

# 地缘美学或身份政治：全球化时代的中国当代艺术<sup>[1]</sup>

周颖南

## 一、中国艺术的现代性

高更的作品《我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？》蕴含了画家对生命意义的哲理性追问，同时也隐含了人类自步入现代社会以来人类对于个体性缺失的焦虑。现代化进程中，机器工业化彻底摧毁了手工生产并最终导致传统生活方式的消失。新型都市的兴起引发的人口大规模迁移以及随之而来的种种现代化弊病，都是造成人群心理落差与不适的根源，同时，作为人的特性也逐渐隐没于机器铸造的冰冷的新型社会之中。西方的现代主义艺术正是基于工业化社会的弊端，试图用艺术恢复人文主义的关怀。

“‘现代’概念的引进从本质上改变了人们组织历史经验的惯常方式。随着‘现代’的到来，世界不同地方的人们开始利用地缘政治学刻画他们的过去与未来，并以地理图谱的相对性安排他们的命运和欲望。发展线性年代学被运用于全球地图的构造上。”<sup>[2]</sup>在艺术领域，现代主义艺术也以线性发展为历史进步的标准。1984年，亚瑟·丹托发表了《艺术的终结》一文，他指出艺术已开始逐渐脱离现代主义的范围的事实，艺术发展进入“后历史”或“后叙事”时期。文艺复兴瓦萨里至现代主义格林伯格的宏大、单一、线性的叙事模式日渐式微，多元叙事模式逐渐占据了主要地位。同时，艺术也摆脱了历史条件的控制，转而上升到哲学层面。对于当代艺术的定义，我们不再以视

[1] 本文系2015年度国家社科基金项目（15BW0011）阶段性成果。

[2] [美] 酒井直树：《文明差异与现代性》，陈燕丽译，《“自觉”与中国的现代性》，宋晓霞主编，香港：牛津大学出版社，2006年，第75页。

觉还原的真实性或媒介的纯粹性作为评判标准，而是应从这件作品是否关乎某个主题以及它是否体现了某种意义出发。作为现代主义接续的西方当代艺术是后现代艺术的一种风格，也是在宏大叙事结束、多元叙事占主导地位的语境下进行的多样化艺术实践。

但是无论演进到哪一阶段，西方在叙事中仍然占据着中心地位。无论是 20 世纪 80 年代由奥利瓦提出的“文化游牧主义”，还是 20 世纪 90 年代蔓延全球的“身份与他者”，还是千禧年之后的“多元文化主义”，在本质上依旧由西方主导，更可以说是西方现代主义体系在迈入后现代时代对自身进行的修复和补充，在线性历史的范围中建构现代化、全球化的理论，以便西方体制更好地作为一种普适价值在全球扩散和传播。

那么中心之外的非西方地区在体制演进中到底扮演的是什么角色？同其他后发现代性国家的情况相同，中国美术的现代性是以西方现代性为参照对象，是在对自我进行反思、革新的基础上依靠一系列的策略性选择逐步构建而成。既要参照西方，又要参照中国的传统过去，还要参照不断更新的现实。这无疑是复杂、充满质疑和反复比对的艰难过程。

进一步说，如果中国古代绘画体系中的自我调整是一种在相对封闭的条件下的“内部演化”；那么，步入近现代时期的中国艺术的发展主流就是在“外部参照”下的对自我的重新认识和自觉性选择。然而，很多时候我们很难分辨中国艺术到底在多大程度上掌握着建构的主导权、建构的方式以及价值框架。譬如 20 世纪前、中期的中国艺术面貌非常复杂，既有坚守传统立场的，也有全盘西化的，还有尝试中西艺术混流的探索，如西画民族化、中国画现代化等实践。

如果抛开当时社会环境和时代背景不谈，那么这些主要的实践实际上都无法跳脱中——西二元框架。并且，西方现代主义的原发性对中国艺术的影响十分深远，建构意识的产生本身就是一种“应激性反应”，它包括对过去传统文化体系的梳理、对现今艺术状况的认知以及对未来发展方向的判断，它们都属于一种在西方观照下的“自觉”。这实际上也承认了西方在文化结构和价值上的优越地位和自身的落后地位。因而如何挖掘和建构中国艺术的现代性和中国性在很长一段时间内也一直是当代艺术亟待探索和解决的问题。

