

專輯論文

跨國公共領域： 大屏幕和美學的大都會主義

Nikos PAPASTERGIADIS

摘要

無論是在古代還是現代，柱廊和大屏幕都被認為是大都會主義的象徵。大都會主義是世界的產物，也是全球公民的理想形式。「我是一個世界公民。」這句話首先由蘇格拉底使用，而後又被犬儒主義者和斯多噶派學者引用並奉為中心思想。縱觀歷史，大都會主義始終關注存在的核心和廣泛的歸屬感。本文的主要目的是援引當代藝術實踐的重要事例，探討當代藝術家發展出的干預場域，並重建新的大都會對話形式。希望透過美學大都會主義的概念，更清晰地理解批判想像在當代的表現。

關鍵詞：公共空間、大都會主義、當代藝術、對話

Nikos PAPASTERGIADIS，墨爾本大學文化與傳播學院教授。研究興趣：文化身份、當代藝術和文化機構的在數字科技下的歷史變革。電郵：
npapa@unimelb.edu.au

The Stoa, Large Screens, and Aesthetic Cosmopolitanism

Nikos PAPASTERGIADIS

Abstract

The stoa and the large screen are taken in this essay as ancient and contemporary topoi for cosmopolitan encounters. Cosmopolitanism is the product of an idea of the world and an ideal form of global citizenship. Everyone who is committed to it recalls the phrase first used by Socrates and then adopted as a motif by the Cynics and the Stoics: “I am a citizen of the world.” Indeed, the etymology of the word and its theory appear to be in wondrous symmetry. Throughout history, cosmopolitanism has continuously surfaced as a concept that addresses the meaning of the subject at both the core of being and the widest spheres of belonging. It can be traced back to the mythological fascination with the abyss of the void and the infinite cosmos, as well as the recurring in the philosophical debates about the relationship between individual freedom and universal rights. I will argue that the need to give form—to make a world—out of these extremities is a persistent feature of critical imagination and that its contemporary manifestations are more clearly grasped through the concept of aesthetic cosmopolitanism. This general claim about aesthetic cosmopolitanism is grounded in the observation of the current tendencies to generate a dialogue between global issues and local experiences

Nikos PAPASTERGIADIS (Professor). School of Culture and Communication, University of Melbourne. Research interests: cultural identity, historical transformation of contemporary art and cultural institutions by digital technology
Email address: npapa@unimelb.edu.au

in contemporary art, and is subsequently developed through a reframing of the debates over the function of the imagination within aesthetics and politics. At the heart of this essay are key examples of artistic practices that explore the issues of belonging, hospitality and cosmopolitanism. The essay seeks to explore the sites of intervention developed by contemporary artists and the potential for restaging new forms of cosmopolitan dialogues.

Keywords: public space, cosmopolitanism, contemporary art, dialogue

Citation of this article: Papastergiadis, N. (2012). The Stoa, Large Screens, and Aesthetic Cosmopolitanism. *Communication & Society*, 21, 129–150.

在過去十年間，城市空間的視覺形式已隨着大屏幕的普遍使用而轉變。在紐約時報廣場等地方，宣示着商業必勝信念的閃亮霓虹燈招牌正被風靡世界各地的大屏幕所取代。這些大屏幕用於顯示資訊，宣傳產品和轉播重大事件。大屏幕也是一個擴展建築與美學形式界限的新媒介。為了探索大屏幕在跨國公共領域形成中的作用，我們在墨爾本聯邦廣場和韓國首爾藝術中心¹這兩個地方之間建立了獨特的創意和知識合作夥伴關係。這兩個組織在各自的城市都擁有一個大屏幕。我們提議一個計劃，通過同時展示一件單一的互動藝術作品，將這兩個屏幕同時相連。其目的是為了使這兩個地方市民都可以與分別投射到各自屏幕上的藝術品發生互動。來自墨爾本的公眾意見可以在首爾的屏幕上看到，反之亦然。因此，這兩個地方雖位於世界兩端，卻共用同一時區，並通過以大屏幕為媒介的平台連接。

2009年8月7日，分別在仁川(韓國)和墨爾本(澳洲)的兩個大屏幕在世界首次連接直播，讓觀眾可以通過數字、藝術和手機短信相互溝通。這兩個大屏幕分別座落在大型城市廣場。這次實時的遠距離傳送事件是為了慶祝「仁川未來都市」，這是一個容納新工業、教育和研究大樓的大都會中心。這次直播是跨國美學體驗的一場試驗，也是用於測試跨國公共領域中文化公民權的展示。這次事件是大計劃的一部分，更是首次成果，探討在跨國文化實例中，大屏幕在體現媒介化互動和參與形式的角色。

這個計劃從一開始，主要目的是了解不同傳播系統的相容性、公開展覽的公民政策問題，以及探討對於不同觀眾，甚麼才是有意義和具吸引力的美學考慮。面對這種技術、策劃和藝術上的挑戰，我們意識到城市空間已經是一個充滿媒體的環境，而日常生活越來越受全球流動性和跨國公司傳播的新模式影響。關於跨國文化空間的形成，已經有廣泛的討論。我們的目標是委託製作藝術品，以利用現有技術可能性去建立一個媒介化的跨國公共空間。我們優先考慮藝術家，因為在當代藝術實踐中，現在有一種強烈趨勢，從事與全球範圍有關的議題、提出公眾參與的互動方法，和實驗批判模式的跨文化對話。將這些面向全球的藝術實踐和擁有傳播潛質的大屏幕放在一起，我們期待見證新形式的「公共性」和跨國文化機構的出現。

研究的不同部分以及策劃團隊一直參與藝術實驗，並且發展闡釋公眾意見的研究工具(June & Yue, 2010) (Papastergiadis, McQuire & Martin, 2009) (McQuire & Radawyl, 2010) (McQuire, 2010)。本文的重點是最近的大都會主義理論以及面向全球的當代藝術實踐的形式。更具體的是我會將我們的計劃置於視覺藝術的當前大環境下，並提倡以為大都會主義的哲學和美學論述來豐富跨國公共領域新形式的概念框架。

