

# 生产

第10辑

# PRODUCING

封面人物: 昆汀·梅亚苏

Quentin Meillassoux

专题 思辨实在论:一日工作坊  
论对客体的贬损:格兰特·布鲁诺与激进哲学

人物 阿兰·巴迪欧的历史与事件论  
实在论之谜:昆汀·梅亚苏的《有限性之后》

艺术 从鬼舞中逃离!当代艺术的历史计划

## 迈向思辨实在论

主编 汪民安 郭晓彦

 江苏人民出版社

MSMS  
民生美术馆  
MIN SHENG MUSEUMS

THE INSTITUTE

民生当代艺术研究中心

# 从鬼舞中逃离!

## ——当代艺术的历史计划

黄孙权 文

当代艺术的不再有历史计划(historical project),只有诠释以及更多的诠释。历史中的审美主义都有其历史任务,如他们自我宣称的那样斗争出美学范式,将自己阶级与国族的专属美学变成普遍美学。然而当代艺术里再也感受不到任何有意义的历史任务,没有山头要奔,在市场漂浮,审美随处可得,所有形式都是可接纳的,观念都是合理的。易言之,当代艺术仅仅只是“实存的”(ontisch),指称了任何存在形式,然而并没有“懂存在的”(ontologisch),关于实存之好奇的、惊诧的、恐惧的思想活动。

美学风格演变是斗争的结果。以物件风格为主的形式主义艺术史,或以艺术家为主的艺术史,都暗含线性“进步”史观,然而这些艺术史学家说的进步与真实原因通常大相径庭。法国在历经1789年大革命,1830、1840、1871年的几次人民公社革命后,福楼拜、波特莱尔及印象派的先锋者,努力与当时无政府主义者布列东们、与贫穷学生艺术家划清界线。艺术不是为人民服务的工具,他们也瞧不起整天与皇室勾搭的沙龙派,决心要搞真正的艺术展,喊出“为了艺术而艺术”,透过双重否定结构,奠定了现代艺术的核心意识形态<sup>①</sup>。随着豪斯曼的大巴黎改造计划、分区规划原则以及防堵街垒战的军事化都市治理技术,清除巴黎老旧弯曲街区,开辟笔直林荫大道,透过分区地产高级化来划分贫富居民区域,提供大量的都市游憩设施等<sup>②</sup>,以及让历史上

① Bourdieu, P. (1996), *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press; 黄孙权 (2013),《迈向社会性艺术——艺术实践的知识关乎社会政治过程的知识》,载《新美术》,34(10),第16—42页。

② Harvey, D. (2003), *Paris, Capital of Modernity*. New York: Routledge.

首次出现的都市漫游者得以享用阶级区分后的都市宁适性,城市休闲美景成为他们,特别是印象派先锋者的专利,与其主要的绘画主题<sup>①</sup>。马奈与莫内要表达主体感受,自然写实主义自是差劲的形式,他们不愿再帮贵族画肖像,而是用他们自己的都市生活,一个他们可享用的空间情境来确认自己阶级的实存。波特莱尔对画家贡斯当丹·居伊(Constantine Guys)推崇备至,与其认为这是他觉得居伊是不再眷念古代与旧时生活,对现代生活充满了兴趣,激情地从白天到夜晚与全社会打交道的新时代画家,倒不如说是他赞叹自身的生活,在现代城市生活中享受过渡、短暂、偶然的美,从而否定社会艺术与贵族艺术中的艺术工具性。自此,“艺术自主性”乃为资产阶级个体性的特征。

