



導讀…如果我們還有空間……  
許煜

這本書的目的是要考察在東亞發生的一系列的空間抗爭，特別是藝術在整個抗爭以及仕紳化的角色，並且尋找可能的出口。這本書的想法來自於幾年前在DOXA成立的初期，我們就意識到藝術以及設計正慢慢地成為仕紳化的一部份。這個文化工業的論述已早由阿當諾及霍克海默在上世紀中書寫過，但與之相比，文化工業不再只是有別於其他工業的一種，而是成為創意經濟的支柱。幾年前在倫敦的德普特福德（Deptford），一個主要是非洲以及亞洲移民的社區，開

始了市區重建計劃，其中的一個重點便是將設計和藝術帶進區裡。

於是，一個廢棄了的火車廂變成了一家咖啡店，車廂內外都是塗鴉，以及標語，象徵著自由與反叛。但最後當你探身車廂的時候，你會發現大部份的食客都是白人，因為那裡的咖啡售價要比普通店裡的貴差不多一倍。這個小例子意味著藝術與設計已經從品牌、產品等大範疇走向了一種「普遍的美學」。

多個月前當我走過西柏林最大的購物街 Kurfürstendamm 的時候，街邊有一整排獨立的四方櫥窗，裡面擺放著各種商品。其中有一個櫥窗有兩個很引人矚目的標語「Emancipation vom materiellen Sein」（從物質中解放）、「Freiheit durch den Geist」（由精神獲得自由），有些讀者可能很快便認出這兩個標語的出處，前者來自馬克思的「唯物主義」，後者來自黑格爾的《精神現象學》。我想這位「策展人」應該是熟讀馬克思和藝術理論的，他／她可能是想製造一個反諷，但在 Kurfürstendamm 這個人來人往的購物街，它們只會淪為一種裝飾，或者說「增值」。但使我們迷惑的是，到底藝術作為激進的姿態還能怎樣持續下去呢？藝術作為一種反體制、反叛的可能性，特別是在二十世紀初隨達達、超現實主義出現的那種光亮，逐漸在新自由主義的黑洞中消失。也可以說也因為這個問題，我們才成立 DOXA，我們想要知道的是我們怎樣想像一種新的創意經濟——我們不稱之為經濟，而是「創意空間」。

我們認為藝術不但需要一種新的自我批判，而且必須將這個批判從「藝術」這個範疇中擴展到整個社會的層面，這也是為近年來我們對於藝術作為出口的興趣愈來愈大。我們可以有不少出口，但不是所有出口都是好的出口。有一些出口最後只是帶領我們回到原點，就好像沒有差異的重複。為何我們需要依靠那些經濟學家、社會學家的數字？那種數字的理性及邏輯只是其中的一種而已，這些所謂的出口，如我們在二〇〇八年的金融危機之後所見的，不但沒有拯救這個世界，而只是令人們感到更無奈或無助。





(miserable)。但到底是用甚麼決定一個好的出口，或者退後一步說好的「微出口」、「弱出口」？簡單來說，經由這些出口我們可以自我轉化為獨特（singular）的個體的同時，創造一種新的集體性（collectivity）。重複是存在的必要條件，但只有自我否定才是充分的條件。這種反復如普遍的定律，賦予了我們自由，要留意自由並不是自由主義者口中那些如公理般的自由，而是一種必須自我逆向的意志，也因此我們可以將尼采和黑格爾並讀。但這些出口不能只存在於我們的腦中，這些出口都是實驗，因為所有出口都有可能成為通往黑洞的通道。這個研究以及出版的計劃便是要針對這些問題作出反思，同時尋找正在進行或剛萌生，而且潛力十足的行動和案例去重新去思考這些問題，我們必須回到藝術的根本，也即是重新思考「美學」在我們今天的意義，以及藝術本源作為一種「技術」的發展。

如本書的題目「東亞的藝術與空間抗爭」所建議，我們針對的除了普遍的美學問題，還有東亞語境下的特殊的空間抗爭。也是因為東亞地緣以及文化的獨特性，較之歐洲我們有不同的角度去思考這些問題也有不同的策略去應對。特別是在今天東亞因為中國的崛起而出現的國與國之間的緊張局勢，許多本來很有想法的學者都將精力放到國族主義、民族主義等等問題，而完完全全棄資本主義猖獗的發展於不顧，無視國家與資本的合作以及資本作為國家的鞏固劑。正在這種情況下，我們進入了前所未有的「失向」（disorientation），這種失向不單是迷惑在宏觀的國際關係之中，而且是去東方化（dis-orientation），也即是歷史的扭曲和遺忘。與此同時，與失向並行的是我們正不斷地失去空間，這種空間不單是生活的物理空間，而且是行動的空間、思考的空間。這本書希望能夠進入一個微觀的觀察，同時提倡一種不斷自我否定的「微政治」。在以下的章節，我將就「空間」、「美學」進行分析，然後綜合各作者在這個計劃中的主張。