美學的大都會主義

在研究大屏幕前，我想先探討將公眾參與和探討政治議題作為美學實踐一部分的當代藝術作品。Jeremy Deller形容最近一個研究伊拉克戰爭問題的作品 *It Is What It Is* (2009)時強調：「這不是一個反戰作品，因為它為時已晚，這是關於這場戰爭的」。這聽起來像個聰明的詭計，用於擺脫受人輕視的「純抗議藝術」標籤。對於一場已經發生的戰爭，藝術家如何回應它呢？戰爭本身就是難以解釋和辯解，是可怕的人類暴力極限。如果你不能阻止它，這是否意味着你將被迫默然接受或者報導恐怖？Deller的作品採用不同的方法。這是一個裝置，寫有英文和阿拉伯語標題的橫額、美國和伊拉克雙方的地圖（不同城市被成對排列）、來自伊拉克的照片、在巴格達一次爆炸中被破壞的汽車殘餘，和一個舒適、開放的空間，博物館的遊客可以在一天內不同時間，與曾經在戰爭中服役的士兵、學者、難民或聯合國代表進行對話。這個裝置在紐約的新博物館第一次展出後，再在美國各地巡迴展出。這個作品並不是為戰爭提供答案，相反，它是與曾經有過直接經驗或知識的人討論事件的機會。橫額作出了強而有力的宣言，照片起到震撼的紀錄片效果，而汽車有巨大的象徵戰爭實體的效果。然而，Deller又說，展示這些主題的目的在於通過他們激發新的討論，他強調「這個項目在於人與人之間的會面。我的角色是作為促進者。」²因此，我們可以推測，作品的立意並不局限於象徵意義或裝置的正式屬性，而在主體與創建的小公共領域間的相互作用。

在Deller的作品中，大眾對話調解的藝術功能不純粹是反抗「反恐戰爭」的結果，它還吸收了一種新興的美學慣例，這是一種利用社會交

往和合作過程的形式作為藝術實踐的「物質」(Bourriaud, 2009; Raunig, 2007)。例如，像Stalker那樣的藝術集體，主要關注的是流動情境下事件的建構。同樣地，Rirkrit Tiravanija往往將一個畫廊變成臨時的流動廚房，他將準備和提供食品的經驗作為「雕刻」殷勤好客的工具。Tino Sehgal是一位邀請演員在他的「建造場景」中即興表演的藝術家，他也堅持認為，「此地此刻」應該是他作品的最重要效果。³Francis Alys在他2006年的作品「橋」中，組織了幾十個在佛羅里達和古巴當地的漁民，將他們的船相連成兩排並朝向各自的水平線，展示一個藝術家面對人類渴望連接以及邊境跨越的危險。Superflex，一個丹麥的團體在處理中心和周邊不平等權力關係的時候，為地方組織與全球技術專家建立創新連接，他們也重視行動對社會的影響與他們美學主張的質素。⁴

但是我們如何理解這些旅途、餐飲、與陌生人共舞，甚至漁民之間交往的藝術試驗呢？此外，像Lida Abdul這樣的藝術家，為甚麼總是會回到那些已經被戰爭破壞的地點呢？為甚麼Tania Bruguera一直要去觸碰這個傷口呢？(Papastergiadis, 2006; 54-63)如果純以一般激進分子的意圖來審視這些作品，然後否定他們的美學形式，認為不能產生真正的社會變革，或者更加糟糕，認為這些作品是拒絕任何美學價值考慮的政治藝術，那便流於過分簡化。這無疑完全不了解藝術。Hans Haacke、Steve McQueen和其他藝術組群(例如Multiplicity)面臨政治問題時，都不會放棄美學形式。⁵作品不會因採取激進立場而自然成為藝術，但是藝術家如果決定有必要作為一個主事人去組織和陌生人的面談機會，甚至找回戰爭廢墟中的碎片，那麼這代表某種召喚、見證以及象徵性記認被加以利用。藝術家不是簡單地成為一名廚師或考古學家。他們挪用這些角色，並返回到這些角色所處的地方。他們會想像到達他人的空間，穿越空間，問道：「我以前來過這裏嗎？」。這些相對無痕的實踐藝術實是跟一種不穩狀態的對話——一種不確定的社會生活經歷：害怕失去歸處以及恐懼一生的勞動會突然消失得無影無踪。

當代藝術可以定義為在全球連接的大背景下批判和創意的結合。全球化是用來描述當代形勢下，軌跡的多樣化以及跨邊界流動速度的激烈化。旅行和傳播科技的全球化力量一躍將藝術家帶入新的網，刺激思想交流，並挑戰藝術體制的界限。然而，這並不是說當代藝術的

形成僅僅是全球化的副產品。接下來，我將主要談論大都會主義理論，並且使用批判詞彙去討論全球化過程中發生的獨特文化和美學進程。

大都會主義通常被理解為一個描述性的術語，既可以指在文化差異越來越糾纏的大都市情況，也可以代表一種歸屬全球的規範性概念。最近，大都會主義的觀念已應用於通過跨國社會運動所形成的政治網絡，以及新興的法律框架，將政治權利擴展至排他主義的領土邊界。在其最全面的模式來說，大都會主義的觀念還假設一種批判式的改造，在遇到其他情況時，會發展出自我轉變過程(Delanty, 2009)。大都會主義因此捕捉了一系列廣泛的批判性論述，這些論述都指明了全球傳播範圍下角度意識的轉變、新流動模式下文化的轉型、跨國社會網和結構的產生，以及通過與相異性相遇而沉澱的自我改造過程。縱覽這些廣泛的解釋，並沒有特定的條件或者單一的目標可以清楚解釋大都會主義的觀念。大都會主義似乎更像一個概念，代表建基於開放原則的互動過程，並且正帶領建立全球的公共領域。

