

“小运动”不是什

What “Little Movements” Is Not

学术主持：刘鼎、卢迎华、苏伟 Academic Hosts: LIU Ding Carol LU Yinghua SU Wei

“小运动”是我们从2010年来开始的一项研究课题的名字。它与任何社会运动没有关系。这个命名来自于对我们所感兴趣的研究对象的感受。到目前为止从大家对该项目的反馈之中，我们也认识到有机会澄清和讨论“小运动”不是什么与解释“小运动”是什么可能是同样重要的。“小运动”和规模无关。在“小运动”中所指的“小”不是相对于“大”提出来的，而是描述一种内化了的和反思性的工作方式。被纳入“小运动”研究范围的是我们在平时的旅行和工作积累中所接触到的、目光所及的艺术实践。这些实践总是建立在具体工作中对于具体语境的真切体会之上，在工作中触摸和认识系统中的边界，并试图通过思考、言论、研究和实践拓展这些边界，或者是拓展对于边界的认识。在这样的工作中，实践者们往往通过自我的建设和自我的实践来改变我们所认识的现实的形态。“小运动”与大小无关，却与基础的工作密切相关，没有最具体的工作、体验和思考，就不可能有“小运动”中所研究的项目实践者们在本质工作上所做出的努力。

“小运动”不是社会运动，也没有具体的运动纲领，但“小运动”有求变的诉求，并在此诉求的推动下，在艺术和思想生产的内部进行自我认识和自我建设。“小运动”中的实践者一直在寻找自我运动的内在动力，它描述的是一种进行中的工作状态和一种由于时刻自我审视和自我塑造而持续拥有的活力。

“小运动”的研究和展览计划不是一次历史性的回顾，尽管它涉及80年代、90年代、2000年后的文学艺术实践。它也不是全球性的归纳，尽管它也涉及了来自美国、欧洲的数个实践案例。我们在这些跨越时间、地域和艺术界的实践方式中看到了一种平行性，这种平行性在于，它们强调的都不是无限扩大的外延，而是不断深化的内部工作。虽然有的实践已经终止，有的实践甚至还未有更广泛的传播，有的实践虽然一再被作为历史节点被提及，但其对于艺术本体的重要性还远远尚未被充分认识和谈论。“小运动”中的实践有的基于对于某一历史时刻的感知和对于艺术系统的塑造所深怀的理想，有的基于现实的阻碍和实践者本身意识的前瞻性与时机的错位，有的基于对于所处语境的不满足并希望有所突破。无论它们是源于何种前提和语境，它们的发生和存在都已经或即将在不远的将来对于我们已有的经验提出新见解和开辟新可能。

“Little Movements” is the title of a research project we initiated 2010. It has nothing to do with any social movement. The title is a summary of our overall impression of the subject of our research. Based on the responses we've received towards “Little Movements” so far, we understand that having the possibility to explain and discuss what “Little Movements” is not is just as important as describing what “Little Movements” could be. “Little Movements” has nothing to do with scale. The word “little” in the title is not meant as the opposite of “large”, but rather as an adjective for an introspective and contemplative way of working. The scope of the “Little Movements” research project covers artistic practices we've come in contact with and read about in our travels and practice. These artistic practices base themselves on specific experiences and responses to specific situations through their groundwork. In their practice, they try to feel and understand the boundaries of the system and extend them through their thinking, speech, research and practice. In their work, these practitioners tend to affect our understanding of the state of reality through self-construction and self-practice. “Little Movements” is not about big or small but about the most fundamental level of work. Without engaging in the most specific work, experience and thought, there wouldn't be any of the efforts made on the most essential level by the practitioners of the projects featured in “Little Movements”.

“Little Movements” is not a social movement, and it has no guiding principles, but “Little Movements” does seek change. Driven by this pursuit, it engages in self-recognition and self-construction within the production of art and ideas. The practitioners in “Little Movements” have persistently sought internal momentum for their own movements. It describes a state of work in progress, a continued vitality drawn from constant self-examination and self-reshaping.

The research and exhibition plan of “Little Movements” is not a historical retrospective, though it does touch on literary and artistic practices from the 80s, 90s and 2000s. Nor is it a global assessment, though it does contain numerous practical cases from the United States and Europe. In these practices that cross time, regions and art scenes, we see parallelism, and that parallelism rests in the fact that these practices are not stressing limitless expansion but constantly deepening internal work. Some of these practices have already ceased, some haven't been spread very far, and some have been mentioned before as links in history, but overall, their importance to art in itself has yet to be adequately recognized or discussed. Some of the practices in “Little Movements” are based on perceptions of certain moments in history and deeply held ideals about the shaping of the art system; some are based on dissatisfaction with the context they are in and hope for a breakthrough. Regardless of their conditions and contexts of origin, their emergence and existence, they have or soon will provide fresh insight into our existing experience and open up new possibilities.

The “Little Movements” research plan entails the organization of in-depth group discussions with initiators, practitioners, participants, observers and critics about the backgrounds, origins, developments, influences and artistic ideals behind



卢迎华



刘鼎



苏伟

“小运动”研究计划的开展是通过组织一系列的群论，与发起者、实践者、亲历者、旁观者和批评者围绕每个实践的背景、来龙去脉、影响以及它们背后的艺术理想展开深入的讨论。一方面从实践者和经历者的叙述中更细致地了解每个项目的内容和经过，一方面也从讨论中更深入地理解每个项目实践的语境、希望解决的难题和仍然悬而未决的问题。这些问题并不是这些实践者独自拥有的，而是我们所共同面对的挑战，也给我们提供了更进一步认识我们所面临的语境的渠道。这些实践者遍布各地，我们也尽量去到实践的现场和基地，在相关的场所举行各个小规模的讨论会。

我们也将展览开幕之前发行《小运动——当代艺术中的自我实践》的出版物，这是一本介于展览画册和理论文集之间的出版物。每个章节除了包括与各个实践相关的文字、图片和实践者的个人资料以外，我们还选编了相关课题的一些批评文本，这些理论讨论所涉及的问题正是“小运动”的实践所关注、触及和希望解决的问题。这些理论的引用和呈现不是为了界定或者是阐释实践本身，它们的平行思考为“小运动”的实践提供了一个理论的语境，也是更好地理解这些实践的基础。这些理论文本并不是为了这些实践而特别撰写的，是我们在研究的过程中所接触到的文本，它们的出现不是偶然的，甚至可以说是必然的，因为它们所感受到和思考的问题与艺术的实践者们是一致的，它们是艺术思考中的实践者，只不过它们的实践是用文字、语言，而不是创作或行动来进行传达。从这个意义上讲，这些文本和艺术实践一样是一种开拓性的创作。在这个过程中，很多与“小运动”所研究的实践相关和不相关的艺术家、批评家、策展人和学者都加入到了讨论之中，我们也邀请很多艺术家为《小运动——当代艺术中的自我实践》撰稿，或者描述自我的实践，或者描述他者的实践，或者从理论的角度来认识“小运动”中研究的实践所昭示的问题，参与到“小运动”的思想运动和思想生产之中来。

本期《美术文献》的“小运动”专题呈现了该研究计划中的九个案例，这仅仅是“小运动”的一个局部，更完整的面貌和研究成果将以展览的形式和大家分享。展览将于2011年9月10号在深圳OCT当代艺术中心展出。这将会是一个结合文献和作品的展览，既有与每个实践相关的文本、图片和素材，也将呈现他们的创作成果。

these practices. Through the accounts of the practitioners and participants, we will gain a detailed understanding of the contents and experiences of each project, while also gaining a detailed understanding of the context of each project, the problems it hoped to solve and the problems that have yet to be solved. These problems are not unique to these particular practitioners. They are challenges that we all face, and they provide a channel for recognizing the context we face. These practitioners are scattered across the world, and we will do our best to visit the scenes and bases for these practices, and hold small discussions at each site.

Before the opening of the exhibition, we will also release the publication *Little Movements – Self Practice in Contemporary Art*. This publication lies somewhere between an exhibition catalogue and a collection of critical essays. Each chapter will include texts, pictures and biographical details related to each practice, and we have also selected critical essays on related themes. These essays touch on the very issues that the practices in “Little Movements” focus on, touch on and hope to resolve. The use of these critical essays is not to define or explain the practices themselves; their parallel thinking will provide theoretical context for the practices in “Little Movements” and a foundation for better understanding of these practices. These essays are not written especially for these practices. Instead, they are writings that we have come across in the process of our research. Their emergence is not coincidental, but, one could even venture to say, inevitable, because their perceptions and the questions they ponder are in keeping with those of the practitioners. The writers of these essays are practitioners of artistic thought, except that their practices are carried out in words and writing, rather than creations and actions. In this sense, these writings and artistic practices are trailblazing creations in the same manner. Throughout this process, many artists, critics, curators and academics connected or unconnected to “Little Movements” have joined in the discussion, and we have invited many artists to pen essays for *Little Movements – Possibilities of Self Practice in Art*, either to describe their own practices, to describe the practices of others, or to approach the issues raised by the research of “Little Movements” from a theoretical perspective and join into the movement and production of ideas that is “Little Movements.”

The special report on “Little Movements” in this edition of *Fine Art Literature Magazine* presents nine cases from this research project. This is only a part of “Little Movements.” A more complete presentation of the research results will be shared in the form of an exhibition. This exhibition will be hosted by OCT Contemporary Art Terminal in Shenzhen as an OCAT Youth Project, to be held from September 10 to November 10, 2011. This exhibition will be a combination of documents and artworks, presenting writings, images and materials related to each case as well as the creative results of their practices.

Translated from Chinese to English by Jeff Crosby.

《全球艺术与美术馆》

Global Art and the Museum (GAM)

With essays by

Emanoel Araújo
Claude Ardouin
Savas Arslan
Louisa Avgita
Joaquín Barriendas
Rodríguez
Hans Belting
Andrea Buddensieg
T.J. Demos
Thomas Fillitz
Laymert Garcia dos Santos
Miguel A.
Hernández-Navarro

Oscar Ho Hing-kay
Angel Kalenberg
Ramón Lerma
Justo Pastor Mellado
Masaaki Morishita
Colin Richards
Jack Persekian
Wonil Rhee
Rafael Sámano
Mirjam Shatanawi
Eugene Tan
Peter Weibel

The present volume investigates the process of global art production and art consumption and the extent to which it is prompting a critical reevaluation of the notion of mainstream art. The project *GAM - Global Art and the Museum* was initiated by ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, Germany with the aim to explore the impact of art's globalization on art museums, their audiences, and the art market. Whereas the art market, like its new clientele of collectors from many parts of the world, acts on a global scale, art museums, but also ethnographic museums, operate within a local framework where they encounter audiences from most diverse cultures and societies. The present volume probes deeper into the agenda presented in Volume One in the GAM series, *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, published in 2007 in that it incorporates a rich number of art institutions whose responses to globalization vary strongly from one place to the other, thus contradicting the impression of a nascent global conformism. The definition of global art hinges on a twofold distinction, as contemporary art differs both from modern art and so-called "world art". The competition with popular mass media and with neo-ethnic traditions of art and crafts puts pressure on its claims to become mainstream art. Part one of the book treats a variety of general questions arising from the new geographical range of art production, while the various contributions in part two document the diversity of art museums with respect to their roles in a regional or urban culture.

HATJE
CANTZ a ZIKIII book



没有边界也没有历史的艺术

Art Without Border or History

《全球艺术与美术馆》简述 About Global Art and the Museum

文：卢迎华 Text: Carol LU Yinghua

1984年，德国艺术史家汉斯·贝尔廷（Hans Belting）出版《艺术史终结了吗？》，一部在欧洲和美国艺术界引起争议的著作。这是一部反思当代艺术和当代艺术史学的论著，对于传统艺术史的书写是否仍然适用于理解和记录当代艺术的创作提出质疑。当代艺术的实践已经超出了线性的、交替发生的规律和经验，而是在同一个相当长的时间段内多重线索地、交错发生地上演着精彩的表演。这不仅仅是对艺术史本身的挑战，更是一种对于已有的艺术史学的方法论相关的惯性、经验、权威和权力的挑衅。

从2006年起，贝尔廷又一次开始向艺术史的方法论开战，并且提出了“全球艺术”的概念。这不是一个时髦而空洞的词汇。这个概念是针对当代艺术在1989年之后所发生的深刻变化而提出的。这一出发点被艺术史家安吉拉·白蒂斯格（Andrea Buddensieg）在为《全球艺术世界》一书的前言中准确而激动人心地描绘为“当代，而不是现代，已经变成风靡国际市场的一个词语，因为它描绘了一种没有边界也没有历史的艺术。”当代艺术在迅速



“当代印度的全球化和艺术”，2008年10月10日至2008年10月11日《全球艺术与美术馆》在新德里组织的工作坊和研讨会。

成长 and 强大的艺术机构和艺术市场的双重影响下正在经历着复杂和生动的蜕变和发展，很多的变化已经超出了艺术史经验中对于艺术生产的理解，特别

是超出了西方艺术史学的经验和理论框架，更是超出了地理、时间、经济、政治和文化的多种边界。

为此，汉斯·贝尔廷与德国新媒体艺术学院和中心（ZKM）的主席、著名的新媒体艺术家彼得·卫贝尔（Peter Weibel）合作，以ZKM为主办机构，开启了一个历时数年、仍然在进行当中的、庞大而不空泛的项目。在这个项目中，贝尔廷自身也在逐步地深化和更正自己对这个问题的看法，这个变化可以从该项目所组织的一系列研讨会和出版物的题目的演变中可以看出。这个项目简称为“GAM”，是“全球艺术和美术馆”的英语缩写。贝尔廷在开始命名这个项目的时候体会到在1989年全球化的语境中，影响和塑造艺术实践的不再仅仅是参与艺术生产的个体艺术家、批评家、策展人或艺术史家，而是一个系统性的力量，是

艺术机构，特别是美术馆包括现当代艺术馆以及演变和调整自我定位的人类学博物馆（比如伦敦的大英博物馆等）的大量出现，以及它们在回应和影响当代艺术思考和创作时的活跃表现。所以

“GAM”前期所举办的几次大型研讨会都邀请了来自世界各地各种类型的博物馆和美术馆的馆长或策展人，从他们各自具体区域和美术馆类型的实践出发，讨论当代艺术的变迁和现状。这些研讨会上的发言被集结成册，于2007年出版了《当代艺术与博物馆：一个全球的视野》一书。在此之后，连续举办的两次大型研讨会又体现出GAM的核心人物对于这一问题的看法得到进一步地拓展，那就是将经济和艺术市场与艺术机构平行地作为一个重要的方面来研究和探讨，这其中就包括了突出的中国现象，由于短期内艺术市场的膨胀和发展使中国当代艺术的生产得到了前所未有的关注和资源，而艺术生产和思考也在这种生态之中形成其特有的面貌。因此，艺术市场和经济、拍卖行、企业开办的美术馆、收藏家等，与艺术家和博物馆一样成为当代艺术的语境和有机的组成部分。

2011年9月在ZKM艺术和媒体中心即将举行题目为“全球的当代·1989年之后的艺术世界”大型展览。这个展览是“全球当代艺术与美术馆”（GAM）这个庞大的调研、研讨、工作坊、演讲、写作、出版、网站等各项同时交叉展开进行的计划的总结汇演。它的核心是贝尔廷提出的全球艺术的概念，旨在全球化的背景下研究当代艺术实践和多中心的艺术世界。这个为期六年的多重项目强调全球化和全球经济一体化紧密的关联性对于艺术世界的塑造，希望提出新的语汇和建立新的价值系统，来认识这个不再仅仅是一种西方现象，也不仅限于艺术家，而是包括了美术馆、画廊、艺术市场等艺术系统的其他组成部分的实践的艺术世界，一个全球的艺术世界。这个项目在理论上和观念上呼应并且反思了1989年在巴黎东京宫举行的“大地魔术师”展览希望打破西方和非西方艺术家的创作实践长期以来被以欧洲和美国为核心的艺术史所分割内外的面貌，并且更深入也更激进地揭示了不仅仅是艺术家的创作，还有艺术系统的其他方面，包括艺术理论的形成在世界各地的实践之间的平行性和不可忽略的关联性。



“成型中的新艺术地理”，2009年5月21日至2009年5月22日《全球艺术与美术馆》在香港组织的工作坊和研讨会。

作为全球艺术的当代艺术：一次批判性的分析

Contemporary Art as Global Art, A Critical Estimate

文：汉斯·贝尔廷 翻译：徐云涛 编辑：苏伟 Text: Hans Belting Translation: XU Yuntao Edited By: SU Wei

当代艺术已经成为一种社会现象，一种交流工具。与之前我们所知道的艺术相比，它已经变得面目全非，因为它受影响于全球化这个我们刚刚体会到、也正在努力探究其结果的现象。

全球艺术

是时候开始讨论全球艺术的性质与目的了。20年前，也就是20世纪末期，初显雏形的全球艺术如同凤凰涅槃一般从现代艺术中脱胎而出，并且是站在了现代性哺育的发展和权威之理想的反面。艺术生产随着1989年世界范围的政治经济格局动荡而扩展到全球，当代艺术，这个长期被用来指代当下艺术的词开始呈现全新的含义。这一空前变动所导致的结果是对任何欧洲中心主义“艺术”观延续性的挑战。全球艺术再也不是现代艺术的代名词。因为对于当代的定义不再只是时间上的，我们也意识到它可以是象征意义上甚至是意识形态层面的。全球艺术为艺术市场所呈现却又被其扭曲：艺术市场在游走于各国文化之间时，采用的不仅仅是经济机制的策略，它还主导着艺术生产的方向，而对于艺术生产我们的分类仍然不甚明晰。

从全球范围来看，艺术并不意味着与生俱来的审美气质，也不是什么应该被看做艺术这类的全球概念。艺术不是在再现一个新的语境，语境或者焦点消失了，而艺术又因为民族、文化和宗教上的地方主义、宗族化等逆全球化运动而带有一种自我矛盾的特征。很明显它和现代性是不一样的，现代性自我约定的普世主义建立在霸权式的艺术观上。简而言之，当今新出现的艺术是全球的，这和万维网是全球的没什么两样。因特网是全球的，是因为我们在世界各地都可以使用它，但这并不意味着其内容就是全球通用的。我们可以自由访问因特网，同时也可以对这个世界做出我们个人的回应。但这也给当局造成了麻烦，引发了后者对之加以控制的欲望。确切地说其原因在于当局面对的这些问题就本身而言是地区性的，但网络传播的信息和意见体现出的创造性不受审查，可以自由流通，因而威胁到了本属于地区性的问题。对于西方艺术批评界来说要接受全球艺术（不仅仅是新的地理范围的艺术）这样一个新事物可能是件难事。不过想要让艺术遵循西方模式在相似的体制内行事就有点一厢情愿了。

控制并非政治独有的问题：在艺术批评和美学中都存在着这样的问题。全球艺术在政治层面看来或许极具批判性，不过对于泾渭分明的艺术分类来说也是具有批判意义的。新兴艺术常常模糊了主流艺术和通俗艺术之间的界限，这样一来也就通过本土的传统废止了西方艺术和外族艺术这种陈旧的二元对立，就像是贾斯托·帕斯特·梅拉多（Justo Pastor Mellado）向我们展示的智利和巴拉圭的例子一样。正如杰昆·巴连多斯（Joaquín Barriados）在本书中的论文所阐述的那样，从西方视野来看，全球艺术反映了一种地缘政治甚至“地缘美学”的特征。它是一

种象征性资本，即使西方修正派试图通过自我调整汇率来操控他们的货币，这种象征性资本的价值还是会因地而异。带有异域文化特征的差异性开始走俏市场，它同时也成为艺术市场中初到者的准入证。

世界艺术

全球艺术和世界艺术有时候是通用的。不过世界艺术是一个旧概念，是对现代主义的一个补充，由于当时大部分艺术品还陈列于西方美术馆里，安德烈·马尔罗（André Malraux）便在其一部战后撰写的著作中对这个概念做了详尽阐述，这是一本关于脱离美术馆的普世艺术的书。世界艺术一如既往地所有时期的艺术归为人类的遗产。事实上，如果不考虑现代主流艺术下关于美术馆和人类学博物馆的争论，世界艺术这一概念将使得任何来源的艺术都可接受。这已经在国际法中有所体现，其意在保护艺术和历史遗迹。位于东英吉利海峡诺里奇（Norwich）大学的世界艺术研究学院（The School of World Art Studies）对于这所大学而言算是一个新生事物，它为当今的世界艺术议题提供了一个很明确的范例。该学院前身是其所继承的塞恩斯伯里收藏馆（Sainsbury Collection），其藏品来自于非洲和大洋洲，它们就像是现代艺术形式主义和普世美学中的一份子一样也被当做艺术品与现代艺术平起平坐。在学院授课的约翰·奥尼安（John Onians）也持相同观点，他编辑出版的巨著《撑起世界艺术的巨神》（Atlas of World Art），内容从石器时代一直至今，与此次项目同时存在的还有世界艺术图书馆。莱顿大学（Leiden University）主持的一个类似的项目则收录在《世界艺术研究》（World Art Studies）中，该杂志的供稿人全为艺术批评家和人种学家，也就是说两类长期采用不同方法思考、研究的学者。

从某个层面来说，基于现代主义普世性的艺术观和世界艺术这一概念是紧密相连的，现在看来这种世界艺术则有些怪异，就像是它在西方艺术观和多种形式之间，尤其是和异族之间架起了一座桥梁，而“艺术”一词使用在异族的创作之上则显得有些武断。将人类创造的任何形式或工作看做是艺术，这是现代主义者的美学范式。世界艺术——一种将创作看做纯粹“形式”的审美概念或者是可以证明世界范围内的个体创造性的证据——在安德烈·马尔罗关于“想象的美术馆”一书中有很好的阐述。事实上，想象中的美术馆是存在于人们头脑中的一座建筑，一种想象的建构，也是世界美术的缩影。世界美术从来都不在人种学家的思考范围内，他们以特定的文化方式和最为具体的角度研究土著物品。把“种族”、“原始”这类的标签放在这里很可能也成问题，不过这是出于另外的原因。萨利·普莱斯（Sally Price）在其《文明地区的原始艺术》（Primitive Art in Civilized Places）一书中针对西方的艺术观谈到了这一点，她对人造品和艺术品之

间的模糊界限做了深刻的阐述。

同时，世界艺术也和文化的身份政治相关，这是现代主义没有阐述的，因此当今的世界艺术仍然坚持其传统，认定视觉创作是文化实践。世界艺术还因为越来越多的前殖民地国家施压索要本国艺术品而备受关注。西方大城市里的美术馆常常因为其作为帝国政治和殖民主义的前沿阵地这一身份而受到谴责，现如今，他们需要重新思考他们的收藏观念以防止藏品流失。大英博物馆就是一例，馆长尼尔·麦格雷格 (Neil MacGregor) 认为其博物馆“取之于世界，用之于世界”。秉承这一观点，他于2007年主办了一次大型中国秦始皇兵马俑展，吸引来大量观众，这也就更证实了他的观点：不仅仅是收藏，更要推进世界艺术。当时我在罗素大街 (Russell Street) 见到一个书店，不经意之间，它为我们做出的这种区分提供了一个很生动的例子。书店老板将书分为世界美术和全球美术摆放在同一个橱窗里，虽然两类书都是关于中国艺术的。《中国艺术家》，一本讲活跃于新兴市场的中国艺术家的书，和街对面大英博物馆的展览画册放在了同一个橱窗里，这在20年前是根本讲不通的。

1982年，让-路易·普拉德 (Jean-Louis Pradel) 出版了《世界艺术潮流》(World Art Trends) 系列的最后一本，然而里面提到的23个国家多数为西方国家。不过，如今的世界艺术指的是异族的遗产，是从世界层面来讨论艺术的。世界艺术所包含的不仅仅是西方世界保存于其国家美术馆的文化遗产，也涵盖了其他民族的文化。事实上，长期以来世界艺术主要为西方美术馆所掌控，在那里，世界艺术就像是殖民时期被放逐被争夺的珍品。为了保护他们的藏品，18家西方美术馆馆长最近签署了一个声明，要保留他们作为“世界美术馆”的地位，要为整个世界服务而不是一两个国家或民族服务。世界美术馆这个概念源自于现代性所提出的为世界树立一个普世的范式。而全球主义是对普世主义的一个回应，旨在市场中传播差异的象征资本。全球艺术实质上与世界艺术有着本质的差别：无论创作的个体怎样定义艺术，全球艺术概念下的艺术实践总是作为艺术产生的，这点和当代艺术实践相同。

世界艺术史还是全球艺术史？

今天，世界艺术史出现了新的争论。世界艺术史和世界艺术研究不一样，它是指全球范围的艺术都可以用做为西方规则的艺术史方法研究。这一问题在大卫·桑默 (David Summer) 的书中有体现，书中世界艺术史是作为一个副标题的一部分出现的。后来，《艺术史是全球的吗？》(Is Art History Global?) 一书的主编詹姆斯·埃尔金斯 (James Elkins) 对此做出了批判。桑默认为世界任何一个角落都可以用艺术史的方法来研究，而埃尔金斯则坚持在“区域范围内研究艺术史”而不是以偏概全。在他的评论文章《作为全球学科的艺术史》(Art History as a Global Discipline) 中，他提出“五条观点以反对将艺术史作为全球范围的标准。”在大卫·卡里尔 (David Carrier) 最近出的一本书和惠特尼·戴维斯 (Whitney Davis) 即将问世的书中，都谈到了在全球范围内研究艺术史的问题。