20 世纪末的后三十年，尚处于起步阶段的中国当代艺术需要同时面对类似西方在现代化初始阶段和自身进入全球化时代的双重矛盾。以先锋艺术或实验艺术为例，作为中国当代艺术最为激进的部分，它在很大程度上也是艺术家西化的成果。新、老两代的中国艺术家几乎都是从模仿西方起步的，而这种追随和推崇因素也有利于艺术家得到西方艺术系统的辨认和选择，从而进入国际视野，跨入国际艺术平台。但随之

而来的种种问题——诸如西方在与中国之间的交流中对话语权的掌握和其中的误读和不平等性也常常使得中国艺术家的创作蒙上一层难以摆脱的阴影。

策展人朱朱在其著作《灰色的狂欢节——2000年以来的中国当代艺术》中写道：“即使在后冷战的背景下，年轻一代的艺术家围绕着全球化的泛政治语境、消费主义景观、资本权力与艺术体制等主题展开叙事时，从某种程度上仍然是围绕着西方当代哲学与艺术所构建的中心线索，并且，在媒介运用和表现形式方面往往处在追随状态……对于西方当代艺术来说，我们的艺术形态仍然是补充性的。”<sup>[1]</sup>

那么，中国当代艺术该如何定位自我？现代、后现代和当代之于它又有何种意义？与西方当代艺术连贯的发展逻辑不同，中国当代艺术在历史和哲学维度的重叠下，原发性、当代性和中国性要通过何种途径挖掘？

## 二、身份意识的建构

身份问题是20世纪六七十年代兴起的后现代理论重点之一。丹托在其著作《在艺术终结之后：当代艺术与历史藩篱》中写道：“……寻求定位是时人的普遍心理需求，大家无不努力在所属的团体里追求一份归属感，例如：多元文化主义下的政治心理，或某些女性主义派别以及酷儿意识形态，都说明了这种时代氛围，这正是后历史时代的症候，越是远离目标的人越想寻求认同。”<sup>[2]</sup>非西方国家和地区长久以来被视为文化上的“他者”，处在历史叙事的藩篱之外，其特殊性和价值被忽视，因而对去除西方中心主义、重建被贬低的文化特性的诉求十分迫切。应运而生的本土主义、民族主义和世界主义在本质上都是在西方引导下的全球化过程中的一种策略，或者说是一种与隐身的“中心主体”对峙下应运而生的客体。

国内的一些艺术家、评论家对中国当代艺术在初期“西化”的艺术实践持乐观积极的态度，认为中国的“西化”是一种“非西方的西化”，虽然经历过沉重的半殖民地时期，但在文化内部却始终保持着一种积极性，虽然回顾中国近代史，有历次反现代化思潮，但现代化依旧是中国发展的主流趋势。相应地，中国的现代性也带有一定的反思性质，其本质是对本土文化进行深刻的批判、再认识和再创造。<sup>[3]</sup>

[1] 朱朱：《灰色的狂欢节——2000年以来的中国当代艺术》，桂林：广西师范大学出版社，2013年，第333页。

[2] [美]亚瑟·丹托，林雅琪、郑惠雯译：《在艺术终结之后：当代艺术与历史藩篱》，台湾：麦田出版有限公司，2010年，第188页。

[3] 许江：《拆解与重建——当代视觉文化的追问与思考》，北京：人民美术出版社，2010年，第12页。

西方艺术体系在发展过程中也不乏比照和汲取与其艺术相异的因素以扩充自身内部的例子，如 19 世纪欧洲现代派对日本浮世绘、非洲原始艺术的借鉴；20 世纪中期美国艺术对禅宗的理解和采纳。但需要注意的是，这种比照和借鉴都是建立在本我根系上的一种汲取式补充，并不会动摇其艺术精神的独立性和自觉性。反过来，我们自身需要考察的是，西方作为中国当代艺术的参照又是如何对其形成影响的以及这只棱镜所反映出来的中国当代艺术的面貌又是如何的。诸如：中国当代艺术的创作在哪些方面与西方的观察、解读相吻合？它的评论界是如何对走向多元化的中国当代艺术进行评价的？所持的评估尺度经历了怎样的变化？意识形态导向、社会批判和艺术价值本身各自占据的分量究竟有多少？这背后又是何种话语意识和价值框架在起作用？

