The Features of Art Historical Scholarship in International Sinology during the First Half of the 20th Century

LIU Ting

Abstract: The study of art history within international Sinology is a highly significant topic for exploration. In the first half of the 20th century, under unique historical conditions and social circumstances, Western scholars of varied backgrounds who conducted research in China demonstrated art historical features of academic inspiration in their Sinological studies. They not only disseminated the history of Eastern art but also articulated Western perspectives on Eastern culture and art. Their works often revealed a Eurocentric discourse of the "Other" or a colonialist cultural stance. While there were historical commonalities in the understanding of Chinese art history among different scholars, individual differences also existed.

The commonalities lie in the fact that foreign scholars, drawing on their firsthand fieldwork experiences in China, produced writings marked by distinct disciplinary approaches to art history; "style" emerged as a shared core concept in their studies of Chinese art history. Western scholars, in delineating the linear development of Chinese art history, generally regarded Tang Dynasty art as the pinnacle of ancient artistic achievement, unanimously affirming its value.

The differences, however, are evident in the following ways: Scholars such as Ernst Boerschmann and Osvald Sirén acknowledged China's historical acceptance of foreign cultures while affirming the persistence of indigenous styles. In contrast, scholars like Victor Segalen rejected the localization of foreign influences in Chinese art history. Meanwhile, figures such as Albert von Le Coq recognized China's openness to foreign cultures but dismissed the significance of their subsequent sinicization.

By comparing the art historical studies of different Sinologists, and through a historical, critical, and comparative lens, this examination of the characteristics of art historiography in international Sinology during this period contributes to a cross-cultural reflection on the direction and methodologies of contemporary Chinese art history research.

Keywords: international Sinology; features of art historical scholarship; cognitive commonality; cognitive differences; other's discourse; foreign investigator; the first half of the 20th century

从介入到参与——艺术介入社会的中国本土化实践

段少锋

摘　要　本文以介入性和参与性艺术在中国近现代的独特性语境中的实践为基础，通过对中国介入性艺术发展的复杂前提进行分析，结合 20 世纪 80 年代以来的艺术家群体实践以及个体实践，探讨当前中国艺术界中的介入性艺术和参与性艺术。同时考虑中国本土艺术介入社会项目中，作品从介入到参与的跨越，结合今天新的技术语境和国家政策与意志，以及越来越多的社会因素对于艺术的主动反向介入，本文也表达了对于介入性艺术在中国未来艺术生态中趋于消失的可能性判断。

关键词　介入性；参与性；当代艺术；乡村建设；本土

一、引言

在谈及介入性和参与性艺术时，克莱尔·毕肖普是一个近年来不断被提及的学者，她在2024年新版的《人造地狱：参与式艺术与观看者的政治学》一书序言中谈到了她在书中对于参与式艺术分析的两个盲区，即种族与技术。在谈到参与和技术的关系时，她认为Web2.0是参与式艺术的分水岭。[1]在这本书中并没有讨论参与式艺术和社交媒体的关系，而在今天，互联网技术的发展已经不仅仅体现在社交网络，还体现在近些年来涌现出来的人工智能的高速发展。当笔者思考和写作这一课题时正值中国本土人工智能大模型DeepSeek甚嚣尘上。在今天科技迅猛发展的时代，艺术所处的位置颇为尴尬，以往艺术家以先行者和实验者的角色参与到中国社会的发展进程中，而在今天科技的迅速发展为艺术介入带来了挑战，科技强有力且被动地介入到了艺术生态中，影响了从艺术创作到艺术传播的方方面面。人工智能作为新工具的出现带来了令人震惊的挑战，当笔者向DeepSeek提出"你怎么看中国介入性艺术的发展"这个问题时，DeepSeek给予了近乎全面的回答。DeepSeek认为中国介入性艺术的发展是一个复杂而多层次的现象，既受到全球当代艺术思潮的影响，也与中国特有的社会、政治和文化语境紧密相关，进而从本土语境下的独特性，实践形式的多样性、挑战与争议，国际视野与在地化，未来可能性等角度做了回答，最终得出的结论

作者简介：段少锋，天津美术学院教师，中央美术学院博士，中华文化艺术发展促进会当代艺术院研究员，清华大学奥林匹克艺术研究中心研究员，研究方向为策展、公共艺术、当代雕塑和绘画、20 世纪中国现当代版画和雕塑等。

［1］［英］克莱尔·毕肖普：《人造地狱：参与式艺术与观看者的政治学》，林宏涛译，中国美术学院出版社，2024，第 16 页。

是中国的介入性艺术始终在“批判性”与“建设性”、“国际化”与“本土性”之间寻找平衡。它既非西方语境下的激进社会运动，也非完全顺从主流叙事的装饰性实践，而更像一种“温和的扰动”——通过艺术重新激活被忽视的社会连接，在有限空间中拓展对话的可能性。其未来发展或将更加依赖技术渗透、社区深耕以及理论自觉，而非直接的对抗姿态。[2] DeepSeek的回答让笔者不得不反思，在今天到底是艺术介入社会，还是艺术被社会介入。在科技高速、有效地介入到社会的方方面面的时候，艺术家或者理论研究如何行之有效地介入到社会变成了难题。

