

# 「公共空間」與 中國先鋒藝術的成長

• 管郁達

近年來，中國先鋒藝術作為當代文化中一支重要的新銳力量，正在為國際藝術界所矚目。中國的當代藝術肇始於二十世紀80年代中期的美術新浪潮運動（史稱「85新潮」），但其真正具有文化上的「先鋒」（avant-garde）意義並進入國際當代藝術潮流，卻是在1989年的《中國現代藝術展》之後。作為第一個在中國國家美術館舉行的大型現代藝術展，《中國現代藝術展》僅僅是奄奄一息的「85新潮」回光返照的總結和回顧，本身並不具有藝術實驗的「先鋒」性質。它的登場與謝幕，標誌着「85新潮」以「反抗」話語為特徵的集體烏托邦藝術運動的終結。天安門事件之後，人們對中國當代藝術的前途普遍持悲觀態度，一些藝術家紛紛出走海外，但更多的藝術家仍選擇留在本土繼續他們的工作。「政治波普」和「玩世現實主義」的出現，反映了那一時期藝術家對自我生活環境、生存狀態無可奈何的調侃和對政治、權力、意識形態的疏離化逃避。由於中國社會特殊的意識形態環境，中國先鋒藝術多年來一直處於某種「地下」狀

態，從未享有如國畫、油畫和學院派藝術那種「合法」的文化身份。80年代初的圓明園藝術家多被稱作「盲流藝術家」，其生存處境可見一斑。即便是在今日遷居北京通州、宋莊一帶城郊的藝術家，許多人仍抱有一種不變的「革命」情結和「地下」反抗心態。

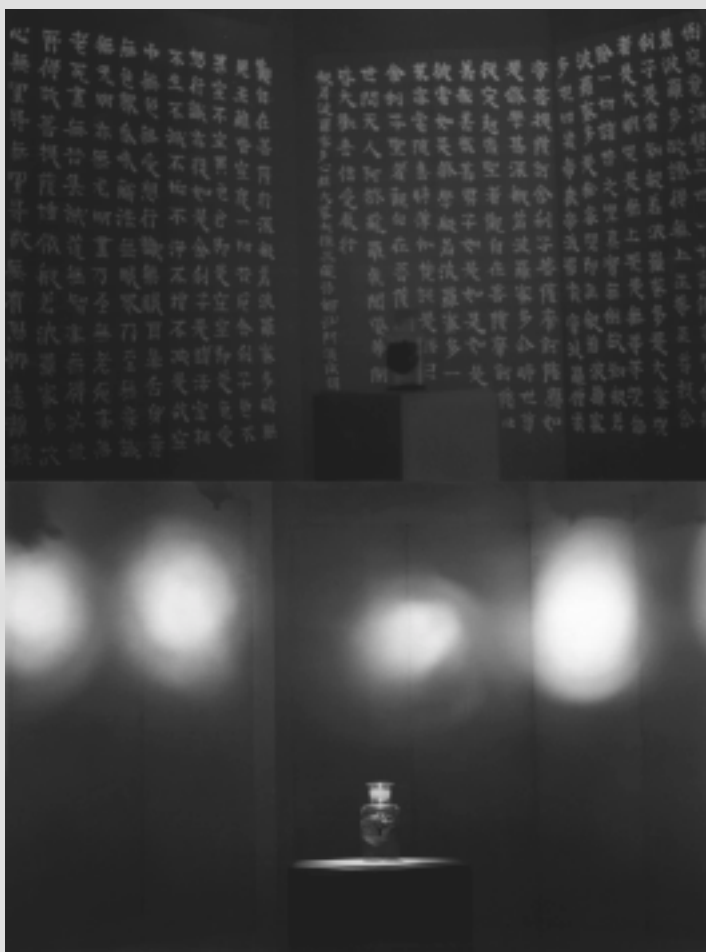
但是，為甚麼1989年後中國先鋒藝術並沒有像人們預言那樣，在商業化的大潮中陷入低谷而停滯，反而在一個新的空間得以繼續生長發展呢？我以為，其中一個重要原因可能是，89後中國先鋒藝術的發展對當代中國社會正在構建的文化「公共領域」（public sphere），起到了推波助瀾的作用。在當代中國知識份子有關市民社會的政治想像中，人們關注談論最多的往往是所謂市場經濟，而對於公共領域，尤其是文化藝術「公共領域」中出現的微妙變化，卻顯得異常遲鈍。儘管構成這個「公共空間」的很多社會機制還相當脆弱，建構「公共空間」的形式結構也相當鬆散，但是文化藝術「公共空間」的形成與89後中國先鋒藝術的生長，確實呈現出一種共生共存

