

“全球化”与“在地化”的纠缠：中国当代艺术十年动向

The Entanglement of “Globalization” and “Localization”: 10-Year Movement of Chinese Contemporary Art

吴永强 Wu Yongqiang

摘要：近十年来，中国当代艺术身陷全球化漩涡。伴随着中国国力增强、国际地位提高和其自身在国际上知名度的增长，其宿命化的身份焦虑反倒与日俱增。在貌似多元化、碎片化的景观之下，涌动着集体的暗流。威尼斯双年展平行展的组团出征，仪式化地表达了中国当代艺术确证自己在全球化时空中主体性在场的集体愿望。作为回应，“再中国化”成为部分批评家推动的潮流和众多艺术家创作的一个选项，并在国内系列大型展览的主题设置中得到曲折显现。同时，受“全球在地化”观念影响，中国当代艺术展开了宏观与微观两个层面的在地性实践，前者与“再中国化”连片，后者与“艺术乡建”相接。随着艺术乡建遍地开花，“谁的艺术乡建”之问应运而生。在激烈争论的过程中，双向对流的“全球化”与“在地化”接受了中国本土历史感的濡染，被置换成传统与现代的辩证法。结果，“再中国化”与“再现代”越来越近，在它们擦出火花的刹那，闪现出中国当代艺术价值方位的回光。

关键词：全球在地化，文化身份焦虑，再中国化，艺术乡建，再现代

过去十年，是新世纪的第二个十年，也是中国当代艺术在历经市场化洗礼后分合重组的十年。在这十年中，全球化不再是一个修辞性语境，而是中国社会近距离接触的现实。中国当代艺术也越来越深深地卷入了全球当代艺术运作体系。在国内，双年展、三年展模式愈益成熟，新的国际性展事接连涌现；在国外，中国策展人、艺术家以集体或个人的形式主动出征，力求发出自己的声音。一边是国际交流越来越频繁，一边是身份意识越来越浓厚。虽然同时艺术家的个体诉求持续扩张，创作观念、媒材与语言缤纷多变，可是在众声喧哗之中，仍然显示出一些集体性动向。本文拟以“全球在地化”的视角，对这些动向作出把握。

Abstract: For the recent 10 years, Chinese contemporary art has got involved in the wave of globalization. With the increasing comprehensive power, improving international status and raising of international profile, China’s identity anxiety has grown. In the seemingly diversified and fragmented spectacle, the communal undercurrent has been flowing. The group participation of parallel exhibition of La Biennale di Venezia has represented the collective aspiration ritually that Chinese contemporary art confirmed their subjective presence in the globalization times. In response, "re-chinization" has become a trend driven by some critics and an option for the creation of many artists, and has been featured in the theme settings of a series of large-scale exhibitions in China. At the same time, influenced by the concept of "glocalization", Chinese contemporary art has launched the local practice at both macro and micro levels; the former adhered to "re-chinization" and the latter connected with "art village construction". With the artistic rural constructions, questions like "whose artistic rural construction" came into being. In the fierce debates, the "globalization" and "localization" of two-way convection have accepted the influence of Chinese native history and was replaced by traditional and modern dialectics. As a result, "re- chinization" and "re-modernization” are getting closer and closer, at the moment when they strike sparks, the value of Chinese contemporary art flashed.

Keywords: glocalization, cultural identity anxiety, re-chinization, artistic rural construction, re-modernization

一、碎片化与“后历史”景观

2016年4月，雅昌艺术网开设专题，通过访谈和组织专稿的形式，就2005—2015年中国当代艺术十年之变发表观感。其起点选择在2005年，这是有道理的。因为从这一年起，中国当代艺术品开始在国际拍卖市场上创造记录。从此，过去先后在英雄主义、犬儒主义等精神护身符下生存和繁衍的中国当代艺术，开始接受资本洗礼，与艺术市场发生了紧密的联系。故这一年也被视作中国当代艺术的“市场元年”，它代表了一种转变，标志着中国当代艺术走向了一种世俗化历程，虽然其间因2008年的国际金融危机而经历了颠簸。2015年，雅昌艺术网所组织的专稿着重从拍卖市场、美术馆、画廊等外围

环境着眼，谈到了过去十年里中国当代艺术与之俱变的状态。当时，策展人、批评家何桂彦在访谈中指出：“中国当代艺术在2005年至2015年间进入高速市场化、资本化，以及‘去政治化’的时期。”¹如今，时间又过去了五年，再次回眸，我们认为，何桂彦答话中提到的几个关键词——市场化、资本化、去政治化——仍未失效，依然可以概括中国当代艺术从那时到今天的基本发展态势。

照何桂彦看来，尽管受制于市场化、资本化的游戏，但是，中国当代艺术在创作上——尤其是在年轻一代艺术家那里——仍然呈现了新的变化，表现为：“自觉地远离宏大叙事，开始向微观化、破碎化、多元化

