

去专业化的当代艺术

——鲍里斯·格洛伊斯的当代艺术论*

王长才 唐诗佳

摘要:德国当代著名艺术评论家鲍里斯·格洛伊斯,不同于鲍德里亚与布尔迪厄将当代艺术视为一种“艺术阴谋”,一种可解读的社会学神话,他以弥赛亚时间和生命政治的概念为理论背景,指出“艺术阴谋”论通常是将当代艺术单纯地误认为是艺术技艺与知识的非专业化的回归。事实上,当代艺术行为包含了弱符号化的运行机制,也包含了从艺术品到艺术文件的转变,去专业化的过程本身就是高度专业化的实践活动。在任何事物都可能被视为艺术品的当下,该理论为我们区分一般物与艺术品、艺术家与非艺术家提供了一种新的可供参考的路径。

关键词:弱符号化 弥赛亚主义 生命政治 当代艺术

DOI:10.13760/jb.cnki.csalt.2021.0106

20世纪90年代,鲍德里亚在《艺术的阴谋》一文中直言不讳地指出,前卫艺术是一种运用反讽、自嘲的手段,对艺术对象和形式手法本身的解构,将庸常性转化为价值和意识形态,是一场无意义的喜剧演出,是由各种开幕、展览、修复、收藏、拍卖、捐赠和投机所共同策划出来的一种内幕交易^①。对观者来说,这场骗局对他们施加了一种必须采用的逆向推理,即既然称其为艺术品就不可能不具有价值,因而观者会主动并悉力赋予其价值,即使他们对这些艺术品无动于衷且迷惑不解。至此,由艺术家发起的、艺术行业推行的、大众配合的前卫艺术合谋就完成了。而这些艺术品本身在这场“危险的幻灭和商业的迷乱”^②中扮演的角色,并未因其赋予了庸常性、非原创性和零度抽象以审美形态,而获得了意义与价值;相反,

* 本文为国家社科基金项目“非自然叙述学研究”(16BZW013)阶段性成果。

① 鲍德里亚:《艺术的阴谋》,万书元译,《艺苑》,2014年第6期,第7页。

② 鲍德里亚:《艺术的阴谋》,万书元译,《艺苑》,2014年第6期,第8页。

它们在这种无限的自我循环中变得更加空洞和无意义了。

法国著名艺术评论家、美学家让·克莱尔也在其专著中表达了类似的看法，并对各种先锋流派进行了批评。他认为抽象分析绘画是故作高深，用各种图形组成不同的花样来掩饰其感性上的空洞，因为这种图像上的贫乏反而能引起更多的诠释和揣摩^①；波普艺术则完全缺乏绘画性，浮华造作且愚蠢，它们的创作者只能算是广告制作者、图案画家或者照片后期^②；而它们之后的，类似于新表现、新野兽、新新派等则完全是胡搅蛮缠、厚颜无耻^③。整个当代艺术的趋势就是从完整散为碎片，有人专事线条，有人专事色彩，有人专事理论，就是鲜有人能将其整体完整地呈现出来，就好像当代工业流水线生产一样，裁、缝、剪件件孤立，没有人得出一件完整的衣服，得到的人也不知道它的来龙去脉^④。

不同于这类反对前卫艺术的观点，格洛伊斯更倾向于从时间的维度理解前卫艺术，并将其同社会政治的乌托邦理想结合起来，指出前卫艺术是仍然能够部分反映现代世界的，从当代艺术中我们能直观地看到现代生活中时间的过剩与缺乏。

一、剩余时间与弱符号化

格洛伊斯引用阿甘本在《剩余的时间》中关于弥赛亚时间的相关思想来阐述当代艺术弱符号化手法。弥赛亚主义是救世主即将降临的信仰，是犹太教与基督教传统中的一个重要概念，在阿甘本看来，使徒圣保罗最重要的思想贡献就是构建出了弥赛亚时间。弥赛亚时间是指在耶稣复活到他再次到来之间的时间，与末日时间不同，它不是指向“时间的终点”，而是“关于终点的时间”。^⑤它所强调的不是时间终点后的永世，而是剩余的时间，是在救赎或者说灭世发生之前的这段时间。在这段时间里，弥赛亚可能在下一秒发生使得时间终结；也可能一直不发生直到时间终结，它使得线性的、同质的、均匀的编年性时间^⑥出现了收缩与褶皱，人们为未来所做的企划，所进行的生