“全球艺术史”实际上不能看做是全球艺术的历史，因为后者刚出现20年左右。这个术语暗示的是将当今触角伸向全球范围的艺术史看做是一种方法和学术规则。“世界艺术史”则与此不

同，因为它是关于世界艺术的历史，并且正因如此而凸显出两个问题：一方面世界艺术作为一种艺术观透露出的普世主义是成问题的，另一方面世界艺术有其多样性，历史的概念一词却会使得这个多样性的世界艺术只有一个共有的艺术史的历史。全球艺术作为当代艺术则与人们熟知的艺术史毫无联系（而且从现代主义的含义上说，它已经开始脱离艺术史了），世界艺术在欧洲传统中尚未成为艺术史的传统主题，但却受到了人种学和美学界的重视。无论是全球艺术史还是世界艺术史，对于这两者的讨论并不是关于内容或者主题的。它更多揭露的是将西方艺术史全球化的要求（或者期盼），可以看做是伸向初来乍到者的慷慨之手，或者一种新的帝国形式，一种新殖民主义。

我在很多场合提到过，艺术史是一个有区域限制的行当，它只在西方，而且是文艺复兴后的西方才合理。它是为了借助历史的方式来研究艺术而出现的。实际上，当代艺术家出于对后历史 (post-history) 的认同，故意抛弃了占统治地位的艺术史叙述方式。我在“现代主义之后的艺术史” (Art History after Modernism) 这一标目下重新撰写的《艺术史的终结？》(The End of History Art?) 一书，是针对法国艺术家何维·费舍 (Hervé Fischer) 的一篇文章《艺术史的终结》(The End of History Art) 而写的。费舍以1979年在巴黎蓬皮杜艺术中心举办的一次表演活动来支撑其文章的论点。就此，他声称“艺术的历史已经终结了”。当我剪断了这根绳索的时候，也就标示着艺术史的结束。这条掉落了的绳索尽管此前有过线性的发展，却只不过是一种遐想而已。

另一方面，西方美术馆从今往后是否还会、或者将如何

“美术馆的全球挑战”，2006年6月24日《全球艺术与美术馆》计划在ZKM举行的研讨会的海报。



呈现艺术史，我们还难下定论。弗朗西斯·莫里斯（Frances Morris）在《泰特现代美术馆手册》（Tate Modern: The Handbook）中写道：泰特现代美术馆的永久陈列展取代了艺术史叙事，探索“观看艺术的其他方式”。为了对“开放而流动的现况”做出回应，“诗歌和梦想”之类的所谓“观点”为收藏品的“多重解读”提供了可能。博物馆的走廊里还借鉴MoMA美术馆为三十年代艺术制作谱系图的方式也悬挂着类似一幅图表，但这种方式已然不适用于当代艺术实践。泰特的策划人们因为不能阐明艺术史现状而备受谴责，他们邀请参观者“填补这一空白”并且在明信片上写下他们的“观点”。自从晚期的现代艺术解构了线性历史，艺术史便开始失去了控制，这似乎是拜大多数美术馆的展览所赐。

为了推进其全球化，艺术史往往借助探讨身份和迁徙的后殖民文化理论。早在1989年，宾汉姆顿大学（University of Binghamton）举办的会议就批判了艺术史对于文化理论术语的借用。安东尼·金（Anthony King）在介绍会议的文章中谈到：人们常常以通俗的方式理解“文化全球化”，把它看做全球范围内的文化均质化进程。因此，我们需要探寻替代性的方法形成“文化全球化”的概念并加以分析，没有哪个当代问题比这个更重要。会议中艺术史家们对文化理论的守卫者做出了回应，呼吁发起新的、可以在艺术世界的变迁中直击重点的奥论。

以大师叙述为特点的艺术史书写开始面临危机，但这并没有帮助之前处于边缘地带的国家重新书写他们自己的艺术史或者用其他东西代替之。中国艺术家和收藏家对艺术史持有不同的看法。张晓刚的《中华人民共和国诞生》（1992年）就对中国当代艺术这个没有现代主义传统的艺术的诞生进行了嘲讽的影射。'85新潮是对“国家意识形态和艺术制度的反叛”，期间有一次80多个非官方艺术小组参加的“关于现代性的哲学探讨”。情况直到1989年在中国美术馆举办的“中国现代艺术展”才有所改变，该展览于当年2月被官方以枪击事件为由被迫永久关闭。接下来的几年，艺术品开始受到市场的欢迎，艺术家与政治之间也断开了关系。直到那时候，政治波普和玩世现实主义才开始走向世界。

GAM小组讨论第二次论坛于2008年在新德里举行，主题是“今天的艺术史在何种意义上是全球性的？”。讨论谈到了一个印度拒绝将西方艺术史的研究方法推而广之的个案。这个讨论触及了当今印度很多备受争议的问题。与西方相反的叙述方式呈现出不一样的观念，逐渐替代了西方现代主义的叙述方式，比如印度艺术的民族叙述方式。与会者达成一致共识，他们认为殖民史仍然过分操控了印度的文化主题，引导人们的注意力长期置于异域文化的体验上，而本土的传统与美学在今天的艺术史上却几乎无一席之地。因为殖民观念而出现了艺术史危机，这就促使了一种全新且多样化的视觉研究的出现，并成为了当今策划课程的主导思想（位于伦敦的金史密斯学院[Goldsmith College]是这方面的典范），它作为一个完全不同的范式，用跨学科的方法取代了艺术史。

作为象征地域的当代美术馆

全球艺术反对此前“艺术”与土产艺术和流行生产之间的界限，它提倡的是两者的平等性，与艺术史形成对立。正是因

为这一特质，西方以外的美术馆才能展示看起来形式繁多、内容各异的艺术实践，即便长期陈列展也是如此。在这样一个全新却又不受欢迎的环境里，西方艺术藏品也会突然看上去有些“本土化”。在非西方的语境下，为了与当地的参观者建立更密切的联系，美术馆在制定收藏政策的时候倾向于与民族的或者社群的意向保持一致，强调给定传统的地缘性特点。在选择和推进它们认同的艺术的过程中，美术馆有足够理由重新思考它们所扮演的角色。它们可以举办国际展览，但近来双年展遍布了世界各地，取代了这些美术馆展示和组织前卫艺术的旧角色。

当代美术馆再也不是为了呈现艺术史而建立，而是通过展出当代艺术来呈现一个不断扩展的世界。这些美术馆的兴起并非步西方传统美术馆观念的后尘，它们更多考虑的是什么可以成为艺术，而不是他们在美术馆中可以做什么事情，后者在不同地方都有相似性。全球化开启了世界的去中心化进程，“新经济”的“自由贸易”意识形态成为了“自由艺术”的修辞，这种艺术不再像此前的艺术那样呈现为一种全责模式，它是自由的，因为市场任由它自由发展。相应地，现代美术馆（MoMA）的标签也开始越来越多地被当代美术馆（MoCA）所代替。大部分当代美术馆设立在美国，洛杉矶当代美术馆和麻省当代美术馆是人们最为熟知的两个。在蒙特利尔、伦敦、里昂、上海和香川也有这样的美术馆，甚至在韩国还有一家国家当代美术馆。当代美术馆可以说是全球性的，因为它呈现的当代艺术生产不受地理位置的限制，也没有西方现代主义的那种历史性。佳士得和苏富比在最近几年的拍卖画册中开始停止使用西方艺术中人们熟知的“现代”一词，取而代之的是根据“当代”和“战后”做出的分类，艺术市场也随之仿效。

亚洲也开始以同样的速度筹建美术馆，并在近20年里拥有了自己的双年展。这种速度史无前例，但其目标仍十分模糊。日本出现支持“地方性（县立）美术馆”的趋势，它们缺乏收藏也不聘用策划人，而是“由当地艺术家自己举办群展”。森下正昭称之为只做临时展览的“空美术馆”，就像是德文中的“Kunsthallen”（艺术大厅）。在这样的前提下，“美术馆”只是一座建筑的象征性称谓，人们期待在永远能在这里看到艺术的展示。美术馆建得就像机场，等待着国际艺术的降落。这看上去很矛盾（美术馆的兴盛和其内涵危机的矛盾），事实上却反映了美术馆与新观众之间关系，这些观众中的很多人对于当下参观美术馆的意义并不了解。具有市场竞争力的收藏家们（所谓艺术世界的VIP）根本不需要美术馆，他们有的人自己去建美术馆，但这就与当地毫无艺术经验的观众形成了一条鸿沟。

和收藏家不一样，当局致力于填补这条鸿沟，他们在城市里“发展”艺术，传达自身的愿望，并设立所谓的“文化区”。何庆基(Oscar Ho)描述说：香港项目决定建设多家有大型展厅的美术馆，以期吸引大量观众。在上海，当局打算于2010年之前新建100座美术馆：“他们要让上海的美术馆多过星巴克。”不过这样的美术馆和他们“吸引普通大众进行文化体验的诉求关系并不大”。为了吸引新的观众，美术馆也许很快就不得不放弃和收藏家美术馆的竞争，而且需要在吸引国际关注还是用主流艺术迎合本土观众（比如基于本土环境的视觉文化或者通俗作品）之间做出选择。

在中国，美术馆兴建大潮刚刚开始，不过很快就会赶超其他地区的发展。美术馆领导已经开始讨论在国内兴建公共美术馆，来展现中国当代艺术家的国际成就。范迪安宣布中国国家美术馆（建于1958年）新区的落成，它刚好挨着奥林匹克公园。在最近的一次采访中，他因中国缺少国际艺术品收藏而遗憾，而且抱怨大众参观美术馆的兴致并不高。他认为，这其中有收藏家的原因，因为收藏已经成为一种商业活动，而不是一种兴趣。中国艺术家往往在国外比在国内更为出名，人们经常开玩笑说他们“不是在创作艺术而是在制造财富。”与此同时，个别艺术家也开始采取行动。2001年，蔡国强开办一系列短期当代美术馆，他说其目的在于“对抗现有的现代美术馆和当代美术馆系统，因为它们脱离了大众。”他与福斯特事务所（Foster and Partner）合作

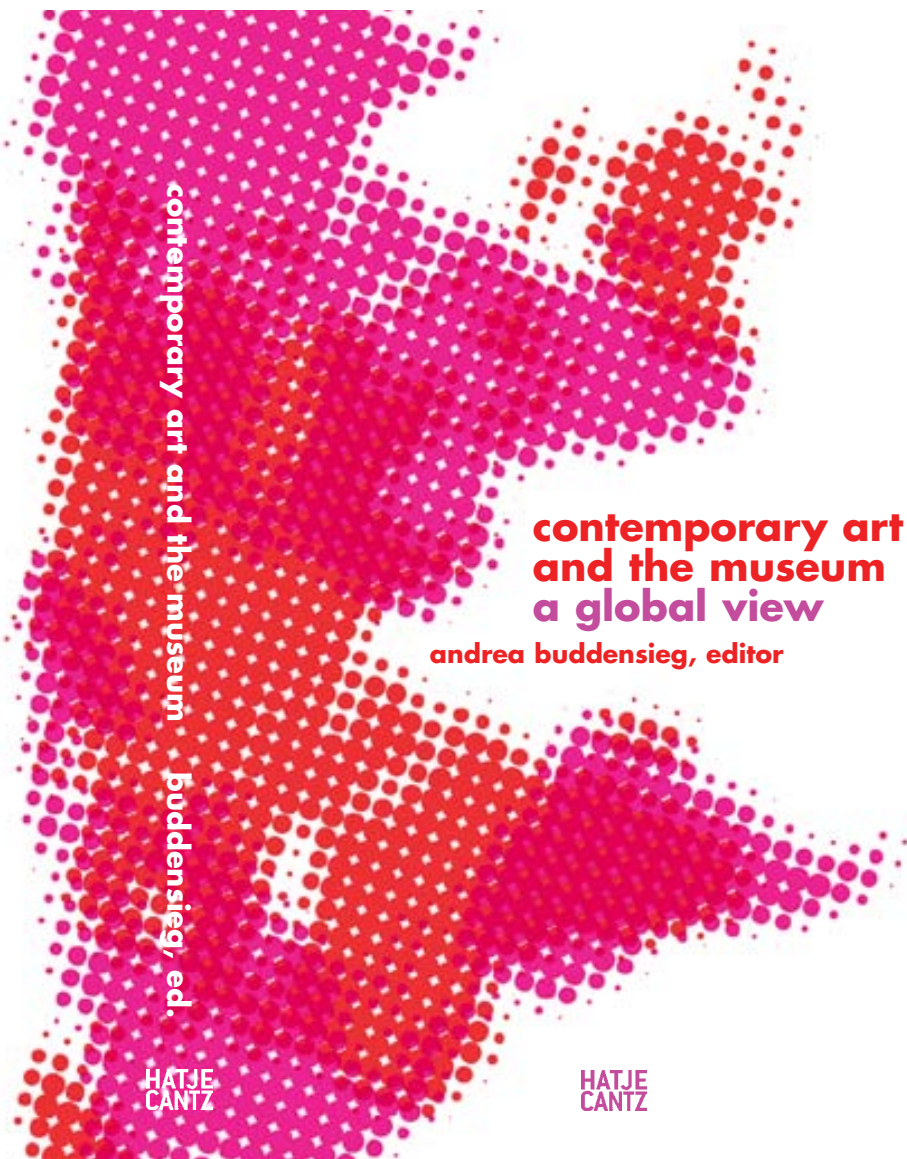
的QMoCa就是为家乡泉州策划的。后来该项目于2008年在纽约古根海姆和中国国家美术馆展出。

另一个项目是“偶像画家”岳敏君的美术馆，它坐落于四川省，距离青城山不远，是由北京朱锺建筑事务所设计的，数字北京大厦就是这个事务所的作品之一。该馆占地10700平方米，2009年开馆后将存放岳敏君的作品。此外将还有其他9座美术馆收藏另外9位中国艺术家的作品，比如张晓刚和王广义等人。该项目由都江堰市政府筹划，想法的提出则是中央美院的教授陆棚。与大自然混为一体的新建筑看上去就像是一艘太空飞船，里面满载着全球有名的画家的作品。其外表是椭圆形球状，墙面布满曲线结构，这一灵感来自于一块河床里的石头，整个外表看上去是未来主义和自然的结合体。（节选）

GAM出版物《当代艺术与博物馆：全球视野》封面

with essays by
claude ardouin
rustom bharucha
hans belting
andrea buddensieg
john clark
karen cordero-reiman
mamadou diawara
serge gruzinski
salma khadra jayyusi
bogumil jewsiewicki
beral madra
john onians
peter sellars
peter weibel

In the beginning of the twentieth century the technical facilities were developed to allow the approach of the nineteenth-century dream of synesthesia. Interactions were created between the sense organs of eye and ear and between different arts like painting and music; of particular importance was the translation of musical tones into colors. Color organs were invented and abstract films created that brought music and painting closer together. For example, walter ruttman's Lichtspiel opus 1, premiered in 1921, mobilizes abstract visual forms and colors in a musical rhythm. When rudolf pfenninger introduced the principle of combined light and sound in the 1930s, this allowed the analogies between image and music to be made even more vividly. The films of viking eggeling, hans richter, oskar fischinger and the whitney brothers demonstrate that aesthetic correspondences exist between visual and acoustic forms.

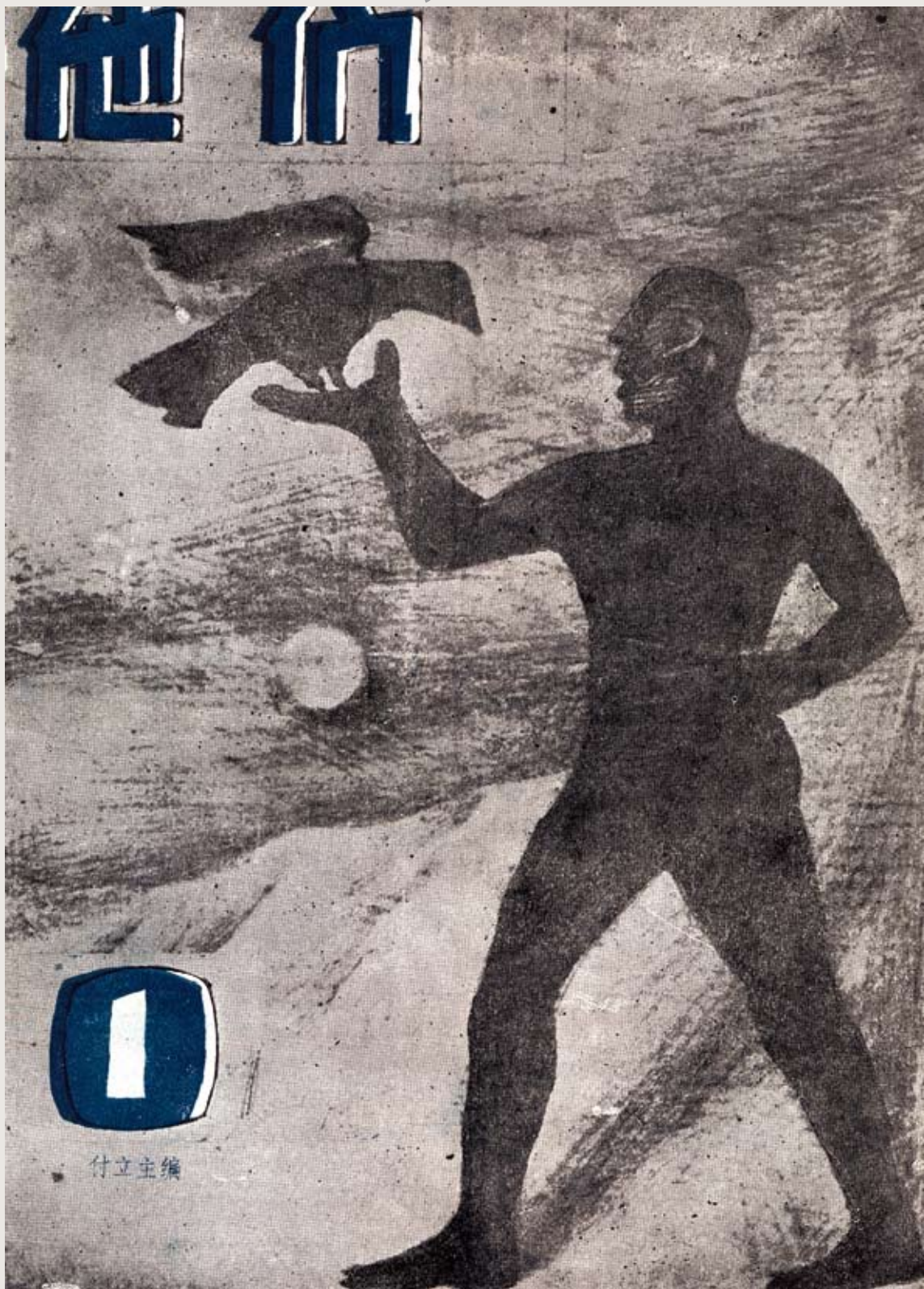


HATJE CANTZ a ZK III book

HATJE CANTZ

HATJE CANTZ

《他们》"They"



《他们》创刊号封面



参与过《他们》的作家小海、冷光明和贺奕在镇江

文学乌托邦

The Utopia for Literature

《他们》简述 About "They"

文：卢迎华 Text: Carol LU Yinghua

《他们》是1984年由居住在南京的作家韩东创办并担任主编的一本独立诗歌刊物，这本刊物历时十年，一共出刊九期。在此期间，为许多有志于从事诗歌和文学创作的作家们提供了一个彼此分享和讨论创作的自主平台，也因此对于中国的诗歌和文学生产产生了深远的影响，进入了大学课本和文学史。直至今日，虽然《他们》并没有建立一个自我的档案库，甚至包括韩东和小海在内的主创人员都无法找齐完整一套的《他们》，但《他们》的产生是针对当时作家出版渠道单一的现状而由作家自我组织的一个文学基地。《他们》不仅表明了一些有文学理想的作家们区别于由国家分配和管制的编辑和文学杂志出版系统的态度和诉求，更重要的是《他们》是从文学出发，为了支持彼此的创作和文学信念，并始终抱着对于文学有益的动机而展开的出版实践。

许多在今天的文坛上保持活跃和生命力，并代表了中国文学创作中坚力量的诗人和作家们，比如朱文、于坚、小海和马原等等，都曾经参与过《他们》或者在《他们》上刊登过作品，并将这个经历描述为他们职业生涯中的重要一笔。《他们》有朋友之间的友情，有同行的相互青睐，有趣味脾气相投的欣喜，还有对于文学诗歌本身的忠诚和热情以及因为自信而拥有的开放和气度。《他们》早期刊登小说和诗歌，从第五期开始主要以刊登诗歌为主，同时也有作家们对彼此创作的感性和专业的评论，可以

说《他们》既呈现了创作的实践，也有文学理论上的建树和推进，在一定范围内形成一个自我实践和评价的系统。

虽然《他们》的创办人和主编是韩东，但出于对文学本身和个体创作者独立性的尊重，韩东一直致力于让《他们》成为一个开放的、有趣味的、有特质的和沙龙式的文学团体而非小圈子化的权力游戏。“‘他们’是一个空的东西……‘他们’根本和以往的文学社团不一样，你没法定义它……如果谈论‘他们’，你要用描述性或总结性的方式，概括描述这一文学现象，就要谈具体的，‘他们’这个空的容器应该放在一边不谈，而谈那些曾经进出‘他们’的一些作者，谈这些作者的一些品质，是这些家伙给‘他们’带来了一种荣耀，一种特质。”在韩东看来，“我觉得‘他们’有个非常好的东西就是：具体作者在这个地方呼吸到的空气应该会比较自由的，不会有一种压倒性的美学主张排斥异己。大家实际上看重的还是一个才能问题。你用什么方式去写并无要紧。”正是这种内部的丰富性和彼此的包容和关照使《他们》即使在不再出刊之后继续成为人们谈论和向往的一个文学乌托邦。

备注：《关于“他们”及其它——韩东访谈录》，访问人、录音整理者：常立，被访问人：韩东。2009。《关于“他们”及其它——韩东访谈录》，访问人、录音整理者：常立，被访问人：韩东。2009

关于《他们》

About "They"

文：小海 Text: Xiaohai

1984年下半年，韩东来信告诉我，他已联系了一批朋友，想在原来《老家》（韩东1982年在西安创办，主要成员有小君、杨争光、王川平、小海、郑训佐、丁当等）的基础上，重新办一个新的民刊，信中提到的这些人我已有所耳闻，有的已建立了通信联络关系。基本上是一批耳熟能详的朋友。当时，就我的阅读范围所及和理解能力，私下也认为这批人是国内比较出色的。这些人当中有韩东、丁当、小君、于坚、吕德安、马原、李潮、苏童、乃顾（顾前）、李苇、丁方、王寅、雷吉、陈寅等等，这些人后来也就是《他们》的基本作者。该年底，我在韩东家小住（他已调到南京，且新婚不久），看到了画家丁方为这本新刊物设计的封面，还听说了许多朋友为她取的候选刊名，记得有“诺尔贝”、“红皮鞋”等。韩东最后确定了他自己为这本新刊物所取的刊名《他们》，后来被大家所认同，事实上这个名称也确实与众不同，朴素大方，体现了《他们》的一种共同审美趣味。在这以后的多次聚会中，韩东为这个刊名多次流露得意之色。

《他们》第1辑基本上是由韩东一个人操办，南京的几个主要成员出资凑了一点印刷费。1985年3月7日第1辑正式印出来，印数大约200册左右。在第1辑的作品目录前标有“他们文学社交流资料之一”的字样。内文小说打头，然后是诗，诗的分量重一些。小说有李苇的《我为什么进不了电视台》、苏童（阿童）的《桑园留念》、乃顾的《我的秋》、马原的《拉萨河女神》。诗歌作者有于坚、小海、丁当、韩东、王寅、吕德安、斯夫（陈寅）、封新成、陆忆敏以及贝斯、述平、陈东东、李娟娟等。丁方为这期刊物设计的封面是一个男人手托一只鸽子的炭笔素描，封二是韩东为这期的主要作者每个人所写的一句描述性的话，记得马原是“马原想获诺贝尔文学奖”，于坚是“昆明于坚一辈子的奋斗就是想装得像个

人”，为吕德安写的是“吕德安是个幸运的诗人没有什么不幸的事情”，韩东本人则是“南京韩东有钱上得了赌场往后全凭运气”，为我写的是“苏北小海还是老样儿”。刊物出来后由韩东分别寄送各地作者。出乎意料的是这期刊物在各地引起了强烈反响。首先是各地未谋面的作者们为有了一个自己的刊物而欢欣鼓舞，其次是各地民刊和读者纷纷来信来稿，不少人要求加盟。

