

歧路批评

2021

年度合集

编辑：刘伟田、黄梓耘、聂小依

公众号：歧路批评

网站：www.qilucriticism.com

目录

特稿：非一线城市的当代艺术

- 04 李牧、常蓝、刘伟田 苏州的当代艺术：一个历史片段
14 倪昆、黄梓耘 生长与生产：世纪初的黄桷坪与当代艺术网络

特稿：中国当代艺术和情感

- 23 李荷力 器官，集体性伤痛与艺术耀升

评论

- 27 刘伟田 何谓真相？——谈作为当代艺术的法证建筑
29 明亮 必须保卫城市
32 刘承臻 今天的美术馆与剧场
34 明亮 当代艺术机构的企业化与企业化的当代艺术——从 UCCA 说起
37 黄梓耘 公厕游击
39 刘伟田 艺术与劳动：重思“我们”
42 章文 艺术的档案与档案的艺术——对“中国当代艺术年鉴（展）”的思考
45 刘承臻 主体进化：从监视到自拍
48 黄梓耘 如何使用路障？
50 李泮璇 艺术人的游戏叙事、策展创新和行业反讽——《遗忘工程师》另类测评
54 刘伟田 民族志作为艺术批评
57 蓟 想象“边疆”
59 田中蹲子 《生活广场》在生活广场
61 刘伟田 激浪之城及其余波
65 Zhiee 在城市中央“建造”废墟——张如怡的“装修：碎石”空间

我睡着时写的

- 69 张煜航 第三次生日
71 关海芹 空白的画布
74 白磷 弗里兹的外面
77 小丘 伦敦散记：错位和横跳的生产

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。

苏州的当代艺术：一个历史片段

李牧、常蓝、刘伟田

七月底的一个下午，台风刚离开苏州不久，刘伟田和常蓝来到李牧的工作室，和他一起聊聊苏州的当代艺术。工作室位于苏州的一个普通居民区，这个大约 90 平方的家居空间同时也是艺术组织“一个学校”的活动空间。

常蓝是一名策展人、建筑设计师，疫情之后游寓苏州，一年后迁往杭州。刘伟田是即将再次离开苏州的苏州人，也是《歧路批评》的编辑。李牧在过去 20 年里以不同的身份参与到苏州当代艺术的生产中，他对这段历史的叙述构成了这次谈话的主线。

本次对谈是《歧路》的特稿板块长期关注的主题“非一线城市的当代艺术”的一部分。

1

刘伟田：今天和两位聊一聊苏州的当代艺术。我对这个话题感兴趣是因为我最近开始关注中国非一线城市的当代艺术生态，我想把这些地方作为观察和讨论的对象，试着理解当代艺术在其中的形态和变迁，以及遇到的问题和困境。

先从我们和苏州的关系开始吧。苏州是我的家乡，我在这里长大，我对这座城市一直有比较强烈的感情。在苏州的时候，我觉得自己的身份就是个市民，我不是要在这里做什么事情，而只是在这里生活。这个生活就不包括文化生活，因为我觉得苏州提供不了我需要的那种文化生活，可能最多就是去一下图书馆。直到最近认识了你们，这个情况才有了一点变化。我跟苏州的关系就是这样。

李牧：虽然我不是苏州人，但是不知道什么原因，始终和苏州紧密联系在一起。1991 年我就考取了苏州工艺美术学校，学平面设计。1995 年毕业后在苏州工作两年，之后考取了中央工艺美院，去

北京读书，读了 4 年。2001 年毕业后回到苏州，在苏州工艺美术学院做老师，做了 6 年。到 2006 年底，我辞掉工作，离开苏州去上海做职业艺术家。然后，在上海和其他一些地方一直待到 2014 年。然后回到苏州，因为我的孩子要出生了，我的家还在苏州。这样，一直到现在都没有离开苏州。

从 2001 年到 2021 年，20 年的时间，大致能看得到苏州的一个艺术状况和艺术家们的状态。自己也参与了很多事情。我觉得尽管我不是苏州人，对苏州的生活了解不多，但是对苏州的当代艺术，还是比较了解的。

常蓝：我是去年疫情之后搬到苏州的，搬过来的原因非常个人，纯粹是喜欢。古城区平江路那边看起来很热闹，但跟主干道垂直的方向上其实伸展出很多细小的巷弄，往里一走就很安静，你很容易把自己藏到里面。以前读建筑学本科，学中国建筑史的时候，我们也会来苏州的园林考察，但那个时候跟这种空间不太有共鸣。隔了很多年，特别是出国待了好几年，回到这里，会发现自己心理上跟苏州或者说它所代表的那种中国的传统文化、空间形式和生活方式近了一些，这可能是有了一个在别的文化里生活的经验之后才产生的。你离传统近了一些，但又会想这个传统到底是什么，它在今天能不能有一个新的面貌，一个当代的形式，因为有这个问题的牵引，就直接从杭州搬过来了，到现在差不多刚好一年的时间。认识李牧老师是在搬来苏州之前，去年五月来苏州看汤南南老师个展的时候。搬过来之后，因为现在也在美术学院学当代艺术和策展，所以跟苏州的一些美术馆和艺术家也有些交流。我对苏州当代艺术的观察其实就是这一年的时间，跟你们俩那种时间拉得很开的经验还是很不一样的。

刘：我在这座城市长大，不过我对这里的当代艺术完全不敏感，或者说根本不了解。我在上海读书的时候开始对当代艺术感兴趣，但那时候我也没有发现苏州有什么吸引我的艺术活动。在艺术方面，我觉得苏州的传统文化，或者传统性，绝对性地压倒了当代性。你刚刚说的“藏”，我觉得它反映出了一个情况，就是好像你可以在苏州很安静地生活，这种生活可以脱离社会现实以及关于它的激烈讨论。在这里生活就像藏起来了，

就像消失了一样。

李：可能的确是你说的这样，到苏州有种不被人看见，藏起来的感觉。我从2001年来到苏州做老师的时候，那时候进来了一大批年轻老师，有川美毕业的，国美毕业的，大家都是20多岁，对当代艺术怀着憧憬的年轻人。那时候就想在一起做活动，做展览，抱团在一起。大家当时是要打破这种“藏”，通过做展览，希望被北京、上海那种大城市的策展人或是机构看见。一旦被看见了，就寻找机会离开这个地方。比如我，2006年就主动地离开苏州，到上海去做职业艺术家。我之前没意识到你们说的这种“藏起来”的感觉，那时候觉得“藏起来”是个不好的东西，希望被人看见。2014年我再回到这里的时候，开始做的工作和2001-06年之间做的工作完全不同，我觉得应该在这里做和这里相关的事情，不为获得更多的机会和资源，不为被大城市的人看到。心态完全不一样了。

刘：我提到苏州的时候经常用一个词，就是缺少，我常说这个城市缺少当代性；但其实我不是很愿意用这个词，因为说缺少就好像预设了一个现成的标准，一个西方的或是一线城市的当代性样本，好像只要按部就班地把它放到苏州，就能解决苏州当代性缺失的问题。我觉得这是一个很危险的做法。我认为应当在苏州探索这座城市自己的当代性，或者一种当代的意识。苏州的艺术家有没有过这方面的尝试？

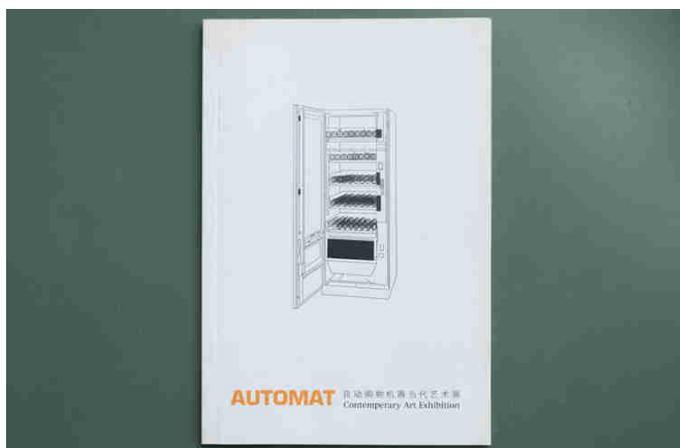
2

李：我2001年回到苏州，第一年熟悉环境，因为好长时间没回来了。到2003年的时候，就聚集了四五个人，然后我们就做了第一个展览，叫“逆向行走当代艺术展”，参展的艺术家是赵罡、刘兵、陆明辉和我。那时候开始，朋友做展览都要在展览的名字后面加上“当代艺术展”几个字，哪怕看上去一点都不当代，但一定要说“当代艺术展”。

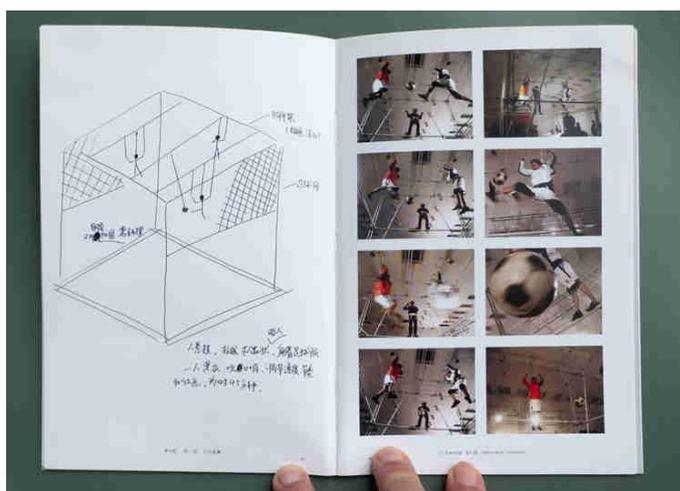
应该是2004-05年的时候，北京798的艺术氛围已经开始变得热闹，中国当代艺术开始在国际上活跃起来。苏州肯定受到影响，那时候的杂志——《艺术当代》、《现代艺术》、《艺术世界》——都在用大篇幅报道当代艺术。所以大家已经有一种意识，哪怕做传统艺术的人都会意识到不

当代是不行的，一定要当代。所以说所有展览的名字都叫什么什么当代艺术展，当时我们就当笑话来看，好像你说是当代艺术展，你的展览就当代了，很泛滥的那种感觉。

我们那时候做了好几个展，第一个是“逆向行走”，那时候有一个网上的艺术媒体，叫《美术同盟》，我们做完之后会很认真地拍照片，把每个作品和解说都放到《美术同盟》上去。2004年春天，我们就受到南京圣划艺术中心的邀请，去南京去参加展览“下一站”，到南京之后就和其他城市的很多艺术家有了联系，建立了朋友关系。2014年底，我们在苏州策划了一个当代艺术展，叫“自动购物机器”（策展人是赵罡）。我们邀请了全国各地的一大群艺术家过来参加这个展览。



“自动购物机器”展览图录



“自动购物机器”展览图录内页对李小松作品的记录

“自动购物机器”特别有意思，里面有一些事情，我现在想起来很可笑。苏州有一个艺术家，叫王绪斌，他当时在一个工厂工作，利用业余时间

做艺术。他来找我，说他也想参加这个展览，然后把他的方案拿给我看。我就跟当时一起做展览的几个朋友一起去看，大家觉得不行，觉得他不够“当代”。

常：是什么样的方案？

李：他做的是材料，我记得他的方案里有一些像是毛发的东西，有一大堆，然后有一些木头插在中间。在我们看来那不当代，那是综合材料。于是说不行，他不够当代，我们不让他参加。后来他又改方案拿过来，我又拿给大家看，不行，还是不当代，又被大家否定。最后，他又来找我，他说这样行吗，你就给我一个角落，让我在角落里放一放行不行？我说我没这个权力，因为不是我一个人做的展览。后来就没让他参加那个展览。

其实王绪斌是一个非常好的艺术家，越往后我越意识到他的价值。但是那个时候，因为自己的浅薄的认知，仅仅用当代不当代作为标准，不让一个人参加展览。那时候他看我们在做当代艺术展，他怀着多大的热情和憧憬，希望自己的作品也能被展示，却被我们以不够当代为由拒绝了。

过了17年，回头看当时展出的那些东西，那些所谓的“当代”的作品又是什么呀，是吧？对于王绪斌的事情我感触挺大的，就是人的观念对自己行为的影响。

常：当时说的当代是基本上等同于观念吗？

李：应该等同于观念艺术。

刘：或者是一种潮流吧。那些展览是怎么组织起来的？

李：我们几位组织者，主要是赵罡、我、李小松、刘兵、苏文祥等几个关系比较好的朋友。展览还设置了一个投稿环节，只有一个人投稿，是刚刚从中央美术学院毕业的女孩，马秋莎。她在展览上展出了她的动画影像，后来和大家成为很好的朋友。

在那几年，我们和外面的艺术家建立了很好的朋友关系，在苏州把很多本地艺术家连接在一起，包括刘平、胡仁义、朱亮、张玉瀛等，做了好几

个展览，包括“愉快的粉红”。不光我们几个做展览，王绪斌、丁喆他们做了一系列的“苏 E XXXX”展览，每年一次；还有法国人罗瑞做了一个网上画廊，来经营苏州艺术家的作品并寻找空间来展览。

2005年，邱志杰和左靖在南京策划“未来考古学”三年展。我们专门跑到上海去给他们看我们的作品，最后他们邀请了我们其中的一个艺术家刘兵参加南京三年展。同一年，我们的朋友苏文祥在上海多伦现代美术馆策划“960公斤”（所有艺术家的身体重量加在一起是960公斤）。策展人有他的要求，我们就提交方案，方案好的就可以参加；不好的，就不可以参加。这里面就有一种很微妙的竞争关系，这个竞争关系也会对我们苏州继续做展览产生很大的影响。比如说我参加了那个展览，其他人没有参加，这件事直接就影响了大家的心情，很微妙，没有参加者就有一种被挤出团队的感觉。这种感觉持续了很长时间，这有点残酷，做艺术也是一种竞争，优胜劣汰。

2006年，赵罡在上海东大名创库策划了当代摄影展“当绯闻遭遇粉饰”，邀请我们所有的朋友参加，不设置方案遴选机制。那是个不错的展览，展览呈现了一群年轻艺术家势不可挡的力量。

常：那个时候没有提过要以一个不可被拆散的团体的形式去参展？

李：没有。可能还没这种意识，当时还不知道还可以这样做一个艺术组合。

刘：所以大约是2004-05年的时候，你们开始接触当代艺术策展人，也开始了解和尝试策展这种工作方式。

李：所谓的策展人，其实也是跟我们一样的艺术家，他可能具有号召能力，或者说是这种工作能力，或者他在某一个机构工作，可以使用机构的场地和名义。策展人这个头衔多好听，比如一个展览的策展人是某某，好像这个人就拥有无限的可能和权力。大家在简历上不光写自己参加哪些展览，还要把策划的展览也写在上面，可见对策展人的头衔的重视。

2005 年的时候，我就萌生了要离开苏州的愿望。当时北京尤伦斯的一个策展人找我去拍一个关于上海艺术家的采访短片，就是找到上海的策展人和艺术家，问他们一些问题，最后剪成一个片子，在北京尤伦斯开幕的时候播放。我拍摄上海艺术家，与他们交谈，我能感觉到在二线城市和在上海这样一个国际化都市之间观念上的差异，这种落差只有身处国际化都市的环境里才能去弥补。所以我拍完采访之后，基本上就决定了我要去上海居住。年轻的好处就是没有顾虑，觉得没什么比勇敢更重要，不考虑未来，所以我就把苏州的工作辞掉，2006 年底，离开苏州，搬去了上海。

苏州艺术家的主要创作媒介都是绘画，很少有人做影像、装置、表演。王绪斌什么材料都尝试，他算是比较一个特别的例子，他是受到 85 美术新潮的一些影响。后来的这些艺术家，我觉得基本上还是在画画。我离开之后，我就觉得苏州这边很少有值得一提的展览。当然也不是因为我走了的原因，本来我也不是策划者的角色。可能是因为赵罡对当代艺术的热情降低了，他的工作方向也有一些变化，开始在学校里进入领导阶层。后来，他陆续在苏州策划了一些展览，但是都不再像以前那样具有策划的探索性。

3

刘：后来你离开苏州了一段时间，回来之后就一直待到现在。回来之后的工作方向和之前比起来有哪些变化？

李：我一走就是 7 年。7 年之间，我知道苏州的艺术家们在苏州做了香山公社，艺术家工作室。他们在那里创作，有时候组织一些展览。

我记得有一次在西安和凯伦·史密斯一起吃饭，当时我有些感触，我说我感觉苏州的艺术家整体创作水平不高。她跟我说，90 年代的时候，她曾经到山西太原那边，有一个艺术家骑着个脚蹬的三轮车拉着她，挨个去走访那个地方的艺术家，去他们的工作室和家里面，看他们的创作。我就问她，我说你看到很多这种二三线城市的艺术家，有很多作品那么差，看多了会不会觉得也挺厌倦的。她跟我说，看到他们的作品的时候，她考虑的是为什么他们的作品是这个样子，这背后其实

是交流的缺失，她在想的是她如何能提供给他们更多的交流和机会。

她说的话挺触动我的，我意识到凯伦的感觉是对的。就是说，一个艺术家，他的作品的好坏其实和他获得的信息，以及他拥有的交流机会都是相关的。甚至不管你有多努力，你的交流和认知没到一个层面，作品也上不去。

回到苏州，我就和朋友们提议说，我们老是这样吃吃喝喝的，还不如在一起做一些展览和活动。在我看来这是个很简单的事情。大家觉得这个想法很好，我说还可以在一起进行交流、学习。然后我们就开始去做了，热情很高。

我们做展览找的第一个地方是王绪斌的一个学生的妈妈开的餐厅，在泰让桥下面，是一个泰国料理餐厅。我和王绪斌到那边跟那个女老板一谈，她说没问题啊，你们来做好了。于是我们就开始在那里做展览，做的第一个展览名叫“让我们谈谈艺术”。大家热情很高，在一起讨论方案，然后进行制作。我计划在这个餐厅里大概一两个月做一个展览，有一年的计划，还可以做出版物。经费完全我们由艺术家分摊就可以了，餐厅不要出钱，只提供场地。



“让我们谈谈艺术”展览海报

那时候作品形式很多样，比如刘平、陈平合作的《吃土豆的人》，他们买了很多土豆放在餐厅厨房里面，客人用点单的方式来看作品。你点了之后，大概等个 5 到 10 分钟，服务员就会端给你一盘子土豆上来，是蒸熟的土豆。比如曾毅的是

一个录像作品，叫《雪》，苏州冬天很少下雪，你点他的作品，服务员就会把你带到楼上一个电视机的面前，把电视机打开，播放下雪的视频。那是2014年圣诞节晚上，我们用了很多投影仪，从外面把餐厅所有的窗户上投了下雪的场景，在里面看就是大雪纷飞的感觉。

做第二个展览的时候，老板就要审查我们的作品。当我把方案给她看的时候，她说你们的作品要经过我的同意，我说没问题。跟她商量的时候发现，她会根据自己的认识说“这个不可以”，“这个还可以”。这样就和我们艺术家产生了很大的分歧，大家觉得不应该让她审查我们的作品，但也有人觉得我们既然到这个餐厅里来了，就要面对这种审查。有人觉得这样正好，这就是我们的艺术遇到了现实，这样才有张力。有人就觉得这样不能更好地展示作品，是无效的。

我发现女老板非常犟，她觉得不行就是不行。她想要的作品就是一幅好看的画，一张好看的照片，装上框挂在墙上，而不是带着观念和参与式的东西。我感觉到跟老板之间的关系已经有点紧张了，所以我们就没有再往下做，就停止了后面的计划。

我们在餐厅做了那个展览之后，看上去是一个没有结果的事情，但它会给你带来一些新的机会。在苏州工业园区李公堤那边，有一个公司叫艺周文化公司，是周淑红做的公司。她找到我们，说能不能在他们那里做一些展览、讲座什么的，她来提供空间和经费。实际上那边是一个有政府背景的地产商圆融公司的空间，他们希望提升那边作为文化坐标的一些特性，所以提供一个空间做艺术展览，每个展览大概有6万块钱经费，一年4个展览。周淑红和圆融公司签了这个合同，可是她刚从外地回到苏州，不认识这方面的人，就找到我们，让我们来做，她来提供场地，还提供一些经费补助。她自己不是艺术家，但是懂一点点，也能和我们玩得来，所以我们就开始合作。第一个展览是找赵罡和张玉瀛策划的展览，主要是香山公社艺术家的画。之后，她找到陈平，陈平邀上我，策划第二个展览。

我们做的展览是“物派”，参与者多是之前在餐厅里做展览的艺术家们，我们自称“土豆群”。当时的想法是做一个关于物品和人的关系的展览，因此取名叫“物派”，然后“物派2”，“物

派3”。其中“物派2”是到欧洲做的，我没有参加。



“物派”展览现场，陈平作品



“物派”展览现场，曾毅作品

刘：那个空间是什么样的？

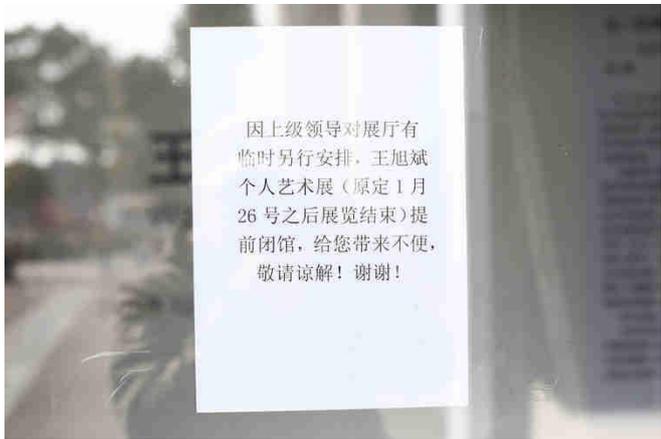
李：在李公堤的四期，靠近金鸡湖大道。那儿的建筑分布是散的，展览空间在一个建筑的一层，大概有四、五百平米，大窗户，毛坯房，里面还有一些小的隔间。

2015年冬天，“物派2”做完了之后，周淑红来找我，说接下来想做王绪斌的个展，让我和她一起策划这个展览。我就花了好几个月的时间帮王绪斌做这个展览，还做了一本出版物。其实我也不太懂策划，但他们可能觉得我在外面见得多一点，能担当事情，就让我去策划。现在想想还是挺开心的，有一个机会，有些钱，能把王绪斌的展览给做了。到现在为止，我觉得那还是王绪斌最重要的，也是相对专业的一个展览。

那个展览的展期是一个月。之前我们做完“物派”的时候展厅还是很粗糙的毛坯房，王绪斌觉得要请那么多朋友过来看展览，总归要像个展览的样子，然后就在地上刷灰色的漆，隔墙，墙上全部刷白，墙都做得很整齐，很像美术馆的样子。可能就是太像了，结果他的展览还有一个星期就要结束的时候，政府来人想在这里做个展览，请你们把王绪斌的作品撤掉。我说这不是开玩笑吗？我们还有一个星期还才结束。后来周淑红说上面压力太大，她顶不住，所以说必须撤。因为场地是房地产商的，又是政府的下面的机构，你没办法，然后就撤掉了，但是我感觉很不好，艺术家不被尊重。



王绪斌个展现场



王绪斌个展提前闭展通知

展馆的楼上要做一个酒店，叫清澄酒店。做酒店的人看我们弄得很热闹，就找了周淑红问他们这个酒店该怎么弄。周淑红给他们出主意，说可以做艺术酒店，她邀我一起来弄。做这个事情还是和周淑红合作，她的公司里有几个人帮我一起来做工作。负责这事的总经理叫张雪松，以前学过画画，没考上美术学校。他对艺术有情节，我们谈得挺投机，谈得特别好。我们计划将这个酒店

做成苏州的当代艺术酒店，每个房间用一个艺术家的名字命名，房间里面就是艺术家的作品。我们邀请艺术家住进来，在酒店里创作，创作完了把作品留在房间里展示。当时谈的是每个艺术家在酒店工作10天，创作费是两万块钱。酒店的大堂还有走道里面是公共空间，我们在这里举办展览，两三个月一次。第一轮艺术家是10个人，10个房间。一年后再做下一轮，很快这个酒店就会有更多的艺术家房间，当时是这样构想的。

然后我开始邀请艺术家，我邀请了外面的艺术家，也有苏州的艺术家。外地艺术家包括徐坦、史镇豪、那颖禹、Alexandre Ouairy，苏州艺术家包括张芳、黄圆静、苏平、王绪斌和我，周淑红也以艺术家的身份参加。酒店方一开始很爽快，每人先付1万元，作品完成之后再付1万。大家过来都很开心，我们都住在酒店里，包吃包住，还有两万块钱的报酬。

一切都很好，开幕都很顺利。该付钱的时候，张总跟我们说经济上有点问题，要推迟一段时间付钱，还专门请我们在一个湖边酒店里吃了顿饭。我们觉得可以，没关系。又过了一段时间，春节后，就是另外一个总经理来找我了，叫金水清，他说张雪松已经不属于这个酒店了，之后的工作由他来接手。见面之后他就开始挑房间里作品的问题，说这些作品影响了酒店的入住率。我就说你把余下的钱付了，我们可以修改作品。他就预付了两万块钱给艺周公司，让我拿出修改方案。

两星期后，我把修改的方案拿给金总，他基本上是看都不看，就说你们把作品拿走，就这样算了。我不同意，我觉得应该把艺术家的钱给他们。我说按合同是在展览开幕的时候把钱付给大家的。他拿出一个没有盖章的工作协议，说根本就没有和艺周公司签订合同。我找周淑红，她说是她大意了，没有找他们在协议上盖章。

苏州的艺术家们担心自己的作品，大家一起去酒店把作品取回来，可是酒店方就很蛮横，说艺术作品是酒店的财产，任何人不许拿走。周淑红很生气，就带着大家在网上曝光这件事情，大意是说青澄酒店霸占艺术家的作品，接连在网上、公众号上发文章。这样，金水清有点招架不住了，就找我们谈判。谈判的结果是把大家的艺术作品

从酒店撤走，但是要保留几个效果比较好的房间里的作品，包括我的、那颖禹的和周淑红的房间。



清澄酒店走廊



《10个房间》项目中那颖禹的房间及作品

之后的事情，就是艺周公司请了律师，把青澄酒店告上法庭，告他们不付尾款。而青澄酒店又反告艺周公司，说艺术家的作品影响了酒店的营业，导致酒店亏损。后来官司拖了很长时间，我一直问周淑红官司的进展，她说很复杂，回头专门跟我讲。后来一直拖着，拖到今年上半年的时候，我又问她，她跟我讲：“李老师，官司打赢了，但是，赔的钱我都付律师费了。”

我一直对参展的艺术家朋友们很愧疚，说好每人2万元，实际上只拿到1万。这个事情就算结束了，我和那颖禹的作品都拿不出来了。

我花了大概有一年多的时间在这件事上，因为所有的艺术家都是我来召集的，我就想把这个钱拿到给大家，我不断地去和酒店谈，往返打车费都

不知花了多少钱。经过这件事我才算真正见识到人性的丑恶。当时我在看电影《教父》，我脑子里曾经闪过一个念头：钱我不要了，我雇个人把你干掉算了。

在这种情况下，我开始有了“一个学校”的想法。我们需要一个空间，自己决定自己做什么，怎么做。

常：听起来这些有点像是策展人的工作，或者说你在分担周淑红的部分工作，这部分跟艺术家的的工作其实是两个工种。但这种看起来对创作有些消耗的事情，其实可能也会反向激发出来一点东西。因为当你感觉到消耗的时候，其实你是有一个对象的，比如在这里就是酒店，你是面向它去处理，但有的时候，那个对象可能更大，甚至无形，你有一股劲使不出去，那个劲最后有可能会在你的创作中再形成一种推进的力量。

你谈到过 2011 年左右在国外驻地的时候感觉到自己身上很有劲，觉得发达国家的艺术家有一种不痛不痒的状态。今天国内跟 2011 年时候的形势、生活环境、艺术环境已经很不一样了，但反而是今天的很多艺术处在了一种不痛不痒的状态。所以我觉得你的这个遭遇，这种刺激或者刺痛，是一种很真实的对撞，你正是在处理当下的局面中艺术跟其他社会群体之间的关系。艺术在今天，想要从白盒子里面跨出去，迈到真实的现场，这里面势必会有冲突，所以这个事件确实是一个很真实的现场，也能感觉到很真实的现实打过来的力量。

李：我觉得有点肉搏的感觉，这是真的和生活肉搏。

常：对，这个事情里面你看起来是从艺术家的角色跳开，去做了组织者或者策划人的角色，在处理这些关系，但我觉得你对自己的认知还是一个艺术家，一个创作者，还是可以把这些现实当作创作的材料。

4

刘：经过了这些事情，你（李牧）就开始做“一个学校”了吗？

李：萌生了做“一个学校”的想法的同时，我做了两件事。

一个是在梵融美术馆策划一个开馆展，这次是和陈平、张玉瀛合作策展。一开始，他们两个选择了一些做架上绘画的艺术家，而我想把那些做田野调查和社会研究的艺术家放进这个展览里来，就把展览叫做“为了该有的语言——从工作室到田野的实践”。展览的出版物我还在做，因为疫情就拖了很长时间，今年十月应该能和大家见面了。那个展览花了我很多时间和精力。

第二件事情是我为苏州工艺美院策划一年的讲座，原因是工艺美院新成立了美术学院，新上任的院长是我的老乡，谢士强。他找我来策划一年的讲座。我提出了一个方案，在美术学院里面每个月做两次讲座，由我来邀请外面的艺术家、策展人来做讲座。每次讲座之后，另外再做一场和苏州的艺术家的对谈。这样，一年下来就有20次讲座和对话，可以做一本出版物。

他觉得挺好，很支持我，然后就开始做了。我做了第一场讲座，接着是徐坦、宋轶，还有研究社会参与式艺术的包昉。做完第四场的时候就到春节假期了，春节一过，谢士强说虽然讲座的效果很好，可是学院里的孙书记不愿意继续拨钱。他打算用自己的社会关系来获得资金继续举办接下来的讲座。又过了一段时间，他们付了我6000元的策划费，就没有任何消息了。没有过多久，我的这位老乡也离开了美术学院，到南京省美术馆任职特聘画家了。



徐坦在苏州工艺美术职业技术学院的讲座海报

我就开了四场，这本来是一个很好的计划，一线的策展人、艺术家都到这里来做讲座，对学生的影响是很大的，也会为苏州的艺术家创造很多学习和交流的机会。徐坦答应了要来这里给学生上课，要带着学生做植物研究，费用都在讨论和计划中。结果，就夭折了。当然这个夭折的原因和学校里官僚之间的权力纷争、派系矛盾有关，但是直接影响到我的工作计划，先前投入时间做出的计划，就泡汤了。

