

BeePub 当代艺术
话语实践卷 06

关系美学

Esthétique relationnelle

[法]尼古拉斯·伯瑞奥德
(Nicolas Bourriaud) 著
黄建宏 译

金城出版社
GOLD WALL PRESS

尼古拉斯·伯瑞奥德因其《关系美学》一书，成为20世纪90年代西方当代艺术批评中最具影响力的作者之一，《关系美学》成为策划和艺术专业的必备读物之一。“关系美学”是伯瑞奥德提出的一个理论，阐释了20世纪90年代的艺术思想和艺术探索。本书概括了90年代当代艺术实践的特征，对于定义当代艺术的最新趋势是非常重要的一步，揭示了艺术实践在社会变迁中，如何将互动的人际关系作为抵抗消费主义的前线，从而探索当代艺术创作和世界的新型关系。

上架建议：艺术理论

ISBN 978-7-5155-0727-9



9 787515 507279 >



定价：38.00元

关系美学

Esthétique relationnelle

[法]尼古拉斯·伯瑞奥德
(Nicolas Bourriaud) 著
黄建宏 译



金城出版社
GOLD WALL PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

关系美学/ (法) 伯瑞奥德 (Bourriaud, N.) 著; 黄建宏译.

—北京: 金城出版社, 2013. 5

ISBN 978-7-5155-0727-9

I. ①关… II. ①伯…②黄… III. ①艺术美学 IV. ①J01

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第073110号

Copyright©2013 GOLD WALL PRESS, CHINA

本作品一切中文权利归**金城出版社**所有, 未经合法许可, 严禁任何方式使用。

Esthétique relationnelle by Nicolas Bourriaud, Copyright©
Nicolas Bourriaud

关系美学

作 者 [法] 伯瑞奥德

译 者 黄建宏

责任编辑 雷燕青

开 本 720毫米×960毫米 1/32

印 张 5.5

字 数 80千字

版 次 2013年7月第1版 2013年7月第1次印刷

印 刷 北京振兴华印刷有限公司

书 号 ISBN 978-7-5155-0727-9

定 价 38.00元

出版发行 **金城出版社**北京市朝阳区和平街11区37号楼 邮编: 100013

发 行 部 (010) 84254364

编 辑 部 (010) 84250838

总 编 室 (010) 64228516

网 址 <http://www.jccb.com.cn>

电子邮箱 jinchengchuban@163.com

法律顾问 陈鹰律师事务所 (010) 64970501

前言

围绕着 20 世纪 90 年代艺术所产生的各种误解，不就是因为理论性论述的不足吗？绝大多数评论家与哲学家不愿将当代实践的实体拥入怀抱，因而这些实践根本就停留在无法阅读的状态，因为人们无法从前人所解决或留下的问题出发，分析这些艺术实践的原创性和相关性。我们必须接受某些问题就此消失这样令人痛心的事实，更深远的是我们必须重新定位今天艺术家所提出的问题：什么才是当代艺术真正的重点？它们与社会、历史、文化的关系又为何？评论的首要工作不就是集中在重组这些响应特殊时代的问题的复杂操作，并检视各种响应这些问题的答案，但我们又为了沉溺于没有得到任何回应的哀伤里，而常常自满于整理过往关注的库存。因此，基于这些新的切入点而提出的质问，显然涉及到作品的物质形式。如何不再藏身于 20 世纪 60 年代的艺术

术史背后，而能解读这些难以从表面掌握——无论是过程性的还是行为性——在传统的标准来看已经“爆掉”的生产？

让我们引用一些这类艺术行为的案例：里尔克里特·蒂拉瓦尼贾（Rirkrit Tiravanija）在一位收藏家家里安排一顿晚餐，并留给他烹饪泰式汤品的食材。菲利普·帕雷诺（Philippe Parreno）于五月一日邀请人们在工厂的组装生产线展示他们最喜欢的休闲兴趣。瓦妮莎·比克罗夫特（Vanessa Beecroft）跟二十多位女人穿着类似的服装，盘着红色假发，而观众只能通过门上的一个孔洞看到她们。毛里齐奥·卡特兰（Maurizio Cattelan）用“美丽国家”（Bel paese）奶酪喂养老鼠，然后用好几倍的价格卖出这些老鼠，或是展出刚被撬开的保险柜。耶斯·布林克（Jes Brinch）和亨里克·普伦格·雅各布森（Henrik Plenge Jacobsen）在哥本哈根做了一个仿制公交车翻车的装置，在城市中制造混乱。克里斯汀·希尔（Christine Hill）与超市签约做收银员，或是每周在某画廊经营一个健身工作室。卡斯滕·赫勒（Carsten Höller）以处于恋爱中的人脑，再制出神秘

分子的化学配方，或是用可充气的塑料袋造出一艘游艇，为了教会麻雀唱出一首新歌而饲养它们。平川典俊（Noritoshi Hirakawa）为了找到一位愿意参与展览的年轻女孩，而在一份日报上刊登征人启事。皮埃尔·于热（Pierre Huyghe）召集一些人参加选角，进行公开的电视转播，就在距离工地咫尺之地播放着努力工作的工人照片……当然还有其他艺术家与创作可以填入这份名单。总而言之，在艺术场域中最为活跃的部分，就是以交往、共处和关系等想法而进展的。

今天，信息传播在控制式空间中吞噬了人们所有的联系，这些空间将社会连结切割为不同的产品。而艺术活动则努力地实现一些有限的串联、打通一些受阻的通道、重新让现实中被隔开的各种层次有所联系。那些有名的“信息通路”以其收费和蜻蜓点水的空间，可能强制地造成人类世界中只存在点对点的路径。假如通路真的能够让使用者更快更有效率地游走，那么它的缺点就是将其使用者转化为相隔千里、各种延伸产品的消费者。置身于这些电子媒体、主题乐园、共生空间以及社会性兼容格式的扩增中，我们感到可怜而又贫乏，就像

在撒满奶酪碎屑的笼子里，注定重复着同一路线的白老鼠一样。由配角所组成之社会的完美主体，终将限缩到时空消费者的状况里，因为没有办法让自己商业化的人消失。人的相互关系很快地只能在这些商业空间外维持着：就像我们这些人被要求讨论着某种饮料的定价，这就是当今人类关系的象征形式。你们想要相互取暖、享受两人生活吗？那就品尝一下我们的咖啡……因此，被全面性物化侵扰最为严重的就是今天的关系空间。被商品象征化或取代、被商标信息化的人与人之间的关系，如果想逃离这能预见一切的帝国，就应该要采取极端或违法的形式：社会链接已经变成为规格化的工艺。在一个经由劳动分流与过度专业化、机械化与营利化则予以正规化的世界里，灌输给统治者这样的观念，人与人的关系应该导向满足于上述效应的出口，而这些关系的形成主要依据一些可控制与可重复的简单原则。极端的“隔离”，施加于关系导向上的隔离，组成了变异成居伊·德波（Guy Debord）所描述之《景观社会》（*Société du spectacle*）的最后阶段；在这样的社会中，人与人的关系不再是“直接体验”，而是在“景观化”的再现中

越发疏离。这就是今天当代艺术最为炙手的问题：在艺术史这种传统地回归其“再现”的实践场域中，还有可能创生出与世界的联系吗？由于德波在艺术世界中只关注在日常生活中具体“实现”的例子，所以相对于他所想到的，今天的艺术实践则相反地表现为一处社会实验的丰富土壤，就像是行为统一化之外的一个局部空间；而其作品就围绕在许多近乌托邦的问题上。

本书中的一部分文章已在期刊上发表过，特别是《艺术文献》(*Documents sur l'art*)这份期刊，或是发表在展览特刊¹里，但都重新进行了大幅修改与删节，另一部分文章则是没有发表过的。此外，为了让这本评论集更完整，也汇编了一套名词解释，让读者在遇到难懂的概念时能有所参照。为了能更简易地理解这本著作，我们建议读者此时就参阅一下“艺术”这个词的定义吧。

注释：

1.《美学范例〈菲利克斯·瓜塔里与艺术〉》[*Le paradigme esthétique (Félix Guattari et l'art)*]已于1993年在《嵌合物》(*Chimères*)期刊上发表过；《关系银幕》(*Relation écran*)则于1995年发表在第三届里昂双年展的特刊中。

关于作者

尼古拉斯·伯瑞奥德（1965—）是法国策展人和艺术批评家。从1996年至2006年，他是当代艺术空间巴黎东京宫的联合总监。他曾是当代艺术杂志《艺术文献》的创办者和负责人，也是2009年第四届泰特三年展的策展人。2011年12月起，担任巴黎高等美术学院院长。

关于译者

黄建宏，1968年生，台湾高雄人，巴黎第八大学哲学所美学组博士，现任台北艺术大学艺术跨域研究所副教授，从事影像的相关研究，同时书写关于电影、当代艺术、表演艺术与文化的评论，并持续翻译法国当代理论著作，如德勒兹、波德里亚与朗西埃等人的著作。

出版人/王吉胜 文库主持/张业宏
责任编辑/雷燕青 特约编辑/周 凌
装帧设计/李 琳 吴 倩

投稿邮箱/beepub@hotmail.com

战略合作/  bookall.cn

蜜蜂文库★当代艺术

总策划：董冰峰 张业宏

执行策划：董冰峰

丛书策划：董冰峰 胡昉 袁小滢 潘广宜

媒体艺术卷

策划：袁小滢

★《未来就是现在》

[英] 罗伊·阿斯科特 / 著

袁小滢 / 编 周凌 任爱凡 / 译

★《语境提供者》

[美] 马格·乐芙乔依 克里斯蒂安·保罗 维多利亚·维斯诺 / 主编

任爱凡 / 译

★《走近罗伯特·勒帕吉》

[德] 芮内特·克尔特 [加] 罗

伯特·勒帕吉 / 著

宋逸伦 / 译

策展人卷

策划：董冰峰 潘广宜

★《在中间地带》

[法] 侯瀚如 / 著

★《年代学》

[瑞典] 丹尼尔·伯恩鲍姆 / 著

尹晟 张秀峰 / 译

★《疾走亚洲》

[日] 南条史生 / 著

潘广宜 / 译

★《艺术与城市：独立策展人15年的轨迹》

[日] 南条史生 / 著

潘广宜 / 译

★《现代艺术入门（为女子而写）》

[日] 长谷川佑子 / 著

★《一种独立论述》

黄建宏 / 著

★《苦恼人的微笑》

胡昉 / 著

★《现代主义之后的艺术史》

[德] 汉斯·贝尔廷 / 著

卢迎华 苏伟 / 评注

★《行动的书》

高士明 / 著

★《无界之岛：艺术、文化与全球化》

[古巴] 吉拉尔多·莫斯克拉 / 著

孙越 / 译

★《艺术的宽度》

[法] 让-休伯特·马丁 / 著

话语实践卷

策划：胡昉

★《走向公众》

[德] 鲍里斯·格洛伊斯 / 著

苏伟 李同良 等 / 译

★《什么是当代艺术？》

e-flux journal / 编

陈佩华 苏伟 等 / 译

★《参与的恶梦》

[德] 马库斯·米森 / 著

翁子健 / 译

★《关于策展的一切》

[瑞士] 汉斯·乌尔里希·奥布

里斯特 / 著

任爱凡 / 译 夏馨 / 校译

★《双年展读本》

[挪] 艾琳娜·菲利波维奇 等 / 编

★《策展简史》

[瑞士] 汉斯·乌尔里希·奥布

里斯特 / 著

任西娜 尹晟 / 译

★《关系美学》

[法] 尼古拉斯·伯瑞奥德 / 著

黄建宏 / 译

★《后制品》

[法] 尼古拉斯·伯瑞奥德 / 著

黄建宏 / 译

★《人造的地狱》

[美] 克莱尔·毕晓普 / 著

马然 / 译

艺术收藏卷

策划：董冰峰

★《收藏当代艺术》

[意] 安德里亚·贝利尼 等 / 编

王萍 / 译

★《用零用钱收藏当代艺术》

[日] 官津大辅 / 著

★《关于画廊主的一切》

[意] 安德里亚·贝利尼 / 编

★为已经出版，*为即将出版。

采集文明 传播智慧

以智慧、慈爱、勇敢之心，做弘扬正见、培育人才、福利社会、净化人心之事

目 录

关系形式 / 1

当代艺术实践及其文化项目 / 2

作为社会中介的艺术品 / 6

关系美学与随机唯物论 / 11

形式与他人的观看 / 15

九十年代的艺术 / 22

参与和传递 / 22

类型学 / 27

交流时空 / 47

作品与交流 / 47

作品的主题 / 49

九十年代艺术中的时空 / 54

同在场与可供性：菲利克斯·冈萨雷斯 - 托雷斯的理论传承 / 59

作为同居典范的同性恋特质 / 60

纪念物的当代形式 / 65

共存的标准（作品与个体）/69

艺术品的曙光移向大众 /72

美作为解药？ /77

关系银幕 / 81

今天的艺术与其科技样式 /81

艺术与装备之善 /82

摄影机与展览 /89

录放机之后的艺术 /95

朝向一种形式的政治 / 101

共处（关于关系美学延伸的几种可能）/101

美学范例（菲利克斯·瓜塔里与艺术）/111

被诱导与生产的主体性 /113

美学范例 /124

词语解释 / 138

译名对照表 / 149

关系形式

艺术活动是一场游戏，它的形式、模态和功能会随着时代和社会脉络演变，本质上并非一成不变。目前艺术研究活动是批评家的工作。现代主义计划的某一方面已经精彩而完善地达成了（不，让我们在这个资产阶级时代赶紧强调，用精神鼓舞它）。这个完结使我们从其中继承的审美判断标准枯竭，只是我们还继续将这些标准用在目前的艺术实践上。除了那些在现代主义中坚持着传统文化，用过往艺术教导他们应该厌恶什么，而无法真诚地面对当下，因而对与时代脱节的毁谤者而言，新已经不是一种标准。为了创造更有效的工具与更为正确的观点，需要着重掌握当今社会场域中运作的转化——意即捕捉此刻或已然发生的变化，以及持续的变化。换言之，如果不从与艺术家同一立场出发，我们又如何能够理解 20 世纪 90 年代展览中所展示的艺术行为

以及他们背后思考的问题呢？

当代艺术实践及其文化项目

与启蒙哲学一起出现的政治现代性，建立在个体与人民的解放意志上：技术与自由的进步、无知的引退、工作条件的改善等，都应该跨越人性并容许建造更好的社会。但由于存在着各种现代性的版本，所以 20 世纪可以被视为三种世界版本间的抗争剧场：一种是从 18 世纪现代主义发展出来的理性主义构想，一种由非理性发展出来的自发性与解放哲学（如达达、超现实主义和各种情境主义），而前两者都与第三种企图规定人类关系并奴役个体的独裁力量或是贪欲的功利主义者相对立。然而，通过生产过程的全面合理化、南半球的开发、盲目地以机器替代人力劳动等越来越细致的奴役技术所带来的技术与“理性”的进步，并没有像期待中那样为我们带来解放。于是，现代解放的方案就被无数悲哀的形式所取代。

即使 20 世纪的前卫运动，从达达主义到国际情境主义都标志着这现代方案的路线（改革文化、心智以及

个体生命与社会生命的条件)，都不能忘记上述事实先于这些方案而存在，而且之间有着许多差距，因为现代性无法被简化为理性主义的目的论，也不会是政治的弥赛亚救赎。我们难道可以拿这些背负着独裁意识形态或天真历史观点的具体企图在现实中的失败作为借口，而贬损意图改善生活与劳动条件的意志吗？我们所谓的前卫确实是从现代理性主义提供的意识形态“温床”中滋养茁壮的；但它依然可以以全然不同的哲学性、文化性与社会性预设进行重组。清晰可见的是，艺术朝向启蒙哲学、皮埃尔-约瑟夫·蒲鲁东（Pierre-Joseph Proudhon）、卡尔·马克思（Karl Marx）、达达主义者或是皮埃特·蒙德里安（Piet Mondrian）等人所提示的方向，借由各种感知的、具实验性、批判性以及参与式等模型的推陈出新，而持续着这样的抗争。一般人们的观点之所以很难认可这些试验的合法性与趣味性，主要因为它们不再表现得像历史演变前的必然现象：相对于背负着意识形态包袱的世界整体视野，它们反倒显得片断、疏离而孤立。

现代性并未死去，死去的是现代性中的理想主义和目的论视野。

尽管这捍卫现代性的抗争还是以过去的用词来指称，但前卫已经不再像是在确定性阵营外围进行巡查的侦察员，或是一动不动、谨慎的守卫队一般。艺术应该准备或宣告一种未来世界：它塑造着今天各式各样的可能世界。

那些在过往现代性的余波中进行创作的艺术家的，也不再热衷于重复过往的形式或假设，更不会将相同的功能加诸在艺术身上。他们的工作就像让-弗朗索瓦·利奥塔（Jean-François Lyotard）赋予后现代建筑的工作一般，“注定在某个继承自现代性的空间中，进行一系列的微调，并且要放弃对于人性空间的整体重建”¹。但利奥塔却同时欲言又止地对这个状况表示惋惜：因为他用了“注定”这样的负面字眼来定义这个状况。但是否可能相反地，这个“注定”变成了一个历史契机，自此可以让这十几年来我们所认识的大多数艺术世界得以开展？这个“契机”没什么大道理要讲：就是学着在这世界活得好一点，而不是试着依据某个历史演进的预设想法来建造世界。换言之，作品不再以实现想象的或乌托邦现实为目的，而是在现存真实的内部，以艺术家选择

的各种尺度，组建出存在模式或行动样式。路易斯·阿尔都塞（Louis Althusser）说过我们总是搭着行进中的世界列车；而吉尔·德勒兹（Gilles Deleuze）则说既非从上而下，亦非由下而上，而是“径自冒出新草”。艺术家为了将其生活脉络（与世界的感性或概念联系）转化成一个可持续运转的世界，而置身于当下给他的环境中。他捕捉变动中的世界，用米歇尔·德·塞尔托（Michel de Certeau）的话来说就是**文化租户**²。今天的现代性在文化材料的修补、回收工作中，也在日常的发明与生活时间的清理中得到延伸，它们不再像过往弥赛亚乌托邦或形式“创意”所定义的微不足道。没有比宣告当代艺术没有开展出任何文化或政治方案，或说它的颠覆性没有理论基础来得更为荒谬了：这些涉及工作条件与文化物品生产条件，同样涉及社会生活之变动形式的艺术方案，对于框限在文化达尔文主义模具下的人们，以及沉溺于精英“民主中心论”的爱好者而言，会因而显得乏味。如此，就像毛里齐奥·卡特兰说艺术就是“美好乌托邦”的时光……

作为社会中介的艺术品

关系艺术是一种将人类互动及其社会脉络所构成的世界当做理论水平面的艺术，而限于只是宣称某种自治或私密的象征空间，这种艺术证实了对于现代艺术所操弄的美学、文化与政治目标进行彻底颠覆的可能性。为能从中描绘出一种社会学面貌，这种演变更为根本地源自于某种世界都市文化的诞生，以及该城市样式朝向文化现象总体的延伸。在二次世界大战后迅速展开的全面都市化，促进一种社会交流的大幅增长，也带动了个体的机动性（主要通过交通网与道路的开发、电讯发展与独立地址的渐次开放等，这一切都伴随着心理的转变）。由于都市世界中居住空间的压缩，家具与对象的尺寸也跟着朝向一种更大的便利性发展：如果说艺术品长久以来在城市脉络中都维持着贵族的形象（作品大小和寓所大小都说明不是任何人都可以是收藏家），作品功能与呈现模式的演变则见证了艺术体验中一种新兴都市化。在我们眼前瓦解的无非就是艺术品展陈中，那种想攻克一块地盘的做作观念。换言之，我们不能再将当代作品看成一种阅历的空间（这种藏家巡礼就像是“产

权者的巡视”)，而是一种体验的时间，就像是无限制讨论的开口。城市让这种亲近的经验成真而且普遍化。它是阿尔都塞所说的这种社会状态的明确象征与历史框架，意即“迫使人们会面的状态”³，相对于让-雅克·卢梭(Jean-Jacques Rousseau)的自然状态的丛林之舞和“失历史”(sans histoires)，意即不存在延续性会面的丛林。这种高密度会面的体制，一旦成为文明发展定律的力量，最终就会制造出相应的艺术实践：意即一种以交互主体性为基质、以“同在”为核心主题的艺术形式，是观看者与画作间的“交汇”、意义的集体构筑。让我们暂时将这现象的历史性问题放在一旁：事实上，艺术在各种程度上都是关系性的，是社会性要素与建立对话者。用米歇尔·马费索利(Michel Maffessoli)的话来说，影像的某种虚拟性就是它**连通**(reliance)的力量：旗帜、标志、图标、符号都产生情感和共享，并联系起来。⁴艺术(以展览形式出现的绘画与雕塑所衍生的实践)之所以对于这种亲近性的文明化表达特别有利，就是因为相对于电视与文学将每个人送往私人消费空间不同，也与在单一化的影像前集结小众的戏剧和电影有别；明确地说，(在

上述形式中)人们不会直接在现场评论自己所见(讨论时间总是被延迟到演出后);然而艺术相反地紧缩了关系空间。在展览期间,即使是再无聊的形式,都可能在两种意义上建立起实时讨论的可能性:在同一个时空里感受、评论。艺术是一种特殊社会性的生产地点:就像城市作为集结“会面状态”这样的空间。一种专注在这类共生模式生产的艺术,如何为了完成自身而直接启动现代解放方案?它又用什么来让新的文化力与政治力的发展得以可能?

