

“无怜悯艺术”与“即现艺术”
——保罗·维利里奥当代艺术批评论

郑兴
(同济大学人文学院)

引言

法国当代思想家保罗·维利里奥(Paul Virilio)的思想版图颇为驳杂,涉及哲学、军事、政治、媒体和艺术等等。在艺术上,他的评述散见于《艺术与恐惧》(*Art and Fear*)、《艺术的意外》(*The Accident of Art*)等著作中。维利里奥对当代艺术作出了深入剖析,特别揭示了当代艺术在二十世纪后半叶以来出现的种种症候,作出了诸如“无怜悯”、“表象艺术”等诸多激烈的批评,也因而招致了不少争议。

展开讨论前,本文需提前指出,维利里奥在其论述中,对“当代艺术”这一词汇并没有事先给出定义。但是,通读相关著作后,仍可看到,在他那里,“当代艺术”的时间指涉,主要是从第一次世界大战后直至今日。从类型上来说,主要指绘画、雕塑等造型艺术(晚近的概念艺术、装置艺术、行为艺术等也包含在内),而文学、音乐等非造型艺术并不在他的讨论范围内。在此基础上,本文整合维利里奥关于当代艺术的论述,分析其对当代艺术的批评深意何在,进而判断这些批评又和他自身的思想根基有着何种联系。

一、战争阴影

战争一直是维利里奥的核心议题,在他眼中,战争的影响不限于军事领域,也不限于战时。现代战争,尤其是两次世界大战,从根本上型塑了人类社会:“一战”之中,“总体战争”(Total War)诞生了,整个国家都被锻造成“军事-工业集合体”(Military-Industrial Complex),战争虽然结束了,但“集合体”的内在逻辑以另一种隐蔽的方式,牵掣着当代资本主义的发展;“二战”之中,“知觉后勤学”(Logistics of Perception)越发重要,且其影响远远超出了战争领域——现代人对知觉供应已然寸步难离。经由此种整体眼光,维利里奥相信,艺术,也决不能自外于战争的阴影。虽然当代艺术经历了纷繁的迭代和变革,但是,讨论其流变却不能“就艺术论艺术”,对战争这一贯穿其中的重要线索,不可不察。

维利里奥(Virilio)首先认为,反思与控诉是当代艺术对战争显见的回应。他举“达达”为例。“一战”时,流亡苏黎世的艺术家在瑞士组成一个文艺群体,是为“达达”,在他们的宣言中,明显表现出对于现实的对抗姿态。“达达”的代表之一、理查德·胡森贝克在1918年的公开演讲中,以一种嘲讽的口吻说到,“残忍还不够多;我们想要更多的暴力,更多的战争;我们支持战争,并且将一直支持下去”。^①这种立场鲜明的表态,无疑是艺术家们与动荡现实的针锋相对,“达达”在艺术上的叛逆也显然与这种声音交相叠映。此外,维利里奥激赏毕加索,因其曾在画作《格尔尼卡》中,以立体派的构图手法,让德军在“二战”中轰炸小镇格尔尼卡的暴行昭彰于世。

战争更对艺术造成了“创伤”。维利里奥指出,两次世界大战,不仅仅是战争

^① Virilio, Paul. *Art of Accident*. Minneapolis MN: University of Minnesota Press, 1995. p. 15.

范围的扩大,从根本性质上来说,完全不同于此前的任何战争。随着技术的演进,“一战”发展到后来,已经脱离交战双方的控制,为“总体主义”的幕后之手紧紧攫住,最典型的表征就是人员和军火以惊人的速度消耗着,那种在短时间、小范围内即解决战斗的古典主义战争设想已无可能,开战的初衷甚至已被遗忘,而成了一种非理性的、无意义的消耗与屠杀。^①人类这样一种曾经自诩理性的物种,竟澹妄如许,无疑震惊了艺术家,并由震惊而成创伤,根植于艺术家们的内心深处。即便世界大战结束了,创伤必然会在艺术作品中流泻出来。

如维利里奥所举例,很多当代艺术家都亲历过世界大战。德国画家奥托·迪克斯和法国画家乔治·布拉克,两人在“一战”时期各自服役于德军和法军,在索姆河战役中,两人赫然发现,对方就在同一条战壕的对面。^②又比如,德国艺术家约瑟夫·博伊斯,在二战时期,曾作为一个飞行员,在纳粹空军服役,在一次飞行任务中,身受重伤,飞机迫降于苏联克里米亚地区,为当地的鞑靼人所救,鞑靼人用毛毯和动物的油脂为他驱寒,保住了他的生命。

