

歧路批评

2022

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：非一线城市的当代艺术

- 04 陈天琪 寻渡——“去田野！艺术驻地计划”评顾  
09 刘玥 束缚、和解、超越：西藏当代艺术与传统的胶葛

### 评论

- 17 张煜航 塞壬的沉默  
19 刘伟田 潜地：谋划逃逸与黑色学习  
21 聂小依 无力者的无聊，无聊者的有力  
27 黄梓耘 目光触碰湿热的手：彭祖强的《keep in touch》  
29 漠娜 泥土，邻居和技术幻想：谈“勇敢者的阳台”  
32 刘伟田 卡塞尔文献展的溢出与溢出治理  
34 辛迪 回家旅程：评“(…) Forgot to Remember to Forget (…)”  
36 张煜航 虚无乡的死亡迷宫  
38 邹沁书 想象是现实和现实的叠加：谈“胡小芳和乔小幻”

### 我睡着时写的

- 42 易承桃 工业设计师之死  
44 CZ 妈妈，新年快乐  
45 花满楼 碎片  
46 李旻 Tate 打工谈

**特稿**由编辑部共同选题策划，以中长篇文章和对谈为主要形式，深入讨论具体议题。这个版块将会围绕多个主题展开，不定期地持续更新内容。

## 寻渡——“去田野！艺术驻地计划”评顾

陈天琪

从乌镇赶到练市已是深夜。漆黑一片，学妹还在翻找展厅的钥匙。“展厅”，10间一字排开的圆柱形建筑，落成于上世纪六七十年代，原本是练市的粮食仓储站。十几个小时之后，艺术家就要在此展出驻地创作的成果——这被认为是一种能够促成在地联结的当代艺术生产机制。不过，尽管开幕迫在眉睫，展场还有待完善，这也是非得生产到最后一刻的当代艺术的常态。我原本想用几句揶揄表达对此的感同身受，没想到话一出口就变成了矫情的挖苦，不妙。果然，来送钥匙的驻地组织人没有立刻接茬，只在我想要出口补救的前一秒淡淡地说：“想旅游的话应该去乌镇啊。”要庆幸的是，尚在兴建的粮站休闲区还来不及装设路灯，没人看到我涨红的脸。



练市粮仓

## 兴衰一道桥

练市：桑蚕、运河、诗歌的城镇，这是策展人常蓝在招募驻地艺术家时为这片江南水土提炼的关键词。其中，桑蚕一度是这座小镇的支柱产业，亦是练市镇名中“纻”的由来。又据学者郁震宏考据，史书记载练市为“璉市”，揭示出这里或许也曾是中国最早的玉器交易市场。许多年后，当上古之玉和利民之蚕都在城中销声匿迹，肉鲜味美的湖羊登上舞台，成为了练市对外的招牌。实际上，展览与镇上的湖羊文化节同天开幕——这个发现足以让一个游客喜出望外。归根结底，以湖羊命名的节日，改建为文化休闲区的粮站，翻新成高档酒店的茧站，以及在同一时空中开幕的艺术展览，这四者均为乡村文旅振兴的典型策略。这系列通过文化经济带动共同富裕的探索，构成了近年来地方自我标签化的内在动力。不过在练市，来自外部的压力也不容小觑，这说的是距其不到半小时车程的乌镇。

乌镇，江南古镇，“中国最后的枕水人家”，即使在全国旅游业遭疫情重创的2020年，仍然接待游客超900万人次，实现全年生产总值71.67亿。(1) 2019年，在一篇题为《乌镇是假的》的“10万+”公众号文章中，作者阿甘叔尖锐地指出，乌镇的商业成功依托于一种营造恬淡氛围感的高消费策略，而这种氛围来自于“修旧如旧”的“假”古建筑和扮演乌镇居民的“假”原住民。(2) 实际上，“假”是一种易于识别的修辞，更贴切的说法来自于鲍德里亚，即一种“没有真实来源的模型”。不难得知，这一虚拟模型始于1999年的一场大火。那场大火致乌镇8间民居被毁，但同时带来了设计师和投资人的目光。火灾前4年，画家陈丹青途经乌镇，哀叹其为“炊烟缭绕、鸡鸣水流的地狱”。火灾后16年，陈丹青接受《人物》杂志的采访，称乌镇死而复生。

从电子地图上看，乌镇的小桥流水、炊烟人家纷纷坍缩成一片绿色的图块，这代表景观规划用地。以这些图块为起点，沿京杭大运河往西南复行十余公里，练市即收眼底。近十年来，相比乌镇的凤凰涅槃、名声大噪，练市显得冷清许多，它和大部分古镇一样面临着传统产业转移和年轻人口流失的双面夹击。而这种尴尬被纤维艺术家石冰&林仪以十分戏谑的方式所捕捉到了：这对夫妇为求一卷生丝跑遍练市，无果，最后用从海宁

买到的蚕丝完成了作品。可是要知道，在上世纪八九十年代，这片土地孕育的诗人指认其为“丝绸的国度”，说“一位少年”在这个国度里长大，此生就“必然和缠绕有关”。(3) 殊不知春蚕有时尽，少年异乡白头。只有在这件名为《迷宫》的作品里，“缠绕”才被以一种具体的行为召回。以希腊神话中阿里阿德涅之线（Ariadne's thread）作为灵感，石冰从练市的观音堂茧站出发，串联长港和练东两座茧站，一直行进到练市的边界，再沿着一路留下的生丝线索折返。由去往三座废弃茧站的路径纠葛而生的线网，正是围困练市的迷阵。



石冰&林仪，《迷宫》，去田野!艺术驻地计划\_练市站驻地创作展 · 临溪空间，行为影像装置 | 蚕生丝、线轴、桌子、练市镇地图、文献若干、假草皮

而在另一件作品中，练市和乌镇，这两座相邻古镇的迥异命运则以一种意想不到的方式联系起来。建筑师符永鑫因为偶然得知两地之间存在旧石材交易，一路追查到横塘县，最终证实了一则传闻：有一座练市的旧石板桥被卖到了乌镇，成为了乌镇东栅的一处景观。这座老横塘桥早已改名换姓，和另一座几乎一模一样的古桥并排而卧，合称“逢源双桥”。在导游的讲述里，这逢源双桥却古已有之，左路升官，右行发财。这也证实了前文所说的，乌镇的“古建”为虚，江南水乡的梦想为实。光就古镇经济开发而言，此举无可厚非，但矛盾之处在于，艺术是否应该提供“另外的解”？如果是，艺术创作就应该直视符号消费背后的历史和文化价值的亏空。在由影像、文献和田野录音共同构成的作品《重建横塘桥》中，艺术家试图用三维建模的方式等比重建横塘桥，以此勾联一段《练市镇志》中亦无迹可寻的飘零往事。



符永鑫，《重建横塘桥》，去田野!艺术驻地计划\_练市站驻地创作展 · 3号仓 | 影像 15分钟、文献、田野录音

练市的横塘桥，一座足够一人通过的老石桥，桥头还有一棵“六人才能合抱的大树”(4)——它被迫移花接木的身世预示了一场角逐的开始：在一种行之有效的景观经济面前，无动于衷只能留给局外人。2015年11月，从10座粮仓被湖州市人民政府确认为市级文保单位的一刻开始，粮仓被剥除功能”，赋予其新生的是“文旅景区”的头衔。这些圆锥形的建筑上设穹顶，顶端离地7米，内部直径7.6米。在粮站最忙碌的时候，每一座粮仓都可以储存稻谷280吨；改革开放后，粮仓渐渐淡出当地农民的生产生活。2020年5月24日，曾任粮站站长的下岗职工潘新安重游故地，他在诗里写道：“当记忆被精心设计成一个休闲区，并冠上文化的名义，连我也要赞叹它的美了。”(5) 后来，他的这些文字和另外三位练市诗人的诗句一起被策展人摘取，出现在一号粮仓粉白的墙面上，像水一样漂流。



去田野!艺术驻地计划 · 1号仓

## 流水中……静止 (6)

水往何处流？这原先不成一个问题，在大运河的航道还清晰可辨的时候，船只途经此地，“北上仓廩，承接星河碎银”（7），练市也清楚它的方向。而如今面对历史和当代的交错，练市这艘小船却难有依靠。在那场持续了一个秋天的艺术驻地计划里，驻地团队所面临的正是这个飘摇不定的虚影，其难度不亚于在湍流中落锚。

但，无论时机是否成熟，策展人都要做出抉择。考虑到这种艺术生产形式的特殊性质，即使对艺术家和作品方案都无从想象，她仍被要求在所有行动开始之前给出计划。对此，常蓝挪用先前做建筑师的经验总结：“建筑师做的东西都是在描画一个未来世界里的东西，一个愿景。哪怕只是确定一个框架或者规则，它也不会是完全中性的，里面必然渗透了设计者的价值取向。”我称之为“许愿型策展”。

在常规的工作逻辑里，人们往往警惕甚至排斥愿望，这多少是出于一种由落地执行障碍引发的创伤后遗症。但人们同时又神话愿望，称它为直觉、感受力和天才。我不确定二者是否都属于过度反应，因为至少在这个案例里，我们可以清晰地看到愿望被实现的路径，也就是一种对在地性的合理挖掘。驻地策划团队用高效的工作坊和在地走访贯穿了6周的驻地实践，这得益于前期丰富的调研工作和对本土资源的调度。尽管常蓝之后承认，让艺术家“重返课堂”的学术强迫症并不十分必要。实际上，在经历了第一周紧密的集体活动之后，出于对艺术家工作强度的实际考虑，原本在日程安排上的学术讲座宣告中止。真诚地讲，不知道是该为创作者们的自我意识鼓掌，还是该为本可能到来的顿悟时刻可惜。

说到底，集结在练市的这批艺术家都有自己熟悉的工作界面。对于其中的部分而言，最需要的不是系统和方法，而是充分感受——有相当比例的作品直接来自于创作者在练市的感性经验。音乐人铁阳用在练市收集到的材料创作了一组用来祈福的声音装置，这些材料包括但不限于：练市酒厂的陶罐、由老粮站改建而成的小城书房门前的石子、当地人磨豆腐用的纱布。她在演出前用谷子重新铺满了粮仓的地面，并相信这些来自旧日的空壳已被创作者的感受填满。对“旧物市集”

具有相同爱好的还有艺术家度度，她将在练市收集到的原材料以首字母排序的方式，汇编成了一本《练市辞典》。

当前两位艺术家在用双脚丈量练市土地时，画家俞菲尔正用一张练市本地人提供的照片进行创作。这张照片依稀记录了所有者父亲年轻时的面貌——他身穿厚袄站在雪国的龙形冰雕前留念。在完成的布面油画中，父亲的胸像被灰色的剪影替代，可以识别的唯有盘卧在其身后的，冰蓝色的龙。它周身弥漫着氤氲的水汽，仿若从天河之上来。很难说清楚这幅画和练市有什么关系，但在互相凝视的那一刻，我对水乡的记忆即遭篡改。自此我隐约记得，曾在当地见过一尊万人供奉的龙神。



俞菲尔，《父亲的房子之于我如同虫蛀的方舟》，去田野！艺术驻地计划\_练市站驻地创作展 · 6号仓，布面油画、综合材料

与处理感性经验的艺术方式不同，剧场工作者子涵的本地文化调研引导向了另一种文化形态。他邀请了两位练市本地朋友一起完成了名为《练福》的小品演出，小品主要讲述了一个武术爱好者（子涵饰）在“船拳”传承人雷仲孝（雷仲孝饰）及其徒弟沈钟洋（沈钟洋饰）的帮助下打开梦想之门的喜剧故事。“船拳”是一种江浙渔民在船上施展的武术，在小品中，“文化遗产”这一宏大命题化为了具体样貌。这毫无疑问是一件真正意义上的表演作品，符合我的一点观察：任何视觉艺术的工作者如果能够察觉到舞台艺术的感染力，就会明白美术馆实际上在为许多视觉艺术制造一种保护。



子涵,《练福》,去田野!艺术驻地计划\_练市站驻地创作展 · 5号仓,剧场作品 | 表演:子涵、雷仲孝、沈钟洋

还有一些创作者以练市为镜,倒映出了自己的影子。在石冰&林仪的另一件作品《同一片天空之下》中,石冰将自己的故乡抚顺与临时的驻地练市对照,在同一时间“拍下”两地夜空中的木星。木星既象征着规则与法律,也意味着忧郁。即使地理上相隔万里,但两片土地经历了相似的发展困境。为了回应这种血肉相连的牵绊,艺术家献祭出了部分的肉身:他用自己的根头发牵引住一根丝线,而丝线的另一端缠挂在一扇旧窗上。窗门半开半合,掩映着那颗遥远,孤冷,高悬的木星。同样追忆往昔的还有来自“三姐妹工作室”的影像艺术家王熙旸,她在后记里分享了长在新疆连队里的一只奶羊的故事,以此反映个体命运的漂泊无依。而艺术家对“羊”的特殊关心,显然受到练市湖羊文化的影响。



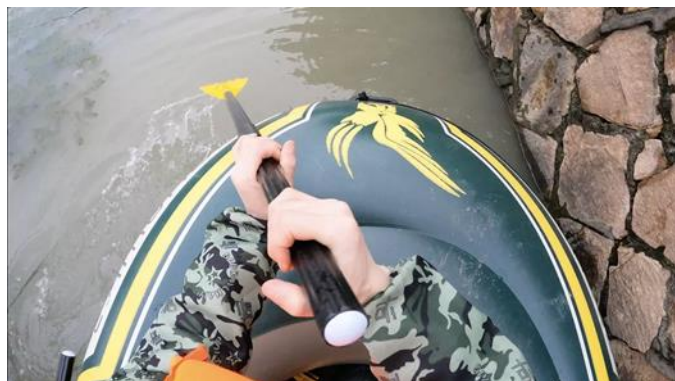
石冰&林仪,《同一片天空之下》,去田野!艺术驻地计划\_练市站驻地创作展 · 临溪空间,装置 | 茧站木窗、茧站收纳木盒、茧站纱窗门、铝塑板打印、照片、建筑碎石、假草坪、蚕丝、头发。图片由艺术家提供。

由此可见,艺术家最终都寻找到了自身在与地方关系中的位置,无论其主体是在场还是悬置。而从这些位置中生发出的人与人、人与地方的关系构成了多样的“解”。当处理不同媒介、视角、经验的人们因行动而交汇,其结果即对应了复数性(plurality)作为人之充要条件的事实。进一步讲,如果艺术和策展活动能够带来展示之外的价值,那应该是一种对人类生存境况的揭示。练市这艘小船每时每刻仍在浪间漂摇,一次驻地不至于使它为谁停泊。但会不会有一个瞬间,一束灯火穿墙透壁,映照出船行的轨迹,和船上的几张面孔?艺术能够创造出这样的瞬间吗?我们许愿它能。

**“若为大水所漂,称其名号,即得浅处。”(8)**

农历九月十六夜,月明如昼。刘帅孤身一人划着皮艇,在练市的河道里穿行。这是一支海鹰号充气橡皮艇,平时能载两人,但此刻却吃水很深,行动迟缓,这是因为船的主人在船尾绑了一棵6米多长的枯树。

枯树来自练市的一片人工林。那里两面环河,只对天空和河流的朋友开放,因此成为了练市白鹭理想的栖息地。几周前,刘帅赶在最后一群白鹭迁徙之前撑船登陆。从那以后,他经常造访南迁白鹭的空穴,收集了数量可观的纪念品,并把藏品的一部分做成了箭:他用白鹭的残骸磨成箭头,用飘落的羽毛修成箭羽,用弃巢的树枝当作箭杆。死去的白鹭不再飞翔,但腾空的箭矢或许能延续南归的意志,刘帅将这种意志称为“动物乡愁”。但他又说,动物可能没有愁这种情绪,愁也许是“人的天赋”,“因为人总想做难以实现的事情”,例如:独自在深夜的河道里拖行枯木。这棵来之不易的树最后伫立在谷仓中央,上方悬挂着白鹭羽箭。





刘帅划船登岸，收集白鹭残骸，图片由艺术家提供



刘帅，《练市潮汐》，去田野!艺术驻地计划 练市站驻地创作展 · 4号仓 | 白鹭羽毛、骨骼、蚕丝、树枝、枯树等

刘帅对倒木的执着让人想起黄永砅在卡地亚基金会驻地时的一件创作。1990年，严寒，黄在基金会外缘的垃圾场边发现了从展厅清扫出来的展览垃圾，以及没有经过护养而几近枯朽的树木。与基金会内部的物存在巨大的差异，他在一幅草稿上指认其为“未被肯定的、不被保护的、尚未建立的”物。黄随后展开了对这些树的“抢救”，将烘烤废旧纸浆所产生的水蒸气通过管道输送到树木根部。这显然不是一场生物学意义上的救援行动，树的状况可以因为这次干预变得更糟，这除了说明艺术真的不能代替科学以外，还说明让树起死回生不是救赎的路径或者目的。费大为对此的评价是：“它是一种祭祀仪式，是一种供养。”艺术在通过献祭撕扯出一道豁口，企图让某种秩序随之松动，就算将信将疑。

刘帅的箭矢也是一道祭品，对象是人类社会而不是鸟族。在可以预见的自然循环里，这些残骸会随着春天的到来逐渐腐败，成为下一代候鸟的养料。正因为如此，飞鸟从不会在天空中缺席，而这才是故事完整的面目。但只有在人的意志下，物才会从循环的秩序中挣脱，显露出去除上手性以后的本真。这才是那件“难以实现的事情”，这才是人的哀愁。

