

# “中国艺术”何以“当代”？

## ——作为终章和序篇的《中国当代艺术史》

董丽慧

---

**【内容提要】** 高名潞 2021 年新著《中国当代艺术史》主张非线性、非断裂和内部观的艺术史观，既非史料编纂，也不以书写艺术通史的明晰完备为旨归，而是在对国际当代艺术理论趋势和诸种前沿探索路径的学习、反思和批判之上，探讨“中国当代艺术发展内在逻辑”的有无、其“当代性价值在哪里”等艺术本体问题。其理论背景和对话场域是 21 世纪以来，西方当代艺术界提出的“当代性”“后当代”等主张以重构的“共同体”超越后现代解构主义的理论新议题。其方法论路径是以回归深厚且绵延的本土文化资源，助推全球学术共同体的持续活力。它既非现代，也不是后现代的，而是超越了范式化的“当代性”，甚至可说是“后当代”理论之后的。它叩问的是国际语境中陷入艺术体制困境的“当代艺术”再出发的可能性，既是“北大西洋艺术史”范式落幕时代的终章，也是亟待在回溯中重构的、新的艺术理论和艺术史研究方法论的序篇。

**【关键词】** 当代艺术；中国当代艺术；当代性；后当代；文化时间

---

DOI:10.16364/j.cnki.cn11-4907/j.2021.10.015

我们不可以就这样接受列维 - 斯特劳斯式的虚无主义者角度。我们不能也不应该接受将我们溶解于生成。我们不能，是因为这样做，意味着我们不再向我们的下一代许诺任何可能的将来……理性是一个器官，

正如怀特海所说，而这一器官组织着从事实向法则的过渡，也就是说，它要在事实中实现法则，而法则，是新的东西，是负熵……这些一致性都是内里未必可能的许诺，正因为如此，它欲望一种永远还没到来，也就是说未必可能的“负人类”。这未必可能像是春天一样，在普遍破坏的冬天冒起，它也是我们居住的地球上的本地化宇宙……“理性是历史中的创造性因素的自律。”

——贝尔纳·斯蒂格勒《为一个负熵的未来》<sup>[1]</sup>

## 一、断裂的“当代中国艺术”？还是绵延的“中国当代艺术”？

“中国当代艺术”和西文“contemporary Chinese art”已是约定俗成的用语，似乎二者天然对等。然而细看可知，“中国当代艺术”一词强调“中国的”（Chinese）

“当代艺术”（contemporary art），亦即将“当代艺术”纳入“中国艺术”体系之内，实际对应西文“Chinese contemporary art”；而西文“contemporary Chinese art”对应的中文确切为“当代中国艺术”，强调作为“当代艺术”的“中国艺术”

（Chinese art），亦即将“中国艺术”纳入“当代艺术”谱系。因此，究竟是“中国当代艺术”还是“当代中国艺术”，实际上涉及对“当代艺术”和“中国艺术”两个在西语学界约定俗成、研究重点不同、但彼此存在交集的学科领域如何交叉、以何种话语为研究基底的不同研究方法。在笔者看来，这看似不是问题的问题，正是《中国当代艺术史》一书致力于解决的一个根本性问题，也是本书作者在其西文著述中凡论及“中国当代艺术”时，并不使用更约定俗成的西文“contemporary Chinese art”，而坚持采用“Chinese contemporary art”的原因之所在。

一般来说，西文“contemporary Chinese art”的使用在西语学界更为常见，巫鸿、柯律格、格莱斯顿等学者均主要使用了这一约定俗成的术语，以示“中国当代艺术”作为全球“当代艺术”整体的一个组成部分，是一种与中国传统艺术、西方传统艺术、中国现代艺术、西方现代艺术均不相同的、呈现断裂的“当代艺术”现象。笔者认为，这一视“中国当代艺术”为“中国艺术”之断裂的看法，目前大致可分为“温和的断裂”和“极端的断裂”两种：前者仍承认“中国当代艺术”这一

命名和研究领域的合法性，主要以国际通行的外部特征展开对中国新艺术的分类和归纳，将“中国当代艺术”论证为共享国际“当代艺术”整体范畴的一个地方性组成部分<sup>[2]</sup>；后者则倾向于全盘否认“中国当代艺术”这一命名和研究领域的合法性，主张全球化的“当代艺术”不应强调民族特殊性<sup>[3]</sup>，认为包括中国在内的一切非西方参与者均已在事实上为全球同质化的当代艺术体制所统辖。