① 让·克莱尔：《论美术的现状》，河清译，广西师范大学出版社，2012年，第4页。

② 让·克莱尔：《论美术的现状》，河清译，广西师范大学出版社，2012年，第5页。

③ 让·克莱尔：《论美术的现状》，河清译，广西师范大学出版社，2012年，第4-5页。

④ 让·克莱尔：《论美术的现状》，河清译，广西师范大学出版社，2012年，第4-5页。

⑤ 吴冠军：《“我们所拥有的唯一时间”——透析阿甘本的弥赛亚主义》，《山东社会科学》，2016年第9期，第45-55页。

⑥ 吴冠军：《“我们所拥有的唯一时间”——透析阿甘本的弥赛亚主义》，《山东社会科学》，2016年第9期，第45-55页。

存技艺的训练、物质的储备与囤积、自我行为的约束与规范、人际关系的维系与经营，在弥赛亚时间的构架里都被取消了。

如果仅从概念层面来讨论，当代生活似乎就被置于弥赛亚时间之下，传统且曾经相对固定的生活方式和被承袭的思想观念不断被质疑、被丢弃，当下的时间也同样不被信任，人们总是在期待新的东西出现，且又在它刚刚兴起时冷静地判定其会快速衰落并消逝。科学技术的更新迭代，物质的溢出，生产的过剩，生活的流动不居，情绪的转瞬即逝，信念的脆弱易碎，像是对时间随时可能终结的一种反应。这种细碎的、内在性断裂的时间废止了任何一种专业性的可能，因为任何一种专业性都需要持续性的时间和恒常性的环境作为实践和练习的基础，存在的所有的文化符号和活动都变得空洞、枯窘，变成了阿甘本所言的“弱符号”。弱符号是时间缩减的表征，当代生活对于时间的不信任使得人们缺乏生产并思考强符号所必需的时间，当代艺术家身份的体制化与艺术实践的大众化也使得强符号的生产越来越难，已经存在的强符号被不断削弱。随着当代艺术体制的健全完善，策展人、承办方、托管人、美术馆、收藏家、批评家等各种角色分工明确，整个艺术世界的组织管理也与资本主义商业机构组织并无二致，艺术家的角色更像是劳动分工中的一种^①。艺术家大多也必须经历全球化的艺术教育从而获准进入艺术体制，当代艺术教育除了教授特定的知识与技艺，会更加强调“艺术作为一种认知形式”^②，相较于范式和手艺，概念和理论会更加被视为追求和“目的”。赏心悦目、真实可感或是令人震撼远没有一个新的理念或是新的表现手法所引起的关注和讨论多，虽然这种关注是短暂的。越来越多的空洞符号被生产出来，看似只需要几横几竖、胡乱涂抹、破铜烂铁的随机组合，甚至是在经典画作上加一撇胡子，那些权威的、经典的、权力的、历史的、英雄主义的，值得被反复掂量的丰富的强符号似乎就被战胜了。整个艺术界出现了非专业化的倾向，观者会时常困惑——分明这些简单的工作谁都能胜任。这种现象的出现，显然是诸如鲍德里亚、让·克莱尔、布尔迪厄等思想家批评当代艺术的重要原因。

但在格洛伊斯看来，弱符号的意义被低估了，观者也误解了艺术的去专业化，去专业化并不是非专业化的回归，而且当代艺术界所生产出的许多符号也很难算是弱符号。他倾向于认为，前卫艺术家是世俗化的时间的使徒，他们的作品正是为了告诉我们时间在收缩，这个世界存在着一种时间的不

