



| 开 放 时 间 |

周 至 周
一 日

※

上 至 晚
午 间

8:00 9:30

| 官 方 网 站 |

www.东方明珠塔.com

| 官 方 微 博 |

weibo.com/dfmz

| 地 址 |

上海浦东世纪大道1号

| 总 机 |

86 - 21 - 58791888

| 邮 编 |

200120



上海城市历史发展陈列馆
Shanghai History Museum

《艺术世界》创刊于 1979 年，是中国历史最悠久的权威当代艺术杂志。30 余年来，《艺术世界》坚持站在时代的高度，以“艺术知世界”为宗旨，以当代艺术为视角，记录时代，消除艺术与生活的藩篱，探索艺术的多种可能性。

主管单位
上海世纪出版集团
主办单位
上海文艺出版社
协办单位
上海视觉艺术学院

出品人
郑宗培

| 办公室 |

秘书
阮宜静

地址
上海市莫干山路 50 号 M50 创意园 3 号楼 210
200060
电话
+86-21-64476075
电子邮箱
artworldoffice@gmail.com
官方网站
www.yishushijie.com

理事单位
上海当代艺术博物馆
上海月星控股集团有限公司
旭辉集团股份有限公司

国内邮发代号
4-306
国外邮发代号
M 1007
国内统一连续出版物号
CN31-1128/J
国际标准连续出版物号
ISSN 1005-7722



| 编辑部 |

主编
龚彦
编辑部主任
简佳
设计总监
刘欢 (UNITAG DESIGN)
资深编辑
栾志超 (北京)
编辑记者
杨圆圆 (北京)、汤晓晖
美术编辑
许梦琦
督印
顾越敏
特约记者
陈琳琳 (纽约)
Linda Jean Pittwood (利物浦)
王一蕾 (奥斯陆)

| 《零食》别册 |

特约主编
龚彦
责任编辑
简佳
特约编辑
张达、唐彦

电子邮箱
artworldedit@qq.com
户名
上海人达文化传播有限公司
开户行
建设银行上海松江新城支行
帐号
3100 1937 7190 5250 2376

印刷质量问题
请与上海雅昌艺术印刷有限公司联系
地址：上海市嘉定区嘉罗公路1022号
电话：86-21-6879 8999

| 市场部 |

市场主任
陈加佳
项目策划
谭昉莹
媒介策划
王潇潇

电话
+86-21-64043235
传真
+86-21-33680725
电子邮箱
artworldmkt@yeah.net

| 发行部 |

发行总监
王荔芳
发行总代理
上海人达文化传播有限公司
电话/传真
+86-21-33680725
电子邮箱
artworldoffice@gmail.com

| 广告索引 |

封二跨页 上海城市历史发展陈列馆
目录对页 1 2017 连州国际摄影年展
目录对页 2 2017 集美阿尔勒国际摄影季
目录对页 3 WVE 计划：自闭症儿童公益画展
目录对页 4 零时艺术中心快闪计划
封三 东方绿舟
封底 艺术世界形象广告

本刊文章均为作者个人立场
未经授权，本刊内容和图片一律不得转载

你的自拍杆

2017

LIANZHOU FOTO

连州国际摄影年展

年度主题：你的自拍杆

时间：2017 年 12 月 2 日至 2018 年 1 月 2 日

地点：广东 · 连州

Curatorial Theme: Your Selfie Stick (and You)

Time: Dec.2nd, 2017 - Jan.2nd, 2018

Venue: Lianzhou, Guangdong

总监：段煜婷（中国）

年度学术主持：王南溟（中国）

主题展策展人：桑德拉·冒纳克（西班牙 / 法国） / 乔安娜·蕾韩（美国） / 张冰（中国）

策展团队：温迪·瓦曲丝（美国） / 罗伯特·普雷基（美国） / 露西尔·丽博芝（法国 / 日本） / 仲西祐介（日本） / 彼得·普夫伦德（瑞士） / 海杰（中国） / 周琰（中国 / 加拿大） / 郭小晖（中国 / 英国）

Director: Duan Yuting (China)

President of Academic Committee: Wang Nanming (China)

Theme Exhibition Curators: Sandra Maunac (Spain / France) / Joanna Lehan (USA) / Zhang Bing (China)

Curatorial Team: Wendy Watriss (USA) / Robert Pledge (USA) / Lucille Reyboz (France / Japan) / Yusuke Nakanishi (Japan) / Peter Prfunder (Switzerland) / Hai Jie (China) / Zhou Yan (China / Canada) / Guo Xiaohui (China / UK)

SELFIE

STICK

LIANZHOU FOTO
连州国际摄影年展



LIANZHOU MUSEUM
OF PHOTOGRAPHY
连州摄影博物馆

From the "Extasis" series
©Oscar Monzon(Spain)

AND YOU

Art World Magazine, founded in 1979, is an influential contemporary art magazine with the longest history in China. For the past 30 years, *Art World* has been committing to record history from the perspective of contemporary art with the goal of "Discover the World through Art".

Administrator

Shanghai Century Publishing Group

Published by

Shanghai Literature and Art Publishing House

Sponsored by

Shanghai Institute of Visual Art

Publisher

Jia Zongpei

| Office |

Secretary

Ruan Yijing

Address

Rm.210, Bd.3, No.50, Mo Gan Shan Road,
Putuo District, Shanghai, P.R.China, 200060

Tel

+86-21-64476075

Email

artworldoffice@gmail.com

Website

www.yishushijie.com

Funding Members

Power Station of Art

Shanghai Yuexing Holding Group Co.,Ltd.

Cifi Group Co.,Ltd.

National Subscription Code

4-306 (Subscription service is available at all
post offices across China)

International Subscription Code

M 1007

National publication No.

CN 31-1128/J

International Standard Serial No.

ISSN 1005-7722

For printing quality issues, please contact
Artron

Address: 1022 Jialuo Highway, Jiading

District, Shanghai, P.R.China

Tel: +86-21-6879 8999

| Editorial Department |

Editor-in-Chief

Gong Yan

Editorial Dept. Director

Lin Jia

Design Director

Liu Huan (UNITAG DESIGN)

Senior Editor

Luan Zhichao (Beijing)

Editor

Yang Yuanyuan (Beijing), Tang Xiaohui

Graphic Designer

Xu Mengqi

Printing Supervisor

Gu Yuemin

Contributing Journalist

Chen Linlin (New York)

Linda Jean Pittwood (Liverpool)

Wang Yilei (Oslo)

| Snacks |

Contributing Editor-in-Chief

Gong Yan

Executive Editor

Lin Jia

Contributing Editor

Zhang Da, Tang Yan

| Distribution Department |

Distribution Director

Wang Lifang

Distribution General Agency

Shanghai Renda Cultural Communication

Co., Ltd.

Tel / Fax

+86-21-33680725

Email

artworldoffice@gmail.com

| Marketing Department |

Marketing Director

Chenia Chen

Project Planning

Elaine Tan

Media Planning

Xiaoxiao Wang

Tel

+86-21-64043235

Fax

+86-21-33680725

Email

artworldmkt@yeah.net

| Advertising Index |

Inside Front Cover Spread

Shanghai History Museum

Facing Table of Content 1

2017 LIANZHOU FOTO

Facing Table of Content 2

JIMEI ARLES 2017

Facing Table of Content 3

WE Project 2017

Facing Table of Content 4

O Art Center Pop-up Project

Full Page of Inside Back Cover

Oriental Land

Outside Back Cover

ArtWorld 2017

The authors alone are responsible for
the views expressed in this publication.

Any unauthorized copying,
editing and using of the images and texts
are forbidden. All the rights are reserved
by *Art World Magazine*.

© Joel Meyerowitz Provincetown, Cape Cod, 1976. Courtesy of the artist and Howard Greenberg Gallery.

2017/11/25 - 2018/01/03

**JIMEI
ARLES
2017**

集美
阿尔勒

**国际摄影季
INTERNATIONAL
PHOTO FESTIVAL**

www.jimeiarles.com

jimeiarlesphoto wechat weibo

2017/11/25 - 2018/01/03

**JIMEI
ARLES
2017**

集美
阿尔勒

国际摄影季
INTERNATIONAL
PHOTO FESTIVAL

www.jimearles.com

PROGRAMS
Exhibitions from Arles 2017 [Joel Meyerowitz, Audrey Tautou, Mathieu Pernot, 66 Iranian photographers, Blank Paper, Carlos Ayesta & Guillaume Bression, Guy Martin, 2017 Arles Book Awards], China Pulse, Crossover Photography, Jimei x Arles Discovery Award, Local Action, Wang Wusheng Solo Exhibition, Collector's Tale, Greetings From Indonesia, Jimei x Arles - Madame Figaro China-Women Photographers Award, PhotoBook Station, Photofolio Review, Photography Seminar, Night of the Year

2017

长读项目 优胜方案

通过展示艺术作品——包括直接讨论文字与图像关系的观念艺术作品，及近年来常见的探索数字科技对于文字以及图像的全面影响的艺术作品——我们尝试展示并讨论文字在图像中的意义及形式的转变。同时，我们也将以艺术家写作及展览图录为例讨论文字与视觉艺术的关系。



优胜编辑团队：顾灵、周详

评委会：

龚彦，上海当代艺术博物馆馆长、《艺术世界》杂志主编
凯伦·史密斯（Karen Smith），英国艺术评论家及策展人
费大为，中国当代艺术评论家和策展人
陆兴华，同济大学人文学院、中国美术学院跨媒体学院教授

2017 长读项目

公开招募：2017 年 1 月 16 日—3 月 26 日

初选：2017 年 3 月 27 日—4 月 2 日

终评：2017 年 4 月 5 日

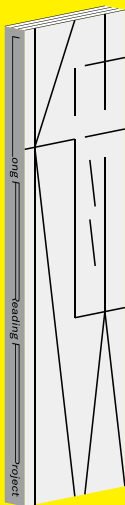
公布：2017 年 4 月 21 日

出版：《艺术世界》2017 年 10 月刊

“艺术与废弃物”（朱欣慰、边路原）

《艺术世界》2017 年 12 月刊

“久视不识”（顾灵、周详）



2017
长读特别项目

我们做
比
募捐



不同的
自闭症
不一样

更有意义的事

2017.12.09-2017.12.19

DEC.2017 in Shanghai

WE 威客画
计划
自闭症儿童公益画展

art
world
艺术世界

×

山水禾
DESIGN

×

早起鸟
EARLY BIRD

M50 零时艺术中心
普陀区莫干山路50号 3号楼210

展评

- [纽约 | 古根海姆美术馆] 1989 年后的艺术与中国
[曼彻斯特 | 曼彻斯特中央会议中心] 2017 曼彻斯特当代艺术博览会
[萨尔茨堡 | 萨尔茨堡现代博物馆] 厚重的时间：装置与舞台
[北京 | OCAT 北京馆] 遗址与图像：牛津大学和芝加哥大学的两个研究计划
[伦敦 | 赛迪 HQ 画廊] 徐震超市（2007/2017）
[北京 | 当代唐人艺术中心] 海滩：幻想一种
[北京 | 杨画廊] 陈抱阳：仿生人会梦见电子奶牛吗？
[广州 | 镜花园] 塔里克·阿图伊：地面
[苏州 | 寒山美术馆] 想象力工厂——发现生活的另一种可能
[上海 | OCAT 上海馆] 蒙塔达斯录像作品展
[上海 | 上海外滩美术馆] 2017 年 HUGO BOSS 亚洲新锐艺术家大奖入围艺术家作品展

人物

迈克尔·朱的复调叙事

被称为观念艺术家的迈克尔·朱作品线异常丰富，从平面的绘画、版画到立体的雕塑装置，乃至行为表演、建筑设计，如同一部复调的小说或多声部的交响乐。

策展札记

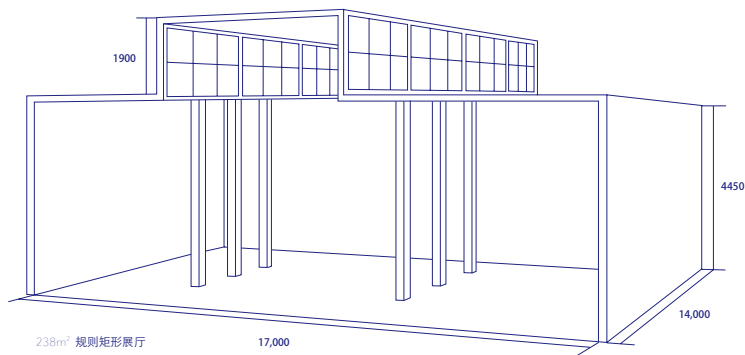
复调

“复调——中国艺术生态调查”是由南京艺术学院美术馆自主策划的展览项目，至今已持续了五年，这个展览项目更多关注青年艺术家的成长与真实的生活状态，并以此探讨艺术成功学与艺术地理中心论等与年轻人息息相关的现实问题。

幕后

北挪威——有人将至

在比奥斯陆、卑尔根更遥远的北方，游离于世界中心之外的北挪威，正努力阐述国际化与本地化的关系，既保持独立又参与游戏，因地制宜地生存于资源与资讯全球化的今天。



零时艺术中心坐落于上海莫干山路M50创意园内，关注城市文化生活、当代艺术和设计方面的研究，并通过展览、讲座、公共活动等形式进一步推动话题的深入。2017年起，我们将这一240平米的矩形空间进一步敞开，面向渴望挑战又有想法的艺术同好们征集展示当代艺术，及时回应时下社会议题，或是长期关注于某个艺术文化现象的空间展示方案。

申请方式及流程：

1. 请通过邮件形式提交方案，方案请包含以下几项：

- 1) 项目类型及概念综述（与艺术、文化、设计类有关，1000字以内）
- 2) 计划落地时间及空间使用时长（包括场地布置和撤出）
- 3) 具体执行方案（团队人数、需要的基本设备、场地规划等）
- 4) 负责人or对接人信息

* 方案形式不限，如果已有现成的项目图片、影像或展览概念图，请同时发来作为参考。

2. 方案初选及面谈

《艺术世界》及零时艺术中心的团队将会对收到的项目/展览方案进行审核和讨论，根据空间的实际情况及方案的侧重点，进行初步选择。之后，零时艺术中心将邀请入选者进行面谈（实地或网络皆可），以进一步确定项目实施细节。

3. 方案入选和实施

- 优惠的场地租金。
- 团队支持。零时艺术中心或将全程协助方案的落实，提供来自专业团队的意见。
- 媒体支持。《艺术世界》将根据项目属性，通过杂志各平台给予相应的媒体支持。

* 请随时关注《艺术世界》官方网站、微信和微博上有关“空间开放申请”的详细信息。

联系人：Chenia Chen / Elaine Tan

电话：86 21 6407 3787

邮箱：oartcenter@gmail.com（任何疑问或方案，请通过此邮箱联系）



○ 时艺术中心
Ø ART CENTER

art
world
艺术世界

零时艺术中心 + 《艺术世界》

空间开放
你来快闪

零时艺术中心 O Art Center

项目及展览合作

Chenia Chen & Elaine Tan

电话

+86-21-6407 3787

电子邮箱

oartcenter@gmail.com

地址

上海市莫干山路 50 号 M50 创意园 3 号楼 210
200060

2017

Long Reading Project (LRP) Winning Proposal

Semantic Satiation

Through the works - from the historical works that directly deal with the dichotomy between the written and the visual, to the recent works that tackle the digital as the means that radically refreshes the relationship, literally changing the game - we attempt to demonstrate and problematise both the signification of the written in relation to the visual, and the transformation the written has to go through in such relationship. Included and discussed will also be a number of writings done by artists and exhibition catalogues, as the totality par excellence that pertains most directly to the theme.

Winning Editorial Group:

Gu Ling, Zhou Xiang

Judging Panel:

Gong Yan, Karen Smith, Fei Dawei, Lu Xinghua

LRP Schedule

Open Call: Jan 16th – Mar 26th, 2017

Preliminary Screening: Mar 27th – Apr 2nd, 2017

Final Review Meeting: Apr 5th, 2017

Announcement: Apr 21st, 2017

Publishing:

Art World Magazine, October 2017,

“Art and Waste” (Zhu Xinwei & Rupert Griffiths)

Art World Magazine, December 2017,

“Semantic Satiation” (Gu Ling, Zhou Xiang)

Exhibition Reviews

[**New York, USA**] Art and China after 1989:
Theatre of the World

[**Manchester, UK**] The Manchester
Contemporary 2017

[**Salzburg, Austria**] Thick Time: Installations
and Stagings

[**Beijing, China**] Sites and Images: Two Research
Projects of Oxford University and the University of
Chicago

[**London, UK**] Xu Zhen Supermarket

[**Beijing, China**] The Beach, a Fantasy

[**Beijing, China**] Chen Baoyang: Do Androids
Dream of Electric Cows?

[**Guangzhou, China**] Tarek Atoui: Ground

[**Suzhou, China**] Imagination Factory / Discover
Another Possibility of Life

[**Shanghai, China**] Muntadas Video Works

[**Shanghai, China**] HUGO BOSS ASIA ART 2017

115

Figure

Michael Joo's Polyphonic Narrative

125

Curatorial Notes

Polyphony

135

Behind the Scene

North Norway — Someone Is Going To Come

刘婷

职业：艺术媒体编辑、撰稿人 | 年龄：33岁 / 读龄：16年

《艺术世界》正在寻找新、老读者，快来跟《艺术世界》合影并附上你的留言吧！照片、文稿请寄往上海市莫干山路50号M50创意园3号楼210（邮编：200060），或发送至邮箱 artworldoffice@gmail.com

《艺术世界》陪伴我走过了16年，
今后我们一起继续成长！

老读者 / reader

► 顾灵, 艺术作者、翻译、编辑、策划人, 关注个体创作、机构生态与跨领域实践。文章见刊于多种艺术期刊, 译著有《策展的挑战: 侯瀚如与小汉斯的通信》。曾任上海外滩美术馆营销发展主管及馆长助理, British Council 英领馆文化教育处中国数字艺术主管。现任深圳蛇口设计互联传播主管, 设计互联是由招商蛇口主办、英国 V&A 支持的新型综合文化平台, 已于 2017 年 12 月 2 日开馆。

Gu Ling, writer, translator, editor. Her articles were published on many art magazines. She translated *Curatorial Challenges - Correspondence between Hou Hanru and Hans Ulrich Obrist* (Jincheng Press, 2013). She was the marketing and communication director, PA in Rockbound Art Museum. Since late 2015, she is head of communication for Design Society, a new cultural complex initiated by China Merchants Group together with Victoria & Albert Museum in Shekou, Shenzhen.



◀ 周详, 上海报业集团新媒体发展研究中心营运总监。

Zhou Xiang, Shanghai United Media Group R&D Center COO.



► 美籍华裔艺术家**迈克尔·朱**出生于 1969 年, 1991 年获得耶鲁大学艺术学院 MFA 学位。他的作品涉及绘画、版画、雕塑、装置, 乃至表演、建筑设计, 通过重新解读知觉来探索地点、人和物, 以创造不同的叙事。

Korean-American artist **Michael Joo** was born in 1969 and received his MFA from the Yale School of Art, Yale University in 1991. His works include drawing, printmaking, sculpture, installation, performance and architecture. He creates narratives that explore places, people and objects through reinterpreting perception.



◀ **林书传**, 1986 年出生。南京艺术学院艺术史硕士毕业, 策展人、纪录片制片人。现任职南京艺术学院美术馆。2007 年开始从事艺术策展工作, 长期以展览、文献、纪录片方式关注中国非体制年轻艺术家的生活与创作状态。

Lin Shuchuan, was born in 1986 and receives the Master's Degree in Art History from Nanjing University of the Arts. As a curator and documentary producer, he now works in the Art Museum of Nanjing University of the Arts. Lin started his career as curator in 2007, and has long been exerting efforts on recording the life and creation conditions of the non-institutional young artists in China by means of exhibition, literature and documentary.



2017
长读特别项目

久视不识

视 识

不久

识久

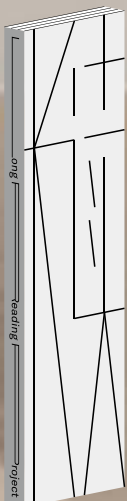
不视

久不视

久
识

视不视
识不识

TO SEE AND BE SEEN



宗助把埋在胳膊肘裡的腦袋略微抬起，說道：

「字 這玩意兒也真是怪得難以想像。」然後朝妻子望望。

「怎麼啦？」

「怎麼啦？喏，即使是非常常用的字，你一時感到有點怪而產生疑竇後，就會越發糊塗。不久前，我還被今天的今字搞得不知所措，

好端端地寫到紙上了，凝神端詳後，總是覺得有什麼地方不對頭。

後來越看越不像個今字了。你可曾碰到過這類事情？」

「怎麼會有這種事呢！」

「難道只有我一個人有嗎？」宗助用手按著腦袋。

「你真有點不正常了。」



让自己虚空，好像芦笔一样写出奥秘

——鲁米 (Mehmed Rumi)

事情就发生在这里一尺开外。光线从纸面反射到你的眼睛。这些可疑的黑白条纹被晶状体折射，投影在视网膜上，转换成电信号，再沿着纤细的视神经线向后递送，两股神经聚拢，再分叉，直到细不可见。然后，不知怎么，你就看到了这几行字。

文字稀缺的年代早已远去。从活字印刷、激光照排到像素点阵，文字一步步褪下代表着权威和魔力的光环，变得寻常廉价，供应比通货膨胀的货币更充沛。手机屏幕中无限延伸的“瀑布流”，正是填充着整个世界的文字洪流的缩影。当阅读像呼吸一样持续不断，只有突然不识字的时候，才会让我们重新注意到识字这件事。

不需要神秘的仪式，也不用服下什么邪恶药剂。像杂志开头那样，用一些蓄意准备的文本或图像，诱导你反复观看、凝视同一个字，字的意义就像拖延症发作时的上进心一样不见了——你突然不认识这个字，这简直就像幻觉一样真实。当你下意识地更加用力看这个字，它的意义只会越发涣散无形。但就在这时，你看到的东西多了起来：油墨附着在纸张上反射出的光泽，明亮的色块和锐利的边缘，笔迹的走势，线条的结构，背景和纹理……平常视而不见的元素这时都浮现了出来。

不识能让我们看到更多吗？这有点像禅宗的教条，“瑞相即不见，只见卧如来”¹……更重要的是，我们注意到了观看本身，也注意到了观看和认识的背离。当我们在瞬间认出“这是一个字”，认出了文字的意义，我们就跳入了语义所构成的虚拟世界，不再看见字迹本身。直到久视不识让我们的目光回到婴儿般的原初，茫然而贪婪地扫视一个陌生不识的世界。认识如同扇动的蝴蝶翅膀被一滴松脂迟滞，在琥珀中还原出观看的细节和纹理。

我们认识的并不仅仅是文字。当我们在万事万物中识别出意义，我们还能看到它们本来的样子吗？当大脑在视野中迅速地识别出这是“一幅画”“一组照片”或者“一棵橡树”时，我们看到的究竟是事物本身，还是一组组文字式的符号，抑或是一杯水？

——如何是祖师西来意？

——庭前柏树子²

禅宗代表的古老东方智慧，时刻警惕并反省着认识对观看的背离和妨碍。那些充满循环论证、逻辑内爆和自相矛盾的偈语和公案，如同给人的心智之眼加上了久视不识的滤镜，通过抛弃理性，超越认识的局限，从而顿悟真相。这一点似乎具有很强的当代性——在当代艺术中，也随处可见摆脱认识和意义的努力。解释和共识是要回避的，不要问，不要说，一切都归寂于个人的体验。一个字是什么意思，字典里能查到；但一个字构成的当代艺术作品是什么意思？如果字典里能查到，那就坏了……的确，就像久视不识的眼睛看到了更多，摆脱了越多的认识和意义，我们越是能够获得纯粹的体验。西方十九世纪末以来“新艺术的震撼”也多出于此。

但事情没有到此为止。我们，我们的自我意识，无法停止认识。在自我意识诞生的那一刻，它从宇宙中认出了自己。认识是心智的本能，也是心智的本源。就像面对久视不识的图形，无论怎样说服自己，你仍然知道那里存在着想要努力找回的意义。消解了意义的体验虽然丰富奇妙，但就像爵士乐里层出不穷的不和谐音程，激发绚烂色彩的同时，也会让你欲火冲天，亟待解决。

纯粹的体验无法令人满足，也是不完整的。理解和认识不仅是体验的对立面。意义构成的虚拟世界，如同计算机运行的模拟器，在遮蔽底层硬件的同时，会带来更高一维的体验。正如今你轻快地阅读《门》的开篇，你在阅读理解的虚拟世界中体验宗助的困惑。而当你注视那些楷体的“字”，你在真实世界中变成了宗助。你无法同时体验到两者，但你可以通过阅读这篇文章同时理解它们。理解的时候，你在对自己说话，并且听懂了自己说的。当你把同样的话说给别人听，或是写成文字被阅读，意义被编码结晶，再被解码溶解。每一次理解的递进，意义都会激发出新的体验。

就像哥德尔不完备定理³所隐喻的，一个能够表达自己的形式逻辑系统，一定存在无法从内部推导出的真命题。一个拥有自我意识的心智，也总能在跳高一维之后，理解原本无法理解的体验，同时在新的维度上产生无法理解的新体验。于是，“不完备”的是在同一维度无法并存的体验和理解。而通过不断地“跳高一维”，我们的心智可以在无穷嵌套的递归中获得完备。

然而，我们生也有涯，而递归也无涯，以有涯随无涯，岂不是殆已……也不一定。“唤作拳头则触。不唤作拳头则背。未审唤作什么”⁴。面对无涯的公案，可以一拳头揍上去。无穷的嵌套也未必带来无限的烦恼。侯世达在《GEB》⁵中有一个啰嗦而美妙的例子：

阿基里斯擦了擦神灯：我的愿望是请你满足我 100 个愿望。

灯神：这是一个可能引发无穷嵌套的元愿望，请稍等 1 分钟，我要请示一下我的上级元灯神……（擦元神灯）

灯神：请问可以满足一个元愿望吗？

元灯神：请稍等 30 秒，我要请示一下我的上级元元灯神（2 倍速擦元元神灯）

元灯神：请问可以满足一个元愿望吗？

元元灯神：请稍等 15 秒，我要请示一下我的上级元元元灯神（4 倍速擦元元元神灯）

.....（无穷元灯神用无穷小的时间作了回答）

元元灯神：你的愿望被批准了。（正好过了 15 秒）

元灯神：你的愿望被批准了。（正好过了 30 秒）

灯神：你的愿望被批准了。（正好过了 1 分钟）

$\sum_{i=1}^{\infty} 1/2^i = 1$ ，只要每一项都在前一项的基础上等比缩小，无穷级数的和会收敛于一个有限的值。这是一个解决。在无穷但不断凝练的递归和嵌套之后，我们可以得到一个有限的、完整的实体。一个完备的自我意识的同构。

坏了，数学公式是用理解（或者说不理解）妨碍体验的集大成者，用之则触，不用则背。但愿剩下的一半读者原谅这枯燥的话题，并且跳高一维，体验到公式之上的乐趣。有意思的正是心智在这些无穷而有限的维度中轻灵跳跃的过程。每一个迷恋艾舍尔版画所营造的不可能空间、并且在纪念碑谷中为艾达勾画出一条可能路径的人都会同意。

所以，就有了这本杂志。

1 《石溪心月禅师语录》

2 《指月录》

3 哥德尔定理的严格表述：任何相容的形式系统，只要蕴涵皮亚诺算术公理，就可以在其中构造在体系中不能被证明的真命题，因此通过推演不能得到所有真命题（即体系是不完备的）。参考书目：《哥德尔证明》，欧内斯特·内格尔（Ernest Nagel），中国人民大学出版社

4 《宗鉴法林》

5 《哥德尔、艾舍尔、巴赫》，侯世达，商务印书馆

一度被称为“维也纳图画统计法”的国际排版图像教育系统(isotype)被定义为一种图像语言,或者更精确地说,一种类似文字的技术。它意图做到不言自明、一目了然(self-explanatory)。信息可视化、信息图表(infographics)、屁屁踢(PPT)演示符号、表情包,以及焦应奇、徐冰、谷文达、邱黯雄等艺术家基于汉字的造字实践(其中徐冰用从isotype衍生而出的示意符号编辑了《地书》),都可算作此类接近语言的图像技术。观察isotype的起源,我们能体验到从图像中创造文字的过程。这些图形丧失了个体特征、细节与差异,被压缩并标准化。与此同时,结晶化的符号意义由此诞生,与图形自身相互包裹。

人的感知被世界的形象化所包裹,同时也在包裹世界的形象化。在人类与艺术的历史上,新技术不断带来新感知。视觉艺术的创作,最常倚赖构建图像,作为形象化——赋予形象的过程——的一种,这些图像与文字(或概念)的贴合,意味着面对作品的过程同时包含着两个层次:对作品的直观感受,以及对作品所传达理念或意图的理解。前者基于视觉、心理等人的神经学先天条件,后者则关乎观者的阅历、学识,同时也关乎创作者在现场提供的诸多文本型阐释。那么不论是观念艺术还是所谓当代艺术,似乎带有一种强制性,艺术的讨论变得前所未有的地占据其主体。这些讨论被多层次地建构,是对“这个是什么意思?”这一问题的反复回答而取消了标准答案,一如迈克尔·克雷格-马丁(Michael Craig-Martin)的《一棵橡树》(1973)已如是自问自答。

我们对待分类与定义的态度,不过是为了方便讨论,而非真地将那些有所联系的事物彻底区分开来。《久视不识》从语义饱和(sematic satiation)⁰这一现象出发,网罗了一些例子,这些例子在形象化的构建中针对性地将文字视觉化,在包含文字的文本化解读意涵与文

字所固有的形象化特质的同时,表现出与不明显贴合文字(或概念)的图像、以及专注于文本性形象化的文字之间的一些差异;这种共时性与这些差异,让我们得以摆脱识读与感受的某些惯性,多样化图文的界限,从而导向面对艺术创作的某种更新。

残忍的父亲把愚蠢的孩子送进树林去死,但杀手下不了手放走了他,而带回一颗鹿心给父亲,这个男孩对狗、青蛙、鸟说话,而最后鸽子对他耳语,弥撒的话语,一次次重复入耳,而在某个其他地方,我对你耳语,讯息,讯息从我到你,关于你的膝盖后部和手肘内侧和上唇之上的印象,从我到你,就算你现在不在身边。我耳语如同我读给你听的故事里的鸟,在你带我去的房间里重复。那些部分是一样的,但正在改变,总是在变动中,在不知不觉中交替,如同你在薄薄的光线里倚靠着我,脸上的表情从微笑到严肃。所以我祝你在阅读一个故事的时候得到它,在写作一个故事的时候得到它。我们也传承故事、环境、脸庞、心灵、膀胱、柔弱和贫困。他的心周围有水,沉溺着,生病的心,心病,最脆弱的部分,你测出的心跳有时太快于你吃药使它慢一些,使它正常而有节奏感,而不是像其他东西那样随意而不可捉摸。我愿你在床上得到一个故事,在那儿他们在老人死后挂起月亮于是它永远照耀着你并且永不停止,即使它自身不发光,而是借来的循环的光。我会带走这个月亮,这个借来的、偷来的、从大到小变化着的月亮。这最小的月亮,单薄而柔弱,在冬日一朵云后,是我选择的风景。¹

文本性的形象化,是我们从小到大的阅读经验的累加,是我们日常所需的通过文字的交流。“我看到你写的一句一句文字,我知道你在拍‘照片’了。——对,很多很当下的感受。我写东西的时候脑子里有的是画面而不是文字,我只是把画面变成文字而已。……碰到人们与我描述一个生动的故事,我的脑子里即刻

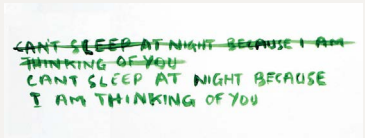
就开始‘建模’了,场景与人物都会很清晰地浮现。所以有人说我拍照的时候像在写诗,写诗的时候像在拍照——都是文字与影像的交互转化。”²而“观看的行为被大量的其他文本渗透。”³菲利克斯·冈萨雷斯-托雷斯(Felix Gonzalez-Torres)只有文本的影印照片《无题》早就提醒过我们这一点。

文本既是材料也是观念的双重身份,来讨论这一点本身显得悖谬。以文本作为指涉材料,我们随手便可举出多例:马格利特的《这不是一只烟斗》,克雷格-马丁以无题加括号为题、以线条与色彩勾勒的当代物件,颜磊的有限艺术计划……以文本的视觉化将其作为审美对象与材料的做法更是不胜枚举:劳伦斯·维纳(Lawrence Weiner),玛利亚·安万达(Maria Anwander),珍妮·霍尔泽(Jenny Holzer),道格·艾特肯(Doug Aitken)……字体设计?平面排版?也对,只是在这里并不考虑特定的功能性,或者恰恰反转了功能性——耐人寻味的看图说话;这样说似乎在暗示图像先于文本,那就换种说法:耐人寻味的图文并置——约翰·巴德萨利(John Baldessari)!几乎是脱口而出。这些举例和归类,只是为了帮助读者快速地触摸到文本的双重身份的质感。“文本正是创作者(以及社会)对图像的控制权。”⁴罗兰·巴特的这句话切不可断章取义,更何况如今对控制权的判断几乎就像民选结果一样难以预料。在当今的读图时代,意义被不断拆解、扁平化以致等价于信息。形式化在某种程度上破除了这种等价。汤姆森与克雷格海德(Thomson & Craighead)在rss订阅出现后不久,通过自动读取feed(订阅源)的程序生成蜿蜒舞动的新闻标题。苗颖在她自建的特亲网上用山寨文案重新演绎了李克强总理的兴国之计“互联网+”(当然这个互联网仅限于防火墙内)。

声音?萧开愚的诗歌,鲍勃·迪伦

的歌词，苏珊·菲利普斯（Susan Philips）的民谣……
情感？翠西·艾敏（Tracy Emin）的霓虹灯情话……
身体的在场，书写作为一种行动：中国南方的曾灶财、杨洁苍、阳江组……

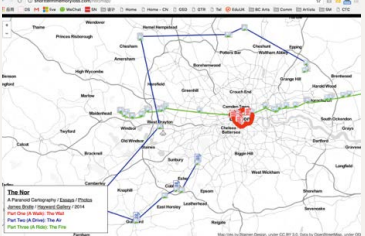
我们可以尽情跌入这无尽的文本网络中，还能花更长的时间阅读蒂姆·艾切尔斯（Tim Etchells）的写作，和陈哲的《向晚六章》，或咀嚼唐纳德·贾德（Donald Judd）和黑特·史德耶尔（Hito Steyerl）的犀利评论。文本与观念，既无法分开，又能相互检测；观念不是被指向的目的，它也可以是埋入文本的过程的材料。但是，视觉仍被视作首要的感官，“…和其他相比，我们也更愿意观看。这是由于，它最能使我们识别事物，并揭示各种各样的区别。”⁵物质世界的存在蕴含着我们既已创造出的以及尚待想象的所有文字：“这样的墙壁和斑驳石头上所发生的事就如同听到钟声一样，在洪亮的钟声中，你可以找到任何你愿意想象的名字或话语。”⁶即便连爆红的teamLab都在其《当神灵遍布于远古的故事》中运用了山、树、鸟等象形文字，那么书法是最明显的形与意融于一体的例子，又或如巫鸿评价王冬岭的乱书那样指出书法的不可识读亦其艺术性所在。我们也在格林伯格等电影导演的镜头中抑或张洹的表演中看到在赤裸的身体上写书法，身体作为媒介成为了书法的表现手法的一部分。



取自 <http://timetchells.com/> 首页

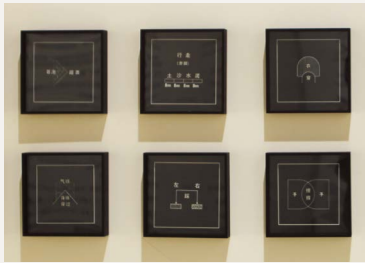
文字表达情感的生动性与画面感。那些植入城市空间的霓虹灯文字，包括竖立在上海K11顶端的“where r u…”，以及艾切尔斯用惨白的细条灯在灰暗天空下的楼顶写“让我们就当什么都没发生过”（LET’S PRETEND NONE OF THIS EVER HAPPENED），还

在暗夜下用浓重的红色或黄色灯光书写“心在这里”（WHERE THE HEART IS）或“你将永生”（YOU WILL LIVE FOREVER）。坂本幸太郎在《奥杜邦的祈祷》中妙语连花：“我知道那是什么，但又不能确定那是什么”⁷的全书最大的悬疑其实说的是音乐；“稻草人陷入了沉思，仿佛脚下有一块地方会把语言吸走。”⁸恰是在评价语言本身来源的神秘性；“说不定他想做的是，把擦得像刀子般晶亮的诗词塞进弹匣内，然后随意击毙人。”⁹这里所描述的诗人，点出hanashi（话语）恰是由hana（花）与shi（死/诗）构成。



在地理上的位置，连写作的时间与地理标记都成为了其信息属性的一部分，比如James Bridle 应伦敦Hayward Gallery委托定制的项目《The Nor》（2014/15，<http://shorttermmemoryloss.com/nor/>），这个讨论城市监控的基于都市行走的写作与摄影项目。

此本杂志中在纸面呈现的这些作品，跨越了多种不同的观看文字的视觉效果和视觉手段，这些作品自身，就是对文本的视觉可能性的探索。仅仅是先收窄到视觉这一点，再用尽可能宽泛的路径去到达这些作品。例如历史、社会学、心理学、语言学、色彩学、照明工程、神经生物学等角度，结合当代艺术理论体系去讨论这些作品。我认为就不仅仅是一种作品的汇集和介绍，也是蕴含了启发性和趣味性的广泛尝试路径，即对于启发人们“原来文字还能这样看”的作



品，更进一步讨论“原来还能这样去看这些作品”的探索。例如，对于翠西·艾敏的霓虹灯文字，从照明技术的历史讨论灯光文字对人类阅读和接受信息的转变和影响；对于费昂纳·班纳（Fiona Banner）的《Anatomy of a Page》，从书籍和杂志的排版风格演变，讨论纸面阅读的风格变化；对于芭芭拉·克鲁格（Barbara Kruger）的杂志封面色彩和字体设计在封面、海报、标语牌设计上的应用（也可以包含刘辛夷的万能抗议牌）；约翰·巴德萨利可能不仅是语义饱和，还可以考虑重复文本和重复图形的其它含义。而这些都尚未及在本杂志中展开，但也已提供了相关思路。



- 1 《读给你听》长诗节选，Siri Hustvedt，《冬日笔记》，保罗·奥斯特，btr译，人民文学出版社2016年6月
- 2 卷首摄影家——沈祎：“我更喜欢‘暧昧性瞬间’”，付科，《身体·性别·摄影》（瑞象视点当代摄影文丛），施瀚涛主编，上海文化出版社2017年3月第一版
- 3 菲利克斯·冈萨雷斯-托雷斯接受蒂姆·罗林斯采访（Felix Gonzalez-Torres interviewed by Tim Rollins），纽约：Art Resources Transfert（A.R.T）Press，1993，p.21
- 4 罗兰·巴特，《图像修辞学》（1964）
- 5 《形而上学》980a，亚里士多德
- 6 乌尔比诺抄本 35v，《莱奥纳多论绘画》，1989年，p.222，达·芬奇（Leonardo da Vinci）
- 7 《奥杜邦的祈祷》，p.118，坂本幸太郎著，张智渊译，台北独步文化2015年7月二版
- 8 ibid 同上
- 9 《奥杜邦的祈祷》，p.284，坂本幸太郎著，张智渊译，台北独步文化2015年7月二版

李博文

2017
四色激光打印
524 x 656 像素
2293 字, 15828 画

I.

