

“情感转向”与艺术情感 理论话语范式的新变

周彦华

(四川美术学院 当代视觉艺术研究中心,重庆 401331)

摘要:“情感转向”是近年来在哲学、社会学和人类学等领域广泛谈论的话题,传统的艺术理论同样在“情感转向”下发生变化。首先,艺术理论的“情感转向”挑战了艺术的“意义表征”体系,使经典艺术理论发生了转向;其次,因为“情感转向”关注身体,所以它在以“意义表征”为核心的经典艺术理论话语范式转向的基础上,又形成了以“身体感知”为核心的艺术情感理论话语范式的新变。再次,“情感转向”所形成的艺术情感理论从“元政治”角度重新定义“感性”的政治内涵,揭示了当代艺术与社会或美学与政治的新关系,构建了批判理论时代之后的“艺术-社会”观,为“后批判”时代的艺术批评提供了有别于批判理论的另类视角。

关键词:情感转向;意义表征;身体感知;元政治;后批判;德勒兹;格罗兹

中图分类号:J01 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2019)05-0141-08

一、引言:“情感转向”与新一轮学科话语范式的转型

2000年前后,一部分从事性别研究的西方学者开始结合精神分析、后结构主义和批判理论等方法,重申身体和情感的重要性,提出了“情感转向”(affective turn)问题。2007年,纽约城市大学社会学教授帕特里夏·克劳弗(Patricia Ticineto Clough)与简·哈雷(Jean Halley)联合编著《情感转向》一书^{[1]vi},标志着“情感转向”成为继“语言学转向”之后新一轮学科话语范式的转型。“情感转向”中的“情感”并不是观念化的情感(emotion),而是遵循斯宾诺莎提出的观念的“情感”(affect),即一种身体能够影响别人(affect)或接受别人影响(be affected)的能力。它不光强调“情”,还强调“感”。它包含和感觉有关的要素,包括情感(emotions)、情绪(sentiments)和感受(feelings),也包括幻想(fantasies)、欲望(desires)和激情(passions),但又并不等于这些要素。在德勒兹看来,“情感”就是身体存在之力(force)或行动能力(puissance)的连续流变^[2]。可见,“情感转向”中的“情感”是与身体相互依存的,身体问题是讨论的核心。

近年来,“情感转向”一词在国内学术界出现。2016年,汪民安等首次引介翻译了法国和美国有关“情感转向”研究的经典文献,译为“情动转向”^[3]。次年,汪民安进一步探究了情感与身体、力、欲望、生命之间的复杂关系,并尝试对“情动”做出一个定义性的阐释^[4]。陆扬从2007年《情感转向》的出版说起,梳理斯宾诺莎、德勒兹、布莱恩·马苏米(Brian Massumi)等人对情感的诠释,认为这些哲学家的研究将情感从喜怒哀乐的通俗层面转向身体因果生成的哲学层面^[5]。刘芊玥分析了

收稿日期:2019-01-02

作者简介:周彦华,哲学博士,四川美术学院当代视觉艺术研究中心,副教授。

基金项目:国家社会科学基金艺术学青年项目“当代艺术的介入性创作理论研究”(17CA177),项目负责人:周彦华;重庆市艺术科学规划一般项目“基于‘情动’理论视阈下的参与式艺术研究”(16YB017),项目负责人:周彦华。

情感理论演化的两条路径,即由马苏米继承的斯宾诺莎和德勒兹的本体论路径,以及伊芙·塞吉维克(Eve Sedgwick)开启的情感理论的女性主义路径^[6]。可见,近年来国内学界针对“情感转向”这一话题的探讨,已呈现出从哲学层面向政治哲学、社会学等人文学科领域拓展的趋势。

不过,国内艺术学界对“情感转向”的理解还存在一定误区,体现在两个方面:首先,艺术学界对“情感”的定义还停留在表现主义的表意实践范畴中。项鸿信从表现技法中找寻情感的传达,认为中国画表现技法中存在大量的情感运用^[7];毛慧慧认为乐器演奏的最佳状态是从表现内容、表现思想和表现情怀方面达到琴人合一的音乐语汇的情感表达^[8]。艺术学界对艺术表意实践和情感之关系的研究,还停留在表层,对情感的定义十分笼统,没有解释“情感”是什么以及“情感”怎样产生。其次,艺术学界对“情感”的研究还停留在传统的美学和西方文论话语中,艺术理论“情感转向”谈及的就是在叔本华、尼采等唯意志哲学的基础上出现的“浪漫主义美学唯情论”“唯意志主义美学情感论”“移情论美学情感论”,以及西方20世纪出现的柏格森“直觉主义美学中的情感论”、克罗齐“表现主义美学的情感论”、阿恩海姆“格式塔心理美学的情感论”、卡西尔和苏珊·朗格“符号学美学的情感论”、克莱夫·贝尔“形式主义美学的情感论”以及杜夫海纳“现象学美学的情感论”等的总和^[9-10]。从传统西方美学和文论出发,研究的是审美过程中的不同类别的情感,即一种观念化的情感而非“情感转向”的“情感”。换言之,艺术学理论领域内的情感研究并没有强调身体在审美活动中的作用,也没有强调情感的强度和运动的特征。