回到中国的艺术现场，在中国语境下的“艺术介入社会”议题颇具复杂性，主要体现在艺术与政治的矛盾关系。因为其处于中国传统和现代的转型中，在相当长的历史中艺术长期扮演了政治理念宣传的工具，本质上是政治对艺术的介入，另一方面从跨文化角度来看，身处于东西方当代艺术的差异性中，在20世纪80年代以来中国当代艺术的产生和发展中，艺术又转向为介入政治，因此中国的介入性艺术也在主流叙事和西方艺术中的介入性艺术观念之间摇摆。高名潞在《中国当代艺术史》开篇认为20世纪60年代是当代艺术的起点，而中国在这一阶段的政治文化运动也是当代艺术的一部分，但是因为其本质上缺乏“当代性”价值的延续性和方法论模式的合法性，它成了昙花一现的存在。[3] 20世纪70年代之后中国当代艺术的产生正是基于之前长久以来官方美术中的主流叙事传统，正如徐冰在《愚昧作为一种养料》中谈到的，他对于过去的创作的质疑缘起于中国美术馆举办的“北朝鲜美术展”，而对“复数性”的兴趣缘起于他在《世界美术》上看到了安迪·沃霍尔的丝网版画。[4] 在2019年徐冰接受《他乡的童年》[5] 节目组采访时他也谈道：“艺术的真实性就在于，属于你的东西，你扔都扔不掉，不属于你的，你再费劲，也得不到。”在他这一代艺术家身上，中国自身的文化传统，以及社会主义美术经验都是绕不开的东西。可见，在官方倡导的现实主义美术传统和西方观念艺术思潮影响下成长起来的这一代艺术家，一直以来伴随着自身的矛盾，因此在他们后来的艺术介入社会的项目中也体现出这样的特点。除此之外，还有各区域之间的复杂关系，中国幅员辽阔，不同的区域文化习惯不尽相同，文化艺术的发展状态、居民的文化艺术认知程度也不尽相同，因此涌现出的艺术在地性问题也亟待解决。尤其在全球化浪潮中所产生的均质化危机下，在地性的重要性被凸显出来。正因为中国文化艺术语境的特殊性和复杂多样，使得在中国语境下讨论介入性和参与性的艺术产生了多种方向的可能。

中国的文化艺术体制构成也颇具复杂性，既有官方美术的体制序列，比如从中国美协到地方各级美协，以及从中国国家画院到地方各级画院、从中国美术馆到地方各级美术馆

[2] 该观点摘自 DeepSeek 对“你怎么看中国介入性艺术的发展”这一问题的回答，原文约 1400 字，笔者在此对其做了提炼和总结。
[3] 高名潞：《中国当代艺术史》，上海大学出版社，2021，第 1 页。
[4] 徐冰：《我的真文字》，中信出版社，2015，第 31 页。
[5] 《他乡的童年》是由周轶君执导的纪录片。该片共 6 集，其中与徐冰的对话在第六集。

的完整建制，也有大量活跃在民间的美术馆、艺术中心、画廊、协会、文化企业、媒体、艺术空间等，这些民间系统是区别于官方美术系统的在野艺术体制。而介于两者之间的是美术学院艺术家和策展人，他们扮演了两种不同艺术体制的平衡者和融合者，这三方实际上都推动了中国本土艺术介入社会项目的发展。客观来讲，这样的局面很容易出现同一区域完全不同的，甚至是割裂式的艺术项目。官方美术所倡导的形式和内容与民间系统的一部分内容和形式是矛盾的，这时候学院作为中间地带角色的作用便发挥出来了，这部分的艺术家和策展人、学者扮演了调和双方的角色。巫鸿认为当下中国艺术中有四个主流系统，其一是“直接在政府资助和指导下高度政治化的官方艺术”，其二是“与政治宣传拉开距离而更强调技术训练并具有较高美学标准的学院派艺术”，其三是“不断吸收中国港台地区、日、韩及西方时尚图像的大众都市视觉文化”，其四是“源于实验艺术但最终迎合国际艺术市场的全球商品艺术”。[6] 从中可以看出，学院派艺术扮演了“折中”的角色。

正因为在中国发生的艺术介入社会的语境颇具复杂性，这种复杂性主要源于中国自身艺术生态的复杂性，同时也由中国自身的特殊国情所决定，所以探讨在中国发生的艺术介入社会的前提是认识在中国艺术与大众的关系，这种关系恰恰就是介入性与参与性艺术的本土传统构成之一。

二、介入性与参与性艺术的本土传统

介入性艺术和参与性艺术是两个不同角度的艺术类型，介入性艺术强调艺术实践者的主体能动性——艺术家追求的目标是实现艺术创作的公众功能或者跨文化能量，参与式艺术则强调艺术接受客体的反馈，即公众如何参与到艺术家的创作中。在笔者看来二者是先行后续的关系，只有艺术实践者具有介入意识、产生介入性艺术，之后才有可能促使艺术作品产生参与性。在讨论介入性以及参与性艺术的过程中有必要区分中西方艺术的不同，中西方艺术从近现代以来走向了完全不同的两条路。中国艺术因为社会革命，从封建王权时代历经短暂的资本主义时期之后走入社会主义时期，而西方艺术因为工业革命从君主专制时代走向资本主义时期。中西方原本的艺术受众群体都发生了变化，但是结果不尽相同。中国近现代以来艺术走向更宽阔的社会领域，比如鲁迅倡导和推动的新兴木刻运动，艺术家以木刻为武器直接参与到了社会革命中，延安时期的艺术家本身就肩负革命者的身份。而西方艺术告别王权和宗教走向精英主义，虽然从达达到约瑟夫·博伊斯都有介入社会的艺术观念，但他们的立场并不一定是其所介入的社会对象的立场。介入性和参与性的艺术在这两种前提下发展的过程不尽相同，2000年以来中国艺术界关于艺术介入社会的话题多是西方当代艺术主导的概念，实际上在中国本土，艺术介入社会有不一样的历程和特点。

[6] [美] 巫鸿：《关于展览的展览：90 年代的实验艺术展示》，中国民族摄影艺术出版社，2016，第 10 页。

“艺术介入社会”既是中国艺术发展史中的老问题，也是随着时代发展不断更新的新问题。之所以说是老问题，因为以下几点：第一，艺术发展史本身就是社会发展史的一部分，因此艺术必然无法脱离它所处的时代；第二，艺术家在创作中集中呈现其文化经验和生命体验，这两者同样与其所处的时代紧密相关；第三，艺术的表达内容是艺术家的独特创造产物，这一特殊性也必然包含在其所处的时代的普遍性中；第四，从艺术的社会功能来看，艺术既然要实现其社会功能，必然要参与到公共空间环境和公共讨论的语境。

中国近现代美术从鲁迅先生倡导和发起的新兴木刻运动开始，呈现出艺术介入社会的新方式，新兴木刻艺术家们以木刻版画为工具强有力地参与到了当时的社会思潮传播中，进而参与到中国社会的革命进程。在延安鲁艺时期，古元、力群等版画家更直接参与到乡村建设和对农民的教育，以及对旧社会的改造中。在延安文艺座谈会的影响下，版画家“纷纷深入农村、部队，与农民、战士交朋友”，之后产生了延安时期的“新年画运动”。[7] 版画家在延安的创作带有一种在今天看来强烈的介入社会的意识，近些年来颇为流行的艺术乡建现象，比如艺术家刘庆元在乡村土地上所做的版画介入乡村建设的作品，在笔者看来便和延安时期的版画家创作具有精神上的传承。批评家胡斌也认为刘庆元的创作“重新回顾新兴木刻的传统，甚至与当下的社会参与式艺术相联系。”[8] 可见在20世纪三四十年代的延安时期，美术家便进行了今天艺术乡建中类似的创造性探索。