无论是“温和的断裂”观还是“极端的断裂”观，它们对西文“contemporary Chinese art”的共同使用，均存在西方中心主义的问题：前者“温和的断裂”观，将国际通行的、目前已遭到学界普遍质疑和反思的、以“美国艺术国际霸权”<sup>[4]</sup>的兴衰为主要线索、体制化的当代艺术发展特征及话语视为客观公允的分类标准；后者“极端的断裂”观，则完全否定了当代艺术领域包括中国在内的任何非西方文化原创和贡献的可能性，实际上是对目前已在西方陷入体制化困境的当代艺术的彻底放弃。当然，应当看到上述两种“断裂”看法所处的时代局限（比如，对西文“当代艺术”既成范式的质疑和反抗，主要学术成果大多发表于2010年以后），且其主要致力于、并有效解决的，往往并非反思和推进国际语境中已成范式的当代艺术结构性创新的问题——而对这一直接关系到如何重新激发当代艺术的活力、如何实现对现行国际当代艺术体制结构性突破的问题，在笔者看来，正是《中国当代艺术史》一书的核心出发点。

笔者注意到，与上述西文约定俗成的用法相比，高名潞坚持使用西文中并不常用的“Chinese contemporary art”，实际上强调和探讨的是中国艺术从古至今未曾断裂的精神内核。这一绵延至今的艺术本质，在线性演进的西式现代艺术话语中受到压抑，在以美国艺术为西方现代艺术代言的国际当代艺术话语体系中，也持续遭遇着或被误读、或依附于现有西方艺术表象、或隐而不显、甚至未曾得到应有命名的状况。而在国际现行当代艺术体制日趋陷入困境的今天，这样的压抑已不仅是对古老文明原生艺术本质的无视，更是对真正具有鲜活生命力的当代艺术再出发可能性的放弃。它不仅是专属于一国一族的，正如生发自古希腊罗马艺术精神脉络的现代艺术也并不专属于一国一族一样。相反，它应当是为人类文明所共享的可贵文化资源，应当是为人类学术共同体所共同关注、研究、推进的重要议题，是一种通过回溯和检视为历史决定论所压抑的可供选择的另类（alternative）文明，以探讨、展望

和指引未来可能性的一条重要的文化路径。

“中国当代艺术”的用法，当然不否认中国作为国际“当代艺术”的有机组成部分，但它更清醒地认识到目前国际通行的艺术发展观是建立在“古希腊罗马—意大利文艺复兴—法国学院派—现代主义—美国盛期现代主义—后现代—当代—后当代”这样线性的时间和地域演进脉络基础之上的，它质疑的是“中国当代艺术”是否就必然是这条单向度发展轴上的一个被动的组成部分，而不是生发自复杂的中国现实和深厚的文化经验。因此，“中国当代艺术”的用法实际上直指艺术本体问题：中国当代艺术绝不是依赖于外部世界的艺术环境而发生发展的，不是 20 世纪中期流行的“外来冲击—本土反应论”的延续，中国传统艺术精神也从未彻底断裂甚至消亡，在与外来艺术充分交融和碰撞的过程中，它曾展示出强大的包容力以纳百川，又历尽现代转型期的种种苦难跋涉甚至命悬一线，它持续改变样貌，却又在内部细水长流地绵延着始终如一的文化精神，这才是存续于中国当代艺术纷繁复杂表象下、虽气若游丝、虽被各种外部话语或压抑或包装而隐而不彰，却最为珍贵的、亟待中国学者重审、重溯的本根性思想资源。这种精神究竟是什么，至今学界还在争议中尚无定论，但是，不能因为它长期隐于黑暗中，就无视和否定它的存在。实际上，正是持续忽视从现代到当代中国本土艺术发展过程中的文化本根性和艺术自发性，才是“中国当代艺术”日趋面临与西语“contemporary Chinese art”非此即彼的极端线性发展困境原因之所在。

