



扩展场域的展览：论中国当代艺术展览的空间转向

The Exhibition in the Extended Field : The Spatial Turn of Chinese Contemporary Art Exhibitions

高远 Gao Yuan

摘要：综合观察各类学术展览活动，可以发现近10年来的中国当代艺术展览的空间观念主要呈现以下几方面的趋向，主要表现可以概括为：绘画作品展陈的空间化和装置化；作品与场所的意义叠加、独立空间的兴起；扩展场域的展览：作品和展览的跨媒介性与在地性；走向虚拟空间。这四个面向既可作为未来写作的提纲，亦可作为分析当下问题的切入点。它们正说明了自2010年以来，中国当代艺术的展示空间与作品的关系悄然发生的转变，以及由策展性实践引发的展览空间的扩展。

关键词：展览空间，场域，跨媒介

Abstract: By comprehensively observing various academic exhibition activities, it can be found that the spatial concept of Chinese contemporary art exhibitions in the past 10 years mainly presented the following trends, and the main performance can be summarized as: the spatialization and installation of the exhibition of paintings; the superposition of meanings and the rise of independent space; exhibitions that expand the field: the cross-media and locality of works and exhibitions; going to virtual space. The four aspects can be used as an outline for future writing and as an entry point for analyzing current problems. They have demonstrated the changes that have taken place in the relationship between the exhibition space and works of Chinese contemporary art since 2010, as well as the expansion of the exhibition space caused by curatorial practice.

Keywords: exhibition space, site, cross-media

展览空间与“策展性”（The Curatorial）

空间是展览必须要面对的话题，在近些年来的中国当代艺术展览中，策展人和艺术家更多地利用空间本身作为语言，而不仅仅是作为作品的背景。在这个前提之下，展览空间得到了拓展，作品与空间的关系得到了重塑，“展览”也走向更广阔的领域。

自21世纪10年代以来，一种“泛极少主义”的空间观念在近些年来的中国当代艺术展览中逐渐成为一种潮流。大面积干净的白色墙壁，以及角落中看似随意摆放的装置作品、窄边或无边平板电视或投影，以及序列性排放的一组组作品：运用水泥、布料、金属以及木质等工业材料本身的质感和色调，巧妙地利用地面、屋顶以及墙角等之前展览中并不受关注的空间等。实际上，20世纪六七十年代欧美极少主义装置即是利用作品本身的质感和体量以及其“气场”——被称为“剧场”的空间化营造作为观念语言——在近些年来的中国逐渐形成了一种新的“意识形态”。这种意识形态潜移默化地规定着当代艺术展示的“有效性”。实际上，正是这种艺术展陈的表面形式使中国当代艺术更进一步融入到当代艺术的全球化领域；人们的视野逐渐从作品本身，转向了作品与空间的结合关系上。

值得注意的是，这种发生在中国的“空间转向”看似沿袭了20世纪六七十年代的展览空间布置和观看习惯；实际上中国当代艺术借用了现代主义晚期展览的经典模式，来达成对于“白立方”的反讽与超越——可以看作是对白立方经典模式的“挪用”。而自20世纪90年代在西方当代艺术话语中出现的“策展性”（The Curatorial）的讨论，正是反思业已固化的白立方展览空间的独占话语，通过各种动态的形式使对话、行动以及公共教育活动融入到展览实践中。“这些话语性的干预和转述活动不再是展览的外围，而已逐渐成为当代实践的核心。然而，这些话语性的产物不仅无处不在，而且越来越多地从教育、研究、知识生产和学习的角度出发。”¹“策展性”实践逐渐突破“白立方”的框架，使“展览”更具延展性与公众参与性。这类“策展性”的讨论与展览空间的转向相结合，成为体现中国当代艺术前卫性的关键点。

21世纪以来，尤其是近10年来的中国当代艺术家，在绘画的视觉结构和展陈方式

上开辟了一些新的手段。其中比较突出的表现，可以概括成绘画展陈的空间化和装置化。中国当代绘画在经历了2013年到2016年左右“冷抽象”风格作品的激增之后，一种“泛极少主义”的审美迅速占领了人们的视野。一些绘画作品或者可称为“绘画装置”的作品通过空间化的摆放和立体化的展陈颠覆了之前对于绘画的认知；一些相对平面化的绘画作品也通过非常规的布展，达到了向空间蔓延的效果。如批评家布莱恩·奥多尔蒂（Brian O'Doherty）所言：“挂画的方式也与作品的形态共时地演进着，对于画框规则形状的打破确立了墙面的自主性，从此持久地改变了画廊空间的观念。”²绘画的空间从画面本身扩展到整个展示绘画的空间。在展陈方式和空间利用上，空间的形态和规格往往与作品或多或少地保持关联，空间特性与作品特性应该具有一定程度上的一致性。绘画作品由单一面向走向多维观看，其侧边和画框，甚至背面都可以作为作品的观看主体。而利用画框等之前不被重视的边缘作为表现对象的作品也不在少数。

