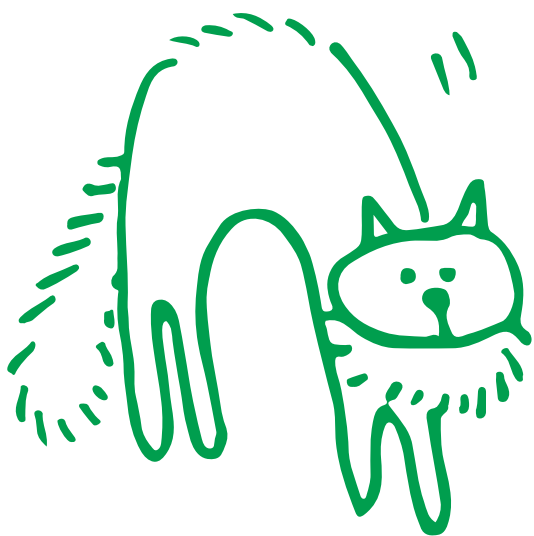
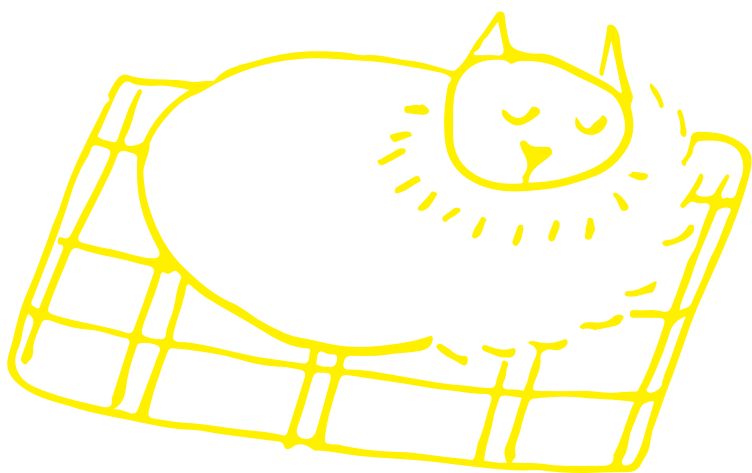
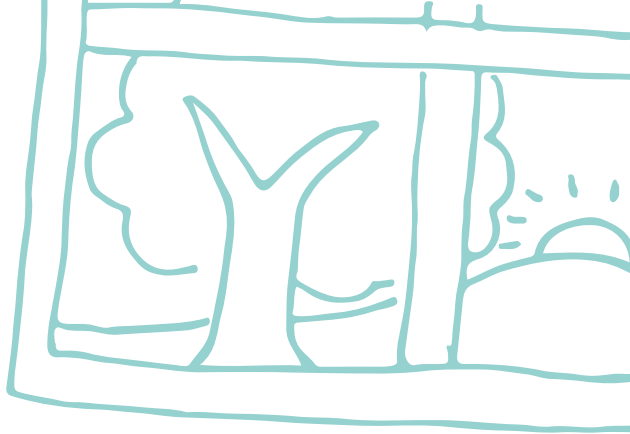
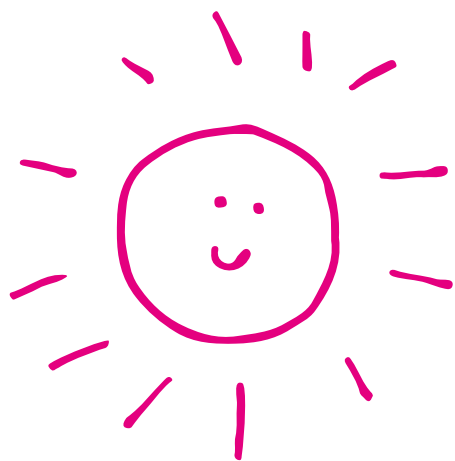


歧 批评 路



2024合集

封面	1
目录	2
评论	5
城村的两端——评“第九届深港双城双年建筑展南头古城分展”	6
日常物的阈限时态	12
言语怎么会没有那么好呢——读玛吉·尼尔森的《阿尔戈》	16
短路的“谈论”——评“人人都在谈论天气”	19
一场关于“风”的绘图实验——评东京现代艺术奖2021-2023受赏纪念展	23
来自过去的陪伴，与最大限度的空	27
我去庆元“舞会”	30
批判疏离——评“跟着感觉走”	34
艺术/仍然是国家里/最普遍的/那一种便秘	38
追问沉默	40
邪恶的辩证法	44
作为翻转的制作——评“東風床”	47
一方余裕——评赖志盛个展“空地”	51
两种演唱——P.K.14与海朋森	55
错位的绘画——评“此地彼时”	58
“直言”发生时——谈王拓的《第二次审问》	61
访谈	64
与工艺的访谈 为什么是漫画？	66
与叶无忌的访谈 感觉有点怪	74
与Jo（彭若莹）的访谈 在不确定性中进行策展实践	80
我睡着时写的	88
歧路亦多在	90
伦敦饭	91
在地端盘子	96
亚际艺术写作	100
为什么去印尼谈论艺术写作？	102
洒水游记——活着就奇妙	106
从印尼回来之后再谈艺术写作	114
“收获”集体创造力——在第十五届卡塞尔文献展重新构想艺术写作	118
不适的写作——如何书写社会参与式艺术？	122
特稿	126
当代艺术幸存者——那一天，人类终于回想起被当代艺术支配的痛苦	128
版权页	132
封底	134

罗楚涵	2023年12月28日
梁轩铭	2024年1月15日
黄梓耘	2024年2月3日
潘靖之	2024年4月10日
宋雅萱	2024年4月28日
钱梦妮	2024年5月1日
刘承臻	2024年5月19日
Yang Jiang	2024年6月21日
刘伟田	2024年7月6日
黄若旻	2024年7月22日
武颖	2024年7月27日
宿莽	2024年8月20日
曾哲偉	2024年11月1日
G.H.	2024年11月6日
罗楚涵	2024年11月13日
Chimera	2024年12月11日

刘伟田、工艺	2024年2月21日
黄梓耘、叶无忌	2024年6月7日
杜帆、歧路、Jo（彭若莹）	2024年8月27日

龙星如	2024年3月10日
李旸	2024年6月15日
乔星榕	2024年12月14日

刘葭、聂小依	2024年7月28日
聂小依	2024年10月2日
刘葭	2024年10月21日
Putra Hidayatullah	2024年11月3日
陆思培	2024年12月29日

聂小依	2024年11月9日
-----	------------



评论

城村的两端

评“第九届深港双城双年建筑展南头古城分展”

罗楚涵

罗楚涵，艺术从业者。个人
网站：luochuhan.org

（一）建造的古城

刚刚出伏天，我从南头古城的最北侧散步去看“深港双城双年建筑展”（以下简称深双）的南头古城分会场展览，午后的阳光让人昏昏欲睡。路上除了骑手、工人和挂着工作证的展览志愿者，不见居民。南头古城位于深圳市南山区，曾是历代岭南重镇的官政机构所在，自东晋建立司盐都尉垒、明代设立新安县衙以来，长期管辖香港、澳门、珠海、中山、东莞等地。从咸和六年（331年）至今，南头的身份在各类行政区域间迭代。改革开放后，伴随深圳城市化进程，这里聚集成颇具规模的城中村。2019年起，万科持续在此营造旧城社区，一方面希望透过建筑改善城中村居住条件，一方面反过来积极寻求历史样本展现出的城市居住可能性。在南头，错综的历史带来今日身份上的暧昧，它是“建造”中的古城，是不断演变的城中村，也是深圳典型的“生活方式社区”。

古城由“两横七纵”的九条街道组成，因此也被称为九街村社。而纵横街道划分出的空间单位被称为坊，坊与坊之间则有土地庙、坊门、坊垣等标记边界的空间建筑。呈十字状贯穿中心的中山街（南北向、东西向两条）为时髦商铺集中的区域，咖啡厅、西餐厅、各色商店林立。若离开主街向城中村深处走去，巷子即刻收窄，衣物开始晾晒出来。巷门牌坊下的神龛在夜色中反光，仿佛带上了南方市井中一缕缕凉茶、热带水果和红色蜡烛的味道。不同的区域对应着不同功能，将南头“古城”与“城中村”的两种属性区别开来，民居嵌套着奇观，新城包裹着旧村。2023年深港双城双年展的南山区分展场就设立于此。

这不是深双第一次来到南头古城，2017年，展览就对“类城中村建筑”以及其改造策略展开过讨论，那次展览也成为南头更新计划的起点。[1] 雁过留痕，时隔6年展览主题从“城市共生”变为“城村拼图”，似乎是认领了属于深圳的某种关键艺术特质，一种由街头与草根历史谱写的杂糅特质。就如城中村——正是以它的复数形式成立，是一种集群生活带来的语境，被奉为历史有迹可循的痕迹，是植根于迅速发展的城市中不可不谈的命题。

和很多在城市中展开的双年展一样，将城中村作为展览空间是有意识地将丰富的场景纳入展览的范畴中来，希望在美学上开拓出一种新的语义。展览的97件作品分散在6幢嵌入城中村内部的楼房中，这些房屋在此之前大多是面向大众的出租屋。整体上看，城中村中的老楼大体分为两类，一类是村民的自建房，一类是早期开发商统一修建的商品房。在地图上，这些楼房统统被标明为数字，三两成群。万科介入南头古城的改造后，有策略地逐步收编，重新装修其中的部分房源，以更符合新居住理念的设计吸引更多年轻人入住。深双能在南头古城成功地使用这六处空间也受益于万科的成果，在这个政策、商业、文化交织的场域中，空间谈判以及事务协调的工作往往需要更早地开始，也十分依赖信任。在与展览工作人员的聊天中我得知，部分用作展览空间的房屋的原始房东已经不再在国内生活，而相比出租给中介，

[1] 2017深港城市\建筑双城双年展，
URBANUS都市实践官方网站，
<http://www.urbanus.com.cn/uabb/uabb2017/>



(二) 六个房子

因为工作在南头古城，我自觉熟悉路径，没有看地图，跟着散落在街道两边的明黄色小旗帜引导着走向展览区域。不一会儿就穿过刻意装点的复古建筑，来到精品酒店销声匿迹、只有“大众宾馆”的街区（图1）。此次深双南头分展定名为“春景梧桐”，共邀47组艺术家参与，历时200天开幕。春景街和梧桐街是城中村区域的两条主街，也串联起此次展览的6幢建筑空间。（图2）春和景明，梧桐叶落，粤语发音读来美妙，又带着一点黑色幽默——春和秋，这不正是岭南并不真正拥有的两种季节吗？



大众旅馆
全文图片致谢本文作者



春景街

展览所在的6处空间形态各有不同。第一处空间设置在握手楼的一层，底层被抬起，挑出一个悬空的平台，因此被称为“平台市集”。空间分为两个部分，一边是二手商品店，一边是空旷明亮的展陈空间。第二、三处空间是两幢具有年代感的民宅，岭南气候湿热，民居大都带有典型的坡屋面，这两处建筑也不例外。在这部分内容中，展览从个体的居住问题作为切入点，展现创作者对于城市群居生活的设问与想象。基础设施是其中的重要媒介，被同一根管道串联起的高楼大厦或筒子楼，在物理意义上将身处其中的人拉拢起来。



厉槟源的作品《分解》（2019）
被置于上下铺之间的墙壁上



被改造为外卖员宿舍的楼层

值得一提的是被改造为外卖员宿舍的楼层（图3）。宿舍开放预定入住，上下床的设定让有限的住宅面积被最大化利用。一个格子可能是一个“想象”的私人空间，因为它并不具备真正意义的私密性，但拥挤、野生的城中村里，这样明亮、干净的房间显得很有纪律。厉槟源的三件影像作品《与夜平行》（2012）、《缓冲》（2016）、《分解》（2019）被置于上下铺之间的墙壁上，提供奇妙的观展体验——如果不想努力地拧着脖子回看视频内容，我就需要坐到影像对面的床铺上去。（图4）《超级巴比伦》（2020）以及《第五立面交响曲》（2023）构想出一座集生活住宅、商业街区、学校、博物馆、餐厅、消防站、医院为一体的迷宫。城中村似乎正在应验着20世纪80、90年代天马行空的新城市主义寓言——强调街道、居住、娱乐、商业等局部业态功能的混合，强调更为传统的方格路网格局，强调步行系统。从这个意义上讲，正是这种打破了城市空间秩序的“异质性”使得政府、策展人、社区行动者纷纷将目光投向城中村。而城中村中的艺术空间，则又在真实的社会生活之外，建立起一个与现实空间互不相融的“异质空间”。[2]这里既开放又封闭，既流动又傲慢，既是对主流文化的一种对抗又被资本逻辑所再改造。

[2]“异质空间”（heterotopia）
是米歇尔·福柯（Michel Foucault）
于1967年提出的一个概念。

[3] 张爱玲：《倾城之恋》，
（北京十月文艺出版社，2012）

取名为“街市美术馆”的第四处空间是一幢保护良好的水磨石建筑。20世纪80年代末、90年代初，这种材料因防水、防潮、装饰性强的特点成为大量建筑外墙的首选。“美术馆”做出典范社区营造的姿态，关心城中村中的工人、商家，关心普通观众可获得的体验。“发生再周二”艺术小组延续“普通人功夫茶”（2021）项目，将装满茶包的扭蛋机布置在进门的楼梯间，为路人提供午休避暑的去处。（图5）楼上有迪斯科球和复古舞厅，以及各色水桶组装的五彩灯箱。狭窄的城中村过道里，艳俗的灯光是湿热的美学，让人想到张爱玲在《倾城之恋》里写白流苏第一眼见到的香港：“颜色浓烈的霓虹灯招牌倒映在绿油油的海水里”。[3]



“发生再周二”艺术小组延续“普通人功夫茶”（2021）项目

在社区建立一座美术馆能做什么？此处一楼专门打造为客厅的快闪空间或许能给出一些答案。相比起深双本体的展览，这一支线项目似乎更符合我心目中对于艺术“介入”社区的想象。早在深双落地之前，南头古城就以其他名义展开了长线的项目孵化，邀请各行业主理人带着社区改造的方案在古城展开驻地实践。参与其中的艺术家梁嘉慧，以古城中的菜市场为观察点，在老街里展开对味道和食材的调研。在此之前，对于生活工作在主街的我来说，古城中的菜市场几乎是隐身的。一间传统的菜铺串联起的是附近街区的饮食起居，而城中村里的故事则更加复杂，天南海北，浮现出关于离散、乡愁和本地化的议题。这一实践因其强烈的在地性而被深双所看重，在展览中划出空间用以传播。从一次两次的工作坊，到一处成果展览，再到一个以食物为主题的月度活动，每一个设问都得到了回应，讨论愈演愈烈。[4]在这些更发散的讨论中，艺术不是唯一的方法，重点是如何在社区中与商家共同促成可持续发展的计划，克服作为外来者的窥探冲动，让生活方式和创作欲望各得其所。

[4] 南头古城菜市场艺术漫游计划作为2023年第十九届深圳“创意十二月”南山分会场的重点活动，以“菜市场”为艺术舞台，南头古城将开办一个艺术菜市场，期间举行展览、创意生活市集、可持续生活分享会、写生工作坊、美化中山二坊菜街和艺术书展等系列活动。



建筑里穿墙而过的龙眼树
全文图片致谢本文作者

[5] 包括李燎与杨隽工作室，林飞、章月、机械党Machine Party等工作坊及店铺。

展览信息
第九届深港城市\建筑双城双年展
南山区南头古城分展场，深圳
2023年8月18日至11月19日

最后两处空间分别命名为“城墙遗产工坊”与“梧桐村委会”。展览在这里转向对民间艺术实践和深双品牌本身效力的总结。艺术“遗产”有何启示作用？许多从田野出发的艺术现场成为展览里的文献照片，而依然身处其中、相信“共识”的人，持之以恒将去机构化、充满人文关怀的工作方式向前推进。印象深刻的还有紧挨城墙边的“城市遗产工坊”门口的土地庙与建筑里穿墙而过的龙眼树。(图6) 龙眼树——产自中国南方、西南方的无患子科植物，在一些风水习俗中被当作提升财运的媒介。策展团队在考虑整体空间时并未避开这些充满刻板印象的物像，或许是故意为之，用来削弱展览的人工痕迹。

此次双年展还带来了许多艺术家工作室的入驻，一时间，古城被丰富的“艺术事件”包围着。[5]这些艺术事件讲究义气和社群，创作不再只苛求结果，转而投入到一种横向的生产系统中——在一个较为集中的空间中生活、创作、聚集，隐约让人想到东村。这将深双的生命力无形之中拉长了，前半段由建筑师与艺术家做决定，姿态还未完全降低，但其余波带来的影响值得期待。借着展期内讲座、工作坊等活动的由头，深圳的学者、艺术家、评论者活跃于此，城中村里的菜市场、理发店、肠粉屋也从深藏的巷子中渐渐浮现。古城作为多种生态的复合体，渐渐有了更多打捞细节、凝聚资源的可能性。更得当的策划伴随更频繁的活动，对于身处其中的我来说，的确算得上一件好事。

深圳的夏天终于过去，再次走在春景街上，看到许多展览使用过的空间都门窗紧闭，不知它们未来会走向何处。在带有滤镜的想象中，社区的终极要义是理想而美好的，前提是在个体与社区间，有共同语言能被我们识别和读写。深双作为一个展览始终有它媒介的局限性，现场也只是一种带有期望的机遇，它有时好，有时平，看起来十分轻松的事情做起来也远比想象的复杂。

日常物的 阈限时态

梁轩铭

梁轩铭，写作者，
现为河北大学艺术学理论
专业在读硕士生。
目前理论研究兴趣包括
参与式艺术、替代性空间等。

物件既是能被标价的商品，也能成为解释空间的路径。

赖志盛在香港马凌画廊的个展以60年代的爵士歌曲及同名专辑《It's a Quiet Thing》为索引，尝试拨起他经常谈起的“自反性”概念——“我在原本的现实空间中画出空间自己。”^[1]过去，赖志盛在展场中通过直接改造建筑架构来转变空间的功能属性，而在此次个展中，他使用游弋的日常物介入空间，并建构出干涉建筑规制的新方法。

[1] 刘品毓，Ocula 访谈 | 赖志盛：
“空间是一只蚊子与豌豆公主”，
《Ocula 艺术之眼》，2023年5月29日。
https://mp.weixin.qq.com/s/jcwG-z_ytcOkGYmCD7TlQ



赖志盛个展
“It's a quiet thing”展览现场
马凌画廊适安街空间，2023
摄影：黄百亨
全文图片致谢马凌画廊与艺术家

画廊一层的商店式橱窗内，名为《日光浴》的洗衣篮首先轻柔地欢迎来访者。迈入门廊，墙面悬挂着一系列标准化的物件：好似被一笔白色污染的“极少主义”画作《砖橘20230517》、装裱进画框中且带有品牌标识的“白纸”《素描纸》、大理石制作的“草稿纸”《一页》。在空间另一端的幽暗空间内，影幕悬空于装修工的泥水桶间，录像《恍恍》记录了交谈声、飞机声回荡于蚊子飞舞的田间日常。

借由楼梯拐角的一幅同样带有白色污迹的《橘20230201》，展览转接至第二层。赖志盛用热带地区常见的纱窗门隔离出一个“白盒子”，而后宣示“我在空间里放了一只蚊子”，并且在一旁用视频记录蚊子的“在场”，玩味地激起人潜意识里防卫的心理反应。在通往三楼的夹层空间，《樑上的砖块》叠置在房梁的边缘和楼梯扶手上，砖块粗糙的材质和手写的编号凸显了它们作为建筑材料的属性。



《我在空间里放了一只蚊子》
2023，蚊子、纱门、纱网、单频道录像，尺寸可变
摄影：黄百亨

在第三层，赖志盛延续了在博览会中“临时”的理念，用无具名的日常物件隐秘且游击地干扰、冲破空间的平整性。《豌豆公主》发生在一间保持毛坯状态的房间里，竹席平铺于房间中央，布面下的无名的“隐藏物件”为平整的空间增添了一笔杂音。三楼通往四楼夹层的墙面再一次放置布面丙烯作品《蓝 20230116》，其作为索引导向空间的尾声。第四层楼梯上的夹层墙面与顶楼扶手上排列摆置着不同外表的颜料罐《颜料罐-雾岛》，这些拟仿颜料罐的纸制品像是家中装饰的小雕塑般陈列在狭窄的楼梯之间，似乎勾连着展览中其他丙烯颜料绘制的作品。至此，随着最后一系列“颜料罐”的出现，展览在通往顶层楼梯间这一跨越楼层的连接处戛然而止。

马凌画廊栖身于密集的高楼之间，空间狭窄且有层层叠置的特征，这种空间拉近了作品与观众的距离，展览则被楼层分割出垂直上升的观看动线。同时，展览说明牌、作品解释等文字的缺席，使得我们注意到城市空间结构在画廊空间中的“缩影”：电箱、水管、没被粉刷的混凝土墙体均被暴露于表面。尽管这种具有现代性特征的空间表面在画廊中并不新奇，但是它们作为赖志盛介入空间的线头，使得作品与画廊展场被连接成一种互文关系。从这个视角来看，展览空间并非无性的背景板，而是与物件共同构成了一种表达方式。由此我们又产生了一个问题——这些日常物件是以何种状态存在，才能从所谓的“自反性”里阐释和解构建筑空间本身？



《櫟上的砖块》

2023，砖块、亚克力颜料，11.5 × 21.3 × 9.3 厘米。

摄影：黄百亨

我们所感知的，既有作品占据的实体空间，也有空间中作品组合构造出另类的空间感。人类学家维克多·特纳（Victor Witter Turner）发展了范·杰内普（Arnold Van Gennep）的理论，指出人类仪式中存在“阈限阶段”（liminal phase），认为“阈限之处”是在现有文化的分类方式中，某一人或物的概念从文化的网状结构中逃逸，让其存在于“在法律、习俗、传统和典礼所指定和规制的那些位置之间的地方”，使得物件暂时不具有清晰的特征。[2]“阈限阶段”的概念引导我们看到艺术场域中的日常物从社会规制中脱离的间隙。在赖志盛的创作方式中，日常物件并不是被波普化为平面性视觉符号，而是在阈限状态中变成一个微小而无固定意涵的扰动，构造“反结构”的阐释方式。

我们所见的展品几乎都是赖志盛直接在画廊空间创作而成（甚至绘画也是在布展过程中绘就），许多作品不是产生于工作室而是展览现场。[3]该种创作方式意味着艺术家主动建构了物件与空间的关系——他在固定的观看动线上呈现作品与建筑结构之间或和谐、或冲突的种种关系，令观众在移步换景中产生对空间与日常物件的不同感知。赖志盛通过十三年砖瓦匠的职业经验，将自己的身份从艺术家转换为建筑工人介入画廊空间。展览本身变成艺术家建造“反结构”叙事的过程，日常物件与画作的关系变化可以被视为一套逐步逾越边界的仪式。

在一层空间和夹层中，赖志盛像是照本宣科地制造出了一个个容纳作品的“画框”：在橱窗中当作商品展示的洗衣篮，被装裱套框为绘画作品的范式的纸张，各楼层出现的极少主义式布面丙烯作品，以及如雕塑般整齐排列的颜料罐。这些“画框”让作品耦合于空间本身的秩序，共同复刻出商业画廊标准的展示方式——精致装裱与有序陈列。

从一层到二层之上，从录像摘录的现实一隅、置于建筑架构边缘的砖块，到游荡于“白盒子”内的蚊虫、平整的工业化建筑内凸起的“豌豆”、散落各处展厅边缘的泥水桶等等，这些游弋的日常物件体积微小，但又同时存在于平整的边界上和空白无性的展示空间内部。日常

[2] 刘品毓，Ocula 对话 | 赖志盛：“空间是一只蚊子与豌豆公主”，

《Ocula 艺术之眼》，

2023年5月29日。

https://mp.weixin.qq.com/s/jcwG-z_vtcOkGYmCD7TlQ



[3] 维克多·特纳（Victor W. Turner）著 黄剑波、柳博赞译：

《仪式过程：结构与反结构》

（北京：中国人民大学出版社，2006）

页95。



《豌豆公主》
2023，隐藏物件，尺寸可变
摄影：黄百亨

物件实际上是被编入越界的状态——物件驻足于我们默认坚实的展示空间的边缘，充当干扰平稳规则的媒介。它们的物理特点与空间的秩序感相互矛盾对立，这种关系指向了艺术家在画廊物理空间中的行动本身——艺术家试图制造一种间离于画廊空间的另类秩序。因此，一系列日常物件并没有被融入到与架上绘画相同的一套秩序中，而是进入赖志盛临时建立起的另一套“反结构”阐释逻辑。

笔者认为，“It's a quiet thing”实际上是艺术家将日常物件先体制化、随后解构的过程，让物件与展示空间二者疏离化为主体与客体，使得物件逾越出自身的定义，从而干涉作为整体的画廊空间。赖志盛首先利用了画廊的建筑架构串联起诸“画框”，将一层和各楼梯夹层中的布面丙烯和顶层的颜料罐作为“画框”引导着观众。一方面，带有手工痕迹的色彩颜料成为一个横跨“学院的系统视觉训练”和“建筑经验和技艺”的图腾符号；另一方面，多层建筑的夹层和不同材质的空间代表一种转换进程，绘画在空间转换中超越视觉平面结构，导向另一种连续性叙事的框架。一层与楼梯之间的“画框”充当了象征艺术创作传统的视觉训练的媒介，与二层之上的诸多日常物件之间建立相斥的关系，从而指向了稳定秩序中“隐身”的不确定性。

“绘画”与日常物件共同地营造了两条线索：赖志盛用“颜色”与“画框”作为展览的“主干”，阈限状态的日常物件则是伴生于“主干”而独立生长的藤蔓，逐层引导观众转变感知的角度，从而让日常物从“挪用”意义上的修辞变为干扰实体空间的介入物——搅动为作品“赋魅”的潜隐秩序。

阈限时态作为笔者解释作品的一个舶来概念，可以帮助我们区分出艺术家介入某一空间的形式策略：日常物与空间的关系，是让物件容纳修辞语言后组成一个线性陈述的空间，还是将物件作为异质性的“尖刀”侵犯空间秩序，从而暂时中止“白盒子”的阐释系统？日常物常常被艺术家挪用为现成品（Found Object），变成连接社会体制的艺术作品。但是在“It's a

quiet thing”的展场里，日常物的意义或许是在阈限状态中扰动和重构实体空间的叙事方式，构造另一种阐释结构——带有艺术家个人经验的物件组合与某一空间保持着介入而又区隔的关系，在临时性的展场演变出针对某一规则和惯习的“反结构”的自律性话语——从而中断某一秩序的连续性。就像赖志盛在访谈中说道：“艺术家的工作里，首先应当要创造出一种不同于现实的时间感。”[4]

[4] 马凌画廊KM,
“现场 | 赖志盛：It's a quiet thing |
马凌画廊适安街空间”，
马凌画廊微信公众号，
2023年6月2日。
[https://mp.weixin.qq.com/s/
jT3GIvb8wndV5I4jIByYDg](https://mp.weixin.qq.com/s/jT3GIvb8wndV5I4jIByYDg)



展览信息
赖志盛——It's a quiet thing
马凌画廊适安街空间，香港
2023年5月27日至2023年7月8日

言语怎么会 没有那么好呢

读玛吉·尼尔森的《阿尔戈》

黄梓耘

在《阿尔戈》(The Argonauts)的开篇，玛吉·尼尔森(Maggie Nelson)混乱地、断断续续地讲述自己与跨性别伴侣哈里·道奇(Harry Dodge)相恋的经历。她仿佛想诉说爱和亲密关系中的脆弱，又仿佛要谈起语言的有限和无力，有时又像即将开始讨论超越二元的性别身份。

在这片由文字编织的混乱中，读者很难整理出清晰的线索来为自己接下来的阅读导航。尼尔森恼怒地质问自己，也质问我：“言语怎么会没有那么好呢？(How can the words not be good enough?)”[1]

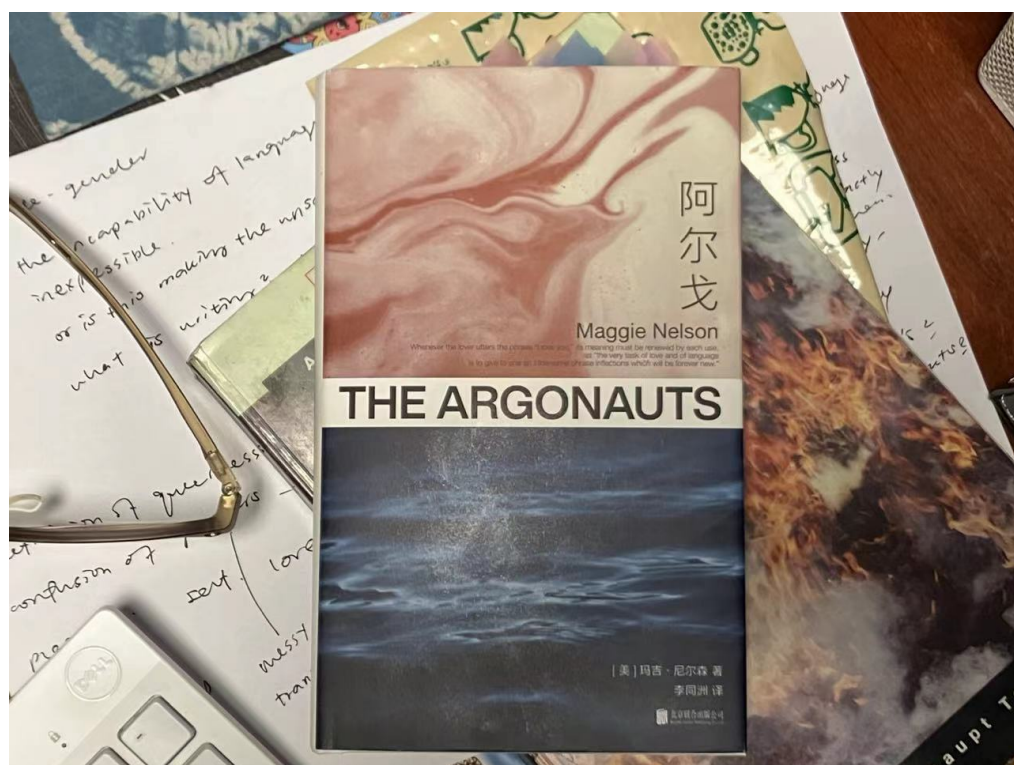
《阿尔戈》是尼尔森2015年出版的著作。它最初由一家独立的文学出版社 Graywolf Press

黄梓耘是一名生活在伦敦的编辑、写作者和翻译。她有关当代艺术的写作见于《艺术世界》、《岛聚》、《歧路批评》等。她的虚构写作见于包括《Sine Theta Magazine》和《Tiny Molecules》在内的文学杂志。

[1] 本文引用的所有内容均来自玛吉·尼尔森(Maggie Nelson)著，李同洲译：《阿尔戈》，(北京：北京联合出版公司，2023)

在美国出版，简体中文译本在2023年由上海出版品牌明室出品。在这部被视作将自我理论（autotheory）写作引入美国主流文学的力作中，尼尔森的生命经验、私密情感与她性别理论的反思穿插交融于彼此之间。原书名“The Argonauts”指的是希腊神话中驾驶神船阿尔戈号（The Argo）前往科尔喀斯求取金羊毛的五十位英雄。尼尔森在开篇不久就引用了罗兰·巴特关于这艘船的比喻：“一个主体说出‘我爱你’这句话就像是‘阿尔戈英雄在航行中翻新了船只，却一直使用同一个船名’……每当恋人说出‘我爱你’时，其意义一定也在每次被说出时更新……”言语作为船只的外形不曾更改，但它承载的内容与意义却永远在变化之海中沉浮。

对言语的有限性与不确定性的讨论贯穿《阿尔戈》全书。对尼尔森而言，写作是她“强迫自己闭嘴”后所选择的观察与表达方式。然而，她常常在一些时刻怀疑言语是否“足够好”，尤其在写作关于最亲近之人、最私密之事的过程中。诗人玛丽·奥本（Mary Oppen）因无法容忍让言语削弱自己分娩的经历而选择闭口不谈。同样地，尼尔森也不确定言语的有效性，甚至恐惧它对“真实”的不可避免的粗暴断言（assertion）。是否真的可以通过写作表达、思考一切，哪怕是不可言说之事？言语是否会侵蚀、削弱它所试图描述的情形？如同部件逐渐被更新的阿尔戈号，或内涵不断变化的那句“我爱你”，被言语归纳、阐述和谈论的真实情形往往极为多变和具体，容易因为被“总体化”而变得空洞，失去意义。在写作《阿尔戈》的同时，尼尔森深知对私人经验自传式的回顾易使作者陷入虚无的抒情。而另一方面，她也提出，怀疑言语、拒绝表达的态度无济于事，它并不能保护真实和具体，甚至会有“将未说之物奉若神明”的嫌疑，从而使人不再奋力用言语传达尽量准确的意涵。“指责一张网有洞有任何意义吗？”她的写作与难以用文字阐释的激烈感受勇敢地较着劲，不断抽搐，等待着偶然的成功突围。



《阿尔戈》

在书中，流动的性别、身份、酷儿欲望就是被言语所局限的种种涵义之一，也是尼尔森试图在不厌其烦的思辨中描摹的一艘“阿尔戈号”。酷儿群体人称代词是她举出的例子之一。尽管教育可以逐渐使外部世界接纳不同个体的首选代词，但外人用来称呼一位T[2]的“他”将是一个不同的“他”（“a different kind of ‘he’”）。同样，对于经历性别转化的个体来说，“跨”（trans）作为一个简化后的统称，唤起的叙事在一些情况下可能毫无用处：并不是每一个跨性别者都符合“生错了身体”这个执着于两个固定性别的刻板描述。乐于贩卖身份的主流文化急于用语言做出适用一整个群体的定论，却难以接受人们对自己的性别和性取向的感受本就是一团乱麻这一现实。[3]

“这到底算哪门子‘酷儿’？”——尼尔森在《阿尔戈》中多次发问，有时是惊疑不定的反问，更多时候是批判性的重思。她讲述自己与伴侣组成家庭、养育孩子过程面对的困扰和危机，不断辨析酷儿身份对他们来说究竟意味着什么。她问读者，酷儿群体内部应该分出孰优孰劣，谁更“纯正”、谁是“冒牌”吗？同性恋本位（homonormativity）对社会意识形态和权力结构的拥护的确威胁到了反叛的、逃逸的酷儿性，然而，只有当酷儿是一种地下的、边缘的、非法的身份时，它才有颠覆性吗？尼尔森引用了摄影艺术家凯瑟琳·奥佩（Catherine Opie）生产后接受《Vice》杂志采访的选段，采访者在其中对奥佩说：“呃，我认为你从SM人士摇身一变成为母亲...这在某种程度上令人震惊。”——她就不能同时是个BDSM女同性恋和一位母亲吗？[4]在同性恋本位的阴影笼罩下，“婚姻”和“生育”这样的词似乎都意味着一种来自保守派的污染。可是，尼尔森指出，这也是一种陈腐的二元论，它将酷儿身份与不以生育为目的的性欲捆绑起来，简单粗暴地置于生殖和女性身体的对立面。在一个异性恋世界和新型资本主义携手以超高速挪用、吸收“性反常”的时代，尼尔森看似老套的“个人即政治”式的讲述以锐利具体的反思刺穿了由投射、映像与酷儿群体内部焦虑构成的疑云，为激进的酷儿未来勾勒形状。

在《阿尔戈》中，尼尔森成为母亲的具身经历有着超乎寻常的重要性，它串起了书中对酷儿身体、自我和言语的思考。怀孕与哺乳一再提醒人们女性身体的动物性，令“孕妇”与“写作/思想”被定义为难以共存的矛盾体。尼尔森也面对这样的挣扎：“我没办法在写作的同时还抱着自己的孩子。”然而，笔尖淌出的文字就像母亲因为无法随时喂奶、所以用泵奶器吸出的乳汁，它们承认距离、承认有限性，尽管面对无法弥合的割裂，却依然不断试图馈赠最好的东西。

尼尔森认为，怀孕本身即“反常性的体现”，它不仅会完全改变一个人“正常”的身体空间和边界，也会通过颠覆一个人对欲望和亲密关系的认知彻底粉碎、从而重塑其自我——这是另一艘“阿尔戈号”。在书的前半部分洋洋洒洒地铺开的对哺乳、试孕、养育婴孩、亲子关系的漫谈逐渐在后半部分收缩，直到紧紧环绕分娩这一生与死交汇的时刻。一场诞生（尼尔森对自己分娩经历的描写）与一场死亡（道奇对他母亲逝世时刻的记录）交缠着出现，支离破碎的语句就像被粉碎的身体，讲述着言语无法承载的痛楚和爱。“言语怎么会没有那么好呢？”我们再次想起尼尔森开篇的质问，于是发现书中来回拉锯却关联含糊的写作、性别、爱与斗争其实本就是一体。

“阿尔戈号”是哪些东西？驾驶着它、一次次改造着它的阿尔戈英雄又是哪些人？“他们的灵魂是在比我的灵魂炽热无数倍的火焰中锻造出来的——那里，我获得了一种对表达（articulation）本身作为独特的保护形式的巨大信心。”

[2] 原文是butch，意为有阳刚气质的女同性恋，中译本译者按照中文世界习惯将之译为了T（tomboy）。

[3] 原文是“...sometimes the shit stays messy.”

[4] 摄影艺术家凯瑟琳·奥佩因其聚焦女同性恋、酷儿及BDSM群体的肖像系列作品闻名。奥佩通过宫内人工授精怀孕，并于2001年诞下一子。

书籍信息
玛吉·尼尔森（Maggie Nelson）著，李同洲译：
《阿尔戈》，（北京：
北京联合出版公司，明室
Lucida，2023）

短路的“谈论”

评“人人都在谈论天气”

潘靖之

潘靖之，艺术爱好者、写作者。

[1]Fondazione Prada, Venice
EVERYBODY TALKS ABOUT
THE WEATHER.
<https://www.fondazioneprada.org/project/everybody-talks-about-the-weather/?lang=en>



[2]参见安东尼·滕 (Anthony M. Tung) 著，郝笑丛译：
《世界伟大城市的保护：
历史大都会的毁灭与重建》
(清华大学出版社，2014)，
页348-349。

近年来，艺术热衷于与各个学科联姻，以实现跨学科、跨领域的研究性探索。2023年，由普拉达基金会在威尼斯举办的展览“人人都在谈论天气” (Everybody Talks About the Weather)，也明确将自己定位为一个探索视觉艺术中“天气”语义的研究型展览。策展人的野心是通过科学和统计学研究方法，将经典艺术创作中的情绪与寓言，转化为展览中气候生态的现状与事实，由此在对立的视觉和不和谐的观念之间引发一种短路。[1]然而，借科学与艺术之间的“短路”来谈论天气是否有效，值得商榷。

入夏的威尼斯，在2路、6路等游客众多的驳船码头，“人人都在谈论天气”的海报大幅张贴，十分夺人眼球。海报的主图是一幅以18世纪初欧洲大寒冬为主题的绘画，名为《冰冻的潟湖》 (La laguna ghiacciata alle Fondamenta Nuove nel 1708)。画中描绘了暖黄的天空与湖面、典型的威尼斯建筑和水桥，以及因为冰面湿滑而手舞足蹈的身着红色或黑色服饰的小人，一切生动且充满童趣。

但这种天真的趣味在观众进入展览现场后迅速消失：展厅中，首先映入观众眼帘的是红蓝两色海报。红色海报印有拒绝“闲聊”天气的马克思左派社会学家，蓝色则印着积极投身“讨论”的生态女性主义学者。从红色到蓝色，无论是颜色的隐喻，还是立场的对峙，都表明天气在此不是无关紧要的日常小事，而是关涉气候变化、生态危机等更大的议题，因此，理所当然地卷入了全球经济与政治话语的配置当中。同时，“天气”也不再是轻松的家常话题，至少在这里，策展人迪特尔·劳斯特瑞特 (Dieter Roelstraete) 表明了“天气”作为讨论对象所具有的严肃性。其实，在威尼斯谈论气候等生态问题，具有深刻的地缘意义。长久以来，包围着威尼斯岛的潟湖以其精微复杂的运作系统维持着这座海上城市的生态平衡，而潟湖的疏浚与维护工作恰恰是“以自然对抗自然”[2]的生态修复典范。展览展出的场地——威尼斯王后宫 (Ca' Corner della Regina)——似乎也以王后的名义声援着入口处的蓝色海报，支持着生态女性主义对于气候话题的介入。看起来，在此“谈论天气”本身顺应“天时地利”。

然而，当我们拾级而上，从二楼俯瞰一楼，同时以平行视角观察二楼展厅时，一切开始变得不太一样，展览的框架和呈现并未将预想中的“天时地利”进一步发挥，相反，一些空间和构思上的断裂隐隐召唤出混乱。一楼大厅墙上的海报、主楼梯下的书架以及另一头白墙上老勃鲁盖尔 (Pieter Bruegel de Oude) 的绘画复制品《雪中猎人》 (Jagers in de Sneeuw, 1565)，并不能串起一条明确的展览动线，在大厅内聚首的“艺术精英”更让展厅显得杂乱。在展品相对集中的二楼，楼梯正对着的是一面3D景观墙，似乎展示了热带雨林中一只哀怨的猿猴，却并未带来想象中的立体感官体验，不禁让人诧异科技炫技的用意何在。从楼梯向右，展厅内悬挂着排列整齐的植物标本，作为区隔的承重墙上挂着葛饰北斋的《神奈川冲浪里》。悬挂于展厅中央的是艺术家阿扬·法拉赫 (Ayan Farah) 使用天然染料和风化剂制作的大幅晕染布料，号称展现了一种“游牧美学”，旁边则是海浪形的书籍展示台，平铺着诸多与生态研究相关的文本、档案与视频资料。向左行进，则会偶遇几幅云朵的照片，放置于

地面的用细线呈十字捆绑的方形织物、展示水墨风景的内嵌动画显示屏、立于地面的透明彩色玻璃串球、放映着现代与历史冰川对照画面的双面LED显示屏，还有四处像易拉宝一样立着的关于西班牙、葡萄牙等欧洲国家气候变化的趋势图、数据表单，以及大段密密麻麻的文字介绍……



“人人都在谈论天气”展览现场
从二楼俯瞰一楼大厅
图片致谢本文作者



“人人都在谈论天气”展览现场
摄影：Marco Cappelletti
图片致谢Fondazione Prada

如果“罗列”能够成就“谈论”，那么这个展览的准备足够充分。准备不充分的是观者：我似乎无法参与其中，我既不能将我的身体完全交付于沉思，也很难为我的智识找寻一个思辨的对象。在标题、数据和关于气候现象的信息与证据面前，精密的组织与转化似乎迫使观众让渡了部分感性维度的共鸣。我和在现场哭闹着要去捉拿地上透明彩色玻璃串球和方形织物的孩童产生了不安的共情：我们都拿不准展出的究竟是什么——当展品缺乏语境的支撑，它作为艺术品的身份是可疑的。如果气候危机实在是一个大得令人麻痹的话题，信息洪流的麻醉效应只会令其更为抽象，更加难以把握。当普桑的“洪水”、透纳的“雾”、库尔贝的“暴风雨”和贝拉的“冰冻”混杂以大量艰涩生硬的图表数据，明晰的视觉开始游离，在场的思维开始出离。

显然，“短路”是一种很好的“疏离（estrangement）”策略，能够带来陌生化的体验：当天气成为灵感来源，它为视觉描绘创造了另一种可能（图表化与理性认知），并试图将艺术创作中的审美体验转化为气候危机的事实呈现。这不禁让人想起前卫艺术热衷的“制造奇异”（making strange）[3]，它与“疏离”（也即陌生化）异曲同工，旨在唤醒人们沉睡的知觉，并由此带来感知体验的放大、增强或绵延。在电力系统中，短路会激发非常大的电流，策展人劳斯特瑞特大概也是想通过此番新颖的对立与转化造成的“短路”来激发公众的遐思（当然，这是一种理想状态）。

然而，相比于艺术手法的创新，艺术在人类面临危机时具体能做些什么是我更加关注的问题。正如2022年伦敦蛇形画廊“重返地球”（Back to Earth）展览开场提出的问题：“艺术该如何应对气候危机？”与“人人都在谈论天气”的“短路”策略不同，“重返地球”更像是一个多模态的“消息树”，汇集了各种各样关于应对气候危机的尺度，技术的复杂性和全球化策略整合的必要性等方方面面的对策和想法。“故事讲述”（storytelling）成为展览的主导模式，跨越文化和地缘边界的艺术作品通过对环境危机的反思映射出不同的种群生活和思考方式。[4]展览现场，无论是塔比塔·雷扎伊尔（Tabita Rezaire）和尤塞夫·阿格博-奥拉（Yussef Agbo-Ola）那关涉亚马逊流域具有药用植物疗愈力量的寺庙，澳大利亚原住民电影制作团体卡拉宾电影集团（Karrabing Film Collective）的装置电影《僵尸家族》[The Family (A Zombie Movie), 2022]，还是卡罗莱纳·凯塞多（Carolina Caycedo）的数字拼贴航拍图像，均以一种诗意的镜头呈现出宏大的哲学或政治立场。虽然整个展览亦可被视作一套替代性的知识体系，但它在智识、情感和形式间的激荡与博弈并未削减美学陈述的感染力。

无独有偶，与“人人都在谈论天气”同期展出的“巨浪成双”（Thus waves come in pairs）也选择通过诗意的讲述回应气候危机与生态恶化带来的艺术追问。在威尼斯圣洛伦佐教堂 TBA21-Academy 的海洋空间（Ocean Space），美国裔黎巴嫩艺术家西蒙娜·法塔尔（Simone Fattal）的装置作品《自由之人，你永将爱恋海洋！》（Free man, you'll love the ocean endlessly!, 2023）与柏林艺术家组合彼得里特·哈利拉杰和阿尔瓦罗·乌尔巴诺（Petrit Halilaj & Álvaro Urbano）的《上升海洋的月之合奏》（Lunar Ensemble for Uprising Seas, 2023）共同谱写了一组展现思考多元性与交流性的双重奏鸣曲。教堂东翼，法尔塔的作品如同群岛散布海洋：有着丰富自然色彩的大型陶制雕塑“Bricola”（威尼斯的水上木桩，它引导船只穿过瀉湖的生态系统）指引着人们的眼光，巨大的穆拉诺玻璃制成的粉色珍珠球以地中海通用语（lingua franca）铭刻着14世纪的古老诗歌[5]，而巴洛克祭坛壁龛顶部圆形浮雕上镌刻的德尔斐神谕“认识你自己”，则以俯瞰的姿态与教堂西侧装置中悬浮空中的“蛋形月亮”交相呼应。如果说法尔塔的作品唤活了我们对于从古至今，海洋、自然与人类之间互生孕育关系的思考，那么，《上升海洋的月之合奏》则藉由多个大型水陆空生物混合雕塑探索了不同物种之间或生物与物体之间的凝聚、抵抗或不和谐。[6]两个项目将地中海视为一个多元的、多中心的知识生产场所，鼓励全球观众的对话和富有想象力的思考，并通过装置中各种元素的综合效果渲染出一种意蕴深远的叙事感和史诗化的灾难感。

[3]“疏离/陌生化”或“制造奇异”的概念出现于一战前的俄国，西蒙·沃特尼（Simon Watney）认为该概念是统一于20世纪20至30年代许多“怪异”摄影题材与“呈现”背后的审美价值。参见Simon Watney, 'Making Strange: The Shattered Mirror', in *Thinking Photography*, ed. Victor Burgin (London: MACMILLAN EDUCATION LTD, 1982), 154-176.