不难发现，在文化解读的方式中，误读占据了很大成分，这实质上是西方对非西方地区所进行的新一轮文化殖民。以中国艺术为例，“由于缺乏足够的中国历史文化知识，更重要的是缺乏必要的‘中国经验’，这种文化性解读就很容易沦为寻找、辨识文化符号和身份印记的‘征候式阅读’”。<sup>[1]</sup>事实上，大量国外学者、批评家、策展人都是以这种方法阅读中国当代艺术并将中国作为全球化文化想象的一部分进行观察。究其原因，在于西方知识体系本身就存在一个他者的建构机制。在面对非西方国家或地区的艺术作品时常常以人类学视角解读，凸显其民族或种族特征。这其中隐藏的是文化中心主义的态度，新的文化因素通常作为一种补充来体现其文化优势。

与此同时，全球化在世界范围内的驰骋使得艺术创作出现了两种趋势，其一为文化保守主义，是本土文化在受到全球一体化理念的冲击下做出的保护性姿态；其二为文化相对主义，主要是处于文化发展弱势的区域向具有发言权的中心区域比照、借鉴。这背后往往又是一种被动的自我否定，具体体现为本土学者为了追赶西方知识界潮流，急于与国际接轨，对后殖民、东方主义、本土化的理论与国内实际语境的匹配不加深入思索就加以应用，导致的结果往往是本土的自我异化、他者化。在艺术实践方面，则往往表现为故意迎合西方的政治窥视欲而创作的充满意识形态或中国符号的作品，再次落入文化霸权主义的圈套之中。尹吉男曾在一篇文章中戏谑式地生动描绘了 20 世纪 90 年代中国当代艺术和西方的病态关系：

当西方策展人到来时，还是要排在朝见“先知”的长长的队伍里，这在北京

[1] 许江：《拆解与重建——当代视觉文化的追问与思考》，北京：人民美术出版社，2010 年，第 17 页。

艺术圈被戏称为“看病”；当邀请函寄来时，天之骄子或反帝战士都会兴高采烈地奔向西方，这在北京艺术圈被戏称为“唱堂会”，中国艺术在国际艺术大展上被认为是“西方宴席上的一道中国春卷”，享用的是西方人，制作的却实实在在是中国人自己。这是应供求关系而组成的相对稳定的职业生产线。中国是欧美普通“物资消费品”和“精神消费品”的产地之一。<sup>[1]</sup>

全球化语境下，身份建构的本质是通过当代性的挖掘，形成自我定义的、独特的当代价值观，同时获得自主性，区别于世界其他地区的国家或民族，从而确认自身身份。全球化的过程并非是单一的、同化的过程，而应该是多层次的，并且它要求世界各地都保持一种开放的姿态，鼓励重新发现特殊性、地域性和差异性。投射到艺术领域，其体系中的每一部分都在经历全球化所带来的改变，包括媒介、观念、市场和艺术家本人。艺术家个人创作趋向和意志也是需要探究的要点。他们在创作实践中的选择都不同程度地反映了无论是作为个体的自我，还是作为整体的中国当代艺术在全球化语境下处于何种地位的理解。是追随国际艺术发展走势还是将对民族传统文化的反思和个人经验相结合？

### 三、全球化时代的地缘美学

20世纪最后十年，科技的迅猛发展迎来了触及全球的网络化时代，各种信息通过网络在全球范围内大规模的快速传播，整个世界变成了一个互动的有机体，而非过去在地理意义上的相勾连抑或是以跨区域往来进行的有限沟通。网络使得每一个人在虚拟空间无须进行地理位移，就能了解到世界每一个角落发生的事情。在如此便捷且超越传统交通工具的先进条件下，这使得大部分尚处于现代化进程中的非西方国家和地区与西方“第一世界”同步更新信息，在很大程度上增进了地区、国家间的信息互通和交流。同时，伴随着新的政治格局产生、自由贸易的盛行，当代艺术以市场为先导，也逐步迈入全球化时代。

