

绪论
艺术介入“失落之境”

在当代，无论物质丰富的发达国家，还是发展中国家，无论繁华都市，还是偏远乡村，物质的富足并未创造出与时代技术进步相当的自豪感和乐观情绪，深刻的“失落”焦虑或“失落之境”，似乎作为一种普遍性症候弥漫于全球。

在今天，空间中不断滋生的“失落之境”进入当代艺术家的观照视野，“失落空间”进入当代艺术的介入视域。艺术家的艺术介入，以替代性的空间生产或象征性的文化创新，展开了旨在修复或弥补关系的一种批判性空间生产实践。事实上，这种对“失落之境”的介入，也为当代艺术塑造自身的“当代性”提供了关键条件和重要基础。

一、当代社会的“失落之境”及其艺术介入

（一）“失落之境”的社会生成

进入后现代的当代，人们惊觉科学技术的飞速发展并未使现代社会初期，如工业革命带来的环境污染、生态破坏及社会不公等“失落空间”问题得到解决。相反，新的危机还在数字化时代空前传播力的作用下凸显，“失落”被快速复制、传播，无处不在、无远弗届。

城市化吞没了田园、农舍和城堡，遮蔽了天际线和亲水空间，造成了资源的

浪费和环境的污染；财富的两极分化和地域的不平衡发展凸显了空间的不正义；城市空间如街巷邻里的传统形式被蚕食，家居住房被分割划定在几乎等尺寸的无差异格网之间，都市人的方位感和场所感被破坏；传统人际社会交往功能的空间和形式丧失，传统街道空间的完整性被毁坏；高抬或下沉的广场及室内商业街缺少了场所积聚功能，公共场所的社会连结功能丧失；等等。不仅都市空间“失落”不胜枚举，全球自然空间也整体丧失。当代人不得不面对“失落空间”的普遍性挑战。

（二）艺术介入在当代的双重转向

20 世纪 70 年代以来，“空间转向”深刻地成为人文社会科学主要的学术旨趣。亨利·列斐伏尔的空间生产理论构成了当代艺术的创作语境及“理论氛围”。艺术家越来越不满足于一种将创作展示给观看者的被动状态，而努力将“空间”作为艺术介入实践的重要阵地。

20 世纪 90 年代，当代艺术以“后工作室创作”，以活动、事件、过程、表演形态的各有侧重，或范围交叠的面貌出现。其间，一种社会参与式艺术（又译为“介入性艺术”，Social Engaged Art）的新样态体现出强烈的社会转向，介入都市社群公共空间的新类型艺术，开始成为当代最为时兴的艺术实践。

“新类型公共艺术”作为面向都市社群的新兴艺术，成为艺术在当代社会失落空间介入的主要空间生产实践。“新类型公共艺术”^①，是一种“让民众介入、参与、互动，并形塑公共论述的艺术创作”，体现为都会空间内，在 20 世纪 90 年代应运而生的对话性艺术、市民艺术、过程性艺术、短暂性艺术、社区艺术、入世的艺术、社会正义艺术、社区文化等概念的艺术^②。这类创作实践围绕有毒废弃物、族群关系、游民、老化、帮派斗殴和文化认同等，这个时代认为最重要、当代社群最关注的议题展开，试图通过艺术发动社群参与问题的讨论和解决。其间，艺术家负责构思计划，群众受劝服、被发动，合力实施。

① 参见法国人卡特琳·格鲁的《艺术介入空间》一书中导读作者黄海鸣的观点。

② [美] 苏珊·莱西·文化朝圣与隐喻式的旅程 [C]// 苏珊·莱西，吴玛丽，译. 量绘形貌——新类型公共艺术. 中国台北：远流出版社，2004：12.