该年秋天，我进南京大学读书。从这一年开始，我们在南京结识了许多南来北往的诗人。先后有西安的岛子、上海的孟浪、郁郁、冰释之、北京的唐晓渡、老木、马高明、四川的雨田等等。有意思的是，除了这些诗人朋友外，我们也碰到过冒充某位诗人、对诗坛情况了如指掌，专门外出骗吃骗住的闲人。在南京，当时《他们》中的一批诗人、作家们的聚会场所主要是蓝旗新村（后来是瑞金新村）韩东、小君夫妇家，然后是南大中文系的宿舍，乃顾、李娟娟夫妇家，有时也去苏童和丁方执教的南京艺术学院，也定期、不定期地去九华山、鸡鸣寺和鼓楼的茶馆聚会，大家见面总要拿出新写的作品出来交流并供批评。西安的丁当、西藏的马原、济南的普珉、上海的王寅、陆忆敏夫妇也常到南京来，吕德安则利用假期或出差也来过几次，朋友们见面常常是通宵达旦谈诗、聊天，像过节一样。

等到要出第2辑《他们》时，恰逢国际青年年（1985年）江苏青年艺术周在南京举行，韩东被邀参加筹备工作。他提出在这一周内搞一次诗歌活动，将各地的诗友们请到南京来聚会一次，后来因经费问题未能谈妥，退而求其次，即由该活动组委会出资印了第2辑《他们》。因经费充足，该期破天荒印了2000册，我和韩东还专程去溧阳的印刷厂校对过该期的稿子。1985年9月刊物出来，封面仍由丁方设计，他和汤国、雷吉、莫鸣等人还为这期刊物作了一些插图。这期是诗歌打头，

作者有雷吉、丁当、小君、于坚、李胡（李潮）、王寅、小海、韩东，在十一人集栏目中有柏桦、张枣、普珉、徐丹夫、李苇、吴冬培、菲可、陈寅、裴庄欣、陆忆敏、陈东东等，小说作者有张慈、乃顾、苏童。艺术周期间，在江苏美术馆搞过一次诗书画联展，这样，我们又结识了作为画家的于小韦和任辉。于小韦在南京工学院（东南大学）建筑系模拟室工作，他除了画画，也写诗和小说。我们去他宿舍，看了他的诗都感到奇特和惊讶，于是他的模拟室和宿舍也自然成了我们经常聚会的地方。《他们》出第3辑（1986年）、第4辑（1988年）、第5辑（1988年）时，除了确定作者、选稿等编辑工作由韩东把关、资金来源仍由南京的主要作者筹建外，不少具体的事情如联系印刷、版面设计以及部分校对等均由于小韦主动承担了，没有他的加入这几期能否如期出刊是难以设想的。

《他们》第3辑由电脑打印，共印200册，这一期没有小说，全部是诗，作者有小海、于小韦、小君、于坚、任辉、普珉、吕德安、韩东和丁当，此外还有贺奕的评论《绝处逢生——从中国当代诗歌谈起》，这也是《他们》中出现的首篇评论性文字。

我进南京大学中文系读书后，发现有一批和我一样热爱文学的同学，我们共同发起创办了南园文学社，组织了一些文学活动，并编辑了同仁刊物《南园文学》和《大路朝天》。这批同学中有杜木兰（杜骏飞）、贺奕、李冯（李劲松）、刘立杆（刘利民）、阿白（王清华）、姜雷、曹旭、海力洪以及后几届的张生（张永胜）等，他们中的大部分人后来成为《他们》中的生力军。这期间，《他们》的诗人参加或自己搞过一些小型的活动，如丁当来南京，朋友们在南大礼堂给他和韩东举办过诗歌讲座和诗歌讨论会。我和韩东在南京财贸学院和南京师范大学等单位也共同作过诗歌讲座等。当时，由于大家常去于

小韦处玩，自然也结识了南京工学院正在写诗的吴晨骏，他也常来南大，他的同班同学朱文也在埋头写诗。大家与南京的一些诗人虽来往不多，也有过一些交流，如韩雪、高翔、路辉、周俊、叶宁、黄梵、闲梦以及已调到南京农业大学教外语的柏桦。我的老朋友车前子也正巧进南大作家班读书，与作家班的一批诗人如周亚平等也就有了联系。

出《他们》第5辑时，韩东认为需要有一个发言，因为《他们》从第1辑出刊至今，从未有过类似宣言或表明态度性质的文字。因此，在《他们》第5期的封二上，韩东写了一篇刊首语“为《他们》而写作”，其中有这样一番话：“排除了其他目的以后，诗歌可以成为一个目的吗？如果可以，也是包含在产生它的方式之中的……《他们》不是一个文学流派，仅是一种写作可能。《他们》即是一个象征。在目前的中国，它是唯一的、纯粹的，被吸引的只是那些对写诗这件事有所了解的人”。该期封面刊用了韩东的头像素描。从这一期开始，《他们》不再刊发小说，成为一份真正的诗刊了。本期除了在以上各期经常出现诗作者外，又增加了一批新面孔，如刘立杆、大西、肖明、谷梁、赵微石、杨黎、唐欣、张弛、文钊、赵刚、阿白等。需要说明一下的是，《他们》第5辑出刊时间实际是1989年，但因当时特殊的政治气候，为了避免麻烦，特意在封底写上了1988年出刊的字样。

出完《他们》第5辑后，大家的生活都有了一些变故。先是上一年韩东的婚姻破裂，随后不久，小君去了美国；再是南大的这批人毕业，除了李冯考研留校，杜马兰留校任教外，大多数人离开了南京；不久于小韦去了深圳；任辉跑北京圆明园画家村去了。因此，《他们》再出下去一时就显人手不够。当时，我们也曾建议可请外地的成员轮流来办，后来联系起来条件也不成熟。这样《他们》就只好暂时休刊了。

在1989年至1993年《他们》休刊期内，由韩东提议，出过两期名称为《诗选》的打印作品集，是32开本的。《诗选》之一的封面用了一张任辉的剪纸。诗作者为朱文、小海、柏桦、刘立杆、吴晨骏、马页、于小韦。《诗选》之二是韩东与朱文两个人的合集。印数很少，估计在100本上下。

1993年，由于各地一批年轻诗人的出现，加上《他们》中一些老成员的提议，韩

东在征求了大家的意见后，决定将《他们》继续下去，资金筹集仍是老办法，由在宁的吴晨骏、朱文、刘立杆（此时已调到南京）等人协助韩东编辑。《他们》第6辑很快就出来了。这一期的诗作者有丁当、小海、朱文、刘立杆、于小韦、吕德安、吴晨骏、韩东、普珉、陈超、杜马兰、朱朱、刘磊、南嫫、陈寅、李冯、张枣。刊物出来后，大家普遍觉得很兴奋，热情也有了，刊物又坚持办下去了。这一期出来后，朱文、韩东等人策划了一次对诗人的访谈活动。1993年下半年，他们分别采用当场或书面访谈的形式，完成了对一些诗人的采访。这样，在1994年出来的《他们》第7辑中便有了很大篇幅的访谈性文字。该期的诗作者除了上一期的大部分人以外，又增加了陈云虎、欧宁、伊沙、杨克等几个新面孔；同时有对于小韦、丁当、小海、韩东、于坚等5人的访谈录；此外，还有普珉、欧宁的创作谈和沈奇的理论文章。这一期与以往各期还有一个不同之处是，花了10个页码刊登了任辉的10幅剪纸作品。我印象是从第6辑开始，已在深圳创办了一家广告艺术公司的于小韦提出对今后《他们》的出刊进行赞助，为《他们》解决了一个后顾之忧。

从《他们》第8、第9期开始，韩东提出改变编辑方针，由大家轮流坐庄做责任编辑，从作者的联系、作品的选择到印刷、校对等事务全部由值班编者负责。1995年出刊的《他们》第8、第9辑基本上就由在宁的吴晨骏、朱文和刘立杆三个人负责了，第8辑的诗作者队伍是《他们》出刊以来最庞大的，除了《他们》中的基本阵容外，新面孔就有侯马、王陵、皮皮、洪蓝、张永胜（张生）、马非、李森、阿坚、唐丹鸿、杨雪帆、徐江、非亚。该期还刊用了对于小韦的又一篇录音访谈，张永胜对小海诗歌的评论，杜马兰、伊沙、吴晨骏的创作谈和朱朱对《他们》的一篇感想式文字。第9辑《他们》中出现的新面孔则有杨键、鲁羊、吕约，此外有韩东、杜马兰、小海、吴晨骏、刘立杆的随感和评论性文字，还有张柠的一篇《翟永明论》。

出完第9辑后，由于《他们》本身无法左右的原因，《他们》已难以再出下去，不得已而停刊了。1998年5月，由我和杨克编选的《他们十年诗歌选》由漓江出版社出版，首印1000册，半年后（1999年2月）再版4000册。

《他们》创刊号目录一

目录	诗多由谁选择了呢	118
封面	吴晨骏	118
诗	吴晨骏	118
诗	小海	119
诗	朱文	120
诗	刘立杆	121
诗	于小韦	122
诗	吕德安	123
诗	吴晨骏	124
诗	韩东	125
诗	普珉	126
诗	陈超	127
诗	杜马兰	128
诗	朱朱	129
诗	刘磊	130
诗	南嫫	131
诗	陈寅	132
诗	李冯	133
诗	张枣	134

《他们》创刊号目录二

目录	韩东	118
封面	吴晨骏	118
诗	吴晨骏	118
诗	小海	119
诗	朱文	120
诗	刘立杆	121
诗	于小韦	122
诗	吕德安	123
诗	吴晨骏	124
诗	韩东	125
诗	普珉	126
诗	陈超	127
诗	杜马兰	128
诗	朱朱	129
诗	刘磊	130
诗	南嫫	131
诗	陈寅	132
诗	李冯	133
诗	张枣	134

《他们》创刊号发刊词

我们文学社交流资料之一
 创刊号发刊词
 我们文学社交流资料之一
 创刊号发刊词
 我们文学社交流资料之一
 创刊号发刊词
 我们文学社交流资料之一
 创刊号发刊词

《他们》第二期封面



《概念商店》 "Concept Store"



CONCEPT STORE

#2

Possible, Probable and Preferable Futures



创作和思考的温室

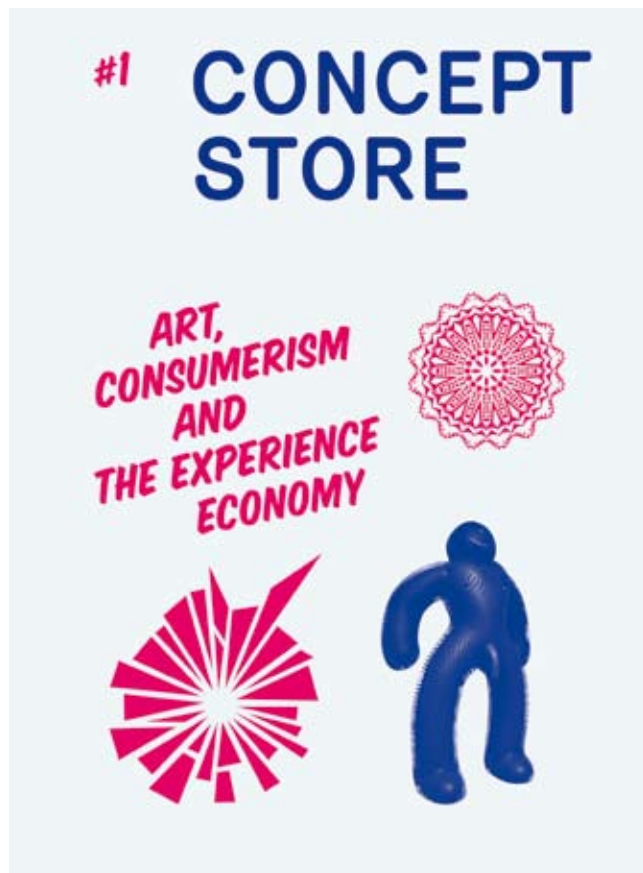
The Incubator for Creativity and Thinking

《概念商店》简述 About "Concept Store"

文：卢迎华 Text: Carol LU Yinghua

《概念商店》不仅仅是一本艺术和理论的期刊，它希望自己是一种展览实践在观念上的延续。艺术展览在空间中所开启和展开的讨论，策展人和主编之一纳夫·哈克（Nav Haq）希望能够在这一本一年两期定期出版的杂志中继续深化和拓展观看的维度，这种野心和视野是《概念商店》区别于其他类型的艺术理论期刊的核心。

开始于2008年秋天，第一期的《概念商店》出版延续了英国策展人纳夫·哈克到布里斯多阿诺菲尼艺术中心任职后策划的首个群展《远西》的概念，展览邀请来自世界各地的艺术家以各自的实践方式在艺术中心中进行各种销售和交换的行为，将艺术中心改造成为一个以体验经济模式为灵感的空间。从《远西》开始，《概念商店》取代了画册而用制作画册的成本来编辑和生产一个邀请艺术家、评论家和思想家共同进入创作和讨论，用作品、观念和文字共同编织一个展览之外的实验平台。第一期题目为“艺术，消费主义和体验经济”，它将在《远西》展中涉及到的问题通过艺术家的纸上创作、采访和其他实验性的评论方式继续推进讨论。第一期《概念商店》和《远西》展一起展示了一个新的现实，那就是仅仅谈论产品和服务已经远远不够，因为物品的商品性局限了它们的美学和经济潜力，从现在开始，体验是一



《概念商店》第一期封面

切，最当代的成功商业企业模式怎样在激进地改变我们的周遭，不仅仅是跨国的商业经验，还有艺术机构。

第二期和第三期的《概念商店》虽然不直接服务于任何阿诺菲尼艺术中心的展览，但却成为编辑们检验他们所感兴趣的相关问题的实验室，并且成为激发展览和创作的思考和想法的温室。第二期的主题“可能的、也许的和更被倾向的未来”围绕未来的当代表现形式以及这些表现形式，不管是以社会、经济还是生态为焦点的，是如何为政治所塑造的。与过去十年在艺术领域泛化的“历史图像化”趋势反其道而行，这一期将未来作为讨论今天当代艺术生产的基础。第三期《概念商店》以“艺术、行动主义和影响”为基点，批判性地探讨艺术领域中带有政治见解、意图和抱负的实践的自我矛盾性，思考当代语境中艺术与政治之间关系的可能性形式。

《概念商店》回避了重复展览内容的画册模式，也提供了机会让别的声音在展览前后加入到讨论之中来。更重要的是，它是独立于展览的一个出版平台和自我的语境，在其中既有创作本身也有平行思考的评论。它使得一个艺术机构除了和艺术家一起工作以外，也有机会与思想家和批评家一起开展思想生产，建立起艺术家的创作、批判性的写作和文化理论的内在关联。

预言的文本：以政治经济的方式再现“未来”

Predictive Text: Representations of the Future as a Political Economy

文：纳夫·哈克 翻译：苏伟 Text: Nav Haq Translation: SU Wei

乌托邦一直是个政治问题，这个本为文学形式的概念有着不同寻常的命运：即使作为形式中的文学价值它也要经受永不停息的质疑，因此它的政治状态在结构上也是晦暗不明的。

风险并不意味着灾难。风险意味着预测灾难。风险是一种永久的虚拟时态，只有在被预测的情况下成为“话题”。风险并不“真实”，而是在“变得真实”。在风险变得真实的时刻——比如说，当它以市场经济垮台的形式出现时——它不再作为风险存在，而是变成了灾难。风险自此转移到了其它地方，比如去预测恐怖袭击或者气候变化。风险永远是产生威胁的事件。离开了视觉化技术、象征形式、表演、“调解”或者“转译”，风险什么都不是。

最近，我告诉身边的人，自己在策划一系列以“未来”为主题的展览，他们马上猜测我的脑子里一定充满了空中飞驰的汽车和先进的紧身服之类的东西。我同意，科幻的想象是构成对“未来”这一观念理解的一部分，科幻长时间以来都是作为传达社会未来景象的主导性媒介而存在的。但到了今天，“未来”已然深深植根于各种地缘政治信息的修辞之中，成为了一种表述工具，其目的是造成某种影响，灌输给人们即刻需要改变的集体意识。尽管关乎人类生存的政治信息引发了各种危机的产生（如恐怖主义、经济危机、生态争端），建构出来的未来状况仍被用作传播那种需要即时行动或者间或无作为的意识。无论是哪种争端，也无论哪一方的视角，人们精心设计地未来景象已然成为信息之匙。

那么我们这里所说的“未来”是什么意思？它肯定不是最终使我们可以背离当下、以求藉借想象完成及时的跳跃的工具；它关心的就是当下——当下作为一种影响机制引起个体具有的此时此刻的意识投射出一定的集体诉求——关乎当下如何变得更好或者更坏。“可能状况”（scenario）一词直接来自于学术上的“未来”研究领域，这种研究将预测未来视为一种科学，尽管这是一种蓄意模糊的科学。有关“可能状况”的思考是这一学科的核心部分：通过运用各种思考“下一步”的有效方法，“可能状况”被创造出来，但运用的方法经常是线性时间的。客观上看，这些研究者试图把过去作为一种模式，切入当下，从而得出想象出的未来之物的可能性，未来在这个意义上说是被构想而出的东西，有点像倒转的记忆。正是通过利用“可能状况”，想象未来取代了经典的电影学或者戏剧学虚构方式，表现出一种终止无信仰状况的野心。

集文学批评家、政治理论家、科幻作者于一身的学者詹明信（Aficionado Fredric Jameson）在著作《未来考古学》中探讨了文化生产和政治的交汇地带。在这本书中他指出，科幻小说中乌托邦（及其近邻“反乌托邦”[Dystopia]）的再现作为一种流行文化形

式有着“不同寻常的命运”，这一流行文化形式也是政治化的修辞形式的一部分。预测未来是一种在不可知物的基础上发生的科学，这使得这种科学具有很强的延展性，在需要对社会性困境做出回答时，可以由各种形式的操作手段进行塑造。亚当·柯蒂斯（Adam Curtis）拍摄的著名BBC纪录片系列《梦魇的力量》（[The Power of Nightmares]，2004年）描绘了二十世纪下半叶发生在政治家修辞当中的根本性转变。政治家先是提供乌托邦未来的可能性，后来转变为预言以梦魇般的反乌托邦将导致的“可能状况”，并向公众宣称可以保护他们免受其害（颇有争议的是，柯蒂斯认为，像激进的伊斯兰主义这种模糊不清的力量所带来的威胁大部分都是政治家制造出的神话）。这种预言的意图是，在之前的更为乌托邦的意识形态失败之后，通过创造出一种共享的、以消除灾难为目标的愿望，打破社会边界，团结公众。可以说，运用这种“可能状况”的思考方式指出任何激进的或者替代性的社会再想象带来的可能的困难，一直被看做乌托邦思维范式的必要手段。

近期的当代艺术圈中也出现了大量试图观看未来的个展和群展。在艺术实践和策展实践中同时出现了考察未来的趋势，可以说，这已经成为一大热门话题，反映出这些实践一再体现出的反省和批判当下社会政治问题的责任感。这与批评家和策展人迪特·若斯特雷特（Dieter Roelstraete）最近的思考并不矛盾：他认为，艺术进入二十一世纪以来，最为明显的趋势之一就是“编史学转向”（Historiographic Turn），这是一种以历史化、再规划和修订为目标的艺术潮流。但他同时指出，探索未来的“紧迫任务”实际上已然展开，从最近五六年的发展中我们可以觉察到一种向“即将发生的事情”靠拢的渐进演变。

这种转变如何在艺术中呈现出来？一般来说，以下几个问题是这一转变的焦点所在：

- 通过政治化地展示人类引发的危机所带来的可能性影响，推动当下向更好地或者更坏地方向发展。换句话说，就是用权利主义的方法预防人们业已觉察到的迫近的危机（看看如今出现在世界各地的以“艺术和生态学”为主题的展览就能明白这一点）。
- 通过各种当代商业模式将未来商品化。
- 针对人类塑造的环境、愿望、生活方式以及文化生产的内涵进行社会性建构和规划。

艺术家卡特佳·桑德尔（Katya Sander）创作的两个视频装置作品《生产未来：一部有关计数（2008年）和估算（2008年）的科幻作品》（Production of Futures: A Science Fiction about Counting [2008] and Estimations [2008]）与今天以风险管理和策略预见为特征的社会有着紧密的关联，通过这两部最近创作、碰巧

同时得到展示的作品，我们得以一窥全球经济危机的面貌。《估算》记录了一系列艺术家通过电话采访各种从事保险和再保险行业的专业人士的录音。在这个项目中，桑德尔给自己指派的任务是拍摄下那些肯定无法通过这些特定的商业实践角度而被估算出的东西。被采访者轻松地表达出一致的结论，即一切事物都可以以估测风险的方式计算出来，一切问题无非是估算是否精确而已。任何他们无法估算的东西则不会得到描述，因为这与他们或者他们的商业客户毫无关联。

桑德尔的电影是在从窗户中望去的普通城市风景的映衬下合成拍摄的，这样的背景实际上放大了这种商业类型具有的极为抽象和无形的本质。这是不是马克思主义所说的去物质化的、非商品化的、金融经济面貌的财富，一种由纯粹假设产生的财富？在这个作品中，通过未来工业景象展现出的未来是某种轻松的、可以量化的、并最终具有开发价值的东西。就像经济危机显现出的一样，预测未来真的和预测天气有点相似，有且只有可测量的精确性提供给你观测未来的状况。

社会学家乌尔里希·贝克(Ulrich Beck)将这种“风险社会”的幻象描述为高级工业化无可避免的状况的组成部分，在这种状况中，反思社会及其机制的方法和手段被更多的人拥有。他将马克思的生产关系和风险定义相比较，思考今天社会阶层构成的转型。贝克将这种状况看做一种社会建构现象，这一现象通过评价一个人的相对能力来为宽泛的社会定义风险，这种社会模式已经取代了阶级成为根本性不平等的代称。那些有优先定义权的人几乎从不犹豫地利用这一权力的潜力作为经济资本或者象征资本。这种定义需要被视觉化或者无形化，以求获得自身的合法化。在这一状况中，美学和审美能力且只能成为这一优先权本质的一部分。

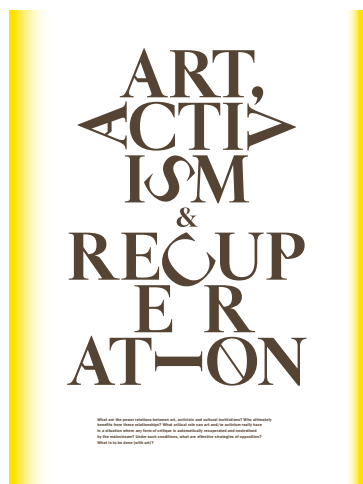
二十一世纪的艺术和艺术机构需要定义其自身与社会风险及其不确定性的关系。艺术家尼尔·库明斯(Neil Kummings)和马莉斯亚·雷万多斯卡(Marysia Lewandowska)拍摄过一部名为《博物馆的未来：分布性》([Museum Futures: Distributed], 2008年)的剧情片，作品原本受斯托克港现代美术馆建馆25周年委托拍摄。在这部影片中，库明斯和雷万多斯卡并未直接针对这一机构的历史(毋宁说是其信息材料的碎片：档案文献)展开叙述，而是就美术馆的未来发展方向发起讨论。电影中故事发生的时间设定在2058年，记录了一段与美术馆未来馆长阿岩·琳奎斯特(Ayan Lindquist)的访谈(可以说是一部游戏引擎电影[Mashinima])，在访谈中琳奎斯特坦诚地讨论了博物馆、艺术家、画廊、艺术学校、市场经济、制造机构(manufactory)之间看似高级的崭新关系域所需要的特殊条件。电影中的斯托克港现代美术馆被呈现为一个“分布性的”机构，在全球的某些大都市中拥有特权，这其中包括了孟买和多哈。艺术家的意识形态立场被有意地模糊化了，使得电影具有了很强的讨论能力。这种更为“分布化”和公然的规模化的机构未来可以轻易地被看做一种走向超级新自由主义(super-neo-liberal)的文化工具化进程，或者一种光明的、民主上“渗透性”(porous)更强的企业化美术馆形式。有人会说，这两种情况都有效地构成了一种东西，但问题的关键正是这一精心设计的50年之后的幻象成为了人们争论的导火索。电影《博物馆的未来：分布性》对我们的讨论来说颇有助益，因为它同样利用了“可能状况”展开的方式。“可能状况”作为一种再现的工具被利用起来，在各种可能性图景的万花筒中激发了(但愿是启发性的)挑衅信号的产生：它具有一种洞察科幻中体现的政治经济学