[4]Christopher Hayes, *Touch Grass: A Crisis of Art and Climate*, 第八届国际艺术评论奖作品精选集年度展览评论2021-2022（北京：中信出版集团，2022），页160。

[5]见“Thus Waves Come in Pairs”展览前言。
<https://www.ocean-space.org/exhibitions/s-fattal-p-halilaj-a-urbano-thus-waves-come-in-pairs>



[6]同上。



“人人都在谈论天气”展览中的展示书架

摄影：Marco Cappelletti

图片致谢Fondazione Prada

相比之下，在“人人都在谈论天气”中，艺术被卷入科技，四散的美学之作被贬抑为话题的脚注：它们只是“关于”气候的画作（甚至大部分是复制品），而谈论气候的话语权在现代科学手里。艺术作品中的情绪与寓言遵循的是一种“感觉的逻辑”，而当科学执意要转译作品时，这种偏执似乎暗示着感觉总是没有“现状与事实”更能符合理性的表征。可是，如果展览的呈现最终还是需要诉诸视觉语言，如果“策-展”还是以“览”为目的，那策展人就不能不考虑观众的观感、体验感和参与度。德勒兹曾指出，感觉可以是批判性探究或深刻思考的催化剂，从某种程度上来说，情感或感情是触发深刻思考更有效的因素。[7]如果关于天气的展览的最终目的是要在艺术的视角下唤起全球对气候危机的关注，那么它首先应该唤起的是我们对气候危机的“意识”和“感觉”，而不是无法参与的“焦虑”[8]，甚或被大话题湮没的“麻痹”。尤其在女王宫，在文艺复兴时期精美的穹顶和大幅的壁画面前，在古老艺术的凝视之下，当代艺术不乏局促——即便它们有科技人文、游牧美学、生态女性主义等复杂语汇的加冕。正如克莱尔·毕晓普（Claire Bishop）指出的那样：只有由一位在世界中体验和感知的独特思考者将并置的种种代谢后，研究型艺术装置作品才会呈现最丰富的可能性。[9]劳斯特瑞特自己可能都没有意识到，在形式、知识、反应各自为营的展览逻辑面前，在被让渡的美学需求面前，在图像的表征和情感都令人疲乏的空间面前，每个人都在谈论的、有关天气的话语真的开始“短路”，因为它不再能够形成对话的“回路”。

[7] Gilles Deleuze, *Proust and Signs*, trans. Richard Howard (1964; New York: George Braziller, 1972), 161.

[8] 虽然“焦虑”也是一种情感，但是这种感受的来源不是气候危机，而是观者的处境，并且这里的焦虑类似于哈尔·福斯特式的“实在的回归”，排空了应有的情感体验。

[9] 克莱尔·毕晓普文，冯优译，《信息过载：克莱尔·毕晓普谈过多的研究型艺术》，（2023年4月）《艺术论坛》中文网。
<https://www.artforum.com.cn/print/202304/14497>



展览信息

人人都在谈论天气
普拉达基金会，意大利威尼斯
2023年5月20日至11月26日

一场关于“风” 的绘图实验

评东京现代艺术奖
2021-2023受赏纪念展

宋雅萱是一名求学于北京的视觉文化研究者，偶尔也搞点剧场实践。

宋雅萱

仿佛是为抗议日本政府关于排放核废水的宣告，荣获2021-2023年的东京现代艺术奖(TCAA, Tokyo Contemporary Art Award)的志贺理江子(Shiga Lieko)与竹内公太(Takeuchi Kota)在他们的受赏纪念展上，用一系列有着尖锐政治指向的作品凿开了日本政府试图掩埋的历史。两位艺术家意识到，虽然他们在创作上的关注点不同，但“风”却都是他们创作中的核心元素。于是，他们不但将该展览命名为“等风”(Waiting for the Wind)，还搭建起了环状的展览空间，从而让各自的展厅如同两张羽翼般的图层——它们朝着不同的方向延伸，又在“风口”处交叠——以一种“张开双翼”的姿态，迎接观众的到来。



志贺理江子主持布置的展厅现场

摄影：TAKAHASHI Kenji

图片致谢Tokyo Arts and Space

图层一：福岛的“血痂”

展厅入口处，志贺的影像作品《起风时》(When the Wind Blows, 2022–2023) 包覆了左、中、右三面墙，其中，负片处理过的海水和海滩位于左右两侧，在堤坝上顶风行走的人们则居于中央。在这群人中，一名位于队列最前方的引导者手持话筒，边领着数名闭着眼的人艰难行进，边直视着镜头叙说各类影响本地民生的事件（诸如福岛频繁发生的饥荒，不断延续的中央政府的剥削结构，2011年东日本大地震后政治经济的动荡等等）。志贺对这一议题的兴趣，始于她2008年展开的项目“螺旋海岸” (Spiral Coast, 2008–2012)。但相较于她彼时创作的摄影作品，《起风时》少了些她早期颇具个人风格的飘渺的奇幻感，而突出了一种抗争的意愿：由于海风的袭扰，我们并不能清楚辨识引导者所说的每一句话，但却仍能意识到他们正在为捍卫自身权益而示威。可为何志贺要让这些人在堤坝上行走呢？作为“边界”的堤坝在她本次展出的作品中又有着怎样的重要作用？

实际上，从福岛地区2011年4月封禁起，“边界”便是众多艺术家讨论福岛问题的切入口。其中最具代表性的，是艺术小组Chim ↑ Pom在2015年策划的“不要跟风” (Don't Follow the Wind) 这一非公开艺术展。该展览仅在福岛禁区内展出，只有返回故居的福岛居民才有机会踏入展览空间。这种情况直到2022年10月才有所改变：由于福岛双叶市解封，部分在该地区展出的作品（如小泉明郎的《家庭剧》）才开始向公众开放。对此，塔罗·内特尔顿 (Taro Nettleton) 曾精辟地总结道：“...[这个]展览恳求我们在一个非同寻常的漫长时间框架内想象艺术，想象现场，但又同时不乏挑衅地向人类暗示，艺术和现场可能并不在乎我们是否在场。”[1]虽然同样旨在引发观众对边界的思考，但不同于“不要跟风”对公众观看者的漠然，“等风”更强调引导观众审视反复划定边界所造成的创伤。在暗室左侧志贺主持布置的展厅中，四周是被深蓝色的大型废弃物图像覆盖的展墙，中央是被四处散落的、塞满废旧衣物的土黄色沙袋占领的地板。若凑近观察二者的衔接处，我们会发现志贺不仅用红色颜料注明了福岛核电泄漏的相关细节（如海岸线、核电站名称、政府屡次失信的记录、核电对

[1] Taro Nettleton, 王紫薇译，
《福岛禁区里不为公众而设的艺术》，
(2022年12月28日)，
《艺术世界ArtReview》。
<https://mp.weixin.qq.com/s/2l9qghPvZ8S6HbbEsagkng>



志贺理江子作品中标明地理区位与核电站名称的“血痂”

海洋生态的影响等)，还如连环画般横向排布了自己采访福岛核泄漏事故亲历者影像的截图。从媒介形态上看，不论是红色笔迹还是截图都经历了一种静态化的“风干”过程，犹如福岛民众与中央、与自然抗争过程中所凝成的“血痂”。换言之，展览认为福岛（以及各类所谓“禁区”）的边界并不完全是政府一声令下的产物，而是会在其划定过程中掺入民众的血泪。由于过去十几年政策风向不断变换，福岛的“血痂”不断剥落和重生，也让一张“布满民众伤痕的图层”与“福岛的文化地形”愈来愈紧密地黏合在了一起。

图层二：重现的地表

1942年4月，为了回应美国在珍珠港事件后的反击，日本最高指挥部决定重启一项名为“气球炸弹”（ballon bomb）的计划。从1944年11月起，日本向美国发送了大量装有炸弹的巨型气球，企图让它们顺着气流飘至美国，完成远程轰炸。然而，这项计划却在1945年4月被突然取消了，与之相关的所有媒体信息也一律被日本方封锁。 [2]这段隐蔽的历史激发了竹内的探索欲，他决意亲自前往美国搜寻资料，并重访那些气球昔日坠落的坐标。

竹内的展厅明亮而整洁，其中不仅陈列着大量原始档案，还播映着一则讲述“气球炸弹”的视频论文，于是居于展厅中央的那枚巨大半球，便显得有些格格不入。这一巨型物是一件名为《地面的叹息》（*Sigh of A Ground*, 2022）的装置作品，由艺术家依照“气球炸弹”的真实大小，用实地拍摄的坠落地照片拼接而成。它缓慢地收缩和膨胀，仿佛是一名奄奄一息的病人。然而，这位病人的存在本身却又构成了一种威慑力量：观众若想深入展厅继续观赏，就必须沿着气球和墙壁之间那条细窄的通道前行。竹内的这一设计似乎有着向日本前卫艺术家金山明（Kanayama Akira）1957年的著名表演《大气球》（*Giant Balloon*）致敬的意味，但有所不同的是，金山明旨在展示物体变形一物质过程所引发的对于空间的侵占，而由于竹内气球的非现成品特质，它便能在图像的暗示下，让观众更直接感受到事件中的受害者也曾是一具具血肉之躯。

[2] Allan T. Duffin, "Project Fugo: The Japanese Balloon Bombs", Warfare History Network, October 2007.
<https://warfarehistorynetwork.com/article/project-fugo-the-japanese-balloon-bombs/>



竹内公太主持布置的展厅现场

即便有气球的存在，竹内记述历史惨剧的方式仍然是克制的。为何要采用这样的表现方式？他曾在一次访谈中坦陈了自己关注“气球炸弹”计划的原因：“气球的形象是和平与宁静的，但炸弹却不是。释放随风飘扬的气球炸弹的人并没有直接看到另一个人。当我思考这一点时，我意识到SNS也是完全一样的——就像被随意释放的飞行物。气球炸弹既像一种武器，也像一种媒介；社交网络既是一种媒介，也像一种武器，我看到了它们之间的联系。我正在思考媒介、人类与远程通讯之间的关系。”[3]因此，为了不让自己对它的讨论导向新一轮的“战争”，他在展厅中需要平衡他的论述与观众的情绪，一方面要让观众直面官方努力遮掩的历史阴霾，另一方面又要让他们不至于被愤恨的情绪所牵引。于是，竹内特意选择表现“地表”这个与“气球炸弹”事件密切相关，但又没那么具有视觉冲击力（甚至常常被人遗忘）的对象，并在展厅中并置了作为“感性材料”的气球与作为“理性材料”的档案。这种做法在很大程度上填补了乌罗斯·科沃罗（Uroš Cvorro）和基特·梅沙姆-缪尔（Kit Messham-Muir）在讨论“战争艺术”（war art）时，所忽略的一种位于“以激发情感为核心的传统战争艺术”与“以分享知识为核心的当代战争艺术”[4]之间的形态，也让艺术家与观众得以从争夺情感/解释主导权的战争中解脱，化身为一对相互抚慰的盟友。

图层交叠处：“风口”

当我踏出竹内的展厅，重新回到那间播映《起风时》的暗室时，便突然意识到展览中的两个图层似乎在此重叠了。虽然它们一张描摹被政策之风侵扰的受害者境遇，一张捕捉借风施暴过后的地理残垣，虽然两位艺术家试图将历史的褶皱在各自的图层里压平，但风必将复起，这两个图层必然会被（再次）卷入风口，被揉捏，甚至搅碎——直到某天，风声渐弱，或许会有人会将碎片重新拾起，再依照自己的思路重新拼合成新的图层。由此，展览便构建起了一种“等风”与“描绘风”相交替的回环叙事，并为观展结束的时画面下了一串省略号。

[4] Uroš Cvorro, Kit Messham-Muir, *Images of war in contemporary art: Terror and Conflict in the Mass Media*, Bloomsbury Visual Arts (New York 2021), 242.

展览信息

さばかれえぬ私へ/Waiting for the Wind : TCAA 2021至2023
受赏纪念展
东京都现代美术馆（MOT），东京
2023年3月18日至2023年6月18日

来自过去的陪伴， 与最大限度的空

钱梦妮，喜欢公园和聊天。

钱梦妮

1

郑源个展“最小限度的”从开始便令我跌入一种莫名的虚空。展厅当中两块垂吊的半透明幕布影影绰绰，来自不同作品的音轨交织回荡，很难辨认光影和声响来自何处，又指向什么。但空气中流动着很浓重的东西，它介于玄乎其神和隐而不发之间。

九个小投影沿着入口展墙延伸至深处，每个影像里都是一位友人走路的背影[《最小限度的(一段路)》，2023年至今]。为什么拍走路？“走路”可能是人最由本能驱使的动作，大多数人都可以不假思索地走路，而位移和过程本身便承载了所有意义。在2020至2022这特殊三年里，我们不得已要走很多路，因为公交停运，因为没有外卖和快递，因为单独暴露在开放空气中被认为是最安全的行动方式。艺术家说自己在燕郊刚被解封时靠双腿走进北京市区，越接近检查站同行者就越多，这个经历给他留下了很深刻的印象。被拍摄的九个人本来都有采访，谈谈过去几年的生活，但后来语言被压缩到最小限度，变成跟拍朋友走路，在各自选择的路线从白天走到夜晚，直到一卷MiniDV磁带转完。他们彼此陪伴着，走走路，度过沉默的时间。



郑源《最小限度的(凭记忆)》

2024年，三频彩色立体声影像装置，25分31秒

图片致谢没顶画廊

疫情把回忆抽出一个真空带，它区隔了以前和之后。不再谈论创伤的人，反而频频追溯久远的记忆。三屏影像《最小限度的（凭记忆）》（2024年）拍摄了在同一家宅空间里的几位闲散之人，他们都在凭记忆在摸索，拾起“很久没有做过”的事：埋头摆弄复读机，用手机电筒逐一观察小石头收藏，练习吹奏斯布孜额、发出漏风的乐声，抱着鲁特琴弹拨。寥落的乐声让我的目光弥漫到他们身旁的窗帘花边、打包起来的箱子、铺着小花布的豆绿沙发和旧书橱——这分明是属于1980至90年代成长记忆里的住宅公寓布置，窗外的天光透露着仿佛只属于未成年时代的饱满与无所事事。当语言和残酷生活暂时退场，过往会在这个时空重现，陪伴自己做些什么，比如下跳棋（影片最后一幕）。

2

郑源自2016年开启、而后获2020年华宇青年奖奖评委会大奖的“西北航空”项目，从不同角度聚焦民用航空工业中的片段细节，试图借此回望中国社会经济转型史。在那个系列中的三件影像作品，尽管也有诸如废弃航站楼房间的细节（《一次失败的飞行：酒泉航空站》，2018），但整体还是注重以历史图像、行业数据、亲历者访谈来构建主流之外的另一种宏大叙事。因此，我意识到这次展览中的新作不但离开了主流叙事，甚至还移开了作者视角，文字语言所编织的信息流让位给背影、沉默、声音，留出一片开放空间，交由观众自己阐释。展览中唯一有旁白和文字的作品是《和平里通关》（2023），38分50秒的影像作品模拟了一个叫做“HEPINGLI”的RPG开放世界游戏。英文菜单页模仿了1990年发行的经典游戏《最终任务》（Final Mission）。玩家在选好语言、难易度之后，进入一段被放在“2020”文件夹的故事线，对话框显示了主人公挤在早高峰22路公交车的所见所闻，画面则从属于草坪与慢跑者的祥和郊区切换到都市的繁华之景——然后，菜单页再次出现。玩家需要做出一连串的选择，“是否存档”“是否确认”。每次选择之后，我也会随之好奇，其他选择会导向什么样的故事？

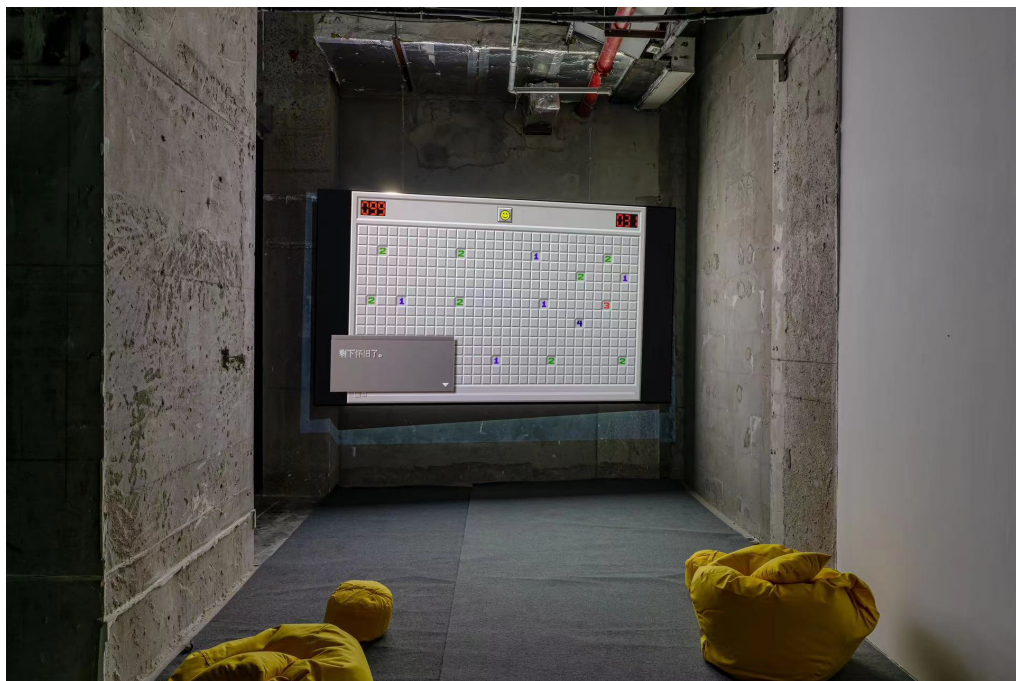
“游戏”共有四个时间线。除了2020年，其他几个分别是2027年、2142年和2234年。2027年讲的是主角跨越时区在另一个大都市展开生活；2142年的故事借《银翼杀手》（1994）的游戏场景，呈现了一段玩家从市区飞行回到住处的漫想；2234年则是“我”坐在夜班巴士上，围绕生存现状展开的心理活动。

《和平里通关》的创作横跨整个疫情三年，里面出现的零碎片段呼应着艺术家的日记、周遭现实和那些逃离此地的友人。在游戏界面之间还穿插着几段艺术家的独白，他拍摄了自己的数据存储设备、工作间、动物园里被关起来的老虎，试图对记忆、生存、语言、真实进行多方位的思辨。正如在游戏菜单里游移不定的光标，艺术家借游戏设置向自己或向观众不断发问，“是否覆盖已有记忆？”“是否退出游戏？”

游戏的虚拟外衣包裹的是个体的无力与焦灼。这个社会中的弱者经历过特殊时期和社会机器的无情碾压，眼下又被迫失语、被迫重写记忆。对平凡个体而言，最小限度的——抗争，或自救——正是珍视语言本身，用合适的语言去记住。

3

在所有近作之中，我最偏爱的两件作品看起来有梦游般的气氛。《一条小性命（两个人）》（2024）的标题与内容一样令人困惑：双屏影像，交替着出现用超八毫米摄影机拍摄的居室内场景，比如翻开的老相册、有人睡过的床铺、风吹动的窗帘。两只互相倚靠不同朝向的音箱放在投影旁边，随视频内容播放两种声音：A. 翻开相册即响起一小段电子旋律，但由于年代久远几近没电，所以“我们—亚洲”迅速衰竭成嘶哑的失真低声；B. 一长串仿佛来自山谷野人的嚎叫。由于围挡是半透明的，这些内容又总会被旁边的作品《红宝石》（2024）



《和平里通关》，
2023年。图片致谢没顶画廊。



《一条小性命（两个人）》
2024。图片致谢没顶画廊

那边投来的阵阵闪光所干扰——那是新年夜晚人们在空旷的地方轮番放起的烟花。暗红色的烟火照亮镜头下被翻动的手写日记，因为太暗了，我根本看不清任何字，但是在那几乎耳语般的私密空间里，写的是什么并不重要，重要的是有人曾经选择书写胸中言语。

这两件作品的背景信息：前者拍摄内容来自一位老人的住所，后者是另一位老人的日记，他们俩都在灾疫之年里相继过世了。前面那位老人生前耳背、听力不好，后面那位老人遗留的日记里是大量关于在生活中不被理解的倾诉。

郑源在这组作品里使用模糊的图像与零散的声音来处理语言和记忆。生活用品的具象与声音的抽象形成一组对照关系：相册对照着衰减的电子声，卧室床蓐和助听器对照着实验音乐创作者的呼号声。这些最终指向的是在时空中的“损失”和“不在场”。逝者的日记被烟火照亮，同时这被照亮的记忆，也在展场安排下渗透到隔壁作品里、离世前未曾好好聆听过这世界的人的空间里。生者用这样的方式重新去理解逝者，表达哀悼。这样，我也就明白了所有作品背后那些没有说以及不能说的，最大限度的空。

展览信息
郑源：最小限度的
没顶画廊，上海
2024年3月16日至2024年5月2日

我去庆元“舞会”

刘承臻

刘承臻，生于北方，
目前生活于杭州，近年来试图
从事研究、写作和策展的工作。
他也关注当代剧场艺术，
是一名戏剧构作。
他也尝试写诗，偶尔也创作。

从杭州乘高铁前往庆元县需要五个小时，时逢阴雨季，雨如密线，潮湿异常。庆元县的层叠山峦因此冒着白火，沸腾，和工厂的白烟混合。静止时，又像生出的一层霉菌。吃过一碗泥鳅火锅汤后雨停了，一路好奇和欣喜，抵达了目的地：何迟于泥鳅美术馆的个展“我去钱德勒威尔参加舞会”。我其实从没来过庆元县，也不怎么熟悉艺术家何迟的创作，老实说，有些忐忑。

我来到这个近2000平米的“展厅”。这其实算不上是一个展厅，它是馆长胡丁予家人所创办的一万多亩的青瓷博物馆中的两层楼。我甚至不知道已经来到了“泥鳅美术馆”——我视野里没有任何“作品”，接近于完全的空无。好吧，墙面上写着展览的名字，“我去钱德勒威尔参加舞会”（以下简称“舞会”），地上有几滩积水，可能和整日的阴雨有关，天花板上有一些塑料袋装着水。直到看到了一块屏幕，我意识到，这里就是展厅，而这几乎是展览的全部了。驱车数小时到来，迎接我的是一种“无”。

不过，何迟在外交公寓12号空间的“故居”展览同样是空荡荡的，那里最有趣的也许仅仅是把墙壁抛光时产生的飞扬的、随时粘在身上的粉尘。“故居”仅限外籍人士参观，大部分观众被拒之门外，连粉尘都无法看到。何迟切断了故居的含情脉脉，因为在北京无数次的租住



庆元高铁站外
图片致谢本文作者



“我去钱德勒威尔参加舞会”展览现场
图片致谢泥鳅美术馆

和搬家经历，个中酸甜苦辣，以及北京“处处是外人”的生活经验，难以简单地用温情来概述。而泥鳅美术馆的“舞会”，不是拒绝，又非欢迎。“舞会”将热情接待你，但拿来接待的却是空荡。

我感受到一种碰壁，手足无措，期待也有些落空。泥鳅美术馆于去年九月开馆，每季度举办一次个展，邀请艺术家“单挑”县城。老妖精ensemble在美术馆中新造了一条街，展厅是绚丽、甚至艳俗的，而石冰的开幕展有种种戏剧性的故事——他们都包含人与地方之间丰富而细致的交互。对我而言，他们与县城的关系更像馆长胡丁予所说的“交手”。“交手”，意味着互相的触发、改变和打断，不打不相识，而对大部分当代艺术及相关的下乡实践来说，县城或地方往往没有招架之力，两方甚至都不在同一个擂台，鸡同鸭讲。大家心知肚明，这样“下”乡成立的基础不过是几天后再“上”来，做成展览，汇报成果。而何迟的“舞会”不像“交手”。坦白说，“舞会”更绵软，无法作为县城的对手，好像他已经被庆元击败。被击败，也是承认自己终归是一个外人。不只是何迟，开幕式里觥筹交错的都是外人而已，包括我。与何迟纠葛最多的还是西北和北京，他在这里显得突兀，像个真正的客人，拿什么与庆元交手？只能任由自己被庆元暴击。

展览中能够迅速被识别为艺术作品的是一件影像，记录了何迟从杭州前往庆元途中的隧道景观。对何迟来说，这次与泥鳅美术馆合作的过程，在县城与杭州往返的路途，以及溢出其中的主人-客人、客人-居民之间无法言明的关系，难以被几件作品承载。何迟既是被接待的客人，又要接待更多来看展的客人，而用于接待的这件影像作品，无非是粗糙地记录了作为客人前来的经历。从“故居”离开的访客将倏然发现自己带走了灰尘，在“舞会”后留下的却只有散场的寂寥。何迟的“舞会”告诉每一个来客：这儿没什么可看的，也没什么可带走的。



“我去钱德勒威尔参加舞会”展览现场
图片致谢泥鳅美术馆

何迟有他的乡土，在他之前的作品《我比较懂事》(2011)里，他把落叶一片一片地粘回到树上。这件作品发生在他的老家甘肃，也是他给我印象最深的作品。带着浓重西北口音来到庆元的何迟，有他的尴尬。“舞会”开幕式上，在空旷的展厅中面对专程来看展的观众，何迟一遍一遍地表达“不好意思”，或许是担心展览“不够看”，但他又总隐晦地表达

[1] 何迟在未发表的展览随笔中写：

当代艺术圈已经没有一个共识的界面了。没有共识，就没有都市。共识破碎，都市离散，当代艺术圈呈现为一个基于认同的社区化的小圈子。这些小圈子界线分明，甚至连它们的道路也大多互不交集。每个圈子的艺术家既都觉得自己的艺术与人类、世界、宇宙关系重大，又都觉得其他圈子的艺术与自己丝毫无关。

县城是社区的更有距离感、更隔绝、更孤立、更有地理质感的版本，县城几乎是社区的某种原型[...]

每个人已经失落到失落的内部了。但是从内部，如何考察失落？如何面对失落？

除了文人基因历代相承一以贯之的玩世现实主义和乐观向上的氛围性机巧表演，面对失落，有没有别的仪态？

《我去钱德勒威尔参加舞会》是一件直面失落的作品，这件作品注定会失落、湮没，注定不会得到（来自外部的）参观，不会得到（外部的）保存（收藏），注定（没有未来）不会在未来得到整全的叙述和记忆。

面对失落，甘于失落，安于失落。

失落，是当代艺术的在地宿命。

展览信息

我去钱德勒威尔参加舞会：何迟个展
泥瞰美术馆，丽水市庆元县
2024年4月20日至2024年6月30日

对“舞会”的感情。我看到他在朋友圈写：“大概是觉得要把自己最敏感最脆弱最需要照顾的作品扔下不管走了。”这些年，何迟对待创作的态度愈加轻松：可以没有作品，又几乎每天都在随手做作品。备忘录里堆满了他的那些诗歌、散文，何迟越来越将某种文学性作为捕捉生活进而创作的驱动。对何迟来说，当代艺术涉及的，不过就是那些寂寞和夜，身心的漂泊。当代艺术不过几行诗。或者说，空无的展厅其实是满溢的，何迟的失落几乎要倾泻而出。失落的原因，可能是他所言的某种失去共识、互相隔绝、无法沟通的当代艺术状况，但最终化为他在庆元的无助和如雨水一样的无形、无为。[1]这是在“交手”中投降而扔出的白毛巾吗？这是要忧郁地在前线中撤退吗？或者，这种失落能够提醒我们很多艺术行动其实盲目乐观，而我们却视之不见？“我去钱德勒威尔参加舞会”出自一首诗，诗中女主人公的人生被舞会彻底改变。至少，何迟的“舞会”正改变着何迟自己？

庆元的经验被何迟装进“舞会”的文学转喻义中，希求同观众的庆元经验共鸣。每一季度展览开幕，（外地）观众都将在庆元的这座美术馆中再次集结。我想，那时我也将和一些打过照面的朋友再见面，但也不要太动情：这里不是另一种后花园，另一种中心。所以，不要误会，庆元经验没什么更特殊的，庆元也不比其他地区更值得被书写。而我明天就将启程折返，和庆元仅仅一面之缘，这些自白式的遐想，总感觉有越俎代庖之嫌。当我在展厅思索这一切的时候，无意经由一个分神发现了异样：地上的水来时无故。开幕式上欢腾的人，就在舞台中心。数千公里外驱车而来的人，会在觥筹交错中认识到这些无缘故的水吗？它们在脚下，同悬挂在墙上的那些偶尔闪闪发亮的水袋，不该如此，怪异，无人理睬。



庆元回杭州的大巴窗外
图片致谢本文作者

无缘无故，庆元县高铁站封闭。一路烟雨的大巴，犯困，湿润，窗外随处可见霉菌似的白烟色，让人回想水袋上一瞬而过的闪光，阴霾中冷峻生长的蘑菇，无意中踏入的水坑。来到杭州已经两年，我几乎从没去过外市。瞌睡之外，一路拿起手机拍照，好奇，带着不正确的游客的目光，一切让人新奇。

批判疏离

评“跟着感觉走”

Yang Jiang

Yang Jiang日前在英国修读伊斯兰研究。此前在香港生活，2020年成立独立艺术空间RNH Space。

“我们的生活充斥着不真实感。今天我们要学习的就是如何去欺骗别人。”陶辉的影像作品《演技教程》(2014) 开场时，表演导师严肃地讲出这句话，并依据几个看似是女性必经的生活场景展开教学。这是我在广东时代美术馆的展览“跟着感觉走”看到的倒数第三件作品(共有14组艺术家/艺术组合参展)，不知道为什么，此时此刻我有种好像突然清醒过来的感觉。展览里面的很多作品都呈现了情绪饱满且暧昧的视角，我的情绪也几乎在整个观展过程被牵动着，直到这一刻。陶辉的作品突出了影视剧中常见的女性程式化的歇斯底里；在空旷的影棚里，所有女学员跟着导师一起，面部表情与肢体动作都莫名其妙地疯狂。我忍不住问：我是否也是这样一个她们想要欺骗的观众？

也许的确如此。展览关注的“感觉”，是改革开放语境下一种需要被追随的东西——反而很像是一种操纵情绪的手段。策展的主要线索是台湾歌手苏芮在八十年代末的流行歌曲《跟着感觉走》，因在1989年春晚被翻唱而在中国大陆广为流传，为九十年代中国特色社会主义的风貌唱响了前奏。中国以改革开放的形式延续社会主义的理想，一如歌词中唱的“希望就在不远处等着我”。如果社会主义原本对资本主义的批判是保罗·利科(Paul Ricoeur)所说的“first naïveté”(第一纯真)，即信仰刚成立的原始阶段[1]，那么改革开放将资本主义的对立面变为中国特色社会主义所歌颂的对象，这样荒谬的延续社会主义的方式显然脱离了第一纯真时的信念。所以在展览探讨改革开放围绕“感觉”的叙事中，我们会看到迷恋的情绪，也会看到一闪而过的质疑。利科认为，既然无法回到第一纯真，现代人应结合当下社会文化语境对信条进行“去神话化”(demythologisation)的解读，以到达“second naïveté”(第二纯真)，而不是用神话来维系宗教权力的绝对性。那么，对社会主义的“去神话化”，并重拾抵抗资本主义的意愿或许就是我们需要到达的第二纯真？联想到近几年发生的事情，展览似乎也在暗中提醒我们思考如何脱离这种“感觉”的操纵。

迷恋

“跟着感觉走”轻柔、暧昧而神秘的布展设计将这种“神话化”的感觉具象化。紫色的薄纱像是一层朦胧的滤镜，把长条形的空间隔出不同的小单元，每个单元里面有一到三件作品，还有不知道是哪边传出来的慵懒的背景音乐伴随整个观展过程。瞿畅和叶慧的作品在展览入口不远处，被一块薄纱半遮掩着，我选择从这个作品开始阅读展览，却不料产生了很多感触。瞿畅也是本展览的策展人，她将集体意识中基于日常语言与触感的“情感结构”作为策展与艺术创作的切入点。[2] 她与艺术家兼作曲家叶慧合作，通过录像与声音装置、行为表演，将风靡80年代的“通俗歌曲”(包括切题的那首《跟着感觉走》)的旋律、歌词和音乐录像带抽丝剥茧，并与一些家庭小故事融合，宛如一场重构记忆的实验。比如影像装置作品《歌声里徘徊(现代旋律)》(2023)在回顾“流行音乐中的合成旅行”和改革开放“碧海蓝天”“乘风破浪”美学的时候，提到90年代中后期一家人从西南搬到深圳，一部家用卡拉OK机成为一家人在小宿舍里的娱乐。让我感触颇深的是，独白中的“我”描述了一家人身处改革开放前沿

[1] Paul Ricoeur, *The Symbolism of Evil* (Beacon Press, 1967). 我不全面地借用了保罗·利科在这本书中提到的“second naïveté”(第二纯真)的概念，即我们记录历史的轴线早已从“first naïveté”(第一纯真)的原始时空剥离，所以我们需要通过批判从宇宙性、梦或预言性、诗性这三个“神话化”的维度挖掘原始符号，重新理解信仰。由于我们处于“第一纯真”与“第二纯真”之间“神话化”却信仰缺失的断层，我更关注其理论被延伸为“后批判”时代重获信仰的途径。

[2] “情感结构”的概念见瞿畅推荐文本：Ben Highmore, ‘Formations of Feelings, Constellations of Things’, *Cultural Studies Review*, (30 March 2016.)

的南方沿海，但爸爸仍唱着描述北方贫瘠土地的苏联歌曲。耳熟能详的老歌与一边拥抱改革开放一边怀念社会主义的情景交织着，非常容易就令有类似家庭经历的80后、90后代入其中。



叶慧&瞿畅，《歌声里徘徊（现代旋律）》
2023，绿幕、摄影背景图、电视、沙，尺寸可变
图片致谢广东时代美术馆 © HOMER

我的家人80年代末搬来广州开始新生活，我出生后便时常被带着坐28小时卧铺回东北探亲。沿着铁路穿梭于两地间，我感到广州和东北是两种彼此矛盾的存在。城市间的反差似乎是一种催化剂，激发了更多人南下参与“改革开放”这场派对。中国在这样的矛盾反差中延续着社会主义的“理想”，只不过它越来越有中国特色。潘律与王博的大型装置作品《基建礼赞》（2016-）在追溯中国基础设施建设历史的同时，点出了这种“中国特色”——对社会主义的迷恋和大规模的资本建设既矛盾又并存。作品用脚手架搭建了一个建筑工地般的场景，上面镶嵌着各种主流的宣传元素。潘律与王博收集并修改了50、60年代《人民画报》的图片。机械、宣传标语、工人和山水等视觉符号，如历史的幽魂般附着在脚手架上，工人精神抖擞地凝视着画面中的基础设施与画框外的未来。与之并置的是2000年初的歌曲《天路》的MV和LED歌词板。韩红对青藏铁路的深情歌颂延续了这种膜拜般的凝视。这种礼赞美学从毛泽东时代延续到了改革开放后的二十一世纪，作为宣传手段，其目的始终是操纵观众的情绪反应。而《基建礼赞》上方的音响播放的念白和作品的视觉元素产生了一种矛盾关系。比如谷崎润一郎的《阴翳礼赞》（1933）中提到的前工业化的、隐晦、神秘的东方美学，与脚手架后方如太阳般明亮的圆形灯箱形成反差；列宁的《帝国主义是资本主义最高阶段》（1917）对资本建设的批判也与工人和《天路》对基建的膜拜情绪相矛盾。

瞿畅和叶慧的作品关注的是时代背景下的个人情绪，而潘律和王博的作品则是关注这些个人情绪如何被操纵，以辅佐宏大叙事的撰写。我认为这两组作品是整个展览的基本框架，而展出的其他作品则都在“个人/宏大”这条轴线上横跳。



潘律 & 王博，《基建礼赞》
2016至今，声音与录像装置，尺寸可变



徐皓霖《我们不是命中注定》
2022，单频有声录像，3'21"
《GOLDEN☆BEST BEFORE THIS DATE》
2022，数码打印、纸箱，尺寸可变

展览中的大部分作品漂亮却荒诞，包括开头提到的陶辉的影像，仿佛制造神话的运行机制失灵时，一边强调系统规则，一边又让人瞬间从迷恋中抽离。彭可的摄影作品总是用色彩斑斓、浪漫天真装饰着城市生活的秩序感。《东航清洁袋》(2018/2024) 则是一个装裱过的纸袋，上面记录着一段短日记，讲述她在飞机接驳大巴上问司机飞机转弯时如何打转向灯。“它不需要，我们都得让它。”听了司机的回答，彭可恍然大悟，因为这里是“飞机”场。马秋莎的装置系列《沃德兰》(2016-) 同样将女性私密情感嵌入矛盾反差的体裁中——二手丝袜包裹着建设公路的水泥石块，肉体的温度与宏大叙事同时被碎片化，再整齐地拼凑出庄重素雅但没有符号逻辑的图案。来到长条形空间的尽头，才发现那首始终伴随着观展过程的背景音乐来自彭祖强的影像作品《自动更正》(2023)。作品是基于90年代进入华语乐坛的欧美氛围电子乐制作的一部MV，呼应着瞿畅与叶慧对音乐中的美学与价值导向的关注。但同时它又是语言与视觉符号叠加而成的谜题，镜头跟随着一位不断移动的年轻人，音乐节奏轻快，而画面中却出现了类似“尊严”“阿斯伯格”的英文单词。细听完整的歌词，会发现其中有一部分在批判流行音乐基于感觉书写记忆的创作手法。

批判“感觉”是否就会催生对“疏离”的诉求？同样在空间的尽头，徐皓霖的装置作品《GOLDEN ☆ BEST BEFORE THIS DATE》(2022) 和影像《我们不是命中注定》(2022) 聚焦日本昭和时代商业广告中标志性的少女身姿与忧伤审美。徐的作品在整个展览中显得讽刺——在改革开放的语境中被视作经济建设追赶目标的日本实则是一堆虚幻的泡沫。在构思这个作品时，徐借鉴了让·鲍德里亚 (Jean Baudrillard) 关于“超真实” (hyperreality) 的理论。“超真实”是一种情绪饱满的虚构断层，它由宣传术语和大众文化中描述情感的词汇搭建而成，常常模糊、混淆真实的主观感受。徐的作品因而试图揭示影视媒介将情感商品化的残酷与无耻。这样的商品化包括将女性的身体、情感暴露在公共领域，使得人类最原始、最真实的亲密关系无迹可寻。

陶辉、彭祖强、徐皓霖的作品作为观展的结尾，似乎在总结我们难以穿透肥厚的超真实叙事。它胶着的质感，就像美术馆电梯口播放的影片《感觉：北极冰川水》(2024) 里面那团透明而黏腻的史莱姆。画面中，一双手反复将其拉扯、按压，并将一些玩具小汽车插进去揉搓，柔情得像银河星群，却又显得麻木和离奇。

解药

老一辈中国人在以国族构建为基础的经济体系中，执着于一种神话般的信念，并在“跟着”“感觉”“走”中的每个环节夸张地身体力行，献作爱国主义的粘合剂。当幸福快乐的生活受到威胁，再也无法伪装的时候，终究会产生“去神话化”的瞬间。我曾试图和皓霖一起想象如何逃离超真实。我一直在想这个事情，后来似乎在一篇文章中找到一些线索，作者将鲍德里亚的超真实与利科的第二纯真结合起来论述，探讨究竟怎样重获信仰。[3] 如果说超真实是一种情绪饱满的虚构断层，类似于利科说的神话化的叙事，第二纯真则是通过批判来寻找情绪之下的原始符号——纯真却冷漠、疏离——似乎在暗示真正的信仰并不关乎浓稠的情绪，而在于真理与真相。展览透过流行文化和资本建设的交点窥探老一辈的记忆，同时表达处于神话化的断层中的挣扎。这让我延续对逃离超真实的思考——如果改革开放围绕“感觉”的叙事是一种构建超真实的手段，是不是我们抛弃情绪而学会冷漠、疏离的话，就能抵达反资本主义的第二纯真？

当然，这只是我的一些延伸，而不是强调某种革命性的动机。主要是我觉得很奇怪，为什么回家睡一觉醒来以后，前一天看展览时候的情绪荡然无存。只是想起郭锦泓的影像《向着内心最昏暗的方向》(2019)：艺术家回到故乡青海，想重访家庭旧照里得场景，却发现这些地

[3] Mike King, 'Religion and a Hermeneutics of Suspicion Denied', *International Journal of Baudrillard Studies*, 2020, <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/religion-and-a-hermeneutics-of-suspicion-denied/>



方都已面目全非。郭在公路上、寺庙中叩问天堂和地狱是否已合二为一，我们站在“纯白的地狱之中”相望而缄默，但“孩子已不是原先那个看上去会与你同台假笑的孩子了”。相信我们已不再是“跟着感觉走”的主体，并离清醒的第二纯真不远了。

展览信息
跟着感觉走
广东时代美术馆·广州
2024年3月23日至2024年6月23日

艺术/ 仍然是国家里/ 最普遍的/ 那一种便秘

刘伟田

刘伟田，
《歧路批评》的编辑之一，
目前由Asymmetry艺术基金会
博士奖学金支持，
就读于伦敦大学金匠学院
Advanced Practices项目。

我爱一遍又一遍地循环播放腰乐队的专辑。其实我并不会真的一次听很多遍，只是常常听着听着就觉得所有歌都连了起来，仿佛可以一直继续下去，没有尽头。这种感觉像是在夜间的高速公路上驾驶，注意力锁定在无限延伸的车道和律动着的道路标线上，两侧的景致不时穿透黑夜抵达视网膜，留下痕迹然后迅速消失。速度的增减跳过大脑直接作用于身体，意识在清醒与睡眠的界限徘徊，只觉得有一股力量坚定地、温暖地将我向前方推进。

腰的音乐很难被定义，也拒绝被定义，因为它寻求的是《公路之光》(2008)第一句歌词里宣布的“诗意”——这种诗意或许应当被理解为poiēsis，即新事物的形成和到来本身。一定要说的话，腰的作品是入乐的诗词，是具有史诗品格的歌谣，是诗与乐的相互成就和相互超越。诗句在歌曲中被赋予生命，裂变为一个个音节，在重复的节奏段落所规定的时空间距中自由地跳跃、匍匐、收缩、伸展。汉语施展着它作为单音节语言的内在音乐性，每个独立音节发声的同时既生成音调也编排着歌声的节奏。主唱刘弢的声音就这样在乐器编织的旋律之上不受约束地按照自己的步伐跳起舞来，时而活泼轻快，时而沉稳缓慢。于是，歌词在腰的音乐中通过人声实现了自己，获得了质感、重量和时间中的延展。歌词的语义及其牵连着的广阔的文学世界撤到台后，包裹着歌词、赋予它形状的人声完成了对歌词的超越，同时又在音乐中创造出无法被化约为文字的新的意义。一种诗意在腰的音乐中发生了，它栖居于彻底融入音乐、成为音乐的吟咏，将不可抑制的动力注入声音的蓄势、起伏、颤抖、停顿、爆发。

2008年的专辑《他们说忘了摇滚有问题》是腰对这种诗意的一次深刻实验。《K男抒情曲》中的人声在呢喃与高歌之间不协调地来回变换、相互堆叠；《海鸥之歌》在零碎的钢琴声中以两种不同方式演绎了两首承载着二十世纪历史激情与伤痛的诗歌——张元勋和沈泽宜的《是时候了》和林昭的《普罗米修斯受难的一日》；在《高山下的花环》的后半部分，上百条人声采样在随着行进的鼓点不断积累、叠加、回响，不同口音、声调、音色、响度的人声发出同一句“如果是这样，你不要悲哀”；专辑最后“未定名”的音轨暗藏着《公路之光》的另一个版本，与原曲相比，这一版本节奏更缓慢，吉他和其他乐器的音色更为清脆、细腻，刘弢的声音更加松弛、放肆，也更加脆弱，几乎随时就要失去平衡。这种诗意的政治强度在《垃圾好比你的脸》中达到了极致：在简单的吉他伴奏中，某位前总理的演讲录音与刘弢悠扬的歌声形成奇妙的二重唱效果——“中国人民已经一劳永逸地解决了吃饭的问题了！”“这次我/和故事的主角们/统统晕倒在/大国的怀/拉伊哟/拉伊哟……”。如此轻巧的并置让人一下就注意到演讲声中扣人心弦的韵律和节奏，紧接着，你会发现，歌曲正在排演两种诗意的相互碰撞、纠缠、对抗。可以说，这张早期专辑的志向不仅是对标题所指的“摇滚”发出质疑，更是对音乐性与政治性之间更为根本的关系展开实验。

如果说腰的早期创作带着困惑和义愤，那么《相见恨晚》(2014)以及乐队重组后作为寸铁发行的《近人可读》(2020)则彰显着自信、自治、自如。先前的消极感消失了，取而代之的是一种充盈的愉悦感。这种愉悦并不直接对应优美、缱绻的曲调，它更接近尼采描述的那种存在本身的快乐。吟咏在音乐中自由惬意地肯定自身、表达自身，史诗与悲剧依然贯穿歌词，但歌曲却散发出超越苦难的泰然和轻盈。《他们说忘了摇滚有问题》中闪烁的诗意在这两张专辑中被充分地释放和拓展，随诗而生的愉悦不仅作用于乐队自身，也呼应着《公路之光》里的那句调侃——“艺术/仍然是国家里/最普遍的/那一种便秘”。我们必须聆听埋藏在这句调侃深处的郑重和严肃，只有这样才能理解腰在自述中所说的“我们为民工，底层的人民写歌”，也只有在这个聆听频率上我们才能开始领会“我们究竟应该面对谁去歌唱”这一发问所包含的深刻意涵和远大抱负：歌唱之于腰，关乎艺术，关乎国家，关乎艺术在这个国家中的健康，关乎这个国家中每一个人的健康。在这个意义上，腰的诗意所实现的，便是将艺术从困顿、从恶劣的环境、从贫瘠的审美、从阻塞的历史意识中一发不可收拾地解放出来，仅此而已。

