

景觀

「藝術終結」的未終結

——多事之秋的美國當代藝術

• 王 璞

本文對多事之秋的美國當代藝術略作巡禮，上半部分將從2024年美國和全球的現實境遇中重新提出「當代藝術」的歷史性問題。從「藝術終結」和「歷史終結」這一對「老概念」再出發，我們將體驗到歷史在藝術中不可避免而又曖昧不明的強勢復歸，我更認為美國當代藝術的現場可以概括為『「藝術終結」的未終結』。下半部分則是我以波士頓為中心對當季展覽的巡遊，透過一系列作品思考美國民主及其生活方式。當代藝術作為一種「發生」，不得不在歷史從未終結的地方，一面延續着「藝術終結」的邏輯，一面又重新歷史化其自身。

一 上編：美國/當代/藝術

(一) 藝術與金融資本

2024年秋天，俄烏戰爭開打超過了兩年半，加沙地區已經燃燒了一整年，以色列還在擴大戰事，而美國

即將迎來總統大選。精確制導武器的引爆，當代政治生活的撕裂，都呈現為全媒體、自媒體時代的流量爆點。從手機屏幕上日夜無休的推送和滑動，到神經元的不斷升級的刺激乃至壞死，新聞傳播演練着景觀社會的基本要義：在資訊超載中熟練地遺忘。畢竟，是美國人發明了24小時新聞台、互聯網和社交媒體，也是在美式英語中，新聞本身變為「新聞故事」(news story)。新聞故事一次次颶風消息的間歇，卻有一則消息反覆執拗地擠出圈，那就是：2024年是美國「藝術市場」急劇低迷的一年。不論是印象主義的經典名畫，還是後現代主義的標誌性作品，乃至國際資本近年來追捧的新銳藝術家新作，都「叫不上價」，都缺少熱心的買家——用美國人的話說，投資界的「腳很冷」(cold feet)。10月初還在美國公共廣播電台(NPR/WBUR)上聽到一位藝術評論員直言：藝術投資的泡沫破裂，對藝術倒並非壞事，因為「資本」一直在「錯配」，金錢總是

到不了真正需要投資的藝術家手裏。說得沒錯！

同時，這裏還隱含一個重要問題：這究竟是一則藝術新聞，還是一則財經新聞？它其實再次證明了，當代藝術和金融資本之間存在着緊密而又充滿反諷的關係。10月初，美國馬克思主義批評家詹姆遜 (Fredric Jameson) 去世。正是詹姆遜，早在二十世紀80、90年代就指出了後現代社會(晚期資本主義)的一個特徵：文化的成為經濟的，經濟的成為文化的。建築藝術和地產開發是天然姻親，而廣告和新媒體對「無意識界」進行着孜孜不倦的商業殖民。詹姆遜還從長時段的角度提到了文化和金融資本的對偶關係①。

1874年，莫內 (Claude Monet) 的《印象·日出》(Impression, Sunrise) 及其他藝術家的作品在巴黎首展，因此，2024年也是印象主義繪畫的一百五十周年紀念。在這一特別時刻，「巴黎1874：印象主義時刻」(Paris 1874: The Impressionist Moment) 特展在巴黎奧賽美術館 (Musée d'Orsay) 展出後，又搬到美國華盛頓的國家畫廊繼續展出。這次大型的印象主義及其周邊的藝術史回顧，由美法兩國合辦，本身已經說明美國在跨大西洋世界的文化資本中心地位。早在莫內晚年，他已經成為美國藏家(「新錢」)的「新寵」，乃至如今，美國像樣一點的博物館，哪家不在牆上掛着睡蓮或草垛，花田或海岸？印象主義代表了現代繪畫自由原創性的一個基點，它的全球成功又是資本和藝術相結合的一個起點。現當代藝術抵抗乃至批判資

本主義商業邏輯，但自身又趨於金融化、資本化。如批評家法拉戈 (Jason Farago) 在《紐約時報》(The New York Times) 上對印象主義大展的評論中所說，「只要資本主義運行，批判和商業便始終並行」②。

