拜德雅
Paideia
人文丛书

艺术与诸众

论艺术的九封信

Art et Multitude:
Neuf lettres sur l'art

[意] 安东尼奥 · 奈格里（Antonio Negri）| 著
尉光吉 | 译

重庆大学出版社

艺术，正如我们所说，是劳动，活生生的劳动，因此也是独一性的发明，独一形象和对象的发明，语言的表达，符号的创造。在那里，在其首要的运动中，主体的潜能被安置于行动，被安置于主体的深化认知乃至重新发明世界的能力。但这表达的行动，唯当它用来表达自身的符号和语言变成了商品时，唯当它们被一个共同的规划包含并容纳时，才实现了美和绝对。美是独一性的发明，这样的独一性在那个参与世界建构的主体的多样性里循环并揭示了自身。美不是想象的行动，而是一种成为行动的想象。艺术，在这个意义上，就是诸众。

上架建议：艺术理论

ISBN 978-7-5689-0210-6

9 787568 902106 >

定价：28.00元

重庆大学出版社　拜德雅

艺术与诸众

论艺术的九封信

附

变形记：艺术与非物质劳动

安徽师范大学图书馆 藏书

[意] 安东尼奥·奈格里(Antonio Negri) | 著

尉光吉 | 译

重庆大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术与诸众：论艺术的九封信 /（意）安东尼奥·奈格里（Antonio Negri）著；尉光吉译 .—重庆：重庆大学出版社，2016.11
（拜德雅·人文丛书）
书名原文：Art et Multitude. Neuf lettres sur l'art
ISBN 978-7-5689-0210-6

Ⅰ.①艺… Ⅱ.①安…②尉… Ⅲ.①艺术—文集 Ⅳ.① J-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2016）第 254156 号

拜德雅·人文丛书

艺术与诸众：论艺术的九封信
YISHU YU ZHUZHONG LUN YISHU DE JIUFENGXIN

[意] 安东尼奥·奈格里 著
尉光吉 译

策划编辑：邹 荣 任绪军 雷少波
责任编辑：邹 荣
责任校对：关德强
责任印制：赵 晟
书籍设计：逆光的鱼

重庆大学出版社出版发行
出版人：易树平
社址：（401331）重庆市沙坪坝区大学城西路 21 号
网址：http：//www.cqup.com.cn
印刷：重庆市正前方彩色印刷有限公司

开本：787mm×1092mm 1/32 印张：4.5 字数：72 千 插页：32 开 1 页
2016 年 11 月第 1 版 2016 年 11 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-5689-0210-6 定价：28.00 元

本书如有印刷、装订等质量问题，本社负责调换
版权所有，请勿擅自翻印和用本书制作各类出版物及配套用书，违者必究

- 总　序 -

重拾拜德雅之学

1

中国古代，士族教育的主要内容是德与雅。《礼记》云："乐正崇四术，立四教，顺先王《诗》、《书》、《礼》、《乐》以造士。春秋教以《礼》、《乐》，冬夏教以《诗》、《书》。"这些便是针对士之潜在人选所开展的文化、政治教育的内容，其目的在于使之在品质、学识、洞见、政论上均能符合士的标准，以成为真正有德的博雅之士。

实际上，不仅是中国，古希腊也存在着类似的德雅兼蓄之学，即 paideia (παιδεία)。paideia 是古希腊城邦用于教化和培育城邦公民的教学内容，亦即古希腊学园中所传授的治理城邦的学问。古希腊的学园多招收贵族子弟，他们所维护

的也是城邦贵族统治的秩序。在古希腊学园中，一般教授修辞学、语法学、音乐、诗歌、哲学，当然也会讲授今天被视为自然科学的某些学问，如算术和医学。不过在古希腊，这些学科之间的区分没有那么明显，更不会存在今天的文理之分。相反，这些在学园里被讲授的学问被统一称为 paideia。经过 paideia 之学的培育，这些贵族身份的公民会变得“雅而有德”（καλὸς κἀγαθός），这个古希腊语单词形容理想的人的行为，而古希腊历史学家希罗多德（Ἡρόδοτος）常在他的《历史》中用这个词来描绘古典时代的英雄形象。

在古希腊，对 paideia 之学呼声最高的，莫过于智者学派的演说家和教育家伊索克拉底（Ἰσοκράτης），他大力主张对全体城邦公民开展 paideia 的教育。在伊索克拉底看来，paideia 已然不再是某个特权阶层让其后嗣垄断统治权力的教育，相反，真正的 paideia 教育在于给人们以心灵的启迪，开启人们的心智，与此同时，paideia 教育也让雅典人真正具有了人的美德。在伊索克拉底那里，paideia 赋予了雅典公民淳美的品德、高雅的性情，这正是雅典公民获得独一无二的人之美德的唯一途径。在这个意义上，paideia 之学，经过伊索克拉底的改造，成为一种让人成长的学问，让人从 paideia 之

中寻找到属于人的德性和智慧。或许，这就是中世纪基督教教育中，及文艺复兴时期，paideia 被等同于人文学的原因。

2

在《词与物》最后，福柯提出了一个“人文科学”的问题。福柯认为，人文科学是一门关于人的科学，而这门科学，绝不是像某些生物学家和进化论者所认为的那样，从简单的生物学范畴来思考人的存在。相反，福柯认为，人是“这样一个生物，即他从他所完全属于的并且他的整个存在据以被贯穿的生命内部构成了他赖以生活的种种表象，并且在这些表象的基础上，他拥有了能去恰好表象生命这个奇特力量”[1]。尽管福柯这段话十分绕口，但他的意思是很明确的，人在这个世界上的存在是一个相当复杂的现象，它所涉及的是我们在这个世界上的方方面面，包括哲学、语言、诗歌等。这样，人文科学绝不是从某个孤立的角度（如单独从哲学的角度，

1 米歇尔·福柯，《词与物》，莫伟民译，上海：上海三联书店 2001 年版，第 459-460 页。

单独从文学的角度，单独从艺术的角度）去审视我们作为人在这个世界上的存在，相反，它有助于我们思考自己在面对这个世界的综合复杂性时的构成性存在。

其实早在福柯之前，德国古典学家魏尔纳·贾格尔（Werner Jaeger）就将 paideia 看成是一个超越所有学科之上的人文学总体之学。正如贾格尔所说，“paideia，不仅仅是一个符号名称，更是代表着这个词所展现出来的历史主题。事实上，和其他非常广泛的概念一样，这个主题非常难以界定，它拒绝被限定在一个抽象的表达之下。唯有当我们阅读其历史，并跟随其脚步孜孜不倦地观察它如何实现自身，我们才能理解这个词的完整内容和含义。……我们很难避免用诸如文明、文化、传统、文学或教育之类的词汇来表达它。但这些词没有一个可以覆盖 paideia 这个词在古希腊时期的意义。上述那些词都只涉及 paideia 的某个侧面：除非把那些表达综合在一起，我们才能看到这个古希腊概念的范阈”[1]。贾格尔强调的正是后来福柯所主张的“人文科学”所涉及的内涵，也就是说，paideia 代表着一种先于现代人文科学分科之前的总体性对人

1 Werner Jaeger. *Paideia: The Ideals of Greek Culture. Vol. 1*. Oxford: Blackwell. 1946. p. i.

文科学的综合性探讨研究，它所涉及的，就是人之所以为人的诸多方面的总和，那些使人具有人之心智、人之德性、人之美感的全部领域的汇集。这也正是福柯所说的人文科学就是人的实证性（positivité）之所是，在这个意义上，福柯与贾格尔对 paideia 的界定是高度统一的，他们共同关心的是，究竟是什么，让我们在这个大地上具有了诸如此类的人的秉性，又是什么塑造了全体人类的秉性。paideia，一门综合性的人文科学，正如伊索克拉底所说的那样，一方面给予我们智慧的启迪；另一方面又赋予我们人之所以为人的生命形式。对这门科学的探索，必然同时涉及两个不同侧面：一方面是对经典的探索，寻求那些已经被确认为人的秉性的美德，在这个基础上，去探索人之所以为人的种种学问；另一方面，也更为重要的是，我们需要依循着福柯的足迹，在探索了我们在这个世界上的生命形式之后，最终还要对这种作为实质性的生命形式进行反思、批判和超越，即让我们的生命在其形式的极限处颤动。

这样，paideia 同时包括的两个侧面，也意味着人们对自己的生命和存在进行探索的两个方向：一方面它有着古典学的厚重，代表着人文科学悠久历史发展中形成的良好传统，

孜孜不倦地寻找人生的真谛；另一方面，也代表着人文科学努力在生命的边缘处，寻找向着生命形式的外部空间拓展，以延伸我们内在生命的可能。

3

这就是我们出版这套丛书的初衷。不过，我们并没有将paideia一词直接翻译为常用译法“人文学”，因为这个“人文学”在中文语境中使用起来，会偏离这个词原本的特有含义，所以，我们将paideia音译为“拜德雅”。此译首先是在发音上十分近似于其古希腊词汇，更重要的是，这门学问诞生之初，便是德雅兼蓄之学。和我们中国古代德雅之学强调“六艺”一样，古希腊的拜德雅之学也有相对固定的分目，或称为“八艺”，即体操、语法、修辞、音乐、数学、地理、自然史与哲学。这八门学科，体现出拜德雅之学从来就不是孤立地在某一个门类下的专门之学，而是统摄了古代的科学、哲学、艺术、语言学甚至体育等门类的综合性之学，其中既强调了亚里士多德所谓勇敢、节制、正义、智慧这四种美德

(ἀρετή)，也追求诸如音乐之类的雅学。同时，在古希腊人看来，“雅而有德”是一个崇高的理想。我们的教育，我们的人文学，最终是要面向一个高雅而有德的品质，因而我们在音译中选用了“拜”这个字。这样，“拜德雅”既从音译上翻译了这个古希腊词汇，也很好地从意译上表达了它的含义，避免了单纯叫作“人文学”所可能引生的不必要的歧义。本丛书的 logo，由黑白八点构成，以玄为德，以白为雅，黑白双色正好体现德雅兼蓄之意。同时，这八个点既对应于拜德雅之学的“八艺”，也对应于柏拉图在《蒂迈欧篇》中谈到的正六面体（五种柏拉图体之一）的八个顶点。它既是智慧美德的象征，也体现了审美的典雅。

不过，对于今天的我们来说，更重要的是，跟随福柯的脚步，向着一种新型的人文科学，即一种新的拜德雅前进。在我们的系列中，既包括那些作为人类思想精华的**经典作品**，也包括那些试图冲破人文学既有之藩篱，去探寻我们生命形式的可能性的**前沿著作**。

既然是新人文科学，既然是新拜德雅之学，那么现代人文科学分科的体系在我们的系列中或许就显得不那么重要了。这个拜德雅系列，已经将历史学、艺术学、文学或诗学、

哲学、政治学、法学，乃至社会学、经济学等多门学科涵括在内，其中的作品，或许就是各个学科共同的精神财富。对这样一些作品的译介，正是要达到这样一个目的：在一个大的人文学的背景下，在一个大的拜德雅之下，来自不同学科的我们，可以在同样的文字中，去呼吸这些伟大著作为我们带来的新鲜空气。

编者注

1988 年 12 月，安东尼奥 · 奈格里选择用致友人书信的形式来发展他关于后现代艺术之本质的观念。前七封信于 1990 年在意大利出版，题为“艺术与诸众”（*Arte e Multitudo*）。1999 年和 2001 年，他补充了新的书信，以说明其思考的演化。

2008 年 1 月的一次题为“变形记”的演讲延续了这一思路并充当了当前版本的后记。

作者前言

2004 年 5 月

在《艺术与诸众》的标题下聚集的这些写于 1988 年而如今再版的书信，其句法的主导编码，该如何来破译？

当时，我向自己提出的问题是如何摆脱一种社会的感知，在我看来，那个社会已完全被资本主义的生产模式所包围。我周围的社会看起来就像是商品和抽象价值的巨大堆积，而金钱或金融机制让它们显得可以互换；在一个被功利关系从内部踏平了的世界里，张力像被取消了一样。那里，我找不到任何自然的东西，也就是说，找不到任何前工业的、非人工的东西。马克思主义把商品的交换价值和其使用价值区分开来。而这种使用价值——不考虑统治体系和剥削方法，以及增值交换——我再也找不到它的蛛丝马迹。世界已变得彻底地物化和抽象。在这样的情境里，艺术能有什么意义？在如是的现实中，艺术的生产、另类的创造和真实的重新发明，

其进程会怎样？这一感知不仅是哲学的，更是政治的。由于我当时也在研究莱奥帕尔迪[1]，我记得他身边的现实批判向这位 19 世纪上半叶伟大的意大利诗人揭示了什么：一个正不断变得更加抽象的世界，一个他所谓的“统计学的”世界，一个消除了激情，即消除了让生命值得一过的唯一力量的世界。那么，在 1980 年代，在 1970 年代的革命运动失败之后，在新自由主义复辟的背景下，在资本主义的政治扩张延及生产的所有领域和全球的所有空间之时，关于我周围的世界，要说些什么！这个市场体制的世界，从最本土的层面到最全球的层面，紧紧地扼住了我们，仿佛要让我们窒息，它剥夺了生命和想象力的一切革新与团结的迹象，对此，要说些什么？所以，这就是当时启发我思考的哲学命题（但它首先是一个政治命题）。我清楚地意识到，艺术也属于那个世界。如果我周围的世界，可以说，被工业产品彻底地浸透，如果我触

1　贾科莫·莱奥帕尔迪（Giacomo Leopardi，1789—1837），意大利浪漫主义诗人、散文家，写有《无限》、《致意大利》、《但丁纪念碑》等著名诗篇，并留下了一部庞杂的随笔集《杂感录》（*Zibaldone*）。奈格里曾写过一本研究莱奥帕尔迪的专著：《缓慢的绽放：贾科莫·莱奥帕尔迪的本体论研究》（*Lenta ginestra: Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, Milan: Sugar-Co, 1987）。——译者注

摸到的一切，虽看起来自然和具体，实则人造且抽象，那么，艺术就只能在这相同的视域内运动。如果资本主义的生产模式不再提供一个“外部”，那么，人们就只能在其“内部”把握并思考艺术活动。众所周知，艺术已从具象转向了抽象。另一方面，（通过手工业的实践和一种物化的想象）艺术的生产模式正在服从并模仿资本主义的生产模式。不再有可供参照的自然模型，也不再有需要拍摄的图像：从此，再现意味着生产，而自然只能以一种经过改良的形式给出，如同怪物的产品（也就是，陌异而又神奇的事物），自然及其形象的增添物、附加品、假肢、杂交、增生、表演……自此，艺术沦入了社会建构和交流的一种无差别的多样性，它成了我们全都深陷其中的商品世界的一个不可或缺的部分。所以，今后，问题将以如下方式提出：这个世界为艺术、艺术家和美的生产行为提供了什么样的参照点？在整个文明史上，直至现代终结，大部分的艺术想象都体现为对真实（le réel）的表达。但真实不复存在，或者，更确切地说，它只作为建构（construction）而存在；不再作为自然，而是作为一种人造的产品。这是一种活生生的抽象。从中如何发现自身？如果被人当成艺术品

的对象有时恰好真的很美，那么，为什么会这样？

这是一个词汇问题吗？一个简单的词典问题？让我们总结一下：自然、具体和抽象似乎彼此混合了；抽象的东西似乎和其本原的图像一样自然，也就是说，抽象是自然的 n 次方。我们在我们周围发现了什么？我们还能把什么称作自然？当我注视波河流域或勃艮第的风景时，我眼中的自然似乎经过了人类行为和劳动的提纯，以至于我不再清楚，这些外貌和这些视野是否仍是自然的，或者，它们是否和人改造过的自然一样抽象了。但如果这就是一个框架，囚禁了我们对自然的考虑，如果我们只把它认作改造过的自然，认作人类行为的延伸，如果艺术本身（就它也是一种人类活动，是它同原型所保持之关系的一个特殊记号而言）构成了这抽象装置（dispositif）的一部分，那么，我们就只能从人类活动的角度来考虑艺术了，并且，我们所处的立场，只会从人类行为的角度，从活生生的劳动作为一种改造自然和历史现实之能力的角度，来欣赏美。

艺术体验——我在 1988 年也这么认为——不得不和劳动转型模式的分析联系起来。所以，如果在整个 19 世纪和 20

世纪，劳动已变得越来越抽象，那么，从 1960 年代起，它已再次经历了一个独一化（singularisation）的过程，该过程显现为一个新的形象：智力的、非物质的、情感的劳动，一种生产语言和关系的劳动。时代的改变（从现代性到后现代性的过渡）可在劳动转型中得以体验——换言之，在这场从其价值的总体抽象到其表现力的非物质独一化的转变中得以体验。艺术完全沉浸于商品世界，这一事实不再让我震惊，因为劳动同样沉浸于其中，否则，它就不能存在。当一个人意识到艺术是这扁平世界的俘虏和资本主义的囚徒时，他所体会到的智识的愤慨和伦理的窒息也不再让我惶恐。确切地说，它们不再只激发恐惧。因为正是在这低下的世界里，在同恐惧，同商品之暴力的接触中，艺术家的活生生的劳动不时呈现出美的样貌。那么，这样的美，它是什么？当艺术不断地被美的可能性重新发明时，艺术又是什么？艺术，正如我们所说，是劳动，活生生的劳动，因此也是独一性（singularité）的发明，独一形象和对象的发明，语言的表达，符号的创造。在那里，在其首要的运动中，主体的潜能（*potenza*）被安置于行动，被安置于主体的深化认知乃至重新发明世界的能力。

但这表达的行动，唯当它用来表达自身的符号和语言变成了商品时，唯当它们被一个共同的规划包含并容纳时，才实现了美和绝对。美是独一性的发明，这样的独一性在那个参与世界建构的主体的多样性（multiplicité）里循环并揭示了自身。美不是想象的行动，而是一种成为行动的想象。艺术，在这个意义上，就是诸众（multitude）。

劳动转型为我们提供了阅读艺术转型的关键。1988 年，当我写这些信时，我的主张或许是前卫的——即便同一时期，利奥塔和德里达已在该领域展开了大量的冒险。我的前卫主义不如说体现于把生产劳动之形象的这一转变视为决定性的，而到今天，这一转变已被接受为大功告成、不可逆转了：活生生的劳动不过是非物质的生产，无论它是智力的还是情感的。当时给读者提供的编码从分析的角度看是前卫的，因此，它们也许时而含糊，时而审慎，有时甚至夸大其辞。如今，这一转变已经大功告成：在我们看来，非物质的、理智的和情感的生产所固有的价值装置，以及语言程序，再次打开了马克思主义的阅读所呈现的那个完全封闭和扁平的世界。我毫不犹豫地重新出版 1988 年的这些书信，因为当时隐而不

露的状况如今已昭然若揭，因为美已彻底地自身显现（不仅显现于抽象劳动的世界，而且显现于活生生的劳动，后者已在诸众内部，把独一性和共同性统一了起来）。

目 录

总　序 | 重拾拜德雅之学　/iii
编者注　/xi
作者前言　/xiii

艺术与诸众：论艺术的九封信　/1

论抽象，致詹马尔科　/3
论后现代，致卡洛　/13
论崇高，致吉奥乔　/21
论集体劳动，致曼弗雷多　/31
论美，致马西莫　/43
论建构，致南尼　/53
论事件，致西尔瓦诺　/63
论身体，致劳尔　/75
论生命政治，致玛丽－马格德莱娜　/87

