

BeePub 当代艺术
蜜蜂文庫 话语实践卷 01

走向公众

Going Public

[德] 鲍里斯·格洛伊斯
(Boris Groys) 著
苏伟 李同良 等译

金城出版社
GOLD WALL PRESS

J024
J0131

阅 览

走向公众

Going Public

[德]鲍里斯·格洛伊斯
(Boris Groys) 著
苏伟 李同良 等译



图书在版编目 (CIP) 数据

走向公众/ (德) 格洛伊斯著; 苏伟, 李同良等译.

—北京: 金城出版社, 2012. 10

书名原文: Going Public

ISBN 978-7-5155-0589-3

I. ①走… II. ①格…②苏…③李… III. ①艺术—大众化 (文艺)—研究

IV. ①J021

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第210292号

Copyright©2012 GOLD WALL PRESS, CHINA

本作品一切中文权利归金城出版社所有, 未经许可, 严禁任何方式使用。

Boris Groys, *Going Public*, First published by Sternberg Press, Berlin, 2010.

走向公众

作者 [德]格洛伊斯

译者 苏伟 李同良 等

责任编辑 方小丽

开本 720毫米×960毫米 1/32

印张 7.25

字数 90千字

版次 2012年11月第1版 2012年11月第1次印刷

印刷 北京蓝迪彩色印务有限公司

书号 ISBN 978-7-5155-0589-3

定价 38.00元

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

发行部 (010) 84254364

编辑部 (010) 84250838

总编室 (010) 64228516

网址 <http://www.jccb.com.cn>

电子邮箱 jinchengchuban@163.com

法律顾问 陈鹰律师事务所 (010) 64970501

前 言

《e-flux 杂志》(*e-flux journal*) 策划出版一套由同一位作家撰写的系列丛书，而能够将鲍里斯·格洛伊斯的新作《走向公众》作为其中的首部刊行，对于我们而言，实乃荣幸之至。鲍里斯·格洛伊斯作为首选作家自然亦是实至名归，他通过“联合国广场”(unitednationsplaza, 2006) 和“夜校”(night school, 2008) 等项目，举行有关艺术系列讲座并主持多场研讨会，同时，在我们这本杂志初创两年里不吝赐稿，慷慨相助。

格洛伊斯先生赐予本刊的文章向来是同道之典范，编辑之标杆。其最令人惊羨之处在于他处理海量资讯的能力，善于借助哲学、当代通信、影像

以及艺术史等媒介从早期先锋派艺术中汲取营养，继而以貌似直接，实则精妙的方式阐发发人深省之观点，令人深信个体思维和形态强大力量的同时，亦笃信公众表达之重要，因为无须借助任何多余之物，它便可据此确认那些可能致使当代艺术神秘化的因素。

然而，格洛伊斯先生关注的并非仅限于当代艺术。要明晓当代艺术是如何产生的，就必须超越艺术，通过艺术家—艺术品—展会—观者这一流程而产生的意义形式，回溯到前一世纪的现代观和社会规约，其中许多恰巧能够反映早期先锋艺术所独具之特点。然而，如今，我们几乎看不到艺术未来的前景，目之所及皆是应景之作。依时而作之艺术难以突破艺术项目或者艺术品之藩篱。这并非是一桩坏事，尽管我们通常将其视为嵌入我们这个时代的某种晦暗之物。格洛伊斯先生深谙艺术之道，善于识别符号及其世系，故而能够大胆地对艺术实践进

行夸张的改变，从而发现其中之阻滞，从艺术作品中推知诉求并真正维护其权益。

继格洛伊斯先生近版之著作《艺术力》(*Art Power*)和《共产主义后记》(*The Communist Postscript*)之后，辑录于《走向公众》之中的文章引发诸多思考，尤其是在当下存在的如何使个人和公众对艺术品的认知协调共处的两难问题上更是如此。为了理解公众表达形式对个人利益形式的影响，放宽视野，思考两者各自存在的局限极为必要。装置作品如何在公共机构之中建立私有的自主空间？博物馆如何向所有活着的人提供不朽之保证，来解决众多通常被认为是属于未来代代人的社会项目问题？质疑政策（politics of suspicion）和公共身份构建（public persona-formation）如何将约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）“人人都是艺术家”之激情论断变成了一则恼人的指令？前卫艺术之超验抽象的“弱”（weak）符号如何声称拥有普遍意义而非玄虚之形式主义？

宗教活动是否已经渗入我们使用的数字影像？马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）的现成品怎样改变了艺术家的工作身体？以时间为基础的艺术真的是以艺术为基础的时间吗？

