

国美之路大典

CHINA ACADEMY OF ART
A JOURNEY OF 90 YEARS

许江 总主编

EDITOR-IN-CHIEF XU JIANG

中國美術學院
CHINA ACADEMY OF ART

《国美之路大典》编辑委员会

总 主 编：许 江

副 总 主 编：高士明

编 委

(按姓氏笔画排序)

王邦铎 王 澍 王 赞 毛雪非 孔国桥
刘 正 许 江 孙旭东 苏 夏 杨奇瑞
杨参军 肖 峰 吴小华 吴海燕 应达伟
沈 浩 宋建明 范景中 杭 间 周 武
胡钟华 姜玉峰 祝平凡 钱晓芳 徐国强
徐嘉木 高士明 黄 骏 曹意强 尉晓榕
傅巧玲 傅新生 管怀宾 潘公凯

跨媒体艺术卷 · 未来媒体

NEW MEDIA ART

THE FUTURE MEDIA/ART

无墙学院

管怀宾 主编

EDITOR GUAN HUAIBIN

中国美术学院出版社
CHINA ACADEMY OF ART PRESS

总 序

中国艺术的国美之路

许 江

路，各种足迹叠踏跬积而成的行道，从脚下伸向远方、伸向理想之地的通衢。它代表一种不懈努力的方向，一种持续行进的意志，也代表两边的风景，大地生成的脉络及其沧桑岁月、春秋品格，故有绘画之路、文化之路。国美之路正是这种文化意义上的路。

国美之路是中国近现代历史背景下，中国美术学院历九十载而生生不息的一条文化之路。从1928年国立艺术院初创到1949年新中国成立，是新文化的20年，中国不仅请来了代表民主和科学的“德先生”和“赛先生”，还请来了新文化的种子。国立艺专正是新文化的产儿，从那里开启了文化启蒙与民族救亡的漫漫征程。这是引水之年。从新中国成立到1978年，新中国30年，借助共和国的力量，学院事业开渠奠基；伴随共和国的成长，学院亦历经艰辛。这是开渠之年。1978年至今，改革开放40年，中国振兴的40年，也是学院事业的奔流之年。中国的艺术不仅回返人性和艺术本体的起点，而且回返传承和大地的根源。九十年来，我们学院始终以担当的文化使命、自觉的先锋精神、开拓的国际视野、诗化的智性意识，传承不怠、探索不止，勇于担当、其命维新，同无妨异、异不害同，凝聚几代人的学术生命，拓积而成一条内涵丰厚而又特色鲜明的路辙，映射着中国艺术教育世纪发展的沧桑浑厚的学术脉络，承载着东方文化共同体的一种当代复兴的命运与品格。

国美之路是一条中国文化复兴使命的担当之路。1927年，时任民国政府大学院院长的蔡元培先生亲撰《创办国立艺术大学之提案》，以拳拳之心，寄望西湖湖山对艺术大学的养育，寄望艺术大学对美育育人的担当。翌年4月8日，在补行的开学仪式上，蔡元培先生振臂疾呼：“大学院在西湖设立艺术院，创造美，使以后的人都移其迷信的心为爱美的心，借以真正地完人的生活。”这种创造美与培养爱美

民心的双重使命，深深地烙在了美术学院的旗帜上，烙在国美师生代代传承的心里。立此担当，以林风眠、潘天寿为代表的建院一代人，映身湖山，创立中西融合与传统出新的两条学术脉络，拓展艺术教育东方诗性的品格理想，虽长途艰险，却始终是中国现当代艺术的旗帜。立此担当，在抗日救亡的烽火激流中，中华美术界的名师名家汇成一条奔流不息的江河，坚守孤火传薪的“漂流课堂”，激扬青春热血的救亡丹心，担当敦煌和民间国宝的护卫，自觉高擎启蒙与救亡的使命理想。立此担当，在新中国初建时期，国美人怀揣革命理想，和老国立艺专的艺者专家们一道，践行人民艺术的思想，深入巨变的时代生活，创立浙派人物画、写实表现油画、民间风格版画、时代人物塑像等影响至远的艺术追求，培养一批批优秀人才，虽思痕斑驳，而使命坚守；虽屡有挫折，却理想依旧。立此担当，改革开放之后，国美率先走出“文化大革命”困境，以突出的国际视野，以激越的民间自觉，以多元的实验方式，掀起“八五新潮”“九〇反省”等新世纪主体重建的重要的思想涌动，开拓传统继承、对外开放、融合创新的新局面。这样的代有传承、心存理想的师生群体，这样的逆流重生、自觉救赎的生命质量，这样的走向民间、融入时代的研究精神，正是国美使命担当的核心力量。

国美之路还是一条中国艺术教育的先锋之路。从建校伊始提出的“整理中国艺术，介绍西洋艺术，调和中西艺术，创造时代艺术”的纵贯九十年依然熠熠生辉的学术宗旨，到绘画、雕塑、图案设计和后来的版画、书法以及研究生、附中等重要艺术教育领域与层次在中国的最早设立；从抗日救亡、薪传西迁的烽火之路，到20世纪40年代末、50年代初院校重组，系科北迁南调的共和国集结号，再到改革开放、打开国门而开创的继承创新的新局面，美术学院始终是中国艺术的先锋之旅，秉使命而衔枚进取，

葆精神而矢志生发。新世纪以来，美术学院孤心独见，以一贯的先锋意识，整体观览全球境域与本土情境、传统艺术与新媒体艺术、严肃人文关怀与时尚文化浪潮的互动共生的格局，高度重视育人使命，弘扬“像巨匠一般劳作，像哲人一般思考”的“哲匠精神”，坚持“品学通、艺理通、古今通、中外通”的“四通追求”，谨守“行健、居敬、会通、履远”的“校训规箴”。在中国画、书法、油画、版画、雕塑和设计等高点学科的“多元互动、和而不同”的品质发展的同时，先后开拓面向开放媒体与未来空间的新媒体艺术，面向本土建筑根源思考、批判重建的建筑艺术，面向人文动漫与诗化影像的动漫影视艺术，面向场所建造、众乐塑造的公共艺术，面向手工活化、根脉再造的手工艺艺术，面向社区美育、精神重建的艺术教育与管理等新领域，并率先创立实践类理论研究的博士培养，率先设立强调“东方智性、生活智慧、科技智能、产业智库”的面向全球设计制造业的“中国设计智造大奖”，在特色视觉文化学科群的创建与优化中，在向艺术高峰挺进的努力中，在文创产业的推进大业中，始终走在前列，勇当高峰。

国美之路更是一条民族艺术精英的育才之路。中国最早的艺术研究生李可染、张眺不仅映身1928年秋天的西湖湖山，而且标示着两条献身理想的成长之路。一条是张眺所代表的民族解放斗士的成长之路。作为艺专最早的共产党人，他以艺术理论与历史的敏锐洞察力，引起林风眠等先生的关注，并在后来的新兴木刻、左联运动中发挥着重要作用。这条路上还有胡一川、彦涵、罗工柳、董希文、曾竹韶等，他们作为革命艺术的旗帜性的人物，铸炼英魂，谱写强音。另一条是李可染所代表的艺术独创的成长之路。“以最大的功力打进去，以最大的勇气打出来”，融汇中西，匠心独造，铸炼艺术的高峰。

同样，在这条路上，吴冠中、赵无极、朱德群、苏天赐、席德进等，横亘在中西之间，襟抱民族艺术独创的理想，他们的艺术产生了世界性的影响。20世纪50年代，在共和国的人民艺术思想的熔炼中，在跨界乃至跨国的学术环境之中，学院涌现出一批创造型的青年精英：浙派人物画的李震坚、方增先、周昌谷、顾生岳、宋忠元等，写实表现油画的肖峰、全山石、王德威等等。20世纪80年代，经历改革开放最初的觉醒，“文化大革命”前毕业的一批英才回校深造，成长为学院师资的骨干队伍。77、78级以及稍后几届的同学们，将西方现当代艺术的最初交流作为艺术实验的动力，化身校园自我组织的前卫力量，持续地推出二十世纪八九十年代影响中国的新潮运动。他们有的成长为新世纪学院变革与发展的主导力量；有的经历当代艺术的荒原铸炼，返身学院，成为新型艺术教育的开拓者；有的持续地在国际艺坛上，经大浪淘洗，成为蜚声中外的重要艺术家。烽火立校，激流立人。美术学院始终在时代激流中成长，催生了放怀广大、不拘一隅的学术胸怀，催生了自我觉醒、自我组织的主体意识，催生了思痕斑驳、逆流疾进的实验精神，也催生了代代追蹑、品味传承的血脉谱系。

国美之路又是一条视觉东方学铸造的诗性之路。西湖湖山的熏养，江南人文的塑造，从林风眠、潘天寿开始，国美的艺者其路径无论多么殊异，其跋涉无论多么驳杂，他们最后的旨归都是以感人的诗性语言来完成当代东方艺术的创造性活化。这种东方活化的使命理想在九十年历史中不断铸炼着国美主体重返东方的田园体验。那抗战西迁时深入民间、保卫敦煌的东方开启；那从新兴木刻到新版画教学的对民间石刻与水印版画的持续的采风与转化；那20世纪50年代末奠定的人物、山水、花鸟分科，强调临摹的以师古人、师造化而师心独造的中国画与书法的教学模式；那从20世纪50年代就开始的对中国民艺的

重视及至今日中国大学唯一民艺馆的创立；那由中国传统画论以画人为主体的而推出的全球率先的实践类理论博士的培养；那具象表现绘画、体象话语及其方法论的思考与建构；那关于本土建筑学艺匠思考、意境生发的实验性教学，而所有这些学院教学的重要案例，无不以中国为核心的东方学研究和活化的生动现场。今年，我院作为国家美术学一流学科建设高校，提出以东方学研究为特征的一流学科建设目标。我们要持续深化东方的原典、原文、原作的研究，把尚未被开发的丰富思想开发出来；要不断强化东方的主体意识，不拘于传统的限制，加强东西之间、古今之间的深入对话、同谐共振的精神场所；要让东方学研究融入从毛笔书写到民艺感知的日常生活中，推广到感性品味、价值喜好的社会教育中，活化到代代青年的心中；要将东方根源思想和时代沃土中重新生发的主体意识融汇一体，铸炼自己的诗性经验，催生众多生机勃勃的中国方案，实现东方艺术的优化重生。

自国美校庆八十年开始，我们就深深地感到国美之路的深厚内涵和鲜明特征，感到国美之路代代传人的殷殷嘱托和融合创新的阔博之力。我们开启了一个一个专业的世纪历程的梳理。从这些梳理中，我们重温先师的教诲，回溯激流成长的历程，凝结出每个艺术种类的理想使命和品质特征，在每年的10月至12月举办这些专业的国美之路大展，并出版大型画册。值此学院九十周年校庆之际，我们将全院14个教学与科研单位的国美之路画册跬成大系，合辑出版。这持续了近十个年头的展览，这洋洋洒洒的30多卷画册，是全院师生合力创作的艺术成果，也是大家献给国美九十年、献给代代先师、献给中国艺坛的学术厚礼。

2017年9月29日

分卷序

自觉的先锋者

许 江

蒋竹韵：您多次提到1988年在德国留学期间看到博伊斯的《我爱美国，美国爱我》这件作品，这可以说您第一次接触录像吗？

许 江：我们这一代人第一次出国，新鲜的东西颇多。我1988年去德国留学时，觉得那里的艺术氛围很活跃。当时展示比较多的是装置作品，媒体艺术那个时候还不叫媒体艺术，叫video(录像)艺术，当时的作品都带有一点寓言的性质。我当年住的不是汉堡美院的主楼，而是旁边的辅楼。楼里有一个电影工作室，播放的都是工业时代的胶片电影。胶片质感很强，工作室机器很多，在那个时代我觉得很新鲜。印象最深的是在博伊斯的一个作品回顾展上。那是当时一系列艺术活动的其中一场，我们坐在一个黑色金属质感的厂房里面，观看一批博伊斯的video作品。其中就有《我爱美国，美国爱我》，影片中他和狼关在一起生活了三天三夜，这是他到美国的第一次经历。影片中他带着几件很重要的道具，毛毡、手杖、帽子、几张报纸，整部片时长大概四十多分钟。印象中场景里的牢笼是故意用手术床推进去的，情节大致是一开始狼和人都相安无事，后来老狼开始挑逗他，博伊斯用“文明棍”去制止它，最后狼在报纸上撒尿等等。我回来之后还写了感想，我认为作品里面充满了寓意，狼代表了一种自然野性，报纸代表了今天人性宣传，文明棍代表了法律，而野性不理睬，要在报纸上面撒尿，那种深刻的沉默和对抗。其实早期的video艺术都具有一种寓言式的凝重表达，并不是日常的一类。

另一个博伊斯作品是他在一个房间呆立了四十分钟，他不动，镜头也不太动，这对观众来说是一种意志力的考验，让我惊讶的是德国观众真的在那里认认真真的看完四十分钟。影片里面隐约有火车的声音，作品名称好像叫做《开往西伯利亚的火车》，德文译过来是“无聊”。我当时就深感无聊，但也认真看完了影片。这是我印象中第一次看录像艺术。后来在德国柏林、汉堡常常看到各种录像艺术作品。

你的提问让我思痕斑驳，记忆久远。改革开放之后，我们的校园刚恢复正常，接着就不平静了，

其中一个代表是77级的油画班，黄永砫所在的班；一个就是80级的油画班，张培力、王广义所在的班，之后才有八五新潮。那个时期我们学校实验性活动高潮迭起，这就是我们学校85周年校庆为什么做了“八五·85”那么大一个活动。当时既有“池社”在校门口墙上画波普倾向的东西，也有王冬龄写的大字，谷文达的水墨大型实验。还有一个很突出的活动是1986年1月在武林广场上的浙江展览馆四楼走廊上的一个展览“86最后的画展NO.1”，展出了耿建翌画的孙保国咧嘴笑的作品，这是“中国式怪笑”的第一次亮相。还有张培力的绘画作品，孙保国的陶艺。我们都赶去看了，因为展览开展两小时之后就被关掉了。那是1986年第一次展览，但是他们预见性地自称“最后的展览”。

当时在校园内外，以美院为首的民间自我觉醒，自我组织，发动了一系列的活动。同时还包括学校引进的两个项目，一个是赵无极的绘画讲习班，全国十大院校大概来了十几个青年教师，我们学校每个系可以派一个人参加，我当时在工艺系，申请参加了。结果赵无极先生说才十几个人参加太浪费了，于是耿建翌那个班就全部参与进来，一共将近三十个人。一个月的时间，每个人画了几张画，最后在陈列馆展出。我印象很深，这个展的序言是我写的，可能是我这辈子写得最好的序言之一，但很遗憾，现在已经找不到了。我为什么说它好呢？虽然大概就几百个字，但我觉得写的很真诚，我看到不少人在那里抄这个序言。另外一个项目就是万曼的壁挂中心，也起始于85年。在学院刚刚稳定的情况下，油画系77级和80级两个班的自觉前卫的浪潮之后，学院主动引进和民间自发形成的各种新的艺术苗头在85年形成了高潮。这些在我当时看来是最早的校园前卫，为什么这么说呢？他们只有颠覆学院的经典，把经典打破才可能产生新东西。那个时期各方面可以说是一片荒原，大家仿佛在荒原中开拓，以这种开拓作为反学院、反经典的方式，并由此成长出一种综合的、跨界的、新语言的敏感性。虽然当时还不太有摄影的形式，但是他们呈现出了这种敏感性，同时也带来了最早的国际性的关注。这之后很快，张培力等人应邀参加了很多国际性的展览，渐渐走向世界。我们学校萌生着自我组织的基因，很早就萌芽出一种新的端倪，这个端倪看起来是反经典，却滋生出新语言的敏感性，这为后来综合艺术和新媒体体系的创建带来星星之火。我觉得这点非常重要，早期学院前卫先锋的薪火，值得历史性的珍惜。

之后我出了国，接触到博伊斯的影像作品。博伊斯真正使我感动的是他的大装置。我们这代人的观念还是有些古典，那种工业时代硕大的、沧桑的东西容易引起共鸣。从德国回来以后，我曾说那时的德国艺术是三套马车，一个是绘画所剩无几的火苗，因为那时候德国的新表现绘画还在引起大家关注，另外一个装置，还有三分之一就是影像。虽然那个时候数字影像刚刚萌芽，整个社会，像德国这种工业社会对影像的关注度很高。影像早期的独特的语言质感、社会触角已经让我们觉察，尤其是在美术学院。

1989年9月我回国。1990年德国汉堡美院的新媒体艺术讲师米兹卡来我院讲学。他跟我说：“我来中国，我母亲是和我生离死别的，我的朋友们都觉得我来中国死定了。”西方的宣传就是这样，他是吃了告别饭诀别而来。来到这里他发现，没人找他麻烦，中国并不像西方讲的那么可怕。他带来了科隆建城千年城市电视台播出的影像作品，每天半夜十二点放半小时的video，这对于当时video艺术家来说自然是欢呼雀跃的事情，因为他们的作品终于能在这样一个国家的城市电视台上播出。虽然是在半夜播放，

但对他们来说已经是深受鼓舞。一个星期播放的影片连续起来大概有二十四个小时，这二十四个小时的video被他带到我们学校来，向全校播放。印象中播放了三次。当时台下观众有杨福东、邱志杰等许多青年学生，他们都是从这里认识video艺术，认识最早的新媒体艺术。米兹卡将要回国的时候把这二十四小时的影片送给学校。

我记忆中还有一件有趣的事。米兹卡在中国时，有一晚，刚好全国电视台在花家山开一个摄影工作年会，有几个搞专业的人来听米兹卡的讲座，并邀请去他们那里。我们就带了几个影片去放，刚放映了一半就有个领导喊停：“焦距都对不清楚，还在这里放，把我们的作品拿出来给他们看看！”米兹卡心想这哪跟哪，后来我们悄悄离开了。米兹卡的来访在校园里引起很大轰动，直接影响了杨福东、邱志杰他们新一代的艺术青年，新媒体实验就是从那时开始在校园悄然萌生了。

1986年，一个非常重要的中国影像艺术的标志性活动发生，就是邱志杰和吴美纯策划的“现象·影像”录像艺术展，这个展览在当年的美院画廊展出，那原来是我们学院的礼堂，交由王澍改建，当时在那催生了一批很重要的展览，“现象·影像”录像艺术展就是中国最早的主题性的新媒体艺术大展，既有众多的艺术家参与，又有极富挑战的研讨会。

在这个展览上，早期跨洋的一批艺术家和学院读书、看画册成长起来的青年发生碰撞，那些西方闯码头的感性经验，比如王功新，他那时候的作品很有趣，一个板凳上放置了一个小录像，一双眼睛盯着向上看。这些实践艺术家碰到高士明、高世强这样一批靠读书想象形成实验理想的青年，双方在摩擦当中形成了一个有趣多元的新媒体的共同体。那个时期条件很差，没有录像机，学校老师们都把家里的录像机拿出来展览。这个展大概持续了一个星期，展览结束还给大家的设备被搞乱了。大家也都笑着默默接受了，没有人生气。从此以后，新媒体艺术成为了学校和艺术界关注的焦点。

差不多这个同时，上世纪九十年代后期，中国美院策划成立综合绘画系，这是潘公凯先生主政时的重要事件。我写过一篇文章题为《走向综合》，当时潘老师的观点是把中国画和油画融合；另一个我的观点就是走向更广袤的综合。这两种思想始终在我们学校的教学中激荡，支撑着我们综合艺术的活力，也推进了综合艺术的教学不断地改革，催生了后来的综合艺术系，后来更大的推进则是综合艺术中包括综合绘画、总体艺术等等多元发展。这是另外一个新的篇章。

蒋竹韵：2001年发生了很多事情，不仅综合绘画走向了综合艺术，成立了新媒体艺术中心，您还在西湖边做了一个公共雕塑展，既有当代性又带有公共性。

许江：第一届西湖雕塑节在太子湾举办。许多艺术家参加，王澍也做了《山水土墙》，但很可惜后来这些宝贵的作品都被拆毁。我做了《品茗山水间》，巨大的陶制茶杯沿着山坡置放，可惜后来也不见了。王强做了一个不锈钢作品，山水反射在上面。施慧做了一个《坐卧江湖》的作品，青铜材质的巨大沙发，旁边放置着一模一样的真沙发，泡沫材质的，一共四五个，大家走累了都可以在沙发休息，只有青铜材质的没有观众坐。

西湖边最早出现的影像作品，可以说是第二届西湖雕塑节我在孤山做的《望远镜》，一个硕大的望远镜从孤山远眺城市，但人们在镜头里看到的是一个简单的片子。影片里是从九十年代的杭州城市远景，慢慢地，九十年代的高楼被磨去，回到八十年代，接着回到七十年代、六十年代，最后回到一片小桥流水的老杭州远景。影片循环着这个过程。老百姓每天都排着很长的队伍来看这件作品，看完之后都在议论为什么要磨掉。

学校对新媒体进行有计划的发展考虑，是在我担任中国美术学院院长以后，2001年新媒体艺术中心成立。学校把张培力请回学校，吴美纯、沈立功更晚一点也回到学校。后来学校支持，实验室有了一定的实验设备，包括资料室的一些影像资料。2003年学校开始招生，成立新媒体艺术系。

2002年吴美纯策划了第一届国际新媒体艺术节，当时在学校滨江校园开幕。那天晚上对美院人来说是很幸福的日子，很多人都到了美院，门庭若市，虽然展览场地很小，很多作品是在庭院里展出，但异常热闹。

2004年，我们学校接受教育部的教学评估。我让吴美纯策划了第二届新媒体艺术展，就在新建的南山校园，展览名为《迷宫》。观众坐在草坪上，旁边石头上则会有个影像对你大叫，绕着圆厅还可以看到周围墙面浮动一些影像。校园里展出了几十件新媒体的作品，校园成为了新媒体艺术的舞台，展览使得所有教学评估评委们印象深刻，给我们学校打高分。2008年，我们学校八十年校庆，象山校园刚刚建成，吴美纯又在象山校园做了第三届新媒体艺术节《四季》，那天晚上滂沱大雨，我记得崔健的表演就在雨中进行的。

我印象中这三届新媒体艺术节非常重要，它代表我们学校的新媒体艺术虽然年轻，却与新世纪学院的发展相伴相随，在几个关键时间节点上承担了学校发展开拓的发动机作用。而且这三届新媒体艺术节也都是在这几个节点上扮演了重要的角色。从那以后每一年的教学检查和毕业展，新媒体艺术包括综合艺术都引起了大家的关注，不仅仅因为它别开生面，还因为它带出了一系列的思想和技术的新方法。

从2000年开始，我们也开始主动把握社会的艺术话语权，主要的代表就是上海双年展，以上海城市为文化母体，来演练城市的种种命题。2000年关注的是中国现代性的研究，所以有了以“海上·上海——一种特殊的现代性”为主题的上海双年展；2002年上海双年展主题则关于城市建筑，是对城市建造的一种非建筑学的关注，叫“都市营造”；2004年是最重要的一年，我们关心的是“影像生存”，讨论影像如何生存，以及我们如何在影像中生存；2006年的主题关注设计过剩的现象，题为“超设计”；2008年，我们关注城市移民和农民工问题，叫“快城快客”；2010年的主题则是“巡回排演”，针对世博会的轮兴的方式及其全球化影响展开艺术讨论。

2004年的上海双年展“影像生存”我认为是办得最好的一届。这里面跟我院新媒体的思想有很大的关系。由此我们有底气闯上海滩，于是长达十年的话语权便握在我们手上，还有上海徐汇西岸展也是一样的情况。2013年，西岸还是一片荒地，现在已经有几十个高品位的艺术馆了，成为了艺术和文化的热地。这些展览都以思想和媒体的锐意影响社会，所以我们跨媒体艺术学院一路走来，确实是全国美院当中独

具创新和思想素质的。

蒋竹韵：你是否可以概括一下跨媒体艺术学院主要特点？

许江：我觉得这里个学院有三个大的特点值得我们总结。第一、就是它始终保有前卫艺术开拓谋新的自觉性和先锋性。从我之前说的八五新潮开始，学院的前卫力量就以民间的自我组织一路走来，在极其简陋和原始的技术条件下，以video影像的寓言叙事呈现出某种源自于美院历史深处的先锋品质和特色，这应该叫做前新媒体艺术时代的一个自觉和先锋性。后来包括新媒体艺术中心成立，三届新媒体艺术节的展开都是在一个技术条件并不佳，大家也不是很了解的情况下慢慢做起来。中央美院在望京新校园建好的时候就已经有了新媒体艺术，但这是随着设计的广泛应用发展起来的，专业更侧重数码媒体，因为他们当时拿到了一批赞助，还有一些品牌把机器放在那里给他们使用等等原因。他们是数码媒体老师，并不像我们学校这些前卫的艺术家。我们虽然比他们起步晚一点，但由于我们有张培力这样充满锐意的艺术家的关系，在学院的世纪发展中起了重要作用。在那个时代，三届新媒体艺术节在这个学校呈现出了校园山水的影像特质，这十分有趣，这些艺术家根据这个环境做出来的作品有着西湖的诗意，特别让我们感动。同时我觉得很重要的，还有高士明的“艺术策展研究”方向也包含在跨媒体艺术领域里面。从当年“地之缘”开始，到近几年的亚洲思想研究，形成了新媒体艺术的先锋力量，确立了新媒体在学校发展当中某种发动机的作用。还有像上海双年展的“影像生存”，率先思考影像生存和影像时代人的生存，今天再来看，实在是太重要了。包括西岸牟森导演的奥德赛，我当时做了讲演，直陈“西岸不是黄浦江的西岸，而是太平洋的西岸”。应该说这个展览利用了上海的历史地理展开对城市的想象，是上海黄浦江岸在艺术上最早的拓荒。所以我们的新媒体艺术有一种自觉性和先锋性，这是第一个特点。

第二个特点是它的方法中始终有社会考察和技术研究的双向开拓。新媒体和综合艺术教学始终有两个基本点，一个就是社会考察，深入社会生活的一线，尤其是在近现代文化地理前沿进行社会考古式的调研，比如说红旗渠、长征路、胡志明小道等。我印象深刻的是有一年下乡考察，每个学生画了一个考察地图，画的很生动。这些考察书、考察地图，包括邱志杰自己的文化地图，都和这方面的鲜活切入有关系，这种社会考察我认为非常重要。另外一个就是技术研究，跨媒体学院现在坚持二年级开设很多选修课程，一个老师带一门，引领同学们进入跨媒体艺术的世界，现在培养出了一批优秀人才。前几年我看到一个毕业创作作品，关于海角天边的影像，他们告诉我作品并不是拍摄出来，而是一帧帧做出来的，当时我站在这部作品前思忖良久，感到一个新时代的到来。据说现在很多跨媒体艺术学院的同学已经应邀在全世界各地参展，并引起各界关注。我觉得这样双向开拓的方法非常好。

第三个就是跨媒体艺术广袤的视野和诗性的力量。像牟森的历史剧场，姚大钧的影像声音都有这样一种震撼力，杨福东的作品中则有一种诗的东西，一种将我们的生活变成远方，同时又赤裸裸的看到我们自己的诗性力量，包括“竹林七贤”等。有一年杨福东在上海的OCAT举办个展，我还去致辞，记忆深刻的是在一件装置上投影了各种影像，展示方式特别有诗意。很多同学的作品，也都饱含一种文青式的情歌絮语，无论是离境辞家，还是孤蓬远航，都有诗性的东西。“饥者歌其食，劳者歌其事”，在日常

事情当中看到艺者的心愿。今年高士明又带着跨媒体艺术学院做“山水宣言”的项目，以传统的山居纪行为蓝本，重走山水，再现蔽藏在字里行间的东方构造的诗性，这样一种诗性的力量也是我们学校的一种独特追求。

蒋竹韵：2002年您邀请黄永砅来学校做一个工作坊，叫“我们是否还要重建一座雷峰塔”，从我现在考证看，这是第一次出现在学院内某种关于脱离学院式方法的尝试。他自己的观点就是这个工作坊本身对他来说也是一个实验，他的目的是想让学生摆脱学院系统。所以他给出的观点是“老师的重要性在于他的不重要”，老师在整个学院里面应该是一个被弱化的角色。我想听听您从当代艺术下学院教育的角度，就“怎么教”这个问题来谈谈您的看法。

许江：“老师不重要”这种观点我并不赞成，我觉得老师很重要。但是不要把老师当作神，不要把老师的意见当成是唯一的意见。老师是你的同行者，很多情况下老师是你的引路人。好老师不是在技术上手把手传授给你，尤其不是进行个人语言符号传递的人，你要看他的思考、他的苦恼、他的为人、他读的书、他对工作、对周围人的态度，这一定会影响你。这是一个非常广大的世界，所以现在的老师不是传统意义上的老师，不是传统的手工匠师傅，当然好的师傅也能做好老师。教什么不重要，关键是这个老师能够给你一个非常广阔的视野，能够看到自己被开启的东西，能够善于把握住一些东西不放弃，这个很重要。其实黄永砅说出这话，恰恰因为他很重要而说出“不重要”这样的话。类似的话博伊斯也说过，他把落选的学生都变成自己的学生，警察包围了学校，要求局长对话却被拒绝，因为任何一个人的加入都会变成作品的一部分。

今天我们确要警觉艺术教育的局限性，用什么方法去突破这种局限性就成了关键。老师代表一种比较高层次的专业意见，这个专业意见不一定对，历史上多少优秀艺术家不被专业意见认可。但学生一定需要老师，因为这是学院系统构成的一部分。比如说，当年杨福东在班上突然不讲话了，他给自己定的期限是一个月，过后开口说话，还送给我一个折叠的作品，主要的内容是“真正的生活在他方”。这就是我们讲的学院系统构成的一部分，可以说如果没有我们这些老师，学生也不会选择我们学校，不会有这些叛逆行为，所有的叛逆都是做给学校看的，这很有趣。后来我们问张培力，说你1985年在学校周围搞那么多活动干嘛？他说就是要做给学校看。他需要找到一个对象，要么是老师，要么是学校。黄永砅说“老师不重要”是在学校说的，恰恰说明了老师很重要。要是在一个老师不重要的地方，他一定会说“老师很重要”。因为这里的学生太习惯听老师的话了，所以告诉学生老师不重要。

但是他恰恰提出了一个自我颠覆的问题，如果老师没有他个人的魅力，学生可以完全不理睬他。我们是否要再造一座雷峰塔，其实老早就盖起来了。学生每年交那么多学费不是来和老师开玩笑的，是要学技术，学饭碗的。所以我们现在提倡的教学前提还是要有一种技术性，做陶艺的你要能做出像样的陶艺，画画的你也要能画，做新媒体的你要有新媒体技术。但是仅仅这样不够，要读书，还要思考。这即为哲匠，像哲人一样思考，做到这点谈何容易。

早年间美院进来了一批西方的画册对那代人影响很大。79年春天下乡，黄永砅画的春天，是红色的江南，居然得到很多老师的欣赏，这就是这所学校有意思的地方，从此以后这个班级开始活跃，一发不可收拾。黄永砅比较早的开始阅读，这一点也是我认为这个班级很好的地方。在大家想着怎么追随西方的时候，他却躲起来读道家的书，到今天，他成了一个睿智的艺术家。现在想来，他的这个教学题目很好，“我们是否还要重建一座雷峰塔。”

蒋竹韵：您在校庆大典的会议上特别提到了“附体”这个展览（2001年），由佟飙、陈晓云、沈立功三人策划的。

许江：现在的杭州桔子酒店当时是一个印刷厂，办不下去之后工厂就租给了艺术家，所以是那时候最早的艺术工作室集中场地，在那做了一个“附体”影像艺术展。我路过时，被拉进去讲了话。我的思考是艺术“附”在现代工业的“体”上，抑或我们的思想“附”在video媒体艺术的“体”上呢？“附体”这个展览很有意思，给我留下很深的印象。后来的“出事了”、“没事了”的展览，也都成为新媒体和综合艺术系发展的重要节点。

蒋竹韵：从一个学生角度来说，我为什么会对这两个展览特别有印象呢？是因为当时这是老师们和我们学生一起做的，我们的作品也在里面，并且我们的名字和艺术家老师们并列放在一起，并没有开辟一个专门的学生区域，这也是老师们的一个教育手段。

许江：我觉得这就是一种自觉性，因为他们也曾经是学生，很自然地在作品面前是平等的。所以他们给你们提意见的时候，不会很绝然。比较民主、平等、自由的学风就在学院建立起来了。对于优秀的学生来说肯定是一个压力，对差一点的学生来说就是乐得开心。有人跟我说现在有些学生能少画就少画，能不做就不做，我很费解。我们那个时代，什么都没有，但大家争着来，这个时代则是条件过剩了，大家都无所谓了。学生通过互联网了解一些表层知识，知道一些名词，在美术学院其实并没用了，大家都无所谓了。学生通过互联网了解一些表层知识，知道一些名词，在美术学院其实并没用了。我们强调的是真正的创作，强调社会考察，深入生活一线中去观察生活，这里头就有太多不同的东西。比如说我去跟同学们讲《红旗渠》电影，我看了十遍以上，这里面不光是一个历史故事和传奇的呈现，里面也伴随了我们个人的成长，既有集体记忆的考古，也有个人记忆的考古。前几天我听一个青年专家吹萨克斯管，吹得很好，什么都有，就是没有沧桑。我莫名地想起张培力的哥哥，他也是萨克斯管演奏家。由此想到我们这代人。一代人的艰辛，却又是历史对一代人的馈赠。真是生命当长歌，记忆到永远。

采访者：蒋竹韵

2017年10月26日

介观前行——跨媒体艺术教育历程

管怀宾

以“介观前行”为题，是因为“介观”(Mesoscopic)¹这个源自物理学领域的概念和它作为宏观与微观之间某种尺度和认知体系，无论是它在运动过程中所出现的与量子力学相位相联的干涉性，还是与其他物理领域的关系与问题，似乎对应着跨媒体艺术教育的界面与开拓性实践的范围。或者说，借由这个物理学新的分支学科的一系列征兆与概念来引申思考今天实验艺术教育的种种境遇与状态。

关于当代实验艺术教育，二战后，伴随世界文化革新思潮的推进，对于传统艺术教育的挑战，早已渗入欧美国家的艺术学院与教育之中。尤其在上个世纪六、七十年代，这场革命的顶峰不但呈现在当代艺术的前沿，同时也体现在艺术教育的现场。世纪之交的前后，图像信息技术的革新与知识生产的全球化境遇又一次推动了艺术教育的发展。我们不但面临观念推进中媒介实验的意义问题；当代艺术教育的途径也发生了深刻的变化。一方面，基于文化研究基础上的现场实验和具有直观性的实物作品仍在获得新的生存空间；另一方面，图像技术的生产日益占据我们的日常与感官，并出现通过网络传媒的中介而建立在虚拟现实之上的实验性空间；技术化的认知方式和经验冲击着以观念思想为主体支撑的实验艺术基盘。学科的跨界交叉和多媒体学术互动已成为当代艺术教育新的议题，同时新兴媒体艺术的发展水平和具有时代特质的媒体艺术与实验以及它在思想领域的突破，已成为全球范围衡量各国艺术教育水准与创意产业活力的重要指标。

虽然，前一轮的风潮由于历史性原因没有波及到中国，然而，过去的近40年中国艺术教育所处的社会政治、经济、文化的板块发生了重大的位移。尤其是，这场媒体技术的革命正深刻影响着中国人的日常生活与文化形态。新的知识与媒体的推进为中国当代艺术教育的发展提供了某种契机，媒体艺术教育也从寻求话语的边缘格局，进入到当代艺术的核心现场和教育系统的内部，形成了与传统艺术教育共鼎格局的重要位置。中国美院跨媒体艺术学院也以它特殊的建构历程，锻造了自身的品格与追求，为中国

1. “介观”(Mesoscopic) 源自介观物理，它是一个介于宏观经典物理和微观的量子之间的一个新的领域与体系。介观体系中，一方面有着我们熟悉的微观属性，有着许多原来只能在微观世界才能观察的物理现象；另一方面处于介观的物体在尺寸上具有宏观的大小。

融超现实

很久以来，学院教育与当代艺术精神在学术指向上始终存在一种悖论现象，面对当代艺术经验、实验艺术精神如何纳入学院教育是今天艺术教育这一不可绕行的问题。在理论界众多无休止的追问与学术周旋的同时，中国美术学院从综合绘画工作室（1994年）到综合艺术系（2003年），以及新媒体艺术中心（2001年）到新媒体艺术系（2003年）的设立与实验性教学，早已拉开中国当代艺术教育的帷幕，并且确立了它们各自的办学思想与课程结构，有效地将当代艺术中那些鲜活的内容导入学院教学的范畴，它在一定程度上化解了先锋艺术与学院的矛盾，也使得传统艺术教育向当代艺术教育渐进转型。为中国当代艺术教育及时对应当下的社会问题、艺术问题，包括艺术教育国际性交流接轨的问题，开辟了一条实验性先河，而不至于滞后社会现场与艺术前沿的发展进程。

上个世纪90年代初期，从世界文化的整体来看，将近半个世纪的意识形态的划分开始消解，逐渐进入一个多元并存的时代。在中国，新潮美术运动的节奏逐步平稳，人们重新反省“八五”以来的中国当代艺术进程中的种种经验与得失，并且努力寻求一种与中国改革进程相对应的文化针对性，从更加本质的角度去思考催生中国当代艺术发展的背景文化和当代艺术教育的切实问题，包括当代艺术教育如何对应世界政治、经济与文化的发展情势和本土文化建设的问题。对当时各方面的条件尚不够成熟的中国当代文化现状来说，当代艺术导入学院式教育不可能全方位地铺开，长期以来，架上艺术的传统在中国还主导着主流方向；再则当代艺术依然面临着话语权的建设问题。所以1994年中国美术学院率先选择了以综合绘画作为这个时段实验艺术教育的开端，由此以陈守义教授为主导的综合绘画工作室开始了一条并行传统艺术教育的实践之路，这在当时的中国艺术教育改革中，无疑成为一个具有战略意义的突破口。

于此前后，有两个发生在学院的事件，对后来影像艺术、媒体艺术在中国美院迅速成长无疑是重要的。一个是1990年4月德国汉堡美术学院的影视教授米兹卡先生在浙江美院的两次讲座和放映会，当时讲座的翻译是两代德国留学归国的教师舒传熹和许江，可以说，它是录像艺术与中国艺术教育最初的感性交合。另一个是1996年在中国美术学院画廊由邱志杰、吴美纯策划的“现象·录像——中国当代录像艺术展”，这次展览已成为中国当代艺术进程中，尤其是影像艺术在中国的发展中具有标志性的展览事件，无论对浙美还是中国当代艺术界都具有先声性意义，它为其后新媒体艺术在中国的发展注入了重要的基因。

新千年的到来，一方面，随着中国当代艺术在海内外更广泛的领域中获得认同，它在当下的使命不再以话语权的建构和在国际性艺术大展的平台中频频亮相作为前提，而开始转向一种对本土文化资源的挖掘以及更具原创性的艺术本质的追求。另一方面，新的市场资本价值观正在浸入我们的生活与日常，网络数字科学的发展与传播改变了既往的艺术认知途径和图像创造的原则。当然，这也进一步拓展了艺术的生成空间，并为中国当代艺术和学院教育迎来了而一个新的历史机遇。如果说，后89以来，录像艺术的概念及其实践在中国当代艺术领域获得一定程度的推进，出现了像张培力、邱志杰、颜磊、高世强、高士明、陆垒等一批浙美出身的录像艺术家。那么世纪之交的前后，“新媒体”艺术概念的涌现，包括以新媒体命名

当代艺术教育贡献出一份有价值的方案，并且叙写着崭新的篇章。正如许江院长所归纳的那样“它始终保有前卫艺术开拓谋新的自觉性和先锋性；它的方法中始终有社会考察和技术研究的双向开拓；再一个就是跨媒体艺术广袤的视野和诗性的力量。”²

先锋之源

1980年代初，伴随着改革开放与恢复高考缓慢的进程，中国艺术界也开始松动并萌生一种新的思潮。一方面美术界关于内容与形式的争论开始续沿文革之前的未了话题，另一方面，学院内部，无论是重返岗位的教师还是新一代学子的云集，都有一种蓄势待发的能量与热情。当然，由于地域与学院的历史文脉不同，其发酵孕生的结果各有所别。对于一个有着半个多世纪风雨历程的浙江美术学院而言，师生间似乎都有一种共同的默契与澎湃之情，那就是自国立艺专开创以来的那种“为艺术战”的自觉意识，以及“创造时代艺术”遭遇双重现实的情怀，这种双重现实既是艺术的现实，也包含着社会的现实。所以，这在一定程度上让他们很快穿越当时“伤痕美术”、“乡土风情”等种种现象与潮流，而回到艺术与社会的本体，并寻求从中建构一种新的国际视野与先锋精神。

从学院层面来说，思想与学术的解禁步步趋进，大批西方现当代艺术图书和讲座的导入，尤其是《新美术》、《美术译丛》及时推出，并开始系统性地介绍现当代艺术理论与实践，这对弥补了长期以来知识与信息的缺失无疑是重要的。另外，某种禁锢已久的学术理想也在意识形态逐渐松解中得以重新蒙生，师生间对于艺术本体的种种追问与破解已成自觉，涌现出像黄永砵、谷文达、等一批具有批判意识与实验精神的新一代学子、艺术家。可以说，早在85新潮美术运动形成之前，一股带有思想交锋与锐新实验的变革行动已在浙美悄然萌动。它涉及到对观念艺术本质的追问以及图像与风格或者媒介语言的建构等种种问题。从黄永砵在校期间的一系列实践行动到后来厦门达达的发起；从1985年围绕油画系毕业作品展的争论到“85新空间”展览以及张培力、耿建翌、宋陵等人“池社”的集成；从谷文达同期的大规模观念水墨作品的推出到吴山专等人的“红色幽默”行动，都显示了他们的个体觉悟，并贴近时代富有创造性的努力。浙江美院的这种先声性实验，应该说是1980年代的中国现代美术史所不可略过的，它既成为85新潮美术运动的重要星火之源，同时也为学院的教育方式拓展了新的视野与先锋意识。他们的工作既表现出在学术层面针对性和思想深度，也显示了某种集体经验的惯性向个体意识觉醒的回归，为整个85新潮包括90年代新的艺术实验与媒介开拓提供了先驱性的行动线索和启示性经验。吴山专1986年前后创作的“今天下午停水”小说的第一自然段与张培力1988年的录像作品《30×30》分别开启了观念与跨媒介的融合以及录像艺术在中国的历史，这种对新的媒介与语言方式的敏感意识，也是后来综合艺术、新媒体在国美创设的先声之源。先锋是先行者的思想与行动，也是引领开拓新一代艺术教育的重要坐标。

2. 《自觉的先锋者—许江》许江著，中国美术学院学报编辑部，2017年11月

的各种展览与艺术节以及相关艺术机构和教学系统相应出现。种种内外的动态，再一次对中国当代艺术教育提出了新的学术命题与操作要求，学院的意义不仅在于导入先锋艺术的方式，还在于从中梳理新的知识资源以及学科系统的构架与拓展，并成为提升当代艺术学术层次的重要研究平台。

鉴于这种大的趋势和中国美术学院自身学科建设的发展需求，在许江院长具有战略性的决策下，一批多年致力于当代艺术创作实践与教育的艺术家，像杨劲松、韦天谕、顾黎明、邱志杰、高世强、管怀宾等先后回到美院并加盟综合艺术系。2003年综合绘画系更名为综合艺术系，并以不同方向的工作室建制与专业格局，深入推进“多元互动、和而不同”的当代艺术教学研究与创作实验。于此同步，在新媒体艺术研究中心的基础上成立了新媒体艺术系，张培力出任系主任，耿建翌、吴美纯等相继任教。同样，新媒体艺术系也是国内艺术院校首个以媒体艺术教育为旨向的教学机构，它揭开了中国新媒体艺术创作与教育新的篇章，自此一个新的媒体艺术研究与教育体系的结构框架开始形成。它在国美系统与综合艺术系共同构筑起互为砥砺新的教育格局。事实上，无论综合艺术还是新媒体艺术，我们都在遭遇全球化境遇下种种共时性的问题；包括传统文化资源在当代艺术教育中的转化问题；包括综合艺术、新媒体艺术自身的学术定位和它当代社会和文化语境下的可能性探索，同时它也涉及到学科内部学术构架与理论建设的问题，其背后依然是一个宽阔的综合知识平台的建构和创造性思维的锻炼过程。

这两个系的建立也是希望走向更广袤综合与未来媒体时空，无论是它们的学术定位还是人才培养目标，都显示了充分的国际化视野与中国当代社会发展需求的关联性。其学科构架基本涵盖了当下最重要的当代艺术样式与视觉文化指向，呈现出一种生态的链接关系，并且在某种意义上成为学院教育新的动力系统。首先，在学术上注重对视觉文化要素和它在历史文脉演绎过程的研究；注重新兴媒体、技术研发与艺术观念、人文情怀的交合；努力拓展新的视觉艺术的认知系统和感知方式，探索具有时代特征的现代艺术教学方式，同时强调深耕中国当代社会与文化现实基础上的复合型创新人才的培养。

重建先锋

随着中国当代社会与艺术的总体发展，当代艺术创作与学院教育日趋交融互补。很多美术学院包括地方性艺术院校，亦都开始创建并设立与实验艺术、媒体艺术相关的新型学科和专业。这其中出于自身发展的内部需求，也有时势所趋的跟风呼应，或者套用某种外在的模式，但多少说明当代实验性艺术教育不再孤立，彼此间的交流互动也渐渐展开。当然，一个相对整体的教育体系和教学系统的建构仍处在过程之中，从今天的教育布局与投入来看，各大艺术院校开辟一个实验性教学空间容易做到的，但问题在于它后续性的内涵建设。毕竟教育的理念与教学系统的结构制定，涉及到对当代艺术版图与进程的总体把握；涉及到对媒体艺术实验性本质的界定，涉及到问题的拿捏与回应问题的方式。

事实上，当代艺术创作与学院教育依然由两个不同的知识系统所构成，需要我们在这两种不同的语言与流程中建构积极互动的创造关系，在当代，艺术教育已经不只是一个单纯专业领域内部知识传递的

问题，它与社会整体的意识形态、美学支撑及价值观念的发展相关联。一方面，当代实验艺术教育既与传统艺术学科之间，存在着根脉传承上的关联和不同的针对性，同时自身也交叉着各种新兴媒体艺术的实验。另一方面，技术媒介迭代的周期短暂。所以，作为新型教育体系，如何通过基础底盘设置，推进符合视觉艺术规律的系统建构，确立独到的办学思想与人才培养目标，它需要整体上的权衡与动态中的探索，否则很难通盘聚焦当代艺术教育的实质性问题，也缺乏相应的社会性干预和参照系统。

针对世界范围新的视觉文化发展态势，尤其是后世博时代中国当代艺术的发展现状以及媒体创意日益增大的社会需求，2010年学院对新世纪以来作为中国当代艺术教育前沿探索具有标杆意义的三个系科进行了全方位的优化整合。在原新媒体艺术系、综合艺术系【2003年成立】和艺术策展系【2007年成立】的基础上成立了跨媒体艺术学院(SIMA)。“把各种原先分离的系统聚在一起，让它们彼此激发，为当代艺术和创意文化打造一个全新的‘动力’系统。”³许江院长将这次调整优化与跨媒体艺术学院的使命，定义为“重建先锋”。