在进入具体案例之前,重要的是如何以无论在象征或物质层面上都统治着当代社会的全球经济系统,来重新看待艺术品所在的场所。对我们而言,艺术在其商品特质与语义价值之外,还再现为一种社会中介。中介这个词其实是马克思用来阐明一种足以跳脱资本主义经济框架的交易社群而使用的,因为这些社群能够逃离利润法则:以物易物、亏本抛售、自给自足,等等。中介是一种人类关系的空间,在几乎和谐而开放地嵌入全球经济的状态下,提出不同于现行系统的另一种交易可能。这才是置身于各种再现之贸易场域中,当代艺术展览的

本质：它创造着自由空间以及对立于规定日常节奏的时延，偏好“沟通区”之间一种不同的人际贸易。实际的社会脉络其实经由它为此而创造的特定空间，限制着人际关系的可能性。清洁工具是为了让道路保持干净而发明出来的：沟通工具也是基于同样的精神而发展出来的，就像城市街道清除掉所有关系残渣一般地让邻居关系变得贫乏。社会功能的全面机械化逐渐限缩着关系空间。几年前的电话叫醒服务都还是雇用人声：但现在都是由数字语音负责叫醒我们……自动柜台也已经变成最基本的社会功能转接模式，而专业作为也以取代专业作为的机器效率来完成，尽管这些被取代的专业作为以前曾经构成了许多交易、愉悦或斗争的可能性。当代艺术通过追问关系世界而致力于世界的努力，精彩且完善地发展出一种政治计划。

当加布里埃尔·奥罗斯科 (Gabriel Orozco) 放了一个橘子在荒废的巴西市场货架上 [《疯狂观光客》(*Crazy Tourist*), 1991], 或是在纽约现代艺术博物馆的花园内搭起吊床 [《MoMa 里的吊床》(*Hamoc en el MoMa*), 1993], 他在“社会底层”的所在操作这个由

“大型”交易构成之上层结构所决定的日常姿态的细小空间。没有任何字句，奥罗斯科的摄影将中等都市或准都市中的微革命予以文件化（草皮上的睡袋、空的鞋盒等）：这些照片证明了这个今天与他人的关系所构成的安静生活（“静态生活”、静物）。当延斯·哈宁（Jens Haaning）在哥本哈根的一处广场上，用大喇叭以土耳其语放送一些奇怪的故事时 [《土耳其笑话》（*Turkish Jokes*），1994]，他当下制造了一个“微型-社群”，一个由颠覆了流亡处境的集体笑声聚集起来的移民社群，就是经由该作品也为了完成作品而形成的社群。展览是一处根据各种原则而装置这些临时集体性的特殊地点：根据艺术家要求观众的参与度、作品特性、作品所提示或再现的社会性样式，一个展览就能生成一个特殊的“交流领域”。我们必须依据美学原则来评断这个“交流领域”，意即先分析其形式的连贯性，再分析艺术家提供给我们的“世界”以及该世界所反映人际关系影像的象征价值。在这社会中介的内部，艺术家应该确定能够保留他所展示的象征样式：指向社会中可移转之价值的整个再现（但当代艺术塑造着它所不能再现者，介入不再

能给出灵感的社会纹理中)。对于建立在贸易上的人类行为而言，艺术同时作为某种伦理的客体与主体——不同于其他表现形式，它之所以能够如此，就是因为它除了出现在贸易中便别无他法。

艺术是一种会面状态。

关系美学与随机唯物论

关系美学铭刻在一种唯物论的传统中，“唯物”存在指的并不是联系到事实平板性的存在，更不会暗指那种只会以纯经济话语解读作品的精神狭隘形式。关系美学所仰赖的哲学传统，主要由阿尔都塞在他最为极端的文章中定义出的，像是“会面的唯物论”，或说随机唯物论：这种唯物论以世界的偶发性为出发点，没有起源，亦无预定意义，更没有指定目标的理由（Raison）。因此人性本质单纯地就是跨个体性的（trans-individuelle），由总是置身于历史发展之社会形式中的个体，集合他们的各种关联而构成的跨个体性（马克思说：人性本质就是社会关系的集合）。不存在“历史终结”，也不存在任何可能的“艺术终结”，因为总是会有新牌局随着脉

络，意即随着玩家与玩家建造或批判的系统，而再次开战。于贝尔·达弥施（Hubert Damisch）在各种“艺术终结”理论中看到“游戏终结”（game）和“牌局终结”（play）之间的严重混淆：那是一种只要社会脉络发生激进变化，而游戏意涵又没有被质疑时即会宣告的新牌局⁵。这组成我们客体的人际游戏 [马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）说：“艺术是所有人所有时代之间的游戏。”]，从此跨越了人们通过商品命名“艺术”的框架：因此，即使居伊·德波自始至终都否认其中存在任何艺术性，这些被国际情境主义者过分吹捧的“组织性情境”完全属于这样的“游戏”，而相反地经由一种日常生活革命看到“艺术的跨越”。关系美学并不构成任何一种艺术理论，而是一种形式理论，因为它并不意味着任何对起源和归宿的表述。

何谓一种形式？那是一种连贯的单元，一种可以呈现各种世界特质的结构（内部依存的自律性实质）：艺术品没有排他性；而是一种既存形式之总体的局部。在伊比鸠鲁（Epicure）和卢克莱修（Lucrece）所建立的唯物论哲学传统中，原子会顺着轻盈的对角线在虚空中

平行坠落，如果其中一个原子偏离跑道，就会“引发与邻近原子的会面、一个接连一个的会面以及形成一个世界”……形式就是从两个平行元素间的“偏离”和“随机会面”开始，然后延续。为了创造一个世界，这样的会面必须可**持续**：组成这个世界的元素应该汇集到一个形式里，换言之，形式应该保有“元素间彼此关系的掌握 [像人们常说的冰‘凝据’(prend)]”。“形式可以是一种持续性会面”。持续性会面就像是欧仁·德拉克洛瓦(Eugène Delacroix)画面上的线条和颜色，撒满库特·施维特斯(Kurt Schwitters)《麦尔兹拼贴》(*tableaux Merz*)上的抗议碎片，克里斯·伯登(Chris Burden)的行为表演：除了排版质量、空间装置之外，自从组成要素形成一个集合，让意义联系到这些挑起新“生命可能性”的组成诞生时刻，这些会面就被证实是可延续的。整个作品也就成为某种可存活的世界样式，推到最具批判性、否定性的计划时，作品就会穿越这个可存活世界，因为它会让原本分开的元素**彼此会面**：例如媒体与安迪·沃霍尔(Andy Warhol)的死。德勒兹与瓜塔里将艺术品定义为一种“动情与知觉的团块”，要说的无非是：艺

术让各种连结到独特经验的主体性时刻汇集一起，就像保罗·塞尚（Paul Cézanne）的苹果或是丹尼尔·布伦（Daniel Buren）的条纹结构。这个会面的原子借以组成这个世界的连结者，它的构成显然关系到历史脉络：今天世故的大众会如何理解“在一起”已经跟上个时代完全不同。今天，“黏合”不再理所当然，因为经由整整一个世纪摄影影像与电影影像（将长拍镜头视为新的能动性单元）的丰富洗礼，当我们甚至可以将没有任何统一物质、铜具可使其链接的分离元素（如装置）集合起来当做某个“世界”时，我们的视觉经验已经变得太复杂。另一些科技或许可以让人认可尚无人知晓的“世界-形式”类型：例如，信息独占程序设计（programme）的观念，扭转了某些艺术家构思创作的方式。因此，每一位艺术家的作品都跃升为可反应单元的集合。我在此沉重地坚持“形式”在概念上的不稳定性与歧异性，关于这个观念我们可以在社会学之父埃米尔·涂尔干（Émile Durkheim）的著名“内规”中看到其延伸，意即将“社会事实”视为“物”……因为艺术之“物”有时就像是某个“事实”，甚或在对其统一性（就像是某一形式或

某一世界)毫无怀疑下,而把它看做那些在时间或空间中产生的事实所组成的集合。框架变大——当对象被疏离时,它便可以影响全局:戈登·马塔-克拉克(Gordon Matta-Clark)或是丹·格雷厄姆(Dan Graham)的作品形式不会限缩在他们“制造出”的对象形式上;这种形式并非单纯地像是形式主义美学所追求的,作为某种构成(composition)的后续效果,而是经由符号、对象、形式、姿态所开展之轨道的原则所形成的。当代作品的形式是在物质形式之外发生延展的:它是一种进行联结的元素,一种能动黏合的原则。每一件艺术品都是在线的一点。

形式与他人的观看

假如真像赛尔日·达内(Serge Daney)所说的“所有形式都是一张看着我们的脸”,那么,当形式身陷在对话格局中时又会变成什么?自身即是关系性的形式又会是怎样的形式?用达内的说法作为参照来讨论这问题之所以可能有趣,就在于它的暧昧性:当形式看着我们时,我们该如何回望?

人们最常将形式定义为某种与内容相对的轮廓，但现代主义美学谈论“形式美”时，却是参照到一种形式与内容的（混）融合，或是形式与内容的创造性应和。人们会以造型来评断作品；但最常见的关切形式艺术实践的评论，却反过来坚持否认所有的“形式有效性”或强调它们在“形式处理”上的缺席。人们更多是以考察当代艺术实践，而不是以关注其“形式”，来讨论其“形成”（formation）：相对于以风格和署名交织出的那种封闭于自身的对象，当下艺术在某一艺术提案遭遇到其他可能艺术或非艺术的提案时，所呈现的不是它的形式，而是其会面。

在原始状态的自然中并不存在形式，因为它们是由我们的观看所创生的，在可见性的厚度里将它们进行裁组。形式间是相应相生的。当美学讨论与形式的位置都因为形式或通过形式而出现演变时，过去被视为无形者或“不成形”（informel）的事物，在今天已不再如此。

在维托尔德·贡布罗维奇（Witold Gombrowicz）的小说里，我们可以看见每一个个体如何通过行为、现身与面对他人的方式来创生其专属的形式。它在这个个体

与他人进行论辩的接触区中生成，为了让他人知道他所评断的就是他的“存在”。我们的“形式”对于贡布罗维奇而言，如果以萨特式用语来讲的话，就是一种将我们连结到那些在观看中将我们物化的他人的关系资产。当个体认为被客观地看待时，最后就只能凝思与他人主体性之间永恒的和解。

对某些人而言，艺术形式因为以作品当做中介而能逃离这样的命运。但我们的信念则相反地认为形式是在它启动人类互动时，才能获得其实体（意即攻克其实存）；每件艺术品的形式都是在与分享的可理解性中进行协商时完成的。艺术家就是通过形式而参与对话的。因此，艺术实践的本质坐落在主体间关系的发明上；每一件特殊的艺术品都是住居到一个共同世界的提议，而每个艺术家的创作，就是与这世界的关系飞梭，而且会如此这般无止境地衍生出其他关系。

我们就这样位处于蒂埃里·德·杜夫（Thierry de Duve）文章中可以看到的艺术专断的对位上⁶，对他而言，所有的作品都是艺术家在其创作行为中声明的历史性与美学性“评断总和”。绘画就是经由造型选择而铭

刻在历史之中。我们就是前导者美学的现身，艺术家因而在信念的自我满足中持续地面对艺术史，一种将艺术实践压低到发展中的历史批判层次上的美学：遭受如此打击的“美学判断”总是显得专断而无可挽回，它否定了唯一能够呼应到制作人角色与“会面”角色的“对话”。互主体性在艺术的关系论者理论框架中，不只是再现艺术被接受的社会框架，这框架用皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）的话来说就是艺术的“地点”和“场域”，而成为艺术实践的本质。

就是因为这关系发明所产生的效应，让形式得以如达内所提示的变成了“脸”。这个说法毫无疑问呼应着作为艾曼纽尔·列维纳斯（Emmanuel Lévinas）思维支柱的概念，脸对他而言代表着伦理学上的禁令符号。列维纳斯断言脸就是“令我服从于他人者”、“禁止我们进行杀害者”⁷。所有“互为主体关系”都必须通过将彼此责任予以象征化的脸的形式：他写道“与他人的关联只能以责任来连结”，但伦理学除了这种将交互主体性化约为交互容忍之外还有别的视野吗？影像，对于达内来说就像是脸的隐喻，它不正适合穿过责任的帘幕来生

产禁制吗？达内说明“所有形式都是一张看着我们的脸”时，并不意味着我们担负着彼此的责任。只要回到达内关于影像的深刻指涉，便可以解决这个疑虑：对他来说，当影像将我们置放在“我们不在之处”⁸或是它“替代了他人的位置”时，它是“不道德的”。对于达内而言，即使我们可以在他的思想缘起中发现“巴赞-罗西里尼式”美学在电影艺术中所主张的本体式写实，都不能归结说这种美学就是他的唯一参照。根据他的说法，在某一影像中的形式，就只会是欲望的再现：生产一个形式，就是发明可能的会面；接收一个形式，就是创造交流的条件，就像在网球赛中的轮流发球。如果将达内的想法再推进一些，形式是影像中欲望的引导者，形式是影像借由指出某种被欲求之世界而浮现出意义的所在，这是一个观众觉得应该讨论的世界，而且其欲望就自此迸发。该交流可以归结为一个二项式：某人呈现出某事物给另一人，而这另一人再以其特有的方式响应。作品就像新生儿“要求”母亲关注一般地想要捕捉我们的观看：茨维坦·托多洛夫（Tzvetan Todorov）在《共同生活》（*La Vie commune*）一书中阐明为何社会性的本质是对于认

可的需要，而远非竞争或暴力⁹。当一个艺术家对我们展示某物时，他便开展了一种介于“观-我”(regarde-moi)与“观-是”(regarde-ça)间一种传递式伦理学。达内的晚期书写探索了“现/看”这个配对的终结，相对于电视与专制性标示出“视觉”诞生的另一个配对“推/收”而言，这个配对则表达出一种影像民主性的本质。在达内的思考中，“所有形式都是一张看着我们的脸”意味着它召唤着我们与之对话。形式是一种同时或交替着铭刻在时间或空间里的能动性。形式只会在现实性的两个平面交会时诞生：因为同构型无法生产影像，而是制造出“信息链”的视觉。

注释：

1. 让-弗朗索瓦·利奥塔，《说给儿童听的后现代主义》(*Le postmodernisme expliqué aux enfants*)，Poche-Biblio 出版，第 108 页。
2. 米歇尔·德·塞尔托，《实践方法》(*Manières de faire*)，Idées Gallimard 出版。
3. 路易斯·阿尔都塞，《哲学与政治评论集》(*Ecrits philosophiques et politiques*)，Stock-IMAC 出版，1995，第 557 页。
4. 米歇尔·马费索利，《世界的凝思》(*La Contemplation du monde*)，Grasset 出版，1993。
5. 于贝尔·达弥施，《黄镉窗》(*Fenêtres jaunes cadmium*)，Seuil 出版。

6. 蒂埃里·德·杜夫,《记事书写集》(*Essais datés*), La Différence 出版, 1987。
7. 艾曼纽尔·列维纳斯,《伦理学与无限》(*Ethique et infini*), Poche Biblio 出版, 第 93 页。
8. 赛尔日·达内,《不屈不挠》(*Persévérance*), P.O.L 出版, 1992, 第 38 页。
9. 茨维坦·托多洛夫,《共同生活》, Seuil 出版, 1994。

九十年代的艺术

参与和传递

一艘开着暖炉的贡多雷扁舟在一个大水池中摆荡着，在贡多雷旁边散乱漂着露营的装备，安装在墙上大多开着的纸抽屉，则装着干燥的中式汤料，让观众只要用热水冲泡即可自由取用。

这件里尔克里特·蒂拉瓦尼贾为了威尼斯双年展“开放 93”（Aperto 93）项目而制作的作品，游走于所有定义的边界上：雕塑？装置？行为表演？社会行动？最近这几年这类作品多了许多。在国际性的展览中，也可以看到大量增加提供不同服务的摊位，以及向围观者介绍巨细靡遗的合约和极为具体的各种社会性作品。经由激浪派（Fluxus）的偶发艺术和行为表演予以理论化的观众“参与”，开始变成艺术实践的常态了。至于被杜尚的“艺术系数”（Coefficient d'art）打开的思考空间，意

即企图准确规划接受者在艺术创作中的交涉空间，今天的艺术作品已经完全融入互动的文化中，它将文化客体的传递性当做一件事情的完成。这些元素确认着一种跨越单一化艺术领域的艺术演变：在这种沟通向量的集合中，互动的部分获得了可观的成长。另一方面，新技术的出现，像是互联网与多媒体，都指出一种创造新共活空间以及面对文化客体时建立新型和解的集体欲望：接续“景观社会”而出现的是临演社会（société des figurants），参与其中的每个人都可以在选择的通路中找到一种互动民主的幻象……

传递性就跟这世界的存在一样久远，它构成一种艺术品的具体内容，没有它，作品就是没有灵魂、被凝思所粉碎的东西。德拉克洛瓦已经在他日记中写道，成功的画作能够暂时“凝聚”一种可以由观众的观看所唤起与变化的情绪。这个传递性的观念在美学领域中，导入这种内化于对话中的形式化混乱；它利用一种无法达成的离散性和永远无法满足的散布欲望，否定了任何特殊“艺术场所”的实存。让-吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard）所揭竿对抗的就是这种艺术实践的封闭概念，

才会说出在**每个影像都是一个巴掌拍不响的**。假如这样的陈述很像对于杜尚“观看完成画作”的一种推进，他便可以推得更远，将对话设定成影像构成过程的起点：从这个起点出发，就已经必须协商、必须假定他者的存在……所有艺术品也因而可以被定义为关系对象，就像是与无数关系人和无数端点进行协商的几何学场所。对我们来说，可能借由外于艺术场域的关系生产观念，来思考当前艺术的特殊性（意即通过两种提供其社会学基质之内部关系的对立）：如个体间或团体间的关系、艺术家与世界，通过传递性，则是观看者与世界的关系。皮埃尔·布尔迪厄将艺术世界视为“不同立场之客观关系的空间”，意即一种由力的联系与生产者“保存并转化”这世界的抗争所形成的小宇宙¹。如同其他社会场域，就它呈现的某种供予解读的“异动立场的系统”（*système de positions différentielles*）来看，艺术世界是关系性的。这种“关系性解读”是多样的：在其关乎网络的创作框架中，拉摩纳什社（*Cercle Ramo Nash*）[德沃图尔（*Devautour*）收藏的艺术家]推进了“艺术是一种高度合作性的系统：一种成员间内在连结的绵密网络，

意味着所有在这网络发生的事情，都确实是所有成员构成的功能”，这样的主张让他们有机会宣称“是艺术创造着艺术，而不是艺术家”。艺术家在此因而成为服务于超越性法则的无意识工具，就如同托尔斯泰历史理论中的拿破仑跟亚历山大……我无法同意这种赛博决定论的立场，因为假如艺术世界的内部结构确实描绘了一种“机会”有限的游戏，那么该结构将依赖着另一种关系规则，意即制造并合法化内部关系规则的外部关系。简言之，“艺术”网络是多孔的，而且就是该网络与生产场域集合间的各种联系，决定了艺术的演变。此外，它也可能书写一种世界联系之生产史的艺术史，纯真地置疑作品“发明出”的外部关系的本性。

为了梳理出一幅纲要的历史版图，我们会说这些关系首先就出现在一个超越性的世界，艺术在这世界中专注于建立和神圣性之间的沟通模式：它在人类社会与不可见力量之间扮演接口的角色，这种力量就展现在其领会得以逼近神性目的典范特质上。但为了能够探索人与世界的实存关系，艺术慢慢地抛弃了上述的野心。这个新的关系次序，或说关系的辩证，是从文艺复兴开始发

展的；即使它还是在神圣形象的主导下，但在这个宇宙中它特别彰显了人存在的实质处境，像是借着像莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti）透视法、解剖学的写实主义或是达·芬奇的“气韵法”等新视觉工具。这种艺术品的命运只能经由立体派才得以被激进地置疑，因为立体派企图通过越来越平常可见的日常元素（如桌角、烟斗与吉他），并从一种能够绘制出认知事物的运动机制出发，来分析我们与世界之间的联系。

由意大利文艺复兴所开展出的关系领域，也因此慢慢地被运用在越来越确定的事物上：“什么是我们与物理世界的联系？”这样的问题，首先是针对真实的总体，接着便是这现实性的特定碎片。当然，这个进程一点都不是线性的：我们可以同时看到像乔治·修拉（Georges Seurat）这种对于我们眼睛知觉模式进行严格分析的画家，也可以看到尝试穿透当下不可见联系的奥迪隆·雷东（Odilon Redon）。但本质上来说，艺术史可以被解读为外部关系的连续场域，替换着被这些场域之内部演变所决定的艺术实践。艺术史是世界联系的生产史，这些联系以对象类别和特殊实践为中介而建立。

这历史在今天似乎有了新的历程：继人性与神性的关系领域之后，接着是人性与物之间的关系领域。艺术实践自此专注在人际关系的世界里，就像见证了从20世纪90年代初以来的艺术实践发展。艺术因此越来越明确地聚焦在艺术创作在人群中所创造的联系，或是在社会性样式的发明上。这项特殊生产不只是决定了一种意识形态与实践的场域，也界定出新的形式领域。我想借此说明在艺术品的内在关系特质之外，人类联系界的参照形象从此变成了全然不同的艺术“形式”：因而，会议、约会、表态以及人跟人之间不同类型的合作、游戏、节庆、共活地点，简单地说，上述这些会见模式与关系发明的集合，在今天都再现着理应被研究的美学对象。画作与雕塑在此不过被视为形式生产的特殊案例，这些被创造的形式能够指向单纯美学消费之外的东西。

类型学

连结与约会

一幅画作与一件雕塑先决地由它们在象征上的自由度来显现其特质：除了再明显不过的现实不可能性（如

美术馆的开放时间、地理位置上的距离)之外,艺术品应该可以随时被观看;就普世性理论的观点来看,它维系着观看、满足大众的好奇心。然而,当代艺术却常常以没有自由度的征兆出现,并在特定时间中被观看,行为表演就是最经典的例子:只要一发生,它就是不同于作品自身的一次文件化。这类实践预设了与观者间的一种契约,一种“协调处理”,其条文从20世纪60年代起就显露五花八门的趋势:艺术品不再置身于“纪念”时代性的框架中、开放给所有大众进行消费,而是为了艺术所召唤的观众而在事件时间中展开。总的来说,作品诱发了会见并给出约会,以保存其特有的时间性。这不一定就是与大众之间的会见:例如杜尚所发明的“艺术约会”,就是随性地决定在一天的某个时段,让第一件出现的对象转变成现成品。其他也有各自不同关注的艺术家会召集观众来观察一个关键现象,如罗伯特·巴里(Robert Barry)就公告“在1969年5月5日早上的特定时刻,一个充满氦气的50立方厘米的物体将会升空”。观众于是被引领前往观察一个创作,而且这创作必须由这观察来完成。1970年1月,克里斯蒂安·波

尔坦斯基 (Christian Boltanski) 为了完成一种书信创作, 而发给一些友人一封内容模糊的求救信, 就像是河原温 (On Kawara) 的电报, 也是在 20 世纪 70 年代, 通知收信人说“我还活着”。今天则有名片形式 [多米尼克·冈萨雷斯-弗尔斯特 (Dominique Gonzalez-Foerster)、利亚姆·吉利克 (Liam Gillick)、杰里米·戴勒 (Jeremy Deller)] 或电话簿的形式 [凯伦·基里姆尼克 (Karen Kilimnik) 的一些手稿], 而开幕酒会在展览安排中也变得重要 [帕雷诺、皮埃尔·约瑟夫 (Pierre Joseph)、蒂拉瓦尼贾、于热], 以及一些投注在邀请卡 (邮件艺术的附属) 制作上的创意努力等, 都指出这种构成艺术场域、建立关系相度的“约会功能”的重要性。

共活性 (convivialité) 与会见

一件作品可以发挥某种随机性之关系摆置的功能, 就像一部发起并管理个体会见或集体会见的机器。如果要举出近二十年来的几个代表人物, 就会是布拉裘·狄米崔耶维奇 (Braco Dimitrijevic) 的《路人》(Casual passer-by) 系列, 他浮夸地用广告尺寸的海报或是放在

名人半身头像旁边，来赞美无名路人之名与容貌。或像斯蒂芬·维拉茨（Stephen Willats）在 20 世纪 70 年代初，巨细靡遗地绘制同一栋公寓住户间现存关系的地图。而索菲·卡勒（Sophie Calle）出于善意地坚持考虑跟陌生人会见：跟踪路人、假扮清洁人员翻看旅馆房间、问盲人他们对美的定义，事后将这些过程塑造成引导她跟这些交会的人们“合作”的传记经验。此外，零零散散的还有河原温的《我见过》（*Imet*）、马塔-克拉克“以《食物》（*Food*）为名”在 1971 年开设的餐厅、丹尼尔·施珀里（Daniel Spoerri）料理的晚餐、或是乔治·布莱希特（George Brecht）和罗伯特·费列欧（Robert Filliou）在维尔弗朗什（Villefranche）开设的一家叫做“微笑的软音”（*La cedilla qui sourit*）的玩具店：将共活关系转化为形式是 20 世纪 60 年代以来的一种历史常态。20 世纪 90 年代重拾这个问题意识，但搁置了对六七十年代的人极为核心的艺术定义问题。问题不再是放宽艺术的限制²，而是要证明艺术在全球社会场域中进行抵抗的能耐。从这类实践的家族系谱出发的话，我们可以看到突然出现两个极端不同的问题意识：一边是过去，对