（三）“介入”议题的中国现实性

一个时代有一个时代的艺术，新时代需要新的艺术表达支撑。“当代艺术”不管是作为概念实践，还是介入行动，正在全球扩展成为一种特殊文化创新和空间生产力量，而在中国，当代艺术也正在从一种游离于现行艺术体制之外的创作形态，转型为一种包容甚广的社会介入实践，一种构建新的价值观念及文化创新的重要实践。

近年来，当代艺术在中国以“实验艺术”“综合材料”等艺术形态，在全国美术展览等重要的艺术传播体制中登堂入室，由一种精英主义的前卫艺术，转型为一种面向中国社会参与的空间介入形式和文化创新力量，有力地介入中国社会变革中，积极地服务于广大城乡建设及发展。“当代艺术”以其活泼的创造观念，正将传统艺术、民间艺术的具体样式和资源统筹到整体的社会介入和构建力量之中。

在当代，乡村振兴与“城市更新”对艺术介入的呼吁，形成了艺术作为行动实践直接介入社会空间的丰沃土壤。在中国，在脱贫攻坚和美丽乡村建设、乡村振兴等相关政策的支持下，艺术家作为行动者或组织者，以艺术“行动”反哺乡村，在乡村、城镇等空间，“艺术介入乡村”与其他艺术乡村建设实践，发动或组织了介入性的艺术生产实践；在文化艺术富足的都市，艺术家同样以“社会雕塑”观念，以多种手段的结合参与都市的“失落”空间更新，投身于“艺术社区”建设或其他深刻介入社会空间生产实践之中。

二、当代艺术的“当代性”及其中国经验

从全球艺术实践来看，当代艺术及其“当代性”毋庸置疑地作为一种客观存在持续发生。后现代语境下，西方“当代艺术”（Contemporary Art）的社会介入经验构成了中国当代艺术实践的观念语境。中国当代艺术既需要充分消化西方发达国家现当代艺术史脉络下的新艺术实践经验，也需要抵制文化民族主义的故步自封。要消除面对异域艺术的逻辑和经验带来的隔膜性，就需要深刻把握当代艺术的“当代性”，理解立足中国经验或创造中国经验的重要性。

（一）当代艺术的“当代性”

在全球，不仅“当代”作为历史分期概念^①远未形成共识，而且界定当代艺术起始的“当代性”概念，也有不同侧重或理解。关于“当代艺术”，有诸如“二战”后、20世纪六七十年代、90年代等不同时期或阶段艺术的多种特指，其定义似乎迷障重重。

关于“当代性”，进入21世纪，俄裔哲学家鲍里斯·格罗伊斯（Boris Groys）、英国哲学家彼得·奥斯本（Peter Osborne）、美国学者泰瑞·史密斯、意大利哲学家阿甘本（Giorgio Agamben）等先后发表了不同侧重的论述。但这些论述的哲学沉思共性特征明显^②。其中，在当代艺术界，阿甘本的哲学论述被引述最多。他将“当代性”（或译“同时代性” *contemporaneità*）定义为“一种与自己时代的奇特关系”，既依附时代又与时代保持距离，源自一种“不合时宜”（*untimely*）。

艺术当代性的广泛讨论，深刻决定了中国当代艺术的根本走势和基本品质，但同时也为基于中国特殊国情、语境下的中国当代艺术实践提供了广阔的拓展空间。

（二）当代艺术的中国版本与中国经验

在中国，“当代”一词自进入现代就已出现，但“当代艺术”概念的流行和普遍使用却是在20世纪90年代之后。长期以来，中国艺术重视其文化遗产，以及服务政治与社会需求的特性，但并不注重其“当代性”，“当代”多用于限定艺术创作的时间。最初，“当代艺术”宽泛地包括了改革开放之后的现代艺术及现实主义艺术、泛后现代艺术。21世纪初，“当代艺术”的语用延续了一种包括现代主义的、后现代主义的或实验性的艺术，以及跨媒体艺术等概念的含混性。巫鸿、栗宪庭、殷双喜、顾丞峰等学者就中国当代艺术实践提出的不同侧重的