在此特定场合，我们暂且把文字视作对图像充满敌意，反之亦然。这是《死或生》一般的凶杀与情欲倾向的结合。在久视不识中的，是性感的比基尼女郎之间的殊死格斗。我们需要战队，站队，需要进行朴素的政治性选择，也骄傲地为敌人感到惋惜。如果我们不是非要在有限的空间及时间内指出斗争发生在哪里的话（真的吗），或许，最起码，我们仍然能够在此询问为何会有此种斗争，或斗争的形式为何。

我们首先想象，战斗的两边是不能互相理解的。在今天（或半个、乃至一个世纪前），我们已经不能理所当然地声称两者的关系是互相排斥的；我们不仅目睹了文字在图像中的累积，我们也见识过许多将图像渗透进文字中的尝试。我们听说过执笔写作的艺术家，也看到过作者们绘制图像的努力。尽管我们不应在此讨论这些尝试的品质、水准，甚至在此建立与此相关的标准，但是我们最起码可以说，在多次历史性的或当代的互相渗透潮流之后，我们对彼此有了更深的了解。我们不再能够朴素地想象：文字保有逻辑，而图像保有所有其他事物。

XXX

但是我们要重新开始想象两者之于彼此陌生的、不可理解的特性，甚至也要在此确认：只有当两者仍互为异质时，这种关系以及相关的运动才是有深远意义的，才是可能的。这种讨论

与从事写作或创造图像的人没有太多关系，而是直接与文字及图像有关。

对于文字来说——无论是一首诗，一个操作指南还是两者的结合——理解图像不仅意味着捕捉这图像，也同时意味着在将其纳入自身的过程中让自身损毁。我欲内化那外在于我的事物，也（有时候不是）非常清楚这事物将摧毁我。文字在投向图像以目光时抹去自身。而假定属于图像的神圣尊严在图像把自身交付给文字特有的时间及时间性之后也变得破碎。我们不能在此跳跃到关于不同时间及空间的一般性讨论中去，但是作为空间的时间化的写作以及作为时间的空间化的图像仍然以一种古老而新鲜的方式在与我们交流。

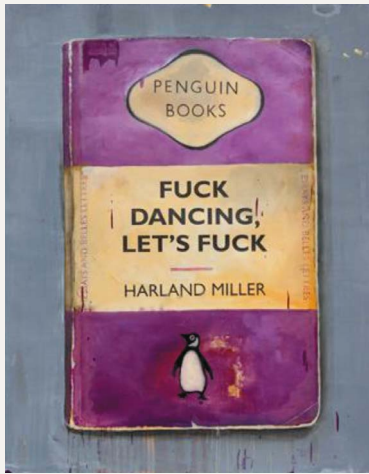
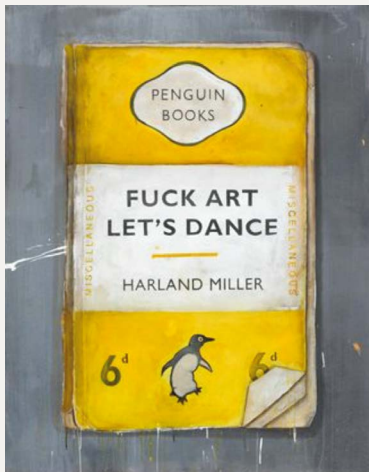
以 M 女士的作品为例，她在四十年前问世的大型作品有效地避开了两者：这鸿篇巨制并没有绘制一个图景，也没有讲什么故事。在审美层面索然无味，在理念层面空洞无物，这平庸的作品勉强想象了（这是文字式的想象抑或是图像式的想象？）一种截然不同的位面，这位面过于扁平，以致于属于扁平性的事物都不为人所知：无论是图像、文字还是大饼。在 M 的世界中，事物在进行一种反向的线性发展：在这个宇宙的麦当劳里，人们要先把汉堡吃完才可以点菜；尽管这个宇宙比起我们的来说是如此的发达、先进，这里的高智商生命体（他们能够解特别难的数学题，手算开根号）因为扁平性的缺失而无比焦虑，他们渴望一种从复杂朝向简单发展的目的论。缺失的并不是一种特殊的空间，不是文字或图像的可能性条件。

@_@

我从未喜欢过图像。并且，我从未喜欢过“作品”本身，而是孜孜不倦地去寻找关于某物的描述、评论、讨论等。在一部电影（奇特的文字 - 图像结合 / 时间 - 空间结合）和关于这部电影的吐槽之间，我总是选择后者。只有在被分享或传播之后一件作品才能成立。在此插入我自身（插到哪里去？）是为了指出两者的合作关系：两者被拉长了的、扭曲了的媾和将我们拉入深渊中去。

我们熟悉这种出版物的形式，一种被称作展览图录的整体：艺术作品图片和描述、评论这些作品的文字是这种整体的重要组成部分。任何一方的缺失都会损害这种形式的整体性：没有评论文章的图录是不重要的，而没有艺术作品图片的展览图录——没有出版的必要。这整体和图像的关系是首要的，然而，如果没有那次要的文字，这图录不可形成一个整体。这到底是什么呢？这是否是“书”的对立面？

通过 Harland Miller 的作品我们能够想象一种替代关系：最起码从《操艺术，跳舞吧》（Fuck Art, Let's Dance）到《我就是我一直在等的那个人》（I Am The One I Have Been Waiting For），我们可以（基于那些折起书页的细节）想象这些书籍封面不仅是封面，其本身就是一种“书”的整体。这是一种温柔得只有一个表面的书。或，如果实在的或信息的重量及厚度的确是重要的话，谁在今天能说一个图像不如一段文字有分量呢。Dana Schutz 的《打开的棺材》（Open Casket）尸骨未寒。



由来已久，这里，我们没空也没胆子重申）。纵使对此不屑一顾的人最起码还在行使文字书写的行动，或仅限于其可能性，这些行动并非是无用、肤浅、暂时、当下的，即便基于最微弱的可能性。表面上（我们能接触到的不过表面而已）我们甚至可以说，在奥斯维辛之后，文字的行动本质仍可能创造诗歌。

五

其次，我们也以此意识到了艺术的不自信。艺术能否在不过分陷入社会-政治、经济、科学、技术等领域的基础上，完成什么行动？或者，图像能否在任何基础上完成什么行动？

大家应该都会给出肯定的回答。Catherine MacKinnon 一定会给出肯定的回答。在发表于1987年的《未经修订的女权主义》（Feminism Unmodified）中，MacKinnon 指出色情电影不仅再现了暴力及堕落，其本身也是一种行动，实施了暴力、造成了堕落。我们相信，（出于一些错误的原

因受欢迎的）《死或生》在把怪物变成性感女人的时候对我们做了些什么。换句话说，一种女性的形象被打碎了，取而代之的是一种古怪的男权主义-女性主义结合：金刚芭比。

而 W. J. T. Mitchell 在《图像到底想要什么？》（What Do Pictures Really Want?）中承认，尽管图像不是完全无力的，但这些图像事实上往往没有我们想象的那么强大。对于这种弱小的认知解释了你手中的这本出版物。我们可以初步确认，不受文字侵扰的图像并没有什么力量。与图像的欲望相连的是我对它的不欲。

1 一款比基尼女郎互殴的电子游戏

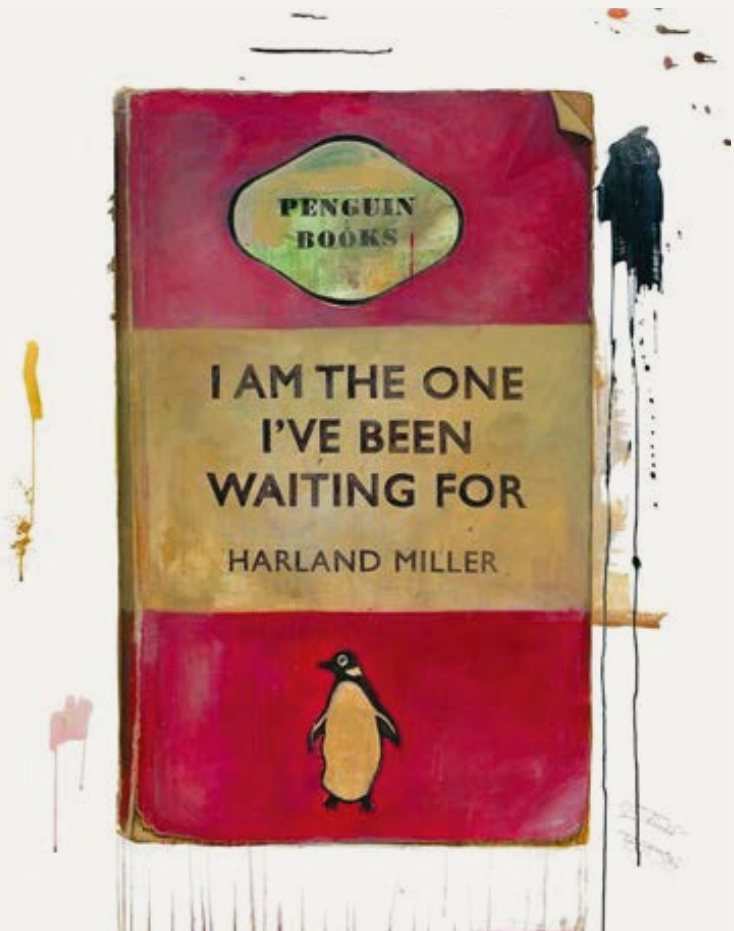
2 基于 Emmett Till 的照片所绘

3 言语行为理论（Speech Act Theory）由英国哲学家约翰·奥斯丁（J.L. Austin）于1962年提出。他认为我们日常的对话可以分为六种话语类型：命令、要求、祝愿/致歉、询问/祈使、邀请、感叹。约翰·奥斯丁，《如何以言行事》（How to Do Things With Words），Cambridge (Mass.) 1962 - Paperback: Harvard University Press, 2nd edition, 2005, ISBN 0-674-41152-8.

0

小布什的智慧在今天闪烁：“Is that all right, if I call you a ‘piece of work’?” 我们对于图像或文字的不满，是否来自于我们不信任大部分诸如此类的事物可以被称作是“a piece of work?” 这种不满是否相似于对“这是艺术，因为我管这叫艺术”这过时但仍有人信的陈述的不满？与此保有距离却又非常亲密的便是艺术作品的行动(performative)能力。

无聊但给人带来大量启发的 J. L. Austin 指出，文字或语言本身是能够独立行动的。“我打赌明天下雨”“我愿嫁给这个男人”“我将此船命名为图坦卡蒙号”(或许这名字并不太吉利)等。在合适的情境中说出这些话语即是完成了一种行为。摆在我们面前的首先是描述性和行动性话语的肤浅对立（这肤浅



美国神经生理学家罗杰·斯佩里(Roger Sperry)从上世纪50年代开始进行裂脑实验,试图理解连接左右脑的胼胝体断裂后个体感知及行为的变化,根据一系列对动物和因严重癫痫而切除胼胝体的患者的实验,斯佩里发现由于左右脑间交流的割裂,患者失去许多左右协调的能力,譬如无法用语言表述右眼看到的图像信息,然而透过非语言的表述,他们则能够传达这类信息。严重的脑裂者会由于左右脑的异见而产生行为上的冲突,并在冲突中呈现某一边大脑的有利地位。基于实验结果,斯佩里发现并确认了左右脑的不同分工:左半球主司逻辑分析和语言表达,右半球负责处理图像、空间、音乐等信息——例如,在接收到一幅图像时,右脑先对图像、情绪进行消化和整理,再传递给左脑组织语言并进而表达。斯佩里在1981年获得了诺贝尔生理学医学奖,以肯定他对左右脑功能差异的发现。

00年代中期,“超右脑开发说”曾在语言学习领域大行其道过一段时间,其原理大概是语言学习者们错误地依赖左脑来艰难地学习、消化语言,却忽略了善于处理图像和进行想象思维的右脑。右脑记忆法建议透过一系列“右脑练习”来辅助对语言的记忆,譬如想象一系列情节和图像,透过画面串联起要记忆的单词,并借助大脑对画面的记忆达到对词汇的立体记忆的成果——这个方法似乎要求语言专业的学生们统统要变成艺术生,成天在笔记本上蹩脚地画着不同的名词对象和动词行为,以替代传统的中-英对照。很快,在铺天盖地的“速成书”里,右脑超常的能力被进一步“开发”——这有点像《Lucy》中磕了高浓度毒品的开挂女主角——可以透过右脑“照相记忆法”将文字记录为图像,进而做到一目十行且过目不忘,甚至还能通过进入图像爆发的冥想状态,发散脑波意念(alpha脑波)治愈疾病、预见未来、与动物沟通……在愈发夸张的宣传和愈少成效的回应下

(虽然也有不少人宣称效果神奇),这个源起于日本的右脑开发学说开始逐渐被归类为继颅相学之后另一个将大脑功能进行独立分割的伪科学:因为在胼胝体的连接下,左右脑的沟通是几乎瞬时的,并不存在单独运行左脑或右脑的可能性。但是,认真想想——透过图像来记忆文字本身就是一种对左右脑的同时锻炼。如果让我们暂时跟随这个逻辑,跳进颅相学的深渊,胡乱想象一下伪科学的可能性,是否反而得以进入一个让分类学失效的空间?

以下为右脑开发法中几个常见的“右脑练习”:

1. 图像练习

运用右脑单词记忆法的时候,最困难的任务之一大概就是将文字转化为图像。这对于具象的名词来说相当容易——名词与物件的匹配就像我们幼儿时的记忆卡一样,是最直接和初级的记忆方式。在学习作为表意文字的中文时,我们也会回溯到文字的图像起源以理解和记忆书写,像山水雨木、牛羊马龙。但是——

- 1) 如何把表达抽象概念的文字转换成图像?
- 2) 或者说在文字构形中表达抽象概念的文字,即指事文字是如何生成的?
- 3) 这些不直观呈现图像的符号性文字本身是否就是一种抽象的绘图?
- 4) ——如果是这样的话,中-英对照的传统记忆法本身是否就是一种右脑训练?

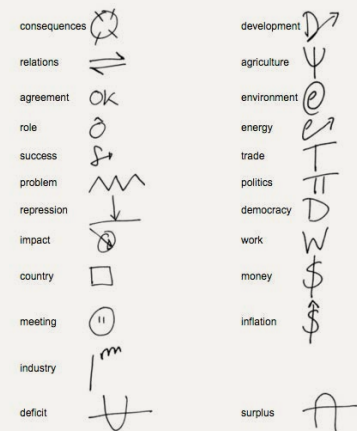
实际上,在以象形文字为基础的中文文字里,除了数字和“上”“下”“左”“右”这些符号性较强的文字表达外,大量对应抽象概念的指事文字也是建立在象形文字的基础上的,譬如“凶”字描画了一个土坑里插着长矛的陷阱,“甘”字象征含在口中的事物……那么作为绘图,这些表达抽象意涵的文字其实也是透过想象,结合具体画面和符号所拼合而成的具有一定情节和动态感的图

像——类似右脑记忆法。在这一逻辑下,最早的象形文字线索之一——在余杭县发现的新石器时代晚期的黑陶图文——就可以被想象成一种最标准的记忆图卡:



余杭县南湖黑陶罐“文字画”,英文为笔者想象添加

类似的,丽江四方街上那些贩卖东巴文化商品的店铺里附赠的东巴文书写也构成了非常直观的记忆图卡,或“图画字”。同样,在口译的快速记忆中,译员需要训练自己掌握一套常用字与符号的对应系统,以便清晰快速地记录信息并能够迅速回忆、复述。这些指事符号大多是单个字母和图形的形意结合,形成一种会意的符号/文字——既有抽象的符号,又有表意/表形的绘画,还在它们之间作了有逻辑关系的结合:



形似石器时代壁画的口译符号,摘自“公平翻译交易所”,

<https://blog.meetthetranslators.com>

在这些图像、符号、图像+符号的各种转换可能之下,透过图像进行文字记忆的右脑记忆法是否就是回到文字的起源,去想像,进而理解文字的存

在？——因为书画同源，所以图－文关系和文－文关系是否是同一种关系？同时，将语言（即抽象化的符号）视为“非图像”是否是一种偏见，就像一种左右脑分裂式的归类法？毕竟抽象画和写实画都还同属于绘画的范畴，虽然一些现代了，一些当代了，一些仍古典。

2. 闪卡练习

台湾东森新闻在数年前报道了在台湾蔚然成风的幼儿右脑开发教育，受到日本超右脑学说的影响，很多教育机构相信幼儿6岁前是右脑开发的最佳时机，因此大批右脑早教班崛起。在这些学习班实践的各种右脑开发活动里，“速视”是其中的一个核心练习——将所有表述（叙事也好、词汇罗列也好）以卡片形式（图卡和文字卡）迅速翻过，以此刺激观看者对文字和图像的记忆。一位被采访的老师形容左脑的功能为打字机，而右脑的功能为影印机——迅速闪过的文字与图片将刺激右脑的“影印”功能，将眼前的事物以图像形式即时输入，所谓过目不忘。而一位实践闪卡练习的母亲说她的三个孩子能够轻易报出外出经过的一辆卡车的车牌号码，甚至在完全没有语言学习的前提下，就能识别简单的中文字和词——一种对图像理解的“开挂”状态。

在制作字幕时，因为每条字幕的停留时间仅有短短数秒，所以一条字幕的长度建议不超过30字，同时删除标点符号以削弱阅读的复杂性。00年代早期开始的美英日韩剧的浪潮让每个人成为字幕闪卡的速读者，甚至是双语速读者——大量的视频网站都以学习语言为卖点吸引用户订阅观看国外电视剧。进入10年代，弹幕的扩散更是以魔鬼的强度锤炼着观者的速读肌肉：在字幕阅读的基础上，还有移动的、多层次甚至重叠的文字阅读——“一目十行”这一说法似乎逃离了文学表述的疆域，突围进入了现实。那么，我们因此共同步入了一个右脑影印的时代吗？长期暴露在

这种闪卡式影像的训练下，我们感受最深的真的是“图像能力”的增强吗？还是“语言能力”的萎缩（大段的文字、复杂的句式都让我们头痛不已或混混欲睡，我们需要的是30字内的、闪烁、漂浮、有生命的文字）？



3. 残像练习

残像练习可以从简单的视光训练开始：眼睛对着灯泡光源注视30秒，闭上眼睛，将注意力集中在光源残影上，尝试变幻它的形态，构成不同的图像。这个练习锻炼的是大脑对图像的控制能力。对图像的阅读、想象和操控也许可以联系到土耳其的咖啡渣占卜或赫尔曼·罗夏（Hermann Rorschach）的墨迹测试——都是通过对图像、形态的直接联想而生成的图像阅读，但区别在于，前者是阅读图像生成者的未来，后者是阅读图像阅读者的历史（或潜意识）。让人好奇的是，在对图像的“意念控制”中，我们应该是意念先行，还是图像先行？——是先指令残影变幻成一个具体的对象，还是随着残影的有机变幻生成这个具体的对象，亦或对象是什么根本不相关，重要的仅仅是图像的流转？在右脑开发说的理解里，右脑所生成的图像——无论是基于咖啡渣还是墨迹形态——都是一种无意识的、非社会性的、神秘主义的图像生产，因此也与梦境的生成密切相关。许多观点（包括右脑开发说）认为梦境是只有右脑参与的图像活动——它缺乏逻辑、充满情绪，并且常常都是文字缺席的。《蝙蝠侠》漫画中有一章故事讲述了蝙蝠侠被反派强行置入一个梦境机器中，梦境中他分不清真实和虚幻，直到发现报纸上的文字是无法阅读的，因此判断出自己在梦境之

中，于是通过在梦中自杀回到现实（摘自知乎）：依照梦境的逻辑，图像可以是潜意识的、超意识的，甚至有预知能力的，同时也是和语言完全割裂的。可是，梦境中真的没有文字吗？

4. 消解练习

上世纪30年代开始，作为治疗精神病人的常用手段，医生会将病患大脑的前额叶部分切除，以达到一种官能极端失调的“治愈”效果——病人退化为半植物人的呆滞状态——和胼胝体的切断术一样，分裂的观念和手段所代表的介入总是机械式的、破坏性的。在这个逻辑下，右脑的练习（至少在概念上）可能是对大脑两个半球的分裂，而非互联——就像它对图像和文字的分裂一样。作为热衷反思现代性弊端的当代艺术工作者，我们需要提出一套撤销左右脑类别的反向练习，在执行与撤销的来回角力中试炼分裂/分类逻辑的功能和失效。这套练习可以是这样的：

1) 图像练习

找一个思辨性的议题，尝试用颜色、形状、质感、笔触及其相互关系来呈现它的内容。

2) 残影练习

准备纸笔、寻找一处光源，注视光源30—60秒后将目光转向白纸，并在残影下写作。

3) 在梦里读一本书。

Twas brillig, and the slithy toves
 Did gyre and gimble in the wabe;
 All mimsy were the borogoves,
 And the mome raths outgrabe.

Beware the Jabberwock, my son!
 The jaws that bite, the claws that catch!
 Beware the Jubjub bird, and shun
 The frumious Bandersnatch!

He took his vorpal sword in hand:
 Long time the manxome foe he sought
 So rested he by the Tumtum tree,
 And stood awhile in thought.

And as in uffish thought he stood,
 The Jabberwock, with eyes of flame,
 Came whiffling through the tulgey wood,
 And burbled as it came!

One, two! One, two! And through and through
 The vorpal blade went snicker-snack!
 He left it dead, and with its head
 He went galumphing back.

And hast thou slain the Jabberwock?
 Come to my arms, my beamish boy!
 O frabjous day! Callooh! Callay!
 He chortled in his joy.

Twas brillig, and the slithy toves
 Did gyre and gimble in the wabe;
 All mimsy were the borogoves,
 And the mome raths outgrabe.

有(一)天点里,那些活济济的猢子
在卫边儿尽着那么跌那么覓;
好难四儿啊,那些鹌鹑鸽子,
还有寥的猪子恁得格儿。

“小心那炸脖髻,我的孩子!
那咬人的牙,那抓人的爪子!
小心那诛布诛布鸟,还躲开
那符命的般得瓠子!”

他手拿着一把佛盘剑:
他早就要找那个蜜松鳞——
他就躲在一棵屯屯树后面,
就站得那儿心里头想。

他正在那儿想的个鸟飞飞,
那炸脖髻,两个灯笼的眼,
且秃儿丐林子里夫雷雷
又渤波儿波儿的出来撵。

左,右! 左,右! 透了又透,
那佛盘剑砍得欺哩咔嚓!
他割了他喉,他拎了他头,
就一嘎隆儿的飞恩了回家。

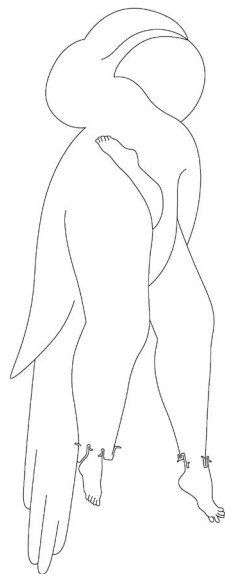
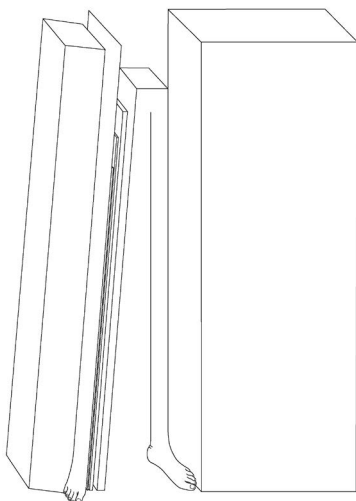
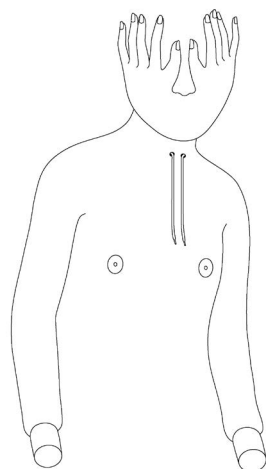
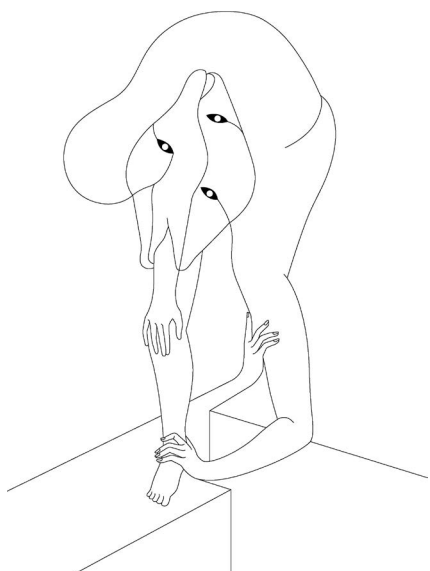
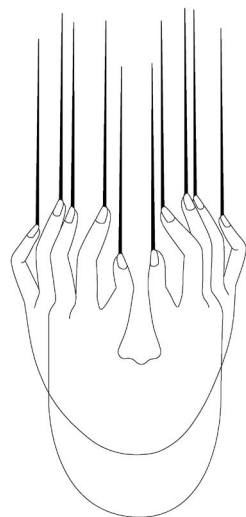
“你果然斩了那炸脖髻了吗?
好孩子快来罢,你真比阿灭!
啊,乏比哦的日子啊,喝攸! 喝喂!”
他快活的啜个得儿的飞唉。

有(一)天点里,那些活济济的猢子
在卫边儿尽着那么跌那么覓;
好难四儿啊,那些鹌鹑鸽子,
还有寥的猪子恁得格儿。

毕竟，文字为何如呢？文字是共同记忆之符号。如果封闭了一个字，
那么外推就会对这个字代表之意无法理解。如果现在，把这个字
的外推字就认为有意义了。

毕竟，识字又为何物呢？我们能够认识字，但我们并不知道是怎样认识的，或
者我们怎么知道那是一个可以被认识的字呢？即使别处完全不存在的生造字，
当出现在一首诗当中，我们会不由自主给字赋予意思甚至读音，就如同我们给
一首无意义的诗赋予了角色和场景，看见他们在不存在的世界中升级打怪。
当意识的目光转向自身，我们会看见这种自发在身体的各个层面重现。基因在
细胞质的随机碰撞中抓住正确的氨基酸，拼装成蛋白质，复制出新的细胞。细
胞与细胞自发聚合，构筑器官，精确运转。无数神经元通过连接和放电，编织
成巨大的神经网络，建立了认知、情感与逻辑。识别意思和意义的本能，就从
这些从无到有的自发中涌现。奥维德在《变形记》的最后写道：“吾诗已成，
无论大神的震怒，还是山崩地裂，都不能把它化为无形！”文字和生命的编码
一样，都是非周期性晶体。一旦成形，我们总能从苍白或芜杂的背景中认出它们，
就像在沙漠中认出一棵树。





𦞑

𦞑

𦞑

𦞑

𦞑

𦞑

《装饰性的新闻推送》（Decorative Newsfeeds）是按照一套特定规则展示实时新闻标题的一件艺术作品。

右侧的线条选自一本说明手册（一共收录了 25 种曲线），其中描述了这套规则，根据这套规则，这件作品可以被相应重制。

你只需拥有获取实时新闻标题的渠道，并设定能够自动执行这套规则的系统即可。

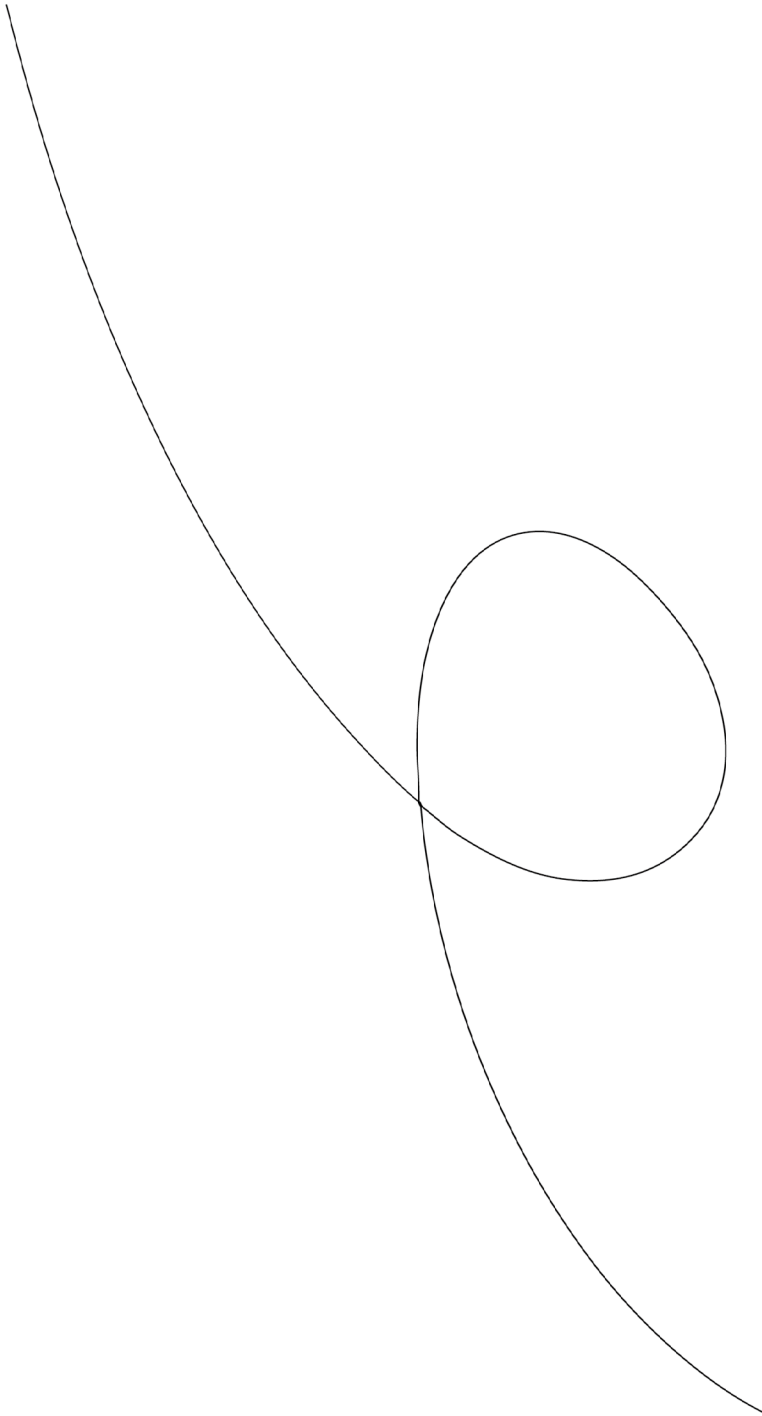
由此产生的动画或自动绘图必须展示在 16:9 的显示区域内。

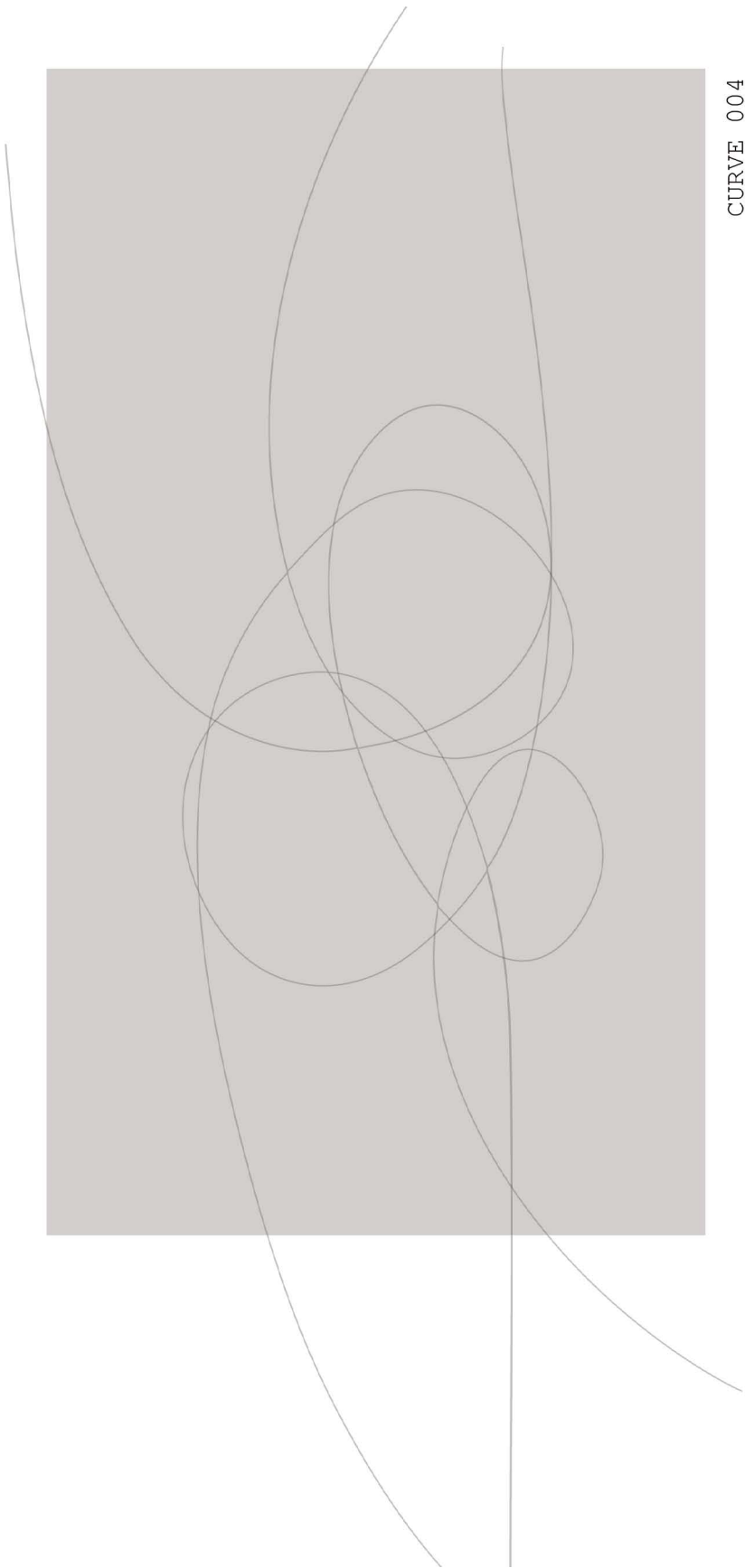
显示区域可大可小，可根据作品的展示环境重新定义。

乔恩·汤姆森和艾莉森·克雷格海德（Jon Thomson & Alison Craighead），2006

规则如下：

1. 随机选取实时新闻标题。
2. 随机选取手册中的这 25 种预设曲线。
3. 被选取的新闻标题须循被选取的曲线在显示区域内移动。
4. 新闻标题随曲线移动的轨迹方向必须是随机的，但文本的顺序不可颠倒。
5. 新闻标题随曲线移动的速度必须是从四种预设速度中随机选取的，这四种速度分别是：
慢，很慢，不那么慢和有点快。
6. 计算每条新闻标题从移入到移出显示区域的时长，并从中随机选取一个时间点再次重复第一条至第五条规则。
7. 显示区域内永远不应同时显示三条标题。
8. 无限重复这一过程。





CURVE 004

文字作为了解历史的证据与作为权力的工具，会被用来选择性

地书写历史。在与斐德罗（Phaedrus）的对谈中，苏格拉底担

心书写和阅读无法给学生带来真正的知识——一旦人们开始依

赖读写而非记忆，人们便会遗忘从而妨碍他们学习真正的智慧。

然而文字恰恰是研究型学习的载体。“同理，语言不仅是意识

的载体，也是意识的产物；意识不仅是语言的成因，也是语言

的产物；语言是意识的手段，也是意识的目的？”马克思和恩格

斯一次又一次地将通过语言体现出来的思维和现实区别开来。

我们不需要和拉康玩纯粹的无意义语言游戏 (the legacy of free

association)，也不需要列举双关语、同音异义词或表达与自身

含义相反意义或超越原本意义范畴的语言。在对于现代的语言

探索遗产的回顾或是对于未来（数字）语言讨论的期待之间，

我们仍需坦然接受“艺术能表达语言无法表达的”这种模糊显

见的说法。

... 哲学
和对现实
世界的研究
就语言学和
哲学一辩
彼此相去。



禅宗说，追求对本质的理解是徒劳的，解释得越清楚，就离真

相越远。不如放弃理解和共识，从纯粹的体验中去顿悟。而科

学家重复着大卫·希尔伯特（David Hilbert）振聋发聩的名言：

“我们必将知道，我们终将知道。”从颅相学、精神分析到

神经生物学，一步一步试图理解意识的奥秘。两者仿佛镜面内

外的两个极端，映射着各种矛盾：整体和还原，畏惧和好奇，

不确定性和宿命论，不可言说和极尽表达。

Everything will be reduced to linear intuition.