于艺术世界内部关系的强调，置身于一种强调“创新”的现代主义文化中，召唤一种语言的颠覆；一边是今天，特别重视艺术品抵抗“景观社会”之倾轧的折中文化框架中的外部关系。社会乌托邦和革命精神让位给日常生活的微型乌托邦与拟仿策略：如果批判立场建立在今天不复存在的弱势幻象上，所有社会中“直接”的批判立场都会是无效的。菲利克斯·瓜塔里鼓吹这些奠定今天艺术实践的趋近法策略已将近三十年：“我越是觉得赌注在一种趋近社会格局的转化上是幻象，就越相信微观意图、类型社群、区委会、大学幼儿园的设置等，会扮演一种绝对关键的角色。”³

传统的批判哲学（特别是法兰克福学派）只以典型民俗的形式来思考艺术，喧哗一时但毫无实效：当代艺术的破坏性与批判性功能因而实现为个体或集体逃逸路线的发明，以及艺术家借以将乱象样式化并散播的预定构成与游牧。这里有着找回共活性空间、熔炉的执迷，计划着许多异质社会性的模式。像安杰拉·布洛克（Angela Bulloch）为她在当代艺术中心的展览中开了一间咖啡厅，当观众坐在椅子上时，就会启动一小段发

电站 (Kraftwerk) 乐队的音乐 (1993) ……乔治娜·斯塔尔 (Georgina Starr) 1993 年 10 月在巴黎名为“餐厅”的展览中, 描述着她“独自晚餐”的焦虑, 并完成一篇文章用来发放给餐厅中的落单客人。本·金蒙特 (Ben Kinmont) 则请他随机选取的人们洗碗, 并在其工作周遭建立一个信息网。林肯·托比尔 (Lincoln Tobier) 数度在艺廊搭设电台, 在线邀请民众来讨论事情。

在第戎 (Dijon) 的商会 (le Consortium) 艺术中心的展出计划中 (1995 年 1 月), 节庆的形式特别引发了帕雷诺的灵感, 他组织了一个让所有成员都能够贯彻生产关系性形式的节庆, 以致力于“占有两个小时的时间, 而不是几平方米的空间”: 个体围绕在情境式艺术品周围所形成的连结……蒂拉瓦尼贾则相反地在“维修的表面”展览中 (第戎, 1994 年) 提出一个参展艺术家的休憩空间, 放置了足球游戏台跟装满饮品的冰柜以开发共活性的专业社交面貌。最后为了说明在某种“友谊”文化架构中发展的共活性, 可以以海莫·佐伯尼格 (Heimo Zobernig) 在“统一性”展览中创设的酒吧, 或是弗兰茨·韦斯特 (Franz West) 的《相见欢》(Passtüke)

为例。然而，其他艺术家以更为激烈的方式入侵了关系的纹理中，例如道格拉斯·戈登（Douglas Gordon）的创作以瘫痪或是吊诡的方式入侵社会空间，探索了互动性中的“野蛮”相度：他打电话给一间咖啡店里的顾客，或是将各种“指令”传给选到的人。这种不合时宜的沟通的最佳范例，意即干扰沟通网的最佳例子，毫无疑问就是安格斯·菲尔赫斯特（Angus Fairhurst）利用电波拦截器让两个画廊间通电话的这件作品：在通话端的每一位对话者都以为对方就是他们原本要通话的对象，而弄错对象地进行讨论……经由关系性图式的创造与探索，这些作品在当代“社会场域”的厚度中组成一块块微型畛域：将表面对象媒介化的经验 [像吉利克的“广告牌”、皮埃尔·于热在街上贴的海报、埃里克·杜卡特（Eric Duyckaerts）的录像研讨]，或投注于其中的立即经验 [如安德里亚·弗雷泽（Andrea Fraser）参观美术馆]，等等。

合作与契约

这些艺术家将下列事物命名为艺术品：

1. 社会性时刻；
2. 社会性的生产性物件。

有时也为了萃取出某些生产原则，而利用某种预先界定的关系框架。对既存关系的探索，例如艺术家与画廊老板间的关系，可以决定出一些形式和某个项目，像多米尼克·冈萨雷斯-弗尔斯特处理生存及其生存所需（如影像、空间、对象）之联系创作，就以画廊老板的传记做了许多次展出：《欢迎来到你以为看见的东西面前》（*Bienvenue à ce que vous croyez voir*）（1988）集合了关于加布丽埃勒·莫布里（Gabrielle Maubrie），以及《道学家的女儿》（*The Daughter of a Taoist*）（1992）在一种私密灵感下完成的舞台；依据回忆的潜能和色彩，将埃丝特·希普（Esther Schipper）的童年回忆跟那些依形式安置的对象混杂在一起（在该作中，以红色主导）。冈萨雷斯-弗尔斯特因此探索着将经营者连结到“他（她）的”艺术家的不成文契约，一边进入到另一边的私人故事里，反之亦然。他（她）碎片式的传记，其中的主要元素由合伙人以“线索”的形式提供，当我们在其中寻求组成艺术再现的基础社会关联时，这样的传记

自然可以溯及肖像的传统。毛里齐奥·卡特兰也直接制作过以合作画廊老板为形象的人物：例如为艾曼纽尔·佩罗坦（Emmanuel Perrotin）设计了一套阳具兔子装，他必须在展览期间都穿着它；或是为斯特凡诺·巴西里科（Stefano Basilico）设计一套装束，看起来就像是画廊老板伊利安娜·松阿本德（Ileana Sonnabend）攀在他肩上一样……山姆·萨莫雷（Sam Samore）则用了更绝的手法，要求画廊老板用他所选的照片和为这些照片重新订制的框。然而，这项标志在机构中的艺术家/策展人这两端，只是决定艺术生产的人际关系的第一层：艺术家和演出中的人格特质合作时，便会超出这关系，就像冈萨雷斯-弗尔斯特跟她的女演员玛丽亚·德·梅戴洛斯（Maria de Medeiros）共同完成的创作（1990）；而菲利普·帕雷诺为笑星伊夫·勒科克（Yves Lecoq）安排的一系列观众介入，对他而言就是从内部对一个电视人物进行重塑 [《一位公众人物》（*Un homme public*），马赛、第戎、贡城，1994—1995]。

至于平川典俊则经由募集的会见制造出一些形式：他在日内瓦的皮埃尔·休伯（Pierre Huber）画廊的展

览中，发出一个小告示征求一位年轻女孩跟他同游日内瓦，在日内瓦的停留便成了展览的素材。他所展出的影像经常就是在签订特殊合约后跟他的模特儿共同经历的事情，但模特儿不一定会出现在底片上。有时平川甚至会追随某种特殊从业者，像是他就曾经问过许多算命师他的未来，这些预言会依据他个人兴趣录音，其内容可在置于相片或幻灯片旁的随身听听取，以唤出算命的世界。阿利克斯·朗贝尔（Alix Lambert）在她名为《结婚记》的系列计划中（1992），则关注到婚礼的契约关联上：在六个月里跟四个不同的对象结婚，并在登记后随即离婚。朗贝尔完全置身于这相当于结婚机构或说人类关系的物化工厂的“成人角色扮演”内部。她展示这个契约世界所制造出的对象：证书、官方照片以及其他的纪念品……艺术家在此参与了比他更早存在的形式制造世界（如算命、公证关系等），以及供人使用的可用素材。另外一些艺术宣言，其中又以“统一性”展览是最好的范例 [1993年6月于菲尔米尼（Firminy）]，让艺术家以无形的关系样式进行创作，例如集合住宅的居民所提供的样式。参与者中的许多人都直接地调整或表

达其社会联系，就像“授奖”（Premiata Ditta）这个艺术团队，系统性地访问了大楼居民，而且为了统计，展览就在这大楼中展出。又或是像法里德·阿玛利（Fareed Armaly），其装置就是在一些包含与租户访谈的录音数据，可用耳机听取。迈克尔·克莱格（Michael Clegg）与马丁·古特曼（Martin Guttman）则在他们装置的中央置放一个图书馆-置物架，形式上让人联想到勒·柯布西耶（Le Corbusier）的建筑，主要用来让每一个住户选取卡带中他们最喜欢的音乐片段。住宅的文化习性也因此通过构筑结构被看到，而且这些习性也在声带上一阶一阶地被整理起来，这都是为了在展览期间能够完成各种可被检阅的音乐编撰……形式是经由集体性的互动来滋养并制造的，克莱格与古特曼的《试听音乐图书馆》（*Discothèque de prêt*），在同一年于汉堡艺术协会（Kunstverein）的“后台”展览中更新了规则，体现出这种当代艺术品的契约体制。

职业关系：客群

我们可以看到上述这些探索社会关联性的不同实

践，主要涉及到既有关系的类型，而艺术家涉入这些关系类型就是为了能够萃取出形式。其他还有一些实践则是专注在重新创造职场样式，并以此运作一些生产方法。于是，艺术家在相关服务与商品的真实生产现场进行操作，主要为了在其创作空间置入某种介于展示对象之实用功能与美学功能间的暧昧性：这就是我尝试用操作写实⁴这个名称进行指称的，这种凝思与使用之间的振荡，像是彼得·芬德（Peter Fend）、马克·迪翁（Mark Dion）、丹·彼德曼（Dan Peterman）、尼克·范·德·施特格（Niek Van de Steeg）这些彼此之间非常不同的艺术家，甚至还有各种接近讽喻式的“公司”，像是英戈尔德航空（Ingold Airlines）和授奖公司[同样应该也适用于像帕拉马任科（Panamarenko）或是约翰·莱瑟姆（John Latham）的“艺术家安置团体”]。这些艺术家的共通点就是将职场的关系世界作为艺术生产的设计，而将专业行为样式化。这些模仿虚构了一般经济学，像英戈尔德航空、Servaas公司或是马克·科斯塔比（Mark Kostabi）的“工作室”等，满足于建立航空业、渔业、制作工作室等公司的复制品，但由于并未全然承担意

识形态与实践的因果，因此还是局限在艺术的讽喻相度。但去世不久的菲利普·托马斯（Philippe Thomas）所主持的“现成品属于所有人”的事务所则有些不同，只是他没有时间以更有效的方式进入该计划的第二阶段，他关于署名选角的计划在波尔多当代造型艺术中心（CAPC）的“微暗之火”展览后（1990）的发展便显得有气无力。但菲利普·托马斯让买家在作品上签名的系统，让潜藏在艺术家—藏家联系底下的经济关系困境浮现出来。一种更为小心的自恋可以从多米尼克·冈萨雷斯—弗尔斯特在波尔多建筑梦拱中心（ARC）跟 CAPC 展出的作品找到出处⁵，意即传记小间，让观众经由简单的约会，在看过艺术家形塑的传记之后，表达他们能够联想到的与自身存在相关的一些事情。

借由服务项目的列表，艺术家填补着社会连结的缺失：形式于是真的变成这一张看着我的“脸”。这就是克里斯汀·希尔的小野心，她投入一些最卑微的工作（通讯、擦鞋、超市结账柜台、场地服务等），因此被感到无用而引发的焦虑而影响着。因此，为了能够耐性地缝补社会纹理，通过这些小动作，艺术就是在真实的经济

体系旁或底下实践的工作集合，就如同天使般的程序设计。卡斯滕·赫勒则运用着他高等科学教育背景，发明一些情境或对象来考验人类行为：例如发明一种启动爱意的药物、巴洛克的舞台设计或是一些类科学实验。另外如亨利·邦德（Henry Bond）跟吉利克在起源于1990年的“文件”计划中，将他们的功能调适到一个准确的框架里：他们必须在信息“掉入”通讯社的通讯存取中时，立即阅读这些信息，而且会跟他们的“同事们”一起出现在事件现场，但却制造出一种不符合一般专业标准的影像。总之，他们严格地运用大传媒的生产方式，就像彼得·芬德和他的公司 OECD，或是尼克·范·德·施特格在建筑师的工作状况下进行创作。将不同于艺术的其他异质性“世界”参数运用于艺术世界内部，这些艺术家在艺术中导入以客群、订购、项目主导的关系世界。在法布里斯·余贝（Fabrice Hybert）1995年2月在巴黎市立现代美术馆展览中，他收集了真实或隐喻地存在的工业制品，请制造商直接出货，并经由“UR”（责任无限）这间公司的中介寄送到门市，因而让观者感到相当的不适。而在模仿商品交易的生产上，同样走得极端

的是纪尧姆·比哲 (Guillaume Bijl) 的幻象主义, 这个计划与经济的欲望相度极为密切: 通过他关于马格里布 (Maghreb) 各式台座的进出口活动, 或是将巴黎现代美术馆变成超市, 余贝将艺术定义为某一种社会功能, 是一种不断地对“周遭事物的消化”, 其目的就是找回“主导物品制造的原创欲望”。

如何占领一间画廊?

人们在画廊或美术馆进行的交流, 它们自身就可能会是艺术创作的原始素材。开幕酒会常常是展览事务中不可或缺的一环, 也是民众完美流通的样式: 像伊夫·克莱因 (Yves Klein) 1958年四月“空展”的开幕酒会就是一个典范。从出现在爱丽丝·克莱尔 (Iris Clert) 画廊入口的国家随员, 到提供给来宾的蓝色鸡尾酒, 克莱因尝试操作一般典型开幕酒会的各种面貌, 借此赋予它们一种关乎对象的诗性功能: 空。因此, 为了举出一件相应的作品, 可以看到朱利亚·谢尔 (Julia Scher) 的创作《朱利亚的护卫》(Security by Julia), 就坚持要在展览空间里有监控系统的设置: 观众人潮和可能的规律

构成这件作品的素材与主题。展览的所有过程很快的都将被艺术家“占据”。

1962年,本·沃捷(Ben Vautier)在伦敦的一(One)画廊生活睡觉长达15天,只简单地准备了生活必需的用具。1990年8月在尼斯巴黎情调画廊的“天堂工作室”展览中,皮埃尔·约瑟夫、菲利普·帕雷诺和菲利普·佩兰(Philippe Perrin)也是似真若假地“住到”画廊里:人们可以快速地下结论说这是本的行为表演的复制,但实际上两个计划所关心的两个关系世界是极端不同的,而且就两个不同时代的意识形态与美学功能来说也是有分歧的。当本生活在画廊时,他的认知艺术领域正在扩张,甚至可以包括艺术家的睡眠和早餐;相对地,当约瑟夫、帕雷诺与佩兰占据画廊时,却是为了创造制作工作室,一种由观者依据明确的角色扮演规则共同经营的“影创力空间”(espace photogénique)。所以在“天堂工作室”的开幕酒会上,每个人都穿上角色扮演的T恤(“害怕”、“哥特风”等),在来宾间交织的关系转化成一种小剧本,由电影导演玛丽安·韦尔努(Marion Vernoux)直接用画廊计算机写的剧本:依据互

动电玩的规则，某种由三位艺术家演出并制造的“实时电影”，使得人际关系的操作得以具体化。许多的外部参与者也加入建造这样一个关系空间：其他的艺术家、精神分析师也是主持人、朋友等。这种企图看到创作与展览混融在一起的“实时”创作类型，在安德里亚·罗森（Andrea Rosen）名为“工作、工作中、作品”的展览中出现（1992），有菲利克斯·冈萨雷斯-托雷斯（Félix Gonzalez-Torres）、马修·麦卡斯林（Matthew McCaslin）和莉斯·莱纳（Liz Larner），接着又有1994年10月发生在根特（Gand）的“这是一场秀，而秀就包罗万象”展览，就在我以“流通”（Traffic）的策展而为此找到更具理论性的形式之前。在这两场展览中，每位艺术家都可以在展期中为了调整作品、更换作品或是发表行为表演与事件而径行介入展览。每一次的调整，都使得整体脉络发生变动，而展览就像是一种软材质的角色，因艺术家的创作而“无定形”。而参观者则在其中获得一种优势位置，因为他与作品的互动足以定义展览的结构。他必须面对艺术家的设计中要他做出决定的要求：例如在冈萨雷斯-托雷斯的稻草堆或糖果堆中，参观者

被允许带走作品中的物品（一个糖果或一张纸），但如果每一位参观者都这样做时，这件作品就会自然而单纯地消失：艺术家以其职责进行募集，而参观者则观察到他的动作足以让作品消失。在这种因为想保全住其结构而分发组成物的作品面前，什么样的立场才是合适的？同样的暧昧性也挑战着他《摇滚舞者》（*Go-go dancer*）（1991）这件作品的观者，一个年轻男子笔直地竖立在一个很小的台座上，或是面对皮埃尔·约瑟夫在开幕酒会时放在展场中的《会反应的生动角色》（*Personnages vivants à réactiver*）的观者：面对着以刺耳声音叫嚣的《乞丐》（*La mendiante*）[1991年于阿尔松城（Villa Arson）举办的“停战时间”]，人们只能别过头去，陷入美学观看中的尴尬，因为这种毫无保留的美学观看习惯将人都物化为身边作品的相似物。瓦妮莎·比克罗夫特也是以相似的调性将观众保持在一定距离之外：在她的第一次个展，1994年11月于科隆埃丝·希普的画廊举办，艺术家对着十来个清一色穿着吊袜带、内裤，梳着金黄色大发髻的女孩们进行拍照，同时间在画廊入口处设有门档禁止观者靠近，而且一次仅开放二到三人进场远远地

观赏。或是在观众一偷窥者的好奇眼光下，形成一种奇特的群聚：皮埃尔·约瑟夫出自通俗奇想的人物，两个双胞胎姊妹在达米恩·赫斯特（Damien Hirst）的两幅画作下展示自己（1992年于科隆艺术博览会），现场表演的脱衣舞娘 [戴克·布莱尔（Dike Blair）]，在一辆跟随某个巴黎人的行走路线的透明车厢卡车中，有个行人在输送带上走着（皮埃尔·于热，1993），带着一只猴子在身边的街头艺人演奏着手摇风琴 [梅耶·魏斯曼（Meyer Vaisman），雅布隆卡（Jablonka）画廊]，或是毛里齐奥·卡特兰用“美丽国家”干酪喂养老鼠、卡斯滕·赫勒用泡过威士忌的面包屑让家禽晕醉 [录像合集《不插电》（*Unplugged*），1993]、被上黏胶的单色画布吸引的蝴蝶 [达米恩·赫斯特，《爱情出入口》（*In and out of love*），1992]，等等。以上例子呈现的好像是动物和人置身在画廊中，其实是置身在进行个体行为或社会生态实验的试管里。当约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）跟狼在笼子中独处数日时 [《我爱美国·美国爱我》（*I like America and America likes me*）]，他将自身暴露在权力的淫威前，证明人与这“野蛮”世界之间存在着和解的可

能。但相反地，大部分上述列举的作品，艺术家都没有预期会发生什么事：就像崔斯坦·查拉（Tristan Tzara）认为的“思想是在嘴里发生的”，艺术是在画廊中发生的。

注释：

1. 皮埃尔·布尔迪厄，《实用理性》（*Raisons Pratiques*），Seuil 出版，第 68 页。
2. 请参阅露西·利帕德（Lucy Lippard）的《艺术品的去物质化》（*Dematerialization of the artwork*），或是罗莎琳·克劳斯（Rosalind Krauss）的《延伸场域中的雕塑》（*Sculpture in the expanded field*）等等。
3. 菲利克斯·瓜塔里，《分子革命》（*La révolution moléculaire*），10/18 出版，1977，第 22 页。
4. 关于这个观念，我们可以参阅两篇文章：《何谓操作性写实主义？》（*Qu'est-ce que le réalisme opératif?*），收录在《必须建造劳作场》（*Il faut construire l'Hacienda*）展览专刊，图尔城（Tours）CCC 当代艺术中心，1992；以及《制造世界联系》（*Produire des rapports au monde*）收录于威尼斯双年展《开放》双年展专刊，1993。
5. “恋人之冬”（*L'hiver de l'amour*）与“流通”两个展览。

交流时空

作品与交流

艺术因为可以发挥社会交流的工作职能，而在集体生产中占有一个独特位置。艺术品具有跟其他人类活动产物完全不同的特殊质量：这种质量，就是它的（相对性）社会穿透度（transparence social）。假如某件作品是成功的，它常常指涉到单纯空间中展示之外的事情；它开放对话、讨论，朝向马塞尔·杜尚称为“艺术系数”的人际协商形式——这是一种发生在此时此地的暂时性过程。这种协商作为人类工作产物而表现为“穿透度”：事实上，艺术品在交流运作中同时呈现出（或提示着）它的制造与生产过程和它的位置，意即它指定给观者的位置或说功能，最后才是艺术家的创作行为（就是构成其创作，或说每件独立作品以样本或标准流程所反射的姿势串与姿态串）。因此，每件杰克逊·波洛克（Jackson

Pollock) 的画作精确地将绘画的进行联系到艺术家的行为, 让前者以后者的影像现身, 就像于贝尔·达弥施所描写, 是它的“必然产物”¹。在艺术的发端可以发现艺术家相应的行为, 意即可以看到安排与行动的整体性, 作品借此在当下呈现其真诚。艺术品的“穿透度”其实缘自于那些被自由选取或发明、对于作品进行形态塑造与去形化的姿态, 就作为它主题的一部分。例如, 安迪·沃霍尔的作品《玛丽莲》的意义, 无关乎通俗的玛丽莲·梦露 (Marilyn Monroe) 影像中的头像意义, 而是出自于艺术家所受用的工业生产流程, 一种支配着所有选取主题的机械式冷漠。这种艺术创作的“穿透度”当然对立于想在艺术中找回探寻宗教之方法的神圣与意识形态。这种相对性的穿透度, 先决地形成了艺术性交流, 对于虔诚之徒显得无法忍受。我们知道不论哪一种生产, 只要被导入交流 (交易) 的循环里, 就会获得某种与其原本用途完全无关的社会形式: 它攻克了一种交换价值, 而得以部分地覆盖或遮蔽其原初“本性”。然而, 艺术品并没有先决的使用功能——但并非对于社会无用, 而是在“无止境驱动”下显得自由而可变: 意即它一下子

便能够连接到交易（交流）和信息（对话）世界，换言之，“商业”世界的两个意义。所有商品都会有一个价值，一种容许它们进行交易共同实质：这个实质对马克思而言，是被用来生产该商品的“抽象的工作量”。它现在则以所有商品间的“全面抽象等价”的货币量来表达。人们会说，而且马克思是第一个说的，艺术是价值的影像，所以它再现“抽象商品”。

但这究竟意味着什么？是关乎作品，而不关乎实践；还是说是担负着普遍经济而非特殊经济的作品。然而，艺术再现的是任何货币，意即“共同实质”，都无法计量的一种以物易物：它是一种原始状态的分享——一种在被外部决定之前，以其物品自身形式决定交换形式的交易。艺术家的实践，意即他作为生产者的行为，决定着人们与其作品间的联系：换言之，他首先制造的就是通过美学对象完成的人与世界的关系。

作品的主题

每一个作品缘自关系美学的艺术家，都保有着一个属于他自己的形式世界、问题意识与轨迹：它们之

间借以连结的不是风格、课题或图像手法。它们所能够分享的必须更为明确，意即在相同的实践与理论视界进行操作的事情：人际联系的世界。他们的作品主要操作着社会交流模式、与观者在美学经验中的互动，以及在用于连结个体间、团体间的具体工具相度上的交流过程。

因此它们都是在所谓的关系世界中开展，它们对于今天的艺术而言，就像是大量生产对于波普艺术与极简艺术的意义。

它们都将其艺术实践锚定在一种近似性上，在不贬损视觉性的状况下，将其在展览规定中的位置予以相对化：20世纪90年代的艺术品将观者转化为邻人或是直接的对话者。此即该世代面对沟通的姿态，相对于以前，这个姿态容许沟通进行定义：假如说大多数在20世纪80年代崛起的艺术家，从理查德·普林斯(Richard Prince)、珍妮·霍尔泽(Jenny Holzer)到杰夫·昆斯(Jeff Koons)，对于媒体的视觉面特别重视，那么他们的后继者，就专擅于联络和触感。他们在其造型书写中推崇立即性。人们可以社会学式地解释这个现象，由于