但就是说，在到达这种终极哀愁之前，活人要发愁的事情还有很多。对于促成这次驻地计划的文旅集团而言，他们发愁的是如何将更多的消费力带来练市。因此，一种普遍观点会认为，艺术展览可以生产出具有吸引力的感官体验形式，从而推动本地文化资本的变现。万幸的是，这场发愿也与艺术家的哀愁产生了路径上的重合。不过这也并非什么巧合。实际上，尽管景观消费的对象总在乐此不疲地更新换代，艺术家们将计就计、腾笼换鸟的事也没少干。这大概也是为什么，消费者从事生产，游客在写展评。

一阵大风袭过，树竟自作主张地脱离了绳缚，离船漂游。刘帅立即倒划船桨，抓住逃木的一头猛地一拽，却听到噗嗤一声，树梢穿透了船体，冰冷的河水已经朝船里倒灌。照理来说，人在这个时候已经开始作最坏的打算，但刘帅还来不及多想，就感到某种坚实的份量——船靠岸了。

(1) 详情见“2020年乌镇镇国民经济和社会发展统计公报”。桐乡市人民政府。

[http://www.tx.gov.cn/art/2021/3/5/art\\_1229402868\\_4527674.html](http://www.tx.gov.cn/art/2021/3/5/art_1229402868_4527674.html)

(2) 阿甘叔，“乌镇是假的”，2019 (2021-2-4)。https://mp.weixin.qq.com/s/q-

H4GcKm4btLScwTQoyiYQ

(3) 舒航，《丝绸的句子》，摘自《我所深沉的热爱都是河水的教诲》。

(4) 来自横塘县民的口述，符永鑫田野调查所得。

(5) 潘新安，《在粮站文化街区》，2020.5.24。

(6) 沈苇，《两个故乡》，1999。原句为“我回来了——又回到故乡——流水中突然静止的摇篮”

(7) 沈苇，《运河剪影》，2021。

(8) 马越波，《春分含山》，2015。引自《观世音菩萨普门品》，意思是如果被大水所漂流，称念观世音菩萨的名号，就能在浅处脱难。



如无特别说明，本文图片均来自“去田野艺术驻地计划”微信公众号。

## 作者

陈天琪，学生，是时候毕业了。

感谢吴作人国际美术基金会对本文稿酬的支持。

特稿

非一线城市的当代艺术

# 束缚、和解、超越：西藏当代艺术与传统的胶葛

刘玥

作为形容词时，“传统”的言外之意往往是保守、惯常与既定。当“传统”作名词时，它又成了我们急于为之申辩的对象。我们试图捕捉流散中的传统，可“传统”一词越被标准化、概念化，它本身蕴含的能量就流失得越快。相比宏大的叙事，只有在个体的、私人的语境中，“传统”的复杂性与情感性才能得以浮现。因此，只有找寻到当代艺术与传统互动的合理态度，我们才能从真正意义上继续延伸传统的可能。

西藏的当代艺术家们是这一课题的先锋者。无论是“美丽的喇嘛庙”还是“蓝天白云”，西藏独特的文化和传统使其难以逃脱他者化的凝视。由于西藏当代艺术发声力度不够，次数不多，外界对它的想象容易将之扁平化。从宗教中延伸而出的艺术传统在西藏的世俗生活中得到了很好的实践，但同时，传统带来的思维惯性也影响了西藏本土的艺术发展。因此，“如何与传统相处”成为了几代西藏当代艺术工作者的课题。他们的工作都在探索怎样与传统一起走向未来艺术的无限可能。

为了更好地理解西藏当代艺术本源的哲思，我与边巴、贡嘎嘉措、嘎德、扎西罗布这四位艺术家分别探讨了他们如何与传统相处。作为艺术创作者，他们并没有对传统潜在的束缚表现出过多的忧虑。他们的创作在与传统互动的过程中创造了一种诙谐的表达，构造出当代西藏真实的生活与文化状态。

由于不同的教育背景和生活经历，这四位西藏当代艺术家们表现出不一样的艺术态度。早期在印度学习唐卡的贡嘎嘉措，后来在东伦敦创立甜茶馆当代艺术画廊，首次在西方世界展览了西藏当代艺术家的作品。多次与不同文化的磨合使贡嘎嘉措的作品中诞生了一种独有的创新。嘎德的观念作品自然地表现出西藏式哲学，他的创作根植于西藏。他曾在拉萨创办念者实验艺术空间，致

力于推进实验艺术在西藏的发展。扎西罗布在拉萨群众艺术馆工作，个人的艺术创作则留给晚上。在他的艺术语言中，传统被象征替代，象征又被赋予丰富的情绪。边巴是位对自己曾经的农民身份还有深深眷恋的小学老师。他凝视被取代的传统藏式建筑和窗户，尝试与传统展开慰问式对话。

此文将讨论的这四位西藏艺术家中，有的关注西藏本土的当代艺术发展，有的向国际拓宽文化语境。在西藏，对传统的解读随着艺术家多样的个体经验转换。只有当个体的丰富经历得到呈现，西藏当代艺术现阶段的思想与实践才能呈现出其本身早已具有的立体性。

### 边巴：“城市农民”的史观

边巴以“城市农民”作微信名已有一段时间。在他的作品中，持续吸引我的是原始的情绪质感。

边巴出生在西藏一个世代务农的家庭。15年前他的家庭就不再以农业为主要的生存方式。在钢材建筑在他家的耕地上拔地而起那一刻，他的农民身份陡然消失。进入城市后，边巴在体制内工作，成了一名小学老师，但他不愿身上的农民气息消散，因此称自己为一个游荡于城市之中，没有耕地的农民。

边巴的工作室位于拉萨城区一所小学的美术教室里，我在那里看了他用影像记录的行为作品《最后的春耕》。视频中，家族的祖母向养活了祖祖辈辈的土地表达不舍及深重的感谢。像往年的春耕一样，犁地的牦牛也装扮得漂漂亮亮。影像最后，风吹动牛脖子上的铃铛，发出局促而随机的声音。风吹起树上的哈达，一切因缘聚合如风的节奏般难以捉摸，世代相亲的耕地也要经此离别之苦。在西藏当代艺术语境中，“行为”不仅是艺术媒介，还是身体与宇宙交流互换的载体。



边巴，《我要搬到山上住》，行为影像，2013

个人的经验和基于时代与文化土壤的气质给边巴的作品铺上一层底色，其中的普世情感引起了观者的共振。边巴的感受根植在历史长河之中，家族史促使他的思考和情感叙事贯穿古今。但他的创作不完全受到感情的驱使，他不激进也不保守，作品基于理性的陈述。《最后的春耕》看似是在阐述消失，但艺术家并非在反对现代化和城市化的进程，也并非在叹息农耕文化在西藏的消逝。西藏的耕地面积依旧非常大，很多地区都还继续着以农业为主的经济生态。耕地与农耕仪式、用具、行为，都是构建艺术家身份归属的因素，也是边巴及他的族人世代赖以生存的根本。在西藏的文化语境中，工具不只是所属家族、村庄的传统，更是人们发自内心感谢、道别的老朋友。边巴站在时代的转折点。于他而言，亲密的旧事物则是“传统”的化现。

除了土地，另一个亲密的旧事物是窗。作品《窗》呈现的是边巴与传统藏式建筑间亲密的关系。边巴介绍，单从他最早在山南老家与现在在拉萨郊区的房子来看，藏式建筑的材料发生了翻天覆地的变化，原先的木质雕花与彩绘所制的传统木窗被铝合金与锻钢材料取代。边巴每次回老家，都会悄悄探访荒废的老建筑群中布满蜘蛛网的老式彩绘木窗。某天，他使用拓印工具，以墨拓一一记录了那些老窗的结构，仿佛在进行一场营救。随后，他在拓下的木窗上进行了二次创作，那些传统木窗的结构居然呈现出与至上主义相仿的几何样式，甚至与马列维奇《黑方块》的创作思路相符——结构几何也能浮现出圣像般的神性，指向无限。边巴对老窗的情绪从私人延展至普世。纵向来看，他截取了一块老窗消失前的存在切片；横向，窗却已不再只是物质本身，而成为了超越“怀旧”的宏观情感。这种情感中暗藏着与过去的和谈，以及释怀的姿态。因为只有与过去及过去蕴含的一切正式和解，才敢再转头相信未来包含的无限可能。

如今，边巴还继续在小学教数学与美术。被评为优秀数学教师的边巴打趣地说，自己是最会画画的数学老师，也是数学最好的美术老师。他的美术课上，孩子们在吃完冰棍剩下的木签上作画，迄今为止已经完成了一万根。边巴表示没有给孩子们“冰棒创作”任何限定，他说，只愿学生们能从艺术中获得足够的快乐。

边巴的创作态度其实是许多西藏当代艺术家所共有的：他们不是全职艺术家，且大部分在体制内工作。受到宗教与文化习俗的影响，他们的创作由丰富热烈的情感驱动。他们对于外界的体悟、观察都细致入微，将抽象的感知化作可被理解的作品。在西藏，人们的生活受到佛教价值观影响，这些影响也驱动西藏艺术家们时刻对周遭事物保持敏感的体悟与细致的观察。如果人们相信神性与灵性可化现于万事万物之中，那么任何角度的体悟都能够帮助主体找寻脱离尘世的灵感，躲开惯常的逻辑惯性。这种居住在多数藏族潜意识中的观念，使得藏族文化拥有自生的哲学体系，与西方哲学有着和而不同的呼应。[1]

### 贡嘎嘉措：从“甜茶馆画派”走向世界

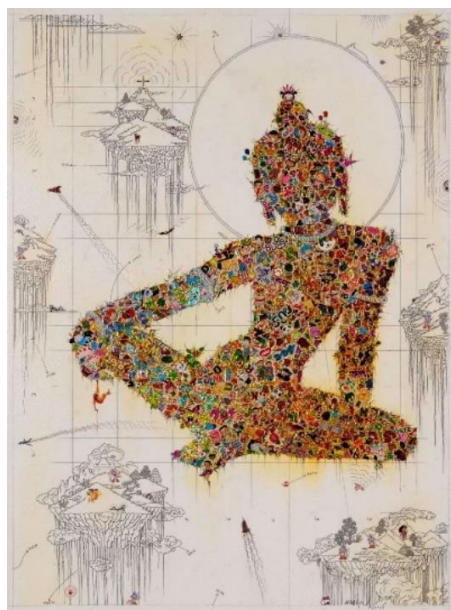
贡嘎嘉措在 1985 年与其他青年艺术家共创了“甜茶馆画派”。采访中，他回想 85 年创立画派的初衷，如此描述当时的心境：年轻的艺术们结束了学院派规规矩矩的训练后，急于抛开定势思维的束缚，想要创造属于西藏本土的艺术语言。就这样，他们将画挂满了拉萨的一家甜茶馆。毕业后的西藏艺术家们在甜茶馆里互相点评，共同进步。他们开始思辨性地探讨所处的社会现实与现状，这样的讨论在那个年代极大地刺激了创造力的迸发。

贡嘎嘉措最早就读于中央民族大学的国画专业，受到的是勾线、晕染等一系列极度精细的手上功夫的训练。当时的国画教学内容以写实为主，这种标准化的训练反向激发了贡嘎嘉措。当时作为青年艺术家的他，开始好奇自身真实的审美倾向。贡嘎嘉措表示，那时盛行心理学方面的书籍，他最感兴趣的是访问学者从西方归来后举办的艺术讲座。未知的外界与未接触过的想法对年轻人而言，都充满了无可比拟的新鲜感。

毕业回到拉萨后，最令贡嘎嘉措着迷的就是拉萨的风景——山和天空尤其。可国画技法难以描绘拉萨那沙砾般的山。他坦言，直至今日，即便早已摆脱国画创作形式的限制，他也无法将拉萨山水带来的那种微妙感动表现出来。他视拉萨山水的神性如太阳，这成为了他创作的能量之源。同时，拉萨这座城市的细节赋予贡嘎嘉措对色彩的敏锐洞察力，所有普通日常的颜色在艺术家的观察下起舞，创造出只能意会的感动。贡嘎的观察是具有突破性的，传统的唐卡艺术只需要以平面

的、线性的方式描摹想象中的神像，而贡嘎接受来自真实世界的各种感知信号，艺术家从重述者变成了自主的创造者。

甜茶馆画派开展第二、第三次展览时，贡嘎开始了对佛像的研习。使用宗教图案对他来说是件非常矛盾的事。成长在人们对宗教避而不谈的 70 年代，贡嘎嘉措在宗教开放后看到热火朝天的寺庙，产生了兴奋、陌生、抵触等交融复杂的情绪。在 1992 年去印度前，贡嘎嘉措一直用艺术“解构”佛像，表现对这个符号的复杂情绪。他打破佛像惯常的形象，构建属于他自己，属于时代，也属于西藏艺术的新的可能。在一次与自己争辩的过程中，贡嘎嘉措决定要了解佛教的历史背景。他前往印度学习唐卡，还特意告诉唐卡老师，自己并不是为了成为职业唐卡画师而来。经过两三年的学习，他触及西藏本土哲思的深奥与宽广，放弃了先前解构佛像的想法，抵触情绪也逐渐消散。在印度的经历给贡嘎嘉措带来了极大的文化冲击，他折服于喜马拉雅文化。在此后的佛像创作中，贡嘎嘉措都会先恭敬地按照度量经绘制佛像比例。



贡嘎嘉措，《Lala Land》，2014，拼贴画

前往印度学习之前，贡嘎嘉措主要通过书籍接触前沿的艺术与当代意识。出国后，由于阅读习惯的差异，他不再从书本上汲取灵感，转而依靠自身敏锐的洞察力及精准的直觉进行创作。在他的许多作品中，构成佛像的贴纸携带着消费主义文化的符号，这些符号来自当下社会的流行文化。贡嘎嘉措会特别留意、收集流行文化中的碎片。各种不相关的图像、符号、事件在他的作品中盘

根错节地交织出“实在”的佛像。贡嘎嘉措与传统元素之间的关系是递进、变更的，是经过主体性的思考后建立的。传统佛像在他所创造的语境下脱离固步自封的状态，因他的实践而突破了原有的限制，变得立体，并蕴含着新的、与时俱进的思辨。



贡嘎嘉措，《Excuse me while I kiss the sky》，  
2011，树脂、油墨、贴纸等

### 嘎德：当代艺术作为描绘“真实西藏”的工具

寻找传统艺术的当代诠释是众多西藏当代艺术家一直以来努力的方向，他们用不同的艺术表现向观众解释西藏本土哲思的美妙之处。备受瞩目的西藏先锋艺术家嘎德也用他的艺术生涯证明了这一点。

出生于 70 年代的嘎德受到的艺术训练较接近八九十年代的内地学院派风格，前后受到了韩书力、于小冬、栗宪庭几位前辈的指引。对回到拉萨并扎根西藏的嘎德而言，当代艺术是表述真实的一把利剑。他认为，“当代艺术并不是一个时间概念对艺术形式的界定，不是现时现在创作的所有艺术形式都可以叫当代艺术。它首先是一种艺术态度和文化立场。真实面对自己当下的生存体验和感觉，以及自己的生存环境，是当代艺术首要的态度。”

在西藏，当代艺术承载着发出真实声音的责任。在嘎德创作生涯的中期，他视真实表达西藏的样貌为使命，反对“臆想”，试图构造最真实、最立体的西藏。最早，许多内地、藏地艺术家对西藏的描绘都停留在瑰丽的风景和宏大的抒情。嘎

德感到这样的艺术创作与真实生活、时代体验的脱节。人们想象中的“美丽的喇嘛庙”、“蓝天白云”实则可怕，因为这样的文化幻想消磨了大众对西藏的真正认知。嘎德将传统符号（如佛像、西藏壁画、宗教象征）用作表现真实的方式，通过对语言、文字、传统形象的描摹来将西藏“去香格里拉化”。他不断描摹被判定为束缚的“传统”，反而是为了斩断由他者化的臆想带来的绑架。



嘎德，《冰佛》，2006，观念摄影

千禧年的拉萨吸引了大批国内外游客，西藏风景绘画时常担任“纪念品”一职，兴盛的旅游业也带动了拉萨的艺术气息，然而，当代艺术家们的独立思考却还没有施展拳脚的空间。艺术家们于是决定自己在八廓街盘一个空间作为画廊，来展示相对当代的作品。最终，他们租下一间川菜馆，创立了根敦群培当代艺术画廊。画廊的名字来源于西藏思想家根敦群培，他的哲学思想在上世纪四、五十年代就已具备丰富的人文主义色彩。他闪耀着光辉的思考在尚未“艺术性开荒”的拉萨像一面旗帜，为千禧年的西藏当代艺术家们提供了精神指引。

根敦群培画廊这个自发的艺术组织在拉萨这块慵懒舒适的土地上得到了独特的发展机会。当时拉萨的艺术市场尚未商业化，探讨艺术的年轻人们充满了朝气和热情。虽然相比现在而言，画作的价格要低很多，但当时的销售量非常可观。当

年，根敦群培画廊只抽售出作品所得的百分之十作为运营资金，作品售出的艺术家还必须请众人吃饭，即便有时卖画的钱甚至不够请客，这还是成了一条不成文却人情味十足的规矩。嘎德回忆，那时大家的状态不仅非常开心，且都坚持表达内心的真实。这批年轻艺术家拥有明确的艺术态度，他们一路闯关，登上国际舞台。画廊的队伍随之逐渐壮大，顶峰时期的根敦群培画廊有三十多位艺术家成员。