发展。”²尽管这并非与创作者应对市场的策略完全无关，但何桂彦认为，就年轻一代艺术家而言，这更多地“与他们的知识结构、生存体验，以及今天多元文化的价值取向有关系”³，因而仍可说是一种内生性变化，故此，何桂彦认为在其中可以找到“美术史的叙事”逻辑。何桂彦断言：“像20世纪80年代和90年代中国当代艺术那种线性的、二元对立的发展方式已经结束了。”⁴在最近五年，这个说法也继续得到印证，因为青年艺术家们的创作的确难以通过聚焦宏大叙事和单一主角来加以线性地把握了，他们越来越以多元的创作主体，围绕多样性诉求，以发散的形式延展其存在方位。其结果是时间性的压缩和空间性的扩张。虽然我们不敢妄言历史终结，但在一定意义上说，中国当代艺术史确实正在经历一场“空间转向”，空间性以压倒优势占据了其历史维度。

如果说这种情况注定带来困惑，不过，其困惑却不会留给中国当代艺术本身，而只会留给书写当代艺术史的人。这又恰恰表明，中国当代艺术所梦寐以求的“与国际接轨”似乎渐渐成真了。因为从世界范围看，当代艺术本来就面临着“历史终结了吗”的逼问。形势正像汉斯·贝尔廷和安德列·贝登辛格所共同描述的那样：“当代，而不是现代，已经变成风靡国际市场的一个词语，因为它描绘了一种没有边界也没有历史的艺术。”⁵照他们看来，在当代艺术语境下，过去以西方艺术为主导的“世界艺术”（The World Art）版图已经让位于“全球艺术”（The Global Art）新地理。在这个错综复杂的全新人文地理版图上，文化与文化、个体与个体之间不再以等级制构成关系，而是多元平等、异质并行和众声喧哗。再没有什么势力可以占据时代的中心起主导作用，也再没有什么东西是绝对新的。因此，企图依靠几个中心人物、代表性案例以及按照新旧之别来把握的艺术史叙事是根本不可能的了，历史让位于地理，艺术进入了后历史时代。

二、出征国际与身份焦虑

如果问：中国当代艺术与国际接轨只是靠了这种凌乱的“后历史”状态吗？那么，我们怎么从全球艺术的背景色中区别出它的颜色呢？也许有人会说，既然都已经是全球

艺术了，还有提这个问题的必要吗？可是，假如世界各地的艺术都没了特色，全球艺术岂不成了一锅浆糊？当代艺术所主张的多元文化价值观也未免自相矛盾了。过去，在“世界艺术”框架下，人们熟知一句话叫做“越是民族的，就越是世界的”，这话听上去没错，但可惜它不过是西方中心主义的辩护词。因为所谓“民族的”，针对的只是第三世界民族，这实质上是要求他们留守在过去的传统中静止不动，而让西方艺术独步发展，并为西方人留下一块欣赏异国风情的保留地。而全球艺术则意味着世界各民族、各地域艺术同步发展，共创异景。但是，困惑照样留给了第三世界。因为当代艺术是西方艺术史逻辑演绎的结果，对西方世界来说是原生的，而对第三世界来说却是舶来的。西方当代艺术早就发展了一套观念，制定了一套规则，形成了一套手法，剩给第三世界的就是“玩不玩”的问题了。不玩是不可能的；要玩，则必须接受那一套观念，适应那一套规则，运用那一套手法。此外别无选择。

这就是中国当代艺术的原始处境。它将新旧和中西两个问题纠结在一起，如难以摆脱的遗产从近现代艺术的背上一路传递到当代艺术这里。如果说过去我们还能借助与外部世界的距离感而钝化其锐度，可在身处全球化语境的今日，却是无法绕道而行了。

中国当代艺术是伴随着改革开放历程而产生发展的，其间经历了一个模仿和学习西方现当代艺术的过程。正如中国社会各领域一样，这是一个必然出现而值得理解的历史过程，它反映的是一个经历过长期封闭的社会所涌起的现代化焦虑。可是，随着中国日益融入世界，中国当代艺术也开始以各种形式登上国际舞台之时，另一种焦虑便显现起来，那就是文化身份的焦虑。这个焦虑关乎价值判断，但其本身却不是价值判断的产物，而是一个经验事实，一个所有后发国家在追求现代化过程中都不得与其照面的文化心理事实，而尤以今日全球化时代为甚。但西方文化却不必有此焦虑，因为尽管其内部也存在若干差异，但作为曾经的殖民文化，它却是一个整体——过去它们是“世界艺术”的代言人，今天它们又是当代艺术的策源地——结果，文化身份的焦虑最后统统留给了第三世界。对后者而言，这是迫不得已的处境，但也成为其当代艺术生成独立个