汉斯·贝尔廷在其一篇文章中将步入全球化时代的艺术称之为“全球艺术”，其产生就得益于上述条件的共同驱动。“全球艺术”的概念本身就是基于长久存在的“欧洲中心论”的挑战，并对西方之外、长久被其忽视的世界艺术版图中的边缘地区强调

---

[1] 尹吉男：《中国当代艺术的异形地图》，《东方艺术》2008年第3期，第82页。



以“多样文化”“地域性”“文化身份”等标识的“地缘美学”，对以地区自身传统美学作为参照进行的艺术创作。因而，市场先导使全球艺术带有全球性扩张的特征，同时它又将着眼点放置于“地域美学”和“文化身份”上，突出“本土”概念，从本土的艺术实践中挖掘非西方国家、地区的民族性。全球艺术的出现打破了现代艺术在世界范围内长期占据主导地位的局面，与现代主义艺术强调纯粹性和实行双重排他性来划分艺术种类的标准相对，全球艺术对当下社会、文化、政治、经济方面的变化做出反应和思考，并以寻找本土美学价值为目的。这种美学价值并不是与生俱来的，而是随着全球化的进程而演变。

但是，全球化时代的艺术随着全球化进程的深入也暴露出一些难以调和的矛盾。全球化推广的主旨是建立在经济一体化基础上的地域联结，然而不可忽视的事实是，全球化是由发达西方国家所主导的又一次对自身现代主义体系和内部结构的调整，它所强调的一体化和价值观的普遍性是否能被非西方地区、国家所接受，全球艺术虽不具有普遍性的美学标准，但其驱动内核与全球化是一致的，统一语境和焦点的缺失似乎在暗示全球艺术单向度地专注于对过去西方忽略的非西方艺术的重新发现，但这隐藏了一个接受前提，即非西方地区、国家必须是在认可全球化理念之后才能顺理成章地容纳全球艺术。矛盾就此产生：一方面，全球艺术引导非西方国家、地区的艺术进入全球视野，另一方面，它也不可避免地激发了民族主义、地方保护主义意识的觉醒，引发了“全球与本土”效应，二者既互相联结又难以避免冲突，来自本土的抵抗在一定程度上化为对自我身份的追索以及在挖掘、探索中的反复确认。

亚洲地区（主要指东亚、东南亚和南亚地区）在全球化语境下为自我身份的认同而做出的种种努力在其他非西方地区中带有独特性和复杂性。作为人口最为密集、拥有长久的殖民历史以及曲折复杂的现代化进程，再加上独特、深厚的东方文化体系，这使得这片土地既紧密追随西方现代发展的脚步，同时又与自身的传统文化难以割裂，因而现代与传统的冲突一直是地区文化发展的探讨主题。

日本、韩国等在亚洲现代化进程中发展较快的国家在艺术领域中对身份探索的成果一度进入西方视野，少数亚洲艺术家甚至在欧美获得了高度认可。但碍于现代主义逻辑中的排他性，绝大多数有着“亚洲”烙印的现代主义艺术实践仍旧为西方世界所排斥，对作品的原创性、独立性始终持怀疑态度。因此，对身份危机的体悟和重新确认一直以来都是亚洲地区文化、艺术的重要议题之一，西方始终是亚洲的参照对象，东西方二元对立的思维也在身份认同的过程中反复纠缠。

全球化时代的到来带来了转机，虽然仍旧由西方主导，亚洲当代艺术在各种助推

之下逐渐升入全球视野之中。这个过程是循序渐进的，推动力主要来自三个方面，首先是经济、政治方面的因素。除了亚洲本国经济的不断发展，20世纪末开始的全球经济一体化的进程也在更大程度上联结了亚洲各国，而亚洲各国本地艺术市场的陆续建立，让西方艺术界认识到亚洲（主要是东亚、东南亚、南亚地区）在经济意义上已具有完整的区域性，引发了西方接下来对亚洲艺术市场开发、投资的热情。其次是政治格局多样化使得世界版图发生深刻的改变，新的地缘政治兴起，亚洲地区在艺术版图上的位置也随即发生了变动。其本身的地缘政治情境为本土当代艺术的发展提供了多样的体验、想象和思考的空间。再次，文化界、思想界对亚洲地区对多元文化、地域文化和身份政治、民族性的大讨论也促进了亚洲当代艺术作为一个整体所指涉的地区性概念的不断深入，在上述几个主要问题的延伸下，又有诸如对亚洲地区文化传统的再挖掘和创新、本土艺术机制的形成（画廊、拍卖行、双/三年展、公共/私人美术馆、本地观众）和地区间的讨论和对话，这些发问与探讨都是源于一种对自我身份的界定的焦虑和重新在全球化语境中认识彼此，从而为自身的发展找到新的参照，以及为彼此之间互动与对话寻找新的介入点的强烈愿望。这涉及如何判断、界定自我的相关性以及找到行动的基准、重新认识亚洲地区的不同文化及其所处的不同发展阶段之间的差异性，同时找到一种共时性存在，可以彼此沟通，又能拒绝殖民意识的渗透。这些交互性的文化活动也在逐渐打破东西方二元对立思维的桎梏，建构亚洲地区多元文化的体系，在本土意义下深化“身份”的概念，试图为身份危机找到化解的途径。

