

全球視野下的當代藝術

● 宋曉霞

一 「當代藝術」中文概念的生成

「當代藝術」這個詞彙在中國大陸出現於1990年代，在此前後與之相關聯的概念還有「現代藝術」、「前衛藝術」、「新潮美術」、「新藝術」、「新銳藝術」、「先鋒藝術」、「實驗藝術」，等等。「當代藝術」譯自英文“Contemporary Art”，它和“Modern Art”在英文語境下都是一個分期性概念，並未提供某種具有同一性的文化屬性描述；“Contemporary Art”相當於「同時代的藝術」或「今日藝術」(Art Now/Art Today)。然而在中文語境裏，無論是「現代藝術」還是「當代藝術」，都比“Modern Art”和“Contemporary Art”在英文語境中有着更多的文化涵義。

1970年代末，中國藝術界開始重新談論「現代藝術」，並以在主流形態中建構形式主義藝術的合法性為開端^①。1980年代中文語境裏的「現代藝術」不單是一個分期性概念，人

們常說彼時中國藝術家在十幾年裏將西方印象派以後的藝術演繹了一遍，卻忽略了在這個演繹過程中潮流湧動的內在動力——現代中國新文化運動的價值訴求，這是在集權主義之外的價值追求，其本身就是一種現代精神。因此，「現代藝術」這一概念在1980年代中文語境裏具有文化的意義，並常常與「前衛」、「先鋒」和「實驗」等概念參互成文。

「現代藝術」作為在1980年代用來描述同時代實驗藝術的詞彙，為何在1990年代被「當代藝術」替換了？若要回答這個問題，我們還需要考察1990年代中國藝術實踐發生的變化及其背景。

正如時人早已注意到，這種變化是由中國社會在1990年代的經濟結構轉型引發的。城市化作為經濟發展的主要動力，不僅加速了社會的變遷，也深刻地改變了社會的結構，以及人際交往、知識生產和財富積累的方式。如果從藝術機制的角度來考察，1990年代中國藝術實踐的重要

變化首先是市場化。一些藝術家開始在經濟活動中尋求價值的實現，一些批評家也試圖將市場作為消解1990年代初政治壓力的解藥，通過市場價值確立實驗藝術的社會價值，甚至一度把自由表達的希望寄託於藝術市場的建立。

1990年代多種文化傳統的碰撞、融合與再生，在市場化的潮流下主要有兩個取徑：一個是在中國本土社會尋找動力，嘗試建構中國當代藝術體制，然而由於中國社會經濟尚處在轉型期，這一取徑終未能建立起相對穩定的藝術流通系統和藝術再生產流程；另一個是朝向以收藏和銷售為主導的外向型藝術體制發展，形成了1990年代中國藝術的「國際暢銷風格」。這一取徑將藝術的成功建立在意識形態的差異與對抗的策略上，最終落入了西方後殖民主義邏輯的、政治化與民俗化的當代功利主義。

1989年巴黎蓬皮杜國家藝術文化中心(Centre Pompidou)舉辦的「大地魔術師」(Magiciens de la terre)展覽(策展人馬爾丹[Jean-Hubert Martin])，在全球當代藝術史上可謂是一個關鍵的展覽，它和同年在倫敦海沃德美術館(Hayward Gallery)舉辦的「另一個故事：戰後的英國亞非藝術家」(The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-war Britain)展覽(策展人阿爾恩[Rasheed Araeen])分別打破了國際藝術都會由白人主流文化壟斷的局面，開啟了藝術世界多元文化的新世代。通過一系列複雜的理論運動，西方後現代藝術批評也為這一轉變提供了理論上的準備^②。

冷戰的終結改變了藝術世界的性質，西方當代藝術史通常將1989年以後的時期作為一個獨立的歷史單元來敘述，其特點是從西方中心論到多元文化的轉向；而中國藝術家正是在這個歷史階段出現在全球當代藝術的舞台上。從1989年「大地魔術師」展覽、1990年「獻給昨天的中國明天」展覽(策展人費大為)，到1993年柏林的「中國前衛藝術」展覽(策展人戴漢志、施岸迪[Andreas Schmid])、香港的「後八九——中國新藝術」展覽(策展人張頌仁、栗憲庭)，以及第四十五屆威尼斯雙年展(總策展人奧利瓦[Achille B. Oliva])，標誌着中國當代藝術帶着自身的文化邏輯置身於全球化語境中。