的關係。本文將遵循1989後中國先鋒藝術的發展脈絡，對這種互相依存的共生關係作一個疏理。

## 1989年後藝術中的 「公共性」訴求

公共性存在於不同的視點及其相互關係，無論是視點的單一化，還是相關關係的消失，都會導致公共性或我們共同生活的世界的毀滅（故公共性的喪失與文化差異的抹殺乃同一事件）。換言之，公共性領域的喪失並不意味着「私人性」的復活，也不意味着「差異性」佔據了主流。相反，正如差

邱志傑：《心·經》  
(1999)，裝置、影像。



異性與認同相反相成一樣，私人性與公共性無法分割。89後中國先鋒藝術的一個重要特徵即是強調藝術家個人獨一無二的、無法複製的個體經驗和感受，「私人性」成為很多藝術家關心的問題，也是藝術實驗工作重要的一個方向。北京的邱志傑是89後中國當代藝術重要的藝術家之一，他的作品《重複書寫一千遍蘭亭序》，即是將日常生活經驗的禪宗式觀照與個人經驗中的無常意象結合起來。從90年代初開始，邱志傑在同一張宣紙上對《蘭亭序》重複了上千遍的臨摹，整個工作持續了三四年。邱志傑之所以選擇這樣一種令人困惑的方式來工作，大概與他對書寫所代表的中國傳統文人精神世界的迷戀有關，但在這個過程中，藝術家「同樣也體驗了隱秘的懷戀，遊戲的快樂和文化選擇，以及傳統規範與個人之間持續的張力。並且也最終知道書寫所代表的那套世界觀、那套生活方式是多麼柔弱與隱忍」<sup>①</sup>。與加繆 (Albert Camus) 西西弗式的悲壯與張揚所代表的精神氣質截然不同，這是邱志傑對中國文人精神世界非常「私人性」的一種個人體驗陳述。

同樣，北京的藝術家海波也非常看重「私人性」經驗在藝術表達中的作用，他的攝影作品大多具有「往事再現」、「逝水年華」的「追憶」性質。他將家傳老照片中的人物再次聚集在一起，並按照老照片當年的格局重新拍攝，然後將老照片和重新拍攝的照片放大並列展出，從中折射出近30年來中國社會物是人非的滄桑與變化。在這裏，海波對老照片及其重新拍攝這一媒介形式的選擇極具「私人性」和個人特點，題為《冬天》的攝影作品，即

是藝術家追憶自己早夭的弟弟的感人之作。老照片上冬天雪野上奔跑的弟弟和在同一地點藝術家自己奔跑的照片並列在一起，彷彿電影畫面的剪輯，給人一種淡淡哀愁和傷感。此外，藝術家劉新華稱之為《植日》的行為作品，也是一個有趣的案例：從1995年劉新華開始在《簡明不列顛百科全書》上用他自己的生殖器拓印，每日一頁，並記錄當時的感受或情形。藝術家之所以選擇這種方式，是想更加貼近自己的生活狀況、生命欲望，表現每天的生活過程，這也是極為「私密化」的一種行為和體驗。