追问沉默

黄若旻

黄若旻，文化艺术类
自由撰稿人，
毕业于伦敦大学金匠学院
文化研究系与香港大学
新闻系硕士，现居广州，
文章散见于《艺术新闻》、
《GQ》、《Artnews》等平台。

个人生活与公共生活的相通点在于，如果不直面背后的深渊，沟通、理解，乃至解决，根本无法发生。不同于以暴戾之法描绘家庭生活中冲突的作品，广州市新造空间“家庭史三人展”这个群展中的作品使人耳目一新地站在社会历史的层面上，讨论代际冲突如何以社会意识形态的方式渗入私人领域。展览的聚光灯不是打在家庭成员经历的历史现场，而是聚焦后代如何作为最亲密的家庭成员观察这一切，并参与历史的余烬。



蓝一，《苏梅》

2024，综合材料，尺寸可变

图片致谢新造空间、林可诗、大曦

未进展厅，观众即被影像中此起彼伏的海浪声隐隐吸引。在第一组关于家庭史的作品中，我们在沉默中感觉到了本应绚烂却黯淡下来的生命之色。艺术家蓝一的作品《苏梅》（2024）为患有精神病的婆婆立传，彩色的装置郑重其事地书写主人公的一生，装置中的物件——大量的药、女士凉鞋和镜面等等——让观者在了解婆婆生命时间线的同时，直观触及她的一生。如果按照传统的叙事，婆婆的一生可能是微不足道的；但由于艺术家着墨于婆婆的个性，并叙述了她的命运轨迹，作品的女性主义视角叙事便在海潮之下昭然若揭。大量色彩暗示着主人公对世界浪漫而丰富的感知，这样的视角却由于历史桎梏和疾病困扰而化作海浪的叹息。

继续漫步至第二组关于家庭史的作品《透过你的目光》（2024）。艺术家黄晓行把家庭冲突的

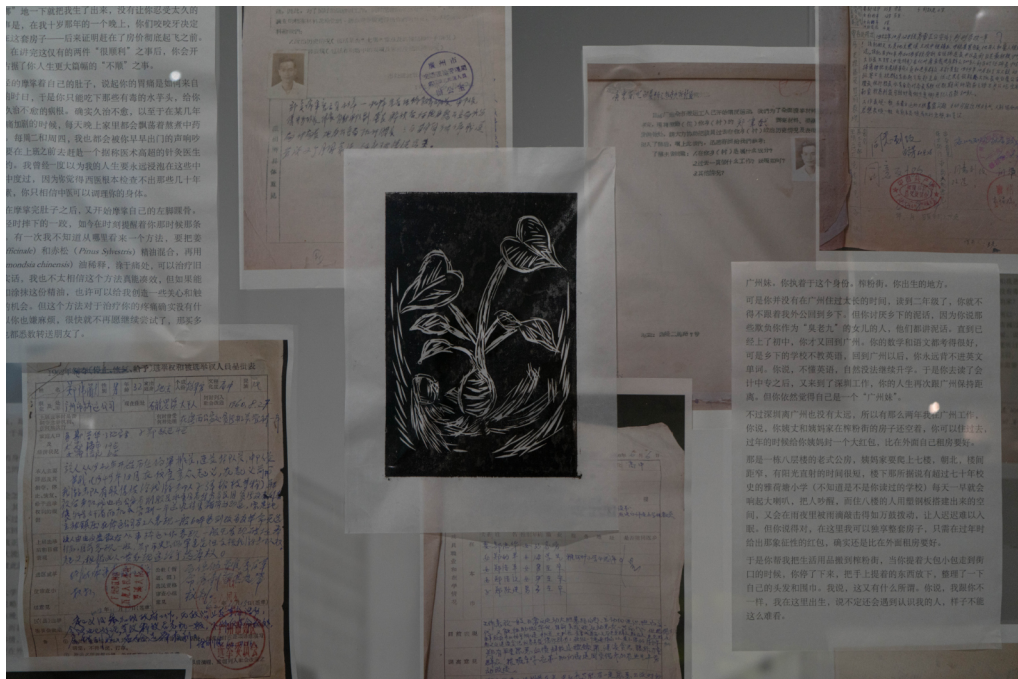
场景陈述与家人在文革中的档案并置平铺，并不解释因果关系。但是，这种并排陈列可能已经暗示了一种相关性。在对话与档案的铺陈中，我们看到的是秩序和被秩序压抑真实感受的一代人。在此，我们从沉默中听到了结构的回声。

作品的背后是艺术家这代人补上的功课。既然关于伤痛的对话不可能发生，艺术家“花了很多时间才准备好去分辨和聆听这些回响，把破碎在各处的时空——重新联系和组合——从母亲日常的焦虑、牢骚与怨怼，家庭聚会时的絮语故事，到专门托关系才能查阅的外公的《干部档案》，还有留在县志和政协刊物里的只言片语，以及飘散在生活中的各种气息。”[1]而从另一个视角解读，这种并列也把家庭冲突放在了与档案相等的位置——首先要看到冲突，才能有讨论它的可能。

[1]“展览预告

追问沉默：家庭史三人展”，
新造空间微信公众号。

[https://mp.weixin.qq.com/s/
ZzaGRK-CY6bHTCYnjrlgQ](https://mp.weixin.qq.com/s/ZzaGRK-CY6bHTCYnjrlgQ)



黄晓行，《透过你的目光》，2024

小说及数码化档案（激光打印）

木刻版画、硫酸纸、透明亚克力板

1米×1米（单件尺寸，共三件）

图片致谢新造空间、林可诗、大曦

最后一组作品是大曦的《我们平行越过的山》(2024)。灯聚焦在边缘的座位上，令人感到不安；陈列将最沉默的家庭成员的自述还原到家庭场景之中，可以想象家庭成员在这个旧式布置的家庭环境中进行日常生活，而观众仿佛能看到他是如何坐在角落的位置上，书写自己的精神世界。在这一组家庭史中，我们听到了边缘人的细碎微声。后辈在家庭的权力结构中处于边缘，其实，沉默的老一辈在话语上亦是——当一方拥有权力结构上的支配地位时，他或者她势必会让自己的一部分隐形，不再是原本样貌示人。家庭让孩童沉默，又如何不让成年人沉默？在这个权力空间里，或许没有人是自由的。

展厅墙壁上的报纸将这种不自由可见。大大的红字如同革命标语般，书写着双方的心声。大人本可以有不同的人生，孩子本可以与他们的人生经历共鸣。在这里，沉默者听到了彼此真实的心跳声，心跳在同一片场域里共振。

这几组作品再现了艺术家挖掘和思考家庭过往历史的过程。由此我也想提出：这个展览中家庭史的部分作为似曾相识的空间，把观者带回家现场。我的姥爷是地质工作者，也是文革的受害者。在他过世后，作为“90”后，我在孔夫子网搜集购买1950年代广东地质勘察档案。我尝试回想他的生命历程留给我的诸多痕迹——眼镜、报纸、单位抬头纸等那个年代的物件、他孜孜不倦而又认真的眼神，以及死亡本身。而这几组作品中所展示的艺术家家成员的生命，对我来说似乎既如同姥爷般触手可及，又如同档案般被框死在历史的故纸堆中。作品通过陈旧物件、家庭场景制造的怀旧和熟悉感，使观众得以拉近与作品所回应的历史创伤之间的距离。

张屏说有三兄弟各有特长。



大哥大肚皮，
一顿吃下一石米。
相当50公斤

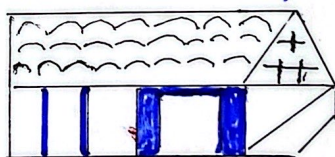
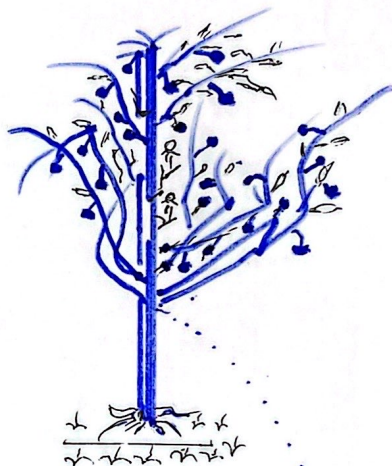
二哥，飞毛腿，
日行千里，江河
湖海一步跨越



三哥，千里眼，
无论你在什么地方

摆龙门阵，冲壳子，他
都能一叫了然！

熊家婆的故事



其实熊家婆长什么样？
我也不了然！只是传说
全身毛绒绒的长尾
巴，四只手，脚趾锋利
善于哄小孩，





2024年2月，在和二弟的采访里
大曦和他回忆起了幼时外公和外婆常常给她们讲的这两个睡前故事
大曦对三兄弟的故事印象深刻，其二弟则对熊家婆记忆较深
而后二弟主动去找外公采访，外公又重新跟他讲了一遍三兄弟和熊家婆故事
3月，妈妈发给大曦上面这张图片，是外公近期画给她们的图示
音频采访致谢：二弟
图片致谢新造空间、林可诗、大曦

展览标题“追问沉默”中的“沉默”并不仅仅指言语的多寡，更是沉默代表的边缘，是复杂细微的感受。比起“父母皆祸害”、比起个人感受为先的疼痛文学，展览中的作品当然已经是更加趋向与家庭和解。作品以年轻人的视角开启的叙事倒置了自上而下的父权制家庭权力结构，从而创造出本不可能的对话形式。不同代际的家庭成员共享着一片深不可测的沉默：他们的不可说，后辈的被动承受。而追问的动作，终于可以让人开始从沉默中听见些什么。

展览中作品的间隙是一面掩上了窗帘的窗户和缝隙里的阳光，这里还有一个大曦的小作品，包含mp3、睡前故事和插画。而我们这一代人就在宏大叙事的缝隙里，成长为我们。

展览信息
追问沉默：家庭史三人展
新造空间，广州
2024年3月30日至5月30日

邪恶的辩证法

武颖

武颖，
巴黎第一大学美学博士候选人，
研究方向为实用主义身体美学。

表面上，日本导演滨口龙介的新片《邪恶不存在》探讨的是作为“入侵者”的人类不断寻求与自然之间平衡的议题。故事情景设定在东京近郊一个名为原泽的村庄，主角是一对父女。父亲拓海白日里劈柴、打水，帮村里的邻居们做些零活。女儿哈娜放学后自己跑去山林里闲逛，辨认草木、观察小鹿。村里的乌冬面馆老板用山林中的溪水煮面，把在山林里偶然发现的野生芥末加入时令菜单。父女俩会把捡到的野山鸡羽毛送给村长的儿子演奏大提琴。村民过着平静又简单的生活，但偶尔会听到远处传来的猎鹿者的枪声。

影片中枪声一共出现了两次，一次在开头，另一次在结尾。两次都在同样的地点，都是在拓海与同伴打水之后。每次的枪响都让他想起自己忘了接放学的哈娜，而他的健忘也间接导致了女儿的失踪。电影中鹿也一共出现了两次，第一次是被哈娜发现，与她远远地对视后跑开。第二次则是结尾处中枪的鹿，同样是出现在哈娜的面前。

看完电影之后的几天，我恰巧在巴黎蒙帕纳斯街区新开放的八梨空间偶遇了陈丹笛子的作品《今夜我醒着》(2021)。^[1]那些在滨口龙介的电影中没有被呈现的狩猎场景忽然通过这件作品变得具象化了。陈丹笛子截取了她在Youtube上发现的，一个名为Night Crew的夜间狩猎组织展示他们射杀动物一瞬间的视频集合，并在视频旁并置了另一段影像来表达自己面对这些狩猎场景的恐惧情绪。^[2]Night Crew的视频描述中写道：“业内最好的狩猎者在两分钟内的68次射杀”。视频中出现的狼、豹子正在领地附近闲逛，或坐在草垛上休息，偶然遇到了捕猎者，因此被夺去生命。被射击前，它们的目光清澈、迷茫，甚至因为好奇走上前观察，却在下一秒被击倒、弹飞，血肉模糊、魂飞魄散。更让人唏嘘的是，它们并非因人类的温饱需求而死，却只是为了满足互联网上追求绝对权力快感的人的杀戮狂欢。

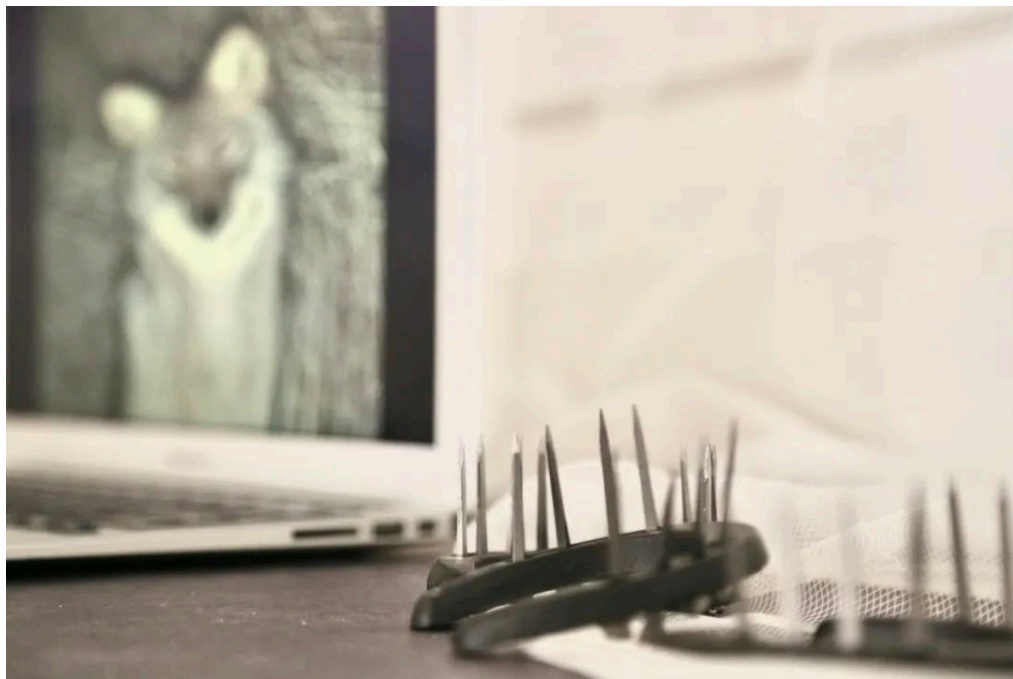
动物因具有尖锐的獠牙和锋利的趾爪，常常被视为野蛮和残忍的，而人类，拥有相对和善和脆弱的外表，却可以抵达动物无法企及的凶狠，正如陈丹笛子截取的Youtube视频下的评论：世界上最危险的动物，“是你”。事实上，人是人性和兽性共存的生物，动物也一样。人类中心主义的视角在人和动物之间划分出等级：动物是野蛮的、原始的和低贱的，而人类是文明的、现代的和高贵的。这种观点在当代去人类中心主义思潮中不断受到挑战。

生活在法国的德国艺术家卡特琳·加廷格（Katrin Gattinger）曾于2020年至2023年间，在阿尔萨斯地区的山林中持续追踪和捕获了这样一组动物肖像：夜幕降临，当人类的活动轨迹暂停后，白日里隐匿在森林中的居民终于得以露面：狐狸、獾、貂、鹿、野猪、野兔、狼，不同物种间的动物不是像《动物世界》里那样相互厮杀、捕食，而是像朋友一样结伴出游，共同开启了“夜间派对”（《在可见的凹陷处》（Au creux du visible），2020–23）。它们看向红外相机的目光与《今夜我醒着》中的动物看向捕猎者的目光是一样的，但前者显然要比后者幸运得多。

在陈丹笛子和加廷格的作品中作为被拍摄对象而受到关注的动物与《邪恶不存在》里生存在人类社会边缘并被忽略的鹿群形成了对比。电影中，东京的经纪公司Playmode为了申领新冠疫情中小企业补助金，计划在原泽的山林里打造一个豪华露营地。项目遭到当地居民的

^[1]陈丹笛子个展，“以浑圆而消瘦的身体熟睡在此”（asleep, a body, round yet lean），8lithèque八梨空间（巴黎），2024年3月23日至4月21日。

^[2]Night Crew, 《68 Night Crew kills in 2 minutes》，2018年。



陈丹笛子，《今夜我醒着》
2021，双频影像，高清，有声
“以浑圆而消瘦的身体熟睡在此” (asleep, a body, round yet lean) 展览现场
图片致谢8lithèque八梨空间



卡特琳·加廷格，《在可见的凹陷处(Au creux du visible)》
2020-23，黑白胶印，40 × 53.3 cm
图片致谢艺术家

一致反对。它不仅会污染饮用水、影响下游，还由于缺乏管理人员而存在巨大的火灾隐患。至于那些生活在村子周围的鹿群，它们似乎被遗忘了，直到再次来调研的两位Playmode公司职员听到远处猎鹿者的枪声后，才在车里与拓海谈论起来。拟建露营区的位置原本是鹿群的栖息地，“到时它们应该去哪里呢”，拓海问。“别的一些地方吧”，男职员高桥的回答让拓海陷入沉思。他是第三代开拓民，二战后，他的祖辈曾像鹿群一样，因缺少可耕种的土地而被迫寻找新的栖息地。高桥一心完善露营地改造计划，女职员黛在深入了解原泽后决定放弃这份工作，Playmode公司的社长只想尽快拿到补助金，村民们则竭力阻止对当地生态环境的破坏。在这其中，真正关心鹿群的，似乎只有拓海和哈娜父女俩，而这也为故事的戏剧性结局埋下伏笔。

同样是对野生动物的关注，《今夜我醒着》谴责肆无忌惮的猎杀者的可怖，而《在可见的凹陷处》则让那些白日里不可见的森林居民变得可见。在并置于Night Crew视频旁的另外一段影像中，陈丹笛子在铜片上敲下一系列引发恐惧和焦虑的词语，同时穿插了一只眼睛在目睹这些词语和镜头时的不安神情。金属敲击铜片的声音与枪声前后形成节奏，观众的心跳也随之加速和紧张。

眼睛和目光是这三件作品中不可或缺的元素：陈丹笛子面对狩猎者的残忍露出恐惧的目光，她还特意放慢并突出了动物被射击前后眼睛周围的神态变化；哈娜在阳光下好奇地观察着鹿群的一举一动，鹿也转头警惕地望向她；加廷格定格了野生动物看向红外相机那一刻的目光，在她截取的黑白摄影中，动物们的双眼像两束光源，牵引着观者的注意力。

人类作为观察者，注视着这些作品中的动物，而它们作为被观察者，也在同样的时刻关注着我们。作品捕捉到的是我们观察它们、同样也是它们观察我们的时刻。人类眼中的动物是可见的，但它们视角下的人类却是不可见的。滨口龙介借拓海和哈娜这两个角色，试图描绘动物眼中的人类。电影里的父女俩实际上是人与鹿群之间的中介。拓海的族群对应鹿群，哈娜则对应影片开头被发现的“半矢”幼鹿。[3]在故事前半部分的露营地项目说明会上，拓海还未表明自己的态度，他对两位公司职员说，“我们谁也没表明赞成还是反对”。但在知晓高桥对鹿群的态度和亲历女儿的失踪后，他选择阻止高桥继续推进项目。故事的结局是极具象征意味的：经过一整夜的寻找，拓海和高桥终于在天蒙蒙亮的时候，在一块空地上发现了哈娜，以及在她面前伫立着的中枪的鹿。哈娜摘下帽子，向鹿表达一种歉意，就像她父亲在说明会上所做的那样。高桥试图走上前，以防鹿攻击哈娜，但拓海却从身后扼住高桥的喉咙，待他失去意识后，父亲抱起女儿，颤颤巍巍地消失在森林中。事实上，哈娜很可能在被发现之前就因靠近受伤的鹿而遭到攻击。影片戏剧性的结局与之前自然写实的叙事方式截然相反。在结束的时刻，拓海和哈娜同时化身为鹿，向可能对它们造成伤害的人类发起反击。

《邪恶不存在》常常被理解是对破坏生态环境的谴责，但与故事情节相矛盾的标题预示着导演的用意不止于此。滨口龙介曾在采访中提到，如果说人对自然的暴力是一种邪恶的话，那么诸如地震和海啸之类的大自然对人的暴力是不是也是一种邪恶呢？他在电影标题中也暗示了这一点：影片开头随着仰视天空的长镜头出现的，首先是蓝色字体的“邪恶存在”（Evil does exist），然后才是“存在”前用红色凸显的“不”（not）字。滨口龙介似乎想说，如果大自然的暴力也算一种邪恶的话，那邪恶好像并不存在。但邪恶与暴力并非同义词，恶的诞生并不一定需要暴力。对此，从20世纪纳粹大屠杀中幸存的犹太学者汉娜·阿伦特写道：“可悲的真相是，恶行通常是由那些尚未决定去做好人还是坏人的人实施的。他们仅仅是未在两者中做出选择”。[4]在阿伦特看来，恶的解药并非善，而是反思与责任。只有不断地思考和反思，在参与和抵制之间做出选择，才能阻止恶的壮大，从而避免针对自然和人类自身的恶行再次发生。

[3]日语名词，指狩猎者失误未能导致动物立即死亡，被打中后慢慢不能动的幼鹿。

[4]安·黑贝莱茵（Ann Heberlein）著，李磊译：《汉娜·阿伦特：爱与恶》，（新星出版社，2023年），页129。

作为翻转的制作

评“東風床”

宿莽，Temple University
哲学系博士生，研究领域为
德国观念论、批判理论与美学。

宿莽

茶室有‘时兴之所’这样的名字，[...] 茶人是去造就茶室，而非受限于茶室。因此茶室的具体样貌，自始就是为了了一时所好，而非流传百世。

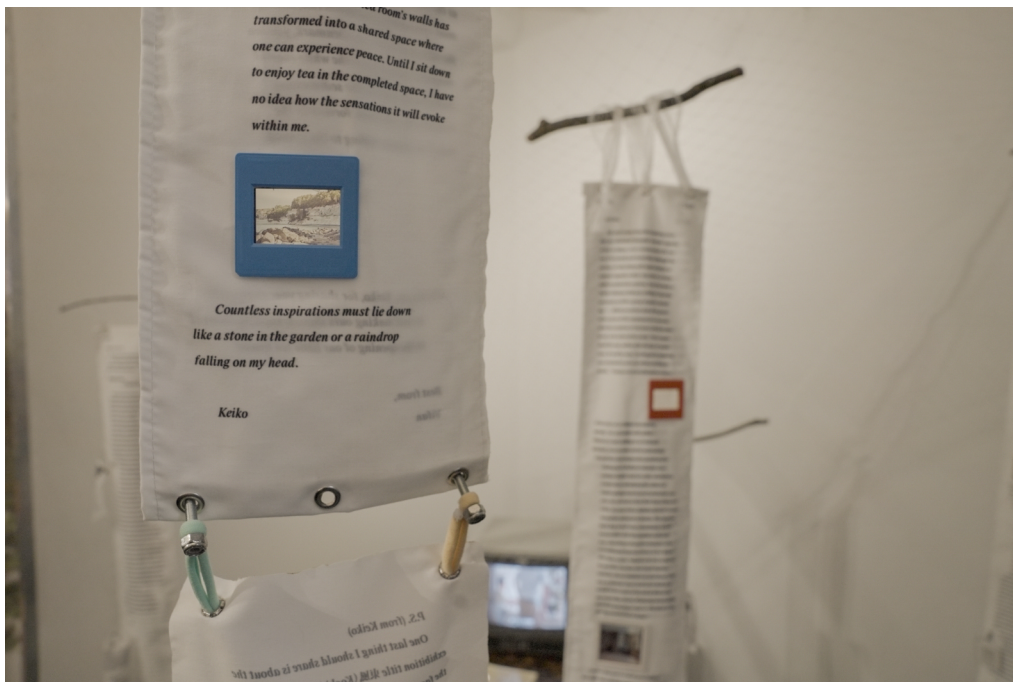
——冈仓天心《茶室》[1]

[1] 冈仓天心著，谷意译：《茶之书》
(台湾，五南图书出版股份有限公司，
2009)，页87。

在曼哈顿下城嘈杂的独立艺术杂志店内一个狭小的角落中使用双层床制作一个日式茶室并使用它——这个充满异质性元素的计划似乎有充足的让人怀疑的理由。由切线（Tangent Essays）、谷口惠子和 Bungee Space 合作呈现的装置-表演“東風床”（Kochidoko）是一个空间制作的尝试。隔绝无法带来清净，正如茶道本也不是为了逃离人世而转向大地。“東風床”坚持了一种策略——一种不再不言自明的现代主义策略：既非勾画净土，也不去寻找根基，而是通过制作严肃地游戏。



“東風床” (Kochidoko) 展览现场
图片致谢艺术家和 Bungee Space



“東風床”(Kochidoko) 展览现场
图片致谢艺术家与Bungee Space

穿过喧闹的 Soho 区和 Nolita 区的继续向东走，Bungee Space 出现在一座六层红砖居民楼的一层。除了独立艺术杂志，它同时贩卖意式咖啡和设计师服装。“東風床”的展览区域在店面深处，由售卖服装的衣架与杂志展示区隔开。周日的下午是店内的忙时，城市的底噪、咖啡机高压蒸汽的嘶嘶声与客人自在的交谈声在白色天花板下汇集。穿过聊天与询价的顾客，茶室访客由并不宽阔的入口进入展览空间。放置着 CRT 显示器的矮木桌和由倒置的金属双层床改造而成的茶室分别置于空间两端，皆与墙壁呈斜角。稀疏的白色细网从天花板垂下，其上由几根错落的树枝悬挂着长短不一的布制长幅，阻隔而引导着观者的视线。相比曼哈顿著名的直角格子街区与 Bungee Space 横平竖直的店面布置，这一略显散漫的空间似乎在示意从窄门进入庭园，沿着不规则的汀步从高矮相错的树木中走向低矮茶室的路，而装置的材料与质感选择又使得这种示意克制而自明。

这些悬下的布制长幅上印着谷口惠子与切线成员在几个月的筹备过程中的信件往来，它们与访客一样在通往茶室的路上踱步与回望。在这些通信中，朴素而具体的对于空间设置与流程的讨论生出欣喜的偶遇、迂折与意想不到的回响：传统茶室中不同的制式与元素的设置、作为大陆间漂流沉积遗迹的汉字/漢字 (Kanji)、博伊斯的毛毡与限于窘境的钢琴[2]、干利休的切腹与其观众的公案、茶道与禅宗在网仓天心于波士顿的驻留、实验短片《間：竜安寺石庭の時/空間》中文字间空格的内容[3]……筹划与随想密不可分，物理空间的设置从一开始便织入了文字与世界沉积的网中。

在空间深处角落里铺着日式席子的茶室脱胎于一个倒置的双层铁架床。原本一层的护栏变成进入时压低的门楣，一如传统茶室的矮门。茶室顶部与侧面由黑色的枕头围合，进而由白色的细网与暗红色的粗网固定。在谷口惠子的引导下弓身进入并转身跪坐下，头顶几乎碰到柔软的屋顶。视线之下的低矮门楣遮住了茶室外的光源，目之所及除了在这比一叠稍大的席子上对面而坐的茶室主人与茶具，便只有位于角落处玻璃纸制作的微微透光的挂画。进入茶室的短短几个动作带来的是坐定时近乎困惑的体验，仿佛随着自己的身体转动，世界也从洞口翻转贴附。很难说清是由于空间的谦逊低矮而被幽暗包裹，还是因为柔软的黑暗而倏尔卸下抵御无边空间的自身。既安心又有一丝无来由的心痒，像儿时钻进祖父厚重的书桌的桌洞，

[2] Joseph Beuys, *Plight*, 1985, Anthony d'Offay Gallery, London.

[3] 飯村隆彦，《間：竜安寺石庭の時/空間》（飯村隆彦映像研究所：1989），16毫米，彩色，16分钟。

在抱枕的包围中时而窥视着洞外的世界。咖啡机的蒸汽声、访客的交谈声、不时走到身边的衣架挑选衣物并询价的顾客声依然存在，但又来自远处。



“東風床” (Kochidoko) 展览现场
图片致谢艺术家与Bungee Space



茶室内部一角
图片由作者拍摄

茶室的原型固然不是家宅：正坐的谷口惠子按照茶道的礼仪煮水、备茶、利落地点茶——几乎被淹没的簌簌声是这一空间的中心，它浮在所有声响之上而承载它们——将茶筴优雅而郑重地倒置在席上，并双手递出茶碗。正当不知如何面对这突如其来的正式，谷口惠子又放松地聊起童年时住在城郊的祖母将茶室作为备考的书房，以及自己误打误撞在新冠时期留在纽约的决定。谈天中直视对方的目光与望向茶碗时沉静的目光交叠，亲近与礼仪共同制造这一空间的质感。弥散的私人记忆与我们所坠入的历史在主客相谈的凝神与松懈中触碰而返回，而这触碰与返回的细微扰动中展览本身的痕迹浮现出来：悬挂木条的褶皱的细网、长幅上彼此触碰的信件往复、促狭幽暗的茶室本身……这正是“東風床”的独特之处：并非将本已存在的网延续衔接，而是在层层制作中将其翻转。在幽暗与包裹中，敞开与连结重新将自身展现为被制作的空间。

“空的抽屉是无法想象的。它只能被思考。”加斯东·巴什拉在《空间的诗学》中写道，“我们要做的就是描述我们在认识以前就想象的东西，在证实以前就梦想的东西，因而对我们来说，所有的柜子都是满的。”[4] 对巴什拉而言，空间是记忆的绝对载体，也是我们与宇宙的绝对相连，一切空间都是满的。因而面对巴黎夜晚难熬的噪音，巴什拉的解决方案是说服自己城市噪音的海洋与自然的海洋是同一片，因而也与自身相连。[5] 与拒斥隐喻而偏好形象的巴什拉不同，茶道——不论在战国时代的京都或是二十一世纪新自由主义首都纽约——所唤起的那种空间并不因某种世界的形象而充盈。或许泛东亚想象中对于始源与其沉淀的态度是更加隐喻式的，也因此与现代主义的筹划不谋而合：正因我并不是世界，方能在其间与本也并不像看起来那样坚实的网中悬停翻转；也正因如此，制作（poiesis）永远在捕捉和偶发中游戏。

这里，或许本雅明对童年袜子球的痴迷更贴近我们关于“间”的想象。在《柏林童年》中，本雅明回忆起他对于形式与内容、内与外的辩证法的朴素而精准的捕捉。童年时期的本雅明在展开团起收纳的袜子时体会到“那件令人错愕不已的事情：‘兜着的’东西完全脱离了那个兜子，但是那兜子本身却不再存在了。”[6] 在翻转中我们并没有如巴什拉偏好的那样与某种更加本源的东西相连；相反，翻转带来的喜悦来自这样的感受：内部与外部、期待与现状之间的差别并不在于一个根源性的整体，而恰在于制作一个场合并将它翻转时的游戏。因此他乐此不疲地将展开的袜子再团起来，只为了再次将其翻转。空的抽屉无法被想象，反而正是因为想象中承载抽屉的那个的整体实则更加不可想象。如果不再执着于这种本源性的充盈——或许只需要将抽屉打开再关上——翻转的感受将同时确证空间与想象。

谷口惠子为展览命名中的“東風”来自菅原道真的俳句：

東風吹かば にほひをこせよ 梅の花 主なしとて春を忘るな
东风若吹起，致使庭香乘风来，吾梅从失主，亦勿忘春日。

展览中复制的邮件通信中，谷口惠子写道，“在这些通信往来中我们分享我们的过去与回忆。它让我思乡并想起这首俳句。”纽约下城倒置的铁架床与故居的梅花在早春重叠而散开，正如每一位访客在这转瞬即逝的茶道体验中再次想象自身与世界的网。“東風床”的制作既没有极力模仿静与空，也没有直接庆祝大都市的错置。空间与想象不是既有的，制作使它们停顿并重新包裹自身。

[4] 加斯东·巴什拉
(Gaston Bachelard) 著，张逸婧译：
《空间的诗学》
(上海译文出版社，2013)，页30。

[5] 同上，第33-34页

[6] 瓦尔特·本雅明 (Walter Benjamin) 著，王涌译：
《柏林童年》，
(南京大学出版社，2010)，页56。

展览信息
東風床 (Kochidoko)
Bungee Space · 纽约
2024年3月21日至4月28日

一方余裕

评赖志盛个展“空地”

曾哲偉

曾哲偉 (Tseng Che-Wei)，
艺文工作者，视盟AVAT「台湾社
会住宅公共艺术设置经验调查及
国际案例研究」专案研究员，现
就读国立台北教育大学当代艺术
评论与策展研究全英语硕士学位
学程(CCSCA)。近期参与展览
专案有「一百坪的散步练习」
(2023，凤甲美术馆) 共同研究、
「酷共生」(2023，北师大美术馆)
研究助理、「一四九海里的时间：
对抗遗忘」(2025，白色恐怖
绿岛纪念园区) 协同策展人。
其评论文章散见于《典藏
ARTouch》《CLABO实验波》
《CJD线上期刊》等平台。

[1] Jean Baudrillard,
The Conspiracy of Art
(Semiotext(e), 2005), 107.

[2] Sonia Sikka, 'Clearing
(Lichtung)'. In M. A. Wrathall (Ed.),
The Cambridge Heidegger Lexicon
(Cambridge University Press,
2021), 152–159.

[3] 本叙述摘自“立方15群募计划”
网站: <https://wabay.tw/projects/the-cube-future/faq?locale=zh-TW&srsltid=AfmBOorjydi8nnu2Gr8TzlpJ5Er3OmCWtyHoUldM4LnqLAweQV0sLSXM>



台湾艺术家赖志盛在立方计划空间 (TheCube Project Space) 的个展“空地” (Clearing) 除了少许艺术家干涉所留下的隐密痕迹之外，忠实地将“展览空间”的原貌作为最主要的呈现内容。除此之外，空荡荡的展场几乎别无他物。

乍看之下，这似乎重申了当代艺术的内在枯竭，再次证实了让·鲍德里亚 (Jean Baudrillard) 对于艺术存亡的悲观看法，套用他在《艺术的阴谋》(The Conspiracy of Art) 中的描述：“艺术注定要模拟它自身的消逝，因为这已经发生了。”[1]另一方面，我们似乎可以姑且将“缺席” (absence) 积极地视为一项艺术探索的主题，并严谨地将其置于艺术史脉络中考察，如同赖志盛曾参与过的展览所做的那样——2012年伦敦海沃德美术馆的“隐形：看不见的艺术” (Invisible: Art about the Unseen) 将1957年至2012年间的“隐形艺术”整理出一条完整的演变、承袭关系。然而，这两种逼近赖志盛作品的分析方式，都过度简化了他的创作方法，同时也忽视了艺术家长期创作生涯中真正触及、关注的部分。

针对赖志盛的艺术评论大多关注他介入既有空间的能力、极简主义般的风格与偶尔出现的表演元素。这类的诠释取径，彷彿将“空间”视为一个独立存在的外部实体，与个人情感无涉，并导致人们将艺术家对于空间的极简介入误认为偏重对“现代主义观念”的空洞悼念。实际上，人们对赖志盛常见的误解之处，就恰好是把他和其他曾执行过类似创作手段的艺术史前辈——比方在1958年于艾里斯·克莱特画廊 (Iris Clert Gallery) 举办展览“虚空” (The Void) 的克莱因 (Yves Klein) ——区分开来的根本原因：赖志盛的“空地”呈现出的不是空泛的观念艺术，而是艺术家对于某一真实“机制”的具体回应，带有明确的“限地制作” (site-specific) 的意识。

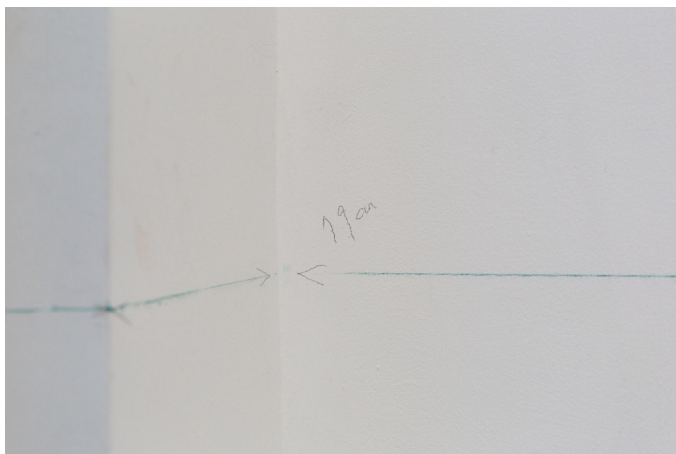
以他这次的展览名称“空地” (clearing) 在中英文中的歧义为例，它指涉的不只是艺术家在空间中清洁、收纳、重新粉刷墙壁等一系列动作，更同时指认着“立方计划空间”这个独立机构自2010年成立以来，在将近15年的期间内支撑了“超过70档展演、上百场的讲座及表演活动”的这一方空地。艺术家选用的“空地”一词巧合地呼应了海德格尔 (Martin Heidegger) 的同名概念“空地”[2]，在它最简洁的意义下，就是让原先受遮蔽的事物获得彰显，一个“让事物得以发生”的空间。

“空地”开幕恰逢机构成立十五周年。在“政府的补助额度日益减少，民间的赞助也有所调节”[3]的营运压力下，立方计划空间发起了群众募资计划。这次，由于募资平台的机制设计，如果在期限内募资总额未达标的话，所有的募款金额都将退还给每一位赞助者，从而甚至可能直接影响到立方计划空间的短期出路——确实是一场“孤注一掷”的豪赌。这种迫不得已的营运决策，真实地显现出独立空间在台湾的经营现况与处境，并揭示了风光明媚的艺术产业背后不为观众所知的基础建设：人事、资金、行政、政策、空间维护与更多不可见的成本，正好提示出赖志盛长期创作生涯的一条核心轴线——隐形劳动。

赖志盛对于隐形劳动的关注，或许跟他自身的生命历程相关。年轻时，他做过十五年的泥水师傅，也曾在撞球馆打工赚些零花钱，从艺术学院毕业后，他创立了多媒体公司承接艺术产业中的影像工作、标案，聘请他周遭羽翼未丰的年轻艺术家，在创作之余维持他们自己的基本生计。三十余年的创作生涯且战且走，或许他是最懂得“是什么真正支撑着创作？”的那个人，也是最注重艺术产业背后基础建设的那位艺术家。

实际上，为了在艺术产业中成就一位艺术明星，背后总是有一整个不为人知的机制在运行。挪用作家玛莉娜·班雅明（Marina Benjamin）对于“家务事”的精辟描述：有一些劳动的成功与否端看它的不可见性，它本身就是一种自我消除（self-erasure）的活动。2012年赖志盛在海沃德美术馆的作品《原寸素描》（Life-size Drawing），花了两周的时间将美术馆中最大展间的空间中的所有稜线，用麦克笔描绘了一次，艺术家大量的密集劳动，最终却只在展场中留下空荡荡的空间，彷彿这些累人的艺术工作不曾存在一样。或许，现实真是如此，如果我们不曾用力发掘的话，许多层面的艺术劳动就彷彿确实不曾存在过一样。

承袭他一贯简洁的空间介入取径，在“空地”的发想过程中，赖志盛注意到立方计划空间的楼板有着约莫7度的倾斜，因此他决定用“测绘”的方式在四周墙面的踢脚板高度重新赋予了一条水平线，以凸显空间自身的既有特性。尽管是如此细致的微幅介入，在立方计划空间的十五周年之际却显得很有重量，甚至有些动人。在这个独立机构面临转折的时刻，赖志盛透过强化这个空间本身的特性，为这十五年来机构的展览历史重新校正了水平，提示出这七十余场曾在立方计划空间发生过的展览，都是在这个歪斜的楼板上完成的。对于艺术产业而言，画框悬挂的垂直水平无比重要，然而当楼板本身是歪斜的时候，意味着它不可能真正达



“空地”中的标高线
全文图片致谢艺术家

艺术家重新定义的水平线



到物理水平，更不可能符合艺廊挂画的普遍标准原则。无论是在字面意义上或是作为隐喻，这个机构的“基础建设”都从来不曾有过基准可供参照，而是依赖艺术产业中这一整批殷勤工作者的隐形劳动，在一次次的展览中调校出不偏不倚的水平位置，成就出这片能够让事物得以发生的空地。

我总说赖志盛的作品更适合艺文工作者观赏，尽管很多非专业观众也喜欢他的作品风格；然而，实际上观众必须对于艺术的产业机制有所了解，才能真正地体会他作为艺术家的创作决策。他的作品总是带有一种“机制批判”的意味，但并未真正引发激烈的对抗性。不带嘲讽、反话或酸言酸语，而是在温驯的批判性中隐含着一种轻快的小启蒙。不需要繁复的辩证过



测绘使用的水平管

[4]“国家氧”是一个活跃于1996-2010年的艺术团体，成员包含邱学盟、李基宏、叶介华、廖建忠、欧家瑞、赖志盛。

程，但或许在一些机缘下，观众将因此获得些许反思。近些年，一些错失“国家氧”[4]时代的艺术晚辈在闲聊中偶尔会批评道：“赖志盛的作品谁做都可以。”我认为这凑巧贴切地描述了他作为一位艺术家的创作姿态：作者性的成分很低，却反倒因此建立了他的个人风格。

赖志盛这次在“空地”展览中更加明确地表露出试图彰显这些隐形劳动的企图，并将自身的作者性退位到其次。这清楚地凸显在他的艺术家自述当中：开始于“在这里的工作，首先可能要创造出一片空地……”，并结束在“最后，我想在这里挂上一小幅海景。”艺术家将作为成果物件的“艺术”置于创作考虑的末端。如果说艺术家终究是艺术产业的核心，意味着艺术机制不可能与艺术分离；那么赖志盛的作品则提示出一个相反的面向，艺术也同样无法与艺术机制分离。

当观众唐突地伫立于展场中央，当展场变成如今的空地，原先在视线边缘的事物也将占据视野的中央——在仅隔一张门帘之遥的彼端，行政区域正传来忙碌的工作交谈，与细碎、密集的键盘声响。



《海景》

只有在此刻，我们见到艺术家所谓的“海景”——两个相互嵌套的自封袋，一袋湛蓝、一袋隐形，都仍然是容器。在展览“空地”中看似缺席的东西，不再是艺术自我消除的狡黠空无，而是承载着“多过于自身”的一方余裕。

展览信息
赖志盛个展“空地”
立方计划空间·台北
2024年6月15日至2024年7月21日

两种演唱

P.K.14与海朋森

G.H., 文本友社
(Society of the Friends of
the Text)的成员。

G.H.

★

斯洛文尼亚哲学家姆拉登·多拉尔 (Mladen Dolar) 在《A Voice and Nothing More》的开头讲了这样一个故事：

一场交战正在进行，一名意大利指挥官向士兵联队发出命令：“士兵们，进攻！”

他用清晰而洪亮的声音喊出命令，但什么也没发生，没有人响应。

于是指挥官生气了，更大声地喊道：“士兵们，进攻！”仍然没有人移动。

他又喊了一次，这次甚至更大声：“士兵们，攻击！”这次有了回应，一声微小的声音从战壕中升起，赞美道，“Che bella voce!” “多么美丽的声音！” [1]

[1] Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, (MIT Press, 2006), 3.

[2] 同上，第4页。

原文为：“...an object voice which does not go up in smoke in the conveyance of meaning, and does not solidify in an object of fetish reverence, but an object which functions as a blind spot in the call and as a disturbance of aesthetic appreciation.”