性的条件之一。

我认为，要在五光十色的中国当代艺术现象中，辨出其十年来的发展调性，就必须了解其主要的问题意识。过去十年已经是中国当代艺术连续发展进程的第四个十年了。它在整体上更深深地卷入了全球化旋涡。从展览部分来看，不仅双年展（包括三年展）在全国遍地开花，而且国内艺术界开始主动请缨，奔赴国际大展了。其中尤以集体组团参加威尼斯双年展平行展最为典型。2011年，当威尼斯双年展创设平行展刚刚进入第三个年头，国内当代艺术界便大军压境了，“据批评家王林透露，近5000位中国艺术家（团体、机构）在2011年投递了申请。”⁶ 而由王林本人策划的“碎裂的文化=今天的人？”便在这一届双年展上如愿现身。同时，由北京今日美术馆、台北铭铭文化教育基金会、台湾美术馆联合参与的“未来通行证——从亚洲到全球”也获得了办展的通行证。又熬了两年，中国当代艺术界与国际接轨的愿望和以大兵团作战的能量终于在随后两届威尼斯双年展上集中爆发了，并形成前后两波浪潮，令平行展的发包方悲喜交集。2013年，蜂拥而至的中国军团以“未曾呈现的声音”“重探”“放大”“处境”“对望”“文化·精神·生成”“心跳”等一连串主题展，占据了当年平行展四分之一的体量。其中，由王林担任总策展人、罗一平担任中方策展人、格罗丽娅担任意大利方策展人的“中国独立艺术展：未曾呈现的声音”，更是以汇聚150多位艺术家作品的阵容创下记录。2015年，中国军团兴犹未尽，一口气举办和介入了“山水社会——测绘未来”“气韵非师”“寻常物的复仇（The Revenge of the Common Place）”（宋冬参展）、“一光年特别邀请展——中国绘画剧场”以及“因地制宜”（刘小东个展）、“贾蔼力”（贾蔼力个展）、“‘通向地狱之路’：江衡个展”等9个群展和个展，再一次把威尼斯双年展平行展变成了中国人的盛会。不仅如此，在这两届展览上，中国当代艺术家还陆续入驻肯尼亚、圣马力诺和伊拉克的国家馆，一时间喧宾夺主，传为奇谈。

这种现象说明，中国当代艺术尽管在创作上显现出“微观化、破碎化、多元化发展”的趋势，但在精神状态上，仍按捺不住搞群众运动的冲动。这是有传统的，“85

新潮”就基本上就是一场群众运动。进入20世纪90年代，运动之势渐趋沉寂，那是因为条件改变了，席卷全国的商业大潮分散了艺术界的精力。不过，到2005年后，当听说中国当代艺术品在拍卖市场上创下了佳绩，一场画家回流运动又应声而起，以至于画家村、艺术区人满为患，相当拥挤。这是其一，可不必再说下去。其二，这种现象反映出，中国当代艺术委实有一种寻求国际承认的强烈愿望，他们希望在一个代表“全球化”的集会仪式上亮出自己的面容，发出自己的声音。其实，光是读一读部分展览的取名，我们就能够直觉到一种心结所在了——“未来通行证——从亚洲到全球”“未曾呈现的声音”“对望”“山水社会——测绘未来”“气韵非师”“中国绘画剧场”“记忆与当代”（2017）、“中国·意境”（2019）——它们刻意地强调着自己的中国或亚洲身份，以便能够在象征西方当代艺术权力场的时空环境中确证自己的主体性在场。换句话说，它们急切地表达了对自己文化身份的焦虑。

三、“再中国化”与“在地化”

这种焦虑是伴随着中国国力增强、国际地位提高和国内当代艺术在国际上知名度的增长而逐渐沉重起来的。在20世纪80年代，中国当代艺术关切的问题是突破国内封闭，所以一心一意向西方学习，还谈不上什么文化焦虑；如今，它却充满了这样的焦虑，十分在意自己在国际舞台上是否能以一个平等的主体被对待，所以，它一方面紧跟全球化步伐，一方面又希望与西方当代艺术拉开距离。这样，一种“全球在地化”的心理氛围就形成了。

20世纪80年代，日本商界率先创造了一个新词叫做“土著化”（Dochakuka），用来指代一种新的经济运行法则和贸易营销手段，意指在经济全球化背景下，一国或一个地区因其属地文化，对国际经济或商品流动实行本土化改造，并能成功地将本土产品输出到全球。受此启发，1992年，英国社会学家罗兰·罗伯逊（Roland Robertson）提出了“全球在地化”（Glocalization）一说，他认为，方此全球化时代，世界各地文化与全球文化之间，实为一个“相反相成和互动发展的过程”⁷，一边是“全球化”（Globalnation），一边是“在地化”

