



无题 油画 魏言

柯对《宫娥》之再现问题的阐述为理论起点。与丹托不同的是，若说丹托探讨的是关于绘画的绘画和关于再现的再现，那么米歇尔便往前推进了一步，他探讨的不仅是“关于图像的图像”，而且是“关于图像的图像的图像”，他称前者为元图像，称后者为元-元图像。

在1994年出版的《图像理论》一书的第二章中，米歇尔以委拉斯开兹的《宫娥》来探讨这个问题，他认为，《宫娥》是元图像的元图像，即元-元图像，因为这幅画具有元图像的所有特征，因而可以用来阐述元图像问题。米歇尔的阐述，有着步步深入的程序。首先，他在视觉呈现的层面上指出，《宫娥》再现了委拉斯开兹作画的场面。然而，由于画家故意不让读画人看见委拉斯开兹正在绘制什么画，因此，米歇尔的第二步便是指出这幅画的自涉性特征，更指出这幅画是对看画者、画家、被画者或模特三者之互动关系的再现（中译本《图像理论》将这三者译为“观者、生产者和再现客体”，所指不甚明确）。米歇尔声称，这是“对古典再现的古典再现”，类似中文所谓“以其人之道还治其人之身”，而不仅仅是福柯说的“对古典再现的再现”那样简单。这三者之互动关系的中心，是绘画本身，所以，米歇尔的第三步阐述便是指出，《宫娥》的要义在于反映绘画、画家、被画者和观画者四者之间的关系。

米歇尔所阐述的这些关系，无论涉及三者还是四者，其实都来自福柯，只不过米歇尔换了个术语，用“元图像”和“元-元图像”来进一步阐述罢了。但是，米歇尔解读《宫娥》一画时对图像理论做出的真正贡献，在于他通过这些关系而看到了另一种关系：权力关系。福柯在《词与物》第一章讨论《宫娥》的循环再现时，大量言及凝视问题，认为凝视中的看与被看，造成了画中再现的往复和循环。可是，福柯在此并没有全力探讨凝视中的权力关系及其相互转化，这是福柯在后期著述中才全力探讨的主题。也许是受了福柯后期著述的启发，米歇尔详细阐述了《宫娥》中

的凝视所负载的权力关系，涉及控制与被控制、操纵与被操纵的关系及其转化（中译本《图像理论》将凝视译为“注视”，而中译本《词与物》则将凝视译为“目光”，二译都误失了原著的关键词）。

米歇尔之所以能走到这一步，是因为他借助福柯关于观照之起点的概念，或称原始视点的概念，来指出了凝视中人际关系的社会性。米歇尔像福柯那样指出，《宫娥》一画有三个视点，一是画中的画家的视点，画家由此凝视画里画外的人；二是画中其他人的视点，他们既是被画者和被凝视者，也从他们各自的视点去凝视画家和其他人；三是画外我们这些看画者的视点，画中的一切都在我们的凝视中。

由于视点不同，米歇尔得以借福柯之口说：凝视是不确定的，凝视关系的转化，反映了权力关系的转化：尽管国王和王后是画家的雇主，画家得听命于他们，然而一旦进入画室，国王和王后一旦成为画家的模特而被画，他们就得听任画家的摆布，这就是雇员和雇主间支配关系的相互转化。在《宫娥》中，这一关系是通过凝视来呈现的，也就是说，看与被看中的凝视关系，反映了不同处所中权力关系的消长和转化。米歇尔就此写道：由于这幅画能动摇看与被看的视点和位置关系、能使我们专注于想象君主的主体性、能使我们理解画家对空间和光线以及构图的操纵、能使我们理解历史上的君主对芸芸众生的控制、能使我们理解我们自己在个人的视觉经验和想象领域里对于观照和含义的自主把握，因此，这幅画使我们得以成为我们自己的“思想王国”的观照者和统治者。在我看来，这是我们通过看画而确认的自我存在，体现了自我主宰和主宰自我的价值。

在这个意义上，米歇尔对《宫娥》的解读，借助视觉形式而又超越了形式主义。我们知道，米歇尔是一个形式主义者，他的图像理论以形式主义的视觉理论为基础和前提。他解读《宫娥》时对权力关系之互动和相互转化的阐述，说明了他的解读并未局限于视觉形式，而他关于再现的图像理论，也没有局限于形式主义。我认为，这是米歇尔对当代视觉文化理论和图像理论做出的贡献，也是当代图像研究的一大理论取向。



无题 装置 徐震

阿多诺也疯狂 ——“双年展文化工业”下，矛盾的文化批判性

Crazy Adorno: The Contradictory Cultural Criticism with Biennial Culture Industry

高千惠 Gao Qianhui

当代艺坛的知识分子，已是必须世俗化的群体。除非你视个人艺术世界只是个人精神所需，放弃公开展现、放弃对艺界的登录，没有人可以逃过文化工业的宰制，以及成为宰制另一环节的一份子的命运。

1.