随着中国新民主主义革命的胜利，中国美术界开始进入到对美术的改造和转型期，这一时期的艺术家从社会现场转身进入到新中国成立以来成立的美术学院、美术家协会或各级画院组织中，这个阶段以往艺术家直接介入社会的方式和身份得以改变。从社会革命现场走出来的美术家们在此后成为国家美术力量和美术学院教育的主要构成者，他们之前以艺术介入社会所形成的经验无疑影响了后来的艺术家。

中国近代史以来的政治生态深刻地影响了中国美术的发展，20世纪中国美术的转型无法避开中国共产党领导的革命与建设这一语境，中国共产党所倡导的“从群众中来，到群众中去”的基本方针，在美术发展上集中体现为毛泽东同志在1942年5月2日延安文艺座谈会上的讲话，其中谈道：“文艺就把这种日常的现象集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化，造成文学作品或艺术作品，就能使人民群众惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自己的环境。”其中“改造”一词，实际上就是艺术介入社会的一种方式，而时隔近五十年之后的21世纪初期，《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称为《讲话》）依然深刻地影响着当代艺术家。1999年，艺术家徐冰受纽约现代艺术博物馆（MoMA）之邀制作条幅，以英文方块字的形式写着“Chairman Mao said, Art for the People”（“毛主席说，艺术为人民”），高悬于博物馆入口（图1）。此后他还用新英文方块字书法抄写了全篇《讲话》。在高名潞看来，徐冰“将毛的‘为人民服务’看作是美学方法论而非社会庸俗学的工具论”。[9] 2003年卢杰和邱志杰策划的“长征计划”实际上也是重温革命史和中国文艺思想的形成因果，尤其是毛泽东同志关于文艺为工农兵服务的思想，除此之外还分析了西方艺术思潮对中国的影响。[10] 2006年，“长征计划”在延安大学举办了“延安艺术教育座谈会”，而选择在“延安文艺座谈会”64周年这一天举办也颇具深意，之后“长征计划”出版了《延安艺术教育座谈会》。[11]

[7] 齐凤阁：《中国现代版画史 1931—1991》，岭南美术出版社，2010，第 64 页。
[8] 胡斌：《木刻在呼叫：刘庆元的此时我刻》，《画刊》2023 年第 3 期，第 88—91 页。



图 1. 徐冰，*Art for the People* 在 MoMA© 徐冰工作室。

三、中国当代艺术语境中的艺术介入社会

从20世纪70年代末开始，中国艺术家逐渐从以往功利性的美术创作中走出来，进入到对个人风格的自觉探索以及全球艺术新思潮的学习阶段。区别于以往中国艺术家高度参与社会革命，对于国家形象的塑造，以及宏大叙事的内容和风格，20世纪80年代的中国当代艺术家以“先锋”和“前卫”的姿态登上历史舞台，他们以批判和反思的方式进行介入式的创作，比如王广义提出的“清理人文热情”的观点，以及其《大批判》系列作品的诞生；又比如温普林以《大地震》为名发起的“包扎长城”大型艺术项目，在这个项目中艺术家在长城这一具有文化史象征意义的空间上进行了集体性的行为艺术，除了原计划的现代舞“大地震”，艺术家们还实施了偶发创作，比如“包扎长城”、盛奇的“太极”、牟森的“潘多拉的盒子”等，在本次项目中，当时还年轻的艺术史学者朱青生发表了题为《关于二十一世纪艺术的思考》的演讲。[12] 这样的介入式项目和创作在那个时期不胜枚举，可见在20世纪80年代的当代艺术萌芽和发展中，艺术家以个体方式或集体方式进行艺术介入社会的探索。不同于新兴木刻以来的艺术介入社会，这一时期艺术家介入社会的方式有以下新特点：第一，艺术家大多脱离新中国成立以来的艺术体制，进行社会介入实践，

[9] 高名潞：《徐冰的艺术及其方法论》，诚品画廊，2003，第 49 页。
[10] 卢杰：《长征：一个行走中的视觉展示》，长征计划，2003。
[11] 长征计划于 2006 年出版的《延安艺术教育座谈会》是一本内部资料，这小书中翔实地记录了当时座谈会的嘉宾发言。
[12] 温普林：《解放：温普林中国前卫艺术档案之八〇年代》，索卡艺术，2008，第 121 页。

这部分艺术家甚至被称为“盲流艺术家”群体；第二，主要以批判、反思和否定等激烈的形式进行介入；第三，艺术创作重新回到社会公共空间，如第一届“星星美展”便在美术馆外公园举办；第四，艺术介入社会的方式显然也受到了20世纪80年代大量涌入的全球艺术思潮的影响，艺术作品的形式不再局限于传统的绘画或雕塑形态，有行为艺术等新形式的出现。

