

夏开丰◎主 编

当代艺术评论

Contemporary Art Criticism

评论 第一辑



上海交通大学出版社
SHANGHAI JIAO TONG UNIVERSITY PRESS

当代 艺术 评论

Contemporary Art Criticism

第一辑

主 编 夏开丰
编 委 张 鹏 王 兰
方新伟 张若曦



上海交通大学出版社
SHANGHAI JIAO TONG UNIVERSITY PRESS

内容提要

本书着重介绍了法国艺术评论家和电影批评家对政治美学、哲学及电影等的思想观点，特别是对政治与美学关系的独特见解；介绍了当代著名艺术评论家安塞尔姆·基弗、丹托等人的艺术思想；重点探讨了经济全球化、市场经济体系、艺术方向何在等重大命题以及国内著名艺术家宋冬、严智龙等人的创作理念。

图书在版编目(CIP)数据

当代艺术评论. 第一辑 / 夏开丰主编.——上海：上海交通大学出版社，2017
ISBN 978-7-313-15094-3

I. ①当… II. ①夏… III. ①艺术评论-文集 IV. ①J05-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 128621 号

当代艺术评论（第一辑）

主 编：夏开丰

出版发行：上海交通大学出版社

邮政编码：200030

出 版 人：郑益慧

印 制：上海天地海设计印刷有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/16

字 数：205 千字

版 次：2017 年 8 月第 1 版

书 号：ISBN 978-7-313-15094-3/J

定 价：58.00 元

地 址：上海市番禺路 951 号

电 话：021-64071208

印 张：14

印 次：2017 年 8 月第 1 次印刷

版权所有 侵权必究

告读者：如发现本书有印装质量问题请与印刷厂质量科联系

联系电话：021-64366274

前言

每一种艺术都应该要有它的当代性，当代艺术不仅仅包含新的艺术类型，也包括传统艺术类型在今天获得了它新的生命。然而，没有真正的艺术评论，这种新的生命也会黯淡无光；没有严肃的艺术评论，当代艺术往往令人不知所措。

与中国当代艺术的蓬勃发展相比，我们还缺少严格意义上的以当代艺术的评论为主旨的读物，《当代艺术评论》正是希望能够打造一个对当代艺术进行深度评论、推介优秀艺术家的纯学术平台。它追求艺术评论的理论性，并把前沿艺术理论作为核心栏目。每辑选择一位艺术理论家或一个艺术主题，全面而深入地呈现相关问题的论争焦点。它注重当代艺术的“事件性”，对重要的当代艺术活动、艺术展览或艺术会议进行详细介绍。每辑选择一位知名艺术家和一位具有潜力的艺术家作为重点推介，从艺术活动、艺术作品、艺术家随笔、相关评论和展览现场记录等方面多角度地呈现，突出学术性和思想性。

本辑着重介绍了法国著名艺术评论家和电影批评家对政治美学、哲学及电影等的思想观点，介绍了当代著名艺术评论家安塞尔姆·基弗、丹托等人的艺术思想，重点探讨了经济全球化、市场经济体系、艺术方向何在等重大命题以及国内著名艺术家宋冬、严智龙等人的创作理念。

我们希望以理论性和思想深度形成自己的思路和美学风格，见证中国当代艺术的发展，并留下自己的印迹。

理论工厂

- 002 | 艺术能够改变世界吗？—— 雅克·朗西埃访谈
- 010 | 在雅克·朗西埃的边缘处
- 017 | 拼贴的表面—— 纯诗与工业设计在此相遇
- 023 | 审美无意识
- 048 | 朗西埃谈希区柯克—— 电影影像的多重功能
- 057 | 朗西埃与巴迪欧的“非美学”之争
- 065 | 异议思维—— 政治和美学

朗西埃 查尔斯沃思 / 文 蒋洪生 / 译

埃里克·梅舒朗 / 文 蓝江 / 译

李三达

雅克·朗西埃 / 文 饶静 / 译

高华鑫

顾晓路

雅克·朗西埃 / 文 夏开丰 / 译

艺术事件

- 081 | 未来艺术论坛—— 艺术的方向

夏开丰等 / 文

艺术人物

- 112 | 艺术人物：宋冬
- 114 | 物尽其用—— 赵湘源和宋冬
- 119 | 北京之声—— 宋冬：剩余价值

宋冬

宋冬

话语·实践

- 123 | 当代艺术的另外三个平滑面
—— 论单性平面、后网络情怀和后生态美学
- 134 | 丹托与理论的复兴
- 145 | 沉思的非视觉印象—— 论保罗·克利作品中的表现性
- 157 | 简论安塞尔姆·基弗的艺术创作
- 164 | 原始表象和安塞尔姆·基弗的后现代主义