國際化和市場化是1990年代中國藝術機制發生的重要變化，藝術語境的轉換意味着：「1990年代」作為一個歷史單元已經有別於1980年代的「現代藝術」。「當代藝術」的中文概念正是在這一歷史條件下應運而生，不脛而走；這個概念對應了1990年代特定的文化狀況，而「當代藝術」自身也成為藝術語境轉換的標識。因此在它誕生伊始，「當代藝術」的中文概念就側重於對特定文化內涵的描述。

中國的藝術實踐在1990年代還發生了一個重要的變化，即藝術媒介的拓展。從芝加哥大學教授巫鴻在《關於展覽的展覽》一書中蒐集的主要藝術活動來看，以錄像和攝影為代表的媒體藝術以及身體與行為藝術等多種形式的藝術活動在1990年代中期激增^③。這些與「當代藝術」的中

文概念幾乎同時出現的媒介變革，使「當代藝術」所描述的內涵裏被填充進大量的具體現象。也有人將「當代藝術」的概念與裝置、觀念和行為藝術相關的媒介直接建立聯繫，視「當代藝術」為一種從西方舶來的藝術樣式，甚至將它與同樣從西方傳入的架上繪畫等藝術樣式對立起來。其實，“Contemporary Art”之所以被翻譯為「當代藝術」，其中一個重要原因就是它在觀念上反對現代主義以媒介為中心來定義藝術。

二十一世紀以來，隨着中國當代藝術與國際藝術市場交往愈來愈頻繁，“Contemporary Art”在歐美原有語境中作為一個分期性概念，在「當代藝術」的中文概念裏愈來愈為人們所接受。時至今日，「當代藝術」在中文語境裏具有兩方面的涵義：其一，它是一個分期性的概念，儘管對於中國當代藝術的歷史從何時開始，學界有着不同的看法，目前較為通行的說法是以1978年改革開放作為起點^④。其二，它是一個描述性的概念，其所描述的文化內涵需要置於具體的中國社會歷史情境和藝術發展過程中展開說明。無論在哪一種涵義上運用「當代藝術」的概念，恐怕都不能簡單地用定義的方式對它做本質性的規定。一方面，我們需要釐清既往「當代藝術」作為分期性概念和描述性概念的共同體所導致的敘述混亂；另一方面，更需要破除既有的思維慣性引發的認識誤區，比如將「當代藝術」配置在意識形態的差異與對抗之中的狹隘認識，以及將中國當代藝術簡化和政治化的做法，既不符合中國當代藝術發展的事實，也妨礙我們將

當代藝術實踐放在中國社會歷史的發展過程中來展現和研究。

二 關於「當代藝術」概念界定的研究

儘管中國「當代藝術」充滿爭議，但是學界及批評界持不同觀點的人一致認為，目前關於「當代藝術」的定義及其理解是混亂的。有鑒於此，我認為在思考「甚麼是當代藝術」這個問題之前，需要追問以下幾個問題：其一，這是一個甚麼樣的問題？如果用既有的藝術史論方法，我們有可能對這個問題得出一家之言的定論嗎？其二，「當代藝術」的內涵被甚麼來定義？為甚麼我們在今天還要提出「甚麼是當代藝術」這個問題？為何需要把這一問題放到二十世紀以來的藝術運動以及理論總結的背景下去討論？其三，這個問題尋求的是一個主觀的選擇嗎？還是需要在當代藝術形成的脈絡甚至縫隙中，去思考不同視角下的觀點？

當代藝術最不合制式的地方，就在於它是個一直不斷生發着的概念，這和我們所熟悉的藝術史和理論的敘述大相逕庭。當代藝術甚至不是藝術的一種形態，而是一個藝術與文化的生態系統。它的存在意義常常就在於提出了真正的問題，而不是拋給人們一個答案。我認為，當代藝術最為珍貴的一點是：它成為了文化對話的一部分。既然當代藝術不是一種既成的「靜態」，而是一種發展着的「動態」，那麼我們關於當代藝術的思考為甚麼不能是一個不斷生成的對話過程？我

