

從羅馬到卡塞爾： 三個「瓦爾堡時刻」

● 魯明軍

1928至1929年，德國猶太裔藝術史家瓦爾堡 (Aby Warburg, 1866-1929) 旅居羅馬，繼續《記憶女神圖集》 (*Mnemosyne Atlas*, 1924-1929，以下簡稱《圖集》) 這一非凡的「藝術史計劃」的構思和創作。期間，適逢意大利法西斯政權與羅馬教廷簽署《拉特蘭條約》 (*Patti Lateranensi*)，他有幸見證這一重要的歷史時刻，該事件後來成為了《圖集》最後兩個圖版中的核心內容。這意味着《圖集》不僅是一個極具開拓性和實驗性的藝術 (史) 文本，也是一部行動之書，而這尤其體現在瓦爾堡對於反猶主義的敏感與疑慮。1969年，藝術家穆納里 (Bruno Munari) 在意大利策劃並參與了一場名為「城市營地」 (*Campo Urbano*) 的藝術活動。無論是活動的形式和同名圖錄的風格等，都回應了瓦爾堡在羅馬的遭遇以及《圖集》。近半個世紀後，2022年第十五屆卡塞爾文獻展再度引發了關於反猶主義的爭論，而2020年柏林世界文化宮 (Haus der Kulturen der Welt, HKW) 舉行的瓦爾堡《圖集》展覽的餘溫尚未褪去。

上述三個事件看似無關，但無獨有偶的是，它們都閃現着瓦爾堡的幽靈，並共同揭示了《圖集》本身所具有的當代、政治意涵，「瓦爾堡在羅馬」也因此成了一個不斷閃回的「瓦爾堡時刻」，一個激進的「當代時刻」。

一 1929：「瓦爾堡在羅馬」

1929年2月11日，時在羅馬逗留的瓦爾堡與他長期的合作者賓 (Gertrud Bing) 一起親歷了意大利首相墨索里尼 (Benito Mussolini) 與教皇庇護十一世 (Pope Pius XI) 簽署《拉特蘭條約》的過程。這一事件後來成為他生前未完成的最後一部跨媒介系列作品《圖集》的內容之一，其中最後兩個圖版——圖版78和79 (Panel 78 and 79) 便聚焦於此。

當天，從清晨開始城市的街道上就擠滿了人。興高采烈的民眾唱着法西斯主義的頌歌，以表示對「國父」的狂熱支持。瓦爾堡一大早出門，但沒有告訴賓他今天的計劃。幾個小時後，賓發現他並沒有按照慣例回來午

休，直到晚餐也沒有出現。最後，在午夜前不久，瓦爾堡終於回來了，看上去還很高興，很滿足。當被問及發生了甚麼時，瓦爾堡回答道：「我親愛的同事，你應該知道，在我的一生中，我一直對異教的生存以及各種慶典和異教儀式非常着迷。今天我遇着了終身難忘的機會：我能夠參與羅馬的『再異教化』活動。你怎麼能抱怨我留下來享受它到最後呢？」^①瓦爾堡的這段經歷一直被學界忽視，但實際上是我們理解《圖集》，特別是最後兩個圖版的重要依據。

圖版78排布的內容包括墨索里尼和庇護十一世簽訂《拉特蘭條約》場景的記錄，條約簽署儀式後教皇彌撒的現場照片，梵蒂岡聖彼得大教堂正面的照片，報紙上關於條約生效的圖片，庇護十一世在梵蒂岡電報局新建辦公室裏給意大利國王埃馬努埃萊三世 (Vittorio Emanuele III) 發的第一封電報，署有墨索里尼、埃馬努埃萊三世及庇護十一世名字的條約生效文件，以及紅衣主教馬菲 (Pietro Maffi) 在都靈參觀菲亞特 (FIAT) 汽車工廠的圖片等。根據這些圖片，賓將其概括為「教會與國家，在放棄世俗權力的條件下獲得的精神力量」^②。

圖版79的編排略微不同，儘管佔據圖版中心的依然是與《拉特蘭條約》有關的、在梵蒂岡聖彼得廣場舉行庇護十一世主持的聖餐儀式時民眾遊行 (聖體遊行) 的場景，但瓦爾堡還加插了一些藝術作品的圖片。如圖版左側是九世紀法國查理二世 (Charles II) 贈予教皇的「聖彼得寶座」 (Cathedra Petri) 以及文藝復興時期貝尼尼 (Gian L. Bernini) 設計的「聖彼得

寶座」 (1657-1666)、拉斐爾 (Raphael) 的《博爾塞納的彌撒》 (Messa di Bolsena, 1512)、邦多內 (Giotto di Bondone) 的《希望》 (Spes, 1306)、波提切利 (Sandro Botticelli) 的《聖傑羅姆的最後聖餐》 (Comunione di san Girolamo, 1494-1495) 等。若從圖片的尺寸大小而言，拉斐爾的《博爾塞納的彌撒》明顯佔主導地位；它的右側是1929年《柏林日報》 (Berliner Tageblatt) 關於歐洲各國與德國簽署旨在恢復正常關係的《洛迦諾公約》 (Locarno Treaties, 1925) 的報導，以及同年《漢堡自由報》 (Hamburger Fremdenblatt) 插圖副刊的剪報，包括奪標的運動員和教皇帶領聖體遊行的圖片等。其中兩張日本武士切腹自殺儀式的圖片和兩張十五世紀描繪猶太人褻瀆聖餐儀式的版畫顯得尤為搶眼。