附　言 | 变形记：艺术与非物质劳动　/97

艺术与诸众：论艺术的九封信

Art et Multitude
Neuf lettres sur l'art

论抽象，致詹马尔科

1988 年 12 月 1 日

亲爱的詹马尔科[1]，

不，真的，我不同意。我不同意你发出的回归真理的邀请。什么真理？这样一次回归只能显得模棱两可：艺术的真理，它到底是什么？这里只有人造物（*il fattizio*）的真理——那被建构且在我们看来似乎建构了一个新的存在片段的东西所持有的真理。这真理不是超验的，也不指涉任何不变的或永恒的事物——它不如说是由贫穷的双手制作、构造出来的。如果这就是你提到的真理，那么，我们达成了一致；但情况并非如此。其实，你迫使我在柏拉图的意义上使用这个词，以

1 詹马尔科·蒙泰萨诺（Gianmarco Montesano，1949－ ），意大利艺术家、作家、戏剧导演。生于都灵，曾在巴黎、特兰托和博洛尼亚工作和生活。他自 1970 年代起登上艺术舞台，并于 1993 年受邀参加威尼斯双年展。其作品在全球各大公共和私人空间展出。与奈格里、鲍德里亚等知识分子有过交往。——译者注

便表明我的坦率和我的无知，我对一个实质存在的遗忘。但这只是修辞。从艺术变得抽象（abstrait）的那一刻起，我就爱上了它——在那一刻，它通过抽象化（abstraction）揭示了一种新的存在性质：劳动的独一性对一个恰恰抽象的唯一整体的参与。

艺术总是先于价值化（valorisation）的规定。因此，当它经历一段真实的发展时，当它通过抽象创造一个新的世界时，它变得抽象了。为了成为一种本体论的经验，艺术不需要任何具体的存在。随着抽象的发明，自然和世界都被艺术完全取代了。现代性就是这种抽象，这种对每一个独一性及其不可互换性的劳动的参与。一个缺席的共同体（communauté）。

我不接受反对现代性的论战。在我看来，那似乎是怨恨的结果——而怨恨当然是人类负面激情之首。我同样不接受对现代性的捍卫，比如今日发展的那些保卫之声：拿哈贝马斯来说，他激起人们的共识，宣称现代性是未完成的……并非如此。即便是在现代化尚未历史地完成的地区——在巴布亚民族或中亚部落中间——现代性无论如何已在逻辑上完成了。现代性没有把自身当作一个过程，而是当作一个本质来实现的；它把自身作为结果而给出。巴布亚人，或德尔苏·乌

扎拉们[1]，从此刻起，进入了历史的未来。痛苦浩瀚无边，损害无法估算；但就是这样。现代性具有实效，包括那些未现代化的地区。正是过程的时间和结果的效力之间的这一颠倒的关系消除了那一切浪漫的可能性：即把生命理解为一种追寻，把真理理解为一种建构的辩证法的产物。后现代性就在于此：它是从那种让自身脱离了现代化的现代性。

你厌恶后现代。你声称它不真实，因为它把自己定义为一种对其自身实现之时间的脱离。我有不同的看法。我拥护后现代，因为我把它的经验视为抽象的真理，并把对它的认识视为经验的条件。抽象的事件，意义的新规定，共同体的全新和独一的形象：它们的累积过程已经完成。这一切最终成功地向我们展示了一个新的世界。无论我们愿意与否，一切意义都从这个世界内部被给出。这就是后现代：人造物的真理。那么，玩弄词语没有什么意义：当我说“人造物的真理”时，我指的是一种狭隘的、单一的关系，一个独一的逻辑实体。

1　德尔苏·乌扎拉（Dersou Ouzala）是远东地区的一名那乃族（即我国的赫哲族）猎人，曾为俄国探险家弗拉基米尔·阿尔谢尼耶夫（Vladimir Arseniev）担当向导。阿尔谢尼耶夫1923年发表的自传性作品《德尔苏·乌扎拉：在乌苏里的莽林中》就记录了以乌扎拉为代表的原住民生活。1975年，由该书改编的影片《德尔苏·乌扎拉》被日本导演黑泽明搬上银幕并获得了奥斯卡最佳外语片奖。——译者注

人造物已变成了真理，变成了一个新的自然——不管是第二个自然，还是第 n 个自然。

人造物取消了真理，并产生了一种关于它的全新的、坚实的定义。这样的定义当然再反常不过，因为它颠覆了一切正常的存在关系——除了一种关系，那种有效的关系符合一个对真理计划而言根本性的功能，即把符号和所指连接起来的功能。相比于一切超越性，相比于真理的一切传统的合法化，这样的反常更为真实。人造物并不空洞——它是存在，即便我们为之辛苦地劳作，几乎被其阴影所骗。但它是一个强大且真实的诡计。这表面性（superficialité）何其坚固！我们适应不了它，我们抱怨它的骗局。但它牵涉我们，影响我们，背叛我们。其效果真切实在——其原因为何不也真实？所以，不要徒劳地哀叹。*但凭行动作证，不须白费唇舌*（*Hic Rhodus, hic salta*）。[1] 即便你不完全清楚要做什么或该怎么办。表面性

1 原意为“这儿便是罗德岛，你跳吧”。出自伊索的寓言《自吹自擂的人》，讽刺的是一个向人吹嘘自己在罗德岛创下了跳远纪录的运动选手。参见《伊索寓言全集》，李汝仪译，南京：译林出版社，2001，31-32。此话曾被黑格尔在《法哲学原理》序言中引用。参见黑格尔，《法哲学原理》，范扬、张企泰译，北京：商务印书馆，1979，12。马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》中引用了黑格尔的说法，把这句话译作“这里有玫瑰花，就在这里跳舞吧！”参见《马克思恩格斯全集》（第八卷），中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译，北京：人民出版社，1974，125。——译者注

和人造物比真实更真吗？不管怎样，它们都是唯一的现实。

然而，你会反驳：我们已用其他方式知道了现实。我们的传记就是为了证明它。我们面前的真实，庞大且广泛：公正与不公，正确与错误，美好与丑陋。正是在这些不同的取舍之间，我们展开我们的斗争——我们对其价值无所怀疑。在 1968 年之前的那些岁月里，我们的美学是一种抵抗的美学，一种去神秘化的美学，甚至是一种好斗的美学。彼得·魏斯[1]清楚地知道如何描述这一抵抗美学的特征。在 1937 年的柏林，纳粹不可一世，一群青年工人参加了纳粹所倡导的古典主义复兴活动。他们参观一座博物馆，研究珀加蒙祭坛的宏伟遗迹。但随着他们再次体验那些崇高大理石的价值——自由、英雄主义、尊严、痛苦——并把它们变为己有，他们当场发现了他们自己的反法西斯主义。经过文献学和政治的研究，古代的造型艺术，让这些自学的工人们得出了和纳粹古典主义截然相反的结论。身体本身让他们对莱尼·里芬斯塔尔[2]的礼拜

1 彼得·魏斯（Peter Weiss，1916—1982），瑞典剧作家、小说家，生于德国，后因纳粹迫害定居瑞典。《马拉 / 萨德》是他的代表作。——译者注

2 莱尼·里芬斯塔尔（Leni Riefenstahl，1902—2003），德国女导演，其拍摄的影片《意志的胜利》和《奥林匹亚》被认为淋漓尽致地展现了纳粹美学。——译者注

仪式充满蔑视。对我们来说，同样如此：布莱希特在敌对者身上制造的间离（*Verfremdung*）的动力学，及其导致的神秘化，就是一种真实的实践。越南和美帝国的幻觉世界是我们的 1937 年柏林。就这样，呐喊着，绝望着，我们再次居有了我们时代的想象物。我们使之转而反对我们的主子。你记得1963年的双年展吗？劳森伯格[1]？当时，我们怎样紧抓现实啊，我们怎样咬住了它！然后是五月风暴。我们有那么一会的印象，觉得自己的双手牢牢控制了现实，以至于它从此完全属于我们了，一种另类的创造。通过身体，我们对自由进行过滤。要重新居有并颠覆的不只是敌人的想象物，更是一种超级现实的谵妄，一种美式的超现实主义：甚至，甚至，生命和身体也可以被重新创造，重新发明。抵抗已成为了一个另类选择。世界属于我们。你是对的，詹马尔科，你把这一切称为真理。并且，你同样有理由把这个真理抛向天空，并把你的怀旧视作唯一可能的存在论。我们中有不少人也这样想。但我们没有意识到，当我们坚守那个真理时，其他人正从我们脚下把它挖走。真理，纵然有我们的坚守，也被掏空了现

1　罗伯特·劳森伯格（Robert Rauschenberg，1925—2008），美国艺术家，波普艺术的代表人物。——译者注

实。我们在真理的领地等候它们，但它们重构了世界并抽掉了真理的根基。它们令我们如痴如狂，而我们还守着真理不放。啊！我们如何地自欺欺人——在一个可怕变形的世界里，沦为新生的盲者。

当我们从真理（la vérité）中撤消了现实（la réalité）时，我们就不可能继续称之为真理了。恰恰是真实（le réel）成为了真理（vrai），另一个可怕的、可恶的、卑劣的真理。至于真理的神圣升华，留给黑格尔好了。在此，新事物把自己打扮得衣衫褴褛。然而，这就是真理的所在——这就是我要告诉你的，亲爱的詹马尔科：这个新的真理，为了再次颠覆它，为了一如既往地革新它。但首先，为了知道它。为了知道我们的危机：因为从一个真理到另一个真理的这一途经现实的转变，我们的灵魂在抽象物中越陷越深，构成了一场强烈地吸引我们的旅程。我们不得不亲历这死寂的现实，这疯狂的过渡。正如我们把牢狱经历为一种重新肯定生活的悖谬而猛烈的方式。一个人避不开监牢的凶残体验，避不开同死亡及其暴力的接触——即便倾尽全力，也不避开那凶残的体验。我们被迫忍受阴暗的浪漫幻觉。不再有什么另类的选择。当然，对我们来说，从来就没有过另一个可选择的世界，但世

界之中，总有另类的选择。劳森伯格的另类选择：一个在其畸形的形式中被承担、被打碎、被重新发明的世界。但如今，就连这样一种英雄主义的可能性，也被禁止了。未来的一次辩证的收复失地所需的任何布莱希特式的间离，任何接受易容换貌的经验，都遭到了拒绝。我们不得不亲历并忍受真理的战败，我们之真理的战败。我们不得不摧毁其表征，其连续，其记忆，其踪迹。一切拒不承认现实和真理之改变的托辞都提前注定了失败。就连传记也要被扔入草堆。我们血管里流淌的血已被取代。

所以，这是我们生存的一个名副其实的基督教时刻：能够同我们的现实彻底地决裂，能够做出离弃，能够制造缺席，以便再一次，让我们同他者，同被弃的朋友，同已然零落飘散的真实，取得联系。接受世界的抽象化，承受它的冷酷，激情的荒漠。在那里，在那空荡荡的视野上，我们移动，而我们的悲惨遮住了我们的眼睛；要追寻——追寻真实，不懈追寻，直至我们抓住了：一次相遇，一个事件。有可能决定一个事件吗？不，我们只能绝望地追寻。决定只是一种发现。如有运气和神恩相助，且唯有如此，我们才能隐约地考虑希望的再次敞开。人造物的真理，作为我们的起点，或许会揭

示其自身的丰富。没有什么为之担保，但谁知道呢……请想象这真实的新舞台上跳起的舞蹈。

所以，后现代，真实的这一真正抽象化，不得不被接受。心怀忠诚，只为重构。更确切地说：世界的建构。其实，在这片荒漠上——它无论如何构成了唯一可能的真实——真理将得到建构。那么，让我们从最简单的事物的聚集开始。我们居住的空间和我们意识的时间都需要对象，如此，我们才能重新度量我们的生活。我们活在洪水之后，生活之后，现代之后。在占有的世界里，在另类选择的世界里，自然和历史已给我们留下了一些生存的残片。各处的风景被着色、被更改，但同时也限制了我们的自由，束缚了我们的想象。如今，自由已变得整全，因为我们的悲惨和我们的自由一样巨大，而我们的想象已能够直面空虚的无限可能。我们凝思的不是一种“自然状态”，而是一种非自然的、后自然的、后人类的、非人类的事物状态。不再有什么自然决定论或历史遗迹了，也不再有什么持留的结局或成就：空间已变得完全的非目的论。所以，我们不该谈论一种“重构的工作”（因为那暗示了一个过去，暗示了有待重新生产的对象……而事实上，模型的观念和重复的观念已随我们这代人逝去），而只应谈论

一种“建构的工作”。抽象是我们的自然。抽象是我们劳动的性质。抽象是我们生存的唯一共同体。在抽象之外，只有一种已死的自然生命和一种失去圣殿的宗教，表演它们的猥亵。

正因如此，我亲爱的朋友，我邀请你随我踏上这全新的、奇妙的历险。理解今天艺术的本质，就是理解一个已然失落的世界的痛苦如何能够在一片赤裸的未知大陆上展开冒险，以便创造出存在——新的存在。我把利奥塔《非人》(*L'Inhumain*) 的这一思想留给你：

> 思，就是根据其独一性接受发生之物。它是向发生敞开。艺术作品不干别的。通过来到世上，它呈现了一场在它之前难以想象的色彩游戏——或声音游戏，或词语游戏。抽象发明以来的当代艺术尤其如此……[1]

1 这段引文未在法语版的《非人》(Paris: Galilée, 1988) 中出现。——译者注

论后现代，致卡洛

1988 年 12 月 5 日

亲爱的卡洛[1]，

你，说真的，一点都不怕抽象，也不怕质疑包括现实在内的一切。1970 年代中期，你是我们中第一个发疯的人，因为你明白我们正往哪个方向去——朝向我们自身经验的否定，朝向我们伦理的颠覆——在对这一滑移的拒绝中，你发了疯。但与此同时，你内化了那使你病弱的抽象，你准备把它视为一个必要的生命环境。当你出院来看我时，你说，我们的平衡、我们的幸福都在别处，外在于这对存在

1 卡洛·福尔门蒂（Carlo Formenti，1947— ），意大利记者、作家、学者。早年曾参加意大利共产党创建的葛兰西团体，1980 年代担任过《字母表》（*Alfabeta*）杂志的主编，后任教于莱切大学。他出版了多部与资本主义批判有关的著作，后期研究关注网络与技术问题。代表作有《使用价值的终结》（*La fine del valore d'uso*）、《小启示录》（*Piccole apocalissi*）、《幸福与剥削：数码资本主义与劳动的黯逝》（*Felici e sfruttati. Capitalismo digitale ed eclissi del lavoro*）等。他也是利奥塔《后现代状况》的意大利语译者。——译者注

的野蛮的再度占有，它堵塞了我们的心灵，摧毁了我们的灵魂。理智和道德已抛离了存在，这存在是一个疯狂者（*energúmeno*）——并且你建议：让我们选择抽象，让我们停止这难以承受的苦难。后现代（le postmoderne）是意义的安息地。你和马克思主义算账；其他人则和一个激烈凶猛的文化生产观念算账：你们都拒绝了一个敌对主体的概念，并在真实的平静抽象中寻得庇护。在这个世界里，不再有自然或使用价值，一切符号都指示着一条赫拉克利特式的冲动的而无法停止的河流，它总是独一的，又因此总等同于自身。你说得对吗？当我，连同整整一代人，身陷囹圄的时候，你，极少数中的一个，立刻宣称，我们已来到了一个时代的尽头——并且你一而再再而三地说它，毫不怜悯，始终深信。然而……

我对鲍德里亚（Baudrillard）没有太多的阅读。主要是《象征交换与死亡》（*L'Échange symbolique et la mort*）、《符号政治经济学批判》（*Pour une critique de l'économie politique du signe*）、《在沉默的大多数的阴影下》（*A l'ombre des majorités silencieuses*）和《忘却福柯》（*Oublier Foucault*）——简而言之，鲍德里亚批判政治经济学批判并断定我们文明的悲惨内爆。

> 没有什么会成功地阻止内爆的进程，唯一存留的另类可能是一种暴力的、灾难的内爆，或一种安静的内爆……至于安静的内爆，不应抱有太多的幻觉。它注定短暂并失败。从内爆的体系到外爆的体系，没有一个平衡的过渡。很有可能，我们走向内爆的过程本身就充满了暴力和灾难。[1]

随后，观点得到了调整。只有内爆保持统治、平静、催眠、平衡、麻痹。1980 年代属于巨大乏味的沉寂。但这，卡洛，你从一开始就明白了——所以，对你来说，关键是要走得更远。反对使用价值的争论让你着迷，因为没有懊悔，没有伪装，它将你置于一切价值之抽象化的领地。关于纯粹的无力。内爆 = 无力。在这里，向抽象的巨大转变已成了一种向无力的过渡。对无力的赞颂。不管鲍德里亚说什么，只有论证的主导理念向一个以空虚为命运的视域敞开了，他的话才有价值。这就是巨大的转变，它已昭然若揭，就连盲人和拉比也看得一清二楚！但必要的抽象，为何必然无力？

---

1 出自鲍德里亚的《在沉默的大多数的阴影下》。参见 Jean Baudrillard, *A l'ombre des majorités silencieuses,* Paris: Editions Denoël, 1982, 65-66。——译者注

那么，我们在此，身处1980年代。我们已然通达的“第二自然”——纯粹抽象的后现代世界——已变得无力。作为其特征的意义的亏缺异乎寻常。探寻（*la ricerca*）只在恶性循环的内部才有可能。本体论或语言学之论断的特定内容已变得无关紧要。抽象把发明——甚至发明的纯粹可能性——压缩为零。独一的事件当然继续发生，但它们难以描述，更不用说有可能居有它们了。如果自然正在抽象化，语言正变成环状，如果使用价值在其先验一致性中遭到取消，而交换价值变得如此广泛，以致难以把握，那么，市场就成了唯一独有的生命舞台。敌对的集体主体已经彻底消失。抽象化，毫不含糊地，成为了市场——在交流的复杂性中，或许，当然也在交换的普遍性里，在主体的不可把握性和不可交流性中。不再有真理，不再有规定。思想——画家的画笔或作家的电脑更是如此——触及了这无足轻重的存在，它再也不敢断定存在之空无（nullité）：那会是一个过于强大的概念——在这里，虚无主义（nihilisme）玩弄并轻抚真实，而思想虚弱不堪。当心意识形态，当心生产——当心恶犬！（*cave canem !*）这真实无懈可击。或许，能够辨认的只是踪迹，但小心：那是货币的符号，只是空虚的边缘。黑板上只会充满象形文字，

易逝的踪迹，难以理解的涂鸦——这些符号，既属于一个已然完结的世界，也属于一个尚未开始的世界。市场成为了唯一可辨之价值的国王与王后，它的父亲、母亲与兄弟——那价值恰恰只有一个理由，即成为市场的参与者和产品。一位艺术市场的行家告诉我："我可以肯定地预测接下来五年将要发生的事情。"空虚的预言家——难以置信的圣职。

在这虚弱的谵妄里，卡洛，我们发现我们自己落入了安眠。我们仍有一些不错的品味。另一方面，其他人也不仅仅满足于这一空虚——他们在其中亢奋激昂……兴高采烈的虚无主义者。不，安息更适合我们。不论一个人是在监狱的深处，还是在某杂志的编辑部里享受安息，这都没有差别。其实，在这可悲的处境里，已经发生了某件事情：我们的经验和我们的欲望已然沉着地检验了极限的绝对性。在这里，从这残酷而非凡的发现出发，我们的灵魂与市场保持了距离，并再一次——同样，在抽象化的洪流中，从生存的虚无出发——宣告了乌托邦的价值，伦理姿势的价值，理性神话学的价值——敌托邦的不可还原性。