——朱丽叶·阿兰达（Julieta Aranda）、布莱恩·宽·伍德（Brian Kuan Wood）、安东·维多克（Anton Vidokle）

（李同良 译）

目 录

1	引言：诗学与美学
15	自我设计的责任
37	制造真实
53	装置的政治
83	项目的孤独性
100	时代的同志
126	弱普遍主义
155	杜尚之后的马克思：艺术家的两种身体
175	数字化复制时代的宗教
198	不朽的身体

引言：诗学与美学

艺术，是本书所收录文章之主题。在现代——即我们依然生活于其中的时代——关于艺术的话语绝大多数都被按照普通美学进行归类。自从伊曼努尔·康德（Immanuel Kant）的《判断力批判》（*Critique of Judgment*）于1790年出版以来，所有艺术评论极难超越这一伟大的审美反思（aesthetic reflection）理论——超越由此理论衍生出的标准和期待的判断。确切地说，这正是我撰写这些文章所追求的目标：即以非美学之方式评论艺术。这并非意味着我想制造一个“反美学”（anti-aesthetic）的东西，其实，所有反美学的东西都不过是别样形式的美学而已。我的文章回避美学的态度及其变形，取而代之的是诗学态度。在论述这个观点之前，我

想对为什么我未采用传统美学态度做些解释。

美学态度是观者的态度。作为一种哲学传统和一门大学课程，美学与艺术相关，从观者和艺术消费者的视角反映艺术——他们想从艺术中获得的是审美经验（aesthetic experience）。我们知道，至少从康德开始，审美经验被看做是一种美或者崇高（the sublime）的经验。它可能还是一种感觉愉悦（sensual pleasure）体验。然而，它亦可以是一种“反美学”的非愉悦经验，一种因缺乏“正统”（affirmative）美学所期待之素质的艺术品而引发的挫败感经验。它还可以是一种乌托邦式（utopian）的经验——人类脱离现实世界进入一个由美主宰的崭新世界，抑或换言之，它可以通过展示某些原本被封闭或晦涩难懂的事物和声音重新塑造观者视域的方式重新分配感知。但是，它也显示了在一个充斥着压迫和剥削、充斥着艺术商业化和商品化的社会中提供积极审美经验的渺茫性，从一开始就剔除了乌托邦式经

验的可能性。众所周知，这两种貌似相互矛盾的审美经验能够提供同等的审美愉悦。然而，观者要想经历这两种审美愉悦，必须接受美学教育，而这种教育必须反映观者生于斯长于斯的社会文化。换言之，审美态度预设了艺术生产对艺术消费的从属性，而这直接导致了艺术理论从属于社会学。

诚然，从美学观点来看，艺术家是审美经验的提供者，其中包括那些意在挫败或篡改观者审美感觉的人。审美经验的对象是主人，而艺术家则是仆人。当然，正如黑格尔（Hegel）所言，仆人能够，而且的确在操控主人，但是，仆人依然还是仆人。不过，当艺术家的服务更多的面向公众，而非教会或传统独裁势力为主的赞助商时，这种情形发生了些许的改变。先前，艺术家们提供的“内容”是迫于无奈，诸如主题、动机、叙事等皆受制于宗教信仰或者政治权势。如今，艺术家们有责任更多地关注公众之诉求，作品应该反应公众日常生活中

的事件、话题、政治纷争和社会渴望。艺术政治化（politicization of art）通常被视为改变唯美审美态度的灵丹妙药，但事实上，艺术政治化和艺术审美化（aestheticization）相互融通——至少从观者或者艺术消费者的角度观察如此。克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）称：当艺术品之内容受域外权力规约时，艺术家有能力并可以自由精确地展示个人之技艺与志趣。由于无须顾忌作品内容，艺术家便可以专注于形式和技艺——即如何使作品引人瞩目，更具魅力（抑或令人侧目，遭人烦厌）。倘若艺术政治化由此被理解为使某些政治态度更加吸引（或者分散）公众的目光的话，那么，通常情形是艺术政治化将完全屈从于审美态度，而最终导致某种符合审美趣味、旨在吸引公众眼球的形式下包藏某些政治企图。然而，假如艺术果真掺杂了政治，那么形式便失去了审美意义——它将会被冠以赤裸裸的政治操作恶名而遭唾弃。当政治目的实现之后，艺术作为政治广告工具的命运亦随即终结。