2007年5月，西藏的当代艺术家们受到栗宪庭的邀请，计划在宋庄美术馆开展一个大型西藏当代艺术展。根敦群培的艺术家们花了三年时间筹备展览，几乎每天都在联络考察、为作品奔走、调整作品、研讨策展方案。正式展览开幕前，艺术家们还在拉萨做了一次预展。“烈日西藏”展览在2010年9月落成，是迄今为止规模最大的一场西藏当代艺术展览，至今还在影响着新一代的艺术家们。这是西藏当代艺术首次面向内地发出“真实的声音”，正如嘎德所言，“‘烈日西藏’从视角到呈现都与以往的西藏主题艺术展有本质区别。一直以来，外界对西藏艺术要么仰视要么俯视，从来没有一个平视的角度看待，没有被纳入到一个主流艺术平台去展现与研究。”在“烈日西藏”，西藏当代艺术通过研究型展览实践首次收获平等的关注，反击猎奇的凝视，创造了母语文化语境下的新意义。

2016年，嘎德与另一位西藏当代艺术家诺次在拉萨仙足岛成立了一个更具观念性、更先锋的机构，名为念者实验艺术空间。“念者”旨在通过当代艺术传达更多艺术观念与智识性内容，致力于更多地推广、交流艺术，摆脱商业和市场的束缚。由诺次提供场地的“念者”本身开支不大，它追求高质量的展览：“就算一年只做一个展览，也要做一个高标准的展览。标准达不到，我们宁可不做，关着门也没什么损失。”然而西藏的独立艺术空间面临的风险是多重且复杂的，念者实验艺术空间也没有坚持到今天。

### 扎西罗布：化作大鹏鸟，寻找本土适应性

扎西罗布的作品通常拥有独特的向内观察视角。他的作品中频繁出现化成大鹏金翅鸟的自画像。大鹏鸟不但在佛经中出现，还在犹太神话、古埃及神话中出现，这种文化共性尤为吸引人。阿拉伯语中的“安卡（Anka）”，古希腊语中的“格

利普（Gryps）”，还有俄语中的“诺加（Norka）”，指的都是这种拥有非凡之力的大鸟。扎西罗布将西藏传统绘画风格的大鹏鸟与自己的面部特征结合，使得这一多元文化形象与自己个人的生活经验和内在情绪相连接。

在使用传统符号时，扎西罗布内省式的创作重思了被标准化的“传统”这一笼统概念。他的创作动力不是知识，而是一种冲动和勇气。在这种勇气背后，能看到一种从他飘飘然的浪漫主义中生长而出的坚定信念。扎西罗布对日常中潜存的无常以及人与人之间细腻的情感有敏锐的感知，他通过自身对外界的主观体验去获得这些信息。他甚至难以逃脱梦境中的无常，还有飘忽不定的压制。他的系列作品《日常，无常》尤其呈现了这一特质。他将无常拆解为日常遭遇，向观众苦口婆心地解释：我们对周遭一切事物的随机变迁是绝不具有可控性的。本质上来说，无论财富、快乐、生老病死，我们都无法选择突发变化到来的时机。扎西罗布描绘无常的过程，是由生命的勇气所支撑的。

扎西罗布白天在拉萨群众艺术馆工作。由于只有晚上的空余时间可以作画，他的绘画作品尺寸都不大。他与绘画的缘分从油画开始，2007年在中国艺术研究院上学时，他发现自己的油画这种材料上不具天赋，便转向丙烯和国画颜料。他对毛笔有很深的依恋。每次来内地，他都会花一整天的时间买毛笔。按他的说法，他与绘画产生的奇异感情，让他无法放下绘画转向其他“更当代的”媒介。作为根敦群培画廊曾经的一员，扎西罗布当年的画作销量非常可观。但如今，绘画于他已不再是带着功利心的创造品，而犹如写日记般成为了一种生活方式。自2013、14年后，扎西罗布再也没有展出过作品，他将独处时间的创作放在一起，等待一个恰当的时机面世。



扎西罗布，《字·体》，局部，2013，纸本水彩

最近，扎西罗布部分作品的主题与“身体”有关。在藏传佛教的语境中，从身体出发获得的本体体验可被视为挖掘精神力的工具，西藏瑜伽尤为体现了这一点。在扎西罗布的作品《身体》中，带着藏戏面具的身体扭动形成 30 个藏文字母的图像。身体的姿势被作为非物质的、最易懂的媒介。从磕头到转经，藏族传统都用重复的身体行为致敬神灵，用本是虚空的身体全然地接触自然。也正是在这一本土语境下，扎西罗布呈现的身体才能反射出神性，以及或亲密、或失落的敏感。

## 日目 Remu：现在

从四位艺术家的故事来看，西藏本土的当代艺术家从未千篇一律地描摹传统，传统本身也在每个人的境遇中意味着不同的事物。的确，西藏艺术家无法回避“西藏”，也无法回避西藏意味的文化和生活传统，但艺术家们回应这一命题的方式本身即是多元的。本文中的四位艺术家经历过不同的教育，获得不一样的人生体验，他们不同的经历和创作编织出的西藏当代艺术多元且立体。无论像贡嘎嘉措那样在国际的文化语境中探索新的适应性，还是像嘎德那样关注并推进本土艺术的发展生态，当代艺术家们与西藏的“传统”以当代艺术作为方法，在本土的文化传统这片丰厚的土壤中不断耕耘、更新着不断生长的“传统”。

今年二月，我与嘎德、苏工、萍措卓玛一同构建了一个名为“日目 Remu”的组织，关注西藏本土的当代艺术与内地、全球的艺术语境的互通之处。我在本科和研究生时分别在美国的东海岸和西海岸学习艺术；苏工来自爱丁堡，关注建筑与人类学；萍措卓玛则是一位扎根拉萨的写作者。和嘎德相比，我们要年轻许多。带着对其他地区艺术生态的认识，我们发现，西藏本土的当代艺术行业里，有学术训练的策展人与评论家少之又少，艺术家们的作品缺乏客观的评述，也缺乏研究性的拓展与解读，常常陷入“自圆其说”的境地。与此同时，年轻的一代人也和西藏的传统有着不同的关系。带着对当代思潮与议题的关注回看西藏，我们意识到，虽然处在相对的文化闭环里，西藏的艺术与文化可以为女性主义、神秘主义、世界主义等话题提供全新的诠释，一些惯常的问题可以在这里独特的生活方式、社会习俗、宗教观念中获得具有启发性的回应。西藏，以及这里的当代艺术实践具有还未被发掘的巨大潜力。

西藏的当代艺术，并不一定只能在西藏的语境中被理解。在日目最近刚完成第一期专题策划《莫里莫：律动于边地的生命之歌》中，我们把西藏现下处于传统与现代间的境遇与非洲俾格米人（African Pygmies）的文化适应性类比。一些部落的俾格米人将传统的仪式乐器莫里莫（Molimo）从繁复的雕花木制变化为随手可得的铁管制作的乐器。他们认为，用声音敬献森林母亲时，重要的不是音色是否美妙，而是心境是否真诚。[2]而在西藏，打酥油的木桶进化成了酥油搅拌机，这并不意味着传统本身在消失，只是核心的应用在变化。人们依然带着对自然的关切与尊重生活，彰显出与所谓的“科学”不同的与科技共处的观念。在《莫里莫》的专题讨论会上，一位藏族舞者告诉大家，在他的老家江孜，老人们不用太阳能热水器时会将太阳能面板裹上。老人们认为，太阳也需要休息。在这一点上，在西藏传统生活中不断流传至今的古老思想和近年在西方逐渐引发更多讨论和实践的自然女性主义、关怀政治等议题呼应着彼此，其间关系值得更多细读。

日目汇集了长于拉萨、回到拉萨、被拉萨吸引的人们。我们希望发掘西藏和这一地区的当代艺术实践中存在的潜力，也希望世界能听到这里新的声音。日目计划深入拉萨本地、通过跨域（transregional）的视角，以艺术人类学作为方法，研究未成体系的西藏当代艺术，以更立体、更生动的话语描述这里的现场，和世界上更多真实的角落和讨论发生联系。我们认为，今天西藏的当代艺术，已没有太多必要继续与宗教层面的传统纠结，而应看向传统所指的具体内容，也就是传统中包含的普世性灵光，在具体事物中体察其回应万事万物的方式。

---

本文部分材料来自于我同边巴、贡嘎嘉措、嘎德、扎西罗布于今年进行的采访，我对四位艺术在采访过程中的真诚表述表示感谢。

图片说明：本文所有图片均由艺术家提供。

[1] 可以参考 Jean-François Revel 和 Matthieu Ricard 共著的《僧侣与哲学家》（The Monk and the Philosopher），这本书有趣地阐释了藏传佛教与西方哲学的共通与区别。

[2] Turnbull, Colin M. The Forest People. The Bodley Head, 2015.

---

### 作者

刘玥，艺术家、策展人、撰稿人。日目计划联合发起人、śaśin 艺术计划联合主理人。加州艺术学院（CalArts）艺术硕士，本科毕业于纽约视觉艺术学院纯艺系。她一直以喜马拉雅宗教中隐含的哲学命题为母题，以跨学科辩证式思考进行当代艺术实践的挖掘与研究。她曾主导发起过多种形式的文化项目，近期以策展的方式关注人类学议题如民族、文化的承载与边界在艺术表达中的存在方式。

感谢吴作人国际美术基金会对本文稿酬的支持。

**评论**关注与华语和华人境况相关的当代艺术事件，鼓励写作者围绕它们展开讨论。评论对象包括但不限于展览、事件、现象、出版物等。



## 塞壬的沉默

张煜航

评

谭婧：乌濛嗅径

黄边站，广州

2021年12月4日 - 2022年2月13日

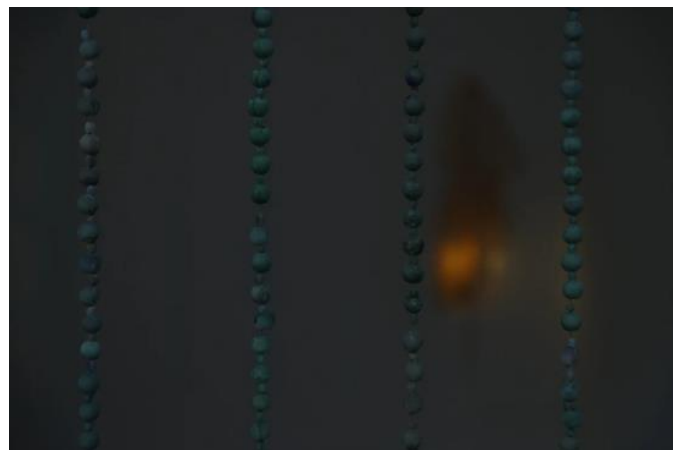
卡夫卡认为，在奥德修斯驾船经过塞壬女妖的时候，她们根本没有唱歌，而是保持了沉默，装出唱歌的样子。用蜡封住耳朵的奥德修斯没有意识到，他的伎俩在那歌声的穿透力前根本不值一提，而人的激情总能打碎锁链和桅杆。奥德修斯自以为的逃离，只是塞壬的沉默，“比任何时候都更加漂亮，展肢舒腰，翩翩旋转”的沉默——或者说，奥德修斯根本没有逃离，他离开了那个“迷人的地狱”，他带着最隐秘的耻辱，失败了。

奥德修斯式的“远离”和由其带来的“失败”，实则是我们总是忽略的、与伤痛记忆的关系，也是“阿雄”所嗅到的秘密。这个秘密，在展厅中，以一种复调的方式展开。一重是迷蒙的暖色——谭婧以几乎像肉体与器官一般柔软的方式，让祖父母在泰国生活的经历、回到大陆之后的失落、“归国”与“复国”的双重想象从伤口流出。奥德修斯无从知晓的正是这一点：塞壬的沉默不会攻击他强壮的筋骨。造成那伤口的时间毒牙，本来就不曾站在父权的骨骼与档案一边，而是直接作用于皮肉和血管。那张1983年来自曼谷的信件，经过浸泡之后，将创伤的肉体改造成如海生生物的表皮般潮湿柔软的组织。时间毒素混杂着柠檬草和香茅的气味，把阿雄困在了取消地理意义的重叠空间。在这里，无法归复的迷梦，并非恋物癖的杰作，而是无骨头的带刺幽灵，将人包裹在展厅昏黄的灯光之中，又使阿雄不得不在踏上碎裂的地砖时再次受伤——温润、无法逃离的毒素正在皮肤融为一体，而我们却对此一无所知，甚至甘之如饴。



《乌濛嗅径》，展览现场局部

而复调的另一层，是日光渐暗时更深沉的褐色与墨蓝色。那幽灵记忆的居所，真的像奥德修斯期待的那样，能向我们敞开吗？两盏鲿鱼似的灯——有机记忆中的无机生物——指控我们才是入侵者，而他们仿佛已经在此徘徊多年。那些展厅地面上，来自过去的纸张充满了信息的诱惑，细看之下又无比沉默。阿雄可以摸到照片中服饰的质感，人的面孔却已经被隐没。那帘幕仿佛是去生命与权力意志版本的一个永恒轮回——阿雄可以经历无数次惊人的穿梭，回到同一个所在，但每次，都同样陌生。在这里，奥德修斯，或者说，我们每个人自以为可以触及的“远离”和“失败”，与伤痛的失落和无法言说的政治经济学或许并不相关。正如 Pierre Nora 给出的惊人论断：记忆不是寻求起源，归复不在于压抑，记忆本身就通向另一个世界（a world apart）。当一切都成为“记忆之地”（Les Lieux de Mémoire），人类就如同身处另一个星球[i]。



《乌濛嗅径》，展览现场局部



《乌濛嗅径》，展览现场

而气味，成为了展览中复调的第三层。气味是黑色的。对于阿雄来说，气味诱使他离开，也使他徘徊、麻痹、停滞不前。奥德修斯的旅程并非“没有回归”，而是“哪也没去”，或“不做停留”。正如艺术家所说，嗅觉记忆是不可抵抗的，在这里，论述后现代的主体性作为媒介刺激的 apparatus-receptive 似乎毫无意义。我们要问的是，这“不可抵抗”的背后究竟是什么？为什么，某种气味可以如流星般瞬间击中我们，但调动感觉时的追寻却总是求而不得？来到展厅里传出香气的门缝，沉默的塞壬吐出了她最后的气息。1956年停靠大伟健轮的码头漂浮在虚空之中，热融化了金属，成为宇宙的热寂 (heat death)。祖父保持的缄默，或许不只是曼谷与深圳之间的绞缠距离——因为光，凭借其速度和梦，总能将思考着的、思念着的人和世界连结在一起。而缄默的人，则面对宇宙，伤痛是宇宙的吐息。门缝中透出的亮光却截然不同，它是如此的遥远，以至于达到了 François Laruelle 所说的“遥远者 (du Lointain)”的程度——黑色且缄默的存在者 [ii]。而那光亮的源头，也是气味和记忆的真正归宿。黑色宇宙 (noir univers)。阿雄消失在了那里。



《乌濛嗅径》，展览现场局部

“不过这一切很快都离开了他那远眺的目光，由于他的果敢，女妖们消失了，就在他刚到她们身边时，他就什么也不知道了。 [iii]”

---

[i] Pierre Nora, ‘Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire’.

[ii] François Laruelle, ‘On The Black Universe: In the Human Foundations of Colour’.

[iii] 弗朗茨·卡夫卡，《塞壬的沉默》。

图片说明：本文所有图片均由艺术家提供。

展览介绍请查看黄边站微信公众号相关文章。

---

### 作者

张煜航，理论虚构写作者。

## 潜地：谋划逃逸与黑色学习

刘伟田

评

Stefano Harney and Fred Moten. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. Minor Compositions, 2013

此书为开放获取出版物，欢迎点击文末链接阅读。

“ We are disruption and consent to disruption. We preserve upheaval. Sent to fulfill by abolishing, to renew by unsettling, to open the enclosure whose immeasurable venality is inversely proportionate to its actual area, we got politics surrounded. We cannot represent ourselves. We can't be represented.” (The Undercommons, 20)

“逃逸”与“学习”同时出现在Stefano Harney和Fred Moten共著的《潜地：谋划逃逸与黑色学习》(The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study)的副标题中，“谋划逃逸”是通往“潜地”的途径，“黑色学习”是“逃逸”的一种方法。这些经过作者们重铸的英文词组似乎在躲避翻译的捕获，它们放肆的意象扰乱了稳定的语言系统。我无法将自己抽离出来，像书中提到的critical intellectual(从事批判工作的知识分子)那样写一篇评论，我必须让这些词语发挥作用，让它们作用于我的身体和情感，让它们引领我踏入潜地。

### 逃逸

逃亡在黑人的历史上有着特殊含义。在长达数个世纪的大西洋奴隶贸易期间，从非洲被贩卖到美洲等地作为廉价劳动力，又从种植园逃脱的黑人奴隶(maroons)在种植园外的隐蔽区域建立新的居住地。逃亡是黑人在殖民主义现实中解救自己的途径，也是Fred Moten提出的“黑人激进传统”的形成条件和重要属性。[i]对于包括Moten和Harney在内的许多当代黑人研究(black studies)实践者来说，殖民主义语境下的逃逸在

当下获得了新的紧迫性。这不仅仅是因为在经历了所谓“后殖民主义”的今天，黑人仍然生活在一个“反黑人”的现实中。更重要的是，在充满伤害、加速毁灭的新的现实世界中，逃逸的意义得到了拓展。

逃逸者的前身是俘虏，俘虏指交战之后被迫受到战胜方约束的战败方人员。交战作为俘获的前提在这里尤为重要，只有经历过抗争才称得上被俘获。在今天的状况下，一切向机制发起挑战的势力都会迅速被攻破、被击败，大多数人甚至还没有意识到战斗的发生就被俘获了。Harney与Moten在合写的第二本书中将这种俘获形容为一场盗窃，俘虏们被窃取、剥夺的不是自由和财产，而是想象和实践一个超越财产、私有制、个体化和主权意识的存在方式的能力。[ii]因此，俘虏的生存法则和生活智慧远比一场对抗性的反叛要更加切中要害。Harney和Moten笔下的潜地是为俘虏们提供的逃逸策略，俘虏们要逃往的隐匿处就是潜地。不过，正如今天的黑人在全面渗透的种族资本主义中无所遁形，我们不能天真地把“逃逸”想象成全身而退。我们无法脱离所处的恶劣环境，这是我们必须面对、承认的现实。正如Jack Halberstam在引言中所说，我们只有在破碎、潦倒、崩塌的现实中寻找一种新的存在方式，供我们呼吸，给我们力量。