① 鲍里斯·格洛伊斯：《走向公众》，苏伟、李同良等译，金城出版社，2012年，第127页。

② 鲍里斯·格洛伊斯：《走向公众》，苏伟、李同良等译，金城出版社，2012年，第127页。

足^①。在唯一不变的就是变化的现实里，能改变现状的唯一途径就是去改变变化 (change the change)，即避开变化，事实上，格洛伊斯指出，任何一种乌托邦都是从历史的变化中出逃^②。前卫艺术家想要做的就是一种超现世的、超历史的、无时间性的，适合任何时代的艺术，为此他们曾尝试过将作品中的文化符号削减到最少，以逃过文化潮流和时尚变迁的淘汰，从而创造出了对他们来说也是异常贫弱、空洞的形象。例如康定斯基就减少了其画作对世界的模仿性，而采用了色彩和几何的组合，他认为绘画所呈现的事物会消失，但是色彩和几何不会，因而可以在任何文化变化中幸存下来。又如杜尚最先采用现成品成为艺术品的方法，他取消了美并且取消了艺术趣味，因为美和艺术趣味是最多变且相对的，而这种对艺术所谓规范和定则的打破过滤掉了艺术符号的弱图像，反而更加能够显明艺术自身。这些图像的能见度微弱，在作为像是古典艺术或者大众艺术这些强图像的组成部分时，往往会被忽略，但也正是因为这样，它们可以配适于几乎所有的图像，因而是一种普遍主义的、超验的，正如根据弥赛亚法则，在弥赛亚降临之前，“置买的，要像无有所得；用世物的，要像不用世物”^③，一切都应回转成小孩子的样式，软弱微小的将会战胜世俗所认为强大重要的^④。前卫艺术所做的就是以弱符号提示我们时间的收缩，并应对它。

但是，大众甚至艺术界对此产生了两个误解。一是如前文提到的误将去专业化当作非专业化，表现在艺术教育中，是对自由、创意、个性的过于推崇，作品呈现的技艺有的粗糙、有的幼稚，因而当代艺术家开始被视为一种专业的非专业人士^⑤。对此，康定斯基早在1924年的书信中就提到了，“自由艺术”正如当下我们所推崇的那样，是艺术同生活具有内在生命力和张力的尤为明确的证据，学院应该而且可以创造出新鲜活力的东西，许多力量也正是由这些“自由艺术”引导出来的。但是，这种情况也会引起反作用，其中之一就如前文所提。康定斯基指出，健全的基础是必要的，“不知公众在何种程度上感受到这种必要性，好在人们已经可以自然而然或在无意识之中感觉到，学院是不可或缺的”^⑥。此处康定斯基所提及的“学院”可以被理解为长年累月的、规范的技艺训练和知识积累。正如格洛伊斯所言，技艺和知识也

① 鲍里斯·格洛伊斯：《走向公众》，苏伟、李同良等译，金城出版社，2012年，第127页。

② 鲍里斯·格洛伊斯：《走向公众》，苏伟、李同良等译，金城出版社，2012年，第127页。

③ 吉奥乔·阿甘本：《剩余的时间》，钱立卿译，中央编译出版社，2016年，第40页。

④ 吉奥乔·阿甘本：《剩余的时间》，钱立卿译，中央编译出版社，2016年，第40页。

⑤ 鲍里斯·格洛伊斯：《走向公众》，苏伟、李同良等译，金城出版社，2012年，第127页。

⑥ 鲍里斯·格罗伊斯：《时代的同志》，陈恒译，《当代艺术与投资》，2009年第10期，第10—13页。

就是专业化,是去专业化所必需的前提,回转到小孩子样态的前提是已经是成人。二是将弱符号视为一种强符号。前卫艺术无意于原创或发明,其想做的是发现,发现那些超验的、重复的弱符号,然而,“每一种对非原创的发现都会被理解为是一种原创性的发现”^①。今天的艺术史认为前卫艺术创造了一种强图像,一种“特定的历史化风格”,这种超验的艺术与经验的艺术一同展出,它的本意虽然是揭示历史上千变万化的各种潮流风格背后反复重复的图式,然而却被当作了一种风格潮流。除此以外,前卫艺术为普通观者启发了一种新思维,尝试用一种新方式扩大民主的展示空间^②,让大众可以将自己理解成艺术家,以一种弱的、可见性低的方式参与艺术。

