

OCAT 深圳館的展覽實踐 與藝術體制批判

● 郭 謙

一 民營美術館的發展

近二十餘年以來，中國大陸民營美術館獲得空前發展，迎來美術館建設熱潮。截至2019年底，全國非國有博物館已達1,710家，在優化博物館體系布局、滿足人民精神文化需求等方面發揮了積極作用^①。據雅昌藝術市場檢測中心調研的統計數據，截至2019年11月30日，中國以當代藝術為定位的民營美術館約有六十八家，主要分布在經濟環境較好、藝術氛圍較濃厚的一二線城市^②。追本溯源，國內最早關注當代藝術而成立的民營美術館是1998年的成都上河美術館、瀋陽東宇美術館和天津泰達美術館。目前比較活躍的有：北京今日美術館、紅磚美術館，廣東時代美術館，上海外灘美術館、余德耀美術館、上海當代藝術館 (MoCA Shanghai)，南京四方當代美術館，銀川當代美術館，等等。但以館群方式運營的不多：除OCAT館群之外，還有民生現代美術館、UCCA尤倫斯當代藝術中

心和龍美術館。邵舒將國內民營美術館分為三類：一是創辦人有着強烈的地產屬性或關聯度，二是創辦人為投資體系出身，三是創辦人有着多年收藏背景^③。總之，國內企業對藝術與文化的支持，與發達國家相比還有很大的差距，究其主要原因在於國外企業支持美術館發展是有政策獎勵的，譬如美國有明確的藝術品免稅制度，因此公眾都願意捐贈藝術品給博物館，而國內的相關政策建設還遠遠不足。進一步來講，是體制差異的原因所致。

對於一家民營美術館來說，如何透過展覽和公共活動，持續地建構當地的藝術生態，是自身社會責任的體現。同時，讓大眾能夠積極地進入美術館，體驗館方所提供的藝術、社會實踐和生活想像，依舊是一項需要如園丁般持續開墾的工作。本文論述的OCAT深圳館，位於華僑城創意文化園區內。它是由OCT當代藝術中心 (OCT Contemporary Art Terminal, OCAT) 發展而來，後者是一家由中央

* 本文節選自郭謙：〈中國當代藝術語境下的藝術機構：OCAT館群的理念與實踐 (2005-2020)〉 (台北藝術大學博士論文，2021)。

企業華僑城集團(OCT)贊助的藝術機構，其運營資金來自於華僑城，創始人黃專自OCAT設立之始即明確定位該中心的學術性與獨立性。“OCAT”這個英文名稱既體現了它和投資方的關係，也體現了它的獨立性^④。

OCAT創立於2005年，起初行政上隸屬於何香凝美術館，由其常務副館長樂正維主持推動；2012年4月正式登記為獨立的非營利性美術館，並構建了輻射全國的美術館群。館群包括五家美術館：OCAT深圳館、華·美術館、OCAT上海館、OCAT西安館、OCAT研究中心(北京館)；七個分展區：上海浦江展區、深圳歡樂海岸展區、深圳前海展區、深圳坪山展區、成都安仁展區、南京棲霞展區、天津西青展區；以及正在籌建的兩個分館：OCAT武漢館、OCAT南京館。

OCAT深圳館是OCAT館群中成立最早的當代藝術機構，也是館群中的總館。它長期致力於國內和國際當代藝術的實踐、研究與交流，一直圍繞着藝術的創作和思考而展開其策展、研究、教育和收藏工作。它的工作項目既包括對藝術家個體實踐的考察、研究、出版和展覽，也包括對於藝術課題的深入研究和綜合展示，總體策略是較注重中國當代藝術家個案研究與課題研究。那麼，OCAT深圳館有沒有形成新類型藝術體制？它是否推動甚至引領了中國大陸當代藝術的發展？其獨特性體現在哪些方面？在文化治理和商業社會的夾縫中，OCAT主張學術的獨立性有着怎樣的理念堅持與自我反身性？進一步追問，它如何擔負當代藝術公共教育與普及的職責？有沒有從私人轉向公眾化取徑？

