



"全球"与"本土"——中国当代艺术综述的尝试

发布日期 @2025/09/17

未完，大纲，待深入

千禧之前，中国当代艺术的主要矛盾还是压制个人自由的路线与争取个人表达路线之间的斗争，辩论和发展的基本逻辑还是完成对前一个时代的反叛和清理。但随着改革开放程度的日益加深，原先基于反叛的政治逻辑被逐渐一分为二为“全球化”与“本土化”两个取向，同时又都呈现一定程度功能或者倾向上的实用主义。在国内90年代后政治与社会二分的情况下，前者倾向于依靠社会的力量，与政治体制来开足够的距离，高度依赖艺术市场；后者则拥抱政治体制，期望一种体制内的渐进式文化改革，自上而下的改善创作环境。

促使前者发生改变的原因有对体制的不信任和本身所依赖的当代艺术观念的舶来性。如果从受众角度来考虑，由于这种舶来观念所期待的理想受众在国内并无基础——国内官方力量一家独大的同时，市民社会却无比薄弱——这使得其如果想要获得支持，就必然依靠官方外的全球化市场；而国内市场恰恰是受制且（必然）去政治化的。这种去政治化推动“全球化”群体中的一部分，如果想要面对国内的藏家和艺术市场，就必须转向形式化。而这种形式化的艺术，成功暗合于金融投机，进一步推动了中国当代艺术的前卫在市场主导的艺术逻辑中被批量的转化为生产。金融投机及其服务人群的曲高和寡，为国内大众成功奠定了对中国当代艺术的表面认知——“远离大众的”，“资产阶级的”，“无意义的”。而“全球化”取向的另一部分的表现则是：因为早早的蜚声国际，中国当代艺术的其中一批艺术家无需受到国内“去政治化”艺术市场的制约；在国际当代艺术领域，自中国来的政治性作品奠定了他们的地位，这种国际的认

证使得他们可以通行于“世界”。随着八、九十年代国内主体体制改革失败后，他们顺利成章的奔向西方成熟的艺术体系，认为国外的政治环境可以给自身的艺术实践提供更多自由的空间。

在这里，我认为这两种“全球化”取向为我们暴露了几个问题：如果中国当代艺术需要自己的受众，那我们是否需要培养他们？如何培养他们？如果按格林伯格所说，是资本主义体制导致的时间缺失使得大众根本没有能力去培养前卫艺术的趣味，那么由此，在国内进一步强调所谓生产化的，庸俗化（格林伯格语）的艺术是否就是在打压大众的自由？

在一定程度上，“本土化”取向的诞生正是出于尝试解决这些问题。改革开放的前30年为国内提供了一个强大的占主导的文化体系，无论其主导意识形态如何变化，这个体系都为其参与者塑造和提供了庞大的受众群体。所以，区别于前者向外寻求受众，“本土化”取向中的其中一条脉络是选择主动与官方合作，期望借庞大的群众基础来实现自身的政治目的。他们中的很大一部分人基本上接续了革命脉络，期待艺术改造现实，致力于重新认识和思考改革开放前的诸多文化艺术遗产。另一部分“本土化”脉络则认为国内面临的艺术问题本质上是艺术教育问题。诞生于改革开放初期的中国当代艺术，基本上以学院背景的人们为主导，在经受压制重新得到了松动的机会后，他们开始重新尝试思考自身与学院的关系，期望开启中国本土当代艺术的教育实践。在实用主义的倾向下，这两种取向间视具体情况可以相互合作也可以互相斗争，总的目的都是为了处理中国本土艺术的问题，二者都认为中国当代艺术有足以推动社会进步的力量：在前者那里，舶来的当代艺术观念其中一支传统是发端于“超现实主义—托洛茨基主义”的革命艺术，这推动他们去研究爱森斯坦，达达和马列维奇，以期望找寻在国内僵化的社会主义现实主义的替代性路径；在后一条路径那里，当代艺术所带来作者性契合了曾经受压抑的它对主体性的向往，其中的批判性使得其对现实问题拥有敏锐的认知，认为这可以使具有主体的创造力和想象力。

在85至今的30年时间，“全球化”的取向受制于资本市场体系，既没有尝试去培养属于自己的稳定的本土受众，也没有形成一个共识性的认识基础——毋宁说这两点互为因果——如今，这些“全球化”当代艺术的受众大部分是足以承担全球化成本的群体，至于更基层的大众则与他们无关。大部分创作徒留于生产，在无法很好处理中国本土问题的情况下，基本上寄居于各种意义的自我繁殖。而“本土化”取向的尝试则“戴着镣铐跳舞”，区别于其它领域在后D时代具有充分的政治影响力来合力推动社会发展和改革，艺术领域缺少与体制谈判与博弈的能力。这导致后者一旦为了追求这种能力必然要假借和依附各种政治议题和其他学科领域，进一步导致自身的建制化和体制化。后者的革命路径由于不契合主导意识形态要求而被改写为某种简单的社会主义传统，教育路径则更为残酷，留在学院内基本上意味着受到强大的制约，而一旦走出体制外，便必然要进入全球化的艺术家竞争中。