在这样的背景下,本文探讨艺术学领域的“情感转向”如何重构和延展艺术情感理论的范畴,认为艺术理论的新兴“情感转向”,挑战了传统“意义表征”体系,使经典艺术理论发生了转向,形成了以“身体感知”为核心的艺术情感理论的话语范式,它从“元政治”的角度重新定义“感性”的政治内涵,揭示当代艺术与社会或美学与政治的新关系。这场艺术学领域的“情感转向”,重构了艺术情感理论的范畴,拓展了传统艺术情感理论的边界。

二、挑战艺术“意义表征”体系:艺术理论“情感转向”的前提

传统艺术理论是围绕“意义表征”建立起来的一套视觉话语体系,它在不同文化形态中的演变,构成了艺术观念史的雏形。高名潞用“匣子”“框子”“盒子”比喻古典、现代和后现代三种文化形态的三种再现表征话语类型^[11]。艺术理论“情感转向”的前提,就正是对历史上不同文化形态中的“意义表征”体系发起的挑战。

(一)艺术的“意义表征”(representation)体系

本文将 representation 译为“意义表征”,这个词在西方经历了不同阶段的内涵变迁。在艺术史范畴内,伴随着从再现性艺术到表现性艺术的变迁,建构了艺术观念史的逻辑^[12]。在西方古典哲学系统中,representation 通常被译为“再现”,意指一种对同一性原则的服从,巩固一定的等级制度和社会秩序,贯穿了西方古典哲学的话语范式,德勒兹就将自柏拉图以来经启蒙主义到现代主义的哲学思想统称为“再现哲学”(philosophy of representation)^[13]。古典艺术践行“再现”原则,比如古典绘画就有一套严密且科学的视觉呈现机制,艺术家运用这一套机制在平面上再现三维空间,将客观世界中的真实物体通过一种视觉上的错觉呈现在画布上,在平面上营造虚拟的三维空间。这个空间以画面为主视面,通过透视法将视线汇聚到再现对象的空间关系之中。这种再现并非柏拉图的所谓“模仿”,不是对自然事物抽象本质和规律的视觉呈现,而是艺术家在再现客观真实世界的过程中再现一种等级秩序,正如亚里士多德《诗学》所认为,艺术再现与被再现对象在现实等级制社会中的位置是相符的^[14]。在古典绘画中,只有神和王公贵族才能出现在画面构图的中心,仆人、奴隶或贱民只能放在画面的次要位置,“再现”将社会秩序严格地划归到同一性原则中。

1960年代,随着西方哲学的语言学转向,“再现”的问题变为意义“表征”问题。在后结构主义、语言学或符号学及传播理论的文本中,“representation”就通常被译为“表征”。霍尔(Stuart Hall)在《表征:文化表征与意指实践》一书中指出“表征是通过语言的意义生产”^[15],在意义传播过程中

最重要的元素是语言,而对语言的不同理解会产生不同的意义表征方式,从而产生不同的意义。所以,在表征体系中,一切认识或“思”均在我们的语言结构里发生。不论是罗兰·巴特在考察马拉美和普鲁斯特等人的现代主义文学创作基础上提出的“作者的死亡”,还是德里达在《论文字学》中提出的“文本之外无它”,都试图强化语言作为认识世界的第一要义。这样一来,我们的世界被构建在由语言编织的表征体系之中,我们对世界的把握就必须依靠对表征意义的解读。

现代艺术的出现正好迎合了这个表征体系,从而在两个方面改变了古典艺术的再现体系。首先,由法国大革命引进的平等机制打破了古典等级秩序,使等级性的再现体系逐渐退场^{[16]15-27}。其次,由于再现体系的退场,人们对客观世界的关注转向对主观精神世界的关注,对客观世界的等级再现,转变为对主观精神世界的意义表征。以蒙德里安、马列维奇、罗德琴科为代表的几何抽象,以波洛克、纽曼和罗斯科等人为代表的抽象表现主义和色域绘画,都并没有再现客观世界的图像,而是由色块、线条等符号所组成的图案。罗萨林·克劳斯(Rosalind Krauss)将他们的绘画视为对“格子”(grids)的追求,她认为,“格子”并不是画布平面的物性(objecthood),它含有深度隐藏的拟人化的联想,也即一种乌托邦的幻想,是现代社会中个人主体性的拟人化表现^[17]。这种拟人化以格子般的符号表征了艺术家的主观精神世界,要领会作者的意图,需要对其主观精神世界进行解码,所以,也有学者以“编码-解码”来指称抽象艺术的意义表征范式^[18]。这种说法旨在说明,现代艺术的表征体系是建立在语言和符号之上的。国内艺术学界对艺术情感的误读,主要就是建立在艺术的表意形态如何通过表现情感从而实现其意义表征这一逻辑之中的。

