

当代美学中的艺术与政治

——艾尔雅维奇教授访谈录

王杰 胡漫

阿列西·艾尔雅维奇 (Ales Erjavec) 教授,国际美学学会前任主席,现任斯洛文尼亚国家科学院哲学与艺术研究所所长,《马克思主义美学研究》集刊编委。阿列西·艾尔雅维奇教授在关于先锋派艺术、当代美学问题、批评理论等方面均有深入的研究,在国际美学界具有很大影响力。艾尔雅维奇教授的新著《美学革命与20世纪先锋运动》2015年由美国杜克大学出版社出版,中译本将由东方出版中心于2018年出版。2016年1月8日,艾尔雅维奇教授在浙江大学出席国家社科基金重大项目“当代美学的基本问题与批评形态研究”开题论证会期间,本刊特委托浙江大学传媒与国际文化学院王杰教授、上海交通大学人文学院博士研究生胡漫采访艾尔雅维奇教授,现整理出这篇访谈录以飨读者。

一、美学革命与先锋派研究

王杰 近几年来,我和学生陆续翻译了一些您的文章,您的美学观点在中国学界已经得到一定的关注,2015年杜克大学出版了您的新书《美学革命与20世纪先锋运动》(*Aesthetic Revolutions and the Twentieth-Century Avant-Garde Movement*),这本书也涉及到中国当代的美学和艺术问题。请您先谈谈这本书的基本观点,以及您为什么要写作和编辑这本书?

艾尔雅维奇 谢谢你问到这个问题。写作和编辑这本书有一系列的历史原因。早在20世纪80年代末,在我开始从事学术研究时,最令我感兴趣的就是先锋运动。80年代是学术滋长、运动频发的年代,

特别是在欧洲,先锋运动复兴起来。所以,先锋派成为我的学术研究的出发点。而我研究先锋派艺术的路径与其他学者有所不同,我倾向于从多个角度,包括美学、当代政治以及当代艺术史等角度来研究先锋运动。这些研究成果最初汇集成为《后现代主义、后社会主义及超越》(*Postmodernism, Postsocialism and Beyond*)一书,于2003年由美国加利福尼亚大学伯克利分校出版社出版。在那本书中,我讨论了社会主义国家和原社会主义国家的艺术,我发现他们的艺术生产流程和生产机制很相似。我认为现在这些国家的艺术互相模仿得很厉害,这种情况比80年代我开始研究时更为严重。于是,我在《后现代主义、后社会主义及超越》中试图整合社会主义国家和原社会主义国家的艺术,将之统称为“后社会主义艺术”。

我认为如果想要理解或解释这些现象,就必须回溯到20世纪早期的先锋艺术运动,但并不是研究所有的先锋艺术,比如立体主义和表现主义就不在我的研究范围内。我的研究聚焦在超越传统艺术范畴之上的先锋艺术,也就是那些试图将艺术与生活联系起来、努力将艺术融入生活的先锋艺术。这种艺术想要突破20世纪欧洲现代艺术的框架,打破艺术应是自律的、非政治的这样一种传统观念。换句话说,我想将研究聚焦在一个极端的情形——具有政治性的艺术形式上面。与此同时,我还在以一种与法国哲学家雅克·朗西埃的美学思想有关的方式从事研究。我这本书受雅克·朗西埃的影响很大,但立场与他有所不同,我更多是以社会主义国家和原社会主义国家的先锋艺术为研究对象。

我在这本书里讨论了20世纪先锋运动中的艺术、行为、运动及思想观念等内容,介绍表现世界的新手法(例如,先锋派给艺术技法和风格带来的激进变化),呈现先锋派艺术不仅反映世界、更要改变世界的自我要求。

在某种程度上,艺术家总是通过艺术作品改变世界。然而,表现世界和改变世界是两个截然不同的目标,艺术家视二者为艺术的精髓和目的,但不同艺术家的侧重点有所不同。如果艺术家的第一需要是改变世界,那么他要对生活本身和整个社会进行改造。如果艺术家追求表现世界,那么他就要在作品中寄寓深意并解释真理。正如保罗·塞尚学习绘画的心得所言:“洁白的桌布犹如新落的初雪。”这种创作的乐趣就像亚里士多德在《诗学》中所指出的:“是一项共识。”