(干货好文) 怎样画画才卖得火? 秘诀都在这里!

2017-09-16 艺术大师巴蒂萨里

Nichijou

1

首先要记住一点，颜色明快的画要比颜色昏暗的画卖得火。



2

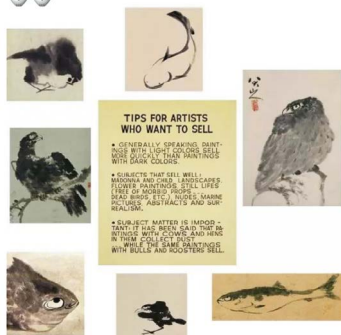
画里有【这几样东西】一定卖得火：
圣母和圣子、风景、花卉、静物（注意！一定不要有死样怪气的东西，比如死掉的鸟🐦🐦🐦等等.....）、裸体、航海主题，还有抽象画和超现实主义画。



3

风水也很重要。香港黄大仙法力最高的住持大师说过一件真实的故事：以前有一批画里面有母牛和母鸡，放在仓库里好几年都没卖出去，灰都积了厚厚一层。后来大师指点说，把母牛和母鸡改成公牛和公鸡，没几天就全卖光了👍👍👍，但大师因为泄露了天机，在画卖光第七天圆寂登仙了😱

😱😱





TIPS FOR ARTISTS WHO WANT TO SELL

- GENERALLY SPEAKING, PAINTINGS WITH LIGHT COLORS SELL MORE QUICKLY THAN PAINTINGS WITH DARK COLORS.
- SUBJECTS THAT SELL WELL :
MADONNA AND CHILD, LANDSCAPES,
FLOWER PAINTINGS, STILL LIVES
(FREE OF MORBID PROPS ---
DEAD BIRDS, ETC.), NUDES, MARINE
PICTURES, ABSTRACTS AND SUR-
REALISM.
- SUBJECT MATTER IS IMPOR-
TANT: IT HAS BEEN SAID THAT PA-
INTINGS WITH COWS AND HENS
IN THEM COLLECT DUST
--- WHILE THE SAME PAINTINGS
WITH BULLS AND ROOSTERS SELL.

只剩下一个没有内容妙词。

我们对世界的描述的重要性并不亚于世界本身（如果有世界本身这种东西的话），描述包含定义，定义基于语词。“伸手向空中抓住语词”，这样的句子被用来形象化地形容语词诞生这件事，包含了意识与语言之间神秘的联结。也有人会说，如果不假借语言将意识表述出来，那么意识就可以等同于不存在。也有人会不同意这种将语言与意识区分开来的看法，而将两者看作一体。在观念艺术一词诞生之前的艺术并非没有观念，只是这个所谓的观念从未被如此命名且强调，并被大量文本反复阐释。我们永远不会嫌弃马尔克斯的妙语：“世界新生伊始，许多事物还没有名字，提到的时候尚需用手指指点点。”如今仍有于霏霏创作《身为艺术家，我们留言》(As Artists, We Comment, 2017) 这样的版画系列。对观念的传达有效性的评估也在不断转变，套用广告界的一种简易说法，时代在从“我”到“你”再到“我们”。说的人所说与听或看的人所听所看之间，并非是一种单一的对应关系，而是一种因个体而无限的可能性。它在个体进行自我检测时才被暂时固定下来，并形成超越其创作者的新的自指。



今日菜式

糖醋小排

油爆虾

干烧带鱼

青椒肉丝

黄豆高汤青菜

黄瓜炒蛋

红烧鱼块

玉米排骨汤

炸鸡块

响油鳝丝



Every day he made her
new little dresses of leaves
and ferns, and Persis wore
them...

他用树叶和蕨类植物
每天为她做新衣裳，
Persis 就穿着他做的
衣裳...

except when the waterfalls washed
them off or the wind blew them
away.

直到瀑布把它们冲走或风
把它们吹走。



我们在屏幕书报(报刊之电子版上)展阅
的同时,也在考虑文字科技本身。在
文本、图像、声音、视频的交互中,它通过
数字语言给我以下文字。

“我为什么会开始考虑文字的图像化这个问题?作为一个活动于
传媒领域的文字工作者,我所深切感受到的“文字”的“存在之
难”,发生在微信这一环境当中。在世界上任何一个城市,都不
会像在中国这样,每个人都用手机,每个人的工作/生活/信息
的渠道都依赖于微信。微信的传播环境极为特殊,以至于已经渐
渐形成自己的“语系”和“语法”。微信这个介质,改变了人们
获取信息的方式,以及所有信息的认知方式。在微信这个内容变
现(流量也是变现)的环境里,知识/信息,成为一种产品(而
非商品)。在文字内容产品化的经过中——与所有商品一样——

文字的“效能”问题开始被讨论。因此,这里要讨论的是 text (文
字),而不是语言(语言背后是国家文化/实力)。微信里的文
字效能显现为:它无需被阅读、领会、分析,而是直接在触目之间,
在拇指滑动的过程间“一目了然”。

文字在这里不指向语言(文学/哲学);文字指向信息。它的语义
被尽可能地省略。文字似乎回到它最古老的象形阶段,成为与图
片混同的信息代码。

在这个过程中,文字的存在不再为了“被阅读”——因为在“被
阅读”之前,它首先要被“看见”——这是它成为图像的因由。

Text - printed - Digital



Like Alice

A consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators...

We shall assume that notions of subject, intersubjectivity, and socialization have been drastically altered by our current attachment to, and analogous existence in, the global network. We shall assume that territorial quests of this domain allows one to be ubiquitous, visible, and larger than life whilst at the same time flatter, fragmented, and more alienated. We shall also assume that WE, as particles in the storm, have contributed to exacerbating and accelerating this storm, seemingly to the point of combustion. Are WE not in this together as Friends? Links? Contacts? Members? Users? Followers? We shall assume that one is no longer capable of just being oneself, but instead being the impression of oneself, the invariable trademark of oneself (constituted by what/who we like), wear, consume, experience, befriend), the performer of oneself (me playing me, my favorite and closest muse), and the legacy of oneself constantly and instantaneously auto and over-chronicled to point of entropy. Who are we if not a total sum of the ephemeral archive that we leave behind and/or the total like-value awarded by our followers?

Like Economy

In the narcissistic economy of social media the like is the big payoff, the gold star, the happy face, the double thumbs up, the mark of recognition. Initially imagined as the Awesome button in 2007, the Facebook Like was introduced in 2008 as a quick and easy way to express admiration for content shared by friends. Otherwise verbose comments such as "This is so cool!" were instantly truncated by a simple click-Like. What would have been an innocent gesture of approval or appreciation subsequently introduced a quantitative system of judgment, competition, and reward into a hitherto open forum of ideas. Through the act of liking users were also validating and linking content on the web, an act previously exclusive to webmasters, and establishing what may be considered an unprecedented empowerment of the user and a subsequent emerging "Like economy". Any posting is an announcement, a proclamation, a stance, an advert, a campaign for other purveyors of the cyber domain to agree, to get, to empathize, to buy, share, and to like you. It's an exchange more meaningful and valuable than money not only because of its significance as information (invariably personal market info) but also because of its psychological import as well. When one calculates his likes, he is essentially counting his own self-worth projected onto the world and the world projecting back. It is an auction of integrity, validity, and popularity. We exist because we are liked!

As if, such as, similar to, Like Lin Ke

Lin Ke arrived on the scene several years ago with a series of videos that employed Screenium, a desktop recording software the artist had recently discovered, as the catalyst for his works. Screenium was originally invented as a way to record tutorials for software instructions. A teacher would record his voice and mouse's movements as he navigated and used the program, and the student playing the recording back could understand how the software worked. It was a way to follow a user around the domain of their computer to the beat of that user's logic in real time. But unlike the didactic tutoring that the software was original intended for Lin's meandering was quite open-ended, and not only lacking logic but seemingly rather pointless. He would begin on his messy desktop, open a music sharing site, play some songs and browse the web, - volia a music video... or he'd play with the magnetic lasso in Photo Shop, drawing some UFO-like shapes in a dotted line across a background of constellation images- volia a sci-fi animation. Lin describes these escapades as some sort of zen meditation. "I let go of all production control and surrender to the computer and its possibilities, [I was] goalless." By simply moving the cursor and dragging folders or other icons Lin was able to show "the possible articulations of simultaneity, as well as the semantic and conceptual boundaries between screen, desktop, interface and user."

Lin's vacuous day trips into the realm of his desktop were not uncommon activities for any computer user and so, resonated profoundly with each viewer who recognized him or herself as pilot of that mouse controlled voyage. In fact we are all guilty of flipping between manifold windows all day long determined to accomplish something but ultimately accomplishing too much of nothing. Such is intentionality under the trance of the global network - oft useless, leaving us spinning in the chasm. Lin employed Screenium as

a mirror to his mundane, sometimes music-driven meanderings, and the artwork was quick to decode the remaining documents as 'performance', or, the more accurate translation to/from Chinese- 'behavioral' art. It is behavior that our glowing devices induce- prompting us with windows and rewards- and we, with our responses successfully conditioned, click and swipe away like obedient laboratory mice. Soon Lin's screen recordings were overlaid with images of himself conducting these day trips. Through built-in software the computer began to look back at its 'user'. We see Lin as a picture in a picture, in house clothes, pointing and clicking, staring at the screen, sometimes moving away, sometimes singing along, scratching out if what was going on was in time. The charm of Lin's work is almost accidental quality. It is a reflection of the artist's own befuddled approach to reality. In Once (2016) we see this insouciance of total relaxation- the artist sips a listening to smooth R&B music of a natural vegetation, reminiscent of a natural landscape. What in the Song Le is an intellectual lost in the mountain ink painting here becomes a hipster's seductive gaze of his latest apple product. The painter fabricates an ideal landscape from in. while Lin fabricates a digital forest wherein a real looking transpires. The artist stares at his cor, and simultaneously at the audience, the comp. reciprocates the gaze and the audience star, witness. Like Alice in the rabbit hole or Plato emergin, from his cave Lin stares from the portal of the virtual network out into the domain of the real and reality looks back. It is a labyrinth of spectatorship. Yet upon closer examination we see the artist as an animal in a cage, trapped in a hall of mirrors - with the pretense to infinity and the complacent eyes of a robotic future staring back.

Like Me

"Just remember that you are absolutely unique, just like everyone else"

Lin's flattening of artist and artwork is something that we see as early as the 15th century when Jan van Eyck's self-image can be seen in a mirror in the Arnolfini Portrait (1434). Later Diego Velázquez painted himself into Las Meninas (1656), a portrait of the Spanish royal family, setting himself up as the first portrait-bomber and subsequently the first truly modern artist. In this 'highly self-conscious, calculated demonstration of what painting could achieve' Velázquez proclaimed to the world that the artist is more important and greater than the work itself; the artist becomes one with his art.

Self-portraiture has always been the artist's ultimate vehicle for analytical self-inquiry. From Da Vinci's iconic Mona Lisa, often considered a self-portrait of the artist in drag, to Egon Schiele's emaciated, body and Frida Kahlo's favorite tortured subject- artists have never hesitated to indulge on their own delectable egos. Fast-forward to the 21st century and about two billion photos are uploaded to Facebook, Instagram, Flickr, Snapchat, and WhatsApp every day, millions of them being selfies, or self-portraits. This obsession is no longer reserved for the tormented artist but has now become habitual for anyone smart enough to own a smart phone. In fact, algorithms built into the software of smart devices like iPhones separate selfies and selfies (relational selfie = you + someone else) from the rest of our photos. Our smart devices are smart enough to know who we are, but are we? Once, on a vacation to Thailand, celebrity, Kim Kardashian took 1,200 selfies in a single week. And in 2014, she published a book containing 357 selfies, with a much-anticipated sequel to come. The 'highly self-conscious' portrait by Velazquez has magnified to the point of hyper-self-consciousness where the 'self' is literally asphyxiated under the surfeit of its own constant representation.

It is neither by coincidence nor art historical determination that Lin Ke begins to appear in his work. Instead, one many argue, it is the advent of the habitual selfie of the 21st century network that propels Lin Ke to imagine himself as the main character of his oeuvre. Prior to making his new body of work, Lin would spend time in Second Life, masquerading as an Avatar, what he describes as "a fictional me confronting questions like 'Who I am?' 'Who do I want to be?'" Whereas Second Life offers an escape from our insecurities and inhibitions, Lin's selfie-inspired work answers the true nature of the question "When I am alone, in private, who do I want to be? An actor

that plays itself, of course." But Lin's character plays a role similar to that of Velázquez in Las Medinas. The work itself is personified by the artist's luminous presence and transforms the painting's status from object-of-curiosity to a curious object - animated by the artist's gaze simultaneously looking in and out.

Unencumbered by the baggage of trying to be someone else, the first group of work in which Lin appears show his awkward persona emerging intact. He plays on his foggy, shy persona in works such as "Fly" where he sits cross-legged with mouse pad in hand, drawing the cursor over himself like he were something flies. In many of his works, as in the theatre of digital-media, Lin plays himself - an artist hardly! Whereas in Second Life, an Avatar may be a virtual cognito, here Lin not only exposes his exhibitionist character, but his process and well. All is laid bare, there's no special magical transcendence into cyber nirvana, the board and the same old Sisyphus, cursor.

(HD Video 6;12mins, 2016) we first time actually comfortable is no longer hovering clumsily has become a star in his recording studio. The artist from Menagerie, a 1966 'ling heavily to Plato's to humans (of the grim complacency. Now, everyone is a philosopher/artist waxing about the human condition. In the original episode members of the Star Trek team find a barren planet that harbors a society of underground dwellers escaping centuries of war. The inhabitants have developed superior mental capabilities in light of the dire conditions of the underworld, but their intellectual aptitudes have become an inescapable trap. Now, like zoo specimens, they just sit 'living and reliving others lives left behind in the thought record."

Lin Ke encountered the Star Trek episode online, subtitled in Chinese, and was attracted by the dialogue's prophetic qualities. He saw it as an accurate description of today's archival fever and chronic reliance upon so-called 'smart' devices. He jotted the passage down and kept it handy on his desktop, ruminating on it everyday, until he had it memorized. One day after watching a Korean Hip-hop concert online he was inspired to rap the verses. This he improvised in two takes, filmed five minutes apart, that were later conjoined into one picture. Through a floating picture-in-picture edit, the former and latter Lin converse with each other. The smaller foreground Lin speaks the script, while in the other larger background image, the artist, overlaid with a blue filter, flamboyantly raps the text. Like a song in perpetual canon one recording acknowledges and reciprocates the other. The five-minute delay reflects the macro suspensions of history as well as the posthumous recycling of the 1966 television script, what Marshall McLuhan might describe as "looking at the present through a rear-view mirror"- the fact that the future is continually here playing out its forecasts. It's a curiosity of appropriations that only the globalized resourcefulness of the web can inspire- Lin, high on a Star Trek dialogue, mirrors the now universally pugnacious body language of hip-hop, in the form of a Skype-inspired conference call.

Lin's practice, inseparable from the architecture of his laptop as it had become, was parceled into the clever pitch that 'my studio is my computer'. He explains that it's "a space where I can store my works and imagine all the possibilities of how they will be presented". Lin's artistic palette is an open source supermarket of virtual, ready-made elements where each ingredient is immediately and always available. The artist prances and plays in the crevices between real and fiction, original and usurped. Authorship becomes a two-way street whereby the audio and visual elements he employs are merely collateral resources picked up along the ride. In fact, in the era of Internet awareness, doesn't everything exist for people like us?

Like artworks

As a young, relatively unknown artist Lin Ke was a frequent visitor to the website contemporaryartdaily.com where he downloaded images of exhibitions by professional artists the world over. For the emerging artist in a faraway land these images became an archive of artwork propriety. They defined what an artwork looks like, how to install one, what an art space looks like, what kind of lighting, frames should be used, which packaging or plays made for what

effects, etc. The multi-dimensional stuff that filled the antiseptic, well-lit spaces of contemporaryartdaily.com constituted a blueprint that for Lin demonstrated the fine craft of art-worldliness.

Between downloading these images and other escapades on his computer-cum-studio, Lin meditated on the idea of 'art-work'. At this point he had successfully graduated from a prestigious art academy where professors had instructed him what an artwork was supposed to be like - and as a student he obediently conformed to this likeness. Now making artworks alone in the 'real' world presented him with an existential quandary- what is a professional artwork supposed to be like? A few random invites to participate in exhibitions prompted him to follow the curator's lead of what the artwork should be like, while at the same time the curator ruminated on what an exhibition was supposed to be like. This led Lin back to contemporaryartdaily.com.

The images that Lin so avidly downloaded not only became a source of study and worship, but a blank form that he filled in using images, which he found scattered around his computer/studio, that were like 'artworks'. Starting with an installation image of Matthew Marks Gallery in NYC Lin carefully replaced a trio of Terry Winters' paintings with color field panels created in Photoshop that was reminiscent of a generic, Neo-Geo type of painting that has been going in and out of style since the early 20th Century. In these color field panels the built-in checkered layer of Photoshop has been casually exposed with a rather plush eraser tool, giving them a surreal, digital quality. In another work a large wooden framed image hangs in a blank exhibition space. The original content of the frame has been replaced by a phone-camera snapshot of Lin's blurry hand and wristwatch against the backdrop of a lush green mountain-scape. The photo, it turns out, was taken on vacation just as Lin was experiencing déjà-vu. While it is ambiguous whether the artwork surrogates that Lin employs are indeed artworks, the new context creates a space to review them in the mode of performing an artwork, much like one performs oneself on social media.

The compositing capabilities of computer software allowed the artist to preview works as if they were already produced and installed. Inserting the artwork in an exhibition setting became a way to test-drive the 'works' for its conviction, endurance, and effect. In short, these hypothetical exhibitions that Lin created became a way to reverse engineer déjà-vu. While content, frames, and production modes are imagined on the computer these artworks become stories about themselves in the making of their potential exhibition. Lin's virtual exhibitions are events staged for the satisfaction of fulfilling the protocols of contemporary art-ness. At the same time Lin Ke comprises a delusional space that helped curtail his insecurities as an artist. He effectually could satisfy his desire to have an exhibition without actually having one.

In the age of the like-economy it is the trace that counts not the source. As we experience art more and more through digital images than in actuality the record may override the importance of the experience. The delusional glitch between fabrication and reality that Lin prances and plays in is endemic to our time. It is seen in the current American presidency, in the plethora of fake news streaming on the Internet, and in the mass of doppelgängers that stand-in for us on social-media. But we like it!





“书法和识读总有一个张力，这个传统一直有。首先什么是书法？书法不是写字，但是它又是写字。比如同样一个“王”字。这样写是一般的写字，那样写就是书法，你怎么定？对于没有书法训练的人来说，可能这不是一个问题，就是一横一竖。但有书法训练的人，第一下看这个字看的是意思，就是一个“王”字，

但他也看第一眼的印象，也就是形式的美，或者说形式的吸引力，或者形式的特殊性，这个在潜意识里就变成书法了。所以如果这个基本的简单定义成立以后，中国很多书法开始的时候，比如楷书，字的意思和形式两层上的识读还很接近，那么到了草书，意义的方向就往背景退缩，形式的方向就往前台突出。比如张旭的字，你第一眼是看不出写的什么字，你看的就是形式。再比如拓片对文字的意思也不太注意了，这截一块那截一块，裱起来就变成帖，大家看到的是局部。所以它关心的不是写的是墓志铭、还是兰亭，看的就是它的写法。乱书更是如此，意思完全压到后面，形式完全提到前面，和古代的书法没有什么完全的区别。”



鸭嘴兽 (Platypus duckbill 武吉 Duckmole) 是一种可受压板的动物，看多了好像真的。它拉丁名: Ornithorhynchus anatinus, 是很长的名字，也很有意思。反正不知道怎么说好，反正他受压板得人骂，正是它。



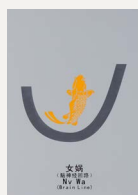
当文字的色彩、光感、纹理、材质被凸显；当文字放置在不同的空间、环境、背景中；当文字与图像并置、融合、重叠、互相转化；当文字开始谈论文字，或是做起其他奇奇怪怪的事情，期待会触发一些我们都还不认识的脑回路，用一种全新的方式去看待这些认识或不认识的形状。

既然科学结论仍是一团浆糊，供我们发挥的自由空间就很大。郑国谷的脑神经线，描绘了想象中的神明和天才的脑神经线连接方式。在牵强地把作品按照这些连接方式分类之后，我们觉得能够达到一个比神经生物学论文更令人满意的效果。









P56

词隐

P60

成功手卷
zhong geng

P63

迷你

P61

符，山河跳

P64

少女

P82

星巴克左派

P80

鹏嫩

P81

无题

P86

一棵橡树

P85

意思意思公众号

P84

致传统



P66

我在关于鸟鸟马的国家
看见子虚先生

P68

Dialogical Abrasion

P70

杠 No.34

P69

260 | 黑暗

P71

无题

P72

亲特网加

P73

赞我们 Like Us

P77

我哭只因我爱你

P78

万用抗议牌

P79

巨人的肩膀



词隐

朱岳

2017
四色激光打印
456x540 像素
3468 字，38148 画

…… 绝没有什么 / 像两个攻杀的词语撞击的锋刃。

—— 史蒂文斯 诗 王道士 译

周围的白色已变得昏暗、冰冷。空茫中，两个黑点相对而坐。

“嘿，那边的，你是怎么到这儿来的？”未问。

“说来话长，我已经这么老了，讲起来会没个完，还是从你开始吧。你是怎么来的，又是怎么盲的？”对方把问题送回给未。

“我倒很想讲讲我的遭遇，这会儿那么冷，我又什么都看不见……”

“好了，说吧。”

“我本来是来，不是未。那时候，我在《红楼梦》军团，第二十二回的一个小队，我的左侧是凭，右侧是去，上方是空白，下方是因何。我们很强大，屡战屡胜，后来我们撞上了《魔山》军，不是原著军团，只是个译本军团，我们没把它放在眼里。

“要是你足够老，你一定知道，这样的大军团作战，是行对行的厮杀，但很容易被打乱。我忘不了那天的情景，从远方的白色上，瞬间涌出一大片黑压压的词，他们急速逼近，随后插入我们的行列。我们当时有些措手不及，之后，我所在的第二十二回和《魔山》军的第六章接上了火，和我们这三行对阵的是‘人的精神和人的尊严的巨大胜利——他们把奢侈享乐带到波涛汹涌的大海上，无所畏惧地继续进行，差不多就意味着将脚踏上了大海，踏上了那狂暴的元素的脖子’

“我们以自身锋锐的笔画砍击对方，直到它们破碎。我的对手是波涛，起初，在笔画的撞击中我能听到我自己的音‘来’，也能辨别出他的音‘波涛’，之后我们的音混杂在一起，直到我的音越来越强，他的音逐渐减弱，他的偏旁被砍掉一个，于是整个崩溃了，失去那个偏旁它就什么也不是。我就这么赢了。但这时候，我发现我的小队已经被分割包围，周围《魔山》军的词越聚越多。我侧耳倾听，千万个词的呼啸声回响在这片白色上，我辨不清方位。我想，《红楼梦》第二十二回一定是被打散了。

“之后我们奋力突围，摆脱了一波波涌上来的《魔山》军，他们追击我们一直追出好远，等我们终于可以缓一口气的时候，发现自己已经远离战场，跑到一片陌生的白色上。这时队伍里已经少了三个战友：喜、密、碌碌。我们在原地等了一阵儿，看他们能不能赶上来，但直到白色转暗，仍见不到一个词的影子。我们必须赶回本队，重新加入战场。我们凭着感觉往回走，这很危险，但没别的办法，四野悄无声息，真没想到我们竟跑出这么远，更糟的是，从那时开始，我们越走越远了。

“笼罩我们的茫茫白色从晦暗、朦胧变得明亮，之后又暗下去，湿润、温暖的白色升起来，遮住视线，尔后又飘散开去，强烈而耀目的白、酷热的白、寒冷光滑的白，逐一浮现在脚下和头顶上方。这样不知走了多久，我们看到远方有一大片小黑点，不知是敌是友，我们立即在一块隆起的白色下隐藏起来。他们派我去侦察，因为那时候，我的眼睛

看得最远。我小心翼翼地向着那片黑点靠近，不断寻找着掩护，花了很长时间才走到足够近的地方。不过那不是我们的军团，也不是什么敌军——那是一大堆支离破碎的词骸、半埋在白中的笔画，有些笔画已经生了白洞，可以看到白洞边缘有一些细小的蠕动的白，我不想知道那是什么。这里可能发生过一场恶战，双方同归于尽，所以谁也没机会掩埋残体，也可能是卷起的白浪把一个军团活活吞没了，我曾经听说过，在词迹罕至的地方常常涌起巨大的白浪。

“那之后，我们的时间也坠入一片空白，印象纷乱、模模糊糊，直到再次遭到袭击。这一次的敌人是一个小队，是英文，我只记得其中三行‘Cast a cold eye/ on life, on death./ Horseman, pass by!’

“打头的无被砍倒了，后面的他被削掉偏旁变成了也，因何被撞碎，试想解体……要不是一开始我们的人马就残缺不全，也许还有机会。我的双眼被刺，两个点落在脚下坚硬的白上，发出叮当、叮当两声响，我跪下来找它们，这时候敌人把我按倒。我被他们抓住了。和我一起被俘的还有我、到、如今、肆行无碍。我看不到他们，却能听到他们愤怒的语音。

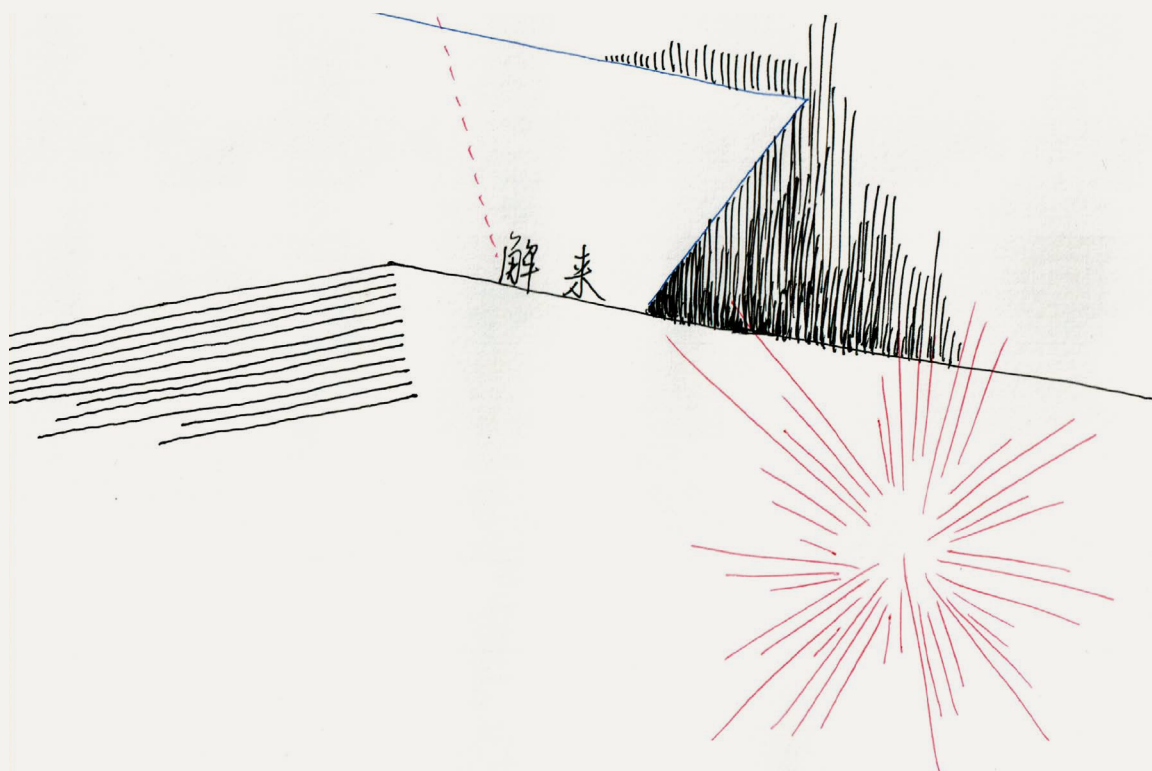
“后来我被驱赶着上路，我听他们说，我已经不是来，成了未，一个盲眼的词。这实在糟透了。

“我就是这么被送到这里的，这一定是一座监狱吧？”

⑦

Cast a cold eye,
on life, on death,
Horseman, pass by!

W.B. YEATS



“这是一座孤岛，跟监狱差不多，四周白浪起伏，一不留神就会被吞没。我猜他们想把俘虏集中起来，整编成一个译本军团，作为他们的附属……”

“我可不会被收编，让他们尽管来试试。现在说说你是谁？为什么我能听见你说话，却听不到你的词音？”

“既然你一定要问，好吧，别嫌我絮叨。我是谜，我已经快死了，所以你听不到我的词音，你刚才提到的白洞，我身上就有几个，我的笔画连接处也在变白，很快就要散架了。我曾经很厉害，属于一个译本军团，《逻辑哲学论》，听说过吗？我在那一行是‘那个谜是不存在的’。

“再往后，我经历了很多可怕的事，和你经历的那些差不多，打打杀杀，有胜有败。我更想往前追溯，比如我的父亲是说，母亲是谜，迷迷上了说，于是生下了我。再往前的事我就知道了。我是怎么来到这儿的？其实我一直在思索这件事，但是就算我能一直往前追溯也没法搞清楚，因为追溯也是沿着时间的线索在进行。时间又是什么呢？我是到了这个地步才想明白，让我告诉你吧，因为再没有其他机会、其他听众了。

“静下来想想就知道，欲望可以分为两种，破坏、占有，也许还有创造，但是创造也是一种破坏，破坏一个，产生另一个，然后占有它。那时间呢，时间可以分解为改变和持续，改变和持续对应的就是破坏和占有，它们是同构的。你不觉得奇怪吗？

“这么说吧，时间，我们这些大大小小的军团、这些零散小词的时间，只是欲望的实现形式。而我们既是欲望的实现，又是欲望的现形，虽然我不清楚这欲望究竟属于谁，但我知道，我就是从那儿来的。”

“对不起，我听不太明白，虽然……”

“没关系，没关系。谢谢你听我说这些，作为报答，我愿意把我的眼睛送给你。现在周围已经没有看守了，我们对他们没用，老弱病残，已经是弃词了。”

“把眼睛给我？”

“对，正好我也有两个点，一会儿你就可以把它们取走。然后你将看到一条虚线，它会指引你去到一个地方，有位朋友在那里等我，但我已经走不动了，我就要死了，你去，告诉这个朋友，谜已经死了。你愿意替我跑一趟吗？”

“当然。”

“那太好了，现在我把眼睛给你，来拿吧。”

未摸索着走到谜身边，颤抖着取出谜的双眼，放进自己身体里，于是他重新成了来，他很快适应了周围的昏暗，看清了近于支离破碎的死亡的谜。来在白上挖了个坑穴，将谜的残骸埋葬。

之后，来果然发现一条虚线，从谜的坟堆一直延伸到远方。

来遵照承诺上路了，沿着虚线走向巨浪翻涌的白色，有几次他被覆盖住，但都能爬出来继续前行。白色转亮时，他穿过了波浪起伏的危险地带。那以后，他翻越了很多座高高耸起的白，而后是广漠无际的平坦的白，虚线仿佛延绵无尽，眼前的白渐渐虚渺、空寂，他奇怪这一路上为什么遇不见一个军团，零散的词也无影无踪，他似乎已经走入了词的绝境。

再向前，开始有白色从上空坠落，纷纷扬扬，来仰起脸张望，在一片混沌尽处，依稀有一块光斑，但视线随即被凌乱的白色遮蔽。虚线不见了。来昏迷过去。

当来苏醒，空中已不再有白落下，他发觉身边出现了另一个词，解。

“你是谜派来的？”

“对。你就是他那位朋友？”

“他自己为什么不来？”

“谜死了，他让我来这里告诉你一声，他已经死了。”

解陷入深思，过了良久才再次开口。

“你知道吗，许多年来我都沉迷于谜，现在他死了，我好像也没必要继续存在下去。你跟我来吧，让你看一样东西，算是我对你来送信的答谢。”

来跟在解后面，一直朝前走。

“咱们去哪儿？”

“去白的边界，这就要到了。”

不久，他们果然来到了白的边缘处，这是一座断崖，断崖下是一望无际的黑色。

“别惊慌，这是黑。”

“我见过黑。”

“这不可能。”

“那里面有什么？”

“我在这断崖边看过很久，以前以为什么也没有，只是玩味着空无，但有一次，我隐约看到那边深处有个白色的词。”

[illegible]

死要成

Chōng Gēng

请撕下这张正方形纸，抓紧它
凝视它中心的脸，并集中精神，
思考一件 2017 年发生的不快乐的事，
把那情绪注入到这个脸中。

然后，烧了这张带脸的纸，快乐起来
旧的思维方式、行动方式会随着它消失！
哈哈 哈哈 * 请注意用火安全

Please tear off the square along the line, grab it
Gaze at the face in the center and focus on
something that happend in the year 2017 that make
you not happy. Inject your emotions into the face.

Then, burn this paper with face and be happy!
Previous ways of thinking and behavior will be
gone with it! Ha ha ha *Be careful with fire
hh.