（Localization），两者同时发生。用美国社会学家瑞泽尔（Ritzer G.）的话来说，即为“全球和地方之间相互渗透，在不同地区产生不同的结果。”⁸或者，“更为抽象地说就是——普遍性与具体性的同时存在和相互渗透。”⁹它致力于“全球与本地融合”（Meld global inside local）；它向陷身于全球化的人们发出了一个倡议：“全球思考，本地行动！”（Think global, act local）

可是，“全球在地化”之“地”却有大有小，大到一个国家、一个文化圈，小到一个村社、一条街道、一栋房屋。故就“在地化”的行动而言，亦必有层次之别，主要看处在何种语境，出于什么考量。对于中国当代艺术来说，人们首先在意的是一个宏大的“中国”概念，并经常是更抽象化的“中国文化”，艺术家们希望在此为其创作找到“在地”的存在感，以告慰自己的身份焦虑。于是，“再中国化”就作为一个选项被提出来了。

“再中国化”事实上并非最近十年才有的概念，此前就已经被提出了。当初，它是一个带有鲜明政治倾向的概念，当然是针对“去中国化”而言的。2008与2009年间，王岳川等人以学者身份出面，连续发文猛烈抨击国际国内文化领域里的“去中国化”现象，全力提倡“再中国化”。不过王岳川是以政治表态的面目来发表观点的。¹⁰当时，也有文章立足于这两个概念，来讨论“中国当代艺术的文化身份”，但其论据依然是政治立场。¹¹2011年以来，在国内当代艺术界，首先是批评家鲁虹重提“再中国化”，并且不断将其作为一个与中国当代艺术命运攸关的问题加以重申。在他看来，“再中国化”不仅是2010年以来中国当代艺术的一个发展趋势，而且也是中国当代艺术的唯一出路。¹²这就把历史观和价值观合二为一了。不过，如果说文化身份焦虑本来是中国当代艺术的宿命，我们就无法不承认，“再中国化”注定会成为一个方案，为国内当代艺术的参与者们所重视，而不论它表现为刘骁纯的“墨思默想”、高名路的“意派论”、朱其的“传统即当代”、吕澎的“溪山清远”，抑或是王林的“中国经验”和朱青生的“本土精神”。当然，这些论点也招致了批判，例如程美信就认为，这些理论口号表明，“一向以颠覆传统和反叛精神为标杆的中国当代艺术（先锋派前卫艺术）出现了逆

转”¹³。不过，观点是一回事，现实又是另外一回事。最近十年来，一股“再中国化”的思潮的确在中国当代艺术的创作界和理论界都表现出强劲的势头。也许正因为如此，2014年，湖北“第三届美术文献展”才把其学术研讨会主题确定为“从去中国化到再中国化”。¹⁴

这股“再中国化”思潮在创作上有两个朝向：一个是传统媒介转化（包括实验水墨及其他非水墨传统媒介的当代转化），一个是中国叙事（包括传统符号叙事和当下叙事）。由于“地”涉“中国”这个宏大概念，“再中国化”所体现出的“在地性”选择，主要意味着从中国既有传统中发掘资源，为我所用，而不论是形式资源还是内容资源。鲁虹指出，有一些是在民国以前的老传统中寻求营养，有一些是面向1949年以来形成的新传统寻找元素。¹⁵但无论利用哪种传统，过去都早有先例，只不过这十年来有了更多的花样、更炫奇的形式，以及更多的说法。针对实验水墨过分在工具性范畴中玩巧的现象，李小山说：“从‘中国画’变为‘水墨’，表面看不过是概念的转换，而实质却是从‘文化’逃避到了‘材料’，大大缩小了它的内涵。”¹⁶我们认为，这实可举一反三，道出形形色色“再中国化”当代艺术创作的表面化与标签化之弊。

众所周知，当代艺术不仅指当代艺术创作，而且还包括当代艺术的一整套运作机制，因此，对中国当代艺术来说，文化身份的焦虑就不光是艺术家的焦虑，也是批评家、策展人以及机制运作者的共同焦虑。这种系统化的焦虑又将注定把我们再次带回对展览的观照之中。2010年，侯瀚如把自己写作的一篇英语短文“Towards a New Locality”（走向新的在地性）翻译成汉语，将其发表在一家国内期刊上。他把“地域性”（Locality）一词译为“在地性”。文中写道：“每个地方的当代艺术双年展都不可避免地带有某种在文化上和地缘上向外扩展的企图。在展览中，他们通过推出特别的，甚至其他地方不可比拟的地域性特征，即我们所说的‘在地性’来争取其在全国甚至全球的声望。理想的状态是，在地性的概念和当地的传统文化相连接的同时带有新的创造性，并且对国际文化的发展变化持开放态度。推出国际艺术家的作品是实现这种目标的有效策略，并成为加速这一进程的催化

