

普遍艺术劳动

李爽, 小莫

这篇文章以李爽与上海承流展览有限公司（Zmart）的合作为案例进行讨论和反思。上海承流展览有限公司创立于上海，主要提供艺术制作、搬运、布展等服务。自2015年下半年以来，李爽与承流紧密合作，为他们提供不同形式的支持并让他们以自己当代艺术的理解来创作作品。2016年7月，李爽与承流合作的首次成果展示于北京独立艺术空间LAB47。这个项目的初衷是通过建立一种合作关系来使艺术生产机构获取艺术创作的权利，并取回他们对艺术品创作的贡献价值。

文章分为两部分，但实则是两位作者 - 李爽和默里·麦肯齐的对谈记录。李爽提出观点并主导研究过程，而默里·麦肯齐则紧密跟进，但却没有亲身参与项目过程。其研究目的是为了体现基于合作和互动的精神，同时以交叉学科交流的视野来深入探索这个项目。

1. 李爽

对我来说，在中国艺术圈涉及商业的部分最有趣的莫过于艺术布展人员，而这个职业在中国至今没有一个恰当的称呼。在中国，他们扮演更多的是“工人”这个角色。然而在西方，这些艺术布展人员通常是艺术学生、艺术家、策展人、或来自艺术布展公司的专业人员。近些年来，中国的艺术产业得到了迅猛发展，随着“中国新锐艺术家”成为了一个时髦的词语。对相关人才和人力的需求也激增。

在中国，艺术布展人员实际为外来打工者。他们总体来说，并没有艺术相关的教育背景，甚至只接受过很少的文化教育。这些打工者搬到城市，从事建筑施工、装潢等零工。其中有些人通过非常偶然的的机会，开始在艺术行业工作。他们为画廊、美术馆布展，也为艺术家制作作品。与他们一起工作时，我经常听到他们表达疑惑和不解：“这也是艺术？”但当我问起他们是否喜欢这些艺术作品时，他们却表示不便回答，因为他们的工作仅仅是按照特定要求来制作、安装作品。然后我才意识到，这样的工作抛开观念上的创新不谈，需要大量技艺上的创造性。

我们生活在一个艺术被大量生产但却未必被大量消费的时代。例如我们所使用的座椅和苹果手机，其中所涉及的小部分艺术制作通常是由一个庞大的队伍共同完成的，而署名却仅是一位艺术家。

与我合作的艺术布展团队是在香格纳画廊的厨房起步的。一开始只是画廊厨师介绍自己的丈夫给画廊做些加工制作的琐事，后来丈夫朱宗玉在香格纳做了十多年的布展工作，直到他和他妹夫小马，还有几个来自宣城某农村的老乡一起创立了艺术品制作与布展服务公司。自古以来，宣城就是为中国传统书画家生产宣纸的中心。

我向小马提议说我可以为他们新成立的公司做些品牌推广，包括网站设计和其他宣传资料的帮助。而作为回报，我请他们之后帮我做一个展览。我曾向展览场地 LAB47 的联合创始人 Aurélie Martinaud 透露过我的担心，不知这是否会变成另一种“艺术家和制作者”关系。

当我和小马对展览展开具体讨论时，我解释道我希望他们根据自己十多年来形成的对当代艺术的理解来构思、创作他们自己的作品。一开始，他表现得十分激动，但是很快就开始担心这样一个项目是否会使曾经合作过的艺术家以及画廊老板感到尴尬。我给他们看了 LAB47 的照片、空间尺寸，让他们开始考虑他们想做的艺术作品。

我个人觉得整个项目应该是关于他们眼中的当代艺术，而不是和生产或制作有关。同时我也煽动性地激励他们，指出艺术系统中的层级性、作品制作费的不公平分配和看上去高度主观的艺术评价标准。我跟他们说，“你们可以给我一块路边捡来的石头，一罐空气，或者什么也不给我。”

两个星期以后，我向小马询问进程。他告诉我他们还没开始，但作品应该是用木头制作而成的。我询问理由，而小马的回答是他们是从做木工开始的，所以也就自然而然了。一个星期后我去他们的工作室，发现他们已经进展到一半了。即使作品还未制作完成，但我能够看出它们制作精良：一个大块的基座、两个骰子以及一些木制的将组成翅膀雕塑的羽毛。