新学科群的集合，既是媒体艺术教育其学科发展与重新架构的需要，也在某种意义上续延着自国立艺专开创以来学术上的先锋意识和社会担当，包括新媒体、综合艺术时期针对当代艺术的某种开拓谋新的自觉性。在这样一个背景下，新学院形成了一个集‘媒体实验、艺术创作、文化研究、策展实践’为一体的多维互动的教学格局，以“内外打通、多层联动、国际协作”回应社会与学院多方面的需求，它预示着当代媒体艺术与教育拓展的种种可能。跨媒体艺术学院五个工作室的设置，没有生硬地从媒介形式来加以分割，彼此间保留了一定互动重叠的空间关系。跨媒体艺术学院强调“从媒体中发掘创意，从技术中发显人文”⁴，它的“跨”体现了观念之于媒介的角度，以及技术与思想在学院内外的交互延伸。希望全面优化当代艺术教育的教学模式，从媒体与技术、媒体与社会双向推动当代艺术实验性和跨媒介研究、跨领域实践的发展。

这一系列的举措很快在学院内外、国内国外得到回应和实质性的展开。一方面，以跨学科、跨媒介的专业选修制，打造工作室、研究所和实验室构架的学研产“三位一体”的教学机制，建立了“三段制”的人才培养路径。另一方面，以模块化课程体系和项目式、主题式课程，以及联动“学院——社会”协同育人的教学特色，逐渐打造起一个课程更新、专业拓展、媒体实验和创意实践一体化的教育系统，并形成学院内外、国内国际双向打通的“超学院”结构。此间，跨媒体艺术学院参与了众多海内外重要的当代艺术展览项目，包括：巡回排演——第八届上海双年展、重新发电——第九届上海双年展、西岸——2013建筑与当代艺术双年展，以及“感受力-中国媒体艺术教育论坛”等等，无论是策划研究还是作品呈现，都拓展了当代跨媒体艺术与展演艺术的发展格局，推动了当代艺术教育的跨学科研究和跨媒体实践。美国《亚太艺术杂志》曾将它评为“亚洲最值得期待的当代艺术教育机构”也正如许江院长在建院发言时所期许的那样，“从最基本的技术经验、媒体经验出发，不断更新我们对世界的感知，对艺术的理解。”⁵进而推动社会的更新。

3. 《重建先锋——中国美术学院跨媒体艺术学院成立大会致辞》许江著，中国美术学院学报编辑部，2010年9月

4. 《中国美术学院跨媒体艺术学院专业培养方案》跨媒体艺术学院编，2010年

5. 《重建先锋——中国美术学院跨媒体艺术学院成立大会致辞》许江著，中国美术学院学报编辑部，2010年9月

蜕变生成

跨媒体艺术学院自成立以来，不但自身不断更新推进办学方针、培养方案，延长教学时空，同时也积极地回应国家层面的当代艺术教育问题，并作出系统性的有效提案。2011年，艺术学成为独立学科门类，这是中国艺术教育顺应时势与需求的某种举措。随后教育部学科目录又相继增设了实验艺术与跨媒体艺术。应该说，跨媒体艺术学院为这两个新增目录的设定，先行做了很多从理论到实践具有建设性的工作。

当然，面对两个新增目录正名美术学和当代艺术教育的框架之下，我们也随之迎来新的问题。我们应当看到因为任何新生事物都有老化、固化的可能，跨媒体艺术学院作为一个新型的教育机构、一个年轻的教学与研创平台，尤其是作为一个教育机制下的行政配制，各种数据指标、游戏规则可能导致你自怨自艾或者随波逐流，最终习惯于成为并列其他学科行政系统中的普通一员，而淡化它鲜明的社会性责任和独特的办学思路。

对此，时任跨媒体艺术学院院长高士明曾在他的一封致跨媒体艺术学院同仁的信中指出：“艺术界在今天这个‘大数据—全媒体—后网络’的时代，艺术的现实境遇已经悄然变化了。此刻是世界艺术史的幕间状态，艺术领域的破局/开局正在酝酿展开，艺术家这个社会位置需要我们去重新定义，重新占领。”⁶这也是提醒我们有必要看到种种的矛盾与牵连，否则容易在某种不自觉中异化，这是今天当代艺术教育尤其是跨媒体艺术学院必须面对的问题。这要求我们在新的教育系统和语境下，及时检验和推进跨媒体艺术教育的进程，探讨“作为媒体的艺术”和“作为艺术的媒体”，进一步解决技术语言与人文关怀的关系，建构理论研究、实践创造新的先锋性，创造适合彰显个性的媒体实验平台和具有创新意识的教学氛围。

跨媒体艺术学院围绕“深度社会化、充分国际化”的发展目标，努力在机制上建构“多层联动、内外打通”的学术系统，坚持“以思想为先”，用思想打开视知觉形态的包袱；“以实验为重”，推进媒体实验的状态和问题意识；“以课题为引”，介入社会现实需求和问题；“以创作为本”，在艺术与科技互通、文化研究与艺术创作并举的宏观视野下，以学科交叉的形态，融通多个专业领域，重新聚焦专业建设与人才培养的学术内涵。以它广袤的学术视野和犀利的专业界质，重塑建院的理念以及技术与人文交替共建的可能；以“无墙的学院”重构它在国际艺术界新视野和新格局。

2015年学院将之前的五个工作室、四个研究所重组为三个系、五个研究所。这一举措可以说是跨媒体艺术学院建院以来的再一次内外生成与积集，再一次体现作为“运动中的媒体与实践中的媒体”的自我修正。重组后的三个系基本涵盖了教育部两个新增的专业方向，它包括：（1）实验艺术系（Experimental Art Department），主要立足当代艺术系统，以观念带动实验，以艺术开发媒介，打造跨媒体学院的“新艺术”板块；（2）媒介展演系（Media Scenography Department），作力面向会展文化和社会各界表演平台，以体验式空间、叙事性环境、表演性媒介，建构跨媒介展演公共平台，打造跨

6. 《我们的忧患——跨媒体艺术学院自查报告》高士明著，中国美术学院学报编辑部，2010年9月

媒体学院的“超艺术”前沿；（3）开放媒体系（Open Media Department），投身开源交互的网络环境，开发全媒体时代的创造性能量，拓展跨媒体学院的“后艺术”疆域。另外，五个研究所包括：当代艺术与社会思想研究所、总体艺术研究所、空间影像研究所、基本视觉研究所、网络社会研究所。⁷研究所作为打通学院内外的平台，都有着各自的体外循环系统。

跨媒体艺术学院的这次内部调整，总体侧重于跨文化的研究和新兴媒体的转型拓展，强调它的社会性介入与当代艺术界域的延展，持续拓宽教育视野。以开放形态和革新意识拓展跨学科的技术交叉与媒介研发，紧扣当代媒体文化和创意产业的发展趋向；以培养兼具跨界整合能力和媒体创意能力的复合型创新人才为要旨，设立具有高度社会行动能力的育人目标。

在教学的现场，我们强调媒介技术的凝练与心性智识的滋养，希望既要有稳定的系统结构，又要保持它动态的鲜活性，防止固化，甚至经验化地去消费课程。就教学的方式而言，无论是媒体实验课程设置还是当代艺术史相关的分析性阅读，我们强调思维建构中的判断性和问题意识；强调媒介技术的拓展，同时关注建立在本土文化语境基础上的相关知识渊源的梳理与建构；关注社会性参与中的活性应用，注重建立在人文关怀基础上的创作实践和实验语言的研发。这样在大的学科构架和三个系的“新艺术”“超艺术”“后艺术”界面上有所交融，在系和研究所之间形成真正意义上的跨学科交叉与技术媒介的连接。

筑就内涵

当代艺术的思维定律和它所创造的作品始终处于一个流变与推陈出新的格局之中。无论从观念更新来看，还是新的语言样式与技术媒介的研发都有着它的不确定性和流变性。当代艺术教育的新领域也在经历一场深刻的视觉文化转型。它涉及到图像与媒介系统的更新问题；涉及到新的视觉与知识生产问题。学院可能成为一批批创造者的平台，但它对未来预测能有多远，我们如何教授经得起质疑的教学内容，并在具体的课程设置系统中消化这些问题，也就是消化当代艺术的流变性与教育普适性系统建构的矛盾，既有适时性的应对，同时也保持恒定的知识结构所必备的内容，这实际上也是一个悖论关系。

跨媒体艺术与传统美术学科教授技术、传播知识不同之处在于对知识的判断与对经验的问题意识和对置态度，包括某种试错的精神。一方面，我们相信经验中的知识支撑，同时也意识到经验容易导致方法论与标准化的结局；当经验成为方法论，也就是说方法成为可以被推演的知识，必将忽略它在艺术本质上的暂时性和不确定性。另一方面，跨媒体艺术教育的过程在一定程度上侧重于对经验的分享和实验性切入，但不抛制简单的成功学范本。我们强调对经典案例的阅读与评判，包括对现当代艺术史的阅读，旨在清理其文脉，强调它的过去式，强调创造的意义在于对经验、经典质疑基础上的独创性，所以它涉及到一个消化系统的建构问题。

7. 《跨媒体艺术学院专业方向与设置》跨媒体艺术学院编，2016年

当代艺术教育其内部普适性系统的建构，是在短暂的、不确定性的前提下，建构有效的问题点，追问艺术的意义和形式创造的实验性氛围。面对今天这样一个价值体系繁杂的社会现状，跨媒体艺术学院作为一个新的实验性教学平台，其知识系统的建构，依旧涉及到我们对于知识体系的论争。我们将如何处理两个方面的问题：首先是知识系统中技术层面的问题，也就是知识基础的普适性问题。跨媒体艺术中的媒介与技术总是在不断更新，它需要明晰的观念意识成为一种动力能源，不断补充新的知识给养，深化媒介的表现力，以获得真正意义上创造性的确立。再一个问题是：如何将这种知识与技术传播的施教方式分配在阶段性的教学单元之中，使跨媒体艺术的智性模式成为创造的动力，而不仅仅停留在方法论上的纠缠；这也是我们所要建构的具有普适性意义的学理和技术要求。除了通过技术的传授与施教探讨创造的意义，同时还将面临文化创造中的人文关怀、本土关怀等问题。

这些年，我们强调专业课程的模块化建设。集中基础课程、强化核心课程、删除过时课程、开发新型课程，以期形成教学目标明确的课程模块，保证专业教学的递进性和系统性。同时采用常态化、结构化的课堂教学与专题工作坊、项目制教学交互授课方式，推动常规性教学与拓展性教学的深度互动。以系统化、序列化思路，整合课题式、项目式的教学内容；在跨学科、跨领域的基础上推行联合导师制；并建立“流动工作室”、“联合实验室”机制，以期实现真正意义上的学院与社会的融通，对接学院教育和当代艺术的业界动态。此外，我们以研究院所制为平台，通过专题工作坊、超级课程，实现研究生与本科生、专业教学与学术研究的多层联动，建立以研创为动力、以学生为主体的学术共同体。

当然，我们也看到，尽管目前根据不同系科专业方向的循序渐进，建构了一整套从基础到核心的课程系统。但严格意义上来看，任何课程都有它在时段上的局限性问题，更何况四年制本科教学的时间安排极为有限，尤其是跨媒体艺术所涉及的界面如此宽广，再好的课程设计都不可能面面俱到。它要求师生在一种状态中面对课题、深化课程，在教与学的过程中建立互动的教育机制。不但学院要有效地组织教学资源，教师也要不断挑战自我的知识结构，从一个新的角度探讨观念与知识，技能与方法等普适性基础问题，以使得思想与技艺相通并融。唯此，才有可能在一种开放的语境中，遭遇并对置各种纷杂而至的艺术事象和现实问题；才能对现有课程的设置进行必要的学术判断和有效的链接补充，这都是跨媒体艺术教育中解决课程设置普适性问题的一个重要环节。

强化主体

在今天的中国，学院的责任还在于它是否能够超克种种来自内外的功利牵制以及价值信仰与人文精神缺失的危机，并通过一代代学生的作为去更新学院和社会的知识系统与价值取向。我们阅读艺术史，研究前辈艺术中闪光的内容，并不等于我们拥有了法则与标准，历史与经典不只是某种过去式，而应当成为流动的篇章。“如同历史与传统有挖掘的意义，但需要新的诠释和建构，它可以被理解但不可以成为规则。无论是绘画还是跨媒体艺术，我们从刚刚逝去不久的过去中挖掘不同的表达方式，不是为了向经典致敬，

而是为了寻找可能的起点。”⁸面对艺术史和现实，无论教师还是学生都需要拼出一张对自己构成意义的艺术史版图；需要建立在个人意义上的艺术史解读。应该说，推动跨媒体艺术教育的动力，不只是经验，而是一种思想，是建立在思想深度上的问题意识和批判精神；媒体的实验性也是基于这种追问的前提下形成有效的技术开发和创造，只有这两方面的深度融合才可能使艺术的能量触碰心灵。跨媒体艺术教育在本质上所追求的是一种思想与判断力的持续，是其教育可持续发展的生态系统。其实，关于媒体或者媒介，没有太多的技术神话。媒体本身始终处于流变的动态之中，我们很难以媒介的新旧、优劣来判断艺术作品的创造意义。同样想象的力量并不取决于媒介的方式与复杂程度，重要的是媒介技术的拓展与观念更新的对应，是它们相互间融合后的锋芒和角度。我们需要在这个场域中激发感受力与创造力，建立有效的问题意识和精准到位的表现方式；需要加强学生们主体意识的建构和思辨能力的培养。

我们的学生大都是在这种文化被过于娱乐化、教育被过于追求功利化效应中成长的一代，他们的知识与品格以及主体意识的养成，需要一定的自由思考和选择的空间。我们既要培养对当代艺术共同的关切，又要在教学的互动中点拨经验与知识的可能性；这里的自由度不但体现在具有个性的思想和意识，同时也包含着对专业学理的感受力和判断性。无论未来作为艺术家还是媒介构作者，其问题意识、终极诉求和批判的姿态都需要有效地通过媒介载体的通道介入到现实；需要既有犀利的思想又有敏锐的语言载体，而不至于流入重复的形式翻版。

在教育的格局中，如果说学院是一个大的平台，教师在教学过程中的位置则始终应当在处于某种动态之中，教师的意义可能以他一方的经验和知识触发学生十倍的想象。“教师是其中有意识的中介体，他的责任是在交流中催化、激发某些有意义的思考，提示多种可能和逻辑演变的创造性，所谓的汇通型人材的培养体现在思想的维度与深度以及遭遇问题的能力。”⁹无论教育的现场存在多少可变的因素，但教育的主体应当是具有独立思考与学习能力学生。从某种意义上来说，教学的过程其实也是帮助学生建立自身的人文关怀和问题意识以及自我建构的过程，在这里，师生间的互动无疑是思考的突破点。

今天看来，独立的视角、独特的语言方式不但是验测实验艺术精神所不可缺失的，同时也是跨媒体艺术教育所必备的前提。它需要在师生们不断的互动交流和终极追问的过程中获得媒体艺术的切实意义；需要学生对知识的发现与创造意义的追问成为一种自觉的行动，以抵制来自外部或艺术界庸俗的价值取向与表象模式，只有深度的追问和前沿的思想才能推进教育中的实验性；才能实现所谓技术媒介与思想锋芒相交叉的跨媒体艺术意义。

在这里，物理学领域的“介观”概念，无论是它之于宏观与微观之间的种种界质存在，还是它独特的运动和干涉方式，对跨媒体艺术实践来说，都不失为一个富有启示的概念和视域。

2017年11月于杭州滨江度园

8. 《诗意被空间渴慕（管怀宾 & 默默）》，《度园—管怀宾作品集》，河北教育出版社，2012年

9. 《关于实验艺术教育的几个问题》管怀宾著，《画廊》2011年6月，《画廊》杂志社。

目 录

总 序	
I 中国艺术的国美之路 许 江	
分卷序	
VIII 自觉的先锋者 许 江	
XV 介观前行 ——跨媒体艺术教育历程 管怀宾	
1 导 论	
6 重建先锋 ——中国美院跨媒体艺术学院成立大会致辞	
11 第一章 媒体实验	
12 导 言	
15 第一节 涉境，不驻境	
16 国美前沿访姚大钧	
25 第二节 当下实验，未来考古	
26 迷因：被骇进的现实	
34 转速：每分钟的声音革命	
50 科幻：开放的媒介写作	
58 符流：未来书写 + 未来山水	
64 共时：声像现场即兴	
70 虚拟：在线第二人生	
74 LAB：跨平台创作的永动机	
79 第二章 社会现场	
80 导 言	
83 第一节 总体艺术	
84 裂变的狮子	
88 理想国 1：你还记得苏联吗？	
94 意 见	
96 人间地理	

99	社会·店口	195	《上海奥德赛》叙事报告	272	身体媒介
102	社区艺术项目：藏好了吗？	201	第三节 空间剧场	279	第三节 基本视觉
117	第二节 社会性的互动	202	贝克特	280	睁眼—基本视觉方法
118	《社会性互动》课程简介	204	贝克特传统剧场排演小组阶段性汇报	286	制造图像
125	第三节 社会感知	208	关于贝克特的笔记	293	第五章 未来媒体
136	盖房子宣言	210	《艺术表演及相关理论》（节选）	306	作为政治概念的宇宙技术
138	“淘宝村”计划	217	第四章 媒介态度	319	山水作为世界观
143	第三章 空间叙事	218	导言	329	未来媒体/艺术宣言
144	导言	221	第一节 实验影像	331	世纪：一份提案
147	第一节 教学塑形	222	教学相长——杨福东访谈	346	1917—十月革命引发世界变革（节选）
148	媒介与装置	232	一米剧场	350	1924——序曲
160	文本与方案	238	行走中的影像	353	1938——前卫艺术的转折
168	隐逸于影像	240	即兴影像	356	1945——以《德意志意识形态》 和阿尔弗雷德·洛特卡去治疗生物圈多样性和联合国
177	媒介展演巨构系列	242	无水之源	362	实验教学
180	天堂所允许的一切	244	杭州回望	367	中国美术学院跨媒体艺术学院大事记
182	第二节 跨媒介巨构	248	“有限的时间”座谈		
183	存在巨链—行星三部曲	253	第二节 具媒态度		
190	云戏剧——上海奥德赛	254	张培力对谈		
		268	有必要的小课		

导 论

无墙的学院

高士明

2010年，跨媒体艺术学院成立的时候，我跟同事们的共同愿望，是希望建立一所“没有学院派的学院”，一所“无墙的学院”。这要求学院形成内外双向打通的机制，在媒介与观念的深度融合中达到艺术能量的增值，目前，因为各种原因，我们还没有做到。

提到跨媒体学院，许多美院同事和艺术界的同仁都会用到“活力”这个字眼儿。这种活力从何而来呢?我觉得第一是来自“密度”——教学的密度、思想的密度、活动的密度;第二来自“流动性”，知识的流动性和人的流动性。一所学院就像一座城市，最重要的是密度与流动性。密度加上流动性，带来的就是活力和能量。而目前条件下，要做到这些，只靠学院本身的资源是远远不够的，必须建立“体外循环”，要内外打通、四通八达地做。

一直以来，跨媒体学院就是在这种思路下运作的，当然，我们还没有做到位，离我们的理想状态还相距甚远。从学院的自我设定来说，我们强调以媒体实验、艺术创作、社会思想、策展实践的四维互动，推进当代艺术的跨学科研究和跨领域实践。教学要求是，一方面提供最切实的媒体技术与创作路径的训练，另一方面，强调媒介理论与社会思想的智识培养;注重媒体手段与思想方法的综合演习。我们的培养目标是“掌握新媒体技术、具有实验精神和思想能力的艺术实践与媒体创意人才”。建院的时候，我们就设有研究所、工作室、实验室三重结构，学院要在三者的贯通中实现教学、研究与创作的深度融合。

当然，我们的忧患很多，有地缘劣势，有资源短板，也有自身的许多问题。我以前专门谈过这个问题，此处先略过。从去年开始，我们召集艺术界的一些同仁们，针对跨媒体学院的教学结构做了若干次检讨和论证，今年又进行了院系调整。简单地说，就是从以前的五个工作室、三个研究所，调整为三个系、五个研究所。三个系作为主要教学单位，它们的方向必须非常明确清晰。首先是实验艺术系

（Experimental Art Department），邱志杰老师担任系主任，这个系立足当代艺术系统，以身心经验驱动艺术实验，打造跨媒体学院的“新艺术”板块;其次是媒介展演系（Media Scenography Department），由我们刚引进的牟森导演主持，这个系面向会展文化和社会各界表演平台，以体验式空间、叙事性环境、表演性媒介，建构跨媒介展演公共平台，打造跨媒体学院的“超艺术”前沿;第三是开放媒体系（Open Media Department），由来自台湾的姚大钧教授领衔，这个系将走得最远，目标是投身开源交互的网络环境，开发全媒体时代的创造性能量，拓展跨媒体学院的“后艺术”疆域。

在这三个系的学院架构之外，我们还专门设置了跨媒体艺术学院的流动工作室，聘请了一群优秀的艺术家担任导师，在北京有汪建伟、刘韡、丰江洲等，在上海有吴山专、胡介鸣、徐震等，在台湾有陈界仁，香港有郑波。流动工作室将使学院内的学生有机会接触到当代中国最重要的一批艺术家，跟随他们一起实践。我真心希望通过这些流动工作室的设置，能够给跨媒体学院的学生带来直接感性的创作活力和更加重要的江湖血气。

令我特别高兴的是，在这次重组过程中，跨媒体学院的三个系不但确定了自己的学术方向，而且还确定了各自的育人理念，后者是教育的“元思考”，尤其难能可贵!实验艺术系要培养的，是具有社会参与和自我塑造能力的实验艺术家（邱志杰语），媒介展研系要培养具有跨界整合能力的“媒介构作者”（牟森语），而开放媒体系的育人目标则是“后媒体时代的文艺复兴人”（姚大钧语）。

当然，这些育人理念现在还只是目标，这些目标大都是要在研究所层面才能实践。在学院内部，副教授以上的专业老师根据自己的方向选择不同的研究所，通过研究所形成学院内外打通的平台，聚集来自国内外不同学科的“同伙儿”，形成一个跨领域的研究社区。调整之后，我们总共有五个研究所：一是我主持的“当代艺术与社会思想研究所”，培养具有批判性思考的策展人和批评家，它的知识基础主要是文化研究、社会思想、媒体理论和批评话语分析，我们试图用这四者去拆解和重构艺术史的知识与叙事。二是耿建翌老师主持的“基本视觉研究所”，这个所由艺术家主导，面向互动性、视觉暴力、感官禁制等一系列很独特甚至有些古怪的艺术命题，进行感官实验和创作实践。三是邱志杰老师主持的“总体艺术研究所”，以社会调研和自我工程学为基础，以造物、肇事、修身为路径，推动贯通身心、统合人我的“大计划”构造。第四个研究所是高世强老师主持的“空间影像研究所”，顾名思义，就是要在德勒兹说的时间影像、运动影像之外，构造影像叙事的逻辑和结构方式。第五个也是最近要成立的，是“网络社会研究所”，目的是以“互联网+”时代的社会变革、社会互动和社会控制为思考背景，推动互联网环境、虚拟现实、网络生态、数字人文和数码客体等方面的研究与创作;针对这一前沿领域，除了学院和艺术界的几位同事之外，我们还专门聘请了来自台湾的黄孙权博士、来自德国的许煜博士以及刚从美国归来的范凌博士加盟。

这五个研究所也都有各自的“外挂”，或者说是“体外循环系统”。“当代艺术与思想研究所”协同的研究系统是“亚际书院”，后者在亚洲范围内设置了九个办公室，包括北京、首尔、香港、东京、那霸、新竹、新加坡等，是亚洲知识界最重要的的知识连带之一。“基本视觉研究所”的体外器官是由

江南布衣赞助的“想象力学实验室”，设在杭州城西，像“月食”、“大航海”等艺术计划，都是在那边做的，目前已经发展成为中国艺术生态中极为独特的部分。“总体艺术研究所”的联动平台是位于上海闸北的“明园当代艺术中心”，邱志杰老师自己任馆长，其方向是推动表演性媒介和现场艺术的发展。“空间影像研究所”的外挂是“媒体城市研发中心”，是一个融合了城市研究和媒介实验的项目实践性机构。至于新成立的“网络社会研究所”，我们现在的想法是跟蓬皮杜文化艺术中心的研究与创新学院联动，为此我们专门聘请了他们的院长斯蒂格勒担任我们的客座教授以及“未来媒体/艺术”行动委员会委员。

“未来媒体/艺术”是我们去年开始启动的一个长线计划，对跨媒体学院来说，也是一个重新聚焦和自我提升的计划。围绕这个计划，在未来的五年里，跨媒体学院将从里到外整体地自我整合、自我更新一遍，形成最有意义的研究和创作模块。

之所以要启动这样一个计划，主要是因为我和同事们对当前的艺术和媒体状况有着强烈的不安和不满。一方面，这些年中国媒体艺术的从业者日众，而国内外的美术馆、策展人也正在急不可耐地将其历史化，希望把它变成当代艺术在中国的又一新品类。在全世界范围内，媒体艺术早已迅速成为一种新型号的Fine Art，新媒体本身的媒介能量被迅速置换为一种被迅速更新的美学。现行的新媒体艺术不但已经越来越成为一个特殊化的门类、一个学科化的专业，而且已经渐而沦为一种过气的时髦，一种不恰当的商品、一种吸引眼球的杂耍。更重要的是：非但现行的“新媒体艺术”已经被全球艺术景观系统收编，而且现行的新媒体和当代艺术也已经成为资本再生产的一种手段。为了超克资本化、景观化的媒体与艺术状况，我们必须超越现行的媒体理论和媒体艺术，在媒体社会的生存处境中，在未来政治/美学的经验结构中，探讨“作为媒体的艺术”和“作为艺术的媒体”。为了让艺术和媒体重新成为当代人自我解放、自我创造的能量，我们必须使媒体艺术重新成为媒体与艺术，必须将之再次媒介化、重新社会化。

坦率地说，这个计划从它设置之初，就已经超出了美术学院的传统工作范畴。我一直说，跨媒体艺术学院是一个生产愿景的机构，同时它还是一个跨学科、跨领域的枢纽，一个媒体、艺术、思想不断循环转化的社会器官。

这里说的，或许只是我们的梦想。这个梦想不只针对艺术创作和艺术教育，而且关乎人在当代媒体经验中的智性实践与知行模式的更新。我不知道在未来五年，我们能够实现多少。经过这几年的酝酿，我们可能的贡献已经比较清楚了，而要达成这些贡献，我们还缺少足够的资源，最缺乏强有力的管理和执行团队。在未来的发展中，这些匮乏或许会造成难以逾越的障碍，正如一位同事所担忧的：最怕的就是在资源短缺、人事关系和各种体制规定中纠结陷落，数年之后，意气半消磨，壮志付云烟。

1989年1月/《3000》在中国现代艺术展上展出。这是中国多媒体艺术的第一次公开亮相。

1989年4月/德国汉诺威美术学院教授约翰·舍恩在柏林举办多媒体艺术讲座。授课资料在柏林展出。这是中国第一次大规模多媒体艺术展。

1996年9月/“视觉·影像·中国录像艺术展”在中国美术学院美术馆举办。这是中国多媒体艺术的第一次大展。中国多媒体艺术正式以群体形式登上历史舞台。

1997年9月/“1997中国录像艺术展”开幕。邀请多位艺术家及校友参加。

1998年3月/“新像展：1998柏林录像展”（DANS MEDIEER）开幕。陈逸飞、高世图、仲威等人作品参加。

1999年3月/以“视觉·影像·中国录像艺术展”为主题，澳门当代艺术中心举办“澳门录像艺术展”。首次展览两岸三地录像艺术交流。邀请多位艺术家及校友参加。

2001年6月/学院新媒体艺术研究中心正式成立。这是中国第一个体制内的新媒体艺术研究创作机构。内设学术研究室及工作室。

2001年9月/新媒体艺术研究中心策划“网络也疯狂”大型学术活动。创办了中国第一个新媒体艺术节。

2002年3月/新媒体艺术研究中心与柏林大学的多媒体艺术教授联合举办新媒体艺术研讨会。

2002年9月/陈福宝电影《陌生天堂》参加第十一届平遥国际影展。

2002年11月/“第一届广州三年展”邀请多媒体艺术展专题。由陈本杰、吴昊昊策划。

2003年9月/学院新媒体艺术系宣告成立。这是国内首个集教学、研究、创作于一体的教育科研机构。

2004年9月/“影像生存·第五版上海双年展”开幕。许江担任策展人。展览“网络也疯狂”展区。此次展览可以说是近年来国际新媒体艺术创作的最大规模的展览。也是中国新媒体艺术的一次高规格的国际性展。

2004年11月/新媒体系举办“视觉·第二届中国录像展”。

2007年6月/新媒体系首届本科毕业生。

1996年2月/为深化综合绘画教学实验，综合绘画工作室招收首届硕士毕业生。特聘由潘公凯、靳尚谊、刘国凯、陈守义等教授担任。陈守义任执行导师。

1999年5月/“综合绘画教学实验文献展”在北京中央美术学院美术馆举行。以部分著作、图片、文字资料，展现学院综合绘画工作室以素描、色彩、水墨、材料及构成表现及综合绘画创作为内容的教学研究和实验过程。同时，在中央美术学院美术馆召开“综合绘画教学实验研讨会”。

2000年6月/综合绘画工作室更名为综合绘画系。

2003年/综合绘画系更名为综合艺术系。由综合绘画、综合造型和总体艺术设计三个工作室组成。

2004年/综合艺术系参与上海双年展“电视纪念册”特别项目以及上海“科学与艺术”展。

2005年/综合艺术系参加在延安举行的“全国实验艺术教育研讨会”。陈本杰策划在南京博物院举办第二届“中国当代艺术三年展”。

“从综合绘画到综合艺术教学十年”展在学院美术馆举办。并举行“综合艺术教学十年”学术研讨会。“当代艺术教育和创作”论坛及“江苏院校综合艺术教学交流”座谈会。

2007年6月/综合艺术系首届本科毕业生。

视觉传达设计
环境艺术设计
公共艺术设计
数字媒体艺术
综合艺术

SIMA SCHOOL OF INTERMEDIA ART

2010年9月12日跨媒体艺术学院成立典礼，于中国美术学院南山校区1号楼二楼中庭举行，许江院长发表“重建先锋——中国美术学院跨媒体艺术学院致辞”。

重建先锋

——中国美院跨媒体艺术学院成立大会致辞

许 江

一

20世纪80年代以来的中国先锋艺术具有一个重要的历史特征，即它源于学院的学术砥砺，围绕着学院来发生和发展。这是一个东西方现代艺术谱系迥然不同的故事线索。在西方艺术界，学院常处边缘，而在中国，无论传统继承，还是时代出新，都是尚处年轻的学院的使命。所以，艺术先锋几乎都来自学院。综观新时期三十年，出身学院的艺术家所具有的知识学背景和国际化视野，是非学院出身的艺术家所不及的。

在国内众多的学院中，中国美院在80年代的中国现代美术史上具有独特而重要的位置。这一方面源于国立艺专谱系中的“艺术运动”的传统，对学术昌明所树立的信念；另一方面，是由于当时江南沿海的国际化环境和较早的人文觉醒及随之而来的批判精神、独立意志。从1982年77级毕业创作到“’85新空间”展览，中国美院校园里不断地涌动着先锋艺术的浪潮。2009年，《’85新潮档案》出版，让人们重返二十余年前的那些激情现场。从那些珍贵的文字图像资料中，我们发现早期在校园里萌动叠生的不仅仅是对西方现代艺术的简单重演或者模仿，而且是以出众的艺术感性，超越“伤痕”美术对于历史和社会的批判，进入到中西艺术的会通之处，触摸中国特有的社会经验，来开启艺术实验的前沿阵地。今天那些咧开嘴大笑的面庞，那些抽空了表情和灵性的迷魂般的人群，那些最早的文字变异、波普意识和观念觉醒，那些广被熟知、广被市场消费的样式和表情，都可以在学院早期新锐的先锋作品中找到最原初的图本。那些早期的学院精英们，用自己的青春生命率先探及当代精神形态的资源危机，揭开众多新锐的思想命题，又反反复复地以一种夸张的挑战的极端形态，备受歧议和批评。今天，我们渐渐地意识到：这种最早的开拓是真正的学院先锋，它显示了中国当代艺术的原创和思想深度，构成了当代国际艺术史的重要补充与深化。

二

如果说80年代美术新潮是第一期学院先锋，那么90年代在校园里悄然萌动和发展起来的新媒体艺术和综合艺术，是第二期学院先锋。1990年，德国汉堡美院影视讲师米兹卡带着26盘录像带来美院，当时，我担任讲座的翻译，这是中国学院与录像艺术的第一次广泛的感性接触。1996年9月，邱志杰和吴美纯在学院大礼堂画廊中策划了“现象·录像：中国录像艺术展”，这是中国录像艺术的首次集体展示。这个展览标示了中国影像艺术脱胎于学院的特殊的学术品格和美学特征，并敏锐地提出了一个穿越世纪的命题：“录像艺术是作为一种现象的影像而存在，还是作为一种以影像方式存在的现象？”2000年冬天，早在80年代后期创作了中国第一件录像艺术作品并赢得国际关注的张培力被请回学院，第二年6月，美院新媒体艺术研究中心成立，这是中国第一个体制内的新媒体艺术研究创作机构，随后，新媒体研究中心策划了一系列学术活动，创办中国最早的新媒体艺术节。2003年9月，国美新媒体艺术系成立，张培力出任主任，作为国内首个高等院校中正式招生的新媒体教育机构，为中国影像艺术的发展揭开新的一页。2004年9月，“影像生存·第五届上海双年展”开幕，美院出任策展团队，策划了这场当时国际新媒体艺术创作的最大规模的展示。新媒体艺术系还承担了上海电子艺术节的开幕式和上海世博会城市生命馆等众多社会服务项目。十年来，新媒体艺术作为新世纪学院先锋的代表，担负着西方艺术前沿与中国学院拓新倾向之间的重要中介，并以当代艺术研究与教学体系互动共生的结构特征，以实验艺术与人文关怀互为砥砺的教学格局，以选修作坊与国际型教学团队为基本特点，持续地坚守着先锋的位置，备受海内外艺术界的关注。新媒体艺术系通过自我培养的方式，建立了一支年轻而有活力的青年教师队伍。

与此同时，另一条走向综合的线索也在积极发展。在以画种为专业方向的中国学院体制中，打破这种划分，建立共同的造型基础，并与中国绘画的传统精神相结合，来达到绘画造型要素的重新组合，这几乎是从上世纪20年代就萌动和发展起来的国立艺专的教学思路，中间中断了数十年。90年代中期在一批留学或考察归国人员的促进下，被以综合绘画实验的方式提出。1994年学院成立综合绘画工作室，潘公凯任主任，陈守义任副主任并具体负责教学实验工作。1995年招收第一届本科生，1996年招收第一届研究生。作为超越中西文化界域，直接切入国际现当代艺术语境的一种方式，综合绘画最初限制在二度平面绘画形式语言的探讨层面上，允许一定的凸起，希望以表现性和半抽象的语言为主体，来打通中西艺术和媒体的分野，体现了审慎和理性的探索与变革精神。综合绘画教学构建新型专业综合课程，实行分解式的研究与动态表述的教学方式。1999年5月，“综合绘画教学实验文献展”在中央美术学院美术馆举办，并召开综合绘画教学实验研讨会。2000年6月，中国美院综合绘画工作室更名为综合绘画系，陈守义任系主任。2003年乘着学院新校园建成，重新组建了新的“综合艺术系”，开创中国综合艺术教学先河，杨劲松出任系主任。综合艺术系明确地提出“当代中国实验艺术教育 with 创作方法研究”的基本定位，设立了平面方式的“综合绘画工作室”、空间方式的“综合造型工作室”、复合方式的“总体艺术工作室”。综合艺术系强调观念、跨域、实验，以文化研究和视觉思考来开启艺术观念，以多种文

化资源的叠合和文化命题的重建来鼓励跨域融通的学术思路，以现场式的课题化教学来提倡艺术实验精神，形成生动的学术争鸣互动的局面。2005年，从“综合绘画到综合艺术教学十年”展在学院美术馆举办，并举行“综合艺术系教学十年”学术研讨会、“当代艺术教育和创作”论坛及“兄弟院校综合艺术教学交流”座谈会。2008年，综合艺术系举办“五谷杂粮·当代艺术邀请展”和“十八案·中国院校综合艺术教育邀请展”，凸显综合艺术教学在我和全国各美院中重要的实验性的活力与意义。

这是两个开创基业的系科，这是两支创造众多当代中国艺术教育和研究记录的原创团队，今天他们走到了一起，带着十年与十五年的历史足迹，带着新时期第二期学院先锋的履痕，走到了一起，在新的条件下，持续地开创中国当代艺术的新疆域。他们将裹挟着艺术民间的田园与江湖的活力，裹挟着曾经的创生的力量，在跨媒体艺术的旗帜下，开始新的艺术征程。

三

跨媒体艺术的使命是什么？是重建学院先锋！今天的学院与第一期先锋时代由于闭塞和改革初期所带来的对峙、突破、抵抗、冲撞的局面不同，与第二期先锋时代在体制内基础性拓展的审慎、兼顾、起伏、细碎的步态不同，它具有一支国际化的队伍，拥有第一流的设备条件，面对后世博的开放时代，有着完全不同的内外部环境，也有着媒体时代的强烈而深刻的转型要求。我想，担负起重建学院先锋的使命，跨媒体可以从几个方面着手突破：

（一）作为方法的跨媒体：跨媒体艺术首在跨界域。技术与艺术，虚拟与造物，民间与原创，众多的交叠，多样的资源。如何建立起应对这样繁复要求的教学方法模式，是跨媒体艺术在今天的当务之急。显然，这一方法模式不应该是一种拼盘的方式，不应该是技术的拼接和课程模块的相加。这种方法模式应当具有迥异于以写生为基础的传统造型训练方法，也迥异于反叛式、弑父式的放牧前卫的方法。它应当深植于一个更为理性、更为综合的知识平台之上。这个平台是在技术的拓展中探研文化研究、艺术创造的新坐标，在人文反思和批判的不断变异的诉求中返身来促进新技术的拓展。这个互动纠结的平台之上的方法，闪闪烁烁，恍焉惚焉，却又始终呈现着“大曰逝、逝曰远、远曰返”的机契，呈现着迥异于传统造型学科的特立独行的内涵。这种方法活在那里，不应该是某种结果，而是载着我们去切近时代思考、在技术不断更新的生态中开启原创性的根源因素的那个东西。它仅仅是方法，如若深得变化之机的武林秘籍似的方法。

（二）作为现象的跨媒体：1996年“现象·录像：中国录像艺术展”曾敏锐地提出录像艺术是“生活现象的影像”还是“新影像方式的现象”的问题。显然我在这里提到的“现象”是指作为新影像方式、作为新影像的生存方式的现象。中国人讲的“象”既非实存的某物，亦非纯然意念之物，是人心与物的中介。以“象”为中介，来经验直观地把握事物的整体与底蕴，是中国文化的一个核心。调动不断迭新的媒体和影像技术，把握“象”的深义，批判性地建立媒体时代人与现实之间的新型影像感知关系，并

深入直面中国的当代社会生活的丰富现场，进行多方面的考察和对话，进而构造多媒体生态环境中承载本土根源因素的艺术感性方式，构造这种感性方式与新媒体现象之间的互动共生的特色语境，这是跨媒体艺术研究与教育的重要任务。

今年6月中旬，在广东美术馆，邱志杰和杨劲松的总体艺术工作室举办了名为“头脑风暴”的新锐展览，展示了他们几年来的现场化、讨论式的观念课题。他们以“如何成为无知者”为假设，来重建一种将行为、装置、现场、绘画与写作糅合一体的新的艺术感知和生产的方式，努力突破文化资本流通中当代艺术的符号化和体制化的困境。他们以“新新西湖十景”，来探寻中国文人的意识形态如何以匿名的方式，嵌入西湖形象的构造，进而揭开文人化的秘密机制；他们以“迷宫”的表演来追问老工厂、老工业的历史；他们以“贫困设计评选”的方式来关注社会底层的人们在日常生存中体现出来的感人的自救精神。从他们的实验课题中，我们看到某种艺术思考新生态的端倪，看到本土知识青年的新锐的先锋现象。

（三）作为运动的跨媒体：国立艺术院建院的一代人，在建院之初就建立“艺术运动社”，将艺术视为改造国民性的文化运动。今天的世界纠缠着空前复杂的社会命题。一方面，近在家门口的上海世博会让中国人长眼，在这个庞大平台上，“各民族的精神产品成了公共的财产”；另一方面，“金融风暴”所引发的一系列困境表现地缘性、区域性、政治板块间的差异不仅长期存在，而且具体的地缘文化关系和在地现实的努力方式必将影响世界的未来走向。当代文化的关怀因此具有多重线索，担负多重使命。一是媒介拓展，即媒体时代视觉媒介的转型和拓展。这要求我们既要积极应对技术的飞跃，拓展新的技术文化，又要反对技术的宰制，警惕技术化倾向。二是体制批判，即文化生产和统制的体制性反思。这要求我们既要重视文化生产的体制建设，重视文化资源的合理配置与共享，又要针对身份机制、消费代码机制、市场消费机制提出反思，警惕文化资本流通中当代艺术的符号化和体制化的困境。三是社会参与，即艺术与新社会运动的互动合流。既要不断完善未实现未完成的社会民主，关注经济发展、政治转型中的公民社会，关注公共文化空间尤其是网络新公共空间的开放与共享，又要警惕时尚化、娱乐化倾向。美院的“运动”传统要求跨媒体艺术更深地介入社会生活，反思纠结于其中的种种时代命题，服务文化创新。“运动”不是浮光掠影，也不是革命大批判，而是全身心的投入，全方位的关怀。视觉展示文化研究中心并入跨媒体艺术，由之建立起来的研究中心群体框架，更是要调动文化思想与理论的活力，来建立理论研究、媒体实验、艺术创新、社会推广、教学改革的新的艺术生态链，形成学院艺术运动的新的大观。

最后，我想重复不久前在国家艺术研究院当代艺术展开幕时讲的相类似的一番话：跨媒体是一种指称，而非价值的专名。跨媒体就是要用跨越媒体来激活当代，而非成为某种新的技术样式；是要打捞起所有的历史和当下的碎片，切入当代的生活和生命体验，进行艺术的转型与变革，借助革命性的艺术精神，重构一种宏大关怀的文化意识，重建学院先锋。

2010年9月12日

第一章 媒体实验

开放媒体 (open media) 不是一种既定的艺术类型，而是一种态度。它是媒体艺术的前沿，却不拘泥于任何一种媒介或手法。开放媒体的本质即“跨媒体艺术”，它培养的是“后媒体时的新文艺复兴人”。

“开放媒体”是中国美院于2010年成立的教学单位（原为跨媒体艺术学院“开放媒体工作室”，2015年改制为系）。虽根植于数十年来国际媒体艺术的美学与技术之扎实基础上，但开放媒体更强调“未来导向，当下实验”，除了创作题材与思维保持开放以外，甚至媒介、平台本身都坚持一种通透的自由性。它以前沿媒体艺术及数码亲密性为既定现实，培养符合当代精神的文艺复兴人。不以媒介载体定义创作行为，不以媒体理论规范创作思维；追求开发创意新平台，扩展当代艺术中对于创作及艺术品的定义与视野。在当下“后网络时代”的媒体社会中，生产并扩散创意弥因，形成信息、理念、成品的快速交换流动。

导 言

姚大钧

开放媒体 (open media) 不是一种既定的艺术类型，而是一种态度。它是媒体艺术的前沿，却不拘泥于任何一种媒介或手法。开放媒体的本质即“跨媒体艺术”，它培养的是“后媒体时的新文艺复兴人”。

“开放媒体”是中国美院于2010年成立的教学单位。虽根植于数十年来国际媒体艺术的美学与技术之扎实基础上，但开放媒体更强调“未来导向，当下实验”，除了创作题材与思维保持开放以外，甚至媒介、平台本身都坚持一种通透的自由性。它以前沿媒体艺术及数码亲密性为既定现实，培养符合当代精神的文艺复兴人。不以媒介载体定义创作行为，不以媒体理论规范创作思维；追求开发创意新平台，扩展当代艺术中对于创作及艺术品的定义与视野。在当下“后网络时代”的媒体社会中，生产并扩散创意弥因，形成信息、理念、成品的快速交换流动。

在高科技的表象背后，开放媒体系的真正突出点在于强调本地文化深思，亦与中国美院坚持的东方学整体思路不谋而合。它在教学中提供严格的技术训练，以数码“手艺”的概念，达到“得于心，应于手”的境界，但坚持反对技术崇拜；特别强调面对传统文化及中国当下现实，与当下社会、当今青年文化接轨，关注从传统书画到社交媒体、鬼畜、弹幕等文化现象，致力摆脱全球化媒体艺术的空泛与制式想像。

作为中国媒体艺术的重要实验基地，以及中国美院的实验特区之一，开放媒体系可谓任重而道远。多年以来，我们已开发建设并累积了多项全国首创甚至唯一的系统化教学课程与创作计划：声音艺术 (2005)、虚拟世界与线上游戏 (2008)、社交媒体艺术 (2010)、实时影像声音现场 (2012)、未来书法 (2012)、媒体剧场表演 (2012)、定点增强现实创作 (2015)、科幻VR (2017) 等。

开放媒体系的目前主要方向可由它五个研究小组的研发范围说明：

- 1: 图像学（二维三维，图像表意学，设计，动画，虚拟现实，三维眼镜，Second Life 三维互动平台、航拍、FUI 科幻介面、Cinema 4D、Quartz Composer）
- 2: 手机艺术（后网络平台，app 开发，社交媒体，社会数据，社群操作，众创众筹，城市漫游，AR 增强现实，GPS 地理定位）
- 3: Audio-Visual 动态视觉声音现场（动态视觉，声音艺术，电脑音乐，媒体表演，演出工程，影像与声音美学，Quartz Composer, Max/MSP, Ableton Live）
- 4: 程序艺术（创意编程，网络艺术，网站工程，骇客艺术，互动软硬件，HTML, CSS, Swift, LiveCode, Processing, Arduino）
- 5: 科幻（未来想像，未来写作，媒体叙事学，媒体理论，科幻小说 / 电影，美剧英剧，科幻媒体剧场，微电影，科幻VR）

此外，开放媒体系也负责中国美院“视觉中国创意媒体”的“未来书法”“中国未来视觉”等多个项目研发，并负责全国唯一的“中国声音艺术档案”计划的推进。

开放媒体系与奥地利林兹 Ars Electronica 电子艺术中心、FutureLab 未来实验室、日本 IAMAS 信息艺术大学、香港城市大学创意媒体学院、香港科技大学等国外前沿机构保持密切的合作交流。在展示平台方面，以“迷因城市：骇进现实”、“中国声音艺术大展”、“声纳”、“脑太空：科幻VR”等开拓性的系列活动为根基，与国内外展演空间合作，持续推出国际性跨媒体艺术展览演出及各类在线平台。



第一节 涉境，不驻境

国美前沿访姚大钧

前沿：为什么您在当下要如此强调科幻？

姚：我完全赞成英国作家 J.G. Ballard 的看法：“今天我们需要的是科幻，而不是科学。”即使在中国，科技已经遍在于个人生活和社会，我们不需要再突显科学、科技，而该把首要重点放在文化（当下规避这个问题很久了）。第一：科技是个已知既存，国人的生活已经是在用 iPhone 的型号纪年了，其他就不用说了。第二：不明显的事实是：科技本身就是西方的文化，但在中国并非如此，过去现在皆然。中国文化如何在西方文化科技的预设默认主导语境中存活开花，是我长年思考和创作的核心问题之一。