现代艺术到了20世纪初,积极回应了社会文化的需求。意大利未来派以剧场方式号召观众参与、积极入戏,但随后的巨大集体表演却为法西斯政权奠定了美学基础。俄罗斯的形构主义,经过无数次预演却提供了革命的想法。战前的瑞士达达主义以令人傻眼崩溃的玩笑,否定一切道德位置和政治,提供了另类的意识形态居所,但仍无法阻止战争。战后的达达和国境情境主义则在理论上提供了绕道(detour)、飘移(d'erive)的思考,他们离民众更远而非更近。60年代的艾伦·卡普罗的偶发艺术(Happening)嬉皮式创新,观众是要挑衅才能启蒙的对象;而与卡普罗、Fluxus艺术团体颇有交往的捷克艺术家米兰·克尼扎克(Milan Knížák),则在苏联大军压境下强调生活与政治的分离,主张“不是要让艺术进入生活,而是让生活就是艺术”。在同一时代,阿根廷艺术批评家奥斯卡·玛索塔(Oscar Masotta)的参与行动剧场<sup>②</sup>和巴西的奥古斯都·波瓦(Augusto Boal)反压迫者剧场则以个别的方式进行异议,将欧美自由的偶发艺术(对他们而言,这几乎是没有大脑节庆嬉戏)变成暴露集体无能受虐的展示,以凸显观众在剧场中的受虐犹如社会人民受到军事政权的虐待一样,后者则以集体学习来抵抗当时军政府的高压统治。70年代来自英国社群主义倡导的艺术实践,在冷战结构的尾声由美式民主接续,开始80年代的新类型公共艺术<sup>③</sup>、创作性对话<sup>④</sup>等从实践和美学理论企图扩充(而非反对)现代艺术自主性的尝试<sup>⑤</sup>,导致90年代的艺

① Clark, T. J. (1986), *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.

② “social sadism made explicit”为克莱尔·毕晓普(Claire Bishop)书中的一章标题。描写阿根廷在军事强权下,当地艺术家如奥斯卡·玛索塔以揭露体制虐待人民的方式进行反抗,欧美的偶发艺术对他们来说是笑话一场,什么事都被监控,什么事都不可能发生,遑论偶发。参见 Bishop, 2012, pp. 105-128, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (1st ed.). London; New York: Verso Books.

③ Lacy, S. (1995), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press.

④ Kester, G. H. (2004), *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.

⑤ 在80年代的美国民主与否并非主要问题,而是新自由主义造成的分配不均,以及连带的政治弱势处境。是故,无论新类型公共艺术,还是强调对话的创作,只是安抚了民主政体的不满,而非真正面对社会的冲突。

术的全面社会转向……当我们细数艺术流派的历史,被击垮的旧时代、被革命了的对立面、被民主的审美、被参与的艺术实践,都是新艺术建立自主性的一部分。

居伊·德波的景观社会<sup>①</sup>显然是艺术社会转向的基石,在景观社会之后,努力制造更多观赏影像不再具有意义,既比不上好莱坞的超级制作,也比不上日常生活随时可得的影像震撼(想想九·一一与美国攻打伊拉克时的新闻画面)。然而参与艺术或协同艺术并非拒绝了景观,毋宁说是借由众人参与,开放生产过程得以避免一眼看透物件式作品来树立自己的“另类”立场,并无能穿透统治的景观所构筑的“同一性”,只是以一种景观取代了另一种,以过程取代作品,以参与扩充艺术主体的能动性。追寻这些现代性艺术的历史计划之轨迹,会发现它并未死透,遗骸被不断更新的技术形式所延续,这使得典型的美学史争辩,诸如瞬间感受/长期改变、观看/参与、个体/集体、高/低艺术之分逐渐失去意义,更重要的是,它成为当代艺术“分歧的和谐”,“多元”之来源。