经历了十年的经济危机，已经变得越来越不跟奇观式与预见式的作为有关。同样，也有纯粹美学上的理由：倾向六十年代运动的“回返”天秤就停留在八十年代，主要指的是支配拟像论形式之视觉有效性的波普艺术。不管为了什么原因，我们的时代——最贴近它整个危机“氛围”的话——就是认同“贫穷”的艺术与七十年代的一些实验。即使这是一种很表面的模式效果，但是当最近因为麦克·凯利（Mike Kelly）的成功而利于重新阅读保罗·泰克（Paul Thek）或工藤哲巳（Tetsumi Kudo）等加州派“垃圾艺术”，这似乎也让我们必须重新面对戈登·马塔-克拉克或是罗伯特·史密森（Robert Smithson）这些艺术家的作品。因此，该模式创造着各种微型的美学气象，其效应就是让人们感受到我们对于近来历史的阅读：换言之，筛子可以调整出不同的网孔，而“筛出”不同类型的创作——然后回过头来影响当下。

这就是说，我们发现这些关系艺术家，是从20世纪60年代观念艺术出现之后，第一次完全不以重新诠释以前的美学运动的集体现身艺术家；关系艺术并不是

以前艺术的一种“复活”，或任何风格的回返。它是对当下的观察，以及对于艺术活动宿命的思考。它的基本原理——作为艺术品场域的人类关系世界，在艺术史上是前所未见的，即使它在之后作为所有美学实践的鲜明背景，并作为一个完美的现代主义课题：即使有人为了说服这个观念一点都不新，而在1954年简单地组织了一场杜尚以“创造性过程”为题的演说……但创新的完全是另一回事。其中的新意在于这个世代的艺术家，并不将交互主体性与互动视为流行的理论玩具，也不是传统艺术实践的催化剂（托辞）：它将它们当做出发点或终点，简单地说就是其活动的主要信息提供者。他们作品所开展的空间完全就是一种互动空间，意即所有对话建立其开放性的空间 [乔治·巴塔耶 (Georges Bataille) 曾写作：“撕裂”]。作品制造的就是关系性时空，还有尝试从某些大众沟通的意识形态解放出来的人际经验；以某种方式来说，就是另类社会性、批判样式、共活性时刻形成的地点。我们于是可以了解新人类时代、未来派宣言、对势在必得的美好世界的召唤等等，都已经恰当地被革新了：乌托邦今天只存在于主观

的日常生活中，在一些进行具体而细碎之实验的真实时间里。艺术品就像是社会中介，让这些实验、这些新的“生命可能性”在其中变得可能实现：似乎更为迫切的是跟当下的邻居发展可能的关系，而不是歌颂明天。就是这样，但已经非常庞大了。无论如何，它意味着被期待去取代那些沮丧、权威、反动精神等，这些至少在法国变成好像“良善”艺术理论的形象：如果人们将美学经验和某种冒险精神的品味认知为现代，那么现代性就还没有死，也就是说它对立那些所谓新保守主义哲学家[像是戴夫·希基(Dave Hickey)所言的“美”]，或让·克莱尔(Jean Clair)这类战士型怀旧者所捍卫的脆弱同流者。当前的艺术没有惹恼这些过去主张“好品味”的教义派分子，非常完善地承担并重拾20世纪前卫精神，但去除掉它们的教条与目的论。我们必须提高警惕，我们必须更长远地深思最后这句话：现在只是写起来比较简单。因为，用吉尔贝·杜兰德(Gilbert Durand)的话来说，现代主义浸淫于一种“对立的想象物”，它通过分离和对立来发展，而且往往为了未来而舍弃过去；它以抗争为基础，而我们时代的想象则聚焦在协商、关

联和共存。人们今天不再寻求经由抗争式的对立来进步，而是通过新的聚集、不同单元间可能关系、不同伙伴间结盟构成的发明。作为社会契约的美学契约就是面对现状：其中没有人还认为要在世上建立黄金年代，而且人们也愿意自足于创造生活模式（modus vivendi），以期能够包容最正当社会联系、最丰富生活模式、链接多样而多产之存在。同样地，艺术不再追求描绘乌托邦，而是建造具体空间。

九十年代艺术中的时空

这些“关系”手法（邀请、选角、会见、共活空间、约会等）只是对于发展独特想法与联系个人世界所需的形式与载体的汇编。每个艺术家过去给予这个关系性生产的形式，不是也不会毫无改变：这些艺术家要同时以美学（如何在媒材上“翻译”？）、历史（如何进入艺术参照的关系？）和社会（如何在生产的现况和社会关系现况间找到一种连贯性位置）三重观点来掌握他们的作品。假如这些实践可以明显地在观念艺术、激浪派与极简艺术中，找到它们形式上与理论上的

标记，它们也不过是用作一种词汇、词语基础。贾斯珀·琼斯（Jasper Johns）、罗伯特·劳森伯格（Robert Rauschenberg）和新写实主义者，借着现成品以发展他们的对象修辞学和社会学论述。当关系艺术参照到情境、概念方法、激浪派或是戈登·马塔-克拉克、罗伯特·史密森、丹·格雷厄姆的想法时，主要是为了连结这些跟他们一点关系都没有的思维模式。真正的问题应该是这样：对于文化脉络与今天完成的艺术史而言，什么才是对的展览模式？

以录像为例，它变成今天主要的媒材：彼得·兰德（Peter Land）、吉莉安·韦尔林（Gillian Wearing）或亨利·邦德，当然不只他们而已，尽管他们特别使用了录像记录，但他们也不能算是“录像艺术家”。这个媒介对于某些行动与计划的塑造只是单纯地特别合适。但对于另一些艺术家在其创作上，借取了观念艺术的教训，制造系统性的文件化，但却是基于完全不同的美学：因为它完全与行政的合理性无关（公证契约的形式在 20 世纪 60 年代的艺术中无所不在），关系艺术更多地从支配共同生活的柔性程序获得灵感。尽管人们讨论沟通，但今天的

艺术家已经置身于跟十年前使用媒体的艺术家完全相反的一端：像是利亚姆·吉利克、密托斯·马内塔斯（Miltos Manetas）或是豪尔赫·帕尔多（Jorge Pardo）这些人采用了大众沟通的视觉形式和流行文化的头像，但主要关注的是沟通情境的简化样式。我们可以将这诠释为集体敏感性的一种变化：我们以团体反抗大众、以比邻反抗政宣、“低科技”反抗“高科技”、触觉反抗视觉。特别是日常生活今天显现出一块比“流行文化”更为肥沃的土壤——此即专门对立“高级文化”而存在的形式，既是借由自身也是为其自身。

为了减少所谓围绕在回返某种“观念”艺术上的争论，我们会强调这些创作一点都不是为了赞颂非物质性：这些艺术家没有一人推崇“行为表演”或是在这里没有太大意义的观念和文字。简言之，创作过程并不优先于创作的物质化模式（对立于企图破坏对象以拜物化心智过程的创作过程和观念艺术）。在这些艺术家所建立的世界中，对象相反地作为语言的补充部分，彼此互为关系向量：就某种方式来看，一个对象甚至跟一通电话一样是非物质的，而一件以汤品为主的晚餐构成的作

品，就跟一座雕塑同样具体。这种介于态势与该态势制造的形式间的随意区分，因为也变成了当代的异化影像，所以遭到质疑：用学问支撑的幻象，在艺术机构也是，对象作为表现方法的说词，而艺术终结则为知识性与伦理性方法的卑劣护航。对象与机构、行程表与作品是人类联系的结果，因为它们让社会工作具体化了；也是关系的制造者，因为它们反过来组织着社会性模式并安排了人与人之间的会见。因此，今天的艺术引领我们以不同的方式面对时间与空间之间的联系：而且就是对这问题的处理而导出它主要的原创性。像利亚姆·吉利克、多米尼克·冈萨雷斯-弗尔斯特、瓦妮莎·比克罗夫特这些艺术家具体上究竟制造了什么？最终又是什么作为他们创作的对象？为能建立一些对照上需要的要素，就必须切入艺术使用价值的历史：当某个藏家买了一件杰克逊·波洛克或是伊夫·克莱因的作品，除了美学趣味之外，他其实是买了一个变化中历史的指标。他成了历史情境的征服者。过去，当有人买了一件杰夫·昆斯的作品时，其中主要的还是超写实性这一艺术价值，但当有人拥有蒂拉瓦尼贾或是道格拉斯·戈登的

某件作品时，除了借由对象联系到一个具体化世界外，他所买到的其实是决定着人们逆转该联系的各种关系：从关系到某个关系。

注释：

1. 于贝尔·达弥施，《黄镗窗》，Seuil 出版。

同在场与可供性： 菲利克斯·冈萨雷斯－托雷斯的理论传承

这是一个缩小的立方纸叠，其大小不足以给出纪念性的幻象，但又没有小到可以只当做一摞海报而忽略掉。它的颜色是天蓝色，用大的白色滚边镶起来，从剖面可以看到蓝色因为纸堆而加深颜色。卡特尔工会：菲利克斯·冈萨雷斯－托雷斯，《无题（蓝色镜子）》[*Untitled (Blue Mirror)*]，1990，相纸胶版印刷，全版出血。可是如果很多参观者，每人都带走一张模糊的纸，那会怎么样？这件作品是依据什么样的创作过程而不断变化、然后消失？因为它明明无关乎“行为表演”，不是发送海报，而是一件有明确形式和相当密度的作品；一件不展示其构成（或分解）过程的作品，而是他面对公众的在场形式。这个关于艺术作品共活献祭与可供性——就像是冈萨雷斯－托雷斯的场面设计——的问题意识，在今天就像是意义的建基者：不只是因为可以在当代美学中找到

它，而且推得更远，更根本地触及我们与事物间的联系。这就是为何古巴艺术家的作品，在他 1996 年 1 月去世之后，还能够召唤在其作品极其投入之现实脉络中重建自身的批判性试验。

作为同居典范的同性恋特质

我们很容易就简化了菲利克斯·冈萨雷斯-托雷斯的创作，就像今天大家想的，把它当做新形式主义问题意识或是同志运动者的生命轨迹。他的力量同时着落在他将形式器具化的灵活能力，以及他为了触及人类经验核心而具备的逃离社群认同的能力。因此，同性恋特质对他而言不是一个论述课题，而是一种情感相度、一种艺术形式之创造性生命的形式。无疑地，菲利克斯·冈萨雷斯-托雷斯是第一个以具说服力的方式，延续米歇尔·福柯用以建立恋爱关系的创造性伦理学的方向，设置了某种同性美学的基础。上述两个例子涉及的是一种朝向普世性的骚动，而不是某种范畴的要求，冈萨雷斯-托雷斯的同性恋特质并不封闭在一种社群宣称上：相反地，它完成一种大家都可分享、每人都可认同的生活样式。

此外，他在作品中经营一种殊异形式的场域，其主要的特色是一种非对立的二元性。数字“二”无所不在，但它从来不是一种二元对立。因此人们看到两个停在同一时刻的钟 {《无题（完美恋人）》[*Untitled (Perfect Lovers)*], 1991}；在紊乱的床上有两个枕头，上面有睡过的痕迹（《24张海报》，1991）；两个毫不修饰的灯泡固定在墙上，两条电线缠绕在一起 [《无题（5月5日）2号》，1991]；两面比肩并排的镜子 [《无题（5月5日）1号》，1991]：冈萨雷斯-托雷斯的美学基础单元是双重的。孤独的感觉从来不是用“1”的存在，而是用“2”的缺席来表示的。这就是为何他的作品标志出配对再现此一艺术史经典形象中的重要时刻：这不再涉及两种致命的异质性现实的加成，像是两种现实整合成一种对立与失衡的微妙游戏，并以吸引和排斥运动间的矛盾性来进行 [会让我们想到扬·凡·艾克 (Jan van Eyck) 的《阿诺菲尼夫妇》(*Époux Arnolfini*) 或是“国王与皇后”的杜尚式象征主义]。但冈萨雷斯-托雷斯的夫妇却相反地像是一种双重而安静的结合，一个椭圆 {《无题（双肖像）》[*Untitled (Double Portrait)*], 1991}。他作品的形式结构

坐落在这种和谐的平衡中，这种从他者到自身的包含会像这样持续发展，并因此明确地形成其主要典范。

我们很容易赞同他自传性的作品，因为给出了很多对艺术家生活的影射（《拼图》中极为个人的调性，在他男友罗斯去世后便出现了《糖果》系列），但这样的想法似乎是不完整的：冈萨雷斯-托雷斯自始至终都不是在讲某个人的故事，而是一对夫妇的故事，也因此是共住的故事。此外，作品也会分化为与同居密切相关的各种图像，即（成双成对的）会见与结合、对另一个人的认识（如肖像）、用欢乐时刻纹饰镶框的共同生活（如灯泡以及旅游的各种图像）、包含了作品中无所不在的缺席影像的分离、病痛 [如 1989 年《无题（血书）》；1992 年《无题（血）》中的红白相间的珍珠]，最后是对死的哀叹（如斯坦因和托克拉斯在巴黎的坟墓；如以黑框作边的白色海报）。

就其完整性来看，冈萨雷斯-托雷斯的创作精彩地连结着自传的计划，但却是一种双面的、分享的自传。因此，从 20 世纪 80 年代中他最早的展览开始，这位古巴艺术家就已经预先勾勒出一种以交互主体性为基础的

空间，随后十年更成为杰出艺术家们最关注的艺术家。在此，我们就列举一些今天作品日臻成熟的艺术家，如里尔克里特·蒂拉瓦尼贾、多米尼克·冈萨雷斯-弗尔斯特、道格拉斯·戈登、豪尔赫·帕尔多、利亚姆·吉利克、菲利浦·帕雷诺，尽管这里的每位艺术家都发展着非常个人的问题意识，但他们都发现到这块最为重要的共同区域，无论是在他们创作的还是在其放送中的观念，都应和着人们的关系空间（他们组接着运作在人际关系上的生产模式）。而多米尼克·冈萨雷斯-弗尔斯特与豪尔赫·帕尔多这两位艺术家应该是跟冈萨雷斯-托雷斯最多共同点的：第一点就在于将私生活的亲密性当做公众想象的运动接口来探索，将最为个人、最为复杂的回忆转化成最清晰赤裸的形式。第二点就是在形式发展上越来越极简、消散而细微，以及借由功能性对象的几何化来解决时空问题。帕尔多就跟冈萨雷斯-弗尔斯特一样，都让颜色在其创作思考中扮演着核心角色：我们常常以用色柔美作为冈萨雷斯-托雷斯的“风格”辨识（水蓝色的无所不在；只有见血才见红，红成为新的死亡形象）。

接纳他者的观念不只是一个课题，而总是更根本地显现为创作的形式领会。人们经常强调冈萨雷斯-托雷斯用已成历史的形式，以及重探极简艺术 [像是纸叠成的立方体；或像索尔·勒维特 (Sol LeWitt) 绘图中的图表]、反形式与过程艺术 [糖果堆就会让我们想起六十年代末的理查德·塞拉 (Richard Serra)] 或观念艺术 [像海报肖像、黑上的白就会想到约瑟夫·孔苏斯 (Joseph Kosuth)] 等美学样式，所进行的“充电”。但这还是属于配偶和同居的事情。冈萨雷斯-托雷斯执意不断提出的问题可以归结如下：“我如何能够待在你的现实里？”或是“两种现实的相逢如何能够伴随调整各自的现实？”……在六十年代艺术结构中注入艺术家的私世界，创造出前所未见的情境，将我们对于当时艺术的阅读，以一种积极回溯的方式转折到一种较不形式主义而更心理学的思考。当然，这种回收也有其美学特征：它表达出艺术结构从不自限于只有指称这一操作；另一方面，为艺术家所使用的形式的简易性和内容的悲剧性及战斗性之间形成极端的对比。但最核心的还在于冈萨雷斯-托雷斯关注的混融界域，将这种和谐与同居的要

求推进到他跟艺术史的关系上。

纪念物的当代形式

所有我们归类在“艺术品”名下的对象，它们之间的共同点就在于现实这般的混沌中生产着人类存在（指出可能的轨道）意义的功能。就是在这样的定义下，当代艺术——整体来说——在今天全面地被那些在“意义”概念中看到先于人类行动之观念者所贬抑。对他们而言，一堆纸是没办法放入大师作品范畴的，因为他们将意义视为超越社会交流与集体建构的预定实质。他们不想接受世界就是混沌，而人类就是以话语和形式来对抗这混沌；他们只想着完美的意义（及其超越性道德）、保证该意义的某种根源（找回次序）以及编码的规则（快！就是绘画了）。艺术市场跟他们是完全契合、毫无例外的：资本主义经济的不合理性证实了固定在虔诚度上的结构性需求——美金不会无端竖起它流行的名言“我们相信上帝”，而且庞大的艺术投资必然会投入由共识所认证的价值。

人们于是对艺术家展示过程和情境感到不安，抱怨

他们的创作“太过观念”（说他们符合怠惰本性的征兆或是因为用了人们不懂的术语而造成形式的晦涩）。但这些 20 世纪 90 年代艺术的相对非物质性（而且相对于不生产对象的意志，它更代表着艺术家倾向呼应时间而非空间的作为），并没有被美学战斗论煽动，也不是因为拒绝创造对象的造作而为。它展示并探索导向对象和意义的过程，对象只不过是展览过程的“美好结局”，就如同菲利浦·帕雷诺所言：它所再现的不是创作的逻辑性结论，而是事件。像蒂拉瓦尼贾的展览虽然不回避物质化，却将艺术品的构成模式解构成一系列事件，并赋予它一种特有的时延，一种不再是我们观看的画作中的一般时延。不能在这一点上让步：当前的艺术不再渴望成为制造长时间效果的古典“纪念碑”。当代作品不再是这种“为了聚集所有人而进行的示范，展示在深渊前创造意指的可能性”¹，用柯内里乌斯·卡斯托里亚迪斯（Cornélius Castoriadis）的话来说，是一种因为击刺和短暂而触动到永恒的形式革命。

菲利克斯·冈萨雷斯-托雷斯对我而言就是这种志向的典范：死于艾滋的他，明确地将其创作定位在一种

关于时延、关于最隐晦情感之延续的敏感意识；对于生产模式特别谨慎的他，将其实践集中在交流和分享的理论之上；因为其战斗性，他鼓励了艺术介入的新形式；因为同性恋，他成功地将其生活模式转化为具有伦理学和美学价值的项目。

更准确地说，他提出了艺术物质化的过程问题，以及我们当代如何看待新的物质化形式的问题。对于大多数的人而言，尚且不论让一些成见变得可笑的技术性演变，信息的时延和作品面对时间的能耐跟所选材料之坚实性密切相关，也因此，暗示着与传统相关。作为一个面对并伴行死亡的个体而言，冈萨雷斯-托雷斯勇敢地在他创作的核心安置其主题的问题意识。

他甚至以他最为细致的投入——意即就纪念性的各个方面——趋近死亡：事件的纪念性、回忆的持久性、不可知者的实体化。也因此灯泡镶框的出现关系到1985年在巴黎悄悄出现的景象：“我在那里，随即拍了照片，就因为那是一幅快乐的景象。”²冈萨雷斯-托雷斯将他创作中最具纪念性的部分，保留在他借着与委托人访谈而完成的肖像画中：常按时序接续排列着私密回

忆与历史事件，这些以画墙（壁画）模式完成的肖像，达成了纪念物的根本功能：在某种个体与其时代的独一无二形式内的结合。

但这社会形式的风格化，在冈萨雷斯-托雷斯于事件重点、复杂性、重量与形式的细微特质之间所设置的恒常对比中，则表明得更为清晰。因此，即使是一般观众也能够专注凝视如极简绘图集合般的《无题（血作21天——逐步下降）》；尽管细致的打格、一条横亘在空间中的不透明直线，都没有直接地指涉艾滋病患者白血球的降低。当这两个现实间（仔细的绘图与疾病）的链接一旦被建立，作品的暗示性力量就可以掌握到一种可怕的强度，让我们面对不面对、无意识地否认疾病可能性与蔓延的坚持意志。在艺术家投入的纪念性与政治性策略中，从没有任何足以示范或明显的东西。对他来说，“对权力而言，两个并排的时钟比两个男人口交的影像来得更具威胁感，因为它不能在取消意指的斗争中把我用作一种聚焦点”。³

冈萨雷斯-托雷斯不传递信息：他将事情铭刻在形式中，就像编码过的信息、瓶中信。记忆在此就像

人身体所承受的种种，也承受着一种抽象化的过程：他在验血报告下来前，对他朋友罗斯如此说：“那是一种彻底的抽象化。但这是身体，是你的生命。”以《无题 [艾莉丝·B·托克拉斯与格特鲁德·斯坦因之墓 (Alice B. Toklas and Gertrude Stein's grave), 巴黎]》这张在1992年拍下种在两个朋友合葬墓地上的花的照片，冈萨雷斯-托雷斯确认了一件事：他拍摄女同性恋是一项不能妥协的选择，因为这可以向最落伍的共和参议员致以最高敬意。借由一张最单纯的静物照，他找到了纪念的本质所在：换言之，在道德框架中制造感动。艺术家成功地反过来用传统手段（一幅装框的照片）与资产阶级情调（一对蕾丝边）来引发感动，不会让这件深沉而谨慎的神秘作品有丝毫逊色。

共存的标准（作品与个体）

因此，冈萨雷斯-托雷斯的作品为协商、为构成同居保留了一个核心位置，作品也包含了观者的伦理观。它也以此进入一段特殊故事里，引领观众意识到自身脉络的作品故事（偶发艺术、20世纪60年代的“环境”、

现场制作的装置)。

在冈萨雷斯-托雷斯的一个展览中，我看到一些观众拼命将糖果塞满双手跟口袋：就这样连结到他们的社会行为、恋物癖和他们堆积出的世界观念……而另一些人则不敢，或等待着旁边的人先下手再跟进。《糖果》系列因而以一种显然轻盈的形式提出关乎伦理的问题：我们与许可之间的关系，以及美术馆的看管人如何运用权力；我们对于标准的取决，以及我们跟作品之间关系的特质。

思考再现这个以交流为基础的感性经验时刻的作品，应该可以意会到这经验服从于一些类似于决定我们如何接受所有社会现实的标准。而今天决定着艺术经验的东西，就是观者一起出现在作品之前，无论这作品是实存的还是象征的。人们面对艺术作品时，首先要自问的就是：它可能让我面对着它而存在吗？或正好相反，在其结构中拒绝承认他者而否定我作为主体吗？作品所提议或描绘的时空，能够以其法则而对应到我在真实生活中的向往吗？这时空会批评所有评判者吗？我们能够活在这种相应于现实的时空里吗？

这些问题不会被归结为激烈的艺术人类学观，而是单纯地指涉对人的观感：因为我知道，艺术家将其创作投射到他的时代，而不是对死的推迟或一种法西斯统一论版本（一种封闭在自身意义与起源的时代）的历史。相反地，对我来说，在今天显得有价值的艺术品就是那些作为中介，由管理大众的有效规定之外的另类经济主导其时空的作品。这个时代艺术家的作品最撼动我们的地方，首先就是活化作品的民主关心。因为艺术不会超越我们日常关心，通过跟世界之间联系独特性、通过虚构，促使我们面对现实。到底谁还会相信专制的艺术面对观众时可以在无法忍受的社会真实（无论是幻象或被接受）之外，指涉另一种真实？相反地，像冈萨雷斯-托雷斯以及今天的安杰拉·布洛克、卡斯滕·赫勒、加布里埃尔·奥罗斯科或皮埃尔·于热这类艺术家，让我们面对的许多展览情境，都是借由创作者不加诸予观者预定优先权的形式（意即没有神圣权利之权威），而以“开放机会”给每个人的用意来主导，没有预设立场，用开放的联系同观者协商。于是，观者会在被动的消费者位置与见证者、联盟者、顾客、受邀者、合作者、主