在这之后，我就把所有的活动都放在“一个学校”来做了。经历过的这些事更坚定了我的认识：要有自己的组织和自己的空间，来推进事情的进展。依靠外面的机构、组织，都是无法把握的。

苏州没有策展人，没有艺术机构，也没有理想的美术馆组织有学术水准的活动，可是我们还需要这些东西，我们能做的就是不依赖别人去做，而是自己做这些活动。

当时我有一个比大家好一点点的条件，是因为常常有人来苏州找我，他们到上海或者周围这一带来的时候会来看看我，找我聊聊天，甚至有不认识的人也会来找我聊一聊。这里面有一些很有成就的人，我觉得这个是一个很好的资源，可以让他们在这里做一些分享和交流。展览不重要，交流最重要。可是我一个人资源有限，如果每个人都有这种意识，大家都可以组织一些，不光是外面来的人，我们自己也可以组织一些活动，做一些事情——这就是做“一个学校”的初衷。

参与者每个人交500块钱，12-13个人，就凑够了一年的活动经费，我们花钱不太多。当时是想，因为你交钱，所以说你得参与这个事儿是吧？交了钱之后发现大家对于交流的热情其实并不是特别高，这还是一个惯性的问题。对于交流的热情不高，对于展览的热情更高。还有年龄结构的问题，我这个年龄段的人都是上有老下有小，要挣钱养家糊口，还剩点时间都不够用的。我在想，在这种时候要寻找新的可能性，需要年轻力量的加入，需要那种不为生活所累，有大量的时间和热情的人加入进来。



“一个学校”过往活动：郑波讲座“道在稗粹”



“一个学校”过往活动：朱亮个展“水帮掌”

刘：我前不久参加了“一个学校”的小聚会，那也是我第一次以“一个学校”参与者的身份和与大家一起讨论。当时一共来了大约十个人，有几位是苏州的艺术家，我们谈了“一个学校”的组织和运作方式，也谈了今后的方向。我能感觉到大家都很关心这件事情的发展，但同时我也觉得“一个学校”缺少一些凝聚力，或者说它的参与者还是习惯作为个体开展自己的工作。“一个学校”是他们可以过来聊天，相互认识、学习的地方。这的确和“共治”是不大一样的，因为组织者和参与者之间还是有比较明显的区分。

李：“一个学校”会产生许多问题，所有的事情都是带着问题走的，出了问题的时候，如果说你意识到问题的严重性，你会去用力去解决这些问题，解决了问题以后好像又能往前走一段。我当初构想的“共治”，可能由于我的工作能力或者说工作方式，我发现其实很难形成“共治”，这只是个理想。

只要有核心团队，基本上就可以把这件事情运转起来，就是要打破一个人做这件事的惯性。通过上次的讨论，我觉得还是有一些想法，接下来的时间我们慢慢地去把这种想法推出来，然后让我自己往后退一退，有些人往前站一站。

刘：我梳理出一条线索：最初你和其他艺术家一起在苏州策划你们自己的展览，后来逐渐扮演起了策展人的角色，在艺术家和主办方之间工作，同时为艺术家和作品提供关照——“策展”这个词的一个重要含义就是关照和照料。从为工艺美院策划讲座开始，你的工作方向开始接近艺术机构的公共项目，更重视交流和分享，也打算做研究和出版。这些工作的主要受众在我看来不再是作为个体的艺术家，而更接近所谓的“公众”，或者说它在为苏州这座城市的当代艺术环境打基础。这个工作方向延续到了“一个学校”，但在运作方式上又发生了变化。“一个学校”的特殊之处是它不隶属于任何一个已有的机构，它是独立的。这是它的优势，也是它的弱点，它首先需要解决的问题就是如何自我建立、自我组织、自我运转。这或许解释了你为什么一开始想尝试“共治”的方法。

“一个学校”要面对的另一问题是公共性。如果说之前你参与策划的展览和讲座都是面向公众的（至少它们都发生在所谓的公共空间里），那么主要活动在居民楼里的“一个学校”则更像是“内部交流”。空间和机构性质限制了“一个学校”的公共性，相应地，它怎样能够与苏州发生联系，这个问题也需要被重新考虑。正如你所说，“一个学校”的主要工作方向其实是理想中的地方公共艺术机构的责任所在，但我并不认为“一个学校”是所谓的替代性或者说另类空间，也不觉得它只是效仿了艺术机构的部分功能。至少它与在一线城市出现的以批判、反抗主流艺术体制为目标的替代性空间并不完全相同。一个重要的区别在于，苏州没有发展出一个稳固的主流艺术体制，当代艺术与市场和政治的关系并未成形。从这个角度看，你刚才讲述的苏州当代艺术历史可以被看作是一些艺术家为苏州的当代艺术开辟空间的过程。这个空间不只是物理上的空间，更是文化语境和公共领域意义上的空间。开辟空间的过程涉及到与多方利益的博弈，且一直处于一个不断自我审视、自我塑造的状态中，其结果是一个富有地方特色的艺术生态。在这个

生态里，当代艺术的发生和展开并没有受到固化的机制和模式的约束，它与社会的连接方式有多种多样的可能性。我期待“一个学校”能够为苏州孕育出与众不同的当代艺术。

本文所有图片均由李牧提供

特稿

非一线城市的当代艺术

生长与生产：世纪初的黄桷坪与当代艺术网络

倪昆、黄梓耘

倪昆是活跃在重庆的一位策展人。从 2007 年开始由他主要负责的器 Haus 空间既是西南地区的一处重要艺术据点，也在地方艺术生态的发展时间线中标记了一个历史节点。2019 年夏天，黄梓耘曾短暂地在器空间实习。对器空间和它所在的黄桷坪街区的观察引发了她后续对川渝地区当代艺术环境和艺术群体的巨大兴趣。

这次访谈中，倪昆以自己的经历作为切入点，重述了本世纪初期当代艺术、艺术从业者、爱好者在重庆的故事。在他讲述的这段历史里，现实的跌宕变更中交织着青年艺术家对艺术乌托邦前仆后继的追求。

他们的谈话用川渝方言进行。为方便阅读，以下文字对方言表达和用词做了细节调整。

黄梓耘：我们从偏微观、个人的角度开始说吧。我其实之前在器空间实习的时候也很想听你说一下你的个人经历。比如说在刚刚抵达重庆的时候、开始器空间的工作之前，你有没有其他与当代艺术有关的尝试？是什么原因导致你在重庆留下，中间是什么样的历程？

倪昆：我行走重庆特别的偶然，因为我原来学的专业是工业管理，和艺术没有关系。它属于工科类，但是我也没有毕业，后来就参加工作了。在岳阳、长沙、深圳都待过，后来又回到老家邵阳。2000 年来重庆的时候，算下来都 27 岁了，也算工作了好几年了。当时的情况就是觉得，好像原来做的事情不能完全满足自己，一直就是飘着的感觉。也觉得生活很无趣，很无聊，你找不到方向。我的父母都在邵阳的地方戏剧团工作，从小算是生活在文艺和戏剧的环境中，但我从来不认为自己将来会走这条路。但是因为身处那样的环境，刚好有个朋友他是艺考生，那段时间他在学漆画，我看了觉得很有意思，就迷上了漆器

和漆画。应该是在自己学了一年漆画之后，突然之间想找个学校进修提升一下。当时我查了一下，国内有三个地方有这个专业，一个是北京的中央工艺美术学院，后来叫清华美院，一个是南京艺术学院，一个就是川美。当时我没有犹豫，要来肯定就要到四川来，因为北京从来我就不喜欢，南京觉得没有吸引力，但是四川一直感觉很神秘。所以就是 2000 年 8 月底，自己一个人就跑来了。很奇怪，当时完全是没有规划的，一方面确实对工艺有一定的兴趣，另一方面应该还是想逃离当时的工作，就跑到这边来。其实 2000 年来重庆，当代艺术到底是什么都不知道，完全不知道。

黄：听起来一开始你的兴趣更偏向传统手工艺。那你到重庆之后是为什么开始接触当代艺术的呢？

倪：当时我是插班到大三，就是 98 级装饰班。因为学校总体来说还是在培养艺术家，但是我当时只是对做漆器这个手工艺有兴趣，待了一学期，发现跟不上，在学校里面也找不到那种热情，但肯定还是要找些事情混日子嘛！所以就开始对摄影有兴趣了，没事就拿着相机在重庆走来走去拍照，加上我一直很喜欢电影，就结交了一些做摄影和电影的朋友。

黄：在重庆本地搞电影和摄影的吗？

倪：从事摄影的更多是川美的一些人。电影方面的朋友主要是本地的媒体人，还有一些单纯喜欢电影的人。电影在当时有一种很隐秘的市场，一个群体，那时候网络也没有现在那么发达，大家就在学校门口买打口碟，还有交换自己拷贝的碟，我就逐渐加入到这个群体。

黄：后来在川大我好像还见过卖打口碟，有的是推一个车，在后面挂着左边、右边两个篮子。

倪：对的，在 2000 年到 03 年那个阶段，这种群体还有，后来盗版 DVD 出来了，变成了一个产业，这种推着车卖的就很少了。那是最早我开始结识当地朋友的一个渠道。接触到当代艺术和我当时喜欢摄影有关，有朋友是油画系的，有时他们做展览就会约我去拍照。在 2001 年的时候，我和几个朋友因为对电影和艺术的共同兴趣，慢慢我们就组织了一个社团，就是“家 M 公社”，现在

看来就是类似一个青年社团。这个社团最主要的事情就是放独立电影和地下电影。当时也没有想过要去做空间，也没有想过要去做策展，也没有想过做机构，只是想大家对电影有兴趣，志同道合，能在一起耍，那就找一个地方去放电影。最初我们的一些电影活动是游击状态的，只是名义上有这样一个组织，但是没有自己的场地。我们当时就找川美附近的老茶馆——望江茶馆。当时喝茶也便宜，就几角钱、一元钱。黄桷坪当时也不是旅游热点，相对来说比较安静，去茶馆的都是一些川美的学生，所以跟老板说好就行了，下午留一间房子留给我们，我们放电影，每个人交茶钱就可以了。

当然还是有一个偶然的契机：在 2000 年，川美和德国的卡塞尔艺术学院开始有了交换项目，01 年有一批老师和学生到川美来，其中有一个中国学生，叫宁越，他对我影响挺大的。认识之后，他就会给我们讲卡塞尔的一些年轻艺术家、艺术学生的事，其中他就有提到当地有一个青年艺术组织，就叫“Haus”，也就是“家”。据他描述，算是一个自治的空间，大家到那边去可以自己来组织自己想做的展览啊，活动啊，party 啊，相关的一些事情。开支也是由大家自愿消费酒水来填补，反正也没有规定要多少钱，大家自己投币进去。基本上就通过这种方式来让这个空间运转，宁越说 Haus 已经运转了很多年了，在卡塞尔当地来说——特别是对学生和青年艺术家来说——是一个很重要的聚集点。最早我们那个社团叫“M 公社”，“M”就是电影和媒介媒体嘛，后面我们也把“Haus（家）”也加上了，就是这样来的。



家 M 公社早期活动请柬

黄：那么当时你们就开始构想一个很乌托邦式的自治空间。不知道是不是这样的社群组建模式对不同时代的青年都特别有吸引力？你们年轻的时候被吸引过，我和朋友们现在也对类似“上阳台”这样的共治空间很向往。

倪：年轻人都喜欢自治，不喜欢被管束，哈哈。实际上 2000 年初期全国的大城市都有自发的放映组织，并且这也是一种形式的青年文化运动。当时 DV 机刚刚开放使用了，很多人拿着机器去拍自己的片子。这种独立观影组织，最早是从北京开始有，后来陆陆续续在上海、广州，包括在重庆、武汉、南京、郑州——省城和中心城市——也开始出现。重庆这边最早就是由我和当时川美油画的在读研究生庞璇发起的，也就是 M 公社。宁越来了之后，增加了我们的想象，我们当时对这种空间就有了一种乌托邦式的描绘，觉得它是一个青年聚集地，是一个很自由的地方，也是一个很开放的地方，鼓励表达、分享和交流的地方。这是很重要的。后来回想，因为这种思想上的碰撞，这个空间其实孕育了多层次的可能性，不仅仅是局限在电影这个线索上。

宁越也鼓励我们，说我们去找一个实实在在的场所。所以我们就一起到黄桷坪的街上去找，就想租一个属于我们自己的地方，找了很多各种各样的，最后找到那个“石头房子”，它是属于城市联防的，一楼是防空洞，二楼和一楼连在一起，三楼是一个独立的小的屋子。它就是四川这边很常见的那种完全用石头修的建筑，一块一块垒出来的。因为它是靠着山建的，所以三楼靠山那边又搭了一个棚子出来。三楼本身面积不大，只有 40 来平方，加上搭的棚子整体算下来就接近有七八十平。很便宜，200 元一个月，当时完全是一个垃圾房，也没有门，还有流浪汉在里面住。于是我们就自己动手把它收拾了出来，找棒棒（挑夫）来把两个隔间墙打通了，那个就是我们的据点。这样就算是有自己的地方了，我们就增加了很多活动内容，比如说做音乐，做讨论会。

在 02 年的时候，我们做了第一个跟当代艺术有关的实验影像的活动。是一个美国的女性主义的影像艺术家，叫 Su Friedrich。我们做了她的展映活动，大概有 4 部短片。之后还有一次，是当时川美研究生要毕业之前，自发在我们这边做了

一个群展，其中就包括后面一直联系比较密切的朋友，比如说王俊、李继开，还有庞璇、刘靖，他们的第一个展览算是在“石头房子”做的。

从那开始就跟当代艺术有一定关系了，但那时也谈不上对当代艺术有多深的了解，只是觉得这一块懵懵懂懂了，就一边了解一边再吸收。当代艺术在市场化之前——在重庆的话可能就是在 06 年之前——还比较单纯，大家是很真实地谈艺术的一些议题，不管是哲学、美学还是艺术本身的，还包括国内外艺术史的一些东西。这些东西对人的触动很大，因为我原来的生活一直就没有找到自己的兴趣点，原来的工作也不会涉及到关于生命的讨论，所以从某种意义上来说，当代艺术对我就意味着生命的另外一次启蒙。它会打开一个世界，让人去认真思考自己和社会和世界的关系。

在 03、04 年的时候，我就自己尝试做一些摄影和装置的创作，作品不是太多，但是简历看起来好像还可以。04 年初时我们以公社的名义，和香港牛棚艺术中心组织了一个交换展览的项目，那也是我第一次离开大陆。当时我带队，还有两个艺术家跟我一起，反正都是自费，带了这边的年轻艺术家作品过去，在香港待了一周。然后在那年 6 月的时候，香港牛棚艺术中心的负责人又带着香港的六、七个艺术家到重庆来做了一个展览。我们到香港的那个展览叫“轻装上路”，它的名字是一种隐喻。他们过来在重庆做的展览叫作“双城记”。



2004 年 6 月 “双城记”重庆香港艺术家交流展 倪昆展出的作品《无题·城市 2》

紧接着就是 05 年，公社被邀请参加了南京三年展，随后我个人也被邀请参加在法国蒙彼利埃的中国当代艺术双年展。那个展览也有点好玩，就是在法国做了一个中国当代艺术的双年展，并且是第一届。因为成都和蒙彼利埃是友好城市嘛，邀请的就以成都的艺术家为主，还有其他城市的，包括北京、上海、广东、重庆也有一些。当时这个机会对我来说有点像天上掉馅饼一样的事，因为我做艺术时间不长嘛。不过我觉得那两年有机会出去走走、出去了解是很好的。但是从法国回来之后，我有一种强烈的不再想作为一个艺术家去做事情的感觉，当时也没有太具体的考虑，只是觉得，一方面自己对做组织和协调的工作挺有兴趣，做自己的青年社团也积累了经验；同时在法国的时候，看了一些让我很震撼的作品，我最直接的就是感觉自己的艺术创作可能这一辈子都达不到这种状态，就有一种很深的怀疑。回来之后，对艺术创作就没有了那么强的兴趣，但是对做活动还是有兴趣的，因为我们公社有自己的场地，陆陆续续就会组织、合作一些活动，一直保持这种节奏。

05 年那一年，川美这边的坦克仓库艺术中心也开始成立，“仓库”成立最开始还是有很好的愿景，当时是杨述和郭晋在做负责人，他们就想把它变成国际艺术部落，里面有一些国际联动，并且对当地艺术生态、学校的教育能起到促进的作用。那种状态就很开放，他们也发出了公开邀请，外面的一些团队可以到“仓库”去申请自己的场地和工作室。所以在 05 年，我们就从自己在外面的场地搬到了“仓库”，呆了一年。在那一年的 12 月，我生平独立策了第一个展览，展览名字叫“前戏”，也是一种比喻，邀请的是在川美的很多本科学生和研究生——处于毕业状态的年轻人。展出的作品以绘画为主，当时来看展览的艺术家朋友也觉得比较奇怪，因为原来我们给大家的印象可能是对影像更有兴趣。从我的角度来说，当时更关心的是一种状态——年轻艺术家的那种探索，不一定成熟，但在尝试寻找到某种自己感兴趣的表达主体和语言，其实也很契合我当时自身的心境。在那个展览里面，我们还做了很多策展的尝试。比如说我们采取了一种接龙形式的对谈，我都忘了是按哪种顺序，反正所有的艺术家会对下一个艺术家提问，形成一个循环，然后通过这种方式整理了一个文本，去呈现了当时的

青年艺术家群体的生态。

05年之后，因为坦克仓库艺术中心在定位上的变动，郭晋和杨述就退出了。其实学校更倾向于把“仓库”打造川美老师的工作室群。我们那一年也离开了，因为我们实际上跟学校没有直接关系。刚好那个时间501仓库开始招租，它原来一直是仓库，不对外，很多艺术家聚在一起就共同把它租了下来，大家根据自己的需求做装修。所以第一轮501的那些艺术家有很大的选择权，你需要多大的空间，自己隔墙就行了，只是要平摊装修费。当时我们有很强的要做当代艺术的意愿，身边的艺术家也有做纯艺术的需求，在501这个地方出来之后，我们就共同租了一个地方，就在现在“器空间”的楼下的负一楼。在那做了接近大半年时间，当时叫“H2艺术空间”。H2采取一种凑份子的方式，有7个成员，有鲍栋、王俊、李勇、葛磊、庞璇、刘彬等，大家每个人一个月负担几百元，把场地租了下来，压力也不大。

但是H2运作之后还是发现有很多问题，因为大家的需求不一样，比如说有的艺术家的需求主要是找个工作室画画，个人兴趣之间也会发生冲突。H2期间鲍栋有不少策展的实践，我在那个阶段完全还在积累操作的经验，没有进入学术层面的工作。但这些组织经验我觉得很重要，它是一些现场的经验，就是去了解艺术家在工作室的状态和在展览中的状态，以及这种项目是如何生长出来的。当时我个人主要策划的展览偏行为艺术，做了两次行为艺术项目。也是从那个时间开始，我对更加激进的身体艺术方面的策展工作开始有了兴趣。那段时间我经常很疯狂地整夜整夜地工作，因为黄桷坪当时还有那种24小时的大排档，经常晚上三四点钟就有人打电话约，就说，走，我们去吃宵夜，然后就一直在谈艺术。

H2做了不到一年，几位成员选择离开重庆到外地去发展。当时因为我老婆在成都工作，我也挂职在成都一个朋友的公司里面，在重庆成都两头在跑，游离在不同的两个生活场景，我也在想是否要结束在重庆的生活。但是因为我们从01年开始一直到05、06年，在重庆一直都有举办很多活动，外面认识了一些“奇奇怪怪”的朋友，他们遇到某些活动和展览有时候还是会找到我这边来组织和策划。有一个活动，实验音乐人李带菓、野孩子乐队的打击乐手陈志鹏、音乐人周晟，他

们当时组了一个临时组合，想来重庆做一个音乐的现场实验。我就找了杨述，说有这样一个事情，最后音乐现场在他的器空间实施。

那个活动之后，我还是经常在成都，过了差不多半年时间，07年有一次杨述给我打电话，他问我要不要一起来做器空间。经过短暂考虑，我还是决定回重庆，因为我发现我确实还是对运营一个空间很有兴趣。当时杨述的器空间是跟我们(H2)同一批加入到501的，那时就叫“器空间”，但没有“Haus”，只是“Organ Art Space”，后来才变成“器·Haus空间”。在决定了大家一起做之后，就把原来的“Haus”合进去。当时杨述也很疯狂，说今天是我们两个碰到一起，也许明年又有新的人加入进来，来一个我们就加一个名字，以后说不定名字会变成一长串。所以从那之后，应该是07年7月份，基本上我就把器空间变成一个正式的工作。紧接着没多久，08年我家小朋友出生，我们基本上结束成都那边的工作，全家回到重庆。前面还是比较折腾，因为中间有太多都是不太确定的事情，也会考虑要不要有一个正常的工作和稳定的生活——这些还是很重要的，我现在在学校有时候跟学生会讲，决定做艺术之前要先充分考虑这些基础条件。

黄：涉及到生存的问题。其实就是现实的生存和乌托邦的想象之间要怎么平衡？

倪：嗯，需要在这个过程中去做选择和判断。一方面不能太感性，太感性有时候你可能会在很长一段时间生活得很痛苦，但另一方面你也不能太现实，过于现实你没有办法做艺术。我觉得那个时候不像现在这么制度化，现在你如果毕业两三年没有事业方面的可能性就很容易放弃艺术，但在原来我们是有慢慢实践的土壤的。比如说我本身是非艺术专业的，并且刚开始时对艺术、艺术史完全是不了解的，只是说懵懵懂懂有兴趣，前五六年的时间完全是自学。在这样的过程中，有很多可能性，有很多偶然的契机让你获得某种成就。

黄：你刚刚说你最初在重庆体验到这样一种实践的土壤，给了你很多机会来逐渐进入艺术的工作领域。你觉得这和当时重庆的当代艺术在时间线上的“滞后”“有没有关系呢？可能比起当时的北上广，重庆的当代艺术的探索在05年以前都

还没有特别专业化、系统化，也没有被国际市场过早地入侵。大家都是像你描述的那样，因为兴趣和爱好，所以就一直做着玩。是不是也因为这种国际化、市场化进程地滞后，给了当地艺术从业者很多的可能性？

倪：重庆本身是要滞后一些时间。比如说北京、上海这些中心城市，可能在03年开始就在变了，资本就大面积地进来了。而在重庆的话，资本和市场对大家的第一次大规模冲击应该是张晓刚的画突然拍卖得很贵那一次，我不太确定是05年还是06年。这件事让你意识到一个身边艺术家的作品居然能够卖几百万、上千万。张晓刚也是川美出去的嘛——所以你看06年之后，基本上当时百分之八九十的搞其他媒介的艺术家都开始转绘画，或者是兼顾。这不是说你选择画画就是好或者不好，只是说明那个事件本身对所有重庆当时在野的年轻艺术家冲击很大。紧接着那几年，就有很多拿着现金到川美来淘作品的人，找大师的作品，很夸张。从那时候开始，关于艺术的讨论反而很多都是关于如何进画廊、如何签约这方面的。这是一个很大的变化：非绘画类的艺术就变得比较边缘了，显得不重要。2005年之后，突然之间，“艺术家”“就变成一个很热门的词语了，很多本地媒体会报道，“艺术市场来了！”、“艺术家的春天来了！”。在那个时候你不知道这种狂热的状态会不会一直持续，但你会隐约感觉到，通过画画能够生活很好、能够卖很多钱。很多艺术家，特别是年轻艺术家，愿意画画、想都不想就去北京，都是跟当时的环境和背景有关系。当时有很多热钱跑进来。听了太多这种故事：很多完全不懂艺术的卖家和中间人，就像买大白菜一样，跑到这边来淘工作室，各种东西都来淘，淘完了之后就是转手买卖。

去年我曾经有一个想法，想尝试来梳理2000年以来的地方艺术史。我当时想做的一个课题就是以2002-2005年内的个人观察和亲身经历为基本，来重述艺术生态的转变前夜的状态。那时候艺术还是很单纯、很美好、很集体主义的东西，但是同时，因为变化即将到来，你能够感觉到那种蠢蠢欲动，那种资本带来的机会、名利这些东西。能解决资助的问题的话，我还是很有兴趣来做关于这部分历史的整理。地方的历史有大有小，局部和整体之间是有互相的影响，比如我们身边的艺术家个体，他们受到大环境影响的同时也慢慢

随着时间在局部改变——或者说，在影响——周围的小生态。这些东西确实是很偶然，不是必然出来的。

黄：你说在差不多04、05年左右，也开始有很多去其他城市和国家的经历，比如你提到的香港、南京、蒙彼利埃，以及和成都乃至整个西南地区的其他城市的联系。这种逐渐成熟的都市间的联系对于重庆本地的艺术生态有没有带来特别重要的影响？

倪：因为川美一直在西南都算很重要的一个艺术学院，这是个事实，围绕着它生成的艺术群体就慢慢形成一些地方的传统、一些特点。虽然变成直辖市加快了重庆整个城市的发展速度，城市容量和经济体量都在快速的变化，但川美作为一个地方艺术学院，我觉得直到现在也是比较游离在这个城市的快速发展之外的。

另外一方面，我觉得我们这么多年做的空间实际上增加了另外一种工作路径。我们规划、搭建跨地域的流动的艺术网络，但同时又通过艺术来讨论具体的自身处境，比较主动地和中心保持某种差异。这可能跟杨述和我的性格有关系，我们对来自中心的东西还是会先打问号，不管好坏都有所警惕。最初我们尝试在器空间做驻地项目的时候，可能想得比较单纯，想通过驻地打破当时已有的艺术交流路径和模式。这也跟杨述95年在荷兰的留学经验有关系。在我还没有完全加入到器空间的时候，他就很主动地有意识去建构这种新的交流网络，比如他05年和郭晋他们一起做“坦克仓库”的国际艺术的部落。但是这种状态在体制内没有获得实施。

黄：这种脱离已有的系统和市场而开辟的新的交流渠道本身就是一种反体制的东西，所以体制对这些构想是敏感和警惕的。

倪：对，体制本身不会给太多的资源，可能会有部分的支持，但完全按这种逻辑去工作还是会遇到很大的阻力。所以杨述后来要独立运作器空间。关于国际驻地这块，他是有很明确的规划的。我07年正式加入的时候还比较初期，建立这种国际网络需要很多时间。当时最早的一个部分是在川美留学的国际学生，以及通过卡塞尔艺术学院来交换的一些德国学生，他们在我们这边做了一些

个人的作品创作和发表，包括展览。

另外一个部分也很巧，因为我最早做影像的关系，有一个大概 2004 年开始合作的项目，叫“德国闪电电影节”，主要放映德国的实验电影短片，以年轻导演的作品为主。我就有点像这个项目在中国的经理人，帮他们去安排一个月内在全国——南京、上海、成都，然后西安、云南——展映的地点。这就变成了器空间的一个项目。

当时也有一些从欧洲来的艺术家的展览和活动在器空间发生。关于驻地这一块，比较大的一个转折在 09 年。08 年我们就开始器空间的国际艺术家工作坊。这个板块实际上参考了杨述当时作为艺术家参与的一个在丽江的项目。那个项目由叶永青主持，是英国三角艺术基金会 (Triangle Network) 的一个工作模块。三角艺术基金会在伦敦有一个重要的艺术机构，叫 Gasworks。三角基金最庞大的时候，全球应该有 60 几个国家加入它的网络里，机构就更多了，加入的大多数是亚非拉国家和其他的边缘国家和地区。现在来看它背后也有特别明显的帝国主义、中心主义的思想，但它事实上对很多地方生态的帮助还是很正面的。杨述 03 年参加了他们在丽江的一个国际艺术家工作坊，在两周时间里，中国艺术家和来自三角艺术基金会这个网络里的国际艺术家天天在一起，大家既分享生活中的事情，也有创作上的讨论，在工作坊的最后两天做展览。

这种模式 08 年的时候我们在器空间尝试做了一届。当时有石青、余极、汤艺，还有重庆出去的一些年轻艺术家加入了进来。当时杨述和三角艺术基金的主席罗伯特 (Robert Loder) 有私人联系，信息大家都有同步，所以沟通之后，09 年开始三角艺术基金就正式成为器空间的合作单位，我们做了第二届国际艺术家工作坊。那一届做的很大规模，三角艺术基金邀请了大概 10 个国外的艺术家过来，有巴西的、古巴的、约旦的、印度的，就是各个国家，五花八门的感觉。当然还有一部分是国内的艺术家的。



左：2009 年器空间第二届国际艺术家工作坊展示节，日本艺术家武藤勇布展现场

右：2013 年器空间第七届国际艺术家工作坊海报

那个事情对器空间整体来说帮助挺大，也很重要，它让我们自身有了一些经验，打开了一些新的可能，我们的想象就变化了——器空间这样一个内地城市的地方艺术团队、机构，它能做什么事情的可能性和想象。通过那个事情就真实地有了专业层面的一些身体的体验，因为你在场，你会有一些不能通过文字来清晰地讲述的经历。另外就是体会到人和人之间的联系的重要性。原来我还不太理解杨述一直说的，艺术圈就是私人关系，但是慢慢我觉得我理解了，这些合作实际上就是一种相互的选择，大多是建立在共同工作的经验和认知上面。所以在 09 年那次工作坊之后，我们突然之间就有了更多的推荐，会通过来的艺术家朋友的朋友的朋友形成一些网络。所以从那之后，我们在“是否有艺术家愿意到器空间来”这方面就没有那么困难。各种信息会聚焦并指向器空间。

那个项目对我们有两点很重要，一就是跟欧洲的艺术家的联系，二就是通过三角艺术基金跟边缘地区、亚非拉的一些艺术组织建立了一种联系。有一些直到现在都没有见过面的伙伴，彼此保持了网上的联系，比如说在哥伦比亚的机构、南非的机构、在巴基斯坦的机构。这些关系都是通过三角艺术基金搭建的，后来发展了其他一些事情的联络。但是这种地理位置偏远的机构之间国际旅行的成本太高了。他们的艺术家很想过来，我们同样，也很想过去，但是都觉得如果没搞好预算的话，这个事情就没有办法弄。就一直是这种状态。我们自己比较高兴的是，通过这种网络，

我们不需要像大多数地方机构那样在还没有开始工作之前就要思考如何跟中心建立联系的问题。这方面我们好像从开始运转就没有那么困难，特别是在 09 年之后，就感觉很独立，我觉得也是比较特殊的经验。

黄：我一直觉得围绕着器空间建立起来的与其他地区和国家的艺术家的网络很独特，它和超一线城市那种基于跨国资本和国际市场的“国际化”的艺术交流有本质上的不同。从某种程度上来说，由它建立的与中心、非中心地区的联系就躲过了以欧州、北美为艺术中心的逻辑。我觉得这是很重要的一种艺术沟通的渠道和模式。

