

# 重塑藝術介入社會的美學立場 ——以貴州「羊磴藝術合作社」為例

● 周彥華

## 一 引言

藝術介入社會不僅局限於藝術再現、圖解和描述社會，還要求藝術直接介入社會中，成為社會結構的一部分。翻檢二十世紀的先鋒藝術史不難發現，從阿爾托 (Antonin Artaud) 的「殘酷戲劇」(Theatre of Cruelty) 到達達主義 (Dadaism) 的街頭表演，從布倫 (Daniel Buren) 的體制批判 (Institutional Critique) 到情境主義國際 (Situationist International) 的「反藝術」(Anti-art) 運動，從博伊斯 (Joseph Beuys) 的「社會雕塑」(Social Sculpture) 到卡普羅 (Allan Kaprow) 的「偶發藝術」(Happening Art)，都無不具有一個共同的特點，那就是讓藝術成為生活的一部分，並試圖介入社會有機體中。

今天，藝術介入社會伴隨着諸如「社會介入性藝術」(socially engaged

art)、「新派公共藝術」(new genre public art)、「社區藝術」(community-based art)、「參與式藝術」(participatory art)、「合作式藝術」(collaborative art) 等新奇詞彙，頻頻曝光於各大媒體和國際藝術雙年展，成為當代藝術的一大景觀。在對藝術介入社會的討論中，人們往往更願意探討「社會」一詞，而不是「藝術」一詞，並且堅持認為，在這些藝術實踐中，美學僅是精英主義的陳詞濫調。這種讓藝術成為社會一部分的企圖引起我們思考：在「後美學」時代，藝術介入社會是否意味着美學的退場？如果將藝術批評懸隔在社會學、政治哲學和人類學等非美學的話語體系內，是否又反映出當今的藝術儼然出現了一種既矛盾又危險的心理症候：一方面，自二十世紀80年代以來，當藝術結束了對語言的探索之後，藝術家對美學在藝術中的意義開始感到茫然；另一

\* 本文為2016年度重慶市社科基金博士項目「當代藝術的介入性現象研究」(項目編號：2016BS027)；2016年度重慶市藝術學科規劃項目「基於情動理論視域下的參與式藝術研究」(項目編號：16YB017)；2017年重慶市教委人文社科規劃項目「中國當代介入性藝術實踐理論研究」(項目編號：17SKG130)的階段性成果。

方面，正是由於這種茫然，藝術開始在介入社會的行動中尋找自身的意義？如果有必要回歸到美學角度來看待藝術介入社會這一現象，那麼它的美學意義又是甚麼？

法國哲學家巴迪歐(Alain Badiou)曾言：「在藝術行為的無限意義上，藝術的目的並不是用來滿足平庸日常的生活。相反，它的目的在於迫使思想宣布，在其相關領域存在例外狀態。」<sup>①</sup>當我們深入藝術創作的種種經驗中進行勘察就會發現，藝術的魅力正在於它不斷批判既定經驗，並在既定經驗中尋求「例外」狀態。正是這個「例外」，讓美學成為一股在經驗中不斷穿梭的暗流，擾動我們的神經，喚起我們生命內在異質性的衝動。可以說，這個「例外」讓美學得以在藝術中找到殘存的價值。那我們該如何來理解這個「例外」呢？巴迪歐指出，「例外」來自於經驗與經驗相遇的空白地帶。藝術介入社會應當誕生於藝術與社會兩種經驗的空白地帶，它試圖向我們過去的經驗發起挑戰，創造新的「感性關聯」<sup>②</sup>。如果說今天的藝術實踐中還有美學存在，那麼它將存在於藝術試圖為我們製造的「例外」中。

藝術介入鄉村的實踐是近十年來中國當代藝術的一個新動向。自從2008年金融危機至今，從歐寧在安徽開展的「碧山計劃」到渠岩在陝西進行的「許村計劃」，從靳勒的新疆「石節子」藝術村到焦興濤發起的貴州「羊磴藝術合作社」，這種強調參與和互動的社會介入性藝術已經遍及華夏大地。相對於城市，中國鄉村在政治、經濟和文化上的「真空」正好