們關於當代藝術的每一次提問，都會是一次實驗，或許會成為認識上的歷險——對「甚麼是當代藝術」、「當代藝術是甚麼」的創造性思考。

關於「甚麼是當代藝術」，這也是國際藝術史學界近年集中探索的一個問題。2013年，美國麻省理工學院出版社出版了斯坦福大學藝術史教授邁耶 (Richard Meyer) 的著作《甚麼是當代藝術？》(What Was Contemporary Art?)，闡明了為何「當代性」一直是藝術史中最為焦慮的話題^⑤。特別有意思的是，此書標題採用的是“Was”而非“Is”，以過去式的時態標明作者在探索「甚麼是當代藝術」這個問題時，所進行的是一個歷史性的研究；建立在歷史敘述基礎上的當代，反映了作者對歷史的理解和對未來的期待。邁耶旁徵博引，繪製了一條貫穿二十世紀的全新路徑，對這一問題進行了較為詳實的研究和富有說服力的論證，讓人們對當代藝術形成了全新的認識。

至於「當代藝術是甚麼」，對這個問題到底誰說了算呢？是藝術家、批評家、策展人、美術館從業人員、拍賣師、收藏家，還是公眾？美國匹茲堡大學藝術與建築史系教授史密斯 (Terry Smith) 以《甚麼是當代藝術？》(What Is Contemporary Art?) 一書，檢視了由諸多群體共同塑造的「當代藝術」的多面定義，用歷史研究方法對「當代藝術是甚麼」這一問題作出回答^⑥。

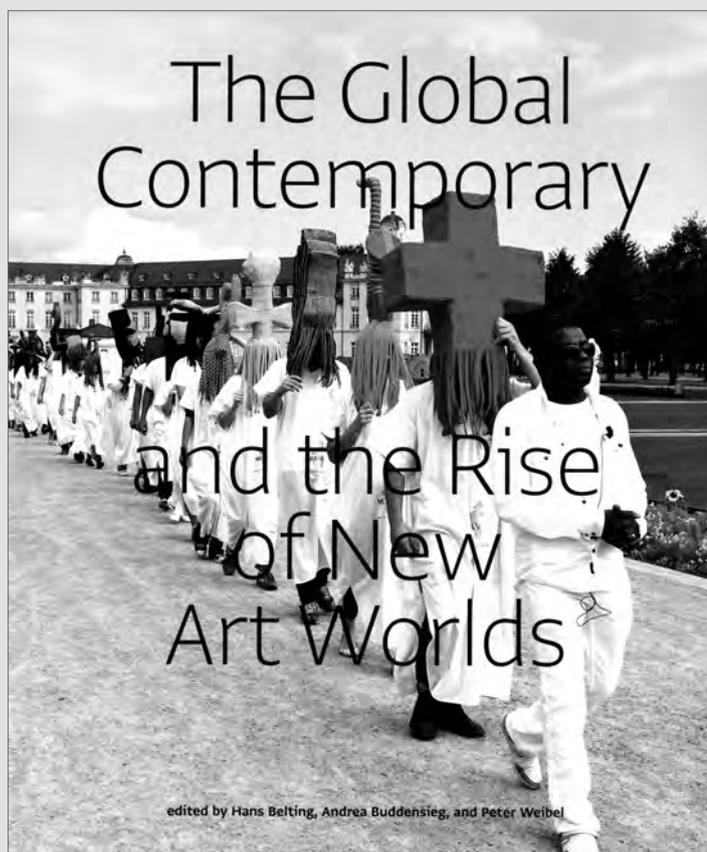
誠如歷史不可避免地被隨時變化的思想結構、分析框架和現實關注不斷塑造成新的知識，人類關於「當代藝術」的認識亦是如此。何況「當代藝術」本身就是聯繫過去—現實—

未來的發展着的「動態」，是由藝術自身的潮流、世界格局的變化，以及當代中國與當代世界的關係等多種因素影響的不斷生長着的「進程」；當代藝術是進行中的藝術史。

總的來說，當代藝術探索的就是現存這一時刻人們看待事物和思考的方式。如果回歸藝術家和作品本身，能否讓我們有一個足以超越現代民族國家局限的理解？

三 全球視野：內與外的互動與共生

自五年前始，我在中央美術學院人文學院開設了一門博碩研究生專題



當代藝術是聯繫過去—現實—未來的發展着的「動態」，是進行中的藝術史。圖為「全球當代：1989年之後的藝術世界」展覽(德國，2011年9月至2012年2月)的圖錄封面。(資料圖片)