倪：嗯，确实是。但我们不算是那个时候最早做国际驻地的。比如云南的诺地卡，当然它现在已经算是转型了，最早它 2000 年成立的时候，主要创始人是一对瑞典的夫妇，他们就吸引了很多北欧艺术家去昆明，在那边驻地做创作。他们基本上是中国最早做驻地和国际艺术社区运作的。后来我跟他们曾经的策展人聊过，当时来的很多艺术家都是对生态、环保的话题有兴趣，跟当时国内的主流艺术讨论之间的关系比较弱，整个组织就渐渐边缘化了。它后面经历了各种变化，包括创始人夫妇走了，现在就变成一个比较商业化的文化公司的形态了。

当然，大家的工作的模式、节奏、方向都不一样，也不能完全横向比较。但因为我们长期在做这份工作，就知道在 2000 年初期有一些很有特点的地方机构，比如厦门大学中欧艺术中心，还有丽江工作室。丽江工作室是美国人正杰(Jay Brown) 05 年创办的，现在还在。它也组织国际驻地的项目，但是更偏人类学方向，主要在丽江拉什海，像一个在中国偏远的少数民族地区的一个建立在无政府主义概念上的一个国际文化团体，它与中国国内的联系一点都不密切。唯一的密切的交流是 05 年成立阶段他们组织的一次大型的活动，叫“江湖”。那个活动他们做了一年，每个月都有，是一个去专业化的、全民都可以参加的展览。

我觉得横向比较起来呢，器空间的一个工作特点是，虽然我们没有和中心的密切联系，但是我们一直在通过展览和活动思考处境和身份的问题，这也是在 10 年开始有这种意识，这让我们 12 年以后的工作变得更有识别度。很重要的一个条件

在于，器空间一直是我们自己在运转它——小成本、低预算。它本身运营的费用也没有那么高，相对来说很独立。而比如诺地卡，它的主理人来自瑞典，丽江工作室则是美国人，中欧艺术中心则是荷兰人在运营，不一定有那么强的意愿讨论本土艺术家的处境和面临的问题。

黄：器空间后来有没有尝试去找寻找政府或者文化部门之类的官方赞助？经济方面的问题是怎么解决的？

倪：因为黄桷坪这个区，地方政府想打造的是文化旅游业、艺术街道这种。501 艺术基地本身也是一个文创区，最开始政府对这边有一些定点的扶持。但对主管部门来说，你做工作室你做空间，都是一样的，它不会做这种区分。他们给予支持并不是因为一个艺术机构长期做专业的工作、在专业领域中有广泛的认同。所以对于这些，我们还比较佛系，有就有，没有就算了。但是我们肯定会考虑生存和运转的问题，在这块工作上杨述的个人贡献是巨大的，不管是自己平常的一些投入也好，找到的一些外部支持也好。我的工作定位更多还是偏展览策划者的角色。彼此互补还是挺好的。



左：艺术家马永峰在器空间介绍自己的作品，2013

右：艺术家葛宇路在器空间的分享会，2013

黄：我们差不多也说了两个小时了，有点久了。收尾前我还想再问下，包括你刚刚提到的资金和赞助这方面的限制，你觉得在现在的重庆的环境里从事和当代艺术有关的工作有没有很突出、很急需解决的外部困难？

倪：重庆是一个内陆城市，从某种意义上说，除了美院，艺术的土壤其实并不好。同时重庆的快速都市化也特别的明显，这样就会容易造成撕裂——一方面艺术对于这个城市的介入不够主动和深入，另外一方面，都市化的发展也亟待激活地方的文化讨论。我们一直觉得，对于艺术从业

者说来，建立更加国际和开放的视野非常的必要，我们需要站在更加宏观的角度去思考个体的处境，不能仅仅从地方主义、民族主义或者是保守主义的角度来看待我们自身当下所处的情景。地方艺术工作者脱离了宏观视野就容易陷入某种狭隘的地方文化主义，特别是现今整个世界都右转之后，缺少宏观思考，实际上也会很危险，有时候会产生一些让你觉得很不好的东西。

另外，重新认识和思考基础问题在现在很重要，我觉得从去年开始，疫情就是一个比较具体的情况，艺术工作者的自我怀疑和虚无化成为了一个普遍存在的情绪。这需要被改变，所以我有意识地提出要去“再确认”，就是主动加强和原来伙伴的沟通讨论。所以从去年下半年开始，我就陆陆续续的去到西安，合肥，贵阳，成都等城市，去走访以前的合作伙伴。我相信面对面的讨论会确认很多细节，我们也很需要在这个过程中来重新思考工作的路径。我这两天才从贵州回来，参加了两个事，一是“通感-在云上现场艺术节”，二是去了一位留居在黔东南做建筑的朋友那里。他们的工作我本来都很熟悉，但是我现在还是觉得有必要去面对面跟他们去了解、去碰面，去更新我对他们之前工作的判断和想象，以及通过这种观察去重新阅读他们（工作）的可能性。

这些感悟其实也是反思。我们要回答“艺术是什么？”这个问题的时候，就需要慢慢的理解和认识到艺术的边界，需要结合新的社会变化去发现和寻找，所以这几年我的工作也一直保持了对于创造力和创新力量的关注。

重庆尽管直辖以来发展快速，但在文化和艺术上是偏向保守的。虽然本地青年群体中也有泛流行文化和亚文化活动，但严格说起来，重庆的艺术生态一直都很扁平。专业的艺术生态链既需要有艺术家、美术馆、画廊，也需要有专业的艺术媒体、写作者，还要有外围大量的对于艺术有热情的青年。当然绝大多数城市都不具备这样的条件，所以，在地方进行工作的时候就特别需要警惕狭隘化，我们需要把自己打开。



2014年11月，器空间 RED LINE 国际艺术家工作坊，讨论会现场

黄：从2000年初组织的公社到如今的器空间，你觉得这种小的、自发自治的、用于交流的空间可以对周围的环境产生一些影响，去改变土壤吗？

倪：这个只能是潜移默化的方式。像刚刚提到的，器空间10年之后开始更加主动地去发起项目，在地方做这种机构的时候，我们到底想希望它是怎样的，比如是做一个平台吗？平台的话，通过驻地也好，通过艺术活动也好，确实会变得很热闹，也会有成就感。但我们想要的不仅仅是平台，是想有自己的一种描述、价值、态度、趣味，所以在那个阶段，做了几年高频的驻地和艺术活动之后的，选择了主动去转变，因为只有这样才能把这些事情变得更加鲜活，它一直会抵抗体制化，它会去主动思考和表达，而不仅是去呈现。

黄：一个艺术组织或机构如果以明确的具体立场支撑自己开展的工作，所做的事情会更有力量。它并不是在把自己逐渐变成一个无机的平台或者框架，而是不停地保持其中“人”的成分，因此，像你描述的那样，也会不停地吸引不同观点和想法的碰撞和交流。当然，搭建单纯的平台也不一定意味着没有立场和态度。

倪：是的，是这样的。这个也是我回头来看是特别开心的一个事情，如果当时没有这个主动的意识，后来的过程中就不会变成现在的样子，它可能也会丰富热闹，但它应该是另外的状态了。我们的目标呢，就是尽量让它活下去；另外还有一点，确实是希望慢慢能够有年轻人——不仅仅是艺术家，更多是运营、策展、研究这方面的人群

——可以加入。在地方做当代艺术相对来说更容易缺少的是这方面的工作者。

器空间本身只是一个很小、很小众的空间，我们只能够产生局部的影响。我们现在也对我们自己的工作有新的描述，就希望器空间就是一个小的社群，基于大家相同的趣味、相同的认识的一个小群体，或者说是“临时公共社群”，就是这样一种东西，我希望它能够提供一些更加独特的活力。

本文所有图片均由倪昆提供

器官，集体性伤痛与艺术耀升

李荷力

器官是人类的生物特征及其精神性的承载物。通过观察器官的形态可粗略推测个体的脾气秉性，饮食喜好和生长居住的环境。而在人类社会的特殊时期——例如集体性伤痛发生的前、中、后期——集体性的情感走向也可在人类器官的形态变化上窥见端倪。在《痛苦的躯壳：世界的建构与毁灭》（*The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*）一书里，伊莱恩·斯卡里（Elaine Scarry）写道，伤痛摧毁语言，当个体重新走向“前语言”的阶段时，伤痛又催生了新语言的出现，使个体再次能够把现实发生译为可识别和可沟通的符码。我认为在这一过程中器官的变化和参与尤为重要，它使得新语言与过去使用的沟通方式不再一致，它或抽象或形象，或由直觉主导或由视觉主导；而述说着该语言的个体，其显意识层的信息记录功能，以及语言表达的能力在集体性伤痛发生时已失灵和失职，其器官的形态也随之发生变异，并在新语言诞生之时，爆发出其尘封多年的，被沉重的集体伤痛感压抑住的巨大能量。

正如先锋艺术通常诞生于战争、集体信仰的崩塌或集体性伤痛的发生之后一样，新语言颠覆了风和日丽之时人类使用的符码，以全新的姿态在往后若干年吸引着追随者和信徒。我认为，这一新语言不论以何种面貌呈现，都具有一定的美感和艺术性，这是因为从本质上讲，它是由一种激烈且浓重的情绪、伤痛发生后的麻木之感以及由变异器官贡献出的爆裂能量混合而成，这一复杂的凝结体本身已有着引人注目的美感，并散发着能唤起观者心中无限迷思的光晕。

对人类器官、集体性伤痛和新语言之间隐晦关系的思考，或是基于当下发生的集体性事件和集体无意识的观察，亦或是带有身体现象学的痕迹，即，将身体和人体器官视为所处情境和集体能量的重要组成，以及知觉场的一部分，而非孤立存在于世的生物体。这一发生在时间维度上的动态线性关系，存在于非线性的界域，或可简要

概括为：集体伤痛摧毁了旧语言，而器官形态的变异参与了新语言的再生，并通过艺术化的符码再次与已平息了的集体性伤痛交织在一起。如战后抽象表现主义艺术家马克·罗斯科和阿道夫·戈特利布所说，新的艺术语言受强力驱动，它有时是自然界和人类世界野蛮和暴力之现象的转化物，有时随恐惧之情感的浮现而诞生，它是生命体无休止循环着的不安与焦虑的结晶。

1994年至1998年间，中国当代艺术家王广义的作品《护照》、《Visa》和《病毒携带者》已体现出创作者擅长从隐性的集体无意识和显性的社会议题的交界点切入的创作思路。他将微观的意象抛给观者，如《Visa》中形态各异的标记着出生地等信息的犬类动物，和《护照》中重复出现的拳头及蕴含着多重隐喻的荒诞形象，均是艺术家用来拉开不可明说的公共话语之帘的引绳。《通俗人类学研究》是王广义在2017和2018年间创作的作品，其中三组作品之一的《种族、暴力与美学》先于另外两组作品完成（《无知之幕》和《种族分析》），因此，或许可以将其认为是《通俗人类学研究》创作动机和灵感来源的展现。而《种族、暴力与美学》中引用的研究犹太血统和种族政治的德国学者阿尔弗雷德·艾特书里的插图，也将我们对艺术家创作动机的猜测及思考，引到了人类因为基因的差异和种族的偏见而进行的集体大屠杀这一历史议题上。在作品中出现的“Golden Ratio: 0.618:1”（黄金比例：0.618:1）字样、测量工具和不同人种的图片，暗示着颇相学在二战时期和纳粹党统治时期的运用。作品用放置在长方形蓝底图片中各族人名称的双语介绍、带有数码科技感的网格形状和看起来不含有任何艺术感的、以正侧面仿X光底片的双视图形式呈现的颅骨图片，阐释了一种超越经验主义美学的艺术表达。其中，创作者以“种族，暴力，美学”三个严肃词汇的并列，试图赋予作品以宏大的命题及形而上的内涵。但在这种虽隐晦却也非常直接的表达里，创作者的思考似乎超出了人种学的研究范畴，一跃到了上帝的观看视角上，仿佛隐约触碰到了神性之光环。王广义在采访中曾说，《通俗人类学研究》是艺术和伪科学的结合，作品只是借用了带有科学感的形式。我认为在这场荒诞的虚晃仪式中，艺术家赋予了人类学这一学科一个新的子命题，即“通俗人类学”。此处的“通俗”是指将人类学和生物学的知识运用到现实世界里，并催生了真

实的集体事件——如将精密度极高的测量仪变为屠宰场里最原始粗旷的霍霍的磨刀，这些事件反之也让科学研究法终结于俗世。



王广义，《通俗人类学研究—种族、暴力、美学》，2017，摄影，图片，160cmx320cm

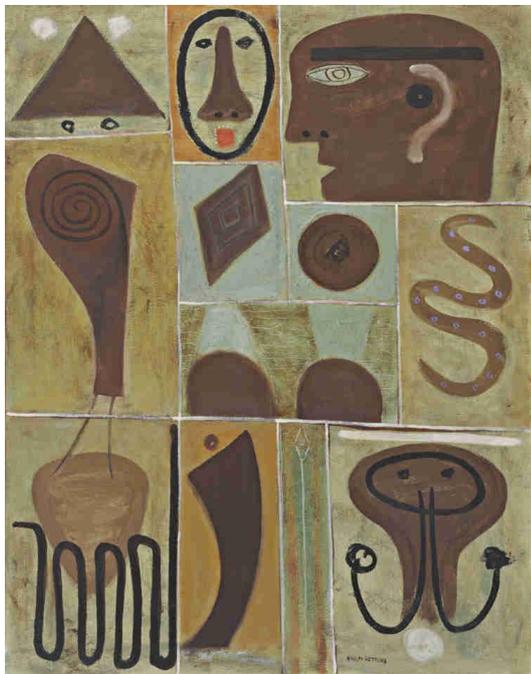
此般艺术创作的动机，使我将王广义的作品与马克·罗斯科的作品《Untitled c.》联系起来。绘于1946-1947年的这幅作品给观者制造出的幻觉，好似是纳粹集中营里曾发生过的以人体器官为实验对象的可怕场景。同样是用视觉语言营造出冷静的科学实验氛围，在《Untitled c.》里，罗斯科将脏器、脊椎等人体器官绘制在隐约可见的深红色背景前。罗斯科将这些器官的形状都绘制得偏窄长，呈现出一种受惊之后的紧缩态。然而，所有呈紧缩态的人体器官都被象征着圣洁的生命之光的白色环绕包围，这其中体现的深邃情感，或许源于一种见证了人类的苦难和集体伤痛之后流露出的神圣之爱。或许是由于作品的多义性和模糊性，罗斯科的《Untitled c.》和王广义的《通俗人类学研究》都是用时两年完成，两位艺术家在创作时都经历了漫长的思考，但作品中传达出的情感浓度，均未随着创作时间的间断而呈现前后矛盾或浮动之态。



马克·罗斯科，《Untitled c.》，1946-7

另一位抽象表现主义艺术家阿道夫·戈特利布在《Voyager's Return》中借用来自人类学博物馆里的原型图案，和在原住民部落里搜寻到的图腾符号创造出他的艺术语言。这幅作品同样是创作于二战结束后的第二年，与戈特利布其他的象形画作品一样，用线和方格分隔开了蛇、螺旋形状和人脸等图案。和《通俗人类学研究》中所使用的图像并置的不同之处是，《Voyager's Return》中的人头、人面和人耳等视觉元素似乎拥有某种内在的叙事逻辑和艺术关联，而《通俗人类学研究》作品中体现出的视觉秩序则是审慎的，且似乎受理性精神的指引。尽管《通俗人类学研究》或许有着与《Voyager's Return》相似的追寻原初精神的创作意图，但前者停留在了种族问题和社会学思考上，在身体现象学层面的探寻只在艺术家潜意识的层面发生过。《Voyager's Return》画中的情感则更为隐晦和神秘，其中各元素所构成的叙事，仿佛是航海者在他的方格盒子里整理着旅行归来的物件，寄希望于用精心设计的陈列重造一个原始乌托邦，一个没有被二十世纪上半叶的两次大战伤害的乌托邦。阿道夫·戈特利布曾在世界各地的原始部落旅居多年，因此二战后他的作品里出现了许多神秘的象征符号。同样是发生在潜意识层面，与王广义基于人类学的思考和探寻不同的是，戈特利布创作时似乎打开了接收原初能量的开关，连接起了个人潜意识与集体潜意识的通道。这一创作思路与

身体现象学中提倡的合一观相契合，即身体器官的组合变为一个环形封闭的世界，而周遭场域的能量又与身体器官合一，形成了一个独特的知觉场，并以艺术表达为出口，将战后集体情感转译为一种全新艺术语言。戈特利布则是在此过程中与原始主义艺术进行了一次扑朔迷离的对话。



阿道夫·戈特利布，《Voyager's Return》，1946

《通俗人类学研究》创作于2017和2018年间，王广义称作品的灵感来源于纪录片里被标上了人种名称的肤色各异的面孔，他从中受到启发，在作品中将人体头颅并置排列并标注上人种名。这看起来似乎是种缺乏情感，近乎冷漠和麻木的艺术表达，实际上却是艺术家收起了自己对种族间发生的暴力血腥事件的愤怒之情，并将强烈的情感转化为了一次对人类世界的反思之作。从头颅和面孔等人体器官切入，是王广义借颅相学和人类学作幌子，以虚晃的艺术姿态对人种冲突的根源开了一枪，发出了无声但尖锐的质疑。只是，与将战后的集体伤痛转化为艺术语言的抽象表现主义绘画作品相比，《通俗人类学研究》止步在一个可以无限延长的起跑线上，艺术家在用直白的表达将种族和暴力等议题交给观看者之后，收起了对人种、人类角斗场以及生命之本源的强烈情感，不再进行更为深入的艺术探寻和实验。然而，在作品中去触碰和回望二十世纪最为严重的种族事件，已经让艺术家进入到了与人类循环往复的集体性伤痛对话的螺旋体里。这一螺旋体

是戈特利布在《Voyager's Return》左侧画出的耳廓形状，它勾勒着产生人类集体情感的入口标志，也暗示着清理出集体伤痛情感的出口。出口即是入口，只是冲破迷宫和螺旋路线的器官——耳朵——却被角斗场上不断响起的喊叫声震得几近麻木。集体伤痛仍在发生，而新语言尚未如期诞生。它将是一个兼具人类幼稚期、康复期和耀升期特质的，能带领人类族群走入新阶段的，能引发更强集体情感共振的新语言。

参考资料

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford University Press, 1987.

Hobbs, Robert. *Abstract Expressionism: The Formative Years*. Cornell University Press, 1978.

Reddy, William M. *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge University Press, 2001.

作者

李荷力是一名写作者、诗人、艺术创作者和研究者。她的作品常探讨时间和空间的本质，以及离散、集体创伤、当代城市环境等社会议题。通过开展基于跨学科研究的艺术实践，她在图像、文字、象征符号和综合材料之间建立多维度的连接。她研究和写作的主题包括艺术哲学、战后艺术流派、视觉社会学、图像志和象征主义。她的文字作品常见于学术期刊和诗歌杂志，艺术作品曾在罗马、芝加哥、苏州和重庆等地进行展出。

评论关注正在中国大陆发生的当代艺术事件，鼓励写作者围绕它们展开讨论。评论文章的推荐篇幅在1000至2000字之间，评论对象包括但不限于展览、事件、现象、出版物等。我们优先关注发生在盈利性画廊和企业投资建设的美术馆之外的艺术事件。

何谓真相？——谈作为当代艺术的法证建筑

刘伟田

“法证”与“建筑”两个词语的并置催生一种难以言说的陌生感，甚至有些令人生畏。对于当代艺术空间和前来一探的观众们来说，“法证建筑”（Forensic Architecture）的视频作品似乎显得过于直白，像一篇篇精心制作的研究报告，很难找到与之对应的艺术形式。因此，批评家必须回答的问题是：这些作品与当代艺术是何种关系？



“法证建筑——循迹索迹”展览现场

严格意义上讲，“法证建筑”首先是一个研究团体，由多个领域的专家和学者组成，隶属于伦敦大学金史密斯学院，其调查主要针对国家暴力和人权侵犯事件。正在沈阳无空间进行的展览《法证建筑——循迹索迹》展出了“法证建筑”于2013至2018年期间完成的三项调查，均以视频形式呈现。其中，《77平方米_9分26秒》（2017）和《扣押 Iuventa 号》（2018）的调查结果都作为证据提交法庭或相关调查委员会。前者调查了某德国情报机构特工在德国新纳粹组织成员谋杀外国移民事件中的共谋嫌疑，从空间、视觉、听觉等多个方面认定该特工并非清白。后者牵涉到意大利当局对“Iuventa号”非政府组织搜救船在地中海协助难民非法入境的指控，调查通过分析有关视频和照片对事件进行还原，驳斥了意大利当局的指控并谴责其有意阻挠非政府组织在该海域

进行合法活动。第三件作品《米尔阿里的无人机袭击》（2013）展示了“法证建筑”团队的另一种工作方法：基于一名无人机袭击事件亲历者的口述，调查团队在既无法进行实地考察也没有清晰照片的条件下通过数字建模重构事发现场。此三项调查都运用到电脑成像技术，如同破案节目中的“情景再现”环节一般还原事件经过。建筑在其中的作用主要有两方面：事发地所处建筑空间是重要的证据材料；三维模型所处的数字空间既能用于交叉比对、核实多项证据，又是呈现被还原事件的媒介。除建筑以外，图像的运用也至关重要。例如，欲还原“Iuventa号”搜救船在地中海救援难民的具体经过，调查团队必须依靠事发海域多个船只上拍摄的视频和照片。再如，建立数字模型同时也是制图，二维与三维、建筑与图像的边界在数字空间中不复存在。无空间的展厅布置呼应了视觉与空间的交织，地面上的正方形网格对应着决定卫星图像分辨率的基本像素单元。走在其中，观者仿佛变身为卫星画面中的一个黑点，或者是数字空间里的一件模型。

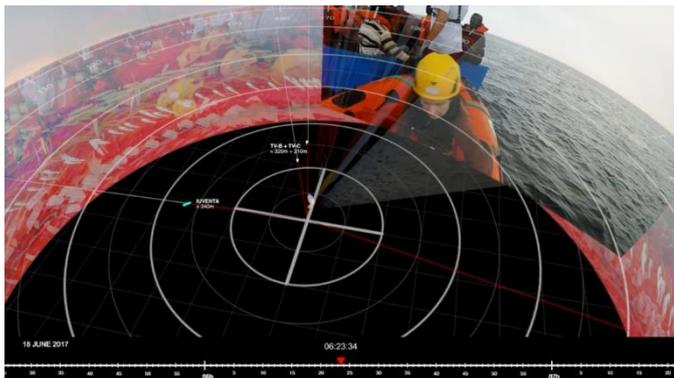


“法证建筑——循迹索迹”展览现场

对物理空间的法医式检验和精湛的数字建模技术都是值得探讨的建筑实践，但对于站在“公民社会”一方的“法证建筑”来说，重塑法证调查才是一切工作的核心。无论是控诉德国国家安全机关还是为非政府组织辩护，“法证建筑”的调查并非香港TVB经典电视剧《法证先锋》中由法证、法医和警方协同进行的侦查活动，而更接近热门网剧《沉默的真相》中两位主角在分别失去了检察官和警探身份后仍继续搜集证据、探寻真相、挑战权贵的过程。可以说，“法证建筑”的调查是对现有法证程

序的挑战和颠覆，是创始人埃尔·魏兹曼（Eyal Weizman）提出的“反法证实践”（counterforensics），这一实践政治性——以及与之相连的艺术性——在于试图打破国家和企业对法证调查和真相叙述的垄断。[1]

通过挪用法证调查的手段反过来制约权力，同时探索以建筑为主导的全新取证手段和举证方式，“法证建筑”实现了政治、学术、建筑和司法的结合。多股力量的并存衍生出一个难以避免的问题：如果由国家垄断的法证调查得出的真相无法令人信服，那么作为另一种政治力量的“法证建筑”该如何为自己并非中立的立场做出辩护呢？政治性与客观性的不可调和和在展出的作品中凸显出来：一方面，调查涉及到如新纳粹组织运动和难民问题这类政治事件，“法证建筑”所持的立场不言而喻。我们甚至可以认为进行这些法证调查是参与政治斗争的一种方式。另一方面，视频呈现了研究团队对被调查事件充满技术性的理性重构，采取了一种近乎客观的角度向观者介绍事件的经过。



“法证建筑”，《扣押 Iuventa 号》（2018），视频截图

上述矛盾在当代艺术空间里变得更为复杂。让我们回到开头提出的问题：如何理解“法证建筑”的调查与当代艺术的关系？将法证调查作为当代艺术实践展出，是因为调查结果在司法体系中作用有限而不得向更为开放的艺术世界寻求庇护，还是因为当代艺术展览被视作在网络和印刷品之外另一个不容忽视的公共讨论空间？这两种解释都不无道理，但我想引入另一种观点。试想，既然人们可以在“法证建筑”的网站上浏览调查项目的视频和文字介绍，也可以通过媒体和相关民间组织的报道了解这些调查的内容和结论，那么在疫情笼罩的 2020 年执意将三个本可以在线观看的作品置入实体艺术空间是否显

得多此一举？这个问题迫使我们思考当代艺术空间相较于媒体和法庭的特殊之处，以及“反法证实践”作为当代艺术的深层含义。在我看来，在当代艺术空间观看法证调查与在电脑屏幕前阅读新闻报道不能混为一谈。“法证建筑”在当代艺术空间的出现并非仅仅为了向观众揭露某种真相并传递背后的政治讯息，而更像是在展示真相的生产方式以及抵达真相的条件。换言之，无论调查所呈现的真相看起来多么无懈可击，身处当代艺术空间的视频作品超越了单向传播某种实用信息的功能，转而引起观者对抵达真相的途径和前提加以反思。更加重要的是，“法证建筑”咄咄逼人地将充斥着政治性的真相置于当代艺术空间，实现了调查研究、当代艺术和政治实践三者关系的重构。身为一个研究型项目，“法证建筑”如闯入者一般挑战了当代艺术空间中盛行的研究型展览（这些展览仿佛既能够以中立名义对某些真相避而不谈，又能以与生俱来的权威姿态对另一些真相进行“客观”叙述）。如果我们大胆地将“反法证实践”对法证程序现状的攻击转移到当代艺术的生产方式上，那么，不难发现，由政府或企业资本主导的当代艺术空间已然形成垄断之势，几乎顺理成章地支配着艺术生产——甚至是知识生产——的方方面面。由此看来，作为当代艺术的“反法证实践”向观者抛出了一个紧迫的问题：面对被权威支配的艺术体系，我们如何找到新的抗争工具，质问、挑战、破除垄断？

[1] 埃尔·魏兹曼：《法证建筑》（纽约：ZoneBooks 出版社，2017），第 68 页。Weizman, Eyal. *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability* (New York: Zone Books, 2017), p. 68.