為藝術介入社會提供了一種「例外」的現場。2011年底，由重慶藝術家焦興濤發起的群體性鄉村社會介入性藝術項目「羊磴藝術合作社」在貴州省桐梓縣的羊磴鎮展開(以下簡稱「羊磴項目」)。該項目吸引了來自北京、成都、重慶等地的藝術家參與。這些藝術家聚集羊磴與當地居民協商、互動，開展群體性藝術實踐。這些藝術實踐一方面與市場保持着一定距離，一方面又立足中國鄉村這個特殊的社會現場進行創作，在藝術和社會經驗的「例外」中，探索藝術如何介入社會，重塑藝術介入社會的美學立場<sup>③</sup>。

## 二 「例外」——「羊磴藝術合作社」的美學立場

羊磴項目的「例外」主要呈現在三個方面，即藝術實踐現場的「例外」、藝術介入社會經驗的「例外」，以及藝術創作中所製造的「例外」。

首先，談到中國鄉村，我們很容易將它納入一些既定的理論框架中，比如「三農問題」、貧困問題、青壯年勞動力外遷、留守兒童、落後的醫療和教育等。2011年初冬，當藝術家初次來到位於貴州山區的羊磴鎮時，第一次在這個藝術實踐現場體驗到一種超越他們既定經驗之外的「例外」。羊磴體現的農村複雜性決定了任何理論層面對鄉村的認識都只能是紙上談兵。對鄉村複雜性的體驗，藝術家最初選擇了避開當地政府的宏觀介入，走草根路線，以村民生活狀態為切入點，對羊磴展開一系列調查。羊磴的人口總數有25,084人，其中

農業人口約24,124人，非農業人口約960人。羊磴的支柱產業除農業之外還有礦產業，有着富饒的礦產資源。目前發展最快的要數煤礦，此外還蘊藏着大量的鐵礦、銅礦、大理石礦、黏土礦物等礦產資源，這些珍貴的礦藏將成為羊磴經濟快速發展的重要支撐。在2000年左右，每一戶家庭中至少有一人在煤礦工作，每月收入在7,000到8,000人民幣，相當於當地公務員月收入的三至四倍<sup>④</sup>。調查中發現，羊磴並非一個極端貧困的地方，村民並非衣不蔽體，食不果腹。相反，這裏的生活物資比較齊全，生活設施也比較完善。人們並不對生活充滿了絕望和抱怨，相反他們在採訪中表現出一種活在當下，活在此時此刻之中的樂觀心態。從羊磴的基本經濟和人文狀態看來是比較樂觀的。但這裏同樣有嚴重的環境污染問題和村民隱藏在樂觀外表之下的得過且過的消極心理。這些問題決定了我們不能簡單地用貧困這個角度來理解像羊磴這樣的中國村鎮，而必須在它樂觀的經濟和人文生活中看到某些複雜的內涵。這種複雜性就是羊磴區別於中國大多數貧困農村的「例外」。

同時，羊磴項目的「例外」還體現在它區別於常規的社會介入性藝術實踐，是藝術介入社會經驗的「例外」。藝術介入社會的實踐通常有明確的目的。比如，德國藝術家博伊斯在「社會雕塑」理念中提出「人人都是藝術家」，企圖通過公眾的參與將藝術視為建構社會的一部分<sup>⑤</sup>。又如，美國藝術家萊西 (Suzanne Lacy) 提出的「新派公共藝術」，試圖通過喚起城市居民的參與意識，發揮藝術能夠

將「城市環境人性化」的作用<sup>⑥</sup>。在中國的藝術介入社會案例中，邱志杰的「長征計劃」邀請眾多藝術家「重走長征路」，在當年紅軍長征經過的城市和村落開展互動性藝術實踐。他通過影片放映、詩歌朗誦和在地創作等方式，喚起人們對長征的記憶和緬懷<sup>⑦</sup>。至於近年來鄉村社會介入性藝術實踐中，歐寧的「碧山計劃」體現了關於知識份子離城返鄉，回歸歷史，承接鄉村建設事業，在農村地區展開共同生活，再造農業故鄉的文化構思，並以創建「碧山共同體」作為自己明確的藝術目標<sup>⑧</sup>。