等到美國開始進入後工業社會和轉型進入後現代生活模式之時，藝術品更進一步成為資本的等價物，當代藝術的興起和美國經濟的金融化趨近於同步，互相提供着「晚期資本主義的文化邏輯」；而後現代主義的去經典化特徵，也在資本升值的過程中，自反為新的經典——市場投機、交換價值、商品拜物教的經典。紐約諷刺作家勒博維茨 (Fran Lebowitz) 曾在Netflix影集《假裝我們在城市》(Pretend It's a City, 2021) 中有趣地指出，在曼哈頓的拍賣會上，現場觀眾看到一幅莫內、梵高 (Vincent van Gogh) 或畢加索 (Pablo Picasso) 的作品不會鼓掌，看到它的成交價卻掌聲如雷。那就是所謂藝術市場。

猶記得，我剛到紐約大學讀書那陣子，「藝術市場」的新聞是，波普藝術 (Pop Art) 大師沃霍爾 (Andy Warhol) 的毛澤東肖像賣出了高價——那遠在2007年。彼時，美國的全球霸權和中國的經濟奇迹有一場新自由主義「和親」，「去政治化」是其日臻完美的儀式。彼時，在紐約現代藝術博物館 (MoMA) 展廳中面對沃霍爾的其他傑作，我已能夠明白，後現代主義藝術也即關於「藝術終結」的藝術。當毛澤東肖像的金融屬性顯露，藝術已勝利地終結於金融，金融危機還會遠嗎？

(二)「藝術終結」與「歷史終結」

在對美國「文化轉向」的診斷中，詹姆遜也觀察到，「藝術終結」凸顯於上世紀60年代，漸次構成後現代主義的主題，繼而匯入了後冷戰的「歷史終結」論。「藝術終結」（在60年代曾帶有左傾的「解放性」）和「歷史終結」（在上世紀末曾帶有右翼的「凱旋感」）這對近乎孿生卻又有所不同的概念，都是源於黑格爾（Georg W. F. Hegel）哲學的命題。在其本義上，審美表象的專門區隔，將在「自我意識」的普遍絕對之中得到「揚棄」，藝術作為人的一種自我實現不是消亡，而是最終瀰漫於「客觀精神」，也即市民社會或布爾喬亞生活世界的方方面面。而沒有了「故事」（史詩性的生死鬥爭），歷史也將終結於這一普世人性之中^③。當文化瀰散為資本主義的晚期邏輯，藝術作品的金融屬性存在，的確可當作「終結」的一種變相達成。

然而從2008年全球金融危機、2011年「佔領華爾街」運動，直到今天，我們顯然並非生活在「歷史終結」之中；我們所親證的，恰恰是歷史的復歸——強勢的、加速的乃至毀滅性的復歸。世界大戰和核毀滅還遠嗎？氣候危機導致的人類浩劫還遠嗎？這些問題突然變得緊迫。作為美國當代藝術最重要的刊物之一，《藝術論壇》（*Artforum*）最近報導了2024年「石油文化」會議。十年前，藝術家、學者和媒介人士對美國石油文化的批判達到了一個小高峰，而在今天，與會人士表示，「希望」不再是他們所攜帶的詞彙；「希望」失效之後，剩下的是

「抵抗」、「堅持」、「承擔」^④。於是藝術重新成為歷史加速壓力之下的友愛和團結——雖然無望。

「歷史終結」在我們之間的殘留物不過是詹姆遜所開過的玩笑：我們已經無數次想像過人類的毀滅，但卻不能想像資本主義的毀滅。這時我們不得不乞靈於「歷史的新天使」：革命不是歷史的火車頭，「而是火車上的乘客——也就是說，人類——拉動緊急刹車的嘗試」^⑤。這句話出自本雅明（Walter Benjamin）的〈歷史哲學論綱〉（“Über den Begriff der Geschichte”）補遺部分。在逃離歐洲的路上，本雅明最終沒能找到「通道街」到達美國，而作為德國猶太人，他又不願去巴勒斯坦參與復國主義文化事業，雖然他把大量文稿寄給了參與復國主義運動的摯友、猶太思想史家肖勒姆（Gershom Scholem）。本雅明未能見到猶太人在第二次世界大戰後建國，也不可能想像到以色列如何成為美國最親密的盟友，並在一次次中東戰爭中獲勝。

而在二戰後成立的，還有美國波士頓城外的布蘭代斯大學（Brandeis University），它是美國猶太群體所興建的研究型大學。彼時，一方面美國社會接納了大量猶太人，另一方面美國許多大學卻還對猶太學生設置取錄限額。我如今在此校任教，也在這所富有猶太傳統但又強調「無教派」、「社會正義」的大學，經歷了近期的以巴衝突和以色列戰爭升級所引發的美國校園和文化紛爭。那麼，就讓我從另一個身邊不遠的例子，通過一位並不著名的黎巴嫩裔美國青年藝術