## Dis-orient-ation

在我們當下的情景裡，我們幾乎沒有可移動的空間。空間不再是一個容許我們棲息的容器，而是規定我們移動、居住、行動的律法。我們由容器進入了後現代主義者口中的「流動」（flow）。閉鎖社區（gated communities）、購物商場、公園都由幾十頁紙的規定所限制，任何超越這些規定的行動變得愈來愈不可能。空間的編碼化（codification），在公共利益的名義下，無處不在地滲透進我們的生活中，使我們逐漸陷入了一種強烈的無力感。今天動物仍然可以在自然中找到一個洞或者一棵樹將自己隱藏起來，但是都市人可以隱藏的地方卻幾乎全部消失。在香港的天橋底下，一個勉強可以遮風避雨但卻吵雜不堪的地方，卻以市容及衛生為由不容許露宿者過夜。這意味著，他們一定要租一個地方居住，也即是貢獻給投機的樓



市。我們不斷地適應不斷壓抑我們的環境，並且以克服這種環境為榮，但卻很少質問這種「環境」的合理性。誠然，人類自我適應的能力值得佩服，但也是無數悲劇以及痛苦的源頭。當租金太貴的時候，人們分租一個單位，然後分租一個房間，再而當分租房間也太貴的時候，人們可以只租一張床，生活好像太空人一樣睡在狹窄的太空倉裡。

我們沒有被賦予的空間，而只能去適應空間。同時，這些空間成為限制以及控制的技術。在東京的宮下公園或者重新命名的 Nike 宮下公園（小村哲男，第七章），藝術家以及流浪者因為 Nike Japan 投資的翻新以及仕紳化而失去他們住了近十年的家。在首爾的文來藝術村，工人和藝術家一起創作以及生活，但因為市政府的青睞以及強加而來的仕紳化，整個社區面臨瓦解，貧窮的藝術家以及工人可能再也找不到其他的地方來繼續共同的生活（金江，第十一章）。有人或會說，我們總可以找到新的地方、新的工作，這可能是對的，但問題是為何我們居住的權利、努力以及生活要這樣子受剝奪？跟適應對立的是採納、納用（adoption），意思是我們可以將空間納入我們生活的一部份；而適應則是我們成為環境的一部份，變得愈來愈不顯眼（insignificant）。一個攀山者可以納用他周圍的環境來生存，他可以根據天上的星宿定向、土壤的濕度而找到水源。他創造了一個可以給予他力量的空間，而不是被剝奪了移動的能力。而全面都市化的資本主義社會的發展趨勢便是要讓我們成為適應的生物。諷刺的是我們的小學生、詩人整天都歌頌那些能屈能伸的小草，並以之歌頌人類善於適應的能力，但我們卻因此而變得愈來愈卑微。這並不是一個只隸屬於香港的特殊例子，而是一個普遍性的問題。

也因為這個不斷適應的過程，我們失去了定向的能力。甚麼是定向？定向意味著我們可以根據週遭的環境而確定自己的位置和方向。為了將其與我們慣用的環境分開，我傾向於稱這種同時是外在以及內在的設定為「媒介」（milieu）。所以本體上來說，我們並沒有空間而只有空間性，也即是我們與媒介的關係。海德格爾在《存在與時間》中引用康德的例子：當一個人回到他沒有光線的房間，他看不到房間裡的東西，但他卻可以找到他的東西。這種定向涉及兩部份：首先是習慣，這種習慣是要反復的。在不斷適用的過程中，我們可以見到同一形式的重複操作，而內容卻幾乎不變。譬如說，當業主不斷提高租金，也即是方法的重複。而租客則要不斷地去適應，使他們變得愈來愈有彈性。他們不能再保持他們的日常，因為這些日常都不能持續。在這種形式的重複當中，我們找不到差異，也即是說顯著性。