即使是已经成功生产出的弱符号,也需要面临这种“弱”会很快被不断变化着的文化遗忘的现实^③。当我们从一定的历史距离去观看时,它们或是在艺术史中扮演强符号的角色,或是被大众视为一种与自己无关的东西。如果想要维持住它们的启示性,抵御永不停息的历史和不断收缩的时间,就需要不断重复这些弱符号,并且重复弱姿态。在格洛伊斯看来,类似于 Facebook、MySpace、YouTube、Twitter 以及 Instagram 这样的社交网络上的各种文字、图片、视频等的美学行为,既是由弱符号启发的,也是弱符号重复弱姿态的绝佳平台。他认为,如果没有 20 世纪七八十年代那些激进的、前卫的观念艺术的开启,以及它们对艺术所做的减法,这些平台的美学风格便不会兴起,也不会这么容易传播。今天人们在社交网络中记录自己的日常生活、分享自己的想法观点,使得日常生活成为一种艺术。艺术家不再是一种特定的命运,艺术性活动也演变成日常经验的分享,前卫艺术的传统通过这种日常性的艺术实践(一种弱姿态的重复)延续下来,因为唯有日常生活是无时间性的、能见度最低的,也是最能够抵御世事变迁的弥赛亚符号。

二、过剩时间与当代艺术的时间悬置

在格洛伊斯看来,当代艺术还可以被视为与重估现代规划相关的艺术^④。即使“上帝已死”,经典的现代性对未来仍然有着坚定的信仰,由此衍生出的共产主义理想,人文主义、科学主义的盛行等,这些现代政治计划或意识形

① 鲍里斯·格洛伊斯:《走向公众》,苏伟、李同良等译,金城出版社,2012年,第127页。

② 鲍里斯·格洛伊斯:《走向公众》,苏伟、李同良等译,金城出版社,2012年,第127页。

③ 鲍里斯·格洛伊斯:《走向公众》,苏伟、李同良等译,金城出版社,2012年,第127页。

④ 鲍里斯·格洛伊斯:《时代的同志》,陈恒译,《当代艺术与投资》,2009年第10期,第10—13页。

态浪潮本质上都是认为通过坚持某种行动，在将来能够达成某种设想，实现某种规划。关于艺术品收藏的概念就能够说明这一点，图书馆、博物馆、档案馆的存在许诺了一种世俗意义上的永恒，即某一段历史、某一个时间可以在此地永生，并通过凝结了这段时间的艺术品复活重现。像是油画、雕塑、乐曲、文学作品，虽然为了生产出这些艺术品耗费了大量的时间，但这些时间本身是被肯定的，艺术品会在演奏或展出中重生，现代性的历史叙事将会对这种时间的消失给予补偿，叙述时往往会介绍某件作品“历时”多少年，凝结了艺术家多少心血。类似地，科学家、革命家的工作和他们所消耗的时间也会同样被给予叙事性的补偿，即使他们的工作或尝试有时并不导向一个成功的结果或产物。

而在当代，我们一方面对现代规划开始感到迟疑，并且日益对现代承诺不再信任，另一方面则对不产出产品或是成果的时间持以否定。在格罗伊斯看来，当代是这样一种状态，即乌托邦很美好，但是没人愿意再相信乌托邦了^①。人们承认一个崇高理想的价值和意义，却因为“现在”没有物质基础，没有时间精力甚至没动力、没必要将它实现，人们主动地降低对未来的期望、对美的执着，不再苛求自己去追求或是达成一个“伟大”的事业，而只是想要能够平稳地度过此时此刻。“当代的”时间可以说是由疑虑、踟蹰、游移、观望构成的^②。在今天已经没有对工作、坚持和忍耐的承诺了，博物馆也不再是收藏、保存、承诺永恒的空间了，它变成了一个展览的场所，艺术作品或是政治工程丧失了对未来许诺的可信度。过去反复上演，相似的潮流和事件出现、消失，换一个表述方式，再次出现、消失。当下自我复制，不再创造未来，它成为历史永久反复的场域，人们被困在其中，徒劳地失去时间^③。出现这种情况，可能源于人们开始质疑现代的各种宏大构想和规划，并且发现与其用当下的忍受和妥协去换取不确定的未来，不如拥有确定舒适的当下。也可能由现代化约主义作为幸存策略导致的，20世纪为了能够在艰难的现时中幸免，现代性化约了一切过于沉重的，为美学传统、伦理规范，以及大师的标准、崇高的诉求所累的东西^④。这展示了人们可以放弃诸如传统、思想和