(二)“情感转向”对艺术“意义表征”体系的挑战

1970年代伊始,艺术实践开始寻找出口,摆脱了日益成熟甚至已然教条化的表征体系。艺术史家伊夫·米肖(Yves Michaux)将1970年代以来称为“表征体系的动摇年代”^{[19]72}。曾经红极一时的几何抽象、硬边抽象、色域绘画、抽象表现主义等,都逐渐从艺术史舞台上的主流退居边缘地位。装置艺术、行为艺术、观念艺术等大量涌现,对新一轮艺术批评话语的期待日益升温,在终结旧有表征体系的同时,也呼唤新的艺术理论体系的确立。艺术理论的“情感转向”从某种程度上正好回应了这一吁求,从两个方面挑战了艺术的“意义表征”体系:一方面,“情感转向”反对“再现哲学”,认为正是再现将社会秩序严格地划归到同一性原则中,才抑制了情感的生成,因而反对以同一性为原则的再现体系,艺术情感理论的第一个前提就是建立在反古典艺术再现体系之上;另一方面,“情感转向”反对建立在语言基础之上的表征体系,通过挖掘身体的潜能来撼动语言的意义表征体系^[20]。由此可知,艺术理论“情感转向”的出现,挑战了以同一性原则为主导的再现体系,也挑战了以语言为基础的表征体系,它主张只有身体才能通向非语言、反本质主义、非个人,才能让感知优先于认知。它高扬身体的优先性,彻底拒绝了自柏拉图以来一直遵奉的“意义表征”体系,从而开启了以身体、感知、差异、生成等为核心要义的全新的哲学体系。换言之,艺术表征体系的动摇,意味着以“意义表征”为核心要义的艺术理论的衰落和以“身体感知”为核心要义的艺术理论的兴起。

三、“身体感知”:艺术理论“情感转向”的核心

艺术理论的“情感转向”以研究“身体感知”为核心,而对身体感知的研究则是从“感觉”切入的。随着1970年代艺术表征体系的动摇,西方艺术理论和文化批评界涌现了从“感觉”“情感”“身体”出发讨论艺术发生原理的热潮。1977年,雷蒙德·威廉斯(Raymond Williams)提出“艺术是感觉的结构,而不是现实的图画”^[21]。1981年,德勒兹系统地“从身体感知”角度讨论艺术。按照威廉斯和德勒兹的观点,描摹现实图景或创造新奇事物/事件,都不是艺术的目的,艺术的目的在于组织和嫁接感觉的结构,所以,感觉才是艺术的原生条件。那么,艺术家是如何在创作过程中组织感觉的呢?观众又是如何接受艺术家组织的这种感觉的呢?

(一)艺术与感觉

德勒兹以英国画家弗朗西斯·培根(Francis Bacon)的绘画为例,揭示感觉的组织过程,他指出

培根的绘画给人带来一种感官的震颤、一种身体的感觉^{[22]166}。也就是说,培根的绘画不在于描绘对象内容的意义,而是揭示一种来自身体的“感觉”,它来自画面中扭曲而又挣扎的身体的不断变化且永不停息的运动,感觉就在这种激烈的运动中被激发出来。培根绘画中有三种不同类型的感觉:第一种是波动(vibration),这种感觉体现为培根绘画中孤立的形象;第二种是共振(resonance),出现在两个形象的画面之中,培根将两个形象并置在同一个画面中,让两个形象相遇,在两个形象之间就产生了共振;第三种是力的运动(forced movement),出现在培根的三联画中,三联画分别拥有的形象之间产生了振幅,有限的感觉场域被振幅破坏掉,使这种感觉不再依托于形象本身,三联画中的感觉就成为一种有强度和节奏感的力。培根的三联画因为创造了一种有强度的力的感觉,因而成为德勒兹最为推崇的作品。德勒兹在培根的绘画中实际上看到了三种感觉,或者说是产生感觉的三种条件,分别是:单个的感觉对象,由两个对象相遇所产生的感觉,以及具有强度的流动的感觉^[22]。换言之,德勒兹旨在说明感觉是身体的,是关系和强度的存在,但这并不是一般意义上的身体。德勒兹认为培根笔下的形象是一具“无器官的身体”(body without organs),因为这些形象冲破了有机组织的束缚,实现了器官的连接与交融,呈现了力的强度^[23]。