家，來說明2024年美國當代藝術中「歷史復歸」的矛盾狀態。

(三) 當代藝術中的歷史復歸

艾伊德 (Feda Eid) 今年才三十七歲，是一位出生在波士頓旁昆西 (Quincy) 小城的攝影和視覺藝術家，而在波士頓藝術中心 (Boston Center for the Arts) 網站上，她的個人自述強調，昆西原先是各原住民部落的土地——這種表述是新一代藝術家愈來愈認同、並認為絕對必要的「歷史正義」。她最新的攝影系列題為《美國製造》(Made in USA)，在「美國製造」的標籤之下，我們看到最鮮麗的阿拉伯服裝和美國商品並置於作者的肉身，我們看到黎巴嫩食物和黎巴嫩人的流散老照片，我們看到阿拉伯文字成為影像^⑥。顯然，這是對美國的阿拉伯—穆斯林族裔身份的探討——考慮到美國當代藝術早已融入「身份政治」的表徵和表意、族裔群體的代表和亮相，那麼艾伊德的攝影作品就是這一路線的延伸，是一種「藝術終結」的優美而耐人尋味的社會學狀態 (她在大學時代還真的曾修讀社會學)。

然而，這樣的藝術創作及其社會針對性，必然在2024年要和以色列對阿拉伯人的戰爭產生衝突。最近，NPR/WBUR 電台重點介紹了她最新的一件作品《為至愛之眼》(For Habibis Eyes, 2024)——並非攝影，而是她所謂的「雕塑」，融合了紡織、繪畫和手工裝置：一張小毯子，被疊織成心形的軟枕，上面用淡淡的血色畫着玫瑰、寫着阿拉伯文。這裏最重要

的是作者的解釋：在加沙等地，死於以色列槍炮之下的阿拉伯兒童，遺體甚至無法得到妥當處置，只是裹在這樣的小毯子裏。「艾伊德真誠於她自己的政治，自己的行動主義」——本地一位評論家這樣說。她的攝影在「美化」一個少數族裔的美國可見性，但同時，「如果這個社群受到傷害，我必須去表現這傷害」——藝術家自己這樣說^⑦。

艾伊德的這個作品用染血的小毯子提示了當代藝術中「歷史的復歸」。它甚至召喚着一種「承擔的藝術」，對政治現實的回應和介入，也因此，藝術家在採訪中表示，她擔心「被取消」、「被審查」——這是很多新一代美國藝術家的共同憂慮，他們會因為強烈的政治表達而失去資助、失去金融手段。以前，艾伊德和另外兩位藝術家曾經被羅德島的普洛威頓斯學院 (Providence College，一所天主教大學) 取消合展，而她的最新作品顯然不會為親以色列人士所樂見。但另一方面，她的創作「語法」和表徵模式，又是典型的後現代主義的「藝術終結」模式——一個調動各種元素的裝置，創造了一個「現場」，開放而共用。那麼這個現場的歷史感呢？總需要一點「文字說明」，要麼是作品旁的標識文字，要麼是媒體文字。

同時，艾伊德的作品抗議戰爭對美國阿拉伯社群的傷害，雖然「小巧」，卻也和艾未未的超大型作品形成譜系關係。比如，2016年歐洲難民危機期間，難民兒童穿着橙紅色救生衣死去的照片傳遍世界，於是艾未未用大量救生衣覆蓋了柏林音樂廳的圓柱，完成了對德國經典建築空間的閃擊式

佔有^⑩。就這樣，艾未未一如既往，在柏林創造出巨大的現場震撼，但卻和整個政治波普傳統一樣，難免有懸空感；反而在加沙戰爭未有盡期之時，艾伊德的作品更有美國的在地感、社群心。從艾未未到艾伊德，如何見證一個歷史創傷的「此時此地」？

回到我們當今的多事之秋，一方面是歷史的強勢復歸，侵入原本「去政治化」的原子個體；另一方面是資訊過載，無意識界的內存已然不足，一則則影像、聲音、文本的衝擊下，個體分神與震驚，從一個創傷「現在」滑向另一個。詹姆遜闡釋後現代主義和晚期資本主義的文化邏輯時，開宗明義指出：歷史從未消失，正在消亡的是歷史感。他的觀點在三四十年後並未過時，後現代主義以來的當代藝術體現的正是歷史感的消亡，這才真的是所謂「藝術終結」。

