

高士明：一个无政府主义的结构

——吴山专、托斯朵蒂尔的物权及其他

编者按：长征空间将针对艺术家个案，启动对历史资料的整理和发掘，并发布相关的研究整理内容。2017年5月，长征空间即将推出由刘炅策划的吴山专 & 英格-斯瓦拉·托斯朵蒂尔个展，我们将陆续发布有关“吴 & 英格”的精选评论、访谈文字、讨论实录，以至当代艺术领域之外的各家观点，力求从多元的角度介绍、解析这对独特的创作组合，贯穿数十年的长期、复杂而丰富的工作。

一个无政府主义的结构

吴山专、托斯朵蒂尔的物权及其他

An Anarchist Structure

Wu Shanzhuan & Inga Svala Thorsdottir's Thing's Right(s) etc.

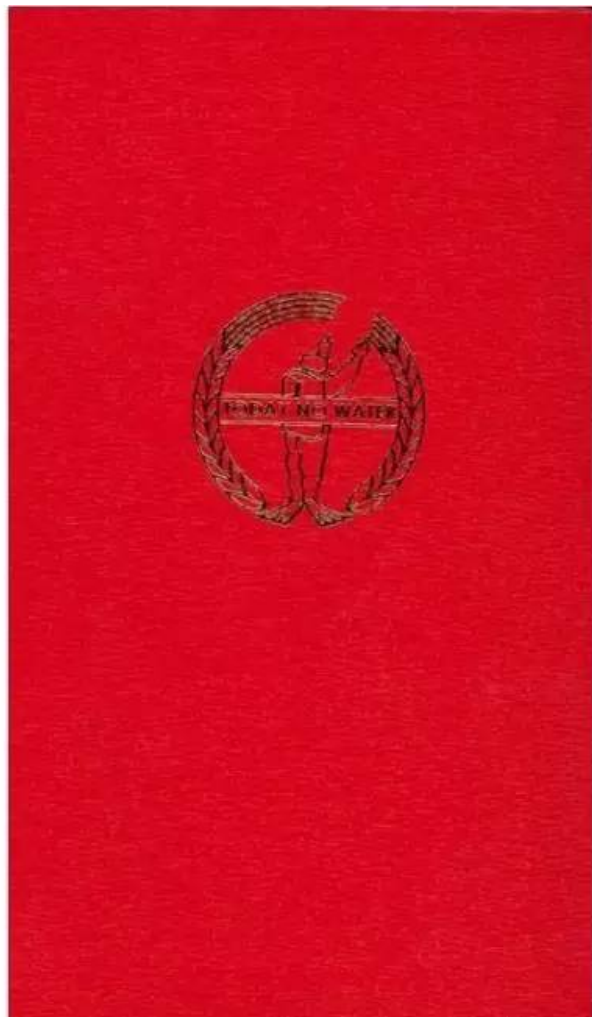
文 / 高士明

“一切起源于神秘，终结于政治。或者相反，一切起源于政治，终结于神秘。”

今天下午停水

“请开放我们对文字的欲望。（吴山专，《今天下午停水》）”

本文迟迟不能动笔的原因是我正面临一个巨大的压力，我要讨论的对象，是当代文学/文字史上的一次重要的写作。这次写作极为漫长，从1986至1996，历经十年时光，三次出版未果，这一写作已经成为传奇，尽管它的重要性仍然远未被人们意识到。这一写作是如此独特，我们很难用小说之类现成的文学类型去定义它，我们权且把它称作“书”。这本书的名字叫《今天下午停水》（Today No Water）。



吴山专，《今天下午停水》，封面

我曾经对文学界的朋友们表示过多次，中国当代文学始终没有对它的媒介进行彻底反思，作家们往往只是在内容、语言、叙事以及表述方式上缠绵纠结，却未尝聚焦于文字本身——日常的文字。对于日常文字的重要性，吴山专一直有着清醒的认识。《今天下午停水》的开头就已经规定了自身的位置，它是露天的，它作为日常通知紧挨着：

“不准堆放垃圾第三（季）度粮票可领土完整（以下残缺）16号楼倒混信箱买便宜石灰在观音桥对面根治痛苦病电话22104（位数正在上升）胎价修补娃（袜）底僧鞋万岁公告院长小便者打气2分绿化环境人人有责白线内禁设摊位保护妇女儿童河底下有沟泥堵塞油漆招工精修国（产）手表垃圾箱刻字刻章立等可取弹花加工骆驼毛皮16号楼公共财产自觉地大坏蛋王小芳罚欠人民币5元转弯处危险……”

对吴山专来说，《今天下午停水》“是无用的句子的集装箱，或许做小说最好。小说是无用句的收购站，作家是收破烂的人。……这第二手文字是对第一手文字的想象。什么是第一手文字：法律、布告、发票、处方、合同……”。按照吴山专的分类，面对《今天下午停水》，我的写作只能算作“第三手写作”，完全符合柏拉图对再现艺术的判辞。然而，在这里我们却没有柏拉图所说的那个作为本然范式的世界，这里的第一手文字，只是最日常之物，法律、布告、发票、处方、合同……这些都是吴山专的写作基础，大字报、广告、留言、说明书或者涂鸦——墙上的文字以及街上的文字。