我在《美学革命与20世纪先锋运动》中的核心观点是,20世纪存在着一种先锋艺术,它特点鲜明,足以被归为一派,即“审美”(aesthetic)先锋派。“审美”在这里不是“艺术”的同义词,而是这个词的补充,从特定的艺术经验拓展到广阔的、整体的生存领域和想象经验,包含社会、政治、身体、技术等维度。“审美”这个词的含义与席勒相关,席勒将这一概念与政治概念结合起来,而不是单纯描述美和自律性的艺术,这个观点在当今已被普遍接受。

审美先锋派的艺术家的目标从再现群体转为改变群体,这个群体可以指一个民族、一个阶级,也

可以是某些社会实体。这种审美把艺术与个人、社会三者紧密结合在一起,正如席勒在《审美教育书简》第十五封信中指出的,是美的艺术与生活的艺术。

我在研究中涉及了很多所谓的早期先锋派(又被称为传统先锋派或历史先锋派)、新先锋派以及“后社会主义”先锋派(即“审美”先锋派)。考察这些先锋运动,可以掌握20世纪激进运动的特征。因此,我认为20世纪发生了三场先锋运动,最后一场先锋运动由“后社会主义”先锋派构成,它存在于后现代主义艺术与全球现代性的中间地带。

在《美学革命与20世纪先锋运动》一书中,我从以下三个方面论证了这三场先锋运动。首先,先锋运动存在着趋于极端化的现象。先锋运动的一个极端是在艺术上引领新风格和新技法(比如立体主义和抽象主义)。它们致力于对现实世界进行新的表达,因此有可能引发一场艺术革命。它们把“纯艺术”作为一种理想。而另外一个极端是某些先锋运动旨在超越艺术并进入生活,致力于改变世界。研究者常常在后一种先锋运动前面加上以下形容词:“极端的”、“政治化的”、“革命的”、“激进的”、“艺术—社会的”、“诗人政治的”、“审美—政治的”等。最终,后一种先锋运动被命名为“审美”先锋运动。审美先锋派的作品并不会刻意避开“艺术”特质,而是在“艺术”中突出“审美”,二者在以转变经验为导向的基础上整合在一个作品中。

其次,审美先锋派致力于美学的革命,也就是说,从根本上影响和改变我们体验和感受世界的方式,以必要的手段调整我们认知和体验现实的方式。审美先锋派侧重于以各种方式重新分配感觉。

最后,“后社会主义”先锋派,又被称为“第三代先锋派”,特指社会主义国家或曾经的社会主义国家的先锋艺术,它们与20世纪其他先锋艺术有相似之处。由于与后现代性有相似之处,这种先锋艺术有时也被称为“东方后现代主义”(Oriental Postmodernism)或“后社会主义后现代主义”(Postsocialist Postmodernism)。一部分“后社会主义”先锋派由审美先锋派组成。

王杰 谢谢!看来这本书讨论的问题很重要,也很有意思。这本新书的导言部分已经在《马克思

主义美学研究》第19卷第1期刊出,引起了中国学者的强烈兴趣,现在与“美学革命”相关的问题在中国美学界已经有学者开展研究。

二、艺术与政治的关系

王杰 在你的描述中,我注意到政治与艺术这两个概念,以及它们之间的关系是你关心的话题。政治与艺术的关系也让我很感兴趣,这个话题正好在目前的中国学术界充满争议。最近二十年来,中国在改革开放过程中出现过一种学术倾向,就是对苏联的美学和艺术理论、毛泽东文艺思想的批评与否定。否定的主要理由就是它们把艺术与政治过于紧密地联系起来。我很想知道,您对苏联的美学与艺术理论是如何评价的?对毛泽东文艺思想又是如何评价的?