艾伊德的作品作為一個小案例，屬於這一邏輯的延長線，它在2024年的本地（即美國的阿拉伯社群），（小心翼翼地）重啟藝術的社會介入，確有當代性、時效性，但歷史之維又只能是一個作品掛件（及其文字說明），形成見證的「現場」；然後就很難有然後了。概括起來，現實感的美學充盈和後現代主義譜系的歷史空洞，也可以並存。後現代的文化邏輯受到質疑卻依然發揮其效力，「藝術終結」的邏輯遭到抵抗卻並未終結。承擔和觀看，也和每天令人無法承擔的海量悲劇性新聞一起，消逝在再難成形的歷史感知之中，然而我們也必須繼續觀看，近乎徒勞地試着將「現在」歷史化。我稱這種狀態為——「『藝術終結』的未終結」。

二 下編：展覽巡遊——以波士頓為中心

（一）羅斯美術館：美式作業

就讓我們由此開始對波士頓周邊美術館的當季展覽巡遊吧。如果說青年藝術家艾伊德的親巴勒斯坦立場可能引起「取消」、「審查」，那麼我的僱主布蘭代斯大學則因為彈壓親巴勒斯坦的學生運動而引起爭議。這所具有猶太精神傳統的大學的領導層，在這一波中東戰火所引發的美國社會震盪中，極力維護猶太人權益，它是否變得過份親以色列？這甚至鬧成新聞話題，在校園的熱議中又頗具敏感性。一時間誰還留心這所大學的羅斯美術館（Rose Art Museum）？

1961年，羅斯美術館創辦於布蘭代斯大學位於波士頓郊外的校園中（耐人尋味的是，美術館的最新簡介也強調校園位於原住民土地上），如今是新英格蘭地區最重要的當代藝術館之一。十多年前，它曾陷入另一宗新聞（或曰醜聞）的旋渦。2008年金融危機來襲，布蘭代斯大學因投資失敗，財政困難，校方竟然打起了美術館的主意，想要變賣館藏的藝術作品，因引起師生激烈反對和社會輿論大嘩，方才作罷。這只是又一段關於藝術和金融的陳年舊事。而最近，羅斯美術館又把所藏的一幅後現代主義名作重掛在一樓大廳，這便是波普藝術家利希滕斯坦（Roy Lichtenstein）的《忘掉它！忘了我！》（*Forget It! Forget Me!*, 1962）。太多人熟悉這一波普藝術的代表性圖像，但很少人知道它藏於羅斯美術館。

這次重展是紀念利希滕斯坦誕辰一百周年，特展題為「利希滕斯坦 100」(Lichtenstein 100)，一同展出的自然少不了沃霍爾的作品，以及沃霍爾給利希滕斯坦拍下的拍立得照片。更引起我興趣的是 1962 年布蘭代斯大學最初籌劃利希滕斯坦展覽的文書。當時，據藝術家自己說，他的作品受到傳統藝術節和藝術市場封殺。而一所由猶太社群創立的年輕美國大學在上世紀 60 年代資助一位猶太裔新銳藝術家，從而促成了波普藝術乃至後現代主義在美國的崛起；也正是這場運動力圖抹去藝術的傳統界限，開啟了「藝術終結」。曾經取材自通俗文化商品的創作，如今又已成為經典符碼，留在大學美術館的牆上和教科書的彩頁上。羅斯美術館在這段歷史中鮮為人知的角色，實在值得深思。

不過，我認為羅斯美術館現在最重要的展出，還不在於「利希滕斯坦 100」這一回顧，而在於樓下的最新特展：新銳藝術家海頓 (Hugh Hayden) 的個人作品展“Hugh Hayden: Home Work”，題目簡單卻並不易翻譯。海頓生於 1983 年，主要在德克薩斯州從事創作，被認為是這一世代美國藝術的領軍人物。據館長 (也是該展覽的策展人之一) 安考瑞 (Gannit Ankori) 介紹，這是海頓在新英格蘭地區的第一次個展。藝術家為是次展覽所擬的題目包含文字遊戲，一語雙關：“Homework” 是家庭作業；“Home Work” 亦可理解為家中活計。那麼，何謂「家」？這個「家」，按海頓自道便是「美國夢」，一個夢之家，如此讓 (美國) 人熟悉，卻又無人能在其中「安住」。整個展覽分為「階級特