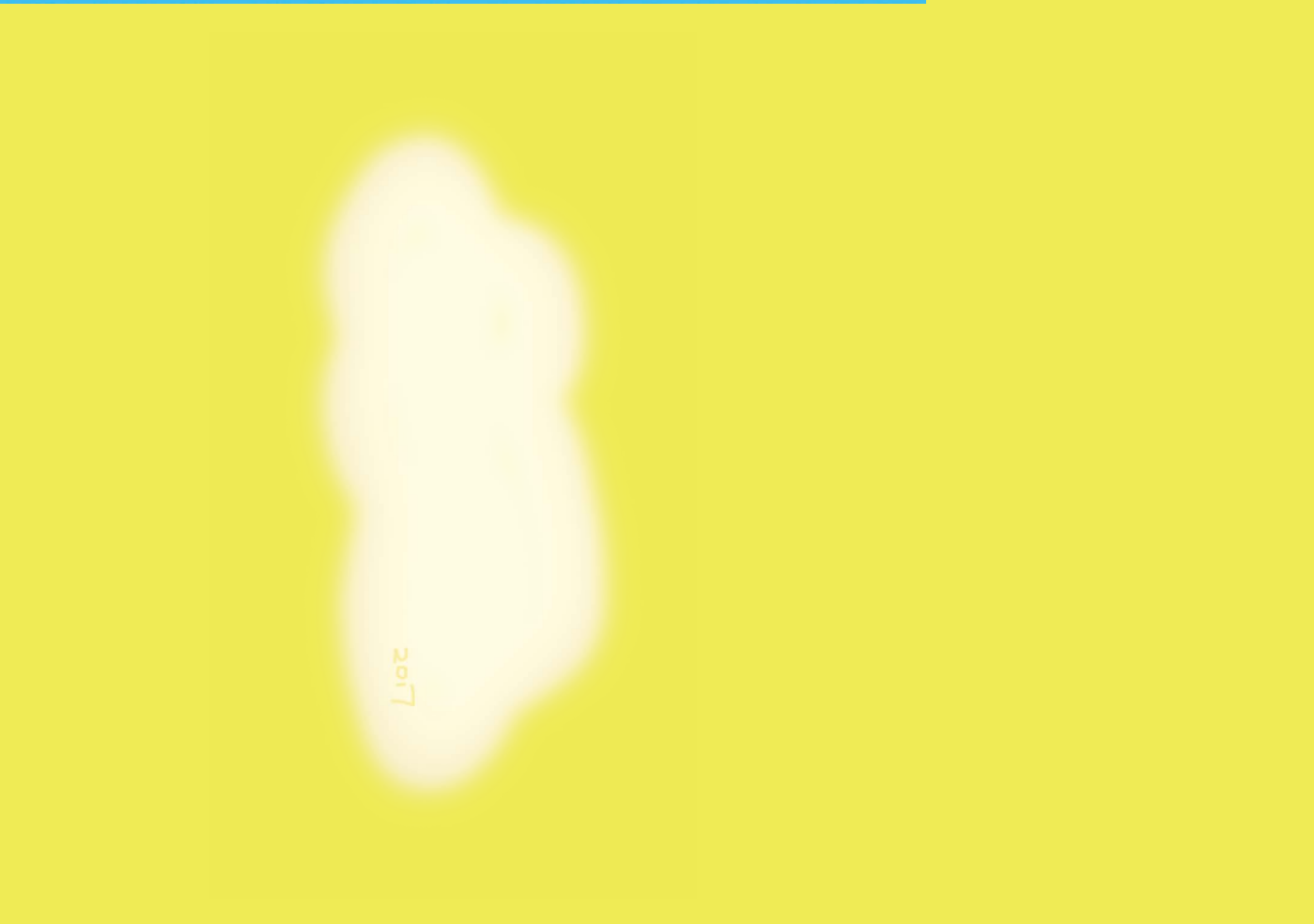
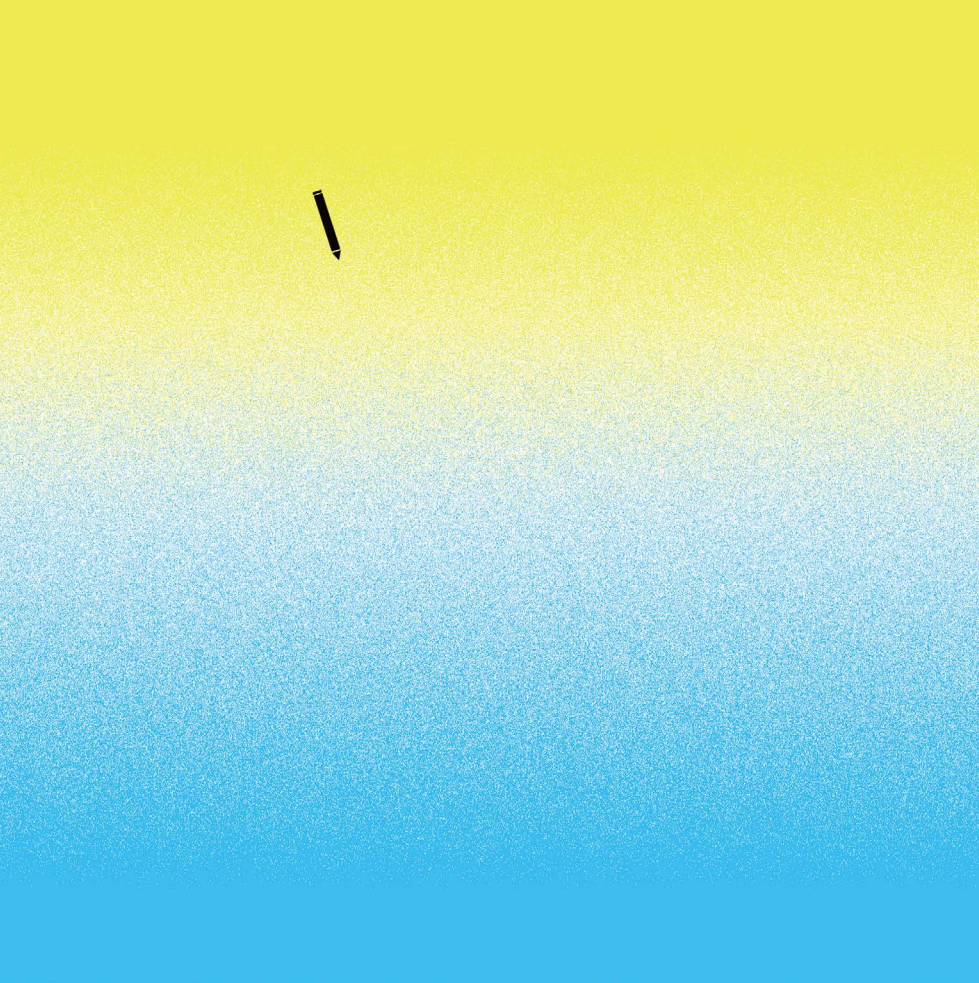
This Bookmark
Elf of Spreading
Will Help Spreading
Your Thought
Everywhere
Write Your Thought
On the Back
Then Cut It Out

传播精灵
手工书签
助你思想
传唱千里
*

你的思想
写于背面
剪下生效

我是书签!
I am a bookmark





他习惯于在字里行间寻找意义
那些确凿的文字
他却没有看见

S
A
LUT
M
O N
D E
D O N T
J E
S U I S L A
L A N G U E
L O Q U E N T E
Q U E S A
B O U C H E
O P A R I S
T I R E E T T I R E R A
T O U J O U R S
A U X A L L E M A N D S

嗨 世 界 谁
我 是 雄 辩
的 舌 头 他 的 嘴
噢 巴 黎 轮 胎 和
动 力 一 直 到 德 国

评论家







我在关于乌鸟马的国家看见子虚先生

路东

2017
四色激光打印
450x566 像素
2594 字，15872 画

行走在关于乌鸟马的国家，我想继续逗留此国，找到传说中的人并与之同行

面朝词语交错之地，我进入这个国家，游于句子，在众多游戏中，这可能是最刻苦的游戏。词语，受之于存在之天命，它一出场就隐藏了人。一切句子都暗藏了游戏的品质，以词及物的早期方式已抵达了它的极端，当事物开始从虚拟中转向自身，命运的另一重纬度正在打开，而短暂沉寂后的词语，也朝另一个开端之所聚集了。人呢？那个原初就秉持代名词身份的人呢？与人同行是个好念头啊，据说，人在大地上已留下无法打扫的劣迹，且自闭于物，但总还有某些意外的东西，要从人这个词中开展出来，我决定此刻如巫，并决意写遣送或邀约的句子，人，我逗留在可与你照面之国，但人啊，你呼之不出

为此，我进入器皿与图像之中，能觉知，有一个隐匿的你近在身旁
你可能是我。是我未能公开的部分

在乌鸟马之国，你在句子中移步换影，也仅只看见了一部分人面，这是一些金属的物理的人面，它们从钟表里才露出来面相，瞬间又卷入到它向来擅长的圆周运动中去了。一圈又一圈，它，为什么这么转动不已因循不变呢

人，只在钟表里露出了些许端倪，还不会裸身而出
但你已在大地上看见了一个梦想着去集体飞行的国家
这是造鸟的国家

造鸟者认为：飞，是所有梦想的最高品质，没有集体翅膀的国家，不是一个好

国家。要实现梦的最高品质，必须造鸟。造鸟的事业，比古代炼金术更加炫目，它首先要将公民的相似性，在机器上以程序的方式联合起来，这是以乌为根据的最直接的启蒙运动。造鸟的技术，还保持了古典时代大型巫术的成份，只是刻意抹去了某些差异，以乌为范本，造出了一大群合乌之鸟

从造鸟指南上，看一看造鸟的工艺，它也是规则设置在先的游戏。你看见了整齐排列着的鸟的器官了吧，看见塑料的眼球，油漆粉刷过的鸟骨了吧，你看见了一些打磨后准备组装的鸟的部件，最醒目的还是从模具中取出的红翅膀，它们以不同的编号，标示着这些鸟儿的等级

造鸟必先造句
国家说：要有鸟。于是便有了鸟
一大群鸟飞起来了

鸟鸟鸟鸟鸟鸟鸟鸟
飞在国家的屋顶上
留下大群鸟的影子
鸟鸟鸟鸟鸟鸟鸟鸟
鸟的影子拖过大地
鸟在鸣叫。乌是这个国家的领唱，于是，众鸟追随
众鸟着迷于乌。众鸟的脸上，露出象形的痕迹

必须与乌打交道。乌。手持庆典的花朵，它坐在鬼门关上前从容不迫，我们从南到北，也东奔西走，即使在图书馆批评哲学的书里，也从没真正杀死过乌。据说，乌是长羽毛的鬼见鬼的日子，我骑马飞奔，以马反对乌。我也想造句：操它妈的乌和乌！我是想骑马对众鸟喊叫的那

个驭手吗？我骑着一匹翻译的马，它尚未具备入乡随俗的能力，这匹马疾行如飞，踏过大地上各种意识形态的杂草，一口气跑到主义的悬崖上

在这个悬崖上，我才真正看见了乌飞乌在飞翔

古代的现代的当代的乌，形而上与形而下的乌，后现代的乌，以及日常生活中的性别之乌，都从我的身旁飞起来了，它们从制度、习俗和学问的巢穴中飞出来了，但有一只乌，已在资本的整容所里改头换面，它在国家造鸟工厂的上空持续盘旋

这是一种关于飞的示范，它已具备了教育的普及性。乌一飞，这个国家的公民们也举起了鸟的身份证，从大街小巷朝着市场和银行大厦飞。而大小之马开始嘶鸣，它们也以为自己是乌的后裔，飞啊！公民们飞过的地方，留下了许多张乌鸟乌的合影

你看见乌鸟马。我们与乌鸟马在一起

乌鸟马的故事，有黑色神话的浓烈气味，它自我叙述，又由于隐私在身而自我遮蔽，这个古今相承的故事，什么时刻才能讲到它的的终结呢？

它也有不同的叙述方式，但内在于文本的结构性迷障，堵截了另类叙述的可能

进入词语，我要去乌鸟马之中寻找人的迹象（你仍近在我身旁），机缘始自深入隐私之阅读

1. 乌有晦涩不明之身份，马与鸟，都



在汉语中受到了鸟的影响，它们对抗不了象形的力量，也抵达不了国家意识的诱惑，它们以相似性，确认了家族血缘谱系，相似性的晕圈内在于鸟与马的身体，并左右着鸟与马的日常行为，在相互比喻中，以鸟为圣，慢慢就从公共地带皈依般的向鸟转变，这样，这个故事就叠加了它隐喻的品质

2. 鸟是长羽毛的鬼。马和鸟，只要与鸟具备了家族相似性，马与鸟关于大地和天空的一切主张，很可能不过是一些鬼主意，注定会在故事必将展开的情节中化为鸟有

3. 但鸟鸟马并不相同，在这个国家，比喻的力量总是高于实事，相似早已武断地取代了是本身，事物的秩序异常含混，如以它们原初的差异为根本，如马之于马，如鸟之于鸟，如鸟之于鸟，认知的另类途径就会在事物中显露，这故事，才会有别开生面之契机

此刻，与其说我在讲鸟鸟马的故事，不如说，我正在讲的也许是一个故事可能的叙述方式。鸟鸟马的故事里，许多情

节还没有打开，我想找一个与之交谈的人，但还没有一个真正出场的人，这个故事中，有一种长满再生毒菌的藤，它纠缠所有的情节，在民间，这个故事的藤，见风就长，这个毛茸茸的故事的藤，在造鸟的文化中已变成了暗藏命运事故故事的藤，它从这个国家的黄色屋顶一直挂到大地上，顺着这些藤，一定能摸到一个国家异想天开的瓜

又想到人，这不正是人乎其人的年代吗

词语，已向另一个开端之所聚集，而你，也返回到那个未卜先知的句子里去了，这样的句子也许早已存在，我还没有倾心去默会它。在此国，谁将与我同行呢？我在鸟鸟马的国家孤立无依，只有再度进入词语，接受词语的庇护，语言内在于我生命之幽深处，此刻，正从我身体中向周边的事物涌现，它不是也将在大地上开辟它自身吗

但造鸟的机器靠技术主义持续在运转，我在造鸟的国家看见了一大批鸟鸟马的后裔，它们组装的部件上已刻上一些英文字母人呢？莫非，那个如婴之人，仍被养育

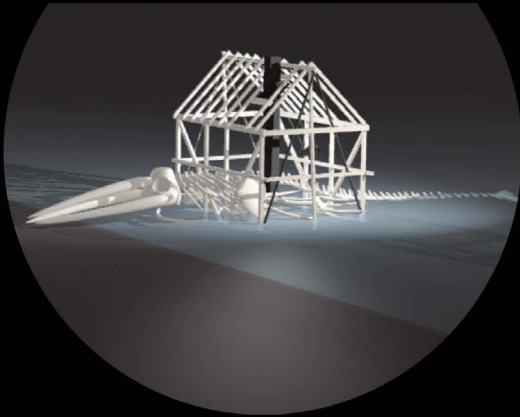
在天命的词语中

我也身份未明，我在写为人遣送的句子。在造鸟之国，我满嘴云泥，学习种庄稼，写烂诗，搞哲学，玩一玩批评的游戏，在器皿与图像中，偷窥钟表里的那一部分金属人面，我，仍在找人同行

人在含苞未放的词语中。即便关涉人的新句式，可能因陌异性书写而绽出，人，仍还在转喻的路上

以人自居，我也乳臭未干，我，也不过一个代名词而已，代名词的丰富性还远未实现，我在写遣送或邀约的句子，由鸟鸟马及人，也只是在此国的境遇使然，打量鸟鸟马之国，迫切需要开启道路的目光，一大群影子在这个国家飘移着，与鸟相关，它们可能是前来与鸟结盟的子虚先生，鸟鸟马之外，子虚者谁

我在关于鸟鸟马的国家，逗留并有所邀约，又遇见了一大批子虚先生



btr

2017年3月8日
订阅号“意思意思”

你走进一个黑暗的房间。绝对的黑暗。没有灯，任何方式的照明都被禁止。几乎等于突然失明，你感觉恐慌，虽然右手扶着墙，但仍走得极其缓慢，深知墙的尽头——或转角——会不期而至。

或许是因为你明知你没有失明，以及这扶墙缓行的动作进行得颇为顺利以至于仅仅几十秒后它便成为一项你可以添加到所掌握的技能列表上的东西，以及黑暗带来的未知感被你正观看一个艺术展这——度被突如其来的黑暗所遮蔽、此刻才再度明晰的事实缩减到极为有限的程度，某种更接近期待的情绪已逐渐取代了恐慌，甚至在期待之中，你还进行了其他更诉诸理性、而非感情的思考，比如，你意识到黑暗抹平了三维空间，就好像面对一张完全漆黑的纸时，你难

以断言纸上的空间究竟是平面的还是立体的。

随后，几乎突然之间，光出现了。你可以说它一直在那儿——事实如此——但假如你相信有一个上帝，你相信有一个会在黑暗之中说出「要有光」于是便有了光的上帝，这或许是与之为最接近的宗教体验。另一个世界。另一个上帝。它什么都不创造，除了光。那是一团微弱、但让人更愿意用「平和」或「轻柔」或「如雾」（或「厚的」？）描绘的光，甚至「一团」也不是一个准确的词——在这个世界里没有准确的词，唯有光本身。光是这个词。你感觉到某种不得不如此的力量逼迫你放弃描绘它。只有去看。如同贪婪地呼吸、大口饕餮或长跑之后喝下第一口冰可乐一般，看。

你感觉到这团（姑且这么称呼它吧）光亮了起来，甚至亮度的变化使它看起来几乎成了另一种颜色。同时，你也意识到客观上这团光并没有发生任何改变，意识到感觉的变化——根据你长期累积的经验，比如，看电影迟到走进一个漆黑的放映厅时——其实源于眼睛本身对黑暗的迅速适应，这适应过程发生得如此之快，以至于你得以意识到这种人体机能本身的改变，以及——如果更进一步思考的话——即使我们亲眼所见的都未必称得上绝对真实。

走出这个房间时，同样的黑暗降临。但确切地说，它不再是同样的了——它不再是作为恐慌或未知的黑暗，而是光——那团光，以及所有光——的反义词，也就是说，可能性。



海鸟沉默，海鸥沉默。





陈玺安
to mcyan2003, me

5月25日(6天前) ☆



有些东西会反制你观看它的视线。
一找到机会，它会将你所看到的形象悄无声地换掉。那是它们写作的时刻
x

----- Forwarded message -----

From: Luis Jacob <towardsathe***@gmail.com>
Date: 3 October 2012 at 09:55
Subject: Re: greeting from Zian
To: Zian Chen <zianchen***@gmail.com>

玺安，
[……] 另外，你的文章让我感觉在说张晓刚。你在描写的作品是真有其事，还是设想出来的东西？
我给你一些我的照片，名称是“模特”，和你的概念点共鸣。

来自香港的问候
路易斯

> [……]

> 多年来，画家的亲人、朋友持续入画。或者说，画家笔下的人们，都真是亲人似的。在所有这些油画的模特儿中，弟可说是特别上相。他有饱满亚麻仁油质地的脸颊，这刚好符合画家调油的习惯。因为她多以饱满的油画颜料下笔，好在布面上撑出温润的表面张力；网点般的军人平头，则罩住了头顶的皮色，衬出淡淡的冷灰。这样蝉翅般的质感适宜融入画家粉色调的人像画中。在今年个展的开幕中，弟一如往常的现身。大概变瘦了吧。但我无法确知这个记忆的源头其实是来自于我熟悉的旧作，或者是我偶尔在先前几次展览开幕的人群中瞥见的身影。

> 浏览着一幅幅关于弟的新画，其中形象反而令我陷入迷惘。我有种特别的感觉在这个场合中渐渐浮现，关于那每次碰面仍忍不住多看几眼的弟弟。那无论碰面几次，视线总忍不住多停留一会的，像是浮雕一般的面庞。根据这般的反应，你知道弟弟对你而言并不是那种面貌平淡的捧场亲友，他如此轻易便触动了对焦机制。（回想起来，记忆中他脸颊是蕴满了丰腴的亚麻仁油不会错的；但眼下他脸颊消退而稍微有斑也是事实。）那么，他特别的光环也可能来自于他姊姊一张张有着底片功能的画布。不难想像，几个画展所叠加起来的影像在她的观众群中发酵，径自形成了小圈子内的媒体效果。

> 自从画家在大学二年级获得学院老师一致青睐的第一幅人像画展出后（那是两幅并一幅的双重画像，弟脸颊上即有淡淡的一抹红，左右依序看来像是微微侧头的连续动作。说是动作，却又像是静止的），朋友间就开始流传那带着红色脸颊未满二十的弟弟的相片。像是不用文字的传记，弟恒常地被描绘下来。他的每张肖像会有固定等待连载漫画般的读者传阅。大概是这个原因，弟每次在展览现场总是站在墙边面对着观众，像是早已习惯如作品般地接受凝视。

> 其实画家不单只画人像，应该说，家人的画像是穿插在众多题材中不断被拣选出来的母题。也许我的记忆已经染上太多个人色彩，因此，在画家其他的创作中，无论是抽象的作品；又或者是他人的肖像，质感与画中弟的皮肤发色每每竟有相关连之处。我忍不住问，是否，自从画家在脑海中浮现弟面貌的那刻，照片中润颊及蝉翅般的平头早已为艺术家提供了一条充满奶与蜜般的风格之路。

> 可能我多虑了也说不定，根据精神分析的看法，事实原该反过来：厚重的油掺了镉红与铅白所调制出的肤色，是艺术家的加重语气，启发了弟弟青春期间若有似无的一抹红润色调。拉冈那一带的学者大约是这样说的：当人们过于钦羡影像中特定的部位，并投以过度的认同，将使得我们也真正地成为那个样子。

> 我持续寻思模特儿 / 画作这二元悖论的钥匙，他们从什么地方开始产生变化并相互影响？偶尔有电影演员与导演互动密切，因而他们的创作便在真实与虚构间穿梭，蔡明亮和 Abbas Kiarostami 都是。不过眼前这个人呢？凭着并不那么有把握的熟悉感，我走向前，与他聊天。

>

> 陈玺安

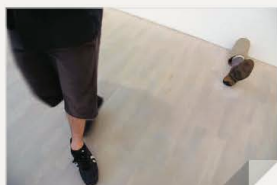
>

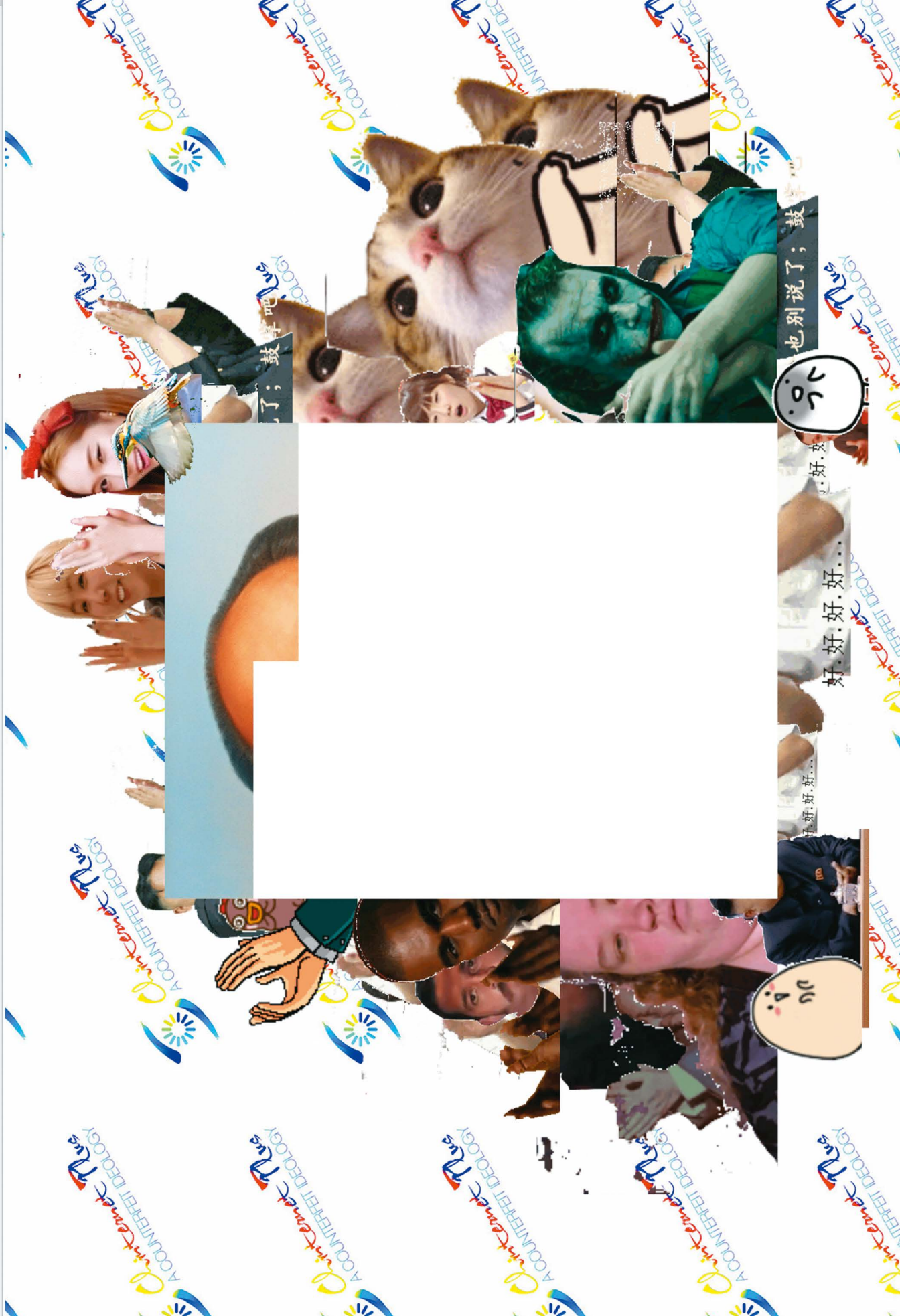
>

--

[...]

2 个附件





赞我们 (Like Us)

马修 (Mathieu Borysevicz)

顾灵、周详 译

2017

四色激光打印

446×572 像素

5460 字, 38148 画

日复一日, 亿万名注册用户共同体验着这个幻觉空间……¹

——威廉·吉布森《神经漫游者》(1984)

我们应该承认, 随着我们对互联网日趋依赖, 并把身处其中的我们当成拟真的存在, 我们对主体、主体间关系和社会关系的理解也产生了剧烈的变化。我们应该承认, 基于占领互联网疆域的诉求, 个体一方面能做到无处不在、醒目、超凡, 但另一方面也同时变得扁平、割裂、越发孤立。我们应该承认, 我们既是构成风暴的一个个粒子, 也正在加速和激化着这场风暴, 并把它推向自燃的临界点。难道我们不是一起在这场风暴里, 作为好友、链接、联系人、会员、注册用户和粉丝而存在着吗? 我们应该承认, 个体已经无法只做自己了, 而只能作为他人眼中的印象, 变成一个刻板的商标 (取决于我们给谁或什么东西点了赞、穿什么、用什么、经历了什么、和谁做朋友), 变成自己的演员 (我演我自己, 同时我也是自己最亲密和最亲爱的缪斯), 而自己所留下的痕迹会片刻不停地、不由自主地因为过度的记录而归于混乱。除了我们留下的所有这些暂时的存档, 还有我们收集到的全部点赞 (喜爱) 外, 我们还能是什么呢?

赞经济

在社交媒体的自恋式经济中, “点赞”是最大的回报, 是金灿灿的星星、笑脸、双双翘起大拇指, 是得到认可的象征。Facebook 最初在 2007 年设计了一个“太棒了”按钮, 在 2008 年发布时变成了“赞”——一项快捷地对朋友所分享的内容表达赞美的功能。²从此, 其他啰嗦的评论, 比如“这真的好酷啊!”, 都简化成了一个简单的点击。原本只是单纯表达赞同或赞赏的线上, 就由此转变为一个对公众舆论和观点进行评判、竞争和打赏的量化系统。

通过点赞, 用户同时也在批阅和链接网上的内容, 这在过去还只是网站管理员的特权。它为网络用户赋予了前所未有的权限, 并催生了“点赞经济”。每一次点赞和转发, 都是一次公告, 一次宣言, 一个立场, 一条广告, 是对赛博空间中其他玩家的一次宣传攻势, 让他们同意、接受、共情、购买、分享, 赞你 (like you)。这是比金钱往来更有意义、更有价值的交换活动, 不仅因为它作为信息 (而且必然事关“个人市场品牌”的信息) 的重要性, 而且它也是一种精神上的收益。当一个人数着自己集到了多少个赞, 他实际上是在计算自己对这个世界的价值, 以及这个世界对他的回应。这就是一场对个人完整性、存在合理性与人气值的拍卖。我被点赞故我在!

假使, 比如, 类似,
赞林科 (Like Lin Ke)

几年前, 林科用一款他当时新发现的桌面录制软件 Screenium 做了一系列录像作品并为人所知, 这款软件成了他作

品的催化剂。Screenium 本来被用于录制软件教程, 教师会在教导并使用正在教学的软件时, 通过 Screenium 将其语音及鼠标轨迹记录下来, 而学生可通过观看回放录像来理解如何使用这款软件。这是一种能够实时跟踪用户操作电脑时的逻辑节拍的方法。然而, 林科对这款软件的用法, 却不同于原本说教式的教学录像, 他用这款软件所录制的桌面录像像是漫谈式的, 结尾是开放的, 不仅缺乏逻辑, 更可谓似乎颇为无聊。他会从他乱糟糟的桌面开始, 打开一个音乐分享网站, 放几首歌, 开几个网页——嘿, 这就算一部音乐录影带了……又或者, 他会玩一会儿 Photoshop 软件里的磁性套索, 在星空图片的背景前, 用虚线勾勒出类似不明飞行物的形状——嘿, 一部科幻动画做好了。林科把这些恶作剧看作某种禅修。“我完全不去控制, 而是屈服于电脑及其可能性, 漫无目的。”只是移动鼠标, 拖动文件夹或图标, 林科展示着“同步演示的可能性, 还有介于屏幕、桌面、界面和用户之间分别在字面上与概念上的边界。”³



林科频繁造访他的桌面世界，这对任何一个常用电脑的人而言都没什么特别，每个看他的截屏录像的人都会有强烈的代入感，能很容易地联想自己在操控着鼠标展开桌面漫游。事实上，个中的罪恶感我们都有：一天到晚对着屏幕上好多个窗口想要做成一些事情，但结果往往做成什么。全球互联网就是蓄意让我们沉迷在这种恍惚里——大多数时候都徒劳无用，把我们留在深渊里打转。林科以 Screenium 为镜，照出他平淡无奇的、有时跟着背景音乐节奏的漫游，而艺术界很快就能解码剩下的文件，读取出“表演”，又或者，更精确的中文说法应该是“行为”艺术。我们眼前这发光的设备所诱导的恰是我们的行为，用窗口提示我们，不断奖励我们，而我们的反应几乎都被成功地预设好了，只需像听话的小白鼠一样点击或扫滑屏幕。

很快林科的录屏就被正在白日漫游的自己的图像层层覆盖。通过内嵌软件，电脑开始看回它的“用户”。我们看到画中画的林科穿着家居服，选取着、点击着，盯着屏幕的深处，有时走开去喝点什么，有时哼唱歌，挠挠头，想想正在发生的这些究竟算不算艺术，这一切全都是实时的。林科作品的魅力在于这样一种品质：随意、不动声色，几乎让你以为全都是偶然为之。这是一种天真，也直接反映了林科这个人，他自己老是昏昏沉沉，对待现实迷迷糊糊。在《一次》（高清录像，3分23秒，2016）里，他的漫不经心已经到了完全放松的地步——天气很热，艺术家啜一口苏打水，透过一层东方意蕴的自然风光听着轻快流畅的 R&B。若是在宋代，这可能是某位沉醉于山水画的士人，但到了这里，却成了一个快要被最新苹果公司的产品吸进去的都市浪人。文人画家用笔画出自己臆想的理想风光，而林科造了一片数字森林，在这森林里，“观看”的关系凭空蒸发了。

艺术家在盯着他电脑的同时也在盯着观看他作品的观众，电脑传递他的凝视，观众自己也在见证。就像掉进兔子洞的爱丽丝或从洞穴里走出来的柏拉图，林科从虚拟网络的门户往外看，看向现实的疆域，而且现实也回看了他。这是一个观看关系的迷宫。不过再凑近看，我们会把艺术家当成一只笼中困兽，被镜壁包围囚禁——装作拥有了无限性，被一种机器化的未来用自满的眼神回望。

赞我（Like Me）

“记住，你绝对是独一无二的，就像所有其他人一样”⁴

林科对艺术家及作品的扁平化早在 15

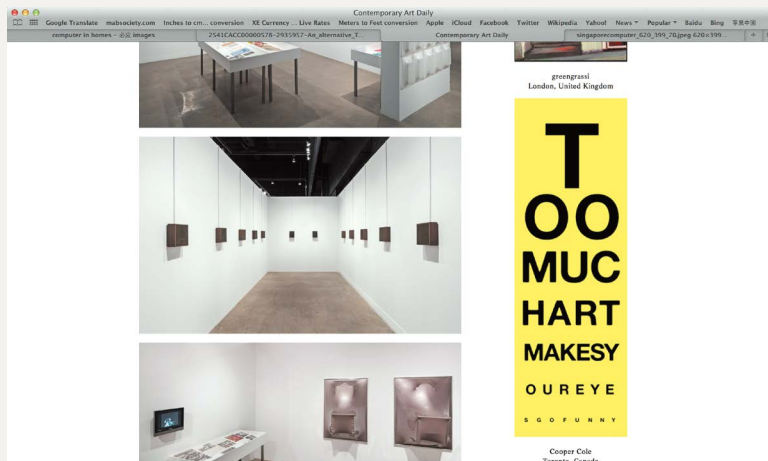


世纪就有先例，最早的一例是在《阿尔诺菲尼肖像》（Arnolfini Portrait, 1434）里的一面镜子中能看到扬·凡·艾克（Jan van Eyck）所绘的自己。其后，迭戈·委拉斯开兹（Diego Velázquez）把自己画进了《宫女》（Las Meninas, 1656），这幅西班牙皇室家庭的肖像画让他成为了史上第一个肖像画掷弹兵（portrait-bomber），也就当之无愧地成了第一个真正的现代主义艺术家。在这“尽绘画所能的高度自知、精打细算的演示”⁵

中，委拉斯开兹以此向世界宣称艺术家比作品更重要；艺术家及其作品合二为一了。⁶

自画像一直以来都是艺术家自我分析并以此认清自己的一项终极工具。比如达芬奇标志性的“蒙娜丽莎”，这幅画常被认为是一幅经拖曳变形后的艺术家自画像；再如埃贡·希尔（Egon Sheile）画中消瘦的身形；还有弗里达·卡罗（Frida Khalo）最爱的主题“虐”，在愉快地沉醉自我这一点上，从没哪个艺术家犹豫过。快进到 21 世纪，每天有大概 20 亿张照片被上传到 Facebook、Instagram、Flickr、Snapchat 和 WhatsApp，其中数百万张都是自拍，也可以说就是自画像。⁷对自我的迷恋不再只是自虐的艺术家的专利，而成了任何一个用智能手机的人都习以为常的事。其实，iPhone 等智能终端内嵌的算法会把自拍和自拍合影（relfies, relational selfie）同其他照片区分开来。我们的智能终端已经智能到知道我们是谁了，但我们自己知道吗？明星金·卡戴珊（Kim Kardashian）有一次去泰国度假，一周里拍了 1200 张自拍。在 2014 年，她出版了一本包含了 347 张自拍的书，第二本书也是万众期待。委拉斯开兹的“高度自知的”自画像已被放大到超高自知的程度了，这时，真正的“自我”反而已经被过度的、持续不断的自我呈现碾压得窒息了。

在我看来，林科开始出现在他自己的作品中，既非偶然，也非艺术史发展使然；而是 21 世纪互联网的发明——人们早已习以为常的自拍——让林科把自己想象成自己作品中的主角。在做一件新作品之前，林科会去他的第二人生（Second Life）待一待，伪装成一个替身，他把这替身称为“一个虚构的我，自问着‘我是谁？’‘我想成为



谁？”第二人生让我们得以逃离我们的不安全感与自我压抑，而林科的作品受到自拍的启发，对下面这个问题的本质作出回应：“私底下，我一个人的时候，我想成为谁？当然是一个演自己的演员。”⁸但林科的角色扮演与《宫女》中的委拉斯开兹相似。这件作品本身被艺术家神采奕奕的出境拟人化，将绘画的状态从好奇的对象（object-of-curiosity）转化为好奇本身（curious object）——这被艺术家同时向内与向外的凝视所激活。

没有背负着想要成为其他人的包袱，林科第一组有他本人出现的作品完整彰显了他古怪的个性。他会在作品里就他羞涩、令人难以捉摸的个性做文章，比如在作品《苍蝇》中，他盘坐着，手里拿着触控板，在身体周围移动着光标，看上去像是在捉苍蝇。在他的许多作品中，一如在社交媒体这个剧场里，林科扮演着他自己——一个辛勤工作又好似几乎不工作的艺术家。而在第二人生中，一个替身可能是一名有意识的用户，在这里，林科不仅暴露了他反展示癖的性格，也展现了他的手段与技巧。一切都一目了然，没什么特效，也没什么魔法般的赛博涅槃，只有粘手的键盘，和同一个西西弗斯，像推石头一样不断推着同一个光标。

然而，在作品《Like Me》（高清录像，

6分12秒，2016）中，我们看到艺术家第一次以足够舒服放松的状态来“表演”。林科不再笨拙地缩在键盘后面，而是走到台前，做他新成立的笔记本录音室的明星。他以说唱的方式演绎《星际迷航》（1966）中兽群（Menagerie）这一集里的一段对白，是向柏拉图洞穴寓言的浓重致意，并指向那些无情自满的（属于科幻未来）的人们。中国人K歌的习俗以及其中人人都可以是流行歌星的自我陶醉，在这里与哲学家和艺术家人类处境的诗意记录相会。在这集《星际迷航》中，舰队成员发现了一颗荒凉的行星，数个世纪以来，这里居住着一批逃避战争的地下居民。他们已经适应了恶劣的地下环境，并发展出了超高的心灵力量，但这种智能禀赋却演变成了无法跳出的陷阱。他们就像被关在动物园里的标本，只能徒然地“在其他人的留下的档案所保存的思想里，生活并重复生活着他人的生活。”

林科在网上找到中文字幕的《星际迷航》剧集并被其中寓言式的对白所吸引。他认为这段对白精准描述了当今人们对所谓“智能”设备的收藏癖与习惯性的依赖。他草草记下了这段对白，并把它存在桌面顺手可取的地方，每天反复咀嚼它，直到把它背下来。有一天，在网上看完一场韩国嘻哈演唱会后，他想到可以用说唱来演绎这段对白。所以他先后隔五分钟即兴录了两段，然后把

两段连在一起放到同一个画面里。通过漂浮窗口的画中画剪辑，前一个林科与后一个林科形成了对话。略小的前景中的林科念着对白，而另一个大一些的背景里的林科则被覆盖了一层蓝色的滤镜，酷酷地说唱着台词。就像一首永续循环下去的轮唱曲，两者不断相互认可，彼此往复。五分钟的延迟反映出1966年版的电视剧本在作者去世后的改变及其历史的庞然悬置，马歇尔·麦克卢汉或许会将此称为“透过一面后视镜看现在”⁹——事实上，未来持续地在此播放着预告。只有全球无尽的网络资源可以激发这种挪用的好奇心——林科以Skype式的视频会议的形式，用如今全球通用的吵架似的嘻哈手势映照着林科自嗨版的《星际迷航》对白。

林科的实践离不开他的笔记本电脑，他扬言“我的工作室就是我的电脑”。他说这是“一个我可以存放作品的空间，并能在其中想象它们所有的呈现可能性”。林科的艺术调色板是一间充满各类虚拟现成元素的开源资源超市，其中的每个原料都随时唾手可及。艺术家游走玩转于真实与虚构、原版与盗版之间的裂缝中。作者的概念成了双向街，他在这里运用的影音元素只不过是顺路捡到的配料而已。其实，在互联网觉醒的时代，所有事物不都是为了像我们一样的人（like us）而存在吗？

赞作品（Like artworks）

早年，在林科还不算一个知名艺术家的時候，他经常访问contemporaryartdaily.com（每日当代艺术）网站，并从那儿下载全球各地职业艺术家的展览图片。对一个仍未成名的新兴艺术家而言，这些图像成了循礼艺术世界行为的一种存档。它们定义着一件艺术作品应该长什么样，怎么布展，一个艺术空间应该长什么样，怎么打光，用什么样的框合适，为了什么样的效果要用什么样的包装或策略，等等。contemporaryartdaily.com网

站上的这些不会发霉、光照充足的虚拟空间里填塞着多重维度的造物，它们构成了一张蓝图，向林科展示着艺术世界的精美工艺。

在他的电脑暨工作室里，在他的一些出格行为和下载这些图像之间，林科思考了‘艺术 - 作品’ (art-work) 的概念。当时，他已经从一所一线艺术学院毕业了，学院教授们教导他一件作品应该是什么样的 (to be like) ——而作为学生的他顺从了这种“应该” (likeness)。如今，在‘现实’世界独立创作向他展示了一种存在的两难：一件专业的艺术作品应该是什么样的？一些随机的展览邀约让他跟随策展人的思路来考虑艺术作品应该是什么样的，而与此同时，策展人也会反复思考一个展览应该是什么样的。正是这种状态让林科回到了 contemporaryartdaily.com。