我在1970年代初开始读英文科幻小说，像 Asimov 的《我，机器人》、《众星如尘》等，当时就被“机器人三大法则”那些大胆狂野又精密准确的创想震慑，拓宽了想像世界。在美国工作时又读了新一代的科幻比如 William Gibson, Alexander Beshner 等就更合口味，因为当时自己就在开发电脑新媒体。回头看我去做的很多事，它们的中国科幻或“中国未来主义”的本质是颇明显的。

前沿：您在2017年提出“科幻VR”这样的创想计划，并于5月在广州推出了“脑太空：科幻VR展”，可否谈谈这事的缘起和它的意义？

姚：科幻其实是我教学暗藏的一条主线。开放媒体与其他系所不同之处之一就是新生一进开放媒体的必读书单就包括科幻小说和电影。开放媒体在2011年就参加过马楠执导的科幻剧场《万能机器人》，在2013也推出我们自己编导演出制作的科幻多媒体剧场《虚拟幻术士》。2016年的《科际迷航》展览就以一个负有历史自觉的“瞻前顾后”含意的科幻“VR 兵马俑 cyborg”作为吉祥物。而再次提出科幻是在准备2017年的三年级VR虚拟现实课时，首先不完全满足于我们过去的VR作品，又突然悟到了科幻与VR两个

平台的高度相似点：阻断当下世界，进入虚构世界。再考虑到平常 audio-visual 课程中我已经包含了教学生做动态科幻界面设计，也讨论科幻电影原理。我乐于尝试没人作过的教学和创作方法，于是刚上课就答应了姚远东方的邀请，说好两个月后在她的美术空间策划并导演一个科幻VR展。这班学生在一个月的课程和一个月的全力创作后，展览在广州风眠艺术中心成功开幕。

这个尝试有重要意义。首先，科幻主要有两大平台：小说（包括绘本）和电影。而这两大平台上的想像，同时包括视觉风格，一直由美国以及稍后加入的日本两大强国把持；今年的好莱坞版“攻壳机动队”就是美日两国的共同想像。但问题就在科幻作家常常爱用亚洲作背景（因为东方是终极他者），北京香港都常出现。我对东方主义议题特别敏感，感到中国在美日科幻论述中完全没有话语权，从角色到文明一直是被扭曲形塑的；现在是中国人国际科幻想像中发声的时候了。中国人开始创作“中国科幻视觉”这项宏大工程需要启动。作为我校“视觉中国”项目“创意媒体”导师之一，我将它视为我在这项目最重要的任务。现在我们已经在2017深圳双年展展出“科幻城中村 VR 展”，同时准备开始与香港科技大学合作在香港街头呈现的AR增强现实版“攻壳机动队”。

再者，科幻本身代表着人类对未来的集体憧憬。长久以来人类把未来目标定在2001年，但到了那年却集体彻底幻灭。当下是一个对未来已经不再存有科技、伦理、生态幻想的悲剧，只能喊着人工智能、VR、电子商务这些老旧低阶的口号，静看地球种族的自相残杀。因此，重新开始面对科幻，再次激活未来想像和希望，在当今特别重要。我们作的科幻，就是让年轻一代用这种目前最自由最强大的平台去造世界，造理想。

前沿：您的作品和教学似乎都用到大量新技术，那么您对于当前国内忽然流行起的“科技和艺术结合”的口号怎么看？

姚：真看过听过我作品的都明白我没有一件作品强调过技术。创作往往必须用许多技术，但那只是工具，就是一支画笔，非常关键但你不会去提它。科技和艺术自古以来从没分开过，举个不常见的例子：你掀开钢琴看到的是古代最精密的工艺技术，而它背后的平均律调音法的理念，支撑全球音乐和我们每人听感的平均律音阶调律法，是何等先进复杂的科学运算结果？乐理是何等复杂的物理学加美学法则的结合，但哪位作曲家会在谈自己作品时提到乐理？不懂乐理别谈创作音乐，但音乐创作岂只是关乎乐理？今天媒体艺术和技术的关系也不过是音乐和乐理的关系，文学与文法的关系。

国内突然提起“科技艺术”一词是比较尴尬的。近代刻意提出科技与艺术结合的创作已经进行了六七十年，也早已被纳入“媒体艺术”领域（早期一度被称为“新媒体”）。像奥地利 Ars Electronica 电子艺术中心四十年来所汇整和纪录的就是科技与艺术融合创作的当代艺术发展史。

再进一步说媒体艺术中技术与艺术的关系。最初阶的作法是以科技主导，为实验而实验，为研发而研发，代表单位就是美国 MIT Media Lab。这是为拓展艺术表现的可能性而作的研发，非常重要，但不是

为了拿来当艺术作品看，否则会觉得是媒体杂耍。但某些这方面从业者会误以为科学或科技是艺术的未来或是救星，这就好比相信新发明新乐器能解救音乐创作的危机一样。而我们中国美院这样的单位当然不能这么定位，我认为科技与艺术不是一种“加号”的加成关系，但也不是融合。我个人多年来实践体验发现它其实是一种炼金术的转化关系。唯有经由高度原创的艺术理念才能将无艺术性的技术转化为艺术。这就是我在课堂上教的“艺术技术”，“创作技术”；它是炼金的技术，甚至是一种 magic，而不是材料技术。所以我们必须跨过“科技艺术”这般表层的思维。所以我强调的一向是“科幻而非科技”。

前沿：伦敦大学亚非学院中国研究院院长米歇尔·霍克斯 (Michel Hockx) 教授在他的《中国网络文学》(Internet Literature in China) 一书中对于你的网络文字艺术创作给予了最高评价，并描述你的创作是“过的桥和烧的桥一样多”，但为什么你这部份作品大家都看不到？你自己如何看那段时间的实验？

姚：九十年代世界上第一批网站很多都看不到了，成了废墟、幻址、遗迹；这也是数码文化很反讽的非永恒性一面。我很惊讶 Hockx 教授在今天如何知道而且能取得那些已消失的作品，他跟我说是从网络档案库挖掘出来的。他指的过河烧桥自然是指我跨媒体、超越平台的创作观和实验法，也是具体指我开创的一些手法，比如非线性文学。但我更希望这些实验对后人的影响是种启发绵延而不是极致断绝。

其实我早期的很多实验在当时或许不经意或不合目的性，但深层而论，它们超前地提出了一批可能的方向和原理。就像当年一位台大女生读者感受到的，可说是传统文化或某些传统精神在未来的一种融通自在的可能模式。我自己很清楚，当年身处文化冲击下和新技术打开无限可能的新时代，在那种精神恍惚状态中所梦见的一些文化与性灵幻觉，是值得系统化地重新推进的。因为在被网络和社交媒体摧毁后的当下，宏大思考与关注还有细微感性的洞察力都变得很难。

前沿：国内错过了网路文化的兴发期，因此很多对网络媒体不熟悉的人因您在声音艺术领域的成就误以为您只是声音艺术家，但其实您几乎是与全球网络文化前沿同步的领跑者，您的网站“妙繆庙”、“新逻辑艺文网”系列早在1997年就以网络为载体大量把玩再构文化符码，被誉为中文世界网络艺术和网络文化第一人，深刻影响了同代及后代的大批文化青年。您当年在《中国时报》执笔“网路阅读”专栏，生动地点评最新的网络文化理论，普及网络作为文学艺术及文化平台的最新动态，您的“前卫音乐网”被台湾《破报》评为“华人音乐网站的终极标的”，“前味音乐电台”及“新逻辑”系列创作更是

跨越海峡影响了几代人的认知，等等不胜枚举。可否谈谈您在这些领域游戏的心得？

姚：当时我几乎是纯然活在线上的人，而且那时绝对是网络乌托邦时期。大家都狂热，匿名，讨论音乐艺术动辄引发论战群骂；今天，没人在乎。心凉了，是我亲眼见到最可怕的时代变迁之一。早期网络造就了一个集体意识的激情高峰。但历史发展总是不能预料。网络随后摧毁了许多价值观；比如网络和 mp3 毁了音乐这门艺术的前途，已算事小。更重要的是社交媒体的兴起改变了原始网络的人际性质。

今天网站这个平台几近消失，连博客都不存在，是可悲的。宏观而论，网络 2.0 时代，个人的图文生产全都交给大平台，个体被微小化碎片化，而不自知。如果说网络 1.0 时代是草木皆能成佛的新可能性时代，2.0 时代则是人皆草木：人们失去了大关怀大追求而自满于小我的短暂、隔夜即逝的被刷被肯定。

国际网络的真谛就是无界：无国界，无任何界的交流。今天人们不只是陷在中文的局域网，甚至是“微信”这样高度局限的肉身小社交圈中。这与我们当年创建、眼见的真正大网络社群的精神相去甚远，甚至相违。这是今天我们自豪地宣称进入“后网络”时代的最大讽刺。

前沿：您本身是中国美术史研究出身，作为高居翰先生的博士生，受到过严格的美术史，不仅是西方和中国，还有印度和日本美术史训练。请问您当时在伯克利的学习情况是怎样的？这段研究经历对您现在的创作和教学又有什么影响？

姚：我的美术史启蒙老师是专攻文征明的安佩兰博士 (Anne de Coursey Clapp)，在台湾大学四年级时修了她的美术史课结果成绩第一。之后我凭一篇在当兵时写的论赵孟頫复古思想研究的英文论文申请进入柏克莱加州大学美术史系高居翰先生的博士班。高先生收我时似乎和我一样兴奋，亲自在古董打字机上给我写了整两页的信，让人感动。高先生思想的敏锐度和对中国美术史以及古画鉴定的透彻领悟让我折服，从他那儿学到非常多。但在修博士的八年中，同时我也修习全套西方美术史也副修日本和印度美术史，当时柏克莱美术史系的师资还是全球一流的。那时文化理论、批评理论也处在兴盛期，各种思潮激荡，大量作品、现象烟云过眼非常刺激，收获极大。

同时我也皓首穷经地把青春埋在美国第二大汉学图书收藏里。由于长时间沉浸在各地收藏真迹、画册，清代线装善本书，佛经以及西方最新理论出版中，加上搜索研究能力，我被不同系所雇为研究员，除了作为高先生“明画索引”项目的研究员外，历史系教授和音乐系的印度音乐教授也聘我为研

究助理。这在没有电脑的前网络时代是很扎实的资料和史料训练。同时我与高先生请来加州驻留访问的中国学者包括金维诺，薛永年，杨新等都密切往来，跟他们学到宝贵的中国传统观画鉴定和美术史方法。当然，中国只论笔墨史料的鉴定法与高先生透过他老师 Max Loehr 继承来的正统西方美术史的结构分析为骨干的观画法是高度冲突的，而这冲突在后来的所谓董源《谿岸图》事件爆发出来。它更巩固了我脱离这个圈子的想法，因为一个作品断代误差能达一千年的学术圈是无法让我信服的。

以高先生这样的大学者，给我们研究生亲自开设美术史书目学方法论等课程，带我们博士生到处看原作，讲授观画及鉴定方法，他一生学问的精髓全都大方地放入大学部的开放课程中（后来也放在网上），他还把他的私人图书室和全部画册及古画幻灯片收藏给我们用，每周精心准备研究生讨论课，每堂讨论课内容含量相当于一篇论文。他改学生大小论文都是逐字逐句红笔校对，细心修正拼字标点文法，帮你大幅改写文句，这种典范永生难忘。今天我对学生也尽量作到这样的毫无保留。

但在柏克莱读书不是我那时内心活动的全部，我有自己的研究内容，美术史只是其中一小部份。因为环境太丰富了。我见识了北印度音乐、心灵音乐、文化理论的高潮期。在美国居住二十年，且是在旧金山湾区这样人种文化混杂的地方，旁边就是硅谷和更重要的旧金山文创谷，所以我能有很清晰的国际 / 地方文化观，对东方主义有一手的体验和长期的研究，对创意与科技的玩法很熟悉。这些都形成我创作，甚至教学的基本意识形态和原则。

前沿：您说过声音打开了另一个区别于“视觉帝国”宰制的新世界，可以展开谈谈么？

姚：音乐是引往另外一个精神情感世界的直接通道。这是与“可见艺术”最大的区别，也是声音最迷人最有魔力的一点。那个世界看似虚无，其实它的情感力量却是最直接最真实的。我们听音乐时难道不是最容易感动到落泪？还有什么比眼泪更真实，更身体的？所有伟大的音乐都是魔力的；它不可被诠释，被描述，被总结。范宽可以缩放一百倍，复制纳入画册翻页，还是范宽，但音乐甚至不可以被快速预览；你如何描述萧邦练习曲第九号？它让你内心滴血，同时它也坚固实在的有如一座巨峰。

前沿：为什么要在美术学院强调音乐和声音？

姚：对于美术学院的学生，音乐是很有帮助的训练。我这些年上声音课强调的不只是创作，而是要

大家学会打开耳朵；我一直希望能把世界音乐导听纳入必修文化课程。音乐训练我认为有以下几点助益：一，品味：听音乐可以锻炼抽象审美和培育建立个人化品味，是一种考究的追求，也培养个性；这本是艺术家必备的，但今天美术学生大多缺乏。二，即兴能力：现场即兴演出是音乐中很关键的训练，我们常忘记，年轻人也不知道前卫艺术里还有即兴现场的各种可能性。三，团队合作：在过去摇滚时代大学生组乐队的合作模式很普遍很流行，我把这个模式带入我们教学，效果非常好，尤其在 VR 创作，audio-visual 创作等需要投入巨大工作量以及不同媒介技术时。团队合作能力在将来踏入社会工作时也会很有用。四，直面观众：绘画和装置训练下培养出的创作者是躲在幕后的，声音演出往往需要和你的受众面对面，这在艺术传达方式上有本质的不同。这种共时对峙的艺术发生法很扣人心弦，但需要勇气、技术，也能磨练个人仪态修养。

前沿：接上一个问题：也就是说声音的魅力在于它是共时的，且极端抽象，因此对于感知的激活也是直接的，肉身的，同时是直达心灵的。您之前在《南方周末》的专栏教人们如何“打开你的耳朵”，您也一直很关注生活现实中的声音，1997年成立“中国声音小组”并做过大量实地声音相关的作品，比如《占领西湖一分钟》，《桥听北京》，《地听南京》，《风听台北》，《罐听上海》这一系列，就是试图唤起人们对“耳朵”这个器官的感知力，并对声音这个媒介所承载的人文印记的能量释放和再发觉。不知这样理解对么？

姚：中国文化当前最弱的一环就是听觉，只要全球走一遭就能明白。这里指的是听觉文化，集体听觉认知的无感，这并不是某些娱乐节目可以粉饰的。最讽刺的是，古代中国是全世界最敏锐的聆听文明，中国古代的声音政治理论和美学甚至领先古希腊克印度，超越世界千百年。这一点反而是在1970年代被法国的经济学者雅克·阿达利重新发现，而推演出他划时代的“超前反映”音乐政治经济学。古中国的声音美学与当下的关系是我几十年来的关注，也是一直在计划写书的主题之一。

你提到的我这个中国城市声音系列作品，包括“中国声音小组”计划，也是在指射这种高度敏感的聆听认知。这些作品里面蕴含的思考、感知和各种典故，在目前是不会被人们理解的，我很明白。比如“地听南京”里探究的是先秦墨子就已经使用的军事科学技术和监视理论；“桥听北京”是从声音看到中国当下社区结构和伦理变迁。就像阿达利已经从古中国学到的，聆听不只是当下社会大系统的映射，它更是未来新系统的预言。中国社会各方面快速进程中唯一尚未激活的就是听觉。我曾在文章里说过近

年的手机录音社交平台“啪啪”在这方面可以起到心理学家拉康说的婴儿“镜像阶段”的自我认知激活功能，虽然集体功效还不明显，但应只是时间早晚问题。

前沿：您在思想激进的后具象音乐、中国文学声音微观世界、声音书写理论、强调中国语境的实地录音艺术、技术艰深的电脑程序音乐等许多领域都是先行者，但您从2012年开始教授 audio-visual 影像声音现场演出课程，当时国内还鲜有人体验过这种艺术创作，很多人不理解甚至不支持，而您坚持每年开课，已在中国美院成为核心课程，初衷为何？这些年来您培养了一批艺术家，audio-visual也近乎成了媒体艺术中的“显学”，您对这种创作未来的走向怎么看？

姚：从2003年的“北京声纳”起我就在中国推动媒体艺术的现场演出，其中我和八股歌的作品就是 audio-visual 形式。2008年上海电子艺术节开幕式我策划的大型户外演出节目应该是国内至今最大型的媒体艺术演出，其中 audio-visual 就是几个重头戏形式之一。我在开放媒体系开创的 audio-visual 现场演出课是我们学院的核心课程，也是进入本系后的第一门课，因为这门课训练同学们对影像和声音有直接的感觉，直接实时控制；不像动画那般遥控。这课里必须用双手操作控制器操控影像和声音的生成，在身体上、心灵上都是锻炼对声音和影像的“手感”和敏锐度。毕竟影像和声音是媒体艺术构成感知的绝大部分；而影音现场玩的就是心跳，是艺术创作的亢奋。每回 audio-visual 演出都是我们学生毕生难忘的创作体验。所以我常说我的 audio-visual 课程是开放媒体教学的“成人礼”，你只要经历过面对台下数百数千观众还能稳住心情用双手实时控制三维模型，实时操控影像和声音调制出能拉动众人情绪起伏的作品，之后什么都难不倒你了。

虽然我在2005年就在新媒体系创立系统化的声音艺术课程，但美院没有声音艺术专业，我没法传授真正拿手的“后具象声音理论”、声音叙事学、中国语音艺术、中国古代声音美学、文化聆听等，但 audio-visual 是一个美术生较好上手的入门砖。其实上过我课一个月的同学就有可能与世界一级艺术家同台演出而不逊色，比如黑川良一，Alva Noto，BRDG等国际艺术家就很惊讶与他们同台表现优异的只是学过一个月课程的开放媒体系新生。

一般容易误以为 audio-visual 只能作些炫目的视听把戏，其实只因他们没见过好作品。我特别教学生不可误入歧途，必须超越点线面无意义的运动把戏。我们同学的演出作品从佛经的实时人生智能分析到

社交媒体数据抽取和讽刺，到未来山水美学、科幻城市，议题非常丰富深刻。媒介本身是无边无限的，一切只是个人创造力和自我要求问题。

前沿：在很多艺术家都努力于建立高识别度的个人风格的时候，您一直强调媒介实验，一直在尝试新的不同的创作可能。您的创作论里有个很有意思的关键词：“涉境”。能展开谈谈么？

姚：艺术表现并不拘于形式，也不拘于媒介。这是我长年坚持，而且自身证明的。涉境，而不滞境，是个人的基本原则。我最早接触这说法是在台大哲学研究所巴壶天老师的“禅学研究”课上，当时就觉得正合我心。在我们的艺术创作中，媒介不只需要“跨”，更需要超越，要看破，要能作到“忘器存道”。这在当下并非不可能的，我培养的学生已经很有这种感觉了。而我目前在中国美院所传授的也并非我内心真正最关注的，我计划成立一个大型的研究中心继续开发我早已看见并已在研究的其他可能。

前沿：大部分美院的学生都以艺术家自居，不擅长合作，甚至因同行竞争而相互猜嫉。接触过开放媒体的学生会觉得他们很不一样。同学之间相互帮助的团队精神特别感人，经常有学生为了帮助同学解决作品问题熬夜到凌晨，还有学生为了同学的作品能够顺利展出宁可放弃自己参展的机会，等。这是否与您在教学中使用的“分组”，“协作”的“乐队”式组织方式有关？我听说开放媒体的毕业生和在校自生自发组织了一个“开放媒体联盟”，即便毕业后趣味相投的开放媒体人还是会一起创作。开放媒体系成立到现在也出现了几个颇有名气的艺术家组合，比如“人民比特”，“OSC”，“Alt_Man”，等等。每年都有很多年轻人进入您的系求学，从80后，到90后，很快要有00后的学生了，您的组织方式会持续生效么？

姚：会的。组团创作是我的教育方法之一，也已经明显见到成效，如你所说的。团队合作和训练在当下特别重要，因为中国特殊的家庭结构。另外，美术学院也特别容易养成一批心胸狭窄自私自利的年轻人。在开放媒体系受训练的学生不尽未来可以有不同的创作模式，甚至在就业时也能更好的融入工作环境。这些年来的实践证明，团队合作让他们更开放，更开心。

第二节 当下实验，未来考古



迷因：被骇进的现实

2015年开放媒体系承办第一届跨媒体艺术节，提出“迷因城市：骇进现实”的概念与呈现模式，通过“身体+网络+城市”贯穿整体，走出当代美术空间，以一系列遍布杭州各地，用手机 app 实地体验的城市定点增强现实作品，将艺术带入市民日常生活，创造市民共同记忆。

同时提出“当下媒体考古”系列作品，综览当下网络时代各类平台所提供的艺术表现可能性。而现场演出部份结合激光、实时程序影像声音、声音剧场等形式，提供了可供市民参与同乐的现场仪式。



迷因城市：骇进现实 - 跨媒体艺术节 APP



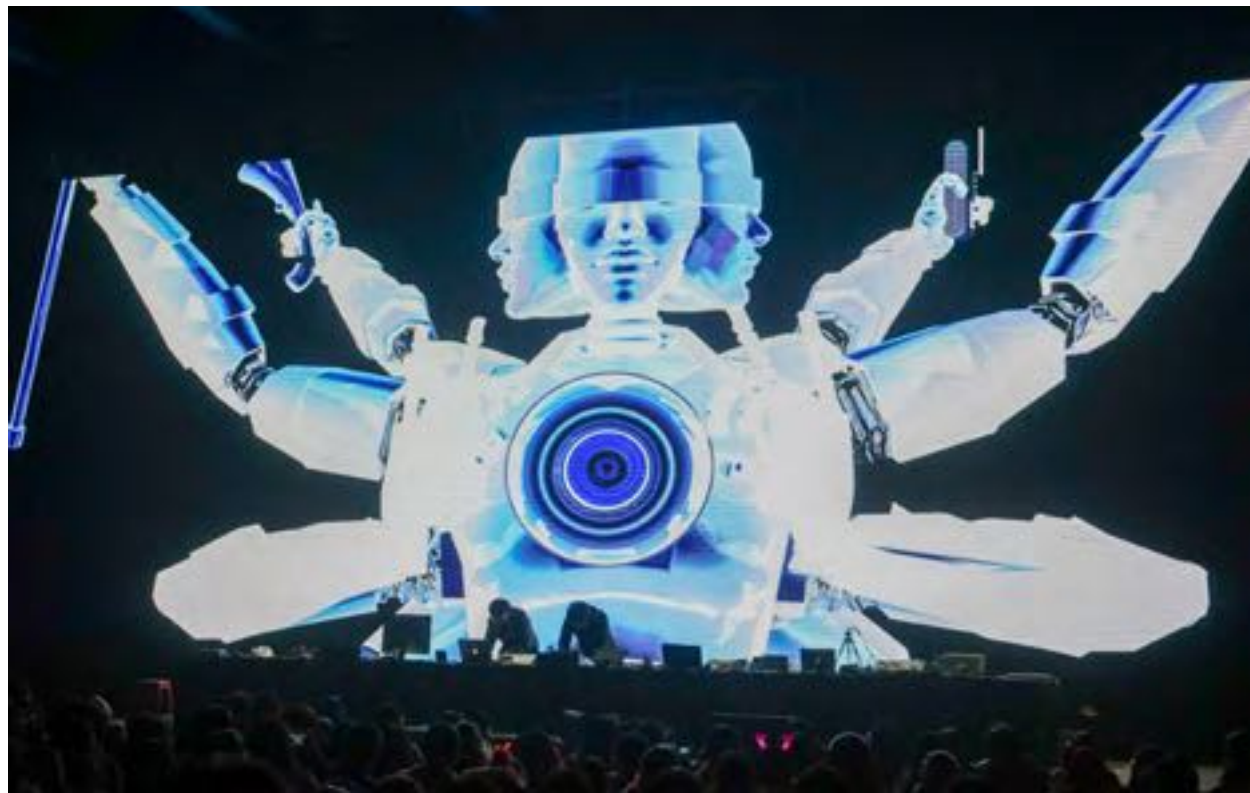
迷因城市：骇进现实 - 跨媒体艺术节 “当下考古” 展区现场 2015 年



迷因城市：骇进现实 - 跨媒体艺术节海报



I/O FOO 傅冬霆 廖家昕 王志昂 施之慧 激光声音现场 2015年 迷因城市演出现场



起即观音 卢周亨 王长存 声音影像实时现场 2015年 迷因城市演出现场



迷因城市现场 王芮 王茜 声音影像实时演出 2015年



社会酶体 樊兵 社交媒体行为文献 2015年 迷因城市-跨媒体艺术节“当下考古”展区
#千万不要回头# 贺文瑾 社交媒体行为现场 2014年
微博生物钟 贺文瑾 实时微博作品 2017年

李舜 微语 社交媒体装置 2010年 迷因城市-跨媒体艺术节“当下考古”展区
骇进垄断三部曲 Paolo Cirio Alessandro Ludovico 2015年 迷因城市展览现场
产地乌托邦 傅冬莹 装置 2015年 迷因城市展览现场

转速：每分钟的声音革命

转速：中国声音艺术大展前言（节选）

姚大钧

“转速：中国声音艺术大展 RPM: Sound Art China”是全球第一次全面审视并呈现中国声音艺术创作成果与当下状况的历史性事件。是中国声音实践与众人甚至艺术圈之间的首次大规模接触、碰撞、搅拌、同乐、对峙。

首先，大展图标 logo 的隐喻。特制软件编程生成的汉字“声”是为主体，当中同时暗藏着“音”字，“声音”二字结为一体。它指射的是在《礼记·乐记》论述的听觉总体“声、音、乐”三者之间的“乐”之缺席，即“声音”与“音乐”概念的割裂。声音艺术与先锋音乐固然不可混为一谈，却又紧密相扣。但中国的声音实践者，他们既不参加当下关于声音艺术的两方论战（见 Seth Kim-Cohen, Christoph Cox 等学者之研究），也不关心“声音艺术”的定义方法；他们正在透过各种形式媒介议题手段探究声音，他们唯一的共通点就是对声音本质及听觉的关注与掌握。

而图标整体造形又设计成一个黑胶唱机的转盘：正中是金属转轴，周围是测量唱盘转速的刻度圈。整个图标象征着中国声音体 / 中国声音内容在西方载体唱盘上 / 西方声音机制下一百多年来的不断周转。

本展核心主题“转速 RPM (Revolutions Per Minute)”是指转速，是留声机、唱机等声音载体，即“声音体”的转速度量单位。整个声音艺术的发生与前进很大程度是透过“声音体”的纪录与回放才成为可能。但此处“转速”更是暗指历史前进的速度，亦即，中国声音艺术在短短十年时间内的高速发展。

而“转速”的原文 RPM 中之“周转”一词又同时具有“革命”之双重含义。西方现代声音创作自1913年的意大利未来主义噪音艺术宣言开始，历经持续整整百年的声音思想及声音美学的一连串重大革命，在中国的特殊历史语境下，必须在十余年时间内以十倍速度完成。因此它是压缩过的能量的一段爆发史。最终，revolution 作为周转，是回到原点的旋转，聆听的自身的反省，聆听传统的自身指射与检讨，也是本展的关键。

聆听、当下、历史、反思

声音艺术的核心本体其实是“聆听行为”，它对于立“音乐”的主动式手上技术成果的作品展示。而当前国际声音艺术强调物性、技术、论述，已将聆听与可体验性几乎完全摒弃。本展中特别突显声音艺术之可经验性，而一切理念、狂想、论述皆可返回聆听本身。

聆听又是对当下（而非当代）的超敏感认知。当下在空间中同时亦指本地。中国声音艺术既是一系列本于西方的压缩过的革命，立即产生了山寨 / 原创的问题，并暴露其基础架空的危机。它是否具有本地特质，未来发展空间，是本展重要隐性关切。

全球语境中的展览

纵然“中国声音艺术大展”这般国族式的集体呈现强调了一个文化地理区的完整性、独立性，然而本展事实上同时内建了自我及局部间相互的高度批判性：两岸三地的作品并置实已呈现出相当巨大的差异，包括技术科技的掌握，对传统文化的关注，集体社会生产的能动力，社会政治的关切，等等。三地之间各向面的强弱有无，本身即构成尖锐而无声的批评，耳聪的观者心中自明。而这些相互的对照整体上又构成与国外 / 他国的对立与批判。

人本主义

在全球语境中，历史仅只短短十年的中国声音艺术，它的各种特色已然明确而突出。在大多数中国的声音实践者身上，我们看到他们既对作为西方录音艺术主流的自然崇拜与反人文的操作无动于衷，又对那些着迷于声音物理，机械声响，的声音和互动装置不大来劲。表面上他们是没有基础训练的低科技，甚至无技术的一群，但更核心的是一种可视为“人本主义”的底层关注。

“声音 2.0”与社会参与

固然早在1997年成立的“中国声音小组”的实地录音 (phonography) 工作中已将创作权还给被录者，人民百姓已是声音的真正创作者；它是社会导向，社会测量，（甚至2003年“北京声纳”的标题字面本意，就是社会测量、探测），但艺术工作者究竟仍居不可或缺的中介（甚至掠夺者）地位。即便最年轻、最具前瞻性的媒体团队 RMBit 在作品中纯熟地运用玩耍着社会数据采集，但那毕竟不是真正的社会集体自发创作。

到了香港制造的 Talkbox、国产“啪啪”、微信之类的智能手机专用社交媒体平台出现，利用了 Web

2.0 的用户生产内容 (UGC) 模式, 人民真正成为了作者, 促成了中国历史上最大规模的“声音体”生产与流动。声音体, 依概念原创人、具象音乐发明人皮耶·谢非 (Pierre Schaeffer) 的定义, 必须是录音, 被捕捉固定的声音。当然, 声音体并不是狭义的艺术作品, 但也不须要是; 因为“啪啪”经由使用者自行定义而体现的创造力、想像力、可听性、消费量, 早已远远超越并抛开“艺术”的境地。

这些声音体主导的社会媒体, 是声音的集体快感, 是听觉感官的势力抬头。它是法国文化学者雅克·阿达利 (Jacques Attali) 老早预见而久久未实现的下一时代“人人创作生产声音”的终于实践。它不只是“全民开讲”, 更是“全民开听”。

社会参与, 对于声音实践而言已不是口号, 甚至不是目标, 而是当下现实。

虽不承先也须启后

不同于世界任何国家的同行, 中国的声音艺术家身处一个既尴尬又关键的地位: 古代中国握有领先全球文明的声音美学、理论、制度、敏感度, 而当下中国却是全球声音环境最聒噪的国家之一; 出于生存与自卫, 人们对声音的感知退到最低点。当下声音艺术在这个时间与空间的重要性、前瞻性、趣味性, 也就在此。



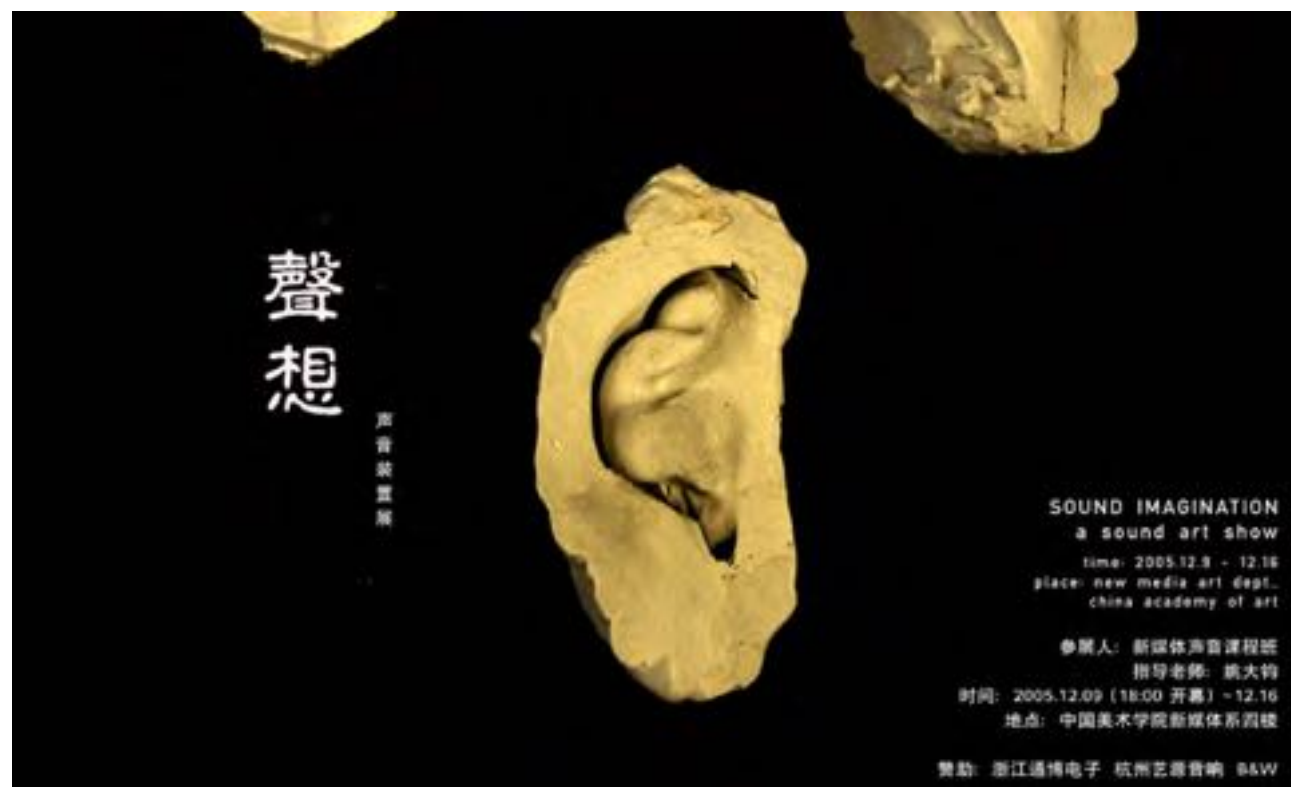
杭州二皮音乐节 2006 年



杭州二皮音乐节 2006 年



前卫音乐网 / 前味音乐电台历代版本操作界面 姚大钧 1996-2004 年



声想 - 声音装置展海报 2005 年



彭 检 声音装置

苗 颖 声音装置

肖 雅 王 可

高王芳 声音装置

声想 - 声音装置展现场 2005 年



蒋竹韵 声音行为

声想 - 声音装置展现场 2005 年







姚大钧 社交媒体声音 转速：中国声音艺术大展 - 纽约 2013 年



中国声音前线选集 双 CD 转速：中国声音艺术大展 - 纽约 2013 年



翁巍 声音互动装置 转速：中国声音艺术大展 - 纽约 2013 年





转速：中国声音艺术大展 - 香港 2014 年



中国声音艺术时间线 转速：中国声音艺术大展 - 上海 2013 年

科幻：开放的媒介写作

脑太空：科幻 VR 艺术展前言

姚大钧

从持续的 VR 创作和反思中，我们逐渐看清了 VR 的本质。VR 并不是“虚拟现实”！跳开最低层次的购物中心蛋壳椅游戏机的境界之外，VR 本身并无“仿真”或“模拟”的责任与追求。“虚拟现实”是九十年代的旧词、旧概念；它与真实的关系是模仿、学习、增强、抗衡。我们不想再沿用。但也绝不能犬儒唯物地仅视 VR 为一个“全景观看器”。它是让我们狂想出、创造出一个个世界、“世界观”的系统平台。

早期或曾批判 VR 为内在导向的封闭性个体，它缺乏社会性关连。但两周前 Facebook 公布它的 VR 社交平台之后，VR 的社会性问题不仅不存在，甚至被庸俗化。而我的 VR 网路观彻底相反。我视 VR 为“脑太空”，各个似不相连的 VR 构成了心理学家荣格的集体无意识；就好比宗教的精神世界向内同时向外无限扩展自动相联，个体性与集体性并存且持续有机互动。以大乘佛学宇宙观视之，一个实体地球世界约等于一小世界，一千个小世界构成一个小千世界……此“三千大千世界”是层层相叠，个个相连的无尽分形结构。人们误以为 VR 眼镜将个体隔离在独我的小空间内，但“小世界”所联通的是精神共同体，是大宇宙。

“脑太空”指向的是这种内外汇通、灵肉一体的世界本质。“脑太空：科幻 VR 艺术”展出的作品可视为大千世界的微缩网络切面；它是我带着二十多位“95后”的青年艺术家一起创作出的意念系统。这些艺术家是“人机一体 cyborg”原生代；通过 Open Media Lab “授之以渔”的训练和学习，他们可以对媒介，对技术，对创想皆无所惧。不同于明星艺术家只提构想，找人代工做 VR 创作；也不像拿 TiltBrush



科际迷航 VR 展区 2016 年

VR 立体画笔做传统绘画的画家，Open Media Lab 的育人目标是培养“新文艺复兴人”，我们自己建构三维模型，自写代码创造世界，用 VR 创想大千世界。

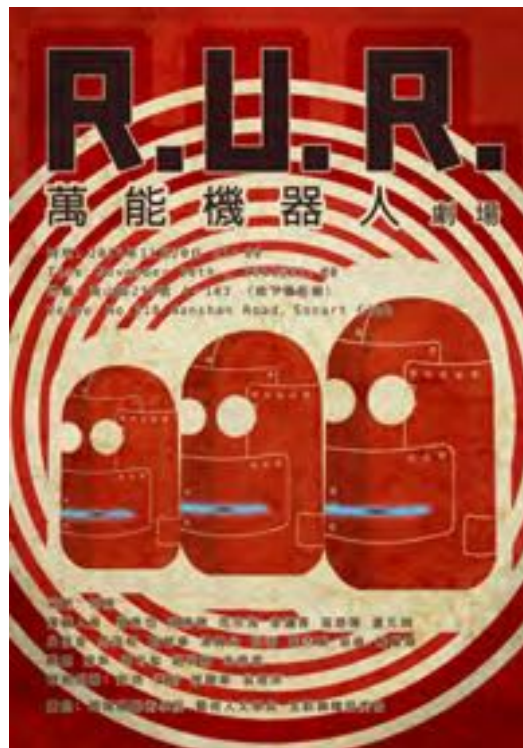
詹明信 (Fredric Jameson) 认为科幻的至高功能是我们“疏离”于文化及社会机制之外，从而得以更新视野，似乎头一次看清文化机制的历史性与随机性。确实，科幻与 VR 的搭配是天作之合，它们的本质都是透过科技让我们与当下产生巨大的疏离，再更看清当下：22世纪让人无法呼吸的北京、未来上海跨国企业操控全人类的DNA甚至信仰、穿越时空的秦皇兵马俑，上下倒置的混沌世界，离线打包带走的杭州西湖……会是何等模样？中国独特的网络文化催生的赛博朋克 (cyberpunk) 又会是何等视觉风格？本次展出作品以想像力讨论的议题范围很广：未来中国城市设计、生态失控、信仰与权力、数据永恒、物种退化、虚实反转、人机一体 vs 人机剥离、时空穿越、数码狂欢、考古狂舞、记忆物化、基因控制人类、宠物不死等。本次展览中所展出的作品对这些议题进行大胆推理和细腻刻画，展现了中国新生代艺术家对未来、自我、当下的超越性甚至反讽性思考，也展现了 VR 作为创想世界观工具的巨大潜力。



戴上眼镜, 回到现实 王茜 VR 2017年



Asdicon 虚拟幻术士 科幻媒体剧场 2011年



R.U.R 万能机器人剧场 马楠导演 2011年



北京2101 蔡宇潇 徐林 詹洁 翁怡璇 VR 2017年



混沌桥门 冯冠滢 李明瞳 王妙雅 VR 2017年



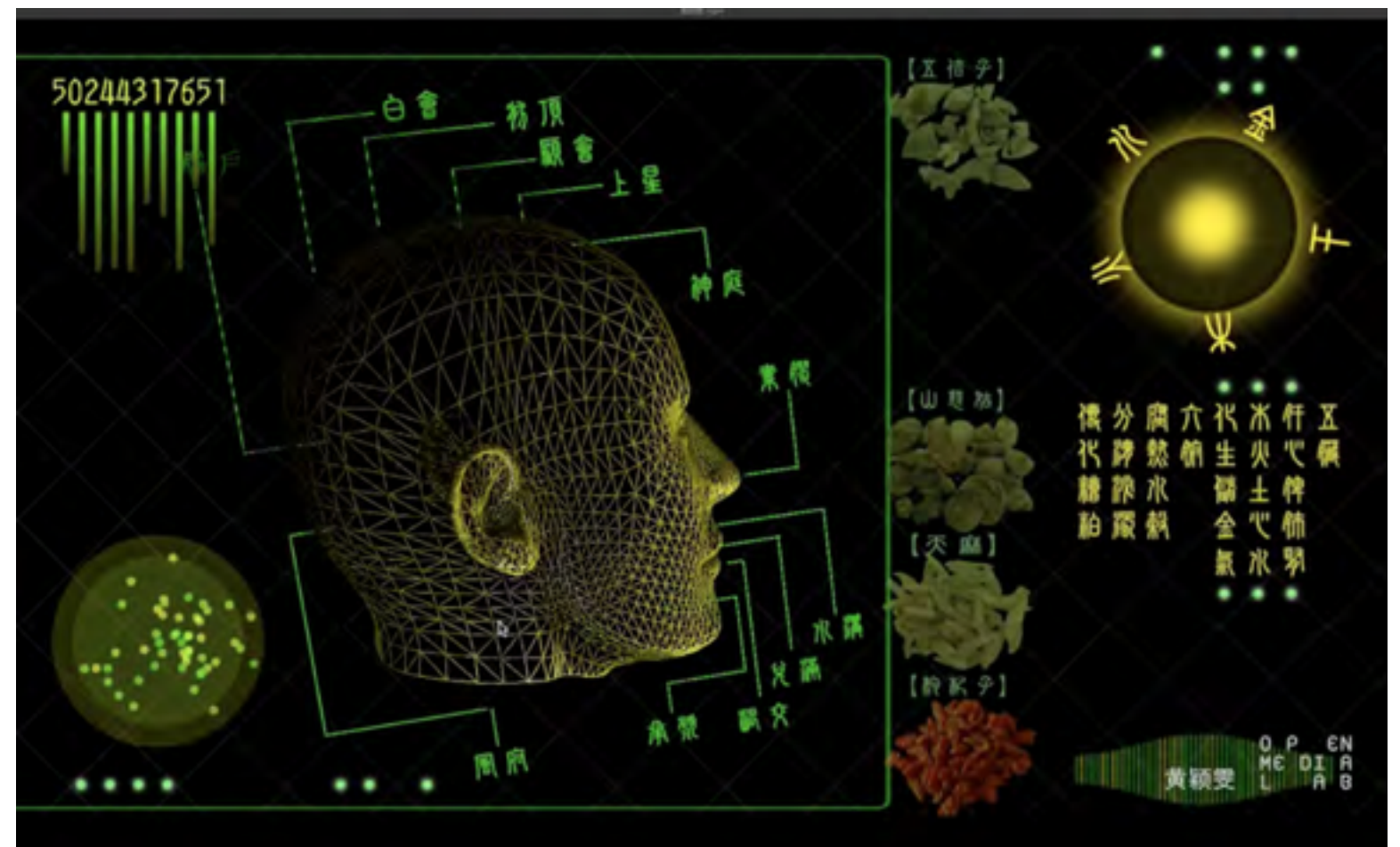
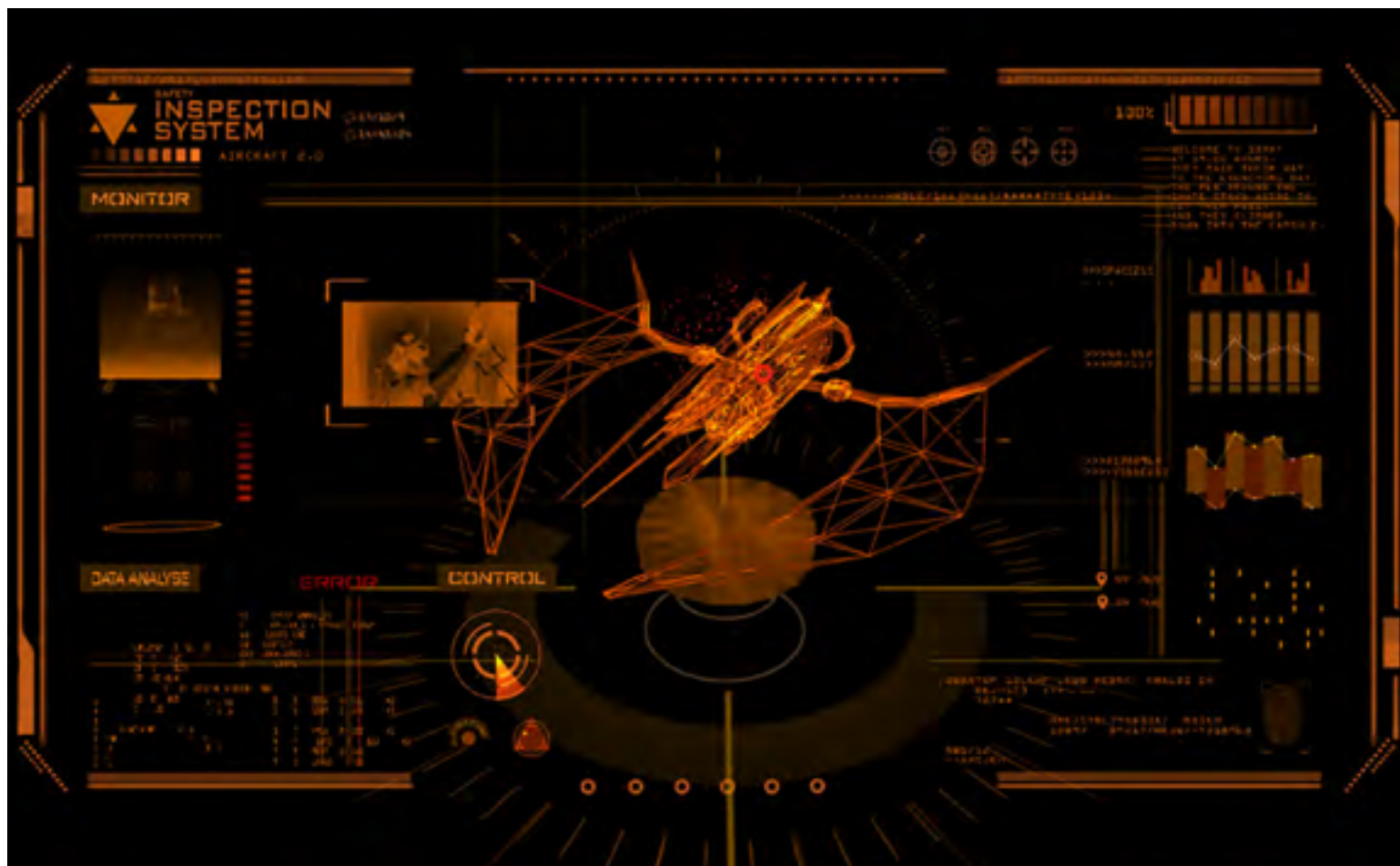
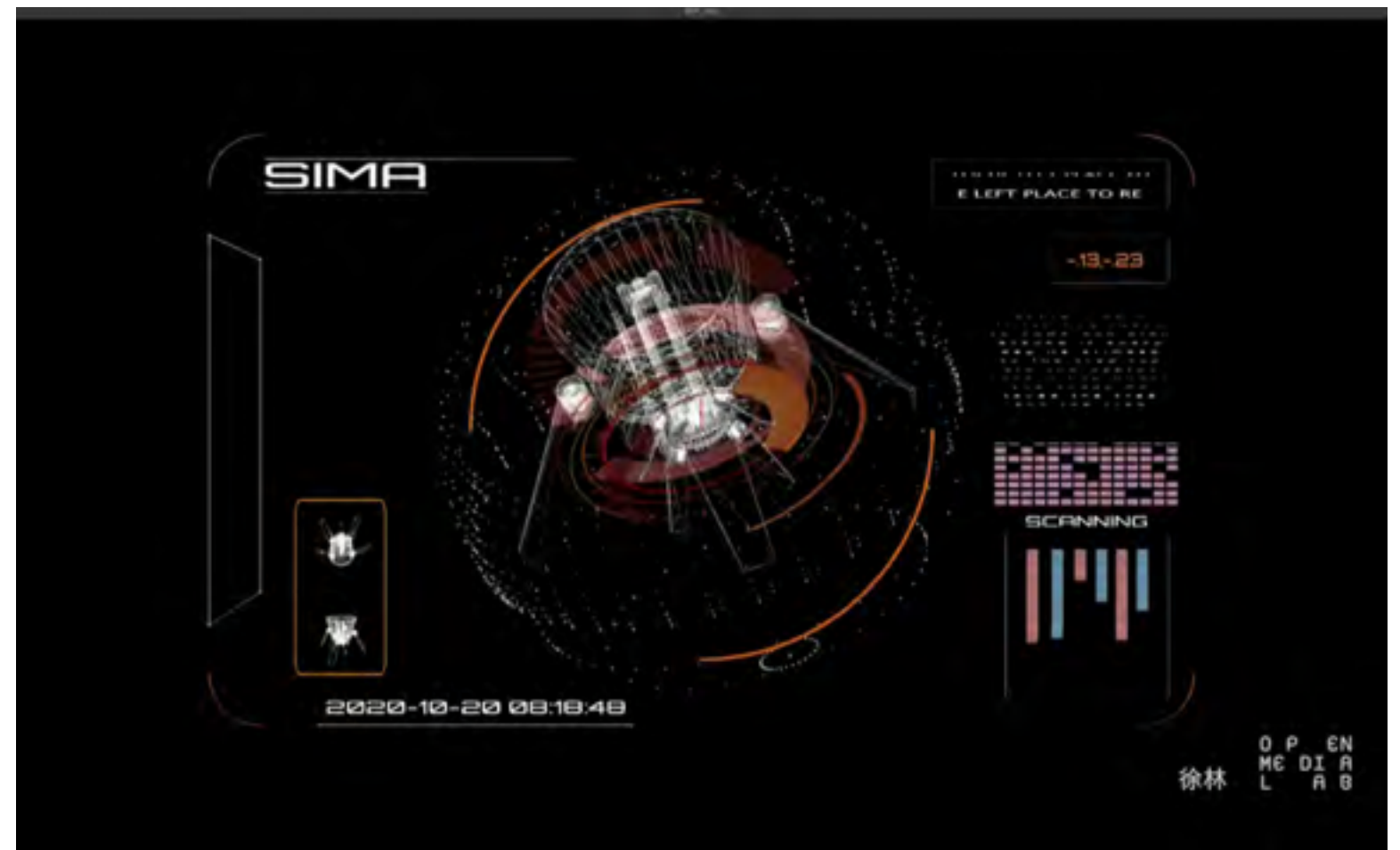
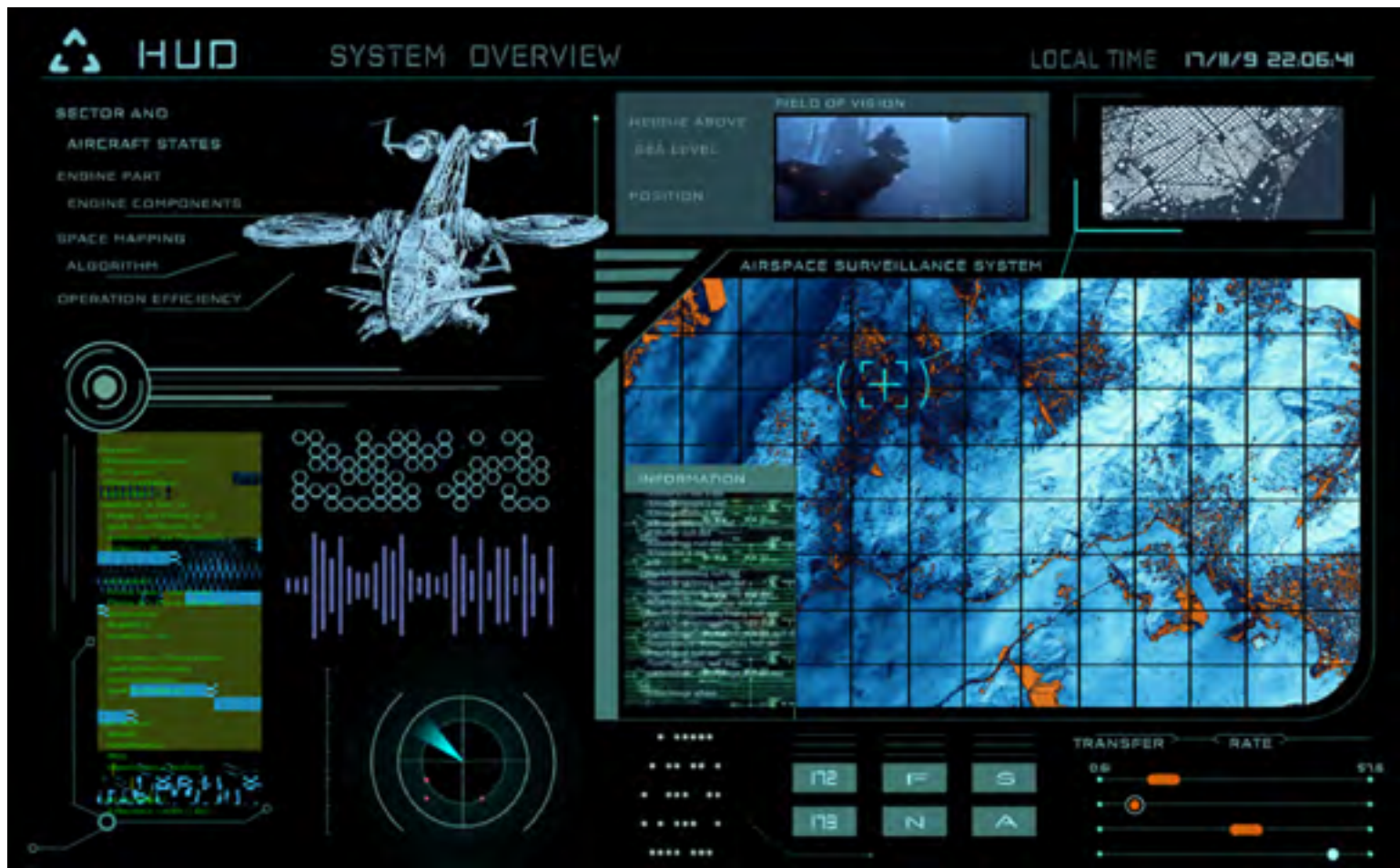
离线杭州 谢舒静 VR 2017年



