

景觀

當代藝術的危機——公共性之喪失

藝術與哲學的對話 I

• 司徒立 金觀濤

第一封信： 正在捲起的精神風暴

觀濤兄：

巴黎的十月陽光燦爛，但是我卻無法安心畫畫。歐洲思想界正在醞釀着一場精神風暴。最近法國思想界開始了當代藝術的大討論，批判矛頭直指現代和後現代藝術。不由想到，在前幾期的《二十一世紀》雜誌上，還介紹了大陸畫家的後現代主義嘗試。也許在香港、中國大陸、甚至是美國，後現代主義還是一種時尚，代表藝術的先鋒，但在後現代主義發源地之一的法國，它正在受到毫不留情的攻擊。試看本月發表在《精神》、《藝術報》上一些文章的標題：

- 〈繪畫——一個過時的詞〉
- 〈由你胡搞〉
- 〈回到混亂〉
- 〈美學討論的危機〉
- 〈純粹的自我推介：粗俗的時尚〉
- 〈以當代藝術反對現代藝術〉
- 〈藝術的死亡及死亡之途〉……

從這些文章中，你可以看到炮火之猛烈，大約是這個世紀前所未有的。有些極端的作者連畢加索和杜象 (Marcel Duchamp) 都否定了。作為一個畫家，長久生活在法國畫壇，我早就知道，這場對當代藝術的激烈否定是遲早要發生的。今天在繪畫界，已無法區分塗鴉之作和精心的創造，至少是很多人以為沒有必要區分了。社會對現代主義的作品早就抱着皇帝的新衣的心態，很多當代作品被看重，並非觀眾真正能欣賞，或被畫面震撼，而不過是由於它出自捧紅的大師之手，或得到某種批評家貌似深奧的評論所肯定。其實，真正的藝術家總體早已消失，在畫壇喧嘩的只是重商主義的畫廊、政府機構所謂的文化政策、必須定期推出新面貌的展覽以招徠觀眾的博物館，以及一批在大學裏看作品幻燈片培養出來的、只懂得饒舌的批評家。另一個危機是由於工業生產與消費策略，使得構成一件藝術作品的最基本的美術材料退化。這種趨勢的發展，已使得現代藝術作品

中作為藝術本質的東西正在消失，只要等一個小孩喊出了「皇帝沒有穿衣服」，當代藝術的大廈就會崩潰。

其實，早在60年代西方畫壇就感覺到問題的嚴重性，開始對現代藝術進行批判，這就是所謂後現代主義對現代的反思。但反思的結果卻是：格林伯格所主張的抽象繪畫運動被判為新學院派，藝術的「自我批判」和「自我限定」的自主理論美其名為「解放」，不如說是全面崩潰。這種抽象繪畫運動，只是按照一種美學的邏輯，而不是藝術的經驗的不可抗拒的趨勢，其結果一如抽象表現繪畫的主觀任意性那樣，使藝術的承載與溝通發生危機，因而造成了後來藝術表現的「折衷主義」與「犬儒主義」的氾濫。現代主義單向的進步論原則，一開始就包含着「若想成為現代作品必須先是後現代的方成」(見李歐塔(Lyotard):《後現代狀況》)。後現代打着「藝術流通」的旗號——從法蘭克福學派那裏借來一些口號，認為現代藝術只能是一種過渡、一種流通、一種結算，在一種奔跑的技術的不穩定性中不斷摧毀和重建……讓自己走向消遣、浪費、揮霍、散播，從而滲透到人群中去，那裏有流通，那裏就有愉悅。隨着這種「流通」與「價值清算」(W. Benjamin語)再匯合當時的市場消費意識以及政府的「文化工程」，於是，藝術就像妓女那樣走上街頭，現代藝術終於變成沒有藝術的現代。

雖然，我對危機的不可避免早有預感，也認為早就該對一百多年來藝術的發展有一個反省和清理，但對當前法國的這場大討論，我卻不那麼贊成(或者說不願意投入)，這是因為當

代藝術面臨的問題太龐大，遠不是藝術本身所能解決的。我隱隱感到，它的內涵實際上是現代性問題，或者說，是二十世紀末西方文化向何處去？

如果不理解藝術背後深層的文化 and 社會結構，批判者與被批判者會同樣地失敗。例如《世界報》那篇涉及對抽象主義以及畢加索的批判文章，顯然還不明白問題遠遠超過「抽象或具象」、畢加索或杜象。現代藝術的失敗不僅僅是表現形式或某種美學主張的問題，今天一個保護現代藝術的龐大的社會結構以及意識形態早已形成。表面上看，其形成的過程每一步似乎都是一次創新進步，但整體的後果卻是自我毀滅。任何一個人都會看到他們挑戰的對象有多麼大，以致於有時會懷疑，這是否有點像唐吉柯德

