

“艺术介入”的去欧洲中心化转向与国际主义实验中的艺术介入社会

周彦华

(四川美术学院 视觉艺术研究院,重庆 401331)

摘要:“去欧洲中心化转向”是目前国际学界研究艺术介入的热点视角。它重新审视了20世纪艺术介入与国际无产阶级运动的关系。国际无产阶级运动形成的“国际主义”思潮,深刻地影响了当时的艺术介入实践和理论。它一方面以大众化的、低技术性的视觉形式鼓励无产阶级的参与,塑造无产阶级的主体性,从而反抗布尔乔亚趣味;另一方面,又以一种现实主义的手法,联合非西方世界的国家,批判殖民主义和帝国主义,建造新世界。艺术介入的国际主义体现在它“低可视性”和“直接现实主义”的国际主义视觉形式和杂糅先锋派美学反帝国主义与殖民文化的国际主义美学。这种国际主义美学同时也是一种让可感性进行分配的政治实践。中国的艺术介入属于20世纪初的国际主义艺术实验的一部分,它在将此种实验体制化的过程中逐渐成熟,形成了一种地方性的中国特色的艺术介入范式。它区别于今天西方民主政治主导的艺术介入,成为当代艺术介入的去欧洲中心化转向的典范。

关键词:艺术介入;国际主义;低可视性;直接现实主义;美学;可感性分配

中图分类号:J0-05;J022 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2023)02-0242-11

一、引言:欧洲中心主义和地方主义中的“艺术介入”

在公共艺术、社区美育和艺术乡村振兴的大背景下,“艺术介入”近年来已成为国内学界研究热点,前沿成果丰富多彩。这些研究成果,受西方现代主义和先锋派艺术理论影响较大。比如批评家、策展人王南溟观察到中国当代艺术中的艺术介入对先锋艺术的延续,他将介入生活的艺术看作前卫艺术,指出前卫艺术是“以生活即艺术的方式来介入不断变化的社会之中,并且用艺术参与社会的改造”^[1]。王春辰通过引用法国哲学家朗西埃的“可感性分配”概念,认为当代艺术中的艺术介入现象,生产出了一种与先锋派不一样的新感性^[2]。王志亮从大众、体制和参与三个方面考察艺术的介入性,认为这是先锋派艺术和社会互动的三个重要概念^[3]。孙炜炜追述中国艺术介入的群众文艺逻辑,但她对艺术介入的理解框架仍然是先锋派理论^[4]。常培杰认为艺术介入是先锋艺术的激进形态,带有鲜明的马克思主义色彩,艺术介入应始终明晰其审美特殊性蕴含

作者简介:周彦华,四川美术学院当代视觉中心,副教授。

基金项目:重庆市艺术科学规划重点项目“抗战时期重庆地区艺术参与乡村建设史料整理与研究”(22ZD08),项目负责人:周彦华;重庆市教委人文社科一般项目“艺术介入社会的中国特色社会主义审美经验研究”(22SKGH274),项目负责人:周彦华;重庆市社科重庆英才计划“包干制”项目“中国当代社会介入性艺术的‘社会主义遗产’研究”(2022YC051)项目负责人:周彦华。

的政治潜能与限度^[5]。笔者在拙著《艺术的介入》中也试图将艺术介入放置在西方先锋派艺术的框架之中,从极少主义的剧场性出发,考察艺术介入的剧场性、对话性和主体间性的审美意义生成机制^[6]。诚然,先锋派理论是讨论艺术介入非常契合的框架,但仅把艺术介入视为一种西方先锋精神的延续,则会夸大了艺术介入的欧洲中心主义意识,这是目前艺术介入理论研究的一大问题。

同时,近三年来,“艺术乡建”、公共艺术的研究开始频繁地关注艺术介入,学者们以大量的田野调查呈现了艺术介入在当下中国的具体问题。比如,江凌认为:“艺术介入乡村文化建设、艺术与乡村现代化建设的融合是地方创生语境下改造乡村景观、美化乡村文化空间、捍卫乡村特色文化、发展乡村文化产业、促进乡村振兴的新策略。”^[7]孟凡行等认为,在艺术乡建过程中,介入本身具有强烈的他性,削弱了乡村价值,因此提倡要通过一种“融合”而非“介入”的方式,重新激发乡村的地方性话语^[8]。马珀以成都及其代表的蜀文化为研究对象,梳理其现代商业场景中地域文化要素的体现规律,分析公共艺术在商业空间中如何与地域文化要素进行结合^[9]。余伶俐提出,公共艺术“现阶段则以艺术介入公众领域进而引起公众的思考为主要目的”^[10]。计雨晨提出,公共艺术以多元形式走向乡村,其在地性和公共性得到重新强调,她认为这让公共艺术与乡村空间逐渐形成双向赋能的良好趋势^[11]。上述成果大多依托田野经验进行研究,取得了不小的成就,但相当部分成果在突出艺术介入的地方性话语的同时,却忽视了其国际环境,因而过分强化了艺术介入的地方主义。

总之,国内有关“艺术介入”的研究,往往不自觉地陷入了欧洲中心主义和地方主义之中,这使得在强调此类艺术现象与西方先锋派的联系的同时,容易忽视先锋派运动的国际化特点,也没有看到 20 世纪初中国与国际先锋艺术运动的交织和对国际先锋派的贡献,反而进一步巩固了艺术介入的欧洲中心主义意识。而过于强调艺术介入的地方性话语,则容易忽略它和世界的联系。所以,我们今天来谈艺术介入,不仅要超越欧洲中心主义的“介入”^[12],也不能孤立地将“介入”视为一种地方性话语,而应将“介入”放到国际视角下来追溯其历史。我们首先得承认,艺术介入从一开始就是一项国际主义艺术实验。

