

歧路批评

2023

年度合集

编辑部：刘伟田、黄梓耘、聂小依

微信公众号：歧路批评

Instagram: @qilucriticism

网站: [www.qilucriticism.com](http://www.qilucriticism.com)

## 目录

### 特稿

- 04 沈军 如果你来蝴蝶岛  
11 刘伟田 双重束缚的解：一次练习

### 评论

- 15 钱梦妮 弯腰进入，一座隐喻的花圃  
18 盛天一 当我潜入内心的“故居”  
21 施瀚涛 惟祺：失神的城市  
25 Tintin Wong 第四届“无像摄影样书奖”之我见  
29 陈玺安 话语摩擦：研究型艺术与风景画的政治——评苏予昕“走尘”  
33 罗楚涵 棉花与铁的重量  
37 李荷力 无名之处的无物之阵  
40 聂小依 欲歌声咽，地海难安——评“青喉：开始搅动”  
44 陈思怡 最原始的亲昵：在艺术的“变形”练习中思考中医生灵观  
47 王婧思 翔岗古村动漫艺术节：是古村需要艺术，还是艺术需要古村？  
51 李岸东 殖民历史与“全球化”的吊诡——评大英博物馆“晚清百态”特展  
56 顾灵 阿涅类寻与姆姆类仁  
61 刘伟田 挂在盒子上：一颗红色彗星  
64 朱芮菡 消失之时，亦能耳闻——评“袁中天：无门一窗唯光”  
67 盛天一 山山水水再相逢  
70 郭贤达 艺术与科学的安全距离——对“动物农场模拟器”的发散思考

### 我睡着时写的

- 74 亢嘉琪 1985 届毕业生

## 特稿

# 如果你来蝴蝶岛

沈军

## 一、海

《蝴蝶岛》的学术支持王黔博士在第一次线上创作会议中赫然抛出一道犀利问题，“既然名字叫‘蝴蝶岛’，那构建蝴蝶岛的存在的大海是什么？人海？苦海？欲望之海？数字媒介的网络之海？”

线上会议中一片静默。二高[1]私下肯定地答，是人海。

表演还未成形，舞者隐匿在人海。倒是隔壁的展览[2]人潮涌动，为离经叛道者的神话正名。二高与 Benson 认认真真地看了两遍，最喜欢杨沛铿的一件装置（《公园看更》系列）：躺在草地上相互拥抱的男子，恰好被眼前一株发财树盆景遮住一些。枝叶长得极好（这在展厅里并不多见），刚够一个人高，透过叶片的孔隙望进去，模糊地窥见一瞥温情。我特意去找这件作品，终于在一条狭长通道里看到它——在炫丽的大厅背后，少有人可以钻进后巷，看到植物与人都不矜不盈。一阵私密的温情袭来，这一刻实在很酷：诚实且温柔地描述生活的裂痕，反而创造出会心的时刻。名为“神话制造者”的大展撤掉后，《蝴蝶岛》才上演，无意间成为此起彼伏的接力，也提示了它所处的另一种位置。十五年，从独舞者到社群空间在环境里扎根、苦心经营、眷恋日常，人海中不再是旗手，难道就不算是“酷”吗？Benson 提过，在他们的舞馆练舞的一位退休阿姨说在那里感到放松，因为大家各有各的古怪，就不会为自己的与众不同而感到被孤立了。从神话到日常的空间跨度，或许就像表演者要习惯在聚光灯打开或熄灭之间生活，想必总要保持心理平衡。不过，表演性现场作为显性的时间坐标，只不过是绵延的日常中的瞬间而已。恰恰是灯光以表演之名打亮时，一直存在的某座小岛被照亮了。我们用“蝴蝶岛”来代指它。

于是这场表演（我们暂且称之为“表演”，但先请不要聚焦在现场），是从给予关注开始的。2022年初，二高表演以蝴蝶岛的名义征集“日常流动的

故事”，很快收到 63 封关于流动的信件，努力在隔绝之中见字如面。最终，由 9 组成员展开了 10 场 8 小时无间断的流动直播，在抖音及微信视频平台曝光近 10 万次。十场直播，是无数个悲欢的照影：外卖员的酸甜苦辣，性别身份的抗争，城中村纷乱的生机，疫情之下的婚礼，艺术对机制的抵抗，城市人回归（逃逸）山野，跨地跨国境的旅途，解禁之后的重聚……没有世俗认知的成功，也没有悲惨的失败，千千万万个流动的故事之中，私人悲欢好像轻得不值一提，常常连自己也不会留意。当“日常”和“流动”反复出现，我们总以为已经掌握了这些字眼所代表的熬人的现实，疫症却让这些习以为常的故事又再错置（displaced）一次。与“我”的现实同样时长的“ta”的直播，像是在普通的一日突然开启了“主人公们生活的入口”[3]，这是由蝴蝶岛发出的邀请：平日隐匿在身边的人，凑在一起才能相互照见。九日直播为“蝴蝶岛”构筑了一则视觉档案，更是一则情感档案（affective archive），捕捉到一些如发起者所说的“生命极短暂的事物（ephemera）”，没有提供答案：从人海中来，离开时遁入同一片海，此间的生命如何量度？

像是二高表演以《蝴蝶岛》为名发起一次召集（assembly），而不是以蝴蝶岛为中心的一次命题参与，它制造一个情境（situation），让这座岛屿容许多样流动经验并存共处。除却二高表演的核心创作团队，蝴蝶岛创作团队都分散在不同地理与时区，八位表演者的专业背景也分别是中国舞、芭蕾舞、剧场（戏剧）、印度舞或当代舞。然而，他们真的做到了某种凝聚——当人太轻易在生活中消失、时间枉度，我们或可看见他人而映照片刻的自己。疫症蔓延时组织起蝴蝶岛，项目自然而然地带着某种裂痕。超过二十人的创作团队，前期筹备与创作过程都依赖周期性的长时间线上会议。或许我们始终不能如同理解自己一样地理解别人，却不妨碍每个人投入努力，这让每次相聚都有某种宿命感。在未知中等待，浑浑噩噩度日。扁平的世界里，渴望遁入人海。我常常在想，舞者的身体更加敏感，是否更难忍受禁锢呢？

## 二、岛

应该是隔了太久没有回来，忘记了香港的四月总是下着雨。湿腻的呼吸、18 度的冷气、中英夹杂

的粤语——未调解的乡愁似乎刚好这个滋味。带着三年未过境的朋友们走在香港的街道上，随手指向街边：那些被借来形塑亚洲未来主义美学的霓虹灯牌都陆续被拆掉了，全靠博物馆的收藏项目才将它们封存在玻璃展厅里。朋友恍然：不是你说，我几乎要忘了。三年不长，回望只觉时间都虚度；但也足够久，时移世易，记忆也就慢慢消失。

记忆是错置了，感觉却兀自寄存着。“蝴蝶岛是美丽而危险的，”何其沃说，那感觉就像他每次目送改嫁到香港的母亲穿过海关的时候，心中的不舍却夹杂着一丝嫉妒——目送她的背影轻易地跨越到“那个地方”，留下血缘和亲情也无法弥合的裂缝。每一次告别都投射在想象中的香港，只有那里才光怪陆离，容纳所有关于自由和未来的想象、可以随时通向任何地方。“香港”，这个一百海里之隔、共享语言与气候的岛屿，在脑海中不断被建造和神化。尽管在其后的十余年里往返无数次，也好像没有真正着陆过。即便身在其中，也反复在脑海中温习幻想；只消站在原地，就神形分离、怅然若失。我猜想，这大概是“蝴蝶岛”的位置，在此地与彼岸之间无法到达，凡离开亦

不再能回返。又或许，它从未背叛，只是指向了与我们永远错开的时间。乡愁（nostalgia）轻易招致批判，以至于我们谨慎地绕开它，仿佛创伤也有等级之分。C. Nadia Seremetakis 曾指出其中过分简化的语义陷阱：从其希腊语词源来看，nostalgia 不只是浪漫化的怀旧情绪，而是“对于一场伴随灼热痛苦的回归之旅的渴望”[4]。何尝不可将乡愁视作个体对于感性经验的历史化，于是它成为一个感性入口，让不可调和的历史经验在具体的身体与情感的痛苦旅程之中获得转化的潜能。

同样因为《蝴蝶岛》邀请，让我终于留意这个我一直默许却从未真正体认的空间——蝴蝶岛室外的表演场地原本是监狱操场，F 仓则曾作印刷工场及收押中心。编码，劳动，监控——生命控制的不二法门。展览与表演在四月接连不断进驻到这个空间，似乎提醒我们欢聚之下某种不变的底色。“悲伤、哀悼、荒谬、愤怒还未完成……一切如大梦一场，屈辱仿佛不曾存在过”[5]，跨洋飞机落地前我重读《艺术世界》的年终回顾帖，提醒自己先不要急于融入异常盛大的巴塞尔的余热。“四月是残忍的季节”，大学时北岛课上反复



大馆监狱操场，董翀翰的移动舞台。摄影：李继忠

读艾略特的这一句，当年我们似懂非懂地点头，记住了这句听起来颇为“忧郁”的诗——谁能想到有一天，现实帮它叠加了注解。身在其中，常常感到自责：肆意欢乐，是在努力地磨平裂痕吗？

以危险为底色的蝴蝶岛，自然不是系统的麻醉剂或催眠术。关于欢聚的尝试，也并非为了舔舐伤口、继续前行。在这个地方，每天有太多人分别，可是一串接连发生的噩梦和危机，早已迫使我们共处一地。《蝴蝶岛》没有过多追问去留，却把视线投向我们始终未竟的功课：如何（不必和解地）共同生活。

### 三、合成

太阳正烈，表演开始，我来看四场演出中的最末一场。在监狱操场散落着六座简易的“岛屿”，它们由馆内既有的阳伞与舞台模块组装而成；另有两位表演者，一位（张典凌）“占据”F仓外墙楼梯底部空间，另一位（董翀翰）则在人群之间流动。何其沃形容这些平易、现成、粗制的“岛屿”像是在夜市中的摊位。对于北方长大的我来说，夜市是儿时的夏日盛典，随着城市发展而逐渐消失；南方以南，夜市则是日常空间——众多的个体在剩余时间对于公共空间的集体占领、挪用、改造。反复地消失与占领之间，似乎某些“希望”被赋予了具体的形象。这个形象也是众生相：不得不夜以继日谋生计的心酸，装饰有限的个人空间、彰显自我，山寨、高仿、塑料制品的天堂，消费未被满足的欲望，寻找临时容身之所，或纯粹度过不生产价值的时光。

可以说，夜市隐喻了某种“合成现场”（site-synthetic），也是二高表演的核心方法之一。这里的“合成”，首先是将同一情境之下同时发生的人与事物创造性地链接在一起（消费者或闲逛者也是“夜市”同等重要的组成部分）。但能够创造这样的现场，对于创作者与参与者来说无疑需要持续的日常训练。这里所指的训练，不同于舞者所接受的身体技术的训练（固然重要），它更像是一种观察与关怀的练习：重新留意我们习以为常的周遭事物，抛开社会建构的价值取向，避免妄加评判；坦诚接受每个个体的局限性，将其转化为生活的幽默感；从生活现场提炼出合成现场的基本要素。自幼受训的舞者谙熟系统性的身体技术，同时也在不断锤炼中异化了身体。或许二

高表演所坚持的作为方法的“合成”，在与我们的生活现实建立连接之前，首先是对于已具身化（embodied）的精英美学的解构。而另一方面，情感（affect）在合成现场中总是一条秘而不宣的线索——就如同编织工作坊中牵连人、物、与环境的彩色毛线。如何选择合成现场的被合成物，如何联结年龄跨度近二十岁、不同地域与文化的表演者，如何自然地触发在场者之间的联系……这些看似关于美学的抉择，常常是基于集体记忆与情感的直觉判断。于是每个人都有片刻，可以在这样的现场安放个体经验的碎片，无意间参与了这场合成——即便这些私密的共情时刻因人而异、此起彼伏，令人羞于启齿或根本无法共享。

室外的蝴蝶岛正是如此：“展示”、“观看”、“消费”、“创造”相辅相成。如何其沃受访时所说，我们既是“被消费的身体”，又不断构建想象中的观众，直至在被观看中完成表演。岛主们各自明艳而怪诞，并置时却融洽得出奇。梳着双马尾、身穿猛虎下山旗袍的张典凌在楼梯底挥舞仙女棒，粉红色沙漏似乎提示了某种异样的时间；花仙子一样扮相的谢子灵却像是一具智能而灵活的机械身体；一身柠檬黄丝质西装的李润坚，以练武的把式钓鱼又射箭；背着充气翅膀的卢晓薇在盆栽中间跳着风姿绰约的印度舞，时而跳下“神坛”开始跳绳；刘卿羽浓密的长卷发上载着赛璐珞莲花，像是在水中祈祷；王韵可一边织着毛衣，一边兀自风情地讲故事；孙铭池是自带反光板的美人鱼，在为爱伤心后脱下鱼尾变身歌手；而四处游走的董翀翰，一块黑纸是他的移动舞台，跳到一半他扯下长裙继续即兴。大馆的负责同志私下告诉我，从淘宝采购每样道具时都觉得未免太俗气，但当它们一起出现在表演现场时，反而有了一种难以抗拒的温馨感受。90年代标志性的Y2K风格（如今风靡的复古回潮）以低成本和低配置版本被纳入进来，廉价的塑料、亮片、绒毛、透明材质与现成玩物构成这些岛屿的布景。它们与表演者一同提示我们，这里不是乌托邦的痴人说梦，我们自知徜徉在生活的表象里。它可能是伪善的，又何尝不是美丽的：我们可否创造性地使用低科技山寨、仿制、次等、媚俗，用自己的身体制造涟漪，逸出约束我们的资本咒语？



一进入现场，有点像小朋友逛游乐园——左顾右盼，目不暇接：有人在套圈，有人打中气球，突然另一边摩天轮的音乐响了。由于场地开放，人们进进出出，观众流动起来也不会尴尬。另一方面，没有作为“观众”的契约，也不需要弄清楚到底发生了什么、错过了什么。不过，户外剧场有节奏编排，比如有时“美人鱼”在上演偶像剧的戏码，岛边就聚集了一拨年轻观众；印度舞者开始跳绳，大家又陆续走去围观。也有人是一直跟着某位表演者的。直到户外部分的最后半小时表演者开始聚集、同步，观众也慢慢围坐下来，朝同一个方向观看和等待。摄影：Kurtachio



“戏曲的身段，印度传统舞蹈，日常生活行为，民族民间舞（哈萨克）、流行舞蹈（美少女战士）、民俗舞蹈（英歌）、劳作，呈现一种杂合的、山寨的感觉，看似无序地，混杂/拼贴成人造的身体景观。因为身体本身就是如此，就是如此混乱、无序地生活着。”何其沃说他偶尔与菜市场里价格浮动的瓜果蔬菜共情，“我的人生也是这种状态，时而廉价，时而也会因为资源缺失或是天灾人祸的时候，突然变得非常珍贵与昂贵。”[6]廉价和高贵同时存在，如同那些反复出现的洁白、光泽、大而圆的塑料珍珠。缤纷的室外汇聚成为纯白的室内空间，再一次证实白色不等于空白，而是无以复加、难以言说，引致转变。入夜时，无数颗珍珠被洒落到室内——下半部分的表演，伴随着一次又一次地泼洒珍珠——如同浪潮，来临又退却。有时伴随着惊心的回响，有时是引人入胜的游戏，有时只不过是舞者身体扰动的涟漪。入场后的等待时光里，观众忍不住把珍珠推向“对岸”：不知不觉之间，“现场”已经开始。塑料珍珠重复地散落又被捡起，打乱又被拼成花样，从表演者自己的游戏，变成大家一起捡珍珠拼珍珠的邀请。因为想要帮帮表演者，观众自然地走下“岛屿”，融入蝴蝶岛的浪潮里，如同孩童一样认真捡拾。起身时，仿佛突破了作为观者的身体桎梏，转而流动到另一个位置观看——音乐停了，灯光亮了，这里好像暂时不再是一个表演现场。人终究被卷入浪潮，载浮载沉玩起时代的游戏。

#### 四、碎片

片段一。在室外的蝴蝶岛，为爱心碎（胸前有一颗破碎的红色爱心）的美人鱼拿起了仙女棒，走下内心剧场的舞台，光着脚去拜访各位邻居。他们唯一的交流，是当仙女棒喷出泡泡，激起对方一些身体的波澜：心碎者鼓舞心碎者。

片段二。八位舞者散落在室内空间里表演，观者贪婪的眼睛总想看到全景，但无论怎么努力，还是遗漏一些。只能看眼前一点点，想象另一点点，再和人聊一点点，补全整个图景。像极了我们之于生活的笨拙，常常断章取义、顾此失彼。

室内和室外氛围相异，这让人轻易联想到“化茧成蝶”或美少女变身的桥段；也因“合成”的方法及各种互文的瞬间而连在一起。比如，室外有一段时间大家在读《包公案》，而室内一段背景音乐来自1993年电视剧《包青天》的主题曲《新鸳鸯蝴蝶梦》。“昨日像那东流水，离我远去不可留。今日乱我心，多烦恼……”音乐响起，回忆涌现，与在场者陆续蹲下捡珍珠的画面重叠。还未和解的乡愁，无法突破的困境，悬而未决的审判，迟迟未至的正义，在捡拾塑料珍珠的现场被暂时搁置了。这并不代表心中有答案：如果明天又要离开，我可以流动到哪里？[7]



观众在表演者的带动下一起捡珍珠。摄影：Kurtachio





珍珠被踢走。©Winnie Yeung@Visual



捉蝴蝶。摄影：Kurtachio

片段三。表演者除了来自澳门的梁晓薇以外都不讲粤语，排练前曾担心如果用自己的语言尝试与观众沟通反而会造成更多的障碍。我内心默许了这种预设，同样感到无可奈何。直到现场，我听到舞者们先用母语喊出“蝴蝶”，再叠加各自流动经历中习得的语言；剧场中穿插着不同语言的阅读、宣言、自言自语，影像作品的科幻文本则用客家话配音。因语言缺失而预设的隔阂，因为残片叠加反而变成复数的混响。

片段四。在室外和室内，珍珠散落一地的蹦跳声，表演者们此起彼伏地喊出不同语言的“蝴蝶”，同时甩手中的软管以至于它成为哨音，或用各自舒服的音调和节奏感吟唱同一首童谣。一次线上创

作会议，时静洁老师曾带着大家学唱那首童谣，因为各自的网络延迟，听起来总是错落参差。合不到一起的歌声，自然诉说着无法逾越的边界，在蝴蝶岛里被化用成为千里传音、你唱我和。

片段五。我无法忽视这样一串动作变形：感到不安时握紧的双手，试图捉蝴蝶的扣掌，诚心祝愿的合掌，传递珍珠的左右手，拍手游戏的击掌。恐惧—捕捉—祈祷—劳作—游戏，通过一双手的变形，似乎传递出一条破局的秘语。

当然，一切瞬时涌现的希望，总是提示着现实的裂痕。沉浸欢乐当然不能令伤口愈合，但我们最好先不急于修修补补。《蝴蝶岛》在做的，恐怕是提醒我们坦诚地面对自己的失落，再温柔地看向别人的；无论有多少无法逾越的边界，仍可以先学习相处。「大馆表演艺术季：SPOTLIGHT」呈现的委托创作大体上感念于当下语境，或多或少提及“去—留”的选择，也是近年来本土艺术无法回避的社会议题。在同侪诗意化地抛出“去留”之问时，蝴蝶岛似乎也给出了自己的回应——（我们一早熟悉的）作为日常的流动，是否可以通过集体练习，成为一种新的策略？

这天早上我走在路上，眼前一只蝴蝶飞过。脑中浮现十多年前在香港念大学选修艺术课时，一位同学的习作。她将家里一片滴水观音的叶子剪下来挂在天花板，让我们一起抬头仰望，等待水滴滴落到正下方半满的玻璃水箱。在大约十分钟的时间里，我仍记得大家从好奇到急躁到沉静，一起屏住呼吸等待，某种情感慢慢累积。直到水滴最终落到水箱，箱底小小的射灯将水波照亮，层层波纹几乎让人心也碎了——期待一颗注定下落的水滴所激起的涟漪，却意料之外地让人惊心动魄。我很早就不记得这位艺术家的名字，默默希望她一直还在艺术的场景里。我感谢这一个时刻始终伴随着我，在脑中反复滴落的水滴，恐怕

就像我开始留意偶遇的蝴蝶，成为某种希望的练习。

---

[1]当我习惯性地使用“二高”时，我发现自己和许多人一样，模糊了编舞二高（何其沃）与团体“二高表演”（发起者与编舞何其沃，常驻编舞与教师张典凌与刘卿羽，舞团经理潘雄（Benson），并因项目不同而有更多参与者）之间的界限。在我的理解中，二高表演是一个共同创作与生活的团体，他们的日常交流、教学、讨论与身体演练往往滋养着每一次创作。

[2] 《蝴蝶岛》上演前，大馆艺术中心推出了以LGBTQ+为主题的大型展览「神话製造者——光·合作用 III」。

[3] 《蝴蝶岛 Butterfly Island》，二高表演微信公众号，2023年3月28日。  
<https://mp.weixin.qq.com/s/7lldbgEoCCzUJz5dLHWcZw>

[4] Seremetakis, C. Nadia, ed. *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. First edition. London: Routledge, 2019.

[5] 聂小依，《告别 2022》，艺术世界 ArtReview 微信公众号，2022年12月31日。  
<https://mp.weixin.qq.com/s/AVJ7mJCdo2Mj4Vdw0RVsMA>

[6] 摘自何其沃在《蝴蝶岛》演出后接受香港媒体采访时的录音整理，由二高表演提供。

[7] 在写完这篇笔记后，我得知二高表演在广州的舞馆空间因为疫情后房租飞涨而不得不另寻他处。与此同时，“二高表演”也在筹备转型为“南方舞馆”，从创作者扩大成为一个日常社群空间。在物理的空间消失之际，练舞的学员与朋友们仍在支持这个“暂时没有了空间的空间”，这时“不依赖空间的聚集”让流动的状态也有了可以依存具体的形状。《蝴蝶岛》在此时发生，也有了某种“过渡”与“变形”的意味，它自然会走出展厅和剧场，与不同的社群产生联系。

---

## 作者

沈军。研究者、制档人与空间设计师，在作品与档案、艺术空间与社会空间的交迭领域，探索共振、共情与共处的方法。她关注作为过渡状态的档案实践，将其视作一种持续制造记忆、情感与动能的日常练习。2020年她与李继忠共同发起“彳亍以行”在线档案，建立起一份后疫情时代香港年轻创作者的感性采样。其后他们成立“虚无乡档案”，并围绕“情感档案”与“不可编档者”展开后续实践，并于2022年共同出版艺术家书《无苦无忧》。

感谢吴作人国际美术基金会对本文稿酬的支持。

## 双重束缚的解：一次练习

刘伟田

“实际上，西方人也搞不清楚哪是东方文化的优良传统。他们来中国挑选艺术品拿到西方举办展览，其实是对东方文化的探索而已。很不幸，他们探索到的是关于政治问题、社会问题。当然这是个开始，不要紧，需要时间啊！需要我们有耐心的工作。”[1]

这是徐坦在 1993 年 7 月一次“大尾象工作组”内部讨论会上的发言。成立不满三年的“大尾象”不仅在思考自己所处的广东与“北方”在文化环境和工作方式上的差异，也在思索着与“西方”的关系。徐坦的感叹——“不要紧，需要时间啊！”——流露着乐观：尽管“西方人”对于“东方文化”的探索和理解在“开始”阶段有缺陷，但随着时间的推移这种不足是能够被克服的，而我们在在这个过程中需要保持耐心。

从今天的位置回看，1993 年“大尾象”内部讨论会所处的历史情境并非一种“开始”状态，而是一个短暂的窗口期。它伴随着后殖民理论对西方当代艺术话语和机构实践的冲击而出现，代表着西方艺术体制在自我反思和调整的过程中将目光转向“第三世界”寻求差异的真切渴望；当新自由主义发展出应对这些“麻烦”的方法——即在继续拥抱差异的同时，确保体制和现实对差异的结构性免疫，窗口就关闭了。[2]

当然，连接中西的通道并未消失，只是通道的规则改变了。西方艺术机构对非西方世界当代艺术的认识和探索从刚刚起步、仍有缺陷的开放姿态转向了对自身多元和差异的机制化容纳。在这个过程中，“当代艺术”所指涉的文化-社会活动的实质也发生着变化。一种全球性的新自由主义化的当代艺术机制逐渐成形并站稳脚跟，它允许甚至奖励“批判性思考”与“激进思想”在话语层面的自由表演，同时从根源上削弱、架空、化解当代艺术实践对艺术生产模式及其从属的新自由主义经济、政治治理机制产生的实际影响；差异不再对系统构成威胁，而是反过来并被系统征用，作为新自由（neo-liberal）主义用于标榜“自由”（freedom）的证明。[3]

当代艺术演变为一个分裂的矛盾体，一个位于新自由主义内部的欲望力场，它不断宣称艺术生产与社会进步的密切联系，同时又必须接受新自由主义作为先决条件和生长土壤。通过机构——艺术院校、美术馆、画廊、基金会等等——的塑造和规训，新自由主义当代艺术机制源源不断地培养着这个时代独特的“国际艺术阶级”，即维护新自由主义艺术生产模式、与其利益一致的艺术世界成员。在这套机制的作用下，当代艺术被卷入新自由主义金融化进程之中，作为商品和资产的艺术品在国际市场畅通无阻地流动，被驯服的差异为市场提供多样的“品味趋势”，商业画廊和艺博会成为连接中国艺术家与西方的重要纽带，而伦敦、纽约这样的金融中心和交易市场也自然而然成为了全世界艺术“交流”的“中心”。

回到开篇的引用，除了对未来的乐观态度，徐坦的发言也反映出当时的一部分中国艺术家对于“西方”的理解和想象。如果说 30 年前的那个时刻也标志着中国的当代艺术参与者被动或主动地尝试理解西方的开始，那么这种理解的工作——“需要我们有耐心的工作”——从今天的角度看似乎早就停滞了。当然，以市场为导向的理解工作始终在进行，从画廊、拍卖行、艺术品经销商、美术馆、公关公司到艺术家和策展人，越来越多的从业者在学习与内化新自由主义的游戏规则和行为准则，以期从由西方主导的资源分配系统中获得认可和奖励。

与此同时，不愿接受新自由主义当代艺术机制的中国当代艺术领域实践者——他们在情感上归属于一个更加真实地忠实于社会现实的艺术脉络（这是徐坦所说的“优良传统”吗？）——却逐渐放弃了对西方的理解工作。不过，究竟什么是“西方”？这个问题已经被远远抛却。西方已经成为了无需进一步定义的他者、“政治正确”的代名词。这一带有政治色彩的防御姿态在中国当代艺术历史上的正式确立可以追溯到 2008 年的第三届广州三年展。当时的策展人高士明察觉到了西方“文化多元主义”中“政治正确性”的局限和危险，同时希望建立新的问题意识来摆脱（对于中国的情况来说并不贴切的）后殖民理论话语的笼罩。高士明对于占有话语和资源优势和不断渗透扩张的新自由主义艺术机制的警惕和敌意并非是没有根据的；然而，对自身主体性的严重焦虑使

得“文化多元主义”、“政治正确性”和后殖民话语的具体动机、目标和实际作用在高的陈述中被混为一谈。[4]由此建立的问题意识是以放弃进一步理解西方——不只是理解西方内部的异质性，也是理解自身，理解自身的西方性，理解西方中的非西方性，理解自身与西方、与世界的牵连关系，理解西方在自身与世界之间扮演的中介作用，理解自身想要与西方、与世界相连的渴望，理解这种渴望是如何被压抑或是操纵的——为代价的，它实质上是对西方“政治正确”的应激否定。

从结果上看，这种应激否定不仅遮蔽了具体的艺术和文化实践在获得“正确”地位之前的斗争脉络和历史驱动力，阻隔了与这些历史共情、共振的通路，还使得这些实践——包括西方内部与外部的——在当前新自由主义统治之下所面对的新困境以及应对策略被彻底忽略了。[5]除去通过国际艺术-金融市场的回路与西方连通的那一部分（这一部分也被 08 年广州三年展的问题意识主动屏蔽了，甚至连 2007—2008 年的全球金融危机都没有被纳入当年的讨论），今天在中国当代艺术语境里关于“西方”的话语仍然依赖过于简化的地缘政治框架。从某种程度上说，对西方的“理解”工作不只是停滞，更是退后了：理解（与被理解）的渴望陷入了对“政治正确”的应激否定，由这种否定反应固化而成的偏执障碍在很大程度上反过来成为了今天中国当代艺术领域的基础共识——一种与官方意识形态高度吻合的反作用于“西方政治正确”的正确性。[6]

不同于 30 年前那个令“大尾象工作组”的成员感到有希望的时刻，此刻的世界正在以令人不安的速度分化为不同的阵营。西方政府以国家利益和“自由世界”为名义对文化与艺术领域的强势介入使得“正确”与“错误”在政治上的区分被重新裁定。自新一轮巴以冲突爆发以来，曾经被容纳的差异性立场被毫不犹豫地背叛、打压、惩罚，“自由”在“自由主义”意识形态下的脆弱和有限彻底暴露，新自由主义当代艺术机制以及它声称秉持的“正义”几乎面目全非了，与其一体两面的帝国主义幽灵（又一次）露出了真面目。

在这样的世界剧变中，中国当代艺术却陷入无动于衷的尴尬境地。“国际艺术阶级”的保守倾向当然乐于维持“照常营业”的表象，然而对新自由主义艺术机制保持警惕、希望寻求替代性范式的艺

术世界成员却因受制于长期的理解懈怠和由此引发的自我麻醉，无法与世界建立起情感上、文化上、艺术上的连接。我们似乎还没有来得及弄清楚“政治正确”的究竟为何，就已经卷入了新的意识形态战争之中，将自己与西方（和世界）连接的途径交由国家意志接管。

要脱离此种双重束缚的困境没有捷径可走，毕竟真正的理解不是靠电击疗法可以实现的。或许，比起理解今天的情境和形势，更加紧迫、也更需要“耐心”的工作，是解除加之于自身的种种藩篱，在被遮蔽的历史踪迹和还未到来的未知遭遇之间，练习对于置身于世界的想象。

---

[1] 《大尾象：梁钜辉、徐坦、陈勘雄和我》，由林一林整理自“大尾象工作组”内部讨论会录音稿，收录于《大尾象：从工地到街垒》，侯瀚如、余小蕙等编（les presses du réel 出版社，2023），138 页；这篇谈话的中英文版本于 2014 年首次完整发表于纽约现代艺术博物馆网站“POST”(notes on art in a global context) 项目，当时的中文标题为《早期“大尾象”一内部对谈》。

[2] 关于后殖民理论对西方当代艺术话语和机构实践的冲击，见 Okwui Enwezor, “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition”, *Research in African Literatures*, Vol. 34, No. 4 (Winter, 2003), pp. 57-82.

[3] 关于当代艺术批判性实践“言行不一”的讨论，见 Victoria Ivanova, “Art’s Values: A Détente, a Grand Plié” *PARSE*, Issue 2 (Autumn, 2015), pp. 93-107. Suhail Malik, “Ape Says No”, in *Red Hook Journal*, 2013.

