

作为时期术语的“当代艺术”概念： 一个中西比较的历史脉络

董丽慧

内容摘要：英语“contemporary art”与中文“当代艺术”概念在发展阶段、语境和内涵上既紧密相连、不可孤立看待，又存在着明显的错位。尤其在学术研究中，英语“contemporary art”不必然成为中文“当代艺术”合法性的唯一依据，中文学界的“当代艺术”研究也不是“contemporary art”学术研究史的亦步亦趋。相反，中文学界的“当代艺术”研究应当是在清醒认识到其与国际语境“contemporary art”区别与联系的基础之上，以扎根本土的积极态度和直面当下的活力，与面临危机的“contemporary art”共同寻找突围和再前行的可能性。

关键词：当代艺术 当代艺术史 当代性 时期术语 概念史

DOI:10.19324/j.cnki.zgwypl.2021.09.002

纵观新世纪以来欧美主流当代艺术学界的理论研究，已相继出现“当代艺术”的学科化、“当代艺术”的命名危机及“后当代艺术”理论的提出、以区别于“现代性”的“当代性”理论为全球“当代艺术”整体建模尝试等趋势，而这些趋势或讨论均依托于作为时期术语的英文“当代艺术”概念展开。因此，厘清目前欧美学界对“当代艺术”概念的使用，并从中西比较的历史脉络辨析这一概念在中西方语境中的异同之处，既是进入国际语境理解和讨论当代艺术理论的前提，也是以全球视野、本土立场返观和重建生发自中国当代艺术现场的艺术理论的一个基础。鉴于此，本文从中西比较的历史脉络，研究作为“时期

术语”(period term)的“当代艺术”概念，基本立论如下：

第一，作为中文“当代艺术”先导者的英文“contemporary art”，自有其发展逻辑和基于欧美主流话语的线性历史脉络，即作为“时期术语”的发展阶段。这既是理解中文“当代艺术”绕不过去的既成历史事实，也是返观中文“当代艺术”时应当充分警惕的话语陷阱。

第二，中文“当代艺术”也有其自身作为“时期术语”的发展阶段，在20世纪80年代、90年代、21世纪以来，内涵外延均处于不断变动之中，但其始终站在时代前沿、始终在国际场域彼此互动中，以本土化现实直面当代议题的精神内核是一以贯之的，这也是中西

语境中更具开放性的“当代艺术”概念共同的精神内核。

第三,将每个历史阶段划分为具有相对稳定性和封闭性的“时期术语”,是现代性逻辑的产物^[1],在指涉“现今时代条件下存在的能够体现当代性的艺术”^[2]时,常常陷入无效和失语。正是在这个意义上,对作为“时期术语”的中文和英文“当代艺术”概念进行检视,并非意在以“时期术语”定义当代艺术“是什么”。恰恰相反,“当代艺术”应当是更为开放的概念,其更重要的意义在于探索面向未来的当代艺术“不是什么”。与这一封闭性的“时期术语”相比,中西方学界应当基于丰富而鲜活的当代艺术实践,共同建设更具开放性和包容性的当代艺术理论。

第四,正因“时期术语”是封闭的、过去时代的产物,对中文“当代艺术”的理解,既不应以已面临危机的作为“时期术语”的英文“contemporary art”为唯一合法依据,也不应因20世纪末中文“当代艺术”范式的污名化、乃至妖魔化,而将更具开放性和学术包容性的“当代艺术”研究弃之不顾。尤其是在后2020时代,当全球化逐渐从政治想象成为无可阻绝的日常现实,中文学界对“当代艺术”概念及理论的原创性研究,既不是狭隘的民族主义,更不是停留在假想敌意义上的冷战霸权

再临,而是中国学者立足于国际学术之林理应承担的文化责任。

一、问题的开始:“当代艺术”概念为什么需要澄清?

中文“中国当代艺术”与英文“Chinese contemporary art”(以及更常见的“contemporary Chinese art”)不能完全等同,这已引起学界注意^[3]。然而,对“中国当代艺术”术语的阐释、讨论和质疑,其焦点往往集中于这一术语的前半段“中国性”问题^[4],而缺乏对后半段“当代艺术”一词与对应的西文“contemporary art”历史脉络和发展逻辑的充分讨论。实际上,围绕着究竟是在地生发的“中国性”还是宏大叙事的“民族主义”之争,直接绕过了“中国当代艺术”这一术语的根本,即“当代艺术”概念本身。将“当代艺术”天然等同于与之对译的“contemporary art”,其直接结果是,在“当代艺术”前面加上“中国”,就不啻于冒国际学界“政治不正确”之大不韪,先天地被贴上政治霸权的负面标签,斩断了进行更深入学术探讨与对话的可能性。

[1] 参见[法]让·弗朗索瓦·利奥塔:《重写现代性》,《非人:漫谈时间》,夏小燕译,重庆:西南师范大学出版社,2019年,第38页。

[2] 彭锋:《呼唤有中国立场的当代艺术》,《美术观察》2007年第12期,第8-11页。

[3] 参见Gao Minglu, “‘Particular Time, Specific Space, My Truth’: Total Modernity in Chinese Contemporary Art,” in Terry Smith, Okwui Enwezor and Nancy Condee, eds., *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham and London: Duke University Press, 2008, pp.133-164; Paul Gladston, *Deconstructing Contemporary Chinese Art*, Berlin Heidelberg: Springer-Verlag, 2016, pp.31-33.