塞尚



挑戰風車。

在這種情況下，我建議我們開始早就想進行的藝術哲學通信。面對這次歐洲的藝術論戰，中國知識分子應該參與進去。所謂參與，是真正進入文化討論的前沿，而不是像本世紀初中國文化界幾次論戰那樣，拾西方前衛思潮的牙慧來為中國現實服務，或盲目地跟在潮流後面。討論的目的並非要爭個對錯或一定要有結果，而只在「破除對西方藝術的迷這，增加對西方藝術的了解」。

司徒

1992年10月 巴黎

第二封信： 哲學基礎的探討：主體性與 公共性

司徒兄：

看到來信，心中很不平靜。你提出的問題與當代哲學和社會科學中有關「現代性」面臨的困境暗合。由於問題錯綜複雜，一下子難於講清楚。當思想尚不清晰時，我總是懷着這些念頭如同幽靈般地徬徨。

我自幼喜歡繪畫。青年時代十分欣賞印象派和後期印象派的作品，曾為現代藝術帶來的主體解放而歡欣鼓舞。只是我從未學習過繪畫(或藝術史)，由於自知在這方面缺乏訓練和修養，我能做到的只是：在藝術作品面前，保持一種真誠的態度，看不懂就看不懂，絕不因名人大師的作品，就去充當皇帝新衣故事中的人物。我希望像我這樣的外行加入討論，我立

即問自己能為當代藝術的探索做些甚麼？顯然，藝術家和美學家所期待的是哲學為問題展開提供一個盡可能嚴格的方法論基礎，而在這方面，當代哲學是十分慚愧的。

自維特根斯坦把哲學問題還原到語言，帶來所謂哲學革命性轉化後，人文哲學的方法越來越成為繁瑣語言分析的一部分。但顯而易見的是，「畫」不是語言的創造物，一幅傑作的存在和它的震撼性，並不依賴於評論家的解釋或有人用語言進行分析。畫的創作和欣賞都是超越語言的。你們畫家把畫定義為視覺藝術，認為其本質是用眼睛來思考，所講的正是這個意思。我的第一個建議是從當今主流哲學以外尋找方法，而本世紀70年代後新發展起來的二階控制論哲學似可運用。

我之所以引入這一人們很少講到的學科，除了我對它較熟悉外，主要在於它相當注重「人如何去看」、「甚麼是看見」以及「用眼睛來思考」的真正含義。70年代後這一領域取得一系列有重要意義的成果，至今尚未被人文學者廣泛知曉。二階控制論通過人的神經網絡分析發現：人所看到的東西(我們暫稱之為視覺形象)並非事物本來那個樣子。或者說，事物無所謂本來的樣子，視覺形象是神經網絡的「本徵態」。「本徵態」這個詞取自量子力學。講得簡單一點，「視覺形象」是跟人和觀察對象耦合網絡有關的，它依賴於人的主觀建構。

表面上看，否定客觀性，承認人所看見的任何東西都是人的建構，無論對於哲學還是心理學來說，均是講了幾百年的老命題。二階控制論如果

僅僅用神經網絡研究證明這一點，當然不值得稱道。它的真正貢獻在於發現，「本徵態」是一種觀察者可以公共擁有的主觀建構，人們所說的「客觀性」實際上是某種「公共性」。例如人們看到某種東西是「紅」的。「紅」離開觀察者的建構毫無意義，但「紅」卻可以是一群觀察者所公共的，客觀性只是指它能獨立於個別觀察者的主觀任意性。為了把二階控制論哲學引入當代藝術討論，我有必要簡單介紹一下我在80年代做過的一個工作，即發現「本徵態」有兩類，一類是結構穩定的，另一類是結構不穩定的，只有結構穩定的才可以成為觀察者普遍公共享有的。至於那類結構不穩定的本徵態，無論某一個觀察者認為它多麼真切，都不能使其成為「公共的」。形象一點講，當我們在「視覺形象」中注入的主體性越來越強時，只要主觀建構作用大到一定程度，本徵態可以變成沒有公共性可言。這時對一個觀察者有意義的視覺形象對其他人不再具有意義。

