

无主黄昏——“两个俱乐部”展评（2023）

来源：昊美术馆

版权：ING

撰文：乔泓凯

整理：ARTDISK

位于自由与非自由、光亮与黑暗中间的第二种基本形式，首先是为了让那全然的自由和光亮作为第三种元素呈现……也可以将我们眼下所关心的东西称作一种特殊的黄昏。

——费舍尔

在现代文化的语境中，“俱乐部”可以被理解为某种“乌托邦的异托邦”，任何可能的文化（身份政治）同类项都可能导向一个“俱乐部”的形成。在最广泛的意义上，俱乐部自身提供了异质性文化景观的合法化场所。但同时“俱乐部”又是基于某种乌托邦（共同体）的理念，俱乐部成员在俱乐部所短暂赋予的文化结构中获得超个体性的精神此在，从而在一个离散的社会中创造某种单子的聚合。这种含混的微缩共同体结构可以从古老的剧场隐喻中觅得其栖身之地。剧场上的诸观众均在剧目上演的同时被许诺了某种共通感与向心性，这种向心性寓于剧场的环形结构之中——通过环形半径的几何意义上的相等而象征性地提供了某种“平等”的幻象。

就此而言，俱乐部对当代主体一大重要的吸引力似乎就在于其对平等的允诺。至少在俱乐部中我们是平等的。“平等之地”的另一种表述便是“无主之地”（No Master Territories）。抽象的等距关系暂时地消弭了主体之间的差异性，某种权力关系隐退了。在这个意义上，我们便能够理解为何“俱乐部”这一概念的背后总是潜隐着某种玩世不恭的情态。正如本次展览的策展人在展览前言中所说：“俱乐部则少了几分对抗和戏谑，却保留了同等可观的煽动性和诱惑。俱乐部观察到了狂欢和娱乐的意义，在人们长久的生活模式之中深深的嵌入。”

狂欢内在地属于俱乐部，同时潜在地属于当代社会。这种狂欢与巴赫金意义上的“广场式的”狂欢并不全然对等，它似乎倒是更应该被描述为某种微妙的心理状态，以及从密不透风的控制论中突围的渴望。展览“两个俱乐部”的前半部便有意提供此种内心独白。初入展览现场，观者便会注意到张鼎的“美好生活每一天”，该系列作品将不同质感的、偶像化的大理石置于一个微型神龛结构的中心，其监视设备的造型无疑是威胁性的，又给人以一种奇异的温暖感，展览现场的观者仿佛真切地置身一个“全景敞视监狱”。而在与之相邻的作品《安全屋》中，张鼎构建了五个带有音响设备的联通房间，随着观者在其中穿行，音轨将不断升高，直至音乐最终被“升华”为荒谬的高频白噪音。在房间内广场白昼般的强光下（作品使用了常见于广场的无极灯具），个体被充分曝光，旋即产生了强烈的焦虑感。在这种情况下，我们需要对此种“日光”进行柔和化处理，而其产物则是“黄昏之光”，个体以此从紧张的白昼回归了“俱乐部的怀抱”。

指向着原始狂欢化的生命潜能的酒神节（酒神剧场）总是在黄昏上演，俱乐部活动也总是日

间工作结束后的黄昏时分如期举行。

如果说白昼意味着理性之光映照下的、井然运转的合理化秩序，黑夜意味着致幻剂一般的全然混沌与迷狂，那么黄昏则恰恰意味着由日光向日影过渡的中间状态，一个模糊的灰白色飞地，一种狂欢化的“无主之地”。在一个极度异化的时代，在一个需要为一切行为寻找漂亮的说辞的时代，对一种缺乏控制的飞地的渴望似乎尤其迫切——万圣节成为了狂欢节、情人节成为了狂欢节、“双 11”成为了狂欢节——展览现场（如果观者愿意这样去理解）也并不介意自己成为一种狂欢节现场。在张鼎作品《时间的骨架》动感的电子音乐 BGM 氛围下，展览现场彻底成为了俱乐部派对现场，而屏幕中央女子诡异、迟缓的动作则如幽灵般暗示了主体的精神困境。在对面的墙壁上，用硅胶制作的巨大的新能源汽车电池雕塑赫然地凝望着观者。硅胶部分地还原了生物的皮肤质感，作品通过适时地将召唤普罗米修斯的神话原型，诠释着无主之地的基本精神，世俗与圣神之间的复杂关系得到了娱乐节目般地呈现。