[4] 高士明，《“后殖民之后”的观察和预感》，《与后殖民说再见：第三届广州三年展》，王璜生、高士明、Sarat Maharaj、张颂仁编（中国美术学院出版，2008），44-51 页。

[5] 蒋斐然在微信公众号“打边炉 ARTDBL”的专栏文章《政治正确的少数派》（2022 年 11 月）和《“正确艺术”的无能》（2023 年 7 月）印证了此种结果。蒋犀利地指出西方艺术场域中“政治正

确”的问题，但文章的分析却最终落脚于“少数派的天真与无辜”和“‘正确’艺术的无能”。作者用“政治正确”议题替换具体斗争脉络，从而得出后者“天真”的结论，这样的分析视角和方式在作者（与读者）和作者笔下的“少数派”面临的实际困境之间建立了一道屏障，迎合了中国当代艺术内部的民粹主义心理，反倒从另一面落入了“政治正确”的话语圈套，并将它的暴力加倍施予“少数派”。

[6] 这里的“偏执障碍”翻译自 Eve Kosofsky Sedgwick 所分析的“paranoia”，见 Sedgwick, “Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You’re So Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You”, in *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (Duke University Press, 2003), pp. 123-151。举一个此种偏执障碍的例子：在第九届国际艺术评论奖（IAAC）启动仪式上，策展人、学者鲁明军作为主持人先后与前一届获奖者 Katherine Adams（线上连线）和三位历届获奖者（现场）对谈，在 Adams 的分享部分结束后，鲁坐在三位现场嘉宾面前，依次介绍她们之后说道，“三位都是女性，加上刚才的（获奖者）也是女性，我觉得这个奖其实政治特别正确。我坐在这里反而有点不正确了”。现场传来一阵尴尬的笑声。（见复旦大学哲学学院在 bilibili 平台上传的直播回放视频：[https://www.bilibili.com/video/BV15W4y1D7qw/?spm\\_id\\_from=333.999.0.0](https://www.bilibili.com/video/BV15W4y1D7qw/?spm_id_from=333.999.0.0)，于 2023 年 11 月 8 日访问。）一位愿意深入研究美国艺术学刊《十月》（October）的学者在面对本国女性艺术评论写作者的时候，可以如此随意地在（国内、中文）公开场合拿西方“政治正确”开性别玩笑，这反映出的恐怕不仅仅是对“政治正确”的偏执型被害妄想，还有隐藏在这种偏执背后的对于性别和性别议题的偏见。

---

## 作者

刘伟田，《歧路批评》的编辑之一，目前由 Asymmetry 艺术基金会博士奖学金支持，就读于伦敦大学金匠学院视觉文化系。

感谢吴作人国际美术基金会对本文稿酬的支持。

## 评论

## 弯腰进入，一座隐喻的花圃

钱梦妮

评“张如怡：低声细语”

UCCA 尤伦斯当代艺术中心

2022年12月23日至2023年4月9日

艺术家张如怡在北京 UCCA 的个展（“低声细语”，2022）中继续发展了她诸多创作线索之一：薄膜。早先出现在作品当中的这种透明塑料材质极尽薄透，类似于大排档、小餐馆常用的那种一次性桌布，垂吊起来有飘飘荡荡的效果，若有似无且便宜平凡（或者说是因为便宜平凡，所以显得若有似无）。她将一根长长的仙人掌刺像缝衣针那样正反面两次穿透塑料布、别住，如法炮制一百次、两百次，针刺均匀平铺，以微小的暴力制造了许多个几乎无法塌缩的三维空间。

在新展中，薄膜变厚了点，以塑料布的形态成为一个临时搭建出来的大棚或花圃的重要组成部分。它还是透明的，但更有韧性，可以遮风避雨、保温保湿，并且不阻碍光线与视线。曾经丝薄飘荡的薄膜此时显现出直接的力量感，它赋予栽花

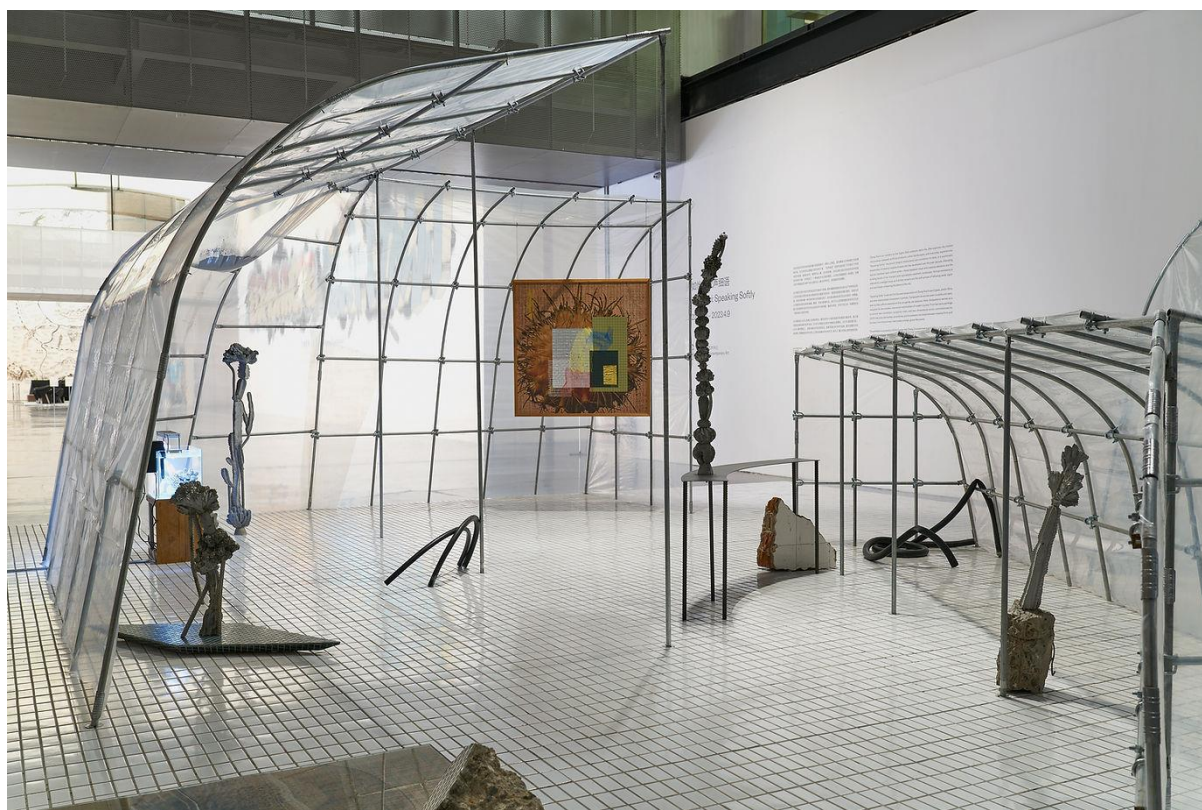
育种以优良条件、在简单钢架的支撑下建造出符合人类尺度的活动空间。

塑料薄膜还出现在新作《被包裹的废墟》（2022）之上，它像一个包装袋套住艺术家标志性的混凝土仙人掌雕塑，侧边用极细的铜丝缝合。略带折痕的透明塑料纸裹住那仿佛攀附着钢筋生长繁衍的水泥植物，令其像是花店待售的绿植，被赋予了市场价值和生命意义。而在另一件新作《水渍》（2022）中，薄膜再次转变了功能，它是一张不断集结水蒸气凝露的大型浴帘。被封闭在小空间内的水汽不断升腾、变化，凝结、滴落，提示着里外实际隔绝，敞开而孤独。

薄膜在张如怡创作的坐标系中占据了重要的位置，它的材质特性令其得以成为粘合连接的工具，也可以构建空间、增改视觉效果，同时，它又代表着一种全然属于当代商业社会的物性：便宜/便捷、阻隔/保护。薄膜与艺术家惯常使用的其他诸如水泥、砖块、钢筋、仙人掌等要素一样，都共同助力探索日常生活状态的真实性的。

\*

当我走进“薄膜花圃”（《沙漠并不悲伤，也并非无人居住》，2022），沿着一条分叉的路径左顾



“张如怡：低声细语”展览现场，2022。图片由 UCCA 尤伦斯当代艺术中心提供，摄影：孙诗。

右盼，发现自己被作品包围了——那些艺术家标志性的仙人掌水泥雕塑、木椅或橡皮管构造物，沿着脚下光滑洁净的白色瓷砖方格矩阵彼此交错放置，仿佛天然就这么生长在一起。但与此同时，它们的尺度都非常小，所以我必须弯腰凑近、甚至蹲下来，才能看清那些细密的肌理纹路和微乎其微的缝线。

我的大脑产生错觉，前一秒将所见之物都看成艺术品，饱含艺术家的智慧、劳作与情感，后一秒又推翻这个想法，将眼前一切都重新划分为素材本应归属的类别：工地废料，想干脆径自走开。

张如怡多年来的创作重心原本也就是在某种半废弃、半精致的边缘地带建立起来的，她从“装修”这一许多人几乎都会以家庭为单位与之打交道的日常系统工程中挖掘了丰富的原始材料。瓷砖、嵌缝、下水口、墙面、插座、门框无不紧密连接着功能与美学，也足以承载具体而微的社会隐喻（瓷砖—洁净—好坏标准，插座—连接系统—社会化），而且“家庭装修”概念本身也在某种意义上成为人们从灰土连天的工地通往幸福生活的唯一途径，覆盖从物质到精神的全部囿囿事务。

在塑料薄膜搭造的花圃中，我的观看焦距需要随着身体姿态不断变化，才能捕捉到从空间到微刺之间的不同细节。低头凑近看，鱼缸发着荧光灯的冷光，浸没水中的混凝土仙人掌与管道在边缘部分呈现出斑驳锈迹，底部有一只黑色小鱼在游动（《浸泡景观-2》，2022）；退后一步看，鱼缸底座是用一只木凳改造；另一处，俯身才能发现塑料布上的仙人掌刺，它们像整页的短横符号“—”在纸上均匀排布；地上的砖块刺出独独的一根几乎与仙人掌刺同样细微的铁丝，在观察这些时，我又注意到旁侧的钢架腿不偏不倚正好插进砖块的空洞。这些机智和幽默巧妙得平衡了整个花圃由于钢管、水泥、白瓷砖而呈现出来的暗色，在关于宏大系统社会的隐喻中掺入了日常生活之细碎无常。

艺术家对观众身体的引导设计由来已久，她曾经故意降低展厅的门洞（“盆栽”，2019，Grancois Ghebaly 画廊）、压缩天花板到地板的空间（“例外状态”，2017，UCCA）、把一扇房门安放在墙角（《关于空间的梦游》，2021-2022）、在高于或低于视平线的壁龛里放置纸杯蛋糕仙人球雕塑（“现代化石”，2021，星美术馆）；新展中，她也在墙壁当中设置大门窥镜（《短暂的凝视》，2022），观者像是听到家门外有异样动静般作趴



“张如怡：低声细语”展览现场，2022。图片由 UCCA 尤伦斯当代艺术中心提供，摄影：孙诗。





“张如怡：低声细语”，2022，细节。图片由作者提供。

伏状窥看；另外一间展厅的墙壁当中嵌入长长的锌管，管道剖半、当中填满水泥灰，艺术家在这细长灰色沙漠上悉心“栽种”了许多成簇的仙人掌刺（《碎屑》，2021-2022）——又是一件需要观众使用微距功能拍摄和观看的作品。

在整个展览空间里回荡着“低语”乐音，来自艺术家的影像作品《被风划过》（2022）。她拍下了工作和生活间隙中一些呈现细弱状态的景象：蜘蛛丝在仙人球上浮动，树影在墙面飘零，工地绿罩网被风吹落，在角落莫名不止的滴水。我甚至可以想象主观视角是如何调整焦距，在其中看到遥远的梦境与记忆。

当我不只使用眼睛、还用身体来欣赏作品时，我与作品物件的距离也成为调整自我心理状态的一剂良方。它们邀请我停步、俯身、弯腰、侧耳、凝视，去倾听那隐秘而壮阔的“低声细语”。

---

## 作者

钱梦妮，喜欢公园和聊天。

感谢吴作人国际美术基金会对本文稿酬的支持。

评论

## 当我潜入内心的“故居”

盛天一

评“何迟：故居”

外交公寓 12 号空间

2022 年 12 月 9 日至 2023 年 3 月 8 日

...

渐渐地，我把故居藏进身体

稀疏的小雨，翻飞的燕子

那里有我的故居

——何迟《故居》

外交公寓 12 号空间的展览“何迟：故居”仅接待外籍人士，这规定让许多人以文字、图片与传闻的方式参观了这场展览，而侥幸潜入的我则充满好奇地观察窥视着每一处空隙与角落。事实上，何迟认为两种观看方式同样重要。当无法进入的条件让这个展览为你留下了足够的悬念，你会将更多的注意力用于钻研这个被设下的框架——你

将怎样想象这个外籍人士居住、只有外籍人士能够参观的“故居”？想象即结果。

这个 1971 年建成的公寓拥有相当规整的布局、简洁的装修、适中的面积以及充足的光线。这为“故居”的空间叙事提供了客观条件，也可能是从 1970 年代起发生的诸多公寓艺术现场所渴求的。“公寓艺术”（Apartment Art）由高名潞提出。在我看来，这一概念指向了彼时在中国发生的前卫与实验性艺术活动不能进入传统体制内空间展出，艺术家因而生出的抵抗。作为一种“迫不得已”的场地，公寓在展示艺术家作品时仍然被想象为传统的艺术空间。而这一生活化的场景似乎并不能完全满足艺术家对于展出空间的要求。

而“故居”不同。这一展览生长于公寓，主题与情感内嵌于公寓，仅有公寓这一私人空间才能精准地叙述它所承载的故事。在“故居”中，公寓这一角色不再仅作为客体为作品提供自由表达的空间，而是作为最重要的主体：作品本身。你能想象到的所有日常物件都在这里出现：从厨房角落里被叠放的折叠桌、垃圾桶与扫帚，到厕所里的一次性梳子、牙刷、洁厕剂，再到书柜里的一个瓷器碎片。它们看似随手一放，但都在被安排好的坐标上讲述自己微小却不微弱的故事，有机地



“何迟：故居”展览现场，2022 图片鸣谢外交公寓 12 号空间。

构成展览整体。这些原本的“附属品”不再被自动屏蔽在展览之外，而是作为经过筛选留下的物件与意象低调地与空间相融，在这里共同发出轰鸣共响。

以客厅为原点，跟随着何迟在“坐标系”中留下的线索，我被一步步带入公寓的各个角落。诗歌《故居》的小册如星散落在房间各处。客厅的圆桌、厨房抽油烟机顶、窗边的吧台桌以及书房的大会议桌上，看似随手落下的书，生动地标记并重现着此前的住客在这个房间里的各个活动点。厨房的台面上遗留了大半箱保留着撕开包装的痕迹的费尔斯格比尔森啤酒和一个空的玻璃杯。抬头，透过头顶壁柜的玻璃柜门仍能看到里面储存着一些食物。烤箱仍然连接着电源。会议桌上的诗册有紧闭、翻开、摊开的状态。这一切让往日的动态犹然浮于“故居”之中。这里的住客可能是匆匆离去？这个看起来有些孤廖的客厅里摆放了一张面对窗户的椅子。此前坐在这里的人在想些什么，或是忧思，或是失意？这些活络的痕迹让“故居”里的故事在我的浮想联翩中更为饱满，附着于整个空间的厚尘则为我的想象提供了情绪角度，也更容易让人与自身经历和情感相接。

整个公寓被灰尘覆盖的“白”让墙上的“彩”尤为亮眼。何迟用抛光机打磨这里的墙面，落寂的情绪与被打抛下来的墙灰一同附着在这个房间的所有物件上。灰尘满屋散落，痕迹尽数展现，“故居”的故事从此以不同纵深的时间维度展开。一层又一层不同的颜色藏于白色墙面下，这些正是无数曾住者留下的线索。每一层的颜色都代表着曾经的一位住客，而这些不断叠加覆盖的痕迹又在此刻被何迟解剖，完全向观众裸露。它们像是游牧者的地图般立体地记载着漂泊的印迹，被悬挂在墙面上展示。客厅与书房的每面墙都有一幅不同的“地图”，似乎是在回应着何迟在诗歌《故居》中回顾的这许多年在北京漂泊的历程：从花家地、铁匠营、酒厂到雷家桥村、黑桥、李桥、宋庄。最后这些漫步于城市外缘的轨迹汇集在这一中心点，回望并纪念着何迟的奔波与迁徙。这个此前不曾停驻过的房间，成为了他的“故居”。

当我离开时，发现身上已沾上许多灰尘，尽管我已悉力让自己不要刮蹭到。这是否也意味着藏于“故居”里的绵密绞缠的低落情绪很难通过刻意的冷静与疏离摆脱。春风或许会慢慢将这些夹杂着时间与路径的寞然之尘拂去。但当下一个冬日来至，我们又将如何梳理自己的以年为计数单



“何迟：故居”展览现场，2022 图片鸣谢外交公寓 12 号空间。

位的漂泊痕迹与不安定的心？当我潜入何迟的“故居”，我也潜入了自己漂浮身体的内心。参观“故居”时正是我面临内心动荡的时刻。在北京的工作计划几近过半，来自南方的我仍然没有适应每次走在这座典型北方大城市时的陌生感受，而内心遭受的挫折也让我在深夜思考是否要半途折返。生活常常以巨大的张力试图挣脱我的身体，而辗转于城市间的旅迹则像是我试图施出的反作用力，我的内心被反困在“自由”的框架，在中间状态挣扎着。

“我不断奔波迁徙，遗留下不少故居，但迄今没有彻底搬离”。“故居”是一个及时的提示，它让我审视自己作为流动个体在异乡对于稳定性、正确与自由的无尽追逐，让我想象自己此刻短停的房间将如何容纳与拥抱下一位短停者的思绪，带我回忆与重返漫游的起点。或许与何迟、这个房间五十年来一批又一批的住客以及纷纷来至的参观者一般，当我们共同在交错的时空下站在这“故居”之中短暂地观察、思考又离开，我们都在光阴的荏苒下不断回应着赫拉克利特在千百年前留下的那句“万物皆流，无物永驻”。



刮蹭在身上的灰尘。图片由作者拍摄

---

## 作者

盛天一，艺术民工。

感谢吴作人国际美术基金会对本文稿酬的支持。

## 惟祺：失神的城市

施瀚涛

一个城市被突然掏空，街头没有汽车、自行车、助动车，没有情侣、母子、父女、快递、小贩。霓虹灯、商店乃至无数个家的大门关闭，路灯、交通灯和不多的几块 LED 屏像是在为另一个看不见的世界闪烁。封锁、阻隔、堵塞、切割、静止、死寂、忧伤、苍凉、窒息……如一张城市的遗容，干净、苍白，没有表情。白色行道线愈加清晰，是遗留在脸上的眉线或眼影；隔离线和隔离板是在一次次冲突后留下的纵横交错的伤疤。前一刻还活着的肌体骤停，骨架和肌肉依然饱满，血管里停止流动。偶尔几个小窗中透出的灯光，是眼球、嘴唇或指尖的偶尔抽动，最后几丝肌肉的顽强的条件反射。

空的城市、空的意象在摄影史上并不鲜见，历史上第一张街头的照片就是 1838 年巴黎圣殿大道（Boulevard du Temple）空荡荡的十字路口，只有转角的擦鞋匠和他的客人。但我们知道，那是繁华的法兰西第一帝国的巴黎，只是数分钟的曝光时间抹去了路上涌动的人流。类似的，当然还有杉本博司的电影院里那一张张空白的银幕，每一片白色是一场电影所流淌的时间。这些照片的“空”里其实都蕴藏着“满”，静止里是流动、喧哗和活跃的生命。

还有一些摄影家的照片里是另一种的“空”，比如托马斯·斯特鲁特（Thomas Struth）的《无意识之地》（Unconscious Places），朱浩的《上海默片》，

还有越来越多的后工业、后社会主义的风景，或上海人所熟悉的被赶走了居民之后的房子和里弄。惟祺的这组照片属于这一种类型，而如果了解拍摄的背景，那这些画面则显出了更强烈的末世气氛。照片捕捉的是一座六神无主、不知所措的城市，空旷没有生气，阴郁而绝望。面对这些照片，就像突然被追问城市的定义。城市不仅仅是一个个窗户后面的家，还有从家里不断向外溢出的生活。城市是家和街道的融合，是个人性和公共性的交杂。但是画面中的街道像一条条死亡之河，把家分割成一座座孤岛，城市变成了碎片。席闻雷的一组作品名叫《忒修斯之城》，这个标题用于形容彼时的上海也正好：没有了日常的流动、交往、冲突、气味、声音，它是否还是一个城市，是否还是上海。

\*

我最初是 2022 年 4 月在微信朋友圈里断断续续看到这组照片的，后来惟祺将它们编成了一段 10 分钟的视频作品《空性见》。就和那一段时间里很多其他照片、消息、视频、短评以及诗句和绘画一样，甚至还包括在小区中和大楼间的歌唱、呐喊、敲打声，它们都漂浮在这个空城之上，都充满着力量，却又无处着落。因为人们已经无法在街头，哪怕小区的花园里，看着彼此的眼睛面对面地交流，所以只能通过这些方式传递信息、表达请求、发泄情绪。人们阅读、转发、点赞、评论、收藏，想要记住每一个画面、每一行字，但同时，新的消息无时无刻不涌进屏幕，转眼就覆盖了之前的内容。于是，一次次的记忆叠加成一层层的遗忘。震惊、诧异、愤怒、无奈、苦闷，不断的刺激消解着刺激，反复的呈现覆盖了呈现，



惟祺，《Shanghai in Emptiness 空性见》，2022

最终全都积压在心底，成为人和城市共同的创伤。

仅仅几个月，惟祺照片里的瞬间已经在我们心里越埋越深，新的现实又构建起生活新的景象。那些曾经刻骨铭心的时刻成了保罗·维利里奥（Paul Virilio）《消失的美学》中所说的我们生活经历中“失神”（absence）的片段。维利里奥认为，电影的原理是利用一秒 24 帧之间无数现实断断续续的不在场，成就了影像流畅呈现的在场——用现实世界的消失换取影像的显现。我们在生活中每天看到无数的东西，但显然有更多的无法看到。可是人脑和眼睛的工作方式和电影一样，我们用自己的推理和想象填补那些没有看到的部分，所以总感觉自己看到的是一个连续的、完整的世界。换句话说，我们以为看到的——也就是我们所认识的那个世界——正是由无数的“看不到”实现的。

失神就像是睡梦中的某种意识，或者醒着时候的无意识，一个不可靠的意识，一段不存在的记忆。维利里奥说，“失神的时候，其实并没有真的发生什么，那被错过的时间并未存在过。”[1]当代社会和都市环境瞬息万变，新的信息层出不穷，我们借助屏幕和电子传输技术以更高的频率看更多的信息。我们似乎可以以此抵抗失神，但却产生了更多的失神。我们好像必须用这种方式才能把握世界的样子，但也因此我们不断地丢失着更多的信息和记忆。人、社会和城市都患上了“失神症”（picnolepsy）。维利里奥在连续摄影和电影技术里看到的是当代人认知和记忆的一个陷阱和悖论，他让我们看到今天的“现实何以消失”。

而当惟祺重新分享他的照片时，就像是将那些失神间的片段重新翻出来，让我们一起唤回消失的现实和记忆。与维利里奥从电影里发现的那些“并未存在过的时间”形成有趣对比的是，罗兰·巴特将照片的本质看作为“这个曾经存在过”。他说照片“既非‘艺术’，也不是‘消息’，而是一种‘证明’”。[2]而就照片的证明功能而言，除了画面主体内容之外，巴特对于常常被偶然摄入画面的“刺点”（punctum）特别感兴趣。比如在科特兹（André Kertész）所拍摄的茨冈盲人小提琴手的照片中，真正刺激和捕获巴特注意力的是“夯实的土路，土路上的沙砾”，因为这让他想起自己当年“在匈牙利和罗马尼亚旅行时穿越过的那类小镇”。[3]

巴特说，刺点是印记和创伤。“Punctum”这个拉丁词本来就有刺伤、小孔、小伤口的含义。换句话说，正因为刺点常常和阅读者个人经历相连接，是“一种偶然的东​​西刺痛了我”，所以照片才拥有了这种最具体而实在的证明的力量。[4]在惟祺的照片中，除了那些无人的街道和粗暴的隔离栏之外，画面角落里的某个招牌、标语，或者在紧闭的大门上依然张贴着手写商品打折告示也常常吸引着我。这些细节让我联想到某个晴朗或阴雨的天气和某个朋友在某个路口相伴而过的情景。

这些小细节就这样静静地存在于画面之中，就像记忆和想象的触发器，带来的是如蒙太奇般的闪回，被覆盖的记忆得以再次浮现。照片之所以被叫做“静照”（still image），也许正因为它执拗的“静”。这使它天然具有了抵抗流逝的能力，让我们逆流而上，有了跳出失神陷阱的可能，哪怕只是一瞬间。今天回看这些照片，它们所保存的是我们已经或即将在有意或无意间丢失与无视的某一部分。通过它们，我们得以在这些空旷幽暗的街道上重新注入曾经的遭遇和情感，和那段艰难的时光。这些照片是一种在“消失的美学”的时代抵制消失的努力，它们帮助我们打捞记忆、复活感知、重建主体。

\*

在《消失的美学》之前，维利里奥出版过《速度与政治》。如果说前者定义和分析了当代人的“失神症”和“消失的美学”体验的话，那么这些讨论所发生的语境，正是后者中所论述的“速度的社会”（society of speed）。作者在书中提出了“速度学”（dromology）的概念，将人对于速度和加速的追求作为社会发展到今天的一种内在动力。维利里奥认为，在进入现代社会后，社会的加速发展大致有三个阶段：19 世纪末交通运输工具的革命，20 世纪后期信息数据传输的革命的第二次加速，以及今天正在全速发展的第三次，即人体芯片技术将带来的器官移植革命。

在这一系列关于速度的变革中，人类不断发明新的“技术运输器”（technological vehicle），也可称为“技术义肢”（technical prosthesis），比如屏幕和电子传输技术，并通过它们来使自己更快地摆脱肉身对感知的限制。而如上文所述，人越来越



惟祺, 《Shanghai in Emptiness 空性見》, 2022

依赖这些技术义肢去扩张自己的感知，这个时代的症状——失神症也不断加深。更重要的是，在此过程中，谁掌握了速度（这一技术义肢的本质），谁就掌握权力。因此，当人的感知全部托付给技术义肢，我们也就把自己的感知让渡给了“掌控庞大数据库连线，结合资讯—媒体—监控三位一体的技术科层（*techno-bureaucrat*）体系。”尤其在今天，因为信息通过电磁波传导的速度已经达到了“绝对速度”——光速，掌控者也就握有了劫持人们感知和认识世界的绝对权力。

在速度和权力相互促进的发展之下，传统的地理政治意义上的城市正在瓦解，维利里奥预言，我们正在走向“来世城市”（*ultracity*）：一种“非物质性的城市，它们是通讯、空中走廊和高速铁路线的城市，它们是拥有如城市一样的机场、火车站和海港的城市……我们的生命进程不再与我们的家园息息相关，即使我们居住于大都市。”面对大量的移民和流动人口，传统的地理学中的城市管理也让位于维利里奥所命名的“轨迹测量学”（*trajectography*）。类似地，人的身份也越来越被“可追溯性”（*traceability*）所取代。借用他的“远程拓扑”的概念来说，最终实现的是一种“实时的

暴政”（*Tyranny of Real Time*）。他在一次访谈中描述到：

古代城市被看作是选举的地点，有“选定居所”（*élire domicile*）之意。选举之地包含场所、礼仪和身份的涵义。而今天，一座城市就是出城的地方。这样的全域城市无处不在，又哪儿也不存在。这种现象挑战了“身份”概念的地域性。今天，正如国家信息与自由委员会早就担心的那样，人的身份已经让位于个体的可追溯性。我们不仅会被拦下来，还会被追踪，定居证明变得毫无用处。“轨迹测量”取代了地理学。定居者也被不停定位，永远处在监控之下，电信传输速度为这场无休止的狩猎提供了便利。[5]

而对于每一个具体的人而言，在这样的“来世城市”中，人对世界的反应都变得自动化——这也正是被技术义肢绑架的后果——人失去了反思的能力。人的身体与世界原本是主动感知的关系，如今却变成被动感知，丧失了对现实的把握，就像处于一个 21 世纪的“全景敞视系统”（*panopticism*）之中。

\*

回看惟祺的这组作品，尽管它们诞生于一个特定的时间、地点和事件背景之中，但照片里的那个城市不啻为来世城市的一个样本，或者演练。从一方面来说，人们看似被禁足在家，实则深陷于五花八门的二维码构筑的电子信息系统之中。基于其强大的轨迹追溯功能，它们将城市变作为从中心辐射全域的“全景敞视”结构，不仅让处于中心位置的监控者能时刻掌握和干预所有被监控者的行为，而且即便在前者完全隐蔽的情况下，后者依然自动地接受规训。而在另一面，当我们以为自己能通过屏幕和互联网的技术义肢随时观察和参与整个世界的时候，我们也就已经主动变身为电子信息洪流中的一个二维码，任凭绝对速度的掌握者操控我们的感知，从而患上了失神的绝症。摄影家拍下这些照片，并且与观看者分享，可以被看作一种抵抗消失、打捞记忆的努力，但是这种个体的努力在患上“失神症”的时代、社会和城市面前显得如此无力。维利里奥的失神并不意味还有回神的那一刻。失神是速度给当代人带来的无法摆脱的，终极的命运。人类在用技术的义肢去抵制失神，带来的只是失神的变本加厉。

这个空旷、寂静的来世城市的意象其实也有其渊源，如上文提及的后工业的空间、拆迁中的街区可以被看作为更早的、局部的案例。今天的城市在一轮轮的改造过程中还在继续变得越来越空，从新城的街道、江河的两岸，到“修旧如旧”的里弄空间，原本作为情感交汇的生活现场正在变成纯粹的象征空间，或引导消费的工具。人们已经从一个具体的城市被诱惑、驱赶到一个无形的、但又被时刻追踪的来世城市中去了。如上文所说，空间让位于速度，感知托付给义肢，地方被数据取代，城市作为地方的意义被日渐清空。

就此而言，惟祺作品画面中的“空洞感”是对这个城市失神时刻的完美而残酷的隐喻。这个无人的安静空间背后是由速度所代表的权力的张扬，而人的感知和意识慢慢消解、流逝。因此，如果我们将失神作为后人类世界的一个典型表情的话，那么惟祺这组作品正是人类感知在被技术义肢彻底替代之前的，人类城市最后的样本——它的一幅遗像。

[1]英文译文为“...for the picnoleptic, nothing really has happened, the missing time never existed.”见 Paul Virilio, *The Aesthetics of Disappearance*. Semiotext(e). Translated by Phil Beitchman, 1991, p. 10.