现代艺术的实践与当前的“与社会交往”有共同的根源。“艺术自主”,在19世纪末,是独立于皇家贵族化妆术与社会需求的独立领域;在20世纪,是需要在白墙之内外都被承认的价值,向往进入文化政治殿堂,而非仅是拍卖与展览物件之技术操作者。他们也有共同的认识论盲点:没有外于社会的艺术,又何需返头与之交往?现代性打造的艺术自主性幽灵仍旧缠绕在旧或新艺术生产关系之上,缠绕在不同历史阶段与社会制度之上,缠绕在不同发展进程的国族之上。欧美的民主,破产的共产国家,印度的政治社会,橘越准而积,可成为哲学家如朗西埃重复唠叨的审美民主与感性分配;可成为诸多艺术家走进社区空间、社会运动与文化改造的道路;也可成为政治激烈批判的工具;当然也可能成为全球大展的贵客。这一切并不新奇,如同70年代波伊斯喊出的“人人都是艺术家”一样,口号响亮彻底,但从那之后,艺术更是学院体制与市场的产物,素人艺术家被消灭,观众需要被教导培力(enpower),艺术与艺术家拥有无上自由来宣称他们任性意志产物的理由。

以上扼要的描述并非要指出现代艺术的历史性计划的失败,相反的,我只是企图说明现代艺术的历史性计划仍存活,只是失去了历史性,失去了在当时刻扭转历史前进的那种力量,乃至留下的就只剩套路,敌人已然邈去无踪。当代艺术继承了现代性艺术自主(个人感性)与后现代的社会参与(由大众保证)的遗续,将两者结合成新自由主义式的感性构造——通俗感性的个人,于是我们逐渐无法辨识庸俗安全的参与艺术行动与展场中激烈的政治艺术作品的差别,因为审美都应该是民主的。当代艺术进一步将现代性的历史计划(与其敌人)从历史中拔除,而将两者创造出来的形

<sup>①</sup> Debord, G. (1994), *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books.

式数据库扩充成更丰厚的美学目录。在这份全新的购物指南中,激进哲学为其封面,画廊与双年展成为两种相互竞争的产品广告,艺术品是产品。犹如当代艺术大展中,艺术家总是无关紧要的,换批艺术家也不伤害大策展人的论述,艺术作品只是策展论述的插图。当代艺术开除了现代性内含的斗争合法性,将抗争变成形象之爱,需要“革命”的姿态,而不需要“革命”的内容。政治立场与艺术市场是象征价值交换共构了新自由主义式的拜物世界,革命向来不受喜爱,但我们总是爱着革命之人。商品世界不需要对立(counter),只需要另类(alternative)。另类意味着更多的商品,而更多的商品就是为了建立完善市场,使得我们的选择看似更自由、更自主地去消费符合各种主义所透过自我宣称的成品。本雅明描述19世纪巴黎商业拱廊街中的神秘拜物教在当代艺术中被复兴了,或者应该说,人们不是被物品引诱而忘了生产过程的不公,而是,一个人越是把注意力摆在真确的感受上,而不是去注意所感受的客观内容,主体性就越成为目的本身,他也就越不具有表达能力。当代艺术让个人用真确感受来接近艺术而不加以评判,我们就失去了表达能力。马克思用来描述商品拜物教的鬼舞(ghost dance)变成了个体自主性的舞蹈了,人们在一切都可以的迷媚中狂舞却踏着现代艺术自主性的舞步。

## 二

理解艺术生产(production of art)与支持此生产的社会政治框架是艺术实践认识的重构工作。毕竟,我们如今面对的是全球不均地理发展的政治经济结构,以及新自由主义吸纳所有另类形式成为商品的年代,任何主体的美学主张与形式要具有影响力,首要目的乃是成为思想内容之物,而非美学形式对象之物。这不是取消了形式的重要性,恰好相反,要掌握形式之连结能力,形式不再是组织构图、材料、造型的能力而已,而是包含组织社群、地方、政治的共感(或者歧感)的技术,同时辨识当前的历史性危机为何,在各自的战线上联合起来。犹如1999年西雅图反全球化运动所示范的那样,有着不同的敌人与诉求,而采取自主同时联合的行动。

我们需要在还未死透的现代艺术中找到令其呼吸的原因。如果彰显现代艺术核心观的个人中心主义,以弹性劳动、自我雇佣、灵活有个性的成功艺术家为标准,不就是赞同新自由主义捏塑的模范生?那么,这种与新自由主义如此亲近甚至一样的价值观岂不令人担忧?相反的,强调集体合作、社会参与与进入社区的艺术家则是要辅佐那些在新自由主义下失败的人重新变成顺从、尊重权威有希望的公民,面对日益减缩的公共服务,自己想办法救自己,不依赖社会福利而能独立生活,难道要认同艺术