艾尔雅维奇 我认为您提出的这些问题都非常复杂,对于这些问题的回答要依据问题的语境,那么我就从后一个问题开始,即我对于毛泽东文艺思想的想法。我认为毛泽东的文艺政策和文艺思想是在极端恶劣的条件下其个人能力的体现。中国共产党当时所处的情形与现在有着天壤之别,换句话说,毛泽东在20世纪40年代发表的《在延安文艺座谈会上的讲话》(以下简称《讲话》)或许并不完全适用于我们当下的情形,因为两个时代所面临的问题完全不同。在当时,毛泽东必须摆明政治立场,这就是为什么他将政治与艺术或者说意识形态与艺术挂钩的原因。我并没有将政治与意识形态做太多区分,而当今学术界谈论的大多是意识形态,而非政治。政治在社会中发挥实际功能,并且回避了意识形态。如果回到政治这个概念,我们不得不提到雅克·朗西埃对政治的不同定义。朗西埃对政治的解读来源于亚里士多德的《政治学》。亚里士多德认为政治是对人类主体的背离。通过政治,人在社会中成为伦理的人、活跃的人,民主可能就由此产生。民主是政治的前提,它的价值在于你必须有社会系统和政治系统,它们会为没有话语权的民众发言,为那些没有政治地位的民众发言。正如朗西埃所说,没有民主就没有政治。但政治这一概念也有其他定义,不同地区对政治的定义也有所不同。例如,社区

的政治就与村庄的政治或城市的政治大不相同。最近,我写了一篇名为《革命与先锋运动》(Revolutions and Avant-Garde)的文章,我在其中指出,19世纪早期是一个意识形态的时代,人们提到政治与民主时总是将两者区别对待,但到了20世纪60年代,也就是后现代主义时代,人们倾向于将二者混为一谈。非常有趣的是,生活在社会主义国家的艺术家通常都希望远离政治,而生活在资本主义国家的艺术家却渴望参与到政治中来。

王杰 这确实是个很有意思的现象,我也注意到了,包括美学研究也是如此。特里·伊格尔顿在《美学意识形态》中就强调美学和政治是密切相关的,但我们中国的许多美学家却一直强调美学与政治无关、与功利无关,这一点确实非常突出,从朱光潜直到现在。这在社会主义国家也许是个普遍现象,艺术努力与政治保持距离,美学也是这样,其实它们之间是有关联的。那么我想问,在你的理解中,为什么会出现这种现象?

艾尔雅维奇 我的观点是,我们为何想要有所作为?因为我们想要宣传自我、表达自我、想要在社会和群体中获得一席之地。人们想要确立社会地位,渴望为人所知,这就是朗西埃所说的政治。艺术同样如此,艺术家也想宣传自我、表现自我,获得成功,成为公众人物,这就是政治。这是一种在群体中发出自己声音的特殊方式。在资本主义世界中,艺术家的发声方式是在政治上表现活跃,而在社会主义国家中,艺术家的发声方式是远离政治。正如阿多诺所说,真正的艺术是远离政治的艺术。但是,也许两者的效果是相同的。

王杰 我这里以中国的经验为例谈一点自己的想法。中国作为一个社会主义国家,它的艺术管理部门归属于政府,那么它和政府、政治的各种现象,包括一些不合理的现象,是联系在一起的。当艺术对这种现象作出批评时,它就要强调自己与政治无关,以便保护自己,而在资本主义国家,艺术与艺术管理部门都是民间的、在野的,所以艺术就可以直接说出其目的。其实在我看来,当代中国存在这种现象是可以理解的。令我困惑的是很多中国人对毛泽东文艺思想的认识和解释。刚刚您说的是一种原则上的意见,即根据具体的年代、政治条件来对

待理论。在当代中国有两种对待毛泽东文艺理论的看法：一种认为毛泽东文艺理论很正确，不管情况怎么变，《讲话》提出的文艺思想都是正确的，这是一些捍卫毛泽东文艺思想的学者的观点。另外一种就是全盘否定毛泽东文艺思想。我的看法是，毛泽东文艺思想也在变化，是不断发展的。我同意您的观点，在不同的历史条件下，一个理论文本的意义会发生变化。《讲话》从发表到现在已经七十多年了，它还能不能解释当代艺术，或者说能不能完美、直接地解释我们今天的现实？这是一个需要认真研究的问题。但我不又不同意这样一种观点，即认为毛泽东文化思想在延安时期就是错的。

