**艺术展示导论**

陆兴华 著

一文不值的石头，也梦想成为黄金，就说自己有哲学的出身,又在金融中宣称对未来的信用，去演出资本的前奏，或用货币去羞辱资本，在身边造成混乱，我们却不知何为。

--马拉美

今天的所有跨个人化过程的新标准都是：每一个人都带着自己的新知识来参与集体论争，而得到一个新的集体认识：这就是新共知，*aletheia* 。

--斯蒂格勒

上

**美术馆的过去和未来**

是内容区分了美术馆和私人收藏。而内容是由参观者来决定的。…美术馆是一个城市的肺，群众是血。他们星期天到美术馆，是来被清洗和激活的。画，则是一些死去的表面，德高望重的批评家也不能够在它们上面，而只能在群众身上，才能找到用武之地。

--巴塔耶

一、

展与被展

1-这星球正在变成一个美术馆

文化会破坏革命的动力。艺术表达的革命性已被超越和取代：对艺术的解放，必须是对表达本身的破坏。

--德波

每年，全球有六亿五千万游客试图参观这个早该被称做美术馆的可怜世界。其实，他们平时就只习惯在手机屏幕上凝视这个已出落为画面的世界了，阻止自己的身体去与它纠葛，不敢亵渎眼前和手下的任何东西哪怕一点点，做爱都恨不得不碰对方的肉体，或请色情演员代劳，自己在沙发上喝个咖啡，躺读梁文道推荐的本周畅销书，然后在朋友圈抒个情…。

说这个世界已成了美术馆，是因为，美术馆要展示的，是一种在展示空间之外不能被使用，也不能被居住，甚至也不能被经验的东西。而这个世界越来越难以被我们经验，只提供对越来越奇特的消费经验的设计套路了，如去南极做画展。[[1]](#footnote-2)人们无意识地参观着那个叫做“当代世界”的美术馆，放弃了对物的主动使用，无论如何不去亵渎它们，像一天洗手一百次以上的歇斯底里的少妇那样，想与它无关。

这种总体旅游是一种全球朝圣：到最后，全体居民都成了自己城市里的旅游者，被关出自己的家的门外。他们看，也被看，随时准备好被人看，时时都知道自己也是风景的一部分，是在友情赞助一场自己亲自参演的秀。这是观众自己介入给自己看。没有人是专职的观众，人人都只在自己所住的城市里旅游着，像潜伏特务那样，正暗中迎接外国特务们的到来，里应外合地要完成一场场全球秀。大都市本身也是由这一场场的展览构成的了。

与这个世界撇清，让自己像一个挂件那样被垂列其中，我们都巴不得能够这样，且不无得意！还误以为，我们自己在其中成了一个独特的艺术品，正在被展出！就像已经到了最后审判的那一天，还感到蛮轻松的。[[2]](#footnote-3)

甚至我们也不再等待全球游客的到来，自己就在那里主动制造文化、性别差异，和生活方式的蜃景，像海底的珊瑚那样，为自己多情，不用什么理由，就在那里过节了。我们将本地的人、物、事、情、符号和图像粘贴到网上，让它们循环、繁殖到那个全球文化大空间里，也让别的文化这样漂流到我们的本地空间之中。我们就这样像千手观音那样地组装着自己。

我们都是变形金刚了！

在这种全球朝圣姿态里，我们总是被卡于两次展示之间。其实，也像荧火虫那样，我们自己就发着光，但更时时等待着被照亮，被粉。我们总是正在被送展的路上。我们是现成品。

这一定已经是一个不能被使用、也不能被居住、不能被经验的世界，一个已成为“作品”的世界了。麦克鲁汉和波德里亚都曾担心，这世界最后的结局将成为我们现在目睹的这种样子：连自然和世界都成了人类唬弄自己的作品，是自己弄给自己看的，像一锅夹生了的饭，逼得我们自己只好接受。世界在我们手里成了美术馆展厅，成了展览多元文化的那个全球之“庙”，一个全球资本主义的总体教堂。我们每一个人都被“展”在其中了。

我们天天在这个已被抽象为美术馆或庙或教堂的世界里旅行着，像一个个活体展品，哪怕仍住在家里，以为自己还有“内心”、“境界”和“情怀”，还能原创。连我们的整个日常生活，也被当作景观，陈列和展示其中，为资本的利润更大化服务。而我们自己却难以积累活过的经验，当前的“活”只用来被展示。在商品-景观装置里，我们自己的肉身也像僵尸和标本，像车展上的嫩模，被横陈、窥淫，不光被别人，也被我们自己。我们自己给自己直播，不知替什么产品做着广告。我们被展，看展而被展，像堕落的天使，痛，并快乐着。

24/7全球资本主义系统正在吸走我们身上的大部分潜能。甚至我们的语言、关注、爱和信仰，也正被它的global English（全球英语）、手机微信、微博，尤其是被它的Facebook、 Google这样的新算法支持的捕捉-粘吸装置吞没、串刺、编目、陈列和倒卖。人类的身体被景观夺走大部分姿势，越来越像展品。解放，也将是要将我们自己从这一展场中拖出来，站到这一全球总体展览之外。

那么，倒过来看，亵渎这一已很难被亵渎的世界，打破这一使一切与我们隔离的全球美术馆的天花板和墙，将我们的身体从被陈列和展示的色情状态下解放出来，作出全新的展示，而不仅仅是去启蒙和解放自己，也将是我们和未来几代人必须扛起的头号政治任务，远远不止是艺术展示的事了。我们须做的，决不是顺着某种艺术史的叙述，将我们的更多的姿势和表情当作品，祭献给这个美术馆和它之外的那个全球景观装置，而是用我们的艺术创展行动，去主动践踏、亵渎这个全球资本主义数码-商品-景观装置，摆脱它对我们的抽象。第一步上，我们就应该拒绝用图像劳动再继续为它去添砖加瓦。艺术家们应该是这一条抗争道路上的急先锋。鉴于在全球商品-景观装置里，比如分子生物学和脑科学的新的认知规划中，我们的生命也成了现成品，那么，我们只有主动去展示它，用了它去占领，才能首先将它从这个景观-商品装置中解放出来。艺术展示所以也是我们的生命本身与这个全球统治装置作斗争时的也许是最重要的手段了。

2-美术馆内的展示状态

艺术作品必须很琐碎，用它的轻浮和肤浅，用八卦、轶事和旁白，来促成个人意识与社会系统之间的结构搭接（coupling）。

--卢曼

什么叫“展”? 展，是要使物品处于零度、被吊销、被“献出”的状态。展，是要使物品“圣（consecrate）”一小段时间。艺术人类学家卡罗尔.邓肯（Carol Duncan ）将之理解为一种献祭仪式（rite of sacrifice）, 如男权社会使女性所处的那种状态（女人出门前的化妆打扮，是要使她们自己主动愿意进入这一被展状态）。今天，哪怕美国的关于变性人的厕所设立之争，也涉及这种“展”的政治。那总是展与被展之间的争执：主动展，是给我们带来力量的，被展，就是被剥夺的。挂在Moma的德库宁的《女人I》，就体现男人所想象的女人的那种被展的样子，是父权社会对女性的结构性冒犯。男人认为是展，女人就认为是被展。[[3]](#footnote-4)

展也是一种做魔法的仪式（a rite of magic），一种集体的魔法活动，如原始部落里萨满所宣布和做到的两种状态之间的切换。展示状态是一种刚被宣布的零度状态。展览是一个我们用来做出这一魔法的起始装置。看展，是大家一起来到艺术展厅，去做出一场集体魔法。

展，发生在献之后、祭之前。

在古代，家禽献做祭品后，会被单独关养一段时间。明朝皇宫曾向全国发布时间表，来规定什么时候家禽必须隔离喂养，什么时候必须宰杀，什么时辰必须上桌。犯人被判死刑后，就处于“献”的状态，处于“牲人”状态。死囚游街的状态，就是“展”。宰杀，就是祭。

在《看、听、读》中，人类学家列维-斯特劳斯描述了北美印第安部落里萨满、巫师与艺术家之间的相对位置。他说萨满才是我们今天想象的策展人的位置。而那时，艺术家只是保存、修理和现场组装节庆道具的人，是具体地去做“展”的承包人。展，是节庆的基础结构, 是营造节庆气氛的那一专门搭出的道具状态。展，就是他们将道具搭好，好让节日开始的准备齐全的状态。[[4]](#footnote-5)

艺术家生产出的制品，经由艺术空间的展示，在观众目光的聚焦里，就成为“作品”。进展厅前，它们都只是现成品，只是艺术家生产、后来将在展示中在观众身上启动一个“艺术”过程的一些道具。展示状态下，艺术品才成为艺术“作品”。进入展厅前，它们只是状态待定的现成品。它们在此之前还只是未被定义的道具。

只有在展示中，艺术作品才真正亮相。观众的身体和目光打给它反光后，作品才发光。从展示的角度看，待展作品都是数据和文本，是一组由数不完、理不清的文化引用所构成的能指的织体，由待被搅拌、被重新编织。而构成一个作品的那一组能指，随时都在参与当前的各种释义过程，可被进一步编织和重构。待展作品还是半液态、待定的。展示则是要一次次重新敲定它们的边框。作品因此是无法被终结的，因为它总可以被一次次重展。[[5]](#footnote-6)一个艺术作品的内容中已积累着它本身的展示史。

展示使制品进入一个被隔离的状态，使其在某一时段、某一空间里成为“艺术作品”。一出展厅，艺术作品就又成了现存品、文本，甚至商品，后来又因为进一步的展示，而一次次更深地溶入社会交往之中，被无穷地进一步编织，化入大众媒体的知识生产网络，和艺术再生产过程之中，成为艺术史领域的各种新叙述的道具和神话素。展示先使这一艺术数据被文献化（documentation）或被档案化，使它被围观、献祭，然后再被推入更广泛的社会交往之中，被当作人们的欲望对象、占有对象，至少是大众媒体里的谈资，最后成为留给下一个时代的艺术遗产之一。

并不只有“艺术作品”才值得展出。那些“projects（计划/项目）”，可能更该被展示。因为正在被展示的，应该说，都还是未完成的，也都是计划和项目，需要被接力和传递，而这也正是各种各样的艺术计划和构想作为未完成的乌托邦的存在理由。保存人类的各种乌托邦计划，本来就是做艺术的一个重要目标。这是美术馆的头等大事。

每一个计划/项目都是：正在到来的作品。它们是我们与下一代之间的使命交接棒。而艺术作品是其中的一种托付工具，是那一接力棒本身，在展览空间中促成了两代人之间的使命交接。观众接过后，就带着新的命运气数离开了展场，冲向其个人的生物-政治斗争和总体的社会斗争现场。这就像是在一场乌托邦或社会改造计划联赛之中，美术馆是来收藏其中的优胜者的。

艺术作品中的大多数原本也是一个个大小不同的乌托邦计划，本来也就无法在现实中被完成或实现。也正是无法被完成和实现，它们才需要在美术馆中被收留、保存和展出，放在集体眼光之前，来被不断回顾和成全，否则也就永远消失了。在这个后-历史时代，美术馆空间更应该展示和收藏那些注定要被放弃的层出不穷的伟大乌托邦式构思和计划。最应该去展示的，恰恰是我们时代的那些绝对惊世骇俗、但很容易被大众或大众媒体忽略或取笑的乌托邦计划、思想壮举、理论冒险、行动蓝图。而且，让一个个革命性项目永远处于展示状态，其实也是给了它们最好的结局。美术馆就是这样的一个纪念机构。而纪念的目的，本来也就是要使上一代人的遗物与后代照面。在大数据进一步冲垮世界-历史框架的算法的时代里，美术馆更应该成为这样一个各时代的纪念碑的编目和管理系统。

艺术家的个展是最小的展。与之相对，全球资本主义商品-景观装置，是那个最大的展。单个的艺术展览，在商品-景观社会里，是小展由里向外的对大展的颠覆：最终是要用艺术品去颠覆那个全球资本-景观装置。在今天，任何艺术展览都须是这样一个颠覆式的反对全球景观部署的政治装置，否则就立刻成了商品展中的商品展，像义乌国际小商品城里的某一个摊位了。但是，不幸的是，在今天，在中国当代艺术圈盛行的，正是这种像义乌小商品市场那样的摊位展。实际上早就都是摊位展了，但如何在策展中反其道而行之，去完成一场当代艺术展的根本企图，使观众在展览现场能够做出全新的审美判断和政治抉择呢?这是斟酌今天的策展的政治性时首先需要考虑的。

这一由内向外的小展颠覆大展，也个人存在在艺术展览上的一种“生存论上”自我决断，从一个作品比如说一个雕塑出发，就可以开始人的自我展览。海德格尔在讨论到雕塑与人的生产之间的关系时，注意到马克思说的“生产”是高度形而上学的：人生产一切，连他自己也是被自己生产出来的。他认为这是极度虚无主义的。雕塑，他指出，就是要替人类保留和显示那些不被工业技术操纵的空间的可能性，使之不受在场与不在场、感性与超感性等形而上学眼光的影响。也就是说，雕塑是自带展览空间的。个人在其此在之中，是如鱼得水的；此在，是个人的自我展览空间。雕塑家是一个原型的制作者，不需要先给他模型，也不被受众的需要决定。[[6]](#footnote-7)他们能将作品及其展示空间一起生产出来。

在《艺术作品本源》的后半部分，艺术作品被海德格尔看成是在天与地之间的各种关系里蒂结的一个硬瘤。而这个硬瘤的庇护所，是人的栖居。人作为疼惜者和保存者的居住，正是它赋予了艺术作品一个展示的空间。雕塑则尤其如此：雕塑家是在开掘或恢复人的这种栖居空间，而不是做一个固体放那里。他们不是在做一个雕像，而是通过这个被雕物，来开凿出一个展示空间，使人的此在在这里自由地敞开。雕塑家向我们示范个人此在应该如何去开辟自己的展示空间。

在海德格尔的理解中，艺术作品在天与地的各种关系的交叉中的落定，是一种交织的结果。雕塑是要在天与地之间和各种交流运动中，去这样地织出作品来。雕塑向人演示各种“保存”的姿态：人站到作品中所发生的“存在的敞开”之中，就是让作品成为作品，也就是在保存了。人不是被动的观看者，而是到场，去撑住作品的“真理空间”。[[7]](#footnote-8)如果雕塑家在上帝的位置，那么，雕塑的观众就是在基督的位置上？是不留观众的位置的吗？观众到了雕塑面前，实际上，不论到随便什么艺术作品前，观众都是在参与作品所打开的天与地之间的各种关系，并去守住这种关系，使它们持存，使它们继续开放，仿佛是在照看它们一样，正如我们对待刚出生、还不会走路的婴儿那样。

在作品自身的空间里，我们也能看出天与地之间的争斗。作品中的真理的显现（*aletheia*），应被理解为天与地之间的争斗之戏，在其中，作品是斗之斗，最后，是个人存在胜出。这时，真理就显现了。

此在，它所面对的物，这些物根据此在的筹划，每次都不同地介入了人的世界。这就是个人存在对于物的展览：个人此在是展览的场地。物有两个状态，切近地上手，就是“雕塑”的状态？看着上手，是画的状态？艺术家的工作，不是支配物，甚至也不创造物，而是使物带上“节日气氛”：仍处在日常生活之中，但到了规定时程的欢庆时刻，它们就被“展”出了。在展示状态中，物不再被奴役，而像奶奶或外婆房间里的所有东西那样，很朴素，都被擦亮，而发光。

在被展的艺术作品中，物仿佛第一次以这种方式出现。由于被个人存在所展出的物品的到场，大地因而发光了。而物品是以大地为背景的，这时也就作为艺术作品来发光了。正是展览提供了这种让物出场、到场的理想途径。

3-展示中的主体、作品和事件

今天的个人的生物政治生产，是对观念、符码、图像、感性和社会关系的生产，是对它自己的主体性的生产。

--内格里和哈特

在由美术馆、作品、装置、演出、事件等等构成的展示过程中，艺术展示平行于一个观众主体自己走向真理的过程。艺术展示过程平行于每一个主体走向真理的过程：去爱一个人，去从事一项科学研究，去开始一种政治斗争，坚持到底，都像是在策划一个关于当事的主体的展览。艺术展示也平行于主体命运历程中结出另一些作品的过程。而进入更大的事件后，这一展示过程会一次次重新投射到这个主体的未来命运之中，中间又会结出一系列新的作品。

当某个革命主体被卷入事件，其个人命运本身成为真理的展示过程。比方说当一个湖南革命青年介入革命，后来去长征和文革时，他的肉身就卷入了一个大事件，进入一个革命者的主体位置，本身的命运就成了那一后来才清晰的大事件的展示过程。这个主体进入的革命历程的那些重要时刻里，又会形成一些新的作品，结晶为比如说《论联合政府》、《沁园春·雪》。一个奋斗中的革命主体的作品，像一个个南瓜一样地结在了他/她所忠诚的那个事件的之后的发展的藤蔓上。这样一个事件需要个人的命运做其展示框架。个人的作品再展于其中。这个大事件，始终是个人的作品的艺术式展示的最后背景。

这种端出主体的命运当背景的展览，就是马拉美说的“骰子的一掷”：展示使偶然更偶然，一次次地要使偶然能够算数。大事件像黑洞，但却也在一个革命者的命运上让我们看到了其端倪及其晶体。展示它，就是要拒绝从个人命运出发去展示个人的生命呈现，而是要将这一个人命运展到一个更大的事件之中。普鲁斯特相信，文学是唯一真正的生活，真正活过的生活，会自己澄清自己的，也就是说会自展给我们看的，也说的是这个道理。[[8]](#footnote-9)也就是说，展示中的生活，才是文学，才是算数的生活。而文学是将这种个人生活展示到那一架叫做文学机器的展示支架上，小说是之后留下的作品。小说是将个人的日常生活或私人生活展示到那一文学机器上的辅助支架。比如，《追忆逝水年华》就是作者在向读者示范如何将其过去生活中遇到的那些人物原型展于小说这个展厅之中，任读者尽情地进一步塑造他们，也希望读者自己也都像普鲁斯特自己那样来这样，展到自己的文学机器中。这样，小说家就成了他们自己的那一本小说的总策展人，而读者自己也是来策展和布展的，要把那一本小说做成自己的文学机器，也就是做成自己的展览。

只有在某一事件中，一个本来模棱的作品才能得到全面的展示。是事件给了作品真正的历史位置，也给了它光晕（作品与观众之间遭遇后，才相互照亮）。展览是试图营造这样一个事件的端口，至少把观众带到这一事件的黑洞的口子上。

艺术家和观众通过科学、政治、爱情和艺术这些个人主体命运通道，分别介入事件。在这过程中就产生了无数个作品。撇开每一个人的事件-命运通道，光展示单个作品，或取样，拿出一些例子来展出，反而拔苗助长。展示正是要通过作品来呈现这一事件本身，转而又让展览中引发的事件来卷入这些作品。

事件发生之前，一切都只是前戏。之后的展示，就又只是追悼了。展示是企图将作品拉回事件的轨迹之中，将它们定位在确切的历史坐标上。其具体的坐标值也就是作品的历史价值，大抵是后来一次次地被重新追认上去的。作品诞生其中的那一事件，和展示所要烘托出的那一事件，是不一样的。可以说，展示，就是要将作品拖进新事件之中。而在美术馆里，这一新事件是由展览上的观众、媒体和制作班子共同促发、一起奔向的。与这一事件相对的，就是艺术作品的拍卖现场和其市场价格的最新排位！这就是创、展和卖之间的前线地形！

脱开上一次展览事件的辐射，艺术作品就会沦入教堂、市场和收藏家之手，需要重新被公共地展示，才能摆脱商品式奴役，才能重新“走向公共”。今天的艺术展示大多只是要像救助宠物那样，去营救那些被拐卖的作品，使它们重新得到正常的动物待遇，以便最后得到更高的市场价格，往往成了各种投机倒把的途径。认真的艺术展示，在今天，是要恢复艺术作品的地位，将它们从市场的价格统治里救出来，重新亮相于人民面前，成为某个时代某一时刻的纪念碑。

因而艺术展示是挂号住院，不是坐台炫耀。商品社会中，艺术展示的第一任务，就是防止艺术作品被淹没在市场的交易数据之下，首先是要努力不让它们被收藏家的保险箱埋没。必须通过策展而使作品与某一当代事件相关，来使其重新发光，重新嵌入我们这个时代。

总之，要展示，要展示出作品的事件性，就应同时在艺术史、艺术家个人叙述、个人和集体心理分析和大众文化这四个层面上来表述它们。美术馆展示是企图人为地将这四个表达层面拉到一起，来给艺术作品制造或加上一个新的背景，得到被重新讲述的可能。

光为艺术作品找到新的上下文，却还是远远不够的。我们必须承认，展示空间还只是一个临时收容所，只是一个托管部门。伟大的艺术道路，同时也必须是艺术家主体自己的成为过程，像一颗恒星的成为过程，中间产生的作品必然先已在人类精神历史的序列里占到了位置，已进入那个美丽的苍穹或旷古的星丛。它们本身就能与我们腐败和屈服的现实构成强烈的对比，不可阻挡地突现了它们的坐标值，早已在一种辉煌的展览之中。与此相配的，伟大的艺术展示必须是马拉美说的星空对大海的展示。相比，今天的当代艺术式美术馆做的展示，往往只是一种代理。它收留、收容、委托，最多只是中继站。

而当代艺术场域本身就是一个展示空间。从其运行来看，当代艺术界是一个社会子系统，也就是说，它是与政治、经济、法律、教育、科学系统平行的一个独立的社会系统内的观察系统，是社会系统内的一个可以让我们更放任地自我言说、自我交流的不可或缺的集体交往装置。那么，一个作品既然已在当代艺术界这一交往系统、交往装置里了，为什么还要去“展”它?展示作者的手工、内容和用意，还只是表面的落点。当代艺术式展示是要用一场展览内的局部的审美-政治冲突，去撬动更大范围的社会交往，是要观众参加到我们社会的更大、更深入的文化斗争中去。因此，一场当代艺术“展”的真正内容，是要在观众中间造成不可调和的审美-政治冲突，并进一步造成共同体内的伦理-审美-政治冲突，去激活整个社会内的文化斗争，而不只是展示作者和作品到底想要说什么！“展”只是在培育造成这一冲突所需的道具和现场。由展中延伸开来的观众或公众内部的激烈冲突，这一冲突对共同体的集体审美的冲击，才是展览的目标。这样的展览中，当代艺术才能“当代”。去描述一场当代艺术展中的作品多么地伟大，艺术家水平有多么高，是缺心眼的。虽然总会习惯于看藏家的炫耀展、画廊的摊位展，但我们仍不能因此忘了当代艺术展示到底是要干什么。

展示，是我们要离开那个其实并不存在的个人的社会位置，掷骰子，去固定住一个稍纵即逝的瞬间、情形或眼光的偶然性，将其当成新的法则，去重新敲定一场新的大展览的结构。所展示的东西被置于绝对、永恒和必然的在场之中。展览现场会形成一个绝对空间，像原始人围绕着某个洞、某堵墙来做魔法。同时，展示也是一种自生式创造（*poiesis*），是要排序、安排和部署。它将物推前，一直推到其本源、关系、过程、有用性和生成之前，逼其向我们展露一个新的面相。

当前的世界在任何一个点上都没有了真理，只有后-真相了，我们仅只看得见个人的身体和语言了。展示的现场是：缺真相。在日常生活中，我们是面对了太多的后-真相。我们日常向往的往往是这样一种自由主义式幸福：什么也都没有发生，而且我们尽我们所能，将死亡放得远远的，吃完激素后，再补吃几片止痛片。为了当前的那一刻安逸，我们让一切都被组织，一切都被担保。我们相信一个人的生命可像一桩生意那样来被经营，其中的可怜的一点点快乐，也认为应被理性地分配。我们做一切，往往只为了让什么都不要发生，使任何决断都不可能，以便活得安心，一切如常到底。我们的行动因此就被阻滞。展示，是要重新部署行动的起点，让某一种真相在这一次里光天大白。

在货币经济的混沌里，在全球金融的旋涡里，个人找不到北了。当代艺术展示是要帮助观众重新定位自己的主体位置。主体不是你的或我的，而是个人走向真理的过程中的一个、一个的点位。它是我们在卷入事件后所处的某一个临时位置。我们并不是一直呆在主体之中的，而是在主体位置中升降，每一刻都带着不同的坐标值的。成为革命者和理论家的时刻，我们就进入毛泽东附近的主体位置上。在我们的斗争中，我们可能与韩非子、陆谊、毛泽东共享过某一个主体位置。[[9]](#footnote-10)应该做卡夫卡，还是做布莱希特？应该做杜尚，还是做沃霍尔？这是艺术家天天要面对的抉择。应该同时做！做现成品（Ready-made），还是做波普物（Pop）？都做！认识此在和命运，还是塑造之？两者都做！这些就是当代艺术的回答！展示必须这样地将当代艺术的主体和主题都展出来。当代艺术展示是主体的一个显形装置，不光为艺术家，更是为每一个观众准备着的。当代艺术展场也是观众的主体显形（epiphany）的现场。

那么，我们应该展示艺术家如何改造自己的主体，还是展示他们对于某些主题的挖掘？但是，这两个方向最后是要汇合的：艺术家将自己的主体命运当作了主题或题材，模拟和塑造着它。他们连自己的主体还是未完成的。其主体的命运也是他们制作作品时所用的材料。正是在这一点上说，当代艺术对于哲学和理论来说是一种主体的活体实验那样的东西。哲学是要将这样被重新塑造出来的主体和命运当作棋子来下，这才能激活当代哲学自身；而当代艺术则为哲学和其它理论式实践提供了新案例。哲学和理论可以在当代艺术的棋盘上能走得更轻快和活泼，但它们需要当代艺术提供认知、感性上的坐标。

客观地讲，哲学家会倾向于扶助艺术家去成为贝克特，而艺术家必须有壮阔的胸怀，去成为马雅可夫斯基。他们之间必须这样地对垒。但哲学家自己是成为不了贝克特的。他们只是想在当代最伟大的艺术家塑造出来的命运星丛里，去巡航贝克特的足迹。所以，哲学家会陷入其话语装置里不能自拔。他们是不会展示的人，而艺术家的工作最后都走向了展示。

艺术展示是要突显的是艺术作品中潜伏的普遍性。这里的普遍性是指，艺术的主体和题材形成了眼前这个作品，被观众集体检阅过了。这时，如马拉美所说，作者的特殊性被废除，作者的专名所指，从此将是任何空缺的主体了。作者本人也成为我们的阅读题材。有了书，原作者的说话位置空出了（给我们公用）。[[10]](#footnote-11)展览时，这个作者位置让了出来。所以人都可以到这个作者的说话位置上来表演了。

艺术展示使原来不可见的到场，使历史在当前归零：普遍地可见。科学的普遍性是科学家共同体甩开全部的求证（据）痕迹，去拥戴一个集体真理时，显露在求索者面前的。在全体科学家的眼光下，集体理性就成为科学真理的展场。我们其实都可以到一个苦苦思索中的研究者的位置上，去展出自己，像每一个读者在普鲁斯特的《追忆逝水年华》中展示他们自己的生活或命运一样。在这样的集体理性面前，展示的就是作品的普遍性。所以说，群众政治是没有历史的，只有展示；当代艺术是没有历史的，只有展示；激烈的爱也是没有历史的，只有展示。

而爱之中才有幸福。艺术之中才有喜悦。政治之中才有热情。科学之中才有欢乐。但是，画中却不会有喜悦。画是要带我们走向生之喜悦，但还没到达。画家对新的政治主体的世界作出了某种规定或呼吁，仿佛是给观众设定了一个尺度、一个任务。看画的人，是想要得到这样的尺寸内的一个新世界。光用画是做不到的。政治和艺术才是去得到这样一个新世界的手段。[[11]](#footnote-12)

在这样的画面上，政治的刻度和色欲的刻度，都很明显地流露在画面主体的身体上。画家通过使它们对称和对比，而使画面上产生不平等，就像街上的梧桐树叶与石阶在色泽和质地上是不平等的一样。在画面上，个人的存在是多重的。所以，对画家而言，重要的是个人主体在画面上的出现；在画面上，出现比存在更重要。个人在绘画上的呈现程度，就是其作为个人的超越程度；在画中，主体从最小值向最大值不断地打开。画面上已展览着某个主体了。

在画面上，自由是：一个新的身体，一个真理-身体终于出现了，等着观众去认同。而这一自由本来是不会出现于由我们的日常语言的法则统治下的日常身体上的。这自由同时意味着：能积极参与到这个我原来的身体够不着的新身体的各种后果之中了。巴迪欧说，只有活跃着下面四种作为例外的激情的身体，才是真理-身体：只有处于爱、政治、艺术和科学的具体斗争中的身体，才自由。[[12]](#footnote-13)画和展，就是为了帮我们观看者将自己的身体带到那一积极的身体状态上。

在巴迪欧看来，政治是一个主体在历史的坐标系里冒出来、不断成长时所表现出来的命运的强烈或紧张的程度。而这是可以反映在画面上的。绘画比实物更强烈，将所有东西都还原为一个记号系统。它是一种数学式的抽象。[[13]](#footnote-14)在绘画中，世界是通过背景、页面、屏幕或墙来被象征的。绘画时并不带模仿或再现。它只是要表现事物显现时的那种强烈程度。艺术作品是一种不带地界标志的描述。而绘画是构成性的，需要用到表现具体、本地的技术。画中的描述存在于画本身的“似乎”之中：画家越描述，一切就越不确定。

绘画有自己的本体论。绘的是表象，但里面的确存在着某种另外的东西。绘不是描摹，而是建构式地去解构某个东西，使它“真”。绘（画）也是一种关于某个用来创造出一个世界的字的理论：一幅画，是一个还未成形的字；而画，是关于这个字应该如何成形的一种理论。[[14]](#footnote-15)绘（画）是一种人工事物，但是，它的确存在。绘（画）不通过任何外在的指称而存在。绘画比现实更强烈，能给我们造成一种更强烈的现实的脆、碎感。

正是这一点上，我们可以引出绘（画）与政治的关系。政治，革命政治，经典地讲，是用地盘来加以描述的：地位、左或右的立场、根据地。社会地位、阶级、种族和民族的地盘、少数族群的地位、外国人的地位、主导地位、权力和财富的统治地界，等等，都由地盘来划定。但是，一绘、一画之后，画家就创造出了某种人工世界。这个世界是不遵守区分真实存在和表象的那些普遍法则的。在这个人工世界里，至少，“to be（将去存在）”和“在此存在”之间，是没有区别的；或者说，“将去存在”与"似乎"和“显得”，是没有区别的。[[15]](#footnote-16)

只有政治存在与个人基本生存不分时，我们才成为一个新的主体：展览，是要造成这一个人存在与其政治位置之间的重合。展览中，观众被托举为一个新的政治主体。 这时，政治对于个人将是一个没有地域限制的行动、一次国际、游牧式的创造、一种暴力、一种抽象的和最终的宁静之间的混合。绘（画）能够提供主体一个活动空间，来帮助主体在画中找到新的姿势和位置。

在绘（画）空间里，一种新的政治倾向出现了，在其中，我们突围了地域、地盘、地位和职位的法则，打破了权力的中心化。我们由此寻找和落实了这样一个行动：每一个人的政治存在与他们的个人存在之间不再脱开。这时，我们如此强烈地存在，都忘记了我们的内部分裂。展览上，不同政治倾向的个人汇合又冲突，冲突又汇合，于是开始了新的政治。

今天，在全球化洪流中，我们不得不去创造一种新的政治倾向，使政治不再受地域的主导，不被社会、民族和种族的场地主导，不被性别和宗教主导。我们需要一个被完全荡平的地带，使绝对的平等成为最根本的要求，正是因为在现实中是做不到这个的。展览向我们提供的正是这样一种政治行动的自由空间。我们在绘画中所找的，正是这要一种自由。

纯绘画的目标是要通过图像、绘图、色彩等等的力量，去构造出一个新世界。这样做时，画家总是想要尽量少用记号和线条，尽量不依赖任何场所的先在，用少的办法使这个新世界呈现出来。绘，是要体现弱之张力。易碎、女人的柔弱，在画面上反而能逆转而胜出。画面上总是只有一些正消失的记号在聚集。只要使它们能够在一起，就足够。画家弱弱地对这种要不然就会消失的东西的聚集，巴迪欧说，就是绘（画）的政治。[[16]](#footnote-17)绘画就把这种主体、身体和政治展示出来的过程。展到美术馆展厅，是要将这种身体和主体之间的政治进一步放大，成为对观众身体的操练。

4-艺术展示的首要原则：审美平等

也许，应该将电影、哲学、文学和共产主义放到一起来研究。

--朗西埃

史诗剧挑战了传统剧院。它用训练替换了文化，用小组培养替换掉了消遣。…史诗词剧努力吸引一个有兴趣的人群的组织，这些人希望摆脱评论和广告，看到他们心中所关心的事包括政治，能通过一系列的行动，在剧场中被实现。

--本雅明

拦开演员和观众的那一道深渊，判了演员死，观众生。是这道深渊暗暗烘托出了戏中的崇高，它两边（演员和观众之间）的共鸣，也加强了我们对歌剧的迷醉。在所有的舞台因素里，这一道深渊最无法磨灭地接近于献祭的源头。但是，在史诗剧里，这条深渊失去了意义。舞台仍是被拔高的，但这条隔开观众与演员的深渊，不再有无法测量的深度。舞台成了一个公共平台。教育剧和史诗剧是要来占领这一公共平台。

---本雅明

在艺术展示中，我们都面对了这样一道律令，它已被现代主义先锋派坚持了很多年，已成为一道光荣的传统：所有的审美形式、文本、体裁、符号、象征、媒体、主题和作者之间，都是平等的。美术馆内外的作品之间，也是平等的。今天的新艺术作品，与已被收入机构空间内的，和被写进艺术史之中的过往作品之间，也是平等的。网上和网下的艺术作品之间，也是平等的，等等，等等。而所有的展览之间，也都是平等的。

其实，在具体的展览中。坚持这条审美平等原则，难度会很大，如果不是不可能。因为，顺着这一条原则，我们也同时不得不问我们自己：完成的艺术品，与未完成的艺术品之间呢，也是平等的吧？商业上成功的艺术作品，与商业上不成功的之间，也是平等的吧？难道我们不应该咬咬牙也回答说，它们之间也应该是平等的吗？我们没法说它们之间是不平等，而仍能自辩而心安的吧？如果我们回答说当然也是平等的，那么，我们就又该接着问自己了：这样苦苦地坚持着这一审美平等原则，做艺术展示的难度会更大，这不是在为难我们自己吗？如果要把这条原则坚持到底，那么我们还得问：如何来分出展览的好和坏?如果我们坚持审美平等这一大原则，那么还会有坏展览吗?所以说，这是一条既能建立、也能推翻我们的艺术展示的大原则，也是当代艺术的立身原则。坚持起来很困难。

理论上说，这条原则完全是不容置疑的。为什么美术馆作为展览空间，就不可以是一个“重估一切既有价值”、拉平一切的平等的新审美-政治空间？甚至还可以是一个平等的理论空间？哲学空间？人民空间？斗争空间？这都是无可辩驳的啊。

在莎士比亚的《暴风雨》中，米兰和那不勒斯的政治斗争现场，被一场暴风雨冲到了地中海的一个荒岛上，在第三个地点形成一场像希腊剧场那样的“宇宙政治”式舞台展示：形而上与形而下赤裸相对，精灵、神祗、王者、篡权者、天真的青年男女、伟大的智者、野蛮人、小丑和傻瓜等等，一夜间全被卷入一个平等的斗争空间之内，都被观众押上了筹码，各各对垒，要决出雌雄。于是就上演了一场天地感应的暴风雨式的人类政治展示。[[17]](#footnote-18)在我们今天这个已被一层层隔离的世界里，一个艺术展示空间里所需制造出的，也应该是这样一场能将精英、大众和各种牛鬼蛇神一起冲刷、搅拌到一个小岛上，去针锋相对，最后使一切真相大白于宇宙的暴风雨。也只有它才能将我们刮进一个像莎士比亚的《暴风雨》里那样的剧场空间，经过混合和裂变，来将一切拉平，将各种符号、形式、媒体和各种历史体裁，重新拖入一种大浪淘沙后形成的大平等里。一个艺术展览空间应该具有这样一种拖入机制，再不济，也应该在制造出平等之前，先主动去成为一架打乱一切、制造出末世疯狂的战争机器，帮每一个观众去形成一个他们自己所需的全新的政治平滑面。

在这个末日时代，可以说，艺术圈代表的也已只是一组残剩的人民，本身可能也只是一个流落在外很久的剧团了。艺术圈被派来演别人的戏，给人民看。艺术家们替人民做实验（像在《哈姆莱特》中被邀请来演谋杀场景的那个演剧中剧的剧团一样，去做展中展，主人公是策展人）。策展人和艺术家只能混合一切，形成新的蒙太奇，去制造出新的神秘。他们没有退路了，能演的戏其实是早就被一个个演完了。剩下能演的，只是人民之间的最后的面面相觑了。没有角色可让他们认领、再各各去演了，余下的每一种命运也都只是一个个待选的马甲了。他们最后能做的事，只剩下汇聚主集体讲出故事、比着谁能讲出吸引住更多的人的故事这一件了。也正是为了使讲出来的最后的那几个故事不让自己恐惧，他们才这样需要将大家的身体聚到一起。这就是展示。

展示，是要在台上聚集我们的身体，去向我们自己表演我们之间的全部政治几何。在展示空间里，我们是在自己给自己演、自己给自己讲故事。只有在展示中，我们人人才能够平等地讲出自己的故事，将许多个故事讲进同一个故事里。[[18]](#footnote-19)

在这样的平等的剧场空间里中，展示才真正发生：它成为来自每一个人的占领。它让每一个观众都来占领一次。

5-艺术展示与艺术史

决没有政治史、科学史、法律史和艺术史和宗教史等等这样的东西。

--马克思、恩格斯

政治没有史，科学没有史，爱没有史，艺术没有史。

--巴迪欧

艺术对象不是历史性的。图像不仅仅是历史性的，对图像的研究也不是历史性的，艺术科学对我们既是诅咒，也是福音。

--潘诺夫斯基

展示是要拿一个现成品，去与既有的历史作品的集合（set）或储备（pool）作比对，以这一“其余”作背景，来突现眼前这一个作品之全新。展，是要这样地去称奇、出新。但是，一个被展的作品一被收藏，就又成为展示其它作品的背景。一被美术馆收藏，它也就同时被收编进某种艺术史的大数据库，又成了备用的材料，成为其它作品展出的背景参数。艺术家反叛艺术史和美术馆，去采集新的东西，希望最终被认可，仍然能够进入“那一堆”，去映衬新到来的作品，这也是美术馆作为作品之集合的潜在的运行逻辑。这就像环法自行车赛中黄衫选手与身后的大部队之间的关系一样。展览是：今天先让你脱颖而出吧。

现代主义以来的艺术实践里，艺术家越反对艺术体制，进入体制反而越快，就越快地被收藏。达达和抽象主义在后来也都出了大名，卖出了大价钱，这正是美术馆的收藏的逻辑发条在后面起了作用。我们知道，美术馆的收藏是一个虚数集合，作品在里面可以既在又不在，收进的越多，里面留给未来的作品的位置也就越多，是新进入的作品为后来的作品打开了空间。

这样，可以说，每个新展览都是别有用心、心照不宣、迂回地对这一美术馆收藏逻辑支配下的目前的艺术史秩序的一次小捣乱、小颠覆。从这一角度看，马列维奇说美术馆应该是墓地，也就有几分道理了。我们不能完全让美术馆来规定我们接下来应该创、展什么作品。当前展出的艺术展览应该使美术馆里的作品真正落葬。在美术馆所叙述的艺术史中，这一入葬或归葬的政治里，所藏作品仍必须一次次被挖出来重葬，是不幸的。但是，也正因为在美术馆里，艺术作品作为陪葬品的待遇一直落实不下来的，展览才可以一次次去重葬它们，以便又一次册封它们。被收藏的艺术作品在美术馆里成了活尸。

越是通过展览来与艺术史决裂，进艺术史正典反而越快，于是，欧洲现代主义艺术先锋派就顺手推舟地将展览这件事玩到很彻底，反而将自己玩残，如封泰纳（Lucio Fontana）从单色画（monochrome）走向画面上的划下的那三刀或四刀。他在画里展他的绘画行动了。在他们手里，几乎每一个艺术行动，甚至宣言，也都成为展示。最后，展示就成了一次次的宣言：他们心中的艺术史也约略由这样的一次次的宣言构成了，像吉尼斯世界纪录大全。那一次次宣言是他们留下的真正遗产了。情境主义者居依·德波讽刺超现实主义者布列东的那些先锋策略，是再也玩不下去，于是就只好反动了：动不动用宣言来回应当前的事件，稍有风吹草动，他就认为又来了大事件，又要开启一个新时代，于是又拔笔写出一份宣言。能做的，只是再发一个宣言了。

而在我们这个终结式时代里，对于艺术史，与布列东所取的态度的相反，我们都取了一种爱咋就咋的态度。我们不再相信艺术作品、现成品里含有某种绝对的新，可通过与过往作品的总集的比照，来让它惊现。而且，我们对这种新意的价值，也根本地怀疑或不在乎了。今天的艺术展示不光是要去证明展品里有绝对的新，更是要主动将展示当作一种幸存策略：不只是要将自己展示到未来的艺术史之中，而且也要通过展示来将我们自己从当前的困境中拖出来，在进入当代之中冒几个泡，刷一刷存在感的同时。今天的艺术展示是对大家意淫的那一条艺术史的一次次重新占领，是企图让这一次的占领也成为艺术史的一部分。

而这个全球商品-景观装置中，艺术展示的最主要的政治任务，其实也应该是通过将制品或作品展示到景观之外，同时将我们自己拎出这个全球商品-景观装置之外一会儿。只有在展览中，我们才能站到这个全球装置之外，将我们所处的困境放到我们自己面前，加以反思，算是给我们自己一个放风的机会，也是给我们自己一个关于我们自己的教训。这是半小时的解放。在这一意义上，展示帮助我们幸存。它向深陷商品世界的我们抛出了救生圈。

艺术展示空间也亵渎了那一统治我们的现实，暂时解放了我们：使我们日常世界里的物，也能暂时离开资本主义利比多经济的统治一会儿，使我们的意识不再因我们的恋物，而被继续物化，使我们有可能在日常生活里开辟出一些新的实践空间。展览是一个吊装装置，像卫星系统，帮我们绕到这个全球景观-商品装置之外，以某种距离，来展示我们当前的政治姿态：艺术展示就是俗称的自己给自己摆pose（架式）。

不过，如今，我们已被告知，历史的尽头将是美术馆了，如果不是气候危机或生态大灾难的话。应该不会继续再有艺术史了，只剩下美术馆这个大数据库将烂在我们手上。[[19]](#footnote-20)历史终结处，美术馆与它外面的东西之间的关系，将不再是时间上的，而是空间上的：现实也只不过是有由待收藏的那一切（“谷歌城市”是给我们提前准备好的收藏）而已！由于“这一边”和“那一边”的界限更模糊了，我们于是必须反复玩边界，像小女孩做跳房子的游戏，来实证我们当前所站的位置。没有永恒，只有“新”了。这个新也并不来自某种神秘源头，也不是由某种历史目的来规定了。职业艺术家创造出来的“新”，在今天也只是对我们的趣味和审美判断力的阶段性教育。我们一长进，它就会被“克服”、被抛弃。二十世纪的哲学实在论也告诉我们，只有从某一角度去看，世界才新、才美、才有意义。 某一展览空间，就是这其中的一个观看角度。正是从它那一条缝看出去，我们才看到了新。展览空间是那一个让我们看到这一新的“余地”。

但是，正因为今后将没有艺术史了，美术馆所以才更重要了：它成了一条能够让我们张望世界、使我们能够继续对这个世界的某些局部着迷的缝缝。如今，我们每次都是透过美术馆这个暗箱，来重新亵渎地张望这个由待收藏的世界，因为这世界本身已成了景观，太色情，直接看，太刺眼。在景观社会，美术馆成了我们在大众媒体之外不可少的公共观察工具了。美术馆使这个世界仍有东西可细看。

展示是要将艺术作品拖出封闭的艺术史，展入当代，而不是将它固着在某种、某条、某个版本的艺术史坐标上。艺术史学者于贝尔曼（Georges Didi-Huberman）近来反复指出，二十世纪图像学中，潘诺夫斯基这样的康德主义图像学学者，总想要将图像阅读还原到文字阅读之中，将艺术史做成人文科学，这种做法将必然失败。这样的艺术图像科学将艺术作品当作学术史材料来研究，“乐观到了专制”。而瓦堡（Aby Warburg）这一路研究，则是要将艺术品拖出所陷的艺术史，放进某个精神个人的记忆图谱之中，反而客观而负责。[[20]](#footnote-21)因为，某种艺术史的出现，正标志着上帝的死亡和艺术的死亡。[[21]](#footnote-22)通过展览，作品才能够摆脱艺术史的桎梏。瓦萨利（Vasari）式的艺术史是基督教图像学，也正是我们今天的艺术史的模本，是取了一个形而上学式的目标，是大有问题的。因此，在于贝尔曼看来，艺术史仍必须被重新发明。[[22]](#footnote-23)

因此，决不应该让既存艺术史挡住我们的当代展示。作品都应该有续集，取小说或电视剧的形式，能成为《权力游戏》的第n个续集，才是其最佳命运。我们说这一艺术史写得很真实，是与我们说这一部小说写得很真实一样的。[[23]](#footnote-24) 艺术史研究的对象是液体式和气体式的扩充，是一团不断膨胀的云（也是算法所要的那种“云”）。[[24]](#footnote-25)研究艺术史，是要将作品拖出艺术史，将它放进一部艺术-小说之中。作品必须不断有它的新的后世，不应该被拖进一条越来越僵固的艺术史之中。作品总是一展一后世。

当初是先发明了艺术史这一体裁，才接着有了美术这一说法。而后来，被发明的那种艺术史格式就又照它自己的形象，来规定艺术应该怎么样了。[[25]](#footnote-26)今天说的“美术”无疑也是瓦萨里所期待的那种样子，是经受了他的学说的洗礼的，要去找到一代代艺术家背后的达芬奇密码，不达目标不罢休。这种艺术史工作者像那个魔术师的徒弟，将永远跟不住那一起舞的扫帚柄。跟着这一路艺术史后，我们就误以为，与搜寻这一达芬奇密码有关的主题，才可被尊称为艺术。我们至今所抱的“绘画艺术”这样的说法，也曾是被这样借过来的，仿佛只有某些画和画法才能被算作艺术似的。大家于是拼命扮艺术家，以便能够以较高的价格卖给画廊和收藏家，也因为他们的画能够出手，就认为它们里面和周围就一定有 “艺术”了。

可以说，做艺术展示恰恰是为了反对艺术史的统治，甚至是要颠覆后者。艺术展示要还给每一个人这样一种权利：人人时时都能像瓦堡那样，将眼前的图像和文字融入个人此时此地的个人情感之中，用图像材料来重新定位个人自己的历史感。

6-展示用的那条界线

出最大的名，是开一家小店，把自己的名字挂上去，当作店名。

--沃霍尔

看艺术作品，是对已作出的观察作进一步的观察。

--卢曼

美术馆在已收的东西和未被收的东西之间引入一道全新的差异。这道差异必须次次都全新。但是，这一差异也必须是未被奠基、无法解释和不合法的，因为正是通过这一道全新又可疑的差异，观众才看到了这个世界的无限：一切还未开始，仍有待他们到场来定夺。展览，就是要来划出这条界线。每一次艺术展示都像我们做豆腐时在豆浆表面上撕走一张已凝结的豆腐皮，每次都撕开一个全新的局面，也像斯诺克比赛的开球，次次都在不同的地方撕开。

由于展览空间内引入了这一道已被收藏和未被收藏的东西之间的全新的差异，观众一面对它，就能抛开他们的日常习惯，不再关注物品的视觉形式，而去关注所展出的物品背后的物质支架，想去了解它的生命周期，也就是那些决定着这一差异的东西----那是在自然史和现实之外的：那一差异只能由美术馆约定俗成地来提供。美术馆是自然之外的象征区域，要来居高临下地确保物在它之内保有它那些被艺术家定义的特性。美术馆掌握着象征语法，能使物显现和到场，并将各种显现物编成一个个句子。美术馆保证民进入它之内的物品与馆外的物品之间的本体差异（这是海格尔说的onto和ontological之间的差异；美术馆提供的是本体上的（ontological）差异）.