与“一战”的残酷近距离接触,于奥托·迪克斯而言,如同梦魇,战争结束后,他创作了《战争》系列版画,其中有《毒气中的突击》、《壕沟中的一餐》等作品,变形夸张的线条,扭曲的面容与肢体,极富冲击力的笔触烘托出一个死神笼罩、命若草芥的世界。对约瑟夫·博伊斯而言,战争则是一次夹杂着暴力与温暖的旅程。他本是要去轰炸苏联领土,竟然意外落在敌方境内,濒死之际,却为对方领土内的平民救活,于是,油脂和毛毯成为他的作品中最为常见的材料,《油脂椅》、《毛毡西装》看似费解,其实都有个人经历的折射。

无论是奥托·迪克斯画作中扭曲的身躯,还是约瑟夫·博伊斯作品中与身体经验的隐秘联系,在维利里奥看来,都显示出了战争带来的最大创痛所在——人类身体。面孔在消失,肢体被损毁,生命被剥夺,肉身成为战争伤害最终极的承受载体。而且,战争不仅损毁了身体,还毁坏了城市与乡村的外在空间。维利里奥以法国香槟大区的山脉为例,他指出,那里的风貌与格局,在“二战”的战前和战后,已经完全不同,不单单是建筑被毁于炮火,可以说,战争对空间造成的毁灭性已经深及拓扑学的层面。^③

无论是身体的损毁还是空间的损毁,都是战争对这个世界的“去形”(Disfiguration),而当代艺术从立体主义直至抽象派,愈发摆脱形式的束缚,直至最终诉诸于恣肆张扬的色块涂抹(如马克·罗斯科),几乎让稳定鲜明的线条和形体趋于消隐,一样呈现出“去形”的特征,而这种艺术形式上的“去形”,在维利里奥看来,正是艺术家对战争之“去形”的某种回应。战争将现实世界击成碎片,艺术家们将这些碎片拾掇起来,以另一种方式将其重组,就如与维利里奥对话的洛特兰热所说,“如兵燹过后,幸存者在废墟中,寻找并重新安置身边之人的肉身残骸。形式的破碎,和面孔的破碎,系出同源。”

当法国画家巴赞被别人指出其作品已然变身“抽象派”(Abstract)时,他却坚称,自己不过是“去形派”(Non-figurative)而已。而当被问起此种变化发生于何时,巴赞平淡回应,“在第一次世界大战后,我的艺术自己就发生了这样的偏移”。这一表态恰可说明,所谓“抽象派”艺术从来就不“抽象”,它不过是“艺术的一种撤

^① Virilio, Paul. *Speed and Politics*. trans. M. Polizzotti. New York: Semiotext(e), 1986. p. 76.

^② Virilio, Paul. *Art and Fear*. trans. J. Rose. Oxford: Berg, 2009. p. 29.

^③ Virilio, Paul. *Art of Accident*. Minneapolis MN: University of Minnesota Press, 1995. p. 20.

退方式”。^①因此，我们看到，当代艺术虽有诸种变化，却不能仅视为艺术内部的风格演变，更是战争现实冲击后的产物。“创伤”论显然是对弗洛伊德理论的挪用，但维利里奥借此也为我们提供了一条讨论当代艺术变化的重要思路：不能离开二十世纪的战争和屠杀去谈论当代艺术，因为它已然无可脱离战争中的累累创痕。

二、“无怜悯”艺术

在两次世界大战中，人类身体饱受创害。可是，无论是当代艺术就此所作的即时性反抗，抑或创伤性的流露，都还不是维利里奥最为关注的，他所最为痛切的发现是，当世界大战越发遥远，本是受害者的当代艺术家，其中的一批人也参与构建了另一种形式的身体伤害，且随着时间流逝，越演越烈：他们忘记了人类身体上的创口，为了确立自身在艺术史上的地位，为了将自己与前辈艺术家们刻意区分出来，将对人类身体的暴力，以一种直露的、浮夸的方式，赤裸裸地在艺术中呈现出来。这种对于暴力的夸炫式展示，为了标显自己的先锋性，是将暴力当成可资利用的资源。他们其实就是用自己的画笔，作为武器和匕首，把针对人类身体的种种暴行，在画布上重演了一遍，他们就是艺术领域的暴行制造者。