如今，于前一种取向而言，随着房地产衰退导致的中国当代艺术热的退潮，国内画廊资本和美术馆愈加难以存活，艺术行业和市场发展越来越艰难；对于后一条取向，官

方将艺术资源重新认知为发展经济的手段，发展逻辑逐渐服务于文化产业，使得自身依附性越来越强。在改革开放40多年后的今天，随着中国当代艺术与全球化接轨的进程不断加深。“全球”和“本土”愈来愈成为伪命题，二者间的问题逐渐开始共享，它们需要同时面对自身发展空间逐渐丧失的现状。不过，正如我将“全球化”和“本土化”定义为两种又不同实践组成的取向而非具体群体那样，中国当代艺术如今面临的问题从根本上来说是由于自身主导观念的模糊化导致的。在当代艺术的诸多实践中，我们几乎可以同时看出这两种取向，这使得其运作往往充斥着矛盾和断裂，彼此间相互掣肘而无法很好的处理自身艺术问题。为了自身不至于分裂，它被迫的不断后退。面对前者代表的全球艺术市场，它逐渐失去某种自我东方化的红利。为此需要到处奔波于全球各地的艺术现场，习得全球化生产的各种“艺术知识”，以使自己不要落后。面对后者所代表的体制，自上而下的强力制约也使得它无法充分实现自身的创作。审查、规范、制约，为了使虚浮的话语显得有效，它需要对自己做无数违背意愿的改造，对本土性的追求则使得自身不得不与体制关系更加紧密，当代艺术诸多激进的介入性取向被消解为如乡村建设，文化复兴的话语。

不过，总的来看，除开舶来的思潮，中国当代艺术领域还有另外一条取向，即传统艺术，如书法和国画。改革开放初期的中国基本上面临这样两种状况：对内，由于受到抹茶大芭菲的影响，某种社会主义传统几乎不能很好的谈论，它被工具化的服务于市场建设，在强人领导下被用于“左”与“右”的调和，以适应经济改革的大方向；对外，中国的改革开放建立在社会主义阵营全面崩溃的语境下，经济改革和政治体制改革更像是走向自由主义的前奏。体现在彼时的美术界，前30年的社会主义传统被广泛认知为压抑自我，而之后西方思潮的无根性又使得他们本能的警惕。这导致其中部分人走向了传统艺术的方向。但是，正如书法是全国通行的交流手段，宋朝文人画的出现取决于科举取仕塑造的士人文化那样。这些传统很大程度上依赖着前民族国家时期的文化氛围，依赖着一个整体的文人语境。在经历了新民主主义革命和抹茶大芭菲的洗礼后，这些传统艺术的语境在改革开放后留存多少尚且值得质疑，很难在连贯延续的逻辑中继续发展一种纯粹的传统艺术——一种对自身文化历史还原式的努力已经不再可能

而且随着阶级话语的衰落，国内主导意识形态迎来了真空期。肇始于革命战争，反入侵时期，在前30年被官方压制的民族主义情结，在维稳的需求下，随着全球化的浪潮中外部资本对内部的冲击，根植于本土的文化语境被重新召唤出来，作为整合性的意识形态登上台面。作为全球资本市场的“新秀”，中国需要一种对外展示的方式，而对文化符号的挖掘和展示，是最“直接”能够彰显本土之于全球差异的选择。全球的眼光需要“直接的”看到这片土地上奇特的地方，而便捷快速的文化生产足以应对这种直接性。这促使大部分传统艺术创作，作为一种文化识别的需要被批量的生产，逐渐流于形式和走向纯粹审美，自我东方化的路径。这一类创作在应对外部观看的同时，也契合了国内官方和民间的民族主义政治诉求。对此一个具体的表现是，八、九十年代乃至延续至今层出不穷的各类“国学大师”，他们高度依赖一个统一的背书：不是曾经为

各类政府机构作画作书，就是在外国“成功”弘扬了中国本土文化。这种表现基本上体现了传统艺术“全球化”的两个脉络：文化符号的再生产和为官方的意识形态背书。

除此之外，传统艺术中的“本土化”脉络延续了美育路径。由于学院中教育传承的存在，很多实验性的，独立与主导意识形态之外的艺术实践得以在抹茶大芭菲的影响下保存下来。浙美是其中的代表，较为延续的创作和艺术观念，使得他们较少受到意识形态冲击的影响。在前30年间被压抑的部分艺术脉络，在政治文化环境后被重新提出，在很大程度上推动了国内八五新潮的诞生。这条路径其中一部分创作者，在后来的85新潮中选择将传统水墨与当代艺术的表现形式相结合——如徐冰、谷文达和吴山专——将传统水墨真正的作出了顺应时代的改造和创新。