借用这个故事，多拉尔引出了对voice的探讨，除了作为1) 意义的载体和2) 美感的来源，多拉尔提出了voice的第三层含义：“一种作为物的声音 (an object voice)，它不会在意义的传达中化为乌有，也不会固化为被崇拜的对象，它是一种物，从功能的角度来说，它是呼叫和号召的盲区，也是对审美的扰乱。”[2]多拉尔试图通过思辨把握的正是这第三层含义所包含的悖论：voice使发言和表意成为可能，但又在由此生产出的意义中消失不见。或者说，voice从意义中溜走了，成为了一种“过剩”，如同布朗肖所说的“中性” (le neuter)，游离于语言学和符号学的框架之外。

多拉尔所界定的voice开辟了一条通往歌曲中人声的思考/聆听路径。由于音乐性的影响，voice的运作在歌曲中变得更为复杂，也更难以辨析；voice所包含的悖论在歌曲演唱中被不均匀地加剧了，甚至可以说，voice的悖论构成了演唱的（不可捉摸的）本质。试问：歌唱的人声 (voice) 是否存在这样一种维度，它既不是音乐性的歌声，也不是物质性的噪音，它使得歌唱成为可能，赋予歌声以魅力和精神，但它的存在又无法被完全归结为音乐。在这个问题的引领下，我们将最大限度地切入P.K.14与海朋森的演唱。

★

P.K.14主唱杨海崧的歌声像是在未经调音的小提琴上肆意拉动琴弓，这是一种介于受控与失控之间的状态，如同抽搐，肌肉突然猛烈收缩，然后在不受控制的颤动中释放剩余的力量，扭曲而飘忽不定。人声在每一个音节完成一次无调性的力比多释放，这些无调区间的绵延、累积和渐进又构成了歌曲的整体协调。

歌唱的节奏同样是抽搐的、不稳定的。P.K.14翻唱的《快》在主歌部分与七八点乐队的原版差别最大，你听那句重复出现的“别打开我，从头发/眼睛/腹下/年轻开始”，杨海崧唱出的每个音节几乎都是毫无征兆地踉跄着出现，音节与音节之间形成的节奏不依赖鼓点划定的位置坐标，而是在人声自身建立的场域中获得节奏和韵律。这种韵律不是纯粹音乐层面的，它的驱动力来自内在于人声的力比多律动，也因此，韵律的协调感恰恰来自人声从器乐中不和谐地偏离、漂移出来的那个动作本身。这一特征在P.K.14的现场演出中更为明显：人声带动歌词，突然加速、停顿、拉长、延宕，在每个微小处不停地挣脱节拍的束缚。杨海崧在台上摇摆、跳跃、抽动四肢、骤然俯身，身体的控制权移交给力比多动力装置；音乐和人声不再服从于歌曲的一致性，而是作为一种手段 (vehicle)，为力比多装置提供传递能量的通路。

因此我们可以说，在P.K.14的歌曲中，杨海崧的人声是如同乐器一般被使用的。在乐队的现场演出中，舞台上与人声相连的身体就是一台被启动的欲望机器 (desiring-machine)。如果你看过P.K.14的现场，你会发现，杨海崧的身体动作支配着那个被认为是音乐的东西，甩出的麦克风在空中划出大半个圆圈再次被手掌紧紧握住的那一瞬间唱出的音节，才是最符合节奏、最令人满意的。

在这个意义上，P.K.14继承、发展 (尤其是从人声角度) 了Sonic Youth的信条。Kim Gordon曾这样谈论过摇滚演出现场的观—演关系：“人们花钱看演出，为的是看到别人相信自己。许多人不知道自己是否能体验到情欲，还是说情欲只存在于广告中；但在舞台上，在摇滚乐中，很多事情在发生，任何事情都可能发生，无论人们是作为偷窥者来的还是彻底把自己交给现场。” [3]作为Sonic Youth的重要一员，Gordon所说的“相信自己”，似乎可以被理解为现场演出特有的一种“真实感”。[4]对于Gordon来说，这种感觉来自一种特定的，也是Sonic Youth追求并实践的音乐—力比多关系。这种关系在P.K.14身上是关乎音乐的，是关乎身体的，而它最为强烈也最为直接的标志，便是那刺耳、不协调、令人感到不安的人声。

*

海朋森的《成长小说》上演着另一种人声与音乐的关系。“上演”在这里是一个关键的动词，因为在这张专辑中，陈思江的声音与其说是歌唱，不如说是舞台剧中的独白。两者在这里的区别不在于人声听起来更像唱歌还是念台词，而在于两种截然不同的表演形式之间的差异。与歌唱相比，演员在舞台上的独白——以及独白对于舞台剧人物塑造的效果——似乎更加依赖人声中无法被归为音乐的物质性，也就是多拉尔描述的那种经由人声传达同时又在发言中消失的作为物的voice。我们可以将嗓音的质感、呼吸、发声的力度等特征都视为这种物质性的一部分，但同时，这种作为物的voice的范畴又超越了我们能够确定地指出的物质性特征，悄无声息地跨入情绪、情感、精神、气质这些非物质的范畴。正是这样一种人声 (voice) 与人物 (character) 的关系，赋予了声音以虚构和文学性的可能，使人物形象的塑造得以在声音的文学空间中发生。而这也呼应着专辑名称“成长小说” (bildungsroman) 提示出的整张专辑与在原型层面的文学取向。

因此，面对《成长小说》，值得我们思考的问题并非陈思江的歌唱如何，而是陈思江的人声所塑造、承载的人物——也就是出现在专辑封面上那位身着中山装、目视前方的女性，是唱出“和许多人一样，我不愿再有来生”的那个“我”——是如何歌唱的。然而，我们无法完全摆脱第一个问题的踪迹，正如我们无法将陈思江的人声完全地从它塑造的人物形象中剥离开来。或者说，作为听者的我们无法彻底地滑入虚构的空间，因为作为物的人声无时无刻不在威胁着虚构的大厦。某种意义上，《成长小说》中的歌手—人物关系就像贾樟柯电影中的赵涛和她扮演的角色，后者（尤其是在《风流一代》中）始终在扰乱着虚构与非虚构的边界，她是赵涛，是巧巧，是你，是我，是我们，是成长小说的主人公。

[3] Kim Gordon, “‘I’m Really Scared When I Kill in My Dreams’ (From a lyric by Glenn Branca)”, Artforum, January 1983. Kodwo Eshun在2012年的一次关于音乐评论的讲座中选取了Gordon的这句话作为一项讨论案例，他同时还提及音乐评论人Greil Marcus对这句话的引用和发展。

https://www.thewire.co.uk/video/off-the-page-2011_kodwo-eshun-discusses-selected-paragraphs-of-music-criticism
(讲座视频已无法播放)



[4] 我们是否可以将这种真实感与音乐的关系视为整个后朋克运动的核心？思考这个问题不得不回到Mark Fisher的著作及其遗产。参阅：Gavin Butt, Kodwo Eshun, Mark Fisher, *Post-Punk Then and Now*, (Repeater Books, 2016)

所有这些矛盾和错位都体现在陈思江的歌声中。矛盾感和错位感不仅仅来自于独白与歌唱之间的摩擦，更来自于人声与人物、个性与风格之间的不可通约。一方面，人声塑造着人物，在乐器创造的想象空间中（如《每天的行军》中由简单有力的军鼓和不断递进的吉他共同开辟的辽阔的行进道路）带领我们进入浪漫的虚构世界；另一方面，人声（voice）不断扰乱着虚构的稳定感，将我们带往虚构与真实、表演与力比多之间的临界点。我们离这个（海朋森在作品中构建的、陈思江在现场演出中上演的）临界点最近的时候，也是音乐的内在强度达到顶峰的时刻。



海朋森，《我们的歌谣》MV，开场画面截图

错位的绘画

评“此地彼时”

罗楚涵

罗楚涵，艺术从业者。
个人网站：luochuhan.org

直到真的动笔写这篇展评，我才意识到自己似乎通常对绘画媒介的兴趣不大。对于画廊展览来说，作品的视觉呈现往往最要紧，文字则要后退，且应该尽量地精悍短小。而“此地彼时”的绘画研究、艺术家采访动摇了我心里“画展总是有些无聊”的印象。

策展人以“地”与“时”这一组经典概念，将史怡然、黄宝莹两位相差14岁、先后毕业于中国美术学院附中的女性艺术家的作品连接在一起。浏览两位艺术家各自的履历，不难发现萦绕在案的关键词：离开家乡。虽然分别来自中国的极北（内蒙古）和极南（深圳）之地，史怡然与黄宝莹都经历过许多迁徙，轨迹不乏重叠。这些迁徙经历与生命经验，继而成为创作的养分。对她们来说，行走和绘画是生活的一部分。在这一层面上，展览除了讨论绘画在影像时代如何继续作为一种记录迁徙的重要媒介，也富有人情味地将两位艺术家从画布后带到幕前。开幕当天没有觥筹交错的仪式，来客围坐在画廊办公区一个客厅似的空间，艺术家在此分享在创作以外都过着怎样的生活。

展览直截了当地将空间一分为二，一黄一紫两条明线从左右两面展墙延伸至地下，也用一组对比色标识两位艺术家。黄色对应黄宝莹。这一轻巧活泼的颜色却隐藏明度更高的忧郁。在黄宝莹描绘居所与植物的画面里，寥寥城市灯光、花瓣与烟火点缀其中。艺术家笔下的静物优美而疏离，画面纯粹，全无“要教会你点什么”的意味，让我想起荷兰黄金时代那些细致描绘光线、推敲色彩与物之关系的画作。在《移盆》(2024)、《漫长的告别》(2024)的背景中，大面积的深色与高明度黄、白、粉穿插使用，玻璃窗似磁吸石一样，召唤出画面里艺术家钟爱描绘的玻璃器皿。黄宝莹为画面注入了更多都市氛围与寓言。夜晚此时是信使，帮助艺术家在迁徙中居住过的房间彼此互通有无。画面中心的植物是在被养育后搬移至此，还是在房间中成长至今？这给观者留下遐想的余地。当你要去细究物如何在平面上以影子的形状着陆时，油与颜料却点到为止，画面迅速退回到近乎浮世绘的平面中去。这一点在坦培拉三联画《用三种方法观察浴缸底部》(2024)中可见一斑。在采访中黄宝莹谈到，使用蛋彩媒介对于一双早已熟悉油画的手来说，是一种被画面主动选择的尝试。艺术家在使用材料时的那一阵“生”，恰到好处能被观画人捕捉为“新”。另一幅蛋彩作品《一点点无疑的光》(2024)与油画《无疑的光》(2024)在标题文本上形成了可爱的对照。后者画面里增添的发丝细节让人想起黄宝莹在采访中提到对自己影响很大的女性艺术家Catherine Murphy的作品《Bathroom Sink》(1994)中同样丝丝入扣的头发。

紫色的线索在对面，呈现出高纬度地区日落时分的色彩。展览现场将更婉转的路线和空间一隅留给了史怡然，她的大刀阔斧与细节并存的笔法让展览从黄宝莹的室内情绪中迅速抽身。针叶林与皮靴，世界地图与探险家书房——史怡然用一种瓦尔堡式的工作方法将她的研究与实践整合为鲜明的符号语言。她擅长将故事后置，并且以虚构文学为作品注释：她2013至2015年期间的驻地创作《海豚宾馆》取自村上春树的小说《舞！舞！舞！》；2015至2017年的“孔雀镇”系列，呈现出艺术家虚构出的“孔雀镇”以及围绕其展开的17种场景想象；再到



黄宝莹，《漫长的告别》
2024，布面油画
全文图片致谢艺术家与摩天轮画廊



黄宝莹，《漫长的告别》
2024，布面油画

旅行与绘画不只是史怡然认知世界的通道，更是磨练想象力的途径。行万里路与“绘万卷册”，是否能令人始终进步和思考？朝九晚五工作的我不免心生羡慕。绘画《Bang! Bang! Bang!》(2024) 就倚在曾携带它来到这里的木箱外，好像它也拥有了一间鄂温克人的希楞柱。《鹿哨》(2024) 与《泛北极圈人类学博物馆》(2024) 中，鹿角、毡房、皮靴以光滑或磨砂质地出现。2017年的“孔雀镇”系列，呈现出艺术家虚构出的“孔雀镇”以及围绕其展开的17种场景想象；再到此次展览里，作品则向迟子建的小说《额尔古纳河右岸》致意。旅行与绘画不只是史怡然认知世界的通道，更是磨练想象力的途径。

行万里路与“绘万卷册”，是否能令人始终进步和思考？朝九晚五工作的我不免心生羡慕。绘画《Bang! Bang! Bang!》(2024)就倚在曾携带它来到这里的木箱外，好像它也拥有了一间鄂温克人的希楞柱。《鹿哨》(2024)与《泛北极圈人类学博物馆》(2024)中，鹿角、毡房、皮靴以光滑或磨砂质地出现。

使用图像而非知识去表现文化，这是史怡然对“为何是绘画”的回答。绘画中的场景由艺术家倾注所有经历和技巧打造。这些场景的选择有时停留于个人印象，有时因主观难以考证而受到批评，因而绘画能够阐述的知识也有限；而事物在现实中并不会真的以蒙太奇的叙事出现。但观至此处，我并未觉得“此地彼时”内容流于表面，反而越来越被展览引出的种种场景所吸引，而不再觉得我作为观者只能从技法与视觉层面去“观看”一幅画。眼睛容易疲劳，但思绪可以被场景激起层层涟漪。黄宝莹与史怡然的绘画在此不仅仅是画面本身，也成为令观众得以“入画”的钥匙。至于入何处、如何入、画为何——策展人和艺术家通过文章、采访、翻书会向观众传递了谦逊的信息，即基于绘画的讨论也可能延伸到生活。她们不仅给予绘画这一媒介充分的尊重，不吝在技法层面回溯挑战与突破，同时并未放弃从其他方面还原绘画诞生的过程，使它们能与疫情、养育、艺术家命运等更普世的话题有关。在展览现场，讨论触及到了许多新鲜的话题：如何在异国自驾？植物生存守则有哪些？游牧民族还有枪吗？所谓的“研究”被拆解为一个个真实可靠的问题，令人心升起对作品的信任。这也让艺术家——或者更直白的说是画家——在作品外更加鲜活。



“此地彼时”展览现场

田晓菲在《神游》中以“错位”（dislocation）这一概念描述除身体移动以外，“一个人在遭遇异国的、陌生的、奇特的以及未知的现象时发生的智识与情感上的移位与脱节”。[1]我对“此地彼时”最终的感受恰好带有这种后置感。这也成为解读它提及的“时间与空间”的另一种思路——如果绘画是反复咀嚼已经流逝的时间之后创造的痕迹，那么绘画展也可以延续这种创造的“错位”，允许作品与它传递的信息之间保持距离。就像藏着一个楔子，观者不自觉地将它带回各自生活中，于日后恍然大悟。

[1]田晓菲：《神游：早期中古时代与十九世纪中国的行旅写作》（北京：生活·读书·新知三联书店，2022），页1-5。

展览信息
史怡然、黄宝莹双人展“此地彼时”
摩天轮画廊，深圳
2024年8月18日至11月8日

“直言”发生时

谈王拓的《第二次审问》

Chimera，批评写作者，
文本友社(Society of the
Friends of the Text)
的成员，ta的写作见于
《普遍手册》等刊物。

Chimera

“这里我们清楚地看到，除去上述两种方式，人们多么需要看待过去的第三种方式，即‘批判的’方式。它也是为生活服务的。

为了生活，人们必须要有力量去打破过去，同时运用过去。

他必须把过去带到裁判的法庭之上，无情地审问它，并最终给它定罪。”[1]

——弗里德里希·尼采，《历史的用途与滥用》

[1] 弗里德里希·尼采
(Friedrich Nietzsche) 著，
陈涛、周辉容译：
《历史的用途与滥用》
(上海人民出版社，2000年)，
第23页。

审查、体制、国家、历史定律、社会变革——这些在本土语境中难以被讨论的敏感话题在王拓的影像装置《第二次审问》中成为被审问的对象。“审问”一词的双重涵义——审讯，探究——使这件作品得以在当代艺术与社会—文化批评之间保持着一种模糊且蓄势待发的状态。

表面上看，作品前半部份开头便衣审查员与艺术家在公共场合的一次交手充满了审讯的意味。展出的作品和开幕对谈上艺术家的发言是受审方的首轮陈词，伪装成热心观众的审查员在问答环节的话题引导和层层追问是进一步的盘问。随着逐渐察觉到危险的艺术家的委婉地止住这场不断向深处发展的公开对话，审讯告一段落。



王拓《第二次审问》(截图)

2023，三频道录像装置

图片由艺术家及刺点画廊提供

接着，艺术家与审查员转入私下对话，作为探究的（第二次）审问从这里开始。艺术家与审查员卸下面具、坦诚相见，毫无保留地讨论艺术和体制之于国家的意义。在诤辩中，二人各自偏离了由身份界定的立场，先前的观点被推翻，双方的站位戏剧性地调换：艺术家认同“安稳”在当前社会环境中的重要性，批评“急于求成”的对体制的挑战；审查员则承认自己在多年的工作中体会到了“艺术真正的力量”，认为艺术所蕴含的能够推动系统性变革的力量和潜能不应被体制所压抑。

作品前半部分采用的双频道布置加强了两个角色颠覆各自身份的戏剧性，不过与之相比，由审讯到探究的场景变换包含着作品更为核心的线索。如果说影片中公共场合的交流是修辞术的展演，那么二人的私下对话可以被看作是福柯晚期思想中着重探究的“直言”（parrhesia）。从这个角度看，作品前半部分通过审问的双重涵义所呈现的，是失去公共性的“直言”在有限的私人空间里的一次发生。身份的偏离和立场的转变皆是“直言”的直接效果；“直言”重新调度了两个角色的思考向度和相互关系，使得身份与立场让位于对于艺术和国家未来的共同关切。在“直言”所建立的“内在性平面”（plane of immanence）中，艺术家与审查员得以在异见中“彼此照见”、“彼此辨认”、“彼此重叠”，进而融为同一个主体内的两种声音。[2]更确切地说，正是在作品创造的审问装置中，在作为探究的审问所搭建的“直言”机制（dispositif）中，跳出身份束缚的主体得以坦率、自由地与他人在“真话语”（discours vrai）中交谈，得以在“需要说出[真话]时以有必要说出它的方式说出需要说出的内容”，得以在此过程中建立与自身的充实的、恰如其分的、真实的关系。[3]

福柯对于“直言”的探究最终回归到对主体性的思考，特别是主体与自身的关系这一关键问题。如果我们继续沿着福柯的路径向前，不难发现，这一问题也贯穿于《第二次审问》的后半部分。无论是作品中艺术家和他召集的年轻一代参与者/实践者对89年现代艺术大展现场行为艺术“七宗罪”的重新排演（或者说重新激活），还是与排演现场慢动作镜头相互交织的，借由大同大张的鬼魂之声配以西德尼·D·甘博拍摄的黑白相片所讲述的20世纪中国社会变革的历史定律，都指向一组深刻的问题：（集体性的）主体如何认识自己？如何照顾自己？如何通过实践与自身的关系，达至真理和幸福？

王拓在作品中给出的回答是有关历史的，历史在《第二次审问》的后半部分被召唤到台前。然而，此处历史登场的意义似乎不在于让被遮蔽的具体历史事件重见天日，也不在于强调作为知识的历史的必要。此处被召唤和排演的与其说是历史本身，不如说是一种“历史感”，一种主体自身与历史的审问关系，一种建立在批判性的历史意识之上的“自我技术”（technologies of the self）。[4]此种历史感的存在是“直言”的发生条件，它的缺失则会导致主体的茫然和虚无。

这样看来，作品后半部分意图实现的，便是通过疏通被阻塞的历史意识，照亮一条被遮蔽的、能够克服当前困境的道路，将“直言”从历史维度的禁锢中解放。那个被召唤出的身裹白布的鬼魂，其身体及声音所承载的不仅仅是具体人物（大同大张）的历史重量，或是那场在1989年发生的对中国前卫艺术历史和未来的宣判（Wr小组，《吊丧》）；此处的鬼魂是高度抽象的，它几乎是作为历史感的具身形象出现的，它如同传达神谕一般，从历史脉动最剧烈也最不可见的维度，讲述五四运动至今中国社会经历的激荡，讲述一代又一代人的振奋与失落、理想与迷茫，讲述隐藏在历史深处的民族症结。

尽管作品中的这段讲述听起来不免显得宏大且说教，但值得注意的是，不同于社会—文化批评与读者/观众的关系以及由此种关系决定的表述方式（mode of address），《第二次审问》将对历史和体制的审问嵌套在虚构的“直言”机制里。作品呈现的，是“直言”的发生，是历史感的流淌，而非“直言”或者历史本身。当“直言”确实发生的时候，一个基本的事实就显而易见：“直言”与审查绝非简单的对抗关系，驱使直言发生的不是对审查的反叛，而审

[2] 此处引用的表述来自李佳发表于Artforum中文网的展评文章，见<https://www.artforum.com.cn/picks/14533>



[3] 在《主体解释学》和《说真话的勇气》这两个系列授课演讲中，福柯对于“直言”的定义略有出入，且研究的侧重点也不完全一致。这句话中的引用出自米歇尔·福柯（Michel Foucault）著，余碧平译：《主体解释学：法兰西学院课程系列：1981-1982》（上海人民出版社，2005年），页388。

[4] 福柯从尼采那里沿袭、发展的谱系学可以被看作“自我技术”的一种。参见：Foucault, Michel. “Nietzsche, Genealogy, History.” In *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, edited by D. F. Bouchard (Cornell University Press, 1977), 139-164.



王拓《第二次审问》(截图)
2023, 三频道录像装置

查机制对于言语和思考的限制、对于主体历史感的侵蚀，从根本上抑制了“直言”的发生，这种抑制最终损害的是体制中所有主体的健康，以及由体制决定着国家的未来。

在这里，我们不得不面对一个关乎艺术本体论的追问：当代艺术与社会—文化批评的区别在哪？说真话的作品就是好的艺术吗？我们可以借助《第二次审问》中艺术家的发言来尝试回应这个问题，他认为有两类艺术家，其中一类“在自己的作品里去埋藏一些微小的线索和把戏，去刺中艺术从业者的嗨点。但其实我们都知道，这只是表面的激进……在艺术世界内部去获得一种关注，就跟攫取政治资本一样。”也就是说，如果要回答方才提出的问题，首先需要弄清楚什么是说真话，需要将“直言”与修辞 (rhetoric) 区分开来，更进一步来说，需要分辨“直言”与修辞在艺术中的主次关系。

福柯在法兰西学院最后的授课演讲《说真话的勇气：治理自我与治理他者(2)》围绕这样一个深刻的矛盾展开：“直言”与民主制之间相互依存却互不相容的关系。诚然，《第二次审问》反映的中国特定的历史现实与西方文化艺术工作者的境况存在着相当大的差异，但“直言”的视角——或者说“直言”的困境——似乎具有横跨差异、建构新的内在性平面的潜能。在这个意义上，“流放”至德国的《第二次审问》并非一部仅关于中国、脱离本土语境后失效的作品，它在新的语境中回应着具有普遍性的当代状况，同时也在离开和抵达之间建立新的跨语境的通道。

作品及相关展览信息

王拓：第二次审问
刺点画廊 (Blindspot Gallery)
香港

2023年3月21日至5月6日

<https://blindspotgallery.com/zh-hant/exhibition/wang-tuo-second-interrogation/>



K21 Global Art Award 2024
Freunde der Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen e.V.,
Düsseldorf
<https://www.kunstsammlung.de/en/engagement/friends/global-art-award/>





访谈

与工艺的访谈

为什么是漫画？

刘伟田、工艺

工艺生活在广州，2023年6月从建筑学院毕业，获本科学位。工艺告诉我，他是在毕业前的一段时间开始触到广州本地的艺术现场的。过去的一年时间里，工艺开始创作漫画，主要发表在他的微信公众号“工藝深夜美食”上，后来也陆续印出来做成纸质版。同时，他逐渐进入本地以及跨地区的艺术现场，前不久他在杭州参与了“今天‘山水’有用吗？”「策·动」第四期：失的词或洞”（由正向艺术研究会发起、44月报策划）。

我第一次遇到工艺的作品是通过他为“失的词或洞”绘制的系列海报。海报的署名“工藝”使我感到好奇，这个指涉着海报创作本身的词语作为人名出现的时候，似乎就已经包含了创作者对于海报创作本身的思考。我顺着这个名字找到了工艺的公众号，然后一个接一个看完了上面发布的漫画。作为一个对漫画几乎一窍不通的读者，我被这些作品营造的奇异场景所吸引，也隐约注意到作品与当下社会现实的联系。除了漫画本身，工艺在公众号上关于自己在广州的生活和生存状态的零散叙述也让我对这位年轻艺术工作者的实践更加好奇，于是便有了这次访谈。在访谈中，工艺分享了他从接触独立漫画到开始自己创作的经过，接着与我讨论了漫画创作中的一些线索，工艺的讲述不断提及这段时间里对他产生人影响的人和事件，这也从一个侧面勾勒出他所处的环境以及生长于其中的跨地区、跨代际的艺术实践者网络。

——刘伟田

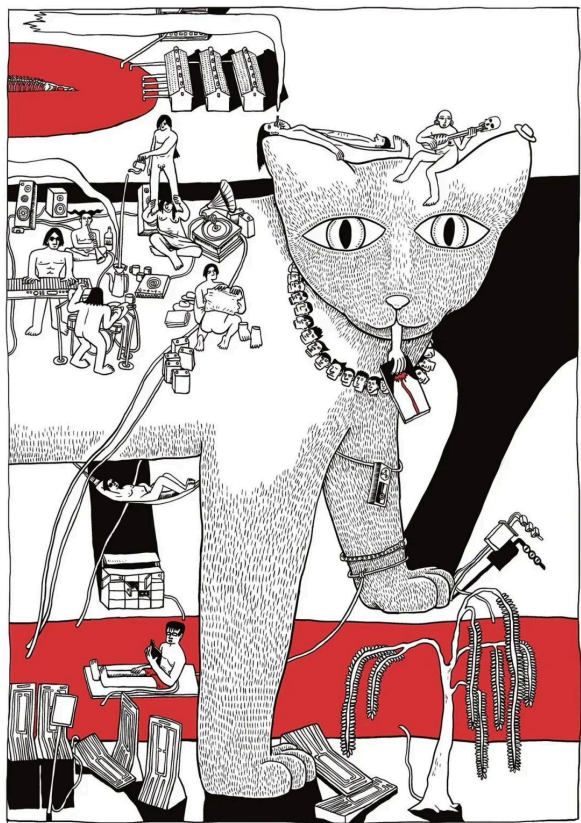
伟田

我是通过你的海报和漫画认识你的。对你来说，画漫画是一件严肃的事情吗？你平时会怎么介绍自己？

工艺

我现在不知道怎么答这个。我没有叫自己“漫画家”，有时需要我提供简介，我就说我是画漫画的，或者卖漫画的。我的实践时间很短，目前来看漫画是里边有一点规模和连续性的。和以前不一样的可能是画了半年之后，我确定自己能做这件事了。有一种感觉，我自己不太想用和媒介配套的头衔——是不是这种喜好在我这个年龄段的人里越来越多了？另一方面，我觉得自己之后还会做其他事情，不想现在就有一个严肃的名义。

我也画海报。我没有工作，海报和漫画是两大经济来源。如果作为一个创作者来说，我可能只说我是画漫画的。海报总会有合作和妥协的部分，我还是只把完全从自己身体里掏出来的东西看作是创作，其他的都是工作吧。



图片来自《春》，2023

伟田

很好奇你是怎样接触到漫画并且决定开始自己画的。说实话我不了解漫画这个文化形态，尤其是它在中国本土语境里面的存在形式和历史。说到漫画我会想到日本的漫画文化，它有很大众的部分，也有比较小众和所谓“先锋”的那样一个脉络，相应地也有大大小小的创作者和读者网络，但我很难想象国内的情况。

工艺

我先回答是什么时候开始画的。去年（2023年）的3月底4月初，我和彭雪莹去上海和武汉玩了一圈，这个行动的名字叫“见步行步”，粤语里面是“走一步看一步”的意思，由彭雪莹发起并且仍然在进行。我们会离开广州去其他地方待一段时间，见见人，同时我们在广州的家可能同时发生别的事情。彭雪莹主要在做剧场实践，有时以“一旧云剧场”的名义进行创作。“一旧云剧场”在物理空间上就是我们的家。

伟田

原来“一旧云剧场”就在你们家！我关注这个公众号很久了，我一直以为它是一个剧场空间。

工艺

有的时候真的是剧场，大部分时候是家，最近一年“一旧云剧场”的行动慢慢转向街头了，在城市空间和街头制造剧场，现在“一旧云”比较像一个排练室或者和朋友相处的空间，有时也在家里演出，这是我的理解。

我接触到广州的现场要更早，2022年有个“看见最初500米”工作坊，导师是何志森、项飙、段志鹏，何志森是我在建筑学院的老师，我之前参加过几次他的工作坊，这次也来了。工作坊快结束的时候我和彭雪莹谈恋爱了，她是当时扉美术馆的策展人，正在做的展览是“行落街，漫游去”。这是一个走上街头的艺术项目，邀请很多广州本地（也有外地）的艺术家、自组织、各种职业/教育背景的人来组成这个街头展览，我作为一个观众参与了后半段，通过这种参与我才知道原来广州有一些人在做一些快速、在地、有效的东西。

后来去武汉和上海，在其他城市也遇到这样的人和空间，我突然也想自己去做表达了。为什么是漫画，我是后来才想清楚的，那个时候我在用一种媒介之前，肯定会想象它的门槛，因为我也不是学画画的。我之所以觉得自己也可以画，是因为看到一些国内的独立漫画，在家里看到过，在外地也看到，比如子杰、旱地、草人火，他们画的东西完全不像是日本商业漫画，以前那就是我对漫画的全部认知。以前也会想，这些快速生产（复制）出来的“商品漫画”之外有更有意思的漫画吧，

但我也没有主动去找。我的性格好像是这样，有一天，一个观念以外的东西砸到我了，我看了之后很开心：原来有这个东西！这之后我才去找。我是比较消极的。

我对漫画的理解逐渐更新为：漫画就是用一些格子把一些画面排序，试图去讲一件事情，讲不完或者讲不清楚也可以，谁知道到底清不清楚呢？那么我也能画。那段时间我做毕业设计的生活非常单调，压力很大。逃离广州的一个多星期我暂时不用太多去管这件事，其实是一个很大的缺口，我就开始画了。

伟田

其实一个多星期时间很短，能激发出这样的效果，真的很神奇。

工艺

是挺神奇的，也和具体的人有关系。在我完全不了解的时候，彭雪莹和我讲了很多在做着我们觉得有意思的事情的艺术家或者自组织，名字太多了，有的又奇奇怪怪的，我记不下来。有些人其实就在我们身边，有时候去买菜都能看到，之前不知道而已。信息的传播还是有重重阻碍的，一开始只是听说，然后才慢慢见到真人、去到现场。比如在上海，我们去了里林的游泳办事处，我才知道原来里林在做木刻啊，才记住她名字，她现在去香港了。去武汉的时候见到了子杰，见到了李巨川老师。我的感受是在一些小的、灵活的地方（是不是有个叫法“替代空间”），举办活动或者制造事件的成本很低，这种情况下留下的线索反而很多，美术馆太干净了。看到对同类事情感兴趣的人留下的痕迹，起码有入口去触碰感兴趣的人和事情了。感觉过去一两年老是在讲这件事情，但我的亲身体验确实就是这样。

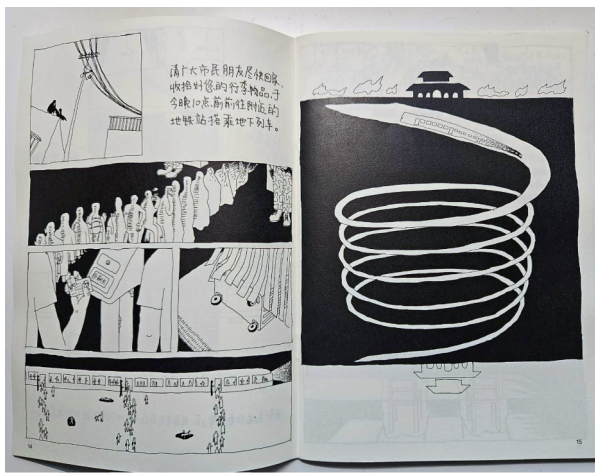
我肯定不是突然觉醒了什么就去漫画了，我也是不断被激发。我非常不喜欢在公共场合讲话，大部分激发过我的人和空间，可能也不知道他们激发过我吧，所以还是要讲出来。

伟田

你讲的让我感受到鼓舞，可能鼓舞不是很准确，但我感受到了你在那个现场里受到鼓舞的感觉。你描述的这样一个流动网络，我也有关注，只不过我接受到的信息往往来自组织者、研究者和小型机构，因此能听到你从参与者的角度讲述这些相互连接的现场，我觉得很珍贵。这里面也涉及到代际关系，不仅仅是年龄上的，简单来说就是前面的人在不同地方开展的社群连接工作是如何逐渐地开始产生影响的。还有一个与社群以及传播网络相关的问题：你的漫画的读者是什么样的？你觉得你和你的读者之间的关系是怎样的？

工艺

刚开始画的时候唯一对外的平台就是公众号，公众号的话，有什么人转发，看到的人对这个感兴趣，然后再转发，读者就是这些了。后来开始有朋友，比如上海的迦梨计划，帮忙带去书展，就有另一个方向进来的读者了。我感觉阅读并且理解我漫画的人其实还是在同温层里，传播过程中会碰到第一次见到这种漫画的读者，会有一些“这是什么啊”的评价。也有人像我一样，可能以前对这个东西有想象，现在看到实体了。其实我和读者几乎完全没有交流，除了彭雪莹。如果能有反馈和批评的话肯定很好，我也很希望的，但这两者我都很少收到，可能是我也不会主动去问？人们好像也不批评。最多的交流是有人购买或者打赏，我在后台说谢谢。



《北京地下》（2023）内页

伟田

你说的理解指的是理解漫画的内容吗？

工艺

画面、话题、画漫画这件事情本身、叙事方式上……我之前对漫画的理解基本是连载的商业漫画，所以感觉不少人对漫画的理解应该也是这样。我觉得愿意看我漫画的人，不会觉得我这样画是奇怪的，或者是因为不会画才画成这样。

伟田

这一点很有意思，也正好联系到我的一个观察，关于你的漫画里面的虚构。有的时候你将一个现实的场景虚构化，有时候你是先建立一个虚构的环境或者叙事，然后往里面加入一些现实元素。像这样非常有想象力，甚至无厘头的虚构，因为它是漫画，所以它是合理的，没有人会觉得奇怪。

工艺

这是漫画这个媒介特别好、特别吸引我的一个地方。这首先肯定与我的审美喜好有关，我不喜欢很实的东西。我的理解里，虚构和现实不应该被分开，或者说我讨厌虚构和现实的二元对立，太无聊了，一部分的我想和它叫板。只要我画出来，就成立了，想象为什么不是一种实在？

我觉得我漫画中的很多情感和逻辑，在人类世界里也是这么运作的，虽然会根据具体情境更换各种材料，但运作方式没有变。用人的观念去套漫画里虚构出来的事物、事件，其实就是人怎么面对“这种类型”的东西。比如说面对天狗面具，《北京地下》里人们大概把它当作一个有宗教/神话色彩的符号吧，可能同时也有装饰作用，但有一个人知道它是真的。现实中我们也是这样面对宗教和神话的。

我想到一个具体的例子，就是阿基考里斯马基的《卡拉马利联盟》。这个电影是讲一群人决定离开这个城市去另一个地方，那里大概有他们向往的生活吧，然后这群人就出发了。他们尝试各种交通工具，比如去抢劫地铁，但这个出走过程被不断阻碍，比如各种形式的暴力，比如欲望，结果最后没有人到达那里。电影里那些阻碍，那些莫名其妙的行动和互动，在现实中会被视为不正常吧。但整个故事的结构简单且现实：要去一个地方，最后没有去到的话，要么就是那个地方太遥远或者根本不存在，要么就是出现太强的阻碍，甚至是那种一次性把一个人摧毁的暴力。这个就是我看到和经历着的现实啊，身边发生的事情、朋友的遭遇、我的失败，基本上就是这样的。



发布「高温红色预警」后，引导市民前往北京地下的转运机制就启动了。

图片来自《北京地下》（2023）

伟田

我发现在你的漫画里往往有些东西，它有可能是物件，或者动物，能够使整个场景一下子就变得有一点——我不确定应该用什么词更准确，我一下子想到很多词——怪异、古怪、奇异，总之就是有点不一样，就像《北京地下》里的那句话：“空间因为天狗的存在而发生变化。”类似的地方在其他作品里并没有这样直接地用文字来表述。另外你的漫画里常常有人（或者其他生命和非生命体）试图去弄清楚这种怪异的情况到底是怎么回事，我自己作为读者就是通过这样的方式进入你漫画里的世界的。

工艺

谢谢你，我和读者没有过这种交流的，我前面说的是猜想中可能会有读者，我前段时间在想这个事情。我画漫画时假想中的读者好像只有我自己，如果我看到这个漫画我会觉得有意思吗？因为有意思对我来说很重要，然后是我如何能够触碰到这种怪异背后的逻辑，或者是想说明的事情。有时候就会用文字，但文字可能也是怪异的，不单纯是辅助性的东西。所以有些时候我也好奇我之外的读者，他们怎么看。

我之前和彭雪莹聊到，我们各自的实践有一点很像的。虽然使用的是不同媒介，她是剧场，我是漫画。我们的实践里都会有所谓虚构的、超出日常的部分。我觉得这种虚构反而能让人在跳出日常之后回看日常。如果是由各种日常材料以它们的本来面目去组成事件，可能由于太过熟悉而成为一种潜在经验，就像开一个熟悉的黑房间里的灯一样，直接就打开了，但我已经忘记自己是怎么知道这个开关的位置的，身体如何建构起对于开关位置的感觉的？很难开始想这件事。有很多一旦被建构起来就消失的东西。

我觉得漫画里面出现大量的虚构，源头可能都是日常的东西，因为我会觉得一些日常的东西，它为什么就这样固定下来了，没有人觉得奇怪，它原本会不会有可能成为那样，但最终成了这样，反正我有很多时间想这些事情，在散步的时候，或者洗碗。有的事情是只要想一想就觉得不太站得住脚，不知道怎么的就变得约定俗成了，为什么街道用来走路不奇怪，用来睡觉就奇怪了？当然有的是有一些标志的，比较好识别，比如进地铁需要安检这件事。有的就默默地、顺利地成为规则和习惯了。我觉得虚构是一个重新唤起注意力的方式：我画了一个奇怪的东西，它在现实中不存在或没发生过，我就有机会想象这些没有发生的可能性。把不正常的东西加入到事情发生的过程里，过程反而被看到了，好比想看到水流的话可以加一点颜料进去。

伟田

这让我想到你漫画里的猫。它的出现看起来很随意，没有什么必要，但我觉得它是一种贯穿你的作品的虚构装置。想听你讲讲猫。

工艺

猫是真实存在的，是我们的猫，炸炸，她快要10个月了，我和彭雪莹之前都没有养过猫，所以她的到来、和我们一起生活，对我们来说是一件神奇的事情。如果用刚才那一套逻辑，它是一个全新的角色，是我们常识以外的东西，有自己的脾气和性格，在成长过程中还会不断变化。她很喜欢盯着一个地方看，而且是长时间地看，我们意识到我们自己好像从来没有这样盯着，比如盯着一面白墙，一张板凳的布面看五分钟，可能盯着看一分钟都没有过，但她就能一直盯着一面白墙，有时候也盯着我们看。我们就开始想她为什么要这么做，我们为什么不这么做？会对此有一些讨论、聊天，其实有点像漫画里偶尔出现的对话。后面又觉得是在用人的逻辑去想这件事，猫有自己的逻辑，我们会开始想象她的逻辑，比如她怎么理解镜子？有点偏题了，总之因为炸炸的加入，自己的一些日常行为，比如扔垃圾、开门、做饭、睡觉，都变得和之前有点不一样，因此能够被留意到了。所以觉得生活中不断有新的东西挺重要的，有可能是自己去找的。但我很少去找，大部分是它出现的时候选择不忽略它。

猫咪经常出现在漫画里，不是因为她是猫或者因为我们很喜欢她，而是因为她是日常的一部分。很多日常生活经过变形进入了漫画，它的顺序、逻辑或者结局和现实可能不一样，使用的材料或者角色也不一样，这种替换可能使有的地方看起来无厘头，有的地方没逻辑吧，这反而是我能控制的部分。但有的时候人的想法就是不连贯的、非线性的或者所谓不合理的，也有这些部分进到漫画里。炸炸现在就趴在我前面的凳子上睡觉，她是一直都在的。

伟田

这样一种奇异的感觉不至于让人害怕或者感到威胁，相反，我作为读者甚至会感到安全，尤其是猫出现的时候。你似乎是从《消失》开始更加有意识地开始思考漫画和当下社会现实的关系，并且把当下发生的议题和事件纳入进来。

工艺

我觉得可能是从《北京地下》或者是它之前有一个阅读量不高的、叫作《纸箱人》的作品开始的。从这两个开始会有一些所谓社会议题或者是不只关乎个人情感或者

个人体验的东西进来，说到底都是在环境里的个人体验，就是看主要想讲个人还是讲环境。

最开始的《很快的刀》就是完全还原我的一个梦，然后《墙洞》里面两个人讨论着有点形而上的话题，现实中这种聊天有点无聊的，但我想放在漫画里看看无无无聊，因为话题本身是有意思的。《北京地下》就开始有一些和社会，或者说社会中的个人遭遇有关的话题。《消失》前面可能就是一个下意识的动作，画《消失》的时候发现了这个下意识的动作，就把它画出来和写出来了。



图片来自《消失》（2023）

伟田

在《消失》里你说“漫画可以作为一种记录”，你是如何理解这种“记录”的？这种理解又怎样融入了你的漫画？

工艺

说到记录的话我有强烈的体会。记录、遗忘、时间，可能是我会放在一起的三个词语。

广州在2022年11月经历了一整个月的封控，我们是在封控区里面的。11月30号解封了，所有的水马还有那种用蓝色铁皮做的墙一天之内都被拆掉了，到第二天12月1号的时候，大街就恢复正常，那种明明已经很久

没见过的、一种以前的正常，竟然也很快被重新接受了，好像中间没有隔着一个疫情（阶段）。再过一两天，所有这些痕迹都被拉走了。这是当时的体会，虽然我觉得大家都会永远留着对这个时期的记忆和感觉，但在我们能看到的现实中它被快速撤下了。这对我来说是一个很不好的感受，我也不知道怎么办，那时我还没有漫画这个媒介，我也不是说要有一个纪念碑或者一块屏幕去讲这个事情，那样也不对。

2023年的时候，彭雪莹发起了一个项目叫“街头假动作”，它是以“一旧云剧场”为名义去展开系列演出。“街头假动作”第一期叫作《抛接球游戏》，它是一个在街头的戏剧表演，全长一个半小时，现在做成了戏剧影像。第二期叫作《生产生产线》，表演部分已经结束。《抛接球游戏》发生的时候，封控已经结束了，演员和观众在正常的城市里以一种封控时期的行为方式重新走了一遍我们家外面的封控边界线，就是有水马和蓝色铁皮墙封起来的一条线。我的理解是做这件事不是为了回到那个现场，因为现场过去了就是过去了，所以其实有很多想像和表演的成分加入到《抛接球游戏》里，它是一个游戏。

演员、录像、乐队有十几、二十人，观众有二三十人，最后就是四五十个人一起在街上走，发生一系列可能被认为异常的行为，这种发生有编排的部分有即兴的部分。四五十个人一起在街上走可能都算异常了？当然这种异常也很奇怪。走着走着就有警察过来阻止，所幸沟通得比较好，最后也顺利落幕了。对我来说它提供了一个外部视角让我去审视自我和社会中“正常”和“不正常”的观念，事情是怎么被划分到两个阵地的？是为了谁去这样划分的？

疫情时候的生活状态和行为模式，在那时是正常的或者说是日常的，但它在一个没有疫情的社会里又变成异常的，行为本身很单纯。我感觉参与“街头假动作”让我能够重新去想这些事情，关于遗忘，关于正常和非正常，关于城市/街道在不同时期的面貌，然后也多少抚平了一些之前说的，对事物莫名其妙就消失或者被改变，而且还被毫无障碍地接受的那种难过，那种愤怒吧。在排练和演出的时候，我会觉得我又在重新面对疫情和封控，以及那个时期的记忆，以及气氛，不一定要和别人谈论，就是自己和自己，我也想起来现在所谓正常的街道在那个时期是什么样子，如果对没有经历过的人谈论的话，那个时期不是很像虚构出来的吗？“街头假动作”这个想法太好了，而且竟然能够实现，最后有这么多人一起！尽管全程都有参与，但我现在也不太明白到底是怎么发生的。



“街头假动作”影像静帧 ©一旧云剧场



《抛接球游戏》放映现场 ©一旧云剧场

《抛接球游戏》做成戏剧影像后进行了一次放映，我感觉观众看完影像之后好像突然重拾疫情时的状态，那种压抑感，然后就在那个状态里开始讨论。第二次在杭州放映的情况也是这样。我很强烈地感受到纪录以及戏剧的力量——通过艺术的形式保留或者重现经验，包括身体经验和情感经验，在一个时期结束之后使人能够回看。我觉得回看是非常重要的但又很缺乏的一件事，不回看的理由又有很多，有时候是因为痛苦，有时候是遗忘？所以在漫画里面，如果是涉及到一些我觉得造成了不公正、甚至使人被暴力对待的事情的时候，我的记录方式就是把它带进漫画里。

伟田

你最近完成的漫画是《春》，我也是通过这部作品认识你的。我觉得《春》很特别，尤其是它和44月报第十期以及“今天‘山水’有用吗？”策·动第四期：失的词或洞”的集体创作之间的关系，同时它似乎和《消失》之间有主题上的连续性。

工艺

我从头开始讲，因为这个东西是慢慢才变成漫画的。一开始其实是Alice陈邀请44月报去参与正向艺术研究会

的“今天山水有用吗？”项目的第四期，这一长串挺复杂的。因为原本44月报的两个朋友因为一些事情来不了现场，当时其实是叫彭雪莹去帮忙，作为策划组成员一起去做这个事情。

我一开始其实不太想去的，因为正在画另外一个漫画，已经连续画了一段时间，比我之前画的任何一个时间都要长，我就有一种时间上的焦虑，不想做其他事情想赶紧画完。但最后还是去了杭州，因为感觉自己也需要松动一下，不然搞得有点像毕设了，很痛苦。我去之前也不知道要干嘛，我以为可以度假的。因为潘赫（本次44月报系列活动的策划人）知道我画漫画，他还爱看我画，会凑过来看，有时候看得挺久的。他就说我去杭州的话可以帮做海报，我们在微信上聊了两句，他原话是“其实最好是创作一本漫画，每一张海报是这本漫画里的一页。”结果后面就真的这样做了，所以潘赫很厉害。

44月报是依托于第十期、也就是那一本集体写作的成果去生产展览的一系列内容的，我也是读完44月报第十期才开始画的。《春》包含了两个时间段，一个可能是接近我们所处时代的，另一个可能是遥远的未来或者过去，在这个遥远的时代，语言/词语是一种非常稀少，不知道是不是珍贵，反正很稀少的东西，并且没什么人会用。这其实是月报里面的设定，我觉得很有意思。所以我理解你说的，《春》和《消失》有这种连续性，这种连续性就在于语言/词语的失效或者被遗忘。漫画里的一些角色也和这期月报有关。

这种关联先是由海报建立的，因为海报都和这次展览有关。重新编排海报让它变成漫画的一部分的时候，漫画就和这次展览的叙事，就和第十期44月报有关了。或者说《春》是沿着展览过程中发生的事件继续往前走，看看最后能走到哪里去。所以也没想到漫画里的人频繁开起派对了。在杭州我们基本都在工作，而且太冷了。

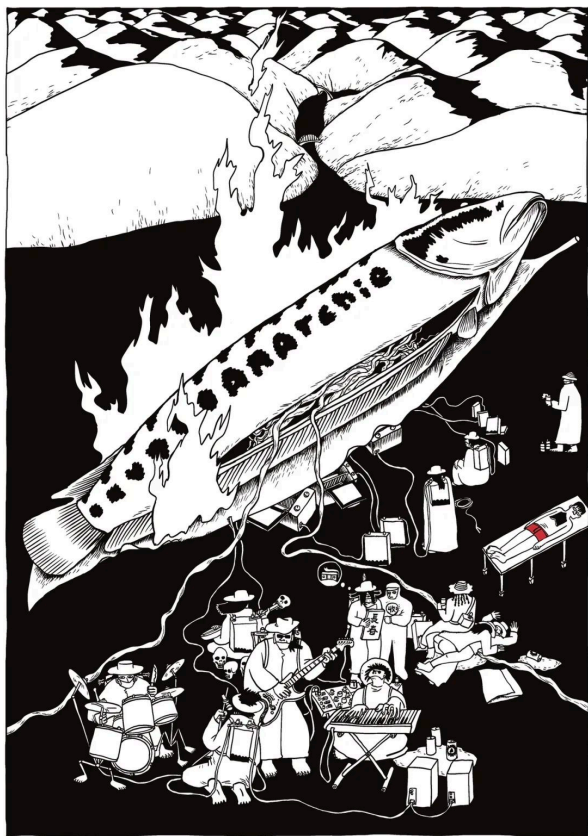
伟田

原来是这样，我之前并不了解海报和《春》创作的来龙去脉，我一开始看到第十期44月报活动海报的时候非常隐约地感觉到它是基于一个集体的虚构实践的再创作，并且海报与海报之间是有联系的，似乎与大多数情况下为单次活动设计的海报不同，因此后来看到《春》的时候对于它与44月报集体创作的关系感到好奇。

