

世界文学研究

作为知识“事故”的博物馆：事故学、档案与艺术教育

苗思萌

摘要：维利里奥提出了“事故博物馆”的艺术策展理念，试图为当代艺术实践中的“介入”问题提供新的思考框架。“事故”不仅被当作技术的现代化后果，也是艺术理论的突破口，即“艺术的故事”和“知识的故事”。“博物馆”作为理论术语被引入，用以在形态上说明艺术介入的规定性。现代事故不再被视为偶然，而是被视为技术的发明。艺术批评如何面对“事故”，成为二战以来艺术“介入”与“自律”困境的集中体现。维利里奥“未知数量”事故主题展览作为“事故博物馆”的预演，试图唤起公众对事故的关注，但展览最终未能建立有效的艺术批判。这说明博物馆的艺术语言尚未被正确运用于事故博物馆。博物馆的理论困境可追溯至后现代主义对博物馆的批评，借由哈尔·福斯特等人揭示的档案艺术与博物馆艺术的差异，揭示出事故博物馆应当注重“博物馆化冲动”与“档案冲动”的双向性，这正是激活艺术批评和公众感知的关键。朗西埃将博物馆作为“异质感性的场景”，提示我们博物馆作为公共艺术教育，不应寻求事故的永久性解决方案，而应维持歧感在时间中的开放性。

关键词：维利里奥；事故；博物馆；档案；艺术介入

在保罗·维利里奥(Paul Virilio)的写作生涯中，对现代社会中技术与艺术关系的考察是历来的重点，但他真正将批评的中心从技术社会转向艺术，则是在 20 世纪末。^①这一方向以他 1999 年的两篇演讲《无情的艺术》和《审判时的沉默》为起点。在几乎同一时期，“事故”也成为维利里奥晚近研究的一个主轴，这既包括他称之为“事故”的实际发生的大型灾难，也包括他提出的“艺术的故事”或“知识的故事”这类理论面向的事故。^②维利里奥常被视作尖锐的技术社会批判者，其理论资源如“竞速学”

(Dromology) 和战争、感知后勤等“战略”议题，

① 虽然维利里奥《消失的美学》等著作都牵涉到美学和视觉问题，但他对“艺术”批判的研究兴趣，是从下文提到的这两篇演讲开始的。说明这一点的证据参见西尔韦尔·洛特林热(Sylvère Lotringer)与维利里奥的对谈，该对谈以《艺术的故事》为名出版，参见 Sylvère Lotringer & Paul Virilio, *The Accident of Art*, trans. by Michael Taormina. New York & Los Angeles: Semiotext(e), 2005, pp. 12-13.

② 参见[英]伊恩·詹姆斯：《导读维利里奥》，清宁译，第 154 页，重庆：重庆大学出版社，2019。

被广泛用于揭示技术“加速”下的现代性困境，而在艺术理论上的贡献却因“难用”遭到忽视。这种将维利里奥的艺术思想限制在技术恐惧症的阅读方式，可能会导致错失其理论中对技术艺术批评的深层关注。

尤其值得注意的是，维利里奥提出了“事故博物馆”的艺术策展理念，试图为当代艺术实践中的“介入”问题提供新的思考框架。目前为理论界所注意到的仍主要是维利里奥富有忧患意识的社会批判价值，而“事故”与“博物馆”这一组词语对艺术的支撑作用尚未得到充分发掘。事实上，维利里奥不仅将“事故”当作技术的现代化后果，也将“事故”作为艺术理论的重要突破口，后者被表述为“艺术的故事”和“知识的故事”。“博物馆”在此是作为博物馆学的理论术语被引入的，用以在形态上说明艺术介入的一种规定性，并非完全实指公共空间中的展览场所。事实上，“博物馆”在作为现代艺术的策源地的同时，也一直是艺术自律与介入的论证探讨的关键概念。它与图像学、摄影艺术的形成关联甚密，与晚近的“档案艺术”也纠葛颇深，甚至连维利里奥也没有完全意识到，“事故学”和“博物馆学”具有原初且长久的关联，这使得“事故博物馆”这一艺术形态，面对事故升级到全球性的程度，其当下、过去、未来及“历史终结”等问题，也具有了理论价值。“事故博物馆”这一构词中，并不妥帖的内在张力，也是致使维利里奥的“事故博物馆”最终停滞在理念表达和先行试验，未能完整地付诸实践的深层次原因。上述困难在艺术理论上需要的解释，比它在财政等现实问题上的原因，更值得我们关注。本文因此从事故学在20世纪的发明入手，结合哈尔·福斯特(Hal Foster)等艺术理论家对“档案”和“博物馆”的分辨，探讨维利里奥的“批判的艺术”如何开启，并指出其中有待进一步发展的理解方向。

一、事故学 (Accidentology) : 20世纪的发明

2025年4月2日，美国总统唐纳德·特朗普签署了第14257号行政命令，宣布了所谓“对

等关税”(Reciprocal Tariff)，该行政命令的签署标志着世界范围内贸易战的升级，并引发了全球股市的崩盘。在美国股市应声下跌后，特朗普的社交媒体账号转发了一名支持者发布的视频，视频声称这场股市的崩盘是一种故意为之的策略性行为。这种用“故意”来解释灾难“人为性”的叙述角度，正是20世纪法国哲学家保罗·维利里奥在世纪之交就敏锐注意到的。在其《事故论点》(“The Accident Thesis”)一文中，针对现代事故，维利里奥提出了以下关键命题：“事故不再令人意外；它正变成一则先验的丑闻——传言，在这传言中，人们倾向于认定是故意作恶，而非意外所致。”^①

“事故学”(Accidentology)将灾难视作事故，其发生可以追溯到20世纪初，“灾难数量出现了前所未有的增长，且‘人为’事故首次超过了‘自然’事故”^②。这不仅意味着灾难已经通过“人为性”转变为事故，更意味着灾难的成因由此成为被调查的对象。而在文学艺术领域，侦探小说在这一时期的流行，也从侧面见证了这种变化的发生。依照侦探小说的惯例，情节发展从来不会将“事故”的原因归为自然或偶然，只能将其归因于“人为”，而在诸如“变格推理”及其他分类更松散的悬疑小说中，甚至可以归因为某些超自然的要素。这也就是为何上述特朗普转发视频这一公共事件呈现出如此的戏剧性，从而也暗示了“事故学”发明的“预谋”具有传言性质。突发事件是政治经济设计失灵的标志，一旦没能在事前消灭这一系统所厌恶的“未知”，事后的溯因推理也就倾向于阴谋论话语的传播，人们试图借由这种归因重新掌握面对事故的主动性。由于现代事故实际上仍然是人类社会的灾难，归因就从“侦探小说”变成了一种“新闻发明”。

既然“事故学”讲求调查原因和控制风险，它也就具有两种发展动力。其一，是将事故的发生从偶然性表象中解放出来，让这种偶然性通过统计学的累积成为必然。弗洛伊德(Sigmund Freud)注意到，人们虽然在理性上承认死亡的

^{①②} Paul Virilio, “The Accident Thesis”, *Unknown Quantity*, London: Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 41.