国际学术界近年来对“艺术介入”的讨论,逐渐从欧洲中心主义转移到去欧洲中心化。艺术介入的“去欧洲中心化转向”从东亚、拉美、东南亚等本土经验出发,呈现艺术介入的多样性和反殖民特色。目前被国际学术界公认的唯一的一本介入性艺术杂志《场域:社会介入性艺术批评》(*Field: Socially Engaged Art Criticism*)就曾以区域为每期主题,刊登与东亚、拉美等地相关的研究。杂志主编格兰特·凯斯特(Grant H. Kester)之所以极力推崇这些地域性的艺术介入项目,是因为他认为这些地区并没有经历传统意义上的现代性的分裂,因此在艺术层面它们也没有大众艺术和精英艺术之分,而这种未分化恰好为艺术介入提供了足够的感性环境^[13]。这种兴起于当下的去欧洲中心化视角,提醒我们重新审视历史上的艺术介入。事实上,当我们回望艺术介入在 19 世纪的开端之时就会发现,这种艺术现象基本是反欧洲中心主义的。尽管彼时的艺术介入是通过一种同一化的视觉形式去欧洲中心化,而相反,当代艺术介入更强调视觉实践的差异共存,但两者在美学旨趣上却是一致的。这意味着我们可以在历史的经验中窥探当代艺术介入的实践和它的理论初衷。19 世纪艺术的去欧洲中心主义,体现在它与国际无产阶级运动的不可分割性。国际无产阶级运动形成的“国际主义”思潮,深刻地影响了当时的艺术介入实验。它一方面以大众化的、低技术性的视觉形式鼓励无产阶级参与,塑造无产阶级主体性,从而反抗布尔乔亚趣味;另一方面,又以一种现实主义(包括批判现实主义、直接现实主义和社会主义现实主义)的手法,联合非西方世界的亚洲和拉丁美洲等国家,批判殖民主义和帝国主义,建造新世界。

本文旨在揭示艺术介入的国际主义经验,围绕以下几个问题进行探讨:(1)艺术的国际主义是什么?(2)国际主义艺术实验有哪些视觉形式?在不同历史阶段中,国际主义的视觉形式有什么变化?回应什么政治构想?(3)实践中的国际主义美学有什么特点?(4)国际主义的视觉形式和美学对中国的艺术介入有什么影响?作为历史概念的国际主义在当代艺术介入中发生了什么样的转型?

二、艺术的国际主义

在19世纪的英国,出现了以“自由贸易”为基础的自由国际主义(Liberal Internationalism),该理论来源于亚当·斯密,强调自由贸易需要国家间的相互依赖。这种自由国际主义概念受到当时社会主义者和激进分子的严厉批评,他们指出其间的全球经济竞争和帝国主义之间的联系,认为这是世界冲突的根源。鉴于此,他们提出建立各国工人阶级跨越国界的联盟,积极反对民族主义和战争,以推翻资本主义为原则基础上的国际主义(internationalism)。马克思和恩格斯在《共产党宣言》第二章中指出:“联合的行动,至少是各文明国家的联合的行动,是无产阶级获得解放的首要条件之一。”^{[14]46-47}因此,国际主义系列政治实践的目的就是要跨越国界,联合无产阶级。借用《共产主义宣言》的最后一句话就是“全世界无产者,联合起来!”^{[14]63}

在欧洲国际主义政治实践如火如荼之际,艺术活动也从某些角度回应着这些国际无产阶级政治实践。如果我们对历史做几个切片就会发现这一关联,比如工艺美术运动与第一国际、巴黎公社,苏黎世达达与第二国际,俄国未来主义、构成主义与第三国际,等等。如果从更为宏大的视角来看,20世纪初历史先锋派的崛起与国际主义路线的崛起正好一脉相承。2021年上半年,纽约现代艺术博物馆(MoMA)举办了一场名为“工程师、鼓动者、建造者:再造的艺术家”(Engineer, Agitator, Constructor: The Artist Reinvented)的展览,展出了20世纪初遍及整个欧洲的先锋派艺术。在展览前言里介绍说,这个展览围绕的历史先锋派运动是一场跨越国际的艺术运动,从地图上看,这场运动波及法国、德国、意大利、俄国等国家,“描述了20世纪20—30年代一种全新的艺术创作方式。这种对艺术家角色和艺术功能的大规模改造,是与那个时代的工业、技术和劳动力的转变同步发生的,以及由一系列重大事件,如第一次世界大战、俄国革命、奥匈帝国的崩溃和法西斯主义的兴起,深刻影响的”^[15]。这场波及多个国家的历史先锋派运动,强调左派的国际联合,将国际主义理念引入到艺术创作之中。

事实上,同一时代的东欧、俄国、日本、中国、墨西哥等地的艺术介入实践与西欧的先锋派实践也有许多交集。比如意大利的未来主义,出现在从1917年到1936年的俄国先锋派运动中,这是一个广义的“十月革命”时期^{[16]4},包括了十月革命武装起义胜利、苏维埃政权初期建设、十月革命在欧洲和全世界影响渐次扩展、社会主义全面成功完成的全过程。德国的表现主义、俄国的至上主义、构成主义风格又出现在日本的Mavo运动、中国的新兴木刻运动中。十月革命时期的普罗戏剧革命影响了中国左翼剧作家金山,随即创办了蓝衣剧社。同时,中国新兴木刻艺术家李桦的《咆哮吧!中国》在1920年代的苏联被编创为一部同名话剧。中国京剧大师梅兰芳的戏剧在1930年代的苏联演出,德国戏剧理论家布莱希特观演后,颇受启发写出了戏剧的“间离”理论。1927年墨西哥壁画家迪耶哥·里维拉受邀前往莫斯科,为莫斯科红军俱乐部绘制壁画,之后其艺术风格逐渐社会主义现实主义化,等等。