正是在“中国当代艺术”与“中国艺术”并不存在断裂的意义上，高名潞提出“永远的当代性”（permanent contemporaneity）是“中国独有的现象”，这是一种“把古今中西凝缩为‘文化时间’的当代性”。笔者认为，这指的是一种基于中国文明自古以来凡强盛期皆开放包容的文化态度而得以绵延至今的、持续整合“古今中西”文化传统、在现实中实现各种文明的时空交融、因而并非单线演进的艺术史书写方式。其反抗对象是西方现代艺术以来艺术范式自行演化的线性叙事，虽然后现代和当代艺术明确提出跳出形式的自律式演进、明确提出反对线性叙事，却在事实上以内容和身份政治取代了形式，走向了以放弃形式的方式陷入另一种形式主义的极端，某种程度上仍囿于后者超越前者的艺术内容或艺术主张的线性演进模式不可自拔。正是针对“现代—后现代—当代—后当代”这样的西方当代艺术阶段分期

和明确的线性演进，高名潞提出“中国当代艺术没有阶段分期”<sup>[5]</sup>、中国当代艺术史叙事是“没有线条的历史”<sup>[6]</sup>，其实说的并非是中国当代艺术没有分期、没有历史，而是反对简单套用西方艺术逻辑话语中通常以外部重大政治事件为依据的分期方式、反对简单套用西方当代艺术线性演进的艺术史书写方式。

也正是在“中国当代艺术”要从“中国艺术”的内部特性角度入手，而非以围绕西方话语逻辑展开的“当代艺术”外部标准入手这一层面上，高名潞致力于内观中国艺术生生不息以至发展到“中国当代艺术”阶段的、与范式化“当代艺术”不同的、有持续生命力的本土文化精神，认为“只有梳理出中国当代艺术的发展逻辑（而非仅仅依从政治转变的逻辑），我们才能发现中国当代艺术的本体（或者说独立于欧美当代的）特点和它对国际当代艺术的贡献”<sup>[7]</sup>。可见，其理论路径是回到本土寻找内部逻辑，是民族性的，而最终目的或理论意义却落脚在对国际当代艺术共同体的贡献，是普适性的。

## 二、现代主义？后现代？还是“后当代”之后？

本书不是以编年为叙事主线的历史，也不是按照事件编辑的历史——当然，编年史是必要的……本书试图通过历史陈述来回答这个问题：中国当代艺术发展的内在逻辑与全球当代艺术之间的关系是什么？无论是从整体还是从个体的角度看，它的当代性价值在哪里？中国当代艺术在形态以及方法论方面形成了什么特点？抑或只是拿来和模仿，或者，不过是本土自然发生的全球化附属现象？如果它有自己的特点，那么它对当代艺术（无论是国际的还是本土的）有什么价值？

——高名潞《中国当代艺术史·序言》<sup>[8]</sup>

这一主张“非线性”“非断裂”和“内部观”的艺术史观，主导着本书的架构和书写方式。正如作者在上述序言中明确指出的：本书既非史料编纂，也不以书写艺术通史的明晰完备为旨归，而是基于全球视野，探讨“中国当代艺术发展内在逻辑”的有无、其“当代性价值在哪里”等艺术本体问题。因此，虽然类似题名的通

史类著作在国内外已先后有数种问世，且其中不乏或重在挖掘史料、或从不同思想脉络对史料进行有效梳理、或兼具史论价值的佳作，但是，相比之下，本书突出的问题意识，及由此生发的原创性理论架构，乃是本书的学术价值和原创性贡献之所在。笔者认为，对这一问题意识重要性的认知（即了解该书致力于思考和解决的问题意义何在），是有效把握该书原创性理论的现实针对性的基础；而了解作者的书写视野，既是有效理解这一问题意识的关键，也是真正实现与国际当代艺术理论前沿同步的一条路径；系统纵览作者近40年来的学术策展经历和理论进程，则是体察本书与国内外同类著作相比着眼点有所差别的独特书写视野的前提。

那么，有必要将《中国当代艺术史》放在作者高名潞近40年学术策展及思想发展脉络中，考察其生发场域、对话群体及艺术理论语境的转换：从国内艺术圈、国外艺术界到国内外“同时代”（con-temporary）的跨国艺术现场，以及从对20世纪80年代中国前卫艺术圈的总结式梳理和呈现、对90年代新自由主义市场主导下的欧美当代艺术界的反思，到21世纪以来对“当代艺术”学科在欧美全面实现体制化和范式化之后的超越性批判。按时间线索，这些学术性策展在不同时期分别呈现为：从80年代组织策划首次全国规模的划时代艺术大展“中国现代艺术展”（1989，北京），到90年代在西方首次全面展示中国当代艺术的“Inside Out : New Chinese Art”展览（1998，纽约），及21世纪以来巡展于中西之间的“The Wall（墙）”（2005，北京、纽约）、“意派（Yi Theory）”（2008—2009，北京、巴塞罗那）等大型学术展览。