必然,却在潜意识中加以否认,并且这种否认成为一种文明的、有教养的社会表现。^①因此,当时的人们倾向于把死亡视为偶发的意外,而非必然,强调死亡的事故原因。但这种情形被世界级的大战所打破,“某一发子弹击中这个人而非那个人似乎仍是偶然的,但幸存者也可能被第二发子弹击中,死亡的累积消除了意外的印象”^②。因此,弗洛伊德敦促人们重新思考人与死亡的关系。其二,则是进一步消灭被统计学纳入计算的概率空间。对此,法国哲学家斯蒂格勒(Bernard Stiegler)的批判理论区分了两种“不可计算性”:一种是对结果的风险性或事故性的不可计算性;另一种是时间本身的不可计算性,是对风险作为事件到来的担心,而非对风险实质内容的预防。换言之,这是一种“事故学”的二阶化,例如“似乎是技术的自主化与自我能动性问题,其法则只能是事故,即本质或存在——即时间——的故障(缺陷)”^③。

上述转变说明“事故”(Accident)这一语词中原初的“偶发性”(Accidentem)意义已经消失,不断被事故调查的迅速归因或风险模型的预先计算所取代。由于偶然被归于统计学的必然,亚里士多德(Aristotle)对实体和偶性的区分就此失效。这不仅表明传统形而上学批判已经丧失解释当代事故的能力,而且说明现代社会中的风险统归于“灰犀牛”和“黑天鹅”这两种表面竞争的图像学符号(Icon)。这反映了现代“民主制度”内部对不确定性的控制欲:其中既包括风险预案的预先控制,也包括对“例外状态”的补救性接管,而后者也就表现为特朗普依据《国际紧急经济权力法》所授予的权力发布对等关税行政命令,并宣布进入所谓的“国家紧急状态”。

“紧急状态”声称自己是应对“事故”的后门,却反而因此造成了事故。宣布紧急状态,意味着这是一种“例外状态”,可以不受常规法律等的限制。但是,这种滥用仅仅依赖官方的宣布并不能产生实际效果,紧急状态要通过作为“战争机器”的图像欺骗性策略,或维利里奥所说的“感知的后勤”,才能成为可见的事实。法国图像理论家乔治·迪迪-于贝尔曼(Georges Didi-Huberman)通过对电影影像的分析表明,

紧急状态是隐藏在“万事完美,皆由规范控制”假面之下的一种例外状态。^④哈尔·福斯特(Hal Foster)将紧急状态与档案艺术相关联的著作《来日非善》的副标题定名为“艺术、批评、紧急事件”。^⑤福斯特在序言中说明了“紧急事件”的切入点,是因为考虑到晚近的后现代主义艺术已经不再声称图像上的自足性,而是转向对真实及历史层面的探求。2001年美国世贸双子大楼倒塌后,“紧急事件”突然鲜明地成为一种常态方案。那么,新的艺术和艺术批评能否抵抗对紧急状态的伪装和滥用?因此,艺术创作与批评的重点方向之一,也就在于向公众呈现图像的机制,当代艺术在风险社会、恐怖主义、全球资本主义的各种“紧急状态”中如何维持批判与反思功能。

维利里奥在《消失的美学》中提出了“失神症”(Picnolepsie)。“失神”来自日常的直接经验,例如早餐期间一时恍惚打翻了茶杯,“失神延续了几秒,其开始与结束都是突然的”^⑥。这种主观时间与外界的“不同步”可能无意识间每天都在发生,但“失神症”同样也是一种影像技术。电影蒙太奇等现代影像媒介,通过对时间的“操作”让人们能够体验这种失神,并由此训练对“失神症”的人类社会事实的适应和识别能力。而在“竞速学”社会中,通信与图像技术创造出远程在场,即一种不在场的在场,人们的感知中不协调的“失神”被进一步放大,视觉经验已由失神症这一“技术假体”所补充

①② Sigmund Freud, “Thoughts for the Times on War and Death”, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 14, ed. & trans. by James Strachey. London: Hogarth Press, 1957, p.289.

③ [法]贝尔纳·斯蒂格勒:《技术与时间:2. 迷失方向》,赵和平、印螺译,第160页,南京:译林出版社,2010。

④ [法]乔治·迪迪-于贝尔曼:《电影、杂文与诗——皮耶尔·保罗·帕索里尼的〈愤怒〉》,赵文译,黄专主编:《世界3:开放的图像学》,第307页,北京:中国民族摄影艺术出版社,2017。

⑤ [美]哈尔·福斯特:《来日非善:艺术、批评、紧急事件》,李翔宇译,第1页,重庆:重庆大学出版社,2020。

⑥ [法]保罗·维利里奥:《消失的美学》,杨凯麟译,第79页,郑州:河南大学出版社,2018。

替代。^①当“图像”取代了一手目击者,不断进行传播中的自我增殖,公众不只是面对单一的事故,而是在面对一整套“事故呈现”的生产和分发机制:灾难的图像必须“令人震惊”,才能使失神的恍惚感被更强大的视觉冲击所遮掩。正是在这种图像化策略中,事故长时间积累起来的“偶然性”被压缩在较短的图像片段中。在维利里奥称为“消失的美学”(Aesthetics of Disappearance)的图像政治中,作为影像战争的重要一环,作用于感知后勤的图像具有大规模的重复生产能力,而我们对事件的感知则变得迟钝。因此,当事故的“可视性”被过度满足时,感知的失神也就会越来越严重了。