艾尔雅维奇 简而言之，要解释清楚政治与艺术之间的关系是非常困难的。我认为，在20世纪40年代，毛泽东的文艺理论并没有什么太大的问题。他主张艺术家应该为人民服务。当时的民众普遍没有太多文化，并且还有很多残余的封建思想，而中国所处的国际环境也相当恶劣，这种种问题都是现实存在的。所以，在这样的条件下，我并不认为艺术家迎合政治目的有多大的问题。

王杰 这个问题的确很复杂，总体上我同意您的看法。您多次提到朗西埃对您的影响，并在《美学革命与20世纪先锋运动》中讨论了您与朗西埃的不同观点。也就是说，您在朗西埃理论的基础上，在艺术问题上有了进一步的理解，那么能否具体地说一说您在朗西埃理论基础上有所发展的部分？

艾尔雅维奇 好的。关键问题就是革命的概念，我认为这在我的书中是重要概念。在朗西埃看来，法国大革命后发生的一系列艺术上的革命都可以看作是美学革命。这场革命延续了几十年，甚至长达半个世纪，在此期间，新的美学得以发展。美学革命的一个重要特征是艺术家可以独立发展出与以往不同的艺术。另一个重要特征是这一时期发展出朗西埃所强调的艺术的审美范围。所以，对朗西埃而言，法国大革命发生后的几十年是充满重大变革的时期，在艺术的发展史上也是具有历史性变革的时期。这种情况只发生过一次，并非每五十年或一百年就发生一次，在历史上它绝无仅有。这是朗西埃的观点和理论。虽然在19世纪末20世纪初，还有一些学者研究美学革命，但他们认为这一概念并

不重要，而我始终坚持认为这一概念很有用，我的理论也是在此概念的基础上发展而来的。早在19世纪，德国浪漫主义者、哲学家弗里德里希·冯·施莱格尔，就使用了“美学革命”这一术语，我认为在当时这是一个批评术语。在20世纪，法国学者安德烈·马尔罗发展了这一概念，他认为“美学革命”发生在19世纪末。当时，欧洲人开始将此前不是艺术的作品视为艺术品，非洲、亚洲、澳大利亚等非欧洲文明的手工艺品被认定为是艺术品了。在此之前，这些东西与艺术毫不相关，属于文化而非艺术。马尔罗以金币为例，指出金币的价值在19世纪以前仅仅是黄金，人们将所有金币熔掉来获得黄金。19世纪末，人们开始广泛搜集金币，因为它们被看成是艺术品了。因此，金币的价格十倍于同质量的黄金，这里面有一个重大的转折。朗西埃也谈及马尔罗所提出的问题，重新定义了一些概念，我并不是说他受了马尔罗的某些影响，但二者之间确实存在相似性。以上所说的都是历史背景。

我想充分阐释“美学革命”这一概念。美学革命是使审美可以被反复追问的根源，它并非历史上昙花一现的现象，就像意大利的未来主义、俄国的构成主义和情境主义，以及其他一些先锋艺术一样，它们作为美学革命可以重复出现。实际上，审美先锋运动的成果已经导致了这一革命。而研究革命的难点就在于革命可能会在今天或未来的某个时间节点上爆发。美学革命的典型特征在于，它们会根据特定群体而改变或转化他们的能力。这个特定群体可以是一个民族、一个阶级或一种文化。这就是为什么我使用“社群”（community）这一概念的理由，美学革命这个概念可以转变人们的感知方式，并且帮助我们看到我们目前无法看到的事情。

王杰 我同意您的观点，同时还想补充一个例子。在我看来，从中国的“五四”新文化运动直到毛泽东的《讲话》，就是一场“美学革命”。它首先在音乐、小说、绘画、诗歌等领域出现，然后波及社会生活的广泛领域，并且在毛泽东将其理论化后成为推动中国社会发展的—种强大的文化力量。这里有许多创造性的东西爆发出来，包括新的艺术形式。根据这一简单的概括，我们是否可以说这就是朗西埃所理解的美学革命的内涵？他认为美学革命是一个