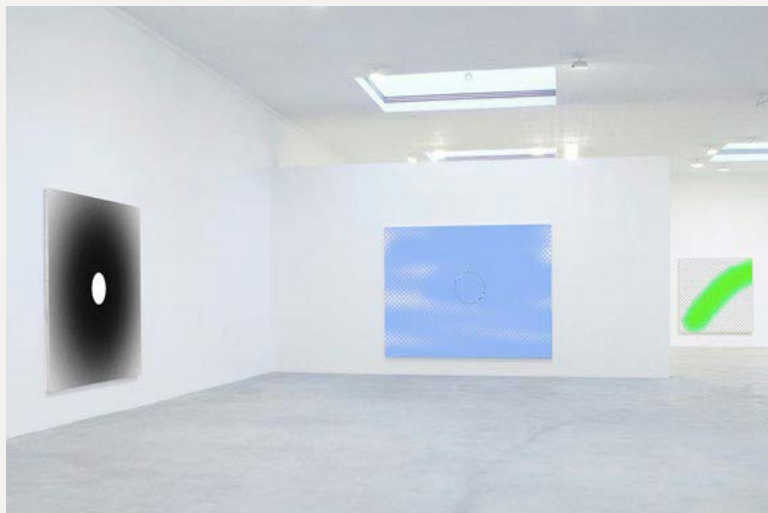
林科贪婪下载的图像不仅成了他研究与崇拜的素材，更成了一张空白的表格，这张表格被一些他在电脑暨工作室里找到的像“艺术作品”的零散图像所填充。从纽约 Matthew Marks 画廊的一张展览图片出发，林科小心翼翼地用以 Photoshop 制作的色块区替换了泰瑞·温特斯 (Terry Winters) 的一组三联画，这些图像让人回想起那种自 20 世纪初流行过并过时的新几何主

义画作。在用了边缘模糊的橡皮擦工具处理这些色块区之后，Photoshop 默认的背景网格层偶尔会露出来，使这些图像有了一种超现实的数码质感。在另一件作品里，镶了大型木框的一张图像挂在了空白的展厅里。画框里原本的内容被替换成了一张林科手和腕表的模糊手机快照，背景里是苍翠的山景。原来这张照片是林科度假时拍的，当时他正在经历某种即视感。这些林科创作的艺术作品的替身是否真的算艺术作品仍是模棱两可的，但这种全新的语境在表演作品的模式里，为审视它们自身创造了一个空间，和一个人在社交媒体里表演自己非常相似。

电脑软件的这种编排能力让艺术家能预览作品，就好像它们已经被制作并呈现出来了。把作品嵌入一个展览场景，则成为了一种可令‘作品’试测其说服力、耐受力与效力的方式。简而言之，林科做的这些假想的展览成为了颠倒人造即视感的一种方式。这些在电脑上想象的内容、框架和生产模式，让作品构建可能会形成的展览，并在这一过程中成为了有关它们自己的故事。林科的虚拟展览是为符合当代艺术性的规则而编排的事件。与此同时，林科构建的这一能引起幻觉的空间也有助于缓解他作为一名艺术家的不安全感。他有效地满足了他想要做一个展览的欲望，但却不用真的

把展览做出来。

在这点赞经济的时代，人们在互联网上的痕迹才是有价值的，而非源素材。在我们越来越多地通过数码图像而非实地造访体验艺术的时候，浏览记录的重要性或许会超越体验本身。林科游走玩转于人造与现实之间的虚幻出错地带，而这种出错恰是我们时代的流行病。去年的美国大选、平日网络上泛滥的假新闻、社交媒体上替我们发声的无数僵尸都是症状。但我们就是喜欢 (But we like it) ！



1 A consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators...威廉·吉布森在其《神经漫游者》(1984) 一书中如是评价赛博空间。纽约：Ace Books. p. 69. ISBN 0-441-56956-0

2 《点赞经济：转型中的社交网络》(The Like economy: the social web in transition), Carolin Gerlitz (伦敦金匠学院) 与 Anne Helmond (阿姆斯特丹大学) MIT7 不稳定平台论坛论文——转型的誓言与危险，2011 年 5 月 12 — 15 日，马塞诸塞州波士顿科技学院

3 摘自《林科，对不起德里克·保罗·博伊尔》(Lin Ke, I'm Sorry Derek Paul Boyle), Mariagrazia Costantino 著

4 Just remember that you are absolutely unique, just like everyone else, 玛格丽特·米德 (Margaret Mead)

5 highly self-conscious, calculated demonstration of what painting could achieve, Honour and Fleming (1982), p. 447

6 http://academyartnews.com/newspaper/2015/04/selfie_vs_self-port.html

7 <http://www.medicaldaily.com/selfie-addiction-people-who-post-self-potraits-social-media-are-extroverted-social-361504>

8 作者与林科的访谈，2016 年 12 月 15 日

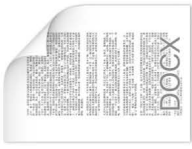
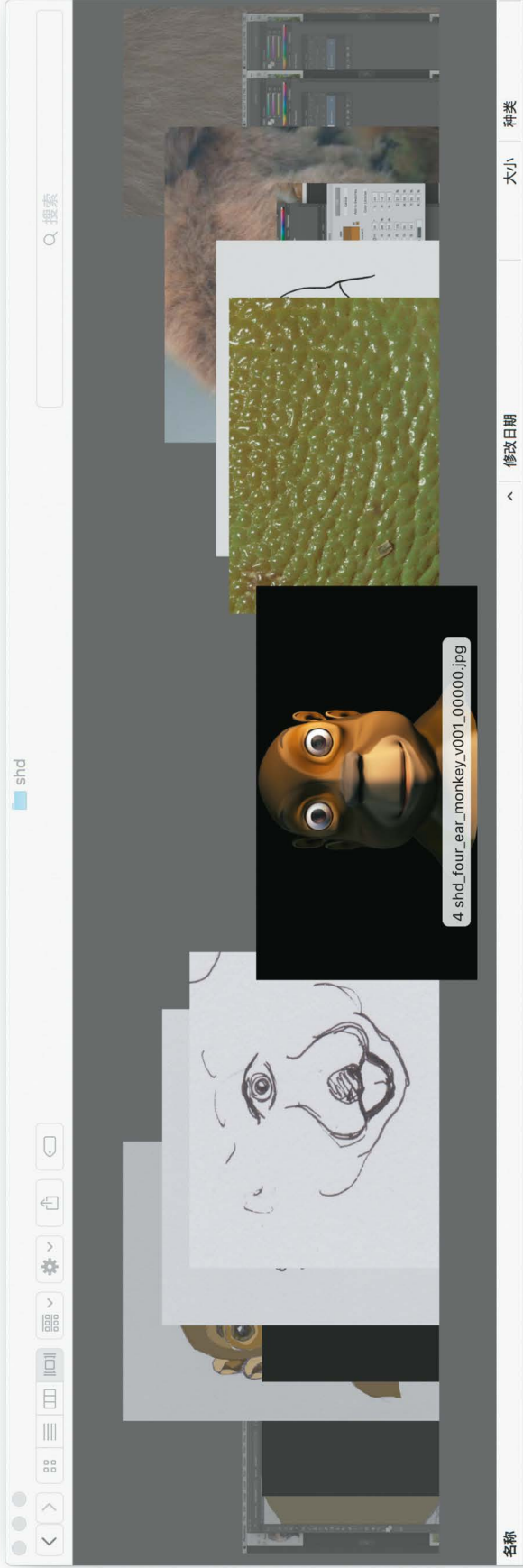
9 looking at the present through a rear-view mirror, <https://marshallmcluhan.com/mcluhanisms/>





拈起竹篲，行杀活令。
背触交驰，佛祖乞命！

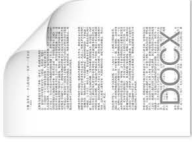
Holding out the short staff,
He gave an order of life or death.
Positive and negative interwoven,
Even Buddhas and patrarchs cannot escape this attack.



CN - Esther_edittnk.docx



Esther Leslie_Shoulders of Giants_Shen Xi...ndon_2015.docx



CN-Hannah_edittnk.docx



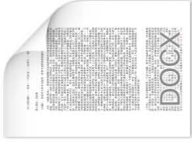
Hannah Black_Shoulders of Giants_Shen Xi...don_2015.docx



CN - lldiscussion_edittnk.docx



Mark Fisher_29 July_Shoulders of Giants_Shen...don_2015.docx



CN-llq&a_edittnk.docx



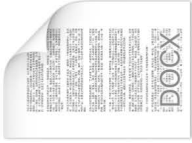
Part II discussion_Shoulders of Giants_Shen Xi...don_2015.docx



CN-Mark_edittnk.docx



Part III Q&A_Shoulders of Giants_Shen Xi...don_2015.docx



CN-Simon_edittnk.docx



Simon O'Sullivan_Shoulders of Giants_Shen Xi...don_2015.docx

男 男

张渊

我有两男人，一女人
我查不到我的出生

你有两女人，一男人
你知道你的出生

山海经里没有我

你出现的地方不多

网上

字典里

我叫“鸟”，却飞不起来

你叫“恼”，纠缠不放

飞不起来，飞不起来

不放，不放

我是一个女人，在两个男人之
间
给我一对翅膀
是否放得下两个男人

你是一个男人，在两个女人
之间
她们把你缠绕
你的心，在云端里

一男一女，看不见世界
因为爱情，走在一起
绑在一块

一女一男，看见世界
当发现爱情中的他们
有同一个父亲

我好像看见了你
像是看见我自己

我不喜欢照镜子

女男女

男女男
我们来扮演彼此

我们来扮演彼此

哈哈，这个剧本很屎，没法和
莎士比亚的比

没法和贝克特的比

我像是在和空气说话

看不见，听不到

现在的电视剧喜欢这么拍

可这里是剧场！

我比你多一个男

你比我少一个女

可你是谁，我怎么知道我扮演
的是你

我能想象

嫩

男

你怎么知道我的存在

我不知道

为什么要有我们？

仓 - 颌

谁

你和我的父亲

啊，我们真的有父亲

不然我们从哪里来

我们没有母亲？

我们不是人，不是两性的
产物

他，为啥要生出我们？

我们还有意义？
他的孩子都有意义？

为了意义，他造了我们
他的孩子都有意义

我长成这样，几乎没有人认识，
还有什么意义

他是人，他很无聊

我和你都是多余的

一男一女（“男女”，试图发
出声音），一男一男（“男男”，
尝试但还是发不出音），一女
一女（“女女”，同样发不出
音），就够了！要我们这样的
干什么，看得就让人眼花

字典里有，古籍里有，人的
嘴里有

你是多余的，有我一个就够
了

那些不认识我们的人，就这样
看着我们，想入非非
我们像是两块哈哈镜，人们在
我们这里变了形

男女男女，男男女女，不男
不女，又男又女，时男时女…
他们好像在我们身上看到了
自己，但又不认识我们

来，干一杯
为了我们的意义

啊？不能动？

不能动

喝多了吧
没有动作还是剧本？

这是一个没有动词的剧本，
没有一个动作

别扯了，没有动作，我干什么
呢

没有行动，没有所谓人物的
行动线

啊！明白了，我在读剧

你像砖头一样，被搬来搬去

（一组EMoji符号: [疑问][糗
大了][流汗][吐][傲慢][发
呆][抠鼻][快哭了][鄙视][委
屈][可怜][吓]，一个无法表
达的表情）

啊，有这么多观众

说话不是动作吗？我有舌头，
我在说话
我的舌头在动，整张脸在动，
头也可以动
动刺咯刺，动刺咯刺，动刺刺
哒刺
动刺咯刺，动刺咯刺，动刺刺
哒刺动刺刺哒
……

安提戈涅的死刑
在牢狱中，最后与他对话的
并不是国王

难道……我没有发出声音？

你们听见了吗？
你们，在哪里？

《“无题”》

1988年 帕蒂·赫斯特 1975
装裱影印照片 大白鲨 1975
10×13英寸 越南 1975
3版, 1AP版 水门事件 1973
第2版 李小龙 1973
慕尼黑 1972
26×33厘米 水床 1971
法国巴黎, 西番加收藏。 杰基 1968

《“无题”》

1988年 别列兹迪文收藏。
装裱影印照片 的喀糖 1974
10×11英寸 午餐肉 1970
1版, 1AP版 美国全国步
第1版 枪协会 1988
加沙地带 1963
26.7×29.8厘米 教皇 1987
波多黎各圣胡安, 零号病人

《“无题”》

1988年 德·布雷克收藏。
装裱影印照片 戴安娜王妃
10×13英寸 诺斯零号奥
1版, 1AP版 利弗病人
第1版 赫尔姆斯迪斯科
瓦尔德海姆包教
26.7×33厘米 皇催情剂图坦
美国纽约, 奈兰

《“无题”》

1988年 私人收藏。
装裱影印照片 最高1986法
8×10英寸 院崩盘股票
3版, 1AP版 市场崩盘 1929
第3版 罢奸股票
21×26厘米 市场崩盘
美国纽约, 票最高1987

《“无题”》

1988年 迈克尔·林恩收藏。
装裱影印照片 波尔布特 1975
10×11英寸 布拉格 1968
1版, 1AP版 机械战警 1987
第1AP版 氢弹 1954
26.7×29.8厘米 幸运转轮
美国纽约, 尼娜和 1988 土豆

《“无题”》

1988年 疾控中心 1981
装裱影印照片 裸奔者 1974
10×13英寸 摇摆靴 1965
1版, 1AP版 芭比娃娃
第1AP版 1960 呼啦圈
26×33厘米 1958 迪士尼乐园
美国纽约, 私人收藏。 1955 3D电
影 1952 羞羞

冈萨雷斯-托雷斯的拼图系列正与当今的社交网络盛况相谐, 它们让我们想到了诸如 Instagram 这样的图片社交网络的运行逻辑。这些题材、视角、情绪碎片化的照片一方面是个体对于正在发生的公共事件和公共话题的个人化筛选和关注, 并以个人立场和经验对其进行互文; 另一方面, 它们也是对个体生活和经验的经营和编辑, 并将之“发布”于公共空间或参与公共话题。

这一过程塑造了个人化的公共性, 也建立了公共化的个人生活/角色, 催化了在普遍和理想状态下的客观公共性和主观个体性之外的一个自我参照的偏差、暧昧地带。

LF

费利克斯·冈萨雷斯-托雷斯巧妙地将摄影转印成小型的拼图, 装在塑料袋里, 简单地钉在墙上。他展现了图像极为脆弱的属性, 及潜在的碎片化和分散的属性。

摄影不仅仅与对现实的转印、描摹和佐证有关。艺术家将回忆的过程变得极为敏感, 从而使摄影产生了错位。记忆本身并不是最重要的, 重要的是摄影可以被使用、拆分、留存, 它也可以与人生中的遗落、

转变, 乃至睹物思人、惧怕消失、欢庆生命种种相融合。在我们遍布私人生活和分享公共观点的社交网络世界, 冈萨雷斯-托雷斯的拼图让我们想起了自我观照的举动, 而不仅仅是自我展示。

LF

靠近一些, 你会在这个黑色表面上看到你的倒影。这上面的文本是一系列词语和年份的组合。你或许认得出其中一些历史上的重要公共事件和人物, 而有些则显得很私人。这些文本共同构成了一种暧昧的历史叙事。这些文本叠加在你的倒影上, 就像一排字幕。你看到你自己的形象正在被他人的历史所描述, 但是这种描述又和你有关。

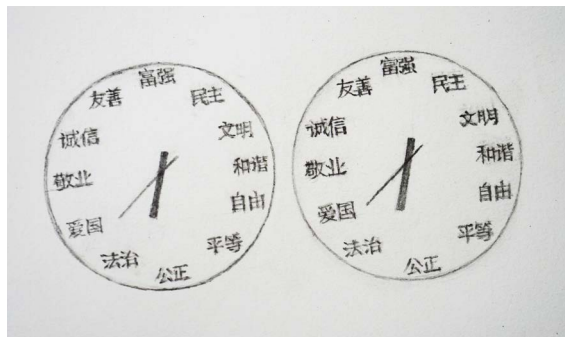
你可以用智能手机上的搜索引擎来检索这些词语和年份的组合。相比冈萨雷斯-托雷斯写下这些文本的时代, 今天我们的眼睛和意识对于这些搜索引擎“关键词”太熟悉了。它们会成为你进入一种历史的门户。

LF

作品中, 本应该有图像的地方却是一块纯黑的底色。上面只有一系列时间、姓名、政治或者媒体事件, 在黑色块面的底部组成了一段文本。

但这黑色之中并非空无一物: 它其实是寻索记忆或者补充潜在图像的独特所在。对于冈萨雷斯-托雷斯而言, 历史的线索, 在被摄影记录之前, 首先存在于每一个体的记忆、梦想和政治意识种种之中。这段文本看起来像新闻纪实性的图注, 但其实它并不完整: 没有完整的语句, 没有清晰的解释, 时间和名字只用小空格隔开。阅读这些文本, 黑色的表面似乎切换成了不同的地点、物品和人。但是这个过程永远不会完成: 一个个体的记忆是琐碎的、不受控制的、感性的。这些文本仅仅体现了一种言说的欲望, 它为记忆赋予了声音, 而非完整的表述。

LF





星巴克左派
Starbucks Left



行动有价，艺术无价。
Action has a price, Art is priceless.



资本主义的哈巴狗。
Capitalism pug.



坐在星巴克，肯德基伯伯却向我微笑。
Sitting in Starbucks, yet uncle Kentucky smiling at me.



高级左派，反资本主义专家。
Advanced leftist, anti-capitalist experts.



不放过一人一畜，不错过一日一啡。
Don't let go of a man or a livestock, nor miss a coffee a day.



富可敌美国。
More money than United States.



资本，聪明绝顶，没有瓶颈。
Capital is devilishly clever without running into bottlenecks.



星巴克应增设阅览室。
A reading room should be put up in Starbucks.



星巴克啊，星巴克。
Starbucks, ah, Starbucks.



在星巴克，不谈生意，不聊人生，要思考社会。
In Starbucks, instead of talk about business or life, we think about the society issues.



星巴克是革命的温床。
Starbucks makes advantageous conditions for revolution.



全世界无产阶级拥抱星巴克吧。
Working men of all countries, hug Starbucks!



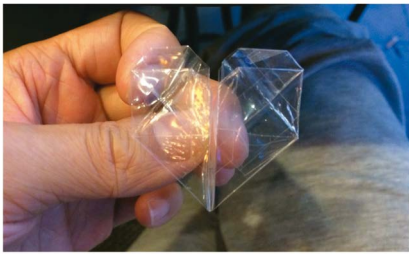
我想知道资本主义的真相。
I want to know the truth about capitalism.



左脑思考，右脑点金。
left brain for thinking, right brain for midas touching.



关注劳资纠纷，伸张正义，为你点赞。
Concern about labor disputes, see justice done, tap on "like" for you.



团结就是力量，不团结还是朋友。
Unity is strength, disunity still leave friends.



明天是未来的节日，后天是世界末日。
Tomorrow is a festival of the future, the day after tomorrow is the end of the world.



在唯心主义、经验主义、现实主义之间纠缠。
Getting tangled in Empiricism, idealism and realism.



左派艺术家是否存在？
Do left-wing artist exist?



强势进驻，惨淡收场。
Invaded aggressively, end tragically.



加盟星巴克是左派最理想的选择。
Becoming a league of Starbucks is an ideal choice for the left.



每一个小区都应该有一间星巴克。
Each neighborhood should have a Starbucks.



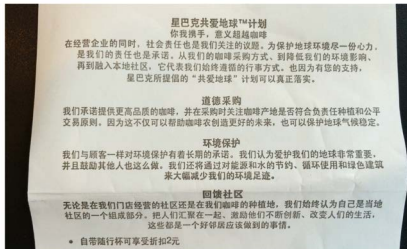
没有什么地方比星巴克更鼓励思考。
Nowhere would encourage us to think like Starbucks do.



阶级斗争依然是星巴克关注的焦点。
Class struggle is still the focus of attention of Starbucks.



中产阶级不需要星巴克。
The middle class does not need Starbucks.



思考、友爱、独立，好顾客；健康、良心、平等，好咖啡。
Think, friendship, independence, good customer;
Health, conscience, equality, good coffee.



赚钱！！
Make money!!!



仆街们，星巴克是爱你们的。
Poor people, Starbucks loves you.



星巴克应该涌现大量引领时代的优秀作品。
Starbucks should emerge a large number of outstanding works those lead the times.



同志们，星巴克，不见不散。
Comrades, see you at Starbucks.

丢失

海像

鳥投

那個

薄冰抱夜我走向你。

我手握無限死街和死巷

成了長廊，我丢失了的我

含芳回來，上海像傷害般多羞

我走向你何止鳥投林，

我是你在盼的那個人。



莫名其妙 110 | 方桌的一条腿比其他三条高 8.5cm 怎么办？（软文写作赏析）

2017-07-08 btr 意思意思

方桌的一条腿比其他三条高 8.5cm 怎么办？（软文像刺客，不宜在文章开头就暴露身份。先提出一个与『欲软商品』看似完全无关、但又与受众的日常生活息息相关的问题，是一种明智的策略。）

（图1）

（软文必须有文有图。据统计，17.2%的读者不看任何文字，68.7%的读者不看任何未变粗、变黑、变红的词。）

哦！沉着冷静别惊慌。我们一起来看看方桌有多大，以及它将被放在哪儿。如果是一个 10 米 x 10 米 x 10 米（把一些文字变成奇怪的颜色是宣告其他文字可以忽略的简便方法，可有效舒缓软文写作压力）的巨型方桌，那么 8.5cm 的误差简直可以忽略不计。（软文要经常分段，以免读者消化不良或在读长句长段时猝死。）

如果这只方桌将放在沙滩上，那么有一个诀窍你不能不知道：你可以把较长的那条桌腿插入沙滩 8.5 厘米，问题就自然解决了！

（动图：『还有这种操作？』）

（插入 GIF 动图可以使受众同时包括 18 岁以上的儿童）

现在问题来了：如果这是一张长和宽皆为 2 米、高 1 米的正常方桌，也需要被放在客厅，那该怎么办呢？（提出更精确的问题，抓住读者的注意力）

一条桌腿长了 8.5cm 足以造成整桌歪斜，令排骨汤倾覆、书籍侧滑、玻璃杯碎裂、手机落地屏碎等重力事故，

严重时更会导致爱情破裂、家庭崩溃乃至社会动荡。（详细指出问题带来的困境，为揭晓解决方案埋下伏笔）

这时仅有沉着冷静就不够了。

（特别大的字号可以使受众包括 35 岁以上的老年人）

（适当的留白和空行是必要的，读者可以开始思考『这个家伙是不是要卖什么了』。）

你需要

（进一步的留白和空行可以延迟答案

揭晓的瞬间，放大即将到来的『你们统统都猜错』的得意感。）

（产品图1）

三本 《意思意思》

《意思意思》恰好是一本长、宽、高皆为 8.5cm 的神书，不但能垫桌腿，更能抽取书中的全彩页面，每天阅读一则冷笑话来防暑降温，环保益智两不误。

（直截了当地揭晓软文真·目的并以最简单的文字解释，有助于加速购买链接的发布。）

（产品图2）

我们特别为本公号读者准备了 3 本装垫桌脚套餐和 7 本装垫桌脚套餐（读者总是需要选择的幻觉，将选项控制为两项最有效），后者除了使方桌恢复平衡外更可以使整桌再增高 8.5cm，可谓超值之选。

3 本装垫桌脚套餐售价为：294 元
7 本装垫桌脚套餐售价为：725 元

（动图2：『可以说是很合算了』）

还等什么？点击[原文链接](#)，立刻下单！

（软文读者通常更享受消费的快感，而不会演算售价之中的数学。若有读者指出套装竟比单独购买更贵时，不妨套用以下句式回复：『亲，此款产品为限量销售，每人限购一件；所以买得越多就越贵。不过别担心，教你一个不管三本七本二十一本的诀窍，你可以选择单买一本、买七次。谢谢，记得帮我点个五星好评哟。』）





问：第一个问题，你会如何描述这件作品？
答：好的。当然：我所做的，是在不改变其偶性（即亚力士多德提出的非本质属性）的前提下，将一杯水变成一棵成年橡树。
问：偶性？
答：是的。就是颜色，感觉，重量，尺寸……
问：你的意思是，这杯水是一棵橡树的象征符号？
答：不是。这不是一个象征符号。我已经将这杯水的物理实在变成了一棵橡树。
问：这看着是一杯水……
答：它当然看着是杯水。我并没有改变它的外观。但这不是一杯水。这是一棵橡树。
问：你说你改变了它，你能证明吗？
答：嗯，可以，也可以。我说这杯水的物理形式保留不变，如你所见，它看着仍是一杯水。然而，为了证实形式上的改变，人们通常会寻求物理改变的证据，而在这里，这样的证据是不存在的。
问：你是不是就是把这杯水叫做一棵橡树而已？
答：绝对没有。这不再是一杯水了。我已经改变了它的实质。叫它一杯水已经不再恰当了。你可以把它叫做任何东西，但不会改变它已经是一棵橡树的事实。
问：这是否只是“国王的新衣”？
答：不是。《国王的新衣》讲的是人们声称看到了其实不存在的东西，因为他们觉得他们应该看到。如果有人告诉他们看到了橡树，我会感到很惊讶。
问：施行这一改变困难吗？
答：不费吹灰之力。但在此之前，我花了很长时间才明白我其实可以做到。
问：具体是在什么时候，这杯水变成了一棵橡树？
答：当我把水倒进杯子里的时候。
问：你每次往杯子里倒水都会发生这一改变吗？
答：不，当然不会。只有当我想要把它变成一棵橡树的时候，改变才会发生。
问：所以是你试图改变的意愿导致了这一改变？
答：要我说的话，改变是意识沉淀下来的结果。
问：你不知道你是怎么做到的？
答：我感觉我所知道的因果关系和这有矛盾。
问：在我看来，你在说你实现了一个奇迹。是不是这样？
答：你这么说是让我受宠若惊。
问：但是不是只有你一个人有这样的本事？
答：我怎么知道？
问：你可以把这件事教给别人吗？
答：不。这本事没法教。
问：你认为把这杯水变成一棵橡树就构成了一件作品吗？
答：是。
问：这件作品究竟是个什么？是这杯水吗？
答：已经没有这杯水了。
问：改变的过程是怎样的？
答：这个改变没有过程。
问：这棵橡树？
答：对。这棵橡树。
问：但这是棵只存在于你意识里的橡树。
答：不。这棵橡树就在这儿，但它的外表是一杯水。因为这杯水是一杯特别的水，这棵橡树也就是棵特别的水。对“橡树”这一类别的思考，或对这棵特别的橡树的构想，不是说要去理解这棵表面上是杯水的橡树。因为这无法被感知，所以也就很难加以思考。
问：这棵特别的橡树在套上一杯水的外形之前存在于哪里？
答：不。这棵特别的橡树在此之前从未存在。我应该指出的一点是，它现在不会、也永远不会套上除了一杯水之外的任何形状。
问：它像这样作为一棵橡树而存在会持续多久？
答：直到我改变它。

P13

背景: Lawrence Weiner, Cat. #278 (1972) TO SEE AND BE SEEN (见与被见), 1972. 展示现场照片, “美国艺术: 创新三百年” (Art in America: Three Hundred Years of Innovation, Shanghai Art Museum), 4月30日—6月30日, 2007. 图片来源: www.guggenheim.org/conservation/the-panza-collection-initiative/lawrence-weiner
前景: 久视不识, 周详, 2017, 椰树牌椰汁风格广告图片生成器

P14

门, 夏目漱石, 1910, 上海译文出版社 2017.3, 吴树文 译, 第891到1096字, 原书为简体字; 图片来自网络

P16

二维码, 《陌生的熟悉字》(http://songshuhui.net/archives/14522), 钢笔手绘, 周详

P17

Rorschach Test No.1, 徐世琪, 2016, 水墨描图纸本, 151.5×105 cm, 由刺点画廊提供

P18

“触觉艺术”系列, 新刻度小组, 展示照片截图, 1988, 图片由OCAT提供

P20

Harland Miller, 图片来自网络

P22

背景: 《噩梦笔记》, 白双全, 2016, 图片由维他命艺术空间提供
前景: 图片来自网络

P23-25

选自《阿里山漫游镜中世界》, 刘易斯·卡罗尔, 1871, 赵元任 译

P26

手写文字: 1967年, 博尔赫斯于哈佛大学的演讲文稿《诗艺》(This craft of verse)中谈及表现与暗示时提到的对文字的认识。摘自《诗艺》, p.150, 上海译文出版社, 2015.6, 陈重仁 译
印刷文字: 周详, 2017
图: 情人, 黄静远, 2017, 数码图像

P27-29

Tableau, Yves Netzhammer, 邱黯雄, 2014, 苏黎世公共艺术项目

P30-33

Thomson & Craighead, Decorative Newsfeeds (装饰新闻), 惠允: Jon Thomson & Alison Craighead

P34

印刷文字引言:《劳动在从猿到人转变过程中的作用》(The Part Played by Labour in the Transition from Ape to Man), 恩格斯, 1876, 曹葆华、于光远译
手写文字引言:《德意志意识形态》第一部分, 马克思、恩格斯, 附《政治经济学批判导言》, 由亚瑟(C.J.Arthur)编辑并撰写导论, 伦敦, 1977, p.103, 中央编译局 译
印刷文字: 顾灵、周详, 2017
图: 认识, 黄河, 2017

P35-37

《人們言說這個世界而這個世界如其所

示: 壹切都将简化为线性直覺》, 吴鼎, 2017, 灯箱, 64×44×3cm; 图片惠允: 吴鼎工作室与东画廊

P39

八大山人选作, 图片来自网络

P41

John Baldessari, 给想卖得火的艺术家的建议 (Tips for Artists Who Want to Sell), 1966–68, 布面油画, 68 1/4 × 56 1/2 × 1 1/2 in. (173.36 × 143.51 × 3.81 cm), 图片来自网络

P42

手写文字:《赤之茧》, 安部公房
印刷文字: 顾灵, 2017
印刷文字引文:《百年孤独》的开篇, 范晔 译
图: 手绘菜单, 龚斯悦, 2017

P43-45

上: 好脾气熊为 Persis 做草裙 (Kind Bear Making Grass Skirt For Persis), 下: 好脾气熊帮 Persis 在小溪里洗澡 (Kind Bear Bathing Persis In Creek), 摄影: Dare Wright, 出版于她所著的儿童书《The Little One》(Doubleday, 1959), 由 Dare Wright Media, LLC 许可重印

P46

印刷文字: 汪汝微, 资深写作者

P47-49

《林科》, 140×200 mm, 176 页, 平装本, 增强现实内容, 另附书签, Tria 出版平台, 2016, ISBN 978–3–906899–00–8; 排版设计: mi dudu

P50

印刷文字引言: 巫鸿, 与王冬龄的访谈, 2017年8月12日, 于OCAT深圳馆B展厅
印刷文字: 顾灵, 2017

P51-53

《普京流泪当选总统》, 摄影, 126×81cm, 2012年, 阳江组
图片提供: 郑国谷
《板桥亭子饭后书法》, 摄影, 126×81cm, 阳江组, 2012年
图片提供: 郑国谷

P54

《Newz!》X “Newz!”, 马思·巴斯 (Math Bass), 布面水粉, 509.9×288.3 cm, 2017, “蜿蜒之门” (Serpentine Door), 上海余德耀美术馆展览现场, 2017, 图片由余德耀美术馆提供

P55

图: 脑神经线 (文殊师利, 女媧, 盘古, 太上老君), 郑国谷, 图片提供: 郑国谷

P56-59

收入朱岳的小说集《说部之乱》, 版权归属于后浪出版咨询(北京)有限责任公司
插画: 子杰, 2017

P60

chonggeng 成功手卷, 陈陈陈, 2017

P61-62

上: 传播精灵书签符, 黄山 @ 山河跳!, 2017
下: 逝去符, 黄河 @ 山河跳!, 2017

P63

上:《迷你》, p.563, btr 著
下: 纪尧姆·阿波利奈尔 (Guillaume Apollinaire)《加利格拉姆》中的一首诗, 顾灵 译

P64-65

少女, 鸟头, 2015, 97×240×5cm, 摄影|装置, 木、蟒皮、24k 金箔, 英国伊尔富收藏级相纸, 中国传统漆艺, 中国传统国画湿裱技术, 手工银盐照片, Edition of 5

P67

焦孔多通便水广告标签, 图片来自网络

P68

《Dialogical Abraison》视频截图, Yves Netzhammer, 2017

P69

图: 第一集, 刘野夫, 2016, 展览现场照片, 图片由艺术家及魔金石空间提供

P70

《杠 No.34》, 段建宇, 27×40 cm, 2013

P72

亲特网加, www.chinternetplus.com, 苗颖, 网站, 2016

P77

《我哭只因我爱你》(I Cry Because I Love You), 2016, 翠西·艾敬, 霓虹灯, 80×200.5×4.8 cm, 图片由杨锋艺术与教育基金会提供; 此件作品曾参加由比利安娜·思瑞克在有空间策划的“所见非所得: 一个关于杨锋艺术与教育基金会的展览”。有空间既是一个办公空间, 也是一个展示空间; 这件作品在空间中似乎也同时发挥着屏风的功能。

P78

《万用抗议牌》, 刘辛夷, 2010, 木板、颜料、丙烯, 450×228×80cm
中文:《禅宗无门观》, 无门慧开禅师, 南宋
英文:《禅内, 禅骨》, 保罗·李普士 (Paul Reps), 1957

P79

《巨人的肩膀》素材库, 沈莘

P81

“无题”系列, 费利克斯·冈萨雷斯-托雷斯 (Felix Gonzalez-Torres), 版权所有: Felix Gonzalez-Torres Foundation; LQ= 李棋, LF=Larys Frogier, 文字段落选自上海外滩美术馆“费利克斯·冈萨雷斯-托雷斯”同名展导览册, 由上海外滩美术馆惠允
图: 情人, 黄静远, 2017, 纸上铅笔

P82-83

星巴克左派, 林奥劼, 图片由艺术家林奥劼与亚洲当代艺术空间提供

P84

致传统, 萧开愚, 图片惠允: 萧开愚

P85

广告: 意思意思公众号, btr

P86

迈克尔·克雷格-马丁 (Michael Craig-Martin), 《一棵橡树》(An Oak Tree), 1973, Assorted objects and

printed text under glass, glass on shelf: 5 7/8 × 18 × 5 1/2 inches (15 × 46 × 14 cm); text panel: 12 × 12 inches (30 × 30 cm) Collection: National Gallery of Australia (澳大利亚国立美术馆藏)

P88

图片上方“WordArt”为 Microsoft Word 2016 默认艺术字造型叠加 Maria Anwander & Ruben Aubrecht, Untitled, 2012, sculpture, welded wire mesh and painted polystyrene letters, 100 × 280 cm

鸣谢 (排名不分先后)

李博文, Karen Smith, 费大为, 龚彦, Brook Ashley, John Ogilvie, Quentin S. Crisp, 李振华, 刘畑, 林嘉欣, 芬雷, 王懿泉, 阿明仔, 钟云舒, 蔺佳, 许梦琦

《久视不识》

编辑: 顾灵, 周详

设计: mi dudu

* 杂志中未标明作者或出处的文字, 均出自编辑之手。

部分参与者个人简介: (排名不分先后)

顾灵, 作者、翻译、编辑、策划人, 关注个体创作、机构生态与跨领域实践。

周详, 就职于上海报业集团, 从事媒体经营管理, 业余写作者、翻译、程序员。

朱岳, 1977年生于北京, 已出版小说集《蒙着眼睛的旅行者》《睡觉大师》《说部之乱》, 曾是动画电影《魁拔》的编剧之一。

子杰, 1985年生于广西, 曾居住在北京。是一个漫画家、写作者和行动者。

翟畅, 策展人和写作者, 现任 Para Site 艺术空间副策展人, 生活和工作于深圳和香港。

路东, 诗人、批评家。

段建宇, 1970年出生, 工作和生活在广州。

林奥劼, 1986年出生于广东广州, 现工作并生活于广州。2015年与艺术家胡向前、林敬新创办了广州画廊, 担任艺术总监。

郑国谷, 生活工作在阳江, 艺术家。

萧开愚, 诗人, 打一点杂。

黄静远是一名生活在北京的艺术家和写作者。

李博文, 毕业于伦敦大学金匠学院, 是一名有假东北京音的作者。

陈玺安 的展览小说用同人的主体策略书写展览评论。他曾于2015年获得摩纳哥皮埃尔王子基金会的当代艺术写作奖, 目前为长征计划研究员。

btr, 作家、译者、评论人。出版有《迷你》、《意思意思》等。译有保罗·奥斯特《孤独及其所创造的》等。

WordArt

JUST ANOTHER WORK
OF ART WHICH WILL NOT
GO DOWN IN HISTORY

展 评
Exhibition Reviews





（黄青 | 文）纽约古根海姆美术馆呈现大规模中国当代艺术的展览“1989 后的艺术与中国：世界剧场”，临近开幕前夕被迫撤出三件作品：黄永砅的《世界剧场》（1993）与《桥》（1995），徐冰的《一个转换案例的研究》（1994），以及孙原和彭禹的《犬勿近》（2003），美国动物保护者协会强烈抗议作品“残暴”对待活体动物，有团体甚至以生命和武力要挟，网络上参与请愿的民众多达八十多万人。这一片抗议声恰巧揭露了展览面对的最根本挑战：中国当代艺术是否可能被西方主流所理解。

在展览前言的一角，黄永砅的经典装置《中国绘画史和现代绘画简史在洗衣机里搅拌了两分钟》（1990）戏谑地引出这一策展的考量。步入主空间的高厅，即是黄永砅“被掏空了的”装置，八边形控制结构浮于凌空的蛇形桥廊之下，原本的昆虫“竞技”无缘目睹，剩下的装置躯壳犹如闭幕的舞台，观众凭借作品说明，想象可能的“戏剧”体验。讽刺的是，黄永砅的本意在于物化反现代主义价值体系的批判，如同为理论架构的世界创造一个微缩景观；而眼前这一空置的建筑，一如重返现代性的魔咒。当艺术家获悉抗议风波时，正在由巴黎飞往纽约的途中，便随手“挪用”法国航空的弃物袋，回应这种“暴力式”的消音——严酷的法则固然难以目睹，但其存在的真实不容否认。在装置的一旁，“纸袋”连同作品孕育初期的手稿一并展出，作品的维度其实已经完满。《世界剧场》“未揭幕就落下帷幕”，“观者”触动的戏剧性转变，“恰逢及时”地完成了艺术家对于当前社会与文化语境的测试：传统的“观者”身份其实已在消逝，“看”不再是产生观点的根据，社交网络作为日益主导的传播媒介，已然转变了大众作出价值判断的机制。另外两件“被禁”的录像作品同样以“消音”的状态呈现在原定展厅，电视机屏幕的一旁是作品介绍与艺术家声明，《犬勿近》的屏幕定格在标题页面，而《一个转换案例的研究》则索性以黑屏的面貌展示。