“维也纳行动派”（Viennese Actionist）即是典型。在赫尔曼·尼特西等人的行为艺术中，大量的鲜血和受创的身体是他们常用的基本元素，他们的艺术现场充斥着血腥与暴力的场景。又如，史特拉克（Stelarc），这位澳大利亚的当代行为艺术家，竟然利用移植技术，将实验室培养的一只人耳，移植到了自己的手臂上。而梅格·斯图亚特（Meg Stuart），这位当代舞蹈艺术家，从她1991年的编舞作品——《破形研究》（Disfigured Study）开始，其舞台艺术中，就充斥了“无手身体”、“扭曲大腿”等摧毁身体的表演，维利里奥称之为“鼻烟舞蹈”（Snuff Dance），以比拟同样充斥着血腥的“鼻烟电影”。

在维利里奥看来，此类艺术中耸动观感的暴力呈现，与毕加索在《格尔尼卡》中用表征手法去曲折抗议完全不同，甚至是南辕北辙。对于此类艺术，虽然艺术家或者艺评家会赋予种种“意义”，但任何解释都无法掩饰，它们无一例外对于身体的肆意实验。人类身体在二十世纪已经饱受伤害，可是，这个世纪还没有结束，在这些艺术家眼中，身体已经百无禁忌，已经是可以随意摆弄的试验对象，在创作中可以打着艺术的旗号，毫无底线地施之以暴力。

维利里奥之所以对当代艺术如此这般严厉批评，是因为在他眼里，身体不应仅被视为一个对象化的客体，而应有其尊严与圣意。这不仅与他的基督教信仰有关，也是因为他从幼年起，目睹了太多战争、暴力与身体的创痛，他不忍、也不能看到，身体依然会被漠然地作为激进实验（无论是科学还是艺术）的对象。而在他那里，二十世纪所以频发种种悲剧，从表面上看，是身体被各种暴力戕害，从根源处看，就是因为，人类对自己和他人的身体，并未持有一种绝对的敬畏之心，一种不容触碰的边界。

对身体缺乏敬畏，与当代世界在“怜悯”（Pity）维度上的付之阙如紧密关联。“怜悯”不是经验论意义上的“同情”，因为“同情”只针对具体个体或者具体族群，也只针对具体的苦痛，甚至有时对某一群体的同情，会转化为对另一群体的恨意。维利里奥所谓的“怜悯”，是没有区别心的感同身受，更准确的说，就是建立在他自身基督教语境上的“爱”。这种爱，不单是亲人之爱，恋人之爱，而是对陌生人的爱，对所有人的爱。它当然是发端于人类的“同情”，只是，当它经历了更纯粹、

^① Ibid., 19.

更广延的提升后，就不再只是一己的恻隐之心。只有持有“怜悯”，才会对任何身体无保留地持有同样的敬畏，拒绝一切形式和理由的暴力。

正因为如此，充斥着战争、暴力与身体创害的二十世纪，在维利里奥眼中，就是一个“无怜悯”（Pitiless）的世纪，因为根植于这个世纪的土壤中，当代艺术也为其侵染，“无怜悯”的质素遗留其中。当代艺术家们本是这个残酷世纪的牺牲品，然而，其中的部分人，其作品中竟然也呈现出“无怜悯”的特质，这正可视为这个世纪的典型症候。这就好比在暴力与创痛之下，有人为疼痛疾呼，有人或痛定思痛，但也有人无法将疼痛转化、发泄，反倒为其所同化，成为对方的一分子，甚至享受自身的症状。就像维利里奥说的，当代艺术已然发展成为“无怜悯艺术”（Pitiless Art），艺术家们罹患了“斯德哥尔摩综合症”，这也便是现代意义上的“为虎作伥”。

至此，维利里奥进一步抛出了尖锐的、也可能会招致非议的结论：艺术创作是不是可以绝对无边界？他的答案是，艺术探索应该有其底线，那就是身体不可亵渎。这是他的艺术伦理学。他还认为，科学探索也当与此同理。当代科学、医学发展迅速，甚至以人类的健康、以强化人类身体为理由，深入到基因层面对身体进行肆意实验与改造。种种的基因技术、克隆技术都已经僭越了科学、医学应有的边界，其后果不可预测。他还拿“极限运动”（Extreme Sport）作比，认为其不过就是在冒着生命危险，进行一种无意义的运动，早就背离运动本身的题中之意，当代艺术也可视为一种“极限艺术”，当代科学也已成了“极限科学”。极限艺术和极限科学已然浑然不分，其本质是相通的。^①