定向的另一部份便是預見（anticipation）。當這個人在黑暗的房間走動時，他會隱約知道房間的設置，但他可以重新組織這些記憶以容許他走下一步。預見需要記憶才能運作，或者說需要重複所構成的知識。都市的棲息者不再能預見下一步，除了那些程序化的過程：畢業—打工—結婚—買樓。規則、法律、習俗將思想以及想像單一化，人們開始向當前的形勢



投降而不是去改變它。這同時體現了現代文化的形成，諷刺的是文化研究和社會學熱衷於研究這些現象而沒有去政治化這些現象。這樣子，人們只有一個可能性，便是成為業主，然後便可以進入另一個重複，而且可以從中謀利。

空間性便是由我先前描述的關係所形成。海德格爾進一步指出我們的日常生活正是由這些指向的整體性（*the totality of significations*）所引導。這些指向像網一樣，構成為意義的溝通條件。譬如說當我們用錘打釘的時候，我們並不需要去留意錘的形狀等，我們僅是使用它好像我們很熟悉它一樣。錘、釘、木材等構成了這種指向。海德格稱存在的條件為關懷（*care, Sorge*），他用德文 *Besorgen*（中文常被翻譯為牽念、照料均不達意）來描述這種在指向的整體性中近乎無意識的動作，以及用 *Fürsorgen*（同樣常譯為牽心也不合理）去描述回首（故此有 *Nachsicht* 以及 *Rücksicht*）以達預見，也就是說，空間性的基礎在於關懷，而不同的空間將會引致不同模式的關懷。但為甚麼空間的問題要涉及關懷？我們必須將關懷的問題帶得更遠。因為關懷，我們在意識到我們的存在以及普遍的存在。也是因為關懷，我們才能對這個世界微妙的關係。如果有關懷，便沒有時間，也沒有空間性，更不用講空間。新自由主義、資本主義的操作便是要破壞這個關懷的系統，它所造成的问题遠遠越過我們所說的地產霸權。關懷依然存在，但要關懷，便需要付錢。要關懷自己，請多吃點有機食物，只要你多付點錢，你會健康一點。

海德格爾的空間性只能解釋一部份「我們沒有空間」這個命題，而透過馬克思，我們才真正理解空間是社會關係抽象化的結果。工廠便是不斷將社會關係重新模式化的空間，工序的調節直接地影響工人交談、休息、合作的時間以及可能性。很明顯分工跟社會關係的模式化息息相關，但反過來說，也是社會關係給予空間意義（*significance*）。我們看到一個循環式的關係，首先是物理的分工橫跨這些社會關係，同時亦模式化它們；社會關係賦予物理空間意義。這個循環也是形式、規則、身體的重複。空間在這個例子裡是這個重複的構成物，以及結果。

工廠不再存在於現代的大都會，如倫敦、紐約、巴黎、香港、東京、首爾等，相對的物理空間的切割不再跟從同樣的形式和邏輯。計算機網絡將溝通的渠道以及個人的關係物質化，數據輸入、電郵書寫成為了主要的工作。而社會關係的生產也由物理空間的接觸變成電訊的接觸，這便是近年來社會學家所觀察到的以溝通為主要生產力的「認知資本主義」（*cognitive capitalism*）。我們見證著一種新社會關係的創造，同時公共空間的重要性變得愈來愈小。因為公共空間的價值只變成為共同記憶。有些共同記憶是聯繫社區的重要東西，但也有些共同記憶只是一個 buzz word，它只建立一種虛假的身份認同。



我們可以說空間正在消失，或者我們可以說空間正變得愈來愈抽象，它跟我們的身體以及經歷愈來愈脫離，同時直接地操縱我們的社會關係，而不重新改變我們工作的物理空間。

所有這些論據顯示空間問題的複雜性，它怎樣通過出現、消失、結構、重構等運作，以建立種種新的適應條件。在這些條件下，我們提議觀察以及思考空間的抗爭，特別是藝術工作者如何應對這些挑戰而不陷入文化工業以及創意經濟的邏輯。也即是說，所有的抗爭都被吸納進文化工業的邏輯。這意味著失向的問題上需要加上另一個維度，因為失向不再只是找一條道路，而是必須與時間，與吸納我們的力量，以及強加上我們身上的威脅戰鬥。我們可以這樣理解德勒茲以及瓜塔里所說的「逃逸的線路」，但是那不只是逃逸，而是拿起武器抗爭。在這場戰爭中，藝術的角色是怎樣？我們可以在這些空間理論中學習到甚麼？藝術怎樣將我們導向關懷的系統，也即是是如何重新找到對這個世界的感知以及自身的感受？而同時藝術又怎樣作為一種反抗和抗爭，甚至一種意識形態？