显然，对身份的追索始终是以国族为基准的。聚焦到中国，它不仅仅在亚洲地区享有无可厚非的地缘重要性，同时也是全球化进程的强大的推动力之一。谈及全球化时代的艺术、亚洲当代艺术，不可不提中国在全球一体化过程中的表现及其身份诉求。中国艺术跨入“当代”范畴起始于20世纪70年代的改革开放。在文化领域，西方现代知识成果大量涌进国内，于“文化大革命”后期成长的中国知识分子在漫长的文化封锁之后，经历了一场集体“大洗礼”。中国知识分子对西方现代文化成果以及中国未来国家命运走向的大讨论环绕着整个80年代文化界，跨越文学、美术、电影、音乐和舞蹈等艺术领域。

在美术界，70年代末开始出现自由组织的艺术组织与展览会，<sup>[1]</sup>随后在80年代中

---

[1] 此处指的是星星画会。“星星画会”是20世纪70年代末出现在北京的一个艺术团体，以追求自由和自我表现的艺术、主张具有现代主义风格的实验性作品以及举办具有特殊历史意义的活动与事件而著称。在1979年和1980年分别举办了两届画展，主要成员有黄锐、钟阿城、马德升、曲磊磊、王克平、艾未未、朱金石、王鲁炎等。

期至晚期兴起了全国性的前卫艺术运动，如“85新潮美术运动”，参与这场美术运动中的艺术家基本以艺术小组形式出现，如北方艺术群体、池社、厦门达达等等，带有“集体性”和“运动”等特征。多数艺术实践将“前卫”“先锋”当作识别标签，暗示着对西方现当代艺术的理念、形式和价值的认同。

20世纪80年代中国当代艺术的阶段特征可以引用刘明、皮力在《第二届美术文献展》的引言中的一段话：“尽管中国当代艺术的发展是以在主流话语形态中建构形式主义艺术的合法性为开端的，但是它的发展仍然是一个和政治密切相关的文化活动。20世纪80年代以来，中国当代艺术家们所做的工作是颠覆传统的‘社会主义现实主义’，确切地说他们颠覆的不是一种艺术风格，而是这种风格背后所代表的文化权力。……艺术家有权利选择语言和价值标准，并且通过自己的行为来影响整个中国社会的信念。”<sup>[1]</sup>这段话简明地道出了80年代中国当代艺术的主要特点：一是这些艺术实践不可避免地带有政治性，以集体主义的方式出现；二是这些艺术实践本身就带有强烈的批判性，从一开始就超越了艺术本体，越升到社会、政治、历史等其他层面；三则是这场绵延整个80年代、此起彼伏的各类艺术运动不可避免地带有理想主义倾向，希望由此构建整个国家文化发展的未来，联结社会、个人和社会其他群体。

自20世纪80年代后期开始，中国当代艺术也出现了多层次的变化。在文化身份的建构方面，中国当代艺术的实验性凸显，本土与全球的对话与互动也出现了新的模式，打破了原有的“东—西”“中心—边缘”等固定的二元框架，将地域性与全球性融合在一起，并将之内化为自身的经验和观点。这也从侧面说明中国当代艺术已经在真正意义上成为全球当代艺术的一个分支并入艺术全球化的趋势中。其次，还有以中国传统艺术意象、媒介、符号或母题的重新演绎，回到本土立场，以期对中国传统进行再利用和再创造，在全球化语境中找寻建构文化身份的途径。