陆兴华

乔治·迪基 / 文 李素军 / 译

陈忠强

张若曦

约翰·C. 吉尔莫 / 文 张鹏 / 译

发现

176 | 发现：严智龙

180 | 艺术本来就是超现实的 —— 严智龙的水墨画册序

184 | “鸟”之隐射：严智龙对中国当代绘画的改造

188 | 逾越与返魅：严智龙的隐喻水墨画

孙周兴

马琳

夏开丰

声音

193 | 艺术的责任就是指出方向 —— 王己一访谈录

王兰 方新伟

思想文化

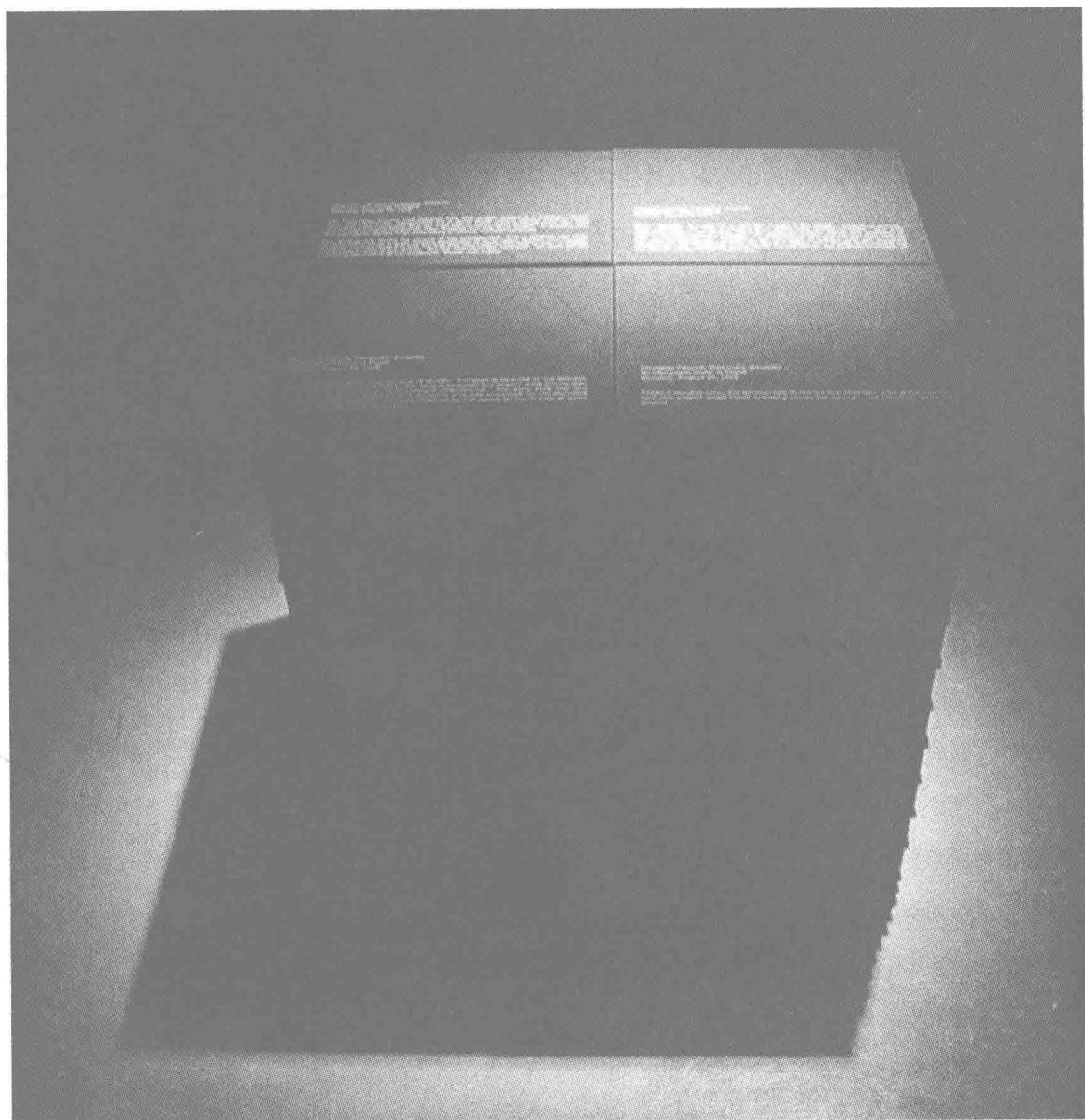
207 | 写作是一种修炼

段炼

书评

213 | 精神分析模型解读当代艺术现象 —— 评《实在的回归：世纪末的前卫艺术》

方新伟



艺术能够改变世界吗

——雅克·朗西埃访谈

访谈者 / 《艺术评论》杂志 J. J. 查尔斯沃思

蒋洪生 译

查尔斯沃思：我很想知道，你所说的需求是什么意思？把某些理念带给需要新理念的公众，这是什么意思呢？

朗西埃：我认为这是一个复杂的问题。我想或许存在两种互相交叠的兴趣。首先，我认为存在一种艺术世界特有的兴趣（认为艺术是完全自律的），但这是一些已经不再起作用了的老旧理念。也存在着（另外）一些标准，比如说批判性艺术的标准，但是这已经变成一种重复性的东西，不再具有任何的颠覆性。在我开始讨论政治和艺术关系的时候，人们对此很有兴趣，认为或许他们不必在这种不再有人相信的批判性艺术和“为艺术的艺术”之间作出选择。这里存在着对（政治和艺术之间的）一种新的、或许是不那么直接的关系的追寻。也许人们认为，在我的书写中能够发现这种新的关系。不过，我不是艺术世界的一部分。我可以是一个站在艺术世界外部的人，同时也可以成为艺术世界的一个参照对象。我没有被卷入艺术共同体的问题和争论之中。

另外，我也是一代人中的幸存者，这一代人是阿尔都塞、德里达、福柯、德勒兹等人培养出来的。我这一代的很多人，在三四十年前是强悍的革命者，现在却是右翼分子，有时甚至是极右翼分子。所以，这代人如何能够给予大家那个时代的经验呢？1980年代和1990年代是令人压抑的时代，新自由主义、保守主义和反动政治思想大行其道。现在人们在找寻新的东西，找寻新和旧之间新的连接方式。我认为这就是需求的一部分。