作为“第二手文字”，《今天下午停水》是一种语言的装置，或者说是一个“文字的集装箱”。吴山专说：“无用的句子是《今天下午停水》的基础。”这种无用文字的集合，除了“修旧利废”、环保与可持续发展之外，还具有更加深层的意思。吴山专要追求的，是一种文字的民主状态，而非所

谓文学实验。对吴山专来说，实验文学的创作空间是一个虚构，这个虚构建立在文学自治的基础上，已经赅续了一百年。他绝不纠葛于现实、虚构与表述之类的文学议题。对于真实与虚构，吴山专说：“任何故事都不可能是假的，它要么在这里发生，要么在那里发生。真和假的问题在于——作家能写完他（她）的一本书，证明每本书都是假的。书是假的，需要证明的话，证明我们已经习惯于假的了。《今天下午停水》写完了，是假的。假是真的惯性。因为说明什么是真的‘能量’是假的。”



吴山专在《今天下午停水》作品前

在我看来，吴山专的写作与萨特、加缪、布朗肖等人的传统有着密切的关联，在这些不安分的写作中，文学、哲学和政治呈现出一种新型的关系——这就是德里达所说的那种“出于信赖或忏悔的抒情活动”，那种“执着的欲望，用回忆的形式、不间断地记录下发生或未发生的全部事情”，而这显然来自日常生活的那种既暧昧又不由自主、既无能为力又独裁主义的状态。正是这种状态诱发了自传的本能和欲望。而吴山专与那些“超文本作者”们之间的巨大差别在于，他的写作并非根植于文学的危机经验。换句话说，吴山专根本不打算为“文学”那个并不存在的纪念碑或者废墟承担任何责任。他的写作是非文学史的，他的写作具有世界观的意味。对他来说，写作首先意味着跟这个世界之间保持一段阅读的距离，

通过写作，他可以在世界之中，同时又置身事外——这是几乎所有自发式写作者的出发点和本源状态。

在大多数时刻，吴山专的写作是不断加补式的。《今天下午停水》不足三万字的“原本”已经形成了一个巨大的黑洞[1]，他在往后的岁月中是不断地添加和注解。重述、自我引用和自我注解，这构成了吴山专主要的工作方式。“原本”写于1980年代，到1990年代，“原本”中的人物（按照吴山专的说法，没有不存在的人物）有的已经死了，大多数还活着，他们全都属于这些注解，他们刚刚过去和即将到来的生命都必然是对1980年代他们的自我以及他们在《停水》中所承担的角色 的注释。所以，从根本上说，吴山专式的写作是无法结束的，因为这一写作已经“超越尺度”，或者用吴山专本人的话说已经“逍遥法外”了。

追问《今天下午停水》是不是“文学”毫无意义，因为文学早已被证明并仍然在不断地被证明是没有界限的。允许以任何方式讲述一切，这构成了文学的政治使命。除了不时闪现出的“文学”本能之外，《停水》的写作基本保持在日常的散漫的文字经验之中。吴山专很早就意识到：“（文学化的）小说是对文字的独裁。纯粹民主的社会是不需要小说的。小说是独裁社会的产物，哪里有小说，哪里就有独裁。”由此，他将《今天下午停水》定义为“独裁社会留给民主社会的行李”。

政治与荒诞

“问题不再单单是面对一个“政治的问题”，而是重新创造政治。（雅克·朗西埃，《边缘的政治》）”

以《今天下午停水》为中心，吴山专前期的工作可以说是一种面向“文革”的写作。他的工作开始于1980年代中期，他所面对的是墙上的政治与街上的政治的奇特混合体。那时候，墙上不只是“大是大非的字”，还可以有一点私人的空间，这就是“阶级”、“白菜三分钱一斤”、“老王我回家了”的纷杂并置的无政府空间，是空洞的历史、已为陈迹的革命和升斗小民的日常生活交织在一起的“后文革空间”。在这里，历史记忆残留在我们的身体里，“文革”与当代（后文革）混合在一起——这不但是政治状态，也是文字的状态。对于这种状态，没有什么比难以归类的作品《长篇小说《今天下午停水》第二章若干自然段》（*Several Natural Paragraphs from the Second Chapter of the Novel-Today no Water*）更恰当的表达了。这个“文革”大字报的著名仿像打通了今日的现实与“文革”的现实，那是政治与历史、视觉与身体经验、写作与艺术实验的最好结合，这是一种彻底的、辩证的现实主义，同时，也为我们提供了一个后革命的无政府主义的结构。



吴山专，《红印的大白菜》，1988

二十多年来，“后革命”的情绪和经验一直是中国当代艺术的重要论述背景[2]。无论大众媒体还是业内专家，无论“国际社会”还是国内同仁，对中国当代艺术的叙述几乎无一例外地都要谈到后革命，其中尤以对“后八九”现象的关注为甚。拒绝媚俗、颠覆权威、抵抗压迫、抵抗抵抗压迫的压迫……“后革命”是一种反复辩证的斗争话语[3]，其文学典型是米兰·昆德拉式的。然而在今天看来，昆德拉以及抵抗文学的写作在政治上是完全不够的。无论是拒绝忘却还是嘲讽的笑声，抑或是昆德拉式的反讽，都仍然是一种徒劳的抵抗。而吴山专却并不需要抵抗什么，到1990年代，他的颇具后革命色彩的“红色幽默”已经彩虹化了，它指向的不再是意识形态的禁锢或者权力的压迫，而是日常生活中神学的荒诞和荒诞的神学。