在展览空间层面，一些展览在空间上出现了“空洞化”倾向，策展人和艺术家对于空间的把握似乎更加奢侈，往往一整面干净的白墙上只有一件小作品，而把大部分留给“空间”——正是人们对空间认识逐渐深入的积极表现。展厅从容纳作品的容器转变成作品与空间互动的试验场。展场与作品之间的关系就像画框与画幅的关系一样，展场作为框架，框架也是作品，与20世纪六七十年代法国激进艺术团体“支架与表面”（Supports/Surfaces）的思路异曲同工。近10年来，新媒体艺术从零星绽放到全面开花，其形态和观念也经历了较大变化。很多中国当代艺术家采用新媒体和科技艺术等手段，把一些展览从视觉的“沉浸式”推向一种全息的“沉浸式”。这种把美术馆空间“架空”的手段——看起来没有什么“内容”的展厅空间本身，通过声光电等虚拟手段的延展，使展览本身成为整体性的艺术作品。一些艺术家的创作融合了新媒体艺术、装置与戏剧表演，利用身体、剧场式沉浸效果以及观众互动扩展了展览场域，再加上时尚化效果与跨媒介手段，将空间塑造成一座整体“剧场”。布莱恩·奥多尔蒂在20世纪80年代的经典论述又被中国的当代艺术界重新提起：“已经到了人们进入画廊首先看

1
陶辉
唯一具体的人
全像式扇形投影（颜色、声音）
65cm×65cm×8.6cm（扇形投影仪）
尺寸可变
时长：10分36秒
“自由联接：2020 OCAT×KADIST
青年媒体艺术家展览”展览现场
OCAT上海馆



#2

的不是艺术，而是空间本身的地步。”³而2010年左右的当代艺术展览可能才刚刚意识到这一点。“随着现代主义步入晚期，语境变成了内容。而在一次特殊的逆转中，进入画廊的物品‘框定’了画廊及其法则。”奥多尔蒂所概括的这种逆转，切切实实地发生在中国近10年来的当代艺术展览的表面形态中。那种被奥多尔蒂视为“现代主义绝症”的白立方意识形态成为

了中国当代艺术刚适应不久的方式。“尽管展览装置对于意义如何在艺术中被建构具有关键性影响，而从时代的视角审视艺术脉络及艺术家作品仍然掩盖了展览空间及其修辞的脉络化。”⁴而这类发生在中国的“去历史化”的白立方空间并未使展览空间的修辞失效，而是通过一种后历史的方式达成了对于经典白立方的挪用和反讽。

2
程新皓
对一条河流的命名（局部）
装置、影像
“自由联接：2020 OCAT × KADIST
青年媒体艺术家展览”参展作品
（图片致谢艺术家）

作品与场所的意义叠加、独立空间的兴起

展场的文化形态塑造了展示于其中的艺术作品，这一点在极少主义之后的欧洲各大博物馆和艺术展陈的空间形态中常有表现。欧洲艺术的展出和陈列制度的开放性和共享性由来已久。欧洲很多古城的现当代艺术博物馆往往由中世纪或者文艺复兴时期的宽大宅邸或者宫殿、城堡改建；以其特定位置的艺术作品为基础，内部往往存在大量壁画和建筑装饰。在这样的历史空间中展示的当代艺术作品则与建筑空间形成了巧妙的呼应。这类艺术的展示空间不同于现代主义和当代艺术的白立方——一种取消自身的意义的“外壳”——这些空间本身就是具有重大历史意义的现场，具有意义强大的所指；在一定程度上消除了“文化遗产”和“当代艺术”之间的藩篱，构成了双重现场，形成了意义的叠加。由于历史原因，中国大陆文博机构与美术机构和系统之间长久以来缺乏互动，分别属于不同的管理体系，这也直接造成了中国当代艺术“跨机构展陈”和“跨时代展陈”的匮乏。当代艺术展示，可以作为一种机构互动的实验来检测机构之间的调试能力及接受程度。如今不少中国策展人和艺术家已经开始诸如此类的观念实践。如利用古典园林和当代艺术作品的互动，就是另一种意义上的临时“替代性空间”，但是其文化发生场的意义又不同于一般意义上的替代性空间。鉴于传统园林或旧时公馆和古宅的特殊文化历史遗存，这类空间本身的历史与文化意义又叠加了其中展示的当代艺术作品，构成了意义强大的文化场域，这就是“叠加”展陈的意义所在。