為了將大都會主義的大範圍細分，以下我將談到面向全球的藝術手法和美學大都會主義標題下的美學論述。尤其我會把美學大都會主義的概念與加速塑造當代藝術軌跡的五種趨勢連結——去國有化、自反的好客、文化翻譯、話語性和全球公共領域。我更傾向於使用「趨勢」這個詞語，而不是「特性」，因為實踐和論述都沿着可能性的自主道路，並可與一系列的動態元素互動，而不會為外力所影響。這些趨勢顯示雖然當代藝術在全球化的背景下運作，但是也會採取一種大都會批判的特別模式。我會集中討論的藝術實踐，傾向融合一種全球化的批判作為其物質產生的一部分，在許多情況下，還包括一個循環的回應，擴展政治論述和新興美學形式間的相互作用。這些面向全球的藝術實踐需要一套新的美學論述，這套論述要去了解媒介化形式的社會連接和自我反省模式的主體性。

古代的雅典人，當自己對公共生活感到不滿，就會提出意見，避免在民間社會發聲反而會被視為白癡。因此，在公共領域中發表意見和提出疑問也肯定不是藝術家的專利。Jeremy Dellar的作品*It Is What It Is* (2009年) 要求承諾與陌生人接觸。當然，參與大眾對話需要受監

督、爭論和審議。在當代藝術情境下，以藝術形式跟大眾對話並不是一個由上以下或直線的傳播模式，而是一種媒介化過程。在一系列類似的藝術項目中，我們見到邁向全球公共領域的努力。全球公共領域不是一個物質實體，它更像是一個持續的、無界限的對話。這個帶來全球性公共領域的過程也同時展現一個大都會主義的空間。

大都會主義的經典理論

關於大都會主義這一術語的起源，我們可以從經典找到。特立獨行的哲學家Diogenes對城邦權利的拋棄，以及他的宣言——我是世界公民。這樣一種與整個世界相連的精神傳到Crates，然後他教曉Zeno，後者在環繞古雅典市集的連拱廊(stoa)下發展了一個學派。以此為名的Stoics學派第一個發展大都會哲學。他們闡明四項持續影響當代關於大都會主義討論的原則。第一，他們拒絕了城邦作為政治歸屬的對界限，並定義社區為融合全人類共同體。第二，他們宣稱，人權不受地域政治界限的制約。第三，他們採用一種不分等級的文化價值視角。第四，他們鼓勵一種通過真正好奇心和與他人開放交流的自我意識態度。通過刺痛對已有政治形式驚歎、自我陶醉的沙文主義，他們鼓勵對外國文化形式抱有欣賞和好奇的態度，並發展出一種建立在共同尊重基礎上的跨文化比較。Stoics學派提出了一種道德觀，將權利和義務擴展到全人類，而不是將他們局限於地域邊界內的社區成員。

這種國際視野對西方哲學有着深刻影響，並且在十九世紀末，康德再次激發了對這些目標的追求。然而，不同於早期Stoics學派，他們認為國際大都會的理想來自於每個人的愛的力量；康德認為，理性的歷史發展和其在西方法律和政治框架中的體現，令更廣闊的公民義務形式得以實現。他想像一個宏大的政治和道德理想：各自的民族國家在自由、平等和立法的共同原則約束下的一種世界秩序。康德認為，從地方到國家，然後到國際關係是政治組織的歷史發展結果。康德認為人性傾向於破壞，並將分享共同感情的集體能力視為較脆弱的人性本質，須要加強政治規範和法律規則去保護。康德斷言，人類有共同的情感，並有能力溝通這種共同性情緒。不過，他也指出，這種共同

感覺的能力和「共同感」的原則從來也不是建立一個政治共同體的主要基礎。這種反思卻沒有令他認為一個國際大都會的狀態可能只是一個永久的願望。雖然他也否認「一致的公民社會」可以從人際交往上純哲學思考發展出來，但是他辯說，它可能在連續的政治形成中，作為邏輯與歷史的後果。因此，沒有從原始社會，到封建主義和到最後民族國家不斷前進的經歷，一個新的國際大都會秩序是不可理解的。因此，康德的大都會主義哲學論述核心，是將政治推理和理性推論作為發展的歷史進程，而不是主觀感覺和美學考慮。這種做法影響了許多在國際法和人權方面的現代創新，也幾乎是當代所有大都會主義理論的出發點。

大都會主義的當代理論

在過去的十年，大都會主義已經獲得了更多公眾認同，因為它可說明各種各樣的目的和問題。它已成為人們討論國際關係秩序、民族國家的權力、文化生產的形式、正在改變人們日常生活條件的社會進程，甚至個人的歸屬感的關鍵術語。它也成為一個有用的學術觀點，被政治理論家用於探索流動性的意識形態影響、被人類學家用於探究跨文化關係的全球模式，在哲學思考中，是了解道德相互聯繫的形式 (Delanty, 2009)。大都會主義作為一個術語，既說明世界的實際變化，也作為一個規範性的挑戰去感知被 Mattha Nussbaum 稱之為「同心性」的全球責任 (Nussbaum, 2001: 348)。

政治理論家如 David Held 早就提出，要用國際大都會民主和世界共同體的概念來推進用於跨國管治的新規範和規則 (Held, 1995)。Bhiku Parekh 挑戰自由多元文化主義的國家限制，他以多元化大都會角度來重新審視小眾文化和霸權文化的關係 (Parekh, 2000)。Antonio Negri 採取了一個類似大都會的視角來看政治鬥爭。關於國家的無產階級，Negri 認為，關鍵阻力是一種零碎和聯繫鬆散的跨國網絡，他稱之為「眾多」。鬥爭的據點擴大，超過民族工業的控制，並且坐落於他所說的「公地」，其中包括本地的物質資源、機構和公用事業，同時也包括全球傳播以及符號識別的非物質工具 (Negri, 2009)。