課程——「全球視野下的當代藝術研究」。一次，有個從事藝術實踐的旁聽學生提了一個問題：「我們要建構的是中國當代藝術內在的文化邏輯，為甚麼需要全球視野？」這個問題促使我從研究方法的角度，對「全球視野」的價值與意義做了一些反思。

第一，當前在世界範圍內，美術史學科的基本架構是以地區和國家來劃分的。例如：中國美術史、日本美術史、印度美術史、意大利美術史、拉丁美洲美術史、歐洲美術史、美國美術史，等等。這種地域性藝術史的建構，是一種以時間軸為中心的線性發展，即在一個相對穩定的地域內，把美術的發展分為若干時段，沿時間軸敘述藝術形式、媒材、功能和意義的演變及其成因。這種多元線性的學科體系的建立，有其歷史的原因。藝術史作為一門擁有超過二百五十年歷史的現代學科，其文化根源在古希臘、羅馬，其內在的視角是以歐洲為中心的。「全球視野」有助於突破和拓展這一視角，反思當前藝術史書寫、閱讀與教學的局限與可能。

牛津大學古典考古學和藝術史學者埃爾斯納 (Jaś Elsner) 近年在全球古代藝術的歷史研究框架中，嘗試提出一種跨越不同文化傳統的提問、對話和比較模式，即比較史論 (comparative historiography) 的研究方法，以二十世紀歷史、政治和宗教格局的大規模變動為思想參照系，重新梳理不同歷史、文化和民族語境下藝術史書寫的動機、理論立場與意識形態。在埃爾斯納的研究中，一端是對史論文本的細緻梳理，另一端是對學術史與思想格局之嬗變的整體把

握，並將這兩端構成了相互映射的視角和方法。在宏觀視野下的微觀視角研究，是埃爾斯納對史學史研究的貢獻：「我們需要尋找的研究路徑，必須真正具有全球性與比較性，並能夠同時尊重、包容與肯定每個傳統本身 (歐洲傳統包括在內) 和它們的特定性。」^⑦

近二十年來，西方藝術史學界不斷有人嘗試在全球當代語境中，將思考的視野拓展到與歐洲文脈完全不同的藝術實踐中。在這個國際學術界的新領域裏，已經有許多研討會和出版物探究了全球敘述的必要性和可能性。這些努力促成了一個全新的藝術史學科分支——「全球藝術」 (Global Art Studies)，又稱「世界藝術」 (World Art Studies) 的誕生。

美國藝術史學家、芝加哥藝術學院藝術史系主任艾金斯 (James Elkins) 主編的《藝術史是全球的嗎？》 (*Is Art History Global?*) 一書，是藝術史學者和批評家就全球思維在藝術領域裏的實踐和責任進行的國際對話。艾金斯在書中提出了挑戰性的問題：「世界各地藝術史的形狀是甚麼？它是否正在變得全球性？西方藝術史的方法、概念和目的能否適合歐洲和北美以外的藝術？如果答案是否定的，那麼是否存在與現有藝術史模式兼容的替代方案？」^⑧由此我們可以看到藝術史學科的新方法論基礎。

哲學家及藝術史學家卡里爾 (David Carrier) 的著作《世界藝術史及其客體》 (*A World Art History and Its Objects*) 提出的問題是：寫一部世界藝術史是可能的嗎？如果有可能的話，那麼它會超出西方傳統範疇嗎？

有沒有可能用一種非歐洲式的方法來思考藝術史呢？卡里爾進一步提出：囊括所有文化地域的藝術史應該怎麼書寫？此外，他還討論了「多元文化藝術史」所涉及的政治和道德議題。針對多種文化傳統交織這一現狀，他討論了當某個視覺形象從一種文化植入另一種文化的視覺傳統時，它的意義與人們對它的理解會如何轉化，甚至被改變。書中提出使用「暫時的」敘事方式，以便人們逐漸理解「多元文化藝術史」^⑩。

荷蘭萊頓大學藝術史教授茨爾曼斯 (Kitty Zijlmans) 和凡達米 (Wilfried van Damme) 主編的《世界藝術研究：探索概念與方法》(World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches)，挑戰了大部分藝術史敘事模式的狹隘西方中心主義。考古學家發現，數萬年來，所有人類文化都有着對視覺表現或表達的渴望。然而，傳統的藝術史研究卻集中在西方藝術品上。《世界藝術研究》通過更廣泛的全球文化視角，以多學科的研究方法，包括神經科學、進化生物學、人類學、地理學以及語言學，重新審視藝術現象^⑪。