1960年代,国际主义仍旧在西方左翼政治运动中散发着它的余温。回应这些运动之际前卫艺术家们甚至直接用“国际”(International)来命名艺术团体,我们最为熟悉的的就是“情景主义

国际”(Situationist International)。在社会主义国家,国际主义也体现在社会主义现实主义风格,这种风格最初由苏联创造,随后成为一种固定的视觉模式传播到全世界的社会主义国家,成为社会主义意识形态图腾。可见,国际主义实际上伴随着整个 20 世纪的文化艺术生产,这些跨越国际的交流、合作、学习使 20 世纪的艺术介入形成了一种特定的国际主义视觉形式,它将介入性、大众化和底层逻辑根植于艺术创作中,塑造了现代人对艺术介入的理解。

三、“艺术介入”的国际主义视觉形式

国际主义视觉形式的成熟和世界左翼政治运动的地缘政治格局变化有关。如果说 19 世纪末到 20 世纪前十年这段时间,这种形式在英、法、德、意等西欧国家倡导的历史先锋派运动中可见一斑,那么从 20 世纪第二个十年开始,苏维埃俄国就全面吸收并发展了这种国际主义视觉形式,并且将它与新兴的布尔什维克政权结合起来。在这一过程中,国际主义的视觉形式发生了从艺术图像的“低可视性”到艺术介入的“直接现实主义”的转向,它体现了表征新世界到直接创造新世界的不同政治构想。“低可视性”(Low Visibility)和“直接现实主义”(Direct Realism)这两个概念借用自鲍里斯·格罗伊斯(Boris Groys)。前者指的是几何抽象的并能自我证明的形状。这种形状超越物质世界,成为一种永恒的、跨文化的、普遍的形式。格罗伊斯认为,“谁想要他的作品与所有事物共享一种命运的话,他就需要赋予这种艺术以低可视性”^{[17]119}。后者与直接民主(Direct Democracy)或者直接行动(Direct Action)相似,要求以一种与事物命运同在的方式,而不是以再现事物真理的方式介入现实^{[17]118}。

(一)艺术图像的“低可视性”

国际主义视觉形式的第一个阶段就是追求艺术图像的“低可视性”。首先,这种低可视性意味着艺术为标榜它的现代性,与艺术的再现决裂。古典艺术的再现通常是对事物在特定的客观世界的关系的再现。在这里我们很难注意到事物作为一个物的性质,因为我们被事物在环境中的工具性吸引。海德格尔曾言:“只要我们仅仅想象一双鞋子,或者仅仅看看这些在图片中空洞的,没有使用功能的鞋子,我们永远不会发现在真理中事物的事物性存在。”^[18]换言之,事物向我们显现自己首先是通过它的工具角色。只有在事物破坏的状态中它自己的物质性才被可见。而现代艺术就是要向我们展现事物的损耗、毁坏以及非功能性。历史先锋派发明了一种方法来展现这种非功能性,那就是图像的“低可视性”,即用现实世界中不可见的图像将艺术从工具中独立出来。我们可以看到在历史先锋派前期出现了大量的低可视性图像,这些低可视性的图像可以在蒙德里安的格子、马列维奇的方块、罗德琴科的纯色绘画中可见一斑。

其次,这些艺术家不断创造“低可视性”的艺术图像也体现了生产主义(Productionism)在当下的流行。20 世纪初,工业、技术和劳动力的转变带来了对艺术家角色和艺术功能的大规模改造。当西欧的先锋派传到苏维埃俄国,特别是 1921 年列宁新经济政策进一步明确了工业化发展方向之后,艺术与工业生产的结合不仅在象征层面,更是在社会实践层面被推进^{[19]100}。俄国先锋派艺术家被赋予了生产的任务。塔特林就宣称,艺术作品必须具有进入现实的“生产性”。材料、形状、色彩等在有机世界中和物质不可分割的要素,被艺术家从物质世界中提炼出来,成为一个自律的体系。提炼本身就是工业生产中常用的技术。这些被提炼的要素重新组合,其目的是建造一个有组织有计划的劳动者主宰的新世界。同时,艺术家们也表达了自己强烈的对机器的崇拜之情。构成主义艺术家莫霍莉-纳吉(Sibyl Moholy-Nagy)在匈牙利先锋艺术杂志 MA 上发表文章《构成主义与无产阶级》,坚定地表明了持续一生的创作立场,那就是“去成为一个机器的使

用者”^{[20]19}。艺术家们表达自己对机器的崇拜,因为机器体现了一种平等性,这是在传统艺术中从未出现过的。正如他所言:“在机器面前人人平等。我可以用它,你也可以。它可以碾碎我,同样的事情也能发生在你身上。在技术中没有传统可言,没有阶级观念。每个人都可以成为机器的主人,或是奴隶。”^{[20]19}这种人人皆可可为的观念也正好体现了国际主义的信念。因为机器降低了艺术在技术上的难度,这样没有太多文化知识储备的无产阶级都可以参与到新艺术的创作中。这体现了新艺术对平等和无差别性的鼓励。所以这些先锋派艺术家们也被称为“借助技术寻求普世平等的空想社会主义者”^{[19]104}。