每两年一届的“威尼斯双年展”，已走过了一百多年，对当代艺坛而言，它已变成“双年展工业”的最大指挥部。各城市在兴起的品味追随和命题呼应之外，也形成分区指挥部的姿态。“威尼斯双年展的国家馆”，就像威尼斯双年

展主办单位旗下的“BOT”外包工程，但要自费打理建设（Built）、营运（Operate）、移转（Transfer）之工作。从国家馆的代表名单之出炉过程，便年年检讨，年年换游戏规则，以至于谁是代表已不重要，而是如何靠近年度机制权力核心人士，才更重要。

每两年、三年或五年，谁有机会参与国际大展，真的是很难在资格上作文章。阿多诺的“文化工业”论述，给予后人最大的挫败感，便是他画出了一个瘫痪、无助、令人沮丧的艺术生产世界。而这文字里的世界，竟然在一甲子之后，真的在现实中形成。而阿多诺留下的锦囊并无什么妙计，只是强调要有文化批判力。

今日，文化批判力的生产者，也是文化推动力的生产者。阿多诺的文化定义，是指不受市场、媒体洗脑的品味趋势，也就是反对流行意识。当代艺坛，尤其是双年展工业，在欲领艺坛风骚下，一方面以非市场性、为不公平境况发声为策展趋势；另一方面却比任何文化工业更善于制造流行



显灵 摄影 比尔·维奥拉

指针，且更具人力集团的集权式操作手法。如果，连批判也是为了市场或权利分配的需要，那么，法兰克福学派代表的文化工业论述，也已经变成资本社会的消费对象了。

整个双年展工业群，正暴露了阿多诺的“文化工厂”不是正在形成，而是早已笼罩了当代艺坛。自处前卫领军者的地位，双年展工业群自然以避免沾上“文化品管”为考虑，然而，其文化品管是无形的。至于认同或反对的声音，更常常是为参与而认同、为欠缺而反对的临时立场，或是为反对而反对的对位态度。整个威尼斯双年展体系（或谓双年展文化工业），最大的问题，乃是它愈来愈像寡头政体，变成圈内结盟者的舞台，而其它外

围者又犹如巩固其势的下层文化生产线或寄生枝叶。

属于后设性位置的文化批判力之生产线，便是依赖介于上下层之间的媒体文化。媒体文化的旗下生产工人，就是论述和讯息发表者。文字生产要进入市场，以便声音传播出去，则必须由媒体拥有者或编部决定放大缩小、平衡与否的架构。在资本社会，媒体拥有者的生存是依资金、广告、市场、交游圈、读者群的综合品味，以至于出现了媒体的市场平衡性格和见风转舵的思想舵手之文化体质。

在阿多诺1975年反思文化工业的一篇文章中，他提到这种类似平衡性格和见风转舵的知识分子是一种“假个人主义”，特征是急于与现象妥协，渴望找到共同公式，既表达他们对保守的反对，又要表达他们对实力的尊重。他们进行双面反讽，反对由上往下的文化工业操作，但在很多时候只是基于往上或附会的目的。显然，阿多诺所形容的总体性文化工业已没有真正的社会主义者，甚至社会主义或行动也可能只是一时的作秀或市场需求。

在频繁的国际大展轮替下，前卫艺术大众化，大众艺术也前卫化。这种现象原本是阿多诺对文化工业中“高艺术”（High Art）和“低艺术”（Low Art）失去界限的主要批判。当时的阿多诺想不到具有批判性的前卫艺术领域，在今日也会这么资本主义又这么具有集权结构。从大展到小展，从文字世界到图像世界，不同的大小机制都有交错的“权力上的品味”和“品味上的权力”。所有为市场、为展览而出现的作品、文字等正负面文化产物，其实都只是文化工业的出产品。几乎无所遁逃，只要你想在艺坛生存，你就要变成这文化工业里的成份之一。

当代艺坛的知识分子，已是必须世俗化的群体。除非你视个人艺术世界只是个人精神所需，放弃公开展现、放弃对艺界的登录，没有人可以逃过文化工业的宰制，以及成为宰制另一环节的一份子的命运。针对制造艺术趋势的迎论者或反对者，更值得省思或自我惊怖的是，文化工业中伪个人主义者的批判力，已是多么不可靠。

2.