① 鲍里斯·格罗伊斯：《时代的同志》，陈恒译，《当代艺术与投资》，2009年第10期，第10—13页。

② 鲍里斯·格罗伊斯：《时代的同志》，陈恒译，《当代艺术与投资》，2009年第10期，第10—13页。

③ 鲍里斯·格罗伊斯：《时代的同志》，陈恒译，《当代艺术与投资》，2009年第10期，第10—13页。

④ 美国 e-flux journal 编：《什么是当代艺术？》，陈佩华、苏伟等译，金城出版社，2012年，第16页。

技艺等许多东西，通过化约的方式继续他们的时间。

由此产生了一种徒劳的、被浪费了的时间，这种时间没有产出，也不导致任何产品，是无用的时间。格洛伊斯指出，人们可以从积极的层面将之视为多余的时间，一种“显示我们生命作为超越了在现代政治和经济框架下的用处的纯粹存在”^①。他认为，当代艺术中那些以时间为基础的艺术，能够主题化这些浪费了、非历史的时间，也最能反映当代这种境遇。以比利时当代艺术家弗兰西斯·阿莱斯（Francis Alÿs）的作品为例，他的短片《实践的悖论》（*Sometimes Making Something Leads to Nothing*）记录了他从上午九点开始用双手费力推动一个大长方形冰体在墨西哥街道上前行，冰块在这个过程中慢慢融化成冰砖，他开始可以用脚踢行，直到下午六点，冰块变成了人行道上一小块水渍的过程。它主题化了一种徒劳的努力，不产生任何结果的、浪费的时间。他的反映同一主题的作品还有很多，如动画片《狗和球》中永远在接球，然后把球衔回来，再去接球的狗，以及《露比塔之歌》中永远在两只杯子中被反复从一只倒入另一只的液体。这类西西弗斯式的，以无利可图的时间为基础的当代艺术作品，让人们关注到生命中大部分时间的无效，这种过剩时间是一种多余，它们既不能化约成任何“人生意义”，不具有任何历史相关性，也不能被任何产品吸收转化，却呈现了纯粹的生活的特质。也可以说，这些当代艺术品呈现出了一种纯粹的当下存在，不是高尚的、永恒的，而是简单的、自然的生命状态。

三、生命政治时代与艺术文件

在格洛伊斯看来，当代艺术正在经历一个广泛的转变，其中一个特征是，近十年来艺术文件（或艺术档案）在当代艺术中的运用越来越普遍且重要了^②。一般情况下，我们通常会预判在展览或美术馆、博物馆中看到的，无论以雕塑、绘画、装置、表演、文字等何种形式呈现的，都是“艺术”。但是比较容易被忽略的，一是这些艺术品可以指涉它们之外的东西，比如政治、社会、自然、生命、真理、美好等，但不能指涉艺术，因为它们本身就是艺术^③；二是我们在今天的艺术空间里面面对的不只有传统意义上的艺术品，还有

① 鲍里斯·格罗伊斯：《时代的同志》，陈恒译，《当代艺术与投资》，2009年第10期，第10—13页。

② 鲍里斯·格罗伊斯：《艺术力》，郭昭兰、刘文坤译，（台湾）艺术家出版社，2015年，第81页。

③ 鲍里斯·格罗伊斯：《艺术力》，郭昭兰、刘文坤译，（台湾）艺术家出版社，2015年，第82页。

愈发多的艺术文件^①。艺术文件或艺术档案是指那些记录艺术行为、艺术事件、艺术实践过程的草图、照片、录像、文字等，它们通常不能被称为一个艺术品，却能够指涉艺术本身。