进入20世纪90年代，因为官方美术馆中当代艺术家们的缺席，以及当时尚未形成专业的艺术展览机构，因此艺术展览多在社会空间举办，中国当代艺术家的实践转入到“地下”状态。这部分空间在今天看来颇有替代性艺术空间的意味，比如由冯博一策划的“生存痕迹”、邱志杰策划的“后感性”、徐震策划的“超市”展等，这些展览都是在非专业展览空间举办的，因为其实施场地的社会空间属性，这一时期的实验艺术具有介入社会的特点。千禧年之后北京逐渐出现了独立艺术空间，以林天苗和王功新组织的“藏酷”为代表，这些独立艺术空间在原有的社会功能之外发展为展厅，不同于20世纪90年代替代性艺术空间的临时性，独立艺术空间持续性地举办艺术展览和活动，以一种相对持续的方式介入社会空间，直到2000年之后798艺术区发展起来，出现了大量的专业画廊和展览空间。整个20世纪90年代到21世纪初期，艺术介入社会的主要形式是替代性空间的临时展览，一方面与当时艺术界接待西方重要美术馆或者双年展策展人来访相关，另一方面替代性空间的临时展览也是艺术家不得已而为之的选择，毕竟这一阶段国内没有形成有规模的艺术市场，也没有官方美术馆举办当代艺术家的展览，同时中国本土的替代性空间的展览也与当时整个亚洲的替代性空间浪潮相关。[13] 2000年之后随着中国艺术市场的崛起，以及全球化和城镇化浪潮的到来，三者促使中国当代艺术从不同层面深入艺术介入社会这一课题。首先，艺术市场的发展促使中国的艺术生态趋于完善，除了画廊和美术馆等专业展览空间的产生，也促使了大型展览项目如双年展的举办，而这些大型展览项目中不乏介入式艺术的作品类型，此外艺术市场的发展也为介入式艺术带来了大量赞助人。其次，城镇化浪潮集中体现在房地产的发展上，中国当代艺术在千禧年之后的高速发展与中国房地产的发展紧密相关，正因为此产生了大量的介入式公共艺术项目。最后，因为全球化的发展推动了介入式艺术的实践交流和学术研究，在中国本土出现了大量介入式艺术项目的实践和研究成果。

2008年之后艺术介入社会这一类型在中国本土的发展更加多元化。首先是项目发起主体的多元化，第一，政府和资本方（如地产、文旅）作为发起方——他们无疑受到了国家政策的引导；第二，美术馆等专业艺术机构作为发起方，通过举办大型展览和公共艺术项目等实现艺术介入社会；第三，民间发起的独立空间浪潮也始于这一时期，这些独立艺术空间散布在城市的社区，他们选择的位置本身就具有艺术介入社会的特征；第四，艺术家个体的艺术介入社会行动，因为自媒体时代的到来趋于常态化；第五，随着中国社会商业

[13] 对于亚洲的替代性空间的发展，可以查阅姚瑞中监制、吕达坤策划、吕佩怡主编的《搞空间：亚洲后替代空间》一书，该书由台北田园城市生活风格书店于 2011 年 5 月出版。

资本的发展，对艺术跨界的需求增长，由此产生了跨界艺术项目中的介入性艺术和参与性艺术的项目；第六，策展人作为发起主体策划的艺术介入社会的项目，由策展人确定介入方式和游戏规则，在此基础上由策展人邀请艺术家，有组织有计划地进行介入性艺术项目的实施。仅仅从这一阶段艺术介入乡村建设的中国现场来看，便可以看出这种多元化主体趋势，既有乡村振兴的国家战略高度，同时也是经济转型的手段，又有艺术家和社会学家，甚至公益人士的投身，由此形成中国乡村建设的多元图景。[14]

其次是实施场景的多元化。相较以往中国当代艺术主要在一线城市发生，2008年之后随着中国文化政策的影响，在原本当代艺术主要发生地的北上广深等一线城市之外建设了大量的美术馆，同时政府文化部门对举办艺术项目日益重视，艺术在中国大地上逐渐下沉到各级行政区域和大城市的社区空间。场景的多元化体现在：第一，城市公共空间的多元化，除了以往专业的展览空间和公共空间（如广场、公园），城市中出现了多元化的、模糊的公共空间地带，如历史街区、商业街区、商业体、写字楼、工业遗迹等，这些随着城市发展新出现的公共区域为艺术介入社会属性的项目举办提供了新的可能性；第二，在城市公共空间之外，乡村以及自然空间领域成为艺术介入社会的场景，一方面和近年来国家在乡村振兴方面的国策相关，另一方面也受到了国际艺术视野如日本越后妻有大地艺术节等项目，以及国际艺术驻地项目实施办法的启发；第三，互联网公共空间成为艺术介入社会的实施场景，在现实的公共空间之外，互联网公共空间成长为新的艺术介入社会的场景，尤其是近年来随着社交网络、短视频平台，元宇宙、人工智能等互联网技术的发展，非常多的艺术机构、艺术项目发起人以及艺术家选择以互联网公共空间作为艺术介入社会的实施场域，互联网公共空间从原本的辅助线下项目传播的工具逐渐成长为特定艺术场景中内容生产的工具，互联网公共空间本身就具有互动性——游戏、社交网络尤其能体现这种互动性，这也赋予艺术介入社会的先天优势。科技因素在中国本土的艺术介入社会的行动中近年来扮演了越来越重要的角色，尤其2020年以来因为意外状态，导致发生于互联网的艺术项目日益增多。2021年笔者参与策展的“演化：公共的未来”[15] 便在公共艺术和公共话题的艺术介入中呈现了互联网公共空间的艺术。

由上所述，可见在中国介入式艺术从发展历程上可以分为几个阶段：从20世纪30年代新兴木刻运动到1949年期间，介入式艺术扮演了中国社会革命的参与者，这一时期的艺术家不是纯粹的艺术创造者，而是兼具了政治职能，因此他们所做的介入社会的艺术实践实际上也是中国革命的一部分；1949年之后到20世纪70年代，因为这一时期国内和国际政治生态的复杂性，艺术家以艺术介入社会的方式多以政治宣传工具的面貌出现；20世纪80年

[14] 渠岩、屈行甫：《中国艺术乡建地图》，上海三联书店，2024，第 1 页。

[15] “演化：公共的未来”群展于 2021 年 9 月 16 日在中央美术学院美术馆·廊坊馆展出，展览由中央美术学院美术馆馆长张子康担任总策划，由策展人陈澈与段少锋联合策划，邀请国内外在公共艺术领域具有丰富经验的艺术家和时下对网络公共空间具有探索性的青年艺术家及艺术小组，从实体文化艺术空间和虚拟网络空间双重维度出发，呈现一系列讨论公共边界、视觉权力、虚拟身份等前沿议题的艺术作品。

代中国的介入式艺术是批判和反思式的，艺术家介入社会的方式更为多元和直接，但是因为艺术家群体多来自学院，具有浓厚的精英主义色彩，并没有形成广泛的社会影响，其影响力主要在文化艺术领域内；20世纪90年代的介入式艺术多以替代性空间、实验艺术展览的形式开展，其影响范围进一步缩小，但是初步具有了全球当代艺术思潮中介入式艺术的色彩；2000年之后介入式艺术有了长远发展，其影响力逐渐辐射到艺术领域之外，同时对介入式艺术的研究进入了学者的视野中。