查尔斯沃思：就我的理解，你并不总是直接讨论艺术或美学。

朗西埃：是的，这完全不是我的世界。我应当教哲学，但是有很长一段时间，我研究工人运动档案。我检视 19 世纪那些自学成才的工人的实践，研究解放的问题。先前，有艺术界的人让我思考历史与历史表征之间的关系。这是我首次被一位策展人要求就艺术写点东西。这是为在巴黎的一个题为“直面历史”的展览撰写的东西^①。或许我可以就历史和艺术之间的关系提供一些新的理念。从某种意义上说，我就是这样进入艺术世界的。艺术完全不是我自然而然的领域。

查尔斯沃思：在你最近的书《解放的观众》中，你提到不少艺术家，例如当代艺术家阿尔弗雷多·哈尔（Alfredo Jaar）和玛莎·罗斯勒（Martha Rosler）。你似乎在他们的作品之中，发现了一些有用的、生产性的东西。这完全不是你刚才提到的 1980 年代和 1990 年代早期的乏味的批判性艺术。你的写作影响了你所审视的那些艺术吗？或者是，最近 10—15 年的艺术影响到你的写作？

朗西埃：我算不上在艺术领域中找寻任何特别的东西。我对艺术世界的兴趣首先与当代艺术中的一个争论有关，这一争论与所谓“终结论”^②的论争（如果这是一个论争的话）相关。在那个时期，那些有关历史终结论、艺术终结论和政治终结论——有关一切的终结论——的声明盛行一时。我是从这个角度进入艺术争论的。另外一个令我感兴趣的事情是关于美学的争论。很久以前我批评过布尔·迪厄，批评过将美学经验看作是特定人群保留的东西的观点。我不同意这种观点。我认为社会解放同时也是一种美学解放，使得参与其中的人们能够离开特定的位置，而这种特定位置起到了将人们身体的能力束缚在一定的社会世界的作用。这就是我涉入艺术世界的背景。有时艺术家或者策展人来找我说：“我在创作这个东西。我在准备这个展览。我希望你来看看。”