艺术文件可以通过两种主要的方式指涉艺术。一是作为对艺术活动的追溯。它们可以用来记录演出或表演，临时装置，或偶发艺术。例如 2013 年，荷兰国立博物馆与荷兰国际集团联合在布雷达市的一家商场做了一场为吸引大众去博物馆参观，以伦勃朗著名画作《夜巡》为原型的“快闪”表演。30 名演员身着画中人物的装扮，以追捕小偷为表演中心，再现了这幅名作。这样一个偶发性的快闪表演，我们只能通过艺术文件即这次的视频记录来观看，这个视频并不是一件艺术品，被记录的这次快闪表演才是艺术品，但正是这个视频指涉了艺术本身。二是作为艺术活动实践的一部分。这包括对日常生活的干扰和介入，构思、讨论和分析的过程，对各种群体艺术接受所做的尝试，具有政治动机的艺术活动，等等^②。以让-米歇尔·巴斯奎特（Jean-Michel Basquiat）早期的“SAMO”系列为例。1977 年，巴斯奎特第一次在城市中学和朋友一起发展出了“SAMO”这个涂鸦符号。1978 年开始，巴斯奎特和他的朋友阿尔·迪亚兹在曼哈顿下城用喷漆画了许多涂鸦，并署名“SAMO”。他们在 SoHo 西百老汇的一座教堂外涂下“作为上帝的替代者”（AS AN ALTERNATIVE TO GOD），SoHo 是一个古老的工业区，在 20 世纪 60 年代末和 70 年代，它的工厂逐渐被改造成大型艺术家居住的工作室。实验画廊跟随艺术家，进入楼上工业阁楼的底层展厅。从 20 世纪 70 年代中期到 90 年代末，展示和销售当代艺术的最重要的画廊都位于 SoHo，SoHo 已经成为当代艺术界的中心。SoHo 作为一个艺术中心的兴起与现代艺术中极简主义的兴起是同步的^③，巴斯奎特利用 SAMO 涂鸦对 SoHo 的画廊场景进行了批判性评论：“所谓的先锋”（THE SO CALLED AVANT GARDE），“作为这个垃圾的终结”（AS AN END TO THIS CRAP）。许多标语、符号、涂鸦被涂抹在整个市中心的墙上，直到巴斯奎特在苏活区建筑物的墙上写上“SAMO IS DEAD”，结束了关于 SAMO 的计划。这些短语中有些看起来像是政治性的，但没有一个是简单的宣传口号；有些是超现实主义的，或者看起来像是诗歌的片段。他们故意不做明确的陈述，但旨在让人们停下来思考。巴斯奎特从未将他的“SAMO”系列定义为艺术，他认为那只不过是“一知

① 鲍里斯·格罗伊斯：《艺术力》，郭昭兰、刘文坤译，（台湾）艺术家出版社，2015 年，第 83 页。

② 鲍里斯·格罗伊斯：《艺术力》，郭昭兰、刘文坤译，（台湾）艺术家出版社，2015 年，第 84 页。

③ Eric Fretz, *Jean-Michel Basquiat: A Biography*. New York: Greenwood, 2010, p. 25.

半解的”“青少年的玩意儿”，它们更多可能算是社会声明而不是艺术声明^①。这些涂鸦不是一个产品，它们必须同所指涉的环境在一起，这整个连续性的实践活动无法被单独剥离，我们只能通过艺术文件来认识它。艺术文件既不是对艺术事件的呈现，也不是关于即将完成的艺术品的承诺^②，例如弗兰西斯·阿莱斯 2007—2008 年的“排演的政治”系列展览中，那些分镜头手稿、场记板、各种构思性的文字等艺术文件最终并未形成一个完整的艺术品，因为整个展览就是为了呈现阿莱斯对于排演和失败的镜头的持续性尝试，这些艺术活动无法再以任何形式再现，艺术文件是它们唯一可行的方式。

格洛伊斯指出，艺术文件作为一种艺术形式只能在今天生命政治时代的条件下发展，在当代，生命本身已经成为技术与艺术的介入对象，艺术不再仅是描绘生命或是提供艺术产品，而是开始试图成为生命本身^③。传统情况下，类似于科学可以被分为理论和应用两种类别，我们也可将艺术分为纯粹的、用以沉思欣赏的美术（fine art）和应用性的艺术即设计。格洛伊斯认为，纯粹艺术即美术是将自己建立在能指层面上的，它所指涉的现实通常被认为是属于生命的；应用艺术即设计，涉及我们生活中的各种部分，如建筑、城市规划、产品设计、广告、时尚等，我们可以说传统艺术都是关涉生命的，但是它们并不属于生命^④。因为传统艺术无论以何种形式被创造出来，其目标都是产品或产物，而生命本身是一个纯粹的活动，没有最终的结果^⑤。在格洛伊斯看来，一件艺术品以传统形式呈现出来，意味着将生命理解成一个功能性过程，也就是说整个生命就是为了达成目的，成为有产出、有结果的生命。而艺术文件则更能够指涉生命本身，因为它就只是纯粹的活动、纯粹的实践，就这一层面来说，艺术与生命是相同的。