感觉成为德勒兹进入培根绘画的途径,他将培根的绘画称为“第三类绘画”,介于具象与抽象之间,是纯粹的感觉的组合。在分析培根绘画的过程中,德勒兹逐渐形成了自己的艺术理论,他认为艺术的目的在于提供一种感觉的团块(bloc of sensation),一种“纯粹的感觉的存在”^{[24]167}。这种感觉的团块独立于创作者和观众,伊丽莎白·格罗兹(Elizabeth Grosz)认为,德勒兹将感觉视为在主客体之间分享的某种东西,它不会还原到任何主体或客体或二者的关系中去^{[25]8}。对德勒兹而言,艺术除了是一种感知的存在以外,并无其他:“它是它自己的存在,而且必须为它存在。”^{[24]164} 德勒兹给艺术赋予了一种感觉的唯一性,那么,这个感觉又是从何处而来的呢?

(二) 艺术与解域

在《混沌、疆域、艺术》一书中,格罗兹在分析德勒兹的艺术理论之后进一步指出,感觉就是“艺术从混沌中萃取的东西”^{[25]8}。在结合建筑的特性进行分析后,格罗兹提出,艺术要通过解域(deterritorialization)切断疆域本身,打破体系,转换原有的疆域以使之重新触碰到混沌^{[25]18},如果画框是绘画的疆域,那么绘画的历史就是“不断离开画框的行动”^{[25]18}。比如,意大利平穷艺术(Arte Povera)大师丰塔纳(Lucio Fontana)用画刀在画布上划出三道口,将画框内的虚拟世界和画框外的真实世界用这三道口连接起来。他用油画刀刺破亚麻布的那一瞬间,艺术就切断了它固有的疆域。法国艺术家丹尼尔·布伦(Daniel Buren)的装置《画框内外》(Within and Beyond the Frame)将条纹布料裁剪成旗帜一般大小,按照相等距离依次悬挂,整件装置横穿纽约麦迪逊大道两旁的两间画廊。作为1970年代“机构批判”(Institutional Critique)运动的代表艺术家,布伦的机构批判实践不断僭越艺术和机构的边界,不论是在艺术体制内部还是在艺术与社会的关系上,这些“前卫艺术”一直践行着一种边界模糊的哲学,这种边界模糊的逻辑与艺术的解域化不谋而合。

解域并不是目的,格罗兹认为,艺术就是让宇宙来增强生命的一种方式,它使器官失去活力,让力流动,它是从家园到宇宙的通道,是从疆域到解域的通道,它从有限到无限^{[25]24}。可见,艺术解域的目的是要打破边界,生成主体,触碰世界的无限。正如格罗兹所言,所有形式的艺术都有一个共同点,那就是它们都由“生成-感觉”(becoming-sensation)的物质的团块组成^{[25]71}。与德勒兹将艺术视为感觉的团块不同,格罗兹在这里特别加入了“生成”,并强调是生成才建立了感觉与身体的关联,才强化了强度。所以,格罗兹提出“艺术增强、生产感觉,然后用它们[这些感觉]来强化身体”^{[25]71}。这种让感觉回到身体并作用于身体的过程,暗示了艺术与主体性生产的关系。

(三) 艺术与主体性生产

在《混沌互渗》一书中,菲利克斯·瓜塔里(Felix Guattari)提出了“主体性生产”理论。这里的主体性,是一种在过程中、在与他者的关系中不断自我演化和创生的主体性,主要体现为自我辖域化(terrotorialization)、解域化(deterritorialization)、再建域化(reterrotorialization)三个过程。瓜

塔里将这种主体性的“辖域化—解域化—再建域化”过程概括为“混沌互渗”(chaosmosis)。混沌互渗不是在零和无限、存在和虚无、秩序与无序之间的波动,混沌互渗首先是对事物的解域,通过解域,主体的潜能才能得到激发^[26]。因此,混沌互渗不是打破,而是强调一种打破既定边界之后创造的潜能。在主体创生性实践中,它形成了新的辖域,创造新的审美范式。瓜塔里试图在“混沌互渗”概念中来重新定义主体性。他的做法是用艺术活动来进一步理解这种主体性的重新定义,将艺术解释为一种“混沌互渗”。值得注意的是,这种将艺术视为混沌互渗并不是说艺术就是一种混沌,而是指艺术提供了一种视觉和感觉的混沌组合,它暗含着在混沌组合之中创生的主体性。