二 藝術社會學背景下的體制批判

(一) 藝術社會學作為背景

在藝術社會學中，流通領域即「中介」領域，其中作為研究對象的有：藝術體制(如市場、機構、文化政策等)、社會文化環境、專業藝術愛好者(如收藏家等)。中國大陸對藝術社會學、體制批判理論介紹的說明性論文較多，與在地機構相結合的研究類論文較少。在巨型展覽風行的時代(Age of Blockbuster)，為了吸引客流量，迎合公眾品味類型的展覽大為增多，甚至導致美術館經營理念產生重大變化。在當代，無論在藝術哲學領域，還是在當代藝術創作者的觀念中，一直強調的是藝術的獨特性與內在性，認為如果把藝術放在社會學結構下闡釋，勢必抹殺藝術的「光環」。而社會學家則認為，藝術的普遍性與外在性一定可以放在社會學框架下詮釋，作為人類社會的產物，藝術不可以逃離它的社會性。

筆者擬採取法國社會學家海因里希(Nathalie Heinich)的觀點，即介乎上述兩者之間的第三種立場——「一種非還原主義的、非批評的、描述性的、多元的、相對主義的、以中立性為目標的社會學」^⑤。她主張藝術社會學需走出規範認知的範疇，採納描述性的立場，成為理解各種價值體系共存現實的工具：「與藝術史的雙重傳統相比，藝術史涉及藝術家與作品之間的關係，而美學則涉及觀眾與作品之間的關係，相比之下，藝術社會學遭受的衝擊更大。既來自它的青年時代，也來自它的涵義的

多樣性，反映了社會學的多種定義和實踐。」^⑥

布迪厄 (Pierre Bourdieu) 是海因里希的博士論文導師，海因里希把布迪厄的社會學歸類為社會學式立場：堅持認為社會的本質為集體性，而個人緯度是虛幻的。與之相對的則是美學家的唯心主義：認為只有個人經驗、個人情感、內在性和不可還原的特殊性才是真實的^⑦。她不把兩者對立起來，而是觀察行為者接受藝術的多種方式，以及其中潛伏的價值關係，將藝術領域中多樣的價值體系加以區分^⑧。由此可見，有必要重新以審慎的態度來檢視已有的理論和方法，反思兩者某些固有的思維方式與認知模式。因此，筆者關心的並非藝術家這種身份地位是不是由社會建構，而是藝術機構在藝術家與大眾之間的作用，因應國內當代藝術體制所形成的話語進行批判。

(二) 當代藝術中的體制批判

藝術是一個不斷更新、變化的過程，有趣的是，美術館體制問題反倒成為藝術新類型創作的原動力。1940至50年代，現代主義性質的展覽空間（如白盒子 [white cube]）、藝廊、美術館，在美國本土展出、收藏的作品類型大都是抽象表現主義作品，更蔓延至藝術市場的交易。這種濃厚的抽象之風，局限了藝術的創新。1960年代末、70年代初，一批認為美術館等藝術機構過於封閉的藝術家，走出戶外進行藝術創作實踐。後來被藝術史家命名為「大地藝術家」的史密森 (Robert Smithson)、海澤 (Michael Heizer) 等人通過創作行為

來逃離既有美術館體制的束縛，走出戶外並以大地作為背景進行創作，在野外呈現作品，這種方式被稱為「大地藝術」(Land Art/Earth Art)。這類藝術家把地圖、草稿、照片，以及從創作地點搬運來的岩石與土壤等，在藝廊、美術館做展覽。他們的「出走」被藝術界視為「體制批判」的開始。

同時代的法國藝術家布倫 (Daniel Buren) 的創作手法是把藝術生產和展示的場所合而為一，主要關心「生產現場」，認為這是一種表達藝術和突出表現的形式，能夠將藝術與其處境視覺聯繫起來，這種形式是一種空間語言，而非空間本身，由此邀請觀眾以批評性立場挑戰美術館傳統的藝術觀念。例如，他使用法國常見的條紋遮陽篷帆布來製作公共藝術作品：在未經官方批准下，於巴黎附近以及一百多個地鐵站中，張貼了數百幅條紋海報，即所謂的「家具擺設」；通過這些未經授權的行動，吸引了公眾的注意力。他反對通過美術館、藝廊系統展示藝術的傳統方式。這些藝術實踐被布赫洛 (Benjamin Buchloh) 等藝術史學者稱為「體制批判」。