不同於圖版78，圖版79涵括了彌撒、博爾塞納 (1263年博爾塞納一位懷疑聖餐儀式的神父目睹聖餐流血，證明儀式裏麪包和葡萄酒能夠轉化為聖體與寶血，即所謂「化質論」、聖體領食、教會裏的異教、給意大利罪犯塗油等多個關鍵詞，很難從中抽出一個明確的主題，但大多還是跟宗教和反猶主義有關^③。就此，有論者認為：「〔教皇〕與墨索里尼簽訂協約的新聞照片與對彌撒和聖餐儀式的描繪相並置，以提醒觀者有關問題的嚴重性。」^④

兩個圖版表明，瓦爾堡的研究和實踐並非無關現實，而是極具當代意識。《拉特蘭條約》的簽署雖然「結束了〔意梵〕爭端，為法西斯黨贏得了神職人員的支持」，但「對於意大利境內的猶太人來說，它只能帶來恐懼

和緊張情緒。半個多世紀前教宗國的壽終正寢，讓他們終於得到解放，離開了教宗規定的猶太人區。政教分離和意大利統一雖曾令他們倍感驕傲，可如今，他們又開始擔憂未來的生活」^⑤。法國藝術史家迪迪-于貝爾曼 (Georges Didi-Huberman) 敏銳地意識到《拉特蘭條約》及反猶主義抬頭與《圖集》的隱秘關係，他說：「《圖集》是一種政治預測，特別是其最後一幅圖版為我們展示了反猶主義及其政治宣傳的一段漫長而又新近的歷史的各種迹象。」^⑥在整個《圖集》乃至瓦爾堡所有的寫作中，圖版79是作為猶太人的他唯一一次直面反猶主義的問題^⑦。迪迪-于貝爾曼點出了「漫長而又新近的歷史」這一關鍵，對瓦爾堡來說，反猶主義既是漫長的歷史，亦是緊迫的當下。瓦爾堡對文藝復興辯證法的興趣即可能是由彼時的社會事件所激發的，特別是十九世紀末反猶主義的興起^⑧。因此在某種意義上，可以說反猶主義構成了他這一系列圖像實踐的內在動因和驅動力。

瓦爾堡雖然沒有寫過任何關於反猶主義的文章，但通過圖版79的編排可以看出，「他將這些圖像視為歷史來源，承認其作為記憶圖譜的特殊價值，亦即其『文化科學』的基本原則，對他而言，只要有助於揭開偏見的歷史構建過程及其背後的原因，它們都會成為非理性主義漂移並周期性復發的有效解藥」，「圖版79將基督教反猶主義與二十世紀初復現的反猶主義現象聯繫起來」^⑨。然而，瓦爾堡並沒有突出或放大這一主題，而是將它置於整個《圖集》的尾聲處。值得一提的是，雖然在瓦爾堡發表的著作

中沒有直接提到反猶主義的危險，但德國藝術史家肖爾-格拉斯 (Charlotte Schoell-Glass) 的研究發現，瓦爾堡為《圖集》收集的檔案中其實包含了大量相關的材料，在她看來，種族主義情緒的重新抬頭是瓦爾堡在尋找合適的方法來調查「遺留問題」（包括歷史上反覆出現對猶太人的仇恨）及其原因時的主要關切之一^⑩。在瓦爾堡這裏，反猶主義就是西方文化中的一頭「怪物」，「就像弗洛伊德和本雅明一樣，他別無選擇，只能承認並試圖理解這些『怪物』對理性本身的控制」^⑪。

1918年，在德國於第一次世界大戰投降後的幾個星期裏，瓦爾堡的絕望情緒發展成了一種帶有政治、神話和宗教色彩的譎妄：在他的視角裏，布爾什維克把他當作一個「資本主義知識份子」來迫害，「古老的復仇女神」因為他是一個「無神論的猶太人」而追殺他，「反猶主義的古老日耳曼惡魔」已經成為一種執念。在此之後，瓦爾堡在精神科診所裏煎熬了兩年半，1921年被轉到克羅伊茨林根^⑫，1924年回到漢堡，開始《圖集》的創作。四十年後的1958年，在一次關於瓦爾堡的演講中，賓是這麼說的：「他〔瓦爾堡〕對猶太傳統沒有任何自豪感，這一直是東正教的一個特徵，即使自由派猶太人後來也是在反猶主義的壓力下發展起來的。無論在何處遇到它，他都強烈地譴責它。」肖爾-格拉斯認為，賓沒有對瓦爾堡的這種態度做出判斷，這種態度今天肯定會面臨質疑甚至非議；更重要的是，瓦爾堡被視為拒絕明確身份者，而明確的族裔身份意識是當時（尤其在戰時）每個德意志帝國的人都應該

認同的。或許正是這一自覺和認同「使他能夠更敏銳地看到歐洲文明的斷裂和矛盾」^⑬。正如德國文學研究者舒特佩茲 (Erhard Schüttpelz) 所說：「在歐洲所有的民眾叛亂中，都有潛藏着反猶因素。正因為如此，我認為它〔《圖集》〕是雙刃劍，也是在最後這幾幅圖版上，暴動幾乎一觸即發。」^⑭毫無疑問，這才是《圖集》的當代意義所在，對於瓦爾堡來說，《圖集》本身就是一種行動。