从德勒兹到格罗兹再到瓜塔里,我们可以梳理出一条艺术理论“情感转向”的主线。德勒兹首先认为艺术不是形象,不是符号,而是感觉的集合。这个感觉是独立于创作者和观众而存在的。格罗兹在德勒兹的基础上进一步指出,这种感觉是在混沌之中萃取的,萃取的方法就是要通过解域而打破原有的疆域,从而再次触碰到混沌。但这些都并非目的,因为在格罗兹看来,艺术还不仅是感觉的集合,而且是“生成-感觉”的团块。这个生成暗示了艺术与主体性生产的关系。它就如同瓜塔里所言的“混沌互渗”,艺术在其中提供了一种感觉的混沌组合,这种感觉的混沌组合为新主体的创生提供了条件。在这条主线中,感觉是核心,身体与其紧密不可分。从某种程度而言,艺术理论的“情感转向”以“身体感知”为核心,指明艺术是一种主体性生产。

四、“元政治”:艺术理论“情感转向”的政治内涵

虽然艺术情感理论在1970年代就已经初见端倪,但在艺术史和艺术理论学界,并没有引起对它的足够重视。在艺术史学界,“十月”学派正在意识形态批判的道路上高歌猛进。在艺术学理论领域,以丹托(Arthur C. Danto)等为主将的分析美学独领艺术理论之风骚。在这样的情形之下,“情感”曾一度被艺术史和艺术理论界排斥在外,认为它“不够政治”“不够批判”,不能迎合时代需求。造成这种情况的原因在于上诉讨论未能超越批判理论的路径,未能看到情感理论对批判理论的超越。事实上,“情感转向”的言下之意是批判理论的“情感转向”。克劳弗指出:“作为学科和跨学科研究关注点的情感(affect),它日益增长的重要性出现在批判理论无法全面分析持续的战争、创伤、折磨、杀戮和恐怖主义的时候。”^[1]与情感理论相比,批判理论建立在物质和意识一分为二的基础上,所谓的“批判”即是对物质世界展开批判,因此,不论是“异化”还是“物化”都是将意识与物质的两重世界分离开来,主体与客体分离开来,从而对对象世界展开批判。“情感转向”意味着它不把物质和意识分开,也不讲求文化与社会对立、美学与政治的对立。相反,它提倡所有二元对立的事物皆统一在感知系统之中。所以,情感理论也是政治的,它探讨的政治是“感性的政治”,或者是一种追求真理程序的“元政治”。

(一)“感性”的政治性

在艺术情感理论中谈论政治,需要回到艺术情感理论的核心“身体感知”来考察“感性”本身的政治性。朗西埃对“感性”的思考为我们提供了一个突破口。朗西埃的“感性”是彻底与再现逻辑决裂的,也即知性与感性之间的决裂,所以就不再有任何艺术创作观念和审美愉悦形式之间的呼应^{[27]66}。如果查看朗西埃近十年的艺术和美学著作,比如《被解救的观众》和《美感论》,会看到朗西埃在频繁地引用德勒兹的观点,甚至可以说朗西埃的“感性”有很大一部分来自德勒兹的“感觉”。在《被解救的观众》中,朗西埃援引德勒兹哲学中的“感觉”一词:“艺术作品与人类共同体之间的联系就在于对‘感觉’的转换。艺术家所做的就是找出寻常经验中的知觉与情感,并用其编织新的感觉纤维(sensory fabric)。”^{[27]56}他认为,人类是被一定的感觉纤维联系起来的,或者说人类的活动就是一系列的可感性的分配,决定了人们在一起的方式^{[27]56}。

朗西埃对德勒兹的“感觉”是有选择性地援引的。在朗西埃看来,德勒兹过于将感觉崇高化、纯粹化或者普遍化,忽略了“歧感”(dissensus)这种感觉形式,尽管歧感能决定审美活动的特殊性^{[27]66}。朗西埃所言的“感性”更加偏重的是普遍意义之下的“歧感”:“歧感是指一种感性呈现其意

义感知方式之间的冲突,不同感知体之间的冲突。”^[28]这种冲突以平等状态展开,也是一个持续又不断被超越的动态过程。歧感推动了感知共同体的运动,促进了“可感性的分配”^[16]。它决定了在既定治安框架下(“治安”在朗西埃的文本中,意味着现行的社会制度)何种声音能被治安所听见,何种东西能被治安所看见。他把感知共同体(community of sense)、美学共同体(aesthetic community)与歧感共同体(dissensual community)等同起来,其目的就在于强调歧感在政治和美学中的重要性,这就用歧感赋予了“感性”的政治内涵。朗西埃笔下的“政治”并非一系列现行的管理制度。巴迪欧说,朗西埃所谓的“政治”不是规范的秩序,也不是被组织的计划,它是历史发生的平等性。在巴迪欧看来,朗西埃的政治观是一种强调平等的、民主的“反哲学”,建立在一种否定的本体论之上^{[29]115},强调否定、冲突和超越的主体化的模式^{[29]116}。朗西埃称这种政治为“元政治”：“从一开始,美学就拥有它的政治——用我的术语来说,是一种‘元政治’。”^[30]