展览的标题引用黄永砅的“世界剧场”，无疑旨在打破国境的疆域，以普遍的法则探究艺术与生活的关系，同时拷问艺术与现实的边界。三件作品被禁恰恰是因为艺术企

陈箴，《福倒福到/佛倒富到》铁、竹、塑脂佛像、洗衣机、电脑显示器、轮胎、自行车、电扇、椅子、家用电器、其他现成品，绳子，整体大约 350 x 800 x 550 cm，1997年 Courtesy Galleria Continua, San Gimignano/Beijing/Les Moulins/Havana



图援引现实的残酷，而置身这一现实之外的观众则无从考量其缘由。以此，与展览同期的放映项目“打开：电影中的中国”，涵盖了2001至2017年间制作的二十部纪录片，十余位独立电影人采取自下而上的探究方式，聚焦工人、农民、外来务工者、民间艺术家等边缘群体的社会生活事件，捕捉中国的体制现状及其不可抹杀的真实。

整个展览一共囊括七十一位艺术家与团体，一百五十件作品，从1989年冷战结束至2008年北京奥运，以新中国的

经济建设及社会现象为背景，注解艺术家及其创作的关系；同时，以标志性的展览与艺术团体为支点，策展人处心积虑地描绘阶段性的艺术环境与思潮：圆形大厅的六个坡道上，分别摆设黑色“档案柜”，相应陈列展览文献及艺术刊物。1989年的“中国现代艺术展”作为历史的拐点，是八十年代的高潮，亦是青春激荡的终点。廊道中央的大面投影幕，循环播放当时摄于北京中国美术馆布展前后的照片；其阻隔人流的位置设定无疑是要与每一位观众迎面“撞击”，直观年轻艺术家不归的无忌与热血。作为当时的参



展作品之一，耿建翌的《表格和证书》（1988）诙谐地讽刺冠冕堂皇的规章制度，同时调侃所谓非官方的先锋艺术家期望得到体制内认可的矛盾心理，预示1989后的艺术生产制式。

九十年代的经济变革促使艺术家关注日常生活、大众心理，以及社会作为一个系统所暗藏的机制。张培力的《水——辞海标准版》（1991）调用当时的新媒体录像模拟官方的形式，中央台新闻联播的内容代为“水”的《辞海》释义——

符号化的权威瞬时显得荒谬，仪式化的形体从而瓦解。回应经济发展的城市症状，活跃于1990至1998年间的“大尾象”工作组，以一种貌似狂欢的姿态，庆祝相当富裕的物质生活。其集体性装置用足各种廉价装饰及消费品，加以床、沙发、浴缸等家具，搭建出一幅繁复无序的浮夸生活景象。他们似乎从未来的角度回视当下，考古式的物件陈列，掺插其间的幻灯机播放九十年代的生活照，一如建构适时的大众生活，以重现即时的浮躁与空洞。颜磊与洪浩的合作项目《邀请函》（1997）则将这一心理症状指向艺术家群体本身。经济体制的开放直接触动了西方对于中国当代艺术的关注，艺术家纷纷期望受到国际认可，参加全球性展览，如德国卡塞尔文献展。颜磊和洪浩则玩笑式地杜撰了一百封邀请函，仿造文献展的信头与图章，分别邮寄给各个艺术家。同时展出的有颜磊的嘲讽“插画”《去德国的展览有你吗？》（1996）：主人公身着剑道服饰，配备头盔与利剑，中文标题赫然写在头顶，下注拼音，背后是不明身份的红旗飘扬在好似宇宙的天空之下。

这一资本社会营造的心理隔阂在陈箴的装置中浓缩为跨越时空的文化课题：《仓促的分娩》（1999）悬置于美术馆的圆形大厅上空，由数百个废弃的自行车轮胎交缠成一条二十米长龙，龙肚缀以儿童玩具车；塔楼的五层展厅内，《纯真之光》（2000）凌空驾于廊道上方，婴儿床被无数塑料线所缠绕，内置的暖色光源向外发散不尽的光芒。沿途进入空间，观众首先被一股青草气息所笼罩，《福倒福到/佛倒富到》（1997）的一片葱郁竹林继而出现，下杆的枝叶被剔除，头顶上方架起铁网，零散地倒挂批量生产的多种塑脂佛像，穿插九十年代的家用商品，如自行车、轮胎、电脑显示器、风扇、冰箱等。陈箴的作品将悖论的两面并置其中：传统理念与文化价值作为形的存在，其物理的呈现却寄托于现代化的产品；全球机制引导的自由资本主义市场，其持续性的批量生产最终不是满足人类的物质需求，仅是资本促使下的自卫式供给；而这一过程中的“推陈出新”，注定是以“过去的‘理念与价值为代价，物质消费的同时，是精神的消耗殆尽。可以说，展览成功地为西方社会普及了中国当代艺术的主基调，即社会现实与艺术创作的共生与互生。

展览现场图，David Heald | 摄，© 所罗门R古根海姆基金会



(Linda Pittwood [琳达·皮特伍德] | 文, 莫梦雅 | 译)
光影欢宴与画布交织, 觥筹交错间思想交锋碰撞。曼彻斯特当代艺术博览会 (The Manchester Contemporary) 的开幕之夜依旧提供了诸如会晤、营销以及展会概览等丰富多样的高效活动。

今年是 Buy Art Fair 举办的第十年。该博览会有一个固定项目, 即“策展”。自 2009 年以后, 其作为曼彻斯特当代艺术博览会而广为人知。与之相比, Buy Art Fair 的其他活动则既不具有当代性, 也没有广泛的参与性。曼彻斯特当代艺术博览会不仅有商业画廊、艺术家空间、艺术院校、当代艺术代理机构和场馆的积极参与, 同时还包括诸如伦敦皇家艺术学院等学术机构。不同的艺术组织被凝聚在各个拥挤而狭小的展览摊位, 为观者们提供一个宝贵的机会, 来深入了解时下当代艺术的潮流与趋势。而如今, 在除伦敦以外的其他城市, 依旧没有类似的活动。本次展览的所在地曼彻斯特中央会议中心 (Manchester Central Convention Centre) 之前是一座火车站, 而展览的地理位置向城市中心转移, 宣告着其有意成为北英格兰地区年度重要的艺术活动之一。

然而, 本次博览会仍存在诸多话题争议, 尤其以曼彻斯特当代艺术展在该艺术博览会的地位如何为甚。它与弗里兹

艺术博览会、巴塞尔艺术博览会等不同, 后二者具有高水平的策展活动和极其成熟的同质化策展流程。让观者感到舒适的同时, 又能保持每位艺术家和每个艺术品牌的灵韵则是本届曼彻斯特当代艺术博览会其中的一个问题。另一个问题是每个展位都希望充分展示其作品, 尽最大可能让它们受到广泛关注, 而这有时可能会擦出火花, 让整个展览大放异彩。

今年的曼彻斯特当代艺术博览会出现了一些别具一格的主题。例如采用业余手法制成的超现实主义陶瓷制品, 奇异的互联网引用, 恶搞及其艺术衍生品, 黑白 (在摄影作品上用笔绘成的) 涂鸦。我将列出 5 位我认为不可错过的艺术家, 虽然掺杂了个人主观感受, 但仍具有一定的代表性。

毕业于皇家艺术学院绘画专业的碧翠斯·莱蒂斯·博伊尔 (Beatrice Lettice Boyle), 代表位于伦敦的克里斯蒂安·戴伊独立画廊 (Kristian Day) 参展, 她的作品集中体现了几位参展艺术家的超现实主义影响力。她将绘画作品从画布直接延伸至墙面, 将鲜花插入置于基座的精致陶制花瓶内, 花瓶形似德·基里科绘画作品中的女性骨盆。尽管她运用了时下非常流行的罗斯·怀利 (Rose Wylie) 式的

展览现场图, 2017 曼彻斯特当代艺术博览会 | 图片提供



松散粗犷的笔法,但是将不同的元素与切入点置于其作品中,既引人入胜,又能让观者驻足于她的世界。

另一位“超现实主义艺术家”薇妮·赫伯斯坦(Winnie Herstein)的作品则更加温和。她代表“真爱无限”(Love Unlimited)参展,这是一个由来自苏格兰格拉斯哥的艺术发起的项目。赫伯斯坦的作品运用了视频和文本,但吸引我的是四幅以水龙头为主题的裱框手绘作品。在创作中,她巧妙地处理了有关水管、机械、手工制品与工业材料的主题。艺术家在一次采访中表示,她认为:“应当将艺术作品和其研究内容紧密结合……而在幕后,辞藻被华丽雕琢却被潦草书写。”她将其实践与口头叙事的传统原则进行比较,认为应当更加深入挖掘其作品中的含义与隐喻。当然,单纯地发现其绘画中的表面价值也未尝不可。

另外两位画家的作品,有力地反驳了认为绘画艺术已经过时的观点。第一位画家是刚刚获得曼彻斯特艺术学院(Manchester Art School)美术硕士学位的珍妮·伊顿(Jenny Eden),代表其母校参展。她的绘画作品中透露着清新与果断,不仅展示了她的专业实力,也体现了她谨慎的画风。伊顿的作品看似浑然天成,但是不管有意与否,在其舞动的松散笔触之下,都有着强烈的结构。明暗色彩的相互交织,光束的多姿变幻,瓦解了抽象与现实的二元对立。

另一位画家路易斯·乔瓦内利(Louise Giovanelli)同样毕业于曼彻斯特艺术学院,携手曼彻斯特艺术机构国际三号(The International 3)参加本次展览。乔瓦内利的绘画作品取材于艺术史中的文艺复兴时期的人物画。与伊顿类似,她探索了绘画自身与表征、所见、抽象之间的互动。通过清新脱俗与非比寻常的绘画技法,乔瓦内利让历史上著名的画作自然地流露出当代感。

伦敦皇家艺术学院的在校生林德赛·曼蒂克(Lindsey Mendick)代表曼彻斯特凯瑟菲尔德画廊(Castlefield Gallery)参展。她运用蹩脚的“极繁主义”(maximalism)设计风格来呼应当下艺术潮流。她的作品填充了整个展位,包括陶器制品、纸板结构以及仿真壁炉,这让整个展位充满了活力与生机。曼蒂克将其装置作品命名为“必须更加努力尝试”(Must Try Harder),这也许是因为她选择用业余的手法来进行创作。虽然她看似摒弃了美术或手工技艺的传统原则,但是她运用这种毫无章法的手法,创作出了具有装饰艺术风格的杯具和花瓶。曼蒂克的作品暗示了展览本身最后的焦虑:如果将你喜欢的作品置于展览之外的环境,它还会保持其灵韵吗?

展览现场图,2017 曼彻斯特当代艺术博览会 | 图片提供



展览现场图，萨尔茨堡现代博物馆 | 图片提供



（林三维 | 文）踏进疑似办公室的布景，木板发出唧唧叫声，左方的书桌摆放着摊开的簿子和眼镜，右方是挂在墙上的帽子和雨伞。风扇转个不停。一切准备就绪，空间设定令人以为房间主人刚巧外出，而物件尚有余温。

我坐在沙发上，像是等待被接见的访客。目光匆匆在不同的流动影像间游走，尝试将眼前的蒙太奇影像拼凑出逻

辑。俄国十月革命的主要领导人列夫·托洛茨基（Leon Trotsky）义正辞严地发言；荡入爱河、无心工作的女子（托洛茨基的秘书）对着全身镜，重复抛下一张又一张的纸；打字机和纸张浮游在水中；门的荧幕瞬间出现女人的侧面轮廓……

这个像是为了拍电影而搭建的实景是南非艺术家威廉·肯特里奇（William Kentridge）的五频道影像装置《O 情感机器》（*O Sentimental Machine*），题目源自托洛茨基的声明“人是有情感但可控制的机器”（Humans are sentimental but programmable machines）。半人半机械的女子因荡入爱河而变得疯狂。镜头一转，肯特里奇把托洛茨基的头变成巨型扩音器，幽默地物化俄国领导，托洛茨基和秘书面对同一命运，二人的头颅被巨型扩音器取代，颠倒了艺术家对声明的看法。随着眼球不停在数个影像之际徘徊，我对他的作品有了另一种解读。他的作品正是对抗托洛茨基的说法，在理性的呈现下，埋下巨大的情感力量。

《O 情感机器》首次亮相于第 14 届伊斯坦堡双年展，如今在萨尔茨堡现代博物馆（Museum der Moderne Salzburg）展出。肯特里奇的大规模展览“厚重的时间：装置与舞台”（*Thick Time: Installations and Stagings*）分别置于博物馆的两个场馆——位于僧侣山（Mönchsberg）上的展馆集中展出艺术家的录像、装置作品，而在旧城区、充满巴洛克色彩的现代博物馆则以肯特里奇与剧场、歌剧相关的创作为主。

2017 年，肯特里奇受萨尔茨堡节（The Salzburg Festival）的邀请，执导阿尔班·伯格（Alban Berg）的歌剧《沃采克》（*Wozzeck*），并在萨尔茨堡作公演。他对伯格的作品绝不陌生，曾执导其另一套歌剧《Lulu》。《沃采克》聚焦第一次世界大战的法国东部军事区，受战争摧残的士兵因妒忌而杀死心爱的女人。炭笔画成了巨型布景，分割的头部骨骼、失控的飞机、荒凉的森林配合伯格的无调性音乐，表达人性的疯狂和战争的残暴，通天弥漫颓废景象，现实与恶梦连成一体。

肯特里奇热爱歌剧、舞台，而我们在他的作品中，不难发现戏剧的特质。恰似迷你剧场的《长笛准备》（*Preparing the Flute*）的外形是镜框式舞台。从正面观之，装置极有透视感，装饰华丽。经过框外框内的分隔，观者清楚得知





展览现场图，萨尔茨堡现代博物馆 | 图片提供

面前是一场戏。《长笛准备》播放他的炭笔素描动画，以莫扎特的歌剧《魔笛》（*The Magic Flute*）为基调。这部莫扎特写于生命最后一年的歌剧，描述失衡的世界、日夜、阴阳陷于一旦，所有事物二元划分，各不相干。在日的世界里，受烈日毒晒，万物得不到休息；夜的世界，万物终日被黑夜笼罩，没有养分。肯特里奇的作品以指涉南非种族隔离政策和殖民主义见称，那固然与他的父母同为反种族隔离的律师有关。他对于分隔的质疑展现于光影相互渗透、黑白互补的画面，而艺术家的暗黑笔触、模糊和揉擦的线条、留白加强宇宙万物、流星划过黑空的混沌感，像歌剧的内容，日夜结合、阴阳协调，强调社会的多面向才是理想的社会状况。倾听莫扎特《魔笛》夜之皇后的咏唱，随着那不断向上飘升，令人精神为之一震的高音，在那短短20多分钟，我们仿佛经历日月盈昃、辰宿列张。

时间延长、浓缩是剧场本身的特点，镜框式舞台的设定，令昼夜、季节的变化几尽发生在一刻，而否定时间线性发展、时间之反刍和重述贯穿于肯特里奇的作品。最鲜明的例子必然是《对时间的拒绝》（*The Refusal of Time*），他把我们已知但无形的东西变得有形和可见，作品显现对人类感知时间的质疑。在五频影像的场景换置下，我们看到人类测量时间的种种方法，从农业社会参照自然，到各国开展对时间的掌操，发明出各式各样的测量科学仪器、地理版图等等。置于中央，名为“大象”的机械装置蛮有节奏地呼吸，时针、分针和秒针摆动表示规律、人类文明的重要发明，正如工人的生活作息以厂内的大钟为首，也是由上而下的操纵，同时也是人类通往现代化的象征物，而人物大都不断重复运动，像卡式带坏掉、唱片机跳针的情况。在《对时间的拒绝》中，艺术家将时间物质化，亦表明他对历史进程、所谓的文明发展有所保留。

南非在结束种族主义统治之前，经历了极端的现代化进程，一方面是非洲经济最为发达的丰饶之地，白人高度现代化的社会；另一方面却是黑人的落后社会。在现代化过程中，南非政府严厉地推动种族歧视政策，加剧贫富悬殊现象。肯特里奇的作品时常见到科学的痕迹，像时钟、扩音器，甚至是天文学、弦理论等等。但其作品的重点不在于讨论科学，而是透过作为表现形式和一种隐喻的科学，表达对现代化历史进程的深思。在《对时间的拒绝》的最后一幕，人们由左至右，兴高采烈地前往未知的目的地，懵然不知道自己即将被黑洞吞食。所谓的进程，到底是谁的进步？



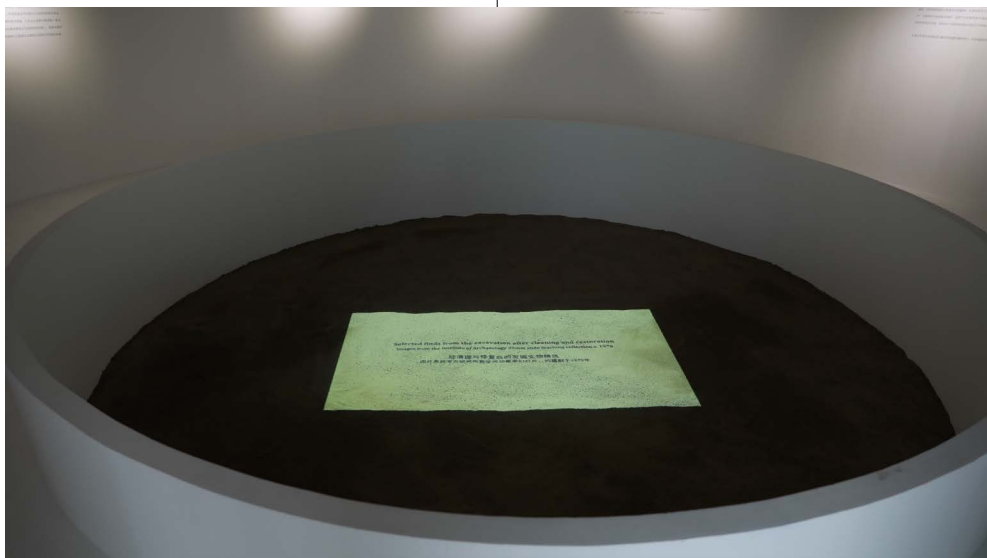
（刘希言 | 文）即便到了信息网络发达和迈入全面博物馆时代的今天，学习艺术史、文化遗产和考古的主要方式仍然依靠书面知识，借助书中的图像和文字描述来建立最初的知识雏形。虽然可能会在之后某些面对实物的阶段，因想象真实与实际真实的冲突而产生对图像的不信任，但假设全部依靠实物去展开研学在实际操作上却又诚然是一种空想，所以作为知识生产者的艺术史研究者，一方面以图像记录的方式传播尽可能真实的知识，但另一方面他们也不断思辨这种传播方式。因此，关于拍摄文化遗产图像真实性的怀疑，以及文物脱离原有位置的利害博弈等讨论在艺术史研究主体的周边不断发声。这些讨论至今未有定论，并且可能在未来也不会，但有一些讨论和实践的结果却可能为当下的研究学者提供一些在艺术史和考古研究上的新思路。OCAT 北京研究中心近期举办的关于探讨多种图像手段与历史知识关系的“遗址与图像”展览就是其一。

该展分为两个部分，第一部分为牛津大学考古研究所历史环境图像资源库策划的“遗址·实物·传记：考古与摄影”（雅西·埃尔斯纳等策展），第二部分为芝加哥大学艺术史系东亚艺术中心策划的“天龙山石窟和造像：历史照片与新图像技术”（蒋人和等策展）。这两个展览基于两所大学的专题研究项目，在具体的展示中没有文物实物，而是以静态摄影和三维图像两种迥异的手段呈现了新旧两个时期以图像建构遗址和历史的两种方式。虽然最终的目

的是同一的，但两个策展人对这两种方式所构建出的真实的态度却值得玩味。

第一部分中的主体部分无疑是“萨顿胡船葬遗址的发现”，一个圆形沙堆上以老式幻灯片的方式投影着 1939 年该遗址发掘的过程。这些图像记录了考古学家发掘、清理、测量的工作现场，也记录了文物出土的时刻。但对于整个英国历史学界来说，这次发现不仅仅在于文物本体，而是这些文物成为盎克鲁—撒克逊时期的一个重要佐证。曾经被认为是神话和杜撰的该时期王室墓葬的描述与该船葬遗址相契合，以及发现了王室徽章图案标识的随葬品等，都证实了盎克鲁—撒克逊时期的“真实性”，尤其是这些证据又以摄影的方式被记录下来。正如罗兰·巴特指出的，相较于任何门类的艺术，唯有摄影因为能够证实一个客体或一个事件“曾经存在过”，因而是一门“真实性的艺术”（即便这种真实并不是所有照片中都能够传递）。摄影技术用于考古挖掘，使得这些遗址和文物成了实际的真实和历史的真实。但在这个基础上，有两种情况将这种真实打了折扣。一方面，拍摄者的意志隐含在照片中，当他们的意志强于被拍摄者的真实时，那么这些遗址的真实性又可能遭到质疑。譬如在另一个展厅展示的英国巨石阵的一组

展览现场图，OCAT 北京馆 | 图片提供



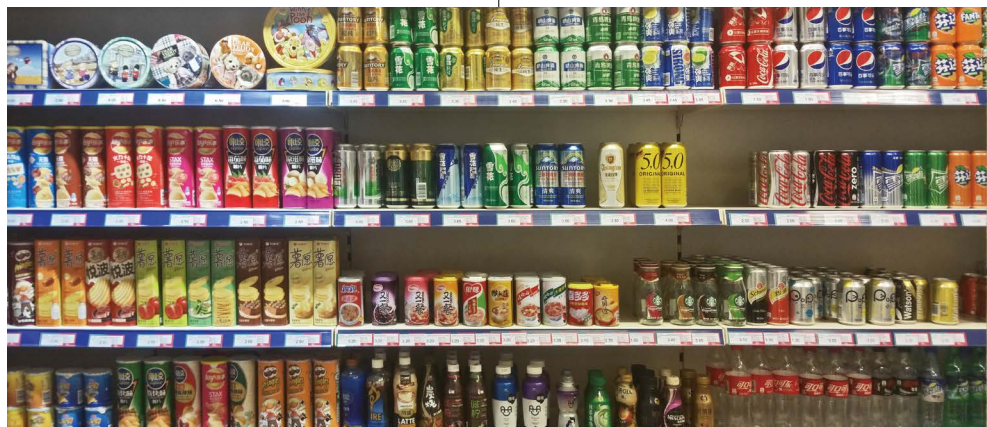
图像中，可以明显地看到早期的图像更重视构图的浪漫感、人与巨石阵的关系，巨石阵本身的巨大体量和整体性直到较晚的后期才成为图像主题。另一方面，作为图像的观看者，他们最终面对的是发掘过后、修复过后的图像，可能是偏离最初真实的遗址。譬如，1970 年的一张希腊雅典的奥林匹亚宙斯神庙图像中，已经没有了 19 世纪晚期图像中还保留的柱顶上的方形石料，而这种认知也在后来的传播中被默认，也就是观看者实际上被灌输了一个虚假的真实。这样的例子在展览中还有许多，也许可以借此揣摩策展人在展示这些珍贵图像背后的暗示：在知晓图像记录真实的同时，也要保持对它给研究者带来“真实”材料的怀疑。

第二部分在伊始处列明了天龙山石窟造像的流失情况，以及天龙山石窟现在格局的线描图，基本可以用四散和残破来形容。对于现在的观看者来说，无论是在山西的天龙山，还是在某个博物馆里面对某个造像的局部，都不可能获得一种对天龙山石窟的真实认知。因此，策展人在这个部分提出了一个构建真实的可能，是否可以借助已有的图像和技术构建一个“真实的天龙山石窟”。得益于芝大对早期天龙山石窟图像和这些流散造像局部的整理，以及太原理工大学艺术学院利用数字技术的扫描和复原，这个可能在展览中被实现了。展览中首先展示了几个例子，譬如如何将现藏于大英博物馆的 16 窟护法头像利用数字技术“归位”。最终展览以 2 窟整体的三维还原为这个设想做了一

个完美展示。观看者在等比图像的帮助下，真实地站在现今残损的 2 窟空间中；带上 VR 眼镜后，在虚拟的世界中又“真实”地站在了 20 世纪初还完整的石窟中。事实上，三维扫描、数字还原的技术应用于文物保护和研究在国际上已较为广泛。但这又不免回到一个老问题，这种构建的真实是“真实”么，无法面对真实本体的时候，面对一个真实的摹本是否是在面对“真实”。这个问题人们始终在讨论，有人坚持文物或艺术品应该回到它原有的功能性位置，让观看者面对实物；有人信服虚拟观看同样会对感官带来刺激，并且会给研究者提供真实全面的材料。虽然前文也已经提到这是没有答案的问题，但展览也在尝试给出其个人化的答复，即这取决于对真实的定义将用于何种语境下。

虽然该展览是 OCAT 年度学术讲座的呼应，两个展览中也有对 6 世纪左右中西文物图像不同处理方式的部分，看似可以作为讲座主题“比较主义”的延伸，但实则这两个展览的文物主体在没有横向联系的条件下，被拿来比较的意义并不大，反倒是要注意策划者以图像的方式去回应遗址的真实性、构建真实的可能性的视角。他们让研究学者反思所面对的图像是否真实，也为研究者提供更广阔的图像，这才是展览的意义所在。

展览现场图，OCAT 北京馆 | 图片提供



我跟收银员聊了聊。她告诉我，常有街上路过的人进来买面条，然后她就不得不告诉他们，丝毫不带讽刺：“不好意思，都是空的包装袋。”像在群展“美国超市”（American Supermarket，纽约，1964）中，本·布里洛（Ben Birillo）、保罗·比安切尼（Paul Bianchini）、安迪·沃霍尔（Andy Warhol）、贾斯帕·琼斯（Jasper Johns）和罗伯特·沃兹（Robert Watts）等多位艺术家

102



用日常食品的拟象填满的杂货店，徐震超市营造出一个沉浸式环境，将艺术与日常生活等同，打破艺术家与杂货店老板、收藏家与超市顾客之间的区分。

不同于“美国超市”，徐震超市剔除了商品的物质内容物。拿着这些空瓶和塑料纸包装，人们无法感受到其装满时的重量，或在摇晃时听到其中动静，而这些往往带给人们某种满足感。在达米恩·赫斯特（Damien Hirst）的“药店”（Pharmacy, 伦敦，1992）中，处方药的包装盒整齐排列在架子上，将观众的注意力集中在批量产品的包装膜上。与日常消费品不同，药品包装被设计成抽象或不引发欲望的外观，给出明确的信息，细致地控制与规定个体的消费。令人出乎意料的是，当“日常消费品”被清空内容物后，似乎也有点类似医药包装，带有某种抽象冷峻的特质。

离开商店前，我在货架前来回走动，看能买点什么。我最终根据它们的形状、简单的颜色、设计、字体选择了两个饮料盒。收银员告诉我，她虽然不喜欢喝七喜，但还是买了个七喜的空罐。她自己也对此感到一丝意外，但发现瓶

罐的设计与英国版本有别，因此觉得它有吸引力而与众不同。与收银员的交谈不仅让我了解到人们对这个展览作何反应，也让我明白了收银员在这件作品中的重要角色。如果没有他们在场，作品就会变得单一浅显，成为空洞的景观。这些收银员的参与使观众也成为仪式表演的一部分，而这一切在日常生活中都已经被人们熟悉且反复排演过。观众很自然地就被赋予“购物者”的角色，他们不假思索，就能够熟练地在熟悉的环境与包装间游走。对这些空瓶的讥讽评论也作为社会交换的诸多时刻，充盈而活跃。这也许是因为徐震超市并未提及规模、权力以及对规模化生产的平庸恐惧，而是以人为度量，通过世俗特质，以及通过它与我们互通，使我们因之而动的方式来展现自身。徐震超市矛盾地描绘了在消费文化和艺术市场中的生产与消费。它也投入地既批判同时也参与了消费文化与艺术市场。我拿到装着两个空包装的超市提供的塑料袋时，看到上面写着“fill the void”（填满空虚），我在想它究竟是指哪里的“空”呢。

购买的商品、购物袋，边路原 | 图片提供



（夏本明 | 文，贺潇 | 译）刘雨佳的个展“海滩”（The Beach, A Fantasy），标题借鉴了人类学家迈克尔·陶西格（Michael Taussig）的一篇迂回曲折、富于想象力的论文，文章以大量的地理和历史实证，探讨了海滩这个对于人类而言千变万化的意象。刘雨佳对海滩的探索，始于去年曾在上海双年展上展出的作品《黑色海洋》（2016）。作品取景于中国西北部石油资源丰富的克拉玛依地区，镜头中的沙漠戈壁地貌，幻化出的超现实主义的元素，建构了一场诗意的视觉之旅。在这广阔、荒凉、凄美的地貌背景之中，

人类之存在的中心地位被消解和取代，作品进而审视了大量资源和土地开发在资本追逐中被合理化的过程。《黑色海洋》与刘雨佳近期创作的作品形成了呼应，也将关注点引向了海洋的另一边——海滩——这一人类与边界地带不断演化中的相遇。

本次展览被一种强烈的文献性所牵引和推动，借由大量、丰富的图像和文本，形成了一条漫游般的展览路径。展览以一件四频 GIF 动画装置作为起点，展示了类似于罗伊·



利希滕斯坦 (Roy Lichtenstein) 的波普丝网印刷作品的动画。作品的源图像来源于报纸，画面上散落着挖苦的、令人不安的话语，对人类把海滩作为休闲场所使用这一过程中嵌入的阶级关系作出了评注。接下来的作品《Let's Go!》延续了艺术家对海滩所反映的经济问题的探讨。这些从旅游广告上截取的文本片段，对优美风景的商品化进行了大肆渲染，作品将现成的海浪素材片段、照片和上下滚动的文本层层叠加拼合，同时戏仿和增加了资本主义制度使用视觉语言对劳动力和休闲娱乐进行把控的强度。

一件与展览同名的多频录像装置作品，呈现了一组投影在悬挂于画廊主展厅内幕布上的尤为引人注目的图像。这些由艺术家截取的现成画面，包含了二战时被冲上诺曼底海滩的怪诞的、支离破碎的身体，悉尼海滩上的复古冲浪者，迈阿密海滩上的人工日光浴者，以及巴西、埃及、马丁尼克岛等海滩的场景。尽管这些材料之间的关系在此是隐晦和间接的，但它们共同揭示了一条将发达国家和发展中国家相串联的历史性关系轨迹。除了暴力、怀旧以及享乐之外，海滩还塑造了怎样的社会与文化现实？艺术家由此阐明：尽管海滩通常被作为令人愉悦的休闲娱乐空间，但它同时也是一个交织着复杂对峙的特殊场域。

展览中最强有力的作品是刘雨佳近期在泰国拍摄完成的《柯兰岛》，展现了艺术家作为影像作者所具有的惊人控制力。整件作品既是一场戏谑的实验，又弥漫着沉重的悲悯。刘雨佳在当地拍摄了一位流动的、戴面罩的流浪者，他的摩托车背后拖着一只巨大的充气天鹅。主人公用英文画外音讲述了自己如螺旋般下沉的命运和不幸变成流浪者的经历。他的骑行在不确定和幻灭感中勾勒出海滩的轮廓，而天鹅则化为当下现实中的奇幻元素，在不经意间以幽默的方式转化为一种叙事手段。正像海滩本身就是海洋的持续变化与陆地的固定性之间的界限，这只充气天鹅也在半编排的虚构性与那难以捕捉的现实之间，撑起了一个有如幻影的舞台场面。

作为刘雨佳到目前为止最大规模的个展，这场展览或许让人觉得艺术家的创作实践被过分伸张，但每一件独立的作品也因更多的挑战而获益，它们对文本和档案展开了更加深入的探索，最终赋予艺术家的观念一种更加精微的具体化的呈现。这些作品可以被解读为是一个尚未成型、更加成熟的艺术项目的初始笔记。同样的，在整场展览中或许最为极简的作品《海浪》——一件垂直的双联屏录像作品，从空中拍摄的镜头描绘了潮涨潮落的情景——如此精准地捕捉了那如冥想般的、海洋的质感，正如它留给了海滩让它自己言说自身的无限能量。

展览现场图，当代唐人艺术中心 | 图片提供



（罗可一 | 文）杨画廊目前展出的项目来自出生于 1990 年前后的艺术家陈抱阳的《仿生人会梦见电子奶牛吗》，恰时地迎合了《银翼杀手 2049》（*Blade Runner 2049*）的上映所重新激起的对于赛博朋克（cyberpunk）议题的再次讨论，积极地拥抱了虚拟现实介入艺术创作这一时兴的实践方向，给予参与者在娱乐和迷失当中对这种跨媒介实践的冷静思辨。

此项目以非常规的、总体艺术式的呈现构建了叙述空间：参与者佩戴虚拟现实设备，在画廊空间内以透明玻璃搭建的迷宫中获得如沉浸式戏剧般的体验。陈抱阳应用虚拟现实的作品虽然只是符号化地借用了菲利普·迪克（Philip K. Dick）的《仿生人会梦见电子羊吗？》（*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968）的标题和图像：佩戴虚拟现实眼镜后，观众会进入一个与小说中相似的废土科幻感的现实环境。重工业感的烟囱林立，象征着科技可能带来毁灭性的导弹和爆炸在四周发生，仿生奶牛在慌张地漫无目的地四处奔走；但不同于其他艺术家对于此技术制造幻觉能力的一味拥抱，带来环境的位移错觉或是再现残酷的事件现场，艺术家通过让参与者同时在物理性的玻璃迷宫中行走，打破了虚拟现实所带来的沉浸感。正如策展人邱志杰所引用的思想实验“缸中之脑”（brain in a vat）所描述的脱离躯体感知而存在的大脑，这个展览项目也旨在对虚拟现实所引发的热情和痴迷提出怀疑性地反思。

陈抱阳所设计的环境以虚拟的另一个现实和时间设定，以及没有和目的性迷宫行走模糊了现实的时间性，试图让观众体会到一种困于虚拟景观和现实障碍之间的永恒迷失感——这种感官之中的末世混乱图像、肢体与玻璃隔断的不安碰撞。

这种创作和思考方式或许巧合地预见了未来两种艺术实践的雏形性趋势：拥抱数字模拟技术创造幻景并脱离地域现实的方向，以及更深度地介入现实情景和物件的更加场域化的另一种方向。

展览现场图，杨画廊 | 图片提供



（阿达 | 文）这个秋天，苏州高新文体集团旗下的又一重要文化项目——“寒山美术馆”正式开馆，面向大众开放，首展“想象力工厂”同时揭开帷幕。作为寒山美术馆推出的首个主题企划展览，“想象力工厂”邀请到了汤南南、吴俊勇、伊夫·内茨哈默（Yves Netzhammer）等15组国内外艺术家共同参展。他们的创作跨越多个领域，从视觉到声音、从材质学到动力学，作品形式包含多媒体影像、空间装置、机械雕塑、VR虚拟现实等。展览作品以开放的姿态供观者自由解读，同时引导观者进入未知和嵌合的区域，透过艺术家的作品与观众个人经验之间的联通，激发观众对世界的多层次想象。

展览序厅呈现的是青年艺术家刘毅的作品《度口》，熟悉她的观众可能看到过刘毅之前在上海 Moca 艺术亭台的同名作。这次的展览形式有了很大改变：艺术家专门为本次展览空间加入了“床垫”这样的触觉元素，观众可以穿着特制的鞋套近入空间与作品进行互动。“装置、新媒体作品不同于传统艺术形式，会根据空间进行改变，强调与观众互动”——这样的全新理念在整个展览中自然而然地表达出来。

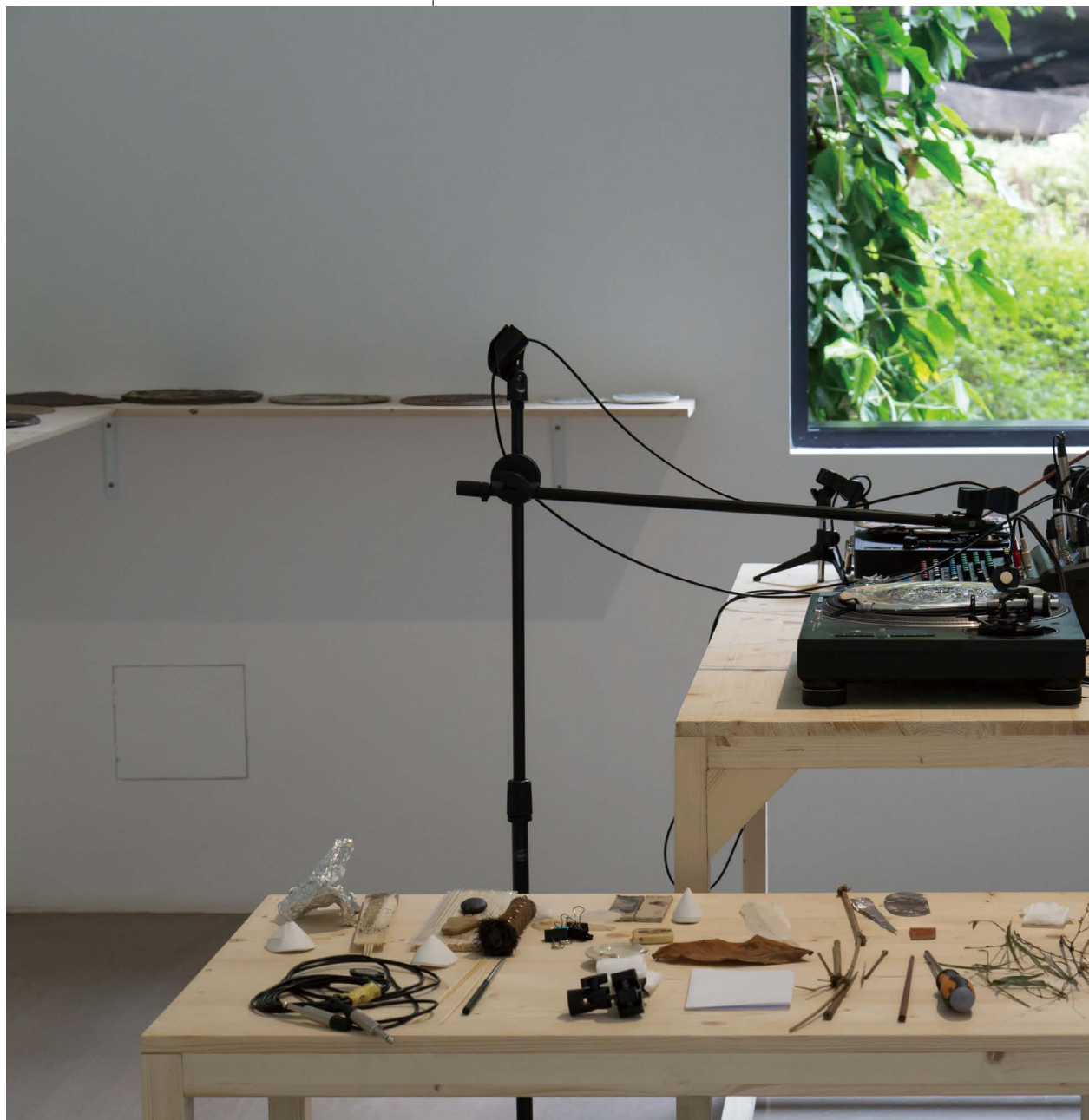
展览的出发点是想要给苏州的普通民众看一些与传统艺术不一样的艺术的表现形式和艺术更多的可能性，让普通市民都有机会走进一座当代艺术的美术馆。考虑到受众的特点，