但这个，我们稍后再说。暂且，让我们继续环顾四周并测量 1980 年代的"幸福"吧。在一场毫无意义的游戏里，人

们诉诸想象。意义的关联没有被禁止，而是被遏制了。无力（impuissance）不是某个想要变得强有力的东西的失去效力，而是生产的首要的、根本的性质。市场及其权力（*potere*）已然废除一切潜能（*potenza*），以便否认其生成独一的可能性，否认其对某人或某物的有效性。关于生产。创造力回撤了。无力是谈话、交流和行事的材质。不是虚无，而是无力。市场的巨大循环机器没有生产任何的主体性。市场摧毁了创造力。潜能回撤了。但就连这也不足以引发根本的颠覆和最终的内爆：没有尺度，没有希望，没有方向，没有节奏，转盘继续它疯狂的回旋；在一千个频道之间，电视屏幕接受狂暴切换的指挥。被摧毁的不只是图像（image），还有想象（imagination）。任何记忆都不再可能了，因为独一性的一切方案的欲望和理性，都遭到了排挤。在记忆的缺席被给出的地方，背叛和弄虚作假恰恰成为了道德。这就是机器如何运作的，它吞噬了一切的现实。这就是它的真理。机器持有真理，哪怕它空无一物，冷漠无情，毫无公正可言。它持有真理，因为它是唯一的真实，因为它不可否认。1980 年代万岁！美元升贬，没有任何说得过去的逻辑。股票涨跌，只依上帝自己也不知道的规则。唯有市场高歌猛进，半透半明。1980 年

代万岁！或如莱奥帕尔迪所言，20 世纪万岁！

至于我，我不知道艺术是否或在何种程度上参与了这一切。另一方面，我也不知道艺术是否可以从中脱离。无论如何，我的感觉是，文化争论正不可避免地滑向死亡，滑向意义的根本缺失，滑向空无，滑向绝对的冷漠。这，在根本上，是一个绝对冷漠的庞大景观。这是耶和华在创世的边缘向约拿展示的世界，那里充斥着怪物，它们象征着空洞和虚无，混乱和不确定性。一次崇高的显现？崇高一词混合了艺术与自然，美和无定限的数学量级。如此的冷漠，如此持续而凶猛的市场循环，它们构成了一个崇高的景观吗？无力会是崇高的吗？

附　言

亲爱的卡洛，你记得马克思在很久以前做出的论证吗？

> 同这个媒介脱离的物，失去了自己的价值。因此，只有在这些物代表这个媒介的情况下这些物才有价值，而最初似乎是，只有在这个媒介代表这些物的情况下这个媒介才有价值。最初关系的这种颠倒是不可避免的。

> 因此，这个媒介是私有财产的丧失了自身的、异化的本质，是在自身之外的、外化的私有财产，在人的生产与人的生产之间起外化的中介作用，是人的外化的类活动……因此，这个媒介富到什么程度，作为人的人，即同这个媒介相脱离的人也就穷到什么程度。[1]

我们可以用一种批判的姿势，返回这里的几乎每一个词：媒介，丧失，异化，本质，人的类活动，等等。甚至返回这篇文本的阅读法则，虽然它已被后现代的无关紧要所吸收。然而——难道你没有发觉吗，卡洛——这里有一个真理——古典的唯物主义本体论的沉甸甸的真理。

1　出自马克思的《詹姆斯·穆勒〈政治经济学原理〉一书摘要》。参见《马克思恩格斯全集》（第四十二卷），中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译，北京：人民出版社，1979，19。——译者注

论崇高，致吉奥乔

1988 年 12 月 7 日

亲爱的吉奥乔[1]，

所以，后现代就是市场。就我们而言，我们把现代当作它之所是——当作一个排泄物的命运——把后现代视为其抽象而强大的界限——今天唯一可能的世界。我对你抱有无比的感激，因为你让我想到了：这空洞世界的坚固现实，这依旧真实的幻影形式的无尽连续。一个充满幻影，却真实的世界。反动派与革命派之间的区别就在于：前者否认世界的厚重的本体论空虚，后者则加以肯定。所以，前者致力于修辞学，而后者致力于本体论。面对空虚，前者默不作声，而后者承受容忍。前者把世界舞台还原为一个审美小装饰品，后者则从实践上加以理解。所以，唯有革命者能够践行一种对

1 吉奥乔·阿甘本（Giorgio Agamben，1942— ），意大利著名哲学家、思想家。代表作有“神圣人”（Homo sacer）系列和《潜能》（*La potenza del pensiero*）等。——译者注

世界的批判，因为他们拥有一种同存在的真正关系。因为他们认识到，造就此非人世界的，恰恰是我们。因为世界意义的缺失，也是我们自身意义的缺失，因为世界的空虚也是我们的空虚。仅此而已吗？界限从不只是界限——它也是障碍。界限规定了一种可怕的苦恼，一种强烈的恐惧——但正是在那里，在苦恼的根本性质中，界限被体验为一种超越的可能性。它被体验为一个有待克服的障碍，一次亟需停止的漂泊。辩证的超脱，理性的英雄主义颂歌？不；其实，我们怎能认为，抽象理性允许我们把苦恼、恐惧、梦魇统统留在身后，重新开始体验欢快和开放的感觉呢？不，祛除病痛的不是理性，而是想象：那是一种精妙具体的理性，它穿越了空虚和恐惧，市场运行的无限数学系列，以实现一个打断的事件。我们所建构的这一现代性，用它空洞的巨大数目，用它自身呈现于其中的一系列令人恐惧的毫无意义却持续不断的日常事件，消抹了我们。但与此同时，这艰难的意识在我们身上释放了一种想象的力量。何处去？无人知。

当伯克（Burke）第一个，然后是康德——这正是你教我的——重新发现了崇高（sublime）的范畴，把它从语文学的蛛网中扯出的时候，他们定义了两种崇高：自然的崇高，它由

宏伟的自然景观所揭示，并激起了感性灵魂的恐惧；数学的崇高，换言之，数学的不定和无限的景观，一种智性的震惊，它激起了理性灵魂的恐惧。然而，他们向我们解释，灵魂的这些伟大情感让我们为一种想象力的解放做好了准备——但什么样的解放？正是在这里，故事变得充满激情，因为想象力只有认识到了崇高感的实践本质，才能解放自身。崇高感，如同想象力，是理性和感性，纯粹理性和实践理性之间的十字路口。这里发生了一场感性的哥白尼革命——（在康德那里）这场革命缝合了先验伦理学和辩证法，换言之，缝合了感性经验的界限和实践理性的界限。现在，让我们把伯克和康德置于市场及其后现代变形的景观面前：再一次，感到恶心和空虚，再一次，颤栗并恐惧——阴郁的赞颂，一种盲目的超越之意志。在这里，绝对的界限感，再一次，成为了想象力的急迫。就这样，我们的恶魔把我们越逐越远，那恶魔让我们摆脱了商品崇高的负面情感。所以，崇高感不能是无力的。相反，它让我们脱离了无力。如果我们承认，我们身陷其中的这个实则非人的现实是人性的，那么，我们就能够在想象力的协助下，过滤存在物（l'existant）的绝对不确定性了。这是崇高的特别之处：它通过想象力，为我们敞开了一

种超越的实践经验，从而给我们强加了一种绝对否定的理论经验。这就是为什么，崇高既和辩证法无关，也和思想史上产生的各种相似的形而上学的同等经验无关。崇高的经验是从理论到实践的一跃；它是否定的真理。在这里，苦恼被碾碎了，好让想象力的建构得以展开。

市场，肮脏的眩晕，被认为是崇高的。让我们，通过一条绝对界限之模糊性的经验，来进行超越。这条界限迫使我们跳出理论的视域，以开动实践。当我说实践时，我的意思明显是这样的实践：它基于存在，改造存在，生产存在，并再生产存在。当我谈论想象力和实践时，我就在直接地应对存在了。这两个词几乎是同义的，它们用不同的功能，涵盖了相同的空间——行动的空间，首先是诗性行动的空间。我再次回想起莱奥帕尔迪，回想起他对感觉主义，对其存在之建构的唯物主义的坚持——对他而言，这样的创造就是唯一的拯救时刻。但接着，思想首先走向了这一经验的庞大的神学寓言：走向了约伯，走向了他同世界之不公的遭遇，走向了他的苦恼，走向了他凭弥赛亚的想象而获得的解放。在这里，后现代之悲惨和肮脏的日常现实被卷入了宇宙谱系的漩涡。无意义和重复被抛入那个正在形成的世界的液态深处。

巨大的怪物遍及市场的冷漠：利维坦（Léviathan）和比希摩斯（Béhémoth）。如何躲避它们？如何摆脱它们？要把市场的现实及其疯狂的内在趋势推向其后果的极致。让我们感兴趣的不是本体论的崇高：不再只是宏伟的自然或无限的数字，而是一个怪物般的存在、状态和流动，创造之爆炸的形象。一次宇宙的心悸。在《约伯记》里，正是上帝自己提出了这可怕的梦魇。于是，我们的苦恼不再只是智性的，它是一种存在的撕裂。我们从这样的经验里挣脱出来，因我们的身体所忍受的创伤而嚎叫。但我们真的挣脱了吗？疑虑与苦恼相当。

在这里，我们再一次凝视着存在。到目前为止，我们已视之为一个巨大的液体状态。但我们也必须视之为一个固体状态，巨大而坚实，如一块大理石——透过它的纹理，我们将试着读懂一个雕塑的形象如何从中诞生——或如一片干旱的荒漠，那里唯一的差异就是石丘的漫长山脊。我们穿越这些平原，寻找不可能的断裂。那会是语言，这大理石山，这沙土平原：那语言只允许我们不时地抓住一道意义的闪光。不可预见、不可抵达的变奏。这最不寻常的本体论干旱的视域，我们称之为维特根斯坦，正如那片卑污却不禁止崇高的存在之海，我称之为海德格尔。但为什么，我们要在各个地方，

在零碎的物件里，寻找或假意寻找呢，即便我们对此一清二楚？即便我们的整个生命，一直以来，不过是等候它，见证它？维特根斯坦和海德格尔是后现代性，他们没有奠定我们的思想，而是奠定了我们的感性，没有奠定哲学，而是奠定了生存——奠定了我们的诗艺（faire-poésie）。

吉奥乔，我很清楚，你赞成这个——并且你把它变成了你的执迷：对苦恼和想象之关联的这不可能的体验。正因如此，我愿推进讨论，以便抓住一个时机，让解放的火光，相对于不可能的综合，给出自身——不是辩证地，而是神秘地给出。事件的这一规定。我们继续追寻。轻信于美好事物的美学显现，受惑于共产主义的反叛爆发——他们已对我们否认了这一切——如今要到哪里追寻事件？它的潜能（*potenza*）何在？此时此刻，唯有我们痛苦的后撤能够让我们构想它。一种潜能的新经验，这就是我们正在做的：一种坚固、强大的潜能，如一个粉碎了我们的存在。不，解放不再是一个闪电的时间（*Blitzzeit*），一次意义的反叛。但它也不因此而被废止。相反，它会拥有本体论从深渊中生产出来的这一潜能。一个事件。这里，我们再一次，处在了这强大的边缘。

但要留心：崇高的经验虽已向我们指明道路，但决定性

的元素仍在于那向实践的转变，在于那一事实，即我们想把我们的情感化为行动——决断的唯物伦理学。行动所是的潜能规定了世界。它不仅命名存在；它还划分存在。从理论到伦理的转变就在于存在之命名和存在之划分的这一差异；这是对后现代的超越。当后现代没有勇气把自身维持为景观时（就崇高的经验所强加的倾注已然实现了而言），它事实上已被超越。一个充满无意义图像和声音的世界消失了——我们已把它推至崇高，我们已用我们的想象打破了它，现在，我们发现了真实，真实已经重现。一个迹象，一个不寻常的感觉，告诉我们，边缘已被抵达，界限已变为阻碍——如今，我被置于一个有待超越的处境——某种全新而强有力的东西在我的意识里得到铭写。转向伦理，并由此转向一个有意义世界之建构的真正潜能——这是后现代的出路。所以，超越崇高，就意味着，摆脱市场机器，打破其无意义的循环，让双脚再次踏入真正的物质性。一个新的真理，当然，还有一个新的世界——那会在解放了的抽象中得以发现的世界。

所以，我们就在这儿，亲爱的吉奥乔，在你也一直试图抵达的这个地方。但你没法抵达：因为，就像海德格尔，你也认为，存在的意义转向了空虚。但其实，我们无法从我们

的分析中得出这样的结论——说存在的概念是空虚，这不准确。它的概念不如说是潜能。它的想象，也是如此——因为存在想象并创造。当然有一条界限，但正是在那条界限上，存在在潜能中拓展自身。它所忍受的，不是一种空虚的眩晕，而是到来之物（l'en-avant）的眩晕，未来的眩晕，尚未存在者（ce qui n'est pas encore）的眩晕。如果我们考虑伟大的抽象画家的经验，那么，跟随这些无限的线条，把本质的形式和想象力的创新设计联系起来，我们会清楚地看到：我们就在这里，面对着一台机器，它通过张力、坠落和超越（仿佛一幅素描可以在一个形而上的空间里获得身体），建构了一个强大的崭新世界。抽象画是一则寓言，寓意着存在、空虚和潜能的永恒更新的追求。我们不能半途而废。空虚不是一条界限，它是一条通道。海德格尔不是本体论——他仍是现象学。

潜能克服了市场；伦理学克服了后现代——而艺术既是潜能，也是伦理。所以，在这里，我们最终抵达了一个肯定的点。截至目前，我们已承认，抽象是第二自然，崇高是极限点，而伦理则是本体论重新建基的一个要素。所有这些功能如今在一个建构的进程中联系起来，而维持那一进程的，就是潜能。艺术是潜能的象形文字。这象形文字一般的存在

绝没有让艺术枯竭：相反，它增强了其本体论的独一性，以至于，如果艺术，就它直接参与存在而言，的确是一种更高级的想象行为，那么，这是凭借一种集中的、强大的、独一的方式，也就是，一种柏拉图的理念：通过它在物质中的延展，它为自身建构并展示了一个范本。

范本不可还原为理念，因为它发展出独一之物。艺术不可还原为中介（médiation）。其独一的可再生产性是典范的。艺术既是绝对独一物的创造，也是其再生产。恰如伦理的行为。这就是为什么，我们终将看到，艺术行为，以一种和伦理行为完全一样的方式，可被定义为诸众（multitude）。

艺术作品的独一性既不是中介，也不是可交换性，而不如说是绝对者的可再生产性。绘画，如同音乐和诗歌，把它的普遍性揭示为个体和独一经验之诸众的享乐（jouissance）。市场和私有财产颠覆了艺术的这一本质。以私人的方式重新占有艺术，把作品还原为一个价格，就是摧毁艺术。如此的封闭不可接受：艺术在形式上和一种真正的、激进的民主一样地敞开。艺术作品的可再生产性并不流俗，而是建构了一种伦理的经验——同市场的存在无效性的密集整体的一次决裂。艺术是反市场，因为它把这独一性（singularité）的诸众

和那被还原为价格的唯一性（unicité）对立起来。对市场的政治经济学的革命批判，为独一性的诸众，建构了一块艺术享乐的领地。

我不知道，亲爱的吉奥乔，你是否会同意我这极为具体的乌托邦。我坚信，把艺术行为（不论是创造的行为，还是享乐的行为）还原为市场，这一日常的羞辱是可以避免的。这就是为什么，我不接受存在的形式可以跑向空虚。更直白地说，那意味着宣布市场的永恒。不。我们必须超越空虚，穿过它，把它带回潜能之建构的机制。一种来自虚无的潜在性（*dunamis*）。

论集体劳动，致曼弗雷多

1988 年 12 月 10 日

亲爱的曼弗雷多[1]，

你可记得“N 团队”[2]？你可记得我们曾如何习惯于模仿工程师、工人和心理学家：我们拆解他们的工作，我们消解对象，然后机械地重组，我们建造小型机器并生产错视——

1 曼弗雷多·马西罗尼（Manfredo Massironi，1937–2011），意大利艺术家、建筑师，生于帕多瓦，他是 1960 年代艺术团体“Enne”（即下文“N 团队”）的成员之一。——译者注

2 “N 团队”：全名为 Gruppo Enne（其前身是 Gruppo Ennea），1960 年代的一个意大利艺术家团体，由曼弗雷多·马西罗尼、马西罗尼·阿尔贝托·比亚西（Massironi Alberto Biasi）、恩尼奥·基乔（Ennio Chiggio）、托尼·科斯塔（Toni Costa）和爱德华多·兰迪（Edoardo Landi）五人组成，其显著特征就是成员的集体工作模式，他们的作品往往是基于对知觉世界的研究，包括对格式塔心理学的研究。该团体曾参加 1964 年的威尼斯双年展，并于同年末宣告解散。奈格里与这个团体有过密切交往，他在一次访谈中吐露：“我对 N 团队心存怀念，同他们一起工作是一种真正的乐趣。”参见 Jacopo Galimberti, “The Urges of Rebellion and Resistance: An Interview with Antonio Negri,” *Immediations* 2, no. 3 (2010): 102；转引自 Jacopo Galimberti, “The N Group and the *Operaisti*: Art and Class Struggle in the Italian Economic Boom,” *Grey Room* (October 1, 2012): 80–101。——译者注

艺术的一种狂欢的泰勒制化！伴随宣泄的努力——也就是，作为生产的艺术的展现：它揭示了其非神秘的本质，并因此允许我们从已然施加于它的审美或商业的神秘化中获得解放。艺术被护送回了一种反常生命—— 一种被机械化和异化的生命——的正常状态。这一切极其手工艺化，并有点像妄想狂。但一个真理正在这样的程序中萌芽：艺术是一种集体劳动（travail collectif），其材质是一种抽象劳动。在劳动的去人性化里，艺术也得以实现：这就是被剥削的人类种族的命运。那时，我们是怎样年轻的黑格尔主义者啊！然而，在我们的疯狂中，有多少真理的元素！在工业设计和知觉心理学之间，在极限体验的周转中，我们在一个越来越缺乏意义的世界里经历我们的学徒期。只有到了后来，我们才明白那一体验的强度——并且，恰恰是我们亲历并把它保持为一个十分宝贵的经验（*Erlebnis*）这一事实，在我们身上预先建构了随后之发现的滋味和潜能（*potenza*）。

所以，艺术是集体劳动的产物之一。我们在此讨论的，正是这个事实，我亲爱的曼弗雷多，它构成了其实质。所以，我们在这里，事实上准备再次经历同市场的崇高决裂，并铭记：通过那一伦理的决断，我们并没有抛弃艺术的领地，而是在

人类现实的内部，重新发现了它的坚固。那一现实，是由集体劳动建构、重构并改造的，它是一个人工的、抽象的维度，一个普遍的规定，它入侵了一切，灵魂和身体，生命和死亡，并且，它首先，通过抽象劳动的连续积累，取代了自然本身。这一切，我们一清二楚。但这个真理，不像一个新的密涅瓦（Minerve）一样，从朱庇特（Jupiter）的脑袋里出来——美丽动人，完备就绪。我们一步步地构想它，历经千万次的幻灭与希望，历经一次次的手工实验和持续的战斗状态（哪怕被所有人嘲笑）。这应足以表明一个箴言，即在尺度和道路上，知识秩序和存在秩序有着根本的不同——同样，这也足以表明一种与我们的战斗状态相连的本体论的激进性。

所以，那时的工作是一种解构（déconstruction）的工作。在第一阶段，对象之假设 / 摧毁的阶段，解构意味着一种对物、对机器、对真实的名副其实的破坏。这个阶段无比暴力——它是对艺术建制性（institutionnalité）的一切时刻的摧毁性的、破坏性的颠覆；它是一场文化大革命。这一时刻，因其绝对的无缘无故，因其揭示的否定之理性，而显得极为美丽。但这还不够。事实上，对象把自身揭示为一个世界，一系列位于一个形式当中的客体——破坏的余留物揭示了一个秩序。