從上面這些例子可以看出，89後藝術家對「私人性」經驗和個體感受的重視，在消費狂潮不斷抹殺各種差異的時代，藝術中「公共性」的淪喪已經是不爭的事實了。而藝術家在藝術實驗中對「私人性」的頑強表達，無疑表明89後藝術中強烈的「公共性」的訴求。正是這些不同的、個體的、私人性的視角及其相互關係，構成了89後中國當代藝術文化認同的基礎，也是89後中國當代藝術得以發展的主要原因。這種對差異性的尊重，從89後中國當代藝術發展的地理格局也可以看出，90年代以後，「北京／中心」—「外省／邊緣」的二元模式正在被逐步打破，中心和邊緣的界限日漸模糊。除北京外，在上海、杭州、成都、廣州、重慶、南京、福州、西安、常州、昆明、南寧、陽江、濟南、長春、貴陽等城市，都有大大小小、或緊密或鬆散的當代藝術實驗性團夥存在。尤其是近幾年來，上海、成都、廣州三地當代藝術的活躍，更是攪亂了昔日北京一統天下的當代藝術格局。各地的

當代藝術實驗活動，不但為我們提供了理解中國當代藝術的不同視角，也使文化的差異性受到尊重，這也是89後中國當代藝術中的「公共性」訴求的另一種表達形式。

## 先鋒藝術的公共媒介或場所

1989年後的中國先鋒藝術發展是否在扮演了類似「公共空間」這樣一種角色？我覺得這當然是一個需要慎重對待的問題。如果我們不拘泥於哈貝馬斯 (Jürgen Habermas) 等人的理論定勢，倒是有可能借用「公共領域」這個角度，探討89後中國當代藝術成長的動力和原因。這就是說，如果我們將89後中國當代藝術視為一種新的「公共」的聲音，那麼這種「公共」聲音是如何形成的？它是用甚麼方式表現的？它遇到的阻抗何在？……等等這些，才是我們應該關注的中心問題。

麥克盧漢 (Marshall McLuhan) 等西方媒介理論學者認為，現代民族一國家的建構和民主制度的發展與印刷媒體的出現有着極為密切的關係。在今天，媒體的概念已從印刷媒體擴大到以電子影像、互聯網為代表的新媒體。89後中國先鋒藝術，乃至國際新興藝術的發展，都離不開這一社會背景和文化現實，所以討論89後中國當代藝術的發展，從電子影像、互聯網、報刊、出版等公共媒介的興起這樣一個角度，也許會從中找到一些蛛絲馬迹。此外諸如展覽活動場所、酒吧、咖啡館和一些私人性質的聚會也可納入我們的討論範圍。

嚴格地講，89後中國先鋒藝術家

藉以傳達自己獨立聲音的公共媒介大概只有互聯網。據中國互聯網信息中心統計，中國大陸目前經常上網的人約在1,690萬左右，其年齡結構一般在13-35歲之間，屬於都市文化裏的中、青年群體，而且每年還在以30%左右的速度遞增，居亞太地區第一位，估計幾年以後即可超過現在美國互聯網上網人群的規模。互聯網的開放性和互動性為中國當代藝術家表達自己的思想提供了一個有效的、強大的載體和空間，使思想的自由交流成為可能。根據我們掌握的資料，幾乎所有重要的中國當代藝術家都在各個著名門戶網站上建有自己的個人主頁，定期更換資料，發布新作，參與各種問題的討論，像 [www.cn.arts.tom.com](http://www.cn.arts.tom.com)、[www.cl2000.com](http://www.cl2000.com)、[www.chinese-art.com](http://www.chinese-art.com) 等網站都以信息量大、反應敏捷、開放自由而著稱，成為藝術家與社會公眾進行思想交流、傳播自己藝術思想的重要媒體，也是外界了解中國當代藝術發展的一個窗口。此外還有許多畫廊自建的網站，如上海的「香格納」、「Biz-Art」、「東廊」，北京的「四合苑」、「紅門」、「藝術家文件倉庫」、「雲峰畫苑」、「藏酷」等，雖然大都偏重於發布藝術市場和展覽信息，但也客觀上代表了中國先鋒藝術的不同聲音。

互聯網可以說是當代中國社會真正具有「公共」色彩的媒體，所以大多數藝術家將其作為自己與公眾交流的首選媒介並非偶然。2001年中國美協的《美術》雜誌曾挑起一場對「行為藝術中的暴力化傾向」的口誅筆伐，但在該雜誌上我們幾乎見不到其他不同的聲音，只有在互聯網上我們才可以看到公眾對這場討論的各種不同意見和觀點，以及對這場討論比較全面、真實

