

景觀

「後真相時代」的藝術與政治

● 魯明軍

2016年9月美國總統大選期間，正值特朗普 (Donald J. Trump) 與希拉里 (Hillary Clinton) 鬥得難分難解之際，英國《經濟學人》(The Economist) 雜誌發表了一篇題為〈後真相政治：說謊的藝術〉(“Post-truth Politics: Art of the Lie”) 的文章。文章針對的雖是互聯網時代「真相的消失」這一普遍現象，但美國大選正是其得以引爆並遍及全球的最重要的誘因和推力。文中指出：「依靠『感覺是那麼回事兒』卻又沒有事實依據斷言的特朗普無疑是『後真相』政治的傑出典範。可他這種厚顏無恥的行徑不但沒有受到懲罰，反而還被用來證明他能與精英政治分庭抗禮。當然，他亦並非孤例。波蘭政府的議員披露之前在飛機事故喪生的前總統是被俄羅斯刺殺的；土耳其政治家宣稱最近敗北的政變者是遵循中央情報局的命令；英國脫歐這場成功的運動警告了由於土耳其即將加入歐盟而產生的移民大軍……」^①凡此種種，表明重要的不再是真相本身，而是人們對於這個真相的反應。換言之，真相是否被篡

改、質疑並非關鍵，因為人們不再相信真相，只相信感覺和自己想聽、想看的東西；導致的結果是，社交媒體輿論取代了事實驗證，網上廣泛流傳的謊話、流言卻成了「真相」^②。而假新聞和謊言的四處泛濫，則使得很多人都成了「陰謀論者」。誠如法國哲學家波德里亞 (Jean Baudrillard) 所說：「我們注定要處在社會的昏迷中，政治的昏迷中，歷史的昏迷中。」^③

是年，「後真相」(Post-truth) 一詞被《牛津英語詞典》(Oxford English Dictionary) 選為年度詞彙^④。雖說這是一個新的歷史時期的社會表徵，但政治中的謊言和陰謀實際上是一種歷史「常態」，也是現代政治的基本特徵之一，只是在不同時期，人們對於「謊言」的認知不同而已。如果說「後真相時代」中謊言本身就是真相和事實的話，那麼「真相時代」的謊言背後是否同樣存在着種種不可見的欺騙和陰謀？正是在這一特殊的政治時刻，紐約大都會藝術博物館布勞耶分館 (The Met Breuer) 敏銳地意識、捕捉到了這些變化，並不失時機地啟

動了「一切皆有關聯：藝術與陰謀」(Everything Is Connected: Art and Conspiracy) 展覽計劃。不過，展覽針對的並非是「後真相時代」的症狀，而是基於歷史的視野，將目光投向過去半個世紀以來美國政府與公民之間持續存在的種種信任危機和猜疑行為。

2018年9月18日，「一切皆有關聯」展覽低調開幕。展覽搜集了自上世紀60年代末至2016年特朗普上台之前的七十餘件有關藝術與陰謀的作品，題材幾乎涵蓋了半個世紀以來發生在美國或涉及美國的那些詭譎而尖銳的政治事件，包括肯尼迪(John F. Kennedy)總統遇刺事件、水門事件(Watergate Scandal)、民權運動、伊拉克戰爭、「9·11」恐怖襲擊、國家監視系統、無人機戰爭倫理等。展覽分為兩個部分，上半部分「『醒來』的房間」側重歷史研究和調查報導，意在揭露種種政治欺騙現象；下半部分「陰謀論的幻想」則主要針對當代信

息過載、政府權威降低等情況，力圖在事實與想像的交織中展開植根於現實卻又超越現實的敘事。從中可以看到，五十餘年來藝術家作為行動者如何透過藝術實踐介入種種政治醜聞和不正當的權力機制，以及他們如何應對官僚系統的欺騙、公共媒體的陰謀等隱匿的政治邏輯。

一 事件、陰謀與藝術的「冒犯」

1963年11月22日，美國總統肯尼迪乘坐敞篷轎車駛過德克薩斯州達拉斯的迪利廣場(Dealey Plaza)時，突然遭到槍擊身亡。之後，被捕的兇手奧斯瓦爾德(Lee H. Oswald)在押往監獄途中又被酒館老闆槍殺。更加曲折離奇的是，自1963至1993年間，一百餘名相關證人在各種不同事件中自殺或被謀殺，從而讓整個案件籠罩



「一切皆有關聯：藝術與陰謀」展覽搜集了半個世紀以來七十餘件有關藝術與陰謀的作品。(資料圖片)

在陰謀論的陰影之下。肯尼迪遇刺的六年前，藝術家岡薩雷斯 (Wayne Gonzales) 出生在路易斯安那州新奧爾良市的一個普通家庭，巧合的是，他與刺殺肯尼迪的兇手奧斯瓦爾德出生在同一個城市和街道。或許因此，歷史與政治後來成了岡薩雷斯藝術創作的資源和主題。