社会变迁的普遍现象,所有的社会变革都是美学变革导致的。如果是这样的话,能否阐述一下得出这一结论的根据或者理由呢?为什么美学革命会在社会革命之前发生?它与社会革命又有怎样的必然联系?也就是说,美学革命发生后必然发生社会革命,这种联系是一定的吗?梵高的绘画应该说是一种艺术变革,那么这位画家是不是导致了社会的变化或革命呢?我觉得艺术的进程和社会的进程既有着密切的联系,比如新文化运动就与中国的社会革命有直接的联系,但有些美学革命与社会革命是否没有什么联系呢?我想就这些问题听听您的意见。

艾尔雅维奇 是的,这也是我在本书中特别强调的一点。一方面,我在一些章节里提到了朗西埃,他使用了同样的术语,并说过美学革命与社会革命有着紧密联系。这个有意思的观点已经由匈牙利的文学史专家米克洛斯·查博尔奇(Miklós Szabolcsi)论述过了。他在《先锋派、新先锋派、现代主义问题与建议》(*Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions*)中反复提到,没有艺术上的先锋派,就没有社会革命。换句话说,艺术既是特定政治事件的传单,也是真假革命的试金石。从一开始,它就是关键。在你说的例子中,你并没有发现先锋派参与其中,所以在某种程度上,你的说法不是很准确。当然,你说美学事件与政治事件有关联,这非常正确。但我们应该注意到美学革命与一般意义上的革命有一个重要区别,那就是美学革命不是艺术革命,比如,立体主义发展出了一种新的描绘世界的方式、新的看待图形的视角,提供一种新感觉,但它不是美学革命。而意大利的未来主义就属于美学革命的范畴。我并不是说美学革命不包括艺术革命,不是说立体主义和未来主义在艺术上并不出色,不能这样简单地对待问题。同样,我必须指出,在《美学革命与20世纪先锋运动》中,我从未说过美学革命与审美先锋派都是正面的、积极的。我所做的是将混乱的各种观点与先锋艺术区分开来,并且说明先锋运动分为两极:一个极端是美学革命,另一个极端是艺术革命。就像在19世纪西方艺术史上,一个极端是俄国构成主义,另一个极端是立体主义一样。我们不应该忘记这个理论的源泉来自于席勒。正是朗西埃将席勒的地位凸显出来。在理论

上,一直到朗西埃,席勒在浪漫主义传统中并不是众所瞩目的人物,朗西埃论证了他的重要性,这是他的贡献。

王杰 在中国,新文化运动和延安时期的文艺,在形式上与欧洲艺术的确不同。在中国美学界,席勒的思想也没有得到充分重视。马克思在《致拉萨尔的信》中告诉拉萨尔,你不应该像席勒那样写作,而应该像莎士比亚那样写作。所以,中国学界对席勒美学思想的理解,特别是对他的艺术与政治关系的理解,确实是负面评价多一些,批评的比较多,总认为席勒式的写作不好,莎士比亚式的写作方式才是好的,艺术不应该与政治有直接的联系。在中国这已经成了一个“常识”。所以我相信您这本书的出版对于中国学者重新认识席勒,重新认识艺术与政治的关系应该会起到很好的作用。

艾尔雅维奇 马克思本人基本上对席勒知之甚少。朗西埃使用并发展了席勒在《审美教育书简》中的观点,但马克思并不知道《审美教育书简》,也没读过这本书。

三、美学怎样思考未来

王杰 下面我想请您谈谈阿尔都塞。朗西埃和巴迪欧都曾经是阿尔都塞的学生。阿尔都塞在中国的影响也是一个非常重要而且复杂的现象,他在中国是一个非常有争议的思想家。我想听听您对阿尔都塞的看法,您怎样看待阿尔都塞提出的美学的基本问题?阿尔都塞关于艺术的问题写得非常少,但在我看来,他在这方面的影响却非常大,也非常深远。

艾尔雅维奇 我认为阿尔都塞是个很重要的哲学家,他将意识形态理论进行希腊式的抽象思考,并且发展了意识形态在国家层面上的实践的理论,这是阿尔都塞最主要的成就。他的意识形态理论看起来与艺术关系比较大,但这些讨论并不是阿尔都塞哲学的主流。