質」、「暗恐之家」、「精神食糧」、「運動場地」和「壁櫥中的骷髏」等五部分 (幾乎每部分的題目都語帶雙關)。海頓的具有建築工藝特點的雕塑，把羅斯美術館的樓下大廳改造為「教室」(classroom)，而“class”一詞也是語帶雙關：它指向美國社會無處不在而又永遠隱去不說的特質 (distinction) ——階級 (class)，於是有了展覽的第一部分——「階級特質」(class distinction)。這裏有海頓的標誌性物體構造：家具上布滿了鐵鍬頭和其他工具，椅子上長滿了藤刺。無人能夠坐下的教室，也是美國階級規訓的夢空間。

人們沿此作品移步，便進入「美國廚房」，即《精神食糧·樣板作品》(Soul Food Prototype，正在完成中)。廚房是家成為家的地方，也是家庭勞作之所，更是美國人熟悉的室內場景。廚房裏掛滿金屬炊具，但一隻隻鐵鍋底部驟然變為面具之形，露出了黑奴的臉。海頓是非裔美國人，他自問自答：「殖民時代，誰在準備食物？是黑奴。」於是廚房又是一個歷史從未離開、需要噩夢般回訪的私密空間。而我印象最為深刻的，還是旁邊的大型雕塑：再典型不過的美式小屋，上面生出無數扎向外部世界的枝丫。人居之所，變成了灌木叢；於是「家」的題目也變為《樹籬》(Hedges, 2019)。樹籬的蔓生又在鏡中擴大着夢空間，複製着自然的「反攻倒算」。這個雕塑裝置所展示的，何止是美國生活方式的間離，更是自然史的重現。

是的，美國生活方式化入自然史。在接下來的部分中，籃球網垂下藤條；波士頓紅襪棒球隊 (Boston Red Sox) 的球帽也出現了，算是藝術家

向本地致意，這頂帽子是用櫻桃樹皮做成的；至於「壁櫥中的骷髏」部分，壁櫥裏的骷髏可並非應季的萬聖節裝飾，而必然是象徵勞作和死亡的歷史實物。有評論者提出，海頓的全部作品，作為「美國夢」的「家庭作業」，形成了一種「美國白話」(American vernacular) ⑩——我理解為一種夢空間的通行語法。這種雕塑語言縈繞着藝術家和策展人都強調的“unheimlich”之感。“Unheimlich”是佛洛伊德(Sigmund Freud)精神分析的關鍵詞之一，素稱難譯；一種譯法為「暗恐」，它形容一種「非家幻覺」，即在最為熟悉之物上，突然產生陌生怪異之感。

在熟悉的後現代生活之中製造出歷史幽靈般在場的陌生感，這便是2024年的羅斯美術館：樓上，利希滕斯坦百年紀念回溯後現代主義的美國起源；樓下，美式家庭作業中包含着無人能安家的空間語言構造——

後現代性本來指去歷史化的美國生活，而「美國夢」終於呈現為自然史「暗恐」的一部分。

(二) 波士頓美術博物館：生之照看

羅斯美術館外有三排燈柱，是已故美國藝術家波頓(Chris Burden)的大型作品《理性之光》(*Light of Reason*, 2014)，它成為布蘭代斯校園公共雕塑的最新一部分。理性的燈光也足以讓人聯想到光明節的猶太燭台形象。最近，在波士頓美術博物館(MFA Boston，下稱MFA)，我也看到了猶太燭台和宗教元素在二戰後藝術中的呈現。光明和美，都是猶太律令。

MFA久負盛名，是世界第二十大美術館。我這次參觀是在一個公共假日。10月的第二個星期一，原為美國的哥倫布紀念日(Columbus Day)，在許多州已改名為「原住民紀念日」



樓上，利希滕斯坦百年紀念回溯後現代主義的美國起源；樓下，美式家庭作業中包含着無人能安家的空間語言構造。(圖片由羅斯美術館提供，Julia Featheringill 攝)