吴山专工作中的荒诞感是存在主义式的而非卡夫卡式的。对卡夫卡来说，他渴望健康的生活，而生活对于他却是一团迷雾，缺乏中心、方向和意义，荒诞是他的生活的结果和副作用。而在吴山专这里，荒诞与其说是一种生活经验，不如说是一种意识形态，更加重要的是，荒诞是一个出发点。从荒诞出发，吴山专的政治既非乌托邦式的，也不可能是异托邦式的。因为无论是基于个体的乌托邦冲动，还是基于人类整体的历史计划，在乌托邦的模式中，作为不可及的远方的nowhere总是难以自我担保，总是不可避免地成为somewhere[4]，而福柯式的对异托邦的建构往往又是自我辩证的，容易沦为机会主义。从《今天下午停水》的写作，到“桌-扇人-蝶-蛙-蜓-机”的装置，吴山专所试图去构造的，是一种无政府主义的结构，此结构在1985年大字报的仿像中就已经初露端倪。这个说法自相矛盾，却接近了吴山专的政治——无政府主义的同时又是结构性的，虽不必然导致混乱，却也并没有产生可以理解的秩序，这是吴山专对生活的看法——无可奈何或者泰然任之，社会性的快乐或者存在主义的忧郁，一切皆在两可之间。就写作而言，吴山专的政治是对汉语的

社会流通结构的粉碎性拆解，这种语言场所与等级制度的破碎却并不必构成表述的荒诞——在这个无政府主义的结构中，荒诞是一种必要的意识形态，况且它本就是日常生活的常情常理。生活本身是荒诞的，正因为这一点，在日常和无常之间才产生了和解之可能。



吴山专，《蝶蛙加 kuo xuan》，2011

托斯朵蒂尔——雷神的女儿

“当你走的够远，你知道什么是本质，托斯朵蒂尔粉化服务。

**When you have come far enough to know what is essential.
Thorsdottir's Pulverization Service”**

1990年代初，英格·斯瓦拉·托斯朵蒂尔出现在吴山专的生命中，这是一个决定性的事件。英格·斯瓦拉·托斯朵蒂尔之于吴山专，不止是合作者，而且是对话者。吴的极端复杂，英格的极端纯粹，构成了一种思想上相生相克的关系。如同张颂仁所说：英格对吴，或吴对英格，是一种相对的“镜化”关系，镜里反映的“问号”是各自的“反向面”。1992年后吴山专名下的大多数作品都出自二人的“合谋”，可以说是他们共同的洞察力和想象力的结合。这些作品汇聚了国内和海外两个体制、两种情境“之间”的生活经验，呈现出从这种相异的经验出发对于世界的不同解读。