再次,虽然“低可视性”还意味着对世界本原的还原——艺术家们试图通过对本原的还原来呈现这个世界应该是什么样子,即展现对乌托邦世界的想象。这一点在俄国先锋派中体现得最为强烈。他们坚信混沌(chaos)和宇宙(cosmos)这一对矛盾在交替控制着世界,人类的活动从战争到和平分别显示了对混沌的拥抱和对宇宙秩序的控制(或者说是战胜混沌)^{[21]3}。不过,俄国先锋派对混沌更感兴趣。比如未来主义艺术家马列维奇的“黑色方块”就象征了太阳的泯灭和宇宙走向混沌^{[21]3}。混沌代表着旧世界秩序的退场和新世界的登场,就像宇宙诞生于混沌一样,它们循环往复,永恒不朽。这种对宇宙和人类永生探索的热情随着“十月革命”的爆发急剧飙升。此时,俄国19世纪的科学和哲学思想被重新发掘出来,比如“太阳生物学”“人类永生论”等,这些思想一方面影响了激进社会主义者的政治实践,另一方面也成为俄国宇宙主义(Russian Cosmism)的理论来源。宇宙主义这个活跃于1920年代的前卫思潮,吸收了大批科学家、物理学家、哲学家和文化艺术界人士参与,他们研究冷冻人实验、换血实验、制定太空计划等等,将技术视为一种来自世界本源的绝对的弥赛亚之力,比如列宁时代无产阶级艺术运动的领袖亚历山大·波格丹诺夫,他在晚年对换血实验充满兴趣,并死于一次换血实验中^{[21]13}。宇宙主义对技术的狂热和对未来世界的想象,不仅影响了至上主义、构成主义的艺术创作,也为蒙太奇理论在苏联的成熟提供了土壤。按照维尔托夫的说法,蒙太奇理论肯定了摄影机比人的眼睛更完善,因为它能将肉眼无法同时呈现的几个图像并置在一起。换言之,蒙太奇效果中,摄影机并不呈现人类视角,相反,它实际上是通过技术还原了一种非人的宇宙视角。在这一过程中,现实的可视被替换成了一种超现实的低可视。

“低可视性”是艺术介入的国际主义视觉形式发展的第一个阶段,艺术家想象着用图像的低可视性来降低视觉艺术的技术门槛,从而使无产阶级能够参与艺术的创作,并通过艺术来创造一个新的世界。然而,他们的想法在当时条件下是天真的,因为艺术家虽然鼓吹着要加入工业生产,构筑新的社会,但实际上他们却更着眼于技术美学,不大顾及生产资料的现实条件。另一方面,虽然外部的政治力量迫切需要艺术对社会现实更高效的介入,但是艺术家对低可视技术的种种实验不可避免地延缓了艺术进入现实的步伐,因为工人阶级其实并不如想象般能接受图像的“低可视性”,他们甚至看不懂抽象,而这正是先锋派要真正介入社会建设时遇到的主要矛盾^{[19]101}。有鉴于此,在新兴政权和社会集体力量的鼓动下,艺术家逐渐放弃了对“低可视性”的追求,转而进行一种“直接现实主义”的创作。

(二)艺术介入的“直接现实主义”

格罗伊斯认为最能阐释什么是直接现实主义的就是俄国先锋派的艺术介入^{[17]118},但笔者认为格罗伊斯的这个划分较为笼统,他没有区分俄国先锋派在十月革命阶段、列宁新经济政策阶段、斯大林阶段的不同社会环境,以及对介入需求强度的不同,同时他也故意夸大俄国先锋派和国际先锋派运动的差异。所以,笔者认为,这种直接现实主义首先是俄国先锋派在十月革命之后

艺术介入推崇的策略,同时也是同一时期国际先锋派,如巴黎达达、未来主义的惯用策略。直接现实主义将介入的目标定位在反对资产阶级的艺术与生活分离,将艺术整合进生活,对生活进行总体的革命,并以作者匿名、集体创作、大众参与作为其主要艺术手段。

作者匿名是直接现实主义使用的第一个手段。这个手段在图像的“低可视”阶段的生产主义创作实践中就有体现。生产主义鼓吹的“去成为一个机器的使用者”实际上就是要用机器的非人性来降低艺术创作中艺术家的作者身份。在达达主义戏剧中,演员被奇装异服所装扮,有时他们是盒子,有时是行走的机器,在这种装扮中,演员的身份被遮盖,成了一种非人的存在。未来主义戏剧鼓励演员在舞台表演的时候向台下观众吼叫,与观众互扔东西,鼓励观众跳上舞台,以这种激进的方式,强行拆除剧场的“第四堵墙”,让演员和观众的身份模糊。在构成主义的“大众景观”(Mass Spectacle)表演中,演员甚至就是群众。这种作者匿名手段,在1960年代之后的艺术实践中,也体现为安迪·沃霍尔的“工厂”、情景主义国际联合绘画、活动艺术(Kinetic Art)的机器作画、自动控制艺术(Cybernetic Art)等。它们将劳动者(人和非人的)视为艺术家,这不仅使艺术家和普通大众的界限被消除了,也使艺术和现实世界边界被消除。这种艺术边界的消除是艺术介入社会的第一步。

既然艺术家不再是唯一的艺术创作者,那么这种去层级化的创作也意味着集体创作和大众参与。所以,集体创作和大众参与是直接现实主义的另外两个手段。虽然达达主义、超现实主义、未来主义等西欧先锋派艺术都曾进行过这两种手段的尝试,比如集体绘画、集体写作、集体行为表演等,但集体创作和大众参与在苏维埃政府倡导的“大众景观”中体现得最为充分。在西方,大众景观原意是指群众在街道、广场、公园或者运动场等公共空间中进行的演说、游行和表演等,比如运动会开闭幕式、节日游行、宗教集会等。在1918—1921年的苏维埃俄国,大众景观演化为庆祝十月革命胜利和第三国际成立的大规模群众文艺演出。它的特点主要有四个方面:一是要求群众大规模的艺术介入;二是这种介入通常情况下不是自发而是受政府委托的,按照克莱尔·毕晓普(Claire Bishop)的说法,大众景观展现了一种肯定新政权的艺术介入^[22];三是进行介入的集体不是个体组成的集体,“尝试着在无产阶级的队伍中识别出个体的面孔。尝试着将其理解为个体的人都是荒谬的”^[23],为了与资本主义旧世界决裂,艺术家们要做的就是抹掉任何个人主义色彩;四是这里的“大众”并非乌合之众,而是由新政权塑造的“新群众”,他们对新社会的建设持积极的肯定态度。