的意识。

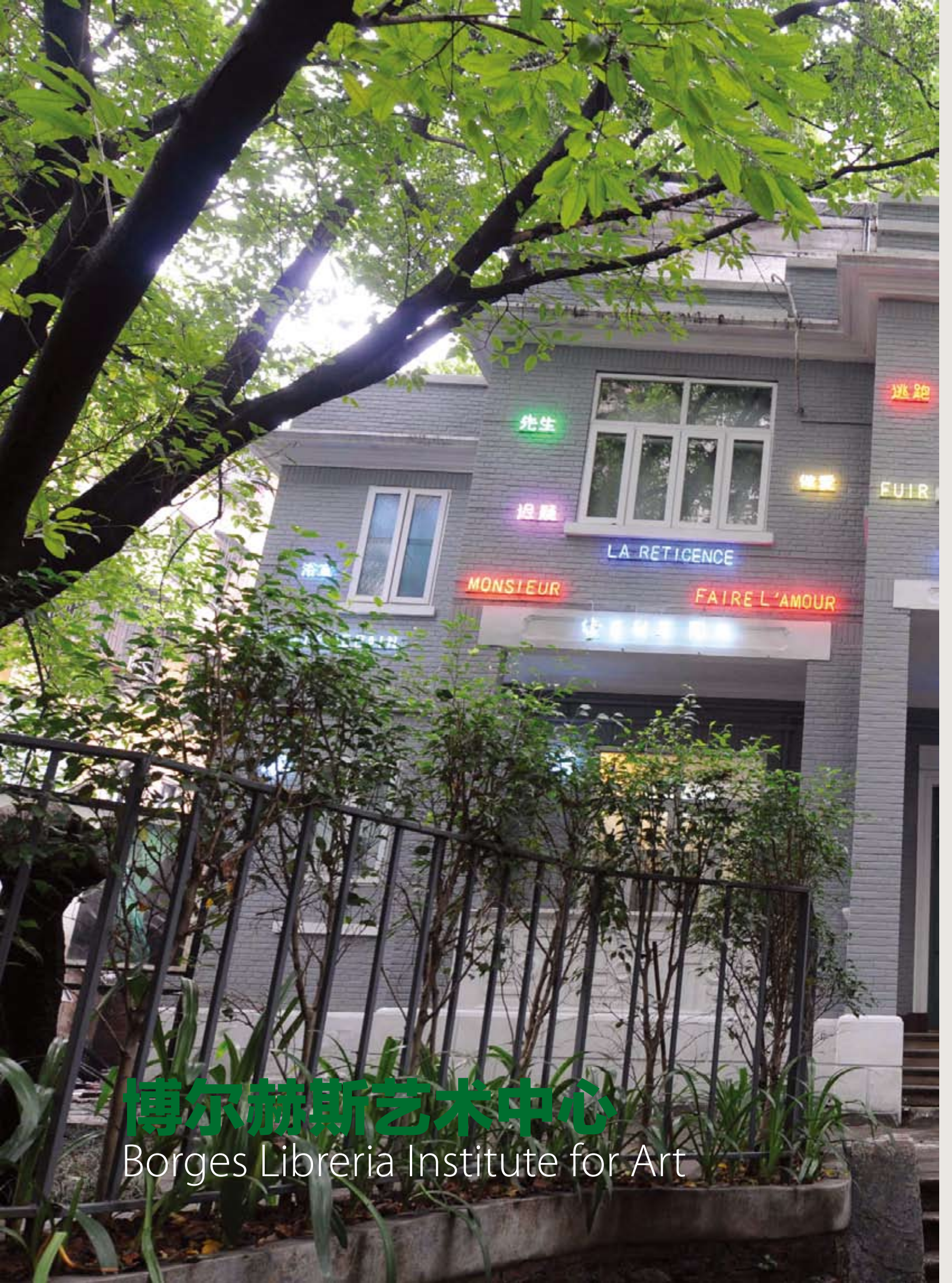
正如若斯特雷特所言，说到“编史学转向”，地理属性常常决定了有关特定艺术家的研究实践的框架。就此而言，中东是个值得玩味的案例，这一地区被主流媒体描述为永恒危机之中，无法打破当下的束缚。大多关注这一地区的艺术要么将视点放在危机的紧迫性上，要么关注这一地区最近发生的重要状况——比如迈克尔·史蒂文森(Michael Stevenson)实施的以最后一位伊朗王的衰落为主题的项目《2530年的波斯波利斯》([Persepolis 2530], 2008年)，以及由阿拉伯图像基金会照片档案馆(the Arab Image Foundation photo archive)主办的持续进行的项目。阿联酋是这一地区的例外，它已经变成吸引像安德雷亚斯·古斯基(Andreas Gursky)和阿尔明·林克(Armin Linke)这样的西方艺术家落脚的地方，他们希望勾画出这片沙漠中出现的海市蜃楼，或者说，这“恶魔天堂”。为了满足过剩欲望而产生的无数(目光短浅的)财富孕育了这些艺术实践，它们的出现大胆地设想着实际上正在实现的未来。也许正因为这与媒体刻画的“中东”形象并不相符，这种来自西方的批判方法表现出的露骨的霸权恰恰揭示了殖民冲动如何进入了未来之争的战场。通过将阿联酋和科幻想象联系起来，科幻中隐藏的有关身份和差异的历史寓言放大地展现在我们眼前。

谁将拥有未来，描述这其中凸显的精神空间是如何被支配的，殖民主义不啻为一个很有效的比喻，它毕竟已成为我们在日常生活中无法逃脱的东西。未来遍布我们的生活，从政治到对于可把握的生活方式的预测，再到如果我们用某种方式在超市中购物、社会将会发生何种变化的明确警告。未来既被用做象征性的压制工具，也被用来接受意识形态的赞助，就像贝克所言：“有人认为，危及人类的风险可以通过以受害的人性之名义进行的政治行为而被规避，这种想法无论是在国家内还是国际层面上，都成为了促成一致性和合法性的空前未有的资源。”仍有很多人愿意接受由权利主义来决定他们的生活。

作为一门学术种类的未来学研究，它的主导原则是为个体敞开来把握自身未来和潜力的空间。同样，讨论未来的最为成功的艺术作品和艺术项目是那些提出所有权问题、尤其是在推敲艺术再现时提出“定义”问题和“资源”问题的艺术呈现。艺术和最终都是被相似的方法创造出来，但各有其目的，那么为什么一个想象的、审美的、观念的再现框架不能被用来质疑其他的再现框架呢？在这种情势下，任何先见都是不必要的，艺术目前的趋势告诉我们，这一切正在发生。



《概念商店》第三期封面



先生

逃跑

谁家

EURO

追慕

LA RETICENCE

MONSIEUR

FAIRE L'AMOUR

博尔赫斯艺术中心

博尔赫斯艺术中心

Borges Libreria Institute for Art

在自留地上，偶遇或按图索骥

On the Private Plots, Create Miraculous Encounters or Look for a Steed with the Aid of an Image

博尔赫斯艺术中心简述 About Borges Libreria Institute for Art

文：蔡影茜 Text: CAI Yingqian

中国人爱说“前人栽种，后人乘凉”，这里面有个历史传承的意思，如果要讲陈侗和他的博尔赫斯书店艺术中心放在珠三角当代艺术的历史和地区语境内看，那么这片“自留地”上的栽种，确实是长出了树荫。当谈到“选择的历史”的时候，博尔赫斯早期支持的展览和艺术家，似乎都被其后的发展证明其具有某种“历史性的眼光”。我们去追问这种“选择”，似乎“历史性”和“奇特的地方”或“不一般的活动”之间，有着某种逻辑性的关联，又似乎选择必然形成“历史”，而“个人化”的选择将保证我们摆脱庸常。

这种看得见的“树荫”，都是因为有了阳光才可见，因此“阳光”就成为了可见性的充要条件。作为一个在这段历史发生（当然它现在并没有停止）的时候并不完全在场的人，我看重的是这种可见性的条件，陈侗将其归纳为“用做艺术的方法去做文学”或“用做文学的方法去做艺术”，从外部看来，则成为一种难以复制的个人态度和机构实践。当他决定将空间名称中的“当代”去掉之时，所谓的“历史叙述”就被一句述行语所替代。当谈到在洗手间中涂鸦而得的英文缩写“CAN TON BON”时，在场者似乎能分享到语言和游戏的快感，可能只是想象到了“树荫”，就可以感觉微风阵阵，这不禁让人想起某种古老的智慧。

这大概就是陈侗所说的工作方式：一种深思熟虑的偶然性，在漫不经心的时候穷追不舍，在狼咬的时候突然松口。从这个意义上说，“反对工具”应该说是反对工具成为裁判形式，无知者的徒手上阵和有知者的弃而不用是有区别的，最不提倡的是“一边说无聊一边还要用”。

当整个社会都在教育我们如何“快速上手”的时候，艺术家和艺术家总是在教育我们要为了那点“差不多”去努力。出于虚伪、无知、效率或是礼节，我们不愿意去看到这点距离，而当某人总是拿这点距离说事的时候，我们就选择不沟通、不接触，或者干脆就说“看不懂”。所谓“个人化”，并不是要烙下现代主义式的自主性印记，而是毫不忌讳地观察、描画、追问甚至命名“差异”，这最终将暴露的并非是对方，而是自己。“去个人化”和“去中心化”发生于已然有之的“个人化”和“中心化”之后，当我们谈论“去”的时候，可能确实是去过了，又可能是知道了这个“去”的距离。

按图索骥者，跟我们今天精确到街道门面的google map又有不同，它是无用的，相信的是误认和直觉。图仍在此，路却不一定那条路——这可能是坚持不进入系统却又形成了某种系统的博尔赫斯书店艺术中心给我们的启发。

博尔赫斯书店艺术中心图书室



博尔赫斯书店艺术中心新小说资料室



让·菲利普·图森展览《书》作品 2009年



鲁毅代表机构在上海外滩的发言

A Speech Delivered by LU Yi on Behalf of the Institute

大家好，我叫鲁毅，是博尔赫斯书店艺术机构成员，但我现在在上海为一家杂志工作。从某种意义上说，我是我们机构安插在上海的卧底（笑）。我们还有一个卧底安插在杭州。

我现在代表我们机构作一个发言。

说不清博尔赫斯书店艺术机构是哪天建立起来的。1994，1997或者是2004，2007？因为在这四个年份当中，似乎都有一些事情标志着一个所谓机构的诞生；比如第一个展览啊、第一个讲座啊、第一幢独立的房子啊。但如果从实体空间的角度，说它的真正建立是在2007年比较妥当。在这一年，我们租用了和书店处在同一条街的一幢老房子，面积有300平方，还带一个院子。同时，我们一下子增加了人手，目前包括书店在内一共有9个人。最近三年里，我们一共做过七八个展览，十余次讲座和讨论会，还有一些出版物。现在，无论从哪方面来说，机构发展得都比书店要好、要快。书店只是用传统的方式做图书销售，而机构，它在当代文化的推广方面既是指挥部，又是战场，同时还是接待站和俱乐部。所以，我们现在借用罗伯-格里耶的书名《幽会的房子》，在门楣上新安了一块霓虹灯牌子。

2007年9月，杨洁苍夫妇给我们刚刚装修好的新房子送了一个纸条作为贺词，上面，“艺术机构”故意（或者是笔误）成了“意识机构”。我们很重视这个“意识”。就我们所做的很多事情——出版、讨论会来说，的确都是关于“当代意识”的教育性工作，而不是眼下人们最容易想到的搞展览。

关于机构的工作性质和特点，我们要特别提到法国哲学家吉尔·德勒兹的书和比利时作家让-菲利普·图森展览，因为这很能用来解释刚才提到的“意识”。当然还有罗伯-格里耶，我们为他所做的那些工作，同样能够说明“意识”所占的分量。我们用了相当长的时间促成并完成了这些以出版为手段的意识传播工作，一个阶段接着一个阶段，今后还将继续做。德勒兹，既激起我们的兴趣，又提醒我们不能只看到概念表达的表层关系，因为接触他的哲学和我们面对艺术作品或艺术理论时的感受是完全不一样的。德勒兹还在我们的不断的学习当中，我们一边学习，一边向他的爱好者输送被翻译过来的思想；而图森，虽然我们和他相处得像朋友一样——例如我们参与了他的拍摄工作，陈侗和他的对话还刊在法文版袖珍本中——我们也还在思考他用他的作品提出来的问题。这些问题中的技术性部分（例如如何能使文学变成视觉艺术）我们一直在做，但究竟是霓虹灯还是一段录像，这还不是我们最终要关心的。

由于阿兰·罗伯-格里耶被我们视为通向一切命题之间的桥梁，或者是坐标的原点，我们说，创造性、自我，以及反对将艺术变成任何工具，也许是我们一直以来乃至今后的主要工作。眼下，当代艺术环境/语境中的种种繁荣以及随之而来的制度化、市场化，令我们无法再自称为“当代艺术机构”，因为“当代”出现在我们这里，好像会让人产生一些误解，以为我们也是出于发现了当代艺术的市场和潜力，才下定决心做这些工作。为了避免被市场化，被简单分类到某个体系，比方说作为非营利机构，借助于“罗伯-格里耶与艺术”活动的开展，我们摘去了招牌上的“当代”二字，成了“艺术机构”。我们想表明的其实是一种不合作态度，即一定程度上不赞成在今天的条件下，过早地形成地方艺术环境中的互动影响。换句话说，在广州，其实我们没有真正影响过别人，别人也没有真正影响过我们，因为各自的趣味和目标都不一样。我们会关心发生在别人那里的事情，但感兴趣的时刻比较少。我们在很多方面似乎有点眼高手低，但我们认为起码要做到“眼高”，因为不存在“手高眼低”。

不能忽视的一点是：像博尔赫斯书店艺术机构这样一个自动依附在自己的商业招牌之下，但却不具有任何合法手续的民间机构，它究竟代表的是一种绝对的自由还是相对的随意？换句话说，人们凭什么相信我们？基于这么一种忧虑，我们在开展项目的同时，把工作重点放在了机构建设上。在我们这里，评估工作质量的标准不是看与项目资金相关的效益，反倒是总体上的“文化管理”的质量。这个管理质量不是针对财物使用、时间运用和人员作用的发挥，而是针对我们的工作或项目的实质本身。也就是说，管理质量是通过项目的实施过程来体现的，但又不能将项目视为管理的练兵场。甚至，从事某个项目只能是出于对项目本身的热爱，不能从项目中获取额外的利益。

博尔赫斯书店艺术中心为“罗伯-格里耶”活动搭建的电影厅 2010年



以刚刚开始“罗伯-格里耶与艺术”活动为例，我们要求每一个同事在活动筹备期间，必须先了解罗伯-格里耶的作品，特别是电影作品，做到面向公众时没有交流方面的障碍。同时，我们每一个人都在这个过程中学习到应该学习到的东西。具体做法是，每周二下午的学习时间，集中看罗伯-格里耶的影片并加入一些相关内容。对于视觉艺术家的作品，这个过程显然更为重要，因为习惯上人们似乎对于视觉作品更不经意，更少花时间。当然，我们是刚刚开始尝试这么去做，事后，究竟我们了解了多少是不重要的，而我们毕竟去了解才是真正对管理起作用的。

由于我们的工作效率与运营资金不发生直接联系，所以我们对运营状况和运作模式的考虑全部集中在如何获得对事物（项目）本身观念上的理解，也就是说，我们不能让任何正在做的工作带有工具性。我们放弃了在2009年搞一个书店15周年活动的想法，我们也没有把刚刚开始“罗伯-格里耶与艺术”做成一个纪念活动，这些都说明我们不想使机构成为“平台”或者唱堂会的场所。我们希望，即便是活动中一个必要的仪式，例如“致辞”，也应当是在一个特定的时间和语境内发生的“事件”，而且也必须让人获得见解，否则就是“演出”和总体评价所说的屈从于形式的“失败”。所以，我们设想，假如我们的赞助商问我们他将得到什么回报，我们会说，回报就是你赞助的这个事情本身。

目前，我们的运营资金主要靠陈侗卖出他的作品所得报酬，这个方式尽管是不可取的，但目前是最为有效的。事实上，每一个机构或项目组织者都知道，没有任何一笔赞助是在不出卖某些东西或者利益的情形下获得的，所以，自己赞助自己也许更为自由。虽然有些时候有些事情仍然是受资金的影响，但我们认为，机构运营中真正面临的问题是工作质量。在一般的操作层面，工作质量是指专业水平、专业态度，也可以解释为对作品的理解与阐释、相关知识、准确性以及人文交际的深度等。要真正解决的是这方面的问题，因为这决定了机构价值观的实现过程。在2007年之后的几年中，我们曾把机构形容为一个服务处所，就是想表明服务于创造性并最终成为创造者或创造者的同谋的意义。

下面用图片简单介绍一下我们机构的一些具体项目：

- 1) 我们的办公区，墙上是罗马尼亚艺术家丹·皮乔诺维奇的画，我们请他来是为了支持北京箭厂空间的一个项目。
- 2) 我们的图书室，里面的藏书跟书店卖的稍有不同，主

要是为了提供资料给学生做研究。

3) 外墙上的霓虹灯是比利时作家让-菲利普·图森的作品，是他小说的名字。

4) 二楼这个小厅是用来挂平面作品，现在看到的这些是罗伯-格里耶的电影《伊甸及其后》的文字和照片。

5) 这个房间是新小说资料陈列室，除了我们自己使用，也向相关的研究者开放。

6) 这是房子的后面，墙上的画也是丹的作品。我们早就应该消掉它们，但这意味着整个墙要重新刷一遍。

7) 这个空间是陈侗的工作室，有点前店后厂的意思，因为“罗伯-格里耶与艺术”活动的需要，我们临时在里面搭建了一个看电影的剧场。

8) 这些是以机构名义出版的小册子。法国收藏家西尔万曾经主动给我们印刷费赞助。

9) 这些是正式出版物，是在湖南的两家出版社出版的。

10) 这是博尔赫斯书店，离机构大约两百米。现在显得很破旧，不够钱装修。

就这些。谢谢大家！



博尔赫斯书店艺术机构外观，墙上是罗马尼亚艺术家丹·皮乔沃维奇的作品 2009年

我们能为当代做些什么？

What Can We Do for Contemporaneity

文：陈侗 Article: CHEN Tong

当我们口口声声“当代”的时候，这并不意味着我们完全理解了“当代”，而是指我们很清楚哪些是“非当代”，这在一定程度上表明了我们对大部分社会文化事物的不满。这种不满的产生是源于我们对艺术史的认识，尤其是对那些勇于打破陈规的先驱者们的尊敬。不是很了解这一点的人，习惯于将这种由尊敬引发的行为称之为“理想”，而在我们看来，这是一个艺术工作者不得不面对的现实。

博尔赫斯书店，或者说在它的名义下建立的当代艺术机构，不可避免地要被纳入当今的充满时尚意味的艺术生态范畴。但是，长达十七年的历史以及它没有充分地展示它的效能的现状，又使这种归纳显得不太恰当。2004年，我们为它的十周岁打出了一个口号：以时间反对时尚。这个像是文字游戏的口号表明了一种不合流的态度，同时也暗指我们的行动是源自某些相当个人的精神资源：博尔赫斯的“一个人留下的是他的形象”、罗伯-格里耶的“真正的文学只为少数人开放”和午夜出版社的“不服从”。后者，在上世纪40年代抵抗运动中发挥的作用，以及在整个现代文学运动中扮演的孤独者角色，对我们的影响是深远的，它汇总了我们对当代的所有认识，从哲学观念直到文学技巧，最终引出一个基本问题：艺术是什么？

所以，使博尔赫斯书店得以存在的基本条件并非个人意志（尽管个人意志能起到控制局面的作用），而是因为有了午夜出版社这样的精神参照。坦率地说，成为一个当代思想的传声筒并不是一件很难的事，个人意志加上一定的经济保障就可以了。真

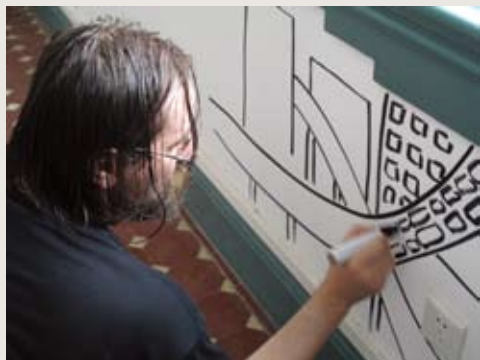
正的困难在于，如何能够让自身的每一个举动都不偏离当代范畴，同时还能丰富我们对当代的认识。需要特别说明的是，当“当代”一词成为了一个挡箭牌或通行证的时候，我们对于自身的行动就愈发谨慎了，而中国的文化根基或土壤往往使得这种谨慎变成了踌躇不前。

2007年9月，博尔赫斯书店当代艺术机构在新址开放，巴黎的杨诒苍夫妇托人带了一瓶香槟和一张字条，字条上“当代艺术”被写成“当代意识”——这是一个不错的转换：对于我们今天的现实来说，也许宽泛的“意识”比具体的“艺术”行为更重要。

在“当代意识”的驱动下，阅读行为将不再是为了精神上的满足，而应当是激活创造力；对于哲学的思考将专注于德勒兹的概念的创制，而不是回答“世界是什么？”；文学，它将一直处在意识的层面，同时也被归为一种艺术活动；艺术的各种界限将被打破，它所创造的价值不同于其他新事物的价值，每一次，它都重新回到意识状态，或最终表现出对于回答“艺术是什么”的热情。

我们能为当代——在意识的范畴内就不止是当代艺术——所做的就是对一个已经注满了液体的瓶子加以重新观察。我们不可以再往里面加东西，也不想倒掉里面的东西；我们只能先了解这是一些什么东西，分析其中的各种成分；接着，我们要对它进行描述。假如我们不慎打碎了这个瓶子，我们也不要可惜它，我们可以重新找到一个瓶子，并着手考虑注入之物，究竟注满它还是

1



2

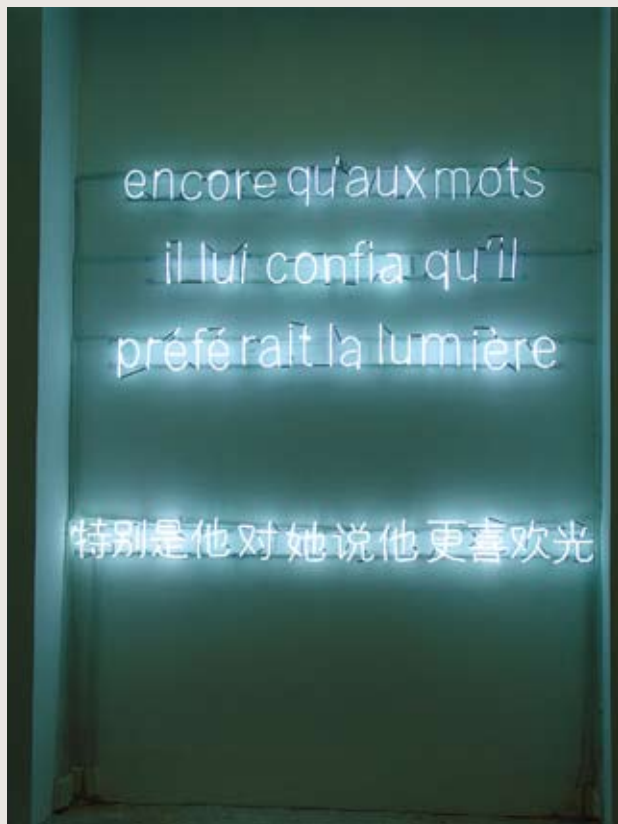


3



留有余地。

因此，必须说明一点：中国当代艺术的外部环境并不是我们工作的理由或基点。与其说我们也在尝试一种可以被归类形式，不如说我们更偏重于实践这一形式的过程。在这个过程中，“交流”变得不切实际，徒有其表，而“合作”却在不断地扩大我们的视野，改进我们的认识。2007年和2008年，我们与让-菲利普·图森的合作就体现出这种合作的意义。从他的一系列举动中，我们不光看到了文本如何成为视觉，我们还掌握了解析这种文学和视觉的方法。就我个人来说，我对于罗伯-格里耶的近乎绝对的忠诚，不仅没有引起曾经试图摆脱“新小说”阵营的图森的反感，反而促使了他更多地考虑重新将罗伯-格里耶作为精神遗产，换句话说，他谈论罗伯-格里耶比过去更多了。而且，就在罗伯-格里耶逝世消息传出的那一刻，图森想到了“在时间的某个点上，我们相会了”。罗伯-格里耶的精神作用于我们的时候，既使我们免陷入现实主义的泥潭，又时刻提醒我们不能走向虚无。当罗伯-格里耶重复福楼拜的“包法利夫人，是我”，并说出所有的“是我”时，我们试着也这么去看我们的机构、我们的工作。因此，当我说“博尔赫斯书店是我的一件作品”时，我并不是想把它归到我的名义之下，独享它的“荣誉”。说到底，每一次，每个人，都应当说“是我”，这是与现实主义情结的斗争。



让-菲利普·图森展览“书”作品（2009）

4



1. 罗马尼亚艺术家丹·皮乔沃维奇
在工作中 2009年

3. 卡特琳娜与她的朋友沙尔庞捷
出席“罗伯-格里耶与艺术”活动
2010年

2. 让·艾什诺兹接受读者的提问 2010年

4. 让-菲利普·图森录像作品“逃跑”拍
摄中,陈侗在片中扮演警察 2008年



何颖雅《穿》杂志

家作坊和《穿》

Homeshop and "Wear"