以阿多诺的文化工业来阅看双年展工业群，应还有很多可延伸或反诘之处。首先，先理清阿多诺所专指的“文化工业”是什么，文化工业在今日是否已成为无法打破的文化社会机制。

阿多诺所指的“文化工业”一词，是1947年他和霍克海默（M. Max Horkheimer）在荷兰发表《启蒙辩证法》一书中出现的。其文化工业一词

的概念，则又来自本雅明1936年发表的《机械复制时代的艺术品》一文。在战后初期，阿多诺等人已预示了资本主义下的大众文化现象必然会主导消费者的世界，并最终出现假个体化及同质化的文化产业趋向一切以市场为前瞻的结果。

阿多诺的文化工业，是指一个由政治和经济操控的文化生产世界。这个操纵作用并不是建立在假有文字的政策法令基础之上，也看不出其具体的目的或方向。其表面是由上而下的操作，里子却是由下而上的品味和消费妥协。他们并不是因为文化批评作用而想要控制文化，他们只是资本主义的主导人，是在资本主义社会中试图将一切变成商品或流行品味的始作俑者。

阿多诺站在精英主义立场，对于迎合市场需求而导致品味规格化的大众文化提出批判的必要。阿多诺个人的美学品味是属精英式的高级品味，但针对视觉领域则支持当时算是前卫的现代艺术。他相信，当时的现代艺术生产是来自艺术家个人内在精神的需要。显然，阿多诺的精英品味和草根性的社会主义也有落差。然而，阿多诺和霍克海默对文化工业的描述，在精英品味下却成为今日艺坛现象的预言。针对在文化工业的世界，他们提出如下重点：

1. 文化工业不在于技术上的问题，而是在于控制权的形态。
2. 文化工业侵入我们的现实悟性，群众变成依赖指南而决定生活品味。
3. 娱乐性、通俗性、媚俗化，成为文化产业的生产考虑和吸引群众的条件。
4. 倾向于制造虚幻、不真实、不具意义和不具思想性的世界。
5. 现代社会生活的意识形态已取代浪漫精神，并成为一个难以抗拒的黑洞。
6. 文化工业将以同化方式、同质诉求而破坏批判性的功能。
7. 基于文化工业中生产的文字、语言已失去反射性力量，它们变成不具意义的符号，变成僵化的程序。

在第六点中，阿多诺和霍克海默特别指出，文化工业下的艺术的使用价值、存在模式，乃在于它被当作一种迷恋的偶像。而这偶像物的社会等级、地位（或被误解为艺术状态）成为它的价值依据，也是它被喜爱的唯一质量。按照马克思（Karl Marx）的理论，一个对象有其满足人的需要用途，这个用途决定着此对象的使用价值。而所谓交易价值，只有在人们对这个对象进行交换时才存在。马克思认为，在资本主义社会中，对象被生产的目的乃在于交换。

针对艺术商品化的走向，阿多诺和霍克海默



无题 油画 加藤泉

希望艺术品不全然被当作商品。而即便是交易阶段的商品，艺术使用价值至少不只是等待涨价的投资价值。于是，他们用“批判的必要”提出艺术不等于商品之处，在于除实用性或装饰性之外，艺术是艺术家个人内在需要下的产品。在此处需要理清的是，阿多诺和霍克海默所言文化工业下的艺术，并不等同现在文化产业下的工艺品。（以此定义，目前所谓文化创



RM-5 综合材料 村山留里子

意产业的生产目的，便较接近商品的概念，而非艺术的概念。)阿多诺的艺术，应更接近美术馆展览、双年展和当代艺术博览会中的作品。更明确地说，阿多诺把艺术放在一个痛苦下的产物位置。

如今，当代艺术博览会和拍卖会的情境已完成文化工业下的艺术之存在模式。艺术市场如同股市，价格决定艺术作品的地位，艺术甚至被想象成有未来膜拜价值的历史文物。人们喜爱或拥有的原因，是因为专家和报表如是说人们已经失去个人品味的判断力。艺术市场和媒体互相为用，形成了群众认知或接纳艺术价值的凭据。有别于艺术博览会和拍卖会之文化工业体系之外，双年展工业群的使用价值和存在模式遂被期许为批判文化工业的另一个平衡区。艺坛的知识分子想象双年展工业群能延续1968式的先锋运动格局。双年展工业群的工作，便是到处去找一些仿若非市场性、具革命性、批判时势的“痛苦作品”，使“痛苦作品”的制造也成为一方的品味。

1980年代中期以来，双年展已形成拥有卫星工业群的模式。愈来愈多的当代艺术人士奉双年展品味为新艺术的圭臬，批判力的行使变成被认知的一个通行证。1990年后更夸张，双年展工业群和艺术博览会、拍卖会工业群形同双子星，双星互照、互通有无。批判性作品很快变成市场上的新宠，人们也更加快速地接受这种品味，并猜测它们的未来被膜拜的历史价值。进入21世纪，双年展工业群已成为全球化的文化工业前线区。几乎同步地，所谓个人主义或非主流作品，可以很快进入艺术博览会、拍卖会工业群，或成为年轻创作者一时争相模仿的表现时态。如果“痛苦的状态”是双年展工业群的品味需要，那么“痛苦的状态”也是可以加工制造的。

3.