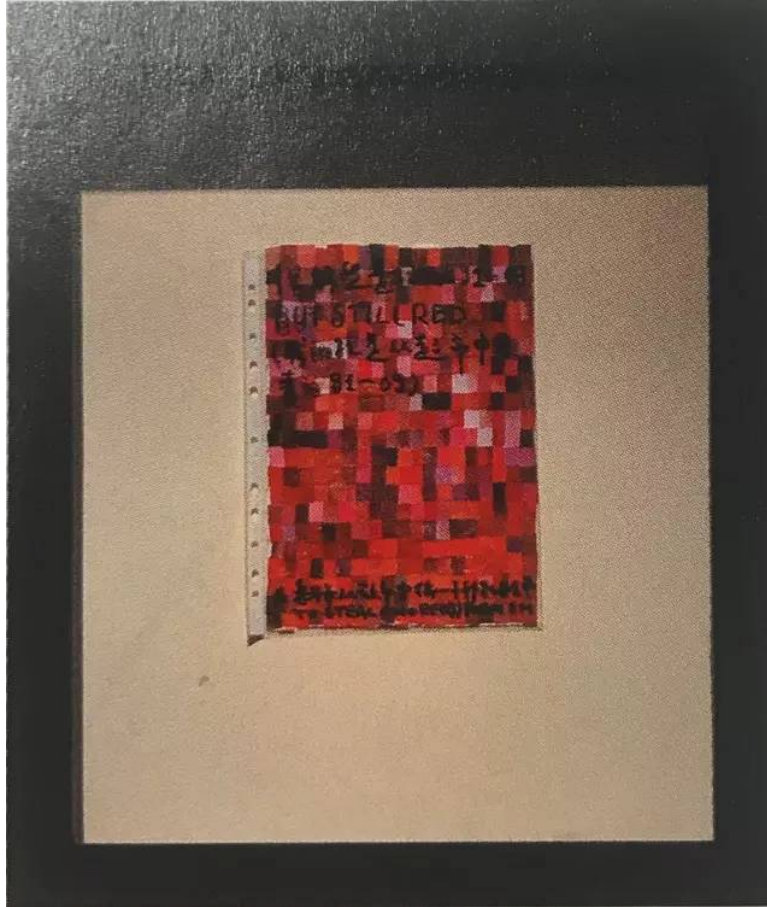


吴山专 & 英格·斯瓦拉·托斯朵蒂尔，《鸟先于和平》，1994

我猜想英格至少在两个方面影响了吴山专，并直接造成了吴山专作品的气质性转变。



吴山专，《75%红，20%黑，5%白》，1985



吴山专，《怎样从超市中偷一千种红》，1990

首先是“彩虹美学”[5]。吴山专艺术生涯中最重要的转折是以两张A4纸上的红色为标志的，其一是1985年的《75%红，20%黑，5%白》，其二是1990年的《怎样从超市中偷一千种红》(How to Steal Thousand Reds from Supermarket)。前者是“意识形态的红”，按照色彩成分被分解开，从1至100填满整张表格；后者则是从超市的各种商品中搜集到的不同的红，裁剪成小方块贴满从1至100的表格。这超市中的红是商品的红，同中有异的红，是红之家族谱系中绽放出一道彩虹。这是吴山专和英格的工作中出现的第一道彩虹，从此之后，“彩虹美学”以及它所滋养的肉身和性的华丽慢慢地取代了红色意识形态的喧嚣与沉重，“单性”

(Monosex)、“天堂们”(Paradises)、“二手水”(The Second Hand

Water)、 “蔬果乐”(Vege-pleasure)、 “国际汤”(An International Soup) 等作品随之涌现出来。

其次是面向“物”的姿态 ,这一点具有无与伦比的重要性。1990年代以来 , 吴山专与英格的创作中最核心的部分应属“物权” (Thing's Right[s]) 。 而这个系列的一个重要源头应是英格的“粉化” (Pulverization) 行动。 1992年 , 英格·斯瓦拉·托斯朵蒂尔创办“雷神女儿粉化服务”(Thorsdottir's Pulverization Service)[6] ,坚持不懈地把各种事物磨成粉末 , 装入玻璃瓶中 , 瓶上的标签注明了粉化的方式和盛载的原物。“粉化”的目的之一是希望清除笼罩在艺术作品之上的视觉美学 , 英格认为“瓶上的标签能更有效地彰显粉化前对象的特性、粉化所需工时和物品的物理价值”。通过“粉化” , 英格不仅用一以贯之的极端态度消灭了“物”的现成身份 , 而且以一种寂灭的方式达成了与世间万象的和解。



吴山专 & 英格·斯瓦拉·托斯朵蒂尔 , 《物权 (小册子) 》 , 1999

在最近举办的名为《物权》（The More / Thing's Right[s]）的展览上，英格把一面粉身碎骨的镜子放在展厅中最受膜拜的位置，那是1991年英格最早的粉化物之一。镜子的平面将原本整一的世界一分为二。这镜中世界与镜外世界之间存在着一种紧张关系，或者说，镜中世界是镜外世界的对应物而非附属物，它的存在对我们是一种深刻的威胁。博尔赫斯写道：“镜子时刻窥伺着我们/只要四壁之间有镜子在张望/我就不再是独处……”[7]我们很难把镜子设想为一个“物”。它是世界与影像、现实与超现实之间的一个界面，它仿佛容纳着另一个世界；同时它又是绝对虚幻的，它简直就是个“非物”。对于这个引发无数玄思冥想的“非物”，英格的态度是粉化，把它还原为七罐装的尘埃。