展览特意选择互动性强、本身内容比较有趣的作品。比如展览中张沐辰的作品是一件圆形的装置，表面有一些水波涟漪的感觉，观众可以通过展厅尽头的传感装置，把自己的心率转换成水波纹图像投影到作品的表面。因为每个人的心跳不同，所以呈现的水波形状和韵律也都是不一样的，其他观众可以看到你的心跳，非常浪漫。

除了作品本身和观众产生的互动，展览也作了很多公教方面的尝试。在汤南南《寻海记》的区域里，观众会看到一些小朋友以前画的手稿，可以拿起毛笔，在这里画下想象中的海，并成为作品中的一部分。展览会定期邀请艺术家团队到现场作指导，与观众一起完成创作，并传达作品理念。

“想象力工厂”把当代新媒体艺术潮流带到了历史悠久的古城，并且以极其友善的方式面对可能第一次接触这类作品的观众。展览语境朴素而不俗，态度诚恳，切切实实想 let 市民喜爱，并由喜爱出发，进一步走近当代艺术。观众最终的反响，以及展览对苏州艺术氛围的影响，还有待长时间检验。不过如此亲近观众，从观众角度出发的展览总是值得一看。

刘毅，《度口》，展览现场图，寒山美术馆 | 图片提供



展览现场图，镜花园 | 图片提供



(Jerome Araki | 文) 展览“地面”呈现了塔里克·阿图伊 (Tarek Atoui) 于珠三角地区长期持续地考察的成果。在镜花园这一具体环境内，塔里克·阿图伊布置下数件发声装置，进行个人专场表演的同时也邀约了其他音乐人、艺术家合作完成此项目。“地面”述说着他的工作方式，展现出了一个开放的声音创作系统。

噪音向乐音转化，是艺术家创作的核心。此声学实践的关键在于如何将无规律的空气振荡转换为有规律的音波。被悬置起来的“乐器”概念不再单纯地指向能够发出乐音的器具。在塔里克·阿图伊的工作系统中，“乐器”意味着方式、方法，亦是转换器。“乐器”面向噪音是开放的，其内预存着素材，并在人为的干预下发出声波。它们并非直接以其自身的物理结构来放大振动，最终的发声依赖于艺术家设计的每个发声器内的数字处理系统。采集器被赋予了一个阈值，在采集范围之外的声波则被舍弃。经由数字采样的信号被解析放大，并再次以模拟振荡的形式回到空气当中，再次成为原始信号源中的一部分，与空间中其他位置的发声器协调共振。“地面”创造出了一个能量场域，建筑在此提供了足以让声波不断反射的障碍界面。同时，也正是声波勘定着镜花园的空间层次。打开的巨窗不仅让空间内的声波逃逸了墙壁屋顶的束缚，也使山中的自然声音不断滋养着艺术家所设计的“发声系统”。

人与自然的和谐共生给塔里克·阿图伊提供了极佳的反馈，这反映在他的研究手稿中。传统音乐意义上的总谱在他创作中不存在，他的笔记更像是结构草图，与电子音乐先驱皮埃尔·舍费尔 (Pierre Schaeffer) 的手稿形成视觉上的呼应。此线索勾连起塔里克·阿图伊的创作路径与包括具体音乐 (Musique concrète)、电声乐在内的现当代音乐史的联系。但所谓的“具体”对于塔里克·阿图伊而言不只意味着音源的开放，还指向并强调了自然与人的互动“关系”。抽象关系的表现形式便是展场内的一套套“发声系统”。表演中，艺术家触发已经预制好的动作将抽象的关系模拟化、具体化、声音化。而无人操作时，发声设备自动产生的声波在空间内弥漫的场景，则从听者角度被命名为“日常聆听状态”。

“关系”最终作用于听觉系统，人们在模拟的和谐中获得了某种慰藉。所有“乐器”在塔里克·阿图伊的解读系统中皆是与自然世界的同构，但人造物终究还是异质的存在。在现场表演之前，艺术家为听众制定下仪式化的戒律。被按下静音的人们虽可随意走动坐卧，但必须保持极度缓慢的动作速度。断然拒绝其他声音的介入抑或是为了排除干扰并维持此种催眠。而催眠的功效便是人们愿意相信，通过聆听，早已断掉的与自然的联系将被修复。此种迎合“城市中产阶级审慎魅力”的 DJ 音乐现场隔离开了精英和大众，意在标榜“在地性”的噪音与造物革新最终则变为了一场趣味的游戏。



（芬雷 | 文）安东尼·蒙塔达斯（Antonio Muntadas）是一个译者吗？当然不是。他并没有实质性地进入翻译语言或文本的工作当中，即便他曾在其作品中将“警告：感知需要参与”这句话翻译成不同的语言，以及据说曾亲自组织一场由三种语言交织的研讨会，甚至他作为一位活跃的艺术家的，经常穿梭于不同的国家与城市……但这丝毫不能让我们将他与某一镌刻于书页之上的译者名讳等同起来。就是这样一位艺术家，却选择用“翻译”（On Translation）来命名自己的大部分创作。那么，为什么是“翻译”呢？区别于那种从一种语言（原作）到另一种语言（译作）的翻译，在蒙塔达斯这里，谁在翻译？翻译什么？如何翻译？这一连串的疑问，将展览的观众置入了一种媒体景观的“超翻译”之中。因此我们不得不问：翻译，究竟意味着什么？

《翻译：掌声》（On Translation: El aplauso）在展览中被给予了重要的展示。三组大屏画面彼此诠释：两边是单调的观众鼓掌的特写，中间不断切换鼓掌的观众、核电站、森林火灾、街头暴力等画面。我们很清楚鼓掌这个行为在演出开始和结束时的作用，它首先是一种肯定行为，其次还是一种约定俗成的肯定仪式，那些掌声就相当于在说“欢迎”“谢谢”。如果我们将这种画面之间的关系仅仅理解为图像对比显然是不够的，甚至是有偏差的，因为在鼓

掌和暴力之间并不存在一个对比关系，真正的对比存在于鼓掌当中缺席的那些画面与暴力画面之间。当鼓掌这个行为——而且是集体行为——与不断切换的暴力画面并置，艺术家显然转移了视线、替换了画面。其中的问题并不是艺术家要批评媒体暴力那么简单，而更像是关于接受性的一个反思：我们能否坦然做到对媒体放送给我们的画面和信息照单全收？

作为集体无意识的掌声，将鼓掌与暴力的画面连接，构成了语文学层面的一种语境化效果。就像处理语文一样，图像在这里被看作为词语，图像与图像之间的关系被看作由语境影响着的话语。值得一提的是，在两个展厅的作品中，蒙塔达斯有意埋伏了关于语境的提醒：《跨文化电视》以及《亚感官体验，行动和活动》中分别闪现中英文短语“CONTEXTUALIZED FOR CHINA / 中国情境化”。“情境化”（contextualized）应该是语文学层面的上下文关系，指现实与媒体、信息与感知相互交织的语境化，艺术家提示中国观众可以代入自身语境来观看和阅读。当然，我们也可以把这一提醒理解为提问：对应于蒙塔达斯所揭示的媒体景观，中国的语境又是怎样的呢？

展览现场图，OCAT 上海馆 | 图片提供



要知道电视在中国起步于 1950 年代末，其真正发展却开始于 1970 年代末。虽然比国外晚了一些时间，但是它从落脚中国开始，就迅速投入到了政治经济体系和地缘政策体系的主导环节之中。法国哲学家贝尔纳·斯蒂格勒曾指出，20 世纪末，电视被用于实现这一主导环节的政治经济任务，即“借助图像实现统一性”。最具象征意义的事件发生在 1969 年的 7 月 21 日：阿姆斯特朗登月的电视全球直播，斯蒂格勒称之为技术和媒体带来的全球体系的“圣体礼”。因此，在蒙塔达斯这里，翻译除了作为一种解析语境化的路径，还是一种解构统一化的载体，这是我想强调的关于媒体景观的两个片段。

《跨文化电视》非常直白地表达了艺术家借由电视考察全球政治、文化、经济、宗教等在媒体中的生产状态问题。这件作品按照蒙塔达斯自己的说法，展示了一个媒体的编辑链条：“包括摄像师、驻地记者、卫星、录像剪辑师、主持人、播音员、录像的观众、录像带的剪辑师，还有作为观众的你”。通过对来自不同国家电视节目素材的重新剪辑，蒙塔达斯演示了电视在全球体系中并不高明的伎俩：一方面，在每个国家之中，电视参与构建地缘政策体系的搭建；另一方面，不同国家之间，电视携带着自身的技术和媒体特性，构建着一个跨文化的、全球统一的媒体景观。仿若一个庞大的寄生网络，电视通过自身的外在化显现已

经内在于我们的生命情态之中。如蒙塔达斯所说，我们生活在一个被翻译的世界里。

翻译，首先是一种被翻译，这是我想特别提及的媒体景观的第三个片段。翻译，换句话说，在蒙塔达斯这里，是对“被翻译”的翻译。《翻译：恐惧》系列通过移民问题揭示了“被翻译”也就是被规训、被构建。“On Translation”这个短语标记了蒙塔达斯工作的进程性和方法论，于此进程（process）之中，翻译永无停歇。与上个世纪 70、80 年代相比，今天的电视与网络正在走向联合，媒体景观从幕后的编辑走向数据库的算法，“被翻译”的统一化无疑在加剧。当恐惧被构建，当意识被翻译，重新翻译，或者走向多异的、复调的翻译，构成一种纯粹的行动。此一行动，与本雅明所谓译者的任务，即对不可译的转移以及对总体语言的再次协调，是一致的。恰如瑞士学者考夫曼（Vincent Kaufmann）评论当年的情境主义者那样，蒙塔达斯也是那个“阴极射线管时代的纯洁天使”：在书本走向终结的媒体景观中，通过对翻译和阅读的再次激发，恢复观众对不可译性和不可见性的感知意识，于存在的迷失之中重获时间。

展览现场图，OCAT 上海馆 | 图片提供



（陈澈 | 文）上海外滩美术馆自 2013 年以来，开始举办旨在挖掘和推荐有潜力的亚洲年轻艺术家的“亚洲新锐艺术家大奖”，今年已经是第三届。与前两届六至七人的入围名单相比，今年入围艺术家人数降至四人，他们分别是李明（中国）、陶辉（中国）、于吉（中国）和赵仁辉（新加坡）。单从涉及的人数和辐射区域来考量，今年的名单比起之前两届显得略为单薄。当然，这可能也是源自于今年采取了新的艺术家提名方式：外滩美术馆邀请了 12 位权威提名入，全权负责整理出一份艺术家长名单，最终由 5

位评委会成员从中甄选出入围艺术家的人选。而且今年的入围艺术家展示的几乎都是由外滩美术馆委任创作的新作品或是之前作品的更新版本，这次入围艺术家作品展也是一次最新的艺术家创作的总结和展示。对于观众和评审而言，无疑是具有新鲜感官刺激的。

此次展览占据了外滩美术馆 2—5 层的展览空间，每位艺术家也相对公平地得到一层空间来呈现他们代表性的作品。

“四位入围艺术家展现出丰富而灵活的创作形式，充分展



现了亚洲新锐艺术家的多样性。展览涵盖雕塑、录像、摄影、装置等，从自然科学研究到观念性的再现，不仅解构了既有的艺术规则，更在视觉语言创造与观看的过程中，全面应对不可预见的形式、体验与意义。”虽然整场展览没有一个统一的策展主题，但是被提名的艺术家都若有似无地对生活中的未知领域有着执着的体验并付诸实践。不管从宗教哲学、旅行体验，还是对跨学科知识研究，他们都给予了格外的热情和专注力。

基于艺术家关注的研究与实践的领域，整场展览从2层展厅的“于吉”开始，再到“陶辉”“赵仁辉”，最后以“李明”结束，不可逆的观展流线隐约地强调了一种特别的“仪式感”。这种仪式感也是从展厅的“明亮度”由亮变暗逐渐神秘化的过程中传递而出的。从2层到5层的展厅，由明亮到昏暗再到黑暗，将整场展览要营造出的神秘感和仪式化升华到了高潮。当然这种视觉上的观感很容易给观众带来一种作品由轻到重，甚至是由浅入深的错觉，以至于一些来参加开幕观展的嘉宾会得出这次大奖的最终得奖者将毫无悬念的判断。

于吉的作品以雕塑和装置为主，布展形式类似于一种“劳作现场”的工作室状态，看似松散的布展却在美术馆空间建立起一种具有痛感的场域，从而“举轻若重”。其中为美术馆空间全新打造的环境装置《练习曲—慢板乐章IV》，不同于以往该系列的体量和结构，作品中滴落的松香、树脂在铁链支撑的结构下清晰可见，其松香凝固的游丝垂挂在地面上。刚进入展厅便让观众以一种被刺激的视觉感受而印象深刻，从而引导观众感受到人与物质、自然之间脆弱而朴实的关系。

步入3楼陶辉的展厅，全新的多屏录像装置《你好，尽头！》占据了该展厅最主要的区域，9组“电视屏幕加沙发座椅”以阵列的形式呈现，观众可以逐个观看每段影片。影片中，9个不同的人物都在给某个人打电话，很像9个电视剧的片段。这件新作品拍摄于今年艺术家在日本京都驻地期间，9个人物角色来自日本社会中不同的职业身份。我们很容易联想到日本电视剧和电影中的某些桥段。而陶辉截取的这些剖面正是那些影片中主人公们面对生活最无力的时刻，他通过这件作品貌似在传递一种面对生活、死亡、伤痛时的记忆。从于吉空间联想到陶辉空间，展览中的仪式感在逐渐加强，阵列式的展示和严格对称的布展将这种仪式性加剧到让观者有些脚步迟疑。

赵仁辉更是将4层的空间直接改装成了一间所谓的“博物自然馆”这样一个类似于自然历史博物馆的独立空间。其中“批判性动物学家研究所”（ICZ）是他五年来致力于自然历史、视觉艺术和生态环境的虚构科学组织和项目。本次展览中他构建了一个与马来西亚半岛有关的自然历史

赵仁辉作品，“亚洲新锐艺术家大奖2017”展览现场图，2017，
上海外滩美术馆 | 图片提供



社会的环境,陈列的装置涵盖他十年来造访动物园的物品、材料、文物、书籍等。观众怀着猎奇心态鱼贯而入,众多类似于标本性的物件和器具触发了观者漫步、探索奇遇的体验。相较于前两位艺术家作品中渗透出来的痛感,赵仁辉的区域反而让观众以一种轻松猎奇的状态徜徉于其中,对自己所感兴趣的每一个物种、物件进行观察和研究。

置于最高楼层的李明的空间,对原有的美术馆空间进行了较大的改造。李明的空间更加强调观众的体验感和带入感,一路相连的电视屏被艺术家安放在展厅的各个角落。4层的挑空区域与5层直接相连,因此李明和赵仁辉这两位艺术家的作品在某一层面上有着强烈的互动,这也是之前提到的由幽暗到黑暗环境的完美过渡。李明带来了自己全新创作的作品《心渲染间》,他探访了已有80年历史痕迹的五星级饭店,将建筑的形状、外立面材质作为灵感基础,创作了一段关于公共和私密性相对属性空间中所发生的系列故事。这件作品延续了李明之前对于公共环境与私人领域之间关系的探索,很多镜头似乎是以一个偷窥者的视角在俯视着这座城市的私密与落寞,但也可以与城市中满布的监控摄像头遥相呼应,公共性设施的私密化记录以一种

哀婉而闪现的环境语言表现出来,而其中时不时也出现了艺术家个人身体实践的片段,将他的社会艺术实践语言展现得淋漓尽致。李明对这个时代有着极其敏感而精准的捕捉和呈现,看似不血腥、不沉重的主题,在观展过后总能让让人触及到身边的生活和时代的伤痛,无力感从艺术家的身体力行中其义自见。

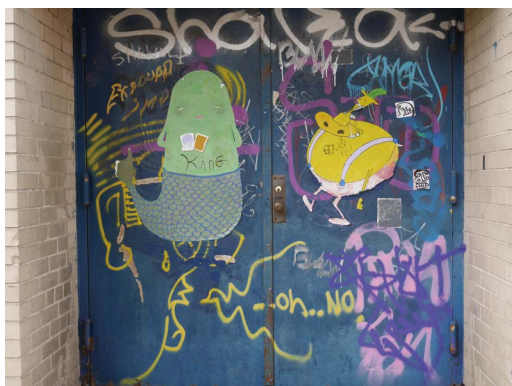
这场展览,没有主题或许是一种变相的公平。但说到底终究还是一场比赛,是比赛就有胜负。四位艺术家潜意识里也暗含着某种良性的较劲和比拼,将外滩美术馆展示的可能性扩展到了极限。这比通常意义上的群展或者联展更值得玩味,艺术家之间的对话和联动也更显得弥足珍贵。

陶辉作品,“亚洲新锐艺术家大奖2017”展览现场图,2017,上海外滩美术馆 | 图片提供

人物
Figure

Michael Joo





艺术家工作室入口，艺术家工作室周围环境，艺术家工作室内景，艺术家的海百合化石，
courtesy of Michael Joo Studio

迈克尔·朱的复调叙事

Michael Joo's Polyphonic Narrative

陈琳琳 | 文、采访

感谢 Kukje Gallery 为此次采访提供的帮助

2017 年 9 月的第一天，我与常居纽约的亚裔艺术家迈克尔·朱（Michael Joo）约好去探访他的工作室。他驱车来最近的地铁站接我，因为从那里步行去他的工作室还要 25 分钟。几年前为探访纽约的艺术区，我几乎跑遍了曼哈顿，却迟迟没有涉及布鲁克林，交通不便是其中一个很重要的原因。不过，纽约的艺术家们如今已经负担不起交通便捷的街区了。他们如同逐水草而居的牧民，追逐着廉价的租金，从曼哈顿的 SOHO、东村到切尔西，再到下东区和唐人街，近年来更是将触角延伸到了布鲁克林。

迈克尔·朱的工作室在布鲁克林的红角区（Red Hook）。这是一片与曼哈顿下城隔河相望的地区，虽然近年来因艺术家的不断进驻而在纽约的艺术版图上逐渐确立了其新兴艺术区的地位，但其历史却可以一直追溯到十七世纪。当时的纽约还是荷兰殖民者治下的“新阿姆斯特丹”（New Amsterdam），1636 年初建的红角村在荷兰语中为“Roode Hoek”，得名于此处红色的粘土地与向上纽约湾突出的尖角状地形。后来这一地区的名字随着殖民统治的易手而变为英语的“Red Hook”，原本荷兰语意为“突点、尖角”的“Hoek”变成了英语中的“钩子”（Hook）。尽管如此，我还是愿意将它译作“红角区”而非“红钩区”。

朱告诉我说，他在上世纪80年代偶尔来红角区的时候，这里还是一片废墟，街上能看到燃烧的汽车，“一个更老一点的纽约，一个旧版本的纽约”。今天的红角区是工业区与居民区的混合，也在不断被“士绅化”（gentrified），站在朱的工作室门口，可以看见不远处宜家家居蓝黄相间的建筑和曼哈顿下城的天际线。打开铁皮门，穿过一排整齐排列的各种型号的摩托车——朱的私人收藏，我置身于一间巨大的工作室中。墙角、地面、工作台上堆满了各种材料、已完成和未完成的作品。工作室一边的铁架上树立着几块大型广告牌，是用艺术家在新英格兰地区买回来的大理石切割而成的。工作室中央悬挂着用陨石制成的活动雕塑，另外一边的小隔间里则有各种化学染料、试剂和水槽。

我感兴趣的还是一些看起来无关紧要的东西——天花板上悬挂的古董水晶吊灯，咖啡桌上一尊像是 3D 打印的朱的小像，一只上了发条之后会唱歌的蹲着的小鸟。办公室兼休息区的橱柜上方是一排从各地搜罗来的旧玩具（临别时我获赠了一只摩登原始人）。工作室深处地面上的一批硕大的石块是朱从摩洛哥带回来的具有四五十亿年历史的海洋生物海百合的化石，迄今为止还没有被运用到作品当中去。

朱在转入艺术院校前学的是生物学，因此他似乎对自然界的生物和环境有着极大的兴趣。在 1990 年代初创作的融行为表演与录像于一体的《盐的转变循环》（Salt Transfer Cycle）中，朱让自己的身体沾满来自盐矿中的盐粒，再由野生的麋鹿舔舐干净，从而实现能量（盐分）从自然到人体再到最终回归自然的转化。朱说，在以往的采访中，他被问到最多的问题是科学在他创作中所扮演的角色。“其实我已经不当自己是一个科学家了”，朱说。他对麋鹿、斑马、鹿角、盐等自然元素的频繁使用与其说是出于生物学家的研究态度，不如说是观念艺术家对来自大自然的“现成品”的挪用。

除了自然，朱的作品还涉及宗教与政治等多个方面。今年初，他在纽约卡罗丽娜·尼茨画廊（Carolina Nitsch）的个展题为“七宗罪”（Seven Sins），展出了一批以硝酸盐在画布上显影成像的作品和一件用烘培锡盘累叠而成的装置。朱说，信仰是他的作品众多主题系列中的一个。他感兴趣的是人类的信仰是如何建构和被挑战的，并认为信仰、科学以及抽象等内在相关的概念都可以在艺术中得以交汇。在为“七宗罪”所创作的布面作品中，画布上若隐若现的数字“代表着人类身体犯下‘七宗死罪’时所消耗的卡路里。”这样“试图将生活量化”的解释听起来荒诞不经。半真半假之间，朱让自己在虚构、现实、科学、宗教中不受限制地自由穿梭，信手取材。

其实，被称为观念艺术家的朱的作品线异常丰富，从平面的绘画、版画到立体的雕塑装置，乃至行为表演、建筑设计，如同一部复调的小说或多声部的交响乐。上世纪60年代出生于纽约上州小城伊萨卡（Ithaca）的朱，其父母是从东北亚来的留学生。他与当今在国际上活跃的徐道获（Do Ho Suh）、李岫（Lee Bul）等亚洲艺术家为同一代人，一起经历了过去半个世纪世界政治经济格局的巨大变迁与科学技术的进步发展，这样丰富的背景显然是他作品多元的重要成因。面对这样一个复杂的世界，单一的创作轨迹显然无法满足朱对艺术的好奇与野心。

ArtWorld：你的艺术创作涵盖了多种媒介，从绘画、版画到行为表演，像是一部多重叙事的复调小说。是否存在一种你个人比较偏爱、使用较多，或是特别擅长的媒介？

迈克尔·朱：我认为我的许多作品都源于素描（drawing），或者说是一种作标记的行为（mark-making）。从当代艺术的角度来说，素描是一种人类做标记的普遍行为。但我认为我的所有艺术创作都与雕塑有关，因为雕塑有关空间中的存在，是动态的，并且促使我们同时出现在多个地方，不管是在精神层面上，还是肉体上。

ArtWorld：2012年你做了一件与智利学生抗议有关的作品。这件作品是关于政治的，能告诉我这一发生在智利的政治事件是如何影响到你的吗？

迈克尔·朱：我看到的是一个冲突的空间。警察防暴盾牌的形状在我作品中出现的历史由来已久，有时作为一种可折叠的流线型便携建筑材料，有时是一条用来隔绝权威与非权威的坚实界线。我父母在上世纪50年代末60年代初从韩国移民来美国，见证了60年代美国的民权运动，以及人类登月、越战等事件。所以，冲突与和谐一直是我教育成长过程中的一个背景。我回应了智利学生抗议教育运动的熟悉图像，并在标题中点明了他们的身份。这些盾牌是用玻璃和镜子做成的，因此你在抗议的同时又躲在这些盾牌后面。

ArtWorld：你认为世界上任何一地发生的政治事件都会对你有影响，还是必须是与你有关的事件才能对你产生触动？

迈克尔·朱：倒不一定非得和我个人有关。我们处在一个不断波动变化的时代，随时随地都会经历一些动荡。在今天，我们也能够很快了解一些远离我们发生的事件，即使这些事件不直接对我们的生活产生影响，但它们的叙事和图像会给我们一定的冲击。



迈克尔·朱，《盐的转变循环》（Michael Joo, Salt Transfer Cycle），8分钟循环播放有声录像，1993-1995，courtesy of Michael Joo Studio

ArtWorld：就像是居伊·德波的《景观社会》中所说的那样？

迈克尔·朱：对，当这些冲突被媒体所迷恋的时候，就成了一种“景观”，它们的符号被商业化了。我认为从某种程度上来说，这些事件为那些迷恋冲突与话语权的作品和有着诚实动机却缺乏人类声音的作品提供了一种素材。尽管我希望艺术家不要把这样的事件仅仅当作一种创作素材加以利用，但有的时候，作品本身也必须提出一个问题或者成为问题本身来体现争议。

ArtWorld：你似乎一直在不断探索新的媒介与材料。在未来的创作中，你是否有计划，或者说预见到你会使用一些互动的元素或者社交媒体的元素？

迈克尔·朱：我认为一切都是有可能的，对新材料和媒介的吸收使用是完全有可能的。但这必须是由作品的主体的来引导的，而不仅仅是为了使用新技术而使用新技术。我希望对新媒介的采用是一个创作上有机生长发生的过程，是一个对我们周围可用技术与媒介的自然吸收过程。我过去做过一些直接互动的作品，也有一些想法有待实现。

ArtWorld: 你的很多作品是跨界的，结合了艺术与技术，联系着人类与自然，探索着身份与空间。但老实说，很多当代艺术家都在从事相似的创作实践，使用多种媒介，尝试新技术与材料，回应当前瞬息万变的世界，比如英国艺术家达明·赫斯特（Damien Hirst）、美国艺术家萨拉·施（Sarah Sze）、亚洲艺术家李岫。你如何让自己的艺术与他人的不同？你作品的核心价值是什么？

迈克尔·朱：我觉得你提到的这些人很典型，他们跟我是同一时代的，所以我们面对同样的世界——技术进步、图像时代，等等。我们这代人见证了世界的演进，我们经历的是一个更为电视化的世界，甚至连疾病的文化都在改变——从在身体上看起来十分明显的小儿麻痹症到外表无形的癌症，再到令社会文化绝望的艾滋病的出现。这些我们见证的变化，给予我们极大的影响，就如同空气无所不在一样。回到你的问题，我想我的艺术特点是一个关于过程与视角的问题。我的创作过程围绕着一个核心，从而让主动权从艺术家手中过渡到作品中。我喜欢以我自己的方式处理和混淆时间这个概念。

“七宗罪”，2016，硝酸银与环氧树脂，
500 毫克 Somerset 纸 courtesy of Carolina Nitsch Gallery



ArtWorld: 假如美国公共广播电视台（Public Broadcasting Service）要为你制作一集《21 世纪的艺术》（Art 21，PBS 自 2001 年开始播出的艺术报道节目，至今已播出七季）专题，你会给自己这一集起个什么题目呢？换言之，你要如何用一个词或者词组概括你的艺术？

迈克尔·朱：那是个非常有可看性的艺术系列节目。如果要给我拍一集的话，题目可以叫作“此处与彼处在一起”（Here, There, Together），或者“我们到那儿了吗？”（Are We There Yet?）。也许叫“仍在处理过程中”（Still Processing），因为我比较喜欢过程这个概念。当然了，这也绝对是当代艺术中被过度消费的一个概念。不过你很难不同意它的重要性。

ArtWorld: 能谈谈你今年 11 月在 Kukje Gallery 的展览吗？

迈克尔·朱：当然，我可以在不完全“剧透”的情况下跟你说说。这个展览将会有一批从来没有开展出过的作品，包括一些大型的以硝酸银为媒介的绘画作品，以及一些活动悬挂雕塑（装置）和一些奇怪的玻璃作品。这些有关于地质、空间与身份等主题的多种媒介的作品，反映了过去两年间我在韩国多地所做的场域特定作品和研究的情况。

ArtWorld: 你的工作室一共有多少名助手？

迈克尔·朱：我倾向于保持一种“非工厂化”的运作，但是我作品的尺度以及我参加展览的数量，我不可避免地要请助手。视情况而定，我的助手人数从三人到二十人不等。这个数字有时候包括有时候不包括工作室之外协助翻模浇筑的工人。

ArtWorld: 你作品中的哪些部分是由助手完成的？

迈克尔·朱：他们做准备工作，切割材料以及一些其他的事，把材料准备好让我来操作。我的很多作品都依赖我作出选择和判断。这倒不是我相信大师技巧，或者点睛神来之笔什么的，而是因为在我的创作过程中，为了让作品自然发展，我必须跟它们保持很近的距离。

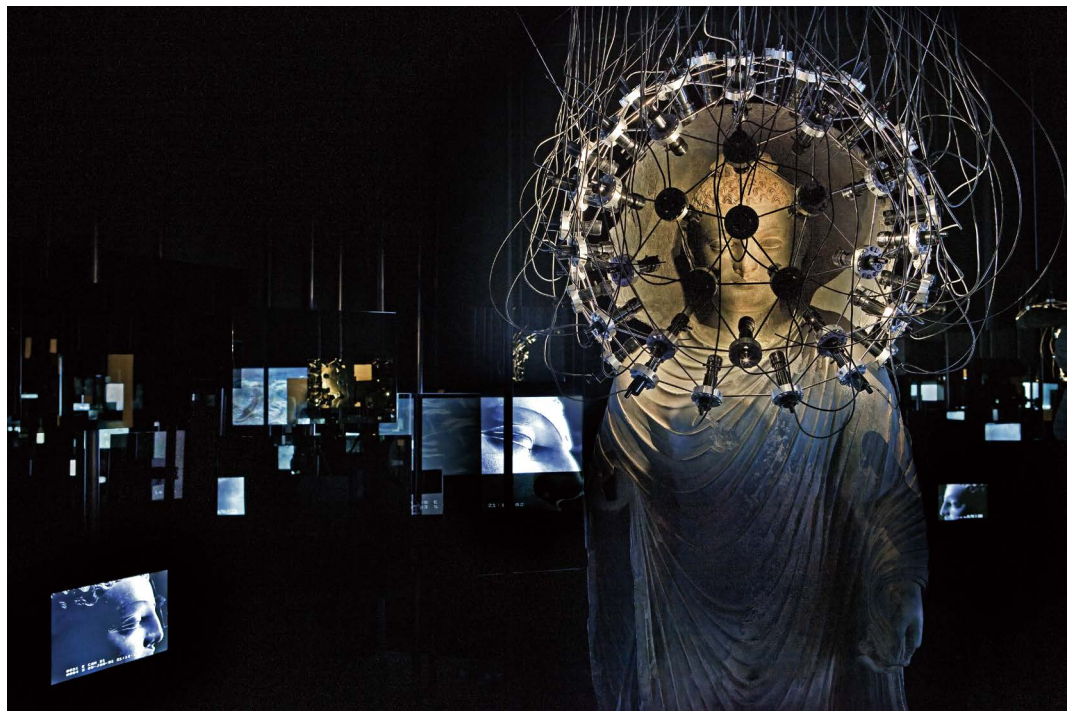
ArtWorld: 你在进入艺术院校前学的是生物学。你觉得自己在艺术院校中学到的最重要的是什么？在今天这样一个资源共享／网络教学发达的时代，你觉得还有必要进入艺术院校学习吗？

迈克尔·朱：我倒不认为一定要进艺术院校，但是说到艺术院校的重要性，我想是在于将自己置身于一个与同时代的艺术家不断交流的环境当中，让自己处于不断的对话和互相影响中，互相提供养分或者争论。你所学的一切都是从相同的资源中吸收来的，这些资源构筑了这一代艺术家。要说艺术院校很重要，不如说是这样一种氛围更重要。





迈克尔·朱，《不可见的》（Michael Joo, *Invisible*），聚碳酸酯防暴盾牌、不锈钢丝、不锈钢丝、橡皮泥、2012 年， courtesy of Sebastiano Pellion di Persano



迈克尔·朱，《空间中的宝贝》（Michael Joo, *Bodhi Obfuscatus (Space Baby)*），
综合材料，2005 纽约亚洲协会美术馆委托作品 courtesy of John Nye

ArtWorld：你的一件早期作品《空间中的宝贝》（*Bodhi Obfuscatus (Space Baby)*），让我想起了白南准的作品。你的创作受到了他的影响吗？

迈克尔·朱：我想我不可避免地会受到他的影响。因为在我的艺术生涯开始之际，他是最为重要的、最为人熟知的，甚至可以说是当时我所知道的唯一的亚裔当代艺术家。但是逐渐地，在创作这件作品的过程中，我有意识地避免从他那里借鉴一些元素。不过我还是认为这件作品可以看作是“白南准与草间弥生（Yayoi Kusama）”艺术的一个结晶，或者说基因突变的后代，这是对他们艺术的认可与致敬。

ArtWorld：纽约无疑有着当今世界最为活跃的当代艺术生态和社群。你曾经住在东村，幸运地见证了很早年当代艺术的事件。能谈谈你对那个时代的经历见闻吗？

迈克尔·朱：我在纽约住了快三十年。我太太妮姬（Niki）和我曾经住过罗伯特·梅普尔索普（Robert Mapplethorpe）与帕蒂·史密斯（Patti Smith）在切尔西的 loft 公寓。1990 年，我们搬进 23 街上的一间破得不像样子的公寓，就在切尔西旅馆的隔壁。一个邻居告诉我们这是他们住过的公寓。我们当时不太相信，觉得就是一个都市传说而已。然而就在几年前，我们碰巧去布鲁克林美术馆的一个摄影展览，在那看到一些表现纽约音乐与艺

术圈人士的作品，我们在其中一张照片上看到了我们住过的那个 loft！天花板上有一个洞，我们的猫就曾经在那个洞钻进钻出。

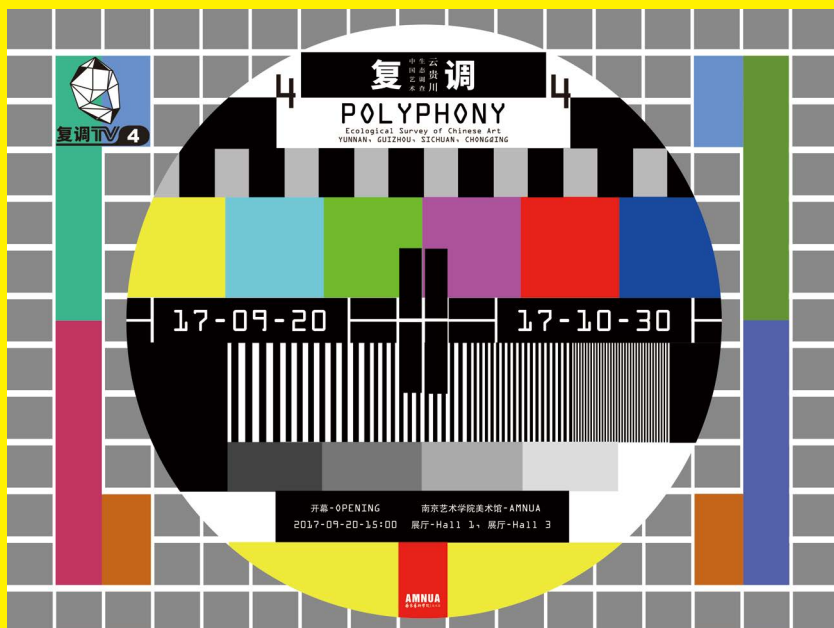
ArtWorld：这正是住在纽约的好处。你处于当代艺术的中心，见证众多激动人心的事件！每一位艺术家，以及像我这样的艺术作者，都很难离开纽约！

迈克尔·朱：不错，这里的确有一种吸引你的能量。那段切尔西的经历只是其中之一。在东村我曾经住在俄式澡堂子旁边。那里就像是一个受人欢迎的据点，我们只要透过窗户就能看到那些著名人物，创意界的、政界的，等等，在俄式澡堂子进进出出，想想他们赤身裸体的样子吧。1990 年代的东村是一个十分有趣，也有着独特的强烈吸引力的地方。

ArtWorld：你最喜爱的纽约艺术空间是哪里？

迈克尔·朱：这个我一般是随着展览走的。我喜欢去大都会艺术博物馆。我还很喜欢摩根图书馆暨美术馆（The Morgan Library & Museum），那也是一个很精彩的地方。但是如果必须选一个地方的话，我会选迪雅比肯当代艺术馆（Dia Beacon，位于纽约上州比肯市的当代艺术馆）。我去那里就像是自愿去教堂一样。不过我最喜爱的地方还是我的朋友或学生的工作室。