全球化语境下，面对联系日趋紧密的世界以及多元化的地区文化发展状况，艺术作为一种文化沟通的工具，逐渐从原先相对封闭的语境中脱离出来，既保持了自身的文化特性，同时又融入了全球化的共通性。这之间既有融合，又存在冲突和矛盾，但无非都体现了文化表征在全球化时代的适应性、流变性和融合性。对中国当代艺术来说，不仅仅是一种自内而外的质变，还是一种从外向内的自我观照。

[1] 刘明、皮力：《第二届美术文献展》，武汉：湖北美术出版社，2007年，第13页。



#### 四、社会性的消解与重构

如果说全球化给中国当代艺术带来的是在自我扩张中反视自我与他者身份的二重性，那么当代艺术在中国的社会语境下如何面对它的特殊性？

20世纪80年代末90年代初，从“新生代”画家中脱离出来的一批以方力钧、岳敏君为代表的艺术家开始创作一种被称为“玩世现实主义”风格的绘画，这种风格出现的原因在于一些艺术家对转型中的中国社会普遍存在着无力、焦灼以及茫然感。他们大多以自画像的形式，伴以平淡、枯燥和荒诞的生活场景，表达将“自我隐没”(self-effacement)<sup>[1]</sup>的同时希望重塑自我的强烈愿望。冷林于1998年在北京策划的名为“是我”的实验艺术展就通过展示这些非严格意义上的“自画像”引出中国当代艺术家建构自身当代性的策略，即“对可确认之自我的自觉否定”<sup>[2]</sup>。

与“玩世现实主义”并行的另一个艺术风格“政治波普”同样反映了1989年以后艺术家面对当时形势的心态。以王广义、余友涵为代表的艺术家从“文化大革命”所衍生的特定视觉因素出发，并以外来的西方消费主义的视觉因素，通过混淆二者达到消解原本具有的政治意义。但是当这些作品在1990年代初出现在一系列的大型国际展览上时，引起了西方藏家的强烈兴趣，这也证明了西方对中国当代艺术的关注仅仅局限于某些方面并对具有较强政治寓意的作品情有独钟，片面地攫取符合他们的政治立场和惯常思维的特征和因素，并对此加以放大，导致艺术家原本赋予作品的含义被覆盖。因而“政治波普”也被误读为“持不同政见”的政治艺术，成为后冷战时代共产主义国家中“地下美术”的代表。

反观中国艺术家，他们在当时出于经济上无法独立的原因，面对西方的收藏家、画廊代理以及出国参加展览的机会时，默认了这些误读，而这种误读随后为他们带来了巨大的商业成功，在西方画廊和收藏家的带动下，形成一种“国际畅销风格”。而波普艺术家反对做任何意识形态或政治上承诺、使政治符号非政治化的创作初衷就此湮没。但是如果一味地对政治采取回避态度，对艺术的良性循环发展又是不利的，因此，艺术家进行实践创作的时候，既要使作品具有批判性的锋芒，又要避免在阐释过程中过度使用意识形态化的象征或政治符号，陷入单一的政治化、社会化语境，从而遏制了作品自我阐发意义的功能。

[1] “自我隐没”(self-effacement)是一种主要的破坏自我形象的手法。详见巫鸿：《作品与展场：巫鸿论中国当代艺术》，广州：岭南美术出版社，2005年，第62—63页。

[2] 同[1]，第64页。

“政治波普”和“玩世写实主义”虽然有较强的政治寓意和社会批判倾向，但它们的产生与当时的社会发展背景是分不开的。改革开放后，中国的政治结构、经济结构和文化结构在深刻的体制改革中发生了巨大转变，尤其是经济体制改革带来的飞速发展已经悄无声息地触及中国社会的方方面面，中国人的思维方式、生活方式和社会活动方式都在短时间内遭遇了不小的冲击。若说艺术家在20世纪80年代还沉浸在理想主义又一次西方启蒙浪潮的摇篮中，那么进入到20世纪90年代，作为社会中较为敏感的人群，艺术家们逐渐意识到形式上的审美并不能长期有效地满足中国人在精神上的深度关照，以拿来主义的态度盲从西方的现代艺术形式是无济于事的，同时也与中国消费主义的社会景观格格不入，于是艺术创作开始由审美向文化转移，对对未来不尽美好的设想中转为冷静地认清社会现实。