在文化研究和人類學中，大都會主義這概念早已是批判理解的核心，比如平凡生活如何受到全球流動性過程的影響，以及現在每個人都須要或多或少評估自己是如何陷入跨國網絡的傳播和依賴。Homi Bhabha認為混合文化，不僅在文化差異的邊緣地帶構成，而他們也產生「設想於邊緣性的大都會社區」(Bhabha, 1996: 196–207)。Mica Nava也認為這種日常生活的變革是通過內心深處或普通的大都會主義(Nava, 2007)。這一領域的先驅，Nestor Garcia Canclini聲稱，在當代社會「人人轉換」(Canclini, 1995)。換句話說，每個人都一定程度上生活在邊緣地帶，他們穿梭在眾多的文化邊界，與人商議文化符號的流動和文物的意義。為面對這些複雜的相互作用，來自不同階層、背景的人都參與調整既定的框架，同時創造對他們經驗的新詮釋。在文化研究中，大都會主義不是一種「自上而下」的思考方法，而是一種「自下而上」做法的描述。

全球化的社會學討論也認為大都會主義是解釋全球流動性的影響和跨國傳播新模式的工具(Urry, 2007) (Cheah & Robbins, 1998)。Ulrich Beck一直走在最前線，運用大都會主義來描述國家壁壘被侵蝕、跨國管治新形式的發展、合作式社會網絡出現，以及許多經濟和環境問題不再以國家為中心加以管理和監管的情況(Beck, 2006)。Beck認為，新的國際大都會化現實不僅須要對社會轉型流動過程形成的動態特殊性更加認同，而且還要有一種地域意識，把握新的跨國聯盟和全球流動。這種觀點和通過流動和混合過程中的激化和多樣化，社會、文化正在發生徹底改造的一般想法是一致的。Beck認為大都會化是全球化的正面一部分。馬克思主義的文化地理學家David Harvey則對大都會主義和全球化之間的關係持悲觀態度。Harvey反對大都會主義可以形成反對全球化的批判立場。對於Harvey，全球化是推動社會經濟的力量，加深了權力差異。他對大都會主義作為一種普遍倫理的基礎顯得不屑，因為他覺得大都會主義只是一種花言巧語，掩蓋了全球資本主義剝削的邏輯和社會分化的現實(Harvey, 2009)。

大都會主義的矛盾心理，在哲學爭論中最为明顯。這牽涉歐洲中心主義的殘餘以及被視為排外、種族偏見的普世論(Appiah, 2006)。不

過，雖然人文主義政治和普世論的啟蒙理論都受到徹底審查，但是這並不代表完全拒絕大都會主義的原則。例如，Paul Gilroy 一直對西方哲學和奴役之間的合謀堅定批評，但卻仍然提倡有必要發展一個人權的全球框架，即是他所說的「全球的人文主義」(Gilroy, 2004: 28)。政治哲學家 Etienne Balibar 也認為，普世論不只是一個獨特的文化背景，或只沿一個線性的歷史途徑產生。他提出，「理想的普遍性」是在理論和實踐之間的差距中形成。普世論因此沒有一個固定的道德準則，但它是一種批判的觀點，存在於普遍性原則和並不完全包容的相應論述之間 (Baliba, 2002: 165)。

普遍主義者觀點局限於反映特定發源地的文化觀，或根據預先確定的評價層級統一操作，以上的觀點都反對這樣的見解。不過，這些理論家並不反對普遍主義者的觀點。他們認為普遍主義既是必要理想，但同時也附隨特定環境和不同需求。擴大普遍主義形式的試圖總會導致特殊性觀點的增加。這些理論家的目的不只是為了更新或擴大確定普遍主義的類別，也是為了加強對排外性邏輯的關注。Walter Mignolo 創造短語「多樣性」來形容通過多樣方式重新思考普遍性的項目，他認為這就是「批判大都會主義」的關鍵任務 (Mignolo, 2000: 15788)。這些批判主張與全球化背景下普遍主義的意識形態功能形成鮮明對比。經濟交換機制、政治組織、法律框架，甚至美學形式的全球標準化這些日益增大的壓力在現在都有據可查 (Jonsson, 2010:115)。然而，正如 Balibar 認為，普遍主義的意識形態可明顯區分為兩種，一是發明新尺度用於衡量等值，以延續不同身份之間的競爭，另一種是旨在探討平等的批判主張。通過其本質的眾多性來討論普遍主義，Balibar 也強調對話的功能。所有的主張都是從某種「本質主義」開始。但是，如果「本質主義」被看成固定和絕對，那麼對話則會停滯。如果「本質主義」是戰略性，只作為一個起點，而不是限制交換，對話則可以繼續。從這個角度看，普遍主義處於特定的情景。通過相互交流，形成了評價機制，能夠自反性的自我批判和找到創意的替代。因此，這些普遍主義的做法不建於固定的基礎，但可以通過無休止跨文化對話過程展開。普遍主義的修訂版是大都會主義批判理論的一個關鍵要點。通過將普遍主義視角從一個敵對競爭轉移到另類解讀之間的對

話，它同時也形成一個反覆的過程，即大都會主義不是一個由固定類別組成的狀態，而是在共同認知下，不同身份互相溝通的持續發展活動(Walzer, 1989)。

重置大都會主義的情感經歷

雖然這些研究大都會主義的現代方法已修訂了歐洲中心主義的偏見，並且重新設定了範圍以及普遍主義者的關係過程、支持康德的理論，但是卻遺漏了重要一點。康德的大都會主義有一個邏輯(logos)和情感經歷(pathos)間的根本階層結構。不同於Stoics學派認為大都會主義應該通過愛的力量發展，康德的觀點認為大都會主義是理性進化鏈的歷史產物。這一構想主張邏輯戰勝情感經歷下的缺陷和短暫性，因康德的觀點，我們大概可以把大都會主義的討論推進到在社會政治轉型的議事層面。

Cornelius Castoriadis從來沒有直接談到大都會主義的觀念。然而，他提出創造力和把握普遍性潛力之間的聯繫，為重置大都會主義邏輯和情感經歷間的相互作用提供了有力的框架。Castoriadis論述的關鍵在於存在、虛空和創造力的關連。通過創造，存在可以產生新的形式，否則存在只是「深淵，混亂，毫無根據」(Castoriadis, 1997: 3)。Castoriadis認為創造力既不是現有元素的重新配置，亦不是外部壓力下形成的組合。創造力能夠讓存在範式與各種多樣外來力量的影響分離。因此，存在透過想像構建。除非我們所有日常生活中的社會機構的出現可以定義、管治和下令我們的存在，否則它們都不能存在。

