

重抵现场：
装置艺术生态的在场与缺席

鲜卓恒

在北京今日美术馆的中庭展厅，一座由脚手架搭起的平台横在两层空间之间。走到跟前的人，自己都得掂量：要不要上去，敢不敢上去。有人止步，也有人踏上去。它没有说明什么，却已经让观众意识到，装置艺术的现场从来不只是“看见”，而是身体被迫参与判断。

近日举办的第四届中国国际装置艺术学术论坛暨展览，就将这个问题摆到了眼前。展览汇集多位中国当代艺术家的现场实践，材料从木、石、竹、金属、脚手架、废旧光盘、土豆、电视、机械、纸张，一直延伸到声音与技术装置。论坛的安排也耐人寻味：到场的批评家先看展，再发言，谁也不能只对着幻灯片谈装置。讨论装置，终究离不开它被生产出来的现场。

这场论坛真正提出的问题，不只关乎作品是否成立，而是支撑作品的生态是否成立。作品可能在展期内被看见，又在撤展后迅速消失。作品不断出现，现场能量也在积累，值得思考的是作品做出来之后那一段路：它能不能被看见、被讨论、被收藏、被记住。

“在场”不只是身体抵达

过去谈装置艺术，常从媒介突破说起。它突破架上绘画与传统雕塑，把空间、材料、时间和观众经验纳入作品。但今天，商业空间同样能制造大型影像、互动设备和声光电，甚至更流畅，更适合拍摄和传播。

艺术批评家高岭在论坛上给出一个根本的判断：装置艺术并非传统意义上与油画、雕塑并列的独立画种，而是一种强调空间介入、观念表达与现场体验的艺术方式或状态。一根空调风道，一截脚手架钢管，没有主题，没有形象，也没有手工痕迹，恰恰因此，它把这一类物质在社会生活里的含义带进了展厅。

装置艺术的核心，不只是制造震撼，而是重新组织观众与空间的关系。中央美术学院教授邵亦杨把“装置艺术何为”换了个问法：与其问我们能拿装置做什么，不如问装置自己想要什么。观众需要走进去、绕过去、停下来、退后、靠近，在移动中重新感知空间与材料。一件装置是否成立，往往不在于它占多大面积，而是人进入之后，位置有没有被改变，身体有没有被提醒，原本熟悉的材料有没有变得陌生。开篇那座由脚手

架搭起的平台之力，正在于它逼着每个走到跟前的人去掂量身体的边界。

这种陌生感把观众从顺滑的观看里拽出来。人面对的不再是一个可被快速消费的图像，而是一个需要身体参与的现场。也正因为如此，装置从根上就和可挂、可卖、可收藏的逻辑较着劲。它是状态，不只是手工作；是念头，不只是笔触。它最珍贵的特质，也最难被一套生态接住。

现场之后，还有作品的命运

把视线放到国际艺术现场，会看到另一层现实。装置艺术的成熟不只来自艺术家个人能力，也不只来自体量或技术复杂度，而是来自相对稳定的制度。策展人方振宁将这条线从杜尚再往前推到俄国先锋派。塔特林的反浮雕早就把材料从画框里解放了出来，让结构本身闯入真实空间。装置不是当代艺术的一阵风，而是现代艺术处理物与空间这个老问题的一条长线。

接力靠的是制度。在威尼斯双年展等国际大展中，装置越来越多地处理身份、历史、生态、族群记忆与公共议题。泰特现代美术馆涡轮大厅长期运行的委任机制也说明问题：它提供的不只是巨大空间，还有资金流、策展团队、制作协作、公众流量与研究阐释。方振宁与今日美术馆方面反复强调“一定要在现场制作”，也是看准了这一层。装置的生命长在它和具体空间的厮磨里，搬得来作品，搬不来现场。西方美术史学者王端廷谈到，奥拉维尔·埃利亚松让四道人造瀑布挂上纽约河岸的《纽约瀑布》，预算约1500万美元，其背后是公共艺术基金和一整座城市的托举。

国际机构已把装置、新媒体与时间性艺术纳入保存和再展示系统。纽约现代艺术博物馆设有媒体与行为艺术部门，负责这类作品的收藏、展出与保存。安尼施·卡普尔则提供了一个更极端的参照。2022年威尼斯双年展期间，他在威尼斯学院美术馆与一座此前由其购入并修复的威尼斯历史宫殿举办双场地大型展览。这座宫殿名为Palazzo Manfrin，之后逐步成为其基金会、档案和作品展示的重要空间。这个案例揭示出，成熟生态不只解决作品如何展出，也在处理作品如何留下、如何被研究、如何继续生成空间经验。而这一整套链条在国内尚未完全“长齐”。