正如麦克卢汉(Marshall McLuhan)在《理解媒介:论人的延伸》的再版序言中所强调的,艺术具有对环境极度敏感的能力,这使其在媒介环境的变革中保持比雷达更强的预警功能。^②雷达,其实就是对消失的“不可见物”的动态捕捉,这也就要求教育将艺术作为大众感知训练的基础,“而不是扮演精英阶层美味佳肴的角色”^③。如果说麦克卢汉当时是在“全球村”的乐观意义上说明了艺术在教育上的功能,那么,如今“全球村”一变而为“全球危机”,“事故”的急迫性因而也变得显著。此时,面向公众的艺术展览、装置或表演,又是否能对现代灾难的“未被说出之物”进行言说?维利里奥也正是在这一意义上,主张建立一种“事故博物馆”。与仅用于纪念具体历史灾难的战争纪念馆不同,所谓“事故博物馆”,是源自对现代技术的双刃剑性质的洞见:“各种灾难的连续再现如影随形地跟随着伟大的发现和技术发明。”^④如同建造船只的同时,沉船事故也被“发明”出来,飞机的升空则“发明”了坠机事故,而核能的利用“发明”了核泄漏。作为不断自我加速、发明事故的“竞速学”系统,现代事故就是现代本身的发明。因此,作为“事故博物馆”的先行预演,2002年,维利里奥作为策展人,以“未知数量”(“Unknown Quantity”)为主题,在巴黎的卡地亚当代艺术基金会举办了一场围绕“事故”的影像展览。在这场展览中,维利里奥大量运用了事故的影像资料,例如飞机失事或建筑倒塌,并借此强调,艺术需要揭露事故及其发生频率,以

此为后代承担当下的责任。艺术批评的首要任务不仅在于提醒公众注意事故,也在于反对事故影像的消费,亦即反对先锋艺术出现以来的“伦理和美学地标的崩溃”^⑤。

维利里奥的这次事故展览或许算不上很成功,因为它既没有建立关于事故展览的普遍语法或者长效机制,也未能在通过艺术行动呼唤当代责任上扮演某种必要的角色。毕竟这些出自新闻事件的图片,或多或少曾引起关注和分析,即便展览本身围绕同一主题将影像集中起来,但依旧很难比科学教育类的电视节目做得更多。洛特林热与维利里奥在展览日的对谈中,来自一个展览参观者的抱怨成为这场对话的引子。“维利里奥请我们大老远来看新闻”^⑥,这一细微的抱怨轻而易举地指出了问题的症结。新闻是重大事件的筛选、制造与公开,而“为了公众着想,博物馆必须以系统的方式展示其馆藏”^⑦。但在公共性上,博物馆并未超越新闻学;在叙事性上,博物馆似乎又不如专题片那样清晰。因此,博物馆的独有形态并没有为维利里奥的伦理与艺术指向提供足够的媒介支持。显然,维利里奥也对展览感到不满足,他对这一抱怨的回应是,展览仅是小型预演,并不能承担他心目中的“事故博物馆”的职能:“显然这不是我想的事故博物馆。我求助于法国国家视听研究所(INA)和法新社(AFP)的档案,因为科学家们不会保存自己的灾难记录。这就需要一个法律上的重大灾难档案保管所,相当于法律上的战争档案保管所。”^⑧

倘若艺术是一种介入“事故学”与“紧急状态”的方式,那么维利里奥的理论显然仍有

① [英]约翰·阿米蒂奇:《维利里奥论媒介》,刘子旭译,第27页,北京:中国传媒大学出版社,2019。

②③ [加]马歇尔·麦克卢汉:《理解媒介:论人的延伸》,何道宽译,第30页,北京:商务印书馆,2000。

④⑤ Paul Virilio, *The Original Accident*, trans. by J. Rose. Cambridge: Polity Press, 2007, p. 6, 7.

⑥⑧ Sylvère Lotringer & Paul Virilio, *The Accident of Art*, trans. by Michael Taormina. New York & Los Angeles: Semiotext(e), 2005, p. 93, 95.

⑦ [美]詹姆斯·库诺:《博物馆的沉思:关于百科全书式博物馆的论争》,夏美芳译,第22页,上海:东方出版中心,2024。

待补足之处,尤其是在艺术如何承载事故经验,并以何种形式对后代承担记忆责任的问题上。承担“公共教育”的为何是“博物馆”?又需要什么样形态的博物馆?维利里奥在上述回应中,虽提及了“博物馆”与“档案”之间的亲缘性,但其中的形态差异并未得以充分展开。他敏锐地意识到“档案”拥有其独特书写逻辑——“归档”操作,但他又迅速将其混同于“博物馆”“纪念碑”“遗迹”等宽泛的社会记忆的物质载体,导致“事故学的艺术批判”作为一个理论领域,尚无法建立合适的批判话语。因此,我们需要进一步说明承担上述职能的事故博物馆,应该具有什么样的艺术语言。

二、当艺术遭遇“事故”:博物馆及其不满

1976年创刊于美国的艺术评论杂志《十月》(*October*)是当代西方艺术批评介入社会议题的重要理论阵地,杂志的名字取自著名导演爱森斯坦(Sergei M. Eisenstein)在亲历“十月革命”十周年之际的电影创作《十月》。当然,《十月》杂志并非意图续写革命神话,而是继承了爱森斯坦从认识论和伦理学两方面界定电影语言的哲学追求。在对《十月》的创刊人罗莎琳德·克劳斯(Rosalind Krauss)的研究中,艺术史家大卫·卡里尔(David Carrier)区分了“新闻式的艺术评论”与“哲学式的艺术批评”。^①《十月》杂志的艺术批评家群体,如克劳斯、哈尔·福斯特等人,均自觉采取了“哲学式的艺术批评”路径。他们首先面临的是两种虽然已被过度消耗、但仍在顽固地限制艺术批评的思考角度。而这两种角度又与前述关于“事故学”与艺术介入的问题直接相关,“博物馆”成为艺术与艺术史的批评对象,遭遇了维利里奥所称的“艺术的故事”^②。

对这一问题的第一种切入角度是二战后艺术“介入”的困境。法兰克福学派的批判理论已经揭示,在战争和工业社会的背景下,艺术始终存在着“介入”和“自律”的两难。如果说新闻学对意外的直接呈现可以在寻找真相的意义下“去审美化”,但艺术面对意外事故却

并不能以同样的态度自居。当阿多诺(Theodor Wiesengrund Adorno)作出“奥斯威辛之后写诗是野蛮的”这一绝对性判断后,尽管艺术理论界对它进行了挪用、误解、辩驳及再阐释,但仍加剧了艺术“介入”的紧张状态。阿多诺不满于布莱希特仅将法西斯的真正恐怖消解为“一种事故,就像不幸和犯罪一样”^③。这一批评揭示出将“事故”施于奥斯维辛是“事故学”用语的误用,从而模糊了奥斯维辛作为绝对恐怖的意义。在维利里奥倒转事故和灾难之前,事故一般指偶然的意外事件,且可以调查原因,而奥斯维辛则完全在另一极端,是无法言说的理论真空。因此,战后对待灾难的艺术合法性的依据也就转向了保罗·策兰(Paul Celan)等亲历者的见证,换言之,由不可能的见证者^④通过不可还原的经验进行肉身书写。正如阿多诺所说,“日复一日的痛苦有权利表达出来,就像一个遭受酷刑的人有权利尖叫一样”^⑤,这种既反审美也反理性的艺术表达,必须由苦难的直接经受过者进行非中介的承载。

然而进入20世纪70年代以后,这种艺术

① David Carrier, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism: From Formalism to Beyond Postmodernism*, Westport, CT: Praeger, 2002, p. 10.

