終結之後的歷史：後斯大林時代東方集團的實驗藝術

● 奚　源

自從黑格爾（Georg W. F. Hegel）將「理性國家」（rational state）定義為人類歷史發展的最終目標後①，各種歷史終結論就層出不窮。在1930年代，科耶夫（Alexandre Kojève）將歷史的終結定位於「普世性、均等化國家」（universal homogeneous state），認為「當人類不再行動，即不再否定，不再通過浴血奮戰和創造性勞動來改變自然以及社會現狀，歷史也就終結了」②。在1989年，科耶夫的高足福山（Francis Fukuyama）提出了更廣為人知的歷史終結論③。根據這一概念，儘管具有重大歷史意義的事件還可能再發生，但是歷史本身已經昭示，政治組織形式的發展終點便是自由民主國家與市場經濟的結合體。那麼，當我們在當代藝術作品中愈來愈少見到宏大敘事、意識形態鬥爭與超越現實的制度想像，愈發習慣於看到自由民主社會流行的議題與觀念，這是否暗示着歷史真的走向了終結？我們又能否說，在危機四伏的當下，過度的歷史性關切已經成為一種奢侈的、不合時宜的沉思？

在柏林牆倒塌三十五年後，這些看似抽象且遙遠的問題意外地在當代資本主義國家的藝術界得到迴響。「多元現實：1960-1980年代東方集團的實驗藝術」（Multiple Realities: Experimental Art in the Eastern Bloc, 1960s-1980s）展覽由美國沃克藝術中心（Walker Art Center）組織，從2023年11月到2025年4月先後在美國的明尼阿波利斯（Minneapolis）、鳳凰城（Phoenix）和加拿大的溫哥華（Vancouver）巡展。本展覽主要關注冷戰時期的東歐，展出了來自東德、波蘭、捷克斯洛伐克、匈牙利、羅馬尼亞和南斯拉夫等六國近一百位藝術家的二百餘件作品，匯集了視覺藝術、表演、音樂及物質文化等多領域的成果，既展現了當時主流藝術家的代表作，也關注女性、地下社群及性少數群體視角下的邊緣創作。從文化社會學與歷史社會學的視角看，這些實驗藝術的突破性與東方集團的規制性之間的內在張力呈現得恰到好處。因此，筆者去年從初秋的「老自治領」飛赴漫長酷暑的鳳凰城，一探東方

* 本文依據第十屆國際藝術評論獎（IAAC 10）獲獎文章〈終結之後的歷史：評「多元現實：1960-1980年代東方集團的實驗藝術」〉改成。

集團瓦解福山式歷史終結論的起源時刻。

一　公共與私人空間中的控制

展覽開始於展廳外，四部影像作品猶如展覽的序言。捷克斯洛伐克概念藝術家久爾切克（Ľubomír Ďurček）的《共鳴》（*Resonances*, 1979）將公民在公共空間的聚集轉化為抽象的「幾何—網絡」模型，通過分析社交互動過程中小群體湧現的模式，藝術家試圖探討日常生活中個體行動所具有的創造性力量。威權國家往往畏懼公民的大規模自發集會，因此經常要對此施加有形或無形的阻礙。正如波蘭藝術團體「運動學院」（Akademia Ruchu）的影片《絆倒》（*Stumble*, 1977）刻畫的那樣：影片中，團體成員輪流表演在人行道上被絆倒，於是旁觀者也開始避開並不存在的障礙物。「刑不可知，則威不可測」，虛構的障礙一旦產生真實的效果，便比真實的障礙更加令人畏懼。在這樣的環境中，要麼在「正常化」（normalizácia）階段被集體、無形的力量裹挾着前進④，被捲入從「地下」不斷湧出的人流中不知所終（薩格爾[Jan Ságl]《地下》[*Underground*, 1972]）；要麼於一系列政治運動中在未知且多變的方向遊走，不斷加速，直到驚呼「哦！我停不下來！」然後撞上現實的高牆，化作一灘紅色的顏料（雷布欽斯基[Zbigniew Rybczyński]《哦！我停不下來！》[*Oh, I Can't Stop!*, 1975]）。

這抹紅色「流淌」到展廳內的第一單元「公共與私人空間中的控制」（Public and Private Spaces of Control），化為紗布上乾涸的色彩。匈牙利藝術家孔科利（Gyula Konkoly）的《流血紀念碑》（*Bleeding Monument*，1969年原作，2023年重製）是一個動態裝置，呈現為一大塊用繃帶包裹着的冰塊。由於繃帶之前已被浸泡在高錳酸鉀中，融化的冰塊浸濕紗布後會滴下似血的溶液，直到冰塊完全消融，紗布重新乾涸。考慮到高錳酸鉀溶液亦可用於清潔傷口，作品無疑象徵性地呈現了犧牲與救贖的二重性。作品創作於1969年「布拉格之春」被鎮壓一年之後，其紀念意義顯而易見。相鄰的匈牙利藝術家毛雷爾（Dóra Maurer）的影像作品《在人工場地上的五一私人遊行》（*May Day Private March on Artificial Ground*, 1971）記錄了勞動節當天，藝術家於家中在腳底塗滿紅色顏料，繞圈遊行，途中踩過一疊揉皺的舊報紙。與此同時，公共領域內上演的是匈牙利當局批准的集體遊行。如果說發生在1886年5月1日的全美工人大罷工是德勒茲（Gilles Deleuze）意義上的「事件」（event），那麼這場集體遊行不過是事件的摹本，而私人遊行則是產生差異的「擬像」（simulacrum）⑤。擬像抗拒規訓，挑戰權威，無聲地質疑：記憶屬於誰，定義和紀念歷史的權力又屬於誰？

南斯拉夫攝影師伊韋科維奇（Sanja Iveković）的作品《三角》（*Triangle*, 1979），通過四張照片呈現了一場表演藝術，更具挑釁性地反映了視角差異帶來的多重現實。當南斯拉夫總統鐵托（Josip B. Tito）的車隊駛過薩格勒布（Zagreb）時，沿途的所有陽台都被要求保持清空。而藝術家則在陽台上一邊假裝自慰，一邊閱讀一本關於