2000年前後，岡薩雷斯創作了《達拉斯警察36398》(*Dallas Police 36398*, 1999) (圖1, 彩頁, 下同)、《桃色的奧斯瓦爾德》(*Peach Oswald*, 2001) (圖2) 系列繪畫，直接取材自肯尼迪遇刺事件。岡薩雷斯採用了沃霍爾 (Andy Warhol) 式的肖像畫法，雖然並未突出複製及表現其中差異的手法，但透過單色、平塗及極具概括性的描繪，同樣可以看出他對於描繪對象的深刻洞察。肯尼迪遇刺的一年多前，偶像巨星夢露 (Marilyn Monroe) 因為抑鬱症自殺，沃霍爾創作了《金色的瑪麗蓮·夢露》(*Gold Marilyn Monroe*, 1962)。評論指出，「沃霍爾筆下的夢露在天堂般的金色裏看上去渺小得可悲，從而為這幅強有力的肖像增添了一份酸楚」^⑤。岡薩雷斯延續了沃霍爾的波普語言，但他的作品並沒有縮小肖像母題，而是通過放大增強了象徵的力量，肖像的造型更接近沃霍爾筆下的毛澤東形象，其用意不言而喻。更值得玩味的是，畫中人物逼人的目光及其背後深不可測的政治指涉。

在《桃色的奧斯瓦爾德》中，奧斯瓦爾德微微仰視着觀眾，彷彿在暗示我們：他是肯尼迪遇刺事件真相的唯一知情者。其眼神的背後既是無盡的深淵，似乎掩藏着一個巨大的秘

密，也暗含着一種不可抗拒的命運，甚至還流露着些許的無奈和無辜。這一點尤其體現在《達拉斯警察36398》中。毋庸說，達拉斯警察也被捲入這一事件，是這一「政治陰謀」的受害者之一。岡薩雷斯有意放大了畫幅，就像紀念碑一樣，矗立在世人面前。而這與其說是對於死難者的致敬，不如說是對整個事件的質疑和聲討。

截至2017年，美國關於肯尼迪遇刺案的出版物累計已經超過了四萬種，卻沒有任何一種足以令大多數人信服。是年10月26日，美國國家檔案和記錄管理局通過互聯網對外公開了2,800餘份與肯尼迪遇刺案有關的機密文件。然而，這些文件依然無法穿透這個迷霧重重的懸案^⑥。

奧斯瓦爾德的形象亦出現在參展的其他作品中。巴切爾 (Lutz Bacher) 採用粗糙的亞文化剪貼美學，虛構了一部以奧斯瓦爾德為「主角」的圖像小說《訪問奧斯瓦爾德》(*The Lee Harvey Oswald Interview*, 1976) (圖4、5)。她通過剪裁、拼貼奧斯瓦爾德的各種圖像，代替了她所收集的大量原圖中難以辨識的人物身份，中間穿插着自相矛盾的採訪記錄，這樣一種敘事恰恰暗合了我們對於奧斯瓦爾德以及肯尼迪遇刺事件的好奇和想像。在此，巴切爾選擇「使用複印機作為媒材，不僅與陰謀論者的亞文化傳播理論相吻合」，而且「更廣泛地宣稱『原始』的真理永遠不會被發現」，「這是你永遠不會知道的事情」^⑦。在策展人埃克魯德 (Douglas Eklund) 看來，「通過在不同元素之間建立聯繫，恰恰說明了藝術家是如何利用陰謀論來提出其他觀點」^⑧。

佩蒂邦 (Raymond Pettibon) 的《無題》(No Title, 1984-2017) (圖 6、7) 系列同樣聚焦於肯尼迪遇刺事件，只是他的敘述重心不在奧斯瓦爾德，而在整個刺殺事件。他用帶有表現主義色彩的漫畫形式，輔以相應的虛構性文本 (如「讓奧斯瓦爾德開槍襲擊肯尼迪就像拔牙」、「有利於達拉斯的就是有益於美國的」、「他現在不像有秘密生活」等)，表達對整個事件的質疑、挖苦和諷喻。作品雖然繪畫在紙上，但更像是牆上的塗鴉或是在街頭散發的傳單。也正是這一表現方式，在官方粉飾 (或試圖壓制) 的事件版本與事件真相之間撕開了一道裂縫。

相較而言，諾蘭德 (Cady Noland) 的實踐和主題顯得更為激進，也更具介入性。她以描繪曼森 (Charles Manson)、赫斯特 (Patty Hearst) 等 1960 年代極端的政治異議者而聞名。雖然「陰謀」這個詞很少出現在她的言論中，但她所表達的「美國文化是一個騙局」的想法，常常給她所針對的政治派別賦予某種陰謀論色彩，一個重要的例子便是她關於奧斯瓦爾德的作品。在此她創造了兩個「變體」，《烏澤瓦爾德》(Oozewald, 1989) 和《布魯瓦爾德》(Bluwald, 1989-90) (圖 9)，前者指的是肯尼迪遇刺事件還在滲入我們的政治生活，後者是從報紙中剪出的奧斯瓦爾德肖像，作品中頭顱和身體的圓孔具有雙重含義：一是暗示彈孔，二是指報紙「穿孔」，意謂大眾媒體其實是掩蓋真相的幫兇。就像肯尼迪一樣，一方面當時興起不久的電視媒介塑造了他的形象^⑨，另一方面，電視媒介也是謊言的製造者。

在肯尼迪遇刺的三個月以前，金 (Martin L. King) 在華盛頓林肯紀念堂發表了著名的演講〈我有一個夢想〉(“I Have a Dream”)，成為黑人民權運動史上的一個標誌性事件。1966 年組建於加利福尼亞州的黑豹黨是推進民權運動的一個激進左翼社團，是美國有史以來第一個為少數族裔和工人階級解放戰鬥的組織。1969 年，實驗電影組織 Videofreex 拜訪了民權運動戰士蒙格瑪麗 (Lucy Montgomery)，蒙格瑪麗所在的芝加哥老城是民權運動人士經常聚集的地方。他們在那裏遇到了伊利諾伊州黑豹黨領袖漢普頓 (Fred Hampton)，並拍攝、記錄了這次感人的採訪。訪談中，漢普頓詳細介紹了黑豹黨的自治計劃，暢談了他對於美國政治體系及其種族主義和帝國主義的看法。一個月後，芝加哥警察局突襲了漢普頓公寓，並槍殺了他和他的同伴。此次展覽展出了 Videofreex 訪談漢普頓的錄像《漢普頓：黑豹黨在芝加哥》(Fred Hampton: Black Panthers in Chicago, 1969) (圖 8)，視頻中反覆播放着漢普頓的激昂陳詞，看似是在重訪一段民權運動的歷史，但實際上它真正想揭示的是漢普頓的遭遇、命運及其背後不可見的、複雜的政治根源。