我隱隱看到，上述公共性喪失之過程是否和現代藝術發展有點類似。我們可以把繪畫看作畫家在畫布上真實地表現他所看到的東西，是個人視覺形象在畫布上的呈現，那麼二階控制論有關視覺形象之論斷就對藝術有所啟示。在現代主義興起之前，西方繪畫的傳統是寫實主義的，它或可以稱作為現實的摹仿系統。無論是畫面的形象、顏色、質感和空間感均出自對現實的摹仿。這時人們都可以看懂這幅畫，為它所吸引。也就是說，雖然畫中的形象離不開畫家主體性之表達，但畫仍可以成為公共的。隨着現

代主義的興起，畫家開始在畫面上注入了越來越強烈之主體性。從光的感覺、一瞬那印象之捕捉到表達內心的感受以至於抽象理念，現代藝術發展之途正是繪畫中主觀建構越來越強烈之過程。這當然意味着藝術之解放。而且在某一個階段之內，畫面即使蘊含畫家極強的主觀建構，它仍不失為公共的。偉大的印象主義和現代主義的傑作與古典名畫一樣具有普遍的震撼力。但是遲早會來臨某一天，當主體性強到這樣的程度，以致於它和「任意性」不可區別，現代主義繪畫就喪失其公共性，就再也不能和別人溝通了。

如果我的推測正確，我們是否可以把當代藝術的危機概括為「公共性」之喪失呢？它是藝術進步（如果我們用主體性的呈現來代表它的話）的必然後果。三年前去世的波蘭戲劇家康道爾(Tadeusz Kantor)在被問及「戲劇是甚麼」時曾回答：「戲劇是手淫。」可以想見，當一位藝術家精心地設計出自己的傑作，但觀眾卻寥寥無幾時的憤怒。無論藝術家在作品中注入的主體性和情感多麼有震盪力，但它卻不能為觀眾所接受。「做愛」是兩個人的事，還有某種公共性可言，而「手淫」只是藝術家個人的事了。我想這個故事大約十分典型地代表了當代藝術的困境——它不再具有公共性了！

現代哲學一個最重要的成果是對「事實」和「價值」的兩分法，認為「事實」必須是客觀的，而價值卻是人的主觀偏好，可以允許人在選擇上的自由。如果我們將客觀性是某種「公共性」這一命題加到上述兩分法之中，



莫奈

那麼得到的結果正是：並非所有價值都可以成為公共的。而藝術的本質正在於價值的溝通，如果一位畫家認為有價值的作品不能成為公共的，那麼，這幅畫有必要送出去展覽嗎？推而廣之，未來的藝術難道只能是個人消遣嗎？

觀濤

1992年11月 香港

第三封信： 通往後現代的道路：主體性擴張 的五個階段

觀濤兄：

遲了回信給你，其實我每天都在寫作、找資料。我到底只是一個畫

家，寫作對於我來說太吃力了。但這一次我卻喜歡上它。總的來說，你的論斷是「一箭中的」，當代藝術危機之本質確是「公共性的喪失」。但是我不能同意這是畫家在作品中注入越來越強烈的主體性之結果。任何一幅成功的作品均具有極強的主體精神。難道你能把哥雅(Goya)的《五月二日的馬德里》、德拉克羅瓦(Delacroix)的《希阿島的屠殺》和畢加索的《格爾尼卡》中的主體意識比個高下和強弱嗎？我倒寧可認為，公共性喪失源於繪畫中蘊含主體意識性質的變化。

人們常把現代藝術興起前的繪畫統稱為「寫實的」，似乎它們缺乏主體性，是盡可能「客觀」表達現實的產物，實際上這是一個大誤解。從文藝復興到十九世紀末現代主義繪畫興起，單單是十八、十九世紀的法國繪

畫，就經歷了新古典主義、浪漫主義、寫實主義三大階段。每一階段繪畫的主題風格、技巧雖有很大不同，但有一個共同點，這就是它們都力圖去把握那個時代的精神。當時繪畫的目的，是向同時代人提供一個盡可能忠實的「公有的現實」描繪式表達。所謂「公有的現實」實為某一種公共主體性，即道德、社會、物質式文化普遍狀況。它包括宗教的主題、歷史的主題、文學的主題以及社會風俗生活的主題。當主體性被歸為「公有的現實」，毫無疑義地具備最大程度的「公共性」。