与策展实践同步，高名潞提出的原创理论也在不同时期分别呈现为：从中国第一部以“当代”命名的艺术史《中国当代美术史1985—1986》（1987—1988年撰写、1991年出版）的主持撰写，到90年代与艺术资本化相抗衡的“公寓艺术”（Apartment Art）概念的提出、与西方主流抽象艺术线性演进脉络（以极简主义 minimalism 为抽象的终结和向后现代转折的开端）相抗衡的“极多主义”（maximalism）艺术概念的提出、以及与建立在艺术审美与社会现实二元分离基础上的西方标准的“现代性”概念相抗衡的“整一现代性”（total modernity）理论的提出，再到进入21世纪之后，对启蒙运动以来西方从现代“再现”到后现代“表征”（英文均为 representation）艺术理论脉络的系统性梳理和在此基础之上的反思性批判，以及基于国际当代艺术理论之超越后现代解构主义的前沿趋势而提出的



“意派论”(Yi Theory)。

这条线索也可反映出高名潞的策展和研究在各个时期不同的问题意识及思考的不同议题。如果说,活跃在20世纪80年代中国前卫艺术现场时期,高名潞反思的是彼时已丧失活力的苏联艺术话语,相应的艺术理论议题可对应为苏联主流艺术形态长期抛弃的现代主义和先锋派艺术理论,那么,90年代赴美留学时期,高名潞反思的主要问题则是西方资本主导下全面市场化的当代艺术体制。将非西方艺术标签化地纳入国际艺术展,在90年代正成为西方当代艺术现场的时髦现象,非西方艺术家和艺术作品仅仅停留于为西方当代艺术“政治正确”背书的职能,对同时代中国艺术浮于表面的政治符号化解读,持续阻碍着更为真实而深入的文化交流与对话。正是基于这样的问题现场和问题意识,高名潞1998年在纽约策展的“Inside Out: New Chinese Art”(由内向外:中国新艺术)展览,顾名思义,就是把真正发生在同时代中国艺术现场的、更为立体鲜活的、更为真实的本土新艺术的多重面貌“由内而外”地呈现出来,而非一味取悦西方市场和西方艺术体制的拣选标准,亦不满足于仅呈现当时已为西方广泛接受的政治波普等符合后冷战时代西方人想象的、流于表面政治符号的、从外部而非内在于艺术本体的角度去理解、甚至曲解的中国当代艺术。

与国际当代艺术现场对中国当代艺术的标签化解读同时,20世纪90年代的国际前沿艺术理论现场正是以后结构主义为基础的后殖民主义和新艺术史研究方法的活跃期。这一时期,高名潞就读于诺曼·布列逊(Norman Bryson)门下。布列逊是当时正方兴未艾的新艺术史研究的重要学者,而作为新艺术史研究理论基础的后结构主义,也激活了同时期西方当代艺术理论研究,尤以彼时活跃的美国“十月”期刊(October)群体为代表。正是在这样的求学背景和学术环境中,高名潞90年代的理论思考既有着与“十月”群体类似的后结构主义理论基础,又因有着与“十月”群体普遍的欧美文化主体身份不同的非西方视角,以及与西方同时代学者对艺术过分政治化的不同体认(实际上也是基于不同生命经验),而预见到后结构主义、后殖民主义、新艺术史研究方法可能面临的渐成学术范式、逐渐走向极端、因过度关注边缘群体和身份差异等外部因素而彻底放弃艺术本体语言等诸多潜在问题。

21世纪以来,上述20世纪90年代西方艺术史和艺术理论界主流研究方法和理论中的潜在问题,也确实日益显现出来。进入21世纪,欧美大学纷纷正式设立“当

代艺术理论与历史”教席，继当代艺术实践在 20 世纪末为市场和资本全面操控以来，当代艺术理论和研究方向又正式为欧美艺术体制收编，其背后庞大的西方中心主义文化价值观在日益强化的同时，也持续引发了欧美学界有识之士的担忧和反思。正是基于反抗已在市场和学科教育中渐成范式的体制化“当代艺术”的共识，基于持续超越西方中心主义对他者文化的压抑以致人类文化多样性的濒危、超越后现代解构主义转而走向另一个极端而直接导向的虚无主义，21 世纪以来，在欧美学界，绕道非西方文化以作为对人类总体文化的救赎路径、对非西方文化进行更为深入的研究（区别于 20 世纪 90 年代后殖民语境中浮于表面的文化多元主义），正日益焕发出避免人类文明重蹈 20 世纪文化保守主义以至种族灭绝劫难的潜能。这期间，基于对非西方文化身份共性的体察，高名潞借鉴日本“物派”（Mono-ha）的命名方式，以拼音“意”（Yi，而非英文翻译的 mind）为“意派”这一具有非西方气质的艺术样式命名，同时，这一命名似乎也潜藏着对从 20 世纪初的“巴黎画派”