光明弥撒 傅冬露 胡恒之 廖家昕 VR 2017年



科幻 VR 城中村海报 2017 年 深港城市 / 建筑双城双年展



2015—2017年开放媒体系动态科幻界面设计作品

符流：未来书写 + 未来山水

在电脑和手机屏幕逐渐取代执笔书写的趋势下，书写以及由手写牵引的汉字书法美学如何延续？传统书法和书写是否可能新的表现形式重新焕发活力？包括人工智能、虚拟现实、增强现实、机械手臂和影像等是否可能从书写逻辑、字体结构、书写的时空轨迹多维生成、字体和传播等方面作出新的创作尝试？

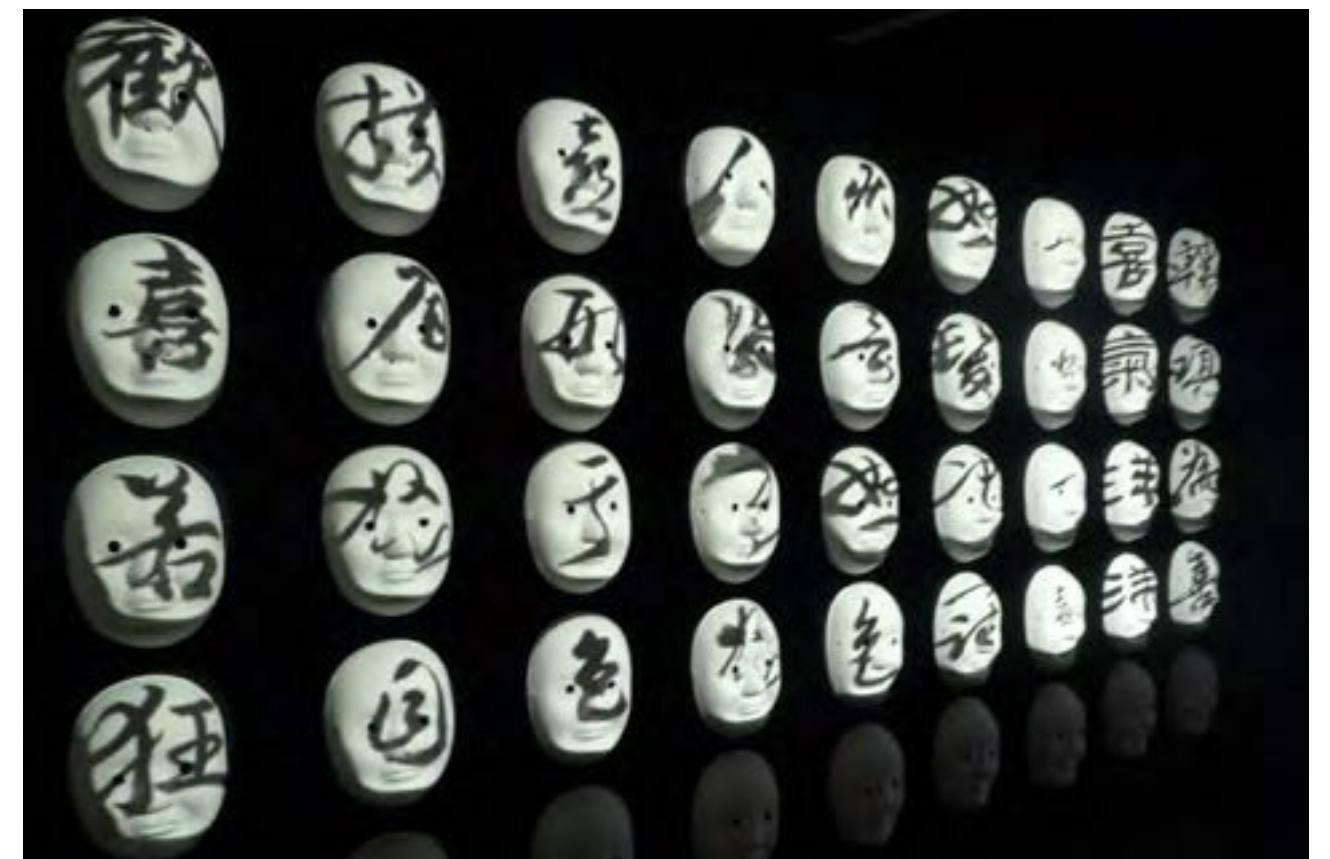
开放媒体系在强调新科技方法与中国传统与当下文化结合的大方向下有一个明确的研究主题即“未来书法”计划。在姚大钧教授持续推动下，2012年启动了与奥地利电子艺术中心“未来实验室”的合作项目，以全新的媒介手法探索书法艺术的当下及未来可能性。此次合作以工作坊为基础，最终创作成果在奥地利林兹电子艺术中心展出。目前，“未来书法”项目已成为中国美院“视觉中国创意媒体”的主要项目之一，我们正在更宏观地探索汉字书写在“后手写时代”的各式创想。

“山水”是中国人的精神家园，历代文人艺术家受其感发创作出流传后世的作品传递出时代的精神。在新的媒介环境包裹下，山水对当代生活和日常感受的影响式微，但这种根源性的东方哲思和关照是否可以改造新媒介的惯常手法，并借助其力量持续为当下及未来生活造血？既以“外师造化，中得心源”为核心，中国山水美学必不可局限于笔墨世界，我们今天更有责任去拓展它在不同媒介的表现可能性。

同样的，以未来新形式表现和延续中国山水美学也是开放媒体系坚持的研发和创作主线之一。姚大钧自九十年代以声音媒介重塑山水的“众山皆响”至今，持续从课程设置和学生辅导多方面引导开放媒体系学生以三维图像、声音影像互动装置、动态视觉演出等多种形持续拓展未来导向的中国新山水创作。



未来书法工作坊 开放媒体系 / 奥地利未来实验室 2012年 奥地利电子艺术中心展出



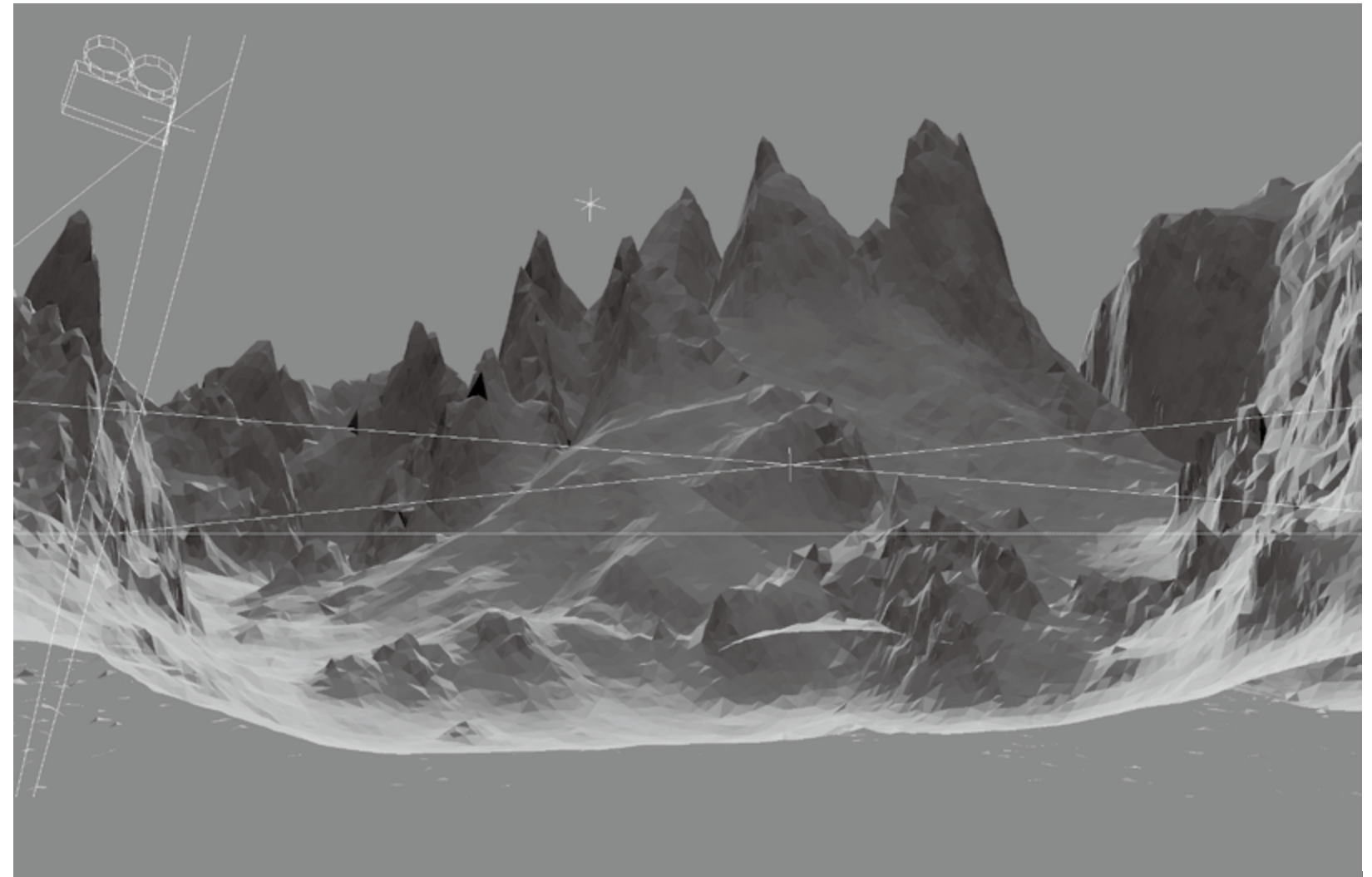
施政 汤晓丹 Calligraphy Mask 装置 2012年 奥地利电子艺术中心



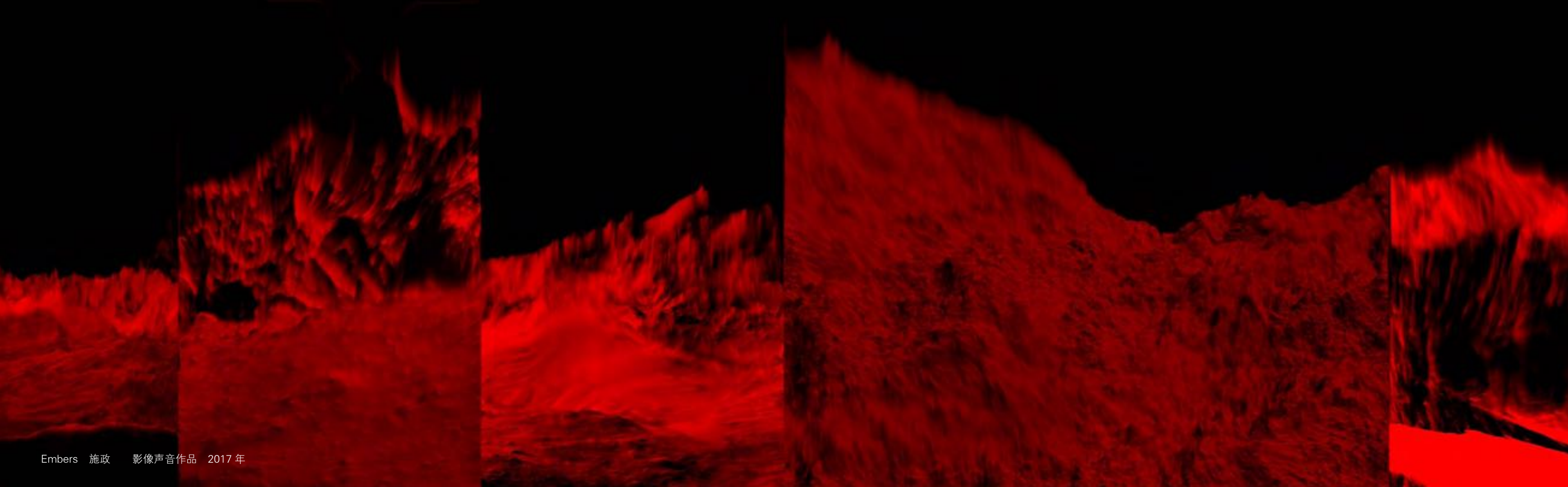
未来书法 - 声音影像实时球幕投影演出 姚大钧 王志鹏 转速：中国声音艺术大展 - 纽约 Colgate 天文馆 2013 年



山水即兴 郑思思 李朝林 声音影像现场演出 2015 年



众山皆响 姚大钧 声音装置 2016 年 黄公望美术馆



Embers 施政 影像声音作品 2017年



Offset 施政 影像声音作品 2014年

共时：声像现场即兴

2003年姚大钧以“北京声纳”启动了国内媒体艺术现场演出的表现形式。近十年持续以活动和策展方式推动声音艺术和媒体艺术实验与创作。2012年姚大钧在中国美术学院跨媒体艺术学院开创了国内唯一系统化的动态影像声音现场（live audio-visual）教学课程。此训练方式以探讨影像与声音深层美学融合创作理念为核心，以不断研发并教授最新的动态视觉及声音创作技术为手段，培养视觉听觉感官敏锐度和感受力，在传统展览导向的静态媒体艺术中注入了全新的现场演出概念及共同在场的呈现方式。并鼓励学生检视自身，勇于探索丰富多样的创作主题，历届开放媒体学生从个人关切出发，创作出从医学、生物、数学分形、书法、山水、戏曲，到科幻未来、虚拟朋克、人机合体、社交媒体、社会数据、弹幕直播、错误美学、佛理禅宗等等主题颇具感染力的作品。学生结课作业会以作品演出的方式在国内外平台上发表，甚至有机会直接与国际知名艺术家同台呈现及演出。



八股歌 姚大钧 影像声音即兴现场 北京声纳 2003年



杭州声纳 4.2 2011年

手持设备现场演出 姚大钧 沈立功等 2010年



杭州声纳 4.1 海报 2011年



肢体互动媒介现场 廖雨澄 王维汉 周林玮 武踏 2016年



肢体互动媒介现场 廖雨澄 王维汉 周林玮 武踏 2016年



影像声音实时演出现场 人民比特 2012年 杭州声纳4.5



2016年中国美术学院毕业展开幕式 实时激光声音演出现场

科际迷航

从 A V 到 V R

2016 杭州文博会最设计
中国美术学院
开放媒体展区

六大区块 > 百件作品
VR > 虚拟现实
AR > 增强现实
AV > 影音互动
SL > 线上游戏
FUI > 科幻界面
LIVE > 现场演出

策展人 > 姚大钧
制作 > 中国美术学院 开放媒体系
中国美术学院 科技艺术实验中心

日期 > 2016.10.20-24 现场演出 > 10.22 / 23, 2PM
地点 > 杭州白马湖国际会展中心B楼3楼
赞助 > 北京狼旗科技 / 工程 > 上海视觉艺术

科际迷航 - 2016 杭州文博会中国美术学院开放媒体系展区海报



声音影像实时演出 王茜 王芮 2015年



声音影像实时演出 吴子薇 周冰洁 2016年 科际迷航



2016年毕业展开幕式及毕业典礼 开放媒体系制作



声音影像实时演出 李洪祥 王子安 2016年 科际迷航



声音影像实时演出 李璐 黎芳苗 2016年 科际迷航

虚拟：在线第二人生

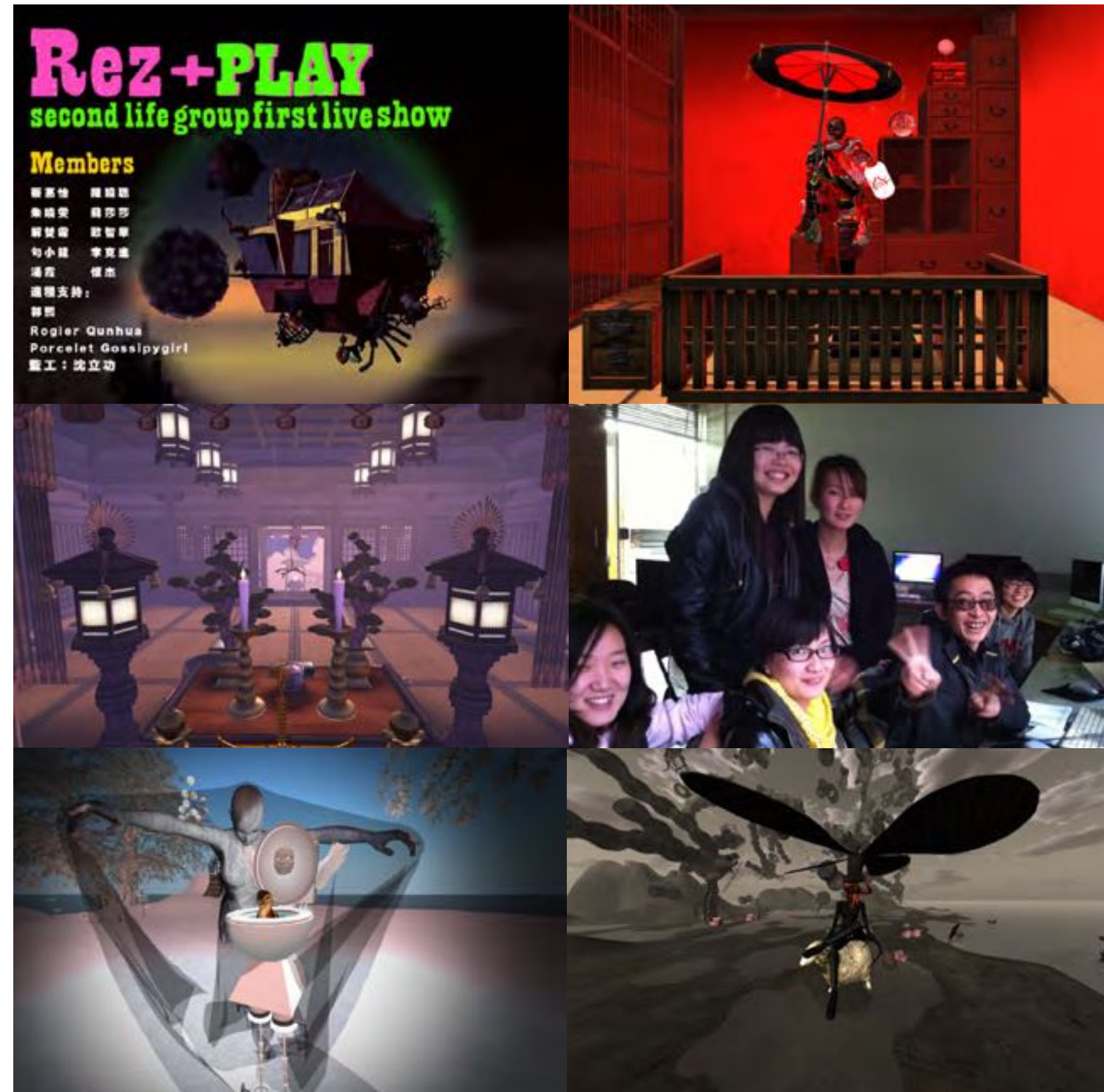
2007年，沈立功开创了国内艺术院校未见的“虚拟世界与线上游戏”系列课程，着重于“SecondLife 第二人生”原本不作为艺术创作平台的互动三维语境中的各种艺术创作可能性。

2011年，沈立功率领学生12人在“杭州声纳 4.1”演出虚拟世界现场，融合了虚拟社交媒体与现实中的操控者与玩家，进行了罕见的跨国跨界实时影像与声音表演。

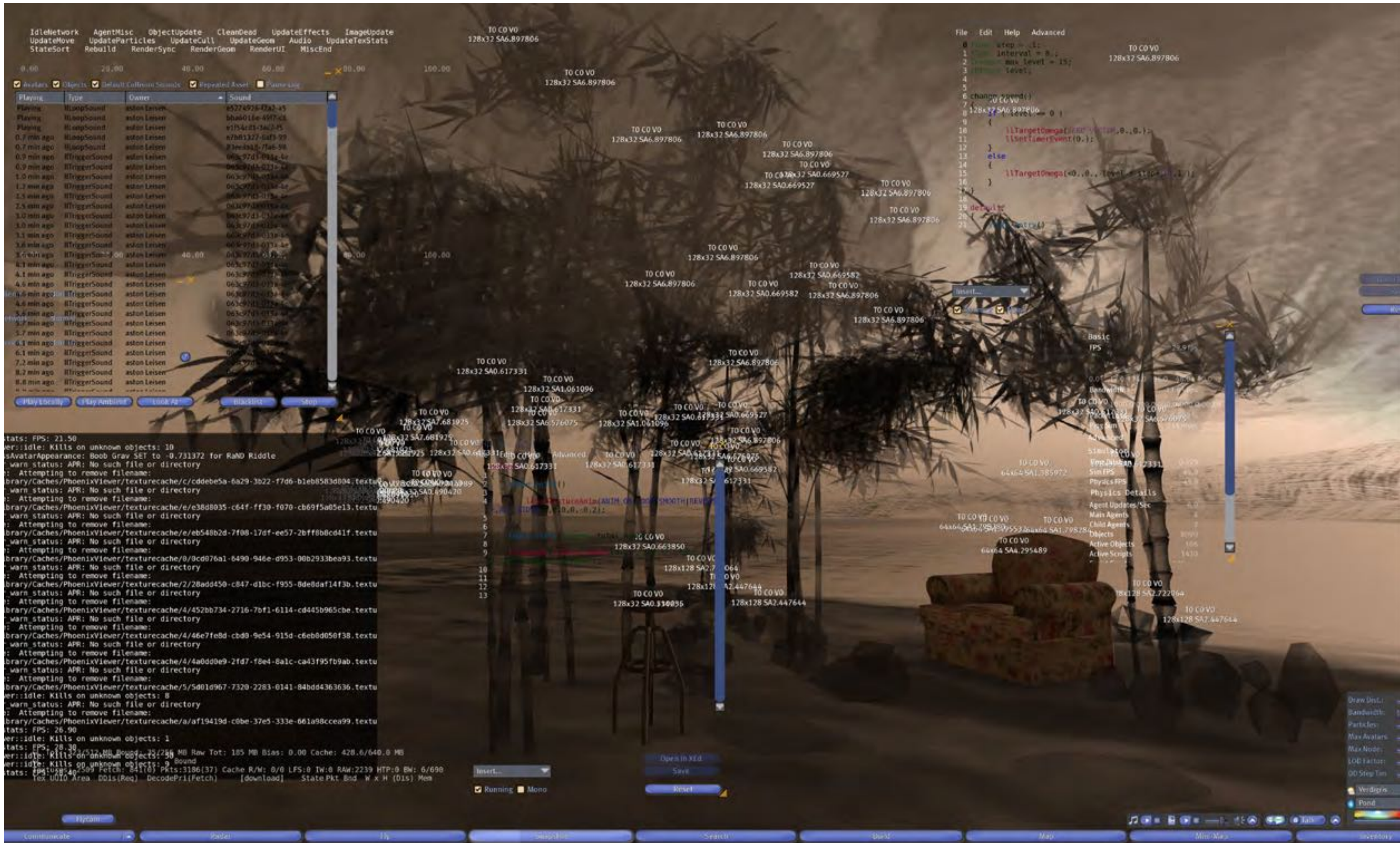
近年来，开放媒体体系的作品已经扩展到 Minecraft, Unity 3D, Oculus 虚拟现实等更新的平台。



沈立功 Avatar 第二人生线上作品 2015年



开放媒体体系第二人生线上作品



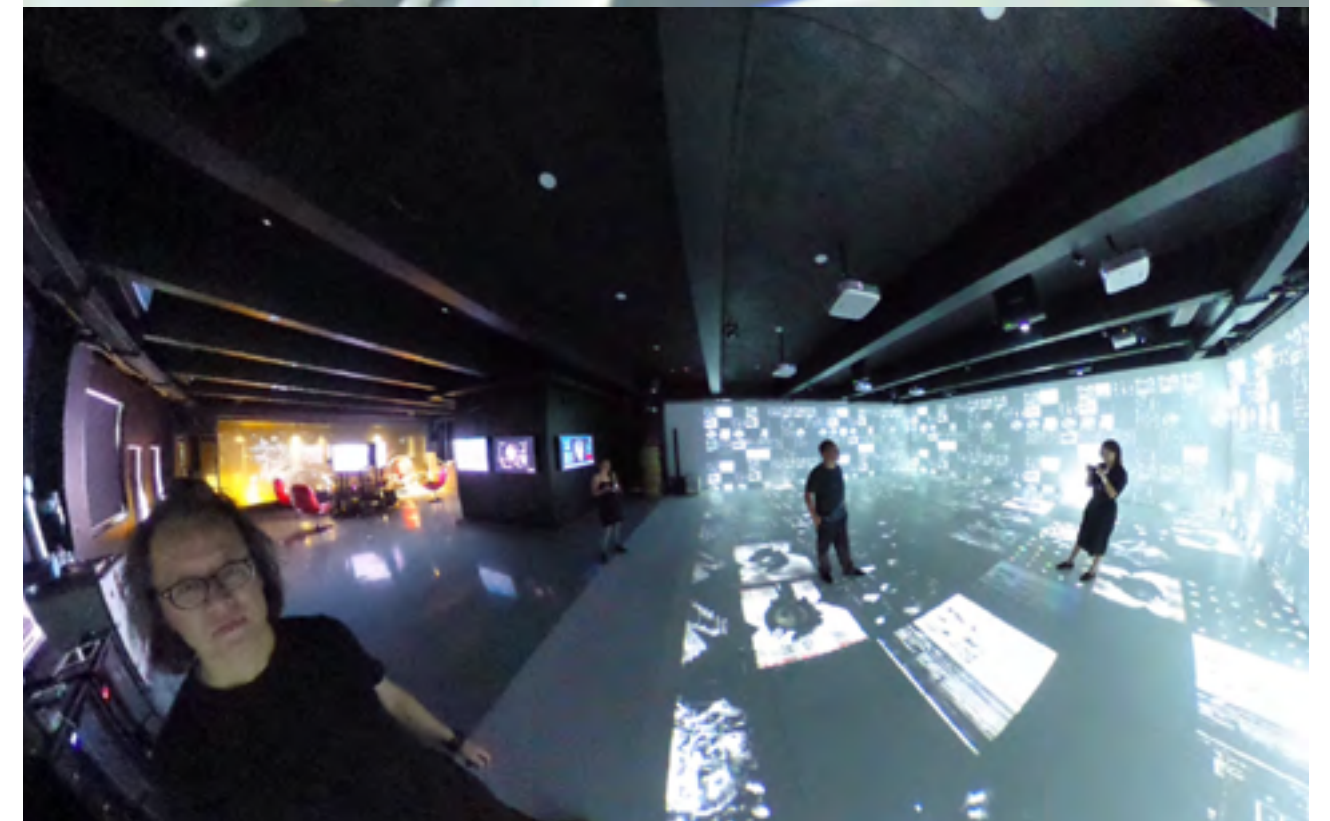
沈立功 China 第二人生线上作品 2008年

LAB：跨平台创作的永动机

开放媒体坚持以 Open Media Lab 作为名称，其实是在坚持和鼓励勇于实验、敢为人先、不怕失败的实验 Lab 精神。不论在以教学创作为单位的开放媒体系还是在以研究开发为单位的虚拟现实实验室，开放媒体都坚持从作品内容、形态到展示方式大胆实验。在扎实的美学基本功训练基础之上，不拘泥于现有的创作范式，敢于批判地使用新媒介、新技术，敢于后设地吸取社会数据进行艺术创作，敢于听取批评和不理解，并不断自我发现和审视，勇于站在国际视野中去创作与自己的文化身份有关、与自己的时代有关、与当下社会现实有关的作品。同时，不惧怕最新的技术所带来的挑战，敢于使用、改造、发明式地驯服多种技术，以为更自由的艺术创作提供可能。这就是开放媒体一直强调的“艺术技术的研发”。



开放媒体系师生在实验室进行创作讨论



虚拟现实实验室沉浸式投影及动作捕捉区





第二章 社会现场

如果谈及社会现场，邱志杰教授会说：“从现实出发”；郑波教授会谈起：“切身经验、社会感知、反身表演”；黄孙权教授则强调：“做田野工作的时候不要为了做作品，只要不是为了做作品就会有很多可能的机会，这是第一核心。”跨媒体艺术学院的这三位导师分别从不同的角度探索社会，他们走进每个社会现场，向社会发问，在社会中生产。他们以一次次的教学实践、社会运动、艺术创作来改造社会，他们批判现行的艺术制度，所以他们带领着学生深入社会现场，从中摸索中国艺术未来的出路。

导 言

宋 振

如果谈及社会现场，邱志杰教授会说：“从现实出发”；郑波教授会谈起：“切身经验、社会感知、反身表演”；黄孙权教授则强调：“做田野工作的时候不要为了做作品，只要不是为了做作品就会有很多可能的机会，这是第一核心。” 跨媒体艺术学院的这三位导师分别从不同的角度探索社会，他们走进每个社会现场，向社会发问，在社会中生产。他们以一次次的教学实践、社会运动、艺术创作来改造社会，他们批判现行的艺术制度，所以他们带领着学生深入社会现场，从中摸索中国艺术未来的出路。

总体艺术

15年的教学实践、30多项《社会调查与文化研究》典型案例是邱志杰教授2003年任教于中国美院以来的工作。他在美术学院教学中率先引入社会学和人类学的方法，并在历次下乡实践及田野工作中着重培养学生的社会调查能力。这些工作使学生逐渐建立起一种以文化研究为基础，强调社会调查、符号分析、事件介入等方法，并将观察、行动、写作和策展等多种要素糅合于一体的文化生产实践。

社会性互动

《社会性互动》是郑波教授为本科二、三年级开设的一门专业必修课程，这门课的核心目的是培养学生的社会感知能力并将其运用到创作实践中。在教学过程中，教师主动带领学生走出校园，从身边的社会空间开始，重新认识社会，获取身体经验。学生通过借鉴人类学、经济学、社会学、组织行为学等学科的研究成果和方法，加深对社会议题的思考、从而使自己不在停留于个性、创造力、形式与内容这类传统美学争论。

社会感知

黄孙权教授的工作现场多集中在田野和网络社会空间。2013年10月，黄孙权教授带着跨媒体雅安田野调查小组走访了四川三个灾后重建的村落，他们形成三份报告。这三份报告中不仅记录着雅安碧峰峡、茂县太平乡杨柳村、芦山县宝兴镇烟溪村这三地的现状，还将当地一些普通的名字、行为、事件永久的珍藏。雅安田野调查小组深入田野工作后，曾反思，他们何以回馈田野经验中获知的陌生情感、生命故事及地方经验。最终，他们选择以朴素而实效地方式开展了一场行动—盖房子。2016年起，黄教授发起淘宝村计划，整个项目正在从社会理论、空间理论、金融科技、文化研究等多个领域展开，这些工作将会是指导社会转型，框定社会实践政策的重要依据。

由这三位导师主持的跨媒体艺术专业社会现场方向，以扎根现实、深耕社会为核心，他们在每一个具体的社会现场项目中力求培养兼具独立思考、创新精神和动手能力的艺术人才，他们与志同道合的教师、学生在教学与创作、集体与个人的边缘地带展开实验。正像所有致力于开拓社会现场方向的研创者那样，大家早已不约而同地以同一种方式开启自己的工作，即，走出去，面对面，在沟通中建构。

第一节 总体艺术



总体艺术有一张地图，地图上标注着总体艺术的渊源，它包括来自泰戈尔的乡村建设运动、南京陶行知的晓庄师范、英国乡村建设运动、日本民艺运动、博伊斯桥、瓦格纳剧场，包豪斯学院等等。可以说，总体艺术从包豪斯开始，是一场全面涉及生活、工艺美术运动、民艺运动的思潮，它联系着艺术与生活不可分割的传统，也记录着乡村建设的深刻反思，它更贴近蔡元培建设杭州艺专时所倡导的以“美育代宗教”的理想。

总体艺术工作室的学生以反思日常生活为日课。大家既思考观察身边发生的吃、穿、住、用、行等问题，同时也对城市进行深度的研究和再造。总体艺术工作室的每个博士生、硕士生会提出一个充满社会价值的课题，这个课题往往是具体的、关涉个人与社会，甚至涉及人类未来生活解决方案的命题，它适于进行长期的研探。总体艺术工作室坚持以文化研究作为基本的教学方法，我们要求每一个学生都要有他自己的“终生计划”，并且为做一辈子的作品做好准备。

裂变的狮子

曲阳石雕产业现状和图像观念调查文献展暨在地创作作品展

河北曲阳的石雕行业历史可追溯到汉魏时代。历史上，曲阳石雕工匠的身影出现在元大都建设、故宫金水桥、赵州大石桥、青州佛教雕刻等处，“天下咸称曲阳石雕”。在新中国建国十大工程、人民英雄纪念碑浮雕、毛主席纪念堂等重要场所，也可以看到曲阳石雕艺人的杰作。新时期以来在遍及中国的城市发展和文化变迁的背景下，曲阳石雕出现了很多新现象，如西洋雕刻流派的发展、多种制作工艺的雕塑行业的衍生、广义上的观赏石文化的发展等等。曲阳石雕已经由佛像、狮子等传统图像为主的手工艺行业，发展成为以石雕为核心的，涵盖丰富谱系、从业人员10万，年产值30亿的庞大的文化产业。

在这个过程中，既形成了奇异的城镇文化景观，也出现了各种值得关注的变化，涉及到传统工艺和新式工具的关系、家庭作坊和现代企业集团生产模式之间的关系、传统师徒授受模式的变化、作为商品和艺术品的文化产品定位问题等等，不一而足。同时，石雕形象的图像资源也日益庞杂丰富。传统宗教图谱、西洋古典雕塑形象、革命文化中的伟人形象、流行文化甚至于卡通动漫形象等，都成为雕塑形象出现在曲阳的各种厂房中，创造了一种特有的图像的奇观。本地的石雕产业从业人员的生活状态和文化心理，也在产业的急速发展中发生着激烈的变化。曲阳石雕产业在当代中国各种视觉文化现象中具有相当的典型性，它连接着传统产业的当代转型、生活方式和价值观的变化、国家的现代化历史特别是晚近的城市化进程对个人生活的影响。对于理解中国现代化的复杂进程和敏感的现状，曲阳石雕是一个生动的个案。对于理解劳动和创造的关系，曲阳石雕是展开思考活动的最佳现场。

中国美院跨媒体艺术学院师生一行40人，从2010年11月2日到17日，在曲阳展开社会调查。调查采用田野观察、问卷调查、集体访谈、跟踪深访和实验调查等多种方法综合交替进行。调查集中在整个石雕产业状况的全景描绘，并特别涉及从业人员的图像观念问题。调查过程中以随机抽样方式一共发放有效问卷近700份。广泛接触到曲阳石雕产业各个层面的人员，涉及政府官员、企业负责人、著名的工艺美术大师、中间商、雕刻工人、学徒、雕刻学校的师生等数千人。在此基础上形成了对于整个曲阳石雕产业的整体理解。师生们在调查的后期，分别获得对于曲阳石雕产业现象的更新后的关键概念，重构了自身

与调查对象的关系，并以此为核心展开深访和初步的创作尝试。最后，师生们进一步走访北京垡头石材市场，从产业终端的角度进一步深化理解了曲阳石雕产业和整个中国发展现状的关系。

2010年11月21日到31日，跨媒体艺术学院曲阳考察项目组在杭州完成了调查数据的统计，在此基础上完成了调查报告的撰写。

在曲阳调查的过程中，学生们积极地展开了在地创作。二年级同学每人完成了《临时雕塑》项目一件及自由创作一件。总体艺术工作室三年级同学每人完成了名为《一分钟雕塑》的“身体/社会事件”一件，并合作完成了《曲阳夜谭》录像一件。回到杭州之后，他们在每人制作出三件个人物体作品作为“棋子”的基础上，合作形成了名为《可以活很多次；可以死很多次……》的多媒体现场表演。

角磨机的噪音，粉尘，开裂的采石坑，成群的狮子和伟人，希腊海神水和千手观音，风水球，运煤车，成林的不锈钢的“走向未来”的“现代雕塑”，正在古北岳的土地上聚集成视觉奇观。奇观之下的必然性，是我们走进一个民族和一个时代的心理混乱的一串钥匙。这种奇观是一个时代的精神病症候，是一个民族的精神病史。曲阳调查的目的，在于让我们的青年能够分享大地的痛苦，背上历史的包袱，完成成长，用他们的生命来克服这些病症。



总体艺术工作室师生在河北曲阳调查



总体艺术工作室师生在河北曲阳调查



总体艺术工作室师生在河北曲阳调查



总体艺术工作室师生在河北曲阳调查

《自由创作：出曲阳》

和《临时雕塑计划》计划的急就章和田野性相比，二年级同学的自由创作是离开曲阳之后陆续完成的，具有了更多的理性沉淀，个人的习惯的创作手法被带进来，对展示的考虑也更多。但是，每个创作者对记忆和反思中的曲阳现实理解的深浅痛切与否，直接对应着他们对当代艺术理解的深浅。

曲阳调查，把劳动和创造性、人的疯狂和人的无奈、命运和选择、平衡和压力、困境和突破这些母题不容置疑地摆在年轻的创作者之前。我们在这批自由创作中得到的印象经常是力量的冲突。拉、拽、压、刺、各种充满紧张感的动作。这种感性经验是值得正视的，因为它们来自鲜活的历史的现场。同时也是有待在今后漫长的艺术实践中逐渐深化和转化，加以扩大的。出曲阳，才是回到了曲阳。

《一分钟雕塑计划》

总体艺术工作室三年级同学到曲阳下乡时携带的课题是“身体政治”。曲阳成为他们考察身体与心理时间/物理时间、心理空间/物理空间关系的现场。这里的“身体”既是个人的，也是复数的，既是生理的，也是历史的。这里的“政治”是身体与物、身体与身体之间的一种关系。离得多近，保持多久，打开还是关上，都是一个问题。

因此我们借用欧文·沃姆的“一分钟雕塑”的概念来命名一系列身体事件。这批创作都在曲阳就地完成，因此也是社会事件，或者用博伊斯的话来说，是一种“社会雕塑”。它们涉及了身体的物化、身体作为震荡因子、身体能量的自我管理等多种领域。

《曲阳夜谭》H D V录像 12分钟

在曲阳现场考察中，总体艺术工作室三年级同学逐渐由纯视觉的奇异图像，深入到它背后的生产的需要、生活的无奈，文化争战的激烈之中。他们仿佛倾听到了这些石像在沉默的窃窃私语。在《曲阳夜谭》这个集体合作的录像中，他们构造了一场曲

阳石雕们在夜深人静时互相之间激烈的交谈，犹如一场没有观众的戏剧。

影片中的对白来自采访中本地人的回答，调查者的感悟性的关键词造句等。交错跳跃的组合中有隐约的焦虑，把审慎的反省气质和癫狂的逻辑相结合，构造了一锅话语的乱炖，在曲阳完成了一次潜台词的排演。

《临时雕塑计划》

跨媒体艺术学院二年级参与曲阳调查的同学所进行的在地创作是《临时雕塑》计划。他们用各种手段对雕塑进行改装、添加、易位等处理。临时性，要求所有人为施加的处理能自然消失，因此这些行动带有过程艺术的意味。附加在雕塑上处理，这些雕塑和附加物作为现成品，成为一种情景雕塑的参与元素。又由于要求在地完成，场所的意识被强化出来。所以这个《临时雕塑》计划是大二学生初步接触现成品、过程、场所的概念的一步。而曲阳的语境，赋予了所有这些专业概念很具体的历史性。这里的现成品是生产关系中的准商品、商品或废品；这里的过程是劳动时间和历史时刻；这里的场所，是曲阳。

《可以活很多次，可以死很多次……》

1200 × 800 × 80cm 物品、装置和现场

总体艺术工作室三年级的同学每人分别创作了其中3、4个小型的个人作品。这些个人创作从不同侧面纠缠着曲阳经验，是一些物化了的身体记忆。

整个曲阳经验被10位创作者浓缩为“棋局”这个意象之后，这32个小物体作品变成了象棋棋子，从而构成大型装置。

在这个基础上进一步发展出现场事件。他们篡改了象棋规则，表演时每次每方移动两个“棋子”，使真实的棋局成为胜负难测的游戏。在这里，每个棋子既无时不刻面临着哈姆雷特式的选择，又都被更强大的荒谬所裹挟。这是一个可以重复发生的真实事件，它不是一个表演。



理想国 1：你还记得苏联吗？



苏联海报

《理想国1：你还记得苏联吗？》是中国美术学院跨媒体艺术学院总体艺术工作室二十几个师生的集体创作。一群出生于1989年前后的青年学生，来到上海展览中心这座苏联风格的建筑中，被追问“苏联”这个词汇对于他们拥有什么含义。他们从自己的家庭开始寻找答案，从祖父和父辈那里获得了各种各样的说法。柏拉图《理想国》中关于国家的论述和这些说法交织成辩论，伴随着一场蒙眼捉人游戏。