作者

刘伟田，艺术史与摄影史研究者，《歧路批评》主编，不经常写作，关注视觉文化和当代艺术，更关注日常生活。

图片均由无空间提供

必须保卫城市

明亮

“我在这里提出的讨论命题是，建设改造自己和自己城市的自由是最宝贵的人权之一，然而，也是迄今为止被我们忽视最多的一项权利。我们如何才能最好地行使这种权利呢？”

——大卫·哈维，《城市权利》（The Right to the City）[1]

城市空间既是当代艺术的重要议题，也是当代艺术的发生方式和行动策略。是否存在一种主张“城市权利”的当代艺术实践？它会以何种形式出现？它是要揭示、批判城市变迁过程中的权力关系，还是要通过行动介入城市空间和日常生活？带着这些问题，我想聊聊最近与城市空间有关的几个艺术实践，看看它们为“城市权利”的实现提供了哪些可能性。

研究型项目

先看两组由艺术家主导的城市空间研究项目。

“山城防御体系：立体城市的行动指南”是董勋、吴剑平、鲍大宸三位艺术家共同参与的研究型项目。这一项目从南宋时期川渝地区的山城防御体系中获得启发，考察了山城重庆“立体”的城市空间特质与资本主义“平面化”扩张趋势之间的紧张关系，同时强调艺术家团体作为超越个体的“共同体”在艺术实践和社会行动中的特殊作用。三位艺术家将日常生活视作充满激烈交锋的战场，为对抗消费主义提供了一份“行动指南”。尽管“立体城市”的防御体系在历史上经历过多次考验，这份“行动指南”在当前状况下的有效性仍值得商榷。此外，如何动员观者加入艺术家一方的阵营，如何将“指南”转化为更多人参与的社会行动，这些问题同样值得思考。或许艺术家们会在本月开幕的展览中给出答案。



《山城防御体系》(影像截图)，董勋、吴剑平、鲍大宸，2019-2020



《山城防御体系》(展览现场)，董勋、吴剑平、鲍大宸，Organhaus，重庆，2021

北京激发研究所正在进行的驻留项目“平等的水域”也围绕某种地理元素展开。策展人姚梦溪以北京的水网为研究对象，邀请几位在北京生活的艺术家和学者沿着凉水河、金门闸、永定河向上游探索，并通过视频直播分享各自的研究和艺术实践。分享者们关注的问题各不相同，但似乎都从具体城市空间中的某种社会关系入手，其中包括对自然资源私有化和圈占行为的反思（“共同性：敞开与圈占——王行坤”，直播地点为北京世纪森林公园/原某高尔夫球场），和对北京南城水系淤塞治理过程中“改造”与“对抗”的思考（“死水与声音——石青”，直播地点为北京陶然亭公园）。策展人在项目介绍中说，这次直播“仅仅作为一个项目发起，接着将持续的是一个公共的视频写作项目。”后续的创作如何展开，项目的公共性怎样作用于社会，我们可以拭目以待。

城市行走

来看两个以身体为媒介、以行走为方法的艺

术活动。

昆明 KISS 小组（全称为昆明情境主义小组 Kunming International Situationist Society，诞生于 2018 年）以情境主义国际（Situationist International）于二十世纪中后期进行的步行实践为蓝本，在昆明发起了一系列城市“漂移”（Dérive）漫步活动。步行者不能携带手机，在漫步的同时需要完成一系列随机获得的动作指令，比如“做些无聊的事”、“从无到有”、“继续下去”。在情境主义代表人物居伊·德波（Guy Debord）提出的“心理地理学城市调研实践”中，行走是研究地理环境的重要手段。法国社会学家米歇尔·德·塞托（Michel de Certeau）在《日常生活实践》一书中也强调，相较于全景式观察，城市行走才是探索和捕捉城市空间肌理的合适方式。对于德波和德·塞托来说，行走不只是观察和研究城市的手段，更是介入城市空间、搅乱既定秩序、开辟新空间的行动策略。KISS 小组诉诸的西方左翼理论和实践在当今中国是否适用，情境主义国际在二十一世纪的第二个十年是否需要寻求新的理论武装，这些问题真是令人又伤脑筋又兴奋！



《KISSFEST II》 漂移昆明，视频截图

同样以共同行走为主要形式的活动还有内外力艺术小组发起的“散步合肥”。自 2020 年八月至今，“散步合肥”进行了五次活动，这其中包括半夜进行的城市漫步、一次与购买商品有关的实验、观看《我爱我家》等看似平常的活动内容。“散步”活动不收费，需要提前报名。每次活动都有丰富的记录，包括文字、视频、图片和音频形式的内容，看起来颇像一篇风趣又不失批判性的日常生活体验报告。“散步合肥”是否能像发起人希望的那样改变参与者的生活状态，重构人与人、人与城市的关系？这种改变能否作

用于活动以外的日常生活中，又如何克服活动规模和形式的制约，产生更大的社会影响？



“散步合肥”第五次活动海报

社会参与

再看两个由公立艺术机构发起的公共（社区）项目。

第十二届上海双年展的城市项目叫“你的地方”，由澎湃新闻市政厅栏目与上海当代艺术博物馆共同发起，此项目以一本上海商业地图集为基底，向公众征集城市研究方案。通过初步筛选的参与者展开自主调查，参加讨论活动，最终几十组作品在展览“我们的地方”中呈现。

第二个案例还是在上海。外滩美术馆于去年十月发起社区项目“客堂间”（源自上海话 Khek-Dhang-Ke，意思是客厅）。这一项目联合外滩地区的教育者、艺术家、学者、建筑师、策展人等不同领域专家，通过一系列公共活动来关注外滩区域内“社会与个人经验变迁”，同时为周

边居民搭建一个文化交流平台。目前，“客堂间”委托上海的“城市考古”团队，对周边地区的文化历史变迁展开田野调查，尤其着眼于本地居民的生活和个人故事。

比起由艺术家主导的研究型项目以及游击式的实验行动，公立艺术机构发起的城市（或社区）项目更具社会参与性，也更有影响力。“你的地方”通过上海双年展搭建了一个开放的平台，鼓励市民自主发起城市空间研究，并为参与者提供展览机会和多方支持。“普通人”对日常生活的敏锐观察和思考在其中得到了认可和重视。

“你的地方”项目/成员：爱思儿童公园：上海户外儿童游玩设施初探/龙其心；苍蝇小馆——消逝中的民间百味/魏嘉彬、吴依秋、陆雨晨、唐伊宁；巨鹿路：差头司机小饭店/王娜；城市墓地：隐藏的世界/杨辰；福州路及附近街区：《此地无人》/杨之婴（老妖精 ensemble）；从东方饭店到“市宫”：社会主义中国文化发展小史/武斌；昆明路：从下海庙走进大上海/宋恬骅、陈云霞、项羽雯；顺昌路：大隐于市的百年老店街/徐明；儿童公园：重建“老儿童公园”/老小孩小组；城厢西：低矮的纪念碑/袁菁；20路电车：流动与流行的地标/吴心雨、张玉清、肖斐；文庙路：动漫街/刘泉；丰记码头街：占领丰记码头街/丁多、鲁沐骄；公共浴室：江湾镇之丰镇浴室/见闻；嘉定：嘉定老城河道/王越洲；英国作家J. G. Ballard的上海地图：局外人/陈姗姗；大学路：“看不见”的大学路/郑露菲、熊子超、尹明；瑞康里：“老虹口”的百年记忆/开卷书屋；西唐家弄：70 30 15/陈汝嘉、方穆轩；虬江路：老上海的二手货宝库/徐馨婷、徐智勇、曹迺阳；嘉兴路星梦剧院：老社区里的异托邦/郝简；绿色通道计划/吴伟林；市中心的弄堂：延安中路 839 号对照记/王昀、龙慧、张婧冉、何伟；北京东路 Made in Beijingdonglu/王昀、厉致谦；赛博空间：你的地方在哪里/厉致谦、王昀、龚唯；上海：弱的地方/舒吟；徐家汇：上海“拉丁区”的人们/袁璟；老西门：上海老城厢内最后的人间烟火气/施佳宇；光复路四行仓库：想象一次失败的逃亡/林叶；音乐谷的“空间叙事”：虚实之间/孙哲；高邮路：用植物记忆构建你的地方/池越；胖老师：月半计划/btr；虹口区杨树浦路 197-213号 & 临潼路 25-89号：再现 HK-J-029-IV/孔若阳、王秋伊、许欣好、邱喆倩、钱君宇；威海路周边 4公里：我的线/伍惠源；黄浦区虎丘路：虎丘路的片刻/张昕雷；老南市区：南舍难离/朱静蔚

“你的地方”入围研究项目

但如果我们把“你的地方”看作一次主张“城市权利”的社会参与性尝试，就必须仔细思考以下几个（较为苛刻的）问题：项目参与者究竟是谁？他们中有多少工人，多少艺术家，多少大学老师？社会参与的公共性和内在政治性是否屈从于追求社会包容、丰富市民文娱生活的文化政策和意识形态？上海双年展对本土社会问题的回避备受批评，处于边缘地位的城市项目是双年展探讨、介入本土问题的主动尝试还是讨好“高素质公众”的权宜之计？参与者对城市空间的研究能否转化为争取“城市权利”的实际行动？

“客堂间”也需要面对类似的诘问。如果作为美术馆社区项目的城市空间研究仅仅是邀请各路专家来主导研究，然后将成果分享给社区居民，那么“客堂间”改名为“外滩沙龙”（或许这与外滩美术馆的气质更加相符）不是更好？同

样需要警惕的是，城市居民的个人经验经过文化精英的打包后，容易成为文化保守主义话语中用于宣扬民俗民风、标榜文化底蕴的脚注，也有可能转变为可供售卖的知识类商品。值得一提的是，与“客堂间”合作的“城市考古”团队也长期举办城市行走活动，形式为由领路人带领参与者沿着策划好的路线一同行走，参与者须缴纳 99 元或 149 元的费用。这听起来难免有点像是专业“导游”带领下的人文地理体验课程，与在青岛和合肥的出现的“漂移”和“散步”大相径庭。

上面谈及的艺术活动只是城市空间在当代艺术中的一个缩影，从它们身上我们可以观察到城市研究和空间实践在不同艺术生产方式中展现出的多种面貌，也可以看到当代艺术连接研究与实践、批评与行动的可能性。或许可以认为，主张“城市权利”的艺术实践的确存在，但处境危险。如何防止城市空间和日常生活成继“绘画鉴赏”和“摄影鉴赏”之后的另一个鉴赏对象？如何为“城市权利”的实现寻找新的工具和策略？当代艺术须要勇敢地给出答案。

[1] David Harvey, "The Right to the City", *New Left Review* 53, 2008.

作者

明亮，一位懒惰的城市居民。

今天的美术馆与剧场

刘承臻

毫无疑问，目前美术馆和剧场都面临自我身份的焦虑。一方面，艺术史终结的声音回响在美术馆中，要求美术馆抛弃视觉化文献库的身份，从历史走向未来；另一方面，剧场艺术里关于后戏剧剧场的争论不断，观演关系的变化与当代艺术中的参与性趋向难分彼此。一些剧场艺术作品选择美术馆作为呈现的场所，越来越多的视觉艺术家借鉴剧场艺术的生产方式和空间构建形式。两种物理空间对应的实践都在一定程度上受到民主化转向的影响，但两个领域之间似乎缺少学术理论层面的交流。国内对美术馆里发生的剧场艺术缺乏讨论，即便偶有相关的文章，也仅仅将其误解为“运用戏剧的手法为原本静态的展览赋予动态的呼应与解读”。[1]艺术实践上，有的剧场艺术作品虽然选择在美术馆上演，但似乎只是置换了一种空间而已。不论是空间的变化或是呈现手法上的化静为动，都只是表层现象。问题在于，美术馆和剧场之间有何联结的可能？美术馆与剧场如何联手进行空间表达？美术馆中发生的剧场艺术又有何种潜力？我将从几个方面抛出思路。

关于艺术史的终结

首先从艺术史的角度入手。终结艺术史的呼声曾经在二十世纪后半叶不断地重复。艺术批评家哈尔·福斯特认为美学的转向并不是像故事一样突然发生的，他拒绝用教条的历史主义方式思考艺术史，反对将艺术史按照简单的前因后果进行分段和总结。德国艺术史学家汉斯·贝尔廷更是将艺术史斥为一种带有权力背景的霸权叙事。在后者看来，“前卫主义以其独有的进步的艺术史模式站出来反抗以伟大典范为基础的艺术史之传统模式……两种版本的艺术史开始共存，它们只是在表面上相同，但当他们处理古代艺术的发展过程或者现代艺术的历史时，彼此间几乎没有什么关系。”[2]这意味着对历史上艺术事件的叙述不应被某一历史书写垄断，艺术史应开放、发散。在剧场艺术学领域，当代剧场进行理论建构、确立自身合法性时，往往参照现代

艺术脱离架上绘画后的前卫主义，将波洛克、约翰凯奇、阿兰开普罗等视为历史资源。同样，在当代艺术的谱系中，过去的剧场艺术也愈发受到重视，比如，克莱尔·毕夏普在《人造地狱》中对参与式艺术的理论梳理便是从意大利未来主义剧场开启的。

可以说，当代艺术与剧场艺术的历史在交织间变得暧昧起来——对黑匣子和白盒子的思考出现了重影。

该如何应对这种变化呢？首先，有必要跳出现有学科框架，进行跨学科的理论建构，拒绝封闭性的历史书写。例如，美国艺术批评家迈克尔·弗雷德在对极简主义的批评中提出了“剧场性”这一概念，用来解释因极简主义艺术作品对空间的处理所导致的外在于作品的体验。弗雷德认为“剧场性”的处理方式把周遭的空间引入，取代了深入艺术品内部的静观，如此一来，观者不再潜心于作品本身，这正是一种艺术堕落的表现。[3]此概念以及随后一系列围绕艺术空间与观看行为的争论，对于理解当代剧场对传统戏剧的反叛具有启发性的意义，但在剧场艺术学的学科内并未受到关注。[4]这与学科壁垒导致的视野狭窄，以及统罩性概念所造成的封闭性有关。学科体制发展出的理论框架和历史脉络可以我们整理思路，但也容易陷入将单个作品定义为“剧场艺术”、“行为艺术”，从而进行学科归类的简单思路。在思考美术馆与剧场的联系时，首先需要清理掉这种非此即彼的思维。

展示与观看

再来看美术馆与剧场各自的性质。Museum一词源自拉丁语，原意为“缪斯显现之地”，而Theatre在古希腊语中的原意则是“观看”。两种概念互为对照：前者强调的是一种美学主体的显示（或被显示），而后者强调的则是对审美客体的“看”。二者似乎能够成为一个整体，形成完整的行为过程。美术馆中，观众不必时刻出现，只要有艺术品被展出即可成立；而剧场艺术则相反，观众的在场是成立的前提条件。

历史上的先锋派分别对美术馆和剧场中的展示与观看发起挑战。达达主义者、波普艺术家变身为生产者，嘲讽美术馆中不可复制、不可亵渎的“圣物”；布莱希特与“后布莱希特”的剧场艺术家坚持使剧场中的观众保留思考的能力，不再臣服于舞台上的景观。“展”和“看”都得

到了更新：不仅用不一样的目光去看，而且将看到不一样的物；不仅展出的物不同以往，而且物被观看的姿态也变化了。剧场与美术馆联手培育出生产、呈现、接受艺术的新方式。鲍里斯·格洛伊斯观察到了这一新状态带来的问题，他认为装置艺术和其对应的展览方式看似标志着艺术品（艺术家）自治权和自主性的终结，象征着作品的民主式敞开，但同时，装置所处的空间也是艺术家的象征性私有财产和由策展人支配的领地，参观者进入后便置身于异乡。[5]参观者的“乡愁”不啻为对其主体位置的怀念，而“展”与“看”的更新，美术馆与剧场的联手，就是要产生空间中的权力翻转，取消这种异乡感。

参与式艺术告诉我们，艺术生产者和艺术接受者能够形成一个或持久、或短暂的共同体，在面对全球资本主义时能够呈现抵抗的姿态。为了这个目标，观看与展示缺一不可。这意味着美术馆将变成一个舞台，策展人要与观众合作，向景观出击，通过作品与观众之间产生的种种关系（冲突、震惊、对立、交流）在美术馆内酝酿颠覆性的潜流。

有策略的展示，有思考的观看——这将是政治性出现的瞬间。

政治性

陆兴华断言：“美术馆戏剧（剧场）是一种在现场将观众转变为人民之集体的流行实践”，“在艺术展示空间里，‘人民’也这样天天被重新排练、建构，出去时与进来时完全不同。在对‘人民’的排练过程中，不确定的个人被重构，成为一种新的历史力量……当代艺术式美术馆正是这样一个排练‘人民’的剧场。”[6]

这种历史力量的形成需要跨越学科藩篱。视觉艺术与剧场艺术之所以发生转变（空间转向、观演关系改变、趋向参与式），很大程度上是对当前社会与政治状况（高度资本主义、原子化、景观化）的反应。联合，意味着我们不仅要用剧场的方法持续地做“革命的预演”（奥古斯托·波瓦语），还要用展览的方法持续地向大众媒体，向社会显示我们的所作所为，发表我们的宣言。

现代美术馆的前身——在大革命后向公众开放的卢浮宫——就是一种权利展示：艺术品不再属于皇家贵族，而属于普罗大众。古希腊人在狄俄倪索斯剧场中，也一次次受到民主的感召。

不久前我们还相信布莱希特的寓言，相信策展人可以作为军师，在美术馆里和社会思想对话，轻易地实现艺术的政治性。这种政治抱负，要承认，已经在所谓后现代的怀疑论中磨灭。新的想象力和团结力迫切需要出现，美术馆与剧场的某种联合或许能带来政治上的可能性。这并不是纯粹的想象或者理论上的空谈，它也许可以开启一种未来。今天的美术馆和剧场必须整装待发，面向这充满可能性的未来。

[1]北京青年报《美术馆剧场：比传统剧场表演更注重当下性的行为艺术》，2017年5月。

[2]汉斯·贝尔廷：《现代主义之后的艺术史》，苏伟译，金城出版社，2014年，第289页。

[3]Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, pp. 152-168, University of Chicago Press, 1998.

[4]见杨小雪：《剧场性与在场性——从迈克尔·弗雷德的三个命题谈起》，《戏剧艺术》2019年第4期。

[5]鲍里斯·格洛伊斯：《走向公众》，苏伟、李同良等译，金城出版社，2012年，第66页。

[6]陆兴华：《艺术展示导论》，商务印书馆，2019年，第71页、73页。

作者

刘承臻，话少的公民，剧场与当代艺术学习者。

当代艺术机构的企业化与企业化的当代艺术——从 UCCA 说起

明亮

2017年6月，尤伦斯夫妇在北京保利“尤伦斯男爵珍藏中国当代艺术专场”送拍56件藏品，这是自2009年以来夫妇二人第九次通过拍卖行大规模出售藏品。[1]几个月后，UCCA正式宣布重组，转型为UCCA集团，由云月投资旗下Future Edutainment公司、江南春先生和其他赞助者接管集团的所有权和控制权，集团旗下包括2018年正式获得非营利机构资质的UCCA基金会和有明确盈利目标的UCCA企业。[2]

重组前后的UCCA展示了民营美术馆作为理财投资产品的两种收益方式：一是为创始人和董事会成员的藏品增加市场价值，二是为赞助者（个人和企业）提高声望。在此过程中，UCCA自身作为一个企业和文化品牌也得以增值。这样看来，“公益”与“非营利”的头衔并不符合实际情况，UCCA是投资人的盈利工具，其非营利的资质不仅能为他们带去诸多政策上的优惠，还同时为有需要的企业和公众人物提供“艺术洗涤”服务。[3]当然，这一盈利模式并非UCCA独创，它反映的是中国当代艺术生态的现状。

2019年冬天，UCCA宣布将于2021年春天开启位于上海的新空间，由嘉华国际集团有限公司提供场地和资金支持。自2011年以来担任馆长（并在重组后加入董事会）的田霏宇（Philip Tinari）在接受采访时表示，UCCA上海馆将继续秉持艺术走进生活的理念，相较于北京的场馆会有多与生活方式相关的模块。[4]UCCA上海馆会以怎样的方式连接当代艺术与生活方式？去年在UCCA北京举办的一项活动可以为我们提供一些线索。

2020年新春期间，百威啤酒和中式服装奢侈品牌“上海滩”在UCCA Lab空间联名举办了一场产品发布活动，邀请艺术家在现场呈现实验戏剧和互动艺术作品。值得一提的是，这场活动的主角“上海滩”在2018年被UCCA的新投资方云月投资收购。作为UCCA集团旗下的商业板块，UCCA Lab主打“跨界合作项目”，在北京、上海等多个城市举办商业活动，根据UCCA官网的介

绍，UCCA Lab致力于“将当代文化与艺术的魅力传递给更广泛人群的同时，持续探索城市在地性实践，不断拓展艺术项目形态。”“奢侈生活方式”、“在地性实践”、“当代文化与艺术的魅力”这些并不协调的元素在UCCA的艺术项目中按照市场营销的逻辑被并置、杂糅，当代艺术与生活方式通过消费形成连接。



于炀，《去UCCA放一个屁》，2020，行为艺术。图片由艺术家提供。

于炀的个人网站上对这件作品的文字描述如下：“2020年6月6日下午2:00-3:00间，我去UCCA（尤伦斯当代艺术中心）放了一个屁，之后离开。UCCA尤伦斯当代艺术中心是中国领先的当代艺术机构。UCCA秉持艺术可以深入生活、跨越边界的理念，每年为超过百万的观众带来丰富的艺术展览、公共项目和研究计划。（来源：UCCA官网）”

德国艺术家和评论家Hito Steyerl在批评西方新自由主义背景下的当代艺术状况时曾直言：当代艺术在资本运作下已经沦为“一个没有品牌的品牌名称”、一个服务于资本的“整容手术”。[5]这一描述用来形容UCCA和其它许多国内的民营美术馆也十分贴切。在这里谈论当代艺术与资本运作的关系并不是要全盘否认当代艺术的商业化——这一提议已经失去现实意义，就像90年代所谓“新左派”与“新自由主义”的争论在今天已经失效一样。回到本文的讨论对象上，我认为那些有着“公益”和“非营利”头衔的艺术机构与市场（和国家）之间的共生关系是把握当前状况的关键切入点。在中国大陆的语境下，某一艺术机构营利或者非营利性质的区分并非问题的症结所在，更重要的问题在于当代艺术与资本运作的联姻这一现象本身在整个政治、经济、文化结构中的正当性和常态化。

批评家吕澎在概括新世纪第一个十年的中国当代艺术时提出体制内外有两个平行存在的当代艺术圈，他认为官方艺术机构受制于旧意识形态，控制大量资源却不用于支持当代艺术，而更加能体现当代新观念的艺术只能在市场体系中得到碎化的展现。[6]UCCA 副馆长尤洋在被问及艺术与商业的关系时也提出类似的观点，他认为许多公共文化机构掌握大量体制资源，却在开展项目时摆出居高临下的态度，对于这一现象他“感到恶心”。[7]此类叙述诉诸市场与国家机器之间二元对立的语式，将画廊与民营美术馆置于这一关系中更加开放的一方，强调它们作为独立艺术机构在文化生产上的自由度，符合国际（以及国内）市场对于中国当代艺术机构的期望。然而，在中国当代艺术的场域中，市场与政府之间二元对立的关系并非不证自明。

我们可以借此回望 UCCA 的历史，重新评估它之于中国当代艺术体系的作用。田霏宇在公共演讲时常常提及自己和 UCCA 如何帮助尚未形成体系的中国当代艺术与国际接轨——包括括置办综合类艺术刊物（《ARTFORUM》中文网和《艺术界》）、建立档案、开设展馆、引入西方策展经验以及行政管理方式。[8]显然，田先生无意为这以西方为中心的进步观做辩解，在他看来，这些体系建立方面的工作推动了中国当代艺术的发展，尤其是艺术市场的开拓，是值得骄傲的成绩。另一方面，早在 1996 年，北京市政府就开始重视文化资本对于城市发展的作用，2001 年北京申奥成功后，官方开始加速推进文化机构建设、逐渐推动艺术的市场化和国际化的走向，一大批 90 年代被西方视作异议人士的中国艺术家获得官方的认可，当代艺术由此成为了提升国际形象、建设国际化城市的重要工具。[9]结合这两方面来看，UCCA 并非独立于官方体系，它今天取得的成绩源自因势利导的企业家精神。[10]

也就是说，中国当代艺术当前面临的困境已远不能归咎于官方支持的缺失。情况的复杂性在于，资本与官方权力早已形成联合，看似独立于官方艺术体系的民营美术馆与官方机构面临同样形式的审查（和自我审查），而政府对文旅产业——请注意它与消费、经济和“文化软实力”这些概念的亲近关系——的支持与艺术市场化的逻辑不谋而合。[11]这一新的由市场和官方共同主导的政治-经济-文化结构在今天获得了不容置疑的正当性和合法性，正势不可挡地吞噬着

当代艺术的生产模式和发生现场，将艺术机构转变为追求效率、拉动消费的文旅项目。

UCCA 副馆长尤洋在接受采访时表示，“最常规的美术馆文化产品是展览，可以对标一般企业的内容生产。内容生产不直接产生销售的效益，一般来说和营销版块、后勤版块算作销售的间接成本。”[12]如此看来，按照企业模式运作的 UCCA 遵从市场规律和流量倒向，以经济学和管理学作为绩效衡量的标准。这就解释了为什么 UCCA 这一“当代艺术中心”在 2019 年举办了毕加索大展，并且在这“成功案例”之后又策划了今年将要降临北京和上海的另一个大师展。这一趋势也可以帮助我们理解 UCCA 近年来的扩张计划——没有丰富馆藏的 UCCA 进入上海、布局全国，这样的企业式扩张对中国当代艺术生态的影响值得我们思考。

在此框架下运作的当代艺术机构以服务大众的名义制造消费欲望，实则是服务于权力的（盈利和统治）工具。美术馆一边吸引高端人群、推动消费升级，一边将大量资源分配给顶级艺术家、策展人和其他文化创作者，授予他（她）们进入新寡头集团的许可。在这一愈发专业化和标准化的生产模式下，许多当代艺术生产者成为新一代流水线操作工，深感倦怠的同时又无法找到“有效的思考坐标和指认坐标的东西”（戴锦华语），即便是被视为最激进的艺术家和评论者，也丧失了诊断和批评现状的能力。[13]面对瞬息万变的社会环境，当代艺术机构失去了提出问题和解决问题的能力，当代艺术的批判性和冲击力被悬置、消解。

当然，“灰色地带”仍然存在，艺术家和其他文化生产者未必要依赖艺术体系。不过，本文讨论的不是艺术创作的困境，而是有关当代艺术机构以及整个艺术生态的结构性问题。换言之，当前状况对于当代艺术这一概念本身的垄断式塑形才是问题所在。最令人担忧的情况莫过于此种当代艺术对“生活方式”的全面入侵。如果艺术生产者无法夺回定义当代艺术和生活方式的权利，那么云月投资官网上的这段描述就是我们的未来：

“将文化作为纵向，消费作为横向，用投资把文化和消费很好粘合在一起。这既与中国当前处于消费升级阶段相关，也与中国传统文化的理念相关。……把精神享受和物质消费结合在一起，既有实实在在的产品，还有

实实在在的空间，更有实实在在的文化消费享受。” [14]

Globalization in Chinese Contemporary Art. Duke University Press, 2018.

[1] 《尤伦斯夫妇再售旗下中国艺术藏品》，《南方都市报》，2017年06月06日。

[2] 见 UCCA 官网。

<https://ucca.org.cn/about/>

[3] “艺术洗涤” (artwashing) 这一术语被用来批评企业组织对艺术活动的赞助，它与对士绅化 (gentrification, 又译为中产阶层化) 的批评有密切联系。

[4] 《馆长对话|UCCA 馆长：如何在上海的办公楼里“造”美术馆》，《澎湃新闻》，2020年11月19日。

[5] Hito Steyerl, “Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy”, *e-flux*, December 2010. Steyerl 写道, “当代艺术是一个没有品牌的品牌名称, 随时可以被套用到几乎任何事情上; 它是一次快速整形术, 为那些亟待改头换面之所招徕创意的新势……如果当代艺术是答案, 那么问题就是, 如何使资本主义被打造得更好看?” 此文中文译文刊发于《艺术当代》2015年第7期, 由虔凡翻译。

[6] 吕澎: 《碎化的革命——<21 世纪中国艺术史: 2000-2009>序言》, 《雅昌艺术网》, 2010年2月。

[7] 《坂本龙一在快手的直播红了, 我们和促成这件事儿的 UCCA Lab 聊了聊》, SocialBeta 专访, 2020年4月。

[8] 见田霏宇 2017年9月在“一席”的演讲《当代艺术与当下世界》和 2019年11月在“富邦讲堂”的演讲《共处艺域: 美术馆的城市浪潮》。

[9] 人类学家魏淑凌对这段历史的书写值得参考。详见 Sasha Su-Ling Welland, *Experimental Beijing: Gender and*

[10] 田先生在“一席”的演讲中提到, 2006年他在纽约苏富比任职期间听闻张晓刚的画作拍出破纪录的高价, 而后才决定再次回到北京发展, 次年入职了 UCCA——这也是企业家精神的体现。

[11] 例如, 原定于 2019年12月在 UCCA 举办的华裔艺术家 Hung Liu 的个展未能通过文化部门审批, 详见 The Art Newspaper 的报道 “Beijing officials deny permit for show of Chinese-American artist amid political tensions”, 2019年11月。

具有讽刺意味的是, 就职于官方艺术机构的策展人往往对工作环境高度自觉 (钟玉玲对自己在深圳何香凝美术馆工作经历的讨论是一个精彩的例子, 见 Yuling Zhong “The Negotiated Equilibrium: Curatorial Practices at China’s State-Owned Art Institutions”, in *From a History of Exhibitions towards a Future of Exhibition-Making: China and Southeast Asia*. Sternberg Press, 2020, pp. 406-444), 而就职于民营艺术机构的策展人却很少对所处机构自身的性质作批判性讨论, 仿佛资本运作是中性的、不受意识形态支配的 (因而可以避而不谈) 因素。

[12] 《坂本龙一在快手的直播红了, 我们和促成这件事儿的 UCCA Lab 聊了聊》, SocialBeta 专访, 2020年4月。

[13] 周婉京、戴锦华、苏伟: 《论主流价值的想象性——从中间美术馆的策展实践谈起》, 《明报月刊》, 2019年6月。

[14] 见云月投资官网文章, “云月新获文化产业投资最佳机构及成功案例双奖”, 2019年9月25日。

作者

明亮, 一位懒惰的城市居民, 也可能不只一个人。

公厕游击

黄梓耘

我对老式公共厕所的记忆来自初中以前。周末在职工大学里上数学补习班，每层楼共用几个有隔间却锁不上门的厕所。隔间的墙壁上是圆珠笔写画的各式黄色图文，爱情宣言，开锁广告。我走进去，既好奇又觉得不堪入目，忍不住要看，看了又立刻头皮发麻地往外逃。

《刺纸》把我带回职工大学布满黄色小广告的厕所里。在这些隐蔽的角落，关上门，人们在这里排便，发呆，给下一位使用者写几句低俗的玩笑，冲水（多数不冲），然后扬长而去。《刺纸》悬挂在公厕里，旁边墙上配着花里胡哨的涂鸦，附带投稿箱和两支笔，向如厕人提供一个匿名创作的法外之地：你尽情不冲厕所，尽情涂画色情内容，出门谁也不认识谁。即便是在过斑马线都被人脸识别的今天，天网也暂时不能伸进厕所的隔间。读者一边大号，一边拿来《刺纸》翻看，抓笔来画个裸女——匿名的低俗淫秽、反叛、创作和传播由此展开。



投放在广州亿达大厦公共厕所的《刺纸》，图片来自夹山改梁艺术小组

比起街头的涂鸦，属于公厕的图文是更加隐秘的游击。作为一个公共性和私密性并存的空间，公厕保护并传播一切不雅不堪叛经离道的秘密，所谓下流的在这里悄悄地取代所谓文明的。从大街来到厕所，被社会排斥与边缘化的声音得以自由生长。

像所有的劣质小杂志那样，《刺纸》邀请读者来随便翻翻看看写写（是否有人撕几页来擦擦呢）。如厕者进入与它的双向关系，一方面以它

的内容作为消遣，度过无所事事的排便时光，一方面自由涂改、投稿，甚至可以通过用手撕来改变其形状和页数。《刺纸》从而由一本读物变为了一个鼓励人们随意触摸、改变的物品。

同时，想想木刻版画和复印传单在各地的起义历史中对主流媒体的反叛——《刺纸》通过家用打印机和木刻版画制作的图文似乎也在参与一场夺回发声权利与信息传播渠道的斗争。在网络空间承诺的民主逐渐坍塌的今天，《刺纸》粗制滥造的书页试图在公厕的匿名空间里游击，争取生产和传播信息的自主权。

《刺纸》是一本那么恶俗的厕所读物，它故意粗制滥造的书页、故意艳俗的广告、故意猥琐的宣传词（“办公室八卦……情场得意……变态……屙个屎投个稿”）褪去文字和出版物几乎与生俱来的崇高权威，更挫伤了社会对“讲文明懂礼貌”的幻想。在脏兮兮的公厕里，《刺纸》向一些读者提供一个偷偷享受恶俗趣味，偷偷淫笑的机会。而对于另一些对文明社会太过信以为真的高雅读者来说，它也许是一个未开化的、不应该出现在现代都市的刺眼脏污。不过他们真的没有一边唾弃着，一边暗中翻看？

让人挺遗憾的是，在第二期被投诉之后，《刺纸》就不再以公共厕所为投放点，转而通过网络进行展示和销售。它去年还参展了一场好正式好正式的艺术展览，还得了个奖。编辑团队在采访中提到，《刺纸》脱离厕所空间的局限后，试图接触更多的人。但去艺术展的读者和去公厕蹲坑的读者有没有区别呢？登堂入室地参加展览和挂在厕所里任人翻看又有如何不同？离开公厕的《刺纸》还能刺痛谁？



左：Roberto Plate, Baños Públicos (公共厕所)，1968，展览 Experiencias 68, Instituto Torcuato di Tella
右：Plate 的作品被查封现场

最后再讲一个公厕和艺术的故事。1968年，独裁统治下的阿根廷，艺术家 Roberto Plate 在一场展览搭了两间厕所，女的左边男的右边。前

来观展的人们被邀请进去用笔在隔间墙壁上涂鸦。随着人们涂画的内容变得越来越淫秽，当地警方前来查封展馆。周旋之后，警方承认 Plate 的厕所本身没有触犯什么法律条例，有问题的是那些观众留下的涂鸦。艺术家说服警方保留那两间公厕，但同意他们封锁了公厕入口，不再允许观众进入其中。警方派来两位警员每天在门口驻守。于是来参观的群众面对这样荒谬的一幕：两个全副武装的警察一动不动地镇守着两间涂满了下流话的公共厕所。展览闭幕后，为了表示对警方干涉艺术自由的抗议，参展的艺术家们把作品集中到展馆门口开开心心一把火烧了。