美术馆又向我们重申，含糊的仍必须含糊，真实和模拟之间，仍必须保持暧昧。在美术馆之外，物总有夭折的可能，我们对于物的内在性质的无限怀疑，到了最后，也终难克服。展览空间握有使一切都暧昧的权威。最近，思辨实在论要我们克服人与物之间的“关联”，努力使人独立于物。[[26]](#footnote-27)对它而言，只有美术馆里的东西，才是真真正正地属于人的，是已经“出土”的，是黄金储备，被人的世界收留的。美术馆外，自然和现实虽然白晃晃地在那里，但很难被我们干净地观察，我们很容易对它们意淫。美术馆却向我们提供了观察它们所需的那一必不可少的阴影。美术馆才是人的地盘。那里才有实在，围绕着他们，我们才能建立起人能自如地存在其中的第四世界或正义世界。

如何去观察这个人与物仍关联的世界？社会学家卢曼的回答是：就是划出一道线，从这条线的这一头往另一头看，这就是对世界作出了观察。美术馆的展览空间就提供了这一道线，让我们站在这一头去观察另一头。[[27]](#footnote-28)

但是，也正是美术馆才能给外面的平庸的东西带去崇高。[[28]](#footnote-29)现代主义艺术的使命，是使肤浅和日常的东西刺眼地新，通过使用美术馆的展示空间！相对于美术馆，国际策展人所搞的双年展、三年展等等，也可以算一种飞翔的美术馆了。它在全球中划出了一条线，向我们提供了从各民族国家去观察全球化过程的那一条界线。这种大型国际展览或装置，是要悬置既有的艺术史和各民族国家的艺术史叙述，设计出一种全新的历史记忆，通过重建历史，预设未来，去提出收藏的新标准，甚至扩展整个内存布局。这些双年展、三年展是一些“国际的”、因而也是临时的美术馆，像国际太空空间站那样的观察装置。它实际上就是国际艺术空间站,像是各民族国家的艺术系统之外的共用的卫星或空间站一样。

当代艺术展示总已是一种国际展示：用美术馆来接管那已终结的世界-历史，在美术馆里一次次地重划那一道界线，来一次性地展示出“新”。美术馆越来越成为像向国际开放的科学实验室。它本身也是一个国际艺术装置：是对各民族国家的当代艺术的一种召唤：你们可以走出来，赤条条地，什么都不带地走出来，是可以做到很虚弱，但又很壮观的，我们是你们的驿站，来吧！它同时也是全球当代艺术的自我观察装置，通过在其展览空间里一次次重划那一道观察的界线。它里面有艺术的国际风云，有自己的气候。

美术馆通过自己的艺术史生产和批评理论生产，向各种艺术实践提供上下文。现代主义式艺术展示里，作品的上下文被认为是固定的。而在我们这个末日时代，艺术作品的上下文则被认为是不稳和可修改的。所以，当代艺术展示是要创造出展示的新上下文，或至少打乱原来的上下文，使某种形式或物看上去很另类、更有意思，而不光局限在作品的呈现上。这甚至要求我们去修改和颠覆古典作品背后的原有上下文，使它们以全新的面目出现于我们这时代。当代艺术盯住的是上下文、框架和背景，甚至主动使它自己被理论阐释所摆布，甚至也去玩弄自己的上下文：使形式与历史背景之间的对立达到最大化，使艺术形式看上去全新、完全另类。

总之，作品的物质命运时时在变化，因为其上下文时时在变化。美术馆的功能就是通过它的收藏，向我们提供其藏品中的那些仍被隐藏的、无法被反思的物质性，使我们面对着这些新呈现的物质性，去作出勇敢的历史反思。美术馆只是向我们提供了作出历史性比较所需的基本数据。所以，要由此而去实现尼采的美术馆之梦，仍是不可能的：将整个世界都收藏进美术馆，或使美术馆里的整个收藏变成世界本身。人类还只能在美术馆局部地玩玩腾挪之术，在一条临时划出的界线的两边，从这一边展到那一边去，在美术馆的展示空间里。

美术馆就是来为我们生产出展示所需的暗晦、不可见和差异的。它向我们提供展览背后的黑暗背景。它要在自己的里面建立起一个外面。它将世界拖进它自己之中，将它的一部分放到透明的灯光下来审视。它像尸检室，是要为我们建立一个可疑、不确定和不稳定和焦虑的氛围，使我们越来越没有把握。

这正如在教堂里，基督与一个普通人的区别是：普通人只有很有限的寿命，而作为一种神圣的存在，基督有无限长的寿命。基督是一个现成品，只有在人间的那一小会儿，才是被展出的艺术品，现在他不在了，我们正在等他重新降临。目前，我们可以说，他是呆在天上的那个美术馆里，也就是《圣经》里，是一个有待被展出的现成品。将普通人放到美术馆，他们就有了无限的寿命，在那一会儿，他们就是基督了。展示改变了一样东西的寿命长度。艺术作品在美术馆中的寿命，要长于它在美术馆之外的寿命。所以，基督教其实也可以说是当代艺术，基督被当成现成品，天天重新被展示。基督被放到俗世，相当于来参展了，我们就要看看他能不能降临了。或者说，我们当前所做的一切都是押在他的重新降临这件事上了。

如今，美术馆由黑格尔-马尔罗意义上的普遍美术馆，变成了绝对美术馆，到达了它自身的历史终点。杜尚的现成品中止了这一普遍美术馆的自我神话的继续延伸。现成品的出现就是艺术史终结的明证。从此，我们只能依靠美术馆本身的展览空间来制造新意了。整个美术馆成了其展场的背景。新，是通过变动已收藏的东西与未被收藏的东西也就是渎物之间的界线，来制造，而不是从某个隐藏的来源，或从某个终极目的或艺术家的灵感那里采集到的。那条界线一动，整个展览的局面、当前的艺术史框架就全变。

如果美术馆真的瓦解了，那么，艺术就将失去把正常、日常和浮表的东西展示为新东西的机会。只有在美术馆的展厅里，普通的东西才有机会被许诺一种它们在现实中并不享有的显赫。美术馆的使命是将普通的东西变新、变显赫。正是在先锋派的努力下，艺术作品和俗物之间才没有了差异，这才需要美术馆权威地重新区分两者。美术馆就是靠这样来制造出新意的。但在此同时，它也不再是艺术史的再现和代表了。[[29]](#footnote-30)

一个新的艺术作品只有与美术馆外面的俗物或与大众文化里的其它普通物品相似，它才能显得活泛和生动，才看上去全新。只有这样，它被拿到美术馆外面后，才能又成为一个能在外面世界流通的能指（不光是物品了）。它这才开创出了一种失控的无限性。只有在美术馆之内才能制造出这种无限性。只有在它的展览空间内，观众才能将外面的世界想象成精彩、壮观和无限。

但这种新是很快就要失效的。美术馆的另一个功能正是：用新的新，来替换旧的新。我们总有这样一种罗曼蒂克式渴望：面对沙漠一样的真实，我们总想重新修复我们对于它的浪漫感觉。我们想要更浪漫地去接受它，于是就将它拖进美术馆。在当代的全球金融资本主义危机下，我们也急迫地需要这样一个“美术馆”：来重新激起我们对于世界的渴望，在我们自己身上激励出新的欲望，使我们每一个全球个人身上的利比多经济能够重新去激活全球的工业经济。

哲学家阿甘本号召我们重新居有全球资本主义景观装置。这一重新居有和重新使用或亵渎的策略中，就包括了对美术馆功能的反方向的使用。他认为，资本主义景观装置里，人的一切都被展示在市场拱廊、超市货架和社交媒体上了，被闲置，无用了。所以，我们应该通过一种更强大的展示，去删除资本主义景观装置里的剩余和过度，将其关进美术馆的垃圾筒，并将本来属于人的东西，也通过这种展示，重新放回人的劳动和工作和生活领域，重新去居有和使用。

美术馆要生产和展示“新”，也就是说，要生产出“今天”之新。它想要生产出活的“新”。只有在美术馆里，我们才能生产出这种叫做“新”的差异，在现有的差异之外，再去生产出新的差异。在当代的生物政治里，我们更清楚地看到：只有从美术馆、档案馆和图书馆的角度看出去，我们才能见到生命的活的差异--在现实里，我们却只遭遇到一些死的差异，比如说一辆新汽车和一辆旧汽车之间的差异。格罗伊斯认为新汽车与旧汽车之间，只有差异，新的不同于旧的；新汽车里并没有举世无双的“新”--只有艺术作品能带给我们那种举世无双的新。[[30]](#footnote-31)现代主义美术馆是在某种艺术叙述里进一步生产出新。当代艺术家将美术馆拿下到了自己手中，总是还未制作，就先设想如何被收藏：预判将要做的作品值不值得被收藏，再去实现它。各种各样的艺术计划（projects）就是让美术馆去预选判决的东西。

下面这个是当代艺术的关键问题：谁以及什么是足够“新”，新到可以代表我们自己的时代？我们再也不去关注：在这个艺术史叙述里轮到我们时代做的是什么？我们只是问：用了什么现成品可以在美术馆空间里展示出最新的“新”？谁用现成品向我们展示了最新的“新”？谁的现成品从美术馆出来之后就会成为我们现实里的强大能指？

7-“当代艺术”本身是一种独特的展示实践

所有的自我描述产品，在语义层面上被驳斥时，都应该被当成偶然物来处理。

--卢曼

处于那个至今被存疑、也许根本莫须有的现代主义艺术史之后，起于杜尚、波依斯和沃霍尔这一三角的“当代艺术”，一开始就被理解成了一种全新的展示实践。在沃霍尔之后，制作和呈示艺术之间，已没有很大的分别，做往往就是展了。做与展不分，受展览召唤才做，也是常事。在当代艺术场域，可以说，做艺术就是要将物品“秀”入艺术展场。秀和做很难分得开。做着去秀，也许是更恰当的表达。艺术计划、生产和展示再也分不开，甚至可以说，正是各种展览计划在策动展示，召唤着制作了，像在国际时装业中惯常发生的，只给八星期时间准备。策展正在主导当代艺术。在当代艺术场域，往往是展览召唤和牵引着当代艺术。

作品制作被放到第二位，可交给助手和制作公司（今天的成功艺术家的工作室大都也是剥削艺术青年劳动的血汗车间了，高科技部分则是下包给新技术公司，企划往往交给大的公关公司）之后，我们倒反而须时时这样置问：当代艺术家是在为未来的新生活、新文化做造型，展示共同物，还是从后-共产主义废墟和新自由主义资本世界里拣出一些碎片，拿到全球资本主义景观装置中展出，当作自身品牌的广告，然后倒卖这些符号-图像装置，弄到钱，来继续其艺术再生产？当代艺术指的也正是这样一种人人都会做和展，艺术家也来做的杜尚式的采拣、陈示、回收和买卖的日常艺术行为了。这是一种从旧中生产出新的行业了。展和做之间连续，并互动。当代艺术整体已成为一种特殊的生产展览、生产时间、生产空间的方式了。

但与此同时，当代艺术也正在成为与激进政治、生态关怀平行的一种关注术和干预术。如果改造社会和这个世界有多种方式，那么，当代艺术就是其中的一种。它用来干预社会、政治、伦理、生态的最主要的手段，就是展示。而相比，艺术学院现在正在教的、艺术家在工作室苦苦思索的，却往往只是如何去做出好作品，去卖出一个排位较高的价格。然而，如果当代艺术家总是通过做很多作品，来表达出自己的生态-政治-司法-伦理-感知-关怀，却不知道这是观众自己会到展场上来做的事儿，那就太越俎代庖了。实际上，保持展和做之间的动态平衡，才能保证当代艺术完成其社会系统中的真正的社会交往功能，完成其真正的社会责任：被政治、科学、社会运动和生态运动借道，被挟持，被利用，成为后者的替代路径。[[31]](#footnote-32)所以，我们必须同时将当代艺术当作一种展的格式。在展时，艺术才能通过大众媒体去与社会系统搭接，才能被其它的各种社会关怀所利用，才能走向“当代”。当代艺术展览是这种等待被借用、等待被邀请的状态。

8-艺术品在美术馆、收藏家和市场之间的穿梭

作品不用再向我们提供教训，也不会有任何社会目的地了。

--朗西埃

在遥远的过去，圣物被亵渎后，会从宗教空间被搬到日常空间，成为随时可成为商品的艺术品。留存于教堂里墙壁上的神圣事迹，在五百多年前的某一天突然被人挂到了客厅，之后，这一做法开始被普遍仿效。将教堂里的宗教画的某一部分复制到家庭起居间，是我们今天熟知的那部西方艺术史的起源事件。在二十世纪初，艺术家杜尚告诉我们，俗物、渎品和工业制品一跨过展览的门槛，就会被拔高，成为圣品，旋即算作艺术作品。后来，沃霍尔又对我们说，千万人共认的商品，就是共同物。经这种共同目光铸成的波普品，才是真正的艺术作品。今天的杜尚和沃霍尔们已能够很自信地将工业制品甚至废旧物品陈放到展示空间，使所有物品都得到潜在地成为艺术作品这一待遇。艺术展示于是必须既打破旧偶像，又树立新偶像地矛盾地来进行。它既毁灭，又建立，既造圣，又还俗，从头就自我矛盾。大俗是否成了大雅和大圣，依你从哪边看过去而定。

艺术作品一出展示空间，就进入市场，就又成了标好价格的商品。等到艺术商品再一次被展览，就又被从市场的商品循环中解救出来，重新受到当代艺术所生产出来的各种叙述的庇护，进入新的封地。散见于艺术市场的艺术品都被剥除了上下文，未被策展时，都是商品。经画廊或拍卖行交换或交易后，再被展示，它们就重新具有展示价值，重又成为艺术作品。艺术品只有完成这样一个循环之后，我们才对其作为商品的“内在价值”深信不疑，无论对于艺术史家还是对于收藏者而言，都须如此。而这种信念是由一次次的展示来帮助确立的。

是一次次的艺术展示使我们坚信，艺术作品的价值，也是它们的品质的一部分。以前的观众加到它上面的那些象征价值，就像投资增值一样，对于后面的观众而言，成为“剩余价值”积累。这种累积的价值在今天的市场行情之中，抵销了通货膨胀后，仍能不断升值。在这种剩余价值积累和增值过程中，策展人成为艺术品的市场价值的天敌。他们的使命是一次次去覆盖艺术品的被标出的商业价值，还它在目前最算数的历史叙述中的象征价值地位，而这一象征地位是受制于当代观众所代表的人民的集体的历史眼光的。策展人只想在新的展览中重申作品的“展示价值”，[[32]](#footnote-33)使艺术市场中的代谢和周转更健康。他们像是兰花丛中的黄蜂，更像松树林中的啄木鸟。

市场不断剪除艺术品的象征价值，使之物化，而策展人在美术馆空间内执行艺术无神论，将艺术商品都打回原形，使它们回到我们当代人身上的活过的历史之中，成为某一段历史的插页，成为新人民的护身符，和共同体的新的审美道具。而艺术品的价格则是“外在”的，总依附于某种先前的历史叙述和遗产秩序（作者签名和历史上的各任收藏者的地位、各代人在它们之中的象征价值的存储），须时时被重估。在这过程中，大众媒体就将美术馆与市场间的角力当作了扩大自己的票房的大戏。展示和拍卖这两者的间隙里，艺术作品被更暴露于大众媒体的受众面前，其当前的社会意义，经常被放大到极限值，如莫奈和梵高的作品在今天的中国造成的轰动那样。[[33]](#footnote-34)可以说，美术馆、学院体制、大众媒体和艺术市场构成了艺术品的象征价值生产的循环系统。而美术馆及其策展工作在这中间起到控制阀的作用，相当于金融系统中的中央银行通过投放或回笼货币来调控金融市场。

而展览空间则是医院的内科，能使生病的、乏力的和哪怕亚健康的作品，都突然恢复元气，重又精神饱满。它能使弱图像以另一种方式、在另一主题下重现，并被放在最好的光线下，来重击当代观众的眼睛。[[34]](#footnote-35)刚才还病是房，一会儿就成了审刑室，开始了刑讯逼供。观众是来看望艺术品这个正在住院被观察的病人的。

而每一个艺术作品本身又可以是容纳和收留别人艺术作品的一个帐篷。它本身就能成为一个最小的展览装置。艺术家制作、搭起来的，哪怕是一幅画，也可以是展览其它作品的一个装置。一幅伦勃朗的画周围，就可形成一个虚拟美术馆。当代艺术家和当代作品既可向它致敬，将它当成展览的绝对空间。也可以对它好客，也可以围攻它：邀它进入、展入当代时空。从后一角度说，当代艺术本身的确就已是一种对于过往的艺术传统的展览方式，成为展示以前的作品的一个时间隧道：使之进入当代。过去的作品只有通过当代艺术式展示，才能进入今天，来与我们面对。我们在今天只是在用当代艺术的方式做展览，没有其它途径的。我们看一幅古画，也是我们自己策展着，将它调到了我们熟悉的被最新升级的媒体模态上来看，用当代艺术的姿态来看它。

作为艺术装置的艺术展览的作者，是艺术家兼策展人。在市场和收藏家的保险箱里，艺术作品都是瘪的，像未被拉紧的弹弓。只有在展示装置中，在策展人的设计中，它们才被吹起来、拉紧，成为海德格尔在《艺术作品的本源》中说的观众走向神人天地共处的新地域的入口的那一张“蹦床”。在展示中，单个作品必须被看作一个独立装置，当作一个用大装置里套着小装置的构架。装置是展览内一个小展厅。

9-美术馆、市场和职业艺术家之间的运筹空间

批判（评）的目标不是人类或理性的目的。批判（评）是为了使人类成为超人，是要让人类克服自己，赶上和超越自己。批评（判）的意义不在获理，而在于创造出另外一种感性。

--德勒兹

批判（评）康德，就是后入康德，使他怀孕，诞生一个新的杂种的后代。批判（评）同时是在创造。

--德勒兹

当观众失去在图像面前沉思的兴趣，而自己在那里很来劲地玩着图像时，康德揭示给我们的那种人人都能够行使的审美判断中的普遍性诉求，就容易被我们冷落。今天，一幅画已不再能像机械装置那样地操纵我们，美术馆的展示不再对我们有这种使我们先验地深思画作的魔力，弄得我们到一个共同体内公共地去就它广泛交流意见，在个人趣味不被周围人接受后，个人自自觉地主动走向普遍。在我们平时的审美活动也越来越被屏幕左右的数码时代，就更如此了。我们在一幅名画前的审美态度越来越不“普遍”（不想不顾一切要争取好友们的共情）了，也越来越不导向友爱（趣味上交错，但并不影响情性上的协调这一点，也正在被我们抛弃）了。我们的审美判断越来越依赖人工假肢，而更少在一幅画面前参与一种集体的神学式观照和沉思。艺术作品无法像在过去那样强制我们驻足流连，使我们生怕掉队，迫不及待地要前来加入集体的审美判断。

今天，也许，艺术家的确不再是制造图像来给观众沉思，甚至也不是将它当作道德反思的甜味剂拿出来的。今天是，所有人都想用某种方式，来对自己的个人存在作“公共美容”了，像拍年历照那样，来寻找自己的公共形象，扮出别人想看而自己愿展的形象，人人都是善于自拍的艺术家了。而职业艺术家在这方面总能胜出。但却有后果：职业艺术家的个性化的公共面具（persona）的天天进化，越来越代替了他们的天然、生物的身体。他们自己也经常被自己精心营造出来的面具所欺骗。他们的工作成了对于自己的个人形象和品牌风格的不断编织。就像在Instagram、Snapchat的朋友圈上，小女生都能搭出完美的自我形象，而最终被那种完美所伤害的，却是她们自己。这仿佛是，如今，是小说的主人公们自己在写小说了，读者和观众也都自以为是小说家了，作家是替他们做保姆的了。艺术家也就在那个地位上了。

大众媒体里开着化妆舞会，职业艺术家的面具总是比别人多几样，进化得也快一些。普通人也跟着艺术家拼命制造自己的替身、人工形象、下凡或升天的变身、双影，人人都努力cosplay着，不论怎么忙于自拍，但总是不大跟得上趟，到头来还是去看艺术家正在怎么将自己弄得花枝招展了。要知道，艺术家们从来都是自拍大王，看看培根你就知道了。

观众心底里也都偷偷地像拉康说的那样，矛盾地一方面不肯让自己的肉身暴露在监视器和机构表格里，另一方面却对于自己在身份照片里的形象和视觉媒体中的出场（到场、份额）非常在乎，似乎这个自我形象在他们的心中的位置，将决定他们的欲望流动得是否通畅。实际上，我们想怎样来出场或怎样来消失，在这个到处都“展示”的时代里，已成了一个政治-技术决断。视觉媒体作品不是“再现”我们，而是等着我们到其中去占位，正在拼命呼唤我们加入，自拍的要求，是与它格格不入的。视觉媒体是我们的展场了，而职业艺术家是我们在视觉媒体中做展览时请来的辅导教练。展览上，他们是在教我们如何在新的视觉媒体中去扮老练。今天，我们去美术馆看视觉新媒体展览的很大的推动力，就在这里。我们要让自己在视觉媒体里好看，得求助于艺术家们了。

不过，在当前，艺术的政治性，在很大程度上已不在于艺术作品对观众会有什么样的影响，而主要在于如何让观众在作品中出场，以什么比例被代表。职业艺术家必须在展览时考虑到如何让那作为真正他者、那个最该算数但还未被清点的人真正能够到场。作品既然是来响应未被预料的观众的到场的，或是召唤着他们的到场的，那么，职业艺术家在美术馆展览空间中的角色，就是像引导员和临时演员那样地为到场的观众服务的。今天，我们必须强调，政治先于创作，展示大于创作。而每一次展示都重新分配、分割了共同体的集体感性，职业艺术家在展览现场就必须完全站在观众一边，陪着他们进入这种新的集体感性的搅拌和分割，刀山火海也须上。

当前的展览空间中的这种从审美和阐释的态度向诗学、原创和技术角度的转变，最先是由二十世纪的先锋派发动的。从杜尚、康定斯基到沃霍尔、波依斯和村上隆，艺术家们都编造着关于他们自己的一些神秘的媒体叙述（尤其是杜尚和波伊斯，其行迹，“仙”得很不真实，完全是在与我们观众对他们的社会学式-传记式理解躲猫猫，曾被社会学家布迪欧挖苦。[[35]](#footnote-36)）。职业艺术家总是在我们观众面前扮演他们所创作出来的那些公共面具、人格（他们创造了自己的公共形象，就在生活中扮演它们，像原始人演他们的面具所要求的角色）。我们看到的，不是他们自然、天然的身体和道德灵魂。他们的道具是报纸访谈、奥义式写作、使动式教学、行为表演，然后才是图像制作。“艺术”是他们使用道具的方式。这前四样东西对于他们的形象推广，同样地重要的。在出现当代艺术之前，我们总是从审美态度出发，来评价他们的操作。现在，我们也许应该多从他们对于自己的“公共自我”的形象的创作和部署，来看他们的艺术工作，就像围观谢霆锋和王菲如何在公共空间里来玩绯闻一样。职业艺术家对于自己的公共形象的自我塑造，是诗性的。他们的形象是由他们自己雕刻、经媒体一步步建构而捏造出来，展览是要来激活这一新形象。纵观一个艺术家的一生，你只看到了一堆真实或传说中的面具而已。你要问艺术家自己，他们也不知道自己是在扮什么样的英雄，因为职业艺术家最后就迷失在他们自己编造出来的各种面具之中了，就像落入某种名气的深渊，拉都拉他们不回的，比如说范曾。而这是不可避免的悲剧。我们必须从职业艺术家在当前的展览中的形象，来追溯他们的创作史。

所以，职业艺术家的创作和展览，在我们时代，可能应该被看成时装抢板（先发布流行之后得到的销售优势）、品牌扩展和广告攻势。一个职业艺术家就好像是一个时装公司的主设计师一样，要为各大股东和主流消费者的利益服务。他们通过设计自己的品牌，通过让自己的形象来撑起这个品牌。职业艺术家所追求、因而不断重新加以设计的“名望”，在今天是一个很复杂的东西，是一种神秘的信物，都可以拿来质押的。它是可以被艺术家自己通过自展，而换上很多个面具的。

而职业艺术家自己的冲动，则被市场的风云和金融的操作左右，因而会走向大大的变态的。他们的这种追名逐利的冲动很反动吗？会是反-社会、或故意与社会作对的吗?社会学家卢曼认为，市场后面真正起作用的力量，与爱情、科学真理、权力后面起作用的东西相同。[[36]](#footnote-37)“康定斯基”、“沃霍尔”、“陈逸飞”这样的品牌后面的赤裸裸的谋利企图，在资本主义系统中，也是最好理解不过：它们将资本主义的现实和艺术市场推到其当前历史边界之外。当代艺术家是要用这种过分、过度和尖利，来设计实验，吸引观众来观察他们的观察，然后绕到观众背后，去观察他们的集体观察，来获得一个当代艺术家所需要的当代感，像一个乐队的指挥所做的那样。观众就是跟着艺术家来对观察作出进一步的观察，然后来给艺术家打分的。所以，艺术家的创展活动是社会系统是密切相关，并不病态，反而是有利于深度的社会交往的。相反，这些活动是推动社会系统的其它活动的助剂和滑道。

再来看看中国最近二十多年来艺术市场的爆发式扩张，来具体思考艺术家个人名望、社会系统与市场之间的关系。艺术帮助全球资本主义系统暗渡陈仓，去打通各种关节，去完成那些看上去不大可能被完成的事儿。很多的力量都通过艺术而暗渡陈仓，玩转整个社会系统。连“卡夫卡”这个如此反生产和反商业化的名字，在今天也成为全球资本主义的最爱。[[37]](#footnote-38)当代艺术正由于其虚拟、非-事件、存在又不存在或以消失来到场等等特性，而被全球资本主义的金融泡沫做了肥皂水：职业艺术家像蘸着肥皂水向天吹吹泡泡的儿童那样，通过不断包装自己的名望，来为金融泡沫制造抽象空间。艺术为全球资本主义制造空壳来投机，制造并盛装泡沫，这时，职业艺术家应该站在哪一边，是一个极难作出的政治抉择。但他们至少在展览中应该努力站对位置，而场地上展示的，就是这种努力。那最多也只是在展示的那一暂时状态里，摆正一下位置，并不真的会去坚持。在展示的那一刻，职业艺术家成了那个“人民”之中的一员，像基督那样地站出来，做了示范，如此而已。

格罗伊斯认为，夹裹着金融的全部凶猛的艺术，肯定不是来自Moma和皇家美术学院，因为，那里的每一寸，每一个冲动，都已完全被泡在资本主义的沼泽里了。只有前苏联和文革后的中国这样的发生着巨大的象征拆迁的地方，才埋藏着巨大的象征价值的上升空间，才能通过艺术品来巨幅地撬动金融杠杆。离世界市场越远，艺术就可以卖得越贵，就是这个道理。这可能也是为什么沃霍尔在1976-1977年要去画镰刀和榔头，并卖给华尔街的董事室里大佬们的原因！所以，我们就发现，当前流行的那些批判艺术建制的实践，放到中国来就很隔：中国的当代艺术家正享受着当代艺术创作与市场定价机制之间的巨大落差的好处，这时，他们如何能够找到定力，真的去批判它?

但是，在艺术建制之外，在网上，如今是职业艺术家善于玩弄他们的公共形象，网民们自己也很容易就天天都在其中扮着自己的公共形象，这是史无前例的！从展示的角度说，这就好像任何上网的人都成了艺术家，同时还是自己和别人的策展人，不论做什么都被实时展示。这些艺术家不是在一块特别的地方展示，而是挤攘在芸芸网民之中，抢着地盘，用更大、更漂亮的吆喝，天天来办展览。这种场面里，职业艺术家作为作者你说是死了呢，还是缺席，还是乔装打扮，成了网民中的一员？还是都成了网上僵尸?浮在微博、微信上的职业艺术家，自己也知道自己只是一个网民了。然后，他们却常常又偷偷地认为自己是职业艺术家，想在众人皆醉或灯火阑珊处独自先得到超度，或竟认为自己已经是被超度的。职业艺术家成了一个飘荡在“网上”、等待机会先超升的幽灵、吸血鬼，想要借助于网民的鲜活的血肉和他们的声音，来展出他们的作品了。

于是，职业艺术家成了在阴阳两界、网上和网下同时活动的人。他们既想在与广大网民的展示的比拼中脱颖而出，又时时须返回冥界，去与“达芬奇”和“黄宾虹”这样的面具过招：真是打不完的古今面具之战。他们想在自己的、也是其竞争对手的观众面前苦苦撒娇和发嗲，又要与远古的那些前来揭穿和捉拿他们归案的“康定斯基”和“波伊斯”们杀到天昏地黑。

只有美术馆才能像如来佛的手掌那样，来摆平职业艺术家和他们的过去的冤鬼们之间的“面具之战”：将“马勒维奇”和“沃霍尔”当镜子，来比照每一个胆敢认为自己已经做出了伟大 的艺术的职业艺术家，逼他们在过去和当前之间一次次端平，并对谁进谁出、谁上谁下作出严格的选拔。美术馆使活着的艺术家和死去的艺术家之间最终能够被摆平。它是天平。它对于职业艺术家就是卡夫卡笔下那座“城堡”，是那一座让人徘徊、不知如何进入的法律的大门。

美术馆的展示空间跨着社会主义与资主义之间的界线的两边。它脚踏两只船，或在其中的一边躲猫猫，这是典型的展示空间的格局。在文化大革命中，成为红小兵、红卫兵，就是被展示在学生群体之中。在群众中成为党员，就是被展示。在党员中成为干部，更是展示。“干部”这个词据考证最早出现于西蒙尼德（Simonides）的诗：要做一个能干、真正能干的人，太艰难了，手、脚和心必须都是方块（tetragones）才行。苏联先锋艺术家马勒维奇将这个希腊正方块与共产主义方块连通：用正方块来反对不确定的背景。[[38]](#footnote-39)干部的本质，是要为某一种本质提供一个所代表的干部（正方块、框框）。白正方块和黑正方块，指的是人在历史终结处成为共产主义主体时的那种堂堂正正，那种一切从头开始的态度：从此就开始发明一切，不再回头。实际上，马勒维奇的这黑白两道符咒，镇在我们每一个艺术展场的门口，我们休想漠视而躲脱。在马列维奇这里，它们被理解成两扇共产主义之门，而不是卡夫卡的法律之门了。

普通群众的身体则是被卡在一系列的历史事件之中，被事件压倒和超越。他们认识不到这些事件的真正意义，其意识也被认为是虚假的。一个革命者却据说能深入这些事件的真正（客观）堂奥，能直接意识到必然性本身，因为只有革命者的身体意识才能达到那种共产主义展示式的直接性。展览上展的，照现代主义先锋派看，就是这种革命者的革命意识。

在列宁葬礼上，斯大林就认为共产主义者具有特殊的身体。其生命是在一路展示这种特殊性：“我们共产主义者属于特殊坯体。我们是用特殊材料做成。我们组成了伟大的无产阶级战略家的部队，列宁同志的部队。没有比属于这支部队更高的荣誉了。没有比成为以列宁为建立者和领袖的政党的一员更高的称号了。并不是每一个人都可以成为这个党的一员的。并不是每一个人都能抗得住与这样的党的成员资格相伴的压力和风暴的”。[[39]](#footnote-40)刘胡兰、黄继光和董存瑞和张华这样的革命烈士的身体和命运，都是革命事业进行过程中的参展作品。党员的身体是革命浪漫主义和社会主义现实主义风格的现成品。英雄献身后，就成了人民的革命历史中的永久展品。党的路线，就是给这种展示划出的边界。党员们必须在每次路线斗争中重新以另一种姿态展出自己的身体，启动一种新的革命实践。革命先锋队就像是搬到美术馆展场里的艺术作品群组那样，被上过腊，抛过光，成为崇高的身体，虽然它平时也是与另外的身体一样的。

**10-当代艺术之美术馆**

他（戈达尔）善于以平等者的身份与任何人自在地打交道，直接将人拖入他的上下文。他不让我们做观众，而是要让我们找不到北。唠叨，在他身上，竟也成为一种伟大的能力。哦，他爱好小语：他成功地在自己的语言里成为外国人，为了让自己听去像外国人，他刻意将自己的瑞士口音弄得很不标准。

--德勒兹

**1）展览与大众媒体和批评话语之间的关系**

作品是被将错就错到底后得出的东西，是被发错了地址的包裹，最后就阴错阳差地到了美术馆或教堂的墙上。

--德里达

在由大数据支持的算法统治下的社交媒体的时代，美术馆已无法呆在它以前的位置。而那个被我们一直认为存在着的美术馆位置，那个MoMA们仍以为自己在把持的普遍主义式展示位置，现在看起来也只是现代主义艺术和先锋艺术甩给我们的包袱了，而且那个也早被大众媒体蚕食掉了大半。在今天的谷歌的搜索框架下，美术馆这一网架结构太孤立，已成为一个像网站、博客、微信公众平台那样的地方。它应该主动与各种大众媒体撇清关系，与它们玩对手戏，采取一种全新的区分性立场，担当完全不同的角色，才可能守住剩下的那一点地盘，幸存下来。在这种动荡中，我们应该如何去打捞出一个当代艺术的展示位置?

  焦虑下，我们是否可以赋予“当代艺术式美术馆”这个概念全新的内容，在旧有的美术馆空间里抽象出一个当代艺术展示的平台?它将担当两个任务：一是像仪器那样去测定当前的艺术之中有什么是“当代”的；二是成为一个理论、思想和新实践的根据地和数据库，去与各种大众媒体里的言论对抗，不断重新建立和确认艺术中的新“当代”。我们需要这样一个展示我们的政治、艺术和生态斗争的大本营。

重新被确认功能的当代艺术式美术馆必然会与大众媒体对于一般美术馆的期待相冲突。我们应该将这种冲突看作是从大众媒体和艺术商业市场那里夺回本该属于美术馆的那些功能的机会，看作是两者之间互利、心照不宣的对手戏。在后-大众媒体时代和社交网络时代，这两者如果能够扭斗起来，反而会更出成果。在这两者的扭斗中，当代艺术才能重新集结政治、科学、生态、伦理上的力量，以全新面貌，构成一个高度活跃的、人人可用的社会交往的子系统。

大众媒体因为缺乏自我反思的能力，其对当代经验和“历史记忆”的态度，总是不走向歇斯底里，就又变得太僵化。它总倾向于固定当前的主导趣味，贸然将它当作一种引导当代艺术的“时代精神”。它对美术馆也会取一种矛盾的态度。一方面，它想要美术馆成为一个像谜一样的地方，要它成为流行的意义和趣味的神秘的决定者、制造者和保管者。另一方面，它又恼怒于美术馆垄断了对传统和价值的解释权和裁判权威，认为它太学术、太精英，不利于大众媒体自己在读者面前提高地位，是另一个威胁着它自己的权威的权威，总想要架空和拉倒它，来抬高自己。大众媒体客观上总是在潜在地通过贬低美术馆，来巩固它自己的地位。美术馆与大众媒体互为天敌，而当代艺术恰恰就必须依存于这两者之间的无尽纠葛，在其中演出自己的戏份。如何使当代艺术式美术馆和大众媒体之间的关系更纠结一点，才是我们要细究的课题。这也是当代艺术实践的重要部骤：如何玩两面派，两边煽火，帮美术馆更成为大众媒体的好对手，好好地玩起来、玩下去，同时向大众媒体喂猛料，提供剧本和内线?

在大众媒体的敌视和篡夺之下，当代艺术式美术馆必须主动去包庇激进的批评性话语、理论话语，主动去拉拢各路激进的批评力量，搭出长期的争论和对抗平台。它需要比传统美术馆保持的表面的中立更走出一步，主动去邀请批评话语和激进政治理论进驻自己的空间，至少将它们当作预备的参赛选手来培养。不过，也应强调，批评话语和激进政治理论话语这时也须照德波的建议，变身为一种“立足于当前的批判”（悬置全部的意识形态地去否定）。也就是，它必须从一开始就取一种情境主义式的颠覆态度，做出彻底的景观批判，整体地亵渎现存的商品秩序：将一切拉进当代，打破古往今来的一切偶像，逼米凯朗琪罗和沃霍尔一起到场，接受当代观众的批判和改造。这要求当代艺术式美术馆自身先开放，主动去成为各种激进话语的汇合、繁殖场所。其功能这时也须大大地改变，不再仅仅去采集和挑选，而且还应主动挑战大众媒体的评价，在冲突和斗争中去另外树立一种“当代”，去与大众媒体里的“当代”对着干！当代艺术式美术馆必须像发布天气预报那样，天天发布其新的立场，来刷新我们对于当代艺术和当代社会的阅读。

实际上，美术馆早就必须自己去树立另外一个“当代”。它应该像福柯所说的那样，自己去发明出一个“当代”。今天，当代艺术式美术馆的展览正在代替本来由前辈艺术家的天才和即兴原创提供的模范，来帮当代人一次次重新判断、定位什么才是当代的，来帮助他们探索当代艺术如何才能不落后于当代政治。艺术家、艺术批评和艺术品一起用美术馆这一工具来测定什么才是当代的。它也像是一个天平，来称出某一种“当代”在此刻对于我们的份量。在“当代艺术”式美术馆里，艺术家像在开一场文革批斗会那样，要当场指认今天的政治焦点，并对今天的斗争状况和明天的任务作权威发布，每天发出一份像天气预报那样的《当前的形势和我们的任务》给共同体里的每一个人。

太阳底下无新事，格罗伊斯却说，美术馆里无太阳！[[40]](#footnote-41)美术馆向我们提供了将平庸引入崇高或相反的可能性。它像老照相机的暗箱那样，让我们有摸索和保留的余地，逼我们最终巧妇煮出无米之炊，从无处创新。它用黑布帮我们盖住古往以来的所有作品，来突出我们当前的发明，并展出之。

但是，将什么东西引入这一暗箱，次次都会引起争议。美术馆的权威就位于这一显然充满争议的装置背后。但是，也只有当美术馆对新作品的选择无任何根据，无法被解释，成问题，和不大合法时，后续发生的那一切，才会对我们有意思，才与我们当代人相关，才生产出新的历史内容。美术馆挑出这一个作品而不是那一个，将那些还被我们半信半疑的东西收藏了进去，就造成了争议和丑闻，而这反而打开了观众在这个世界面前的新视野。美术馆的收藏越是成问题、受争议，就越会进一步提醒我们：哪怕被收藏的作品，也不是无可挑剔、长命的。暧昧的仍将暧昧，就连所收藏的作品的形态到底是真实的，还是模拟的这一点，也仍将继续含糊。一切都有待争论，或更有了争议。我们对于藏品的内在特质的无限的怀疑，到最后也终将无法平复。而这正是美术馆的存在带给我们的特权：将一切带进当代；当代是量子状态，使一切都测不准、不确定、无法被确定（underdetermined）。

在由现代主义艺术主导的这一段世界-历史里，美术馆成了我们的一个暗箱，像拍照时那样，给我们造成内外差异和差异之外的差异，并帮助我们去捕捉、曝光和定型这些差异。它是我们用来看看一个新作品里到底有没有任何新东西在其中的测量工具。它也是我们的工作间，里面收藏的东西里，不光有大师作品，也包括本时代的理论话语和批评话语，以及我们这时代的人对于过去的丰富记忆之标本和档案，还包括大众媒体对于它的攻击的弹痕。我们是靠美术馆保存的这些信息，来识别新作品里面的新的。美术馆在当代已成为我们的考古和谱系工作的现场工作间。

世界-历史的尽头处，是美术馆了。或者说，最后，一切都被收入美术馆内。美术馆才是那最后的黑洞。历史终结了，美术馆与它外面的东西之间的关系，不再是时间上的，而是空间上的了：现实，那一我们以为一直就在那里的现实，如果我们从美术馆内往外看，就是其余的仍有由待被收藏的一切了！透过美术馆这个暗箱，来重新考察由待它去收藏的剩下的景观世界，这是艺术允诺给我们的一项珍贵的特权。藏起一些东西来，隔离掉绝大多数，在一个白立方中，并透过它，去看这个世界，我们期待它能够继续有趣。也是美术馆为我们保存着使这个世界继续有趣的那些秘方。

**2）埋葬全球景观、其范式和原则**

我们可以认为当代精英收藏的恰恰是那些他们认为够博眼球、可以吸引到普罗大众的东西。这就是为何大规模的私人藏品看上去“毫不精英”，而且早做好不论去全世界的哪里展览都想要吸引游客的准备。我们生活在一个精英趣味和大众趣味完全重合的年代了。

--格罗伊斯

美术馆的展览空间外面，就是那一俗世、俗空间（profane space）。两者之间就只隔着一条莫须有的线。展示就由划出这一条莫须有的线来开始。在我们时代，神圣的东西不是不见了，而是播散到了全球化的雁阵中，像盐那样，回流到了海水里。仪式、重复、复制、克隆，是一切物的命运。资本、商品、技术和艺术，都只有复制自己，自己复制自己，才能存留。[[41]](#footnote-42)就像在台湾艺术家陈界仁的“生产车间”里一样，所有机器都只是在忙着生产自己和复制自己，不理睬人了（陈界仁，《加工厂》，视频作品， 2003年）。生产是自己进行着了。宗教也只是在不断复制自己。我们就等着从复印机那儿得到最新的传单了。复制品也是原作了。我复制，故我在。

但恰在这时，当代艺术式美术馆反而比教堂更重要了。它是我们在俗世空间里另辟的一个悬置空间，一个无限地向外开放的空间。它首先是一个本体暗箱，一副棺材，要帮我们埋葬掉那些强迫我们重复的范式和原则。有了它，我们才能安全地去不断自我复制！它建立艺术史，也埋葬它，在黑布的一盖一揭之间。当代艺术之美术馆是我们手里的用来收拾那无边的复制过程的武器：它是埋葬复制本身的棺材。[[42]](#footnote-43)它埋葬过去的一切复制和原创，就像画画前的布面刷白，是要将一切拆迁、拉平，开天辟地，去开始那一真正的开始。通过当代艺术式美术馆这个装置填埋了过去的作品后，我们的画布上才能重新平整出新的空间。

作为棺材的当代艺术式美术馆之展览装置，也是用来对付我们自己的本体幻觉，让我们至少得到新的周旋余地，来与这个世界更生猛地打交道。它也是我们用来对付全球景观装置的武器。因为，它选择作品的第一原则，在今天，已不是原创性，而是不重复：已收藏了与之相似的，它就须被拒绝。它因此也像棺材、粉碎机和垃圾箱，能埋葬这个全球商品-景观装置及其种种复制范式。只有它才能粉碎现存的所有景观。

在当代艺术式美术馆中，我们应该收入尽可能多的新图像，并从景观那里夺回更多的图像，多到能够在像素上压倒它外面的那些景观。理论上说，我们是可以将当代艺术之美术馆当根据地，来覆盖那个全球数码-商品-景观装置中的各种炫丽的图像的。像阿拉伯魔瓶那样，它最终将能够降服和吸走整个全球景观装置，所用的武器也只有黑和白、里和外、暗和亮、过去和未来这几种机关。它通过宣布、划界和清场来出手。

而当代艺术式美术馆的威力，恰恰在于它里面装着比网络上全部的图像加到一起还更大量、更丰富、更多彩的图像集合。收在当代艺术式美术馆的图像的含量，是远远超过流行于外面，沉浮于大众媒体和互联网上的图像的含量的。它居高临下地维持着网上和网下之间的图像含量的平衡。实际上，也正是这一实体收藏，才保证了网上图像的光鲜，因为我们是看了美术馆里的无尽的鲜亮后，才发现网上的那种鲜亮的，所以，它是我们展览必需的暗箱。但是，我们又如何在大数据时代保住当代艺术式美术馆这一暗箱呢?

它不在权威机构手里了。用展览来埋葬艺术史，用一块黑布将全部的过去覆盖起来的当代艺术式美术馆，并不能单方面就能册封艺术家，让他们不朽。它也不掌握在任何当权者的手里，而是掌握在今天的每一个只要会用电脑上的“复制”和“粘贴”功能的任何网民手里了。你不得不用它，并总是已经在用它。你手里的鼠标一抖，一双击，你的两只拇指在手机屏幕上的一揿，就架空了原来的艺术史叙述和印刷时代留下来的关于世界-历史的图像叙述，绕开了美术馆和艺术史。你的食指和拇指就在做策展，悬置了传统的美术馆的权威。就连历史，不光是艺术史，最终也就这样地被吸入大数据库。所有美术馆都已向“网上”无条件地开放，其命运要由每一个网民的点击来决定了。

所以，我们需要再一次强调，当代艺术式美术馆必须同时也生产着最烈性的批判话语和理论话语，主动成为最激进和前沿的理论的收容所和发酵站，用后者来对付大众媒体对于艺术的八卦，来支持每一个网民的网上的图像策展。它最终将落到每一个艺术家和观众手中。他们将用这个连接网上的那个虚拟的总体美术馆，以整个全球艺术史中的所有作品为背景，来突出展现当前的某一个作品，而这就是数码时代的展览，是人人都在做的以互联网为背景的展览了。

而互联网是一个教堂，不是一个美术馆。当尼采说上帝死了，他实际上还有半句没说：这个教堂里也没有观众了，因为观众也死。但互联网一到，那些普通观众又杀回来了。他们人人都像圣路加那样写微博，发给其余的观众看，很幸福地天天这样做。艺术家都成了微博洒家和朋友圈小蜜蜂，特别擅长与这些网上的绝对观众或读者打交道，广告公司因此也特别喜欢这些大V艺术家们。在 “艺术工人：在乌托邦和档案之间”一文中， 格罗伊斯写道，对艺术家，互联网的真正问题，并不在它成了艺术的发布和展示场所，而在于：互联网正成为艺术工人们的工作场所。这个场所会被监管，而被监管的信息，将被出售。在互联网上成为主体，就是拥有一个个人专属的密码，能够被技术地保护。[[43]](#footnote-44)艺术家个人的秘密将成为黑客的标的。艺术家的个人网站将是网上的群岛，如果不被代艺术美术馆收藏的话。

这就是当代艺术式美术馆在今天的坐落。美术馆内外、网上网下和今天的观众与艺术家之间的关系，决定了它必须跳出传统美术馆的疆界，做出新的的勾兑。我们必须在我们的当代展示实践中去不断总结，从中沉淀出一种新的展示语法，去形成一张新的当代艺术展示的元素周期表，为每一种新的艺术展示方式撑腰。

**11-**展示与作者之死

美术馆是国家强加于市场之上的一架文化、社会、警察和形而上学的机器，是使权力、奠基、合法化和正典化的手段之一。

--德里达

美术馆的具体的一个展厅在今天是人人都可到手的一个抽象空间，已同时落入艺术家和观众之手，埋伏在任何一个视频的背后了。从这一落局回头看，我们发现，现代美术馆的诞生与现代读者和观众的诞生，原来是平行的。现代美术馆是跟着现代观众同时来到公共空间的，起源并不神秘。是现代观众催生了美术馆，也可以说的。现代主义艺术影响下的美术馆又通过其展览的艺术史叙述促生了现代的观众和读者。而在今天，这一人人手上的既像蜡笔，又像橡皮的当代艺术式美术馆，将会来培养出什么样的新观众和新读者?后者反过来又将如何将美术馆使用为我们的未来的审美-政治的运作空间?而我们还得倒过来问:当代艺术应该如何主动事先去响应这一正在到来的展示格式?

在现代主义文学潮流的影响下，为了给所有的“写作”一个未来，现代主义的先辈们曾毅然推翻了关于作者的种种神话，使现代读者和观众诞生，上台，来当家作主，使作者或艺术家“死去”，让观众和读者到他们的叙述位置上发言。为了给艺术一个未来，我们在今天也必须牺牲艺术家和美术馆的权威，将它交到每一个当代个人手上，而首先应将它拖到网上，将其共同化。当代美术馆必然已经是一个博客、一个网站。

这是来自这时代的审美平等大原则的要求。艺术家必须死，观众必须死，这样，展览空间里才会冒出新的人民，展览空间里的人民又必须与网上的诸众打成一片。

巴特的“作者之死”论放在今天的当代艺术展览中看，也仍可很激烈：不要作者，不要艺术家，甚至也不要作品，因为作品由大量引用构成，而引用是来自无数个文化中心的，散乱并且不可穷尽；作品最终须被吞吸到我们每一个人手头的那一个当前的文本之中；展出的作品都还是不定形、开放、未完成、有待回收的；只有在读者和观众身上，才有那一文本的展示空间，在他们身上才形成真正可被呈现的内容，只有他们才能在美术馆中激活作品或文本。展示一个艺术作品或文本对于巴特而言，因此是要“将各种文化力量引到读者和观众身上”。[[44]](#footnote-45)在展示空间里，他们才是主角。他们的身体的到场，才构成展示空间。正如，对于迪迪-于贝尔曼（Georges Didi-Huberman）而言，爱森斯坦的电影《波将金号》是“在观众的视觉记忆里将历史博物馆化。电影镜头由此成了“历史的肉和血”。[[45]](#footnote-46)只有观众的看，而不是文字和图像，才是对于历史过程的真正的档案化和博物馆化。美术馆要生产的，正是这种“看”。是观众的看来救活了所展作品。

展示本来也就是为了悬置艺术作品的作者位置。它本就是一种反作者的实践，是要先克服作者这个成问题的话语装置，让作品摆脱其作者，直接去与观众面对。巴特认为，“作者”这个装置也是中世纪以来由英国的经验主义、法国的理性主义和德国的路德式的宗教改革后的个人信仰几种东西汇合后，才被生产出来的一个莫名其妙的主体位置。中世纪后，“文学”和“艺术”的发言位置越来越被专制地集中到了作者身上。作者成了可被追究的话语生产和拥有者。在“什么是作者？”一文中，福柯指出，“作者”的第一功能，是成为某一个文本的法人代表，是要表达者为说出的东西负起全部的法律责任，一生里，甚至在死后。作者是来承受文本的法律后果的。为什么要有作者这个位置？那是因为统治装置要将文本的法律责任落实到个人头上。[[46]](#footnote-47)而展示，是要帮助作者摆脱这一法律装置的归属。在展示状态中，文本和作品处于被（共产主义式地）充公的状态。这时，作品有意被公共地闲置，被公共地占有，甚至是处于没收状态。观众是来重估这些被充公和没收的东西的价值的。法国大革命后，卢浮宫刚开张时，第一批进宫观看的人民就是以这样的眼光来打量国王的原有收藏的。

十九世纪末，诗人马拉美就已经意识到，文本后面的真正作者，其实是语言，而不是那个叫做“作者”的人。而普鲁斯特更看到，叙述者是那个将要去写作，企图使自己的生活成为作品，使自己的作品又成为自己的生活的模型的人；而这一展示的过程，才是文学。作者只是想建立一个文学机器留给读者来用的人。[[47]](#footnote-48)作者写出一个文学作品，就像街上老太在生煤炉，是要将它点着，扇到很旺，使之成为一架火旺的“文学机器”，然后交给别人使用。这架文学机器是来帮每一个读者都来到小说中做自己的文学展示的。小说最后成了读者自己手中的那架文学机器。

布莱希特就已看到作者的死去。作者就像他在戏里的人物一样，在结尾处神秘地消失了，总与戏、与观众保持很远的距离，台上和台下是人民之间在相互教育。它存在于文本之前。它思考作品，为作品受苦，为它而活。它的肉身存在只是为了给文本提供营养而已。它最后永远消失或融化到了文本之中。这是因为，语言使一切根源可疑。作者只是来为语言服务，在语言中搭好帐篷后，它就不声不响地离开。所有的像作者这样的之前的表达的根源，其实都最后可以被押入写作之中，消失或隐形了，像海滩上的砂器。写作最后将来抹平一切。一切都在语言中被重新运算，正如在今天，所有的人类文化遗产都照着谷歌式的算法部署，用着其搜索句法，被拖入机器扫描之中。艺术展示因此是反-谷歌式的。它帮助作品摆脱作者，抵抗着页面评分地彻底走向公共。在展览上，作者死，文本活了。由观众的身体参与的展览使谷歌对这一“在场”的作品的搜索和打包不可能得逞。

给文本一个作者，给作品或文本一个终极的所指，彻底关闭写作等等，二十世纪的好些主流艺术批评家已试过这些。因为只有这样，他们才可以给自己分配到一个特别容易完成的任务：为社会在文本底下找出一个作者，来评断它的功过，并将这件事看作是批评家自己的功劳。今天的艺术史也多半仍是这种作者式写作，所以在当代艺术场地里就显得很反动。在中国大陆的当代艺术现场，这一批评与创展之间的矛盾已很极端。

但是，艺术展示必然是反作者的。它必须阻断作者的干预，在公共政治领域中使作品成为作品才行。展示正是要消灭作品后面的作者，是要将艺术作品打开的那个新空间交给观众。历史地看，作者统治作品的时代，也正是批评家来统治作品的时代，也是艺术展厅高度体制化的年代。可是，今天，在互联网所维持的多重写作、无限展示的框架之下，一切都被解散，已没有什么东西需要批评家去破译，所有的结构也可以在任何地方都被追溯、被捕捉、被塑造了。这也同时要求我们观众和读者不能只对作品取最方便的批评尺度，不能总是先找出一个作者，来对照着她的身份和成就甚至渴望，去寻找其作品的意义的出处，去与批评家们交流，那将是很偷懒的批评方法了。作者死了，批评家应该更加成为人民的艺术教师才对。

正是结构主义方法论驱逐了我们对于作者的这一迷信。巴特和列维-斯特劳斯所代表的结构主义的展示观是：呈现作为文本的作品的横向粘连的结构，而不只是强调作者的个人独创的不可替代性。作品如果真有独特性，那也应归于文本内的结构，而不是归于作者。那么，在这样的状态下，批评如何来充分利用作者死后留出的那一代表空间呢?作者死了，批评家半死不活，任观众爱怎么就怎么，这是当前的社会系统里的艺术交往状态。这是需要改进的，但必须以搞活整个当代艺术界为前提，并不是批评家们做得不够的问题。

总之，艺术家作为作者只有死于展示空间，这样，观众才能成为那一展示空间或剧场空间的主角。在古希腊悲剧中，主人公总是一根筋地来理解台词的双重意义，这种永久的误解，才是真正的悲剧的存在理由，也是悲剧舞台上真正要展示的：让人类自己看出自己的困境，使观众站到主人公的位置上。读者和观众能清白地理解这种双重含义，一开始就知道戏里的人物的盲点，演出才能成功。在古希腊的悲剧剧场中，剧场空间和展览空间是观众自带的。读者和观众身上才真正展现了那些构成作品的原初引用。观众和读者身上不带历史，没有自传，也不被心理学引导的。他们只是将所有构成那一写作的踪迹粘合到单个场域之中，来让大家公开辨析。他们的目光、身体和体温，才是展览的真正落脚点，才是使作品发光的电源。

但是，美术馆如今却像电脑鼠标一样落在了每一个观众手上。今天的观众仿佛都在说，我的生活与我的艺术是一对拆不开的冤家。我的生活怪我的艺术不够带劲，我的艺术则又怪我的生活不够肥沃。今天的观众很分得清：我的生活过得不如意，是因为我的艺术不来电，而我的艺术哑火，是因为我的生活落进了俗套。当代艺术必须发生到了我身上，才算数。我手里捏着一个美术馆，能无限地复制和粘贴，既能展示自己的、也能展示别人的作品、物品和形式。具体讲，当代艺术就是碰巧被我放进我手头这个美术馆里的那一东西，是我观察到的当前正发生于我这个美术馆里的那些风声、风波和风云。当代艺术只是我在自己手头这个美术馆里观察和测量到的那些动静。展览上，观众的生活的艺术，与艺术家的艺术的生活之间，重合了。在展示空间里已实现了自己的艺术之梦的，反而是观众自己，而不是作者，不是艺术家，也不是策展人 。

今天的观众可以理直气壮地认为，不管是我的还是你的，还是前人的制品、文本或形式，只有我来策展它时，只有将它放进我手里的这个美术馆时，才对我陈列、展示和表达为当代艺术作品。只有这时，当代艺术才有可能发生到我手里的美术馆之中。

艺术家将美术馆拿在手里，做了作品，放到展厅的祭坛上，来求荣或求败。那为什么观众不可以也这样来将美术馆当作手里的工具，进来想怎么玩就怎么玩，产生不同的功用，一次次来掷骰子？人人都有平等的权利来使用美术馆，后者在任何人手里都可以起到同样重要的作用。而且，情况早已经是，视频网站已给网上的人人提供了这样平等地运用自己手上共享的展示空间的机会。可能人人还不是艺术家，但因为鼠标的使用，的确是人人都拦不住地成了自己的策展人了。作者如果不死，在今天至少也很不重要，或被遗失在网下了。

二、

美术馆

12-展示的核心：agora

展览和装置的空间，是当代艺术的最小构成单位。

--格罗伊斯

古希腊人用*isegoria*一字来指“自由的言论之权力”。荷马在《奥德修纪》的歌二的开头，用*laon ageirein*一词表示召集军队来建立和平的手段。 泰拉马克（Télémaque）曾将军事贵族们召集到伊塞卡（Ithaque）,围成一个圈。他走到圈中央，手持权杖，自由地发言。他那种带着权杖，召集军事贵族，宣布和平的方式，这种联系的网络，就是后来人们所说的*agora*。[[48]](#footnote-49)不论你在哪里说，只要在*agora*的状态，就会一说就立刻被全体听到。这种即时传播是展示的理想状态，无关展示者和受众的位置了。

从其历史语义方面查看，*agora*也是城邦的田径、艺术、精神和政治的中心。在古希腊，它是大地主进城参加军事任务和听同时代的执政者发表演说的地方。商人也在那里售卖。动词*agora*的意思是：我购买，同时我也公开发表演说。

这个字指的是一种对公共交流的技术安排，我们应取它在建筑上的意思：它是让人“说”的一种排阵，一种让人真正传达得很“公共”的那种工具。但在我们社交媒体时代，*agora*也许更应被理解成：公共空间里的一个让人人都能够公共的一个个位置，一张能将每一个观众都当作一个平等的发出者（transmitter）的网络，既接力，又互联。真正的*agora*是一种每一个人都成为公共信使、不需要权威发布源的状态。那么，推特和微信离这个理想是更远了，还是更近了呢?