① 朗西埃 1996 年应策展人 Jean-Paul Ameline 之邀，为在巴黎蓬皮杜中心举办的“直面历史”（Face à l'Histoire）艺术展撰写《历史的意义与形象》一文；同时，为配合这次展览，蓬皮杜中心的公共图书馆放映了一系列同主题的纪录片。Sylvie Astruc 请朗西埃就此撰写了题为《不可忘记的》的影评。2012 年，朗西埃这两篇文章结集成《历史的形象》（Figures de l'histoire）一书，由法国大学出版社出版。2014 年，该书英文版 Figures of History 在 Polity 出版社出版。

② “终结论”（the end），指以福山 1989 年炮制的“历史终结论”为代表的各色“终结论”。“the end”在原文中为斜体，本译文一律将此类情况改标黑体。

每次我观看艺术作品，我就会想，对我来说，这里面有没有有意思的东西？比如，你看看我这本《解放的观众》的封面，用的是阿尔弗雷多·哈尔的装置艺术；我感兴趣的不是阿尔弗雷多·哈尔在艺术中的位置，而是

他的作品回应一种论争的方式。这就是关于不可表征之物的论争。你能够表征种种大屠杀的意象吗？你能够创作屠犹的意象吗？令我感兴趣的是，在某一点上，艺术论争同时也是一种政治论争。你被授权呈现这种或那种意象吗？创作这种意象的含义何在？例如阿尔弗雷多·哈尔的例子，制作那些完全不（直接）呈现大屠杀意象，而仅由字词——这使那些死难者的名字得以可见——组成的装置，其含义何在？新闻媒体的历史表述，以及那些人被屠杀的理由，又有什么含义？我所感兴趣的是“可感物的分配”^①（distribution of the sensible），是身体和个体被置于某种可见性或不可见性空间的方式，以及一种意象能够被链接到某种意义、能够被赋予某种说服力的方式。

查尔斯沃思：在表征之中，有些艺术或表达形式试图对意义和呈现进行太过确定化的处理：“批判性”的艺术形式试图指明什么是观众应该想的，什么是观众应该体认的，就好像表征编码容易被控制一样，对这些艺术或表达形式，你是很不能容忍的。

朗西埃：是的。我很反对教育性模式的批判艺术，正如我大体上反对教育性模式的政治一样。对我来说，重要的是从“创作这种或那种意象可能吗”这一问题，转到“更一般的，关于可感物的分配，它意味着什么？在词语和意象的某种相互关系中，人们是怎样地被置于某一世界之中的”这一问题上来。我对批判性艺术的看法，就是对这种教育性模式的看法。这一模式归根结底是老旧的柏拉图式的模式，这种模式蕴涵着一种反讽：人们看不到你，他们好像囚徒一样，看不到真理，只能看到影子。我们在艺术中多次见到这一模式。我以前提到过玛莎·罗斯勒描绘的这一意象：在她的作品中，一位女士正在拉帘子，在这一帘子后面有一扇窗子，而窗子后面是在越南进行的战争。当然，在越南的战争是现实，但是这位女士看不到。这一作品表达了这样的理念：如果你将这两种意象并置起来，你就给出了人们是如何地忽略了真相这样的意象，同时想，如果人们知道真相，他们就会行动起来。但是如果你知道真相，并没有理由行动，并没有理由仅仅因为你知道在窗子外面发生着什么，就采取行动。

① “可感物的分配”（distribution of the sensible），或译“可感性的分配”，这是朗西埃独创的理论术语。朗西埃使用的法语原文为 *partage du sensible*，很难准确地翻译成英文或者中文。原因在于，法文的 *partage* 一词同时具有“分割”和“分享”之意。

“the sensible”意为“可感之物”、“可感性”，包括可见性、可听性以及能说的、能想的、能做的等。任何治安秩序要想稳固，必定要人为画定“可感物的分配”的界线，决定何种声音能被治安社会所听见，何种东西能被治安社会所看见，也预设了虽然在社会之中，却不为社会所见所闻的“不是部分的部分”（the part of those have no part）：一些人被“可感物的分配”体系排除在外，变成“不可感者”（the insensible）。在划定可感性的边界，对可感物进行分配、切割的时候，这一分配秩序同时也就为人们所认可和“分享”。故而，“可感物的分配”同时意味着纳入和排除。这种“可感物分配”决定了行动、生产、感知和思想形式之间的联接模式。参见 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, London: New York: Continuum, 2008.