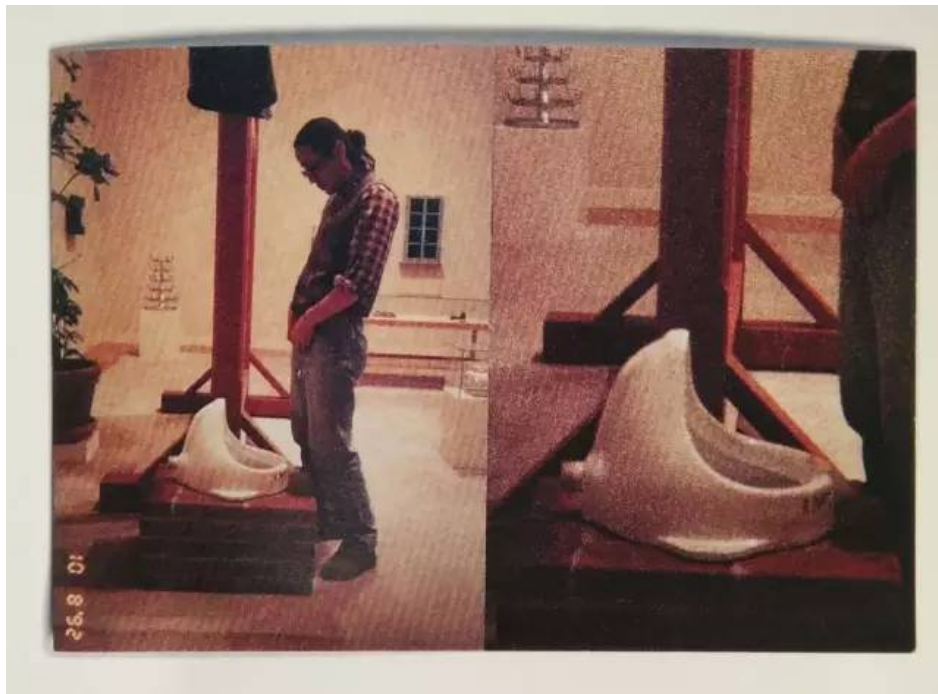
英格-斯瓦拉·托斯朵蒂尔，《一面镜子》（局部），1993

“粉化”的核心是“以同一种态度对待所有事物”，而这正是“物权”的前提。这一“齐万物”的姿态使“物之为物”的实存与虚幻被同时凸显了出来。

一个欣赏

英格的“粉化”只是“物权”的一个源头，而它的另一个源头，是“欣赏”。

1991年，吴山专与英格对杜尚的雪铲进行了一次“欣赏”，这不是在博物馆中的观赏或膜拜，而是在北欧的冰天雪地中用雪铲来铲雪。当然，此雪铲只是一把普通的器具，然而博物馆中的那把除了杜尚的加持之外，作为“物”难道有任何特异之处吗？吴与英格用来铲雪的工具是“符号的它”，也是“实际的它”。这个复杂的悖论是对杜尚的遥远的回应。一年之后，这种回应变得更加令人震惊。1992年10月8日，在斯德哥尔摩现代美术馆，吴山专在杜尚的《泉》中小便，把小便池本来的功能重新归还给这个“物”。这一行为的标题仍然是“一个欣赏”。



吴山专 & 英格-斯瓦拉-托斯朵蒂尔，《一个欣赏》，1992

如果T.S.艾略特是对的，每件伟大作品的问世都会加入一个历史性的意义序列，并且重新建构这个传统中所有作品的意义，那么，杜尚的《泉》却把艺术的传统、把这个历史序列切成两段——杜尚之前的时代和之后的时代，从此，一种新的意义机制确立了起来，游戏规则彻底改变了。在艺术史家们带着伤痛和几丝受虐的兴奋的叙述中，问题的核心似乎集中在杜尚对现成品的使用上，而现成品之所以会出现在艺术史中却是因为杜尚的“点金术”。

杜尚的小便池只是成千上万的小便池中的一个，它是“适逢其会的物”（thing in the case），而非物本身，当然也就不是康德所谓的“物自体”（thing in itself）。在吴山专看来，“点金术”是一种“罪”，通过点金术，这个小便池被命名，被签名，成为一次罪行的“物证”。对艺术史而言，这一罪证意义重大，因为它揭发了追求“自治”的现代主义艺术家对世界的霸权，以及随之而来的艺术机制所订制的皇帝的新衣。1992年3月，在第一则题为《物权》的笔记中，吴山专写道：“在本世纪初，艺术家们选择了对物的沙文主义。在本世纪末，我选择把物放回原处。”

吴山专对博物馆中的那个小便池的使用，只是把它放回了原处。三年后，在《造句练习》(Making Sentence)中，吴山专以“罪”的名义进行了自我忏悔：“杜尚用‘点金术’把‘小便池’变为无用之物，为自己，他杀死了那个时代的艺术，对那个时代，他把一种罪具体化了。我们时代的艺术世界正在再现这种罪。对‘点金术’来说，吴也犯了一种罪。”

杜尚在小便池上签了Mutt先生的名字，这一签名撕裂了作品与生产的界限。因为Mutt先生的生产/作品是无限量的（此处与本雅明所谓的技术复制无关），而小便池们的所有权也是开放的。吴山专1992年所设想的一系列“清除原作的方式”就是从这里出发。1的无限等于100的无限，无

限是使物变得平等且自由的一种方式——Objects at large，物因而超越尺度并逍遥法外。吴山专想到了“乘零法”。“乘零法”不是要回到原点式的Ground Zero（归零），而是对原点的清除，对原作观念的消除。这是针对艺术品的“原作病”的一种治疗术，因为事物成为“现成品”，继而成为艺术品，不只是因为它去离原位而适逢其会，而且因为它被赋予了象征性的“本源”意义，它似乎因此变得独一无二了，它成了“原作”。“原作”的观念封闭了物之为物的可能性，使它成为艺术系统中的一个意指符号。杜尚自己并没有把雪铲和小便池定义为作品，是艺术系统、艺术史通过自我协商把它们接纳并论证为作品，把它们从无数把雪铲、无数个小便池中孤立出来，指认为“原作”。实际上，“任何一件艺术品都只是艺术的一个例如物”[8]，正如所有的“作品”都是且只能是“原作”。杜尚在这个艺术史的案件中所扮演的角色只是一个中间人。而吴山专的工作是把这件已成定论的“作品”——这件“艺术史的现成品”重新定义为器具，并把功能重新归还给这个“物”。但是，这仍然只是做了一半，从更根本的意义上说，物的有用性（Dieblichkeit）、器具之器具性（小便池的功能）也是对物的一种统治，其基础是以人为中心的对于物的占有，这依然是对物之为物（Dingsein）的一种扰乱。对于这一点的意识，使吴山专注定要与杜尚分道扬镳。

就《物权》而言，与杜尚有关的只是故事的前半段，虽然这前半段已经走得足够远：“艺术是迄今为止吴所知道的一切事物的总和。”[9]