肯尼迪遇刺的陰霾尚未散盡，關於約翰遜 (Lyndon B. Johnson) 和尼克松 (Richard M. Nixon) 的醜陋記憶、底特律騷亂、金遇刺、水門事件以及越南戰爭的敗北等又接踵而至，1960 年代後，醜聞、陰謀在美國幾乎成了一種文化現象。1993 年 7 月 20 日，美國時任總統克林頓 (William J. Clinton) 的白宮副法律顧問福斯特

(Vince Foster) 在弗吉尼亞州一個公園裏飲彈自盡。儘管聯邦調查局 (FBI) 很快介入調查，但其自殺原因迄今依然是一個謎。展覽中展出諾蘭德的《無題(文斯·福斯特)》(*Untitled [Vince Foster]*, 1993-94) (圖 11) 就是根據這個不解之謎創作的。她放大了一張美聯社拍攝的新聞照片，照片上福斯特的棺材被一群護柩者從教堂的台階上抬下來，顛倒的照片裱在鋁板上，立在牆邊——四年前，她用類似的形式和比例重製了赫斯特的肖像，即《作為強盜的坦尼亞》(*Tanya as Bandit*, 1989) (圖 10)。照片中福斯特靈柩的顛倒像是在倒空它的內容，而迷失於真實與假象之間。就像前面提到她的另一件作品《布魯瓦爾德》中，奧斯瓦爾德嘴裏塞着一面國旗，福斯特的棺材上也蓋着一面國旗，她藉此「試圖喚起更廣泛的情感共鳴，同時也是提醒我們，真相永遠都不會被揭示」^⑩。沒有料到的是，2016年美國大選期間，FBI 特工突然揭露：福斯特自殺前一周，希拉里曾在諸多同事面前對其進行言語攻擊和羞辱，間接導致其自殺。由此可見，二十三年前諾蘭德的《無題(文斯·福斯特)》並非只是一種預言，其更多是出於對政府和體制的極度不信任。弔詭的是，特朗普等人揭露真相的同時又在製造新的謊言和陰謀。

展覽將時間的起點設定在上世紀 60 年代末，事實上，恰是此時興起的反文化運動播下了人們對政府不信任的種子。在某種意義上，這些藝術作品也是反文化運動的一部分。何況，在日益懷疑政府和大眾媒體報導之真實性的環境中，那些所謂被欺騙

或受迫害的群體或個人，其偏執變得愈加瘋狂，因為無論是政府還是媒體，曾經都是美國人生活中神聖不可侵犯的對象。反文化運動自然也包括藝術家對於美術館體制的批判和挑釁。

1971 年初，哈克 (Hans Haacke) 即將在紐約古根漢姆美術館 (Solomon R. Guggenheim Museum) 舉辦的個展被臨時取消，美術館藝術總監也被解僱，原因是哈克有兩件作品是對紐約曼哈頓房產背後腐敗運作的調查。哈克在創作實踐中使用的都是公開記錄中可核實的數據，並通過一種新的敘事結構和圖式，揭示了不動產所有者向承租人隱瞞所有權的秘密。顯然，這樣一種介入所動搖的不僅是美術館體制，且直指美國政治和經濟系統。他說：「20 世紀 60 年代，我希望作品能具備實實在在的功能。在最近的作品中，我延續了這一方法。例如，要想對藝術公眾進行民意調查，就必須設定出特定情景，為了展示結果，還必須使用特定的圖表方法。」^⑪ 其實在這之前，哈克在紐約現代藝術博物館 (MoMA) 就曾進行過《MoMA 的投票選舉》(*MoMA Poll*, 1970) 實踐，讓觀眾就社會議題投票。這也是他認為自己迄今最具入侵性和冒犯性的作品。作品事關越戰、洛克菲勒 (Nelson A. Rockefeller) 競選連任紐約州州長，以及他與尼克松在印度支那的政策的關係等歷史語境。不可忽視的是，展覽場所也反身指向 MoMA 受洛克菲勒家族支配這一事實^⑫。

限於篇幅，本文無法一一列出展覽中的所有作品及其所針對的政治事件。僅透過以上所述、特別是圍繞肯

尼迪遇刺的系列藝術實踐，即可看出藝術家介入這些事件的不同方式和態度。對體制的不信任構成了他們實踐的動因和前提，然而，他們的目的與其說是為了揭示真相（很多時候藝術其實無力應對複雜的政治設計和陰謀），不如說是如何自覺於自己所身處的活生生的現實。這不是一種簡單的政治表態，藝術家真正關切的是如何用行動刺破、衝決陰謀織就的幻象。對他們而言，這比找到真相更為重要。