從理論建構來看，體制批判的「第一波」形塑是由史密森、布倫、阿舍 (Michael Asher)、哈克 (Hans Haacke) 和布達埃爾 (Marcel Broodthaers) 等人在1960至70年代發起的。他們考察了博物館和藝術領域的情況，旨在反對、顛覆或打破僵化的體制框架。1980年代末和90年代，在不同的背景下，這些實踐被新一代藝術家，如格林 (Renee Green)、穆勒 (Christian P. Müller)、威爾遜 (Fred Wilson) 和弗雷澤 (Andrea Fraser) 在藝術體制內發展成多樣化的藝術項目。在他們前

輩的經濟和政治話語的基礎下，這「第二波」實踐對主體性形式及其形成模式的認識日益增長，並在「體制批判」的名義下繼續流傳。根據弗雷澤對博物館的反思，「她稱體制批判是一種實踐，超越了具體的作品，它涉及的不是關於藝術的藝術，而是發生在現場的一種反思性批判關係」^⑩。不過，無論是1970年代體制批判的「好戰戰略」，還是1990年代為制度服務的藝術項目，都不能保證對當前的文化治理產生有效的干預。此時需要的是一種雙重策略：一是在批判過程中嘗試介入與參與，二是自我反省。

三 OCAT 深圳館展覽實踐

由於OCAT創始人黃專在2016年去世，隨後OCAT的運營方式有所轉變，因此下文主要透過2005至2015年OCAT深圳館的展覽探討其實踐。從表1可知，OCAT深圳館從2005至2015年共舉辦展覽44場次，其中研究型個展17場，約佔展覽總量的39%；雙年展採用國際化操作方式，屬於規模較大的展覽，在何香凝美術館主辦前五屆深圳當代雕塑藝術展之後，OCAT深圳館舉辦第六至八屆計3場；新人展與青年計劃展合計舉辦7場，約佔14%，標誌着該館開始關注並推廣藝術家新世代。除此之外，該館還

舉辦典藏展、文獻展、紀念展、巡迴展、設計展等，可見展覽性質呈多元化傾向。

從歷史的角度看，OCAT在創立的首十年探索並建立了一種帶有批判性的運營體制。與此同時，隨着深圳當代雕塑藝術展的連續舉辦，OCAT也引領了中國大陸新類型公共藝術的發展，為中國當代藝術提供了平台，對國內當代藝術生態產生了一定的影響，主要體現在以下三個方面：

(一) 社會批判

中國大陸民營美術館的發展瓶頸，依然是缺乏資金以及相關的國家政策扶持；以基金會方式運作的美術館也僅有數家，遠未形成規模。與官方美術館由國家經營維持的運作方式不同，民營美術館在運營策略上的表現變得很重要。在「自我造血」機制方面，對一部分民營美術館來講，舉辦流量大展（網紅展）成為其維持運作的重要方式。在迎合觀眾品味之時，一方面勢必會抹殺藝術創作的批判性，另一方面則直接降低了藝術標準，可能將低劣品味傳遞給大眾。誠如黃專所言：「多年來，中國藝術的內涵已被『當代』這個概念掏空，媚俗、消費化、景觀化和去價值化使藝術日益成為一種文化的墮性力量，而除了當代藝術自身原因外，體制化權力和資本的合謀也開始成為一種常

表1 OCAT 深圳館展覽實踐分析一覽表 (2005-2015)

展覽類型	典藏展	文獻展	紀念展	研究型個展	新人展	巡迴展	設計展	雙年展	青年計劃展	其他
數量	1	2	1	17	1	4	2	3	6	7

資料來源：筆者繪製。

態。也許我們需要一種源於歷史與記憶非現實與利益的政治意識才能走出泥潭，我一直希望從一個有距離的角度觀察中國藝術，這不是一種逃避而是一種反思。」^⑩進一步而言，對當代藝術機構的反思與批判主要是指透過藝術創作的自由和獨立性，構建對社會體制整體框架的思考與討論。