二 1969：「瓦爾堡在科莫」

在過去的近半個世紀裏，我們樂此不疲地提起並探討瓦爾堡與克拉考爾 (Siegfried Kracauer)、本雅明 (Walter Benjamin) 以及馬爾羅 (André Malraux) 之間的關係，但都忽視了瓦爾堡之於穆納里的意義。1969年，穆納里在意大利科莫 (Como) 市中心廣場和街道策劃組織了前述的「城市營地」藝術活動，無論是活動的形式與其同名圖錄的風格，還是新法西斯主義興起的背景，都暗暗回應了四十年前瓦爾堡在羅馬的遭遇以及《圖集》的創製^⑮。

1907年，穆納里出生於米蘭。十八歲成為了一家平面設計工作室的員工，從此便與藝術結下不解之緣。此時，正值由馬里內蒂 (Filippo T. Marinetti) 發起的未來主義運動迎來第二波思想浪潮，穆納里也被捲入了這場藝術運動的漩渦中心。然而，二戰的爆發令穆納里對未來主義逐漸傾向法西斯美學感到幻滅，並從此脫離了未來主義。上世紀30、40年代，

穆納里在意大利一家印刷媒體編排和組織攝影圖像，這與瓦爾堡的圖像實踐之間存在着某種潛在的聯繫。進入60年代，隨着「墨索里尼行動小分隊」(Squadre d'Azione Mussolini)、「新秩序」(Ordine Nuovo)、「民族先鋒」(Avanguardia Nazionale) 等激進團體的建立，新法西斯主義不再藏形匿影，而是公開到墨索里尼故居「朝聖」，效法20年代初法西斯「黑衫軍」(Camicie Nere) 的做法，製造暴力襲擊和恐怖氣氛。特別是1969年，政治與社會衝突變得十分激烈^⑯。就此，曾經歷過法西斯主義運動的穆納里無疑更為敏感，也有着更深的體認，他意識到自己無法置身事外，必須以新的方式行動起來，介入其中。美國藝術史家格倫 (Romy Golan) 指出：「和瓦爾堡一樣，穆納里想像了從中世紀到十九世紀、二十世紀歐洲城市中心被人群佔領的時刻，而這種跨歷史的洞察源自1929年和1969年這兩個在意大利歷史上特別不穩定的年份」，於是，「其職業生涯便巧妙地、自覺地將法西斯主義與新法西斯主義聯繫在一起」^⑰。

不過，穆納里並不是在意大利乃至整個歐洲重新發現或復活了瓦爾堡的第一人。早在1966年，當右翼學生開始在意大利半島的廣場上和校園裏鼓譟的時候，意大利的一些藝術史家發現了瓦爾堡，他們是在歐洲第一批重新發現瓦爾堡的人。而為了紀念瓦爾堡誕辰一百周年，位於佛羅倫薩的意大利新聞出版社出版了「瓦爾堡文集」中《異教古代的復興》(*Die Erneuerung der heidnischen Antike*) 的第一個意大利語譯本，意大利歷史學

家金茲堡 (Carlo Ginzburg) 評價該書體現了瓦爾堡對理解歷史情境的興趣。該書初版於 1932 年出版，是由賓編輯的¹⁸。

「瓦爾堡文集」意大利語版出版三年後，穆納里夥同藝術和建築史家卡拉米爾 (Luciano Caramel)、攝影師姆拉斯 (Ugo Mulas)，策劃組織了「城市營地」活動。1969 年 9 月 21 日，由四十位藝術家、音樂家、建築師和藝術評論家組成的團體在科莫城市中心的街道和廣場實施了一系列藝術行為，包括皮特納 (Gianni Pettena) 在大教堂廣場上設置晾衣繩並懸掛衣物，實際上是將工人階級的髒衣服在歷史悠久的市中心展示；皮耶特拉 (Ugo La Pietra) 建造了一個用塑料覆蓋的木製隧道，以阻擋一條主要街道；來自帕多瓦和米蘭的藝術小組「N 小組」(Gruppo N) 和「T 小組」(Gruppo T) 與當地消防員和電工合作，模擬了一場閃電風暴；穆納里邀請公眾從一個中世紀的塔樓上扔下摺疊的紙片，試圖「將空氣可視化」，等等¹⁹。這些身體行為讓我想到了圖版 79 中運動的身體，有意思的是，活動舉行於 1968 年法國爆發大規模暴亂的「五月事件」之後，而距離 1969 年 12 月 12 日米蘭豐塔納廣場被極端份子以炸彈襲擊不到三個月的時間。這些集體行動回應了圖版 78、79 中的遊行場面，而當時瓦爾堡也是遊行隊伍中的一員。

《圖集》提示我們，1920 年代末「象徵性的遊行已經成為一種群眾現象」，這「很容易讓我們聯想到法西斯集會」²⁰，尤其是「現在和過去的並置充滿了不祥預感 (foreboding) 和政治衝突」²¹。這一點不僅體現在瓦

爾堡的舉動，也體現在穆納里「臨時」的激進行為中。尚未完成的《圖集》因為瓦爾堡的突然去世，到《拉特蘭條約》簽署就戛然而止了，這也許是巧合，但在希特勒正式上台的前夜，這一舉動已經暗示瓦爾堡的恐懼、憂慮和不安。此時的穆納里正投身未來主義運動中，尚未看清未來主義的法西斯主義底色，而到了 60 年代，穆納里已洞悉這一運動的政治本質。隨着新法西斯主義的復興，特別是在激進的工人和學生運動的裹挾下，穆納里選擇了以「城市營地」作為回應。