查尔斯沃思：政治积极分子的活动模式也蕴含着这一教育模式，这种模式看起来是要教育其他人，是要指出他们是盲目的，或者他们不能够看到。这种模式的出现，是否可以追溯到 1968 年的五月风暴，是否是左翼知识分子对“人民”或工人阶级的能力在某种程度上丧失信心的结果？在你的一些评论中，在你对那些人——他们认为其他人都是愚蠢的，或者其他人都不能够看到的——敌意中，这似乎是你经常处理的问题。

朗西埃：是的。但是我认为，我称之为教育模式的东西，恰恰正是一种通行的框架。这一框架说，人们之所以被宰制，或者被压迫，正是因为人们不知道，是因为人们所处的位置使得他们看不到。这里的想法是，因为人们不知道宰制的律法，所以他们被宰制，因此我们必须教育他们；或者，人们被宰制，但是处于一种消极的状态，所以我们必须使他们变得积极。这是一对老旧的预设：人们是消极的，人们是盲目的，但是我们可以向他们揭示真相。如果我们向他们揭示了真相，那么他们当然就会行动起来，认为自己长期以来的想法是错误的。如果你是一位马克思主义者，那么当然这是你必须牢记在心的预设。但是要点不在于，人们之所以被宰制，是因为他们不知道。我认为人们是知道的，人们知道他们被宰制。对他们来说，要点在于，有没有不同于宰制的东西？我们是否能够构建另外一个世界？解放恰恰就是关于建构另外一个世界的可能性。我要说，它是两个世界之间的、不通过知识来中介的一种直接关系。对我来说，自从 1968 年五月风暴以来，我开始批判阿尔都塞主义等，批判将压迫视为一种“视觉机器”（optical machine）的理念，这成为我所一直关注的东西。

查尔斯沃思：你刚才提到社会解放也是一种美学解放。根据你对工人运动的研究，当然是对大约在 19 世纪的工运的研究，社会解放是很有活力的。我们现在所处的是一个社会解放的动力很微弱的时代。在我看来，在你的很多文章中，美学解放可能几乎就是社会解放的一种先导。

朗西埃：对我来说，美学不是一种先导。我认为它是社会解放的一部分。

同时对于我来说,要点是:美学解放不是艺术家的政治策略的结果。美学经验和艺术策略的这种脱钩,这对我来说非常重要。艺术家的(政治)策略总是要让人们看到他们没有看到的东西,或者是让消极的人们变得积极起来,如此等等。美学解放则假定,正是那些本应是无知或消极的观众的人们,有能力以自己的方式活用(reappropriate)艺术家政治策略的产品。一个事实是,对于法国1840年代的解放的无产阶级而言,其解放模式不是得自社会小说,而是得自浪漫小说和浪漫人物^①。

查尔斯沃思:那么,在后批判性艺术中,你是否看到存在着这样一个机会,就是比起某些类别的主体化之相当刻板的宣言(declaration)来说,艺术家可以在主体化方面做些更为本真的事情?当前是一个更为开放的时代吗?

朗西埃:是的。我认为这或许是一个更为开放的时代,因为某些主导性的模式可能已经烟消云散了,尽管批判性模式的很多东西仍然在起作用。这意味着美学领域是一个充满多种多样的实验形式的领域。我们的确不能准确知道这些实验形式会把我们带向何方。我会说,在政治实验和艺术实验之间存在着一种联系,但是这是一种有距离的联系。这种实验性艺术在客体和实践之间、在框定可见物(framing the visible)和制造意义之间实验着一些新的联系形式。这是一个非决定(indecision)的时代。我不是非决定性(the undecidable)的拥护者,这不是我的观点,但是事实是,当你知道你不知道的东西,这总是好的:当你知道没有证据表明,从某种策略到某种效果会有任何的直接联系(这总是好的)。很多艺术家和策展人认为他们在从事政治工作(doing politics),认为艺术实践和策展实践,是一种对客体之间的关系进行重新分配的方式。这种想法认为,从某种意义上来说,任何装置艺术都是一种政治姿态。我的观点是,并不存在通用的策略。一件作品,一种艺术的实践,一种展览的实践,总是在处理一种特定的可见性的形式,处理一种我称之为歧感(dissensus)^②的东西。它不是一个通用的形式,它总是一种和可见性的给定形式之间的关系,是一种试图使那种给定的形式移位(displacing)的努力。例如,在《解

① 参见朗西埃《劳工之夜:19世纪法国的工人之梦》一书(1981年法文版,1989年英文版)。

② 在朗西埃的政治—美学术语中,dissensus的汉译不一,计有“异见”、“异议”、“歧义”、“异现”等不同译法。在朗西埃的政治讨论中,dissensus不是指关乎个人利益或意见的争议,而是一种政治过程,通过“不被承认者”这样的政治主体来挑战既存的感知、思想和行动,在可感性秩序中制造裂缝。在其美学讨论中,dissensus重在强调感知与感知的冲突。我倾向至少在讨论美学和艺术时,将dissensus译为“歧感”或“不谐”,但我并不反对在谈论政治时,将dissensus译为“异见”、“歧见”等。