[4] 参见Paul Gladston, “Writing on the Wall (and Entry Gate): A Critical Response to Recent Curatorial Meditations on the ‘Chineseness’ of Contemporary Chinese Visual Art,” *Yishu*, no.3 (2007), pp.26-33.

正是按照“当代艺术”天然与“contemporary art”完全重叠,而普适性的“contemporary art”既然没有冠之以“欧美”的用法,那么冠之以“中国”就必然是狭隘的这一理解方式,汉学家柯律格(Craig Clunas)在2011年的一篇文章中讽刺“中国当代艺术”是“突然创造出来的新的文化领域”^[1],就不足为奇了。况且,考虑到如果回到20世纪初,“中国艺术”在国际语境中能不能算是“art”还是一个问题^[2],再看21世纪初“contemporary art”对“中国当代艺术”的排异式反应,也就更不足为奇了。不过,这样的理解,恰恰违背了柯律格在他的文章中所指出的:应当着眼于对“中国语境中细微差别的理解”^[3]。毕竟,“中国当代艺术”显然并非空想出来的文化场域,而国际语境对此的拣选和排异,往往首先源于缺乏对“当代艺术”概念在中国语境中“细微差别的理解”。

实际上,“中国艺术”和“当代艺术”两个概念之所以在西文语境中看上去不兼容,并非仅仅是所谓狭隘的中国式或民族性的问题,正如巫鸿所指出的,其他非欧美体系的当代艺术也在国际学界普遍面临类似的困境,比

如印度当代艺术、墨西哥当代艺术、阿尔及利亚当代艺术、伊朗当代艺术,等等^[4]。第56届威尼斯国际艺术双年展总策展人奥奎·恩威佐(Okwui Enwezor)认为,在“经典的欧洲思想”主导下,国际主流当代艺术界面临着文化单一性、标准化、同质化的现象,包括艺术生产、传播和甄选在内,不仅通行着“全球化/地方性、中心/边缘、民族国家的/个人的、跨国的/散居群体的、受众/艺术体制”等非此即彼的“二分法”,还结成了一系列“建立在强权话语基础上、深层扭结着的关系和力量”,恩威佐称之为构成了一个国际主流当代艺术界的“后殖民星丛”^[5]。在这个意义上,“中国当代艺术”不仅可以提供打破这些“二分法”的有说服力的个案,同时,通过对这些个案的共性进行研究,也在积极为国际主流当代艺术界寻找突破现有桎梏的新思路。因此,“中国当代艺术”这一所谓“新的文化领域”,在国际语境中被“突然创造出来”,其出发点与合理性均是基于反对主流当代艺术霸权、反对标签化的二分法、反对狭隘民族性的。

恰如柯律格所指出的学界共识,研究冠之以中国之名的艺术,应当回到对“中国语境

[1] Craig Clunas, “Naming Rights: Craig Clunas on Gao Minglu’s Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art,” *Artforum*, no.9 (2011), p.68.

[2] 参见 Jane C. Ju, “Why Were There No Great Chinese Paintings in American Museums Before the Twentieth Century?” *Curator the Museum Journal*, vol.1(2014), pp.69-72.

[3] Jane C. Ju, “Why Were There No Great Chinese Paintings in American Museums Before the Twentieth Century?” *Curator the Museum Journal*, vol.1(2014), p.70.

[4] 参见 Wu Hung, “A Case of Being ‘Contemporary’: Conditions, Spheres, and Narratives of Contemporary Chinese Art,” in Terry Smith, Okwui Enwezor and Nancy Condee, eds., *Antinomies of Art and Culture*, Durham and London: Duke University Press, 2009, p.290.

[5] Okwui Enwezor, “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition,” *Research in African Literatures*, vol.34, no.4 (Winter 2003), pp.57-58.

中细微差别的理解”，而不是停留在对中国的想象（要么是永恒古老文明，要么是后冷战语境中敌对的异类）。那么，同样的，使用和研究“当代艺术”概念，也应当首先理解作为先行者的英文“contemporary art”概念的历史脉络，进而沿时间顺次回到本土语境，并且在二者的交织互动中展望这一概念的未来可能性。正是基于这样的前提，本文着眼于对“当代艺术”和“contemporary art”概念的考察，既力图澄清“中国当代艺术”与英文“Chinese contemporary art”不能完全对等的根本之所在，也试图对在变动中发展的“当代艺术”概念进行更具开放性的探索。

最后需要再次明确的是，对不完全对等的中西方“当代艺术”概念差异的澄清，并非是要为中文“当代艺术”另寻标新立异的译名，也并非企图将中文“当代艺术”从普适意义上、开放性的“contemporary art”领域中割裂出来。恰恰相反，“当代艺术”与“contemporary art”既不完全重叠，也不是非此即彼的对立关系，而应当是彼此扶持、共同发展。正如巫鸿所说，“中国当代艺术模式能进一步帮助我们将今天世界上正在兴起的‘国际当代艺术’理解为一个呈现（presentation）和再现（representation）相统一的领域”^[1]。