对于此路径的理解需要上溯至“前新民主主义—新民主主义”国内现代艺术教学观念诞生的时期。在前新民主主义时期，面对社会现实和时代症结，国内的艺术探索者共享了相似的问题域，既传统艺术如何适应新时代的变化？如何传承？为了解决这些问题，他们探索的逻辑大多离不开——“中学为体，西学为用”。这其中，“中学”相对比较好解决，即中国本土的文化艺术资源；但“西学”呢？

整得看，“西学”大致指涉的是自西方而来的学问，具体而言是欧美国家之于落后中国的先进学问。这种对来源的强调促使一部分中国艺术探索者选择留学。林风眠与徐悲鸿可以说是比较经典的一对例子，不仅是因为二者在后世代表了地理意义上南北两所艺术院校的微妙对抗，而且还因为林与徐在回国后，二者的艺术观念对现代中国艺术起到了极大的推进作用。在早期法国留学时，林风眠受到了以马蒂斯和毕加索等人为代表的早期现代主义观念的影响；徐悲鸿则走向了彼时法国学院艺术所推崇的写实主义。从法国留学时期所接受的不同艺术观念来看，徐与林的对抗显然在此就留下了引子。不过二者的艺术观念并非无法相容。按照德·迪弗的说法，19世纪的法国学院派沙龙恰恰是现代主义萌芽的基础，是沙龙文化提供了不被官方接纳的现代主义那种“非艺术”的诞生。此时的法国，学院派与早期现代主义两种观念在内部并非彼此对抗，两者间的关系更接近互相促进而非一方压倒另一方，观念间有一种内在的延续性。

况且二者的出国留学很大程度上受到蔡元培的影响。彼时蔡元培在北大画法研究会提倡“以科学之方法”改良中国画传统。这种提倡往往被解释为一种“写实”的观念。但实际上，蔡的思路并非是推崇写实，而是推崇“新”，主导其艺术观念变化的主要因素是“世界性”的视野，而非对具体技艺的推崇，背后的逻辑是对“创造”的全新理解。对于彼时矛盾尖锐的中国而言，蔡期望“以美育代宗教”来达到对国民的启蒙。这也是回国后，风格迥异的林风眠的现代派和徐悲鸿的写实主义都为蔡元培主导的美术教育实践所接受的原因。

不过，新中国成立后，因为不适应官方在艺术创作方面的政治需要，且蔡等人政治观念与官方并不相容，所以林风眠的艺术观念并未得到广泛的传播。徐悲鸿的“写实主义”则在一定程度上契合了官方的需求，其在新中国成立后得以充分施展拳脚。尽管如此，徐悲鸿自身艺术观念与来自延安的革命文艺和社会革命氛围却始终拥有距离。徐深感到新中国蓬勃情景的美好，做过诸多尝试，试图将自身改造为适应新中国

的文艺创作者。但它始终没有意识到，其“写实”观念仅仅只是在技法上契合社会主义现实主义，而非根本的政治意涵上的贯通。后者要求一种彻底的革命文艺观念，艺术要与改造和教育人民群众相结合；而徐在创作中则始终无法摆脱一种精英主义的立场。莫艾认为，徐自身的“写实”主张，始终“相当模糊和缺乏明确观念引导”，本质是一种“对新的，立足中国的感觉与经验表达的执著”。这就决定了对革命现实仅保留着情感上接近而缺少具体斗争经验的徐悲鸿，无法融切理解诞生于革命现实的新中国的艺术需求。而这种对社会主义现实主义理解的不彻底，也为1955年至1957年，苏联油画家马克西莫夫在中央美术学院举办的“马训班”为代表的“苏派”社会主义现实主义在中国建立了主导地位提供了引子。即通过被国内广泛认知为源自苏联的，“真正的”社会主义艺术实践，弥补以徐为首的“写实”一派的不足。

值得注意的是，“苏派”并非完整的代表了社会主义现实主义这一艺术观念，但因其与徐的“写实”观念在技术上有极为相似，且央美作为全国美术教育的主轴，导致国内近乎普遍的作出了“社会主义现实主义”等于“写实”技术加社会主义议题这判断，形塑了国内美术创作、教学和评论的准则。而且“苏派”在进入中国的同时，也将由苏联的“形式主义”批判风潮带入中国。使得林风眠以及浙美民国时期部分留洋接受过现代主义艺术的教师的日子并不好过。林和蔡这一条所包含的开启个人意识的路线也逐渐被压抑。

.....