格倫發現，瓦爾堡《異教古代的復興》一書的封底有一張黑白照片，照片上是一具古代記憶女神的浮雕，她披着飄逸的帷幔正在穿越中心，向前行走。仿若在《城市營地》圖錄中姆拉斯所攝，戴着頭巾的人物在大教堂廣場上穿越人工降雨時的場景，這不正是瓦爾堡「情念程式」(pathosformel) 手法的運用，即突出某一特定位置和姿勢在幾個世紀後的復現麼？「瓦爾堡文集」意大利語版是否對於穆納里的實踐和行動產生直接的影響尚未可知，但從活動的方式和特徵不難看出與《圖集》的對應之處，它混合了不同身份的參與者，也回應了諸多歷史的形式與風格，與此同時，這樣一種社區參與和干預無異於藝術介入社會的一次行動。不僅如此，和《圖集》一樣，《城市營地》圖錄是一個行動的產物，甚或說它本身就是一種行動。誠如格倫所說的：「瓦爾堡對《拉特蘭條約》着迷的一個主要原因是它將歷史記憶帶到了現在，正是這一條約，將他與穆納里聯繫在一起。」²²在此，無論是從穆納里的行

動本身，還是圖錄的編輯，都閃現着瓦爾堡的幽靈。也是在這個意義上，我們不妨將「1969年的科莫」視為一個「瓦爾堡時刻」，一個政治的時刻，一個當代時刻。而且，未曾想到半個世紀後這個時刻再度降臨。巧合的是，此次不是發生在意大利，而像是沿着瓦爾堡的軌迹，又回到了德國。

三 2022：「瓦爾堡在卡塞爾」

2020年4月2日，正值新冠疫情在全球肆虐之際，籌劃多年的瓦爾堡《圖集》展覽在柏林HKW如期開幕。館長謝勒(Bernd Scherer)在展覽的「前言」中寫道：「瓦爾堡的《記憶女神圖集》創製於二十世紀20年代末，時至今日，它仍然是我們時代知識生成過程中核心方法論的試金石」，「瓦爾堡在一戰災難的背景下創製了《圖集》，而這場災難徹底動搖了歐洲的文明工程，並動搖了既有的知識體系及其制度。百年後，現有的知識體系同樣無法解釋我們今天所遭遇的危機，而瓦爾堡的《圖集》超越了現有的規範和學科的秩序，開闢了與世界重新連接的新方式」²³。

作為一家前衛的當代藝術機構，HKW舉辦該展覽自然不是將其視為一個純粹的歷史之物，何況《圖集》本身是反歷史主義的。《圖集》的當代性在此得到了充分的體現，甚至可以說，1929年瓦爾堡參與遊行的這一行為本身就是一件當代藝術作品。德國媒體在報導這個展覽的時候，便將其與示威遊行，特別是當時

爆發的反防疫遊行進行了對比。疫情期間，柏林多次發生反防疫遊行，國會大廈遭極右份子圍攻強闖。就像瓦爾堡研究所(Warburg Institute)檔案管理員維德波爾(Claudia Wedepohl)所評價：「在啟蒙的意義上，一切取得的成果，都會很快地再次消失。突然之間，就為陰謀論或非理性的方式來解釋世界提供了空間。……這就直接回到了凡爾賽的世界，即1923年瓦爾堡本人的世界。」²⁴這裏的「凡爾賽」所指的便是1919年6月簽署、1920年1月正式生效，以懲罰和削弱一戰戰敗國德國為目的的《凡爾賽條約》(Treaty of Versailles)。而此時這一遊行場景所對應的正是德意志帝國的崩潰對於瓦爾堡心理的影響，雖然這種瘋狂的反對行為是非常荒謬的，但在所有遊行細節上近乎一致。瓦爾堡的名言是「上帝住在細節中」²⁵，而在意大利當代哲學家阿甘本(Giorgio Agamben)看來，「隱藏在細節」中的「好的上帝」不是「藝術史的守護精靈」，而是一種「無名之學的黑暗惡魔」，直到今天，我們才開始瞥見它的輪廓²⁶。事實上，不光在今天，每逢緊迫的歷史時刻或政治時刻，這頭黑暗惡魔都會逃出牢籠，出沒於我們身邊。

展覽期間，HKW的兩位策展人及研究者弗蘭克(Anselm Franke)和舒特佩茨製作了一部關於美國亞利桑那州霍皮族蛇儀(snake ritual)的論文電影《一種世界大戰》(A Kind of World War, 2021)，恰好回應並擴充了《圖集》。影片試圖證明，瓦爾堡的藝術史概述了歐洲心理的內部歷史，必須與它的外部對應物，即殖民主義、戰