当代思想家齐格蒙特·鲍曼的论述，可视为维利里奥的补充。在《现代性与大屠杀》（Modernity and Holocaust）一书中，鲍曼将现代性比作是“园丁文化”，为了使花园整齐划一，园丁不惜芟除园中的杂草，却不会去想，这其中的杂草是否也有疼痛，是否也有自己的存在理由。以此观之，二十世纪出现纳粹和奥斯维辛，并不是现代理性的失控，更不是希特勒的个人变态，恰恰是现代理性自身发展到一定阶段后合逻辑的必然结果，就像鲍曼说的，“大屠杀的组织化过程可以编进科学管理的教科书”。因为只要找到了合理的理由，就可以对犹太人的身体随意支配，而犹太人此前已然被视为日耳曼文化中的“杂草”。^②

在鲍曼的阐释中，我们看到，现代性如何本然地就缺少怜悯、同情这样的伦理质素，在其内部寻找“奥斯维辛”的对症之药，很难从根底处解决问题。因此，鲍曼甚至认为，有必要反复重提“十诫”，将古老的绝对律令，作为达摩克利斯之剑，悬于现代性的头顶。^③对维利里奥来说，丧失了“怜悯”这一独立质素，文明便陷于无情，经济、科技再怎么发展，暴力与伤害都不会随之减少，而是随时有可能如同虎兕出柙，一反平日里已被制伏的表象，以令人意想不到的缘由卷土重来。这就是为什么，人类在二十世纪取得了史无前例的文明成果，却灾难重重，其实并不意外。同理，也正因为没有“怜悯”，才会为随意摆弄、改造身体，找到堂皇的理由，艺术中的身体亵渎也就顺理成章。

三. 艺术的“超真实”

^① Virilio, Paul. *Art and Fear*. trans. J. Rose. Oxford: Berg, 2009. p. 51.

^② Bauman, Zygmunt. *Modernity and Holocaust*. London: Polity Press, 1989. p. 57.

^③ Ibid., 177.

除了身处战争阴影之下，在维利里奥看来，二十世纪艺术的另一个重要背景是，它身处当代视听技术统治的时代。把握这两点，才能理解维利里奥对当代艺术的讨论。视听统治的第一步，就是从摄影技术开始，一种前所未有的“超真实”（Hyper-reality），重新型塑了人们的艺术感知。

维利里奥引用雕塑家罗丹和评论家葛塞尔的对话，对比了雕塑与摄影这两种艺术样式。同样是以运动中的人和动物为题材，对比罗丹的雕塑（如“青铜时代”和“圣若翰”）和一些摄影照片之后，葛塞尔陷入困惑。照片中，运动状态的人和动物竟呈现不可救药的僵硬感，相形之下，反倒是罗丹的雕塑满是活泼与生动。按诸常识，要呈现对象之“真实”，摄影是不容置疑的机械式见证，这种毫厘不差的复制，非人力所能及。何以相比镜头，雕塑反倒能传达出更多“真实”，更能逼真艺术客体？差距并不是源自艺术手法的高下之分，而是如罗丹所总结的：“只有艺术家才是诚实的，而照片却会骗人，因为现实中的时间并不停息”。^①

罗丹的话看似费解。因为照他的意思，相对于时间绵延中的一连串动作，摄影只能以静态的照片成像，只能截取瞬间，但是，雕塑不也一样是静态的，不也只能呈现某个瞬间？不过，如果联系莱辛在《拉奥孔》中所做的诗画比较，我们就能明白罗丹深意何在。莱辛认为，诗是一种时间的艺术，因而宜于表现连续的动作，画或者雕像是一种空间的艺术，因而适合表现“空间中的并列”，但是，画或者雕像一样可以摹仿动作，使得连续动作得到最好的呈现，其前提是要艺术家善于选择“最富于孕育性的那一顷刻”。朱光潜解释说，所谓“最具孕育性的顷刻”，即是最具“暗示性”的顷刻，如此这般，“发展顶点前的那一顷刻，即可使得这一顷刻既包含过去，也暗示未来，所以让想象有自由发挥的余地”。^②因而，暗示性，或者说，能否催动观者的想象力，才是“这一顷刻”的关键要素。

维利里奥并不是说，摄影师们一定不具备艺术鉴别力，因而无法选择好这样的一个“顷刻”，而是认为，拍摄机器的天然便利，它的高分辨率，使得它能够抓取眼睛所无法抓取的大量所谓“真实细节”，但是，也正因为使得它提供了过量的细节信息，从而使得眼睛彻底耽溺在细节的汪洋之中，也便彻底堵塞了观者想象力自由腾挪的空间。当观者的想象力被彻底凝滞，艺术的“暗示性”、“想象的自由发挥”，也便无从谈起。摄像，可以提供最具视觉冲击力的顷刻，可以将眼睛牢牢捕获，但是，它很难提供最具“孕育性”的顷刻。