首先，OCAT深圳館為當代藝術在國內的發展起到了催化劑的作用。OCAT意圖成為中國獨立藝術的代名詞，多年來積極推動當代藝術的學術研究、藝術與公眾之間的對話，以及對公共藝術與城市關係的探討^⑪。譬如，「第六屆深圳當代雕塑藝術展：透視的景觀」（2007-2008）寓意中國在快速發展現代化進程中，人類生活狀態失衡，傳統中國的生活方式、文化精神、倫理法則面臨種種挑戰；「第七屆深圳雕塑雙年展——偶然的訊息：藝術不是一個體系，也不是一個世界」（2012）強調「藝術從來就是不能被規訓的，不能被任何人治理和統治的，更無法依存任何法則而存在的，它也不是為了進入一種系統，獲得某種承認和獎賞而存在的」^⑫；「第八屆深圳雕塑雙年展：我們從未參與」（2014）提出「後參與」概念，指出反思與批判是參與式藝術的核心精神，而新自由主義試圖讓藝術服務於社會，是藝術家應該警惕的首要問題。

其次，社會階層的不同影響着對文化資本的分配和詮釋，因此民營美術館必須像「新博物館學」（New Museology）那樣，重視參訪群體的多元化。除展覽以外，OCAT深圳館多樣化的項目包括了表演和放映，分別涉及藝術、舞蹈和戲劇領域中的表演實踐和討論，以及紀錄片、影像和

電影的放映和討論。該館的圖書館不定期地組織演講、對話等思想生產的實踐活動，並將其中的部分發言整理出版，為未到場的觀眾和研究者提供閱讀文本和研究素材^⑬。當然，當代藝術機構需放下身段，不只是對文藝青年起到教化作用，而是需要更廣泛連結在地社區居民，讓他們參與其中，因應公眾理性精神的提升、對作品乃至文化審美的感知力的提高，以及社會批判意識的覺醒，形成一種社會互動氛圍。換言之，隨着觀眾參與程度的增加，在他們進出美術館的過程中，將解構及重構公共領域的話語權。在展覽受眾方面，民營美術館如何跳出同溫層，避免觀眾單一化，擴大受眾群體，是接續要做的事情。

最後，OCAT深圳館處在獨特的中國社會背景之中，其所持有的獨立精神是值得敬佩的。具體而言，研究型個展的大量舉辦，顯示該館在建構中國當代藝術方面所作出的努力與嘗試，它放棄了「快銷式」文化產品的「販賣」，着實注重藝術家實踐的持續性和連貫性，如「徵兆——汪建偉大型劇場作品展」（2008）、「視覺政治學：另一個王廣義」（2008）、「靜音：張培力個展」（2008）、「圖像的辯證法：舒群的藝術」（2009）、「水墨煉金術：谷文達實驗水墨展」（2010）等研究型個展。但該館如欲有再擴張的空間，一定需要更多智慧，以展開更多自由的創作與策劃；也不應獨善其身地停留在目前僅僅代表的價值，更要重視且加強公共教育，警惕開展項目所帶來的小圈子、自娛自樂化傾向。值得深思的是，當代藝術機構理應抱持着改變主流藝術價值觀、從邊緣出發構建多元藝術趣味之理想，不

滿足於成為僅涉及藝術領域的藝術機構，抑或是只涉足藝術機構內的藝術領域，而是旨在參與跨領域、結構和機構的組織過程及政治實踐。

(二) 體制批判

OCAT 深圳館在中國當下的社會結構中為當代藝術提供一個具有特定目標的場所，其定位是清晰的。在多元文化主義路徑的背後，美術館除了作為批判場域以外，更應該符合時代需求，去思考在地文化的特殊性，探求在全球化氛圍中在地文化與其他地域文化的差異性。宏觀來看，藝術界是一個蘊含巨大創造力的場所，呈現為藝術作品的生產、流通和接受。正如巫鴻提到：「OCAT 的重要性在於引進了一個新的模式，把當代藝術的創作、展示、研究和交流，作為交叉和互動的平等方向進行發展。一方面圍繞着這種互動衍生出種種展覽、出版、研究和講座計劃，一方面也從這種互動中找到自己的個性，保持和演進『實驗』的初衷。」^⑭無論如何，以上所述理念是美好的，但實踐起來確實有其難度。該館在自我跨域的運轉中，形構了自身的開放性與邏輯性。與此同時，也為建構中國當代藝術理論的藝術機構實踐，生成在地化特色。最重要的是，體制批判的首要任務是理解給定的藝術如何支持給定的秩序，而當代藝術旨在打破這種秩序，由此認識到藝術活動在當前形式下是矛盾的。藝術策略的運用，主要是透過直接和間接地與政治實踐和社會運動相聯繫而發展起來，並體現在藝術領域，不應排除對公共領域的影響和資源的整合。