的報導。當然，報刊雜誌也為當代藝術的自由交流提供了一些有限的空間，如上一世紀80、90年代的《畫廊》（楊小彥主持，廣州）、《江蘇畫刊》（南京）、《藝術界》（馬欽中主持，廣州）、《美術界》（馬欽中主持，上海），到今天的《現代藝術》（北京）、《新潮》（栗憲庭、吳文光主持，北京）、《讀書》（北京）、《三聯生活周刊》（北京）、《芙蓉》（長沙）、《視覺21》（孫平主持，北京）、《母語》（長沙）、《南方周末》（廣州）等等。

藝術作品的展出方式和場所，在當代藝術的系統裏是一個藝術家實現其自身價值的重要環節，也是藝術家尋求與公眾接觸、交流、對話的必要手段。由於中國目前尚無專門以收藏、展覽和進行學術交流為方向的國家當代美術館，所以，先鋒藝術的展覽活動並未獲得「合法性」的文化身份。89後藝術的展出方式，大多數為各地團夥、「圈子」的藝術家、批評家、策劃人自行組織策劃，自籌資金、自尋展覽場地進行，通常展覽目錄、畫冊的設計、編印也由藝術家一身兼任。在這裏，所謂西方展覽制度中嚴格的策劃人、批評家、藝術家、畫商的身份角色區分常常是混淆和模糊的，這也算是89後中國當代藝術的一種特色吧。

總的來說，中國藝術家作品展出的方式，大概不外乎國外策劃人邀請、國內策劃人邀請和自行組織策劃三種。其中自行組織和策劃的展覽往往有較大的隨意性，由於較少在公共媒體上宣傳發布，加上資金方面的困難和藝術創作選擇的媒介多為「行為」、「表演」、「裝置」、「新媒介」等形式，故多數只能在較為隱蔽偏僻的

場所舉行。像栗憲庭策劃的《對傷害的迷戀》，就選擇了一個地下室；邱志傑策劃的「後感性」第二回展《狂歡》就選擇了北京電影學院的一個攝影大棚；還有南寧的黃少鵬在2000年元旦組織的大型戶外觀念藝術活動《世紀之交·藝術家·斜陽島：未來的幾種生活方式》，更是把目光投向了南海北部灣一個遠離都市名叫斜陽島的小島。這些展覽活動由於較少見諸公共媒體，加之多為圈內團夥的學術交流活動，一經口頭傳播和某些新聞媒體的誤導，更是以訛傳訛，難免給人一種「地下」的印象，而「地下」這個詞在某些攻擊中國當代藝術的人口中卻意味着「對抗」、「反叛」和「陰暗」。

其實，自90年代以來，隨着中國社會全面轉向市場經濟改革，國際交往和人口流動的頻率加速，藝術家也面臨來自商業社會和消費文化的巨大壓力和競爭。為了尋求更寬廣的藝術發展空間和交流機會，89後藝術的很多展覽大都選擇在商業繁華區的酒吧、咖啡館和廢棄經過改造的車間、廠房內舉辦，像張朝暉策劃的《藝術大餐》就是在北京三里屯的一家酒吧舉行的，策劃人巧妙地在先鋒藝術與商業文化之間找到了共同的邊界，從而引起更多人對當代藝術的關注和理解；焦應奇主持的「藝術倉庫」就是北京城郊一個閒置的車間改造而成；而邱志傑、吳美純策劃的大型觀念藝術活動《家？——中國當代藝術提案》，更佔據了號稱是當時上海最大的家居廣場月星家居廣場的兩個樓層，展覽面積達到了二萬平方米，而展覽期間恰好是該家居廣場的開業時間，一時，參觀的人，逛家居的人，你來我往，絡繹不絕，感覺好像是節日慶典一般。