角的位置之间不断摆荡。所以要注意：人们已经知道姿态变成形式了，人们从此会关注到形式可诱发出社会性的样式。

展览形式并不逃避这些警告：像我们投入一段时间的“业余工作室”的大量出现、艺术圈中某些演员的知识分子姿态或是利用保留给专业人士的闺房，让人见证公共空间与共享的美学实验的神圣恐怖。让事物变得有灵活度，并不会自动地将其庸俗化：就像冈萨雷斯-托雷斯的那一大堆糖果，它可以在形式与形式消失的设计之间、在视觉美感与手势的谦逊之间、在影像前的孩童般神奇与其阅读层次的复杂性之间达到完美平衡。

艺术品的曙光移向大众

今天的艺术，我想到的是上述引用的艺术家，以及像林肯·托比尔、本·金蒙特、安德里亚·齐特尔（Andrea Zittel）和其他艺术家，在其创作过程中，关注到未来可以看到作品的小社群的在场。作品因而从生产模式内部再到展览时刻，创造着一种观看—参与者的临时集体性。

在格勒诺布尔之家的一次展览中，冈萨雷斯-托雷斯将美术馆的咖啡厅改装，用蓝色重新涂装、在桌上放紫罗兰花束、让观众取阅关于鲸鱼的资料。而他1993年在珍妮弗·芙雷（Jennifer Flay）画廊的个展中，《无题（竞技场）》用发亮的灯泡组装出一个巨大的四边形；并有两个随身听供观众使用，让他们可以在发光的镶框中无声地跳舞，就在画廊展厅正中央。从这两个例子来看，艺术家诱导“观众”在他的安排中获得位置，让观众活动起来，让他们补完作品并参与作品的完成。完全不是对一些简易道具大肆喧哗：这类型的作品（人们误称为“互动”）在极简艺术中汲取灵感，背后的现象学思考将观者的在场视为完成作品的一部分。也就是麦克·弗里德（Michael Fried）用“剧场性”的标题予以废除的视觉“参与”：“精确的艺术经验（极简艺术）就是某种情境对象的经验；这种经验，几乎在界定上，就已经包含观众了。”⁴如果极简艺术在它的时代对这种感受条件的批判性分析提供了必要的工具，那人们便可以轻易地相信像《无题（竞技场）》这样一件作品所挑起的不再是简单的视觉感受：是观众的整个身体、历史和

其行为，而不再是一种抽象的身体在场。极简艺术的空间是在分离观看与作品的距离中构成的；也就是冈萨雷斯-托雷斯作品借助可比较的形式方法所定义、在交互主体性中形成的空间，意即在观众面对艺术家提示的经验时给出的情感式、行为性与历史性的回应中形成的空间。与作品的会见所产生的不只是空间而是时延，一种超越借观看“补完”作品之活动所需要的操作、领会与决断的时间。

现代艺术极为全面地参与、讨论并加速着艺术品灵光消逝的现象，也是在1935年瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）精彩评论的事物。“无限的机械复制”确实让本雅明以“远方的独一无二浮现”（这种传统上与艺术密切相连的内容）加以定义的类型宗教效果变得困难。同样地，在解放的总体运动框架中，现代性也积极地批判社群加诸个体之上的权威，也系统性地批判集体异化的各种形式。然而，我们今天面对的又是什么？到处可见的是神圣性的回返；人们混乱地向往着传统灵光的回返；人们没有更新的说法用来唱衰当代的个人主义。现代计划的一个面向达成了，在两个世纪捍卫独特性、反对集

体盲动的抗争之后，我们今天必须操作一种新的综合，唯有这种综合才能让我们免于落入到处可见的作品中的退化幻见。对从现代性衍生出的当代文化而言，多元性的重新注入意味着同在模式、跨越家族宿命的互动形式的发明，也发明出我们必须面对的由科技共活性与集体机构构成的贫民窟。人们唯有跨越那些遗留给我们的抗争，才能有利地延伸这现代性：在我们这后工业时代社会中，最急迫的已经不是个体解放，而是人际沟通的解放以及存在的关系维度的解放。

某些关于媒介工具、一般的过渡对象的轻蔑出现了，也因此，祸延至那些得以让某个体在大众面前表达世界观、被视为媒体的艺术品。艺术家与其生产间的关系因而转向回馈的区域：几年来关于共活的、节日的、集体性或参与式的艺术计划的大量出现，探索着各种关系间的多样潜力。也因此更常见到观众突然被重视了。就好像说，自此而后，作为艺术灵光的“远方的独一无二浮现”是由大众来给予的：仿佛影像前重整的小社群变成灵光的泉源，而为了赋予作品灵光而适时出现的“远方”，也将其权力授权给观众。艺术的灵光不再能够在艺术背

后呈现的世界中或形式自身中找到，而就在作品面前，在通过展示而临时生产出的集体形式中找到。

就是在这种意义上，人们可以讨论一种当代艺术中的社群效应：这无关乎常用来掩护那些极端保守派（像女性主义、反种族主义和环保主义，在我们时代太常运作得像是操弄权力的压力团体，而从不允许对其进行结构性的质疑）的行会主义。当代艺术因此不同于现代艺术，操作着一种激进的转移，它不否认艺术品的灵光，但置换了缘初和效应。这就是“通用想法”（General Idea）艺术团队对这件杰作所表达的意义：《朝向大众语汇》（*Towards an audience vocabulary*, 1977）跨越艺术品的阶段，以求能够直接地向公众说话，并建议他们新的行为模式。如此，借由自由连结同样可以恢复灵光。它借此不将公众的观念神话化：单一的“大众”理念跟法西斯美学比较亲密，而跟这些暂时经验无关，因为在单一理念中每个人都要固守其认同。⁵ 这里涉及的是预定的明确串连和契约定限，而不是一种固着在认同图腾上的社会黏合。当代艺术的灵光是一种自由联合。

美作为解药？

今天在文化场域中兴风作浪的反动意向，我们首先发现的就是美的观念的复辟方案。这个概念可以藏身在各种呼吁中，我们可以想到戴夫·希基这位今天俨然成为回返规范之首的艺评人，堪称名副其实，在他《看不见的龙：四则关于美的评论》⁶（*The Invisible dragon: Four essays on beauty*）这本评论集中，希基关于美的观念其实还是语焉不详。下面的叙述算是他最准确的定义了：美关乎“引发观者视觉快感的装置；所有不基于观者快感的影像理论，都会出现有效性的问题，而且变得不知所指”。

我们在此可以掌握两个关键性的观念：a. 有效性，b. 快感。

假如我撷取陈述中的必然结论，就是如果艺术品对观者来说无效或没有用处（意即无法导引出一定的快感）就会显得毫无意义。无论我如何努力地避免进行令人不快的比较，但还是让我们观察到这类美学在艺术中操作一种“里根—撒切尔”式的道德范例。希基丝毫没有追问这种制造快感的“装置”的本性为何：他真的认为对称、和谐、节制、平衡这些支撑美学传统的观念

是理所当然的？即使它们正是造就文艺复兴杰作和纳粹艺术的基础？

希基因而带给我们几种元素：人们可以明白当他写道“美可出售”这意味着什么，他还补充说艺术不能跟偶像崇拜和广告混为一谈，但“（偶像崇拜的）对象和广告当然也是艺术，而且较杰出的艺术品往往而且不可或缺地包含这两种特质”⁷。由于我对这两者都没有特殊品味，我还是留给作者对他自己的书写负责。

为了回到艺术美的问题上，或说为了回到确实的问题上，阿瑟·科尔曼·丹托（Arthur Coleman Danto）的“机构论”立场（对他而言，是因为机构认可了作品才有艺术）对我而言，相较于拜物非理性的冒进，还比较接近我思考的依据。被希基称之为美的装置的真实“本性”是高度相对性的，因为那是一代接一代形成品味规则的协商、对话、文化磨合与观点的交流。例如，非洲艺术的发现就经由一系列中介与讨论，而深刻地改变了我们的美学规则。我们是否还记得 19 世纪末的埃尔·格列柯（El Greco）对于旧货商而言是好货，而“真正的”雕塑从希腊古物到多纳泰罗（Donatello）之前是不存在

的。但丹托宝贵的“机构标准”对我来说还是有点局限性的：因为在定义艺术领域无休止的抗争中，就我知道还有许多其他重要人物参与其中，从艺术家“狂野的”实践一直到执政者的意识形态。

在菲利克斯·冈萨雷斯-托雷斯那里，我们可以发现对于希基称之为美者的向往：一种对于简约性、形式和谐的永恒追寻。我们会说这是一种无垠的细致，既是视觉的也是道德的德行，从未在效果上有过度或执迷的作为：他的作品不逼迫眼睛跟情感。不同于“视觉冲击”的美妆或塑身概念，他所有创作总是暗示的、秘密的和流动的。他总是玩味着陈旧的俗套，但它们又会在他手里重获新生：像是蓝天白云，或是印在亮光纸上的海滩照，都是可能让观者留下庸俗作恶印象的东西。冈萨雷斯-托雷斯投身在无意识的感动中：我着迷于面对一堆糖果那闪烁发亮的颜色时，出现孩童般的梦境。

注释：

1. 柯内里乌斯·卡斯托里亚迪斯：《无意义的崛起》（*La montée de l'insignifiance*），Seuil 出版，1996。

2. 《我在那里，随即拍了照片，就因为那是一幅快乐的景象》(*I looked up and immediately took a picture because it was a happy sight*)，古根海姆美术馆专刊，1995年，第192页。
3. 同上，古根海姆美术馆专刊，第73页。
4. 麦克·弗里德，《艺术与物性》(*Art and objecthood*) 收录于格雷戈里·巴特科克 (Gregory Battcock) 的《极简艺术：批判合集》(*Minimal Art: a critical anthology*)，纽约 Dutton 出版，第127页。译文为作者译。原文为：“The experience of literalist art is of an object in a situation, one which, virtually by definition, includes the beholder.”
5. 关于这主题，我们可以参阅迈克尔·马费索利的著作，特别是《世界的凝思》，Grasset 出版，1993。
6. 戴夫·希基：《看不见的龙：四则关于美的评论》，洛杉矶 Art issues 出版社，1995，第11页。原文为：“The agency that caused visual pleasure in the beholder ; and any theory of images that was not grounded in the pleasure of the beholder begged the question of efficacy and doomed itself to inconsequence.”
7. 戴夫·希基，同上，第17页。原文为：“idolatry and advertising are, indeed, art, and (that) the greatest works of art are always and inevitably a bit of both.”

关系银幕

今天的艺术与其科技样式

艺术的现代主义理论要求艺术与技术都是当时最当代的。这种理论相信存在于社会次序与美学次序间无法分离的关联。但相较于这样的关联性，人们在今天似乎可以表现得更为精准、更为严谨。比如，我们可以观察到科技与艺术创作不会常常出双入对，但这样的落差也不至于彼此妨害。一方面，世界在我们眼前“扩大了”：它为了对科技进步无助于普遍性这样的事实视而不见，以及回避“开发中”的南半球跟硅谷在技术工具材料上呈现出不同实情（即使这两者都参与一个越来越显狭隘的世界），而表现为一种令人难以置信的种族中心论。另一方面，对于科技解放力量的乐观，也变得相当模糊：从此我们知道信息、影像科技或核能在改善我们日常生活的同时，也是威胁和驯化工具。因此，艺术与技术的

关系较 20 世纪 60 年代而言更为复杂。我们可以回想那个时候，摄影都还未转化成艺术家与其素材的关系：只有绘图的意识形态条件被影响了，就像我们在印象派中观察到的一样。当我们的时代会是而且已经是**银幕**的时代时，我们还能够将摄影的出现与当代展览中越来越多的**银幕**平行视之吗？

此外有趣的是，同一个字既可以用在阻光的平面（如电影），也可以用在信息接口上。这项指称的串联见证了一个认识论颠覆的事实，尽管电影、数字、录像它们在技术呈现的效果多么不同，都汇聚到一种形式上（**银幕**、**终端机**），整合了各种内容与潜力。将这协调想成是我们的心智工具，为了贯彻新的观看方式而启动的内在运作，意即封闭在近来艺术史的机械性分析里头，这是错误的。

艺术与装备之善

易位法则

艺术史学家为两种主要的障碍所苦：第一是理想主义，它坚持将艺术视为仅遵循其自身法则的自律性领

域。再说，依据阿尔都塞的说法，它视艺术如事前就已经知道其出发、终点跟过站的火车。第二点则相反地是某种历史的机械论构想；它从所有新的科技机器系统地推导出某些思考模式中的调整。人们自然地以为艺术与技术间的关系不是如此系统化的，像摄影这种重要发明的出现，就变更了世上艺术家与其再现模式间的关系。虽说某些东西从此变得无用，但其他一些又变得可能成真：就摄影而言，在新的视像角度变得合法 [埃德加·德加 (Edgar Degas) 的取景] 且当相机的功能模式 (通过光的碰触让真实成真) 树立了印象派的绘画创作，写实再现功能则逐渐显得无效。第二点，现代绘画将其问题意识聚焦在机械记录中无法化约的内容 (让抽象艺术发生的材料和姿态)。再则，第三点，艺术家将摄影附带地当做制造影像的技术。这三种曾经在摄影中相继出现的态度，在今天则可能同时地、轮替地或加速地发生有所帮助的交流。第二次世界大战之后出现的每一种技术创新，在艺术家那里挑起各式各样的反动，这些反动皆出自当时主流生产模式 [如 20 世纪 60 年代的“机械艺术” (mec-art)] 接收了对图画传统不惜一切代价的维

护 [意即克莱门特·格林伯格 (Clement Greenberg) 所捍卫的“纯粹论”形式主义]。然而, 其中最有帮助的反思正是艺术家并非放弃他们的批判意识, 而是由新工具提供的可能性出发进行创作, 而不总是再现为技术。因此, 德加和莫奈制造出一种远超出当时观点的摄影思维, 而远不是想对我们强调绘画相较于其他媒体的优越性: 人们可以反过来说艺术让我们意识到生产模式, 以及通过当时技术所制造出的人与人之间的关系, 而且只要稍做改变, 便可以推进可见性, 让我们可以让它们面对在日常生活中造成的影响。科技只能让艺术家将其效果形塑为视野, 而不是让艺术家承担它作为一种意识形态器具。

这就是我们所谓的**易位法则**: 艺术只有在能够将技术易位置入另一些新局, 才会对技术执行批判的职责; 因此, 今天信息革命的主要效应, 可以在一些不使用计算机的艺术家身上看到。相反地, 那些操弄碎形图样或合成影像以制造所谓“信息绘图”影像的人, 通常都会落入到图说的陷阱里: 其创作最好的就是作为症候或小工具, 最不好的就是沦为信息媒体之象征性变异与

其生产模式的再现。因此，在当代起作用的**再现功能**：在今天已经不是从外部描绘生产条件，而是玩味其手势，并对产生的社会关系进行译码。阿里杰罗·博埃蒂（Alighiero Boetti）让巴基斯坦贝萨瓦的五百位织布工人工作，以再现跨国公司的生产过程，这样的方式远比去画他们或描述其功能来得更为有效。技/艺的关系在此**操作写实**中显得特别有利，它架构着许多当代创作，可以视为艺术作品在提供凝思之物的传统功能与虚拟的社会经济场域介入间的摆荡。¹该类型的创作至少彰显出关系艺术与技术的基本矛盾：即使技术是可以改进的，但艺术品却无法修改。所有艺术家在考虑技术状态时所遭遇的困难，除却所谓的庸俗性之外，坚持着以实存生产的一般条件来制造持续性。这也就是现代性的挑战：“刹那见永恒”，当然，也特别地发明了一种劳动行为，特别呼应着其时代的生产模式。

作为意识形态样式的科技（从痕迹到程序设计）

科技，作为设备之善的制造者，表现了生产关系的状态：摄影先前就相当于一种西方经济的已知发展阶段

(具有殖民扩张与工作流程合理化的特质)，这种发展阶段以某种方式召唤着它的创新。人口控制（身份证与体检数据的出现）与海外资产管理（民族志摄影）、远程操作工业设施与对开发地址调查建文件的必要性，都赋予了照片在工业化历程中不可磨灭的角色。就该现象而言，艺术功能致力于占领由工业技术所诱发并转化为生命可能性（用尼采的话来说）的知觉惯性与行为习癖，换言之，为了让思维、生活与观看的材料具有创造性，而必须颠覆技术权威。主宰这个时代文化的科技当然就是我们可以分两方面来看的信息：一方面，是计算机跟它影响我们感觉与处理信息之模式的调整；另一方面，共活科技通过触控屏幕和互动游戏而产生的快速发展。首先，它触及人类与其制造出之影像间的关系，精彩地介入心智的转化：事实上，从数字图像开始，我们便可能制造出这种通过运算而完成的影像，而不再取决于人的手法。所有我们知道的影像都是出自身体性作为，从描绘符号的手到对相机的操作：合成影像自身，不需要和对象建立任何模拟的联系。因为“照片是一种以物理效果完成的录制，而数字影像并非身体的运动，而是运

算”²，这种可见影像除了是数量的串联痕迹之外，并不构成任何实存东西的痕迹，而且其形式也不再是人类在场的终点：影像“从此独立运作”（赛尔日·达内），就像乔·丹特（Joe Dante）电影中的“小精灵”一般，纯粹通过视觉感染进行自体生产。当代影像的特性就是其生成力量；影像不再是（溯源式的）痕迹，而是（主动的）程序设计。而且也因为这种数字影像的特性，而更有力地让当代艺术无法定形：在许多20世纪60年代的前卫艺术中，作品就已经很少表现为一种自律性现实，而比较是一种要被执行的程序设计、一种再生产的样式（例如布莱希特与费列欧所发明的手法）、一种创造自我（如博伊斯）或行动〔如弗朗茨·埃哈德·瓦尔特（Franz Erhard Walter）〕的诱发。至于20世纪90年代的艺术，伴随着互动科技的飞速发展，艺术家探索着社交性与互动的秘密。这十年来艺术的理论与创作的界限，很大程度建立在交际关系的世界里。因此，里尔克里特·蒂拉瓦尼贾、菲利浦·帕雷诺、卡斯滕·赫勒、亨利·邦德、道格拉斯·戈登或皮埃尔·于热的展览，它们都尝试建立足以生产人际关系的社会性样式，就像是一座可以专

为占有者客制化地“生产”用途的建筑。这全然不涉及博伊斯构思的“社会雕塑”：即使这些艺术家能够完美且完善地运用现代的资源来延伸前卫的想法（我们再次坚持应该使用一个不会引发混淆的用词），他们也不是因为“佯装”激进和普世乌托邦仍然适用于今天的那种天真或诡辩。人们可以依他们关于微型乌托邦的主题，来讨论社会体中的开放性中介。

这些中介就像是关系性程序设计一般运作着：如反转劳动与休闲关系（帕雷诺 1995 年 5 月在科隆的展览“5 月 1 日制造”）、可以跟其他人进行联系（道格拉斯·戈登）、可以重新学习共活性与分享（蒂拉瓦尼贾的游牧式食堂）、专业关系成为庆祝对象 [亨利·邦德 1993 年的录像《西方旅馆》(*Hôtel Occidental*)]、人们与其工作影像常态接触（于热）等等各种经济世界。因此作品提议的是功能样式，而非静态模型；换言之，尺度的观念并不纳入思考轴线，就像数字影像的比例总是可以依据银幕大小变化，跟景框相反，它不将作品压缩在预先固定的格式，而是将虚拟性物质化为未知尺度（*x dimensions*）。今天艺术家的计划跟他们间接使用的技术

一样都有一种暧昧性：如同存在于胶片作品的**真实中或连同该真实的书写**；另一方面又像数字影像一般，形成各种程序设计，虽说不一定能够保证其应用性，但就像各种它们所期望之格式间的转档。换言之，科技对于同时代艺术的影响，就发生在该技术在**真实与想象间所能勾勒的限制**。

计算机与摄影机限定了生产的可能性，而它们自身也依存于社会生产与现存的具体人类联系等一般条件：从这些事物状态出发，艺术家创造着生活模式、或是突显出社会行为之蒙太奇串联的 M 时刻，让我们能够想象一种当今文明之外的状态。

摄影机与展览

布景—展览

我们都知道，今天的艺术一方面以信息技术，另一方面以录像摄影机所提供的观看与思考方法被深入地开发着。为能更好地捕捉到胶片 / 程序设计这二元性与当代艺术之间的联系，相对于出现在展览中的对象，重要的是回到艺术展览的状态演变上。我们的假设是**展览已**

变成基本单元，我们必须在这基础上才能够思考艺术与技术——牺牲个别作品时——导入意识形态间的关系。不作为主题而作为行动图式的电影模式，容许了20世纪60年代中展览形式的演变：例如马塞尔·布达埃尔（Marcel Broodthaers）的操作，便证明了商店—展览（整合各自精彩的对象）到布景—展览（以对象整合出一体的“景象创置”）的过程。布达埃尔在冬天花园的版本后一年，于1975年将绿色展厅呈现为“‘布景’想法的诱发，我们可以用回归纯功能之对象的想法作为该想法的特性，换言之，对象自身在其中并不被视为艺术品（在粉红展厅与蓝色展厅中同样可见）”³。这项艺术对象对于功能领域的“回归”，意即艺术品让布达埃尔可以与这种“物化的套套逻辑”相对抗的颠覆，普遍地超前于20世纪90年代艺术创作，以及在展示价值与使用价值间支撑艺术品的模糊性，我们几乎可以在同世代所有艺术家身上找到这种模糊性的范例[从法布里斯·余贝到马克·迪翁，从菲利克斯·冈萨雷斯-托雷斯到贾森·罗兹（Jason Rhoades）]。而“臭氧”展[1988年由多米尼克·冈萨雷斯-弗尔斯特、贝尔纳·约斯坦（Bernard

Joisten)、皮埃尔·约瑟夫和菲利浦·帕雷诺共同构思, 1989年分别于讷韦尔的APAC和科西嘉的FRAC展出], 我必须再次重申它开启了这个时代许多关键性的创作视野, 呈现为一种“影创力空间”, 换言之, 以电影样式来看, 这空间就是观者可以像摄影机一般不断演变所在的虚拟暗房, 最终能够自行框架其观看、剪裁的视角与意义片段。依据布达埃尔所言, 在“布景”之外, 企图借由组成要素的功能性以逃离物化的致命伤, “臭氧”展具备不断操弄其组成元素的可能性, 并将其应和到真实拥有者的存在上。以某种形式与情境的创生“程序设计”(一种让收藏者可以安排自己行李、从共活的配件到所在以及包含供予翻阅之文件的“袋子”)来构想, “臭氧”展就像是一种“图像学场域”、一种“信息叠层的集合”(令它联系上布达埃尔样式), 全然地坚持在共活性与生产性的价值, 让比利时艺术家的社会批判转向新的视界: 意即基于互动性与同他者之关系生产的艺术设计。这种“影创力空间”的展览定义紧接着由“我们将如何表现”展览来强化[约斯坦、约瑟夫跟帕雷诺1991年在科隆的麦克斯·黑茨勒(Max Hetzler)画廊