艺术的孰优孰劣，对维利里奥来说，关键就在于，在欣赏过程中，眼睛处于何种状态。他指出，眼球在感知运动对象的过程中，不单只是令视像驻留于视网膜，而是以“整体”与“动态”的方式进行的，即它不是像光学仪器一般诉诸于机械的“视觉暂留”，而是需要完成大量细微而迅速的动作，需要调动自身复杂的知觉系统。眼睛，不单单是一个令“真实细节”驻留的场所，更是激发人类艺术感受力、想象力的机枢。所以，如何评价各种艺术样式，就得取决于，它们和眼睛之间，生成出了一种什么样的关系。

对所谓艺术“真实性”问题，维利里奥有着自己的理解：并非呈现出“真实细节”和所谓“精确性”，就能称之为“艺术真实”，反倒是传统艺术的“留有余地”，给予“真实”以生长的空间。“真实感”，来源于欣赏主体的想象力的生发。绘画、雕塑等传统艺术没有过分占有眼睛，而是运用暗示，它们在眼睛面前保持缄默，却激活了观者的想象力和鉴别力，就像莱辛所说的，“过去”与“未来”的相关想象汇聚

^① Virilio, Paul. *Vision Machine*. trans. J. Rose, London: British Film Institute, 1994. p.2.

^② 莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译。北京：人民文学出版社，1979年，第83页。

到这一刻，成就了它的“孕育性”，因而，便会有罗丹所说的“真实感”。摄影溢出了我们的知觉能力之外，满足了眼睛对于真实细节的焦虑性贪婪，但它也桎梏了眼睛，艺术想象无从激发，呈现出僵硬之感，也就不足为奇。

维利里奥曾援引梅洛庞蒂的一句论断：“我所看到的一切，原则上都应在我的能力之内，至少在我的目光能力之内，就写在‘我能够’这幅地图上”。^①作为梅洛庞蒂在索邦的学生，维利里奥继承了前者的身体现象学视角，以身体为思考的根基，在他看来，如果在知觉层面的获取超出身体能力的范围，就值得警惕，因为它可能会悄然重塑人们体察世界的方式。今天，维利里奥所说的“知觉后勤”早已遍及世界，从摄像、电影、电视乃至手机，人类享受着视觉图像、视听整体的唾手可得，眼睛的主体性丧失殆尽，只是被动承受、贪婪索取。传统的绘画样式很难再对现代人构成吸引力。

超出视觉能力以外的细节供应，被维利里奥称之为“淫秽”（Obscenity）。他指出，以前的人体模特，只为雕塑家和画家脱衣。因为画家和雕塑家是用眼睛去看，他们所看到的，都在他们的目光能力之内。这些人体模特却固执地拒绝让别人摄影，他们认为，镜头的视看是一种“色情行为”。^②镜头所获取的细节，早已超过目光能力范围之外，对细节的无克制、过量的获取，就是淫秽。在这一点上，鲍德里亚与维利里奥有相通之处。

在《论诱惑》一书中，鲍德里亚讨论到淫秽影片。他指出，面对这些影片，观影者会进行一种“过于总体性的、过于近距离的观看”，反之，在日常生活的真实性行为中，并没有人会真得如此去“看”对方的身体，也不会真地会看到这么多的“细节”。鲍德里亚说，“这一切都太真实了，也太近了，因而反倒不真实了”。这些细节并不能被视为真实的性，而只是“给你过多的东西”，是“现实的过量”，“是事物的超真实”。^③这样的“淫秽”，带来的只能是真正的“性”趋于消失。过量的“细节供应”，反倒带来“真实感”的消失，维利里奥和鲍德里亚对当代视觉技术显然有着类似的判断。

当然，在维利里奥、鲍德里亚之前，本雅明也早就指出，机械复制拥有肉眼所无法比拟的能力，肉眼无法捕获的细节和影像，镜头却能一览无遗，也因为机械复制，原作的“光晕”逐渐消失，^④不过，相较于本雅明的分析，维利里奥的判断并不相悖，恰恰是一种辩证补充。他一方面承认了视听技术的遽变，但是他也同样坚称，在美学价值上，绘画、雕塑等传统艺术无可取代，它们本就不致力于通过真实细节的给予，来和欣赏者之间达成默契，因为肉眼在人类知觉体系中扮演的角色，并不似我们所想象地那般简单。

对维利里奥来说，在艺术鉴赏的领域内，“超真实”反倒可能带来的就是“不真实”，相比之下，传统艺术品，反而在于它于自身表面的“单调”之中，能提供一种悖谬性的、另一层面的“真实”。维利里奥还为此援引了一个起源自中国的经典传说：唐朝皇帝在看了李思训的山水画后，向这位画师抱怨，后者所画的山水瀑布，其“响声”令他在晚上无法入睡（*Ground Zero* 50）。这种“响声”当然是不存在的，而中国传统山水画，并不以“形似”（*verisimilitude*）著称。维利里奥只是以此提醒我们，传统艺术所激发出的丰富的感官自我调适（*the multitude of sensory*

^① Virilio, Paul. *Vision Machine*. trans. J. Rose, London: British Film Institute, 1994. p.7.