② 洛特林热在与维利里奥对谈时说:“艺术的故事可能是艺术不再有任何存在的理由。这并不妨碍它比以往任何时候都呈指数级增长。恰恰相反,它越是被外部条件所定义——它在市场上的地位、在艺术圈中的地位,作为可怕的博物馆膨胀的牺牲品——它就越需要向内寻找理由。它的存在被保证以某种假死的形式无限持续下去。”Sylvère Lotringer & Paul Virilio, *The Accident of Art*, trans by Michael Taormina. New York & Los Angeles: Semiotext(e), 2005, pp. 34-35.

③ Theodor W. Adorno, *Notes to Literature*, Volume 2, trans. by Shierry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press, 1992, p. 83.

④ 阿甘本在《奥斯威辛的残余:见证与档案》中提出集中营发生的一切对于幸存者既无法忘却,又不可想象,因此它是对不可能见证之物的见证:“证词的核心存在着一个本质上的空白;换句话说,幸存者所见证的,是不可能被见证的东西。”见 Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, New York: Zone books, 1999, pp. 12-13.

⑤ [德]特奥多·阿多尔诺:《否定的辩证法》,张峰译,第363页,重庆:重庆出版社,1993。

创作的“亲历者特权”得到了理论的考察与反思。以乔弗里·哈特曼(Geoffrey Hartman)、保罗·德曼(Paul de Man)等人为代表的耶鲁学派,提出艺术的任务并不是再现真实的灾难,而是见证创伤乃至一切不可言说之物本身的不可言说性。哈特曼强调,奥斯维辛之后的艺术目标应该注意语言的迟滞、犹豫、断裂,注意经验的不连贯,而不是重建完整的叙事。“意外”成为连接语言破碎性、个人遭遇的偶然性和见证者不完全记忆的关键。肖珊娜·费尔曼(Shoshana Felman)更进一步通过对马拉美“意外的艺术”的引入,将意外、语言的破碎和大屠杀证言的碎片化档案相连接,揭示见证的完全归档是一种失败的方案。由于文学或语言本身的通用性,小说因此被耶鲁学派认为是最适合表现这种灾难性事故的创伤中“不可说”与“断裂性”的载体。

与上述通过语言文字进行书写的小说不同,图像对意外的呈现则具有完全不同的语法,并遭受了更多“美学消费”的伦理批评。安迪·沃霍尔(Andy Warhol)的《死亡与灾难》系列作品将创伤性事故以波普艺术的手法陈列于众。沃霍尔宣称:“当你一遍又一遍地看到一幅令人毛骨悚然的画面时,它实际上没有任何效果了。”^①沃霍尔的观点与大众媒介在灾难图像的复制、流传过程中导致的视觉麻木似乎形成了呼应。人们将沃霍尔的理论功能性地理解为灾难的事故化“失活”,即“面对一个具体的事物,你注视得越久……就只剩下空虚和一种美的感受”^②。美学对灾难的呈现在流行文化的重复性面前,被抽象成审美对象。这种“暴力”的方式集中呈现了死亡定格瞬间的视觉效果,从而引发了激烈争议。

在本雅明、阿多诺的争论已成过往的20世纪80年代至21世纪初,艺术在“自律”和“介入”之间陷入了新的两难,艺术批评必须努力克服“美学话语”和“政治话语”的对立,重新找到先锋艺术的有效性根基。福斯特在1983年主编的《反美学》(*The Anti-Aesthetic*)序言中提到,后现代主义批评者们普遍认为“现代性的计划如今已深陷困境”^③。哲学式的艺术批评必须回应哈尔·福斯特所称的“后批判”状况。^④一个急迫的问题在于,如何区别沃霍尔的《死

亡与灾难》系列与那种仅仅面向猎奇消费的灾难图像生产?福斯特提出,对创伤的理解并非即刻的,而是一种延迟效应:创伤的识别必须要第二次遭遇。这就为沃霍尔这类“事故图像”提供了新的批评框架,使之摆脱在“当下震惊”和“重复麻木”之间的简单二元。而为了训练延迟中的“识别”,图像的空间性并置就提供了识别所要求的“重复”。因此,博物馆——作为图像陈列的空间——实际上提供了当代艺术介入事故的基本形态。

这就紧接着产生了第二种批评角度:艺术体制论及与此相关的“博物馆怀疑论”^⑤。经历了20世纪五六十年代的艺术理论对实践的吸收和追认,现代主义逐渐产生了新的教条,先锋艺术理论也遭遇了新的困境。在历史上对抗体制的先锋艺术,随着现代艺术作品被博物馆收藏、陈列,也已渐渐纳入体制内。现代艺术与博物馆体制的关联,可以追溯到1929年现代艺术博物馆(MoMA)的成立。首任馆长艾尔弗雷德·巴尔(Alfred Barr)的目标是“不把现代主义当作‘美与善’的畸形物或仇敌,而是当作一个已完成的历史事实——他的时代的文化——来介绍”^⑥。由此,现代博物馆的视觉方案从一开始即具有以下双重性:一方面,系统地、普遍地收藏现代艺术,避免意识形态、思想路线和民族立场的偏见;另一方面,则将“作品质量”作为标准,并最终成为艺术体制的基石。曾经与“博物馆”所代表的艺术体制难以共存的先锋派,也与之达成了彼此相安甚至同谋的生产关系。

早在20世纪初,未来主义者就尖锐地斥

①② 转引自杰森·卡斯、贝斯·哈兰德、尼克·唐纳利:《“沃霍尔式重复”与观众对〈死亡与灾难〉系列作品的情感反应》,贾浅烦译,《世界美术》2020年第1期。

③ Edited by Hal Foster, “Postmodernism: A Preface”, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, WA: Bay Press, 1983, p. 1x.