格洛伊斯的生命观和艺术观显然受到了海德格尔的影响，但是相较于海德格尔，他对科学技术和生命政治持有更加接纳的态度。一方面，他认同海德格尔视艺术为一种彰显存在本身的敞开的视野；另一方面，他认为并不是“天然”的、“野生”的存在方式就是存在本质，也不是只有揭示这种存在的艺术品才是艺术。在海德格尔看来，技术使得人类从疾病、意外、灾害中解放出来，使得人类可以对抗命运，但是相应的，人类付出的代价是在一切都被视作资源、被划分为有用和无用的情况下，人自身也会被视为一种技能和

① Eric Fretz, *Jean-Michel Basquiat: A Biography*. New York: Greenwood, 2010, p. 26.

② 鲍里斯·格罗伊斯：《艺术力》，郭昭兰、刘文坤译，（台湾）艺术家出版社，2015年，第86页。

③ 鲍里斯·格罗伊斯：《艺术力》，郭昭兰、刘文坤译，（台湾）艺术家出版社，2015年，第83页。

④ 鲍里斯·格罗伊斯：《艺术力》，郭昭兰、刘文坤译，（台湾）艺术家出版社，2015年，第84页。

⑤ 鲍里斯·格罗伊斯：《艺术力》，郭昭兰、刘文坤译，（台湾）艺术家出版社，2015年，第97页。

能量的集合、一种可量化的人力资本。人成为手段而不是目的，只有艺术才能将人类从这种困境中拯救出来^①。而在格洛伊斯看来，形势正在改变。生命政治一般被认为是科学和技术对生命的限制和干涉，从出生到死亡，以及这个过程当中的医疗、教育、社会关系、工作时间与自由时间，在今天，一个人的生命周期是一直被人为塑造与改进的^②，生命不再能够被理解为是一个自然事件、一种宿命和幸运，而是一种人为制造与塑形的时间，在这种时代环境和现实条件下，时间、生命、自然都不再能够被直接展示，在生命政治条件下制造的艺术也不可避免地具有一定的人工性^③，因此艺术文件作为一种艺术形式的出现就十分必然与必要了。格洛伊斯认为，如今我们不再能够仅通过视觉来区分生命体与人工物了。生命体与人工物之间的区别只在于叙事，它只可以被记录，没办法被展示。而如今一个人工物也可以通过叙事获知来历或历史，从而具有无可重复的生命时光，变得有生命，变得自然^④。正因为艺术文件既不是真实的也不是虚构的，而只是叙事的属性，使得它成为可以将人工物创造成生命体的艺术，它是生命政治的一部分，也是生命艺术^⑤。

总的来说，在格洛伊斯看来，当代艺术的各种尝试和实践只要是能够反映出一种真实的“存在”状态，本质上都是有意义的。其中的艺术文件与弱符号化的艺术则更是揭示出，我们与其对抗现代性，不如根据现实情况和背景发展出一条新的认知路径——将人工物转变成具有生命力的，将重复性的转变成具有独一性和可能性的^⑥。

作者简介：

王长才，西南交通大学教授、博士生导师。

唐诗佳，西南交通大学博士研究生。

① 鲍里斯·格罗伊斯：《艺术，技术与人文主义》，陈荣钢译，《上海艺术评论》，2018年第2期，第75—77页。

② 鲍里斯·格罗伊斯：《艺术力》，郭昭兰、刘文坤译，（台湾）艺术家出版社，2015年，第97页。

③ 鲍里斯·格罗伊斯：《艺术力》，郭昭兰、刘文坤译，（台湾）艺术家出版社，2015年，第97页。

④ 鲍里斯·格罗伊斯：《艺术力》，郭昭兰、刘文坤译，（台湾）艺术家出版社，2015年，第97页。

⑤ 鲍里斯·格罗伊斯：《艺术力》，郭昭兰、刘文坤译，（台湾）艺术家出版社，2015年，第97页。

⑥ 鲍里斯·格罗伊斯：《艺术力》，郭昭兰、刘文坤译，（台湾）艺术家出版社，2015年，第97页。