王杰 阿尔都塞和马歇雷在中国的影响都很大,也许是因为他们的理论满足了中国的实际需要。我认为他们两人在美学方面的论著少之又少,但他们确实从哲学和意识形态的角度提出了重要

的问题,尽管没有予以回答,也许这促使巴迪欧和朗西埃沿着阿尔都塞的问题思路走下去。

艾尔雅维奇 我觉得他们可能从事的是不同的领域,朗西埃的理论和阿尔都塞的观点可能并无太多联系。在我看来,朗西埃更有趣些,我认为他更具理论生产性。巴迪欧基本上是个数学家,在他内心深处住着一位数学家。我对巴迪欧的兴趣仅限于此。在我看来,巴迪欧依托马克思而阐发出的思想有一半是错误的。在这里我不能指出具体细节上的错误,但他显然不能为当代艺术提供解决方案,而且他的艺术理论来源于马克思主义传统。他没有看到我们所处的环境与马克思当年已经有很大不同。在我看来,朗西埃更有前途。哲学家的黄金时代就是他被阐释得最多的时代,就是那些他的理论作为讨论出发点的时代。可以这样说,朗西埃可能不能回答阿尔都塞及其学派所提出的问题,但他的理论确实对当代艺术问题给出了强有力的回应。十分有趣的是,朗西埃的理论通常比他所评价的艺术传播得更远,这一点梅洛—庞蒂也做到了。

胡漫 阿尔都塞也是这样的理论家,他关于戏剧《我们的米兰》的评论、关于抽象画家克勒莫尼尼的评论都比艺术作品和艺术家本人著名得多。我现在正在研究阿尔都塞的美学,他关于艺术的阐释的确非常少,有些人认为阿尔都塞没有自己的美学理论,对于这一观点您是怎样认为的?

艾尔雅维奇 我基本同意这一观点,这只是我个人的想法。阿尔都塞论述艺术的文章大概只有八篇,而且这些文章的写作背景大概是这样的:他应约为一些展览写前言或简介,不得不说些漂亮话。他所写的这些关于艺术的文章都不是其思想的真正产物。他自己也认为这类东西并不重要,但他确实要回应朋友们的邀约,他也就借此机会锻炼一下自己的社交能力。他为人谨慎,并不认为自己发展了某种艺术理论。值得注意的是,他在文章中提出一个命题,那就是:艺术是一种意识形态,并且使意识形态不为人所见。这是一个非常重要的命题,但他却没有继续论证。其他一些重要的艺术见解散见于他的学生皮埃尔·马歇雷的文章中。马歇雷使阿尔都塞变得重要,他与朗西埃、巴迪欧一起做过阿尔都塞的学生。是马歇雷阐发了文学的阶级性问

题,这个问题在今天仍然有重要意义。

王杰 我也认为,阿尔都塞提出了关于当代美学的重要问题,并且抓住了问题的关键,但他没有完成论证和阐释。巴迪欧和朗西埃他们虽然已经走得很远,但他们的理论还是以意识形态理论为基础阐发出来的,他们把意识形态理论变得更精致、更能够解释美学问题。据我所知,伊格尔顿有一本名为《文学事件》(*The Event of Literature*)的书,将文学作为一个事件,也许就是用巴迪欧的事件哲学来解释文学现象的。

艾尔雅维奇 我必须读了书才能有发言权,目前我对此一无所知。对一个哲学家是否熟悉,通常与学者的个性相关。我认为,朗西埃比巴迪欧更接近我的个性。我们都知道“事件哲学”的概念,毫无疑问,这是一个有趣的创新,但我认为巴迪欧缺乏对艺术的正确感知。一方面,我们拥有“事件”这一概念,美学革命如您所言是一个历史事件;另一方面,我们也有本雅明的相关理论。也许巴迪欧的哲学生产出新的可能性,但本雅明却说,在相当长的历史时期,知觉是被生产、被创造出来的。对我而言,重要的是,我们可以清晰地说出一场美学革命究竟发生了什么吗?

王杰 我想再次回到您的《美学革命与20世纪先锋运动》这本书上来。此书讨论到中国和苏联的艺术,您称为“后社会主义”先锋派。此外,您还提到“双首先锋派”这个概念,您能否具体谈谈这个概念的界定以及如何解释“后社会主义”先锋派?这种先锋派与之前的先锋派有什么区别?