④ 见[美]哈尔·福斯特:《来日非善:艺术、批评、紧急事件》,李翔宇译,第133页,重庆:重庆大学出版社,2020。

⑤ 见[美]大卫·卡里尔:《博物馆怀疑论》,丁宁译,南京:江苏美术出版社,2014。

⑥ [美]罗伯特·休斯:《新艺术的震撼》,刘萍君、汪晴、张禾译,第349页,上海:上海人民美术出版社,1989。

责博物馆为坟墓,而讽刺的是,无论多么具有先锋性的作品,竟很快成为博物馆收藏的一部分。体制吸纳使先锋艺术难以维持其原有的锋芒,而指向事故的所谓“刺点”(Punctum)^①艺术——尤其是涉及灾难、意外、创伤表征的图像作品——在博物馆空间中的展出,又进一步彰显了这组矛盾:一方面,事故图像依赖公共展览获得社会见证;另一方面,博物馆的“陈列式”展出与“静观式”观看又可能会消解它们的伦理(或反伦理)的紧迫性,使之成为美学的消费对象。

正因如此,尽管未来主义、情境主义和后现代主义批评在目标和策略选择上各不相同,但都不约而同地对“博物馆”的展演形式表示了怀疑。马里内蒂的《未来主义的宣言》声称“我们要把意大利从不胜枚举的博物馆中解放出来,这些博物馆用不胜枚举的墓地覆盖了整个意大利”^②。博物馆的学院做派与崇尚倾向,均可视为压制未来主义喷涌而出的创造力的墓地、集体宿舍、屠宰场。^③情境主义国际(Situationist International)则更广泛地批判了资本主义的“景观”(Spectacle),在居伊·德波(Guy Debord)看来,景观将一切社会关系物化为图像、商品和表演。而博物馆这一现代文化平台或装置正是一种景观,它将活生生的文化经验冻结、规范、陈列,转化为死的符号,成为消费性观看对象。情境主义因此主张打破所谓艺术的观看与生产的分离,认为博物馆应当被生活情境占领和改造,以此避免将过去追认为权威,从而维护艺术活力。

后现代主义的博物馆批判则更加精细地重审了情境主义的“景观”概念。与本文讨论直接相关的是罗莎琳德·克劳斯围绕摄影、景观、展览空间的哲学性艺术批评。在艺术评论文章《摄影的话语空间:风景/景象》(“Photography's Discursive Spaces: Landscape/View”)中,克劳斯通过分析美国摄影策展人彼得·加拉西(Peter Galassi)的实践,指出摄影作为审美对象的合法性,其并非“风景画”的替代品,而是通过博物馆将纪实摄影庄重地、单独地展示,在展览墙面上确立其可以被解读、可以拥有再现特征的艺术合法基础:“这些图像如今通过博物馆进入了

历史重构的空间。”^④

不仅摄影作品依靠博物馆而成为艺术,博物馆所体现的艺术自律性也依赖摄影抽离物质的具体时空情境,这就在归档过程中形成了最初的档案艺术。克劳斯进一步认为,博物馆的“风景”与美学传统中的“风景”意义截然不同。博物馆体现了艺术的理想化、专业化的历史,其中时期风格、个人风格等“集体表征”依赖于展览空间陈列。可以说,现代艺术史就诞生于19世纪博物馆对展品在空间中的规划布置。但也正在此处,克劳斯开启了哲学式的艺术批评。克劳斯通过法国摄影家尤金·阿杰特(Eugene Atget)的庞大作品集,质疑了博物馆的语言,并揭示了艺术体制的内在乖谬。博物馆只能以“阿杰特与摄影艺术”这类集合标签来归档,这暴露出博物馆的基础仍然是档案库,它的统一性描述是困难的、临时的,任何主题化、连贯化的解读都是片面而不充分的。

在《档案冲动》(“An Archival Impulse”)一文中,哈尔·福斯特拓展了克劳斯揭示的档案艺术与博物馆艺术的基本形态差异:“(档案艺术)不同于专注于博物馆的艺术[……]一些档案艺术家继续在收藏的范畴上做文章。然而,他们并不关心对表征性整体和机构完整性的批评。”^⑤而博物馆依靠普遍的标准被称为“公共领域的连贯性系统”^⑥。博物馆所收集到的展品本身具有档案的断裂性、偶然性。连贯性虽然意在消解意外,但最终标签往往是集合性的、武断的、任意性的,其所使用的系统化主题,也都是为了展览的临时性质的聚合。按照维利里奥的事故学观念,我们甚至可以认为正是“博物馆”才发明了“艺术的故事”。这也就恰切地说明了

① “刺点”(Punctum)是罗兰·巴特(Roland Barthes)在他的摄影理论著作《明室》(La Chambre Claire)中提出的概念,包含偶然的、刺激的、局部的等多种含义。

②③ [意]菲利浦·托马索·马里内蒂:《未来主义的宣言》,见[意]维尔多内:《未来主义:理性的疯狂》,黄文捷译,第150页,成都:四川人民出版社,2000。

④ Rosalind Krauss, “Photography's Discursive Spaces: Landscape/View”, *Art Journal*, Vol. 42, No. 4, 1982, p. 313.

⑤⑥ Hal Foster, “An Archival Impulse”, *October*, Vol. 110, 2004, p. 5.

为何使“不可被言说者”重新获得文学表达的“创伤文学”，其理论建树会首先于耶鲁学派的档案研究中发轫；也进一步解释了维利里奥的事故展览在基础方法上的失效：维利里奥的“事故展览”虽然由尽可能多的、复数的事件归档资料组成，包括了众所周知的事件的一些视听材料，例如核试验、大地震、恐怖袭击、经济崩溃等的新闻和纪录片，展览的英语名称为“未知数量”也暗示了这种不可归并的复数性，但正如一些展览的评论所揭示的，“未知数量”这一展览依然未能周备：“省略了更平凡和不那么耸人听闻的东西——例如车祸或房屋火灾——而倾向于那些引起全球媒体关注并已经引起广泛分析的事件。”^①

“档案”以其混杂性、事件性、碎片化的方面，在常与“事故”结伴而行的同时，却也相互排斥：事故学以“档案”为生，但调查结论也总是面临着对“档案”的挑战。福斯特提到，作为“档案”的古早前身的亚历山大图书馆提示我们，“任何档案都是建立在灾难（或灾难的威胁）之上的，都是为了抵御它无法预防的毁灭”^②。因此，档案也就是德里达所谓的“延异”，始终对解释保持未来时间上的开放性，档案属于“现成品”^③，如果以此来看档案被“博物馆化”的过程，博物馆的工作本身也就是对档案进行的挪用、加工和呈现。而档案不靠 MoMA 收录的“质量”“系统性”等标准，因而挖掘事故的档案，关注的不是“绝对的起源”，而是“模糊的痕迹”^④。

从最初形成博物馆的物质材料收集来看，博物馆的“偶性”是由档案所决定的，这种偶性才揭示了物质本身。这就回应了维利里奥提出的“知识的故事”，即亚里士多德对偶性和物质的界定在事故学中发生了逆转。事故博物馆为此需要重新暴露事故的偶然性，“如果偶然性能够揭示本质，那么真正的‘偶性’（Accidens）——即发生的事件——实则构成了一种分析方式，一种对潜藏于所有知识之下的‘实体’（Substat）进行的技术分析（Technoanalysis）”^⑤。因此，在博物馆中分辨出档案的基础形态是重要的，档案的并置收集不同于博物馆的主题性展示，而是随收集到的现成品变化，哪怕前后矛盾、逻辑破