家是慈善者、志愿者和社会行动新文化的创造者？这些工作并不能让人们认清日常生活的结构性条件，只是让人更好地接受现状而已。

若在 1842 年巴黎革命里逐渐发展出来的“艺术主体性”（为了艺术而艺术），现在必须借由“参与‘来和当代理论家提出的’诸众”产生关系；借由“跨领域”来回应从历史前卫主义以来企图瓦解专业界线到如今广泛与社会经济环境各层面媒和的艺术计划。若仅此而已将无能面对问题，我们必须创造出新的理论与方法论。这不是艺术想尽办法与社会交往的讨论，而是作为社会一部分的艺术界之革命。我们得抛弃围绕在后现代理论文字游戏下产生的结构与重构的无用实验，抛弃变成理论家的哲学家创造出的解释范式。套用都市社会学家卡斯特的话：“在田野研究中，在新资讯的收集，在发现社会隐藏的领域里，以及在所有迷人与悲惨的都市生活里回归他们的源头。”<sup>①</sup>我们不需要新的美学意识形态和前卫乌托邦，我们应该让人们想象自己的神话，想象他们自己需要的艺术，想象艺术来自日常家庭需要而非美术馆。当代艺术实践需要找到自己的方法论、工具箱，以便能展开必要的研究来了解新的空间与社会关系，包含了艺术生产在里头的作用。

### 三

于是，社会学家给予都市研究者的忠告，恰如给现在当红的艺术与田野关系省思的机会。那么，当代艺术如何从事田野？重建失落的社会性空间的串联式斗争？

当代艺术家进入田野是来自市场需求，而非对自身历史性的掌握。作品的生产需要更多“异文化”、“异地”的素材，艺术家必得像搜集材料画笔颜料一样地收集异于自己的人类文化，然后学会再现“他们”。然而，艺术进入田野未经过审慎反思，目的与方法都显得可疑。艺术家常沦为二流社会学家报告与庸俗民族志的作者，作品是不精准观察报告，专注于形式再现，田野资料既无检验标准也无品质，更无需对田野对象负责。艺术家不以改善现况为目的，总以“引起讨论”表示已经有了反身性思考来推卸责任。艺术评论通常不敢论断参与式艺术作品的好坏，因为这是“公众”的结果，然而，若是如此，艺术家就不用担负美学与政治责任，社会参与和公共议题揭露即是最佳保证。

艺术家与民族志学者的互相倾慕并非当代艺术家独有的。1934 年本雅明在

<sup>①</sup> 曼纽尔·卡斯特(2003),《二十一世纪的都市社会学》,载《城市与设计学报》,十三/四。

研究巴黎与法西斯主义时,就提出了“作为生产者的作者”<sup>①</sup>。他召唤,左派的艺术应该与无产阶级站在一起,“进步”的艺术去干预,应该如同革命工人一样,利用其掌握的艺术性生产工具,改变传统媒介的技术,转换资产阶级文化的机器。如他引述费尔南德斯(Ramon Fernandez)的话:“应该把知识分子争取到工人阶级一边,使之意识到双方的精神活动与生产地位是一致的。”只有当作品(诗)在文学倾向上也是正确的,它才可能在政治倾向性上是正确的,因为政治上的正确倾向包括了文学倾向(质量)。好的艺术拥有好品质和政治正确的倾向。然而,“站在工人阶级这一边”是什么样的位置?他写道:“一个捐助者的位置,意识形态的赞助者——一个不可能的位 置。”因为,知识分子在阶级斗争中的位置只能根据他在生产过程中的地位来确定或者选择。