文化工业的世界已然进入当代艺坛，以对普罗大众推广当代艺术之名。当代艺术分为两条线发展：一条线是典型的文化工业产品，提倡娱乐性、通俗性、媚俗化，制造了虚幻、不真实、不具意义和不具思想性的艺术世界；另一条线便是批判文化工业的产品，提倡再现或批判现代化社会，制造年代的历史意识，强调边缘声音，形成另一种艺界品味的主导力。这两种发展，促使许多创作者也变成假个人主义。最明显的征兆是，他们不断有阶段性的时态风格，考虑永不落伍的形式，是双年展工业群的常客，能应展览主题而生产作品。这些，正如阿多诺所言：文化工业不在于技术上的问题，而是在于控制权的形态。

究竟是谁在左右控制权的形态？讽刺的是，正是除阿多诺所反对的机制权势者之外，再加上以阿多诺为师的真（假）精英主义者。真（假）精英主义者是文化工业中的思想、文字、语言生产者的类群。基于文化工业迈向同化、同质的流行趋势，论述文字、语言，自然也失去反射性力量，它们形同文宣，甚至变成放诸四海皆准的公式。阿多诺认为文化工业是资本主义社会中的“社会胶”，透过文化事件和产品对社会的影



无题 综合材料 西尾康之

响来调节消费世界的走向。其实，躲在阿多诺的“文化工业”这个笼统大名词背后的调控手，就是文化工业中的非技术型专家的意见。非技术型专家介于工业与观众之间，其思想提供在于防止人产生批评性的思想，使人无法抵抗文化工业，以便胶着出共有的意识形态，维持文化工业的稳定统治。而所有的论点公式之成立与否，则被放在“促销”成果和群众信仰人数上来判断。换言之，便是市场上的评估，甚至是民粹导向。

这些专家意见，是伪精英主义和伪群众主义”的结合。其长期的成果便是制造出世俗化的主流价值，产生一窝蜂的跟进现象，既迎合也麻痹群众的独立思考和辨识能力。阿多诺早早认为，在集权时代，人们不允许自由思考；而到了仿若自由的资本社会，人却不会自由思考，只能依赖非技术型的权威专家之指南了。

当文化工业已庞大到连批判空间都属于文化工业的体系时，所有的批判也会充满自我批判的矛盾。例如，双年展本身要以资本主义模式来营销，美术馆行事主权在握，但一定要有投合的民间人事资源配合。国家馆的概念要以国际语汇去包装文化主体，还要随波逐流合于时态。学界和论者既批评这些“文化工业”，但拟聚的论述往

往又只是另一支“文化工业”的结构需要。拥有声音的媒体，这一期批评，下一期介绍，无非是制衡市场。艺术家批评机制，但不会批评给糖吃的机制。只要你想在艺术界存活，你就无法割弃文化工业中的食物链关系。

在文化工业之前，知识分子被置于卑屈的、投机的方位。知识分子不是没有自主性言论，而是异议声音只有在一种阶段性下才有效用。毕竟抵抗性在社会控制尚未达到整体化的时期，一直都是存在的。所以在每一调控阶段发生小变动时，就会出现异议，但异议变成众议时，它可能推翻前议，把自己变成新的权势。

如同阿多诺另一位知识界盟友，汉纳·鄂兰（Hannah Arendt）所宣称，西方现代性将一切经济化与工具化，将深化极权主义出现的可能性。而此操控权之形成，阿多诺和鄂兰皆指出，其所谓的共犯结构网，既包括那些拥有权力的人，也包括那些执行命令的人。如果无限上纲，几乎无人能幸免于外。面对2009年威尼斯双年展之主题《制造世界》，艺界若没有感知到艺术世界已变成艺术制造业，而认为自己仍是文化工业的大制造家，那么，除了没有自主意识的制造业工人、制造业的机械人之外，我们还真的已多出了殖民与被殖民意识交错的新产物：双面立场的文字和图像发言人。