(二)元政治

“元政治”即对政治本质的抽象讨论,巴迪欧提出“作为真理程序的政治”来诠释他的“元政治”^{[29]141}。他认为政治是一个事件,但只有在一定条件下,它的程序才展现政治的真理。这些条件和事件的材料、无限性、与情境的关系、与程序的数字性有关^{[29]141},政治呈现了情境的无限性^{[29]142}。他指出,政治事件组成了情境,这个情境给予政治事件一个形象,也组成了它的权力,同时也衡量着这个事件。巴迪欧将政治的本质和科学、艺术以及爱等同起来,这四者体现了真理的四个类性程序^[31]。巴迪欧的“元政治”实际上是在抽象层面谈政治,是将政治的本质划归到真理的程序,这就让政治等同于科学、艺术以及爱,因为这四者都有一个共同的特点,那就是揭示真理的所在。

“元政治”构成了朗西埃美学-政治思想的前提。正如巴迪欧将科学、艺术、爱与政治统一为真理的程序,朗西埃也将艺术视为“元政治”的具体显现。它们都是对既定秩序的扰动、重组,也即对可感性的重新分配,“让不可见的可见,让不可闻的可闻”^[32],进而建立与世界的新的感性关联,即巴迪欧所言“创造感性之中的理念事件的新形式”。这在艺术创作中体现得尤为突出。近年来,社会介入性艺术频繁出现,艺术家将工作现场和作品展示现场从工作室和美术馆搬到社会场域,通过和社区居民的合作创作艺术品。然而,这类艺术实践往往会受到社团项目的质疑,艺术到底能为这个社区带来什么政治层面上的转变?因为相比社团项目,艺术项目太无力了,它无法直接满足人们的政治诉求,也不能为当地解决实际问题,更不能为当地带来切实的利益。事实上,艺术项目和社团项目是存在根本区别的,当艺术介入社会的时候,它的政治性并不直接以权力呈现,相反,它的政治性是通过美学层面体现的,即这些视觉形象是否扰动既定的治安框架,是否重新组合及重新分配可感性,是否创造了新感性,等等。托马斯·赫塞豪恩(Thomas Hirschhorn)在阿姆斯特丹举办“斯宾诺莎节”(Bijlmer-Spinoza Festival),通过在黑人社区创办临时图书馆、聘请哲学家在展览期间举办各类讲座、组织戏剧表演、邀请艺术家驻留、出版报纸等,在黑人社区搭建临时的社区活动场所,艺术家希望在当地居民日常生活时空中插入异于居住者日常生活经验的场所,作品的意义就在于这些场所激发社区居民新的感性体验。这些艺术创作告诉我们,今天艺术介入社会的真正意义就在于,是否通过艺术中的创新建立我们与世界新的感性关联,这种新的感性关联以一种“元政治”的形式扰动日常生活的既定“治安”,重新分配我们的可感性。

综上所述,朗西埃为我们提供了一条思考“感性”政治的角度——“感性”是冲突、是歧感,是扰动可感性分配的要素,对世界进行感性的布局,我们谈“感性”的政治实际上是在谈一种抽象的、形而上的“元政治”,“感性”在元政治条件下得以成为政治,艺术情感理论的政治性就体现在它的元政治内涵上。格罗兹说“艺术是非常政治的,这种政治不在于它实现了一种集体,或者社群的活动,而是在于艺术阐明了一种新的可能性……一种新的生活”^{[25]79},认为“艺术是生命转换自己的地方”^{[25]76}。德勒兹也将艺术的政治性视为“创造新的生活”^[24]。不论是格罗兹所言“艺术是生命转换自己的地方”、德勒兹所言“艺术是创造新的生活”,还是巴迪欧所言艺术在于创造“理念的新形式”,抑或朗西埃所言艺术是“可感性的分配”,他们都有一个鲜明的共同点,那就是将感性(sense)、感觉

(sensation)、知觉(perception)等视为认识世界的第一要义。或者说他们的共同特点都是承认“情感”(affect)相对于意识的优先性。这实际上就是肯定一种易变的、运动的、生成的世界观和认识论,同时也肯定了一种边界模糊的“艺术-社会”观。在这种“艺术-社会”观中,美学和政治是等同的,两者实际上都揭示了政治的形而上意义,即一种否定、冲突和超越的元政治。

五、结语:“后批判”:当代艺术批评的“情感转向”