^② Virilio, Paul. *Vision Machine*. trans. J. Rose, London: British Film Institute, 1994. p.7.

^③ Baudrillard, Jean. *On Seduction*, trans. Brian Singer. Montreal: New World Perspectives, 2001. p.29.

^④ Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt. trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968. p.223.

adequations), 早已超出于“细节逼真”这一层次之外。

因而, 值得警惕的是, 当代视觉技术的发展, 即使不对作品自身造成根本性改变, 但它却可能会重塑欣赏者。维利里奥看来, 当我们“以为配备了能看清、看全宇宙未见之物的手段时, 我们便处于已经丧失了我们具有最低想象能力的地步……真实效果变成一个分离的体系, 成为一个字谜, 倘若没有光线的传输或合适的义肢, 证人则无法解开这个字谜 (*Vision Machine*)。今天, 我们作为当代的艺术受众, 解读艺术的能力将会随着种种视觉设备的越发普及而逐步弱化。当欣赏者急遽改变, 作品和作者要独善其身, 维持不变, 已无可能, 保留着传统趣味的欣赏者们必然会越来越来少。欣赏者们慢慢依赖于过量真实的满足, 而他们的这一所需, 传统艺术已经无法满足。传统艺术将很快被逐步边缘化为小范围人群的欣赏对象。当代艺术的危机, 就从它丧失了对欣赏者的吸引力开始。

四、“即现艺术”

如果说, 视觉设备所带来的“超真实”, 使得当代人耽溺于过量的细节, 不再寻求调动自身的想象力, 来与艺术家达成沟通, 而当维利里奥所说的“视讯观看”(Vedioscopy) 诞生后, 更加动摇了艺术表征的根基。今日, 各类技术“义肢”(Prosthesis) 的发明, 使得人类有限的感官能力得到了极大延伸。在望远镜“义肢”所带来“远程观看”(Telescopy)、以及显微镜“义肢”带来“显微观看”(Microscopy) 后, “视讯观看”是今日又一新的技术现实。它指的是遍布各处的拍摄设备(摄像头、摄像机等), 结合卫星和互联网, 以即时呈现的方式, 出现在电视、电脑屏幕等显示设备上。超高速传导的卫星抑或光缆, 使得在全球任一角落发生的事件, 可以“实时”被送到万里外的屏幕之上, 人们因而获得了一种新的“观看”。今天, 因为手机和移动互联网, “视讯观看”更是成为每个人都可以获取的不受任何地点和时间限制的现实可能。这是视觉设备所能达成的终极形式, 一种远程在场的巅峰形态, “这场跨文本和跨视像的速度竞赛一直在进行, 直到视听混合物的‘即时性’四处存在’浮现为止。既有远程声音, 又有远程视像, 这是一种最终极的传输”(*Vision Machine*)。在这样的“看”的技术语境的转换之下, 当代艺术发生了“意外”(accident)。这一“意外”即是, “再现艺术”(Art of Rerepresentation) 已经被“即现艺术”(Art of Presentation) 所取代 (*Virilio Dictionnary* “accident of art”)。

首先, 在艺术生产方面, 一些艺术家们开始寻求将自己的作品和新的技术元素相结合, 以求确立一种新的艺术形态。但在维利里奥看来, 这完全并不是真正意义上的艺术创新, “技术物”的植入并不必然带来艺术的“创新”。因为这种植入的根本目的不在于在“艺术性”层面做出开拓, 而是试图借助于技术手段, 更加直接地对人的感官系统加以“刺激”。比如, “电子乐”虽然已经被视为一种新的音乐形态, 但这种借助于信息技术和电子技术合成而成的音乐, 在维利里奥看来价值不高, 他引用舞蹈家康宁哈姆 (Merce Cunningham) 的话指出: 电子乐确实改变了音乐, 改变了舞蹈。但是, 实际上, 音乐首先有其节拍, 舞者去默数这个节拍, 然后才能跟着节拍去调动自身的肌肉, 去舞动身躯。因此, 节奏应该是一种身体性的, 或者说是肌肉性的。但是, 电子乐是去作用于我们的神经, 而不是作用于我们的肌肉。用身体去跟随电流的节奏极为艰难。也即, 在康宁哈姆这样的舞蹈家眼中, 电子乐是无法令真正的舞者起舞的。在他眼中, 通过真实物质的撞击和相互作用所造就的传统音乐, 和用电流及信息技术合成出来的音乐, 是截然不同的 (*Motor* 124)。