① 在西方，1789年法国大革命以后的历史被称为当代。在中国，1949年中华人民共和国成立被视为当代历史的起点。

② 2004年在美国匹兹堡大学召开了“现代性≠当代性”（*Modernity ≠ Contemporaneity*）学术研讨会。2009年在美国继续展开了关于“当代艺术”的集中讨论（*October* 调查问卷和 *e-flux* 同名专题讨论）。

“当代性”意见，体现出一种整体的混杂性^①。

在中国，当代艺术既有全球新艺术在中国本土的“中国版本”^②生长，更有基于中国当下艺术情境“中国经验”^③的针对性发生。鉴于中国前现代艺术、未充分发展的现代主义、后现代主义艺术与全球当代艺术的共时性并存，中国语境的“当代艺术”不仅无法以全球整体性角度的当下理解为前提，而且以现代或前现代的、混杂而多元的任意形态出场，其“当代性”自然难以有效定义或形成共识。所以，不能以传统形式风格及历史分期为依据，而是有必要以辩证性的、带有思想行动与想象倾向的工作，即美术史家克莱尔·毕晓普（Claire Bishop）提出的“辩证的当代性”^④作为观察中国当代艺术的方法和立场。

三、当代艺术介入“失落之境”的理论视域

（一）“失落”的反思与批判

相对于当代艺术介入社会的行动实践，全球当代艺术先锋性的文化创新是其行为“前景”，社会的“失落”则是其行动“背景”。在上述背景、前景的转换中，当代艺术及其“当代性”获得了一种可见性的展示。当代社会及其“失落”，从背景转化为走出工作室创作的当代艺术的介入对象。“失落”的社会空间成为艺术介入的理由，也为当代艺术塑造自身构建了一种新的维度和方式。

关于社会“失落”，社会学家巴鲁赫·德·斯宾诺莎（Baruch de Spinoza）的《文化的没落》在其对西方文化古典传统逝去的追述中，基于西方文化整体历史

① 巫鸿在其《作品与展场》一书中提出中国当代艺术的“当代性”体现在从美术媒介、作品内容、展览渠道展开的实验，以及以全球当代艺术对中国“原境”的解构与重构。顾丞峰在其《当代艺术的盛世危言》一文中指出“当代艺术”有过渡性、短暂性的特点。

② 陈孝信. 试论“版本”与“版本”的转换——关于中国现当代艺术的一次思考 [J]. 艺术当代, 2003, 2 (5): 2.

③ 王林. 90年代中国美术基本问题：中国经验左右陷阱 [N]. 南方艺术, 2015-02-13.

④ 谭力新. 当代激进的美术馆学 [J]. 公共艺术, 2021 (1): 108-109.

研究,展开了对现代社会文化维度失落的揭露。随后,社会批判理论将“失落”作为当代社会的客观存在,展开了深刻的研究。其狭义的开展,主要体现在对资本主义现实社会的社会制度、意识形态、科学技术及大众文化等的批判^①;其广义的批判,则体现在马克思异化理论在后续社会学的延续,如韦伯的现代社会合理化理论和卢卡奇的物化理论等。近些年国内外艺术对当代社会失落的针砭和行为实践,主要集中在资本主义社会对虚假意识形态的宰制、文化工业的伪装、社会的单向度等问题。

在本书的讨论中,“失落”既是对当代社会的社会结构性问题及其发展危机的一种客观表现,也是一种面向社会空间的群体性情绪投射和发泄,在当代社会空间层面展开。20世纪末,空间维度的社会批判理论及哲学将“失落”研究推向空间和空间关系生产维度的批判。哲学家马丁·海德格尔(Martin Heidegger)提出,空间是一种栖居地,空间性决定了空间。他认为要促使人与世界、人与人达到和谐状态,尤其是当新型城市形式及区域布局出现矛盾时,就需要调转人与空间的关系。葛兰西首开将空间概念框定在资本主义发展背景下的先河。亨利·列斐伏尔则把关注点放在个体如何产生空间,以及空间与身体之间的关系,在现象学分析基础上开辟其空间批判实践。借助海德格尔所言的“地方是存在之真理的场所”,大卫·哈维基于技术领域的发展带来的时空压缩感,反思栖居的重要意义。