放的观众》中，我集中讨论了一些处理中东题材——以色列、巴勒斯坦或黎巴嫩议题的作品，讨论了人们是怎样尝试使分割这个世界的（既定）界线错位的。这就是戈达尔所嘲笑的（那种既定分野）：史诗是适合以色列人的，而纪录片是适合巴勒斯坦人的！这种理念认为在某些情形下，不应该进行虚构，而只应该如实呈现现实。我在本书中认为，许多身为巴勒斯坦人，或黎巴嫩人，或者以色列人的艺术家正在试图移动这种疆界：

当地图小组（Atlas Group）制造虚假的档案^①，艺术家不是创作关于战争的意象，而是致力于探究战争对意象的影响；或者当以色列电影工作者以动画形式拍摄（记录性）电影，例如阿里·福尔曼（《和巴什尔跳华尔兹》^②的导演），给予作品一种数码电影的面貌。这里存在着一种偏离特定的表征形式的企图，存在着一种模糊虚构性电影和记录性电影之间的疆界的企图。问题不在于一般地去模糊疆界，这样做无济于事。它总是与这种理念相关，就是：何种表征注视着在某些空间以及某种可感物分配中的人们。

① 地图小组是一个旨在记录和
研究黎巴嫩当代史的虚拟艺术基
金会，成立于1999年，创立者
为现居纽约的黎巴嫩裔媒体艺术
家瓦利德·拉德（Walid Raad
Ra'ad）。地图小组致力于定位、
保存、研究和生产能够对理解黎
巴嫩当代史有所助益的声音、视
像、文字和其他产品。为此，小
组生产和创建了一些“文件”，
其形式包括备忘录、电影、录像、
照片和其他东西。小组将这些
“文件”组织成“地图小组档案”
（The Atlas Group Archive）。
地图小组的网站为 [http://www.
theatlasgroup.org/](http://www.theatlasgroup.org/)。

② 阿里·福尔曼（Ari Folman，
1962—）：以色列电影导演、编
剧家、电影音乐家。1982年6月，
以色列大举入侵黎巴嫩，占领黎
大片领土。9月15日，以色列扶
持的黎巴嫩基督教长枪党民兵闯
入贝鲁特的萨布拉和夏蒂拉巴勒
斯坦难民营，把数千尚未撤走的
老幼妇孺屠杀殆尽。为配合长枪
党的大屠杀，驻扎在附近的以色
列军队将难民营严密封锁，防止
难民出逃，同时，以色列军队燃
起火堆照亮夜空，为长枪党的捕
杀行动提供方便。阿里·福尔曼
当时是以色列军队里的一名士兵，
时年19岁，他目睹了这场浩劫。
2008年，他以动画形式，融合史
料，还原了贝鲁特难民营大屠杀
的残酷历史。这就是第一部所谓
的“动画纪录长片”《和巴什尔
跳华尔兹》，以动画片的手法来
表现真实的记录影像。此片曾获
第34届法国电影恺撒奖最佳外
语片等多项国际电影大奖。《和
巴什尔跳华尔兹》的官方网站为
<http://waltzwithbashir.com>。

查尔斯沃思：你是否曾经思考过这种现象，就是艺术呈现（art presentation）之体制性空间的国际扩张？在我看来，最近10—15年我们可以谈论的一件事情是，作为一种观看和沟通的场域，当代艺术以一种或许与20年、30年和40年前不一样的方式，在国际范围内得以扩张和普遍化。你是否认为，正是因为艺术呈现的现象的变化，观看（spectatorship）的方式也变化了吗？这是你所关注的那种观看方式吗？

朗西埃：对我来说，这是一种暧昧的现象，因为同时存在着艺术实验的国际化，这与艺术实践形式的某种扩张是密切相关的。当所有这一切变成一种特定的场景——基本上同样的艺术家、同样的策展人和同样的作品，或者是同样的创作作品的方式在全世界畅通无阻——那么危险就来了。因此，这是个问题，这一替代性的、然而缺乏一种政治视角的艺术之功能，变得成问题了。有种看法是，艺术场景——尤其是在国际展览中——创造了一种新类型的（政治性）国际。的确，这里存在着理念和经验的（国际性）流布，同时它也变成了一个自己的世界。