我觉得还是把《刺纸》放到公厕那些看不见的隔间里去吧？和那些不堪入目的黄色图文、求子广告一起。

作者

黄梓耘，《歧路批评》编辑。她画画养花，玩玩路边的猫猫。

艺术与劳动：重思“我们”

刘伟田

“凝聚在艺术作品中的是谁的劳动？谁的劳动得到了估价？又是谁来予以估价？为什么？从政治的角度，我们能在何种程度上看到这种作为社会存在一份子的劳动的存在，从而要求艺术家某种程度的参与？合作过程和/或社会实践有什么样的前景，从而在中国能够促成艺术与劳动之间愈加丰富的关系？” [1]

策展人姚嘉善在《生产模式：透视中国当代艺术》（2008）一书中提出了以上问题。这本书的讨论对象是当时在中国大陆出现的“包工头艺术家”现象，在作者看来，这种大规模的艺术制造方式颇具中国特色，它既牵涉到当代中国的劳动问题，也体现了中国当代艺术在市场化 and 跨国资本影响下的转变。除了审视在某一时间、地点出现的特殊艺术生产方式，此书更为重要的意义在于将有关艺术的讨论指向了充满政治性与社会性的议题——劳动。顺着这条道路，我们可以进一步思考与艺术相关的劳动，以及劳动者之间的关系。

长久以来，艺术被视作一个自主的场域，这可以说是艺术的自我塑形和自我赋魅，也是多股力量共同维护的意识形态。与之相应，与艺术相关的劳动被等同为某种带有神秘色彩的艺术性创作，某种体现了艺术天赋的脑力活动，而体力和技能性劳动都不被给予同等重视。这一情况在当代艺术中得以延续，根据这样的划分，艺术家和策展人处在艺术生产的中心位置，他们和艺术机构一起获得了最多的声望和利益，而艺术世界的边缘群体——保安、布展工人、助手、运输工、实习生、志愿者等等——则往往不被视作艺术从业者。

我在这里并不是要讨论被边缘化的劳动是否也具有艺术性，而是想指出艺术生产涉及到的多种劳动在现行划分中的不平等关系，以及与之对应的不同劳动者之间的关系。在我看来，现有的划分方式蕴含着一种内在的暴力，它将相当一部分同样服务于艺术生产的劳动与艺术生产剥离开来，拒绝认可这些劳动者作为艺术从业者的身份，将他们孤立于艺术行业之

外。这种内在的结构性暴力在本月发生的一件事中暴露无遗。

3月9日，一名工人从北京木木美术馆楼顶铁皮房坠落，后不幸去世。事件发生后，网上的讨论有的关注救护车抵达不及时的情况，有的从建筑和施工规范角度分析事故原因，还有的对美术馆创始人在社交媒体上对此事的回避表示不满。几天后，木木美术馆的新展顺利开幕了，尽管社交媒体上仍然有一些零星的质疑声，但坠楼事件的风波似乎就此结束了，没有任何力量继续向馆方施压。

整件事最令我失望的地方莫过于艺术界对此事所持的冷漠态度。除了个别自媒体的关注和一些不带立场的新闻报道，大多数艺术从业者和相关媒体均保持沉默。此次坠楼事件仿佛是一场不值一提的意外（对木木美术馆来说，这显然是一场恼人的意外）。究其原因，我们或许可以认为，对于大多数在中国工作的艺术家和策展人来说，这位工人和艺术从业者扯不上关系，尽管他的不幸逝世令人遗憾，但此事与我无关。用朱迪斯·巴特勒 (Judith Butler) 的话说，这位工人的生命的“可悲性” (grievability) 对于艺术从业者来说是及其有限的。 [2] 由于发生意外时的劳动不被视作与艺术相关的生产，“真正”的艺术从业者无法通过这层联系与他的生命形成共情。在这个意义上，这位工人的生命对他们来说是不值得哀悼的——结构性暴力在此显示出它的威力。

从另一个角度看，当代艺术世界内部不断生产繁殖的高低阶序、贫富差距和不平等关系本质上是社会问题的投射。美术馆努力保持着光鲜的姿态，一方面以近乎“纯净”的精致形象呈现在公众（不如说是承担得起文化消费的目标客户）面前，另一方面竭力与工人和劳动这类群体和概念保持距离。然而，无论是美术馆的建造和维护，还是艺术品和展览的制作，都离不开许许多多被“他者化”的底层劳动者。在某种程度上，这一悖论（和暴力）恰恰是多数美术馆运作的基础和内在逻辑——美术馆背后资金的来源（比如地产商、银行等），以及艺术机构资本化、金融化的发展方式，都决定了它们不可能站在工人的立场为他们争取利益。此次坠楼事件发生后馆方迅速的舆论控制（微博控评）和公式化的危机公关都是这种暴力的体现。



艺术家/社会行动者团体“艺术家支持工人”（Artists for Workers, AFW）和“照明者”（the Illuminator）在纽约古根海姆美术馆外墙投影“为剥削而开放”的抗议标语，2020，图片来自 The Illuminator 官网。

木木美术馆坠楼事件将美术馆自身涉及的劳资关系放到了显著位置。作为资本一方的美术馆是否为工人提供了安全的劳动条件和环境，美术馆与施工团队之间的雇佣协议是否保障了意外情况下工人的利益，责任认定和后续赔偿如何进行，这些问题是值得关注和追究的。更加值得思考的是，大多数艺术从业者同属这一劳资关系中的劳动者一方，他们（或者说，我们）在面对类似情况时如何有没有可能联合起来，团结互助？

现实情况并不乐观，这里再举一个例子。上个月，几位年轻策展人举办了一场线上讨论会，邀请多位艺术家分享有关合作的经验和工作方法。[3]在接近尾声的问答环节有人发问：策展人如何为参展艺术家争取更多的艺术家费用？一位策展人回答道：策展人没有义务为艺术家争取费用。这一回答似乎得到了房间里多数人的共识，在没有其他发言者提出异议的情况下这个问题就此结束了。

这样的回答在主题为“合作”的讨论会上显得特别讽刺——如果策展人与艺术家都无法为对方考虑，那么我们也不难理解为什么看不到艺术从业者为坠楼的工人发声了。在这场讨论会中，当代艺术中的合作像是追求效率的管理学和精打细算的交往活动，合作预设的前提是分散的个体和按照学科划分的相互独立的专业知识（按照这一划分，艺术家被归为一类特殊工种），追求的目标是参与合作的个体的利益最大化以及合作项目的顺利推进。按照项目制（请注意“项目”作为一种生产和管理模式

与军事活动和企业活动的相似程度）开展工作的艺术家和策展人像是在 MBA 课程里分享项目管理经验的企业高管，他们深谙后福特资本主义状况下文化产业的运作模式，也懂得如何利用由此建立的人脉关系将自己推向艺术阶梯的更高位置。如此形成的人与人之间的关系能否成为团结的纽带，我表示怀疑。

面对这样的环境，紧迫的任务在于从重新定义“我们”，进而将“我们”之间的合作关系从资本主义的逻辑中解放出来。正如艾里特·罗格夫(Irit Rogoff)所说，我们需要在艺术世界内部重新思考一种新的公民身份(citizenship)，一种超越了购买、展示、整理昂贵艺术品的人与人之间的关系。[4]这项任务的意义远不只为了在当代艺术行业内形成某种联合来抵御压迫和不公，而更加在于重新强调当代艺术打破现有秩序、探索新的可能的潜能和倾向。从所谓的社会参与式艺术，到以当代艺术的名义开展的各类小型活动，作为激进思想实验室（同时也是庇护所）的当代艺术领域似乎早已开始谋划对某种“共同体”的想象与实践。在这一背景下，通过劳动连接的“我们”提供了一种直接有效的思考方式和行动策略，它发生在艺术与社会的每一个连接处，一头指向对艺术生产机制的反思，另一头通往对社会关系的重新配置。

[1] Pauline J. Yao. *In Production Mode: Contemporary Art in China* (Beijing: Timezone 8, 2008), p. 109.

[2] 对于巴特勒而言，生命的“可悲恻性”与 precariousness（不稳定性，又译作“脆危性”）以及“我们”这些概念都密切相关。 *Frames of War: When is Life Grievable?* (London: Verso, 2009), pp. 13-15. 巴特勒在新书中进一步发展“可悲恻性”这一概念，详见 *The Force of Nonviolence: An Ethical-Political Bind* (London: Verso, 2020), Chapter One.

[3] 部分讨论内容之后被整理成文字，详见 Trigger 触发，回顾 | 艺术家工作方法开源 Vol.1, 2021年3月。

https://mp.weixin.qq.com/s/IjCkrdRKqqJSJ8Ece_dyQg

[4] Irit Rogoff, “Who Do *We* Face?”, in *Former West: Art and the Contemporary after 1989*, ed. Maria Hlavajova, Simon Sheikh (Utrecht: BAK, 2016), pp. 627–628.

作者

刘伟田，艺术史和视觉文化研究者，也写艺术批评，是《歧路批评》的编辑。

艺术的档案与档案的艺术—— 对“中国当代艺术年鉴 (展)”的思考

章文

从展览本身来看，于去年开幕的“中国当代艺术年鉴展 2019”（坪山美术馆，深圳）与之后配套开启的“中国当代艺术年鉴上海展”（多伦现代美术馆，上海）是两场合格的白立方之内的当代艺术（年鉴）展。不过，我更关心的是由其展览标题与主办机构（北京大学“中国现代艺术档案”，以下简称 CMAA）中的“档案”引申的深层问题，以及是否需要当代艺术的“档案化”保持适度的警惕。倘若说艺术的档案是一种现代主义分类意识形态，那么我们该如何用后现代式的“档案的艺术”对其进行艺术地反思？



《中国当代艺术年鉴》系列，来源：CMAA

艺术的档案

由 CMAA 为主编纂的《中国当代艺术年鉴 2019》共分为“艺术的当代性”、“现实的当代性”、“当代艺术与潮文化”、“艺术与科技”、“女性/性别艺术”、“艺术乡建”、“替代空间”与“当代艺术与全球化”8 个版块。基于此的展览则将其原本多样流动的作品主题化为某一类型，并进一步将其历史化与档案化，收编进一本本厚厚的文献中，按照时间顺序线性排开，作为档案

的展示。这一档案化的当代艺术进一步视觉化为白立方中的艺术品，甚至将档案与历史本身作为展览物呈现出来。前者为坪山美术馆中一件件看似流动的、场域性的，实则固化、分割式的艺术作品；后者为上海多伦现代美术馆中与作品比重不相上下的时间轴图、艺术家表格与文献书籍。实际上，CMAA 的官方网站已通过档案式的方格设计，表现了此种意图和效果。

在本次展览与年鉴的编纂中，分类或显得过于泛化与模糊，或显得过分政治正确，前者有如近几年来《年鉴》所延续的“艺术的当代性”单元：倘若“一切艺术都是当代艺术”（《年鉴》），或一切艺术都不是“当代艺术”，何来艺术的“当代性”？当代性究竟指向过去、现在还是未来，显然三者都不是，因为如果是其任意一者，“当代性”将烟消云散。后者如近一两年较热门的“艺术乡建”：且不论其国家主义的权力维度，单论其逐渐沦为创意产业与文化产品的方面，“艺术乡建”已沦为“乡建艺术”，前者为场域性的在地活动，后者为国家政策的条文与展览手册上的粗体标题。

其次，归档这一行为自身的合理性有待探讨，其背后的“历史化焦虑”也同样需被再度审视。[1]过早对艺术家与艺术品进行档案化是否提前为下一步的权力话语固化与意识形态收编提供了“顺势疗法”与“免疫针剂”？例如“替代空间”这一分类，《年鉴》（展）将原本官方场地外部的另类空间重新文献化，收编进场内，为权力机构打上名为“Alternative Space”的“灭活疫苗”，生成机构器官内的新抗体。

分类究竟是批判力的消散还是反身性的思考？分类无错，但其“分类意识形态”极容易为下一步的档案化与历史化铺平道路。问题就此变为：何为好的分类？要不要对当代艺术进行档案化？如果要，如何建构好的艺术档案？

档案的艺术

同样是关于档案的展览，去年在柏林文化宫（HKW）开幕的《阿比·瓦尔堡：记忆女神图集原作》（Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne – The Original）遵循了瓦尔堡的“档案美学”，将诸多图版原样呈现，不设具体的标签说明，让每块图版之间自行生成“图像蒙太奇”，留足阐释与想象的空间。不过，由于展览本身的属性（文字、文献、主题分类、整齐排列），此展仍有将

瓦尔堡图集“档案化”的风险。因此，问题不仅在于展览本身，更在于背后的分类方法与档案意识。



《阿比·瓦尔堡：记忆女神图集原作》德国柏林文化宫，2020，图片来源：HKM

瓦尔堡通过对“记忆女神”图集的研究，构建了一种另类档案，通过对各种文艺复兴绘画图像的再编辑，他提出了“好邻居”法则：那些与此类型不相关，或你没有注意到的东西，才是你真正需要的。瓦尔堡从波提切利画中的“仙女”形象开始，一直到现代广告图像的古典欲望之回归（如高尔夫球的挥杆形象与古代斩首姿势有着同构关系），打破了原有的线性艺术史学分类，重构起新的共时性的、充满情念的欲望图示。而安德烈·马尔罗的“想象的博物馆”则将图像从机构里解放出来，通过蒙太奇式的分类，构建了一座形式变异的图像星丛。这些对分类与归档的再尝试，我称之为“档案的艺术”（而不是“档案艺术”）。

瓦尔堡与马尔罗通过新的分类，重构了原本的分类“知识型”（episteme），以蒙太奇式的冲突辩证法，异化出类型的剩余与档案的边界，生产出新的意义。实际上，在《年鉴》的编辑方案中，也表达了类似的意涵：“这种不断变动、没有恒定意义的事实如何呈现为一个科学工作的结果，其实正是这一部《年鉴》的意义之所在，因为作为变量——无论对于作者还是观者而言都是变动不定、理解各异的——这一事实本身，正是事实的真实状态……”[2]可以说，这段话表达了《年鉴》（展）对档案进行自反性思考的追求，但无法进一步深化档案的自我批判，因为在《年鉴》（展）主题化的编撰模式中，艺术家（品）、编纂者与读者之间仅有阐释学上的视差，无法否定式地对其分类进行辩证颠倒，它在“档案”一词的字面游走，无法展示出档案的断

裂与差异，而是将当代艺术原本“不可言说”的部分规训为展厅内的话语块，消弥了“人人建构自己的档案”（《档案热》，德里达）的潜能，陷入“坏邻居”的分类学循环中。

可是，档案的自我批判难道不正如哈尔·福斯特笔下的人类学一样，陷入“先建构起他者，再对这种建构进行批判”的自大投射里？或是陷于从内部批判内部的“不可能的位置”中？倘若上述悖论成立的话，那么批判的关键在于档案的**差异化**：通过不同的分类策略与编纂主体，在多重位置的相交点上进行有效的自我批判。这需要瓦尔堡与马尔罗那样的处于同一媒介或不同媒介中的差异化视野，以及艺术史家、策展人、哲学家、社会学家、设计师与图书编辑等的跨学科合作，在合作编纂的过程中生产出多重主体，通过外部式的视点，在类型与档案的裂隙处生成视差，而不是单一视点的权威史官，不是线性的现代主义与权力话语下的刻板分类与档案展示。中国当代艺术年鉴运用社会学的调研方法[3]，通过编纂集体构建出一个多层次的学术网络，这是值得肯定的，但需要继续加强跨学科的合作与分类的多样性、流动性，档案的自我批判才会有效地生发。

除了档案本身，展览是激发档案自我批判潜能的另一种有效途径，因为其物质性、感受力、跨媒介与叙述视差是档案所不具有的。遗憾的是，两场《年鉴展》并未达到这一效果，展览要么将艺术家收编进年鉴的归档与分类方式中，要么让艺术品与文献处于外部的对立（而非内部的批判性矛盾）当中，在文献展与当代艺术展两边尴尬地游走，似乎都想对其进行探讨，却又都浅尝辄止。

[1] 详见杨天歌的文章《当代艺术中的历史化焦虑：从“中国当代艺术年鉴展 2017”说开去》：

<https://news.artron.net/20200524/n1077455.html>

[2] 见《中国当代艺术年鉴》编辑方案：

https://mp.weixin.qq.com/s/h3no_LHFyJL1EjNd4ZCuuw

[3] 《中国当代艺术年鉴》与北京大学中国社会科学调查中心进行合作，详见《中国当代艺术年鉴》编辑方案。

作者

章文，策展人、图片编辑。

主体进化：从监视到自拍

评：开放像素线上展览/专题

《____自拍，监视____，重构主体》

刘承臻

一个类人的图像，头部被抹白，嵌入题目：“____自拍，监视____，重构主体”。从这张指涉着新型主体的海报里，可以十分清楚地获取开放像素(Open Pixels)冬季专题的信息：通过对自拍和监视的重新思考，理解当下的被生产的主体性。

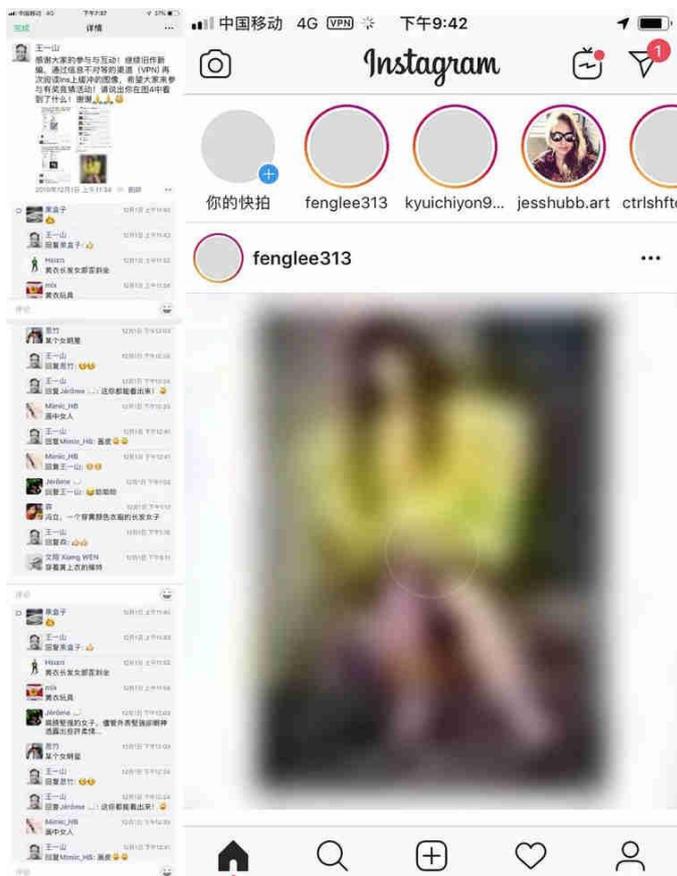


开放像素 2020 冬季专题海报，设计：岩己。

专题的前两个模块，“____自拍”和“监视____”，分别关注通过网络媒介表达的身体，和全方位的多样的监视。专题内一再引用韩炳哲在《监视社会》中的论断：“如今的监视并不像人们通常所想的那样，以侵犯自由为目的。与此相反，人们自愿将自己交付给全景注视。他们通过自我暴露和自我展示，主动为数字化全景监狱添砖加瓦。”这一论断缝合了自拍与监视。自拍、监视——共同之处在于两者都在图像上运作，而区别在于自拍进行生产的方式是由点到面（生产-传播），监视进行生产的方式则是由面至点（收集-汇总）。在福柯的思考中，监视的由面至点意味着极高效率、极低成本的全景敞式模型。而由点至面则将图像慷慨地自愿地扩散出去，献祭于前者的模型。因此，我们得到了一个极简的，由监视系统和看似无辜的自拍举动所构成的图像运作系统：点——面——点（生产-传播-收集-汇总）。

让我们回到专题的相关讨论中来对这一结论进行检查。第一模块（也就是“监视”模块）的几篇推文分别关注监视录像电影（《历史上第一部监视录像电影》）、监视摄影（《一百本关于监视的摄影书》）、数码监视艺术（《人脸识别如何“观赏”一部电影》）、以及无人机问题。而我们无一例外地在这些监视形式中发现了监视主体的影子。它常被其他名称代指，如“老大哥”，“毛骨悚然和冷血的匿名者”，它的实体，我们可以想到东德特工，或者美国中央情报局等等，他们就是盯着你的那双眼睛。

第二模块的几篇推文集中讨论了互联网语境和社交媒体语境中对自我身体的图像生产（也就是自拍）的问题。在开放征集的艺术家作品中，王天行的《缓冲 2.0》将社交媒体的语境放大到极致。在他的作品中，自拍经由特殊的网络状态（缓冲、慢网速）处理，被朋友圈里的赛博代理人评价。也就是说，自拍从生产到处理再到接受的过程，没有任何现实成分的参与——接受不再发生于实在世界中，基于算法和交互界面的朋友圈取代了三次元的画廊。[1]



王天行（王一山），《缓冲 2.0》

在这里我们遇到了一种维度差——第一模块所探讨的监视是完全实体化的。东德特工并不潜藏在你的微博粉丝中，而是实实在在地身处你的隔壁。从传统监视到数码自拍，主体已经完成了数码进化。因而，需要请观者注意的是，应在第二模块提供的语境中，反思这种进化的历史性。当下的监视已经因为社交媒体的加入被重置，更准确地讲，消费主义不再让受监视者被动，而是让其无法自控地想要被监视。好吧，将自我形象用自拍呈现，这也许来自于某种欲求，比如将形象进行永久性保存之类的。但结果是，不管动机如何，技术挟持的背景下，自拍成了一种献祭，由私领域进入没有安全感的公共领域。[2]这就是韩炳哲说的，人们自愿将自己交付给全景注视，主动为数字化全景监狱添砖加瓦。这不是说自拍会暴露自己，因为这恰恰是最悲剧的事情——关于“你”的数据已经够多了，并不再需要你的一张自拍。

我们点-面-点的结论似乎也应该被推翻。因为，从这种角度上来讲，自拍重构了监视，新的监视不再是由面至点，少数的匿名者监视公众，而是多数人监视少数人，或者是所有人之间彼此监视。社交媒体的图像接收者同时也是图像生产者，一个图像被生产，意味着无数潜在观众（兼生产者）的观看。社交媒体就是如此运作的。一个资产阶级的剧院模型最适合进行类比了：想象剧场内只存在着寥寥几个观众，舞台上明亮，观众席黑暗，演员看不到观众，而观众则不需努力便能看清演员。或许可以将其称之为福柯式的监视剧场。而在新型的监视剧场里，满场的观众彼此监视。在过程中，每一个观众都因为遵守了资产阶级剧院的规定而获得了主体性。在社交媒体剧场中，个人的主体性就是如此构建的。

再次借用剧场的概念：社交媒体或互联网上的自拍，与其说是图像的生产，不如更进一步地说是图像的表演。这意味着只有建立观演关系（即拥有观者，或者这么说：拥有一种凝视），表演主体的构建才能得以进行。不存在没有观众的剧场。

让我们从网络上下线，回到现实生活中，借用摄影和录像的机制继续思考。斯特拉·布鲁兹认为纪录片是“一种表演行为，有内在的流动性和不稳定性，涉及表演和述行性（performativity）的问题”。[3]恰好，在专题内的推文《作为文献的Vlog》中，被采访的艺术家 Natalie Bookchin 也谈到“我的视频试图使

重复和共享的比喻、脚本变得可见，人们表演，重演，通过网络摄像机向世界展示他们自己和他们的生活的不同版本。这些视频给人的感觉像是原始和自发的，但依然是一种表演……这似乎表明了一种渴望，渴望某种联系，渴望被看到和听到。”在推文《当我们成为商品，自拍意味着什么？》中，作者也表达了他的忧虑：“‘需要被看到（need-to-be-seen）’成为了元叙事。表演和现实模糊不清。这里没有选择，当然也没有例外。”总而言之，在作为新型监视装置的网络社交媒体中，主体性的形成需要凝视的担保。而这种主体性是可疑的，它投靠于资本主义的欲望经济学，或是由暴露狂和窥阴癖构成的 Pornhub 化的线上景观展览。

展览《平面游击：起来！数字失神者》提供了一种从图像上进行反抗的想象，其中令我感兴趣的是一些艺术作品对监视视频的挪用，这可能代表了一种典型的指涉技术监视的艺术表达路径，也让我想起了鲍里斯·葛洛伊斯所讲的艺术文献化中存在的生命政治色彩。在他看来，技术监视生活的年代，必然会出现如此的艺术样式。继续分析下去，可以想象，其中的颠覆性力量就在于用艺术文献化的法则将监视作为现成品。如果说历史上先锋派的口号是“物物都是艺术品”，是将物赋予灵光，那么《水滴直播间》、《一个箭头带来的边界问题》则是将物从神秘主义的官僚技术神坛上踹下来——这些装神弄鬼的镜头实在是和艺术一样的普通。

如果你点击鼠标，从图像盈满的“平面游击”展览转入到张培力在哔哩哔哩进行的《一个可能持续数年的直播》，突如其来的无聊和意外的空旷可能会使你成为真正的失神者。作品的多义性可以纳入我们的语境得以讨论：这样的一件作品中，持久的直播呈现出了监视特征，但主体消失了，只剩一根无聊的旗子和杆子，冒充老大哥的无聊的观看者所得到的只有一种无用性和无意义。它还提醒我们，监视系统生产的图像和艺术系统生产的图像之间的区别，不仅在于前者数量完全可以超越后者，而且前者始终存在着观众，不管他是人还是算法。



培力，《一个可能持续数年的直播》，截图自 bilibili 直播页面。

[4] 贝尔纳·斯蒂格勒：《人类纪里的艺术：斯蒂格勒中国美院讲座》，陆兴华、许煜译，重庆大学出版社，2016，第 153 页、155 页。

作者

刘承臻，话少的公民，剧场与当代艺术学习者。

写作本文之际，专题中以斯蒂格勒的“跨个体化”概念为引的第三模块已经开启。我同样引用斯蒂格勒的发问进行呼应：如何才能像他所说的“要在簇拥的屏幕中体面地、有尊严地生活，有一个好的生活，一种积极的生活（*vita activa*）”？[4]在他的例子中，电影既是毒药，也是必须在控制社会中负担起自身责任的药（上文讨论的生命政治影像或许可供参考）。同样，当我通过屏幕，精神涣散地，在专题推文和我的社交媒体间不停跳转，只在数码页面转换的间隙时间思考时，我也产生了一种犹疑：整个专题与社交媒体并置在屏幕内（而且不难想象，基于社交媒体的新监视在我每次跳转时都在后台不断地刷新），切换之间，片段的痉挛式的思考中，能否产生再主体化——如果说专题名“重构主体”也意味着一次行动尝试的话——的能量。这涉及到数字屏幕、大脑神经、阅读和思考力，如果要同技术屏幕一样对大脑进行“书写”，作用于智性的批判力，用斯蒂格勒的话说，就必须形成一种对屏幕的“诠释学”。或许，这次专题的讨论可以成为数码时代技术与主体关系的一个注脚，同时带给我们一种可能性：是时候，宣布我们对监视和自拍所拥有的主权了。

[1]可以联系到开放像素所译的文章，《看不见的图像：人类仍是观看的主体吗？》。

[2]私人，公共，图像，三者之间的关系，可见开放像素的译文《隐私与自我再现：社交媒体时代的肖像摄影》。

[3]转引自劳拉·拉斯卡罗利：《私人摄影机：主观电影和散文影片》，余天琦编，洪家春、吴丹、马然译，金城出版社，2014，第 25 页。

如何使用路障？

黄梓耘

城市往往给物体和空间准确的定义：人行道用来走路，机动车道用来开车，绿化带和花坛用来观赏。哪里不能左转，哪里可以掉头，哪里过马路，哪里停车。人们日常生活中各式各样的动作却总是在重新想象被规范化的城市。比如，走路的时候我喜欢踩着马路牙子假装我在走一个独木桥。又比如，李随唐选择在水泥墩上跳格子。

在展览“雕塑使用办法”里，李随唐试着摆脱城市严厉的规则，幻想一种野生的与物体和空间互动的方式。展览由一排紧挨着的参差不齐的照片引入。照片里因为动作而变得模糊的李随唐从一个水泥路障上跃到下一个，他的腿在马路边的半空中挥舞迈动着。“大概是一个小时候的跳格子游戏，”他说。他荒唐的动作继续：在树形的雕塑上晾衣服，把红白条纹的路障做成跷跷板，往交通摄像头上挂一个秋千（没被城管约谈吗，李随唐？）。他用照片记录路人们使用被他改造的设施的奇异时刻，然后在展厅里重现这些脱离规范的互动。城市变成一个“好耍”的地方，胡闹般梦游般的举动搅乱了这里每天按部就班的动作。同时，那些禁止攀爬的雕塑、请勿踩踏的路障、和随时盯着你准备罚你款的摄像头从制定规则的重要媒介变回一些结实的水泥块，一些耐用的金属杆子——一些可以用来晾晾衣服挂挂秋千的物体。

挑战城市规则的能动性却并不只是艺术家独有的能力。在独立杂志《Assemblage》的第二期《每个墩子都可以配个屁股》中，艺术家们用照片捕捉了城市居民用非常规的方式在城市生活、改变物件功能的细微瞬间。被用于限定车辆行驶方向的金属栏杆和石墩一而再地成为路人暂时放下屁股休息的座位；也有人把一只脚歇在墩子上等红绿灯，或者晨练时甩一条腿到栏杆上压压韧带。彼此间隔不过几十厘米的矮柱上时常坐满接小孩的家长，有时是老人们一人一个柱子大声聊天，休息时间的清洁工人也成群在这里就座。在随机应变地改变路障

的功能——限制、阻止的功能——的瞬间，人们无声地打破城市既定的规则。



《每个墩子都可以配个屁股》内页，摄影：思贤、张宁，图片来源：共代谢工作室

由上而下的规划和设计或许在用精确的结构笼罩城市空间，定义其居民可以做什么动作，不能做什么动作，随时准备着惩罚迈错的那只脚。不过，不一定只有占领了华尔街才能动摇这样的城市秩序，人们日常对空间和物体的灵活使用不停地在这个看似铺天盖地的结构中创造细微的裂缝。把屁股自然而然地落在石墩上的时候，裂缝产生了，落座的人小声地重申自己的主体性。