據說倫布朗自信可以把人的靈魂淋漓盡致地畫在畫布上，「靈魂」不是客觀存在，而是當時人們最普遍的公共觀念。例如大衛(David)畫的《荷拉斯兄弟的宣誓》，表面上是畫「古羅馬的現實」，但是眾所周知，所謂歷史真實並不存在，歷史故事不正是一個「公有的現實」嗎？大衛只是以準確地再現歷史真實情景為名義，賦予作品一種新的道德熱忱，以及一種斯多亞式的冷靜克己的人生觀。這幅畫當時的展出猶如一場政治運動，它迎合了人們對羅馬的廉潔德性和樸實的毅力的古典風範的普遍嚮往。請注意，正因為畫表達了公共主體，被激動的觀眾在畫前撒滿了花。從這幅畫開始以及後來一連串的歷史主題的繪畫，大衛成為了法國大革命時期公眾代言人之一。

十九世紀初理性主義衰落，浪漫主義興起。浪漫主義繪畫雖和新古典主義的理性主義處於抗衡地位，但對立的只是「公有現實」內容之不同，而不是公有現實本身。這在浪漫主義繪

畫先驅熱里科(Géricault)的《梅杜薩之筏》中反映得最典型。

1816年，三桅戰艦「梅杜薩」號在駛向塞內加爾的航行途中，出於某種官僚指揮的疏忽，沉沒於非洲海面。119名遇難者擠在一隻木筏上，人們互相殘暴，甚至出現了吃人屍的慘劇。十五天後，他們終於在天際發現「阿耳戈」號的帆影，希望使人們團結一起，但這時只剩下十五個餘生者。1817年，兩位作家發表了此事件的詳細敘述，在西方引起巨大震動。此文給熱里科帶來了創作《梅杜薩之筏》的靈感，他決定將這一「公有現實」畫出來。畫家要表現的不是古典主義對永恆不變的理性之追求，而是探索普遍的人性和人的激情。畫家訪問生還者，甚至找到了造那筏子的木匠，再造了一隻模型，又在醫院附近設了一間工作室，以便仔細觀察死屍和垂死的人。熱里科畫了大量的草圖，把眼見的人和物加以理想化。作品的成功正在於表明那個時代普遍的浪漫主義心態。當時人觀看這幅畫時如登上了木筏，並激起對人性美好和兇殘等無限的思索，又有誰能說人類不正是同存於一隻死亡與希望的木筏上呢？

十九世紀下半葉，浪漫主義的文化激情開始冷卻。達爾文提出了進化論，證明被浪漫主義理想化的「人」不過是從動物進化來的。寫實主義開始興起，它意味着社會「公有現實」的再一次轉型。至今人們對十九世紀寫實主義的出現存在着極大的誤解，以為它是要排除畫家的主觀性，盡可能客觀表達真實世界。這正如很多人以為現代藝術是因照相機發明而放棄「摹仿」一樣站不住腳。事實上，寫實主

義繪畫勃興與照相發明差不多同時。照相技術一點也沒有對寫實主義畫家構成威脅。因為寫實主義追求的畫面同樣存在着畫家強烈的主觀建構，無非是推崇的「公有現實」取向不同罷了。它不再是浪漫主義的激情和精英文化，而是把關注的目光放到千百年被無視的底層和大眾。我們可以稱之為社會公共主體從上向下、從精英到普羅大眾的轉化。至於畫家如何表現普羅大眾，同樣取決於畫家的建構和意識形態。

寫實主義大師差不多都具有強烈的社會主義傾向。例如庫爾貝(G. Courbet)本人確是社會改革的積極分子，他參加過1848年的事件，後又投入巴黎公社運動。艾諾爾(L. Enault, 評論家)曾將他稱作繪畫的普魯東。寫實主義的代表作《普魯東像》、《奧爾南的葬禮》、《碎石工》等確具有很強的社會主義政治意識。在《奧爾南的葬禮》之中，庫爾貝不僅在畫一個真實的政治事件，甚至將革命者比雄的形象畫在送葬隊伍之中(左起第六人)，以此達到這幅畫隱喻的效果。隱喻、諷喻是前衛派最講究的手法，它甚至是達達派和當前超現實主義藝術用來界定自己的東西，且不知寫實主義一開始就如此。二十世紀蘇聯、中國和德國法西斯主義繼承了寫實主義傳統，以至於今天很多人將寫實與馬列主義和共產黨意識形態等同起來。人們可以捫心自問，革命者、勞苦大眾、黨的領袖難道真如社會主義寫實主義所畫的那個樣子嗎？顯然，寫實主義只是建構了另一種公共現實罷了。