碎，也都保留在原初记录中进行“归档”。当我们回顾 18 世纪的秘密警员笔记这类“档案”的早期形态，发现其中存在记录与揣测的杂糅，进而理解事故调查实则是一种荒诞的真实。然而，“档案”是基础性的，并不意味着事故博物馆应该还原为档案。“档案”和“博物馆”并非两种艺术分类，而是有不同量级的材料组织差异。对事故的“记忆”通过这一外置化的归档，被动地保持原始性材料的开放与不可穷尽，并在博物馆的主题化甚至仅仅是临时性的空间摆置中不断被重新整理，形成发现而又构建、事实而又虚构、公共而又私人的交错运动。而且，博物馆之所以长期成为先锋艺术批判的对象，固然与它具有总体性连贯叙事和行使事故调查结论性质的独断解释权相关，但更深层的原因在于，艺术本身畏惧博物馆作为毁灭的、杂交的、事故性的动因，这就是图像理论家 W. J. T. 米切尔（W. J. T. Mitchell）在《博物馆与其他怪物》中所论述的，博物馆在现代主义攻击中“死而复活”的“怪物性”^⑥：博物馆将积累而未实现的毁灭凝固下来，将“垂危物”（Précaire）即将毁灭的未来纳入此刻的空间化展示。因此，事故学与博物馆之间的紧张关系，并不能通过重新揭示档案化的基础性获得直接解决，维利里奥的“事故博物馆”仍然构成了当代策展实践与艺术批评亟待回应的原初问题：公众艺术如何能承载事故的见证性？福斯特等人通过“档案”对博物馆体制的批判具有重要意义，但正如福斯特所说的，在博物馆中重新考虑档案性，不是为了“胜利宣布或忧郁思考”^⑦，因此，如果仅停留在

① Deborah Cohen, *Unknown Quantity*, BMJ, Vol.326, 2003, p.505.

②④⑦ Hal Foster, "An Archival Impulse", *October*, Vol.110, 2004, p.5.

③ 见林云柯：《“档案”的“无人之地”：当代艺术的“档案性”诸面相》，《艺术广角》2021年第2期。

⑤ Paul Virilio, "The Invention of Accidents", *Unknown quantity*, London: Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 24.

⑥ W. J. T. 米切尔《博物馆与其他怪物》，最初发表于《斯玛特美术馆通讯》2001年第12卷，此处使用的是米切尔在北京大学艺术学院的讲座版本，见[美]W. J. T. 米切尔：《博物馆与其他怪物》，杨天歌译，《中国艺术》2025年第1期。

否定性立场,作为艺术行动的“事故博物馆”将难以真正发挥“人类的触须”^①的预警和公共艺术教育功能。

三、公众教育：博物馆作为艺术中的行动

在《反美学》所收录的《在博物馆的废墟上》(“On the Museum's Ruins”)一文中,美国艺术批评家道格拉斯·克林普(Douglas Crimp)提出“博物馆”表面的同质性和连贯性实际上建立在异质性和不连续性之上。这种基本的形式对立考察似乎也把诸多传统的二元关系纳入其中,如艺术与生活、可感与不可感、秩序与例外等。但需要进一步论证的是,档案艺术中的“顽固的材料”^②是否能够因此成为一种奠基性力量,而不仅仅是艺术终结的征兆?福斯特著作的标题“来日非善”触及了这一议题,即所谓“其创作并非沉浸在旧日良辰,而是着眼于不善的来日”^③。福斯特所列举的档案艺术实例如托马斯·赫塞豪恩(Thomas Hirschhorn)的《紧急事件图书馆》,主要侧重于用临时性的“垂危物”^④生产方式,来回应大众总是处于朝不保夕的“紧急状态”困境。此处的“紧急”表明“图书馆”本身的档案易失性,着眼点并不在于缅怀过去时代的文化荣光,也并非未来可能需要的“储备”,而是基于对本就并非稳态的现状的认识,“应此时此地的‘绝对需求’所搭建起来的武器库”^⑤。然而,这一案例是否表明,档案形态可以涵盖、替换一切博物馆的形态?在《十月》《反美学》所聚集的、对现代主义怀有危机感、认为需要重塑艺术批评的艺术评论家群体中,该问题尚未得到充分解答。事实上,从福斯特所论及的案例看,不仅有一种“档案冲动”,在档案中也存在难以遏制的“博物馆化冲动”:一种将碎片的档案系统化、从异质性中生产同质性的冲动。就像赫塞豪恩所说,即使在碎片化的、搅乱了的“资本主义垃圾桶”中,已经消亡的激进人物、乌托邦、力比多等,都具有再次实现的可能,^⑥这种可能即使没有转变为现实,但蕴含着“一种对系统性转变的渴望”^⑦,而作为系统性转变所伴生的风险,就是仍然不能避免

最具灾难性的、系统化的事故后果:纳粹。

因此,“博物馆”不仅持续构成艺术自律和介入之间屡次上演、又难以消弭的焦点,同时也是“事故学”发生的空间。那么,“事故博物馆”在承载艺术教育功能的同时,也必须回应与自身相关联的“事故学”问题。进而言之,维里利奥所指向美学与伦理维度的“原初事故”“事故博物馆”等长期思考,也就是艺术批判理论不可回避的美学政治问题。就像法国哲学家朗西埃(Jacques Rancière)所指出的,从黑格尔开始的“艺术终结论”所真正关心的,是如何从异质感性中寻找精神的可能性。在这个视角下,艺术形式的历史和艺术体制中的美学政治问题,都可统归于两种“公式”的冲突,其一是“新的生活需要新的艺术”,其二是“新的生活就不需要艺术”。假设博物馆的诸形态中就有着“档案冲动”和“博物馆化冲动”的基本矛盾,那么,朗西埃所提出的“美学的原初场景”或许也正隐含其中。

在《歧感:论政治与美学》(*Dissensus: On Politics and Aesthetics*)中,朗西埃提出两种对立的关于艺术教育的情形。一种是强调艺术的形式可见性,与通常的功能表意和形式审美的区分不同,艺术的可见性促使艺术家将设计重点转向普遍形式,比如马拉美的诗歌或者功能

① 麦克卢汉称:“在本世纪里,庞德将艺术家称为‘人类的触须’。作为雷达的技术行使‘早期预警系统’的功能,使我们能提前很多时间发现社会的和心理的目标,以便能作好准备去对付它们。”见[加]马歇尔·麦克卢汉:《理解媒介:论人的延伸》,何道宽译,第30页,北京:商务印书馆,2000。

② Hal Foster, “An Archival Impulse”, *October*, Vol.110, 2004, p.5.