### 藝術作為感知拓樸學

我們必須回到美學的問題以嘗試了解這兩者的關聯。藝術與美學息息相關，美學也即是感知（*sensible*）。所以洪席耶認為美學要處理的問題是「感知的分布」。藝術在感知的分布中扮演著很重要的角色，我們必要留意，事實上對於康德來說，空間便是美學的一部份。在第一批判也即《純粹理性的批判》中，康德將時間和空間納入為「超越的美學」。我的印象是在上世紀，藝術家和藝評家將重點放在康德的第三批判《審判力的批判》，而很大程度上忽略了第一批判中關於超越的美學的部份。在第三批判中，康德嘗試明白「美」的感受如何不是主觀的，也即是認為美並不是物質給我歡愉的感覺，因為其他人可能有不同的觀感，相反美是客觀的，它並不涉及個人的興趣。而在第一批判中，康德指出我們的感知和經驗一開始便是由空間以及時間兩種純粹的直覺決定，它們是物理上的空間和時間，同時也是感官上的空間和時間。也即是說這種超越的美學，是審批力的基礎，也是「美」的基礎。

我們通過感知的分布來建立社區，如在古希臘藝術以最初技術（*techne*）的形式出現，即廟宇、雕像等，以美學來團結社區，而詩意的語言則是城邦的基礎，直至詭辯士的出現將語言簡化為邏輯，然後用之來掩蓋真理。然而，藝術並不是這種簡化的技術如詭辯士的修辭學，它是一種個體化（*individualtion*）的技術、感知的技術。它通過感知的分布將個體



( individual ) 以及集體 ( collective ) 連結在一起。這也是我對法國技術哲學家吉貝爾 · 西蒙東 ( Gilbert Simondon ) 的理解，西蒙東嘗試發展一套新的理論來理解個體的生成，包括了心理以及情緒如何在集體中擴散以及擴大某種獨家的感知和印象。而照我看來，藝術—技術便是這種個體—集體的生成的重要的因素。這種對美學的看法，將其與社會和政治重新連結在一起，而不限於價值、市場、意識形態的討論。這並不是去定義藝術，相反藝術正是它自身的否定 ( what it is not )，藝術本身難以定義，如處於一種永恒的滿溢的狀態。今天藝術作為一個學科、一個行業，甚至成為今天資本主義的增值服務，則是歷史的發展，或者遵循恩格斯所說的唯物史觀。恩格斯在《反杜林論》中便這樣說：「如果沒有奴隸制，便沒有希臘國家，也沒有藝術和科學」，也即是不同的經濟有與其相應的藝術形式。馬克思在《政治經濟學批判 ( 1857 ~ 1858 年草稿 ) 》 ( *Grundrisse* ) 間接地回應了恩格斯：「關於藝術，大家知道，它的一定繁盛時期決不是與社會的一般發展成比例的，因而也決不是和彷彿是社會組織骨骼的物質基礎的一般發展成比例。」<sup>2</sup> 藝術並不完全跟隨經濟以及社會發展的邏輯，也即是說它的滿溢容許它出現例外。