二 地緣政治的權力邏輯與藝術「索隱」

1971年7月，基辛格(Henry A. Kissinger)以尼克松政府國家安全事務助理的身份，第一次秘密踏上中國國土。次年2月，尼克松訪華，打破了中美相互隔絕的局面。1979年，中美正式建交，兩國關係從此進入了一個新的歷史時期。四十多年來，基辛格參與了美國諸多外交戰略的實施，在全球民主化浪潮和民族獨立運動中一直扮演著重要的角色。他也見證了中國的崛起，並撰寫了《論中國》(*On China*)一書。然而，他還有諸多不為人知的隱匿面向。比如藝術家賈爾(Alfredo Jaar)就不相信這些表面的「冠冕堂皇」的言論和形象，而意欲揭窺另一個(或是他眼中的)真實的「基辛格」。

上世紀80年代初，賈爾從智利搬到了紐約，並創作了作品《搜尋K》(*Searching for K*, 1984) (圖14)。他深諳如果在智利創作這件作品必然遭

禁，甚至還有可能獲罪或被監禁，所以只好搬離智利再做計劃。這裏的「K」所指的正是基辛格，作品中羅列着大量基辛格與不同國家政要的合影(包括訪華時的合影)，藝術家用紅筆圈出照片中基辛格的頭像。這些照片曾出現在基辛格的回憶錄中，但作者和出版方不允許基辛格與智利總統皮諾切特(Augusto Pinochet)的合影出現在書中。原因是皮諾切特掌權期間，一方面全面推行新自由主義經濟改革，創造了經濟奇蹟，另一方面實行高壓統治。不過賈爾關心的並非這些，其目的是想提示我們：在1973年智利的暴力政變中，正是因為基辛格的幫助，皮諾切特才得以建立並鞏固權力。出乎意料的是，後來智利政府還邀請他為皮諾切特政府的受害者撰寫備忘錄。誠如賈爾所說，他所有的作品都有一個語境，無法脫離現實處境進行創作。為此，他一直行走於世界各地，針對不同地方的歷史事件或政治悲劇，在藝術創作中做出不同的回應^⑬。

和賈爾一樣，帕格倫(Trevor Paglen)也是一個行走者。2006年，他孤身前往喀布爾，在山頂上露營，拍攝美國軍事基地，並通過望遠鏡捕捉CIA「黑站點」的位置，以此揭露美國政府濫用權力的秘密。數年後，他以四千餘個美國國家安全局(NSA)及英國政府通訊總部(GCHQ)的監控項目的代號，組成了另一件影像裝置《監控項目代號》(*Code Names of the Surveillance State*, 2014)。這些代號被有序地投映在展廳的四面牆上，形成了一些不斷滾動的豎列。它們看上去毫無意義，大多是一些有趣惹笑

的詞語或是與監控項目沒有明顯關聯的短語，如“Bacon Ridge”代表的是NSA在德州的一個裝置，“Fox Acid”代表受NSA控制、將惡意軟件植入瀏覽器裏的網絡服務器，等等。然而，帕格倫的目的並不是要對這個主題作闡述性記錄，他想說的是，這些代號其實是美國政府擁有龐大的秘密監視機構的證據，故其揭露的隱情令人恐懼¹⁴。

同樣是採用收集信息的做法，查爾斯沃斯(Sarah Charlesworth)在1978年創作的《1978年4月21日》(April 21, 1978)(圖12、13)則透過「事件」中的媒體探尋媒體中的「事件」。1978年，極左恐怖組織紅色旅(Red Brigades, BR)綁架了第二次世界大戰後曾兩次出任意大利總理的莫羅(Aldo Moro)，在囚禁了五十五天後將他處決。令查爾斯沃斯關切並好奇的是，莫羅被綁架後，世界各地的報紙對於相關事件的各種虛假信息的反應。她收集了曾以這一事件作為頭版的各地報紙，並刪掉報紙上除了圖片和報紙名稱以外的其他內容，以一種簡潔的姿態暴露了在此危急時刻世界各地報紙(包括《紐約時報》[The New York Times])為維護國家權力而聯合起來的明確卻又不統一的方式。

與帕格倫、查爾斯沃斯並無二致，倫巴第(Mark Lombardi)也意圖揭露隱藏在政治事件中的權力及其不為人知的陰暗面。倫巴第的工作方式更像是警察探案，他孜孜不倦地將企業和政府機構的有組織犯罪以及其他非法組織的故事編織成一系列複雜的線性圖，並稱其為「敘事結構」(Narrative Structures)。國際信貸商業

銀行(BCCI)一度被戲稱為「銀行騙子和罪犯」，而在倫巴第看來，BCCI不僅被毒販和騙子使用，而且被美國政府所利用。有研究者指出，BCCI其實是中央情報局(CIA)的機構，主要用來洗錢和支持一些秘密項目¹⁵。基於此，倫巴第索隱鉤沉，一步步探得相關的因素、細節及其中的關聯。最終，我們看到的作品BCCI-ICIC&FAB, 1972-91 (4th version) (1996)(圖15)彷彿是一張攀枝錯節的「蛛網」。當然，這亦並非孤例，可以說每一次事件背後，都籠罩着這樣一張不可見的大網。