展出], 为了让参观者自己拍下他们的展览专刊, 一些可抛式相机就放在展场入口。

1990年, 我尝试用“导演艺术”来阐释这些创作, 因为他们将展场(曝光地点, 用了该词在摄影中的另一个意思)变成一部没有摄影机的电影, 一部“静止的短片”: “作品不再是(供予)视线可浏览的空间整体, 而是可以游历的时段, 一段接着一段, 仿佛观者在其中必须移动的一部静止短片。”⁴ 因此, 电影(或信息)供予其他艺术作为技术使用的宿命, 恰恰不同于将19世纪思维模式转印到底片(或计算机)上的一堆机会主义者不同, 它跟影片的形式毫无关系。所以, 像在艾伦·鲁佩斯贝格(Allen Ruppersberg)或卡斯滕·赫勒的展览中, 比许多实在模糊不清的“艺术影片”看到更多的电影, 而在拉摩纳什社的根茎或道格拉斯·戈登的演出, 也比当时让一些最落伍艺匠一展身手的合成影像拼凑, 可以见到更多的数字影像思维。影片到底要用什么才能真正地传递艺术? 通过他(德勒兹)所创造的“运动-影像”对于时延进行的处理: 因此, 就像菲利浦·帕雷诺所写, 艺术形成“一种让物件、影像和展览在其中都成为可以

排练的时刻、剧本的空间”⁵。

配角

如果展览变成一种舞台，谁会上台演出呢？演员、临时演员又如何穿越这舞台？又应该置身于怎样的布景中？如果有一天可以用穿越展览的人们以及招待这些人的象征 / 实用结构来写艺术史，那才会是有用的。是什么样的输出，又是什么模态来规律化才会通过艺术形式？而录像作为视觉记录的最新化身，又是以什么来调节这个过程？在银幕上出现的古典形式，是一种召集的形式，一个或多个演员被带领到舞台上的参与形式：就像沃霍尔式工厂中的居民，轮番上阵地被征调到摄影机前。一部影片通常建基在演员，意即这些贡献其影像以作为创作力量的无产者。瓦尔特·本雅明写道：“片场拍摄最特别的是以摄影机取代了观众”⁶，而且蒙太奇的影像串联也使得演员的身体变得细碎。在录像中，演员与过镜者则几乎没有差别，相对于电影摄影机，录像的演进就像管装颜料绘画的发明对于出现印象画派的意义：轻便好用的工具使得我们可以进行户外创作，也因

此让我们在面对原本笨重的电影机器无法处理的素材时显得从容。因此，录像被接受的主要形式是探测，这种在人群中偶发出现的延伸是电视时代的特征：摄影机在人行道上的高度提出问题、摄录流动。一般人进驻了录像艺术：亨利·邦德提出社会性时刻、皮埃尔·于热举办面试、密托斯·马内塔斯则是一张咖啡桌上的讨论。摄影机变成个体之间彼此问候的器具：吉莉安·韦尔林因此要求访客对着可口可乐的瓶子吹气，然后将它们剪接成好像一个连续的口哨声，意见探测的传说。此外，录像也扮演着如19世纪素描的启发性角色：它伴随着艺术家，就像肖恩·兰德斯（Sean Landers）拍摄自己的车子，安吉拉·布洛克因为要在日内瓦作展览而记录从伦敦到日内瓦的旅程，又或者，蒂拉瓦尼贾拍摄瓜达拉哈拉和马德里之间的旅途。至于工作流程的信息，也有像谢里尔·多尼根（Cheryl Donegan）在绘画时对自己的记录。录像的可操作性因而让录像成为在场的一种替代物：像意大利艺术团队“授奖”的装置就置放在进行研讨会的桌上，电视中播放着一个吃东西的男人的影像，完全不受周遭人的影响，它让这些接续的录像片段

就像是壁炉、水族箱或是一颗舞厅的“玻璃球”。宙斯的葡萄对于后现代的鸟儿来说总是未熟的。

录放机之后的艺术

倒转 / 播放 / 快转

录像影像的便利性在艺术影像与艺术形式的操作中一览无遗：人们在录放机上进行的基本操作（倒退、暂停等）从此成为所有艺术家美学判断的战场。就像电视转台，如赛尔日·达内所言就像影片一样，展览变成了“参差不齐、可转台的电视节目表列”，或说观众可以组出他们自己的节目表。无疑地这项改变中最为深刻的部分就落在促成家庭录像出现的时代新观点：我们已经看到，艺术品不再呈现为过去行动的痕迹，而像是事件预告（“预告片效应”）或是虚拟行动的提议⁷。在所有的例子里，它都呈现为一种物质性时延，而每一次展览的进行则是这时延的再启动或重生：作品变成一种停格影像、一个无法磨灭从其源起处产生的姿态与形式之流的凝结时刻。后面这一范畴虽然显得遥远但却是最多数的：为了不限于引用新近的艺术

术家，像是皮埃尔·约瑟夫的《有所反应的生动人物》（*Personnages vivants à réactiver*）和菲利浦·帕雷诺的《诞生树》（*Arbre d'anniversaire*）、瓦妮莎·比克罗夫特的活人画与法布里斯·余贝的《顺势疗法绘画》（*Peintures homéopathiques*），都各自呈现出不同的统合而特殊的时延，使其得以回放、穿插不同元素或打印上不同节奏（快转），完全就像他们玩透的录像一样，因为一件作品、一项行动或一场表演，在今天以录像完成其记录文件似乎已经非常普遍：这样的记录文件构成一个可能会因为不同展览脉络而遭稀释的作品重点。录像，也是人们常在司法领域看到的形式 [如罗德尼·金（Rodney King）事件，他被洛杉矶警察痛殴的过程就是被一个“路人”拍下来]，或像哈里德·凯尔卡（Khaled Kelkal）事件中的敏感议题，录像也具有证据的功能。就艺术而言，它意指并证明现实，或某种为了被直接领会而过度传播曝光的创作实践所呈现的具体性 [我想到的是比克罗夫特、彼得·兰德、卡斯滕·赫勒、洛塔尔·亨佩尔（Lothar Hempel）]。因此，这种录像影像在艺术使用上并非从天而降：观念艺术的美学也已经成为一种作为证据的察

看、纯事实的美学,而且近来的录像创作也仅追随着“世界已全面行政化”的指陈(阿多诺),在这样的世界里,我们不再以观念艺术的分析与解构模式,而是以录像随意而准确的模式来活着。

朝向观点的民主化

录像设备,如果说它参与了影像生产过程的民主化(顺着摄影的逻辑而言),它标志出的是监视摄影机普及化的日常生活,与家庭录像场景形成关乎安全性的对位。但后者真的跟监视完全无关吗?它本身不也同样被镜头所围捕,不也是深陷于它的探索过程中,意即不断重复所制造的形式并以不同形式传递这些形式?因为录放机后的艺术让形式开始游牧并使其流动,让过去的美学对象得以进行模拟的重建、“活化”存在于历史中的形式。它以此证实了赛尔日·达内谈论电影时的预言:“(在艺术中)只会保留我们可以重现的……”⁸就如麦克·凯利和保罗·麦卡锡(Paul McCarthy)用模特儿在连续剧的布景中“重新演绎”维托·阿孔奇(Vito Acconci)的行为表演[《新鲜阿孔奇》(*Fresh*

Acconci), 1995], 或像皮埃尔·于热在巴黎的低收入国宅中一幕一幕地“重拍”阿尔弗雷德·希区柯克(Alfred Hitchcock)的《后窗》(*Fenêtre sur cour*)。可是如果说录像让任何人都可以拍电影,那它也一定便利了(几乎)任何人都可以撷取我们的影像:我们在城市中的行动都是在监控下进行的,而我们的文化生产自身则服从于一种再阅读/再使用,它见证了视觉器材的无所不在,以及它当前优于其他所有生产工具的优势。由朱利亚·谢尔“经营”的艺术性监视录像公司,《朱利亚的安全系统》(*Security by Julia*)的设计探索了警察系统和录像摄影机的保安。她玩味着保安的图像学(铁栅栏、停车场周围、控制室屏幕),茱莉娅·谢尔让展览变成一个每个人都为了被看同时也能看到其视觉性的空间。在某个联展中,丹麦艺术家延斯·哈宁安装了一个自动闭合的装置将参观者关在一个只露出监视摄影机的空房间:参观者在监视器中就像是昆虫,观看者于是在摄影机中变成艺术家观看的主题。除了明显通过这些介入所提出的伦理问题之外(艺术家与观众之间很容易变成施虐受虐的关系),让我们不得不想到丹·格雷厄姆的精彩装置《呈

现连续的过去》[*Présent continuous past(s)*, 1974], 它放送着衬底的各种影像, 但都有些差异, 从再现式意识形态的戏剧“角色”雕像前经过而被拍摄的观众, 到遵从都会流动之强加意识形态的人行道观众。当代录像的主体很少是自由的: 而是它总是参与到更大的视觉的、个体的、性与种族的清单里, 社会中的权力需求就确切地分布在这清单中。

艺术家处理这问题的方法, 端视艺术作为解放工具这样的未来, 意即面对解放主体性的政治工具。没有任何技术对艺术而言可以构成一种主体: 如果将科技置入其生产脉络, 并分析它与上层结构以至于建立其用途之必要行为间的关系, 相反地, 它可能可以制造出具现代性意涵的世界关系模型。无论对错, 艺术在一个越来越不安的社会中, 都将变成一种高科技的装饰元素。

注释:

1. 尼古拉斯·伯瑞奥德,《何谓操作性写实主义?》,收录在《必须建造劳作场》展览专刊,图尔城当代艺术中心,1992;《制造世界联系》收录于威尼斯双年展《开放》专刊,1993。

2. 皮埃尔·列维 (Pierre Lévy), 《机器世界: 创作、认知与信息文化》(*La machine univers: Création, cognition et culture informatique*), Seuil 出版, Points 系列, 1987, 第 51 页。
3. 马塞尔·布达埃尔, 收录于《铎米耶的三钟经》(*L'angélus de Daumier*), 1975。
4. 尼古拉斯·伯瑞奥德, 《一种导演艺术》(*Un art de réalisateurs*), 收录于 *Art Press* 杂志, 147 期, 1990 年 5 月。关于 1990 威尼斯双年展期间的“不动的短片”展览。
5. 菲利普·帕雷诺: 《还有不存在摄影机的展览吗?》(*Une exposition serait-elle une exposition sans caméra?*), 见《解放报》(*Libération*), 1995 年 5 月 27 日。
6. 本雅明, 《评论集》(*Essais II*), Denoël-Gonthier 出版, 1983, 第 105 页。
7. 尼古拉斯·伯瑞奥德: 《预告片效果》(*The trailer effect*), 见 *Flash Art* 杂志, 1989。
8. 赛尔日·达内: 《去年的日记》(*Journal de l'an passé*), 见 *Trafic* 杂志, 1991 冬季号第一卷。

朝向一种形式的政治

共处（关于关系美学延伸的几种可能）

视觉系统

从前，我们应该注视图征，它让神性现身，以影像的形式具体化。

在文艺复兴的时候，中心单点透视的发明将抽象的观者转化为具体的个人；画面安排中的指定位置也同样将观者与他人区分开来。当然每个人都可以从许多不同视角观看皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡（Piero della Francesca）或保罗·乌切罗（Paolo Uccello）的壁画，但无论如何，透视赋予观看一种象征性地点，并赋予观者在象征社会性中他的位置。

现代艺术让不同观点共时存在于画作上，而改变了这个关系；但我们难道不应该因为这种阅读模式早就存在于非洲跟东方，而认为这是引进观点？

罗斯科或波洛克在他们的作品中强调着一种视觉“包覆”的必要性，画作被认为将观者环绕——意即覆盖——在某种色彩氛围中。这让我们很容易想到抽象表现主义的“包覆”效果跟圣像画家追寻的东西之间存在着相似性：在这两者间，被思考并置放在整个画面空间中的都是一种抽象的人性。关于这个将观者包覆在一种氛围或人为环境中的空间，埃里克·特龙西（Eric Troncy）讨论着一种“环绕”效果，不同于运用在表平面的“覆盖”。

影像是一种时刻

任一种再现都只是真实的某个时刻 M ；所有影像都是某个时刻，就像空间中的任何一点都是时间 x 的回忆，就像反过来时间中的每一点都是空间 y 的反射。这样的时间性究竟是一种凝结，还是潜能的激发者？除非是一个死掉的影像，不然什么样的影像才没有流变，没有任何“生命的可能性”？

艺术家展示的事情

现实，是我唯一能够对第三者谈论的事情。现实只

能由协商结果来定义，而离开现实是“疯子”：就像某个人看到我肩膀上的橙色兔子，而我却什么也看不到；讨论会因此变得脆弱、狭窄。所以为了找回协商空间，我应该假装看到了肩膀上的橙色兔子；想象就像是固着在真实上面的义肢，以求能够进一步地在对话者之间制造交易。艺术因而旨在限缩我们身上机械性的部分：它就是要摧毁所有我们在感受上的先决协议。

同样地，意义是艺术家与观者互动后的产品，而不是一种权威的事实。然而，面对今天的艺术，作为一个观者的我，却需要对越来越轻盈、难以辨识、易逝的对象花一些功夫才能够生产出意义。就像画作的礼（*décorum*）提供了某种框架和规格，让我们尽是自满于一些烦琐。所以当我们感觉不到什么，就表示我们用功不足。

个体主观性的限制

瓜塔里思想中最精彩的地方，就是他为了能与我们所臣服的“大众媒体加工”（一种均质化机器）抗争，而制造主体化机器并独特化所有情境的意志。

主流意识形态想要孤立艺术家，它梦想艺术家是孤独且画地自限的：“他们总是闭门造车”、“必须与世界切割”，林林总总。这种庸俗形象集（imagerie d'Epinal）混淆了两种不同观念：艺术家对于现行社群规则的拒绝与对集体性的拒绝。如果有人想抛弃所有被强迫接受的共同体主张，他真正想要的是有创意的关系网络。

根据库珀（Cooper）所言，疯狂并不存于人的“里面”，而在他参与其中的理性系统里。人不会自己变成疯子，因为人从不会单独思考，除非假设世界存在一个中心（巴塔耶）。没有人是单独书写、画画和创作的，只是他们要装成好像是那样。

交互主体性工程

我们已经在 20 世纪 90 年代艺术生产的运作中看到集体智慧与“网络”模式的出现：从互联网的普及，到现在电音圈里的集体创作，以及更普遍的休闲文化的高度产业化，都制造出展览的关系性面貌。艺术家纷纷寻找着对话者：由于观众还是一种不真实的整体，所以他

们想将对话者也包含在生产过程里。作品的意义从链接艺术家传递之各种符号的运动中产生，也从展览空间个体的合作中产生。（总之，如马克思所言，现实就是我们聚集起来的过渡性结果。）

无特效的艺术？

这些关系性的艺术实践变成一种重复性批评的对象：因为这些实践局限在画廊和艺术中心的空间，它们与其意义立基之处的社会性欲望产生冲突。有人因此会责难他们因为自限于艺术场所并利用了社会性形式中想象的、精英式的模式化，而否定掉社会运动、差异以及异化社会空间中沟通的不可能性。但有人会因为艺术家复制了视觉异化的符码而责难波普艺术吗？他们会因为艺术家承续一种赋予意义天使般视像而责难观念艺术吗？事情不是那么单纯。因为针对关系艺术的主要埋怨是因为它采取了一种缓和形式的社会批判。

而这些批评所忽略的，就是这些艺术方案的内容都必须通过形式的检验：例如对艺术史的参照，或是考虑形式的政治价值，等等（就是我所谓的“共存标准”，

意即在艺术家建造或呈现的空间里，那些发生在真实经验中的转置，以及在真实中的象征投射)。纯粹且单纯地脱离作品的美学价值，就对某件“关系性”作品的社会或政治内容进行评断是荒谬的，想要这么做的这些人在蒂拉瓦尼贾或卡斯滕·赫勒的展览中，就只会看到一种假的乌托邦哑剧，或是像那些过去想要把它（关系艺术）当做一种“政治”艺术，意即政宣艺术。

由于这些出发点都不是从“社会艺术”或社会学艺术开始：它们专注的是时空的形式构成，这些时空既不再现实化，也不会导向形式中的分工。展览是一种中介，一种参照着到处都是的异化而界定出的中介。它再制或微调异化中的各种形式——就像菲利浦·帕雷诺的展览“5月1日制作”（1995），其中的核心就是以休闲活动串联成的蒙太奇。因此展览并不否定时下的社会关系，而是在艺术系统与艺术家编码的时空中将这些关系予以变形和投射。例如人们可以在一个蒂拉瓦尼贾的展览中感受一种天真的聚会形式，感叹他呈现的共活形式的浅薄和做作，但对我而言，这是对实践对象的一种轻

蔑。因为他的目标并不是共活性，而是该共活性的产物，一种串联形式结构、为观众安排的对象与集体行为中短暂影像的复杂形式；换言之，共活性的使用价值在这造型方案中混淆着展览价值。这不是为了再现天使般的世界，而是为了制造条件。

形式的政治流变

我们的时代并不缺政治方案，而是等待着可能实现方案的形式，意即能够将其物质化的形式。因为形式制造并模式化意义、导引意义且在日常生活中映像出来。革命性的文化创造或普及化了许多类型的社会性：议会（无论是苏维埃或是古希腊广场）、静坐、示威游行、罢工与其视觉上的溃决（丝带、拉带、空间安排等）。

而我们的革命文化则探索了停滞的领域：就像1995年12月造成交通瘫痪的罢工，人们在其中用不同的方式组织着他们的时间；在这些天里有着各种自发派对（free parties），放大了沉睡与苏醒的观念；一整天的盛大展览，然后在开幕酒会后打包走人；还有同时让上千种程序瘫痪的计算机病毒……

正是在这些机制的冻结、定格影像中，我们的时代发现其政治的有效性。

我们首要打击的敌人在一种社会形式中现形：就是将供需关系普遍化到人类生活的所有层面，通过这些决定我们私人存在的所有约定俗成，将工作普遍化到各个居所。

法国社会深刻地遭受到这种折磨它已久的双重瘫痪的打击：国家机构呈现出民主政治的赤字，而且世界经济还企图将触及生存所有方面的物化模式加诸在它身上。

法国 1968 年“五月风暴”的相对性失败可以在自由的低比率机构化看得到。

而现代性的全球失败则可以透过人际关系的商品化、另类政治的困境、对无经济价值（自由时间的价值无法被肯定）之工作的轻蔑中看到。

意识形态荣耀了创作者的孤独，并且嘲笑着所有社群。

它的有效性立基在以吹捧“原创性”的廉价商品来推广作者的疏离，但这样的意识形态是不可见的，它的形式就是什么也没有。假多样性是它最极致的计谋：在不断制造出遮掩贫瘠现实的各种名词的同时，人们每天都在限缩可能性的幅度。

恢复实验

人们究竟想让谁相信回到传统美学价值、技术的驾驭与尊重历史协议是有用且有益的？如果那是一个不存在偶然的领域，这肯定就是现在的艺术创作*：当人们想要抹杀民主，就会开始限制实验，而且最后会控诉人愤怒的自由。

关系美学与情境建构

“情境建构”的情境主义概念被理解为以艺术能量在日常氛围中的实验性实践来取代艺术再现。如果居伊·德波关于景观式生产过程的诊断对我们来说不可取

* 如果偶然是重要的，指的就是生产；每一次的展出，作品就会离开事实的世界，而引发诠释。

代，那么情境主义理论就忽略了一个事实，意即如果景观首先就是对人类关系形式的破坏（也就是“由影像作为人们社会关系的媒介”），那么景观就只能通过生产出人们新的关系模式才得以被反思、打击。

然而，情境的观念并不一定暗示一种同类间的共存：我们可以想象作为私用的“情境建构”，意即断然排除他者。“情境”的观念在一个不一定非得存在与他者有关系的剧场中，护送着时间、地点与行动的三位一体。情境建构不必然等同于一个由交易出发来构思的关系世界，难道德波将景观时间一分为二是一种偶然吗？意即一边是工作的“可交易时间”、“等价时段的无限积累”，另一边则是假期的“可消费时间”，这不过就是模仿自然循环的一种“高密度”景观。“可交易时间”的观念在此显然是全然负面的：负面要素不是作为生活与社会性系数的交易自身；而是德波或许失误地用了人际交流定义出的资本主义交易形式。这些交易形式出自资本积累（雇主）与可用劳动力（工人—雇佣）以契约形式所完成的交会中。它们并不在超越性的绝对中再现交易，而是以生产的历史性形式（资本主义）进行再现；因此

工时并不真的是“可交易时间”，而是薪资形式下的可收购时间。形成某种“关系世界”、社会中介的作品（工作），实现了情境主义，并促使情境主义者在最大的可能性上与艺术世界和解。

美学范例（菲利克斯·瓜塔里与艺术）

菲利克斯·瓜塔里刻意的片段著作，并不是一些鲜明切片的集合，然后其中某个子集合特别处理了美学问题。艺术对他而言是一种真的材料而不是某个思想范畴，而且这项特殊性甚至存在于他哲学计划的本质中。在类型与范畴之外，他写道，“重要的是知道是否某件作品真的促进了表明的动态生产”，而不是界定某种形态的表明内容的特殊轮廓。一方面是心理，另一方面则是社会场域，它们都立基于生产性的整配，而艺术再怎么特别，就只是其中一种整配。瓜塔里的概念，就多端系统的可兼容观点来看，是暧昧而柔软的：如果它涉及一种潜存美学，那么就只有在投入无止境转码中才会获得实体。因为拉博德精神疗养院的实践者，如果说他总是在其反思过程中赋予“美学范例”一种优势，也只是用了

非常少严格来说涉及艺术的书写，也就是一篇关于巴尔蒂斯的研讨会论文，以及穿插在一般性议题框架的主要著作中的某些篇章里。

但是这个美学范例已然在书写自身的层次上发生。风格，如果我们还可以用这个词来说的话，或更接近围绕每个概念的影像质地，意即我们所谓的瓜塔里式的手写流：思维的过程被描绘为一种备有特殊实体的物理现象：就像衍生出的“板片”、镶入的“平面”、“机组”等。一种平和的唯物论，其中的概念为了自身的有效性，而必须披戴上具体现实的装扮，在影像中进行畛域化。瓜塔里的书写通过一种明显的造型考虑来完成，就像雕塑一般，而相反地较少在意句型的清晰度。瓜塔里的语言因而有时显得晦涩：因为他毫无犹豫地任意使用浮现在他笔下的英文字或德文字，来打造新词（如“国态”、“复曲化”）与箱词（mots-valises），无视于读者而恣意串接陈述、玩味着一般用词中的罕见意指。他的构句完全是口语的、混沌的、“狂想的”、闪现并散布着各种烟雾弹，完全不同于他的老友德勒兹在其书写中建立的概念框架。

假如一般来说瓜塔里没有被好好正视，而常常被简化为帮德勒兹加分的角色，那么今天在两个人合作完成的著作中，如《反俄狄浦斯》(*L'Anti-œdipe*) (1972)、《何谓哲学?》(*Qu'est-ce que la philosophie?*) (1991)，等等，可能更能够辨识出他在其中的特殊贡献。从“复曲”到处理主体化模式的重要段落中，瓜塔里的标记鲜明地跳出，越来越强烈地呼应着当代哲学的论辩。通过他极端的独特性，以及他对于“主体性生产”与主要向量的关注，菲利克斯·瓜塔里的著作、思想马上就连结到织就现今艺术的生产机组上。在美学反思匮乏的今天，无论这样的运作有多独断，在现今艺术场域运作这样一种瓜塔里思维的嫁接、因而创生一种可能性的丰富“多音编织”，对我们似乎越来越有用。自此，就是以瓜塔里、以他留给我们的工具箱来思考艺术。