爭和文化糾葛的歷史結合起來閱讀。影片的重心是瓦爾堡的著作《北美普韋布洛印第安人地區的圖像》(*Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*)，將其與《圖集》背後的一戰、二戰以及反猶主義等歷史連在了一起，從另一個角度重塑了瓦爾堡作為一個當代行動者的形象。事實上，在製作影片期間，全球資本主義的危機，特別是特朗普主義(Trumpism)的興起，進一步激發了世界各地的新法西斯主義運動。早期法西斯主義仇視左派及猶太人，新法西斯主義主要的仇視對象則是國內的非歐洲移民。但這並不意味着反猶主義消失於當代並與新法西斯主義脫鉤。二戰以後，伴隨着法西斯政權的潰敗，反猶主義曾一度有所收斂。然而，近些年來，由於以色列在巴以衝突中一直使用暴力進行殘酷鎮壓，一股由反以引發的反猶主義暗潮四處湧動，歐洲各國頻頻發生針對猶太人和以色列的暴力事件。關於這一點，早在一百年前瓦爾堡就已經有所洞察：反猶主義從未被根除。

新法西斯主義、反猶主義的捲土重來，無疑成為瓦爾堡及其《圖集》閃回當代的條件和勢能。不過，反猶主義與反反猶主義的衝突在藝術界徹底被激化，要到第十五屆卡塞爾文獻展上。2022年，第十五屆卡塞爾文獻展被指責帶有反猶傾向，先是有評論批評來自印尼的策展團隊中有人支持巴勒斯坦人領導的抵制以色列的BDS(Boycott, Divestment, Sanctions)運動；緊接着，又因沒有以色列藝術家參展而被抨擊。文獻展開幕前，一系列關於反猶主義和種族主義的公開辯論被取消；被指控有反猶傾向的巴

勒斯坦藝術家小組的展覽空間被人為破壞，甚至出現死亡威脅。開幕後，掛在展廳中央位置的印尼團體稻米之牙(Taring Padi)的作品——為回應1965年種族屠殺和1998年蘇哈托(Haji M. Suharto)政權垮台而製作的巨幅繪畫《人民的正義》(*People's Justice*, 2002)，被認為醜化和詆譏猶太人形象，從而將反猶指控的聲浪推向高潮。指控者不滿展方只用黑布將畫面遮蓋起來，最終逼迫其撤下這件作品²⁰。

參展藝術家之一史德耶爾(Hito Steyerl)因此宣布退出展覽，並撤回了其參展作品《動物精神》(*Animal Spirits*, 2022)。她在聲明中提到，此屆文獻展的策展人對這些作品被納入反猶主義的回應不夠充分，並在接受媒體採訪時表示，「對該組織調解和轉譯複雜性的能力沒有信心」，特別是展方「一再拒絕進行圍繞展覽的持續和結構性的包容性討論，而且幾乎拒絕接受調解」，這讓她很失望²¹。事實上，早在展覽開幕前夕，史德耶爾便在德國《時代周報》(*Die Zeit*)上發表文章質疑文獻展的後殖民主義立場。文中提到，2001年左右，她應邀向由恩威佐(Okwui Enwezor)策劃的第十一屆文獻展提交參展作品，送交的作品中有一段名為《巴本豪森》(*Babenhause*n, 1997)的短視頻，不但未能順利展出，展方甚至隻字未提。這段視頻記錄了一場在德國黑森州巴本豪森進行的反對攻擊猶太梅林家族(the Jewish Family Merin)的示威遊行。梅林家族在這個小鎮遭受了幾十年的威脅和騷擾。他們的莊園被燒毀後，當時的主人托尼·梅林(Tony A. Merin)不得不移民美國，相關的調查

也不了了之，無果而終。幾年後，在卡塞爾又發生了新納粹組織「納粹主義地下組織」(Nationalsozialistischer Untergrund) 謀殺土耳其裔移民尤茲加特 (Halit Yozgat) 的事件²⁹，無疑是對文獻展以至德國社會隱匿矛盾的一種諷刺。

史德耶爾指出：「對全球化盡可能抽象的引述，在很大程度上取代了關於德國當下與過去的審視。這很實際，德國因此看起來像一個中立之地，一塊在文化上可以與世界其他國家進行磋商的『白板』(Tabula rasa)。這樣一個視角，恰好迎合了德國加強軟實力的野心。」然而，這一美麗的外衣恰恰掩蓋了社會矛盾和政治衝突的最尖銳處。為此，她提醒我們，卡塞爾文獻展首三屆的學術帶頭人哈夫特曼 (Werner Haftmann) 雖然將文獻展打造成一個學術品牌，並逐漸成為西方、現代性以及世界藝術本身的代表，但在這之前，他曾是納粹黨衝鋒隊 (Sturmabteilung) 搜捕反抗游擊隊的獵手。而且不光是他，文獻展的許多創始人都是納粹組織的相關成員³⁰。從某種意義上說，文獻展的確是冷戰的產物：「文獻展欲重建現代主義藝術、恢復『墮落藝術』聲譽的努力，不過只是一段美化過的敘事；實際上發生的卻是排除猶太裔及左翼藝術家，並納入同樣曾踩在灰色地帶，沒能處理並隱去納粹過往的藝術家與作品。」³¹

參展作品被批判為反猶主義，也讓來自印尼雅加達的文獻展策展團隊朗格魯帕 (Ruangrupa) 頗感「為難」，因為一切都在他們的「意料之外」，或許這也是他們在受到反猶指控並被