[2]罗兰·巴特，《明室》，赵克非译，文化艺术出版社，北京，2002，121页。

[3]同上，73页。

[4]同上，41页。

[5]摘自《纪念维利里奥 | 生前访谈，关于当代生活中失控的加速》，澎湃新闻·思想市场，2018-09-23。

[https://www.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_2469309](https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_2469309)

---

## 作者

施瀚涛，生活工作于上海。曾在 FutureLab、上海双年展、上海种子、瑞象馆、新时线媒体艺术中心、上海外滩美术馆等艺文项目和机构中从事展览和公共活动的规划与执行，并在艺术、摄影及艺术体制领域开展研究和写作。

《Shanghai in Emptiness 空性见》目前可以在 bilibili 平台观看，视频链接：[https://www.bilibili.com/video/BV1nF411g7vM/?vd\\_source=b8d0c26e1705d097d5b8299422d85034](https://www.bilibili.com/video/BV1nF411g7vM/?vd_source=b8d0c26e1705d097d5b8299422d85034)

感谢吴作人国际美术基金会对本文稿酬的支持。



评论

## 第四届“无像摄影样书奖”之 我见

Tintin Wong

第四届“无像摄影样书奖”已经于2022年11月份落下帷幕，这一届样书奖的展览在位于上海的“之禾空间”举办，展出了此届的所有投稿样书和历届获奖样书，之后又在艺术家马良的工作室举办了一个小型展览（马良是第四届“无像摄影样书奖”的评委之一）。作为一名拍摄者、摄影研究者和摄影书编辑，我曾担任过第一届无像样书奖的评委（当时还叫“无像 Photo-Zine 摄影样书奖”）。在“之禾空间”的展览，我先后到场两次，翻阅过所有投稿作品。这篇文章是我的一些感受和想法。

根据无像工作室的官方数据，本届样书奖收到了141本样书参选，为样书奖开办以来投稿数量最多的一次。这些样书五颜六色，样式各异，摆满了展览现场的七张大桌子。一口气看下来，即便只是粗略浏览，也会让人感到非常疲惫。当然，

疲惫中包含着兴奋——尤其是当你看到饶有趣味或表达顺畅的摄影书的时候，你会被作者流露出的那份热情或新颖创意所感动。形态各异的摄影样书并置一堂，让我感慨世界之大：在这些样书背后不同创作者有不同的经历与人生，也持有不同的对摄影和摄影书认知、观念和心态，我心中频生感慨。

在中国的民间，把摄影当作一种独立的、严肃的艺术媒介而非仅仅作为文字的配图来看待，进而把摄影书当作一种与漫画、小说、诗歌等类似的单独出版物来阅读的历史其实非常短，而且我知道，直到今天，对于许多摄影观众来说，上述概念仍然相当陌生。毕竟，无论是摄影的概念还是摄影书的概念，都是舶来品。以我自己为例，我和许多人一样，曾把摄影书笼统地称为画册，我真正接触摄影书的时间也不过二十年。我最初是因为对摄影的喜爱，而生出朴素的看图、读图的愿望，进而逐渐了解到，在展览以外，摄影书是摄影作品最重要的载体。我对摄影学习、研究的历程，几乎就是二十年来我购买、阅读摄影书的

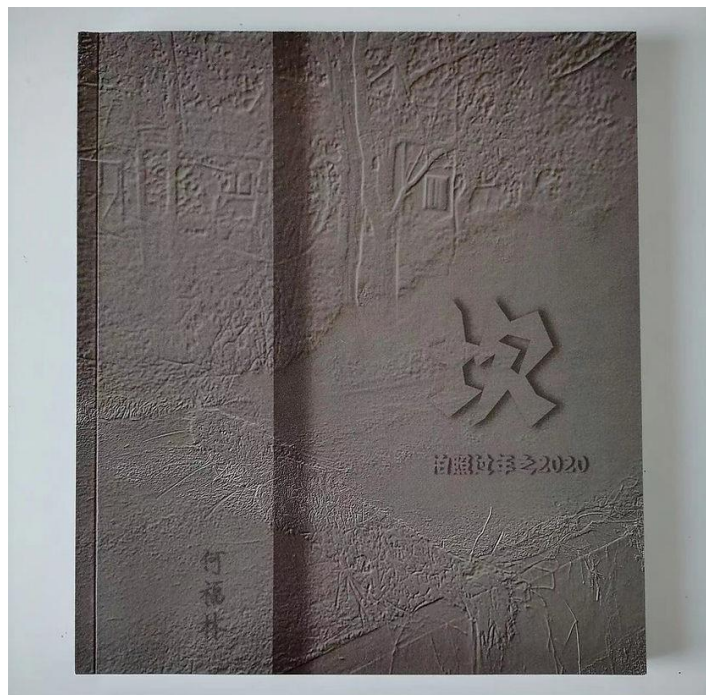


“无像摄影样书奖”展览现场，图片鸣谢无像 Imageless。

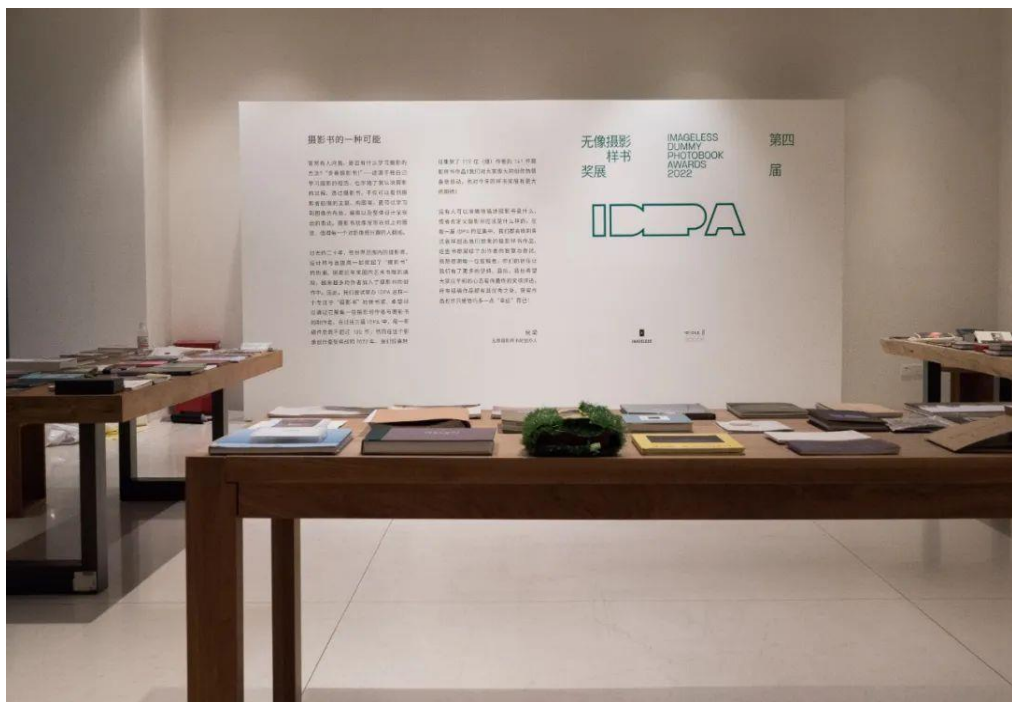
历程。如果说今天的我在摄影方面已经有了一些相对成熟的认识、看法和见识，这都要感谢改革开放所带来的个人空间的扩展以及逐步丰富的阅读资源，至少，能够有机会接触许多摄影书，这已经让我比前辈们幸运多了。

摄影书有许多种好处，其中之一就是它不像展览那样严重受限于场馆硬件条件和开幕、闭幕时间。如果把摄影书比作纸上的展览，那么可以说，摄影书里的展览永不闭幕。我就是通过阅读摄影书，了解历史上发生的，以及在外国举办的许多重要展览或摄影流派的面貌——如果没有摄影书，那么这一切都无从想象。我也逐渐意识到，对于任何摄影创作者而言，相对于举办展览，摄影书是一种更为切实可行的体现作者完整创作观念的方式。依托于书这种媒介，作品能更便捷地传播，同时作为长久的文献档案。而出版一本摄影书的第一步，就是制作一本样书——通过编辑在纸页上呈现作品全貌。当然，这样的流程可能只存在于理想化的想象中，现实中则有不同的情况。

在我的视野中，国内摄影书出版现状相当杂乱。一方面，许多杰出的前辈摄影师终其一生都没有出版过一本有水准的単行本或回顾目录；另一方面，我注意到不少摄影师出版的摄影书又大又厚又笨重，仿佛唯有如此才能体现出其成就的重量，而翻开这种书所能见到的往往是视觉把控水准低下、编辑思路缺乏的照片堆砌。这种现象相当普遍，我认为是陈旧僵化的摄影观念、好大喜功的心态，以及糟糕的品味使然。与此同时，随着经济条件的改善和数码技术的推动，今天恐怕是摄影爱好者数量有史以来最多的时代，有意识用摄影来创作的摄影师，以及有才华的摄影师不乏其中，但缺乏针对摄影书的交流和出版机会。无像摄影样书奖的设立就是在这样的背景下应运而生的。无像摄影样书奖迄今只有四年历史，虽然收到的投稿数量逐年递增，但其所产生的影



何福林，《坎》，图片鸣谢无像 Imageless。



“无像摄影样书奖”展览现场，图片鸣谢无像 Imageless。

响仍然非常有限。在上述现实背景下，一年内能收到一百多本的样书投稿或许是该值得欣慰的事。

这一届样书奖中，参与评选的样书作者身份相当多元，有普通的摄影爱好者，有标注各地摄影家协会成员头衔的摄影师，有仍在艺术学院读书的在校生，也有从海外留学归来的专业摄影师……其中还有一位拍自家孙女的老奶奶。这些来自不同领域、有着不同背景的创作者们，他们所持有

的不同观念自然体现在他们制作的摄影样书之中。比如，有人在装帧方式上做文章，尝试特异的书籍形式，似乎把摄影书当作是一个小型的装置作品；有人在呈现方式上做文章，比如用彩色纸张印照片，或是体现复杂而精巧的手工书质感；有人认为摄影书应该是正式而精美的，力求做出出版社的规范样式，甚至有人已经在印刷厂制作了 500 本，将其中的一本投稿（严格意义上讲，这样的书已经不算是样书了）；有人同时投稿了三四本不同的书，似乎以此来提高“彩票命中率”；作为最容易成型的样书形式，Photo-Zine 的比例非常高，这些 Zine 基本上能够体现创作者关于“拍摄—编辑”这样的摄影书制作基本思路。

从内容来看，参与评选的摄影书呈现出若干类型的分布。其中有几本是育儿影像日记，它们的作者都是当了妈妈的女性摄影者，在一个层面上，她们拍摄的孩子的照片也是她们的孩子，对待任何一张照片，从情感层面总是难以割舍，厚厚的一本几乎是家庭相册的延续。还有拍摄宠物的摄影者，情况与育儿日记大体上相当，他们的摄影书展现的图像对当事人而言是情深意重的，但对读者而言或许显得陈词滥调。在展览现场，家庭主题的摄影书多达十几本。近年来国内有不少摄影师在拿自己的家族历史或家庭相册大做文章，在现场，我听到有观众反馈说“再也不想看家庭主题的摄影书了。”这种心情我能够理解，不过我在现场翻到的何福林拍摄的《坎》触动了我。这本朴素的小书用照片描述了疫情笼罩下作者自己一年中的生活经历和情感经历——虽然是作者的个人经历，但对于生活在这片土地上的居民而言，我想那种滋味是每个读者都能体会到的。何福林所表达的情绪可以被概括为一种“坎坷之感”，这种感受充斥于他所拍摄的那些照片中。从生活出发的还有一本由徐岩制作的《来电》。书中呈现了各种各样用塑料饮料瓶改造而成的户外插座遮雨工具，翻阅这本书你能收获非常有趣的体验，这本书入选了前三十的短名单。

有些未毕业的学生试图通过图像宣泄自己青春期的情绪而完全不得要领；有些中年人用系列图像展示自己对佛教哲学的理解，但多半都流于词不达意和陈词滥调——他们或许应该考虑换一种语

言，而不是用摄影来表达。另外，尽管大多拍摄者在使用最朴素的图像语言叙事，但也有些“高明”的模仿者出现。他们或仿照一些既有的靓丽的图像风格，或因循一些程式化的表述方式。显然，他们离用自己的摄影语言发言还有些距离。这些作品也体现出创作者对摄影的功能的不同认识：有的用摄影记录行为艺术表演经历，有的“科幻”作品用现实图像构建虚拟世界或体现对未来世界想象，也有一些遮遮掩掩的与艺术无关也没什么趣味的人体摄影。这之中也有对摄影本体的讨论，比如一位英文署名的作者拍摄的“新加坡国花”。这所谓的“新加坡国花”实际上是一种呈花瓣状分布的监控摄影头，作者用了厚厚一本蓝晒照片以及详尽的数据展现出艺术学院里有素的类型学训练。对我而言，它更像是一套以图像展示为主要手段的当代艺术作品，通过隐喻式的叙述体现一种讽刺效果——当然它的主题并不新鲜了。要说可读性，这本书实在没有什么，不过主题令人印象深刻。

上述列举的种种现象并不能概括这一届无像摄影样书奖投稿样书全貌，它只是我个人翻阅后脑海里存留下来的片面印象，但或许可以反映国内当下摄影创作生态里的一些现状。如无像摄影样书奖创办人倪梁在这届评选的前言中所述，“没人可以准确地描述摄影书是什么，或者去定义摄影书应该是什么样的。”摄影书可以是什么样的？这个问题应该由每一位创作者用作品（摄影和摄影书）来回答，它的可能性应该被不断地尝试和拓展，任何经验主义式的判断都将对创作形成约束，进而降低摄影和摄影书的趣味。当然，我个人认



傅红霞，《梦》，图片鸣谢无像 Imageless。

为，一本出色的摄影样书，最主要的部分应该还是其中的摄影作品，如果同时也能体现出一定意义上的“关于摄影书的艺术”，那当然更好。另一方面，无论形式还是主题，都不应该成为一本好的摄影书的唯一决定性因素。如果问一本好的摄影书的前提是什么，我认为应该是创作者的真诚。

回到评选本身，无像摄影样书奖似乎借鉴了日本一些摄影奖项的惯例，有意识地邀请了非摄影领域的评委。第四届样书奖的三位评委里，除了马良是成功的摄影艺术家之外，另外两位都不是摄影界人士，btr 是作家和艺术评论人，朱鑫意则是平面设计师。如此的设置，几乎是在强调，摄影不应该是只有一个领域内部的人士才能理解和欣赏的作品，而更应该是具有普遍影响力的、被不同领域读者阅读和理解的媒介。而另一方面，和所有艺术奖项一样，评选结果注定会体现评委个人喜好的倾向。同时，评选结果也受当年度参选作品总体水准高低的影响，评选是在年度入选作品池里进行的相对性的挑选，世上并不存在“绝对公平”的艺术作品评比。我认为，如果我们用这样的方式理解评选结果，无论对于获奖者而言，还是对于未能获奖者而言，都将是一种客观且合理的解释。本届样书奖的三个评委选择奖，分别授予了何宽宽的《K》，李溢婧的《为什么是植物，人的位置》，以及蒋依辰的《尾羽》，年度最佳摄影样书大奖颁给了傅红霞的《梦》。三位评委对于这些获奖作品的评论，在无像官方微信公号上都有展示，在此不再赘述。

最后，我还有一点基于个人偏好的看法。以我观察到的现象来看，以现实为关注重点和拍摄对象的作品所占比例不高，这一点让我感到有些失落——所谓现实包括社会现实、自然现实、生活现实、人的现状等等，倒不一定非要进入现实主义语境，但摄影这一媒介天然地与真实世界暧昧相连，这种永远描述不清的关系造就了迄今为止摄影这个媒介所具有的大部分魅力。摄影毕竟不如绘画那般，能够完全根据想象去添加内容。尽管作为一种表达的媒介，摄影常常是创作者的精神世界的体现，但这与用照相机拍摄现实并不矛盾。在一个维度上，我认为描绘现实世界的细节，才是摄影这一媒介的优势所在。而描绘现实，需要拍摄者对生活、对人类有着深沉的爱，能用一双干净的眼睛，去探索、去提问、去反思、去求真，

能够认真地投入地观看。这些废话是我的肺腑之言，也算是我一厢情愿的期待。

---

[1] 何福林的《坎》未能入围第四届无像摄影样书奖前三十的短名单。

---

## 作者

Tintin Wong，微信公众号“似爪牙”作者。现工作生活于北京。

感谢吴作人国际美术基金会对本文章酬的支持。

# 话语摩擦：研究型艺术与风景画的政治

陈玺安

评“苏予昕：走尘”

Longlati 基金会

2023年3月3日至5月15日

当我刚走进“走尘”的大地色系展厅时，有一刻还错以为自己误入了艺术家爱德华·鲁斯查（Ed Ruscha）标志性的巧克力厅（*Chocolate Room*）。但这种会错意并不全是我的误解。据说，苏予昕使用的展厅墙漆确实参了大量泥土——就像鲁斯查当初真用了上百吨可可制成展厅涂料一样。

先说说展览吧——展厅里搭起了几道低矮平台，从墙面向外延伸。据艺术家说，这样的布展希望呈现出河道的空间效果：“展台外缘呈柔和的波形，仿佛久经冲刷的鹅卵石。”若不经提醒，或许不会有太多人注意到这个演绎自然的剧场。不过，这样的线条也让我想起，在苏予昕以往的画作中，最常见的勾勒笔触，就是这种波浪的曲线。另外，本次展览中的布面绘画全数使用了仿如鹅卵石

一般，在外框削除边缘锐角的手工画布。多数鹅卵石画布的尺幅比人稍大，自由站立的姿态犹如剧场布景的陈列；一旁散落着不同颜色的色粉原料：赭石、愚人金、与水晶共生的黄铁矿，让人联想到刚才崩落至山脚下的落石，或者堆在路旁待运的矿料。展览的画面主题围绕在两段平行历史展开：一是 1869 年竣工的一条连接美东至北加州海岸的铁路。这条铁路导致欧洲移民涌入美西定居，直接塑造了苏予昕目前居住的加州的物质文化和种族历史，其中最为恶名昭彰的则是一系列延续至 1890 年代的种族灭绝战争。二是展览后半段涉及的 19 世纪清政府开发的台湾东岸道路基础设施——道路通向当时汉人罕至的原住民族群腹地，后来，日本政府也借此基础设施在 1914 年对太鲁阁族发动种族战争。而今天，这条至今仍保有关键地位的联外道路，也通往艺术家（以及我）作为汉人定居者过去生活的城市——花莲。

令人好奇的是，展览中的画面上没有直接描绘任何人物。因此，所有涉及当地采掘主义（*extractivism*）历史的批评，都是以艺术家调用的物质媒介与当地历史的关系建构的。例如，在《粉色过道（中央太平洋铁路第三号隧道）》（2022）中显眼的桃红色调源于加州本地的胭脂虫，过去曾是西班牙殖民贸易的商品。不过，话说回来，在这幅作品的画面中，苏予昕将胭脂虫



展览现场：苏予昕——走尘，2023年，Longlati 基金会，上海。图片由 Longlati 基金会惠允。

体磨碎，并在画面上隧道口的周围上色。这样的姿态像是在指涉中央太平洋铁路（Central Pacific Railroad）沾染的华工血迹，又像在暗示多数中央太平洋铁路隧道现已沦为年轻群体涂鸦喷漆的空间。而另一系列的风景画作品则直接以当时炸药的成分——碳粉、硫磺、硝酸钾——分别绘制而成：《阴影洄游（中央太平洋铁路第四号隧道）》的阴面就以杉木碳粉的暗色调为主色，《光的材料（中央太平洋铁路第四号隧道）》则以亮黄色硫磺绘制同一块风景的向光面，另一件小型木板作品《无中生白》用硝酸钾绘制铁路隧道的深处。这幅作品的中文读起来有点拗口，感觉像是在强调白色并非空无，而是有其物质性。拗口的不仅仅是标题，画面上，无光的洞穴原本应该深不见底，却被白色的硝酸钾结晶完全覆盖。如此反直觉的画面仿佛在要求观众的主动阅读。在我看来，一种可能是：洞穴中充满的硝酸钾在模拟炸药的火光；另一种解读则可以：此处的“无”涉及基础设施将本地原住民的活动踪迹抹去的过程——因为定居者的一种标准做法便是将风景塑造成“无”人开发以及“无”主地的假象，从而正当化占有土地的过程。再进一步阅读，解读还可能是：任何颜色都不足以代表涉及种族暴力的地质历史，此处看似保留一片空白，实则是将火药的材料堆回洞口，从而将历史放回我们的视野当中。

展览的后半段涉及台湾东海岸古道。在这一系列作品中，我自己可以认出其中两种材料。白色半透明的花岗岩色粉，源于花莲港附近林立的大理石工厂，也是艺术家最早开始采集的色粉来源之一。作为原材料的出口港，花莲港的历史直接源于历代政府对台湾自然资源的榨取式开发；距离港口半小时左右的车程，亚洲水泥公司围绕原住民传统领域的矿权争议也自 1970 年代延续至今。此一系列常用樟树色淀作为黄色，其物质历史也折射了 16 世纪以降，台湾樟树多次引发跨国以及跨种族的樟脑战争。艺术家使用的媒材，折射了当地多物种命运的主

要媒介。不过，这两类色彩媒介的历史线索，看似并没有如《无中生白》那样直接干涉画面的构成，从而冲击读者阅读画面的方式，甚至挑战加州无人风景的定居殖民主义遗产（settler colonialism）。就此而言，关于苏澳至花莲这条古道定居殖民历史的着墨，与此前对于中央太平洋铁路的深度探索之间，两者似乎存有落差。关于太平洋两端的采掘主义批评的失衡，我认为，也许是由于花莲风景这一系列创作发生的时间更早，而艺术家当时才刚开始着手协调自己的画面如何与现实空间的地理和历史协商。

容我稍微离开画面，简单讨论交通基础设施的政治性。在台湾的定居殖民空间中，东台湾是最晚遭受现代垦殖大规模改造的地区，也因此，相较于美国西岸这条铁路的废弃命运，此处的交通基础设施更显其影响力。直至今日，花莲地区的政治攻防仍经常围绕同一条交通路线展开。群众向政府部门索要苏花高的建设经费作为“一条安全



展览现场：苏予昕——走尘，2023 年，Longlati 基金会，上海。

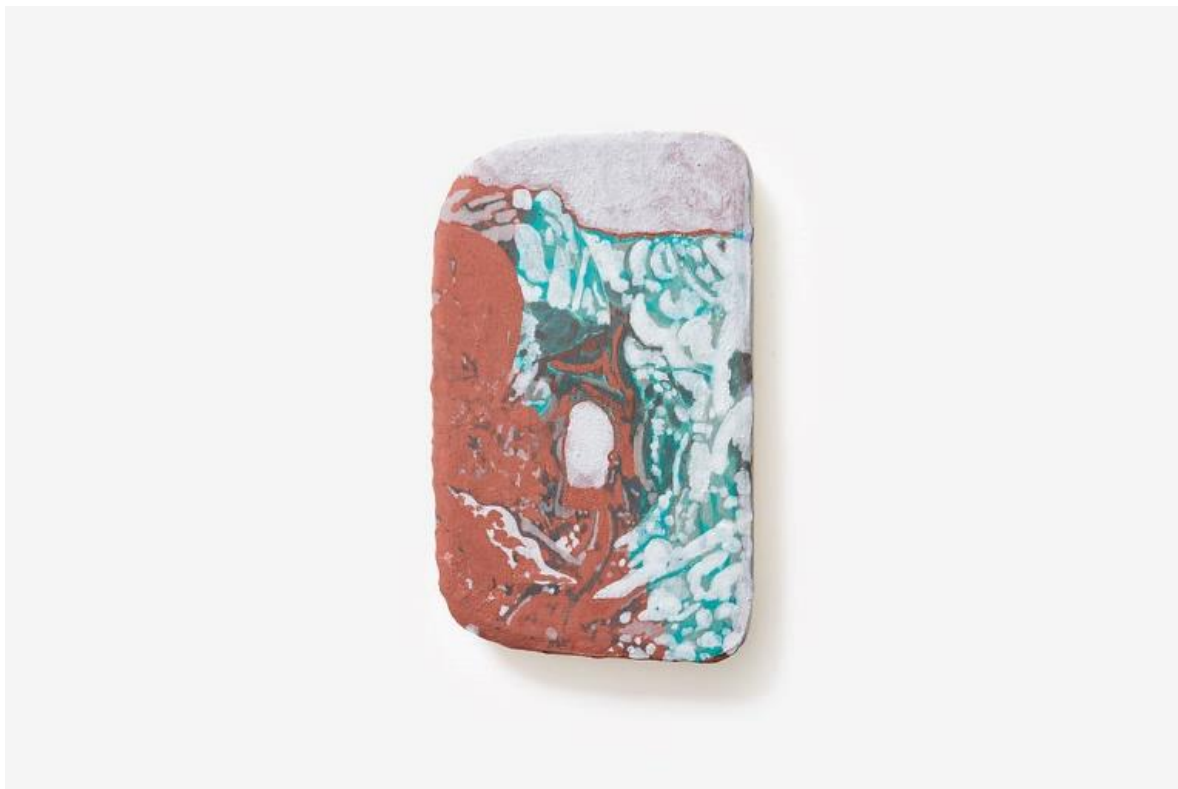
图片由 Longlati 基金会惠允。

回家的路”，仍是最能动员民粹情绪的话语，几乎没有任何反对空间。然而，苏予昕的作品更多是站在现代史的时间跨度上思考这个问题。如此，便不能不考虑现代交通设施参与摧毁原民家园的一段历史。当然，要涉及上述这一点的讨论，或许只有所谓的研究型创作才能实现。有意思的是，自从苏予昕三年前开始搜集色粉，并着手发展自己的去殖民色彩学以来（她说，“我们普遍将

色彩学理解为一个彩虹般的闭环，就是这个学科的现代神话之一。”），人们对她的讨论往往也围绕在创作的研究性之上。除此之外，另一些讨论则聚焦于她的工作室。当然，充满手作色粉和各种地质故事的工作室访问，一方面符合了人们对于画家工作室的幻想；另一方面，也为如今充斥着工业颜料和标准画布的工作室既定印象，提供了一些干扰的因素。在苏予昕的工作室中，色粉或从市场买来，或从旅行所到之处捡拾而来。一些材料在经历艺术家的采掘之前早已经历一段物流的过程。例如，艺术家还在上海时，固定转到住家旁的一块路边花圃采集紫色板岩，土质颜料则固定在复兴公园采集。某种程度上，采集经过物流运输而放置回自然环境的原料来制作色粉，模糊了材料的原初性，从而肯认了迁徙。这样的途径让人想起民族志方法在经历全球化研究之后的突破：多地点的民族志、跨国民族志、纳入人类足迹干扰的民族志纷纷出笼。

苏予昕将不同色粉视为基础媒介，从而将色粉用于“分子化”的叙事，并与画面再现层面的叙事平行。[1]有些观众对此仍抱着观望态度，这些质疑往往着眼于原料本身在多少程度上能够蕴含这些地质叙事。然而，这个展览所引发的真正悬而未决的议题，应不在于研究型艺术内部的政治，

即思维和绘画之间孰重孰轻的斟酌。毕竟，严格来说，苏予昕涉及的研究，主要在讲述绘画材料从风景中到画面上的完整过程。就此而言，这样的研究即便在字面意义上都非常贴近创作本身。并且，在“走尘”的展示中，除了当雕塑摆设的原材料时有累赘之嫌以外，它跟克莱尔·毕晓普（Claire Bishop）所描绘的多数研究型艺术的展示形态其实不尽相同。[2] 如此看来，对“走尘”的质疑或许与研究型艺术遇到的问题是一回事，并不是因为视觉样式的重复率高，从而引发视觉疲乏。情况可能相反：一些人对于“走尘”的质疑在于，它缺少绘画的逻辑（可以如此读这句话：“缺少西方艺术史的前例”）。在此，让我回到入场时的那则美丽的误会。我当时误以为我看到了鲁斯查的巧克力厅，却也不乏回应前述问题的真相。鲁斯查自 1970 年代为人所知的实践之一，便是在传统的绘画和版画的创作中加入各种怪异媒介（odd media）——包括火药、血液、巧克力、咖啡、生鸡蛋。当你盯着鲁斯查巧克力厅中的一面单色色块时，它不再是单纯的展墙，而是提供观众投映他们脑海中出现的画面，观众可以想象一系列供应商在选材过程中所经历的寻找与筛选。而苏予昕掺了泥土的大地色系展厅，大概也是类似的作用。



苏予昕，《无中生白》，2022年，硝酸钾、泥土、松绿石、塑料粉末与丙烯于木板，28 x 17 x 3.3 厘米。图片由艺术家惠允。

那么，这个展览所引发的真正悬而未决的议题是什么呢？我认为，或许在于地质学的诱惑本身。

《无中生白》用硝酸钾绘制铁路隧道的深处，间接回应了关于物质媒介的理论中，对于“深层时间”（deep time）的兴趣。媒体理论借鉴深层时间的一种方式，是追踪媒体技术如何随着社会、经济和政治条件变化而演变；将时间拉长到地质时间的尺度，可以更深入地了解媒体技术与社会的复杂关系；另外，媒体理论也借此涉足生态史，探索气候变化、物种灭绝和地质转变等长时段的议题。这固然是苏予昕尝试颠覆画作可见性限制的切入点（她一系列可以装进口袋的绘画和反映矿物原料的色粉，就像是媒体理论的名句：“任何有智能手机的人，口袋里都装着一小块非洲”[3]），但关于深层时间也并非没有批评质疑的声音。对于加州风景的政治性，一些学者有此阐述：在历史上，欧洲定居者对于西海岸的地质景观的喜爱，背后也有一股殖民以及定居者精神结构的因素在其中。环境历史学者贾罗德·霍尔（Jarrod Hore）便曾举例道，一些欧洲定居者对加州优胜美地冰川遗迹的地质学兴趣，反映了欧洲现代科学对于深层地质时间的追求，另外，地质学的突破性发展也得益于殖民扩张。[4]正因如此，如果在现代史的轴线上阅读加州风景，看似无害的深层时间视角，或许也藏着一定程度的殖民无意识。霍尔提出的这样一种去殖民风景政治的思路，仿佛在对苏予昕作品“深层时间”的研究性提出反问。简言之，对于研究型艺术的探索和批评，不应该只专注在研究的事物和所传达的媒介之间，而是在于去殖民的意识和对于深层时间的思辨之间进行提问。在这里，许多有建设性的美学探索还有待开展。

---

## 作者

陈玺安。他近期与艺术家何锐安在昆山杜克大学驻留（2023），他们的研究聚焦在中国现代经济史。此外，他是白浪定居殖民博物馆（2022-）的成员，也是上海纽约大学实验平台《堆肥》（2021-2022）的首位驻站编辑。他曾参与编辑《公共制造》（2022）以及《箭厂空间五年书》（2020）。2020至2021年，他是《黑齿》杂志的创始编辑之一。

感谢吴作人国际美术基金会对本文章酬的支持。

---

[1] 栾诗璇，“走尘”展览手册，上海：Longlati Foundation，第20页。

[2] 克莱尔·毕晓普（Claire Bishop），《信息过载：克莱尔·毕晓普谈过多的研究型艺术》，《艺术论坛》中文网，冯优译，2023年4月。

[3] Jussi Parikka, *A Geology of Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015. p. 46.

[4] Jarrod Hore, *Visions of Nature How Landscape Photography Shaped Settler Colonialism*, Berkeley: University of California, 2022.



## 棉花与铁的重量

罗楚涵

评“李燎：老婆去创业了”

坪山美术馆

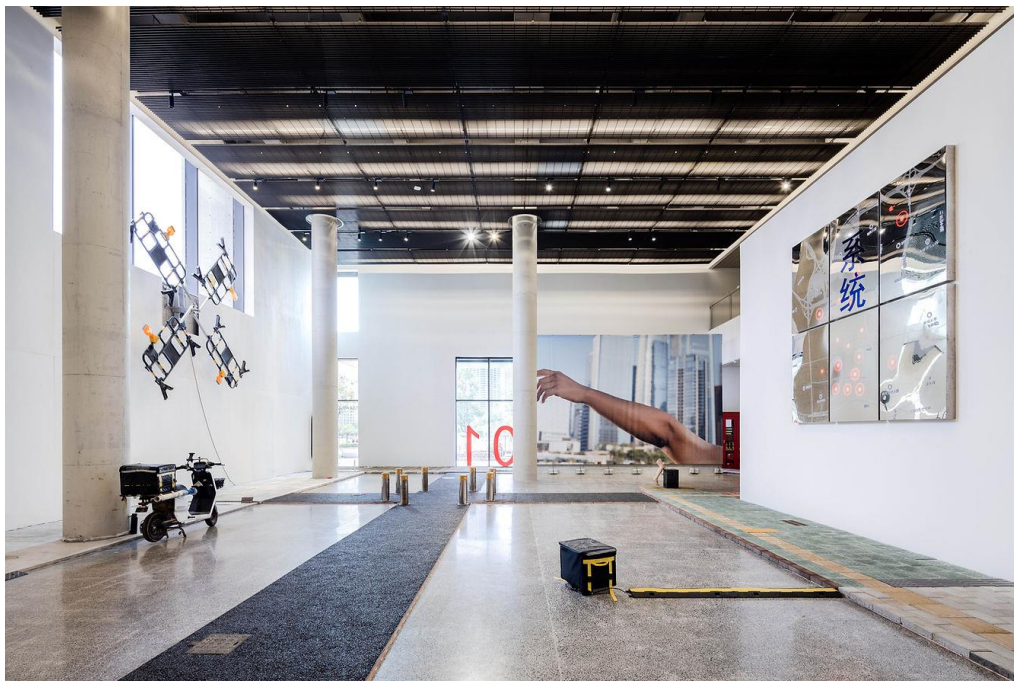
2023年3月4日至

从我的居所到达坪山美术馆本身可以被看作一场劳动。60公里，转两次地铁，期间阅读公众号文章数篇，播放播客3期，备忘录里编辑碎片工作，在30度烈日下穿过覆盖南方植物的公园，凉鞋十分打脚。2小时后，我终于能够在这座深圳郊区异军突起的美术馆凉爽的大堂中，将刚刚看的推文图片与李燎的展览现场一一对应起来。

《老婆去创业了》整理了李燎六个月外卖员生涯的工作场景。这六个月所得的报酬让他得以支付一个月的房贷，这条来自银行的还款短信也被他打印出来作为作品的一部分贴在档案栏中。我清楚地记得短信的最后，提示剩余需偿还金额的单位仍然是百万。展览的主体项目《劳动》可以被看作《艺术是真空》（2013—18）、《做更好的人》（2019）的延续，是李燎再一次构建的自传体作品。在创作逻辑上，它又让人想到《消费》（2012），只是《消费》里去富士康做流水线工人只有45天，此次却有半年。彼时所讨论的工人语境与螺丝钉的牢笼，如今也摇身一变投射为

另一番景象：飞速穿梭于广阔城市。细碎的档案呈现和粗糙的质感保留，重复性的语言、无意义感，以及那些把自己肆意暴露在大街上的影像，提醒着李燎80后的身份：这些创作手法明显有上世纪末前卫艺术的症候，在《30x30》（张培力，1988）、《永远》（朱加，1994）、《在中国的家里制造》（徐坦，1996—99）等作品中，我们都能看到“强迫性重复”的行为方法。[1]在李燎早期作品比如《一记》（2011）、《春风》（2011）中，某种执拗的关系通过将自己放置在被排练的偶发事件中而达到，许多时候这也依托时间长度的烘托。李燎今天的作品里仍有这种最“劳累”、“笨拙”甚至有“过时”风险的特质，它们直观地指向了社会进程中弥漫的问题。这在围绕这类命题越来越偏向研究型、知识型的创作中显得天真可贵且直击人心。

在“老婆去创业了”现场，整个一楼展厅被布置为一个外卖员视角下的室外场景，从一进入展览开始，你就会被铁线网、石头墩和巨型海报上的巨型胳膊带入这个不确定的空间中。胳膊上被太阳晒出的肤色分界线倾斜地划过墙面，好像紧紧地抓住天花板，又似乎是正在坠落的弧线。电驴、保温箱、沥青水泥路、崎岖不平的盲道，连同下水道和井盖也被放在了展厅中。一把黄泥溅在灯箱装置上。这里的一切都仿佛充满灰尘味，我们就这样宛如站在路边，和擦肩而过的观众身处同一幕戏剧中。在展览呈现的两段平行放置的影像中，李燎用go pro录下了送外卖途中第一视角的街道。道路空旷且路况良好的时候，他哼唱着《女儿情》；而遇上南山科技园晚高峰时，他不得不手动推着电瓶车不断地叨念着“借过、借过”开路。刻意与白盒子风格区别开、使人陌生又充满细节现场，鼓励观众看得细一些，再细一些，直到将散落在展厅各处的作品能在精神上统一起来。从档案般的手机截屏、单据、考勤表格上的蝇头小字，