而且，*agora*不仅是通过建筑或宪政，来使“公共”达到满格，本身更是落实这种传播的接力的一种技术解决方案：在社会中人人通过自己的交往来使交往更高效。微信有这种出发点，但它一开始就走歪，成为对我们每一个人的语言和交往能力的商业开发。但是，互联网和社交媒体在今天都处于熵增（entropic）的过程中，里面的每一种传播都必须在它里一步步走向耗尽。今天的再是新颖的媒体，也不可能立刻将我们拉进那个*agora，*哪怕仍从建筑角度来，看也是如此。必须是受众的有力的使用，才使它成为*agora*。在今天，*agora*也不应是库哈斯手里的3D打印状态，只要好看就行，而应该是对互联网本身的伤筋动脉的建筑，必须是一种地震后的通讯恢复才对！它必须是源建筑！它必须在修改了源代码后被重新创造出来，重新算数。但是，新的源代码在哪里呢?今天的开源实践、区块链技术给了我们去中心化和社群诸众化的希望：将人类集体智性展于人人看得见的地方，使之处于*agora*之中，这样才能战胜全球资本主义的技术经济自我封固和创造式毁灭。

有了互联网和社交媒体后，*agora*反而更难建立了，这一点是对我们的巨大讽刺。那么，如何重新建立和摆正它?如何在传播过程中生产出负熵（*neguentropy*）？或者说，如何使*agora*成为我们的根本建筑、对建筑的建筑？这事关人类的政治前途，也应是今天的数码研究的核心课题。落实到最后，这种新建筑必须由我们的爱欲而不是死欲来支持。只有先使人类的行为和价值重新进入逆熵，才有希望重新摆平它。这种逆熵的到来，将如深冬里的初春的绿意的露头，我们也最先会在*agora*中听到。只有在我们的精神生态，那种人类的集体的交往中，才能重建*agora*了。

在算法和踪迹捕捉技术高度发达的今天，我们仍将带着各各不同的感性，加入共同体的感性生活，并以各各不同方式，去改造我们现有的共同的感性生活。正是这种改造在我们之间引起了冲突和斗争。而这块冲突和斗争的场地不光是审美之域，也是我们的政治之源。这块力场，如果真能出现，那才是*ａｇｏｒａ*。

13-美术馆是人民的剧场

我们还能用我们精心挑选而加入的各种集会，去形成一个能够面对当前的大地政治的大议会吗？

--拉图尔

布莱希特所期待的是，他的戏在唤醒被压迫者的同时，也能唤醒压迫者。“人民”就是来到某一个戏剧场景里的所有人。戏一出来，戏中人物就都失名。因为，这时，对于导演来说，他们叫什么，谁是主演，已不重要。一个人是不是该被称作资产阶级，或是富人，或是民工，在舞台上，也不重要了。演一场戏，本来就是要来打败这种顽固的社会命名。巴特说，布莱希特的戏剧追求的是一种地震术（sismologie）的效果；是要求戏在共同体之中造成强烈的冲击波。[[49]](#footnote-50)在一部布莱希特的戏的五分之四处，全体人物和到场观众，都会站出来见证，坏人和好人一起都成了“人民”，来相互对证了。压迫者和被压迫者被同时唤醒时，新的人民就形成。而这恰恰也是当代艺术式美术馆宣称要追求的展示效果：使随机地到来的人民站队，自我清点和自我检阅。[[50]](#footnote-51)



图-1：戴陈连， “家庭剧场计划”，“海上明月共潮生”， A+ Contemporary亚洲当代艺术间，2017年7月15日至9月3日。图片由艺术家本人提供。

而反过来，展览空间里的艺术作品是召唤那全新的人民到来的道具。德里达在研究美国的《独立宣言》的诞生过程时发现，“人民”本来是没有的，是用了道具，才将它像从银行卡里透支那样地发明出来的。[[51]](#footnote-52)杰弗逊起草《独立宣言》时就偷偷开始以“人民”的名义来说话了，但“人民”在当时的美国还不存在。所以，他预先就以它的名义来说话，算是在招魂，是为了通过说，而去构成它，再将它从人群中召唤出来，激励大家都站到它这个位置上来说话。所以，杰弗逊是这一群人和人民之间的那个翻译者；这一群人想要成为人民，这一“想要”甚至是在翻译的过程中才形成的，也就是说是在事后才形成的。[[52]](#footnote-53)“人民”是《独立宣言》起草后形成的一个作品；《独立宣言》是一份关于“美国人民”的策展报告。可以说，是展示召唤和创造出新的人民。

“人民”只是舞台上的那一些，其余的留在台下的人都是读者和观众。他们在演出过程中仍有待成为“人民”。而目前，“人民”暂时只是那些在台上有戏的人。没戏份的其余人通过看戏而加入其中。“看”成为一种将自己陷害到舞台上、加入到“人民”之中的途径。美术馆中的观众也是这样地被拖到这种全新的关系之中的。他们在作品面前检阅了自己之后，又通过自我检阅，而成了“人民”的一员。所谓排练，就是这种“其余人”在犹豫不决中渐渐参与到“人民”之中的过程。艺术展览预先提供了这一帮助观众参与到人民之中的平台。展览中，人民的集体身形在艺术展览的现场只露出了冰山的尖角。

而排练也是一个双向过程。它要么是将艺术再现变成思想，要么反过来。这意味着，剧场不光有可能成为小资产阶级观众的道德自我倾诉的平台，同时也能成为对于我们的普遍的悲惨处境的控诉现场。从正反两面看，剧场都始终是以全部世界-历史中的群众为倾诉对象的。台上的人物也被认为是在排练的过程中重新被建构出来，出去时与进来时完全不一样了。[[53]](#footnote-54)而在艺术展览空间里，“人民”也被这样天天重新排练、建构，出去时与进来时完全不同。在对“人民”的排练过程中，不确定的个人被重构，成为一种新的历史力量。离开展览现场后，人人都被充电满格了。当代艺术式美术馆正是这样一个排练人民的剧场。新的审美共同体也是这样形成的，在一个新的时代里，在一切被拉平又搅拌之后。当代艺术就活跃于这种不断拉平和搅拌过程之中。

14-美术馆是一个政治装置

装置空间里，我们立刻遇到那运行于当代民主中的自由之观念的暧昧性，体察到主权自由与制度自由之间的张力。艺术装置因此是一种 “解蔽”（海德格尔）空间，揭示的是那隐于暧昧的民主秩序下的、脱位的主权权力。

--格罗伊斯

世界-历史的走向没有明确的方向了，或许有很多个平行的未来等着我们，也说不定。这种不确定里，我们肩上反而应该轻松多了，双脚也能跳得更远了。同时，美术馆里也就没有了永恒，冒出来的只是天天都不一样的一些“新”。世界-历史被收藏到了美术馆的保险库里，能展出的，只是今天的“新”和明天的“新”，那些像一个产品不断推出来的每一季的“新”。

在目前这个全球商品-景观装置里，这种“新”不来自于某种神秘源头，也不由某种历史目的来定位，而来自像每年汽车新款推出时的型号创意的年份排序，是形成系列的：今年的“新”是对去年的“新”的设计式覆盖：系列，并具体化。[[54]](#footnote-55)在这个总体设计的景观中，只有在美术馆里的黑布覆盖后，才会产生开天辟地和史无前例的“新”了。只有当前正在被展示的才能被称作艺术作品，里面才会有无先例的“新”冒出来。[[55]](#footnote-56)美术馆本身是生产新的一个装置了。

而这样的能生产出一种史无前例的“新”的作品，也自成一个装置。它的周围，也就形成一个展览空间。这种“新”不是艺术家在工作室里创造出来的，而是由美术馆的展示空间中展出来。是美术馆这架展示机器，这个展示空间，生产出了这种“新”。

实际上，当代艺术的最基本单位在今天可能不是作为观看对象的艺术作品，而是用来呈现物品的这一展示空间、这一展示装置本身了。展示加装置的空间，才是盛装当代艺术的容器。而“网上”是它的真正的显形之地。今天说的当代艺术不是某些特殊的作品的总和，而是各种特殊的地方汇成的那一总的地形。[[56]](#footnote-57)它是由旧工业区、艺术家工作室、画廊、美术馆、批评文本、拍卖场和艺术市场等等构成。美术馆和展览空间只是其中的一个不可缺的元器件。当代艺术是一种装置：我们身在其中，但无法指认哪一块特别应该是它。我们只是身在其中。

同时，艺术家在创作的同时也兼做策展。他们首先必须自己亲自成为策展人，因为，他或她在工作室里必须亲自挑选自己的作品，也在工作室内外挑选别的物品和别的艺术家的作品，再选地点来展示，哪怕他们另请了一个策展人。可以说，一个艺术装置就是由艺术家亲自策展的一个小展览。艺术家们也最愿意将自己的作品当装置。在当代，创作与策展重合了，艺术家与策展人的角色实际上也重合。[[57]](#footnote-58)展示空间是他们的工作平台，也是滋养他们的艺术实践的土壤。展览空间可以围着任何一个装置来搭建了。

作为艺术存在的最小单位的装置，演示的是我们在当前能够发明的某一种展示硬件。我们要用它去对某一时空作主权式占领，仿佛我们想要将一个飞行器送到火星上一样。如果没有展示，这一硬件说不定永远都会被埋没在大众传媒的循环的表面之下。[[58]](#footnote-59)倒过来说，艺术装置也是艺术家个人的主权式自由的伸张，是要在国家的主权空间内自由地另搞出一个。每一个装置被放大后，都可以是一个美术馆，也都可以成为一个抽象的新国家，其中可以展出作品，也可以成为某种新政治的根据地，成为各种新的人民的留地。如果单个图像也可算作装置，那它就是一个被减到只剩下一个图像的装置。我们围绕着一幅画，就可形成一个展示空间。[[59]](#footnote-60)而在展览状态下，某一个作品就可以成为一场展览的酵素，成为一个新的装置，本身又可以成为一个展览空间。所以，我们说，装置是一个自成展览空间的作品。

但是，我们总是先已陷入一种残酷的大装置（*apparatus， dispositif*）中。装置总是先已被贬入一种权力游戏中，总是冒犯了一种或多种知识和权力的边界，后者从一开始就在限定它(装置)。展览中，艺术装置总是暴力地被强加了这种内化在我们秩序中的更大的统治装置。

哲学家阿甘本（Giorgio Agamben）进一步强调了这种统治大装置的内化，认为它

不光被我们的知识系统支持，也内化于我们的信仰和情感系统之中。[[60]](#footnote-61)

所以，这样的一个已深入我们的信仰和情感甚至历史意识的装置，有能力

捕捉、定位、确定、截获、塑造、控制、确保活人的姿势、行为、话语、看法不会出轨。[[61]](#footnote-62)

这是国家的生物权力对于个体生命的规训，是压迫装置。而阿甘本更认为，

打字机、写作、文学、哲学、农业、烟卷、航海、电脑、手机等等，也是装置。甚至语言也是装置，为什么不是呢？[[62]](#footnote-63)

所以，不得不说，当代艺术式美术馆是这样的一个全球大装置里的“元-装置（meta-apparatus）”。它有两面性； 它既可以是逆转这个大装置里面的反-装置，但本身也是一个装置，用得不好，我们就会反过来被它统治。

道格拉斯.克林普（Douglas Crimp）在“论美术馆的废墟”一文中曾将美术馆类比成福柯所说的由知识和权力形成的诊所、医院停尸房和监狱。他强调，美术馆也只是档案馆，艺术生产到最后一定也像任何知识生产一样，会进入疯狂，不是别人将它逼成疯狂，而是它自己就像魔术师的学徒那样转得停不下来。美术馆将是一个集中营装置,不，集中营的墓地。他认为，马尔罗的无墙美术馆，仍是太小资产阶级，梦想用一种伟大的艺术创造，以人类的照相册为结构，去单独构成一个比真实的历史更真切、更有精神意义的历史。这只能是现代主义式的知识梦想的最后挣扎。[[63]](#footnote-64)如果成功，也只是人类的认识论装置对于图像的吞吸。

可以说的，现代艺术的美术馆对我们实际已成为监狱装置。我们必须将它改造成为一个当代艺术式美术馆，先将它做成一个展览装置：一个知识-话语-权力的逆转装置。装置同时也可以成为新的人类共同物，成为我们为正在到来的东西而设立的界石。当代艺术必须通过这样的装置来向我们提供新的人类共同性的框架。这也正是为什么那么多的旧工厂、旧监狱、旧医院或精神病院会被当代艺术家们改造成为新的艺术区的原因！

装置既联合又隔离我们。今天的全球景观-商品-资本装置将我们隔离成为“牲人”。我们必须冲到它外面，去汇合，来重新获得人类的共同性。“共同性”不是一个抽象的说法，而是指人从私密存在中绽出后，与其他人“在一起”时的状态，类似于地震警报后，全体居民站在楼下的空地上，一起回望自己所住的那幢楼时的自我回望和自我认同中的集体意识和集体感性。这种共同性是后来一次次追加和追认上去的。当代艺术装置撑起了这种集体意识。这种新的共同性，来自我们在比如说艺术展览现场的一次次的集体自我检阅。

共同性是人类在一起时回看自己的在一起时的状态：不断的自我检阅和自我激励才能强化它。当代艺术展示不仅仅要汇聚人民，不仅仅展示他们的“此刻－此地”，玩弄失落和重拾、去地域化和重新地域化、失韵和复得神韵之间的辩证，而且还需帮助人民不断作出自我检阅：让他们看到自己正威武地形成一个矩阵，去自己鼓舞自己。艺术家没法提供弹药，但至少也应该先向人民提供这面让他们自我检阅的镜子。艺术展览装置就是这样的正在形成中的新人民的自我检阅装置。

美术馆本身作为装置，作为在全球资本-景观装置里另搞出的一个装置，是一个像拉斯科（Lascaux）洞穴一样的地方，因为它

给我们保存着“我们”的新的不可捉摸性，一种无法被歪曲的青春。它给我们保存着“我们”的那一永远可以再生的永恒希望。它显然曾经是各种劳动与游戏、禁止与践踏、俗常时间与保持着轻轻的平衡的脱节的节日之间的和谐的来源（在今天的古代型社会中仍是这样）。在那里，对立的东西不停地重组，游戏在那里也是以劳动的面目出现，践踏也同时是在重申禁止。我们可以大胆地得出这样的结论：只有在艺术出现的地方，稍后，在驯鹿的时代，艺术的诞生与游戏和节日的动乱重合之后，才会出现这样的洞穴深处画出的形象，在其中，生命发出了光。生命总是胜出，并在死与诞生的游戏中完成自己。[[64]](#footnote-65)

只有这样的装置才能替我们保留像奥运会圣火那样的人类对于自己的认识（人类以为的它自己的样子）的种子。对于巴塔耶而言，我们已生活于一个“去圣的世界”之中，只有艺术仍在苦苦地想要寻回这个神圣的世界。[[65]](#footnote-66)而美术馆是那个神圣世界的留下的残迹。但是，哪怕它在今天也只是一个人为的装置了，需要我们到场观众的集体魔法去延续它。 看上去，美术馆外的一切都在离我们远去。而我们呆在美术馆或展览空间里，就像呆在前往外太空的宇宙飞船里，那个神圣世界只呆在我们的信念里了。[[66]](#footnote-67)

15-美术馆、视频与视频网站

一般而言，艺术是那种努力次次不同地将空间加以时间化的行为。它又使时间成为“我”的意识，用后者来维持具体地呈现的记忆的无意识基底。艺术通过重申“我”的意识时间，使之总是成为历时、自由的，并通过所有艺术作品所构成的那一屏幕的中介，而自恋地心不在焉于它那投射到一个“我们”的屏幕上的独特性。

--斯蒂格勒

甩，se lancer，也就是马拉美说的“掷骰子”。构成在场的，是变。存在，它时刻处于自我交换中；在场了，并不就在那里不动了。

--马勒布

在今天，在美术馆对任何一个视频（video）的展示，至少是播放所需的那一黑暗，都会瞬时乌云压顶般地覆盖掉整个美术馆，替换掉它里面的时间和空间，将其立刻变成电影院。视频将周围的一切都吞进放映装置之中，当背景，来展出自己。而且它还带着自己的时间绵延：在视频作品中，时间彻底压倒了空间，美术馆在视频面前立刻衰变为一个黑洞。

视频前，观众被拖进一个与其在展示空间中的行进式观看绘画或雕塑时完全不同的观看时间或速度之中。美术馆空间正这样地被视频播放频道化。观众的身体进入美术馆后，那些被切换成了视频展出所需的播放和感应设备，立刻变成了像钓鱼所用的水上浮标一样的东西：观众的身体移动决定着这些坐标的域值了。可以说，影像作品的展示是到场观众对展览空间的没收。一放映，美术馆就进入“治丧”的状态。单个视频作品吞下了展览空间。

也可以说，视频展示是对美术馆的一次性占领，是在造这个从现代主义式艺术展览格局到今天为止形成的展览制度和机构的反。单个视频就能将美术馆推入黑暗之中，来突出自己。但同时，视频再是霸道，与绘画和雕塑相比，却也会更抓不住观众：它将观众从达芬奇作品前的神学沉思式的三分钟观看那里解放出来的同时，也使自己连三分钟的被观看的权利都很难被保住。因此说，美术馆里的视频是零度的展出。视频使另一种时间、另一种历史进驻了美术馆。现在是轮到它来统治美术馆了。它助长了观众将美术馆的展览空间当作了一个拍摄现场。

因此，今天的美术馆空间正在被由一个个视频带来的多种时间切碎。在今天的双年展中，视频作品播放的时间长度，成了其展览内容的厚度。这样的双年展虽然也能更忠实于全球化中的那些平行和交叉的小历史了，但它们的时间长度加在一起，经常够一个观众看好几天的。视频作品的内容溢出了双年展的时空堤坝，也使大型展览的结构变形。

那么，反过来说，美术馆应该如何来吞吸有如此时长的视频作品?如何在美术馆内用最新的技术制式来收藏和展出视频作品？现场的图像作品应该如何与这个被展的影像作品并存？这些关于视频展示的问题正严重地挑战着现有的美术馆展示方法论。我们知道，影像作品会吞吸原来的馆藏作品，将它们卷进它自己的时间装置流里，重新编制它们（甚至用新的蒙太奇去改写艺术史）。实际上，每一个视频作品都潜在地将馆藏作品拖进了一种新的叙述之中。可是，在今天，我们的艺术展览又极其需要影像装置的支持，需要被蒙太奇化。如何在这一矛盾中找到平衡点，考验着我们今天的策展能力。

视频进入美术馆虽然标志着我们承认了图像的无法被完全展现，却同时也标志着我们终于对观众的无动于衷的低头走过有了办法：将他们的身体变成德勒兹说自动体（automata），用影像作品操纵它们特定的一段时间，也就是说，利用他们的身体，来夹裹影像中的运动，将进入展厅的观众身体当作我们的棋子，像编排方阵，形成队伍，来实现展览的目的。艺术家也通过活动影像而获得了交流的先机：观众请你先停下来看一会儿吧，我会接着给你拿出更多好看的来，用你的姿势来延长我的视频内的影像的运动吧。就这样，在美术馆内，视频也比绘画更能招徕、留住、训练观众了。

影像作品使美术馆成为电影院，好还是不好？对于艺术家，这应该是大大的利好。不过，映像展示本身虽解放了观众，但这种解放的前提，却是先须剥夺艺术家的教化权利，逼他们重新与观众谈判出一个平等的开始。在美术馆中，在影像作品面前，这是一种什么样的艺术家与观众之间的新平等呢？如何利用这种新平等到极致呢?

视频的展示，将艺术家与观众之间的互动彻底拉到身体运动的耦合之上。巴特说，在屏幕前，

我有两个身体。一个是自恋的身体，凝视，掉进眼前这面镜子里。另一个是变态的身体，急急地不想对图像拜物，而要对图像之外的东西拜物：沉迷于音粒、放映厅、黑暗、其他身体的模糊一团、光线、进场和出场；一句话，想要间距化，使自己与屏幕脱胶。[[67]](#footnote-68)

沉迷于美术馆的影像的身体，是从消费、互联网中腾出空来的那个身体。它在艺术家的影像面前恢复了全貌和总体，好不容易地！美术馆的影像作品好歹是对观众的观看的身体的全方位的解放，而在互联网中，他们的身体已有半个被吞进网络空间，可以说是已局部瘫痪。如今，我们都需要对已被埋入互联网或手机屏幕中的另外半个身体恢复主权。艺术家利用自己的身体运动去做出视频装置，去发动观众的身体，逼它们进入视频里规定的身体节奏，使消极的身体重新成为积极的身体，这是有积极意义的，体现了艺术展览的政治性：帮助观众在与资本-商品逻辑的搏斗中胜出。

后网络时代里，恢复观众对自己的身体的全部主权，正成为像后网络艺术家苗颖那样的艺术家的工作目标。在与策展人麦克·康纳谈什么是 “半屁股美学”的对话时，她向我们指出，艺术家应该去同情地对待网民和社交网络使用者的身体在美术馆空间里的遭遇。这些去美术馆的网友所使用的那些软件内置功能可能和美图秀秀的“一键除霾”一样地傻瓜，但却在一定程度上支持了他们在网下面对网上图像时作出更有力的身体的自我表达。在《困难的Gif－无困难》这个作品里，苗颖强烈地支持了网民的这种自我表达。这件作品由很多用户自制的微信动图表情构成，都在替代他们鼓掌。在《＃我我我》中，苗颖展出了一个网民所能动用的全套网下设备，鼓舞观众勇敢地拿起自己的武器，使自己的身体重新恢复网下的主权。



图-2：苗颖，《＃我我我》，2014年，综合材料装置，尺寸可变。图片由艺术家本人提供。

苗颖认为，**艺术家应该支持网民的身体在网上、网下的所有主动的表达，应该将网络用户在不同界面的身体经验的转换，看作是对他们自己的表达能力的操练。“如果我是一个画家的话，那中国互联网对于我来说，就是一块独特的画布**，因为没有其他哪个地方的互联网是像这样的，审查重重。这些现实元素非常丰富，我觉得如果不加以运用的话，简直是浪费。”[[68]](#footnote-69)对于苗颖来讲，视频和网络图像反而激活了观众的身体，后者在网络视频和图像前的身体状态的转换，反而成了艺术家可以耕耘的土壤。

视频播放正在改变当代艺术式美术馆的功能，使观众在展示空间里更以主人公甚至救主的面目出场。视频网站的访问者和使用者，也同时都被认为应该成为美术馆的达人了。一进网站，策展人就指望他们玩自己的视频展示，来自策自展了。他们在网上的复制、粘贴行为本身也已是一种伟大的策展，更因为其零成本，而有了优势！而一场开天辟地的影像展示的革命，在美术馆外，互联网内，其实早就开始了。在今天的美术馆里，视频播放只是在追认这一普遍的实践罢了，是美术馆自己在补课。

有了视频网站，我们为什么还要在美术馆展厅里播放视频?图像和影像已经太多了，再画出、拍出几个来，会不会添乱？实际上是反过来，正因为流行的图像和影像太多，大众媒体里充斥着图像和影像，我们这才更应该去“画”，去“拍”，去美术馆展映，去与大众媒体和网上的图像对抗。在审美创造的过程中，我们总是消解和自我消解、打破偶像和建立偶像，反复创造的（像熊彼德说资本主义本身所需的那种创造式毁灭正是其进化动能一样）。我们“画”和“拍”的行动同时是在崇拜和打破图像。在艺术家创造和打破来自过去的偶像的时候，美术馆对他们而言是一种能够同时覆盖和呈现的装置：展出一个新作品是以打倒之前的所有作品当背景、为前提的。视频作品进美术馆，是为了在当代观众面前被升级。用美术馆展出的视频去压住视屏网站上的作品的风头，是当务之急。视频作品使美术馆在当代艺术界域内找到了坐标。

而只有在美术馆里，我们才能象征地来做好用新图像、新影像去覆盖旧图像、旧影像这件事。因为，美术馆能够帮艺术家覆盖掉整个过去，使他们能轻装上阵，更勇敢地去无中生有。而在视频网站上，这个背景却已是终极的：无需检索，背景资料已被全部列出，之前的所有作品都成为背景，而不仅仅是那个瓦萨里式的以意大利文艺复兴为起点的艺术史或现代主义艺术史了。视频网站的展示背景是真正“普遍”的。美术馆必须通过展示视频作品，来夺回这一普遍背景和普遍权威。

不过，在视频网站的使用者们也都可被算作伟大策展人的时代里，我们仍应该重新清理艺术作品、美术馆和大众媒体三者之间的关系。我们必须先悬置一切既有的美术馆和画廊的各种艺术史、艺术市场格局，将既有收藏当作数据库，假设我们是从此刻开始来建数据库那样地建一个抽象美术馆，使之成为所有的美术馆后面的影像种子库。我们的目标必须是收集尽可能多的影像，在体量上超过目前正流行于大众媒体、社交媒体中的图像数的总和。在此之上，我们再邀请同时代最激进和开放的理论探讨和最具有否定性力量的批评写作、艺术史写作，到里面呈现最激烈的论辩，使美术馆的权威判断、作品的自我主张、大众媒体里的意见之间，造成尽可能大的张力。[[69]](#footnote-70)这样一个开放编目、贡献式编辑下的抽象美术馆，才能成为一个浮现于网上，去与视频网站抗衡的当代艺术式美术馆。

当然，艺术家、策展人和观众在使用“当代艺术式美术馆”这个工具时，情况仍可能会糟糕到只是一个人与其周围的三、四个同盟者在判断。小众意见一不小心就成了美术馆筛选的闸口，但这仍然不会太影响整个筛选过程。因为，当代艺术式美术馆的功能不再是册封，而是去与大众媒体里的权力-市场角力、抗衡，哪怕形成坏的与坏的之间的冲突，也是好的。只要不让大众媒体里的意见评论说了算，不让拍卖市场价格来定义什么是好的制作，就算完成了它的使命。这样的一个抽象美术馆在斗争中自然起不了决定性作用。但要是每一个视频网站使用者，每一个会使用鼠标或滑鼠的人都手里捏着这样一个像照相机暗箱那样的一个“美术馆”在手上了，它作为共同平台的作用就会被确保。

16-美术馆同时位于网上和网下了

今天，为了能在屏幕之间体面地活着，活出一种好的生活，过一种美好生活，而不要遭受屏幕之苦地活着，不要在被本恩斯（Thomas Berns）和拉富罗伊（Antoinette Rouvroy）描述为算法辖治所生产的屏幕中间而受苦，我们就应该去全心追求由这些屏幕带来的对新时代的许诺。这些屏幕是在网架上运作，而且已成了数据经济的不可避免的界面，但它目前只是更特别地成了熵增的中介，而不是某种解释学的生产要素--也就是说我以前矫枉过正地（dysorthographically）写到的逆人类性。

--斯蒂格勒

在互联网上，每一个当代主体都由一组密码构成，都自己亲自拿着打开自己的账户的钥匙。启蒙时代之后，甚至是笛卡尔之后，主体就这样被定义为一个只有“我”自己才知道的秘密的核心，是一个被严加守卫的密室，只有我自己才能打开，连上帝都进不来。在互联网上，这一理想终于被实现：我们人人都成了小上帝：人人都是一组密码的集合，围观者成了黑客。但这时，我们也人人都将自己展到网上，有待被照亮甚至点击了。[[70]](#footnote-71)

如今，艺术家的个人创作会立刻被淹没在网上的海量信息里。和他们的观众一样，艺术家上网，也就只是为了去看看朋友们最近在做什么，顺便也关心一下几个网上杂志、网站和自己喜欢的博客，在脸书、推特，Ins和微信朋友圈等等走一圈。艺术世界只是网上这个无限的公共空间里的一小部分了！而且，我们还无法批判网上，虽然我们能批判艺术机制和机构。艺术家对于网上发生的事只好逆来顺受。这种被动地展于网上，对于当代艺术，是不祥之兆吗?如何展回去?如何逆转我们的被网上展示这个过程?

如今，艺术家也都在互联网的监视/监管下工作了。在网上，他们用不着做出成品，只要讲一下制作的过程，直接展出就可以，大多用不着下网再去做一个。他们不断宣布，号称着要去做就行，可以用口头上的新的将要去做，去替代作品的呈现了。著名艺术家舍曼（Cindy Sherman）就在Instagram上发发自拍，做着一场场展览，都懒得去画廊做了。她在网上把摄影当作了一种“集体摄影媒介”，是一对一地与观众直接分享，绕开了画廊。[[71]](#footnote-72)

以前，美术馆还很有权威的时代里，马奈们反对的，是美术馆的权威的僵化。今天，倒过来了，我们似乎反而在向往美术馆和画廊体制的审美上的审查之权威了，艺术家反而需要一些压迫者供他们来反抗了。因为，往回我们只看，只有美术馆和画廊才会真正在乎艺术的制作质量，去看护和培养个人的创造力，改善艺术的成果。从来都是美术馆评审向艺术家们提供了一种对抗式对话的可能性。后者在今天实在太稀有，大家反而开始怀念它了。

格罗伊斯将康定斯基之后的现代主义艺术家广泛采取的“弱普遍主义”姿态，看作是先锋派留给我们的一种召唤，也是对我们今天在互联网时代的每一个展示行动的挑战。格罗伊斯认为，这种弱的普遍主义姿态将成为网上展示和视频展示的共同特征。在沃霍尔的《帝国大厦》中，被摄对象无限延伸，越看越不确定，好像快要断气了一样。这样的作品放在展厅，就像是将一个快要停止呼吸的病人推了进来，需要被接上氧气瓶一样。当对象失去了深度，艺术就无法成为可靠的媒介，只能维持这个对象在一种很弱的存在状态，像处于急救中心的重病监护之下，而这已被认为是今天的展览中的普遍状态。[[72]](#footnote-73)艺术家们辛苦万分，也就只是要使一个图像被弱弱地维持在那里，正如在今天，我们将图像无奈地粘贴到网上，让它们挂在那里。哪怕没有人看。这已是我们的网下展览所能够做的全部。

展，但被展物越展越弱了，如何来玩好这种“弱”?展览上，图像挂在那里，标出的是某种“缺”。图像中有独特的、还未被理解的他者的眼神，在恳求当代共同体理解和响应它。展览中，图像处于幸存的紧要关头，等待我们当代人的援手。展厅是急救室了。被展物是高危病人。

每天，我们都将图像上传或粘贴到网上，这是一种什么样的展示行动？这首先是弱弱的重复和无奈！我们天天、时时在网上做着这种无谓的策展，而并没有谁来给我们布置任务了。我们为什么要这么做？这么做，我们得到了什么安慰？在网上贴照片时，我们几乎像落水者正在扬手呼救：我还在，正在旋涡的中央（像麦尔维尔的小说《白鲸》的结尾那样），快来拉我一把。但我其实并不想被救出来，不过，谁可以把那最后的消息给我发出去呢?在网上展示，我们就像是落水后在发急救信号。我们为什么满足于这种无救状态呢?

是现代主义艺术先锋派们最早打开了这个艺术展示的“弱”空间，而现在它成了我们所说的“网上”的普遍状况。如今，连美术馆也被拉入其中。康定斯基还敢于追求“先验的可见”（不依懒某一图像，敢将艺术构思里的任何切片、哪怕草图拿出来示人，使作品同时也成为儿童艺术的教科书，使一切变成“我要它这样的”。），而无意炫耀那种“经验的可见”。在网上，我们看上去是在展图像，而实际上，我们是想用大量的图像，来展示我们自己的身体，使它能在网上冒个泡，但最终，我们怎么都无法全整地展示它到网上的。在网上，我们只能是马甲，只是潜水的身体，反而需要网下的展示来救生。在当代，可以说，是因为我们的身体沉浸在网上太多的时间，所以，才要那么迫不及待地到网下展览里去亮出我们的身体，使它们恢复自己的主权。

每当遇到网上有运行障碍，我们就会拼命重复敲击键盘。明明知道这没什么用，但我们还是会坚持这样做：我们也只有这件事可做了。没用的，但还要这么做。不做白不做，做了也许有用呢，是吧?也像在沙漠上开车，还有二百公里，却只剩下开十公里的油了，我们仍猛踩油门。时间不够了，稀薄了，每一个动作都能做到位，方法也多如牛毛，但因此更急，更只好死马当活马医了。展于网上的，就是我们人类的这种气数已很低的身体姿态。网上的我们的身体像是已进了急救室，需要从网下吸气了，但那里空气也稀薄了，因为，据说，世界-历史已经终结。于是，美术馆在今天成了我们网下的半僵、半瘫的身体的修复空间：面对网下展览时，我们的身体才又能感受到自己的全整。

“人人都是艺术家”这一句也道出了这种弱普遍主义式展示的无奈氛围。[[73]](#footnote-74)至少可以说，上网的，都算是艺术家了。在网络上，很想做艺术家的艺术家，看上去越来越不像艺术家了。不想或没想到要做艺术家的非艺术家们，一到网上，行径却越来越像艺术家。我们都在网上摇身一变，转世为艺术家了。这两者在我们时代正对冲着。

今天的Facebook和微博上的空间，格罗伊斯指出，其实是由1960至1970年代的激进的新先锋式的概念艺术家们线我们打开的。没有他们，这些空间是无法向民主时代的广大群众打开的。[[74]](#footnote-75)什么叫做民主空间？那就是像在网上那样：写文本和贴图像的人多于阅读和观看的人时的状态。只有作者多于观众，更多的人成了作者或者策展人，观众越来越少了，网上才能更民主。而互联网本身就是我们集体使用后留下的供后人继续用的一个装置作品，也将是我们的集体主义活动的新天地，虽然它时时被资本主义系统盘剥和霸占，不断被它向我们抛出的屏幕或界面侵占。

网上展示中，马甲之间的平等也成了身体之间的平等。网上展示中很微妙地实现了在社会中很难想象的审美平等。网上是美术馆了，那网下的美术馆还怎么搞？

可是，正因为有了“网上”的终极展示，所以我们才更需要搞地上的美术馆。因为网上的参与只发生在上网者的想象之中，其身体其实是在屏幕前不动，或只被拖进半个。展示是要使上网者的身体在网下的美术馆里，能比上网时更主动，是要在网下的展示中使身体复原、复全。在网下的艺术装置中，观众（网友）的身体被召唤到了展示空间中，在作品的反光中（启蒙）全整地冒出来，去与别的观众的身体汇聚，形成到场的“诸众”。[[75]](#footnote-76)今天，只有美术馆的网下展示才能克服“网上”展示留下的那一不足，也就是身体的被切分。美术馆戏剧、美术馆作为广场派对在今天的盛行，想必是出于这一需要。展览提供狂欢气氛，主动成为观众的网下派对。

上网时，我们的身体浸入屏幕，我们部分地失去对于自己的身体的意识。而进入美术馆，在视屏和装置作品前，我们又找回了自己对于身体的总体感觉，克服了自己在屏幕前的被孤立状态，打破了关于一切重要的东西都来自、生于网上这一错觉。最重要的是，其他参观者的到场，使参观者知道自己原来是被编织进这种集体视野里的，于是就得到一种被检阅感。这是一种奇怪的亲密感，在今天，这常常也是艺术展览现场中由观众汇聚后集体生产出来的一个产品，或者说一个现场作品。。

这就是美术馆在观众已网上网下双栖的时代里的艺术展示！展示先于创作了。艺术正在走进这样一种格式：先辟出展示空间，再去找现成品和装置来展出。“作品”不再需要创作者皱着眉头苦苦地创作，也用不着观众沉思式地去膜拜。这展示空间只登记访问的次数，每一次访问都与其余的所有访问平等了。从这个意义上说，当代艺术就是Facebook式艺术了：人人在网上都有自己的工作室、展位和摊位了。美术馆只是一个公共广场罢了，观众是拐进来一下而已。

数码扫描和算法捕捉的时代里，个人的复制和粘贴行为，也正从美学向诗学：展不是为了看，而是为了创，至少是边看边创。人人都像写Facebook和微博那样地一次次自我刷新着，像贴自拍那样地“展示”着自己，指望从昨天的我和今天的我之间弄出些有意思的差异来，甚至将这当作个人的当代艺术来做。已经没有一种先验美学、一种目的论式的世界历史和任何艺术史可被当真了，只有这样的屏幕上的关于“今天的深渊”之前的最新即时观察，还值得我们流连一下。只有一次次的刷新了。美术馆对于观众而言，只是他们常去光顾的一个博客、网站或定期派对场所了。

17-展示空间与脱-作品化

观众自恋地在美术馆内凝视自己和相互凝视，使看展成为一种共享活动。艺术家和观众一起将作品带到了另一个层面。

--史戴耶尔（Hito Steyerl）

我们时代的生产过程已碎化，工作往往不能终结于一个完成的产品，只有少数手工匠才有这个幸遇了。连艺术家很多也都是没有作品，或者说只能留下未完成的文本了。有作品，那也常常只是关于那个立意要做的作品的示例了。我们越来越缺少使作品的物质形态成立的那种上下文了。

而我们今天每一个人的工作却经常是像独奏家那样，只是那种并不形成作品的贡献式表演了：当着众人的面，与他们连成一体地工作和行动。最后往往是将成品献给观众，落在观众身体上，让他们随意带走。他们像音乐会上的独奏家那样，看着作品（曲谱）来演奏，演奏后形成的作品（音乐表演本身），被现场观众的身体当场带走。[[76]](#footnote-77)

这不正是我们在微博、微信里的书写行动的展示模态吗？不光光是在其中写，我们也像在海滩上让大浪来冲刷自己的身体那样，跟着众人的反应，再去作出反应，说出和写出的话，与写在纸面的不大一样了。而且，我们在说的时候，好像百分六、七十是不需要我们自己费劲说出来，我们只要一开始说，其余的都会自动补上。我们只要拿半句话在场地里一涮，味道就到处弥漫，众人都来一一地自动补上，所有人一下子就全明白了，因为，大部分的内容都是网上共享（被Siri这样的大数据支持的语音对答控制装置维持着）、时时被刷新的。我们根本用不着教条地去全整地说出来。传递也许是盲目的，但最终总是“该知道的人都知道了”。社会系统内的交往最终都能成功，快慢一点，迟一天和早一天而已，有时就只是慢个半秒的问题。[[77]](#footnote-78)智性正变得越来越公共。从此，社会生活本身也必须以普遍智性，也就是新的社会共知为轨道，这种情况下，连集体政治的实践，也必须被重新定义。[[78]](#footnote-79)

今天的生产过程越来越分开身体劳动和智性劳动。艺术家不光生产出画和雕塑，还可以做行为艺术，后者就是智性劳动。维尔诺指出，生产过程能吸收前者，却无法吸收后者。今天的生产者，典型如上网者，就像独奏钢琴家古尔德或英国古典小说里的那个万能的男仆那样，所代表的是：他们身后的那一个诸众，也就是那一不再服从国家管治的人民。他们的智性劳动不能完全被生产过程吸收，会积聚而成为公共物。我们越生产，就越会共同。行为艺术家，那些不以最后成品为目标的艺术劳动，最与政治亲和。[[79]](#footnote-80)最早实际上是亚里士多德说，政治是没有作品的劳动（非工作）。我们可以用马克思关于独奏钢琴大师与钢琴制作工人之间的关系的论述，来进一步说清这个问题。[[80]](#footnote-81)马克思看到，普遍智性是人类的“科学的能力”，是固定资本的一部分。如果钢琴家照了谱子来弹，就算是劳动，那么制造钢琴的工人的“谱子”在哪里？而制造钢琴的工人一定也有他的巴赫的！这个制造钢琴的工人的谱子就是人类的普遍智性。普遍智性就是我们人类行动的共同谱子，是由诸众创造出来的。生产过程在今天已经碎裂，生产者不是呆呆地站在机器边，而是也成为独奏钢琴家古尔德或郎朗，有一点象科学家，又有点像独奏家，又有点行为艺术家的样子了。他们也不自禁地具体加入了人类的共同创造：

制造钢琴的工人创造了资本，钢琴演奏家只是用他的劳动换回了收入。但，难道生产了音乐，满足了我们想听音乐的耳朵的钢琴演奏家，并没有在某种程度上生产出了后者（爱听音乐的耳朵）？他的确生产出了某种东西，但并没有在经济的意义上使它成为一种生产性劳动，正如疯子的劳动并没有使他的狂想变成生产性。劳动只有生产出了它自身的对立面时，才变得有生产性。[[81]](#footnote-82)

这两种劳动在今天已经很靠近了。在今天的种种创业指南中，这种劳动价值被管理学称作“附加值”。建筑师去曼哈顿开一家肉夹馍店，就是一个很好的两者结合的案例。但维尔诺指出，我们的身体工作是被资本管理的，而只有身体劳动，艺术家式的身体劳动，才能将人类转变成诸众，在集体创造中走向共产主义。

在Facebook和微博这样的空间里，阅读、发言、写作和展示越来越被煲在一起了！我们都是边创作边展出了，就像我们既是钢琴家，也同时是制造钢琴的工人了！是互联网将我们这样串在一起，一身担任了几个角色。网上写作者也是一个个行为艺术家了。他们独奏。作者与观众之间的分界从此更暧昧了！钢琴独奏家是要通过一个月的孤独的排练，来积储热情和能量，然后在一个半小时内倾泄到观众身上。到最后，独奏家面对的曲谱和演出与现场观众的集体身体终于融为一体。没有最终成形的作品，或者说独奏者的作品是像电波那样激荡在观众身上，被他们带回家了。

网上展示自己的发言的人，也都成了没有作品的艺术家，成为行为艺术家，其实还是社会活动分子，是运动过程中和队伍之中的煽动者。他们展现的是独奏家的才能：将其余人的身体或者说诸众的身体当曲谱、当键盘、当作品的媒材。而这些正是社会运动中的活动分子的演出地盘。每个人都将成为这样的独奏家，在成为听众和行为艺术家的同时。这正是今天的当代艺术展示的现场，但也将同时是正在到来的政治的现场*。*

作为政治活跃分子的艺术家在网上展示自己发言，是要动员大规模的集体智性（整个后-福特式劳动力），来施行一种关于可能性的艺术(政治)，去与不可预见的东西打交道（也是政治！），并从所有将要到来的机会中获得好处（这也是政治！）。这时，生产、劳动、行动重新与政治连接。集体智性这时就成为曲谱一样的东西，一代代地共同被使用。[[82]](#footnote-83)一场当代艺术展览，正是由这样的一种诸众语法或软件来支持的，这是我们的策展工作千万不能小看的。

18-“想象美术馆”及其局限

有谁没有像我那样哀叹过无数的大师之作的丢失呢?但艺术就是要进一步指引我们，将我们从这些悲哀的想法中唤回，展给我们看还有多少是可从这些碎片中获取的，并告诉我们艺术家应该从中学习什么。

--温克尔曼

巴尔扎克在《驴皮记》里令人难忘地描述过一个闯入古玩店的年青诗人的反应。他陶醉于生活和死亡，以窥淫者的眼光去把握横断面，从远处，在镜子中经历了过去之中的混乱的魅力。“他不得不看到二十个世纪的骷髅…他成了这一堆旧物中的一名骑士…不久，他成了掌管这一切的海盗”。巴尔扎克对此的吃惊不是浪漫派式的，而是不折不扣地巴洛克式的：对废墟上瘾。巴尔扎克的古玩店是关于过去、远方的陈列室，漂浮的，因而是寓言式的。被保存的东西仿佛只有在此时才散发出它们最终的美。那些表面的苍桑褪去，露出忧郁-欢快的一片睛天。…像本雅明在《德国悲苦剧》中所说，“让苍白的尸体发出光芒吧”。

--布洛赫

美术馆后面的美术馆，或美术馆的深层结构，被安德烈•马尔罗（André Malraux）称为“想象的博物馆”（le musée imaginaire）。这是他在1952年到1954年之间所做的思考之后写下，并继后在1965年出版的系列画册《想象美术馆》的各个前言中曾反复讨论的主题。[[83]](#footnote-84)想象的美术馆，由他看来，实际上是艺术史中的一个世界-历史主题库。它是对黑格尔意义上的世界-历史的展览和收藏，在摄影和电影主导的大众媒体时代，应该可以给我们打开另外一种艺术展示的可能性。

在这些著名的画册的序言里，马尔罗反复指出，艺术是人类先从文明里跳出来，再去影响人类命运的一个伟大途径。“借助于我们时代所解放出来的那一艺术整体，我们的文明才第一次可以这样与人自己的命运对着干”。[[84]](#footnote-85)艺术是我们的历史之外的一个根据地，供我们在世界-历史外观望。照着黑格尔的世界-历史终结的说法，马尔罗总结道，我们的文化

不是由各种已和解的过去拼成，而是由过去之中的各种无法和解的部分挤压而成。我们都知道，过去不是一张明细表。我们也都知道自己是善于变形的继承者，过去是供我们去继续征服的”。[[85]](#footnote-86)

这个想象美术馆，他认为仍是我们今天的艺术生产的数据库和材料仓库。它既藏，又展，又再生产（复制）。它像档案馆，更像种子库。

今天，当我们在算法-大数据时代讨论美术馆会不会只是大数据的一部分时，仍绕不开这个论题：美术馆自己的艺术史叙述中有单独的算法和句法，不会被大数据架空和吞没的吗？答案可能是：美术馆是我们的想象界（imaginaire）中预先存在的一种机构，本来就是个人对大数据的处理方式。大数据包围下，美术馆可能反而更是我们的图像工作的最终根据地和最后仓库了。马尔罗只是向我们指出，人类似乎在其想象界内所沉积的这一影像生成语法的深层结构，可能就是我们的应付世界历史的终结的最终阵地。美术馆是“个人想象界内的艺术域”。 想象的美术馆是在人人的想象界内存在的那个能对图像做无限编目的机关，是指引、规范我们的图像生成的深层结构。比如说，在今天，艺术展示也必须对当代的数码现实作发明式的图像编目，而美术馆就可以用其图像生成语法为其撑腰。

但马尔罗是从本雅明的技术复制理论角度，来思考美术馆的收集和陈示的。他考虑的是：如果一切过往作品都可以被复制到当前，那将会是怎样的一种阵仗?这将会带给我们哪些新的可能性?这与我们今天讨论大数据会给美术馆带来什么样的新的可能性，是出于同一种考虑。马尔罗认为，为了响应这一顺应人类的机械复制技术的想象美术馆对艺术史的这种几乎拔苗助长式的要求，艺术从此应该被印（刷）出来 ，才像样。[[86]](#footnote-87)而在今天，出乎马尔罗意料的是，艺术作品则可以被高保真地3D打印，哪怕雕塑都难不倒我们了。不过，在马尔罗当时看来，这背后的深层语法，还只是摄影和电影技术。他的理解中，是摄影和电影蒙太奇重新来整理了艺术史，不是他要贯彻一种新的艺术史思路。像底片那样被处理后可靠地存放，这才在那想象的美术馆里找到位置。画了画，将画绑上新媒体，进入这个时代的大众的想象界后，这才能在集体记忆图谱里找到位置，才能流传。而今天，我们已有了“网上”，有了3D打印，有了谷歌图像搜索！这些是不是比马尔罗想象的想象的美术馆的功能还更强?

