

“我们脚下的大地已经偏移”

——论托马斯·赫希霍恩“葛兰西纪念碑”的政治性与当代性

王宇哲

(北京大学 化学与分子工程学院 北京 100871)

积极的政治表达是近几十年来当代艺术的重要面向。大量当代艺术作品关注种族主义、难民危机、新冠疫情乃至俄乌战争等切近的政治议题，旗帜鲜明地表达自身的政治诉求，成为艺术家介入政治、参与政治实践的重要场域。然而，对于这些与政治密切相关的当代艺术作品，我们似乎可以提出以下三个问题：第一，就其所具有的政治性而言，这些当代艺术作品何以区别于非艺术的政治表达与政治宣传？进一步地，当代艺术应当以何种方式介入政治？第二，这些当代艺术作品如何体现了当代性，也即何以区别于先前相似主题的现代艺术？第三，这些当代艺术作品所具有的政治性、当代性与艺术性如何相互作用，从而赋予这些当代艺术作品全新的特质？

上述三个问题的提出并非空穴来风，而是基于对艺术介入政治的传统方式的观察，以及在此基础上对当代艺术本质的挖掘。具体地，现代艺术家通过两种常见方式介入政治，第一种方式使用绘画等传统媒介进行政治表达，例如毕加索（Pablo Picasso）的著名反战作品《格尔尼卡》（*Guernica*）；第二种方式使用可大规模复制的现代媒介传达某个党派、团体或政府的政治立场，例如二战期间各国的政治招贴画。前述两种艺术介入政治的方式在当下均具有相当程度的局限性，前者被其媒介的过时所限制，而后者则过分依附于具体的政治事件、缺乏其作为艺术本身的独立性^①。因此，当代艺术必须寻求介入政治的全新路径，一方面需要摒弃传统的媒介、使用具有鲜明当代性的艺术形式进行创作实践，另一方面需要与非艺术的政治宣传进行区隔、在艺术作品中创造一种超越了一般政治表达的、更加深刻的政治性。事实上，当我们对所有试图介入政治的当代艺术作品进行检视，或许会不免遗憾地发现，其中大量作品或者仍以缺乏当代性的传统艺术形式呈现，或者流于对具体政治事件的即时单薄反馈，这样的当代艺术作品难以很好地回应本文开头所提出的三个问题。因此，有必要寻求具有代表性的、在当下深刻地介入政治的当代艺术作品作为范例，通过对这样的作品所蕴含的政治性与当代性进行分析，可以更加深入地理解当代艺术介入政治的路径。

本文选取瑞士艺术家托马斯·赫希霍恩（Thomas Hirschhorn）2013年的当代艺术作品“葛兰西纪念碑”（*Gramsci Monument*）加以简要介绍，试图对该作品所蕴含的政治性、当代性以及两者之间的相互作用进行系统分析。本文认为，赫希霍恩的“葛兰西纪念碑”是前文所述的、深刻地介入当下政治的当代艺术作品的典型代表，一方面展现了雅克·朗西埃（Jacques Rancière）意义下的当代艺术的政治可能性，另一方面在形式上具有鲍里斯·格罗伊斯（Boris Groys）所谓的深刻的当代性，这样的政治性与当代性相互耦合、相互作用。本文以2021年逝世的人类学家大卫·格雷伯（David Graeber）对于当下以“黄背心”运动为代表的激进民主运动的著名论断“我们脚下的大地已经偏移”作为题目，希望提纲挈领地指出以“葛兰西纪念碑”为代表的当代艺术作品在政治性与当代性两个维度所具有的全新特质。

① 参见：Smith T. Contemporary art: World currents[M]. Pearson Higher Ed, 2011, p.264.

一、“葛兰西纪念碑”：政治表达、媒介融合与公众参与

“葛兰西纪念碑”是赫希霍恩一系列纪念碑作品的尾声。自1999年起，赫希霍恩创作了一系列纪念碑作品，依时间次序分别献给思想家斯宾诺莎（Baruch de Spinoza）、吉尔·德勒兹（Gilles Deleuze）、乔治·巴塔耶（Georges Bataille）和安东尼奥·葛兰西（Antonio Gramsci）。赫希霍恩希望在这些纪念碑作品中涵盖爱、哲学、政治和美学四个主题，而作品“葛兰西纪念碑”则侧重于对政治/爱（Politics / Love）这一主题的呈现^①。该作品所致敬的葛兰西是20世纪意大利著名的共产主义思想家，也是西方马克思主义运动的重要学者；在入狱期间，他写作了著名的《狱中札记》，在该作品中提出“文化霸权”理论，揭示了统治阶层对多元文化社会的规训和支配^②。作为当代艺术作品的“葛兰西纪念碑”具有鲜明的政治属性，赫希霍恩历经长达两年的选址，最终选定了纽约一个相对贫困、有色人种比例较高、主要由社会边缘人群组成的社区安置“葛兰西纪念碑”，并与社区居民一同完成“葛兰西纪念碑”的搭建^③；赫希霍恩在创作“葛兰西纪念碑”的过程中大量引用了葛兰西的理论，将其制作成标语悬挂在场地周围，鼓励该社区的少数群体积极反抗主流价值观无形中的霸权（图1）。