在上述的藝術實踐中，藝術家不乏先入為主的意圖。不論是博伊斯、萊西、邱志杰還是歐寧，他們都試圖通過一種以藝術家為主要參與者，以藝術機構、社區或者政府為協助者的方式，開展自上而下的社會介入實踐。而與這些藝術介入社會的既有經驗相比，羊磴項目是個「例外」。羊磴項目在開始前提出了「五不藝術宣言」——「不是田野採風、不是體驗生活、不是文化鄉建、不是藝術慈善、不預設目標和計劃」。基於「五不藝術宣言」，藝術家避開了自上而下的強制植入的介入模式，他們選擇價值中立的立場，不帶先入為主的意圖，「讓藝術自由地生長在羊磴」<sup>⑨</sup>。對於社會介入性藝術經驗而言，這種「弱」的姿態與「微觀」的視角也是藝術介入社會經驗的「例外」。

除此之外，羊磴項目最大的特點還在於藝術創作中所製造的「例外」。羊磴項目由一系列子項目組成，在這些子項目中，「鄉村木工」、「賣錢」、「捐獻雕塑」和「馮豆花美術館」四個

計劃分別在經驗碰撞之中、日常經驗之外、語境切換之際，以及真實與虛構之間製造「例外」。這些「例外」狀態以震驚、反諷、重構和擬象等方式，重塑了藝術介入社會的美學立場。在藝術創作中製造的「例外」使羊磴項目規避了單一社會學敘事方式，在藝術與社會的共生關係中呈現了一種別樣的美學敘事。

### (一) 震驚——經驗碰撞之中的「例外」

經驗碰撞之中的「例外」是羊磴項目製造「例外」的第一種模式。在羊磴項目中，這種經驗碰撞是指藝術家的藝術創作經驗與村民手工生產經驗之間的碰撞。在這些經驗碰撞之間，藝術家的藝術經驗與合作者的生產經驗同時受到挑戰，從而產生一種震驚的審美體驗。木工是羊磴的傳統手工藝，這裏的木匠主要擅長製作榫卯結構的木質家具，以及手工製作的木質器皿。2011年初冬，羊磴項目開展了第一期藝術嘗試——「鄉村木工」計劃。該計劃的主要參與者是藝術家與當地木匠，雙方以合作的形式展開藝術創作。這種合作創作方式一方面削弱了藝術家的主觀介入立場，另一方面木匠用自己非藝術的經驗製造了藝術的「例外」。

與藝術家張翔配對的木匠婁方雲擅長做棺材，張翔決定與婁師傅創作一組「雷鋒」符號的棺材。但這並非一個傳統意義上的棺材，它的尺寸顯然比真實的棺材小。張翔將棺材以一種「無限柱」的形勢疊加起來<sup>⑩</sup>，這個類似於「多寶盒」一樣的東西介於實用與

藝術之間，是一種生活用品和藝術品之間的「例外」。木匠梁明書擅長做木桶，藝術家崔旭便以幾個木匠師傅和藝術家的年齡為每塊木板的長度進行創作。若談作品的功能，這些木桶根本無法使用；若談觀賞的價值，它們又缺乏一種視覺的美感。這件作品介於「去功能化」與「去審美化」之間，而將年齡轉化為每一塊木板的長度，意味着將歷史和記憶物質形態化。與其說他們創作了一件藝術品，毋寧說他們以物為載體呈現了一種有關歷史和記憶的敘事，這種敘事產生於作品功能性與審美性之間的「例外」。

與藝術家楊洪配對的木匠謝志德擅長做家具，楊洪決定將謝師傅最擅長製作的家具以縮小一半的尺寸製作出來，並且每件家具要相互連接成為一個獨立的架構。這些家具看上去並不特別，但當它們在尺度和構成關係上稍加改善，作品就變得意味深長。楊洪和謝師傅的作品通過對日常形態稍加改變的再現，創造了一種與真實相近卻又相去甚遠的物件——你可以說它是日常的家具，但是尺度和組合上的變化又改變了這種日常性；你可以說它是對現成品的挪用，但這些作品又飽含着雙手的溫度。它是一種非藝術史的個案，更像是遊走在現實和虛幻邊界的「例外」。「鄉村木工」計劃中最大的亮點是郭開紅師傅獨立完成的作品——見多識廣的郭師傅製作了一件木雕作品，並將其命名為「敵人」。對於藝術家而言，這個名字就足夠吸引人。焦興濤在訪談中說：「過去我們做英雄，做偉人，後來我們做自己和身邊的人，但是為甚麼我們就沒想到做一個敵人？」<sup>⑪</sup>