被诱导与生产的主体性

将主体性去自然化

主体性的观念显然构成了瓜塔里研究工作的主导轴线，这条轴线将其生命贯注在拆解与重建主体性扭曲的

机制和网络、探讨其组成与产出模式、直到以其作为社会结构的拱顶石。那精神分析与艺术呢？不就是两种相互连结的主体性生产模态，汇集在“文明中的不适”之可能解决方法中的两种运行体制、两种主要的设备系统……瓜塔里赋予主体性的中心位置一步一步地界定出他的艺术构想与艺术价值。作为生产的主体性在瓜塔里的部署中扮演着轴承的角色，而各种认识模式与行动可以自由地围绕着它进行接合、并接着抛出**社会场域**的律法。此外，还有为了定义艺术活动而用来限定符汇场域的东西：在这论述的载录中没有任何常见的拜物化，艺术在其中被视为一种非语言的**符号学化过程**，而不是脱离全球生产的另一个范畴。

为了肯定艺术是一种思维模式和“生活可能性的发明”（尼采），必须将拜物主义连根拔起：主体性的终极目标就是总还尚未掌握的个体化。艺术创作形成了个体化的优先畛域，提供普遍人类处境的潜存模式化。基于此，我们才能够将瓜塔里的思维定义为一种将主体性去**自然化**的庞大事业、在生产场域中的开展与介入交易的一般经济学框架中的理论化。没有什么比主体性更为平

常，也没有什么更加人为、设计、雕琢。人们创造了主体化的新模态，就像从造型艺术家所布置的色块出发创造新的形式。¹重要的是我们如何在意识形态与思维范畴所形成的集体设施系统中，创造新整配的能耐，意即与艺术活动间有许多相似性的创造。如果我们不正视他将主体性去自然化、解域化、逐出神圣主体这样的保守领域、靠近不安定的岸边或是增生出各种机器整配与正值成形的存在畛域等的努力，瓜塔里对美学的贡献将难以被理解。之所以不安定，就是因为与筛检人文思维的现象学图式恰恰相反，以非人作为整合的一部分。增生，因为今天将资本主义系统的总体性译码为主体性的种种已经变得可能：它主宰了所有，如此强大地利用立即利益而网罗并绑架了最大量的可能。因为“信息和传达的科技机器就相当于我们用集体设施这一通用条目加以编订的社会机器一般，在人类主体性的核心运作着”²。因此必须学会“捕捉、丰富、再创”主体性，不然就只能眼睁睁看着我们接受权力的特别服务，而纷纷转化成一种集体设备。

主体性的位阶与功能

这种对于人类主体性在现实上自然化的告发是一项重要贡献：现象学把它当做现实中无法跨越的标记招摇着，意味着在这自然化之外就什么也不存在，而另一边结构主义则有时把它当做一种迷信，有时则是意识形态效果。瓜塔里则在其间提供出一种复杂而能动的阅读，既对立于现象学宝典将主体给神化的做法，也同时抗拒结构主义者将它置入能指游戏的交战而造成的僵化。我们可以说瓜塔里的方法执意被拉康、阿尔都塞或列维·斯特劳斯凝结的结构再次搅翻：以一些物质在热感应时产生重组的全新、能动、波动的关联性，取代结构分析的固定次序与布罗代尔式历史的“迟缓运动”。瓜塔里式主体性经由一种混沌次序来界定，而不再像结构主义者的案例，研究隐藏在日常机构背后的宇宙，这是“在理当不可忽略的结构主义发现以及它们的实证姿态之间某种等待开发的平衡，以免销声匿迹于后现代的社会放弃论中”³。这种平衡只会在观察到真实温度的社会场域、人际关系的热度，而不是为了较易得出各种结构而进行人为的“冷却”……这种混沌的迫切性诱发出相当数量

的行动。第一次行动就是让主体性脱离主体、解离构成主体自然属性的所有链接。因此必须描绘出一种全面逃离个体限制的绘图术：但瓜塔里必须将主观畛域延伸到社会性调控的无人称机器，才能够以其“再独特化”来指称对传统意识形态观念的跨越。唯有对主体性“集体整配”的掌握，才能够发明独特整配；真正的个体化必须经由生态心智之再循环对于部署的发明，就像马克思必须强调经济异化，才能够在劳动世界中进行一种人类解放：瓜塔里仅依据一种心智的上层结构，告知我们主体性已被异化到什么程度，并指出解放的可能性。

这个马克思主义背景必须在瓜塔里定义主体性的用词中才看得到：“让个体要求与/或集体要求，能够在现身为反身参照之存在畛域（接近或涉及以主体式他类性进行界定）的位置上成为可能的条件集合。”⁴换言之，主体性只会通过第二主体性来定义：它只有通过与其他畛域的交会才能构成自身的“畛域”；反观演化形成，则是基于自身得以作为他类性原则的差异来成形。就是在主体性这样多元与多音的定义下，才会出现

瓜塔里在哲学经济学下讨论的知觉动荡。他解释说，主体性不是以一种自主的方式存在，也从不建立主体的实存。它只会以偶合模式存在：与“团体、社会经济机器、信息机器”⁵的联结。突如其来、决定性的直觉：假如马克思在《费尔巴哈专论》（*Thèses sur Feuerbach*）中致力于将人类本质定义为“社会联系的集合”，那么瓜塔里他自己，就是将主体性定义为在个体与他所遭遇之主体化中的向量（无论是个体或集体、人或非人）之间出现的关系集合。决定性的穿刺：人们从主体那边寻找主体性的本质，但我们却发现它总是作为“反能指的符号学体制”中的偏差……瓜塔里也因此显得跟结构主义的参照世界难分难舍。就像列维·施特劳斯的丛林中一样，能指在瓜塔里的《机器式无意识》（*L'inconscient machinique*）中占据着主导地位⁶：“集体主体性的生产”俯拾皆是，用以让个体建造得以认同的“小畛域”。组成主体性生产的流动能指究竟是什么？首先是文化环境（家庭、教育、环境、宗教、艺术、运动），接着是文化消费（媒体工业与电影等制造的各种元素，如意识形态的小机具、从主体机器卸下的零件），最后是信息

机器的集合，它形成当代主体性一种非符号学、非语言学的载录，因为“它们生产意指时事实上是彼此平行而独立的”。独特化/个体化的过程确实致力于在个人“存在畛域”中完成这些能指，用作在“身体、幻见、时光、生与死的‘神秘’”中发明新联系的工具，也用来抵抗思维与行为的统一化。⁷在这样的视角中，社会生产应该经过“心智生态知学”（*écosophie mentale*）的筛检。个体主体性就这样从这些机器产制的处理中形成：异识（*dissensus*）、差距、疏离的操作等成果，它就像关联到环境的问题一般与社会联系的集合不可分离，作为生产联系的集合。这种将实存处理成交互依存网络的界定，开启了一种统一的生态学，决定了瓜塔里与艺术事物间的联系：它只是众多链接上全球系统的感性特质中的某个板片。瓜塔里对于生态学的反思让他比大多数的美学“专业”，更意识到要废除至今仍然有效、用来描绘现代艺术的浪漫样式。因此，瓜塔里式主体性提供给美学一种操作型范例，它反过来由晚近三十年来艺术家的创作将其合法化。

主体化的单元

如果说康德接受了风景与美学应用场域中自然形式的集合，我们也知道黑格尔刻意将这场域化约成精神作品所完成的特殊对象等级，而得以限缩这个场域。我们可能还未能真正解脱的浪漫主义美学⁸，假定了艺术作品作为人主体性的产品，表达着某个主体的心智世界。即使穿过整个 20 世纪，以及无数为这创作的浪漫主义版本进行争辩的理论，都还是未能完全颠覆这个基础。对此，可以援引马塞尔·杜尚的作品，他的“现成品”将作者的介入化约为系列对象的挑选和个人语言系统的镶嵌，因而将艺术家角色重新定义为涉及真实的责任。甚或罗歇·凯卢瓦（Roger Caillois）的《普及美学》（*Esthétique généralisée*），他在平等的基础上置放了各种偶发、发展、模造的形式，以及出自某计划的各种形式⁹。瓜塔里认为，假如它们都拒绝天赋的浪漫主义观念，并将艺术家塑造为意义的舵手，而不是依赖神秘天启的纯“创造者”，因而汇集到同一方向上，也不因此等同于涉及“作者之死”的结构主义圣歌。对瓜塔里来说，涉及到一个假问题：应该在其集体化角度中重新定义的是这

些主体性的生产过程。个体并不拥有主体性的垄断，无论是作者样式或是其消失：“主体性生产的各种部署能够以巨型城市的尺度，也能以一个个体语言的游戏尺度来存在。”¹⁰ 个体与社会间的浪漫主义对立，意即架构了艺术角色与其商业系统间游戏的浪漫主义对立，完美而顺利地变得无效了。唯有某种创造性操作的“穿越论”构想，利用操作者—艺术家的形象来稀释作者形象的构想，才能够思考持续不断的“变动”：杜尚、劳森伯格、博伊斯、沃霍尔都将他们的作品建立在某种与社会流动进行交易的系统上，拆解浪漫主义意识形态指定给艺术家的心智“象牙塔”神话。因此，艺术品通过整个 20 世纪的逐步去物质化，总会伴随作品介入劳动世界，这件事绝非偶然。在艺术经济中保证了主体性交易机制（将主体性商品化的排除性流通形式）的签名，意味着“多音”的丧失，意即通过一种变得贫乏而物化的琐碎，而失落了这种作为多声性之主体性的原初形式。瓜塔里在《混沌宇宙》（*Chaosmose*）中因为哀叹这个失落，而在典型社会中想起一种惯性实践，就是致力于给予同一个个体许多名字。

多音因而在连结各种异质领域的主体化情结中进行另一层次的重组：这些在精神分析治疗框架中“提供重组某种存在身体感……并再次独特化的可能性”的“个体—团队—机器—多方交易”¹¹ 团块。只要接受主体性没有任何同构型这一事实就足够了：相反地，它通过切分而变化着，碎化并肢解精神生活的幻象单元。“它无法理解依据单一因果性而能够驾驭所有要求的主导性决断要求”¹²。这种被应用在艺术实践上的观察，会引发风格的整体瓦解。佩戴着签名权的艺术家，常会被看做围绕着单一原则——其风格——运作身体与心智效力的指挥家：西方现代艺术家首先作为一个主体，其签名就作为“意识国度的统一者”的代理，经营着主体性与风格间的精心计算的混淆。可是，如果那些“各自为己身而作”¹³ 的“主体化组成”只能通过一种流俗幻象才得以整合，而其中的授权护卫就是作为商品保证的签名和风格时，我们还能够召唤到创作者主体、作者与其才华吗？

瓜塔里所谓的主体是由独立板片组成，会联系上朝向与异质性主体化场域交会的不同偶合关系：而他所描

绘的“世界统一资本主义”(C.M.I.)只能让艺术负责生产任务来疗愈“存在畛域”。通过签名的特别评价,同质化与行为物化的效力能够延续它的代理,也就能够将这些畛域转化为产品。换言之,艺术能够提出“生命可能性”之处,世界统一资本主义就会从那里寄账单给我们。而且,是否真正的风格,就像德勒兹与瓜塔里描述的那样,并非不断重复一种物化的“作”,而是“思维的运动”?瓜塔里以将存在投入到各种“异质过程”的必要性,对立于主体性模式的同质化与标准化。这就是心智生态知学的首要原则:接合各种独特宇宙与罕见的生命形式;在差异进入社会之前,将自身养成差异。所有瓜塔里的论理都经历这种预先与内部的社会联系样式化:如果没有深刻的主体性生态转化、没有意识到具建设性的主体性交互依存,那么就什么也不可能发生。自此,他会同了20世纪大多数的前卫者,呼吁一种链接心智与社会结构的转化,像是达达主义、超现实主义、情境主义,他们都因而企图推动一种总体革命,假定如果上层结构(意识形态)没有办法同样进行深刻的重塑,那下层结构(生产部署)根本不可能改变什么。瓜塔里

因为一种足以联合不同人类要求的“美学范例”庇荫，使得他对“三种生态学”（环境、社会与心智）所提出的辩护，驻足在现代艺术乌托邦的直线上。

美学范例

科学论范例的批判

在瓜塔里的“分裂分析”世界中，美学还获得另一种加持，它构成一种“范例”，一种能够在不同的知识层次与平面上作用的软性整配。首先是作为让他得以构造出“生态知学”所需的底座；再则作为一种主体性生产的样式；并作为一种孕育精神医学—精神分析实践的器具。瓜塔里为了抵制将分析实践凝固为公式的“科学超我”霸权而召唤美学：他对于“精神分析人”（*people psy*）的责难，就是他们面向过往，将弗洛伊德或拉康的概念操弄成不可跨越的确定性。无意识自身变得近似于一种“机构、集体设施”……方法论上的不断革命？“应该也要勇往直前……就像绘画或文学一般，在这些领域中的每个具体演出都有开放视角的演变、创新与提升的任务，而这些作者也绝不会通过有认证的理论建制，或

是某团队、学派、艺术学院或研究院来估价。”¹⁴ 就仅考虑“工作进展”：从艺术产生的思维来说，绝不是修辞学的同义词……如此我们便不会感到讶异德勒兹 / 瓜塔里给哲学下的定义，“塑造、发明、制造概念的艺术”。¹⁵ 广义来说，瓜塔里企图从某种“美学范例”着手重塑科学与技术的集合。他解释说：“我的看法致力于让科学范例中的社会科学与人文科学，向伦理 - 美学范例移动。”这是一种接近科学怀疑论的愿望：理论与概念对他来说就只能代表“主体化样式”的价值，没有什么确定性是不能撤销的。卡尔·波普尔宣称的科学性首要判准，就是它是不是一种可造假性的判准。根据瓜塔里，美学范例是用来感染所有论述载录、注入具创意的不确定性和所有知识领域中的狂妄发明。对于追求科学“中性”的否定：“什么会成为未来的常态？就是解救‘未来派’与‘构成主义’的潜在性场域。”¹⁶ 让精神分析医师变成艺术家的肖像：“就像一位艺术家，向他的前人和同代人借取可供他运用的特色，同样我会邀请那些自主地追求或拒绝我的概念的读者。”¹⁷

复曲、症候与作品

瓜塔里的美学，就像被广泛应用的尼采美学一般，只考虑创造者的观点。我们找不到任何关于审美接收的思考痕迹，除了处理“复曲”观念的段落：他以看电视的实况为例。因为一打开电视，就是“个人认同情感”瞬间火花的展示：电视观众于是驻足在许多主体节点的十字路口：“感性迷恋”被影像的电子扫描给挑动；由叙事内容所引发（“掌握”）的开心，通过降临在剧中的感性“干扰”而变得更为有趣，例如电话；最后，节目所挑起、被感受为一种“存在动机”的“幻见世界”，其中这“存在动机”在“感觉与意指的混沌”内部就作为“吸引者”。多元主体性通过它的所见而在此被“复曲化”、“悬系”，作为“存在畛域”组构的前兆。而且，关于形式的凝思，并不像某种“悬置想望”[如亚瑟·叔本华（Arthur Schopenhauer）]，而是一种热力学流程、一种心理能量在行动感知力之“动机”上浓缩与积累的现象。艺术锁定能量，将能量“复曲化”、转折到日常生活上：涉及反响与弹跳的方式……纯粹的“想望与材料间之对质”¹⁸，瓜塔里所谓的艺术能够比拟为全然尼

采式的行为，它存在于世界混沌中的各种文本中；换句话说，就像“诠释与评价的行动”……提供给美学凝思的“存在动机”，广义而言，捕捉并引导着主体性的不同组成：艺术就是主体性得以在其上或围绕它进行重组的所在，就像为了照亮一个定点而集合成束的许多光点。相对于这种艺术能够给出最有力形象的浓缩，就是神经症，其中带有流动性的“复曲”会在偏执中固化；还有因为在“这些妄想与幻觉的轴在线”¹⁹驱离主体性的“部分组成”，而致使人格内爆的精神病……就是这样让我们得以对“对象自身可以是神经症”这件事进行思考：相对于“复曲化”的流动性，意即在软性部分对象上发生一连串的结晶，神经症则是将其所触之物“固化”。于是乎，将存在畛域转成商品并使得主体能量流向产品的统合资本主义，以神经症的方式运作：它产出一一种“主体性中的无垠空虚”，一种“机器式孤独”²⁰，坠入被直接交易空间沙漠化的荒芜空间。一种仅能通过与非人——即机器——打造出的新契约来填满的空无。

瓜塔里的思维围绕在一种分析性视角而组织起来，疗愈在其中形塑的是远方的地平线：部分痊愈模式的到

来总是为了重组布满主体化的画作。艺术从未与症候无关，甚至总是和它融合在一起，后者“当重复一开始即运作成存在式复曲”，当复曲“于一种‘固化’再现中成形，就像一种偏执的仪式”。可是，如果疾病的自律与艺术创造的模拟被推得更远时，瓜塔里又会抗拒“将精神病近似于艺术品，而精神分析师近似于艺术家”……除了这两者都是对同一主体材料的处理之外，这里涉及的是为了“修复”这些同质化的破坏效应，我们导入这种资本主义对个体所遂行的暴力，以及对唯一能够建立主体性的离识所进行的压制。总之，艺术与心理生活绵密地交叠在同一种整配中：瓜塔里只有为了更能将心理精神（psyché）的机制物质化，才会用非物质性的词汇来描述艺术。在如同艺术活动中的精神分析里，“时间不再难捱；而是如同构型变动的对象一般被启动、被导向”。假如分析师致力于“主体化的变焦”，那么同样的说法便能够适用于艺术家。

作为部分对象的艺术品

艺术品只有不作为一种“被动的再现影像”，换句

话说一种产品，才能够让瓜塔里感兴趣。作品将存在畛域物质化，影像在其中则担负一种主体化向量的角色，一种能够在“分支到”其他可能之前就将我们的知觉解域化的“转移者”：一种“主体性中的分歧操作者”角色。再说，艺术品即使能够提供这种作为美学本质的“情感性认识”，这种“不是出自时间的经验”也不能以任何的排他性而自满意得……这种认识模式只有在不单纯地沉溺于凝视作品时才是可能的。瓜塔里徘徊在尼采的海域中，将德国哲学的生机论（“就是能够诱导我们自我超越的问题”）转置到他能够产生影响的心理生态学的词汇场域上：他因而在美学凝思中看到一种“主体化的移情”过程。这个借自米哈伊尔·巴赫金（Mikhail Bakhtin）的概念，勾勒着“表现物质”变成“形式创造力”²¹的时刻，意即作者与观者间的目击时刻。

瓜塔里的设定显得跟马塞尔·杜尚在1954年休斯顿题为“创造性过程”²²的著名研讨会中表明的设定异常相近：观者是作品的共同创作者，通过标示出“（艺术家）期待实现与确实实现之差异”的迂回“艺术系数”，深入艺术创作的奥秘之中。杜尚用非常近似精神分析的术语

描写出这个现象：这是一种“艺术家毫无意识”的“移情”，意即观者在作品面前因为这种“经由惰性物质——如颜色、钢琴、大理石等等——而发生的美学互渗透”而产生反应。这种艺术品的移转理论被瓜塔里重申出来，事实上，这是他关于主体性流动本性的直观基础，我们已经看到其中各种组成在异质性的“存在畛域”上进行临时串联。艺术作品没有拦下观看：这是一种美学观看的迷恋过程、套装催眠过程，它围绕着这观看将主体性的不同组成键结为晶体，并分发到不同的消失点。作品是古典美学知觉通过有限对象和封闭总体所界定之门槛的相对物，这种美学流动性与作品自律的提问不可分离。瓜塔里将后者定义为“部分对象”，它仅有助于一种“相对性主体自律化”，如同拉康式无意识的小他物²³。美学对象在此获得一种“部分表明者”的位置，其中自律的掌握容许“隐藏新的参照场域”。这种定义媾合上极具生产性的艺术形式演变：美学部分对象的理论就像是脱离集体主体生产的“片段符号学”，这里的集体主体生产指的是为了专注于为了让时下艺术生产方式臻至完美的“为自己而作”：如影像与信息的产品化、已然社会化历史

化的黄金形式的重复使用、集体认同的发明。……这就是目前艺术的产生过程，产自超通膨的影像体制。这些旨在部分对象的策略在一种实存部署的**连续体**中置入到作品里，而不是在概念专精的名录里，将其拿来与杰作的传统自律进行比对。这些作品不再是绘画、雕塑、装置等这些对应到专家范畴和产品框架的指称，而是交织在实存策略的**单纯表面、量体、部署**等。我们在这理触及到德勒兹与瓜塔里在《何谓哲学？》中提出之艺术活动定义的界限：“以知觉力和动情力认识世界……”因为指向主体性异质组成之独特化运动的部分对象这样的想法自身，就会诱导出一种**总体性**的想法：如果艺术品所构成的部分表明者并不依存于任何人类活动的特别范畴，那么它如何会被限定在由“动情力”与“感知力”平面提议的特别管理中？为了成为完全的艺术品，它也必须提出在思维的总体经验框架中，运作动情力与感知力的必要概念。无论如何，在功能面向备受打击的范畴化必然会在建立思维的材料平面上进行重组，因此似乎参照到瓜塔里的相关文章上显得更为正确，意即将艺术定义为借着感知力与动情力进行认识世界的概念建构……

朝向一种艺术生态知学的实践

生态知学的事实是以环境、社会、主体性之间的生态政治构接组成的。它涉及到重新组织一种失落的政治畛域，因为它已被“世界统一资本主义”的解域暴力分尸。“在这个以加速物质财富生产，破坏个体与群体存在畛域之实体性的时代，已经在主体性中出现一种空无，它会变得越来越荒谬而且无可挽回。”²⁴ 而且以全球性和交互依存之观念规划的生态知学实践，就是为了从那些被细致地推到弱势的主体性功能模式出发，重新组织这些存在畛域。生态知学可以追求“取代过分地将社会、公、私科层化的旧意识形态”²⁵，从这个角度来看，艺术就它提供某种“内在平面”²⁶而言，还是作为一种卖弄的辅助工具，为能操作主体性而既高度组织又“吸收性”极强。而且，相较于“现代主义”形式主义理论（其中克莱门特·格林伯格就是主要推手）来说，当代艺术又在一个否定自律性（因此否定科层化）的方向上发展。

今天的艺术不再作为一种进口方法论与概念的场所、一个混杂区域。就像激浪派运动主要成员之一罗伯特·费列欧说的，艺术提供给所有无法在其原生地找到

位置的漂流实践，一种立即的“庇护权”。因此近三十年来的许多好作品，几乎都是基于同一理由而出现在艺术领域的，意即它们碰触到其他领域的边际点：马塞尔·布达埃尔已然在影像中找到延续诗的方法；而约瑟夫·博伊斯则在形式上追逐政治。瓜塔里似乎记录了这些滑移，作为现代艺术这种足以撼动最多种生产系统的能耐。他愿意将艺术评论为一种由特别行业的身体所带来的特殊活动。在这种知识碎片化、最新的“行会主体性”面前，一如将我们置于一种“科层化”的反射中的行会主体性面前所产生的震惊中，临床经验相当程度地“美学化了一种岩洞里的艺术，让我们思考这里本质地存在着一种科技与文化上的内容”。

20世纪艺术中的原生艺术展览，最近又回笼到纽约的MoMA，在这些被切离原本脉络（一边是部落、种族、神话，另一边则是文化、历史、经济）的作品之间，造成“形式、形式主义而且到底还是肤浅的相关性”的拜物化。艺术实践的根基就在主体性的生产中，而不是生产的个别模式。但自此，这样的活动却通过选择性的表明整配而变得肯定无疑。