二、问题的现状：中文“当代艺术”的几种用法

目前，中文语境中，“当代艺术”一词最为泛化的用法，是从时间上界定的，指今人在当今时代制作的一切艺术，包括在当代持续传承的传统艺术。20世纪30年代，在上海出版的英文刊物上已有“当代中国艺术”（contemporary Chinese art）的用法出现，即指称当时中国并行的三种艺术形态：传统艺术、现代主义艺术、受三民主义和马克思主义影响的艺术^[2]。但目前这一以时间界定的“当代艺术”，往往因其未必能充分体现当今时代的“当代性”，而被认为是一种对“当代艺术”的无效理解方式^[3]。

相比之下，“当代艺术”更常见的用法，是从属性上进行界定，指由生活在当今时代的艺术家创作的、具有当代思想和媒介意识、或以不同于传统手法创作的艺术。这一用法在西文语境中，主要是在20世纪80年代，随艺术市场的繁荣和艺术体制的分类需求而普及开来，此时的英文“当代艺术”一词主要活跃于艺术市场上，且逐渐脱离西方正统“现代艺术”范畴而自成热点。中文语境中“当代艺术”一词的流行与这一市场化情形类似，但在与中文“现代艺术”的关系上与西文语境并不同步：正当80年代西方当代艺术市场繁荣之

[1] Wu Hung, “A Case of Being ‘Contemporary’: Conditions, Spheres, and Narratives of Contemporary Chinese Art,” in Terry Smith, Okwui Enwezor and Nancy Condee, eds., *Antinomies of Art and Culture*, Durham and London: Duke University Press, 2009, p.291.

[2] 参见 Chen I-fan, “The Modern Trend in Contemporary Chinese Art,” *T’ien Hsia Monthly*, vol.4, no.1, 1937.

[3] 参见王林：《追问当代艺术》，李晓峰主编：《批评家的批评与自我批评：2003上海春季艺术沙龙“论坛”文集》，上海：上海书店出版社，2003年，第7-9页。

际,从属性上界定“当代艺术”的用法,也在同期中国艺术界、中文学界出现。但80年代中文“当代艺术”一词仍常与“现代艺术”混用,且“现代”的用法更为多见,直到90年代中期,中文“当代艺术”一词在艺术界出现频率逐渐增多,且有意识地与“现代艺术”区别开来^[1]。不过,中文“当代艺术”一词的大量使用,实际上要晚至进入21世纪以来,尤其是随着2005年以来当代艺术市场的全面繁荣而广为流行,且其指涉内涵相比20世纪八九十年代也持续发生着变化^[2]。笼统地说,与“时”俱进的“当代性”被认为是界定这一“当代艺术”用法的属性。

这一从属性上界定的“当代艺术”概念,一方面,因其鲜活的生命力和开放式内涵,的确在不断更新的艺术市场、艺术时评和日常交流讨论语境中便于使用,目前已成为中文“当代艺术”的主要用法。另一方面,也因其对最新“同时代性/当代性”的追逐(即需要通过自身历史和内容的不断迭代和抽空达成其当代属性),难免幻化成一种求新的时尚、甚至是“眼球经济”中比狠斗勇的博弈策略、

一种“看上去”与众不同(实则却禁锢于欧美业已发生的当代艺术范式和当代艺术市场标准化生产模式中)的“当代”,因而在中文日常语境中,也往往被用作或激进或虚无或哗众取宠或暴利的艺术代名词,成为恰恰与其活力、不确定性和开放性属性背道而驰的某种范式化、甚至污名化的标签。

可以说,中文“当代艺术”概念在某种程度上的污名化及其理解和使用上的混乱,导致对其相关理论和现象的学术探讨在中文学界往往难以持续有效的推进。彭锋在2007年曾撰文指出澄清两种“当代艺术”概念的必要性^[3]。其中,前一种“封闭的甚至具有党派性”的“当代艺术”概念,指的就是范式化、封闭性、指向过去的“当代艺术”,它对应的是特定历史阶段的艺术风格,具有的往往只是历史时效性和随之延续的惯例;而后一种“开放性和包容性”的“当代艺术”概念,指的是真正具有当代性、与时俱进、指向未来、具有无限可能性、开放的“当代艺术”。本文认为,对封闭性的和包容性的两种“当代艺术”概念的澄清,首先要从厘清前者作为“时期术语”的概念脉络开始,但最终目的还在于积极建设具有开放性的后者。

三、历史分期：作为时期术语的“contemporary art”概念史

根据当代艺术研究者泰瑞·史密斯

[1] 参见高名潞等:《中国当代美术史(1985-1986)》,上海:上海人民出版社,1991年;殷双喜:《当代艺术与广义媒介》,《西北美术》1994年第11期,第72-75页;王林:《反省当代艺术》,《美苑》1995年第2期,第36-47页;邵大箴:《自觉的选择:浅议中国当代艺术和后现代主义》,《美术研究》1996年第2期,第28-31页;易英:《现代主义之后与中国当代艺术》,《美术研究》1996年第1期,第33-28页。