如果說倫巴第是一個探案者的話，那麼邁澤爾(Julia Meltzer)和索恩(David Thorne)則更像檔案員。在《「我記不起來了」：三份被收回的文件》(“It's Not My Memory of It”: Three Recollected Documents, 2003)中，邁澤爾和索恩搜集了1974至2002年期間CIA在伊朗、也門和蘇聯的三份文件，每一份都是通過採訪情報人員獲取的，由此剪輯形成的視頻披露了兩位藝術家所捕捉到的那些不可還原的隱蔽行動中的個人記憶。其中講到了一個伊朗線人的故事，他曾出現在CIA的文件碎片中，相關的文件在當地地毯編織工的幫助下被重新縫合，並組裝成七十五卷出版物。用兩位藝術家的話說，他們的實踐也是為了研究文件的製作、收藏、流通、接受以及政治影響¹⁶。值得一提的是，這段視頻中有不少是介於真正的秘密與公開的秘密之間的政府文件，比如那些經常被「我們既不確定也不否認」這種官方話語所掩蓋的檔案。由此亦可洞悉，二十多年來國際地緣政治的

詭譎多變，資本與戰爭的共生主導着變幻莫測的世界風雲。特別是進入全球化時代以來，美國政府與跨國公司的利益關係一直是支配國際地緣政治結構的隱匿邏輯。

在《無題(政府和企業)》(*Untitled [Government and Business]*, 1991) (圖16)中，凱利(Mike Kelley)通過一種像波洛克(Jackson Pollock)「滴灑畫」一樣的「塗抹」，描繪了政府與企業之間糾纏不清的關係。在藝術家眼中，美國政府與跨國公司的利益交織不僅阻礙了文化的進步，還侵蝕了公民的日常生活。相比而言，法斯特羅姆(Öyvind Fahlström)的《世界地圖》(*World Map*, 1972) (圖19)似乎更具秩序感。法斯特羅姆不僅是藝術家，也是詩人和記者。地緣政治與現實世界的變局是他一直以來最為關切的主題，為此他貪婪地閱讀、汲取着全球政治和事務中的種種信息，塑造自身對於現實和未來世界的想像。在《世界地圖》中，法斯特羅姆基於自己所收集的大量檔案、信息和數據，以地圖為形式底本，通過五彩斑斕、圖文結合的漫畫形式，重建這些複雜信息的關聯，繪製了一幅他所理解和感知的世界圖景，即帝國主義勢力是如何蹂躪和踐踏傳統民族國家的社區的。整個畫面更像是一幅人類苦難的拼圖，但它並非取決於地理邊界，而是由跨國公司通過榨取財富和鎮壓政治異見者來界定的。

戰後崛起的美國不斷將觸角霸道地伸向諸多國家，特別是美蘇對峙形成的冷戰結構，無疑是全球地緣政治的槓桿。冷戰結束後，隨着全球化時代的降臨，世界局勢和地緣政治變得

更為複雜，也更加波詭雲譎，而其中的主角依然是美國。事實證明，正是CIA數次策動推翻民選政府、扶持軍人政權^①。美國以正義為名的政治干預和戰爭背後往往都有着不可見的秘密和陰謀，但正是這些政治干預和戰爭，不僅徹底破除了西方民主的神話，也讓整個世界深陷泥潭。作為行動者，藝術家面臨的不只是如何直接介入具體的戰爭技術和政治策略，更重要的是，如何經由某種異質化的視角，鉤沉索隱，探得其內部的隱秘關聯和邏輯。

三 「文化外交」與陰謀論

藝術家紛紛介入政治事件或政治陰謀進而訴諸藝術正義，體現了藝術的主體性和政治性，然而不能忽視的是，與此同時，部分政治事件或陰謀也以不同方式和程度介入和利用藝術(包括藝術機構)，或者說，藝術有時也不可避免地被捲入這些事件或陰謀中。

藝術家巴爾特奧—亞茨貝克(Alessandro Balteo-Yazbeck)的實踐常常聚焦在與現代藝術史相關的政治事件。在「文化外交：我們忽視的藝術」(*Cultural Diplomacy: An Art We Neglect*)系列之*R.S.V.P., 1939* (2007-2009，與法辛[Media Farzin]合作) (圖17)中，巴爾特奧—亞茨貝克複製和挪用了一封MoMA的邀請函和1939年5月的《時代周刊》(*Time*)雜誌封面(封面人物是洛克菲勒)，將它們並置在一起，上下方分別寫着羅斯福(Franklin D. Roosevelt)和洛

克菲勒的兩句話：1939年，羅斯福說：「在美國，藝術一直屬於人民，從來不是學院或某個階級的財產。」1996年，洛克菲勒說：「我在現代藝術博物館學習政治。」^⑩兩位人物代表的是兩個不同的政治陣營。在此，藝術家的重構顯然是一種反諷，而它所指的正是一直以來被我們所忽視的博物館與捐助者之間在政治、財政程序等方面令人不安的關係。

巧合的是，籌備是次展覽期間，也就是在美國大選的過程中，藝術家弗雷澤 (Andrea Fraser) 系統調查了在這特殊的歷史時期，全美一百多家美術館、非盈利機構與競選政治、文化慈善事業及競選資金之間的複雜關係。展覽開幕前不久，麻省理工學院出版社重磅推出了弗雷澤的調研成果：《2016：博物館、金錢和政治》(2016 in Museums, Money, and Politics) (圖3)。這部厚達九百多頁的報告顯示，大多數美術館和機構的董事會依然由民主黨主導，但事實上，「為數龐大的藝術贊助人(無論其個人的政治信仰如何)都相當支持右翼在美國的崛起，這便要求藝術家及藝術領域的其他從業者們比以往更為警覺，和更為積極的政治允諾，以捍衛藝術的獨立與正義原則。這不僅關係到藝術機構的自主性，更關乎它們將如何介入當下政治範疇內的種種挑戰」^⑪。