Castoriadis還斷言，理解普遍性的先決條件不是來自理性形式的逐步發展，而是源於創造性的想像。因此，不同於傳統哲學——從亞里士多德到康德都認為真理和理由相關，感官印象或富有想像力的過程都是錯誤的機制，充其量只能產生意見。Castoriadis主張創造性的想像佔首要地位，並相信沒有創造理想的社會是不可想像的(Castoriadis, 1997: 379)。想像替代品——通過「不斷的和不確定的」人類形象把握宇宙，是社會生活的一個永久的和明顯的特徵。因此，他聲稱，社會體制的形成是通過社會想像(Castoriadis, 1997: 3)。通過想像和為特定社

會模式負責任，一種社會模式得以存在。創造力和想像因此是社會形成的基礎和肌理。此外，Castoriadis認為創造力不局限於在現有的實體和概念之間的相互作用中重新配置。他認為創新不止是獨特和可分離元素間的重組過程。Castoriadis強調，這些社會機構被「無中生有」地創建，雖然他們不是在毫無限制下創造，但是只有通過想像，才有可能超越僅僅再生產和延長已存在的形式。Castoriadis認為文化的定義是「在藝術中最清晰顯現」，它與無根基的經驗不斷抗爭，努力從混亂中成形。「混亂來自我們的思想、行動、勞動力、工作，也因此意義對於本身之外，沒有保證」(Castoriadis, 1997: 343)。存在來自無根據、深淵、虛無，創意因此是和這些狀態鬥爭，以生產出其他形式。

許多其他社會和文化理論家都談到創造力概念中的虛無狀態。批判學理論家Kurt Wolff在晚年建議用「放棄和捕捉」來描述釋放身份的自我意識行為當中，充滿活力的狀態，以及遇到他人後，創意的自我轉化(Wolff, 1976)。第二代批判學理論家Peter Sloterdijk在對現代主體性的評論中，提到要針對「動能的虛無主義」研究(Sloterdijk, 1998/1988)。存在同時是虛無和充滿深不可測的能量這看法對Homi Bhabha十分重要。他認為「伴隨的張力」以及「時間的切斷」組成後殖民主義混雜的主觀性(Bhabha, 1995: 191)。在這些資料中，我們不僅發現對虛無的對抗、從一個意識過渡到另一個，我們亦發現一個共同的意圖，去打破工具主義的主觀性。不過，這個創造力和大都會主義間的複雜配置，並沒有為主流政治理論考慮，主流政治理論往往集中在審議範式下討論，特別重視理性的辯證和物質轉變。即使藝術和文化實踐是分析重心，人們也不願將情感與美學間的關係同社會想像聯繫起來。關鍵的一步錯過了，後果是美學的大都會主義意義被低估。通過推論Castoriadis創造力和自主性的理論到當代藝術領域，我相信這些理論可以擴展Habermas (2001)對公共領域範圍的理解，並且使我們更加深入理解Warner (2002)所說陌生感和社交性之間的關係。尤其，我認為在當代藝術實踐中的趨勢——去國有化、自反的好客、文化翻譯、話語性和全球的公共領域都是大都會想像的表現。

當代藝術中的大都會傾向

我談到的大都會主義視野更像是一種趨勢——一種不斷朝着理想的活動，而不是奔向一種可以達到一勞永逸的理想狀態。我並不是要證明藝術家已經在其主觀性中發展中大都會主義，或者在藝術作品中建造大都市世界，我正在尋找藝術實踐的一些趨勢，這些趨勢正體現大都會想像。

對於 Marcel Duchamp 來說，離開家鄉是一種正面的行動，釋放了自己扎根在一個地方的感覺。他喜歡遠離歐洲，因為正如他晚年所說，他可以「自由遊走」(Demos, 2007)。從這個開創現代性歷史的人物身上，我們可以看到一個從刪減過程開始的大都會趨勢——它開始於將主觀性去國有化，然後朝着被 Amit Chaudhuri 稱為「棱角世界觀」的方向發展。早期現代性自主定義的大都會主義，如前衛藝術家和革命知識分子，往往談到無歸屬感，迴避任何從屬於起源的固定或真實的依賴，而採取一種「內在流亡」的方式 (Chaudhuri, 2008: 96)。他們從不習慣於自己及自己的文化。在挑戰熟悉的社會規範，並尋求讓自己從過往美學方式解脫出來的時候，他們還試圖塑造可見的、卻未可以在日常生活範圍內宣稱的理想。

我們可以通過自反好客的概念，對早期現代主義放逐的趨勢作進一步闡述。根據 Daniel Birnbaum，當前的美學挑戰：理解相異性和支持好客原則形成一場認知革命。例如，在 Olafur Eliasson 的藝術作品中，Birnbaum 觀察到一種場景結構，觀眾不僅意識到他或她觀看作品的過程，同時他提出「一種倒置情況也在發生——你也被藝術品觀看」(Birnbaum, 2008: xii)。通過積極的參與塑造整個環境，觀眾的主觀性反過來也受觀看藝術品經歷所影響。這種看藝術品角度的轉變，及觀眾對藝術品意識提升也達到了關係的重新分配。這樣就刺激了合作生產關係，觀眾不再是一個被動和置身事外的觀察者。鑒於主體與客體強烈的互動、相異性在定義觀眾意圖以及藝術作品形式的角色，這種趨勢重塑了自我和他者之間的關係，作為一種自反的好客形式。

當代藝術中非西方藝術家的湧現也促進了文化翻譯的批判關注。對於許多批評家來說，在面對雙年展中出現的龐大數量、多樣化的藝

術品時，有一種恐怖的即時反應——如何評判這麼多不同作品的優劣？用甚麼模型既可以解決藝術作品的文化特殊性，又可以闡明超越文化差異的藝術能力？建立一個新的層級或一個通用的法則的願望忽略了更重要的一點，就是藝術作為世界大都會語言和社區開創者的功能。例如，美籍伊朗藝術家 Shirin Neshat 巧妙概括我們面臨的挑戰：既要掌握特定文化參照，同時又要對「當代同時」提出一般的參照。