在與當地木匠合作的過程中，藝術家常常會對木匠師傅的想法感到震驚。這種震驚正是在藝術經驗和生產經驗碰撞地帶所產生的瞬間空白，它是一種失語、一種「例外」狀態。本雅明 (Walter Benjamin) 認為，震驚就是以驚人的速度讓人們陷入猝不及防的狀態。它使人們傳統的感知方式陷入了癱瘓，往昔的經驗萎縮甚至失效<sup>②</sup>。這種經驗的缺失延長了藝術作品審美的難度與長度，使觀者在這種感知距離之中生發出對意義的追問。「鄉村木工」計劃正是通過讓藝術家的藝術經驗和鄉村木匠的手工生產經驗分別失效，使雙方在合作過程中對彼此的想法感到震驚，從而延長了審美的難度和長度，其目的是希望在經驗缺失處追問「甚麼是藝術」。

## (二) 反諷——日常經驗之外的「例外」

在日常經驗之外製造「例外」是羊磴項目第二種製造「例外」的模式。在羊磴項目中，藝術家通過藝術介入鄉村的日常生活，顛覆了村民對日常生活情境和行為的認識。他們通過反諷的藝術修辭手段，揭示鄉村生活的現象與本質、內在與外在之間的對立，使人們在美學與倫理之間反思自己的生存狀態。2013年夏天，羊磴項目開始了第二期，這一期的主題是「趕場」（在北方叫「趕集」）。在中國的鄉鎮，趕場是村民交換物資、聯絡感情的渠道。每逢農曆日期尾數的二、五、八日就是羊磴的趕場日。藝術家焦興濤、楊洪、張翔、婁金分別以「櫃中屋」、「賣錢」、「以物易物」、

「找藝人」計劃參與了羊磴的「趕場」。其中，楊洪的「賣錢」計劃頗具爭議性和反思性。他將搜集起來的人民幣分別裝裱好，並以每張人民幣的雙倍價格出售。

羊磴村民用貨幣來交換物資、購買生活必需品，而藝術家楊洪將貨幣作為一件藝術品，消解了貨幣作為商品交換媒介的功能，將它變成了一件尋常的物品來看待。他同時又提出了一個全新的命題——當作為藝術價值衡量單位的貨幣成為藝術品本身，並用於藝術品流通過程中時，藝術的價值又該如何被衡量？對藝術品商業價值的拷問曾經反覆出現在西方現代藝術中。1960年代就有意大利貧困藝術先驅曼阻尼 (Piero Manzoni) 將自己的糞便當作藝術品來出售，名為《藝術家的糞便》(1961)。而「賣錢」計劃的在地性使它與曼阻尼的作品拉開了距離。作品並非簡單地質疑和諷刺消費社會，而是基於羊磴現場生發出的疑問。在今天中國的鄉村，以血脈維繫的親緣關係，由共同的民俗和文化維繫的認同感，都在商品經濟的浪潮下逐步消亡。由於貧窮，人們對金錢的渴望、對利益的追捧不亞於城市的居民。從某種程度而言，他們表現得更加直接和露骨。因此，選擇這個場所開展藝術活動如同一種警示。這是一種現世生存的緊迫性與藝術手段的反諷性之間的博弈，正是這個博弈讓村民產生了一種超越既定經驗之後的不安和錯愕。這種不安和錯愕也是一個連接現實和審美的感性通道，它將觀眾引入到現實的日常經驗之外。

「賣錢」計劃以日常的買賣行為作為切入點，但這個買賣行為卻以一

種達達主義般不尋求意義的方式消解了日常商品交換的作用，使作品處於日常經驗之外的「例外」狀態中。同時，這種不尋求意義的方式也是一種反諷的藝術修辭手段。這種反諷在日常生活的表象和作品所揭露的日常生活的真實之間形成一種張力，揭示了今天在商品交換日益發達的表象下，鄉村小社會的親緣關係、文化認同和倫理道德的真實情況，引發人們對商品經濟衝擊下鄉村倫理危機的深思。