（Paris School）到 20 世纪中期以抽象表现主义为代表的“纽约画派”（New York School）的当代艺术中心场域继续转移至东方“意派”（Yi School）的期许。而也正是因为看到了日本“具体派”（Gutai）和“物派”等非西方艺术仍不可避免地遭遇持续误读、丧失原初的文化多样性和更多指向未来的潜能，最终仍然被纳入西方现当代艺术闭合的线性发展脉络，高名潞的“意派论”格外强调其源自传统中国艺术观念、千年来始终绵延的艺术精神，以颠覆二元对立以致走向极端的西方现当代艺术观念。因而，笼统地说，进入 21 世纪以来，在美国任“当代艺术”教席的高名潞，所处的学术环境主要是作为学科范式的西方中心主义话语，且这一话语已为欧美学界有识之士普遍质疑，其身处的相应理论现场则是 21 世纪以来西方当代艺术界提出的“当代性”“后人类”“后当代”等主张以重构的“共同体”超越后现代解构主义的理论新议题。这是《中国当代艺术史》一书的结构和行文始终围绕中西异变中的“中国性”和“当代性”议题展开的重要理论背景和对话场域。

因此，纵观本书作者近 40 年来的学术思想脉络，可以清晰看到其中一条明确的理论发展路径：从引进和学习西方现代 / 先锋艺术理论，到批判和试图超越后现代 / 后殖民理论，再到积极介入国际当代艺术理论话语体制重构的学术前沿。总体而言，这条线索可分别对应高名潞 20 世纪 80 年代活跃在国内的先锋艺术策展活



动、90年代致力于为西方当代艺术现场更新彼时国际舞台上脸谱式的作为“后殖民”拼盘一员的中国当代艺术形象、21世纪致力于积极推进扎根非西方艺术传统且兼具普适价值的原创性理论。在这个意义上，作者在21世纪相继提出的“意派论”、对西方艺术史观念的反思以及本书的问世，面对的理论现场实际上是解构主义之后极端的反本质主义、虚无主义和新艺术史研究方法论的范式化问题，是后殖民主义之后在西方世界发展至极端的身份政治问题，以及西方中心主义理论的普遍危机。正是在这个意义上，需要以发展的眼光看待《中国当代艺术史》书写的理论和学术视野，它既非现代的（即仅仅作为高名潞对20世纪80年代现代主义或先锋派艺术怀旧式的重温），也非后现代的（即部分批评者错时性地将直面21世纪学术语境的“意派论”指认为陷入90年代流行的后现代身份政治窠臼、或仅仅是陈腐的“后殖民主义”理论的亦步亦趋），而是与21世纪国际当代艺术理论发展趋势同步的、具有探索真正同时代理论架构的学术前沿性。

澄清这样的脉络，在笔者看来，是理解本书的书写视野、了解本书致力于解决的真正问题及本书前沿理论价值的关键。如果说，“现代”区别于“传统”的一大特征在于这个时代提出了人类普遍的共通性，以普遍的人性、学科、秩序、边界的建立为特点，可称之为“趋同”的时代（但这个时代的“人类”主体仍只限于白人精英男性），那么与之相比，“后现代”则以解构、破界、挑战既有学科和秩序对更多族群人性的规训为特征，可称之为“求异”的时代（其中，少数族裔、被压抑的性别群体、被压迫的底层阶级等不同身份的边缘人群获得合法发声的权利）；而在“后现代”之后的“当代”，当人类（包括不同身份族群在内）共同作为一个整体，共同面临文化趋同、生态恶化、科技和物种变异等公共危机之时，包括“后人类”“后当代”以及探讨“当代性”的西方前沿理论趋向，均呈现出基于差异（包括不同身份族群的文化差异）的回归共识（比如共通的人性），或类似“求同存异”的特征。因此，“共识”和“普适性”并不专属于现代（或媒介自律意义上的现代主义），谈文化“差异”和“中国性”也并不必然等同于民族主义、不必然等同于后现代极端强化的身份政治、不必然等同于陷入后殖民话语窠臼、不必然等同于取悦西方中心论的多元文化主义。