今日当代艺术家进入田野的热潮,是“作为民族志者的艺术家”(Artist as Ethnographer)更新版。自主艺术论的布尔乔亚机构仍旧定义着艺术、观众、作品,艺术家却越来越喜欢与文化上和民族志意义上的“他者”接近。福斯特(Foster)指出:艺术家假定了艺术转换的基地就是政治的基地,此基地落于他方(elsewhere),在他者的田野中。本雅明所论的生产者模式中,要与社会的他者、被剥削的无产阶级合作,而在拟人类学(quasi-anthropologic)模式中,要与文化上的他者、被压迫的后殖民国度之人、庶民和次文化合作。他者永远是外于自己的,异质性(alterity)是颠覆宰制性文化的主要因素。因此,若艺术家不能被视为社会或文化上的他者,就无能接近此种转换,相反地,就可以自动具有转换能力。无论哪种模式,生产者模式,还是类民族志模式,其实都是现实主义假设的错误,因为后殖民也好,无产阶级也好,都不仅是意识形态的,而且是社会地被压迫、政治地被制造以及物质地被生产出来的。<sup>②</sup>

艺术家要成为人类学家,这个位置不正是本雅明所谓的“意识形态赞助者”的位置?福斯特并非要争论现实主义的假设是否恰当,而是担心表现出认同差异和他者作为外在者(outsider)此种自动编码,使得文化政治的边缘性更为坚固而本质化了,使得我们自身内在的文化政治失去作用,而内在的文化政治更贴近于跨国资本主义的后殖民情境。如果作为生产者的作家站在无产阶级的位 置,也只是代理赞助者,那拟人类学们尽管有着政治介入和逾越体制的决心,在特定的场所社区工作,也只不过希望这件“作品”被赞助者记录成是社会外援,经济发展,公共关系……或者是“艺术”。对于差异性的热爱,对于他者或外在的政治投射都会减损此刻的政治,因为差异不保

① Benjamin, W. (1986), "The Author as Producer." In P. Demetz (Ed.), *Reflections* (pp. 220 - 238). New York: Harcourt Brace.

② Foster, H. (1995), *The Artist as Ethnographer*. In G. E. Marcus & F. R. Myers (Eds.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology* (pp. 302 - 309). Berkeley University of California Press.

证颠覆与转换,因为是投射,外部就不会是纯粹的他者。学术报告开始流行情感性批评,忏悔式声明,而类民族志的作品在艺术市场流窜。十几年前,人类学家对艺术家充满妒意,艺术家是反身性典范,对差异敏感,对改变持开放态度,是有自觉的读者。现在相反了,艺术家羡慕起人类学了,人类学是差异科学的主干,以文化作为对象,有脉络的实践与他者的关系,可以裁定跨领域为何,人类学家的自我批判更是迷人。艺术机制不再仅是实际的白墙内空间,也连结了其他社群和对象,而艺术(家)被扩充进了文化领域(人类学家)。

以上都可解释艺术家为何做田野了。尽管充满危险争议,但我认为田野有着更高的、不完全势利的目的,艺术家进入田野是寻求一种有效的行动方案,帮助田野者与田野对象创造可以解决问题、改变现状(政治)的知识。这意味着暂停自己熟悉的形式世界,摆脱自己的“美学”,重新认识你自己与地方、与社群/社区感觉结构的异同。广泛的田野工作,有着不同的对象与议题。田野的具体操作固然包含长期生活在田野、参与观察、参与实作、社会学介入、深度访谈与口述史,等等。对人的关怀是人类学民族志的传统,议题则常是社会学家田野的目的,而空间专业的田野是解决问题。艺术家并非为了书写理论或规划蓝图,毋宁说,艺术家做田野,是为了回答田野给予创作者的“谜题”(puzzle),谜题可以来自个人特殊的生活经验、对常识的质疑、挑战社会科学家或主流意识认为理所当然的论点,对美学感受的思考,最终力量是艺术家的终极关怀。因为田野工作可能让创作者惊讶,可以产生无法以原来立场解释的新知识与美学关系。田野最有意义之处,乃在于深度连结创作者/研究者和田野中“经验的亲密性”与“结构的决定性力量、变迁与持续如何被理解与呈现”。