在表演的第二段，学生们开始用皮影剧和字幕讲述一个巨人的故事。在第三幕，巨人倒下之后的内脏成为各种各样的乐器，表演转变成一场苏联老歌的卡拉OK。

整个演出在一个竹筒搭建的舞台上进行，舞台的造型呼应了中苏友好大厦建筑本身的风格，舞台的平面则被视为这座建筑在地面的阴影，或是一个船头。整个演出伴随着背景中苏联老电影、海报的图像。

《理想国》是中国美院“总体艺术剧场”的长期项目。“总体剧场”是一种综合了行为、表演、影像和社会研究、社会参与的实验。这个《理想国1：你还记得苏联吗？》并不是一种意识形态怀旧，而是在艺术市场的现场中的一场考古发掘。对这些艺术学生来说，苏联不只是他们学过的某种素描风格和一座纪念碑的图像。

《理想国 1：你还记得苏联吗？》脚本

上海展览中心（中苏友好大厦）大厅北端楼梯处，楼梯中层的矩形平台上用竹筒搭起一个脚手架状的平台，脚手架延伸倒下面楼梯的中部。脚手架不同高度和层次的平台上放着8只折叠椅子和8个乐谱架子。乐谱架上的乐谱是打印的《理想国》文本。椅子上面放着一些怪异的内脏状陶器。

除了着地之处，脚手架竹筒的末端都劈成竹篾。脚手架的连接本身是用竹篾绑起来的。有人在脚手架之间攀爬，将这些扎成脚手架的竹篾拆下来，拿到竹筒末端，慢慢地编织成各种怪异的造型。

第一段 10分钟

一个眼睛上蒙着黑布的人入场中，摸索着竹筒，那些在脚手架上攀爬和编织的人躲避着他。阶梯上不同位置的灯光亮起。

A 幻灯机，播放幻灯片，一个人在光源之前不断地调焦距，总是调不准。幻灯片为各时代的苏联宣传海报。

B 聚光灯，灯的前面放一个挡板，由插片组成，改编黑卡纸做的查片，会在墙上形成不同的侧面像，很像钱币上的领袖。

C 录像投影机，此时的投影内容是《战舰波将金号》老电影，表演者手拿着一个打孔的挡板，让录像只漏出局部圆孔（黄淞浩曝光法），或者用小园镜片折射录像的光，依次照亮扇形上方的向日葵浮雕。

D 实物投影机，有人在本子上临摹苏派素描。

E 聚光灯，有人在灯的前面用小木棍、钢丝扎一个《第三国际纪念碑》的模型。

A\B\C\D\E的表演者都在大声说话，内容是：

“爷爷有两个战友因为说苏联老大哥的坏话被打成右派，一个疯了，一个逃亡了。”

“我妈是历史老师，和我讲的苏联和历史课本一模一样……”

“和爷爷聊苏联，苏联人教爷爷修过飞机……管理严格，经常考试，对中国学生态度也不好。”

“和家人聊了苏联。他们知道有苏联但不知道苏联怎么没的……”

“爷爷说，斯大林走后，苏联慢慢地就没啥好思想了。”

“还有白桦林，我爸去旅游的时候买了很多苏联标志的纪念品，好感大于隔阂。”

“‘土豆烧熟了再加牛肉，不许放屁’是什么意思？”

“我爸说他当潜水兵那会开的潜艇就是苏联的，后来国产的也是仿制苏联的……”

“我妈说喀秋莎那首歌很好听……”

……

这些表演者交替地说话。那个蒙眼人不断地和他们对话。蒙眼人所说的话都是《理想国》中苏格拉底关于国家的论述。

第二段 5分钟

蒙眼人终于摸到椅子上坐下，开始对者乐谱反复摸索，他的手上戴着一个实时摄像头。有一份乐谱上写的其实是一个巨人的故事。

A\B\D\E光源都挡住或熄灭，只留下录像C，成为实时摄像头拍摄的live video，于是，此时录像中出现的其实是巨人故事的字幕。

8个编织者来到台上，用长竹竿把不同脏器举到不同的高度。

（比如大脑是由脚手架高处的人举着，心脏是由中部的人举着，拿着脚印编钟的人在地面走来走去，看上去就是巨人在楼梯上晃动。）

举着太难操作，可以在地面操作，用摄像头拍摄之后，成为影像中的巨人。用一根绳子当轮廓。

脚手架上绷着的一块白布后面，出现巨人的故事的皮影表演皮影可以事先做好，脚手架一米多宽，足够在后面安装灯光，或者用移动手电筒光。

巨人从地面爬起，伸展，做操，奔跑，疲惫，再爬起奔跑，累死。《夸父追日》的意象。一个理想主义者的非意外死亡和它的遗产。

第三段 10分钟

巨人解体，8个表演者在椅子上坐下，用不同的脏器开始演奏音乐。

其中一个把竹筒上拆下的笛子做乐器，这个人应该是熟练的笛子演奏者，用来吹成曲调铺底的。别的内脏乐器所发出的声音只是打岔。



苏联海报

录像C上面的录像变成卡拉OK厅的录像带（字幕会跳字的那种）

A\B\D\E光源都重新开始操作，重复第一段。表演者也继续说话。

演奏的当然都是《喀秋莎》、《三套车》、《莫斯科郊外的晚上》之类。

到时候卡拉OK，现场观众中有会唱苏联歌曲的，就拉上来唱。表演演变成无休止的卡拉OK大会。

第四段 120—180分钟

卡拉OK表演嘎然而止。演奏者回到脚手架上继续编织，C光源又回到老电影《波将金号战舰》，A\B\D\E光源都变成自动进行。表演者离去加入编织者行列。比如，实物投影机D上面的苏联素描就丢着，偶尔有人去翻动一页。或者用摇头电风扇吹。扎好的《第三国际纪念碑》模型就挂在等前面晃动。

这个阶段可以持续数小时，一直到下次表演开始，编织者又回到光源前面操作，并开始说话。重新开始一轮25分钟的演出。

随着三天中表演的进行，脚手架连接处的竹篾渐渐拆掉，末端的怪异蜂窝渐渐长成，最后脚手架支不住了，成为一堆散着的带蜂窝的竹筒。



“理想国 1：你还记得苏联吗？”表演现场



意见

2014年10月9日到24日，跨媒体学院总体艺术工作室师生一行25人，以自由行陆客身份在台湾地区考察旅行。

期间大量接触台湾各类社会运动的参与者与研究者。分别在台北接触太阳花运动的参与学生、小剧场运动的核心人物，亲历反核四电站和废除死刑运动现场。在淡水社区营造运动亲历者、抗议高房价的巢运组织者。在台东和屏东，深入接触原住民运动的直接参与人物及阿美族、卑南族、排湾族原住民艺术家。在绿岛第一次触碰冷战议题，继而在高雄展开冷战地景踏访即研讨，涉及眷村记忆、台籍老兵问题、大陈村族群。在金门，更加直观地触及冷战期间的心战现场及后冷战旅游文化。24日，由金门乘船返回厦门，在厦门参与海峡两岸影像艺术生产者的交流及闽台文博会。回杭州后，于11月8日，参与执行台湾艺术家吴玛悧在西湖上实施的“新鸳鸯蝴蝶梦”行动。

今天的台湾是意见缤纷的场所。历史背景和人口构成的错综，统派、独派、埋头发财派；“本省”（其实是闽南人）人、外省人、原住民、海龟、洋人；台商、陆客；各自有信念，凡事有意见。族群隔离撕裂社会，意见纷争喧嚣，每个人都是意见的使徒，或奴隶。这个世界是一个意见的市场和观念的擂台，台湾社会尤其是。我们用考察社会运动现场和遗址作为线索，串起来的是各种意见的斗争成长史。在每个领域中有多少种意见，这些意见是什么关系？这足于使我们勾画一张意见的地图。每个意见背后都有信念，这些信念如何成形，都有历史。再进一步，同一个信念为何长出不同的意见？事实和信念如何互为因果和基础？最后，意见如何表达？如何自我推销，如何自我合法化？如何互相污名化？意见之间如何互相说服？被压制的意见如何转化和死灰复燃？个人在大时代的洪流中如何沉浮飘荡，生生死死，记住什么，遗忘什么？悲情如何淹没理性，选择又如何回归利益。而这一切，又催生出怎样的历史叙事，怎样的选举文化，怎样的宗教现象和大众媒体景观？

我们特意选择了双十节前夕到达台北，在台湾期间，适逢九选合一之前的选举造势和食用油事件爆发，除了海绵一般地吸收信息，礁石一般接受历史的海浪捶打，密集地交谈、询问、倾听，每天百感交集，时而搞笑，时而泪奔。最后，原有的想像和成见消融在海峡的浪和太平洋的风中。同时，在台湾，我们一直也夹带着关于录像艺术的课程和讨论：影像如何真实以及如何幻想，如何表态以及如何记忆，叙事和记录何以到达现场，个人制作何以逃离产业传统，等等。

最后呈现给大家的是一个意见的剧场。这个剧场有舞台，有布景，但是它没有脚本，它只有一群天才的演员和一个蹩脚的导演。它的高潮尚未到来。



人间地理

为什么去印度?

2016年1月10日 邱志杰

这次跨媒体艺术学院实验艺术系毕业班的文化考察课程，我们去了印度。

我们从加尔各答出发，沿着孟加拉湾南下到金奈，转到阿拉伯海岸最南端的科钦，终结于孟买。这条路线，避开了德里—泰姬陵—瓦拉纳西及各佛教圣地等常规旅游热点。20天内绕行次大陆南端，行程约4500公里。

印度的海岸线，遍布着各种前殖民地。在加尔各答我们体验了喧嚣的印度教杜尔迦节，也在特蕾莎修女院门口目睹了惊心动魄的什叶那穆斯林游行。朝拜了总体艺术圣地—泰戈尔的家乡寂静之地的和平国际大学，在树下讲述了印度历史。罗摩克里斯纳、辩喜这些人的名字第一次出现在同学们的视野里。在英法争夺过的金奈乔治堡探访了东印度公司的老巢，也见识了大英帝国博物馆文化的气势。在科钦堡，我们见识了这个1504年140个葡萄牙人战胜八万印度土邦军队的屠杀现场，也看到了郑和带来的福建渔网。经历了“民众科学运动”之后，喀拉拉邦的整洁进步和整个印度的混乱对比鲜明，而这里是印度共产党长期执政的地方。在孟买，我们探访贫民窟、洗衣厂，也遭遇西化的美术学院。串起这条线路的，则是铁路和突突车，以及无所不在的乌鸦，无所不在的噪音。

很明显，这条线路的指向是殖民史，以及一代代海归和本土精英构造民族国家、构造自己的现代性的艰难努力。

这个班的周学，二年级我带去了徽州和景德镇，课题是考察艺术如何作为一个产业，一种饭碗存在，期间夹带上的技术方面的课是社会调查特别是田野观察和访问的技法。三年级的时候带去了台湾，课题是考察各种社会运动，相配合的是录像装置的课程。这次在印度，课题是“日常生活中的殖民史”，相配合的技术课程是摄影。走得越来越远，关怀越来越大，视线却是越来越低平。

摄影课，我要求同学们每天只拍十张照片，要改变无成本的数码时代轻浮的扫街模式，学会缓慢，学会用一个小时来观看、思考、交流，然后才按下一次快门。在这个人人拥有照相机的时代，我们要学习做一个惜墨如金的摄影的狙击手，而不要像恐怖分子一样拿着AK47乱扫。而在拍什么的问题上，我





加尔各答当地

们要戒除旅游者的明信片眼光，甚至也要反抗我们自己体内的《国家地理》的眼光。殖民史不但在那些教堂和欧式的博物馆建筑里，殖民史就在人们行走的习惯、看钟表的频律、叫卖、乞讨和讨价还价的方式、餐具、字体和花纹，两个人身体的距离，凝视一个人的时间长度，在镜头前摆出的pose，以及我们自己举起照相机的姿势里，殖民主义是一套“我们”和“他们”的区分策略，以及文明/野蛮的叙事模型。而后殖民主义是一边假装忏悔这种“文明/野蛮”的二分法，一边把两者同时变成世界遗产。用景观和文化的消费，取消了阶级冲突和发展权的冲突。

《国家地理》拍摄的纪录片《伟大的印度铁路》，赞美了铁路如何把四分五裂的五百多个土邦的印度次大陆整合成一个国家，同时怀旧了喜马拉雅山南麓大吉岭茶园的小火车。挂满火车的印度男人的形象成为了令人捧腹的欢乐的奇观之后，再没有必要争论印度需不需要控制人口。和宝莱坞的歌舞一样，和瓦拉纳西转为日韩姑娘们开设的瑜伽班一样，和菩提迦耶打坐的台湾小清新一样，“国家地理”眼中的印度是一个国家，这个国家被描述为大麻吸食者的天堂和全球心灵导师的输出地。“国家地理”的镜头看到了孟买巍峨的维多利亚火车站，看不到火车站出口处锡克教帮派和印度教帮派抢些意的暴烈。它看得到科钦的中国渔网，看不到海湾中那艘永运建造不完的国产航空母舰。人间地狱一般的达拉维贫民窟，在这种眼光里成了未来百万富翁的欢乐的童年传奇。让我们离开这种“国家地理”的眼光，回到人间，人间有煞有介事的神棍和忧心如焚的知识分子，人间有信誓旦旦的政客和年老色衰的妓女，志得意满的成功艺术家和来自中国的廉价商品，人间有铺天盖地的乌鸦和铺天盖地的噪音。这是为什么我们把此次印度行的汇报命名为《人间地理》。

除了“日常生活中的殖民史”或“殖民史中的日常生活”这个主题外，我们尽可能地看了沿路的伟大的印度古代艺术。包括科纳克太阳庙、默哈伯利普兰、亨比遗址等多处世界遗产。这些东西和主题并没有直接联系，但我认为年轻人是需要最好的古代艺术和自然景观来养气的。它们将在未来的哪一天忽然成为滋养，我们无从预料。即使就主题而言，这么一个小小的提影展注定无法承担激烈的印度现场带给大家的百感交集。印度经验，将如何使这群年轻人不同，我或许还要等发若干年。

社会·店口

2013年威尼斯—店口馆

前言：

2012上海双年展以全新的城市馆模式展现于世界，作为参展城市馆中唯一的中国城市店口，它与阿姆斯特丹、柏林、温哥华、苏黎世、奥克兰等29个国外城市一同参展，在这些拥有丰厚艺术底蕴的城市馆中，店口馆以其独特的策展思路和公共艺术项目赢得了前所未有的关注，而这次成功的展出也为店口在国际艺术届赢得了肯定和尊重，使店口拥有了更为广阔的国际展示平台。

继本次上海双年展成功落幕，店口迎来了新的机遇和挑战，将与巴勒莫、利马一同受邀参加2013年威尼斯双年展同期举办的双城文化艺术交流合作项目。拥有着上百年历史的威尼斯双年展作为最为重要的国际艺术展会将吸引全球的目光，届时店口将在这个备受瞩目的国际舞台上重新亮相。在2012上海双年展中取得的成功为店口创立了明确的城市文明和文化定位，而扎根在深层的文化自觉也使其在推进各种艺术项目的同时，不断地孕育出新的既具有独特地方经验又具有全球文化创新价值的艺术成果。2013年威尼斯店口馆将会更为全面展示出当代艺术与店口的城市发展、技术更新、民众生活等方方面面相结合的艺术项目，世界也将通过民众与艺术家合作的艺术项目获得多维的店口印象。

主题阐释：

店口是位于浙江中部的一个常住人口不足6万人的江南小镇，社会总产值、工业经济总量、农民人均收入等数据的刷新不断证明着这个平凡小镇的不凡实力。它是继小岗村、大邱庄、华西村之后又一个中国乡村发展的焦点，但它最大的魅力不在这里，而是在一个经济稳步发展的社会中孕育出的政治开明。民众与政府间的互动，民众间的自我组织渗入店口人的生活，慢慢地成为一种生活的方式，而这种生活方式通过艺术的表现手段会成为一种公共景观，这种公共景观一旦被编织进店口人的日常生活也将会引起深层的文化自觉，促成艺术与社会的进步。在店口进行的艺术实践与社会生活的结合最终的目的是使人获得发展，并同时发展地方。

本次展览将结合2012上海双年展部分展出作品，如《店口人家族相册》、《村民桌椅》录像。同时将展出摄影《店口宣言》、等，其他相关配套项目也将积极跟进。



金湖社区综合大楼

笑笑
包子店

社区艺术项目：藏好了吗？

超市是一个密集、诱惑，充满秩序感的空间。每一个身处其中的消费者既是消费感官的载体，亦是传播者。

超市是一个当代生活的博物馆，它为民众提供多种服务，与每个人的生活密不可分。它的每一次摆放及展示都力图在最有限的空间展现商品最大的价值，这些工作看似简单，实属不易。

购买是超市中最具实效的行为，也是促使消费社会不断循环的重要内因。

然而丰盛的超市，也无法平衡生产与消费的难题，难免要产生大量的报损，如，包装箱、塑胶袋、过期食品、果蔬的枝干等。这些看似毫无价值的物品对人类来说是一种每日发生的损失。那么这种不断累积的损失能否通过艺术的形式得以转变，使“垃圾”成为被人欣赏、凝结注视的艺术品，并在人们日常生活的空间中获得展出的机会，是总体艺术工作室长期关注的一类社会问题。

本次展览正是想通过与世纪联华—City&Life城市—生活超市的合作，将超市作为现实生活与艺术结合的现场，展出社区艺术项目《藏好了吗？》，内容将包括：《冬至—摇钱树计划》、《落叶》、《竞技场》、《世界银行》。

时间：2013年12月22日

地点：上城区延安南路98号 西湖银泰地下一层 City & Life 超市

主办：中国美术学院跨媒体艺术学院总体艺术工作室、西湖银泰 City & Life 超市

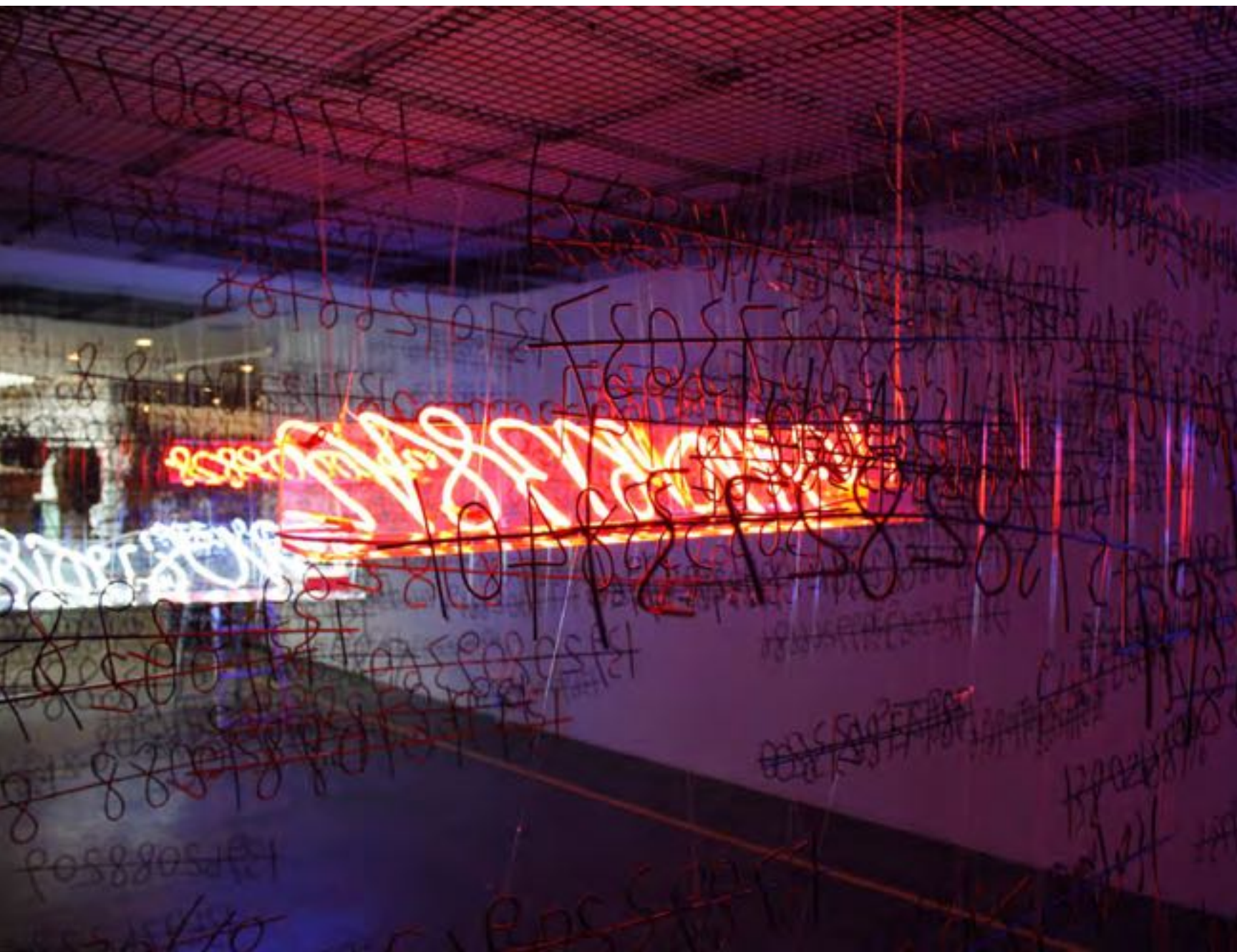
参展艺术家：博兰、陈美芳、丁孝文、顾廷臻、洪悦燕、姜逸轩、彭鑫、邵睿璐、史睿璋、张楚淇、张苛苛、钟潮



“藏好了吗？” City & Life 超市现场



“藏好了吗？” City & Life 超市现场



蜃市 杨劲松 绘画装置局部

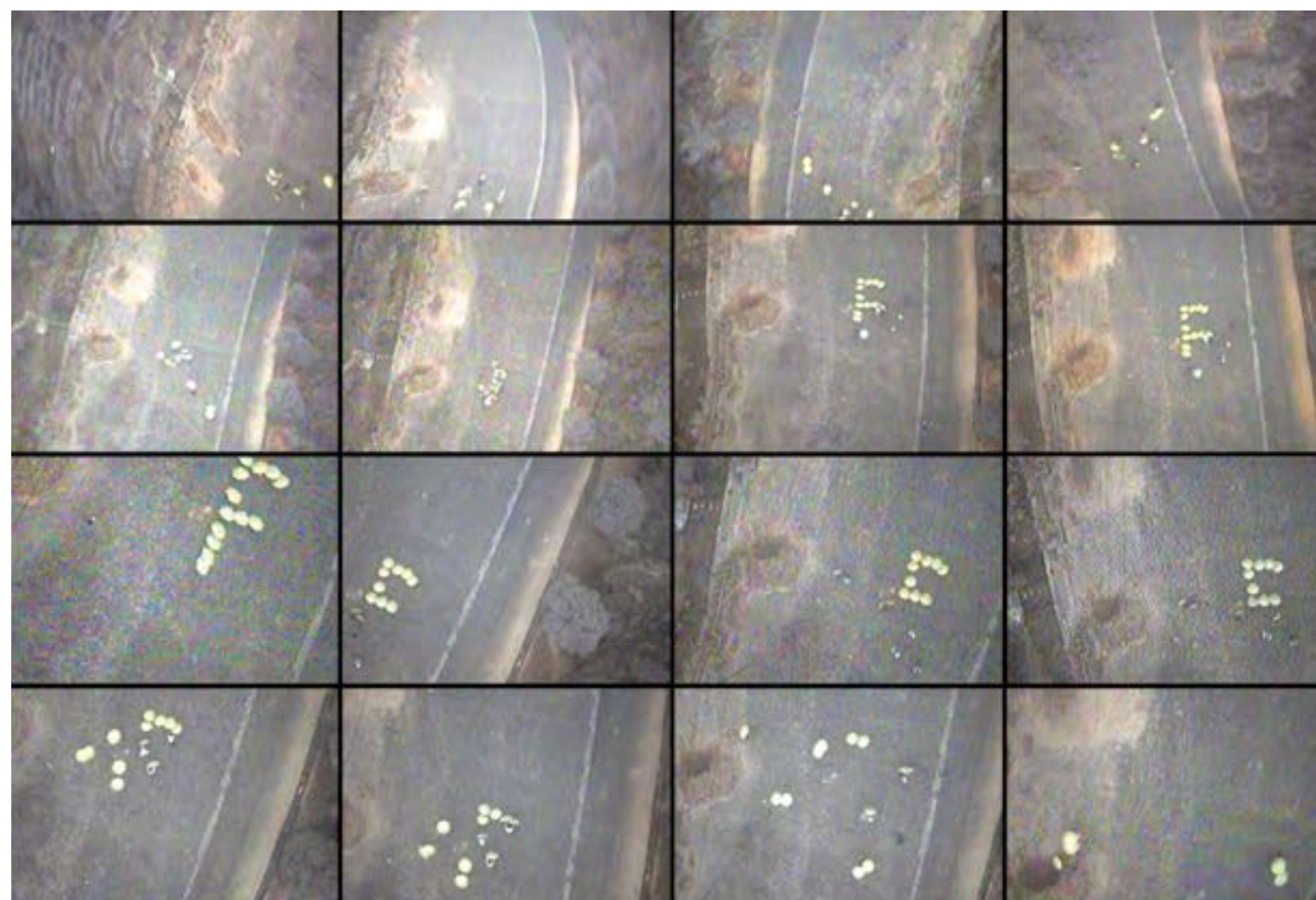




上元灯彩 邱志杰 2010年上海双年展装置现场

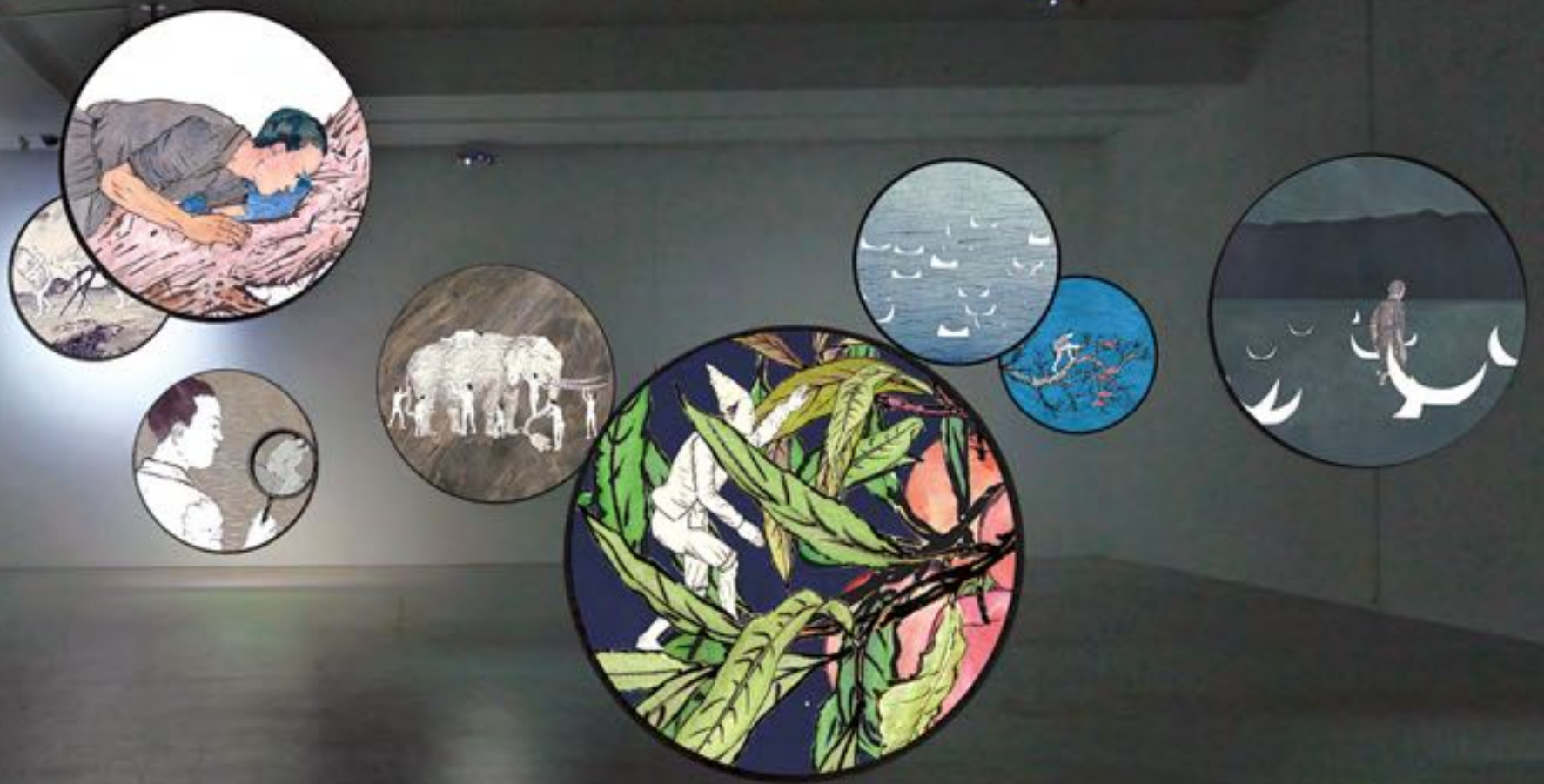


天眼II 宋 振 现场 立体风筝 2012年



天眼II 宋 振 航拍录像5分钟 2012年





第二节 社会性的互动

社会性互动（Socially Engaged Art）作为一种艺术思想可以追溯至二十世纪初的国际左翼先锋实践，包括活跃于国立艺专（中国美院前身）的木刻运动，但社会性互动成为一个当代艺术领域、进入当代艺术教育则是近几年的事情。社会性互动强调艺术与社会的关系，以艺术的形式创造介入社会的契机，致力于将观众转化为参与者。具体在中国美术学院跨媒体艺术学院所开设的《社会性互动》中，体现为三个关键词：切身经验、社会感知、反身表演。

《社会性互动》课程简介

郑 波

社会性互动（Socially Engaged Art）作为一种艺术思想可以追溯至二十世纪初的国际左翼先锋实践，包括活跃于国立艺专（中国美院前身）的木刻运动，但社会性互动成为一个当代艺术领域、进入当代艺术教育则是近几年的事情。社会性互动强调艺术与社会的互动关系，以艺术的形式创造介入社会的契机，致力于将观众转化为参与者。

这门课程包括二年级的《社会空间基础》和三年级的《社会性互动》两个部分。二年级的课程以观察实践为主，我带领学生进入南山路的不同空间：美院、面包店、银行、街道、浙江美术馆，细致分析每个空间的社会组织机制，通过行为介入让空间的社会性显现出来。三年级的课程要求学生在非艺术空间进行独立创作，进一步探索催生互动关系的方法，特别是情感、幻想的意义。通过这门课程，学生可以接触到多种艺术形式，从早年的行为艺术、偶发、机制批判，到近年的基于社交网络的众包（Crowdsourcing）。

这门课有以下几个特点：（1）带领学生走出校园，从自己身边的社会空间开始，认识社会，获取身

体经验。进入南山路和下乡不同：下乡强调批评性观察，而进入南山路强调在地的介入。（2）强调阅读与写作，培养学生的人文素养。帮助学生建立跨学科的创作方法：通过借鉴人类学、经济学、社会学、组织行为学等学科的研究成果和方法，加深对社会议题的思考、获取新的创作灵感。（3）积极面对网络带来的教育变革，通过搭建微博群、网络平台，让批评讨论、知识共享更为有效。（4）强调学术研究，以学术研究支撑教学。今年10月高士明教授和我一起组织了题为《人民的名字：Publics & Beyond》的研讨会，与来自社科院、台湾大学、伦敦大学等院所的学者及艺术家深入探讨了艺术与人民、集体、公共体等社群概念的关系。

这门课的核心目的是培养学生的社会感知能力并将其运用到创作实践中。在这个社交网络的时代，推动社会和技术变革的是人际沟通、社会联结的需求。互动不仅仅包括人机互动，更重要的是人与人的互动。



马原驰 谢艺丹等 4×5 2011年





郑波 为伊唱 装置 2013-2016年 上海当代艺术博物馆提供 摄影师：蒋文毅

第三节 社会感知



社会感知之所以重要，乃是在专业分殊的社会体制与不均衡地理空间中，找到了连结彼此的可能，让差异关系再生产，让识异取代同一，让我们对自己社群提出异见而在他者的社群中找到认同。

艺术家其实需要不同的“异文化”，异地的材料做作品，可是艺术家一旦这样想就永远没有出路，所以主张感知田野的创作者做田野的时候都不是为了做作品，只要不是为了做作品就有很多可能的机会，这是第一核心。主张感知田野的创作者在做田野的时候强调如何把这些研究的对象变为主体。所以在做田野中，我们可以共同逐渐地建构一种知识体系，或者说是行动方案被建立起来。这种行动方案也许可以改变感知，提供很多做选择的机会。

2013年10月10日中国美院跨媒体雅安田野调查小组在当地展开行动，工作小组出色地完成日志与三地报告，并以盖房子的社会性行动展示出相关成果。

盖房子宣言

不但我的回忆是「安居」的，我们所忘却的也是。我们的无意识也是「安居」的。我们的灵魂就是居所，当我们回忆起家，房间的时候，我们是在学习「寓所」在自己心中。— Gaston Bachelard

在上里分享的夜晚，学生困惑问着艺术家为何要田野？有什么权力访谈？田野的目的是什么？我虽然给出暗示，却非答案，因为答案仍在未来的实践里。田野与艺术的关系，不是拿来主义，不是素描写生，不是材料与再现形式的推进关系，我们之所有权力探寻陌生情感，访问生命故事，望闻地方经验，乃因我们在尽可能的状况下进行平等的交换，使彼此完整，共同安居于情感部落（affectual tribe）中，是「分工与交流」（马克思语）的关系性构成，是当代最有意义的社会性（sociality）行动。社会性行动之所重要，乃是在专业分殊的社会体制与不均衡地理空间中，找到连结彼此的可能，让差异关系再生产，让识异取代同一，让我们对自己社群提出异见而在他者的社群中找到认同。

2005年农业税取消，2011年中国城市人口首度超越农村人口，2013年四月二十日雅安市芦山县发生七级地震，十月十日中国美院跨媒体雅安田野调查小组走访了三个四川灾后忧欢各半的三个村落。

雅安的碧峰峡是进行式。谢英俊建筑师的轻钢结构协力造屋的理想落地后各有不同。农村并非铁板一块，并非一定和谐喊得出人协力盖房或花得起钱雇工，剩余劳力都为城市人口服务了。我们搬砖夯土，和水泥锁楼板，用三天的劳动换取珍贵的故事，体会了历史震荡下的农村变化，及农民对灾后重建的毅力与耐心。七老村的王伦章与柏树村的吴文章正是农村巨大变迁的缩影，三十年内从集体所有、公社生产小队、包产到户，到返田归林与集中农地委托经营，他们返回了三十年前的处境，差别是房子在地震中垮了，一切重新开始。让他们安居的，是挂心的家人，他们不是为了自己建房，而是为了他们所爱之人的未来。

四川茂县太平乡，羌族的杨柳村则是各方面都成功的重建后村落，无论是评比，规划、协力营建、村民满意等面向。杨柳村的汉子全去灾区其他村子帮忙盖房，下了车迎向我们的是穿着传统服装的妇女，为了我们的到来，村长调动了全村准备伙食白酒，每家户整理出一个干净的房间，将我们分散全村而宿，开了上锁的会议厅展示营建过程，盖房动人的号子响穿耳际，村民离寨进村，未来的蓝图向观光敞开，望向现代卫生且群山环抱的度假村。清华大学与谢英俊合作称为「可持续性重建的模范」，呼吁村民迈向小区人。村民迈向小区人，如同农民上楼的魔咒，这向台湾经验学习的口号未经反思，仿若现



四川雅安 “盖房子”现场 2013年

代的小区意识就一定好过传统的村寨文化，新式斜屋顶好过村寨方正平顶，于是，村寨檐上常见的三角顶白石的传统造型消失，白石信仰落地于新村的广场中。信仰不纯寄于外物，然希望也是。

芦山县宝兴镇的烟溪村则是一个正要开始重建的村落，灾后半年许多人仍然住在救难帐篷或倾颓的屋舍里。这里我们遇见杨柳村的汉子们，协助村民拉起三座二楼高轻钢架，学生混在队伍中拉绳扛架，在羌族汉子响亮的号子中体会了建房的集体感，调动了村民的主动性，「房子还是我们的」。隔日在村办农民向银行借贷的现场快速了访问农民，尽管政府与民间基金会的补助与优惠利率不少，然贷款金额对农民来说仍是沉重负担，不少学生与农民互以泪交。进到村后山顶访问了在规划区内外的住户，农民表示这是第一次有人问及他们的意愿，显然的这个询问也多馀了，在政府美意下规划分成前后两区，前村「小桥流水」全采用清钢房，同一风格与统一施工队建造，后村「田园风情」则为木造屋，预计在明年三月完成。镇上密集来往的大理石运输与采石雕刻产业似乎与村子无关，很难想象在青衣江深处的烟溪村能够靠观光活络经济，建筑师的理想变得遥远而讽刺。在规划区外的85岁的冯登成老先生要照顾卧病在床的84岁妻子，儿子远在异地无法回乡，他与老伴在没窗没门的破房中过了半年，靠着低保户每月的补助与地赈灾后每天每人10元人民币过活。许多农民在半强迫的状况下，拆掉自己原本可以修复好的房子，珍贵百年的柳杉与朴实坚固的斗栱不全因地震而倾倒。

空间中弥漫着社会关系，空间的生产就是表征空间、空间表征与物质空间的斗争，是权力/规划、生活/使用、实际空间感知的斗争。柄谷行人说的好：「越是认为建筑是理念设计的完成物就离真正的建筑越远。」。灾区不是解决灾后的问题，而是解决过去的累积，而过去则是我们大家一起造成的。

每离开一个村子，村民就会跟我们说：你们一定不会回来了！你们只是来问一问，看一看，就走了。特别是孩子的话说的直白。我们是不会回来了，不会以田调的方式回来了，不会以艺术家的身分回来了，当我们回来的时候，就是解决共同累积问题的时候。

就这样，我们的田野观察记录在我们的日志与三地报告中，我们的展览就是盖房子。盖房子是学习寓所而非垒石，不是冻结作品而是时间建造的展示。在钢架立起时，我们将高唱号子，我们将肉身劳动砌砖造墙，让作品（以及梦想）安居，开始歌诗。我们思及你们，就是学习「寓所」在自己心中，最终，这栋轻钢房子会回到四川，成为四川芦山烟溪村一名无依老农的寓所。

“淘宝村”计划

发起人：黄孙权

中国新的网络社会空间已然浮现，我们需要关键的场景与田野来建立新的理论，来指导社会转型，框定社会实践政策。中国是目前使用网络人口最多单一民族国家，美国陶醉在新科技的研发与反省中，欧陆则处于地景停滞、科技被动，只能在知识论上不断反思的状态。中国当代的网络社会研究应该能够综合欧美所长，另辟新径。

突破欧美理论位置：

一、美国现有的网络研究，多集中在资讯工业敏感分子的反省，对于演算法的道德，大数据的社会化，黑客伦理复兴等。美国已经没有“工厂”。

二、欧陆继承批判传统的技术哲学，新知识论，后人类世的思考。欧陆已经星城是相对的既定的“知识化”社会。

三、中国新兴的网络社会，是在技术创新、知识反思之外，能够在具体的全球企业与地方空间塑造中分析空间形构，生产在地理论的。我们能够捕捉、研究、分析具体同时抽象的社会力，同时关注工厂的生产（有多种变异形式）以及社会转型（中国的都市化过程与乡镇重建，多种经济交易模式），这是欧美乃至全球的缺乏的现实与理论生产位置。于是我们希望提出一种实践倾向之建议：流动空间的生产如何影响了空间的实践？反之亦然。技术创新与知识反思又在新社会中可能扮演何种角色？

中国淘宝村网络社会研究的重要性：

距离柯思特提出的“网络社会”是二十年矣，七零年代的全球国际分工，依赖发展理论，九零年代的全球城市与资讯服务理论，两千年后的网络社会与社交媒体研究，社会理论与文化研究急切地希望能够生产解释现实发展的观点。大数据终结社会科学，而软体研究取代文化研究，即便哲学也苦苦追赶，朝暮不息。现今中国，在短短三十年的工业发展，十年的资讯网络的狂飙，是历史与世界的前沿。中国生产并且创造了最大的电商体制，电子支付，以及最剧烈的地景变迁与人口流动，中国在长城之内创造

了世界最多的同语言网民，规模最巨的世界工厂。

对于社会理论来说，淘宝村研究是重新定义社会转型与何谓发展，从客厅即工厂逐渐转向不离村工作。对空间理论来说，淘宝村研究是揭开都市过程的逆转的初现，对金融科技而言，则是金流与物流的算法凝结，对文化研究来说，这是新的村民与新的消费者。阿里巴巴崛起与淘宝村浮现正是流动空间（金流，物流，资讯流，区块链）与实体空间（客厅即工厂，乡建，城镇经济与都市过程）相互生产，其交织成的社会与技术关系需重新绘制。不同于柯思特千禧年的视角。因为只有此刻，中国既是过程又是未来。

考察进度

2017年2月24日 台州市天台县坦头汽车用品产业园

2017年3月23日 义乌市 义乌幸福里跨境电商产业园

2017年5月17-18日 宿迁市 宿迁江莱生态农业园

2017年7月28日 尚卿乡 尚卿乡灶美村 尚卿乡灶美村萌盛铁艺公司车间

2017年8月2日 大唐市 大唐轻纺市场 大唐袜都电商园 大唐袜厂

2017年8月4日 杭州市萧山区 长安村御棉堂公司办公室

时间：2016年起



尚卿乡灶美村铁艺生产



大唐袜厂



宿迁江莱生态农业园





第三章 空间叙事

空间多媒体艺术旨在从当代媒体-技术空间中构造空间美学，以装置与影像、媒介展演、体验式空间、叙事性环境、影像的空间逻辑与结构等多种方式开发媒体空间的叙事潜能，同时注重公共领域中的媒体艺术实践。强调对空间本体语言法则的感悟和创造；强调当代视觉文化在新的空间环境中的演绎与拓展。

导 言

管怀宾

空间多媒体艺术：

空间概念的多义性，在于它在不同的历史文脉与哲学体系中有不同的诠释和理解，作为人的存在方式，一方面它是人类活动的前提，同时，空间自身以及由它引伸出来的所有概念，都是基于人的存在性质来诠释和认知的。

关于“空间”的概念，《辞源》中将它定义为：“常与时间对举；横至于无限者，空间也。纵至於无限者时间也。空间犹宇，谓上下四方。时间犹宙，谓古往今来。”空间显示着物质存在的某种广延性，而时间则显示了物质运动过程的持续性和顺序性。在物理学、几何学领域常常借助于维度认知空间，表述空间。空间在艺术学中的含义可以说是空间的表现，它体现了人们对于空间的认知与创造。艺术的空间可以理解为知觉的空间，它含盖了视觉、触觉、听觉、味觉、动觉的要素，又与声、光、电、嗅、温度、力量相关联，人类对于空间的感知与交互作用孕生了艺术的形态。

可以说，二十世纪的艺术进程对应了人们对于空间崭新的认知与文脉发展。经过持续的艺术思潮和革新

运动，一方面拓展了空间在艺术领域的深层意味和可能性；另一方面空间艺术的表现样式不断丰富。在某种意义上它显示了艺术不只是存在于空间，而是运动于空间，或者说与空间是一种共生共存的关系。

“空间多媒体艺术表现”，注重对空间形态中的多媒体艺术表现本质和视觉文化要素进行研究，建立新的空间艺术形态与理论构架。它既与当代视觉文化、审美意识、科学技术相关；也与本土文化资源脉连。有关它的研究涉及两个主要的方面：纵向上追溯东西方艺术有关空间认知与创作的脉络关系；横向上以20世纪的空间艺术的进程为中轴，对它与传统艺术样式的关联性以及它在当代日常空间、物质空间、政治空间、经济空间、精神空间等不同条件作用下的种种演释为研究对象，从深层上重新认知空间、媒体、艺术的交叉关系。

空间多媒体艺术旨在从当代媒体-技术空间中构造空间美学，以装置与影像、媒介展演、体验式空间、叙事性环境、影像的空间逻辑与结构等多种方式开发媒体空间的叙事潜能，同时注重公共领域中的媒体艺术实践。强调对空间本体语言法则的感悟和创造；强调当代视觉文化在新的空间环境中的演释与拓展。



“度园”展览现场 管怀宾 2012年

第一节 教学塑形



媒介与装置

光与空间叙事

《光与空间叙事》的课程是以光作为媒介形式，主要探讨光与物在空间当中的状态、叙事、表现这方面的问题。主要围绕装置包括影像装置在空间当中的物态与形态。实际上，今天看来几乎所有的作品，它在空间中的最终呈现，都涉及物与光的关系。本课程一方面，要求学生对它们在跨媒体语境和空间艺术表现中的意义有一个总体性的认识。另一方面，光作为多媒体艺术表现的重要媒介，我们需要对它在媒介转换过程中的操作途径和相关应用技术有一定程度的了解和掌握；并在实际创作中有更直接的应用表现。

光介入空间的创作目的并不只是一种功能性的应用和隐喻的方式，它要求我们从艺术的角度涉足到光在空间表现中的焦点，以及光在艺术本体内部那些尚未开发的领域，可以说以一种新的角度与方式针对空间情境创造的问题，以光的艺术实验改变我们的生活和艺术现状，拓展光在新的空间环境中的视觉表现语言。

本课程一方面通过众多与光有关的艺术家和设计师们的作品案例分析，我们会发现各种艺术形式的光都以不同的感官刺激来分担各自的艺术功能。不少当代艺术家们的工作都与光的表现相关，他们既创造性地掌握了光的技术，又睿智灵活地导用了光或者自然光；拓展了光自身的语言、光的表现、光的可能性，从总体上对应和丰富了人类的感知系统，并且反映着光在当代艺术与设计领域多样综合的倾向与要求。另一方面：着重于实例分析和集体讨论，力图将当代多媒体空间创作的可能性导入工作室的实验教学内容之中，主要是围绕创作进行技术与表现关系的交流辅导，来深化课程。除了必要的市场调研，在“光与空间”的前期演习中，我们要求学生从艺术文本资料（包括当代艺术与设计领域）与日常生活中收集或拍摄与光相关的图片各20张。实际上光作为一种媒介与它作为日常生活中的一个器物被使用是有差异的，我们的教学是从探讨这种差异开始的，也就是探讨日常生活中的光与作为艺术作品中的媒介的不同状态。通过集中讨论，同学们分别叙述之所以选择或拍摄它们的缘由，师生们共同探讨艺术与非艺术以及日常与非日常的关系，区别光在艺术与设计不同的创作前提和空间条件下的表现可能，尤其是它带给我们视觉以及心理上的反应。在此基础上进入新一轮创作方案和实际制作阶段，也希望借由多