当下艺术的行为经济

“如何将学院阶级活化成一件艺术品？”瓜塔里这样自问²⁷。他提出了美学的终极问题，意即在被资本主义经济凝固化的网络中的美学使用与美学介入可能的问题。这些都让我们想到从19世纪末开始，现代性就是在“艺术品般生命”这样的想法上建立的。根据奥斯卡·王尔德（Oscar Wilde）的说法，现代性就是“艺术不再模仿生活，而是生命模仿艺术”的时刻……马克思也跟进批判了**实践**（转化自身的行动）与**诗学**（为了制造或转化物质的臣服的与“必要的”动作）之间的古典区分。但马克思却相反地想到“实践总是通过诗学，反之亦然”。后来，乔治·巴塔耶则将其工作建立在资本主义经济的“以功能换取实存的放弃”进行批判。**科学、虚构与行动**这三种载录区，将人类实存级化为三种预定的功能范畴而将这实存弄得支离破碎。²⁸瓜塔里的生态知学同样将实存总体性置放在主体性生产之前。这个核心位置就是马克思指定给劳动的，以及巴塔耶赋予**内在经验**的位置，致力于个体与集体对失落之总体性的重组。瓜塔里写道，“人类活动唯一可以接受的结果，就是持

续自发丰富世界联系的主体性生产”²⁹。这是一种可以完美地应用在当代艺术家创作的定义：在界定艺术场域的具体对象之场所与位置上，借着创造并呈献包含了工作方式与存在模式的实存部署，人们才能将时间当做一种材料来使用。此即事物的首要形式，穿越范畴的流动：姿势的生产将其领向物质的生产上。今天的观者被引领跨越“催化性时间模具”的门槛，而不再去凝视封闭在参照世界中的内在对象。艺术家将自身呈现为一种前进中的主体化世界，就像其真正主体性的模特儿：成为其优先经验的地域与其作品的综合原则和整个现代性历史所预先描绘的演进。艺术对象在这样的行为经济中，克服了一种骗人的灵光，掌握面对市场流通或其造成之模仿式瘫痪的抵抗位置。

在一种“现成品”构成优先样式，以及作为自我参照式造型部署中被接受与再利用的集体生产（系列对象）的心智世界中，瓜塔里的思维图式帮助我们思考当下艺术中的不断变动；但这种应该参与并褶曲社会变动的美学，又不会因此成为这些创作者的首要目标……致力于重组主体化世界的诗学功能，如果不能同时协助我

们超越“野蛮、失心疯、整体抽搐这些不断在世界中出现的作为，并将其转化为无法预见的丰富和执爽”³⁰，那就一点意义也没有了……

注释：

1. 菲利克斯·瓜塔里，《混沌宇宙》，Galilée 出版，巴黎，1992，第 19 页。文中引用并不特别指向哪些作品，而是作者自身的发展。例如，某些引用并不是为了提醒，而是指向许多过程和几本书的内容。
2. 同上，第 15 页。
3. 同上，第 23 页。
4. 同上，第 21 页。
5. 《三种生态学》，Galilée 出版，巴黎，1992，第 24 页。
6. 《机器式无意识·分裂分析文集》，Recherches 出版，巴黎，1979。
7. 《三种生态学》，第 22 页。
8. 马克·薛宁汉 (Marc Sherringham)，《美学哲学导论》，Payot 出版，巴黎，1992。
9. 罗歇·凯卢瓦，《惊奇的内在联系》，Idées Gallimard 出版。
10. 《混沌宇宙》，第 38 页。
11. 同上，第 19 页。
12. 同上，第 12 页。
13. 《三种生态学》，第 24 页。
14. 《三种生态学》，第 30 页。
15. 德勒兹 / 瓜塔里，《何谓哲学？》，巴黎 Minuit 出版，1991，第 8 页。
16. 《三种生态学》，第 27 页。
17. 《混沌宇宙》，第 26 页。
18. 同上，第 33 页。亦可参阅：瓜塔里，《街上的裂缝》，Flash Art 杂志，135 期，1987 年夏季号。

19. 同上，第 33 页。
20. 菲利克斯·瓜塔里，《社会实践的重建》(*Refonder les pratiques*)，引自《文化垂危》(*l'agonie de la culture*)，刊于《外交世界》，1993 年 10 月。
21. 《混沌宇宙》，第 28 页。
22. 马塞尔·杜尚，《创造性过程》(*Le processus créatif*)，《符号的杜尚》，Flammarion 出版，巴黎。
23. 《混沌宇宙》，第 27 页。
24. 《三种生态学》，第 39 页。
25. 《混沌宇宙》，第 185 页。
26. 《何谓哲学？》，第 38 页。
27. 《混沌宇宙》，第 183 页。
28. 乔治·巴塔耶，《捣乱者》(*L'Apprenti sorcier*)，收录于 Denis Hollier 的《社会学学院》，Idées Gallimard 出版。
29. 《混沌宇宙》，第 38 页。
30. 同上，第 187 页。

词语解释

艺术

1. 用来形容被置入**艺术史**记事框架中之对象集合的一般用语，这记事通过三种子集合——**绘画、雕塑、建筑**——建立了一种批判性系谱学，并以这些对象的操作构成问题。

2. “艺术”这个词在今天只能是这些记事语义上的残余物，其最准确的定义如下：艺术是一种借着对象的符号、形式与手势致力于制造与世界之联系的活动。

艺术（的终结）

“艺术终结”只能在一种历史的理想主义观点上成立。自此，我们便可以用一种尖锐的反讽重新采用黑格尔的说法，意即就形成风格形象来说，“艺术已经过时”：有能力回应总是超出我们理解的当下事件。

艺术家

这让我们想到 20 世纪 60 年代那个观念性且极限的时代，评论家本雅明·布赫洛（Benjamin Buchloh）将艺术家定义为一种“科学/哲学/工艺家”，提供给这个社会一种“创作的客观结果”。对他而言，这个形象承接了一种由伊夫·克莱因、卢齐欧·封塔纳（Lucio Fontana）或约瑟夫·博伊斯所呈现的“媒体性与先验性的主体”。但新近艺术的发展只是将布赫洛的直观定义进行更细的区分：今天的艺术家变成符号的操作者，他们为了给出双重能指而打造生产结构。一种经营者/政治家/导演。这些艺术家的最大公分母都呈现了某件事。呈现的作为足以用来定义艺术家，因为其自身就是一种再现或指定。

学院派

1. 攀附在该时代的符号与僵化形式，并将其美学化的态度。

2. 同义词：救火队。“为什么不是救火队？如果他们做的就是这件事？”[萨缪尔·贝克特（Samuel Beckett）]

预告片

让自身成为事件后（古典绘画），再对事件进行绘制记录（杰克逊·波洛克的作品，以及考虑使用表演和行动等形式的摄影文件），今天的艺术品时常扮演着预告未来事件或前所未见之事件的预告片。

行为

1. 就事物史与形式史这两类被建立的历史来看，艺术行为的历史依然有待发明。如果以为艺术史能够构成一种长久取代这三个方向的全体，那就太天真了。唯有艺术家的微型传记才得以提出在其作品空间中所完成的手势。

2. 艺术家，时间生产者。

所有集权意识形态都是通过掌控当前时代的意志成形的，它们会以进入社会整体意义之核心场所的幻见，替换掉个体所经验并发明的时间灵活性。集权主义系统性地追求建立一种时间凝固性的形式、统一化或集体化当前时代，意即首要专注在标准化并控制所有行为的永恒幻见。所以福柯才会义正辞严地强调生活艺术对立于

“法西斯主义中所有已经成真且具威胁性的形式”。

脉络

1. 现场艺术是一种考虑如何在空间中让自身可见的艺术性介入形式。这种之前艺术家对展览场所的运用主要探索其空间和建筑的形构，第二种可能性，则是主导20世纪90年代的艺术家致力于一种对于展览普遍脉络的调查：其机制结构、展览参与者的社会经济特性。后面这一种方法要求最大的细致度：这样的脉络研究提醒我们，艺术并非在所有意识形态之外的纯粹空间中从天而降，而必须在一种跨越搬弄式社会学的视角中介入这样的调查。事实上，为了“揭露”为何如此，光是机械式地撷取展览场所（艺术中心、城市、地区、国家……）的社会特质是不够的。对于某些想法上复杂到足以构成真正意义建筑的艺术家〔如丹·阿舍（Dan Asher）、丹尼尔·布伦、耶夫·盖斯（Jef Geys）、马克·迪翁〕而言，为了他们在蒙特利马尔的展览，有多少概念的艺术工作者用力地在牛轧糖的生产与失业率之间建立起“关系”？错误地坚信美学事实的意义只留驻在脉络中。

2. 批评后的艺术

艺术在“跨越”了哲学之后（约瑟夫·科苏斯），今天因为观念艺术致力于观点的生产而越过了批判哲学。如果“批判性”艺术家的立场就是把世界看做被神性天赋排除的世界而不参与它，那么这立场应该被质疑。因为我们可以用“无意识即其自身分析师”的拉康式直观，对立于这种理想主义态度。马克思的想法说明真正的批判就只能是通过现实自身对于实存真实进行的批判。因为不存在任何心智场域可以让艺术家自绝于他所再现的世界之外。

共存的判准

所有艺术品都制造着某种社会性样式，它转置着真实甚或翻译着真实。因此，面对所有的美学生产我们都应该自问一个问题：“这件作品有开放对话吗？在它所界定的空间中，我可以存在吗？或如何存在？”就像一种近似民主的形式：我们对于所有实用目的呼吁，由独裁体制艺术生产出来的形式都是蛮横而封闭的（特别是它们所强调的对称），意即它们没有留下任何空间给观

者去凝思它们。[见词条“关系（美学）”]

美学

一种将人与其他动物区分开的观念。埋葬、笑与自杀最终都只是生命基本直观的必然结果，一种美学形式般、仪式化、形式化的生命。

虚假性

艺术并非悬置欲求的世界（叔本华），也不是偶然性的消失 [让 - 保罗·萨特 (Jean-Paul Sartre)]，而是一个排除掉虚假的空间。它完全不对立于本真性（关乎艺术的抽象价值），而是以内在联系（即使是假的）来取代“真相”的幻象世界。真正背叛艺术工作者的是说谎说得不好，事实上，为了让真诚更为动人，艺术工作者不得不以造假作结。

形式

模仿着世界的结构单元。艺术实践为了能够生产出与世界的联系，通过让异质性的各种实质能够在有连结

的平面上交会,而致力于创造一种能够“持续”的形式。

手势

一种能够揭露心理学状态或是旨在表达想法的身体运动。手势性是从艺术品制作到外围符号的生产,由该生产所启动的必要操作的集合。

居住

在想象了未来的建筑与艺术之后,艺术家今天提出了居住的解决方法。现代性的当代形式是生态的,充斥着各种形式与影像使用。

影像

打造一件作品意味着魔化过程的发明。在这样的过程中,所有影像都可以获得行动的价值。

批判性唯物论

世界是由物质性与未定性的会面所构成的 [提图斯·卢克莱修·卡鲁斯 (Titus Lucretius Carus)、托马斯·霍

布斯 (Thomas Hobbes)、马克思、阿尔都塞], 艺术也是由形式与符号偶然且混沌的结合所组成的。今天的艺术家以创造能够发生会面的空间来开始, 当前的艺术并不呈现工作结果, 而是呈现工作自身或未来的工作。

现代

现代性的理想没有消失, 而是被改编。因此, 今天的“总体艺术”去除掉所有目的论内容后, 实现为一种景观式的版本。我们的文明经由渐次发展的休闲活动单元补偿了社会功能的过度专业化: 我们甚至可以不冒风险地预言说, 20 世纪末任一个体的美学经验都跟世纪初前卫派所想象的极为相近: 在互动录像碟片、CD 光盘、多媒体的游戏机以及像舞厅或主题公园等大众休闲场所这些极端的精致化发展中, 我们越来越朝向单一形式的休闲高密度化。朝向一种密集的艺术? 自从提供足够独立使用的 CD-Rom 和 CD-I 光驱问世, 书、展览、影片将与一种对想法而言越来越复杂越强制的表现模式, 以书写、影音等新形式进行传递的表现形式相互竞争。

现成品

电影诞生的当代艺术形象，艺术家在真实中移动着主体性—摄影机，将自己视为置框者；美术馆扮演着底片的角色，负责记录。因为杜尚，艺术首次不再借助符号来转译真实，而是将真实呈现为一种状态。（杜尚、卢米埃兄弟）

操作性写实主义

呈现美学部署中的功能世界，作品提议的是一种功能样式，而不是模型；维度的观念进不了考虑的轴线，就像可以随银幕大小改变其比例的数字影像，与景框恰恰相反，不会将作品安装入设定好的格式，而是虚拟性具体化为 x 维度。

关系（艺术）

意指不再以自律性和私有性空间，而是以人的关系与其社会脉络作为其理论与实践之出发点的艺术创作。

关系（美学）

依据作品所描绘、制造或诱发的人际关系，来判断作品的美学理论。

（见词条“共存的标准”）

配角的社会

居伊·德波将景观社会定义为商品“全面占领社会”，而且资本“积累到足以”成为影像的历史时刻，我们正处于这种景观发展的升级阶段：个体进入一个被动、纯接收者的阶段、置身于由优势商人所支配的细微活动中。电视的消费因为电玩的兴起而消退；景观阶序制独尊“空虚的单子”，意即那些毫无想法的模特儿跟政治人物；每个人因此只想着通过电视操作、街头或时事的问卷调查，而在15分钟内成名。这是“无耻之人”的时代，米歇尔·福柯把这些人定义为被突然放在媒体镁光灯下的匿名“庸俗”个体。我们被认定为消费者之后，就如此受邀变成景观中的配角。这样的变动在历史中昭然若揭：资本主义在苏维埃瓦解之后，在其帝国之路上再也没有牵制。社会场域总体性的布置，它容许煽动个

体在其所限定的自由空间中嬉戏。因此，在消费社会之后，我们看到配角社会的浮现，个体在其中被当做自由的派遣工、公共空间的橡皮图章。

风格

作品的运动与其轨迹，“思想的风格即其运动”。（吉尔·德勒兹与菲利克斯·瓜塔里）

译名对照表

A

Acconci, Vito 阿孔奇, 维托

Alberti, Leon Battista 阿尔贝蒂, 莱昂·巴蒂斯塔

Althusser, Louis 阿尔都塞, 路易斯

Armaly, Fareed 阿玛利, 法里德

Asher, Dan 阿舍, 丹

B

Bakhtin, Mikhail 巴赫金, 米哈伊尔

Barry, Robert 巴里, 罗伯特

Basilico, Stefano 巴西里科, 斯特凡诺

Bataille, Georges 巴塔耶, 乔治

Beckett, Samuel 贝克特, 萨缪尔

Beecroft, Vanessa 比克罗夫特, 瓦妮莎

Benjamin, Walter 本雅明, 瓦尔特

Beuys, Joseph 博伊斯, 约瑟夫

Bijl, Guillaume 比哲, 纪尧姆

Blair, Dike 布莱尔, 戴克

Boetti, Alighiero 博埃蒂, 阿里杰罗

Boltanski, Christian 波尔坦斯基, 克里斯蒂安

Bond, Henry 邦德, 亨利

Bourdieu, Pierre 布尔迪厄, 皮埃尔

Bourriaud, Nicolas 伯瑞奥德, 尼古拉斯

Brecht, George 布莱希特, 乔治

Buchloh, Benjamin 布赫洛, 本雅明

Bulloch, Angela 布洛克, 安杰拉

Brinch, Jes 布林克, 耶斯

Broodthaers, Marcel 布达埃尔, 马塞尔

Burden, Chris 伯登, 克里斯

Buren, Daniel 布伦, 丹尼尔

C

Caillois, Roger 凯卢瓦, 罗歇

Calle, Sophie 卡勒, 索菲

Carus, Titus Lucretius 卡鲁斯, 提图斯·卢克莱修

Castoriadis, Cornélius 卡斯托里亚迪斯, 柯内里乌斯

Cattelan, Maurizio 卡特兰, 毛里齐奥

Certeau, Michel de 塞尔托, 米歇尔·德

Cézanne, Paul 塞尚, 保罗

Clair, Jean 克莱尔, 让

Clegg, Michael 克莱格, 迈克尔

Clert, Iris 克莱尔, 爱丽丝

Corbusier, Le 柯布西耶, 勒

D

Damisch, Hubert 达弥施, 于贝尔

Daney, Serge 达内, 赛尔日

Dante, Joe 丹特, 乔

Danto, Arthur Coleman 丹托, 阿瑟·科尔曼

Debord, Guy 德波, 居伊

Delacroix, Eugène 德拉克洛瓦, 欧仁

Deleuze, Gilles 德勒兹, 吉尔

Deller, Jeremy 戴勒, 杰里米

Dimitrijevic, Braco 狄米崔耶维奇, 布拉裘

Dion, Mark 迪翁, 马克

Donegan, Cheryl 多尼根, 谢里尔

Duchamp, Marcel 杜尚, 马塞尔

Durand, Gilbert 杜兰德, 吉尔贝

Durkheim, Émile 涂尔干, 埃米尔

Duve, Thierry de 杜夫, 蒂埃里·德

Duyckaerts, Eric 杜卡特, 埃里克

E

Eyck, Jan van 艾克, 扬·凡

F

Fairhurst, Angus 菲尔赫斯特, 安格斯

Fend, Peter 芬德, 彼得

Filliou, Robert 费列欧, 罗伯特

Flay, Jennifer 芙雷, 珍妮弗

Fontana, Lucio 封塔纳, 卢齐欧

Francesca, Piero della 弗朗切斯卡, 皮耶罗·德拉

Fraser, Andrea 弗雷泽, 安德里亚

Fried, Michael 弗里德, 麦克

G

Geys, Jef 盖斯, 耶夫

Gillick, Liam 吉利克, 利亚姆

Godard, Jean-Luc 戈达尔, 让-吕克

Gombrowicz, Witold 贡布罗维奇, 维托尔德

Gonzalez-Foerster, Dominique 冈萨雷斯·弗尔斯特, 多米尼克

Gonzalez-Torres, Félix 冈萨雷斯-托雷斯, 菲利克斯

Gordon, Douglas 戈登, 道格拉斯

Graham, Dan 格雷厄姆, 丹

Greco, El 格列柯, 埃尔

Guttman, Martin 古特曼, 马丁

H

Haaning, Jens 哈宁, 延斯

Hempel, Lothar 亨佩尔, 洛塔尔

Hetzler, Max 黑茨勒, 麦克斯

Hickey, Dave 希基, 戴夫

Hill, Christine 希尔, 克里斯汀

Hirst, Damien 赫斯特, 达米恩

Hitchcock, Alfred 希区柯克, 阿尔弗雷德

Hobbes, Thomas 霍布斯, 托马斯

Höller, Carsten 赫勒, 卡斯滕

Holzer, Jenny 霍尔泽, 珍妮

Huber, Pierre 休伯, 皮埃尔

Huyghe, Pierre 于热, 皮埃尔

Hybert, Fabrice 余贝, 法布里斯

J

Jacobsen, Henrik Plenge 雅各布森, 亨里克·普伦格

Johns, Jasper 琼斯, 贾斯珀

Joisten, Bernard 约斯坦, 贝尔纳

Joseph, Pierre 约瑟夫, 皮埃尔

K

Kelly, Mike 凯利, 麦克

Kelkal, Khaled 凯尔卡, 哈里德

Kilimnik, Karen 基里姆尼克, 凯伦

King, Rodney 金, 罗德尼

Kinmont, Ben 金蒙特, 本

Klein, Yves 克莱因, 伊夫

Koons, Jeff 昆斯, 杰夫

Kostabi, Mark 科斯塔比, 马克

Kosuth, Joseph 孔苏斯, 约瑟夫

Krauss, Rosalind 克劳斯, 罗莎琳

L

Lambert, Alix 朗贝尔, 阿利克斯

Land, Peter 兰德, 彼得

Landers, Sean 兰德斯, 肖恩

Larner, Liz 莱纳, 莉斯

Latham, John 莱瑟姆, 约翰

Lecoq, Yves 勒科克, 伊夫

Lévinas, Emmanuel 列维纳斯, 艾曼纽尔

Lévy, Pierre 列维, 皮埃尔

LeWitt, Sol 勒维特, 索尔

Lippard, Lucy 利帕德, 露西

Liotard, Jean-François 利奥塔, 让 - 弗朗索瓦

M

Maffessoli, Michel 马费索利, 米歇尔

Manetas, Miltos 马内塔斯, 密托斯

Marx, Karl 马克思, 卡尔

Matta-Clark, Gordon 马塔 - 克拉克, 戈登

Maubrie, Gabrielle 莫布里, 加布丽埃勒

McCaslin, Matthew 麦卡斯林, 马修

McCarthy, Paul 麦卡锡, 保罗

Medeiros, Maria de 梅戴洛斯, 玛丽亚·德

Mondrian, Piet 蒙德里安, 皮埃特

Monroe, Marilyn 梦露, 玛丽莲

N

Noritoshi Hirakawa 平川典俊

O

On Kawara 河原温

Orozco, Gabriel 奥罗斯科, 加布里埃尔

P

Panamarenko 帕拉马任科

Pardo, Jorge 帕尔多, 豪尔赫

Parreno, Philippe 帕雷诺, 菲利浦

Perrin, Philippe 佩兰, 菲利浦

Perrotin, Emmanuel 佩罗坦, 艾曼纽尔

Peterman, Dan 彼德曼, 丹

Pollock, Jackson 波洛克, 杰克逊

Prince, Richard 普林斯, 理查德

Proudhon, Pierre-Joseph 蒲鲁东, 皮埃尔 - 约瑟夫

R

Rauschenberg, Robert 劳森伯格, 罗伯特

Redon, Odilon 雷东, 奥迪隆

Rhoades, Jason 罗兹, 贾森

Rousseau, Jean-Jacques 卢梭, 让 - 雅克

Rosen, Andrea 罗森, 安德里亚

Ruppertsberg, Allen 鲁佩斯贝格, 艾伦

S

Samore, Sam 萨莫雷, 山姆

Sartre, Jean-Paul 萨特, 让 - 保罗

Scher, Julia 谢尔, 朱利亚

Schipper, Esther 希普, 埃丝特

Schwitters, Kurt 施维特斯, 库特

Schopenhauer, Arthur 叔本华, 亚瑟

Serra, Richard 塞拉, 理查德

Seurat, Georges 修拉, 乔治

Smithson, Robert 史密森, 罗伯特

Sonnabend, Ileana 松阿本德, 伊莉安娜

Spoerri, Daniel 施珀里, 丹尼尔

Starr, Georgina 斯塔尔, 乔治娜

Steeg, Niek Van de 施特格, 尼克·范·德

Stein, Gertrude 斯坦因, 格特鲁德

T

Tetsumi Kudo 工藤哲巳

Tiravanija, Rirkrit 蒂拉瓦尼贾, 里尔克里特

Thek, Paul 泰克, 保罗

Tobier, Lincoln 托比尔, 林肯

Todorov, Tzvetan 托多洛夫, 茨维坦

Toklas, Alice B. 托克拉斯, 艾莉丝

Thomas, Philippe 托马斯, 菲利浦

Troncy, Eric 特龙西, 埃里克

Tzara, Tristan 查拉, 崔斯坦

U

Uccello, Paolo 乌切罗, 保罗

V

Vaisman, Meyer 魏斯曼, 梅耶

Vautier, Ben 沃捷, 本

Vernoux, Marion 韦尔努, 玛丽安

W

Walter, Franz Erhard 瓦尔特, 弗朗茨·埃哈德

Warhol, Andy 沃霍尔, 安迪

Wearing, Gillian 韦尔林, 吉莉安

West, Franz 韦斯特, 弗兰茨

Wilde, Oscar 王尔德, 奥斯卡

Willats, Stephen 维拉茨, 斯蒂芬

Z

Zittel, Andrea 齐特尔, 安德里亚

Zobernig, Heimo 佐伯尼格, 海莫