那个时候，我意识到我之前对这个项目的担心是无谓的：我曾经担心如果我在项目中主导过多，那么这会变成另一种“艺术家-艺术制作者”关系。但实际上在这个展览中，小马他们从制作者转变成艺术家的速度有些过快。整个过程发生得极为自然和完整。他们甚至在作品上签了名。尽管他们没来参加开幕，但是他们提供了非常详细的说明，关于作品应该挂在哪儿、怎么挂。我没有按照他们的要求去做，而这也是我在这个展览中做的唯一一个决定。

一方面，展览名称“普遍艺术劳动”指向的是宽泛意义上的艺术劳动。另一方面，这是对展览和艺术不为人知的一面的评论。在文章《艺术作为职业：自主生活宣言》中，Hito Steyerl 清晰地划分了“职业”以及“工作”的概

念。¹马克思主义中对工作的传统定义与异化、集中化紧密

相关。而“职业”是一种非线性的、无处不在的过程，环绕并将个体吞噬。与我合作的艺术劳动者们，他们与其他在艺术行业工作的人不同：他们不会为了积累经验，为了与“重要人士”一起工作，或者仅仅为了“学习”而做免费的实习。他们每一次的工作都会通过银行账户上的数字得以体现。与艺术家不一样，他们没有不必要的开支，例如买材料做一个永远卖不出去的装置、自掏腰包出版无人问津的书。他们更不会花一大笔钱去读个纯艺术硕士。他们以艺术为生，但是他们和艺术却毫不相干。不管有没有艺术，他们都能活得好好的。

史德耶尔也将艺术称为“抗议的工作”。但是艺术抗议或支持的对象究竟是什么？中国艺术产业的初期阶段产出了一批不太一样的艺术布展人员，其当下发展阶段历程中的本土性特色得以呈现。

史德耶尔在她的文章《艺术的政治：当代艺术以及向后民主的过渡》中把当代艺术与其他机制相比较。例如，“艺术生产镜像对应了，决意成为后冷战主导政治典范的后民主形式超级资本主义”。²发起这个项目时，我天真地希望也许可以颠覆工人/艺术布展人员和艺术家、策展人、画廊老板之间的权力关系。与我合作的艺术劳动者们从没和我透露过他们制作三件作品的理由、他们是自己萌生了这些想法还是借鉴了他们过去制作的作品、所用的材料是新的还是先前替画廊工作所剩下的。他们忽然沿用了艺术家弊性的方式是突然且出乎预料的。

2. 小莫

作为李爽与小马合作的产物，展览中展出的作品有：两个骰子，一个叉子直直地插在平底锅中仿佛被时间冻结了一般，一对精美的、被切割机“毁坏”了的翅膀。所有作品都是用木头制作而成的，部分被涂成黑色、红色、白色。而骰子，大小如人一般。这是一些经过挑选、具有美学阅读性的艺术作品。但它们同时也暗示了渗透整个展览更复杂、怪异的政治，以及委任创作姿态唆使下充满不确定性和模棱两可的难

1. Hito Steyerl, "Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life," e-Flux 30 (December, 2011), accessed September 15, 2016, <http://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life/>.

2. Hito Steyerl, 《艺术的政治：当代艺术以及向后民主的过渡》，E-flux Journal 21(2010): 32。

Overwhelming Imagination: Achieving and Undermining Contradictions

以捉摸的过程和艺术传统生产关系的不安。这个过程大部分是不可见的，只有李爽在展厅中播放的文字录音以及她在前文中所谈到的。但是这是一个强迫再次检验了我们假定在艺术中获得的劳动、价值和意义之间的关系。

对我来说，想要真正“进入”这个项目，那最可行的办法就是通过马克思主义的框架理论，寻求小马在艺术生产中系统中的角色定位。我们可以引用瓦尔特·本雅明在《作为生产者的作者》一文中的按说谦卑而野心勃勃的申明：“一件作品对它所在时代的生产关系抱以什么样的态度？它接受它们吗？它是应激反应式的，还是旨在推翻这些关系？它是革命性的吗？”——与其问这些问题，或者干脆在问这些问题之前，我应该提出另外的问题。我应该问，“它在这些生产关系中处在什么样的位置？”，而非“一件作品对它所在时代的生产关系抱以什么样的态度”。这个问题直接关注的是作品和它在时代生产关系中发挥的功能。³

