

懸浮與交錯： 中國當代藝術的困境與出路

• 石 青

關於「當代藝術」的定義和發展話題，本身就十分紛雜曖昧。具體到中國的情況，簡單來說，從一開始這就是個「文化舶來品」。被視為中國當代藝術起源的「85新潮」，也是與新自由主義在中國興起的同時出現的，這個「新啟蒙運動」下的藝術新潮，從一開始就是斷裂的，即使挪用了大量前社會主義時期的圖像與符號，也並沒有與之形成連接性的關係；在本地文化生態中亦沒有找到立足點，早期的發展主要依靠西方藝術體制的接納、評判和幫扶。

1989年在法國蓬皮杜藝術中心(Le Centre Pompidou)舉辦的「大地魔術師」展覽中，中國當代藝術首次與其他第三世界藝術一道成為了全球化藝術版圖中的一部分。在之後的各種國際藝術展覽中，開始大量出現中國藝術家的身影；在千禧年前後的二十年中，這種關係達到頂峰。活躍的中國當代藝術家的展示或訪問活動基本都是在國外進行的，只是這些相對稀缺的資源並不能滿足所有的藝術家需求，因此無論是外部通道還是內部競爭中都被設置了種種「門檻」。更晚進入的年輕藝術家只能選擇「自我組織」的方式，即藝術家聯合批評

家或策展人通過自籌經費來組織展覽，包括尋找場地、對外宣傳和出版物的印刷發行。在更多時候，這種自我組織也被看成是某種「跳板」，最終為了能夠進入到更「高」一層的國際展覽和收藏系統中。與這種主動輸出方式平行的是大量的西方策展人或藝術機構、藏家紛紛來到中國「看病」——這是中國藝術家發明的自嘲詞彙，指的是當時他們要排着隊，拿着自己的展覽簡歷或方案，依次給這些西方來客進行審閱和挑選。

回到中國當代藝術的生態層面來說，大概有四個階段：早期的當代藝術來源龐雜，涉及西方印象派之後的各個現代藝術範疇，其中也承載新自由主義和「第三次浪潮」所帶來的「啟蒙話語」，以及改革開放早期「傷痕文學」式的反思。這時的當代藝術反而類似一種西方古典主義或基督式的救贖，來進行遲到的、對自身文化的「精神贖罪」。

第二個階段大概就是帶有後現代色彩的「政治波普」和「嬉皮現實主義」了，在去除傳統革命敘事和啟蒙思想的雙重「精神重負」之後，卻加劇了文化上的某種「懸浮」感。政治波普對前社會主義圖像重新符碼化後進行

的消費輸出，更像是一種主動的政治獻祭似的文化產品。「後89」時期的中國文化在原社會主義精神遺產尚未全部脫離，而新輸入的西方價值水土不服之際，全面進入到一個虛無時代，和前一個階段相比，王朔式的「政治戲謔」和歷史消解成為了藝術主流。

不過，這些都在2008年北京奧運會後戛然而止，中西在政治上的「新冷戰」初現端倪，此時在各種國際大型展覽中除了個別情況外已不見中國藝術家扎堆的場景。但中國的當代藝術對全球性話語的追隨關係並沒有消失，來自西方的「關係美學」和「參與性藝術」也開始在中國流行，這些本是西方左翼激進政治式微後與資本社會形成的某種「批判默契」的產物，在文化形態上多體現為「小運動」和「微抵抗」，另外就是在後殖民主義話語影響下的「社群自治」和「身份政治」等藝術策略。眾所周知，中國的當代藝術明顯缺乏前者所依賴的這些歷史語境，從一開始就缺失自身語境的建構，以至於這些藝術形式在中國的存在，只是習得外表而已。在「文化跟隨」策略失效後，某些時候中國的當代藝術甚至降格為「媒介工具」，一些藝術家不惜利用在2008年金融危機之後中西政治上的冷戰局勢，以「政治碰瓷」的方式繼續討好西方價值。但這些話語在新冷戰時期對雙方而言顯得愈來愈乏力，在這種雙重困境下，中國當代藝術開始放棄政治衝動（而當代藝術的起源之一就是作為一種文化政治形式出現的），全面擁抱審美化的商業市場。

近十年間，隨着「後網絡」和「新物質主義」又成為國際當代藝術的話語新寵，這些在中國的輸出又出現一些新的路徑，就是今天更多的新生藝術家及策展人幾乎都具有海外留學的背景。這些藝術潮流本身就與今天西方盛行的環保主義、生態政治及人工智能等「人類紀」話題密切相關。看上去，中國當代藝術似乎又一次與全球化政治趨勢走得很近，事實上這種懸浮和交錯，在後疫情時期的今天變得更加複雜。

當代藝術在中國的發展現狀，從另一個側面也說明其內部藝術教育制度的失敗與困境。以中國八大美術學院及各地師範美術系為組成基礎的學院教育體系，早在當代藝術出現之前，就已經呈現某種內捲甚至腐敗的症狀，技術和觀念上的保守僵化導致的創造性喪失，讓當代藝術取而代之成為更廣泛的國際交流語言（西方各藝術文化機構在其中也起了很大的作用），雖然這些學院藝術今天在民間和官場依然有着巨大的市場。

同時，政府對當代藝術的態度始終不明朗，導致後者缺乏官方和地方機構的認可，其發展早期主要的資金支持大多來自西方的藝術機構或個人收藏。2000年後中國地產行業的飛速崛起，從最初所需的宣傳噱頭到後來城市規劃對文化空間的需求，使得中國當代藝術都在其中找到棲身之地，至今中國大部分的民間美術館幾乎都是地產行業背景的。