要求作出回應時略顯「遲疑」的原因所在——不管是有意還是無意的。但毫無疑問，對他們而言，反猶指控則是政治中的政治³²。朗格魯帕成員最初活躍於蘇哈托獨裁最後的時期，曾參與了反蘇哈托政權的學生運動。2000年，也即蘇哈托政權垮台兩年後，朗格魯帕成立。過去的二十年裏，作為一個非營利組織，他們在雅加達「通過展覽、藝術節、藝術實驗室、工作坊、調研及線上線下的出版等方式，在城市語境和東南亞文化內持續推進其藝術理念。……他們習慣與不同背景的人合作，他們認為每一個人都是打開歷史文化寶庫的鑰匙」³³。2022年，他們成為首個策劃卡塞爾文獻展的東南亞藝術團體/集體，九名成員承擔了第十五屆文獻展的藝術總監工作。展覽以「米倉」(lumbung) 作為主題，「它既是一種遍布這個群島國家的建築形式，也意指共享農業盈餘的可持續性收成方式。對策展人來說，這個概念既是指導原則，也是操作方法」³⁴。朗格魯帕希望通過「合作、再分配和集體治理」，「致力於構建團體和新形式的自我組織」³⁵，以挑戰當前日益緊迫的全球政治危機，整個展覽則更像是一次大規模社會實踐。可見他們的政治立場原本就與「民粹右翼」即以色列的支持者不太相容³⁶。問題在於，既然如此，為甚麼朗格魯帕還會受邀策劃本屆文獻展？朗格魯帕能給文獻展帶來甚麼不一樣的經驗呢？

這固然歸因於一直以來朗格魯帕集體實踐的影響力，可即便如此，也無法忽視其背後的「全球南方」這一政治語境。「全球南方」原本用來指

中低收入國家，地理位置多位於地球南部，朗格魯帕生活、工作的所在地印尼即是其中之一。與之相對的「全球北方」則指高收入國家，其地理位置多位於地球北部。近年來，「全球南方」被賦予愈來愈多的政治內涵，一方面被視為不追隨西方甚至是反西方的政治力量，另一方面被一些西方國家當做分化發展中國家的「政治武器」。種種迹象表明，「全球南方」正在成為全球格局中一支重要的力量^⑳。尤其是「全球南方」擁有被殖民的慘痛經歷和反西方的傳統，在大國競爭中長期處於中立的位置，因此並不認同西方主導的世界秩序。這時一些西方國家希望通過加大投入、提供發聲平台來拉攏「全球南方」，甚至直接干預一些國家的內政與外交事務，比如放鬆金融管制、加大投資力度，這些看似是全球資本流通的正常舉措，也被視作前殖民勢力對「全球南方」國家在經濟上的再殖民。按美國藝術史家喬斯利特 (Daivd Joselit) 的說法，「這是新殖民主義和新自由主義的一次謀劃，他們通過揮舞債務的棍棒，從道德和金融層面去控制這些〔全球南方〕國家和地區的政治」^㉑。

不同的是，美國文化研究學者馬勒 (Anne G. Mahler) 認為，「全球南方」同時也是一個抵抗的符號，代表着既反對「全球北方」主導的多邊秩序，也反對新自由主義資本主義及其他霸權力量的抵抗情緒。這與反抗持久的種族不平等和系統性支配的去殖民化努力緊密聯繫在一起^㉒。從歷史的角度看，重申「從南方海洋及其島民和沿海居民的觀點，……目的是為騰出空間，容納一個截然不同的關

於我們這個時代起源的觀點」，進而「翻轉前人習慣以西歐大陸為核心的世界史」^㉓。因此，喬斯利特認為「雖然歐美知識遺產仍然在試圖鞏固統治地位，但『全球南方』的藝術家和思想家同樣抓住了西方知識形式作為挑戰這種文化霸權的基本且有效的工具。與之相對的是，歐美知識界、政治界和藝術界不能再合法地假裝對『全球南方』發展起來的多種價值形式的知識和美學遺產一無所知」^㉔。於是，如何評估和利用這些遺產成了歐美知識界、政治界和藝術界「自我校準」的一種正當性選擇。

因而，如果將朗格魯帕受邀策劃文獻展視為西方國家對於「全球南方」的一種拉攏或干預，似乎並不為過。至少有一點是肯定的，文獻展組委會的確看中了朗格魯帕抵抗政治的經驗和組織社會實踐的能力。故無論是從國際地緣政治的角度看，還是從平衡或對沖「全球北方」內部的政治衝突看，抑或是從純粹的國際左翼運動看，對於德國或「全球北方」乃至整個西方世界而言，文獻展邀請朗格魯帕策展還是出於某種建設性的意願和目的。就像卡塞爾大學文獻展研究所教授由宓所說的：「本屆文獻展最大的機遇是，超越〔『全球南方 vs 全球北方』〕這種無意義的對立，鼓勵實踐，而不僅僅是去展示製作不同的藝術/文化的方式。」遺憾的是，這一切被突如其來的「反猶」指控所中斷。這也表明，一種更不確定、更不安全和更為尖銳的對立政治作為當代的意涵，已經取代了既有的一切穩定經驗和理想模式，正在逼近我們；而面對這種臨時的危機，朗格魯帕的「不合

作」不僅體現了他們一貫的立場，也投射着南北之間的歷史隔閡和政治扞格，包括藝術上的分歧——由宓敏銳地指出了南方的集體實踐與北方的獨立或自主行動之間的矛盾^②。故若換一個角度看，「反猶」事件和朗格魯帕的「不合作」或許才是本屆文獻展最大的「收穫」。將當下最深刻的斷裂、分歧和最尖銳的矛盾、衝突徹底暴露出來，原本就是當代藝術的重要功能和意涵之一。因此，這既是一個「失敗」的展覽，也是一個「成功」的展覽。而這種內在的分裂不正是瓦爾堡《圖集》的政治遺產嗎？