以波格丹诺夫为代表的“无产阶级文化派”宣称:“艺术是把阶级的集体力量——社会阶级力量——组织起来的最有力的武器。”^[24]艺术、文学、戏剧和音乐都在这场运动中经历了一次重组,它使文化生产更符合集体主义理想。这实际上也体现出十月革命之后新文化(苏维埃文化)的特征,即一种政治型的国家文化。张建华指出,这种文化是一种主观的动员型文化,而非历史型的民族文化^{[16]6}。这种文化的动员性就体现在它是苏维埃政权自上而下的行政动员和人民自下而上的主动响应与主动创造的双向作用形成的^{[16]6}。事实正是如此,在斯大林时期,这种动员式的集体创作和大众参与,与社会主义现实主义结合在一起,成为社会主义国家群众艺术运动的模板。在1960年代的西方世界中,该模板也被另类翻用,出现在资本主义现实主义(Capitalist Socialism)的实验中,比如波普艺术、极少主义中的序列性(seriality)——按照哈尔·福斯特(Hal Foster)的观点,此种“序列性”表征一种资本主义的“序列化的生产和消费”^[25]。同时,该模式还出现在情景主义国际对“景观社会”的批判,以及系统美学(System Aesthetics)对物质世界的反思,等等。除了目的层面的不同,这两种意识形态下的集体创作和大众参与的手法是相似的。

概言之,艺术介入的国际主义视觉形式大致可分为“低可视性”和“直接现实主义”两个阶段。不过,我们也可以看到,这两个阶段在实际的操作层面也有相互重叠。比如,低可视性的图像被当作一种直接现实主义的视觉表征出现在包豪斯的现代设计里。同时,那些进行直接现实主义创作的艺术家长们,通常也会在创作中使用低可视性的图像。比如波格丹诺夫倡导的“无产阶级文化剧场”就常使用构成主义的雕塑作品作为舞台布景。塔特林的《第三国际纪念碑》模型在庆祝十月革命胜利三周年之际的大众表演中被抬上了广场。在亚洲、拉美等地区,这种情况由于掺杂了民族文化和反殖民文化而显得更为复杂。实践层面的多音编织体现在理论层面,就构成了多层次的艺术介入的国际主义美学。

四、“艺术介入”的国际主义美学

虽然艺术介入的国际主义视觉形式和先锋派的视觉形式(及其被政权化之后的变体)相似,但我们不能简单地将艺术介入的国际主义美学视为一种先锋派美学。笔者认为,艺术介入的国际主义美学是先锋派美学和反帝国主义与反殖民文化的结合体。对于先锋派美学而言,国际主义的“低可视性”和“直接现实主义”体现了先锋派的两种美学旨趣,即审美自律和实现艺术和生活的无差别性。这两种美学旨趣都有一个共同前提。按照比格尔的说法,它就是反叛经典艺术的模仿论或者再现论的美学观,重塑艺术不依附于生活的自律性美学^[26]。这种自律性美学策略就是使艺术“陌生化”。正如什克洛夫斯基所言:“艺术的目的乃是赋予事物某种被感觉而非认知的那种感受。艺术的技巧就是要使对象变得‘陌生’。”^[27]对象的陌生化带来了观众的震惊,先锋派首先就是制造这种震惊。可以说,“震惊”拉开了审美经验与日常经验的距离、艺术与客观世界的距离,使艺术与日常生活分离。这里我们可以看到先锋派美学的落脚点实际上是审美的自律。不过这种自律的前提是要使生活和艺术同一。朗西埃指出,先锋派艺术家只有将自己的言说与日常生活的言说达到无法分辨的同一,才能对日常生活展开批判。只有对日常生活展开批判的时候,审美经验才能脱离日常经验,进入真正的自律层面^[28]。从这种意义上说,先锋派的两种美学追求实际上是动态共生的关系,其最终指向就是强调艺术与日常经验的分离,让审美成为一个真正自足的领域。

尽管“低可视性”和“直接现实主义”这两种国际主义视觉形式在美学旨趣上最终趋向同一,但与先锋派美学不同的是,这两种美学旨趣的最终归宿并非实现艺术的自律,而是直接的社会介入,因为新兴的政权需要艺术将一个抽象的无产阶级领导的新世界变得可视化。如果从国际主义层面看历史先锋派,那么它并没有因新政权的成立而消亡,而是内化到实践中的社会主义意识形态之中,并且传播到世界各地。就像格罗伊斯在分析俄国先锋派和斯大林时期艺术的关系时所抱有的积极态度,他认为将前者和后者截然分离是不对的,事实上两者虽然在艺术层面有所断裂,但在政治层面有着紧密的联系,它们都有一个共同的目标,那就是建设新世界^[29]。从这个意义上说,国际主义美学和先锋派美学仍然有相同点,那就是对无产阶级领导的新世界进行文化建构,从而反对一切资产阶级的文化形式和审美趣味。