在这解构 / 破坏的阶段之后，劳动似乎在其非存在（non-être）中，不顾一切地，显得不可抹除、不可逆转了。如果炸弹，重磅炸弹，摧毁了它周围的一切，那么，毁灭的残留物，包括奄奄一息的现实，将继续永远地感染真实。自此，为了攻击这些强大的残骸，我们的解构活动不得不进一步发展自身。因为那个世界是一个网络，是存在之动机的组装整体，一个连续而动态的福柯式谱系，一系列动态而多产的工作。我们试图以毁灭的方式介入其中。小剂量的毒药，破坏的累积，反作用的污染，这些需要广泛散布开来——解构在继续（但当心：不要因这下毒的微妙工作，而让市场产生耐毒性）。

但这还不够：某种存在仍然留了下来。在这里，从这解构的空间中——这空间，毕竟是集体劳动的产物——再次浮现了我们处境的模糊性。而这样的模糊性，因此奠定了一个持续的重新发现，即把自身从人类中解放出来是不可能的。在这一刻，当它已然摧毁世界的整个表面，其紧凑的图像时，解构也向我们揭示了此世界根本的人性实质，并且，从我们的角度看，更为重要的是，它向我们揭示了组装，即这一实质在劳动中的构成。那就像一个织物。在此情形下，相似十分接近真实。当我们剥露了、解构了、摧毁了真实时，这由

极端牢固的金属丝线搭建的网络仍然留了下来，一种极为强大的人类建构。这是劳动继续的地方。这些丝线，我们抓住它们，我们把它们连结起来：新的形象得以形成，新的现实得以想象。想象力解放。在这存在的视域内，自由达到了最大，而潜能几乎变成了可能。新的主体性，新的行动场域，新的协作综合，由此得以一瞥。

亲爱的曼弗雷多，我不久就该返回这一劳动过程——对此，你已经知道了。齐心协力，我们能够走得更远一点。请允许我暂时打开一段小小的题外话。以便指出：在这片领地上，也就是，在评估存在之规定的领地上，重大的文化抉择同样已经产生。其实，今天的许多人正逐渐明白一个事实，即世界是交流关系的集合，是劳动行为的积淀和视域，是协作功能的网络。但有人把这一切变成先验的和形式的，还有人相反，把这一切变为本体论的。两个学派截然相对。没必要告诉你我支持哪一派了：我当然不赞同哈贝马斯，不赞同其苍白的先验论，其橡胶一般的功能主义，其难以忍受的道德学说。我爱法国的海德格尔主义者，这非凡的思想学派，从巴塔耶到德里达，教我们如何摧毁市场，从福柯到德勒兹，教我们如何从历史的绳线中，重建生命的意义，从劳动的材

料里，再构艺术的价值。在存在（être）中——那里，我们拥有什么并不重要——所要求的不只是我们的责任，同样还有我们的潜能，也就是这样的能力：通过主体性，授出伦理的希望。而伦理的希望不只是一个空洞之声（*flatus vocis*），不只是精神的一个奇思怪想。它是一件武器，一个暴力的姿势，一个猛烈的欲望，它紧紧抓住了存在。哦，我们的交流行为，如何地远离虚弱的思想，远离先验论优雅的娇媚之态。不同于他们，我们，牢牢咬住了现实。他们，相反，在远离了市场之后，又掉头返回。纵然改名换姓，纵然清洗一新，市场仍是一条不可逾越的界限。先验论是精神之普遍阉割的理论。这是我们所知的一切：首先，我们亲历了一个全体，这个全体在毁灭之上建构起来，却被共同的人性实质赋予了生命；其次，这活生生的实质通过遵循其建构之线而脱离了毁灭。给予意义，也就是，在存在中发言（prendre la parole）：这是我们，自 1960 年代起，就参与的学派，哪怕有时困难重重，我亲爱的曼弗雷多。

今天，我们已开始再度发言。我们正亲历一种深刻地人性的——并因此模糊的——经验，那等于说（我试着自我解释），我们处在一个为我们提供了意义的现实里，这意义的

视域，在崇高对我们准许的市场的毁灭之后到来。当前，为了建构方向，我们正在区分这些不同的意义。这重新发现的工作，这挑选的工作，这重构的工作：我们在种种集体的维度内部加以执行——那些维度总是集体的，往往是竞争的，有时还是对抗的。存在于真实内部，这让我们变得多情，它打动了我们，它让我们喜悦，也让我们羞耻，它让我们心生希望。渐渐地，欲望按可能性的节奏活了下去。有时协作，正如我所说，有时则对抗。对此存在的体验是一出伟大的戏剧，我们每日都以不同的方式上演。开始再度发言，意味着集体地言说——换言之，表达我们集体地生产并再生产的价值，把它从市场中夺来。就像马克思说的："由于分工，艺术天才完全集中于个别人身上，因而广大群众的艺术天才受到压抑。"[1] 既然劳动分工因资本主义发展的事实而有所减缓（但其剥削的强度丝毫没有降低），我们该如何表达此基本的集体主义呢？该如何表达对此事实的高度意识呢，即言语的再度居有（réappropriation de la parole）就是一个集体的行动？该

1　出自马克思和恩格斯的《德意志意识形态》。参见《马克思恩格斯全集》（第三卷），中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译，北京：人民出版社，1960，460。——译者注

如何肯定抽象的集体本质就是艺术的基础呢？

世界的景观是其连续的产物。当我们处于这一运动内部时，集体的维度和生产的维度合二为一。当我们生产时——也就是，当我们的生产张力通过集体性（collectivité）实现了自身时（不然，它就没法实现自身）——我们成功地把我们自己置于价值的层面。生产是发言的卓越形式。没有集体性，就没有生产。没有语言，就没有词语。没有生产，没有语言，就没有艺术。艺术首先是这一综合。艺术是一种新语言的建构，它首先暗示一种新的存在；然后，当艺术爆炸，而语言和新事物的综合——一种新的生命元素和一种新的认知元素——得以实现时，伦理的另一维度也变得真实。我们是彻头彻尾的斯宾诺莎主义者——我们认为存在通过欲望的行动建构自身，我们视之为*欲动*（*appetitus*）的建构，*欲力*（*conatus*）的建构，生命之快感的建构。一种潜能的意志。艺术明显是此非凡运动的第一个，也是最完满、最美妙的一个形构（configuration）。从解构出发，我们的工作转向了一个自动价值化（autovalorisation）的集体进程，一个建构价值和意义之循环的集体进程，而这些完全自主的价值和意义，摆脱了市场，最终意识到了欲望的独立性。

既然我们谈论生产，那么，在当代艺术活动的不同时期和与之相应的劳动组织形式之间建立一种粗略的对应关系，或许是有用的。或许（虽然不得不考虑市场的变化无常）有可能指定几个宽泛的时期——从 1848 年至 1870 年的写实主义时期，它对应于技术工人的革命斗争的特定阶段；从 1871 年至 1914 年的印象派时期，它对应于劳动分工的加剧，更确切地说，对应于自主管理的欲望的功能发展，资本主义生产及其过分规定的控制的功能发展——再一次，是以技术工人的名义。接着，在十月革命之后，革命思想的浪潮席卷整个世界，资本主义发现，它不得不接受工人阶级的大众化是生产的基础了。在那时的审美领域里，生产以一种抽象的形式使人敬服——而这样的抽象既是抽象劳动的一个表征，也是对抽象劳动的一种参与，与此同时，它还是另类想象，也就是，社会主义的一个源头。从 1917 年至 1929 年，这样的抽象是表现主义的，因为它通过穿越具象而英勇地期盼抽象，并通过把激情和审美欲望推向革命的极致而体验了抽象；随后，它以一种分析的形式发展起来——仍是抽象的，但确切地说，是分析的，多变的，它迎接实验，迎接因资本主义生产模式的危机而得以可能并由无产阶级斗争的壮大所强加的一切革

新。1929 年之后，唯一的审美维度是大众艺术的维度，其内在的历史把我们一直带到了 1968 年。所以，我们在这里，抵达了欢乐和绝对创造的这一时刻。有什么要说？在那里，在当代艺术的历史中，也打开了一个新的命运——在存在者中，确定物、构成物、革新之明确化的命运。确定物如何能够存在，事件如何能够发生，革命如何能够成形？抽象如何能被规定，它如何能成为主体？在技术工人及其斗争、乌托邦和革命所统治的再度占有和自主管理的阶段（1848—1914 年）之后——这一时期，在人民公社的时刻，发散为写实主义和印象派的不同分支；之后是另类抽象的阶段，它始于 1917 年，延续至 1968 年——1929 年之后，它又反过来分为表现主义和实验主义——在此阶段期间，大众化的工人（ouvrier-masse）强加了其霸权的计划；如今，我们在这里，处于一个新的阶段——社会化工人（ouvrier-social）的构成阶段……构成什么，何时，何地？

但您想让它构成什么呢，如果不是共产主义？我要对你重复这点，曼弗雷多，我们今天还像昨天一样把未来的言语等同于我们欲望的图谋。艺术，我们说过，靠生产而活。生产靠集体而活。集体在抽象中建构自身——今天，这集体的、

多产的抽象正试图把自身寻求为一个主体。这就是共产主义之所是。我们站在一段历史的边缘，这段历史几乎已抵达了它的结局——它所乘的波涛，虽来势汹汹地涌起，但无论如何会在登岸之时变得温柔。虽然还没有什么迹象表明我们会安全抵达，但我们，从残片碎屑和生命的遥远预感出发，甚至比哥伦布更清楚地知道，我们将会成功。艺术既抢先一步，又随后而来：它的模糊性与它的人性携手并行。

论美，致马西莫

1988 年 12 月 15 日

亲爱的马西莫[1]：

的确，在根本上，整个的难题在于定义：这构成美（le beau）的存在之超脱（excédence）来自何处。它来自人类劳动的集体过程的外部还是内部？显然，在定义存在之超脱时，我们可以在放任和喜悦中达成统一；可一旦我们回答赞美所激发的种种问题，我们也可以分开。历经千辛万苦，忍受同市场、同生命之千篇一律的决裂所带来的痛楚，我们走完了这条把我们引至此处的路，我们精疲力竭。美，及其对

1 马西莫·卡奇亚里（Massimo Cacciari，1944— ），意大利哲学家、政治家。1960 年代毕业于帕多瓦大学，1970 年代加入意大利共产党，并入选意大利众议院，1990 年代担任过威尼斯市长一职。他曾是威尼斯建筑学高等学院的教授，也是米兰的圣拉斐尔生命健康大学哲学系的创建者。著有《危机》（*Krisis*）、《否定性思想与理性化》（*Pensiero negativo e razionalizzazione*）、《必要的天使》（*L'angelo necessario*）、《建筑与虚无主义》（*Architecture and Nihilism*）等。——译者注

生命的超脱，在我们身上引发了一种巨大的情绪释放，它把我们同时推入了静思和暴怒，将我们引向道德生活的两个极端——乐观与悲观。存在的这一超脱，碾碎了我们，正如它在我们经验的贫苦和匮缺中抬高了我们。存在的潜能，一旦揭示自身，就把自身给予了我们，同时，它也想让我们变得无力。就这样，每一次，我们注定要重走这条路，再次发现我们自己和美，再次建构这集体经验的另类可能，它允许我们把存在的超脱变成美。所以，在我们重获欢乐的奖励之前，我们发觉自己深陷苦海；反之亦然。那么，不再知道美从何而来是多么地简单！一旦承认了它，我们就被它的潜能所震惊，要说出这话是多么不容易：这美就是构成我的存在，而这神，就是我们！

你断定：内在性和唯物主义绝不会解释美。美来自天空，它诞生于那产生了世界的崇高漂移内部，其力量只能用否定的方式来描述——它如此地巨大，如此地神秘。唯有否定神学能够对我们述说美。我们可对之进行语文学的研究，做出十分有效的描述和再现，但这神圣的时刻，它把形式赋予了一切质料，将它们转变为一个新的存在，转变为现实和情感的超脱，这神奇的时间和空间，我们从来没法理解——除非

这恰好是一次对我们之所是的否定性反思，随着思想靠近创造的不可思索的源头——存在的一切可能之超脱的源头——这反思也变得越来越弱。另一方面，我们怎能声称，我们生命的悲惨，以及一般人类生命的悲惨，可以构成创造的一个充分基础呢？我们怎能认为，这样一件礼物，可被归于存在的空虚呢：在那空虚里，我们动摇了我们被造的本质？除了形而上学的不可能性，当我们的革命近来遭受的挫败也给出了虚无之不可抗拒性的证据时，我们怎能认为一个创造的活动是可能的呢？当然了，希望和享乐的幻觉没有因这一切而消失；但唯有一个天使，或来自另一国度的某个人，会给我们的这肚子带来某种滋养。为了肯定这个真理，不必成为一个信徒或一个唯灵论者：记住一点足矣，即世界充满了神秘的潜能——我们活在神秘（le mystère）之中。美就是神秘。

所以，建制得到了满足。那么，谁会完全赞成这样的神秘？一个把它变成市场上的货币的人，一个把神秘变成一种稀有品，又把稀有品变成现款的人？但你回答到，日常使用的粗俗没有摧毁神秘。你甚至补充说：它赞成神秘，它迫使我们在生存的泥潭中追求美，进而用最为否定的观念建构其定义，以便强加差异，也就是，沦入尘世的天使和他周围的

苦难之间的巨大差异。规定（détermination）和事件的本质就在于这样的否定性。

所以，马西莫，我们之间初看起来浅薄的这一差别，渐渐地，就成为了一次分道扬镳。那是我们在理性和信仰、希望和仁慈上的分道扬镳。因为，如果存在之超脱（当它在美中揭示自身时）具有一种出乎意料的性质，这不是一个神秘，而是一个奇迹。规定不是空虚中一道闪电的火光，而是抽象的普遍劳动之累积的转变、实现。唯物主义把规定的概念作为存在之超脱引入了本体论。不只是什么性（*quidditas*），不只是例外性、独一性，甚至也不只是典型性（个体化的普遍性）。这样的超脱是从劳动中涌现的创造之事实。它是人类劳动的累积整体，它规定了价值——超脱。艺术就是这些价值之一：它最具建构性，既是最普遍的，也是最独一的，它是所有人，是行动的诸众，能够享受的价值。艺术并非天使的产物，而是肯定了——每一次重新发现了——众人皆为天使。

让我们更为确切地跟随这一非凡的生产模式。我们已经看到，劳动如何以一种全新的形式，授出世界——精神和自然——并重新生产一切，作为抽象的第二自然。这就是我们观察到的崭新的、可塑的、柔韧的现实。在这现实里，越来

越复杂和广泛的持续积累，得到了规定。新的面相，新的形象，新的世界，正在持续地建构自身。一个单子的世界——不是被发现而是被建构的——人造的却真实的世界。所以，艺术首先是这一过程的再现。但在这里，我们面临着一个全新的更为本质的反驳。如果艺术被嵌入了生产模式，那么，相对于集体劳动的其他产物，其特殊性何在？或许，艺术类似于剩余价值？所以，它是一种剩余价值？如果情况并非如此，那么，它在何处区分出自身？就艺术劳动是一种解放了的劳动而言，艺术能够和剩余价值区别开来，所以，价值也就是一种自由生产出来的存在之超脱了。

回击由此而来。面对这个摆脱剥削的解放过程，资本作出了回应，并投入艺术价值，试图为市场而承认它们。它们在生产中逃避了资本，所以，它们不得不在分配中有所屈从。资本焦虑地组织并支配一切，绝不让任何东西，哪怕是一种另类生产的原则，从它眼皮底下溜走，它试图把艺术变成其自身的一个生产力——但与其说它实现了这点，不如说它总在实现一种巨大的模糊性：这就是装饰艺术的历史，设计的历史，艺术复制品之发展的历史……从这疑难之结出发，艺术，事实上，把我们径直带向了那个就其原初本质而言构成

了劳动的创造行为，并且，要把它留在其工业再生产的技术栅栏后面，也是十分困难的。它摧毁了一切牢笼；它显现为一种真实的力量。当马克思惊讶于希腊艺术如何让我们挣脱了现代性并用其永恒的古典主义取悦我们时，他从中错误地得出：艺术超越了历史的发展。他应推断出：艺术劳动是人类呈现超脱之存在的无穷无尽的能力，是解放了的劳动（le travail libéré）。但解放了的劳动意味着什么？它意味着一种摆脱剥削之义务、摆脱雇主之异化、摆脱奴役的劳动。它意味着一种由欲望所诞生的劳动。欲望和自由作用于抽象劳动的累积整体，迫使它超脱并发展出新的意义，存在的剩余。解放了的劳动是语言，是存在之超脱的集体本质。

所以，美是新的存在，是集体劳动所建构的一种超脱，它产生于劳动的创造性潜能。这种规定了美之事件的生产，这种美的生产，是从权力中解放了的劳动。劳动越抽象，它就越能够生产存在之超脱。这些是美之定义的首要元素。

然而，这些定义及其推论会显得不充分且模棱两可——也就是说，它们会为美和自由之难题的解决创造一个幻觉空间。例如，当我自己遭受 1970 年代的政治挫败，在至深的绝望中，请求艺术帮助我忍受并寻找抵抗和救赎的个体之路时，

我一度走到幻觉和沮丧的边缘。当我试着把诗性的情感体验为一种脱离恐惧和苦恼的手段时，我高估了艺术的能力。痛苦要求伦理，而伦理向诗歌敞开——这诚然重要，但并非决定性的。如果我们想要真正地摆脱危机（如果我们能够这么做），那么，我们需要某种截然不同的东西……我们需要重新踏上团结的道路并为转变而斗争，因此再度发现自由——以及美——之生产的集体维度。我们不得不克服恐惧，并用狂热的主动回击，用重振的战斗精神来反对它，我们不得不再次意识到我们正在亲历的这段历史的集体维度。在此框架内，艺术和审美救赎，通过解放了的集体劳动的重新发现，再度变得真实。我们的经验，只有通过诸众，才能得到再次的解放——只有诸众能够抚慰我们，并建构生产和存在之超脱所必需的大众基础。孤独给我们强加了专制，而恐惧从我们手中夺走了生产存在之超脱的可能。艺术只能活在一个解放的进程中。艺术，可以说，总是民主的——它的生产机制是民主的，因为它生产的语言、言语、色彩和声音凝聚为共同体，新的共同体。为了避开审美的幻觉，我们必须远离孤独；为了建构艺术，我们必须在其集体的形象中建构解放。

艺术当然也可以在专制的体制下建构起来，但那是对敌

人的见证——抵抗、自由和希望之诸元素的奇迹般的幸存。那甚至无尽地证明了，自由、颠覆行动、对根本变革的热爱，是不可化约的。艺术世界不是“天才和错乱”的世界。它不是一种灵晕的能量，它不必接受市场，更确切地说，学院和批评的管控。艺术家不是上帝之子，他不必重返世界的规则：如果他的学习时代充满扭曲和矛盾，那也未必，像威廉·迈斯特（Wilhelm Meister）[1]那样，结出平息的积极果实。不，艺术，相反地，是实现了的颠覆和解放了的自由的象征。我们把真正的艺术家视为一个高超的存在——但任何一个高超的存在都是集体的存在，为共产主义的存在。在艺术家身上，集体（le collectif）解放了存在的超脱并使之独一化：艺术家本人就是一件艺术作品。如果存在是抽象的和人造的，那么，艺术家自己会是存在的一次重塑。

最后，让我们返回对美的“共和国的”定义，我把它和“天使的”定义对立起来。我所谓的“共和国的”定义是指这样的传统，它把集体当作存在之自由生产的基础。并且，我把“美”理解为一种超脱，一种革新，一种解放了的自由，一种越来