四、从介入转向参与的艺术群体实践

在相当长的时间内，中国的介入性艺术中，观众的姿态是被动的接受者。虽然2000年之后产生了大量关于介入性艺术的研究性文章和文集，但介入性艺术在艺术界之外的泛文化圈层的讨论却鲜被提及，于是经常出现这样的尴尬局面——艺术介入社会仿佛是艺术家的一厢情愿，大多中国的观众对当代艺术的观念、形式、内容等知之甚少，因此介入性艺术在长时间内没有引发过多的讨论。随着中国艺术市场不可思议的迸发，激发了普罗大众对艺术市场的兴趣，吸引了大量艺术界之外的人把目光投向中国当代艺术。此外2008年之后，随着中国参与全球化浪潮的高峰期到来，以及中国互联网技术和通信技术的高速发展，大大降低了中国社会大众对艺术认知的门槛，同时社交网络的发展使公众参与艺术的热情大为上涨，介入性艺术逐渐进入到公众视野。与此同时，对于参与性艺术的需求也增长起来。多年前笔者曾经看到这样一个视频记录，在一次北京皮村文学小组的聚会上，某艺术家大谈艺术介入社会，在场的有当时在媒体中走红的素人作家范雨素。范雨素提出了这样的疑问：你们艺术家总喜欢谈艺术介入社会，难道你们不在社会里吗？范雨素的疑问代表了很多人对“艺术介入社会”这一问题的质疑，他本人的走红也仰赖于互联网时代信息的快速传播。在信息被高速制造和传播的社交网络时代，已经不再需要讨论艺术如何介入社会了，一件作品的传播除了原本的展览途径之外，有了更宽阔的公共化途径。几乎是同一时期，厉槟源因为裸奔而走红，葛宇路因为路牌进入到以往艺术界不敢想象的公共讨论领域，这些艺术事件超越了原本艺术家的可控范围和最初目的，不可控地成为社会舆论热点，使得这些原本是艺术家极其个人化的表达超越了其原本预设的话题范围、空间范围，以及圈层范围，从艺术家有意识地希望社会介入，演变为自动扩散，进而每一个参与讨论的人都发展成为作品意义和价值的一部分，深刻地参与到了艺术家作品的塑造中。

艺术从介入到参与社会的变化主要体现在艺术接受客体的态度上，观众从被动接受到主动参与的历程体现出中国艺术介入社会行动的本质变化。我们很难明确界定这一变化的标志性案例，但是毋庸置疑，艺术介入社会对艺术家来讲是个人创作从显现到隐藏的过程，艺术家在这个过程中不仅把观众当作介入对象，而且让出艺术创作权，进而让观众深度参与自己的创作，使其成为创作者的一部分，由此形成参与即创作的状态。在这个转变过程中，作品通过项目化的方式实现，艺术家在某种程度上扮演了策展人的角色，他们负责指导、组织、制造项目参与的游戏规则，这些成为他们艺术作品项目化的必要因素。而对于参与的观众或者特定环境中的居民来讲，他们在艺术家制定的“游戏规则”下的行动，组合成了最终的作品，实际上艺术家主导的艺术介入社会项目成了“作品的作品”。

艺术家从创作者到艺术介入社会项目的“游戏规则”制定者，既体现出介入社会对象群体参与方式的转变，即从观者到参与者的转变，也体现出今天艺术大众化的普及趋势。其实早在20世纪90年代，艺术家某种程度上就已经开始扮演策划人的角色了，比如前文谈到的邱志杰和徐震（当时策展人这一角色尚未真正出现），以及20世纪中国早期策展人的出走，同时专业策展人相对较少造成了这种现象。在今天越来越多的艺术介入社会项目中，毋宁说艺术家在扮演艺术家角色的同时也发挥了策划者的角色，艺术家创作的方式从以往单一作品的创作逐渐演变为项目化。

一个艺术介入社会的项目的产生，从早期策划和评估，再到实施方案的制定，而后建立起与观众的关系，通过观众参与所产生的作品进行展览和互联网的二次传播，同时艺术家组织召集学术活动进行学术内容生产，最终以出版物的形式形成三次传播。在这种艺术家身份转变的过程中伴随着另一个问题的出现，90年代的艺术家个人通过艺术介入社会的方式多以个体，或者局部、小的艺术生态中的群体方式出现（比如“后感性”和“生存痕迹”展览中的艺术家）。而21世纪以后，艺术介入社会的群体实践，还面临着如何在国家大的政策方针影响下保持合法性的问题，尤其是艺术介入乡村建设的群体实践。组织发起羊磴艺术合作社的焦兴涛撰文指出：“随着乡村振兴成为国家战略，延续了十年的羊磴艺术合作社项目，必须把一个自组织的‘艺术共同体’的故事，嵌入国家战略社会变革的大叙事背景之中，解决组织合法性的问题变得急迫，否则，今后的工作在真实的乡村将寸步难行。”[16] 为此羊磴本地艺术爱好者、四川美术学院艺术家群体、桐梓县文联各文艺家协会的会员一起向政府申请成立“桐梓县羊磴艺术协会”，由此羊磴艺术合作社“成为政府、地方、学校、社会力量共同参与的平台”。如果将羊磴艺术合作社作为个案研究，其完整地演绎了近十年来中国艺术介入乡村建设的过程。从羊磴艺术合作社的组织形式来看经历了艺术家自发向“合法性”的转变。从艺术家和作为被介入对象的羊磴居民来看，艺术家逐渐淡化了创作者的角色，更像将合作社视为自己的创作理念演化的产物；而羊磴的居民实际上从观众角色演变为创作者的角色（图2、图3、图4），羊磴艺术合作社除了艺术合作产物之外，更将艺术的行为延展到产业领域，也带动了当地农业和旅游业的发展。除了艺术活动，艺术家还召集了羊磴的驻地写作计划和艺术创作计划，同时也推出了根据羊磴艺术合作社实践产生的学术出版。[17] 羊磴的艺术介入社会方式区别于其他此类项目的