剂。”¹⁷该文对全球双年展的意义前景展开了畅想。回味文中的说法，我们被提醒认为，如果“全球在地化”是一种做法，那么“在地全球化”就是一种意义，正是因为有不同地域、不同文化的“在地全球化”，全球化才不显得是一个殖民化过程。这对第三世界国家或地区来说，意义特别重大。如果说中国艺术家出征威尼斯平行展是一种“全球化”演练，那么，近一二十年双年展在全国各地的争相涌现，便演绎出了一种“在地化”的盛况。

事实上，在国内采用双年展模式的国际性当代艺术大展中，人们也一直在用各种声音应答侯瀚如的畅想。始于2002年的广州三年展，以“重新解读：中国实验艺术十年（1990—2000）”为开篇，到2008年的第三届，便大声宣布要“与后殖民说再见”了。而同年举办的第三届南京三年展，以“亚洲方位”的主题，发出了一则“再中国化”的宣言：“通过对今天中国传统文化的再认识和注解，由此产生可能对全球文化带来新的思想和图解样式。让全球分享中国当代文化的同时，理解中国文化渊源和精神。”¹⁸随后，2015年举办的第五届广州三年展不仅打出了首届亚洲双年展旗号，而且将主题设定为“亚洲时间”。回望南京三年展，我们感到，这下“方位”和“时间”都齐了。本次展览表示，它是与中国政府“一带一路”倡议为策展指导理念的。展览中涉及到丝绸之路、殖民与后殖民事件、移民和侨民、身份追问、城市化进程、文化相对主义、女性觉醒、信仰危机、媒介化社会、亚洲时间、世界时间等关键词¹⁹，连缀起一篇情表达得淋漓尽致。

作为国内双年展中创办历史最为久远的上海双年展，其各届策展主题的变化，也许更能侧面地反映出中国当代艺术问题意识的迁移。1996年，首届上海双年展以“开放的空间”为主题，表征了中国当代艺术最早的价值关切和行动起点。然后，经过“融合与拓展”（1998），一种回归本土经验、重塑主办者文化身份的愿望开始显现，并在第三届展览的主题——“海上·上海”（2000）——中留下痕迹。从第四届开始，上海双年展进入了一个多元化的选题时期，从“都市营造”（2002）到“影像生

存”（2004）、“超设计”（2006），再到“快城快客”（2008）、“巡回排演”（2010），每一届主题都各自聚焦于某个微观问题，或者属于当代艺术自身，或者关涉某个全球性的社会热点，但展览的具体内容却表明，它们无不是在中国与世界对话的设定情境中展开的。这就是说，文化身份的关切一直作为潜在背景，影响着这些多元主题的选择与去处。到2012年，上海双年展由于主办单位的变更和场地转移而宣布“重新发电”（2012）——从上海美术馆到新成立的上海当代艺术博物馆，从旧上海跑马场到上海市发电厂——场地搬迁之情节，不仅意味着上海双年展脱离了过去闭合而相对狭小的场馆，得以进入一个更开阔更敞亮的空间，而且意味着殖民文化的痕迹消失了，民族工业的记忆将成为这个国际大展未来的伴音。虽然是机缘巧合，但由此却衍生出一个象征性意义——摆脱殖民文化、重塑民族记忆——其结果是既启发了本次展览的主题灵感，也赋予了中国当代艺术关乎其文化身份的方位感。这也在接下来的“社会工厂”（2014）、“何不再问”（2016）、“禹步（Proregress）”（2018）等展览中或隐或明地呈现出来。

在国内林林总总的当代艺术展事中，2004年开始举办的湖北“美术文献展”，直到其第四届（“应力场”，2017）展览以前，都是围绕中国当代艺术本身进行的。这是主办方《美术文献》杂志据有丰厚的学术资源而善加利用的结果，因而富有特征性地显示出“在地性”的肌理。《美术文献》杂志尽管创刊于1994年，但其前身却是“85新潮”时期影响巨大的《美术思潮》，其学术积累薪火相传。2004年的首届文献展以提名展形式，“几乎概括评介了这十年中国当代艺术各个门类创作的现象和潮流”，呈现了“中国社会本土化生存的综合场景”²⁰，有着以湖北“重启”国内当代艺术新篇的意义。就在这个开篇展上，王林提出“本土推进比国家交流更重要”²¹的论断，有似于为本项展事铺设了一个底色，使它与中国经验”“中国文化身份”这些问题紧紧相联。至少迄今为止，接下来的各届“美术文献展”都不断触动着中国当代艺术本土性建构这一条潜在的问题线索。