巴爾特奧—亞茨貝克的實踐並不限於藝術系統內部，在另一件作品《不穩定移動》(UNstabile-Mobile, 2006) 中，這位出生在委內瑞拉的藝術家透過模仿卡爾德 (Alexander M. Calder) 的雕塑及其投射的陰影，再

現了2001年地圖上切尼的能源特遣隊 (Cheney Energy Task Force) 在伊拉克油田的位置，藉以指向一直以來美國對於石油生產國的干預。與之相應，冷戰期間，CIA 通過資助現代藝術展覽，進行文化示威，而卡爾德的作品也是其中的一部分^⑫。巴爾特奧—亞茨貝克實踐的自我指涉性 (reflexivity) 也體現在這裏，作品中對卡爾德的模仿既指向美國的文化霸權，也因此揭示了其內在的政治邏輯。

自1950至1967年，美國政府投入巨資在西歐執行一系列秘密的文化宣傳計劃，這項計劃是由CIA在極端秘密的狀態下執行的。執行這項計劃的主體是文化自由代表大會 (Congress for Cultural Freedom)，負責人是CIA特工喬斯爾森 (Michael Josselson)，其辦事處遍布三十五個國家，下設多個項目機構。這個計劃的目的是讓西歐知識份子不再熱衷於馬克思主義和共產主義，轉而從思想傾向上接受有利於「美國方式」的觀點。按基辛格的說法，CIA建立的這支隊伍是「一個為國家效忠的貴族階層，遵循的是超黨派原則」。在長達二十年的時間裏，它一直以雄厚的財力支持着西方高層文化領域，名義上是維護言論自由，但實際上是美國進行冷戰的秘密武器，廣泛地散布在文化領域之中。如果我們把冷戰界定為思想戰，那麼這場戰爭背後就有一個龐大的文化武器庫，所藏的武器是刊物、圖書、會議、研討會、美術展覽、音樂會、授獎等^⑬。1954年，《時代周刊》還曾刊登過一篇主張將美國藝術作為一種軟實力的文章^⑭。可見對於美國而言，「文化外交」不是一句空話，也難怪

有人指出，CIA將抽象表現主義作為美國繪畫的典範並意圖將其推向全世界，甚至認為這是CIA的一個政治陰謀。可歷史似乎並非如此簡單。

上世紀20年代，美國批評家克雷文(Thomas Craven)針對歐洲現代藝術在美國的盛行提出了強烈的批評和質疑，在他看來，歐洲現代藝術過於關注技術和風格，而這種追求與美國社會是完全脫節的；藝術家游離於社會之外，無法成為社會有機體的一部分。因此，他認為美國藝術家應該創作出一種屬於美國人的藝術。克雷文的呼籲在1940年代得到了廣泛的響應，特別是在藝術批評家格林伯格(Clement Greenberg)的支持和推動下，以抽象表現主義(紐約畫派)為典範的「美國式繪畫」最終在二戰前後取代了巴黎畫派和歐洲現代藝術在美國的主導地位²³。弔詭的是，作為形式主義批評的代表，格林伯格、弗雷德(Michael Fried)等對於抽象表現主義的推崇，並非基於其與美國政治社會的有機聯繫，而是基於它們所呈現的平面性、媒介性和純粹性等形式特質。然而，1970年代興起的修正主義批評則將抽象表現主義拉回政治的維度，意圖揭示其與冷戰的內在聯繫。學者研究表明，抽象表現主義的興起正是在美國政治經濟崛起之時，紐約畫派之所以轉投自由主義陣營，與冷戰不無關係²⁴。歷史學家桑德斯(Frances S. Saunders)則認為，這其實就是文化冷戰的結果，CIA才是抽象表現主義幕後真正的推手²⁵。受此影響，中國有藝術批評者不僅將整個當代藝術視為美國藝術，還認為這是CIA的政治陰謀²⁶。

相形之下，藝術史家和評論家萊杰(Michael Leja)的判斷顯得更加客觀：「從本質上看，紐約畫派的藝術與二戰期間的美國文化之間是一致性而非對抗性的關係，並且，這一特點也決定了這一群體將會取得怎樣的一致性，他們以改寫歐洲現代主義的方式關注着某些特定的文化熱點，扮演着帶有意識形態的角色。」²⁷這說明紐約畫派實踐的動因雖然不是一種自由主義陣營的政治策略，但籠罩在冷戰的陰影之下，難免有所沾染和影響。至於CIA是否主動介入其中，其到底是不是政治陰謀尚未可知；但可以肯定的是，抽象表現主義的確或多或少捲入了CIA的文化戰略和政治部署中。

在強大的政治機器面前，藝術的力量極其有限，甚至是微不足道的。不過，是次展覽恰恰表明，藝術非但不是政治陰謀或其中的一部分，反而是政治陰謀的敵人，正義才是大多數藝術家真正的訴求。也因此，它從另一個角度破解了藝術作為美國文化戰略或「文化外交」策略的陰謀論。它至少重申了一點：當代藝術不僅不是政治機構的工具，而且在很大程度上，它恰恰是在抵抗淪為政治工具。

四 尾聲：「末日在此」?