這一刻，我與知道我來龍去脈的伊朗人打交道，下一刻，我卻與一個沒有任何認識的觀眾打交道。對我來說，他們都有各自的優點和缺點。在伊朗人面前，我永遠不能滿足他們的期望，因為我是局外人；在外國人面前，我也永遠不能滿足他們的期望，因為我是伊朗人，他們是西方人。而我也從來不能打破作品的文化背景 (Chin, 2007: 724)。

雖然 Neshat 假定伊朗人和外國人可明顯區分，但我會說，她的觀眾既有和當代藝術對話的伊朗人，也有知道在某一文化以外是甚麼的外國人，且仍然表示有興趣了解。這複雜的局內人和局外人構成類似於 Naoki Sakai 所說的「非聚合社區」(Sakai, 1997: 7)。顯然一個外國人並不清楚所有事情，但這並不意味着藝術家——一個虛擬的大都會主義——不能傳達一些東西。⁶此外，共同的參照點只有通過將特定的文化材料轉換到外國情景，才可以被擴大和深化。因此，我們可以開始看到大都會主義的想像形成，不僅是通過全球和地方間各種文化轉換的相互作用，還有是即使沒有特定對象，溝通仍然持續。這樣我們就會看到視覺製作中跨文化的流動並不是當代藝術分類上的問題，而是作為另一種趨勢，改變文化和主觀性、美學和政治間的界限。

從二十世紀九十年代開始，大量的藝術進行了「論述轉向」。這些項目大多是一些參與事件，包括餐飲、遊戲和專題討論會，而且還有社會激進主義與美學合作的混合。儘管形式是溫和的，但他們採取了一系列的廣泛論述趨勢，範圍包括研究現代化進程和現代主義的文化的差距，暴露現代性的缺點，挑戰文化的商品化和鼓勵社區活動新形式。這種「論述轉向」在策展實踐中也顯而易見。策展人如 Okwui Enwezor、Hou Hanru、Maria Lind、Charles Esche、Claire Doherty、Nick Tsoutas、Vasif Kortum、Nina Montmann、Gerardo Mosquera，以

及策展團隊 Who, What, How 重新定義制度藝術地點的功能是「相遇的空間」，並且採用 Manray Hsy 稱之為「去中心大都會主義」精神的表現方式 (Hsu, 2005: 75-6)。

評論人 Blake Stimson 和 Gregory Sholette 也都認為，當代藝術參與新的全球公共領域的製作。他們強調由於當代藝術家採用協作、集體的技巧，擁抱「變動身份」、騎劫新技術的使用，並建立臨時社區結構，他們也製造了短暫的社會形態，「從地緣政治和工具規範中解放出來」(Stimson & Sholette, 2007: 4-11)。目前是不可能把這一趨勢與全球公共領域的具體情況相關聯，這是因為它沒有區域位置，缺乏任何行政實體，甚至沒有一個相干的團體表示擁有這個觀念。在傳統的地緣政治類別裏，全球公共領域是不存在的。然而，在流傳網路的文字和圖片共和國中，以及如藝術雙年展和社會論壇世界各地的人集會時，卻正形成一種共用思想和行動，發展一種新的大都會主義觀念。在這些「弱連繫」中閃動的交換，以及在這些臨時的事件中，Immanuel Wallerstein 認為，文化和政治想像開始背離文化身份的對和民族意識形態 (Wallerstein, 2003)。當概括新保守主義的戰略是控制恐懼場面、也是被 Retort 集團正確稱呼為「執法和驅逐的混合體——專門抑制社會能量」的時候，它也同時激發了意想不到的景象：

類似數碼「眾多性」出現在世界舞台，一個全球的虛擬社群，在網路的間隙聚集（部分是短期，如數月的好戰討論，也有部分是前十年，利用網路空間的各種新抵抗形式）；感受的強度來自於觀察、傾聽、感覺和面對的經驗，拒絕的影像成為現實 (Retort, 2006: 4)。

我認為 Retort 團體正確地強調了這場反恐戰爭的可見性，也就是說，全球目睹其呈現，觸發一場全球性的抗議。然而，同樣重要的是見證形成全球反抗的串聯效應。這兩種過程的相互作用，他們稱為「政治將要來臨的預兆」。這些位置、形式、選區和新政治動態的模糊定義也進一步反應在他們文本中。他們聲稱：「技術和戰術的反抗正有轉變」(Retort, 2006: 12)。這些新的聯盟本質上都是零碎、短暫而鬆散的，經常在體制以外或邊緣地帶運作，並且反對正式結構。這些創意抵制的閃現並沒有提供簡單、甚至是統一的解決方案。相反，他們經常帶我們深入到日常生活凌亂的複雜性。他們還提醒我們一項基本原則（這

原則似乎在政治論述中被丟棄一旁)，當不同文化、不同世界觀的人相遇，他們不一定發生暴力衝突，也可以利用各自的智慧互相理解，然後展開關於甚麼是可能和必須的對話。

我不會天真地將我的觀點僅僅建立於這些短暫聚集的潛能，但我也會犬儒地斷言藝術和行動主義沒有用。在這兩個極端之間有一項更艱巨的任務，就是梳理出新興的形式和探索重新配置的結構。藝術將思考的各種矛盾物化。它不一定使事物的意義更加明確。有時，只是出現一種事物存在的方式，過時的仍然閃現，預期還未到來。Okwui Enwezor認為，如果「全球公共領域」已經成為藝術的目的地和塑造人類生活政治的焦點，那麼我們在藝術和政治之間的相互作用中將會發現大都會主義的拓撲結構(Enwezor, 2004: 14)。