但是这次转移并不是简单机械地回归现实，而是在对社会现实的清醒认识基础上形成的带有个人特色的审美考量，其美学价值也体现在对中国新的社会现实的描绘之下，反映由于周遭环境发生巨大改变而导致社会人群的思想变迁的一系列过程，同时也提供了艺术家对这个时代思考的佐证。

社会身份的危机之所以出现，在于部分艺术家在借鉴西方现代主义艺术流派时缺乏思考某种形式与产生这种形式的社会、文化环境之间所特有的因缘性和地域性。形式的不断演绎无法保证实质性的进展，也始终不能和中国自身的问题产生深刻的关联，究其原因，他们缺乏将其对艺术的思考放置到一个大的文化环境中去观察和估量，也缺乏与主体生命具体、真实的遭遇。更何况，中国正处于历史上前所未有的激变中，社会的巨大变革是摆在每一个中国人面前的现实，如果艺术家绕开与自身息息相关的社会现实，其艺术作品将缺乏必要的力度。因而，可以说，社会为艺术的产生提供了基本的环境，社会性题材能否转化为艺术，关键还在艺术家。

因而在20世纪90年代，中国当代艺术中的一大分支就是将视点转向对中国历史与记忆的反思、人与社会、自然环境的关系阐释，同时在媒介、形式、语言、表现手法上的尝试和探索需要一种抗力，在这个大时代洪流中融入个人与社会、个人与历史的对话。这也从侧面证实了中国当代艺术从意识形态关怀逐渐转向个人现实情境关怀，从理想主义转入折中主义，面对本土现实，自觉地从艺术探索中挖掘“当代性”，以独具个人视角的艺术语言化解社会身份的焦虑和危机感。

在进入新千年后，随着中国在国际舞台上的重要性越发显现，中国当代艺术作为国家形象的一种形象展示，从“地下”走到“地上”，在欧美相继举办了多次大型的当代艺术展。随着全球范围内经济利益的新一轮分配，中国当代艺术也逐渐融入了国

际艺术体系。这无疑是经济一体化、政治格局多元化和信息革命深入共同作用的结果。尤其是艺术市场放出的信号，使得大批资金开始聚集，拍卖、收藏行业迅速扩张，在一定程度上也左右着艺术创作的走向。

世界各地文化上的频繁交流，使得“混合性”已成为全球化语境下艺术发展的鲜明特征，而在这种混合的交互性往来中又促进了开放性话语的形成。由此，开放性话语将各地区的艺术带到了一个共同的对话平台上，开启“对话美学”模式，它不再要求普遍性共识，而是寻求安置差异性的可能。对话过程中，主体性在话语与主题之间的交流中产生，并非局限于文化身份或社会身份的象征。

另一方面，一股新的创作趋势日益显现，即微观权力在日常生活中的渗透。20世纪60年代兴起的后现代理论中，福柯提出的话语、权力、知识、生命政治等哲学命题在世界范围内持续不断的讨论引发了国内艺术家们对日常生活中“微观权力”和“身体政治”的深入思考和探索，通过作品展现话语如何塑造人们理解身体的方式和身体行动的方式，以及在社会中我们和自己的身体、和他人的身体之间的联系，而这些联系又是如何构成了庞大的微观权力系统，影响着人们的现代社会生活。

这种创作转变首先代表着中国当代艺术的身份意识不再拘于表面的意识形态表达或带有特定文化符号的象征，抑或是庸俗社会学的宏大叙事套路，也不再是全球文化发展在当前语境下的主流意识和主导框架，尤其是国籍属性和文化特殊性已不再作为艺术作品的价值判断参照标准的今天。在全球化越发深入的今天，艺术家开始深入到社会机制的内部，尝试对体制产生的根源和运作方式做出演绎和阐释。

全球化的进程势不可挡，话语权和文化霸权的争夺也从未间断。在身份的交叉和多样性的包裹下，中国当代艺术要如何表现自身的美学个性和身份认同，真正地成为“中国概念”下的中国当代艺术，中国性、当代性如何挖掘出与当今时代相契合的切入点呢？