### 潜地

将“the undercommons”译作潜地，有两个考虑。一是“潜地”在中文里原本就有“暗中”意思，这与“the undercommons”所蕴含的“逃逸”、“偷窃”等意象不谋而合；二是“潜”与“地”分别对应“under”与“the commons”，前者是表示方位和关系的介词，指潜伏、潜藏、潜匿于某物之中的状态，后者在英文语境中指代供社会全体成员共同使用的自然资源，包括土地、空气等。Harney和Moten用潜地形容始终潜伏于公共领域之中，无法被捕获、被代表、被管束的场域。它是一切封闭领域的外部，但又并非在物理意义上外部，而是封闭领域的管理机制——作者们也称其为“后勤学”——无法识别的部分。潜地是属于逃逸者的场域，它是动荡与不安的代名词，它始终保持对抗姿态(general antagonism)，它充满爱，它是黑色的混乱。

对于作者们而言，逃逸不是为了抵抗“封闭”（enclosure，也指英国历史上的圈地运动）、纠正错误，也不是为了在公共领域所定义的政治参与中通过民主方式获得民主式的代表。逃逸者不对政治负责，也不响应政治的征召，因为政治通过秩序将潜地收编。逃逸者躲避政治的束缚和民主的假象，从包围圈中撕开一个口子，进入绝对的荒野、黑色的领域（blackness）。在描述潜地的同时，作者们告诉我们（潜地的居民、逃逸者），要警惕的不只是显而易见的制度，还有多种多样为制度添砖加瓦的管理机制以及它们的代理人——大学系统、愈发专业化的知识生产体系、善于启蒙式批判的知识分子、金融信用体系、彻底屈从于投资和投机的金融化的个体等等。

### 黑色学习

在第三章“大学与潜地”中，作者们向以美国大学为代表的西方大学体系发起猛攻，这也是全书最为人所知的部分。对于 Harney 和 Moten 来说，大学是一台巨大的社会机器，它支配着知识生产，将知识专业化、精细化，同时不断为社会——市场和国家——批量生产接受过个体化规训、有自我管控能力的毕业生。作者们将大学的内在矛盾集中在一个大家十分熟悉的形象上：从事批判性研究的学者（the critical academic）。Harney 和 Moten 认为，大学中的激进知识分子之所以能从事批判性的工作，首先是因为他们能忽略自身所在的专业化知识生产机制——大学，而这种有意或无意的忽略是他们得以开展工作的基础设施和前提。批判（critique）是这种知识生产模式中的标志性活动：知识分子通过批判心安理得地与大学机制保持距离，大学从这样的批判中不断吸取剩余价值。作者们笔下的潜地居民们躲避这样的批判，因为它与机制的共谋已经根深蒂固到自欺欺人的程度。

Harney 和 Moten 提醒我们，不要把大学当作需要我们特殊对待、用心保护的机制，即使它出了问题，我们也不用为之担忧。因为对于作者们来说，学习与大学无关，黑色学习（black study）发生在大学的隐秘角落，发生在大学用于衡量知识的尺度之外的场域。黑色学习为受困于大学机制的

学生和老师们指明了一条逃逸通道：“从职业和大学那里偷窃，不带歉意也没有恶意”（40）。这里的偷窃不同于私有制、商品化对于公共资源（the commons）的窃取，对于作者来说，逃逸者的偷窃不是为了拥有，它是拥有的对立面；逃逸者一无所有，他们（我们）如同贩奴船货舱里相互依偎的奴隶，他们（我们）之间的爱是潜地的基石。“We owe each other the indeterminate. We owe each other everything”（20）。

---

[i] 见 Fred Moten, 《In The Break: The Aesthetics Of The Black Radical Tradition》，明尼苏达大学出版社，2003 年。

[ii] 见 Stefano Harney and Fred Moten, 《All Incomplete》中的章节“The Theft of Assembly”。在一次与 Hanif Abdurraqib 的对话中，Moten 十分精彩地讲述了他对偷窃的理解和态度，请听播客《Millennials Are Killing Capitalism》的单集“Building a Stairway to Get Us Closer to Something Beyond this Place”，2021 年 5 月。

### 参考资料

Harney & Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*:

<https://www.minorcompositions.info/wp-content/uploads/2013/04/undercommons-web.pdf>

Harney & Moten, *All Incomplete*:  
<https://www.minorcompositions.info/?p=1032>

Harney & Moten, 'the university: last words':  
[https://anthropology.fas.harvard.edu/files/anthrodept/files/the\\_university\\_last\\_words\\_fred\\_moten\\_and\\_stefano\\_harney.pdf](https://anthropology.fas.harvard.edu/files/anthrodept/files/the_university_last_words_fred_moten_and_stefano_harney.pdf)

哥伦比亚大学当代批判思想中心（CCCCT）关于 The Undercommons 的研讨会：

## 无力者的无聊，无聊者的有力

### 作者

刘伟田，《歧路批评》的编辑之一。

聂小依

4月21日，周四，新裤子乐队的庞宽在微博上预告了他将从23日周六起，在北京的星空间画廊“举办一次为期14天的现场加直播的行为艺术展”。一并发出的活动海报是一张照片——墙角摄像头视角下，庞宽站在灰色水泥地上“画地为牢”，和装着物资的透明塑料箱一起被白色胶条划出的方形圈住。最显眼的装备，是随后直播中成为关注焦点的白色坐便器。

两天后，4月23日下午4点，展览如期开幕，但庞宽踏着的平面从海报中的水泥地上升为高出地面的一方木台。穿着宽大家居服的庞宽在台子上或躺或坐，沉默地刷着手机，和观众没有什么交谈和互动，他仿佛被单向玻璃围绕着，对投来的目光毫无察觉。



4月21日，庞宽发布的活动预告微博。截图时间为5月15日。

庞宽是新裤子的乐手。新裤子在2019年冒独立音乐之大不韪参与线上综艺《乐队的夏天》后，迅速达成了乐队微博粉丝超过百万的目标。因为这场综艺，新裤子这支90年代末听着打口碟成长起来、被称为“北京新声”的新潮乐队在中年时成功沦陷，作为“土摇乐队”（主唱彭磊的戏称）进入大众视野。庞宽也被更多人认识。在新裤子的表演中，庞宽忘我、无厘头、神经质的表

演常常催化着现场气氛。他远非优雅的舞蹈，邀请着观众一起狂欢。

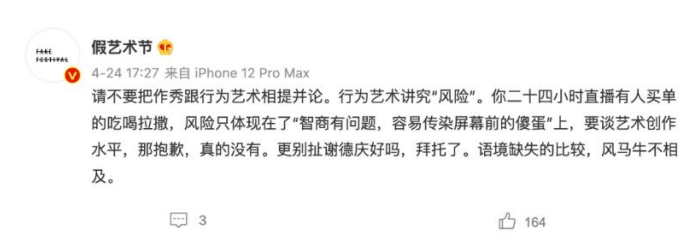
我是新裤子的歌迷，却不记得有没有读到庞宽在微博发布的活动预告。当时我在上海，是封城中的“天选之子”：有居所、有少量存款、没宠物、没孩子，父母在外地且健康无虞，小区还让下楼活动。但那阵子我几乎无法工作，随时被通知要下楼核酸，疲于微信群团购消息，也不能不看朋友圈，阅读有关方舱、转运、饥饿、急救的新情况。庞宽的活动介绍没有“隔离”二字，但“14天”立刻令人联想到席卷多地的新一轮封城（隔离多以7天或14天为单位计）。对入境者来说，14天就是落地之后在酒店隔离的第一个时段。庞宽的活动能引起这么大反响，和新冠大流行的第三年，隔离正成为人们普遍的切身经验有关。

直到四月底，我在社交媒体读到当代艺术和剧场艺术的从业者的尖锐批评，我才留意到庞宽这场名为“拜拜迪斯科”的行动。对庞宽的批评主要有两方面。一，认为“直播隔离”是作秀，哗众取宠，在疫情中浪费人们的注意力；二，认为庞宽在这14天中衣食无忧、懒散怠惰，从“行为艺术”来看，绝对算不上精彩之作。庞宽的确引发了很多关注：他的活动发布微博被转发超过8000次，乐迷们自发拉了微信群追踪直播中庞宽的动态，几日之后#庞宽上厕所#也冲上微博热搜。

在第二类批评中，庞宽的隔离被拿来与艺术家谢德庆的作品《One Year Performance 1978 - 1979》比较。1978年，谢德庆仍是美国的非法移民。他选择将自己关在笼子里整整一年，不与人交谈、不读书、不听音乐，比许多现代监狱的境况都要原始、赤裸、暴虐，只维持着低限度的生存。通过肉身与行动，谢德庆将“囚禁”这一概念转译为严苛的行为、精确的条件，并用一年时间将这一现代社会的特殊状态转化为个体的常态。与之相较，庞宽的行为当然“不够狠”。在中国1980年代后的行为艺术现场中，“狠”常常是当代艺术家在谈论作品时的重要语汇，可以指创作中的痛苦、风险、折磨以及材料的异常等等。“狠”将行为从日常生活中提炼出来，显示出作品中的观念。



谢德庆的作品《One Year Performance 1978 - 1979》在其个人网站上有四份文件作为记录，这是唯一一份有作者形象出现的文件/图片。图源 [www.tehchingsieh.net](http://www.tehchingsieh.net)。



假艺术节在4月24日的微博批评

但正如批评庞宽此次行为的“假艺术节”指出的，庞宽和谢德庆的作品并不在同一个语境中。谢德庆除了被称作行为艺术家，他在Wikipedia上首先被描述为观念艺术家——谢德庆的媒介除了自己的身体和行动，很重要的，还有观念（concept）。他的作品行动中行动与观念共构，作品的自足也与他仍可精确掌控自己的媒介有关：谢氏作品的生效并不需要与观众互动，也和谢氏艺术家之外的身份无关，人们无需了解谢德庆就能感知到作品的力量。他的作品自足、简洁，和西方六七十年代时观念艺术的美学一致。被拿来与庞宽比较的中国行为艺术家何云昌的作品虽然更加有机、柔和，但在叙述中也依然诗意——何氏2012年初春时在北京户外裸露的土地上躺在了一个睡袋上，直到土地长出青草，从开始到结束，他等待了28天。谢德庆和何云昌作品都是个体的行动，而这些行为的再现常常依靠少量的照片和一段凝练的叙述；而在庞宽这里，以这些经典行为艺术来作为衡量标准，“拜拜迪斯科”在美学上就失败了——24小时直播让人们可以观察到他每一个细微动作，“屎尿屁”成了被大众讨论的焦点，他的一举一动都被不断解构，直播截屏变成迅速流通的表情包。

庞宽从一开始就明确自己这场隔离一定要有直播，一定要有观众。4月20日，庞宽去星空间找朋友画廊主房方、设计师朱砂第一次聊自己的想法时，房方把这场讨论录了下来，并在22日将录音发布在了播客“不谈艺术”。这场谈话对我们理解庞宽的行动提供了许多原始信息。比如，庞宽很清晰地提出这件事中不可或缺的两点是独处与直播，最好也有现场观众。但如何独处、生存条件如何把握，庞宽没有确切想法，具体实施受到了房方与朱砂的许多影响。在讨论迅速推进至这一隔离的实施时，比如庞宽吃什么、是否可以带杂志、拉撒如何解决时，操着京片子的仨人都很明确，认为要小心把握分寸，不要让这场行动被解读为抗议。所以房方与朱砂说，“不能绝食”，庞宽因此放弃了已经尝试过的、像电影《火星救援》中马特·达蒙一样每天只吃一个水煮土豆的想法。在疫情这个节点上，他们之间似乎有种共识，那就是在朋友圈“转公众号”的公共表态已经失效了。

这种对作品去政治化的想法，或许是为了安全，但我认为更多是出于对艺术的判断。他们要避免艺术成为另一种对政治的服务，不想被理解为宣言式的、与威权对抗的异议。或许对他们而言，那是不足以改变现实，只满足艺术家自我虚荣的创作。如果这场自导自演的隔离不是抗议，那是什么？庞宽说是一场“party”。谢德庆把人生看作一场囚禁，庞宽则觉得人生就是无数场“爬忒”组成的。他的 party，轻松、傻愣、无伤大雅、自得其乐，一人也可成局。在讨论中，庞宽的隔离从宗教式的苦修和生存主义的实验变得更加“现实主义”（朱砂/房方语）、也更戏谑——庞宽可以带杂志、带时髦衣服、带酒带茶、带自热食物，像奔赴一场真正的 party 一样，尝试在隔离中苦中作乐，维持一个口味刁钻的文艺工作者的日常生活。（虽然，以“后现代”描述庞宽或许更加恰当——他的创作方式是向观众敞开的，形式则颇为流动。）

4月20日的谈话中，房方问庞宽什么时候可以开始做，庞宽回答，“越快越好”。21日，庞宽发布微博，23日，直播便开始了。在庞宽发布的微博里，他称自己要做的是一个“行为艺术展”，这也是他的行为引起争议的导火索之一，比如“界面”在报道时，就以“躺着玩手机何以成为行为艺术？”为题。然而，“行为艺术”这一词汇在最初的讨论中其实从未出现，庞宽当时的用

语更加准确——“艺术事件”。或许是因为这一行动要在画廊发生，“事件”就迅速变成了“展览”；也或许，庞宽只是带着戏谑来宣告他的“行为艺术展”。当代艺术、尤其是行为艺术中常常涉及的对社会和艺术系统的批判，在庞宽最初兴奋地想要直播一场隔离时，其实并不重要。庞宽多数时间里刷手机抠脚挠头、时而荒腔走板的表演，对于希望其透露批判立场的人来说，如果不是全然犬儒，至多也只能算皮里阳秋。



网友截图直播镜头下的庞宽，时间可能为4月30日19点30分。



庞宽所在的星空间画廊的最大展厅，四周墙上艺术家潘琳的绘画。

不过，庞宽的行动发生的语境和当代艺术、行为艺术完全无关吗？限制庞宽行动的高 1.2 米的台子被一些观众称为“孤岛”，“孤岛”所在、摄像头无法捕捉到的物理空间却是结结实实的画廊——这方木台位于一间典型的白盒子（white cube）展厅的中央，四周的白墙上还挂着另外一位艺术家潘琳的油画。星空间位于北京的 798 艺术区、主要经营当代艺术，在这样一间画廊里，庞宽脚下的木台甚至可以被解读为—件雕塑的基柱、一幅绘画的画框（好吧，我可能发挥过头了，不过台子的高度 1.2 米也常常作为作品悬挂高度的参照）。有位观众在“不谈艺术”播客的平台提问，一开始仨人讨论的是“画地为牢”，“为什么后来又做了台子呢？”，主播的回复是，“形式感很重要。”

如果打造木台的框架是为了让庞宽的行为更有“作品感”，木台所在的实体和无形的艺术体制框架，却在作品的考虑中欠奉了。被拿来与庞宽比较的另一位行为艺术家 Chris Burden 曾在 1972 年举办展览，展期中 Burden 在一张单人床上不吃不喝、待了 22 天，这一行为带有对画廊、展览体制以及现代艺术的强烈批判；与之相比，庞宽不是不够“狠”，而是忽视了作品发生的语境。或者，他注意到了却不在意。庞宽对“拜拜迪斯科”的考量范围如直播摄像头的视野，画廊没有被摄像头捕捉，画廊语境也未进入庞宽的考虑。

这场隔离从一开始，就有两种不同的语境交叠着——一边是娱乐为先的大众传播和流行文化，另一边是强调批判的当代艺术体制。星空间一直在这两种语境中。带着对青年风潮的兴趣，画廊早年推广 1970 年代出生的“卡通一代”艺术家，

近期邀请模特 cici 项倬婧加入合伙人、发售新裤子彭磊的 nft 作品。但这次庞宽的隔离，星空间大约没有打算在当代艺术行业里宣扬——它的微博和公众号没有在开幕前发布消息，直到 4 月 30 日在微信公众号才推送说明预约现场观看“庞宽行为艺术展”的方式。（值得玩味的是，后来的一条推送里，星空间将这一称呼改为“庞宽个展”。）这场展览没有策展前言，也没有艺术家访谈。对其作品在当代艺术语境中的价值，画廊没有显示出足够的信心。

对庞宽来说，画廊不宣传没有什么影响，他事前就相信这事儿一定会“爆”——他自己就可以带来这样的效果。庞宽想象自己的行动时的语境，其实不是行为艺术，不是当代艺术，而是通俗流行文化里的艺术。在“拜拜迪斯科”结束之后，庞宽在《大内密探》播客中回应了自己被与行为艺术家谢德庆和阿布拉莫维奇比较：“这两人看《我爱我家》吗？这两人看《我爱我家》笑出来才是行为艺术。”庞宽行动中与当代艺术体制关系的不精确引发了艺术专业人士的批判和误读。在被紧急事态和底层困境填满的信息流中，他的小布尔乔亚隔离的确显得无足轻重。这场反诗意、反宣言、反英雄主义、反理想主义的隔离，如其所愿，未演变成对摄像头下隔离生活里对监视和审查的讨论。



4 月 28 日，博主赛车星冰乐扮成《星球大战》里的暴风兵，在工作人员没注意的情况下闯入了庞宽所在的展厅。庞宽“配合他演了一下 Skywalker 用原力干掉了他”（庞宽微博语）。赛车星冰乐在自己的视频中，称画廊主虽然毫无预料、但很欢迎他这样的参与。截图源自赛车星冰乐发布的视频。