这也是我在多处文本里不断强调的<sup>①</sup>,田野与社会性空间乃是重建当代艺术历史性计划的第一步,由之,我们应该建立一套有关社会性艺术(societal art)的方法论。社会性艺术不是强调参与和协作的一种实践,也不仅是政治艺术,因为无论如何,只要艺术家有着“作者”的身分,就不能不面对自身的政治与美学责任。仅与民众站在一起最终可能成为参与的噩梦<sup>②</sup>,或如美国20年代重要的政治评论家李普曼(Walter Lippmann)指出的,沦为民主形式最媚俗的实践而已<sup>③</sup>。社会性艺术强调的是立基于真实的社会政治过程中,重新唤起人与人的连结,并且将少数人的文化旨向变成社会承认的规范价值之一,并在社会性空间中创造新的艺术生产模式。艺术家与民众一起工作,为的不是将他们当作再现的材料,而是与他们一起生产出“作品”,解决艺术

① 可见黄孙权(2009),《谁在乎谁策展? 当今艺术的“历史性计划”》,载《今艺术》(四月号),第117—119页;黄孙权(2013),《识异、交往、快感——跨领域艺术在台湾》,载《艺术认证》;黄孙权(2013),《迈向社会性艺术——艺术实践的知识关乎社会政治过程的知识》,载《新美术》,34(10),第16—42页。

② 马库斯·米森(2012),《参与的噩梦》,北京:金城出版社。

③ 沃尔特·李普曼(2013),《幻影公众》,上海:复旦大学出版社。

家与民众的共同问题并获得知识上的进步。社会学家阿兰·图海纳(Alain Touraine)强调行动者的主动性,是“社会学式介入”,主张社会行动的集体和研究工作共同生产知识,而研究者的介入旨于协同行动者从他们的处境中脱离出来,以此能够创造与以往社会运动不同之处。社会性运动不外乎个人利益的集体抗争(针对政治体系对社会需求的失能),以社会冲突的形式寻求文化价值的首肯与重建,这些文化旨向(投注)具体化唯一特定的社会形式的实践,也是个人主体转化成历史主体的过程,社会性运动由反抗权力的抗争进向为更合理的社会发生过程<sup>①</sup>。艺术工作者对文化行动的操作并不陌生,图海纳的提法正好提供了一个理论的视点,将艺术实践与文化行动连结起来。

如果我们没有离开现代艺术自主性的囚笼,当代艺术永远不会体认自己的危机,不会有自己的历史性计划,而我们以美丽创造或激烈抵抗的世界之一切,不过为了僵尸表演而已。

<sup>①</sup> Touraine, A. (1988), *Return of the Actor : Social Theory in Postindustrial Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

### 图书在版编目(CIP)数据

生产 第10辑, 迈向思辨实在论/汪民安, 郭晓彦  
主编. —南京: 江苏人民出版社, 2014. 11  
ISBN 978-7-214-14127-9

I ①生… II ①汪…②郭… III ①社会科学—文集  
IV ①C53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 256784 号

## 生产 第10辑

主 编 汪民安 郭晓彦  
责任编辑 朱晓莹  
责任监制 王列丹  
出版发行 凤凰出版传媒股份有限公司  
江苏人民出版社  
出版社地址 南京市湖南路1号A楼, 邮编: 210009  
出版社网址 <http://www.jspph.com>  
<http://jsrmcbs.tmall.com>  
经 销 凤凰出版传媒股份有限公司  
照 排 江苏凤凰制版有限公司  
印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司  
开 本 718×1 000 毫米 1/16  
印 张 21.5  
字 数 400 千字  
版 次 2015年1月第1版  
印 次 2015年1月第1次印刷  
标准书号 ISBN 978-7-214-14127-9  
定 价 39.00 元

(江苏人民出版社图书如有印装质量问题, 可随时向承印厂调换。)