1 歌德的教育小说《威廉·迈斯特的学习时代》（*Wilhelm Meisters Lehrjahre*）的主人公。——译者注

越自如、越来越强大的自由。而天使是亏缺的象征，它代表了一种从来都无法解决的关系，一种存在之困惑的意想不到的启示，但和存在的建构，和存在的集体澄明相对立。天使口中有怎样苦涩的滋味，他表达了怎样的无力。在根本上，天使仍是一种幻灭了的糟糕权力的证明。

论建构，致南尼

1988 年 12 月 18 日

亲爱的南尼[1]，

几天前，我参加了巴黎知识分子在外地举办的研讨会——真是个奇怪的处境！不管怎样，我们请来了当前的“伟大文人”，一位卓越的小说家，相当健谈，最近还得过奖。这位小说家声称，我们时代的莫大幸运在于，虚构的两大壁垒，新小说（nouveau roman）和介入文学（littérature engagée），最终已经消失。他继而抱怨，所有的小说都不像他自己或安伯托·艾柯（Umberto Eco）的那样：介于维克托·雨果和儒勒·凡尔纳之间……剩下的话没必要告诉你了，因为那十分无趣。

---

1 南尼·巴莱斯特里尼（Nanni Balestrini，1935— ），意大利实验诗人、作家，“新前卫”（Neoavanguardia）运动的视觉艺术家。他曾参与意大利先锋文艺团体“六三学社”（Gruppo 63），也是左翼政治团体“工人力量”（Potere operaio）的创建者之一，“自主”（Autonomia）运动的支持者。出版有诗集《如何行动》（*Come si agisce*）和小说《我们想要一切》（*Vogliamo tutto*）等大量作品。——译者注

我只想告诉你我的印象，也就是，我的惊愕：我眼看那小说家在贬损介入文学时流露出不公的快意，另外，他对新小说同样怀有凶残的仇恨。我纳闷他为何同时攻击这两类文学呢；我认为，很可能是因为新小说已是一种抽象的现实主义（réalisme）了，在一个如今无法建构英雄主体，只能生产无意义影像和不连贯结构的世界里，它触发了对伟大的古典现实主义历险的再次翻新。我接着又想：这历险，加以必要的变更，不也是那场让写实主义（réalisme）随着立体主义而终告完结的历险吗？塞尚的写实主义——新小说……“新小说——抽象世界的写实主义——介入艺术”：随着我在脑海中翻转这一方程式，它似乎变得越来越有可能，我甚至找到了某种办法让这一推论更为刺激。我当然会继续思考。而此刻，我对你写信，我返回了这个关于美的定义，我相信，你我都会同意：美是解放的集体行动的产物，它将自身呈现为一种存在之超脱。那么，我突然想到，这个方程式恰恰阐明了这个定义，并且首先把我们带入一场有关我们新的理论需求的讨论。

但让我们把相似和范例放到一边。不如让我们在“应是”（devoir être）上停留片刻——不是作为一种不可能的艺术准则，而是充当一个理想，一个贯穿它的乌托邦，一个构

成它的实践。我搞不懂诗歌为何不能是构成主义的。构成主义（constructivisme）是伟大诗歌和伟大小说的命运。但今天，它更是如此。因为诗歌的功能根植于其中的这个世界是一个抽象的、人造的世界，它在意义和价值方面一样地不确定。所以，意义、价值、主体，只能被建构起来。它们并不位居上游，而是从下游涌现；它们并不先行一步，而是收尾总结。它们是结构的产物。正是一种集体的劳动产生了独一性。它体现为叙事元素的多元、结构线索的多元，以及构成主体的意义网络的多元。情节和剧本不是被给定，而是被建构的；范式是被提出并被发展的。当代艺术的解释学关心的不是过去，不是叙事元素的先行存在，而是它们的未来，也就是它们的建构。这样的工作毫不掩饰地展开。在这个意义上，今天的一切艺术表达必然是抽象的、建构性的（constructive）。这是今天的艺术本体论得以可能的唯一领地。

从这些思虑出发，如果我现在回到之前伟大文人说的话上，那么，他的机会主义和他几乎不加掩饰的粗俗就变得越发明显了。事实上，当他清算两个陈旧的偶像，新小说和介入艺术时，他也试图摧毁艺术无论如何必须践行的前卫功能。今天，这样的前卫（avant-garde）不是道德义务，不是美丽灵魂，

不是任何意识形态的好斗精神，等等。不，新现实主义不如说是对一个绝望时代的见证——它是一种朋克的、建构性的现实主义——是富于表现的暴力，是交流技术之神秘化的颠覆。一本朋克杂志包含的现实比艾柯和奥森纳[1]的全部小说加起来还要多。敌托邦——那些自认为再也不能从中获取滋养的人所化身的希望——是我们世界的光线。那转而反对我们、反对所有人的抽象经验的暴力，是产生一种净化（*catharsis*）的唯一可能性——但那是一种本身就被挫败了的净化。这是“获奖的当代小说”饱含希望的空洞寓言所无法消除的前卫。前卫没有在身后拖着时代，而是根本地构成了时代——它代表了我们已然给出的对美的定义，那定义成为了其自身之生产的有意识的发动机。

所以，亲爱的南尼，在这里，我们将再次面对伟大的现实主义的主题。它符合我们的时代，符合戏剧化的抽象：在那里，存在呈现了自身。伟大的现实主义当然总是一个集体的行为，它产生了一种存在之超脱——但其新颖性，其本质

1 埃利克·奥森纳（Erik Orsenna，1947— ），法国作家，法兰西学院院士，精通哲学、政治学、经济学等多门学科，其作品以博学著称。著有《棉花国之旅》、《水的未来》等。——译者注

的新颖性，如今在抽象的主题上得以度量。那么，让我们再次谈论这样的抽象，谈论一切现实主义的艺术经验所特有的建构活动在其中表达自身的方式。有两种方法，第一种是分析和重组：这是古典现实主义的模版，是曼佐尼[1]、巴尔扎克或托尔斯泰的方法。但今天，不同于昨天，甚至和浪漫主义艺术的遭遇相反，分析和重组通过抽象得以表达。根据这一方法，抽象物被分成了基本的形式并被来回地重组，如一台机器或马达——换言之，现实在其抽象中得以展现；随后以一种批判的方式清空了意义；最终沿着语义的重新定向的路线，得到了重构。在此过程中，作者介入了他的责任（介入艺术远未终结！）。汉德克[2]，以及一般地，在此领地上展开冒险的一切文学和电影摄影的叙事模式，都见证了一种经过重组的自反性，它通过抽象化，创造了新的主体性。第二种方法是明显朋克的。对抽象物的接近不再是分析的或重组的，而是理想的、典型的和增生的，对抗的和净化的。在这里，

1　亚历山德罗·曼佐尼（Alessandro Manzoni，1785—1873），意大利作家、诗人、剧作家，19世纪意大利浪漫主义文学的重要代表，其作品反映了意大利民族复兴思想。著有《约婚夫妇》、《卡马尼奥拉伯爵》等。——译者注

2　彼得·汉德克（Peter Handke，1942— ），奥地利著名小说家、剧作家，毕希纳奖得主。著有《骂观众》、《守门员面对罚点球时的焦虑》等。——译者注

抽象物是由二元类型学的术语描述的，而那些术语，又被人用一种对抗的方式来看待。这一典型的和对抗的功能随后得到了更大的拓展——多重的萌发随之而来，模型增多，最终积累了真实之荒谬的大量既说教式又爆发性的范例。自但丁·阿利基耶里以来，现实主义的一大趋势已在这一方向上前行。其现代的原型是司汤达、浪漫主义者、普鲁斯特和卡夫卡。今天，现实主义通过参照抽象物的被改造的本质，再次改造了自身。朋克是现实主义的幻觉式肯定的高光时刻。朋克的敌托邦是对一种可能之净化的感知，是对其执行之不可能的确信。伟大的现实主义如今在两种趋势之间得以体验，它在两种趋势的间距里分裂并重组。在一种趋势和另一种趋势里，在这两种趋势的结合中，现实主义，首先并且本质上，是建构性的。现实主义是这样一种诗学：它不模仿世界，而是重构世界。一旦自然和历史变得抽象——到了怎样的地步！——我们就不得不问自己，一种为我们的现实主义及其不同的方法论提供另类选择的美学，是否会成为可能。

当我思考我们的时代，思考我们曾亲历的伟大革命，我们曾忍受的危机和反动时，当我思考我们时代呈现的同文艺复兴危机、同现代性早期的深刻相似时，我想到了几位启

示当时世人的伟大作者：尤其是弗朗索瓦·拉伯雷（François Rabelais），或在其他方面（在其他的文化维度上，尽管它们反映了相同的危机元素），特奥菲洛·福伦戈[1]和米格尔·塞万提斯（Miguel Cervantès）。我问自己，在何种程度上，一个新的世界——那时是人文主义和资产阶级的世界；如今是技术抽象和社会主义的世界——会一开始显得难以理解，而在其中生长并提出新事物的那些力量如何突然之间欲求一种自由的、幻想的构造。在文艺复兴时期，世界之全新构成的解放了的却未完成的特点，以一种奇形怪状的、极度滑稽的语调，被给了出来——艺术的建构是基于“腰带以下”发生的东西。今天呢？滑稽、笑声、讽刺再度盛行。在巨大的断裂中，在构成人性特点的极度对立的体系里，笑声找到了其形而上的辩护。笑声唯一贴切的定义恰恰在于：分离和对比。然而，我们在此历史范例中提及的既幻想又滑稽的非凡点缀，并不是一个以现实主义的手段研究我们时代之抽象化的有效范式。因为，在当前时代，历史的变更已成为了生物学的变异——而笑声，虽仍是生命中一个宝贵的同盟，但终究不是

1 特奥菲洛·福伦戈（Teofilo Folengo，1491—1544），意大利讽刺诗人，著有混合体诗歌《巴尔多》（*Baldo*）等。——译者注

认知的关键。笑声不再是一个工具，它不再允许我们通过新的幻想形象来发现一个新的本体论现实——后者过于困难，问题重重，残酷无情。但除了笑声，仍有悖论，仍有理想张力的极端主义，仍有命名最新现实的可能性，仍有用一种根本原初的方式恢复言语的急迫。因为命名这个新的抽象的世界，就是从它内部发言。与文艺复兴危机的差别完全在于：当时，人类与历史的真实之建构，仍有外在的潜能——并且那时，真实的建构呈现为制造品，呈现为从外部材料中得出的产品；人本身成为了劳动力，成为了被异化的本质。但今天，这一切都结束了。真实的建构与工具的建构并肩而行，而工具的生产等同于世界的建构。悖论从未如此地强大，它从未如此幸福地得以解决。认识论和本体论在同一片屋檐下沉睡。

由此，世界之建构的可能性完全地属于我们：建构它，恰如我们拥有解构它的可能性一样。在此激进的程序中，艺术预想了人之整体的运动。艺术是一种建构的权力，一种本体论建构的潜能。通过艺术，人类解放的集体权力预示了它的命运。一旦脱离这大众前卫的预示行为——脱离美之生产者的诸众——共产主义就难以想象。

在这里，我们再次回到了本质的东西——也就是说，在

穿越了伦理的投入并把现实主义视为一种本体论的建构之后，艺术在其现实性中，再度发现了其革命的政治。也就是说，美的生产必然是革命的。这也反过来肯定了，生产美的艺术家必然是介入的（engagé）。如果他不自视如此，那么，他要么是一个虚伪之徒——要么就不是艺术家。另一方面，介入的尺度并不通过与某一党派的关系而被给出，而是通过一种与存在的关系——必须处在解放了的存在内部，必须为解放而存在，不然就没有艺术。对此介入的集体承认不是由形式符号或礼拜祝颂产生的——因为它发生于社会和生产协作的动力学内部。对此动力学的参与表明了我们的立场。如果认识论和本体论处于相同的领地，那么，阵营的选择就变得直接——解放和统治，艺术和市场，既作为对抗的现实，相互对立，也作为主体的配置，相互对立。

让我们回到自己，亲爱的南尼。今天，我们必须重新敞开批判的、论辩的功能——填满它、扩散它、强加它。我不十分清楚怎么做，但我知道必须这么做。我们看见了形形色色的事物。当人们谈论某些东西时，自行审查就变得如此强大，以至于不仅“革命”、“前卫”、“共产主义”这样的术语从记忆中被抹去，就连罗伯斯庇尔或列宁那样的历史人物

也难逃一劫。随着近来一部法国大革命的词典把圣茹斯特（Saint-Just）排除在外，我相信，这一做法已然登峰造极。我不清楚如何把这些词语和这些人物重新引入当代人的意识，但我确定，那会是美好的，或者不是美好的。所以，一种叙事模型必须被建构起来并穿越一切艺术，以便在一个实践计划的统一中对之进行重组。我不知道我们将要沿循的道路是属于建构性的伟大的现实主义，还是属于去神圣化的、对抗的、增生的朋克。或许后者更符合我们所处之时代的荒谬与残酷，但还有别的东西。当我在西方世界的诗歌传统中追溯一段唯物主义的可能之历史的进程时，我发觉自己面对着 19 世纪的诗歌三巨头——荷尔德林、莱奥帕尔迪、兰波——并且，我似乎抓住了这条界限：在其边缘，世界的虚假达到了如此的深度，以至于它释放出另类选择的光芒，重新建构的潜能。现在，那道能够属于我们的不可抵挡的防线就是伟大的绘画和伟大的戏剧在危机最为深重的时刻向我们提出的这创造性的唯物主义。虽然整装待发，能够立刻将我们的巡逻队派向未知的区域，进行侦查和破坏，但首先是为了实验与重构。

论事件，致西尔瓦诺

1988 年 12 月 24 日

亲爱的西尔瓦诺[1]，

我相信，如果今天有一个地方能让马克思所谓的“实际上的从属”（subsomption réelle）的社会组织形式得以实现，那么，它会在艺术的生产和交易中。什么是实际上的从属？马克思把它定义为“劳动对资本的实际上的从属”：

> 形式上的从属的一般特征是始终存在的，这种一般特征就是劳动过程直接从属于资本，而不管劳动过程在工艺上以什么方式进行。但是在这个基础上，一种在工艺方面和其他方面都是特殊的生产方式，一种在劳动过程的现实性质和现实条件上都发生了变化的生产方式——

1 西尔瓦诺（Silvano），一位“自由知识分子”，作者未曾指明其名字。——译者注

资本主义生产方式建立了起来。资本主义生产方式一经产生，劳动对资本的实际上的从属就发生了……一方面，现在形成为特殊生产方式的资本主义生产方式，创造出物质生产的已经变化的形态。另一方面，物质形态的这种变化又构成资本关系发展的基础，所以资本关系的恰当的形态是与劳动生产力的一定发展程度相适应的……随着劳动对资本的实际上的从属或特殊资本主义生产方式的发展，变成总劳动过程的实际执行者的并不是单个工人，而是日益以社会的规模结合起来的劳动能力。[1]

随着大工业的发展，现实财富的创造较少地取决于劳动时间和已耗费的劳动量，较多地取决于在劳动时间内所运用的动因的力量，而这种动因自身——它们的巨大效率——又和生产它们所花费的直接劳动时间不成比例，相反地却取决于一般的科学水平和技术进步，或者说取决于科学在生产上的应用。[2]

---

1 出自马克思的《资本论》手稿“第六章 直接生产过程的结果”。参见《马克思恩格斯全集》(第四十九卷)，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译，北京：人民出版社，1982，95-100。——译者注

2 出自马克思的《政治经济学批判》草稿。参见《马克思恩格斯全集》(第四十六卷·下册)，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译，北京：人民出版社，1980，217。——译者注

所以，在这里

表现为生产和财富的宏大基石的……是社会个人的发展。现今财富的基础是盗窃他人的劳动时间，这同新发展起来的由大工业本身创造的基础相比，显得太可怜了。一旦直接形式的劳动不再是财富的巨大源泉，劳动时间就不再是，而且必然不再是财富的尺度，因而交换价值也不再是使用价值的尺度。群众的剩余劳动不再是发展一般财富的条件，同样，少数人的非劳动不再是发展人类头脑的一般能力的条件。于是，以交换价值为基础的生产便会崩溃，直接的物质生产过程本身也就摆脱了贫困和对抗性的形式。个性得到自由发展，因此，并不是为了获得剩余劳动而缩减必要劳动时间，而是直接把社会必要劳动缩减到最低限度，那时，与此相适应，由于给所有的人腾出了时间和创造了手段，个人会在艺术、科学等等方面得到发展。[1]

1　出自马克思的《政治经济学批判》草稿。参见《马克思恩格斯全集》（第四十六卷·下册），中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译，北京：人民出版社，1980，218-219。——译者注

让我们从我们讨论的这一节点出发，在我们的视角上关注这一切。实际上的从属的发展，也就是这样的权力，它把一切生命范畴还原为一种符合社会资本再生产的单一形式——而艺术在此情境中首当其冲——那么，这样的规定是绝对矛盾的。在此发展的层面上，它很快面对着一种根本的另类可能，也就是拒绝资本对生产活动的支配。这根本的另类可能并不出自道德的或单纯个体的冲动；相反，它和作为生产者的主体在社会构成运动中占据的位置有关。所以，艺术，作为一种为了享受自由而倾向于大众劳动之价值化的活动，作为一种通过集体劳动力的解放来实现的存在之超脱的建构，只能拒绝资本的支配。艺术不能接受资本的权力。如果艺术家接受了，这只意味着，他们缺乏意识，并且，他们的话语代表了一种矛盾修辞（*contradictio in adjecto*）。在别的时候，当资本的支配尚未延及整个社会时，你仍可以发现一些空间，在那里，诗性的自动价值化为自身保留了一种对自由的关注。如果享受艺术的人是上层阶级，那么，这并非偶然——就像马克思正确地评论道："少数人的非劳动是发展人

类头脑的一般能力的条件。”[1] 同样，如果对许多艺术家而言，赞助发挥了一个积极的功能，那么，这也不是偶然：赞助允许他们不用像资本的奴隶一样活着，而是相反地，从侍奉资本的必要性中解放出来。但当社会对资本的实际上的完全从属变得如此彻底时，艺术的自动价值化就发起了反抗。其形而上学的状况就是反抗和拒绝。

那么，让我们瞧瞧艺术家的形象在今天是如何发展的。市场是基本的条件。诗性形象的诞生发生于市场。在这方面，由于一个隐含的矛盾，那样的诞生本身就是一个发现，即想象、品味和批判的理智都遭到了市场的阻塞。对艺术的直接肯定同时也是矛盾的开始。所以，让我们迅速转向这个矛盾——我已在别处谈到了它（我给你寄了一份致吉奥乔的论崇高的信件副本）——不要忽视其另类的可能或漂移——也就是，拒绝的直接性、崇高的爆发、市场的断裂作为一个宏大的不可承受之维度所允许的不同可能性。所以，那些另类的可能恰恰是在拒绝的领地上开放。