[16] 焦兴涛：《中国式公共艺术与羊磴“土而奇”乡村艺术博览会》，《公共艺术》2024 年第 1 期，第 6—15 页。

[17] 关于羊蹬艺术合作社的学术出版有：由重庆出版社于 2019 年 7 月出版了焦兴涛和王子云编著的《参与的艺术：羊磴艺术合作社 2012—2017》，由人民美术出版社于 2019 年 12 月出版了焦兴涛和娄金合著的《参与式艺术的中国现场：羊磴艺术合作社》。







图 2. 第二届“羊磴土而奇公共艺术项目”素人艺术家作品拍卖。
图 3. 首届“羊磴土而奇”贴在羊磴钢丝桥上的所有参与乡场的艺术家海报和乡场主题海报。
图 4. 第二届“羊磴土而奇”二姐早餐店美术馆之“人人都是 AI 艺术家”作品展。

是发起者的学院身份，两位发起者是四川美术学院的专业老师，因此羊磴的艺术介入社会项目无疑带上了学院教学实践的色彩，由此艺术乡建的课题也有了进一步学科化的可能性。值得注意的是2021年四川美术学院艺术与乡村研究院挂牌成立，或许与羊磴艺术合作社的模式不无关系。

与羊磴艺术合作社类似的艺术介入社会的项目还有西安美术学院武小川教授发起的关中艺术合作社，但是这两者的本质区别在于本地居民的参与方式。关中艺术合作社主要以“关中忙罢艺术节”（图5）为载体构建每年的活动计划，而艺术节的展览主体还是以艺术家的作品为主（图6、图7），观众不是以艺术家的身份参与，而是作为表达内容和语境的提供者参与到艺术节中。和羊磴艺术合作社不同的是，关中艺术合作社从一开始就以所谓的“合法化”方式出现，第一届“忙罢艺术节”在后来的描述中被赋予了“推动乡村新型文化空间建设，提升乡村人居环境，打造乡村文化旅游品牌，形成乡村振兴示范样板，让文化艺术赋能乡村振兴，实现鄠邑区文化旅游新突破”的意义与价值。[18] 除了羊磴和“忙罢艺术节”的举办地蔡家坡之外，石节子美术馆的艺术介入社会项目实践模式也比较特殊。石节子村更为偏远，同时这个项目也更依赖于艺术家的个人魅力和执行力，正因为“村长”靳勒的推动策划，石节子美术馆成了当地极为特殊的文化景观。石节子美术馆和羊磴艺术合作社的模式有相似之处，即村民成为创作者的一部分，靳勒同时邀请了全国乃至国际艺术家进入石节子美术馆，这一点又和关中艺术合作社有相似之处。



图 5. “关中忙罢艺术节”主举办地蔡家坡村村口砖雕。

总体来讲，三个艺术项目都强调了村民的参与合作，这与相当一部分强势介入到乡村的艺术项目不同——近年来

[18] 范皓亮、宫小祥、何海龙：《关中忙罢艺术节：用艺术唤醒乡愁》，《百花》2022 年第 9 期，第 58—61 页。




图 6. 第四届“关中忙罢艺术节——终南生态艺术展”现场，2022 年。
图 7. “关中忙罢艺术节”总策划武小川教授与参与艺术家杨峰、王志刚教授合影。

国内也不乏艺术家一厢情愿介入到乡村的展览项目，这样的艺术项目大多是昙花一现的。艺术家在组织艺术介入乡村的项目时要处理多重复杂的关系，既要处理和地方政府的关系，寻求政府的支持和协作，也要处理和出资方（如果存在资金赞助或者合作资本的话，比如来自文旅和地产的资金合作）的关系，还要处理和当地居民的关系，在艺术项目实施的同时保障当地居民的基本权益，同时还要处理和艺术系统内艺术家、学者、媒体、机构等各方面的关系，一个完整的艺术介入社会的项目中包含了这样复杂的多重关系，使得发起项目的艺术家不仅仅是构思项目的角色，仿佛一部电影的导演、制片和统筹的角色，都汇聚在发起者的身上。所以在类似羊磴艺术合作社和关中艺术合作社这样持续性的艺术介入社会的项目中，艺术家一方面让出创作权，达到隐藏艺术家身份目的的同时，另一方面他们却无处不在，宛如一个“八爪鱼”，协调项目合作的方方面面。

五、从介入转向参与的中国当代艺术家的个人实践

上述艺术介入乡村的艺术项目中艺术家身份进行了转变，在中国当代艺术家的个人实践中也不乏从介入到参与的转向。在此笔者以艺术家徐冰的创作为例来说明这一趋势。

徐冰从20世纪80年代到现在的创作几乎完整地演绎了这一代艺术家进行艺术介入社会的完整发展脉络。2024年12月20日，艺术家徐冰在中国西南的首次大型个展在成都市美术馆开幕，本次展览主题为“有问题就有__”（图8），策展人吴洪亮敏感地抓住并且提炼了艺术家一直以来在作品中倡导的“社会现场”意识，形成了这一具有开放性答案的主题。吴洪亮认为“正如展览题目所提示的那样，那道小横线代表的是未知与好奇的起跑线，而‘问题’是引擎，艺术的有趣之处不在于回答，而是对‘生’与‘活’的一次次追问。”[19]

[19] 吴洪亮在接受艺术媒体99艺术时所作的陈述，原文刊发于“99艺术”微信公众号：https://mp.weixin.qq.com/s/0dek8ibLWnaJf1rvLl8i9w。

在《给年轻艺术家的信》中，徐冰谈及了这样一个观点：“你生活在哪儿，就面对哪儿的问题，有问题就有艺术，你的处境和你的问题其实就是你创作的源泉。”[20]徐冰的创作中一直有非常明确的社会现场意识，这种社会现场意识在他的艺术创作中经历了几次转折。