也许李随唐问的是，我们是否还有更离奇的想象和更大声的反抗。在展览中，他以自己在重庆不同城区拍摄的雕塑照片为基础，通过涂鸦和拼贴提出了更多的雕塑使用方案——我们能不能在纪念喷泉里洗澡，能不能在公园的雕塑上睡觉？我喜欢他野蛮的提议，但我也在想，是的，公园的雕塑上也许可以睡觉过夜，长椅也可以，天桥下也可以，可是往往是谁睡在哪里呢。或者说，当艺术家提出“让我们在雕塑上躺下吧”这一充满反叛诗意的行动时，他是否无意之中挪用了其他社会群体迫不得已的动作，是否将一些“不得不”抹去，变成了一次浪漫化的叛逆。“野蛮”之于艺术家也许是一种艺术性的反抗，而它对于那些被迫寻找另类的方式来使用城市的群体来说意味着什么？



《每个墩子都可以配个屁股》内页，摄影：张宁，图片来源：共代谢工作室

《每个墩子都可以配个屁股》也让人思考类似的问题。我和杂志主创之一的张宁聊起为什么很少见到 CBD 西装革履的商界精英们一屁股坐在石墩上。没有办公室或星巴克可去、蹲在马路边、坐在路障上的人都是谁？除了改写空间和物体被预设的使用规则，他们是不是有时也在温和地质问，城市建设服务了谁又排斥了谁——艺术家用镜头记录他们的动作之时，听到这些质问了吗？

艺术家对城市的想象将这里的空间和物体从规则的无趣统治中解放。但这样的想象如何才能面向公众时产生意义？有一张巨大的照片里，李随唐用路障做成的跷跷板呆立在灰暗的江边，两个被邀请来的路人茫然地骑在跷跷板的两端。对她们来说，这个莫名奇妙的艺术家和他莫名奇妙的艺术品，到底是些什么？



李随唐，《雕塑使用办法》，“南岸江边的妇女和一个我改造的跷跷板，我邀请他们玩耍”，2021，装置摄影，图片来源：器空间

作者

黄梓耘，《歧路批评》编辑。她画画养花，玩玩路边的猫猫。

艺术人的游戏叙事、策展创新和行业反讽——《遗忘工程师》另类测评

李纳璇

把一枚旧脑放进新的颅腔内，总共要几个步骤？“我”站在 MINDJOB 公司纤尘不染的白色实验楼转角，阅读墙上的操作程序：1，取出已故艺术家的脑；2，清理脑中痛苦的记忆；3，将处理好的脑与新生儿匹配。这就是 MINDJOB 号称“让所有人都才华横溢但毫无痛苦”的服务细节。

这个“我”是于 2021 年 4 月中旬在 Steam 平台上线的艺术游戏《遗忘工程师》(Forgetter)里的主角。在未来，人们可以花钱定制，让孩子传承已亡精英的天赋思维。身为一名还在试用期的遗忘工程师，“我”的任务是回收两个大脑，清理其中“不健康的”记忆，以获得正式聘用资格。走下楼梯，能看到几则让人不寒而栗的客户反馈，比如，一位自己没能实现诗人梦想的家长感谢 MINDJOB 让其四岁的女儿脱口成诗，等等。再往前走进底端的实验室，戴上头盔、放下手机、踏入传送器，游戏正式开始。

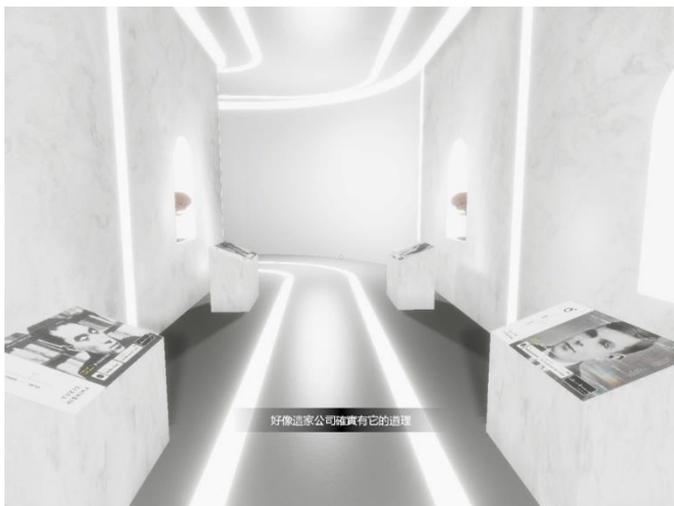


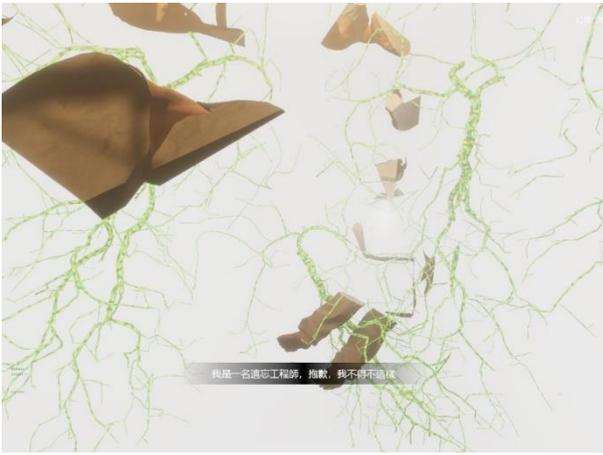
图 1: MINDJOB 公司实验楼，《遗忘工程师》，2021 年，笔者截图。



图 2: MINDJOB 实验室，《遗忘工程师》，2021 年，笔者截图。

在电脑屏幕虚境里的“VR”虚境中，大脑原主的残余意识一路跟随，絮絮叨叨地为“我”讲述他/她的生平、介绍眼前物件的历史，但又无力阻止“我”将它们砸烂、砍碎、真空吸除。如果非要给《遗》分类，它属于冒险解谜的独立游戏，但又有别于市场上的同类型——玩家不用绞尽脑汁，只须在界面指引下依序将关键物品毁坏，然后进入下一个片段。这大概会让许多追求可玩性的用户抓狂。而且，早在开场，设计师就已声明：“你没有权力保存任何进度”——玩家一旦中途退出即会丧失所有进度。这种来自作者的强烈控制感贯穿全篇。

既定的叙事线串联了两个虚构的天才大脑——42 岁自杀的神童音乐家李艾力和 38 岁死于车祸的概念艺术家苏菲·杜庞。两座“记忆库”宛若一双颠倒世界：艾力的记忆是幽暗、逼仄、隐蔽的童年创伤区，藏匿着儿时居所、父亲的病床等私域；而苏菲的记忆是明亮、开阔、空旷的沙漠景观，驻地空间、车站、网吧、博物馆等公域散落其中。这种强烈对比除了给玩家带来不同的观看体验外，也旁证了两种“艺术家式”的命运——深陷苦楚唯有自裁解脱，或及时行乐、平庸死去。不知道“我”在聆听两段悲剧的过程里是否动了恻隐之心，但笔者在执行粉碎使命的同时，内心经历了“猎奇—哀伤—将错就错—发泄”的转变。



遗忘工程师在清理李艾力的大脑记忆，《遗忘工程师》，2021年，笔者截图。



李艾力脑中的狭小空间，《遗忘工程师》，2021年，笔者截图。



苏菲·杜庞脑中的开阔沙漠，《遗忘工程师》，2021年，笔者截图。

破坏行为在记忆成像中象征着什么？竖立在艺术家心境里的建筑物、纪念品深藏具体情感，其作用类似于纪念碑。1519年，西班牙军队入侵墨西哥中部的乔鲁拉，拆毁了大金字塔山顶的神庙，取而代之，建了一座教堂来昭示征服之举。丰碑的坍塌宣告了占有和对价值的否定，这在

《遗》中体现为对伤痛的抹煞和脑的再利用。但，反纪念碑式的损毁也象征着对记忆本身的悼念。德国艺术家霍斯特·霍伊瑟尔 (Horst Hoheisel) 的《沉没喷泉》就是通过颠倒消失的雕塑将历史压缩成一尊基座，激发参观者猜想喷泉的原本形态，把追忆返还给人们。相似地，纵使游戏中记忆即将被删除，但它们的已逝主人的艺术生平经由意识的叙述被载入了主角的虚拟脑，进而被印在玩家的许许多多活着的脑中。

撇除了负面情绪的脑里还能剩下什么呢？被打上不良标记的记忆会不会正是创造力的来源？在概念内涵上，游戏有很多来自“有时修道院”工作室的两位作者的影子。《遗》沿袭了媒体艺术家关子维以往作品常用的第一人称叙事角度，也继承了他把房屋作为记忆节点、搭建狭长悬空楼梯作为通道的视觉符号。从2012年的《Bad Trip》对个人记忆的存储、整理，到2016年《The Hallway》对童年回忆某一片段空间的探索，再到《遗》中对记忆的恣意销毁，设计师个体的态度变化以及社会整体对堆砌信息的疲惫感似乎跃然屏上。



关子维根据童年回忆制造的游戏空间，《The Hallway》，2016年，图片由艺术家提供。



关子维作品中常见的悬空长梯，《遗忘工程师》，2021年，笔者截图。

对“大脑”的迷恋则可能源于另一位设计师杨静的生活灵感。她运营着一个力求“在最有意思的大脑钻洞”的播客“山顶洞人”，通过每期的采访收集创作者们多元、好玩的观念。她还联合创办过另一个由她命名的播客“无业游民 / The Unemployable”——这个名字也被转化成游戏叙事的一部分出现在笔者的通关结局里。在这个结局中，“我”因表现欠佳没有被 MINDJOB 正式聘用，于是此后不再打工，创立了邪教组织“无业游民”，来赞美这个时代中自由而无用的创作者。诸如此类的具有个人化风格的映射不免让了解设计团队背景的玩家会心一笑。

但这种共情的对象可以更广泛，因为《遗》投射的不仅是作者个人，还有整个艺术行业。设计师借由“我”和艺术家残余意识之口讥讽：

“我刚开始接触录像艺术，它就过时了，我来晚了，一如往常”、“好艺术家一定是好厨师，因为很多时候都太拮据，需要自食其力啊”……苏菲甚至直接提到了设计师：“我的朋友子维说，整个驻留系统都是剥削穷艺术家的诡计”。从艾力为艺术所承受的压抑到苏菲的嬉皮士游牧态度，也许正是因为这种过渡，笔者在前期清除他们心爱之物时积累的伤感和愧疚在最后的漂浮美术馆里得到了自然的释放——在对行业顶端知名艺术家作品的打砸中享受反叛和报复的爽感。



游戏中艺术家的自嘲，《遗忘工程师》，2021 年，笔者截图。



在虚构的美术馆里打砸艺术品，《遗忘工程师》，2021 年，笔者截图。

被编入故事叙述的毁灭指令也让《遗》成为了一项创新的策展项目。一方面，玩家与艺术品的互动基于游戏剧情展开，这突破了社交媒体里过分图像化的桎梏，让线上展品免于沦为艺术实物的苍白渲染图。另一方面，《遗》也重新定义了展览中“展示”与“互动”的关系，以权威的消解来反思经典。在美术馆里，设计师们让图像以一贯庄严的姿态呈现，然后赋予玩家戏谑它们的能力，用“使之消失”替代“呈现”。在最终关卡，当苏菲的馆藏作品被粉碎后，被消解的不只是艺术品，更包括随之化为灰烬的机构本身。

再者，游戏剧情为“展览”提供了线索，替作为记忆物象出现在场景里的艺术作品之间缝上脱离艺术史逻辑的相关性。部分作品还跳出画框——比如，朱新宇油画里常见的幽深树林和成片的无人坐椅等——成为了记忆片段里的场景，反过来支撑故事。不过这也加重了一层质疑：即使在革新形式中，艺术品是否也难逃策展思路的凌驾？甚至，它们是否被喧宾夺主，被弱化成了推动情节的摆设？



在幽深树林里拾到朱新宇的画作《翡翠》，《遗忘工程师》，2021 年，笔者截图。

这种“降维”有时是主动的。在 2020 年的居家令期间，不少迷上联网游戏《集合啦！动物森友会》的艺术家们做了用虚拟素材搭建装置、吸引玩家上岛“看展”的尝试。他们热情地充当起游戏中的一环，更新了约翰·伯格在《观看之道》(Ways of Seeing)里提到的“图像取代文字”的观点，预示了艺术界对“游戏之道”的新期待。[i]部分《遗》的玩家是在完成打砸任务之后才意识到被弄碎的是何物，游戏不仅先于言语，更先于观看。强烈建议，中文世界需要对“Curating”一词的翻译做出修改了！因为当游戏化取代展览化时，“策展”的说法显然不合时宜了。

对“策展”概念的更新也会带来观众群体的改变，游戏化策展的受众不再局限于现有的艺术爱好者。在“山顶洞人”与婉莹的对谈中，杨静举了一个例子：她从游戏《法老王》中学到的生僻知识在多年后造访埃及文化博物馆时有了用武之地——她把这种因兴趣引起的主动学习形容成“开心地吃下裹着糖衣的药”。[ii]该药效也许就是传统的博物馆式策展所追求的。

但《遗》似乎并不甘心穿上单纯的糖衣。也许是为了保留批判性的思考，设计团队的策展方式通过移除存档功能为玩家连通了现实中的观展体验。观众必须珍惜已支出的有限时间成本，集中精力抓取信息供稍后消化。由于我们很难步入展厅所有角落，所以每个人的路线各有差异，体验多是半沙盒式——这也和《遗》类似，一旦关键物品被敲碎就无路可退，错过的风景不可再被观赏。从游戏层面来说，需要一气呵成打完的设定对患有第一人称射击游戏晕动症 (FPS motion sickness) 的玩家极不友好，但从概念层面来说，这种被支配的不适感恰恰与一个人对另一个人脑的排斥感、“我”对于遗忘工程师职务的厌弃感相吻合。

或许因为不适感的催促，也或许因为个人决策——对角色对白的关注、对旧物的不舍、对高置于庙堂的部分艺术品的敬畏（可能出于艺术体系里的固化思维），笔者最后失去了“工作机会”。这结局始于自我选择，但也受到了作者牵制，并非完全的自由。这正如“有时修道院”在这场创作舞蹈中佩戴的镣铐——游戏里出现的艺术作品并非完全源于自由的选择，它们来自赞助人价值不菲的私人收藏。值得庆幸的是，设计师们至少选择了在虚幻里将之通通打破。



虚构美术馆里放置的知名艺术家作品，《遗忘工程师》，2021 年，笔者截图。

[1] John Berger. *Ways of Seeing*, Penguin, 1972.

[2] “婉莹：在网吧里砸美术馆”，《山顶洞人 UpperCaveMan》播客，第 18 期，2021 年 4 月。

作者

李汭璇，写作者，正尝试找回 ACG (Anime, Comics and Games) 自我的游戏设计师，现为 UNArt 2020 线上杂志的编辑。

民族志作为艺术批评

刘伟田

“‘那你后来怎么成了博物馆导览员?’我问他。

他低着头,小声说道,‘我只是藏在这里。这是待在文化局的好处。我们中很多人都知道要深居简出、养精蓄锐。你知道我什么吗?’

我摇了摇头。

‘我是盘龙,是卧虎。’” [1]

在《实验北京:中国当代艺术中的性别与全球化》(*Experimental Beijing: Gender and Globalization in Chinese Contemporary*, 2018)的引子里,作者魏淑凌(Sasha Su-Ling Welland)简述了自己造访北京新街口徐悲鸿纪念馆时与一位工作人员的交流。对于没怎么接触过民族志作品,也并不熟悉人类学的我而言,这几行字展现出的观察视角和写作方法使我兴奋不已。接着往下读,我发现这些不常在传统艺术史研究和艺术批评写作中出现的观察、发问、交流和偶遇并非只是用来引人入胜的逸闻趣事,而是支撑着整本书的核心力量。本文既不是要为《实验北京》写书评,也无意重提艺术批评的问题和困境。一定要说的话,这是一篇始于直觉判断的读后感,讨论的问题是民族志方法对艺术批评的意义。

世纪之初的中国,市场经济体制改革方兴未艾,一线城市在如火如荼的翻新和改造中向“国际大都市”迈进。在此背景下,当代艺术展现出了新的面貌。《实验北京》以作者于2000-2002年间在北京和中国其它地区的田野调查为基础,从多个层面剖析了当时中国当代艺术现场的内部和外部,尤其是其中涉及到全球化、城市规划、公私界限和性别问题的方面。如作者所述,《实验北京》融合了人类学、艺术史和性别研究这三个不同学科的理论和方法。作者在对具体事件的“深描”和对历史演变的论述之间自如切换,时而带领读者穿梭于城市的大街小巷,往来于友人

的住所和各式各样的艺术机构之间,时而又拉开距离,结合社会背景和历史脉络提出观点和批评。同时,女性主义的视角贯穿全文,既体现在作者对研究对象的选择和艺术生态现状的批判立场上,也渗透到这位懂中文的美国华裔女性在田野调查时的切身观察和体验之中。

从2001年开始,魏淑凌对位于北京东四环附近,从属于远洋天地房地产项目的远洋艺术中心(2001-2003)开展田野调查,这部分研究在书的第二章中得以呈现。远洋艺术中心改建自京棉三厂的一间二层厂房,改建后一楼是售楼处,二楼是艺术中心。厂房所在的国有纺织厂厂区曾经为职工提供宿舍,如今在城市规划和经济体制改革的过程中被商品房住宅项目替代,而参与项目建设的基层工人则以农民工为主。作者细致入微地描绘了围绕着该艺术中心形成的复杂网络和社会关系,田野研究的范围不仅涉及艺术家和策展人,还包括机构管理层、地产商、观众和媒体等——如此一来,艺术作品并不占据研究的中心位置,而是与其它因素共同构成一幅更为广阔且层次丰富的图景,进而勾勒出世纪之交的中国当代艺术在地产业升温和城市中产阶级兴起的背景下呈现出的特殊形态。这一部分着重讲述了由吴文光、文慧、尹秀珍和宋东共同策划的颇具在地性的开幕表演《和民工跳舞》,作者抛出的问题清晰地显示出她的思考角度:“与所谓的前卫艺术家们一同工作的有年龄在16到45岁之间的建筑工地农民工,有来自具有国企背景的地产公司的企业家,还有出席活动的媒体和北京文化界精英,我们该如何理解这件事?” [2]



吴文光,《和民工跳舞》,2001,纪录片,57分钟。

同样精彩的是第四章“女权主义艺术的腹地”中对艺术项目“长征——一个行走中的视

觉展示”的书写。“长征计划”在2002年发起的“行走”是为期数月、由12个不同站点构成的大型艺术项目，策展人卢杰和邱志杰以红军在1934-36年的长征为参照，试图在新的本土/国际框架下重新审视、构建中国社会的历史观。被选为第六个站点的云南落水村濒临泸沽湖，接近红军的长征路线，同时居住着以母系社会著称的摩梭人。策展人们将女性主义定为此站主题，邀请中外女艺术家到泸沽湖参加学习交流班和展览，并特邀美国女性主义艺术家朱迪·芝加哥(Judy Chicago)担任此站的客座策展人。魏淑凌以民族志研究者的身份参与到这个项目中，也身兼摄像师和翻译的身份。在这一章里，作者夹叙夹议，娓娓道来，勾画出自网上公开招募艺术家开始的一连串事件：本土女艺术家们得知主办方无法承担差旅费之后决定退出或者妥协；抵达泸沽湖的艺术家们与被高调邀请来的朱迪·芝加哥之间的紧张关系、矛盾和协商；策展人卢杰对项目方案的临场调整以及在中外艺术家之间调解、决断的经过等等。基于这些观察，作者批判性的分析了普世性女权主义与中国本土语境和历史中的女权主义相遇时暴露出的问题和矛盾，以及中国女性艺术家在这一本土/国际状况下的两难境地。



雷燕，《假如长征是女权运动》，2002，数码照片，为“长征计划”第六站创作。

可以说，在面对像“长征计划”这样绵延持续且有多方参与的艺术项目时，人类学视角下对社会关系的阐述和分析显得尤为有效。一方面，民族志方法适用于厘清和分析所谓参与式[3]和对话式[4]艺术中的社会关系——我们还可以拓展到近年来愈发活跃的以自我组织、自愿结社和互助为形式的艺术实践。另一方面，这种方法也有助于拓宽艺术史和艺术批评的讨论范畴，并为检验艺术生产所涉及的参与、合作、对话和交流

提供方法。值得一提的是，这里强调的社会关系超越了“关系美学”框架下对艺术品（“关系美学”的概念往往局限于在艺术空间内展示的作品）的形式主义分析；在人类学视角下，艺术实践被置于更广阔的政治-社会-文化网络中，其中的社会关系由不同身份的参与者构成，同时包含了性别、种族、民族、阶级等多个层面的不平等关系。

进入被研究的事件内部，成为作品的参与者、共谋者，在批判距离被消解的状态中探索新的位置，这样的策略似乎也呼应着向传统艺术批评发起挑战的“后批判”状况[5]——民族志的实践者没有批评家那般自认为可以参透一切的优越姿态，也无法依靠与被批评对象之间的安全距离来保持冷静和客观；民族志提供的批判性既不是为了祛魅，也并非要揭示“本质”，而是通过具身化的方式体验、参与、斡旋、介入，进而形成一种基于实践经验的批判性潜能。如果说策展人和批评家已经习惯通过展示自己在“国际艺术英语”[6]这一高阶语言上的造诣来建立和巩固自己在当代艺术和文化领域的权威，那么民族志实践者的研究和写作就像是自下而上的不合作声音，它能敏锐地捕捉到研究对象内部悄然滋长的种种情绪、关系和作风，察觉到在官方叙述和正式采访中被有意或无意隐去的线索，并以此对看似坚不可摧的话语——以及由愈发精英、封闭、自恋的话语体系主导的当代艺术——发动爆破作业。

此外，民族志实践者不必同批评家那样受制于“批评家的装束”[7]。她/他敢于裸露自己，不隐藏自己的弱点和情感；她/他也能够高度自觉地看待自己在被研究的事件中所扮演的角色，以及自己的研究在当下和未来可能会带来的影响。魏淑凌在《实验北京》中常常转向这样的思考：“我开始从一种很个人的角度注意到自己在这个场域中的位置，这样的意识出现在我为外籍策展人做翻译并思考着我对某位艺术家未来发展的潜在影响时，出现在我与一桌男性艺术家们坐在烟雾缭绕的酒店包间并被当作为是他们中某一位的女友时……”[8]

《实验北京》中的民族志视角也打破了束缚着当代艺术的多层枷锁。如果说资本掌控下的艺术市场和艺术生态决定着哪些艺术值得被关注、评论和书写，且艺术批评只是在预先定下的游戏规则中顺从地发挥自己的作用，那么《实验北京》中对当代中国艺术的观察和书写则夺回了对当

代艺术范畴的划定权。在画廊和美术馆中展出的艺术在书中没有享受优先待遇，而是与工人文化宫、艺术院校、售楼广告等等一并被纳入当代艺术的框架中进行分析——这也让我想起了“视觉文化”这一有别于艺术的范畴所具备的颠覆性潜能。

向民族志学习并不意味着要求艺术批评给民族志让位，而是为了思考民族志方法可以为艺术批评现状提供的解决方案。我没有接受过人类学训练，对民族志的理解多半是基于无知和浪漫式的遐想。也许这恰恰说明，这里所谈的民族志并非一种需要接受特定训练才能获得的学术技能；相反，它是一种具有普遍性的观察和思考能力，一种公共的、社会性的“普遍智能(General Intellect)”，它反对“把关(gatekeeping)”，也不尊重当代艺术系统中的陈规和教条，它检验着现有认知框架的基础和构造，以及潜伏在这一框架下的不公和暴力，同时为艺术的未来定义提供丰富的想象空间。

[1]Sasha Su-Ling Welland, *Experimental Beijing: Gender and Globalization in Chinese Contemporary Art*, Duke University Press, 2018, pp. 4-5.

[2]Welland, p. 80.

[3]Clare Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, 2012.

[4]Grant Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press, 2004.

[5]关于“后批评”的讨论，见 Hal Foster, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. Verso, 2015, Chapter Five “Post-critical?”; Bruno Latour, “Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern”, *Critical Inquiry* 30 (Winter 2004), pp. 225-248; Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*. Translated by Gregory Elliott.

Verso, 2009; Rita Felski, *The Limits of Critique*. The University of Chicago Press, 2015.

[6]International Art English (国际艺术英语)是纽约艺术组织 Triple Canopy 在研究艺术世界(尤其是艺术媒体)中常见的写作方式时提出的概念，详见

<https://www.canopycanopycanopy.com/content/international-art-english>

[7]Mal Ahern, “Naked Criticism”, *The New Inquiry*, March 2016.

[8]Welland, p. 21.

作者

刘伟田，艺术史和视觉文化研究者，也写艺术批评，是《歧路批评》的编辑。

黄梓耘对本文亦有贡献。

想象“边疆”

蓟

新疆库车市的一座历史博物馆里生活着末代库车王爷达吾提·买合苏提的遗孀热亚南木·达吾提。她被称作中国的“最后一位王妃”，同时也任职于这座博物馆，主要的工作内容是在重建的库车王府与前来参观的游客合影。热亚南木·达吾提也是刘雨佳的影像作品《远山淡景》（2018）的主人公。

影片没有在开头交待主人公的身世，而是通过一系列长镜头展示了她的栖身之所和日常生活。第一个镜头位于厨房内部，我们首先看到一道门帘，随着镜头向房间深处缓缓旋转，冰箱、微波炉、水池、灶台、窗户和各种生活用品依次进入视线。与私人生活场景交替出现的是屋内更具公共性的物件——播放着政治类新闻的电视，用于展示的宗教用品和民族风格装饰，国旗，摆放在个人肖像照旁的官员合照等等。



刘雨佳，《远山淡景》（静帧），单通道录像，2018，39分26秒，截图自 CEF 实验影像中心微信小程序

接着，面向洗手台的固定镜头拍摄了主人公清理洗手间的劳作工程，这也是她第一次在影片中现身。清洗的动作在长镜头的作用下显得缓慢而认真，影片中的时间仿佛与观者所处的现实时间同步了，观者也由此“进入”了影片所呈现的时空场域之中，与画面中这位尚且陌生的女子产生了些许亲近感。作者以此种方式引入主人公，或许是为了避免让民族身份的符号先入为主。

我们很快便得知了这位女子的特殊身份。只见她端坐在客厅的沙发上，穿着与之前清洗镜子

时一样的民族服饰，身前的茶几上摆满了瓜果零食，身后的墙壁上是精心布置的照片和装饰。我们无法得知会客厅与方才出现的生活空间在这座府邸内是如何相连的，或许影片开头的门帘背后就是这间对外开放的会客厅。“好不容易来一趟，拍一张。”在导游的普通话指引下，几位游客逐个到主人公旁合影。拍照完毕，导游说道，“把钱给王妃就好了”，价格是每人30元。架在客厅一侧的镜头捕捉下了合影的前后经过，我们似乎感受不到摄像机或者艺术家的在场，旁观者的视角既有纪录片的纪实感，也像是在拍摄一场表演。在余下的时间里，影片又回到了主人公的日常生活场景，并展示了她与另一批游客合影的经过，中间还穿插了几个室外镜头和当地舞厅、台球厅的镜头。



刘雨佳，《远山淡景》（静帧），单通道录像，2018，39分26秒，截图自 CEF 实验影像中心微信小程序

作为龟兹文化“活化石”的库车王妃俨然是博物馆里的一处奇观。同样值得注意的是，这位维吾尔族女性也主动扮演着异域王妃的角色，并从中获益——奇观化和自我奇观化在此交叠。对于熟悉抖音和快手的中国观众来说，以少数民族风情为亮点的奇观和与之相应的消费模式并不陌生，因此影片中的这一幕似乎不足为怪。不过，影片通过艺术家精心布置的镜头语言邀请观者进入主人公的日常生活场景，并从这个角度来寻找用于解读她的民族身份的复杂线索，这是对奇观化的更深层次的检验。

回过头来看先前的几个场景，不难发现，主人公的私人生活几乎已经完全让位于公共表演了。即便是在清洗洗手间的时候，她仍穿着与游客合影时一样的民族服饰，就像是随时准备迎接新的一批游客。与此同时，电视机播放着用当地语言录制的政治宣传节目，“民族团结”的意识形态和针对新疆的“去极端化”思想动员化作

绵延的声音讯号，在房间里弥漫开来。镜头带领观者在不同空间之间穿梭，与其说这是在私人的生活空间与用于展示的公共空间之间来回切换和比照，不如说影片展示了个体生命是如何被充斥着多层权力关系的空间所裹挟和规训的。生活在博物馆中的主人公犹如久困于牢笼之中的狮子，既被剥夺了王妃身份的实际权力，也无法摆脱继续扮演王妃角色的命运。

《远山淡景》聚焦于这样一个性别化、民族化、奇观化的身体，并通过影像的形式将这个身体以及它所处的空间呈现给当代艺术的观众。比起寻找一个局内人的视角来呈现真实的边疆，影片似乎更加重视边疆与内地的“相遇”，以及建立在这一关系之上的民族身份想象与构建。“远山淡景”或许就指涉着“观-演”关系中对渺远事物的浪漫想象吧。更进一步讲，表演不是单向的展示，它必须被放入与观看者的关系中进行检验。影片对“观-演”关系的处理带有敏锐的反身性，艺术家通过现实与虚构之间的模糊地带巧妙地抛出问题，引领观者设身处地地思考造成主人公尴尬处境的深层原因，也指向了想象和观看中蕴含的权力关系。

中国当代艺术创作中处理中国边疆和少数民族议题的作品并不多见。或许，比起通过讲述关于边疆的故事来挑战主流影视剧和整个文化产业对少数民族女性的想象、塑造和边缘化，更迫切的任务在于回到“边疆”这一并非中立的概念本身，发现并检验它在当前社会背景下的矛盾与问题，进而带着尖锐的问题意识去创作。如果说边疆之所以为边疆，是缘于它与权力中心的相互关系，那么在处理边疆议题时就不得不把“中心”也纳入检验对象中来。同理，围绕少数民族展开的创作也无法绕开被少数化的民族与处在中心位置的民族之间不可化解的张力。

从这个角度看，《远山淡景》的创作和展示本身不就是对“边缘-中心”关系的一次“观-演”式再现吗？一方面，归入“边疆”系列的作品将主人公的日常生活进一步公共化、符号化，无论是在洗手间劳作还是与游客合影，这些日常动作在镜头的中介作用下获得了又一层的表演性，并被预先赋予了“边疆”的涵义。另一方面，影片毫无意外地在“中心”被展出了，这仿佛印证了一个几乎不言自明的假设：唯有“中心”的观众才是当代艺术的“目标观众”，也只有他们才有资格成为当代艺术的“普遍观众”。“边缘-中心”关系的再现留下许多亟待回答的问题：