美國弗吉尼亞大學藝術理論教授薩默斯 (David Summers) 的《真實空間：世界藝術史與西方現代主義的興起》(Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism) 指出，當下美術史研究中流行的各種研究方法都是從西方美術史發展而來的，並不能夠成為跨文化藝術史研究的基礎。因此學者需要建立一個新的敘事和分析框架，即以「空間藝術」(Spatial Art) 的概念取代「視覺藝術」(Visual Art)，嘗試突破國家和地區

的界域，把藝術的發展看成是一種在空間中互動和延伸的過程，從而建立「全球藝術」框架^⑫。

第二，在西方藝術史文脈中，現代主義一直被看成是當代的絕對先驅。在這條變革的時間線上，當代是西方現代性的自然結果及當前狀況。對此，紐約大學美術史研究所布魯斯 (Ailsa Mellon Bruce) 講座教授喬迅 (Jonathan Hay) 曾經反思：「非西方藝術只有在進入現代主義 (或者它衍生的後現代主義) 領域後，才能在某種程度上成為當代的，即它必須遵循那一套美學原則，並且在觀念上有所創新。」^⑬ 紐約大都會藝術博物館 (Metropolitan Museum of Art) 亞洲藝術部主任何慕文 (Maxwell Hearn) 解釋 2013 至 2014 年舉辦「水墨」(Ink Art: Past as Present in Contemporary China) 展覽的初衷時指出，在大都會藝術博物館，中國當代藝術是歸當代藝術部門負責的，但是「很多中國當代藝術品他們不會欣賞，他們從他們的立場去欣賞一部分東西，可是還有一部分他們不懂」^⑭。在當代藝術部門的立場上可以欣賞的那部分，大抵就是何慕文所說的在中國當代藝術中「完全西方式的」那部分。在英文語境中，「當代」和「當代藝術」並不是中立的概念，它們深深地根植於西方現代性及其意識形態的進程中，「因此當代不僅僅是一個編年概念，它承載着西方文化必須拿出來最具份量的意義：當代是進步的時期」^⑮。所謂「全球藝術」的研究方法，其關鍵是「開放」傳統藝術的地理邊界，通過質疑原有的理論框架和對當代藝術的反思，重新建構藝術史的敘述。

在中文語境下，「世界藝術史」是指中國以外的其他國家的藝術史，比如中央美院現有的「中國美術史」與「世界美術史」的分科即是如此。中國美術史研究者通常都以本國美術史的問題為研究的中心，從選題到閱讀，從教學到畢業答辯分組，都不會甚至也不能混入世界美術史的領域；反過來也是一樣，現有的世界美術史研究將本國的歷史排除在視野之外。這樣的知識分工不僅在中國、也不僅是在美術史學科，而且在世界各地的各個學科都是大同小異。「全球視野」的研究方法不分國別史和世界史，其貢獻正在於打破現有的知識隔閡，將本國的歷史置於全球地緣政治的大範圍來進行互動研究。

第三，在當今的世界格局下，現代性的建構不僅是中國的問題，它也是一個國際性的共同文化問題。在這個意義上，本國與本地區的問題同時也是世界的問題，世界的問題亦是本國與本地區的問題。中國當代藝術所呈現出的複雜性，就是作為當今世界藝術共同體一份子的複雜性。在「全球視野」下，當代藝術的論述與實踐需要從本國與本地區在全球所處的位置上展開。

在「全球視野」下討論中國當代藝術，呈現出由內而外(Inside out)、由外而內(Outside in)的雙向交叉展開的特點。所謂「國際」，包含着西方，但絕不等同於西方；而「中國」顯然是與「國際」有着密切關聯的中國，是在「世界中」的中國。中國當代藝術與外部的關係，是全球連接、對話、互動、共生的關係。不理解這一內外的互動與共生，才會將「全球

視野」等同於國際化，甚至西方化。建立在內外互動與共生基礎上的「全球視野」，為我們研究中國當代藝術與全球藝術世界之間複雜的關係，提供了新的動力、新的方法和新的可能。