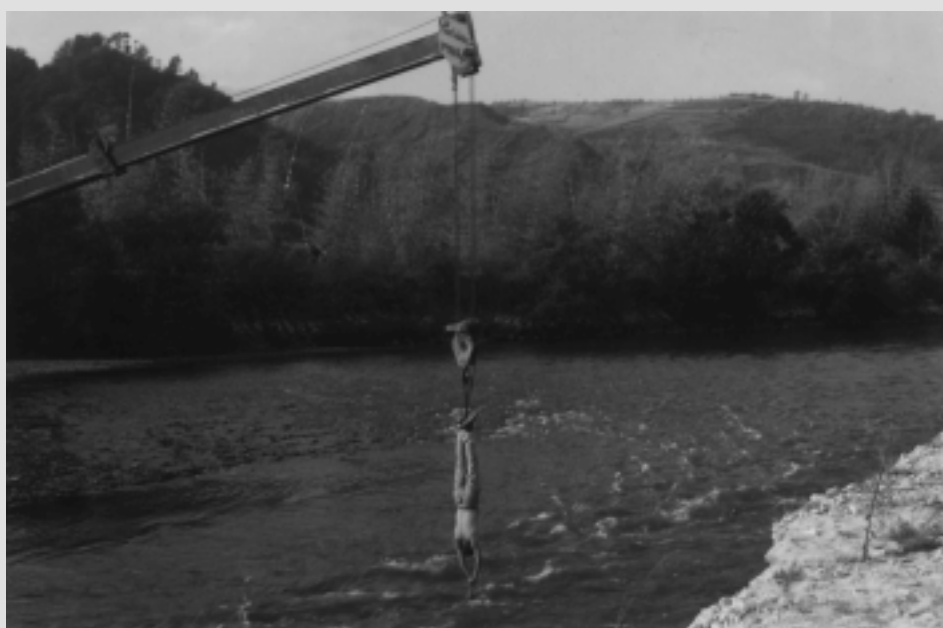
這樣的情形，在2000年的「上海雙年展」期間達到了高峰，據稱借「上海雙年展」的聲勢，外圍大大小小的當代藝術展共數十個，一時各路藝術家、批評家、策展人、出版人、畫商雲集，其活動密度之大，令人目不暇接。

## 先鋒藝術進入公共空間的策略

先鋒藝術除了在公共媒體的拓展和展覽場所的選擇上有較大改觀之外，藝術家在使自己的作品進入社會公眾和尋求擴大交流空間方面的做法，也比80年代顯得更加機智和富於策略。成都的戴光郁、劉成英、尹曉峰是中國較早從事當代藝術實驗的藝術家，他們的策略是用當代藝術的方式介入到環保、生態和消費者權益保護等社會公眾關注的熱點問題之中，試圖進一步擴大藝術「公共空間」的邊界和張力；北京藝術家張大力、洪浩、王勁松、宋冬、蒼鑫，長春藝術家黃岩，則大量利用轉型期的中國社會獨有的文化符號資源，將所謂「中國

洪浩：《指南·長城》(1999)，120×160 cm，數碼影像。





何雲昌：《與水對話》  
(1999)，行為、攝影，雲南梁河。

形象、中國魅力」置於全球化背景下的文化衝突之中，從而獲得一種與國際當代藝術平等對話、交流的機會；金鋒、翁奮、何雲昌、陳羚羊、周少波的作品，分別從各自所處地域環境的地方性資源中提出問題，強調了對身體資源的個人的本土化感覺方式的轉換。海南藝術家翁奮的攝影作品《中國家庭的九大願》，以藝術家一家三口作為媒介，擺拍了各種關於當今中國社會的時尚、熱點話題，像是關於當今中國社會消費文化的世俗欲望的神話和寓言；他的多媒體作品《新聞簡報》則使封存於中國人大腦中的文化記憶再次打開，以黑色幽默的方式，表現了藝術家對社會現實敏銳的洞察力和清醒的文化批判能力，這些作品直接利用商業攝影明快、有力的視覺傳達樣式，使先鋒藝術更容易為消費社會中的普通公眾接受和理解。

在利用網絡擴散其作品的影響力方面，濟南的藝術家高氏兄弟顯得技高一籌。他們從2001年起開始實施大

型觀念藝術作品《擁抱》和《城市劇場》，藝術家分別組織數十人、上百人在黃河岸邊、鐵路大橋、郊野、立交橋下等公共場所進行自發性的擁抱行為，然後將這些行為活動照片張貼於網上，並拍成錄像以裝置的形式展出，從而在公共媒介上引起各種各樣的激烈討論。他們還在網上發出設立「國際擁抱日」的倡議，據統計，訪問過他們網頁的人已有數千，參與討論的也達數百人之多。