因此，笔者认为，《中国当代艺术史》致力于探索的基于差异的共识、生发自

中国性的普适性，恰恰是建于对 21 世纪以来国际当代艺术前沿理论趋势和诸种前沿探索路径的学习、反思和批判，着眼于对既有理论的持续超越（而非停留在译介式的学习和引进），其路径是以回归深厚的本土文化资源来助推人类文明和全球学术共同体的持续活力。这不仅不是格林伯格式的现代主义复魅，更不是陷于后现代解构主义和身份政治的自我东方主义，而是与同时代的前沿理论视野并行，且致力于超越这些本质上生发自西方话语的主流理论。如果非要以西方理论的线性演进对应高名潞在 21 世纪以来的理论视野，应当说，无论是“意派论”的提出还是本书致力于探索的理论问题，它既非现代，也不是后现代的，而是超越当代的，甚至可说是“后当代”之后的。然而遗憾的是，笔者至今未见国内对西语学界“当代性”和“后当代”等理论的译介和批判性认知，更无从参与和超越。

## 结语：作为终章和序篇的《中国当代艺术史》

有限游戏的享乐不通往无限，还有另一种游戏，当我玩的时候，我的目的是要创造出容许我继续玩下去的条件：

至少有两种游戏。一个可称为有限，另一个可称为无限。

一个有限的游戏是为了输赢，一个无限的游戏是为了可以一直玩下去。

有限的游戏规则不变；无限游戏的规则必须改变。

有限的玩家在界限里玩；无限的玩家把玩界限。

有限的玩家争权夺势；无限的玩家全力以赴。

有限玩家花费时间；无限的玩家生产时间。

有限玩家渴望不朽；无限的玩家渴望不息。

……总会有那种情况，我们把一个无限的游戏玩成了有限的游戏。这是因为我们还不是一个好的玩家——或者说是差劲的玩家，也就是说，差劲的失败者：不知怎样输。因为在游戏中，就像柔道一样，那是失败或者跌倒的艺术，也是要赢和站起来的艺术。跌倒，当我们知道跌倒，也就学会了站起来。而跌倒了但不懂得站起来，什么也没有学会，那就退化到怨恨里头去了。

——贝尔纳·斯蒂格勒《快感、欲望和默契》<sup>[9]</sup>

作为一系列关涉全人类重大公共事件集中发生的年份，2020 年已不仅仅是一个简单的时间纪年，它注定铭记着人类历史的某种转折，某种既成范式在完成繁衍新生使命后的退潮，以及某种既有潜能的蓄势继发：它不再是意识形态阵营或地缘政治作为划分依据意义上的全球一体化，而是生存意义上人类作为同一种脆弱生命体的全球联动；它以最令人感到无助的生死为代价，按下了线性发展观的暂停键，人类集体停摆于活生生的当下，同时又无时无刻不在仰望一个不再被禁足于“例外状态”的未来；在它之前，“人类命运共同体”似乎还停留在理论和想象层面，在它之后，经由从生理到心理层面广泛而日常的休戚与共，“共同体”和“共通感”成为越来越紧要的、关涉全人类生死存亡的当代议题。

在这样的语境下，曾经繁荣的国际当代艺术市场和展览在线下被迫暂停，本应有力度的当代艺术作品在一个个真实生命个体生死存亡面前失语，如果尚不能称其为新自由主义全球化意义上“当代艺术”幻象的终结，至少，也昭示着作为范式的、流水线式可装配的、“力比多经济”中为算法所操控的、可预期的“当代艺术”在直面当下和未来时的无力，而这样的停摆和失语时刻，也往往是检省当代艺术何去、何从、何为等根本性命题的时刻。事实上，这样的检省于 2020 年之前就已开始，在国际学界普遍展开的对“当代艺术”概念和现行艺术体制的质询、对当代艺术哲学的本体论重构等 21 世纪呈现的当代艺术理论新趋势中，已见端倪。其中，将大写的“艺术”从想象拉回现实、从虚拟的国际主义拉回活生生的本土现场，是解答这些宏大命题的一条基本进路。