③ [美]哈尔·福斯特:《来日非善:艺术、批评、紧急事件》,李翔宇译,第115页,重庆:重庆大学出版社,2020。这句话本来为布莱希特所说。

④ 福斯特引申赫塞豪恩的用语,用来表示作品材料中的临时性、不稳态与短生命周期,后来引申为普罗大众面临的朝不保夕的普遍困境。[美]哈尔·福斯特:《来日非善:艺术、批评、紧急事件》,李翔宇译,第116页,重庆:重庆大学出版社,2020。

⑤⑥⑦ [美]哈尔·福斯特《来日非善:艺术、批评、紧急事件》,李翔宇译,第131、45、46页,重庆:重庆大学出版社,2020。

主义工程师的作品。尽管其表面上有显著差异,但诗人和工程师“都认同艺术形式应当成为集体教育的手段”^①:不仅要创造具体的事物,还要塑造事物的感知方式。另一种则是试图使生活成为艺术,这其实也就是所谓的“博物馆”思维:博物馆的功能不仅仅在保存艺术品,也在使艺术本身变得可见和可理解。这里也出现了一组常见的对立观点:一方面就像未来主义一样,将博物馆看作封存艺术的、与生活隔绝的“墓地”;另一方面,博物馆又被理解为“空白的表面”的参与性场所,为了让观众能够直接面对艺术品本身,而使展品去除历史文化语境。

在朗西埃看来,上述两种情形之所以产生针锋相对的观点,是因为双方都陷入了误区,其关键在于没有将艺术博物馆的场景作为审美状态看待。由于艺术作品既要对抗物质并不顺从的顽固性,并试图表达“自己也不清晰的思想”,又要将艺术作为一种生活方式,但并没有完全信赖的感性认识方式,正是这种内在紧张导致了“艺术终结”问题。朗西埃的方案是保持“歧感”,承认“异质的感性”。“档案”的确是足够异质性的,但是不具备足够的可感,而“博物馆”恰恰使这种歧见在可感的程度上得以维持。朗西埃对“批判理论”保持一定距离的态度,使他不急于抨击博物馆本身。作为支持审美状态的艺术体制中具有拯救“异质的可感知事物”的途径,借由这种途径,艺术与生活仍在有分歧的情况下交换其部分属性。博物馆不再仅仅寄托崇古幽思,而有着对艺术时间性的多样化,从而模糊艺术门类间的界限。这是一种施莱格尔“进步的普遍诗歌”的浪漫主义诗学,但不同于神圣化的片面性,朗西埃所倡导的对过去艺术作品的浪漫化,是将其看作可变形的元素,可以在时间线上重新排布,进行再审视、再构图、再解读、再创作。“通过这种方式,博物馆驱散了‘形式精神’导致‘艺术终结’的僵化套路,并有助于构建新的艺术可见性”^②,从而由异质性的批评立场转变为艺术实践的建设性基础。那么,依照上文所分析的,朗西埃所称述的浪漫主义诗学,实际上就是一种源自“档案”的“博物馆化”冲动。

朗西埃的上述主张让已经遭遇福斯特所谓

“后批判”危机的“批判话语”不至于陷入无效。他认为,博物馆能为艺术提供多种时间维度,历史上的画家也可以对当代生活进行再描绘。因此,博物馆虽然会让过去的艺术品进入沉睡,但它们也可能在其他时间点得到唤醒,而博物馆也将永远向普通物品开放:“普通物品也可能跨越边界进入艺术组合的领域。”^③换言之,博物馆并不是一个静态的分类标准,而是构成了分析美学家纳尔逊·古德曼(Nelson Goodman)所谓的“何时为艺术”的领域。博物馆和档案的相互转换的诗学关系,“将一切事物都纳入异质的、难以捉摸的感性范畴。它将平凡化为非凡,也将非凡化为平凡”^④。但这不代表“参与性艺术”所假想的和谐关系(哈尔·福斯特也对这种参与性艺术保持怀疑),而是要求艺术家或“诗人”具有成为“症状学家”的责任,“深入社会深处”^⑤。基于时间维度的复杂性,朗西埃对紧急状态下的所谓“美学和政治的伦理转向”保持怀疑,认为政治和艺术太过直白的有效性,反而模糊了应然和实然的区别。在朗西埃看来,21世纪初的伦理转向,将艺术降格为对无法表征的灾难的道德见证。朗西埃认为,在灾难面前的简单调和性,要使伦理转向重新具有奠基性作用,在艺术中召回差异,而非一味调和或倒向一边,需要“从一切关于原初创伤或未来救赎的构想中抽离”^⑥。这意味着对“紧急状态”“症状”“灾难”等事故学问题的美学政治考察,对“博物馆”和“症状学家”的理解,都是为了在当下保持感性的异质,从而突破维里利奥过于急切的现实解决方案,如寻求一种“原初事故”,或为了“子孙后代”承担责任。

因此,“事故博物馆”并不是一种创伤的疗愈方案,也并非简单地使艺术为“不可说”找出呈现方案,更不是保存解放的希望。博物馆凭借它在档案化与博物馆化的双向冲动之间保持的“歧感”,将“何时”问题造成的断裂性进行转换,而不是弥合。如果未来可能的毁灭点,或者革命的发生点蕴含在当下的博物馆影像展览

①②③④⑤⑥ Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, trans. by Steven Corcoran. London: Continuum, 2010, p.122, 125, 125, 126, 127, 202.

中,那么关键就在于镜像地考察过去的所谓不可言说的灾难:大屠杀。如果将“事故”问题置于朗西埃的方案中,那么问题就不在于预言事故的发生,而是体会事故的完成。激进性能够通过时间的断裂性显现出来。“这种断裂要求激进性只能被大屠杀所取代,代价是颠倒其意义,将其转变为一场我们已亲身经历的只有神明才能拯救的灾难。”^①事故博物馆的展演策略和艺术公众教育,不是为了直白地鉴往知来并加以预防——这种“系统化”的错误被一再证明将会发明哲学事故本身——而是为了对过去的激进、灾难、例外、事故进行“重新编码和颠覆”。