[2] 参见朱其:《中国当代艺术史的判断标准》,高名潞主编:《立场、模式、语境:当代艺术史的书写》,北京:中央编译出版社,2016年,第19-23页。

[3] 参见彭锋:《呼唤有中国立场的当代艺术》,《美术观察》2007年第12期,第8-11页。

(Terry Smith) 的考证, 英语“当代艺术”(contemporary art) 一词的使用大致始于19世纪70年代, 直到20世纪70年代, 这一概念长期从属于“现代艺术”(modern art) 的指涉范畴而未能实现独立, 因而可将这一阶段称为“当代艺术”概念的寄生期。20世纪60年代之前, 英语“当代艺术”基本上安于作为“现代艺术”的一部分, 作为其中对“最近的艺术”(current art) 的一种表述方式, 与之类似的还有新艺术(new art)、新兴艺术(emergent art) 等词汇^[1]。可见, 此时的“当代艺术”一词并无独立内涵, 只是作为一种永恒的求新意志, 为现代艺术开疆拓土, 而在卡林内斯库等学者看来, 求“新”、成为“新”、将“新”与“古”对立区分开来, 也正是“现代”概念发生发展的本质^[2]。可以看到, “当代艺术”一词在当今中文文学界中更为常见的用法, 延续的正是这一寄生期的英语“当代艺术”概念: 指最新的“现代艺术”, 是对“现代艺术”逻辑、样式、风格的继承——虽然以或沿袭或反叛或逃逸的形式展开, 但是, 在本质上, 仍然遵循着“现代艺

术”基本范式。

进入20世纪八九十年代, 作为时期术语的英语“当代艺术”概念发展至第二阶段, 可称为当代艺术史前史或当代艺术的前体制化阶段。1975年, 美国艺术史家劳伦斯·阿罗维(Lawrence Alloway) 将二战结束、冷战开始的1945年, 作为可与文艺复兴、巴洛克、浪漫主义、现代主义等命名并置的新的艺术史分期^[3]。此后, 20世纪八九十年代, “1945年以来的艺术”(art since 1945) 或“战后艺术”这一表述逐渐成为英语专著和教科书中对“当代艺术”的主要指称方式^[4], 除此之外, “后现代艺术”(postmodern art) 在这一时期也被用来指称最新发生的“当代艺术”^[5]。因这一时期对“当代艺术”的学术研究尚未从“现代艺术”的学科建制中分离, “当代艺术史”尚未成为一个明确的学术研究方向, 因而这一阶段可称为“当代艺术”一词的史前史或前体制化阶段。

进入21世纪的第一个十年, 一批以“当代艺术”为名的学术著作和回顾性展览涌现

[1] 当然, 英语“当代”一词对“现代”一词的依附则跨度更长, 至少可上溯至17世纪中叶。20世纪二三十年代, 艺术领域中对“当代”这一“最近的现代”语义的使用达到鼎盛。参见Terry Smith, *Art to Come: Histories of Contemporary Art*, Durham and London: Duke University Press, 2019, pp.38-39, 255; Peter Osborne, *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*, London, New York: Verso, 2013, pp.21-23.

[2] 参见[美]马泰·卡林内斯库:《现代性的五副面孔: 现代主义、先锋派、颓废、媚俗艺术、后现代主义》, 顾爱彬、李瑞华译, 南京: 译林出版社, 2015年, 第18-24页。

[3] 参见Lawrence Alloway, *Topics in American Art since 1945*, New York: Norton, 1975; 高名潞:《西方艺术史观念: 再现与艺术史转向》, 北京: 北京大学出版社, 2016年, 第527页。

[4] 参见Daniel Wheeler, *Art since Mid-century: 1945 to the Present*, New York: Vendome Press, 1991; Paul Wood, ed., *Modernism in Dispute: Art since the Forties*, New Heaven: Yale University, 1993; David Hopkins, *After Modern Art: 1945-2000*, New York: Oxford University Press, 2000; Arthur Marwick, *The Arts in the West since 1945*, New York: Oxford University Press, 2002.

[5] 参见Terry Smith, *Art to Come: Histories of Contemporary Art*, Durham and London: Duke University Press, 2019, p.266.

出来,欧美学界首次针对不同于“现代性”的当代艺术的“当代性”理论进行了热烈探讨,同时国内外学界对“当代艺术”及其概念也纷纷展开了学术研讨^[1]。由此,作为“时期术语”的“当代艺术”概念进入其发展的第三阶段,可称之为当代艺术史阶段或当代艺术的体制化阶段。这一时期,随着当代艺术研究的体制化进程,“当代艺术”一词开始作为专著和教科书的直接命名,指称“1980年以来的艺术”或“1989年以来的艺术”^[2],前者以欧美当代艺术市场的兴起为标志(因与前卫艺术的反传统、反惯例、反体制本质不同,而被称为“后前卫”);后者以柏林墙倒塌、冷战结束后的全球一体化为标志(因而也被称为“后冷战”时期的艺术)。但总的来说,二者的分类标准均基于20世纪80年代以来欧美新自由主义在全球范围的胜利。自此,作为全球化新