正是在这个意义上，终稿于 2020 年中、问世于 2021 年初的《中国当代艺术史》，从“中国当代艺术”这一命题进入，直击国际语境中“当代艺术”再出发的可能性（正如书封赫然所示的“现代后现代—全球本土—当代性—后 2020”这一系列按时间顺序展开的当代艺术理论议题所图绘的思想视野），可谓一种“北大西洋艺术史”<sup>[10]</sup> 范式落幕时代的终章，和在此基础上，亟待在回溯中重构的、有生命力的艺术理论和艺术史研究方法论的序篇。也正是在作为终章和序篇的意义上，《中国当代艺术史》是跨时代的，而这个时代，将不再围绕“中国艺术”是否以及如何能够进入既成的“当代艺术”话语范式展开，而是将围绕着解决“中国艺术”何以“当代”、“中国当代艺术”将以何种文化潜能实现对既成“当代艺术”话语范式的

超越诸种命题开始。在新的时代,“渴望不朽、花费时间、争权夺势”的有限“当代艺术”或许并不会终结,但“渴望不息、生产时间、全力以赴”<sup>[11]</sup>的无限“当代艺术”注定重生。

#### 【注 释】

[1] 此文为斯蒂格勒 2015 年 3 月 6 日南京大学讲座的演讲稿。见〔法〕贝尔纳·斯蒂格勒. 人类纪里的艺术: 斯蒂格勒中国美院讲座 [M]. 陆兴华, 许煜译. 重庆: 重庆大学出版社, 2016: 193-195.

[2] 巫鸿将 20 世纪 80 年代以“八五新潮”为代表的中国新艺术现象仍然称为“现代艺术”, 其依据是 80 年代艺术与五四运动以来以启蒙和救亡的理想主义宏大叙事为艺术导向的现代艺术传统并不存在断裂, 而将 90 年代出现的新生代、玩世现实主义、政治波普等实验艺术称为“当代艺术”, 其依据是 90 年代艺术是真正实现了与冷战结束后、全球范围内后现代转向同时代的、解构的、反宏大叙事的艺术形态, 与充满理想主义的 80 年代“现代艺术”发生了断裂, 吕澎等人撰写的《中国现代艺术史 1979—1989》到《中国当代艺术史 1990—1999》的命名变化, 为巫鸿这一分期方式提供了佐证。Wu Hung. A Case of Being “Contemporary”: Conditions, Spheres, and Narratives of Contemporary Chinese Art[C]// Terry Smith, Okwui Enwezor, and Nancy Condee eds. Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity. Durham and London: Duke University Press, 2008: 290-295.

[3] 英国学者柯律格尖锐地讽刺“contemporary Chinese art”完全是“突然创造出来的新的文化领域”, 格莱斯顿则更激烈地对“contemporary Chinese art”进行了彻底的“解构”。Craig Clunas. Naming Rights: Craig Clunas on Gao Minglu's Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art[J]. Artforum, 2011 (9): 68. Paul Gladston. Deconstructing Contemporary Chinese Art[M]. Berlin Heidelberg: Springer-Verlag, 2016.

[4] Peter Osborne. Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art[M]. London and New York: Verso, 2013: 24-27.

[5][7][8] 高名潞. 中国当代艺术史 [M]. 上海: 上海大学出版社, 2021: 3, 3-4, 7-8.

[6] 高名潞. 没有线条的历史: 对中国当代艺术史叙事的思考 [J]. 文艺研究, 2011 (7): 115-124.

[9] 此文为斯蒂格勒 2016 年 3 月 19 日中国美术学院讲座的演讲稿。见〔法〕贝尔纳·斯蒂格勒. 人类纪里的艺术: 斯蒂格勒中国美院讲座 [M]. 陆兴华, 许煜译. 重庆: 重庆大学出版社, 2016: 168-169.

[10] 参见美国学者 James Elkins 的新著 The Impending Single History of Art: North Atlantic Art History and its Alternatives, 将由德古意特 (De Gruyter) 出版社出版. 详见 <http://www.jameselkins.com/index.php/experimental-writing/251-north-atlantic-art-history>.

[11] 〔法〕贝尔纳·斯蒂格勒. 人类纪里的艺术: 斯蒂格勒中国美院讲座 [M]. 陆兴华, 许煜译. 重庆: 重庆大学出版社, 2016: 168-169.

---

董丽慧: 北京大学艺术学院助理教授

责任编辑: 王 丁