近些年來，與中國經濟發展相伴隨的文化投資又呈現出新的局面，國內開始出現官方的城市雙年展以及個人藏家湧現所促成的藝博會火熱場

面。在巨大的社會效益影響下，當代藝術教育也順理成章地走入學院體制。如前所述，中國的當代藝術自身缺乏主體性的系統建構，再加上過於功利主義的誤導，它在體制內的失敗和無效，將更多的當代藝術教育推向更「正宗」的西方原產地，由此產生的負面影響造成如今在當代藝術行業中的階級分層，以及加重了中國當代藝術多方面的「西方依賴症」。

這種懸浮狀態也體現在當代藝術與大眾文化的接駁障礙上，與之前中國的「社會主義美術」在官方層層宣傳和推廣下早已深入民間不同，當代藝術本來就作為「飛來之物」而缺乏任何群眾基礎，和同期出現的外來亞文化又有所不同，像塗鴉、說唱和脫口秀等作為群體性消費很容易與文化市場的細分策略對接，同時具有一定的規模，也容易獲得資本支持。當代藝術的處境相對就比較極端，其實在西方也面臨同樣的尷尬，自現代主義以來，精英化藝術形式與大眾文化的分化就愈演愈烈，這些藝術形式與當代藝術一起被引進中國，社會主義時期延安文藝座談會確立的「藝術為人民群眾服務」的主旨也被棄之如敝屣。中國早期當代藝術更像是一種秘密儀式，因為缺乏相關藝術機構的支持配合，甚至要躲避官方的審查，這些自我組織的展覽通常只有一天甚至一個下午，除了圈內人被秘密通知後得以參與，外人則完全無從得知。以至於大眾一談到當代藝術，便以庸俗化了的「行為藝術」去理解；當代藝術在民眾認知中的普及度，也遠遠比不上電影、戲劇和文學等其他藝術形式。

而造成這種懸浮的根源在於，作為新自由主義在中國衍生的文化副產品，中國當代藝術從一開始就作為一種外向型的文化模式進行自我發育，對之前的社會主義藝術體系的闖入和中斷，也正是後者所依附的政治及文化制度被瓦解所致。當代藝術與西方政治文化彼此是一種複雜的互動關係，在中國與傳統文化價值形成的交錯和懸浮，不僅僅是當今社會變革和政治發展的映射，也內在於其自身發展邏輯。在1980、90年代的歷史斷裂處的「重新開始」，也並非是一個真的開始，而是一種文化價值的嫁接和直接挪用，並沒有（也不打算）給重新生成提供時間和際遇。在社會普遍缺乏明確的政治觀念前提下，這時的政治、經濟連同當代藝術都呈現出強烈的實用主義。問題在於這種缺失新主體的發育，已造成今天畸形骨骼的長成。

就在原有的社會主義文化傳統於一片虛無之中被自我否定後，藝術領域中的主體意識還沒被喚醒，「文化跟隨」策略就在一輪輪的觀念和理論更迭中變本加厲。只是今天理論和方法論的疲軟同樣是全球性的，中國當代藝術轉向擁抱商業市場，不過也應驗了它的另一根源：它本就是作為世界金融系統下的交易物出現的。

中國當代藝術的主體還未到來，而今天西方同樣遭遇到主體性危機。在「人類紀」敘事中傳統的人文主體性已被拉下馬，那些幽靈或賽博格（cyborg）等替代物，只不過是這場危機下的影子。與傳統藝術有所不同：從機械複製時代開始，當代藝術就已經脫離了技藝前提的窠臼，在科學人

文佔據理性之後，成為維護感性的替身，同時還身負着兩種截然不同的職能：預言家和致幻者。

今天世界的地緣政治、各種宗教差異和不平等發展的困境似乎已無解，看上去只能通過一場毀滅重新清零獲得再生。也許，這才是當代藝術真正開始的時刻？對於中國而言，被身份政治和環保主義所裹挾、後殖民主義情境下的國際當代藝術，顯然不是中國另類現代性的軌迹，它面臨的

是如何發展超越而不是陷入另一種文化本質主義中。對於今天世界急需的洞察和想像力，以及提供一種另闢蹊徑的方法和制度實踐，可以說，沒有哪個時代像今天一樣更需要藝術的落地。只是還不知道它究竟離我們有多遠？

石 青 藝術家、寫作者

對不自由的頌歌：疫情後的 藝術與倖存

• 蒲英瑋

舊事已過，都變成新。人們從昏暗的靜默中逐漸醒來，嘗試回憶新冠疫情以前的世界，那似乎已經像十年前那樣遙遠。我們正在度過一個宏大且隱忍的時刻，在這場潛行當中，未來的衝突被提前兌現，諸多猶豫而漂浮的理想無法再被感召。遙想第一次世界大戰，凡爾登戰役後的百萬死者讓歷史恍然，並宣稱「十九世紀在此結束，二十世紀至此開始」。同樣，面對今日這場遠未完結的疫情，人們尚未找到名字去命名這個新世紀的到來。但不可否認的是，中國大陸在近兩年的時間裏依靠「制度性優勢」把

握了其內部發展的良機，讓其人民重新獲得了討論帝國主義的國家背景；身處其中，幾乎每個人都在懷疑與自豪、安全與隱憂之間羈絆前行。

我們曾經拒絕政治而選擇日復一日地生活，但政治依舊還是到來了。它攪拌着民族主義與多元主義，讓人們在疫情發生以後進入了真正的泛政治化時代：航班、疫苗、棉花、社交軟件紛紛被意識形態徵召入伍，文化建制與這場國家崛起結伴而行；而在藝術圈內部，資本總是更加敏感的獵人，中國當代藝術迎來了又一波市場熱潮，一級市場與二級市場相繼繁