妄加议论。



观众三：郑老师您好，我来自 UCCA 观众部，我身边不少朋友，包括平时听到的观众反馈，大多不会主动接触当代艺术，觉得和自己有距离。这可能确实与当代艺术本身的先锋性有关，相比传统架上绘画，它对公众存在一定理解门槛，显得更为晦涩。想听听您的看法，当代艺术与更广泛的公众之间应当建立怎样的连接？无论在中国还是世界范围内，这种连接的现状又是怎样的？

郑胜天：谢谢你的问题。我一直认为，当代艺术与公众的关系本应十分融洽、非常紧密。但社会上常能听到“当代艺术看不懂，所以不去美术馆”这样的声音，很多公众对当代艺术并不理解，这其实可以理解。我曾经写过一篇文章，其中提到一个观点：我个人认为恰恰相反，当代艺术对公众来说应该是最容易理解的——因为它讲述的都是你身边的事情。这里我指的是真正的当代艺术，我认为那些不触及当代问题的艺术，不能算当代艺术。像很多博览会上常见的抽象绘画、半抽象绘画，其实都算不上。

我觉得当代艺术家必须关心现实，关心身边发生的一切。因此对公众而言，当代艺术反而应该更容易理解，它不像传统艺术讲的是古人的事，也不像某些体制内作品侧重于表达政策或意识形态内容。真正的当代艺术，关注的是我们周遭的环境、身份，以及文化中存在的种种问题。大约在 2000、2001 年前后，我在温哥华开始主持一档对话节目，在当地的华人电台做直播，节目叫《当代艺术风景线》（Contemporary Art Landscape）。我做这个节目的目的，就是想向完全没有艺术背景和普通公众讲解当代艺术，告诉他们当代艺术究竟是怎么回事。那家中文电台的听众都是普通百姓，不是艺术院校学生，大多文化程度未必很高，也不从事艺术专业，所以我一直用通俗语言介绍当代艺术家和当代艺术领域的事。说到这里，恰好可以提一下杨福东。

那家电台当时影响力还不错，节目安排在每周五晚上七点黄金时段，我与电台一位主持人进行一小时对话，风雨无阻坚持了两年。节目里聊的都是我那时正在做的工作——策划的展览、访问的艺术家、参与的艺术活动。如果我在威尼斯，就连线到威尼斯聊威尼斯双年展的实时情况；如果在上海，就连线到上海聊当地动态。有一次正逢杨福东参加卡塞尔文献展，我便专门在节目里谈论文献展和杨福东。我记得那一次，我们电台用了三周时间来聊卡塞尔文献展，很可能是当时加拿大所有媒体中报道文献展篇幅最多的一个节目。

其中一期，我专门和杨福东聊了他在卡塞尔的感受。我问他：“作为一名年轻艺术家，来到卡塞尔，身处这个城市，你眼下最大的感受是什么？”他说觉得特别不可思议。因为此前在上海，他还处于漂泊不定的状态——



尤伦斯当代艺术中心  
Center for Contemporary Art

在广告公司工作，那不是他真正想做的事，只是为了谋生，居住条件也不太稳定，总的说来在国内仍处于艰难奋斗阶段。可突然之间，他就站在了卡塞尔文献展这个艺术界最具光环的舞台上，所以感觉特别不真实，甚至难以想象。

我记得那次对话结束后，很快就有听众打电话进来，从口音听得出来是普通老百姓。他们说听了很受感动，没想到这么成功的艺术家，曾经生活得如此艰难。这对他们来说是难以想象的。我当时做这个节目的初衷，正是希望让公众了解当代艺术家的生存状态和创作背后的故事，让他们明白，前卫艺术家并不是什么神秘、古怪的人，其实就是他们身边的普通人，而他们的作品，不过是表达自身对真实生活感受的一种方式。因此，我一直非常支持美术馆、艺术中心、画廊多开展公众教育项目，帮助公众破除一个误区——认为当代艺术难懂、不属于普通人、只属于少数人。其实许多事物都不是一眼能看明白的，需要你去思考，而能够引起思考本身就是好事，思考之后总会有所收获。

文字整理：胡梓萌（UCCA 公共实践部实习生）