在第二届展览（“观念与形态”，2007）上，主策展人皮力谈到：“中国当

代艺术如何在中国社会内部而不是在艺术市场、艺术掮客和观光客之间找到自己的位置将是艺术家们面临的首要问题。”面对已经出现的危机，他提出，“真正的解决方案或许只有倡导一种新的认识态度和工作态度，即从中国而不是从西方的角度来研究中国文化问题从内部的而不是从外部准绳来评判中国文化现象的意义”²²。到2014年的第三届展览上，主策展人冀少峰以提出“再现代”的展览主题而与学术研讨会的主题“从去中国化到再中国化”形成颇有张力性的互文关系。他指出：“（再现代）这个主题，其实是对中国价值、中国模式、中国崛起、中国主体性的再认识，旨在探讨传统文化如何适应并转化出现代价值，进而穿越传统为现代化设置多种屏障逐渐完成从传统社会向现代化社会的过渡，终极目的是构建有中国文化性格的现代文明秩序，即价值系统、制度体系受经济、社会、政治、国际环境和文明形态转型。”²³这样，“第三届美术文献展”就把现代化焦虑与文化身份焦虑摆到了同一个领域中，并以现代化焦虑来回应文化身份焦虑，启示了中国当代艺术关联中国社会应有的价值方位。当我们从这里意识到现代化仍是中国社会的第一要务时，就会逻辑地联想到，中国当代艺术在寻求在地化的同时，实在不能忘了全球化的意义。也许正是有了这个思想作铺垫，2017年的“第四届美术文献展”，便以15个国家、57位艺术家、127件作品的跨文化景象，组成了一个“应力场”。如其主策展人冯博一所说：“‘在地’已经不是一个简单纯粹的概念，它跟全球性是有紧密关系的。”²⁴本次展览力图给出一个证明。

余论：从艺术乡建到中国当代艺术的价值方位

如前文所述，“在地性”之“地”有大有小。本来，这个概念就来源于英语。汉语中目前所使用的“在地性”一词，至少指涉三个英语词：第一个词是Locality，其原始含义为地方性、地域性、本土性，可延伸为地方文化、本土文化；第二个词是Site-Specify，指的是“在特定地点”，重在某物与特定物理空间的关联，或可译为“限地性”；第三个词是in-site，意指“在当时当地”，可译为“现场性”。显然，“再中国化”所连系的“在地性”，指向中国本土文化。可是，在过去十年中，国内当代艺术还

有一种现象，便是艺术家走出工作室，去到乡间地头，实施与具体村落相联系的“在地艺术”(Site-Specific Art)，其口号是助力乡村建设，故形成一股“艺术乡建”热潮。这样，我们能见识到中国当代艺术在地性实践所据有的两个层面：“再中国化”是其宏观层面，艺术乡建是其微观层面。考察后者的得与失，将对我们辨别中国当代艺术的价值方位，有着重要的镜鉴作用。

“艺术乡建”概念，实处于艺术与社会边缘地带，权界甚为模糊。就算是用了博伊斯的“社会雕塑”来作类比，也难以明了其界。因为艺术家和委托人各有打算，前者关心的是艺术，后者关心的是乡建。这就好比米开朗基罗接手的教堂儒略二世陵墓或圣洛伦佐教堂新圣器室工程那样，教皇和美第奇家族的主事人希望得到满意的墓园和家族礼拜堂，而米开朗基罗却希望它们成为艺术品。因此，当艺术介入乡建之时，艺术界人士更乐于选择有助于突出艺术的内容，例如，靳勒的“石节子美术馆计划”就通过雕塑、岩体刻字、摄影、装置、视频投影、民艺等，把全村变成了一个公共美术馆；欧宁的“碧山计划”也通过引入书局、举办展览和开展建筑教学与实验活动，为乡村涂满艺术人文色彩。同样因为想要突出艺术，大型艺术展、艺术节自然更成为艺术界人士乐于选择的活动方式了。不过，对一个艺术乡建项目而言，艺术界人士终归不过是接受委托的一方，而真正的主导力量是委托人。按中国国情，这样的委托人往往既要牵涉政府又要牵涉企业，政府有政绩的考量，企业有盈利的目的。且不说两者的动机如何复杂纠结，但它们与艺术家的目标之间，肯定不会总是处于和谐状态。

本来，艺术乡建的主体当然是在地村民，他们是预期的受益者，应该在这关系到其未来福祉的事业上拥有决定权。可是，在现实中，村民的权利却早已被假定让渡给项目的委托方和承接方了。至于项目如何进行，他们扮演什么角色，则须听凭编导者的组织和安排。所以，尽管十年来艺术乡建运动如火如荼，但它们在整体上总是躲不过一个诘问：谁的艺术乡建？虽然此问涉及的关系错综复杂，但至少包含着一个对象，那便是艺术与乡建的关系。于是问题就会变成：到底是艺术为乡建服务，还是乡建为艺术服务？策展人廖廖总结了目前艺术乡建的几大