图1 “葛兰西纪念碑”场地中的标语^④

值得注意的是，在创作“葛兰西纪念碑”的过程中，赫希霍恩深刻的政治表达与对表现形式及媒介的革新是并行不悖的。“葛兰西纪念碑”并非实体的纪念碑，甚至无法像传统纪念碑一样永久存在——赫希霍恩在“葛兰西纪念碑”展出77天后即将其拆毁，而更像是一个工作坊（workshop）。具体地，“葛兰西纪念碑”可以分为两个部分：经典部分（the classical part）和信息部分（the information part）；经典部分重现思想家葛兰西的肉身形象，例如葛兰西的头像或身体塑像；而信息部分则展示与葛兰西的生平及其理论相关的书籍、录像带、档案、影像资料等，观者可以在阅览室自由查阅（图2）。由此可见，“葛兰西纪念碑”具有高度媒介融合的特性，经典部分涉及绘画、海报、雕塑等传统的视觉艺术，而信息部分则体现了数码复制时代的媒介特性，不同媒介相互融合，共同构成了一个具有某种装置性的、近乎一座小型博物馆或美术馆的完整空间。赫希霍恩认为，通过上述方式创造的“葛兰西纪念碑”是一种全新的

① 参见：Hirschhorn T. Gramsci monument[J]. Rethinking Marxism, 2015, 27(2), p.214-215.

② 参见：https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Gramsci

③ 参见：Hirschhorn T. Gramsci monument[J]. Rethinking Marxism, 2015, 27(2), p.215-216.

④ 图片来源于：<https://www.youtube.com/watch?v=O5yyegM2u88&t=1s>，下同。

纪念碑形式，它作为一件当代艺术作品出现，其物质性的部分局限于时间、无法长期存在，但该作品所传达的反思将永久存在，从而建构起该艺术作品的普世性（universality）^①。



图2 “葛兰西纪念碑”的信息部分

“葛兰西纪念碑”并非一件由赫希霍恩独自创造的当代艺术作品。在安置“葛兰西纪念碑”的过程中，场地的布置、房屋的搭建等均由赫希霍恩与社区居民共同完成，这使得“葛兰西纪念碑”自诞生起就具有鲜明的公众参与色彩。进一步地，在“葛兰西纪念碑”建造完成后，前来参观的公众与构成该作品的各种媒介深入交互，而非作为静止的旁观者被动地进行观看，公众参与成为完成“葛兰西纪念碑”这一作品所不可或缺的一环。

二、政治性：当代艺术与美学-政治共同体

本节试图对本文开头所提出的第一个问题进行解答，也即作为当代艺术作品的“葛兰西纪念碑”就政治性而言何以区别于非艺术的政治表达与政治宣传、以何种方式实现了对政治的深刻介入。为了回答上述问题，有必要对部分试图介入政治的当代艺术作品的局限性进行考察。

本文认为，部分关涉政治的当代艺术作品之所以既减损了本应具有的艺术性、又丢失了本应超越一般政治表达的政治性、乃至与非艺术的政治宣传全然无异，正是因为这些艺术作品在介入政治时急于进行含义明确的政治表达、预设了自身的教化效果，从而损害了朗西埃所谓的、艺术作品所应当产生的歧感（dissensus）。根据朗西埃的美学理论，在艺术的美学体制下，艺术根源与受众效果之间的确定关系被拆解^②，不同感知之间发生冲突，冲突的各方具有平等的地位，这样的冲突造成歧感的出现；这种具有歧感的审美体制为受众提供一种“自由表象”，受众与这种“自由表象”进行“自由游戏”，从而对可感性的分配体制进行重构；这样的“自由游戏”是艺术性和美学意味的来源，而对可感性的分配体制的重构使得这种美学具有独特的政治性^③。而当艺术作品对观者进行含义明确的政治教化、预设了确定无疑的宣教效用时，创作者与受众之间的平等地位被打破，阻断了艺术作品本应导向的歧感的生成，从而极大地消解了艺术作品的政治性和艺术性。例如，朗西埃对部分行动主义当代艺术进行了深刻的批判，他指出：当下的行动主义艺术“越是将日常生活和商业文化之物品和偶像的大量复制品塞满展览

① 参见：Hirschhorn T. Gramsci monument[J]. Rethinking Marxism, 2015, 27(2), p.223-224.