查尔斯沃思：我注意到，你越来越关注最新的艺术。历史地讲，因为人们对你的作品感兴趣，你似乎很关注当下发生的事情。我想知道，是否你有一天想作一个策展？我想到了利奥塔的策展“非物质”（Les Immatériaux），还有维利里奥在卡地亚基金会（Cartier Foundation）的策展。我想知道，你是否曾经受到过诱惑，试图去测试呈现与理论之间的关系（你是否会策划一个美学项目）？一个在某种程度上会把你置于更为负责任的位置上，或者也许是更为危险位置上的美学项目？

朗西埃：我曾经被邀请在巴黎作一个策展。我犹豫不决，问了我认识的一些艺术家。我想，我管不了这事，我处理不好与各个机构的关系，也协调不好艺术家和各个机构之间的关系。我也试图抵制机构的要求，因为这种机构告诉你，在策展时，你是自由的，但是同时机构会对你提出很多要求。我犹豫不决，最后我想，不。也许从我所谈论的，或者根据我所评论的例子，搞出一个展览的框架是可能的，但是……这是另外一件工作。我也认为在策展工作中，存在着一些极为集权性的东西！这是一种使得你的理念在空间中被具体化的方式，也是一种让你的理念去控制那一展览空间的方式。对我来说，这不是解放之路！

查尔斯沃思：我在读尼古拉·布里欧^①（Nicolas Bourriaud）的《根茎》（The Radicant）一书，看起来，如果我们不再确信以前的政治活动或者政治计划的形式，那么我们是不是在“等待”什么东西呢？我想知道，你是否认为我们处在一个“前政治”的时刻？我对这种期待感很好奇，它聚焦于主体性的可能性。我想知道，是否你也参与到对或许正在来临、或许将要来临，或者你可能希望来临的一种更为纯粹的社会性、政治性工程的思考之中？在这方面，你还活跃吗？

朗西埃：具体而言，我这方面不是那么活跃。当然我的所见所写，和参与具体的政治活动的人们之间会有某种互动，有时是某种对话。我所等待的也是很多人所等待的，这也许就是一种新的政治运动的理念。这种理念能够使人同时从所有政治、选举和其他东西的官方观念中解放出来，也同时

① 尼古拉·布里欧（Nicolas Bourriaud）：法国哲学家、艺术批评家和资深策展人，“关系艺术”和“关系美学”概念的创制者。朗西埃与他就“关系艺术”和“关系美学”有着激烈的论战。参见蒋洪生《关系艺术，还是歧感美学：雅克·朗西埃 VS. 尼古拉·布里欧》一文，载北京《艺术时代》第31期（2013年5月号）。

从（特定的）“革命之路”的策略性模式中解放出来。我会想象这样一种政治运动：它会是政治实践之真正实验的延展，也是对这些实验的普遍化可能性之思考的延展。你知道，我关于解放的观点是始终如一的。它是指向基于平等的政治的；在这种政治中，平等是一种预设，而不是政治所力求达到的目标。这是我们能够从今天的实验出发，作为一种新的政治主体性来加以建构的东西；它会接受这种思想，就是从平等出发，从存在一种普遍素质——存在所有那些实验都涉及，我们也力图扩展的一种普遍能力——这样的理念出发，来拓展范围，拓展此种素质的种种能力。这并不算多，但是我想，对我来说，这就是我所希望的东西。我不知道我们是否处在一个前政治的时期，或者不如说，我们是处在一种过渡的时期。我的多数著作致力于这样一种企图，就是试图说明我们并非处在一个终结的时代，但是我们也不是处在一个有着明确目标的时代——可是这并不意味我们处在终结之中。我们处在一种过渡的时代。在这一过渡时代中，问题正在于，我们怎样理解我们能够一起做事。

在雅克·朗西埃的边缘处

文 / 埃里克·梅舒朗（蒙特利尔大学）

（Eric Méchoulan, Université de Montréal）

蓝江 译

在米歇尔·塞尔（Michel Serres）、让-弗朗索瓦·利奥塔、米歇尔·福柯、雅克·德里达、皮耶·布尔迪厄这一代人之后，在过去 10 年乃至 20 年里，只有少数知识分子能原创地触及不同的分析对象（从美学和文学到政治和科学）。这些人包括阿兰·巴迪欧、樊尚·德斯孔贝（Vincent Descombes）、弗朗索瓦·于连、让-吕克·南希。在这些人中，雅克·朗西埃占据着一个相对遥远的位置。