图 8. 徐冰个展“有问题就有 __”成都美术馆展览现场 © 徐冰工作室。

首先是从现实主义美术传统到观念艺术的转向，在其20世纪80年代最早的成名作《碎玉集》中践行的，实际上是来自古元、李桦的现实主义美术传统，这一传统也是当时中央美术学院的艺术传统，该系列的创作甚至也可以追溯到徐冰在知青时期参与的《山花烂漫》的报头图案设计。这一时期徐冰的版画创作体现出的恰恰就是从新兴木刻到延安木刻以来的艺术介入社会的传统。虽然新兴木刻和延安木刻时期并没有“介入”的概念，但中国现代版画的先行者正是发挥了版画复数性特点带来的传播优势来介入社会，因此版画家具有非常强烈的介入社会的意识。徐冰在1986年实施的《大轮子》行为作品，便是从观念艺术的角度介入社会空间的尝试，徐冰认为大轮子的印痕是“一个可以循环往返永无休止的转印物的痕迹”，在这件作品中，观念艺术的色彩远大于其介入社会空间的色彩。而在他后来的作品《天书》中所介入的是当时的文化热导致的焦虑，看似这件作品的内容和形式与社会现场无关，实际上其所映射和反思的又和社会现场相关。这件作品展出时引发了批评家的争议，有的人甚至认为这是文化上的“鬼打墙”，这一批评也催生了徐冰的下一件重要作品《鬼打墙》（图9、图10）。《鬼打墙》的创作过程本身就是艺术介入社会空间的典型案例，徐冰和他召集的团队将长城的墙面用版画的方式拓印出来，并且在2024年将这一模式重新在罗马进行演绎，形成了《墙与路》这一艺术介入社会空间的项目。从《天书》到《鬼打墙》，徐冰一直在用传统的文化要素转换成他对当代文化现状的批判和反思，这一方式一直延展到后来的《新英文方块字书法》和《背后的故事》，以及《凤凰》（图11）、《烟草计划》《地书》等项目中，这些作品中也不乏介入性和参与性艺术的转换，比如《新英文方块字书法》系列便以教室的形式让观众参与其中，学习其独特的书法样式，《新英文方块字书法》衍生的另一个介入公共空

[20] 徐冰：《给年轻艺术家的信》，载《我的真文字》，中信出版社，2015，第 104 页。





图 9. 徐冰《鬼打墙》工作照 © 徐冰工作室。
图 10. 1991 年徐冰在威斯康辛大学麦迪逊校区拼合《鬼打墙》© 徐冰工作室。

间的作品便是浦东美术馆的《引力剧场》。《地书》项目中徐冰创作了《地书》概念店和《地书》互动软件，以此实现观众的参与。而《背后的故事》和《凤凰》的创作材料本身就使用了大量来自中国社会现场的物料，与此同时它们的展示方式也是多种多样的，不乏介入到社会空间的方式。



图 11. 徐冰个展“有问题就有 __”成都美术馆展览现场 © 徐冰工作室。

其次是从物质到虚拟，以及从介入到参与的转变。在人工智能的发展浪潮中，徐冰率先推出了《人工智能无限电影》，这部电影采用了类似“公共影像”的处理方式，在为期三个月的时间里，徐冰将其放置于上海外滩的橱窗中，将原本的“公共影像”[21]反馈到公共环境中，完成了艺术介入社会。徐冰除了以艺术介入社会的方式呈现作品，他还真正意义上让渡作品的知识产权，以此达到观众参与的目的。2024年徐冰借助社交网络小红书完成了首次以艺术介入互联网公共空间的尝试。在《无主之作》这个项目中艺术家使用人工智能持续生成图像，并且让渡给观众，观众只要截屏便可以“所见即所得”拥有图像作品的知识产权。此外徐

[21] 段少锋：《徐冰：“公共影像”与我们生活的时代》，《信睿周报》2019 年 10 月 29 日，第 8 版。





图 12. 2008 年徐冰在肯尼亚教学木林森 © 徐冰工作室。
图 13. 2019 年北京 UCCA 木林森展览现场 © 徐冰工作室。

冰在《木林森》（图12、图13）艺术项目中扮演的正是从艺术创作转变到让渡艺术创作的角色，这一在地性艺术项目中，作品成了参与儿童的画作。而在近年来他所关注的太空艺术领域，徐冰更是让渡了艺术卫星的展出权，形成了“太空艺术驻地计划”，目前这一计划一直在持续中。

徐冰作为一个复杂的艺术家个案，可以通过他管窥中国艺术介入社会的发展历程，他之所以可以作为一个典型的前提，是他极具代表性的艺术成长历程。徐冰出生于新中国成立后的知识分子家庭，他的青少年时期与中国社会从20世纪50年代到今天的巨变同步，在他的成长经历中杂糅了知识分子的传统文化经验、农业文明经验，以及全球化经验。这在他的艺术创作中体现为混合了中国艺术传统和现实主义美术经验，以及现代主义和后现代艺术的经验。因此徐冰艺术创作中的社会现场意识兼具了“从群众中来到群众中去”的社会主义色彩，和西方观念艺术发展中的艺术介入社会色彩。当然，除了徐冰的个人艺术实践体现出从介入到参与的转变之外，还有很多中国当代艺术家在过去的二十多年中也发生了这样的变化，比如邱志杰以书法的形式介入到社会公共空间[22]，转型到他作为发起人和组织者策划的“东山国际儿童诗歌海滩计划”，让参与本次计划的儿童诗歌写作成为公共艺术。又比如蔡国强的创作一直以来都以作品介入到社会公共空间，但他组织策划的“农民达芬奇”项目将参与本次项目的农民飞行器作为作品，在上海外滩美术馆进行展示，在这个项目中蔡国强模糊了策展人和艺术家的边界。“农民达芬奇”可以看作是蔡国强的作品，是他继《威尼斯收租院》之后的第二个农民题材计划，展览中的农民飞行器实际上成了“作品中的作品”，蔡国强让渡了美术馆的展览权，艺术家让农民作为非艺术家身份的“素人”参与到了艺术体制中，其中也涉及这些农民艺术计划中蔡国强自身因素的少与多的考量。[23]

[22] 2021 年，艺术家邱志杰在三源里菜市场办了一场“书法展”，把自己的书法作品植入菜市场的日常情境中。
[23] 蔡国强：《说说我和“农民达芬奇”》，《美术文献》2010 年第 2 期，第 66—69 页。