換個角度來講，當代藝術家處於跨領域創作之中，以突破藝術界限為目標。反身觀之，卻幫助了對藝術體制的建構，是否存在某種悖論？正如弗雷澤指出，「藝術不能存在於藝術領域之外，我們也不能以藝術家、批評家或策展人的身份存在於藝術領域之外。我們的任何所作所為，只要限定在藝術領域之外，就不會對藝術領域內部產生任何影響。因此，如果認為並不存在一個『外在於』我們自身的場域，這並非因為體制是封閉的或體制已經成為『全面管理的社會』中的工具，也不是因為體制的規模已經擴張到覆蓋整個社會的程度，而是因為體制就在我們心中，而我們並不能超越我們自身」^⑮。此言似乎具有福柯 (Michel Foucault) 自治概念的迴聲，但沒有迹象表明踐行者具備逃離和轉變的形式。

在整個二十世紀，藝術所產生的影響超出了自身的有限領域。如今藝術是自主的，其功能卻僅限於自己的領域，具體表現在「藝術家為逃避藝術體制付出了種種努力，但這些努力反而帶來藝術體制的擴張。我們要麼試圖避開體制的決定性力量，和體制之外的世界融為一體；要麼嘗試重新定義藝術，將其整合到日常生活中，使藝術接近『普通』人並在『真實』的世界中產生影響。我們每次努力都導致藝術體制向外部世界的進一步擴張。但我們從未逃出體制的控制」^⑯。弗雷澤指的是寬泛的藝術體制，意味着從體制批判到批判的體制化。值得一提的是，OCAT 深圳館在透過藝術家的創作對藝術體制批判之時，也恰恰形塑了自身的體制與話語權。該館承繼了體制批判精神，對於一家藝術

機構而言，這是值得稱讚的。簡言之，對比官方美術館對於當代藝術的保守態度，該館無疑表現得較為出色，真正為當代藝術家提供了展出機會，也為中外的文化藝術交流搭建了平台。

(三) 自我批判

OCAT深圳館不滿足於僅扮演傳統的博物館角色——「知識傳遞者」，更希望自身成為「知識生產者」，這樣的願景促使它不斷進行自我批判，以便舉辦更高質量的展覽。從擴大參與來衡量，各種形式的交流都體現了美術館身為公共機構的自省，也映射出當代美術館對所謂「博物館價值」的詮釋。因此，筆者認為一家新型當代美術館更需扮演「知識共構者」角色。

從藝術社會學視野觀之，任何真正的當代展覽，都不是國際背景下的當地藝術展覽，而是當地背景下的國際藝術展覽。由此可見，OCAT深圳館在促進體制批判在地性特色方面，仍有許多不足之處，必須持續深耕地方，形構出地方論述。

在中國，當代藝術一直處於邊緣化的狀態。該館的所在地深圳，在改革開放政策下發展為國際化一線城市，經濟的發達為文化建構提供了合適的土壤與養分。然而，這並不等於說經濟發展就代表了社會進步。社會文明更關注公共文化的建構，高透明度的公共領域是體制批判所需要的空間。當中國大多數民營美術館還處於資金來源短缺、管理水平低下、學術質量不高等生存的邊緣狀態時，OCAT深圳館早已走向了體制批判的領域，在對社會批判的同時，也進行

着自我批判與覺醒。從建立之初，該館就秉持獨立性，確立了學術委員會、理事會、監事架構的國際先進做法。由理論家、策劃人和藝術家構成學術委員會，負責學術及展覽工作的決策與開展。這種專業化的操作方式摒棄了行政管理的弊端，重要的是該館對自身定位所具有的全觀性和異質性，堅持自身的學術歷程，藝術不能在政治承諾的基礎上使自己工具化，否則就是破壞它所依賴的自主性，從而破壞它作為藝術的本身。換言之，藝術不能否定它的自主性，但它可以不斷否定自己的傳統，以批判性作品的方法進行內容創作。然而，學術委員會有其遺留問題，即各分館執行館長同時為學術委員會的成員，這就導致真正的監督作用打了折扣。但總體而言，學術委員會制度的形成，仍確立了OCAT深圳館形塑自身的決心，以及提出了自我反思的可能性。