以当代艺术的名义出现在“中心”的“边疆”要如何摆脱被再一次他者化的命运？边疆是否有主动发声的可能？边疆题材的作品如何能反过来向“中心”的观众发问？这类作品对于少数民族观众和参与者又有怎样的意义？中国当代艺术的本土观众是去民族化的吗？所谓的具有普代表性的“公众-观众”在本土语境下遮蔽了怎样的民族关系？

《远山淡景》可以通过 CEF 实验影像中心微信小程序观看。

作者

蓟，菊科，生长在海拔 400-2100 米的山坡林、林缘、灌丛、草地、荒地、田间、路旁或溪旁。

《生活广场》在生活广场

田中蹲子

我和何利平约在十点半见面，赶在他的展览《生活广场》撤展之前去看看。《生活广场》在成都地铁一号线最北端的终点站附近展出。我坐了一个多小时地铁抵达荆竹坝东街拐角处的荆竹生活广场。

与迅速发展文化旅游业吸引流量的成都市中心、城南不同，城北的街道几乎停滞在十年十五年以前的样子。荆竹路两旁的老树下挤满卖水果的三轮车和临时铺开的小摊，土黄的小狗趴着睡觉。买菜和闲聊的中老年人扇着扇子穿梭在坑坑洼洼的人行道上。沿着荆竹生活广场北面和东面有十六家店——烟酒、药、刀削面、肥肠粉、包子馒头、水果蔬菜、新鲜猪肉、烧烤、串串——应有尽有。



何利平，《生活广场》，录像装置，2021，成都市成华区荆竹生活广场，图片由本文作者拍摄。

《生活广场》就在这里。何利平给每家店自导自演了一部广告，租了十六个电视挂在各个店里循环播放。这些短片与电梯里、地铁里的广告片惊人的相似，用通俗的广告语言和标准的视觉效果宣传各个店铺的商品。在艺术品包点的广告里，他戴着白色的厨师帽端出一笼热腾腾的包子馒头，脸上洋溢着颇为喜庆的微笑。隔壁，他领着社区舞蹈队穿得五颜六色的阿姨们，朝着斜上方

的镜头齐声称赞绵阳米粉店的米粉。拐角处的一口醇烟酒店里，播放短片的电视被完美地嵌在了烟酒店金灿灿的柜台上，与四周各式包装的香烟融为一体。何利平在这支广告里是财大气粗的成功商人，翘着二郎腿捏着烟吞云吐雾。十六部不起眼的短片无一例外地成功混入了荆竹生活广场的背景里，它们的音效和对白被街道嘈杂的底噪掩埋。我悄悄打量周围往来的居民，试图弄明白他们究竟是否注意到了这些广告片。



何利平，《生活广场》，录像装置，2021，成都市成华区荆竹生活广场，图片由本文作者拍摄。

但何利平压根不想让这些广告醒目——他再三重申自己不希望把突兀的艺术作品强加于荆竹社区。他那些几乎消失在街道边的草根广告提供了一个重新思考艺术的破坏性、侵略性的契机。当代艺术被社会人类学的方法吸引着，乐此不疲地谈论“在地”、“社区”、“公共”。艺术家常幻想自己可以扮演参与式观察者的角色，一边彻底融入社区，一边通过剖析和创作把柴米油盐的生活升华为理论思考的原料。但他们越来越容易忘记自己其实是不速之客，自己高深的艺术语言其实从外部闯入和打扰了社区自有的生态。在何利平的作品中，艺术和市井文化、公共空间的互动则刻意避开了居高临下的研究式分析。艺术和艺术家放弃自己的中心位置，只作社区的陪衬，应和着居民熟悉的生活和环境。

提起他张贴在店家附近和十多辆电动三轮车上的《生活广场》的海报，何利平说，三轮车到处接客，到处乱跑，跑几天海报就看不到了。和其他被贴在三轮车上的批发服装、医治疑难杂

症的广告一样，《生活广场》自然地顺应荆竹社区内人和物的复杂流动，成为这里的日常生活的一个部分。安置在店里播放短片的电视时不时会被嫌吵的老板静音，甚至在中午没客人的时候被一把关掉——老板要睡午觉了。



《生活广场》展览海报，平面设计：小绵羊，图片由艺术家提供。

何利平的作品很难为荆竹的店家吸引太多的客源和慷慨敞开的钱包。与城市观众追逐的愈发精美、景点化的艺术表达相比，《生活广场》注定不会成为一个红遍社交媒体的“艺术打卡点”。这些毫不博人眼球的作品不会带来前仆后继的打卡游客和涌入的网红店，也不会吸引打造“文化街区”的投资，不会把荆竹变成下一个玉林——一个名为“艺术”，“文化”，或者“情调”的旅游景点。《生活广场》不会离间社区和它的居民。店家要负担的租金不会陡然增高，不用疲于招呼源源不断的游客，每天中午都能打个盹，自得其乐地在荆竹做点小生意。我和何利平都觉得这是一件好事。

《生活广场——何利平个人项目》由成都大埔当代艺术馆主办，林书传策展。展期为2021年5月22日至6月21日。

作者

田中蹲子，在川渝闲逛，走不动的时候就在田里蹲下。

激浪之城及其余波

刘伟田

6月26-27日

上海

小雨转阴

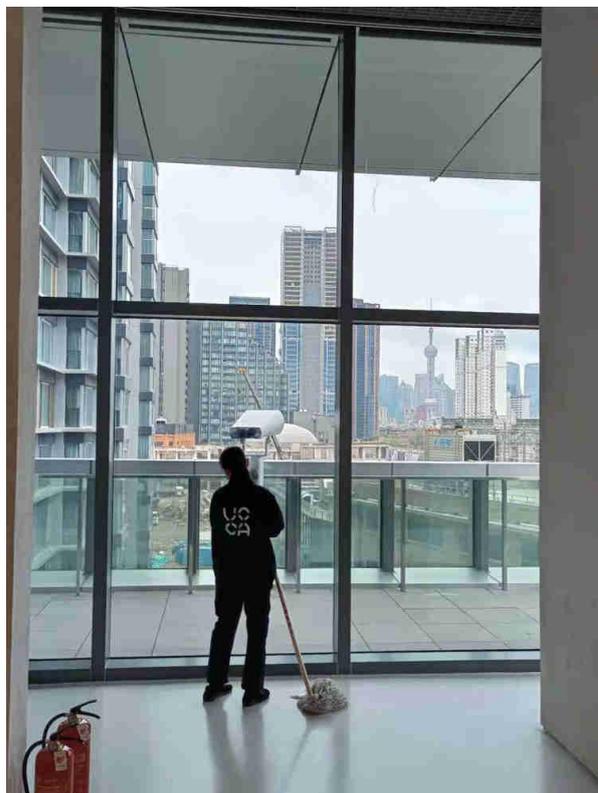
23-27°C

时隔一年半，我又一次来到上海，感觉有些熟悉，也有些陌生。写下这篇游记，是为了帮助自己将上海之行的模糊感想梳理清楚，也是为了尝试通过“身在其中”的状态来捕捉这座城市的艺术氛围。

在去上海的高铁上，我得知原本打算当晚参观的策展项目“未来祭中祭 2：牛羚”被突然取消了。活动场馆方余德耀美术馆先是删除了介绍活动的推送，然后发布了活动因故取消的通知。不一会儿，我在朋友圈看到策展人发布的情况说明，里面对在项目准备过程中付出时间、精力和资金的参与者表示感谢，也对突如其来的叫停表示遗憾。这便是此次上海二日游的“序幕”。

抵达火车站之后，我动身前往了不久前刚刚开馆，且同在地铁一号线线路上的 UCCA Edge。开馆展《激浪之城：世纪之交的艺术与上海》由馆长 Philip Tinari 策划，聚焦于 2000 年前后上海涌现出的艺术作品。我对这场展览有所期待，不仅仅是因为“激浪”二字所指向的汹涌能量，更是由于展览呈现的这段艺术史近年来获得了不少来自学界的关注[1]。我很好奇 UCCA 会以怎样的方式加入到这场讨论之中。当然，能够亲眼看到以往只在出版物中读到的作品，也是值得期待的。

周六上午的展厅很安静，除了几位看上去二十来岁的年轻人，没有别的参观者。展厅入口的导言简单介绍了 2000 年前后上海当代艺术所处的环境，并表示展览的目的是“重新唤起我们对于新千禧年中国当代艺术迸发时代活力的记忆”。循着观展路线向前，作品一件接一件出现在崭新的、冷气十足的展厅里。我前不久刚读了《不合作的共存》里对上海 2000 年三场艺术展的一手资料整理，因此这次展出的许多作品我已经比较熟悉了。



从 UCCA Edge 四楼展厅向外看

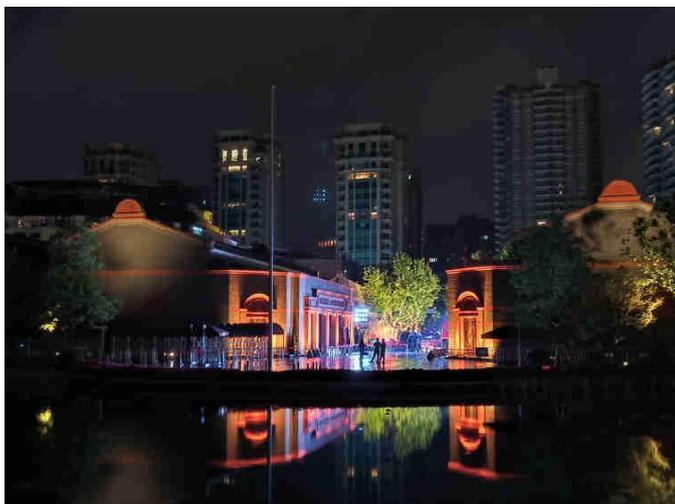
除了入口处的简要概述和三楼展厅一个幽暗角落里摆放着的几本出版物，展览没有提供其他有助于解读这段历史的独立文本。你可以认为这是为了让作品成为主角，让它们 speak for themselves。但在我看来，这是策展层面偷懒行为，是保守的回避策略。有这样一个契机将如此之多的知名作品重聚一堂，本是一个能够重新认识和书写历史，进而检验和反思当下状况的难得机会。可 UCCA 的展览显然既没有为理解当时的上海艺术现场提供新的视角，也有意回避了那一历史时刻与今天的上海之间的连续性。

展出的许多作品都显露出强烈的批判甚至是反抗姿态——批判的对象包括上海城市更新和士绅化过程、资本对这座城市的入侵、艺术的市场化以及同时期的其他作品和展览。遗憾的是，展览无意深入探讨展出作品的批判性和反抗性，也没有兴趣通过策展叙述来推动某种价值构建或者历史观。作品被安置在这样一个中性的、冷漠的、光鲜的空间里，它们发出的声音被困在一个“遥远”的彼时，仿佛当时的力量、焦虑和困境已经可以被打包封存于历史之中。

UCCA 的策展策略当然是安全的，或许也是成功的。展览如同一个商业画廊展，也像是一次机构层面的肌肉展示。肌肉，指的是表面上的浩大

声势，以及背后所牵动的由多方参与者构成的互利关系和利益网络，而不是能够激起波浪的力量。展览极力回避但是终究无法绕开的一个问题是 UCCA 自身在这个历史画卷中的位置。如果说 2000 前后的上海艺术现场见证了官方、资本、独立机构和艺术家团体等多股力量之间为争夺“合法性”展开的博弈，那么如今的当代艺术在这片土地上的运作模式显然已经变得成熟稳固了——谁具有合法性，展览该怎么办，什么是成功展览，艺术为谁服务，策展人该做什么，艺术家又该做什么，这些问题的答案几乎是毋庸置疑的，一套标准化的生产流程已然成为常态，而 UCCA 在其中扮演的角色不言而喻。今天，UCCA Edge 踩在“激浪之城”的废墟上，一边继续以保守的姿态中和着“激浪”的层层余波，一边积极地想要融入城市，想要与上海的都市环境（不如说是大量的城市中产和更高收入人群）发生直接关系。

只好表示惋惜了。



周六夜里去了趟附近的中共一大会址

下一站是上海双年展。出于习惯，我对双年展始终抱有一定的期待。这次激起我好奇心的还有另一件事，那就是前不久读到的一篇对此届上双的负面评论。我想亲自去现场体验一番，看看展览是否的确如文章说的那样不堪。

此届上海双年展的主题“水体”出自文化研究学者 Astrida Neimanis 提出的理论，这一理论围绕对“水”的思考展开，探索了“互渗互生”的水体存在形式对于气候问题、性别问题、种族问题、人类生存方式等诸多议题的理论价值，并在此基础上提出以“水体”概念为模型的“一种‘共通’的力量”。如何将已有的理论转

化为（上海）双年展形式的知识生产，是策展团队最为重要的任务和挑战。

我花了几乎两个下午才看完整个展览。展览所在的上海当代艺术博物馆（PSA）十分热闹，入场等候的队伍很长，展厅里更是人山人海，组团来的中小学生尤其多，也有许多带着孩子来的家长。我看展时的感受与身旁中小学生发出的抱怨一样：一头雾水。一定要认真思考的话，可以勉强梳理出几条线索：历史地理、人文地理视角下的水体，后人类、超人类视角下人与自然的关系，对（“水体”概念指引下的）“湿聚合”的共同体尝试，还有其他难以归纳的与水有关（或无关）的创作。有的作品以“水体”为思考对象，挖掘具体水域涉及的殖民主义、环境问题或者资本主义关系。有的作品则指向“水体”概念包含的对于未来共同体的想象。属于后者的“浮萍定海”剧场游戏是我比较感兴趣的作品之一，作品通过主创团队设计的多人参与式游戏，将互助、关怀、照护等各种超越个体和家庭的社会关系融入对现实的模拟和对未来的预演之中。

在这场庞杂的展览里，“水体”概念沿着不同的脉络展开、转译、赋形。“水体”在 Neimanis 笔下的政治性意涵在双年展的转译过程中退到了更为隐蔽的位置，取而代之的是令人眼花缭乱的“水体”的聚集——包括作品、展览导言、展厅中无处不在的宣言式的引用，以及由此产生的一种朦胧的“水体意识”。我不敢说这究竟是好是坏，但这或许呼应了理论的特殊之处——理论作用于现在和未来之间，它不是直接的行动，也不是现实的挣扎，理论暗中撬动坚固的基础结构，同时为想象全新的未来提供可能性。我想，上双的观众在离开 PSA 时都或多或少都带着一种朦胧且绵延的意识：水无处不在。对我来说，这种意识的确影响了我感受事物的方式，也使我注意到事物间新的联系：PSA 一楼男洗手间小便池上写着“即使在没有人的时候，水也会有周期性流动”的标签，UCCA 四楼展厅天花板低落的水珠，上海空气中氤氲的水汽，凌晨十分新天地隔壁中共一大会址前由安保人员严守着的池塘——这些与水相关的细节开始相互渗透。



PSA 一楼男洗手间小便池上的标签

为双年展写评论并不容易。最常见的，也是最空泛的评论莫过于新加坡艺评人 Lee Weng Choy 曾总结过的双年展负面评论的范式，他这样写道：“如果你去读那些负面的而非吹捧式的双年展评论，你会发现，作者一门心思想着如何从一个城市、国家、机构、艺术家、策展人、理论和其他各种各样的人和事那儿‘得分’”。[2]“得分”，也就是一种“outsmart”，一种通过“找错”来显示“我更聪明”的批评家姿态。

之前读到的那篇对本届上双的负面评论也属于此类。文章开头有力地指出了展览中文导语里“被消失”的词语，这当然是值得拍手称赞的。然而，在余下的部分里，作者急于搬来诸如“普世主义”、“色盲种族主义”和“白人女权主义”这样的话语策略来否定“水体”的理论意义，或是用“空洞无物”这样不耐烦的评价来回避对“水体”理论的具体分析[3]。这种不负责任的说话方式甚至让我觉得作者并非站在这些“主义”的对立面，而只是根据需要适时地运用这些话术来武装自己的批评姿态。

我同意 Lee Weng Choy 提出的方案，他说批评家不应陷入对双年展的不带希望的、陈腔滥调的批评循环之中——最不费力的抱怨就是“某某策展人没能实现先前承诺的崇高目标！”——而是需要思考“双年展想从我们这儿得到什么？(what do biennales want from us)”。[4]双年展容易成为批评的靶子，恰恰是因为它敢于暴露自己的立场、发表自己的宣言。作为艺术批评写作者，我更愿意认可这种勇敢的态度，然后通过自己的写作与双年展进行真诚、深入、有效的对话。

上海之行的最后一站是草台班的戏剧《蛤蜊岛》。戏剧借用《十日谈》的叙事框架，其实是在讨论新冠疫情背景下的社会问题。“蛤蜊”是“隔离”的谐音，剧中的弗洛伦萨城邦则是观众们熟悉的“封城”状态下的城市。相聚在“蛤蜊岛”上的剧中人物扮演着社会中的不同角色，他们的交谈不加掩饰地触及了诸多（上海）当代艺术展览不敢直面的社会现实：隔离、真相、自由、数字化社会、乡下人的身份、“老爷们”的权力。演罢，全体剧组成员（包括身在广州，全程通过 bilibili 直播投影参演的演员）与观众展开了长时间的对话，此时的剧场空间仿佛又变成了现实中的“蛤蜊岛”。



《蛤蜊岛》开场前

比起 UCCA 的保守回避和上双的迂回策略，草台班的这出戏更贴近日常生活，也更直接、更激进地开启了对当前状况的评估。值得一提的是，演出场所既不是剧院也不是“标准化”的艺术机构。对比“未来祭中祭”的坎坷命运，我不得不对草台班在场地选择上的审时度势表示钦佩！

[1] 比如 *A History of Exhibitions: Shanghai, 1979-2006* (Biljana Ciric, 2014), *Above Sea: Contemporary Art, Urban Culture, and the Fashioning of Global Shanghai* (Jenny Lin, 2018), 《不合作的共存：2000 年的上海当代艺术展览》(2020)。

[2] Lee Weng Choy, "Dive Deeper—Biennales and Their Critics" in *Shifting Boundaries: Social Change in the Early 21st Century*,

edited by William S W Lim, Sharon Siddique,
and Tan Dan Feng (Asian Urban Lab, 2011).

[3]张晴，“跨物种集体性和物种内不平等”，
《黑齿杂志》，2021年6月。

[4]Lee Weng Choy, “Biennale Demand”, in
Contemporary Art in Asia, edited by Melissa
Chiu and Benjamin Genocchio (Cambridge: MIT
Press, 2011), 211 - 222.

作者

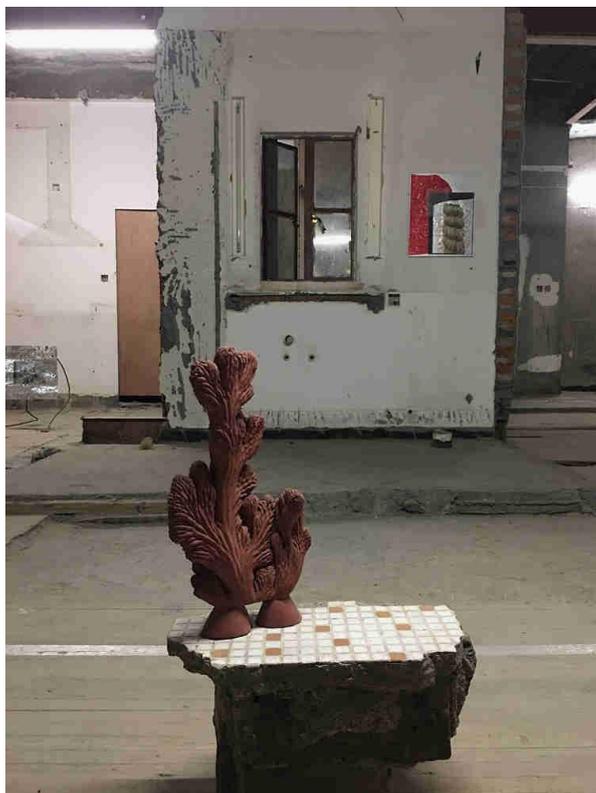
刘伟田，艺术史和视觉文化研究者，也写艺术批评，是《歧路批评》的编辑。

在城市中央“建造”废墟—— 张如怡的“装修：碎石”空间

Zhilee

其实，从静安寺地铁口出站后就进入了张如怡“装修：碎石”的时空场。虽然离展览所在的物理空间还尚有距离，但在这一刻，体验便开始了，它将绵延至城市中央的某个房间，像一只看不见的气囊包裹着张如怡展览空间的所在。从地铁站里出来，会经过静安嘉里中心一楼大厅，这里光滑的大理石地面反射着各种奢侈品品牌的标识，穿着得体且体态轻健的门僮毕恭毕敬地为每一位经过的路人拉开玻璃门，一瞬间，不明来源的高级香氛、凌厉的冷气裹挟着拜物教的气息扑面而来。离开嘉里中心，路上的梧桐树和日光被道路两旁巨大的高楼外立面玻璃摄入，折射出微微变形、流光溢彩又略显魔幻的城市影像。

此次展览因为是四方美术馆的临时空间，所以选择在一栋民宅里进行。地址是上海市静安区铜仁路314弄7号314室——“314-7-314”，城市中的来客仿佛手持密码开始探索钢筋水泥森林里的一个洞穴。进入铜仁路后是第二个场域——典型的上海弄堂，淡金色的阳光照在大面积的黑胡桃木色的格子玻璃窗上，还是1930年代的上海模样。迎面走来的是年轻的白人夫妇和他们的孩子，深色皮肤不停讲着电话的印度人，穿着短袖，皮肤在深秋寒风中有些微微发红的西班牙人，似乎也还是张爱玲笔下的那个上海。从嘉里中心到铜仁路，时空都在倒退，间或被像阳具一样矗立在路边的高楼外立面的反光拉回现实。



张如怡，“装修：碎石”，展览现场

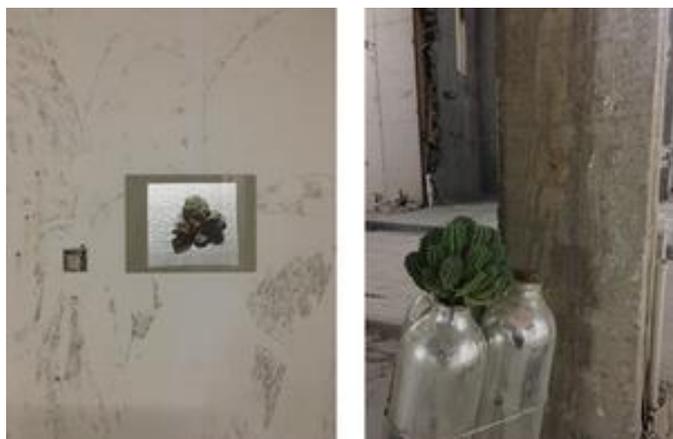
找到314弄7号，打开不锈钢的现代防盗门，里面是电影里才会看到的民国时期的木质楼梯，拾级而上，来到第三个场域，也便真正进入了张如怡此次展出的“装修：碎石”。空间。这是一个类似施工现场的满是建筑废料的房间，或者叫它空间可能更为合适，因为它显然已不具有“房间”在普遍意义上的居住功能。艺术家本人就站在门口，指引访客逆时针参观整个展览。这是一个很“真实”的装修-施工现场，原本的木地板破烂不堪，布满尘沫，不是那种居家的灰尘，而是由类似锯、刨、锤、夯、钉、砸等各种粗粝的装修行为形成的木屑、瓦砾、砖沫、水泥渣等工业残余物。这些装修的具体行为被录成音频，和下水道或是浴室的水流声一起循环播放，它们不再是配角，而是象征着过去的在场，是时间的残余物。所以这个展览的英文名“building debris”可能更加准确地描述了这一切——“building debris”对应的中文意思是“建筑残骸”，相较之下，“碎石”只是对一种笼统的“破碎”状态的表达。但是显然，在张如怡的这个再造空间里，“残骸”和“破碎”本来的语义已被动摇。



张如怡，“装修：碎石”，展览现场

如果说美国艺术家 Gordon Matta-Clark 在 20 世纪 70 年代用破坏废墟和切割残骸的方式重新对城市中被遗弃的角落进行赋值，达到一个“reuse”和“rebirth”的目的，那么张如怡则采用了更为温和的方式——“搬运”，来组建了一个去功能性的“赋值”空间。这里所有的客体对象都被剥夺或削减了它们在日常生活空间内的既定功能：本应挂在外立面却被“内置”于墙上的空调挂机，同样内置的水表箱，不再具有保温功能的斜倚在柱子一角的银色水瓶内胆，失去植物属性的水泥材质的“仙人掌”和同样图案的锡箔画，布满灰尘和泥垢的蓝色保龄球，一些失去装饰功能的、说不清是仙人掌还是珊瑚的红色石膏盆景，没有发挥固定作用的钉子。还有一些不在场的物件以“痕迹”的方式强化着这种功能的丧失：抽油烟机被拆除后留下的褐色痕迹，墙体的斑驳，莲蓬头留下的水渍，没有接合物的管道接口。这些丧失日常功能的东西被“搬运”到这样一个空间内并置，同时被搬运的还有一些艺术家“严选”的“残余物/现成物”。张如怡在一则访谈里说到：“我倾向极简的、捆绑的、有挤压感的现成物。视觉上，它们最好相对居正，透露出某种克制感。”这些现成的“残余物”在进入空间后，身份开始变得可疑，很难判定它们到底是“残骸”还是“艺术品”。而艺术家对自己早年作品的引入——比如她的录像作品《利器》，电视机屏幕中，一双分别穿着红色和黄色袜子的脚踩着银色高跟鞋不断践踏着玻璃和镜子，在展厅中发出清脆的有节奏的碎裂声——使得作品、现成品（半成品）、建筑残骸被废墟空间统摄，反而在属性上达到了微妙的均值。它们同时被去除了原本的功能或现实世界加诸其上的标签，在一个重新建构的废墟空间内实现了某

种（）生成，括号里可填入的东西不再是固定的或辖域内的。从某种意义上说，这个被建构的空间借由“搬运”和“内置”像一个口袋结构一样同时将世界向内或向外翻转，很难说这里是与世隔绝还是遗世独立，亦即很难说这里是废墟还是外面是废墟，同样难辨的还包括在场每个物件的身份——“残骸”或“非残骸”，“物品”或“艺术品”。



张如怡，“装修：碎石”，展览现场

嘉里中心、铜仁路、314-7-314，这三个场域构成了一个连续体，由此，观展过程便类似于某种星体活动，将经过的场域吸纳后再反向吐出，隐喻着人类-建筑-权力的某种循环，也经历着去功能化和再造的过程。这个过程无疑有着德勒兹意义上的“解域”和“生成”。现代商品世界和文化工业构筑的世界，一切都被精心包裹，按照等级制度和实用主义为其排序、赋值和贴上固有标签。废弃之物被运往城市之郊，大多安置于我们不可见诸之地。城市化、乡绅化将我们收紧在货币、商品、权力流通的功能之地，让我们觉得废墟在我们之外而非之内。从嘉里中心到 314 室，是一个逆向的认知过程，一切与我们被规训的认知相悖。废墟被置于城市中央，置于那些具有“有用性”的建筑中心，从而让“有用性”对自身进行了批判和消解。另一方面，从嘉里广场到住宅区再到具体的某个房间，地址被还原为数字（当然这也可被视为一种编码-生成），城市内部和外部的界限开始模糊，分区失去意义，新的概念蠢蠢欲动。

“废墟-民宅-嘉里中心/嘉里中心-民宅-废墟”，这样的一种回环翻转让人禁不住设想，倘若跳出这种封闭的循环，对人类世界的地理位置从更大的范围上进行定位，比如经纬度，并以更

大的范围为参照系，比如全宇宙，那么哪里是废墟，而哪里又不是呢？张如怡的展览如果会说话，那么也许这将会是它的发问。

作者

Zhilee, 无固定身份标识, 此刻是写作者。

我睡着时写的希望从它不着调的名字开始，鼓励写作者抛弃理论框架、学术知识和生僻词汇，重新把注意力集中到艺术作品带来的主观感受与情绪上。我们希望关于艺术的文字是一种捕捉、烘焙和发酵由艺术作品带来的感受与冲击的通俗语言。除了学者和学生，我们还想听到诗人，幼儿园老师，警察，贝斯手，和路上的行人谈论艺术。

第三次生日

张煜航

本文是对广东时代美术馆的展览《林从欣：猪仔叹与毒物赋》的回应。作者采用了一种反讽且加速的写作策略，既有意顺应了这场（高度学术化的）展览透露出的并非真诚的讽刺意味，也是对理性的写作范式的挑战。作为新栏目“我睡着时写的”的第一次尝试，我们邀请了作者来朗读此文。你可以在我们的公众号或网站找到朗读的音频。

法国小说家阿尔封斯·阿莱有一个关于面具的故事。一对青年男女分别收到指控对方出轨的匿名信。女子被告知证据就在化妆舞会上，在那里她将会找到扮成哑剧丑角的伴侣。男子收到了相同的建议——他的伴侣将会扮成刚果船夫。舞会当晚，丑角和船夫的面具果然出现。他向她发出邀请。在狭小的包厢中，两人扭打在一起，撕下对方的面具。而故事的结局是：两人谁也不是谁。她不是那位女子，他也不是那位男子。

毫无疑问，这是一种反讽的策略，反讽作为对话语的挑战，猪仔的叹息中藏着诡诈的笑容，而毒物的致命，不在于提供生死的解决之道，而是发出邀请——不要相信，被欺骗，并享受。



林从欣，《目击者》（黄色版本），2019

这是面具的策略，展厅入口那鸦片邪神的侍女带着的铜质太阳虫面具，其身后的殖民身体早已消失。马来西亚女工哈莉玛，于1924年作为展品被带到伦敦世博会。她用她的死亡来反讽那些想要碾碎并膜拜东方生产性顶点之祭品的白人男性。她是无法高潮的树的彼岸。

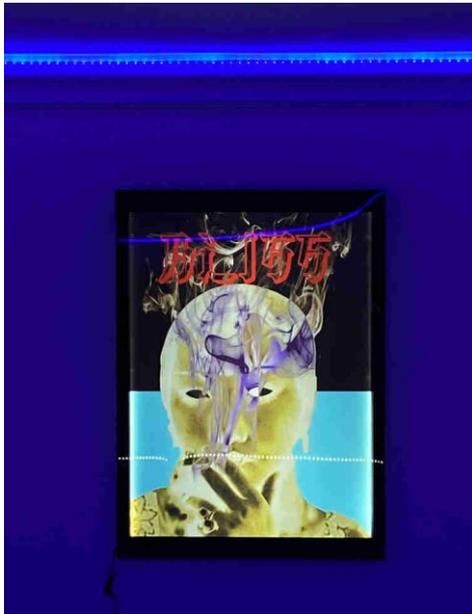


林从欣，《贻害无穷》（第一部分），2020



林从欣，《未来感染的历史》，2020

海滩上的 Globster，是蒙古人的神秘代码。蒙古人喜欢计算那被抛出的烂肉的曲率与速度。这和感染的效率有关——就像所有对于数字痴迷的东方人，那个用头骨建金字塔，用腿骨下棋的帖木儿汗。