我们在这里最为关注的并不是艺术物件，而是在更广泛的社会语境中，艺术物件制作与价格限定。也许，我们可以借皮埃尔·布尔迪厄的《文化生产场域》⁴来谈谈这个问题。《文化生产场域》中，当他讨论艺术及文学作品时，试图修改马克思对于价值的劳动力理论。他提出：艺术作品的价值并不仅仅是根据创作者付出的脑力和体力劳动而决定的。更具体的来说，艺术中经济资本的产生有时候是一个通过将无形的符号化资本进行转换的的丑陋过程。允许符号化资本的生产 and 转化的集体场域才是布尔迪厄最主要关注的。

对布尔迪厄来说，重要的问题是在社会学范畴内对画廊主、评论家、代理人、学者和其他组成该场域的中介者们进行提问。是谁授权了作者？而又是谁授权了授权者？只有把艺术生产看做是社会性的集体努力，跳出作品本身，用布尔迪厄所说的在其所在表达的“地位的空间”和“获取地位”来分析解剖作品，只有这样才能让我们理解艺术性劳动的本质。

这是一个非常有力的视角。但如果我们要给小马一个角色定位的话，那么必须对这个视角进行调整。这个领域中仍然有一种排他的定界，一个在关于创造力的话语泛滥的今天值得引起公众讨论的话题：布尔迪厄用祭献来比喻对艺术的授

权，而今天我们也许可以把这个比喻延伸倒批判性地评估受命获得权力进行创作工作的“创意人士”。在波尔迪厄讨论的文化场域中，小马并没有一席之地。他在今天的“创意阶层”中也不具有优越性。

这些情形需要被质疑，并不仅仅因为他的工作本来就明显地具有创造性——我们所理解的艺术作品需要小马精湛的工艺、技术运用和决定力才能完成。也因为将“创造力”对劳动的授予能让我们把劳动者的主观性、美学反思和完成的产品联系起来。⁵这样我们也许会对艺术生产重置的本体论进行实验：如果我们要恢复小马的创造力并承认他对于他所帮助完成的数不清的艺术作品的贡献，我们会发现他的许多被收藏作品已经在中国当代艺术教义上获得了重要地位。

这听上去也许是一个激进的提议，但是我们已经在以罗兰巴特式的方式展开日常工作，将艺术的媒介扩展，漫延其疆界，艺术在不同的情境、邂逅、观者/参与者的激活而“生产”。所以我们现在也许可以用另一种角度来补充，对制作和生产中其他角度的闭塞提出质疑，来恰当地将艺术放置到社会空间和它所在时代的生产系统中去。

这个视角把小马他们的工作与城市学家 John Friedmann 所提出的在中国城市化过渡中出现的“扩大化的个人自主范围”⁶联系到了一起的机会。同时，这一视角也与新城市主体性相互联系起来。在社会中，像小马一样的群体袭乘了新城市主体性，他们必须把自己的工艺技能运用到新兴的工作形式中去。以小马为个案，人口迁徙把他从一个长期以来为传统艺术形式生产材料的重要村庄带到了上海市郊的一个工厂，带到了一个个室内展厅中。如果我们要写艺术地理的话，那它们一定是关联式的地理；他们一定能够统计在更广泛的地理性变迁中与艺术相关的物理性和非物质移动。我们对于受众的顾虑将我们带到了中国艺术在全球展出所产生的跨文化翻译和交汇的场域，而在艺术生产的星云中，像小马这样的案例让我们参与到一个很容易表面上看起来完全不同的世界——让我们了解到怀抱梦想的系列迁移网络，和将不安定的城市生活与不可分割的乡愁联结在一起的强烈的文化纽带。

译：柳思扬

3. 瓦尔特·本雅明，《作为生产者的作者》，见《反思：论文、警句，自传式写作》一书译者：伊·杰夫考特，纽约 Schocken 出版社1986年出版：222。
4. 皮埃尔·布尔迪厄，《文化生产场域：关于艺术和文学的论文集》，剑桥 Polity 出版社1993年出版。

5. Scott Lash 和 John Urry，《符号和空间经济学》，伦敦 Sage 出版社，1994年出版。

6. 约翰·弗里德曼，《中国的城市变迁》，明尼苏达大学出版社，2005年出版。