### (三) 重構——語境切換之際的「例外」

在語境切換之際尋求「例外」是羊磴項目製造「例外」的第三種模式。語境切換是指把藝術作品從原有的語境中抽離出來，被置入新的語境後其意義的重構與增值。英國考古學家克拉克 (David L. Clarke) 認為，在一個總體意指系統內將物體進行重新排序和語境重組來傳達新的意義，是一種即興或改編的文化過程。在這個過程中，客體、符號或行為由此被移植到不同的意義系統和文化背景中，從而獲得新的意義<sup>⑩</sup>。羊磴項目中的某些實踐，並非創造一種新的對象或意義，而是把所給定的對象變革和重構，從而使其進入一個新的語義系統中，讓作品意義生效。此種嘗試以「捐獻雕塑」計劃為代表。

2012年底，羊磴中學的張校長得知一群來自四川美術學院的藝術家在羊磴「搞藝術」，於是提出能否送給學校一些「不要」的雕塑。剛好在重慶的雕塑工廠中間置了一套四個外國人物的雕像，分別是文學家海明威

(Ernest Hemingway)、歌德 (Johann Wolfgang von Goethe)、蕭伯納 (Bernard Shaw)、福樓拜 (Gustave Flaubert)。這幾個雕塑原本是為某學校做的城市雕塑，經過煅銅之後，這些玻璃鋼模具就被閒置起來。於是，藝術家決定送這四個雕塑下鄉。經過修補、噴漆之後，這些雕塑被重新安放在羊磴中學的操場和教學樓前。張校長在得知這四個人物的身份後，希望藝術家能為他們捐獻兩位科學家的塑像。藝術家思考後認為，校方需要的只是西方人的面孔，而並非指定需要某位名人塑像。對於羊磴村民而言，這些西方人面孔並無明確的視覺特徵。經大家斟酌後，決定將原有「蕭伯納」和「福樓拜」的名牌換成「伽利略」(Galileo Galilei) 和「牛頓」(Isaac Newton)。正如藝術家所言，「只要能說得通，到底是誰其實不重要。」<sup>⑪</sup>在某些時候，視覺指向的不明確往往可以讓人對作品望文生義。校方對此種藝術創作十分滿意，他們默許了藝術家對雕塑的再命名。

這是一次「指鹿為馬」的行為。而正是這個藝術行為讓我們聯想到法國藝術家、達達主義代表人物杜尚 (Marcel Duchamp) 將小便器放置在展廳中，並且以《泉》(1917) 來命名。在羊磴，藝術家的行為和杜尚有着極大的相似性，它試圖向我們證明，藝術在很多時候不過是在不同的語境中尋求不一樣的命名方式<sup>⑫</sup>。事實上，後現代藝術中常用的挪用手法就是將物品的語境變化了，使之獲得一種全新的命名方式。從這種意義上來講，當代藝術已經不再對「藝術是甚麼」進行追問，而是對「藝術在甚麼

地方被討論」更感興趣。原本「不要」的雕塑在羊磴獲得了被重新命名的語境，這種語境的置換產生了一種意義的真空，而「例外」就誕生在這個瞬間的真空狀態中，給作品賦予了全新的意義。

#### (四) 擬象——真實與虛構之間的「例外」

將作品懸置於真實和虛構之間是羊磴項目製造「例外」的第四種模式。傳統藝術創作通過繪畫或者雕塑等媒介設置虛構的情景，在藝術和真實生活中劃定了一條明確的界限。而後現代藝術強調模糊生活與藝術的邊界，也即真實和虛構的邊界。這種藝術策略大體呈現兩種方式：第一種是通過現成品的挪用將日常生活用品置於藝術語境之中，在藝術的虛構和生活的真實之間建立一條意義曖昧的通道。這種方式在杜尚、波普主義藝術家勞森伯格 (Robert Rauschenberg) 和沃荷 (Andy Warhol) 那裏體現得較為充分；第二種是用擬象的手法，對真實之物進行再現，使真實之物作為一種「贗品」展現在觀眾面前，當代新具象雕塑和照相寫實繪畫堪稱為代表。然而，對於後者而言，製造「贗品」並非此類藝術創作的最終目的。後現代藝術家往往借用製造出的「贗品」來建構一個擬象的現實，使作品成為對「觀看」的「再觀看」<sup>⑥</sup>。這是對法國哲學家鮑德里亞 (Jean Baudrillard) 「擬象社會」(Society of Simulacra) 的視覺化呈現。依鮑德里亞看來，擬象和仿真的東西因為大規模的類型化而取代了真實和原初的東西，這就使得