艾尔雅维奇 通常提到先锋派,就不得不提到彼得·伯格的理论,对于早期的经典艺术或历史先锋派研究,彼得·伯格是重要的,他对历史先锋派有与众不同的观点。这种先锋派在20世纪迅速传播。后来的新先锋派试图批判地继承历史先锋派的传统并将其政治化,但“二战”后,二者都没有成功,因为它们主要发生在美国,并且很快在艺术殿堂中获得了一席之地,也就是说,丧失了先锋性。当先锋派已死的观点甚嚣尘上时,后现代主义出现了。后现代主义从产生伊始便被解读成先锋运动的终结者,即所谓的后现代主义之后再无先锋派。但我认为还有例外,这也是我在《美学革命与20世纪先锋运动》中

着重讨论的。在西方先锋运动似乎终结的时候,在某些社会主义国家,一种新型的先锋艺术涌现出来,它与当代波普艺术相关,并且立即成为艺术殿堂中的一员。这种先锋艺术起源于苏联,你可以发现它们模仿了历史先锋派的作品,比如你可以在后现代主义的作品中找到早期先锋派的影子,这就是“后社会主义”先锋派。问题在于这种先锋派的主要特点是什么呢?是面向世界的未来吗?这种先锋派艺术并不在阶级、社群、共产主义等层面上看待世界的未来,但它们确实有自己的方向。中国20世纪80年代的一些艺术家,例如徐冰,被诠释为试图延续中国古代的生活方式,或是延续中国的“文化改造”。我的观点是,“后社会主义”先锋派出现,然后以日常艺术或学院艺术的形式消失。这些现象并非发生在某一个国家,而是在一些国家普遍存在,例如苏联、古巴或中国先锋艺术都是如此。关于“后社会主义”先锋派,我谈及了它的路径及主要观点。事实上,这种先锋艺术才刚出现,就被称为“后媒介艺术”(postmedia art)。我们以斯洛文尼亚的NSK运动(现代斯洛文尼亚艺术运动)为例。米斯科·苏瓦科维奇认为他们正在从事的就是后媒介艺术。那么他们做了什么呢?他们不再生产艺术品,而是构建了虚拟的国家、公民和机构。可以这样说,艺术以这种方式已经离现实领域很远了,转化为没有艺术功能的日常生活,人们可能参与其中却并未察觉。

我愿意就早期先锋派再做一些补充,早期先锋派发展到20世纪,出现两个方向:一是推动国家发展,比如意大利的未来主义;二是壮大阶级力量,比如俄国的构成主义。现在这两个方向达到了一种平衡。中国共产党的创始人陈独秀说过,世界上有两种国家,资本主义国家和工人阶级国家。在我看来,“后社会主义”先锋派不讨论阶级,也不讨论俄国或苏联,这些先锋艺术家不再提及布尔什维克,但他们仍然涉及国家问题,并且其作品一再表现出对国家的诉求,这是一种值得注意的现象。“双首先锋派”这个概念,实际上源于高名潞,他说中国的先锋艺术有两个头脑,一个是现代性,另一个是后现代性。为什么会这样?因为20世纪80年代以来,后现代主义和现代主义在中国同时发生。

王杰 我们会谈到汽车文明可能会带来的问

题。在中国,汽车的大量生产和使用已经造成严重的问题,首先是道路拥堵,再就是雾霾,这些都和汽车有关,这是生态方面的问题和社会管理方面的问题。但在中国,好像还没有学者来思考汽车工业的发展有可能带来文明的衰退,我很希望听听您的看法和意见。