本书基于马克思的实践哲学及社会空间生产理论,聚焦当代艺术以其“介入性”直接深入大众日常生活的“介入性艺术”实践,考察艺术如何从道德或观念层面去影响社会,向作为事件或行动直接介入社会公共议题的拓展过程。

(二)“介入性”与“介入性艺术”

在21世纪初,艺术“介入性”问题在全球当代艺术“社会转向”背景下受

^① 马克斯·霍克海默.传统理论与批判理论[C]//殷华成.霍克海默批判理论专题研究.北京:新华出版社,2017.

到高度重视，艺术的“社会转向”或“社会学转向”^①也作为重要问题在中国激烈展开。

在孙周兴等中国学者看来，德国艺术家博伊斯以其对“社会雕塑”“人人都是艺术家”等观念的提出，以及对艺术介入性的强调，成为当代艺术的重要开创者^②。也正是基于对艺术介入社会的重视，如萨特的《什么是文学》、阿多诺的《论介入》及朗西埃等哲学家关于艺术介入的相关主张和观点，作为理解当代艺术实践的重要理论，在中国被充分推介。2009年，在上海当代艺术展举办期间，主办方举办了名为“什么是当代艺术”的讲座。奥布里斯特（Hans-Ulrich Obrist）对“介入性”对于当代艺术的重要性进行了重点阐释。

进入新世纪，“艺术介入”研究以国外重要著述的翻译作为先发。姚孟吟的《艺术介入空间：都会里的艺术创作》、王春辰的《1985年以来当代艺术理论》，以及秦凤、杨勇主编的《公共艺术介入生活》、李媛媛的《艺术与介入》、陈慧菁的《装置艺术不可思议！全球最颠覆想象的84个偶发装置、现地创作与令人惊喜的艺术场域介入》等，将中国艺术的介入性创作置于全球丰富而鲜活的当代艺术实践现场。随后，国内围绕艺术介入的特殊方向实践或本土当代艺术介入实践的个案展开研究。例如，渠岩的《艺术视界：渠岩的文化立场与社会表达》，以自我阐释方式展现了创作者本人艺术介入社会的思想脉络与文化立场、社会责任和艺术表达；方李莉主编的《艺术介入美丽乡村建设》集纳了中国当代不同领域专家，以艺术的力量熔铸传统与现代，再造生活新空间，促进乡村经济、社会可持续发展，推动乡村文化复兴等专题发言；郭公民编著的《上海城市公共艺术（介入公共领域的审美交流）》围绕上海近年城市公共艺术实践对其公共领域介

① 2003年，在中国第一届中青年批评家论坛上，孙振华和李公明提交的会议论文《当代艺术的社会学转型》与《论当代艺术在公共领域中的社会学转向》提出了“艺术的社会学转型”问题。2005年，第二届中青年批评家论坛由孙振华和鲁虹策划、主持，“当代艺术的社会学转向”作为主题被正式提出。2005年11月、12月，《美术观察》连续两期组织了关于“艺术的社会影响力”的专题讨论。

② 参见孙周兴所著的《以创造抵御平庸》（北京：商务印书馆，2019.12）第68页，孙周兴《哲学与艺术关系的重构》一文中的观点。

入的审美交流展开了讨论；周彦华编著的《艺术的介入——介入性艺术的审美意义生成机制》以对当代西方社会介入性艺术实践的考察，以及对当代介入性艺术的审美意义生成机制的分析，参与中国社会介入艺术的理论氛围构建^①。