(Indigenous People's Day)。今年的紀念日在14日，該館免費向麻薩諸塞州居民開放。秋雨濛濛中，博物館前廣場上一大早排起了長隊。當然，大多數人前來是為了剛剛開幕的重量級特展「喬治亞·歐姬芙和亨利·摩爾」(Georgia O'Keeffe and Henry Moore)。一邊是美國現代主義中最偉大的女畫家，一邊是英國二十世紀最重要的雕塑家，這是有史以來第一次在藝術展覽中將這兩位大師並置、參照、比較(不過波士頓並非展覽第一站)。另一個特展「達利：毀滅與獻身」(Dalí: Disruption and Devotion)也同樣具有吸引力。超現實主義者達利(Salvador Dalí)自命為核爆炸時代的第一位藝術家，曾在倫敦大轟炸時期擔任戰時藝術家的摩爾(Henry Moore)重新發明形狀本身，而從紐約移居到新墨西哥州的歐姬芙(Georgia O'Keeffe)說：「我的世界，美麗而不可能。」(MFA特展廣告)他們都是二十世紀中葉的先鋒，而今成為了教科書級別的經典，迎來絡繹不絕的參觀者，接受美國公眾的膜拜。

在參觀特展之後，我卻趨向參觀者寥寥的當代藝術最新館藏。MFA將一部分近來收錄的當代藝術作品陳列為「溫柔之愛·照看」(Tender Loving Care)展覽。「Care」在英文有「護理、照顧、關心、看管」等義，「溫柔」地生活，也的確需要物我之間、主體和他者之間、個人和社會之間、世界萬物之間的彼此「照看」和愛：「照看構造着日常之生命」(當代藝術展部分說明)。在這個「原住民紀念日」，我在「照看」展的入口看到了一位來自馬里亞納群島(Mariana Islands)原住民族的美國畫家麥丹尼爾(Gisela C.

McDaniel)的最新肖像畫《提寧哥西·希蕾娜》(*Tiningo' si Sirena*, 2021)。這位年輕畫家，在家居之「照看」中，為母親畫像。畫作突出了大洋洲原住民的裝束和扮相，又溫柔地進入一個再典型不過的美國起居空間，畫家的母親自適於其中，窗上露出一小面星條旗。

藝術即照看。美國：一個多元族裔、多元文化的生命，的確需要照看——藝術的照看，而當然又不止於藝術——才能舒適起居。不過，2024年，誰能溫柔並充滿愛意地生活？當代生活恰是生活不確定性的重新暴露。藝術以照看的形態，獲得一種美好的終結，因為藝術成為無處不在的照看乃至生活本身；但藝術又無從終結，因為藝術似乎僅止於照看。而今“care”也暴露出這個英文詞彙更陳舊而又更根本的意指：憂慮。藝術的照看即憂慮之無解。

(三) 波士頓當代藝術館：紀時之數

MFA收藏既豐，古典藝術和現代主義經典蓋過當代作品，而波士頓當代藝術館(Institute of Contemporary Art/Boston，下稱ICA)則專精於作品的當代性。波士頓港口——曾經，「傾茶事件」成為美國革命的先聲；而今，ICA的建築伸向海水和秋空。

海水之上，秋空之下，剛剛開幕的特展「查爾斯·阿特拉斯：關於時間」(*Charles Atlas: About Time*)很可能是本季度波士頓地區最重要的當代藝術展。如果說海頓是美國新一代藝術家的代表，那麼阿特拉斯(Charles Atlas)則是從美國後現代主義興起

時期一路走來的資深影像藝術人物。影像藝術 (video art) 在詹姆遜的論斷中，被指認為後現代文化中「最高的、優先的而別具症候性的時代精神索引」(文學已經太老式，而電影也在「新浪潮」之中形成了自我確認的正典化理論)^⑩。阿特拉斯從1970年代至今各種影像及多媒體作品的匯展還是首次，正好形成一個編年索引，對應了整個後現代主義的周期。展覽題目同樣是一語雙關乃至多重意涵，“About Time”可理解為「關於時間」，它指向影像流動的主題，即時間，也指向藝術家作品編年的工作時間；“About Time”又可以是口語中的「到時候了」，即是時候總結藝術家幾十年來的創作了。同時，這也預告了阿特拉斯本次展覽在各站中的一個基本影像動機：數字倒數的動態圖。

阿特拉斯為本次展覽專門設置了一個序言性作品《流年》(The Years, 2018)。展廳入口有十二個小熒幕，每三個為一組，變換播放着藝術家的作品集錦，而畫面上下浮動着四組年份，標記出阿特拉斯創作的分期和紀年。在熒幕後面的牆上，投影着四個再普通不過的美國少年，與其說他們從此時刻注視着藝術家的時間也即工作編年，不如說他們在觀看着我們，回看藝術家幾十年歷程的我們；而的確，他們的目光移動，始終跟隨着參觀者。於是，這不僅是阿特拉斯創作的分期和紀年，也是美國當代藝術乃至當代史的分期和紀年，並逼視着「現在」，要求在一个藝術總結的時刻重新為我們自身進行分期。