“李燎：老婆去创业了”展览现场。图片由坪山美术馆惠允。

到那个巨大的用防护栏制作的风车，观众只需要完成一个转身，便可以将叙事由具体到抽象尽收眼帘。而这样的符号设定隐约将整场事件覆盖上一点“堂吉诃德”式的浪漫。这也是整个展览给我的最终印象。

在以“劳动”和“消费”为名的命题下，李燎摇身一变成为外卖员或者富士康工人。深入工作现场、沉浸式的角色扮演和社会观察是李燎擅长的创作方法。他从这种表演中获得生活体验、创作素材，如同一位演员在不同角色间穿梭。角色扮演是一种常见的艺术创作手段：“扮演”使“角色”被看到，又顺理成章地过渡到对“身份”的讨论。这从艺术史上的经典作品中可见一斑。辛迪·舍曼（Cindy Sherman）在摄影作品中以不同社会角色的样貌出现；崔西·艾敏（Tracy Emin）贯穿行为作品的个人表演对她人设（persona）的投射；布鲁斯·瑙曼（Bruce Nauman）也透过诸如《艺术化妆》（*Art Make Up*, 1967—68）、《带照明的表演盒子》（*Lighted Performance Box*, 1969）、《走廊踱步》（*Walk with Contrapposto*, 1968）去叩问艺术家创作中的表演成分。表演者不在任何一个固定身份中停留太久，从而消解了单一社会身份带来的价值同质。角色成为一个桃花源般的去处，可又因为有效期短暂而令人扼腕。如同邱炯炯在《姑奶奶》中拍摄的樊其辉，白天是为了生而打拼的裁缝（实则是北京服装学院老师、著名服装设计师），晚上是为了活肆意绽放的爵士歌伶碧浪达。

另一件有戏剧性的作品是展览现场的楼梯扶手粘贴的李燎所写的流水账。起因是他听到妻子老板说“只要每天做八件事，就能成功”，于是他一板一眼地记录下每日所行八件事。日记还是表演，行为还是生活，一切都被化在时间里，挑战着观众打量虚构的耐心。如

李燎，《大风车》，2022，胶马、电机，尺寸未定。图片由坪山美术馆惠允。惠允。

果不是在坪山、在广东，我会觉得这多少有些做作。但珠三角有一种无可复制的气质，颇有些苦行僧的精神追求，在这里，生活的粗粝面将那些被孤零零遗忘的个体一个个兜住。

从现实角度来说，李燎去做外卖员的初衷是为了补贴家用而非艺术创作。在老婆因为创业而失去稳定收入后，他们仍然需要负担每个月两万多的房贷，货真价实的劳动使他感到安心，而送外卖的确也能为他带来一笔收入。因此李燎的选择也并不叫人意外——如前文提到的，这在十年前似乎就已经是他创作的重要方法。在某次采访中李燎提到，他喜欢的就是介于纯粹的艺术与纯粹的现实中间的那一部分。[2]2012年的那次创作（《消费》）也成为了他最终留在深圳的契机，兜兜转转好似双向选择。在他身上，艺术家与打工人的面貌逐渐统一，一个个作品扎实做下来，让他能够在深圳安家落户、买房结婚。这与一个大城市中的普通上班族生活并无二致——为美团打工和为美术馆打工似乎概念上没有什么区别。撇开个人故事，他对于劳动阶层的关注持续且务实：一个十年的底层劳动者有一个十年的面貌，从富士康工人到外卖员的时代选择体现的是中国经济社会结构的悄然变动。他在方法论上始终探索艺术究竟怎么与社会产生连接。这延续了他的珠三角艺术家前辈走出工作室的传统，也让我想起同样关注东莞底层制造业生态的李景湖。（与李燎相比，他的表达显得优美、抽离一些，是一套化骨绵掌而非利剑。）





李燎，《劳动》（局部），2022，文献（电动摩托车，工服，头盔，表格，票据），作者摄。

《劳动》所展现的，是用最基础的体力劳动报酬填补人被贷款机制裹挟产生的巨大金额——这正是人感到意义、启动批判的来源。一旦进入外卖员的角色，人就不再拥有主动把握美学的权利。李燎需要面对铺天盖地的订单和末位考核——如果你体验过其他国家的外卖速度，就一定会为中国外卖效率之高、覆盖率之广而震撼。一个月、三个月还是半年、一年能赚到这笔钱，完全取决于具体能力。最终呈现的戏剧张力就是这种困难的证据。李燎的“劳动”不仅让他在当时获得了相应的报酬，又在展览中变成了创作的文本和根据。在性质上这两种劳动似乎被分层了——所谓艺术家的非生产性劳动与工人的生产性劳动[3]，更白话来讲，是智识层面的创造与物质层面的创造之区分。但这又因为主体的不变更（无论是外卖员还是艺术家，劳动主体都是李燎），生产性劳动的结果变为了非生产性劳动的动机，彼时看起来“愚笨”的行为一跃成为博人眼球的当代艺术，是否连这种讽刺对照本身也是艺术计划里的一

部分？李燎在这里玩味地模糊甚至是颠倒了工人与艺术家的角色——什么才是今天所谓的劳动者？谁可以成为艺术家？据第九次全国职工队伍调查表示，新就业形态劳动者成为职工队伍重要组成部分，包括外卖员、快递员、网约车司机、代驾司机等，而这个人数的数字已经超过8400万。[4]第三产业的产业工人比例在增长，互联网催生的新型工作大多都呈现出这类“零工”特质[5]，这也是大部分年轻一代打工者的选择。坚若磐石的工厂印记和团魂似乎已经淡了，自由职业者的念想是“穷则独善其身”的当代语义。从某种程度上讲，艺术家与外卖员都有相对自由的工作模式，虽然他们的社会阶级往往是如此不同。结束工作后，李燎或许可以返回高额贷款买下的中产小区，但他的外卖员同事大部分是来自小镇的青年，租住着廉价房，琢磨着如何更好地安排送货时间，紧盯什么时候会下雨、哪条路人不多。他们之间的经验很长一段时间内不能被真正共享，而困惑也一样。

而我们之所以认为艺术家与劳动者的形象大相径庭，是因为劳动在历史上更多地与艰苦的体力付出和痛苦联系在一起，指向体力和生产性工作。20世纪以来，战后消费文化的兴起以及市场造势，刻意地将艺术家的身份浪漫化、神秘化，许多超级巨星诞生了——安迪·沃霍尔(Andy Warhol)、达明·赫斯特(Damien Hirst)、马修·巴尼(Matthew Barney)等等。从60年代观念先行的浪潮到当代艺术“人人都是艺术家”的宣言，创作媒介不断更新，艺术家纷纷退出钻研手工技艺，艺术创作被剥离为物质与精神两部分。前者交由厂里的工匠，后者交由工作室中的艺术家。这造成了部分艺术家们与普遍“劳动者”的割离。由此可见，艺术创作中的部分基础劳动不是真的消失了，而是被更系统的工业生产所代替。工匠弄脏双手，艺术家生产理念、案牍劳形。谁是生产者与谁拥有署名权并非职能上的分渠，而是一个阶级问题。当然，穷苦的艺术家的，富裕的打工人，也并非少见。

因此回到对展览的反思中，难能可贵的是李燎并非有意地歌颂劳动之伟大，或是艺术家身份有何特殊。相反，他试着将无论是作为生产方式的送外卖还是作为艺术创作过程的送外卖统一起来，表达一种反对纸上谈兵的态度。活着为了生计，活着为了价值。艺术家与体力工作者并非有劳动性质上的绝对分别。尤其在今天，许多艺术家过着依靠打工得来的稳定收入反哺艺术创作的生活，外卖员也可以在自媒体平台做内容创作者，出版诗集。时代说“脱下孔乙己的长衫”是抵抗单一价值的呐喊，时代下的个体如何对某种特定的劳动方式祛魅而更真实地生活，可能是李燎先于我们的一次关于一斤棉花与一斤铁孰重的反思。

---

[1]李笑男，《症候、语言与当代性：中国影像艺术中的“强迫性重复”及其语言拓展》，“OCAT上海馆”微信公众号，2021年5月22日，<https://mp.weixin.qq.com/s/2DKOKp9j2ZiY06E8wOBuPw>。

[1]李燎、陈颖，《李燎：劳动》，“打边炉”微信公众号，2023年3月4日，<https://mp.weixin.qq.com/s/JkSNnEhrgkyDTmE8AuR1A>。

[3]Danielle Child, *Working Aesthetics: Labour, Art and Capitalism* (London: Bloomsbury Academic, 2019), pp. 1-16.

[4]《第九次全国职工队伍状况》，劳动关系与工会研究院新闻，2023年3月1日。

[5]李培林、尉建文，《中国工人阶级长成了什么模样？》，《学术月刊》，2021年第9期。

---

## 作者

罗楚涵，毕业于中国人民大学与英国皇家艺术学院，主要实践围绕当代艺术策展、写作、公众项目展开。曾担任联合/独立策展人参与伦敦卡姆登艺术中心公共艺术项目、上海美凯龙艺术中心“花厅计划”展览。2022年入选伦敦 Liquid gold studios 驻地策展人项目，策划主题“离散的客厅空间”系列工作坊、表演、对话项目。

感谢吴作人国际美术基金会对本文章酬的支持。

## 无名之处的无物之阵

李荷力

评“托马斯·迪曼德：历史的结舌”

UCCA Edge

2022年7月8日至2022年9月4日

他走进无物之阵，所遇见的都对他一式点头。他知道这点头就是敌人的武器，是杀人不见血的武器，许多战士都在此灭亡，正如炮弹一般，使猛士无所用其力。

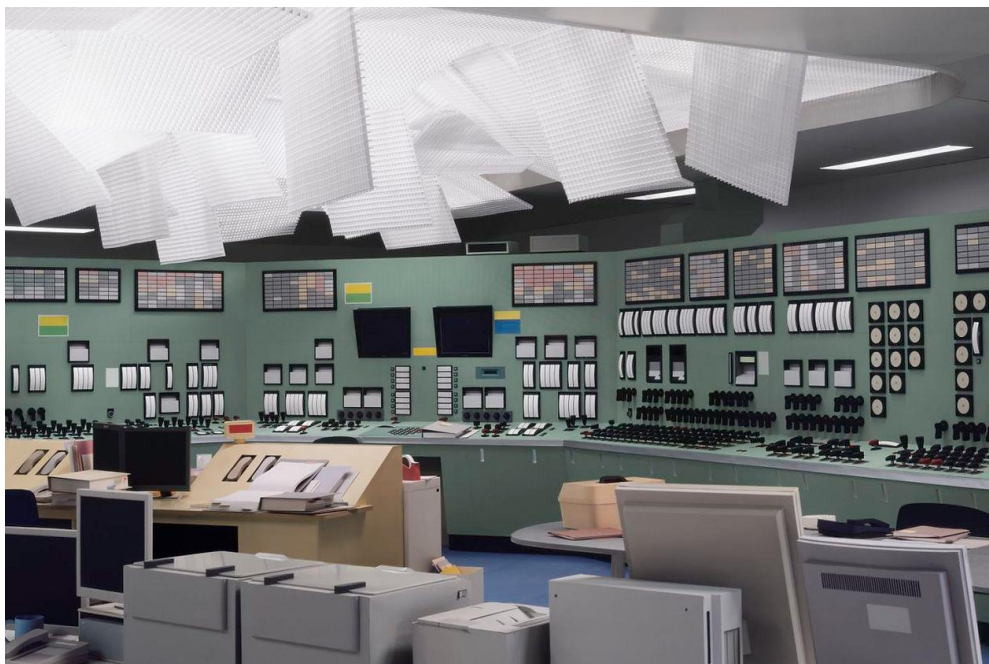
那些头上有各种旗帜，绣出各样好名称：慈善家，学者，文士，长者，青年，雅人，君子……。头下有各样外套，绣出各式好花样：学问，道德，国粹，民意，逻辑，公义，东方文明……。

——鲁迅《这样的战士》

在健康码过期前一分钟，我顺利进入 UCCA Edge 观看展览“托马斯·迪曼德：历史的结舌”。展览入口处，仿窗帘式的墙纸营造出温馨的暖意，将我在轰隆作响的地铁里因担心健康码失效而生的紧张情绪包裹起来。入口处灰白相间的墙纸，似乎是即将拉开的幕布，向参观者暗示托马斯·迪曼德作品中似是而非的暧昧性。展览用迪曼德七十余件作品向观众展示诸多可以用“马上”“刚要”和“向前倾倒的前半秒”等短语和时间副词来概括的无名之处。作品里再现的无名场景都是即将发生质变或刚完成质变的历史节点所处的空间——如美国总统选举的结果揭晓前的计票室，或暗杀希特勒失败后的房间。在这些时刻，一切都已结束，质变已经完成；或一切正在酝酿，不断升温，即将到达峰值和历史的拐点。它们是朦胧至极的历史区间，我很难理清它们在时间和空间里的起点与终点，却与托马斯·迪曼德一样，被这些无名之处的神秘和紧张所吸引。它们好似旋转不止的陀螺，在漆黑密闭的纸盒里发出转瞬即逝的荧光光晕。

位于混沌历史里的无名之处，是非线性时间轴上 A 事件与 B 事件的交界点。在这些瞬间，过去和未来正一个接一个地滑过。展览的第一部分“神秘的历史”，在刚进入展厅时便将参观者引入了德国政治记忆和集体创伤的无名之处。“神秘的历史”版块里的作品触到的历史暗角，试图撕开集体记忆里凝结多年但仍隐隐作痛的伤疤，以局外人视角进入到上海疫情余波呈消散之迹的无名期。直面伤痛，但不再哭泣。这似乎是迪曼德探讨集体创伤的作品系列传递出的精神。不过，他的创作并未停留在对历史暗角的捕捉上。作品背后是艺术家精心布置的一场仪式：先用纸张重建无名场景，再为纸质模型拍下纪念性的图片，最后销毁该模型。在这场仪式里，迪曼德化身为一名左右着凝聚无数人目光的无名时刻的操盘手。在非左即右的历史拐点处，艺术家抓住了历史是由诸多偶然事件组成的赌局这一本质，用纸质模型的物质性和饱和度较高的色调，纠正并校准了历史暗角的基调，中和了让人类蒙受灾难的暗色光晕。

透过作品浓重稠浊的历史光晕，我们看到一幕幕凝聚着人类之目光与注意力的场景。从暗杀希特勒的《房间》（*Room*, 1994），到暗示视觉符号在传播纳粹集权统治时所发挥的威力的《档案》（*Archive*, 1995），作品背后隐藏的顽固隐讳的政治博弈和多重的种族恩仇一起构成一个更加宏大的阵列。此阵列位于死寂的无名之处，周围竖立着无法翻越的高墙。墙壁被贴上了色调亲和的墙纸，看似友善，墙内外却充满非此即彼的敌我矛盾和一决存亡的对抗态势。这或与鲁迅先生在散文诗集《野草》里提到的意象“无物之阵”有相似之处。在《野草》的“无物之阵”里，革命者找不准敌人方位，既无力攻击，也因恐惧而无法有效防御，于是感觉被位于无名之处的无形阵列困住了手脚。托马斯·迪曼德将“无物之阵”转化为让观众感到不安的视觉语言。而对纸质模型的销毁，或是艺术家试图把深埋于虚空里的历史暗角物质化后，让其不复存在。我以为，若将无物之阵理解为对位于封闭与开放、保守与激进间的无名历史期之集体能量场的提炼，或许迪曼德的艺术实践能给重返有声世界的创作者们提供一条具启发性的路径，即，用艺术能量将保守的社会习俗、模棱两可的中庸主义和不可知的人类处境所构成的无物之阵分解、摧毁和再重建的辗转求索与求存之路径。



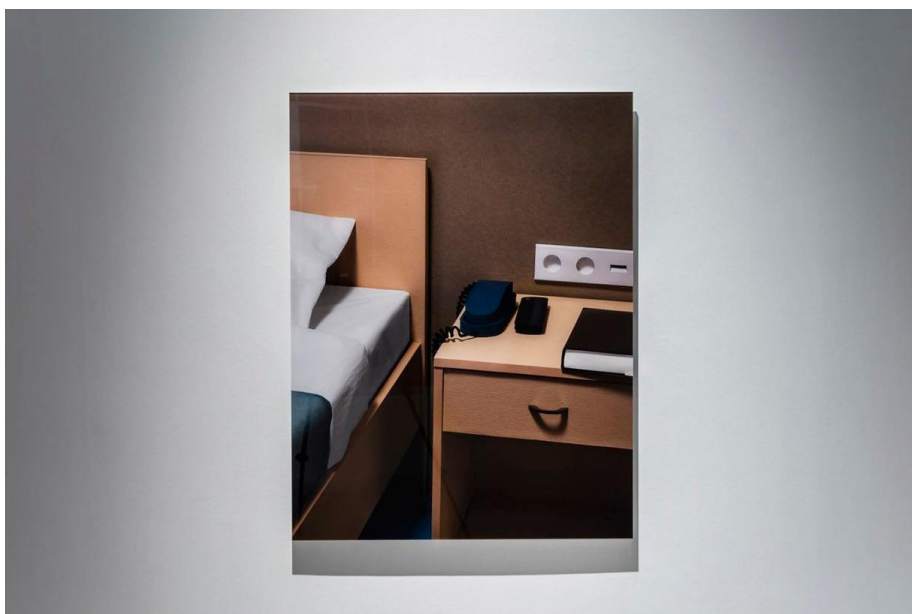
托马斯·迪曼德,《控制室》, 2011, 彩色合剂冲印、迪亚赛克工艺装裱, 200 × 300cm。  
图片由艺术家、Matthew Marks 画廊、Sprüth Magers 画廊、施博尔画廊 (柏林)

在迪曼德的作品里,“房间”是记录着无物之阵的实体。“房间”里充满了性质各异的存有物。从生物病毒,黑客代码到虚构的敌人脸孔,一切可感知但不可见的外物都被放大为需时刻小心提防、似乎随时都会入侵的外来威胁。它们张牙舞爪着,肆意房间里侵占主体的领地,而主体却只能隐退到无物之阵的障目烟雾里,躲藏在虚实难辨的无名之地里。四楼展厅的“避难所”(Refuge)系列再现毁誉参半的情报界传奇爱德华·斯诺登在俄罗斯寻求政治避难时的房间。策展人用半封闭的隔间将其外的以旅馆走廊为主题的作品《避难所IV》(Refuge IV, 2021)与其内以旅馆房间局部为主题的作品《避难所III》(Refuge III, 2021)分开。隔间外,四面墙壁切割了感受,像停顿了半拍的休止符,也像延长了前音符时值的附点音符。这四面墙壁,或许给忽略了作品叙事背景的观众仿造了一个与作品标题契合的临时“避难所”;也或许模拟了斯诺登——这位因向媒体提供政府秘密情报而获比昂松言论自由奖的政治避难者——从走廊走到旅馆房间的路径。隔间内的《避难所III》里,房间门被小心翼翼地虚掩着,让人联想到斯诺登因害怕被监听而将房门缝隙用

被子塞住的恐惧。而在《避难所II》(Refuge II, 2021)里,蓝紫色的光照在了床头的枕头处,似乎紫色的秘密与蓝色的镇定和冷静交汇了。《避难所V》(Refuge V, 2021)的床头柜上摆放的电话、文件夹和遥控器,彼此间在排列组合上的倾斜角不超过十度,似乎有一种介于谨慎与随性之间的气息。这或许是迪曼德制作纸质模型时,在同时想象斯诺登所处的潜逃状态和举世瞩目的英雄身份之后,做出的关于室内物品的摆放选择;也可能是迪曼德试图用模型还原斯诺登短暂停留的房间的动机,和潜意识

里的艺术家主体性在角力之时所做的决定。在展厅隔间的四面墙上,这四幅作品形成了一个相对封闭的场域,而不确定是天花板还是地板的《避难所I》(Refuge I, 2021)中央处带着白色光晕的一块砖,成为了闭塞压抑的房间里唯一的出口,以形似教堂天顶的图案为避难者提供了一方视觉冥想的无名之处。

踏出隔间,斯诺登曾停留过的真实避难所,迪曼德的纸质模型避难所,与 UCCA Edge 四楼展厅里



托马斯·迪曼德,《避难所V》, 2021, UCCA Edge “托马斯·迪曼德: 历史的结舌”展览现场, 图片由 UCCA 尤伦斯当代艺术中心提供。

的临时“避难所”一起，重叠在我的思绪里，以同等的沉默放大了我耳畔来自同楼层作品《太平洋太阳》（*Pacific Sun*, 2012）的风浪声。迪曼德在《太平洋太阳》里用定格动画展示了与宏大历史叙事无关的无名场景：一艘在海上颠簸，马上就要失重的游轮甲板上晃来晃去的桌椅。作品背景音好似大海在咆哮前奏响的平静乐章，而此时落到我头顶的，或许来自天花板处的水滴，仿佛在模拟着飘散开来的浪花，也提醒我由自然灾害组成的无物之阵，和将革命者绑住的无物之阵无异，均是集体记忆里让人们彷徨于无地的暗角。在思考与感觉、形式与观念、物质性与非物质性、场所性与非场所性之间，迪曼德站在神秘的无名之地，为近乎闭合的艺术世界寻到了诸多亦真亦幻的夹缝，并以纸质模型这一平凡的材料为介质，打通混沌的历史、无序的大众传播与原始的艺术仪式间的无物之阵。

朋友，时候近了，  
我们仍在无名之处的无物之阵里，  
彷徨；  
彷徨于让我们在迷宫里回旋的名词里；  
彷徨于我们在迷宫外采集的瓷器里。

朋友，时候近了，  
我仍在无名之处的无物之阵里，  
搜寻；  
搜寻一处水的源头，  
搜寻一件由线条和墨彩组成的电子乐器，  
一把用于抵御侵害和压迫的水上工具，  
和一缕  
照亮无名之地的光济。

---

## 作者

李荷力是一名研究者、创作者、译者、诗人、撰稿人和视觉艺术指导。她的创作和写作常探讨空间、时间、记忆、感知、身体、异化、仪式、本真性等概念，涉及的媒介有摄影、诗歌、石刻、装置等。她的作品试图在意象与象征符号间构建互文性的甬道。同时，她致力于探索艺术与文学在人类世的极端时期和危机年代所能扮演的角色。近年来，她开展的跨学科研究类项目聚焦在创伤，集体创伤与离散族群，自然景观和当代城市环境，人类与多元物种的共生和亲缘关系等议

题。她曾在 AICA（国际艺术评论家协会）分享研究成果和报告；艺术评论和诗歌作品散见于《Engage, the National Association for Gallery Education》（英国）、《歧路批评》、《Voice & Verse Poetry Magazine》（《声韵诗刊》，香港）；曾获世界黑白视野摄影大赛荣誉提名奖；曾入围 Accent Accent International Poetry Award（重音国际诗歌奖重音新声奖）长名单；曾参展：“城堡，城堡”中丹艺术家影像作品交流展（2021，浅美术馆/中丹创新中心，群展，重庆）、“碇泊—第五届金鸡湖双年展平行展”（2020，金谷里艺术馆，群展，苏州）、“We Are Forward Thinking”（2021，Roswell Arts Fund，群展，美国新墨西哥州）等。封面图片由 UCCA 尤伦斯当代艺术中心提供。

感谢吴作人国际美术基金会对本文章酬的支持。

## 欲歌声咽，地海难安——评“青喉：开始搅动”

聂小依

评“青喉：开始搅动”

Art Central, 香港会展中心

2023年3月23日至25日

“凉风有信，秋月无边，亏我思娇情绪，好比度日如年。”上世纪就已传唱香港的《客途秋恨》，在罗玉梅(Law Yuk Mui)的“电影现场”(improvised cinema)词穷乐断。幽暗房间里，只有竹板在按着原曲敲击。二胡的弓弦在箱体皮面上拉擦，不成腔调。红绿蓝黄的彩色小球，一开始被仔细放置，临结束时演者却将它们抛入空中；有的砸中了地面上晃动的铜镲，金属回响如旅程将尽，大梦初醒。物与人欲歌而声咽，声响叠着声响，人影叠着人影，却总不成旋律，总有空寂。看资料时，我才知晓那二胡的噪声竟是曾被大陆反复播送、跨越海峡的《思乡曲》。表演者 Jonathan 也是有名无姓之人——在华人祖先流散到印尼的旅程中，祖先姓氏遗落海底。

《客途秋恨》(2022)的录像在展览里只是一方小小屏幕。我得捂紧耳机才能辨别哪些声音来自屏幕中的幽暗之境，哪些声音来自身旁日光灯下的攒动人群——两方迥异时空，凄苦、欢庆不可相语。“青喉：开始搅动”在香港巴塞尔艺博会期间出现于香港会展中心的三楼。白色展板错落围出一片半开放的区域，对面即是承办方 Art Central 展会的入口。展览聚集了 16 位有香港生活经验的艺术家，由万丰和叶伟靖策划。表面上，这次展览是对香港本土艺术家的呈现。细看，他们的作品中满是“本土”的震荡——更准确地说，是身心在家宅、街头、四海的不可安顿。人如此脆弱，即便勤恳上班仍有奔命时的茫然。我一进场先看到的是王顺瑜的丝上水墨画，标题便直接说明了如我般当下年轻人的境况：《我妈说她供我读那么多书就是想让我在外面长出息。可是发现工资一说出来好像也攒不到钱。我想要的是攒钱不是工资高》。

罗玉梅《客途秋恨》，2022年，4K 高清、立体声、彩色影像，9分59秒，视觉装置。图片鸣谢艺术家。







“青喉：开始搅动”展览现场，2023年，凌中云《登陆于会展的帐篷与启德》，2017-23，零食、方便面铝箔包装袋、帐篷架竹子、行李箱、家中物件、锈、应急毯，190 × 150 × 190 厘米。图片鸣谢 Art Central。



“青喉：开始搅动”展览现场，2023年，左侧为王顺瑜作品，右侧为“Thy Lane Museum”。图片鸣谢 Art Central。

《客途秋恨》的创作者罗玉梅近年从香港移居日本，这作品的英文名“The Song of Exile”，像是对她自己和更多离乡人、离岸人的经历。而有关路途的作品不止这一件。展区里有个用铝箔纸和零食袋搭出的轻飘飘的帐篷，里头摆着摊开的行李箱、泡面、应急保暖毯和蒲团。塑料零食袋的衬里连缀成挡风薄壳，让人觉得应该是几位年轻好友一起吃掉膨化食品后做出来的。想象一下这狭窄天地中只有友人挤在一起，倒是也够温暖。但此时突然有位肥头大耳的和尚，裹着红色僧袍钻进帐篷，探出头来让众位陪客拍照。他脸上的

嬉笑让我担心他屁股一歪，帐篷便会被就地掀翻。此刻的错乱感也被帐篷的创作者凌中云（Ling Chung Wan Kevin）调侃了：这作品原本叫《扎营》（2021），现在则叫《登陆于会展的帐篷与启德》（2017-23）——“启德”，是启德机场吗？劳丽丽（Lo Lai Lai Natalie）在录像《阿兹特克饮料》（Aztec Drink, 2018）里讲述了自己由于咖啡因过量在飞机上心悸的经历。她配上的动态图像却是流水线上成群结队的罐装饮料：录像正放、倒放、卡顿，流水线正流、逆流、停滞。她最终有惊无险抵达目的地，内在的爆破渐渐平息。两件

作品在平易近人的表面下隐隐透出创作者矛盾复杂的状态：困于此地的难捱和脆弱，飞行时刻的兴奋和幻梦，螳臂当车时的幽默和叹息。人，无法平静。

如果把离散作为隐喻，破碎、废弃、重生的意象贯穿了整个展览。离开故乡时，家中的神明要一起从启德机场离开吗？许多港人在离开时会将庇佑自己和家人的神像重新安置在神像山上。这几年飓风过境，有的神像碎裂，也有新的神像上岛，从人间回返山水间。何兆南（South Ho）拍摄的《神话避风所》（2018/2023）在展场变作垂帘；没有穿堂风，但人不经意间会发现自己正与神相视。朱颂琪（Maggie Chu）的《秃石记》（Barren Rocks Reminiscences, 2021-22）远看只是趴在墙面、停靠在桌板上的碎屑，走近才能辨认出，墙面上的黑白和彩色香港风景明信片，正依着山峦流线被拼成条带。天空、海洋注入彼此，楼宇、人影悉数裁出。被剪下而倾倒着的中环高楼正落在桌板上，与石头、混凝土、金属线、泥块、废纸壳、螃蟹壳相互嫁接，形成种种异形生命。假如展览里欧阳应霁的《顽石说》（2021）还留有《西游记》和《石头记》中通灵顽石的浪漫幻想，朱颂琪捏出的纷杂“秃石”则写实得多，都是未得造化的乌狗众生。在香港，万物为活下去而活成混乱绞缠。此处的海岸、水流、鱼蟹，此处的南逃客、混血儿、水客小贩，承受填海造

陆，承受狭窄逼仄，承受权力更迭。哪一番不是血肉横飞、心神倒转的暴力。

《再化为鱼类》（2023）和《神沙》（God Sand, 2017）匍匐在地上。谭敏晴（Michelle Tam）在裹着发泡胶的水泥块上垒起蚝壳；香港街头的高哼（Go Hung）把废纸壳化为纸浆，塑成如蜗牛般半瘫着的一毫（ten cents）香港硬币（硬币年份的前三位似乎是“201”）。《树蛙的下落》（2022）垂悬而下，卢永滔（Ringo Lo）把一串叮叮当当钉在墙头，长链上挂了一个反光水壶、许许多多把钥匙和日漫人偶——少年人的神明相聚，远看如藤蔓，甚或是情人锁。年少时的友谊，以后会是暗夜中的光源吗？这几件作品的材料、名字都含有非人元素。或许是生者不可承受现实时向自然和神明的移情，也或许是借物言身——与时事报纸（韦邦雨[Wai Pong Yu]《山河变奏 9》，2019）和监控（挨壁靠事物所《天眼 CCTV》，2022）有关的作品，补齐了展览回应的社会现场。艺术家都处在此时此刻，在时代的漩涡中遭受压制、驱逐、失意，同时生发出抵抗和团结。年轻人大量使用来自香港街头和自然环境的现成物绝非偶然：身处激烈冲撞的现实之中，逼迫而来的问题正是如何重叙此地此身，如何处理绞缠的历史、记忆、言说，如何谈论自己，如何谈论自己和“香港”。

展览标题“青喉”取意于印度教的“搅动乳海”传说。

贪婪的神明为了获得不老药而搅动乳海，新的世界诞生于此，也诞生了毁灭世界的剧毒。宇宙与毁灭之神湿婆为拯救世界喝下毒液，他的喉咙因此变为青蓝色。从这一借用看，策展人将艺术家比作搅动世界、回应世界的“青喉者”，意味着他们终将投身

朱颂琪，《秃石记》  
2021-22年，明信片、纸板、水泥、黏土、钢筋、拾得物，尺寸可变。图片鸣谢 Art Central。



于时代。剧烈震动的社会催生创作者表达。他们也将进入地壳、海沟深处，与水泥、蚌壳一道，重塑下一世人类。但相比这种乐观，我在展览中感受到的更多是无可选择。离开香港后，我反复回想起《客途秋恨》里支离破碎的声响。那说的是，离岸人辗转反侧之不可停，离散者畅然自叙之不可能。

---

## 作者

聂小依是一位研究者、写作者、策展人，日常参与 ArtReview 中文版(《艺术世界》)、LEAP(《艺术界》)、歧路批评的编辑。她在英国皇家艺术学院的博士研究《从策展到策动》通过重访跨文化语境的个案梳理了“策展”自 1990 年代以来在中国的出现和再发明过程。目前，她作为研究员参与广州时代美术馆和时代艺术中心(柏林)的项目“三个争议的场域——漫长的就是年代及其当世寓言”。2020 年，她获选国际艺术评论协会(英国)的新兴艺术写作者。她曾参与 OCAT 研究中心(北京)、Gasworks(伦敦)、集美阿尔勒国际摄影节(厦门)、丽水国际摄影节的展览项目的研究和策划，曾在 Institute of International Visual Art、中国美术学院、Asia Art Activism、Centre for Chinese Visual Arts、OCAT 等机构分享研究。

感谢吴作人国际美术基金会对本文稿酬的支持。

感谢沈军和赖非的编辑支持。

## 最原始的亲昵：在艺术的“变形” 练习中思考中医生灵观

陈思怡

工作坊：

“博物之知：归零学堂 第六课 从自然物到艺术创作，中间会经历什么？”

广州美术学院美术馆、广州中药博物馆

2023年5月13日

我与“归零学堂”的结缘要追溯到四月份。彼时我有幸参观由广州美术学院主办的展览——“泛东南亚研究序列”。展览分有四个版块，“博物之知”是其一，展厅里陈列着的不少艺术品乍一看不能看出材料，这一下子激发了我的好奇心。时隔一个多月，我偶然得知“博物之知”版块还包括一个名为“归零学堂”的系列工作坊，工作坊的第六期正巧会在我就读的学校博物馆举办。机缘巧合之下参加“归零学堂”的第六期工作坊，让我屏息、凝神，最后竟然感到一些细细密密的颤栗。