（三）艺术的空间生产与空间介入实践

依赖于“空间”的社会学研究，当代艺术介入呈现为一种特殊的“空间生产”。亨利·列斐伏尔将研究重心集中到空间中的关系及空间本身的生产。法国哲学家福柯突出了空间背后的权力因素及空间在任何公共生活形式中的基础性地位。大卫·哈维则将空间研究引向不平衡的发展趋势和空间景观的研究主线。史密斯深入剖析了空间不平衡发展的方向^②。多琳·玛西在亨利·列斐伏尔的空间作为相互关系产物等观点的基础上作了进一步的延伸。

“失落空间”作为艺术介入的起点，很大程度基于城市空间正义主张作为理论背景提出。华勒斯坦、阿明等揭示了近代以来的“空间不正义”的历史事实。列斐伏尔、哈维、雅各布斯、索亚等学者都聚焦于城市，集中关注城市问题。卡斯特则进一步提出将流动空间放入时间性中以驯服空间，把空间还原为社会的结构性要素。索亚基于葛兰西的霸权理论及其革命策略，发现空间生产语境和背景的显著地域性色彩和关系性架构。

基于艺术的自由性和非功利性传统，“失落空间”并未很明确地凸显为当代艺术的介入动因。“失落空间”介入概念的提出，始于20世纪90年代美国建筑学家罗杰·特兰西克对当代都市空间问题的揭示，并将其作为城市、建筑学者的任务而提出。继之而起的美国城市理论学者基于自身在城市的失落空间问题的真实感受过程中，通过《美国大城市的死与生》《抢街》《交往与空间》等论述，触摸到“场所精神”缺乏、资本主义土地私有等重要病因。

对因城市“失落空间”而起的艺术介入，法国人卡特琳·格鲁在其所著的《艺

^① 限于“介入性艺术”在国内并未有其形态的充分实践和发展，国内学者仅笼统地以“介入性艺术”加以概括。

^② Smith N. *Uneven development: nature, capital and production of space* [M]. Oxford: Basil Blackwell Publisher, 1990.

术介入空间》一书中，描述了新型都市空间艺术在针对都市空间缺乏共享、对话、互动这一公共性失落的介入实践。但是，该书对 20 世纪六七十年代起实施的诸多艺术创作，仅以个案概述性分析形式展开，相关价值和意义的分析不太清晰。不过，在其译著导读《介入日常生活的艺术》一文中，中国台湾艺术评论家黄海鸣比较明确地指出了当代艺术家面对着“一种互动、共享的公共空间的隔离、破裂，以及消失”的现实问题，明确提出了“介入型艺术”可为公共空间创造有利条件，通过艺术介入推动实现“创造时空分享”“让共享的世界展现”等行动目标的观点，从艺术介入的维度提出了现代大都市不断出现的“失落空间”问题。

近年来，本土关于“失落空间”的讨论主要基于西方理论展开，着眼城市化的问题的解决，围绕失落症结及成因，结合本土具体的现象分析，展开空间功能构建路径的讨论。比如，有学者将城市空间失落的主要症状及根本成因归结于“文化失落”（《基于失落文化视角的城市空间风貌重塑研究》）；也有学者立足中国《国家新型城镇化规划（2014—2020）》，针对现实“失落”提出宜居宜业，“具有归属感的人文空间”等建设目标；也有学者就其空间缺失等问题，立足失落空间的“消极”或“活力”本质展开研究。

中国当代乡村与当代都市受现代文化侵扰造成“失落”的问题原因相似，乡村文化振兴实践以其明确的介入指向性，也纳入“失落空间”的观察视野展开讨论。近十年来，关于艺术介入乡村、艺术乡建及艺术介入城市更新等论述，越来越广泛地产生影响，而相关行动实践或主张，虽未明确为艺术的“失落空间”介入，但以其聚焦“三农”问题、城市更新等现实问题，以及着力于改造现实的空间生产及文化创新性，体现了与全球当代艺术介入“失落之境”的共同目标。