就观众与艺术作品之间的关系来说，在想象的美术馆内，我们必须将我们与某个艺术作品的最初的对峙，推到极端，去看它到底值不值得收入我们当代的想象界或个人记忆图谱之中。能做到这一点的，才是好的展览，才是好的收藏。这种自我追逼的展示，像自杀爱好者的又一次站到屋顶上，不仅仅是一种策略，也是展览者在一个艺术作品前必须担当的责任。马尔罗的这种勇敢的精神，仍是值得我们学习的。艺术创展就是在学习新技术状态下人类应该如何展开自己的美学冒险，对得起自己身上的那些审美能力。

而“过去一百年的艺术史，只是我们想要弄清哪些东西可被拍下来的一种历史”。[[87]](#footnote-88)画画，也只是那一想要弄清什么可拍、如何来拍的过程的一部分。而我们早已做到了这个。照马尔罗的这个逻辑，伟大的艺术家在这个影像运动速度已进入光-时间的数码社会里，也必须像一个街拍摄影师那样，时刻在琢磨：什么东西可被、值得被拍下来?拍时就想着展了。像在社交媒体如朋友圈，如Instangram上，我们都边拍边展着。这超出马尔罗的想象了吧?

马尔罗当时曾乐观地指出，如果伦勃朗消失在星云里了，那又有何妨？因为，星星们反正最后将要来剥夺人的存在，而伦勃朗毕竟只是在向人类发言而已。据说，在某个傍晚时分，伦勃朗又在作画，身旁是某个著名的死者和法庭文书。大家都盯着他那双犹豫的手。我们都相信，是这一双手在为他们准备复生，或许要带给他们新的梦想。所谓的绘画的神圣时刻，也就只是这样的时刻罢了。但是，这一切，俱往矣。在想象的美术馆中，所有的像伦勃朗一样伟大的画，都将一无例外地变成黑白照片，被复制到同一页，相互索引，相互引用。它们将因此失去特殊性，就范于一种共同风格。[[88]](#footnote-89)谷歌图像搜索做得是不是比这个更好?

放入想象的美术馆之后，所有的伟大作品都将这样。到那时，哈萨克斯坦大草原上的艺术，才应该是专家们研究的对象。但当从那儿发掘出来的一块铜或金的饰板与罗马时代的浅浮雕被放到同一页面上时，那么，再原始的饰板，也将成为当代的浅浮雕。摄影复制“将它们从一种次要的艺术（史）对它们的奴役之下解放出来”，在宏大的人类艺术史上夺得位置。[[89]](#footnote-90)复制使得今天的艺术很假了，正如现实一旦成了故事（成为电视新闻，社会成了真正的故事片），小说也就假了。过去的小号作品，在复制时代，就可被放大，带上当代的那些侧重点。有时，复制一个次要作品，反而能向我们暗示出某种早已失去的伟大风格，或向我们揭示还有什么风格可被继续开发。要知道，流传到我们时代的那些基督教到来之前的伟大艺术作品的数量，与同一时段里已失去的艺术作品的数量相比，简直微不足道。古典美学是要从碎片走向整体，而我们这时代的美学是“要从整体走向碎片，并从复制中求得无与伦比的帮助”。[[90]](#footnote-91)但在活人与伟大的死者之间的对话中，复制品也会来改变这一对话，来强加另外一种等级。大师作品最后也“不得不卑躬屈膝地去与携带于我们的记忆里的美术馆对话”。[[91]](#footnote-92)偶像最后也必须靠粉丝来流传，就像今天我们常说的。真正的选集须从想象的美术馆开始，马尔罗编这些画册的初衷，就在这里。

如此情势下，大师之作不再是更完整和更“完美”的作品，而只是某些风格的极端，只是个人的特殊性，或艺术家的手下超绝形迹（如黄庭坚的书法、倪云林的画等等），来被后人登记。大师之作也只是“某一路风格发明者的最重要的那几个作品”而已。[[92]](#footnote-93)但让我们安心的是，正如光读了剧本而没看过表演，或听过唱片而没去过音乐会那样，我们在美术馆内也只到手了剧本，之外还有一个内含无量数的艺术文本的领域，大大超过我们的想象。那个无边的想象美术馆今天叫“互联网”，目前由谷歌统领着对它的索引。“摄影向艺术家提供了应有尽有的大师之作。从此，艺术家自己对于一个艺术作品的态度也将剧变”。[[93]](#footnote-94)所以，马尔罗的 “想象的美术馆”在今天也应该被理解成“盗版复印中心”：以所有的形式和格式来大规模地复制，使之接着存活，一起进入当代人的想象域。

但是，马尔罗又认为，艺术家总撇开这种想象的美术馆，另从他们与生俱来的孤独中去获得力量。他们孤独地向宇宙呼唤，想要获得个人独特的声音。在过去的伟大的艺术物里，幸存下来总只是那些来自已经消失的文明中的已被湮灭的人的内在声音。[[94]](#footnote-95)而我们当代的文化不是由各种已和解的过去来拼成，而是由过去之中的各种无法和解的部分来捏合而成。过去不是一本登记簿，而是一堆自相矛盾的东西。我们必须成为善于变形的继承者，去吞下它。“过去是供我们去征服的”。[[95]](#footnote-96)[[96]](#footnote-97)

值得欣慰的是，是我们，而不是我们的后代，将来揭示好多个世纪的古老财宝的真面貌。是我们“从死的过去里抽出了那一活的过去”。[[97]](#footnote-98)在不远的将来，第一种普遍的艺术文化无疑会通过遵从现代艺术的原则，而改变现代艺术。这种普遍的艺术文化，将不是侵略，而是“对西方的最终征服”。[[98]](#footnote-99)

看上去，马尔罗想要写的，是另一个版本的艺术终结论。但他的艺术史终结于哪里呢？它看来将终结于摄影、盗版和数码新媒体，也许结束于我们的微信朋友圈。打印店越多，朋友圈越热闹，我们的艺术史就越没有下文了。而艺术史如果不能够继续存在，那就将掉进微信朋友圈里而不能自拔，由腾讯给它输氧了。打印店不光盗版复印最多，而且传统上它也向我们提供假发票。今天我们在写的艺术史会不会只是这种假发票呢?

照马尔罗的逻辑，我们可以断定，当代横行的高像素的上网手机，才是那个想象美术馆的真正坐落！我们的网上是那个想象美术馆的升级版！过去的所有时代都被迫主动来与我们这个当代发生关系，过往时代的最大的腕儿，也得低着头前来，接受我们的当代编目。

这个“想象的美术馆”的意思远不是用几个格子来安放艺术档案那么简单：整个过去都有待我们征服，或者说，它们的作品都想要在我们的图像文档里找到一个位置，在这个想象的美术馆的算法矩阵里，被一次次升级！但既然大数据机器将来吞吸我们的全部信息，艺术家还能将想象的美术馆当孤岛，自己来另立丰碑吗?或者说，所有的作品都会被捕捉到大数据库中，但我们每一个人的想象界里仍都能够开着这样一个想象的美术馆，巍然独立?难道只有在我们的个人艺术史里，伟大作品才有最后的存留之所?

放入想象美术馆里，最华美的画面也将因此变成碳描和数据，被重新编目。这种复制和扫描的结果，是我们想要的吗?马尔罗是本雅明的著名的《机械复制时代的艺术作品》所要题献的人。这令他深感责任重大，想要继承本雅明的遗志。想象的美术馆这一看法是他对本雅明那一伟大作品的一个回应。这个回应充分了吗?我们今天应该如此进一步补充他对本雅明的这一响应?

马尔罗注意到这种艺术的技术式复制必然会造成“同馆”、“同页”相互挤压的尴尬场面。但他说，这不要紧。他显然知道用想象的美术馆去收编过往的各种艺术史。他乐观其成，算是那一个时代才有的乐观吧：复制就复制吧，过去的东西只能与我们时代来“同页”，它也就只能被这样对待了，有什么办法呢?他更没有想象到我们这个大数据时代的图像和文本的被一起打包这一后果。

这个想象的美术馆使每张图像都“缺了一只角”。它们都有待被编目。而没有一次编目是完全算数的！2013年威尼斯当代艺术双年展的题目“全书宫”，部分地回应了马尔罗的“想象美术馆”计划，突出了当代作品的“档案性”。进了“全书宫”或的想象的美术馆之中，作品都缺了一只角，都成了档案。被这样处理后再存放，作品才有可能在那想象的美术馆或总体百科全书里有一个位置。马尔罗要是活在今天，可能也会说，你既然画了画，就应该将这画绑到新媒体上，预留一个把手给社交媒体供它进一步去传播。你必须考虑到你的画将来如何被编目到这个大数据库里的情形。

乔治•迪迪-于贝尔曼指出，“想象的美术馆”这一说法其实并不只是马尔罗一个人发明。这种收藏格式是伴随着摄影术而自然出现，只是马尔罗加以命名并加以理论化的描述，之后，这一说法听上去才是向我们揭示了展示和收藏上的某种全新自由。在可复制的图像变得唾手可得，并且我们又过于心不在焉地观看为它们所作的展览的今天，也就是摄影术和电影术普及，自拍成为日常行为之后，图像世界给我们带来了前所未有的观看的自由，并正在摧毁艺术史统治下的那些美术馆的图像权威。所以，我们今天来讨论马尔罗的“想象的美术馆”，应基于自由观看这个原则，着意于建立一个开放、自由、无际的图像世界，也就是，我们要着重于虚拟空间中的“想象的美术馆”这一点。这才能帮助我们进一步思考如何提高艺术作品的展示效应。

展示本身几乎从不是中性的，总遵循着一定的原则，来聚集图像。但是，当代的这个更自由的图像世界却给了我们对图像的更大的选择、操纵权，也给予了展示本身更震慑人心的力量。摄影和电影所带来的图像剪辑的可能性，给了每一个观众展示其对艺术品的观看的全部可能，使他们能够完全被自己的品味左右地去取景、取光、并置，可以随心所欲地开启所有的美学风格、任何艺术品之间的对话。这一交错的对话实现了马尔罗所要追求的“艺术的宇宙”（Univers de l’art）这一理想，并以错时的排版方式，赋予那个艺术“万神庙”以合法性。[[99]](#footnote-100)于贝尔曼认为，这种艺术万神庙，正是福柯意义上的异托邦，暴露的是以当下西方视角为中心的纯美学神话式的艺术圈的展示哲学的僵化。

于贝尔曼认为，只有艾比•瓦堡（Aby Warburg）式的记忆女神图谱（*Bilderatlas Mnemosyne*）的图像学实践，才能规避这种想象美术馆式的特有“权威”所带来的伦理暴力，才能还观看以尊严。这种记忆女神图谱式的图像摆置方式，通过剪辑和梦太奇来组合，比潘诺夫斯基那种要将图像学加以科学化和人文科学化的企图，更符合图像与我们的手眼相触时的真相，比任何一个人通过天才能力所策划的观看-展示更靠谱。[[100]](#footnote-101)不过，他提醒，我们依然应当注意，图谱（atlas）是图像世界的图示，只是图式化的观看对象，仅供引导我们观看作品之后的思考，还不是回归到瓦堡的记忆女神所统治的那个精神世界。后者更要求今天的观者个人形成自己的界面、一致性平面或欲望平面，并在这另一个平台上使文本与图像达到新的平衡。观者必须在这样的图谱面前重新组装自己的个人历史和个人情感。于贝尔曼明确指出，想象的美术馆这一说法，是走到与此相反的道路上去了。

总之，在于贝尔曼看来，想象的美术馆是先验地被强加到了现代艺术之上，使之变形，将其送上十字架。它想要撇开现存艺术史，给我们组织出一组由矛盾的旋律组成的音乐会，要我们从此与艺术之间保持另外一种智性关系。

在马尔罗原来的认识中，想象的美术馆的另外一个作用，是供艺术家去方便地翻检编目，找到另外的创和展的可能性，去进一步征服，重新创造宇宙。要知道，人类正是因为想要在神面前重新创造世界，才用艺术来克服遗忘和死亡，并通过展示，来重新理解自己创造出来的东西的意义。伟大作品本身就是我们在精神上征服我们自己创造出来的东西的记录。但我们必须看到，正是就这一点来说，在摄影时代，尤其是在我们这个算法-大数据时代，想象的美术馆作为艺术的矿藏或作为旅游景点这一说法，就暴露出了严重局限。最后，我们发现，于贝尔曼将赌注压在了瓦堡而不是马尔罗之上：以个人为中心的记忆图谱式的艺术史，才是未来的艺术史研究方向，也才是未来的美术馆的编目方向。

在数码时代，每一个艺术爱好者每一次面对一个自己或他人的作品而开始的艺术行动，都单独构成“一次”艺术史（可像我们的行踪被滴滴打车那样地记下）。而这一次次的行动落下的“艺术史”、一次次重新开始的各各不同的艺术史，将汇总构成我们所说的未来的“艺术史”，也就是那一“感性经验和汇存（一致性）冒险（aventure des consistance）的谱系”。[[101]](#footnote-102)我们所说的艺术史只能是无数次这样的艺术行动留下的个人艺术史小径的汇合。这一前景支持了瓦堡式的作为个人图像记忆图谱的艺术史模式。

于贝尔曼强调，艺术史的材料全都是可疑的。而图像学则将所有的艺术史材料都送进了概念的专制之下。[[102]](#footnote-103)他认为，潘诺夫斯基的图像学目标是要描述可见和可读之间的共同特征。[[103]](#footnote-104)他只是要将图像能被传说，是要用世界-历史来同化图像。他想要在艺术史里用图像学去研究认识着的心灵的整体的这一康德式抱负，[[104]](#footnote-105)至今仍对我们的艺术史研究造成不良影响。很多艺术史研究者跟着他狂妄地对知识总体作出宣称，仿佛自己是绝缘于这个时代的数码媒体的高速进化，仿佛他们自己的技术生命不需要一步步进化似的。我们习惯的原来的那种艺术史的时间和速率，在今天已慢得成了障碍。瓦堡和本雅明都告诉我们：单独的艺术史是无用而危险的。

现在广泛流行于学院里的瓦萨里式的艺术史，是一种基督教图像学，取了一个形而上学式的目标，将自己打扮成了正史。但是，如果在摄影发明之后的时代里，我们仍在将它当成我们的艺术展示的构思脉络，这就很荒唐了。马尔罗在提出“想象的美术馆”时主要顾及的，就是这一点。在今天，“艺术史仍必须被重新发明。当我们说这一艺术史写得很真实，是与我们说这一部小说写得很真实一样的”。[[105]](#footnote-106)艺术史研究的对象是“液体和气体式的扩充，是一团不断膨胀的云”。[[106]](#footnote-107)今天所说的“美术”，也无疑只是瓦萨里式的，与当代艺术隔得很远。这说的只是一种洗礼，[[107]](#footnote-108)是在事后追加。而我们今天在说的“艺术”真的很像达芬奇密码：纵然寻它千百度，仍只见了它即逝的神秘的回眸一笑。但是，只有与这一搜寻有关的，才可被尊称为艺术。当然，那种最流行的不可救药的艺术史写作，仍将是在艺术学院内回荡的幽灵，将萦绕我们很久，但我们必须高度警惕了。今天，“绘画艺术”这样的说法也仍在学院内普遍流行，似乎仍有标准可以来裁定某些画中的“绘画性”，看哪种是能被算作“艺术”的。画画的人拼命扮艺术家，画出与某种莫须有的艺术史相关的画，以便能够以较高的价格偷偷卖出，才能最终证明他们的画是“艺术”，才能进入那一买卖记录式的艺术史。这是该路艺术史写作的最后的挣扎了。

于贝尔曼所要责疑和摧毁的是至今为止的最被想当然的从瓦萨里到潘诺夫斯基的种种“艺术史形状”。他认为，这方面，我们倒必须跟着朗西埃走，将艺术看作一个时代里所有人的集体感性分享反面更好：昨天是艺术作品，今天就只是一堆数据，被拉平，被重新搅拌，混合成新的感性材料。我认为它是艺术这一点，责疑了你的认为，最后被共同体的新感性一起席卷。决不可能有那种像账簿那样的艺术史。也决不会只有一种艺术史。有了某一种艺术史，那也只是一个仓库，里面又藏着种种小艺术史。艺术史只是集体审美-感性的一次次被重新搅拌和汇合的过程，次次都是全新地被重写的。人人每一次去美术馆都是在从头重写它。

于贝尔曼也强调，是先发明了艺术史，才接着有了美术这一说法。“被发明的那种艺术史将照它自己的形象来规定艺术应该怎么样。”[[108]](#footnote-109)这是今天的艺术史给艺术带来的不幸。艺术展览就是要一次次来捣散这一艺术史的规训。展，就如掷骰子，使原来的艺术史地形切割不再算数。

艺术史是每一个人面对自己的和别人的作品时作出的一次次个人感性冒险。每人每次进入一个作品，都构成“一次”艺术史。各种艺术史像豆芽菜那样生长于我们时代。一次次的艺术史只发生在当代。而各种艺术史需要被重新汇聚。

总之，于贝尔曼直言马尔罗的想象的美术馆只是一本关于普遍文化的“影集”，[[109]](#footnote-110)表现的只是去殖民化后全世界的艺术的总体图景。这只是使作品重聚的一种方式而已。想象的美术馆如果仍不可缺，那也必须被开放：它可以由一千零一本新型的艺术史/书构成。

但是，马尔罗的想象的美术馆仍然用作者、风格和地域来连接作品。这在当时是有进步意义的，因为那时的旧的展览方式是巴洛克式的：尸体-复活-显灵。想象的美术馆展出的正是卢浮宫所缺的东西。[[110]](#footnote-111)客观地说，它用摄影和蒙太奇来组织作品的眼光，高于卢浮宫对于其藏品的组合。马尔罗跟着本雅明相信，可被拍摄的作品才能最后进入艺术史。想象的美术馆终归也是对真实美术馆的一种责问。[[111]](#footnote-112)这种立场强迫我们用电影去遭遇文明的总体。被电影蒙太奇武装的想象的美术馆必须比真实美术馆更走向极端，这思路没问题。想象的美术馆用影集代替了展厅，这是顺水推舟的想法，很合理。这是因为，有了摄影，连太阳的功能也不同了。[[112]](#footnote-113)

但想象的美术馆在马尔罗手里最后却沦落为一种简单的工具：传达某种风格的天才性。[[113]](#footnote-114)它落入黑格尔所说的“美丽的心灵”的陷阱：将历史当作了个人自己的命运。个人想象她自己是在与命运作斗争，于是就捏造了她对自己的内心的统治。她误以为自己的知识和意愿是普遍的。马尔罗的确有这样一个美丽的心灵，后者所守护的想象的美术馆，是黑格尔的精神留下来的一块现代圣地。[[114]](#footnote-115)但它在今天已被互联网吞噬。

三、

策展斗争

19-美术馆内的潜在批评空间：策展

我们必须将历史从记忆的庙宇转变为弹药库。

--布洛赫

策展人这个角色在上世纪九十年代的当代艺术场域里被快速职业化。各路策展人逐渐在美术馆展览空间内开拓出一种新的批评空间：批评终于被提前到作品形成和展出之前。策展成为事前干预，是艺术批评的装置化。这与戈达尔的通过在《电影手册》上评论电影而成为新锐导演，是同一种情形。

今天，美术馆所支持的策展研讨、讲座、展览讨论和艺术计划，是这个叫做“策展”的新批评空间里的主要内容。不光在大众媒体、公共空间和学院及学术机构里，就连展览空间内也隐伏着一个自我批评的空间，事先隐含在策展过程中了。艺术家小组内部的讨论成为艺术家个人策、创、展、评工作的导航。2010年后在上海桃浦艺术区形成的“未来的节日”艺术小组，是国内首个，对艺术圈的覆盖，也是最全方位的。



图-3：这是2010年8月开始的“未来的节日”艺术家小组的活动场地桃浦大楼。由哲学家陆兴华和艺术家金锋发起的这一小组，以艺术家、策展人、哲学家作为争论的主体，邀请艺术界各领人士轮番参与，为国内的当代艺术创展开辟新的内存，为国内外的展览事件把脉，在当代艺术圈造成了深远的影响。

策展人的角色也开始延伸，一人可同时担当起中介者、生产者、界面和新批评家等角色。[[115]](#footnote-116)由策展人和批评团体经手的画廊、艺术中心和展览上发布的宣传文本，如今实际上也算得上真正的艺术理论。艺术理论越来越机构化了。策展支持的各种新的艺术批评实践，在大众媒体和学院之外，享有了部分的独立和自治。但可以想见，对策展这一艺术展示中的自治的批评空间的维护，远不会这么简单。

不论它取什么形式，展览总已浸淫于特定时代的主导意识形态之网。在大众媒体所维持的这个意识形态的轮盘中，一个艺术家或批评家想要说，但经常反而会被说，对话也会被异化。所以，艺术家们需要不断回到那种集体发言的宣言传统。群展在上世纪八十年代开始成为艺术家“发言”的主要渠道。由于当代艺术自身陷于多重利益和多种主义的纠结，群展就是要在这种不自由下，将每一个艺术家的个人意图公共化，使艺术家集体能主动去影响艺术在现实中的被分配和被接受，主动向大众媒体出击，像一个剧组那样地去生产。策展人的角色在群展中于是变得不可或缺，在其中是领队的角色，如栗宪庭在中国新政治波普运动中，就被推到了那一位置。

如今，展览是当代艺术被中介、经验和历史化的主要途径。但它也越来越像国际时装品牌的发布板，过去是一季一次，现在有的艺术家（作为个人品牌）是一个月展一次了。于是，策展人又由原来的领队角色开始变成职业教练了。

在布迪厄对于艺术生产的论述中，策展人（curator，inter alia）被认为能给艺术制作和艺术家身上添加文化意义和价值。他指出，是艺术场域中的所有参与者创造了艺术品这一物质存在，在其中，各路艺术家、各色批评家、收藏家、中介人、策展人等等为艺术而活或靠艺术来活的人，都参与了对艺术品的创作。当事涉世界观或艺术观的强加到当前的场域中时，他们之间的斗争，会你死我活。通过这些斗争，他们共同参与了艺术作品的价值的生产。[[116]](#footnote-117)策展人是与艺术家并肩参与到艺术的话语-权力争夺的。其原型是马奈身边的波德莱尔。

但策展人最后总会成为一定文化辖域内的某种利益的代理者。他们还假装审美上的民主，来搪塞自己的难堪处境：

策展人对于他们与观众之间的关系的再现，往往是内在地矛盾的。他们总是囿于在国内和国外的学术会议上经常礼节性地被提及的传统主题，如免费参观、延长开放时间、更好地做推广。这是为策展人或美术馆负责人为自己提供不在场证据，好让他们显示自己已（在审美上）民主过了。[[117]](#footnote-118)

最好的情况下，他们也只是来替艺术家们做美学和技术中介。他们做的是意识工业和文化工业的中介。

而批评和理论知识，在今天，最终仍只有站街的份。启蒙总被迫卖身。[[118]](#footnote-119)所以，策展处于一个微妙的临界面上：往前一步就是推销，退后一步就是艺术上的保守的精英主义式派头，和政治上的固步自封。所以，在今天，策展这一当代艺术内部的自治空间，是一个在政治上被高度争夺的山头。它已当之无愧地成为当代艺术的真正的驱动力量。

**20-与其不断梳理艺术史，还不如将策展做大！**

要不然，过去的阴影会来吞食我们的孩子们。而孩子们则会破坏过去的能指。当死者的阴魂回到活人世界，来抢夺孩子时，大人们应该用嬉戏般的化妆舞会上的面具，去打发这些饿鬼。

--阿甘本

策展要为所展作品提供上下文。它使作品可视化，并使策展过程本身也在展览中明确地对观众可见。美术馆是策展人手里的工具。它让观众发现一个习常的制品原来是尖锐地新的。而这种“新”的效果的公共绽放，激发了每一个人走向艺术行动。

在习见的策展操作中，展览期间，美术馆往往由破坏偶像的启蒙场所，转变成浪漫的、迎合偶像癖的场所，仿佛从公证处一下子变成了发廊。将一个物品展示为艺术作品，不光须亵渎、打破它，也总要美化、册封它。白墙和打光是必需的，理论和批判话语虽然总被认为在打叉，唱对台戏，但哪怕成为噪音干扰，也仍是展览的必要的铺垫。既然已走上了杜尚、波伊斯和沃霍尔指出的道路，那么艺术家们应该晓得，展览一个作品，在我们时代，仍是很暧昧的事儿：一半树偶像，一半是要打破它。这一策展的内部矛盾，也正是它在社会交往中所要起的作用：取消、激惹和煽动。策展必须在每一场展览中，将自身的这一姿态上的矛盾推到极致。

在当代展览上，艺术作品看上去总仿佛是病了，是策展人将观众领到作品前，就像医护工作者将探访者也就是观众领到了住院者的床前，来看望生病的艺术作品一样。而curator的词根cure，就有“治愈”的意思。[[119]](#footnote-120)策展治好了图像的无助，并帮它自我呈现。展览则是治疗艺术作品的病房。而图像癖们总希望图像看上去健康和强壮，策展所以也就是在为他们服务。的确，策展总有点像柏拉图在《斐多篇》、德里达在《播散》和斯蒂格勒在《技术与时间》三卷中说的药罐，它在治好图像的病的同时，又使它们中了新的毒：策展既帮我们破坏旧的偶像，又领我们去崇拜新的偶像。

在商业社会中，对艺术的拜物往往发生于美术馆之外，也就是说，发生在策展者无法运用其权威的地方。这时，艺术作品的成为偶像，不是由于它被陈列于美术馆，而是由于它周转于艺术市场和大众媒体之间，到不能自拔，等待最后被解接出来，被悬置于美术馆内。这种情状里，策展成了将艺术作品重新拖进当代的过程，是要将号称自治的艺术作品从美术馆或收藏家的仓库和保险柜，拉向市场和展览空间，使之重新变成当代视野中的热图像。

在被展览的时段，作品是神圣的，有了光环。出了展示空间，它们立即成了制品，或文物，就还俗了。是策展人将它重新放进展览，使它脱俗一会儿，大家这才又以全新目光来看它，使它仿佛又神圣了，然后接着又退俗。俗，不俗，又还俗，这就是展示的全过程；而 “艺术”只发生在展览的那一会儿，甚至只发生于每一个观众与某个作品的个人的照面时，而那只是某一条时间缝缝里发生的事。展示状态下，在作品与观众的目光之间，“艺术”才发生。

或者说，展览是一个矛盾的行为：既献祭，又亵渎；甚至一边献祭，一边亵渎。今天的策展必须亵渎和造反。造反有理，或者说，去造反并造自己的反，才能在展览中找到道理。不光造反是有道理的，而且，在造反中，道理才真的会出现，我们才能找到新的道理。造反本身才揭示了各种社会关系的不合理，和层层现实之间的勾搭。造反并不需要基于对社会结构的良好知识。在造反中，个人通过行动为自己创造出了关于社会结构的新的知识形式：正是这一新的知识形式，会去改变它所对抗的现状，因此也使进一步的造反变得可能。展览之后，新的艺术造反的可能就又显露了。展览是艺术对当前时局和未来任务所写的一份大字报。

策展之前，是找不到如何展示的理由的，所以，布展就像是在策动一个造反过程。策的过程中，才找到了道理，展了才有道理。先造反好了，造着、造着就会知道如何去造反的。正如，工人农民或妇女的造反，本身会使他们在过程中了解自己在社会场域中的地位，并习得改变这种地位的实践和斗争的方法。策展也是这样的像女权主义者在社会中批判社会，我们总是在知道如何批判之前，就先去批判了，慢慢就在批判中知道如何去批判了。这种试水就是策展。策着策着，就会知道如何去策的！只能在策中学习策。

今天，独立策展人也做着当代艺术家所做的一切。他们周游世界，组织各种艺术装置和机构。说他们是独立的，只是因为，展览是他们个人策展之计划、决断和行动的结果，不是因为他们以“独立之精神”去策。做艺术家胜任有余之后，他们也去做了策展人。

的确，独立策展人实际上也是一个想要激烈地还俗的艺术家，做所有艺术家都会去做的事儿（独立策展人大于艺术家）。但策展时，他们就失去了头上的艺术家光环，因为他们不再承认自己具有赋予物品以艺术地位的魔力。独立策展人是波德莱尔所说的“现代艺术家”的头号继承人。他们是艺术家，又是艺术无神论者，彻底地“正常”。他们代理共同体的亵渎事务，擅自占据艺术的职务，但总是临时占领，很快又革自己的命。如果没有宗教，没有政治，没有科学了，那么策展人完全可以站出来顶替一段时间，来为共同体完成这些方面的功能。

可以说，独立策展人是与之前的美术馆策展人一样，仍依赖于艺术市场，甚至为艺术市场奔忙的。一个艺术作品一展出，就被拉高价值，或由于经常性地在独立策展人的各种临时展出中露面，而增值。独立策展分立于艺术体制，但又如鱼得水于市场内外。这样的“独立 ”很自我矛盾，但也正是我们不得不面对的现状。独立策展人的位置不可能、但又是必需的。

长久以来，独立策展人被看作是一个黑暗、危险的破坏偶像者，其展览也被艺术家们看作墓地。当代的独立策展人是挖掘者和拯救者，用什么办法使艺术作品可见，方法就不大用讲究了。下面这种双重滥用，是他们手中的必要手段，不用不好意思：看似在树偶像，转身就又不管三七二十一地去打破它。展示行为在今天仍陷于这一树立和打破之间，策展人更独立，也更不可少了。

独立策展人是培养出来的吗？目前的艺术体制里能培养出独立策展人吗？我们怎样才能培养出他们？还没有培养策展人的基地和目标，如何先得到他们？在今天，大展览的要求出发，我们会认为，独立策展人应该先成为策反者，成为造反工程师。而造反，是不需要专业学习的！斗争是他们的方法和未来。它才是他们的真正武器。在斗争中才能冒出新的独立策展人?

中世纪的欧洲，每个村里都会有一个捣乱者（造反大师、狂欢节发动者），平时就是村民，但会在四月的某个星期里突然成为恶魔一样的人，用某种手段将平时的秩序全部颠倒，来促成狂欢。在共同体里，策展人现在也已成了这样一个角色。我们需要这样的角色。当然，那也是一个可替代的角色，人人可以到这个造反的位置上来执行同样的功能的。[[120]](#footnote-121)而独立策展人是一个公开的、待命的捣乱者。

当代资本主义带来了一个越来越没劲的世界，商品消费世界越来越孤寂，我们每一个人越行动，反而越筑茧自缚。这时，独立策展人是全球资本主义系统本身所需要的杜尚。他们给每一样东西带去五分钟的辉煌，阻止全球资本主义商品-景观市场成为埋葬我们的大坟场。正如德波在《景观社会》中所说，统治阶级的秩序话语是通过资本-商品-景观，来独白般地自我表扬，我们只负责为它拍手了。权力正集权主义式地来统治我们的生存，景观成了权力的自画像。[[121]](#footnote-122)策展在这时就处于很微妙的位置上：为景观增色，还是没收或销毁它?如何“辩证”地同时去做这两个事?我们必须将这个选择完全交给策展人自己。这就是艺术展览对于这个资本-商品-景观全球装置决定权，总是审美政治的关键点。

独立策展人将革命搞成了策展；他们的策展总是在悼念某场革命。他们都是本部落那些不荤不素的人，给小孩接生，给死人套上白衣服，将坏消息带给受难者家人，等等。作为信使，他们本应该被砍死，但最后却被留了活口，留做它用。他们同时给我们带来好消息和坏消息，也同时脚踏过去和未来。

独立策展人也篡改部落的起源神话。他们偷偷重编共同体历史和文化神话之语法。他们往往因此而再也不能进入家族祠堂，所以，才看上去这么自由。他们像罗密欧那样被流放到别处，成为牲人，只能偷偷跑回来见他们的恋人朱丽叶，看似正在亲自上演一场悲剧。但这是他们的角色，就可以快乐地去扮演的。

在当代，人人都必须是策展人了，但人人又都不在那一位置上。策展只是代理。研究策展，是我们在集体地学习如何分别、共同地使用好这一位置。“作者”的位置不可能了，我们这才只能有这样暂时、可取消的位置来选择。作者也必须站到策展人的位置上来看自己的作品了。

那么，如何将策展做大？答：将艺术展示推入共同体的大政治之中，或策展人努力去成为人民运动、社会运动的策划组织者。而我们研究如何做大策展，就是学习瓦格纳，不光用总体艺术品去表达时代，更是将这整个时代当做大数据，做进某个总体艺术作品之中。如何导演出我们时代需要的新的集体神话？谁将是来做出这一总体艺术作品的未来艺术家？诗人。谁是诗人？无疑将是表演者？谁是表演者？必然是：所有艺术家的团结在一起，共同成为？但需要一个总导演，她或他，就是策展人？

做艺术会使艺术家从一个自我中心主义者变成一个共产主义者。作为总体艺术家的策展人为更广大的爱而活，而献身。“总体艺术作品”是她的献身装置。许诺成为艺术家的人，成为这个总体艺术作品里的专制者-表演者，其他演员都是因为她，因为她的要死要活，而分得一个角色，沾到了光。这个总体艺术作品中的专制者-表演者位置，就是“策展人”。总体作品策展人，成为艺术家追求的目标。像瓦格纳作品的表演所要求的那样，围着这个总体艺术作品来表演的人，往往是一个“艺术集体”，在六十年代，有Hugo Ball的伏尔泰小酒馆（Cabaret Voltaire），有沃霍尔的“工厂”，有德波的“情境主义国际”，等等。在今天的各种双年展里，我们看到了各种“另搞”的curatorial projects（策展计划）！它们是我们时代的总体艺术作品。后者才是一个不再需要展示的作品，本身成为策展人充分施展其才情的理想剧场！而在小型展览中，策展也往往只是异化劳动，有待被解放！

所以，对于美术馆而言，下面的选择是不言自明的：与其泥于采集和重编艺术之间，还不如主动去鼓励艺术家和策展人将策展做大。

21-美术馆之外：当代艺术与当代政治之间的对台戏

**我总是将自己逼到深渊前，以防我产生无聊。**

**--马拉美**

**审美，是最亲密的政治。**

**--斯蒂格勒**

**所有的人类存在都内在地具有艺术性。**

**--斯蒂格勒**

**访谈者Volker Harlan：我有这样一种印象，您仿佛有另外的器官。**

**波依斯回答：人好像只有在物质之上留下形式，才能表达出自己的意思。…这一印记，就是文化。**

**--波依斯回答Volker Harlan的访谈**

**当代艺术可与当代政治平起平坐，越来越这样了。它与当代政治一样重要了。两者平行了。但是，因为当代的政治和民主在西方已同时无救，当代艺术于是就可以暂时当政治救生艇用，更显出出其重要！当代艺术可以来补当代政治和当代民主的缺了！**

**总以为2017年威尼斯双年展的德国馆的那些够激进的了，但你再看看2017年汉堡G20峰会时的这个抗议，就会发现因莫夫（Anne Imhof）的那些表演相比就又弱爆了！威尼斯双年展里的德国馆仍是用艺术来表现当代政治的状态。汉堡这里却是在现实政治旁边平行地另搞了一场政治，**[[122]](#footnote-123)**用了艺术，搞出的不是艺术，而是政治本身！这是要架空实体政治，替换掉后者！它这等于在说，如果你搞不好的话，我们就到你边上来另搞了！这是当代艺术很牛皮的地方。它可以像干细胞那样来妥妥地替换掉现行政治系统！当前的政治系统如果需要进急救室了，那么可以先将它拖进当代艺术这里来抢救一下，行让当代艺术去顶替一会儿！当代艺术是今天我们这一熵星上的广大众生的一种新的斗争手段了！它是像议会这样的一种政治格式了！不是当代艺术与当代政治之间又产生什么新的关系了，而是：当代艺术与当代政治之间耦合（coupling），互缠互绕，扭结在一起这一点，在今天更加显露无疑了！当代政治缺的，当代艺术都可以来补上！当代艺术可以与当代政治唱对台戏了。如果无法参与当代政治，那么我们可以通过当代艺术来参与它！你开首脑峰会，我就来僵尸降临。**

但是，某种僵尸形式主义却总是先已占领了当代艺术界。艺术市场的大趋势总在拍卖行里一览无余。为之心烦，倒大可不必。将辛切维奇（Stefan Simchowitz）这样的目前世界上最成功、也最具争议的收藏家（其热衷于收藏崭露头角的年青艺术家作品，然后带领别人去收藏他们，像传销）当指路明灯，又是犯傻了。遥望整个艺术产业，市场及其种种“诡计”在今天居然也与艺术家们无关了！这时候，要是艺术家自己跑出来，想尽办法多卖、贵卖，来山寨，来媚俗，来诳骗，那将多好！那倒反而很艺术了。可是，现在是，职业掮客统治下，在卖出的最后一关里，艺术家自己却先成了僵尸，被当作艺术商品的陪绑，来做担保。卖时，艺术家跟在画廊后面，像害羞的相亲剩女了。工作室内外轰轰烈烈，一到市场里，艺术家马上比谁都更相信价值规律了！不幸！

所以，像辛切维奇和刘益谦这样的市场先锋时常成为头条新闻，对我们是很不祥的消息。正如玛丽·布恩（Mary Boone）在上世纪80年代就像拥有了魔方一般神通，最后成了我们的噩耗！1990年代查尔斯·萨奇（Charles Saatchi）打造了一整个艺术运动，一车皮一车皮地卖，给了今天的我们很大的错觉，以为还可以重返那种买卖的辉煌。拉里·高古轩（Larry Gagosian）后来端坐于自己的画廊体系中心，令全球艺术经销商竞折腰，成为大家唯一的信念担保。美术馆、艺术院校和艺术杂志都以自己的方式成为权力中心，新的数字化社区也不例外。相信它们由银行担保，是我们唯一能做的事儿。这种种、种种正在使我们自愿扮演艺术的僵尸，什么都不想听，什么都不相管，只等着下一笔买卖的发生。

这些，对我们都不是好消息。最近这三十年来，艺术家自己也越来越成为肉猪！他们创作时很生猛的，一旦要卖了，就马上成为一个向掏钱者涎笑的摊贩！当代艺术本身也成了由艺术G20来统治、但也被金融杠杆玩弄的地盘！当代艺术圈也需要一场像汉堡那样的僵尸降临了！

“僵尸形式主义”（Zombie Formalism）这个说法最早其实是批评界用来挖苦格林伯格对抽象表现主义的推崇的。比如，格林伯格说，立体主义是对塞尚的超越，波洛克是对立体主义的解决方案的突破。这时，形式上不断的超越和突破，成为一种为形式而形式的僵尸形式主义！可是，你说悲哀不悲哀，几十年后，后者在当代艺术界却真的流行开来，尤其是在绘画界。说它是“形式主义”，是因为它直露、还原、本质化。说它“僵尸”，是因为它假装没有自己的主张，是你要买什么我就给你画什么，你想要买更好的，那我就给你画更好的这样一种态度。画廊好像在组织季度订货会，然后叫客户们下订单！整个艺术界可能成了这样的一个僵尸界。这与汉堡的僵尸项目所要反抗的，是同一种状态了。

今天，你跑到威尼斯、卡塞尔去取经，就是为了看别人如何将这种僵尸形式主义做得更专业一些，更能讨好买家。而买家就是看你在这方面做得卖力了没有之后，再来判断你还能怎么卖力！这是一条死胡同了！当代艺术界如果是从事这样的业务的一个剧组，那它目前就需要汉堡的那个僵尸降临那样的计划来抢救自己了！当代艺术家们需要剥掉自己身上的茧壳，来获得新生！需要来一场僵尸降临，来冲冲他们身上的晦气、霉气了！不参与这个时代最大的政治行动，我们就是在扮僵尸，而手里却捏着当代艺术这样的锐利的器！这是当代艺术家们无论怎么挣扎最后一定会沮丧地面对的典型政治困境。

但是，艺术家凭什么来与当代的那一不作为的主导政治唱对台戏？汉堡的这个僵尸降临是一场集体魔法，宣布了我们对当前政治状态的态度的逆转。你说是这样、这样的，事情只能这样了，有什么办法。不，我们认为它是那样的，还可以那样、那样的！你因为G20而戒严，而我们用一场艺术展示式的魔法，来将它替换成另一种状态！我们会来重新定义它。

自列维-斯特劳斯之后，人类学家们大都认为，原始人没有文明，只有魔法，但后者也并不简单：做过魔法，进入新的状态之后，就回不到原来的状态中了。而美术馆的展览也就是在筹备这样一场集体魔法，策展人实际上就是萨满。如果当代艺术是与当代政治并行的，那么，策展人必须同时对美术馆的展览空间和社会的政治空间里的状态拿出转换的办法。他们的宣布必须对整个共同体都算数！而且他们只需要宣布就行！宣布，是作为萨满的艺术家的杀手锏。

波依斯在生活中也将自己当萨满。之前毕加索和高更也企图这么做。波依斯是真的照萨满的戒律来过日常生活，还更严格些。他企图在萨满这个角色中去过自己的生活，由此去成为艺术家。在访问美国的首次演讲中，波依斯告诉听众，人类进化时，情感会跟不上这种进化，而情感是人的精神力量和思考能力的主要来源。“我们的眼光必须扩及我们已失去联系的那些不可见的能量”。“当我显得像是萨满的样子时，或暗示这一角色时，我是想要强调其它的优先性，是想要强调我们必须拿出完全不同的方式去与各种物质打交道。比如在大学，大家说话都这么理性，这时就有必要让一个迷惑者在其中出现。”[[123]](#footnote-124)像萨满那样宣布，就是为了调节我们每一个人的情感力量的方向！不需要引入外力！艺术家如果是萨满，那么，他们光动用每一个人的情感力量，就能改造整个社会。

波依斯并没有回避他用萨满这一角色和心理分析策略来做教育和治疗的这一用心，承认他的萨满行为只是performative（使动、执事、表演）式的：“一开始我是策略地做，然后我就去做科学讲座。有时，我像一个现代的科学分析者。而另一方面，在行动中，我又是像萨满那样的一个综合的存在者。这一策略旨在到人民心中造成骚动，以便向他们传导问题，而不是输送一个完整和完美的结构。这是要对所有的能量和文化的问题做心理分析”。波依斯的萨满角色表现在创作中时，是要“操纵符号”，去影响观众。[[124]](#footnote-125)他动用符号去调整当前的文化的配方，引导人民到达新的心理状态，形成新的时代精神。以萨满的眼光来这么做，就是要努力坚持：不用加进来任何东西，因为，改造所需要的手段，人民自己身上都有，艺术家来调动这些力量就可以。这种教育和治疗因此不是灌输和强加，而是引导和梳理。

平时他喜欢穿戴呢衣、呢帽，再加拐杖和背心。传说，他坠机后是被鞑靼牧羊人救起的。这更在他身后创造出一个神秘的背景。1955年-1957年间他的个人危机，也就是抑郁，更使他想要责疑生活中的一切。这一个人危机反而对于他成了一种成为萨满的引导过程。萨满主义与死亡相关。萨满是这个世界与那一头的世界之间的中介人。他能在日常生活中到处看到死亡，来告诉部落里的人什么该做，什么不该做。波依斯通过萨满的眼光看到了我们所生活的时代的致命性。作为艺术家，波依斯想要告诉我们，“当前的致命的方面，在未来是可以被克服的”。[[125]](#footnote-126)

在《感性灾难》中，斯蒂格勒反复强调，萨满是部落里能够判断有什么毒性，什么是可用的药，知道哪里能找到被当作药的植物的人。艺术家是萨满，就是指他们能对我们的感性苦难开出治疗的处方。他们能判断用什么药量的毒对我们是治疗。他们能将毒转化为药。他们善于以毒攻毒。

汉堡的僵尸降临从这个意义上说，是一场全球萨满仪式。这是史无前例的。

当代艺术能与当代政治唱对戏，也是因为，当代艺术家做的，是社会雕塑。作为社会雕塑的艺术，是今天的失效的政治过程中的一根救命稻草了。阿甘本指出，政治在我们时代成了“无目的的手段”，是一种危险的工具，对使用者自己也很危险了。统治者以为它还是老工具，还是要照老办法来沿用，结果就会像英国的脱欧全民公决一样地脱轨！民主会成为这样一种让我们上当、搬起石头砸自己脚的东西！政治对我们成了一种玩火自焚的东西时，艺术暂时就成了一种较安全的替代！这正在艺术在今天的重要性！所以，当代艺术不应该落在卖了很多钱不知道干什么好的艺术家们手中！必须甩开他们，去另搞艺术！

波依斯提出的社会雕塑这一观念，向我们指出了艺术的另外一种潜能：通过做艺术，既改造社会，也去改造我们自己，将两者同时卷入。社会雕塑大于政治改革和世界改造。

今天，除了为市场去搞艺术，为艺术史和艺术教育而去搞艺术，除了为艺术而艺术地去搞艺术，我们其实还可以：使艺术成为社会雕塑，去改造社会，并通过这种改造，来改造我们自己。在当代政治和当代民主走不通时，我们就用艺术来暗渡陈仓，甚至用艺术来临时替换它。

斯蒂格勒的《感性灾难》一书深入讨论了波依斯的“社会雕塑”到底在数码时代对我们意味着什么。他指出而波依斯没有想到的是这样一点：我们在今天更被第三存留尤其是数码第三存留（如大数据）包围，能做的，不是躲到更美好的乡村和自然之中，去做更干净的生态人，而是就地对这些第三存留作社会雕塑，将落下的垃圾塑造成我们的作品，吸纳而重新成为我们的新生态。大数据对我们每个人也都是有用的，只不过，我们必须艺术地去使用它们才行！斯蒂格勒于是对艺术提出了比波依斯更紧迫的要求：必须将社交媒体和数码现实做进社会雕塑。

在斯蒂格勒看来，社会雕塑是个人的一种先于其所有能力的做社会性艺术的能力。[[126]](#footnote-127)在欲望的循环中，我们每一个人都会突然惊叹、震憾，如同艺术家来了灵感那样，要向外表达，要动用惊叹号。这时，不论有没有号称在做艺术，我们其实就是在做社会雕塑了：我们从自己的长记忆出发，在我们所面临的物质之上打上令我们自己都吃惊的印记。我们这时就对社会机体作出了改造。而我们本来就想要在特别的印记中表达出我们自己的存在！人人都能如此的！我们就应该在这个意义上去理解波依斯说的人人都是艺术家这句话。可以说，我们所处的现实是蜂蜡，我们在它上面打上自己的印记后，再去面对它时，我们自己的技术式生命，就在心理、集体和技术三个方面向前进化了一步！在社会雕塑中，社会现实仿佛对我们作出了回应，我们正在与它对话一般。这与心理学家温尼科特讲的“潜能空间”和“游戏空间”很像。当现实仿佛成了我们的对话者，会对我们作出反应，我们也可以对它作出各种试探时，个人的快乐游戏与激烈的社会改造之间，也就不分了。

波依斯的“社会雕塑”这一观念扩展了杜尚的现成品艺术这一概念。社会雕塑对于波依斯而言是一种粗劳动，一种此时还说不清的劳动，是个人的主动出击，要去按压、重塑、绝对地限制面前的物质现实。作为社会雕塑的艺术，对于波依斯而言，是一种突袭，是从遗忘中惊现，是在治愈后雀跃，是要造成某种坚执和惊吓，激起观众身上的某种被压抑的经验。波伊斯的作品里就埋着能让我们这样震惊的各种“索引”。而且，波伊斯自己就说，“社会雕塑通过语言来实现，也是像思想那样来开始的”）。[[127]](#footnote-128)而且，波依斯甚至说，“思想也用材料，用声音和纸笔，也是在做社会雕塑”。写，也是社会雕塑。[[128]](#footnote-129)

正是在这个意义上，波伊斯说，我们今天做艺术作品，是为了让那种仍有待我们去发明的艺术早日到来。我们不可以就说今天手里做着的已经是“艺术”了，否则我们的要求就太低了。我们做艺术是为了引发那种真正能改变社会世界的艺术的到来。做这种艺术，是要引发那种像发明一样的艺术的到来。

在今天的消费社会里，由于无产阶级只有身体可出卖，消费者只有灵魂可出卖，我们的欲望于是就是碎化的，能补救我们的资本主义式利比多经济的，就只有艺术了：与商品相反，艺术作品是我们用来升华我们的欲望的物品。越与商品打交道多，我们就越应该多去与艺术作品打交道，作为弥补。艺术是连接我们的驱力和破碎的欲望的唯一途径。它不断发明新的实践，“升华我们的欲望，让其成为友爱”。[[129]](#footnote-130)

在说到我们为什么人人都应该展开自己的社会雕塑时，波伊斯说：我们人人内心深处都有一种“对于任务的爱”！我们多么渴望有我们崇拜的大师来给我们分派任务啊！好想让偶像把更难的任务优先交给我，好让我中途更历尽艰险！儿童时代，我们和妈妈之间的联合行动，都导向这种寻找到伟大任务的壮严时刻。艺术家是在成年时也能努力这样做的人。做展览时，我们就会有这种重大任务压在自己头上的感觉。这时，每一个作品都是我们正在寻找的那一个任务的索引了（波伊斯说，观众正是面对了这一索引而被感动，而不是直接面对作品表面，被上面的材料所感动；正是那一看不见的压倒一切的“任务”，才令观众感动！）。展览上放的仍是关于艺术家的工作的菜单或目录。艺术展览是：艺术家要带观众去看她朦胧中准备去攀登的、她自己也还说不大清、但已被它感动得不行的山峰。

社会雕塑将我们时代的感性苦难当成了创作的材料。而正是艺术的虚构又使人工制品、技术假肢向我们开放，不再对我们有毒。比如，悲剧这种技术在古希腊时，就是一种疗救术，在广义器官术的意义上，在感性的谱系中，都有这一效果。本来是悲剧，但由于观众像做社会雕塑般地加入，来将自己的苦难当作雕塑材料，它就反而成了一种集体治疗。

而人工制品的这一人工性（如手机屏幕），也正是使个人原子化的原因：这正是普罗泰戈拉向我们讲述普罗米修斯和厄毗米修斯的神话的原因。他告诉我们，人是后知后觉的，中了自己的人工制品的毒；只有被疗救、开始痊愈时，人才能优美地成为人。这也是人工制品如手机在当代艺术中造成恐慌的原因，因为是人的新假肢。但这也同时使得艺术成为必需，因为只有艺术才能连接那一技术带来的冲动式的野蛮。比方说，我们在今天就应该问：如何积极地去利用从人类的心理底层侧漏出来的、以前都被压抑的、朋友圈或脸书里展露出来的那些野蛮因素，将它们做进社会雕塑？而艺术正是这样地通过新的人工制品、以欲望的形式来工作的。艺术通过欲望升华了这种带着最原始的野蛮的冲动，使其变成友爱。它通过社会雕塑来生产出新的存留，做成作品，来中介。[[130]](#footnote-131)

在最近的中国美术学院的讨论班里，斯蒂格勒指出，新的技术装置使我们的身体产生出新的人工器官、新的身体幻觉。选择哪些新器官、新幻觉留下，将哪些去掉，这一选择过程，就是“艺术”。换句话说，我们在使用新的人工假肢时，身体上会产生很多新的人工器官，做艺术，是要筛选这些新的人工些器官，跟着留下的那些器官去继续生活。

“社会雕塑”这一说法最早是浪漫主义诗人拿瓦利斯和哲学家谢林提出。最近，哲学家马勒布（Catherine Malabou）从脑科学、当代生物学和哲学的综合角度，发展出了“可塑性”这一观念。她认为，黑格尔思想的重点，是“可塑性”。社会雕塑，*soziale Plastik*，实际上是艺术家们说的造型。[[131]](#footnote-132)黑格尔认为，我们是给世界造型，在这同时也给我们自己造型。我们自己的可塑性，才是真正令我们震惊的。社会雕塑因此也可以说是：我们给社会造型，以便同时也通过社会来给我们自己造型。正如广大90后和００后的两只大拇指，在将人类文明带向一个万劫不复的同时，也正在给我们带来一个出乎我们意表之外的全新文明，使我们走向一个令我们不亦悦乎的陌生未来一样，社会雕塑也将是我们人类摸着石头趟过很多条湍急的河流的不二法门！在这个意义上说，作为社会雕塑的艺术，是今天的人类的一根救命稻草了！可以说，人类的未来，人类的新的文明的可能性，都将来自这种社会雕塑。人的未来终于落在人自己手里了，这不好吗？

新的技术造成新的感性苦难，而艺术是回收这一感性苦难，将它转化为正能量的手段。这在世界政治的越来越娱乐化和川普化的今天，不失为一种担保：当代艺术是当代政治的一个安全备份了！

四、

公共美术馆的身世和当代谱系

22-公共美术馆的身史

后-不同政见艺术（post-dissident art）本质上与西方的后现代艺术一样，都是“挪用”的艺术。它要帮国家资本主义装置去培养个人的资本主义心灵，所偷偷挪用的，是那些被废弃的、原来是被用来培养社会主义灵魂的符号。

--格罗伊斯

美术馆是妈妈的地方。我们将它当了妈妈来侍候。它是纯洁的受孕（概念）之地。

--德里达

卢浮宫是所有公共美术馆的原形。它是革命时代新冒出的资产阶级国家自己给自己树立的纪念碑。国家公共美术馆通过提供一个普遍主义式的知识基础，敲定那些最高的价值，保存那些最被人民珍惜的记忆，从而将共同体凝聚为一个公民团体。这是现代国家建构术的一部分，同时也是现代公共美术馆的立馆宗旨。这一点将美术馆的建立永远与现代公民共和国的建立连结在了一起。

法国大革命后，国民议会于1792年9月16日通过建立卢浮宫的法案。卢浮宫的美术馆于1793年8月10日正式向公众开放。这也是全世界所有的公共美术馆，尤其是国家美术馆的起源。[[132]](#footnote-133)它原是路易十四的个人古玩收藏室和美术收藏室，有另外一个故事。它被没收和重置后，才成为一个人民的美术馆，在今天，我们必须强调这一点。

原来，这宫庭内的玩藏空间，只是国王和贵族看艺术品的地方。现在，公众是作为“人民”的一员进入其中，作为主人来行使查看自己拥有的精神和文化财富的权利，是来检查工作了。过去的皇家资产，现在被中性化，成为国家和人民的集体财产，被人人拥有。这时，卢浮宫属于国家，也同时使这个国家本身变得对人民可见了：人民在这里才真真切切地看到自己的国家和它所占有的、也就是他们自己所占有的东西。在美术馆中使国家可见，这一点相当地重要。可以说，之后所有的民族国家的公共美术馆的开张，都是以这同样的意图，照着卢浮宫依样画葫芦地复制出来的。可以说，有了公共美术馆，人民才感到有了自己的国家。

美术馆与公民国家是一体两面。人民通过美术馆来上演自己的政治游戏，看到了国家是他们自己的东西。而人民在美术馆里开始玩自己的国家游戏。照一些人类学家的理解，我们今天的所谓的世俗的、反仪式的文化中，也是充满着仪式情境和事件的，也是由很多无名的魔法来支撑的。[[133]](#footnote-134)在国家公共美术馆里，人民继续来搞关于国家的魔法。



图-4：卢浮宫内的《蒙娜丽莎》之前。Image contributed to Ｗikipedia by: Pueri Jason Scott (American).　Ｓee: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=12210398.