第一个可能性是乌托邦。正如我们已经看到的，当艺术

1 出自马克思的《政治经济学批判》草稿。参见《马克思恩格斯全集》（第四十六卷·下册），同前，218，有改动。——译者注

家同崇高决裂，并把自身抛到崇高外部时，他就随身携带了一种抽象的经验。超越崇高就是超越抽象——不是为了返回自然，而是为了在抽象内部，从抽象当中，建构出一个新的世界。一个新的自然，一种新的交流关系。由此，崇高的断裂所强加的知识经验和伦理经验的解放内容，根据新世界的自由，根据抽象人工性的法则，得到了阐释。正是在那里，通过一种矛盾的、时而弱化的方式，乌托邦重新提出了自身——回归自然，拒绝在新世界之构造的抽象的、时而冰冷的领地上前行，害怕人工，恢复共同语言，经验的现实主义……在此情形下，乌托邦是一种柏拉图式的态度，一种反动的趋势——幻想着重新发现一个现成的世界。在这里，独一的自动价值化既没有欲望也没有勇气去直面规划的抽象集体性，直面真正的乌托邦，那样的乌托邦要在抽象之外，在我们潜能的绝望前行——谁知道呢，或许是向着虚无的前行——中找到。我们不如说在自然中——在一个不复存在的未经腐化的自然的神秘化里——寻求救赎，或在上帝身上寻求，但无视一个事实，即上帝如今无处可寻，除非是作为一种创造性的、人工的潜能。简言之，我们在我们自己身上建构它，或者，的确，我们可以把它作为一个无知的庇护所

(*asylum ignorantiae*)，一个无用的小饰物，而加以忘却。乌托邦是一个幻觉——而且，今天，乌托邦只能是反动的。它不再提供任何希望的闪光了。

第二个充满幻觉的可能性是恐怖主义。它用不同的形象呈现自身——根据一种或多或少重要且有效的破坏活动的功能和行为——并且它在所有的情形里都基于一个意识，即它不得不在超越抽象物的人造物的领地上行动。但在这一过程中，绝望必不可少。就像对乌托邦的信仰听从放任，服从一道无力曙光的苍白放弃，对恐怖主义的求助也代表了一个无法逾越的黑夜的怨恨的胜利。恐怖主义剪断了那条能把生命重新连接起来的绳线；它打破了斗争和建构的集体的团结，肯定其自身的艰难的孤独；它把希望，神秘地，转变为死亡的一跃。恐怖主义有一种比乌托邦更高的本体论地位，因为它通达了抽象的世界——但它也缺乏想象力的建构功能。一声叫喊，一道裂伤，一种得不到任何语言的绝望，取代了解放的运动，取代了建构的潜能。自动价值化对自身进行抽象，而不对自身进行规划。破坏活动无法把自身变成有组织的构成。主体在它已经通达的抽象领地上保持不动，无情地静止着，害怕它要迎接的新的命运，因巨大的前景而惶惑不已。但在

这里，有多少苦难流入了诗歌……为了重新配置他的调色板，画家完成了怎样非凡的壮举，一旦他抵达了这全然抽象的自由使用之王国！

这还不够。对一个已然掀开塞伊斯之面纱[1]并瞥见了神性之面孔的人来说，唯一的另类可能……（但为什么重复这些浪漫主义的蠢话！——崇高的经验是如此地唯物，以至于超出了任何神性的幻觉）……因此：对一个已然穿越抽象之荒漠的人来说，唯一的另类可能就是建构的潜能。对抽象的解构，对它的接受，它向基本独一性的还原，或者，重构，趋势，一个新世界之建构的积极工作。在这里，我们来到了问题的核心。解放是一个发展的过程。从活动中，它把自身变为存在论；从过去的毁灭中，它把自身变为持续的解放，意识的状态。你想从我这里得到某种更为具体的东西，不是吗，西尔瓦诺？我知道，每当我们的讨论抵达这个点时，你就提出这一反驳——并且你是对的。但一个创造行为的具体性能是什么？创造的单纯事实。

1　塞伊斯（Saïs），尼罗河畔的埃及古城，当地的一座金字塔的雕像上写着这样一句话："我是现在、过去和未来存在的一切。未有凡人掀开过我的面纱。"参见浪漫派诗人席勒的《塞伊斯的蒙着面纱的神像》（Das verschleierte Bild zu Sais）和诺瓦利斯的《塞伊斯的门徒》（Die Lehrlinge zu Sais）。亦请参阅皮埃尔·阿多的《伊西斯的面纱》一书最后一章。——译者注

自由，真实可能性的无限数目，这一切都内在于它。然而，这个回答仍然宽泛，不够充分。我们应有必要展开的根本大讨论是关于事件（l'événement）的规定。在这抽象的领地上，也就是，在我们所频频抵达的这唯一的领地上，我们如何建构，或者简单地思考事件呢？我们如何——我不说预示，也不说预构，而只是说——预感到确定的事件？我们如何接近存在之超脱？接近它的等待，它的实现？

今天，恰恰是诗歌活动能够通过一个坚定的决心，把我们引向人类的这一使命，引向知识分子的这一义务。诗歌活动并不剥夺大众的固有力量；而只是建构了一种新的表达形式，交流形式，一种适合于对象的语言。它是前卫行动的原型和楔石。它把未来读作行动中的想象力。理智和感觉的潜能，建构的权力。事实上，正是在这里，产生了奇迹——不是一个来自外部的干预，不是一个不当事件的天使般的爆发，而不如说是事件和历史之间的一种联系，一个与事件相一致的故事的建构，因此也是事件在记述中的一次发展。这新的强有力的综合向艺术和诗歌的运动表明，它们根植于存在；所以，它们能够规定一种超脱。正是这种根植于存在的感受允许艺术家实现他自己。事实上，他建构了一种语言，或不

如说，一种语言的某些词语，而由此出发，他又重构和更新了一整套逻辑。艺术家是集体行动和解放事件之间的中介：前者建构了新的存在和新的意义，后者则把这新的词语固定于存在之建构的逻辑。

面对这根本的转变，也就是，后现代的危机，实际之从属的断裂，我们该怎么办？我们被迫通过抽象，运用抽象的材料，建构一个新的现实，一个新的运动。但一个运动也是一次记述（récit）。未来的事件是由一次记述建构的。革命事件的危机和革命记述的失败相关，而只有一个全新的记述，才能成功地规定——不是一个革命的事件，而是——思考的可能性。今天的艺术就是在这个点上检验事件和记述之间的关系。它被迫走出后现代的话语并向前一跃，超越所有界限——所以，它要么会在一个不可重复的过去的乌托邦式重复中沦没，要么会在一个断裂行动的狂暴而绝望的追索中自取灭亡。不，断裂及其存在之重，不得不在另类的存在之可能的记述中，在存在之超脱所暗含的意图的记述中，展开。这一记述之展开为事件奠定了基础。如果你仔细观察，那么：记述和过去，和所欲之事件，大有关系——换言之，毫无关系，或几乎无关。事件对记述的吸引和记述在新的事件里的

告终——既期待已久，又出乎意料——这种朝向未来的张力，既不被预示，也不可预示，相反，它是解放的进程本身。那么，再一次，记述是为了什么？让我们返回这一情境：某人等待事件，并强迫自身去建构它。正是在这里，诸众，诸众的全部想象力，运动了起来。这难道不是最难以置信的张力吗：一种记述的张力，它为了朝向未来而拒绝过去，它把自身完全地置于一种朝向新事件的张力？

一个必定是革命性质的事件。当我们说出革命一词，尤其是我们经过了美的概念时，我们就谈到了一个大众的行动，它如此的深刻，以至于它在存在的结构上，在生存的构成上，通过一场解放的冒险，通过自由和抽象、生命和谋划的重组，暗含了一个变形的效果。艺术作为诸众：伴随革命，超越市场，以便规定存在之超脱。

论身体，致劳尔[1]

1999 年 12 月 15 日

亲爱的劳尔[2]，

今天，我体验到一种认知的力量（一种强力意志？），它对我而言是全新的，虽然它或许没有为我十年前所写的东西作太多的补充。一种新的意志，一种新的潜能：它们都在某个点上出现，在那里，有可能瞥见一个新时代的意义。在如此漫长的一段时间过后，我的意识将试着有用地面对这新的时间。

请允许我提及一些趣闻。上周，多亏了各种计谋，在我那半自由的囚徒处境准许我几乎随心所欲地利用的几个钟头

1 这封书信是西班牙语第一版的导言。

2 劳尔·桑切斯·塞迪略（Raùl Sánchez Cedillo），马德里人，从 1990 年代起参与后工人研究和政治网络，并编译了奈格里和加塔利等人的著作。21 世纪以来，他还发起了“游牧大学”（Universidad Nómada）和“共产基金会”（Fundación de los Comunes）等一系列教育和政治计划。——译者注

里，我去看了皮娜·鲍什（Pina Bausch）的一场演出和立陶宛导演艾蒙塔斯·尼科鲁修斯（Eimuntas Nekrošius）执导的莎士比亚的《麦克白》。我从中获得了极大的快乐：两场演出充满了令人印象深刻的革新之潜能。但我首先——尤其是在我突然体验到的那段相对于我过去所喜爱之事物的距离中——察觉的，是一场变形（métamorphose）。我们曾像野兽一样蜷缩，发抖，忍饥挨饿，窥伺，等待这场变形。如今，它终于发生。我想：转变已经完成。激情不再依赖等待，它不再通过试图穿越未来的铁丝网而杀死或中伤自己，就像过去经常发生的那样。激情或许已在未来，并在一道曙光中反射，而那曙光就在其物质的变形中揭示了它，或者，更确切地说，让它爆炸：砰！（就像未来主义者，另一些专家说的——他们所处的那个内爆的世界，忍受沮丧、窒息和压抑，等待一种自身表达的权力，却已在这样的等待中变形——并且，他们只能以一种革命的方式来表达）……所以，这就是我的红线，它推动我展开这一讨论并再次冒险步入迷宫。

所以，亲爱的劳尔，这封信假设，变形已经完成。这是一封关于身体（corps）的信。事实上——不只是关于身体——它来自身体的内部——几乎就像是一具认知的身体，因为它

在舞蹈。我如何体验这样的变异？我如何察觉它，如果我把握不住身体之潜能的增强（和变形）？当然，现代人已经知道，身体既是世界之全部构造的中心，也是其终点，其唯一的隐得来希（entéléchie）[1]……斯宾诺莎，惊讶于身体的潜能，而他之前的马基雅维利和伽利略，审视城市和宇宙的几何学，更不用说文艺复兴时期的诗人和画家、建筑师和写作者了（既在地中海，也在北欧）：他们都向我们讲述过一个人所“创造”之物的寓言。但今天，身体不再只是一个生产的主体，它不再——由于它生产艺术——只向我们揭示一般的生产范式，生命的潜力。从今以后，身体是一台机器，既铭写生产，也铭写艺术。这就是我们，后现代人，知道的事情。

但让我们更为仔细地查看这点。艺术所范式化并颂扬的这一身体的变形，它到底是什么？在身体中铭写变形的行动，这意味着什么？这意味着，我们所追求的这一抽象（对此，我的前八封信是一个强有力的证明）已成为了我们的每一个确定而具体的表达形式的活生生的材料（也就是，内容和动

1 该词在亚里士多德那里意指“目的”或“实现（现实）”。如《灵魂论》412b：“灵魂就正是我们上述这一级类事物（物身）的‘现实’（ἐντελέχεια[隐得来希]）。”参见亚里士多德，《灵魂论及其他》，吴寿彭译，北京：商务印书馆，1999，83。——译者注

力）。在生命从属于抽象的地方，抽象也从属于生命。资本主义已从我们手中夺走了生命的具体性；今天，具体的和独一的东西正再度占有抽象、商品和价值。它们从资本那里夺回这些东西，并且，恰恰是通过潜能之身体的朴实。有些人（首先是福柯，然后是德勒兹及其他人）把这一从属的反转称为“生命政治”：这是正确的，因为，事实上，生产，在采取了抽象之转向后，如今已有能力颠覆它并把它关入独一性，这一操作是绝对生命政治的（这意味着，锚定于身体，锚定于它们在诸众中间确立的关系）。正是在这里，真正的变异、变形，变得可见：它们以假肢的形式呈现自身，也就是说，把自身呈现为一种通过获得新的工具而实现的身体之物理潜能的过剩；它们以网络的形式扩张，也就是说，把自身固定于身体的交流和协作；最后，它们在流离（exode）中，在空间的可运动性和时间的可弯曲性中，在一种为动物-人的尊严而杂交身体和语言的能力中，构成了自身。

所以，变形的身体是这样一个身体：它重新占有了工具，并通过网络和流离，以假肢的形式，把工具变为己有。人的历史是一系列工具的建构，由此也是其丧失独一存在、毫无防备的悲惨生存的实践表达的历史。今天，工具——把人和

自然相连的工具——正越来越多地由人自己所建构，在其行动中被吸收或被其行动所吸收。工具的历史，劳动的历史：在现代到后现代的过渡中，当劳动变得更加非物质的时候，工具也经历了一场变形，变得更加精神了。镰刀和锤子，铲子和钢笔，今后——越发地——还有文学和造型艺术（它们用来表达自身的种种工具），都以独一个体所提升并纳入其自身之生存的那些工具为中介。所以，功能的抽象化从属于行动的独一性；更确切地说：从属于身体的十分确定的潜能。并且，正如我们已经说过的，从属于语言的潜能，它的外展性（expansivité）。

那么，只要我们对之稍加观察，这些转变，可以说，以一种成为了身体之假肢的抽象潜能为标志，就产生了一些重要的困难——恰恰是在我们完全意识到那已经发生的变异，真正注意到身体在其每一项表达功能中诗性地生产自身的能力时。困难？或许这不是正确的说法。或许，最好是说悖论：复杂的悖论，难以描述，甚至更加难以解决。在这里，我想停留于其中的两个，它们关系到身体的新的假肢。

首先是一种美学的悖论，也就是，一种关于美的话语的悖论。那样的话语，当它面对身体的这一具体性时，就不再

可能了——因为它真的再也不能够存在。一种在身体的表达中实现了工具之占有的人类境况，事实上，并不允许一种（与美的生产行动分离的）审美话语持续下去。所以，只有一种诗学能够存在，能够给出自身，能够持存；这种诗学，是一种十分独一的艺术诗学，是一种从行动内部表达美之实践的行为。没有什么话语能够描述它——只有一种参与诗学的话语可以表达自身。但这恰恰是悖论出现的地方：这极为独一的实践已然支配了抽象，且在当下关乎诸众。我们正在分析的这一诗学是一个难解难分地纠缠不清的领地——如同一个战场，在那里，这极为具体的身体诗学重新出现，并从此对诸众富有价值。这极为独一的诗学行动拥有言语的表达性，拥有语言之协作的潜能，一种普遍的使用。我们可以说，在不同的时刻——但又带着一种不可否认的连续性——现代性的前卫派想让美学消解为一种身体的普遍诗学，或者，消解为一种艺术的政治。然而，这样的意志，是空洞的。今天，相反，在我们的后现代时期，这样的变异正在进行。诗学正成为一种本体论的潜能，一个抽象物的生成具体（devenir-concret）的工具。

这一切的发生就仿佛我们临近了斯宾诺莎为完成他对真

理的追求而向智者要求的“理智之爱”：真理的一种独一的伦理生产，对抽象整体的一种明确的居有，至高的理智欲望的一种生成恋人（devenir-amoureux）。

所以，甚至是在美学和诗学之关系的颠倒情形里，我们也目睹（并矛盾地亲历）了我们从一开始就在描述的这段历史：经由如此的反转，抽象从属于具体，且只能在这一条件下表达自身——就如现代之于后现代的关系。那么，劳尔，我的朋友，我年轻的兄弟，美学对我们还有何用处？让我试着向你解释，岂不很傻——因为在我对你极少的认识里，你恰恰试着把你的生命化为一种变形的诗学。所以，不是什么“美学”，不是纨绔，不是忧郁——既不是奥斯卡·王尔德，也不是波德莱尔，而是，相反地，这样一种诗学：它经历了静坐并在网上冲浪，像巴斯奎特[1]一样在公共交通设施上作画，以西雅图的方式写诗……简言之，它在社会中，在都市里，发起了阶级斗争和解放。那样的斗争是为了占有更强大的工具，是为了表达更丰富的欲望和更有效的语言，是为了享受

1 让-米歇尔·巴斯奎特（Jean-Michel Basquiat，1960—1988），“二战”后美国著名涂鸦艺术家，他最早是在曼哈顿下城区的地铁车厢和建筑物上喷绘图画而引起了人们的关注。——译者注

一种越来越抽象的交流和一种越来越独一的诗学。

可一旦我们直面诗学对身体的这一冲击，另一个悖论就出现了——也就是，以独一和诸众（作为独一性的诸众）的名义实施的普遍之服从。这么说意味着什么，从中能得出什么样的意义……声称普遍性服从一种独一的身体之潜能，这难道不是一个无解的悖论？我亲爱的劳尔，在这里，再次召唤独一性、独个性（*haecceitas*）或相对于“本己”所是之生存的问题式，就显得不合时宜——在如此的争论中，我们看到了所有的立场，它始于感知原子的碰撞，感知它们在独一化的唯物主义趋向上的垂直坠落，换言之，始于用一种强烈且悖论的方式，来感知一切创造力及其自由的横向性 / 偶然性……那是不可还原的。此时此刻，我们处在了一个类似的情境里：我们所谓的“后现代”情境。后现代最终不过如此：一种把自身强加于普遍性的独一性，一种作为不可还原的诸众，作为其自身法则的持有者（和生产者）而出现的肉身性（corporéité）。诸众的艺术（换言之，重新占有工具并——通过网络和流离的实践——把它们变为假肢的身体的合理性）颂扬的恰恰是这独一的肉身性。在这里，独一性比普遍性更为重要（我在说什么？——那完全是另一个东西，它以另一

种方式更有价值）；这取代了普遍者的诸众——以及构成它的身体——比普遍者的任何形式（普遍者："人类"、"权利"、"法律"、"类本质"，以及它们为了让权力的旧价值适应生命的新经验而兜售的一切美好故事），拥有更多的潜能。然而，超越这些立场并不难，以一种肯定的方式体验这些悖论也并非不可能……如果我回顾我的生命，回顾我这一代人的生命，以及 1968 年左右和之后的下一代人的生命，那么，我会发觉，我们的全部经验——或好或坏——可以归纳如下：我们总以一种极端的方式，一再地，尝试在经验中挖出一道道反对普遍性的独一性的犁沟，让生命富有价值，并且，这样的价值反对一切空洞的弃权，反对悲惨的——如今空洞的——"人权"宣言，反对其他所有必然以战争和一切类型的毁灭为基础的普遍本质。如果这个悖论，作为我们讨论的核心，存在的话，如果它，在所有情形中，代表了那些秉持"古训，毋忧"之人迎面遭受的一击的话，那么，就该轮到我们来解决它了——周而复始。并且，这是可能的！

但今天，我们用来体验和生产艺术的那种方式，不已经超越了这一切？身体的霸权不已经把自身强加于前沿？我的印象如此地精确，以至于那些寻求一种不同的艺术形象（也

就是，一种美学，而非一种诗学；即这样的权力，它支配的是美，而非一种生产美丽强大之身体的话语）的人，那些从此隐藏起来的人，只能在美术馆这样的阴暗角落里，在艺术市场——画廊和妓院——这样混乱不堪的丑剧里，在收藏家世界的引人注目的自我陶醉中，被找到了。金钱和投机的普遍卖淫对抗生产的独一性……

那么，劳尔，我的朋友，最后一个论证。我担心你会把它当作一种浪漫主义的话语——但我真的不这么认为，而你会看到原因……我的论证如下：就那种建构起来的新的独一性成为了一个独一的生产者，并吸纳了世界之变形的工具而言，它不再和普遍者有任何的关系，并且，更一般地说，也不再和自然有任何的关系。艺术，身体的后现代诗学，必然是反自然的。不是说它成为了自然；所以，不是说我们必须以此方式跟随前卫派下达的模糊不清的绝对命令，玩弄那些以“主义”结尾的词语，并发布未来主义的或乌托邦的宣言；不，身体的后现代诗学已经是反自然的了。自然意味着疲劳、死亡、依赖、重复：这一点也不符合创造的诗学，即变形之人的诗学。在我们的诗歌中，同样有一种尝试：要活得更久并征服死亡——也就是说，通过对卫生政策、一般福利、生态政策……