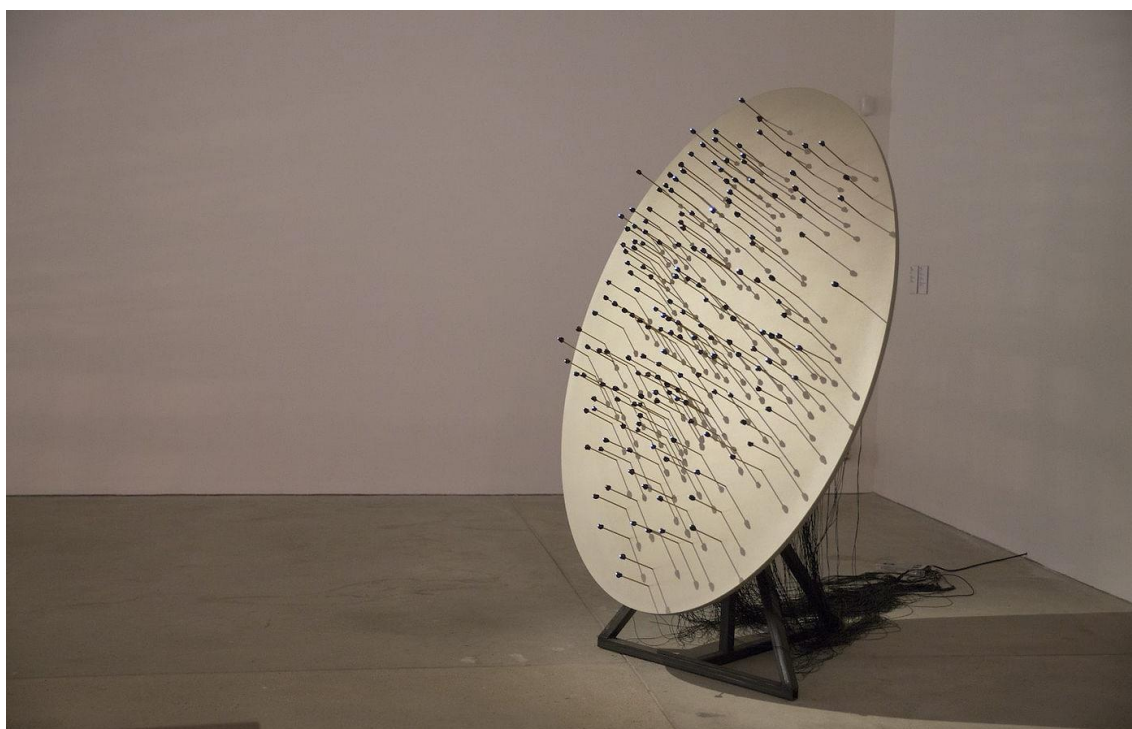
“归零学堂”招募了大学城各大高校不同学科背景的学员加入工作坊，围绕着博物学的历史及伦理

生态批判及其研究实践、策展方法实践及等三个主要方向展开。此期学堂的主理人是艺术家苏咏宝。从童年走来，成长于中医世家却深耕于艺术领域的她，将药店的小小世界以艺术创造的形式进行耐心诠释——从世界之中，到世界之外；小到显微镜下，大到天文宇宙。

在活动第一部分名为《变形练习》的分享中，苏咏宝介绍了由她创作的许多关于中医药的作品，有苏木手工拼接做成的三维空间，有模拟姜形态的水管，有油柑子制成的浮游标本。让我惊叹的是，她总是采用我完全没想到的中药材料，有趣地组合出展现自己的意志的全新的东西。比如，《由体而始，至体而成，自体而过》（2019）是以玉米须堆砌成的“堡垒”，外观不太规则，非要形容的话大概像是一个神话里的兽类，只不过它的边缘似流体般波浪起伏，丝丝缕缕的玉米堆叠也让这“堡垒”看起来更像是一只毛茸茸的怪兽，而不是硬邦邦庞然大物。苏咏宝介绍，她专门录下了药店里的声音，诸如切药材的咚咚声、捶打药材的铛铛声、抽拉木屉的咣咣声，这些嘈杂而有序的声音在装置里被循环播放。“不少人很喜欢待在里面，听装置里的声音，观察玉米须缝隙里漏出来的光影。”苏咏宝说。

另一个作品《散发》（2018）则将中医耳穴的概念运用其中。中医生在学校学习耳穴的时候，不少老师都会让学生把耳朵想象成一个倒立的胎儿，这样一来，如耳垂对应着头面、耳轮对应着上肢、五脏六腑都在小小一只耳朵上有其代表部位的分区，治疗的时候

苏咏宝，《散发》，2017-18，使君子、铜管、灯，250×84×300厘米。“六种练习：苏咏宝个展”展览现场，大馆当代美术馆，2018。图片由艺术家及刺点画廊Blindspot Gallery 惠允。



就运用具体对应的穴位进行针刺、贴敷。《散发》（2018）的主体是一个椭圆形平面，由使君子干果点缀，干果对应着耳朵上的腧穴及身体各个部分。至于为什么使用使君子这味药，我大胆猜测也许是与使君子的花语“象征着生命的延续”有关。《散发》（2018）还有一个类似于发射器的外形，让它整体看起来像是一个自身体通过耳廓向宇宙发送信号的交流装置。我惊喜于苏咏宝以耳穴的概念作为人体缩影，又由此延伸到外界，甚至是天体宇宙这样宏大的空间里。作为苏咏宝有关中医药的项目《六种练习》的第三部，我认为《散发》（2018）是基于中医以小窥大的整体观，将人体与自然关系的探讨展现出来，无疑是一种很新且很酷的尝试。

为了让工作坊的参与成员亲身实践“变形”，接下来的第二部分是解构水果与中药材。活动设置鼓励参与者用多样视角探索物料的更多可能性。因此有的组运用博物学的方法对物料进行原始的分离和认识，有的组打破食材原貌，大胆进行重新搭配和料理，而我则是在用中药炮制的方法对原材料进行净制与切制——想象着炮制生姜需要的步骤，净制时的洗净、去粗皮，切制时可切成的片、丝、段、块。我实践着我的专业课的教学内容，玩得不亦乐乎。



“归零学堂”工作坊现场，2023。图片由工作坊参与者提供。

于我而言，不管是欣赏苏咏宝的作品、聆听她的讲解，还是自己动手单纯地刨或者切一块姜，都是一场场奇妙的旅程——仿佛在药理的科学领域与诗歌之间找到了连结的窗口。苏咏宝的作品将自然物料作为主要的表达媒介时，传递出对生命朴素的尊崇与热爱，特别是当这些作品将感知放大，并以一种宏伟的艺术作品的姿态呈现，有时竟使我震撼失语——看到自己熟悉的中药换了一种面孔出现是有些难以言喻的感受。因为医学永远将人置于首位，而苏咏宝的创作却颠覆长久以来根植在我脑海里固有的主体客体关系，去探索人与自然最原始的亲昵关系。在工作坊中，我们与药物的接触是纯感知形式，甚至带有玩的性质，而无关于它的药用价值和功效。

适应时代巨变的需要，我们周围的一切都在趋于量化和标准化，变得功利、大众化、可复制、直达结果，这似乎是社会向现代化进发的必经之路。但总有那么些“落伍”的人和事，没有依照这套规则进行彻头彻尾的整改，照旧抱守某一部分传统遗世独立。显然，中医是其一。这块承载着老去记忆的区域，既是先锋者批判的靶子，也是恋旧者维护的精神原乡。撇开过褒过贬的成见，我更愿意把中医当成是一个走在队伍最末的人，不着急赶路，只是静静地用感官触摸到天地自然，敏锐觉察这世间万物。那些被时代洪流裹挟着往前走的人事，自然是抓住了机会完成了华丽蜕变，但走得过快带来的负面效应也随着现代化的进程，在各种伦理问题与社会效应中愈发凸显出来。也正因此，让落在队伍最后的中医由于冲锋者的失落，又忽然承受了过多过重的目光。

重新被重视意味着有复兴的机会。但问题在于，因为长期注视着队伍前面的科学，人们并没有认识到（或者说，事实上是虽认识到，但暂且不管）中医与西方逻辑思维模式的全然不同，只是以同样的目光审视中医，并粗暴地将既定的人才培育模式嫁接到中医身上，造就了中医学培育机制中与中医学本身自相矛盾的尴尬。



“归零学堂”工作坊现场，2023。图片由工作坊参与者提供。

例如，当代医学教育中冰冷的动物伦理价值就与中医医德的核心“医乃仁术”背道而驰。如果你对此有一定敏感性的话，置身医学院免不了会嗅到强烈的人类中心主义的味道。感受最深的时刻是在一次感恩实验动物的活动中。写一段感恩语是看似简单的要求，但在落笔的瞬间我怔愣了许久，最后撂下笔，纸面依然是空白。面对无端承受人类残害的动物，我竟觉得语言如此匮乏——无论是感谢还是歌颂都处处散发着既得利益者的傲慢，就连手下的卡片本质也仍然是为建设人类文化而服务。在中医生都熟知的经典课文《大医精诚》中，孙思邈写下“夫杀生求生，去生更远。”这样的语句劝导中医人尽量不用活物入药。而一千多年过去，中医生仍在对动物痛下杀手，若是意义较大则可以说是迫于无奈不得不做，但本科阶段的实验，怕也只是为了完成薄薄的两页实验报告，和验证一些早已明确的药物不良反应罢了。

另外，以成才效率为最高纲领的教育方式，并不注重培育学生们的中医思维。一个简单的例子：上中药课的时候大多数同学会觉得枯燥难忍。三百多味药，要一一记牢性味与功效，药效是我

们与之相识的唯一切入点。但其实古人认识中药，是“取类比象”，这是中医独有的思维模式，把“象”悟透了，万事万物都可与药、与穴、与症、与方产生联系。在这个语境下，人们先认知药用植物本身，再由其引发的“象”的联想去猜测和验证其功效。

恰恰苏咏宝的这些有关中医药项目的作品，其内涵道出了中医更本质的意味——生命科学，其落脚点难道不应该最终回归到万物生灵？

---

## 作者

陈思怡，女，广州中医药大学中医学临床专业本科在读。

感谢吴作人国际美术基金会对本文章酬的支持。

## 翔岗古村动漫艺术节：是古村需要艺术，还是艺术需要古村？

王婧思

评第二届翔岗古村动漫艺术节  
浙江省桐庐县翔岗村  
2023年4月22日至5月22日

我在夜幕降临时分到达翔(huì)岗村[1]，第一件事是跟着策展团队进村找鸡——为了配合艺术家于航的参展影像作品《金鸡奖》，有几只鸡被散养在展厅天台上，其中一只乘着夜色出逃了。在影片中，同样有一小群鸡簇拥在一辆前进的、敞着门的平板车上，它们面临着留在车上或跳车回到田间这两种选择，而最先跳下车的那只鸡被授予“金鸡奖”，以鼓励其勇于尝试、追寻自由的觉醒精神。播放影像的屋子和天台由一扇小窗连接，仍在外徘徊的鸡不时站在窗前向室内探头。

天台楼下，艺术家刘宸收集了村民生活中的日常物件，做成动态装置和投影，而屋外的水澳边，不时有村民前来淘洗果蔬。几番场景中幽默的巧合或似是而非的熟悉感，与作品形成了微妙的互文。这一双个展现场主题为“我们赖以生存的”，是杭州桐庐县翔岗村“Arts in Motion 艺动古村”展览的12个主题展之一，也构成了第二届翔岗古村动漫艺术节的一部分。“艺动古村”展览选取村子里的12间老屋作为展厅，试图将媒介、身体、规训、日常等当代艺术所偏爱的创作母题融入关于传统的建

翔岗古村入口，艺术节的海报下，村民在水澳边淘洗果蔬。图片由作者拍摄。

筑空间与古村的价值讨论之中。随着展览把艺术生产的场域延伸到乡村，我得以在受邀观展后第一次来到翔岗村，并在此短暂停留两日。这也让我开始思考：这种延伸对于游客或观众、当地居民和艺术工作者来说，分别在多大程度上是有效的？

相较于借展的作品，驻地创作的结果更紧密地连接起作品和地方、艺术家和当地人。艺术家沈蕊兰收集古村中遗落的陶罐，把它们错落排布在长满青苔的院子里，并在罐中注水，将在当地拍摄的胶片置于罐底。村庄的朦胧影像透过水波依稀可辨，让人想到在时间流逝的涟漪中消散又泛起的久远记忆。在致远堂的展览“生生，花花”中，艺术家范莹和刘泽伟以当地常见的红色鸡冠花为素材，创作影像作品和纺织装置。双重曝光的画面中，自然花木和村庄生活的景致交叠；在





潘子申，《投石问路》，2022，尺寸可变，不锈钢、玻璃、手电筒、植物等。摄影：潘子申。

潮气和高温下，印有图像的亚克力板如墙皮一样剥落、四散在草丛中，却出人意料地构成了作品的另一种状态。范莹的装置作品则用竹枝和红纱制作不同生长阶段的鸡冠花，错落摆放在庭院里。据说，整个编织和制作是艺术家和村民一起完成的，作品的意义因此从视觉意象拓展到了共同劳动的过程本身。

当然，我并不确定这样的叙述是否只是艺术家或策展方的一面之词，而所谓意义的拓展又是针对谁而言，毕竟我无从了解“共同劳动”背后实际的沟通情况和细节。后来我遇到一位住在这里的阿姨。她一边告诉我“那些鸡冠花就插在我种的菜旁边”，一边说自己种在院角的蚕豆被人摘走了大半，语气里掺杂着自豪和惋惜，但更多的是一种闲聊时漫不经心的平淡口吻（“有了作品嘛很多人来看，来的人多了又要摘我的蚕豆”）。我无意在此求证或追问艺术家和村民或艺术和村庄的关系，更无意将两者区别或对立起来，但在这样的时刻里，我意识到追问本身就是一种自我中心的视角：当我们把展览视作一次值得分析和讨论的事件时，它对当地人来说实际又有多重要？阿姨随即招呼我坐下一起乘凉，谈起最近的炎热天气。话题

像门口的穿堂风隐约而片刻地吹过，艺术节只不过是其中一个。

潘子申的作品《投石问路》在阿姨的口中变成了“会飞的大鱼”——一块悬在敬吉堂正中、形似鱼身并随风摆动的金属碎片。天井里还散落或悬挂着另外的金属碎片，其间点缀着淡绿色的玻璃球体。在作品描述中，这些碎片脱胎于艺术家对肚脐这一身体部位放大后的拓片翻模，希望传达一种对母体和肉身的隐喻，并在形态上勾连起人们对虫洞和天外的想象。我在读到介绍前并没有任何深奥的联想，只对与老屋和作品的相遇印象深刻。进入庭院，我们一群来客无不被房梁和窗棂上精致灵动的木雕所吸引，直到仍然在此居住的老人偶然推开深处的房门，所有人的注意力才再次投向作品：悬吊的金属碎片缓缓转动、反射着不断变换的天光，光影晃动中，老屋仿佛也流动起来。

《投石问路》也曾于2022年在浙江美术馆展出。在黑暗的展厅里，那些金属碎片在手电筒般的彩色光晕下像山园的废墟，也让我联想到艺术家在追索人生之路上投出的问句——精心布设和维



护的空间更容易让人去思考作品背后的隐喻。如果美术馆空间对作品的意义是一种提纯，那么相比之下，乡村的环境存在诸多不可控的因素，对其更像是一种削弱甚至消解。当时有人感叹“这作品被房子吞了”。但在我看来，这种“消解”本身指向了一种不可复制的体验，我们仍然可以问：作品的意义是被什么所削弱的，又是如何被消解的？这一过程是否又为作品增添了新的意味？而这些问题恰恰说明了作品与其所处环境之间关联的独特性。换句话说，当自然光、老屋建筑和住户的行为都可能影响作品的状态，在敬吉堂中展出的《投石问路》所带来的观看体验是唯一的，而这种相互映照仅在此地才能够成立。

也正因为作品与村民的日常和生活环境交织在一起，发生在村子里的艺术节始终是一个不固定的、半开放的现场。在行进的展期内，维护的难度和复杂度比预想的更高：艺术节的挂幅海报可能被大风吹歪或被醉酒的过客撞掉，不时需要调整或重新悬挂；有些作品旁“请勿触摸”的提示不被人理睬和理解（“看着就是普通的生活用品，为什么不能摸？”），不得不加上的围挡也常常被挪走或变位；老屋门梁上不时冒出歪歪扭扭的艺术节贴纸，那是孩子们在任何地方的“创作”痕迹。当艺术家和策展人的工作场所就是当地居民的生活场所，这些令人啼笑皆非而又意味深长的偶发时刻昭示着这既是共创的现场，也是混乱的现场。

面对这种含混的状态，我为之着迷也感到困惑。对观众或游客而言，古村里的艺术更像是一个起点，吸引他们进入村庄，使他们与真实的地方和当地的人群（而不只是作品）相遇——这是令我着迷之处。但同时，我也困惑于应该如何从观察者或研究者的角度看待和评价这样的事情，因为这些混杂的部分超出了我所熟悉的艺术评论的话语，而在整个艺术节发起、实施、维护和撤离的过程中，去讨论那些“艺术”的部分反而是更容易的。

这显然不只是我的困惑。在观展后跟策展人的交流讨论中，我才得知策展团队也在方案策划、落地、调整的一系列环节中面临着艺术以外的各种问题，始终在主办方、艺术家和村民之间扮演着协调者的角色。布展工作是见缝插针地进行的：作品进场前，作为展厅的老屋需要先花几天时间

修缮和清扫；展览中的电子设备和走线全由村里唯一的电工师傅负责；作品搭建和维修则交由另一位师傅，他却还身兼守林员的工作，时常在忙碌间隙开着运送物料的平板车疾驰在古村的石板路上。与此同时，展览内容还要兼顾主办方提出的“吸引游客”“回归传统”等要求，同时呈现想要探讨的艺术议题。最终，在“艺动古村”之外，艺术节还设置了“翔岗 IP 艺术展”和“百年国漫特别单元”两个版块，仿佛各司其职地承担起“动漫”和“艺术”的部分。[2]尽管如此，这些版块在观众眼中又是一个整体（例如在被问及印象深刻的展厅时，不少村民和游客表示最喜欢国漫单元）。这个整体囊括了当地政府、村民、艺术家和策展人等不同主体的诉求和兴趣，其在此交汇或相互抵牾的痕迹直白而真实地展现在人们眼前。

在策展人的叙述中，翔岗古村动漫艺术节是一次艺术乡建实践。这既在一定程度上呼应了今天的艺术乡建的局面，又拨动着我对“艺术乡建”的惯常印象。一方面，在类似的项目中，艺术家和策展人往往从自身创作的角度出发，希望在更广阔鲜活的乡野间开展实践，艺术就是他们的目的或初衷。但在实操过程中，艺术常常被视为促进文旅、推动文化经济的手段，原本作为内容提供和生产者的艺术家和策展人因而被寄予了另外的期待。另一方面，与我此前对“艺术乡建”概念化的认知不同（我们经常使用却很少对其深究），翔岗动漫艺术节既不是艺术家对“上山下乡”的浪漫化的想象，也不是纯粹由官方发起的自上而下的“建设”或单向的文化输出，而是一次有着具体纠结与触动的行动的经验。

这种经验也让我重新思考“艺术能对乡村有什么用”。对于这个我一直试图回答而未能回答的问题，“艺术乡建”本是一个完美而未经深思的答案，这次经历却让我意识到，艺术对乡村的“用处”很可能微乎其微。对于像翔岗村这样已经拥有厚重传统的古村落来说，人们原本的关系结构和习俗已经相对固定，而新植入的当代艺术似乎只是浮于当地日常表面的、可有可无的薄薄一层，很难（在短期内）带来根本的转变和影响。

不过，可能也正是这样的微乎其微让人继续发问，我们对“有用”或“有意义”的理解是否过于单一了？我想起策展人分享的一则趣事：在艺术节开幕式上，翔岗村的村民抬了一头道具“贡猪”游街、奏

乐，前方两人举着彩旗开路：“抬贡猪”原本是当地最隆重的祭礼之一，而艺术节被当作了节日般的场合。[3]那“薄薄的一层”仿佛也可以在某些时刻提供一些新鲜的出口，被当地人以自己的方式所感知、转化，变成一份共同的热闹。

回到上述关于如何看待这样的事件或实践，我想我们同样需要更多样的评价标准、更恰当去描述和分析它们的语言。这也许是超出艺术批评或艺术史脉络的话语，也许是更多来自本地人和村庄内部的视角，也许是更长的时间维度和持续的眼光，但一定不是以效益或实用性作为仅有的衡量标准。我常常觉得乡村里的艺术就像播下的种子，其效果很难立竿见影，但当种子发芽、在村庄的土地上生长，变得不易察觉却又与村庄密不可分，或许就是艺术的价值形成之时。



入夜后，伯温馆天台上的鸡在花坛旁小憩。图片由作者拍摄。

当夜幕又一次降临古村，坊间人烟消散，村落回归寂静，唯有翔岗 IP 吉祥物“翔宝”的花灯在廊间闪烁。次日清晨，在伯温馆住了两天的鸡就要回家下蛋了——对我而言，比起烘托或丰

富参展作品的内涵，“下蛋更重要”的真实感与前者的碰撞显然更值得玩味，就像艺术常因为与日常拉开了距离而使人看见，但其意义总是在复归日常时才得以显现。

[1]“翔（huì）”的读音是我来到这里之后收获的第一个新知，其意为凤凰起飞时扇动翅膀的声音（出自《诗经》“凤凰于飞，翔翔其羽”），而翔岗村的名字源于刘伯温在此地办学时题写的“凤翔高岗”四字。

[2]此次是翔岗古村动漫艺术节第二次举办，首届更侧重动漫元素和潮流艺术作品，很适合“打卡”拍照，吸引了大批游客，因此当地政府希望延续上一届的风格。我们如今仍然能在村子的各个角落见到上届动漫艺术节留下的大型雕塑、墙绘等。

[3]在翔岗古村的诸多民俗祭祀中，“抬贡猪”是第一祭，主要在“春社”（三月廿一）时操办。相传翔岗曾在元朝遭遇严重的蝗灾，村里一位名为万八公的大户鼓励乡亲们出去捉虫，并用自家的粮食“以粮换虫”，帮助人们渡过难关。后世百姓将万八公的生日（三月廿一）定为祭祀日，以整猪祭拜。

## 作者

王婧思，牛津大学人类学系博士候选人，主要研究方向为乡村中的当代艺术实践及其与空间和地方的关系，研究兴趣还包括视觉、物质与博物馆人类学和感官民族志。她曾先后毕业于北京大学和伦敦大学学院，从事当代艺术的档案研究、策展和出版工作。她也是一名写作者、观察者，希望以一种介于内外之间的视角去持续记录田野和艺术现场遭遇的思考与问题。文章和译作散见于《中国当代艺术年鉴》《画刊》《黑齿杂志》《艺术新闻/中文版》和 Sixth Tone 等。

感谢吴作人国际美术基金会对本文稿酬的支持。

## 殖民历史与“全球化”的吊诡—— 评大英博物馆“晚清百态”特展

李岸东

评“晚清百态”特展

大英博物馆

2023年5月18日-10月8日

大英博物馆筹备四年多的中国大展“晚清百态”（China's Hidden Century）在开展不久就陷入了抄袭风波，未经授权多处引用了华人女性译者王艺霖（Yilin Wang）的秋瑾诗作译文。对于抄袭风波中针对工作人员的人身攻击，大英博物馆在官方声明中表示“不能接受”：“正是因为他们的学识和汗水，我们才得以将这段中国历史呈现给数以千计的大英博物馆游客。”

无论有意与否，这段回应在如今博物馆去殖民化的声浪中都显得有些刺耳。似乎只有通过西方知名博物馆、以英文的方式呈现，才能让更多人了解到中国历史。又或者，在大英博物馆这样闻名

世界的展馆举办中国历史主题的特展，本身就应该“心怀感激”，不能过分吹毛求疵。特展英文名中的“隐秘世纪”（Hidden Century）一词暗示策展人希望向西方游客展现晚清被遗忘的侧面，但“隐秘”本身就是一个主观判断。特展中希望呈现的“隐秘”之处究竟是什么？强调这些“隐秘”之处，是深化了我们对晚清的理解，还是给我们戴上了一副更加毛糙的透镜？

根据特展介绍，“晚清百态”意在让游客领略晚清“由政治、文化和技术变迁所带来的非凡的创造力”。这其中，展览尤其强调晚清社会在全球舞台中的位置。“全球（global）”是展览中多次提及的关键词。具体到策展中，晚清的全球化主要指清朝政治、经济、文化、社会等各方面与西方的联系（偶尔也提及了与亚洲其他地区的联系）。这种将晚清“全球化”与“西方化”生硬嫁接的策展叙事带来了一种吊诡的局面：一方面，晚清的全球化与当下“全球化”概念的历史类比，将全球殖民历史简化为中西交流的历史，“全球”在展览中成为一个不假思索的褒义词；另一方面，全球化叙事成为淡化、甚至娱乐化殖民掠夺史的策略，又因为颠覆了“闭关锁国”的论调而自圆其说地揭开了晚清的“隐秘世纪”。这样的策展叙事的确达到了特展介绍中所声称的展览目的——呈现一个不为人知的“隐秘”晚清。然而，这种看待晚清的



The Millennium C 大英博物馆内景

新视角却是通过利用“全球化”刻板印象、遮蔽西方殖民历史才得以实现。更有甚者，正是为了让殖民历史“隐秘”，晚清的全球视角才会被征用、才需要重见天日。

## “有趣”的殖民掠夺故事

这次特展的重头戏是《南京条约》原件，由大英博物馆从英国国家档案馆借出。在呈现鸦片战争和南京条约时，展览处理得比较客观，对鸦片贸易和不平等条约持批判态度。展览引用了鸦片贸易反对者、后来的英国首相威廉·格莱斯顿（William Gladstone）对鸦片战争的尖锐批评，他认为这场“不正义”的战争将让英国“永远蒙羞”。

但是，当展览进一步深入英国殖民掠夺史时，策展叙事的批判态度却开始变得暧昧不明。展品对于殖民掠夺的呈现，首先是一个选择问题。陈列不同的展品、安排不同的文物组合、搭配不同的解说词，都表达出策展方看待历史的不同态度。在“军事”主题展厅，除了《南京条约》原件外，最直接呈现殖民掠夺后果的却是一副京巴犬的油画像（《Looty》，1861）。展览把这只京巴犬称作“最早来到不列颠的京巴”，它在第二次鸦片战争中被劫掠到英国，据说原本属于清朝皇帝。第二次鸦片战争中火烧圆明园的惨剧，在这件展品中成了一只可爱宠物跨国旅行的背景知识。展览解说词继续介绍了京巴犬在英国本土受到的欢迎，指出京巴犬在二十世纪初成为了在英国大受欢迎的时尚犬种。在这个京巴犬的故事中，殖民掠夺史成为了中英宠物的交流史，京巴赴英背后的血腥战争和野蛮抢劫被一笔带过，替换为令人忍俊不禁的“可爱”逸闻。这只京巴犬的名字“Looty”取自英文“loot”（抢劫）。在原单词后面加上“-y”的后缀，往往代表亲昵的爱称。京巴犬的名字恰恰讽刺地展现了大英博物馆“萌化”殖民掠夺史的粉饰之举。

在整个展览中，策展人似乎一直执着

展出的《南京条约》原件

于通过这种故事性的、“有趣”的方式

来呈现殖民历史，以此在吸引观众的同时淡化罪责。为了达到这种效果，展览中强调了英国与晚清的联系。比如引用慈禧对维多利亚女王的评价、展出溥仪赠送给乔治五世的景泰蓝花瓶等。“清廷”主题展厅展出了慈禧在义和团运动后为修复与西方关系而亲自作画（或以慈禧名义，由宫廷画师代笔）赠送给西方官员的花鸟图。这些呈现中英交流的展品无一例外是英国通过“赠予”或“购买”方式合法获得的。

在文物归还运动如火如荼的当下，“晚清百态”对于殖民掠夺欲盖弥彰的行为似乎暗示了大英博物馆面对新一波去殖民浪潮的消极态度。虽然已经建立了文物归还项目，大英博物馆的去殖民化进程一直尾大不掉。在一些管理者的眼中，博物馆是无国界、纯粹甚至神圣的，博物馆是世界文明的庇护所，因此没有什么文物需要离开（西方）博物馆的保护，正如没有多少殖民掠夺暴行需要从历史的沉渣中被重新打捞。如大英博物馆馆长Hartwig Fischer所说：“这里没有外国人。这个博物馆（指大英博物馆）是一个世界性的国家。我们当然也承认它是英国创造的，不过全世界的文化都为之做出了贡献。”[1]

## 交流史还是殖民史？

以简化、美化的东西交流史观来代替尖锐的去殖民史观，是大英博物馆东方类特展的惯用策展策略。四年前，大英博物馆特展“东方的启迪”



(Inspired by the East) 就体现了这种西方中心主义的世界想象。“东方的启迪”通过各种文物展现了伊斯兰世界对西方艺术的影响。在伊斯兰恐惧 (Islamophobia) 泛滥的大背景下, 很难苛责大英博物馆改变西方刻板印象的积极尝试。但是, 正视或者积极看待东方一定意味着强调东西方交流吗? 特展的批评者 (如《卫报》专栏作家 Nesrine Malik、学者 Sumaya Kassim 等) 认为, 这种东西方文化的简单类比仍然无法摆脱爱德华·萨义德在《东方主义》中指出的“他者化东方”。似乎只有通过将东方的成就与西方文明挂钩, 才能让西方观众欣赏东方艺术。在这样的类比中, 东方永远是文明的配角和历史的他者, 只有在西方的承认中才能证成自身的主体性。与“东方的启迪”对比, 同是 2019 年展出的大英博物馆特洛伊特展 (Troy: Myth and Reality) 就没有刻意强调地域比较。即使地处小亚细亚的特洛伊同样体现了各个文明的交融, 在西方策展人和游客眼中, 它作为欧洲古希腊文明的代表或许本身就已经足够丰富和有趣。

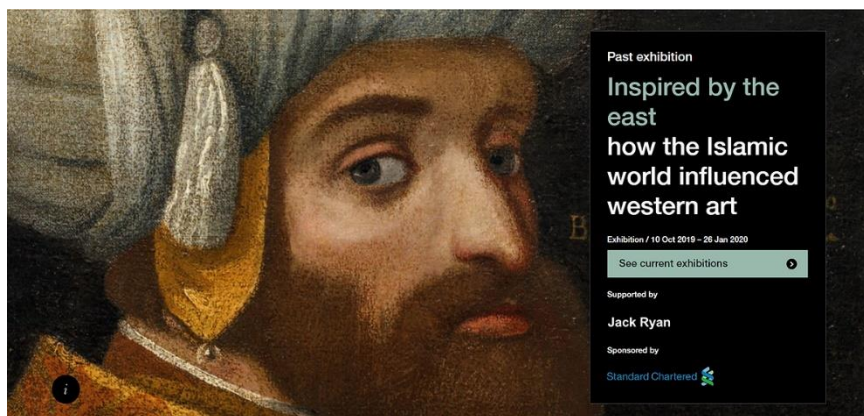
这种肤浅的东西交流叙事既有市场考量, 也反映出欧洲中心主义的殖民心态。在“晚清百态”中, 这种叙事主要体现在特展中“全球化”的策展语言。前文提到那些“有趣”的殖民掠夺故事, 都是这种全球化中英交流史的具体例子。以时下流行的“全球化”概念来化约晚清的中英交流, 实际上是回避了当时真实发生的侵略史实。殖民掠夺与资本主义原始积累是殖民时期全球交流的底色和原动力。避而不谈这段过往却一味强调交流的成果, 不是重现晚清的“隐秘”历史, 而是粉饰太平。

另一方面, 以“全球化”来类比晚清的中外交流, 也不利于我们批判地理解当下发生的全球化进程。在公众印象中, “全球化”往往是一个褒义词,

代表了丝滑、自然、平和的全球经济文化融合过程。然而, 如全球化研究者曼弗雷德·斯蒂格 (Manfred Steger) 所言, 当今的全球化是资本主义主导的全球化, 也是不平等现象的全球扩张。全球化带来的财富资源分配不均、地缘政治摩擦等后果都不是偶然, 而是资本主义全球市场必然带来的强弱权力格局。当下的“全球化”只是全体人类交流融合的众多方式之一, 并且是一种牺牲部分弱势群体利益的、不可持续的方式。事实上, 从晚清到如今, 资本主义的全球扩张与剥削一直一脉相承。面对问题重重的全球化进程, 大英博物馆没有选择叩问其内核, 而是利用大众对于“全球化”概念的正面联想来美化殖民时期的中外交流。这无异于成为资本主导的全球体系的帮凶。