“当吴称那物为现实中的艺术例如物时，他是这物的艺术家，而不是所有物的艺术家。任何人都有权利拒绝成为艺术家。”[10]

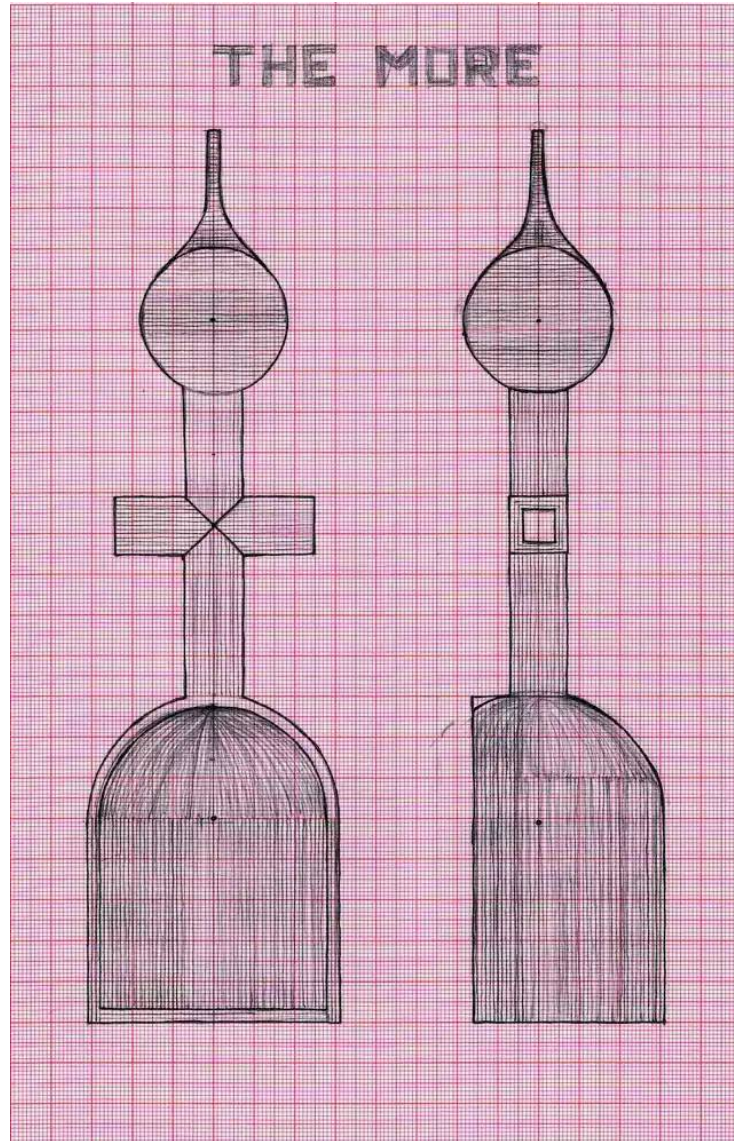
通过对原作观念的清除，吴山专与艺术史终于做了一了断，他的创作从此只能被称作“吴的物”（Wu's Thing）。在故事的后半段，吴山专的工作走向了另外一个维度，那是艺术史无法笼罩之处，那是“物的吴”的故事。

然而，吴山专并没有走向对于物之“自立”（Selbststand）、“自持”（Insichruhen）的追问，也没有沿着海德格尔的道路去沉思“物之物化”（Dingen des Dinges）。在海德格尔的晚期思想中，去除形而上学神学的代价是向着某种深沉晦涩的存在神学的回归。吴山专着力之处，是对于人与物之间的权力结构的破除，在此，“物自身”对他来说，只是一个必要的假设。换句话说，在人与物的因缘关系中，他关心的并不是自然（吴山专说：“自然是一辆出租车”），而是自由。

正是在自由的意义上，吴山专提出了“物有九用”。凡物必有其用，这句颇具神学设计感^[11]的话提醒我们，一切事物都被它的有用性所定义，物的有用性似乎成为了它的本质，使用价值替代了存在价值，即使无实用性的艺术品，也依然为艺术收藏和流通系统所“用”。而物的有用性又被禁锢在其日常功能之中，日常的物是不自由的，因为“日常”也终究是一座堡垒，一种意识形态^[12]。要想获得物之自由，必须把它从日常的“用”中解放出来，把可能性归还给它，于是“物有九用”。“九”是虚指，“物有九用”，即是物尽其用。

物权及其他

第七日，上帝造物的工已经完毕，就在第七日歇了他一切的工，安息了。
它说：The More！



吴山专 & 英格-斯瓦拉·托斯朵蒂尔，《无穷大》，2009

在1992年3月20日的札记中，吴山专告别了他对艺术史的反思，进入到“物权”的论域：

“对物的任何解释都是暂时填入，并同时只是无穷无尽分之一……
任何对物的理论都不能成为对物的意识形态……
我们必须从我们自身也是物中直接学习。

如果我们认为我们自身是“开放”的，我们自身创组的社会是开放的，那么，真正的开放意义基于和我所共处的物是开放的.....[13]”