这使我们想起阿多诺“在错误的时代无法正确地生活”的说法[1]，这似乎是对当下大众文化（以及其他文化领域）的恰当写照。在展览的另一个“俱乐部现场”，即金氏彻平的系列作品中，这种当代世俗文化复杂张力结构得到了更为诗意和暧昧的展示。据说金氏某次观看演出时，只能看到人潮汹涌的观众，而不见演出者本身，这一个人经历在金氏的作品中得到了不断的转译与复现。在某种层面上，金氏的作品如同古老的“世界剧场”结构那样，以一种带有浓厚日本文化色彩的私密感与失落感，精致地提炼了当代的世俗景观。一切日常化物件均被自由地调用，成为金氏舞台布景中独特的演员。在“青春粉丝俱乐部”系列中，我们将与被“巨怪化”了的诸动漫形象直接照面；而在“隐匿之地的神话”系列中，神话人物与亚洲文化中常见的木雕作品得到了奇怪的嫁接；“液态房间中的幽灵”系列则使物性本身获得了“付丧神”般的生命感；而在作品《白色释放》与“未知舞台的模型”中，剧场性结构与表演性元素直接构成了作品的内在本质。

这是一种剧场化的俱乐部，一种俱乐部化的博物馆。金氏创造了一种更为彻底的异托邦，物在他的手中更为荒诞地游走于圣神与世俗的极性之间，如同一种现实内爆后的碎片（金氏常常在作品中使用碎片）或后美学熵的产物，一切皆可，一切皆为艺术。当然这并不能被理解为某种波普美学的信条（毋宁说金氏恰恰希望摧毁这种幻象），金氏对拼贴的使用也并未带有昔日历史先锋派的激进性，而是在安静的生活化场景中，将那些携带着复杂情感的物之潜能充分释放，从而将一种“异托邦的乌托邦”加以现实化呈现。在柔和的黄昏之光中，物的光晕得到了恢复。

在某种意义上，前述金氏彻平观看演出的这则轶事也可以被视作某种关于俱乐部结构的本质性隐喻，即“俱乐部”承诺的虚假性——只有前排的观众才能看到演出。一种自身具备超个体的合法性（因而得以包容个体的非合法性）的俱乐部结构，在狂欢的过程中，恰恰导向了一种新型的感官殖民——这种对我们感官的暴政无时无刻不在博物馆（展览空间）中上演，这种暴力潜隐于俱乐部的民主伪装之下。这使人想起克劳斯（Rosalind Krauss）在其《晚期资本主义博物馆的文化逻辑》（The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum）中借用詹姆逊（Fredric Jameson）在《晚期资本主义的文化逻辑》中的论述称，“美学生产已经完全融于商品生产的总体过程中”[2]。丹托（Danto）意义上的“艺术世界”似乎天然地具有某种“俱乐部”的职能：早在 18 世纪，康德便试图在审美（艺术）判断中确立非功利性的、普遍共通感的存在，“艺术面前人人平等”，博伊斯也说：“人人都是艺术家”。显然，艺术曾经试图抵达这样的一个彼岸，但其最终被证明是某种无病呻吟的尝试。安迪·沃霍尔（Andy Warhol）称：

“每个人都应该出名 15 分钟”——这不正是当代所有的俱乐部所信奉的基本逻辑吗？

为什么是“两个”——而不是“三个”（或更多）俱乐部？

“2”似乎已然成为了一个神圣的现代性数字，这是一种普遍的、顽固的基于二元对立的文化建制。而作为第三种状态的、作为无主之地的黄昏自身同样问题重重，当代人缺乏从白昼向黑夜的有效过渡，俱乐部应运而生，对这一问题提供了某种不成熟的解决方案。因此上面的问题或许也可以这样问出：

今天，我们究竟是需要一个乌托邦还是一个异托邦？

注释：[1] 阿多诺：《道德哲学的问题》，谢地坤、王彤译，上海人民出版社 2020 年版，第 189 页。[2] Rosalind Krauss, “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, *October*, Vol. 54 (Autumn, 1990), pp. 3–17.

原文链接：<https://mp.weixin.qq.com/s/arwavvhnKIYInTgxPOijaw>