在下一個大廳，錯落懸掛的大型雙面屏播放着舞蹈大師康寧漢 (Merce Cunningham) 及其舞團的各種舞動影

像，他和阿特拉斯從1970年代開始長期合作，在2009年高齡辭世。因此，這一展廳也成了阿特拉斯自己的另一種總結：關於時間，關於身體律動的事件，關於影像記錄身體的現場，或者說身體運動就是生命時間，豐富的跟拍資料呈現為紛繁的肢體動態之美。然而，時不時地，雙面屏變為倒數計時顯示屏。這倒數是向死亡的倒數嗎？是舞蹈影像或身體時間的不可迴避的終點嗎？

而在《意識的僭主》(The Tyranny of Consciousness, 2017) 這一晚近作品中，一排熒幕上並置的落日已經是一種倒數，旁邊碩大的計時器更一刻不停。這裏的倒數計時，也關乎音頻；只聞其聲而不見其人的，是異裝表演藝人「兔女郎」(Lady Bunny) 的意識流獨白。這段獨白又像一部分美國人的政治「大白話」。從阿富汗、伊拉克、敘利亞到也門，「難道還會和伊朗發生戰爭嗎？」「美國人民需要和平」……而「兔女郎」當年不可能知道如今的中東戰火。內政方面，她既談到了同性戀婚姻的合法化，也談到了「佔領華爾街」。政治離不開經濟，話題轉到美國財富的不平等，永難改變……但她說到「誰也不能強姦我」時，意識流獨白戛然而止——計時倒數歸零結束。

離開阿特拉斯的特展，繞過觀賞海景的休息區，進到另一邊的展廳，便見兩座小房屋，又是典型的美國之家，原來這是波士頓的公共藝術作品系列之一——2019年啟動、2024至2025年在波士頓多地展覽的「槍支暴力死難者紀念計劃」(The Gun Violence Memorial Project)，兩座透明屋的每一塊玻璃磚中都放置着由於

美國槍支泛濫而無辜死去的青年的遺物。這個公共作品並不複雜高深，卻構成了阿特拉斯的紀年之數的另一個終點：美國當代史用死亡來計數，重新闖入時間的意識流，甚至可以反過來說，身體流、影像流和意識流必然倒數匯入美國式死亡。

(四) 回到羅斯美術館：民主幻景

在ICA的阿特拉斯特展中，有一個空間影像裝置吸引了我。投影中的幾何光影緩緩變動，產生立體空間的縱深幻覺。這個作品名叫《柏拉圖巷》(Plato's Alley, 2008)，的確很有哲學理念之意味。倏忽間，幾何圖案變為數字，轉換各種排列方式之後，又衍生出無數小格，其中各自有隨機之數，最後所有數字飛散，幻化於無形。這時再仔細看，這個作品原來是「民主幻景」(Illusion of Democracy, 2008-2012) 三部曲的一部分^⑩。我心頭一震：民主在美國的確已演變為幾何與數字之遊戲。如何以影像來表達乃至批判美國民主及其幻象？這或許也是阿特拉斯的空間—哲學之思。

由民主的幾何—數字展演和美國的槍支死難者之屋，我們回到羅斯美術館。在美國大選投票之前，羅斯美術館曾舉辦特別活動，帶領參觀者遍覽和投票、民主、民權有關的展出作品。樓上樓下，不論利希滕斯坦的波普，還是海頓的自然史「作業」，處處不都是美國民主的符碼嗎？沃霍爾的甘迺迪夫人(Jacqueline Kennedy)像就在眼前，正是在美國民主的後現代意味上，政治波普迎接了「藝術終結」而歸入了「歷史終結」。波普藝術和美

國當代藝術中因此從不缺少星條旗的變形，我們在MFA、ICA和羅斯美術館都會見到；而不論是生者還是死者的臉，不論是原住民的妝容還是黑奴的表情，不論是利希滕斯坦的低俗漫畫人物圖還是沃霍爾的女明星泰勒(Elizabeth Taylor)像，似乎都可以「翻譯」為華盛頓(George Washington)的顯影——星條旗加華盛頓，是美國民主的圖騰和「通行白話」。