种类：保护传统特色民居、挽救失传的手工艺、重现传统民俗典礼、兴建农村美术馆（以及艺术家在乡间建立工作室），然后说：“更多时候，艺术乡建只是城市人对农村文化一种居高临下的俯视，满足了城市人对乡村郊野的一种桃花源式的幻想。艺术家对乡村的赞美和装饰显得空洞而苍白，只是借了乡村的民居与山水，作为艺术与设计中的一个元素。许多艺术乡建只能感动中产阶级，但是与真实的农村没有关系。”²⁵如果我们相信他的说法，便会立刻明白，目前，艺术与乡建到底谁在为谁服务了。

作为内地艺术乡建先行者之一的渠岩，也概括出十种方式和三种类型，据以描述了目前艺术乡建的现状。他感叹道，在这股热潮中，乡村被各种势力利用，往往本末倒置，失去了乡村建设的本意。追踪其原因，他认为至少有两条：一条是国内当代艺术未能摆脱长期依赖、模仿西方话语逻辑的境况，另一条是艺术家未能突破“精英”“唯美”话语和自我中心主义。²⁶基于这样的反思，在其第二个重要乡建项目“青田计划”中，渠岩提出了“去艺术化”主张。照我们理解，所谓“去艺术化”，应该不是不要艺术，而是要放弃概念先行——预设什么是艺术，什么不是艺术——就像王南溟所说：“并非只有艺术家做的作品才叫艺术，其他用各种方法生成的视觉符号就不是。”²⁷而且，在乡建实践中，只有放弃预设艺术，才能放弃预设等级，才有对在地知识和乡民之主体性的真正尊重。这就是问题的关键。唯有尊重乡民的主体性，艺术乡建才有可能恢复其良善的起点，也才有可能重返“在地艺术”的现象学基础，发挥出真正的创造性和惠泽生命的意义。道理只有一个，艺术乡建的目的不是导向象牙塔的作品，而是要生成博伊斯意义上的“社会雕塑”。在此，忘掉艺术，才是最好的艺术。

对待艺术乡建的前景，目前存在着两个争议观点：一个着眼于乡土生态与传统的恢复，一个着眼于乡村的现代化改造。前者从“乡土”“传统”“生态”这些概念中寻找辩护，后者则从民生出发予以反驳。人类学者方李莉说：“中国未来的道路不是把乡村庄园化、风情化、现代化，而是要从乡土中国走向生态中国。”²⁸似可代表前者的观点。后者却强调说，艺术乡建不能为了“极力维护‘古老传统’而无视农民们走向现代

化、改善生活质量的要求”。他们断言，如果脱离当地现实，无法对接农民的真实需求、无法解决农村的现实问题，艺术乡建则注定遭遇搁浅的命运。²⁹作家阎海军举2016年被废止的“碧山计划”为例说：“欧宁反对碧山像宏村一样过度商业化，但不能给碧山农民带来实际收益，不能改变农民的现实，艺术乡建到底建设什么？没有很好的介入，哪个农民会跟着你玩艺术？”³⁰这就是基于民生的考量。另一个考量则是从农村文化该不该永远落后的问题出发的。廖廖对挽救失传手工艺和重现传统民俗典礼两个乡建种类的评价，就说出了这样一个逻辑：“如果挽回传统手工艺对农民有用，是否意味着农民只能在保守、封闭、僵化和不方便中生活？被乡建艺术家重新祭起的传统民俗典礼如果不是一个空壳，那么，它所代表的宗族文化、封建伦理和等级秩序是否都应该被恢复？”³¹

作为微观的在地艺术，艺术乡建势必同样逃不过“在地化”与“全球化”双向运动的节律。不过，就中国的特殊性而言，它们之间更显得像是一种张力轮回的关系，一个代表了传统，一个代表了现代。这样，艺术乡建就不得不以其纠结和挣扎而与中国当代艺术共享宿命。在激烈争论中，两种艺术乡建观都表态说，自己要尊重和“重建”在地知识，但它们对在地知识的理解却迥然有异：一个仅指过去的知识，一个指不断积累而变化的新知。王端廷曾经指出，中国一百多年来的现代化之路，究其本质乃是“从农耕文明向工业文明的转化”。如果农村无理由被排除在这种转化之外，那么我们就只得承认中国农村的在地知识，并不仅仅指那些早已过时不动的知识。认识到这一点，艺术乡建之“在地”，才开始有了条件。