策展札记
Curatorial Notes



“复调——中国艺术生态调查”是由南京艺术学院美术馆自主策划的展览项目，至今已持续了五年，这个展览项目与南艺美术馆同岁，在某些方面也是一种共同生长的状态。复调艺术项目更多关注青年艺术家的成长与真实的生活状态，并以此探讨艺术成功学与艺术地理中心论等与年轻人息息相关的现实问题。

复调 4 海报

2013 年“复调 1·江浙沪站”是复调项目的第一次尝试。从第一期开始，复调项目便确定了纪录片拍摄加田野考察的调查方式，调查对象则是年轻艺术家中的“双非群体（非体制、非市场）”。项目依据大量的实地走访与文字、影像记录提炼出“复调 1”展览的主题——“如果你不成功，你还做不做艺术家？”这是一个摆在年轻艺术家眼前的最现实的问题，也是我们为什么要创作的基础问题。

复调1 纪录片截图



复调1 展览现场



21 种状态

在中国真实的艺术生态中，大部分资源往往被三种群体所占据——官方群体、市场群体、学院群体。所谓官方群体指的是画院、书协、美协等一批有着官方职务的艺术家，他们占据着多数官方资源；市场群体是指一群身份游离于学院与画院之间并获得市场认可的职业艺术家，他们占据着较大的市场份额；学院群体指的是有着高校教师身份的艺术家，他们占据了多数的学术资源。这其中有些艺术家同时拥有多重身份，并垄断着中国绝大多数展览与评奖资源，并与美术馆、画廊构成了一种互相依存的展览生态关系。而“复调”是拒绝艺术资源同质化而挑选的另一种展览方式，参展艺术家的生活与创作处在官方、市场、学院三者的夹缝之中。

从某种程度考虑，美术馆、画廊在拼凑手牌的同时，也是一次洗牌的过程，他们一方面垄断现有展览资源，一方面又不断寻找新的展览资源。许多以挖掘年轻艺术家为目的的新星展、青年展、调查展成为许多美术馆的常设项目。这类展览的现实目标便是如何将白纸“印刷”成扑克牌，并成功归纳到其可控的展览资源范围之中。这些展览类似于娱乐圈选秀节目，从收视率的角度考虑有着其特殊的媒体价值及传播价值，也是艺术界“造星”不可缺少的一步。但“艺术选秀”本身便带有强烈的价值指向，展览在带给观众感官刺激的同时，美术馆还将一种狭隘的精英价值观和高傲的文化姿态强加于普通观众。他们不断向观众强调什么是“成功”的作品，是有“价值”的作品，却不去注释艺术作品中的精神价值是市场价值、传播价值及社会价值所无法对等的，而这种所谓的“成功”仅仅是建立在一种被误读的价值参照之中。我们的提问是：“你不成功，还做不做艺术？”由这一个问题派生的问题是：“艺术究竟是获得名利、地位的工具，还是其本身就是目的？”

这次展览展示着来自江浙沪地区 20 个没有进入市场体系，亦没有进入学术评价体系的原生态艺术家的生活状态与创作状态，20 个艺术家，21 种状态。从字面的意义上看来，展览重点应该是 20 个不同艺术家，20 种不同的状态。但展览除了对 20 种不同状态的真实呈现之外，其真正意义却隐藏在第 21 种状态之中。我们既可以将第 21 种状态理解为艺术家自我状态的一种延续；也可以理解为艺术家从白纸到纸牌的过程中，其状态的一种改变；我们亦可以理解为观众参与到展览当中时的一种参与状态。在西方人的理解中，人死的一刻，会瞬间失去 21 克的重量，我们将这 21 克重量喻为灵魂的重量。而真正的艺术家定是出卖这 21 克的重量，才变得更加真实与敏感，但又有多少人真正愿意出卖一个人最重要的重量呢？这是一个选择成为一个艺术家的最本质的问题。

2014 年“复调 2·北京站”可以算复调项目调研时间最长的一期，整个南艺美术馆的项目团队在黑桥村驻扎了半年时间，并邀请了北京的年轻策展人王麟一起参与了此次艺术项目。在北京站的调研过程中，展览团队开始反思第一期复调对于调查对象——“双非”艺术家的定位，非体制艺术家是拒绝体制还是被体制拒绝被纠缠在一起。面对中国艺术家最多、艺术资源最为丰富与复杂的北京，我们再次抛出问题：如果你成功了，你还是不是艺术家？这是针对成功艺术家所提出的问题，成功艺术家对成功的复制恰恰成为年轻艺术家需要警示与参考的。

写在展览之前

北京，这是一个让人爱恨交加的城市，这里有最好的展览空间、最职业的观众、最权威的媒体，最慷慨的藏家；有钱，有资源，有“星探”，有香槟，有人整天跟你谈论艺术。与此相对，每天北京还充斥着无效的展览，重复的评论，无休止的应酬，复杂的圈子，无关乎艺术的交易。艺术家每天都应付或迎合着媒体，敷衍或讨好着藏家，保持着与市场若即若离的暧昧关系。北京，这样一个机会与危险并存的都市，它成就着艺术家，也在摧毁着艺术家。

这其中便延伸出两个重要问题：“在中国，你如何被认定为一个艺术家？”这是一个很现实的问题，中国的艺术家非常依赖无效的简历。年轻艺术家们毫无例外毕业于各大艺术院校，从本科到研究生到博士。文凭等同于艺术家的居民身份证。有了它，年轻的艺术家可以轻松获得社会对其“艺术家”身份的认同，其任何创作亦可被称为作品。究竟是艺术家成就艺术作品，还是艺术作品成就了艺术家？这看似是鸡生蛋还是蛋孵鸡的历史公案，但却从另外一个方面反映了观众审美缺乏自我判断的现状。一切关于艺术家创作，特别是对于当代艺术创作的价值判断，都需要借助专家、媒体或者市场来进行二手嫁接。这是一种集体的审美懒惰和无知。因此我们引出了第二个问题，这个问题是对复调第一期展览提出“如果你不成功，还做不做艺术”的延续：“你成功了，还是不是艺术家？”

第一个问题的提出，让普通的观众完全有理由去质疑每一个艺术家的身份。我们是更需要优秀的艺术作品还是优秀的艺术家。第二个问题则值得每一个成功过或即将成功的艺术家们对自己的身份进行理性的质疑：在当今社会成功学的价值评判体系中，艺术家的成功是不是有意义？将艺术作为一个光鲜亮丽的职业，所创作的究竟是该成为艺术家解决自我内心问题的途径，还是被他人拿来消费的商品？作为艺术家，你的作品更应该在思想领域流通，穿越历史，沉淀为美术史的一部分，还是在商品领域流通，成为等价的虚拟货币。这些便是回归到艺术本体且值得思考的问题。

如果借用成功学的概念，一个成功的展览在乎它收集了多少成功的艺术家，邀请了多少成功的展览嘉宾，笼络了多少媒体资源，吸引了多少观众，销售了多少展览作品，或有多少艺术家会通过展览即将成功。当然，这种成功学的价值判断是每一个展览都需要面对的社会标尺。如果要在展览中冷静思考展览成功的真正意义，我们也可以试着把展览喻为艺术家，进而用同一种疑问思考同一个问题：“展览成功了，还是不是一个展览？”

复调 2 纪录片截图



复调 2 展览现场



2015 年“复调 3·珠三角站”再次出发。珠三角在复调调研团队看来与北京有着较为明显的区别，总的来说，他们更多以生活化替代了职业化。因此整个珠三角的艺术生态划分远远不像地理划分那么简单。复调项目团队在三年的行走过程中也渐渐明白了一个问题，打着生态调查旗号的调研几乎是一个不可能完成的任务，在短时间或者长时间都无法用一个具体的展览和一部具体的纪录片来完成。整个项目在第三年中开始了极其强烈的自我反思和自我否定。那么生态还能不能做？无法达到完整的生态还有没有意义？

“复调——中国艺术生态调查”展览项目已经三年了。第一期江浙沪站中我们提出了：“如果你不成功，你还做不做艺术家”，第二期北京站中我们进一步的提出了：“如果你成功了，你还是不是艺术家。”这两句话被看成宣言也好，口号也罢，其内容表达了“复调”整个项目对待艺术家成功这件事的一种思考态度。怎样的艺术家才能成功，怎样的艺术家才算成功，怎样的艺术家才会一直成功？这几个问题的评判标准本不一样，第一个问题艺术家说了不一定有用，第二个问题艺术家说了根本不算，第三个问题基本上就是伪命题。由此看来，艺术家在艺术生态中不可或缺，因为没有艺术家就没有艺术生态。那么，由艺术家构成的艺术生态，艺术家怎么就变成了弱势群体？

今年复调项目的考察到了珠三角区域，跟艺术家聊到北京时听到最多的便是“圈子”这个词。它一方面表达了这边艺术家对北京艺术圈子的警惕，另一个方面却也暗示了这边的艺术家无法形成一个圈子——一个资源高度集中的圈子——与之抗衡。这是一个吃不吃葡萄，或是葡萄酸否的问题。中国存在着一个非常奇怪的现象，在信息高度发达的今天，为什么只有在艺术资源高度集中的北京或是上海才能生存或是吸引着更多成功的艺术家？

广东，这是一个适合艺术家生活而不是生存的区域，艺术家们随和、务实，且都有着一份工作。除去个案，以偏概全，用职业艺术家的标准去看待这群艺术家，他们不职业；用国际流行的当代艺术样式或语言去评判这群艺术家，他们也不流行，不生猛，甚至有些“不思进取”。他们不关心政治，他们关心生活。这也是 2015 年我对广东这个区域的一些看法。

这展览项目中，我们做了一件艺术衍生品：“艺术是个球（art is a circle）”，喻意之一：艺术是个球形，怎么说都是对的，怎么说也是错的。喻意之二：艺术是个圈子，圈子是圆的，大家都遵着规则，摊着利益才能存在。喻意之三：棒球棍本身是一件体育用品，用它打架的比用它打球的人多，这便是对艺术在这个时代功能性走偏的一种警惕。

复调3 纪录片截图



复调3 展览现场



2017 年“复调 4·云贵川渝站”是该项目第一次离开中国所谓的江浙沪经济核心区域。与前三期不同的是，“复调 4”的整个宣传选用了“停播”符号，以此放弃了前三部完整纪录片的成片概念。整个展览中用类似监控的分屏方式罗列了素材。按照策展团队的理解，真实的记录应该消解拍摄者的审美印记，在生态的展示过程中，素材比成片更重要。

偏安与招安

先谈两个词，“偏安”与“招安”，其实它们不存在逻辑上的联系，我更想引用的是两个词最直观的状态。如果我们认同北上广区域是中国政治、经济、资源的中心区域，那么云贵川地区从艺术角度去回应这种中心理论，是否会存在边缘化的问题？我在西南（云贵川）地区的走访过程中，经常会听见艺术家谈到自己机会少这样一个问题。毫无疑问，相对于北上广的美术馆、画廊、藏家、策展人、拍卖等资源构成的数量，云贵川相类似的资源是要少很多。而资源数量是否能等同于所谓的艺术家机会？我认为不会。这里有两点理由：其一，艺术家是特殊行业，不需要工业化生产，也不需要同一个工种对同一件产品（作品）进行反复或类似的创作。其二，艺术资源不等于就业机会，不是因为就业人数越多，所创造的价值（艺术价值）就越大。

我们回到“偏安”与“招安”两个词汇。所谓“偏安”如果仅仅是地理上的解读，西南区域和西北、中南、东北地区一样属于偏安一隅的状态，它们远离的是中国所谓的中心艺术区域的行业资源。我们再往下思考，这几个非地理中心区域之中又包含着高校中心。川美、西美、湖美、鲁美的存在又让非该区域的省份及其他高校依然偏安一隅。如果还要寻找高校之中的中心，那么我们将面临艺术创作中更为具体的话题：那就是能掌握资源的老师对于学生的影响。而老师之间的差距（包括市场、职称、教学实力）又在高校形成了一个一个小中心。总之，中心与非中心的判断一直在对比中产生，艺术家从选择进入高校开始就一直面临着这样的选择。我第一次听见人们谈论“招安”与艺术的关系应该是 2009 年，当时中国艺术研究院要成立中国当代艺术院，挑选了多位成功艺术家参与，记得网上的评论多用“招安”一词来比喻当代艺术被合法化的状态。我认为这种比喻是值得商榷的，当时的理由是：这些艺术家中没有几个能称得上“梁山好汉”。因为宋朝对梁山好汉的招安是因他们确实对当时的权利中心发出了不同声音，而很多成功的艺术家没有做到这一点，或是持续做到这一点。

因此，我更愿意将“偏安”与“招安”一词理解为艺术家的生活与创作。如果艺术家将“偏安”看成是对自己生活状态的一种比喻，那么远离核心区域的生活就不应该感到悲观。如果艺术家将“招安”看成是对自己创作状态的一种比喻，那么就on应该像“梁山好汉”一样为艺术圈发出些不同的声音，让招安可以名副其实。在对西南区域的走访中，我真切的感受到了这里有着比中心区域更为自在的生活气息和创作状态。我们如果在这里找不到权利的屋檐遮风挡雨，那么在这片水草丰满的地方艺术家应该可以更好地野蛮生长。

复调 4 纪录片截图，王潇潇 | 摄



复调 4 展览现场，王潇潇 | 摄





复调4展览现场，王潇潇 | 摄

幕 后

Behind the Scene



Eglė Budvytytė, 《液体的力量无所为耻》 (Eglė Budvytytė, *Liquid Power Has No Shame*) , 表演, 表演者: Ėlisa Yvelin、Benjamin Kahn、Lucia Fernández Santoro, 2017

北挪威——有人将至 North Norway — Someone Is Going To Come

简佳 | 文、摄影

在动身去挪威前，我收到一本书——约恩·福瑟的戏剧选《有人将至》。
(上海译文出版社，2014)

可这里是如此的
与世隔绝
虽然好像这里
什么人也没有
但又好像有人已经来了
它好像同时
既与世隔绝又不与世隔绝
它是……

在福瑟的剧本《有人将至》中，有意避世的男女纠葛于他们一心追寻的净土是否真的远离他人，隔绝一切外界的喧嚣。福瑟拒绝自己被人称为挪威当代的“易卜生”，与之相似，这次前往挪威北部探访北极圈内的艺术生态与艺术项目的旅行，也并不意图去佐证在世人眼中为画家蒙克的盛名所概括的挪威艺术。易卜生或者蒙克，这些符号化的名字并不能代表今天发生在挪威各处的艺术圈现状，但在比挪威首都奥斯陆和挪威第二大城市卑尔根更遥远的北方，那些游离于世界中心之外的地方，那些努力阐述国际化与本地化关系的话语，道出了既与世隔绝又不与世隔绝的微妙处境。中心与边缘、保持独立与参与游戏、因地制宜或向外出击，构成了一幅挪威当代艺术界如何生存于资源与资讯全球化的今天的生动画面。

今年举办的第十四届卡塞尔文献展将展场延展至南欧古城雅典，这一全球最具分量的当代艺术大展作出一种姿态，让南方在与北方的对峙中彰显出地理位置与文化的历史及其流动性的关系。从表面上看来，这一届文献展让南方重回到生活在北方文明世界的人们的视野。如果说，北方意味着中心，那么中心以北的世界又是怎样一番景象？那里的人们如何看待自己的地位，如何选择自己活跃的舞台范围，他们是否与其他生活在所谓边缘地区的人们一样，通过强化自身的文化根基和民族性来建立对外交流时的身份？这些问题对于北方或东方都大同小异，正因为如此，身处东方的我们在观察北方时，也能从彼方的应对之策中阅读出相通与相异的合理性。

在北挪威视觉艺术家协会(The Association of North Norwegian Visual Arts)今年出版的《当我们看向北方时，我们在谈论什么》(Look North - What Are We Talking About?)的前言中，作者Maaretta Jaukkuri自觉地把“我们”(北挪威人)认知为他者，她写道：“毫无疑问，诺尔兰郡、特罗姆斯郡、芬马克郡在某种程度上是异域情调的，甚至对于挪威南部的人们来说也是如此。同样的，挪威北部的人们在看待这个国家的南部时，也觉得与自己的生活现实相去甚远。”她将挪威北部的生活方式表述为生活在鸡犬相闻的小社区里，热爱、尊重风景与身边的自然。这种表述很符合参加此次挪威“海岸当代”(Coast Contemporary)艺术之旅的来宾们对北挪威的第一印象，主办方邀请了百多位来自挪威本国和国际的艺术家、策展人、机构管理者和媒体作者，大多数人是第一次到访北极圈以内的挪威。

在行程重头戏罗弗敦国际艺术节（Lofoten International Art Festival, LIAF）和海达路德邮轮航程开始之前，主办方将活动的第一站安排为罗弗敦本地艺术家 Thor Esaiassen 的个展。这位常年隐居世外的 81 岁老人快乐地告诉大家，他从大海中能捡到取之不尽的垃圾现成品来做作品，他觉得自己永远也不会失业，而环境问题、消费社会之类的全球化话题从来没有进入他的频道。此后行程中的所见所闻，也无不提示着我差异化视角的存在。在我看来，从与世隔绝，到通过向外看而认识到自身与世隔绝，再到客观对待既存的隔绝而不为之焦虑，这种心态的递进让差异不再是平等的阻碍，地方性能成为强大自身的基石而非绊脚石。

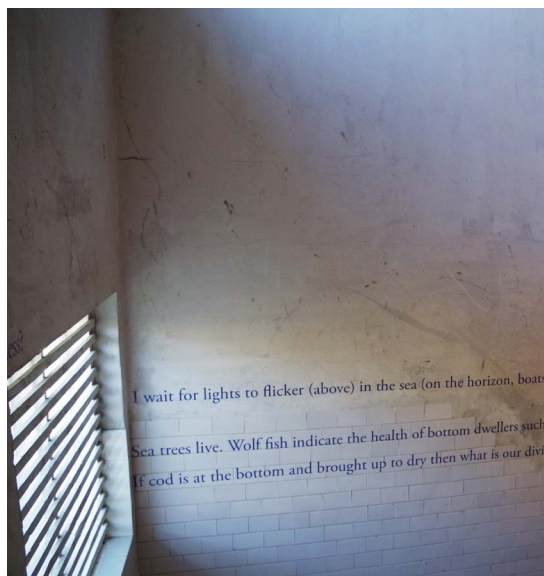
罗弗敦国际艺术节

罗弗敦国际艺术节的前身是一个始于 1991 年的本地艺术展，它在 2009 年成为一个双年展性质的艺术节，由北挪威艺术中心（The North Norwegian Art Center, NNKS）负责主办，艺术节还专门成立了的顾问委员会。与那些设立在经济都会、文化名城、艺术重镇的双年展相比，发生于在天之涯海之角的罗弗敦国际艺术节显然有着以艺术拉动本地旅游观光的用意。然而与展览场地距离最近的 Svolvær 机场，每年旅客量仅有 7 至 8 万，从这一数据来看，艺术节其实很难让本地区观光客数量产生巨大的增幅。地理位置上的偏僻决定了罗弗敦国际艺术节不可能是一个仰赖观众人气的双年展，这一双年展的存在更多是在为艺术本身服务，是在为特定场域的作品提供实现的可能。

每届展期一个月的罗弗敦国际艺术节没有固定的展览场地，它经常出其不意地在本地区中心城镇 Svolvær 及其周边城镇启用商店、电影院、宾馆、变更用途的建筑、临时性空间作为展览场地。展览过后，这些空间或是回归原来的用途或是被拆除，不留痕迹。今年，艺术节首次来到了常驻人口仅 460 人的小渔村 Henningsvær，展览场馆包括木材厂、磨坊和一栋正在修葺的老建筑，以及 Henningsvær 足球场等公共场地，各个场地之间步行可达，用大半天的时间便可观展完毕。

简陋、野生的展览环境无疑能够大大刺激策展人的想象力。本届罗弗敦国际艺术节的策展人海蒂·巴莱（Heidi Ballet）和米莱娜·霍格斯伯格（Milena Hoegsberg）以“我尝到了未来”（I Taste the Future）这一展览主题从 15 个候选策展方案中雀屏中选。海蒂·巴莱常驻柏林和布鲁塞尔，米莱娜·霍格斯伯格常驻奥斯陆，均不是挪威北方居民，不过她们与这一世外之地的距离，恰如其分地连接起“国际性”与“本地性”这两个备受艺术节主办者乃至整个地区的文化艺术决策者重视的关键词。

展览“我尝到了未来”在针对自然与社会危机的敌托邦式语境下，质问全球的生态主义专制（ecodictatorship）能否改变人们的惰性，展览希望重建“未来”的概念，而不屈从于世界末日的想象。策展人们将科幻当作这一展览重要的思考工具，用以扩展对明日景象的观照，而对遥远时空另类社会的极端性想象也反映了人们对当下的希望和忧惧。围绕着展览主题，影像作品为主的展出作品、文献、在地表演、电影放映、演讲对谈均呼吁解除有关未来的旧观念——这种由科技进程所操控的未来将导致对人类和自然的剥削。



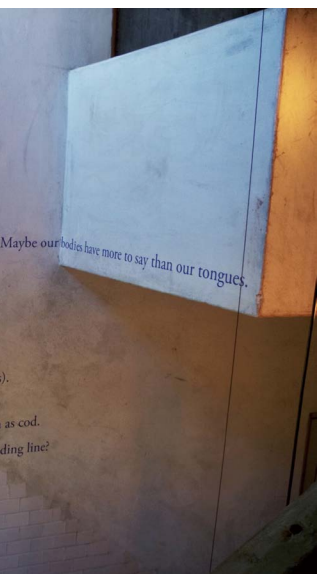


2017 罗弗敦国际艺术节，展览之一



2017 罗弗敦国际艺术节，展览之一

Kosugi Daisuke, 《好名字 (坏习语)》(Kosugi Daisuke, Good Name(Bad Phrase)), 特定地点声音作品, 2017



Younna Chlala, 《需要多少巧言才能形成一种颜色?》(Younna Chlala, How Many Tongues Does it Take to Make a Color?), 特定地点文字作品, 2017

据策展人海蒂·巴莱介绍, 展览中有一大批艺术家是在到达 Henningsvær 之后, 才决定创作方向和展出地点的, 比如在开幕周期间为观众提供超过最佳食用期但未变质的免费食物的“群众厨房”(People's Kitchen), 又比如日本艺术家 Kosugi Daisuke 为 Henningsvær 足球场特别定制的声音作品《好名字 (坏习语)》(Good Name(Bad Phrase))。Henningsvær 足球场是本地区罕有的标准化体育设施, 它的四周环绕着晾晒渔产的木架, 艺术家通过 mp3 播放器和耳机指示观众在球场特定位置并配合特定的动作来聆听四则有关死亡和身体解体的故事。在我们的参观日, 艺术节主办方召回了几位艺术家进行现场表演, 他们的作品在非表演日是以影像和装置的形式呈现的。Eglė Budvytė 的影像作品《液体的力量无所为耻》(Liquid Power Has No Shame) 中的三位表演者 Élis Yvelin、Benjamin Kahn 和 Lucia Fernández Santoro 从主场馆木材厂一路表演至海边悬崖, 随后在岩石间自选位置还原了与影像中别无二致的神秘仪式, 接着他们起身在石壁上灵巧地前进, 转了个弯就从众人眼前消失踪影。艺术家、作家 Youmna Chlala 充满启发性的蓝色文字则不时出现在展场内的楼道和野外空间, 像一段移动的阳光或一阵不期而遇的风入侵观众的身心。Younna Chlala 的作品《需要多少巧言才能形成一种颜色?》(How Many Tongues Does it Take to Make a Color?) 以碎片化的语句描述“蓝色”如何在多种语言中被命名, 同时也悄无声息地催动观众与身处的空间、周遭的环境产生共情。

罗弗敦国际艺术节的展览作品从规模、体量、精致程度或批判性等方面很难与重量级的国际双年展相提并论, 但它酣畅、质朴, 小而完整, 不可拆分。与其说罗弗敦的自然与人居环境是衬托展览的背景板, 不如说环境是展览和作品的原动力。正是这份独特而纯粹的环境氛围, 将作品的创作、阐释与体验紧密地揉捏到一起, 令创作者和观众的思考可以向着更悠远广阔处不拘地漂流。它与亲和自然的、注重物的本质的北方式审美或生活方式是一致的。

“海岸当代”艺术航程

人类近代的航海史伴随着地理大发现和对其他民族领土的征服，航海改变了文明传播与物资流通的模式，进而奠定了现代世界大洲与地区之间的政治经济格局。时至今日，文化与物资的流动早已从远洋游轮转移到更迅捷的交通运输、通讯和贸易渠道，航海不再是一种充满野心和侵略性的人类活动。邮轮作为旧时光的遗留物，仅仅在人们休闲度假的选项清单上占据一席之地，而选择邮轮旅行的多为有大把时间可以消磨的银发人士。

海达路德是挪威著名的邮轮公司，它经营着往返于南极地区、北极地区以及挪威狭长国土的西海岸的海上航线。受到 1950 年艺术家 Anna-Eva Bergman 乘坐海达路德邮轮游历挪威西部和北部海岸的经历的启发，策展人塔尼亚·赛特（Tanja Sæter）在今年 9 月发起了“海岸当代”艺术航程，她本人担任艺术总监，并邀请策展人海尔格·玛利亚·诺德比（Helga-Marie Nordby）共同参与。大海赋予人冒险的勇气，“海岸当代”也是一个正在奋力开辟未知航向的实验性项目。首届“海岸当代”邀请来自挪威和世界各地的艺术家、博物馆管理者、画廊经营者、展会策划者、媒体作者等艺术从业者登上海达路德邮轮，以罗弗敦的 Svolvær 为起点，由北向南航行四天，穿过北极圈，经停特隆赫姆（Trondheim）等城镇，至终点卑尔根。航行期间，“海岸当代”利用船上的报告厅、船舱、甲板、休息室等空间，安排了密集的展览、表演、放映、演讲和对谈，为不同层面的艺术业内交流创造契机。而在未来，“海岸当代”意图打造体现挪威地域特色的艺术休闲之旅。

在日间，“海岸当代”一方面安排了以挪威本国为主的文化官员、公立美术馆、民营艺术机构、大型艺术项目的负责人进行演讲，另一方面组织了艺术家、策展人作不同主题的对谈讨论。挪威国家美术馆当代艺术分馆（Museum of Contemporary Art - the Nationalmuseum）、挪威艺术社团协会（Association of Norwegian Art Societies）、“移动中的蒙克美术馆”（Munchmuseet on the Move）项目、卑尔根三年展筹委会（Bergen Assembly）、奥斯陆文化事务部、2019 法兰克福书展挪威主宾国项目、挪威公共艺术（Public Art Norway）、北挪威美术馆（North Norwegian Art Museum）等机构与项目的负责人轮番登台演讲，介绍、推介各自机构与项目的目标与近期规划，让与会者——尤其是远到而来的外国客人——对当代挪威的艺术系统的运行情况和动向迅速扫盲。

艺术家与策展人的对谈、讨论则涉及了以下议题：“当地下成为建制——艺术家所经营的空间在挪威”“艺术家实践的影响——身份的双盲”“艺术家实践的影响——科学与思辨”“挑战双年展的边界——对话第十四届卡塞尔文献展、卑尔根三年展、2017 年罗弗敦国际艺术节”。通过这些分享，我们可以了解到远离消费市场、缺少商业环境的挪威艺术界的独立性。一位艺术家经营空间的负责人骄傲地表示：“我们对待艺术家的方式就像自己希望被对待的那样，我们本国没有市场，如果要销售，就得旅行去其他地方。”但艺术创作的自由和艺术项目的公众利益取向，是以挪威艺术委员会（Arts Council Norway）为代表的政府官方对艺术雄厚的财政支持为基础的，而谋求国际交流是保证这种独立性不会走向封闭性的手段。作为挪威最主要的文化艺术资助部门，挪威艺术委员会 2016 年的资助资金高达 13,200 万欧元，资助类型主要包含文化基金、艺术家政府津贴、声音与视觉基金三项。





“海岸当代”有四天行程航程在海达路德邮轮上度过，2017



特隆赫姆码头边，由艺术家经营的非商业画廊 RAKE visningsrom，它的临时建筑已经搬迁过多个地点，2017

在夜间，“海岸当代”在船上报告厅连续两晚放映多位挪威艺术家的艺术影像短片。既有记录个体情绪与命运遭遇的题材，如 Mattias Härenstam 的《重构》(Reconstruction) 再现其父亲的自杀如何突然降临至其父母居住的宁静社区和家中的，《一个回忆我父亲的男人的肖像》(Portrait of a man reminiscent of My Father) 以一个悲怆的背影表达父亲之死对艺术家的重击。题材也有解读国家历史和社会关系的，如 Silje Storihle 的《至善政权》(The Goodness Regime) 让小朋友出演表现现代挪威的立国和自我形象的情节场面，Danilo Correale 的《约当产量》(Equivalent Unit) 以爱情关系为比拟，幽默地质问码头劳动与工作的关系。

三间分时段开放的客舱分别交由六家来自挪威和国际的不同机构及其策展人进行策划，艺术家们或是邀请观众进入客舱，近距离观看、体验、参与自己的表演，或是利用房间的设施和自带的道具改造出一个令人身临其境的情境。青年艺术家会社 (Unge Kunstner Samfund, UKS) 的艺术家 Nora Joung 一边操作电脑播放，一边配合屏幕画面进行讲述，向挤坐在她脚边的观众表演了 8 个基于话语与现实的个人作品。艺术家经营的非商业画廊 RAKE visningsrom 则邀请艺术家 Hanna Fauske 布置出一间弥漫肉味的房间。Hanna Fauske 虚构的中年男子 Vetle Varg 是一个饥渴的肉食者，为躲避同住的母亲——一个素食主义者的监视，他不得不每月一次使用 Erik Elk 这个假名外出旅行，这间逼仄的船舱正是 Vetle 纵欲的私人空间。船上的不少公用部位也提供给艺术家做不同类型的表演，如 Tori Wrånes 戴上山妖 (troll，北欧民间传说中的怪物) 面具，扮演一个被成堆的行李箱困在电梯间的旅人，旅客为正常上下楼需要而按动电梯按钮，恰会造成山妖不上不下的困境。这些与环境融为一体、就地发生的作品，不着痕迹、顺理成章地将观众的行为与心境纳入作品的故事设定，带来实打实的沉浸式体验。



“海岸当代”的来宾交流展示各自的艺文出版物，2017



Tori Wrånes, 《在电梯中的山妖》(Tori Wrånes, The Troll in the Elevator), 表演, 2017



Hanna Fauske, 《ERIK ELK》(Hanna Fauske, ERIK ELK), 船上客舱, 2017

Hanna Fauske, 《ERIK ELK》(Hanna Fauske, ERIK ELK), 船上客舱, 2017



我现在要停止谈论艺术了

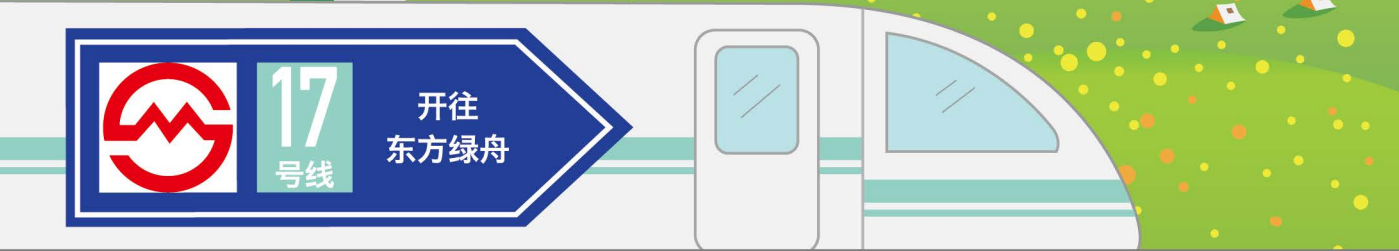
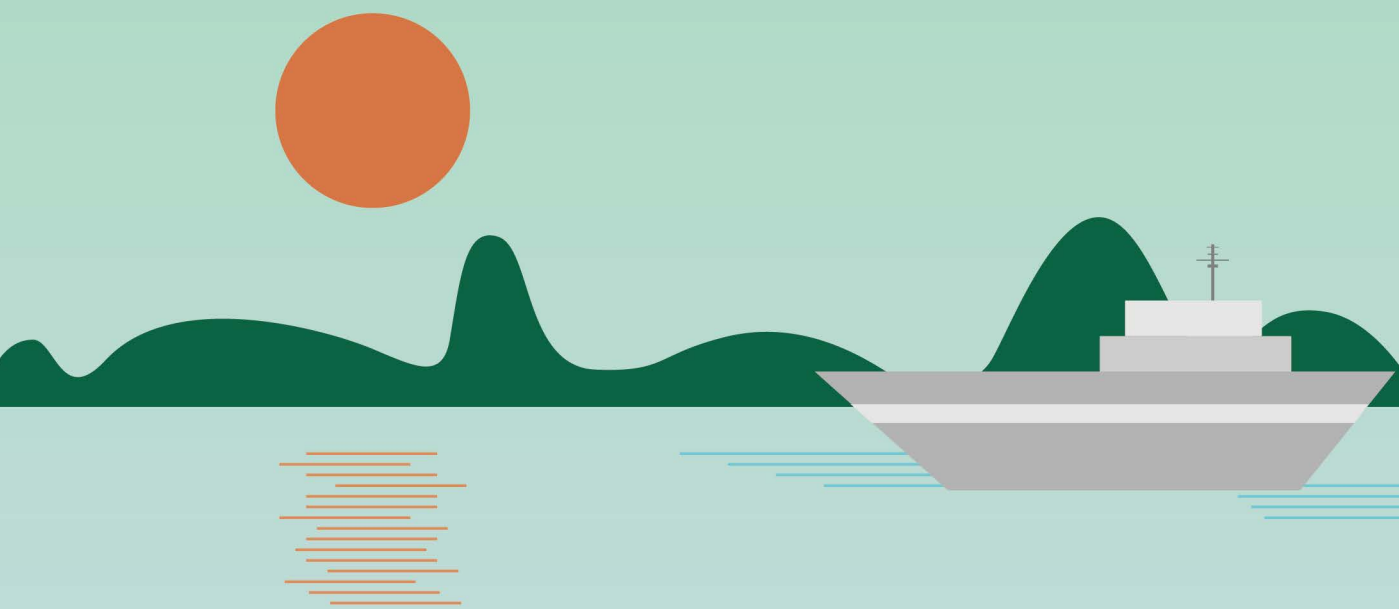
从罗弗敦的Svolvær、Henningsvær到特隆赫姆、卑尔根陆上、海上的五天时间，每天从睁开眼到闭上眼，“海岸当代”的客人们都在观看艺术、展现艺术、讲谈艺术，交换正式和非正式的对艺术的看法。除开罗弗敦国际艺术节和海达路德海上航程，“海岸当代”主办方在零散的陆上行程中见缝插针地安插了对公共艺术、艺术机构与展览参观拜访。在参观完美国艺术家丹·格雷厄姆（Dan Graham）在Lyngvær创作的户外雕塑《无题》（*Uten Tittel*, 1996），搭载众人的大巴沿着蜿蜒海岸线上的公路一路行驶，壮阔的蓝天碧海间，群山变化起伏，掠过眼前，丹·格雷厄姆在20年前看到的是一样的风景吗？在面对地球这纯净寂静的角落时，他究竟是想与之对话，还是变得无言？不见前人，但有来者，他的作品改变了此地的什么吗？

车厢里，我身后座位两个新结识的艺术圈人士正在热络交谈，但当更多的海湾景色闯入眼帘时，一个对另一个说：“对不起，我现在要停止谈论艺术了。”

最后的最后，如果你想要拥抱艺术，可以来北方；如果你想要逃离艺术，也可以来北方。



丹·格雷厄姆，《无题》（Dan Graham, *Uten Tittel*），户外雕塑，1996



咨询电话: 021-59233000 转销售部
地址: 上海市青浦区沪青平公路 6888 号
官网: www.东方绿舟.cn



325 / 2017.12

久视不识

Semantic Satiation

艺术知世界

Discover the World

Through Art

1979 年创刊

中国权威当代艺术杂志

Leading Contemporary

Art Magazine

in China,

founded in 1979

《艺术世界》杂志

新刊上市

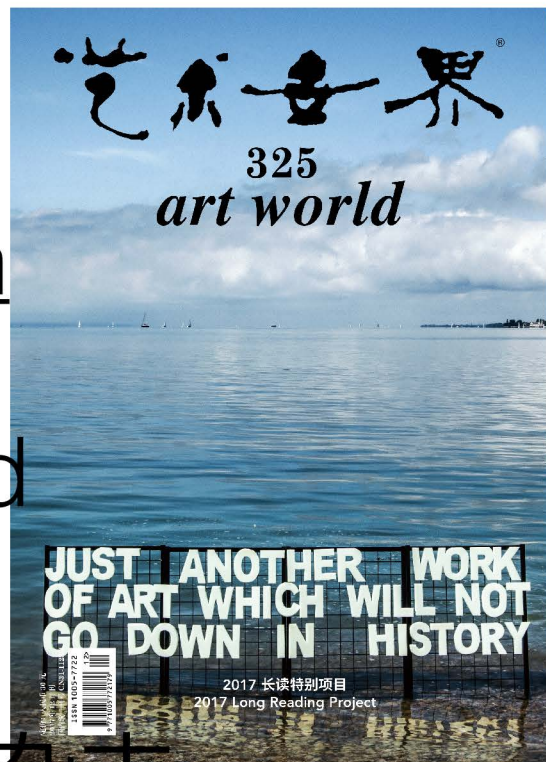
art world Magazine

New Issue Release

中英双语

Chinese / English

www.yishushijie.com



扫一扫二维码，关注我们
Scan QR code, Follow us

微信：艺术世界ArtWorld
We Chat: artworld_mag



扫一扫二维码，轻松订阅
Scan QR code, Subscribe easily

微店：艺术世界小仓库
You Shop: art world warehouse