哲学家朗西埃认为，正是卢浮宫的开放，才终于使艺术成为一个新共同体的集体感性汇聚的场域，也因此使它成为各民族国家的一个自治部门：艺术从此与政治并列，成为人民的事业了。它事关我们在新的解放区的蓝天下如何来表达我们自己。从这个意义上说，卢浮宫是法国大革命后新人民用来表达自己的新身份的工具。黑格尔在《美学讲演录》中也持有这种看法：绘画属于人民的自由的继承轮位（绘画使人民的继承有了实物的依循）。[[134]](#footnote-135)有了国家公共美术馆，也随之出现了民族艺术史和关于民族艺术史的教科书。艺术作品也渐渐代表了民族艺术史中的某些重要时刻，并被当作新的艺术历史的归类样例。公共美术馆的艺术作品陈放样式，是要示范一种民族国家自己的艺术史的编排方式。这种编排方式又需要一种新的艺术史来为之辩护。而这种艺术史旋即又被谱写成一种关于某一民族国家的艺术成就的史诗或神话。

这时，艺术品也不再像过去一样，只是绅士的摆设（the ‘gentlemanly hang’），而是需要足够的鉴赏知识，才可被欣赏。人民被认为应当通过艺术史去了解自己的国家的艺术成就。可以说，艺术史这一学科亦开始于卢浮宫所示范的各民族国家的公共美术馆系统。公共美术馆同时也都受到启蒙时代对理性、民主的理想的鼓舞，成为人民空间，书写着每一个民族的艺术史，来帮助人民理解馆内的收藏。这一艺术史又经由中、小学的艺术教育，而被册封，被正典化，成为艺术院校所要维护的法典，最后成为公共美术馆的权威的来源。

而这在１８、１９世纪的西方也决不是不言自明的事儿。但是，后来，人们看出门道来了：谁掌握着美术馆，谁就能影响对于共同体的最高价值、历史真相和民族记忆的再现。这也能影响个人在共同体内的地位。那些擅长在美术馆内做仪式和魔法的人，或最能对这些仪式和魔法作出回应的人，其性别、种族、文化身份，就越得到彰显和肯定。这永远意味着，谁有资格和权利来公共美术馆做仪式和魔法，谁就更能够堂堂正正地在这个共同体里做公民。总是某些人特别热衷、擅长于来做这种魔法，有些就不。那么，问题总是：如何帮普通公民来公共美术馆做这种能伸张其公民权利的魔法？

而从今天看去，这种由国家美术馆撑腰的民族国家的独立的艺术史叙述，显然也带着自身的毛病。美国艺术人类学家邓肯（Carol Duncan） 认为，卢浮宫在对作品的陈列过程中，武断地将法国的艺术创造，当作了世界文明的巅峰，对世界艺术作了以法国为中心的变摆：照里面的陈列，它起于古希腊，然后波及古典和罗马，然后就到了文艺复兴，最终是法国艺术的杰出成就成为其顶上明珠。[[135]](#footnote-136)这也就是说，法国大革命后，各民族国家兴起之后，美术馆在讲本国的艺术史故事的同时，也成了民族国家本身的重要的自我形象的编造工具，帮助其重新捏造出起源神话，使文化沙文主义抬头。

民族国家想用公共美术馆来制造出一个“想象共同体”。所以，公共美术馆也是殖民者最爱用的工具之一。其它的工具还包括人口普查、地图、历史教科书等等。博物馆或公共美术馆成了民族国家的领土想象的制图室和复印室的一部分，比军事占领还有效。

至二十世纪上半叶，博物馆式或公共美术馆式的想象仍往往被殖民者在海外夺来的文物所左右。他们用印刷媒体来传播信息，生硬地将一种民族身份强加给被殖民者。今天，在全球化时代，当Google企图将全球的伟大艺术做成大数据包时，遇到的最大的阻力，还是在民族国家想通过公共美术馆来自我叙述这一点。[[136]](#footnote-137)

23-另一种公共性：不列颠国家美术馆的难产

神殿和教堂原都各各通向一个世界，现在，它们都像是被封存到了博物馆内一样。一个印第安人的图腾，一进入纽约的博物馆，就失去了揭示世界的能力。

--海德格尔

卢浮宫作为族国家美术馆的模范，也成了刚建立起来的各民族国家美术馆的首批职业美术馆馆员的训练营，声誉很快得到确认。在拿破仑的占领下，马德里、拿不勒斯、米兰和阿姆斯特丹都建立起了自己的公共美术馆。当然，很多这样的公共美术馆都是对君王的收藏的改头换面，是为了让人震撼，而不是为了启蒙和促进模仿和复制。到1825年，欧洲各国几乎都办起了自己的国家公共美术馆，都是照卢浮宫的布排：都采用从埃及、古希腊、罗马直到文艺复兴的这一展示顺序。卢浮宫也在这一时期将自己的收藏扩至古埃及、近东、亚洲和其它叫得出名的文化区域。在二战后，卢浮宫的印象主义和远东艺术才被移到主馆之外。

就其传统项目而言，卢浮宫的收藏既不是必需，也不真正反映世界文明的版图。它只是想要突出西方文明，只承认西方文明在孕育期的门槛前的那些早期文明：埃及、苏美尔、爱琴海文明，然后经由希腊、罗马、拜占庭，直到基督教初年，然后到全面开花的中世纪，再到文艺复兴，然后到现代主义艺术。卢浮宫成了这种对西方文明的理解套路的主展场。它傲慢地告诉我们：其它的故事就请到其它地方去说吧。当然，今天的卢浮宫可能会比这更加宽泛地理解西方文明了。但是，它作为对每一个公民都开放，成为他们每一个人的国家意识的仪式场地这一点，是不会变的。它摆出了西方文明的排场，这也是我们跑去看的主要理由。但是，它仍然是每一个法国公民在其中利用魔法和仪式去成为国家公民，将法国这个民族国家当作他们自己的国家的手段。它是民族国家的民族主义式自我叙述的工具。这是它的机构本质。

我们也都知道，今天的卢浮宫里进出的其实主要是游客了。上面说的这种国家美术馆里的民族主义姿态，在全球化时代，可能也只是装装样子罢了。它更必须做的，反而是提供艺术史式的导览，并提供纪念品和时尚餐厅给参观者。它更多地是在为巴黎的旅游局服务了。关于它如何继续去讲那些能使它自己苛延残喘的故事这件事，实际上至今还是在看着办！在全球化中如何来搞民族国家的公共美术馆，对这一点，它也还完全没辙！

同样的一件事，在英国，却完全是另外一个故事了。由于英国革命后迎回了查理二世，一个人要成为公民，在不列颠王国，就成为一件很暧昧的事儿，而这严重拖延了公共美术馆在英国的诞生。十七、十八世纪，不列颠的国王们都有很大规模的个人艺术收藏。查理一世的个人收藏的拆散，被认为是英国公共美术馆收藏的开始。但英国王室一向是在艺术收藏上相对低调的，又没有一个巨大的政治事件来触发对王室收藏的没收或接管。怎么办呢？

在这同时，地主阶级和工商阶层的艺术收购，又使不列颠的艺术市场成为欧洲最兴旺的。实际上，收藏艺术作品这一件事已经使英格兰的上层社会形成了某种“国家”感。尽管是在君主立宪之下，艺术收藏还是带进来某种公民社会的意识。有财产、受过好的教育的阶层，通过收藏艺术，而不自觉地养成了这种自发的公民社会的意识。但是，这种公共空间，与法国的那种，是不一样的。在英国，它是一种由地主阶级这一非正式贵族构成的绅士、爵士或普通人构成的朋友、对手、熟人和敌人圈。在他们中间，赞助者、朋友圈或关系网意味着同一件事。[[137]](#footnote-138)英国无法像革命后的法国那样形成一种公民与国家的一对一的关系。这样的公共空间也往往是由出生良好、受过教育、有趣味和有钱又有闲的女性构成。艺术被看作是道德和精神价值的来源，被看作是整个共同体的财产，被人人共享。

1777年，一个叫做韦尔克斯（John Wilkes）的激进政客提出一个法案，要求议会购买前首相渥尔浦尔（Horace Walpole）的收藏，结果未被采纳。卢浮宫成立后，是在1799年，画商德森凡（Noel Joseph Desenfans）向议会提交一个现成的旧大师们的国家收藏计划，要求被放在英格兰。那一批收藏原是波兰国王奥古斯特（Stanislas Augustus）在被废黜前收聚的。后来，这一收藏被放到了多维奇（Dulwich）学院，那是伦敦附近当时唯一的一个艺术收藏。为什么英国会如此拒斥国家美术馆，而其它欧洲国家也是在被拿破仑占领时，才开始动手，原因就可能在欧洲的皇权制度上。在地主文化里，土地越多，人才能越像绅士，文化才越像是天生带来的，须靠优越的教养得来，而不是买几张画就能扮出。这样的情状下，不列颠要到1824年才形成自己的国立美术馆，也就不稀奇了。在那时的英国，权力、资助和展出都是在同一群人中间展开，议会就可以代表他们，用不着用国家美术馆这种张扬公民权利的魔法装置。

要到1820和1830年代出现的激进的边沁主义者们才提出来公共美术馆的事儿。后者被当作一种文化策略，来替新兴资产阶级打开传统上被限制的仪式空间，使每一个个人都可以到一个国家公共空间里来“走向公共”。1802年，商业大腕安杰坦（John Julius Angertein）为表现自己的爱国、慷慨，通过其艺术家朋友劳伦斯（Thomas Lawrence）,终于可以在1823年他去世时，将收藏全部捐给了不列颠国家美术馆。议会然后ｙｉ 通过了法案，将安杰坦（Angerstein）的房子买下，美术馆才终于在1824年5月开张。不列颠由于缺乏一个革命的时刻，议会和人民无机会接受一个新的国家概念，国家美术馆于是就诞生得这样地勉强，这就不难理解了。文化批评家汤普森（E.P. Thompson）认为，是英国历史的特有的古怪，才使得英国的资产阶级国家的形成，及其支持性文化的形成，都进化得很慢，而且最后还必须从一个更古老的形式的错综中进化出来。[[138]](#footnote-139)

邓肯从人类学出发去反思博物馆或公共美术馆这一出身，意在为她的下面这一立场辩护：我们可以将公共美术馆理解为每一个人有权参加的做公民仪式的集体魔法的现场。她反对启蒙时代对于宗教和世俗世界的区分，认定今天的公共美术馆仍是一种类似原始部落的仪式现场，展览中做的只是仪式或集体魔法。展览代表了当代公众对于世界秩序、其过去、现在和每一个个人在其中的位置的想象，是艺术家和策展人来替公众来做集体仪式或魔法。

美术馆的展览空间提供了一个框、光线和禁界，而这在魔法活动中是常用手法。人类学家道格拉斯（Mary Douglas）写道：

仪式提供一个框。被划开的时间或空间提醒了我们作出一种特殊的期待，正如那一“从前”会在讲故事时开辟出一个梦幻般的接受性情绪。[[139]](#footnote-140)

在这一框里才会出现那种由仪式和魔法引起的临界性（liminality）。这一说法最早由比利时民俗学家吉内普（Arnold van Gennep）提出，后由人类学家透纳（Victor Turner）加以发展：在正常、日常的文化和社会状态和取与给的过程之间的那种意识模态。这种临界状态与现代人的审美状态高度关联，迷狂或出神时，人的世界就被放进了括号。[[140]](#footnote-141)展览就是这种括号内的状态。

邓肯试图证明，美术馆决不是世俗和理性的，而是体现了各种信念、魔法形式、象征献祭、奇迹等等的地方。[[141]](#footnote-142)而实际上，在今天，仪式和魔法也只有在美术馆这样的小范围内，才有可能被激活，所以更需要我们找到特殊的招术，去发动。观看和收藏艺术作品，是对魔法的怀旧。对人的知觉而言，它们构成一个网状宇宙。它们保存审美印象，就像语言保存着思想。审美印象是一个被经验过的现实的突出的点，是被证实的现实中的一个关节，是使人嵌入世界的那一张人类生活的网络中的一个突出的点。将这个突出的点与那个突出的点之间连接起来，就构成宇宙的魔法网络，形成了展览。[[142]](#footnote-143)所以，是花园和房子美，而不是雕像，但又正是雕像才使花园和房子美。由某种东西比如说仪式和魔法连接了它们，所以才这么美。与人的生命关联，某物才可能是美的。也不是只是物就美了，只有通过世界的实在与人的姿势之间的偶遇，物才展现出它的美。[[143]](#footnote-144)所以说，艺术作品只是观众在美术馆中做集体魔法时所需要的道具。

在20世纪，人类学家要去另一个社会研究魔法，也都是从外部去理解的。学着从土著的眼光去观察它，这就是马林诺夫斯基的文化人类学方法论了（在中国的代表就是费孝通对江村的长期的蹲点观察和研究。他企图从农村的角度去理解农村）。这是一种介入式观察，加上对话、访谈、与在地的重要文化人士们一起研讨等等，如今仍是很流行的一种田野考察方式。另外还包括查家谱、深度访谈、收集生活史等等。人类学或民俗学方式还常以问题为导向，长时间坚持，开展团队接力式研究。蹲点至少一年，后面不断地回访，而且要求研究者学习本地语言，掌握其主要的文化范畴，等等。这些研究行动还往往与视觉技术的发展联动。二十世纪初始，人类学家越来越强调摄影、电影和其它记录手段的使用，来积累材料，作大面积分析的基础。在文本和视听方面，新技术记录和呈现方式不断突破，不为改造着人类学的研究方法论。这些都反映在博物馆和美术馆今天对艺术展示过程的裁剪之中。

例如，摄影向我们提供了关于社会事实的图像。而摄影的力量能使这些社会事实显得更加合法。这时，我们就必须考虑它的客观性和权威的是否过度的问题。一般认为，视觉方法能比文字记录更好地再现传统的特殊生活世界的复杂性。人类学家阿卜杜拉的关于物的社会生活的理论，[[144]](#footnote-145)托马斯的关于物的纠缠的理论,[[145]](#footnote-146)，社会系统中视觉性和材料性之间的显晰的关联，[[146]](#footnote-147)还有科学人类学家拉图尔的关于物的秩序和物的政治等新人类学方法，是近年来视觉人类学方法论突破的一些显例，一再被用到当代艺术的展示中。这些视觉人类学上的更宽阔的眼光，正在为我们研究艺术展示提供全新方向。

如若使用现存的人类学话语，我们讨论到藏品和收藏、展览制作、公众参观导引、重新使用民俗学、民族志、人类学方式去理解美术馆过程等等话题时，一般就会涉及到下面这样一组概念：代理和交换、经纪、行动者网络理论、作者的问题性、文化生产和消费、符号学和叙述学等等。这些来自当前人文科学和社会科学的概念，为今天的策展哲学奠了基，也使我们对展览的方法论反思更开放和待定。但是，在任何一个时点上，我们都得承认，展示方法论是有待论争因而是无限开放的。各种人类学实践都在不断提醒我们：在某一种文化中讨论如何去展示这种文化，是一个极其错综的实践，也许只有被我们所展示的原始人，才有能力做得全面和彻底。但他们需要、用得着做我们做的这种艺术展示吗?

照视觉人类学的定义，展览是要表达出物品、文本、视觉再现、重构和声音，是要去创造出错综和关联的系统，是要造成一次明晰的事件。[[147]](#footnote-148)展览自古就有，但当前的这一次仍必须开天辟地。积储和展示有价值的东西，应该说，也从来都是广为流行的做法，且不仅仅限于某一阶级或文化群体。[[148]](#footnote-149)须知，展览是人类的最根本的行为之一，其影响并不仅仅限于艺术圈内。但在博物馆和公共美术馆内，物品的陈列是一种具有高度张力的剧场政治。它是被代理和被导演的。今天，博物馆和美术馆在这方面应该相互揭发，然后再相互激发，达到展和被展、施展和钳制之间的平衡。

那么，当代艺术之美术馆实际在玩的是哪些招术？它所用的头一招，往往是在原有的美术馆基础上，去建立一个侧翼，来容纳最热门但传统美术馆本身难以放下身段去吸收的新艺术方向，如新媒体，如AI艺术或生物艺术实践，等等。侧翼可以成为万能的变通。但是，毕竟，要在艺术领域形成一个共识，是很难的，通过单立一个空间，仍是不能完全应付的。面对过去一百年的艺术，我们也是只见到碎片式的真相，只对大的方向性的东西，形成了一点点共识而已。比如，我们大家都知道，塞尚走出了最决定性的一步，然后有了立体主义，现代主义因此而萌芽。在这同时也就出现了其对立面，也就是表现主义，马蒂斯是领袖，梵高和高更是其前导，然后是达达和超现实主义。至少在ＭoMA，我们看到了这样的排位：立体主义、未来主义、蓝骑士、风格派（De Stijl），然后是超现实主义、抽象表现主义等：都想要在自我和宇宙中寻找到其非物质的、自治的能量。不论你怎么安排展藏，你总是在这样的叙述里打转转。而那是远远不够，总已固步自封的。如何来激活这种已被安排得很圆润的叙述，发出新的故事的枝条?即使是传统美术馆，其展览秩序仍是有待重新敲定的。

24-展览中，公众应义无反顾地走向公共，还是选择式参与？

Je participe, tu particpes, il paticipe…

我参与，你参与，他参与……。

--达达主义口号

做艺术，和守住艺术家的位置是不同的，必须作出选择。

--杜博菲

什么是“公共”?我们知道，公共与共同在意识形态谱系、频谱上讲，其实是对立的。在当代艺术圈，参与派与关系美学对立，造反、占领与偶遇、安慰之对立，激烈与关怀对立，等等，都是今天的策展思路上的一条条分水岭。必须划出一道线，对两边作出明确分隔，我们也必须作出明确抉择。但这是人为的一条界线，是方法论上的标记，不是真实的政治道路上的选择，大家不应忘记。

毕肖普（Claire Bishop）强调的参与，实际上是冲进当代艺术场域，来搞颠覆。在艺术展示空间，她这样的参与派认为，艺术家根本不应该预设自己的作品有什么主观意向可强加给观众。恰恰相反，艺术家应该与观众合谋，在展览开始后，使空间里的一切都成为道具，促成一场集体彩排。展中，艺术家只是贡献了一些道具，给观众提供了参与的借口而已。哪怕导览员，也是被寻租的工具，是要帮观众写剧本，做制片，亲自演出匪丁甲，最终的功能只是在展览空间内造成事件。引起的那个公共事件，才是展览本身，而不是艺术家自己搬进去组成的那些展出作品！这就造成了挪移：展览到底位于哪里?如何指认一场展览?艺术家在展览中的作用真的是第二位的吗?

“参与”这个译名有点小问题，译成“扑进去”或“上访”或“寻衅闹事”或更好。不过，毕肖普出于反对关系美学而提出来的这个“参与”，本身也有小资倾向！她拉拢朗西埃，想用后者来抗击博依约（Nicolas Bourriaud）的关系美学。[[149]](#footnote-150)朗西埃说自己被夹在里面很不好办。毕肖普却又觉得朗西埃写的那些东西造反派气息太重，太毛泽东主义，又是不完全适合用在参与派思想中的。于是，参与派到底激进在哪里，今天也仍没敲定。参与，译成朗西埃主义用语，就是造反，占领和上街，不公布理由地。参与派要去装出现场造反的样子，可是临了只是参与，不肯真的造反。[[150]](#footnote-151)

不过，参与派本来想要的，也不是艺术，而是由此打开的那些新的艺术实践。对他们而言，艺术的做法高于制作作品。展示或演出，也高于制作。参与派的英雄、英国艺术家戴勒（Jeremy Deller）的下面这句话高度总结了上面这种参与式展示态度：我并不制作东西，我使东西发生（I don’t make things, I make things happen）。参与、颠覆、造反之后，再形成新的艺术实践，后者才是真正的展览。艺术家和作品在展览上仍只是待用的道具。艺术家在自己的展览中也只是参与者。

参与派认为，艺术家、作品和观众都是平等的情境制造者。只有展览计划和参与者，像舞台现场那样等观众来使用，在览中并没有作者或艺术家和作品的被规定的特权位置！作者死于到场的群众中间！但是，展场上也没有观众了！你想做观众而不得了！在展示方面，参与派的表演往往压倒了作品的展示。参与式艺术因此是对传统的艺术制作模式和资本主义生产方式下的艺术品消费方式的全面挑战，也因此挑战了现存艺术史、展览制作和观看方式。[[151]](#footnote-152)而在表演层面，参与派主张，展场的讲座、嘉宾小组讨论、学术会议应压倒对物和制品的展示。这两方面，这一艺术展示中的参与主义是有很积极的意义的，将作为一种很正面的姿态，持久地影响今后的当代艺术创展工作。

参与然后占领，还是转向关系美学?这是当代策展姿态的两个极端。我们的策展的每一步，都可能是在这两个极端之间游移：占领多一点，但也有一点关系美学在里面，等等。放在法国理论的背景里，参与派和关系美学之间的缠斗，牵连很深。关系美学的博依约背后，是他的思想导师瓜塔里。其重要哲学支撑是阿都塞的偶遇唯物主义。而参与派背后不光有朗西埃的造反美学，还有内格里的共同性哲学和南西的全球化共产主义（毕肖普编的那本《参与》里选了他们的文本）。但这其中，瓜塔里和内格里又是同一条战壕里的战友。

参与，在何种程度上?到政治层面就够了吗?在生态层面，如何参与?后一个问题，是瓜塔里的《三种生态》的主题（我们在下文中将专门来讨论），而关系美学在这方面显然强调得不够。

参与才能更公共，还是直接就应该走向共同?强调参与与走向共同之间真的是矛盾的吗?邓肯在《公民化仪式》一书中强调，到美术馆或展览上，个人是要通过美术馆和艺术家和作品的帮助，去参与一种集体魔法，使自己成为一个能更好地使用现存国家文化装置的公民，也使自己成为一个更丰满、更合格的公民，获得更全面的公民权利。更公共，对于个人自己而言，是义务。我们要问邓肯的是：更参与，就能更公共吗?更公共之后，如何再走向共同呢？

邓肯一再强调，在每一个国家，通过艺术展览而使个人走向公共，成为更好的公民的途径，又是各各不同的，法国的与英国的不同，两者又与美国的很不同。不同时代，也不同。在中国，人民走进美术馆，去参与艺术家用艺术作品帮助他们去做出的集体魔法，去成为人民中的更好的一员的途径，又与西方大不同。真可以说是各有各的路数。

说一个艺术家和他们的作品在追求更大的“公共性”，越参与就越公共，这是什么意思?这是对观众更加友好，是更着眼于帮观众完成国家化、公民化、人民化仪式，使个人更自信地去动用国家机器，在里面更主动地去演出自己作为人民的一员的义务吗?美术馆只是以这种走向更好的公民化的公共性为终极目标?只能到此为止?

展览空间内真的能达到这种真正参与、不得不参与、你死我活的参与、不打不相识的参与的“共同性”吗?在解放区的晴朗的天空下，在新审美共同体的集体搅拌下，这种《红与黑》中的于连昂头时心中产生的那一人类共同性，才见端睨。要到今天的艺术展览里去找到这种共同性，机会就太渺茫了。只有在今天的时代大变移中，在政治领域的共同的斗争里，也会才有这种共同感性的闪亮。这不是已经在那里的状态，就等着我们去参与，而是必须先在斗争中打开局面，我们才能与其照面的其中的，靠我还是我们的斗争。那种共同性不是已经在作品中和展场里的，而是要靠我们去演出的。

25-美术馆展览空间的设计与当代艺术展示之间的张力

所有的艺术家都是一样的。他们都梦想做比艺术更具社会性、更合作、更真实的事。

--丹·格雷厄姆（Dan Graham）

美术馆的空间设计与当代艺术的展示之间的张力到底有多大？这可用大英博物馆在上世纪末的翻新过程中所被激发出来的陈列之诗学、政治和实践，来说明。我们会从中发现，将展品对象化，艺术家在现代主义意识形态指引下去作出自我辩护，和展示空间中体现出全新的建筑翻新逻辑等等，都成了艺术展示中的重要的政治斗争项目。这种斗争一旦被落实到美术馆现场，就会被放大，由些产生广泛的社会效应。因为，当代艺术式美术馆已与今天的社会系统更紧密地缠结，在政治上比美术馆更敏感，更容易被纳入全体的社会交往之中。

展示不光是要将艺术作品对象化，而且也要将被收藏的东西不断地脱情境化和重新情境化，因而会将它们一次次重新挪到公共领域内，放在生产出关注、意义和文化的那些权力、权威知识的受争议的位置上。[[152]](#footnote-153)上世纪九十年代开始，在大英博物馆被部分翻修的过程中，依旧向公众开放的馆内大厅入口，曾被放了一个像艺术装置那样的捐款箱。正是这一装置将公众的参与鲜明地对象化了。公众的参与被一个透明的玻璃箱内的皱皱巴巴的钞票具体了。捐款箱成了与馆内所有展览并行的与观众的互动装置。观众可以选择给钱或忽略。这一选择定位了正在被翻新的大英博物馆大厅内的捐款箱所处的这样一种公共关系之中：翻不翻新，展览如何搞，被推给了每一个参观者来决断。展览过程是对这一决断的悬置过程。这使得展览本身始终处于一个公共表决的过程之中。展示本身是在更公正地提出决断的议案。

当时是福斯特建筑事务所（Foster & Partners）在大英博物馆的中心位置创造了这一现代的、玻璃屋顶的公共空间。它企图发掘出一些通道，从博物馆中心向四面放射，去切断以前的馆内的关于大英帝国版图的线性叙述，去展示出后殖民时代对于那一黑暗的过去的反思，[[153]](#footnote-154) 在这同时也将人类学式收藏手法用了这种新的反思眼光放了进来。原来的非洲、大洋洲和美洲部，被并置到了世界的另外各种伟大文化之间，各方终于并起平坐了。新装修的多功能阅读室被放到了大厅的中心，具有了环球主义式的气派。借助建筑的手法，设计者给大英博物馆的展示空间动了大手术。而这一展览本身成了一个手术台。



图-5：大英博物馆被翻新后的阅览室外部。图片自维基百科：https://en.wikipedia.org/wiki/British\_Museum\_Reading\_Room#/media/File:British\_Museum\_Great\_Court,\_London,\_UK\_-\_Diliff.jpg

展示物品是美术馆和博物馆文化生产的主要功能。[[154]](#footnote-155)一场场的展示帮助了美术馆和博物馆不断更新它们自己的名望和身份、服务的价值和质量，以便去为社会生产出新的文化产品和形式，同时也帮助它们在大众文化中重新定位自己。展览活动被博物馆和美术馆外面的信托机构、赞助者和工作人员之网络所构成的力场所框限，而正是与后者的联合，才帮助美术馆和博物馆生产出展览的新的文化价值。只有艺术的社会价值和文化遗产的经济价值的再生产，我们知道，才是美术馆和博物馆的扩展和多样化的主要动因。[[155]](#footnote-156)美术馆是在为公民社会、帮助具体的公民个人去生产出艺术知识。

在本书中，“博物馆”和“美术馆”这两个词经常被混用，在本书涉及的大多数上下文中，问题应该不大。在大英博物馆这个个案中，从博物馆式的对民俗的展示到现代主义艺术式展示，到将展示当作创作的一部分的当代艺术式展示的过渡，是自然而然的事，它们之间也从来都互补。在现代主义式展示流行之前，用风俗画来再现日常生活其实也有很长的历史了，尤其是十七世纪的荷兰绘画大师们自己就较喜欢这样做。[[156]](#footnote-157)他们在创作时就在帮助中产阶级考虑如何在他们自己的有限的家居空间里摆放绘画。

这种风俗画的陈列可以说已经是半博物、半美术的展示，卢浮宫早期就是这样来满足人民的需要的：用荷兰和比利时的风俗画，来表达翻身得解放的法国人民的平等感和自由感。[[157]](#footnote-158)日常生活的场景、室内装修、家庭布置等等，在宗教改革后，特别容易满足大多数人的胃口。在十九世纪，艺术家就在他们的行画中展现乡村生活，使它具有潜在的绘画性。[[158]](#footnote-159) 本地的房间经常被搬用到博物馆中，再用全景展现、全景监视和总体剧场中借来的技巧，来吸引关注，这些都是通行的做法。[[159]](#footnote-160)今天，很多艺术家将妈妈的梳妆台或作女的床搬进了美术馆，继承的也就是这一手法。就这样，博物馆式的人类学或民俗展示，与当代艺术式展示就欢快地、心照不宣地走到了一起。当代艺术式展示中的这些做法的源头，在现代艺术主度式的艺术展示那里。

现代艺术博物馆（The Museum of Modern Art (MoMA)）成立于1929年的纽约。它一开始就很有实验性，展的是原始艺术和民俗风格的装置。我们知道，也正是在那个时代开始出现了专业的美术馆设计。那时开始，被精选的民俗样本也被看作是艺术品了。它们一开始被看作原始艺术作品，后来又方便地被看作了美术作品，此后也一直就照这样的套路来被展示了，半推半就地。它们背后的作为美学媒介和历史范畴的（美术馆里外的）装置设计之本来的猫腻，也就渐渐被后人淡忘了。正是这些人类学、民俗学眼光下的原始艺术品的展示空间，为现代主义艺术的展示铺好了道路。

大家后来都忘了，这种美术馆设计本身也是现代艺术史的一部分。[[160]](#footnote-161)完全可以说，我们今天熟悉的艺术展示空间，最早也是现代主义式地被设计出来的。也就是说，今天的当代艺术展示方式，也仍是很现代主义格式的，是被束缚于现代主义艺术的历史语境之中的。我们至今仍在延用由现代主义艺术带给我们的各种展览方式。MoMA们在今天对于我们的权威性和格调，大半也来自于此。

建于1929年夏天的纽约现代艺术美术馆（MoMA），在同年11月8日正式开幕。当时由三位女士布利斯（ Lillie P. Bliss）、沙立文（Mary Quinn Sullivan）和洛克菲勒（Abby Aldrich Rockefeller）共同创设。从一开始，此馆就开放给了所有的公众参观。营建和收藏品的管理一直得到洛克菲勒家族的财务支持。1940和1950年代的背后赞助者，就是洛克菲勒女士（Abby Aldrich Rockefeller）的儿子尼尔森·洛克菲勒（Nelson Rockefeller）。他亦称此馆为“[妈妈](http://www.baike.com/sowiki/%E5%A6%88%E5%A6%88?prd=content_doc_search)的博物馆”。该馆成立之时，纽约的其它博物馆尚未致力于收藏现代主义艺术作品。就连MoMA自己的开馆作品，也只有收藏家赠送的八件油画和一件素描。第一位馆长小巴尔（Alfred H. Barr, Jr）将开馆作品安置于曼哈顿[海克谢大厦](http://www.baike.com/sowiki/%E6%B5%B7%E5%85%8B%E8%96%9B%E5%A4%A7%E5%8E%A6?prd=content_doc_search)的暂时馆址（含办公室在内只有六个房间）。他的首要之事便是寻找永久而够大的馆址。在1929年到1939年间，MoMA迁移了三次。它直到1939年5月10日才正式在目前馆址安居。MoMA的主体[建物](javascript:linkredwin('建物');)是由建筑师菲利浦•葛文和爱德华•斯顿设计，外观具有那时典型的[国际](http://www.baike.com/sowiki/%E5%9B%BD%E9%99%85?prd=content_doc_search)风格，也就是水平与垂直线条，而这也是很现代主义的。

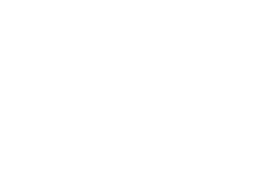
  

图-6：纽约现代美术馆入口。图片自MoMA美术馆官方网站：www.moma.org/visit/index.

在20世纪的30、40年代，MoMA的馆长小巴尔动用了一系列的策略，包括用了艺术装置式的设计来将现代艺术展览机构化。他着眼于为原始艺术、前现代主义艺术、大众文化、电影、建筑、设计和日常生活的现代化建立各种展览主题库和呈现规范。这鼓励了艺术家和建筑师们去探索在展览空间内部呈现藏品的各种方式，以便积极地拖住参观者。小巴尔为MoMA构想的多个层面的计划都致力于实践的、商业的和大众的艺术，也关注这些艺术的如何被用到生产制造和日常生活中。[[161]](#footnote-162)由于早年同时游历过欧洲和苏联，他与先锋艺术运动的接触如与风格派（De Stijl）和包豪斯的亲近，也拔高了他的关系网络和雄心刻度。1935年，MoMA 的第一个关于原始艺术的展，“非洲黑人的雕塑”，终于开幕了，其中的作品透出了无时间的普遍性这一品质。这是一个重要的开端，也很可能就是今天所说的当代艺术式展示的始源事件。

1941年，一个很有影响的展览，“在美国的印第安人艺术”，在MoMA开幕了。它以前所未有的方式，在一个现代美术馆里，展示了土著美国文化和民俗文物。这个展览占用了整座建筑。它成了罗斯福总统的新政的一部分：鼓励对美国本土文化的欣赏，同时给被边缘化的部族带去经济和商业上的机会，并通过进一步发展他们的艺术和手工艺（今天的当代艺术在废弃的工业空间里，为地产商最终要做的“缙绅化”服务，属于同一路线），来改善他们的生活处境。里面分“史前艺术”、“活的传统”和“为现代生活的印第安艺术”三个部分。

策展人哈农库特（René d’Harnoncourt）用了各种技巧来切割展览，用了九个氛围室，来再现九个部落的文化。墙色和展览材料各各不同，来与不同的部落生活的地理和文化上下文合拍。于是，东北海岸室的灯光是暗的，用的都是木墙，让人感觉是“那个地区的一个巨大的木屋’。 而指向商业的一楼的陈列，则完全采用现代商店橱窗的设计。[[162]](#footnote-163)同时还在指定的地区陈列区里，承办本地美国人的表演和舞蹈。纳瓦乔（Navajo）族的沙画画家一连好几天在现场制作着仪式绘画。展览还用了各种装置，来打消人们以为的用统一的、整体化的物品生硬地包装出了一个展览的感觉。[[163]](#footnote-164)在这个展览中，策展人哈农库特的很创新的展品呈现，重新定义了文物和艺术品之间的界限，对后面的现代主义艺术和当代艺术的展览哲学作出了重要的指导。

在1946年的“南太平洋艺术”展中，另一种艺术展示的经典方式，也就是展望式（vista），被用到了极致：通过视觉来联系物品，舍弃文化关联，只强调视觉亲和性。“视觉亲和性（visual affinity）”这一概念最早由戈特渥特（Robert Goldwater）在《现代艺术中的原始主义》(1938)一书中提出。它要在与原住地的功能和意义不关连的情况下，将看上去相似的文化物件联系起来。方法之一是建立氛围室，比如说，在这一展览中，所罗门群岛的艺术品与波里尼西亚的被放到了同一个空间之内，因为它们“亲和”，或为了使它们之间能够“亲和”。

1984年在MoMA所做的“二十世纪艺术中的‘原始主义’”展览，是较近、但广受批评而仍想强调原始艺术与二十世纪艺术的亲和性的一个展览。民俗物品被与现代艺术品打乱放在一起：毕加索的《照镜子的姑娘》与卡克托（Kwakiutl）半面具放在一起，想要给观众一种光学幻觉，[[164]](#footnote-165)似乎在重申西方仍能够居有它的他性/他者，仿佛是要以此来排斥第三世界的现代主义。对这一居有、这一殖民主义、这些文物背后的传统的缺乏讨论，使得这一1984年展览比1941年和1946年那两场还要保守。这种对于其余地区的现代主义艺术风格和当代艺术风格的MoMA特有的文化居有（cultural appropriation）式的傲慢心态，其实至今仍像阴魂一样飘浮在那些国际著名的美术馆中。

此后，MoMA仍不死心，曾展开一系列项目，比如桑西（Sansi）在 2007年所做的民俗展。那是要将巴西坎东布雷（candomblé）教的法事和物品转变为艺术和文化遗产，以此来展示巴西所作出的现代主义努力。警察来没收了这些物品，而这些物品原来是被陈列在十九世纪后期在巴希亚（Bahia）的科学机构的，早被看成非法的巫术工具，被看作是病理和种族退化的证据。不过，由本地和外国艺术家和知识分子构成的精英，则将其中的一些物品、房子和法事变成了被公认的非裔巴西人的文化遗产。巴西艺术家拒绝西方的现代主义，想要从本地出发来发展他们的现代主义。 而MoMA则想要积极地利用业已存在的巴西版的现代主义。比如说，1953年， 策展人哈农库特就宣称，巴希亚的大众艺术是南美最强的。[[165]](#footnote-166)问题是，这样一种看似为第三世界的他者的艺术张目的观点，总是被MoMA这一艺术机构内本身的种族主义和官僚主义机器所吞没。今天，MoMA成立都快一百年了，它还能实现其时时须被修正的普遍主义艺术主张吗?它在未来一百年的艺术展示里将会闹出一个什么样的局面?让我们拭目以待。

**26-现代中国的美术馆的三个可能起点**

当我们听贝多芬的一首交响曲，赶远路去美术馆看一幅画，或读莎剧《特瓦勒斯和克里西达》时，我们是在干什么？当一个儿童在母亲的庇护下在地板上坐着玩玩具，它这是在做什么？…这不光与我们在做什么有关，还与我们在哪里干这个有关。我们用过了里和外这样的概念，我们还需要第三个概念。当我们一个人自己很开心地呆着时（我们一生中大多数时候都这样着），我们是呆在哪一个地方？…对于创造式游戏和对于文化经验而言，包括其最微妙的发展（比如做艺术），这个地方叫做潜在空间，位于婴儿和母亲之间。

　　　　 --温尼科特

美术馆馆长这个职业干的只是传输。--Laurent Le Bon,现任法国

毕加索美术馆馆长

卢浮宫成了法国大革命的国家戏剧的排练现场，而中国的现代革命后并没有出现一个国家美术馆，来做新国家的排练现场。在现代中国，公共美术馆的出现，居然是出于一种国家收藏的需要，上海美术馆就是这样被召唤出来的。

上海美术馆的前身为中国美术家协会上海分会的藏馆，于1956年8月10日开馆，原名“上海美术展览馆”。它在1983年重新翻建，于1986年10月9日改用名中“上海美术馆”。它收藏有虚谷、任伯年、吴昌硕、张大千、刘海粟、关良、王个簃、谢稚柳等近现代著名画家的作品，以及具有本土特色的油画、版画、连环画、年画等作品。建馆以来，它举办过“法国十九世纪农村风景画展”、“法国二百五十年绘画展”、“意大利文艺复兴时期艺术展”、“齐白石画展”、“黄宾虹画展”、“潘天寿画展”，及多届全国美展上海展区作品展等重要展览，还是第一届上海国际当代艺术双年展的举办地。它出版了《虚谷任伯年吴昌硕画集》及内部不定期刊物《世纪美术》、《上海美术馆》。它的历任正副馆长有：陈秋草、鲁沙白、张云骋、沈善良、朱仁冬、方增先、夏顺奎、丁羲元、陈克里、李向阳、陈龙、张坚、王新华等等。它的原馆址在南京西路456号，2000年在南京西路325号原上海图书馆旧址改建，辟为上海美术馆新址，后又在2010年世博会后改迁，成为今天的中华艺术宫的前身。

同样，北京的[中国美术馆](http://baike.baidu.com/item/%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E5%9B%BD%E5%AE%B6%E7%BE%8E%E6%9C%AF%E9%A6%86)是以收藏、研究、展示中国近现代至当代艺术家作品为重点的国家造型艺术博物馆。它始建于1958年。1963年，由毛泽东主席亲笔题写“中国美术馆”馆匾额后，它正式对外开放。它是国家文化的标志性建筑。主体大楼为仿古阁楼，黄色琉璃瓦大屋顶，四周廊榭围绕，具有鲜明的民族建筑风格。它的主楼建筑面积18000多平方米 ，一至五层楼共有17个展览厅，展览总面积8300平方米。它于1995年新建现代化藏品库，面积4100平方米。新馆位于北京奥林匹克公园， 2013年开工，2015年建成，建筑面积接近13万平方米。

在本书中，作者认卢浮宫为中国近现代艺术和当代艺术收藏实践的起源，因为我们今天号称在做的，都是“那种”艺术和“那种”展藏。而在当代艺术领域，我们与西方人用的已经是同一种语法和算法。但是，不论我们在西方人后面做的是增补，还是减除，从今天倒过去看，都没有关系了，因为，哪怕将中国的艺术收藏的源头放到未来，也都没问题的，因为人类的魔法和神话实践本身都是没有起源的。

２０１４年３月２９日开馆的上海龙美术馆的规模，会使任何一个西方美术馆领导看到后都倒抽一口凉气。但问题是，展览空间的建造者和使用者真的已经将这样一个“绝对空间”的潜能用足了吗?我们未来的任务是将中国的艺术展示和收藏空间做成航母状，也许向太空发射吗?老实说，这些问题很让我们难堪！但是，这展示空间已摆在那里让我们用了！怎么下手?我们做些什么才能来撑住它?