而我们也可以借《我爱我家》这一 1990 年代充满政治智慧的情景喜剧去理解，庞宽的自我隔离为什么没有像陈冠希的《我吃和拉都在这》那样带有对大众的讽刺意味。2018 年，陈氏在离星空间



不远的 UCCA 搭出一间透明玻璃屋，三天的时间里，他任人围观。如果庞宽调用的当下媒介是直播，2018 年时流行的则是拍照和社交网络——在拍与被拍之间，是私人 and 公共生活间模糊的边界，也是大众对名人生活的窥私。而庞宽呢，他面对人们对他如何上厕所的强烈好奇，并未觉得被冒犯，只是背过身、小心翼翼地用毯子遮住自己。

这种温和或许缘于他一旦进入角色就投入演出，也或许因为他对目光的善意理解。庞宽作为一个乐观的表演者，在意的似乎仅仅是被观看。这些观看会导向什么？庞宽无法预知，也就此打住。像许多人谈到的，庞宽的隔离无力介入现实（也和许多人的当下境况相似），甚至像 1990 年代初的玩世现实主义一样避免撞上政治，但庞宽创作中的材料除却这个堆满了杂物的舞台和他自己，还有他和人群中一些个体早已存在的连接——ta 们分布在中国不同地方，并不是当代艺术从业者，但早就认识了新裤子，理解庞宽是谁。ta 们在庞宽的百无聊赖里看见了自己的困窘，在他的隔离中看见了隔离着的自己。庞宽直播开始，歌迷们一起谈论熟悉的乐手和他滑稽的抠脚，常常在灾难里被用作统计救援信息的线上文档，被网友们用以接力写作《庞宽 14 天行为艺术观察记录》。在常常有几百人同时在线的编辑者里，不乏被封校的学生，也像庞宽一样没有油盐酱醋、明火热水，只好一顿接一顿吃着方便面、自热锅。在这些毫不严肃的讨论里，人们一起开着玩笑，彼此安慰——是这般目光、这样的无意义转化了庞宽的行动。



网友“大王”发起、使用腾讯线上文档编辑的《庞宽 14 天行为艺术观察记录》。这份记录有 500 多位主动留名的“观察者”。同期还有其他一些同主题线上文档，后来更多人汇聚到了这份文件上。

如果像庞宽说的，他最初想传递一些“治愈”，那么他的方式并不是作为关怀者、而是作为被关怀者承接住了人们投来的目光。学者 Donna Haraway 在讨论人类和信鸽的关系时，曾经引用科学家 Tanya Berkoff 的话，“其实是我们的鸽子在做着真正的爱的工作”（Our pigeons are actually doing the work of real love），因为“‘真正的爱的工作’并不是想要去爱谁，而是真诚地被爱着”（the “work of real love” is “not about an emotional need to fall in love but to be genuinely loved by another”）。人类需要喂食和训练鸽子，但在具体的关系中，鸽子接受驯养也需要许多自发的创造和理解。庞宽在直播中不与镜头互动，在看平淡无聊的直播时，人们也投射着自己的情绪和想法，他因此成为了部分人共同的“电子宠物”。庞宽躲避政治、贴近日常生活，原本让其行动欠缺锐利，但他的无所事事恰好安慰了同样无所事事的陌生人，陌生人交汇的目光，又创造出天涯共此时的空间。在这场无聊的直播里，政治的缺席，

幸运地被一场因关心而起的政治填补。但这预料之外的动人之处，是否会被当代艺术、行为艺术的关心者纳入考虑，以至下一次扩大对行为艺术的定义？

5月11日，庞宽的隔离即将结束时，网友们纷纷在文档上留言，其中一条写到，“这是疫情期间我能离展览、离众人最近的一次”。更多人说，“一定要在音乐现场相见。”

尹清露，《躺着玩手机何以成为行为艺术？庞宽14天无间断直播的无力与陈旧》，界面文化，2022年5月7日。

---

**作者**  
聂小依

本文特约文字编辑：向阳



微博网友爱画画的冬寂对庞宽的写生，2022年4月27日。

---

## 参考资料

庞宽，房方，and 朱砂，《4. 话赶话就有了画廊十四天》，“不谈艺术”播客，2022年4月22日。

庞宽，房方，朱砂，相征，《Vo1.984 听庞宽说说这14天是怎么过来的》，大内密谈播客，2022年5月12日。

《庞宽14天行为艺术观察记录》，  
<https://docs.qq.com/sheet/DT25Rb2hPZ1ZBaWxC?tab=84kltq>, 2022。

赛车星冰乐，“新裤子庞宽在箱子上连续直播十四天，我太喜欢这个行为艺术了，于是自己亲自去搞了个快闪。。。”，  
<https://weibo.com/7586977214/Lr133usrR>,  
2022年5月3日。

《庞宽14天隔离直播，是艺术的反思还是虚假的作秀？》，Hi艺术，2022年4月27日。

## 目光触碰湿热的手：彭祖强的

### 《keep in touch》

黄梓耘

两次去看彭祖强的个展时，伦敦都热得不像伦敦。两次都是午后，我穿着在这里很少穿的背心，肩膀被太阳烤得发烫，睁不开眼睛。

去展厅要先穿过一个狭长的小花园，左右两侧挤着很多与人齐高的植物，掌形的绿叶交错遮挡着后方低矮的建筑物。我没缘由地想起老式的居民楼。蓝色玻璃窗，水泥墙面，防盗栏杆，悬于半空的空调外机在炎炎夏日叹着气喟响。

展厅里也热。从光线刺眼的室外推门进去，一瞬间什么也看不见，只是立刻觉得室内又闷又热，额头和后背很快就开始出汗，手心也变得黏乎乎的。从湿热的黑暗里浮出的第一个小小的屏幕上，一个只穿工字背心和短裤的女人站在树林里，拿着一小瓶虎标万金油往身体各处涂。音轨里的蝉鸣把我网入这片树林。她在热带吧，我想，同时看着她的手指在汗湿的脖子上把油膏抹开。

要怎么跟没用过虎标油的人描述它的味道和触感呢？只有皮肤捕捉、理解了它留下的带着轻微刺激的清凉，语言难以渗透。

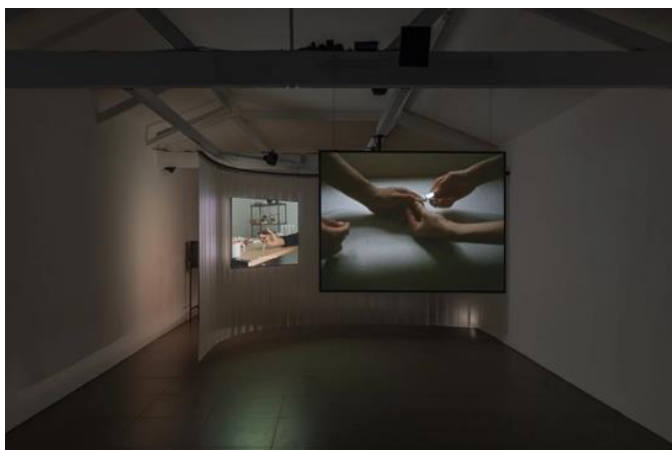
左边，一排塑料软帘连成一片弧形的隔断，剥开闷热昏暗的展厅，伸进这组题为《keep in touch》（《保联》，2020-21）的影像装置深处。《keep in touch》是展出的三组作品之一，其名“keep in touch”字面翻译是“保持触摸”，实际意为“保持联系”。“联系”和“触摸”同为人和人之间的连接方式，但一虚一实，一个看不见，一个摸得着。展厅里的塑料软帘将这虚实不定的模糊关系摆到我眼前。这是国内老式超市和药店门口常见的那种塑料帘子，此时在高温下散发着快要熔化的气味，几乎可以想象它的表面变得粘手。有一个屏幕被幕帘掩住，透过磨砂质地的塑料变成数条交叠的浅色光晕，影影绰绰看不清楚。我一时不知道身在何处，不知道是不是要掀开这层薄膜才能辨认。



彭祖强，“Sideways Looking”展览现场，Cell Project Space，伦敦，2022年。图片由Cell Project Space提供。

绕过帘子发现有两个双面的幕布被影像的光浸透，一高一低地漂浮在展厅中央。一只手在一个屏幕上转笔，四只手在另一个屏幕上翻花绳。不需要太多提醒，我的手指就立刻记起了转笔的经验。转签字笔，因为塑料笔杆轻便顺手，适合以食指、大拇指和中指配合，推着笔连续飞转。钢笔更重，金属表面光滑，也不经摔，适合在五个手指之间沉稳短暂地来回翻转。有两个声音在闲聊——也许是翻花绳的那两个人？像梦一样不明结尾、难溯开头的对话伴随着翻动的手。其中一个女声讲起自己在暑热的异国与陌生的女子打乒乓球，连续抽球不小心激怒了对方的故事。短短几句话里，没来得及显形的亲近和惺惺相惜就陡然变成了让人失笑的决裂。

录像中的白色细绳被两双手织成不断变幻的图形，又很快在错误动作下坍塌成一团乱麻，呼应着那场乒乓对打中的张力、合作、亲密和破裂。转笔的手也在不经意时失误，笔落在桌面上，我几乎听到“啪”的一声。影像变成两双相似的手在互相修剪指甲。随着指甲剪发出的有节奏的脆响，几根手指轮换相触、交叉。超8胶片的颗粒质感像一张邀人摩挲的亚麻床单，盖在这些亲密而隐私的动作上。但构成这些动作的却是一把刀具和两双相互制约的手，其中隐约藏着不适、尴尬、脆弱和危险。手沉默着，勉力维持着不稳定的触摸/联系。



彭祖强，“Sideways Looking”展览现场，Cell Project Space，伦敦，2022年。图片由Cell Project Space提供。

“她从身后跟我打招呼的时候，会用指头戳我，”间幕写道。

沉默在《保联》的第五个录像中延续——后来才知道我去了两次都看错了顺序，这个被单独放在阅读室里的录像本应该是五个中的第一个。阅读室窄小，屏幕在离门只有几步远的墙上，跨进门迎头就看见一辆巨大的车挤在屏幕中间，正面瞪着我。两个男子分别杵在屏幕两端，身体间隔着那硕大的车头，四周只有虫鸣与植物。这不明身份的二人一言不发地站着，闪动的眼神只在瞬间交汇，一触即离。在狭窄的观看空间里，我好像被尴尬地塞进了他们无言共处的密林中，不知道该站还是该坐。抬头，低头，倚在车门上，扶住后视镜，可能是紧张，可能是尴尬，有人终于忍不住探身进车放起了音乐。但从车里传来的电子音乐只能徒劳地热闹，暗流涌动的沉默继续向外漫延着。

录像戛然而止，像一个轻飘飘的句号兜起所有难以言述、无法定义的感知，揭走了细密地缠绕着我的一层声音，味道，温度，情绪，把我留在原地。我从一场短暂的长途旅行里醒来，刺眼的阳光还在炙烤着伦敦。

---

彭祖强个展“Sideways Looking”于2022年4月14日至6月19日在伦敦Cell Project Space空间举办。

展览相关信息详见：

<https://www.cellprojects.org/exhibitions/peng-zuqiang>

艺术家网站：<https://www.pengzuqiang.com/>

---

### 作者

黄梓耘，她画画养花，玩玩路边的猫猫

# 泥土，邻居和技术幻想：谈 “勇敢者的阳台”

漠娜

新媒体艺术 (New Media Art) 常常借技术权力制造出一种特定的话语壁垒，像高手对决的加密对话，高妙的技术语法和互动策略居高临下地冲击着观众的感官神经。我调整成一如既往的谦恭态度，猫着腰走进“勇敢者的阳台”的展厅，准备去接受一场强势的科技教育。由于“解释权”已经主动存放在门口了，我一定要先看展览前言的。策展人在第一句赫然坦白展览灵感来自“姥姥家的阳台”，猝不及防地拱手送上了一份亲切。

阳台是室内空间的延伸，是生活与自然的接壤之地，也是人们可以广泛共情的生活现场。展览从“阳台”切入，展现出表达和沟通的诚意。“勇敢者的阳台”构想通过多样技术自主打造的“未来阳台”景观，人类生活智慧在这里迸发，无差别地受到尊重并投入实验。通过承袭祖辈的经验、个人的生活技术、团体的发明创造，人们热忱地尝试着与自然的原始合作，在“阳台”谱成生命向外延展的集体劳动图景。阳台是分散的个体生态系统，热气腾腾的生活策略和理想蓝图在这里被不断制造出来……而“勇敢者”作为未来阳台方案的选拔标准，是一种模糊的界定，也是一种开放的修辞。勇敢作为古老的品质，商周时期就被书写在甲骨上。“敢”字描绘手握猎叉刺向野猪（豕）的惊魂狩猎场面，先人谓之勇敢。[1]展览中，“勇敢”再次被作为“标准”提及和珍视，像一种浪漫的人类传承，回应着那块遥远的甲骨。

展览没有铺天盖地的“虎扑”式硬核炫技，解决问题的策略、效率和成果变得没那么重要。“勇敢者的阳台”尝试展望借助技术实现的未来，同时并不盲目以“科技”为终极信仰——在未来阳台上，人、自然与技术和谐耕织，共赴生存挑战。

“勇敢者的阳台”从科技与生态的四种互动关系进行分类（营养转换者、材料制造者、花园种植者和仰望星空者），展示勇敢者们对于阳台的构想。而笔者愿按照“勇敢者”的技术阶层将其重新归类——这份“勇敢者名单”包括了依循科技

理论的精英研究者、借助技术工具编创浪漫的技术平民以及应用生活智慧因地制宜的平民技术者。展览中，缔造未来的技术开放了它的权威：科技精英的“阳台”被肯定，平民智力建造的“阳台”也受到平等认同。



基因组美食中心，《“复活”晚宴》，2018（进行中），混合媒介，展览现场

以机构形式进行科研活动的技术精英派展示了基于科学史或技术史的严肃研究和谨慎幻想。

《“复活”晚宴》是来自艺术家组合“基因组美食中心”的一套复活灭绝物种的晚餐食谱。在脚手架搭建成的恶托邦餐厅里，优雅的长条餐桌上盛放着未来美食幻想，我却几乎能闻到福尔马林的药水味。“基因组美食中心”擅于与欧洲、亚洲和北美的科学家、厨师及农民合作，通过制造跨越尺度的食物来“想象一个更为公正、生物多样化和美丽的食物系统”。[2]这顿宴席也毫不掩饰地把关于食物的争议拍在桌面上：一只等比例还原的毛里求斯渡渡鸟乖巧地立在餐桌上。技术的革新和扩张，伴随着生物伦理与道德问题变得焦灼而严峻。作品旁边并置着奥地利 LIVIN Farms 的面包虫养殖工具套装，演示着黄粉虫如何作为永动机将食物残渣转化为蛋白质和肥料（《面包虫农场》）。技术科幻展现出精确考究的问题意识和效率尺度，却也有意无意地揭示出道德和伦理的种种漏洞，显出冷血的科技理性。



基因组美食中心，《“复活”晚宴》，2018（项目仍在进行中），混合媒介，细节，作者摄

陈小文教授说，“不是所有人都拥有科技，但是，所有人都拥有肉身”。[3]展览保留了具身体验的温度和人类感性，以一种柔和的方式畅想人和自然、技术的关系。《附行》提出一种生命与技术、工业与自然之间“动态共生”的关系策略。一分半钟的影像与装置配合，记叙着植物如何在人类文明缝隙中建立配适的生存机制。展览现场的植物在各类人造材料划定的人类领地上长斑蔓延，它们的生长策略展现出友好的合作姿态，创造出共融的混生系统，悄然弥合了生态与工业的二元抗争。展览也提出人类主体之外的视角，展示了艺术家梁绍基从“蚕”的生物哲学观出发展开的创作。策展人侯瀚如曾描述梁的艺术实践强调自然本质的变化和不可预知，从而探求人自然关系里的终极和谐。[4]艺术家邱宇的影像装置《将去何处》依托卫星科技和信息处理工程，从一粒尘埃的视角呈现它的实时地球游记。以上几位（组）艺术家的创作实践中，他（她）们使用技术工具写出诗意的未来科幻，同时没有反被工具使用——在编创中走失成面目僵硬的唯技术论者。他们秉持着实事求是的“边界诚实[5]”，承认自己只是“技术平民”，自动放弃提出严肃的未来解决方案。他们创造出一些浪漫的技术叙事，畅想着科技与自然、机器与生命在“阳台”融洽共处的可能。



宫一宁、孙艾佳，《附行》，2022，装置、数字影像，1分30秒

还有一些“未来阳台”的技术幻想完全脱胎于当地的“泥土”。朱莉亚·沃森（Julia Watson）在《激进原住民主义的 LO-TEK 设计（LO-TEK Design by Radical Indigenism）》中指出，很多人视原住民族群为“原始部落”，但原住民与自然世界建立共生秩序的方式实则值得借鉴。[6]沃森强调了部落“平民技术者”基于传统生态知识（Traditional Ecological Knowledge）的智慧。他们多样化的生存方案天然野生，创意十足，同时又强力有效地解决了针对性的本土问题，挑战着高度专制的同质技术神话。展览中展示了印度东北部卡西山的“活根桥”、美国新墨西哥州的祖尼人建造的“华夫花园”、印度尼西亚爪哇人的“鱼稻共生农业”三个研究案例。乌克兰艺术家达莎·察彭科的《植物皮草》采用农业轮作的方式在服饰上种植可食用的应季微型蔬菜，创造和探索未来的生物时尚。这些基于本土哲学和当地智慧发展出的可持续基础设施，彰显出劳动人民的智慧和实践能力。