世界變得擬象化<sup>⑦</sup>。贗品就是擬象世界的產物，它潛在地削弱了任何與真實的對比，以一種以假亂真的方式，把真實同化於它自身之中。羊磴項目中的「馮豆花美術館」計劃正是採用了這種擬象的方式。藝術家將製造的「贗品」植入現實情境中，在真實與虛構之間設置一種認識的真空，而藝術的「例外」就生發於此。

2014年春節，羊磴項目成員在與馮豆花餐館老闆簽訂協議之後，決定對舊豆花店進行改造。改造的目標是依託豆花店，建立一個美術館，即「馮豆花美術館」。它的建立基於以下原則：其一，美術館一定要與豆花店日常營業水乳交融，既要成為日常生活的一部分，又能使鎮上的人們感受到生活的意外和驚喜；其二，掛畫和簡單的作品成列是不可取的，需要警惕一種居高臨下的「介入」<sup>⑧</sup>。依據以上原則，藝術家重新製作四張方桌的桌面。他們發揮了驚人的雕塑造型能力，在桌面上雕刻出與各種日常生活用品等大的雕塑作品——「貴煙」（當地受歡迎的香煙品牌）、筷子、味碟和摩托車鑰匙，他們還用仿真着色的方法，為這些雕塑上色。

開館之前，藝術家依鎮上慣用的方式製作了紅底白字的「馮豆花美術館」招牌，並邀請鎮上的專業人士用紅紙和黃色的顏料抄寫展覽前言，還按照鎮上的習慣張貼A4紙張大小的海報。美術館開幕當天恰逢當地趕場，馮豆花餐館的食客紛至沓來。他們像平日一樣，點一份豆花飯，坐在飯桌旁。當他們正準備享受美食的時候，一雙筷子擋住了豆花碗，於是他們不假思索地試圖將其移開，但是怎

麼也搬不動。原來這是刻在桌子上的雕塑作品。另一位村民看到桌上有一包「貴煙」，正納悶是哪位食客遺下的，仔細一看，原來是一件木雕作品。在「馮豆花美術館」案例中，藝術家通過一種造型上的擬象方式，製造了四件「贗品」，並將其安放在真實的環境中，被植入「贗品」的場所立即顯現出了它的虛構性。換言之，藝術家通過「贗品」虛構了一個真實場景，這就將作品與日常生活用品之間的邊界懸置起來。

美國藝術史家克勞斯(Rosalind E. Krauss)在《前衛的原創性及其他現代主義的神話》(*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*)中就談到「風格的真實性在於風格在集體無意識的情況下被認定為一種風格的生成」<sup>19</sup>。這意味着，如今的原創和真實實際上是被給定的；反之，贗品和虛構也是一種新的被給定的真實。在「馮豆花美術館」計劃中，藝術家選擇了豆花店這個真實的場景，並在這個場景中製造了一次「開館展」的事件。他們模仿當地人的行為，為展覽製作海報、為美術館製作展板，並且選擇了仿真雕刻的藝術手法，盡量確保這次事件的真實性。但稍加細緻的觀察就會發現，這些所謂「真實」的場景卻被藝術家做了手腳：香煙、鑰匙、味碟、筷子都是「贗品」；同樣，將豆花店作為美術館也是一種虛假的行為。美術館虛構了一個真實世界，而觀眾來美術館看展覽實際上是對虛構現場的再觀看。這個行為猶如貝克特(Samuel Beckett)的《等待戈多》(*En attendant Godot*)<sup>20</sup>，它預設了一個真實事件的前提——「戈多」