六、结语

正如本文开始所反映的现状，在今天艺术介入社会的问题可能不仅仅是艺术如何介入社会，以及大众如何参与艺术的问题，而是艺术与社会生活的边界本身在走向模糊的问题。介入与参与是艺术家主动选择的角度，以往艺术家在作品创作和项目实施时主动考虑如何介入社会和形成大众的参与，事实上在今天复杂的科技环境和媒体环境中，有很多作品的介入与参与是超出艺术家的预料的，因此往往会出现这样的情况：艺术家并没有在创作时预设介入或参与的目的，但是作品被推出之后逐渐失控，介入到了公共生活，并且形成了普遍互动。

比如艺术家卡特兰的作品《喜剧演员》，这件作品延续了艺术家幽默荒诞的作品风格，本身是一个偶发性的艺术行为，却在展出之后引发了全球性的讨论，这种讨论甚至超越了艺术领域进入到广泛的公共领域的范围，并且不乏颇有魄力的观众将香蕉取下在现场吃掉，这种行为进一步加剧了作品的传播和讨论。作为艺术家的观念艺术作品，其原本只是艺术博览会期间面向特定空间观众的作品，不承想持续几年成为话题热点。吃掉卡特兰的香蕉变成了一种意外的参与，[24] 而《喜剧演员》也演变成一种公众文化符号。在中国也不乏这样被动介入和参与的作品案例，比如前文谈到的厉槟源和葛宇路，他们的作品的原本预设的在中国当代艺术的语境下探讨艺术介入社会空间，或者是艺术家个人表达的问题，却因为互联网传播失控成为社会公共话题。可见艺术介入社会和大众参与艺术在今天潜在了另外一种可能，即介入和参与从艺术家主动转变为被动的可能。

人工智能时代的到来将科技对于艺术的挑战推到了新的高度，其冲击不亚于摄影术对绘画的挑战，以及3D打印技术对雕塑的挑战。互联网的高速发展早已将学习艺术和传播艺术的门槛大为降低，以往横亘在艺术与大众之间的鸿沟经历了几次转变：20世纪80年代到千禧年时代，艺术主要发生于中国一线城市，之后随着全球化和城镇化交织的高速发展，艺术展览逐渐发生在中国一线城市之外的大城市，这种“下沉”速度令人咋舌，在今天中国很多特色小城镇不乏国际性的艺术展览项目发生。互联网在经济因素之外提供了技术因素，尤其是短视频平台和自媒体的出现使艺术的学习、生产和传播趋于大众化，因此大众与当代艺术之间的鸿沟日益缩小，这也使得原本具有精英色彩的当代艺术走入到大众文化消费和生活的日常中，与之相伴的是大众主动参与艺术的热情逐渐高涨，这也使得原本艺术语境下的艺术介入社会和参与性艺术拥有了更多的可能性。或许这个话题在未来将成为一个过去式的艺术史话题，大众不再认为艺术是阳春白雪，社会也不再是艺术需要主动介入的对象，参与艺术成为人们的常态，到那时也许介入性和参与性艺术就变成了一个不必要的专业名词。

[24] 2019 年一个名叫大卫・达图纳的行为艺术家将卡特兰的香蕉从墙上扯下来，剥开并当众吃掉了它。2023 年首尔大学一名美术生在三星美术馆取下贴在墙上的香蕉并当场吃掉。2024 年 11 月 29 日，在香港召开的发布会上，孙宇晨吃下自己此前用 4500 万元人民币买下的卡特兰“香蕉”。

From “Engaged” to “Participatory ”: Localized Practices of Art Intervention in Society in China

DUAN Shaofeng

Absrtact: This article is based on the practice of interventional and participatory art in the unique context of modern China. By analyzing the complex prerequisites for the development of interventional art in China, and combining the collective practice of artists and individual events since the 1980s, it explores the current interventional and participatory art in the Chinese art world. At the same time, it also considers the leap from intervention to participation in social projects and works of Chinese local art, combined with today’s new technological context and national policies and wills, as well as the increasing active and reverse intervention of social factors in art. This article also expresses the possibility of the disappearance of interventional art in China’s future art ecology.

Keywords: interventional; participatory; contemporary art; rural construction; local

从空间生产到共同体形塑：介入式艺术的中国实践与理论重构

娄 金 黄 倩

摘 要 随着城市更新与乡村振兴的政策推进，村镇结构正朝着社区化方向发展，传统的“艺术介入”经验亟须转变，以更加契合社会进程。中国近十年来艺术介入社会的实践，呈现出从“空间生产”向“共同体塑造”的范式转型，其核心在于通过艺术重构社会关系，回应现代性语境下的城乡治理困境。本文结合中国城乡艺术介入实践，从理论溯源、实践图景与范式革命三重维度展开分析，系统探讨近十年以来介入式艺术在机制创新、主体重构与价值转向层面的范式革命。通过解析“羊磴艺术合作社”“社区枢纽站”等典型案例，揭示艺术介入从“物理更新”到“关系编织”、从“文化赋能”到“共同体塑造”的深层转型。本文认为介入式艺术的当前目标在于通过社会关系的再生产激活城乡内生动力，最终实现“艺术——社会——人”三位一体的共同体构建，为艺术社会学与乡村振兴提供新的理论视角与实践路径。

关键词 介入式艺术；社会转向；空间生产；共同体塑造；城乡关系

绪论

近年来介入式艺术实践已摆脱了以往艺术家单打独斗的模式，转向基层政府与外来艺术家共同合作的新形式，引入了多领域主体进行协商共创，并在尊重本土居民主体性的原则上进行艺术实践和社会变革，形成了综合性的多元化实践样态。在实践过程中，介入式艺术也不再局限于单纯的空间生产，而是以日常空间为跳板，向社区等生活空间扩张，以融入居民生活空间。在此，艺术一方面承载着拓展自身发展边界的实验作用，另一方面扮演着推动社会转型的媒介角色，在与城乡发展政策同频共振的同时，将宏观的社会治理推向了具象的社区“自治”，将集体主义的愿景导向了“共同体”建设下的“共治”，完成了艺术与社会的双向融合。

尤其在介入式艺术实践愈发本土化后，国内的艺术理论建构也呈现了新的发展趋势。原本的实践与理论更多依靠西方经验，艺术项目热衷套进西方理论的“筐子”中。而近些

作者简介：娄金，四川美术学院造型艺术学院雕塑系副教授，研究方向为公共艺术与社会美育；黄倩，四川美术学院艺术人文学院在读硕士，研究方向为中国当代艺术批评。