工艺

对，因为画的时候也在想最后要变成漫画的，不能飞得太远。我画漫画基本上是边画边想的，但我对什么东西放在一起可以串起来有预感。所以画海报的时候比平时多一个预感的环节。

当时一共要画11张海报，时间上很密集，可能因为这样海报本身都可以看出连贯性了。可能一天之内要画两 three 张海报，这个速度和画漫画都有点接近了，像在画大幅的单张的漫画，中间先空缺一些页，但你知道这两个画面有先后关系，虽然后面画漫画的时候，预想的先后关系被摧毁了好几次。可能这也是对比起之前的漫画，这次困难得多的原因。



图片来自《春》

伟田

你在《春》的公众号推送末尾提到之前考虑过的几个候选标题，包括《在电子乐抵达之前》和《面对巨大的季节，电子乐》。乐队演出在《春》也出现了几次。为什么会想到电子乐呢？

工艺

因为我很高兴有人玩电子乐，我也很喜欢派对场景，但我其实不懂电子乐的。我想一想，首先可能是因为广州这两年我看了一些演出，里面有搞电子音乐的，有搞实验音乐的。去到现场发现观众和演出者之间没有那么界限分明，没有明确的舞台边界，有时候观众的反应也被包括进演出里，就是这种场景。比如长洲岛的午厅，我比较喜欢这些。不是说我要作为一个角色发出什么声音，或者会被要求互动什么的，不是这种参与感。我只要在场就好了，那个氛围会包裹我的。我理想中的现

场，人们是可以自由流动的，自由包括参与的自由，观看的自由，退出的自由。其实我们家旁边的前台osf也是，那里不是以音乐为主，但也是这种现场。

因为《春》和电有关，所以就是电子音乐了。漫画里收废品的人老是讲电子音乐这个词，人们接过ta给的电子乐器就开始演奏，或者搞他们想搞的，这个就是派对。我之前看韩炳哲的一本书，忘记名字了，里面讲到现在越来越缺乏节日和庆典，人们没有庆典时间。因为在庆典时间里，刻度分明的时间感有可能失效，或者说它无用了，大概这个意思，我觉得这个挺有道理的，然后觉得没有这个怎么行？但也只能在漫画里画这种派对，我又想到“街头假动作”是在稳定运行的都市时间之中植入了一个派对，这个太厉害了，短暂撕开的一道口子，而且是一群人一起。我做不到这种事情，有时候我不知道怎么和人相处。可能我一直到大学毕业，都是在一个非常等级制、有非常明确的价值标准的系统里面，这个系统要求我按一个固定标准投入时间，才允许我到下一个等级。现在暂时离开它之后，我很难想像自己再回去了。

所以说我会特别喜欢秩序失效的时刻。一开始想往名字里塞电子乐，可能因为这是庆典的时候发出的声音。

伟田

那最后为什么决定叫“春”？

工艺

《春》是彭雪莹看完之后取的名字。我自己的话觉得理由有很多，当时没有想到有哪个是强于其他的，我觉得“春”和很多线索都关联上。比如漫画里有一个时代明显是一个寒冷的时代，一个冬天，“春”好像是某种人们想要去的地方。其实他们应该不明白这个字的具体意思，但他们肯定给它赋予了什么意思，可能类似愿望或者欲望吧。对他们来说肯定有意义的，可能是和我们完全不同的意义，但我们看到的时候可以用我们的意义去理解。

伟田

《春》里还出现了颜色。非常醒目的红色。可以讲一讲红色吗？我甚至感觉好像你在边尝试这个颜色边创作，像是第一次使用颜色一样好奇又小心地探索它的用法。

工艺

我觉得你说得很对，因为我之前也没有用过颜色。我对色彩非常不敏感，我不会用，另外一个考虑是如果要印刷的话黑白便宜很多。我最开始画漫画，有一个动机是非常想要印出实体的东西，从《墙洞》开始，我觉得自

己从头到尾做出一个实体的东西，并且它可以卖钱，这个事情很快乐，有点像种田。不是在生产过程里做其中一个关节，而是自己完成整个生产过程。我们家的打印机是一个叫Parker的朋友送的，只能印黑白，其实工具也反过来会影响创作时候的想法。

伟田

你对生产过程的讲述也是很触动我的地方。你在漫画推送末尾写的自述式的文字我都会读，后来发现在印刷的版本里这些话也在，通过这几行字我可以大概了解你创作漫画的起因，同时它也向我描述漫画的生产过程，包括中间的一些细节。我想回应你刚刚说的，我觉得这样一种受限，不管是经济上还是设备上还是技能上，很大程度上才反过来激发了创作，形成了作品在这个状态下呈现出的样子，这种约束就是生产过程的一部分。

工艺

我觉得这种约束非常好，也不是说要故意制造它，或者是要重新经历它，但我的确就是在这种状态下生产出这种东西的。《墙洞》还有《很快的刀》，还有《纸箱人》的一部分，都是画在我的毕业设计背面。当时为了答辩打印了一张长卷，在淘宝上面订的，第一张打错了，它正面是我毕业设计的一些技术图纸，立面图，我觉得那么长，它有20多米长，背面完全是白的，很浪费，这一张纸好像要一百块。所以我就在背面画漫画。

伟田

最后的一个问题回到你与你所处环境之间的关系，尤其是自大学毕业以来。我猜想你目前的创作以及更偏向业务的海报设计多多少少都与你所在城市自身的艺术氛围、环境和社群有关，并且这个环境是相对比较活跃的，比如你周围会有需要制作活动海报的人，有不同类型的活动以及活动的组织者，同时大家相互之间也有一些交集。我想听听你怎么描述你所处的环境。

工艺

我不是美院的，我是在华南理工大学建筑学院，就是纯粹的工科院校，高考是理科考上来的，学院里面的人文社科氛围非常弱。虽然也有，但我后来才发现，而且有点靠自己去找的，或者运气好碰到对的老师。总的来说是一个收缩的状态，我是这么觉得的。

其实今晚的聊天可能是我这几个月和人讲话最连贯最多的一次。尽管过去一段时间参加了很多活动、接触到很多空间和自组织，但我其实是一个特别害怕、至少可以说是特别不喜欢和人发生交流的人。

我去一个地方，可能就站在一个能看到在发生什么的位

置，看完我就走了。然后我特别害怕有人走过来跟我讲话，就是聊那些比较短促、但是既然找你了就要花一点时间去回复的话题。我觉得这种随时能发生聊天的氛围很好啊，比如在前台osf，我很喜欢处于里面的，但我就是不想交流，我喜欢活动结束后收一下椅子。如果是好几个人要一起聊什么，我就更加无所适从了，有时候吃饭就是这样，那我就认真吃饭。

这些自组织和空间都在激发我，但这种激发不是通过直接的言语交流实现的，因为就算不讲话，我也能看到和感觉到正在发生什么，我也能听别人讲话。事情结束了我就走了，我也不好意思上去和人家说，你激励到我了。我直接就回家了，基本上是这种情况。所以这一次去杭州已经算同类活动里我参与程度最深的一次了。

伟田

你会想继续在未来有这样的参与吗？

工艺

我不知道，但我觉得要休息一段时间。

伟田

我觉得这种看似比较抽离的状态恰恰是社群里面参与者的一种常态，或者说参与和社群的涵义要远远大于那些可以被叫出名字来的人物、单位、组织、机构和事件的总和。谢谢你和我分享这么多！

访谈人

刘伟田，《歧路批评》的编辑之一。

与叶无忌的访谈

感觉有点怪

黄梓耘、叶无忌

乍一看，叶无忌近年的作品大部分都被某一片土地牵动。有时这片土地叫“中亚”，有时它的名字我们不能提起。在他的影像和艺术家书中，这片土地的过去和当下、现实与幻象交缠着。我被拉入关于历史、民族建构和地缘政治的讨论，却又恍然觉得叶无忌只是在和观众开玩笑。

采访完叶无忌之后，我收到他发给我的一本电子书。书是音乐人类学学者黄梓耘（Chuen-Fung Wong）的《Even in the Rain: Uyghur Music in Modern China（即使在雨中：现代中国的维吾尔族音乐）》。书的第一章有一个小节叫“Of Spies and Thieves（关于间谍和窃贼）”，在里面，作者谈到自己如何面对他人的痛苦及自己作为外来者、幸免者、西方研究者的无力感和负罪感。他写道：“相反，我是在践行一种脆弱性，我希望它能够——在理想的情况下——纠正我的民族志中继承和暗示的殖民关系。”同样的脆弱、坦诚和勇敢使叶无忌关于中亚的发问显得真挚动人。当割裂无法愈合，暴力难以驱散，或许在实践中直面自身的脆弱于事无补，却可以为艰难的对话创造发生的可能。

——黄梓耘

黄梓耘

要不你先讲“中亚”。为什么你会对中亚有兴趣？

叶无忌

我觉得需要说明的是，“中亚”在2023年之前和之后对我来说是很不一样的概念。首先，之前“中亚”这个词作为一个修辞，或者一个方法，在我的实践里有很实际的作用。在之前的项目里（《中亚日记》，2018–2021），“中亚”更像是一个策略，简单的说，它就是指代中国某地[1]和与之接壤的地区或密切相关的故事。为了规避可能的麻烦，所以我使用了“中亚”这个不那么敏感的词作为替代。除此之外，用“中亚”作为项目的名字也完全符合我想要描述的地区的复杂性这一角度。某地是中国主权领土内的一个地区，但是我希望用一个“中亚”的视角去理解它，因为特别是对于大部分中国人来说，如果要思考那个地区的现实和历史，“中亚”视角还蛮重要的。怎么说呢，就像如果你简单地用“中原中心视角”去理解，它可能是某个偏远地边疆地区，但换个角度，这里却可能是中心。

我还很喜欢“中亚”蕴含的模糊性，可以让我把很多内容

与之关联。我意识到这件事已经是我对这个地区和主题有兴趣、并感到痛苦的三年后了。作为一个中国汉族艺术家，我对某地和与之相连的中亚是相当无知的，但好奇并充满疑问。所以我也花了不少时间学习和思考怎么尽量平衡又不失道德地讲述它。当我“发现”可以用“中亚”这个视角和线索将我感兴趣的内容串联起来的时候，我是很欣喜的，而且也觉得这样是有意义的。我感觉对于很多生活在“中亚”的不同族群来说，他们之间有一些在我看来非常有意思的文化上的连接。比如，我今天学都塔尔琴，学的是一首乌兹别克的歌，但维吾尔人朋友说他们可能第一反应不会认为这是乌兹别克的歌，更多地会觉得这是一首很好听的歌。

黄梓耘

那2023年之后，你觉得“中亚”的意思在你的创作里变成了什么？

叶无忌

我不确定具体变成了什么，但变了蛮多的。2023年我有机会在“As you go... [2] 和外滩美术馆帮助下去哈萨克斯坦和乌兹别克斯坦旅行了两周。在真正去到中亚之

后，我和之前有意地呈现模糊性不同，现在反而不太会想用“中亚”来指代任何一个中亚国家。当提起这次旅行时我更愿意说乌兹别克斯坦的塔什干或者哈萨克斯坦的阿拉木图。因为我感觉“中亚”已经不再是我的一个想象或者方法。我还觉得去了之后反而发现现实和我想象的那个“中亚”不一样。也有可能是我注意到了一些反例，然后我产生了很多错位感，有时候是吃惊，有时候是失望。我有一种感觉，就是并非所有人都能感觉到我所说的“中亚性”，当地人可能日常生活中存在跨文化的模糊连接，但这东西并不在他们的思考中，也可能他们有别的考虑。当我说“他们”时，我想的是在家也说俄语的哈萨克人、讨厌吃抓饭的乌兹别克人（笑）、认为中亚的意思就是中亚五国的人或者完全不知道某地也有中亚文化的人。

但是在自然风景和人文风景里我的确看到了一些我想象中那个“中亚性”，所以我暂且有了一个想法：这个“中亚”的确存在，在空气里，在土地里，在食物里……但是感觉不在我遇到的很多人的脑子里。在新的影像（《感觉有点怪》，2023）中，我第一次真的问自己“中亚”是什么，同时也在定位自己，定位自己的关心的“中亚”是什么。现实里的中亚的一些部分并不是我关心的，比如哈萨克斯坦国内的许多现实问题，我其实并没有兴趣和精力去关心。可能我感兴趣的还是以前那个作为借口的“中亚”，那个模糊又广阔、地方之间彼此缠绕的中亚。

黄梓耘

你刚刚做了一个区分，一个是具体的中亚国家、真正生活在那里的人，另一个是你用“中亚性”来指代的一个东西。它是在真正去到中亚之前在脑海里建构出来的想象。这个关于“中亚性”的想象是从哪里来的？



叶无忌，《感觉有点怪》，2023，静帧
单频录像，彩色，有声，37分钟

叶无忌

最早这种“中亚性”应该来自于我对某地的关注，和我想

抵抗某种单一的话语的愿望。在中国，我们对历史容易有一种极端单一、同质化的、简单的认识。我觉得我是在慢慢探索它——我不知道怎么形容——大多数吸引我的细节会多少颠覆我对一些历史、现实或概念的理解。这些东西邀请我参与到“中亚”的世界中，这些细节可能是由一些非常小的、具体的、有意思的连接组成的。但有时候能连上，有时候也连不上，这对我来说也是非常混乱的。

我一时也记不起来什么好例子。比如，最近听了两首歌，一首叫《Ili yoli》，还有一首叫《Andijan yoli》。“yoli”就是路，“Ili yoli”意思就是类似“去伊犁的路”，“Andijan yoli”就是“去安集延的路”，我不清楚这两首歌创作的时间背景，甚至连歌词也不知道，但是它们却让我有了很多想象。我想到的是两条贸易和移民的移动路线，从塔里木的喀什去乌兹别克斯坦费尔干纳河谷的安集延，这是一条很繁忙的路线；而从南疆去伊犁河谷的一条路，这条路要痛苦一些，有一种背井离乡的味道，让我想起最初从南疆去到北疆的迁徙历史。

黄梓耘

在你的作品里面有很多很具体的东西，一些非常小、非常精确的符号，比如说都塔尔琴、手抓饭、pichak匕首、郁金香。但是在你的影片逐渐展开的过程里面，这些很具体、实在的东西的意涵就开始瓦解。比如说在《中亚日记》的影像“Phase 0：刀”里，一开始我看到第一张匕首的图片，我知道它是什么，但是在不同的匕首图像不停闪现的过程里，我逐渐地就完全不知道它是什么了。我能感受到一种从具体到模糊，或者说从实到虚的变化。一个匕首逐渐从一个具体的物品变成了符号化的、虚的东西，可能是淘宝商家对的中亚文化的想象，可能是游客对这块土地的想象。而你描述中亚时，又会提到很具体的细节。比如，你说你走在街上，会闻到街上的味道，会心跳加速。中亚既是一种具身的感受、一个具体的地方，也是一个概念，一种想象和建构。你怎么理解你的作品里面这种虚跟实之间的关系？

叶无忌

我觉得你的观感是和我试图表达的感受吻合的。我自己对《中亚日记》结构的安排有比较明确的叙事，从Phase 0到3是在模拟我个人的探索过程。“刀”作为项目的开端，我希望它是给人的观感最模糊的一个阶段，因为它想还原的是我最早与这个地区相关的经历，那种有点蒙昧无知又忐忑的情绪。而项目中后面的几个影像是越来越具体的过程，到最后一个影像是我在描述一个具体的人。他是一个虚构的人，但却是很多真实事情的综合体。我觉得作品里面所有事件和内容的虚构和真实对我来说都不重要，因为他们是互相生成的关系。你提到

的那种虚和实的变化，我感觉也很像现实中人对一件事的体验和多年后的回忆，这两者也是互相生成的。这种生成的东西就是我想还原的某种现实，或者说感受。

黄梓耘

“互相生成”是什么意思？

叶无忌

就比如说，将谣言、流言、历史材料、道听途说进行揉杂，事件的细节、回忆和想象也会互相填补，然后一起搭建一个与感受有关的东西。但它生成的结果可能还是混沌的，像个谜团。

黄梓耘

你的作品似乎传达出一种强烈的对历史的不信任，并且也试图动摇观者对“真实”的信任。比如说，在“Phase II：阿不力孜如是说”里，你说：“所谓真实，不也是一种表达方式吗？”在“Phase I：纯粹的中亚阐释”你也说：“我想，这是因为常常使人信服的不一定是故事的真实。”你的片子里面也经常交替出现虚构的故事、难以考证的趣闻和一些历史书里记载的“史实”，你让它们交缠在一起，互相渗透，真假难辨。在这个交织的过程里，你不断让人怀疑历史、事实(fact)、现实(reality)这些东西拥有的权威。对你来说，为什么需要解构历史和真实？

叶无忌

我用的材料一下真一下假。不管真实或虚构，重要的是他们能否表达经历和感受的强度。这时候所谓的真和假其实不重要，因为表达本身是对自己所处的现实或者困惑的急迫回应，怎样使用“历史”、记忆、流言去完成表达反而比较重要。这个世界的真实可能都带着虚构，所有被个人讲述的真实更是都带着虚构。我觉得我们这里说的“历史”指的是固定的、确定的、被认可的历史。但是其实还有很多历史是被抛弃了的。只有看到这些被抛弃的历史的时候，才可以更好地理解现实。如果没有看到那部分历史的话，有时候你会觉得现实根本没有办法理解。

有时候和一些人聊天的时候，你听到的可能只是他的回忆，有时候甚至都不是他的回忆，是他讲述别人的回忆，但是为什么我会对这个人讲的东西记忆深刻，感到投入？我觉得我的工作有两部分，一方面要看那些文字、数字，所谓的档案，或者甚至维基百科上面那些东西。在看这些的时候的心情与听别人讲述家族历史的时候的心情是很不一样的。这两种信息当然是有相互对应的，不然你不可能对接个体讲述的到底是在什么样的大环境下发生的故事。但是这个人跟你讲的一些

事情，你可以明显地意识到里面有一些非常宝贵的东西，那这个宝贵的东西是什么？

关于历史，我还是更愿意还原自己的探索过程。因为我也会想，当观众面对历史这么多真真假假的、庞杂的信息的时候，他有没有信心跟我一样去慢慢了解。如果我能够还原出我的感动或者痛苦，观众会不会更好地面对自己的困惑，去发现一段历史？

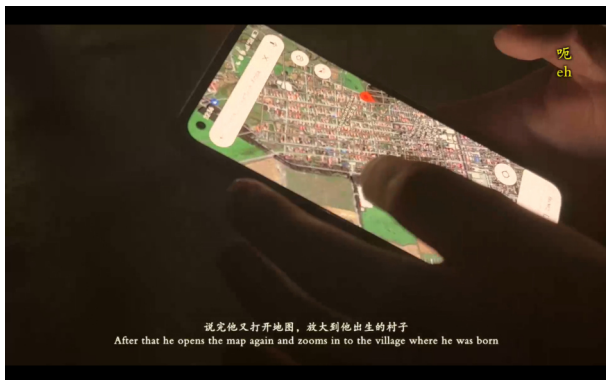
黄梓耘

想请你讲一讲《感觉有点怪》的结尾。我特别喜欢那个结尾，一方面是因为结尾的两个人（Y和T）在因为语言障碍而明显无法交流的情况下，通过谷歌翻译和手势进行着非常艰难的关于T的家庭历史的谈话。T指着手机上的地图，向Y解释自己的故乡和祖父的故乡被国境线分开，却近到可以眺望到彼此。这对我来说触动很大，因为我觉得那种非常细小平凡的故事，被用平淡的方式讲述，但在里面可以辨认出很多关于边境、历史中的暴力、种族和国籍建造的思考。我觉得我能够从那些看似不重要的对话里面读到这些东西的阴影。另一方面是，这段讲述末尾的时候我正觉得有点感动，影片突然渐入了一段很煽情的音乐，有一些风景图像PPT那样闪现，好像落入了抒情的俗套。突然影片开头的木偶出现在了屏幕上，开始大声地说唱。我就觉得那个部分的幽默特别尖锐，很有意思。

叶无忌

我觉得你讲的就很好了，把我的意图都说的差不多了。关于那场谈话的片段，我想说我的创作很多时候都是后知后觉的，比如在旅行途中发生的事情，过了许久经过发酵，我才反应过来它有意思的点在哪，或者说才想到怎么样去使用它，但已经错过了记录的良机，我也不会想重复某段旅行或专门去拍些什么（主要是也没预算）。所以我会用很多网络素材和现成的东西去还原。

但在那天我反应过来了，我觉得那是一场宝贵的谈话。我很少这么有目的地去记录或者拍摄素材，当时我就想好了要用特别一点的方式记录下这个情景。后面制作的时候，我进一步使用了盲人影院的方法，将影像中任何细节都事无巨细地用旁白描述出来。而且我很喜欢那种有点尴尬、很不流畅的对话过程，它对我来说显得特别真挚。我觉得这是艺术可能还能做的一些事情。特别是所谓的研究型艺术，要用什么技巧来表达情感，怎么还原现实的强度，怎么把所谓的那些研究转换成更湿的东西。你总不可能咔咔咔都印出来给别人看，那怎么还原那种宝贵的东西？



叶无忌，《感觉有点怪》，2023，静帧
单频录像，彩色，有声，37分钟

黄梓耘

在《感觉有点怪》的开头，其实你就已经提到了艺术这个方法或媒介的有效性。片子开头的两个木偶，一个是阿凡提，一个是无忌。阿凡提说他跟无忌搞了一个关于中亚的艺术作品，因为艺术好像是这个世界“最高级的交流形式”。如果要讲述中亚或者一个具体国族的历史和现实，可能讲得最清晰的不是艺术，可能历史学家讲得更清楚，或者人类学家讲得更清楚。如果要改变社会现实，推动变化，那可能政治和activism能做得更有效，带来真正得变化。那为什么我们在理清关于中亚的思路的时候、在去了解这个地方的过去跟现实的时候，要用艺术这个方法呢？艺术能做出的努力是什么？

叶无忌

那个开头其实是有点开玩笑的意思，我觉得自己一趟旅行下来还是只能懒惰地做个影像作为结果。像你说的，如果要讲述中亚或者一个具体国族的历史和现实，讲得最清晰可能不是艺术。但我觉得讲的最不清楚的肯定是艺术吧。创作时从现实中获取感受，结合对材料的研究，这个过程带来的结果并不总是清晰的，很大程度会是一个谜团。如果处理得好，可能是一个有启发性的谜团，并带来广阔的多义性。我自己其实从来没有想过要用艺术为别人做什么。可能对某些现象的厌恶让我有了表达的动力，比如群体之间丑陋的刻板印象、单一的历史叙事、身份认同带来的困扰、紧张绝望的社会气氛。但是我最主要的考虑还是如何完整地表达自己。先不要问太多问题，我觉得做作品起码是为了解决自己的困惑。我的困惑是什么？我关于这个地区的痛苦是什么？我觉得之所以很多观众喜欢“Phase III：我的好友”，是因为我表现出了我的difficulties。所以艺术如果非要有什么效，首先对自己有效。

黄梓耘

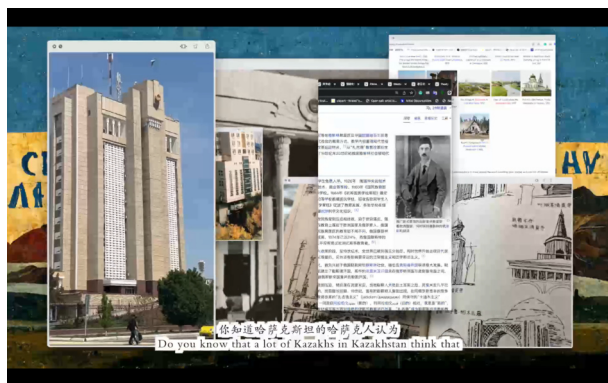
你会试图让这种有效性也延伸到别人身上吗？在你的影

片和《抓饭Vol.6-中亚日记》那本艺术家书里面，出现了非常体量庞大的信息，你堆砌了很多与中亚有关的历史知识和轶闻趣事。比如，在《感觉有点怪》里面，你一直问“do you know? ”。第一眼看起来好像是在给观众科普历史知识，但实际上会给我一种“我不可能知道，而且没有人能知道”的感觉。我无法想象一个观众要多么的虔诚，才会去逐一了解你给出的信息，回答你的每个问题。你不停地问“do you know? ”，但是你说的“you”是谁，你想象出来的观众是谁？除了你要为你自己解决困惑，你想要让作品对你有效之外，你有想过要触动别的人吗？

叶无忌

我当然想触动别人，但我觉得这个不是我能决定的。我不想去想象观众是谁，我也从来没有想过要用自己的创作去给观众科普或者帮助观众定位“中亚”，也许我想做的正恰恰相反，也许我的目的就是想让观众像我最初时一样困惑（笑）。很明显我没有想要告诉大家中亚是什么，我自己也没想清楚。也许我最开始想反抗的就是清晰、明确、易懂，且不容辩驳的历史叙事，所以我想呈现的就是和它完全相反的事，哪怕这会让一切看起来混乱不堪。

我觉得《感觉有点怪》里面的“you”有时候只是我自己，我只是在在还原在旅行过程当中的事情和遇到过的问题。但这个“you”确实在我去中亚的时候有了不同的维度，因为到了那个地方，关于我的疑问，有了很多能够和我共频并教育我的人，同时还出现了一些让我失望和意外的人。影片里面的一部分问题来自我在中亚两国的时候列的一个类似问卷的问题清单，我遇到每一个可以交谈的人，都会想方设法从人家嘴里套点信息出来。比如，如果遇到一个哈萨克斯坦人，我会问他，比如：你觉得哈萨克斯坦的中国哈萨克族移民和哈萨克斯坦的俄罗斯裔公民，哪个让你感觉更亲密？或者你觉得中国哈萨克族和哈萨克斯坦的哈萨克人的不同点多还是共同点多？



叶无忌，《感觉有点怪》，2023，静帧
单频录像，彩色，有声，37分钟

黄梓耘

为什么《中亚日记》这个项目会包括一本艺术家书？在展览现场的观众如果先看了影片，再翻阅这本书，很多疑问在书里面会找到答案。但是这本书其实不保证它提供的所有信息都是真的。仔细想的话，依然会觉得它是真假难辨的。它主动提醒观众要在对它的信任上面打一个问号。这本书在项目里的功能是什么？

叶无忌

其实关于这本书的，你是第一个给我这么多反馈的人，可能是因为大家在展览里面看到它的时候，都会把它当作一个随意翻翻的附属品。它对我来说是一个起补充作用的东西。我最开始的想法其实是，因为我觉得除了“我的好友”之外，其他的影像还是比较抽象的——这时候我有考虑观众了（笑）——所以我觉得有本东西拿在手上有在翻，然后对比影像可能会更有乐趣一点。展览现场还有个精神病报告，是用一个烤肉架子挂着的。（HZY：那个报告是真的吗？）假的假的，但是我看了好多这方面医疗的论文之后写的，写得也很像那么回事儿，其实有点像是一个谜底。

做那本艺术家书也是因为我有好多想法感觉放不进去创作里。比如你前面提到的郁金香之类的东西，当时我在主要调研的城市里，大街小巷都看到郁金香，但是郁金香对于我这样一个汉族人来说，或者对于大部分中国人来说，我觉得都代表欧陆风情，对不对？我刚开始也这样理解它，我觉得可能当地政府也是觉得郁金香可以更吸引游客，让城市变得更好看之类的。但是我不知道哪天就查了一下，发现郁金香本来就是中亚的植物。这让我很触动，然后我再查一下，这个花为什么叫Tulip，来源是因为跟男性穆斯林的头巾有关。那时某地在进行“反恐人民战争”，任何和伊斯兰文化或者清真扯上关系的东西，无论是视觉的或者文字的，都会被消失，至少在某些地区政策是这样的。我还记得我和一个小卖部老板开玩笑，我说你这苹果汁没写清真不清真啊，老板说写了的话我现在就在监狱里。那说回郁金香，它原本是有伊斯兰的文化含义的，我就觉得有点意思，会被它启发，它会让我对某种事物的认识、对现实的感受又多了一层东西。但我觉得它“放不进去”，因为把这件事就这样说出来感觉太奇怪了。我不知道怎么使用它。

黄梓耘

这种“放不进去”的感觉是不是因为这些事情本身不符合常规的历史的讲述模式？

叶无忌

可能需要一些特别的表达。

黄梓耘

你的作品里既会用档案式材料，比如老照片、录像、家庭史的讲述，也会用——我都不知道怎么描述——有一些非常kitsch的东西，比如有淘宝水印的图片、卡拉OK跟唱字幕、还有那种像是直播间里不停掉落的表情。你用的现成图像（found images）有一部分是很正经的历史材料，又有一些是很俗很土，很大众文化的。这两个部分对比很强烈。

叶无忌

我其实没有太想清楚，我没有办法给一个特别有意思的答案。这就是我的审美偏好，因为我特别喜欢那种迷因（meme）的东西，我觉得它特别有生命力。《中亚日记》这个项目里，几个片子对影像的使用方法其实很不一样，《感觉有点怪》里的几个段落其实也是不一样的。开头我用的是一个我感觉陈词滥调的那种散文电影的方式，就是很文艺地读旁白（笑）。第二段是我模拟自己回来之后整理资料的状态。因为我实在不知道要怎么处理我带回来那么多乱七八糟的素材。我拍了一大堆照片，甚至有些我都不知道为什么要拍。只能一个个地看，到底有没有能用的。因为我一般不会特意拍一个东西，我任何有感受的东西都拍，然后回来之后再回忆整理，看看怎么用这些素材把情绪和要讲述的东西表达出来。所以那一段大概是模拟整个旅途的过程，最开始我真的很懵逼，没想到中亚是这样的，没想到语言障碍这么大。到后来那段我和T交流的时候，我已经稍微习惯用翻译软件了。那一段是我比较少见的在交流过程中有意识地拍摄的。

这就是为什么我有那么多网络上找来的meme东西，因为我想要用那些东西还原感受。有些东西是我当时根本就没有想到要拍，但是我记住了。我回来整理材料、想要搭建某个叙事的时候，有时候想到有一块我的经验是能用的，但是没有留下任何证据，所以我的很多素材都是在各大平台上下载的。比如“阿布力孜如是说”里面的很多风景，看起来好像是某地或中亚的风景，其实都是免费图库里的素材（笑）。



叶无忌，《中亚日记》，“Phase III：我的好友”
2018-21，静帧。单频录像，彩色，有声，14分20秒

黄梓耘

你使用meme元素真的很搞笑。是你下意识往作品里面加入这种幽默的成分吗？

叶无忌

我觉得作品搞笑一点好，我不喜欢太正儿八经的。我觉得艺术那么正儿八经容易变矫情吧。可能是有时候我喜欢特别粗制滥造的东西，而且我喜欢大家都可以做的东西。比如，微信里不是你发一些固定的词，就会掉表情嘛？最早我去某地的时候，虽然那时候还没有听说有集中教育培训中心的事，但是整个社会已经很紧绷了。我就想，能不能用emoji讲一个这里的故事，因为我很喜欢emoji。然后我就大概用了一些跟当地现实有关的emoji，从屏幕上掉下来。

黄梓耘

你提到在同一部片子或者在好几部不同的片子里，你使用和处理视频的方式会变化。你可以展开讲讲吗？

叶无忌

我不喜欢自己的叙事是让人沉浸的那种。我喜欢打断，而且这和我学习的过程也很像：我在中亚和某地的时候，有这么多不明就里、乱七八糟的东西，不断有东西进来打断我，可能是现实打断我的学习，可能是学习进入到对应的现实里。我觉得那种沉浸的东西，电影也可以做到。反正，我比较有意地去做一些插入。

黄梓耘

你的片子里面常常出现地图。比如你在谷歌地图里搜“Central Asia”，给观众呈现一个精准、科学的卫星地图。但作品却不断模糊中亚的定义，让人越来越不确定中亚到底是什么、在哪里。在这种撕裂感里，“中亚”的记忆和现实展现出来有非常多、非常厚的层次，但是它又仿佛根本不存在。这些层次就像你刚刚提到的建筑物，它有太多不同的国家、政权、文化和人民留下的痕迹。很难说它体现了维族文化、苏联文化、中共文化，还是别的什么。你关心的不是今天的具体的中亚，而是一些别的东西，它到底是什么？

叶无忌

你问我吗？我觉得我也没想好，有时候我在想，我做这些作品的意义在哪？我现在对我的工作有怀疑，我不知道未来还会怎么做。中亚这个地方这么复杂，对我来说这么麻烦，我探索它的意义是什么？以前我有种必须要表达的紧迫感，想要弄清楚我的困惑以及某地的现实为什么会变这样，这才把我引到中亚去了。我去了解了历史，但依然很悲观，因为没办法解决历史和现实的问题。以前，我会觉得将某地孤立出来观察绝不明智，所

以需要连接到中亚地区。这次旅行有一点颠覆了我的想法，这是在于，有些时候在现实中某地的是与中亚隔绝开来的，极夸张地说，有时对中亚来说某地甚至是不存在的。这次旅行也像是祛除了我对中亚的迷信。例如，并不是以母语作为乌兹别克语的人就更了解“中亚”是什么。我现在有了对中亚—某地二者的一些亲身经历，我不会再用母集子集式的思维去想象中亚—某地，我现在可以更平等地认识这两个地理名词。我想，我关心的范围依然是围绕着某地。我觉得之前的旅行有点像拿着一个建筑的平面图进入建筑，但进去之后才发现，看到的和想象的并不太一样。但这并不意味着哪里错了，只能说明建筑经历了很多年的改建和翻新。我们可以亲身走进建筑，去查看每一堵墙，确认其结构，这里到底进行了几次翻新？为什么改造？它们有什么相似性和差异性？通过观察、揭示相似的和有微妙差异的部分，去理解一些想象不到的、可能处于困境中的、不对劲的事物。但现在我还是会有疑虑，这个东西和我的相关性是什么？或者这说明我没有那个迫切的情感了。

注释

[1]本文出现的“某地”均指代我们不便提及的一个地名。

[2]“As you go...roads under your feet, towards the new future”是一个长期研究项目，支持基于研究实践和/或艺术品制作的艺术家项目、培养替代性的合作模式。该提案旨在邀请那些正在思考和实践如何抵制民族主义叙事、主流经济模式和金融体系、地缘政治分歧的艺术家和策展人。邀请过程由策展人兼“What Could Should Curating Do”创始人 Biljana Ciric 和艺术家、科学家、艺术总监 Larys Frogier 共同发起。

受访艺术家

叶无忌，1991年出生于中国内地。2013年在火焰山下被热瓦普的琴声击中并收到感召。他后来成为了中亚抓饭协会（CAPS）的会员并笃信抓饭是世上最美味的食物。

采访人

黄梓耘是一名生活在伦敦的编辑、写作者和翻译。她有关当代艺术的写作见于《Fetch Magazine》，《ArtReview艺术世界》、《岛聚》等。她的虚构写作见于包括《Sine Theta Magazine》和《Tiny Molecules》在内的文学杂志。她在2024年获选成为伦敦短片电影节的委任写作者和伦敦Queer East电影节的新生批评人。

与Jo (彭若莹)的访谈

在不确定性中进行策展实践

杜帆、歧路、Jo (彭若莹)

2023年，因为一个偶然的的机会，杜帆与Jo (彭若莹) 在墨西哥城相识。在杜帆为期10天的旅行中，两次短暂拜访Jo给杜帆留下了深刻的印象。那时候Jo已经在墨西哥居住长达七年，期间经历了疫情和空间搬迁，她的西班牙语能力也迅速增进了。

进一步对于Jo的工作有所了解，是在杜帆与Jo约定采访前几天，Jo收到纽约视觉艺术学院 (SVA) 的邀请，与MA Curatorial Practice的学生分享其工作。线上旁听弥补了短暂见面未曾详细聊及的许多内容，其中Jo谈及的café de chino项目给我留下了深刻印象。而在后续的长谈中，Jo全面介绍了“黑话机构” (Vernacular Institute)。

Vernacular Institute是一个在台北和墨西哥举办活动的非盈利艺术项目，最初由Kit Hammonds创立，后来由Jo接手，项目策略也从“the editorial” (编辑性) 转成“the curatorial” (策展性)。杜帆向“歧路批评”提议整理、刊登此次采访后，歧路的编辑补充了线上文字采访，以下采访内容也经过了Jo的细心编辑。在这里，Jo谈及了跨越不同文化语境的Vernacular Institute的创立与转变，有关20世纪墨西哥华人开设的咖啡馆的“Café de chino”项目，疫情后墨西哥城的转变，对当下艺术行业与策展实践的讨论，以及她对于未来的期许。

——杜帆&歧路

歧路

“Vernacular is a curatorial verb in the tongue of contemporary art.” 这个介绍非常有意思，它强调vernacular是一个“动词”，同时是在当代艺术的语言（“舌头”）上滑动、发生的。它说明了你们在做事情，同时又以一种后设的角度思考自己的实践，这些角度是文本、策展、艺术等等。这个介绍是怎么出现的？

Jo

发想自巴西女作家Clarice Lispector于《Água Viva》一书中的摘句“文字是我的第四维度”。也因此，当我在将Vernacular作为一个整体工作来检视时，思考的跳板起于一个后设的观看角度，用文法分析的反向操作玩味介绍文中的每一个单字。这么说吧，Vernacular 是一个动词，因为它有一手好功夫，它是个流动体，它饱腹情绪。它，是Vernacular，是一个机构也好，一个策展人的居所也好，一个展演空间也好，它，有着开放式的定义。它，是一个“舌头”上的动词。这句介绍文若转

译为中文，也许可以这么说：黑话是一个为当代艺术咂嘴弄舌的动词。在这里，字、词、舌、话、语等，兜了一圈，给定义 (Vernacular为何物) 撑出一个能呼吸的维度空间。



Vernacular的中庭花园作为展演空间 (月亮盐巴工作坊，2022)
全文图片鸣谢Vernacular Institute

歧路

做这个项目也意味着在不同语言之间的穿梭……我看到目前Vernacular Institute被翻译为“黑话机构”？在2018年发表在《LEAP》的采访里，你提到，“‘Vernacular’被翻译成中文的‘黑话’是一个文字游戏，因为‘Vernacular’的字面意思是‘奴隶的语言’，虽然现实生活中这个词已经演变成了其他不同的东西。正确的中文翻译大概应该是‘白话’(spoken language)。”‘黑话’在西班牙语中为Lengua Negra，字面意思是‘黑舌头’，但是也被应用于一些普遍的或是不好的演讲言论中，有很强暗示性。这个翻译名字内在含义的过程也部分反应了这个项目的一个重要着手点。这个演变与翻译的过程也可以说是在撰写一部传记，记录一些方式。”可以请你再展开谈谈这个着手点——也就是这个项目中，演变和翻译的角色吗？到墨西哥之后，你学习了新的语言和词汇吗？语言、文字在你从台湾到墨西哥、跨语境地做机构这个过程里，为你带来了什么方式和角度？

Jo

借法国哲学家 Jacques Derrida 在解构主义下提出的“延异”概念，以回应语言使用中的断裂。语言可以怎么被使用？是不是可以抛开单向思考去反观最为纯粹的语言，有没有可能反而在资讯爆炸的时代中被窄化了。语言，是超乎想像的更为强大的工具，是一种深刻的非典型、不可译、且具传染力的地形。怎么说、如何讲、创造叙事，则是永恒的指导母题。在我的策展实践历程中，有这么一句来自Derrida的《一种语言以上》(Plus d'une langue) 里的摘句“哪里有一种语言以上，哪里就有解构”，一直都是作为我的中心思维。而当我已拥有中文为母语以及英文为专业语言作为工作工具之外，在墨西哥因应地域性需求，而开始习得西班牙语，这一个第三语言除了造就本身移动居所的生命经验之加值以外，也为我对“语言 / 脉络 / 语境”打开新的视野。延续着我对语言在概念上的位置、形态、方式、组织以及其隐生性的特征等等的探究。



The Editorial项目发展于台北双年展，2016

杜帆

我比较好奇Vernacular Institute的历史。你们其实最早是在台北创立的，那是如何迁移到墨西哥城的？也是直到墨西哥城才有一个线下空间，之前是没有的，对吗？

Jo

Vernacular的起源其实该追溯到墨西哥而非台北，其创始人Kit Hammonds是我的伴侣，同时也是墨西哥城的Museo Jumex美术馆现任的首席策展人。成立于2014年，旨在延续并重塑他之前的项目“Publish and be Damned”——一个在伦敦运营了10年的快闪书展，专注于出版与编辑。当年在墨西哥Index Art Book Fair艺术书展中，Kit Hammonds以表演性的仪式，宣布Publish and be Damned的结束以及Vernacular Institute的启动。他曾如此描述“Publish and be Damned的死亡就是Vernacular Institute的诞生”。

作为独立策展人，当机构与独立策展人的合作时，形式上这会是个机构与个人的合作，它处于不对等的结构，而这往往在项目进展上或合作条件上，对相地不利于策展人，又或者让策展人有自然的受限发挥空间。因此，Vernacular Institute 在这个状况下，是为创办人Kit作为一个“虚拟机构”这样一个“面具”来支持他的独立策展项目。

Vernacular成立后的首个项目即是Index Art Book Fair艺术书展。随后，从2015至2016年与台北当代艺术中心(TCAC)合作进行了一系列名为“The One Day Bookstore”的快闪书店项目。接着在2016年台北双年展期间发展“The Editorial”项目。首两年主要以游牧形式发展项目，这呼应了在Kit在主导Publish and be Damned时期，里头有一个项目叫“Suitcase Project”。许多策展人都做过类似的项目，即策展人去哪里，展览就跟到哪里，展览方案可以随人移动，空间不受限且形式开放。

自2017年起，Vernacular当时的主导者Kit Hammonds接下Museo Jumex美术馆的策展工作，因此我们从台北搬至墨西哥城，而当年时任台北当代艺术中心策展人的我则决定离职并接手Vernacular。我从机构策展人变成独立策展人，而Kit则从独立策展变成机构策展人。我们的策展身份对调，Vernacular Institute则是借由总监换人当而开启新的一页。

在墨西哥城的前三年，Vernacular的运作地点是我们住处的客厅，这是Vernacular首次拥有实体空间。至疫情期间，我们则搬到了现在的空间。



余政达的录像放映夜，2017
在Vernacular Institute在墨西哥城的第一个空间发生

歧路

在Vernacular Institute的介绍里，看起来“The Editorial”和“The Curatorial”都非常重要。你提到Kit Hammonds一开始比较注重的是the editorial，但他也是位非常有经验的策展人，而且也教授过策展。你，或者你和他是如何理解editorial和curatorial之间的差异和关系的？你对the curatorial的理解又是什么呢，从哪里发展而来？围绕“The Curatorial”的讨论，在2010年代初有一批热烈讨论，人们想去除策展人中心制、注重研究和合作等等……在做“黑话机构”这么久之后，“The Curatorial”还是对你来说最具有启发性的概念吗？

Jo

我一直都把 the curatorial 视为一种观念性策展的实践 practice，借由策展文本作为零度的介质，策展场域于其结构之穿透性，于其叙事之外从抽象的概念回到最根本的论述。这么说好了，先是一个有喻意的布局，复制出一个有寓意的展演，在脉络铺成的阅读形式中展现可能看不见的可见性，并以寻找异质性词汇的铺成，创造策展叙事线的立体面向。也许听来太过概念化的用词，但我从不刻意去定义 the curatorial，比较像是在不同时期有着不同阶段性对它的体悟，以及进而的实践与练习。而我个人对于the curatorial的操作也往往像是去解构是一道自我提问，所以，又再一次地，回到了“后设”这个中心思维。至于，在艺术圈内关于策展人中心制这一说，从来不是我所在乎的事，毕竟，我一直以来都将策展视为一种与艺术家创作平行的making，一种“作”，另一种“创作”，另一种“合作”，又或者说是另一种“合创”。它们是平行且具有对话性，是和纵或连横的交错形式，而非上下结构制。

The editorial 则是着重在对艺术编物反思所产生的另一类型之展演模式，我个人对它的理解在于其是具有编

辑意识或编辑方法学的展演，创作或出版相关，聚焦于艺术家印物与独立艺术出版，带出另类思考的概念性编辑美学。对我而言它与the curatorial则是一体两面的观念性操作，它，之于出版，之于书写，之于编辑等，书则作为一种展示的载体。

歧路

在之前的采访中，你提到“独立策展人意味着我们没有机构，但有很多项目、合作，它们很难作为个人对个人的合作成立”，因此“黑话机构”也作为Kit和你的“面具”。为什么独立的人需要以机构、组织或者工作室这样非个体的身份与外界互动呢？以个体面貌参与到工作里，会有什么样的劣势或者风险？

Jo

曾任台北当代艺术中心的策展人，我相当理解所谓机构策展与独立策展的操作之差异，而这之间最大的不同处，或多或少在于策展人与艺术家之间所展开的生产关系。我曾在出版品《肖像摆指南：昨日即明天》（2021）指南一书中提及：“过去在台北当代艺术中心所负担的机构责任，应用在与所有艺术家的沟通中，而与他们合作的起点，往往架构于机构性的节目蓝图，生产关系亦总需要以既有条件为前提做一来一往的双向磋商，有时又难免夹杂些微机构政治的色彩，几回合后敲板定案，生产开跑。当然，独立策展人亦免不了既定模式如资源、责任、条件等的架构，进而去与艺术家洽谈合作，但总体调度的弹性却相当大，既定模式以外最需要的则是信任，而生产的路径也会是策展人与艺术家并肩相伴一起走过，工作间距是很不一样的。”

也因此，自机构单飞后成为独立策展人，我能做的比较是单打独斗型，一案接一案、一档接一档，像是打游击，却也比较无负担吧。而我同时选择以一个“微型机构”这样尺寸的组织作为我的“面具”来实践独立策展，它所能给我的是一个具有相当容量的载体，它让我在自筹经费时也比较具有说服的份量，但同时它也会让我肩头上的负担相对承重些。例如，一个微型机构所需的基本支出，如租金与人事费等。但，即便很多时候都是在匮乏中，不断妥协于硬体与软体之间跌跌撞撞的步行，至少这仍是一个具有绝对弹性停损点的独立自营微型机构。