1995年，吴山专与英格将《人权宣言》批改为《物权宣言》，把“物”从“人对物的沙文主义统治”中解放出来，并“放回原处”。“我们自以为我们现在所知道的更重要于我们还不知道的。我们自以为我们对物的了解（知识），使我们有理由对物进行泛用，而忘却了我们自身也是物.....”[14]作为吴山专与英格庞大的思考与创作系统中最重要的一条线索，“物权”并非人权的相似物，更不是人所熟知的财产权，而恰恰是其反面。尽管声称要“给所有的现成物以最简单的权利的概念”，但“物权”要做的并非为“物”立言，它所陈述的不是物作为物自身的权利，因为在《物权》中，自由=超越尺度，而权利=物所当然。



吴山专 & 英格-斯瓦拉-托斯朵蒂尔，《无穷大/物权》，2009，摄于沪申画廊，上海

“物权”对“人权”的贡献不止于提供一个反思与批判的维度，而是一种加补，用吴山专本人的话说，就是“给人权以开放的容量”[15]。对吴与英格来说，人权是一个极其封闭的容器，在《人权宣言》中，对人权的这种天命式规定的基础——人性，其本身的设定是封闭的。经过阿甘本（Giorgio Agamben）等当代学者的拆解，近代人权观念的局限性逐渐浮出水面，最近20年来，德里达等当代哲学家也始终在尝试着为“未来的政治”、为人的政治生活设立一个新的画面。然而，我们是否已经真正地认清了今天的政治处境？冷战结束，不止是两大阵营消亡了，冷战期间的众多小型的民主实验也随之消失，不止是宏大的历史计划瓦解了，种种小乌托邦也烟消云散，我们要面对后冷战、后革命、后历史……接着就是全球资本主义的狂欢，全球市场的胜利和危机……而政治的可能性是什么？在今天，政治已经极度泛化成为一个“超领域”。然而，在资本和管理学取代意识形态成为基本的权力经验的今天，什么是政治？什么是批判？什么是民主？在今天，艺术据说也正在成为一个“超领域”。根据艺术自治的百年道统，艺术当且仅当做政治所不能做的，但那是什么？

对于当代政治、未来政治的这一僵局，吴与英格所提供的是一种最简单、直接的方案：The More。



吴山专，《超市化的钱》，1992

作为“物”，The More首先是一个挂在胸前的饰品，它就挂在十字架的位置，佩戴上它，就意味着同时接受了三种宗教，基督教、佛教、伊斯兰教，或许还有第四种——“物教”。对，是“物教”而非“拜物教”（在我看来，吴山专1992年所做的《超市化的钱》（Supermarketed Money）是对马克思《商品与拜物教》的最智慧的回应）。尽管在上海外滩三号那教堂式的中庭内，The More如纪念碑般巨大，但是它却是被拆解开的，悲伤地躺在地板上，如同殉难的肉身。它不是在领受膜拜，而是在接受哀吊。

实际上，The More本质上是一个容器。一切物在物权（物所当然）中保持为开放的容器，作为容器的一个理想的模型，The More所要求的并非信仰与拜物，而是加补。The More就是更多，它导出的是一种本质性的复数状态——不仅仅是一种政治的复数，而且是神学的复数。The More，就是第七日上帝创世之工结束后，由艺术家说出的一句宣言。我认为，这句宣言挑战了创世的神学与政治[16]。

《物权》所指引的并非物的存在神学，也非日常版的物理学，更非新的拜物教，而是一种政治。这是加补的政治，复数的政治，也是开放和容

纳的政治，这一政治的主体就是一个形式开放的容器。在形式的开放中，物获得本来的和未来的自由（这或许是《二手水》的真正含义）。

当被问到他们的工作领域时，吴山专画了一张图。这张图显示了两种与世界打交道的方式——透视与投射。自文艺复兴以来所确立的透视法的世界观确立了我们的日常姿态，即主体-客体之间的目的论式的认知模型，该模型往往从日常上升到政治，最后到神学结束，其终点-灭点是一个形而上学的原点，那是上帝的居所，最终的原因、理由和目的，其视野是一个封闭的锥形；而吴山专与英格的工作却是投射式的，从这个“原点”出发，穿越政治，最后抵达日常[17]，这是一个朝向无限开放的反锥形，那是吴与英格用“完美的括号”所标识的领域，是最初和最终的 at large。 [18]

当被问及“无常”和“机缘”时，吴山专的回答是：“假如机缘为‘因’，而万物皆有‘果’，那么人生便不存在机缘。当机缘变为事实之际，悲剧也由此产生。我在创作的时候，采用的是一种‘加补’方式。我以加法取代了机缘。若再无加补余地，则意味着已到达终点。至于无常，道理也一样。”

当被问及他的小说的命运时，他说：“《今天下午停水》还没有被扔掉，是因为我们的未来还没有结束，今天还可以使明天成为现实，今天还可以把昨天做得更好。”