自由主义兴衰的表征,“当代艺术”先后进入资本市场和学术科研机构,经由市场化和体制化,成为当代主流的、同时也是陷入危机的艺术范式。

艺评人耶茨·麦基(Yates McKee)认为,“当代艺术”并非仅仅作为资本主义的上层建筑而存在,它的确是、但并非仅仅是供精英消费的奢侈品或商业广告,更有甚者,它已进一步化身成为资本主义经济基础本身^[3]。其上行期始于20世纪80年代艺术市场与华尔街的共同繁荣,里根和撒切尔政权的新自由主义经济政策,直接影响了80年代新表现主义绘画和英国“年轻的英国艺术家”(YBA/Young British Artists)的兴起,奠定了90年代市场经济和艺术市场的全面繁荣和随之而来苏联解体之后的主流当代艺术模式^[4]。同时,互联网与电子通讯媒介的普及,全球一体化的“地球村”在想象中被连成一体,然而,这一想象及作为其视觉象征的宏伟建筑风格很快在21世纪伊始的“9·11”事件中受到冲击^[5]。之后2008年美国次贷危机引发的全球金融危机,更成为新自由主义的衰退及其全球化问题的一个转折;而与此同时,苏富比伦敦秋季拍

[1] 2009年5月,北京大学美学与美育中心与美国芝加哥艺术学院、美国匹兹堡大学、中国人民大学等国内外科研机构联合举办首届“中国当代艺术国际论坛”(中际论坛),邀请来自中、美、英、澳等国家的29位国际知名学者,主题研讨“什么是中国当代艺术”。同年秋,当代艺术重要国际期刊、美国麻省理工大学出版社刊行的《十月》(October)杂志发起对“当代艺术”问题的问卷调查,26位欧美知名当代艺术学者和实践者展开热烈讨论。同年,上海当代艺术展(ShContemporary)举办了“什么是当代艺术”系列公开讲座,邀请国际知名艺术家和学者展开讨论,该讲座的11篇论文同步发表在国际知名在线艺术杂志e-flux上,并结集在国内外翻译出版。

[2] 参见Jean Robertson and Craig McDaniel, *Themes of Contemporary Art: Visual Art after 1980*, New York: Oxford University Press, 2005; Zoya Kocur and Simon Leung, eds., *Theory in Contemporary Art since 1985*, Malden, MA: Blackwell, 2005; Peter R. Kalb, *Charting the Contemporary: Art since 1980*, London: Laurence King, 2014.

[3] 参见Yates McKee, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, London: Verso, 2016, p.37.

[4] 参见Howard Singerman, “Pictures and Positions in the 1980s,” in Amelia Jones eds., *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Malden, MA: Blackwell, 2006, pp.83-106.

[5] 参见Terry Smith, “Introduction: After Effects—Architecture, Iconomy, Contemporaneity,” *The Architecture of Aftermath*, Chicago: University of Chicago Press, 2006.

卖会上,“艺术企业家”达明·赫斯特(Damien Hirst)的“美丽永驻我心”(Beautiful Inside My Head Forever)专场拍卖大获全胜,赫斯特通过绕道初级市场直接进入二级市场“抛售”作品,打破了传统艺术市场层级。“金融企业家”的破产崩溃和“艺术企业家”的出奇制胜同时发生,在英国艺评人威尔·贡培兹(Will Gompertz)看来,这两个“并非完全没有关联的事件……无意中标志了资本主义一个时代的结束”,即1990年代和2000年代这20年(贡培兹称之为“企业家主义”)艺术时代的终结^[1]。虽然贡培兹在2012年对1988年至2008年当代艺术“企业家主义”的断代(始于1988年“冻结”[Frozen]展),多半仍是基于英国本土YBA的涌现和退潮,但类似的艺术与资本、市场、体制、国际化的合作、狂欢,继而褪去活力的模式,也普遍被用于描述同一时期包括中国在内的其他国家当代艺术现象^[2]。

正是建立在作为新自由主义的全球化危机表征的基础之上,进入21世纪,作为“时期术语”的“当代艺术”概念得到确认的同时,也伴随着其自身的衰落、僵化和命名危机。2009年秋,当新世纪的第一个十年行将结束时,豪·福斯特(Hal Foster)总结道,“新前卫和后现代这些曾为艺术和理论指明方向的范式已

陷入困境……当代艺术已独立成为学院机构的研究对象,学术界有当代艺术教职和项目,博物馆有当代艺术部和研究机构,它们不仅与战前艺术分开,还独立于大部分战后艺术……新自由主义经济目前已处于危机之中”,与此同时,“市场化、全球化”等提法也已流于“一般化的概念”^[3]。在回应福斯特的问卷中,身份政治的固化、艺术市场与研究机构的体制化等问题被反复提及,其中,詹姆斯·埃尔金斯(James Elkins)回顾了21世纪最初十年里,影响当代艺术四种研究领域的兴起及存在的问题(包括后殖民和区域研究、世界艺术史研究、艺术批评研究、视觉文化研究),认为它们既是“当代”概念日渐失去活力的桎梏,也为“当代”的持续拓展提供了再出发的场域^[4]。