余政达的录像放映夜，2017
在Vernacular Institute在墨西哥城的第一个空间发生

杜帆

所以Vernacular是从你接手、搬到了墨西哥城才真正有一个实体空间。要有实体空间是你的决定吗？

Jo

对，这是我的决定。当Kit在主导Vernacular和“Publish and be Damned”时，专注于“the editorial”的观念性项目，因此当时唯一的实体空间就是他床下的档案存放处。而我专注于策展实践，并预设以“实体空间”去操作，以及更完美一些，再搭配一个“仓库”去收纳展览材料，以“空间”来开启Vernacular的一个新阶段。

即便刚迁居墨西哥时，并没有非常明确的想法，可能是一个单人房、仓库、车库，甚至是一个廉价租来的店面等。不过，在我们搬到墨西哥后一个月就找到了定居的房子，顺势地也成为Vernacular的第一个空间。

杜帆

你们的第一个空间和第二个空间（也就是我在墨西哥城



王雅慧《Notebook》录像装置，2021



Charlie Godet Thomas的在地装置作品《Infinite Clock》
建筑物屋顶上的铁塔，2021

看到的空间)，我感觉很不一样。因为昨天你在线上分享的时候，提到了现在这个空间原本是一个画廊，更早前它是一个学校。它是一个有近百年历史的建筑物。Vernacular换到第二个空间后，增加了很多在花园的表演等等，包括我去的那一次在花园里面也有展出作品。你是怎么想到要更换空间的？

Jo

由第一个空间切换到第二个空间，是一个时间点的契机！

在第一个空间中，所有Vernacular项目都在一楼客厅、二楼书房跟屋外停车格进行。布展前，我们需要挪动所有家具，把所有东西塞进橱柜、床底下或任何可能的闲置空间，再开始布展。而有时进驻的艺术家超过两位，客房不够用时，我们就也要弹性地释出自己的卧房改睡书房或顶楼空房。这种高频次和密集使用的方式虽初时觉得完美，但做了两年后我们开始感到疲累。

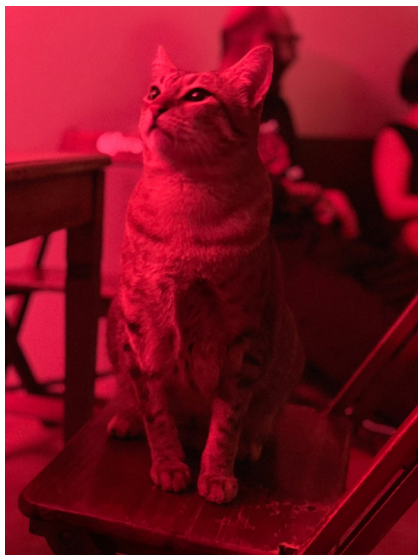
2020年疫情初期，在因缘际会之下，得知José García, mx画廊主欲释出他的空间，我们即毫不犹豫地租下它。这空间是一栋位于墨西哥城Santa María la Ribera区的百年古宅，被列入政府的古迹保护名单。它的特性不外乎就是“大”，在这里我们有了自己的客厅跟卧房，居住空间跟展演空间在同一栋建筑物内相安无事地各居一方，不再疲于奔命式地挪动家具只为腾出空间做项目。展演空间也不拘泥于室内的白盒子，古宅正中央且腹地面积最大的即是花园，这几乎是所有表演艺术家最喜欢去实验项目的地点。我们也把靠近于大门口的仓库空间改建为厨房，而这个厨房具“两用”功能，在平日，它是我们的家居厨房，而在活动日，它则化身为“酒吧”，作为机构的社交场合。

杜帆

空间转变了，所以你的展览和项目也会改变。



Vernacular Institute在墨西哥城的第二个空间



Jo和Kit的猫咪Scorpio
Jo用家中猫咪的名字为酒吧命名

Jo

以往，展演场地在并非白盒子的自家客厅时，项目如pop-up、表演或一日展览，由于空间特性，又要顾及居家考量，因此注重易于安装和拆卸的展演形式。现在，我更倾向于有品质的布展方式，强调作品的安全性和最佳展示效果。这个空间也进行更为多种形式的展演，如展览、表演、放映、座谈、工作坊和音乐活动等。

杜帆

或者我们可以深入到一个比较具体的展览。我很感兴趣你昨天的分享提到的一个关于咖啡厅的展览。

Jo

Café de chino吗？

杜帆

对。因为你在分享里有提到墨西哥城所谓的“中式咖啡”。因为我觉得中华地区或者说亚洲与拉美墨西哥城这两地在文化、饮食、气候上的差异都很显著。你提到，“Café de chino”这个项目关于最早一批从中国或是亚洲到墨西哥城的移民。我觉得，它能比较典型地代表亚洲和拉美的联系。

Jo

Café de chino项目是我策展工作的一个典型案例。2022年邀请太认真艺术团体（余文瑛和郭柏俞）来墨西哥发展驻地项目。近年来，他们已在不同地区驻留，项目多与“移动群体的离散经验”有关。如，在澳洲，他们采访中国移民；在台湾，他们关注东南亚移工。创作上，惯

常以雕塑手法“考古”研究对象，从人类学角度观察族群移动带来的影响。

当时我向艺术家提到墨西哥一段鲜为人知的黑历史，1911年正值墨西哥革命时期，在境内对中国移民进行屠杀，而其后的20年代至30年代亦陆续有排华运动。许多中国移民被迫隐居地下或逃往美国，墨西哥卡利的地下中国城就是那段历史的见证。由这个历史事件作为一个线头，拉起项目发展的主题范畴——中国移民之于墨西哥的社会景观。

在我们最初的讨论中，艺术家找到一个叫做《Café de chino》的墨西哥老电影，接着于文献研究后才得知这是真实存在的一种咖啡馆形态，由墨西哥当地的中国人所经营，兴起于20世纪30年代，鼎盛于六七十年代。当时，墨西哥城老城区有上百间café de chino，24小时营业，价格低廉，服务夜班工人和清贫学生。由于那时期的墨西哥正处于现代主义时期，café de chino象征着一种时髦场所——带有美式风格的座椅以及中式混欧式风格的面包与咖啡。

对于墨西哥早期社会来讲，墨西哥城的中国移民与café de chino这种华人咖啡馆是划上等号的，而非中国城Chinatown。追溯这些咖啡馆的起始运营者，大多来自十九世纪的美国华工，在当时铁路完工后，不少人南下移居墨西哥谋生。借由文献调查，发现一些被送去美国建铁路的中国移民在英国人、德国人和法国人所开设的铁路公司中做佣人，学会了煮咖啡和做面包。铁路完工后，他们搬到边境城市开设café de chino。随着墨西卡利的大屠杀，这些咖啡馆的经营者逃到墨西哥城，继续经营。也有很多café de chino的经营者是20世纪五六十年代从中国直接移民墨西哥的。他们接手了早期移民的咖啡馆，并将其经营传承给后代。

杜帆

你们前期做了调查、采访以及文献的收集，最后落成了一个展览。我看到最后的现场图是模拟了一个当时咖啡店的场景。为什么选择这种方式呈现？

Jo

艺术家与我皆相当抵触仅仅将文献资料排列展示，并将采访录音和笔谈转化为阅读空间，这种呈现方式显得欠缺艺术的转译工法。两位艺术家更倾向于借由雕塑性装置，对其田野调查的素材进行重新考古和解构，从而赋予其新的生命和意义。

在此展览中，文献与田调的素材被转化为空间装置。例如，展场中咖啡桌上的摆设完全模拟了文献图片的原



Café Allende咖啡馆，墨西哥城，2022



Café Allende内景，墨西哥城，2022



Café Allende店主，2022

貌。我们仔细研究了老照片中的摆设，甚至在桌上放置了手写的帐单以及零钱，并特意聘请了电影美术道具制作团队来完成这些咖啡厅家具装置，这些细节的重现，加上现场灯光的布置，作为呈现一个电影场景，为的是呼应艺术家对这一项目的研究初衷——一部名为《Café de chino》的老电影。当然，创造此展示方式，亦是为了让观众更能沉浸于历史情境中，理解到café de chino对于墨西哥社会的集体记忆之重要性，展览的目的无非是促进再思移民历史脉络背后的种种故事及其在现代语境中的意义。

歧路

“Café de chino”的项目涉及到不同时代、来自不同地方的华人的经验。我很好奇在墨西哥城做Vernacular Institute这些年，你对华人、离散经验和艺术创作之间关联的理解，或者有没有什么特别的故事。你在邀请艺术家时，会看重艺术家创作中什么方面的特质，会觉得他们适合与Vernacular Institute合作？在这个跨语境、跨地域的实践里，你会预设谁是自己的观众，或者实践的影响会面向何方？

Jo

由于此项目所需田野调查的缘故，因此在与经营café de chino的华人移民面谈时，接触了很多当地的老华人早期移民者。还记得与老字号的Café Allende访谈时，年迈的老板周先生操着西班牙文的母语与艺术家余文瑛用笔谈的方式，以中文书写回答问题，他说他的中文在四岁随着父亲登船踏上迁移美洲之路后，便全然遗失，直至自己在中年闲暇时求学习得一些中文。

这个项目的初衷是我想针对墨西哥华人移民史作为策展题目，并以“记忆”与“抵抗”作为主轴，探究“缺席的身体 / 身份”为叙事线，与人们对于记忆的存取与暂存时间之关联性、身体感的新认知，以及当代艺术范畴中的身体性等，以上种种提问与讨论作为项目的蓝图范畴。艺术家团体太认真其作品创作向来聚焦于以驻地研究为方法，并长期关注于跨国议题上，且强调后考古式的建档机制作为其近期创作特征。其作品中的建档创作方式往往有着特定的对象，而这些对象也突显出他们作为建档者所观看的距离，以及他们非在地性或外来者的移动身份。在种种创作面向里，皆合乎了我当时拟定项目题材时所预设的方向。

在这个项目本身的发展与制作设定上，我与艺术家并无主观地预设可能的触众。而在对外呈现此项目的时候，由于其特殊性，它吸引了超出Vernacular Institute一般所面对的艺术社群。展览开幕时除了直接邀约的华人咖啡馆的经营家族之外，也在社群媒体间引起了一些直接或间接触及到一般社会大众的讨论，原因在于华人咖啡馆是一个鲜明的墨西哥集体社群记忆。当时很多观众回馈了相当多的个人记忆连结，例如他们幼年记忆中的周末全家早午餐的聚餐场景，很多时候便是在首都老城区的华人咖啡馆。

歧路

2020年你发起了一个系列项目“白话脚本/黑话旁白”，涉及到对南美艺术家Ulises Carrión与León Ferrari“于叙事语言的美学应用”的梳理，以及对“艺术家的演说表演之演讲稿、行动书写、艺术书写”的表演性策



“café de chino”展览现场
Vernacular Institute 墨西哥城，2022

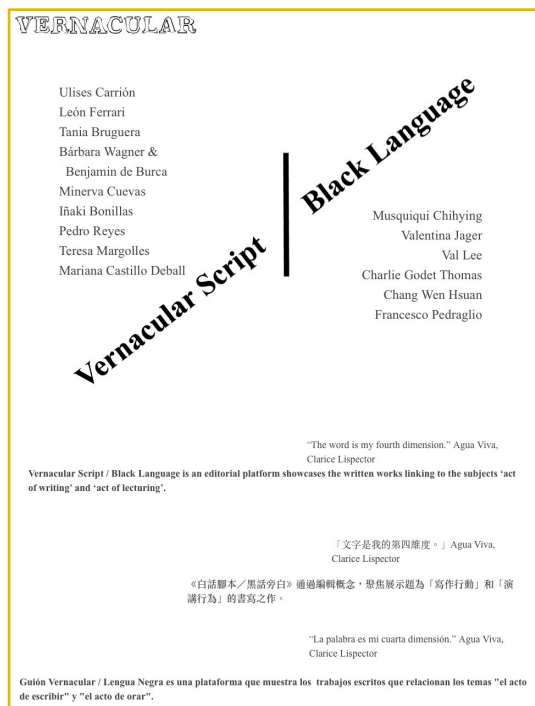


艺术家在调研中寻得的有关café de chino的档案图片



展场中咖啡桌上的摆设完全模拟了文献图片的原貌
“café de chino”展览现场，Vernacular Institute，墨西哥城，2022

展。以前对策展的批评裡，出现过策展人负责话语、艺术家提供作品作为视觉的模式。我好奇在“白话脚本/黑话旁白”里，当你纳入到策展框架的创作基本都与语言、书写有关时，你看到了什么样的gap还需要去处理？为什么会使用“表演性”来描述这次的实践？



白话脚本／黑话旁白”海报，2020

Jo

当时并非是看到某个gap而开启这个项目，而是因为要去因应一个“必然的时间点”。“白话脚本/黑话旁白”此项目发起时，正值疫情期间。我借此思考除了长期以来所关注的表演性语言，更进一步着重在展演的语言性如何应用于疫情时期。因此其初衷旨在做一个跨国展演文本的表演性策展项目，借由一项研究与展览的“远端实践”，试图打破展示语言的框架，通过合作构思所有最广泛、最大的可能性，以创造横向文本、对话、研究的策展可能，并在那时期全球沉潜时刻，致力于以另类的策展应用，改变艺术、知识、生产与单一思维主义状态的边界。

至于为何“表演性”，我想我自己大概会这么回问，那为何不“表演性”，这是一个普遍却也观念性的叩问。“白话脚本/黑话旁白”的计划核心为“策划一个不存在的展览”，借由想像串连，打破时空局限，重新定义何谓展览。策展人提供展览的研究导读以及策展论述给予参展艺术家作为正式邀约，艺术家根据“白话脚本/黑话旁白”的展览邀约给予一个现地制作新作品的提案，提案中将提供作品简介、作品明细、作品图以及艺术家论述，并且由策展人与个别艺术家进行线上远端的工作室视讯访谈，主题围绕在新作发表的介绍。展览内容则架构在网路平台上，包含书写、研究、提案、访谈等。展览从前置作业以及各项筹备讨论、创作准备工作、与艺术家工作室的沟通接洽等等，皆比照日常的展览模式进行，借以打造一个“看似存在但实则不存在的展览”。

杜帆

可以说墨西哥城和拉美现在是非常热门的话题、区域，有越来越多的人来到墨西哥城。你已经在墨西哥城居住了很久的时间，也经历过疫情带给墨西哥的转变。我想问你怎么看墨西哥城成为一个艺术圈里大热的城市？你前两周刚经历了墨西哥城一年一度的盛事——艺术博览会。从你的角度觉得亚洲人在其中的参与是怎样的？

Jo

在当前的艺术圈中，亚洲人的参与相对较少。疫情期间及其后，有为数相当多的西方自由职业者选择迁居至墨西哥城，虽然，这些欧美艺术工作者并非永久定居，更像是游牧，却也因此加速了首都国际化的进程。这种文化交融体现在墨西哥城当代艺术领域日益多元化的面貌，当地涌现出许多文化交流项目，包括许多自费的交流项目，吸引了大量欧美和亚洲艺术家前来交流。至于美术馆等机构的部分，也试着呼应国内近年来高涨的身份认同意识与性别平权，因此在项目上并更为注重连结当地艺术社群、本土原民艺术以及女性与酷儿艺术家的参与比例等。

杜帆

我们的谈话已经囊括很多了，最后我想问问你关于未来的计划。因为你在墨西哥城已经很久了，我相信你尝试做过很多不同的项目，不仅仅是我们前面提到的咖啡厅的项目邀请了来自亚洲的艺术家，还有去年9月，许哲瑜也去了墨西哥城。你一直在和本地或者拉丁美洲的艺术进行碰撞，你对这种碰撞的未来怎么想？

Jo

大体而言，Vernacular的总体项目可以粗略地切成三个块状来看：三分之一与亚洲艺术家合作，三分之一与拉丁美洲艺术家合作，三分之一与欧美艺术家合作。

未来，我希望在两个方面有所突破。首先，在项目层面上，近年来Vernacular所关注的“全球南方”面向能够持续其量能，将这个议题更深入地去实践，打破补助现实的界线，期望与非洲区域的艺术家或独立机构合作，并继续通过展览激发更多回应社会政治议题的问题意识。

当我在思考策展时，我会去想如何“用展览问问题”，所以我的策展核心其实是“问题导向”而非“答案导向”。同样的，我也希望观众在阅读展览的同时，向我提出更多“问题”，而通常我大概也无法给予“答案”，而是给予“反问”。在这样一个逻辑里，我是用“滚动式的问答”来描绘策展论述。因为我重视的是思考过程，而非结果论，而我相信，“能问问题”比“会给答案”来得实用！

其次，我希望挑战现有的资助系统。除了台湾的公共部门、私人基金会和欧洲的文化资助，在确保不影响机构本身的非盈利性质之下，我开始考虑与商业性画廊合作，并同时思考实验性筹款的可能性。

很多人问我未来的计划，但总是一言难境，因为未来往往充满不确定性。Vernacular Institute一路走来，面对许多现实限制，这些不确定性却也相对赋予机构独特的丰富性，包容不确定性的能力势必要有相当的延展弹性与毅力。我有时候也会说，Vernacular Institute has to “...”



彭若莹 Jo Ying Peng
摄影：Kim Jakobsen To

受访者

彭若莹 Jo Ying Peng

作为独立策展人，彭若莹的策展取径于后设思议与观念性论述的实践向度，关注表演性语汇的开放叙事与非典型的展演文本，往往试图打破既定直叙并反题语境的垄断，聚焦于开发语言作为命题所代换出的另类解构，拓展在线性叙事之外的另一种可能，并致力于以独立艺术空间的协作实验作为策展场域的穿透性演绎。策展项目含括空间实验、独立出版与艺术印物等，目前驻于墨西哥城主理 Vernacular Institute 黑话机构，曾任 TCAC 台北当代艺术中心策展人，毕业于英国伦敦圣马丁艺术学院。

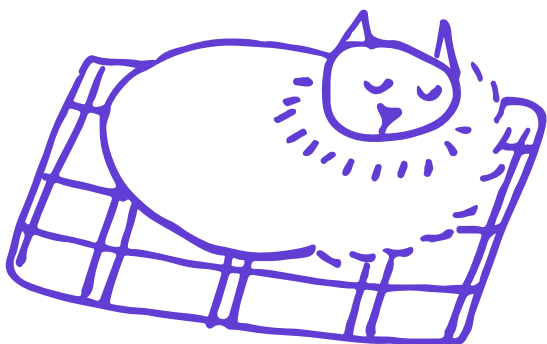
采访人

杜帆 Duffy Du

出生于湖北武汉，现工作生活于纽约。她曾先后就职于UCCA尤伦斯当代艺术中心，德萨画廊和马达思班建筑事务所。她关注跨学科研究，以及诗性意识流文本和泛民族志影像如何作为方法论应用于当代艺术叙事，注重与艺术家单对单的深入梳理个人叙事及线性时间中的彼此共鸣。她于2019年入围北京OCAT研究中心“研究型展览计划”终选名单。她的评论采访文章发表于《Artforum中文网》、《Ocula》、《ARTBBS》等媒体平台。2023年，她在Residency Unlimited担任驻地策展人。

歧路

是编辑的面具与热情所在，也是与朋友的相聚之所。



我睡着时写的

歧路亦多在

龙星如

年末的时候我回到伦敦，借住在我的博士研究生同学伟田家，这间位于Canada Water的屋子是伟田的住所，是像我这样时不时往返伦敦的朋友偶然会借宿的地方，也是《歧路批评》的半个“编辑部”。住在这里的伟田和搭档小黄构成了《歧路批评》团队的三分之二，而另一位主编是也刚在英国完成博士学业的小依。我从恍惚的时差中醒来的第一个早晨，便听到伟田和小黄在讨论最近一位作者的文章，以及要给怎样的反馈。

“反馈”是一个在艺术写作中熟悉又陌生的词，它好像让作者和编辑之间的水系——不论是汇流还是分歧——变得可见。从外部来看，水的流向和速度或许被认为比水系如何形成更为重要。或许因为《歧路批评》仍然不是一个全速转动的刊物，或者姑且可以说是“准刊物”，三位编辑仍然有着许多时间去花在给作者的反馈中，去雕刻这些水道。这种“不全速”也在于，《歧路》是每位编辑的“局部”生活——伟田还在继续博士研究，小黄在求职，在上海的小依则有着另一份艺术刊物工作。在讨论完一篇文章后，小黄离开了屋子，去附近参加一个面试，而伟田回到了书桌前。一个有着许多年轻专业读者的刊物，以“局部”的方式，被远在两地的三个人编织着，这并不是能被容易想象的一种存在状态。在最近的一次跨年，《歧路》开了一次线上的公开编辑会，也发布了2023年度文章合集的PDF文件以供读者下载，和全职状态的媒体和刊物比起来，文章的总数非常少，但读下来却会不时能感受到不同写作者的关切和困惑——有些文字触到的话题很大和很贴近热点的讨论（如《评大英博物馆“晚清百态”特展》），也有些读下来令人觉得绵延而有着重力感，如沈军的《如果你来蝴蝶岛》，竟能在对一场演出的描摹之间，仿佛把读者带去了那个凝结着作者私人记忆的香港，和“三年未过境”的未解情感。《歧路》的文章并非都“正确”，甚至有些读起来觉得尚待熟虑，也很难说《歧路》上的文字有某种明确的类型，更不用提“我睡着时写的”这样一个强调去学术化，和以感受和情绪为中心的艺术写作栏目。

所以这条并非“高速公路”的《歧路》关注的是什么呢？模模糊糊地，我捕捉到《歧路》希望一些关注“之外”的写作能从这里透出，但“之外”似乎并不是一种二元划分的结果——并非“主流之外”、“主要机构之外”抑或“主要人物之外”如此简单，那么这种“之外”感究竟从何而来？前一阵子，我在小红书上帮《歧路》转发了他们招募年轻写作者的文章，瞬时许多收藏，亦有人私信说到竟然今天还有艺术媒体愿意让年轻人投稿。或许某种意义上说，《歧路》的“之外”感不完全来自于它的选题和文字，也来自于它自身的存在状态——它像一条隐秘的小径，会主动对一些尚未进入注意力区间的人和事打开：尚未有机会在主流媒体和刊物发表的写作，因为种种原因不被关注到的实践，甚至那些尚未意识到自己“可以写作”的人们。

有一天我回到住处，伟田很兴奋地跟我说他开始设计《歧路》的Logo，这个进行中的版本是一组简笔图案，三个随机形状被分布在一个环上，我开玩笑说，你，小黄和小依是不是每人可以认领一个形状，还可以随机更新。继而又问，那你们现在的Logo和整体视觉是谁设计的呢？（天，这是一个多么“职业化”的问题）答曰：我们自己用PPT做的。这好像是一种《歧路》特有的气质：三位编辑在自己生活的间隙，牵引着这条不断分叉的路，学习着寻找grant，自己做平面设计，不时开发出一些新鲜栏目，或捕捉到一些素未平生的作者——我问道是否有些文章收进来时不那么“成熟”，伟田说，或许“愿意写作”本身是宝贵的，而编辑（他说是“第一读者”）能做的，是用时间和精力给到反馈。《歧路》固然是生活的“局部”，但却是液态而非块状的，在我寄宿《歧路》编辑部的这些日子里，总会听到伟田时不时提起——当看完一个展览，当读到一篇可能有关的文章，当吃饭喝茶放空，仿佛日常生活里的任何

瞬间，都有可能将他连通会这条看似存在感并不那么强的朦胧小径。《歧路》似乎到目前为止都不太可以被经营，却完全可以被“共处”（live with）。

之所以写下这些有关《歧路》的感受，是因为这其中包含了我自己过去一年往返伦敦和北京所积攒下来的“悬置”感，和两处场域及日常气息之间的不拟合感。但当我住进Canada Water的这个“编辑部”，不知为何那些原本想说的，似乎更宏大的话题（用一个词来说，或许是“Chineseness”；用一句话来说，则是如何在两地之间，两种艺术系统之间，两种生活方式之间自处。）被化解在了这间小屋宁静的空气里。这并非说那宏大之物得到了答案，而是我开始接受那种不透明性，意识到在大路浮现之前，歧路亦多在。

写至此，发现这篇写作大抵适合出现在《歧路批评》的“我睡着时写的”栏目。

龙星如，一位睡着时正在准备PhD upgrade的策展人。

伦敦饭

李旻

距我离开伦敦已经过了四个多月了，在这段时间，我好几次都想动手整理自己从就读策展专业开始的思考和经历，但每次都因为一种困惑而无法动笔。在写毕业论文的时候，以及这次写作之前，我都在问自己：为什么要把这些无足轻重的情景，这些不被定义为“重要”的事件记录下来呢？一个策展人的专业中应该不包含这部分——游离在艺术世界之外，并将之记录下来。把精力分散在了解艺术之外的世界并不会为自己“策展”的工作带来额外的收益，或积攒更多的人脉，这种记录似乎是人类学家在田野调查时会做的事情。但再次回伦敦重新面对这些在工作实践中的“废料”，促使我拿起笔来记录下这类无用的回忆与微不足道的事情：每天围绕着“今天吃什么”展开，伦敦的哪个超市现在有折扣？uber eat是不是又发优惠券了？厨房里锅碗瓢盆的声音不绝于耳，冰箱一次次被填满和掏空。

回伦敦吃什么

L和H和我同一年搬来的伦敦，同我一样来伦敦读艺术。H毕业后继续留在伦敦辗转了几份工作，L还在继续读书。在我过去的伦敦生活中，不记得在L和H家吃过多少次饭，逢年过节、参加线下的活动结束之后等等。但住在他们家里，却是第一次。

回到伦敦，入住他们家的第二天，从外面回家发现H在厨房做贝果，这个是我之前在他们家里没吃过的。她说这次

跟她上次的做法不太一样，上次塑形的时候，她是先把面团搓成一个长条然后首尾相接，而这次是一整块面团要在中间挖出一个洞。吃了这么长时间的贝果，第一次见到制作过程，原来贝果在烤之前需要放在水里煮一下啊。煮面团的水咕嘟咕嘟的，一些麦香随着水蒸气溜进鼻腔。进烤箱之后，面团的香味逐渐被温度打开，非常纯粹的面粉香，即使在二楼的房间坐着都闻得到。

转天早上，把前一天晚上准备好的贝果切开，放在烤面包机中加热一下就可以吃了。外脆内软。虽然住在一起，但因为作息时间不一样，我们三人早饭是挨个吃的。虽然我不是每天都吃早饭，但在楼下的厨房转一圈，吃饭或者喝水，大概是开启这一屋子自由分配时间的艺术行业工作者们每一天的按钮。

伦敦的艺术社群说大是很大的，每年都有全世界向往艺术世界中心的人来到这里。但对于个人来说，这个社群却很小。在和朋友们筹办过几次展览之后，还会继续联系的人数似乎并没有变得更多。一方面是由于在伦敦人员的流动性非常强，再加之逐年上涨的生活成本，毕业之后没有办法靠做艺术生活下去的艺术家只能被迫离开。

C和Q是之前合作过的艺术家朋友，听说我回来了，她们问我愿不愿意去她们家里吃饭，我说我一百个愿意。每个艺术创作者身兼数职这件事情在伦敦大概是必要的条件，为了生存下去，为了坚持自己的创作。C比我早毕业一年，毕业后就在伦敦一家有名的连锁刈包饭馆兼职，Q也曾经在这家饭馆兼职过。我身边的艺术留学生或者从业者很多都有在这里打工的经历。C目前所属的部门是这家饭馆的制作工厂，跟在餐厅高强度的后厨或者每天说话说到口干舌燥的前台工作不一样，属于幕后，负责全伦敦所有分店的中包、面类的供应。

去年8月份见到C的时候，她说她挺享受这种不需要动脑子的纯体力劳动，因为大脑可以处于一个放空的状态，只要身体上动起来就好了。当时正值我和朋友在伦敦筹办一个线下活动，C听说后便赞助了我们20个“丑包”。自此之后我便对这家饭馆的奶黄包念念不忘，这次去她家之前就问：还有丑包吗？

起初，我也不明白为什么把这些包叫做“丑包”。

C说：“这家饭馆其实就是一个餐厅外表的设计公司。对管理者们来说口味并不重要，他们的品控只控在卖相上。”

她说，“我们所有的人工劳动，全部都是用在检查食物的长相上。有没有变形，有没有裂开，有没有不匀称。所有的包在送出去之前都要很多轮的检查，要保证它们以最美的状态出现在餐馆里。”

“那确实是设计公司，卖的不是口味，是卖相。”我说。

聚餐当天的主菜是炸酱面，用的是B带回来的丑面。在我好奇面条是如何判断美丑的时候，被告知面的长度也是有要求的，要在70公分，短一点的都会被归为丑面。我想起我们在布展贴展签的时候。这里，一定要贴在1.1米高的地方，不能在1.2米高。又或者是在展览走线的时候。这里，要扯5米的线，而不是3米的。

“还有每个人做包的时候，都要用小个面团捏出一个形状，给自己做的这一批包打上一个标记。这样在出炉之后就可以找出，是谁做的丑包率比较高。”C笑着说。

“KPI啊你们有！”我插嘴道。

“但其实这个筛选行为是为了让所有出品的包都长得一模一样，最后的结果是消除所有差异，我们每个人自己的标记是为了消除自己。”她接着说，“工作过程虽然很重复，但还挺有意思的，因为有很多时间在工作的时候想这些事情。”

在这家餐厅工厂的劳动生产中，似乎所有人都在做幽灵工作（ghost work），一种对大众不可见的工作。之前每次去那里吃饭，虽然看得到这些食物，但我没有办法知道实际上有多少人参与了它们从面粉到最后出现在我面前的过程。一个展览的生产过程似乎也是这样的，艺术行业里，又有多少人在做着幽灵工作呢？

外出吃饭

21年初来伦敦的时候因为听说了很多朋友在这家刈包店打工，所以开始关注起这些在餐馆、咖啡馆之类的场地碰到的艺术创作者。这些和食物密切相关的艺术从业者，有的创办了杂志，有的开了自己的餐馆，有的在餐馆打工。但其中大部分人一天真正的开始却是在工作结束之后，回到工作室、回到自己的创作的时候。

在外面吃饭是伦敦生活中总会遇到的情况，我因此认识了很多朋友，比如在我的学校旁边开了一家中餐馆的auntie和uncle。

auntie和uncle早年从香港移民伦敦。他们家的店面不大，砖红色的台子把餐厅分为了操作区和用餐区。一进门左手边是开放的操作区，台面最前面摆了很多艺术类的杂志，还有一个小黑板上面写着每天都不一样的today special（今日特供）。操作区的台面摆着菜单。右手边纵向摆着三张桌子。最后那张桌子后面有几个玻璃展陈柜，里面放着各种各样的陶瓷器皿：碗、杯子、盘子等等，是auntie做的。

去了几次之后，终于有一天，在除了我之外只有一个客人的时候，我跟auntie搭上了话。在简短的自我介绍之后，我问auntie愿不愿意接受采访，跟我聊聊她的创作，被她果断拒绝了。从她的回答中我得知，他们开在学校旁边这么多年，每年都有不同的学生来店里，或采访，或拍摄，或录音。其实这么多年过去，同样的问题重复回答了很多遍，她也不想说自己是艺术家。在我坐下之后，auntie找来了之前一个人类学专业的毕业生拍摄的三条纪录片的链接，她用笔抄在餐馆点菜用的纸上，递给我说：“你可以看一下这个，之前一个学生做的，我能说的都在里面有说，也没有更多的可以讲的。”随后她就回到操作区继续准备食材。

片子分别拍了auntie的三个身份：在自己的陶瓷工作室的她、在餐馆的她、以及在家里缝纺织物的她。那天吃饭的时候我在想，对于auntie来说，一年一年来了走了的学生们，大部分情况是在一个项目结束之后就不会再见面了。她能给这些项目的情绪付出也是有限的吧。当天晚上客人一直不太多，吃完饭后我又要了杯水，坐着跟他们聊天到很晚。auntie说房东今年要涨店租时，uncle刚好端来旁边桌客人点的炒饭。“你说，得卖多少份炒饭才能付得起一个月的租金啊。”auntie感叹道。我记得当时一份炒饭是5.5镑。



我合作策划的展览海报在uncle和auntie的店

从那时候起，我就成了常客。在图书馆写东西之后、从附近的美术馆下班之后，每次感觉到疲惫的时候就会去uncle家吃顿饭，跟他们聊聊天。每次他们问我怎么样我都会跟他们抱怨，我好累啊。

时隔几个月，我再次推开他们店的门，看到他们久违的笑脸，“你回来啦！”桌子已经坐满了，我就打包了粟米鱼加米饭。我常点的几道菜有锅塌鸡、粟米鱼、和香茅茄子。像往常一样，跟uncle、auntie汇报了一下我最近的工作，在国内搞了些什么活动呀、这次回来的项目呀、还有就是累死了。

说到工作室，auntie说她最近都没有怎么开窑了，因为她用的是电窑，电费又涨了，想尽量凑多一点集中烧。uncle则说想退休了。auntie解释说uncle现在越来越站不了那么长时间了。去年有个instagram上很火的博主报道过他们店，从那之后每天都有从伦敦各个地方前来探店的人，uncle忙得脚不沾地，也是时候该退休了。

我对他们说，“那店怎么办？我之后再回来伦敦是不是就没有地方可以回了。”

“店只能转出去咯。”auntie又说，“没事呀，下次回来来家里吃饭。让uncle在家给你做。”

uncle站在他的灶台前颠勺。锅铲和铁锅碰撞，发出嚓嚓的声音。抽油烟机嗡嗡作响。我就站着跟他们聊天，一桌人来了，一桌人又走了。auntie突然想起来没有存我的电话，我把我国内和英国的手机号码都留给了她，说这样不管怎么样我们以后都能联系上。

我打包的外卖就那么在那放着，uncle建议我坐下吃完再走，auntie说这么晚了赶紧早点回家吧。我拎着打包盒准备走，auntie突然回忆起：“你还记得你第一次来跟我们聊天，你问我，怎么样才能继续坚持做艺术吗？你现在还想继续坚持下去吗？”

突然的提问让我一时语塞。“之前会毫不犹豫地回答肯定的。但现在会想在保证自己不饿死的前提下，尽量坚持下去吧。auntie，你还在另一家餐厅打工吗？”我问。

auntie点头笑道：“对呀，现在多攒一些钱，到时候出租的房子也打算卖掉，没有任何负担，去到处旅游。”

“哇！那可太棒了！”

“希望可以实现。”

我说一定可以的，跟他们道了晚安。

创作者茶话会

我第一次见到J时，她好像刚从那家刈包店离职。她是一本连接创作者和食物的中英双语杂志的主编之一，从餐厅离职后就一直在伦敦从事艺术相关的工作。用曾经一起和她在餐厅工作的朋友的话说，每次去J家吃饭都像吃席一样。然后每当有人问她，是不是在你家每天都能吃这么好啊、你每天自己都做饭吗，J都会笑眯眯地说：“我自己的时候都吃零食。”这次我回来，又被她邀请去家里吃饭，问我想吃什么，我说寿喜烧吧。第一次去J家吃的就是寿喜烧，三五个人围炉夜话。

伦敦租房市场的疯狂让大家不得不寻找更便宜的房子，我离开伦敦之后J搬了新家。印象里她家会有令人放松的轻音乐，香薰蜡烛和线香的味道混合，桌子上会放鲜花，书架上的书和艺术、食物、她自己的兴趣相关。

我是当天晚上第一个到的，问：“有啥能帮忙的吗？”

“你坐着吧，喝啥？”她问

“茶吧！”我说。

烧水时，J把接骨木花水倒入已经切段、腌制好的大黄里，用切块的红色、黄色、黑色的西红柿和大黄拌在一起做了色拉。还有一盆甜菜根色拉。在被告知那是甜菜根之前，我一直以为是紫红色的萝卜块。我说我好像只喝过甜菜根的冲剂。水烧开后，J从柜子里取出柿子叶茶倒进茶壶。这不是我第一次看见她穿着围裙在厨房里敏捷地干活的样子。我又问有啥要帮忙的，她说你坐着喝茶吧。

今天的晚餐除了我之外还有J的两个邻居，S和Z。四个人都苦苦挣扎在艺术行业里面。J作为一个社畜做着全职工作；S不仅要兼职在机构工作，还有其他独立的项目需要完成；Z是从业多年的独立艺术家，在伦敦毕业之后，一直身兼多职来维持自己的创作，由于这些兼职非常不稳定，她总要隔一段时间换不同的工作，最近刚换了一份新的兼职。

S来了之后和J一起处理完了要放进锅里的食材，豆腐、丸子、茼蒿之类的。肉是提前腌制好的牛排肉。餐前菜是现炸的鸡翅，出锅之后过一圈提前调制好的酱料，撒上白芝麻，就被吃掉了。Z带了白葡萄酒，我从开放的厨房台面上翻出去年带来的金酒，惊讶于它居然还没有被喝完。

一切准备就绪后，J像现场演示的主厨一样，把黄油，肉，洋葱以及配料依次放进锅里，加上提前用柴鱼昆布吊好的高汤，盖上锅盖安静地等待锅内的沸腾。

接下去，我们对着餐桌吃饭，一桌子艺术行业从业者在南伦敦春日星期一的开心晚餐。

“现在绝对不是自己能单独出来单干的好时候。”

“可能5年前吧，但现在真的很难。”

在伦敦这个毕业后入门级工作平均年薪资在4万5千镑的伦敦，本来就一个萝卜一个坑的艺术行业的入门年薪资只有2万6。并且即使你愿意接受这么低的薪资，在申请工作的时候，你甚至也无法预判到底有多少个拥有你多于自己几倍工作经验的人，在跟你竞争一个可以继续面试的机会。

“在艺术行业工作这么久之后，直到最近换了工作才发现，原来一个正常的工作可以这么正常。”正常在有完善的监管机制，正常在可以吸纳足够多的需要工作的人，正常在薪资待遇。

“如果不做艺术的话你们想干嘛？”

“修道吧。”

“种地吧。”

“艺术可能是目前我能做的最好的事情了。”S最后说道。

当天最后是以分享纳凉故事结束的，还好喝了酒，不至于体温过低。

尾声

就我对L和H家饭桌的观察，不管是点外卖，打包东西回来吃，又或者自己做，每顿饭都一定会做一份蔬菜。Sainsbury's 超市里面卖的一个蔬菜叫“greens”，翻译成“草”，真的是个草率的名字。据说很多人抱怨这个蔬菜难吃，但在H调的灵魂酱汁中，这些蔬菜都是可以被拯救的。我问她配方，她说灵魂的关键是要放藤椒油。这样健康饮食的家庭，在我住进来之后，餐桌上的零食越来越多了。虾条、麻花、薯片、旺旺雪饼之类的。餐桌上的东西果然会因为居住的人员构成而产生变化。

无论从事什么行业，收入多少，吃饭总是贯穿人们生活的重要主题之一。大家在饭桌上的互动，使得眼前的食物不仅仅是维持打工人的生命体征的来源，还提供了创作中不可或缺的那份人情味的养分。这些茶余饭后的闲谈看似与高效、专业的产出无关，实际上却是维持创作土壤的重要养料。

这次回伦敦，发现和朋友们一起吃过饭之后都会约好下一次。下一次一起喝咖啡，下一次可以来尝尝这个馆子，下一次你请我吃冰，下一次吃完饭一起看展。虽然不知道下一次是什么时候，但这些约定都是对未来的向往。就像我虽然常年住在跟我妈有时差的国家，但不管在任何时间点，她每次电话里的第一句都是，“吃饭了吗？”毕竟搞艺术是体力活，还是得先填饱肚子再说。

李旸，《策展这门课》主播，目标是可以一直做自己喜欢的事情，最近几个月在为过去投递的22个落选方案举办葬礼。

在地端盘子

乔星榕

五月打工的某晚，洗盘子的间隙，我坐在倒垃圾的过道休息，向左转头看见安全出口，往右转头也是安全出口。但好像它们都无法带我逃离这家餐厅。

2022年十月我误打误撞走进这家乌得勒支中央火车站旁商场里的中餐厅，询问是否招人。这家粤菜馆有两层楼，楼上供客人就餐，楼下是后厨。后厨出餐时把做好的“餐”放进小电梯里“打”上楼去，楼上守电梯的阿姨就会把餐从电梯里端出来放到旁边的台子上，守在台子边的威达（waiter）再把餐送到客人桌上。和老板面试时，他问我，你能干什么。我答，我什么都能干。他说，后厨缺人洗盘子，你可以吗？我说，我可以试试。于是我就去了楼下，开始了一边打工，一边创作毕业作品、写毕业论文的生活。当时餐厅除了楼上的一个18岁台湾女孩以外，年龄最小的就是我。所以大家都叫我小妹。

慢慢熟悉适应了之后，洗盘子变得像冥想，我只需要重复相应的动作——把从楼上传下来的盘碗里的剩饭剩菜倒掉，把盘碗分类放入水池，再按照相应的数量从水池中拿出相应的餐具，用海绵擦拭干净，分好类，放入洗碗机的塑料托盘，洗碗机高温清洗，再把盘碗拿出来放到后厨相应的位置。四个小时结束回到家之后，洗完澡，打开毕业论文写上一两段句子，关机，睡觉。

说是像冥想，但其实有无数想法和念头在我脑中盘旋。



我合作策划的展览海报在uncle和auntie的店

这家中餐厅后厨有六到八个中国工人。他们每天从中午12点工作到晚上22点，两点一线往返于员工宿舍和后厨，没有什么社交活动。很多人既不会荷兰语也不会英语，但就这样也在荷兰待了五年以上。中餐厅的后厨工人们在荷兰社会仿佛是不可见的，却又数量众多，就像栖居于这座商场一些餐厅后厨的老鼠，寄居在此，却不被大众知晓；与大众共享同一个空间，却仿佛身处平行世界。许多职业早期的亚裔艺术家在荷兰艺术圈好像也是相同的处境——如果没有展示的机会，他们就如中餐厅后厨的工人一样隐形、沉默。他们的作品里必须要带有一些自己民族或国家的特色才能被荷兰艺术界认可、接纳。但如果一个人既不认同自己原本的国族身份也不想融入荷兰所代表的文化呢？一个既不属于这里、也不属于那里的人。一个不想被压缩成文化符号的人。

洗碗工和艺术家都是隐形的劳动者（invisible labour）。客人在楼上用餐看不见我的劳动，就像大众看不见艺术家在工作室里的劳动一样。不同的是，洗碗工需要帮别人擦屁股，而艺术家是帮自己擦屁股。我似乎将这两个身份合二为一，在洗盘子时思考艺术，在做作品时苦恼如何靠艺术生存。我甚至由此想到一个作品方案——在一个展出我作品的空间（也许是一家开在艺术园区的餐厅）做一场开幕表演。来宾身着晚礼服围坐在长桌旁，台面上摆着纯白的餐具，一面巨大的屏幕立在桌前。我在由白盒子空间改造的后厨，身穿白色套装、黑围裙、黑手套和黑胶鞋，等待在银色水池旁。每当一道菜吃完了，就有服务生收拾盘子，为宾客换上新盘子，上另一道菜。客人边吃边看大屏幕上我洗餐具的直播。整场表演也会被视频记录。

在中餐厅打工比在艺术机构做实习生要赚得多，每周的工作时长也短了很多。因为之前我在国内艺术机构实习的经历，即使我想接触荷兰艺术圈，我却再也不想再在荷兰重复同类型、拿不到与我的能力相匹配薪酬的实习。想当初，天真的我以为来到荷兰读了艺术研究生之后，就可以顺利成为职业艺术家。临近毕业时，我慢慢认清了现实。首先，学校其实无法给我们带来任何进入荷兰艺术圈的资源帮助，毕业了的我们仿佛被抛入一片虚空中；其次，我自己的创作方向与作品风格与荷兰艺术行业近年所偏好的艺术有点格格不入——我的作品难有商业价值，我也没有易于出售的身份；就算我能拿到艺术家签证，我也无法通过创作为自己提供物质生活的保障。我需要先照顾好自己和精神和身体，才能有多余的精力想创作的事。然而吊诡的是，在当下的社会，无论你从事什么职业，好像都没有人会关心你的状态如何，只关心你有没有产出。无论是在国内还是国外，做一个独立艺术家，就意味着把自己置于缺乏保障却需要不断向外输出、榨空自己的处境。

这条路似乎也走不通。

写至此处，我回想起研究生期间在小本子上用铅笔写下的一段话，我的艺术宣言：

如果以后不做艺术了

我也会感激艺术给我带来的滋养和看待事物不同的方式

我会庆幸我所选择学习的是能够给我带来快乐的

即使我没有任何艺术类专业所需的技巧，也没有掌握现代、酷炫的软件

我不会为了艺术而做艺术

我不想夺人眼球，也不想故弄玄虚

我不会做漂亮的、聪明的艺术

我希望我的艺术是提出问题的艺术

能引发思考的艺术，平易近人的艺术

我希望我能把我所做的变成我的艺术。

有天晚上水池里的盘子都被我洗空了，我盯着空空的水池里飘着的泡沫，竟然觉得像银河。我觉得自己大概是疯了。



后厨过道，晾着洗干净的食物容器盖子

乔星榕，一位把根植于日常生活的个人经历作为原材料，
以直觉为导向的创作者



亚 际 艺 术 写 作

为什么去印尼 谈论艺术写作？

刘葳、聂小依

印尼——千岛之国，东南亚第一大国家，小红书上的火山旅游热帖国度，卡塞尔文献展史上第一任来自全球南方的策展团队ruangrupa的家乡，社群与集体实践的实验场与大本营，夏天比上海凉快的度假胜地……

艺术写作——定义比艺术批评更模糊，热度与艺术市场成反比。几乎没有全职从业者，读者往往也是写作者。

为什么要去印尼？为什么要谈论艺术写作？为什么要去印尼谈论艺术写作？

与印尼结缘要从2017年开始说起。当时刘葳刚刚加入香港的亚洲艺术文献库研究部，意外开启了东南亚当代艺术的研究工作，并对该地区的自发性空间和集体实践产生了兴趣。在当时的香港乃至国际艺术界，东南亚艺术还不太为人所熟知，只能算是在耀眼的中国当代艺术身边的相对小众的存在。而如今，不少东南亚艺术家及当代艺术从业者已经蜚声国际，跻身一线。在这一转变背后，到底是怎样的社会背景和地缘政治力量？这是她近年来持续思考的话题。而印尼又是刘葳在这片区域里去过最多次的国家。由于第十五届卡塞尔文献展的机缘，她认识了许许多多的印尼艺术文化工作者。每次来到印尼，在受到朋友们的热情接待之余，她也能切身感受到当地自下而上的活力——一种令人羡慕的活力。因此，疫情之后，她一直想重返当地进行更深入的交流。

刘葳与聂小依都与艺术批评有万千关联。刘葳除了在剑桥大学亚洲与中东学院进行关于民国时期物质文化鉴赏话语及实践的博士研究，长期以来持续进行当代艺术批评写作。而小依在英国皇家艺术学院读完博士之后，开始与更多艺术写作者一同工作——在《ArtReview中文版》、LEAP和《歧路批评》做编辑。对于小依来说，工作之后，“艺术写作”这件事不再只是一个业余爱好者的“爱”，系统、生态和公司的视角进来了，有许多问题冒出头来，例如“展评在艺术行业里承担什么功能？”“各家杂志的立场、语调和人设有什

么区别，都是怎么建立起来的？”“小红书和视频号上的观点表达是不是更有效？”她有时也会觉得，简体中文环境里的艺术写作很容易会令人觉得无聊，英文世界里相对完善的写作支持和发表生态又离中文写作者和读者有些远。

在刘伟田和黄梓耘于2021年邀请小依加入《歧路》之后，《歧路》一直希望能在关心内地实践的同时，顺着实践者的“漂移”，接入更多语言、地域中的不同议题。不同背景的人群对同一件事情的不同理解常常会超出想象——这是最让人头痛、也最让人觉得“写得值了”的部分了。举例来说，2023年夏天《歧路批评》刊发了一篇文章《殖民历史与“全球化”的吊诡——评大英博物馆“晚清百态”特展》，引发了许多讨论：该展览叙事究竟是一种新型全球史的书写范例，还是为帝国主义招魂的“洗白”之作？而这篇批评文章，也受到了截然不同的解读：有人读出了对去殖民的深切呼唤，还有人读出了粉红战狼。在今天复杂的话语现场中，艺术写作怎么才能抛出掷地有声的观点，连结不同语系和文化背景下的思考？它还有哪些可能性？

2023年秋天，当看到第13届国际亚洲学者大会（International Convention of Asia Scholars，简称ICAS）的主题为“知识的交汇”（Crossways of Knowledge），并将在印尼泗水举办时，刘葳几乎没有犹豫就决定要参加，并且拉上了小依打辅助、组织座谈。她们从《殖民历史与“全球化”的吊诡》引发的争议聊起，希望能寻找机会，让艺术界与学术界的知识生产结合起来，突出艺术批评写作者的自发性，讨论一些平常显得太过微小的写作问题，在今天的艺术实践、社会现场、个人表达等不同层面上——尤其是跨语境的背景下——挖掘艺术写作的紧迫性。刘葳提出了从艺术评论与写作的角度继续思考知识生产，而座谈的标题最终定为“跨国语境下的艺术写作：有争议的知识生产场域”（Writings of/for Art in Transnational Contexts: Contested Sites of Knowledge Production）。

“跨国语境下的艺术写作：有争议的知识生产场域” Writings of/for Art in Transnational Contexts: Contested Sites of Knowledge Production

我们的座谈讨论围绕后殖民状况、跨语言写作、亚际联结、延展的艺术批评与写作、学术与学科分野等主题。因此，我们邀请了艺术写作者、同时自身也是当代艺术从业者、以及具备亚际（inter-Asian）连接视角的几位友人一起参会，他们是学者和写作者陆思培、曾参加第十五届卡塞尔文献展的“storyteller”及策展人Putra Hidayatullah、写作者及雅加达Gudskul和RURURadio的制作人Berto Tukan。此外，我们也很荣幸邀请到多年来一直关心当代艺术前沿与国际文化政治的张颂仁先生作为这场座谈讨论的评议人。他除了一直参与亚际书院和亚际交流的建设之外，对于印尼亦有考察的兴趣。

参加一场国际会议需要花费不少时间和精力。虽然去往另外一个国度可以获得新的体验，其中的周折却也限制了可以参与交流的对象。我们想为未能到达现场参会的朋友，以及关心座谈主题、与之相关的其他朋友提供持续对话的可能。既然这场讨论与艺术写作有关，《歧路》联合“阅览室”（Reading Room）将会线上陆续发布一系列参会者的“心得”和“报告”，并收集更多新老朋友的写作一起集结出版。

最终，这场讨论会的发生不仅仅与刘葳和小依的个人关怀（和困惑）有关，还关乎热烈的土地、开放的世界、终于恢复的国际旅行，以及多元共生的愿景。我们希望通过艺术写作呈现这些关心，形成和促进更多对话的可能。

座谈主题摘要

当代艺术及其全球基础设施一直是讨论和辩论的场所，通常以艺术批评和关于艺术的著作为形式——这些也与米歇尔·福柯所讨论的“帕雷西亚”（parrhesia，即说真话的实践）相关。在跨国和跨文化的背景下，艺术批评家、艺术家的创意写作以及从艺术作品和策展项目中衍生出的不拘一格的写作，跨越国界，为当代话语注入力量，但它们也面临着依赖于具体语境的巨大挑战。

艺术写作的独特性通常涉及追踪个人情感、具体现实和家庭历史。它是在学术框架之外的，另一种知识生产的过程。与传统的艺术史写作不同，艺术写作与不断演变的艺术实践同时发生，既具有历史偶然性又与当下世界

相关。它面向更广泛的受众，并在很大程度上强调现实生活经验，不同于科学的分析或抽象的理论。

在这次讨论中，我们希望将艺术写作（writings of/for art）当作一个思考跨历史和当下的亚际联系和后殖民情形的场所。我们邀请了曾在中国或东南亚生活并有迁移经历的作家、艺术家，他们也曾经历或正在经历严格的学术训练，同时以个人或集体身份参与艺术实践。

每位小组成员将讨论其各自领域的具体问题，并探讨艺术写作作为一种干预形式，重点批评历史时刻、展览以及涉及离散人群在亚洲及其他地区的艺术实践。这些论文旨在构想捕捉跨国和跨亚洲想象的新方式，以及后殖民话语在华语和亚洲当代艺术界的流动性。

会议摘要

Writings of/for Art in Transnational Contexts: Contested Sites of Knowledge Production

Panel Convenors: Di Liu and Xiaoyi Nie

Panel Chair: Di Liu

Panel Discussant: Johnson Tsong-zung Chang

more information here

1

How Art Writings and Discourses Can Instigate (Cedong) - From 'Farewell to Post-colonialism' to 'Qilu Criticism'

Thursday, August 1, 2024 11:15 – 13:00 (GMT+7)

Presenter(s): Xiaoyi Nie

The 2008 Guangzhou Triennial, 'Farewell to Post-colonialism,' represented a unique intersection of the Chinese art community with the addressed discourse. It highlighted the discrepancy between locally-rooted artists and the agenda of international contemporary art. The tension arising from the imposition of external intellectual frameworks, juxtaposed with the desire for more authentic and original expressions, underscored a prevailing dissatisfaction among practitioners. This sense of discontent was a shared sentiment, while this edition of the triennial attempted to instigate translocal discussions.