會到來，然而這個前提本身就是個假命題。正是在這種真實與虛構之間，產生了一種認識論上的真空，使作品進入「例外」狀態。

### 三 美學與政治的「新定義」與「再確證」

羊磴項目通過製造「例外」，確立了自己的美學立場。它背後所涉及的問題是：如何從藝術介入社會的實踐中，看待藝術與社會的關係？事實上，藝術和社會，或者美學和政治之間的關係，是一個老生常談的話題。不管是將藝術視為意識形態反映的馬克思主義美學觀，還是將藝術視為抵抗現實的現代主義自律性美學觀，都強調把藝術和社會對立起來。但當代法國思想家朗西埃(Jacques Rancière)卻對藝術與社會的關係進行了創新性的解讀。他用「美學的問題是共同世界的布局問題」這一論斷，將原本分離的藝術與社會統一在一起。朗西埃將藝術與社會視為「感知共同體」，並認為社會的發展是「可感性分配」(the distribution of the sensible)的結果<sup>21</sup>。朗西埃的美學觀既是對「藝術反映生活」的馬克思主義美學觀的遠離，也是對「藝術高於生活」的現代主義自律性美學觀的抗拒。它否定了「反映生活的藝術」與「為藝術而藝術」兩種傳統的「藝術—社會」觀，為我們重新認識藝術中的美學立場提供了一種新穎的維度。

如果我們從朗西埃的觀點出發來理解羊磴項目的「例外」就不難發現，不論是在與藝術家的藝術經驗和鄉村

木匠的生產經驗相碰撞之後，產生的經驗之外的「例外」，還是從鄉村日常生活形態中攫取養分，又通過藝術的反諷手段製造一種超越村民日常生活經驗之外的「例外」；不論是將藝術作品植入鄉村現場後，所產生的語境錯置之際的「例外」，還是通過藝術手段在真實現場創造虛構情境，讓觀眾猶疑在真實與虛構之間，從而產生一種認識真空的「例外」，都因其強烈的日常性和現實性使這些藝術實踐拒絕成為自律性的「為藝術而藝術」；同時，這種藝術實踐中的日常性卻又不是現實主義所謂的「反映生活的藝術」。相反，羊磴項目的藝術實踐是將藝術介入社會，通過藝術對我們的感覺經驗進行分配和重組，從而創造新的感性關聯的藝術。它糾正了精英與大眾、審美自律與審美他律、「反映生活的藝術」與「為藝術而藝術」的二元視野，強調將藝術與社會、美學與政治視為平等空間的兩個感知共同體，從而創造了我們與世界的新的感性關聯。或者說，羊磴項目因作品中的「例外」使它躍出了現實主義或者現代主義的美學話語範式，成為了對藝術與社會、美學與政治關係進行重新定義和再次確證的新美學範式。

#### 四 結語

在對社會介入性藝術實踐的研究中，我們通常避免以美學為切入點，而將批評話語集中在社會學、政治哲學或者人類學的視野中，試圖從社會角度而非美學角度來看待藝術介入社會之現象。然而，如若規避美學視

角，則不能正確認識藝術介入社會的意義和價值。只要我們跳出傳統藝術觀念中的二元對立思維，追溯藝術發生的原初動力就會發現，審美實際上誕生於經驗的「例外」狀態中。位於貴州鄉村的社會介入性藝術項目「羊磴藝術合作社」選擇了中國鄉村作為實踐現場，發現藝術創作現場的「例外」；提出「五不藝術宣言」，突出它在中國藝術群體的獨特性，體現出藝術介入社會經驗的「例外」；同時還通過在經驗碰撞之中、日常經驗之外、語境切換之際、真實與虛構之間製造藝術中的「例外」，並以震驚、反諷、重構和擬象等方式確立了自己的美學立場，重新定義了藝術與社會、美學與政治之間的關係。這種全新的關係是朗西埃筆下的「可感性分配」。它消解了藝術與社會、美學與政治的對立關係，將美學與政治、藝術與社會視為兩個感知共同體的相互作用，從一種新穎的視角審度了藝術介入社會的美學價值。可以說，羊磴項目拋開了單一的藝術社會學敘事，從美學角度切入，在超越「藝術反映生活」的馬克思主義美學觀和「藝術高於生活」的現代主義自律性美學觀的基礎上，重塑了藝術介入社會的美學立場。