国际主义美学的另一个成分是反帝国主义和殖民文化。这一点是国际主义和先锋派特别是西欧先锋派的主要差异,虽然先锋派早期也是国际性的。十月革命之后,国际主义运动宣称要离开欧洲19世纪社会主义国际主义的舒适地带。随后这种反帝国主义和殖民文化的特点在向非西方国家传播的过程中进一步成熟。1920年,第三国际第二次代表大会就宣布支持殖民地和半殖民地国家的革命运动,并将亚洲视为其推进革命运动的主要区域。共产国际在亚洲的工作包

括培养在几乎没有工业无产阶级的社会中培育革命,以及与民族主义政党结盟。在代表大会几个月后,阿塞拜疆第一次人民代表大会修改了共产国际宣言原文,并用“全世界无产阶级和被压迫的人民,联合起来!”^[30]作为结尾。

在政治投入的同时,共产国际在文化方面也塑造了反欧洲中心主义和殖民文化的国际主义美学。1922年,围绕着《新东方》杂志诞生的苏联东方主义马克思主义学派在反欧洲中心主义的维度中加入了反殖民文化。《新东方》杂志的目标定位为传播当代东方的新的知识形式,从而支持苏维埃和共产国际的政治计划。1924年,苏联向中国派遣了包括特列季亚科夫等人在内的一批知识分子前往北京大学等机构宣传苏维埃文化,领域涉及电影、戏剧、芭蕾、小说和纪实文学。这些苏联专家与中国启蒙知识分子来往密切。比如,伊凤阁(他也被鲁迅翻译成“伊发尔”)在北京大学俄文系任教时,就在中国知识分子和学生与苏联之间做了很重要的桥梁工作。他不仅间接地向李大钊介绍了第一任共产国际特使维经斯基,还与特列季亚科夫一道帮助鲁迅翻译亚历山大·勃洛克的著名诗篇《十二个》^[31]。

国际主义美学在向中国等非欧洲国家传播的时候,形成了一套较为成熟的文化表征范式。它过滤掉了先锋派美学中的批判精神与国家意识形态之间的冲突^{[32]21},用一套高度统一和肯定化的介入性、大众化和底层逻辑的无产阶级美学话语,向那些半殖民地或者殖民地国家输送共产国际的意识形态。同时,这些被派遣的文化人士又通过各种渠道将亚洲的消息带回共产国际总部,破除了西方对亚洲的异国情调和东方主义的刻板印象。比如特列季亚科夫在向本国读者翻译“中国”之时,没有选择惯用的俄文,而是选择了中文音译,从而拒绝将中国置于丝绸、扇子和《图兰朵》异国情调的想象之中^{[32]45}。总之,他们将亚洲放在马克思列宁主义革命叙事语境之下,用一种新的世界主义话语将亚洲与共产国际置于同一种革命现代性之中。这种对亚洲文化的重塑又反过来丰富了国际主义美学的反帝国主义和殖民文化的内涵。

不过,这些通过文学艺术活动塑造的国际主义意识并不是一种智性的活动,相反,这是一种感性的活动。借用朗西埃对美学的阐释认为,本文所言的国际主义美学,实际上是一种国际主义感性,这种感性和政治是一脉相承的。朗西埃对美学和政治之间的可化约关系进行过精辟的阐释。他首先对“美学”这一概念进行了历史的重塑,他认为德国浪漫主义将美学视为纯粹的美(beauty),这种对美学和政治复杂性的回避最终导致了在更广泛的社会背景下探讨艺术的可能。因此,他回溯了古希腊哲学中对美的理解,即将美视为一种感性。在他后续的论述中甚至用“aisthesis”来替代“aesthetics”,而 aisthesis 在希腊语中意味着用感觉去认知^[33]。朗西埃用 aisthesis 来作为自己美学概念的基础说明,可见他没有把美学理解为一种和趣味判断有关的艺术理论,而是将美学视为一种决定了什么能和不能呈现给感官经验的形式排列^[34],而政治就是决定能与不能的要素。这是他早期的“可感性的分配”(partage du sensible)理论的延续。“可感性的分配”理论里的“分配”就是一种让不可见可见、不可闻可闻的政治行为。朗西埃说:“空间和时间的划分,可见的和不可见的,言语和噪音的划分,同时决定了作为一种体验形式的政治场所和利害关系。”^[35]换言之,之所以美学是政治的,因为它是为了被转换成一种政治实践而将自身从特定的领域和场景中提取出来。所以,文学艺术活动并不是创造美的形式,而是将美学实践转换为一种对可感性进行分配的政治实践。

朗西埃的这套理论可以帮助我们理解艺术介入的国际主义美学。反资本主义、反帝国主义和殖民文化,这些国际主义美学特征实际上都是非常政治化的。但是这种政治化不能简单地被理解为一种政治宣传化,或者将国际主义的视觉实践简单地看作一种政治实践的视觉再现。相

反,它们实际上是一种可感性分配的实践。爱德华·泰勒曼(Edward Tyerman)将其称为“一种对什么可见、可闻和可感的再秩序化,从而有可能使扩大的政治联盟形式得以形成”^{[32]20}。所以,我们可以总结国际主义美学就是要用先锋派的艺术实践,破坏资产阶级的审美趣味,对感性进行再分配,从而在感性层面,而非现实层面,建构一个不受资本主义、帝国主义压迫的,一个有组织有计划的劳动者主宰的新世界。