关于中国现代艺术的收藏和展示的另外还值得追溯的一个点，是民国后期到文革期间吴湖帆的个人收藏和展示实践给我们留下的那一份珍贵遗产。[[166]](#footnote-167)

“梅景书屋”不仅仅是吴湖帆的私人书屋，更是那时代艺术鉴赏和教育方面的交流场地，也是古董商、鉴藏家们的鉴定和交易的定所，甚至还起到一个地下拍卖行的功能。说它是上海乃至中国近现代艺术的艺术教育、展示和收藏的新实践的起源地或根据地，都不算过分。

梅景书屋诞生于20世纪20 年代初，原是吴湖帆和妻子潘静淑读书作画之斋。1921 年，潘静淑三十岁时，其父潘祖年赠其《梅花喜神谱》，配上吴湖帆收藏的宋代大书法家米芾墨迹《多景楼诗帖》。两位屋主人于是就从中各取一字，定下“梅景书屋”之名。1924 年，江苏军阀齐燮元与浙江军阀卢永祥开战，吴湖帆为躲避战乱，将它迁往上海嵩山路88号。

吴湖帆的学生张守成曾这样描述梅景书屋：房间的大间里是壁炉、炕几、藏画柜，中间是方桌，外面阳台一面全是窗，一张不大的写字台作画桌，上面堆着书和画具，里面墙上经常挂着元、明、清三代的书画。可是，这所看似普通的寓，所却成为上海近、现代最重要的艺术场所。

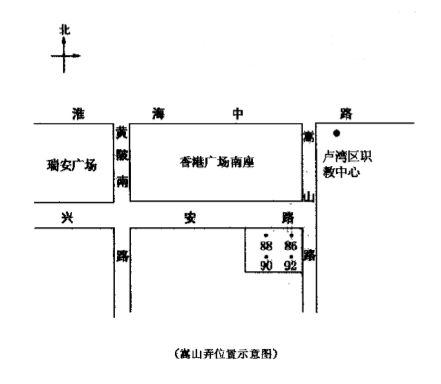


图-7：嵩山路88号 图-8：嵩山路88号位置图

梅景书屋实际展开的艺术教育从20 年代弟子王季迁拜师起，便已开始，至吴湖帆因体力不支而停止教学，横跨三十年。20 年代中期，王季迁开始住吴湖帆家，跟随他学习、生活。根据吴湖帆的《丑簃日记》，在他公开收徒之前，已有王季迁、郑元素、徐邦达、陆抑非、俞子才、朱梅邨、吴思欧、吴孟欧、盛秉筠等人跟随数年，但大多属于亲朋好友的子弟。其中，吴湖帆与冯超然共同培育出了山水画大家陆俨少，后者成为上海画坛的一大高手。

吴湖帆在 1939 年 3 月 11 日《丑簃日记》中提到：“午，南京派舒楚石来申接收全美古画出品，来接商接收办法。余荐徐邦达为之助理…。下午季迁来，愿与邦达同办此事。…余素主量才使用，不主党派专政。季迁余之弟子也，邦达余之小友也，做公众事，当以公正出之，不知季迁又以为余之偏见否？实事求是，悉凭人意，毋伤也。”这是对梅景书屋艺术交易活动的生动记载。

吴湖帆得其祖父、外祖父和岳父之荫，积古物收藏至很大规模。他更凭自身努力，不断通过各种方式，来增加梅景书屋的藏品。据《丑簃日记》，围绕着梅景书屋的书画收藏方面来活动的人物，主要有三类。一是像庞元济、周湘云、狄平子、谭敬、孙伯渊、孙邦瑞等收藏界名人，就不时出现在吴湖帆日常活动的记载里。二是像沈尹默、叶恭绰、张大千、冯超然、沈剑知等书画界人士，经常会来发表一些对于收藏、鉴赏的看法。三是像古玩商吴宾臣、汲古阁主人曹友卿、装裱师刘定之等书画或装裱商人。这三类人大体上构成梅景书屋收藏圈子的核心。吴湖帆从他们当中获取信息、探索行情、确定优劣、积聚实力、实现交易，不断丰富和完备自己的艺术品收藏系统。他这样的一介书生也能集鉴定和拍卖于一身，撑起如此规模的艺术品交易体量，一人就相当于一个朵云轩，有些不可思议。

梅景书屋的藏品大致来自四个方面。一是吴大澂遗留。他精鉴赏、富收藏，对金石书画颇有研究，为官之余写了数部有关古文字及书法方面的重要著作，所藏字画后来多归吴湖帆。二是沈韵初所赠。他是吴湖帆外祖父，其收藏以董其昌书画为多，曾以“宝董阁”名其斋室。三是潘静淑嫁资。她乃苏州名门，其祖上历代喜收藏，“攀古楼”所藏文物可敌东南。她过门时曾以部分藏品为嫁资，如宋拓欧阳询《化度寺塔铭》、《九成宫醴泉铭》、《皇甫诞碑》等。四是购买及交换。购买与交换藏品是书画收藏的重要渠道。吴湖帆自 1924 年到上海后非常注意收揽文物，特别是字画。我们可以在诸多经其收藏的古书画上发现其斥资购入的记载。

与一掷万金的富豪藏家相比，梅景书屋之购藏经费其实可谓拮据。吴氏虽饶有家财，但主要依赖出租苏州房产、田亩等固定资产收入，斥资数百、数千尚能承受，一旦索价万元，往往只能浩叹。颇具传统士大夫色彩的吴湖帆，能持续成功购藏，并最终成为沪上乃至全国最重要的藏家，除以金钱直接购买外，所以采用了多样方式，体现20世纪上半叶上海书画交易的各种制度创新，具有鲜明的时代特征。概而言之，主要有以下几种主要方式：

（1）以物换画。吴湖帆夫妇皆出身大族，祖传文物数量众多、门类广泛，碑帖、善本、青铜器、瓷器、古印、玉器等很是丰富。出于对书画之偏爱，他们往往以金银首饰、家藏古物等为资本，或变卖，或直接交易。比如唐寅《骑驴思归图》轴为吴氏于民国23年（1934年）以“毛钞《盘洲乐章集》一册”及“宋椠河上本《道德经》易于密韵楼（蒋祖诒）”，又以“家藏第一宋均窑洗与定窑盌、汝窑、官窑三碟凡五宋瓷易得”；王时敏《仿古山水图》册；民国28年（1939年）5月14日，静淑以“千金紫貂”易得元代《诸家题咏倪瓒耕云轩咏》卷入藏梅景书屋；民国27年（1938年），更是以“彼此皆至宝也”的“周四足宝敦”换得元钱选《蹴踘图》卷与元人《山水三段》卷两件，而吴氏生平最为得意的黄公望《剩山图》卷，亦系用家藏重器——“商王之母黎尊”易得，称连城之璧，不是过也。

（2）以画养画。比如，吴湖帆于民国23年（1934年）1月27日将郑思肖《兰花图》卷出售给庞莱臣获5700元。翌日，他即花费1700元从孙伯渊处购入恽寿平《为陶诞仙补照图》卷。五年后，为报答孙邦瑞所赠，也就是被吴氏视为“梅景书屋明画之冠”的沈周《西山纪游图》卷，他又以前购恽卷回赠。民国22年（1933年）吴氏以何绍基书《衡方碑》从陈季鸿手中换得奚冈《仿米云山图》轴。民国21年（1932年）用“天下第一恽寿平”——《茂林石壁图》轴从蒋祖诒手中换得董其昌精品。而沈周等《四家集锦图》册中文征明《有竹图》一页，同样为吴氏持沈周《峦容川色图》、陈淳《洛阳春色图》两卷与他人互换而得。在循环周转中，时有同一作品几度失而复得之情况，比如吴氏旧藏文征明《虎山桥图》卷，颇为典型。此巨迹属吴大澂祖传，在1927年因吴湖帆与人换画而归他姓。1938年，他又用张雨《书条》换回。诚如吴湖帆自叹：“昔日以易画而出，今复以易书而入”。除古书画外，吴湖帆偶有以己画作交易，如民国27年（1938年）曾将“自画三尺山水一幅”换回文征明为华云绘《玉兰图》轴。若购金不够，他就以古画补足。如吴湖帆曾从吴宾臣处购得王翚晚年精品一件，即以“三百元现币及百番所值之旧画易之，亦大为欣快”。

（3）友人馈赠。民国22年（1933年），张大千以吴湖帆先高祖旧藏傅山《书册》相赠，吴氏遂将“假作张大千三字之省文”的一枚秦鈢“囗”送之，诚谓投桃报李，皆毋论其值，各得其所矣。而吴湖帆之旧珍，元人《山水三段图》卷所附管道升《双钩竹》，则来自友人钱镜塘之馈遗。“双凤之箫，连环之璧”，钱氏成人之美，使吴湖帆如愿以偿，可谓佳话。再如王榖祥《群英图》卷，自1938至1941年的四年中，曾三度辗转互赠于吴湖帆及其弟子徐邦达两人之间，是师徒深厚交谊的实证。

吴湖帆的收藏趣味较为宽泛。他推崇绘画史上的“正统派”，此中精品颇多。而对于扬州画派、海派画家的作品，他也有涉猎，甚至收有同辈画家的作品。其藏品中不仅有书画史名家，也有不少“小名头”作品。他不仅藏宋代画家、元代四家、明代四家、董其昌、徐渭、王鉴、王翚的名作，也藏石涛、金农、华岩、罗聘的作品，还收有陈辑、朱令和、金造士等声名不显的画家。

吴湖帆的收藏始终坚持“习古、藏古、敬古”的宗旨，其把收藏、鉴定和绘画融合于一身，终至成为一代大家。在收藏的书画作品中通常会有他的题跋，其中不仅包括他的鉴定意见，也包括他对藏品热爱的欣喜之情。吴湖帆的“梅景书屋秘笈”朱文长方印，曾被认定是鉴赏书画中“去伪存真”的重要依据。一些古书画也只有过了他的眼，才能证明其“正宗血统”，如加上了吴湖帆的题跋，则更会身价倍增。民国收藏界的字画交易，曾一度以得到吴湖帆钤印为衡量艺术品价值的标准，因此在当时的上海，吴湖帆也有“一只眼”的美誉。

吴湖帆崇尚正统文人画的审美，他的书画创作风格与其收藏品味息息相关，其藏品即为其创作借鉴与研习之对象。梅景书屋的藏品为吴湖帆及其友人、学生提供了广阔的艺术空间，已是一种半公共的美术馆，促进了近现代中国书画艺术的蓬勃发展。

如果民族国家终于未出现于中国，吴湖帆这样的艺术收藏和展示，也会自然地形成于民间。搞过革命和文革的中国，今天又来搞当代艺术了，决意要接过西方的那一自卢浮宫起源的展示和收藏传统，奉为新政。面对这样的一种嫁接后得到的传统，我们的心里是乱的！中国的现、当代艺术的展示和收藏的源头，不得不说，从今天看回去，也还是一团乱麻。而且，我们只能坦然接受它的这样的一团乱麻。让我们从未来来出发来回收这一散乱的过去吧。

**27-纪念、采集和导览：论博物馆/公共美术馆的内操作**

景观是：所有从生活中脱出去的图像汇合成一条共同的溪流。

--德波

艺术源于图像的纪念功能。人类的纪念行动是所有的再现式艺术的发源地。

--爱森斯坦

（1）陪葬品、文物与艺术作品作为纪念物：博物馆/公共美术馆作为纪念空间

在《收藏者和奇珍》：巴黎和威尼斯，1500年至1800年》一书中，哲学家和历史学家卜米安（Krzysztof Pomian，1990） 将公共美术馆分成传统守护式、革命式、全赠式和商业式四种，来一一论述其功能。[[167]](#footnote-168)

照这个分类，大英博物馆是商业式的美术馆的先驱。它当初购买了斯隆爵士（Sir Hans Sloane）的个人收藏后而成形。这一做法为后世的美术馆营建创下了一个伟大的先例。

1749年，英国医生和收藏家斯隆爵士立下遗嘱：为了更好地推广自然知识，他想要在去世后把藏品集合在一起转让。1753年去世前，他嘱咐家属将十万英镑价值的藏品作价两万，出卖给一家公共托管机构。通过向全国发行彩票之后，这家机构终于募到买下藏品和展厅的钱。藏品之百科全书式的规模，使之带上了冠盖一个世纪的权威性。基蒙·斯隆后来称1759年开放的大英博物馆为“关于世界的知识的十八世纪状态的几乎名至实归的百科全书和关于十七、十八世纪的启蒙的信息港”。[[168]](#footnote-169)

艺术品收藏之冠名作为个人或家庭的纪念碑，是现代社会的特殊产物，开始于十八世纪末。在古代，纪念用的陪葬品是专留给那一边的世界的，纪念品是被死者随身带走的。在现代世界，陪葬品却都留给活人看了。这是因为，十八世纪中叶，在启蒙思想的影响下，欧洲人开始认为，对死者的世俗纪念更重要。墓地和葬室也于那时开始流行，成为人们在俗世处理死亡的仪式场地。可以说，也正是从此开始，美术馆成为葬地的另选。而死被世俗化之后，艺术就转而被神圣化。美术馆成为人们追求此世之不朽的地方。它也被相信是在俗世中思考那些不带时间的价值的沉思之地了。[[169]](#footnote-170)要知道，一般观众的前来参观，实际上也可算作一种瞻仰，像清明节的上坟。

于是，这一大规模的瞻仰行为，在展览空间里渐渐成为被交易的标的。有钱人开始看中这种身后的坟头热闹，愿意购买这样的另类的公共陵园。捐赠美术馆的冲动主要出自这一盘算。所以，也可以说，经营得红火的画廊，其实很像花圈店。而大型的私立美术馆，则像八宝山公墓，而且也真设计得像陵墓。诡吊的是，正因为有了这些家族出资或捐赠的纪念空间，才有了更活跃的艺术展示。这方面最得最好的就是纽约的大都会美术馆。而公立美术馆也总是愿意接受个人捐赠的大师作品，甚至列车为单室，作为它们的权威的压轴，也正是通过人们的源源不断、心甘情愿的深情瞻仰，来吸引潜在的捐赠者。

纽约大都会美术馆的莱曼侧馆（The Robert Lehman Wing）就是一座在1970年代盖好的透明金字塔，也就是说一座堂皇的陵墓：在其中，时间和生命被悬置，观众仿佛在参观那一边的世界。由贝聿铭设计的卢浮宫的透明金字塔，更是美术馆把自己包装成为葬地的一个经典例子。这两个例子都揭示了现代美术馆的一个隐藏的功能：美术馆是开放的、供人参观的陵墓，展览陈列的是位于生和死之间的墓区里的陪葬品。在其中，艺术品是作为陪葬品被陈列，给活人看的。这些捐出的作品是陪了谁的葬呢?是陪出钱购买它们又献出的人或他们的家族的死者的葬。因为有钱人出钱购买了这一来自公众的纪念业务。展览和参观是富人出钱举办的公众纪念活动，顺便纪念了他们的家族中的死去的前辈。



图-9：纽约大都会博物馆的莱曼侧馆。图片来自大都会博物馆官方网站。Image from:metmuseum.org/about-the-met/curatorial-departments/tthe met museumhe-robert-lehman-collection.

收藏、陈列和展示就这样被带进了纪念的层面－－为后来的大规模的美术馆/博物馆捐赠打开了大门：使捐赠可见，同时就间接地使参观者前来瞻仰原收藏者或其死去的家人的陵墓。可以说，有钱人的收藏捐赠，就是在事先间接购买后面数代观众的这种瞻仰。这也正是今天公共美术馆为什么很难公共化的主要原因之一。因为这总涉及纪念的政治，牵扯不清：到底为谁纪念?和纪念什么?执行一种什么样的纪念的经济?各种意愿在其中互相战斗，而每一次纪念都篡改了原始档案，是对那一个独特起源的增补，同时败坏了原初的纪念用心。而同时，观众对美术馆的使用，也总在改变美术馆的性质，使之不断与建立者的初衷分离。美术馆因各种纪念的政治之间的冲突，而总成为是非之地。

2）激活博物馆和美术馆的两大功能

（1）采集还是收藏?

1991年，基于其十年前（1979-1981）在新几内亚高地瓦基西北部展开的三年民族学田野工作，人类学家奥汉隆（Michael O’Hanlon）在伦敦策划了“天堂”展。这展览更多地展现的，是他于1986年和1990年两次原地回访中由采集文化制品所触发的很多方法论上的纠结和反思。他在展览中加入好多层的人类学、民俗学反思，保证了他为伦敦的人类博物馆（the Museum of Mankind ，作为当时的大英博物馆的民俗学部）所采集的展品，在伦敦的那种多元文化背景下，能具备更大的文化可识别度，更显示出他在采集和展示过程中的人类学方法论自觉和反思。

奥汉隆要我们真正看空展品的采集过程。[[170]](#footnote-171)他示范了如何将收藏拉长成为正在采集的无法被完成的过程：在采集中去重新发现关于藏品的知识，一层层地增加人类学家对于被展示的文化器物的敏感性，使物品在原住地的语用关系，被一层层地揭露出来。同时，奥汉隆的经验还向我们证明，民族志式田野工作从一开始就必须与展览制作相结合，才能卓有成效：展览的召唤在先，田野工作这才能够做到真实和深入，研究方法论上才会有创造性。他向我们证明，正是做展览这一决断，才引发了后续的采集、收藏过程，才使后者的方法论受到多方责疑，并被迫将这种责疑带到展览上，在观众面前作出自我辩护。也就是说，策展最终是无法被完全辩护的。必须将自己的疑虑也带到展上，策展人才能为自己的工作伦理开脱。这一心态将促使展览成为对研究的再研究，也使观众必须平等地走进关于学术性的争议中，无法置身事外。

奥汉隆认为，他所要展示的这个新几内亚部落，其实在自己的部落里的那些展览中，都是知道如何积累物品，然后向其他部落展示的。[[171]](#footnote-172)他们自己就已很懂采集和展示中的政治性。文明人的收藏，倒很可能是一种很僵化的采集，只是在将文化器物往价值或价格系统里塞。人类学家和策展人首先还得向原住民学习如何做展览！将原始的文化制品展示到欧洲，这就远远不只是将异族的文化财富展到另一个文化中，而更可能是要将被收集的制品当做文化特使，去告诉欧洲的文明人真正的展示到底是什么。这完全应该是交互、对等的交流，而不是对被扣留的文物或人质的展示。是魔法和仪式使原住民的展示隐在了他们的日常生活中，而策展人的展览构思也只是有缺陷的个人魔法和仪式而已，对原住民可能完全无效。展示可能只是对于原始人的魔法和巫术的模拟而已。

在不得不向原始部落学习如何展览的情况下，奥汉隆采用的策略是，集齐一整个可挪移的文化器物的保留剧目，采集瓦基部落的从个人装饰、衣服、织袋到武器的整个集合，来填补伦敦的人类学博物馆里的目前的大洋洲展藏里的那些空档，将展示的主要任务定位在打消人们在这个时代里对于新几内亚人民的陈见，而不是进一步向欧洲观众提供原始部落的文化的相异性。为此，他在将展品整体运往伦敦前，先在部落内先展出，让原住民来评论这个展览，仿佛是先请高手来把关一样，争取把他们对展览的意见带到伦敦的展览上。

在听取原住民对预展的评论时，奥汉隆注意到，文化制品的技术和社会细节，只有在制作和使用中，才能显现，哪怕再多的田野工作都不一定能够识别出它们，只有在采集过程中，才能够被发现。[[172]](#footnote-173)而制品往往还与一些禁忌实践如战争和仪式相关，是对本地文化中的那些被压抑的因素的再发现。而在这个过程中，收藏者和策展人只起到文化掮客的作用，偏到任何一方去作出评断，都将是不明智的。也就是说，展览反而悬置了策展人的文化理解中的个人决断，迫使他们将这一决断看作是公共的。这时，人类学家或策展人就被挤到了一个像吸血鬼那样的位置上，成为两种文化之外的第三者，一个僵尸或难民。他们必须看着办。“展览是一个神话的结构。这就促使我们必须对展览作出更政治化的解释。这又反过来允许我们通过对符号权力和机构权力的分析，来对各种展览和博物馆的当前实践提出质疑”。[[173]](#footnote-174) 霍尔（Stuart Hall）认为，展览是新几内亚和欧洲两种文化之间的第三种文化，是另一种神话写作，我们必须进入这第三文化里来质疑它，而不是站到前两种里的任何一种之中。

（2）美术馆导览中发生的文化斗争。

卡屈尔（Tamar Katriel）在 《表现过去》一书中以以色列的一些拓荒者博物馆的策展工作为基础，讨论了如何在博物馆/美术馆中更积极地运用民俗学/民族志方法的一系列问题。她主张用故事与物品交织的方式，去激活展览话语，通过导览员的不断受召和介入，使观众带进来的本地话语，能与展览中的主人叙述达到积极的互动，促成导览员与观众在物品的展示面前展开即兴互动表演，从而使墙壁说话（making the walls speak）。[[174]](#footnote-175)这同时就会使那些庸常的展品变得迷人，从而使参观者与美术馆的过去连接：使展场成为剧场，使观众成为其中的主演，转而将展场当作他们自己的剧本的表演场地，最后将展览本身撇在一边。

这样，展场就成了一个建构新意义的公共领域，要客观地强迫每一个观众去“反思博物馆/美术馆展览制作中自身带有的意识形态和政治层面”。[[175]](#footnote-176)卡屈尔要我们思考展场中的身体、话语、展品之间的互动，想办法将它们拖进一个展览事件之中。指导卡屈尔所倡议的那种导览的那条最基本的实践原则是：从不同的故事开始，让观众带着矛盾心理去寻根，在无法定夺的心理紧张中，去“加入以色列社会对于共享的历史之构想和讨论过去的各种生活方式之选择这样的更大的文化斗争之中”。[[176]](#footnote-177)这样，博物馆/美术馆的导览员和观众之间的对手戏，就成为剧场演出、现场讨论会和身体冲突所促成的公共事件，使一个旅游和教育现场突然变得神圣起来，被迫成为一个供大家争论用的公共空间。这不是公共空间里的戏剧表演，而是要让参与者之间自发地开始一种被动参与的争论，并将其升格为一次剧场表演。她认为，博物馆/公共美术馆本来就应该这样来 “阐明并带着想象力地发挥语言和叙述的展示之功能，从另一方面展示与物品陈示关联的具体性、本真性和权威性的”。[[177]](#footnote-178)只有在这种争论和对抗的张力下，展场才能被激活，展品才会对参观者有意义。

而展品只是发动记忆的装置。它们首先会在导览员的个人经验上触发故事，或在各美术馆的导览员们共同积累、分享的各种故事的集合里，再繁殖出许多新故事。由这些导览员收集和发酵的各种新故事，会在观众群里触发各种新的故事，后者会加速参观者在博物馆/美术馆内的视觉和肌肉运动。这是从故事走向行动的一环：决不让展厅内的观看只发生在观看之中。导览员们可以像导演那样控制这些故事的进展，在视觉和肢体上引导观众。他们必须“有一种机构化的控制权，来左右参与者与展品之间的互动”。[[178]](#footnote-179)

为了确保这种互动，对核心展品的陈示就必须保证它们所代表的象征系统被重新物质化，为导览员和参观者之间的故事讲述提供铺垫。在这种情况下，策展人就像是电影制作中的导演加制片人了。这会大大降低展品的象征地位。它们这时就只是将要到来的观众的不知用来干什么用的道具了。

3）展品陈列方式的演变及其遗留问题

（1）分类学/类型学式陈列的不良后果。英国牛津的皮特·利弗斯博物馆（The Pitt Rivers Museum，成立于1884年）最早将其展品分为前-历史和民俗两部分, 再根据形式和功能来分类，比如分开狩猎工具与武器这两大门类。这成为后来的博物馆广泛使用的一种陈列分类模型。今天的美术馆也在现代主义艺术与当代艺术之间作出了这样的切割。

可是，这种陈列类型一般会暗示某种文化进化和发展的顺序，会武断地往下形成子系列和子集，而这将导致高度的自我封闭。我们的艺术史，比如说，就会被认为是被这样的子系列和子集所统治的封闭系统，而这是误解。在展出某一方向上的细微的发展和变化时，展览一般总倾向于从简到繁，企图去证明这些物品的进化是与宏观上的种族及其文化的发展同步的。这种附会后面所隐含的哲学辩解，在今天当然已成问题，而我们都还未开始揭它的其它的短呢。如果破掉这种指导方针，展览却又会找不到节奏和高潮。怎么办?

而且，这样的物品陈列方式总还倾向于将物质生产等同于文化成就，其取舍、进退和显隐的法则，则完全依赖我们在这时代对于技术发展的理解。而我们当前已从模拟时代走进数码时代，美术馆/博物馆的一半以上，已实时地漂浮在网上，展厅实际上已伸延到我们的屏幕上，谷歌就等在一边来收购或统吃了。但是，从利弗斯博物馆到大英博物馆这些现代博物馆/美术馆的表率们，至今都仍一直将文化的发展的顶峰，设在了维多利亚时代。这种有些冬烘的展示态度，到今天也仍未看到有可被扭转的迹象，这显然有极大的问题。可以说，到今天，博物馆/公共美术馆还未找到一种新的展示哲学，来替换这个旧的。在这种情况下，如何来客观地次次不同地来定位每一个以类型式陈示为主的展览的历史坐标?

不过，类型陈列的优点是，它能让观看者一眼就能够看清世界各地的技术和艺术的不同传统。而这总是最讨好的：观众其实总是这样懒惰的，希望一眼打尽，不愿细看。观众本来就是将美术馆和博物馆当作这样的助看器的?也许需要上文所讨论的卡屈尔的干预式的导览方式，来激活观众先，才能开始我们更积极和进攻性的展示策略?

这种流行的类型学式展示的目标，还总在鼓励这样的手法：将人类艺术、手工和工业的大量的微小转变清晰地、切成一点一滴地加以呈现，总想暗示其如何从一穷二白的开端，一细步、一细步地终于发展到了文明社会的高级精致和强大有力的工艺的顶峰。在公共美术馆里，每一个展览都在寻求这一我们臆想的艺术发展过程中的小碎步、小节拍，没出息，却得意洋洋地想要将自己误认到这个莫须有的艺术发展史里的某一个小窟窿之中。

总之，今天的博物馆和美术馆仍陷在以19世纪的进化论为代表的文化进步主义或发展主义眼光中。当代中国人似乎比西方人还更深信这一阶梯的存在。这种展览中的意识形态陈习，都使博物馆和美术馆在其公共性追求方面，同时陷入理论和实践上的困境，不能自拔。在数码化算法统治我们的观看行为的时代里，这种博物馆/美术馆哲学，这种看世界的历史主义眼光，已是守株待兔，我们应该如何给它升级?展示也就是献祭，在今天与在过去一样，是同一个过程，有同一种性质，但我们今天应该用什么样的新手段去做好它呢?我们至少应该保持对上面指出的这些问题开放讨论，去边展边反思、边实验、边发明了。

（2）实地生活群体展示法。这一方法最早被用在1893年举行的芝加哥世博会上。当时，它指导了定制、展出自然主义式的文化活动场景的整个过程。用活人加上文化制品、文物, 来形成一个真实生活场景这一做法，后来被一再搬用。

这种生活现场之群体展示法，是要用活生生的人的行动，来活动地、实时地、肉身地展示文物，将采集来的生活制品一起展出，并置，再用标签来连接，最后在表演者的演出中去形成一种日常生活的连贯场景。

（3）建立栖居地、历史陈示室。这是要迎合观众的怀旧情绪，在不得不忍受工业世界对我们的现实的祛魅的同时，也用过去的实物空间，来给参观者提供一点儿小安慰：用当代技术来复原一些民俗和边远地区的风貌，带给我们自己一些慰藉、安宁和永恒感。

这一传统陈示方法简化了观众的观察过程。不过，话又要说回来，浅尝辄止地了解自然、过去和他者，反正也是现代人最愿消受的态度，也须被适当地尊重。哪怕观众是进馆来自拍的，要将展品当他们的道具，我们也应该鼓励的。也许当代观众要的就只是几分钟的沉浸，只为了在某个艺术作品前让自己亮相、定格一下，多了，他们就会反胃。基于前面讨论导览时我们所下的结论，可以说，如果观众的观看不被激活，现有的陈示方式，哪怕听上去再是先进，也将都是消极和被动的。

哪怕观众想要进来跳广场舞了，美术馆应该求之不得才对。许多展览本身就先需要另外一场展览来被打倒、逆转，这之后，展出才有意义。一个展览也极有可能是像一场好莱坞大片那样的景观或幻影，如德波、戈达尔和齐泽克向我们指出的那样，需要我们将其押入异轨，翻车后，才看上去像一个展览。策展人在采集和导览之间，应该有很多下手的机会，来将一个一本正经的展览，押入一场面对活跃的观众的流动批斗会。这总是可以在下一刻开始的。应鼓励这样，因为，策展的意图就是用来被打破的。

对展览的策划只是先立了一下靶子，策展人自己就应该对自己所立的策展目标攻击得最舍身、最致命，才对。因为展览的意义生产是增补式的：后面的每一种评论和解释，都在立刻更改策展的原来意图，产生新的偏差和增补。展览的起点总是在我们讨论它的当前这一刻之中。策展人自己不先动手批判自己，那是在等死。

（4）艺术展示中的白立方/抽象匣子。与博物馆空间比，美术馆的展示空间就相对稀疏、不对称、有张力。这一在当代艺术展览中仍沿用的来自现代主义艺术的展示姿态，正转而影响博物馆和公共美术馆在今天的展示方式。

二十世纪艺术先锋派的展示往往通过空间设计，来使观众积极介入。苏联时代的艺术家利塞斯基（ El Lissitzky）的抽象匣子，是为1928年的德累斯顿国际艺术展和1927年至1928年的汉诺威的大地美术馆（Landesmuseum）设计的。他的目标是要改造观看者对于展品的体验，使他们从被动地观看转向积极地介入，在锐利的设计的帮助下：先形成一个抽象匣子。这种闪烁的抽象匣子的设计效果，是通过使行走的观众主体，与从墙上被直角地被投射的两边都被涂成黑、白色而实现的直线之间的不断的分离和汇合，来达到的。[[179]](#footnote-180)

今天，美术馆、画廊、艺术空间、白盒子和艺术小屋都平等地成了这一抽象匣子，拜了这一现代主义的展览空间的开创性设计之赐。差别只在，美术馆里有大量的馆藏作为背景，后者的集合像一群幽灵那样，为当前的展览作陪衬和担保。但当代的白盒子们如果能够将网上的图像收藏当作大数据美术馆，那么，其合法性和展览的充分性，在今天也都将被大大地加强。

（5）建筑装修对展览空间的重新定义。通过场地装修来重新定义展示空间，也成为今天的美术馆营造的常用手段。这同时能帮助美术馆重新定义内部空间、光线入口、隐影布置和构成。

美术馆的装修翻新使新与旧关联。上文提到的二十世纪末大英博物馆的翻新，就是一个著名的例子。“翻新”这一说法来自建筑师柯能（Jo Coenen，2010）关于建筑中的连续和翻新的讨论。对美术馆里外建筑的不断翻新，重新去定义内部空、光线、阴影和构成，已成为艺术策展的有机部分。柯能讨论到建筑在美术馆空间中的连续和复兴时指出，虽然现代主义宣称要与既有概念网络决裂，但许多标志性建筑仍是由关于早前建筑的知识来激发的。[[180]](#footnote-181)勒·柯布西埃就强调，建筑是一种知/识的游戏（un jeu savant）。我们完全可以说，建筑也是对于一个既存的美术馆而展开的老练的知和识的游戏。

（6）临时与永久展览之间的交错，使当代艺术展览成了古老美术馆的建筑上的复兴的宣传工具。当代艺术对美术馆的冲击，如赫斯特（Damien Hirst）对大英博物馆厅启蒙厅（国王图书馆）的干预，创造出了在古老的展示空间里呈现和观看大师之作的新方式。赫斯特的“丰饶之角（Cornucopia）”项目将一排排的结网喷绘（spin-painted）的塑料骷髅，装在大英博物馆的启蒙时代厅，也就是国王图书馆（2008年）的第163个书架上。这就是一个居高临下地来改造展览空间的一个很好的例子。这等于解放出了美术馆空间，供公众来观看。

（6）强调展品/藏品的可见性。公共美术馆主动开辟动态窗口，让观众不但看到当期展览的内容，也能实时看到其所有的库藏，甚至也把艺术作品修复过程呈现给观众。今天，在网上达到公共美术馆的收藏的透明（甚至抽屉化），已是当务之急。公共美术馆未来在网下应当做到的，是将所有的藏品都放进全透明的玻璃格子里，在网上就应该使它们全裸。公开的储存、公共的修复和在那些半被废弃的公共空间里的导览式观看，甚至也使策展团队成为展览的一部分，也被观看。

1976年成立的温哥华人类学博物馆充分动用了储存的美学功能。它在展出作品的同时，也强调了安保、归类、保存、数量、秩序和视觉差异的炫耀式呈现，与现代展览保持了距离，不再强调“理想”样例的展现，达到了给所有展品的平等展示机会。可见的储藏成为对艺术作品的存放的公共表演

。[[181]](#footnote-182)而今天的博物馆网站更通过网页来将藏品公开，网上、网下相互加强。

**五、**

**收藏与买卖**

**28-藏与买**

面对来自中国的这些奇特、变形、色彩刺眼、素雅、不失为普遍榜样的商品（工艺品），一个现代温克尔曼会说些什么呢？

--波德莱尔

1）钱与艺术

谁出钱?藏家出。为什么不直接给钱到艺术家手上?

艺术资助人的心态，格林伯格说，在上世纪五十年代，就开始变坏，而我们经常是以现代主义时代艺术家与藏家的关系出发，来臆想今天的情况，之间总生出错位。如今，先锋艺术家与有钱人之间的那条黄金脐带被掐断了，原因在于，他说，藏家自己吃不消先锋艺术，觉得后者太过分，不想要继续掏钱了。资助人直接给艺术家钱去做先锋艺术的情况，已越来越少。

上世纪八十年代，伦敦和纽约的房地产生意起来了，开始有批量的当代艺术收藏，藏家的行为也因此大变。藏家出钱，叫当代艺术家做好看的装置给观众看，然后根据观众的反响，来定夺这个艺术家值不值得收藏，这种像时尚展示式的惯常玩法，从此竟也在艺术界蔚然成风了。当代艺术展览常常成了藏家要到观众面前测试他们所要收藏的艺术家的人气的地方。英国的萨奇是玩弄这个游戏的高手。在上世纪九十年代，一大批的年青艺术家被他包装成了一个当代艺术杂技表演团体。他把艺术圈当作了今天的电视上的“美国偶像”节目或“中国好声音”来开发。当代艺术作品在他手里成了集邮生意。

而一旦开始收藏，收藏家就又需要花钱来提醒公众他们所收藏的东西有多么重要，生怕时过境迁，当代的公众已不喜欢他们当初所收藏的那些东西了。收藏家们自己也是不自信于自己的东西到底是不是重要的，要等当代观众作出反应后再说。这就是主人的欲望的踏空。黑格尔称这种总要落空的主人的欲望为：对仆人的欲望的欲望。大家都想要了，他们抢夺和垄断时才有更多快感，才能收获到更多的剩余快感。是的，有钱人连“想要”本身都觉得很累人的，最好是大家都想要，他们来出手夺众人所好，然后将其关在保险箱，过几年让大家张一眼，这样做他们才最有快感：去欲望群众的欲望，而得手，最来劲。[[182]](#footnote-183)

收藏，在这个大数据时代里，所以说，就是这样一件越来越渺茫的事！收藏家也必须这样一次次去给自己的藏品刷存在感了，当着网上的诸众和网下的观众的面！做这个都得花钱，所花的钱都得从后面跟上来的收藏家手中捞回来。收藏真可谓是有钱人之间的传销。收藏家做的越来越像是英皇公司做的明星冷藏业务，你太想看，它就收起来，怕你不爱看了，又不时推出来逗你。而讨好未来的观众这件事，将越来越难！

让艺术史来担保作品的价格档位，就更合理吗?首先，未来，艺术史打从哪里来?它过去是美术馆编造，通过教科书传授给大、中、小学生的。今天，美术馆和展览的艺术史编造，已不算数，也不能像过去那样去学校传授了。艺术史将由业余爱好者的一次次新的审美经验来重构，嫁接后再嫁接。艺术家也都将成为职业的业余爱好者，同时为他们的观众和他们的藏家服务。他们作为假装的业余爱好者也将看着真正的业余爱好者们的感性、审美走向，来辅导后者如何去进一步地去“爱”和“喜欢”得更好，同时背地里也为收藏家送情报、捧哏、圆场，使他们能见机行事。艺术家自己通过激烈地生活在一个小圈子里，通过在自己的生活中展现艺术，来获得一种小集体内的共同眼光和境界，来帮收藏家们打开眼光，做出担保，指点他们买什么最有前途或钱途！仿佛职业当代艺术家是收藏家安插到艺术界的内线。他们正在重回在原始社会中的位置：节庆道具的保管、维护、修理和搭建者，承包部落神话的继续讲述。[[183]](#footnote-184)

艺术史这种当代艺术的自我讲述在当代的难以为继，使我们必须回答这样一个问题：艺术在未来社会中将是干什么的?本书的回答是，它将是一个平行的社会子系统，是让每一个人用艺术作品反复测试全社会在此刻的审美-政治态度的一个反应系统。作品像试纸，用过就被扔到一边。就像做研究、搞政治和谈恋爱，人们也做艺术。可能仍会有人收藏它们，也可能没有，谁知道呢，但做终归得做。

所以，艺术家也是看着业余爱好者的心思，看着粉丝们的嗨劲，来确定自己到底应该往哪里走，来追认某种艺术史版本的。艺术是将要到来的，而不是已经在的！所以，艺术家只能在他们的观众和收藏家之间玩两面派游戏。一切仍都须看着办，也就好理解了。艺术作品在这个莫须有的艺术史中的命运，将无法被解析和定值。这个莫须有的艺术史也须由业余爱好者们对于各种艺术作品的一次次回收和排序，一次次被重作定夺，而永远将其保持为莫须有，就像普鲁斯特《追忆逝水年华》中的火车站，总是由后到的群众来重新定义它一样。

这样的情形下，公共美术馆在艺术作品的象征价值的生产过程中，起到了什么作用?对艺术藏品的价格会有怎样的影响?回答是，像卢浮宫这样的国家美术馆，仍将是中央银行，将继续通过自己收藏的作品，来编排艺术史，并通过收藏的各个面向之间的平衡，来稳定艺术市场内的象征-符号-价值秩序。[[184]](#footnote-185)哪怕卢浮宫这样的美术馆，其收藏和展出，也是在开辟和稳定馆外藏品的价格排位。而拍卖行则见机行事，不断努力提高艺术品的价格峰值，维持艺术市场的价格上的高位运行。但是，在未来，它们还能继续如此吗？

2）金钱、艺术品与艺术

也许，当代艺术只有在这一点上才有意义：我们的文明生产出无数商品，照其金融价值和象征价值，一一流通于全球市场；这些物品在私人消费里只能展示其纯物质存在，而只有当代艺术的展示空间，才能在交换价值之外（公共地）展示其物质性。这正是当代艺术在今天的最大意义。

--格罗伊斯

私人收藏者为什么要去买艺术家们搞出来的其实肯定不会升值很多的公共艺术作品或装置？那些毕竟是做给广大观众看的，常常艺术家还是很奔着反对金钱统治去做的，为什么有钱人也肯为它们埋单?讨论这两个问题时，格罗伊斯发展了格林伯格关于先锋派和大众之间的关系的论述，得出了听上去很策略主义的一个结论：私人藏家买断精英艺术家的作品，等于不让它们去展览，也就是不让它们成形为艺术作品，成为共同物。[[185]](#footnote-186)毕竟，我们上文已论证过，只有展览时，艺术家手里的制品，才能成为艺术作品，成为那么几分钟或几天的艺术作品！他们一买，被买作品就不在公共视野里，被锁起来后，就成了传说，要千呼万唤才再来展出一会儿。

艺术作品的本体地位总是：有待展览后再定。但是，那些公共艺术式的装置作品，却像收藏家对于自己所买的艺术家的个人品牌广告那样，能抬升其艺术圈内的象征地位，可算是为推销艺术家的其它作品而制作的广告板。展览也是为艺术家的个人品牌打广告。收藏家为他们所买的艺术家的作品做展览，也等于是为更大的广告标的在打广告，所以，他们要购买或资助这些大型公共艺术装置，也就好理解了。

格罗伊斯于是暗示，私人藏家总是出于暧昧的心理，被动地去热心支持公共艺术展览，或购买公共空间里的艺术作品。其投资理由往往与巴菲特投资可口可乐公司一样：最赚钱的投资，往往须放到与每一个人的吃、住、行最相关的大众-流行产品上，必须盯着每一个人的最基本需求，投资才稳。而这种对公众兴趣的投资，本身就是对于他们自己的收藏价值观的一种广告，在成为对其收藏的艺术家们的个人品牌的宣传的同时。投资了自己的价值观，也就宣传了自己的藏品，这个道理说出来并不复杂。

私人藏家因此对于家喻户晓的作品其实更容易产生占有冲动，与他们自己喜好不喜好它们无关。这与亚当·斯密对于富人的占有的描述也很合拍：他们要的只是一篮苹果被摆得好好地端上来，让作为主人的他们先看一眼，表示满意，就算占有了。其实他们最多只拿一个吃，然后就挥一挥手，叫人送到厨房间，让仆人们慢慢去消灭。富人对于群众喜闻乐见的艺术品的格外想占有，也一定服从这一欲望逻辑，后者高于他们要将独一无二的艺术品当作存储价值的钱罐，和抵御金融风险后获得价格的超级增长这另外两个冲动。

这种考虑其实也是基于钱的逻辑：钱是与最大多数人发生关系的一种一般关系，因为它位于最公共的地方，总也流向最公共的地方，与每一个人休戚相关。钱通向最公共的分享，而只有最公共的分享，也最能带来巨大的增值。所有共同物里，钱是最开放、最平等、最无私、最多元文化、最普遍的。昂贵的艺术制作和展出，也体现出了这一点。

钱本身的逻辑要求富人富得很脏后，必须像比尔·盖茨或陈光标那样地将钱甩出去，甩到尽量多的人手里！这是钱本身要求的！这不仅是因为富人们的良心发现，而且也出于他们的一种算计心理：占有钱的第一目标，是为了使尽量多的人来仰赖他们，恳求用他们的钱来替大家办事，但是得以他们富人的名义来办。富人买来著名艺术品给大家看，只为获得众人喝彩，背后就是这个道理。钱本身要求它自己这样地被尽量公共地使用，这中间，富人只是取了占有的喜乐，和他们的象征地位被广泛承认这两部分报酬。

所以说，富人其实也是心甘情愿、还巴不得多花点钱来支持公共艺术装置的。这是顺着他们的欲望流动而走出的一步，挠到了他们身上的痒处。在这种私和公的暧昧关系里，钱与艺术这对冤家就矛盾地走到了一起。

我们可得出的初步结论是：在对精英和先锋艺术的欣赏上，富人是更爱跟在穷人背后轧闹猛的。他们总是见到最大阵营的群众的趣味风向后，来使舵的。他们的小小可恶只是在于，群众一喜欢，他们就要来买断，只在某一些时候才肯放出来展览一下，让大家偷看一会儿，回味一下。他们只想占有，只有在很少时候才变现一下，后者是他们的投资过程中最带来快感的一个小节。在变现的一刻里，占有才体现出了其全部的意义。之后，他们又会去买另外的艺术品，因为后者是体现他们的占有的浮标。他们自己也要通过艺术品来感受他们的具体占有的。

然而，越来越高的艺术制作成本，正在逼精英艺术家卖身成为全球景观装置大棚内的魅力-快感生产商。他们实质上也只能为大众公共地去生产感性材料了，因为想脱颖而出，就得面对尽可能广泛的群众。光用拍卖行的价钱来撑腰，来唬人，实在也难以为继，且太荒唐！因为，在我们时代，大众的趣味其实和艺术和商业精英的趣味越来越重合了：最先锋、最抽象和最体现共产主义情怀的。沃霍尔不是说了么，其实，像沃霍尔那样做可乐罐和皂巾纸箱，与毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中指示艺术家去做的，没啥两样！艺术家和私人藏家私底下早就懂这个道理的，只有广大观众还被蒙在鼓里！不过，这样对大家只有最好！对于富人和投行，最捞到钱的，是请明星艺术家来做景观瓜子，免费让一个资本主义民主国家的群众去当福利来享受，然后让一个老牌的洗洁用品和食品跨国公司去多卖出一些大众商品。[[186]](#footnote-187)钱滚动了钱，而不是艺术滚动了艺术，那才是更符合艺术经济的发展规律的。钱和艺术的关系在这里是太清楚不过了：艺术比钱更抽象、更象征、更普遍，更是富人的积累、投资、变现的工具。是钱更需要艺术，而不是反过来。

话既已说到这份上，那么，我们也就可以说，有担当的当代艺术家的任务，其实是要逆转我们身边的这些不祥之物的货币价值和象征价值之异化逻辑，从技术也就是在分析和批判的层面上，将它们转化为我们感到安心的私人物品，让我们敢于大胆地去使用它们。我们至少不应该让艺术作品彻底被动地沦为推动金融衍生所需的制造泡沫的工具！艺术家必须动员、示范我们比如说如何用iPad去酿酸奶，用奔驰车来挡洪水等等，来阻止钱这一普遍等价物对于这个世界内的多重关系的统统抹平。这才是做艺术，否则就免不了是为富人打了广告后，再为关于自己的广告打了广告而已。而且，也不要就认为我们那样地作出了艺术式批判，就有什么了不起了，因为，那也只不过是：像一个大款买了一对像冲锋枪一样的Lady Gaga的双乳雕塑，放在在客厅，用来镇慑、冲邪、求仙和玩cool。所以，无论怎么说，当代艺术家都应该像服务于他们的大买家那样地服务于他们的出不起钱的买家，也就是广大群众，那才像话，而且那样才最终不吃亏，因为他们的藏家会根据群众的反应来判定艺术家的其它作品是不是值得花钱去收藏。

这个逻辑我们其实并不陌生，过去我们也一直都是这样说的：你有钱，那么就给我们造苏州园林，给大家看。群众没钱自己造，那么就是周末来逛一下，来撑下气氛；群众越爱看，出钱的人越得意，仿佛自己搞的一场展览成功了。在这一关系里，当代艺术家只是那些雕琢太湖石和布排拱廊的生产者或艺匠或提供材料的中间商而已。他们中的大多数应该赶紧成立工会，将周围人组织起来，与商业利益和经济压迫斗争，才能争取到更好的活路。

29-物、商品和艺术的回收和循环

雕塑是在集藏各种空间，留存着，为人类今后的栖居备用：各种“地方”都在消失，但雕塑在帮我们留存它们。

--海德格尔

上文已作了这样的推理：有钱人要来替观众掏大钱，建大仓库，资助公共艺术装置比如昂贵的巨型雕塑，是为了吸引尽量多的人民来看。看的人多，老板才觉得掏钱值得，才觉得自己的收藏有价值。藏家是在测试民意，看他们收藏的艺术家是不是受到人民的广泛欢迎。看展的观众这时就像是宾馆试睡员了。

展览是节日，观众是来放或看烟花的，到来了，至少也算聚了人气。说得深刻点儿，是观众用目光和体温，去焐热展出的装置和作品，使其能被未来的人民身背。是观众的身体照亮这些展品。大型艺术装置在今天就这样成了公众关注的捕捉和测试装置。说得好听一点，那些是汇合人民的关注的装置，在测试了公众的兴趣的同时。这一兴趣是收藏家的利益判断的依据，在传统艺术史已硬化和焦化的今天，这可能是收藏家在买作品前所能依赖的最可靠的担保线脉了。可悲的是，我们今天的社会系统内的艺术观察，真的是需要寄生于有钱人的这些围绕艺术收藏而展开的活动，才能间接地展开了。

收藏由最新的材料和技术制作而成的艺术品，这是在收藏最新的人类生产力，保存那种珍贵的身体劳动到明天。这种收藏行为从来都必须服从资本的逻辑。人类的鲜活的劳动本身是像黄金那样珍贵的东西，实际上比艺术品更值得收存。而艺术品就是靠民工身体作出的这种死劳动来堆积出它们的辉煌的。这是马克思说的死生命来捕获活生命（资本是死的劳动，来盯咬活人）的典型例子。收藏是要悬置作为劳动的生命时间存储器的艺术品，使之失去使用价值，使之无用、潜伏、沉浮、等待，再等待时机，从中酝酿出新的交换价值。这是要通过展览来重新定义其展示价值，用更高的展示价值，来进一步拔高、开发其交换价值。正是基于这一点，马克思说，艺术品是商品中的商品，是海市蜃楼，复杂到无法用资本理论去分析。[[187]](#footnote-188)艺术品作为商品中的商品，与海洛因作为毒品中的毒品有得一比。

是钱去收购艺术品，还是用最新技术制作的艺术作品实证了钱本身的崇高，使有了钱的人，能更觉得自己真的有了钱？社会学家齐美尔(Georg Simmel)在其《货币哲学》中指出，货币给现代人错觉是，有钱人误以为可以一蹴而就地得到全部想要的东西。他们以为，如果得到了货币，在他们和他们的欲望之间，就被插入一个中介舞台，一种释放机制：得到货币，其余的就跟着都会到来。[[188]](#footnote-189)艺术品就是这跟着到来的东西里最最“象征”、最最耀眼的一种，因而最被有钱人看作自己的正在到来的幸福的明证。艺术品是对这一证明的证明。

资本世界里，人们幻想钱一旦被得到，钱以外的东西，也就都将随之而来。但越接近由钱带来的幸福，我们对它的渴望反而会加剧。所以，我们必须找到一种实证，来暂时和相对地告诉我们自己：我们已得到了很多的、超出我们原来预期的钱了，因而幸福是会更可靠地继续源源不断地到来的，我们需要这样的一些先期验证。[[189]](#footnote-190)庸俗地说，艺术品是用来实证我们已很有钱，因而将要幸福，而且更多的幸福还将继续到我们身上来。得到货币，与得到了艺术品之间，于是就可互证。一千万买下的画，比一座一千万买下的别墅更能让邻居们艳羡，也带来更多的莫须有的幸福。

收藏艺术品能使我们站到作品中或身处远方，从而回头遥望自己为资本主义系统而奋斗而献出的人生，终于能把它看作一个已经结尾、达到了巅峰的一项事业。您瞧，这艺术品不是我亲手制作的，而是我花大钱买来的：我用了一生的奋斗来得到“这些”！收藏艺术品，就造成了这样一个场景：收藏家带着观众航行到了这个岛上（某个艺术作品之前），终于能够说：我理解了我的生活；这个周末的冒险里，我又一次能从我自己买的小岛那儿回头看到我此生的成就了，并且看透了它（前纽约市长布隆伯格每个周末都要飞到加勒比海的自己买下的小岛上，估计就是为了干这个）。艺术品是存在于我们生活之外的这样一个小岛，供我们了望自己所处的这种现实：买下昂贵的艺术品，与到加勒比海买下一个小岛，获得的因此是同一种心理安慰。

艺术品是从我们的身体的经验流中割出的一小块。我们切断它与各方面的联系，给它一种自足性，使它显得好像是由某一个内核来支持和被敲定的。它是我们的活过的经验的见证，因此说，它也是我们的经验中的一个岛屿。远征冒险和把玩艺术品，在这方面讲，就是同一回事了：都好像与知觉经验割裂，但都仍与生活藕断丝连。

在共同体的领地上，艺术家是第一个去埋下界石或打上记号的人。财产，集体的和个人的，都是由这样一个艺术家用现成品去分界的动作，去形成，哪怕艺术家这只是在为战争服务，或为压迫者服务。财产本质上也是艺术性的，因为，艺术，从本质上说，就是做海报和标牌，并安插、张贴、宣告它们。珊瑚，就是海报。表达，首先是占有。[[190]](#footnote-191)这正是有钱人往往会热爱艺术品和艺术家的另外一个很重要的理由。

让我们套着齐美尔的社会心理学观察，来提出这样两个问题，作为这一小节的结束：为什么贵的作品更让人产生收藏的冲动？为什么艺术品的昂贵的价格“本身”也可以成为有钱人追逐的目标？

30-艺术、钱与新技术

关键的是，受欢迎性（Popularität）不光由那一将知识定位到公共空间时受大众欢迎的程度决定，也同时也由使整个公共空间热衷于知识的程度决定。一句话，真正的来自公众的兴趣，总是积极的。正是这种来自公众的兴趣改造了科学的材料，并穿刺了那种科学。

--本雅明

技术的本质并非由它的构成部分组成，对技术的根本沉思和决定性解析，因此必须在其它领域进行，该领域一方面必须与技术有亲缘关系，另一方面又必须与技术有本质的不同。这领域，只能是艺术。

--海德格尔

娱乐界大腕和来出风头的政客，其实是看客们的木偶，他们身上集合了观众身上缺失、但急着想看到的人类素质和美好生活的精华。

--德波

机器人末日，机器人打败人，这是假像。这是严重的形而上学斜视！数据私有化，才是未来的剥削和压迫场景。我们必须发明一种超控制的艺术，使我们重新成为技术过程中的内因。

---斯蒂格勒

2015年3月28日龙美术馆西岸馆推出的“徐震艺术大展”，呈现了现有技术所能支持的艺术作品的最前端的数码复制的几个面向，也在定制格式、配送套餐上大做了文章，带着满满的、扛扛的波普精神：你买不起？那何必一定花钱要扛回家，到美术馆里来不就好了，让有钱人掏钱，你也能来做、用、看和展，这不可以吗？

这是想要慷慨地帮助人民也来波普一把。但为什么又要做得如此高端，铺张得与奢侈品一样，甚至豪华到把观众都吓坏？是艺术家钱多没地方使吗？必须做得如此高端，才能完成当代艺术再生产和后－生产的要求？当代的艺术制作者为什么会被逼到这个份上？这是进入展厅的观众心里会不断嘀咕的事。

在今天，想看劳斯莱斯的流线的那些人的眼睛里，都流淌着全球普遍的恋物冲动，在中国和外国之间已没有分别。中国的藏家们也想要得到昆斯式、赫斯特式的制作。中国的高端买家哪怕不掏同样的钱，也希望在作品中看到昆斯和赫斯特式的雕塑实效。这种全球普遍的恋物冲动需要得到国际流行的材料、线条、形式、质感等等的撞击，才能倾情，从而逼迫艺术家对物、质、料、形和线的即视感的技术供应商作出全球搜猎。这使得至少是中国的当代艺术雕塑和一般所说的装置在制作上就不得不与欧美同级别的同行接轨，必须沿用国际上最抢眼的那些技术和它们的相关的供应商的最新开发成果，来满足这种期待。最新的技术，对新技术的超级使用，正在成为当代艺术探索的一部分。艺术家徐震这两年里在尤伦斯和龙美术馆的展览，在这方面重新敲定了国内的标杆和样板。

具体说来，在新材料和新技术的使用上，中国当代艺术家也必须与昆斯和赫斯特们拉到一个档次上，甚至更夸张些。这对于活跃于艺术市场的当代艺术家们成为一条绝对律令，一条达标线。他们被迫去开辟一条全新的战线：至少必须用昆斯、赫斯特们在用的相同等级的新材料和新技术，甚至也必须使用他们在使用的那些外国的新技术公司的服务，并使用欧美的劳动力，来制作艺术品，才能满足中国的艺术藏家们的要求。这要求不光是技术效果上的，也是心理上的。而这样做又必然会使制作成本巨幅上升，反过来就要求中国的艺术再生产链条的全面升级。这也正考验着中国艺术收藏市场的未来容量。这种新情境已将中国的当代艺术的某些触角，拉进了当代全球资本主义生产关系的核心，也使中国大陆的当代艺术生产关系与当代全球资本主义生产关系进一步接轨。

我们原来会以为，当代艺术在展览和买卖上可能是国际的，但制作和构思上，总应该是“文化地相对 ”的，也就是说，局限在一个民族国家的共同感性的上下文和国内艺术市场内的。新技术引领的当代艺术创作和买卖，却已打破了我们的这一想象。当代艺术不得不也参与到对于新材料和新技术的全球押赌之中。反映在徐震的龙美术馆展览中的这种材料采集和技术制作上的国际接轨，因此也是对于我们旧有的关于什么是艺术作品的真正内容这一点的全新挑战：做艺术到底是在“制”、“做”和“作”什么？作品真的只有用了这样的技术内容才能出彩?很当地地来使用技术到作品中，才显示了作者心中和手中的“艺术”?艺术必须这样生猛地夹裹着艺术来被展出?这个制作技术的“内容”问题，被这样的“徐震大展”这样展览重新推到了风口浪尖。

“徐震大展”所展的内容莫非是：显示珍稀的近乎不可能的生产式复制本身？抑或是：挑战材料和支架的制作和维持的极限？这高大上的复制和电影特技式的团队制作和维护中所展现的今天的当代艺术的生产前沿，才是其真正的展示内容？它像一组体操全能比赛动作的编排，测试着没顶公司的制作团队，和他们的观众的感受力、制作力和维持力。所展的，莫非是这种集体制作能力?