中国当代艺术的策展实践从主题、媒介和参与方式等方面都呈现出不同以往的开放性特征。特别是自2010年以来，具有“策展性”的实践已经从艺术家的创作扩展到了艺术机构、独立空间、艺术出版物和网络平台之中。独立的策展项目针对的不仅仅是机构本身，而是从策展人和艺术家个体出发对艺术机制的功能提出质疑，并尝试将影响扩展至社会公众和社区层面，建立具有批判性的开放平台——“独立空间”开始兴起。一些临时性和实验性的艺术项目得以实施，又把展览场所延伸扩展至更大的空间。值得注意的是，一些独立空间往往具有上述“叠加”的当代性，它们往往利用一些贵族宅邸、民国洋房或者胡同旧居作为展示场所，而这些

历史场所本身即拥有意义，其实质并非现代主义取消语境的“白立方”。

类似的叠加话语可以在阿甘本（Giorgio Agamben）关于“时尚”的讨论中找到。阿甘本在论述“当代”时引入了关于“时尚”的讨论，他认为“时尚可以引用‘过去’的任何时刻（20世纪20年代、70年代以及新古典主义或帝国风格），从而再次让过去的时刻变得相关。”⁵在这个意义上，当代艺术或可理解成诸多时代的叠加，诸多具有叠加意义的展示空间，迫使人们不得不重新思考“当代”艺术的价值和意义。这类文化现场重叠的展示，正好是艺术史家阿拉斯（Daniel Arasse）关于艺术作品时代性讨论最生动的表现：所有的历史过程和痕迹都是“当代”的一部分，而当代艺术作品的介入，也使代表历史的展示空间原址和当代艺术的场域联通起来，一同构成了一个包含过去所有历史痕迹和目光的“当代”。在这种意义上讲，“当代性”就演变为一个空间叠加的过程，一种作品与不同时代观者共享的经验，而不仅仅是一种简单的“同时代性”；此类当代艺术项目叠加了不同时代观者的目光，使历史更加真切地贴近当代，也使当代更加多元地融入历史。

扩展场域的展览：作品和展览的在地性与跨媒介性

另外一种临时的“替代性空间”也在近十年来的中国当代艺术展览领域迅速崛起；之前不被关注的乡村田野，也成为当代艺术各类在地性实践的重要阵地；随着一系列在地式实践的展开，借助地方政府与企业以及行政手段的支持，当代艺术大量走向乡野。虽然目前已呈现出过度利用政策和良莠不齐的局面，但是作为一种趋势已经形成。这类去中心化的在地实践借鉴了日本“大地艺术节——越后妻有（Echigo Tsumari）三年展”的模式，又结合了中国特有的“乡建”传统，形成了“艺术乡建”的新模式。当代艺术的场域逐渐延展至城市之外的广大乡野和古镇村落，在一定程度上形成了博物馆系统和展陈机制的批判。

随着当代艺术策展人与艺术家对空间认识的逐渐扩展，很多作品转向虚拟空间与非物质化呈现也成为近年来中国当代艺术的一种趋势。一些具有机构批判性与反思策展实践的新媒体公众号、以数字媒体作为媒介

的艺术作品也成为“策展性”实践的平台。一些艺术家将作品上传至网络空间（cyber space），利用微信公众平台、视频直播平台等网络平台传播，带有网红性质的艺术家开始涌现；很多艺术家以“项目”取代“作品”和“展览”的称法，实际上预示着艺术活动的可持续性和序列性，也强调了实验性的过程而非盖棺定论的结果；扩展了艺术机构规范之外的临时实验空间以及对“策展性”的强调。这类“项目”往往具有临时性和机动性，较少受实际空间的限制，除了传统意义上的画廊和美术馆空间，艺术家更多地利用民宅、车库、工作室、厂房以及户外特定的自然场域实施，并利用独特的网络资源与网络环境向更大的公众分享具有中国当下特殊经验的艺术实践。

当代艺术的展示应该是一种超越时空的共享体验，是一种超越机构和展览空间的存在；正是这种超越，确保了当代艺术在今天的前卫性和实验性。近10年来，中国当代艺术中的“空间转向”实际上正是策展人和艺术家对当代艺术本质认识逐渐深入的表现，同时也是更多的对外交往和学习借鉴的直接结果：跨机构和跨时代艺术展陈的新实验开始逐渐显现，关于艺术展览的讨论也经历了从“实践”到“话语”的转变，这种被策展人和批评家保罗·奥尼尔（Paul O’Neill）称为“策展转向”（curatorial turn）的现象正在中国悄然发生——考验了不同机构之间的协调性和策展人、艺术家对于空间的整体认知程度，又在不同文化景观与空间场域的重叠中找到了当代艺术观念表达的有效性。

注释：

1. Paul O’Neill & Mick Wilson, Eds. *Curating and the educational turn*, 2010, P. 12.

2. Brian O’Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, 2000. P. 29.

3. Brian O’Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, 2000. P. 14.

4. Paul O’Neill, *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse*; in *Issues in Curating, Contemporary Art and Performance*; Edited by Judith Rugg and Michèle Sedgwick, Intellect Ltd, 2012. P. 25.

5. 吉奥乔·阿甘本，《裸体》，北京大学出版社，2017年，第31页。