我們只有回到今天藝術在經濟、社會、政治發展中的角色，才有機會找到這種例外；同時通過這種例外性的診斷將藝術—技術重新安放在個人化的過程。在二十世紀中，藝術家開始想像藝術的功能，藝術的革命不應該只是在藝術本身，而且必須是在藝術之外。如果說達達和超現實主義是對藝術本身的批判，那麼這個批判必須超越藝術這個範疇。達達主義、超現實主義等，都是要針對藝術作為異化的工具，這裡的異化已經不是馬克思所說的產品與勞動者分離，或者是工人身體受制於機器的那種失去自我意識以及意志的異化，而是我們一種對生活甚至是生命的忘卻，所以達達主義和超現實主義的分別是在詩以及夢之中重新找到藝術的形式。幾近一個世紀後，我們並沒有見到多大的變化，更甚的是達達主義、超現實主義、情境者國際都成為歷史上激進的姿勢，並且被吸納進藝術市場裡，你只要付幾歐羅便可到藝術館裡瞻仰。藝術、工業、市場的結合是後福特時期資本主義的一大特性，而今天最危險的也是這種普遍美學。法國知名社會學家、城市研究者亨利 · 菲伏爾 ( Henri Lefebvre ) 在一九七〇年出版的《都市革命》 ( *Révolution Urbaine* ) 指出工業化已不再是主導性的生產和問題，在七十年代我們早可以預見都市化將取代工業化。今天的仕紳化，將藝術和設計納入其中，以「文化」來吸納以及重新分佈人口。小川哲生 ( 第七章 ) 這樣說「在日本一個駐館藝術家計劃意味著為市區翻新進行的藝術活動，這個翻新計劃通常由政府和當地商業合作，並由大公司支持」。斐伏爾幾乎預測了所有都市的問題，唯獨有一點他沒有預測到。斐伏爾批評 Le Corbusier 的都市主義，指他過於規範化空間的功能性，「他突略了街道所包含的功能：資訊的功能，符號的功能，玩的功能。街道是一個玩耍以及學習的地方。街道本身便是失序的。」四十年之後，街道的玩樂性已完全地被應用到仕紳化，最為



人知的是 Richard Florida 所言的創意城市。

這是不是說我們不能再在藝術中找到希望呢？這也是弔詭之處。我想徵法日本左翼思想家柄谷行人的康德式二律背反（antinomy），也即是 A 命題與看起來是非 A 命題的兩個命題如何可以打開跨越性的思考空間<sup>3</sup>。也即是說：我們不能在藝術中找到希望，而同時我們又可以將希望寄託在藝術中。這個思考的空間也即是我們已不能在「藝術」這一個行業中，然而我們需要重新去思考藝術本身以及在「藝術」之外尋找力量將其轉化為藝術的原型。這並不是說達達、超現實等運動不能給我們啟發，相反我們應該去找尋一些在主流論述中，或者市場化藝術的論述中被忽略的東西。例如在這本書裡的許多作者或者藝術家都深愛情景者國際（situationiste internationale）的影響，他們嘗試突破藝術的形式來瓦解藝術。其中一個模式便是製造醜聞，例如一九五〇年一群人滲進巴黎的聖母院，其中有人扮成多明我的修士走上主講台，在一萬多名信眾面前宣稱神已死。這在今天算不上藝術，只會被視為不敬和搗亂<sup>4</sup>。但經過一個世紀嘗試瓦解藝術之後，為何我們仍要拘泥於藝術與否？反而在本書中桶口拓朋所寫的素人之亂（第六章），在這一點與情景者國際有共通之處。

那麼我們怎樣去想像藝術作為重整感知的技術？我想要提出另一個概念，也即是感知的拓樸學（Topology of the sensible）。拓樸學有別於歐幾里德幾何，是三維的幾何，也是非線性的幾何，二十世紀的許多哲學家、心理學家、社會學家都從中得到許多靈感。上世紀三十年代，心理學家 Kurt Lewin 深受 Gestalt 心理學、場論（field theory）和拓樸學影響，因而發展出一套社會心理學。根據 Lewin 個體在場內受制於各種力量，如電磁所產生的力場，而個體則朝著某個目的出發，力場上有些輔助力也有阻力，這也塑造了個體移動的路線，也即是他的個人及集體生活<sup>5</sup>。情感「場」的易變性，以及其拓樸式分布正是社會心理學的重點。Lewin 研究的便是怎樣用這種理解去重整場以調停集體內的糾紛，他的學生甚至將這些理論應用在工廠裡，讓工人如何努力工作同時又感到快樂。我們不一定認同用「場」來理解個人化的過程，以及社會心理學的應用。然而這種描述多少可以讓我們想像情感、意志如何在一個易變的、多元的拓樸空間內移動。而事實上前文提及的哲學家西蒙東也深受 Lewin 的理論的影響，而西蒙東更徹底地指出我們不能將個體和集體當成兩個完全不同的概念以及範疇來思考。

藝術便是這種感知拓樸學的技術，如前所述我們可以想像古希臘的雕塑、廟宇，又或者中國古代的禮樂廟會，這些由工匠們——藝術家的雛形——所創造的藝術品、技術物件將感知重新分布，將個體重新置入集體之中，也即是心理及集體