高氏兄弟的行為藝術作品《擁抱》，可以看成是一個當代藝術如何創造屬於自己的「公共空間」的成功案例。在這件作品中，「擁抱」這個行為擴展出來的種種觀念、討論和誤讀，迅速地在「公共空間」中演化為一起極具爭議的文化事件和社會事件，而網絡的互動性、無限鏈接和這件作品的未完成性質，又使藝術家在與公眾的對話交流中獲得新的動力和靈感。所以，《擁抱》這件作品的出現及其引發的討論，說明89後中國當代藝術在

「公共空間」的建構方面已日漸成熟，從中我們也看到了中國當代藝術的創造活力。

中國是集體主義傳統甚為深厚的國家，從藝術家莊輝社會學樣式的合影作品中，我們可以窺見這種集體主義傳統由來已久的「中國特色」。當代藝術在中國的發展是否真的存在一條從未有人走過的「東方之路」？如藝術家王興偉的同名架上繪畫作品所表現的那樣。如果真的有這樣一條道路，那麼中國當代藝術的發展也許就在於盡快駛上這條道路，由此獲得與西方中心主義強勢文化對話的資格。但事實上並不存在這樣一條從未有人走過的「東方之路」、「中國之路」，在現代性和全球化背景的籠罩之下，中國當代藝術面臨的問題與西方當代藝術面臨的問題並無本質上的不同，而只有解決問題方式上的差異。保持這種不可替代的差異，認真平等的尋求對話和交流，建構一個可以自由交流的「公共空間」，這才是中國先鋒藝術發展需要認真思考的問題。

「公共性」的喪失與差異性的抹殺乃同一事件。所以，中國當代藝術在建構「公共空間」、爭取「合法性」文化身份的同時，還需時時警惕商業消費主義、金錢客觀性對藝術創造力和批判精神的消解。冷戰之後，由於傳統社會主義的國家實踐剝奪了人的私人生活和私人空間，許多人因而隨着轉向市場社會，並為「私人生活」唱讚歌，他們不願承認的是：市場社會正在以它獨特的方式消滅公／私的分界，消滅文化的差異，將人置於金錢的「客觀性」之上。當藝術家或藝術的欣賞者喪失了他們的私人主體的體驗時，藝術的公共性也就喪失了。而藝

術「公共性」的喪失就是中國當代藝術的窮途與末路。

活躍在廣州的大尾象工作組的林一林、徐坦、陳劭雄、梁矩輝，是中國較早進行先鋒藝術實驗的藝術家，他們的努力和成就也從一個側面反映了中國先鋒藝術爭取「公共空間」的艱難歷程。有一次，陳劭雄在回答他為甚麼要在廁所裏做裝置時，不無自嘲地說：「現在，廣州的人們為了賺錢忙得根本就沒有時間看書，更不用說欣賞藝術了。所以，我們想，上廁所也許是人們唯一還可以看書或看藝術的時間，把裝置做在廁所裏，是做藝術有效的辦法」。大尾象工作組的藝術家最關注的，是用各種意想不到的方法「游擊性地」介入發展迅猛的城市空間，他們在建築工地、交通要道、酒吧以及公共交通工具等各種非藝術空間裏裝置作品和舉辦展覽，這是一種游擊隊式的中國策略：「在繁忙擁擠的都市當中不斷地構築臨時的街壘，用以挑戰和抵抗一切的強權和壓力」<sup>②</sup>。

#### 註釋

① 見邱志傑：《漢字的力量》、《九十年代的三種工作》（均為未刊稿）。

② 見大尾象工作組瑞士展覽畫冊《大尾象》，頁47。

**管郁達** 1963年生，藝術批評家、策劃人。2000-2001年為北京大學訪問學者。現供職於貴州大學藝術學院。主要從事中國當代藝術批評、研究工作。