《社区共创项目》，2022（发起人：邢丹；装置设计：沙靖海；摄影师：陈锐；统筹：闫建云；社区共创人：南湖渠社区居民，后沙峪社区居民，网络内容创造者；观赏草植物支持：北京市农林科学院草业花卉与景观生态研究所）



邱宇，《接驳之地》，2022，影像，多通道音频

展览中也提名和表彰了具体的“勇敢者”们。实际上，平民技术者创造的民间科学在中国是有历史基础的。延安时期的“科学大众化”与“自然科学运动”鼓励具有丰富生产经验的工人、农民登上技术革新的舞台，此时，集体智慧的价值就已经受到了社会的广泛认可。[7]而其后，“民间科学”开始在褒贬不一的认识跌宕中起起伏伏。

“勇敢者的阳台”以一种平和开放的心态将民间智慧纳入展览的讨论：展览联合了北京几处社区，一同完成了现场的“阳台”景观装置。社区共创也进一步延续到社交媒体平台，来自四面八方的阳台劳动智慧受到点名鼓励，在展览现场的电子屏幕上滚动播放——生僻疏离的未来幻想，此时就在一只只菜盆花缸组成的邻里生活中。一墙之隔的影像作品《接驳之地》作为阳台共创项目的延展诗，刚好应景。《接驳之地》记录了北京、上海、重庆三地阳台上野蛮生长的平民才智，作品是展览的开始也是结尾。从日出到日落，周而复始……民间的勇敢者层出不穷——你的姥姥，或者邻居的“姥姥”或许都是这样的勇敢者。

---

展览信息：“勇敢者的阳台——营养、材料与未来生态”，现代汽车文化中心，北京，2022年4月27日至8月28日。

图片说明：文中图片由现代汽车文化中心和本文作者提供。

## 参考文献

[1]徐中舒，《甲骨文字典》，成都：四川辞书出版社，2014年，第457页

[2]Fargione, Daniela. "Utopian and Dystopian Meals: Food Art, Gastropolitics and the Anthropocene," in COSMO: Comparative Studies in Modernism, December 2019

[3]周赫，赵雪松编，《Sight 专栏 | 陈小文：不是所有人都拥有科技，但是所有人都拥有肉身》，凤凰艺术

[4]侯瀚如，《梁绍基推介词 面向艺术与科学的新界面》，《美术文献》，2016年

[5]周融荣，《科幻是一种工作方式（下）：对科学史的视觉试探与边界诚实》，凤凰艺术

[6]Julia Watson. Lo—TEK Design by Radical Indigenism. TASCHEN, 2019

[7]闫作雷，《从“群众科学”到“民科”：新时期科幻的一个侧面》，《文艺理论与批评》，2019年第6期

---

## 作者

漠娜，策展人，（准）写作者，哄空间主理人。生活于北京和成都。

感谢吴作人国际美术基金会对本文稿酬的支持。

## 卡塞尔文献展的溢出与溢出治理

刘伟田

当代艺术的边界在加速扩张，边界本身逐渐失去原有的意义，用于划分领土的界线成为双向侵蚀滋长的浑浊地带。溢出和污染在此处发生。伴随着边界的瓦解，中心与边缘的关系失去了支撑，领域自身的连贯性破裂了。矗立在艺术世界中心位置，继承了辉煌遗产的利益相关者们仍然幻想着对边界和疆域的掌控，尽管他们脚下的地面已经出现裂缝。

我们熟悉的关于“艺术”的知识越来越无法帮助我们理解所处的状况，“艺术作品”或是“艺术创作”这样的词汇愈发显得画蛇添足、不合时宜。敏锐的艺术史学者和艺术批评家尝试理解正在发生的变化，并通过历史和理论写作来修补裂缝、重整秩序。他们看似乐于见到艺术边界的扩张，并积极地参与到这项事业中，可是这样的工作往往建立在对于边界本身的敬意和怀念之上。由此生产出的叙述和理论不足以帮助我们理解事情的全貌。比如，对“艺术介入社会”的历史叙述和号召远赶不上艺术的边界化解于真实世界中的速度。当保护着艺术的壁垒已经形同虚设，“艺术介入社会”只是帮助艺术挽回些许颜面的伪命题。

在一些利益相关者的努力下，新的名词和分类法被源源不断地生产出来，演变成为新的艺术范式进入艺术生产的说明书，同时亮相于艺术市场的标签和图录中。尝试参透并掌握溢出的部分是有价值的，因为新的话语和新的历史建构是争取未来的必要途径。然而，参透和掌握的冲动是值得警惕的，因为这种冲动的驱动力往往是与资本主义相伴相生的驯服-殖民逻辑。这套逻辑支撑着一个强大的防御和生产系统，它试图将一切溢出之物裹挟、削弱、中和、利用，改造为让艺术世界保持活力的养分，而学术研究是这套系统中的重要工具。

所谓“激进”艺术实践的内在矛盾也体现在这里：随着“激进”在艺术话语中被赋予越来越多的价

值，艺术系统通过收编那些关于激进思想的作品和展览，将艺术的“激进”从社会现实中剥离开。不难发现，“激进”术语已悄然成为艺术世界的新宠儿，它们在学术论文和艺术市场间穿梭自如，在作品和展览介绍中轮番登场，它们一边为知觉钝化的当代知识人带去自我满足的刺激感，一边为艺术家和策展人提供在当今艺术世界穿行、爬升的信用额度。艺术系统由此升级为一场金融游戏，行动与变革在虚拟游戏世界里彻底让位于估值与投机。[1]

艺术自主和社会介入的二元对立在今天已经没有意义。艺术的自主性面临的危机被新自由主义管理艺术的先进手段逐一化解。这同时也是一项心理和情感层面的治理术，它将自主性无法完成的使命通过对自我升值和自我实现的执着追求交付给艺术世界的每个公民，使其自觉、虔诚地维护艺术的尊严，由此实现对艺术边界区域浑浊成分的净化和回流。在这个意义上，溢出意味着逃离新自由主义治理术对情感的管理，将艺术公民的虚荣心和羞耻感抛之脑后。

第15届卡塞尔文献展就是一个溢出的艺术现场，溢出与溢出治理在此角力。担任策展人的印尼艺术团体 ruangrupa 将“lumbung”（印尼语里意为“米仓”）作为此次文献展的核心理念。在印度尼西亚的农村，村民们将收获的多余粮食储存在由大家共同管理、共同使用的粮仓。取义于这一做法的 lumbung 所包含的意义超越艺术的范畴，它涉及到的包括共同生活和资源分配在内的问题指向对社会结构的思考和实验。



文献展期间，主展场弗里德利希阿鲁门博物馆变身为一座学校，来自雅加达的教育平台和当代艺术生态系统



尽管超越个人主义的集体工作模式在近几年的当代艺术讨论中开始受到关注，现有的对于“艺术团体”的理解却往往只是狭隘地将其视作一种新的艺术形式，或是简单地将其归结为从个人独立创作到多人合作的转变。与其说这一视角忽视了集体工作模式之于社会结构的深远意义，不如说它在有意回避关于艺术基础结构以及社会运作机制的讨论，从而在自己划定出的狭小框架下获得一丝稳定和安全感。此届文献展排除了这些形式主义讨论的干扰，直接击中问题的要害：如何彻底摆脱殖民主义遗产——剥削关系、所有权、独立于他人的个人主权和自由意志——对我们认知世界的限制，从而想象和建立一个新的共同存在的方式？

可贵的是，ruangrupa 不满足于展示和呈现关于“米仓”的实践，而是将“米仓”作为实践方法组织整个文献展。如果说前者是当下的“学术-艺术综合体”最习以为常的对待溢出的方式，那么后者则是一次对艺术系统的扰乱。[2]对于高度专业化的西方艺术系统来说，这样的扰乱无疑会引起困惑和不适，甚至是恐惧和敌意。当溢出的规模和程度超过了利益相关者们（请注意“股东”在文献展反犹争议事件中扮演的角色）的容忍限度，治理溢出的机器便启动了。

对于受邀参展的艺术家来说，如何处理自己的实践与艺术展览和观众们的关系亦是一项挑战。实践与艺术语境下的作品以及机构框架中的公共项目并不兼容，展示和再现的逻辑也很难捕捉实践中最为关键的工作方法以及维系着实践的社会关系。于是，各式各样的手绘思维导图，以及散落在房间醒目位置的长桌和长凳，成了此届文献展中突出的元素。这些“展品”邀请观众们想象那些溢出于展览之外、无法被物化的相聚，同时也讽刺地揭示了展览逻辑自身的局限。

ruangrupa 对艺术系统自身的标准和期望并非毫不在意；相反，ruangrupa 深知西方艺术世界的焦虑和渴望，并且敢于深入这一系统的内部进行搅动，在错综复杂的共谋关系中为“溢出”开辟通道。在这个意义上，此次文献展的意义不在于扩展了艺术的领域，而在于进一步松动了把守着艺术边界的阀门，让溢出在新的溢出治理术被发

[1] 有趣的是，英文中“portfolio”一词既可指艺术家的作品选辑也可指个人或机构的投资组合。

[2] “学术-艺术综合体”（academic-artistic complex）这一说法来自 Fred Moten 与 Stefano Harney 合著的文章“Suicide as a Class”，详见 All Incomplete, Minor Compositions 出版社，2021 年，148 页。

### 作者

刘伟田，《歧路批评》的编辑之一。

## 回家旅程：评“(…) Forgot to Remember to Forget (…)”

辛迪

有时候我会从关于家的噩梦中惊醒。在这些梦里，我总是快要踏上长途的旅程。我总在打包冬天的衣服，总在说再见。醒来的时候，因为伤心，我感觉到自己的喉咙变得又痛又空。

我知道这些梦从哪来。我经历过太多不情愿的、流着泪的离别——离开父母，朋友，住惯了的房子，出生的城市，吃惯的食物，从小讲的方言。我不得不一次又一次地离开家。然后离别的痛感悄悄地留了下来。尽管我已经很久没有思乡的体会，也不记得当时究竟为何落泪，但那些痛感依然不时在我睡着时偷偷潜入我的身体。

离家太久、太远，家已变成一个看不清的影子。它已从一个具体的事物消解成一滩抽象的沼泽，里面充斥着闷闷的声音，模糊的脸，遥远的味道和早就不复存在的物件。李悦宁和刘策在伦敦的Gerald Moore画廊联合策划的展览，“(…) Forgot to Remember to Forget (…)”领我们踏入这片沼泽，让我们在粘稠的、关于家和过去的记忆中暂停脚步。九位艺术家的作品织出一个关于怀念、依恋、思乡和归属感的故事。

家可以是很多东西，大部分时候我们想象它是一个地方：一间屋，一幢房，一个小区，一座城市。“(…) Forgot to Remember to Forget (…)”中，游子既被家的空间牵绊，又同时被它排斥在外。艺术家 Semin Hong 的装置《Spatial Nostalgia, “Homeness”》(2021-2022)搭建起一个虽然柔软，却又将人拒之门外的“家”。Hong用布料拼贴出三扇从外被看见的窗户，几块棕色色块让人想起窗台上朝内放的相框。透过窗帘似的半透明白纱，观众好像能窥见些许室内空间，却又无法一探究竟。在这些拼贴出的窗里，家的空间坍塌成扁平和抽象的形状。观众只能是窗前的过客，偶尔寻得机会向内瞟一眼。

Daniel Rey 的《Courtyard of Forgotten Memories》(2022)同样建造了一个矛盾的记忆空间。Rey的装置是一个木材搭出的结构，倾斜的底部覆盖着一层芭蕉叶作成的毯。构成这个“庭院(courtyard)”的天然材料已经开始腐烂：它是一个摇摇欲坠的危险空间，而非能为人挡风遮雨的家。虽然这个装置借用热带凉亭建筑元素，但它实则像一个空的牢笼。挂在木梁上的铅笔画里是由离港的船、棕榈树、旅行者的剪影和南美洲的版图组成的蒙太奇。这个“庭院”被正上方的光源照亮，向四周投下巨大的阴影，像一个走马灯，无声地讲述着被迫远走他乡的记忆。



Daniel Rey, 《Courtyard of Forgotten Memories》, 2022

我们有时会发现家不是一个安全的避风港。它的真面目更接近一个模棱两可的幻影。游子常会惊觉，他们魂牵梦绕的家其实从未存在过。王文轩的作品《No Such Person Found》(2019-2021)捕捉的正是“甜蜜的家”之错觉即将倒塌的时刻。这件装置源自艺术家本人的经历：她在家谱中偶然发现自己的名字被置换成了一个虚构的男名。在父系家谱对“幸福家族”的想象中，她作为女儿、孙女被一个并不存在的“儿子”取代了。在《No Such Person Found》中，王文轩将家谱印在米纸上。薄薄的半透明纸张将原本清晰的人名化作幽幽的破碎影子。一层厚厚的树脂和尘土进一步遮盖了家谱上的家族脉络。在两张同样印在米纸上的照片里，一个婴儿被两个成年人和一个年纪稍长的孩童抱在怀中。但是艺术家用手蘸水反复拭擦，抹去了照片中所有人的面貌。每个人的脸上只留下的无助的空白和由于纸面被反复摩擦产生的皴裂。来自的童年的照片似乎应该承载温暖亲情和回忆，此时却变为布满伤痕的诡异图像。



王文轩，“Another Cradle I & II”，《No Such Person Found》，2019-2021

王文轩的作品通过与家族档案对话，描绘出“家”作为权力与意识形态产物的不确定性。如果我们原以为充满温情的家其实深陷在不公的意识形态和社会结构之中，那么我们的乡愁、爱与思恋应该何去何从？



王文轩，“Atlas”，《No Such Person Found》，2019-2021

林雅莉同样在作品《於虛擬的彼岸 迴魂(不)散》(2018-2021)中反思“家”的含义。Ta 提出的问题是：我们依恋牵挂的家是否仅存在于我们浪漫化的记忆中？木屏风为这件三屏影像作品在展厅中隔出一个隐秘的角落。艺术家以“你最想返回哪个房子？”作为引子，让四位 80 年代出生的酷儿香港移民受访者回顾年少时的记的家，并基于他们的描述用 VR 重现了只在他们记忆里存

在的那些空间。然而，尽管 VR 还原了大量细节——比如凌乱书桌上的维他柠檬茶，或是佛龕里供奉的观音像——影像中这些空无一人的“家”却透着不稳定的怪异。在林雅莉的作品中，修复、重建“家”的努力皆为徒劳，因为它只存在于背井离乡之人的记忆中。“家”是在游子步步远离它的旅程中诞生的。

展览的标题是夹在两个省略号之间的回文短语。它像一句困顿的嘟囔，像一个不断重复的梦境片段。在这个遥远的梦的片段里，“家”明明已经遗失了，却又以记忆和思念的形态不断地萦绕在远行游子面对的现实里。“回家”是我们的旅程永远无法抵达的目的地。

---

“(…) Forgot to Remember to Forget (…)” 于 2022 年 10 月 29 日至 11 月 5 日在伦敦 Gerald Moore 画廊展出。

更多信息请见画廊网站：

<https://geraldmooregallery.org/exhibitions/68-forgot-to-remember-to-forget/overview/>

---

作者：辛迪

# 虚无乡的死亡迷宫

张煜航

按：

《虚无乡远》（2022）是艺术家李继忠的系列创作《无限列车》（2020—）中的七屏影像。这件作品“关注二十世纪初的满洲，在传统帝国崩解与新国家被创造的过渡之际，因战争殖民而推动的大规模人口流动。”

本文作者张煜航以文字为媒介，将读者拖拽进《虚无乡远》中北方殖民地的迷失与无望。

My heart exceeding  
my need, hesitant between two doors:  
entry a joke, and exit  
a labyrinth  
—— ‘A Noun Sentence’, Mahmoud Darwish

人类的直立行走可能是寄生性病毒的杰作，这意味着神经系统病变必定早于意识的出现。这种病变大大加剧了大脑的能量损耗，使得其注定早衰和夭折，脑神经对脊柱神经的再编码则是死亡政治的最早实践，随之而来的记忆与遗忘，完成了死亡的原始积累（意味着死亡）。换句话说，这一病变，埋下了人类最早的神经基础设施：死亡迷宫。

与迷宫不同，困境或是陷阱在“设计”之初本就被构想为一个通向终点的过程性的装配。在2019-2020年的系列作品《通向深海的狭道》中，李继忠所布下的仍为陷阱，是永不完结的太平洋战争中的死亡物流：难民在陷阱残忍的惰性中挣扎，逐渐崩解为深海的怪物。对生命的捕获已在陷阱中完成。但迷宫从来就没有完结和出口，它存在于完结之后，本身的地基早已由湮灭浇筑，供创世之前与末日之后的无机体穿行其中。而《虚无乡远》中的“虚无乡”，正是这座死亡迷宫。

## 夭折

迷宫是最早的神经基础设施，亦是末日之后的建构。迷宫看似矛盾的定义，其实揭露了一个简单的事实：末日早已于人类出现前发生。《虚无乡远》的英文名使用了“shadowland”一词（而非“neverland”）。这是影片所泄露的第一个秘密：我们一直生活在末日之中，也就是生活在迷宫之中。

在影片中，开拓民所游荡的矩阵世界极度缺乏历史感，而无人机的多次检视则暗示了超越时间的沙盒属性，即康德所观测到的，寄生于人类下层脊柱中的水晶般的永恒。[1] 满洲里的旷野被全面喷洒了 DDT，灰尘与毡帽上的绒毛被锐化的反光所编码，北方的收容所里也并没有吹来带着霍乱的风，因为迷宫正是瘟疫。在这里，第一位开拓民在开篇即背叛了自己跋涉返乡的“徒劳”。石塔中光滑的表面消解了所有行动的物理属性，就连“徒劳”都没有发生过。冰天雪地的景观仿佛成为了一种嘲讽——末日后凝固的时间里，世界将会收割他伟大的死亡。[2]