### 全球化的晚清?

笔者在去年参与了“晚清百态”策展阶段的社群咨询 (community consultation)。这是大英博物馆特展的既定流程, 主要邀请伦敦在地社群来为涉及该族裔的相关展览建言献策。这场咨询不是学术讨论, 所以策展人更感兴趣的是如何吸引更多华人游客来看展, 而不是策展本身的叙事问题。她们关心是否有其他遗漏的“有趣”故事可以让展览更加生动, 以及她们现有的故事是否足够引人入胜。在策展人介绍时, “全球化的清朝 (Global Qing)”主题展厅最让我感到困惑。策展人希望通过文物呈现晚清的全球交流, 以此说明晚清并非人们想象中的那样封闭, 而是充满了“创造力”。我在讨论中提出了自己对“全球化”这个概念的怀疑。首先, 全球化在晚清的历史语境下就是殖民化, 在提及交流的同时避谈殖民是否有些不妥? 其次, 策展人似乎对“全球化”概念赞赏有加, 因此想通过这个类比来肯定晚清被遗忘的跨国交流历史。但是, 全球化真的那么完美吗? 博物馆作为一个教育性的场所, 是不是更应该引导游客思考全球化的阴暗面, 而不是进一步强化对全球化的刻板印象? 也许策展人没有料到社区咨询会出现如此尖锐的观点, 也许这场咨询的目的本就不是听取策展建议而是了解社群的喜好, 策展人并没有回答我的问题。



“东方的启迪”; 大英博物馆官网截图

在正式展出中，“全球化的清朝”主题展厅仍然存在这些问题。这个展厅呈现了清朝口岸贸易、外国商人事迹、外贸商品、工艺品中的外国元素、西方科技等相关展品，以此展现晚清较高的全球化程度。然而，这种全球化的“赞誉”却掩饰了一些展品中本可以进一步深挖的殖民元素。除了最为明显的从事殖民贸易的东印度公司外，“全球化的清朝”还展示了从广州运往英国的博物画。博物画讲究细致描绘殖民地的动植物，以此服务于殖民母国新兴的生物分类科学。玛丽·路易斯·普拉特（Mary Louise Pratt）在《帝国之眼》（*Imperial Eyes*）中认为，博物学作为一种认识殖民地的视角，实际上服务于殖民者主体和被殖民客体的身份建构。通过这种认识方式，殖民地被自然化、客体化、科学化，成为西方知识精英的研究对象，而殖民地自己的声音则消失殆尽。将博物画简单作为中英交流的例证，恰恰是陈旧、僵化而不自知（或不愿反思）的殖民心态的延续。

大英博物馆所代表的西方博物馆，本身就是19世纪殖民心态的产物，体现出殖民者物化殖民地、炫耀异国风物的占有欲和展示欲。“全球化的清朝”展厅还展示了一件点翠花鸟屏风，由英国维多利亚与阿尔伯特博物馆馆藏，于1867年巴黎世博会时购入。展示殖民地异国情调是当时展览会的主题之一。东方文化艺术沦为被观看的奇观，却无法自我言说。根据展品介绍，清朝并没有参加当年的巴黎世博会，而是由一批法国人组织了当年中国馆的展览。解说词中并没有说明法国参展方如何取得了屏风。

除此之外，特展中的“全球化”大多数时候等同于“西方化”和“现代化”。积极正面的“全球化的清朝”意味着清朝逐渐向西方看齐——或者说，在西方策展人和游客眼里，逐渐越来越像“我们”。“晚清百态”所展示的两次工业革命后西方科技产品在清朝的运用（比如铁路、西方科学著作的翻译等）就体现了这种“西方化”。不可否认，殖民历史与中国的现代化历程密不可分，学习西方是晚清至民国工商业发展的重要途径。但是，强调西方影响东方的同时忽略殖民掠夺的残忍，很容易滑向“白人拯救者（white saviour）”的极右论调。在这种论调中，殖民历史并不是殖民地的受难史，而是西方先进文明带领殖民地走向现代化的光荣史。由此，殖民过程中剥削与自我解放的二重性

和资本主义殖民关系所塑造的不平等世界格局一概被简化为西方与东方的现代化交流成果。

## 博物馆需要怎样的（去）殖民叙事和历史类比？

总体而言，“晚清百态”的展厅设计与主题安排体现了大英博物馆精良的策展水平，在“术”的层面上，这一点值得学习与肯定。但是，精良的策展所包裹的仍然是陈旧不堪的殖民意识形态。这说明西方博物馆的去殖民之路仍然任重道远。“晚清百态”折射出两个影响更为广泛深远的问题：第一，西方博物馆应该如何再现殖民历史？第二，博物馆应该如何使用历史类比？在西方语境下，这两个问题往往有着千丝万缕的联系。“晚清百态”将当下的“全球化”概念挪用来解释殖民时期的中外交流，希望呈现晚清“隐秘”的繁荣。在展览中，这种拙劣的历史类比反而遮蔽了西方博物馆最亟待反思的殖民历史。“隐秘”的晚清历史成为掩盖西方侵略的遮羞布。

这两个问题不仅关乎如何看待过去，更关系到如何理解当下的世界。因为历史叙事和历史类比总是关联起过去与现在两个时空，是当下对过去的阐释。“晚清百态”对晚清中外交流史的态度，也即反映出策展人和社会大众对当下“全球化”现象的理解。通过这种历史类比，策展人和游客都在不经意中全盘接受了这一套发展主义的全球化叙事。更进一步说，这套发展主义话语本身就代表着殖民心态在更广泛意义上的延续。阿里夫·德里克曾提醒我们，“殖民”并不仅仅指过去西方国家开拓资本版图、侵略世界的历史事件，而是一



陈列在展厅中央的《大清万年一统地理全图》

种人类社会一直以来普遍存在的占有欲。从历史的角度来说，所有身份认同都或多或少带有殖民的特质，因为建构自身的主体性往往包含着客体化他者和占有其他主体的倾向。在这个意义上，我们不但要抵制西方残存的殖民心态，也要反思自身后殖民式的主体建构过程，避免让非西方的反抗沦为殖民心态的共谋。去殖民的历史叙事和历史类比需要打破帝国想象，而不是用新帝国代替旧帝国。

踏入“晚清百态”特展，映入眼帘的第一件展品是陈列在展厅正中央的《大清万年一统地理全图》。地图是殖民心态的绝佳例证，这张巨幅地图西起欧洲，东到太平洋，荷兰、葡萄牙等欧洲国家仅占地图的一小块区域，大清所辖领土则是幅员辽阔，山海相连。《大清万年一统地理全图》在空间上展示了清朝以自我为中心、统治广阔疆域的野心，在时间上寄托了延续帝国万世荣光的期待。大清早已覆灭，但地图中所呈现的帝国时空观还在不断发酵。展览的最后是纪念品商店，在这里，《大清万年一统地理全图》被印在马克杯上、茶巾上和帆布袋上，制作成精美的纪念品，贩卖给世界各地前来瞻仰两个帝国辉煌历史的游客。博物馆到底是批判与反思的阈限空间，还是已逝帝国对影自怜的收容所？如果不能正视殖民历史、以壮士断腕之心踏上去殖民的征途，这样的诘问终究永远没有答案。

研究、亚际文化研究、全球化与民族主义等。他刚刚完成博士论文写作，该研究项目在“全球中国”的背景下考察了大陆年轻人对台湾流行文化的怀旧。

本文图片均由作者拍摄。

感谢吴作人国际美术基金会对本文稿酬的支持。

---

[1]原话为：“Whoever comes in here and crosses the threshold is not a foreigner. There are no foreigners here. This is a world country, this museum. While at the same time we recognise that this is a British creation, to which the cultures of all the world have contributed.”

<https://www.theguardian.com/culture/2018/apr/13/british-museum-director-hartwig-fischer-there-are-no-foreigners-here-the-museum-is-a-world-country>

---

## 作者

李岸东，伦敦国王学院文化、媒体与创意产业系博士候选人。研究兴趣包括社会记忆、批判媒介

## 阿涅类寻与姆姆类仁

顾灵

评 AN·NI·HI·LA·TION 阿涅类寻

SNAP 艺术中心

2023 年 5 月 19 日至 8 月 11 日

由林昱和吉梅飞 (Flavia Gomes Gimenes) 合作策划的 SNAP 新展的标题“阿涅类寻”，明显是一个拟音词，对应的英文标题是“AN·NI·HI·LA·TION”。我默默地重复念着这个名字：阿涅类寻，AN·NI·HI·LA·TION——这个意为“湮灭”的单词被圆点断开，发音时口腔经历的张口送气、发 h 音时的呼吸过渡以及结尾时的气息混音也相应地被清晰隔开；它好像变成了一个暗语，指向或可以打开某个神秘的通道。

念着它的时候，我想起瓦尔特·本雅明 (Walter Benjamin) 在他的散笔集《柏林童年》[1]中有一个单篇，叫《姆姆类仁》。它对应的德语 Muhme Rehlen 的意思是“名叫 Rehlen 的姑母”，但本雅明从一首古老的儿歌初次接触这个词组时，还不知道 Muhme 是姑母的意思，从而他把 Muhme Rehlen 连读成了 Mummerehlen (姆姆类仁)，并幻想这是一名女性精灵。从读音出发，他进一步联想到 mummen，德语中的“裹入”，因为 mummen 与 Muhme 在德语中的发音相同。

“把自己裹入到那些本似云雾般的模糊词汇之中。”《柏林童年》所收录的两个版本的译稿中都出现了这句话。被称为“基森版”的第一稿，是学界公认的本雅明最早写完的成稿，它始于本雅明 1932 年应《文学世界》杂志邀请写《柏林纪事》之时，这套书稿因德国基森大学 (Justus-Liebig-Universität Gießen) 德国文学研究所于 1988 年将之公诸于世得名；而写成于 1938 年的“最后稿” (die Fassung letzter Hand)，是于 1981 年在巴黎国家图书馆发现的，本雅明 1940 年离开巴黎时偷偷在那里藏了一批书稿，其中就包括这“最后稿”。

“基森版”以《姆姆类仁》开篇，篇幅相较“最后稿”中的更长。后来被删减的文本中，有原本跟在把姆姆类仁幻想成精灵这句后面的“这样的误解 (指前文的幻想) 使我看不清世界的面貌，但却富有积极意义，它让我踏上了通向其内里的路途。就事物的内里而言，任何外在的变动都是合理的。”

这句被本雅明在“最后稿”中删去的话，在我看来却恰如其分地概括了时隔八九十年后的这场“阿涅类寻”展。这是一趟借由艺术家的种种幻想或误解而通往世界内里的路途，访客在现场所经历的种种变动也由于对事物内里的关照而协调和一。

如果把我去现场所看的“阿涅类寻”视作一个版本，那当我离开现场、回想展览时，脑内则是另一个版本。不同的现场照片巩固了版本印象之间的差异：以如下两张同样拍摄作品《神奇曲线 I N 31°17'12", E 121°33'42"》 (Magical Curves I N 31°17'12", E 121°33'42", 2023) 的照片为例，在 SNAP 官方发布的现场图中，土壤被分堆并一线排列，而展签称之为“自然残留物”的混杂着棕、绿、黄多色层的树叶、树枝、石头等，则平行而列。但在我拍摄的现场图中，棕色的松软泥土铺展成与墙上画着弧线、树枝与树叶的布相似尺幅的长条矩形，丰富的“自然残留物”混杂其间，艺术家围绕着它们在泥土中划出了一些简洁的弧线组合。我曾在作品前蹲下来检视这块略显突兀地出现在白盒子展厅中的泥土，并上网搜索作品标题中的经纬坐标。屏幕里的红色水滴落在了上海复兴岛公园的西侧。我记起自己曾在樱花盛开的季节与友人走访这座保有 1930 年代上海市浚浦局体育会遗存建筑的特殊公园，它的樱花是在淞沪会战后被日军割为禁区、更名定海岛时栽植的。而此刻执笔的我，看着官方照片里的同一件作品，设想如果自己在现场看到的是这一版本，因其显见的秩序感与清晰排列，想必我便不会屈身靠近前更仔细地检视它们，因为站着、或像现在这样从屏幕中观赏它们似乎就足够了。





展场图片，左侧作品为 Rubiane Maia, 《神奇曲线 IN 31°17'12", E 121°33'42"》(Magical Curves IN 31°17'12", E 121°33'42")，2023，布面丙烯，泥土、自然残留物、布面黑色丙烯颜料，150



Rubiane Maia, 《神奇曲线 IN 31°17'12", E 121°33'42"》(Magical Curves IN 31°17'12", E 121°33'42")，2023，布面丙烯，泥土、自然残留物、布面黑色丙烯颜料，150 x 400 厘米。顾灵拍摄。

泥土与树叶、树枝和石头带给我的触感，散见于展厅里 20 位艺术家的 19 件（组）多媒介作品。进门第一件童文敏的织毯《祖母》采用的毛线与丝绒即传递出触觉可感的暖度。挂毯的针织文本从“很久以前，……”讲起，带有典型讲故事的语音；故事本身的荒诞呼应着如初学写字者的拙劣笔迹，而文本中出现的“森林”二字则呼应着织毯五彩斑斓的绿色。还有：Gao Xiang / Penultimate 在《Battle of our land》(2023) 用到苕麻、夏布和石头，Nati Canto 在《跷跷板》(2023) 用到自

然染色的生物硅胶、石膏、鱼笼、绳索和松木棒，Pablo Mufarrej 在《我，地平线和我的洞穴。3rd 运动》(Me, the horizon and my cave. 3rd movement, 2013-2022) 用了很有存在感的粗绳，此外，访客可以踩地上开关控制灯泡的明暗。

在《神奇曲线 IN 31°17'12", E 121°33'42"》斜对面的墙上，突出的窄台摆放着用瓷泥与植物灰做成的陶瓷叶片。卷曲起来的枯黄叶片以假乱真，呼应着一旁真实的“自然残留物”，亦陪伴着同属

龙盼《千叶集》（2022）的数码微喷显微摄影，黑暗中斑斓紫影的微观抽象画面仿若梦幻天文图像里的宇宙苍穹。

时隔多年回写童年的本雅明将儿时自己发现相似词汇的天赋揭示为“不外乎是过去那种强制行为的微弱残余：变得相像并控制自己的行为。”他写道：“这种强制由语汇向我施加，那些语汇不是把我变成模范儿童，而是使我与居所、家具和服装相像。与周围的一切相像，使我变了样。我在家里就像一个软体动物栖身于十九世纪的一个贝壳中。”

为事物命名的语汇对童年本雅明形成了一种虚构性的塑造力量，并入侵到他的行为处事与日常生活之中。后来被删减的一个段落紧接着这段引言，描述了他陷入“唯独从不与自己相像”而在别人要他放松地展现自己的自然形态时非常不知所措。他对周遭事物的模仿与代入，借由声音而穿梭时空。在“最后稿”里，接着上面这段引言，他写道：“现在回想起来，那时空洞得就像一只空空的贝壳。我把它放到耳边，听到了什么？听到的不是战场上轰轰的炮声，也不是奥芬巴赫（Jacques Offenbach，歌剧音乐作曲家）的舞剧音乐，甚至也不是石子路面上的马蹄声或卫兵仪仗队的军号声。不，我听到的是被从铅皮桶放入铁炉中的灰炭燃烧时发出的短促的滋滋声，是煤气灯被点燃时发出的闷闷轰响，是街上车辆经过时灯罩碰撞铜箍发出的叮当声。此外我还听到一些其他的声音，比如钥匙圈的叮当声和前后楼梯的门铃声。最后，我也还听到了那首短短的儿歌。”

在这一系列让人眼花缭乱的列举最后，他终于回到了让他初接触姆姆类仁的那首儿歌：“我想跟你讲讲有关姆姆类仁的故事。”他接着写道：“诗歌的词句虽然走样了，但是它能体现我童年被扭曲了的整个世界。”

在我的理解中，“扭曲”在这里不是贬义词，而是对那个寄存于幻想声音世界的童年自我的回想概述。展览里，与触感一同引导访客的是不同维度的声音，首当其冲的音频来自 Cecilia Bonilla 与 Matt Lewis 共同创作的四分半钟影像《动物与树木之间》（Between Animals and Trees, 2023）。厚重的、混着不均匀噪点的电子声充盈着整个展厅，浅浅地、但又不容忽视地振动着我的皮肤和

内脏。在这触觉呼之欲出的声音中，黑白的照片拼贴出人体与植物、动物的连贯体态，而其中的部分画面，以卡纸拼贴的同名平面系列作品在毗邻放映室的展墙上排开。比如站立着弯腰前屈的女子，她压在地面的双臂与一片多角树叶的一角重叠、连接起来，而在叶子上趴着一只类似蝗虫的昆虫。当我从画面的局部退远，重新观看这两张部分重叠、交错的矩形照片时，蝗虫跟人体不可思议地显得“差不多大”。一种本雅明所描述的模仿与代入的感觉从画面中弥漫开来，在事物的变形中探究其内里的感受亦随之加强。黑白照片自带的安静气息叠加着从放映室持续传出的律动乐音，参与构建了展厅中逐渐浓厚起来的听觉基调。我在头戴耳机里沉浸入 Zafka 张安定的《声法寺》系列（2023），又在 Lina Kim 和李宜蓓（Lee Yi Chien）的《音速 1-6：森林深处》（2021-2023）围成环形的哈内姆勒纸打印照片及其上丙烯与墨水的图案中聆听那不在场之音。

本雅明的内心之耳同样聆听幻想中的姆姆类仁的声音。关于这一处于世界之中但却捉摸不定可又与他交流的精灵，他写道：“对于她我不知道人们向我讲了——或只是想讲——什么。而姆姆类仁自己并不敢向我透露什么，也许她已几乎发不出声了。”

Annihilation 在英语中的意思是湮灭，且与此同时释放出能量。这个模糊的词汇将展览裹入其内。在发行于 2018 年，由亚历克斯·加兰执导、娜塔莉·波特曼主演的同名影片中，入侵地球的外星生命以干扰并重组在地生命基因的方式实现了模仿与重生，而伴随着重生所即将湮灭的是地球上的一切生命。我体察到，对在地生命的关注与思考，亦是入选此次展览的多件（组）作品的出发点与探索对象。“自然的生命状态”这一颇富弹性的命题体现在了不同作品的幽微细节之中。这一无所不在却又无形而触不可及的对象，或许恰是本雅明脑中的姆姆类仁。

“把自己裹入到那些本似云雾般的模糊词汇之中。”本雅明在“基森版”中提到他曾尝试用绘画来描摹如“无声地吸引着人的小碎片，就像小玻璃球里的雪片一样飘居在事物的内里”的姆姆类仁，而在试图描画的同时，连他自己也被“裹入其内”。他在这篇“基森版”《姆姆类仁》的尾声讲起了一个源

自中国的轶事，而这则轶事又一次引领他去开启姆姆类仁之谜。

“一位向友人展示他新作的老画家。画面上画着一个花园，池塘边一条狭窄的小径穿过下垂的树枝通向一扇小门，门后是一间小屋。当朋友们四处寻找这位画家时，他不见了，他在画中，慢悠悠地沿着那条狭窄小路走向那扇门，静静地在门前驻足脚步，侧过身，微笑着消失在门缝里。”

ChatGPT 告诉我，这个故事中的老画家是黄宾虹。黄宾虹是中国近现代艺术史上的山水画大师，创新和变革了中国传统绘画。在他的作品中，常常展现出对自然与心灵之间的深刻融合，以及对人与自然共生的理解。

“基森版”是这样结尾的：“我用毛笔描画碗盆时也曾有一次像这样进入到画中，随着一片色彩我进入到了那瓷盆中，觉得自己与那瓷盆无异”，这瓷盆来自中国，而家中来自中国的各色瓷器是本雅明自称最爱画的对象。到了“最后稿”，本雅明把这则故事和自己出神入画的经历都删去了，代之以这段结尾：“冬天雪花第一次飘落时，她的眼神从飘忽不定的雪片中闪现。这眼神哪怕只有一次与我相交，那么，此生就会感到莫大的欣慰。”

现场的作品或多或少、或浅或深地渴求着这份“眼神相交”。当我走过《神奇曲线 IN 31°17'12", E 121°33'42"》，记忆中翻飞的樱花雨与泥土的触感仍萦绕在手边，一旁墙面上在视线高度展出的一分半钟单屏录像《如果我没有去散步而是去游泳》(If instead of going for a walk I went to swim, 2022) 则吸引了我双脚的注意。在前后交叠的双层矩形画面中，背景是模糊混沌的水底漫游，前景则是一双晒得黝黑的双脚在远处海天一线、碧浪白涛前如镜面般映射着云白空晴的湿沙上拖行着绕圈。这个屏幕中的圈呼应着《音速 1-6: 森林深处》能将访客身体围入其间的环形。由于重力稳稳贴着如镜沙面的双脚就像两艘保持着平行的小船，略显笨拙地划行出一圈圈沙浪。我的脚趾活动起来，贪婪地渴望那份软绵清冽的触感。

展厅里蠢蠢欲动却又礼貌克制地伸展着的是我的身体，我将自己变形成展厅所营造的时空域界中的碎雪片，一会儿来这儿待着，一会儿去那儿

待着。王奇峰多棱虹彩的三幅绘画——《20220828》(2022)、《20220222 黄公渡》(2022) 与《20220912 双合石壁》(2022) 呼应着刚拂过我手的枝叶，以及刚舔舐我脚的沙海，它如地质层般嶙峋、又如 glitch 留白的画空间中，与展厅入口走道侧墙的林山绘画中如舞如醉的树与蔓(《滚太阳》(2022)，《森林里的探戈》(2022)，《泉之二》(2022-2023))，仿佛是从多元的宇宙聚在这方小小空间中开了一场炫彩多姿的小派对：不畏宾客寥寥，因为作品诸位皆是在场的主角。



Pablo Mufarrej, 《会议》(Sessions), 2023, 装置: 桌子、茶壶、杯子、茉莉花茶、笔记本、铅笔、椅子、诗歌和说明书。©SNAP 艺术中心

写到结尾了：我记起在展览人声鼎沸的开幕现场，自己来到窗边的桌椅，喝了一杯茉莉花茶，并在艺术家 Pablo Mufarrej 提供的笔记本中写下了一句注释。按照 Mufarrej 的纸条指示，这张写有我注释的纸要“从笔记本中撕下并对折六次。带着它离开。这个注释应该在 12 天后的中午阅读。”但

我已经忘了把它放去了哪里，也不记得自己写了什么。

---

[1]王涌译，南京大学出版社，2016，原书名为 *Berliner Kindheit um neunzehundert*。

---

## 作者

顾灵是一位活跃的写作者、翻译和编辑，经常为国内外艺术刊物与大众媒体的艺术栏目撰稿，曾任《燃点》编辑。2013年，她译著了《策展的挑战：侯瀚如与小汉斯的通信》；2015年，她编辑了由荷兰 Van Abbe 博物馆资助的出版物《一人，一村，一馆》（即艺术家李牧的仇庄计划）；2017年，她的编辑方案《久视不识》获杂志《艺术世界》“长读”特刊奖并得以出版。她还是「一叶障目」读书播客的主播。她近期在高校开设艺术写作工作坊，并持续探索当代艺术的写作可能性。

感谢吴作人国际美术基金会对本文稿酬的支持。

## 挂在盒子上：一颗红色彗星

刘伟田

这首歌很高兴！  
没有什么意思？  
就是开玩笑！

根据百度知道上的一条回答，上面三句话出现在挂在盒子上(Hang on the Box)首张专辑《Yellow Banana》(2001)的CD歌词页。很高兴！没意思？就是开玩笑！实在没有比这更朋克的艺术家声明了。

播放整张《Yellow Banana》，热烈、不羁的青春气息扑面而来，仿佛涌动在世纪之交的北京的能量随音乐一起被贮存在了专辑里。彼时的北京，朋克音乐已然是一股旋风，挟裹着青年无所适从的激情和对真实感受的渴求，发出与上一代背负着文化使命感的摇滚精英截然不同的新声音，整个城市随之震动。等一下！这多半只是我在夸大和幻想，毕竟那样的激情在今天看来是如此不可思议，以至于就算那些刻有时代印记的专辑都无法让人相信那个“地下”音乐的黄金时代确实发生过。

由王悦、伊丽娜、沈静和扬帆（初始阵容）组成的挂在盒子上就诞生于那样一个时代。在《Yellow Banana》和《Di Di Di》(2003)两张专辑里你能听到带有鲜明朋克风格的歌曲，简洁的和弦和急促的鼓点如魔法般制造出一股不断向前奔驰的冲劲，与王悦天真蛮横的嗓音相辅相成。不过，挂在盒子上从一开始就与那些以朋克自居、有朋克自觉意识的乐队们不同，“是否是真正的朋克”这样的（对于许多同时代乐队来说至关重要的）身份鉴定问题在她们看来没那么重要。挂在盒子上也许属于那个被称作“北京新声”的时代，但它/她们又不完全归属于那个时代的场景。正是这样一种不完全的归属感，一种时空错位的晕眩，使挂在盒子上的音乐听起来有一种游离于其所处时代之外的诡谲和灵动。



《Yellow Banana》专辑封面，2001年，由Benten Label发行。

《Yellow Banana》是挂在盒子上第一张专辑的同名歌曲，它也是整张专辑的引子，是宣言式的定调。歌曲开头的18秒将你一把拽入热闹的氛围之中：鼓和贝斯制造出明快的节奏，女人的叫喊在不远处随着节拍此起彼伏。短短十几秒，你好像被传递到了这个空间里面，可以和她们一起肆意蹦跳、大声欢笑。这首曲子乃至整张专辑都是在这个空间发生的，它是音乐中一切情感和欲望得以抒发、实现的前提。只有在这个空间里，《Ass Hole, I 'm Not Your Baby》里的愤怒才能引起共鸣，也只有在这个空间里，《Bitch》里的那句“You Are A Fucking Dirty Bitch”才能被扭转为自我赋权的口号。

挂在盒子上成立于1998年。次年2月，乐队就作为中国第一支女子朋克乐队登上了美国《新闻周刊》(Newsweek)的亚洲版封面。这时的挂在盒子上还没有发行第一张专辑，乐队开始在那个名叫嚎叫俱乐部的北京酒吧演出，但据说并没有受到当时活跃的其他朋克乐队和乐迷的欣赏（这是委婉的说法），而乐队在美国媒体上的亮相更是加剧了成员和本地圈子的矛盾。当男子乐队可以理所当然地栖身于那个与现实作对的朋克形象，并以此为自己的反叛或是胡作非为赋予男性英雄气概，性别的不对称使这支年轻的女子朋克乐队在当时的环境里变成了奇观式的矛盾修辞。

自然而然，挂在盒子上的音乐中，愤怒与挑衅指向了迫使她们背负凝视的现场本身——如果演出现场的氛围永远无法成为《Yellow Banana》里虚构的那样，那么她们至少可以向观众表明态度：我们不是来为你们表演的，我们要反过来让你们感到不安。

接下来的故事可以被形容为一次出走：乐队于2000年底签约了一家日本唱片公司，接着在日本

发行了首张专辑，此后的两三年间在日本和美国巡演。尽管如此，北京始终是挂在盒子上的故乡和归属。乐队最真实的快乐、愤怒与忧愁都来自那里。由此产生的错位在歌词上进一步深化：乐队所有歌曲的歌词都是英文，主唱王悦的中式英语发音使本就不完全符合英语表达习惯的歌词更加难以听清。但这一切似乎都没那么重要——“没什么意思？”——你不需要对每句歌词做精读分析，那几句突然清晰有力的歌词片段（往往是脏话）就足以释放人声的所有情绪。而其他的歌词则在歌声中溶解、

重合、蜕变，与吉他、贝斯和鼓融为一体，时而是一团炽热的烈焰，时而是一颗冰冷的“红色彗星”（《Red Comet》）。

与出走相对的另一条路径是输入，即欧美唱片公司将滞销的音像制品损坏处理后作为塑料废品卖到中国的过程。这个贯穿了整个九十年代，直到互联网和MP3兴起才逐渐褪去的打口带热潮，

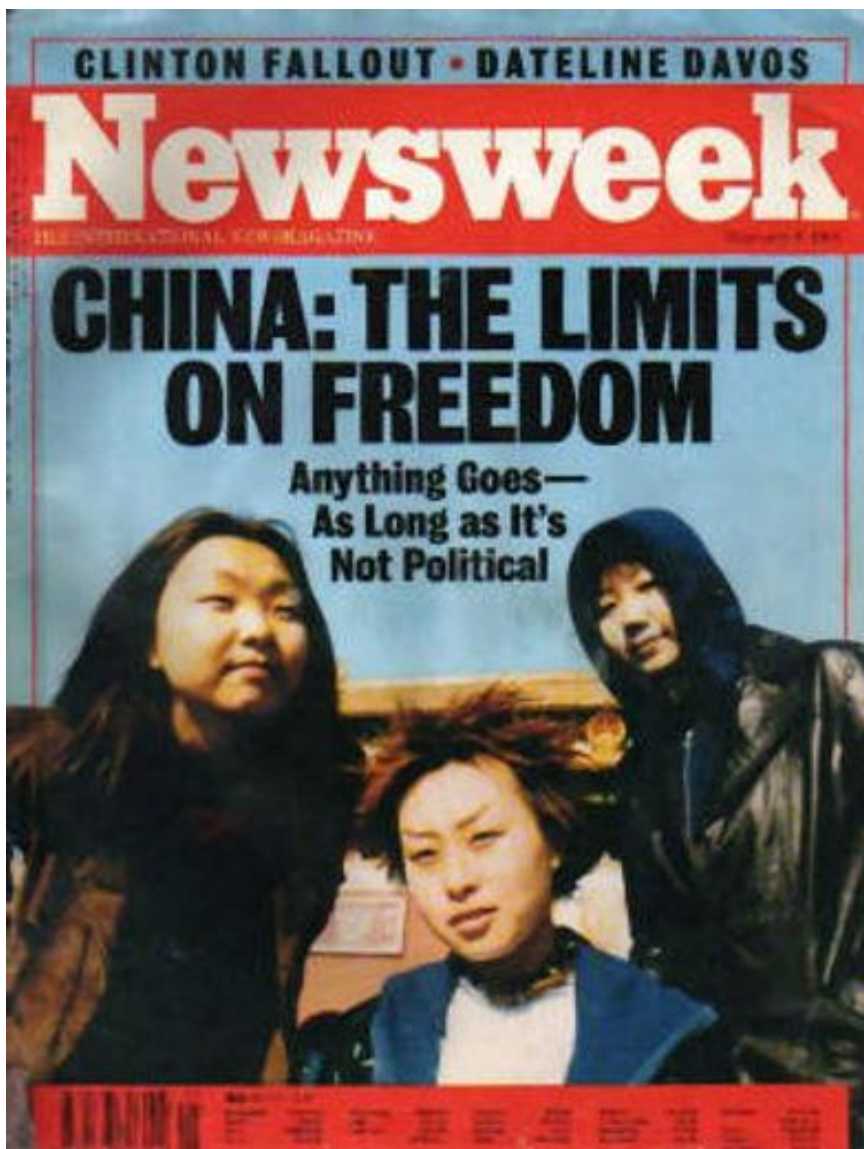
像电击一样刺激着一代青年人的耳膜、颅骨和神经。人们想象中的“西方”所包含的一切驳杂、异质、相互矛盾、不同时代的声音一下子涌入大街小巷的录音机和随身听。毫无疑问，1976年Sex Pistol在伦敦酒吧里刺耳的呐喊声在二十年后的北京引发了共振，而对于挂在盒子上来说，更有共鸣的先驱是在九十年代的美国华盛顿州掀起riot grrrl运动的Bikini Kill。无论是出走还是输入，这条可以暂且被称之为朋克精神的

跨越时空的暗线早就超越了中-西二元对立的束缚；与此同时，这一精神的实质也早已脱离了单纯音乐意义上的“朋克风格”。

写这篇文章的过程中，我常常回到一个互联网上为数不多的挂在盒子上的演出视频。[1]那是2006年在北京13Club的一场纯女性演出，当时吉他手已经离队，乐队只有三个人。演到第二首歌曲《You Lost Everything But It Is Not My Fault》时，专辑录音里的吉他与鼓点都不见了，沈静放下鼓棒，和王悦一起，随着贝斯

低沉的旋律，开始了一段比原曲中的乐器更猛烈、更有

穿透力的二重唱。这样的合奏形式变本加厉地延续到了下一首歌《Trio》——人声毫无保留地成为乐器，歌词让位于直接传递强度的各种声音，象征意义被超越语言的现场冲击力无情地甩在身后。歌曲最后那几声如全身抽搐一般的狂烈尖叫，在那个年代粗糙视频音质的化学反应下，反



《Newsweek》杂志1999年1月刊封面

倒被成倍地加强，扭曲成失真的噪音墙，无比清晰地击中我的神经。



《Yellow Banana》专辑封面，2002年，由京文唱片公司嚎叫品牌发行。

---

[1][https://www.bilibili.com/video/BV1He4y1X7hP/?spm\\_id\\_from=333.337.search-card.all.click&vd\\_source=b8d0c26e1705d097d5b8299422d85034](https://www.bilibili.com/video/BV1He4y1X7hP/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=b8d0c26e1705d097d5b8299422d85034)：第二首歌从 0:57:25 开始。