個體化。這也是美學跟精神（*Geist*）的關係，黑格爾認為基督被釘十字架後，精神逃逸而新的美學也相繼出現，特別以聖經故事為主題的繪畫。美學不但反映了精神的衰竭，也同時在呼喚精神的回歸。這段美學與精神對話今天值得我們重提，這種逃逸的精神對我來說不是聖靈，而是一種對於世界以及生活的感知。這也是為何最終黑格爾在十七世紀荷蘭的寫實主義繪畫中找到精神的回歸。我提倡的是藝術家如何去重新想像一種感知的拓樸學，而藝術品便是其中的引子（*attractor*）或者技術，它可以重新將感知分布。它有兩個層次，一為一種政治的手段，重新提出政治問題；二為將嘗試將關懷重新置入生活之中。我常常提及的例子是德國藝術家波依斯（Joseph Beuys）一九八二年第七屆的文獻展（*Documenta*）中的介入行動，他的作品選在卡塞爾（Kassel）市種植七千棵橡樹，改變了當地的景觀，並創建了一個新的生態、生活。我們必須清楚的是，感知分布是無論如何都會發生的事，一個藝術館裡幾乎所有的藝術品都有如此功效。相反，我們更需要留意的是其擴大（*amplification*）的效果，這也是為何情景者國際以醜聞以及慶祝作為兩個基本的行動模型，因為兩者都要在公共空間內引起共鳴。很直觀的，我認為程展緯在牛棚藝術村外牆所掛的橫額「這是一個私人的公共空間」便是這樣的一個引子，它默默地掛在那裡同時又有一種力量質問我們對這個空間的理解，同時又控訴著那些將空間粗暴規劃的管理者（劉建華，第三章）。這種感知拓樸學並不只專注於「美」的問題，而是一切的感知，也即是生活。我們需要尋找一種新的美學的理解以瓦解藝術今天為自己所設的界限和品味。

## 藝術與空間抗爭

綜上所述，我們見到的是藝術在整個仕紳化，或者在都市化中所扮演的角色，它不但被吸納，而且表現出強大的生產力，也即是說藝術成為了空間政治中的重要要素。在都市化的過程中，空間不斷再造，變得愈來愈小、愈來愈多功能，租金卻愈來愈貴，我們能活動的空間愈來愈少，這些都已經是常識，也是無法否認的事實。然而抗爭也不例外，所謂快樂抗爭以節慶和嘉年華取代直接衝突，雖然曾在上世紀反全球化運動中奏效，但今天也很容易地成為景觀。這些派對都會終結，之後還有甚麼可能呢？讓我們回到第一章節末我所指出的問題：在這場戰爭中，藝術的角色是怎樣？我們可以在這些空間理論中學習到甚麼？藝術怎樣將我們導向關懷的系統，也即是是如何重新找到對這個世界的感知以及真實的感受？而同時藝術又怎樣擺脫成為純粹的景觀呢？？我希望在關於美學的論述中，我們可以見到將藝術與空間問題經由感知重新聯結在一起的政治意義。一方面，是一種對於共同體（社區共同體、東亞共同體）的空間，包括共同空間、社會關係的捍衛；另一方面是將關懷重新帶進了存在的結構，也即是創造一種新的時間結構（消費、玩耍等，也即是以時間／存在的角度去看空間的問題。在這種空



間重複的非質變再造過程中，我們所面對的是「失向」將我們困在不斷地重複之中。另一方面，我們也看到了空間的另一個構成，也即是社會關係，如馬克思所描述的，以及今天對認知資本主義的批判中所見到的。我並不是「關係美學」的擁護者，我認為我們必須將美學的問題，從這兩種空間中延伸出去。我們必須重新審視美學的問題，也即藝術的問題，並且將藝術視為重塑方向的可能，也是我如此。我們發展了感知的拓樸學這個概念，並嘗試以此作為藝術與空間抗爭的理論基礎。

我希望循上述的幾個方向，讀者可以進一步理解這本書的目的，以及理解這本書裡東亞各地區的都市化過程中藝術家所投入的抗爭，他們怎樣重新塑造感知的拓樸學（當然他們沒有用這個詞），同時去發展一種新的想像。如果將這些運動僅視為普通的社會運動很容易便忽略了其中所隱藏的深層次問題。這本書也是一種交流，它無法針對已經失向的東亞，但希望能重新連結不同的運動而打開另一個切入問題的方法：我們都在面對同樣的困境——空間的困境以及存在的困境。