李继忠，《虚无乡远》，2022，静帧。

## 乌托邦

迷宫（labyrinth）一词的词源是吕底亚语中的“labry”，意为双头斧。这正巧揭示了迷宫的两面性。它既是乌托邦，也是死者的世界。或者说，乌托邦正是死者的世界。[3] 只有将世界完全献祭给死亡，真正的乌托邦才会出现，这是每个法西斯主义者都明白的道理。而迷宫的狡诈之处就在于，它并非将所有劳动判决为召唤乌托邦的徒劳，这一判决的过程实则由陷阱完成。满洲的大东亚共荣圈前哨站作为陷阱的基础设施，在妄念

的铁路与完成的纪念碑之间徘徊。但妄念——作为能量集中于大脑复杂化进程（cephalization）的结果，带来的则是有机体的加速退化。[4]开拓民们首先是铁路职员、投资者、军人与技术人员，之后是农民和手工业者。他们被超越时间的乌托邦捕获，成为了被斩首的“历史的天使”。他们的大脑向前开拓，但身体却向后被卷入无限崩解的战争之中。当这种后退推进到了死亡，迷宫就随着开拓民的尸体被唤醒。

这就是为什么，虚无乡迷宫中的游荡者的行为展现出精神分裂般的精准。他们的大脑在乌托邦的加速中被烧毁，而在迷路反射（labyrinthine reflex）之下，他们的身体只能强迫性地重复僵尸般精准的动作。迷宫的黑土地将这些尸体催眠为“抵御来自北方乌鸦”的“稻草人”，催促他们在露水未干时收割大豆，又在漫长的冬眠之后，催促面无表情的他们向着故土盲目地进发。殖民地的牺牲品是控制性病毒早期实验的重演。而在“第二天”被母亲抛下的女儿，正如同那名在“第五天”从儿子单车上跑开的母亲——就像为那群女性开拓团民的到来而打磨光滑的河岸（“第四天”）——发生在生者世界的过往唤起残存松果体上的热病。



李继忠，《虚无乡远》，2022，静帧。

### “一切都已经死亡”

“一切都已经死亡”——迷宫如何才能让个体生命经历并承认这一论断？在虚无乡中，返乡民所经历的，与其说是去完成，不如说是去遗忘他（他们）已经死亡这个事实。信号噪音带来了氰化钾，这是太平洋战争中庞大的黑魔法物流最后一次发挥其效用。但这些崭新的通路一经建造，便遗忘了自身，因为只有遗忘，才能保证死亡无机工

作的继续。玉音将持续向空无一人的乱坟岗放送，[5]而永远通电的高压电网继续灼烧着白骨。没有介错人的切腹，并非指向热寂。迷宫从不需要消耗线性逻辑。温热的肠子在地面上划出千道伤口，以不同的热力学速率将时间内转，而上方连着的头颅只是被先祖遗忘的旁观者。“耐其所不能耐，忍其所不能忍”，死人故此拖着白骨在迷宫里爬行。这些死者最终忘记了自己，就像在十九世纪患上“铁路脊椎病（railway spine）”的铁路事故幸存者，她们在“无限列车”上再一次陷入了冬眠，被通古斯铁道萨满的咒语运送回迷宫的入口。影片的结尾也暗示了这种重复：那对衣着得体的夫妇脸上闪过疑惑，他们望向迷宫，却什么都没有望到。

北美原住民 O'odham 人的神话中，造物之神 I'itoi 是天地之间首个存在者。他创造出人类，赐予其文明。“最初的神都是疯狂的神”，[6]I'itoi 也是战争和暴行之神，他从地底召唤出已经死亡的 Papagos，将他们催眠成杀戮机器，用来创造更多死者。在 O'odham 人的石刻和编织物中，I'itoi 被描绘成一个站在迷宫入口的神。人们认为他的起居之所位于巴博基瓦里峰（The Baboquivari Peak）的迷宫之中，而这迷宫也是 O'odham 人生命过程的迷宫。O'odham 人将在那里见到他们的守护神，同样，迎接他们的死亡。



李继忠，《虚无乡远》，2022，静帧。

---

图片说明：本文图片均由艺术家提供。

关于作品的更多信息，请见艺术家个人网站：  
<https://www.leekaichung.com/zh/works/the-shadow-lands-yonder/>

---

[1] Thomas Moynihan, *Spinal Catastrophism* (Falmouth: Urbanomic Media Ltd, 2019).

[2] Edgar Saltus, *The Philosophy of Disenchantment*. (New York: Houghton, Mifflin and Company, 1885), quoted in Thomas Moynihan, *Spinal Catastrophism*, (Falmouth: Urbanomic Media Ltd, 2019)

[3] Jason Bahbak Mohaghegh, *Omnicide Mania, Fatality, and the Future-in-Delirium* (Falmouth, UK: Urbanomic Media Ltd, 2019).

[4] 或者进化，此处为同义词。

[5] “日本战败的决定，在 1945 年 8 月 15 日中午 12 时，由天皇透过收音机广播宣布，这是世界史上的重大事件之一。日本裕仁天皇发表「终战诏书」的广播，一般都称之为「玉音放送」。”资料来源：国立台湾图书馆。

[6] Mohaghegh, *Omnicide Mania, Fatality, and the Future-in-Delirium*.

---

## 作者

张煜航，理论虚构写作者。

感谢吴作人国际美术基金会对本文稿酬的支持。

评论

## 想象是现实和现实的叠加：谈“胡小芳和乔小幻”

邹沁书

“胡尹萍个展：胡小芳和乔小幻”于 9 月在上海明当代美术馆开幕，展览涵盖了两个项目，美术馆的楼层将它们清晰地划分开来。一楼是艺术家胡尹萍从 2015 年发起并延续至今的“小芳”项目，该项目源自胡尹萍在一次探访四川老家时，发现母亲在织一种毛线帽子，并被人廉价收购。心疼母亲心血的她便找朋友扮演名为“小芳”的慷慨收购者，开出更高的价格向母亲订购帽子，以此默默保护母亲的劳动成果，这场交易很快吸引了同小镇其他阿姨的加入，于是编织的队伍越来越大，发展成了现在这样一个长期的项目；二楼则是胡尹萍以“乔小幻”这一虚构分身创作的雕塑系列作品，也是“乔小幻”身份的首次揭秘，事实上作品全部由胡尹萍亲手创作，并在艺术市场上收获颇丰。

如果没有细读展言或提前了解的话，很容易误会展览中的作品出自不同艺术家之手，而这恰恰是策展人钱诗怡与艺术家有意为之。将艺术创作与商业化生产分开陈列，交由观众去搜寻两者汇合的线索，于是它们之间的关系昭然若揭——后者在市场中所获的利润被用于维系前者所需的开支。除了各个项目的简要介绍以外，展厅内的作品鲜有文字说明，连美术馆一贯有的“禁止触摸”告示都没有设立，如此陈设既保留了观展的沉浸度，也将理解作品、自由探索的权利交还观众。进入展厅，观众需要穿过色彩饱和的柔软织物，走向二楼，便是进入了展览的暗部。由于许多作品摆放低矮，观众时常需要欠身俯看，以捕捉更多细节，配合上模拟仓库的陈列方式和安静克制的打光，观看的动作如同一场检视——而这些作品的确也已在市场的注视与淘选下身经百战。



“胡尹萍个展：胡小芳和乔小幻”展览现场，明当代美术馆，上海，2022。

如果说，“小芳”项目中那些巨型的帽子、雪糕和巴掌大的小人儿，还有天马行空的房子、满载祝福的火箭是搭建想象世界的柔软砖瓦，那么以“乔小幻”为名的雕塑就是基石，给轻飘的毛线予重量，让它们始终绕不出现实的架构。我在和胡尹萍交流时，她特别强调，希望这两个项目始终被一起提及，因为没有乔小幻带来的资金的话，胡小芳的存在就会瓦解。显然，胡小芳和乔小幻并不只因为同属胡尹萍而被共置。这两种看似割裂的创作模式实际上齿轮般地互相牵连着。在胡尹萍看来，厘清这层关系是理解作品的先决条件。随着乔小幻的身份被揭开，艺术生态的现实展露无遗。创作比想象中曲折得多：艺术家往往需要把自我丢入市场，与藏家、买家们的审美为伍，拿出应允他们期待的作品，转而再用赚取的钱为自己的艺术追求买单。可现今，当源源不断的作品在市场上横空出世，关于艺术创作背后的经济支撑及商业化运营的解释却时常缺席。聚光灯打在艺术品上时，谈论金钱仿佛就是在破坏它们的纯粹。因此乔小幻身份的揭密成了一种祛魅，它摊开在大众眼前的不只是某个艺术家需要面对的现实问题，更是一众艺术家在行业里如何自处的普遍性困境。

实际上，当我们聚焦 2000 年初在北京黑桥闯荡的中国艺术家，绕不开的话题就是逼仄环境和残酷现实的锤炼。那个年代，大批青年涌入北京追求艺术梦想，怀揣着与热情成反比的积蓄，他们纷纷选择在类似黑桥这样物价低廉、远离都市的村子落脚，连同其他外来务工人员一起，挣扎在首都的边缘。现实是他们作品的底色，它也许会被遮挡、覆盖，但只有身处其中的创作者自己才最懂得现实带给他们的窘迫。胡尹萍作为当时在

“北漂”浪潮中起伏的艺术家之一，自然深谙这条创作之路的生存法则，比起退让和妥协，她面对现实的态度更适合用坦然来形容——从她主动挑明自己与商业的结盟可见一斑。

无疑，阿姨们的创作是让人动容的。整个“小芳”项目始于胡尹萍对自己母亲的劳动成果的珍视，由此连带着解放了一群囿于生活或劳作的阿姨们，蝴蝶效应般地掀起了一场小镇生态变革，既改善了阿姨们的生活质量，又给她们带去了比以往丰厚的劳动报酬。随着母亲和阿姨们隐秘的期盼被不断挖掘，即便她们所面对的社会现实不会在短时间发生巨大扭转，但她们在劳动的当下获得了自我实现的愉悦感。在阿姨们的指缝和钩针之间诞生的织物进入美术馆这样的文化场域，我们看到劳作升华成了艺术生产，但足够贴近日常的题材又将作品留在一个大众触手可及的范围里，连展厅里原有的纹路斑驳的水泥柱和裸露在外的管道也像是为野生气质加码的造景。没有墙体阻隔视线的展厅显得十分开阔，“雪白的鸽子”处墙上的“大海”以及“标准配置”处毛线门通往的“宇宙”，让整个空间继续无限延展开来，它们并不高清的画面让我联想到乡镇家庭流行的风景挂画，同样粗糙的质感仿佛象征他们向往但终究一片模糊的远方。这一切很有效地勾勒出一个不加矫饰又闪耀着人性光辉的故事轮廓——婉转深重的母女之情、艺术家力求突破现实的坚持、对基层劳动妇女的关怀和她们对于自我价值追求的觉醒，观众通过不同的切片走进胡小芳的叙事里，获得最直接的共鸣和感动。



“胡尹萍个展：胡小芳和乔小幻”展览现场，明当代美术馆，上海，2022。

然而，这种感动上附着的往往是观众自我陶醉，一不小心就会将整个项目误读为一个帮扶流落于社会缝隙的劳动妇女的救赎故事，反倒忽视了

小镇阿姨们的主体性和主动性。首先，阿姨们选择加入编织的动机就是丰厚的酬劳。一如胡尹萍揭开“乔小幻”真实身份的坦诚，她对于和阿姨们的雇佣关系也毫不避讳。《大粉帽》和《绿帽子》上挂着密密麻麻的金属牌子，分别签了每位阿姨的名字、她们所织的毛线克数和做工日期。这是小芳公司采用的计价方式，简洁明了地概括每位阿姨的劳作和时间，方便结算薪资。这些牌子提示着观众，需要警惕于陷入某种惯性思考，比如无意识间将艺术家置于高位，相应地定义小镇阿姨们为从属于项目的客体，服务于艺术家的意志；又或是过分夸大作品的情感，产生一种脱离理性的膜拜。无论阿姨们如何通过毛线这一媒介来叙述日常，叙述危机，叙述生活百态，一切的起点都是“雇主小芳”，以及“小芳”所给予的物质回报。并且据胡尹萍所说，阿姨们也多次提出过涨薪的要求，也会因为技术的困难或想象的限制而抱怨连连。实际上在阿姨们的视角里，这仅仅是一场你情我愿的“生意”。

双方的关系是动态的、有张力的。对于阿姨们来说，织毛线的本质就是一份挣钱的工作，也许随着渐入佳境，阿姨们主动跳脱出命题自由发挥，去织她们爱好的花草、麻将和生活物件，从中获得了精神满足，但这一切创作还是离不开雇佣关系成立的前提；而对于胡尹萍来说，她是有人情味的收购者，同时也是阿姨们劳动成果的获益者，阿姨们既是具有主体性的劳动者，也是项目的生产者，只有双方的共同作用力，加上乔小幻带来的资金支撑才能使“小芳”项目延续下去。任何一种脱离现实根基和阿姨们自身欲求的讨论都是隔靴搔痒。“胡尹萍个展：胡小芳和乔小幻”可贵之处在于，它不只是“容纳”，而是保护了整个项目的脉络，在将它平移进美术馆的同时，巧妙完成了“生意”到“艺术”的转换。耐人寻味的是，阿姨们主观上受到金钱的驱动，为小芳虚构的毛线收购市场进行编织，同时，她们又在这场转换之间，被不由分说地纳入胡尹萍在现实里所处的艺术市场。在这个市场嵌套市场、商业反哺艺术的立意里，双方之间不存在绝对的主动或被动。



---

图片说明：本文图片均由明当代美术馆提供。

“胡尹萍个展：胡小芳和乔小幻”，明当代美术馆，上海，2022年9月3日至12月25日。

---

### 作者

邹沁书，喜欢写东西和吃东西。

感谢吴作人国际美术基金会对本文稿酬的支持。



“胡尹萍个展：胡小芳和乔小幻”展览现场，明当代美术馆，上海，2022。



我睡着时写的强调去学术化，希望催化更多以感受和情绪为中心的关于艺术的写作，跳出理论和理性的限制。关于这个版块的介绍可以在我们先前发布的征稿启事里看到。

## 工业设计师之死

易承桃

文章名取自笔者 2021 年的作品《适手性三联画：工业设计师之死》。拟这个标题自然是为了达到耸人听闻的效果，没有人会死。

如果现在你让小孩子做个打电话的手势，他们会直接把手掌打直放在耳侧，而不是像原来大多数人那样，模仿一个中文手势的“六”，大拇指放在耳旁，小指指向嘴边——使用传统香蕉状电话的样子。这种认知习惯的演进，显然是由工具形态演变而带来的，这些手势呈现了工具与我们之间的互动关系，是物理交互的特征。



手势的演变，The Independent《独立报》网页截图

现在，越来越多的人开始使用小型蓝牙耳机（如 AirPods）通话，不再需要用手把智能手机举到耳旁，在未来的某个时候，我们甚至已经不需要外置通话设备（虚拟现实设备、大脑芯片或者视网膜交互），下一二代会用什么手势来形容比划这些工具的使用？我曾经试想，未来的人会用什么姿势表达电话通讯，脑海里出现的画面，却只是一个个呆站着的小孩。



易承桃，《适手性三联画：工业设计师之死》，2021。

工业设计师在人造物的产生过程中处在一个微妙的位置，用“工业设计就是做产品外观”这样的说辞，几乎可以激怒任何一个从业者。因为这样的说法似乎把设计师的努力架空了。好像所有设计师都以“外观”为耻，因为它好像指向肤浅的表皮，远离产品的核心。然而，在数码时代，人造物的确拥有了明显的内和外，不再像一根汤勺或一把椅子那样内外统一。由芯片电路元器件构成的“内腔”主导着产品的核心功能与交互，而“外”往往是包裹这层功能的表皮。虽然在设计与制造中，这层大多由工业设计师负责的表皮还占有重要地位（一半以上是为了商品促销而设计的华丽包装），我们不能否认的是，功能与交互的核心都已集中到了工具的内在。而这内在又往往不由工业设计师决定。

随处可见的“更轻，更薄，更小，但更强大”的广告说辞，昭示的是物质性外部的缩小甚至是消逝。与此同时，实在或虚拟的内在无限地膨胀。无数工具和产品在历史的进程中消逝，迭代，整合，因此我觉得对于物理人造物而言，所谓“最后的审判”是无比清晰的。随着我们逐渐步入数字世界，物质性的、触觉的衰变无法阻挡。着眼于外部的设计，是有一个说远不远，说近不近的尽头的——工业设计的未来，至少概念上来讲，是向死而生的。

试想，如果我们未来有类似于机械骨骼的增强设备来支撑腰部和腿部，也许“坐”这个行为本身都没有必要了。那么椅子的生产又有什么意义？

海德格尔在《存在与时间》里提出了工具的在手性（Vorhandenheit）与适手性（Zuhandenheit）这对概念。在手性，指的是工具在手上的状态，使用者能够明显感觉到工具的存在，这种状态往往是由于工具本身设计的不足，导致使用者无法全身心顺利、顺畅地使用。与之相反，适手性指的是的一种物我交融的状态——使用者在使用工具时，感觉不到工具的物理存在，“使用”本身也隐没了。工具成了器官，主体和客体在使用过程中模糊了界限。就像人不会意识到自己在用脚走路，因为走这个动作本身是自然而然发生的。人剑合一、庖丁解牛也都可以理解为对这个理想状态的描述。我们使用手机或电脑时，不自觉间就会忽略掉电脑的外部设计，体验和注意力完全进入了屏幕内部的交互，这种物质性感知的缺席，也是适手性的表现之一。