我認為現代藝術和古典繪畫最大

的差別乃是其中蘊含的主體性性質和類別有所不同。現代主義革命性的貢獻在於破除社會「公有現實」，而代之以另一種更豐富細緻的主體性。其實在十九世紀寫實主義的風景畫追求中，已有現代運動方向的端倪。在這之前，風景只是社會公有事件發生的場所，它並未成為畫家注視的主要對象。當畫家主張「風景即情緒」，並把自己主觀建構注入到風景中去之時，已經蘊含着繪畫主體精神類別的革命性變革。風景的感受不再是一個轟動一時的社會事件，甚至也不屬於社會化的「公有現實」。從此主題繪畫開始退出藝術舞台的中心位置，讓位於無主題的印象派作品了。這時繪畫中凝結的主體性，可以是個人印象、光和色的感覺以及一時的情緒。顯然它不可能像社會公共現實那樣具有強而有力、牢不可破的公共性了，這也是現代主義公共性喪失的內在原因。

然而，令人百思不得其解的是，現代主義雖放棄了「公有現實」，但並沒有立即失去公共性：甚至相反，一開始恰好因這革命獲得了巨大的令人震撼的「公共性」。印象派畫家馬奈的第一個支持者波特萊爾把這種主體性和「現代性」劃了等號。他認為畫家必須去表現現代人轉瞬即逝、流變的私人生活，它應和公有現實一樣是藝術本質的另一個部分。確實，如果這種主體性不具有某種公共性，那麼我們無法理解交際晚會中華麗的貴婦，劇場的舞蹈演員，公園草地上的午餐，咖啡館、酒吧間的賣藝者，與妓院裏燈紅酒綠的妓女，賭場、賽馬等等這一切會如潮水般充滿了現代藝術的空間。現代繪畫成為中產階級現實生活

的一部分。

印象派之後的後印象派、象徵主義、立體派、野獸派與表現主義等，繼續拓展現代主義這種不屬於社會公有現實的主體性，從「個人的印象」、「感覺」到抽象理念，甚至於內心的緊張狂亂都表現得淋漓盡致。梵高作品中那種瘋狂的色彩、漩渦般的筆觸，把現代人的內心緊張甚至精神崩潰注入到畫面之中。誰都知道梵高是精神分裂症患者，正如雅斯培所說：「在普通人那裏那種敵視文化的淺薄直率而又無意識的原始慾望，只能以大聲喊叫、偽裝、強制、自我陶醉、自我吹噓來表現；而在分裂症患者那裏卻成為真實的毫無遮蔽的東西。」二十世紀，梵高瘋魔全球難道不正是高速的訊息時代所造成的精神分裂症的全民反應嗎？但是正如梵高這個現代藝術之神創造了藝術卻毀滅了自己一樣，當現代繪畫把這種新的主體性推到史無前例的公共性高度之後，藝術的死亡也就隨之來臨了。自二十世紀初，達達(Dada)主義興起以後，雖然現代藝術繼續不斷推陳出新，但它和社會之間的心靈溝通卻出現了越來越大的障礙，以至於30年代後普遍的冷漠來臨了，現代藝術走入了象牙之塔。

如果上述分析基本成立，那麼為了認識當代藝術的危機，我們必須去理解繪畫中的主體性改變之原因，為何它在擴張中反而失去公共性？而後現代主義顯然是意識到現代主義公共性喪失之危機的。流行藝術的政治波普繪畫的出現，把藝術當作一種消費，用照相的複製技術大量創造流通性的繪畫，無疑是想把那已喪失的公共性重新注入其中。確實，後現代藝

術是恢復了某種公共性的，但是我們知道它已經不是現代藝術公共性喪失之前的那種反映藝術本質的公共性，取而代之的是市場廣告、嘲弄和反抗的非藝術公共性了。因此為了把這一過程講清楚，僅僅用公共性喪失來概括當代藝術危機是不夠的，我們還必須更精確地界定藝術品中反映藝術本質的公共性究竟是甚麼？