在对 19 世纪的工人写作进行多年的文献研究之后，雅克·朗西埃走出了阿尔都塞的立场，他开始徘徊在社会史和历史文献的诗学之间，徘徊于政治与美学之间，徘徊于电影与社会配景设计（scénographie）之间，流连于诸如柏拉图、亚里士多德或弗里德里希·席勒之类的著名大思想家与约瑟夫·雅各脱（Joseph Jacotot）和加布里埃尔·高尼（Gabriel Gaunty）这样不怎么出名的人之间^①。对于朗西埃而言，需要严肃对待的一句格言是：大学教授和卑微的鞋匠具有同样的智力。“同样的智力”（equally intelligence）——其中的每一个词都很重要，它们导致了对政治平等状况，以及普通人是否可以正当地作为有才智的人的反思。正如我们所设想的那样，应当有一个拥有智力的前设，如同正确地假定无辜的前设一样。与那些可怕的悲观论者不同，这些悲观论者渴望让每一个人都锁定在城市中的各自的位置上，如工匠就在其店里，而哲学家和精英就应该在广场上（agora）；也不像那些幸福的悲观论者，这些悲观论者拆解并祛除了主观盲目性上的神秘光环，并告诉穷人们他们对自己一无所知。雅克·朗西埃是一个信心十足的批评者：他只是简单地认为，所有人都能够思考。的确，有人否定了人民能进行思考的合法性（人民也把对他们的否定内在化了），但对这样的错误必须要争辩一下。最初的错误在于

① 参看朗西埃的《无知的学校教师：知识解放五讲》（Le maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle）以及朗西埃参与编辑的《加布里埃尔·高尼：平民哲学家》（Gabriel Gaunty: Le philosophe plébien）。我们绝不能将朗西埃参照工人文化看成是尚未定型的（avant le lettre）的政治正确的模式。对于朗西埃来说，政治正确只是一种治安（police）的道德要素，而绝不是他所谓的“政治”（la politique）的一部分。

听到了“噪音”而不是声音，听到了某些“嘈杂”的东西，而不是某些人在说话。而就在那里出现了政治。

雅克·朗西埃最初的动机，就是试图将政治从权力征服或实施之中解放出来。他所谓的“治安”（police）就是对人们激情的管制，以及建构一种社会和生活形式的类型：它生产的一致性（consensus）。政治是人类行为中的异议模式，通过异议的方式，一些人试图让自己的声音被人听到，即便（实际上，也是因为）他们没有说话的合法性。治安就是对所谓的“可感物的分配”（partage du sensible）的社会格局进行监管的模式。法语的partage有两个完全相反的意思，第一个是“分享，共享”；第二个意思是“分割，分配”。承认共享某种东西，同时就是对某种合法正当的地位的重新分配。重构一致性意味着也廓清了社会的各个层面（各个等级层次）。作为一种权力实践和社会生活风格，治安构筑了不平等，并让这样的构筑看似十分自然。当少数不合法的民众认定他们与其他人在根本上是平等的时候，政治就是一个飘忽不定的因素。

011

最初，这就是民众（demos）的形象，因为对于亚里士多德来说，可以将城邦划分成三个部分，各个部分都有一个名称：富人称之为寡头（oligoï），有才或有德之人为菁英（aristoï），自由之人为民众（《政治学》第三卷，1281，b36）。但这样的区分，由于自由之人的概念，而发生了动摇。因为亚里士多德认为自由专属于民众，但很明显，一些富人和有德之人也拥有自由。那么民众就是同时包含在共同体之内，但被排斥在所有专门团体之外的人。这就是雅克·朗西埃所谓的“无份之份”（la part des sans-part）。可以认为民众与寡头和菁英是平等的，这样他们必须要求有他们份（part），但与此同时，对于他们是什么，没有得到认可：他们必须要求得到真正的平等。平等的特征不是享有一个普遍的统一（所有东西与其他所有东西都是平等的），而是通过某种方式，质疑所划分的格局，来取消这种“划分”的“自然性”。朗西埃绝非是将所有东西都还原为大写的一，他的动机是完全相反的方向——将大写的一多元化为各式各样的东西。与那些对大写的一（通常以身份或民族的形象出现）狂暴的且通常充满着憎恶的情感不同，民主派喜欢多的喧嚣，并时常对平等进行检验。实际上，政治就是一种让这种奇怪的“无份之份”