This presentation will share NIE Xiaoyi's research on 'Cedong,' a Chinese word referring to 'instigating and mobilising' in a political and social context, and appropriated by NIE into the curatorial discourse as an expansion of 'curating' or 'curation' burdened by the tradition of art histories and museums. Considering both curatorial practices and art criticism as approaches to facilitate connections and discussions, NIE will emphasise these approaches' effects in exposing discontents, dis-consensus and misunderstandings. The presentation will offer a reflexive account of co-editing Qilu Criticism, an independent art writing platform since 2021. Instead of only acting in mainland China, Qilu Criticism is an emerging, decentralised, and long-term endeavour focused on supporting Sinophone art writers. However, it not only faces the recurrent questions of usefulness and influence of art writings, but also often encounters the tension and fractures between different contexts.

A clue flows from 'Farewell to Post-colonialism' to 'Qilu Criticism': How curatorial practices and art writings can provoke, instigate, heal, and facilitate?

2

Harvesting Collective Creativity: Redefining Art Writing in
documenta fifteen
Thursday, August 1, 2024 11:15 – 13:00 (GMT+7)
Presenter(s): Putra Hidayatullah

The term harvesting describes creative recordings of talks and gatherings. Harvesters take notes, reflect, and use their own artistic techniques to represent this process. By reflecting on my personal experience as one of the harvesters for documenta fifteen, a prestigious international exhibition curated by the Indonesian artist collective ruangrupa, this presentation explores the innovative concept of harvesting in documenta fifteen as an alternative approach to art writing. It delves into the role of harvesting in collective learning, its connection to sensory experiences, and its impact on sharing and expanding artistic thinking and methodologies.

3

From Writing to 'Blabbing' or Why Jurnal Karbon Doesn't Publish
Articles Anymore But Talks on the Radio: A Reflection
Thursday, August 1, 2024 11:15 – 13:00 (GMT+7)
Presenter(s): Berto Tukan

Jurnal Karbon is a media outlet devoted to discussing Indonesian contemporary art. This journal was published by ruangrupa almost at the same time as the art collective was born. In the beginning, it was a printed journal. It then changed to online media along with the presence of internet media in Indonesia. Currently, if you search for Jurnal Karbon's website page, you will not find it; he is on hiatus. However, you can find new products from this journal in podcasts and broadcast programs on rururadio. This journal tries to continue to discuss Indonesian contemporary art, even though its conventional platforms are not available. Apart from the specific technical conditions that caused this, there are several things that can be reflected on further. First, the uncertainty of a writing tradition grafted from outside, second, the desire to be 'read' and 'understood' from the artworld itself, third, the effectiveness of writing as a means of distributing knowledge, and fourth, other possibilities for distributing knowledge.

4

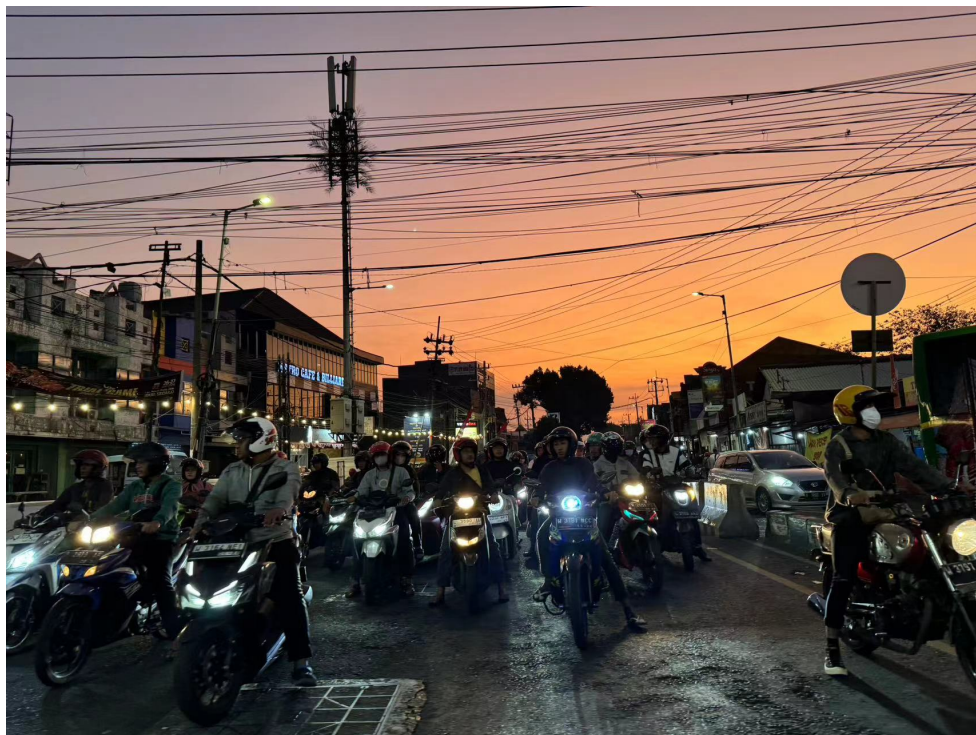
Working with Writing
Thursday, August 1, 2024 11:15 – 13:00 (GMT+7)
Presenter(s): Sipei Lu

In a context that limits public speech and writing, writing in the public domain can be both private and public. Those who are willing to explore and to decipher can gain access to the inner layer of texts' meaning. If there is trust, more daring writing will be shared within a small circle.

I'm interested in the field in-between, where the writing is beyond being private but still ambiguous, when the text welcomes intervention in different directions and has the momentum to have more public agency. That is to say, finishing a text is not the end of an artistic act.

This paper aims to shed light on artistic and curatorial concerns about working with writing to make things public by drawing on my observations of and participation in several projects where the acts of writing play differently. Artists and curators can play various roles in the process, such as storytellers, organisers, companions to unsolvable problems, mental detectives, and so on. They can also write off the authorship and speak with/for a wider public.

This is a contested and delicate ground. For some, writing is healing, out of the need to remember, to mourn, and to share. Perhaps more people, like my grandmother, choose not to write because recounting histories adds to their pain. We shall not attach too much importance to writing, while being patient and alert to the moment that is awakened and strengthened by writing.



7月27日黄昏时分，从泗水机场到市区的路上
飞驰的摩托车流少见地一同停驻，蓄势待发
图片由聂小依提供



7月27日ICAS13组织的预热活动，拜访泗水城区由前荷兰殖民者
马厰所改造的华人聚集区Kampung Tambak Bayan
图片由刘葭提供



7月27日第13届国际亚洲学者大会组织的预热活动
拜访泗水老城区铁轨旁的Kampung Dupak Magersari (Kampung
又称“甘榜”，意为村落，通常用来称呼东南亚地区不同族群的聚集地)
图片由刘葭提供



发言人快乐合影：
刘葭、Putra Hidayatullah、Berto Tukan、陆思培、聂小依

泗水游记

活着就奇妙

聂小依

一 在赤道避暑

很难说清楚为什么我一开始就对这趟印尼之旅抱有那么多兴奋，或许是因为去过的朋友都会一去再去，或许是因为我太想念学术会议讨论问题的热烈气氛，也或许是因为第一次去东南亚。总之，今年7月28日到8月1日在泗水的第13届国际亚洲研究学者大会（International Conventions of Asia Scholars，简称ICAS），没有让我失望，反而让我一而再、再而三的和朋友谈起，那里如何叫人放松又热烈地谈论心头所好，即便在旅行中拉肚子虚脱，也觉得不枉此行，情愿再吃一顿辣椒炸鸡 Ayam geprek（不过我最爱的其实是在吉隆坡的娘惹餐厅吃到的、味道浓郁到臭鼻的黑果焖牛肉）。

上海没有直达泗水的航班，所以我和Lillian决定从吉隆坡转机，顺便逗留几日。那几天，我们在马来西亚的国家清真寺披上罩袍，惊奇于伊斯兰教装饰中繁复的几何结构，在国家美术馆看到了文化背景迥异的艺术家交汇于一片时空，也体会了在遍布高速路城市中步行之不可能。但印象最深的是最后一日，我们拜访了我的研究生好友 Zena Khan 一家。她的母亲、父亲 Aliya and Farouk Khan 创立了 AFK 收藏，从1990年代中期至今一直支持着马来西亚本土艺术家的发展，尤其是如何令伊斯兰教背景的艺术家的作品也能在当代语境中得到认可——有宗教信仰的艺术家就只能做出宗教作品吗？我们带着这振聋发聩之问匆匆去往机场，搭上 Air Asia，手忙脚乱在机场填写印尼落地签，终于在飞机起飞前完成了信用卡缴费。我掏出电脑，继续临时抱佛脚地阅读《印尼 etc.：众神遗落的珍珠》。

下午六点钟，我们到达泗水。从朱安达（Juanda）机场到市区的路上，黄昏如有魔法。出租车往市区开，日光也缓缓离去，淡黄、淡紫、殷红的晚霞慢慢浮上天空——而它的前景处则是连绵的棚屋、砖房，以及呼啸向前的摩托车手。他们有男有女，戴着头盔，载着货物和

亲人朋友，从城市的不同角落向街道涌来，汇成一股强劲声浪，与汽车并驾齐驱。摇下车窗时，浓重的机油味和尾气涌入车厢。闻见尾气味的那一刻，我突然想起了千禧年之前在故乡小城第一次闻见汽车尾气的时刻。那时我只有五六岁，涌入鼻腔的陌生味道刺鼻但又嚣张，它像是知晓自己意味着急速、前进和机械之力，让我不得不生出尊重和贪婪。在红灯出现时，泗水街头的摩托车手便停在车窗外。他们的神情也让我想起1990年代：人们忙碌、奔波，寻觅机遇，对世界一无所知却抱着美好幻想，眼睛都是亮晶晶的。我们还未踏出车厢，和司机爷爷也一句话都讲不通，但神奇的是，我们已经激动地战栗。这是在上海听多少讲座、看多少书都比不得的，那是我们的日常，而这里我们踏入了陌生。我们向晚霞和这城市里的力量投降：在摄人心魄的晚霞里，飞驰而过的摩托车不屑作任何说明。我们开着窗，漫天尾气又如何呢？感觉这趟进城之旅，已经让我们加入了这进行中的伟大。

泗水的英文拼写是“Surabaya”，中文里有时也称为“苏腊巴亚”。它是雅加达之外的印尼第二大的城市，但很少成为国外游客的目的地。2024年的7月末，因为ICAS会议，这里迎来了超过1500位世界各地的亚洲研究学者。“亚洲研究”是区域研究的一种，但这一会议的主办方却不来自亚洲，而是位于荷兰莱顿的亚洲研究国际机构 The International Institute for Asian Studies (IIAS)。ICAS诞生在新国际主义盛行、全球化口号高昂的1990年代，它的目的也如此乐观——在官网上，我读到它“旨在为全球范围内其研究或活动与亚洲有关的研究者、机构提供一个沉浸式的交流平台（a global immersive platform）”。我对这里“沉浸式”一词的理解并不是teamLab做的复古花蝴蝶九面投影，而是周遭都是与我一样对某个话题抱持着钻入牛角尖心态的热情之人，而我们又对彼此的研究充满非功利心的好奇。这，难道不是个乌托邦吗？

在泗水的这次ICAS，是疫情之后在线下举办的第一届。为什么还要举办线下的学术会议？或许因为线上太乏味。这几年我参加了几次在Zoom上的学术会议，流程大致如下：准备好讲稿，在自己的电脑前讲完，听其他人讲，参与讨论大约半小时，最后关掉电脑。会议大概进行两个小时，而这前后都是每个人业已熟悉的生活与工作。即便参加了同一个会议，我也很难觉得自己“认识了”同场讨论的研究者——我了解了他们的研究，但似乎还离作为个体的他们很远。而线下开会会让所有人共同经历同一个地方，就像被一起扔进某个池塘，要一起呼吸和游泳。这大概是“区域研究”变为“地方生活”的时刻。

在旅馆放下行李之后，我和Lillian浸在晚上八九点的夜色里，去和朋友汇合。大街上有些小贩在卖饮料，木质手推车旁，许多年轻人三三两两坐在地垫上，在夜风中放松地聊天，其中不乏裹着头巾但没戴面纱的伊斯兰教背景的年轻女生——感觉这里的宗教氛围也很开放。空气舒爽干燥，气温只有二十八九度。在荷兰阿姆斯特丹大学读博的中非研究者冯頔、汉雅精舍的吴建儒呼唤我们去一家露天酒吧，到了那儿，才发现有歌手在现场唱着美国的流行爵士乐。冯頔一边带着我们买酒，一边向我们宣告了三件大事——

- 一，我们在南半球！泗水在南纬6度。
- 二，要多取些现金，印尼大部分地方要用现金，因为很少地方可以刷Mastercard或者VISA。
- 三，泗水很少地方卖酒，因为这里是伊斯兰教的地区，偶尔有卖酒的地方也会卖得很贵。这里的一瓶Bintang啤酒要大约30多块人民币。

我还在困惑为什么印尼比上海还要凉快：我们难道不是来了热带，正在赤道附近？建儒说，太阳在直射北回归线附近，现在其实是太阳离泗水最远的季节。在赤道避暑，这句话怎么听都觉得帅气。4月至9月是爪哇岛的旱季，季风正从澳大利亚大陆由南向北而来。我们在酒吧的二楼，微风拂面，四个人都觉得神奇——我们到印尼了，正在泗水——一个我们此前或许都没听说过，也不觉得与自己有关的地方。

二 非典型会议

说实话，在来泗水之前，我以为ICAS只是另一个规模比较大的学术会议，但泗水的六日让我意识到，ICAS独一无二，至少是今年这一届，其他学术会议或许无法与之相提并论。它太特别了——学术会议仅仅是它的一

个部分，它还囊括了许多展览、工作坊、电影放映、出版市集、citywalk。来参加的人也很多样，不仅有大学里的学者，还有艺术家、美术馆工作者、社会活动家等等。这我和Lillian都觉得自己被接纳了——我的全职工作是一个杂志编辑，而Lillian是位艺术家，但我们在ICAS都觉得自己是什么身份好像没那么重要。就像会议介绍说的那样，它是一个“conference-festival”，是一个认真的会议，也是一场节庆。会议活动从主要承办大学艾尔朗加大学 (Universitas Airlangga) 蔓延而出，发生在当地村庄、华人祠堂和独立的艺术空间。

在浏览7月29日的会议日程表时，我跳过了一场活动“重议毒性的边缘：针对环境危机的生态女性主义方法”。这个工作坊强调表演性 (performativity)，我脑海中浮现出在欧洲的美术馆谈论生态女性主义的艺术——我只是不想在印尼重复这样的白盒子体验。但第二天，刘葭和建儒说，这个工作坊是在一个河边的村庄、很好玩、快来！我和Lillian立马打车过去了，在一条河水浑沌、气味微妙的河道附近下了车。我们沿着河岸往深处行，便发现自己站在一个村口，几个当地年轻人正挂在摩托车上闲晃。我们寻着声音，路过正在炸鱼的村民，走进了“会场”——在河畔的一溜儿平房。挂着名牌的参会者正席地而坐，挤在一间半敞的砖房里，后排的人则在葡萄藤架下乘凉。暖风习习，小孩儿的哭闹、大人的闲聊、露天厨房油锅的滋滋声，混响成复杂的声响，慢悠悠地传来。我们到的时候，大家吃完了村民做的小吃，主持人Elena Burgos Martinez正要介绍一位女性艺术家、学者Dewi Candraningrum。

Dewi穿着罩裙，一开口便说，“对不起，我迟到了。我要照顾自己行动不便的儿子，而我没有帮手，靠的就是这两双手。”Dewi和当地女性社群一起工作，反对水泥开采对环境的污染。她用水泥为这些女性画下肖像。有人问，这些作品你会售卖吗？她说有人愿意购买这些画作，但她决定不卖，未来会把这些画作一起留给女儿。“我们需要创造在女性之间传递的遗产”，她说。我在手机上搜她的名字，发现她在瑞典隆德大学做过博士后，网站上她的肖像是我熟悉的“学术精英”，而眼前的她站在家乡印尼的棚户区，劳累、辛苦变作了皱纹，一望便知她是亲手劳动、操持生活。但她那么骄傲，充满力量，我相信她真的相信和践行着自己所教授的文学与知识。后来另一位社会企业主Maria Sucia分享她收集的印尼不同地方女性的织布，也提到她会开设生态女性主义的课程。我问Maria，用“生态女性主义”这样的词汇，在日常工作中，当地的女性合作者们能理解吗？她说，我们的课堂上并不是照本宣科地读理论文本，更多是跟参与者一起来讨论，找到彼此共鸣的经验和问题。有一来自印度的社会学学者说，只有在不断的共同工作



7月27日，泗水街头
除特殊标明外，图片均为作者拍摄



ICAS13海报



工作坊的举办地Baru村
(Kampung Baru, Stren Kali Jagir)



艺术家、学者Dewi Candraningrum
和她的画，7月28日



“重议毒性的边缘：
针对环境危机的生态女性主义方法”工作坊合影
7月28日，图片来源Arts For Women



ICAS开幕式现场，7月28日



开幕式上大家最喜欢的鸡汤饭Soto ayam，7月28日



“Collecting Photography in Southeast Asian Museums”
会议现场，7月29日



C20 Library & Collective，7月31日



艾尔朗加大学（Universitas Airlangga）的草坪上，学者们围坐野餐，8月1日



“边缘的性：身份、政治和转变”展览现场一角，7月31日

和讨论里，我们才能真的找到哪些语言、词汇是有效的。

那天傍晚我们回到市区，在泗水的市政厅广场上参加这场会议的开幕仪式。那巨大的露天屏幕，一排排套上了白绸缎的椅子，精心彩排的歌舞表演，还有两旁搭起了棚子的自助餐，都震撼到我了——这排场像国内的大型活动，但气氛又如此放松。领导讲话是用剪辑过的VCR播放的，参会的研究者们有的在座位上聊天，有的在旁边排着队取餐，与此同时兴致盎然地问前后的参会者，你是做什么研究的？你这次会来做发表吗，是在哪天？在开幕式上，我们座谈会的两位印尼伙伴Putra Hidayatullah、Berto Tukan也到了，加上刘葳、陆思培、我，我们五个人开心地拍了合影。梓耘和伟田在伦敦，帮我们上传了照片，当晚《为什么去印尼谈论艺术写作？》一文就这样发出来了。我那时候对于和刘葳组织这个座谈会还是很懵，除了自己是艺术写作的从业者之外，一开始还没发觉我和印尼有什么关系。只不过此时到了这儿，我想一切自有定数，可能是因为在这里，人们会变得更柔软，更放松。

开幕式上，大家端着碗一起聊天，Putra告诉我他来自印尼最西边的省份亚齐（Aceh）。那里伊斯兰宗教氛围浓厚，曾经争取过独立。2006年亚齐成立特区，成了印尼唯一一片施行伊斯兰教法的地方。Putra推动的一个项目“Cremory_hub”在征集亚齐地区过去的民间影像，只因在新教法下，许多印证着曾经的“生活方式西化”的照片迫于禁令，需要被毁掉或者藏起。Putra笑着说他接下来会慢慢做，而我想起许多尝试夺回和书写自己记忆的人。

这之后的三天，大家进入了忙碌的听会、开会的日程。每天傍晚，如果参与者当天没有自己要进行的讲演或者组织的活动，便需要做出决定，明天要做什么？一天中，会议有四个时间段，上午两个，下午两个，每个时间段大约有20场讨论同时进行，这之外还要考虑是否参加其他同时间档的活动、展览、工作坊。ICAS这次大会的主题是“Crossways of Knoweldge”（知识的交汇），大会也的确在研究领域和方法上无所不包，但此次大会还是更加偏向人文、社科、艺术类主题。排日程这件事一点儿都不容易做，要先阅读所有信息，必要时还要再搜索参与者的背景和研究方向。而听会则有点像印尼的“跳岛”游，上一刻还在深入、沉浸某个学科话题，下一刻又跳跃、转换到另外一个截然不同的频道。而开会的幸福之处在于，在你面前分享的讲者都已经投入其中了许多时间，你能看到那种“呆子”才会有的幸福神情，而且这种幸福会传染。在这几天中，我去旁听了东南亚地区博物馆、图书馆的数字化收藏与可持续策略、1960年代荷兰和印尼两地女性运动的互动(Kristen

Kamphuis)、香港茶餐厅里的“人情味”(Samuel Lai)。还有一位很帅的韩国女性学者Ohsoon Yun 的分享，她原本做埃塞俄比亚咖啡产业研究，近年才离开学术界、做起了咖啡旅游生意。

不过让我印象最深的，是跟着张颂仁先生去听的一个有关印度教寺庙的研究。本来我们都在听一个珠三角当代艺术的考古研究（笑），但研究本身有点太浮于文本了，我们便在中间找了个空档溜出来，跟着张先生进了旁边的教室。那个分会的主题是“再访神圣的场所，文本与实践”，其中两位印度女性学者Kalindi Sharma和Debashree Sinha分享了围绕位于希拉普尔（Hirapur）的一座供奉了64位女瑜伽士的寺庙的研究。Debashree坐在讲台上之后，全程都没动过电脑一下，观众们从头到尾没看过这座神庙的一张图片。她就自己坐在那里，神情激昂地宣讲着这座神庙的故事。她讲到寺庙周遭的年轻女性如何不被鼓励去供奉这里的女性神祇，女性不被鼓励修行，不被鼓励去寻求精神超越，因为她总会被期待着做一个好妈妈、好姐姐、好妻子。Debashree说，“孤独已经是一件性别化的事物。当她希望能独自一人时，她会疑问，自己还是一个好妈妈吗？”(Solitude is already very gendered. When she seeks solitude, she questions if she is a good mother.) 后来我和冯颀说，最触动我的分享居然来自一个我压根儿从来没想过的古代研究领域，而他说自己去的每一场会议都太好了、让他想落泪。我问他怎么都能选到这么好的讨论去听，他说，或许人类学就是贴近人的经历和感受本身，人类学的研究都在讲现场与人真实的经验。

参与者们对待会议的风格不太一样。刘葳是早起早睡派，每天早上9点钟开始的会议她也去，不仅如此，还“领养”（adopt）了两个自由成组的座谈会去做主持；也有参加完自己的座谈会就开始放飞到处玩的。我算是折衷派，紧张开会之余，也想去看看城市。整天在教室里进行高密度输入，大脑会抗议的。我最开心看到有的研究者偷偷的在椅子上打盹，让我心领神会——大家都会累的呀。这时候就该放过自己，去逛逛展览，和陌生人聊聊天，或者跟着组织者去城市里走走。

书展和艺术展有很多个地点，零散的分布在泗水城区里。在书展区域，研究者曾嘉慧介绍我认识了独立出版社Marjin Kiri（“左锋”）的主理人 Ronny Agustinus。Ronny是ruangrupa的创始成员之一，后于2005年创立了出版社，主要偏向批判理论和拉美文学。[1]在泗水当地的独立空间 C2O Library & Collective，也有一个让我印象深刻的展览“边缘的性：身份，政治和转变”，主要内容是摆放在书桌上用台灯照亮的达卡性

少数群体的夜间影像。很有趣的是，这些展览里的图片、影像和作品被呈现在公众面前的目的朴素极了——就是展示出来给大家看看，让人知道有这样的事物和实践存在着，说不定也会有别人感兴趣。我和Lillian说起，不知道为什么，这里给我的感觉要比艺博会和双年展那种同样热闹的场景放松很多，只要志趣相投，萍水相逢也无妨，一切都是神交。而艺博会和双年展则免不了带着艺术行业的属性，带着职场感。或许当大家远渡重洋来开会，共同旅行会让人放下戒备和疑虑。

我自己参加的座谈会在8月1日，整个会议的最后一天。我们的题目是“跨国语境下的艺术写作：有争议的知识生产场域”。会场里坐满了人，来参加的多是与艺术研究有关的学者或艺术家。很有意思的是，那天几位研究者聊的好多时候不再是书写本身，而是有关“为什么不再写”、“一定要写吗”的疑问——以及越过疑问的实践：Putra Hidayatullah说起在第15届卡塞尔文献展里迷因和集体写作如何成了新式艺术批评；Berto Tukan讲到为什么ruangrupa他们不做杂志了开始做电台；而思培提出以参与式艺术为切入点，呼唤写作需要关注那些未言明的情感与时刻、未被命名的艺术实践——如果艺术写作是用语言来玩弄权力，那不如不写。而我谈的恰恰是张颂仁先生亲历过的2008年第三届广州三年展“与后殖民说再见”，那时几位策展人敏锐捕捉到了中国本土艺术家对西方议题和语言敬谢不敏的症状，而在这之后这种话语的不适配感也在不同时空被不同的人群感受着。有谁能幸运到让历史亲历者亲自来点评？是我了。张颂仁先生是我们座谈会的评议人，也是这次参加书展的汉雅精舍的出版人。除了回应整个座谈会的内容，张先生在评议中还特别认真地追述了2008年三年展前后的故事——我特别惊讶的是，他真的一点儿都没想来“教育”我们，而是谦逊地讲述他自己的回忆。而当我在汉雅精舍的书摊上翻看 he 出版的书籍，也能读到他在文字中对不同文化的理解和赞赏，光风霁月，游弋西东。

那天开完会，我们去大学的草坪上领盒饭吃（会议期间，每天中午主办方都会发三种很好吃的盒饭，也让我觉得这注册费交得很值）。大家在草地上围坐闲聊，远处还有学生搭了舞台，在唱英文歌。马来西亚的艺术家陈子豪说，“艺术写作在不同的语境会产生不同的需求与条件。比如在马来西亚，由于当代艺术和艺术写作不被重视，很多时候艺术写作只限于媒体新闻为了宣传给大众；而在新加坡，艺术写作达到比较成熟的阶段，除了地缘政治和经济条件，也需要考虑到新加坡的历史和政治因素如何打压批判性的观点，促使一些当代艺术体制引用非常学术和理论性的字眼来抽象化或掩盖比较直接的批评。所以我觉得艺术写作

如果要更有意义的交流，需要考虑这些不同条件下产生的不同需求。不然‘艺术写作’这个领域，虽然大家都利用同一个词，它所代表的范围在每个地域是很不一样的。”我当时想要请他继续说下去，因为我在日常工作里也要面对审查。但因为我们要立刻出发去火山玩了，只能先告辞，我想约他之后对我们的座谈会写一篇回应——但愿他会答应。（友情提醒，太阳落山后才抵达Bromo火山可能会遭遇大雾。）

三 若说没奇缘

冯颀这次来参加会议，在座谈会上分享了自己在广州假发市场的心酸田野经历，而他还做了一个展览，里头有一块非洲的理发店手写招牌，一顶顺滑的黑色假发，以及三篇小说。整个会议期间，他几乎天天守在展览的假发旁边，参观的人们也会告诉他自己和头发有关的故事。头发是私人的、亲密的、有关身份与表演的事物，它麻烦又诱人。没想到，我在泗水也立刻遭遇了一家理发店。

某一天，在印尼的一个小巷子里，我和Lillian偶然看到了一块漂亮的手写招牌，上面写着“beauty salon”（美丽沙龙），看起来有一些年头了。理发店不大，印尼姑娘Prinka正在挑选金色的戒指（我还在猜这些戒指是否来自义乌），理发店阿姨看到我们来了，突然说“你们——讲——华文吗？”那一刻让我惊异。她的句子并不连贯，似乎在她在思考时，一个个词语正从半空中掉下来，发出断断续续的声响。她说一句，我们重复一遍，确认是否听得对。她的爸爸妈妈，一个来自广东，一个可能是维吾尔族（音：Urgul）。她的祖父母辈在广东时曾经是地主，有厂房，在土改中资产被划给公家，父母因此移民到了印尼。她说，妈妈讲过，以前她们家是当地最大的家族。这家美发店店叫作Yunita Beauty Salon，阿姨的印尼名字是Yunita。这家理发店已经开了二十多年。她还没有回过中国，姐姐们都已经回到广东生活了，只剩下她在这里。她说，你叫什么？她看着我的名片，一个字一个字念出来。那一刻像是一种奇迹，我从来没有觉得语言如此重要，熟悉的文字的力量几乎能在陌生人之间勾出血脉。Prinka看着我们生涩又激动地聊天，拍下了照片。走之前，我们问阿姨的中文名字，她继续一字一顿地讲——梁、春、宝。

听到许许多多的、与华人移民有关的故事，是这趟旅行中我最意想不到的收获，我也仍在体会，为何这些湿热的、与海洋和海岛有关的离散故事会如此牵动我——我的祖辈在山东生活，未曾提及太多移民的经历；我自己在不同地方生活过，但大多平滑容易，没有经历动荡的

政治社会事件。而在东南亚，几乎人人都是异乡人，人人皆在寻去路，悲欢在迫切的求生谋存中已被渐渐抹平[3]。

遇见梁春宝阿姨的那天，我和Lillian是去参加大会组织的一趟关于泗水“香料之旅”的citywalk。那片城区或许也是泗水老城内最好走的区域，因为在这座为汽车而设计的城市里，大部分地方都没有红绿灯，行人横穿马路要鼓足十二分勇气。香料之旅带我们看了许多荷兰殖民时期留下的老建筑，之后我们又去了泗水现存最古老的、大约建于19世纪初的韩家祠堂(Rumah Abu Han)听一场名为“延续与改变：泗水与印尼的华人”的圆桌讨论。那间祠堂很高大，但两边没有墙壁，是用柱子顶着房梁。韩家祖先的牌位供奉在大厅深处，前面的供桌上铺着大红色的绸缎，上面用金线绣着“荣华富贵”。观众坐在中间，能时不时吹到穿堂风，只是由于回音问题，讨论听得不是很清楚。

傍晚时分，印尼的华人学者正在聊语言的复杂，而穆斯林诵经的声音随风涌入，空气里的燥热和黄昏时分的天光融为一体……周围语言里包含的信息好像不甚重要了。这个时空中所有事物的存在和其流动，复杂又生动，动摇着我过往的经验。它看起来含混不清，里头又有许多生命在奔波和停歇，而我是其中一点很小很小的部分。

那个时刻也让我想起刚到泗水的第二天，我和Lillian在出租车上摇摇晃晃准备进村的时刻。懒洋洋的午后，车里放着我高中时会听的乐队Evanescence的歌。司机不太会说英语，和我们比划着，我们也指着地图，看起来的确没有线索。目光所及，道路空空荡荡，两侧插着红白两色、象征着印尼国旗绸缎的竹竿。司机下车进去帮我们问路，出来之后似乎也没什么结果。我们已经迷路了十多分钟，但他似乎完全不在意自己多花的时间，反而一脸歉疚。他不急不缓，好像这根本算不上什么挫折。那个时刻也是这般神奇，是我在上海完全想象不到的际遇，连出错时都充满奇妙。这让我觉得，我在活着。

本文感谢刘葭、黄梓耘和刘伟田的悉心编辑。

[1] 关于Marjin Kiri的华语报道，可以参考青鸾公庵，“自边界回击：訪Marjin Kiri”，Medium，(2020年4月21日)，<https://medium.com/writing-factory/marjin-kiri-aeef5dc38>



[2] 关于这个展览的详情，可以参见程莹，“城市此刻 | 泗水策展手记：青年，在等待与流动之间”，《城识 Urban Sense》，(2024年09月19日)，<https://mp.weixin.qq.com/s/w5JN9tRjyG5gC2865YYwJw>



[3] 几周后，我到了移民之乡广东台山，参加Biljana Ciric和时代美术馆共同组织的“归零学堂”。在我们借住的老房子里，我读到了一本印尼作家林世芳在2017年编纂而成的《印尼西加里曼丹华人史》。此书由简体中文写成，从19世纪华人开设的公司与荷兰殖民者的争斗，写到1960年代排华运动中华人改名改姓、弃用汉字。但其中最令我心惊的是印共华人在白色恐怖下的惊惶和其信念之规烈坚定——革命之后，幸存者如何回看往昔的坚持？是否是因为作者用汉字记叙这些经历，我才会总试图想象她的处境和心情？

[4] 关于韩家祠堂的纪录片和文字，可以参考IIAS网上出版物。Kathleen Azali, 'Rumah Abu Han, a historic ancestral house in Surabaya', *The Newsletter* 59, Spring 2012, IIAS, <https://www.iias.asia/the-newsletter/article/rumah-abu-han-historic-ancestral-house-surabaya>

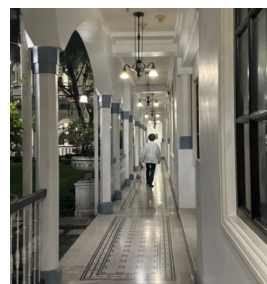




“跨国语境下的艺术写作：有争议的知识生产场域”讨论者合影，8月1日



理发店的门牌，7月30日



张颂仁先生在Hotel Majapahit Surabaya，8月1日



冯颠参加的展览“全球南方流动青年的等待空间”[2]



在“美丽沙龙”前和梁春宝阿姨（左2）的合影，7月30日



韩家祠堂（Rumah Abu Han）的讨论会，7月30日



泗水街景，7月30日

从印尼回来之后 再谈艺术写作

刘葳

艺术写作（art writing，或者writings of/for art）是什么？这个问题没有固定答案。和艺术行业相关以及一切由艺术实践者进行的写作都可以被称作是艺术写作吗？答案似乎又显然不是。在我和聂小依为今年七月于印尼泗水召开的第13届国际亚洲学者大会（ICAS）构想题为“跨国语境下的艺术写作：有争议的知识生产场域”这场座谈的时候，所思考的艺术写作依然是与当代艺术家或艺术事件相关，一种延展开来、超越“行活”的艺术批评写作实践。纯粹的虚构性创作，或者仅为某个展览或者艺术家服务的委任文章暂未包含在内。

对于当代艺术来说，艺术写作的现场性、及时性、反馈性和对话性都相当重要，这就与需要保持一定的“历史距离”以及更多与前人而非当下对话的艺术史学术写作区分开来。而且，由于学术体制和学术论文的生产及发表周期的限制，即使是一篇针对当下的学术论文，也很有可能在最终发表时刚好失去了时效性。当然，我们坚信能够拉长时间刻度且不跟风的学术研究的价值，只是在当代艺术界，随着艺术实践的不断更新和变化，艺术写作应当可以采取更加灵活和因地制宜的方式。

当我们于去年十二月在网上申请举办此次座谈时，我们在简介中着重强调了亚际连结、多语系、能够激发学术思考但又不完全处于学术框架内的知识生产，以及后殖民话语在这个过程中作用，反而并未对艺术写作本身进行过多的反思和讨论。而在今年七月ICAS 13大会开幕时所发布的《为什么去印尼谈论艺术写作？》一文中，我们大致说明了组织这个座谈的缘起和期待。本文则是主要回顾在会议和座谈结束之后一些关于艺术写作本身的思考，以及为接下来的讲者文章发布抛砖引玉。

艺术写作的“参与式转向”

本次座谈的四位讲者聂小依、陆思培、Berto Tukan和Putra Hidayatullah，以及我个人，均长期近距离观察当代艺术，同时自身又是艺术实践者，因此都可以算是在某种程度上进行“参与式观察”的艺术写作者。在这里，“参与式观察”更像是一种研究方法，而进行“参与式观察”的艺术写作者，顾名思义，就是既生产内容，又是内容生产者的观察者，同时还是进行自我反思的研究者。这些写作者虽然参与艺术实践，甚至有机会参与到艺术创作中，但并非职业艺术家。而本次座谈的评议人张颂仁先生，亦多年来身兼批评人、策展人、学者以及画廊主等多重身份，深度参与写作、批评、展览和研究生产。这种对于艺术生产的“参与”以及身份的多重性便是本次座谈成员所具有的共同特点。

这种共同特点的出现首先有其历史和现实原因。严格来说，亚洲的艺术写作并不是在近年来才出现了“参与式转向”，而是在本土当代艺术行业发展历程中，“参与”就至少曾经是艺术写作一个必不可少的条件。在一个地区所谓的当代艺术刚刚兴起时，在尚不具备完善的专业分工的条件下——如中国的八九十年代以及东南亚进入千禧年之后的头十年，艺术实践者不得不成为多面手，艺术写作也就通常由艺术实践者本身甚至文艺青年跨界执笔。八九十年代的中国自不必说，诞生了栗宪庭等一批著名批评家，影响力之巨大堪比今天的明星策展人。直至今日，社交媒体上还会偶尔出现怀念那个时代的声音。但事实上，这种对艺术指点江山的权力并没有消失，只不过从身兼数职的批评家扩散到了分工日益明确的策展人、画廊、藏家、机构乃至博主手中。张颂仁先生就亲历了那个时代。

而在东南亚的2000年代，艺术写作则并不像中国八九十年代那样对艺术创作以及整个艺术生态产生过那么巨大的影响，甚至反而还要滞后于当代艺术的发展。如新加坡最著名的艺术写作者之一李文财(Lee Weng Choy)指出，新加坡国家政府于2000年代初已经开始花大价钱兴办威尼斯双年展新加坡国家馆，而本地媒体却几乎没有像样的报道，更几乎没有专业批评声音。[1]与之相对应的是，新加坡艺术家们（如“黄苏斯(Susie Wong)，何子彦，李鸿辉(Michael Lee)和张奕满”)自己则成为了笔杆子，为媒体或者展览写作，并发表艺术评论。[2]而在泰国，学者郑大卫(David Teh)于早年做独立策展人时期，亦在泰国当代艺术领域扮演批评家的角色；后来，他的部分评论文章被编辑收录进其学术著作《Thai Art》，成为研究泰国当代艺术的开山之作之一。[3]不妨说，在21世纪头十年的东南亚部分地区，艺术写作与职业艺术家之间、艺术写作与学术生产之间，有着如今已经越来越卷的艺术界所不具备的灵活性。

而回到当下，尤其对于本次座谈的四位讲者来说，这种“参与式观察”的艺术写作出现的另一方面原因，则是随着近年来当代艺术形态不断更新，艺术创作的参与性、公共性、集体性、跨界性等都越发显著。艺术写作也需要与时俱进，而并非是像在古典和现代主义时期，写作者在不远不近的距离保持“观看”就可以完成。我们在此想讨论的正是这样一种能够适应不断变化的艺术实践、一种更新、更广阔的艺术写作形式。

以聂小依为例，她本身就身兼数职。她既有已经完成博士研究的与跨文化语境下的策展、策展方法相关的课题，也在艺术系统内负责艺术写作内容的生产，同时还在一个并非严格与艺术系统相挂钩的独立平台《歧路批评》担任编辑。她是实实在在地以一名艺术编辑的身份，进行参与式观察艺术写作。她在报告中就结合自身求学和工作经历去讨论了艺术写作在中国的不同策略和历史时刻。

本次座谈的另外一位学者陆思培，也有着多样的背景和视角。她在广州美术学院工作，但保持相对灵活的身份参与自组织或艺术空间的活动以及和不同小组的合作中。她既研究东南亚和中国的社会参与式艺术，生产着关于社会参与式艺术的知识，举办相关国际展览，同时也是广州及东南亚同类型艺术的参与观察者及协作者。她在报告中主要讨论了艺术写作与话语权力之间的关系，以及如何用写作去表述那些在社群和社会实践中难以言明的时刻。

而我自己近期发表的一篇关于第十五届卡塞尔文献展

(documenta fifteen, 简称d15)的英文论文中，也采用了这种既参与又反思批评的混合视角。[4]于投稿当初，我也曾向编辑表达过对这种似乎违背绝对“理客中”视角的疑虑，然而编辑却说这恰恰是他们在寻找的针对d15这样独特的展览所需要的一种视角。

本次座谈的两位来自印尼的写作者也是参与式观察艺术写作者。因为在印尼，当代艺术实践的混杂程度比其他亚洲地区还要更广更深。但他们的艺术写作，不同于上文所提到的新加坡、泰国等地，反而更能体现出本次大会的主题“知识的交汇”，以及艺术写作是如何可以成为一种去殖民的知识生产方式的。

艺术写作与去殖民知识生产

本次座谈中两位来自印尼的写作者分别来自于印尼东部和西部。其中，Berto Tukan来自印尼东部一个岛屿，靠近巴布亚地区。他长年担任艺术团体ruangrupa的期刊Journal Karbon的编辑（是的，ruangrupa一直还拥有自己的艺术杂志），是2024年雅加达双年展策展团队的主要成员之一，同时也以个人名义发表写作。他的写作以印尼语为主。

在座谈中，第一次参加国际学术会议的Berto指出，所谓写作在印尼其实是一件很孤独的事情。因为殖民和民族国家建设等原因，知识的生产被单一的语言（殖民者的语言，或者Bahasa Indonesian，即印尼独立建国之后的官方语言）和形式所限制了，无法涵盖印尼多元的文化图景。而殖民者却认为印尼人教育水平不高，或者懒惰，不具备“现代文明”的知识，同时殖民者也破坏了“群岛文化”(Nusantara culture)作为知识生产的来源。

在社交媒体时代，Journal Karbon开始更多地采用电台的形式，邀请嘉宾直接与听众对话交流，在社交媒体上与追踪者互动，而不仅仅依赖写作。电台（或者播客）成为了新型的艺术写作形式，同时也致敬了印尼群岛古以有之的口口相传的知识传播方式。

而来自印尼最西部亚齐省的Putra Hidayatullah，曾在伦敦SOAS获得硕士学位，因此他在海外期刊和会议发表的论文相对更符合英文读者的阅读习惯。但他本人其实是一名诗人、说故事的人(storyteller)，以及策展人（曾为2015年雅加达双年展策展人之一，以及于2023年在雅加达MACAN美术馆策划备受好评的展览“Voice Against Reason”）。目前他正在美国爱荷华大学的写作项目进行驻留，是座谈会中唯一一位把写作本身也作为

一种创作形式的与会者。他作为艺术家所参与的d15的“收获”(harvesting)实践,类似于一种集体写作,是另一种新型的艺术写作形式,同时也具有去中心化、去殖民化的特点,因为这种实践打破了单一的美学和思考的维度,允许不同文化背景的“收获者”(harvester)采用自己熟悉的视觉或文字表达方式对于展览内容进行回应。

Berto和Putra的实践的共同特点在于把艺术写作从单向度的、追求“理客中”与绝对批判的写作中解放出来,像我们展示了艺术写作容纳多重作者与提供多种可能的潜力。而这种写作又确实是一种对于艺术实践的讨论和评论,而非虚构性创作(没有说虚构性创作不好的意思),它同时也扩展了艺术写作的媒介维度:图像、声音、歌谣、迷因、集体参与等等,都可以成为艺术写作的元素。

结语

在当代艺术实践不断推陈出新,无论是在时空跨度、观念、媒介还是学科方法上都开始包罗万象的当下,艺术写作要如何跟上这样的艺术实践的步伐,与之对话呢?而面对去殖民化与去中心化的讨论,一直以来强调批判性与思辨性(以及钟情西方理论话语)的艺术写作,又要如何践行这样的理念?本次座谈会是一场进行中的实验,很多报告内容充满新鲜的想法,虽非成熟完善,但这就是这个场域中志趣相投的实践者的一手体验和心得。而寻找上述问题的答案,则需要每一位自我认同为艺术写作者的实践者继续深入现场,去近距离体验,去用文字和其他媒介照亮那些未言明的时刻。

刘葭是一位研究者和写作者,她有近十年的当代艺术写作与批评的经历。她是独立研究与出版项目“阅览室(reading room)”的联合创始人之一。她目前正在剑桥大学亚洲与中东研究所完成关于民国时期物质文化鉴赏话语及实践的博士论文。

[1] Lee Weng Choy, 'Criticism and "The Essence of Contemporary Asian Art"', *Like A Fever*, 1 May 2004, <https://aaa.org.hk/en/like-a-fever/like-a-fever/criticism-and-the-essence-of-contemporary-asian-art/type/essays>.