“家”作为起点

Getting Started at “Home”

家作坊和“穿”的简述

About Homeshop and “Wear”

文：戴章伦 Text: Adele Dai

“家作坊”（Homeshop）是于2008年何颖雅发起并建立，它是一个结合了“门店”与“居家”双重功能的艺术空间，最初落户鼓楼附近的小经厂胡同，后迁至北新桥附近的交道口北二条。在这个过程中，欧阳潇、曲一箴与Fotini Lazaridou-Hatzigoga三位艺术家先后加入到了“家作坊”的队伍中来。正如空间的名字所暗示的，这个项目同时具有外在和内在两种维度：从外在维度来看，它意在探讨“家”（私人空间）与“门店”（公共空间）之间的流动性转换及可能的对话关系；从内在维度来看，空间内部可以是一种具有多种可能的，自治的生产场所。

虽是以“家”为起点，“家作坊”却并没有将自己的实践活动仅仅局限在一种孤立狭小的范围里，而是力图与更宽泛的语境进行富有张力的对话。如在针对2008年奥运会的一系列活动，“家作坊”通过组织一系列与社区居民互动的游戏，比赛使得普通的社区居民也得以“进入”到这个庞大的景观之中，参与到奥运这个“大家庭”里。有趣的是，在“来玩Wii赢门票”的游戏活动中，最终得到奥运会门票的并不是游戏中的胜利者，也不是失败者，而是与所有参与者的平均成绩最接近的玩家。可见，“家”的可进入性（accessibility）并不是建立在某种制胜的权威之上，相反是对这种权威的质疑和消解。“家作坊”甚至将这种质疑扩大到了整个所谓的文化交流上（也许这种敏感与“家作坊”成员自身的多元融合背景有关），在他们看来，类似北京奥运这种所谓的大文化交流事件，事实上也许反而是对文化本身深层多面的复杂性的遮蔽，城市的光鲜亮丽是对底层人群的驱赶和隐藏来实现的。就无法触及人们真正的每日生活而言，所谓的文化交流只能是被束之高阁的“浮云”。

于是，在“家里”，类似于《说》的这样的谈话就成了一种真正试图进入、倾听、分享每日生活的举措。这种交流中所产生的一种陌生的私密感或许正是“家作坊”作为一种公共的私人空间所带来的不同寻常的体验。正如欧阳潇以海德格尔对于现象一词的解读作为理论框架来诠释“家作坊”时所说的：唯当某种东西就其意义来说根本就是假装显现，也就是说，假装是现象，它才可能作为它所不是的东西显现，它才可能“仅仅看上去像……”。

在“家作坊”空间内部（即家里）所进行的无论是建筑、谈话、阅读等等都似乎具有一种自足的乌托邦意味，而当它试图将这种生产外化并传递给社区内的其他居民时，它似乎需要找到一种恰切的媒介或者方式。于是除了直接将原本作为艺术品在美术馆中展出，而后又被丢弃的砖块迎接回家，并直接发放给有需要的邻舍之外，《穿》（Wear）这样一本读物的出版便无疑起了重要的作用。《穿》源于每个个体的每日生活，也源于对这种每日生活的思考，由此，《穿》并不是其他，而正是我们当下所有的，我们所属于其中的，作为实在的生活。

“北二条小报晚报” Beiertiao Leaks: The Late Edition

本篇关于《北二条小报》的报道始于一句不愿透露自己姓名者的无心之言：

“嗯，至少跟其它的新闻机构比起来你们没有自己的宗旨。”

此观点在某社交场合被泄露给了我们。但是当它传开的时候我们开始思考自己的宗旨到底应该出现在报纸的哪个地方呢？在“娱乐与游戏”版块，比如像一个谜语或是语言游戏？或者跟其它正式的新闻放在一起，在头版跟一些煽情照片一同出现？难道这完全是一个企图混淆视听的建议？

我们有自己的宗旨么？这是好是坏？

难道你今天没有看报纸么？

报纸即宗旨，不管是最新的人民日报还是纽约时报，当你随便拿起一份刚出炉的新闻的时候这一点就应该是显而易见的。从表面看，公允性与准确性像是白旗一样被高高挂起。但是我们心里明白其实事情远没有看起来这么简单。紧随在新闻的艺术之后的就是权力的手腕。

姑且先把主流舆论放到一边，你会发现报纸对于自己的宗旨是毫无掩饰的，或者说它们掩饰的不够好。从有印刷出版物的那一天起，五花八门的简报和宣传册就构成了其丑陋的、光辉的自我开创的历史，创造影响的历史以及启蒙的历史，有时这些历史是驴唇不对马嘴的。未经加工的独立出版机构既能将人们卷入到阴谋当中犹不自知也能激励他们捍卫社会正义。不管无论是哪一种情况，它们在这方面所做出的贡献要比很多具有严重倾向性的官方渠道要多得多。（警告：忠于事实的人们这时肯定十分警惕了）。遵循着这光辉的小报游行队伍的传统，《北二条小报》的宗旨当然被“醒目地用粗体”标出来了。

可能各位读者在浏览了首版《北二条小报》的内容之后会同意见在不是运用这种夸张手法的时间和地点。不过说真的，这张报纸能激励人们去干点什么呢？但是在我们讨论这件事情之前，我们提及一下，既然是丝网印刷，半夜进行，那肯定是一个保密的工作。它粗糙的手工艺的确令人起疑。（当然版面设计的还是不错的）。进一步讲，它的内容大致看起来没有什么真正的新闻。真正的新闻当然指的是能颠覆政权这方面的东西。从神秘主义到邻里琐事，我们得到的新闻可谓五花八门。除了少数清醒的时刻之外，唯一带来秩序的是我们对于题材可谓荒唐的归类。（生与死，天气，我的心理学等等）

看起来这些风格迥异的记者们好像昨天喝高了，认为在餐巾纸上就能创造出给力的新闻并且以此瞞过主编们的法眼。不过亲爱的读者们，事实可能就是这样的。我们必须再透露一点细节，主编和记者是串通好了的。下面就是真相：

《北二条小报》的新闻编辑室在12月23日早十点左右开始运行。当然时间可早可晚，准时开始既没有发生也不是在我们的计划之中的。我们一整天都是在不停的稿件收发中度过的。常驻记者和访问记者带着采访任务开始走街串巷，或把他们认为的当日新闻带给我们编辑室。关于交通、世界新闻、北京历史与梦境解析的文章与菜谱、分切诗、完成的和不可能完成的游戏被放到了一起。写作、摄影、排版、编辑、采访、烹调、审核，与其他跟小报相关的活动都一直进行到很晚。我们原本打算在晚上活动结束的时候将报纸印刷出版，并立刻分发给读者，但报纸的成品实际上是在几天之后才被送到订阅者的门口。跟一般所谓客观的或受制约的观察角度相比，《北二条小报》（模糊地）

《北二条小报》是一份进程缓慢的日报，我们不能保证它会有第二期。它在2010年12月23日左右出版，主编包括Michael EDDY、何颖雅与Fotini LAZARIDOU-HATZIGOGA。想要电子版？请登录www.homeshop.org.cn。

随机记录了一个特殊的情况和一组特殊的人群，它可以发生在任何一天。

好吧，不过稍等一下，在这些混乱当中你认为我们认为你没有认识到我们的宗旨，像藏在一袋脏衣服里的走私品，并且我们认为你认为你可以在字里行间上下求索直到你的眼睛被石墨涂黑。但是那样的话你就肯定找不到我们的宗旨了。我们这个新闻机构最擅长揭秘的内容可不一定被打印出来。可别想错了！它既不是秘密也不是个诱饵。就像其他的新闻渠道一样，我们是宣传某种思想的工具；这是新闻界的现实，想逃也逃不出去。我们的宗旨是鼓励人们去分担和分享新闻——或者信息、知识、辩论、经历、语言、工作、梦想、艺术、合作、生活等——其方式在此时间与空间上还没有被广泛接受。



《穿》杂志第一期摘要

Editorial for the First Issue of "Wear"

文：何颖雅 Text: Elaine W. HO

家作坊系列第一辑: 08奥运会

家作坊是一个生活/工作室。《穿》期刊即创办于此。它是一个小门市空间，位于北京古老的鼓楼附近，小经厂胡同中部。家作坊旨在这样一个五世同堂的区域，就空间内的关系问题进行实验性对话。这里的居民们坚守着他们日益缩小的空间，而与之对照的是外来人口的涌入，拔地而起的高楼大厦，以及迅猛膨胀且对现有文化极具排斥性的青年文化。

家作坊的第一期系列计划是以北京奥运会期间的时间为框架展开的，在国际盛事的大景观和微观世界的现实生活、以及平庸的老一套生活方式和北京小巷具有微妙诗情画意的日常生活之间，展开梯度二对分对比。从七年前申奥成功后的倒计时开始，到2008年奥运会闭幕式上以三声令人心悬的钟表滴答声“3-2-1”在此期间，具有新闻价值的“赶超”出现的比以往任何时候都更多，一个突现的新国际大都市和一个能代表世界的中国呈现在我们面前。在过去的七年间，中国比以往任何时候都更热衷于展示一个极具新闻价值的“赶超”中的中国形象。然而，我们必须提出的是：我们究竟要“赶超”谁的历史进程，源于西方的“现代主义”适用于北京的胡同生活吗？那些在城市里处处可见的写满了“文明社会”说教的标语和广告牌会带来真正的现实意义吗？从小胡同的视角来审视，社区和“城中村”的模式怎样才能显示出更多层面的进步意义来？考虑到奥运会的时间表，时间问题在这里便突显为了一个首要的问题，但如果把政府倡导的发展与百姓日常所过的日子并置于一个语境下，“进步”一词便显得有些不太贴切。

家作坊的2008辑所建立的是另外一个坐标体系，在此坐标内许多未明确的东西汇聚、再现，从而建造了一个都市环境与平民日常生活相融合的共同空间。这里所涉及到的不仅仅是时空的汇聚，而是一个从生活最细微处入手，融入其中并为之打成一片的问题。从奥运会倒计时一直到结束，家作坊一直在关注着奥运会，在奥运会结束前十四天，在街边的田野录音会使人想到录音艺术家就在这一主题的空间内的现场。前十天，崔凯旋和当地居民进行了一次门廊讨论会，讨论会进行的轻松愉快并时常伴有玩笑。闭幕式前九天举办了一次失败者庆祝会，庆祝会搞了如此多的活动甚至引

《梁药广告公司》家作坊项目



起了警察的“关注”。但同时也为当地居民和外来的观看者提供了一个灵活的，可以游离于题外的自由空间

融入。在这些活动中进行梯度调解是至关重要的，因为或多或少的人参与了进来，主客体之间的传统距离开始消融瓦解，并且在德勒兹的意义上，情境让位于融入。[1]私人空间和公共空间的普通差别变得更像是一个在时空上可流动的东西，一个可以相互转化，相互更替的东西，一个可以改变我们待人接物方式和世界观的东西。人们在校外等孩子放学，向下水道里扔废物，为了停车而堵塞交通。德勒兹向我们指出靠习惯生存于世的方法就是对时下的境遇做出相应的反应。而这对我们的启示是如何能在习惯和可感知的改变中找到一种能开启新路的可能性。这并不是说与现存的结构对抗，而是另辟蹊径，采取实验性步骤，从最微小处展开对话。

无论在艺术家/研究者这一方，还是在其他参与者和胡同老百姓那一方，作为一个具有艺术性和批评性尝试的实验项目，家作坊着眼于具有创造性的日常生活实践。它在奥运景观图之外，也在北京所谓的创意圈之外。其目的很明确：为勾勒和描述北京这座城市的都市肌理寻求另一个可选择理解途径。打开日常生活和具有创造性实践的缝隙，也就是在本地图之内挖掘更深层、更可操作的东西。正如乔治·阿冈本在回应亚里斯多德《尼可马古伦理学》中的“功能”(ergon)问题时所谈“存在于行动中”或“有效地存在”置身于无遮挡的生活中，让我们直面我们是怎样相对于一个较大的政治而存在的以及我们是怎样作为一个国家的公民而被统治的。正如阿冈本指出，政治表明人类可能基本上是无功能性的，(argos)即幽暗的不可操作性，这种不可操作性说明了我们作为生物存在的无用性。所以为什么要创造性的实践？为什么要日常生活？

建筑家、理论家多伊那·派特斯古指出：“一个为建筑物和城市建设设计的更新的方法不能由一个集权组织或政治实体



《摸泥摸泥摸泥》家作坊项目

来启动，它必须符合公共社会空间在微观范围内的集体和个体的欲望并在这一层面上把‘微观努力’包括进来。”[2]记录、从事、生活在小经厂胡同的微观实践[3]正是“在行动中的存在”的方式。在此意义甚至是不一定需要被创造出来的，因为它可能已经存在于我们身边的多样性之中了。我们是以德勒兹和伽塔里“与真实零距离实验”[4]的方式来看这个地图，于是通过跟随居民的日常生活套路，小规模具有了一个融入社区居民和公共空间的巨大潜力。如此，我们不仅追踪某种状态以及我们自身是怎样

存在于这个状态中的，同时我们也关注自身以便更好地定义公共空间这一概念。

关于《穿》杂志

创办这份出版物的初始动机，是缘于记录一些系列项目的需要，这些项目用其他方式不易表达，它们摇摆在已成固定套路的艺术、理论、社会研究以及以社区为基础的项目等正式形式之间或当中。它们记录、呈现、反思一种实践。本刊的主张所受到的支持和鼓励为家作坊项目进入一个更为宽广更丰富多彩的境界带来了可能性。它很快就成了一个众人参与的合作项目。随着新观念、新视野、新合作的汇入，作品显现出了自己的独立性，而不是一个资料库。看到这一点，我想到应该为作品起一个自己的名字，很快“穿”闪现了出来。

《穿》的涵义并不似我们惯常认为的那般明确，而或许是一种自我挑战的身份宣言。当你打开它的封面(是一份时尚杂志?)，它很可能会令我们大感意外，甚至大失所望。《穿》(英文“wear”)包含着另外一种对“时尚”的理解，它是关于此地此时的——即以我们周围的空间为衣，相适合和习惯于我们所携带的东西等，或就是覆盖着我们的那层布。这些东西都是亲近的和贴近的，但我们也并没有因此就忽略了地方与某些更大东西的关系。无论是作为一个社会的存在还是作为一个公民，我们总是与他人联系在一起的。我们的感兴趣没有停留在我们现在所穿和所做的事物层面上(时尚的现在性)而是走向了更深层次的那些难以归类的观点、媒体以及批判理论。

“穿”是清晨萌生的一个直觉。也是一条流水生产线。这也可能是一个关于穿的刊物，也可能不是，正如我们能从“穿”这个汉语会意的结构中所能想到的那样：我们用自己的牙齿掘一个洞穴，我们打开一个途径，编制或穿越专业，“穿”不同的思想。视觉语言在此起到了一个能指的作用。

如同我们身上所穿的许多东西一样，我们也产于中国。但与锁边的、笔挺的、崭新的服装不同，我们要从一个透明的生产过程的角度来审视产品。从这个角度看，光滑闪亮的包装不是总能完美的遮住他们所投入的时间和工作，生活的细节显现出他自己与总体生活中的政治、意识形态和经济具有同样的重要性。

为了实现我们的这一目的，《穿》的每一期都来源于我们

在北京当地生活/工作空间这一立足点。它藏于古都一条传统胡同里的一个门市房里，由它所记录的项目将包括从个人所写的文字，到对公共领域的嵌入以及对地方环境的田野记录。在我们的地图中，我们不仅把北京放在一个国际艺术圈内的世界性的城市的位置上，也不仅把它放在一个全球社会政治的中心位置上。家作坊在此充当了一个中间人，一个批发商或者一个管道的角色——连接买与卖者，艺术家与观众，或者符号与信息。一个商业空间的启动最重要的是相互关系以及交易的潜力，但是从这个消费主义的明确关系，我们开始探索那些不是如此清晰的关系：从私人到公共，从村庄到城市，从制造者到受众，或者简单地，从人到人。

我们认识到我们在这里所做的事将在一个流动中找到它的适宜位置，这一流动存在于构成家作坊的12平方米左右的工作或客厅空间与外面街上发生的事情之间，以及与因讨论带来的任何更远处之间。这个灵活的空间实践故意模糊了距离问题，模糊了什么是主客体，在时下中西二对分观念无处不在的条件下，寻求一个方式以超越此观念。我们以此为基地，在此生产，我们的产品更关注理论性的探索而非盲目地追求发展。我们的艺术工作提供一个交流论坛。本刊物的参与者来自各行各业，各种不同的生活背景，因此能独辟蹊径，从更多元的方向反思影响当今艺术，媒体及城市空间的重要问题。

渐进贯通。

此乃是《穿》……

[1] 伊瑞特·罗格夫所解释的德勒兹意义上的“靠习惯生存于世”(in)habitation)不仅仅是从背景上描述了我们切实的物质、生理、心智、想象生活。由此习惯和例行公事形成了我们赖以生活的方式。为此我非常感谢罗格夫题为《无限：有限的可能性》的讲演给我的启示。此讲演为2008年10月30日中央美术学院和广州第七届双年展联合举办的研讨会《全球文明社会和文化领地》系列的一部分。

[2] 多伊那·派特古：“如何创造一个社会及其空间”。《Re-public》。2008年9月载。http://www.re-public.gr/en/?p=60.

[3] “微观实践”引自Cybermohalla“计算机莫哈拉”(隶属于印度萨日莱研究中心的一个小组)的作品。他们指出：“我们可以通过几种不同的方法来了解一个城市。日常生活的特征往往找不到可以用来表达自己的空间和媒体从而得以传播。2001年计算机莫哈拉开始理解那种存在于德里这个大都市里，但却在匆忙喧嚣中变得哑然无声了的生活方式。这是一个实验，本实验探索关于技术怎样能成为被发明者的媒体这一问题，-其中包括设计，网络，媒体形式等技术”。http://www.sarai.net/practices/cybermohalla/minor-practices

[4] 德勒兹和伽塔里：《资本主义与精神分裂症第二卷：千层体》，明尼阿波利斯市：明尼苏达出版社，1987年，p12。

《庆祝失败者》家作坊项目



《砖头欢迎回来》家作坊项目



《摸泥摸泥摸泥》家作坊项目



“家作坊”的实践群论纪要

Summary of the Round-table Discussion on Homeshop

文：戴章伦 Text: Adele Dai

“家作坊”的实践

主持：刘鼎、卢迎华

参加者：戴章伦（艺术实践者）、何颖雅（艺术家、家作坊创始人）、黄然（艺术家）、欧阳潇（家作坊创始人）、苏伟（中国社科院外文所博士生）

摄像：王俊艺

时间：下午1点半至3点，2011年1月20日星期四

地点：家作坊，北京市东城区交道口北二条8号

家作坊[Home(work)shop]由何颖雅与欧阳潇创建于2008年，最初落户鼓楼附近的小径厂胡同，后迁至北新桥附近的交道口北二条。正如空间名称本身所提示的，它意在探讨“家”与“作品”之间关系，私人空间与公共空间之间的流动性转换，更替。“家作坊”，这个看起来像是具有私密感的空间事实上却在不同的公共社区中活跃而公开地进行着自身的实践。

无疑，“家”这一寓意丰富的能指在中国这样一种特殊文化语境中所暗含的私人与公共领域之间的微妙而特殊的关系是值得进一步反思并在实践中进行探讨的。关于这点，我们或许能想起日本汉学家沟口雄三（Youzou Mizouguchi）及岸本美绪（Mio Kishimoto）的观察，在他们看来，在中国，“私”与“公”并非是两种平行的异质领域，而更像是一种同心圆的层级递进关系（因此，国人的公私观向来是不那么分明的）。而这与持续了千年的“家国同构”的社会形态密切相关，“父母官”这样的称呼可称得上是国人的一大“发明”。传统儒家更是将这种层级递进的关系上升到一种所谓的“修身，齐家，治国，平天下”的政治-伦理法则的高度。

因此，在这样的语境下，相较于在相互平行的公私空间中谋求交流对话，“家作坊”更像是在“同心圆”中进行着相互叠

加的双向运动：对于已然形成了某种情感维系的社区来说，它无疑是陌生的进入者，它的活动是从同心圆的外层向里层的逆向运动；而就其“家”的名称而言，它又是试图进行从内向外进行辐射递进。倘若将这种同心圆的模式从与社区的联系转化到“家作坊”作为一个有机个体与整个艺术界的联系，它的运动同样耐人寻味。艺术家刘鼎便敏感地意识到，这种向外辐射的过程所产生出的强度和张力决定了“家作坊”如何在作为整体的艺术界中定位自身的工作，也即苏伟所说的，若干年之后的走向问题。

然而，如果我们搁置上述假定，另从阿多诺关于“介入的艺术”以及“自治的艺术”的对立统一关系来看待“家作坊”的工作时，发现它作为一种与其平行的，（也许）体制化了的艺术界的否定（或制衡）因素而存在并与其形成一种持久的张力也是成立的。然而也许正如艺术家黄然和策展人卢迎华所担忧的，即便是作为一种平行的，自治的制衡力量，“家作坊”的这种艺术生产和输出也必须考虑到它的最终去向问题，对象的接收问题，也即，是给予对方一块砖还是给予一块砖背后的观念的问题（如果我们不使用“启蒙”这个显得有些一厢情愿的词的话）。这种不同语境之间如何衔接铆合或许也正是“家作坊”工作坊的难点和意义之一吧。



公司

Company

关于公司 | About Company

公司/company是由陈轴、李明、李然、鄢醒于2008年创办的未知项目。2010年起，我们将陆续实施一系列的项目，暂定名“一个计划”。

company是一间公司，它没有老板和职员，也不发工资。它的概念和一切的概念一样模糊。company没有纲领和相应的注解，尽管没有一家公司叫公司，但仍可以称为公司。company艺术家之间的交流非常少，至少现在可以肯定，他们互相之间没有交融，没有共同的目标，也没有必须共同完成的事。每位成员仅仅因为彼此认可，才决定在2008年建立这间名叫company的公司。

company本身是一个封闭的组织，这个组织没有交流的冲

动，但它不干涉每位成员的任何决定。company同时是一个进行中的计划，它随时可能做出新的决定，所以您现在看到的说明有可能才做过更改，艺术家名单也很有可能做过删减，但此时的company就是company所能呈现的全部。company不希望成为一种品牌和风格，但这个世界上任何物种都需要另一种物种来为自己命名，我们在不希望被定义的同时也知道它终究会被时光机器判断为一个瞬间，于是放弃了着力定义这个想法。

我们重申过很多次，company只是一间公司。它并不是一个艺术团队和民间组织，但它可以是。请相信我们的陈述。人类的历史发展成就了文字记录的唯一方法，所以前面所述也并非我们所想的全部。



公司的实体和想象 公司简述

The Entity and Imagination of Company About Company

文：苏伟 Text: SU Wei

“公司”首先带给我们定义的焦虑。我们惯常以艺术团体、小组来称呼带有一定思想倾向或者实践目标的组织结构，通过立场和观念对艺术家自为的社群构建进行历史化和标准化。即使从艺术家自身来说，自身的生存、艺术史和艺术机制的压力，同样会投射到艺术团体的实践状态之上，因而在不同程度上影响和决定团体性实践的结构张力和方向。“公司”的特殊性在于，他们宣称模糊一切概念，艺术家之间没有交流和共融的必要，仅仅因为彼此的认可而共存，它以组织形式存在，只不过为了满足人们命名的普遍需要，共同的目标和思想不存在于“公司”的实体和想象之中。因此“公司”体现了一种最为基本的人性，同时也呈现了反现代主义式的实践方式。

“公司”的实践项目同样远离惯常的艺术生产方式，迄今为止的三个项目“一个计划”、“合作”和“无可告知”以难以描述的方式进行了呈现。“公司”反对任何语言化的实践方式，对于明确和机制化的策展观念以及非此即彼的预设没有兴趣。“公司”也有立场和手段，但并不以惯性生产的方式呈现。在“公司”成员主持的项目中，他们的“项目经理”身份不等同于策展人，与项目的形成和发展保持了若即若离的关系。在他们寻找艺

术家的过程中，“友谊”成为了关键词。

“友谊”决定了“公司”的本质，在这个氛围中，一切合作和交流都不带有可操作的目的，既可以是共识性的，也可以是冲突性的，甚至是无法交流的。“公司”反抗那种被迫进行的对话和交流，似乎提前洞察了其中隐藏的利益指向和政治诉求。在群体目标不可识别的情况下，“公司”既是隐秘的、远离群众的，又是开放的、流动的存在。