在展覽的結尾，藝術家肖(Jim Shaw)的裝置用血紅的蜘蛛網覆蓋了一個美國小鎮，當觀眾「穿過」蜘蛛網進入小鎮「加油站」的門口時，呈現在眼前的卻彷彿是共濟會秘密集會的一片幻象。用藝術家的話說，這是

從羅斯福新政神話向里根 (Ronald W. Reagan) 新自由主義時代轉變的一個寓言²⁸。這個名為《複利的奇迹》(The Miracle of Compound Interest) (圖 18) 的裝置創作於 2006 年，當時美國失業率依然在攀升，勞工運動此起彼伏，工會傾向支持的民主黨束手無策，而這在某種意義上已經為特朗普後來的勝選埋下了伏筆。從新世紀初開始，隨着伊拉克戰爭的規模急劇擴大、特別是「9·11」恐怖襲擊，迫使包括肖在內的一批藝術家產生了自越戰以來從未感受過的政治緊迫感²⁹。

十年後，也正是在布勞耶分館啟動、籌劃「一切皆有關聯」展覽之時，特朗普的參選則再度讓肖繃緊了神經，在新美術館 (New Museum) 的個展「末日在此」(The End is Here) 更像是因應時勢的創作。同名作品《末日在此》(1978) 也展出於「一切皆有關聯」展覽中。1978 年，它以油印小冊子的形式出現在加州藝術學院的碩士論文展中。這是一個根據當時政治事件和社會動盪的境況改編的獨特文本，其中充滿了天馬行空的想像和虛構，比如藝術家帶着陰謀論的口氣將肯尼迪描述為「一個背叛外星霸主、部分異教徒化的火星人」，甚至偽造了一則陰謀性的報導，說「火星人正在給肯尼迪餵食一種雞尾酒 (包括可卡因、巴比妥類藥物等)」，而這其實是對總統因背部不適而服用止痛藥成癮這一傳聞的瘋狂掩飾³⁰。

在新美術館的展覽中，圍繞這個奇特的文本，肖建立了一個文獻庫，並將其命名為「隱秘世界」(The Hidden World)。裏面是他從福音運動、秘密

團體和新紀元通靈師那裏收集到的各種宣傳、教育和商業活動的材料，包括自製的宣傳手冊、條幅、百科全書和唱片專輯。題目「隱秘世界」取自 1940 年代一本同名的陰謀論雜誌，而上述這些團體的一個共通特徵是，他們都自認為一方面受到神的特殊庇佑，另一方面又被世人輕蔑，這種感覺導致他們對世界的描繪充滿了強烈的明暗對比和偏執：只有我們知道真理，但有人要陰謀打倒我們³¹。誠如藝術評論家福斯特 (Hal Foster) 所說，早在 1963 年，歷史學家霍夫斯塔特 (Richard Hofstadter) 在一篇經典文本中提到「美國政治中的偏執狂風格」，受戈德華特 (Barry Goldwater) 觀念和行動的驅使³²，他希望將該風格理解為一種獨特的心理機制。作為亞利桑那州參議員，戈德華特曾於 1964 年成功獲得共和黨總統候選人提名，向民主黨總統約翰遜發起挑戰，因其代表極端保守主義政治力量且經常語出驚人，2016 年美國大選期間常常被拿來與特朗普作比較³³。顯然，《末日在此》所映射和預言的正是將臨的更加瘋狂的「特朗普時代」。

誠如論者所言，今天，那些普通獵奇者關心的早已不是所謂「真相」，而只是肯尼迪家族身上籠罩的傳奇氣息和娛樂色彩。從這層意義上說，即使檔案中最後一個被塗黑的單詞獲准解密，陰謀論也依然不會消失³⁴。說到底，所謂真相消失的「後真相時代」不是沒有真相，而是我們無視或無感於真相的存在，何況真相本身也已變得更加複雜：依然有無數的歷史之秘尚待揭示，新的陰謀又以異樣的方式不斷叢生，以至於誰掌握了媒體

和「造謠」的權力，誰就擁有了「真相」。這意味着，真正的危機與其說是謊言背後的製造者和陰謀，不如說是傳播謊言的互聯網及其政治、資本與文化邏輯。美國傳播學者席勒(Dan Schiller)指出：「新媒體看似與以往不同的地方，是經由社交網絡、郵件以及其他數字功能而展開。在政治操縱的語境下，大數據分析成了不同利益集團的鬥爭工具。」因此，「在網絡時代，即便每個人都覺得『你無法在大眾視野中藏身』，可一旦涉及到權力問題，總是很難做到真正的透明——很多時候你仍然能夠騙到大部分人」^⑤。或許，這才是「後真相時代」的真相。

弔詭的是，因為揭露陰謀，藝術看似獲得了一種新的自主性和政治性，可很多時候，那些被揭露的陰謀本身反而比諸多藝術作品更具「藝術性」。這固然為藝術切進事件真相和陰謀的內在邏輯提供了有效的方式和路徑，但不可避免的是，作為互聯網文化資本的一部分，藝術不僅會被捲入新的陰謀中，甚至會成為陰謀的製造者或「幫兇」。因而，是次展覽雖然無涉「後真相時代」的藝術與陰謀，但它提示我們：我們早已被包裹在一個更大的謊言或陰謀中。

註釋

① 孫子安譯：〈後真相政治：說謊的藝術〉(2016年9月17日)，簡書網，www.jianshu.com/p/e4c22ba83961。

② Matthew d'Ancona (達昂考納) 著，賈邵然譯：〈「後真相」時代的十

大「另類事實」〉(2017年6月5日)，《中國日報》中文網，http://ent.china-daily.com.cn/2017-06/15/content_29760463.htm。

③ 波德里亞(Jean Baudrillard) 著，張新木、李萬文譯：《冷記憶1》(南京：南京大學出版社，2009)，頁5。

④ 林方偉：〈2016年度詞揭示世界進入「後真相」時代〉(2016年12月28日)，《聯合早報》網，www.zaobao.com/zlifestyle/culture/story20161228-706858。

⑤ 詹森(H. W. Janson) 著，藝術史組合翻譯實驗小組譯：《詹森美術史》(北京：世界圖書出版公司，2013)，頁25。

⑥⑦⑧ 劉怡：〈謊言之軀：特朗普解密肯尼迪遇刺檔案〉(2017年12月26日)，網易新聞網，<http://news.163.com/17/1226/09/D6IRS59H000187UE.html>。

⑦⑨ Kathryn Olmsted, "History and Conspiracy", in Douglas Eklund and Ian Alteveer, *Everything Is Connected: Art and Conspiracy* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2018), 160.