这个条件不仅是为艺术乡建准备的，也是为整个中国当代艺术准备的。它启示我们将“在地性”与中国当代艺术的价值方位紧紧相连；它告诉我们，在地，也是在时间——在历史，在当下——在这个时空汇聚点上，“再中国化”以及所谓“中国当代艺术的文化身份”也将获得新的洞察。王端廷说：“就中国而言，传统与当代、本土与世界的双重纠缠使得中国艺术的当代性呈现出鲜明的混杂特征，因而评价中国当代艺术便有了国内与国际两个标准。一些在西方已经完结、属于现代性范畴的创作主题和艺术样

式，譬如抽象主义，在中国当代艺术中仍有存在的价值；甚至作为西方文化本源亦即人本主义和理性主义观念之化身的古典写实主义在中国当代艺术中仍发挥着‘持续启蒙’或‘观念补课’的作用。根深蒂固的文化本位主义与势不可挡的普适主义之间的相互作用，使得包括中国在内的许多国家出现了一种被称为‘全球地方主义’(Globallocalism)的崭新艺术潮流。简而言之，全球地方主义就是用地方语言表达普遍人性和普适价值的艺术观念。”³²这也许就是湖北“第三届文献展”既重申“再现代”、又要讨论“再中国化”的用以所在，因为它也是中国艺术的价值方位所在。

注释：

- 1.裴刚：《全球化、市场化、去政治化：中国当代艺术的十年之变》，雅昌艺术专稿，2016-04-19。
- 2.同上。
- 3.同上。
- 4.同上。
- 5.The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums, Edited by Hans Belting, Andrea Buddensieg, Global Art and Museums(GAM), 2006. P.2.
- 6.彭菲：《双年展的全球危机和跨学科解决之道？》，雅昌艺术专稿，2016年9月6日。
- 7.欧阳宏生、梁英：《混合与重构：媒介文化的“球土化”》，《现代传播》2005年第2期。
- 8.Ritzer G. The globalization of nothing, SAISR Review, 2003, 23(2): 192.
- 9.[美] 张英进：《影像中国：当代中国电影批评重构及跨国想象》，胡静译，上海：三联书店2008年版，第291页。
- 10.参见：王岳川：《从“去中国化”到“再中国化”的文化战略——大国文化安全与新世纪中国文化的全球化》，《贵州社会科学》2008年第10期；《从去中国化到再中国化》，《文艺争鸣》2009年第1期；《文化走向：从“去中国化”到“再中国化”》，《花城》2009年第1期。
- 11.参见：时胜勋：《从“西方化”到“再中国化”——中国当代艺术的文化身份》，《贵州社会科学》2008年第10期。
- 12.鲁虹：《“再中国化”是中国当代艺术唯一出路》，《中国美术报》2017年4月17日。
- 13.程美信：《“再中国化”的可能性及其谬误性》，中国高校人文社科信息网，2011年9月22日，<https://www.sinoss.net/images/logo.gif>。
- 14.冀少峰等：《“2014·武汉 第三届美术文献展”学术研讨会纪要》，《美术文献》2014年第7期。
- 15.参见：鲁虹：《中国当代艺术的“再中国化”问题》，《中国美术》2013年第4期。
- 16.李小山：《从“中国画”到“实验水墨”》，《南京艺术学院学报：美术与设计版》2002年第2期。
- 17.侯瀚如：《走向新的在地性》(Towards a

New Locality)，侯瀚如、周雪松译，《东方艺术》2010年第23期。

18.谷静：《凸显艺术家主体——第三届南京三年展开幕》，《艺术与投资》2008年第10期。

19.赵婉君：《首届亚双展聚焦“亚洲时间”》，《美术》2016年第12期。

20.皮力：《第二届美术文献展：观念的形态-1987-2007中国当代艺术的观念变革》，湖北美术出版社，2007年版，第1页。

21.王林：《展览序三：本土推进比国际交流更重要》，《美术文献》2014年第11期。

22.同(20)，第9页。

23.《2014 武汉第三届美术文献展：再现代》，湖北美术馆官网，2014年9月23日。

24.洪镁：《当我们谈论“第四届美术文献三年展”的“国际化”时，我们是在谈论什么？》，雅昌艺术网专稿，2017-09-16。

25.廖廖：《艺术乡建不能跟真实的农村没有关系》，《中国美术报》2016年10月31日，总第41期。

26.渠岩：《乡村危机,艺术何为?》，《美术观察》2019年1期。

27.王南溟：《乡建、艺术乡建与城乡互动中的几种理论视角》，《美术观察》2019年第1期。

28.《“艺术乡建的中国期待”——2017中国艺术乡建论坛纪实》，中国艺术人类学学会网站，2017-10-12，2017https://www.sohu.com/a/197539780_318871

29.《中国美术报》2016年10月31日，总第41期，新闻时评“编者按”。

30.阎海军：《艺术乡建开花容易结果难》，《中国美术报》2016年10月31日，总第41期。

31.同25。

32.王端廷：《时代与使命——中国当代艺术发展研讨会综述》，《美术》2013年第7期。