大都會主義的拓撲結構

在道德哲學中，空間和流動性的隱喻比比皆是。欲望、美德和義務的位置照慣例沿着前/後的軸被定義。同樣地，私人和公共的區別、對朋友和陌生人接近程度、對快樂的追求和對美好生活的計劃都在內部和外部世界之間的相互作用中體現。Paul Ricoeur描述正義的幾何形狀、文明中給予與接受之間的脆弱平衡，與私人道德進展為公共美德的過程為「尋求在每一個互動情形下的公正距離」(Ricoeur, 2007: 5)。然而，跟道德哲學家看到的單向流動（即在前的必須「通過連續的道德審判過濾和實際應用測試以在道德行動的確定領域中揭示、揭露和展現自己」）(Ricoeur, 2007: 3)不同，藝術實踐提供一個更模糊的領域和多向流動。藝術家選擇在被遺棄、被破壞、有衝突的地方工作，這既不是巧合，也不是權宜之計。他們被吸引到這些地方，因為「處於中間」的拓撲結構與美學臨界模式產生共鳴(Ricoeur, 2007: 3)。

大都會主義也是在一個含糊的拓撲結構中設想出來。Stoics派聚集在古代雅典拱廊下(stoa)。為甚麼他們是聚集在拱廊下，而不是家庭、市集，或議會上？在家(oikos)的私人空間，可以自由表達個人的需要和興趣；議會(bouleuterion)的公共空間，是一個協商的會場，社團自己可以定義不涉任何私人利益的準則和架構；市集(agora)，一個相對

開放的呈現、表演和交流空間。拱廊在市集附近，因此，這個地方與隱私、商業以及審議的地方是一步之隔。正是在這個狹小的出入口空間，Stoics發展出存在和歸屬的外向視野。拱廊是日曬雨淋的躲避處，卻又不是一個封閉的地方。這是一個居中、過渡的空間，既非外面，也非內面。在拱廊下，離開和出發以一種模糊的方式標記。人們可以徘徊、閒逛、竊聽、擦肩然後繼續前進。在拱廊下，你可以見朋友也可以注視陌生人。對話可以隨意開始，也可以隨時中斷。在拱廊下是八卦、謠言、資訊的據點，而到今天在雅典，人們依舊樂於在拱廊下喝咖啡和碰面。我想拱廊下可以作為批判意識出現和接受差異的空間隱喻。這是一個對政治審議沒有正式要求的臨界空間，一個可以社交卻不須要負擔教化責任的空間。拱廊下是私人 and 公共領域互動的重要支點，在這裏國際大都會視野開始顯露。

如果我們從拱廊下的位置出發去把握存在與歸屬的大都會主義，那麼我們便可以以一種新眼光看待仁川和墨爾本公共廣場上兩個屏幕的現場資訊通訊。回顧大屏幕在形成跨國公共領域的角色，我們可以看到這種觀點如何和當代藝術實踐中，大都會想像的拓撲結構不謀而合。藝術的地方不僅僅是從本地躍至全球，從私人(oikos)到公共(bouletrion)，甚至從單一到普遍，它更像是拱廊下無界限的區域。

註釋

1. 「大屏幕和美學的大都會主義」，Australian Research Council Linkage project (LP0989302) 主要研究員：Nikos Papastergiadis、Sean Cubitt、Scott McQuire、Ross Gibson、Audrey Yue，伙伴研究員：Doouen Choi Art Center Nabi、Cecelia Cmielewski Australia Council of the Arts。對於大屏幕歷史根源更加詳盡的描述，見McQuire的部分，對於個案中公共互動模式的描述，也請見Jung和Yue的描述。
2. 準備這個計劃的研究、參與者的訪問、旅程的地圖和旅程的不同錄像都可以在網站看到。我認為展覽是這個過程的總和。看<http://www.conversationsaboutiraq.org/>。Dellar的做法包括個人和團體的合作。他關注的是普通和習慣性的信賴系統，目的是匯集一般情況下不會連接的群體，但他們可能會發現互相對話的價值。

3. 「他的作品，沒有照片和錄像，他們只存在於參與者的腦海中。可以購買一個『Sehgal』，但只可在公證人前買，同公證人溝通如何以及在哪里可以實行。」 Sebastian Friezel, *Ceci n'est pas le vide*, www.signandsight.com/features/203.html.
4. 例如談到沼氣的發展，一個非洲的循環再用和能源生產項目，評論家 Lars Bang Larsen 說：「這更像是模擬一些社會結構直至實現，目的是擴展藝術的概念，使整體、文化的討論可以牽涉並反映在藝術領域上。」 Lars Bang Larsen, *Superflex: Art and Biogas* (1997), www.superflex.net/text/articles/art_and_biogas.shtml.
5. 見 Hans Haacke, 2002 New York poster project commemorating 9/11, *Steve McQueen's Gravesend* (2007) 和 *Multiplicity, Solid Sea 03* (2003)，其中他們提供了沿以色列和巴勒斯坦走廊、連接希伯倫與納布盧斯旅程的對比錄像鏡頭。不用說，巴勒斯坦的這條路線須要經過凹凸不平的地面、許多檢查站，更花了比正常長五倍的時間。
6. Partha Mitter 將虛擬的大都會定義為「處於邊緣的本地人，但他們的智力投入都市的知識體系……精通自己的語言，面對全世界知識都信心十足」。Mitter 還強調大都會主義的虛擬特徵，因為他認為參與辯論以及知識和文化的形成並不能保證志同道合的人真正遇上。Partha Mitter 訪問 Kobena Mercer。(Reflections on Modern Art and National Identity in Colonial India [2005]. In *Cosmopolitan Modernism* [Ed.][p. 38]. London: Kobena Mercer, INIVA & MIT Press.)