又如，史特拉克，他既是一个行为艺术家，也曾自创借助于机械的舞蹈。他给自己的身体“移植”了第三只机械手臂，并且通过事先编制的程序控制这一人工手臂，使得这一人工手臂伴随自己的身体起舞。他以此去界定自己是否可被称为一个编舞者，“在我的表演中，存在着四种运动，身体的即兴运动，机器手的运动（由我的胃里的传感器去控制），人工手臂的程序化运动，和我的左手臂的运动（经电流刺激）。这其中存在着主动、无意识和电脑程序化这三者的互动……我没有专门受过音乐或者编舞方面的训练，但我放大了身体的声音和信。就像脑电波、血液流动和肌肉运动一样。这既是一种身体体验，也同时是一种艺术表达。我做的越多，我就相信人的身体是过时之物。我相信，技术完全超越了人体，我们不再限于生物圈空间”（*Motor* 110）。在维利里奥看来，史特拉克熟练地制造着人和技术之间的共生（*symbiosis*），但是，在传统的“舞蹈”之中添加新的技术元素就是舞蹈艺术的创新吗？它通过对身体的技术性入侵，炫耀的是一种技术的可能性而已，它突破的不过是人的身体边界，但这样的“艺术表达”又能给人以何种的艺术鉴赏的可能？

其次，在艺术接受的方面，因为网络传播和远程控制带来的身体的“极惰性”和“普遍抵达”，人们越发没有耐心在场感受艺术，最便利的途径是透过电视、电脑和手机的屏幕，去欣赏艺术作品。如果按本雅明所说，机械复制取消了艺术品原件的“光晕”，因为“复制品”一样可以提供欣赏的可能，但是，当“视讯观看”诞生，连“复制品”都不需要了，只要允许摄像设备和网络接入博物馆，我们可以天天随时、随地地“观看”艺术品“原件”。艺术品再不可能如以前一般，安静地待在某个博物馆的角落，等待一个个地观赏者缓缓走过。艺术品的“本真性”早就在摄影时代无足轻重，在“视讯观看”的时代，连艺术品是否具备物质形态也不再重要。“惰性”的当代人所唯一需要的就是“高速”，当代艺术的第一旨归也便是“速度”，因而必须最大程度地和当代的视听媒体合作，才能满足这一“速度”需求，消减、甚至消灭受众与艺术品之间的距离。

既然要借助于现代视觉媒体，就要顺应后者的逻辑，艺术呈现方式也在当代发生了变化。对维利里奥来说，传统的艺术都是诉诸广义的“再现”手段，因而是“再现艺术”，可是从视觉媒体诞生后，最为直观简单的方式——“即现”，让观众无需“反思”，仅需“反射”，让他们可以“立刻看见”，因而，去深度化的“即现艺术”开始占据主流。^①“再现艺术”意味着观众要在作品前调动想象和反思，而对已经习惯于“直观”的当代受众来说，透过再现手法去和艺术家们默然相契，已然无比困难，种种手法成为一种距离、一种障碍。同样是控诉战争，毕加索画作中呈现的是对残破线条和阴郁色块的创造性的拆分和重组，曲折表达出作者内心的激烈情绪，《格尔尼卡》因而成为艺术正典。而在视觉技术统治的今日，若想传达同样的主题，类似手法显然已经不能再度沸腾众议，以一种最具现场感、最能挑动大众情绪的照片或者视频，借助直播电视或者网络瞬时传播，毋宁是最为便捷的选择。

这样的时代氛围，影响了当代艺术的评判标准。维利里奥所举的一个典型实例，就是乔治·哈勒迪的录像在1993年的“惠特尼双年展”中展览。1991年，黑人男子罗德尼·金因为在洛杉矶超速驾驶且随后拒捕，警察用警棍殴打罗德尼·金并将其逮捕。整个过程被当时在附近家中的居民乔治·哈勒迪用摄像机拍了下来，随后，他将录像送到电视台，播出后，在全美掀起轩然大波，并引发了1992年

^① Virilio, Paul. *Art and Fear*. trans. J. Rose. Oxford: Berg, 2009. p.90.