筑梦 易南洁 装置



燃冰迹 朱玺 金属、石蜡、霓虹灯、石膏
尺寸可变 2011年

视角的讨论与追问，以增强学生在这领域的想像力和实际动手制作能力。

《光与空间叙事》是空间多媒体创造课程中的一个教学单元，力图从总体上领略作为媒介的光与当代社会、政治、宗教、科学技术、工艺，以及日常生活之间的关系。有关光在空间情境中的表现与创造思考需要落实到同学自身的选题之中，重要的是光作为媒材的表现方式和语言的力量。我们关注光在空间艺术创造中的现状和问题，关注技术与观念表现的关系；关注先端技术在实验艺术中的介入；强调它们在跨媒介艺术创作中的走向。

在教学中，专业老师在就创作中的案例进行分析、阅读实际上也是为了寻找可能的起点。此外，涉及到技术层面的内容，也可能与技师共同分担、对应辅导，从安全知识、市场调研到加工途径包括不同方向的制作技术进行集中讲授和现场指导。针对学生以光作为主要的媒体素材（自然光、人造光），所制作的一件与空间相关的装置作品进行现场评议和案例分析，我们希望结合课程从中引出某种与个人经验相关的思考和实践。

思考课题：（1）光的概念与光的现象；（2）视觉的光与知觉的光；（3）光的时间性、光的自然属性和人工属性；（4）区别于日常照明的艺术作品中的光；（5）光的过滤；（6）营造空间情境的光；（7）光与光的干涉性；（8）光的现象、技术与操控能力；（9）光与心理、情境；（10）光的距离与错觉；（11）光与社会意识形态；（12）光与身体、身份；（13）光的设定（布光）。

这一系列的非线性的思考题，旨在探讨光在当代语境下的创造可能。越是日常化的东西，越是我们手可及的东西，越是需要提纯，它涉及到我们的态度与立场。我们如何动用它，如何转化它，这都是非常重要的问题。教学过程：教学中一方面在理论上进行必要的概念梳理；同时对当代艺术创作中光的应用案例进行分析、阅读，强调从理念到方案、制作、展示、理论归纳这整个过程的深化，在此基础上强调媒体创作中观念与技术途径相对准确的交融。光作为一种媒介到了后来，不只是一个照明或者视角，它与我们的情绪和内心都是非常密切的。



风 殇 朱 玺 铁、马鞍、辣椒粉、灯泡麻布、皮革 800cm×250cm×500cm 2012年

动态与形态

在当代媒体艺术创作中，装置艺术是一个不可绕行的存在，上个世纪六十年代以来装置艺术一直成为空间艺术的主流形式，并与观念艺术、影像艺术、互动多媒体艺术交叉融合，共同构成世纪之交前后各种重大展事的景观。空间叙事—动态与形态教学，要求学生对装置及现成品的概念以及它在当代空间环境下的表现可能，有一定程度的理解和研究。一方面在理论上对装置的造物及现成品的置换谱系发展进行梳理；同时对当代装置艺术中的不同素材应用的案例进行分析、阅读。在此基础上展开相关媒介表现的技法与操作途径的讨论。特别是针对装置艺术中的空间叙事—动态与形态问题，展开全方位的讨论与实验。

教学以动力机械作为媒介形式，探讨他们在空间形态下表现问题和焦点。一方面，要求学生对它们在跨媒体语境和空间艺术表现中的意义有一个总体性的认识。另一方面，作为多媒体艺术表现的重要媒介，我们需要对它在媒介转换过程中的操作途径和相关应用技术有一定程度的了解和掌握；并在实际创作中有更直接的应用表现。

空间叙事—动态与形态教学，我们将在庞大的现、当代艺术发展的脉络中梳理归纳相关案例和现象并展开阅读分析与评述。我们要求学生就这些现象案例有所判断、有所掌握。介绍这一领域中的优秀作品并展示个案分析；介绍运动和媒体构造以及动力、电器的安全知识和机械传动的原理；电机的正反转及速度的调控技术；功力与动力以及单片机知识、控制板的程序设计制作、传感器的类别与使用和一般

机械加工的常识；讨论其内核与形态、现成品与造物在艺术创作中的关系。

空间叙事—动态与形态教学的重点在于，专业老师在就空间多媒体创作中的案例进行分析、阅读的同时，涉及到技术层面的内容，也可能与实验室技术讲师共同分担、对应辅导，从安全知识、市场调研到加工途径包括不同方向的制作技术进行集中讲授和现场指导。

教学过程中就（1）动态与静止；（2）运动的节律；（3）循环与短路；（4）隐性的构造；（5）节律与心律、心理；（6）视觉与知觉的双重体验；（7）互动装置的学术定位；（8）动态的视觉现象与艺术表现的本质；（9）规律与随意性；（10）观念呈现与技术转换；（11）动力装置与活动雕塑和活动影像；（12）知觉与情境；（13）运动的矛盾；（14）运动与叙事。展开充分的讨论。这一系列的非线性的思考题，旨在探讨装置艺术在形态上的意义和它在当代语境下的问题与可能性。装置的意义不是停留在视觉的领域，它是一个总体情境的表述。针对方案作具体的讨论和个别辅导落实，进入实际创作阶段。

廉价的装置样式的流行，反映了艺术的衰弱。为此我们强调装置基础语言与表现之间的关系建构，因为这不但具有形式创造本身的意义，也具有社会文化范畴下新的艺术形态的建构意义。特别是针对装置艺术基础性问题展开全方位的讨论与实验。





旋景 潘子申 麻纸、紫竹、树脂、灯轨等 尺寸可变 2013年



公主柳 卢意 影像 24分45秒 2014年



大井巷 - 完美控制 王克伟 装置 保龄球、健身球、木头、地毯、水泥、石块、弹簧 尺寸可变 2008年



彼岸：无桨之舟 宋戈文 木、金属、电机、霓虹灯、灯泡、时间控制器 尺寸可变 2015年

温暖与冷漠

严格的来讲《温暖与冷漠》这个展览，实际上是跨媒体艺术学院二年级媒介基础课程《装置基础》的一段展示。“温暖与冷漠”是两个不完全对置、但与视知觉相关的概念。一方面它与图像、符号、物体、语言等系统的空间联想相关；另一方面它涉及到情感、情绪等视知觉内容和心理因素。这个展览是想借装置艺术的基础形式探讨物与造物在空间形态下的叙事可能，有些物体戏剧基础练习的意味。

课程包括《20世纪空间艺术ART of the 20th Century》、《装置艺术的谱系》及《现成品与装置创作演习》三个部分组成。第一部分：追踪装置的谱系，是为了更好的理解装置艺术蕴生前后的种种因缘脉络，并非要从中归纳出某种方法论途径，而在于它的启示性，理论上的梳理将使学生对现成品及装置艺术的发展有一个总体的认识。第二部分：依然是一个有关当代艺术作品的理解，特别是新的文化语境下装置艺术的阅读问题，包括装置艺术和它衍生发展、演绎蜕变的过程。这一部分着重于实例分析和集体讨论，力图将装置基础创作导入实际教学内容。第三部分：主要是围绕基础创作进行技术与表现关系的辅导，完成一件相对完整的装置作品。

实际上在今天，图像的泛滥、过多廉价装置样式的流行，反映了艺术的衰弱。为此我们强调装置基

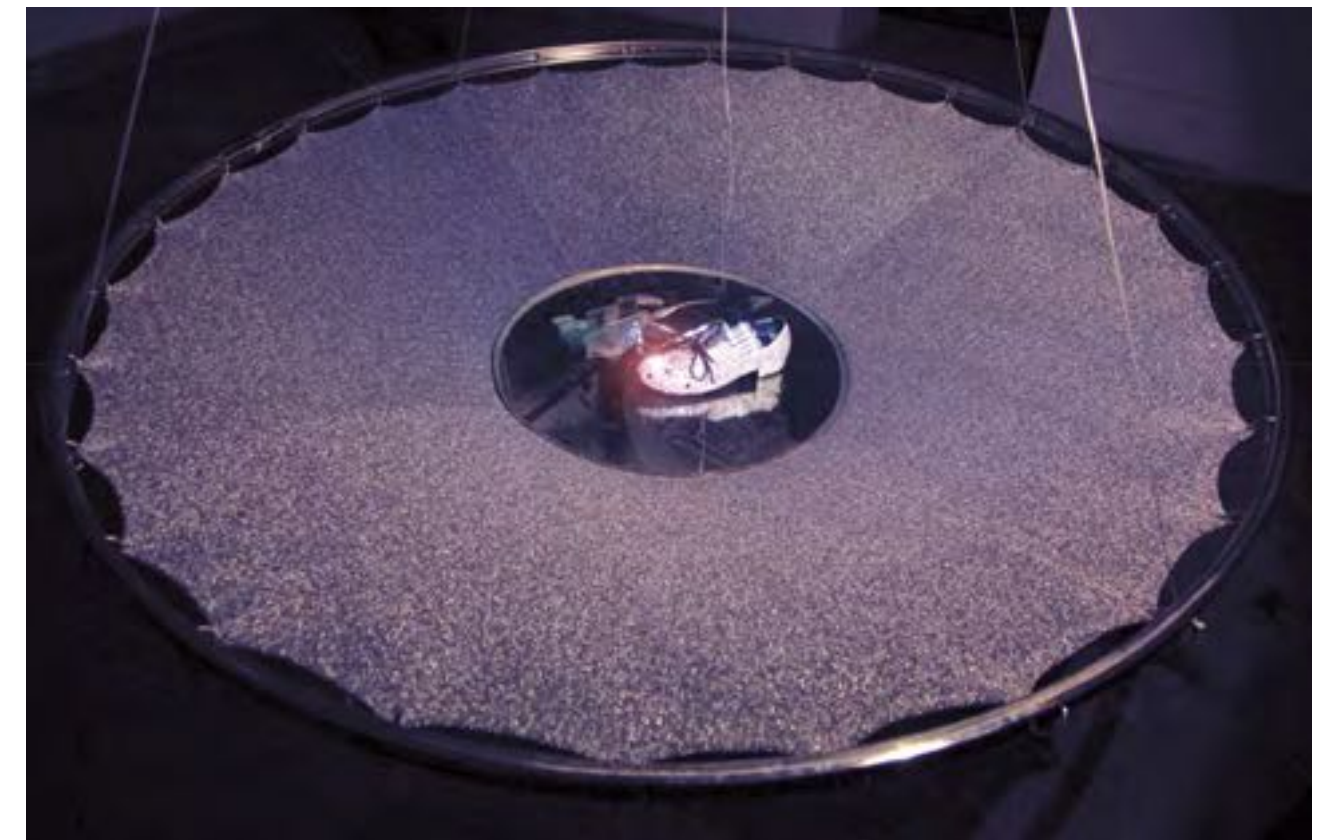
础语言与表现之间的关系建构，因为这不不但具有形式创造本身的意义，也具有社会文化范畴下新的艺术形态的建构意义。

教学中我们希望结合装置基础，师生共同探讨若干思考题，如：（1）素材的单一性与复合性；（2）微观放大的物质；（3）物与造物，物与场的关系；（4）杜桑的意义；（5）置换—从现成品到造物；（6）从日常到非日常的途径；（7）装置的观念与语言方式；（8）物质与知觉的关系；（9）装置艺术中的短路与干涉性；（10）素材的运动状态和可消失性；（11）知觉与装置；（12）物与媒介的干涉性；（13）装置与诗歌的语法关联。这一系列非线性的思考题，旨在探讨装置艺术在本体形态上的意义和它在当代语境下的问题与可能性。装置的意义不是停留在视觉的领域，它是一个总体情境的表述，同时希望学生从中引伸出某种与个人经验相关的思考和实践。

整个课程中，我们要求学生对装置及现成品的概念以及它在当代空间环境下的表现可能，有一定程度的理解和研究。一方面在理论上对装置的造物及现成品的置换谱系发展进行梳理；同时对当代装置艺术中不同素材的应用案例进行分析、阅读。



黄淞浩 “温暖与冷漠” 展览作品



姚楷 “光与空间叙事” 课程作品



文本与方案

兼谈新媒体影像教学中创造性思维的养成

高世强

“文本与方案”其实是一个创造性思维的养成课。虽然和新媒体影像创作看似无直接关系，但是对于学生新媒体影像创作能力的培养，对于他们潜在创造力的挖掘，甚至对于学生以后整个艺术创作生涯的影响，都具有方法论层面的指导意义，不容小觑。

一

纵观全国各大美术学院，近十几年培养出了一代接一代大量的平庸“画匠”，却鲜少有原创能力的才俊。偶尔有，也几乎都是那些曾离经叛道的“逆徒”。由于现在的教育环境相对已经显得很宽松多元了，大多数人把这种现象归罪于学生素质的塌陷。可是，传统教育模式的内在逻辑才是导致这种现象的真正元凶。

近些年来，随着当代艺术教育先后进入各大美院，学生们的作品也逐渐显的面貌多样了。但是学院教育的内在逻辑并未改变多少，那些显得多元的样式，也就只是皮毛上的多元—显著的证据就是，学生们的创作依然肖似于他们的老师，或者时下各种流行的样式。这种现象，一如传统艺术教育领域那雷同的面貌—我们很少能看到让人觉得陌生而又为之一振的真正新东西。

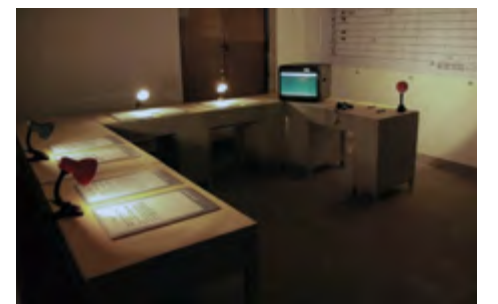
众所周知，传统学院教育是以规律与技法的传授为核心的。这样的教育模式及其逻辑，应对着计划时代的社会形态和社会需求，适合培养具备一定能力的“螺丝钉”式技术人才，对独立意识和原创能力的养成却无能为力。很多时候（甚至太多时候），这种教育逻辑反而对创造性的开拓和创新意识的养成造成障碍。学生们往往满足于陈陈相因的技法沿袭，抱残守缺于自己的狭小领域而洋洋自得。这种所谓的“专业性”往往屏蔽了对新思维的兴趣，阻断了对于陌生领域的好奇，当然，在自己熟悉的领域内，也扼杀了新可能性的萌芽。因此，当代艺术教育的根本与当务之急在于，首先革新教育模式的内在逻辑，

将传统以教授规律性知识和技法的模式，改革为引导、启发学生创造性思维养成的方法与逻辑。

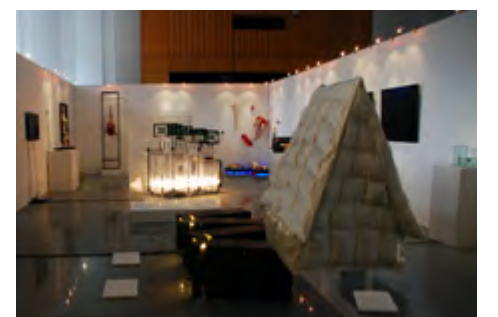
“文本与方案”作为创作构思练习的头脑风暴课，在中国美院跨媒体艺术学院实验影像工作室的课程架构中，正是肩负着创造性思维的养成这一具有承上启下意义的职责。这个课程设置在三年级上学期，目的有三，首先，是将二年级阶段创作实践的感性体验提高到理性的认知层面。更重要的，在总结梳理的过程中，使学生形成创造性思维意识和对品质的要求，并以此作为新的起点，进入下一层次的学习、创作。第三个目的则是，在养成创造性思维意识和能力的基础上，从“完成作业”式的学生创作，转变为自主自觉地艺术家创造，从被动的艺术学子转变为具有独立人格、有主动表达意愿的艺术家。在这个过程中，需要引导同学们更深刻地理解“艺术-创作-生活”三者之间的关系，而最根本的，则是创造性思维意识的养成。

二

文本与方案课共分三个板块，课时一般设置为五至六周。第一周为第一板块，在教师带领下，仔细回顾二年级以来的创作课程，在反思中整理出一条明晰的脉络，形成创造性方法论意



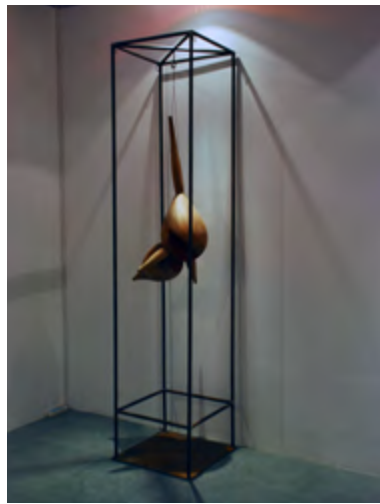
二十而立 “文本与方案”课程展览现场



“文本与方案”课程 “和而不同”中国实验艺术教育展 展览现场



透视 柳雅婷 装置 2011年



景阳冈 周宜宁 装置 2011年

识，继而鼓励每位同学发展出属于自己的独特创作方法论。需要特别说明的是，这种方法论已不是传统学院教育模式那种强调规律和教条的方法论，而是学生们在亲自实践和理论总结中，遵循差异与创新的逻辑，结合各自的性格特点和趣味偏好，开创性地主动塑造出的专属个人的、独一无二的，并且是开放性与暂时性的方法系统，这种方法可以随着认识和实践的改变而随时修正。因此，这样的方法论并不是一成不变的规律和教条；相反，这种方法论意识恰恰是创造性思维的体现。

第一周在任课教师的带引下，学生们一一回顾，自二年级开始接触当代艺术创作以来，从迷茫不知所措，到逐渐能够对一些当代艺术作品做出自己的判断，进而试着进行创作练习，甚至能够初窥创作过程中的语言美感和思考魅力的转变过程。观察自我在经历这些不同的阶段时，思想和认识所发生的变化。通过对具体事例和鲜活过往的观察，帮助同学们梳理出创造性思维意识，和创作的品质意识，尤其是开拓和创新的方法论意识。在此基础上进一步指出，我们学习的目的在于原创能力的自我培养和发掘，必须明确意识到—梳理创作方法论最终并不是为了思想的统一，而是帮助养成属于自己独一无二的开放性创作方法系统。

第二至四周为第二板块。“文本与方案”课与以往的创作课程不同，本课程专注于思想和创作方法的反复锤炼和广泛挖掘，却并不将方案付诸实施，因此有可能在课堂上进行一系列大密度、具有连续性的创作构思练习和讨论。以2010年的“文本与方案”课为例，就要求每位同学每天提供三个以上的方案，带到课堂上供师生们分析讨论。

首先是为期一周的命题创作—“青春期”。针对刚刚走出青春期，却尚未完全成年这一特定年龄段和心理状态，让同学们用创作的方式回望刚刚过去的人生阶段，在历练创作方法的同时，体会艺术与人



坚守者的梦游 王克伟 装置 2011年

生在生命中更深层的关联。由于是创造性思维养成和方法论演练实践的开始，本周辅导的重点在于帮助同学们整理清楚思想工作的环境和条件。通过分析，使每位同学清醒地判断自己所处的创作语言环境和主题问题情境，明白在这个主题上前人已从哪些角度切入过，以及在创作语言上曾作出过怎样的实践探索。这一阶段需确立一个明确的意识：前人的探索实践只是我们工作的起点，他们的成就不是模仿和追随的对象，相反，在这一阶段我们必须刻意回避与前人作品的接近。只有做到这一点，才能避免构思的跟风 and 套路，避免做出“很像当代艺术的当代艺术创作”。本阶段还有一点需要注意，要仔细区分真正发散性的创造性思维，与设计基础中教条的“逆向思维”套路之间的不同。

第三周为命题创作构思练习（二）—“二十而立”。教师带领同学们在上一个方案的回顾过去人生阶段基础上，就他们的当下状态和对未来的期许与猜测进行思考。经过上一周对创造性思维以及挖掘独特个人视角的反复强调，本周同学们的着力点自然也放在了这两个方向。这个题目对应“三十而立”设计，题目中已经预设了当下年轻人生存的艰辛与早熟的心态，比较适合类型化的想法儿。而在方案构思的宽泛度和视角可能性的丰富程度等方面，“二十而立”却远远无法与“青春期”相比。因此，这是一个难度大大增加了的命题。本周的教师辅导与上一周又有所不同，这次我们需要回避的不再是前人，而是我们自己。课堂讨论时，老师让同学们把脑海中对这个题目“第一念头”所想到的所有方案和思考的角度都罗列出来，一一加以否定。这些“第一念头”，往往并不是灵感，而是惯性思维的产物。只有把它们清理出脑海，才能为真正的创造性留出空间。

在经历了两周命题创作的课堂演练，以及大密度的方案练习和热烈讨论之后，同学们渐渐确立了关于创造性思维的两大否定性前提：第一，否定对前人（已有作品和风格）的模仿；第二，否定自己的（以及一般意义而言人们的）惯性思维。在这两个原则基础上，同学们被迫放弃创造力的惰性，殚精竭虑地挖掘对主题的理解，寻找独特新颖的表达方式，想出诸多新鲜的构思和令人称奇的视角。但是，这两条原则只是保证了创作构思的原创性和独特性，却不能保证作品的品质与格调气质。这个问题，我们在下一步“自选命题创作构思”时，必须面对。

总课时的第四周为自选主题创作构思。通过对创作方法的梳理，和过去两周的创造性构思研习，本周让同学们发掘自己生活经验中最关注或最感兴趣的地方，自选命题创作。没有教师给定的命题，对于很多满足于完成作业的同学而言，就像失去拐杖的瘸子。原因在于，习惯了被动的他们，很少主动地认真思考艺术创作与自己的人生、生活的关系，更没能在三者间建立起一个牢不可分的姻缘。如果只是满足于把前述两个否定性前提作为方法论指导，而没有心灵力量的哺育，这种方法论同样会沦为一种教条，一种套路化的“创新范式”。因此，自选命题创作阶段的重要目的之一就是，通过对生活的自我挖掘，使同学们更加明确地感受到，创作与自身生活的密切关系。通过创作，迫使同学们全面观察、反思自己因太过熟悉以至于麻木了的生活，重新激活看待世界的眼光和心灵的敏感度。只有心灵与生活的滋养，创作才能放射出超越形式美感的精神光辉。艺术家一生漫长的创作生涯中，心灵、生活与创作反复磨合砥砺，就会渐渐塑造出一种独特的气质和品味。艺术家的个人风格和气质强烈地显现于作品之中，

概因他的个性气质，同样是在三者的不断磨合中被塑造的。对于学生而言，个人风格和气质无法一蹴而就，都还只是未来时态。但为他们指明道路，却也至关重要—能够长久坚持艺术创作的，必是全心将创作融入自身生活和生命的人。

自选命题构思另一个现实性的目的则是，为下一学年的毕业创作自选主题作准备，希望同学们逐渐摆脱对教师命题的依赖，主动潜入生活，去发掘自己关心的命题。这样，毕业后就更能够在没有老师催逼作业，而且生存不易的情况下，依然坚持创作。

第五（或六）周为第三板块，要求同学们将前几周的方案整理为一个有创意的展示方式，加以呈现。最终的呈现，要求既能清楚地体现出方案构思的轨迹和思路，又需在展示方式上体现出相当的创意，和制作的品质感。虽说“文本与方案”课并不要求把上课过程中的诸多构思实现出来，最后的创意展示单元却是在实践层面演练创造性思维的好机会。对于方案的视觉展示要求，绝不能是形式之瓶装方案之酒那么简单，而需要在前述两个否定性创造原则基础上，用心把几周以来的方案，整理为一个尽可能完美的整体性表达。

三

简单概括一下，“文本与方案”课对于创造性思维的养成有如下几个优点：

不像一般的方法论，本课程的指导原则首先是否定性的，这是最重要的一点。一般意义的方法论都是肯定性的，指导行动的同时却也限制着行动和想象力的发挥。本文所讲的否定性方法论，只是为创作者指明了思维和想象力的陷阱，却不做任何限制，给创造性思维留出更大的空间。

课程在创造性思维的培养上，依照循序渐进的原则。先是理论梳理，继而在实践层面由不模仿前人，不跟风时尚，到不向自己惯性思维妥协。更进一步为学生指明，在他们未来的创作中，心灵、学养、生活、生命相结合的个性化创造力的养成，与个人风格、气质、品味的养成，正相一致。

短期内高密度集中研习。在五、六周的时间内，要同学们每天每人至少拿出三个方案，实行头脑风暴式集训。这样的好处是，近期看，如此密度的练习，大大激发了同学们大脑的创造力和宽容度；长远来看，则使同学们留下非常深刻的印象，在以后漫长的自我创作中，时时以为参照。

此外还有一个好处。如本文开始所述，“文本与方案”课安排在三年级上学期，承上可以对接二年级感性的创作实践，启下则对接四年级的毕业创作。在这个特定阶段，同学们既具备了一定的实践经验和感性认识，又还有足够的时间（大三、大四）在老师的指导帮助下，进行创作实践。此时对创造性思维的养成，进行专门的理性梳理和概括性总结，可谓正当其时。



城市 高世强 装置 铝、铁、木 600cm×400cm×300cm 2006年

隐逸于影像

景观社会中的新媒体影像策略

高世强

一、消极的主动影像

一般意义上的当代艺术影像，是典型的积极主动的影像方式。艺术家们的作品对现实世界的具体问题采关注的、批评的、介入的甚至抗争的态度。

消极方式的主动影像，以及消极的主动意义，将是本文讨论的主要话题。消极方式的主动影像从范畴上来说，依然属于当代艺术影像大框架之内，只是在主流的积极方式之外的另一脉络。

消极影像的一个大致共同点，是它们虽然与积极影像同样关注现实，却努力与现实生活和现实世界保持一种相对游离的距离—为影像语言留出适当的空间。或者说，相较于积极的方式而言，它们并不主张直接介入现实，也不愿在生存的当下层面直接批评现实世界，或与现实事件直接互动。消极方式的当代艺术影像，对现实世界的诸多不完美现象，依然持主动地否定态度。但其作品与现实的关系并非是镜像的或对抗的，一般而言，它们互为梦境，互为因果。

消极影像方式的主要精神来源，自然是当代艺术的精神。但对作者电影传统中那些诗意影像大师们的主动继承，和对艺术史中某些传统的主动挖掘、继承，而不是反叛，某种意义上是更为重要的精神来源。

1、作者电影深刻的思考精神与自觉的创造性语言意识

作者电影除了自身所具有鲜明的现实意义，它们对于现实和生活并没有停滞在表面的、直接的批评或赞颂。人们希望通过影像对这个世界展开深入独到的观察与思考，探掘其表象背后的真实。这就使得作者电影的导演们展现出非凡敏感的观察力、深刻的思考力。这些知性品质，某种意义上正是人们希望把握理解世界，并认识自身的本能所要求的。事实上，作者电影正是人类智力与感性的主动精神在一个具体发展阶段的表现。这种主动精神一直是文化和艺术的基本内核，是最重要的传统。

作者电影大师们的主动精神，同样体现在对影像语言的探索意识和创新意识方面。对于创造性的自觉，使得大师们不但在思想探掘而且在语言探索与建构层面，为我们的文化做出了杰出贡献。布列松（Rober Bresson）极端的简约，塔尔可夫斯基沉郁雄浑的诗意，伯格曼（Ernst Ingmar Bergman）手术刀般犀利的影像思辨，安东尼奥尼（Michelangelo Antonioni）天才的萧瑟苍茫……，作者电影的大师们几乎每个人都开创出一套独特完整的影像语言。在语言的探索中，大师们即拓宽了影像可能性的边界，不同程度地改变了人们与影像间的关系；那些杰作的诞生，更是不断改变着人们的精神世界，与生活 and 存在之间的关系。高度自觉的语言意识，主动的创新精神，同样是作者电影传统给我们的精神馈赠。

2、语言探索的时空意识—艺术史和历史意识的自觉

尽管消极影像从属于当代艺术影像这个大的范畴，对待传统，尤其是艺术史传统，却不同于当代艺术影像的主流态度。正如上文所说，一般而言当代艺术的一个重要特征，就是以其前卫性、实验性、当代性和个体差异性反对传统。而消极影像可谓其中的保守派。那些消极影像的作者们，大多具有传统的艺术学习与训练背景，拥有良好的品味与技能。他们更能体会到传统艺术或艺术传统的深层价值，对传统艺术所积累、所弥散出的诗性美感，他们也能更敏感地感应到。

消极影像的作者们，更愿意把自己纳入一个超越当下时空的大传统之中。这样的态度，使得他们不但在语言的开拓与运用层面，也包括对社会现实问题的判断与思考方面，都本能地放入一个更为广大的背景之中。这样的历史眼光和时空意识，让他们在创作中自觉地与社会现实拉开一定距离，有意避免“影像拳头”和“革命播种机”等等功能。这在很大程度上，使得他们起码在自己的创作进程范围内，避免了工具化、政治化和简单化。

二、隐逸于影像的作者们

如上文所述，作者电影大师往往同时又是影像语言的大师。但有些作者与影像的关系更为特殊，超出了表现主题与表现方式二分法所能解释的范围。尽管严格来说，他们依然是用影像讲故事的人，我们并不能说他们就是富有主动精神的“消极的个人影像方式”，但是他们的创作中所体现出的创作主体、外在世界与影像三者间的关系，更为复杂交融，浑然一体，是一种相互塑造、相互成型的关系，不能够硬性地清晰地将他们划分开。

他们栖居于影像世界中，一如生存于现实的生活和世界之中。如果用形式与内容的分野来看，他们所讲的故事，反倒更像是为了交流传递的形式。熔铸于镜头中的世界意识，作为他们存在经验的影像凝结，才是真正的主题和内容。世界意识的凝结，有赖于他们居于影像语言之中对这个世界的观察、思考和感受，而不是通常所以为的：身处世界之中有所感、所思，才运用影像媒介和语言来表现和传达所思、所感。他们其实是栖居于影像，且隐逸于影像的一群人。



小津安二郎

小津安二郎

小津电影中的故事，不外乎家庭成员间的小小张力、聚散离合的淡淡悲辛。现在看来，正是肥皂剧的专门题材。但是小津的电影中，却弥漫着东方文化中特有的对于宿命深切感知后，乐天知命的达观与从容。这不仅因为他的电影在剧情上，总是在尘埃落定后，由留下来的人（不管是幸存的，还是被抛弃在人世间的）说出一些充满哲理的人生感悟，更在于小津的镜头内那具体的安静淡定、克制从容、苦涩中又略带甜味的影像气质。

小津总是让人想起那些最为传统的中国文人画家，他们一辈子反反复复地只画一种题材，比如梅花或兰草。他们看起来整整一生都在重复自己，可是透过这看似单调且缺乏创意的重复，画家一遍遍经验笔墨的微微颤动，在感觉中反复镂刻的瞬间；一遍遍体味画笔接触纸面刹那，最为敏感的神奇经验。小津亦然，在他成熟期的作品中，自始至终恒定的题材和拍摄方式，如同一叶而知秋深，通过看似狭窄的题材，他一遍遍地观察、经验、体味、思考着人生的甘苦幻灭。小津的人生体验和世界感知随着一遍遍重复地拍摄，如同积彩般日益浓郁，透过镜头缓缓溢出。

贝拉·塔尔

贝拉·塔尔的电影中，哪怕一个人物或静物的特写，也散发着宇宙洪荒的恢宏气概。他固执的长镜头，似乎在与什么人怄气，把影像由具象的感觉带入抽象的经验。塔尔的镜头，经常跟拍一个人行走达几分钟甚至十几分钟之久，当内容方面的信息随着时间流逝逐渐耗尽，依然持续的镜头中，只剩下被拉得漫长的时间。缓慢的时间推移，逐渐产生出惨砺而抽象的力量，脱离了具体影像情境，直达人们基本的存在经验和历史体验。在《撒旦探戈》中，叙事基于苏东剧变后的社会与道德、心灵结构的溃散，但是，镜头中弥散出的气息远远超出具体的国家和民族，似乎是整个人类存在状态的绝望寓言。

贝拉·塔尔是隐逸于影像的典型代表，他那灰暗的长镜头语法，与对人类命运和人性的悲观绝望的态度相一致。塔尔对人性与人生的否定态度，也使他人们对人们在社会中的各种行为和交往

感到绝望。他逃逸到影像之中，因此他的影像也呈现出绝望的力量。他怀疑世界存在的意义，却用自己霸悍的镜头语言塑造并完成着自己的人生和意义。

霍建起

霍建起的电影总是让人不由自主地想起“歌谣”这个词。影像优美清新，时间缓缓流淌，叙事渐次从容展开。霍是一位非常低调的导演，他的电影结构平实而不尚奇崛，用优美的影像娓娓道来，讲述一个个平凡人物的故事。某种意义上霍建起像小津那样，安于在传统电影的范畴之内起舞，并不太在意所谓的创新或景观式震撼，但他们都对自己的影像气质极为忠诚。霍的电影中那种优雅淡然的气质，如同照在世间的一道暖暖的霞光。

我对霍建起的兴趣除了他优雅的影像气质，更重要的是，他作品中既有对人生、对世事的深切同情，同时这种同情又笼罩在更为广褒的，超乎于悲喜之外的淡淡关照之中。这近乎禅意的关照，在我看来正是霍的世界经验升华凝伫为世界意识，并在镜头中自然而然的流露。

上述三位导演的作品具有某些相同的特点：

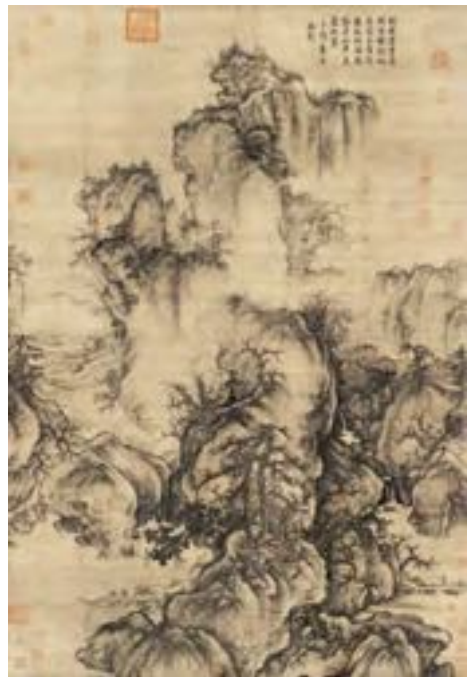
高度自觉的影像语言意识，使得他们的作品具有鲜明的影像风格和气质。

这种影像语言意识并非源于实验的愿望，而是他们的世界经验和世界意识的自然产物。因此，这三个人其实都不太在意影像语言的突破与创新，看起来甚至乐于重复自己。

他们的作品，并不适合以形式-内容二分法解读。他们虽然讲着现实生活故事，采用现实中的素材和元素，但是他们的作品与现实之间甚至不是任何镜像关系——不是反映生活，不是批判现实，不是针砭时弊，也不是介入和棒喝。他们在自我和现实之间搭建出一个影像的世界，这世界选取了现实生活的元素，却不是现实生活的倒影。他们好像搭建了一个平行的世界，因着影像，他们赋予这个世界不同的意味，不同的调性。他们安居于这个用影像搭建的世界，一如自身存在那样真实，或虚幻。或许并



乡村邮递员 霍建起 剧照



早春图 郭熙 绢本水墨
158.3cm × 108.1cm 北宋
台北故宫博物院收

不能说他们就是消极的影像方式，但他们确是在相当大的程度上逃逸于现实，隐逸于影像。

三、链接： 非隐逸于山林，而隐逸于笔墨

中国文化传统的隐逸主题，在我看来是一个由外而内，由“隐士”到“隐心”的发展过程。历史上最著名的隐士莫过于竹林七贤，后世的印象多是他们脑门上顶着“著名隐士”的高帽，至于他们隐逸的思想或理论阐述，反而鲜为人知了。

艺术中最重要的隐逸传统即是中国山水-文人画传统。一般来说，对于这个传统的讨论，多限于画家的生平遭际和所画内容，本文中我们讨论的是中国式隐逸的另一维—隐逸于笔墨。

山水-文人画的兴起，是中国知识分子的隐逸方式，由“隐士”向“隐心”转变的关键。山水画古已有之，它与隐逸精神和情志的结合，亦古已有之，这也与古典诗歌寄情山水的传统相一致。但是，山水画在文人化之后，一个重大变化就是，隐逸的思想由所描绘的内容，变为描绘的过程—由隐逸于山林转变为隐逸于笔墨。从此，那些渴望逃离俗世纷扰，追求内心平静的文人们，找到了便捷的途径，不再需要付出抛家舍业，远离亲友，远遁山林的代价。只需方寸斗室，片刻闲暇，即可悠游林下，隐逸于笔墨之间。

从隐逸于山林到隐逸于笔墨，中国山水画由写形、写境转而写意。这一转变，改变了画家们对于外在世界的理解，也极大地改变了与外在世界相处的方式。

隐逸于山林式的写形、写境，是基于对山水与自然的对象化态度而进行的图像描绘。在这个过程中，尽管作者厌弃所处现实世界，渴望一个山水自然的世界，然而他终究是无法逃离现实世界，而进入山水自然那封闭的图像世界。

隐逸于笔墨式的写意，是将面对自然或陶醉于自然时的精神状态和情感体验融汇贯注于笔墨之中，对图像的记录只是作为物化的形式，真正记录的是精神的体验。在绘画过程中，每一笔墨



长桥卧波图 佚名 绢本设色
23.9cm × 26.3cm 宋 北京故宫博物院藏

以及笔墨间的关系，都记录了直面山林时的快乐与情感。而观众在欣赏时，通过对笔墨的“解码”，就能够还原绘画时的感受、体验和精神状态。绘画过程不再是对自然图像的对象化记录，而是将自然在作者感觉中所激发的感受和情感，进行的“生理式编码”。构成图像的笔墨中，承载着情感的律动，使得每一次对作品的欣赏，成为又一次重返陶醉于自然山林的情感体味之中。

隐逸于笔墨的方式，并不在意对自然山林的图像记录是否准确，而更关注精神状态的“编码”是否准确。绘画时刻以笔墨“编码”的精神状态，除了在笔墨间注入作者对山水自然的情感体验，同时注入的，还有作者对他所在的文化、知识传统的情感与审美体验。可以说，在作画的刹那，至少有四个场域同时被笔墨关联在一起：被描绘的对象—自然山林、作者自身的精神和心理状态、作者所处的社会现实和对该现实的感受、作者所在的文化-知识系统和审美系统。

在“编码解码”的过程中，作者和观者面对的不是封闭的、单一的图像，而是被带入另一个世界（被笔墨所关联的四个场域）的精神游历进程中，是一种“出神”状态。这是真正的隐逸，精神已然跳出肉身所处的鄙俗尘世。

四、在隐逸中主动地抉择

1、逃逸

不管在什么样的社会体制和文化情境中，人们都必须为安身立命而挣扎，把自己大部分的时间和生命消耗于工作，以换回面包和居所。面对生活，没有强者。并不是所有的工作都饶有趣味，在漫长的一生中，我们需要安置好自己的灵魂，以获得内在的安宁。因此，绝大多数人在生活和工作之外，都有这样那样的爱好：各种发烧友、阅读、写作、网友、钓鱼……直至艺术。

这些爱好和兴趣，其实是对自己生活和宿命的逃逸—从某种痛苦或枯燥无聊的境况逃离，进入另一个相对快乐或美好的情境—逃逸于兴趣爱好，可以说是一种渡过生命的策略。

2、隐逸

同为生活的逃离者，隐逸与逃逸却有所不同。尽管二者都是内心对外在世界和宿命的不认同，都是寓于消极形式下的主动出击。但逃逸仅只意味着否定，隐逸却是抵抗和创造。隐逸是爆发于个体内心的小小革命，它在自我的精神层面颠覆了世俗的逻辑和价值、意义体系，重塑（重新创造）自我人生的意义境域，并安居其中。隐逸，不仅为自己创造了一个精神的全新世界，并通过一定的物化媒介，将这“新世界”的信息传递给他人，从而对外在的世界有所介入，有所干预，甚至有所修正。可以说，隐逸是逃逸的高级形式。

隐逸区别于逃逸，首先在于状态的主动还是被动。像球迷、网络游戏等等逃逸的方式，无非是从一个现实的生存境域逃到另一个新的情境之中。在这新情境中，一个人或许有机会“重新开始”，但这情境的逻辑机制和价值机制，一定程度上却仍然是对现实世界夸张的复制。从这个意义上说，逃逸于新的



Natura morta 莫兰迪
纸本油画 36cm × 43cm 1943年

情境，只不过是原来的被动状态进入另一个被动状态。两种情境中，世界经验和世界意识没有差别。而隐逸则不同，如倪瓒、黄公望、莫兰迪等隐逸于绘画的大师们，他们逃离世俗世界，主动地创造了一个属于自己的精神世界，以之对抗外在世界，支撑自我的精神存在。不仅如此，他们的精神脉动及世界经验所凝聚成的独特世界意识，透过其画作为他人所感知，从而或多或少地对欣赏者的精神世界产生影响，其主动、积极意义，显而易见。

五、隐逸：以影像为路径的存在之道

在中国当代影像艺术中，也逐渐形成一条走向隐逸的脉络。

这些艺术家有意避开直接的社会介入或批判，远离明确的观念和意义系统，也相对疏离于当代艺术的主流。他们由各自的文化传承及历史意识出发，以新媒体影像为主要媒介，将现实生活观察、体验、思考、感知凝练成为各自的世界经验和世界意识，默默地营造着自己的影像世界。

这些艺术家不尚叙事，却非常注重影像的气质和韵味。他们的作品一般没有一个清晰明确的故事结构，更多地以镜头与意象的经营，散发出浓郁的诗性气息。就像那些隐逸于影像的前辈大师们，他们用影像营造了自己的精神和审美世界，他们的影像作品具有相对恒定的面貌，相对恒定的运镜方式，相对恒定的趣味和品质。这些艺术家们，创造影像的同时陶醉于影像，他们不是工具论者，影像不是达到某个具体目的的手段。很多时候，与影像共在，沉醉其中，就是目的。他们居于影像之中，恍如悠游于自然山水之间。

杨福东正是隐逸于影像的艺术家中最著名的一个。从《陌生天堂》开始，杨的创作中，自我营造的影像现实与“现实世界”持续“互访”。他用影像撬动现实裂缝的同时扩大了现实的边界，丰富了现实的涵义。

陈界仁的创作，貌似与现实紧密关联，甚至他的每一件作品都号称在批判某一件或一类具体的社会问题。但陈的创作只是以



《陌生天堂》剧照 杨福东



《帝国的边界》剧照 陈界仁



《军法局》剧照 陈界仁



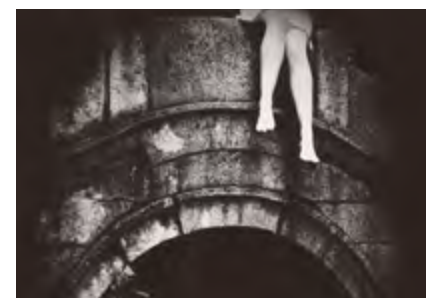
惊蛰 董文胜



小暑 董文胜



石沉记 董文胜



梅雨 董文胜



水晶球 董文胜



驮峰寻乡 董文胜

自我的主动政治化，来对抗现实政治处境的无奈。如在《加工厂》、《军法局》，以及《帝国边界》系列中，他都虚拟了一个明显的“假事件”，以“公开的假”对抗所谓事实真相（或历史真相）背后的虚假。他营造了一个与现实有千丝万缕关联的现场，却公然宣称不是现实。他映照现实，而非直接介入或批判。另外，陈界仁影像语言中缓慢、庄严、沉郁的气质，表明他明显不是在“运用”影像，而是在影像间“吟咏”。在“吟咏”中，他居于影像之美。

董文胜更像一个传统意义上的影像隐者。他沉静地偏安于江南小城，独自以影像创作，默默地感受生活五味、世态温凉。他的作品短小精悍，却意味绵长，像极了传统文人画中的水墨小品。《惊蛰》、《梅雨》、《小暑》等节气系列，表述的是人在成长不同阶段的状态与困扰；《水晶球》、《石沉记》、《驮峰寻乡》等作品，则更多地在传统守候与发展变迁的纠结中思考。在这些作品中，董文胜时而以一个现代人的具体存在，去经验生活中大大小小的界限，时而又以自身所承载、所浸润间的文化传承之唯美，去碰撞现实世界之艰涩。在这经验与碰撞中，感受时光荏苒，世事变迁。董文胜的镜头，以旁观的冷静感受着这双重存在的境域。以影像的方式，董文胜隐逸于自己创造的一个连接当下社会情境，与文化历史传统的世界。这不仅是他为安放自己的心灵而精心营造的居所，透过作品，这居所也渐为更多的人们所分享。

六、隐逸于影像

至此，我们已经较为清楚地勾勒出，景观社会中艺术家所采取的隐逸于影像的策略，以及这一策略在消极表象之下积极主动的意义。

如果说世界经验是一个人与这个世界的姻缘，世界意识则是他与这世界的孩子——一个新的创造。某种意义上看，艺术作品就是艺术家世界意识的物化。藉由这物化，一个人（作者）的世界意识为其他人（观众）所感知。每一次的“创作-观看”，就是一场关于我们所处世界的认识、理解与可能性的“讨论”，一次不同世界意识间的碰撞与交流。区别在于，参与讨论与交流的，不只是智性与逻辑，还有感性和对美的体验。

隐逸于影像，重要的在于，能够从艺术家们所塑造的各种影像“新世界”中，感知到由各不相同的世界经验所凝聚而成各不相同的世界意识，这是真正的多样与丰富。世界意识的多元呈现，让我们时时意识到我们所处世界的多元面向、多元层次，意识到意义与价值的多元可能，而不只是徘徊在雷同的世界意识及逻辑之内——这样的雷同与单一，不管作品看上去如何花样繁多，却只是在运用相同的逻辑，讨论同一个世界的是与非。



故事 高世强 中国酒坛、电视机、LCD、铁、木、绳等 400cm×400cm×280cm 2006年

媒介展演巨构系列

大自然不会徒劳地做任何事情

牟森

我在中国美术学院跨媒体艺术学院媒介展演系开设的核心课程是叙事工程。作为课程体系，叙事工程有两个互为关联的面向：空间和时间。空间方向的课程线索为存在志-巨构，时间方向的课程线索为编年史-剧集。我称之为：展开和演化。空间方向和时间方向共同理念和方法论是我们系的英文系名：Scenography。Media Scenography,媒介透视。

如果我只能用一句话来描述这些，我愿意引用亚里士多德阐释“目的论”时经常说的：“大自然不会徒劳地做任何事情”。我对这句话的解释是：所有的事物都是互相关联的。空间和时间是一个整体。密不可分。

具体到空间课程方向，有三个层面：透视、存在志和巨构。

透视（Scenography）作为基本概念。看和呈现。如何看，看到什么。呈现什么，如何呈现。

存在志（Topologies）作为方法论。用地质学的概念去解析空间因素。用拓扑学的方式处理空间诸元素与媒介之间的关系。

巨构（Megastructure）作为创作品类。新陈代谢派成员槇文彦在《集合形象调查》中最早提出“巨构”的定义。他认为城市有三种原型：层级形式、巨构与集团形式。其中巨构型的城市指：“一个大型的架构，其中容纳了所有或者部分的城市功能。”他同时强调：“巨构的建造依赖于目前可行的技术。”

跨媒介巨构（Intermedia Megastructure）作为实践-教学-实践的范式。特点为：特定空间、特定主题、特定规模、特定时间段、多学科、跨媒介、超链接、主题式、多种叙事模式、多个艺术家、互为第一媒介。用策展的方式做演出。用演出的方式做展示设计。

展开（Details）-透视（Scenography）-拓扑（Topologies）-跨媒（Intermedia）-巨构（Megastructure）。如同沃纳·卡尔·海森堡所说：“因此世界表现为事件的复杂的交织物，其中不同的连接或者相互交替，或者相互覆盖，或者组合在一起，从而决定了整体的结构。”