當代藝術世界，平行存在着不同的視角。所謂「全球視野」，並不意味着逐一講清世界上所有的藝術和所有的文化視角，研究的關注點也不膠着於「全球性」是甚麼。從研究方法來說，它強調的是不同文化與視角彼此的關聯，強調流通以及流通過程中的參與、互動、融合。「文明」不是孤立成形的，而是在不斷碰撞、反覆交流中拓展和改變自身的處境，新的歷史敘述更關注文明之間的相互滲透，強調不同社會、文化的重疊之處。「全球視野」不僅僅是由內向外的視角，也是由外向內的視角，更是內與外多重視角的交叉與互動。

四 結語

本文對「當代藝術」的思考脈絡，並非是以時間軸為中心的線性發展過程，而是把它視為一個具有多個切入點和突破點的坐標圖、一個處於持續變動的世界格局中不斷生成着的地形沙盤。德國歷史學者奧斯特哈默(Jürgen Osterhammel)曾經引荷爾德林(Johann C. F. Hölderlin)詩的意象——「老鷹飛翔的高度」作為自己文集的題目^⑥；老鷹振翅高飛，視野開闊，但在俯瞰全景的同時也能盯住地上的走兔。有了這樣的方法論自覺，加上大量在「全球視野」下反思中國

當代藝術局限與潛能的個案研究，在一個新的全球敘事形式中重建有關中國當代藝術的論述，可堪期待。

註釋

① 參見吳冠中：〈繪畫的形式美〉，《美術》，1979年第5期，頁33-35、44；〈關於抽象美〉，《美術》，1980年第10期，頁37-39；〈內容決定形式？〉，《美術》，1981年第3期，頁52-54。吳冠中在當時甚具影響力的官方美術刊物《美術》雜誌上連續撰文，以「形式美」與「抽象美」質疑了美術界此前流行的「內容決定形式」的觀點，引發了全國美術界的震盪，並形成了持續的論戰。這個論戰，對於「85美術思潮」、「89現代藝術大展」等現代藝術的崛起作了重要的思想鋪墊。

② Alice Yang, "Modernism and the Chinese 'Other' in Twentieth-Century Art Criticism", in *Contemporary Art in Asia*, ed. Melissa Chiu and Benjamin Genocchio (Cambridge, MA: MIT Press, 2011), 249-64.

③ 參見巫鴻：《關於展覽的展覽》（北京：中國民族攝影出版社，2016）。

④ 高名潞主編：《立場·模式·語境：當代藝術史書寫》（北京：中央編譯出版社，2016）。

⑤ Richard Meyer, *What Was Contemporary Art?* (Cambridge, MA: MIT Press, 2013).

⑥ Terry Smith, *What Is Contemporary Art?* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2009).

⑦ 埃爾斯納 (Jaś Elsner)：〈從歐洲中心主義到比較主義：全球轉向下的藝術史〉，2017 OCAT 研究中心年度講座第三講（芝加哥大學北京中心，2017年9月14日）。

⑧ 參見 James Elkins, ed., *Is Art History Global?* (London; New York: Routledge, 2006)。此書是 "The Art Seminar" 系列的第三卷，是由艾金

斯主持的「藝術與視覺研究」系列討論。哥倫比亞大學的默克希 (Keith Moxey)，中國學者曹意強、丁寧，以及梅迪納 (Cauhtëmo Medina)、德布羅斯 (Oliver Debroise) 和梅洛 (Renato G. Mello) 等學者都參加了這次討論。

⑨ David Carrier, *A World Art History and Its Objects* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2008).

⑩ Kitty Zijlmans and Wilfried van Damme, eds., *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches* (Amsterdam: Valiz, 2008).

⑪ David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* (London: Phaidon, 2003).

⑫ Jonathan Hay, "Double Modernity, Para-Modernity", in *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, ed. Terry Smith, Okwui Enwezor, and Nancy Condee (Durham, NC: Duke University Press, 2008), 113.

⑬ 「水墨」展覽策劃長達五年，是大都會博物館首次舉辦的中國當代藝術展，展出了三十五位活躍於中外的中國藝術家過去三十年所創作的七十餘件作品。參見林梢青：〈專訪紐約大都會藝術博物館「水墨」展策展人何慕文〉，《新美術》，2014年第7期，頁90-93。

⑭ Thomas McEvilley, "Eurocentrism and Contemporary Indian Art", in *Contemporary Indian Art: Other Realities*, ed. Yashodhara Dalmia (Mumbai: Marg Publications, 2002), 93.

⑮ Jürgen Osterhammel, *Die Flughöhe der Adler: Historische Essays zur globalen Gegenwart* (Munich: C. H. Beck, 2017).