的“洛杉矶骚乱”。然而，这段本没有艺术价值可言的录像，竟然进入了“惠特尼双年展”，还引发了各路媒体的竞相报道。^①维利里奥借此想要指出的是，在这个光速媒体主导的时代，艺术品的艺术价值之高低早就不再重要，只要附加在它身上的概念足够挑动大众的神经，只要具备足够的传播价值，就可以堂而皇之地进入艺术殿堂。艺术评判的标准早就今非昔比。

在《艺术与恐惧》的开篇，维利里奥即举了法国哲学家、艺术史家杰奎琳·李奇登斯坦的自述为例：

“当我参观奥斯维辛博物馆，我站在陈列柜前。我看到的是当代艺术的图像，这一发现令我害怕。看着这些陈列的箱子、假肢、孩童的玩具，我居然没有感到恐惧。我居然没有崩溃。我并没有像在集中营周围步行时那样，彻底地被湮没。在这一博物馆里，我突然产生这样一个感觉，我好像是身在一个当代艺术的博物馆。我乘火车回去，告诉我自己，他们已经胜利了，他们胜利是因为他们已通过他们自己的破坏模式，制造出了浑然一体的知觉形式”（*Art and Fear* 28）。

这就是说，奥斯维辛博物馆已经跟其它当代艺术的博物馆没有两样，成为一种形式大于内容的摆设，“奥斯维辛”这样一种史无前例的灾难，本应像李奇登斯坦所说的，有着令每个参观者“崩溃”与“湮没”的力量。然而，在这种博物馆之中，它已被削弱，人们眼前出现的只是应接不暇的图像与物件，真正的“奥斯维辛”却已退居幕后、面目模糊，这样的一种博物馆“艺术”，无疑是对历史的背叛。今天，大众媒介和网络传输挑动艺术创作者不断尝试危险的边界——而不是艺术成规的边界，所谓的极限运动，或者先锋派的当代艺术，归根结底就是一场场的“秀”（show），不是专注于艺术或者运动自身，而是要“秀”给摄影师的设备，“秀”给大众媒介前的观众。艺术要的只是制造概念博人眼球，运动要的是与死亡共舞博人眼球，都是要迎合大众媒介的需要。所谓“先锋”艺术，更多的是为了主动迎合“大众媒介”的需要。这就像是一场预谋在先的、为了将“效果”最大化的演出，而非是艺术家纯粹个人化的创造（*Desert Screen* 28）。

维利里奥声称，当代艺术频繁的流派更迭，多数只是借助于媒体的操作而做概念和标签的简单变换，并不能算是真正的创新，这更像是艺术中的“恐怖主义”，因为它的自证手法和恐怖主义如出一辙，一方面进行“破坏圣像”，另一方面，借助于最鲜明的知觉手段，让所有人瞬间看见，从而宣传自身。“911事件”中，“双子塔”即是资本主义世界的“圣像”，而操纵飞机撞击双子塔，并有意让全世界的人都通过媒体看到现场直播，正是恐怖分子的目的所在。^②在当代艺术的发展中，各种艺术家、艺术流派也是如此，迫不及待地给自己贴上“破旧立新”的标签，并试图借助于当代媒体，让这样的“新”广为人知，它们不断地用各种方式，取消前辈作品的合法性，打碎已有的“圣像”，树立起自己的旗帜。然而，艺术经典的地位从来不会因为后辈的激进宣言而撼动半分，反倒是后辈们，在维利里奥看来，并没有创作出令人信服的当代经典。

结语

^① Virilio, Paul. *Virilio Live: Selected Interviews*. Ed. John Armitage. London: Sage, 2001. p.187.

^② Virilio, Paul. *Art of Accident*. trans. J. Rose, Minneapolis MN: University of Minnesota Press, 1995. p.25.

战争是维利里奥关心的核心议题，他对当代艺术提出的批评，是基于他对战争问题的洞察：两次“世界大战”之后，当代艺术决不能独善其身，而是必然会在各种作品中留下艺术家对于战争的回应。这其中，令维利里奥的不能接受的是，对身体的觊觎和入侵，竟然在一些当代艺术家的作品中复现。这种对身体的戕害更多地是为了迎合当代的视听技术激增的语境，成为确认自身先锋性的手段：今天，艺术观赏者大多只会耽溺于“真实细节”的过量供应，被“即现”之中的话题制造和情绪煽动所吸引。通过“再现”与观者达成默契已然极为艰难。