这只是审美态度与艺术结合引发问题的诸多例子中的一个。事实上，审美态度不需要艺术，而且没有艺术，审美态度会有更广阔的发挥空间。人们常说：较之自然奇迹，艺术奇迹索然无味。就审美经验而论，任何艺术作品都难与一次美丽的落日相媲美。当然，要想充分体验自然与政治之崇高，只有通过亲历一场自然灾害、一场革命或者一场战争，而不是仅仅通过读一本小说，观一幅绘画来实现。其实，这也正是康德和那些浪漫派诗人和艺术家所共有的思想，正是他们最先撰文表达这样的美学观点：现实世界即是审美客体（亦是科学和道德研究的对象）——而非艺术。据康德所言，艺术——只有在其由天才创作，同时被视为自然力量真实再现时——才能够成为审美之合法客体。职业艺术充其量只能算作培养志趣和审美判断的教育方式。教育完成之后，艺术便会像路德维希·维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein）的梯子那样被抛弃——而直接以源于生活的审美态度面对所谓的审美客体。从

美学观点出发，艺术应该是可以被超越的形式。一切皆可以美学视角观之，一切皆可成为审美经验和审美判断的客体。艺术并非独处优越的地位，它其实生存于现实世界与审美客体之间的夹缝中。一位成年人无须艺术审美训教，只需依靠自身的感觉和趣味便可进行审美经验。涉及美学的语篇，倘若旨在使艺术合法化，那么，其结果将会是使艺术遭受贬损而非宣扬。

然而，如何解释时下审美话语盛行之势呢？其主因与统计方法有关：当对艺术的审美反思发端于18世纪和19世纪得以发展之时，艺术家群体渺小，而观者甚多。而艺术家为何而作的问题似乎鲜人关切，因为艺术创作只是艺术家们谋生的手段而已。这足以解释艺术为何而存在。为何观赏艺术之答案则是：艺术成就了他们的品位，培养了他们的审美感觉——即艺术培养了其凝视和其他感觉。艺术家与观者之间的分化似乎已经成为社会共识：观者乃

审美主体，艺术家创作的艺术作品为审美客体。然而，至少从 20 世纪之初开始，艺术家和观者之间此种二元对立关系便开始崩溃。之后的艺术文章对这一变化的诸多方面展开了论述。在这些变化中，最为突出的是视觉媒介的出现和急速发展，而这一变化贯穿了整个 20 世纪。更令人难以置信的是，它将大量的普通民众转变成为视觉关切的客体。同时，这些视觉媒介成为各国公众，尤其是政治辩论的新平台。

古希腊时期的广场论辩预设有即时的参与者和观者。如今，每个人则必须透过视觉媒介的语境建立各自的形象。这种情况并非只发生于像美国的“第二人生”（Second Life）这样的虚拟世界中。在这个虚拟社区中，每个人都可以创造出一个虚拟的自我作为与他人交流沟通的替身。然而，现实媒体中“第一人生”的功能并没有改变。任何人倘若有意走向公众，希望在当今的世界政治舞台上有所作为，都必须创造出一个独具个性的虚拟公众身份——这

并非只与政治和文化精英有关。相对易得的数码照片和视频，加之互联网这一全球传播平台，图像生产者和图像消费者之间既有的传统被彻底地改变。如今，较之图像欣赏，人们对图像生产更感兴趣。

因此，审美态度与社会原有的相关性显著降低。据康德所言，审美静观（aesthetic contemplation）是无利害观，因为审美主体并不关心审美客体之存在。事实上，正如前文提及的那样，审美态度不仅接受审美客体的存在，而且，假如审美客体是一件艺术作品，那么，审美态度其实已经预设了其最终的消亡。然而，个性化虚拟公众身份的制造者对这种形象的存在及对进一步替换制造者的“自然”生物躯体的能力更感兴趣。现在，不仅是职业艺术家，同时也包括我们所有的人，都必须学会通过制造并使用具有双重目的虚拟公共身份或者替身在这个媒体泛滥的世界中生存——即置身于视觉媒体之中，而我们的生物躯体却隐秘于视觉媒体之外。显

然，公共身份不可能像康德的禀赋那样，是无意识的、准自然的产物。它应与某些技术和政治决定相关，而这些决定的主体不得不对其担负道义和政治上的责任。艺术之政治性先于艺术生产。较之对艺术创作的影响，艺术政治性对观者的影响更小。

这就意味着当代艺术不应以美学视角，而应以诗学视角观之；不应从艺术消费者，而应从艺术生产者的视角审度。事实上，从生产和工艺的角度，而非感性和诠释的角度理解艺术已有相当长的历史。从诗学或技术的角度理解艺术转为从美学或阐释学角度理解艺术只是近世之事，而如今的视角又发生了倒转。事实上，这一转变从先锋派艺术家便已经开始，这些艺术家包括：瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）、卡西米尔·马列维奇（Kazimir Malevich）、雨果·鲍尔（Hugo Ball）以及马塞尔·杜尚等。他们创造了媒体叙事，他们通过为媒体撰文、教书、著述、表演以及图像生产展现其公众虚拟形象。