---

## 作者

刘伟田，《歧路批评》的编辑之一，目前由 Asymmetry 艺术基金会博士奖学金支持，就读于伦敦大学金匠学院视觉文化系。

\*更改历史：2023年8月13日，编辑部对本文配图进行了调整。

## 消失之时，亦能耳闻

朱芮菡

评“袁中天：无门一窗唯光”

美凯龙艺术中心

2023年5月21日至9月3日

帘幕之后的巨大声音已经溢了出来，像是很远的地方有一头野兽身陷囹圄，正在搏斗、颤抖。然而，走进幽暗的展厅，最先映入眼帘的却是一小块瑟缩在墙边的银白——《爱中的建筑》(2023)，一件3D打印树脂雕塑，名字取自约翰·海杜克(John Hejduk)1995年的建筑项目。它被安放在一个金属柜上，依次缩小的直线形相互嵌套，像是一人倚靠着另一人而坐，想要拥抱的手还悬在半空。在海杜克的构想里，两座建筑相爱了，而此刻，那个亲密的瞬间遭遇了骤然的冰冻。

“静默这个词本身仍是一个声响……它本身即是自己死亡的保证。”[1]与此相似，回忆是一场遗忘，它提示着回忆对象的缺席。展览“无门一窗唯光”以四部影像作品、部分装置与图纸的形式对艺术家袁中天(Chris Zhongtian Yuan)近年创作进行了阶段性回顾与梳理。受到建筑学专业背景的影响，艺术家将平面图绘制、建模、CGI渲染等建筑语言介入到影像创作中，为正在散失的记忆建造了一个幽灵栖居的空间。在杂糅现实与虚构、

层描摹，感伤和脆弱的情绪四处弥漫——他们的消失，减损了我们的亲密，将我们变成了无所归属的游荡者。

或许重新听见他们的声音，是找回他们，进而重获亲密的开始。当新的景观阻挡了追忆的视线，声音仍然可以穿透实体的障碍，从过去到未来，萦绕每一片土地。在艺术家的寻觅中，声音被提取为一个重要的线索。每件影像作品都谈及某种声音，并通过环境音、乐曲、人声等多种声效的混合编排制造出身临其境之感；与之相配的影像画面则呈现出海市蜃楼般的缥缈色彩与质感，仿佛是由声音联想而出。在展览现场，声音的力量被进一步扩大——展览一反常规地选择以不隔音的软质帘幕分隔影像作品。于是，声音就像不受阻碍的鬼魂，从帘幕中直穿而出，轰然相撞，在整个展厅上空撕扯、融合，将散落其间的装置与图纸化为自身的休止符与回忆空间中的结构柱。

然而重新听见，谈何容易？在展厅之外，这些声音都是消隐于庞杂音景中的无关紧要者，它们被否认、驱逐、冒充、忽视，而后连同发声者一起无迹可寻。久而久之，即便与这些声音面对面相逢，我们也并不具备聆听和理解它们的能力。在震耳的混响中，我围着展览同名作品《无门一窗唯光》(2023)向中心聚合成三角形的三块屏幕来回走动，观看袁中天写给已身处天堂的同乡好友L的信件与L房间的影像，仿佛在不自觉地进



袁中天，《无门一窗唯光》，三通道高清影像，8mm 胶片转数字影像，彩色，有声，26分32秒，2023。“袁中天：无门一窗唯光”展览现场，美凯龙艺术中心，北京，2023年。摄影：杨灏。

档案与轶闻的过程中，那些消失的人与物被一层





袁中天，《武汉朋克》，单通道高清影像，彩色，有声，12分1秒，2020。“袁中天：无门一窗唯光”展览现场，美凯龙艺术中心，北京，2023年。摄影：杨灏。

行一场祭奠。L 从欧洲游学回来后，因长期受困于被人跟踪的幻觉和头脑中的噪音离世。艺术家希望寻找 L 留下的痕迹与致使他陷于苦难的原因，最终却以一种拒绝参与的影像语言，与观者共享了在尝试“听到”L 的过程中的挫败。荧幕上，潦草的字迹、截取的句子、信手涂画的亲密插图、意义不明的房间影像快速闪烁并切换着，没有人可以从中知晓有关 L 头脑中噪音的具体信息，一切都更像是袁中天个人的独白。在安魂曲一般的配乐与其他作品背景音的包围中，我感受到绝望的沉寂。即便 L 头脑中噪音的音量已经高到足以将他的生命摧毁，我们仍然无法听到分毫，并因此将令他饱受折磨的噪音定义为“不存在”。在如今这个如此崇尚分享与交流的时代，是什么阻碍了我们听见彼此内心的苦痛？

与此同时，《武汉朋克》（2020）中袁中天的喃喃自语正在与作品中的城市噪音、音乐录音相互抗衡。作品中的人声像一种催眠，召唤着消失的“死逗乐”前乐队成员麦以及武汉近乎消失的地下朋克场景。创作这件作品时，袁中天正被疫情封锁在伦敦的公寓里，网络上家乡武汉的画面令 ta 感到陌生。城市此刻是如此寂静，记忆中那些充满破坏性与创造性的声音去哪里了？这种现实

与记忆的错位感通过两种镜头的来回切换被传达出来：无人机拍摄的高清画面与艺术家利用 CGI 技术制作的 lo-fi 质感画面，而回忆中的关键情节——朋克演出、VOX 酒吧、青年自治中心、98 年洪水——几乎都以后一种方式呈现，或者如主人公麦的图像一样直接缺失。在画面忽明忽暗的变换中，艺术家的犹疑如影随形，唯有声音持续不断，歌声、雨声、蝉鸣、自语……抵抗着视觉实证的缺位。当承载了共同记忆与理想的声音被遗忘和覆盖，家乡是否还能带来熟悉的亲密感受？如何让没有亲身经历过的人们理解与那个缺失的声音相伴的情感、进而与之建立连结？如麦所说：“这一切都是一个谜。”

而在泸沽湖边的摩梭族聚居地，尽管歌舞之声依旧，一切却可能只是一种假象。经历了现代城市生活与旅游业的急速扩张，身体与土地的关联已经不复从前。闭上双眼，我们无法确知那歌声、鼓点是对天地的虔诚祝愿，还是经济利益驱使的商业表演。《亲近，更近》（2020—2021）循声而去，却无法真正走入那片土地。画面中，色彩由每个人物形象的边缘向中心晕染、溶解，就像影片中袁中天与母亲的讨论，始终无法直入主题——那组现已遗失的泸沽湖写生画。最后，影片

落入一段抽象的视听合奏，快节奏的歌舞声里，不同来源的图像被撕碎、重组，然后骤然消失。不久，影像又在一片叠合的迷幻光晕中重新启幕。恍然间，一切都像是梦醒时分所见光景，亦假亦真。

空调的冷气逐渐渗入了我的每一寸皮肤，黑色的



袁中天，《亲近，更近》，单通道高清影像，彩色，有声，10分钟，2020—2021。图片来源：艺术家个人网站。

亮面帘幕盘踞在展厅的四周，如同冷雨浸泡下的塑料袋。坐在展厅的角落里，不同方向的声音及它们承载的疑问交叉着从我的身体穿过，我感觉自己在这虚实相混的世界里也近乎消失，化为了空气中的颗粒。而展览的最后一件影像作品《1815》（2019—2020）似乎给出一线希望。坦博拉火山爆发、云南战火纷飞、日内瓦湖爆炸等一众发生于1815年的灾难场景轮番上演，与此同时，音乐灵媒罗斯玛丽·布朗（Rosemary Brown）用缓和的声音讲述了自己与已故音乐家们交谈创作的过程，并最终在贝多芬的指导下完成了一支平静的乐曲。这份笃定带来了些许慰藉。尽管这种说法常被轻视为诞妄的狂想，我们依然可以选择相信它：已经消失的人们的声音始终漂浮于空中，跨越生死的界限，等待着对话的重启。就好像在阿彼察邦的电影《记忆》（*Memoria*, 2021）的片尾，患有和L类似幻听病症的杰西卡在与中年埃尔南双手相握的一刻，忽然互相听到了只存在于彼此脑海中痛苦的声音记忆，一直以来无法被共享的内心瞬间被打通了。心存寻回消失者的信念将会使我们与他们再度相遇。

多年以前，建筑师彼得·艾森曼（Peter Eisenman）曾批评海杜克那些没有“内部空间”的建筑设计不是建筑，因为人们无法进入其中。却被海杜克反驳：那只是因为“你进不去”。相比于物理实体的建成与常规功能的实现，海杜克认为建筑更关乎一种精神，好的建筑会以一种超自然的氛围力量将走近它的人们纳入其中。临走之际，又看到展

厅昏暗角落里的建筑模型，它们有着略显模式化的纯白外观，或立或躺在金属柜顶与抽屉里。起初，它们冰冷地冻结在观者视线的边缘，拒绝开启任何对话；现在却已将展厅内的叙事尽收其中，成为记忆的凝结体。当观者再次面对它们，消失者身处的无形空间即在脑海中显现。或许这些模型终会随着展览的结束一起消失，但那些存留于其体内等待回应的声音，将会一直飘荡在每一位观众的耳侧，将此地的影像叠加在目之所及之处，等待与现实重合的时刻。

---

[1] [法]乔治·巴塔耶，《内在经验》，程小牧译，生活·读书·新知三联书店，2017年。

---

## 作者

朱芮菡，目前是一名艺术行业打工人。

感谢吴作人国际美术基金会对本文稿酬的支持。

## 山山水水再相逢

盛天一

评“今天‘山水’有用吗？”

「策·动」第二期：西湖剧本 — 山水的无用之用

2023年8月19日至10月2日

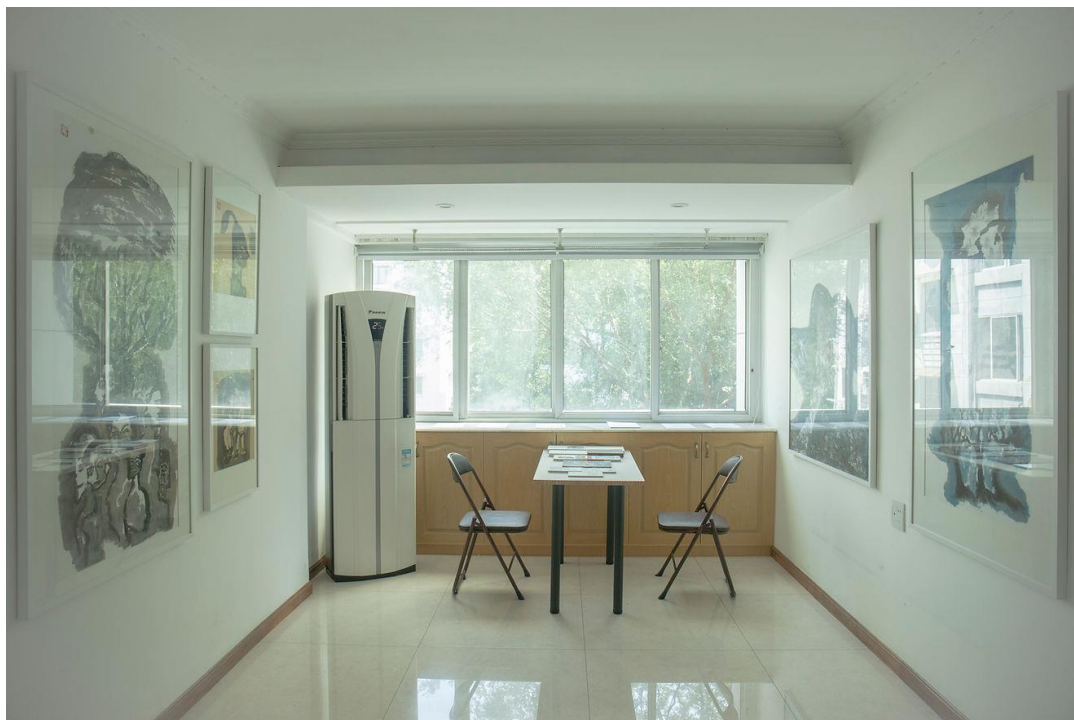
初回杭州，我立刻重新拥抱这座江南城市熟悉的温暖、湿润，以及遍布城中的绿色植被。同时，随亚运会而来的，是一场弥漫在城市中、盛大赛事前的紧张热身气氛。随处可见的附着在公共设施上的宣传标识与初秋杭城别致的自然景色并置、对撞，不免让人觉出矛盾之感。而恰好，“西湖剧本：山水的无用之用”项目正在发生，它与山水、西湖有关，在老城发出隐秘的声响，让我们探入当代生活的一处缝隙。

Alice 陈在 2020 年发起正向艺术研究会（后文简称 PARC），曾在法国驻上海总领事馆官邸巴赛别墅举办过“露台计划之淮海中路 1413 号”项目。今年春天，Alice 陈又在杭州展开了新的行动。如果说“露台计划”是一次以上海当代艺术生态为样本、基于露台这一特定场域的调度，那么这次的

“山水”项目则像是号召大家反观、重思杭州这片土壤，对其历史进行回溯。项目向大家提问：今天“山水”有用吗？

正在发生的“西湖剧本：山水的无用之用”是“今天‘山水’有用吗？”「策·动」的第二期，由施瀚涛策划。活动从笨笃（即 Benoit Vermander 魏明德教授，笨笃是他在进行文艺创作时使用的笔名）行走于山水间写作的长文出发，经由戏剧工作者赵川改编为四幕剧本；剧本被朗读后，不同背景的艺术从业者、学者受邀围坐西湖边进行回应。项目的展览中也包括笨笃近年创作的水墨画、以及长期以来的学术成果。一位在法国长大、又在中国各地长期生活的人，他的绘画与关于游走经历的写作经由其他人重新编排，又被不同研究背景的人讨论——这个有些复杂的过程所生产的多维度的内容，将如何解答 Alice 陈向我们抛出的问题——今天“山水”有用吗？这一团好奇和困惑将我引入对项目的观察之中。

在抵达展览空间前，你有如下选择：从西边的一处竹林小径绕行进入展览所在的社区。小径内，高耸竹林遮蔽阳光，带来一丝静谧，花花草草与一处清冽小瀑像是“山水”的一具微观模型。植物、溪流、小山的灵力让人放慢节奏，仿佛步入无人之境。绕过亭台，穿过小门，爬上楼梯，便可以进入 PARC 杭州所在的空间。这是一栋修建于上世纪 80 年代的老式居民楼。这边距离西湖不远，



“西湖剧本：山水的无用之用”展览现场，2023。图片鸣谢 PARC 杭州。

居住着许多老年人。工整的空间不大，光线明亮，绿意盈窗。推开门就直接进入了展览，最显眼的便是笨笃的几幅水墨画，以及一张长桌上展示的他出版过的书籍（它们大多与笨笃的哲学、社会学专业相关，也有一些访谈录和画册）。尽管笨笃的绘画以水墨为媒介，但它们风格狂野，和西湖景色或诞生在江南一带的山水画带给人不同感受。而一些抽象的、脱离现实逻辑的意象排布似乎从当代跨文化视角出发，凭直觉演绎笨笃于内心建构的“山水”。同时，桌上的学术出版物，让我们看到这位艺术家的另一个身份，也为我们理解他为何这样建构绘画世界提供了线索。

一场剧读似乎跃出窗台边《西湖剧本》的白纸黑字。尽管我此前已经在线上直播中听过朗读与讨论，但当逐字阅读时，词句间流淌出的细腻又饱含情感的经历与哲思变得更加鲜活。即使被命名



“西湖剧本：山水的无用之用”第一期直播“水与山”。图片鸣谢 PARC 杭州。

为《西湖剧本》，大部分篇幅还是围绕笨笃的成长与游历经验。这或许正是这份剧本的独特之处——我们可以跟随笨笃的视角，在跨越多种文化背景的经历中摸索“山水”意识于全人类间的共通之处。在剧本第三场“爬与行”中的一处，笨笃回忆起爬树跌倒的经历，这让我想起希腊神话中伊卡洛斯的坠落（少年因为飞得离太阳太近，固定翅膀的蜡融化让他坠入大海），对于神秘“异域”的好奇与渴望激发了他们攀爬与飞行的原始欲望。也正是同样的好奇驱使着笨笃和我们从各自

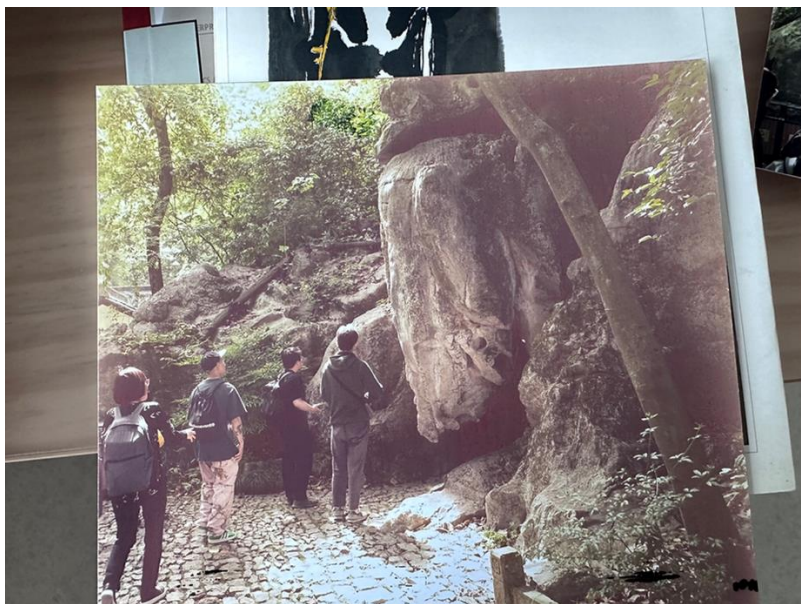
的“女伯爵古堡的栅栏门”出发，跨过一道又一道桥，成为世界大道上的行者。[1]但最终无论行至何处，似乎总有一束光指路我们向内看，这是否就是“今天‘山水’有用吗”所讨论的“山水”？从绘画、书籍到剧本，展览像是一本浮于眼前的民俗志，读完里面“民俗故事”后，我们可以看到笨笃的内心世界，也在这些哲思的贯通下领会到“山水”作为一种意识跨越东西方文化的遥相应和。

展览看到最后，PARC 的工作人员向我展示了项目第一期“同游紫云洞”行走的一些冲洗出来的照片，其中一张“象象岩”的照片让我印象深刻。这块暴露在山中的石头完全经由自然雕琢，在不知多少年的打磨下变得像一只大象的头部一样。但其物质根本只是一座山石。同石头一样，“山水”的概念也同时指向物质性的自然景观与人类基于山水间营构的“人工建筑物”。[2]而看到山岩与

象头的神似（或者说是察觉到这一图像的再现）并为其命名，都是透过人类视角的观察赋予自然的主观意义。这或许便是我们与“山水”的关系。此刻，我对于“山水”概念的认知重构一点点浮现。我不再将“山水”聚焦于一处眼前的风景，也彻底放弃了将“山水”这一概念依托于对自然景观的凝视。它可以是纯粹的意识，而这样的意识可以为我们构筑的一处隔绝的精神世界，与笛卡尔所言的“我思故我在”构成了一种相似的意义。那么此刻再回到 Alice 陈的问题，

我们或许有了答案：山水其实无所不用，且无所不在。

在杭州发生一场“山水”的讨论似乎最适合不过，但其有效性与必要性在最初令人再三思索。西湖的风景见证着中国山水文化的建构，孕育在此的山水诗画与轶闻也在历史进程中不断丰厚着西湖景观文化的内涵。但对于生活在杭州的大多数人来说，今天对于“山水”的讨论会觉得陌生。随



“象象岩”冲洗照片。图片由作者拍摄。

着现代社会的转型与现代城市的建造，今天的西湖之于杭州（放大则是山水之于世界）仿佛有些退场之势。互联网与电商行业的兴起为这座城市瞄准了新的发展目标，而在新的规划下，西湖不再是往昔充满光环的焦点，现代化的旅游景区式建设与保护让它退为一张名片，更多高楼大厦与产业园区在钱塘江两岸和城市其他分散的位置被修建，供城市居民劳作。遍布城市各处的商业综合体则容纳了大多数人劳作外的生活时间。近期在此举办的亚运会则在成倍地加速与放大这一切。发展进程中的让位与断裂使以西湖景观文化为代表的山水演变出两种矛盾之势：一面，它是“远去的西湖和山水”，像是一杯晦暗的陈茶，虽仍回味无穷，但难以吸引品茶者；另一面，它是“须臾的西湖和山水”，像一杯即食的糖水，在短暂的闲暇时间为城墙内外的观光者提供一丝甜味。而这矛盾的两面都一致证明了“山水”作为一种意识在当代生活中的缺席。关注与讨论的必要性便在此刻显现。但这不是对“山水”在场性的宣示，而是视角的切换，或许可以让“山水”变为一小杯春天的雨前龙井，香气诱人而回味无穷。我们作为个体该如何在当代生活中与“山水”相会？中国文化中关于“山水”的表达最早可以追溯到魏晋时期，多以诗歌的方式体现，山水绘画则在唐宋时期涌现。历史学家们多认为“山水”意识是士人在社会矛盾、官僚体制下的逃逸与自我放逐。这些士人们在冲突与变革下转身，寄情于自然，隐居于山水。而我们再将时间拉回到今天，尽管我们仍然被推着向前看，但经济下行与后疫情时代的诸多转变却愈加难以忽视，我们被扭曲在疲

倦与亢奋间。幸亏在集体性的迷惘中，有人提出了这样一个问题：“今天‘山水’有用吗？”，及时提醒我们可以将错置的注意力收回，通过追溯我们已经拥有的山水，重构对其认知，以当代的视角再思它改善我们现状的可能。而这个问题也为处于危机或困境的个人及集体提供了一个微观的思考向度：当我们陷入思愁间苦苦无法自拔时，或许行走在山水间，让大自然与我们精神世界中的照护所产生感应，会是一个破题的方法？古人做了很多，而我却仍然只能给出一个模棱两可的答案。但至少在这个阳光明媚的短暂午后，走出了竹林小径，我又抬起了腿，继续走向更远的“山水”。这么来看，PARC也像它的名字，又将我们正向地往前推了一点点。

---

[1]笨笃在“西湖剧本”中写到：“我离开了巴黎的郊区，到世界上当大道的行者，但是世界的大道是从女伯爵古堡的栅栏门开始的。”

[2]“山水”一词，指以山水为主体和形象的自然景观，包括和山水相关的天文气象、动物植被，如日月风云、花木鱼鸟，也包括人类营构于山水之间的人工建筑物，如楼台亭舍、路桥堤塔、田园村落等等。”李一凡：《读书随想录：西湖文化美学的准备与思考》，浙江大学出版社，2015，305页。

---

## 作者

盛天一，艺术民工。

感谢吴作人国际美术基金会对本文章酬的支持。

评论

## 艺术与科学的安全距离——对“动物农场模拟器”的发散思考

郭贤达

评“动物农场模拟器”

现代汽车文化中心

2023年4月28日至10月8日

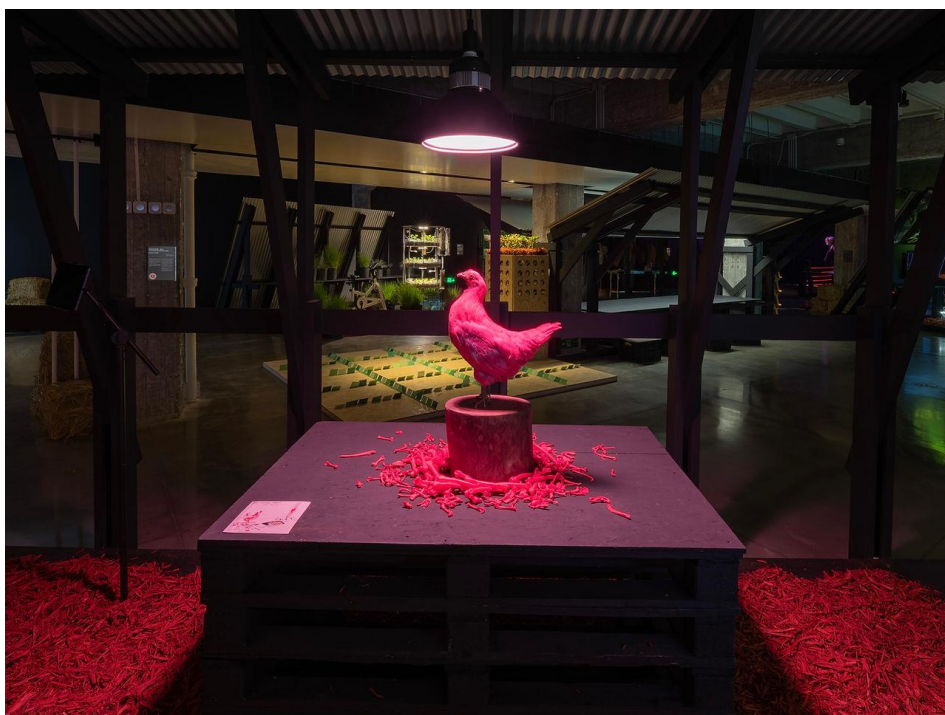
反思自然与人的艺术屡见不鲜，而现代汽车文化中心 Hyundai Blue Prize Art+Tech 2023 获奖群展“动物农场模拟器”将视角放到了未来，没有苦大仇深、没有对立，放弃了人类中心主义与非人类中心主义的争论，直接畅想人与动植物在未来共同生存的可能。

策展人李峥与陈江虹起的标题直接源于乔治·奥威尔 1945 年出版的同名反乌托邦小说，小说描绘了稳定完美的社会体制下方的暗潮汹涌；而在新时代的动物农场，科技提供了更多选择，动物与人得以共创。但 21 世纪的科学或许很难重现百年前物理学飞速发展所带给人们的社会变革的希望，去中心化的乌托邦看似是一个不再集权的世界，实际上也可能是无奈之举。在“动物农场

模拟器”的世界里，参展艺术家们面对宏大的问题，扎入细微之处。作为观众，我们进入了一个未曾料想的未来：

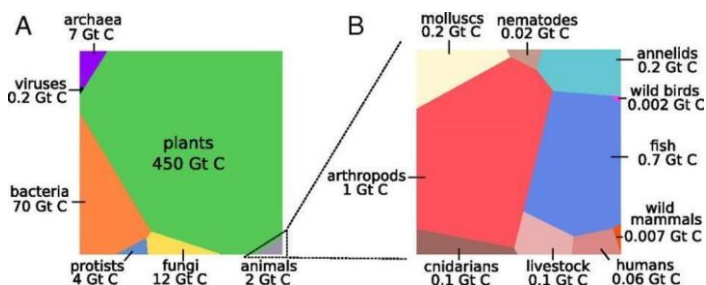
展览的第一单元“农场车间”正在研究人类如何通过日常生活回应自然、保护自然。Nonhuman Nonsense Studio 的《粉红鸡计划》(2017) 为人们提供基因编辑鸡肉和鸡蛋作为食物。粉红鸡体内引入了胭脂虫的基因，产生的色素能与鸡骨中的钙元素结合，令其骨骼和外观都呈现粉红色。如果被改造的鸡的数量足够大，这些粉红色鸡骨将改变地质层的颜色，成为地质层中的人造景观。如果你想要保护本土环境，凹凸现实的《生态贝果》(2021) 提供了一种已融入食品工业的方案。每天，生态贝果公司的人工智能会根据实时的生态情况开发制作以入侵生物为原料的美味零食，并动态调整菜单。只要购买这些食品，你就可轻松参与环保行动，成为 ecologarian (生态食谱主义者)。“农场车间”还在开发能长蘑菇的真菌服装(保拉·乌拉吉·埃斯卡洛纳,《互惠自然》,2020), 以及将人的生物质能作为能源的小型生态农业循环系统(徐超凡&任庆齐,《食物花园》,2023)。

这一单元映射着现实世界热门的环保议题。人类活动对地球已经造成了地质级别的影响，人类世也从隐喻进入了地质学的认定流程。一项研究表明，人类的总生物量已经达到了 0.6 亿吨碳，远高于野生哺乳动物的 0.07 亿吨碳、野生鸟类的



Nonhuman Nonsense Studio, 《粉红鸡计划》, 2017, 混合媒介。图片由现代汽车文化中心提供。

0.02 亿吨碳。我们甚至饲养了比自己更大量的家禽、家畜（1 亿吨碳）[1]。由此，我们可以合理怀疑几百万年后的地质层中会出现更多家禽、家畜的痕迹。如果鸡都变成了粉红鸡，那么粉色也会出现在未来的地质剖面里。很多入侵物种也确实美味是美味的食物。



不同分类群的全球范围生物量对比：(A) 不同分类群生物量，(B) 不同动物类群的生物量 [1]

而在“农场实验室”中，动植物不再只是单向地被人类改造利用，而与人类发生着多元的关系。宫保睿的《人类鬣狗》（2016）中，一群人决定向食腐动物看齐，利用合成生物学方法改造自己以应对食物危机、减少食物浪费。“鬣狗吸入器”能在人的消化系统中导入鬣狗消化系统的细菌，从而使人能消化吸收腐烂的食物，而“嗅觉改变器”、“味觉改变器”则使这些腐烂的食物在感官上不那么难以被接受。当下，基因编辑猪心脏、猪肾脏已经成功移植入人体；不久的将来，也许就会出现新的保险套餐，每位居民都可以拥有一个编辑有自己 DNA 的小猪作为“器官银行”，甚至把小猪当作宠物、家庭成员，共同生活（埃利奥·卡卡瓦莱，《实用宠物》，2003）。植物与机械的共生体（源由铸造[刘帝安&许嘉宁]），《新时代的资料共生》，2021）、人与蜻蜓的组合体（李山，《偏离》，2017）也稀松平常。

展览中的参展作品虽然多数结合了真实的科学事件，但虚构的成分仍是显而易见。例如《粉红鸡计划》所想象的粉色质感在进入厨余处理时就会遭到分解，更不用说地质形成过程的高温高压环境对颜色的影响了。另外，即使不考虑市场行为，人

类通过捕捉也很难遏制入侵物种扰乱缺乏天敌的生态环境，因此，《生态贝果》展示的环保前景也很可能只是安慰。真实的事件、时髦的科学名词、简单的演绎——基于科学事实的虚构似是让艺术作品的叙事更经得起推敲。

相比之下，诸多留名生物艺术史的艺术作品则有更扎实的科学研究作为支撑，甚至做出了非常成功的实验，实现了真实的改造。但部分改造总难免有一种利用科学技术实现“语不惊人死不休”的嫌疑，很多操作略显多余。比如，展览中李山的作品《偏离》（2017）展示了人与蜻蜓的组合体，但像蜻蜓一样飞翔更可能发生在孩童时期人类的幻想中。实际上，蜻蜓与人在分类学上不属于同一门，结合的可能微乎其微，换成人鸟的组合也同样可以让观众思考人在地球生态环境中占据的地位。疯狂艺术家史蒂拉克（Stelarc）曾在自己的手臂上嫁接了形似耳朵的仿生材料，耳朵的功能却还是需要蓝牙设备实现（《手臂上的耳朵》，2007），接在大腿上也并无差异。“如无必要，勿增实体”的奥卡姆剃刀定律告诉我们，自然人要简洁地认识世界。精心整合科学事实的虚构和对现实多余的改造，很难说哪一个是更真的真实。

但仅仅是玩一场演绎推理的游戏似乎又过于简单。创作研究型艺术的艺术更多是在创作研究的氛围，而不愿给出结论[2]。但在这个展览上，



宫保睿，《人类鬣狗》，2016，综合材料。图片由作者拍摄。

从作品到展签，观众都可以得到明确的可带走的信息。上文重点描述的参展作品虽然给观众带来了思维的乐趣，但也与科技论文过于相似，IMRAD（引言、方法、结果、讨论）的结构一应俱全，艺术家像科学家一样隐藏在他们的产出后面，传递的信息甚至是科学事件的变体。纵使艺术作品以美学的形式展示了研究，但个人叙事理应占据更大的分量。在《房子里的诸多昆虫》（2017）中，赵仁辉从一间房子的各个角落捕捉了 108 只昆虫，看似在调研房子中的昆虫，却没有采样、计数、计算平均值，反而把它们逐一做成标本展示。观众会自然地联想到自己的居所，不会认定被展示的昆虫是唯一的答案，感慨每一个房子都有它专属的昆虫居民。当艺术靠近科学，用知识生产真相，过于明确的结论似乎又将其推远了些许。同样远离的，或许还有去中心化的美好愿景。

---

[1]图片来自：Bar-On, Yinon M., Rob Phillips, and Ron Milo. "The biomass distribution on Earth." *Proceedings of the National Academy of Sciences* 115, no. 25 (2018): 6506-6511.