国内装置艺术并不缺少现实现场。快速城市化留下的脚手架、钢筋、木料、管线、废弃物和临时建筑，消费社会制造出的包装、屏幕、声音、机械与日常物，技术生活带来的数据、监控、交互与虚拟经验，都可以成为装置艺术的语言来源。

此次展览中，许多材料保留着明显的粗粭痕迹。开篇那座横在中庭的平台，把脚手架这类工地上的临时结构搬进了美术馆。观众可以在结构中移动，人站上去时会自然意识到，脚下不是平整地面，而是一种临时、悬置、并不完全安稳的结构。原本属于施工现场的材料，在展厅里变成了身体经验。国内装置艺术真正可贵的部分也正在这里：它不必简单模仿国际大展的高成本制作，也不必急于把自己包装成科技艺术。城市更新、工业遗产、消费过剩和技术生活，本身已经提供了足够复杂的现场。

但现实材料不会自动成为艺术。废弃物不会因为被搬进展厅就有了意义，脚手架也不会因为体量巨大就成为作品。先看入口。大型装置需要场地、经费、制作周期、施工团队、技术支持、仓储条件和后期维护，但委任在国内很多美术馆还是个奢侈词。再看出口。王端廷谈到一个案例：几年前某美院的研究生毕业展上，几位年轻人合作的声音装置《合唱团》做得相当出色，国内却几乎无人问津，最后被澳大利亚的白兔美术馆收走。那是一家由外国收藏家专为中国当代艺术设立的私人美术馆。一件在中国艺术现场中生长出来的作品，最终由海外收藏体系接住，这恰恰说明问题未必出在创作端，而是在作品完成之后，国内是否有机构愿意识别、收藏并长期维护它。

国内的收藏界对装置艺术长期保持谨慎甚至回避的态度。理由看似现实：没有手工性、不可控、占地大、难保存，归根到底是对观念性、时间性和空间性的价值判断不足。装置在中国最热闹的舞台，至今还是各类双年展、三年展，可这类展览的核心特征在于临时性。开幕、热议、撤展，一轮过去，真正进入收藏、研究和再展示系统的仍然有限。

完善生态：谁被接住，谁被看见

装置艺术可以使用影像、声音、

传感器、人工智能和互动设备。问题不在技术，而在技术是否替代了艺术判断。邵亦杨强调，面对扑面而来的的人工智能，装置不能只是被技术驱动，而应守住自己的观念判断。真正有效的技术介入，应当改变观众与空间的关系，推动作品提出更深的問題。

装置和商业沉浸式展览的分野也正在这里。后者追求顺滑、好看、可传播，观众快速进入、快速拍摄、快速分享；装置则不必总是令人舒服。王端廷颇为锋利地说：“越是被商业空间收编的沉浸式装置，越容易把那逼人直面、令人不适的劲头磨平。”

但即便是泰特现代美术馆涡轮大厅这样的成熟机制，也不时要面对公共流量、景观化和打卡化的压力。沉浸式展览在全球美术馆中不断扩张，“双年展疲劳”也成为国际艺术圈反复讨论的话题。那套从委任到保存、环环相扣的制度，固然能把作品接住，却未必接得住好东西。真正的考题不是把国际经验原样搬来，而是能不能构建一个具有韧性和包容性的生态系统。

生态是否健康，还有一把常被忽略的尺子：谁被看见，谁被漏掉。论坛中，有学者追问此次参展女性艺术家的比例，这个问题并非枝节。装置艺术既然强调身体、空间和公共关系，就不能忽视创作者结构本身的可见性。女性创作者并不缺少能力，真正需要追问的是，她们为什么在一些常规展览序列中仍容易被边缘化。

从这个意义上看，今日美术馆此次的论坛与展览更像一次提醒：中国装置艺术已经走过以媒介突破为主要特征的阶段，正进入更艰难的生态建设阶段。下一阶段的竞争力，不在于能否制造更大的现场，而在于能否建立让现场持续发生的制度条件。美术馆是否愿意长期委任装置项目？收藏机构是否建立起登记、运输、安装、维护与再展示的方法？批评界是否持续追踪艺术家的工作脉络？艺术院校能否提供跨媒介、跨技术、跨空间的训练？

对装置艺术而言，现场不是展览开始时搭起来的空间，也不是观众拍照后留下的图像，而是一套持续发生的关系。国内装置艺术真正的考验在于展览结束之后，它能否被记录、研究、收藏、再展示，并最终进入一种可以被持续讨论、反复观看的艺术史现场。这件事，既要能接得住，也要在接住之后，仍让它保有刺痛现实的能力。