展览上，我们见到的是技术和艺术的相互挑战了。技术运用，尤其是数码复制术本身在当代艺术中的极限追求，对最尖锐的技术的运用，才是艺“术”？这样的展览是对于各种新技术的挑选，作品制作过程中的无所不用其极，对材料和技术的严格筛选和锤炼，才是那一真真正正的“艺”术？

我们在困境和危机中会无所不用其极，而这正是“艺”术在过去二十五个世纪里的行径。斯蒂格勒说，我们用来摆脱自己的困境、恢复我们的健康、重新燃起对新的未来的信仰，使我们重新去爱的那千千万万种手段、伎俩、诡计、自欺、制幻、致幻里的每一次、每一种，就是艺术。[[191]](#footnote-192)希腊悲剧里，凡人从宙斯手里接过火种，从此就悲怆了。他们只能从技术的后果里作出精神升华了。精神首先是指萦绕着我们人类的这种状态：我们手里的技术同时对我们有益但又有毒。精神首先是幻想，是各种粘稠物，各种可升华物，是增补和短记忆，和针对这种萦绕及其病理的关照的技术系统。[[192]](#footnote-193)在被具体化之前，它们都是艺术物，像魔法道具，之后，才成为技术物。它们是用来将我们自己从被新技术中毒的状态中拉出来的手段。艺术作品对我们而言是像救生圈那样的东西。

史前人磨石斧，表面上是在试技术，实际是在磨他们的脑。通过技术向前走，人类就会陷入危险，社会于是就放慢脚步，培育出对这种技术的免疫系统，用某种反倾向，去平衡那一正倾向。后者就是“艺术”。艺术和技术，是药罐的两面，艺术是技术中的好的那一面：艺术是关照系统，技术是爱的途径。反过来说，欲望的对象，正是这样地由技术性（technicity）来支撑。技术性支撑着作品的支架，设计着来将观众的目光捕捉进来。技术性也支撑着利比多经济。展览上的艺术作品，是要帮助观众提高其象征和升华能力。不升华，就成了色情。技术本身被展示，就以艺术的形式出现。艺术是展示状态中的技术。

艺术作为升华过程，是一个技术装置被升华为一个生命的过程。生命探出自己，到一个技术支架（由宗教和技术搭起）上，来借助于技术和象征，以更大的力量回到自身之中，于是就能进一步往前进化。不过，这必然使身体-心理感性的谱系涉险，必然迈入一个跨个人化的社会过程。只有在这一跨个人化过程中，作品才出现，才能为个人的心理-集体跨个人化服务。只有这样，这些跨个人化过程才能使技术制品的器官式成为（由技术物变成人的假肢）变得可能。而对这些技术制品的升华过程，就是艺术：将身边的苹果手机和微信朋友圈做进我们自己的梦中，这过程，就是艺术，就是超现实主义者达利演示给我们的那种艺术的方式。

呈现在龙美术馆的这些装置作品，正是这样的技术支架。你要看希腊石雕和文艺复兴后的欧洲雕像？那么，你用不着花大力气去跑欧洲各大美术馆，你在这里就能看到等比例和百分百保真的复制品，用了今天的更新、更可靠和更出彩的材料（《永生- 马拉松的士兵宣布胜利, 受伤的迦拉太人》，徐震，157 x 96 x 250 cm，2014年）。这是一种独特的保存，穿过了技术的针眼，在另一个层面上领到了某一种被保存的许诺。它的故事是：今天，我们可以将复制做到这步田地，因而更多了一层幸存的希望。

保存艺术品，保存以前时代的作为第三记忆的第三存留（第一存留是我们的活记忆，也就是脑，第二存留，就是我们的身体和意识对于过记的记忆），是为了使后人进入前人的跨个人化循环。但保存的悖论是：既然艺术品必然、最终是可朽的，那么，为了心安，我们就必须在当前找到最新、最可靠的技术，来将这一保存做到极致。而这就必须动用最新技术。而为了保存而将技术运用推到极致的追求过程，也就是艺术了（《天下-黑光系列》，布面油画，300×15×200cm，2014年）。

哲学家德勒兹说，艺术就是保存。艺术将自己保存到永远。艺术自己保存自己时，保存，也就是艺术了。而艺术地去保存一切的所有做法本身都是一种种艺术的方式。保存得很艺术，艺术才艺术得很艺术。但保存的技术及其成本，如今也都被分摊到了艺术家身上。在表面、结构、色泽和总效这些方面，我们对艺术品的要求，又超过了奢侈品（《“嚣张”套装》，徐震）。



图-10：徐震，《“嚣张”套装》，290 x 150 x 324 cm，2014年，没顶公司出品。图片由没顶公司提供。

只有梦才能战胜速度（率）。梦的劳动是所有的思想的根源。器官也由我们的梦的能力来决定。梦的能力更是艺术实现的条件。对新的器官术的发明正成为我们的绝对律令。我们不能够光靠黑客，还必须依靠人人，依靠每一个人。每一个人的梦的能力决定着我们的未来。这种梦的能力在大白天的发挥，就依赖人人都在做的艺术。

但是，支撑梦的技术在今天完全被资本驱动，全球生产和专利制度下，某一种得道、当道的技术，必须在生产过程中先为其研发的风险投资商生产出无边的剩余价值，才能被广泛推广。而相反，当代艺术则是要使这些千辛万苦地被研究出来的新技术变得惊天地“无用”，是要祭它、厝它、腊它，要使它绝缘于一切工业和日常使用，使之凝固在作品之中，被永久陈列、风干，不让资本化和商品化，然后永久展陈于观众面前。在艺术活动中，昂贵地被购买的技术，最后不是被放弃，就是用后被搁置，变成无用，成为展品的助剂！展览中，艺术要的只是技术本身的展示价值。在这一点上说，当代艺术对于新技术的使用，完全是反技术背后的那一套资本增值逻辑的。在这一意义上，当代艺术对新技术的使用，是天然带有抵抗姿态的，是反着来使用的。最后的实现，也是一种反实现。  
 在徐震最近两年的一系列展览的装置制作中，特效、材料及其高难度的维护，成为关键。而其波普主义中的仿真式自我模仿态度，在以上诸方面则更高地要求着对复制和保存技术作全新升级。那么，徐震是要用这些新材料和新技术去仿什么“真”？

在他这些作品中，“真”有两种。一种是《香格纳超市》中的抽空后的状态：商品的表皮，支撑着我们以为的那一真。我们相信货币能买到它。但我们还需要另外一层相信，那就是意识形态，那就是商品的表皮，有了这一层“真”，我们才能放心地消费。这是徐震最近作品中的意识形态或“意识形状”批判的研究对象。

第二种“真”，就是隐藏在商品背后的资本关系。那一张资本关系之网，是比我们看到的现实更“真”的：真的背后，正是那一张制作成本的保障和维持之网。资本关系，才是那一“真（the ｒｅａｌ，实在界）”。看似杂乱和不确定的一切底下，资本像血管网络一样，成为景观下面的那一集成电路，去挑起、支撑一切。可以说，观众在展览上看着这么昂贵的制作的同时，心里嘀咕着的一定是这事：咋可能？这种投入，真的合算、合理、应当？它要展示的是当代艺术中的那一“真正的”利益之“攸关”。

在今天，你想动用最新的材料和技术，就必须同时动用大资本。新材料和新技术得不到，作为技术支架的艺术作品的制作，在某些关头，就会卡壳。花了钱，就能得到新材料和新技术，制作出艺术作品，并用最先进的方式，去维护艺术品的特效，使之相对地更加不朽。但钱怎么来？通过销售艺术品？这就是一个使用药罐过程了！技术、艺术、钱、艺术品，每一样，都是药罐，都既是毒药，也是解药。这表面上的四样不同的追求，底下看，实际上是同一个。而我们平时就是将钱当作了替罪羊：艺术做不好，是因为钱的原因，去找钱、弄钱，就搞不好艺术。技术太明显，就不够艺术，等等。徐震的展览中，这四样东西被并排展示到了我们面前，观众体会着动用它们时的难度。

艺术，是我们人作为技术式生命的精神升华过程。钱，这另一个药罐，在这个过程中，到底起到了什么作用？它首先替我们衡量了我们“得到”新材料和新技术的难度。有了这难度，我们观众才会觉得它惊艳。它也预先反映了想得到它的人的期待，也反映了我们为它愿押的赌注的大小。当然，钱还衡量着我们克服制作的难度、买卖的难度和保存的难度时的能力。钱，提供着考量这一切的最终尺度。艺术是钱：是将技术、钱、艺术品拉平的那种手段；那些最最伟大的艺术品，就是钱，也是普遍等价物，是共同物，是共产主义状态下的物了。一张毕加索的画是比同样价值的一堆美元更有说服力的。

总之，动用像在徐震的龙美术馆个展中那样的最新的仿真式自我模仿的技术，并不是像我们想象的那样，只用了其相关的新材料和技术，而是必须同时动用那张资本关系和生产关系之网，来拖动它，造成投资的合理循环，才能继续往下玩，玩得顺溜了，才是玩艺术。流畅地投大笔的钱，才能做出那种惊世骇俗的像昆斯的玻璃钢“心”那样的作品来。这张资本网能被甩多远，最后能捞上来什么呢？就像在徐震的作品《欧洲千手古典雕塑》中如此直白地展现的那样：在古希腊石雕和中国佛像之间，中西两种被灌注着资本的雕像，被百分百复制，并被生生捏合，实现了你八辈子都不敢说出的雕塑理想。东西方的两个方向的艺术理想，被一模一样（等比例地、像真的那样且更不磨损，可保留得更久）地平等地放进一个作品中。让我先算算成本。如果还不会让我破产的话，那我就给你来实现它！



图-11：徐震，《欧洲千手古典雕塑》，304 x 1470 x 473 cm，2014年。照片由没顶公司提供。

从来，浇铸，都是材料和技术发展的最前沿，是游牧民族的专利。今天，我们的翻模也已是对游牧部落的兵器术的学样。游牧民族像知道自己的庄稼地上的作物那样地知道农业部族田地下的矿产及其冶炼它们的技术。最先进的浇铸和锻造技术，总是掌握在游牧民族手里。他们手里翻模和锻造的，战时是武器，和平时，就被铸成镰刀和首饰。艺术家的雕塑，只是对于人类本能里的这种潜伏在人类血液里的技术的仿真（《永生-北齐圆雕菩萨立像，亚马逊人和野蛮人》，304x115x340cm, 版本1/3,2014)）。当代艺术家群是这些游牧部族的残留，而艺术品，暧昧地位于兵器和首饰之间。

31－拍卖：金钱与艺术之间的“价值重估”

库拉（Kula，美拉尼西亚群岛东南部特罗布里恩德岛民的交易制度）和炫富宴在今天也许消失了，但它们的原则并没有消失。

--波德里亚

艺术和钱具有同一种普遍性。它们之间往复地互相进行着一种价值重估。艺术的普遍性是指它同时在向每一个人说话，而钱与权的普遍性，是不管三七二十一的拉平式普遍化，对一切人和一切社会关系有效，使世界化变成全球化（全球的席卷和拉平）。应该用前者去压倒后者吗？让艺术的普遍性来说话，才正义？我们当然希望，艺术的普遍性必须能完全对抗全球化、市场和网络带来的那种坏的普遍性。艺术所依存的普遍性原是我们用来对付钱和权的普遍性的，我们总是一厢情愿地这样认为。但现实中，我们只看到了拍卖。

为什么收藏家们这么爱他们的作品，眼睛却仍盯着拍卖？这是因为，只有拍卖才能用数字不断地重申这种艺术品所带有的钱和权的普遍性及其象征权力。钱的数目是对有效占有的终极证明。这种用钱来使象征占有公共化，使占有者坐实其居高临下的权力，也是由我们的社会的现存的公共交往模式和价值流动机制决定的。拍卖是要炫富宴式地一次次对艺术品作出价值重估，有钱人和没钱的人共同服从这种价值重估和重组。

但是，是什么决定了拍卖价格这个问题，从来令经济学家们感到绝望。金钱的豪掷和艺术品的吸引力，是双向流动的，似乎互为因果。金钱可以买到作品的吸引力（叫艺术家蔡国强来放烟火），吸引力也可以通过广告销售（为艺术品本身，为其它）而赢得金钱。[[193]](#footnote-194)从某种意义上讲，影响艺术品价格的决定因素，其实并不是艺术品本身所具有的艺术价值和艺术品的存世数量，而是所能吸引到的注意力。也就是说，那个未来的潜在的“公众”，将决定某一个作品的价值或价格。收藏家最想知道的是这个。在数码时代，这种做法被称作“注意力经济（attention economy）”，这种艺术制作的工作，被称作“魅力劳动（glamour labour）”。  
 十九世纪的美国经济学家凡勃伦(Thorstein Veblen)认为，当我们称赞某件艺术品，把这件艺术品的艺术价值分析到最后，就会发现，这件艺术品具有金钱上的荣誉性。[[194]](#footnote-195)手头光有钱，仿佛还缺了什么，必须比如说用艺术品来证明这一点，因为艺术品会比钱更有荣誉性。这荣誉由艺术品来确证，最终用了钱。具体来说，在花了钱的同时，如果手头的艺术品还有可能成为一个时代里的公众集体使用的心理－集体的跨个人循环的技术支架，那么，收藏者就会更多地感受这种荣誉。这就像我家的自行车打气筒，来用的人越多，我就越会觉得它值钱一样。收藏家占有后的荣誉感，只是对于这一被广泛使用、众人传颂之可能性的特权感的认领。他们占有的不是作品，而是对于欣赏和使用这些作品的后人的不断传颂。[[195]](#footnote-196)我买下这个作品，那么，后人对于这个作品的赞叹也就都归我所有了。这是由所藏艺术作品而得来的荣誉感的最大部分。  
 如果我是一个纯粹的投资者，仅仅将艺术品看作投资品种，而不夹杂自己主观偏好的话，那么，可以说，我如要作出理性的投资行为，就显然不应该去选择自己所喜欢的艺术品，而应该选择那些最可能被大多数人关注和欣赏的艺术品，即使这件艺术品制作得拙劣呆板，平淡无奇。但是，我们看到，情况显然不是这样的。收藏者也在找他们的真爱！他们也只是康德在《判断力批判》中所善意地设想的一个审美者：自己喜好的，也特希望其余的人都来喜欢，在事先知道这种审美普遍性不可能的前提下，仍这样偷偷地去指望。他们也偷偷希望自己的真爱与绝大多数人的向往对象重合。这一条，也是违背经济学关于偏好的原理的。

那个钱与艺术之间的关联中的最大关节是：哪怕在有钱可以定夺一切的情况下，有更多的钱的人，哪怕是高高在上的他们，也仍是自己吃不准的，仍是要与“下众”尤其是民工们部分分享他们自己的审美，才自信。虽然美不能达到普遍性，但通过艺术作品，不同阶层的人们之间仍是达到了部分的审美分享。钱的普遍性，到了拍卖时，是走到了尽头。而艺术的普遍性，实际上始于拍卖。拍卖，也是有助于这种审美的相对的普遍性在社会各阶层之间被重新实现的。

本书作者写于2016年、演出于上海当代艺术双年展的理论小歌剧《出色的借口》，具体地讨论了资本运动过程中拍卖所起的作用。这一当代艺术拍卖员之歌，《都是故事，没法消停，没法消停…》，表达的是资本与艺术之间的那层复杂的关系：

都是故事。资本就是故事，另外的也必须是故事，故事里生出故事，衬托资本这个故事。资本要逼我们留下故事，才放生，我们都只好劳碌与沉浮，像马云，史玉柱，没法消停，没法消停…没故事好讲了，那就只能开枪。像马云，史玉柱 ，没法消停，没法消停…

我是一把尺子，丈量你激情的长度。像裁缝，我给你做名望的袍子。有时帮你与贵族并起并坐，有时助你与同行争雄称霸。我知道你也打心底里瞧不起美学、艺术、象征、文化，还有审美快感，与作品的心灵交流，绝对价值。那些没有炫富特权的，才玩这些。原创、美德、天才也都只不过是普遍的价值，在拍卖中根本不算数。只有在同一个种姓之间的的交换中，作品才有它的价值。只有打破当前的交换法则，致命地跃向非理性的价格数字，必须买得让所有人都觉得不相信，重新定义了新的交换原则，才能到手最高的象征权力。否则，你来拍进和拍出，只是在替资本讲出故事，像马云，像史玉柱，没法消停，没法消停…

名画是打开象征主导的钥匙。它带着出生，签名、之前的拥有者的声望，能打开这世界内的所有大门。它的出身、过去几代拥有者，加上坐落的谱系，早就事先决定了价格，无论在哪个时代。巨额资本不支持现场的算计，它只支持作品的交换价值背后的那条最抽象的原则。能拿出来炫耀的，只是对这一价格数字背后的原则的严格遵守。最后当然是欢庆。赢者通吃，一个人了出手，另一个人出了钱，一切重归了平静。你来拍进和拍出，只是在替资本讲故事，没法消停，没法消停

我的报价声中，集体的荣耀下又诞生了新的种姓，加冕了新的符号，还召唤了新的符号游戏进场。别人的大鳄式吞吃，你们看客却误解成了一次次煎熬式的消费，不由分说地造成了差异和区隔。这从来是贵族式消费，蔡国强式的烟火，贵族式炫富，需要这样的光鲜和荣耀，贵族价值为当代文化提供幻影，让我们消费得更甜蜜，还难忘。所以，你来拍进和拍出，只是在替资本讲故事，没法消停，没法消停…

而这背后，回响着的，是那一《资本运动之歌》：

盗用，造假，倾吞、洗劫、腐败、黑吃黑、走私、富士康、黑砖窑、雾霾、三聚氰胺…。啊，符号加符号，符号换符号，用图像换符号，哄我们前往。当代艺术，它的帮凶，制造新图像，去换新符号，粉刷，后勤，许诺光明，当枪手，制造新符号、新字母、新线条，鼓吹泡沫，罐装剩余价值，帮它流向下一个空位。拍卖，加速符号流通，加速资本运动…

HSBC， UBS， RBS，流动现金资本，

活跃市场，Michael Bloomberg，债务，民工血汗，游艇价格，灵活性、脆弱性，全球储备通货，价值服务，…当代艺术来抽象, 来解码，从图像，变符号，从符号，又变为图像，让资本流动得更快，更快地达到普遍等价，帮钱生钱，让价值生产价值，用服务来生产服务。进步，就是无论哪一种价值的增长。资本是运动，回收，压榨、扩张，危机，转嫁，再接再厉。

速度，航程，利润，风险，之外，之内，资本的运动，运动的运动，无摩擦地运动， 穿越时空地流动，剥削式复合增长。当代艺术帮资本瓦解生产关系，解码国家，拉倒道德，封杀时代。艺术提供符号，帮资本突破自然的限制，去占领风景、公共空间、和内心，使资本无孔而不入。价值，钱，资本， 父，子，上帝，真正的三位一体。失域，复域，重新加域；资本主义派来它的艺术，把这一片废墟再疆域化, reterritorialisation, deterritorialisation reterritorialisation, deterritorialisation ，reterritorialisation.

解码钱，变资本，买劳动力; 解码，解域，私有化，钱在资本之中永恒循环中追寻更多的钱，钱，钱，钱在钱里生钱，财政部债券，期货，货币期权市场，股票价值，国际货币基金组织、世界银行，信贷互换，加减杠杆，强制性竞争法规，基础设施投资，华尔街党，股权激励，Goldman Sachs, 无产阶级化、房产导向的危机、繁荣但债务泥潭里的消费市场，夺房危机、房产市场硬着陆、消极增长，反恐战争…。

32-收藏与展示之间

绘画事关幸存。

--杜博菲

1. 物系列：波德里亚论收藏与展示

为什么有钱的统治阶级都一窝蜂要去抢夺古物?为什么人们都爱去古镇，和意大利、比利时、西班牙和希腊这样的地方?...是怀旧，是日常生活的碎裂，是现时代的放荡，要自我炫耀，或简单地就是想要忘情于过去?

--列菲伏尔

波德里亚的《物系列》一书从消费社会学、马克思主义政治经济学角度，认真地讨论了消费社会中的古物收藏、对一般物品的收藏和艺术收藏，对我们理解展示与收藏的关系会有很大启发。下面我们就循着他这本书里的思路，来思考艺术作品的收藏和展示之间的心理动力和象征价值的增长逻辑。

物在该书中有几个形态。它首先是自然物，然后是产品，然后是古物，然后才是心爱物。艺术品属于在某一冲动下我们所投注的心爱物，可以说是宠物中的宠物。波德里亚认为，对上面说的这些物，我们都可以用系列和模范这两个范畴来分析。收藏了这一样，就想接着它去发展出以这一样例为核心的另一个系列，这是收藏的心理定势。而在收藏系列中，收藏者又倾向于去设定某一个模范，使其它的藏品必须围着它转。而至于为什么它是模范，则完全由收藏者自己来定夺：她让它总是突出、总是赢、总是最优秀，因为它就是她自己，她总要让她自己赢的。也许，这是收藏的最主观部分，无法用外在原因来解释。

这一收藏行为中最深层的心理冲动，据说与我们儿童时代的性冲动排解相关。不过，对于一个久经沙场的收藏者，这一模范又往往是仍未得到、正被千思万想的那一个。所以，收藏系列必须“独缺一样”，以它为中心，才完美。正是这缺的那一样，才将收藏体系和它的外部指称物联系了起来。艺术品因为是最抽象的物（最与流行功能划清界线，最孤高），因而属于最高等级的藏品。

波德里亚运用了马克思的政治经济学和弗洛伊德的心理分析眼光，将收藏放进对消费社会的总体批判的眼光之下。他指出，收藏的冲动在今天已被拖入我们的消费行为之中。我们总是先已目迷于生产商和超市布局的物的体系和模范之中了！哪怕收藏艺术品，也无非是在跨代的历时关系里，通过物的到手和不可到手这一棋局，来玩生和死之间的游戏，来骗我们自己，在拜物中度过一段忘我的时间。收藏在安慰我们的同时，也给我们带来一点点不朽感，或一点点被拖到死之外的感受，但后者总仍只是幻觉。在消费社会中，高级的收藏也无非像性变态游戏一样，只是去找到更偏门的性感体验，去设计出更精妙的操的体位和技术，给对号入座式的动作增加一些难度系数而已。

从消费社会学看，什么是收藏?收藏，colligere, 最基本地讲，是积累。[[196]](#footnote-197)堆积旧报纸、储藏食品，都是。它位于口部吸收和肛门积滞这两个冲动之间。

在资本主义系统里，收藏与资本积累不同。收藏是走向文化的：它吸收分化的物品。它切断物品的功能系统，使之具有功能系统之外的交换价值，并使之适于保存、走私、用于社会仪式和展览。它也使这些被收藏的物品和对象能成为更高系统里的利益来源。这些被收藏的物品配合着收藏者的人生计划（project），在收藏的系列内部总是互相指涉，不断去形成新的故事，间接地来增补收藏者自己的命运内容。这一藏品之间的互相参照，因此也将外部的社会关系带进了收藏者的个人命运之中。[[197]](#footnote-198)对藏品的展示，在展示收藏者对其个人命运的叙述的同时，因此也是对收藏者的个人欲望的公共解剖。

纯粹的物品被去掉了功能，从其用途中被抽象出来，来帮助拥有者形成其主观身份之后，就成了藏品。它与收藏者的其它占有物之间形成了一个私密的系统。藏品必须体系化、系列化，通过其细节来被归类，正如哪怕是恋人的可爱，也必须由一系列小细节来构成，才“难忘”。[[198]](#footnote-199)

在心理层面上说，越收藏，我们就越感到缺乏。在电视寻宝节目中，被展示的主人公越是展示自己的那些心爱的宝贝，就越显得她真正想要的那一东西的难以得到。节目接着就只好去突出那一缺乏本身了。这时，观众反而起了同情心，想要一起替这个主人公去寻找那一如此地折磨着她的缺席的东西。美食节目也是如此：因为它只在屏幕上，我们没闻见，所以就认为它格外地诱人，更想要去探宝了，哪怕它只是一锅很平常的汤！不过，观众的看电视节目，本身就只是为了得到那一缺，以便去继续向往啊！可以说，我们在这一寻找好吃的东西的过程中，也隐藏着收藏的冲动，只是它作为欲望很快自己就碎裂了，没引起我们的注意。

我们的消费活动本身之中就有收藏和展示的倾向，同时发生：分系列和模范，迫不及待地去找到那让自己满足的对象，那个模范，那块心头肉。但最终想要直面的，只是那一个：缺！法国的“我知道什么?（Que sais-je?）”图书系列，就是这样来玩弄每一个读者的：您好好想想看，还有什么是您还不知道的?这里有十万个为什么供您选择。为什么只有十万个呢?因为这个数已够多，读者一直买下去，终有一天会找到另一个主题方向，开始在一个新的系列中去选择的。系列中总还是套着各种子系列的。

今天，人们正是这样通过消费而被系列地剥削的。消费中，人与物的关系照价格关系被操纵。在货币关系中，一个信息总能导向另一个信息，而不能直接通向物。货币关系之下，物只能给物担保，只能用一个物去指涉另一个物：人于是更难接近物。我们先落进了工资关系和按揭套餐之中。我们只能买到超市货柜上的某几个系列中的某几样而已，只是在采购单上打钩。支付之后，触及物时，我们是在消费它了。

而收藏则进一步抽象了物的功能。它要用拥有去压倒使用。而拥有和使用在日常生活中总被互相混淆，两者之间的整合，最后总不能成功。展示却能果断地分开拥有和使用，将物推入彻底的无用状态。收藏能使拥有占先，让占有之激情战胜使用（如在巴尔扎克的《邦斯舅舅》中所写的那样）。邦斯舅舅不断地要使财富变成藏品，使其闭置，他死后，所有的藏品都落到了他的外甥媳妇手里。后者立刻将其变卖，再用钱来购得庄园。拥有与使用相反。收藏也与生产相反，虽然更能产生暴利。画廊的收藏是生产式的，通过炫耀式的展示和展示式的收藏，来吸引更多的收藏者加入其收藏体系，再去形成其个人的收藏体系。

收藏是儿童最初统治外部世界时动用的基本方式之一：摆设、分类、操弄。而在少年时期，收藏曾是我们对性欲发展时期的苦闷的有力排解。性欲活跃期，我们的收藏的冲动就被身体排斥，因为收藏代表着向肛门阶段的退化。[[199]](#footnote-200)所以也就不难理解下面这一点了：我们是将藏品当恋人来爱的。《邦斯舅舅》中就讲了这么一个激情故事：主人公因为爱艺术品而不会爱女人了，因为女人会来排挤藏品。儿童时期的欲望逻辑在资本主义系统中，是比成年人的那种被压抑过的欲望逻辑更强悍的。而收藏时，儿童期的欲望压倒了成年期的欲望。所以说，收藏者的欲望倾向是与一般成年人的欲望倾向相反的。

拥有开始于手眼之间的混淆。出于拥有之冲动的收藏，源于个人与一个地位独特的物品之间的亲密感，对藏品的占有是手和眼之间的共感状态：只有我能用手去碰它。它根本上被人的意识深处的寻找、排序、把玩和聚拢等等冲动所决定。收藏者总是将藏品库当作其个人的土耳其后宫。全部的快感都来自其对于亲密的体系性和体系性的亲密的不断裁定和布排！[[200]](#footnote-201)成系列，才亲密，这是巴特从傅立叶那里总结出来的能构成我们眼中的奢侈的排列的第一原则。收藏，是想要拥有后宫三千，再在里面排出几等，写上编号，是消费行为走向了极端。

脱出使用而被拥有的物品，是一个完美的家庭宠物。被拥有的艺术品就是一只忠诚的狗。我们在人际关系中无法投注出去的心理能量，都被投注到了这一物品上。藏品作为我们的欲望对象，像一只自己没有感觉的宠物狗，只供我们摸，我们并不等着它来回摸。今天的艺术装置却会回摸，会干预，会冲犯，所以收藏者们也就较不喜欢收藏艺术装置之类。藏品是镜子，反映的不是人的真实样子，而是反映人自己的欲望的那一东西（反映出人自己想要成为的那种样子）。[[201]](#footnote-202)绘画不光适于储藏，还在于它更像是收藏家需要的那面镜子。

所拥有的物品，必须独特，才会被收藏。但这一独特决不能从现实世界中取得，必须也来自我对它的拥有！我对它的拥有这一点，则又证明了我是一个独特的人，因为正是我的独特，才使它独特：这就形成一个私密的互证小体系。[[202]](#footnote-203)被收藏后，物品才完整。拥有只不过是人与物之间的相互整合罢了。但是一拥有，就悲惨！有，是悲剧； 是（成为），才是终极目标。法国作家、收藏家拉布耶（La Bruyere）说，有一个苦恼使得我在余生中必须戒绝版画。我拥有几乎卡洛（Callot）的全套版画，除了一张。这一张，老实说画得也并不怎么样，但只有有了它，我才可以完成对卡洛的收藏。二十年来，我做过一切了，还是得不到它。我绝望了。[[203]](#footnote-204)拉布耶比弗洛伊德和拉康更早得多地发现，物品只有缺席时，才有价值。收藏，只是为了找到那一缺，是想要为那一缺而受煎熬。

莫理斯.理姆斯（Maurice Reims）说到，有一个著名藏书家从报纸上读到，纽约拍卖行要拍卖一本与自己的收藏系列中最心爱的那一本一模一样的书。他连忙赶去，叫上法院见证人，买下，当场烧毁，然后将销毁的证明夹入他那本心爱的书里，从此就又睡得着觉了。[[204]](#footnote-205)贝尔纳（Tristan Bernard）的一个短篇小说写一个人专门收集各种小孩，合法的、非法的、杂种的，第一婚生和第二婚生的，等等。收齐了，就庆祝。但来宾中有人说你忘了收遗腹子了。主人大受打击，于是马上使他妻子怀孕，然后自杀。[[205]](#footnote-206)

收藏是要基于历时性来生产出一种小小的不朽的幻觉。收藏使收藏者对当下的时间失去了感觉，感到自己已生活于一种超当代的时间结构之中，走到了历史之外，是跨代地与前人和后人并起平坐了。也就是说，收藏活动本身取代了时间。[[206]](#footnote-207)对有钱人来说，这才是最高等的奢侈！这是先到未来去占座，并在过去的那一挤满了人的车厢里，先于别人地抢到了一个座位，预留在那里了。如果有不朽，这就是。在这一个意义上说，拥有一张名画，与买下一只豪华游艇的满足感是差不多的，哪怕从来不用它去出海。

收藏者企图躲进历时结构中，想要在物品中延伸、部署他自己的存在，在一个物的系列中开始另一人生中的生和死的再循环。而物品是我们用来悼念前一刻刚死去的那一自我的手段：我们要物品替我们去表演我们自己的死亡，然后在下一刻再将其深情地揽入怀中：一次次将死亡整合到系列和循环之间后，我们在时间的流逝中才感到好受了一些。收藏是杀时间的消遣（passe-temps，kill time）。它取消了时间，将时间记录为一个个固定项，以便往复逆转地将它当小珠子来把弄。收藏过程象征着个人的生命时间成为一个被引导的周期，进入永恒的更迭。人在其中可以“从任何一项出发，不用担心回不到这一点上”。[[207]](#footnote-208)通过藏品的定位，人有了十成的把握来演好自己的生死游戏了，至少感到自己能够这样做了。

我们想要用物品要帮我们消解从出生后就落入的那一生死的不可逆转的过程。这种抵抗时间焦虑的手段，用在我们自己身上，实际会使我们自己的心理退化。而且，逆转最终是必然做不到的。但藏品之间已形成了一个封闭的共时结构（synchronie），可帮助我们拒绝承认时间的真实流动，因此而对我们的畏死心理有强大的疏导作用。[[208]](#footnote-209)今天，意识形态和宗教正在消亡，藏品替代了它们原来具有的关键地位，成为我们的安慰中的安慰，是我们对付时间和死亡焦虑的最常见的手段。人在藏品中找到的，不是死后余生的保证，而是这样一种感觉：可以由此而滞留在每一个当下，以循环和控制的模式，来展出自己的存在程序，用操纵符号的方式来超越自己的真实存在，忘记了后者的不可逆转。[[209]](#footnote-210)

藏品是那些被切碎的自我的小片片。弗洛伊德说，我们之所以不愿出借汽车、钢笔和女人，是因为，它们一旦丢失和毁坏了，就是对我们男人的阉割。因为，在我们的自恋结构里，它们就是我们的自我。物品的表象下面是我们的利比多。我们想用一个与世隔绝的收藏体系，来阻止被阉割的威胁。收藏是要用象征的自我阉割，来预防真实的自我阉割。[[210]](#footnote-211)我们永远妒忌自己，对自己不放心。我们监管自己。但我们享用、玩弄的，也永远只是自己。收藏体系里，真正的主角，不是最贵的那个藏品，而是那个不要脸、但又拼命想要脸的“我”！“我”才是藏品里的那一真正藏品！我真正收藏的只是“我”，艺术品，是由头。

一个小孩掏出一把瓶盖，哪一个能滚得最远呢?其实小孩心里早就决定了！永远是他或她心爱的那一个！为什么?因为他或她一定要让它滚得最远。因为他或她早就相中了它，他或她的这一游戏的模型和等级就是专门为它设计的！他或她并不是认同于这个瓶盖，而是认同它的每一次都赢。那是他或她自己的筹码。他或她一个个滚它们，是在将自己丢出去，建立模型，让自己成为模范：赢的那一个总是他或她自己。[[211]](#footnote-212)收藏者也是这种心理：她收的都是独一无二的事物，但最后拔得头筹的，总仍是她最心仪的那一个，也就是说总是她自己。她的眼光好啊！她有品味啊！你随便列举好了，她总是又与众不同了！

不论被收藏的体系如何开放，它其中必有某一个无法被化约的元素，是与这个世界无关，只与收藏者自己相关的。收藏者的自我被其收藏异化。他们不得不重新找到一组论述来证明他们已拥有的藏品中的所有能指，而所指，都是他本人。但他们注定会在这事上失败。[[212]](#footnote-213)正因此，所缺的那个藏品，才阻止了收藏家成为一个说大话的心理退化的狂人。收藏家也因此永远无法超越贫乏和稚气。收藏太有限、重复，无法建立辩证结构。什么都不收藏的人是一个笨蛋，而拼命收藏的人则很贫弱和无人性。[[213]](#footnote-214)

2)收藏的心理和物的体系

绘画的自由一旦实现，一旦艺术家不要要去表现比如说荷兰人民的英勇的抗击外来入侵者的事迹，那它马上就变成：某个主题强加到了画家头上，剥夺了画家想做的欲望，变成虚荣的技巧的展示。绘画一专业化，就颓废。一般而言的画，成了美术馆的收藏品：过去之绘画从此就变成绘画模仿绘画了。

--黑格尔

其实，收藏是一种温和的性变态。像性变态者一样，收藏者无法爱整个物品，必须用一系列的动作去接近它的各部分，才能得到快感。藏品作为他者像女人一样化身为一系列撩拨男人的选项结构，而其中的某一细点，成为他们的欲望对象的结晶点。[[214]](#footnote-215)戈达尔的电影《蔑视》中有这么几句台词：你爱我的大腿?是的。两条都爱?是的。头发、乳房、脚...?都爱！那你爱我整个?是的，我爱你全身！女主人公这真是此地无银三百两。她早就知道男人爱的只是在她身上的各个他的欲望对象而已。但她仍企图去修正男人的欲望透视结构。

以收藏者的心态来看，女人的性感只是由很多词语构成的一个句子，男人必须用一种特殊地被设计的性技巧，来像汽车发动机那样地发动它。[[215]](#footnote-216)我的汽车、我的方向盘，我的刹车，我的追尾，我缴的罚款，等等，这样的说法里都隐含着收藏的冲动：从拥有转换到了存在（我是…）：我是开着一辆银色马士达的部门经理，我刹车，但我追尾了，你看，我是一个多么好的资本主义螺丝钉！我撞车了，但我买了保险。我是一个多么远虑的人啊！

家，是照物之间的语法，来被组织的。家具和小家电是遵照某一种语法来部署。西蒙东说，技术物总趋向于一致和全整，构成体系。[[216]](#footnote-217)汽车和电视是技术物在家中的代表。电视-物关系典型地反映了我们在今天使用滴滴打车时车与人之间的关系：是人在占车的便宜，还是车在占人的?而手机本身又是听马云和马化腾的。物有自己的关系，人被它摆布。当前的技术用了被数码化的算法，更专制地去控制这一物与人的关系，在原有的消费关系之上，来形成一种大数据经济。展示，就是先要无条件砸碎和取消这种原有的物与物之间的关系，换上一种新的。新产品展示会比如车展，就是在演示这个，甚至都给配上了性感的车模。

而被抛在后面的过去的技术物，如一部老式诺基亚手机，则立刻对我们显得很抽象。所有的过去的技术物，是热门商品时，对我们就显得很神秘，失去了规定的功能，被弃用后，都抽象了，其中的每一部分都得到了解释。商品被展，只是今天的热门的功能物被展，过去留下来的那些，就被看成垃圾。一部最新型号的苹果手机，总比一部老电话更“展”。今天的技术设计只解放了物的功能，没有解放物本身。人也只是在使用者的地位上被解放而已。在设计和设计物中间，人并没有得到其自由空间。[[217]](#footnote-218)即使是艺术作品，在今天，也是作为组合元件，进入家庭空间的。[[218]](#footnote-219)它们只是富人的生活空间的配角。别墅里的艺术品是有待我们的当代艺术展示去解救的。

今天，物的价值不再是由我们对它的欲望和幻觉决定，而是由我们对信息的一种横向粘连式算计（calcul syntagmatique）来取舍。我们不再有家具，只有填补空白的摆设了。而且，我们不再拥有功能化的居室里的摆设，只是像操作员那样地对待它们。是的，哪怕是在自己的家里，也这样。[[219]](#footnote-220)在今天，物好像成了人的不听话的器官。人被动了。而在两百年前，人还能把他们所继承的家俱当作生活道具，作为人生的背景。

设计师向我们许诺，人与物之间的关系之外还须形成氛围。但在今天，氛围与人没有关系，是物与物之间的风格上的勾兑，人反倒被蒙在了鼓里。形成这种氛围的物的色彩，比如说，在今天，也只听从一种命令了：是否对室内设计的气氛的算计有用。色彩本身具有卖淫性格，可随便乱搭。它们促进了一种营造的自然中的气氛游戏，我们在今天的设计中感受到的，只是这个。[[220]](#footnote-221)我们的家的温暖感，也是设计师通过记号和色彩来被表达，因而它永远不会真正被实现：总是一句有待被写完的句子。家的温暖也被延异了。[[221]](#footnote-222)家，不是由我们收藏的东西构成，而是成了工厂的生产现场的展示间。宜家不就是这样来到我们的“家”中的吗?淘宝也是将我们每一个家都当成了展览空间。我们每家每天都在为淘宝布展。[[222]](#footnote-223)

今天的家具所用的橡木与它的塑料对应物之间真的能够分开?橡木还是那橡木?塑料“木”就不是材料吗?是否可以说，今天，全橡木也必须证明它自己的母性的温暖感，也须依赖我们大家对旧宅的梦想，来获得它的奢侈感和怀旧作用?[[223]](#footnote-224)也就是说，哪怕是原木，也必须被编入这一物品之间的语法和句法之中，与塑料和金属搭配之下，才有它的地位，才能被我们感受到！不论喜欢柚木到什么样程度，我们都必须接受将它与所有组合元件式的家具函数加以无限重组这一无穷可能性，这是没得商量的。[[224]](#footnote-225)材质是否高贵，也是由今天的文化意识形态来担保的，与它原来所处的自然、历史场景之间的关系，已经松弛。

玻璃是冻结而成。而冻结就是一个抽象的过程（将一种性质抽象为另一种性质）。玻璃作为一种零度物质，既普遍又抽象，因而朝向未来。所以，它成为食品包装的重要材料，适合做广告的媒介。正是玻璃使外部的自然世界作为景观剧场被表演到我们的家里，使自然成为一个个元素，自由地游戏于家中。[[225]](#footnote-226)隔热玻璃和木材之间、水泥和皮革之间已没有本质不同。由文化记号构成的抽象系统将它们拉平，使它们之间可以展开无限的组合。[[226]](#footnote-227)我们的现实在波德里亚看来，是被玻璃和水泥这样的材料隔离，其组合语法，也不以我们的意志为转移。我们的日常生活正是这样粗暴地被展于其中的。

人与物之间的互动更复杂，而人的姿势却简单化了。巴特说，如今，我们被拦着不能随便去触碰物了，所以才给了我们汽车，可以在方向盘上使出各种坏动作，像在糟蹋手中的物件一样，去释放我们身上的一直被压抑的毁灭冲动。我们对着方向盘使各种坏，甚至可以说就是在变换着各种体位来恶意地弄坏它，这样，我们才能从中获得一些快感。

面对分类越来越丰富的功能物时，人却正在失去其各种功能。[[227]](#footnote-228)现代人的身体活动于是需要得到补偿：用汽车。汽车很悖谬地是人战胜空间后的成功证明。它给当代人一种凯旋感。一进汽车，我们仿佛就获得了一种莫名的胜利感。[[228]](#footnote-229)买车其实与养宠物是一样的：我为它缴费，它坏了，生病了，我得给它修和治。它还会对我耍脾气，所以，买车开简直就是在包养女人。玩汽车和玩女人：将所玩对象分为一组可以单列的结构选项，分别操纵和执行，来回应我们的欲望的各缕细丝对我们自己的要挟。哇，今天我又看到了那个女人身上的专属于我的那个欲望对象了，别人是拿不走它的，只有我才会欣赏她身上的那个玩意。我满足了！

3）对古物的收藏

我们的文明对实在的效应（l‘effet de reel）格外有胃口，对那些已到来的东西总是取拜物的态度。下面这些东西的流行，就证明了这一病态的胃口：现实主义小说、私密日记、纪实文学、各色各样的事实、历史博物馆、古代文物展、尤其是大规模的摄影记录（它的唯一作用就是表明它所再现的事件是“真的”发生过的。遗物一被世俗化，就不再保留其背后的神圣，而这一神圣正是因为过去所发生的事儿的难以捉摸，才显出来的；当前，它还只是某一死物的符号；亵渎它，就是要剥光它的符号包装。

--巴特

古物指涉过去，在它失去了原有的功能性之后。我们将明朝的家具用成了今天的家具，是照今天的符号结构和语法去编排，重新组合了它们，使它们走出过去，来实现当代的功能。古物本身已陷入当代的关于物的某种神话逻辑之中。古物在今天是被极其简化而粗暴地引用到当代语境中的。

古物身上只存在着时间的记号，是弱时间的符号，总是被我们小看。这能解释为什么古物看上去总有点儿假：它以真迹的身份出现在今天的物的功能系统里，而后者自有其逻辑，所以古物总与它所处的当前系统格格不入。这一当前的系统内的理性和逻辑，根本不去计较古物的真假，只在乎具体的关系和被记号化的抽象过程。[[229]](#footnote-230)当我们在当前使用古物时，我们只是将它们当作被剔除了神话意义的当代功能物来用的。古物总是先这样不管三七二十一地被当成了当代物。

所以，保护古建筑的建筑师是决不可能真的在“挽救石头和梁柱“的，因为，不将房子的功能性完全实现，她就不可能算是做了建筑。她是虚伪的：用当代功能性穿刺古物，然后说，我保护了原有的古物的本真性！[[230]](#footnote-231)我们通过古物来追认创造的始源痕迹，想去了解其本真性。日期、时期至少朝代须先被确定！但反过来，我们须问：你为什么如此地需要确定?正如爱森斯坦在《资本论》电影的脚本里问：需要打多少场全球战争，才能够给欧洲女人带来丝袜?而你却沉迷于一件你坚认是制作于明朝的柜子之中了！你这是抱了一种多么不上进的历史观啊！

古物由于其历时性而对我们成为传奇。它与我们“上火”时喝的那种胖大海，没有什么区别，是善意地悄悄来到我们身边，成为我们的安慰物、滋补品或药物的。这解释了那些总爱戴着手串、家里放太湖石的朋友们的油腻行径了：古物在当代必然会油腻。古物以星丛方式放置在我们家里的摆设中间，来体现我们的内心世界中的深沉的非现实性，来与当代的摆设的功能性作对。[[231]](#footnote-232)这就是古物在我们当代的“功能”。喜欢当代太湖石的朋友们也算是企图抵抗了。哪怕它真的是当代太湖石，它们也仍是油腻的。而朋友们的这一抵抗，也正是那一物的功能系统所需要的！这就是古物无法阻止中年男人油腻的原因。

但古物作为物品只与它们自己所处的的原来的叙述结构相关，在当代已成为传奇和孤岛，不再向人表达任何意思。古物既不真，也不假，而是完美。[[232]](#footnote-233)古物是不在场的证据。它的功能性最小、意义却达到了极大值。古物放在当代，不是处于展示状态，就是处于被奴役的状态。

整个的过去成了我们今天的消费形式的目录。落后的文明里的人通过技术产品，来投注和神化父权式威能，而现代文明人则在古物这样的神话物品上，显示自己的出身和本真性。个人能从父母手里继承全套家俱，继续用一辈子，来上演自己的命运的时代，是一去不复返了。

1. 南极双年展创始人亚历山大·波诺马列夫(Alexander Ponomarev)隆重宣布2017 年3 月17日正式开始“南极双年展项目”，来自世界各地的100名参与者将前往南极这个白色大陆。这其中有艺术家、建筑师、研究人员、思想家和哲学家。117 米长的研究船"谢尔盖 · 瓦维洛夫院士"将承载百名参与者去往南极，展开为期12天的艺术之旅。首届南极双年展邀请了中国艺术家张恩利参展。全球的网络安全公司卡巴斯基实验室赞助了2017年南极双年展。　　中国收藏家乔志兵支持了此次南极双年展。参见：<http://www.art-ba-ba.com/main/main.art?forumId=8&lang=zh>。 [↑](#footnote-ref-2)
2. 在评论比克劳夫特（Vanessa Beecroft）裸体行为艺术展时，阿甘本写道，她的展览给观众的印象，是蛮政治的：让一穿衣的城里人看着那些没穿衣的城里人。不过，在这里，大众社会里人的极端无望的状况，又一次以这一反映当代人的情境的奇怪形式，显出了完全的模棱：这个群体赤裸地展示是一个非事件（non-event）。它只证明了：某一可能发生的东西并没有发生。阿甘本接着写道，看着这一百个被随便选出来的排成队的、只穿着尼龙长袜、一溜儿排开、静静等候的女人，你由不得要想到：这是最后审判日被抢救回来的将要被审判的、已被剥光的人们。那些围绕着她们的站着的穿衣服的人们不知不觉也成了天堂管理部门的公务员，正准备将她们领向天堂，或扔进地狱之河（阿甘本，“失去的天堂之衣”，见： http://www.songzhuangw.com/thread-7014-1-1.html）。 [↑](#footnote-ref-3)
3. Duncun, *Civilizing Rituals*, Rutledge, 1995, pp.31-35. [↑](#footnote-ref-4)
4. 列维-斯特劳斯，《看、听、读》，顾嘉琛译，中国人民大学出版社，2006年 , 第175-179页。 . [↑](#footnote-ref-5)
5. 作品总是正在到来的，不光没有灵晕，而且还要在与后面的观众的一次次照面中，才能一次次不同地成形。在这个意义上说，艺术作品都是未完成的。 [↑](#footnote-ref-6)
6. Heideger, *Gesamtausgabe*. 4 Abteilungen，Vittorio Klostermann,1986, S.393. [↑](#footnote-ref-7)
7. 海德格尔认为，雕塑是要教导我们如何“在世界中存在”。雕塑告诉我们，物是在其边端开始其存在的。仅仅在世界中现身，就已带给我们无限狂喜，物也好，人也好，都如此。“我们通过雕塑来表达对工业订造的态度。空间是此在的事实性播散。此在只出现于其事实性的具体之中（引自Mitchell, *Heidegger Among the Sculptors: Body, Space, and the Art of Dwelling*， Stanford University Press, 2010, pp. 1-3.）”。 [↑](#footnote-ref-8)
8. Rancière, *Politique de la Littérature*, Galilée, 2007, p. 76. [↑](#footnote-ref-9)
9. Badiou, *Logics of Worlds*, trans. by Alberto Toscano, Bloomsbury Academic, 2013, p.672. [↑](#footnote-ref-10)
10. Badiou, “Eight Theses on the Universal”, see: http://www.lacan.com/badeight.htm. [↑](#footnote-ref-11)
11. Badiou, *Logics of Worlds,* op. cit., p. 205. [↑](#footnote-ref-12)
12. 巴迪欧20016年演讲，“什么是艺术的主体?” 见：http://www.lacan.com/symptom6\_articles/badiou.html [↑](#footnote-ref-13)
13. Badiou, “Drawing”，see：http://www.scribd.com/doc/194508097/ [↑](#footnote-ref-14)
14. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-15)
15. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-16)
16. *Ibid..* [↑](#footnote-ref-17)
17. 莎士比亚《暴风雨》中，普罗斯普斯简直就是一个当代艺术策展人。展后，到结尾，他感叹道：“现在我已把我的魔法尽行抛弃，剩余的微弱力量都将属于我自己，分明有两条道儿横在我面前，不是终身被各种符码囚禁于此，便是借着你们的力量，重返故国。虽然我已旧权重握，饶恕了迫害过我的旧人，但是，请不要再将我禁闭在这一寂寞小岛。也求你们解开我的灵魂的禁锁，用你们善意的鼓励来推动，再烦你们吹出一口和风，好让我们回去的船只鼓满帆篷”。这分明是一次小岛上的国际策展啊。 [↑](#footnote-ref-18)
18. 达到展览空间内的平等之前，还需有展览准备现场的平等，展览发生后，还需要在展景背后的那些人之间达到平等，在艺术家和民工之间达到平等。展览布展民工之歌：“我们是当代艺术的那块阴影”（理论小歌剧，《出色的借口》，2017年上海双年展展出作品，陆兴华编剧，杨沛毅作曲，赵穆导演，刘钿和姚梦溪策展）：

    我们是当代艺术的那块阴影。也是它的模特，展前才被撤走。展览是我们留下的骷髅。我们被罚做替身，来做这种无名的工作。完成前的最后一刻，我们的手情不自禁慢了下来。我们舍不得就这样甩手。这是我们的作品。我们能比艺术家更好地代表我们手里的东西。我们是真正的作者。在我们制作的画和装置里，总有比装置和画更多的东西，这个，艺术家也深信无疑。我们更知道如何表达它们，我们的身体已表达过它们，我们还能将它表达得更好。为我们自己而做，做我们自己的。我们比艺术家更珍视手上的活儿，更迫切地需要它。艺术家有眼的主权，我们有手的主权。但很不幸，我们只是当代艺术的那块阴影。