2023年10月7日，巴勒斯坦哈馬斯武裝組織對以色列發動了全面的武裝進攻。以色列立即發起全面反擊，巴以衝突再度升級。戰事引發了世界各地人民的關注，也激起了當代藝術從業者的強烈反應^③。9日，卡塞爾文獻展組織方發表聲明，譴責第十五屆文獻展的策展團體朗格魯帕聲援巴勒斯坦。一個月後，第十六屆卡塞爾文獻展委員會成員相繼辭職^④。當然，也有不少藝術家（如史德耶爾）和藝術從業者支持、聲援以色列，還有一些藝術家和相關從業者迫於種種壓力，撤銷了在聲援巴勒斯坦公開信上的署名。巴以戰爭的硝煙尚未熄滅，藝術界的撕裂、分化則愈益加深，矛盾和衝突無疑變得更加尖銳和激烈。雖然其依舊事關「反猶」，但語境和前提已完全不同於瓦爾堡時代。簡單的歷史反轉已然解釋不了今日之「反猶」，這是一個更為複雜的狀況，它不僅關乎正義、自由及基本權利，也充分暴露了當代藝術背後的權力結構及其脆弱不堪的一面。

四 「瓦爾堡時刻」的閃回

迪迪-于貝爾曼曾說：「瓦爾堡的《記憶女神圖集》是一個卓越的不合時宜的對象：它陷入了遠古時代——圖版1的巴比倫占星術，後來又跳到了未來——最後的圖版預測了法西斯主義和反猶主義的爆發。」^⑤也有研究者指出，《圖集》實際上位於猶太法典（《塔木德》[*Talmud*]）和互聯網之間。塞爾維亞藝術史家柯尼澤維克（Ana Knežević）在最近的一次演講中，將瓦爾堡的「情念程式」、本雅明的「辯證圖像」（*dialectical images*）與史德耶爾的「免稅藝術」（*duty-free art*）和「貧乏圖像」（*poor image*）理論，一道視為理解互聯網迷因（*memes*）的一個視角和通道。她認為，這些情感圖像喚起了在萬維網空間創造迷因結構和形成快速有效溝通的動力^⑥。這不僅將瓦爾堡與史德耶爾等人連接了起來，也從另一個角度表明了《圖集》於互聯網時代有其意義。可以說，《圖集》「創造了一種全新的認識論配置：一種通過蒙太奇獲得的知識，它既接近本雅明的構想，也接近巴塔耶（Georges Bataille）和愛森斯坦（Sergei Eisenstein）的構想。它是在對後世的觀察基礎上實現的；因為這些圖像是生存的載體，本質上是異質意義和時間性的集合體」^⑦。

至於瓦爾堡及其《圖集》的普遍意義，阿甘本早有洞識，他說：「如果我們思考瓦爾堡分配給圖像的功能——作為社會記憶的器官和一種文化的精神張力的『記憶痕迹』，我們就能理解他的意思了；他的『圖集』是一種聚合了所有激活並持續激活歐

洲記憶（以它的『鬼魂』的形式）的能量流的巨大電容器。」^④《圖集》並不僅只屬瓦爾堡，伴隨着巨大的情感能量，這些記憶總會不失時機地閃回至任何時刻、任何人面前。1908年，在影片《桃麗歷險記》（*The Adventures of Dollie*）中，美國導演格里菲斯（David W. Griffith）創造了閃回（flashback）的表現手法。作為蒙太奇手法之一，它常採用回憶、聯想、幻覺等方式，且大多時候它與岔開前的內容之間並沒有任何連接的標誌，並用空行、間隙顯示出來。從「1969」到「1929」，從「2022」到「1929」……從科莫到羅馬，從卡塞爾到羅馬……作為一個事件和行動，「瓦爾堡在羅馬」中的「回憶」、「幽靈」、「運動」、「復活」、「幻覺」、「間隙」等情感能量不斷閃回至當代，就像歷史圖像不斷閃回至他的圖版中一樣。此時，無論是圖版內形象一記憶的閃回，還是圖像外事件一行動的閃回，都是一種臨時的蒙太奇，一種無目的的政治發生。

註釋

① Francesca C. Slovin, *Obsessed by Art—Aby Warburg: His Life and His Legacy*, trans. Steven Sartarelli (Bloomington, IN: Xlibris Corporation, 2006), 172.

②⑥ 迪迪—于貝爾曼（Georges Didi-Huberman）著，胡新宇等譯：《記憶的灼痛》（北京：中國民族攝影藝術出版社，2015），頁78；13。

③ Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2012), 186-89；迪迪—于貝爾曼：《記憶的灼痛》，頁80。

④ 貢布里希（Ernst Gombrich）著，李本正譯：《瓦爾堡思想傳記》（北京：商務印書館，2018），頁343。

⑤ 科澤（David I. Kertzer）著，陶澤慧譯：《教宗與墨索里尼：庇護十一世與法西斯崛起秘史》（上海：三聯書店，2018），頁118。

⑦⑨ Giuseppe Capriotti, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato pontificio* (Rome: Gangemi Editore, 2015), 7; 9.