2017年10月27日

巨构系列讲座：

由中国美术学院跨媒体艺术学院媒介展演系策划推出，针对跨媒介巨构的创作实践，选择文学艺术史上一些有“奇书”之称的鸿篇巨制为案例，邀请相关专家学者进行独特解读。比如但丁的《神曲》、詹姆斯·乔伊斯的《芬尼根守灵夜》、马塞尔·普鲁斯特的《追忆逝水年华》、罗贝托·博拉尼奥的《2666》等。2017年春季学期，我们完成的巨构系列讲座共四讲，分别是：朱振宇老师的神曲系列讲座三讲—《神曲I：但丁的“埃涅阿斯纪”》、《神曲II：细节中的巨构》、《神曲III：但丁的<变形记>》，以及青年作曲家李京键主讲的《其大无外，其小无内（Ligeti管弦音乐作品发展过程中的结构力及其基本技术）》。同时，我们也邀请到了建筑师Peter Stickland给我们带来了《行为表演式建筑》讲座。



神曲讲座现场

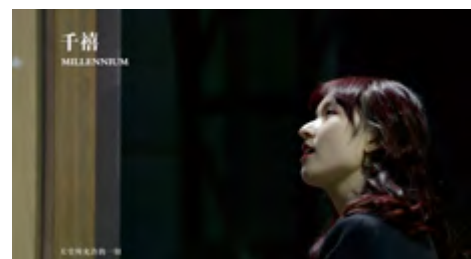
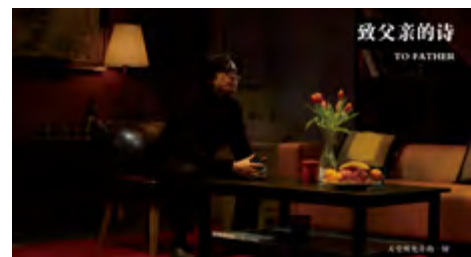
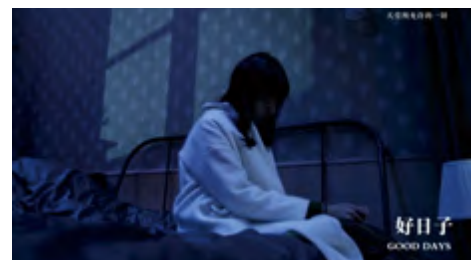


行为表演式建筑讲座海报



天堂所允许的一切

2016年第二届跨媒体艺术节“剧场”单元作品



《天堂所允许的一切》剧照

项目简介：“浙江城市编年史叙事工程”由视觉中国主办，跨媒体艺术学院媒介展演系系主任牟森主导，此次《天堂所允许的一切》（All That Heaven Allows）为“浙江城市编年史叙事工程”系列创作的首个作品。

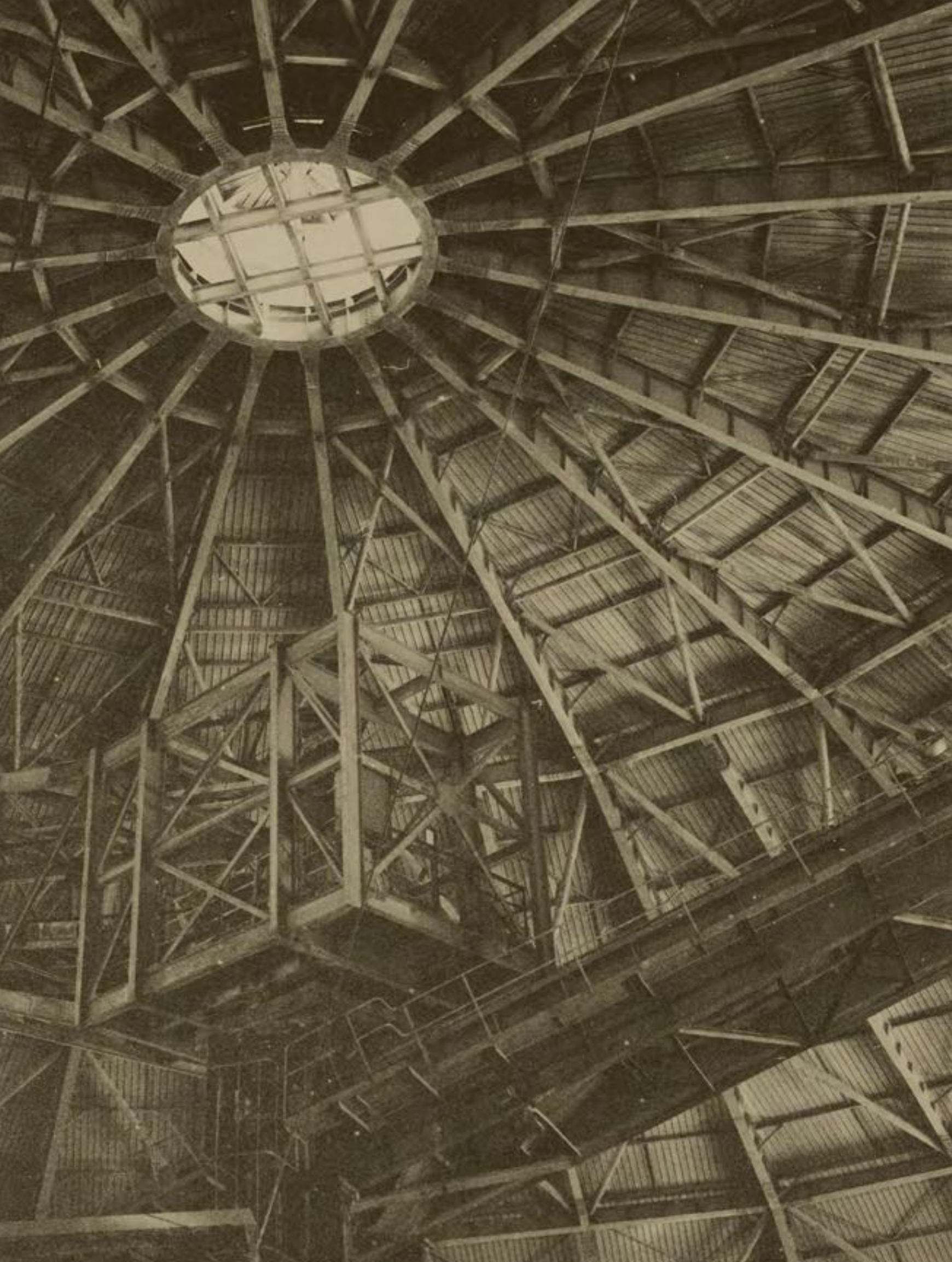
项目目标：此项目是视觉中国协同创新中心与跨媒体艺术学院媒介展演系基于当下艺术环境、中国城市进程背景、叙事工业及叙事产业链条，从文本到舞台到影像，融合连接不同媒介形态与输出平台、探索新的艺术生产领域与方式、开拓“超艺术”疆域上的一次实践与尝试。同时也是面对当下中国高校教育模式，结合时代特点，在教学项目向商业模式转化，人才培养与市场精准对接，学科建设带动产业链条发展方向进行的一次积极探索。

跨媒体艺术学院媒介展演系2015年成立，展演系名称中展演二字对应“展开”、“演化”。“展开家庭变迁，演化社会进程”。系内分为巨构，聚集两大媒介方向。

项目内容：城市编年史诗《天堂所允许的一切》（All That Heaven Allows）以19位本科生的家庭故事为整体叙事背景，以不同家庭背景、各种职业和年龄层的市民的真实故事为整体叙事背景，形成城市人物群像，从而展开各地家庭变迁图景，演化本地社会进程。



《天堂所允许的一切》总海报



第二节 跨媒介巨构

存在巨链—行星三部曲

2016年第十一届上海双年展四大“终端站”作品之一
第二届跨媒体艺术节“展览”单元作品

《存在巨链——行星三部曲》是一次大规模的造物运动，一幕没有人表演的戏剧，一台讲故事的机器装置，一个拼溶概念的错综情境。它的创作起始于连接三个历史点：红旗渠、塞缪尔·贝克特和威廉·莎士比亚。最终以包含四十多件创作的巨构（Megastructure）形成三部曲：

《无限视角》（Infinite Perspective）

《时间尽头》（The End of Time）

《黑暗深处》（Towards Darkness）

本项目发生于2016年第十一届上海双年展《何不再问——正辩，反辩，故事》，上海当代艺术博物馆。

项目目标：此项目是跨媒体艺术学院媒介展演系基于当下的艺术环境，在融合连接不同学科领域与媒介形态、探索新的艺术生产方式、开拓“超艺术”疆域上的一次实践与尝试。

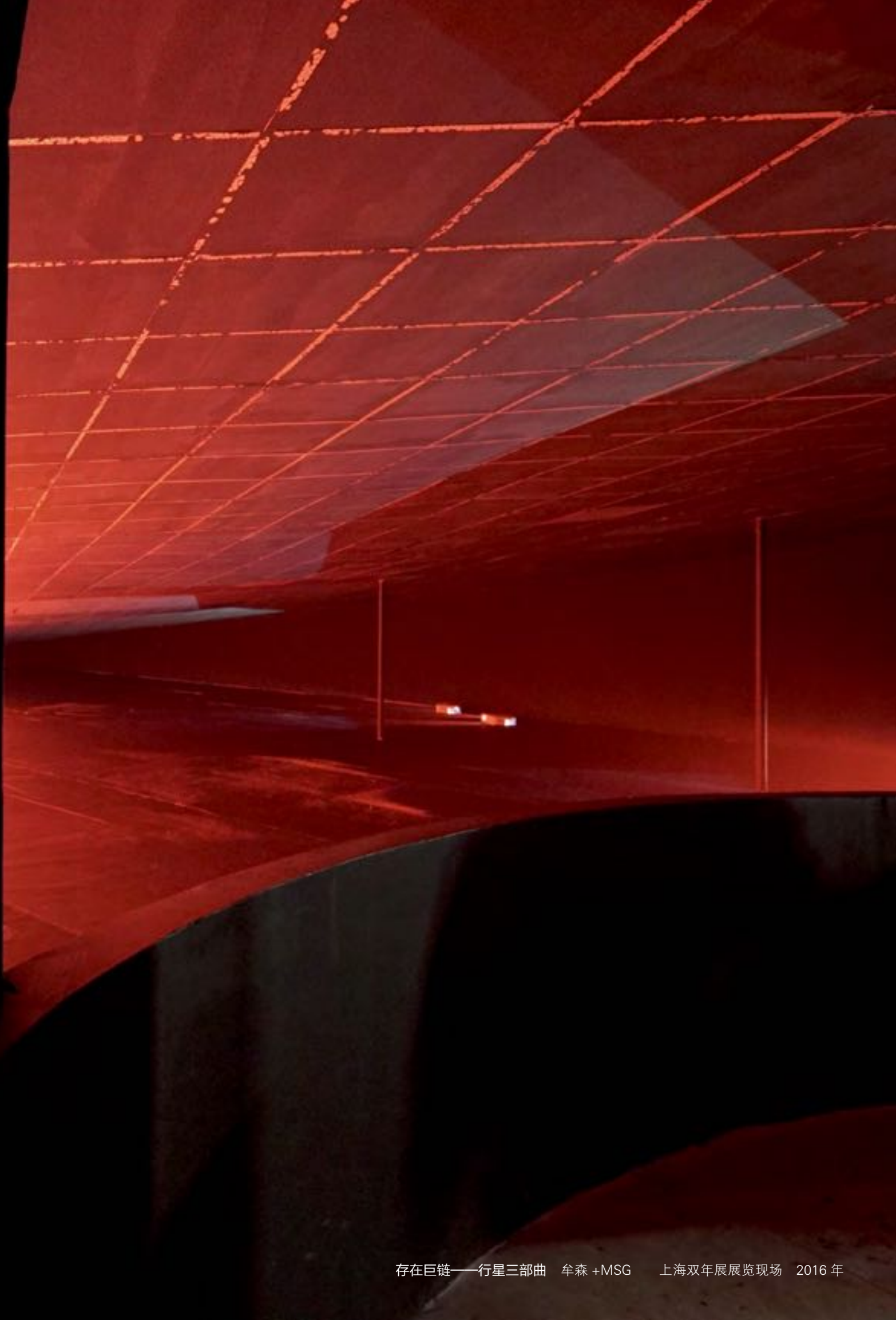
《存在巨链——行星三部曲》（The Great Chain of Being-Planet Trilogy）是一次大规模的造物运动，欲图完成一次无身体的表演实践。在其中，戏剧是一次过程而排演则成为路径。最后呈现出的，是一件大型表演性

装置，一台叙事机器。所有进入其中的观众，都被卷入它的情境之中，成为一位演员，及一台布景。

项目内容：一切始于去年年末的Catch22，当我们在探讨星体之间自转，公转与互绕的旋转模式时，一艘失控的太空舱的意象自动浮现出来。人们在慌乱与失误及对错误的补救中走向毁灭或幸存的过程，成为了过去我们所经历的并正在经历的这两个世纪的完美隐喻。事实上，如果我们回归宇宙尺度，一艘太空舱与一颗行星在体量上的大小之别便可忽略不计，而由天（壳及动能）、地（重力）、人（及作为他的延伸的技术）三者共同组织的一种行星结构则显示了二者间的一种同质关系。于是一支行星的三部曲在此出现：这首三部曲关于“位置”，由此包含了时间与空间，它关于“秩序”，和一个与之相关的动作—旋转—这种从微观世界到宏观世界普遍存在的运动方式正是那次创世爆炸的遗响。它在三种不同的景别中勾画出三条不同的轨迹—一个自转的点、一条射线及一处螺旋，于是一种结构形态便自动成形：部分间互相分割同时互相牵制，共同围绕一个主题旋转但轨道却互相交叠，它们可以同时呈现出一种嵌套关系或一种并列关系。

总策划、学术主持：高士明
总监制：管怀宾
总叙事：牟森
策展人：刘炘
总导演：马原驰
整体构造艺术家：李凯生
整体声音艺术家：姚大钧
整体灯光艺术家：萧丽河





裂隙与穿越—李凯生 构造
微宇宙 萧丽河 灯光
地变 姚大钧 声音



存在巨链——行星三部曲 牟森 +MSG 上海双年展展览现场 · 2016年
伊甸 萧丽河 灯光
撞击 林向平 雕塑
形成 杜三川 装置

云戏剧——上海奥德赛

西岸 2013 年建筑与当代艺术双年展开幕演出

1843-2013。上海开埠170年。

史诗性进程。跨媒介巨构。

时间的转动和文明的搅拌。

2013年是上海开埠170周年。我们将这次“云戏剧-上海奥德赛”的主题设定为上海城市化的史诗进程。

依托穹顶空间建立起了宏大的环形叙事，叙事的起点是徐家汇。徐家汇的名字，得自晚明文渊阁大学士、著名科学家徐光启、《几何原本》最早的中译者—中西方文明在此地初始汇通。

“云戏剧-上海奥德赛”将以空间影像、城市声音、舞蹈剧场等多种媒介形成巨型剧场，所遴选的舞蹈者将来自于徐汇区的各行各业，通过本地舞蹈者的面容，呼应从农耕、开埠、重工直至未来的西岸，表达上海的独特尊严。

西岸，是上海的西岸，而上海，是太平洋的西岸。

时 间： 2013年10月19日17：30（预演）

20日17：00（首演）21日18：30（公演）

地 点： 上海市徐汇区龙腾大道2350号近龙耀路（原上海水泥厂预均化库）

总叙事、艺术总监：牟森

总导演：马楠、刘畑

声音艺术家、艺术总监：姚大钧

灯光艺术家、灯光总监：萧丽河

第一章. 光启

文明之光。徐家汇—徐光启：中西方文明在此初始相遇。

灯光装置：萧丽河作品；声音创作：姚大钧作品

第二章. 汇通

两种世界观的碰撞。山水精神和几何原本的交汇。

新媒体影像 Jeffery SHAW 作品

项目总监：马楠；视频制作：Bernd Lintermann；声音制作：Cedric Maridet

第三章. 交响

上海城市化进程的回响。每位观众各自仿佛独特的唱针，聆听历史的形形色色。

声音演出：姚大钧作品

第四章. 彼岸

“把我们身体的解放告诉所有人，让每一个人都动起来！让我们为动命名！

好吧—让我们命名—彼岸！”

人声表演：Jaap Blonk 作品

文本：选自于坚《关于彼岸的汉语语法讨论》

项目总监：马楠；声音指导：姚大钧

第五章. 春之祭

“突然降临的春天，它似乎是在一个小时内开始的，整个地球则随之绽开。”

—来自上海各行各业的30位舞者，共同上演舞蹈剧场，向伊戈尔·斯特拉文斯基《春之祭》100周年致敬。

舞蹈剧场：牟森作品

导演：牟森；音乐指导：姚大钧；创作团队：王子月、王艺璇；芭蕾舞指导：李丽

第六章. 洪流

关于上海的“一切”。城市历史的洪流，无休无止，无穷无尽。

大型空间影像：集体作品

创作总监：刘畑；特邀声音创作：姚大钧；新媒体艺术家：牛大悟、金亚楠

视觉创作团队：张翔、谢阔、施之慧；资料叙事团队：方超巧、陈晶晶、德宗浩





《上海奥德赛》叙事报告

牟 森

我参与“西岸2013建筑与当代艺术双年展”，与岸有关。

当代艺术部分总策展人高士明邀请我做戏剧特展和开幕演出，起因于“彼岸”。1993年，我导演了戏剧《彼岸/关于彼岸的汉语语法讨论》，到2013年，正好二十周年。

今年一月中旬，士明邀请我去杭州，参加中国媒体城市沙龙第二次论坛。期间，他提及《彼岸》，说今年《彼岸》上演二十周年，对中国当代戏剧来说，这是一个重要的节点，应该用什么方式回顾纪念一下。此前，我一直没意识到这个。甚至，我连《彼岸》这个戏都已经很少想到了。士明这一提，关于《彼岸》的记忆闸门一下被撞开。《彼岸》上演已经二十年了，时间的重量让人感慨万端。

我知道，在士明的视野里，对于中国当代艺术，从各个方面来看，1993年都是标志性的年份。整个中国，上个世纪八十年代向九十年代的转型，就是从1993年开始的。《彼岸》恰好在那一年上演。这个戏是我个人戏剧工作的一个转折，现在回头看，它也是中国当代戏剧转型的一个代表作品。

当年，崔健看完《彼岸》，非常激动，创作了同名歌曲，收在《红旗下的蛋》专辑中。创作刚完成，他和乐队曾经专门为我一个人演唱过。作为崔健粉丝，那是莫大的荣幸。这首歌的旋律是为大家一起唱而写就。“今天是某年某月某日，我们在某地，大家高唱着同一首歌曲。”我已经很多年没有听过这首歌了。士明提起《彼岸》后，我重听了一遍，泪流满面。二十年过去，这首歌就好像是为今天的中国而写。蓦然回首，二十年前那个戏所表达的，在今天不仅没有过时，它的现实感和当代意义反而更加强烈和凸显。

士明认为，二十年前的《彼岸》将诗歌、戏剧、纪录片、音乐和美术等聚合在一起，是中国艺术史上第一场自发的跨媒介创作。如果说2013西岸建筑于当代艺术双年展有别于其它双年展，首先就是跨学科企图和跨媒介特质。而西岸对于上海，则更多意味着未来。浦江西岸，上海的彼岸。彼岸、西岸和我，

就这样有了连接。

三月初，士明打来电话，说中国美术学院跨媒介学院和上海西岸集团合作，将举办西岸2013建筑与当代艺术双年展。他希望我能参加，在其中重新排演《彼岸》。我很激动，也很兴奋，考虑了各种可能性的方案。

三月十四日，我到上海，从机场直奔西岸双年展主场地，原上海水泥厂预均化库，也就是搅拌车间。第一瞬间，这个空间就强烈震撼到我。士明也向我介绍了更多双年展的整体信息。第二天在杭州，跟士明一起午饭，我向他报告了对场地的感受和开幕演出的初始概念。现在回想，“上海奥德赛”的主体构造都是第一瞬间产生的。

这个空间第一瞬间给我的感受，有几个要素：辽阔的圆轨，宏伟的穹顶，机械臂交错像巨树。所有的动力机械体都已经拆除，一种工业遗迹的巨大力量扑面，直击胸怀。我脑子里瞬间出现了“圣经”、“创世纪”和“荷马史诗”等意味。而巨型搅拌机械和圆形钢轨，则让我自动想到“搅拌”和“转动”两个动作。

在现实空间中，这是真实的两个巨型动作。在叙事层面，“搅拌”是空间动作，“转动”则是时间动作。搅拌是工业动作，更是文明动作。上海城市发展史就是各种文明在一起搅拌的动作进程。搅拌，产生巨大的能量，是工业的，更是文明的。

搅拌动作，又同时伴随着转动这个动作。由转动，则自然想到了上海城市历史的发展变迁，以及不同的时间节点。中国近代史，是中华文明与西方文明碰撞并被迫做出反应的历史，工业化是其中一条主线和最重要的标志。上海是起点，也是文明碰撞反应的最前沿。上海工业史和城市史是中国近代化的浓缩。上海的城市化进程是近代中国最壮丽的史诗进程。

对我本人而言，还有一个特别的，我认为也是巨大的缘分。从2011年秋天开始，我一直在进行上海城市史的叙事工作。那是一个巨型叙事计划，以各种上海城市史的研究成果为基础，以虚构的方式呈现上海的城市变迁。所以，我知道2013年正好是上海开埠一百七十周年。这个时间节点与西岸双年展主场地空间简直是一种高度完美的契合。

在一个特定空间，做一个特定的时间性结构，并且用一个特定性主题将空间和时间构建在一起。这是我的强项，关于这件事，请允许我不谦虚一次。我心里说，士明找对人了，我将不辜负他的信任。

三月十五日，看场地的第二天，在杭州，我向士明报告开幕演出的初步概念。首先，我说相比这个空间，《彼岸》那出戏太渺小了。然后，我讲了“云戏剧”、“圆形叙事”和“上海奥德赛”，以及“搅拌”和“转动”等概念。

与高士明交流是件幸福的事。你发出的信息在他那里不仅不会有任何损耗，还会有各种直接、尖锐、睿智的反馈。士明第一时间就对我的感受给予肯定，并提出了很多建设性的反问。问答中，我清晰地知道，我们从一开始就交流的是同一件事。各位，这是福气，更是运气，可遇不可求。

现场空间第一瞬间让我感受深刻的，还有一样东西，就是水泥。因为这里是原上海水泥厂搅拌车间，自然想到它。水泥作为一种近现代建筑基础材料，其历史贯穿工业化和近代化。水泥本身又是一种非常有质感、有力量的装置材料。混凝土，作为建设基础材料，是有精神意味的。引申到文明搅拌，文明作为混凝土，它的基础材料是什么？

第一瞬间的种种感受，汇总到叙事冲动上，就是史诗、歌剧和纪念碑。三月二十七日，我向士明提交《上海奥德赛》草案，提出放弃《彼岸》的相关排演工作，重新开始另外一个方向。变回顾为再出发。士明从整体策展考虑，同意了。

然后，开始频繁来上海和杭州。士明安排他的两个博士生马楠和刘焜与我一起工作。士明开始是邀请我做总导演，马楠和刘焜做我的助理。四月底，我们的工作有了阶段性结果。我向士明建议，我只做总叙事，委托马楠和刘焜任联合总导演，我同时以艺术总监的方式参与全程。让年轻人独立是士明和我的共同愿望，而青年才俊们果然不负众望。

总叙事是个新岗位，是我开创出来的，所以我不是第一次做。2010年，我与深圳都市实践建筑师事务所一起合作上海世博会深圳案例馆，总提案人周红玫和总策展人孟岩邀请我担任的就是叙事总导演。那应该是我的第一次“云戏剧”实践，只是那时还没有明确的意识。

这类项目有一些基本指标：超大规模、特定空间、特定主题、多种媒介手段、N个相对独立的艺术家作品整体紧密关联在一起的结构。等等。

作为2013西岸建筑与当代艺术双年展开幕演出，“云戏剧”的要素是：特定空间、跨媒介、超链接、大规模和主题式。在特定空间中，由N个相对独立的艺术家作品紧密相连地构建特定的时间性结构，赋予其特定的主题。

我将“云戏剧”称之为跨媒介巨构。《上海奥德赛》中将声音、影像、音乐、诗歌、人声、身体、舞蹈、灯光装置、材料装置等多种媒介链接在一起。巨构（Megastructure）是我从日本建筑学派新陈代谢派那里借来的定义。对我个人而言，从世博会深圳案例馆开始，到西岸2013建筑与当代艺术双年展开幕演出，跨媒介巨构作为一种新的品类，已经成形。最重要的是，它有模式，而且可复制。

对我来说，叙事意味着命名。命名意味着用明确的主题概括复杂的构造。主题即结构。《上海奥德赛》就是一次这样的叙事实践。

“奥德赛”是荷马史诗之一，也是经典叙事模式。凡超规模的、长时段的、剧烈的、英雄般史诗进程类叙事，都可以说是“奥德赛”模式，比如维克多·雨果的《悲惨世界》、库布里克的《太空奥德赛》等等。上海一百七十年的城市史，从任何一个方面，在叙事上都与“奥德赛”模式高度匹配。

作为建筑和当代艺术双年展的开幕演出，用当代艺术的概念表达上海的城市史诗进程，需要从精神层面提炼上海的城市特质，并通过多种媒介方式表达出来。《上海奥德赛》的主题就是上海的城市史诗进程，在有限的时间结构中，呈现上海进程中的重要节点和精神特质。

在这里，要特别感激徐汇区委宣传部吕部长。她建议并安排我们去参观徐汇区的徐光启墓暨纪念馆，以及土山湾纪念馆。此举使我们对西岸双年展所在地徐汇区的认识和理解得到了极大的提升。徐家汇因徐光启而得名，徐光启众多的精神传承中有一条是“文化汇通”。他与利玛窦合作翻译的《几何原本》，可以说是中华文明与西方文明最初始的汇通。海纳百川，汇通各种文明，将各种文明搅拌在一起，造就了独特的上海文明。

五月一日，经过集体讨论并整合各方理念，我向士明提交了正式方案。之后，又听取西岸双年展组委会和学术委员会，以及区委宣传部等多方理念。云戏剧《上海奥德赛》终于成形，它由六个相关联部分构成：一、光启，灯光装置作品；二、汇通，多媒体投影作品；三、交响，声音艺术作品；四、彼岸，人声艺术作品；五、春之祭，舞蹈剧场作品；六、洪流，多媒体装置作品。

今年适逢音乐大师斯特拉文斯基杰作《春之祭》问世一百周年，包括中国在内，全世界都排演不同的版本进行纪念。《上海奥德赛》中的城市舞蹈剧场选择这个作品，既向斯特拉文斯基这部伟大作品致敬，也向上海这座英雄城市致敬。斯特拉文斯基谈论《春之祭》创作灵感时曾说：“突然降临的俄罗斯春天，它似乎是在一个小时内开始的，整个地球则随之绽开。”我以为，用斯特拉文斯基的话来比喻上海，也是恰如其分。上海，在一百七十年前开埠，整个中国则随之绽开。

第一次向西岸2013建筑与当代艺术双年展学术委员会汇报后，学术委员会主任许江老师问我，有没有在上海现场见过万吨巨轮下水？我说没有，他向我描述了那个经过，万吨巨轮从江南造船厂的船台下水，要很多小拖轮拖，让它转向大海。那是一种巨力，也是一种巨大力量的转向。那次，许江老师还说，西岸不只是上海的西岸，它还是太平洋的西岸。

最近，上海自贸区挂牌，我又想起许江老师的话。上海，作为一艘巨轮，正在开始新的巨大的转向，转向辽阔的太平洋。开埠一百七十年后，上海这座英雄都市，又将开始新的奥德赛进程。

2013年





第三节 空间剧场

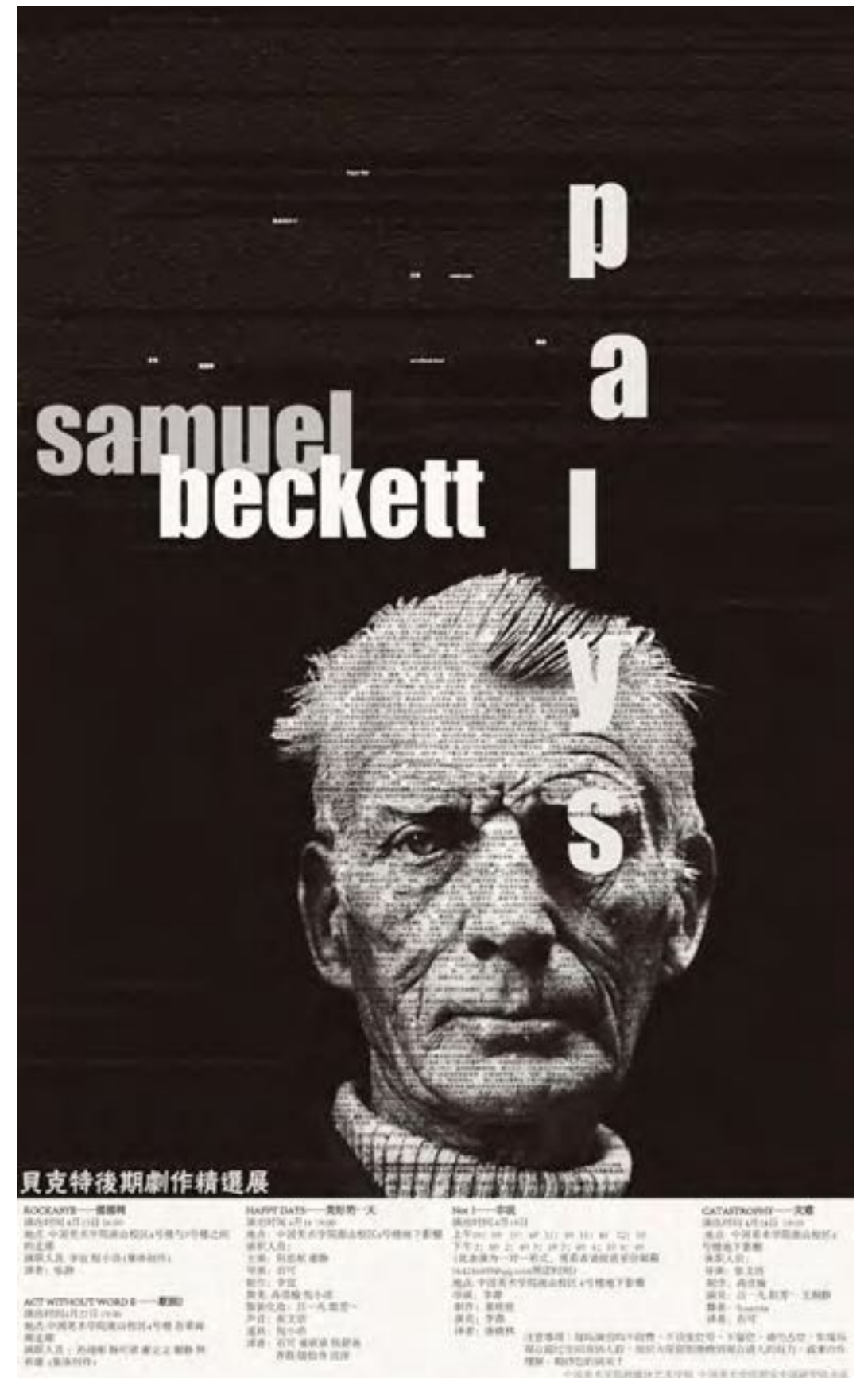
贝克特

这条贝克特之路，让我们每个人在“世界的泥泞”中“成为自己”。——牟森

“贝克特工作坊”，是通向“未来媒体/艺术”的第二个活动，由著名戏剧导演、跨媒体艺术学院牟森教授主持，德国现代主义舞台美术设计的代表人物，杜塞尔多夫美术学院约翰内斯·舒茨教授主讲，跨媒体艺术学院石可老师和蒋竹韵老师以及杜塞尔多夫舞台美术系的胡艳君老师共同指导，参与者是来自跨媒体艺术学院具体媒介、实验影像、空间多媒体三个工作室的同学以及来自杜塞尔多夫美术学院的部分研究生。共四十多名师生参与了这次工作坊。

为什么做戏剧？对跨媒体艺术学院来说，戏剧并非一种专业领域、专门知识，而是一种方法，可以通向摄影、录像、装置、声音、网络等任何我们熟悉的媒体，并从中激荡出新的媒介意识。为什么选择贝克特？正如媒介展演系主任牟森所说：“贝克特是一条路，一条抵达经验，抵达我们的内心和世界的路”。所有伟大的艺术都是通往某个伟大目标的副产品。贝克特不是文学史家们界定的“荒诞派”。他指向的不是所谓“荒诞”，就像石可老师强调的，贝克特不是现代主义者，而是真正的现实主义。舒茨教授则干脆说：“贝克特是欧洲最后一个现实主义者”。

此次工作坊以德国杜塞尔多夫美术学院学生“幌子（How to respect space）”展览为开端，工作坊的第一进程，以贝克特为主题，中德双方同学以其8部短剧为基础，结合声音、装置、录像、表演等多种媒介，组成小组进行集体创作。期间，舒茨教授与跨媒体学院师生进行了深入交流，并结合其“运输”的概念，以“速写”为形式对中德同学开展了创作训练。工作坊的第二个进程，是根据不同的创作兴趣和创作动机，参与同学自由分组，以贝克特文本和之前的工作坊内容为契机和刺激点，进行自由创作。三个创作小组分别为声音-互动艺术小组（由跨媒体学院教师蒋竹韵指导）、跨媒介巨构与叙事小组（由跨媒体学院教师牟森指导）、贝克特传统剧场排演小组（由跨媒体学院教师石可指导）。



贝克特后期剧作精选展海报

贝克特传统剧场排演小组阶段性汇报

石 可

贝克特剧作精选展是由石可老师指导，以表演为媒介进行创作的5个小组作品的集合，并有3位德国同学深度参与到此次贝克特戏剧表演的创作中，贝克特后期剧作精选展亦是中德同学通过表演媒介表达自我对贝克特剧作理解和感悟的成果展。

2015年4月15日到4月24日，中国美术学院跨媒体艺术学院的师生共同完成了五部贝克特后期剧作：《摇摇椅》（Rockaby）、《美好的日子》（Happy Days）、《不是我》（Not I）、《默剧二》（Act Without Word II）、《灾难》（Catastrophy）。

这次展演中，《摇摇椅》（李宜、倪小语集体创作）是对原作设定改变最多的一个作品，但忠实地传达了原作所具有的能量。原作关于一个无名老妇对其一生的回忆。创作者对另类空间的使用、对观众观演的安排独具匠心，表演本身也传达出原作微妙的意味。《美好的日子》（导演石可，主演阮思航、谢静，舞美高佳瑜、倪小语等）的亮点在于其舞美设计，而首场演出本身由于主客观原因并不算成功。但有心的观众依然可以感到贝克特剧作结构的魅力。在长达一个半小时的独白里，观众听到的是由地球的天体物理学命运、人的存在境遇、日常生活的地狱、夫妻关系、理智的奔溃作为救赎、拒绝理智的崩潰作为救赎、自杀冲动、厄运的玩笑、等等数十个主题交织起的赋格曲。名句“语言会失败。即便语言也会失败”即出自此剧。《不是我》（李源）采取预约一对一表演的模式，放弃了原作中黑暗中一张独白的嘴这个设定，给予观众不同于原作设定的体验。《默剧二》（谢静、谢立立、孙翊彰、杨可欣、林祚雄集体创作）是表现最为优异的一个作品，张弛有度，原作中具有高度抽象而富有历史、政治深意的幽默感被充分而精彩地表达出来。表演者在空间中展现了具有本真性的身体和自我、放松、灵性、来劲、幽默。让我们看到一种全新的表演学习模式充分见效。《灾难》（张文洁、吕一凡、高佳瑜、王炯静、郎芳一）则最为忠实地传达了 this 贝克特著名的政治历史预言，在简陋的条件下，完成了优异的灯光设计。

贝克特在中国的排演，几乎只是集中在《等待戈多》一出，让这个被称作“最后一位现代主义大师”的文艺巨人在中国的接受，几乎落入到和海子一般的荒诞境地：人人都听说过“面朝大海，春暖花开”，但对海子在于诗歌的真正意义不甚了了，人人都知道贝克特极端重要，也都听说过等待着无名上

帝的两个流浪汉，但对至少一样重要的其他作品，却不成比例地知之甚少。就笔者有限学识，除了《等待戈多》之外的贝克特剧作，在国内上演的，只有来访的意象剧场大师罗伯特·威尔森自导自演的《克拉普的最后一盘磁带》，以及上海蔡艺芸根据贝克特同名小说改编导演的《不可命名的》。

然而贝克特的作品，对于当代文化各领域的实践者来说，似乎仍然是一个绕不开的必修课，毕竟他的作品是现代主义文学和戏剧不可逾越的高峰。从记忆到压迫、从鬼魅到女性地位、从宇宙论到人和人之间地狱般的关系，包罗万象，都精巧地编织在一个个自治的文学机器里。他的作品对人的境遇毫不慈悲，又充满悲悯地详述、对人精神世界无比幽微之处的忠实描画、各种精巧无比的意义机制，四十年代以降，吸引了大量的文化反叛、艺术才杰成为他的忠实读者，从阿多诺到德勒兹的大量现当代哲学家以贝克特作品为例说明自己的思想，就此对当代艺术诸门类产生了巨大而深远的影响。

当然，贝克特的作品必须以整体待之，早期剧作为更多观众所熟悉，这些长篇剧作虽然虚无而激进，但都还拥有较为完整的戏剧文学结构。而贝克特的后期作品对语言（无论是狭义的文学语言，还是广义的艺术符号体系）持有相当独特的态度。如果不是彻底拒斥的话，这种语言观念和很多当代艺术巨匠的“语言”观不谋而合。贝克特的晚期作品中经常出现的一个特征是最少主义的归纳方式，这种貌似本质主义的艺术策略，简单来说也就是在试验通过实验传统戏剧各元素的去除之后，是否能够到达一个戏剧的“本质”。在实验了台词的去除（《无词的戏》一、二）、完整情节的去除之后，贝克特进行了非常现象学的、将肢体分解的意向（《不是我》、《快乐的日子》），乃至最终将人彻底取消（《呼吸》），人的出现，要么以鬼的方式，要么完全不出现。这些作品中肢体的碎片化，是以一种梅赫洛—庞蒂“部分叠部分”（par ex par）的方式存在，也就是说，对于肉身化来说，是不存在“身体的某一部分”这样的实体的，因为身体的各部分总是以信封的方式把自己和其他的身体部分连接成一个事实上无法分为各部分的整体，也就是说，完整性、无器官身体，看似是非肉身化，实际上是肉身化经验，而像《不是我》中那样诡异的身体部分、漂浮在空中喋喋不休努力回忆又回避回忆、不停地建构和打碎自我身份的一张嘴，看似是分析式的非肉身化，实则是肉身化。那么，这些后期的短剧就造就一种“超越性”的审美体验（而非严格哲学意义上的超越性本身），因为，在一个生活世界里，贝克特设置的、在

这种逐渐由完整的现象身体被缩减到身体部分，直到消失的路径，正是“从现象到符号”，或者说，“变成语言（图像）”的转喻，那么这些戏剧中肉身化的涉入方式总是以相对性出现的，它们总是可以用和非肉身化的关系来衡量。

贝克特后期剧作的文本特征的另一个重要特点是精确的、经过详细计算的、几乎不可能被破坏的结构。最不可明言的人的事实，精准的被召唤在我们的眼前。气氛诡异而不可怖，虚无而不悲观。毫无道理的逻辑推理用准确挑选的意向推进出我们不得不承认的、残忍不忍直视的人生真相，从而奇迹般地出现及其高妙的喜剧效果，为各个艺术门类的诸多后学所仿效。可以说，他是一个伟大的程序员。而在意义层面上，他的文本几乎无一句无各种西方古典的出处，但经过他精妙的改写，读者如果不留意，几乎意识不到他是在掉书袋，所以他的作品，和很多对他的神话留给人的印象相反，深刻而不晦涩。他的后期剧作中，音乐性和节奏也是不可分割的一部分，这对他的跨文化转译提出相当高的要求。同时，他的作品相当准确的说明了什么是“民族的就是世界的”，他作品中的地方文化性（爱尔兰）和普遍人性互相印证。

就这些意义来说，对贝克特地“忠实”排演是非常重要的，否则对他的理解和接手，乃至批评和不同意，就只是停留在口口相传的神话之中，把贝克特挂在嘴边立刻就造就了不良的观感。而联合各个艺术门类的能力，来对贝克特的后期文本进行排演和实现，就能够一定程度上避免中国文化生长中面对西方经典的“补课观”，在很大程度上，这种“补课观”弊大于利，也就是说，对这些后期剧作的整体排演，虽然说是中文世界里的首次，而这个“首次”对于整个计划的意义来说，是最为次要的。

近年来，表演和表演性越来越多地出现在中国当代艺术的理论和实践视野里，而除了视觉艺术传统中的艺术表演，越来越多的戏剧人和艺术家之间开始互相走到对方的领地，美术馆里越来越多的出现了戏剧，而戏剧人越来越多的尝试使用视觉艺术家常用的策略和技术。“戏剧”和“表演”在美术馆里成为热门词汇并不是偶然，因为这和这样一个历史趋势有关：审美意识在主客二分走向走胡同之后的必然结果。而大家逐渐发现，原来视觉艺术表演（行为艺术）和再现戏剧之间的厌弃和仇视既无结果也无必要，而在这两者之间产生的新艺术，更加有效地让这些门类原来的艺术理想实现：鲜活、互通。跨媒体艺术学院的邱志杰教授，在自己的总体艺术方法中，尝试使用、乃至更新戏剧手段，产生一种集体作者性和个体作者性之间的辩证美学，已有多年。也就是说，跨媒体学院联合多学科方法展开的、以表演为线索的综合课程正是试图为学习者开辟这样一个不同取经之间对话的大平台，接下来，这个大课程还会和建筑学院的课程结合在一起。在这个基础上，在美术院校里展开表演的实践和教育，一方面是为了以此手段“打通”原来现代美术，乃至当代艺术门类之间固有的藩篱（如果确有必要），另一方面也不并不是要取消传统的表演性和戏剧性，而是在戏剧教育机构之外以身体训练为基础尝试建立新的审美体系。而戏剧活动的集体性，也就是阿尔托所说的“瘟疫”，是任何非宗教社会中任何集体获得精神救赎的机会。

虽然有种种稚嫩、缺憾和不足，但可以确定的是，在这次展演的过程中，在某些观众的心里，一些美丽的种子已经种下，或许在将来的艰难时刻里，这些夜晚会涌起，让人勇敢地前行。



关于贝克特的笔记

牟 森

2015年3月16日

第一篇：

Samuel Beckett: A Trilogy

准备做一个跨媒介巨构（（ Samuel Beckett: A Trilogy ）。

面对整个贝克特，俺会拎出三个关键词作为主题:隔绝、泥泞和自我。对俺来说，贝克特世界的逻辑

是：存在本质是"隔绝"的；所以"世界即泥泞” ;所以要"成为自己” 。

俺将选择《等待戈多》中的三个意象，做这个Trilogy的关键结构:月亮、土路和树。月亮对应' ‘隔绝’，土路对应"泥泞’，树对应"成为自己” 。

贝克特年轻时写过论文《但丁、布鲁诺、维柯、乔伊斯》和《普書斯特论》。俺读过后者，非常喜欢。

对俺来说，贝克特所有作品的主旨只有一个:时间。很像藏传佛教，大乘，与时间存在相比，生或死，都是小问题。

对俺来说，《等待戈多》是但丁级别和《圣经》级别的。这是贝克特的《神曲》，地狱、炼狱和天堂，三合一，起点、中点和终点，为一个点，

说到进一步的结构，但丁《神曲》： 《地狱》、《炼狱》和《天堂》，各33曲，加上序曲，整100曲。直接借用就好。

2015年3月16日

第二篇：

也可以换过来说，隔绝和月亮关于空间，泥斤和 土路关于时间，人在隔绝中度过泥斤，或在泥泞中度过隔绝，成为自己。"成为自己"贯穿贝克特世界，其实是关于死。人在最后一瞬，无论身处何方，才是

真正"成为自己"。从哪里来，回哪里去。一条路，两头是隔绝，

中间是泥泞。与加缪之西绪弗斯一样，贝老表达的也是一种"激情"的存在哲学。俺改过一句歌词，践行这种哲学，将“做个勇敢中国人"改为"勇敢做个中国人"。此致，那个敬礼。

2015年3月18日09:21

第三篇：

本课段叙事工程/贝克特工作坊共五周。今天是第四周的周末。下周是最后一周。同学们在结课作业中，要以三种身份、三种意识，选择至少三个贝克特短剧，做一个"工程"方案。1. 艺术家，同时用三种以上媒介手段创作具体作品的艺术家； 2.导演，对自己创作的三件以上的作品做一个 时间结构处理； 3.策展人对自己创作的三件以 上的作品做一个空间结构方案。大部分同学都选 择了三部短剧，有的选择了四部，有一位选择了 十二部。期待他们/她们。

2015年4月3日07:41

第四篇：

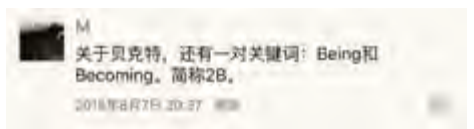
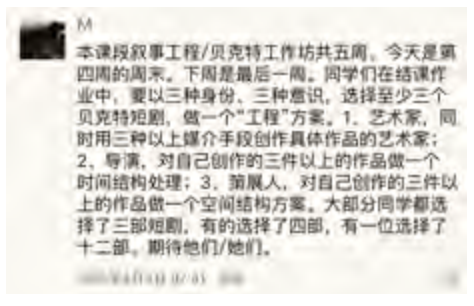
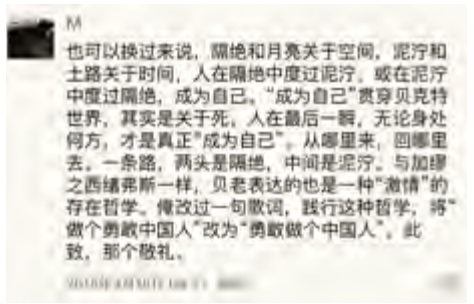
关于贝克特，还有一对关键词：Being和 Becoming。简称2B。

2015年8月7日20:37

第五篇：

写"存在巨链-行星三部曲"叙事记，想起了卡斯帕.大卫.弗里德里希（1774-1840）。他说过：“我必须形孤影单，而且我必须知道我是独自一人，以便全面地观察与感受自然；我必须沉溺于我周围的一切，必须同我的云块和岩石融为一体，因为同大自然交谈我需要这种孤寂。” 事后感受，“存在巨链-行星三部曲”有这个源流上的品质。他是影响过贝克特的人，图二“两个看月亮的男人”更是《等待戈多》的直接源头。

2017年1月30日



艺术表演及相关理论（节选）

石 可

一个像中国美术学院这样的综合性艺术大学中相当重要的一部分是演出类学科 [performing art]，但我国的学科分类是“戏剧和影视专业”，这在相当程度上窄化并压抑了这个学科的内容和发展潜力。当然，如果不是为了直接培养利用艺术表演作为主要手段进行创作的艺术工作者，至少在视觉艺术教育的层面上，艺术表演教育有如下几个意义：哲学美学意义上的表演性 [performative] 和现场性。在视觉艺术创作实践方面有以下几个方向的含义：