② 参见：Tanke J J. Jacques Rancière: an introduction[M]. A&C Black, 2011, p.82. 转引自：蒋洪生.雅克·朗西埃的艺术体制和当代政治艺术观[J].文艺理论研究,2012,32(02), p.101.

③ 参见：蒋洪生.雅克·朗西埃的艺术体制和当代政治艺术观[J].文艺理论研究,2012,32(02), p.101.

空间,越是走向街头、声称介入社会,就越会陷入对自身效果的预估和模仿之中,艺术由此有堕入对其声称效果的拙劣模仿之危险。”^①换言之,朗西埃所批判的行动主义艺术预估了自身的教化效用、希图通过政治宣传构建一个同质化的共同体,而这正是对作为美学体制核心的歧感的极大损害。

在明晰了部分试图介入政治的当代艺术作品的局限性后,我们能够更加清晰地理解“葛兰西纪念碑”介入政治的独到路径。即使赫希霍恩在创作“葛兰西纪念碑”时有着鲜明的政治诉求,以至于花费长达两年时间选取适当的社区以使得作品的影响力最大化,但他并未在“葛兰西纪念碑”中预设明确的教化立场,或是主动下场对葛兰西的理论加以个人化阐释;相反地,赫希霍恩退隐幕后,高度尊重观众的自主性,鼓励观众能动地与艺术作品交互并形成自己的观点,从而最大程度保留了作为当代艺术作品的“葛兰西纪念碑”所能产生的歧感,使得作品具有高度的艺术性和超越一般政治表达的独特的政治性。

进一步地,“葛兰西纪念碑”独特的政治性正是美学体制下的艺术所潜在的平等的解放政治^②,通过对歧感的高度尊重,“葛兰西纪念碑”建构了一种美学-政治共同体,从而成为朗西埃所谓的“美学的政治”(politics of aesthetics)和“政治的美学”(aesthetics of politics)。

三、当代性:作为大众文化实践的当代艺术

本节试图对本文开头所提出的第二个问题进行解答,也即作为当代艺术作品的“葛兰西纪念碑”如何体现了当代性、何以区别于先前相似主题的现代艺术。下文基于格罗伊斯对于当代性的阐释,试图对“葛兰西纪念碑”所反映的当代性加以论证。

本文认为,“葛兰西纪念碑”的当代性最为深刻地体现在其作为大众文化实践的属性上。一方面,正如格罗伊斯所指出的,相比于安静的、表现“沉思的生活”的传统艺术和高速的、动态的、倡导“行动的生活”的现代艺术,当代已经成为“没有旁观者的景观社会”^③,当代人不再被动地进行艺术消费,而是主动地进行创作。具体地,赫希霍恩对“葛兰西纪念碑”的设计和建造仅是该当代艺术作品的一环,而更加重要的一环在于公众的参观过程以及在参观过程中基于自身理解的、能动的记录与二次创作。例如,参观“葛兰西纪念碑”的公众拍摄视频上传到YouTube等视频网站上,不同的拍摄方式体现着公众对该作品的不同理解,这些各异的理解共同促成了该艺术作品的最终完成。另一方面,公众在“葛兰西纪念碑”的装置性空间中自由走动,与该空间内的各种媒介以高参与度进行交互,从而使得该艺术作品成为极具当代性的“冷沉思”(cool contemplation)的艺术。

进一步地,以“葛兰西纪念碑”为代表的当代艺术作品呼唤着观众能动的记录与创作,因其对直面公众的强调而与行动主义艺术相接近,而正如本文第二节所述,部分行动主义艺术因其教化效用而遭到了朗西埃的激烈批判,可见当代艺术作品需要在政治性、当代性与艺术性之间取得微妙的平衡。本节因此也试图解答本文开头所提出的第三个问题,即“葛兰西纪念碑”所具有的政治性、当代性与艺术性如何相互作用,从而赋予这些当代艺术作品全新的特质。本文认为,“葛兰西纪念碑”的政治性与当代性是一体两面的,前者基于对观众主体地位的尊重建构一种平等的感知关系、最大限度保留艺术作品的歧感性,而后者也强调了大众参与在当代艺术的表现形式革新中的重要意义。换言之,“葛兰西纪念碑”的政治性是具有当代性的政治

① Rancière J. Dissensus: On politics and aesthetics[M]. Bloomsbury Publishing, 2010, p.148. 转引自: 蒋洪生.雅克·朗西埃的艺术体制和当代政治艺术观[J].文艺理论研究,2012,32(02), p.103.