[2] Jeffrey Say and Seng Yu Jin, 'The State of Art Writing in Singapore', in *Histories, Practices, Interventions: A Reader in Singapore Contemporary Art*, eds. by Jeffrey Say and Seng Yu Jin (Singapore: Institute of Contemporary Arts Singapore, 2016), 18.

[3] David Teh, *Thai Art: Currencies of the Contemporary* (Boston: The MIT Press, 2017).

[4] Di Liu, 'Unorchestrated Symphony: Documenta Fifteen as a Site of Resistance', *Australian and New Zealand Journal of Art*, August 2024, doi:10.1080/14434318.2024.2375312.



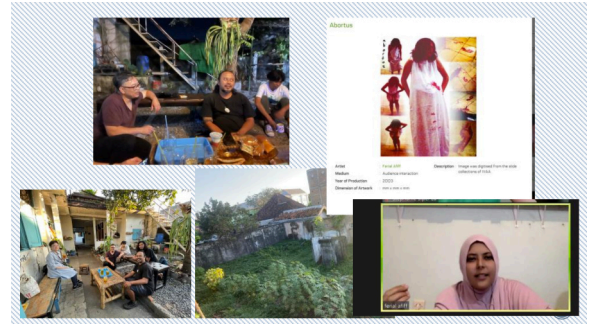
理发店的门牌，7月30日

3 Moments: about Post-colonialism

A Term: Self-Instigate (Cedong)

A Platform: Qilu Criticism

Reflections



来自陆思培的报告

《Writing on/with Social Practices in China: Four Urgent Questions》



- They formulate, edit and rearrange Nusantara traditions. Then, Nusantara people accepted the edited version as their tradition. "...what we call 'tradition' today is actually a simulation of the past created for colonial interests" (Martin Suryajaya, 2024).

That is why the tradition of writing and reading as understood today is not become a concern of many people. Both activities are something alien to them. As for the writer, he becomes alienated in his own home. Because the medium used in these activities is not a medium that is rooted within them, it is not their tradition. Their genes don't recognize that medium.

来自Berto Tukan的报告

《From Writing to "Blabbing" or Why Jurnal Karbon Doesn't Publish Articles Anymore But Talks on the Radio: A Reflection》

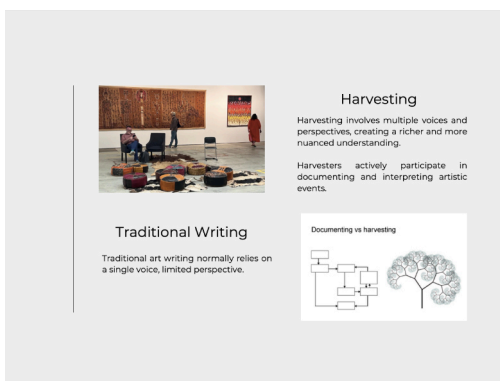
New Medium, New Possibilities



- With the emergence of a new medium, in this case podcasts, Jurnal Karbon has been able to use an old and deep-rooted way of distributing knowledge; the oral tradition.
- Talking into each others and distributing it seems to be an attractive alternative for knowledge production and distribution.
- Apart from breaking away from the rigidity of writing, this new medium promises to awaken our 'memoire involontaire' of the oral tradition, a method and medium that is as old as time.

来自Berto Tukan的报告

《From Writing to "Blabbing" or Why Jurnal Karbon Doesn't Publish Articles Anymore But Talks on the Radio: A Reflection》



来自Putra Hidayatullah的报告

《Harvesting Collective Creativity: Redefining Art Writing in documenta fifteen》

“收获”集体创造力

在第十五届卡塞尔文献展 重新构想艺术写作

Putra Hidayatullah

引子

文献展每五年在德国卡塞尔举办一次，最初由艺术家兼策展人阿诺德·博德（Arnold Bode）在艺术史学家维尔纳·哈夫特曼（Werner Haftmann）的帮助下于1955年创办。哈夫特曼曾是纳粹冲锋队成员和纳粹党党员，这对文献展项目有直接的影响。文献展最初的目的是将现代艺术重新引入战后德国，并使之恢复活力。此后每一届文献展都有其独特的策展主题和方法，通常反映了当时的社会、政治和文化问题。几十年来，展览的范围和规模不断扩大，展出了来自不同国际艺术家的作品，涵盖了绘画、雕塑、装置、表演和新媒体等各种媒介。

第十五届文献展（2022年）由印度尼西亚团体ruangrupa策划，引入了“lumbung”的概念，即象征着汇集、共享资源的公共米仓。这届文献展强调集体实践、可持续性和社区参与，折射出当下人们对社会公正和环境可持续性的关注。在这一框架内，“收获”实践成为一个关键元素，代表了一种记录和反思创作过程与艺术讨论的新方法。

在第十五届文献展进行的“收获”实践超越了传统的记录方式，将记笔记转化为一种集体的艺术写作过程。“收获者”不是单纯的笔记员，而是积极的参与者，他们诠释并传达讨论和活动的精髓。这种方法鼓励持续的集体学习，让参与者重新审视和反思他们的经历，尤其是他们在展览制作过程中的体验。

收获：集体写作过程

在传统的艺术写作中，叙事往往被单一的声音左右，从而形成片面的视角。与此相反，第十五届文献展上的“收获”涉及多种声音和视角，对艺术活动进行了更丰富、

更细致的描述。“收获者”记录、反思，并使用他们的艺术技能来传递经验，将记述这一过程转化为一种合作，从而捕捉参与者的集体智慧。

从标志着文献展开端的艺术团队首次会议开始，展览的策划过程就以视觉和文字并驾齐驱的方式被记录下来。例如，阿卜杜勒·杜贝（Abdul Dube）的笔记突出了关于展览构思过程中重要词组的速写，并用插画记录了讨论发生的空间和会议参与者。[1]这一笔记持续了大约两年。在此期间，阿卜杜勒捕捉了第十五届文献展的进程。随着会议的推进——尤其是在疫情期间通过Zoom进行的那些会议——他的绘画也逐步变化。

除了阿卜杜勒，我也是“收获者”之一。我使用的媒介与他有所不同：我将创意写作的灵魂引入了记笔记的过程，尤其注意不仅要记录事件，还要尽可能多地调动各种感官来“讲故事”。这样做的目的是比提供故事的信息更进一步，遵循“展示，而非讲述”的宗旨，允许读者体会、感知笔记所讲述的故事。作为一名“收获者”，我一丝不苟地捕捉我的双目所见，乃至我感知到的气味、我听到的声音。在文献展即将结束时，阿卜杜勒以视觉“收获”的方法与运用创意写作的我合作创办了一份名为《米仓镜报》的小报纸。

另一种“收获”的形式是迷因梗图，是由一位名叫Cem A.的艺术家创作的。[2]Cem以梗图为媒介记录了米仓会议的过程。Cem的梗图风格幽默，偶尔充满讽刺，回顾了辩论的过程和主要议题，包括文献展开幕前遇到的两难困境。此外，还有一种形式的“收获”采用了绘画的形式。其中一些画作是创作者在繁忙的日程中自愿创作的，包括 ruangrupa 成员埃德·达玛万（Ade Darmawan）和丹妮拉·菲特里亚·帕波托诺（Daniella Fitria Praptono）的画，他们用手绘记录了工作过程中的关键框架和策展概念发展的方向。

这些过程中诞生的所有艺术记录最终都被展示在为期100天的第十五届文献展中。[3]在文献展期间的三次迈丹 (Meydan) 周末中, 所有收获者的作品被集中在一个房间里展出, 参观者可以亲眼见证持续了大约两年的“收获”过程的幕后活动。[4]此外, 收获者还聚集在一起分享他们的经验, 并分享了他们的“收获”实践和对此的理解。这种集体工作的方法与皮埃尔·列维 (Pierre Lévy) 提出的概念“集体智慧” (collective intelligence) 不谋而合, 即知识来源于群体的协作和集体努力。通过加入“收获”, 参与者为共享的知识库做出了贡献, 创建了一个动态的、不断发展的艺术实践和讨论档案。

第十五届文献展在场

“收获”这一动作捕捉了无数感官体验, 从视觉、听觉到触觉和情感。通过调动多种感官, 收获者创造、聚集超越文字的丰富的艺术表达。这种多感官的写作和记录方法增强了读者对艺术的诠释和欣赏, 提供了更加身临其境和整体的体验。正如莎拉·平克 (Sarah Pink) 的感官民族志提示的那样, “收获”这种多感官方法强调感官在理解和传达文化实践方面的重要性。在“收获”的过程中, 调动感官使参与者能够以更深刻、更有意义的方式记录和分享他们的经验。

第十五届文献展在多个重要场所展示了“收获”实践, 如ruruHaus和Hübner areal。这些空间是将艺术思维和方法放大并传播的枢纽。在这些地点战略性地布置的“收获”, 突出了这些实践在营造集体和参与性艺术环境方面的重要性。

雅克·德里达 (Jacques Derrida) 的“档案热” (Archive Fever) 理论为理解档案库的政治含义提供了一个有用的框架。根据德里达的观点, 档案库是权力的场所, 在其中决定了什么被保存、什么被剔除。这种选择过程往往只反映当权者利益和观点, 并强化了现有的权力结构。与此相反, 第15届文献展上的“收获”实践通过纳入不同的声音和经验创造了一个替代性档案库。“收获”的重要作用之一是能够弥合在场者与缺席者之间的差距。“收获”作为动态记录, 可以向更广的受众传达尚在进行中的讨论和活动。这种包容性确保了每个人都能参与艺术讨论并做出贡献, 无论身在何处。通过促进经验和见解的分享, “收获”使档案工作民主化, 它挑战了传统档案库的权力关系。在这个过程中, “收获”优先考虑囊括更广泛的参与者的声音, 并创造出更包容、公平的艺术文献。

此外, “收获”的出版方式跨越多种媒介, 包括漫画、杂志、绘画、社交媒体和数字平台lumbung.space。每种媒介都具有独特的优势: 杂志有其触感和私密, 数字平台则广阔而即时。这种多样性确保了“收获”能够产生广泛而有效的影响, 从而扩大艺术话语的覆盖面和影响力, 使其触达更多受众。

重新构想艺术写作

“收获”强调参与、合作和感官投入, 挑战了艺术写作的惯例。传统的艺术写作往往优先考虑评论家或历史学家的独白。与此相反, “收获”体现了一种集体且以过程为导向的方法, 邀请多种视角和诠释的加入, 从而为艺术写作注入新的活力。克莱尔·毕晓普 (Claire Bishop) 提出的参与式艺术中的对立概念强调了冲突和差异对于促进动态互动的重要性。“收获”吸收多种声音和观点, 创造了对话和辩论的空间, 丰富了对艺术的理解。

通过捕捉和反思集体经验、感官参与和艺术表达, “收获”重新定义了我们记录和阐释艺术的方式。这种做法不仅丰富了我们艺术的理解, 还促进了一个更具包容性和协作性的艺术世界。“收获”的实践挑战了对艺术和策展过程的记录中隐含的权力结构, 建立了一个动态的、有生命力的档案库, 通过运用各种媒体扩大了艺术话语影响范围。因此, 它为记录和参与艺术提供了一种新的范式, 并蕴涵对未来的艺术展览的启示。

Putra Hidayatullah 1988 年出生于印度尼西亚，是一名讲师、策展人和小说作家。他也是第 15 届卡塞尔文献展的收获者之一。无论是他的策展工作还是讲故事实践都以空间和记忆为主题。Putra 曾于伦敦亚非学院 (SOAS) 研究学习亚非当代艺术和艺术理论。

[1] Abdul Dube 来自南非开普敦，他在丹麦已经工作和生活了 15 年以上。他在实践以学习，扩大和教授视觉传达为主。关于他的详情可以访问 <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/abdul-dube/>。



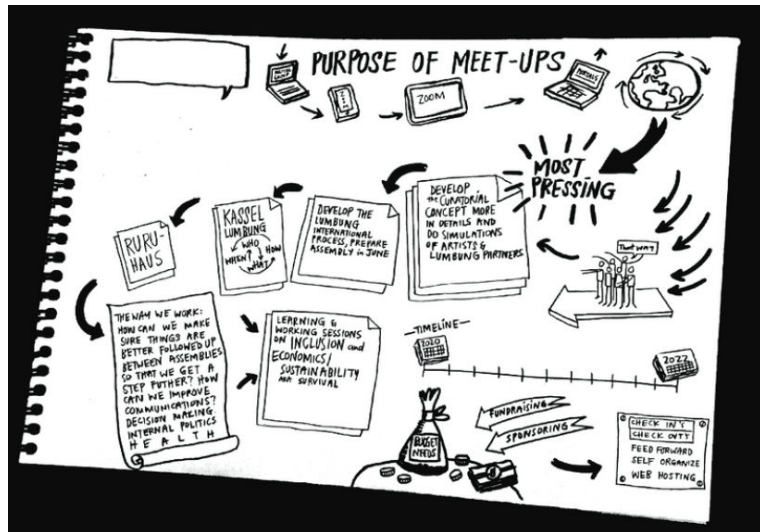
[2] Cem A. 可以算是一名“网红”迷因艺术家，他运营着一个在 Instagram 上著名的艺术界吐槽帐号 @freeze_magazine。关于他的详情可以访问 <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/cem-a/>。



[3] 自 2019 年开始筹备至 2022 年文献展闭幕其间所有的“收获”的内容，以及部分 2022 年之后的米仓社群活动，均在米仓线上社群 lumbung.space 中有展示，详情可以访问 <https://lumbung.space/timeline/>。



[4] “迈丹”一词源自阿拉伯语、波斯语、乌克兰语和乌尔都语，指城市中供人们聚集的类似广场或公园的开放式公共区域。在第十五届文献展中，“迈丹”指 2022 年 7 月、8 月、9 月每个月的第一个周末，像节庆一样，其间举办了露天音乐节、工作坊等一系列活动。



阿卜杜勒·杜贝的“收获”涂鸦

LUMBUNG MIRROR

THE MINI NEWSPAPER

THE MINI NEWSPAPER, ABOUT LUMBUNG AND BEYOND

BETA 2.0 DEC 24 2020

Hi everyone,

This year of 2020 is going to end soon. We can't help saying merry Christmas and happy new year!

So many stories, so many enriching ideas have been flowing. It is wonderful to see how those thoughts are connected. Thanks to all lumbung members and the harvesters who have recorded all the brilliant conversations. In the near future, we are going to transform the craft into a mini-newspaper. This text you are reading as well the visual you are seeing is its prototype.

We would like to share this prototype as a Christmas gift for all of us. It is in this mini-newspaper we are going to work collaboratively. Putra will work on the text and Abdul will create the visual. More conversations would happen among us as we are going to dive into the whole lumbung process. How it was started and what was brought into conversations.

documenta 15

X

RUANGRUPA

PARTNERS, ALLIES, Co-conspirators and Rebels Alike

Hi everyone, We would like to share this prototype as a Christmas gift for all of us. It is in this mini-newspaper we are going to work collaboratively. Putra will work on the text and Abdul will create the visual. More conversations would happen among us as we are going to dive into the whole lumbung process. How it was started and what was brought into conversations.

We would like to share this prototype as a Christmas gift for all of us. It is in this mini-newspaper we are going to work collaboratively. Putra will work on the text and Abdul will create the visual. More conversations would happen among us as we are going to dive into the whole lumbung process. How it was started and what was brought into conversations.

We would like to share this prototype as a Christmas gift for all of us. It is in this mini-newspaper we are going to work collaboratively. Putra will work on the text and Abdul will create the visual. More conversations would happen among us as we are going to dive into the whole lumbung process. How it was started and what was brought into conversations.

We would like to share this prototype as a Christmas gift for all of us. It is in this mini-newspaper we are going to work collaboratively. Putra will work on the text and Abdul will create the visual. More conversations would happen among us as we are going to dive into the whole lumbung process. How it was started and what was brought into conversations.

《米仓镜报》

variety of harvest



- o Harvesting involved various creative mediums.
- o Creative writing was used to tell immersive stories.
- o Memes offered a humorous and satirical perspective.
- o Drawings captured key ideas and processes

《米仓镜报》



Harvesting

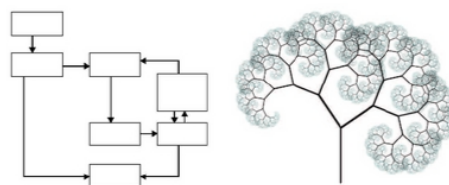
Harvesting involves multiple voices and perspectives, creating a richer and more nuanced understanding.

Harvesters actively participate in documenting and interpreting artistic events.

Traditional Writing

Traditional art writing normally relies on a single voice, limited perspective.

Documenting vs harvesting



“收获”与传统艺术写作的区别

不适的写作

如何书写社会参与式艺术？

陆思培

*

本文整理并延展自“跨国语境下的艺术写作：有争议的知识生产场域”会议（印尼，2024年7月）上的发言稿

我首先想指出一个关于社会参与式艺术的写作现象，即，不审慎地使用具有解放性的话语（“实验性的教育项目”“共同创作”“和人类学家的合作”等等）。这可能造成一个问题：写作和对象互相赋予价值，但实际的内容则可能是架空的。正如艺术家、纽约现代艺术博物馆前成人及学术项目总监巴勃罗·埃尔格拉 (Pablo Helguera) 所指出的：

“当一个艺术项目自称为学校或工作坊时，我们必须问，具体来说，到底是什么被“教”或“学”到了，教学是如何进行的。如果这个项目仅仅是对教育的模拟或只是一种展示，那么将其讨论为一个实际的教育项目是不恰当的。……如果一个教育项目声称要批判传统的教学观念（我们常常能看到这样的主张或期望），我们必须问，批判是以什么样的方式来表达的。这一点尤其重要，因为艺术家们常常基于一系列对教育的误解进行工作，这些误解阻碍了真正富有深度或具批判性的贡献。”[1]

附着于具有社会参与式艺术气质的话语使得我们无法明确指出这些实践在当下情境中所回应的具体内容或究竟“艺术性”何在，有时也迫使这些实践进行不必要的自我辩护。在这个意义上，关于艺术的写作使得认识实践变得更加困难。如果想要大家能够更加靠近实践，实践者和书写实践的人都有责任在建立工作框架时认真思考如何在命名时更加谦逊，或在分享项目时更加具体。

生产话语的人未必时时都能跳出话语机制，我自己也并不总有动力跳出惯性。我先自白：在组织活动时，我也经常使用一些语言来强调项目的重要性，比如“以特定方式回应生态问题或传统知识”。我毫不怀疑观众在活动结束后会对不同的地理环境和生活方式有新见解，但

其实我的主要意图只是分享（常常是不在艺术圈的）实践者对周遭的观察与创作，促进实践者的相互交流——如果一个活动的主要诉求是“以特定方式回应生态问题或传统知识”，在我看来需要更全面深入地在地策划，而不只是用话语来点题。

可能，使用这些看起来有解放性的话语让人觉得安全，即使这种安全是有代价的。

从事何种实践是个人选择，并非所有的实践都需要具有社会参与性的视角。然而，当话语以某种方式描述一个项目，而与实际实现之间存在差距时，这种不一致会产生不适感——这种不适感既可能是读者因不符实的语言而产生的不信任、失望乃至抗拒，也可能是话语生产者自己在书写过程中意识到话语的虚空时而感受到的失落与纠结，甚至是试图以现实“满足”话语的期待而产生的错位。文本构成了对象，使得一件事变得“有意思”或者“没意思”。有一次，一位在和我一起进行田野调研的艺术家否定了一位村民的想法，理由是“这不够好”。起初，我不理解“这不够好”是什么意思，但后来我意识到，她指的是这个想法缺乏复杂性，未能满足关于“自主参与”的理论期望。尽管这个项目旨在与村民合作，但艺术家有着未言明的标准。在我看来，这种方法并非真正的参与式实践。

来自印尼的例子也令我反思社会参与式艺术与在地实践之间的关系。我至今对和印尼艺术家蒂塔·萨利娜 (Tita Salina) 和伊旺·安米特 (Irwan Ahmett) 一起在雅加达北部海岸线行走时他们和当地人相处的方式印象深刻。他们的作品和社会参与式艺术没有什么绑定，用艺术系统的话来说可以说是很“作品化”，但是在共同做事时当地人的充分表达和放松自在让我一下感受到他们在日常相处中的相互尊重，反而更符合社会参与式艺术

的研究伦理。而在和贝尔托·图坎（Berto Tukan，本次亚际写作系列的另一位作者）讨论时他提到，在印尼爪哇岛，空间和集体实践之间有很多相似之处，也是被最多研究的地方，而其他岛完全不同的丰富实践却几乎没有被纳入到已有的艺术话语中。

被写出来的、被看见的一个个项目或组织，只是各种关系网中的一个环节，或艺术史上的一个认定，个体/集体的实践和许许多多他人的支持有关，这样的关系相互蔓延并影响到彼此的创作。我们可以从案例分析中获得一些深入实践的启发，但不能以此认为这就是社会参与式艺术的认知框架，需要尊重不愿/没有能力过多展示自身主体性的个体，也需要认识到：书写者往往会选择边界清晰的对象——比如，“一个项目”。写作往往会绕开项目是如何基于所在语境产生的，项目和项目间的关系与推进，或者项目与其他社会行动之间的互相映照。而写作需求的产生常常也是和艺术世界的需求有关，忙于现场的工作的实践者并不总是迫切需要或有时间写下自己的活动（想到之前联系广州的城中村村艺术空间“时代101” / “黄边情报小站” [2]的林巢讨论一件写作的事情，她说因为接下来要办多少活动和交流，所以没时间），有时甚至会主动避免过多曝光。

从个体写作者的角度来说，“在场”是写作基础——至少具备某种与所述对象共同工作的经验，目的并非是提供佐证或背书，而是能够借此提炼出重要的问题与写作角度，为读者提供尽量细致的进入现场的脉络。由此所提炼出的“社会参与式艺术”的特质，不同于艺术史意义上的宏观判断或依托于学术理论的论证或推演，也并非“求全”或者书写“成功经验”。有时，它捕捉到的是一个细微的瞬间，有时它捕捉到的是不断转变形态的过程中项目不变的核心，有时它的结果是写作者选择不写。

从编辑的角度来说，随着实践主体的复杂化，邀约的“说话者”也不能仅仅是策划者、艺术家或艺术写作者。相较于数年前，“社会参与式艺术”无疑有了更多可见度，它和政府治理、社区发展、机构合法性等不同需求结合在一起，一些项目也包含了公民社会实践者的愿景。然而选择直接针对具体议题展开行动的实践者的生存空间缩小，也催生出不同的支持系统、传播方案和社群营造的路径，包括“关注日常”在内的感受和行动需要丰富多元的声音来构成认知。

同时，随着项目发起主体的复杂化，实践者的考虑维度必然也变得复杂，有时也难免与固定的项目框架或者从地方出发的利益考量产生分歧，各方如何创造性地回应项目框架和复杂多元的关系十分关键。虽然那些借用“参与”来获得某种合法性、单纯为了获得表面成绩的

项目完全没有讨论的必要，却也造成了客观上鱼龙混杂的现象。局外人难以分辨什么是有质量的项目，形成要么吹捧要么彻底否定的两极化批判或明显的价值取向冲突。

因此，当下的实践对项目协调实施、观察评论（至少是意识层面）都提出了新的要求。此刻社会参与式艺术的概念和边界更需要由实践者具体的行动和现场的具体关系来形塑，而不仅仅是以项目所讨论的议题、所在社群或显而易见的特性作为定义。

对这个领域的观察会让人有职业病，高亮的理念和现实细节的差距也会让人容易失落和虚无，但认真的社会参与式艺术还是会让人提起一口气。我基本同意学者何志森所说的“我们没有真正的参与”，完全同意他说的“陪伴是唯一的方法”，但仍觉得这个评价部分是基于特定项目类型形成的观察视野而产生的。[3]当我们跳出“艺术”的视野，可以看到一些乡村工作和艺术的联合是基于已有的工作，很多时候实践者的身份更多体现在对当地关系的把握，在合适的时候邀请合适的人，或者激发本就生活在本地社区的人的自我表达，甚至一些自上而下的项目内也有盘根错节且扎实的参与。[4]艺术家的表达和所谓“参与者”的表达可以同时进行，也许没有实际的改变，但表达也是很重要的事。[5]其实，我们没有必要丧失信心，倒是可以放下艺术的包袱。如果感兴趣，就看看有哪些扎实的工作在发生，艺术的角色、艺术家身份是怎样嵌套在已经有的种种关系中。如果不感兴趣，也不必拿起“参与”“在地性”就批判。

最后，我想说的是，纠缠在艺术世界的进程中，人的情感模式、观察视角、说话语气都自觉或不自觉地被程式化。一旦事情开始不对时，便开始自动定位、定义理念与做事方式中矛盾与无法融合的状态；而当我们相信或选择某一种未来时，就会对很多事情选择视而不见。只不过由于社会参与式艺术极高的价值浓度，现实有时候确实让人大跌眼镜。但细想想实践中每个人的所来所往，好像也在情理之中，没什么好让人吃惊的。矛盾或者心口不一犯不上成为攻击的对象，现实需要向前一步、深入事物的勇气。再说了，为何要攻击？路还没开始走多少。

陆思培，长期关注社会参与式艺术，目前任职于广州美术学院新美术馆学研究中心。发起“穿针引线”，意在搭建各种社会介入实践者之间的链接和行动，目前主要进行出版、工作坊、项目支持、教学等工作。

近期部分工作：2024和地
在创-社会参与式艺术专题研究
(onecasefurther.notion.site，
建设中)；“邂逅万物实践社”
(共同策划，Parasite艺术空间，
2024)；2023丰年庆“远野近乡”
系列放映；“Dragon-Carving for
writers”写作交流项目（与Wind
& Bones合作策划，2023）；
“病中行”（CEF实验影像中心
X上海复星艺术中心，2023）；
“泛东南亚三年展项目#3：
关于参与式艺术的两种回应”之
“穿针引线”（广州美术学院大学城
美术馆，2021）；生态艺术
研究项目 ecoartasia.net
(香港城市大学，2019-2020)。

[1] Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook* (New York: Jorge Pinto Books, 2011), pp. 78–79. 原文：“When an art project presents itself as a school or a workshop, we must ask what, specifically, is being taught or learned, and how. Conversely, if the experience is meant to be a simulation or illustration of education, it is inappropriate to discuss it as an actual educational project...If an educational project purports to critique conventional notions of pedagogy, as it is often claimed or desired, we must ask in what terms this critique is being articulated. This is particularly important, because artists often work from a series of misperceptions around education that prevent the development of truly thoughtful or critical contributions.”

[2] 可参见“马路芽子”微信公众号。

[3] 何志森mapping工作坊，
《我不太相信“公众参与”能发生在
这块土地上》，（2024年10月28日），
[https://mp.weixin.qq.com/s/
iMbOnyXTxZkA2Q1x8XWjQg](https://mp.weixin.qq.com/s/iMbOnyXTxZkA2Q1x8XWjQg)



[4] 例如春田计划和其他乡村实践者的
部分活动，参见春田计划，《用影像，
去理解你身处的乡村 | 春田计划
2023》，（2023年8月3日），
[https://mp.weixin.qq.com/s/
KrirClzL8b9sYr0SrmZtIg](https://mp.weixin.qq.com/s/KrirClzL8b9sYr0SrmZtIg)



熟荒地，《外来者激活农村基层
自我组织？个人重不重要》，
（2022年11月08日），
[https://mp.weixin.qq.com/s/
KtwNzX7XfALAAYHjkWXtvA](https://mp.weixin.qq.com/s/KtwNzX7XfALAAYHjkWXtvA)



[5] 例如新造空间和搭台的近期展览，
参见新造空间，《展览预告 |
就像不可压制的潮水》，
（2024年8月27日），
[https://mp.weixin.qq.com/s/
lupVQljTqoAbNMhFsII7JQ](https://mp.weixin.qq.com/s/lupVQljTqoAbNMhFsII7JQ)

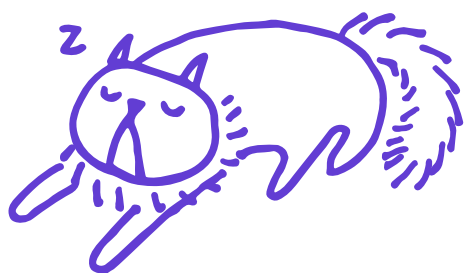


搭台，《搭台首展|我有一个朋友》，
（2024年11月7日），
[https://mp.weixin.qq.com/s/
xHL7FbezrRPY7dLw91G-vA](https://mp.weixin.qq.com/s/xHL7FbezrRPY7dLw91G-vA)





泗水街头涂鸦，“Ada apa dengan dunia?”意为“这世界怎么了？”
放大看，黑板上写着：别停止讨论巴勒斯坦，尽管加沙已经成了一片灰烬
摄影：陆思培



特稿

当代艺术幸存者

那一天，人类终于回想起 被当代艺术支配的痛苦

聂小依

“韩国光州双年展”开幕周的最后一夜，party有点好笑：那个门槛很高、提供酒水餐食的正牌聚会太过冷清；嘉宾端着酒杯下楼，混入了大门敞开、吵吵闹闹的clubbing区。高跟鞋和运动鞋在地板上混在一起。DJ正在放的音乐，恰好是《坠落的审判》中无限循环的那首《PIMP》。我和刚认识的首尔国立现代美术馆（MMCA）的驻地艺术家聊天，到了交换联系方式的环节，几位欧洲艺术家掏出了美术馆给他们印的纸质名片，而我抱歉地说：“只有Instagram了。”他们看到我的页面上写着“contemporary art survivor”便哈哈大笑。

显然，他们也受过当代艺术的苦。

如果我是业余的艺术爱好者，我应该不会用“幸存”。怪只怪，我十年前真的很想成为当代艺术世界的一分子。不，是其中的佼佼者。

大学时我的专业是几大“水院”中的“国际关系”。在对“单极格局还是多元格局能带来世界和平”感到虚无之后，那些只出现在大城市的当代艺术展览引发了小镇女孩的好奇。说来好笑，我的第一反应居然是想要去认识活着的艺术家。凭着本能感觉到这些“当代艺术”似乎和画得好、和经典艺术史没有直接关系。当代艺术如蜂群一般，是由人组成的潮流，是不断涌动的现场——我必须混迹其中，必须了解这些人的名字，必须走出学校。而我不得不承认，在那个莽撞开始的时刻，我决心十足——绝未料到我十年后会暗想：“倒也不必。”

九月初的光州白天还很燥热，时不时能在街头看到，和我一样双手展开纸质地图、眼神困惑又有些着急的人。我们困惑左转还是右转，搜寻着带有这届“光州双年展”主题“Pansori”的海报——很显然，我们不是当地人，是外来者，是因为当代艺术才来到这里的游客。一整个下午，我都寻觅着安置在主展馆之外的地点限定作品。有时候碰到的作品会很精彩，比如Mira Mann在空无一物的独栋家宅里放置的物件。有时候，我会想吐槽。有些“作品”充其量只是毫无创意的数据可视化，或者是最乏味而无必要的观众互动。看展览有时候就像开盲盒，而双年展又可以一下子开许多盲盒，我的内心OS当然就没有停歇。



首尔三星美术馆开幕时，街上车水马龙
人声鼎沸，对面的广告牌有点意思
全文图片由作者拍摄



光州的街景
对赶路的艺术从业者来说，最珍贵的是时间

[1] Contemporary art embraces
transience while the Internet
stabilises.

然而，我一边评价，一边别扭——感觉自己只在乎当代艺术。我因为当代艺术来到这里，也意味着我势必会一叶障目，错过本地真正正在发生的许多事情。

双年展的大部分作品在主展馆，另外一部分则散落在城区的不同地点。这也是将双年展融入城市的典型方式。这些地点有的是如光州档案馆、光州市立美术馆的公共机构，有的则只是空闲民宅。而恼人的是，并非所有地点都可以在导航软件上搜索到，你可能会在寻找时遭遇鬼打墙，在某个地方来回转悠，只为找到那个在你周围存在的艺术展览。双年展团队用阿拉伯数字和罗马字母将这些星罗棋布的地点标记在城市地图上，让人错以为它是藏宝图：集齐作品便能召唤神龙；而与这种诱惑对应的便是错失综合症（missing out panic）。当我在光州市立美术馆时，还在犹豫要不要打车去很远的某间私人美术馆。虽然时间上不太划算，但敬业的策展人朋友说起会有表演——哦对，现场表演！格罗伊斯说过，“当代艺术拥抱了转瞬即逝而互联网稳定”^[1]（这句话不适用于简中互联网。）在注意力争夺时代，当代艺术用现场活动来跟网络（短视频）竞争，吸引你的肉身前来。要看表演，你就得来现场，活动因而便有人气。虽然活动并未特别吸引我，但其时间、地点显然已写入大脑。我心中虽说不至于天人交战，但也小火慢煎，最后还是叫了车。虽然已经错过了开场，但我还乐观地想，“表演会进行很久”。驱车半小时、五点半到达，看样子就知道活动已经结束。奔入展厅，目光炯炯地绕场一周、看上下两层楼的群展之后（只恨小时候没练过速记），工作人员跑到我旁边说，“我们即刻要闭馆啦”。而我在说着“I totally understand”的同时，心里想的则是“其实我也得马上就走，6点还有另外一场表演”。

人是很贱的，很难有人逃脱得了错失综合症。我总想起哪位同行提及说某件作品不错，而我没看到。而即便我脚下生风地去“打卡”了，也大有可能会失望。以双年展规模之大，大多数人无法看全所有作品。而即便看全了作品，大多数人也无法真正与作品完整相处（我怀疑策展人也没看全过所有细节），许多录像作品只能得到30秒种的注视。对于一位双年展观众来说，看到作品的那个时刻便要判断还要在作品前逗留多久。他的灵魂是分裂成两半的，每个时刻都在拔腿就走还是稍作停留间徘徊。而荒谬之处在于，一天结束之后，这样神魂分裂的观众们还会聚在一起，讨论各自印象最深的作品。我便是一边感受着自己的分裂与虚伪，感受着自己“看尽双年展”的贪念、对好作品的馋心、对不达期望之事的嗔怒，一边懊恼着自己为何不能抱着同等的好奇心，留更多时间在街区散步呢？更何况，人们对作品给予不同时间与注意力，对人也会有。我妄图平衡内心生起的比较心，希望能停止“谁和谁的艺术圈友谊更亲密”这种自动生成的观察。在某些时刻，我甚至希望自己忘掉艺术。

乔治·佩雷克 (Georges Perec) 在《穷尽巴黎的某种尝试》(An Attempt at Exhausting a Place in Paris) 里会详细描述眼前场景，将数学意义上平均的目光洒向并——列举所有事物——鸽子、阳光、咖啡、面包屑，以及某个行人穿着的绿色雨衣。但我们这些“当代艺术人”，会让当代艺术在目光中占有极高权重——虽然这一权重或许会在开始从业、打工之后逐渐下降，趋向平稳。对我来说，艺术权重最高的时间点，恰恰是我还完完全全是个外行却想变成内行之时。我羡慕美院的学生，幻想美院全都是艺术而没有政治（没有学生会），希望我的生活也和他们一样被艺术充盈。我对任何美术馆和双年展都抱有朝圣一般的崇敬心情，力图用深刻的目光注视每件作品，认真阅读展签上的每一行文字。旅行中我总会略过午饭，用饼干充饥，只为把更多时间留在美术馆里，经常饥肠辘辘但目光亢奋——“这是艺术！”虽然我独自一人，但我的大脑在嚎叫中沉醉。我想认识艺术世界里的人，和每一位碰到的和艺术有关的人聊天；如果那人是艺术家，我会对其怀着更巨大的好奇心。现在想起来，其实有点像追星，只不过我追的是一团巨大的、名为“艺术”的迷雾。

把生命交给被认定的“艺术”，围绕“艺术”去开展日常生活，与此同时我也察觉到隐秘的危险——艺术压倒生活。

而微妙之处在于，这种压倒和占据竟是我自己的选择。当我靠近艺术世界，新鲜的体验令我兴奋，从而喂养巨大的幻觉，而我又隐约怀疑：“这一切是否毫无支点？”一百多年前，美国作家薇拉·凯瑟 (Willa Cather) 在小说《保罗的故事》(Paul's Case, 1905) 里写过一桩惨案：少年保罗生活在匹兹堡，举止乖张、性情不平。即便在和教师周旋时，他衣服的扣子里也要别上一枝红色康乃馨。实际上，他只是爱慕美丽，觉得学校太无聊了。只有在音乐厅里当引座员，看到艺术家在聚光灯下的衣香鬓影，他才会兴奋。后来他被退学，音乐厅也不再让他入内，父亲安排他在银行做职员。但他偷了银行的五千元，按照内心幻想过的路线逃去了纽约。在纽约，他买下双排扣礼服、皮鞋和蒂凡尼丝巾扣，住进奢华酒店，去剧院看戏，终于实现了他梦想生活的每一个细节——直到在第八天醒来后，他发现自己已经上了报纸。父亲替他偿还了他的偷窃所得，但他宁死也不愿再回去无聊过活。小说开头有句话：“他有点纨绔。”(there was something of the dandy about him) 这其中暗藏着保罗们殒命的缘由——纨绔主义 (dandyism) 究其本质，是相信生命本身就可以是艺术品。锦衣华服、姿态作派因为是“美”而值得追求。生命是艺术，但反推回来，当艺术塞满了生命、成了唯一追求，它也能让生命窒息。王尔德自己就是个纨绔子，而他在《道林·格雷的画像》里不是写了一个让画像替自己变老的美少年？

扯得有点远了——我并没有害怕自己变成纨绔之子。我想说的是，假如“艺术”以纵情声色的样子出现，还算容易识别；但假如“艺术”看似朴素地出现，让人觉得它意义非凡时，我还能看



来自特拉维夫的表演艺术小组Public Movement和当地的学生舞者合作了作品《DEMO》。表演有关光州的学生革命与身体记忆，地点选在了5.18广场和民主钟阁。首演时，反对以色列侵略巴勒斯坦的示威者也出现了



部队锅。目前我或许有些矫枉过正，但觉得好好吃饭在双年展旅行中最为重要

聂小依，写作排毒中。

穿它吗？比如说，我一天可以跑五个展览，却需要牺牲掉和朋友吃午饭的时间，这危险吗？项目征集志愿者，我报名了之后要花许多时间整理库房的琐碎资料，而资深前辈却说“这是难得的学习机会”，这危险吗？我碰到了和我一样热爱当代艺术的陌生人，我觉得可以与其聊所有事情，甚至觉得成为了朋友，这危险吗？当然可以说，这些场景或经历其实有关其他命题，比如日常生活之重要、职场PUA之隐蔽和友谊之复杂。但很显然，这些危险必然与以“艺术”为名的欺骗有关——就像林奕含在《房思琪的初恋乐园》中所揭露的，“文学”的巧言令色制造了诸多“言不由衷”的欲望、快感和随之而来的痛苦。而在今天，艺术比文学更庞大、更危险。你可以因为当代艺术，而去世界各地的双年展游历，和来自全球的艺术家的聊天，透过当代艺术关心地球和人类。《艺术世界中的七天》套用“创世纪”，以艺术学院、美术馆、拍卖行、博览会、艺术家工作室、双年展和颁奖礼，暴露艺术世界的七个切面——而这个世界更多的暗礁险浪，只有你用命经历过之后才能稍稍得见。

十年前，我幻想自己投身艺术世界，成为明星策展人；眼下我却只庆幸虽然我爱上了当代艺术，但我活了下来。我在读了当代艺术的博士、对它的历史如数家珍之后，两年前，当上了杂志编辑，投入了当下。我以为自己是在当代艺术行业做田野，尚且抱着研究的心态面对一切。但当我三百六十五天都在艺术世界里度过之后，我意识到自己浅薄至极：我不过是在给当代艺术当牛做马，我便是田野之中的肥料本身。“我是打工人”的醒悟，让我意识到在“以当代艺术为志业”的十年间，我到底费了多少时间、精力和心气给艺术系统——爱人、食物、健康统统为其让道，生活全然被当代艺术支配。当年的执迷与上瘾，后来的幻想破灭与周身疲惫，或许不仅仅是我自己的轨迹。许多朋友都曾经历这一过程，甚至反反复复，而每个人的解法不尽相同。眼下在这个虚无蒸腾的档口，我打算在这里写一写、问一问——到底如何才能当代艺术世界成为幸存者？

本册内容收录内容均于2024年刊发于歧路批评
(www.qilucriticism.com)，于2025年1月整理成册。

编辑：刘伟田、黄梓耘、聂小依

设计：Smobinar

插画：黄梓耘

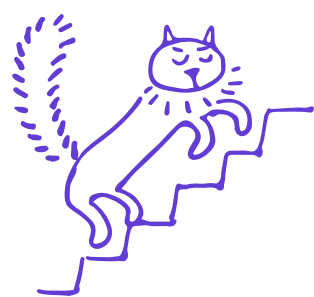
实习生：Kyrin Chen、陈晓熙

鸣谢：

吴作人国际美术基金会

姚远东方、麒麟、邹沁书、Tabula Rasa Gallery

以及其他保持匿名的赞助人与赞助机构



印刷指南：

A4尺寸，推荐80g米白色道林纸，尽量选择粗糙的纸质，

激光或喷墨彩打，尽量选择印刷精度高的机器，

印刷比例100%满印，不要多留空

封面封底小猫图案推荐用硫酸纸单独印一张

装订推荐：

①塑料抽杆夹（美观）

透明色最佳，A4尺寸竖款，可夹量选择100或120张左右

②装订双孔金属夹条（牢固）

9mm长度，按照文件给出的打孔位置自行打孔装订

（推荐并非必要，鼓励大家自由发挥，have fun！）

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

在艺术界普遍呼吁批评的当下，我们鼓励诚恳、慷慨的写作和分享，借此激发人们对艺术的思辨与感知。对于我们来说，“批评”不限于从艺术史、艺术理论出发的分析，而是因对艺术和其周遭世界的关心而诞生的行动。《歧路》驻扎于仍在流动的华语社群，在全球文化氛围日益保守、中国当代艺术生态迭代之际，我们志于聚拢华语写作与阅读者，维系跨境、跨文化的社群与沟通。

《歧路》目前设置了4个栏目：“特稿”、“评论”、“我睡着时写的”、“访谈”。其中，除“特稿”和“访谈”栏目以组稿的形式呈现编辑部策划的专题，其余栏目均接受投稿。《歧路》发表的所有文章均供免费阅读。

《歧路》编辑部位于伦敦、上海和互联网空间，成员为刘伟田、黄梓耘、聂小依。2024年与我们共同工作的实习生伙伴是Kyrin Chen和陈晓熙。

《歧路》的视觉设计师是Smobniar。