“公司”是一个年轻的“团体”。在“公司”中，艺术家的强烈自主意识和模糊的“团体”观念形成了反差，这恰恰反映出“公司”实践的当下性。我们的生活被海量的信息充斥，地域、身份、宗教、网络、知识划分出了无数独一无二的个体，天然的鸿沟已经形成，统一的意识形态无法再建立起理性的高峰俯瞰多元化的世界，这一不可逆转的趋势打破了普遍性的地球村预言，塑造了一种微生物哲学。科学已经丧失了洞悉真实的能力，失去依托的主体需要一种新的共存方式。即时性的规则和法律无法承载起这种人类从未面对过的局势，更无法面对当下的生存体验。在模糊性和有效性之间，是否存在可行的发生方式，正是“公司”这样的艺术实践需要探讨的东西。

公司/company

关于“一个计划”

教育/Education

项目参与者：蔡凯、陈轴、李巨川、李明、李然、刘诗园、陆扬、吴建安、杨俊岭、鄢醒、张鼎、赵要 项目发起人：鄢醒
项目协调：陈轴、李明、李然 项目周期：2010.1.25~4.12

合作/Cooperation

项目参与者：陈轴、李明、李然、李富春、陆平原、梁远菁、Morgan Wong、汤艺、鄢醒 项目发起人：李然 项目协调：陈轴、李明、鄢醒 项目周期：2010.4.15~5.20

无可告知/Incommunicable

项目参与者：陈维、陈轴、James Elaine、贾宏宇、金闪、李富春、林科、李明、李然、刘诗园、吕志强、郭鸿蔚、时小雯、杨俊岭、鄢醒 项目发起人：陈轴 项目协调：李明、李然、鄢醒 项目周期：2010.6.3~7.17 开幕时间：2010.7.17 15:00 PM 展览时间：2010.7.17~7.30 项目空间：站台中国当代艺术机构B空间

公司的形状/The Shape of Company

项目参与者：陈轴、李明、李然、鄢醒 项目发起人：李明 项目协调：陈轴、李然、鄢醒 项目周期：2010.12.15~2011.2.24



一次关于教育的讨论

A Discussion on Education

文：鄢醒 Text: YAN Xing

2010年初，距我们建立“公司”已近两年。回溯2008年，我们分别在网络上认识，大家虽身处不同的创作领域，但对各自的作品有着很高的欣赏度，这是促使我们走在一起的契机。我坚信，学生时代相对单纯的互相欣赏一方面弥足珍贵，一方面也敦促着我们更加坚定各自的创作。

2009年，我挪窝北上，在经历了一系列毕业阵痛之后的一个不经意的晚上，我告诉李然和陈轴，我准备在公司启动一个项目。但当时，我还拿不出一个成文的规划，心底留给自己的底线是，我，或者我们，都需要一个自我建构的操作平台。这个平台毋须与任何俨然成立的机制相对抗，也毋须向任何业已成熟的体系谄媚，它只是一个“临时的”场域，搭建起一个暂时的实验场。

“公司”的一切属性都游离在一个恰好模糊的中间地带，这一有意为之而无意使然的“风格”是我发起“一个计划”的基础——它无所指，无所不指。“一个计划”由“公司”内部的四位成员轮流做庄，这种看起来很“方法论”式的操盘术本身就值得质疑，但我无法在已荒废半年的创作停滞期后，再次无限制地质疑所有方法的轮廓。我需要的，或许是我们四个需要的，仅仅是一个可以启动的动力。

也就是在当天晚上，我决定将第一次的讨论根植在“教育”这个命题上。“当代艺术”的命题机制为我的这个计划埋下了一个青春期似的尴尬处境，我需要讨论的到底是什么？——什么是教育？教育是什么？什么样的教育值得被讨论？艺术教育还是普及教育？技法训练还是心灵速成？——我像一个摸不清方向的蚂蚁，爬行在各种知识理论的明处暗处。貌似所有的问题，只要进入一个极端严苛的逻辑诉求，这道方程式就会无解，进而导致无聊，最终沦为无疾而终。我急需将这个命题抛给身边的“同窗”，但这又并非是一个“智库式”的解题重案组，我只想讨巧地利用这个题目，分享各自的创作和精神。如果说它做了一点贡献，或许就是让大家表个决心——坚持创作罢了。



商标-李然《伪造者的序》装置 尺寸可变 2010年

从项目实施开始，我就通过各种途径，与11位参与者进行了数次关于教育的温和辩论。我不确定“教育”是否是一个成功的项目，但它至少是一个适时的项目。通过相互间的深入了解，我们这一批年轻的艺术工作者或多或少都在经历一些“危机中”的思考，通过我们的话语和作品来运输自己还未顽固的世界观。

最为集中的一次讨论是在4月中旬，由我作为讨论的协调者与主持者，在我家地这间10米见方的卧室，我们（项目协调者李然，项目参与艺术家刘诗园，以及其他3位艺术工作者）进行了一次2个小时的群论。这次针对教育的探讨，在激烈的唇枪舌战中演变为我们对各种知识和概念的质疑，而我们质疑这些理论的方法又是我们成年后对于幼儿教育的一次反叛和亵渎。与其说，“教育”是我们对价值观中“关于影响”的回问和溯源，倒不如说是我们对定义中那些因误解而扭曲的释义的再次关注。

“教育”作为“公司”在四人封闭的讨论之外实验的第一个箭靶，打得又歪又斜。你可以认为它没有值得被谈及的资本，但你也可以叩问一下自己心中对结果的判断——这正是我们妄图模拟捷径中的成功学所嗅到的危机。无论如何，它实实在在勾起了“公司”搭建一个年轻的自我循环系统与良性供血机制的野心。



关于“一个计划——合作”

On "A Plan: Collaboration"

文：李然 Text: Li Ran

《一个计划——合作》公司成员讨论，北京112A驻留办公室，2010年

2008年几乎是在同一个时间，四个成员通过互联网认识对方。并且在同年我们成立了公司/company。直到在2010年1月份，我们迫切想要开始着手通过公司/company，建立一个可操作性的平台。并且开始实施名为“一个计划”的项目，其中每个“一个计划”都由其中一名成员完成策划，另外三位成员帮助协调。于是，我们相继开始了一个计划的实践。同时公司/company这样的模式成为激发我策划一个计划的前提。

合作《他们不在此处》黑白数码微喷 120cm x 180cm 2010年



在2010年的4月中旬至2010年5月20日，我开始发起了一个计划“合作”。我邀请了（除我以外的）8位年轻艺术家与我

共同对这个话题做出反应。这个计划中，我没有对实施范围进行任何一个限制，并且，在项目内部对每个参与的艺术家没有任何明确的规定项目最终需要的成果。项目能够形成的方式、结果和过程，完全取决于参与艺术家个人。

在建立公司/company开始，我便对公司/company该如何建立一种成员间互相认可的工作模式稍感焦虑。“合作”项目的开始，发起了如何在项目中建立有效的协调的思考，并使其激发参与者对创作和思考，提供了一个可讨论的参考。我个人同时也对“合作”项目产生不同范围的思考和考察。

面对合作，我们生活的每一分钟，都在具体地发生。首先就是我个人与其他参与艺术家的沟通开始，在项目中每个过程中我与公司/company成员都扮演不同的角色，是主办方还是策划者，抑或是参与的艺术家的？项目内的每件事情都在合作中进行，这与我自身对于艺术创作独立价值的判断，显然是有冲突的。提出合作便是让参与艺术家在一个合作的背景下，进行他们日常工作和生活，换言之，合作只是在其中被提取出来的定义。那么艺术家开放程度的大小，是否对与艺术边界的范围有直接关联呢？建立有目的性的合作是否有损于某种个人情结的表述呢？如此定义下的参与，使得一部分艺术家不得不进行一个项目式工作方

式，花出一定的时间进行与他们自身的合作方进行沟通，这种沟通是否具有明显的被迫性？当然这些仅是我自身在项目进行中所产生的思考。

在项目周期的最后阶段，我相继得到关于参与艺术家们的反馈。其中包括描述人与人建立某种情感和关系的记录内容，也有对于隐私互换的交易式合作，网络参与方式的调侃和身份价值的共通共融的协作等等实践，当然其中也包涵着那种为了“合作”而合作的信息反馈。以上所有的反馈共生在一个计划“合作”这样的项目中，我将每个参与艺术家所产生的部分反馈资料呈现在公司/company的网络平台之上。与此同时一个计划“合作”以公司的四个成员最终进行了一个讨论。在讨论中四个成员各自提出了关于一个计划“合作”看法，其中提出了对公司/company内部成员的如何进行参与协作以及关于我们四位成员对于个人创作阶段性陈述等一系列讨论，并也延伸出了公司/company成员陈轴对他将要进行的一个计划“不可告之”项目的讨论。



《偶像的黄昏》单频录像 声音现场 8分40秒 2010年

在一个计划“合作”的开始也好，还是在公司/company的成立之初，四个成员有意无意地回避相对冷硬的态度，或者是有明确指向性的意见。这就让公司

/company与之前艺术团体形式发声方式有着截然不同效果。当然这些并不代表我们没有立场，只是我们没有对公司/company立场做出一个直接的回应。这样所承载的概念本身拥有的温度，不情愿制造噱头的态度，使我们愿意尝试这样的实践，并且保持抱有更大的实践热情。同时也给了我和另外三位成员的个人创作提供出参照和启发以及一个暂时有效的平台。

因此以上文字都是我对一个计划“合作”的发起和参与阶段的不完全记述。

《一个计划——合作》之李明《六月一日下午》多通道录像 2006年~2010年



关于“一个计划——无可告知”

On "A Plan: Incommunicable"

文：陈轴 Text: CHEN Zhou

“无可告知”展厅内
“无可告知”展厅外



“无可告知”是“公司”“一个计划”的第三次，在最开始的时候以一篇我写的小说为整个计划的展览前言，这是一篇很乱的小说，有很多在外表上看起来不相关的段落组成，这些段落描述了某种带有故事感的情节，很多这些分裂的情节被放置在一起，到达读者的内部，从而发生出某种失去细节而由通感产生的怪异情绪。最终留给读者的可能就是一种体验。拿这篇小说当展览前言是因为它其实可以被看成是整个“无可告知”计划的缩影。

也是我想在“无可告知”中去实现的主要的东西。

而且我不希望观者像往常一样带着某种因前言而对展览有预先猜测的心态来看展览，所以那篇小说也有搅乱这个心态的目的。

我邀请了包括“公司”成员在内的15个艺术家来参加这个计划，让他们每人给我一件未最终完成的作品，所谓未最终完成我给出的定义是没有为了展览而更多的加入一些修饰的元素（像是为作品喷漆之类的，如果在这件作品中喷漆只是为了修饰）因为我觉得这种修饰会削减作品最原始的冲动和表达。

然后当我得到这15件作品的时候，我要求获得布展的权利，最终我将他们全部摆放在一个不到20平米的方形空间中心，不像常规展览那样将画挂在墙上，考虑画与装置与人的常规舒适感。

我希望抛弃这一切观看展览的惯性，而只将它们按我个人的审美趣味全部排放在展厅的正中间。让作品和作品之间形成某种复杂的联系，我希望抽掉观者正常的观看习惯，当他们失去方法的时候只有用最及时的原始的体验来观看这次展览。

而且所有的作品都不贴标签，全部的作品摆放在一起形成某个整体。这种整体感是不被我控制的，我希望它会因此延伸出某种若隐若现的又不可告知的气质。

在这次“一个计划——不可告知”中我所做的全部都是为了抽离观者的观看惯性，而即时地去体验因为作品本身，在这里可以说是因整个展览本身而散发的味道。

所以观者是无法被告知所有信息的，唯独用身体去体验，这就是为什么叫“无可告知”。

“公司”群论纪要

Summary of the Round-table Discussion on Company

文：卢迎华 Text: Carol Lu Yinghua



“公司”的实践

主持：刘鼎、卢迎华

参加者：陈轴（“公司”成员）、方立华（OCAT策展人）、黄专（批评家、OCAT艺术总监）、李然（“公司”成员）、苏伟（中国社科院外文所博士生）、滕宇宁（北京大学视觉与图像研究中心负责人）、谢南星（艺术家）、鄢醒（“公司”成员）

摄像：王俊艺

时间：早上10点半至12点半，2011年1月7日星期五

地点：北京北单一号B03刘鼎卢迎华办公室

2011年1月7日从早上10点半至中午12点半之间，“小运动”邀请“公司”的成员陈轴、李然和鄢醒分享他们的实践。“公司”是“小运动”计划中“远离群众，不期而遇的遭遇”单元所研究和讨论的实践之一。“远离群众，不期而遇的遭遇”所关注的是那些在即时成效和即时传播的欲望之外自我深化的实践。在这个单元中的实践都具备了可能重新介定或忽略“观众”的定义的潜质，它们在私密空间中发生，在网络中发生，独自发生，或作为非艺术，作为日常生活的一部分。他们只是（有意识或无意识地）独立地存在，也可以说是为了未来。

群论的上半部分由“公司”成员鄢醒、李然和陈轴分别介绍了他们各自在“公司”的“一个计划”概念中主持实施的三个计划：“教育”（鄢醒策划）、“合作”（李然策划）和“不可告知”（陈轴策划），也预告了即将开展的“公司的形状”（李明策划）和接下来的一些活动。在听完“公司”的介绍之后，刘鼎提出了“公司”的实践提供了一种温度感，在实践中自我创造语境使彼此能够交流，置换身份，与其他艺术家展开交流。“公司”的工作就非常具体和切身的问题展开讨论和思考，比如展览成形的基础，并不一定需要一个主题，“不可告知”以一种氛围和情绪组织了一个展览，比如“合作”中所体现出的艺术界中的各种关系和对于合作的认识，比如“教育”中涉及到对于“影响”的认识。黄专为“公司”的实践提供了一个历史的语境，80年代在面临生存压力的情况下，艺术家通过形成具有一致的思想倾向的团体，通过集体发声在非法中获得存在的合法性，比如北方群体，西南群体。90年代的小组性实践不再具有类似的获得存在性的动机和明确的目的，而是为了一个具体的方案，比如新刻

度和大尾象，这些团体性的实践并不具有共同的思想基础，而是为了某个具体的方案和计划而工作。黄专试图提出问题：2000年以后的团体性实践是如何区别于80年代的集团和90年代的小组实践呢？从组织方式和自我定义上有何不同，所面临的压力和焦虑是什么？共鸣是什么？他也试图提出艺术行业中权力集团的形成和策展制度的集权化，以及互联网的介入和传播可能所提供的民主性，塑造现代主义传统的权力和资本力量以更加隐蔽和无孔不入的方式潜入我们的周围的新语境等方面来理解和介定“公司”的实践。卢迎华则提出艺术行业和艺术生产的职业化，艺术生产成为一种被各种展览机制的定制所推动的模式作为一种实践的背景，“公司”的实践恰恰提供了摆脱这种生产机制和惯性，被各种策展语境和外在的生产条件局限的解放的可能。“公司”的成员和谢南星都提出了艺术家创作自主性的问题。“公司”的成员提出他们的不确定性，不清晰地表述他们所针对的对象是为了不明确地要反对什么而让这种标榜成为噱头，他们只想创造自己的规则和游戏的可能。谢南星则置疑讨论、表述和介定艺术家创作的必要性，他认为这种讨论，希望将艺术家的创作清晰地表述出来并将之类别化和艺术家的创作并没有关系，讨论反而可能把创作极端化、教条化和制度化，讨论很可能成为艺术的一种“无用、冒充的武装”。刘鼎则认为艺术家的工作除了自我的工作，分享和表达也很重要，如何能充分地表达是一种挑战，他也提出艺术家和评论者的工作同样是创作，并没有高低之分。方立华以豆瓣网站上阿尔法城的例子来理解艺术创作和价值观的自主性。苏伟和滕宇宁也都从艺术评论和艺术创作的关系的角度对讨论进行了呼应。

哥本哈根自由大学

Copenhagen Free University

日常生活经验出发的知识生产

Knowledge Production Based on Everyday Experience

哥本哈根自由大学简述 About Copenhagen Free University

文：苏伟 Text: SUWei

哥本哈根自由大学(CFU)是丹麦艺术家亨李特·海泽和雅克布·雅克布森在自己的寓所中创办的机构。这个“自我机构”的实践历时六年，接待来自世界各地的艺术从业者、学生以及陌生的客人，通过交谈、演讲、办展览、集体外出、留宿的方式，进行着一种从日常生活经验出发的知识生产。带着热情而来的不同背景的参与者在寓所中的大学这一公共的私人空间情境中相遇，一种特殊的社会关系（social relations）在这一非官方化和仪式化的交流中得以产生。这种社会关系与当下官方大学试图塑造的那种以公众的集体利益和知识私有化为目标的社会关系明显区分开来。两位艺术家在开办CFU之前曾在伦敦开办过形式类似的“信息中心”（Info Centre），试图以一种实验的方式探讨如何以日常生活政治为根本生产社会关系；而CFU的实践则进一步提出这种社会关系的本质即知识是如何产生、自我塑造和流通的。

CFU的宣言明确提出了对当下新自由主义知识经济的拒绝。作为情境主义(Situationist)的继承者，CFU秉承了古依·德波(Guy Debord)对于景观社会的批判。德波认为资本主义已经发展到景观社会阶段，人与人的社会关系不再体现为曾经的剥削与被剥削的物质关系，而是以图像和商品为中介被塑造出来。生产越来越不具有实体的形式，它只生产景观，一切都成为了表征，一种想象的机制形成了。CFU将这种批判意识运用到新自由主义知识经济领域中。新自由主义知识经济将知识生产异化为一种没有实体形式的经济活动，通过这种方式，知识权力转移到金融精英和政治精英手中。在这种隐秘的权力掌控下，知识劳动者成为精英资本主义生产环节的一部分，在市场和资本中发挥自己的社会功能，他们进行的文化生产催化了公众对于权力的想象，成为以

调和与掩盖矛盾为生存基础的政府的共谋。CFU的策略是，利用这一知识经济的升值手段，重新开辟日常生活经验的领地，“让口吃、诗歌、厌恶感、精神分裂症提升地位”，以彼之矛攻彼之盾，通过抢夺对方工具的游戏方式展开日常生活批判。艺术作为知识生产的代表，作为主体性的战场，作为一种社会实践，如何在新自由主义知识经济社会的霸权结构中获得自主性是CFU探索的核心。CFU的目标与情境主义是一致的：为了回归基本的生存状态，建构资本主义经济秩序之外的日常生活情境，以实践带到理论批判。

也许我们每个人都梦想这样一种大学机制，我们可以在里面随意地交谈，分享一茶一饭的琐碎、即时的欲望、理想和思考，不必为了获得社会身份而堆砌论文，为写而写，为思考而思考，这与柏拉图的学园何其相似。从外部促发、由权力引导的知识生产永远不给你这样分享知识的机会，它的目标只是进行下一次流通的连续性，平等不存在，知识是专有的。CFU的两位艺术家创办者打开了自己的私人空间，这不是艺术实践向公共领域的拓展，毋宁说是一种提供平等的、无利益诉求的平台的尝试。

“小运动”引用和讨论哥本哈根自由大学这一案例，关注的是它作为一个艺术家主导的自我实践机构呈现出的自我建设价值和自我批判。CFU通过构建日常生活经验域的知识生产情境，在当下知识权力结构的内部创造了想象力的空间，以一种艺术自我机制化的方式体现出他们建立自我价值的欲望。同时，CFU保持了对艺术机制权力的清醒认识，并最终通过关闭的方式宣布了让知识在有欲望、热情、想象力和批判精神的人之间流通的实践观念。



所有权力属于哥本哈根自由大学

All Power to the Copenhagen Free University

文：亨李特·海泽 雅克布·雅克布森 翻译：苏伟
Text: Henriette Heise & Jakob Jakobsen Translation: SU Wei

所有我们带着兴趣或者毫无兴趣参加过的事件中，唯一仍令人激动的是对于新的生活方式的摸索。从这一点来说，美学规则显然缺乏说服力，一说到基本问题就显现出超然事外的姿态。但是我们探索的道路并非是要打破美学规则，而是为之争取更多的东西。在我们对于新生活方式的研究中，不愉快的意识和过剩的精力一直是推动我们建立实验性机制的动力，促使我们对使用“美学”这个词时身处的话语进行再表达。哥本哈根自由大学就是这样一种机制/话语。

生活在一个由中产阶级不断扩张的胃口统治的社会中——他们对于安全感、秩序和一致性格外着迷——“不愉快的意识”

希望在那种窒息而毫无出路的自杀感内部大爆发。丹麦社会中存在着和解和达成一致的政治传统，美学规则大多数时候都在尾随政府的路线，进行文化价值的再生产。政府特别指出，文化政治与社会政治无关，并确信在美学规则融入到国家一般的价值生产中时产生的“唯一的”共同利益。这是从文化资本以及莫内式(monetarism)的资本出发的论调。同时，政府也正在鼓励包括文化生产者在内的所有人进行批判，承担起社会责任：一句话，政府希望人们表达自己，发扬个人化的主体积极性。这种双重的战略捆绑是权力玩的一套技术，这套技术用于创造和控制社会中的声音。矛盾被解释为误解，通过“对话”这剂万能药得以调解。



在丹麦的语境中，使用“共产主义”、“阶级斗争”以及“革命”这类的词汇会让你得到免费的精神病医生会诊。

哥本哈根自由大学是咕哝做语的众多声音中的一支。我们不是两三个人的小团体，我们是一家机构，在各种社会关系中游走，处于生产和被生产的进程中。我们呆在自己的家中办大学。这种立场保证了一种以多种语境、平台、声音和行动为特点的不断变化的形式，但不行动、拒绝、撤离、远离、离绝也是我们的属性。根据情境主义者阿斯科·约恩(Asger Jorn)的看法，主体性是一种内在性观点，“一个兴趣域”并非一定要与个体化的自我相同。我们的主体性（说了什么和做了什么）产生于我们日常生活的物质条件，从公众领域那片和谐的地基中抽减出来。在公众领域中，所有争议都被个体化公民组成的温床捕捉和过滤。但如果你觉得自己不是个合群的公民呢？哥本哈根自由大学是一个“兴趣域”，它来自于我们经验到的物质生活，在被公民化之前早已做好被政治化的准备。我们的活动区域既在本地，又广至全球，在身边和世界各地寻找志同道合者。

“此时此地”是我们出发的地方：在当下政治知识经济中传播和接续，在景观的流动和网络中分布、积累、再定向、甚或阻断我们的欲望。高等教育不再是中产阶级及其后代专有的领域，如今的劳动力资源已经高度技能化，这两点带给了我们“人群的智

慧”。人群的智慧 and 如今的非实体生产模式——这种模式需要可以在以知识和主体性为特点、生产抽象产品的环境中工作的劳动者——尤为引起我们的兴趣：这并不是说我们想找份工作干，而是我们承认这一发展进程正在影响我们的情感生活。

福特主义的生产模式以生产线和机械装备为基本，要求工人付出手工劳动，除了制造无聊感，这种生产模式并未以任何方式侵入神经系统。在西方，这个模式已经过时。工作就是知识，生产性的核心已经转移到工作者身体的内部，不仅殖民了他的肌体，还有他的精神系统。生产越来越在不同程度上要求一种在不同选项中做出决定的能力，工作者需要通过这一决定过程显露出

一定的责任感。若想在知识经济中富有生产性，工作者需要变成一个积极的主体：一个必须表达自己的主体，一个必须说话、交流、合作的主体、生产模式正在非实体化，开始与交流过程关联起来，这种交流要求工作者具有批判性和表达主体性的愿望及能力。自然地，政府的公民道德观几乎与资本主义生产的工作者道德观等同起来。当下政治知识经济正在形成。

有关美学生产模式，我们必须承认，艺术家正在变成知识经济劳动者的代表角色。传统上艺术家投资在工作中的是他的“灵魂”，这恰恰是现代化管理在寻找新的雇员时要求其具备的资格。艺术家企业化、自我雇佣的独立性以及神圣的个体性正是明日知识工作者梦想的条件：一个不被组织化的、高技能个体，不必同他人一样出售自身的生活劳动力换取每日的工资。昨日崇高的先锋艺术家将变成明日的伤疤。我们可以在身边随时发现这种状况，我们自己也是这么做的，不管是否带着兴趣。

另一方面，今天的很多美学生产在知识经济的意识形态再生产中起到了作用。当艺术家掌握新的技术，当艺术家参与到社会的更新换代中，当艺术家在公共空间制作艺术：一句话，当艺术家从事那些善的、教诲性的事务时，上述状况便发生了。无论有意无意，艺术家肯定了当下霸权的存在，它要么充当新的市场标准的急先锋，要么负责清扫政府和资本漏掉的地方。哥本哈根自由大学要做的是推行另一套策略，一套“远离”和“争辩”的策略。所谓“远离”，指的是一种不以直接反抗、而是以对权力和顺从的拒绝为根本的行为；而“争辩”指的是一种揭示和明确各种对立的行为，这些对立从本质上看正是社会的特征。

哥本哈根自由大学的建立是为了探索和深化我们观察到的知识以及主体性的形式，这一行为远离越来越狭隘的知识经济流通，或者说被其排斥在外。我们的首要目标不是向体制扬沙，而是让口吃、诗歌、厌恶感、精神分裂症提升地位。为了这个目的，我们需要建立一所大学。尽管没有任何固定的内在结构，哥本哈根自由大学就是一个实在的主体，保证我们为达成上述以提升为目的的目标进行的实践。

知识经济与将美学规则完全视为上层建筑产物的观念看来是一致的。一座城市被规划出来，一个建筑被建造出来，一个产品被研发出来时，艺术家即被召唤。这种观念是政府、艺术机构以及许多艺术家使用的货币。艺术是一种社会实践，但它是否仅仅是为了公众健康的利益而进行的一种社会建构？我们试图从基本问题上重拾有关美学的讨论。人群的智慧 and 全球化进程提供了重新引介先锋策略的可能，这一可能性不是以崇高的先锋主义之普适性为根本，而是作为社会关系生产中的集体性和多样性创造力展开的。美学超越美学规则是生活的实质。



哥本哈根自由大学特设铺位 2005年

哥本哈根自由大学（CFU）楼梯间 2001年~2007年



哥本哈根自由大学展览：情境主义档案 2003年

我们胜利了！ We Have Won!