#### 註釋

① 巴迪歐 (Alain Badiou) 著，藍江譯：《世紀》(南京：南京大學出版社，2011)，頁112。

② 巴迪歐在〈當代藝術的十五個論題〉中提出「藝術的問題是創造出和世界新的感性關聯」。他觀察到，今天人類感受到的壓迫是一種抽象普遍性的壓迫。這種壓迫體現

在資本和權力的無處不在。因此，今天的藝術如果還想解放人類，就需要改變自身的策略，即不是美化或者裝飾社會，而是創造一個與世界的新的感性關聯。通過這種感性關聯，從思想上解放人類。參見巴迪歐(Alain Badiou)：〈當代藝術的十五個論題〉(2012年2月23日)，藝術中國網，[http://art.china.cn/voice/2012-02/23/content\\_4828571.htm](http://art.china.cn/voice/2012-02/23/content_4828571.htm)。

③ 2011年，筆者以社員的身份參與羊磴項目。到2017年為止，羊磴項目共開展了十三期。現在羊磴項目的主要交流傳播渠道為社員所參與的國內外藝術和學術交流活動。此外，羊磴項目在2015年5月推出了微信公眾號「羊磴」。本文關於羊磴的資料主要通過交流活動發言稿、微信公眾平台定期推出的「羊磴藝術計劃」報導，以及社員的調查筆記和訪談獲得。目前羊磴項目還在進行中，在此筆者僅挑選其中四個子項目進行分析。

④ 田野調查筆記——《羊磴地方志2000-2005》，羊磴，2016年1月；郭開紅訪談筆記，羊磴，2017年7月。

⑤ 「社會雕塑」是指將社會視為一件整體的藝術作品。在這件作品中，每個人都能夠貢獻出自己的創造力，也就是博伊斯提倡的「人人都是藝術家」，而每個人創造性的貢獻組成了「社會有機體」。參見 Claire Bishop, ed., *Participation* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006), 125。

⑥ Suzanne Lacy, ed., *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle, WA: Bay Press, 1995), 21.

⑦ 參見「長征計劃」相關網站，<http://longmarchproject.com>。

⑧ 左靖訪談筆記，洛杉磯，2016年10月。同時可參見歐寧的博客中與「碧山計劃」相關的內容，[www.alternativearchive.com/ouning/default.asp](http://www.alternativearchive.com/ouning/default.asp)。

⑨ 焦興濤訪談筆記，重慶，2015年8月。

⑩ 《無限柱》(*Endless Column*, 1918)是羅馬尼亞現代雕塑大師布朗庫西(Constantin Brancusi)的作品。

⑪ 焦興濤訪談筆記，重慶，2015年3月。

⑫ 本雅明(Walter Benjamin)著，張旭東、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》(北京：三聯書店，1989)，頁146-47。

⑬ 相關論述可參見David L. Clarke, *Analytical Archaeology* (London: Routledge, 2014)。

⑭⑮ 焦興濤訪談筆記，重慶，2014年11月。

⑯ 王子雲：〈當我們在羊磴談雕塑，我們在談論甚麼〉，「羊磴藝術計劃」報導，「羊磴」微信公眾號，2015年8月21日。

⑰ 焦興濤：《新具象雕塑》(重慶：重慶出版社，2010)，頁13。

⑱ 有關「擬象」的概念，參見Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulations* (Paris: Calilée, 1981)。

⑲ Rosalind E. Krauss, introduction to *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), 9-10.

⑳ 《等待戈多》是愛爾蘭現代主義劇作家貝克特的兩幕悲喜劇，於1953年首演。《等待戈多》以兩個流浪漢苦等「戈多」，而「戈多」不來的情節，表現了一個甚麼也沒有發生，誰也沒有來，誰也沒有去的悲劇，喻示人生是一場無盡無望的等待。

㉑ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trans. and ed. Gabriel Rockhill (London: Bloomsbury, 2004).

周彥華 四川美術學院當代視覺藝術研究中心講師，美國亞利桑那大學藝術人類學博士候選人。