正是这一点，让我意识到，数字时代和虚拟世界的到来，昭示了所有工具的尽头，物理性的（或所有的）功能主义的尽头。也许，我们作为造物者最精妙的任务，就是在创造物体的同时抹去物体，通过创造使其消失。如果说人类进化的里程碑之一是工具的制造与使用，那下一个里程碑是不是彻底地抛弃工具，让人类自身和工具融为一体？创造工具、改造工具，在未来就是创造与改造自己。对于工具性、工具创造与工具使用的反思和预测，在人类进化之路上从来没有像今天这样迫在眉睫。赛博朋克科幻的迷人之处，就在于那个未来的想象世界里，人类主体与人类工具之间已经没有明确界限。



“类人猿将兽骨抛向空中”，电影《2001 太空漫游》截图。

在职业工业设计师的日常中，工作的内容几乎永远是在处理产品形态和消费者、生产者之间的关系，那像是在美学与市场之间做同声传译。设计师纯粹创造欲望的对面，是一个巨大无情的机器，这机器吞吐物质，复制粘贴，没等设计师鼓吹完某某机型“不朽”的设计风格时，产品就被贯以“S”的编号迅速被迭代了。我们面临的问题不是腐朽，而是速朽。同时，就像当年中国文学被《百年孤独》等等外国作品的语言冲击后留下的那种特殊的翻译腔调，设计界进入二十一世纪以后，在主流的视觉美学上几乎说的都是名为极简主义的腔调。早先，这种腔调似乎只是服务于大规模生产架构和消费市场语境下的一种审美说辞，现在在我看来，它顶多是一种妥协了创造力和失去了目标性后呈现出的“失语状态”。极简主义成了极简形式主义，雷同，乏味，毫无生机。在这么多因素的拉扯下，设计创造前行缓慢。如果设计创造有“罪”，那这个“罪”也许就是像这样漫无目的地创造，消耗资源，产出无谓的工业垃圾。

作为一个曾经的消费品工业设计师（也创造过不少垃圾），我深刻地理解工业设计师的造物冲动和对大规模生产复制宏伟景象的憧憬，也享受过工具设计过程中功能与美学融合时的满足感。但我一直反思的是，这些享受与陶醉，与消费主义恋物情节扭打的自我消耗，会不会只是工具生产进化，从有到无之路路边的碎石注脚。2020年，我选择暂时停止职业工业设计师的工作，转向艺术的学习和创作。我认为也许暂时远离设计的职业日常操作，也许能够帮助自己更加接近它的本质。我无意将设计师和艺术家这两个身份对立起来，就算到现在，我也很难解释清楚自己的身份，但正因为两者的源头如此相似，差异这么的突兀，才这么值得玩味。尽管艺术与设计都涉及所谓的美学创造，但我认为设计不同于纯粹的艺术创作，设计有着更加明显的宗教性，不仅仅有终极的目标和因果，也有极致而明确的，通过行为的戒律和严谨繁琐的仪式才能达到的”道“。对于工具的制造者而言，我认为前方的“道”是一片清晰且明确的虚无，工业设计正是朝着这片从物质到虚无的殉道。而殉道者的死亡，应该是崇高的。

### 作者

易承桃，成都人，现在在美国从事艺术与设计创作。网站：[www.chengtaoyi.com](http://www.chengtaoyi.com)

我睡着时写的

## 妈妈，新年快乐

CZ

妈妈：

新年快乐。

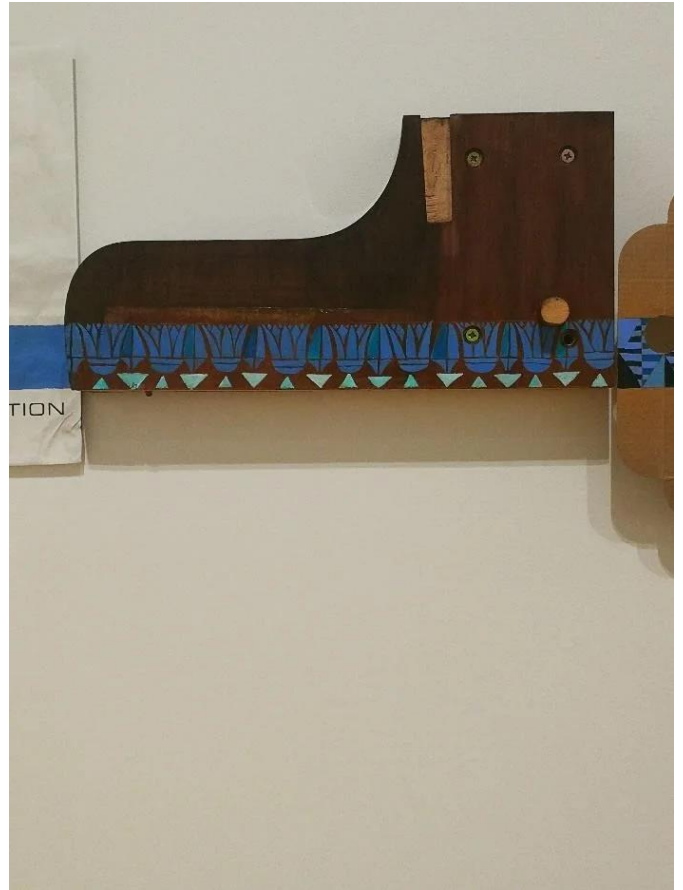
我正站在 Lubaina Himid 的装置《蓝格测试》里写这封信。如果你在这里，你会多困惑啊。你会被一条钢琴和吉他零件组成的饰带环绕，会看着一根长长、长长的蓝色细线裁开了房间的四堵墙。包裹这间屋子的声音起伏不定，像轻柔的浪。我花了些时间才听出这些飘着的声音在用不同的语言念“蓝”这个词。（西方的美术馆！总是有这些语言陷阱，埋伏着伺机提醒我：你会讲的不是“正确”的外语。）法语的“蓝”——我不会写——在我听来像英文的“模糊”。模糊，模糊，模糊，这些声音说。

我观察了那根蓝色细线很久。里面浮动着一一些形状，像洋蓍、像被海水裹挟的水母和其他海洋里的动物。它们几乎在发光的鲜艳蓝色冲刷着我。我站在这里，像在日落时分潜进热带的海里，皮肤触碰到的海水尚有被太阳炙烤的余温。像被裹进柔软的、白色的棉布，那种会被用来给小婴儿做衣服的织物。

想念你，妈妈，想念我们一起去游泳的夏夜。

CZ

2022 年 2 月 2 日



Lubaina Himid, 《蓝格测试》，2020，装置

## 碎片

花满楼

1978年的夏天，正谊巷41号的大院里，泡桐树的巨大树荫下，一个少年正在看一本星球大战的连环画。当他重新抬起头来的时候，这个世界的面容是模糊的，少年卢克无意间触碰到一束投射在空中的光，一位白衣公主在讲述一场遥远的战争，巨大信息的冲击，同时带入给画外的少年。

我走向大门口的泔水缸，缸的边缘上放着几个钢镚，那时候每家每户的门口都会有这么一个陶制的缸，里面的泔水都会有人来收，收完会放上一分或贰分的硬币，那就是我所有的零花钱。收了硬币，捏在手心里，少年走向了后院。

正谊巷41号的大院里有四户人家。最里面住着朱姓人家，祖孙二人，祖父是师院的教授，退休在家，很少露面，孙女在家准备高考，一双长辫及腰，鹅蛋脸，大脑门，大眼睛。那年高考落榜后，朱珠很快就结婚了。他们的新婚暖房是由我压的床。以前结婚风俗，新婚前夜得由一童子睡在婚床上，即使高校教授也不能免俗。

曹姓人家只有姊妹俩和一个夏姓阿姨居住，去后院必须经过他们家，曹姓人家很安静，他们的家人子女都在北京，至于为什么会在我们这个城市居住，在大人们的口中有很多传闻。

后院门不大，是个木门，有门栓和门窝，必须非常小心才能让门不发出声响。后院很大，也很荒，长满了青草。后院是半封闭的，因为这里有个防空洞的入口，那是个人防工程。六十年代中苏交恶，有核武器的威胁，只要居民密集的地方都要挖一个。

单独穿越防空工事是巷子里的少年必经的胆量挑战，就像是仪式。我捏着汗湿的硬币，终于走到了出口。出口已在另一个大院，这个院子里有户朱姓人家。

珠江玲就坐在院子里，一头短发，阳光下特别像卢克触碰出来的那个白衣公主。三十年后我再一

次遇见她时，她披着一件英伦风的花格披肩，笑咪咪地看着我，露出一口漂亮的米牙。

七八十年代初，每隔几条巷子都有一个裁缝店，因为那个时代除了制服，成衣很罕见。裁缝店就是连接世界的窗口。裁缝店老板大都是女性，她们心灵手巧，打板、裁剪的款式都是从电影海报上看来的。

珠江玲的妈妈就是个裁缝。珠江玲是我幼儿园同学，而且是一个床铺的同学，幼儿园大部分时间都在午睡。

我还是用满是手汗的硬币换来一支赤豆冰棒交给了珠江玲，那个时候我开始从看连环画转变为画连环画。第一幅画就是那个神秘光线里的陌生公主。

八十年代初，牛仔裤传入了国内，最早是苹果牌，一条要一百多，差不多是成年人两个月的工资。我第一次被师傅带进他的画室，他就穿着苹果牌的牛仔裤。而我一身自认为很时髦的军装被他鄙视了一整天。后来想明白，人不能以一个身份活着，更不能用身份欺骗自己。

师傅是厦门人，家里是华侨，年纪不大，面容精致得像大卫。毕业分到学校教书，在郊区租了个农家做画室，带了几个都是画了很多年、基本功很扎实的学生。说是学生，更像是朋友，想来就来画两天，不想画就聊天，看师傅画一些怎么也看不懂的流派。

对于我，师傅几乎不怎么教，只是说想画就画，不想画就看，看到想动手就动手。直到我想动手的时候，师傅要走了，去厦门教书了。至今隐约记得的是几盆干瘪的小果，似笑非笑的伏尔泰，愤怒的大卫和一脸心思的摩西。

师傅临走前某晚，让我去拿些东西，我忍不住问师傅，我能画出来吗，师傅有些犹豫地看着我，让我彻底失去自信，师傅忽然说，做个艺术家，得懂黑暗，然后他关掉了画室的灯说，黑暗深远，但是自我。黑暗使人敏感但是独立。失去参照的黑才能重新粘合时间。

那个瞬间，我忽然回到了漆黑的防空洞里，手里捏着汗湿的几个硬币，只听见自己的心跳，希望触碰到某个开关。

2004年初，我在工地施工，忽然身边就出现了面目如画的珠江玲，她浅笑，你还画画么，我摇头，早就画不出来了。我指着工地问，你一直在做服装？是啊，我只会干这个，她紧了紧身上的披肩。

2021年8月，疫情封城，足不能出户。我忍不住拿起画笔，忽然想起师傅。艺术其实更像病毒，它不需要培训，它早在人类之前就存在，更像是宇宙的暗物质，不停地穿过我们的身体。人类所有的桥段它都烂熟于心，就像星球大战里被邪恶控制心智的父亲，和荒漠上悲剧性的日落。



张汉忠画花满楼，2016年9月

### 作者

花满楼，扬州生人，目前在工地包活干，“后来造园”主理人。

我睡着时写的

## Tate 打工谈

李旸

本文写于作者李旸结束在伦敦泰特现代美术馆（Tate Modern）实习后的第二天。李旸回顾了她在泰特现代美术馆的策展部门工作的六个月。对试图在异国艺术行业里闯荡的中国年轻艺术从业者来说，李旸文字中传递的叹息、感慨和希望也许并不陌生。

在 Tate Modern 工作最后一天的散伙饭地点被选在一家附近的日式拉面店，我们组里两个策展人选的。我问她们是不是经常来这家店，她们说，来过几次，每次都是在项目结束精疲力竭、需要一碗热腾腾的拉面恢复体力的时候来的。因为不想这家店从此就被打上疲惫的标签，总需要一些其他高兴事情来刷新一下对这家店的印象。她们俩这次都尝试了新的食物，一个点了咖喱饭，另一个点了凉拌面。

结束一段旅程，开启一个新的篇章是件值得高兴的事情，就像我第一天来的时候那样。负责接我入职的同事在我报道的前一天离职了，留了一封邮件。在跟前台阿姨解释了我的来意之后，她帮忙打了几个电话也没找到人，就让我先在旁边等着。办公区接待台的背后有一排长椅，透过正对着的一面玻璃墙可以看到涡轮大厅（Turbine Hall），不知道有多少来拜访的同行在长椅子上从这个角度看到过馆内的景象。每次路过这面窗户都会不自觉地往外面瞟两眼，空旷的场地、挤满了人的 Offprint 书展、周五 Tate Late 的 DJ 台、表演现场、草间弥生的湮灭屋……但不知道什么原因，在我走的这一天，这面大玻璃被黑色的挡板彻底挡住了，没有留下一丝缝隙。



办公区的玻璃墙，可以看到涡轮大厅。

可能因为 Tate Modern 的办公室里有很多纸制品，空气中弥漫着木浆的味道。策展部在三楼，疫情彻底改变了这里大家工作的方式，很多人都会选择在家办公，所以经常一天在办公室也见不到几个人。我上班时就被策展人见缝插针地安排在当天没有同事工作的电脑前。也因为这样，在工位的同事偶尔来上班的时候，我就得另找空位。来回搬了几次之后，终于有一台闲置已久的电脑被修好，从此我有了固定的地方。如果说多年以后让我回想在 Tate 工作的某个瞬间的话，我大概会想起在英国有史以来最热的一天，结束了一段视频会议后发现午后诺大的办公室只有我自己。背后的摇头电扇有一搭没一搭的吹着，我顺腿把脚搭在桌子旁边的大纸箱子上，望着窗外满眼的绿叶，才想起来再我来的第一天外面的树枝好像是光秃秃的。

第一天我们组的策展人带我逛馆的时候，一路从办公室下楼穿过整个涡轮大厅和油罐空间（Tanks），坐电梯到了 7 楼的员工食堂。从办公室到员工食堂，在全速前进的情况下用时 7 分钟。我因此判定在办公室的大家是因为远所以才不

愿意来食堂吃饭。员工食堂的窗户正对着泰晤士河和白金汉宫，每天有固定的主食，两周一换，3.45 镑，周五的主食是炸鱼薯条。直到要走的前两周，我才发现原来水果是可以免费拿的。



从 7 楼的员工食堂的窗户向外看。

第一天被带着走在涡轮大厅里的时候感觉自己像一粒米。可能更小，是小米。Tate 实在太大了。

之前在其他的美术馆工作时，我在跟别人对话时经常会说“我们馆”或者“我们那儿”，但我好像不会用“我们”来指代 Tate。Tate 就是 Tate，是一个结构稳定，需要无数个部门共同协作才能运转起来的专业大型机构。有一次我跟着策展人们去油罐空间的藏品展布展现场，遇上布展团队正在根据艺术家的图片布置一个 8 卷地毯组成的装置，他们要把每一卷地毯都凹成图面上的造型。我习惯性地地上前帮忙，被策展人制止。策展人告诉我，当一个作品被卖给 Tate 之后，哪怕是艺术家本人也不可以碰自己的作品，只能交给布展团队执行。

在 Tate 这样每个部门都有明确职责范围的大机构工作，大家基本上对其他部门在干嘛完全不了解，也完全不知道其他部门的钱都是哪里来的。Tate Film 的放映经常是在美术馆闭馆后开始的，所以工作时偶尔还能看到穿着华丽的投资人在闭馆后勘察场地。在放映前的试片期间最开心的事就是可以听到同事们八卦：上周在闭馆之后在涡轮大厅办婚礼的是哪个董事会成员吗？有个董事会的成员好像是什么公主你们知道么？不知道她出门会不会带皇冠…上周末在公园碰到之前一个同事，他给了我一张票…

之前我一直觉得一个美术馆的核心是作品，是展览。直到8月的草间弥生月，看到每天涡轮大厅中间楼梯下方的婴儿推车停车场都满满当当，我才发现，对于当地人来说，Tate可能是像游乐园一样的存在吧。因为有这么大体量的观众，Tate的社会责任包括除了展览本身以外各个方面。照顾到小孩子的公教、针对年轻群体的Tate Late、受大众欢迎的各类型参与式艺术等等。不同观众群体都能在这里找到可以满足自己诉求的内容。从机构运营者的角度来说这是一个大型机构需要做到的，哪怕这意味着放弃部分对艺术性的追求。

拉面店的这顿散伙饭除了庆祝我的离职之外，也是要庆祝同组的助理策展人提出了离职申请——在Tate工作了6年半之后。因为Tate本身复杂又不多变的人员结构，我一直觉得可能大家都对当下的工作是满意的，所以才能做这么久。直到这次听到这个消息，我才意识到，原来6年半对于一个“助理策展人”的职业生涯已经是段太长的时间了。策展人告诉我，每个人都要成长，所以要面临很多抉择，虽然很难但是最终需要做出决定。临走时我收到了团队策展人们的感谢小卡片和一个笔记本。他们说想送我一个可以把自己的想法记录下来东西，鼓励我在日后一一实现。我来Tate的第一天也收到了一个笔记本，现在它上面记录着我即将开始的项目。

---

### 作者

李旻，《策展这门课》主播，目标成为研究员，最近几个月在积极投递展览方案。



《歧路批评》是一个独立的艺术批评平台，出现于 2021 年。

《歧路批评》尝试聚拢华语写作与阅读者，维系跨境、跨文化的社群与沟通。我们带着对替代性未来的想象，重构艺术批评、艺术生产、日常生活三者之间的关系。

编辑部：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