文：亨李特·海泽 雅克布·雅克布森 翻译：苏伟
Text: Henriette Heise & Jakob Jakobsen Translation: SU Wei

2001年的春天，我们提出要求：所有权力属于哥本哈根自由大学。我们刚刚在哥本哈根的涅尔布罗(N Rrebro)区的家中开办了这所自由大学，以一种宣言的形式提出这一不可能实现的要求是希望向集体想象发出挑衅，让它不安，为我们的行动打通新的、可能性的路径。我们要接管权力。

那份宣言写于2001年9月11日之前：一个非常特殊的社会政治语境。我们是在自信的心态下写下它的。我们希望通过哥本哈根自由大学收回权力，逐渐削弱所谓的“知识经济”——一个描述新千年时不断加强的新经济形态的词。知识经济的展开是新自由主义夺权运动的一部分，这一运动的主导者是金融和政治精英；知识经济一词将这一运动实质和野心说得很清楚：金融化我们的大脑、我们的神经系统、我们的主体性、我们的欲望、我们自身。

在这一经济形式开展的核心部位，我们希望我们试图将简单的行动推到极限，这些行动可以阻止通过资本主义抽象的升值计算方式对我们的生活展开的入侵。我们的目的是检查日益成型的社会工厂(social factory)，让那正在迫近的、明显具有敌意的接管之手停下。我们把自己的公寓开放，作为进行社会研究和探索的空间，我们的工作语境是由冰冷的物质条件、波动不息的热情和动荡的情感状态这些呈现我们日常生活特征的因素组成的。我们希望改变形势。我们运用以下这些有效的方法占有权力：床垫变成了住所，卧室变成了影院，起居室变成了会议空间，工作室变成了档案馆。我们把私人空间开放，让它变成公共机构。哥本哈根自由大学是真正的漂浮在上空的集体主义幽灵。

与此同时，许多艺术工作者希望在社会中发挥新的功能，追求新的收入来源，他们正在参与到新自由主义经济形式下的公司与企业的外围和领导层中。艺术家像专业顾问和立法者一样参与到品牌推广和商业活动中，这些活动关乎新的道德和社会责任的建立以及人力资源管理的诸多方面。曾经具有革命性的先锋主义，它的怒火和承载的希望如今被视作幼稚可笑，艺术家正在努力适应新的非实体化的生产景观。这些都传达出这个无能于梦想的社会悲哀和无用。

涉及到教育的部分，我们注意到全球的大学日益进行着结构调整，以适应团体性的(corporate)实践。有关自主和独立观念的研究很快过时。不仅大学生产的知识的可用性成为竞技场的猎物，知识财产的分配也成为新经济的关键性杠杆。哥本哈根自由大学这一形式清楚地告诉人们，大学不一定要反衬出社会的霸权结构；大学可以在构成人们生活的日常知识和物质斗争的基础上建立，围绕它们组织起来。大学可以真正地、与霸权结构进行对抗。至少我们是在努力开辟新的战线。

通过重新挖掘大学教育这一社会知识生产的一大核心手段，在资本主义的升值方式之外创造空间是完全可能的。对我们来说，“自由”意味着免费和解放。人人都可以开办自己的大学，这是个很简单的行为。通过自我组织的大学，人们可以以非常实用的方式对抗自由市场，对官方的大学进行重新建构，重新确立大学作为学生分享知识的场所这一观念（最初的大学就是在这一观念下建成的）。我们希望通过哥本哈根自由大学创造新的图景和可能性路径，打入作为新自由主义社会之想象机构的大学内



哥本哈根自由大学网页仍然存在



与Stefan Dilleuth合作的“改革事件” 2002年



与Emma Hedditch合作的“女性主义筹备”研究项目 2001年



哥本哈根自由大学宣传材料 2007年

部。

我们建立哥本哈根自由大学后的六个月，“9-11”事件发生了，反资本主义运动在恐怖战争的迫使下转向防御，不得不对接下来几年出现的各种战争。全球的国民战争侵占了我们的生活和想象，在伦敦、西雅图、哥德堡、热那亚的胜利后完成了反资本主义运动最为艰巨的任务，并将这一运动转变为更为模糊的所谓“社会运动”，其目标变成了改良主义而显得含糊其辞。尽管如此，去中心化和自我组织的主动行动阵营仍在草根的基础上发展和壮大。大量的项目以开发替代性的生活方式为目标，建立和扩大自由的网络，反抗正规化，预防政治的景观化——无用的、安抚人心的学术讨论课、艺术展览和出版物等近几年日益成为接受了斡旋的批判文化的标识，正在促成这种景观化的实现。我们也对上述领域进行了一定的调查，体尝到正在我们之中生产精神分裂症和决绝之态的力量。

在哥本哈根自由大学的生活中，我们发现“大学”这个权威词汇有着多重层面。从非常实际的层面说，全球各地的人都开始给我们写信，申请成为这里的学生和演讲者；人们在通过哥本哈根自由大学获得职业指南，利用它作为进入不断壁垒化的第一世界的工具……这些以及其它事情表明了机构的权威性是如何深深植根于全球想象之中的。不过这也告诉了我们，当你用统治力量，自己的语言和基本概念和它博弈时，它是多么脆弱。尽管新自由主义知识经济环绕在侧，我们仍拥有建立自我价值的欲望，还有世界各地涌现的姊妹学校也以自我组织的大学形式也加入进来。问题的关键从来都不是是否加入哥本哈根自由大学或者其它

大学，我们希望人们建立自己的大学。

自我机构化的大学正在与结构性权力的关系谱混在一起，这是事实。但从结构层面看，真正的问题是自我机制中容纳的到底是什么样的知识观念？对我们来说，知识一直是一种在指间脱落和蒸发的东西。我们不把它当做真理或者占有物，它是鲜活的并存在于人与人关系之中的东西。真理永远是大师的真理，专有知识永远是将人们分类为统治者和被统治者的知识。知识对我们来说是具有情境的，它与欲望交织在一起。厨房、床、起居室构成了我们具有一切可能、但绝非不育的实验室。梦、烦恼、怒火充满在我们这座建筑中。知识同时又是一种授权，让人们可以在更为接近存在的基础上去理解和行动，尽管眼中的景象有所变形。我们发起的研究项目旨在邀请人们来分享，而非致力于积累知识。没有最终的产品产生，人们在参与过这座大学的活动后带入到自己生活和谱系中各种不同形态的经验和结论是最重要的。这就是为什么我们从未出版过任何论文或者专著包括我们进行过的研究项目的原因。我们发现，哥本哈根自由大学中翱翔的研究和知识不需要终点，但这个机构终要有其终结。

哥本哈根自由大学从不想变成一个确定的身份，作为自我机构化观念的一部分，我们一直认为接管权力、与权力博弈，但最终还要废除权力具有重大意义。这就是为什么哥本哈根自由大学于2007年底关闭的原因。回顾这六年来CFU(哥本哈根自由大学)的存在经历，我们以坚定的信念终结了行动。我们宣布：我们胜利了！

哥本哈根自由大学废除委员会，2007年

联合国广场大门（图片由Anton Vidokle 提供）



联合国广场

unitednationsplaza

流亡中的学校和独立的自我表达

School in Exile and Independent Self-Expression

联合国广场简述 About unitednationsplaza

文：卢迎华 Text: Carol Lu Yinghua

与其说“联合国广场（unitednationsplaza）”是一个另类的展览计划，它实际上是以临时学校的面貌出现的，还不如说它是一次艺术内部的自我解放运动。它尝试跨越很多艺术系统内部的各种边界，研究、教育和展览展示，并且忽略很多现有的规则，并在这个过程中重申和重返艺术自由的恒久命题。它蕴藏着艺术实践者们参与社会变革和重建的巨大能量。

参与策划第六届欧洲宣言展的艺术家安东·维多克勒（Anton Vidokle）与另外两位策展人弗洛里安·瓦德沃格（Florian Waldvogel）和阿布·艾尔达哈（Mai Abu Eidahab）计划以一个临时学校来代替一场双年展，运用不同的教育模式，从主要在互联网上进行的独立学习项目，到不断变换地点、利用从电影院到酒吧等城市现成空间的游牧式学校，来拓展策展实践和文化生产的可能性。并将观众、艺术教育、知识生产和思想交流融入到一个共同体之中。

这种将展览空间用作一个多功能的散漫生产空间的方式与安东·维多克勒在过去数年中从事的临时学校模式很有共通之处。安东·维多克勒认为，“艺术学校是剩下的几个为数不多的在某某种程度上鼓励进行实验的地方之一，它强调过程和学习，而非结果。艺术学校同样在本质上作为多学科综合机构，在其中话语、实践和表现能够并存，任何一者都不具有优于他者的特权。学校中有代表性的实际活动（实验、奖学金、研究、讨论、批评、合作、友谊）是重新定义和获得实践与理论中的潜能的一种连续过程。艺术学校不仅与学习过程有关，还能够作为并经常作为文化生产的超级活跃场所：书籍和杂志、展览、委任的新作品、研讨会和座谈会、电影放映、音乐会、演出、戏剧、新时尚和产品设计、建筑项目、图书馆和各类档案资源、拓展、社团——这些及许多其他活动和项目全都能够在所学校中被发起。”在此基础

上，维多克勒认识到尽管艺术学校的机制能够允许一定程度上的实验和思考空间，但它本身所建立起来的规则使其年复一年地重复自己并且翻版同样类型的学生，而临时的学校则能够规避这个机制本身的不足，“一个新的、完全开放的学校便能够替代当代艺术展览，并能够通过创造和教育一批新的“公众”来恢复艺术的机制。”

第六届欧洲宣言展在开幕三个月前由于塞浦路斯复杂的政治情境而被取消，但安东·维多克勒关于通过建立一个完全开放的临时学校而超越艺术机制的局限性的提案得到了他周围密切合作的艺术家、策展人和思想家的呼应并很快决定以一项自我组织的自发项目的方式开始实施，并将一种不完全依靠观众、赞助或正统性的现存体系的方式来做事的设想付诸实践。

这个“流亡中的学校”最终落户在拥有众多艺术家自我组织的城市柏林，在该市东部的联合国广场（原列宁广场）的一幢小型建筑物里，并以建筑物的所在地点命名：“联合国广场（unitednationsplaza）”。“联合国广场”历时一年，由以当代艺术为核心内容的非正式的、自由大学模式的系列研讨会、座谈会、演讲、电影放映和临时演出组成。授课的是艺术和思想领域的实践者，他们也积极地在这些课程中有目的地试探、反思和挑战某些现有的意识形态表达、公共讨论、思想生产、艺术传播和公众参与的方式，并在其中寻找新的、更独立、灵活和有益的方式。学校向任何前来参与的人开放，并通过出版物、广播电台和互联网反映其内容。项目以持续性为基础：只来一次是没有意义的，欲从讨论中获得任何价值都需要多次来访。这个临时学校本身建立了自我语境和形成一种自我表达和自治的机制，它能够独立地存在，不需要依赖于其他艺术机构的支持而形成，却能够灵动地与其他艺术机构进行合作和巡回。

影像出租（图片由Anton Vidokle 提供） 阅览室（图片由Anton Vidokle 提供）



影像出租（图片由Anton Vidokle 提供）



建筑物（图片由Anton Vidokle 提供）



作为作品的学校和作为学校的展览

Exhibition as School as a Work of Art

文：安东·维多克勒 翻译：申舶良 Text: Anton Vidokle Translation: SHEN Boliang



柏林的Rosler图书馆（图片由Anton Vidokle 提供）

“联合国广场”（unitednationsplaza）是作为学校的展览。我明白这听来有些矛盾，却是描述这个项目的唯一方式。该项目本欲以一届双年展（第六届欧洲宣言展Manifesta 6）作为开始，计划于2006年秋天在塞浦路斯的尼科西亚（Nicosia）进行。然而，经过许多波折后，才在柏林作为一个独立的临时学校而实现，后来便横渡大西洋，在纽约的新博物馆（New Museum）作为一个艺术家委任项目，以“夜校”（Night School）之名继续。

尽管我是一名艺术家而非策展人，却仍被邀请加入策展团队，一同发展欧洲宣言展的概念（这里需要附注：团队的另外两名策展人是弗洛里安·瓦德沃格[Florian Waldvogel]和阿布·艾尔达哈[Mai Abu ElDahab]）。我们当时的想法是：为什么又来做一届双年展呢？我们觉得这类活动以令人发指的规模大量涌现并且千篇一律，已在很大程度上使其失去意义：在某种程度上它们只是为美术馆的保守主义提供了一种替代物，最近这年中，双年展就像大而无当的政府项目，大量地消耗着当地的文化生产预算，在参展者的选择和内容的编排方面也相当的公式化。我们决定用展览的预算、资源和网络来开始一个临时的艺术学校。我们对一个艺术学校的模式而不是一个展览感兴趣，这有几大原因。或许对这些原因的讨论能够为当下的艺术机构、策展方法和艺术实践的关系带来一些启示。

列出最近一些大型国际艺术展的主题——比如“文化差异的产物”（The Production of Cultural Difference）（第三

届伊斯坦布尔双年展），或是“批判的对抗当下”（Critical Confrontation with the Present）（第十届卡塞尔文献展[documenta X]）——便足以看出这些展览的主办方和参展者有着强烈的愿望将他们的作品视为能够改造社会的项目，而不仅仅是象征性的姿态。这样的语言和定位已经成为规范，而如今，似乎艺术实践会自行被期待着在社会中发挥积极作用。然而一场展览，无论它有多么大的抱负，是否是承担这一使命的最有效的工具？

1937年，安德烈·布勒东（André Breton）和迭戈·里维拉（Diego Rivera）（据信，还有列夫·托洛茨基[Leon Trotsky]）写下宣言《走向独立革命艺术》（For an Independent Revolutionary Art）。他们提倡一种“真正的艺术，它不满足于将现成的模式改头换面，而是坚持表达它所在的时代中人和人类的内在需要——真正的艺术是不能不革命的、是不能不渴望对社会进行一次全面而激烈的重新建设的”。有如天真地呼唤孤注一掷的革命，其中包含了微妙而重要的辩护，指向这种需要——我们，作为艺术家、策展人、作者，需要投入到社会之中，以创造某种自由，制造将创造性活动进行到底所必须的条件。

而这究竟意味着什么，是艺术和艺术家应该投入到社会生活的方方面面的需要吗？是否仅仅是一种开拓艺术处境的民主冲动，一种将艺术带离单纯而特殊的空间、带入更加“真实”的情境的需要，或者是否通过将艺术实践赋予一种具体的社会使用价值，从而进一步走向艺术实践的工具化？

JV with La Stampa (图片由Anton Vidokle 提供)



交流中的HUO (图片由Anton Vidokle 提供)



公共展览开始于法国大革命时期。其时，法国国王被逐出所在的卢浮宫，与王后一同被处死。随后不久，卢浮宫中的“方形沙龙”（Salon Carré）被用于进行第一个展示当时艺术家的绘画和雕塑作品的完全公共性的展览。（见安德鲁·麦克莱伦 [Andrew Mc Clellan] *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris* 《创造卢浮宫：18世纪巴黎的艺术、政治和现代博物馆的起源》，伯克利：University of California Press, 1999, p. 15）这场沙龙展览中的观众在某种意义上是第一批真正的“公众（public）”：一个由刚刚以暴力夺取政权并建立法兰西第一共和国的公民主体组成的群体。展览中没有任何明确地涉及政治或社会内容的作品，只是一些相当传统的风景、人体、神话和宗教主题的绘画等等。然而这种能够进入皇家宫殿观赏艺术作品的实在经验无疑是政治的，并与当时发生的革命密切相关。出席展览大概与投票、到公立医院就诊或是首次访问国家部门并无二致——都作为公民经验的新的政治机制的一部分，这种政治机制允许他们正当地形成群体，并通过政治手段将其改变。

在这里，真正的重要性在于这种情境或许为艺术实践和艺术机构同时创造了新的、空前的地位和机遇：这种新的公众的在场首次为艺术家们提供了以艺术的批判功能改造共同体、投入到群体之中并影响公众意见的潜能，这进而会引发（并已然引发）切实的社会与政治变革。数十年后我们看到库尔贝、马奈等才俊的出现绝非偶然，他们进一步为批判性艺术实践的运用树立了如今仍在追随的典范。

对艺术机构而言，观看艺术的公众的出现意味着从单纯的私人收藏到更有意义的社会功能的转变。这样，艺术家和艺术机构迅速获得了至高无上的地位。有趣的是，这一切在单纯的观看（观看艺术作品和艺术表现）的过程中便可以成立。

然而问题在这里：如今的观看者们大都失去了这样的政治机制。玛莎·罗斯勒（Martha Rosler）在20世纪80年代初便观察到：在由公民主体组成的群体这个意义上的“公众”正被“受众（audiences）”所取代。这两个词的区别显而易见，只需想想那些使“受众”被动地坐在黑屋子中的歌剧院或电影院，而不是那些使人们能够以更加主动的方式参与其中的情境。在这种意义上，“受众”是一群闲暇与景观的消费者，他们不具有社会机制，对影响社会变革不具有必然的意图或特别的兴趣。我觉得罗斯勒在80年代开始观察到的现象如今已是既成事实：艺术的“受众”变得极为庞大，没有“公众”在其中。

因此，尽管如今仍然能够创作一件批判性的艺术作品，却似乎没有“公众”来完成其变革功能，这或许使当代艺术实践的前提实为无效，或至少是严重地减弱了它的机制。如果我们所追求的是其变革功能，便不该以一个展览作为开始。或许必须有一种复杂得多的艺术生产和流通的模式，在有效的“公众”缺失的情况下恢复艺术的机制。

玛莎·罗斯勒和迪亚艺术基金会（Dia Art Foundation）1989年的项目“如果你曾住在这儿……（If You Lived Here...）”提供了解决这一问题的有趣方式。该项目正逢80年代纽约房地产的火爆与里根废除公共住房预算引发大量无家可归

者的现象激烈冲突之时。罗斯勒利用迪亚艺术基金会在纽约苏荷的两个空间发起一场计划会议，三部分组成的装置作品系列以及向公众开放，允许其集会、讨论，并分享对有关住房和无家可归问题的研究的“市民大会”。如伊冯·莱娜（Yvonne Rainer）所言：“‘市民大会’的卓越之处在于它能够容纳异见、愤怒、偏执、临界精神病、有用信息、理论话语和生产网络，使各个年龄、各行各业的人们都能参与其中。”在装置部分中，涉足政治的艺术家们的作品被安放在剪报、统计数据 and 等候室的设施旁边。总的说来，“如果你曾住在这儿……”直接地变换了艺术情境，以一种紧迫却怪异地实现的开放性的承诺，来探讨最当前的社会问题和生活条件，塑造展览空间。

在最近的一次谈话中，罗斯勒对这个项目中非常重要的一个方面予以澄清：部分是由于该机构对她在那里的工作的反对（除去起初对她的邀请外），而不是进行她的“作品”展览，使她以一个策展人的身份邀请团体和个人参与这个项目，其中包括其他艺术家的作品，创造了阅览室、讨论室、工作和睡眠区等资源。这样，“如果你曾住在这儿……”可以说不是一件艺术作品，而是罗斯勒策划的一场展览，或是她组织的一个临时性机构。另一方面，这个项目是罗斯勒影响深远的艺术作品之一，影响了包括里克力·提拉瓦尼（Rirkrit Tiravanija）、蕾尼·格林（Renee Green）、利亚姆·吉列克（Liam Gillick）等一代人在内的许多艺术家，也包括我本人。

这种将展览空间用作一个多功能的散漫生产空间的方式与我在过去数年中从事的临时学校模式很有共通之处。艺术学校是剩下的几个为数不多的在某种程度上鼓励进行实验的地方之一，它强调过程和学习，而非结果。艺术学校同样在本质上作为多学科综合机构，在其中话语、实践和表现能够并存，任何一者都不具有优于他者的特权。学校中有代表性的实际活动（实验、奖学金、研究、讨论、批评、合作、友谊）是重新定义和获得实践与理论中的潜能的一种连续过程。艺术学校不仅与学习过程有关，还能够作为并经常作为文化生产的超级活跃场所：书籍和杂志、展览、委任的新作品、研讨会和座谈会、电影放映、音乐会、演出、戏剧、新时尚和产品设计、建筑项目、图书馆和各类档案资源、拓展、社团——这些及许多其他活动和项目全都能够在一所学校中被发起。

然而与展览不同，学校通常是不向公众开放的，只有被认可的学生群体能够利用其大部分教学计划和内容。此外，教育体制中的学术结构坚持必须遵循以往确立的规则和标准，这往往保证了在允许实验和创新的情况下，每一代学生都能成为前一代学生的“翻版”——而如果学校是临时的，这一点便能够被避免。如果这两种模式能够结合，或许一个新的、完全开放的学校便能够替代当代艺术展览，并能够通过创造和教育一批新的“公众”来恢复艺术的机制。

以上便是我们以一个临时学校——第六届欧洲宣言展——来代替一场双年展的部分思路。起初，塞浦路斯当地和全球都对这一方案报以很高的热情。在尼科西亚的“欧洲宣言展学校”被设

定为三部分结构，每个部分都是半自治的，并运用不同的教育模式，从主要在互联网上进行的独立学习项目，到不断变换地点、利用从电影院到酒吧等城市现成空间的游牧式学校。我负责这个项目的第二部分，在土耳其族塞浦路斯居民区的一幢旧旅馆建筑中进行，并计划将参与者们的住所与更多的生产/表现空间相结合。来自世界各地的数千名艺术家、策展人、电影人、音乐人、建筑师、设计师等申请参与到学校之中，约100人被选中加入项目的核心团队，在双年展的100天中驻扎在塞浦路斯。学校被设为完全免费的，被选中的参与者将获得从双年展预算中拨出的经济资助和适度的创作预算。

塞浦路斯的首都尼科西亚是一座被分成两部分的都市。南部以希腊族塞浦路斯人为主，北部则以土耳其族塞浦路斯人为主。在塞浦路斯摆脱英国的殖民统治及随后两族之间发生血腥的种族冲突的一段时期（期间雅典军人集团策动过一场以失败告终的军



排练场（图片由Anton Vidokle 提供）

事政变）之后，土耳其人出兵塞岛北部以保卫本族土耳其塞浦路斯人。20世纪80年代初，北部宣布脱离塞浦路斯共和国独立，由联合国管理的“缓冲区”从城市中心将其一分为二。

我们在2004年进入这一复杂的政治情境中时，有许多关于塞岛统一的谈论，却都并未实现。欧洲宣言展要在整座城市中进行，包括被种族隔离的两边的参与。我这部分项目位于这座城市的土耳其族一边，其本身并不具有争议性。然而，双年展临近开幕之时，尽管已与当地官方达成协议并获得保证，准备过程却遭遇中断。整个项目被要求仅在该市的希腊族塞浦路斯部分进行。我们自然不会同意，因为一个共同体不被允许参与一个国际文化活动是不可思议的事。我们的努力无疑受到了阻碍，经过大量试图达成一个解决方案的磋商之后，我们诉诸当地的报界，随后立即被委任这一项目的希腊族市政府解聘。双年展在开幕前三个月被取消，大量的诉讼随之而来，任何在欧洲宣言展的庇护下实现这个项目的可能性都化作泡影。

对我来说这是个非常重要的转折点。与塞浦路斯官方的对抗令每个参与其中的人都感到心力交瘁、意志消沉。此外，仅仅是法律诉讼就吓走了几乎所有的国际赞助机构和其他的合作方。然而，在甚至还不知道一个作为学校的实验展览是否真的可行的情况下就将这个项目放弃，这令我实在感到矛盾。所有那些与

我密切合作发展这一想法的艺术家和作者们——鲍里斯·格洛依斯（Boris Groys）、玛莎·罗斯勒、利亚姆·吉列克、瓦利德·拉德（Walid Raad）、贾拉勒·陶菲克（Jalal Toufic）、尼古拉斯·赫希（Nicolaus Hirsch）和提尔达·佐格哈德（Tirdad Zolghadr）都同样对此感兴趣。经过几番讨论之后，我们决定铤而走险，在柏林作为一个自我组织的自发项目独立地将其实现。