综上所述,作为“时期术语”的西语“当代艺术”概念,经历了“当代艺术”对“现代艺术”的依附阶段(19世纪70年代至20世纪70年代)、“当代艺术”的前体制化阶段(20世纪八九十年代)、“当代艺术”的体制化阶段(21世纪第一个十年)。而如果笼统地给西方20世纪下半叶以来每个十年新出现的重要艺术主题一个关键词的话,继进入冷战的“战后艺术”、1960年以来的“后观念”艺术、1970年以后的“后历史”艺术、1980年代的“后现代”艺术、1990年以来的“后殖民”艺术,可以说,21世纪最初十年可冠之以名副其实的“当代艺术”,以

[1] 参见[英]威尔·贡培兹,《现代艺术150年 一个未完成的故事》,王烁、王同乐译,桂林:广西师范大学出版社,2017年,第469页。

[2] 参见朱朱,《灰色的狂欢节:2000年以来的中国当代艺术》,桂林:广西师范大学出版社,2013年,第13-48页。

[3] 参见“Questionnaire on ‘The Contemporary’,” *October*, vol.130 (Fall 2009), p.3.

[4] 同上,第10-12页。

“当代艺术史”的书写、学界对作为“时期术语”的“当代艺术”概念在一定程度上达成共识，并在此基础上对之产生广泛质疑为特征。

四、一个比较的视角：中西交涉中的“当代艺术”研究分期

基于上述对英文“contemporary art”的概念史考察，返观后起的中文“当代艺术”在学术语境中的使用和研究，也可从时间上将国内外学界对“当代艺术”的界定和理解相对照，并大致划分为三个学术史阶段。不过，需要明确的是，中文“当代艺术”概念绝非孤立的自给自足式演进，而始终行走在与英文概念、话语、范式的交相互映中，同时交织着趋同、不同、求同存异，以充满生命力的艺术实践，在变动中呈现出并非想象中泾渭分明的发展生态。

第一阶段：21世纪之前。虽然与“现代艺术”明确区别的“当代艺术”之名更早为苏联文艺界所宣传使用^[1]，但总体来说，“当代艺术”用法的普及首先是随艺术市场的繁荣和艺术惯例的分类需求而出现的。这主要发生在欧美20世纪80年代、中国20世纪90年代，此时，“当代艺术”使用和指称范围主要限于艺术市场。如前所述，就欧美学界的研究而言，虽然此时学界尚未普遍使用“当代艺术”之名，但已不乏对“同时代艺术”现象的美学和艺术理论建构，其中提出的重要议题包括新前卫美

学、反艺术体制、后现代美学、后殖民主义、女性主义、关系美学、“美的回归”和“美的滥用”等。但是需要注意的是，这些艺术形态和艺术理论以欧美发生的艺术现象为主要研究对象，并未兼及包括中国在内的全球多元共存的当代艺术。这样的文化和身份状况，自1989年法国蓬皮杜美术馆的“大地魔术师”(Les Magiciens de la Terre)展览、1993年惠特尼双年展(The Whitney Biennial 1993)、1993年第45届威尼斯双年展(La Biennale di Venezia)等国际艺术展览举办以来，虽然逐渐发生着变化，但仍处于非欧美文化输出艺术现象，根本上却由西方美学和艺术体系指认、命名和定位的时代。

中文语境中，20世纪90年代的新艺术通常被称为“实验艺术”“先锋艺术”“前卫艺术”“新艺术”“观念艺术”“后现代艺术”，指具有实验性质、非官方资助的、或为以欧美为主导的当代艺术市场所拣选认可的新的艺术形态。巫鸿将以玩世现实主义、政治波普为代表的90年代新艺术现象称为“当代转向”(a contemporary turn)，以区别于80年代普遍自觉以“现代艺术”命名的新艺术现象^[2]。这一时期，新生代、玩世现实主义、政治波普、艳俗艺术、卡通一代等新的艺术样式和流派，为以西方资本主导的艺术市场所青睐并随之走向国际，但因缺乏学理支持，只能作为上述国际艺术展览上被政治化、

[1] 参见 Georg Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism* (1957), trans. J. and N. Mander, London: Merlin Press, 2006.

[2] 参见 Wu Hung, “A Case of Being ‘Contemporary’: Conditions, Spheres, and Narratives of Contemporary Chinese Art,” in Terry Smith, Okwui Enwezor and Nancy Condee, eds., *Antinomies of Art and Culture*, Durham and London: Duke University Press, pp.290-295.

标签化、符号化的文化拼盘。而中文“当代艺术”一词的大量普及,实际上始于21世纪以来,随“当代艺术”的体制化和21世纪第一个十年艺术市场的全面繁荣,其指涉内涵相比20世纪90年代也持续发生着变化。因而,鉴于90年代尚未对“当代艺术”真正开展概念和学理上深入而系统的学术研究,可称之为中国“当代艺术”的萌芽期、实验期或准备期。

第二阶段:21世纪第一个十年。“当代艺术”真正成为国内外学界热议的学理问题,但国内外学界对其认知和研究的状况并不同步。如前所述,欧美学界目前对“contemporary art”概念的使用,已在一定程度上达成共识,作为全球化新自由主义兴衰的表征,欧美主导下的多元化是其特点,这既是西方学界目前对“contemporary art”更普遍的使用方式,也是对其展开批评的立足点。国内学界在这一时期对“当代艺术”的使用则更多延续欧美20世纪八九十年代以来市场化和国内90年代以来非主流“实验艺术”的认知,这与同一时期对西方20世纪艺术理论资源翻译引进的科研生态有关。西方学术理论的引进开启了国内学界以国际化学术视角对当代艺术问题的介入,迈出了中国学界参与国际当代艺术学理化建设的重要步伐^[1]。在海外接受西方学术训练的中国学者更早认识到当代艺术理论中存在的