參考文獻

- Appiah, K. (2006). *Cosmopolitanism*. New York: W. W. Norton.
- Balibar, E. (2002). *Politics and the Other Scene*. London: Verso.
- Beck, U. (2006). *Cosmopolitan Vision*. Cambridge: Polity Press.
- Bhabha, Homi. (1995). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bhabha, H. (1996). Unsatisfied: Notes on Vernacular Cosmopolitanism. In Laura Garci-Morena and Peter C. Pfeifer (Eds.), *Text and Nation* (pp. 191–207). London: Camden House.
- Birnbaum, D. (2008). The Hospitality of Presence: Problems of Otherness. In Husserl, *Phenomenology* (pp. xii).. New York: Sternberg Press.
- Bourriaud, N. (2009). *The Radicant* (James Gussen & Lili Porten, Trans.). New York: Lukas & Sternberg.
- Canclini, N. G. (1995). *Hybrid Cultures*. Minneapolis: University of Minnesota

- Press.
- Castoriadis, C. (1997). *World in Fragments*. (David A. Curtis [Ed], Trans.). Stanford: Stanford University Press.
- Castoriadis, C. (1997). *The Castoriadis Reader*. David A. Curtis (Ed. & Trans.) Oxford: Blackwell.
- Chaudhuri, A. (2008). Cosmopolitanism's Alien Face. *New Left Review*, 55(Jan-Feb), 96.
- Demos, T.J. (2007). *The Exiles of Marcel Duchamp*. Cambridge MA: MIT Press.
- Cheah, P. & Robbins, B. (Eds.). (1998). *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Delanty, G. (2009). *The Cosmopolitan Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Enwezor, O. (2004). Documentary / Verite: Bio-Politics, Human Rights and the Figure of "Truth" in Contemporary Art. *Australian and New Zealand Journal of Art*, 4/5(1), 14.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. (Saskya, I. J., Trans.). London: Routledge.
- Geczy, A. (2003). Focussing the Mind through the Body: an Interview with Mike Parr. *Artlink*, 23(1), 45.
- Gilroy, P. (2004). *After Empire: Melancholia or Convivial Culture*. London: Routledge.
- Habermas, J. (2001). *The Postnational Constellation*. Cambridge: Polity press.
- Harvey, D. (2009). *Cosmopolitanism and the Geographies of Freedom*. New York: Columbia University Press.
- Held, D. (1995). *Democracy and the Global Order: from the Modern State to Cosmopolitan Governance*. Cambridge: Polity Press.
- Hsu, M. (2005). Networked Cosmopolitanism on Cultural Exchange and International Exhibitions. In Nicholas Tsoutas (Ed.), *Knowledge + Dialogue + Exchange: Remapping Cultural Globalism from the South* (pp.75–76). Sydney: Artspace.
- Jonsson, S. (2010). The Ideology of Universalism. *New Left Review*, 63 (May/June), 115.
- Jung, S., Yue, A. (2010). Urban Screens and Transcultural Consumption between South Korea and Australia. In Jin, D. Y. (Ed.), *Global Media Convergence and Cultural Transformation: Emerging Social Patterns and Characteristics*. Hershey: IGI Global Pennsylvania.
- MacIntyre, A. (1988). *Whose Justice? Which Rationality?* Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- McQuire, S., Martin, M., & Niederer, S. (2009). *The Urban Screens Reader*. Amsterdam: Institute for Network Cultures.

- McQuire, S., & Radywyl, N. (2010). From Object to Platform: Art, Digital Technology and Time. *Time & Society*, 19(1), 5–27.
- McQuire, S. (2010). *Urban Screens, Networked Cultures and Participatory Public Space*. Forthcoming.
- Mignolo, W. (2000). The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism. In Breckenridge, C. A. et al. (Eds.), *Cosmopolitanism* (pp. 157–188). Durham: Duke University Press.
- Nava, M. (2007). *Visceral Cosmopolitanism*. Oxford: Berg.
- Negri, N. (2009). *Commonwealth*. Cambridge: Harvard University Press.
- Nussbaum, M. (2001). *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. New York: Routledge.
- Papastergiadis, N. (2000). Philosophical Frameworks and the Politics of Cultural Difference. *The Turbulence of Migration* (pp. 146–167). Cambridge: Polity.
- Papastergiadis, N. (2006). On Being Here and Still There. *Lida Abdul/Tania Brughera, exhib. cat* (pp. 54–63). FRAC Lorraine.
- Papastergiadis, N., McQuire, S., & Martin, M. (2009) Large Screens, Cultural Creativity and the Global City. *Asian Design Culture* (pp.42–53). Singapore: Singapore Institute of Architects.
- Parekh, B. (2000). *Rethinking multiculturalism: cultural diversity and political theory*. Basingstoke: Macmillan.
- Raunig, G. (2007). *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. (Aileen Derieg, Trans.). Los Angeles: Semiotext(e).
- Retort, (Iain Boal, I., Clark, T. J., Matthews, J., Watts, M.). (2006). *Afflicted Powers: Capital and Spectacle In a New Age of War*. London: Verso.
- Ricoeur, P. (2007). (Pellauer, D., Trans.). *Reflections on the Just*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sakai, N. (1997). *Translation and Subjectivity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sloterdijk, P. (1988/1998). Modernity as mobilization. In Millar, J. & Schwarz, M. (Eds.), *Speed: Visions of an accelerated age*. London: The Photographer's Gallery. [unpaginated catalogue].
- Spivak, G. (2003). *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- Stimson, B., & Sholette, G. (2007). Introduction. In Stimson, B. and Sholette, G. (Eds.), *Collectivism After Modernism* (pp. 4–11). Minneapolis: MIT Press.
- Wallerstein, I. (2003). *The Decline of American Power*. New York: New Press.
- Walzer, M. (May 1 & 8, 1989). *Nation and Universe: The Tanner Lectures on Human Values*. Delivered at Brasenose College, Oxford University. Retrieved July 5, 2010, from www.tannerlectures.utah.edu/lectures/documents/walzer90.pdf.

《傳播與社會學刊》，(總)第21期(2012)

Warner, M. (2002). *Public and Counterpublic*. New York: Zone Books.

Wolff, K. (1976). *Surrender and catch: Experience and inquiry today*. Boston: Dordrecht Press.

Wu, C. T. (2007). Worlds Apart: Problems of Interpreting Globalized Art. *Third Text*, 21(2007), 724.

Urry, J. (2007). *Mobilities*. Cambridge: Polity.

本文引用格式

Papastergiadis, N. (2012)。〈跨國公共領域：大屏幕和美學的大都會主義〉。《傳播與社會學刊》，第21期，頁129-150。