我发现，思考怎样以一种不完全依靠观众、赞助或正统性的现存体系的方式来做事变得愈发重要。许多最重要的艺术学校，如包豪斯（Bauhaus）和黑山学院（Black Mountain College）都是由一群艺术家自我组织的，这绝非巧合。有时我感到在现成的机构和网络的框架中（比如双年展）真正地实现一种创新想法几乎是不可能的。有些人向我指出即使欧洲宣言未被当地官方取缔，那个项目的实验性最终也会遭到来自当代艺术和艺术市场体制的反对，体制对于一场国际艺术展览应当提供什么有着非常特定的期待：国家表现的景观和新的商品，这两者都不是我们的学校能够提供的。所以，如果我们对那种不仅仅是“将现成的模式改头换面”的艺术项目感兴趣，就迫切地需要思考在何种情境中作品能够独立地存在和传播，形成自身的框架。

柏林有着半个世纪的隔离和分裂的复杂历史，对我们这“流亡中的学校”来说是个特别有趣的地点。柏林墙倒塌后，许多来自德国和欧洲的艺术家定居该市东部。这一大批作为移民的文化生产者们的动作比任何官方艺术机构的发展都要快得多。这令自我组织的展览空间、集体场馆和小型独立机构以惊人的规模涌现，在至今近20年的时间里主导着柏林的文化景观。其实，这些自我组织的项目与该市的官方机构文化有着同样甚至更高层次的文化正统性。

我来到柏林，很快便在该市东部的联合国广场（原列宁广场）找到一幢小型建筑物。为避免像在塞浦路斯那样在法律问题上横生枝节，同时也为反映项目经历的巨变，我们决定将学校以建筑物的所在地点命名：“联合国广场”（unitednations plaza）这一学校项目的结构很简单：非正式的、自由大学模式的系列研讨会、座谈会、演讲、电影放映和临时演出。聚焦于当代艺术。项目时长：一年。学校向任何前来参与的人开放，并通过出版物、广播电台和互联网反映其内容。项目以持续性为基础：只来一次是没有意义的，欲从讨论中获得任何价值都需要多次来访。

与通常的艺术家演讲或座谈不同，这些讨论会是漫长的：有时持续数个星期，在包括周末在内的每晚进行。一年中共有六场这样的讨论会。其主题包括从宗教在后共产

主义情境中的角色，到影像艺术作为社会媒介的历史，散漫框架的生命力，艺术在战争环境中的各种可能性，启蒙后的图像生产等等。“联合国广场”还发起各类电影放映和演出活动，在夏季的几个月主持“玛莎·罗斯勒图书馆”，并制作一部基于在马德里举办的名为“反艺术之罪”（A Crime Against Art）的非常规会议的影片。在建筑物的地下室设有“阿莱曼沙龙”（Salon Aleman），是由几位参与项目的艺术家合办的功能性酒吧，偶尔开放。

当然，这个项目需要占据观众大量的时间，甚至更重要的是，它迫使一些观众表达与项目有关的立场。反过来，它也为每个参与者提供了一种权益，一种特定的情境所有权：每个前来的人都能够以他们所愿意的程度进行参与。我要说，这种观众在情境中拥有

积极权益的可能性使一种生产性的参与仍然成为可能，只要不考虑观众，并鼓励机构/策展人/艺术家/公众的传统角色呈现杂



闭幕式（图片由Anton Vidokle 提供）

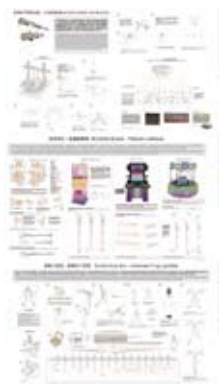
糅的复杂性。对我而言，这意味着“公众”能够得到复兴，批判性艺术实践的形态能够得以保持，只需看看在艺术体验被设想和构造的方式中发生的一些变化。

最后，“联合国广场”的作用非常像一件在自我情境中的艺术作品：一个不需要任何人来展示、推广和召集观众的艺术项目——它自身便能做好这一切。它能够与一个机构相结合，就像以“夜校”之名在新博物馆进行的项目个案。它也可以巡回（就像这次在墨西哥城），然而它并非全然依靠机构来表明自身。当然，“联合国广场”在这类实践中并非独一无二：体制外的

艺术项目有着久远的传统，来自蒂娜·热沃德（Tina Girouard）、卡罗琳·谷丹（Caroline Goodden）和戈登·马塔-克拉克（Gordon Matta-Clark）的“食（Food）”（在纽约苏荷的一座以“想付多少就付多少”的餐馆的形式呈现的非正式文化中心，经营了十余年），到更加晚近的例子，比如泰国清迈的“大地基金会”（The Land Foundation）。



开幕式晚宴（图片由Anton Vidokle 提供）



张培力的新媒体教学实践

ZHANG Peili's Educational Practice in
New Media Art

新媒体并非新权威的标签

New Media Art Shouldn't Be a Label for New Authority

张培力新媒体教学实践简述 About ZHANG Peili's Educational Practice in New Media Art

文：卢迎华 Text: Carol Lu Yinghua

中国艺术家张培力在2002年初开始在中国美术学院建立新媒体体系的时候，他并没有简单地把教学和学生创作的重点放在新媒体之上，实际上是一直保持对于“技术至上”的观念的警惕和质疑的，虽然他的新媒体体系是在国内艺术院校普遍流行新媒体教学和双年展中大量出现新媒体创作的潮流之中产生的，但他的思考是独立于这种思潮的，他只是把新媒体体系的创办和利用新媒体的“幌子”作为一个反思国内现有的僵化的教学机制的突破口和平台，也是一个提出不同于中国艺术教育标准化模式的价值判断的机会。“在中国，‘正规’的艺术教育的基础是写实，并且是写实风格中的几种。长期以来，写实被视为基础阶段的最重要的内容，一贯的说法是，基础（写实能力）好，才会有发展。学生在他们几年的时间中必须面对大量的石膏像、人物头像、人体、静物及风景写生。由此，中国各美术学院都形成了各自略有差别又很近似风格模式，这些模式进而成为成千上万渴望进入美院大门的考生的固定的练习公式。”“学生按照某种标准模式被训练，可能的差异也仅仅是类似家族中兄弟姐妹的关系。模式化教学所强调的单一标准，对一部分人可能有益，对另一部分人可能就是一种伤害。它看似在避免错误，实际上是以牺牲创造力为

代价的。”

标准模式的训练方式不仅伤害个体的创造力，也是单一意识形态和政治价值输出的有效机制。张培力在其新媒体艺术教育的实践中正是以这个认识为出发点的，他强调技术只是被选择的一个合适的手段而已，而非目的，也非新权威的标签。“当一个学生知道他想说什么或想做什么时，怎么做才有意义。事实上，技术的问题并不是新媒体所特有的，建筑、绘画、音乐、表演都包含技术，但一件好的作品在技术上往往只是合适的而不一定是最好的。”在张培力眼里，“新媒体艺术教育决不意味着培养不会犯错误的电脑高手和工具。”

在中国美院的新媒体教学中，张培力开设了“机械装置”一类的“不合时宜”的课程，也开设了“自由创作”，邀请国内活跃艺术家来给学生们上课，为的是培养学生的思考能力和判断力以及他们的独立人格，开发他们的创造力，让他们通过了解，判断最终明确自己想说什么、想做什么，进而知道怎么做。在张培力看来，新媒体教育必定涉及新的教育理念、新的教学结构和方法，也通过此才能体现新媒体艺术教育的实质，那就是民主和开放。

1. 李富春《骨灰级游戏》装置（麻将机骨灰麻将）
100cm x 100cm 2008年

作品说明：用骨灰做一套没有文字的麻将。

4. 陆杨《寻求科学团队合作系列》

7. 范宗海《120KV》装置 2010年

作品说明：在黑板正面放置两只相互对立的铅笔，铅笔中通过高压电流，利用石墨的导电性使铅笔间放射120kv电压击穿空气形成电弧。

2. 郭熙《我甚至用这样的方式满足你的恋足癖》机械装置
2010年

作品说明：金属材质的鞋子按照设定的节奏和时间做踏步运动。

5. 巍逸作品 机械装置 2010年

作品说明：不断流动的沙粒经由凸透镜的放大成像后，投射出影像。

8. 蒋竹韵作品

3. 王小峰《风从哪里吹》机械装置 影像 2010年

作品说明：转椅随着风向标的转动同步转动。观众可以通过监视器看到风向标转动的影像。

6. 马笑箫《头条》装置 2007年

作品说明：收集从1949年至2007年人民日报每天的头条新闻，打印，作成卡片，放置在检索柜中，按日期分类查阅。

9. 叶蕊《剥骨》机械装置 2010年

作品说明：60块镜片组成的立面将光线聚焦在一个点上，并根据太阳的起落时间围绕立柱转动，境面的反光逐渐将包裹腊层的立柱融化。



为什么我们要新媒体?

Why Should We Need New Media Art ?

文：张培力 Text: ZHANG Peili

感谢大会组织者，感谢主持人。

今天我们在这里讨论新媒体艺术教育的问题，这是一个及时的话题。

新媒体这个词最近几年在中国使用频率很高。新媒体艺术正受到越来越多的重视，越来越多的艺术院校开设了与新媒体相关的专业，如中国美院、中央美院、清华大学美院、上海大学美院、南京艺术学院、广州美院等等；越来越多的新媒体艺术作品如录像、录像装置、摄影等出现在官方或半官方的展览，如2000年、2002年的上海双年展、2003年的广州三年展等等；种种现象给人以新媒体艺术在中国欣欣向荣，蓬勃发展的印象。今天我们坐在这里开会也是一个证明。

关于新媒体艺术，实际上并没有一种确切的、统一的认识。新媒体艺术可以是一种态度，也可以是一种样式。它可能是怀疑的、开放的，也可能是乐观的、固执的。它可以是纯技术的——从技术出发并以技术为目的，也可以是将技术作为手段，强调思想、观念的意义。它可以泛指自上个世纪六十年代以来一切关于新的艺术可能性的探索，也可以仅指与最新技术成果有关的艺术形态，比如与电子，生物技术有关的艺术。

我的问题是，新媒体艺术在中国究竟意味着什么？新媒体艺术究竟给我们带来了什么或将给我们带来什么？我们为什么要新媒体艺术？

这些问题在今天的会上，在对新媒体新技术一派乐观的声音中可能是不合时宜的。

新媒体艺术的命运在近几年的改变，从一开始不被接受到现在受到青睐，可能并不是因为它们说了什么，而是由于新媒体艺术这个词在一定程度上与表明开放，走向国际的态度有关。自上世纪九十年代以来，新媒体艺术已成为国际艺坛的主流，重要的艺术展示中新媒体作品的比例越来越大，同时，许多中国艺术家通过非官方途径在国际展事中频频亮相，引起了国内艺术界的注意。

将新媒体艺术界定为一种与技术有关的艺术样式是目前国内较普遍的认识。新媒体作品中所呈现的技术成分使它从一开始因

其形态上的陌生感被视为异端到被逐渐接受。技术是无害的，技术又是诱人的。人们发现它非但不具有危害性，而且越来越有魅力。随着互联网的发展和影响，青年一代成为新媒体艺术的主要拥护者，动画和网络互动作品尤其受到欢迎。各地艺术院校在近几年热衷于开设新媒体专业或相关课程，更多的即是着眼于这个专业可能带来的巨大生源——生源即是财源。

在中国，新媒体艺术有十多年的时间，但是，当我们提及相关的作品，可能也仅在100多件左右，能提起的此类艺术家，可能也不超过50。这是一个奇怪的对比。其原因在于中国的艺术体制和艺术教育体制。

中国早些时候从事新媒体艺术创作的艺术家都接受过“正规”艺术教育，绝大多数是从油画、版画或其他艺术种类转业到新媒体的，且基本上都是在毕业后自学的。由于单一狭窄的教育背景的限制，这代人的作品在语言上手法上多多少少呈现出一种相似性，一种“先天不足”。

中国的美术教学模式最初是从前苏联挪用过来的，很长一段时间成为无容置疑的经典，这与长期以来中国艺术所要承担的使命有关。

在中国，“正规”的艺术教育的基础是写实，并且是写实风格中的几种。长期以来，写实被视为基础阶段的最重要的内容，一惯的说法是，基础（写实能力）好，才会有发展。学生在他们几年的时间中必须面对大量的石膏像、人物头像、人体、静物及风景写生。由此，中国各美术学院都形成了各自略有差别又很近似风格模式，这些模式进而成为成千上万渴望进入美院大门的



石川《响亮》互动装置（计算机，红外摄像机，机械吐泡装置等）2008年，2010年

作品说明：空气中浮现现场观众的“声音”泡泡，它们被转换为可以看到可以摸到的形态，随机地漂浮在空间中，构成观众在和自己的“声音”对话的微妙关系，现实转换为另一种现实的状态之后，我们是否还需要理解意义本身？



考生的固定的练习公式。形形色色的考前复习班，形形色色的考前复习资料，成千上万的考生按照同样的标准进行练习，构成了世界上少有的、蔚为壮观的场景，它对中国美术教育的现状作了很好的诠释。

中国艺术教育的标准化模式意味着什么是对的，什么是错的从一开始就被规定了，教师的责任是引导学生按照他们认为正确的方向发展，少犯错误。教学的任务是树立榜样和学习榜样。学生按照某种标准模式被训练，可能的差异也仅仅是类似家族中兄弟姐妹的关系。模式化教学所强调的单一标准，对一部分人可能有益，对另一部分人可能就是一种伤害。它看似在避免错误，实际上是以牺牲创造力为代价的。

上世纪80年代以后，随着改革开放，随着对外交流的增加，艺术已经从原有的单一模式中摆脱出来，呈现出独立性和多样性，艺术家的个性的价值由此凸显出来。美术教育开始有了一些变化，有了一些新的内容，新的课程，但本质上并没有改变。教条没有受到怀疑，标准化模式没有被动摇。

什么才是在今天这个时代作为艺术（或实用艺术）教育要解决的基本问题？是旧态度新技术，还是新态度新技术？抑或是新态度旧技术？

什么是新媒体教学的基础？是写实能力？是电脑和软件的操作能力？

什么是新媒体教育（乃至艺术教育）的目的？是电脑高手？是千人一面的某种符合时尚的风格或标准？

今天，有的艺术院校在让学生用电脑进行人体写生、花卉写生，所不同的是用鼠标和键盘代替纸和笔；有的学校让学生用电脑进行作品临摹，只是不再用水粉颜料。

新的事物可以是一场变革，也可以仅仅是一种标签。新的尝试将会带来新的可能，也会带来新的权威、新的教条、新的专制——豆腐一碗，一碗豆腐。

无疑，新媒体艺术是需要技术的，技术可以成为手段，也可以成为目的。当一个学生知道他想说什么或想做什么时，怎么做

才有意义。事实上，技术的问题并不是新媒体所特有的，建筑、绘画、音乐、表演都包含技术，但一件好的作品在技术上往往只是合适的而不一定是最好的。历史上许多人们认为伟大的作品，可能在某个时期会被认为在技术存在着这样那样的问题。新媒体艺术教育决不意味着培养不会犯错误的电脑高手和工具。

新媒体艺术源自于艺术变革，其本质是变化和追问，意味着思想、观念与技术的结合，意味着艺术与生活的融合。

新媒体艺术教育的实质是民主和开放，其目的是培养学生的思考能力和判断力以及他们的独立人格，开发他们的创造力，让他们通过了解，判断最终明确自己想说什么，想做什么，进而知道怎么做。由此，新媒体教育必定涉及新的教育理念、新的教学结构和教学方法。教学应围绕问题展开，技能训练应围绕创作（目的）进行。所谓基础是指综合素质和综合能力的培养，而不仅仅是素描、色彩、构成、写意或电脑软件等技能性课程，更不是仅指写实能力。

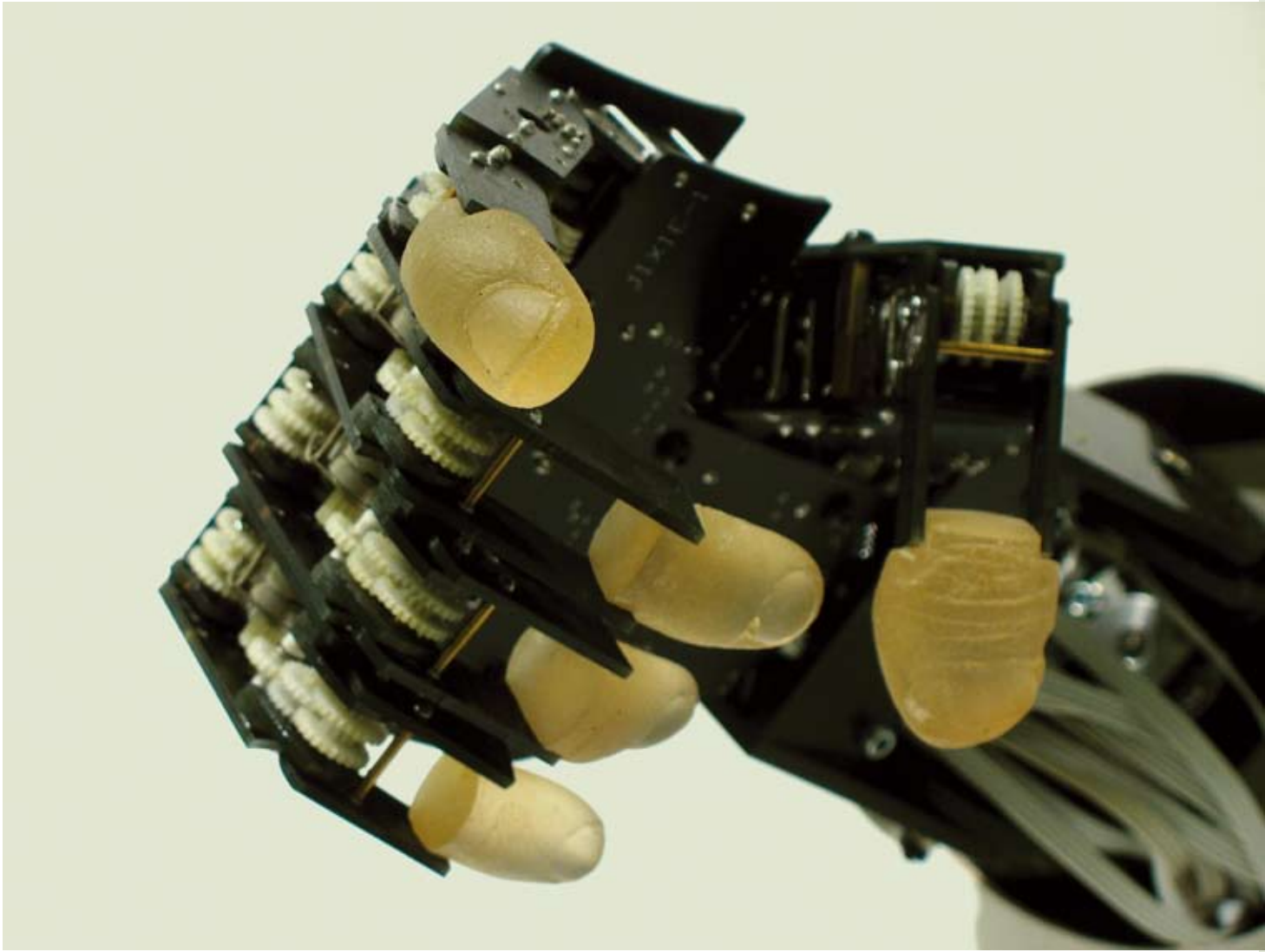
营造教学中的民主、理性、开放的氛围，培养学生的想象力和创造力是新媒体教学中最重要的环节。有想象力而缺少技能的学生是不完整的，但有技能而没有想象力的学生更是不幸的。想象力的基础是个性，是对事物个人的独到的判断。个性即差异，但在某种情况下，个性和差异又往往与错误联系在一起。所谓错误即是违背常理，不符标准，但错误很可能是创造的起点。

新媒体教育在中国是一个崭新的领域，除了教学理念、教学构架、教学方法诸方面，师资队伍存在着较大的问题。首先，现有师资结构学缘过近，大部分院校的师资是毕业生留校或出自同一所学校，使得教师的知识背景，学术态度过于接近，有近亲繁殖之嫌；许多教师是半路出家，匆忙上阵，知识结构不能适应教学需要；很多教师只是擅长软件和技术，没有从事新媒体艺术创作的热情或经历，因而无法与学生在创作层面上进行对话。

总之，关于新媒体教育，要做的事很多，我们需要新的理念，我们应当理性地分析、评判原有的模式，我们应当进行改革和尝试，使之符合新的时代的要求。

态度决定一切。





吴珏辉《手势》机械装置 2008年

作品说明：频繁地使用电脑，使得敲击电脑键盘，成为了手的习惯性动作。工具改变了人们的行为，形成了某种身体语言，同时手的姿势也受到工具操作的要求限制。作品中，手在使用工具时的姿势，被认为是正常与可以理解的；然而，当脱离工作场景时，手的动作会显得荒谬与离奇。机械手模仿人手的动作，效果如同人手正在操作工具。



关于中国媒体教育的一些问题

On Some of the Problems of Media Education in China

文：张培力 Text: ZHANG Pelli

媒体教育的核心是技术与艺术的问题

是教什么和怎么教的问题

一个绕不开的问题：什么是新媒体？

新媒体是一种态度，而非某种固定样式，因而不确定的，可变的

新媒体关注新技术背景下的人文现状；关注新技术与艺术的互动、融合

新媒体是一种政治，一种主流语言（中国新媒体艺术的特殊景观）

新媒体意味着技术共享，文化共享，非新媒体意味着边缘化或被边缘化

媒体艺术教育在中国

蓬勃兴起的“媒体教育”：几年内出现数百个与此相关的专业系科

名目繁多的“媒体教育”

新的竞争，重新洗牌

新媒体意味着技术与艺术的融合，但在中国的艺术教育中关于这一问题的认识是模糊的混乱的，要么只看重其中的技术和商业的成分，要么排斥技术与艺术的结合。因而技术与艺术处于脱节的状态：学艺术的鄙视学技术的/学艺术的不会技术，学技术的鄙视学艺术的/学技术的不懂艺术。

中国的媒体教育仍然处于学科封闭的状态，多学科交叉合作的局面尚未形成。

课程设置：（教什么？技术一点还是艺术多一点？）

多数艺术院校主要课程就是单纯的教软件

多数院校的课程是为电视台和广告公司设计的

多数院校的教学理念还停留在绘画的基础上

多数院校的绘画理念是写实主义的

培养目标：（重创造还是重实用？）

传统：实用型人才而非创造性人才（做一颗永不生锈的螺丝钉）

现在：应用型人才/技术人才

艺术家/设计师

不确定

技术与艺术在教学中如何结合？

课程结构（怎么教？）

将技术与艺术分离

将技术与艺术暂时分离

将技术与艺术融合

教学方法

开放性/互动性/启发性（培养学生的判断力）

封闭/被动/模仿（强调公式化，规格化）

中国教育的基本框架

教育行政管理系统：中央-地方-院校-系-专业

院校体制类别（经费）：部属院校（中央拨款+学费）

地方院校（地方政府拨款+学费）

中外合办/外方独办/民办/二级学院（自筹+学费）

学费成为经费的主要来源，扩大招成为普遍现象

自上而下的管理模式：规定课程（体育/政治经济学/马列/辩证唯物主义/邓论/英语等）

规定学费标准

规定教学体制：系科

规定教学模式：学年制/单元制

规定入学考试与升学标准（本科生/研究生）

学生状况：学前背景（入学考试前的准备-技术与艺术方面的素质）

家庭与生活环境（独生子女/商品经济/技术时代）

普遍状态（对未来生活）

社会需求：三维动画制作

我们的态度和做法

培养目标：有技术能力和创造力的艺术家

态度：使技术融于艺术，

使学生在遭遇问题中学习

使学生在学习中找到自己的方向

警惕使学生成为工具的工具

警惕新的教条（禁忌）

课程设置（三个模块）：技术：摄影/录像/声音/编程/动画/机械/网络

艺术：工作坊-身体语言/实验戏剧/纪录片/

理论：哲学史/录像史/摄影史/音乐鉴赏/讲座

课程结构：必修：二年级，以基础技术为主

选修：三年级，根据个人兴趣选择课程，创作为主

创作：四年级，自由创作/毕业创作/论文

必修课中含创作，选修课中含技术

教学方法：以创作带动教学（课程内和课程外的创作）

开放的/民主的/互动的（鼓励关注社会，鼓励怀疑和质疑的态度，培养分析能力）

师资结构：专业构成：影像，数字图形，网络，自动化程序，机械

媒体程序设计，声音，动画，摄影，媒体理论

专职/外聘

评价标准：作品（想象力与动手能力）

社会（校外）评价

问题：在有限的空间做有限的事情

技术与艺术间的鸿沟

不同学科间的合作