這本書分為兩部份，第一部份的 *Map* 主要是勾劃了仕紳化過程中出現的問題，以及政治、經濟轉型所帶來的新挑戰和希望。在第一章中，DOXA 勾劃了「創意空間」這個計劃的概念，我們用「創意」這個迎合當前官方論述的字詞，一方面是我們要爭奪詞語，同時示範另一種創意的可能；另一方面是對於「創意」的官方論述的批判。在第二章中則是來自黃詠欣與 Nicolas Sauret 在二〇〇八年關於香港空間訪問的影像裝置，在跟多位社會學家、藝術家、建築師的對談中，他們嘗試指出香港的無根性以及空間的脆弱性。在第三章中，劉建華以程展緯在牛棚藝術村外牆的橫額出發，點出了策展空間的問題，以及批判的可能性。劉依評論家葛羅依斯（Boris Groys）的理論指出當代藝術一方面將公共空間私有化，另一方面又因為關係美學的原因可以產生逆反「私有化」的可能。而重點便是藝術家要去揭示其中的政治性，將所有遮掩在其中的暴露出來。江上賢一郎則著筆於日本反核運動中所出現的一種新的抗爭力量，因為連那些平時「政治冷漠」的人也上街，這對於他來說是生命政治所創造出來的共同。問題是這種共同如何發展，或者至少如何維持呢？第五章中，羅文樂以二次創作立法為例指出香港是一個有地方但沒有空間的地方。羅文樂嘗試以話語空間出發，指出藝術的可能性便是去解構以及重新詮釋符號，對羅文樂而言，藝術便是要去創造例外。劉和羅對於藝術的角色跟上文所描述的「感知的拓樸學」一脈相連。第六章，樞口拓朋論述了素人之亂的崛起以及發展，如上述這種抗爭與藝術等同的作法，常讓我想起情景者國際。素人之亂的松本哉想要在革命之前實現一種革命後的世界，這個二律背反便是革命可能的空間，也是我們重新想像這個世界的死胡同和出口。



第二部份是 Territory，針對的是不同地區的具體事件以及案例。分別有第七章，東京的小川哲男描述了藝術家如何反抗宮下公園因為以 Nike 命名而展開長達數年的運動；第八章，武漢的麥顛則思考廢墟的「生產力」，在作為中國大陸無政府主義者是犯法的，他們沒有辦法組成團體也無法參與政治行動，麥顛和朋友們所創辦的「青年自治實驗室」便是要在這種困局中思考實踐的可能性。第八章，香港的李俊峰則描述了活化廳（上海街視覺藝術中心）成立的過程以及如何扎根於社區，以及街坊與藝術家互動的自發性（spontaneity）。第九章有台北的高俊宏以宏觀的角度描述了台灣空間的歷史性問題以及新自由主義如何加劇矛盾。高文多次引用了夏德（Michael Hardt）以及內格里（Toni Negri）的諸眾（multitude）概念去想像新的抗爭主體。有趣的是二〇一二年在香港舉行的「東亞諸眾高峰會」，幾乎這裡的所有作者都有份參與。第十二章，首爾的金江則闡述了文來藝術村的創造過程，以及官方如何以資助的姿態徹底地破壞了一個自足的共同體，同時也以行政手段將藝術轉化為經濟來源。第十二章中，香港的陳寧則勾勒了「佔領中環」的事件，以及如何重新去感受生活以及共同生活可能。陳文更詳盡地描述上文所論述的兩種空間（定向、社會關係）在香港的困境，同時也以佔領中環為例，指出如何共同去創造一種新的美學。

我們希望這些案例及分析能為我們打開新的思考空間。我想，沒有人能真的說出一種完全可行的抗爭方法，因為抗爭的對象一樣靈活多變。這本書以藝術和空間為主題，不只是要說出兩者的關係，同時也是對藝術家的邀請，請不要認為美學和政治沒有關係，請小心成為文化工業邏輯的景觀，如是者是件可悲的事情。我們也希望藉由這本書可以發展東亞的網絡，在繞過國家、國族、邊界的情況下，同時發展出一套基於東亞的批判理論。

最後，我要感謝各位作者對這個歷時兩年多的出版計劃的參與，各位譯者的勞心勞力（特別是英年早逝的陳炯霖先生）。感謝 Openvizer 的 Abbas Nokhasteh 多年來在資金上對 DOXA 的支持，感謝 DOXA 的黃詠欣幫助處理許多行政的工作，以及 RSB 的編輯陳姍姍在編輯方面的大力幫忙。