美國民主從根本上說是一場人類學實驗，在後冷戰的歲月，它曾宣稱帶來了「歷史終結」。但當不久前結束的大選乃至最近的每一場大選，都緊急地自我戲劇化為「民主」和「不民主」的對決時，歷史顯然沒有終結，而美國民主反而迎來了鬧劇式的耗盡。2024年11月《大西洋月刊》(The Atlantic)發表署名文章，稱特朗普(Donald J. Trump)所代表的本次總統選舉是「華盛頓的噩夢」^⑪。以華盛頓為美國民主的化身，是一個老掉牙而又必要的錯認：一代代美國人一廂情願地將國父頭像當作民主的表徵，而這個表徵其實早已翻轉為「美國夢」看似熟悉其實恐怖的提示符。

當代藝術也是一場實驗——一場取消審美和生活界限的實驗，一場表徵民主的實驗，這場實驗以後現代主義的邏輯，迎來並歡慶藝術的瀰散，而瀰散似乎意味着終結。詹姆遜曾經重新解讀「藝術終結」論和「歷史終結」論，通過所謂「終結」來理解他所面對的後冷戰時刻——那個「全球化」也即「美國化」的歷史「接合點」(conjuncture)，那個歷史其實並未終結的節點或「境遇」(situation)^⑫。我們今天在面對美國當代生活和當代藝術時仍感受到詹姆遜論述的有效性，

這恰恰說明了所謂「終結」是一種從不終結的「民主幻象」延續。於是，在羅斯美術館樓上的波普展廳，從星條旗側旁，透過美術館的內窗向樓下看，「美國夢」之家（海頓的《樹籬》）露出「暗恐」的一簇真實和一抹鏡像，也作為生者與死者的歷史時間倒數而擋住視野。

在歷史的強勢復歸中，當代藝術繼續發生，繼續着自身的矛盾。更準確、更明確地說，在美國當代史中，美國當代藝術作為一種「發生」，延續着「歷史終結」的未終結，也在不經意間將能指的空間（作為「家」的美國民主）重新「時間」化，數計着當代性之「接合點」或曰「極期」（Krisis）。在其中，「去政治化」的慣性邏輯和「重新政治化」的最小可能性不僅並存，而且彼此交錯，甚至互相消解，難以辨認。

註釋

① 詹姆遜關於「後現代」尤其是後現代藝術的討論，收入以下兩部知名著作：Fredric Jameson, *Post-modernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, NC: Duke University Press, 1991); *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998* (London: Verso, 2009)。

② Jason Farago, "How the Impressionists Became the World's Favorite Painters, and the Most Misunderstood", *The New York Times*, 10 Oct 2024, www.nytimes.com/2024/10/10/arts/design/impressionism-monet-degas-renoir.html.

③ 參見 Fredric Jameson, *The Cultural Turn*, 73-92；黑格爾（Georg

W. F. Hegel)著，朱光潛譯：《美學》（北京：商務印書館，1997）。

④ Melissa Ragain, "After Oil: On Petrocultures 2024", *Artforum*, October 2024, 38.

⑤ Walter Benjamin, "Paralipomena to 'On the Concept of History'", in *Selected Writings*, vol. 4, 1938-1940, trans. Edmund Jephcott et al., ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2003), 402.

⑥ 參見艾伊德個人作品網站，www.fedaeid.com/made-in-u-s-a。

⑦ Amelia Mason, "Photographer Feda Eid Explores Arab Muslim Identity in Luminous Self-portraits" (6 Oct 2024), www.wbur.org/news/2024/10/06/the-makers-feda-eid.

⑧ 參見〈艾未未替歐洲難民「立碑」！14,000件救生衣覆蓋柏林音樂廳！〉（2016年2月16日），LaVie網，www.wowlavie.com/article/ae1600270。

⑨ 參見 Sarah J. Montross ed., *Hugh Hayden: American Vernacular* (Cambridge, MA: MIT Press, 2023)。這是關於海頓藝術作品的第一部全面論述。

⑩ Fredric Jameson, *Post-modernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, 69.

⑪ 「民主幻象」三部曲的展出，參見 www.moma.org/calendar/exhibitions/3849。

⑫ Tom Nichols, "The Moment of Truth", *The Atlantic*, November 2024, www.theatlantic.com/magazine/archive/2024/11/george-washington-nightmare-donald-trump/679946/.

⑬ Fredric Jameson, *The Cultural Turn*, 73.

王 璞 美國布蘭代斯大學(Brandeis University)中國文學與文化副教授，中國美術學院（杭州）當代藝術與社會思想研究所研究員。