司徒

1992年12月 巴黎

第四封信： 多元文化還是文化被多元摧毀？

司徒兄：

這幾天，我好像着了魔，腦海中一直反覆湧現你信中所提出的兩個問題。你把現代藝術和古典藝術之間的本質差別界定為其所蘊含主體性性質的不同，我十分贊成，即現代藝術的興起是放棄社會公有的主體轉向表達更個人化的主體。波特萊爾把它等同於「現代性」是十分深刻的，實不愧「現代主義號手」稱號。今天，社會學家公認現代社會和傳統的本質分界正在於此。現代社會允許文化價值選擇上的多元和自由，而前現代社會總是存在着主導性意識形態，或者說有一種普遍的價值取向成為社會文化之主體。十九世紀末正是西方現代社會形態成熟的時期(英國最早，法國、美國、德國稍後)。藝術作為人類社會發展的矛頭，它最早感覺到現代社會和文化的到來。

但是為甚麼在現代藝術的黃金時

代(十九世紀末到二十世紀初),主體性的個人化並不妨礙人與人之間的溝通,這種更為解放更具創意的主體性乃可具有公共性,而溝通障礙卻是發生在本世紀20年代之後呢?對這個問題我不能回答。但我隱隱感到它和現代社會發展中遇到的結構性困難有關。你講的現代藝術黃金時代,正好是博蘭尼(K. Polanyi)所謂歐洲十九世紀經歷的百年和平之後半葉。當時西方人對現代化滿懷信心,人們普遍相信現代化帶來的文化價值多元是一種偉大的進步。多元價值應該是可以溝通的,並能組成一個更美好的世界秩序。這在十九世紀民族主義理想上表現得極為典型。

十九世紀,歐洲文化和思想上長期的統一局面,被民族主義所取代。民族主義把本地區、本民族的特殊性普遍化、理想化,是政治文化多元化的結果。當時最激進的民族主義者(例如馬志尼)都堅信民族主義是可以互相溝通的,即各國把本民族的文化目標提到極致,導致世界文化的高度多元,但這並不妨礙不同文化之間的共存和溝通,他們甚至認為它會使國際衝突消失,代之以一個互相理解的幸福聯盟。但是,事與願違,民族主義的發展卻是使民族國家的衝突變得不可調和,它導致了1914年的第一次世界大戰。西方現代化的繁榮受到了戰火的洗劫,而達達主義正是在這種普遍的失望和震驚中出現的。

達達本是一個虛飾的無意義的名字,目的是用嘲弄態度和驚人的噱頭來諷刺現代文化。它由1916年羅馬尼亞詩人沙拉(Tristan Tzara)所創,大戰後傳至巴黎後風靡西方。杜象1917

年在紐約展出一隻名為「噴泉」的抽水馬桶,比喻着舊世界希望的毀滅。用他們的話講:「大屠殺之後,我們所持的唯一希望便是淨化人類。」這難道不正是對現代多元價值溝通希望的破滅嗎?其實我們在1989年「六四」後的中國看到了相同的現象:前衛畫家從對多元自由解放的熱情中驚醒過來,轉向玩世不恭的「潑皮」,用政治波普和把藝術消費掉,來表示自己的無奈和抗議。

也許這是現代藝術第一次意識到日益多元化主體溝通的困難。現代化創造多元,而多元也可以用價值衝突和疏離來摧毀文化。因此,現代藝術的危機實際上是現代社會文化建設的危機。它早就出現了,無非一次大戰後,極權主義和共產主義國家興起,現代社會文化溝通的內在困難被共產主義與資本主義對立所掩蓋,直至冷戰結束,這個問題才真正深刻地顯示出來。近年來西方有些哲學家開始批判自由主義,提倡社群主義,正是發現了現代社會僅僅做到價值多元是不夠的,因為個人至上的多元化的個體不能組成一個真正的社群,作為文化的社會會因此被摧毀。

確實如你所說,後現代主義也是力圖恢復多元主體之間的溝通的。他們是用更商業化的參與來解決問題,把藝術變成消費和廣告,從而獲得某種偽公共性。為了討論後現代主義的問題,我們必須要對主體性和公共性的關係進行更深入的研究,現在的討論只是開頭而已。

觀濤

1993年1月 香港