四 結語

綜上所述，本文透過對OCAT深圳館展覽實踐的分析，將之與社會批判、體制批判、自我批判等具藝術社會學背景的概念聯繫在一起，屬於一種文化分析。與通常的美術館中心主義相反，這些概念更廣泛地關注作品與歷史環境的狀況，並吸納對藝術體制、當代美術館機構的反思，即對當代藝術機構與體制批判關係的研究。

對民營美術館而言，建構出「自我造血」機制來面對社會的變化與衝擊是相當重要的。由以上分析得知，體制批判與美術館之間是一種共生的關係，體制批判拒絕給定的世界，並

將目光投向它之外。民營美術館不能僅僅局限於對藝術的接受和解釋，更需從體制批判上升到批判的體制化。OCAT 深圳館通過全面性、系統化的運作體制，建構出一套以研究、展覽與出版並重的當代藝術生產系統。這個系統在開放的同時，也突出了當代藝術體制的封閉性。例如，它在考慮不同、多元觀眾的介入與參與方面仍有明顯不足。然而，它作為民營美術館，以當代藝術為依託，奔走在時代的前列，呈現先鋒與實驗的面貌，是毋庸置疑的。

在藝術社會學背景下，體制批判作為一種在地反思方法，民營美術館如何把社會批判、體制批判與自我批判三種狀態相結合，建設一個有着清晰定位的價值中立的藝術機構依然是大挑戰。重中之重的是，在文化治理與商業社會雙重夾擊的藝術生態中，民營美術館不僅必須保留藝術機構應有的功能——從在地經驗生產出在地的知識與論述，而且應從「知識生產者」轉型為「知識共構者」，這是中國當代藝術機構迫切需要擔負的任務。在歐美，藝術社會學已有相當發展，而在中國則才剛剛起步。總之，本文以體制批判理論檢視了以 OCAT 深圳館為代表的中國大陸民營美術館，拋磚引玉，以期促使批判論述的在地生成。

註釋

① 〈兩部門聯合發文，進一步規範非國有博物館備案登記管理〉（2020年11月4日），中國國家文物局網，www.ncha.gov.cn/art/2020/11/4/art_722_164048.html。

② 雅昌藝術市場監測中心：〈數讀中國私人美術館運營之維〉，載高鵬編著：《中國民營美術館運營及籌建研究》（成都：四川美術出版社，2020），頁297。

③ 邵舒：〈民營美術館籌備這點事——以和美術館為例〉，載《中國民營美術館運營及籌建研究》，頁280。

④⑩ 〈理念形成：在獨立藝術機構實踐中尋找自己的邏輯——黃專訪談〉，載OCT當代藝術中心編：《OCAT10年：理念、實踐與文獻》（北京：中國民族攝影藝術出版社，2015），頁5；14。

⑤⑦ 海因里希（Nathalie Heinich）著，何蓓譯：《藝術為社會學帶來甚麼》（上海：華東師範大學出版社，2016），頁89；2。

⑥ Nathalie Heinich, *La Sociologie de l'Art* (Paris: La Découverte, 2001), 5.

⑧ Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques* (Paris: Minuit, 1998).

⑨ 王春辰：〈「藝術介入社會」：新敏感與再肯定〉，《美術研究》，2012年第4期，頁26。

⑪ 高鵬、晏燕：〈中國獨立藝術的代名詞——OCAT館群的學術塑形〉，載《中國民營美術館運營及籌建研究》，頁149。

⑫ 〈第七屆深圳雕塑雙年展——偶然的信息：藝術不是一個體系，也不是一個世界〉，載《OCAT10年》，頁195。

⑬ 〈OCAT 深圳館 | 關於 OCAT〉（2021年4月8日），「OCAT 深圳館」微信公眾號，<https://mp.weixin.qq.com/s/LA2Jc-mDaRbd9qTDdDQEnA>。

⑭ 巫鴻：〈序〉，載《OCAT 10年》，無頁碼。

⑮⑯ Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", *Artforum International* 44, no. 1 (2005): 278-83.