随着“情感转向”逐渐影响各个学科话语范式的转型,艺术学领域也在进行“情感转向”。艺术情感理论的出现标志着“情感转向”在艺术学领域的发生。首先,艺术情感理论挑战古典艺术的再现体系和现代艺术的表征体系,促成了以“意义表征”为核心的经典艺术理论的转向。其次,艺术情感理论从“感觉”入手,认为感觉才是艺术的原生条件,艺术是感觉的混沌组合,它为新主体的创生提供了条件。所以,在反思经典艺术理论的基础上,艺术情感理论建立了以“身体感知”为核心的话语范式。第三,艺术情感理论从“元政治”的角度重新定义“感性”的政治内涵,为我们揭示了当代艺术与社会,或美学与政治的新关系,构建了自批判理论时代之后的“艺术-社会”观,所以,艺术情感理论的政治性就在于它注重世界的感性布局。

随着冷战的结束,全球化和新自由主义占据了西方社会文化思潮的主流话语,艺术对体制的批判又重新被收编到体制之内。这种被体制全面“招安”的结果,使艺术的批判逐渐内化为体制程序化的批判^{[19]17}。面对全球当代艺术低迷的态势,美国左派艺术史杂志《十月》(October)在2002年组织召开了一场主题为“当代批评的当下状况”的学术研讨会。在会上,作为十月学派的领军人物,美国艺术史家哈尔·福斯特(Hal Foster)将上述现象概括为当代艺术的“后批判”(post-critical)状况。该文后来被收录进福斯特2015年主编的《坏的新时代:艺术、批评、紧急时刻》一书中。笔者曾在2017年发表过该书的书评,将福斯特的“post-critical”译为“后批评”^[33]。“后批评”引起了国内学界的关注,逐渐形成了艺术理论、文学批评等领域的“后批评”话语生产。然而,我们对美国艺术史的研究重在知识的还原^[34],就美国艺术写作的知识还原来讲,这样的翻译并不准确。如果我们还原十月学派的基本写作立场就会看到,意识形态批判和历史主义写作是十月学派方法论的核心。但今天当代艺术实践的现状正在逐步瓦解批判的前卫性。在这样的情形下,笔者认为“post-critical”更恰当的翻译应该更正为“后批判”,旨在说明批判理论在当代艺术现状面前失语之时,艺术的批判性又该何去何从。“后批判”状况实际上延伸出当代艺术实践与批评的几个问题。福斯特将其概括为三点:首先是“后批判”意味着拒绝判断,特别是拒绝那些道德立场的判断;其次是对作者身份的拒绝,尤其体现在对政治特权的拒绝,它使得批评家在代表他者的发声上显得不再具体;第三是对距离的怀疑,对批评应该呈现出的与特定文化范式分离的这个距离的怀疑^[35]。概言之,“后批判”意味着批判性的消失已经成为今天当代艺术生态最主要的症候。吊诡的是,面对批判性的集体退场,却有一大部分批评家和艺术史家,或因商业目的,或因情怀所致,极力捍卫先锋派的余温。但仍然有一部分学者睿智地看清了事实:今天艺术批评的真正的问题,并不在于如何在这个全面“白化”的世界中唤醒艺术的批判精神,而在于如何综合艺术批评的政治学底色,调整批评话语的走向,在当下的实践和理论经验中重构艺术批评和理论的话语范式。在这个意义上,艺术情感理论从身体来窥探感性政治的角度,将区别于过去批判理论所建立起来的“艺术-社会”观,为我们“后批判”时代的艺术批评提供了有别于批判理论的另类视角,同时也标志着艺术批评的“情感转向”。

就我国艺术生态而言,社会批判曾是中国当代艺术的底色,但随着资本和权力裹挟的加剧,加之中国当代艺术从发生之时起就具有的严重的“应急”心态,使得艺术批评本应具备的批判性丧失殆尽。“后批判”状况在国内批评界的蔓延也为我们的艺术批评敲响了警钟。在艺术、资本、权力三者时近时远且不断博弈的时代,我们的批评应该何去何从?是在夹缝中一意孤行地坚守着艺术的先锋精神?还是为不成熟的市场高唱赞歌?这是今天中国当代艺术批评的尴尬。在这样的情况下,艺术批评的“情感转向”也许会为我们找到一个突破口,重新审视艺术与社会之间的微妙关系,

重新诠释艺术批评的批判性。由此一来,“情感转向”不能仅停留在艺术理论层面的译介、诠释和研究上,也应该在创作和批评实践中寻找其可操作的空间,这才是我们研究艺术领域“情感转向”的落脚点。

参考文献:

- [1] CLOUGH P, HALLEY J. The affective turn; the orizing the social[M]. Durham; Duke University Press, 2007.
- [2] 吉尔·德勒兹. 斯宾诺莎与表现问题[M]. 龚重林,译. 北京:商务印书馆,2013:86.
- [3] 汪民安,郭晓彦. 生产;第11辑,德勒兹与情动[G]. 南京:江苏人民出版社,2016.
- [4] 汪民安. 何谓“情动”? [J]. 外国文学. 2017(2):113-121.
- [5] 陆扬. “情感转向”的理论资源[J]. 上海大学学报(社会科学版),2017(1):30-38.
- [6] 刘芊玥. “情动”理论的谱系[J]. 文艺理论研究,2018(6):203-211.
- [7] 项鸿信. 浅析“艺术情感”在绘画中的体现[D]. 天津:天津美术学院,2018.
- [8] 毛慧慧. 琴声里的“艺术情感”[J]. 艺术研究,2019(1):76-77.
- [9] 黄南珊. 二十世纪西方文论中的艺术情感理论[J]. 文艺研究,1996(3):48-57.
- [10] 黄南珊. 20世纪西方美学中的艺术情感理论通观[J]. 求是学刊,1996(2):66-71.
- [11] 高名潞. 西方艺术史观念:再现与艺术史转向[M]. 北京:北京大学出版社,2016.
- [12] 周彦华,刘涪菡. 视觉文化转向与晚期现代主义雕塑“自足性”问题的变迁[J]. 西南大学学报(社会科学版),2018(4):158-166.
- [13] 吉尔·德勒兹. 弗兰西斯·培根:感觉的逻辑[M]. 董强,译. 桂林:广西师范大学出版社,2011:xiii.
- [14] 文森特·德贡布. 当代法国哲学[M]. 王寅丽,译. 北京:新星出版社,2007:204.
- [15] HALL S. Representation; cultural representations and signifying practices [M]. London; Sage Publications, 1997: 16.
- [16] RANCIÈRE J. The politics of aesthetics [M]. ROCKHILL G, trans. London; Bloomsbury, 2004: 15-27.
- [17] KRAUSS R. The originality of the avant-garde and other modernist myths [M]. Mass; MIT Press, 1986: 9-10.
- [18] 高名潞. 意派论:一个颠覆再现的理论(一)[J]. 南京艺术学院学报(美术与设计版),2009(3):1-12.
- [19] 伊夫·米肖. 当代艺术的危机:乌托邦的终结[M]. 王名南,译. 北京:北京大学出版社,2013.
- [20] HWANG H. Deleuze, affect theory, and the future of realism [J]. Telos, 2017(181):131-150.
- [21] WILLIAMS R. Marxism and literature [J]. Oxford; Oxford University Press, 1977: 132-34.
- [22] DELEUZE G. Francis Bacon; The logic of sensation [M]. SMITH D, trans. Minneapolis; University of Minnesota Press, 2013.
- [23] 韩桂铃. 论身体感觉的创造价值——对德勒兹《感觉的逻辑》的解读[J]. 南京师大学报(社会科学版),2010(3):40-45.
- [24] DELEUZE G, GUATTARI F. What is philosophy? [M]. TOMLINSON H, BURCHELL G, trans. New York; Columbia University Press, 1994.
- [25] GROSZ E. Chaos, territory, art; Deleuze and the framing of the earth [M]. New York; Columbia University Press, 2008.
- [26] GUATTARI F. Chaosmosis; an ethico-aesthetic paradigm [M]. BAINS P, PEFANIS J, trans. Bloomington; Indiana University Press, 1995: 98-118.
- [27] RANCIÈRE J. The emancipated spectator [M]. ELLIOTT G, trans. London; Verso, 2011.
- [28] RANCIÈRE J. Dissensus; on politics and aesthetics [M]. London; New York; Continuum, 2010: 140.
- [29] BADIOU A. Metapolitics [M]. London; Verso, 2012.
- [30] 雅克·朗西埃,谢卓婷. 思考“歧感”:政治与美学[J]. 马克思主义美学研究,2014(1):204-222.
- [31] 范春燕. “真理程序”和“减法政治”:试析巴迪欧的左翼激进哲学[J]. 理论探讨,2017(4):75-79.
- [32] 雅克·朗西埃. 美学异托邦[G]//生产;第8辑. 南京:江苏人民出版社,2013:196-212.
- [33] 周彦华. 当代批评的“情动转向”[J]. 艺术当代,2017(2):10-11.
- [34] 段运冬. 从“艺术的终结”到“领域的扩展”——美国“十月主义者”艺术写作与美学新进展[J]. 西南大学学报(社会科学版),2019(2):157-171.
- [35] FOSTER H. Bad new days; art, criticism, emergency [M]. London; Verso, 2015: 116.

责任编辑 韩云波

网 址: <http://xbbjb.swu.edu.cn>