⑩ 白日何短短：〈一切都是相互聯繫的：關於藝術和陰謀的新展覽〉，百度百家號，<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1611940151086720149&wfr=spider&for=pc>。

⑪ Douglas Eklund, "'A Wilderness of Mirrors': Conspiracy and Identity", in Douglas Eklund and Ian Alteveer, *Everything Is Connected*, 54.

⑫ 藝術家凱利(Mary Kelly)的觀點更為明確，她說：「在內容層次上完成轉變，將所謂的綜合命題重新納入議程，也就是要去……顛覆柯蘇斯(Joseph Kosuth)關於藝術是分析性命題的名言，也就是說藝術並不局限於關於藝術的言說，而是可以指外在於自身的事物，它可以具備人們所說的『社會目

的]。」轉引自布赫洛 (Benjamin H. D. Buchloh) 著，何衛華等譯：〈漢斯·哈克：記憶和工具理性〉，載《新前衛與文化工業：1955到1975年間歐美藝術評論集》(南京：江蘇鳳凰美術出版社，2014)，頁163-64。

⑫ 方華譯：〈國際當代藝術家訪談錄：漢斯·哈克〉(2016年7月15日)，藝術國際網，<http://review.artintern.net/html.php?id=66594>。

⑬ Susan Acret, Stephanie Bailey, and Anna Dickie, eds., *Ocula Conversations (Interviews 2016-2017)* (London, Hong Kong, Auckland: Ocula, 2017), 59.

⑭ 陳穎編譯：〈Trevor Pagle 影像裝置「監控項目代號」紐約展出〉(2014年12月18日)，《藝術眼 ARTSPY》微信公眾號，https://mp.weixin.qq.com/s/jxps31yEjmi_M1_Qj222MQ。標題中的“Pagle”應為“Paglen”。

⑮ 引自「一切皆有關聯：藝術與陰謀」展覽現場作品 *BCCI-ICIC&FAB, 1972-91 (4th version)* 的標籤說明。

⑯ Douglas Eklund, “The Artist as Researcher”, in Douglas Eklund and Ian Alteveer, *Everything Is Connected*, 82.

⑰ 王紹光：〈中央情報局與文化冷戰〉，《讀書》，2002年第5期，頁96；孫子安譯：〈後真相政治〉。

⑱ Alessandro Balteo-Yazbeck, “R.S.V.P, 1939”, in Douglas Eklund and Ian Alteveer, *Everything Is Connected*, 94.

⑲ 弗雷澤 (Andrea Fraser) 著，譯者不詳：《2016：博物館、金錢與政治》(上海：上海當代藝術博物館，2018)。

⑳ 引自「一切皆有關聯：藝術與陰謀」展覽現場作品《不穩定移動》的標籤說明。

㉑ 〈前言〉，載桑德斯 (Frances S. Saunders) 著，曹大鵬譯：《文化冷戰與中央情報局》(北京：國際文化出版公司，2002)，頁1-2。

㉒ 引自「一切皆有關聯：藝術與陰謀」展覽現場作品 *R.S.V.P, 1939* 的標籤說明。

㉓ 參見張敢：〈格林伯格與美國抽象表現主義〉，載黃宗賢、魯明軍編：《視覺研究與思想史敘事》，上冊，〈形式—觀念—話語〉(桂林：廣西師範大學出版社，2013)，頁78-100。

㉔ 毛秋月：〈譯後記〉，載萊杰 (Michael Leja) 著，毛秋月譯：《重構抽象表現主義：20世紀40年代的主體性與繪畫》(南京：江蘇鳳凰美術出版社，2015)，頁565-66。

㉕ 桑德斯：《文化冷戰與中央情報局》，頁284-314。

㉖ 參見河清：《藝術的陰謀：透視一種「當代藝術國際」》(桂林：廣西師範大學出版社，2008)。

㉗ 萊杰：《重構抽象表現主義》，頁33。

㉘ 引自「一切皆有關聯：藝術與陰謀」展覽現場作品《複利的奇迹》的標籤說明。

㉙ YT先鋒：〈iPhone、轉基因還有特朗普，Jim Shaw對當下的一切感到焦慮〉(2018年4月11日)，《YT新媒體》微信公眾號，<https://mp.weixin.qq.com/s/Re0tHuDtUdZXGSCr2N3xw>。

㉚㉛ 福斯特 (Hal Foster) 著，杜可柯譯：〈哈爾·福斯特論2016年年度最佳〉(2016年12月27日)，藝術論壇中文網微信公眾號，<https://mp.weixin.qq.com/s/mIQ3w5TnJIA5wZ00xykOlw>。

㉜ 約翰遜及其陣營將戈德華特視為一個反動份子，但戈德華特的支持者則認可、讚揚他對於政府權力、工會，以及福利國家制度的反抗。

㉝ 席勒 (Dan Schiller) 著，翟秀鳳譯：《信息資本主義的興起與擴張：網絡與尼克松時代》(北京：北京大學出版社，2018)，頁245。