由此,对事故学的考察就不再是寻求消灭未知时间带来的风险,而是展现某种“何时是事故”的核心时间因素。对“博物馆”的形态考察也就将从艺术的批判理论转向语言分析视角。事实上,在前述档案和博物馆的形态差异中,这种分析视角已经得到初步呈现。而在《心灵及其他事物》(*Of Mind and Other Matters*)的《行动中的艺术》一章中,纳尔逊·古德曼(Nelson Goodman)对博物馆如何进行艺术教育进行了探索。遵照古德曼“何时是艺术”的理解,艺术博物馆也并非在任何时间都是教育机构,何时执行其教育功能需要进行语言分析。其中一个简单的切入点,是突出艺术博物馆展示视觉图像的能力,即“为一个以文字和声音为导向的社会提供了一个陌生的教育”^②,这种教育在曾占统治地位的语言逻辑之外提供了视觉影像的方式。这显然不是全部,古德曼援引了克利夫兰艺术博物馆馆长谢尔曼·李对博物馆的经验之谈:其一,“艺术博物馆与治疗、说明历史、社会行动、娱乐或科学研究并无根本联系……相当于一个原始手稿的图书馆”^③;其二,教育的视觉影像世界,不必强求听众的语言和文学素养,图像更符合大众教育传播。但是,这两者在艺术语言上的分析性差异尚不清晰。

古德曼对比了博物馆与图书馆,认为二者固然都是作为“精神教育机构”而非“娱乐机构”,但是图书馆的使用者一般具有主动性,知道如何阅读,而博物馆的参观者却有可能陷入迷茫而无法顺利观看。因此,博物馆需要“培养观看的能力”^④,甚至“帮助和教唆这种能力的

使用”^⑤。如前所述,博物馆并非简单的雷达预警,要发挥教育作用,首先需要理解作品在延迟中的开放性,理解在博物馆表层的鲜明主题下,其深层基础仍然是档案的无系统性。那么,如何解释博物馆的讲解标签的作用?古德曼提醒我们,在某些情况下,作品对人的激发的确可以没有提示帮助,即使没有告知观众如何观看,观众的主观意愿也能弥补。但是,与之相反的策略也是合理的,例如使用明确标签,又或者并置排列作品,充分发挥博物馆策展人的主动性。于是,我们又一次见到朗西埃所提及的对立的艺术教育情形。博物馆永远无法消除,也不应该消除这种异质性。但是这并不要求我们特别避开策展人的意志展现:这并非为了一种交流观和参与性。恰恰相反,按照朗西埃《无知的教师》的教育观念,文本的写作者、艺术的创作者、讲解者和一般观众,在智力上是平等的。作为知识诱导者的博物馆主管也可以是“无知的主管”,并不需要比观众懂得更多。与对教科书的讲解不同,博物馆展品的现成性来源,以及体系化的失效,都使得“主管”本身总是处于某种无知状态,因此反而更容易脱离一般教师的有知障壁。主管可以发挥“无知教师”的作用,询问观众好奇心,并检验博物馆是否营造了认真观看展品的环境条件。

维利里奥认为,20世纪的艺术和科技都受到了现代性的创伤,并拒绝任何的掩饰和抵抗,正视事故的作用并予以陈列是他给出的诊疗方案。但是维利里奥在“未知数量”展览中缺乏面对“未知”的无知,他总是对事故的总体成因确信无疑,因此呈现出“启示录”的意味,这与本文最初谈及的当代事故学的急速归因和模型解释相比,有过之而无不及。例如“未知数量”展览的图像陈列中,大量的新闻照片仍然展现大型飞机失事、高架桥倾倒、气候巨变等高烈度的视觉冲击效果,结果仍沉湎在鉴往知来的事故

① Jacques Rancière, *Dissensus, On Politics and Aesthetics*, trans. by Steven Corcoran. London: Continuum, 2010, p. 201.

②③④⑤ Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984, p.148、172、179、179.

学调查方案中,不能逃离对过去的沉浸和对未来的启示录宣判。因此,维利里奥明确知道,展览不能满足他宣称的未来博物馆,他认为“需要大量的工作,需要科学家、哲学家、军方等通力合作”,为建立这一博物馆,他甚至“请愿了二十年”。^①在《艺术的故事》所载对谈中,主编洛特林热对维利里奥所说的戏言“幸好这段时间内没有发生全球事故”^②,这使维利里奥的解释变得无力。这种“等待”和“催促”的焦虑甚至仍属于一种竞速学——在全球化的“顿悟”和全球性事故之间的竞速,而这种“竞速”,按照维利里奥的哲学,也正是事故的根源。

因此,正如信息自动化的事故所表明的那样,建立一个预警系统或一套应对程式,作为一劳永逸的解决方案来解决事故,本身就是徒劳而有害的。同样,建立一个永久性的博物馆或对未来事故的持久化防治也是不可能的。“事故博物馆”作为艺术方案之所以能有所作为,并非要回到艺术介入和自律的二元问题中,也并非图像的如实呈现与新闻制造的策略差异,而是在异质性、断裂性中重新安排感性认识,并以此持续不断地在开放的时间中遭遇不可避免的、等待再次识别的事故。

结语

博物馆激活先锋艺术的关键,就在博物馆化与档案化这两种相异的冲动中,材料内容如何被组织成可感的对象。博物馆的确能够如情境主义所设想的使生活艺术化,但却不是通过简单地取用生活作为情境素材,更不是建立一种封闭的叙事体系,而是通过在异质性与系统化的对抗中,使不可见物变得可见。在这一过程中,摄影的影像化档案可以让任何内容在取景框中获得平等展出的可能,但这也反过来要求

我们不能将影像理解为静态的、孤立的片段,虽然所呈现的影像是有限的,但它往往内在化了历史与未来。显然,一个事故瞬间的图像,它的历史和未来并不仅仅在这个图像的取景框中。因此,重复和延迟足以显现图像中的时间性。而事故博物馆方案的问题,恰恰在于它未能充分体现维利里奥“失神”及感知后勤所蕴含的视差。这或许是维利里奥在事故学的研究中,过于明确化地表达了对技术加速问题的主题化担忧,从而忽略了博物馆深层形态中档案的非系统性。

正如前文所说,维利里奥的事故中包含了艺术的故事和知识的故事。与现实的故事相比,理论的故事更容易急于解决问题时发生,但在发生后更难被感知到。人们往往只关心问题能否在感知中消失,却忽略了问题并不总是需要被即刻解决。事故的博物馆并不力求解决“预知灾难”和“阻止灾难”的伦理面向,它仍然需要一个美学政治的方案。在此背景下,“无知的教师”才能成为激发观看、引导可见性的触发者。事故学在艺术中的教育并不是知识的传授,而在于如何培养观看的能力,激发对异质性世界的“雷达”敏感度。

【本文系第74批博士后面资助项目“分析美学视域下的媒介‘界面’问题研究”(2023M742211)阶段性成果。】

【作者简介】苗思萌,上海大学文学院博士后。主要研究方向:西方文论、分析美学。

①② Sylvère Lotringer & Paul Virilio, *The Accident of Art*, trans. by Michael Taormina. New York & Los Angeles: Semiotext(e), 2005, p. 94.