⑧ 蘭普利（Matthew Rampley）著，文王杉譯：〈間隙的圖像學：阿比·瓦爾堡的遺產（上）〉（2022年9月14日），「圖像之書」微信公眾號，<https://mp.weixin.qq.com/s/beNk3auDXreA5EmsQ9zK7Q>。

⑩⑬ Charlotte Schoell-Glass, *Aby Warburg and Anti-Semitism: Political Perspectives on Images and Culture*, trans. Samuel P. Willcocks (New York: Cornell University Press, 2012), 161; 164.

⑪⑫⑭⑯ Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms, Aby Warburg's History of Art*, trans. Harvey L. Mendelsohn (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2017), 146; 241; 318; 318.

⑰⑱ 〈Befragung des Atlas 2 探索《記憶女神圖集》第二部分〉（2021年4月8日），www.bilibili.com/video/BV1fb4y1S7Dx。

⑲⑳㉑㉒ Romy Golan, *Flashback, Eclipse: The Political Imaginary of Italian Art in the 1960s* (New York: Zone Books, 2021), 150-68; 151-52; 152; 126, 124, 121; 155; 152, 154.

㉓ 卡斯頓（Francis L. Carsten）著，周穎如、周熙安譯：《法西斯主義的興起》（北京：商務印書館，1989），頁263-67。

㉔ Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, 187.

⑳ Bernd Scherer, "Under the Sign of Mnemosyne", in Axel Heil et al., *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne: The Original* (Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2020), 8.

㉑ E. H. Gombrich, "Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 62, no. 1 (1999): 268.

㉒④⑥ 阿甘本 (Giorgio Agamben) 著, 王立秋、嚴和來譯:《阿比·瓦爾堡與無名之學》(桂林: 瀨江出版社, 2014), 頁 127; 137。

㉓ 〈最具爭議的這屆卡塞爾文獻展, 真的缺少藝術嗎?〉(2022年9月15日), <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1743990842776821231>。

㉔ 〈藝術家黑特·史德耶爾和展覽顧問梅倫·門德爾退出卡塞爾文獻展〉(2022年7月19日), 「藝術新聞中文版」微信公眾號, https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MjM5MjMwODQwMQ==&mid=2650671951&idx=1&sn=0ced6c8d6d942b479379eafa329933c9。

㉕⑩ 史德耶爾 (Hito Steyerl) 著, 劉佳譯:〈情境至上, 德國例外〉, 《藝術當代》, 2022年第4期, 頁 32-33; 32-34。

㉖⑫⑬ 鄭安齊:〈財務, 行政, 話語, 敏感神經: 第十五屆卡塞爾文獻展「反猶」事件回顧〉(2023年1月18日), 藝術論壇中文網, www.artforum.com.cn/slant/14369。

㉗ 〈卡塞爾文獻展策展團隊 ruangrupa 應用亞洲鄉村智慧營造公共藝術空間〉(2022年6月30日), 藝術中國網, http://art.china.cn/txt/2022-06/30/content_42021100.htm。

㉘ 伯克 (Harry Burke) 著, 馮優譯:〈第 15 屆卡塞爾文獻展〉, 藝術論壇中文網, www.artforum.com.cn/print/202207/14159。

㉙⑭ 由宓:〈甚麼政治? 甚麼美學? 對第 15 屆卡塞爾文獻展的反思〉(2023年4月20日), "unpick office" 微信公眾號, https://mp.weixin.qq.com/s/4xC9s4n-NCWneAqSZ6fw_A。

㉚ 徐秀軍:〈「全球南方」熱潮的緣起與影響〉, 《世界知識》, 2023年第12期, 頁 14-16。

㉛⑰ Daivd Joselit, *Heritage and Debt: Art in Globalization* (Cambridge, MA: MIT Press, 2020), 1; 35.

㉜ 轉引自王悠然:〈「全球南方」承載學術與政治價值〉, 《中國社會科學報》, 2021年12月24日, 第3版。

㉝ 希瓦桑達蘭 (Sujit Sivasundaram) 著, 葉品岑譯:《南方浪潮: 印、太海洋民族對抗帝國暴力、驅動現代史的革命年代》(台北: 時報文化出版企業股份有限公司, 2022), 頁 440、446。

㉞ 期間, 《藝術論壇》(Artforum) 雜誌主編韋拉斯科 (David Velasco) 因為發布聲援巴勒斯坦的公開信而遭解僱; 藝術家艾未未也因此導致他即將在倫敦、紐約等地舉辦的展覽被同時取消; 策展人杜普蘭 (Anais Duplan) 在社交媒體分享和評論了支持巴勒斯坦的內容, 導致德國弗柯望博物館 (Museum Folkwang) 終止了與他及相關團隊的合作, 等等。

㉟ 參見〈文獻展譴責 RUANGRUPA 在社交媒體聲援巴勒斯坦〉(2023年10月15日), 「ARTFORUM 中文網」微信公眾號, <https://mp.weixin.qq.com/s/IsLxhB0XYhee2NVJ CtCOTg>; 〈第 16 屆文獻展遴選委員會集體辭職〉(2023年11月19日), 「ARTFORUM 中文網」微信公眾號, <https://mp.weixin.qq.com/s/YJuGO7 IRsSozLQYu9BV63g>。

㊱ Ana Knežević, "Understanding Internet Memes with a Little Help from Aby Warburg, Walter Benjamin and Hito Steyerl", in *Digital Art History: Methods, Practices, Epistemologies*, vol. III, ed. Sanja Sekelj (Zagreb: Institute of Art History, 2021), 104-108.