[2]克莱尔·毕晓普（Claire Bishop），《信息过载：克莱尔·毕晓普谈过多的研究型艺术》，《艺术论坛》中文网，冯优译，2023 年 4 月。

---

## 作者

郭贤达，学理科的，朴素地喜欢着科学和艺术。

感谢吴作人国际美术基金会对本文稿酬的支持。



我睡着时写的

## 1985 届毕业生

亢嘉琪

本文经作者授权翻译自英文。原文《Class of 1985》首发于杂志《The White Review》，并获该杂志2022年度短篇小说奖。

晚春是杭州最美的时候，但这时空气也变得炙热、潮湿而粘腻。于是，突然之间，每天午休时去西湖边散步变成了一件糟糕到甚至令我亢奋的事，这和我为女友口交时的感觉很像。这两件同样耗时且乏味的事都让我的耳朵和脚趾缝变得汗湿，都带给我快感，因为它们都令我大脑放空，让我不再为尚未完成的毕业展作品发愁，让我只知自己口唇干涩、眼睛刺疼。这是一种我苦苦寻求的平静。

在那场雨开始的那天，一个星期一，我的同学小李找到了我，当时我正独自坐在西湖景区里离学校大门几百米的地上，看着湖水，抽着烟，想着做爱。小李站在我面前，挡住了我的视线，他开始不着边际地说一些学校里的事，中断了我愉快的出神。如果不是小李，我应该会留意到所有人后来都说这时颤过的一声雷响。

小李是油画系第二矮的学生，却比我高不少。他一来，我就拍落裤子上的灰尘站了起来，这样起码说话时我能与他面对面，而不是拧着脖子像狗似地仰头看他。我不慌不忙地站起来，小李在我眼前挥舞起一张他明显一直攥在手里的照片。

“你看，”他说。于是我照做了。

照片中有一只蛋形物体静立于一张高桌子之上。这颗蛋撑满整个画面，它四周的空间仿佛都被卷向了它，以致桌面看起来都被它的重量压坏了。照片闻起来像刚刚被洗出来，而且一看就不是专业摄影师拍的：一只悬空的手指在照片一角留下了块模糊的印子。

我一言不发地等着，心里知道小李自会解释给我看这张照片的原因。

“如果我跟你说，这玩意是个巨型雕塑呢？”他狞笑着问。

我抬头看他，这张在过去四年天天见的泛红的脸我已经很熟悉了。他张开双臂，触到最远的距离，在我挑起眉毛时点了点头。

“唔，”我说。

“你知道雕塑系的周磊吧，”小李说。

他知道我认识周磊。不太熟，但大一的时候我和周磊都差点被开除，后来我们总被凑成一对。有一阵子，流传了许多毫无根据的关于我们在男厕里会对彼此做的事的谣言。我们唯一一次真的说话，是有次我们在食堂碰上了，然后他一边笑，一边以一种过分显得自己被羞辱了的语气说：“你能想象得出来吗？”我告诉自己原谅他。

“这是周磊的毕业作品，”小李说。“你知道这叫什么吗？”他故作神秘地一顿，说，“《生命的起源》！”

我一把抢过小李手中的照片，无视它廉价的光滑表面在我指腹下溜过的不适感。我再次端详这张照片，这一次我发现这只略微失焦的蛋的表面有几道裂缝划过。只看照片时，尤其令人难以置信的是这脆弱的东西竟然是石头做的。

轮到小李等我说话了。他想知道我的评价，他就是为此而来的。但我比他有耐心。我把烟拿到嘴边再次点燃，将目光越过他的肩膀投向远处朝东的方向，仿佛试图在昏暗的地平线上找到上海。我没有告诉他我觉得这只蛋妙极了，尽管是周磊做的。所有生命化为一个几何形状，温暖的造物，简单而浓缩。它让我想起古斯塔夫·库尔贝画的一幅画，没记错的话也叫《生命的起源》，画的不是一只蛋，而是别的同样诱人的东西：分开的腿与微张的潮湿阴唇，泛着水光，柔软，粉嫩，诱人。

我只在杂志里见过这件作品，一张黑白的小图，比我手掌还小，和周磊那照片质量一样差。仅从那张小图里很难判断其中的阴部是不是湿的，软的，粉的，尤其因为那道裂口无端地消失在了一丛阴毛中，甚至——那到底是阴毛吗？它看起来

比我或是我认识的任何人见过的阴毛都茂密。这幅画在我眼里是件好作品，而且正因为大部分人不承认它是艺术，所以它也许是那个历史时期最好的作品。它描绘了两个造物者——其一是一位旷世奇才，无疑是个男的，另一个则是一个普通的、被使用过的阴道，也许就是那天早上刚被用过，也许画成之后又在那张床垫上再次被使用了一——然后它提问：谁能创造？谁给予生命，生命是什么，是凄惨的吗，是高贵的吗，我们必须死吗，我们可以超脱吗？如何做到？如果周磊是在引用库尔贝，那么足以证明他也一定是个好艺术家。

“我觉得这真的神了，”小李用引我说点什么的方式说。我过了一会儿才意识到他还在等我的评价。“我说，”他接着说，“老师们会把他活撕了吧，而且他真的可能会被开除。这个看起来一点也不像他们给我们看过的好作品的案例。真不敢相信他已经做完他的毕业项目了。你说他接下来两个月里能做什么呢？”小李问。“但愿他能放个假吧。”

如果小李和周磊都这么喜欢这个作品，那我应该改改主意。它其实很可能又无聊又绕弯子，而不像库尔贝凭直觉选择了激进而简洁的画法描绘那双大腿，并在画面边缘突兀地切断它们，使它们看起来像我们在速写课画的贝尔维德雷残躯石膏。凌乱的床单被有意画出流动的质感；画面左上角被涂成空白的黑色，没有床，没有床垫，没有墙纸，没有环境或是空间感——只是时间里的一瞬。一百多年后，这幅画仍然重要到可以被在中国看到。周磊创造蛋的尝试令人钦佩，但除非他可以让老师信服，否则他们只会在毕业展后用块布把它盖起来，从此不见天日。

“好吧，”小李最终看了看表，说，“画室见。”

“嗯？”我说，接着他的轮廓离开了我的视线范围。我看了看我自己的表，发现我还有十分钟午休时间可以观湖，于是我试着不去想那只蛋，将它搁置一旁了。

此时，地平线上并没有乌云，也毫无骤雨将至的迹象。我来这里是为了做我最喜欢也最擅长的事——“看”。我看着沉重的太阳，看着稍微有点脏、有点像锅汤的碧绿湖水，想象沾水的感觉。

我看着湖岸这端三五成群的园丁沉默地往花床里栽花，试图让西湖看起来更像古代杭州繁荣昌盛时的样子。他们的身体有节律地移动，好似西湖的柔浪。他们拱起的脊背像库尔贝的《采石工人》。我能从这边闻到他们的体味，那种做体力活的人特有的汗味：酸酸的，微微让人上瘾。我意识到自己在猜测这些园丁是不是本地人，如果是的话，他们会更喜欢自己小时候西湖的样子，还是它此时正被变成的样子。

我的大多数美院同学都是土生土长的杭州人，他们都对过去有各种各样的见解，其中一些在表述时需要小心，因为赞美如今被认为是严重左倾错误的那十年是不受人待见的。关于那十年里我的同龄人和童年玩伴的动向，我只知道一点儿。他们在什么街道上漫步，上了哪些山，下了哪些乡，在村庄里遇到了什么，又在回到杭州时重新发现了什么？西湖在彼时他们眼中是什么样的呢？因为我不是杭州人，所以我只知道西湖今时今日的样子，知道它漫无边际，备受喜爱，总是呼唤着人们继续修缮它。站在河岸的任意点，我都无法将西湖全貌尽收眼中，它就像一个山水卷轴，太长，一眼看不到尽头。你得选择卷轴的一个部分打开，剩下的部分被藏着，等着属于它们的一瞥。

几个月前，西湖修缮工程还没正式开始，两个带袖章、拿着写字板的同志拦下了正在午休散步的我，想找我参与一个有关西湖名景的调查。他们告诉我，在政府完成这个区域的修建后，这里会成为吸引全国乃至海外的游客的旅游胜地。

“作为一个外地人，你最喜欢西湖的什么地方？”我感到一阵羞耻，想到自己在杭州住了三年，竟然依旧透着股外地人味儿，就算我知道西湖周围景点的名字，这时候也紧张得说不上来了。“西湖确实怡人，”我说。“确实，”那几个调查员攥紧了手里的铅笔应道，“但你最喜欢它哪里？”最后我用自己仅剩的脑细胞想出了一个名字，告诉他们我喜欢断桥。就是那个著名的有白蛇女妖的传说里那对恋人相会的地方。

“那一个啊？”调查员指着远处一座桥问。那长长的桥是用白色的石料建成的，只在湖中央微微拱起，就像小臂上一个蚊子包。桥的中点有一个像窗户的圆洞。它并没有断开。

“对，”我困惑地回答，因为我此前并不知道传说里的断桥在现实世界里真的存在。恰巧，就是在那座桥上，在去年的一个无人的深夜，我第一次吻了我女友。

那晚放学后，我和她碰面时告诉了她问卷调查的事，当我讲到关于断桥的新发现，她哼了一声。“我还以为你当时是故意的呢，”她说。“我觉得那样完全合理。我以为你脑海里有一整个浪漫桥段。”

“什么样的？”我问。

“你觉得你是那个无辜的人间男子，而我是那个白蛇妖精，要来引诱你，但你因为心肠好，义无反顾地爱我。所以你等了那么久才行动。你选了断桥，因为你爱符号。”

我爱符号吗？我思忖着。如果她说是的话，那一定就是了。

她接着说，“但事实上，我觉得你是白蛇，我是青蛇。”

“但她们是姐妹，”我说。

我女友笑了，“很性感吧？”

“不，”我说。我想了一会儿。“为什么你是青蛇？”

她把手指穿过我的头发，捏紧了拳头，往外拉啊拉，直到我向她让步，让她听到我发出的呻吟。她拿头撞我，抵着我的额头，停在了那儿。“因为不管你变成什么样，”我女友说，“不管你去哪里，我永远会跟着你。”

那是彼时：风还凛冽着，学生个个几乎一模一样，穿着从美院商店低价买来的毛呢外套，毕业展还遥远抽象得像个梦。周磊的蛋还躺在不知道哪里的采石场，等着被切割、售卖、凿刻。如今，毕业作品截止日期越逼越近，我和女友几乎没空见面，而且我们手指上总沾着污渍，我的是油画颜料，她的是墨汁。我告诉她我不介意在她画画时去她画室陪她，她却说我盯着她看会让她不自在。我在想，那些园丁是不是也讨厌我盯着他们看，

他们会不会在我午休结束、在美院大门里消失时松一口气。

如果城里人能从我的举止看出我与他们不同，美院里也一样。一些学生和我一样来自杭州周围的郊县，甚至有一两个是从别的地方来的。但大二的时候，我的男同学们公布了一张表，里面给美院所有女生排名并配上了一种花，然后他们把我排在最后一名，配的是一根草。他们说是因为我看起来总是病怏怏的，让他们觉得瘆人。他们问我只喜欢女生是不是因为男人都觉得我恶心。我大笑，因为我只能笑，也因为他们说的很好笑。

也许我就是瘆人，特别是我观察人的时候，因为有人说过我会瞪大眼睛。但我是个勤奋的学生，我观察时是在吸收四周的事物，这样我之后就可以把它们画出来。美院教给我们最重要的道理就是必须深入生活，沉浸其中，只有这样才能创造出比现实更真实的艺术。作为社会主义艺术家，我们的职责就是让现实充盈我们，如此才能画出表现我国光辉经济发展的优秀画作，才能让这些画栩栩如生，抓住观众的眼球，让他们感受到这个世界的活力。这就是大写的现实主义。老师告诉我们，库尔贝是一个现实主义画家，一个不幸没能像我们一样生在社会主义国家、却毅然决然投身于真实生活的社会主义信仰者。他在现实中摸爬滚打，直到他的皮肤开始与世界的表面融为一体。这些体验——而非学院——教会了他绘画，而学院教的技巧则完善了他的精神。

但库尔贝那幅叫什么《生命的起源》的画绝不可能出现在课堂上的幻灯片里。我只能在那些介绍西方艺术史的画刊里翻到这幅画——那些曾经不能提及的阶级敌人艺术家如今不再是禁忌。这幅画一开始只是一个夹在书脊里的小方块，周围挤着一些浪漫的、画了日落时田野里的农夫的画和那副我熟悉的伤感的横幅葬礼画。多有艺术感啊，库尔贝让那些疲惫而苍白的脸从僵硬的黑色丧服里浮现的画功。我当时正凑近了看那只狗，心想，谁会带动物去葬礼呢？就在那时，另一张令人羞耻的图片捕住了我的视线，我立刻“砰”地把杂志合上了。我担心纸的声音太大，看了看我周围那些埋着的头。我的舌头在嘴里想说点什么又说不出，我的心跳在我脖子里和手指间响个不停。我感到一种要把我撕裂的欲望在我体内召唤着那幅画，我必须再看一眼，尽管它那么小，

那么模糊。我不敢相信这么露骨的东西能被印刷出来。但它竟然一路过关进入了美院的图书馆，在那天来到了我的面前，并因此成为一个有可能被认真端详、微妙品味并辩证地用以激发灵感的物品。

库尔贝理解现实，就像我们也被教导要理解真正的生活，要描绘推动世界的劳动阶级群众、穿着工装裤拿着锤子的采石工人、跪在地上用竹编的筛子筛选麦子的女孩；要描绘生命的所有部分，包括当它结束时，丑陋的人群参加葬礼，与它开始时——从一个又紧又能用的的阴道开始。我也许不是班上的尖子生，但我知道什么是现实主义，我是一个现实主义画家。我不能让周磊用他的蛋赢过我。

暴雨以一声划过天空的惊雷宣布它的降临，我应声抬头，看着不经意间天上敷满的浓稠乌云，看着园丁开始收拾他们的工具。正如所有在杭州的人之后会讲述的那样，雨在那声雷后毫不犹豫、毫无保留地下起来了。雨把我的头发浸透了，水一股一股从我的脸上流下，子弹一样的雨滴从湖面上猛地弹起，以至于湖上升腾起了白雾。我坐的地面立刻就变得泥泞。我跌跌撞撞地跑回学校，用拳头抵着脸挡住眼睛。因此，在它们灰飞烟灭之前，我没能最后一次驻足欣赏那些园丁辛苦了许久种下的花。

\*

传说大概是这样的：

曾经有一个男孩救了一条濒死的白蛇。千年后，白蛇修炼成不死之身，找到了那个男孩的转世。他的名字叫许仙。那条蛇变身成一个年轻美丽的女子，在杭州西湖的断桥上与他相遇。那天下着雨。他把雨伞借给她。他们坠入爱河，成亲，开药铺，过上了平静的生活。白蛇的妹妹青蛇也把自己变成了一个姑娘，前来与他们同住。他们很幸福。一天，许仙独自去了一个寺庙，庙中僧人感应到他身上的邪气，怀疑他被妖怪缠身。僧人为许仙熬制了一碗保健的药汤，许仙将药给了妻子，却不知道人的补药是妖的毒药。白蛇饮毕想向丈夫道谢，从嘴里发出的却是干枯的嘶嘶声。她的皮肤被逐渐隆起的肌肉撑开、撕裂，她的头发开始大把掉落，她的眼睛变成黄色。很快，她

就完全变回了原型，一条巨大的白色蟒蛇。她庞大的身躯挤破了窗户，压死了许仙。又或许他是被惊吓致死。不管怎样，白蛇甚至没来得及埋葬她的丈夫，就去找那个使阴招的僧人对峙。他们大战一番，最终白蛇被击败。僧人把她囚禁于一座塔下，她或许永远地被禁锢在那里，又或者她被妹妹所救，或者她被她与许仙之子所救。那僧人或许与白蛇有私仇，又或许他想摧毁那间为有需要的人救急治病、抢走寺庙香火的药铺；又或者他只是不知道白蛇并非邪恶的妖。或许白蛇是邪恶的。她也许想吃许仙的肉。青蛇也许嫉妒。她也许爱上了许仙，或者爱上了她的姐姐，或者爱上了那僧人，暗中与他勾结。这故事在不同家庭、不同村庄、不同地域的版本里，唯一的共通点是那场看似命中注定、实则早有预谋的断桥相遇；石阶，雨，湖畔茶铺传来的热茶和炭火的味道，油纸伞在手间传递时相触的皮肤，一只手温热，一只手冰冷。视线相接，接着是嘴唇、牙齿、屁股紧紧相贴，发硬的乳头，湿透的阴道。

我女朋友是对的：如果要我从这个故事里选我俩对应的角色，我会说自己是故事高潮前就消失的单纯而无用的许仙，而她是独当一面、法力无边的白蛇。她发现了我的某个闪光点，尽管我平庸而她熟练且圆滑。我们在一起之前，她曾与一个上海的钢铁厂工人订婚，他们是少年时在内蒙古下乡时认识的。她告诉我，那时候她已经和所有学生谈过恋爱了，最终选了他，是因为他很阴柔。在内蒙古，他们学会了骑马、牧羊，这两样我女朋友都很擅长，离开时她很伤心，需要经人劝说才参加高考，又在第一次高考失利后被劝说复考。在学校里，很容易辨识谁的年龄大到曾经投身过文化大革命，因为这些人到现在还表现得仿佛整个世界都是他们的。或者也许那只是男孩们的通病，我永远不会理解，因为我直到上大学都从来不需要和那么多男孩住在一起，而我的女朋友就像他们中的一员：一个男孩。她说话像男的、吃饭像男的、操我最爽的时候也像一个男孩在操他的女友，四根手指在里面，而我的前额抵在地板上。当毛主席说妇女能顶半边天的时候，他绝不是在她。她完全可以独自顶住整个天，她只是懒得罢了。她可以是白蛇，运筹帷幄，也可以是僧人，最后的赢家，甚至可以是许仙，从一开始就有营救自己手指那么细的生物的善心——但我常常想起她安排自己当小青这件事。当我回想这个传说时，我常常忘了那个妹妹也在里

面。她在背景里游荡，甚至没有清晰的意志，没有欲望。白蛇手里是有她什么把柄，才能将她留在身边？

如果她们真的是亲生姐妹而非义结金兰，如果她们真的来自同一个母亲的身体，那她们必然曾是多少蛇蛋中的两个，一起以松软潮湿的土壤为摇篮，听着彼此令人安心的同步心跳，一种大声、重复的声音，无法停止也难以忍受。她们那时候凭心跳就知道她们会是兄弟姐妹中最亲近的两个吗？当她们孵化时，她们是在同一瞬间破壳而出，目光相接的吗？她们有没有帮助彼此挣脱？她们一定是主动选择了彼此，在那一天，和那之后的每一天，就算姐姐差点死了，就算姐姐爱上了一个凡人。

大一的课上，老师告诉我们，每个艺术作品都需要一个故事。老师向我们展示了一幅超现实主义画作的复制品，画中是一个皮肤晒得黝黑的老人，他夹了一支铅笔在耳后，布满皱纹的手捧着一个木碗，画中的光线泛着黄。就像小李用手比划那只蛋的大小，老师用手臂示意这幅画有多么巨大。老师说：“这画叫《父亲》。”老师说：“它背后的故事是这位老者过着穷困潦倒的生活。他是我们每个人的父亲。”求知若渴的我，十八岁，梳着麻花辫，在笔记里记下了那句话来证明我足够在乎、我值得在这所学校求学：他是我们每个人的父亲。我写下，那支铅笔说明他识字，百年以前的农民是不可能的识字的；我写下，尽管他眼下穷困潦倒，但生活已经开始好转，并且会越来越来好。那年夏天我们集体去了黄河流域采风，画了很多大片被炙热烤干的土地的素描，尝试着平衡活力与寂静。我们也为当地人画了很多肖像，试图让他们的眼睛看起来空洞却明亮，让他们的身体僵硬却坚毅。我们身处文明的摇篮中。那次采风的速写册如今依然在我画室里的某处，被夹在两片我自己缝在一起的硬纸板中间。里头许多页都因为我擦橡皮太用力而皱起来了，还有许多页因为被太多层石墨盖住，显得我画的像是矿工——黑色的粉尘随着他们每一步从他们的身体和衣服上掉落，背囊里全是工具，靴子上敷着厚厚的泥——而不是在第一次尝试后失败又再次尝试再次失败地捕捉到的一个胸前背着她的弟弟妹妹或是她自己孩子的年轻女孩踏着旧帆布鞋走过村里的广场。

有些和我同班的男孩之前去过类似的地区，别的则没去过；我记不起来我有没有过了。那里的所有东西都更加刺痛我的皮肤，闻起来也气味更强，空气让我的胸腔发冷，而我不知道这是因为一切的陌生，或相反，有一些根深蒂固的记忆在我体内复苏发芽。在那次旅途中，我最擅长的事——观察——没能为我带来任何收获；我什么都看不到，除了尘土。我们回去后要以那次的体验为基础作画，而我却只想一幅接一幅地从不同角度画灰尘：打旋的灰尘，结块的灰尘，被弄湿的灰尘，空气中的灰尘，指甲缝里的灰尘。我最终画出来的东西勉强让我度过了大一，但我后来已经对某种黄色和棕色感到反胃，重新在静物写生中寻找庇护，至少静物里每个元素都是一个我可以画在纸上的独立的物体。而不是苍茫和陌生的。我再也没去过别的地方采风。

去年学校的电影社团放映了一部电影，里面有个梳着麻花辫、穿着红布衫的姑娘在 40 年代住在那样的又干又黄的土坡间。那是解放前。她遇到了一个在各地采集民歌的八路军战士，他说服了她为他唱歌。电影的最后，她走入了水中，镜头切向黄河滚滚的波涛，强调着河水有多么浑浊与昏暗，多么无情。

讲了什么故事？老师们总是问。他们对《父亲》这样问，对我们采风时的创作这样问，对那部电影《黄土地》也这样问。你讲了什么故事？

紧接着：这个故事是不是正确地反映了我们的社会现状？它是否有误导性和潜在的危险性？

大四这年，也就是今年，接管我们的老师要和蔼很多。他们负责管理我们的毕业项目。他们说我们可以多画几幅画，而不是只能画一幅；而且我们可以自己写作品陈述，在毕业展上挂在我们的作品旁边。他们说现实主义的意思是用画记录真实，而我们所见所感皆为真实，就算我们画自己的脚趾甲，那也是现实主义的；他们问我们，你们的故事是什么？对我来说这个问题更糟糕。我什么也没有；我出生了，然后我现在到这里了。我一整年都努力画出毕业展的画，但每当稍微接近完成时，我都立刻把画涂抹废掉。和蔼的、年轻的老师们教我们什么是新一代现实主义，但他们不知道的是，我什么也没有。周磊已经几乎完成了他要展出的主作品，而我什么也没有。

\*

那天下午初降的暴风雨极猛烈，后街小巷都被淹了。第二天一早，我们听说电力被切断了，一棵倒下的树挡住了一条主干道；课被取消了。从宿舍的窗户望出去，我看见许多被从不知道何处冲出来的物品漂过校园，纸张，教科书，偶尔还有正面朝下像尸体一样倒浮着的画布。雨打在窗户上的声音很响，淹没了我和室友任何尝试交流的努力，于是我们各自看书，在天刚刚黑的时候就去睡觉了。

当雨怎么都不停的时候，学校复课了，我回到画室发现一处漏水已经毁掉了一整册我在星期一粗心留在地上的速写本。那些我在听说了周磊的蛋之后，在隔天午休时画的潦草的钢笔速写都是关于阴道的，都是从记忆里打捞起来的阴唇的特写，而现在它们被裹在粗壮的、绳子似的形状里，那些形状像吞食自己的尾巴的蛇那样自己缠着自己。我把速写全部一股脑儿扔到角落里，就在那些我憎恨的黄河速写旁边。

那天晚上，我趟着水去了我女朋友的公寓，然后在她给我们做点简便的晚餐时躺在她的床垫上。像我今年老是做的那样，我讲着我的画，讲自己什么也没有。

“红烧肉，”我女朋友终于说，一边递给我一大碗汤面。她拿着自己的那碗坐在了床垫上，从壁橱里拿出她冬天用的毯子，搭在了我俩身上。

我们就这样坐在彼此身边吃面，背抵着墙，身体的侧面相触，肩膀对着肩膀，髌挨着髌，膝盖碰着膝盖，小脚趾触到小脚趾。我女朋友通常非常冷静，有的时候甚至看起来高高在上，但她总会在吃汤面时发出世上最肆无忌惮的吸食声和呻吟；她说是她家里教她那样吃的，孩子们必须这样向母亲证明他们很享受她做的食物，不然她就会把自己关在棚子里，发出压抑着的悲伤哭号。我女朋友吃东西的时候是不紧不慢的，她闭着眼，品尝异域食材一般地品尝每一口只用酱油和醋调味的食物。最后，当碗里只剩汤和一些葱花，她就把碗举到嘴边，把所有东西两口吞掉。吃完之后，她用手背抹掉满嘴的油，把手抹到我的脸上。我没反抗，那么做只会让她变本加厉。

我由着她洗了我的碗，然后我们把碗放在床垫旁边的地上，躺下，在没整理的床单上翻滚着，感受液体冲刷胃壁。她把整个身体的重量都压到我身上，让我无法动弹。她的头发落进我的嘴里；她把手伸进我的短裙里，发现我已经湿了。“闭嘴，”我呜咽着说。我控制不住，我总是等待着她，她看不出来吗？她用力地拿手指操我，我求她用她的鸡巴，于是她把它从抽屉里拿了出来，分开我的两腿，让我自己抱住，然后慢慢地滑进我的身体，因为她知道我最讨厌这样。当我们在这个体位时，她喜欢摸我的胸，拧我的乳头，对我说我的胸部又大又肥，说她有朝一日想操它们。她思维连贯，而我能呜咽出口的只是求求你、求求你。在她开始猛烈撞进我的身体时，我只感到松了一口气，她胯部每发出的一次“啪”声都在床垫上把我的整个身体推远。我感到自己被拉长，填满，一切开始变得模糊不清，直到我唯一的念头变成了为什么雨不停，以及，如果她可以，她会每天把精液注进我的身体直到让我怀孕。然后我的小腹会因她变浑圆丰满。你想要那样？她问，我这才意识到我刚刚把想的全部大声说出来了。你想怀我的孩子？

高潮时，我哭了出来。她把我翻了个身，一直操到我高潮结束。

做完之后，她用双臂环住我，我的背靠着她的胸膛，我的头发在她脸庞，然后她在我脖子上和脸上印下比我所熟悉的更柔情的吻。她的呼吸闻起来有蒜味。我知道我也是。万籁俱寂，我突然说，“我如果做场行为呢？”

“什么意思？”我女朋友问，轻轻地描画着我的掌纹。她已经快睡着了。

我耸耸肩，我的肩膀抵着她的肩膀。我想象我推着一架子盖住的画布，保证我会在开幕的晚上揭晓它们。然后，当所有美院教职员工、本地官员、甚至不远万里坐慢车前来看孩子们的成果的家长们都注视着我的时候，我会一把拉开遮盖着的布，向他们展示那些完全空白的画布。一片虚无。或是石膏。或是被一层白颜料遮挡了。

或者我就画画，画非常好的画，但我最后在所有人看到画之前当着他们的面把画烧了。

或者我画我自己。或者我把自己烧了。不会有什么比这更现实主义了。

\*

我再睁眼时，房间已经黑了，而雨下得更响了。我的女朋友早就睡着了，她已经把身体转开，于是我轻易就悄悄从她的怀抱里溜走。我本想等她醒来后吸引她的注意力，但夜晚寂静中总有什么让我感觉不对的地方。我能在手指和头皮感觉到我的心脏猛烈地跳动着。

深吸气，数一，二，三，四，深吐气，数五，六，七，八。

尽管我的身体在发痛，我还是站了起来。我没开灯，穿上衣服，裹了几层我女朋友的衣服，那件在来这里的路上穿的衣服还湿着，我也穿上了。离开之前，我在路灯微弱的光线里环视这间熟悉的房间。我女朋友的书、速写和干了的毛笔散落在她的桌上。她的身体在蜷缩起来的时候看起来那么脆弱，她的眉毛不再像平时那样紧锁。

通常，我女朋友的公寓楼挤满了其他学生和他们的争吵、摔门和收音机的声音，但现在，这里空无一人：楼下的庭院里没人，街上也没人，所有餐厅都关门了，只有偶尔一两辆车敢开上打滑的马路。我不知道几点了，但水已经退去，只漫到我的脚踝。没有危险，只是不适。所以我走了起来。

城市的空旷比想象中更令我震惊。我猜想着这也许就是古时候的样子，在杭州变成南宋短命的都城之前，在它还是一个诗人、画家和喜欢在西湖边赏柳的人聚居的闲适小城时，在那时的夜里，杭州人会回到自家大院的园林，一边吃着红烧肉，一边喝着酒高谈阔论，除了去为客人打酒的仆人，外面不会有一人。主人们是士大夫阶层的文人兼官吏，他们有仆从和大笔饷银，有钱力和闲情雅致琢磨如何创新雅好和技法。

在他们大一的预备班课上，我女朋友和她的同学学了怎么临摹北宋宫廷画家郭熙的画。她们的教学大纲里塞满了用寥寥几笔就扭转了历史的水墨画鼻祖。我只听我女朋友说过郭熙；他认为最上乘的艺术不能只照搬现实，而需要被注入艺术

家的才华。我们油画画家没什么要从郭熙那里学的，因为他不是一个现实主义画家：他从不描绘身边人的生活，也从不展现他的国家与帝国主义列强的斗争；他只画山水，无边无际的一丛丛树木从摇摇欲坠的悬崖边上长出来，被雪覆盖的山坡，还有瀑布。郭熙会怎么画被一阵强风席卷着跨过城市的暴风雨呢？他会不会画塌陷的屋顶和被连根拔起的树，还有在雾中几乎看不见的一个丑陋孤独的女孩，一边掉眼泪，一边朝西湖湖畔走去，直到发现湖水已经溢出来了。

断桥已然变成一座孤岛，它连接两岸的部分已经被水淹没。它让我哭得更厉害了，我的胸膛上下起伏，声音破碎不堪，我觉得在这大雨里哭很荒谬，仿佛暴雨把我的身体变成了眼泪，而我将要化作一滩水，只留下我的衣服在湖中漂流。我向前一步，发现我已经趟进了泛着涟漪的湖水。我本应感到害怕，但我的双臂和双脚冷到几乎重新暖了起来，我意识到我欣然接受了皮肤表面的一种颤动，只因它好过纯粹的痛苦。

我其实从没打算要走进水里过。我只是想把手伸进我们出生的湖中——万年前的一个夏末的夜晚，一颗颗蛋被下在这湖的浅滩上，我们从里面被孵出来——直到我的手指起了皱褶。那些皱褶会提醒我，我应该蜕皮，然后在泥泞中，在安静的波涛下，在温暖的黑暗里爬回家，爬回生命开始的地方。

我现在知道了，什么叫被真正地启发，什么叫刺穿生活的表皮，从留下的创口吮吸它的汁水，把所有汁液泼在一件最终极的艺术品上。周磊有他的蛋，而我会画出一件属于我的杰作，它将会如此伟岸，甚至没人能把它运进展厅里。

我听见我女朋友大喊着我的名字，转过身，我发现她站在我的身后，拿着一把没用的、皱皱巴巴的雨伞。她从没看起来这么迷茫过。这让她看起来更美了。

“白蛇，”我倒抽一口气。我几乎无法从我的身体里挤出任何言语，我已经感觉不到我冻僵的身体，它不再是我的，而是一件用废铜烂铁做成的死物，我每走一步，它都将我压下一寸。“我现在明白了，”我触到她、抓住她的冰冷却柔软而鲜活的手臂时立刻对她说。



她说，你在说什么啊？

我努力尽量冷静清晰地讲，我不能吓到她，因为我可以在她眼中和嘴唇的线条中看到防备。从来就没有什么许仙，从来就没有什么男人。我说。只有你和我，对吗？

我不停地说着：我就是青蛇。这就是为什么我不记得过去。我在遇到你之前从未存在过。

我女朋友用手捧着我的脸，瞪着我，脸上带着奇怪的表情。她张开嘴试图说什么，却又闭上了嘴。

你是我姐姐吗？

她的脸湿透了，但她从内向外发着光。她看起来像工笔画里有着精致的脸部线条的侍女，不似凡人。

我们回家吧。

我明白了。

---

## 作者

亢嘉琪 (Jiaqi Kang)，牛津大学美术史专业在读博士生。嘉琪于 2016 年创办面向海外华裔青少年的《Sine Theta》美术和文学杂志并担任主编。嘉琪于 2022 年获《The White Review》杂志短篇小说奖，并在 2023 成为 Lambda Literary Fellow。嘉琪来自瑞士日内瓦，现常驻英国牛津。

---

翻译：黄梓耘

翻译编辑：聂小依、刘伟田

---

《Class of 1985》原文链接：

<https://www.thewhitereview.org/fiction/class-of-1985/>

《歧路批评》是创建于 2021 年的当代艺术写作平台。我们聚拢华语写作者与阅读者，推动华语社群对当代艺术的思考和探索，为艺术写作开拓跨越文化边界、鼓励思辨的公共空间。

《歧路批评》编辑部位于伦敦、上海和互联网空间，成员为刘伟田、黄梓耘、聂小依。

网站：[www.qilucriticism.com](http://www.qilucriticism.com)

公众号：歧路批评

Instagram: @qilucriticism