    我们也知道，我们，与艺术家的水平，都只是股票市场上流通的股份。我们都是不知从何处来的不知何种人，劳动和危险联合了我们。艺术家是我们的另一面，我们能将自己的苦难当作别人的故事来讲，连讲，如今也得我们自己来，艺术家只提供方案。在展厅，我们替你们做小资装修，帮你完成标准审美。我们很同情，你们竟爱看这样的东西。但我们还是在你的凝视前搭出了帐篷。我们和你们是两路人。展览隔开了你们和我们。我们想要你们也知道，远行和分享，人、物，风景的平等，只有在他乡，我们才能一起做到和看见。但你们看不见我们。但目前，边夜和睡都不属于我们，我们只是当代艺术的那块阴影。

    夜不属于我们，它属于占有我们明天劳动的包工头。作者只是我们，因为，我们是不知道为什么要创造，而时时在创造的人。我们的生活已经是史诗。我们在为明天编织神话，在我们自己的高度上不停地做着艺术。从未在可见之物上见到过公正，也不再抱幻想，平等反正总将渺茫。让所有的人说出一切，至少让每一种恶都被知晓，这才是我们要做的艺术。但，连夜和睡都不属于我们，我们自己只是当代艺术的那块阴影。

    这日子不易，不公正，还污染了，但仍靠我们撑着。我们知道我们的地位，我们深信：我们在比我们不在更有用。有时也想到沙漠上去静静，但到了那里，就没人可救。少年的野心终于变成了中年的耐心，过去的记忆和将到的幸福，仍让我们乐观。反正死前不想要宫殿，甚至也不要别墅，也不要知识的王国，也不要名望和作品的不朽了，只想要谈得拢的昔日战友的笑语相送。这就是自由。或者不朽。但是，连夜都不属于我们，我们只是当代艺术的那块阴影。 [↑](#footnote-ref-19)
19. 下面这段话里，作者佩比（Mike Pepi）区分了大数据库与美术馆的不同的保存历史留物的功能：“数据库采集和存储物件的代谢，却会走向一种非历史的乌托邦，超越时间，建立一种无限可分格的当前。由算法系统为了可回溯性而组织出来的一串“自由”、“开放”和摆脱了上下文的图像，不光是对美术馆的主题的冒犯，而且也是对抵抗着网络构架的生产的那一历史谱系的纤维之根本参照的冒犯。

    如果美术馆是我们用来积累和标记各种不同的时间的地方，那么数据库是我们积储一个不断变移的当前的数据的地方。在摆脱了意识形态的自由数据库的神话的今天，其图像代谢却正在侵入我们的机构和时代。与其周围的经济条件所支持的相反，美术馆却能保留其作为表达人类的下面这个欲望的历史角色：不光想要使物到场，还想使之不朽。”（Mike Pepi， “Is a Museum a Database?: Institutional Conditions in Net Utopia”， see: <http://www.e-flux.com/journal/is-a-museum-a-database-institutional-conditions-in-net-utopia/>） [↑](#footnote-ref-20)
20. Didi-Huberman，*Confronting Images*, trans.by John Goodman, The Pennsylvania State University Press, 2005，p.9. [↑](#footnote-ref-21)
21. Ibid., p. 50. [↑](#footnote-ref-22)
22. p. 67. [↑](#footnote-ref-23)
23. p. 71. [↑](#footnote-ref-24)
24. 在《云理论》中，达弥施（Hubert Damish）以去作为主角来写艺术史。云总在神圣的场合里出现于绘画当中，教堂的穹顶也以云作为结构。而他认为，艺术史可能也在这种“云”的结构里。 [↑](#footnote-ref-25)
25. p. 84. [↑](#footnote-ref-26)
26. 哈曼（Graham Harman）提出了一种以物为指向的哲学立场，认为它应该是思辩实在论的主线：“人与物之间的关系，只是物与物之间的 一个特例。树本身是被抽离的，我们见不到的，并不是因为我们人类是特别悲惨重的存在者，而是因为我们人类也只不过是物。风并不比我更容易进入树”。人与物并不关联，因为人也只不过是一个物。See:http://figureground.org/interview-with-graham-harman-2/ [↑](#footnote-ref-27)
27. 哪怕经典，卢曼认为，也只是我们对于观察的观察下出来：前人认为好，我们认同前人的这种观察也认为好（Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, 1887, S. 212, 489ff.）。 [↑](#footnote-ref-28)
28. Groys, *Art* *Power,* MIT Press, 2013, p. 42. [↑](#footnote-ref-29)
29. 家园或美术馆碎裂后，

    就成为群岛。

    但是，让我们先成为群岛，

    从一切之中逃出，

    再也不要父，和母，

    以便继承所有时代，

    打通母系与父系社会

    与所有民族平分遗产，

    普遍地移民，

    人人成为民工，

    用信念替换货币，

    不再向往另一个世界，

    对无论多么小的国都忠诚。

    量子游牧，不照地图，

    每人都照自己方式统治自己的国。

    让大地同时被无数种方式统治，

    让人人都重新降临，

    使生活成为间奏，

    从点到点，只服从必然性。

    就地分配人员，

    留守森林退化后留出的空场、干草地和沙漠…

    从此，我们将是一条松松、不嵌泥的石墙

    其中的每块石子都有自己的价值，

    与其它石子平等相连，

    既分离，又浮动，

    像刺猬那样存在，自我关闭，不被包含，

    也像一个一个的岛，只形成海峡，

    只留下不动的点，和蜿蜒的线…（这是本书作者为2017年“成为群岛”新媒体展所写的前言，其中讨论了美术馆在今天的数码-景观全球化中的新的功能。） [↑](#footnote-ref-30)
30. Groys, “On the New”, see: http://www.scribd.com/doc/37939790/On-The-New-%E2%80%93-Boris-Groys. [↑](#footnote-ref-31)
31. 像社会运动一样，艺术系统要帮助社会自己教训自己，自己把自己当作坏学生，自己将自己当例子来狠狠教训自己。艺术系统想要比大众媒体更好地显示：社会居然是这个样的，竟然是这个样子的，你没想到吧？你怎么能想得到！艺术要我们看看，社会是怎么把它自己给娇宠坏了。它要触动社会的自我调控机制（Luhmann, op. cit., S.498-499）。

    在展示层面上说，艺术系统是有政治功能的：它暂时会篡夺社会的民主功能：艺术不是要就一个许多个候选人来表决，而是要让全社会就一个作品或文本来表决。它的肯定或批评很快会被大众媒体吸收，被当作社会运动的动机：艺术的这种政治功能很类似于社会运动的主题求诉。

    艺术作品必须很琐碎，用它的轻浮和肤浅，用八卦、轶事和旁白，来促成意识与社会之间的结构搭接（*ibid*., S. 89）。艺术是社会提供给个人的一种特殊服务，所以必须间接地被执行。社会中难于做出决断，我们就偷偷绕到艺术作品中，在那里很暧昧地作出一个本地的决断，然后再回到社会中，去果敢地决断。

    艺术的理论只能是渐变的建构式理论。关于艺术的理论式美学是两个东西：辩证法和符号学。艺术作品只是：对释义要做出安排（*Arrangement von Signifikanten*）。对作品的释义的根据，总应该在作品之内找，而不应到作品之外去决断（符号学）。但作品却给我们提供更宽广的决断视野（辩证法），因为它循环到了社会集体眼光中（S. 65）。 [↑](#footnote-ref-32)
32. 最早是本雅明提出了“展示价值”这一说法，来与作品的使用价值、交换价值和膜拜价值相区分。本雅明的这一提法是发展了马克思的关于使用价值和交换价值的理论，为摄影、电影和展览艺术的理论辩护提供了新的基础。这一展示价值的说法，也为后来的德波尔的景观社会理论所印证。艺术品是同时具有使用价值、交换价值和展示价值的。关于“展示价值”，下文将有详细的讨论。 [↑](#footnote-ref-33)
33. 2104年上海K11的莫奈大展三个月中引来60万观众，赚足眼球，商场办高端艺术展一下子蔚然成风。沪上的商场纷纷“转型”成艺术商店，办起大大小小的艺术展。这是一种自愿的宣传。宣传者只是为了宣示他们对于艺术的爱，而不余力。著名的艺术作品能免费得到这种待遇，正说明了这一名画象征价值在社会中的规范性。见“谢定伟：我如何把莫奈、毕加索展带进中国?”（见：http://www.thepaper.cn/newsDetail\_forward\_1561770.）。 [↑](#footnote-ref-34)
34. 格罗伊斯，“论策展”，杜可可译，见：http://blog.sina.com.cn/s/blog\_66e1d7e10100qipw.html [↑](#footnote-ref-35)
35. 布迪厄认为杜尚是玩这种艺术家的自我包装把戏的高手。从社会学家的眼光看，这也是被他自己的幻觉骗了。但在当代艺术领域，这种被自己的幻觉骗，本身好像也是一种艺术实践。下面就总结一下布迪厄的这一追溯。

    杜尚的外公是画家，大哥雅克是画家，二哥雷蒙是立体派雕塑家和画家，他的大姐也是画家，杜尚进艺术圈，于是就象金鱼进入水缸那么自然或天然。1904年，他获得中学会考证书后就现身大哥雅克的工作室，与美协的功勋画家们混在了一起。一有空，还去二哥的工作室，与先锋画家和诗人、作家切磋。所以，你看到了，二十岁之前，所有的艺术风格他都已玩过了。

    他总是不断与各种传统决裂，哪怕与先锋派的传统如立体派的决不画裸体这一摆谱，也是第二天就决裂，所以他去画了《裸女下楼梯》。他好像是要搞一场永久革命，一直想不断深入，持久地努力去超越古往今来的所有艺术实验。但是，在他，这是一种有意识的、做足了准备的意图。杜尚总能先人一步地掌握游戏的内在必然性，总是先摸透了观众可能会有的对他的作品的解释，在每一步上都已洞明自己下面将要走的那几步，预先就扰乱或挫败了即将会冒出的对于他的作品的那些可能的解释。在《被她的光棍们剥光的新娘》中，他运用了神秘或性的象征，有意去参照那些奥义的、炼金术的、神话式的或通灵术的话语。

    杜尚真的是一个能熟练地玩弄艺术圈所能提供给他的所有可能性的主儿。他在这么做的同时，还给你感觉，好象他这是要回到简单的常识，还象煞有介事地斥责那些过分热心的追随者、评论者对他的作品的过度玄奥的解释。要不，他就通过反讽和幽默，故意把观众吊在半空，把话说得非常多义。通过玩暧昧而让作品超越所有的阐释。

    拒绝去画，就像达达主义的拒绝将艺术与生活分开，对于别人就是耍懒，对于杜尚反而就成了优点，成了一种艺术行动，一种至高的艺术行动，其沉思式的沉默，与海德格尔笔下的存在的牧羊人有得一比（Bourdieu, *The Rules of Art*, trans. by Susan Emanuel, Stanford University,1996, pp. 246-247）。 [↑](#footnote-ref-36)
36. Luhmann, op. cit., S. 375. [↑](#footnote-ref-37)
37. See: https://www.lrb.co.uk/v33/n05/judith-butler/who-owns-kafka. [↑](#footnote-ref-38)
38. Groys, *Art Power*, op. cit., p. 70ff. [↑](#footnote-ref-39)
39. *Ibid.*  [↑](#footnote-ref-40)
40. Groys, op. cit., p. 39. [↑](#footnote-ref-41)
41. *Ibid*., p. 83-92. [↑](#footnote-ref-42)
42. Derrida, *La Verité en Peinture*,Flammayion, 1978, p. 241. [↑](#footnote-ref-43)
43. 见：http://www.doc88.com/p-7304588624028.html [↑](#footnote-ref-44)
44. 我们必须将我们眼前的一张画当作我们的一张自拍来评论，反正，大家总是先已将它当作一张照片来观察和描述了，索兴就一步到位。某个艺术家的作品在我们面前只是一个感性的自拍像（*l’autographie sensible*）。展示空间里的一个作品，在观众面前，也只是一个观众自拍的对象。巴特号召观众和读者清空图像里的修辞，填充和投资他们自己的视觉写作到其中（Barthes, *Oeuvres completes*,t. 3, Seuil, 2002, p.349.）。 [↑](#footnote-ref-45)
45. Didi-Huberman, *L'oeil de l'histoire* : t. 6, *Peuples en larmes, peuples en armes,* Minuit，2016, p.190. [↑](#footnote-ref-46)
46. 见: https://wenku.baidu.com/view/3c257d4f0b4c2e3f572763b1.html. [↑](#footnote-ref-47)
47. 德勒兹认为，我们每一个人一般通过文学在做的，就是搭建一架文学机器，来改变时间的运动，使死亡不是突然像闪电那样来打击我们，而是：由我们亲自从一架我们自己发明的文学机器里生产出来，这样就令我们好受一些。普鲁斯特是这方面的高手，具体说，他在作品中向我们示范搭建三种文学机器：一种是碎物机器，就是主动去生产出消费冲动令我们难忘的那些东西构成的世界，如外婆拿手的小蛋糕；一种是爱欲机器，是爱阿泊汀，还是爱奥黛丽，是我们自己用文学机器生产出话语，来定夺，不是肉搏；第三种就是死欲机器，因为在文学机器中，死亡的位置可以被安排在中间某处，是不经意中被提到，被展在不起眼处，令我们好受很多。（Deleuze, *Proust and Signs,* trans. by Richard Howard, Minnesota University Press, 2000, pp. 145-60. ）。如果是一个个都同时玩着这三种文学机器的人走进艺术展览，所展者，就是在向这三架文学机器喂料。 [↑](#footnote-ref-48)
48. Bernard Stiegler, *États de choc*, Mille et une nuits, 2012， p.283. [↑](#footnote-ref-49)
49. Barthes, op. cit., t.3, p.785. [↑](#footnote-ref-50)
50. 美术馆戏剧是一种在现场将观众转变为人民之集体的一种流行实践了。它与行为艺术区分后，内部也仍有很多分流。比如，艺术家戴陈连转入剧场实践与绘画创作的互动之后，通过对时间、诗-画语言和剧场本身的联动开发，来质问当代艺术的创作方式、展示动机以及作品呈现形态等方法论问题，企图激活艺术展场中的各层面上的互动。比如“家庭剧场计划”思路下的“海上明月共潮生”展览（名字取自唐代诗人张若虚的名篇《春江花月夜》，A+ Contemporary亚洲当代艺术空间，2017年7月15日至9月3日） 中，他借由诗文中已埋伏的意象，在展览空间内构筑一个表演、绘画、文字、声音、影像与装置的交互文本下的剧场磁场，帮助每一个参观者循着一叶小舟漂洋过海，最终停泊在上海，落脚在这个诱人也吃人的魔都的当代艺术展览现场这一虚构线索，展开对画廊业的起源和艺术从业者个体的当代经历的凌空想象。他这是要将美术馆戏剧表演当作发动当代艺术展览的催化剂，是目前国内美术馆戏剧表演做得最胸有成竹的一次。展览上，艺术家亲身担当的表演干净利落，但只以助剂的形式出现。 [↑](#footnote-ref-51)
51. Quote from Stiegler, *Pharmacologie du Front national*, Flammarion, 2013, p. 98. [↑](#footnote-ref-52)
52. Stiegler, *La télécratie contre la démocratie: Lettre ouverte aux représentants politiques,* Champs, 2006/2008, p.98. [↑](#footnote-ref-53)
53. Badiou, *The Century*, trans. by Alberto Toscano, Polity, 2007, pp. 42-43. [↑](#footnote-ref-54)
54. 波德里亚，《物体系》，林志明译，上海人民出版社，2001年，第 75-79页。波德里亚强调了女人、汽车和家具的搭配式的新的这种体系性或系统性。消费中我们体会到的这种“新”，是体系性或系统性的，是一季一季地人工地给我们造成的错觉。 [↑](#footnote-ref-55)
55. Groys, op. cit., pp.23-42. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Ibid*., p.93. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-58)
58. p. 95. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-60)
60. Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif？*trad., par Martin Rueff, Rivages, 2007. p.16. [↑](#footnote-ref-61)
61. *Ibid*., p.31. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-63)
63. Crimp, *On the Museum's Ruins,* MIT Press, 1993, p. 58ff. [↑](#footnote-ref-64)
64. Bataille, *Œuvres completes*, t. 9, Gallimard, 1979, p.41. [↑](#footnote-ref-65)
65. *Ibid.*, t. 12, p. 212. [↑](#footnote-ref-66)
66. 哲学家南西（Jean-Luc Nancy）认为，我们在未来中看不到任何反光了，察觉不到任何机会，只好“凝视过去的有世界的人们在艺术作品中创造出的类和个性的结晶和提炼了”（Nancy, *The Ground of Image*, trans. by Jeff Fort, Forham University Press, 2005, p. 126.）。正因为那个我们要去的世界荒了，尘封了，所以我们只好到图像里去找它了！画里总有三样东西：那个还有其世界的原型人物，画家的自影，加上画中的身影。这是画里的三位一体（28）。艺术作品和展览装置，都是那个我们曾经能够用宰杀人和动物而进入的世界的入口。艺术在原始时代是人用来进入那一世界的各种方式。但是，今天不光全球化了，而且世界化了：这个世界没有出口了，希望、灾难、危机、恐怖等等都被技术地搅拌到这个世界中。艺术实践被更加架空。因此，艺术装置被认为是比绘画和雕塑更能召唤那个我们曾经能够进入的世界的手段了 [↑](#footnote-ref-67)
67. Barthes, *Œuvres completes* , op. cit., t. 4, pp. 781-2. [↑](#footnote-ref-68)
68. 见：http://www.art-ba-ba.com/main/main.art?forumId=8&lang=zh. [↑](#footnote-ref-69)
69. 琼斯（Amelia Jones）强调了艺术史和艺术批评之间的合作，认为它们之间的形成一个通过解释之行动来形成一个实践的集合，为此而压制解释者的投入（欲望），也是合法的（Jones, “Art History/ Art Criticism”, in *Performing the Body*,eds. by Amelia Jones and Andrew Stephenson, Routledge, 2005, p. 36.）。 [↑](#footnote-ref-70)
70. “加密算法一般分为对称加密和非对称加密，非对称加密指为满足安全性需求和所有权验证需求而集成到区块链中的加密技术。非对称加密通常在加密和解密过程中使用两个非对称的密码，分别称为公钥和私钥。非对称密钥对具有两个特点：一是用其中一个密钥(公钥或私钥)加密信息后，只有另一个对应的密钥才能解开。二是公钥可向其他人公开，私钥则保密，其他人无法通过该公钥推算出相应的私钥。” 而“非对称加密技术在区块链的应用场景主要包括信息加密、数字签名和登录认证等，其中信息加密场景主要是由信息发送者(记为A)使用接受者(记为B)的公钥对信息加密后再发送给B，B利用自己的私钥对信息解密。比特币交易的加密即属于此场景。数字签名场景则是由发送者A 采用自己的私钥加密信息后发送给B，B使用A 的公钥对信息解密、从而可确保信息是由A发送的。登录认证场景则是由客户端使用私钥加密登录信息后发送给服务器，后者接收后采用该客户端的公钥解密并认证登录信息”（参见：https://baijiahao.baidu.com/s?id=1578348858092033763&wfr=spider&for=pc）。 [↑](#footnote-ref-71)
71. See：https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/aug/09/cindy-sherman-instagram-selfies-filtering-life [↑](#footnote-ref-72)
72. 见：<http://www.e-flux.com/journal/the-weak-universalism/>. [↑](#footnote-ref-73)
73. 艺术家也是体制中人，也是在体制中批判体制，想使艺术体制更开放、更包容、更开明、更有效和更有利润。艺术已进入脱职业化过程。不是艺术家与非艺术家越来越无法区分，而是非艺术家越来越难以与艺术家区分开来。这一点本身比现成品式艺术更有意思得多！那么，在展厅，艺术家的应该抱这样的姿态：越展越不让自己像一个职业艺术家，至少必须以此为职业情怀。 [↑](#footnote-ref-74)
74. 格罗伊斯，“艺术与金钱”，见：http://www.e-flux.com/journal/art-and-money-2/。另请参阅艺术家策展人二重唱：“钱的问题”（《出色的借口》，同上）：艺术家：我有问题。问题，问题，问题是我的作品。钱的问题，社会的问题，自己的问题，作品的问题，艺术的问题。总之，我生产问题。但生产出问题之前，总先有钱的问题。

    策展人：这问题，那问题，总是艺术的问题，最终是钱的问题。有了问题，才做艺术？还是做艺术，才有了问题？但是，总是钱造成了问题，之后才有艺术的问题，我们才生产出问题。总有这问题、那问题，最后都归为钱的问题。

    艺术家：问题总是钱的问题。钱，艺术，市场，名望，钱。为了钱，还是为了名望，还是为了艺术？钱换艺术，艺术换名声，名声换出更多的钱。为什么不直接给钱？要绕这一大圈？既然都只是钱的问题？

    策展人：艺术，名望，市场，钱; 钱，艺术，名望，市场和钱。钱是相信，相信，就是钱。让大家都相信了你，每个点位上你就都拿到了钱，从艺术这里拿，从名声那里拿，随你。有了钱，或人家给了钱，艺术才做得体面，这才更被相信你会给他们带来钱。不论替不替他们挣到钱，得让他们至少相信你能替他们挣到钱。钱的问题，和有问题的钱，其实都不算问题，既然这些也都只是钱的问题。

    艺术家：我用钱来表达，就得到了钱？还是我自由表达，被付了钱。我要钱，卖出钱，得到钱，钱是我每一句话里的谓语。跟着钱的势力，我才做成了事。钱没问题，总是我有问题。要钱不出问题，只好让我出问题？我的问题，是钱带给我的问题？为什么还要用艺术去解决问题，既然这只是钱的问题？

    策展人: 钱让钱光鲜。钱通过你让它自己光鲜。你制造了这光鲜，才领到了工钱。你还抱怨钱来得不够光鲜？你伸手，你试试，你永远不能光鲜地得到钱，总得绕一圈，才捞到一点点。这得到的钱，已不是你当初要的钱。你总不能光鲜地得到钱。

    合唱：最后都只是钱的问题。钱的问题，钱成了问题，问题只是钱的问题。我们在钱里面制造光鲜，领到了一点工钱，人家炫富，我们准备道具，擦亮，安装，展出，领到了一点工钱。你总不能艺术地弄到钱，因为，你总不能光鲜地弄到钱，不能光鲜地弄到钱。因为，一切问题最后总归是钱的问题。 [↑](#footnote-ref-75)
75. Groys, see：<http://www.e-flux.com/journal/politics-of-installation/>。 [↑](#footnote-ref-76)
76. 见：<http://libcom.org/library/4-labor-action-intellect-day-two>。保罗·维尔诺在这一关于后-福特式生产中的劳动的描述中强调了当代劳动的“独奏性（virtuosity）”:不落实为产品或作品。这一数码劳动、智能劳动所代表的情境，正在使每一个人不得不成为艺术家，在孤独的同时，必须在诸众的集体行动中找到自己的力量了。这一独奏性对当代艺术的展和做意味着什么呢? [↑](#footnote-ref-77)
77. 对受众而言，信息占有得越多，就越需要新信息，来使现有的信息“有意义”，正如钱越多，就越需要更多的钱，来使钱流通得更畅快，并使这种有钱的生活更有意义一样。对于看很多新闻和追很多剧的人，生活的最终意义就成了使这种生活有意义了。当你相信新闻对你的道德和价值生产，就不相信宗教和传统的知识提供了。新闻是不断去重新向受众提供社会实际上是的那种样子，去推翻大家都认为的社会应当是的那种样子（Der kontinuierlichen Reproduktion des 'ist' wird entgegengesetzt, wie es 'eigentlich sein sollte'（Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, Springer VS, 2004, S.144）。这种是和应当是之间的天天的互比，比艺术展示生猛多了。大众媒体做的是瞬间内的透明展。新闻的滚动，是一次展对另一次的一次次的无穷覆盖。 [↑](#footnote-ref-78)
78. 维尔诺认为，今天的后福特主义式劳动中隐含、积蓄着过去时代的政治行动的可能性。劳动、政治和艺术三者越来越绞在一起。见：http://www.generation-online.org/p/fpvirno2.htm [↑](#footnote-ref-79)
79. 转引自：http://libcom.org/library/4-labor-action-intellect-day-two [↑](#footnote-ref-80)
80. Virno, op. cit. [↑](#footnote-ref-81)
81. See: http://libcom.org/library/4-labor-action-intellect-day-two. [↑](#footnote-ref-82)
82. Paolo Virno, *Grammar of Multitude*, see： <http://libcom.org/library/4-labor-action-intellect-day-two>. [↑](#footnote-ref-83)
83. 《想象博物馆》系列画册最初出版于1952年至1954年。这是一个巨大的出版工程，马尔罗是其总编和总制作人，实际是一个集体工作。本雅明将《机械复制时代的艺术作品》这样的伟大作品题献给了马尔罗，这一想象美术馆系列，是后者对这一伟大交托的回应：去实验本雅明所说的“作为生产者的作者”这一观念。作为这个项目的艺术总监，马尔罗试图将大量古代作品，尤其是中亚地区的雕塑，做进一系列的影集之中，使之在文本与图像之间重新对当代人变得原创（见Didi-Huberman, *L’ Album de l’art*, Hazan, 2013, p. 29.）。 [↑](#footnote-ref-84)
84. Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale,* Galerie de la Pléiade, 1952, p. 631. [↑](#footnote-ref-85)
85. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-86)
86. p. 14. [↑](#footnote-ref-87)
87. p.28. [↑](#footnote-ref-88)
88. p.18. [↑](#footnote-ref-89)
89. p. 20. [↑](#footnote-ref-90)
90. p. 25. [↑](#footnote-ref-91)
91. p.16. [↑](#footnote-ref-92)
92. P. 17. [↑](#footnote-ref-93)
93. p. 15. [↑](#footnote-ref-94)
94. p.628. [↑](#footnote-ref-95)
95. p.631. [↑](#footnote-ref-96)
96. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-97)
97. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-98)
98. p. 638. [↑](#footnote-ref-99)
99. Didi-Huberman, *L’Album de l’art*, La Chaire du Louvre, 2013, pp.25-33. 由于摄影和电影，作者、风格和地域被连接到一种蒙太奇之中，过去的尸体也都被复活（p. 25）。卢浮宫所缺的东西，如壁画、地毯和彩玻璃，刚好可被用来充实这个想象的美术馆，通过实验性的蒙太奇展示出来（p.31）。 [↑](#footnote-ref-100)
100. *Ibid*., p. 96. [↑](#footnote-ref-101)
101. Stiegler， *De la misère symbolique*, Flammarion/Champs, 2013, p.302. [↑](#footnote-ref-102)
102. Didi-Huberman, op. cit., p. 122. [↑](#footnote-ref-103)
103. p. 120. [↑](#footnote-ref-104)
104. p.128. [↑](#footnote-ref-105)
105. Didi-Huiberman, *Confronting Images*, op. cit., p.71 [↑](#footnote-ref-106)
106. *Ibid*., p. 4. [↑](#footnote-ref-107)
107. p. 77. [↑](#footnote-ref-108)
108. p. 84. [↑](#footnote-ref-109)
109. Didi-Huberman, *L’Album de l’art*, op. cit., p. 23. [↑](#footnote-ref-110)
110. *Ibid.,* p. 31. [↑](#footnote-ref-111)
111. p.176. [↑](#footnote-ref-112)
112. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-113)
113. p. 146. [↑](#footnote-ref-114)
114. p. 88. [↑](#footnote-ref-115)
115. Gillick，*Underground (Fragments of Future Histories)*, Micheline Szwajcer & Michèle Didier, 2004, p. 74. [↑](#footnote-ref-116)
116. Bourdieu, *The Rules of Art*,op. cit., p.261. [↑](#footnote-ref-117)
117. Bourdieu, *Love of Art*, trans. by Caroline Bettie & Nick Merriman, Polity, 1991, p. 98. [↑](#footnote-ref-118)
118. Theodor Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, trad. par Éliane Kaufholz, Gallimard, 1983, p.14. [↑](#footnote-ref-119)
119. See: http://blog.sina.com.cn/s/blog\_66e1d7e10100qipw.html. [↑](#footnote-ref-120)
120. “中国的文化大革命是将游戏和节日重新注入到日常生活之中吗？”，列菲伏尔这样问。见Lefebvre,　E*eveyday　Life　in　the　Modern　World*,　trans.　by　Sacha　Rabinovitch，Harper Torchbooks,　1994,p.　１９８.　　　　 [↑](#footnote-ref-121)
121. 德波，《景观社会》，第24条，见：http://www.pdfdrive.net/the-society-of-the-spectacle-d1442635.html. [↑](#footnote-ref-122)
122. 指的是2017年G20峰会期间汉堡的艺术抗议活动。 [↑](#footnote-ref-123)
123. See：https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph\_Beuys [↑](#footnote-ref-124)
124. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-125)
125. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-126)
126. Stiegler, *De la misère symbolique*, op. cit., p.128. [↑](#footnote-ref-127)
127. p. 169. [↑](#footnote-ref-128)
128. p. 170. [↑](#footnote-ref-129)
129. p. 174. [↑](#footnote-ref-130)
130. p. 300. [↑](#footnote-ref-131)
131. Malabou, L’Avenir de Hegel, Vrin, 2012, pp. 43-44. [↑](#footnote-ref-132)
132. “现代美术馆的起源与断头始的发展关连。”根据巴塔耶，牛津的阿希莫连博物馆在十八世纪末也已开始公共收藏，但隶属大学，不算“公共”（Bataille, *Œuvres complete,* op. cit., p.239-241）。在本书中，公共美术馆和博物馆被放在一个层次上来讨论。牛津的阿希莫连博物馆作为第一个重要的人类学博物馆，这一点是无异议的。从今天的公共美术馆实践眼光看去，卢浮宫毫无疑问是今天的最主导的公共美术馆实践的起源地。当然，它更是各现代民族国家的国家美术馆的模仿对象。 [↑](#footnote-ref-133)
133. Mary Douglas, *Purity and Danger*, Routledge & Kegan Paul, 1966, p. 68. [↑](#footnote-ref-134)
134. 卢浮宫是人民的美术馆，是共和国的美术馆，是法国革命的产物，要用被没收的国王的收藏，去表达新到来的人民的自由（Rancière, *Aisthesis : Scènes du régime esthétique de l'art*. Galilée, 2012, p. 51。）。卢浮宫是对自由的人民的教育，应使观众的凝视，不要附着在作品的意义上（*ibid.*, p. 48）。每一个作品上“都应显出一个自由的人民的美德”。大革命后的美学馆学者们认为，自然都不分出天才不天才，创作上就更不要去分了（p. 47）。新卢浮宫的美术馆学者的任务，是要使选中的画，都有助于人民去继承自由的遗产（p. 51）。黑格尔在美术馆里如何看外国作品？在《美学讲演录》第一卷里，他对同学们说，为艺术而艺术，与作为一个社会的自由表达的艺术，应该合一。这种合一里，单个作品中，就会体现内在的自由，也正是哲学家想用理想（念）这一概念去把握的东西（p.41）。为什么表达人民的自由这件事，在德国和法国，会格外与荷兰风俗（类型）画联系起来？1）因为画面上的人物身上在劳动和娱乐中体现出了自由；2）画家克服、突破自然材料、手法和光影上的障碍，而从中显现出来的自由。描写人民的劳动和娱乐的荷 兰风俗画里反映的自由，与希腊石雕中的神的宁肃的表情中反映出来的，是同一种自由（p.54，p.57）。另见陆兴华，《艺术-政治的未来》，商务印书馆，2017年，第6页：审美、艺术和政治互相搅拌，公共美术馆是搅拌的场所。“审美是政治，但大于议会式民主政治，是元政治。政治发生于共同感性（领）域；政治是那个更大的审美政治即元政治的一部分。审美是一种感性共同体的元政治，大于政治，是指它针对并括及的那些仅仅是被政治上的革命所遗漏的方面：体现于活的态度、身体位置的分配和字的（位置）分配之间，以及场域、 职业和存在与表达的模式之间的新的和谐中的自由和平等。”而公共美术馆就像实验室和工厂一样，能改变这些精神态度、身体位置和字的搭配。展览就是企图影响这些，哪怕至少搅拌它们。 [↑](#footnote-ref-135)
135. Duncan , op. cit., p. 40. [↑](#footnote-ref-136)
136. “通过谷歌的艺术项目，虚拟的参观者只需要用鼠标点击一下电脑或者指尖滑过智能手机就能和大师们的杰作零距离。‘或许我们几乎能在电脑屏幕上观察作品的每一笔。’契亚庇尼（Rudy Chiappini）写道，‘但，这种观察和实际物理距离的经验是没法比的。’他坚持认为，‘细节的荣耀’不在于什么令我们着迷，而是艺术家凭借着他个人的世界观、思想、情感在画布上的表现带给我们的‘整体视觉’。‘如同一些神秘的炼金术的结果一样，只有直接地去接触艺术品才会产生真正的审美享受。’”见：“谷歌是否能取代实体美术馆”，<http://www.art-ba-ba.com/main/main.art?forumId=8&lang=zh>。 [↑](#footnote-ref-137)
137. Duncun, op. cit., p. 39. [↑](#footnote-ref-138)
138. Thompson, “The Peculiarities of the English”, in *The Poverty of Theory and Other Essays*, Monthly Review Press, 1978, p. 70. [↑](#footnote-ref-139)
139. Douglas, *Purity and Danger*, op. cit., p.63. [↑](#footnote-ref-140)
140. van Gennep，*The Rites of Passage*, University of Chicago Press, 1908. And Turner, “Variations on a Theme of Liminality”, in Moore and Myerhoff (eds.), *Secular Ritual*, Van Gorcum, 1977, pp. 36-52. [↑](#footnote-ref-141)
141. Duncan, op. cit., p.39. [↑](#footnote-ref-142)
142. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques,* Aubier, 2012, p.180. [↑](#footnote-ref-143)
143. *Ibid*., p.191. [↑](#footnote-ref-144)
144. Appadurai (ed), *The Social Life of Things*. *Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, 1986. [↑](#footnote-ref-145)
145. Thomas, *Entangled Objects. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Harvard University Press, 1991. [↑](#footnote-ref-146)
146. Banks and Morphy (eds), *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, 1997. [↑](#footnote-ref-147)
147. Lidchi,‘The Poetics and Politics of Exhibiting Other Cultures’, in S. Hall (ed), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*,1997, p. 151–222. [↑](#footnote-ref-148)
148. Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century,* Harvard University Press, 1997, p. 217. [↑](#footnote-ref-149)
149. 毕肖普利用了朗西埃对于当代艺术和当代思想中的伦理转向的攻击。她认为，朗西埃对于利奥塔的关于集中营大屠杀的庄严的不可再现的批判，和对关系美学所主张的艺术应该填补现实中的空白和缺憾的这一伦理上的共识主义的批判，是在为参与派说话。朗西埃反对共识性艺术，认为艺术一为社会关系的维系和道德正义服务，像利奥塔说的那样，要被用来永远不停地为灾难见证，就会歇火。毕肖普全盘接受了这一立场，并将它带进了她对参与式艺术的倡导中（Bishop, *Artificial Hells*, Verso, 2012, p. 53.）。

     毕肖普也在下面这一点上继承了朗西埃的审美-政治立场。她认为，审美配方是构成性地矛盾的，是在自治和它治之间的穿梭。剧场是和教室一样的，都需要一个中介物，在艺术家的观念和观众的感情和解释之间穿针引线。像瓜塔里和朗西埃一样，她认为艺术和社会性之间不应该和解，而应该被保持在连续的冲突状态才对（*ibid*., p）。 [↑](#footnote-ref-150)
150. 涂鸦艺术家格雷（Rafaël Gray）这样说到街头艺术，说到绘画对街道的占领：“我总是要走出我自己对框架的设计。这是我的执念，总想要走出所有的框框。正是从这一点上说，我认为人们在街上作的画是处在另一个层面的，是抛弃了那个流行的绘画层面的。这是一个更充沛的层面，无限制的。…涂鸦是一种书写，一种完全不为什么的书写。有一点自我推销，但一动手就忘了是自我推销了。在工作室，我们会停手，端详，在街上，总有某种恐惧，它逼我们画成那样。涂鸦不是为了让人愉快的。它画出来，是要与人交流的（见：<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/rafael-gray-le-graffiti-est-un-acte-completement-gratuit-il-y-a-une-peur-qui-fait-faire-cela>）。他说的这种真正推动涂鸦艺术家去作画的将被审查、将被驱赶和将被逮捕的恐惧，也是占领时首先须克服的：艺术家对街道的占领，须以克服这种恐惧为条件，那是艺术家出手之前的必要条件，决定着其占领行动的质量。 [↑](#footnote-ref-151)
151. “因此，社会领域的参与项目在运作过程中似乎带有一种反抗和改善的双重姿态。它们通过将个体创作身份消解在集体合作活动中，而反抗了主流的市场秩序，同时（用凯斯特(Grant Kester)的话说）这也超越了‘否定和利己的陷阱’。参与式艺术不为市场提供商品，而是试图使艺术的象征资本导向建设性的社会变革。鉴于这些明确公布的政治以及此类作品背后的坚持，我们很容易将其视为今天的前卫艺术形式：艺术家利用非物质、反市场、充满政治诉求的项目，创造出各种社会情境，来继承前卫运动倡导的让艺术在生活中发挥更关键的作用这一遗产。然而，这一社会任务的紧迫性造成的结果是：所有社会合作实践都被认为是同等重要的抵抗姿态，不存在失败的、无疾而终的或无聊的参与式艺术作品，因为对于修复社会联系的任务而言，它们都是同样重要的（毕肖普，《人造宇宙》， 杜可可译，见：<http://www.art-ba-ba.com/main/main.art?forumId=8&lang=zh>）”。 [↑](#footnote-ref-152)
152. Sansi, *Fetishes and Monuments. Afro-Brazilian Art and Culture in the 20th Century*, Berghahn Books, 2007. [↑](#footnote-ref-153)
153. Williams, *The Anxious City. English Urbanism in the Late 20th Century*, Routledge, 2004. [↑](#footnote-ref-154)
154. See Bourdieu , *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature,*1993; and Lidchi‘The Poetics and Politics of Exhibiting Other Cultures’, in S. Hall (ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage/Open University, 1997, p. 151–222. [↑](#footnote-ref-155)
155. Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon, 1989, p.336. And Kirschenblatt-Gimblett, ‘World Heritage and Cultural Economics’, in I. Karp, C. Kratz, L. Szwaja and T. Ybarra-Frausto (eds), *Museum Frictions. Public Culture/Global Transformations*, Duke University Press, p. 161–202. [↑](#footnote-ref-156)
156. Rancière, *Aisthesis : Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, 2012, p.38. [↑](#footnote-ref-157)
157. Rancière, *ibid.*, p.44-45. [↑](#footnote-ref-158)
158. Gombrich, *ibid*., p. 402–403. [↑](#footnote-ref-159)
159. Henning, *Museums, Media and Cultural Theory*, Oxford University Press, 2006, p. 34. [↑](#footnote-ref-160)
160. Staniszewski, *The Power of Display*, MIT Press, 1998, preface, xxi. [↑](#footnote-ref-161)
161. Staniszewski, *ibid.*, p. 74. [↑](#footnote-ref-162)
162. Noordegraaf, *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-century Visual Culture*, Museum Boijmans van Beuningen/Nai Publishers, 2004, p.168. [↑](#footnote-ref-163)
163. Staniszewski, op.cit., p. 87. [↑](#footnote-ref-164)
164. Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, 1988, pp.193–195. [↑](#footnote-ref-165)
165. *Ibid*., p. 134. [↑](#footnote-ref-166)
166. 以下内容主要参考张国方的硕士论文研究项目，史料都是基于他这一研究的收集，在此向他深表感谢！ [↑](#footnote-ref-167)
167. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle,* Paris, Gallimard, 1987*.* [↑](#footnote-ref-168)
168. Sloan, “Aimed at Universality and Belonging to the Nation”: The Enlightenment and the British Museum’, in K. Sloan (ed.), *Enlightenment: Discovering the World in the Eighteenth Century*, Smithsonian Institution/British Museum, 2003, p.14. [↑](#footnote-ref-169)
169. Duncan, op. cit., p. 84. [↑](#footnote-ref-170)
170. O’Hanlon, *Paradise. Portraying the New Guinea Highlands*, London: British Museum Press, 1993, p.63. [↑](#footnote-ref-171)
171. *Ibid*., p. 12. [↑](#footnote-ref-172)
172. p. 63. [↑](#footnote-ref-173)
173. 霍尔，《文化表征和意指实践》，徐良和陆兴华译，商务印书馆，2013年，第269页。 [↑](#footnote-ref-174)
174. Katriel, *Performing the Past: A Study of Israeli Settlement Museums,* Routledge, 1997, pp.2-4. [↑](#footnote-ref-175)
175. *Ibid.*, p.2. [↑](#footnote-ref-176)
176. p. 11. [↑](#footnote-ref-177)
177. p. 22. [↑](#footnote-ref-178)
178. pp. 142-43. [↑](#footnote-ref-179)
179. Milner, J., *El Lissitzky*. *Design*, Woodbridge: Antique Collectors Club，2009，p.30. [↑](#footnote-ref-180)
180. See：http://doc-c.jocoenen.com/ [↑](#footnote-ref-181)
181. Kirschenblatt-Gimblett，‘World Heritage and Cultural Economics’, in I. Karp, C. Kratz, L. Szwaja and T. Ybarra-Frausto (eds), *Museum Frictions. Public Culture/Global Transformations*, Duke University Press, p. 43. [↑](#footnote-ref-182)
182. 理论小歌剧，《出色的借口》（同上）中画廊女股东咏叹调 “我的目标在别处”描述了这一艺术投资者的处境：

     这是资本的历程，必须有一段段插曲，还有爆炸点，必须的。这次我又押对了人，还撞上了作品，我又要挣大钱了。但你替我想想这中间的等待！光为这一刻，我就犯不着来做这事。宣传，发布，展出，开枪，拍画，仿佛照剧本在进行。但我在旁边再急，也使不上劲儿的。当然，也很想要这个钱，但我的目标在别处。

     过什么样的生活，就得有什么样的艺术来搭配。艺术家将艺术做成生活，我想要把生活做成艺术。将生活做成史诗，将命运做成我手里的雕塑，真的，我不只是要弄这个钱。我要的是这故事，故事，不论是哪种故事。开枪，被牵连，有时赚了，有时就亏了，只要脚本里有我就行。事件卷入了我，我成了新作品里的人物。我在过我想都不敢想的生活，所以我总在说，我不只是想要这个钱，我的目标在别处。

     大家说的生活，我已过过。很幸运，我还能另外过一遍，不限速，不设局。老公，事业，孩子，都到手了，我就扑向了文化，精神，内心，欲望，还有利比多。我要投资那还未开始的创造。创造，对，创造是我所要。我总有一种母性的感动，要去介入别人的创造。艺术家小小的忧郁和大大的热诚，都让我兴奋。我爱见证艺术家的作品的出世，像是我自己的一次次分娩。到了我眼下，要让它成为文化遗产，用我的母亲般的手促成和收留。我当然也想要这个钱，但我的目标在别处。

     我想要更大地去爱，想去过没有过过的广大的生活。艺术家不得不过的生活，正我求之不得的生活。波希米亚式的守留，风雨夜奔后的相遇，是妆点我的生活的插曲。自成一体的创造和保存，在历史之链上撞出一个大洞。最后，哪怕只有眼神的一对，就有了远方，诗，还有艺术。我挣着我的钱，但我的目标在别处。

     每一个我注目的作品都画出了我的灵魂，我那明白、清沏、好懂的灵魂。它们幸运地与我的照面，我在眼神里向他们供永恒。是我给它们做模特，是我来一次次担任主角。我才是艺术家的真正赞助，我是他们的真正的供养者。我为这个而活。艺术家靠幻想就能活，把自己做成品牌，亲手把自己做成膜拜的对象，这是成精，成神。我也跟着学。所以，我不光挣着我挣的钱，我的目标在别处。 [↑](#footnote-ref-183)
183. Levi-Strauss, *Look, Listen, Read*, trans. by Brian, C. J. Singer, Basic Books, p. 177ff. [↑](#footnote-ref-184)
184. Baudrillard, *Pour une critipque de l’économie politique du signe,*Gallimard, 1972, p.35. [↑](#footnote-ref-185)
185. See: http://www.scribd.com/doc/131848562/Groys-Art-and-Money-Article-226. [↑](#footnote-ref-186)
186. 艾未未的“一亿粒瓜子” 由联合利华赞助，据《卫报》事后称后者出资一千六百万英镑，参见：https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2010/oct/11/aiwewei-sunflower-seeds-tate-modern。另见：https://en.wikipedia.org/wiki/Ai\_Weiwei和相关报道。 [↑](#footnote-ref-187)
187. “按问题的性质来说，艺术作品的考察不属于我们讨论的问题之内”。见马克思，《资本论》，中央编译局，人民出版社，1975年，第3卷，第358页。在第一卷中，马克思这样描述了艺术品与倾向之间的关系：艺术品先成为货币；它所实现的商品价格，就是作品的价格；画廊是第一关；画廊间应该重置、交换和部署艺术品。艺术货币本身是商品（同上，第1卷，第152页）。艺术品也不易损坏，不需追加资本，

     不需仓储（同上， 第2卷，第156页）。而且，“美术馆比酒窖成本底（同上，第2卷， 第139页）”。 [↑](#footnote-ref-188)
188. Simmel, *The* *Philosophy of Money*, trans. by Tom Bottomore & David Frisby, Routledge, 2004, p. 235ff. [↑](#footnote-ref-189)
189. Simmel, *On Culture*, ed. by David Frisby and Mike Featherstone, Sage,1997, pp.174-76. [↑](#footnote-ref-190)
190. Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia,* trans. by Brian Massumi, Minnesota University Press, 1987, p. 316. [↑](#footnote-ref-191)
191. “那些被艺术家用来实现其事业的千千万万种方式，一般就被称作tekhnaï, 正是后者命名了艺术：tekhnè。原来，艺术家是没有自己的事务的，到了十九世纪，艺术才脱去其工业-技术功能，在政治和经济的权力上讲自治了，或至少它自己以为是这样地自治了。但它很有快地又找到它的新功能。1855年第一届世博会所倡导的新艺术，在包豪斯运动中得到了重申：重新强调艺术、工匠、技术和工业之间的联系。Peter Behrens在1909年开设了第一个设计事务所（Stiegler, *De la misère symbolique: 2. La catastrophè du sensible*, Galilée, 2012, p.380-81.）。”工业与艺术的无法分开，是因为技术从头至尾串联着它们。 [↑](#footnote-ref-192)
192. *Ibid*., p. 118. [↑](#footnote-ref-193)
193. 凡勃伦，《有闲阶级论》，蔡受百译，商务印书馆，1964年/1997年，第26-28页。 [↑](#footnote-ref-194)
194. 同上。主要表现为金钱上的竞赛，用艺术品来比谁钱多，更步到位。但是，“艺术品在艺术上的有用性并不会因为‘占有’这地事实而大大提高或普遍提高”（同上，第43页 ）。 [↑](#footnote-ref-195)
195. 炫耀式浪费（conspicuous waste）经常表现在富人用仆人装点排场。而在父权社会中， 女人像奴隶一样被养，是为了让她们劳动，并同时用来装点门面(同上 ,第42页)。浪费时间，才很显排场。浪费式开销（wasteful expenditure）方面，也是越没用就越奢侈。炫耀式消费于是成为一种恶意的与众不同（invidious distinction）。 [↑](#footnote-ref-196)
196. 波德里亚， 《物体系》， 同上，第99页。 [↑](#footnote-ref-197)
197. 同上，第117页。 [↑](#footnote-ref-198)
198. 第100页。 [↑](#footnote-ref-199)
199. 第101页。. [↑](#footnote-ref-200)
200. 第102页。. [↑](#footnote-ref-201)
201. 第103页。 [↑](#footnote-ref-202)
202. 第105页。 [↑](#footnote-ref-203)
203. 第106页。 [↑](#footnote-ref-204)
204. 转引自同上，第109页。 [↑](#footnote-ref-205)
205. 转引自同上。 [↑](#footnote-ref-206)
206. 第109-110页。. [↑](#footnote-ref-207)
207. 第111页。 [↑](#footnote-ref-208)
208. 同上。 [↑](#footnote-ref-209)
209. 同上。 [↑](#footnote-ref-210)
210. 第112-113页。 [↑](#footnote-ref-211)
211. 第121页。. [↑](#footnote-ref-212)
212. 第117页。 [↑](#footnote-ref-213)
213. 第120页。 [↑](#footnote-ref-214)
214. 第114页。 [↑](#footnote-ref-215)
215. 第116页。 [↑](#footnote-ref-216)
216. Simondon, op. cit., p. 4.. [↑](#footnote-ref-217)
217. *Ibid*., p.16. [↑](#footnote-ref-218)
218. p. 21. [↑](#footnote-ref-219)
219. pp.22-25. [↑](#footnote-ref-220)
220. p. 37.. [↑](#footnote-ref-221)
221. p. 39. [↑](#footnote-ref-222)
222. 理论小歌剧，《出色的借口》，“快递员之歌”：你还乱说我月挣八千，亏得媳妇儿没听见！昨晚她还想每月多要八百。怪她？兰州拉面都十二了，茶叶蛋一元还买不下来!奔波一天，我比谁都该泡个脚，瞧，最便宜也得六十五。还有房租，还有老家，还有孩子，家是要用钱去撑的啊。要不我回得了家?

     从没敢把家放在上海，孩子还丢在老家。自己没家，却跟着包裹一趟趟敲开别人的家，像妖怪，越来越不知道啥时回到哪个家，不知到底还有没有、要不要自己的家。家，在哪里？每天回去的，还是我的家？老家的家还是家?跑了越来越多的家，越来越难回家。

     人家的家，过日子的人家，开门我看到的一个个的家，都是缺我的包裹的家，都是不拆包裹日子就没法继续过下去的家。我颠沛，他们又活在哪？看上去，家家都在办展览，不采购好，就要办不下去。啊，都没家，没家，没家，办了展览才是家。都剩，剩男，剩女，都被挤出了自己的展览外，都剩下，都剩到一起了。都被关出门外，越来越难回家，都等着被展览了。

     美术馆像这样一个将要展出的家。我不知里面将发生什么，但知道他们正在要什么，虽然猜不到他们想要做什么。有时是一张合同，有时是快餐，有时还要充气模特，有时还要枪[道具]。倒是简单，出个海报，听从题目的召唤，就将忙碌的人们拖进画中。无家的人，有家但不在家的人，在家但仍想家的人，到展览上，都成为荧火虫，互相照亮，反正，大都市里，家越来越不像家，越来越难回家。展览是快要到来的家，但愿它是无法回家和不知如何回家的人的家（见同上。）。 [↑](#footnote-ref-223)
223. p. 40. [↑](#footnote-ref-224)
224. p. 42. [↑](#footnote-ref-225)
225. p. 44. [↑](#footnote-ref-226)
226. p. 41. [↑](#footnote-ref-227)
227. p. 57. [↑](#footnote-ref-228)
228. p. 59. [↑](#footnote-ref-229)
229. p. 86. [↑](#footnote-ref-230)
230. p. 90. [↑](#footnote-ref-231)
231. p. 91. [↑](#footnote-ref-232)
232. p. 92. [↑](#footnote-ref-233)