西方中心主义和后殖民主义的问题,呼吁立足本土资源建构适用于全球当代艺术且具有中国特色的当代艺术理论,但是,虽然这些原创性理论曾引发国内外学界的关注,却终因国内外学界对“当代艺术”的不同解读和彼此误读而未能达成有效的对话与共识^[2]。

与此同时,在“学术圈”之外活跃着的“艺术圈”,也在艺术惯例上发生着变化。21世纪以前非主流的“实验艺术”和市场行为,转而得到主流艺术体制的支持,自2000年上海双年展、2001年上海亚太经济合作组织(APEC)会议策划的当代艺术活动、2002年德国柏林大型中国当代艺术展、2003年第51届威尼斯国际艺术双年展首次设立中国馆以来,“当代艺术”脱离以往中文语境中的非主流“前卫艺术”标签,正逐渐成为中国国家整体形象建构的一个重要组成部分。然而,因“学术圈”和“艺术圈”普遍对“当代艺术”评判和认知的标准仍唯西方对抗性的政治正确及其相关理论为唯一正确、甚至唯一正义的导向,在这一时期,中国输出艺术现象、供西方理论命名和分类的

[1] 如周宪主编“当代学术棱镜译丛”,常宁生主编“西方当代视觉文化艺术精品译丛”,沈语冰主编“艺术理论与批评译丛”,汪民安、张云鹏主编“人文科学译丛”,王杰主编“批判美学与当代艺术批判丛书”等涉及西方现当代艺术及其理论的著述。

[2] 如高名潞针对西方极少主义(Minimalism)艺术理论提出的“中国极多主义”(Chinese Maximalism)、针对西方中心主义的“再现论”(Representationalism)提出的“意派论”(Yi Theory)所引起的争论。参见Craig Clunas, “Naming Rights: Craig Clunas on Gao Minglu's Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art,” *Artforum*, no.9 (2011), pp.67-70; Paul Gladston, “Writing on the Wall (and Entry Gate): A Critical Response to Recent Curatorial Meditations on the ‘Chineseness’ of Contemporary Chinese Visual Art,” *Yishu*, no.3 (2007), pp.26-33; Gao Minglu, “Who is Pounding the Wall? A Response to Paul Gladston,” *Yishu*, no.6 (2007), pp.106-115.

情况并未发生大的改观。不过,随着国际学术交流的增多,具有全球视野的中国学者也越来越多地开始注意到此前的中国前卫艺术作为一个“封闭的甚至具有党派性的概念”已在新世纪失效的状况,呼唤可以在一个公正严肃的学术平台上讨论的、能够体现当代性、具有开放性和包容性的“当代艺术”^[1]。

第三阶段:21世纪第二个十年以来,国内外学界普遍出现了对文化拼盘式全球多样性的反思,代之以多元共存、融合共生的科研趋势。这一时期,随国际艺术展览和交流的日益增多,“当代艺术”已成为国内外学界展开合作与对话的一个重要议题和场域。不过,随着国内学界对“艺术学”的学科界定和相关科研工作的展开,中文学界对于“艺术”一词的界定也再次发生变化,在这样的背景下,中文“当代艺术”的研究范畴也天然区别于英文主要由“美术”发展至媒介融合的“当代艺术”,可以说,二者既在国际交流中趋近,又持续生发着新的不同。

一方面,欧美学界基于上述共识的“当代艺术”及其表征,展开了更为系统的理论化探讨及批判,主要呈现为两种趋势:第一种趋势是基于上述“contemporary art”共识的原创性理论建构,以“当代艺术的哲学”(philosophy of contemporary art)本体论探讨及第一部同名英文著作问世为代表^[2];第二种趋势是反抗上

述“contemporary art”地缘政治和经济模式范式化共识的原创性概念和理论建构,以“实在论唯物主义艺术”(Realism Materialism Art)、“元现代主义”(metamodernism)、“后当代”(postcontemporary)、“生物艺术宣言”(bioart)等元艺术概念和元理论建设为代表。

与此同时,随着西方艺术理论的翻译引进及在此基础上密切的学术交流和科研合作,国内学界也出现了新的面貌。国内科研机构逐渐注重以全球化视角从学理上介入当代艺术研究,比如2011年6月北京大学教授彭锋策展“第54届威尼斯国际艺术双年展”中国国家馆,是国内美学研究者直接介入当代艺术学术性策展的一个开端。同年,随着影视、音乐等当代流行艺术社会影响力的与日俱增,国务院学位委员会正式决定将艺术学升格为学科门类,并下设包括艺术学理论、音乐与舞蹈学、戏剧与影视学、美术学、设计学在内的五个一级学科,“当代艺术”在国内学界也相应可囊括除西方语境中“造型艺术”和“视觉艺术”外更多的艺术门类。越来越多的国内学者意识到,这既是中国学界重组西方启蒙运动以来逐渐衰落的现代艺术体系的机遇,也是时代赋予国内学界和新一代学者的新使命^[3]。

[1] 参见彭锋:《呼唤有中国立场的当代艺术》,《美术观察》2007年第12期,第8-11页。

[2] 参见Peter Osborne, *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*, London, New York: Verso, 2013.