艾尔雅维奇 六十年前,情境主义者注意到汽车文明成为一个大问题,但那时只有美国才有汽车文明,而且整个社会并不这样认为。现在,这一问题变得越来越严重,我认为汽车文明导致人类文明退化的现象正在发生。许多人每天花在车上的时间长达两到三小时,甚至更多。就像从原来您工作的上海交通大学闵行校区到达上海市中心,来回之间的路程开车需要两个小时以上,那是我们睡眠时间或工作时间的四分之一。每天我们花这么多时间在汽车上,意义何在?但我们从未认真思考过这一问题,我们显得如此的愚钝。而且我们在当代资本系统中已经无路可逃,只能拼命向前。如果你从上海交通大学闵行校区开车到市中心,你会发现几十公里的空间里只有混凝土和高速公路。十分遗憾,中国目前恐怕很难改变这种情况。十年前,您的同事告诉我中国面临两大难题:城镇化和环境问题。到目前为止,第一个问题正在进行解决,而生态系统却比十年前更为脆弱。如果中国都没有能力改变这一现状,那么谁能够呢?因为中国是目前世界上少数拥有强大的政府执行力的国家。在欧洲,这一现状根本无法改变,因为软弱的政府使问题没办法解决。

胡漫 对于这一问题,我也深有同感。每天花在汽车上的时间大概也是睡觉时间的四分之一,但幸好现在针对这一情况开发了一批听书、听音乐的手机软件。您之前一直致力于视觉文化转向的研究,您是否认为未来的人类文明有转向听觉文化的可能性呢?

艾尔雅维奇 确实,我之前一直主张人类文明的视觉转向。就今天中国的现实情况而言,人们更愿意去读图、看电影、听音频,而不是捧着大部头文学作品进行阅读。我并非否定阅读,事实上我个人非常热爱阅读纸质书籍,但判断一种社会的发展趋势并不能依据个人喜好。这个社会的发展趋势就是

文化传播越来越倚重视听媒介,而非文字。电影《活着》的受众绝对比小说《活着》的读者多,因为它传播信息更快、更高效,也更具娱乐性,这符合当今时代的特征,也符合资本运作的需要。无论你是否愿意,或是否承认,整个人类文化都必将迎来视听转向,这是我在自己的研究中十分重视的现象。

王杰 这也是当代中国文化建设的一个重要问题,我们呼吁大家关注这个现象,思考这个现象产生的问题,并且积极地解决它。许多现代中国人把有没有车作为人生成功与否的标志,在我看来这是有问题的。上海这座城市越来越大,情况也越来越复杂,很多人在上海工作,却住在外地,或者在外地工作,却住在上海,人们必然依赖汽车,然而,家庭生活的质量却大不如前。应该说,已经有艺术家和学者在对这种现象的不合理性进行思考,但怎样解决问题目前尚不乐观。我希望这种状况有所改变。最后一个问题是,能否谈谈您下一步的研究计划?

艾尔雅维奇 好的。我现在正在准备写一本关于先锋派的书,大概十一章,内容首先涉及《美学革命与20世纪先锋运动》这本书中提到但尚未深入展开的问题。比如,会讨论先锋派在以前是如何行动的,先锋派在革命中的作用问题,讨论这些现象在人类进程中是如何发生的,到底发生了什么等问题。其次,讨论先锋艺术的形式问题。第三,将关注国家和阶级问题。第四,会涉及朗西埃及其对政治的解读。

总之,我想把目光聚焦在目前尚未获得足够关注的问题上,另外我还会谈谈艺术对生活的影响。有这样一种观点:艺术应该进入生活。这个观点到底是什么意思?历史上有哪些进入生活的艺术?这些问题都会在我的下一本书中涉及到。

胡漫 我对您谈到的阶级这一问题很有兴趣,能否进一步阐发一下您的想法?

艾尔雅维奇 对于阶级的研究热潮出现在“一战”时期,在1918年,马里内蒂说一个国家就是一个政党,还有的就是布尔什维克对阶级的阐释。20世纪初的第一代先锋派将国家与阶级看成是同等重要的,我将从这里入手讨论这种想法是如何产生的,以及它与当代艺术的关系,因为据我所知,迄今为止还没有人系统论述过这些内容。

王杰 在当代美学研究中,这些问题确实需要新的语境中重新研究,对于中国学者来说,这些问题也已经有所关注。感谢您接受我们的访谈。

本文为国家社科基金重大项目“当代美学的基本问题与批评形态研究”(批准号:15ZD023)成果。

(作者单位 浙江大学传媒与国际文化学院、上海交通大学人文学院)

责任编辑 李松睿