的更大投注，来提高生命，因为这些“陈词滥调”是美好的，而“公共开支削减”、“货币和预算平衡”是恐怖的……所以，这就是反自然的首要意思：反对那个由平静地、反复地倾泻的原子构成的可恶的自然（虽然它总与警务相伴，不论是世俗的还是教权的）……直到一种诗性的力量，一种极为独一的诸众的趋向，陷入一种极为独一的反抗，用诗性的行动打破一切，并把这原子的下坠变成一个爱的行动。爱他者，爱一切事物，爱每一个人。爱是自然的反面。爱是一种集体的诗艺，一种生产，一种以诸众为特征的热恋，一种艺术。爱是运动着的独一性的诸众，是把一个身体推向另一个身体之怀抱的运动的无限；这总是爱进行的方式，因为正是如此，通过一种让“在世存在”（l'être-au-monde）的潜能增强的不可言说的加速，独一存在在生产世界中的潜能也得到了增强。

亲爱的劳尔，我不知道我是否成功地把我们在这几十年间亲历的革命之意义传达给了你。如果艺术不复存在，这也只是就身体占有了它而言：因为，从今往后，它真的在诸众的实践中无处不在了。正是在身体中，艺术试验了新的变形之组成——因为谁知道一个身体能做什么呢！所以，艺术不再是一种慰藉，不再代表一种超验的或先验的极性

（polarité）——不管它是什么……艺术就是生命，肉身化，劳作……艺术不再是一个结局；相反，它是一个开篇。没有喜悦，没有诗歌，就不会再有革命。因为，再一次，艺术已参与了革命。

论生命政治，致玛丽-马格德莱娜

2001 年 12 月 15 日

亲爱的玛丽-马格德莱娜[1]，

你还记得两个月前我们参观威尼斯双年展吗？我们从那里茫然地出来，对这样一种形式之革新的空虚感到震惊。如果美不是形式，它还能是什么？另一方面，透过一件件展示的作品，我们能够读到的东西，在那里起着一般支配作用的东西，是一种富有表现力的文化的终结感；作品的并置——在这类展览上是不可避免的，即便它们彼此截然不同——给人留下了一片墓地的模糊印象。在参观双年展后几天，我有幸同让-吕克·南希（Jean-Luc Nancy）讨论“生产与创造”这一

1 玛丽-马格德莱娜·莱萨娜（Marie-Magdeleine Lessana），法国精神分析师、女作家，曾在拉康指导的巴黎弗洛伊德学派（École Freudiennede Paris）接受训练，并参与创立了精神分析拉康学派（École Lacanienne de Psychanalyse）。著有《母女之间》（*Entre mère et fille*）、《控诉庭》（*Chambre d'accusation*）、《不要离开》（*Ne quittez pas*）等。本书更早的法文版（Paris: Epel, 2005）就是在她主编的“工作坊”（Atelier）丛书中出版。——译者注

话题。讨论的起点是我们所共有的一个问题：在一个已被绝对内在性征服了的世界里，艺术作品还如何可能存在？艺术作品似乎总有某种超越性的东西，但我们知道，超越性不复存在，上帝已经死了。这些最初的考虑，与一种沉重的危机感，与一种对先验维度之不可能性的意识，携手并行；而在我和南希的讨论中，由于察觉到我们当时陷入的战争和混沌状态的悲剧性，它们又进一步加剧了。不仅上帝死了，就连他尸体的阴影也投到了我们的生命和我们的表达能力上。更糟糕的是，在这场战争中，上帝对交战的双方显现为一种毁灭的力量，一种狂热的表达，一系列排斥他者（l'Autre）之存在的狂傲同一性的功能。

简言之，我们真正地得到一个印象，即我们抵达了海德格尔定义的技术之集置（*Gestell*）的极点。我们知道这意味着什么。在现代史上，有一种技术发展成了人的艺术；而在这种技术的中心，是一种对真理的探寻——自然的真理，以及人类的真理。生产就是这种对真理的探寻，并且，它能够这样提升自己，以至生成为一种诗艺（*poïésis*）——也就是，诗歌和艺术。但这相同的技术同样可以激唤真实（le réel）——历史运动所发展出来的这一现实（réalité）之背景。接着，这

一激唤变为了一种巨大的危险，它延及整个世界，如一道阴影——或如一具尸体的恶臭。

在参观了双年展并同南希讨论之后，我已试着澄清我的观点。显然，我们处在一场深刻的危机当中，而生产——包括艺术生产——如今正在空无中打转。从中是否仍有可能找到我们所追寻的美之发展？仅存的可能性似乎是从虚无中（*ex nihilo*）建构出什么。但从一种绝对内在性的视角来看，虚无来自哪里？就像笛卡尔把对我思（*cogito*）的探寻之苦体验为一个漫漫长夜，我们今天也在我们的危机感、战争的风险和思想的恶性循环之间挣扎……就连海德格尔的那个在存在边缘释放的诗艺之假设也在我们眼中变得越来越不真实了。我们注定要留在这个无法解决的危机之境地里，不得不穿越一场走不到尽头的战争的滚滚硝烟。我们已坐上了大胆妈妈的货车[1]。

正如你所见，这第九封信把我带到了悲观主义的深渊……不，当然，我在开玩笑！但如果我把美的定义思考为一种活生生之劳动的超脱，或者，把艺术的定义思考为一

1 参见德国作家布莱希特的戏剧《大胆妈妈和她的孩子们》，剧中主角“大胆妈妈”就赶着她的货车随军叫卖。——译者注

种解放的集体行动，后者反过来又把自身呈现为一种存在之超脱，那么，我就不得不承认，一种消极的转变的确已经发生——因为我再也不能享受这存在之超脱了，因为我不再成功地让那无中生有的时刻独立出来。上帝之死的阴影已彻底笼罩了舞台。我记得几年前在米兰小剧院（Piccolo Teatro）上演的由吉奥乔·斯特雷勒（Giorgio Strehler）执导的《大胆妈妈》。其整个的建构是基于一辆装满活生生躯体的货车和一面由闪电、毁灭及绞死者构成的幕布之间的对比。随着上帝之死，永恒性很有可能就是这面幕布。我们如何从中走出？我们如何穿越这片荒漠，我们如何再次想象世界会向欢乐敞开？

正如你知道的，亲爱的玛丽 - 马格德莱娜，我一直是马克思主义者，并且我仍然如此。那么，在马克思的唯物主义里，有一个创造的观念，它既体现为生产的过程，也体现为再生产的过程——既体现为商品的建构，也体现为生命的发明。在马克思那里，活生生的劳动是历史性存在的创造性母体，并且，随同历史性存在，它也是一切世界形象的创造性母体。在马克思那里，就如在海德格尔那里，存在是由生产建构的。对他们俩来说，生产的积累构成了生命的自我再生产的背景。但不同于海德格尔，对马克思而言，技术和诗歌不是分离的，

诗歌没有被推到存在的边缘。诗歌不代表一个阈限，相反，它代表了活生生的劳动相对于生产和生产命令（也就是剥削）强加的境况所实现的超脱。所以，创造（créer）并不位于存在的界限之上；它不如说是创生（générer）。我们能说生产不同于创造吗？还有什么比创生更美妙的东西呢？创生或许是这样的东西，它抵制并反对神的嫉妒，并且首先反对那个毁灭性的上帝的愤怒……但让我们回到我们关心的东西，也就是这一观念：创造并不浪漫，它并不只是时不时地被给出来。不，创造，不是升华（sublimer）。相反，创造和人们的生产生活相关——根据创生的流动，一个接着另一个，一个挨着另一个。创造的行为是一种超脱，它授出诸众，并在我们周围的存在之深处，通过挖掘，发现了种种作为我们生产之过剩的形式。在双年展上，有两个东西让我们惊讶：一个是博伊斯[1]的图腾和肉堆，它们就像是世界之肉（lachair du monde）内部的创造之中介；另一个是塞拉[2]的光彩夺目的金属形式，某种

1　约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys，1921—1986），德国战后著名艺术家，激浪派、偶发艺术和行为艺术的代表人物，其作品涵盖雕塑、装置和图像等诸多形态，他也是“社会雕塑”概念的提出者和实践者。——译者注

2　理查德·塞拉（Richard Serra，1939—　），美国极简主义雕塑家和录像艺术家，以金属板组合成的大型作品而闻名。——译者注

几何学的庞然大物，类似于一些形式回路，它们负责挖掘存在，追随其创生的结构。就这样，面对内在性，我们不再心怀畏惧。活生生的劳动穿越了世界，乃至于成为并解放了其可能的超脱。

我在我的研究中疑惑重重地前行。我深信，不管怎样，这些饥荒和战争的岁月会允许我们发现存在的新的维度。但显然，唯当我们把诸众引入这存在的游戏时，生存的永恒根基（它往往如此弹跳不定、难以捉摸）才能得到革新。这里或许就是我们要为之奋斗的最后一程的内容：主体性的生产——它作为诸众，穿越了存在之整体。我们知道，在后福特主义里，活生生的劳动生产出来的价值正变得越来越非物质，越来越协作化。但在实际的情境中，智力和协作同样越来越不可能被包含于价值生产的世界秩序。活生生的劳动生产出来的价值是一种过度。我们不知道，这种过度，这种极致的超脱，包含哪些部分——我们会想到艺术，或者，想到革命——但我们知道，这样的过剩就在那里，构成了一种生产的根据，为了建构一个新的世界，它可以像一台机器一样被组装起来。从这个角度看，博伊斯和塞拉是这独一生产性的过度之整体的两个引人注目的表达，而我们就把那过度的

整体称为诸众。就这样，在一种逻辑的和物质的潜能的逐渐增强中，通过始终停留于那个被给予我们的世界，我们开始一点点地看到，创造的丝线在表面上出现——或许，在我们当下所是的这个战争和恐怖的世界里，尚有可能把这些丝线织到一起。上帝也许死了，但国王还没有，他正试着重建利维坦，并通过同一性的再度配置，让我们窒息。在这里，创造和创生变为抵抗的行动。而且，它们是叛离之行动的形象——要去追求潜能和欢乐，要去远方，既留在这个世界之内，又在它的动力学之外，创造集体的意义，发明新的共同经验。有必要对创造进行一次新的阅读，而这样的必要性，不过是这么做的一种新的可能性的表达。在两三代人的时间内，我们亲历了一种生活，它完全地投身于对共同性的追求，并相信诸众能够把共同性创造出来。目前，共同感已先行于我们：在我们的这个时代，不再有什么前卫派，而只有我们——我们，诸众——试图占有的一种存在之过剩，而其他人发动战争，不惜一切代价地阻止我们。但抵抗的优势在于这一事实：它活在存在的内部，并且能够占有存在的最最微小的碎片，同时也等待着把那碎片投入其整体之中。

亲爱的玛丽 - 马格德莱娜，我有一个印象，即这封信以

一种相当苦涩的方式结束了艺术反思的漫长时期。即便如此，仍有一些真理。不只是对艺术自主性的重新肯定（自主性只是艺术之存在的一个方面），同样还有这样的观念，即自主性——艺术表达的欲望——遍及诸众以创造的方式行动的一切地方。而且：艺术在生命自我再生产的地方授出生命。艺术的创造是一种名副其实的创生：从物质的角度看，它等同于挖掘，目的是找到一些能够自身表达的形式——就像米开朗琪罗和毕加索想要的——或者，类似于跟随创生之要求和创生之主体的轨迹和分岔。我真的不知道如何以一种恰当的抽象的方式呈现这些图像——以如此的方式呈现，乃至于那些拥有血与土之品味的形象，不在我们面前沾满血与土。因为那里有一个小小的奇迹，它总在发生，诚然就如分娩的奇迹，那时，造物突然完整地来到了世上。然后，它发出尖叫，因为这是一件活生生的作品，因为它会形成语言，因为它会发明各式各样的对话，同每一个人，同诸众。当然，今天，我们往往被迫（博伊斯直接地，而塞拉通过他创造的几何学形式）停留于世界之肉的内部，这肉尚未成形，而艺术却通过我们生活世界的凶残、真实的表征，向我们讲述了它的全部厚重，全部理想——因为我们的语言仍遭删减，因为我们

还无法表达诸众的身体能够表达的语言。我们的潜能大于我们的自我表达能力。艺术活动往往就被堵在这表达的缺失上，被堵在这个之间（entre-deux），或者，如果你愿意的话，被堵在现代与后现代之间的这一空位期（interrègne）上。要怎么把表达和潜能重新连接起来？要如何建构我们已然所是的这一潜能的一个表达？为了作答，让我们回到这场讨论一开始提出的方法和预设上。事实上，我们说过，艺术，如同创生，属于诸众。这样的从属是生命政治的，因此，它完全服从变形的过程，服从那个穿越了诸众的主体性的生产装置。所以，主体性——每一个在其独一性中通过诸众的行动实现了自身的主体性——以其自身的方式促进了诸众本身的变形过程。通过它和诸众的关系，每一个主体性都在语言中生成了词语，在社会关系中生成了丝线，在劳动中生成了商品。诸众自在地拥有一种能力，可以让语言的产品，以及社会关系或生产的产品，显得美丽动人。而这一切必须把诸众催熟至一个全体之美的层面。那里有一个神话，许多人已通过把它投射到过去，而亲历了它——黑格尔把它等同于希腊文明。但，对我们来说，相反，这个神话，是一个未来（avenir）：我们把它等同于主体性的最为激进的杂交，等同于诸众的生成共同

(le devenir-commun)。正是在那里，世界之肉可以变形为身体，而创生可以变为美。暂且，唯一有用的艺术价值是那些价值，它们预感到了诸众的这一生成(devenir)——既在它的重重危机当中，也在它的前行道路之上，既在独一性的冲突中，也在其共同性内部的幸福配置里。

- 附　言 -

变形记：艺术与非物质劳动

2008 年 1 月 19 日，泰特美术馆讲座

让我们开始试着从一种唯物主义的视角出发，历史地定位造型的和具象的艺术的概念，也就是说，试着定义它和生产模式之结构和发展的可能的（且无论如何历史地确定的）联系。这可能吗？由于我们今天要在这里谈论艺术和非物质劳动，所以，对我而言，尝试一番似乎不无裨益：事实上，“劳动”的“非物质”特点绝没有夺走其绝对的历史主角的身份（甚至是在它所保持的同艺术生产的关系里）；同样，这样的非物质性也没有掏空劳动活动的经济能量和存在潜能，后两者恰恰是资本主义所要求的，为的是能够剥削它们。

所以，这样一种艺术的定义是可能的吗？我认为是的。

即便我们考虑到了艺术市场，也就是，那些事实上和资本循环有关的艺术现象的肤浅性和不一致性，我们其实仍可以标明艺术活动的不同阶段（人们所谓的艺术“风格”与“诗学”）和资本主义的生产及劳动组织的形式之间的一种对应关系（当然是模糊的，但也是真实的）。所以，我愿试着勾勒出这一关系的些许形象，并为其模式化而提前向你们致歉。

让我们从那个见证了阶级斗争成为资本主义发展之核心的阶段开始。从 1848 年到 1870 年，这一核心性通过工人阶级的劳动在其全部物质性中的一种粗野的、强有力的大众化而得以表达。艺术表达的“写实主义”（例如，库尔贝和塞尚）展现了劳动的这一新的历史境况吗？我总有一个印象：的确如此，尤其是，如果我们考虑到那种让现实的去自然化和主体的结构物质性开始显现的力量——它恰恰和劳动力剥削的工业与都市中心化在最初的重大插曲相一致。

另一方面，1871—1914 年的印象派时期，对应于那样一个阶段，其中，资本依赖于劳动的分工和特殊化；而在工人方面，我们看到生产的自动组织的一种颠覆性计划的发

展。这是资本主义生产的积累状况的“解放性的过分规定”(surdétermination émancipatrice) 的第一个伟大时刻，在这个时刻，技术工人是主角。工人逐渐意识到，资本主义的世界，作为他们的敌人，可以被瓦解——甚至有可能在另一个基础上得以重建——只要他们抓住了生产的关键并重新占有它。那么，世界的这一瓦解、这一重建和同一时期艺术世界开动的运行，产生了强有力的共鸣。创造就体现为瓦解：那会是当前历史的艺术变形的第一阶段的口号。

这把我们带到了十月革命。革命思想和颠覆行动像野火一样遍及整个世界。为了回应这一挑战，资本主义被迫对作为生产之基础的无产阶级强加进一步的大众化，(通过福利体系) 给工人的消费确立新的准则，把抽象化的水平推至极限，并把一种“科学观”引入劳动的组织。恰恰在这一刻，“抽象形式”也在艺术生产中强行提出了自身。这样的抽象既是劳动抽象化的再现，同时——从工人的角度看——也悖谬的是一种另类想象力的材料。的确，社会主义如果不是劳动抽象化的自动组织的计划，又能是什么呢？

在 1917—1929 年，从占领冬宫到大萧条，那逐渐占据艺

术生产之核心的抽象化是“表现主义的”，也就是说，它英勇地体现为剥削的种种真实的、现时的规定。换言之，它强烈地期待劳作的抽象化——它吸收、占有那样的抽象化，并把它推向极致，为的是颠覆它。所以，抽象化穿越了具象艺术，摧毁它又重建了它，而艺术生产体验了一种真正的革命激情，也就是，对一种在史诗的激荡中得以表达的建构性美学的渴望。

由此，一旦返回市场和商品流通的内部，抽象化就会采取种种越来越具有分析性的形式，而这些形式，当然依旧抽象，却越来越渐趋于消失，甚至往往向纯粹的实验开放——至少是每当危机（和生产模式的更新，其必然的结果）允许它，或工人斗争强行提出它的时候。

1929 年之后，仅存的艺术维度是由大众艺术家生产的，换言之，它提出了一种纯粹的建构能力——不论后者采取了什么样的形式。而正是这样的演化，在一段持续实验的历史中，把我们最终引向了 1968 年。所以，我们就这样抵达了抽象和生产之间的交错时刻；或者，更确切地说，抵达了当前生产模式的抽象化与其他可能世界的再现所形成的交织，抵

达了影像的抽象化，抵达了越来越多样的材料的使用，抵达了艺术姿态的简单化，抵达了真实物的几何学解构……毕加索和克利，杜尚和马列维奇，博伊斯和丰塔纳[1]，劳森伯格和克里斯托[2]：不管他们之间有怎样明显的差异，我们把他们所有人认作一种并且是同一种创造性经验的行动者。从此，我们面对着一个新的主体——它能够去除资本强加给我们的物神化命运的神秘——和一个抽象的客体。

那么，接下来呢？从这一切中，我们还能得出什么别的东西？

1968 年降临。于是，当代艺术被迫面对一系列新的问题。一个事件如何发生？对此时此地之变形的激情和欲望如何发展？今天的革命如何呈现自身？如何彻底地重新思考人？抽象物如何成为实践（*praxis*）的主体？抽象化欲求怎样的世界，并且如何来欲求？与这变形的极端姿势相对应的生命形式是什么？

1　卢西奥·丰塔纳（Lucio Fontana，1899—1968），意大利画家、雕塑家，生于阿根廷。他是空间主义的创始人，倡导贫穷艺术，以“刀痕画”而闻名。——译者注

2　克里斯托·弗拉迪米洛夫·贾瓦切夫（Christo Vladimirov Javacheff，1935— ），他和妻子珍妮·克劳德（Jeanne-Claude）同为大地艺术家，两人一起创作了“山谷幕布”、“雨伞”、“铁幕”等作品。——译者注