[3] 参见彭锋:《艺术媒介的历史:从隐匿到突显,而走向终结?》,《南京社会科学》2020年第3期,第97-103页;彭锋:《艺术学理论学科建设历程与前瞻》,《中国文艺评论》2019年第12期,第58-64页;周宪:《作为艺术理论方法论的跨媒介性》,《江海学刊》2020年第2期,第202-209,255页。

五、启示与展望：“contemporary art”、“当代艺术”及其未来

本文以厘清在欧美学界已成共识的作为“时期术语”的英文“当代艺术”概念为出发点,同时尝试返观中文语境中这一概念在不同历史时期呈现出的不同面貌。总体来说,就西方语境中“当代艺术”的发展脉络及其理论议题而言,目前学界共识以“contemporary art”为全球化新自由主义经济和以美国为首的西方中心主义兴衰的表征。尤其是进入21世纪第二个十年,正是基于艺术市场化、艺术体制化以及数码时代新技术的挑战,西语学界达成共识的“当代艺术”命名面临着被抛弃的危机,其中最直接的反抗当属“后当代”命名的提出。2016年发生的英国脱欧和美国总统特朗普当选的政治事件,被认为预示着作为全球化和新自由主义表征的历史性的“contemporary art”的终结,而2020年新冠肺炎疫情在欧美国家的失控及当代艺术的失语,再次引发全球范围内对全球化新自由主义经济和冷战结束以来以美国为首的西方中心主义的质疑和反思。

而从中西比较的角度来看,与上述西方语境中“contemporary art”的发展趋势相比,中国语境中“当代艺术”的发展脉络及其理论议题,则在不同历史阶段分别呈现出与西方求同、求异、和而不同的面貌。20世纪八九十年代,向西方艺术样式和理论的学习、看齐、有意无意的趋同,成为这一新艺术创作方法的主流路径,然而终因缺乏本土学术和原

创理论支持,难免成为此时欧美主导的艺术市场、艺术展览、艺术体制、国际文化政治中一个后殖民主义的拼盘。进入21世纪第一个十年,是中国“当代艺术”为国内主流艺术体制接纳、作为国家形象表征的成型期,是学界在此前引进西方理论基础之上,对其进行学习,进而反思、批评的阶段,可谓中国“当代艺术”原创理论建构的尝试期,以寻求不同为特征(即基于对西方理论充分学习和研究、强调中国文化身份、尝试建构与西方学界平等的中国当代艺术理论)。此后,21世纪第二个十年之交以来,中国当代艺术的科研学术生态进一步呈现出与西方求同存异、和而不同的态势:一方面,作为国家形象表征的中国“当代艺术”在学界得到了更广泛的关注和更深入的探讨,形成了具有中国特色的基于“大艺术”门类的理论科研队伍,这与西方“contemporary art”的衰微明显呈现相反走势;另一方面,继20世纪后现代解构主义对理论建构的普遍抵制后,国内外又同时出现原创艺术理论建构的回潮趋势,且普遍以回归理性、超越二元对抗、试图达成中西融通的世界主义(cosmopolitanism)愿景为特征,如被称为“新时期美学标志性理论”的“美在意象”“写意美学”“意派论”等中国学者的原创艺术理论,以及西方第一部当代艺术哲学著作的问世、基于当代艺术的“当代性”架构对超越政治全球化的“星球性”(planetarity)的强调等。

最后,有必要重申的是,这里使用西方、

中国这样二分法的描述，绝不是从字面意义上解读的“西方这样，中国那样”^[1]，而是旨在强调彼此共生，共同组成人类文明血脉相连、互通有无的有机整体。可以说，西方语境中“contemporary art”的危机既意味着终结，也意味着机遇与挑战，一种被詹姆斯·埃尔金斯称之为“北大西洋艺术”模式的危机或终结，一种“他异性”文化与艺术资源可能性的回溯与发掘。实际上，这一危机并非意味着更具开放性的“当代艺术”场域面临着终结的危机，恰恰相反，这是对真正在世界范围内活跃的当代艺术实践的再思考，是将

更具实体性、在地性的当代艺术现象凝结为新的艺术理论和艺术哲学的新尝试，是“后网络”“后真相”“后疫情”时代回答“何以艺术”“艺术何为”等涉及艺术本体论和创作方法论等根本性问题的一种可能的突破口。而这面向未来、拥有广阔可能性的突破，必须是建立在知己知彼，既深入研习西方当代艺术历史与理论进程、又对在地性当代艺术理论和实践充分关切的基础之上的，这既是从“contemporary art”到“当代艺术”概念的考察所带来的启示，也是无论英语“contemporary art”还是中文“当代艺术”均致力于探索和展望的共同愿景。

[1] Craig Clunas, “Naming Rights: Craig Clunas on Gao Minglu’s Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art,” *Artforum*, no.9 (2011), p.68.

作者单位：北京大学艺术学院

（责任编辑：韩宵宵）