五、结语:从同一到差异——中国艺术介入的国际主义

“艺术介入”近年来已成为学界研究热点,但当前国内研究往往陷于欧洲中心主义和地方主义之中,忽视了20世纪初中国与国际先锋艺术运动的交织和对国际先锋派的贡献,或者因为过于强调艺术介入的地方性话语,而忽略了它和世界的联系。“去欧洲中心化转向”是目前国际学界研究“艺术介入”的热点视角。它重新审视了20世纪艺术介入与国际无产阶级运动的关系。在去欧洲中心化转向的语境中来看艺术介入的国际主义,它一方面以大众化的、低技术性的视觉形式鼓励无产阶级的参与,塑造无产阶级的主体性;另一方面又以一种现实主义的手法,联合非西方世界的国家,批判殖民主义和帝国主义,建造新世界。艺术介入是一种国际主义艺术实验。这种实验体现在它“低可视性”和“直接现实主义”的国际主义视觉形式和杂糅先锋派美学和反帝国主义和殖民文化的国际主义美学。这种国际主义美学同时也是一种让可感性进行分配的政治实践。

国际主义视觉形式和国际主义美学在1920年代对中国现代艺术的启蒙影响至深,在民族危难之际塑造了中国现代文学、美术、电影、戏剧强烈的社会介入性。1930年代“左联”领导的“大众文艺”运动就将“介入”视为文学艺术革命的第一要义。它要求知识分子走出象牙塔,参与到群众的具体生活实践中,以群众的审美趣味作为文艺创作的基本美学宗旨。受德国表现主义木刻的影响,新兴木刻在造型语言上拉大黑白对比度,强化阴影,夸张人物的造型,突出构图的冲突性。在题材上,选择现实主义题材,突出图像的叙事性,表现出对战争、饥饿、苦难的憎恶。具有动员功能的话剧被鼓励在广场、街道、工厂、学校等地方使用公共空间进行表演。延安时期,毛泽东创造性地对国际主义进行了本土化。左翼革命残留的小资产阶级思想被革除,知识分子价值观的统治地位被彻底颠覆。他在列宁的系列文献比如《党的组织和党的出版物》等影响下,系统地建立了无产阶级政党对文化的领导权。文艺工作者根据延安文艺座谈会提出的文艺方针,改革左翼文学和艺术,鼓励艺术家深入农村,与农民同劳动,使创作更符合党的“群众路线”需要。新中国成立之后,国际主义视觉美学在1950年代以社会主义现实主义的形式再次从苏联传入,逐渐形成了一套成熟的自上而下的艺术介入范式。

这套艺术介入范式在当代中国的介入性艺术创作中仍然不可被忽视。2002年,由艺术家邱志杰和策展人卢杰发起的“长征计划”,以召集艺术家重走长征路为目标,在红军长征的沿途村寨中与村民互动,以行走、论述、展示、写作以及对话为方式展开多面向的实践,探讨各种革命记忆和当下语境的关系。他们与来自世界各地的参与者合作,重新诠释历史意识,从而发展出一条感知政治、社会、经济和文化现实的全新方法。事实上,因为有着实践中的社会主义和左派的经验,中国的艺术介入总是或多或少地表现出与西方艺术介入不太一样的内涵。比如在一些项目的命名上,中国艺术家喜欢用“互助”“合作”等词汇,可参考“定海桥互助社”“羊磴艺术合作社”等。正因如此,我们不能将中国的艺术介入仅仅看作是一种西方民主政治语境下的自下而上的大众文化运动。这种做法的不够客观之处,正如美国艺术史家谭畅所言,它“夸大两大地缘政治阵营分

歧的冷战意识形态,同时也可能导致历史被淡化和部分抹去的观点。它不仅忽视了现代主义和共产主义话语之间的差异,也未能对作为一种理论推测和一个政治实体的共产主义遗产作出公正的评价”^[36]。

近五年来,在国家资金的大力投入之下,公共艺术、社区艺术、社会美育、艺术乡建等项目得到了大力的支持和推广。这些艺术介入实践重新挖掘西方艺术介入模式以外的空间,在自下而上和自上而下两种看似截然不同的艺术表达方式之间寻求融合,重新诠释了艺术和社会的新关系。对内,它使“艺术介入”这个概念逐渐丰富,并使之从自发的艺术创作,成为一个自觉的艺术学问题,它意味着我们对此类现象的关注需要从知会层面上升到研究的层面,需对其史论的“前后左右”进行细致的考据和分析。具体来讲,就是对它的历史和当下话语,以及不同地理空间的经验都要进行细致甄别。对外,这些正好是凯斯特所言艺术介入的“去欧洲中心主义转向”。不过,当代的去欧洲中心化和国际主义的去欧洲中心化在结构层面是不同的——前者是寻求差异而后者是寻求同一。但对于我们本土经验的国际化来讲,两者在意义层面却是一样的。这里的逻辑在于,中国现代美术的艺术介入缘起于国际主义实验,并且在将此种实验体制化的过程中逐渐成熟,这种中国特色的艺术介入范式又成了一种地方性经验,为今天西方民主政治主导的艺术介入贡献了差异性。然而,一些中国当代艺术学者对介入的思考却反而极力肯定西方价值观,在此意义上,本文追溯艺术介入的国际主义源头,也是寄望于让这些在传统中国当代艺术实践和批评中被忽视的现象,在新的理论空间和历史事件中变得可见。

参考文献:

- [1] 王南溟. 每个人持续地做义工,这就是艺术! [G]//马琳. 展览改变艺术:策展的可能性. 上海:上海大学出版社,2013:1.
- [2] 王春辰. 艺术介入社会:新敏感与再肯定[J]. 美术研究,2012(4):25-30.
- [3] 王志亮. 大众、体制与参与:前卫艺术介入社会的三个关键概念[J]. 中国图书评论,2020(9):43-52.
- [4] 孙炜炜. “后前卫”时代的前卫艺术——中西方社会介入性艺术的实践与理论脉络[J]. 湖北社会科学,2020(2):53-59.
- [5] 常培杰. 介入艺术的三副面孔[J]. 文学评论,2022(5):14-22.
- [6] 周彦华. 艺术的介入:介入性艺术的审美意义生成机制[M]. 北京:中国社会科学出版社,2017.
- [7] 江凌. 艺术介入乡村建设、促进地方创生的理论进路与实践省思[J]. 湖南师范大学社会科学学报,2021(5):46-58.
- [8] 孟凡行,康泽楠. 从介入到融和:艺术乡建的路径探索[J]. 中国图书评论,2020(9):8-23.
- [9] 马珀. 地域文化介入下的公共艺术商业应用研究——以成都为例[J]. 绿色包装,2022(10):174-177.
- [10] 余伶俐. 论虚拟空间助力公共艺术的“公共性”[J]. 西南大学学报(社会科学版),2021(6):200-209.
- [11] 计雨晨. 公共艺术介入乡村空间的双向赋能研究——以地域型艺术节“艺术在浮梁 2021”为例[J]. 建筑与文化,2022(8):263-265.
- [12] 周彦华. 什么是艺术的“介入”:当代西方介入性艺术批评的争论、危机和对策[J]. 公共艺术,2021(3):41-45.
- [13] KESTER G. Preface[M]//WANG M Q,ed. Socially Engaged Public Art in East Asia: Space, Place and Community in Action. New York: Vernon Press, 2022: xiii-xiv.
- [14] 马克思,恩格斯. 共产党宣言[M]. 北京:人民出版社,1997.
- [15] HAUPTMAN J, SUDHALTER A. Engineer, agitator, constructor: the artist reinvented, 1918—1938 [M]. New York: The Museum of Modern Art, 2020: 33.
- [16] 张建华. 苏联知识分子群体转型研究(1917—1936)[M]. 北京:北京师范大学出版社,2011.
- [17] GROYS B. In the flow[M]. London: Verso, 2016.
- [18] HEIDEGGER M. The origin of the work of art[M]// Basic Writings. London: Harper Perennial, 2008: 159.
- [19] 周诗岩,王家浩. 包豪斯悖论:先锋派的临界点[M]. 武汉:华中科技大学出版社,2019.
- [20] MOHOLY-NAGY S. Experiment in totality[M]. New York: Harper & Brothers, 1950.
- [21] GROYS B. Russian cosmism[M]. Mass: The MIT Press, 2018.
- [22] BISHOP C. Artificial hell: participatory art and the politics of spectatorship[M]. London: Verso, 2012: 66.

- [23] BOWLT J. Russian art of the avant-garde theory and criticism 1902—1934[M]. New York: The Viking Press, 1976: 163.
- [24] BOGDANOV A. The proletarian and art[M]// JOHN E. BOWLT, ed. Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902—1934. New York: Viking Press, 1976: 177.
- [25] FOSTER H. The crux of minimalism[M]// The Return of the Real. London: MIT Press, 1996: 66.
- [26] 彼得·比格尔. 先锋派理论[M]. 高建平, 译. 北京: 商务印书馆, 2002.
- [27] RICHTER D. The critical tradition: classic texts and contemporary trends[M]. New York: St Martin's Press, 2006: 751.
- [28] 蒋洪生. 雅克·朗西埃的艺术体制和当代政治艺术观[J]. 文艺理论研究, 2012(2): 97-106.
- [29] GROYS B. The total art of Stalinism: avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond[M]. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- [30] YOUNG R. Postcolonialism: an historical introduction[M]. Chichester: Wiley Blackwell, 2016: 136.
- [31] 鲁迅全集: 第7卷[M]. 北京: 人民文学出版社, 2005: 186-187.
- [32] TYERMAN E. International aesthetics: China and early Soviet culture[M]. New York: Columbia University Press, 2022.
- [33] EAGLETON T. The ideology of the aesthetic[M]. Mass: Basil Blackwell, 1990: 13.
- [34] 雅克·朗西埃. 美感论: 艺术审美体制的世纪场景[M]. 赵子龙, 译. 北京: 商务印书馆, 2020.
- [35] RANCIÈRE J. The distribution of the sensible: politics and aesthetics[M]// The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible. GABRIEL ROCKHILL, trans. London: Continuum, 2004: 13.
- [36] TAN C. Art for/of the masses[J]. Third text, 2012(2): 177-194.

The De-Eurocentric Turn of “Artistic Engagement” and the Social Engagement Through Art in Internationalism Experiments

ZHOU Yanhua

(Research Center for Contemporary Visual Art, Sichuan Fine Arts Institute, Chongqing 401331, China)

Abstract: “The De-Eurocentric Turn” is a cutting-edge study of artistic engagement in international scholarship. It re-examines the relationship between artistic engagement and the international proletarian movement in the 20th century. The thought of internationalism formed by the international proletarian movement profoundly influenced the practice and theory of artistic engagement at the time. On the one hand, it encourages the participation of the proletariat in popular and low-tech visual forms, and shapes the proletariat's subjectivity, so as to resist Bourgeois taste. On the other hand, in a realistic way, it united non-Western countries, criticized colonialism and imperialism in order to build a new world. The internationalism of artistic engagement is embodied in its “low visibility” and “direct realism” of visual forms of internationalism and its internationalist aesthetics that mixes avant-garde aesthetics and anti-imperialist and colonial cultures. This internationalist aesthetic is also a political practice that allows for the distribution of sensibility. Artistic engagement in China is a part of the internationalist art experiments in the early 20th century. It gradually grows in the process of institutionalizing such experiment which formed a local engaged paradigm with Chinese characteristics. Such paradigm distinguishes itself from today's democratic politically dominated art interventions in the West and serves as a model for the de-Eurocentric turn in contemporary art interventions.

Key words: artistic engagement; internationalism; low visibility; direct realism; aesthetics; distribution of sensibility

责任编辑 韩云波

网 址: <http://xbbjb.swu.edu.cn>