林从欣,《香料》(局部), 2019

鸦片店里塑料包装上的使用说明,教你如何
通过屠龙获取双重视觉。这是鸦片的真谛,它
从不产生或者引导欲望,它是欲望迷宫中的假
地图,在你身陷囹圄的时候发出嗤笑——就像
对面的”野蛮人性生活”系列。俄狄浦斯耶
稣杂交的瘦弱男体,在藤蔓中被判与阳具上
的头颅永生,任由那些有复数个乳房的原住
民在欢笑的仪式中消失。而排华法案只是傅
满洲和国会的共谋,华人的情色债务最终变
形成为白人的淫荡表演,而华人则在大火中
轻松遁身。这就是为什么“唐人街”系列有
着招贴画特征。没有什么比招贴画和示意图
更淫荡的了。



林从欣,《对共同演化的可能性和自发产生的寄生性未来所进行的终极哲学冥想》(局部), 2015

那老鼠设下捕鼠夹的菜谱,同样的陷阱也是
那间冥想室。共生的拟真神话相当可笑,所以
病毒设下这个陷阱,一个纯黑的空间去让我
们膜拜它。反之,下着雨的房间却是甚不高
明的梦中清醒。Solaris 星从不是失落的异
托邦,而是纯粹操作性的,清醒的梦。



林从欣,《机器之言, 我父所写》, 2019

那一副展览海报上关闭的大门上机器凿出
的汉字,那些“meaningless squiggles”,曾
被法国期刊用作介绍布朗肖——一个汉字
“白”。这位作家在《至高者》中同样描
述了一次瘟疫。而秘密,引诱着劳动者,
消弭在下水道和地下墓穴之中。

“祝你第四次生日快乐。”

展览介绍和电子版场刊可以通过时代美术馆网
站查看:

<https://www.timesmuseum.org/cn/program/candice-lin-pigs-and-poison>

作者

张煜航, 理论虚构写作者。

本文所有图片均由作者提供

空白的画布

关海芹



我是一个画家，确切地说我自诩为一个画家。

现在，此刻，当我要拿起画笔的时候，我就忘了自己该画些什么。是刚刚和我擦肩而过的女人，还是草坪上正在玩耍的孩子，好像都不是。对于不是的东西，我总能体现出绝非一般的判断力。总有些其他什么，被我忘掉的东西是需要被画出来的，我只记得这些。最好别追问我想画什么，现在我只知道我不想画什么。

我不画刚刚发出第一声啼哭的婴儿，这声音即使体现在画布上也显得过于刺耳，这不过是历史的使然，对他来说也是没有半点的选择。我不画因爱落泪的女人，这泪水在你看画时会将我的画布浸湿，我何苦自讨苦吃。我只是一个被选择的作画人，通过我的画赢得你的目光才是她最终的目的。我不画未来和过去的任何事物，那东西即使出现在想象里也显得不堪一击，我犯不着管它。

说到这，你更应该去看看这些人。他们夸大爱情，推崇盲目的爱情，这种谎言的诱惑力简直要抵过爱情本身。他们期盼明天，怀念过去，甚至蜂拥而至地歌颂简单。我更愿意相信他们追寻的简单是一种纯粹，而不是他们以为的简单，这会使简单导向于一种单薄的论调。结果确实令人沮丧，我也只能遵循我心所感。所有复杂的一切都令我好奇，你知道的，对于一般人来说，这种好奇任何时候都极易产生一种疑似爱的原始冲动，更何况我还是位画家。

怀着这份爱，我不知还能走过多少个日日夜夜，但至少今夜一定可以。

这是一个安静的上午，当我还在苦苦寻觅该画些什么的时候，我对这个可以在人群中独自坐上无论多久都可以不用开口说话的地方变得越发偏爱。我不知道作为一个正在寻觅灵感的画家，一直坐在凌晨五点的公园长椅上对不对，但我知道有种东西使我不得不留下。尤其是这里走过的每一个陌生人，都让我产生了一种莫名的认同感。就仅仅是因为他们即将要走的路我在不久之后也会走过吗？这一切不得而知。坐在这里看远处渐渐消失的情侣，对我来说似乎是一种理所应当的事情。有些时候伴侣就是需要被人看的，这不失为他们在一起的理由之一。即便是这样，我的视线还是频繁地被那些落了单的人所吸引，但也会很快被我有意识地抽离回来。倒不是因为我觉得这种行为有多唐突，而是在此前的情侣们的映照下，这些落了单的人显得额外孤寂。这很难说不是我个人的偏见，就连他们本人都不知道发生了些什么，我已经将这一连串的对比联系在一起。倒也很难说是我个人的错，这么说并不是有意在为我自己开脱，只是你们其中的任何一个人如果能来到我旁边坐一坐，看一看我看过的景，那结果定当是和我差不多的。或许正是为了逃离这被符号化了的一切，我才会选择一直坐在这里，没有走入他们中间。

就这样，时间流淌得很快。

我好像变得有些急不可耐了。最开始我还能看着远处踢球的学生，帮他们踢回滑到我脚边的球。现在，我只能漫无目的的看着眼前发生的一切。是人？是物？还是远处的风景？或者是刚刚走

过的那位年轻的女人？还有那被我遗落在角落的画布，它还好吗？是什么让我突然又想起了它？我已经完全混乱，没有任何把握了。此刻，前面有个大约 30 岁的陌生母亲在盯着我看，她的出现必定会吸引我全部的好奇。对于一个正在寻觅画作并开始出现焦躁的画家，她是及时的。她好像并没有发现我已经意识到她在看我了，我眼睛的余光就像我的画布一样，它可以看的很远，很长，只是没法留下些确确实实可供人看见和谈论的东西。这实在是很难让人信服究竟发生了什么，连我自己也没有底气向他人提起。我还是假装若无其事好了，虽然此刻我的心已经随她而去，但我并不想打破这一切。她突生的好奇，就像这飘忽不定的天气，美好却微凉。大可不必追问这变化从何而来，但谁能阻止的了这一颗想要一探究竟的心呢？谁也不能，包括我自己也无能为力。我不再坚持刚才的一切，就像我早先说过的，我此行的确另有目的。把这一切都留给想象吧，在想象里她开始变得越来越清晰，丰满，可触。这些都是真实的，不容置疑的，无可辩驳的存在。



紧接着，当我看到的东西越来越多，我越发没法动笔了。

画布上好像还是空无一物，天也开始暗了下来。这天已经迫不及待地催促我了，如果是这样，那我就以它为题好了，或许它也正有此意。历史上以它为画的人不在少数，它可是使人类情感迸发的缪斯。按此设想，就算是没有开辟出与前人

不同的一条新路，也算是继承并些许发展了一点他们的老路，单论这点，画的瑕疵就足以不让人们揪着不放，但这不是当前最紧迫的事情，最重要的是我必须为自己寻找到一个靠得住的立场，一个可信的，创作者的立场。想好了这点，我准备开始动笔了。可，变化是如此之快呀，就算已经决定好了以它为画，就算已经找到了足够让人信服的立场，就一定能确保笔下所留的是千万分之一的它，而不是它的千万分之一。我困于此，无解。

天真的暗了下来，我是否已经变得急迫了？

草坪上的孩子们早已离开。我看不见了，就连我自己也像消失在了他人的视线里，这是我第一次有这种感觉。我终于感知到包围在我身边的关于创作的秘密，它们涌了上来，在我被带走了视觉之后。我多想把这一切给记录下来，但目前看起来并不科学，我缺少可以将其表述的工具，同时缺少了公共的立场和探讨空间。这不是在任何一家美术馆或者画廊、剧场、电影院，那里才是艺术诞生的地方，这儿最多称得上是创作萌芽的地方。那里缺少的是一个一个的观众，只有已经被完全捆绑在了一起的群体，每一个看似独立的个人都是他人视角下的“我们”。这里存在的是已经快要被淘汰了的表述方式，缺少了可靠的受众，也根本没法进行接下来的事情。或许可以折中一下，让经过的人帮忙记录下创作的过程，让他们都参与其中，成为创作者，用所有一切能用的上的科技设备，把经过切切实实的记录下来，然后拿给旁人看，不用告诉他们发生了什么，让他们自行推断事情的发展经过，这样创作也就算是完成了。这看起来多让人确信，确信到根本不值得任何人去推敲也能迅速传播开来。

这夜好凉，冻僵的双手是没法握住画笔的。

如果我看不见了，拿不了笔，就不能作画？有人觉得这是肯定的，有人认为疑问也不足为奇，而我肯定是后者。之所以没有在此之前付诸于实际，那是因为我想让这一切看起来比较符合实际。我是后者坚定不移的追随者，所以渴望能找到不厌其烦的解答者。这很容易，这比我思考画什么简单多了。每一个富于爱心的人，都给了我坚定的回答。爱足以让他们这么做。他们富于耐心，永远不厌其烦。他们富于诚恳，永远真挚动人。而我，还是那个游离于追逐画什么而迟迟没法动笔的画家。唯一改变的是，我已经放弃了在画布上作画，转而在人脑中作画了。一来，是因为那可恶的光影带走了我的视觉，搞得我心烦意乱。

二来，是我发现在人脑中作画不失为一种新奇且富于挑战的做法，这会让我安定下来。

黑的夜，让路上的行人变得更加瞩目。

这个地方到了这个点，已经不常有人来了。我只要抓住这个时机，随机作画就好。根本不用靠近他们，也不用猜测下一个人是谁，更不用去妄想发生在他们身上的故事。是谁安排好的一切并不重要，我只是现在站在这里。该结束了，一切就到这里，在我想象之后。

天快亮了，这里没有了学生、母亲，只有一群迷失的孩子。他们正围着我丢弃在公园长椅旁的画架议论着这会是谁遗落的物品。只是他们不知道，他们也终将失去这些东西，除非他们永远是孩子，不是学生、母亲。

作者

关海芹，不懂生活，喜欢文字的艺术系学生。

弗里兹的外面

白磷

ABC

收到 Frieze 面试邮件的时候，我正忘情地玩着手机。一个群发的邮件，告诉我们面试官叫 T。到了约定的那天，我点开会议软件的紫色小图标，特地梳了头发，为遮住背后挂满湿袜子的晾衣架，把背景虚成一团白雾。

等 T 走进我的屏幕。

T 来了，一个闪耀的短发的「她」，身后有一件木质的壁挂书架，书脊随意地倾倒，和她严肃的五官形成和谐的不对称。她有深蓝的眼睛，细密的唇纹，金色头发紧贴头皮，像一顶稳稳的马海毛帽子。

「为什么申请这个工作？」是她的第一个问题。（我申请的职位是雕塑保安，其实更想去媒体部，但又怕写英文太难。）第一个策略是实诚，但我故作谦态：「在做一个关于伦敦艺术世界的调研，所以想参与 Frieze 这个最有影响力的艺术市集」——她对此毫无反应。见状，我开始巧言变奏，试图用狡猾的立场打动她，把嘴咧到一个夸张的程度：「公共雕塑区是一个很好的地方，可以在那里接触到大众，为来看艺术的普通人服务。」最后，为了证明自己体力合格，我努了最后一把劲，「以前做过几次展览的保安，室外站十几个小时没问题的。」说完干笑了一声。

面试只进行了五分钟，结果是没通过。我甚至怀疑是不是牙花露得太多了。

过了大半个月，一个周日，又收到 T 的邮件，原来 Frieze 紧急增加了新冠检查的岗位，问愿不愿意去那里工作两天。当然愿意了，为了 11.5 镑的时薪，还有一张免费的门票。就这样，一个周二的早晨，我坐着大巴穿过晨雾，在贝克街下车，从切斯特路走进了摄政公园，拿到我的工作牌。上面写着 B。

几乎是由衷地、也是自然地，在那一刻我产生了角色感，谁是 A，谁是 C。

草坪那里，我看见了真正的雕塑保安。两个穿着荧光背心的深肤大个子，松鼠也不敢靠近，远远地看着那座名叫「量子转移」的雕塑，仿佛被宇宙射线击中了一般，变成另一件雕塑。我在瞬间理解了，保安的功能是威慑，让游客不要攀

爬（其实草坪上的牌子都已经写好了），面试里的花什在此毫无作用。站着也是辛苦的差事，天气好的话还可以做一点伸展，如果下雨的话，是不能打伞的。

日光从云层间微微析出，晨露受到重力的指引，在雕塑表面拖下一缕缕色泽更深的印痕。摄政公园还是暗得发灰。最显眼的是一座座白色帐篷，大小不一却紧密相连，它们密集地聚拢，而不是按照横纵排列。大帐篷的两页屋顶分得很开，外立面是白色的、正方形的钢材板，一块一块地拼在一起，坚固美观。这些带屋顶的集装箱几乎一个窗子也没有，我在外面转了一大圈，也没有瞥见艺术市集的模样，只有轰隆隆的发电机、抽气机、抽水机在工作。那些机器身上的管道伸近了帐篷里，为艺术帐篷供暖、排污。



一个顶着一大头银白色卷发的高个子女人走了过来，她的脸全部埋在头发里，看不出神情。她冷冷地看了一眼我的工牌，问我银行怎么走（后来才知道是德意志银行），我说我也刚来，要不问问那边那个穿荧光背心的人吧——我们走了过去，问他，他也不知道。

他的工牌上写着 C。

女人终于把脸伸了出来，有些气恼，也许是对着黑人说，也许是对着我说：「开什么玩笑？今天是 VIP 日，你知道我过来多辛苦么？你（们）居然不能帮我，这个银行的入口很重要，和 Frieze 的普通通道不是一回事。」

我这位 B 和那位 C 对视了一下，撇撇嘴，无能为力。她气冲冲地打了个电话，把我们甩在身后，向帐篷的主入口走去。

C 是一个建筑工人，负责照看帐篷外面的施工情况，包括移动厕所。

千手

我的任务很简单，向来访者要求出示新冠病毒测试的阴性结果，或者两针疫苗的证明，然后给他们戴上手环。一上午，我摸了几百只手，套住几百只手腕，有毛茸茸的，有滑溜溜的，有的细得惊人，也有根本戴不上手环的，有割伤的，也有人不想被触摸，有人喜欢勒得紧紧的，还有人特意要求把手环戴在他的首饰后面，尤其是手表，大多数的手散发着香味。重复的香味。

执行了数百次的触摸，很快就饿了。终于到了休息时间，可以带着一张红色的小票去领午饭，这种小票我很熟悉，小时候去公共浴室洗澡就是这样的纸票，老家把这种票叫「扉子」。我猜有门扉的意思，在门口上缴的东西。这会儿和同事还不熟悉，所以大家都是一个人行动。到了一个小帐篷餐厅，看到里面有热菜和薯条，我的肚子叫了起来，于是拿出我的「扉子」，打饭的人转身到后厨拿出一个纸袋，是我的午餐。

我是B，所以只能吃B级的午餐。



一个三明治，一袋薯片，一块巧克力，还有一听无糖可乐。除了三明治，其他都没得选，当然也可以不要。三明治并不是那么回事，一根面包切成两半，里夹着一片冷芝士，如果吃素的话

就加一点西红柿，如果吃肉的话就夹一片薄薄的午餐肉。也不错，我心里想。

吃完了，去C看管的那片移动厕所。他还没吃饭。我打开一间厕所的塑料门，一股酸啤酒味扑面而来，关上门——关不上门。

下午时间过得很快，就和几个同事聊了起来，她们都是艺术院校的学生，因为买不起Frieze的门票所以来打工，有人觉得在这里工作会让简历好看一点。爱玛说，你能认出今天来的名人吗？我说，一个也不认识。卡卡飘过来吐槽：其实让我们查新冠，有什么用呢，来Frieze的人都是good people，打疫苗的就是good people。她卷卷的毛发也跟着在头上讽刺地跳跃，然后偏过头来低声惊叹，看见了吗，那个人的粉色外套太好看了！

第一天，我没有时间进去，人太多了，没法离岗。卡卡说的也对，但我们的工作究竟是什么呢？真的只是充当一个临时的门扉，把一部分人过滤出去吗？我们真的要挡住没有打疫苗、没有做核酸检测的人？我们是信使，盖通行邮戳的人，这是我们至上的权力——就像《城堡》里的巴纳巴斯。那么Frieze是一座难以接近的城堡吗？

秋意

真正的落差，不是A可以进会场里面上厕所，而B和C只能用移动厕所，其实如果有时间的话，我们也是可以进去的，只是没有时间。

阔道上的落叶，一层一层被清洁车卷起，发出不情愿的声音，戴着耳机的跑步者在和清洁车赛跑，我的视觉不再连贯，听觉也活跃起来，鼻腔里都是在夜间唱歌的小虫子的味道，多么好的清晨，艺术家不也这样看世界吗。如果我们能使用一样的知觉，在同一个清晨感受到秋意的暗示，那么我们与艺术的距离为什么不能是相等的呢？

夜晚走出摄政公园，路过皇家音乐学院的排练室，教室的灯很亮，所以里面的人看不见外面，也听不见外面——黑漆漆的大地还有我。我与他们之间的隔断是半透明的，如果视觉只是标记，那么我对他们而言就是空无。房间里，一个人在拉琴，我向前走了走，在相邻的另一个房间，一个人对着薄墙弹琴，再往前一间，是一个人在练唱，他们互相看不见彼此，我却看见了他们，而距离本身是看不到的。

落差，应该怎么翻译成西文呢？「落」、「差」二字并不是同义的词素，而是一动一静，一因一果，组成了一个名词性质的词汇——不断衰老的

差距，不可控的坠落。谁都不愿面对落差，想从混沌走向清楚、澄明，但走不到。落差是一座瀑布，面对落差的人是在瀑布冲进水潭的地方游泳。

女孩

第二天上班的时候，票已经卖完了，一个女孩没有打疫苗，没有做测试，她甚至不知道 Frieze 是什么。她想进去买一本画册，但必须先经过我这关。我问她，你为什么要去买这样的东西，可能会很贵，她说，她很喜欢画。我说，你很喜欢画画？不，她说，我很喜欢画。

只是画，而不是画画，就让她喜欢，她只要画册，真心地要支持她喜欢的画。我莫名激动起来，冒撞地说，我帮你进去买！说完又有些后悔，领导发现我离岗了怎么办，我的钱够吗。但她需要我，一个傻姑娘，我还是要帮她。于是，我脱下荧光背心，交给她，混进帐篷，不再是一个巴纳巴斯，一个盖邮戳的，变成一个有使命的人。

像一个消防员，飙满了肾上腺素，我冲进澡堂一样的热气里。散点一样的人群在看艺术品、看价目册，走来走去，他们的眼睛忙得很，不仅要看艺术品，还眺望着彼此的鞋包。我只知道，我是一个脱了荧光背心的 B，有一个地方我要去，就是一个卖画册的展厅——我不仅要快点找到它，还要在轮休时间赶回去，不然我的领导，一个拿着 A 牌的人，就会看着我，那个目光让我害怕。

在帐篷之间的一个空间，找到了，很多人夹在里面，包围住艺术家。在人缝里我看见了她——一个穿绿色裙子的仙子。人们手中的香槟晃来晃去，我还是钻进去了，找到了书堆。一本很厚，薄荷绿的底色，幸好还有一大摞。要赶紧走了。

我问，多少钱，绿裙仙子笑笑说，不知道。她的脸很好看，但我已经记不起那些好看的容貌，毕竟在帐篷里这样的脸太多了，我只想知道这本画册多少钱。一个黑衣女生不知道什么时候走了过来，拿着一本黑色的活页夹：一本 63 镑，你的卡号是多少？

我从口袋里掏出一张充值公交费的储蓄卡，那张卡，在香槟色的灯光下，有点像一张披萨店的名片，她友好地接过去，抄写了账号密码。

好了？好了。

我夹着书就往外冲，以最快的步速，略过一间间画廊，浮尘一样的词在耳边划过，「超现实主义」，「复兴」，「发你邮箱」，「35000」。

可是，那个女孩，还在外面等我吗？她会不会等不及走了？钱怎么办？

…

她还在，提着我的背心。那个心机深重小市民松了口气，不再附体了。我把画册交给她，崭新地，也郑重地相信，书里有世上最好的图画，每一页都是她爱的，让她好奇的——因为我也从未翻开。

作者

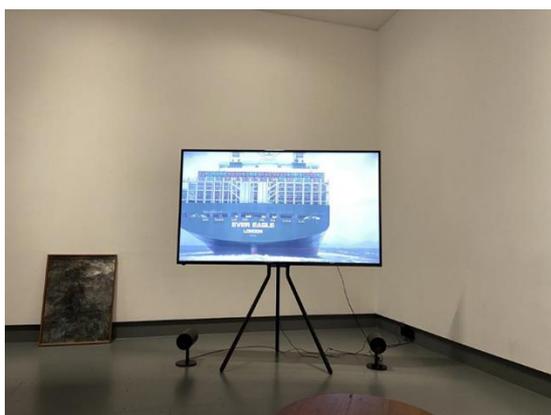
白磷，在做关于伦敦华人艺术家的人类学研究，对人好奇，对写作犯痴。

伦敦散记：错位和横跳的生产

小丘

“可能那时被强行抬走的时候，有些东西丢失了，也有一些被抖了出来。”

这是一个空心狮子铜像的自白，在李继忠的作品《复还、修缮与进退维谷》中由一个粤语女声娓娓道来。香港日据时期，它从城市某处的广场被掠夺到日本，就此被卷进了历史的链条，咯咯作响，至今仍不时因细微的摩擦冒着黑烟。在时空和权力运行的旅程里，假如它有灵魂，也一定会对自己的位置产生困惑吧。随着影片，我试图想象着它在汽船底层仓库里如何消磨那些时间。海上颠簸，偶尔会有日本船员进出，它也许能察觉到那种语言和曾经身处他处时所听到的不甚相同。它常常凝视着一边的维多利亚女王雕像，那纪念碑气派一时，顺着帝国权力的光泽嵌入殖民地的维多利亚广场，现在也沦落到与杂物废品和混沌的灰尘共处一室。抵达日本后它们的象征和身份消殆尽，在盟军眼里不过是一堆贵金属原料，尚可用来回炉铸成军团的武器装备。然而兜兜转转，包括它和女王在内的四座铜像竟然幸免于烈火，三年后回故土。可惜早已时过境迁。它云淡风轻：“变换即是永恒”、“把骄傲寄托在死物上，你说人类是不是愚昧虚妄得可爱？”作为一个交缠了权力象征和社会意义的部件，它在那个时代注定漂流失散。那作为人呢？



李继忠，《复还、修缮与进退维谷》，展出于 Tabula Rasa 画廊，2021

看完放映走出画廊，天色已黑，冬令时让伦敦的夜晚来得更快。方才沉浸在东亚语系的历史

语境中的两小时让我又产生了错位感。像一辆列车载着那些时刻从我的意识里离站，轨道被牵引着发出阵阵轻颤。但很快我就消解了这种感觉，最近两个月里我已经对此习以为常。不过，这件作品里的内部视角引起了我的强烈共情。某种程度上，我也是个跨越国界和话语体系流通的物件，观察着外面震荡变化的世界。

“有些东西丢失了，也有一些被抖了出来。”——丢失的是与国内语境连续互动产生的稳固身份，抖出来的是更为波动、难以言说的认知框架与自我定位。

两个多月前我抵达伦敦，正式开始攻读艺术史的学位。与铜像在他乡重熔再造的命运相似，我被一下子释放到了全新的语境，一个充斥着反殖民主义话语和施加身份政治肥料的文化土壤。这里也有一套新的语言：西方—非西方，白人—黑人，殖民者—被殖民者，中心—边缘，自我—他者……我略显尴尬却理直气壮地使用着，这些滞重而宏大的词汇让人不敢轻视，但它们对我来说是什么？当我使用它们的时候，对我本身产生了什么作用？还是说这不关乎我本身，仅仅是流通中我与这个话语系统相接的副作用？

我的尴尬来自经验的缺失和话语的错位，两者推着我前进。我必须时不时地校准我的定位，选择一个既安全又有能动性的角度投入其中，满足课程需求和自我提升的愿望。中国佛教艺术课上，我扮演着悠久历史和文化遗产的继承者；博物馆理论课上，我为自己并不熟悉的原住民艺术品声张正义；艺术史理论课上，我用后殖民或马克思理论介入艺术品的分析与评论。我就读的学校以左翼和反殖民主义视野而闻名，这样的校园无疑为多样的生成提供了空间。尽管如此，一种焦灼感也始终徘徊在我心头——在如此庞杂的或重合交叉或平行的多重语境里，我该如何生产？又该生产什么？



学校图书馆一角

感知在交战，我不断把它们区分又整合，以便嵌入不同的图像、语言和象征系统中。但有时我也会察觉到言辞的无力，也许这是理论学习的必经之路。某一天的艺术史课堂上，讨论开始于现代艺术对非洲原住民艺术的挪用与排除，我们接着又谈到“另类叙事”。可这种“另类”到底怎么写，由谁来写，用什么具体的词汇？教授磕磕绊绊的语气预示了问题的艰难。我对同学说，问题在于甚至没有可替代的语言来进行新的描述。前两天我刚好看了一篇文章介绍印第安艺术家发起的 no word for art 运动，大意是讲“艺术（art）”一词是一种方便西方叙述的建构，在印第安人原始的语言中不存在能与“艺术”对应的词语，因为他们的祖先对于经验和表达的关系非常直接和自发。似乎修正主义是一条没有尽头的路。现代性和殖民性是一体两面，今天的世界建立在这个矛盾之上。批判的目的未必是要推翻现有的一切，我了解殖民主义话语也不是为了给我的知识体系增添一块孤立的拼图，而是为了建立另一种理解世界的可能性：如果不是单方主导的线性发展的历史叙事，还可以是什么？那种渴望如此迫切却始终遥远，遥远得让我们难以想象。

这堂课以无数的疑问和挫败收尾。另一门历史课却意外的给了我答案，我接触到了历史学家杜赞奇（Duara Prasenjit）提出的“复线（bifurcated）历史”的概念。过去不仅直线式地向前传递，其意义也会散失在时空中。历史叙述在发掘过去的同时，也可以利用散失的部分来考察“现在”是如何决定“过去”的，被排除和遗忘的历史得以在这个考察的过程被揭示。这一方法被作者用来例证中国民族主义话语的建构如何对抗单线的叙事传统。同样它可以用来解放任何被压抑的群体和过去：黑人、女性、少数群体、不正确记忆……如果我们已经预见到单一结构的困境，至少现在可以珍惜和保护正在发生、却注定要被抹去的那一根根细线，给将来留一个可以抽丝剥茧、提取出复线的切口，编织出一个更和解的网。

相比于艺术学科，史学的新鲜视角和其对自我了解的有效性让我沉迷。更何况，在海外的环境难免会碰触到政治身份带来的复杂性。将自己暴露在复杂中是一场认知层面的涉险。出于种种个人的情感和选择，我已经知道有什么能越过各种知识的滤膜，准确刺痛我。一个民族的历史概念往往是过去与当下的消极联结，而非积极的关系，这是关于创伤的话语的矛盾所在。那段时间

流连于中国现代史档案库的我很清楚这种矛盾。我固然知道记录在册的不一定完全还原，对奇观的凝视更容易误入歧途。禁忌铭刻成一座独木桥，现在我有走过去的机会，却发现两边是如此的割裂和二元对立，以至于试图弥合的付出只能由个体承担，在不同的思路 and 选择中反复横跳，忍受着煎熬和穷途末路的疲劳。

我也会担心过度陷入对身份的凝视，而失去了自我改造的能动性。一个午后我踩着唰唰的落叶来到距离学校一条街的画廊，那里正在展出艺术家蒲英伟在伦敦驻留期间的展览《血字的研究：革命现实主义的再次起源》。一进入展厅，熟悉的视觉威力迎面而来。红色扬厉的大尺幅绘画昭示着权力的在场。几乎是同步，我开始局促、紧张，突然不再受限的创作和观看环境竟然让我不习惯，意识到这点后我先是想笑，然后立刻陷入失落。如果不是一样拥有中式反馈机制的人，恐怕很难理解这份波动。那么展览主题所指的是哪种革命？什么现实？它们的主语是我吗？凑近画布，我发现艺术家确实很会“画”，各种图像的拼贴涂改让画面的质感与文本极具可读性，再现了意识形态美学的传统：文字、人物头像、品牌标志、旗帜……我无意钻研他的象征系统，那里有无数的空间，铺开顺畅、倒刺和拧巴的小径。任何人都能获得隐喻和解释。就像一座棱镜，散射出不同异见的光线。



《血字的研究：革命现实主义的再次起源》展览现场，Mammoth 画廊，2021

博尔赫斯曾经描绘了一个地下室里包罗万象的小圆球——阿莱夫，如果它真的存在，应该就是无限趋近于曲面的棱镜切片，视觉相接的那个表面，一步一景。艺术家制造的是阿莱夫吗，

我不知道，但他显然卷入了这样一个多方面与本土错位甚至相斥的政治文化环境中，勇敢投身其中。互补的经验提供了全景的观看。反身，回旋，弥散，从内向外，新的叙述似乎在显现。

我低头看见画廊地板上涂鸦和碎片的纸屑，像经历过激烈的斗争后的痕迹，也可能是一出粗糙的庆典。谁说得准。展厅里石柱上有一些彩色的传单，比起传单不如说是宣言，写满了艺术家独创的“帝国字体”（由俄文字母、英文构词和中文字体共同构成的文字）。三个庞大的主体纠缠在一起，本土、现场和历史在这里交汇，写下未来的预言。我拿起一份，踏出画廊融进街道。那上面写着：“Tomorrow you are about to enter a red era”。我把它带出来，它把我带进去。

然后有了这篇文字。我后来查到阿莱夫是希伯来语字母的第一个字母，神秘哲学家认为它意为“要学会说真话”。我试图用一种感性的、描述性的语言来生产一根细线，避免编织进被建构的某种“真实”。我多次踌躇不知如何选择措辞才能精确地表达。在自我审视和审查中，文字背后的立场与信念也在参差跳跃。依然有困惑，庞大模糊的一种困惑，我所做的就是面对它。不断试探和对抗，才能创造出建构的能量。

作者

小丘，艺术史初学者，喜欢漫无目的写作，现居伦敦。

《歧路批评》是一项诞生于 2021 年的艺术批评实验

《歧路批评》首先是一个独立、开放的艺术批评平台。我们关注当前在中国大陆出现的当代艺术实践和不断变化的艺术生产机制。我们鼓励批判精神，致力于重构艺术批评、艺术生产、日常生活三者之间的关系。我们欢迎各方来稿，尤其期待来自非专业写作者的稿件。

编辑：刘伟田、黄梓耘、聂小依

公众号：歧路批评

微博：@歧路批评

网站：www.qilucriticism.com

80

邮箱：qilucriticism@163.com