② 参见: 蒋洪生.雅克·朗西埃的艺术体制和当代政治艺术观[J].文艺理论研究,2012,32(02), p.104.

③ Groys B. Comrades of time[J]. e-flux journal, 2009, 11, p.9-10. 转引自: 董丽慧.“时间转向”的三重维度:西方当代艺术的“当代性”理论及其问题[J].文艺理论研究,2021,41(04), p.212.

性，当代艺术作品在进行政治表达时必须将大众的能动参与纳入视域，通过与观众的交互建构一种全新的美学-政治共同体；而“葛兰西纪念碑”的当代性也是具有政治性的当代性，当“葛兰西纪念碑”以公众参与作为革新自身表现形式的重要途径，也就具有了直面公众、呼唤公众对作品进行主动读解的政治属性。

四、结语：“我们脚下的大地已经偏移”

本文聚焦于当代艺术介入政治的实践，试图对三个问题作出回答：第一，就其所具有的政治性而言，当代艺术作品何以区别于非艺术的政治表达与政治宣传，当代艺术应当以何种方式介入政治？第二，当代艺术作品如何体现了当代性，也即何以区别于先前相似主题的现代艺术？第三，当代艺术作品所具有的政治性、当代性与艺术性如何相互作用，从而赋予这些当代艺术作品全新的特质？

本文认为，大量关涉政治的当代艺术作品具有相当程度的局限性，而只有少数当代艺术作品在政治性和当代性两个维度具有全新的特质。本文以赫希霍恩的作品“葛兰西纪念碑”为例展开分析，认为“葛兰西纪念碑”一方面基于对歧感的尊重建构了一种美学-政治共同体，另一方面通过引入大众参与实现了极具当代性的形式革新，政治性与当代性相互作用，使得该当代艺术作品具有高度的学术研究价值和艺术史价值。

最后，本文希望指出，当代艺术能够最敏锐地捕捉“我们脚下的大地”的偏移，这种偏移一方面指的是当代社会中政治的全新样态，另一方面也是当代艺术本身大刀阔斧的革新。当艺术作品介入政治时，我们呼唤属于我们这个时代的、将政治性、当代性与艺术性高度融合的伟大创作。

参考文献:

- [1] Hirschhorn T. Critical laboratory: the writings of Thomas Hirschhorn[M]. MIT Press, 2013.
- [2] Hirschhorn T. Gramsci monument[J]. Rethinking Marxism, 2015, 27(2): 213-240.
- [3] Buchloh B H D. Detritus and Decrepitude: The Sculpture of Thomas Hirschhorn[J]. Oxford Art Journal, 2001: 41-56.
- [4] Braun C. Thomas Hirschhorn: A New Political Understanding of Art?[M]. Dartmouth College Press, 2018.
- [5] Valle L. Object lesson: Thomas Hirschhorn's Gramsci Monument: negotiating monumentality with instability and everyday life[C]//Buildings & Landscapes: Journal of the Vernacular Architecture Forum. University of Minnesota Press, 2015, 22(2): 18-35.
- [6] Wickstrom M. The Infinitude of Thought in Precarious Form: Thomas Hirschhorn's Gramsci Monument[J]. Performance Research, 2014, 19(2): 4-13.
- [7] 蒋洪生. 雅克·朗西埃的艺术体制和当代政治艺术观[J]. 文艺理论研究, 2012, 32(02): 97-106.
- [8] 雅克·朗西埃, 谢卓婷. 当代艺术与美学的政治[J]. 马克思主义美学研究, 2015, 18(02): 19-40+427.
- [9] 董丽慧. “时间转向”的三重维度: 西方当代艺术的“当代性”理论及其问题[J]. 文艺理论研究, 2021, 41(04): 206-218.
- [10] 蓝江. 美学的龙种与政治的跳蚤——朗西埃的作为政治的美学[J]. 杭州师范大学学报(社会科学版), 2015, 37(03): 64-70.