让我们回到我们的思路上来。我们从一个再度占有和自动组织的阶段（1848—1914 年）开始，它受制于技术工人形象的发展，受制于工人发动的斗争，换言之，受制于工人表达的乌托邦和革命（这一时期，在巴黎公社的时刻，划分出了“写实主义”和印象主义两大艺术流派）。接着是始于 1917 年，终于 1968 年的革命阶段，它完全发生于劳动力的抽象化运动内部——该阶段，在 1920 年之后，也划分出表现主义和抽象实验两大艺术流派（在那期间，大众化的工人形象把自身作为一个霸权主体强加于 / 反对劳动的抽象化，并设置了一个对那样的抽象化进行社会主义管理的计划）。如今，我们在这里进入了一个新的时期：社会化工人的构成时期，认知型劳动力的构成时期。那么，此处的难题恰恰在于：构成什么，何时，何地？

有必要从头开始。在我们的讨论中，这意味着问我们自己，“非物质劳动”这一表述是否正确。事实上，悖谬的是，在今天，谈论“非物质性”不再意味着谈论抽象化，而是，相反地，意味着真正地潜入具体之物，潜入物质。所以，我们在这里面对的不再是远处的视觉，不再是灵性，而是一种

对身体的沉浸，换言之，一种对肉体的表达。非物质劳动生产物质产品、商品和交流。它的组织是通过一个个语言的、协作的、电子的和信息的网络，它们都是极度物质的，而它的发生则是凭借诸众的各类联系——和运动。所以，我们在这里面对的是这样一种非物质性，它充满了肉，变动不居，极具韧性：它是身体的一个集合。

那么，从艺术的角度看，这把我们带向了这段历史的悖论：艺术发展已把我们生存于其中的社会关系的抽象化变为了肉身化的形象；并且——在一个持续变形的过程中，通过运动的、流变的影像——它将重要性赋予了肉的生命力。从培根到沃霍尔或朴勇（Park Yong），艺术家在一个稠密的空间内，想象一种朦胧的糊浆；并且，他毫无畏惧地考虑一个摆脱了其内在建筑的世界的视角。由此，艺术的发展，既在生命政治的方向上，也在非物质的方向上进行。通过纵身潜入一个能够生产生命形式的沸腾的、混沌的世界，重新构想社会交流并把握其变动形象的尝试得以完成。从集中的和拓展的角度看，今天的艺术悖论体现为这样的愿望：想要以别样的方式生产世界（身体，运动）——但又要从一个只承认现有世界的世界内部进行，并且，那个世界知道，有待建构的“外

部”（dehors）只能是一个绝对内部的他者（*l'autre d'un dedans absolu*）。

当然了，我在这里提供的粗略描述，无意构成一种对艺术史的新的叙述。对我来说，强调这样一个事实足矣：艺术活动总在一种特定的生产模式内部存在，并且，它再生产了那一模式——或者，更确切地说，生产它，又质疑它，忍受它，又摧毁它。艺术活动是劳动力的一种模式：一种独一的形式。不出意外，艺术活动的所有产物都可以如此轻易地变为商品，而反过来，一件产品可以相反地获得一种特定的价值，只要它事实上被呈现为一个发明——也就是，被呈现为一件独特（*sui generis*）的产品，一种独一的不可还原性。艺术作品总是两个难解难分的东西——而且，就像资本主义时代生产的所有客体：既是一件商品，也是一种活动。从生产活动的这一两面性出发，人们无疑能够明白，我想要表明的东西就是当代艺术关系的内在现实了：不只是一种可被理解为单纯商品生产的艺术生产方式，还有一种一般的生产方式，它成为了潜能的形象，也就是说，成为了在世界当中的创造性存在（l'être-créatif）的形象。劳动力，生命之林中的自由鸟。

正因如此，我相信，艺术活动具有一种本体论的重要性，那也是创造性视角下考察的一切劳动形式的重要性。而劳动无疑会变得更为突出，因为随着生产模式的发展，它会变得越来越具认知性。它的特点发生了改变；我们看到商品生产的更新，它们的循环，再生产的语言特性的浮现，再生产的虚拟的、网络的、协作的价值化，等等。

艺术研究坚持这本体论的重要性，已有很长一段时间了。在这方面，我总会想到，维也纳学派的贡献，在 19 世纪和 20 世纪之间的转折点上，是至关重要的。尤其是它的作者们，在同阿洛伊斯·李格尔（Aloïs Riegl）一起分析罗马晚期和拜占庭的工艺时，揭示了艺术制作所包含的社会力量和模型的整体，并因此抓住了其本体论的过分规定。那么，得以突显的便是艺术意志（*Kunstwollen*），也就是，艺术制作的独一欲望，以及全部技术在那些被认为运用了技术的人周围的四溅；或者，再一次，主体和客体通过生产，在历史进程当中实现了重叠。所以，这本体论的过分规定也是劳动的过分规定：艺术意志激发了工艺，而工艺追求艺术意志。

那么，罗马晚期发生的事情，其实，就常常如此。艺术意志对它描述的各个时期而言会是普遍的，但每一次，它都

通过某一方式，采取了独一的形式；在那样的方式里，它包含了材料的整体，选择了它所利用的生产模式，并调动了品味和需求。艺术意志是这样一种意向性（intentionnalité）：当它得以实现的时候，它绝没有失去其自身的时空规定；然而，它更新了它自身的时代。此时此地，它以一种认知的方式，通过展现生命的一种“正在形成的形式”（forme formante）而完成了这一使命。技术手段变成精神的（也就是，认知的）；反之亦然，智力变成了技术和劳动。

我要对艺术批评史做两个进一步的参考——我想到了威廉·狄尔泰（Wilhelm Dilthey）和米歇尔·福柯的作品，并且，我希望他们的相关性会立刻显现出来。

在狄尔泰那里，生产模式和艺术经验之间关系的表达，似乎从一开始就截然不同于维也纳学派提出的东西：艺术作品是个体生活经验（*Erlebnis*）的产物，而艺术经验具有强大的心理内涵。但渐渐地，狄尔泰的美学——或者，更确切地说，对他所关注的每个浪漫派和后浪漫派作者的“诗学”分析——开始往历史结构、表达技术和艺术知觉之独一性的方向上发展，并抵达了一个更接近维也纳学派理论家的观念。但他做

了一个特别的深化：在艺术生产中，使动者和被动者之间的关系变得越来越深，并成为了行动者之本体论变形的一个推动力。

至于福柯，我们知道，他在对一个时期的阐释中，把知识型（*épistémè*）的概念当作了基石；但与此同时，他把一个时期的发展置于革新的边缘，事实上，也就是，置于不连续性的节奏当中。其实，福柯频频地——这并非偶然——坚持混合，坚持界面的过程，从中就出现并实现了一个特定时期的知识型的转变。对于“什么是作者？”这一问题，他从1969年起就会回答道：“说话者是谁并不重要！”而两年后，关于马奈，福柯的话语已然确立了艺术姿态的变形得以发生的种种形式：马奈——“物画”——“这正是人们最终可以摆脱再现本身，并允许空间玩弄其纯粹的特性，其物质的特性的基本条件”[1]。

所以，这两位作者——狄尔泰和福柯——相对于那个把我们带向后现代性，带向非物质劳动在艺术场景中的霸权地位的转折点，他们分别代表了一种“之前”和“之后”，那么，

1　参见米歇尔·福柯，《马奈的绘画》，谢强、马月译，长沙：湖南教育出版社，2009，43。有改动。——译者注

他们为什么重要？因为，经由他们，历史和本体论从此强有力地交织起来。正是在那里，由于这样的交织，生命政治——我认为——出现了。

那么，让我们回到这段插曲的起点，我的意思是，回到我们跟随艺术史的发展而停下脚步的那一时刻——也就是，1968 年左右，我认为，那个转折点代表了大众化工人的终结。现在，让我们进入那一时刻所打开的阶段。

正如我们已经看到的，艺术和劳动——两者都受制于全球化，受制于生命经验在资本主义中的处境——已变得抽象。然而，它们的主体和它们的客体，在一场游戏里，相互指涉；而那场游戏，恰恰就是生产的游戏，其中不再有任何的“外部”。那么，在现代性到后现代性的过渡中，我们要把“美”的出现，定位于何处？我们要如何凭借艺术制作（faire-art）的意志来穿越抽象化？如果我们想要重新打开这些问题，我们就必须首先强调，我们正面临一个重大的变异——或许是一个人类学的变异。今天，在我们的生存中，创造的事实已不再和自然有关；如果我们抛弃我们所惯常的思维方式，我们就不得不承认，那甚至不再是一种升华。创造，不如说是一种过度（démesure），一种超脱，它揭示了生产性的一种剩

余。那么，恰恰当劳动力是认知性的时候，艺术表达的欲望也无处不在地呈现自身；当工人大众把自身转变为独一劳动者的诸众时，艺术行为也授出了生命形式，而这些生命形式又变为了世界之肉。

我认为，继勒鲁瓦 - 古尔汉（Leroi-Gourhan）和西蒙多（Simondon）之后，贝尔纳 · 斯蒂格勒（Bernard Stiegler）已格外有效地阐明了这一转折点。斯蒂格勒事实上抓住了人类起源（anthropogenèse）和技术起源（technogenèse）的统一化趋势，由此，世界被暴露给了一种真正的机器转向（*tournant machinique*）[1]。认知型劳动生产的对象改变了主体——不再以形而上学的方式，就像海德格尔那里一样，而是像康德那里一样，以一种批判的方式——艺术彻底地暴露了（也就是说，通过技术揭示了）这“真理的秘密”，即主体在一种持续的相互关系里进行生产。一旦进入循环，进入那把内部和外部、构成成分和构成之物联系起来的曲流，“深度”就能够在所有人的眼皮底下浮现。康德的图式——这是现代哲学的最终

1　参见斯蒂格勒与多南（N. Donin）合写的文章《可感性的机器转向》（Le Tournant machinique de la sensibilité），发表于《方法论手册》（*Cahiers de méthodologie*），2004, 18：7-17。——译者注

困境，围绕它，人耗尽自身并完成了他的死亡——不再从崇高中得出它的结论，而要到一个圆环中寻找，那正是构成的圆环：介于主体和技术客体之间，因为后者也将自身呈现为一个主体。在斯蒂格勒那里，人的生成（le devenir humain），经由人为他自己配备的假肢的拓展，构成了认知型劳动在其自身中预示的最终命运。变形就是艺术行为之本体论深度的面容。

然而，这只是一种定性。我试着弄清（认知型劳动的）非物质性在它同艺术之关系中的效力。我已把这样的过渡等同于后现代性的转折点，等同于人类起源和技术起源之统一化的时刻。那么，出于我在此遗憾地来不及细述的种种不同的原因，今天的情境似乎已经确立。我们不再走向后现代性了。更确切地说，我们已经超越了一切的“后”，我们处在当代性（contemporanéité）之中，而当代性已进一步加深了劳动的变形。劳动——正如我们已经看到的，是非物质的，认知的和情感的——正在变形，它正变为生命（*bios*），变为生命政治的劳动，变为一种对生命形式进行再生产的活动。它从此具有了新的性质。而我恰恰想以这些性质告终。

首先，作品如今把自身呈现为一个事件，换言之，一种超脱，一种活生生的过度。事件从生活的日常视域的连续性中脱离，却又处在那一视域的内部，甚至代表了其中心。当你潜入内在性的世界，也就是，潜入那个让一切“自然”不复存在的完全建构起来的世界时，你就发觉自己处在了这一人工的深度中，那里的事件不是一个“外部”，而是一种内部的爆炸。所以，“向外超越”的不可能性：正是这宣告了创造之超脱。

其次：生命政治的劳动是一个诸众的事件。我们已经强调了艺术劳动在本体论上的深刻性，强调了一个事实，即那一本体论的深刻性总被一种艺术意志所标记，总被一种知识型所过分地规定。那么，我们通过生命政治的劳动生产所确认并阐释的事件就具有了和当代工业一样的集体和文化的特征。这确证了认知型劳动的诸众特点。然而，我们应当意识到：这个特点并不单纯地表达某种属于互动协作的东西。解释学学派（从伽达默尔到艾柯再到姚斯[1]）已强调了这一元素；

1　汉斯·罗伯特·姚斯（Hans Robert Jauss，1921—1997），德国文艺理论家，他继承伽达默尔解释学方法，创立了接受美学的理论。著有《接受美学与接受理论》、《审美经验与文学解释学》等。——译者注

而西蒙多的个体间的（inter-individuelle）或跨个体的（trans-individuelle）阅读则通过技术对象本身的构成，描述了其面貌和运动。但这一切还不足以让我们把握并理解认知型劳动产生的艺术现象的特定稠度。事实上，那样的现象将自身呈现为某种超出了其自身的东西，它——在一个不知“外部”为何的世界里——超越了其生产的独立性和自主性：正是在这方面，它自身呈现为诸众之超脱。

跟随这一“本体论的深刻性”——维也纳学派曾如此强有力地把它描述为艺术生产的阐释性符号——我们抵达了第三点。事实上，我们必须指明，诸众的事件是一种向共同性（le commun）敞开的超脱。那么，艺术生产就穿越了工业并建构了共同的语言。所以，一切生产都是一个交流或共同化（communication）的事件；而共同性则通过诸众的事件建构起来。这就是它如何得以规定的：这种更新认知和行动之机制的能力——在今天，在认知型劳动的时代——我们称之为艺术的。

在我停止之前，我要考虑最后一个难题。我已强调了生命政治。让我们借此重新阅读古典诗人，例如，试着回想奥

维德（Ovide）的《变形记》（*Métamorphoses*）。在这里，我们发现自己再次陷入了生命的一种神话的再现，它从生命中去除了一切必然性的参数；我们迷失于一座迷宫，而构成这座迷宫的，正是占据了整个叙事空间的动物形象、人和诸神的故事、自然的和技术的假肢。

今天的认知型劳动（以及与之相连的生产模式）恰好成功地做到了这点。但一切神话的回响——正如奥维德那里的情形——从此已经消失。在这糊浆里，在我们栖居的世界已然生成的变形中，我们撞见了某种可以说几乎太过真实的东西。有时，我们的世界充满了怪物。我们发觉自己颤栗不已。我们希望并非如此——但就是这样：这是当代性的本质。每当我们不得已面对我们的行动和我们的工作产生的怪物时，每当权力的关系增加之时，我们就被迫承认这点。正如我强调过的——关于那种在机器的主体和机器的客体之间的关系里必定会被创造出来的“可逆性”——怪物活在我们每一个人身上；更确切地说，怪物是我们的一个假肢，可反过来作用于我们，并直接地参与我们的变形。我们越是揭示非物质劳动的具体的和身体的特点，越是揭示认知型劳动的肉——简言之：揭示那构成我们的生命的共同元素（生命政治）——我

们就越是察觉这一处境的危险。这里还有另一个悖论吗？无疑，是的：我们越是进入抽象化和非物质性——面对怪物——我们就越是被迫制订种种影响我们肉身性的检验形式，换言之，定义一种生存者之批判的模态。

这就是为什么，我们必须明白，当代性——以及它从此带来的生产模式——在同怪物们的接触中，正在危险的信号下进行。这迫使我们思考共同性，思考一种关于存在之意义的决断，思考事件和诸众为了把意义赋予共同性而必须同时采取的方向。

事实上，审美的姿态（当它用我们在此尝试的方式得以阐释时）终将在它的道路上找到伦理的决断。我们活在变形当中，活在劳动和文化的当代积累所规定的这一时间和空间的变形当中。身体就在此变形的过程中伸展。种种危机持续地在场，而没有任何“外在”的解决途径：我们就在这里，我们没法逃到别处。

然而，有这样一个非凡的言词，我们知道如何表达；有这样一种创造的能力，我们知道如何提出。并且，由于它同时包含了生产和本体论的维度，事件和共同性，艺术无疑就能够——或者，更简单地说，应当——把伦理的意义赋予这

些复杂的纽结，换言之，帮助我们建构一个多样化的范式，在这范式里，为他之存在（l'être-pour-l'autre）——作为共同之存在（l'être-commun）——获得了胜利。

那么，在这样的语境下，对伦理所贯穿的一种风格的建构，提供一个指示，不是可能的吗？这一问题的提出，我认为，就是在问：今天是否有可能抵达一种关于存在的新的宏大记述，是否有可能接近一个具体的乌托邦。对此，我事实上深信不疑。跟随我们刚刚得出的批判性分析，我们必须推进我们的议题——所以，我想这样结束这场谈话：我要提出一场分为三个阶段的旅程，其终点会是一种可为今天设想的艺术生产的风格。

在我看来，第一个阶段是潜入我们周围的身体和事件的无限运动——从生命的影像，一直到知识的表达。我们必须能够从这一沉浸（immersion）在批判性欲望的真正指引下所要求的真实物之解构的工作开始。赤身裸体的生命和衣冠楚楚的生命，贫困和富裕，批判性的欲望和真实物的建构——这些元素都构成了那种对真正现实之沉浸的图解（diagramme）。只有那时，我们才能参与独一性之蜂群的构成。

独一性渴望汇合入共同性，但它们也想要保持其自身的自由，保持它们的差异。

第二个阶段是反思性的。它将自身呈现为对共同性之承认的时刻。我们再也不必只以独一性之诸众的形式来行动了，而要像一个经过重构的蜂群一样：它组织了其自身之飞行和自身之运动的形式，就像一个可实施的和/或可飞行的计划一样被给出。它是一个唯物主义的目的（*telos*），它会从底部升起——既属于每一个独一性，也属于所有的独一性。

那么，（单个的独一性）在蜂群之多样性当中的“贫乏”的沉浸找到了它的目的性和爱的凝聚力。通过爱——换言之，通过那种，用斯宾诺莎的话说，以欲力（*conatus*）和欲动（*cupiditas*）为基础，形成自身的力量——建构起来的东西，就是身体的团结和精神的决断。一场名副其实的变形就这样在蜂群建构的复杂的多样性内部发生。非物质劳动最终找到了一种伦理的合法性，后者在结构上和它把自身重新发明为生命形式的那种能力有关。艺术将自身定义为一种生命形式，而为这种生命形式定性的，乃是其根底处的贫困和其生成蜂群（devenir-essaim）之巅峰处的革命意志。

现在，我们抵达了这场运动的第三个阶段。几年前，保

罗·维尔诺（Paolo Virno）——在这方面，他预感到了许多关于非物质劳动的已经得到了表达的直觉和概念——把这种劳动的表演定义为杰作。我们不应轻视维尔诺的这一解释学的预感。然而，它需要进一步的发展，因为我们刚刚确认了蜂群的形成和非物质（认知型、情感型……）劳动的运作特点之间的同源性。现在，从艺术形式中发展起来的共同性必须化身为一个集体的决断，一个共同的政府（gouvernement）。或者，更确切地说，它必须被一种治理（*governance*）所组织，而那样的治理，则是关于 / 针对 / 处在一个个已然建构起来的生命形式（中）的。事物的美恰恰在于共同性的这一伦理 - 政治维度的建构，在于行动的这一治理，因为共同性的经验——和共同体的一切幻觉相反——恰恰表达了丰富且自由的生命形式。

那么，让我们恢复康德的图式主义——正如我之前提醒你们的——已开始明确表达的美之意象。除了一种在数学无限性的极限处被组织起来的崇高，除了一种——根据第二个模型——被自然的无边性所提升的崇高，我想，我们必须记得，还有第三个模型，它在伦理的行动中，在诸众之目的的构成中，得到了表达。崇高的这第三个模型，将自身呈现于（斯宾诺莎的）爱（*amor*）在完成了欲动之运动时所建构的极端之

边缘。共同性作为伦理的崇高，共同性作为审美的崇高。我们必须用人类起源和技术起源的交织来反对一切灵性的神秘化，而那样的交织，就是共同性之构成和揭示的标志。