[1]到1996年为止，这一黑洞已经裹挟了超过100万的当代汉语。

[2]在此感谢同济大学人文学院的陆兴华教授，这里的许多观点得益于他在2009年10月1日“国际红色幽默俱乐部”第三次读书会上的发言。

[3]在这个无论是后革命还是后历史的语境中，当代艺术的实践空间处于国家政治和全球市场之间。而吴山专很早就意识到了民族国家的虚妄性。早在1988年（《今天下午停水》“原本”），吴山专就写到：“它本来是什么我不知道，听人说它曾经像一片桑叶……政治老师说：国家就是一个阶级统治另外一个阶级的机器。中国的地形很好记。因为它像一只纸雄鸡什么的……活在这只雄鸡上的人们，在中华人民共和国的国名下，把自己印在世界地图的中央，并以粉红的颜色出现。（看起来也只能是这样，我们才能看到其它的所有的国家。）“……机器转了，大家拍手笑……”（现在才知道）各国都把自己的版图，印在世界地图的中央。并涂上他们自己所喜欢的颜色。从现代爱国主义的角度来看，彼此之间又一次成功地证明地球是圆的。从而也奠定了我们认识我们现在生活着的地球，及我们现在正在努力研究的宇宙的出发点是圆的。”

[4]更重要的是，在最乌托邦的作品和行动中依然存在着意识形态的扭曲力，乌托邦的冲动和意识形态的操纵总是纠缠在一起，乌托邦也是意识形态。

[5]“彩虹美学”由孙田博士提出，在此表示感谢。

[6]根据一项古老的传统，英格采用自己的名字来命名她的组织。她说：藉此可以向我父亲和他钟情的北欧神话致意，我觉得雷神托尔(Thor)手执铁锤的形象充分体现了这种艺术实践，“雷神女儿粉化服务”因此得名。

[7]《博尔赫斯全集》（诗歌卷上），浙江文艺出版社，1999，p.157

[8]引自吴山专《字母格言，example》，1995

[9]引自吴山专《字母格言，art》，1995

[10]引自吴山专《字母格言，artist》，1995

[11]在思想史上，“设计”有非常崇高的神学-形而上学血统。在16世纪中后期，瓦萨里将disegno界定为对心灵中形成的concetto（内在观念）的一种视觉表达。而祖卡里（Federico Zuccari）更是将disegno interno

（内在设计）阐释为人与上帝之相似性的一种词源学象征——disegno=segno di dio in noi（即上帝与人同在）。在此，我们似乎可以在物与器具、创造与设计、用与自由之间捕捉到物权所牵连着的——一条意味深长的思想史线索。

[12]在1960年代以来的当代哲学话语之中，“日常生活”被界定得过于明确，在诸如“日常生活的政治”的论述中，“日常”已经成为一座堡垒，一种意识形态。对吴山专来说，日常生活只是一切艺术和“主义”逍遥法外（at large）之所。

[13]引自吴山专写于1992年3月20日的笔记《物权》。

[14]同上

[15]同上

[16]我曾经以为吴山专的阅读对象是意识形态，最近两年，才逐渐体会到，他所要挖掘和瓦解的，不只是“日常生活中的政治”（这是他在1986年一篇文章的题目），而且是“日常生活的神学”。我很怀疑是英格这位来自冰岛的缪斯成就了吴的这一神学/反神学维度。英格曾经说过，她的祖国就像一个国家的模型，一个小小的利维坦，她每次乘飞机起飞时都可以看到一半的国土。这种国家体验使她具有了精灵般的敏感和澄澈，正是英格的这种品质，使1990年后吴与英格的合作具有了复杂性与纯粹性之间的奇特张力。

[17]然而此日常并非作为经验之出发点的最初的日常，这是日常的“开放域”。这与其说是一种反向的运动，不如说是一次穿越形而上学原点的旅行。

[18]这是一种本质的政治学差异——其一是以透视为模型的“目的政治”，而后者则预示了一种以投射为模型的“关切政治”的差异。此处涉及到拉图尔（Bruno Latour）所论述的从现实政治（Realpolitik）向“物的政治”（Dingpolitik）的转换。

本文原载于中国美术学院出版社（杭州）2010年出版的《吴山专、托斯朵蒂尔工作报告》一书内第21至27页。

作者介绍

高士明，中国美术学院副院长，博士生导师，亚际书院秘书长。中国美术家协会策展委员会副主任、浙江美术家协会副主席、上海当代艺术博物馆（PSA）学术委员等。其研究领域涵盖当代艺术、社会思想以及策展实践。他策划了许多大型展览和学术计划，包括“与后殖民说再见：第三届广州三年展”（2008）、“巡回排演：第八届上海双年展”（2010）、“从西天到中土：印中社会思想对话”（2010-2011）、“变动中的世界，变动中的想象：亚洲思想界上海论坛”（2012）、“西岸2013：建筑与当代艺术双年展”（2013）、“首届亚际双年展论坛”（台北 - 上海 - 科钦，2014）、“亚洲社会思想运动报告：首届人间思想论坛”（2014）、“第三世界六十年：纪念万隆会议系列论坛”（杭州 - 科钦 - 北京 - 东京 - 香港 - 那霸）等。

他出版的学术书籍包括：《视觉的思想》（2002）、《地之缘：亚洲当代艺术与地缘政治视觉报告》（2003）、《与后殖民说再见》（2009）、《胡志明小道》（2010）、《一切致命的事物都难以言说》（2011）、《行动的书：关于策展写作》（2012）、《后殖民知识状况：亚洲现代思想读本》（2012）、《从西天到中土：印中社会思想对话》（2014）、《三个艺术世界：中国现代史中的一百件艺术物》（2015）以及“人间思想”辑刊和丛书等。