- 1.取消西方艺术假设中由“形式” [form] 带来的艺术品中的永恒性和无需观众意识涉入的本体论状态。
- 2.取消并突破在创作和欣赏中的单一科学视角 [monolithically scientific perspective] 和位置性 [monolithically positionality]。
- 3.不同媒介之间转换中激发的生成性 [becoming] 而非传统的再现-表现、形式-内容、再现真实-抽象、个人-社会之间的二分。
- 4.从传统美术的主客体二分，身外心内二分，到主体间性，人在构图中的转化。

这些方面和中国传统美学在当代的更新激活和中国当代艺术美学逻辑的构建息息相关。

中国美术学院跨媒体艺术学院设立艺术表演专业的原因还包括，表演研究作为一个学科对所谓“跨界”有以人类学为学理基础的大量研究和实践积累；它自诞生之日起就是一个生成性外向性的学科，似乎非常适合于今日中国当代艺术关心的一系列问题：互动性、现场性、表演性、时间性、事件性、科技与艺术关系等；目前各个英语国家中，从表演研究学科中生长出一些颇有意义的分支，诸如解决实践和知识问题的“实践作为研究”艺术教育方法，以及迅速壮大的“表演哲学”，在实践中引入这些内容相当重要。

在综合艺术大学中设立戏剧系，对刺激其他艺术门类学科的发展，对戏剧艺术本身的发展，对当代



目录CONTENTS	
思想	
03	石 可 表演性媒介 导言
17	【美】佩姬·费伦 审视今天的表演研究学科
19	【美】西蒙·琼斯 表演艺术中的“以实践作为研究”——论当代学院体制中的互补性
32	【英】劳拉·卡尔 表演哲学——确立一个新领域
46	康建兵 表演、艺术和生态美学
55	孙 柏 “多数”的转型——帐篷戏剧美学札记
65	【美】斯蒂芬·J·罗宾斯 英美视角下的魁儿表演调查报告（第一部分）
77	【英】保罗·赫尔利 乘“内在之外”承“外在之内”——类萨满表演艺术与反常代理
田野	
87	赵 川 草台班的社会和剧场实践
94	【英】海伦·科尔 时中艺术节与现场艺术
档案	
105	【美】朱迪斯·巴特勒 表演性行为与性别建构——关于现象学和女性主义理论
实验	
117	【英】苏珊·布罗德赫斯特 数字化实践——关于身体的新写作
写作	
125	牟 森 戏剧改变世界吗？——与彼岸有关

艺术可能性的发掘，为影视类文创类产业培养更具有丰厚底蕴的复合型人才，乃至作为对一个大学最重要的博雅教育的基本组成部分，以营造自由人文探索和广场式面对面对话的学园氛围，都是不可缺失的。但随着时代的步伐向媒体化和网络的硅谷自由主义科技/消费世界迈进，大学里新建的几乎都是影视表演和播音主持系，令人激动的学科方向是“多媒体”或者“特技”与“虚拟现实”。而且，国内综合大学或者艺术大学里根底厚实的戏剧系还不曾建立，目前就“与国际接轨”或者“建立自信”的意义上说，几乎所有西方大学里的戏剧系，又都已经纷纷改名为“表演研究系”，或者是“戏剧与表演研究系”。

事实上，西方的学科发展，多是学界内部自下而上的自然生成，很少由国家权力部署而来。这种变化的由来，自然有它“进化”意义上自生的道理，而国内的学科建设，无论是综合大学的影视系，还是艺术院校的影视戏剧系。基本上是沿用几所专业戏剧学校从学习前苏基础上发展而来的模式，以“表演”、“导演”、“文学”、“舞美”的分类建系颇有弊端。艺术戏剧和表演研究的学科建设需要其他人文社科基础的支持。无论在主体性方面处理丰富深厚的中国 / 东亚美学艺术传统资源，还是与外文化交流，与国际戏剧 / 表演 / 相关当代艺术领域的对话方面，都造成很大的问题。本来中国戏剧教育的格局，除了中戏，上戏等等的专门学校（类似于西方的conservatory），南大戏文的文学研究积淀，北大、人大、复旦、厦大、上大，纷纷都建有新的相关专业，然而基本办学理念，似乎仍然是旧有戏剧教育模式的积淀和商业及应用类表演导向的结合，在学科建设的意义上，就免不了有上述不系统且短视的问题出现。专门学校有保守传统和技艺的任务与责任，这无可厚非，但对于新的实践和学术互相砥砺下的进步而言，中国则落后于世界同行，可能性也被迫只压制于“民间”而无从学理上经得起推敲诘问的积累。中国独立艺术表演以及他们领导的团体，经过长期的坚持和探索，都都有了相当的成绩，但对他们

的研究和总结，似乎从来只是西方大学里研究中国当代表演的学者的专门责任。如何在本土建立起学和做的良性循环是一个重要的问题。

到底什么是表演？什么是艺术表演？什么是表演艺术？对于一个艺术门类这样本质主义的问法，本来就是现代主义受科学主义的影响，而产生的排他性语言结构，正是“表演性”在深层次上所反对的，但这些说法和概念，越来越频繁地出现在中国当代艺术的批评语汇里，又使我们不得不如此发问。前卫戏剧的“表演”和行为艺术的“表演”，有没有本质性的区别？中文里和英文“表演艺术”[performance art]对等的“行为艺术”，经过二十多年独特的探索和实践，已经在多个层面上获得特殊而独立的文化语义，而不太能够和西文中的performance art完全互译。

英文释义，或者任何欧洲语言的释义，绝对不是在非英文文化中同类实践的“标准结构”（借用人类学家维克多·特纳的概念）。英文中的act, perform, enact, impersonate等等，无论其词义微妙差别如何，都被翻译为“表演”。这些词义，有些是在语言日常使用的流变中自然生成的，更有一些是学者通过自己的著说而赋予内涵的。一词多义的西文词，比如“act”，翻译到中文，又往往形成一对多的指涉关系，“（戏剧）表演”、“行动”、“动作”、“幕”。如果我们依旧相信索绪尔对语言本质的基本假设，语素的关系决定语义，仅仅这两个能指一来一回造成语义生成和误差的可能性，用简单的排练组合就可以算出个大概。而我的建议，一是,要进行旧日争辩中的所谓“硬译”，也就是不故意为了词义的贴切而在原语素本身的基础上多加解释；二是，没有必要去确定一个标准译法。语义总是从使用中来，如果中国的学者暂时还不能命名现象，铸造概念，那么翻译本身也是一种使用，这种使用和惯常所说的使用当然可以并行不悖，最关键的，要和其他实践中自然出现的争辩和使用汇合，最后总会有一个堪用的实体出现。

最早的“表演性”概念，建立在对戏剧文学和戏剧表演区别的基础上。关于写（文本型）和说（表演性）如何建构主体的区分自古有之，而表演性作为一个全新的概念在戏剧、当代艺术等等领域的展开，其发端是传统的文学批评和文本分析。安德鲁·帕克 [Andrew Parker] 和伊娃·科索夫斯基 [Eve Kosofsky] 选编的文集《表演和表演性》[Performance and performativity]，所取的大部分范例来自英语文学。如果说表演性意味着说明事[saying to show]，做一件事就是构建这件事，那么可以看出它在人类生活中一定的普遍性。表演性作为新的学科范式在各个学科都有反应就丝毫不显奇怪了，安德鲁·匹克灵 [Andrew Pickering] 将表演性应用在技术科学分析上，此外也有学者将表演性应用在经济学领域。有的理论家，比如福柯，虽然没有直接使用这个词汇，但很大程度上其学说，比如著名的知识考古学，是在强调表演性、生成性的方面。福柯学说反（思维）再现的极端唯物主义姿态和生成哲学，和奥斯汀的贡献如出一辙。这样，时间性成为任何分析的重要因素，共时性成为一种不可达到的抽象，而深层意义上的语义互动性、事件性和不可逆性则成为以表演性为概念基础学说的必备特征。

关于新兴学科表演研究[performance studies]，自从以理查德·谢客纳[Richard Schechner]为主的一批英美学者从六十年代开始创建这个学科，它就带有很强的“跨界”和“突破”色彩，不仅仅因为很多其他

人文学科学者受“表演性”的吸引而采取方法论上的范式转换，而且因为自发端起，表演研究就对“跨界”，尤其是作为社会现象的“艺术跨界”，有相当深入的解释和剖析。

特纳最为人所熟知广泛应用的概念，除了“社会戏剧”学说对人类社会社会中社会变动和变革提出了独特而深刻的解释之外，对当代艺术尤其是表演艺术最为有力的批评工具，当属中阴 [liminal] 和类中阴 [liminoid]，简单讲，中阴就是人类社会（主要以前工业社会为例）中某些人或者现象，超脱出“标准结构” [normative structure]，进入某种不被辨识的混乱状态，而未达到另外一种被社会辨识状态之间的状态。特纳通过对社会戏剧、游戏、玩乐、闲暇和工作等现象在前工业社会和工业社会中的对比，分析了工业社会中类似的现象“类中阴”，并且得出结论，这种非常具有表演性的状态是一个社会中创造力与正面变化的来源。这个概念被广泛运用，来解说当代艺术中的种种新现象，尤其是那些拒绝被分类、被标签的，处于某种中间或者边界状态的，排斥阐释、排斥艺术史书写的，六十年代之后的综合媒介、表演艺术、性别艺术、新媒体、数字艺术现象。这方面的代表学术著作，有苏珊·布罗德赫斯特的《中阴行动》[Liminal Acts]。

表演性的哲学涵义中重要的一点是（表演性生成的）不可逆性，而可逆与否完全又建立在非超越的、此世的时间观念上，在艺术门类的层面上，为长时艺术 [durations]、观众互动和参与 [audience interactive and participation] 等当代艺术现象做好了理论准备，在非艺术学的层面上，则呼应着表演研究人类学来源里强调的“通路仪式” [rite of passage]。朱熹点评论语如此说：“陈子曰。今人不会读书。如读论语未读时是此等人，读了后又只是此等人。便是不曾读。”中国语境中的教化问题，实际上就是仪式对（主体）状态的表演性的、不可逆的改变。影响深远的概念“通路仪式”是由人类学家阿诺德·凡·甘内普 [Arnold Van Gennep] 铸造的，指参与仪式者在参与前和参与后有不可逆转的状态改变，无论是主体性还是社会身份。而维克多·特纳发展了这一观念，认为这转变的过程就是“中阴态”。所以我们可以看出，为什么这组概念，对理解当代表表演艺术至关重要。按照特纳的说法，通路仪式渗透在特纳论及的游玩的严肃性及其与仪式和萨满表演艺术传统的特定关系。而这个状态的特征，就是要通过通路仪式去“跨界”进出到和正常社会（思维）状态不同的状态，而在其中，一般社会中的“标准结构”里的社会单元与概念的“界限”，都统统地被打乱无效了。也就是说，跨界的“界”，从隐喻意义上讲，不是一条线，一个壕沟，而是一个可以在其中留驻的广阔空间。

表演研究虽然关注的是表演，而表演的先决条件（如果不能说“本质”），是观众和表演者的“肉身共在”。但表演研究很大一部分内容是探查媒体艺术、技术表演的本体论状态。这之间牵扯到的一个重要观念就是“现场性”，或者“活性” [live-ness]。格罗托夫斯基、佩姬·费伦 关于表演的本体论观点是，“表演唯一的生命就是现在。表演不可以被储存、录制、存档、或者参与对再现的循环：一旦表演参与到这个过程当中，它就不再是表演本身，而是其他的什么东西。表演的本质就在于它的易逝，在于它在消失之中”。而另外一批学者和实践者，则持有相反的观点。比如表演研究的重要作者奥斯兰德 [Phillip Auslander]，含混地强调戏剧艺术中“现场”的魔力，强调观众和演员语焉不详的神秘沟通，

那些“能量”，各个现场门类所产生的“社区”、“共同体”，都是过于煞有介事的言过其实。理论家罗杰·科普兰 [Roger Coperland] 和著名戏剧家赫伯特·布劳 [Herbert Blau] 则更持否定观点，布劳认为本质本身就是幻觉艺术的戏剧，再没有比“切近” [un-mediated] 更大的幻觉了。

如上所述，表演研究从开端以来就带着“跨界”的基因，对于跨界各方面的意义，已有比较全面的研究成果。《把哲学搬上舞台》[Staging Philosophy] 的编者大卫·萨尔茨 [David Saltz] 认为艺术文本性（一个固定的审美客体）和表演性的区分，就是哲学流派上分析哲学和欧陆哲学的区分。虽然现在的哲学界在很大程度上已经在质疑反对这种分析和欧陆的区分，但背后隐含的美学假设还是反应在各种艺术创作和批评的实践中，比如艺术品自足和艺术必须作用人生和社会的这两个相对立的观点。这种二元区分是随处可见的，比如西方表演艺术，是从两个来源，即欧洲北美实验剧场传统（达达、未来主义、超现实主义）和当代美术传统门类（媒介）作为艺术家身体的延伸和在场（行动绘画，具体派如 Gutai Group，杰克逊·波洛克 [Jackson Pollock] 抽象表现主义等）中共同生长出来的。而行为表演艺术和戏剧在理论和实践上的区别越来越小。按照德里达的“缺席-在场”模型，相对物体载体为对象的独立自足而与世界无涉的美学取向来说，那些强调过程、观众参与、揭示解释制作机理、强调对社会人生世界有直接作用的艺术品就具有表演性。而艺术史作为认识论，作为知识化、机构化和确定命名，不免带有艺术批评中常用的隐喻“僵死”的意味，所以费伦的“去标记” [Unmarked] 就带有“表演性”的意涵。这些跨界的意义，都可以以特纳所说的“中阴”来衡量。事实上，对于欧洲艺术来说，这些门类之间的交流、争斗、互相渗透，在不断更新的文化领域中形成新的图景，从来就没有停止过。艺术中的“跨界”，就不仅仅是《拉奥孔》中那样，“听觉艺术”、“视觉艺术”或者“时间艺术”互相修辞性比附的问题，甚至也不是梅洛-庞蒂所证明的，单一性的感官不可能独立存在的问题，而是复杂多变的历史建构过程。

长期以来，中国的文化（如果把“艺术”涵盖在“文化”的类别里）发展都是处在一种笔者称之为“分类焦虑”的心态中，也就是说，不仅仅新的艺术现象产生后被命名时是按照西文里已有的门类，把它们作为“标准结构”。甚至在发展“新”的艺术现象时，我们都会采取相同的目的论逻辑，构造我们的意向性：如果其他的文化场域有什么，那么我们一定要有， “创造力”就陷入到一个最为逻辑不通的两难中—模仿成功就是创造力的体现。这种现象，可以以现象学的模型进行深入的解析，此处就不赘述了。在英语世界里，上文分析种种意义的流变都会反映在中文实践中，形成种种有意无意的标准（刻意回避也是一种负性的标准），包括专业的学术、艺术评论、术语的发展、非专业的评断和传播，术语在媒体和大众中的用法。标准的压制还不是最坏的，更坏的是在转译中被掏空了意义的鉴于误解的基础上的标准。了解上面的种种“影响的焦虑”有助于了解到在大的历史境遇我们受到的压制和如何尽量地解除这种压制，以重获给我们的新现象辨认和命名的能力，而非各种接轨中以新鲜的实践去适应陈旧的不属于同一文化场域的艺术史命名，进而给我们的创造力得到伸展的环境。

所以，要再次声明的是，搞清楚本文所谈到的问题在英文语境中的生成和释意，以及在英语世界为

主的表演研究中的应用，绝对不是“正本清源”，而是建立一个良好的沟通和理解的平台。这不可能完全解决文化之间的压制关系和集体潜意识里不该有的神秘（圣）感。但有一点是清楚的，西方美学的时间性假设和中国美学的时间性假设，以及其他种种根本性的初始设置，如果不能说相反，至少也是不同的。如果表演强调“即生即灭”、“无中生有”，那么它是西方艺术节反抗超越性和永恒内在的结果，对中国，则反而是道气心舞悟的复兴。所以，介绍表演性和表演研究，并不是在现代主义、后现代主义、结构主义、后结构主义之后制造又一个理论时髦。巴特勒的文章说明，具有内在性的本质是虚构的公共性规范和制裁形式。扣紧来源于他者的翻译名称，来确定此地的实践，注定是一场失败的夸父追日。艺术的任务是轻装上阵，勇气即创造力，学术的任务是促进概念的自然生成。介绍表演性，不是说以前的阐释和批评模型就是错的，也不是说表演研究要构成一个新的学习模板，而是提供以一种新的思考角度。文学批评大师肯尼斯·伯克 [Kenneth Burke]，对于文化现象的形成有过一个精彩的譬喻，这是一场流水的大席，进入宴会房间的人可以看出这聚会已经进行了很久，有人来，有人走，但谁也不知道什么时候开始的。作为“被现代化”的非西方文化，进入当代艺术这个宴席的时候，即没必要学林黛玉处处察言观色，也没必要像刘姥姥那样卖丑取宠，更不必向薛蟠一样蛮力砸场子，而是用实践和思想，为这道宴席加注活力，迎接新来者。

表演研究学界内部，已经非常清楚的意识到英语国家中心-西方中心的情况。私己之见，无论是西文学界还是“东方”，都在一定程度上缺少来自真正中国经验的声音。而对策可能却是，与其随之起舞，不如开辟舞台邀人共舞。继续制造我们的话题，处理我们的经验，辨认我们的新事物，命名我们的新实践，同时，警惕彻底道德相对主义的陷阱。从当代艺术表演在中国的实践来看，大致正处于“填补外界分类空白”阶段的尾声，而且从北上广等中心地逐渐移出到更广泛的地理范围。“农业金属”固然是以笑话的面目出现，但是其消解神话的构词法却是正面的。日本的舞蹈征服了很多他者文化中的实践者，相信中国文化贡献出这样门类的一天也一定会到来，但这并不是我们的目的，我们的目的是“艺术本身”，无论在西方艺术史和思想史语境的理论层面，这“本身”如何经不起推敲。民族的是不是世界的这个论证，首先是逻辑不通的病句，正是后殖民主义严厉批判的二元化。将来总有一天，中国的表演艺术家是不是好的艺术家的评判标准，在于他/她是否做出了好的艺术，而不是像目前，好的艺术有一个悲伤的附加条件：一定是必须在中国文化场域之外得到辨认和学术总结。圈子和山头是贬义词，学术-实践共同体是褒义词。圈子和山头的逻辑是排他的真理主义，而学术-实践共同体的特点是开放、勇敢和明理。学术共同体有两个作用：一、不至于让那些愚昧、封闭、不求甚解、江湖恩怨和轻佻的对艺术的看法在实践场域里和资本的力量勾结，然后劣币驱逐良币；二、一个文化共同体，比如行为艺术，想要成长，那么实践和学术应该是互相积累，互相砥砺，对我们尤为重要，必须达到文化本真，而非以他者想象为一切意向性的基础。后者的病症，就是把“中”、“西”在身份政治的层面上二元对立起来。这种二元对立的结果，就只产生两种二元极化，进退失据的可能性：义和团，抱残守缺，遮蔽一些让传统真正地生活生长的可能性；买办和洋泾浜，挟洋自重，食洋不化。



第四章 媒介态度

媒介态度是自我与媒介之间在一种开放的具有实验精神的相互作用下形成的独特的关系。

它是实验的方式去探索个人化风格的影像态度；它是作为一种表达方式的具体媒介态度；它是主张鲜明自我风格的独立个体的基本视觉的态度。

导 言

高芙雁 田 进

“媒介态度”是一个动词或者形容词，进一步说是对艺术创作的态度。

探索个人化的影像风格—实验影像的态度

实验影像（2010年—2015年）旨在探索传统摄影与数字图像在当代艺术中的可能性，通过对摄影、声音和运动影像的综合性开发，推进当代影像艺术的感性实验。代表课程主要有以下几块：实验影像研究与创作、影像的跨媒介实践、实验动画创作、古典摄影技法与美学等。

实验影像的教学方针基本围绕两个方向，第一是强调在校期间学会独立思考，另外一个是一以贯之的做事态度，也就是要学会坚持，很多事情在你看不到底的情况下，坚持是特别重要，课程的创作训练在很多方面是围绕这个指导方针去设计的。

在具体专业方向的选择的态度上主张术有专攻，在一定的局限内去探索其无穷的可能性。实验影像不是人云亦云随波逐流的东西，它应该是基于美学传统的在美术学院这样的一块特殊的土壤里面生长出来的具有它自身气质的东西。学生应该的创作尽可能的去汲取文学、戏剧、绘画等相关专业中的养份，希望学生不仅仅能做影像创作，同时也有用文字来表达自己的能力。整个教学过程引导学生在实践过程中去探索个人化的影像风格、以及实验性之所在，使学生既能从自己所处的当下有感而发，又能对影像本质问题做出不断地回应与质询。

“表达方式”就是一种媒介— 具体媒介的态度

具体媒介不是指某一种媒介，它所探索的核心是形式本身所具有的在表达层面上的可能性，形式的创造性发现和实现是教学的重点，也可以说“表达方式”就是一种媒介。具体媒介工作室并不限定学生

所使用的创作媒介，在课程设置上也是多样的。具体媒介工作室在教学上的重点：

其一，强调媒介实验，并且关注偶然性，以开放性和未知性的态度面对创作。让思考以媒介实验的方式进行。

其二，避免无动机的形式堆砌，让偶然性和发现在持续思考的过程中产生。

其三，更侧重于作品本身对观众的影响，让作品自身所有的一切元素成为观看和交流的起点和结束点。

其四，避免思想或者理论的先行，厘清思想、文化与艺术创作之间的关系，让所指在艺术的逻辑下展开和呈现，避免在认识以及表达上的混乱，无限制的放大艺术的范围和作用。

鲜明自我风格的独立个体——基本视觉的态度

基本视觉研究所是围绕一些列与观看有关的问题来展开研究和教学的。研究所重视“观看”这一行为对认知带来的影响，考察它在历史中所引发的认知领域和技术领域中的变革。关注与观看行为相关的媒介发展，并探讨它对视觉的改造作用。研究所始终把教与学的过程以一种实验性的态度来进行，尝试在这个领域讨论或者实践一种更具有可行性的方式。

耿建翌对于“教”持有一种谨慎的态度，与“教”保持一种距离。他非常注意“老师个人”作为一种元素对教学过程带来的影响，而在这个过程中他的态度是克制和审视的。什么样的方式、程度是真正有利于学生个人成长的，什么样的内容是切合面前的学生的，尝试让“自我”这个元素能够发挥一个奇妙的作用。研究所对每个学生的研究方向是不强加控制的，希望每个学生都是有着鲜明自我风格的独立个体。研究所在教学上反对速成，反对一般意义的有效性，要求学生建立观察研究的基点不要仅仅局限于艺术领域，扩大认知范围后再来看待艺术创作这个问题。在研究所一年级的课程里，深入而广泛的阅读是首要内容。同样重要的是培养学生主动学习的习惯，注重学生自我工作习惯的养成，让学生的工作真正能够落地、生根，自然的生长。

第一节 实验影像



教学相长——杨福东访谈

采访摘要：杨福东曾任教于中国美术学院跨媒体学院，主持实验影像工作室。本次访谈中他向我们详细介绍了实验影像工作室的一系列的课程安排和教学方式，也了解了其对研究生的教学理念和毕业生的发展，以及当下年轻的艺术工作者应该具备怎样的品质的看法。

吕：今年毕业的这批研究生全是您带的吗？那 2010 年应该读本科二年级？

杨：不是，他们是二年级选修的时候选了实验影像，上了 5 周，他们那一拨的人差不多一半进了实验影像。其实这个里面有一个阶梯式的梳理，那个时候上影像剪辑课，那个课程对学生选工作室做了一定的铺垫，你要喜欢就来感受氛围，进工作室的话再有一系列的创作安排。

吕：本科三、四年级课程是怎么安排的呢？

杨：我们工作室有指导方针，围绕两条走，第一条在校期间学会独立思考，这是最重要的一条。另外一个做事的态度，就是持之以恒，学会坚持，很多事情在你看不到底的情况下，坚持是特别重要的，学生创作和训练的很多方面也是围绕这个去设计一些课程。

吕：具体会有排课大纲或者思路设计吗？

杨：会有，基本上分几大块，一块是作为在校老师安排课程，比如数字摄影，影像创作，加上理论的（课程）。另外重要的一点还有外聘老师，客观来说，实验动画这种与当代艺术相关的课程，请外面的老师就是一个很好的弥补或者合作，外聘老师对学生是一个特别受益的方式。外聘也要有一定的选择性，有的时候一个很好的艺术家他未必适合教学，我会觉得要有一个互相了解(的过程)。

吕：所以您在老师的选择上也有精心安排？

杨：要从学生角度去考虑，包括有一些（人选）适合还是不适合。要有一定的选择，我自己觉得高校学院的教育不是有规律性的。

吕：外聘老师也很有经验，他知道怎么和学生沟通。

杨：外聘的老师、艺术家，最好的一点是他们非常敬业，他们的责任感非常强的，因为很多外聘老师不是在乎工资，而是自身的对艺术的理解和很多的荣誉感导致了他们自然而然产生了责任感，这些东西在外聘老师身上呈现的非常明确。

吕：基本上外聘老师教授的创作课都在大三吗，大四是怎么安排的？

杨：大四最后一学期学生做毕业创作，大三的话其实是真正地在实验影像工作室学习，当时大四第一学期学生自发地做了一场自由剧场，还不是展览，是一个肢体方面的剧场，他们有策展、有创意、有表演、有剧本。（这是）在校期间他们不容易实现的一个“集体的大事”，这种东西对成长经验而言是很深的记忆。

吕：我们最开始分工作室的时候，学生是无法预期的，如果在一个理想状态下选择，您希望学生具备什么素质？

杨：其实当时选择往往多于名额，但是从我的角度来说，学生如果是真的喜欢的话，我认为开放性要有。工作室的开放性，分两种状态，一种学生是一开始很自觉的喜欢，有的是半路开始喜欢，可能大三突然间改变了，这个怎么办？学校教育里面你进了我的门，就不能贯通到其他的专业里面去。学校里面多少会有这种，但是这个里面有一种所谓学院开放体系包容性，你是否包容学生兴趣的改变。都在强调自由艺术，自由教学，真正学生改行的时候这里面变成一个大学里的小社会，有利益的，还有师承关系，很多微妙的大学里面的社会关系导致很多东西改行不容易。

吕：您接触这几届本科生（有遇到）一些什么比较大的问题吗？

杨：我从自己的角度，我很荣幸在中国美院当老师，教学生。我自己是这个学校出来的，回到自己

母校当老师让我获得极高的荣誉感。另外一个角度是我不得不承认学校里面的学生真的能力很强，很高兴遇到这帮相当有才华的学生，沟通起来（没有障碍）。这是一个事实，与高精尖的学生沟通太好了，像踢球似的，不是从颠球开始。这个艺术院校生源真的很好。

吕：教学过程中是不是也在根据学生的情况做调整？

杨：其实真正达到所谓的自由开放教学很难，你真正地给学生散开了做很多事情他会无所适从。有时候学校里面“开放性教育”，应该是限制性自由的教育，可能更激发学生独立思考，因为他在年轻的时候他有很多他的尖锐想法，也许限制性自由会帮助他。

吕：您在本科期间会给他们上课吗？

杨：本科我有一个简单的（方法）。当代艺术，或者说实验艺术也好，在这里面上课你的标准是什么？定位是什么？为什么很多传统的东西在这个里面不再讲了？我会给学生讲中国早期绘画到现在的变化，也会做讲座。首先，当代艺术情境下的学生他连很多好绘画艺术家都不知道，很多眼光都没有，他在那个里面他看起来当代了，（其实）什么眼光也没有。这是一个问题，学生应该了解很多的文学、戏剧包括绘画，甚至传统的绘画都要去了解。这样的话当代应该是一个综合考量你独立思考的判断，你如何选择自己的艺术形式，（这是）现在年轻人要做的，才能学以致用。而不是你非要（把自己）划在一个看起来像当代的小区里面，这个很要命的。

吕：您说的讲早期中国油画历史，是放在创作课里面的环节？

杨：一般在三年级的时候会有，进工作室的时候给他们做的讲座，有图片介绍，我整理一个两三个小时的课，给大家顺一个当代绘画的历史。

吕：限制是指哪方面的，限制他们的作业形式和内容，还是别的什么？

杨：没有，最早开的第一节课里面，会有听起来像限制的事情。比如在影像剪辑课里面谈到剪辑怎么理解，课上让他们拉片子（看电影）。当时很有名的是《无间道》，让他们手绘一个星期一共 1000 多个镜头，我都想收藏他们一套（画得挺好的）。有几种方法，你可以不动脑子一张一张画，总有不耐烦的时候就琢磨着画，这个时候对影视剪辑里的很多东西（就有自己的体会），比如地下车库打仗可能 50 个镜头拍的。他们中间有很逗的，第一次都没有画完，太多了。有的学生能力很强画的很细，就很慢。其实我们宁可要示意图，这个里面有很多取舍，我们那个时候要去看的是不是画。他们后来觉得 1000 多张画不了，就减作业（量），停车场 50 个镜头可以选主要的 10 个画，其他把示意图勾出来。他们很

高兴，一下自己做主可以舍掉不少，结果舍了的话更慢了，因为要动脑子了。我一直认为分镜头是很重要的课，要琢磨怎么画，对人家拍片子拉场景都是一个潜在的参考。而且商业片是一个五脏俱全的片种，现在的艺术片很多东西元素都是这些，你可以该学的要学。而且 1000 多张是一个敲门砖，要么画完了愿意干这个，或者弄不完感觉这个事不好玩就撤了。

吕：这也是一个考验的过程。

杨：分镜头画完了以后，他们有几个画的挺好的，紧跟着培养导演意识剪辑。让他们每个人拎出来三个人物，比如说你可以选刘德华作为主要的人物，为这个电影做一个剪辑片，一分钟两分钟网络预告片版。里面的素材都有，拿一个片子剪一个预告片，（这周剪）1.0 版本，下一周 2.0 版本 3.0 版，3.0 可以乱剪，就是你可以自己想象，自己发挥，有几个剪得挺好的，我都做不到。

吕：这些都是在大三？

杨：没有，是二年级选修的时候。学生进我的工作室（之前）选修过一遍以后剪辑能力上来了，别的好说。不喜欢的人 1000 多张也就告退了，可能选别的工作室了。这个里面有一个气息非常对，制作影像是需要技巧的，不能抛开技术不谈。所以又回到《无间道》那种剪辑，5 周课很累，剪辑课上课的时候老师有种优越感，有一次当天拉片子让他们现场一个镜头一个镜头的看，他们自己画分镜头、示意图随着他们走，一直到一点多钟，他们那个光碟拉完了以后全体鼓掌，感觉又熬过去了。

吕：哪张片子？

杨：“撒旦探戈”，当时有三张碟，第一张画到最后。其实我对他们已经很客气了，首先（贝拉）塔尔的镜头数不多，但是有调度，他画的时候看这个调度。然后顺带把声音（的运用）给聊了，边听边说边画边聊，不定格。

吕：那个片子好像是 9 个小时。

杨：7 个小时，我们画了三个小时不到。这个东西首先有一定趣味性，还有给他们灌输一下看起来枯燥但是所谓大家认为经典的片子，这种审美经典的感觉还是需要往下渗，还是要带给他们。因为你可以喜欢经典的，你也可以喜欢大话西游这种都没有问题。这个里面没有一个标准，还是围绕独立思考，自己没有感觉就没有办法了。

吕：您的这个方法，像是影像方面的通识教育。

杨：其实像剪辑课这样的课程，进去以后开过几场，包括诗歌、影像、剧场，一个从头到尾的体



验。比如从开始选自己喜欢的诗歌开始拍，自己表演诗歌，像录电视节目那么制作，最后自己去选景，选一个地方作为诗歌的尝试，他们自己现场表演。这也是袁可如那一届做的，那一届做了不少事。

吕：而且这些想法都是第一次在教学上实验。

杨：他们会对一个晚上的戏剧表演（印象深刻）。可如表演还是比较优秀的，还有几个从英国刚回来的也不错。这几周的课分几步，开始是（寻找）诗歌中自己想要接触的某一方面，不喜欢（诗歌）的人你安排了课程他也要去搜，去琢磨，去选他喜欢的。之后每人 15 分钟，阐述为什么选这个。如果有学习不好的人，我自认为我是严格要求他们的，我希望他们文武双全，文章也很好，拍片也玩的特好，自己的小理论一套一套的，还特别优美。不希望只是说就是那个感觉，不会再说话了。他们应该是可以做到文武双全的。

吕：前几届工作室（每届大概收）本科生几个人呢？最后这些人的去向呢？

杨：10 个人左右。刘毅、袁可如、马海蛟他们三个考研的。其他的跟电影剧组的有两个，做艺术总监之类的也有，还有去国外学习的，比如去英国的。还有在杭州上班的，还有全世界飘的，都挺好的。

吕：之前设计课程的时候是否希望每个学生成为艺术家？

杨：我其实内心里面会想自己工作室的学生他们未来是艺术家，也不希望 10 个学生会改变自己的理想。但是在学院里面你要承认，不是所有人都想当艺术家的。所以老师的宽容度很重要的，不是你非要带出 12 个艺术家的，那个不现实。从另外一个角度来说学院还是一个土壤，给一个氛围，甚至我觉得好的老师给的教育是学生当艺术家的一个诱引，可以吸引年轻人做他们认为理想的事情，并且认为是可以付诸实施的。在学校那四年大学的生活极其重要，大学的生活是一个看不见的，是交叉交错的，同学之间，老师之外和外校之间，立体交叉的。这个大学四年可以培养你的艺术性主动性，你可以在这个里面产生友情、爱情、亲情、年轻的故事，这四年很重要。

吕：课堂上的只是他们大学的一部分。

杨：只是他生活的一部分，另外一部分是他选择进入学校，进入大氛围的整体教育，很奇怪的叫法。我跟同学说好好珍惜大学的四年，这一辈子就这四年，过起来很好玩。我一直调侃，包括自己的爱情生活，都会碰到，多好的事啊。

吕：这部分有您当时上大学的很多感受。

杨：尽量尊重你的大学生活，我们聊天长回忆的就是球场、图书馆、白天上课、下午踢球、喝酒、泡图书馆。我们学习不好但是我们这拨人泡图书馆很多的，你跟别人采访也好，图书馆很多人提到，基

本住校的都在里面打发时间，很充实的。

吕：（图书馆）开到很晚吗？

杨：开到 9 点半。

吕：浙美的那个书比较新，有现代主义的。

杨：国外的当代艺术里面 100 个艺术家的创作方式都有，你很惊讶这帮人做这个，当代艺术萌芽教育都在图书馆里面。我 1991 年上大学，1993 年看到了卡塞尔文献展的画册。而且当时很多东西真的挺好，那个时候，你看书的时候有这点好处，没有手机，现在的各种东西不一样了，现在怎么样呢？全世界离你 50 公分，你不会点开去看。那个时候在外面租房子，很远跑到图书馆，9 点多骑自行车从图书馆回去。

吕：现在的学生不太会泡图书馆。

杨：他们现在可以翻墙，全世界真的 50 公分，看你按不按了。这个里面有很多问题，对于很多学生来说不是他按不按，是媒体上全世界都在你面前，他无法选择判断了，他不知道什么是所谓的有意思的艺术家，或者有意思的作者了。包括你现在看展讯，手机看见 100 个展讯，艺术家都是平等的，你怎么去看？信息看起来丰富了，（实际上）消解了很多。

吕：而且损失更大的是个人的时间。

杨：所以谈到教育里面还有一个术业专攻，这个东西很重要。我觉得博爱是很好的，但专爱更有意思。琴棋书画你都会一点，你可能体会不到术业有专攻的快乐。在实验影像工作室中的话，我首先是很保守的很传统的，我觉得学生应该有优美的画面，很好的审美气质。他们自己动手能力很强，现在都是很自由的小的器材，他一个人可以把所有的事干了，自我主导能力很强。我们留作业工作量很大，每隔两天交一个片子，我很纳闷他们怎么熬过来的。我属于动嘴，但是我要求时间限制很死，星期一留作业，5 分钟一个短片，星期四看稿，做不到的话我会发彪的。

吕：您当时设计课程有哪些是执行下来之后觉得比较好的？

杨：我自己认为当时很多课程是有效的，从做艺术家的角度。三年级第二学期开的课包括短片课程，一周拍 MTV，地摊文学，地摊看到的读者文摘什么的，那里面可以选一段自己拍。再举一个例子，我选小说短篇（给他们），最早的时候给图森的小说几页纸让他们怎么选怎么拍。有的小孩意识很好，一周的时间，但是他们会互相搭工。有一个主导的一搭一，两个人为主，再叫两个，一周轮着拍，你帮我我

帮你。我们有个奖，最早进工作室那届开始有一个普利欧奖。剪辑课完了十几个同学自己选谁做得好，我喜欢谁的，第一名有奖，一般有两个，一个是最佳，一个是普利欧奖。

吕：有奖金吗？

杨：普利欧其实是我们学校对面的一个咖啡馆，评奖的时候我买两杯咖啡，9块钱一杯，象征性的（奖励），后来买三杯或者四杯。图森的小说10个人拍完了上来放，公开投票。他们自己点评说，你这块做得不好，这个镜头不好，我觉得袁可如那个挺好。有时候两个搭档，咱们搭档先夸你，我觉得我搭档特辛苦，帮了我很多，凭心而论我还是认为他不如那个谁的好。他们自己提出来公开选，小小的实验一下能力，因为他们有时候还是希望自己得那个奖，首先会有冲突，但是你嘴上公开说别人好的时候很难得，有一次也好，我们统计过几乎所有的学生在他毕业之前最少拿到过一次奖。

吕：实力还挺平均的。

杨：有的哥们很郁闷的，努力一年也不见得能得到。

吕：是天赋的问题还是努力的方法有问题？

杨：每个班都有好学生，和画素描一样，有一两个画得很好，好的话一出手可以了，但他们要是状态累了怎么办？所以拍得好的人很冷静，画面感好，但是画面感好的小孩有很多想法没有那么绝，有的小男孩貌不惊人的，出来的作品很好。我还留着一些。

吕：后来研究生怎么给他们上课呢，他们和本科生一起上吗？

杨：那个时候没有分开，我其实标准分界线挺明显的。本科的时候有点像喂养，符合中国国情，要盯着学生。研究生的话倾向于撒手，一定的时间碰面一下，有什么事有问题有东西拿出来聊，没得聊别强聊了，因为你自己再不独立准备干吗呢？他们这届研一的时候三个人执行力还可以，到研一第一学期很多计划算是完成了。研一上半学期三个人调研，在学校里面自己办讲座。马海蛟谈中国早期电影，从当代角度切入这一块，刘毅谈早期的中国的实验动画。

吕：本科期间大四对他们的论文有要求吗？他们一般怎么写？

杨：有。从我个人的态度来说，我带引号的不是特别看重论文。我不希望说虚话和交工程方案似的，你提点实际的。很多学生写文字没有那么好，但他提出来很多根本性的问题，提的有道理就是好的东西。

吕：社会上的艺术流行会对学生造成一些影响吗？这些影响会不会跟学院想给他们的东西有差异性？

杨：从学生的角度都可以理解，可能在他心里有块地方驻留着对艺术的崇高敬仰也好，信仰也好，若干个人在他那个地方停留。有的人可能一天，有的人可能一年，有的人可能10年，这属于每个人心里的一个东西，在成长当中要有宽容度。你要允许各种好恶存在。这个没有办法，你不能让全世界跟着谁，所以要理解这个状态。

吕：中国的学生可能更容易受到社会的影响，成功和流行其实是一个社会的选择。学校应该有自己的特殊的见解，或者自己的一套价值评判的标准，更偏乌托邦的偏理想化的东西。

杨：我觉得挺好，我们工作室的学生，学会自我独立思考，会形成自己的独立判断啊，他的好恶他自己有所考虑。另外的话，年轻学生也好，艺术家也好，他应该有一个脊梁，看不见的一个脊梁，这个脊梁要能够让他很硬，有些年轻人的脊梁很软，这个是要命的，其实年轻的艺术家当中脊梁非常重要的。

吕：有些人可能在进入大学之前就具有很硬的脊梁，有的可能在大学期间会形成这个东西。

杨：脊梁是一个对自己审美态度或者审美标准的认知，而不是一个人对事上的认知。

采访对象：杨福东

采访人：吕智强、罗爽

采访时间：2016年6月22日，14：00—16：00

采访地点：上海市龙之梦购物中心Wagas



一米剧场

所谓“一米剧场”，更多的是指对事物的近距离观察,近距离思考，近距离创作与自我感知。不仅仅只是读过一些诗，知道一些书名，听说过一些被别人称赞过的东西，而更应该真实地去体验自己对生活的那份热爱与真诚。

——杨福东

“一米剧场”是由一米的距离延伸到一米之外的语言想象；由一米的距离延伸到一米之外的影像实验。“一米”作为创作设定，意味着有限的时间与空间，其中，不仅显现青年影像创作者们独具个人智慧的回应，同时也指向了具体时空内近距离的自我反观。作为充斥跌宕细节，等待着事件被引爆的现场，这里的剧场即片场，同时上演排练与演出。创作者们出入导演与演员的角色，在导与演的往来关系中，潜移默化地从对方获得异质的感性经验。身体、语词与空间三者关系的变动构成了不同的创作情境，诗歌如同细浪反复地占据我们的心灵与想象,渗入对现实的感知,却又在读者一遍遍地告白中消弭。

“一米的剧场”由两个单元组成：

“一米的我”和“未竟之境”。

一米的我

“一米的我”是创作者一场身体力行的自述，在个人化的影像探索中，“我”之面目交替折射在超时空的诗歌经验与此时此地具体的生命经验中，以想象性地挪用来重新命名周遭际遇，以自己的身体作为通道将诗歌引向语词与情感的言外之义。



诗歌玩具 唐潮 单屏录像 黑白 2分02秒 2012年 木兰辞 袁可如 单屏录像 彩色 3分39秒 2011年



《致读者》节选 夏尔·皮埃尔·波德莱尔

愚蠢，虚妄，贪欲，罪恶折磨着我们的肉体和精神，我们培育我们优雅的罪行，高尚的歉意，它们生长着像一个乞丐滋养他的虱子。

我们的罪过如此顽劣，我们的追悔跛了足。我们花了高价收回招供，再快乐地堕落一次，幻想少许廉价的眼泪就能洗除我们的污点。

在恶的枕垫上，最高的权威恶魔撒旦，三倍强大，哄骗我们迷惑的灵，直到我们意志中的富有的矿石被这狡猾的炼金术士沥干。

正是魔鬼牵动着我们的生死线！在可恶的物体上我们寻找着魅力；每天每日我们一步步走向地狱，毫无恐惧地穿过弥漫臭气的黑暗。

《古今乐录》佚名

唧唧复唧唧，木兰当户织。不闻机杼声，惟闻女叹息。问女何所思，问女何所忆。女亦无所思，女亦无所忆。

昨夜见军帖，可汗大点兵，军书十二卷，卷卷有爷名。阿爷无大儿，木兰无长兄，愿为市鞍马，从此替爷征。

东市买骏马，西市买鞍鞯，南市买辔头，北市买长鞭。旦辞爷娘去，暮宿黄河边，不闻爷娘唤女声，但闻黄河流水鸣溅溅。旦辞黄河去，暮至黑山头，不闻爷娘唤女声，但闻燕山胡骑鸣啾啾。

万里赴戎机，关山度若飞。朔气传金柝，寒光照铁衣。将军百战死，壮士十年归。

归来见天子，天子坐明堂。策勋十二转，赏赐百千强。可汗问所欲，木兰不用尚书郎；愿驰千里足，送儿还故乡。

爷娘闻女来，出郭相扶将；阿姊闻妹来，当户理红妆；小弟闻姊来，磨刀霍霍向猪羊。开我东阁门，坐我西阁床，脱我战时袍，著我旧时裳，当窗理云鬓，对镜帖花黄。出门看火伴，火伴皆惊忙：同行十二年，不知木兰是女郎。

雄兔脚扑朔，雌兔眼迷离；双兔傍地走，安能辨我是雄雌？



一米剧场展览海报



稻草人 寇路阳 单屏录像 彩色 4分13秒 2011年

《稻草人》王怀宇

出生时 父亲扎了一个稻草人 插在那一大片田野里
懂事时 我对着稻草人说 做我的新娘吧 她什么也没说 目光不敢看着我 只是注视着远方 我知道她在等待着 一个来源自我的承诺
结婚时 新娘很漂亮 结婚后的第一天 母亲说，站立在田野里 那个伴着田野二十七年的稻草人 昨夜倒下了 母亲淡淡地说要再扎一个 我闭上眼 悄悄地.....悄悄地..... 流泪



致林赛 朱昶全 三屏录像 黑白 3分20秒 2012年

《致林赛》艾伦·金斯堡

伐切尔,群星闪出
薄雾罩在科罗拉多的大路上
一辆汽车缓缓爬过平原
在微光中收音机吼叫着爵士乐
那伤心的推销员点燃另一枝香烟
在另一座城市那是 27 年前
我看见你的墙上的影子
你穿着吊带裤坐在床上
影子中的手举起一枝手枪对准你的头
你的身影倒在地上



敏感者 石印 单屏录像 彩色 2分17秒 2011年

《敏感者》节选 石印

很多时候我渴望躺在洁白的世界里与一只鱼对话，更多时候，我只是希望我能静静地躺在你身边。某天，鱼游走了，只剩下我一个人躺在地上。我不知为何你会离开我，于是四处寻找。当我纵身跃入水池时，终于，我发现离开的应该是我。

我睡在水里,听不见周围的声响，只有风吹过树林，树枝的沙沙声，像在和我一起抽泣，无论白天黑夜我只能看见自己那漆黑的头发，缠绕着的是波光粼粼。回忆着一些曾经无关痛痒的事实，乐此不疲，这一刻它显得是那么的珍贵，遥不可及。我紧紧地闭着双眼，不愿意睁开，怕睁开后那强烈的光线灼伤我的眼睛。就连水也是苦的。

洁白的世界里，我开始敏感并愤怒那些细小的。



忘川 白清文 单屏录像 2011年

《忘川》夏尔·皮埃尔·波德莱尔

残酷固执的人，靠紧我呀，心爱的老虎，冷漠的怪兽；
我要把颤抖的手指久久伸进你浓密厚重的长发；
掀开你充满香气的衣裙，把我疼痛的头深深埋藏，
像闻一朵枯萎的花一样，闻一闻往日爱情的温馨。
我真想睡呀！长睡而不醒！睡得如同死一般地香甜，
我将把无悔的亲吻涂遍你那铜一般光滑的娇躯。
要吞没已经平静的抽噎，最好是你深不可测的床；
你嘴上住着强大的遗忘，忘川呀在你的吻中流过。
我的命运从此变成欢情，我将服从，仿佛命该不凡；
顺从的牺牲，无辜的同犯，狂热又加重了他的苦刑，
为了消除怨恨，我将吮吸忘忧草和毒人芹的汁液，
在尖尖乳房迷人的顶端；它从不曾有过真心实意。



实验影像戏剧
未竟之境
THE DEFERRED REALMS
2012.12.17 19:00-20:30

出品人：李一
制作人：李一
导演：李一
编剧：李一
摄影：李一
剪辑：李一
美术：李一
服装：李一
化妆：李一
道具：李一
灯光：李一
音效：李一
后期：李一
宣发：李一

“未竟之境”表演现场

行走中的影像

杨福东



有限的知识

“有限的知识”，是跨媒体艺术学院实验影像工作室师生为期十天的敦煌之旅。它是为获取更大自由，恰如同学们在干涸的荒山里，寻找绝处逢生的机会，在有限的选择中发掘自我。

“有限的知识”，亦是贯穿旅途的夜间讨论，大家聊自己的图片、影像、所思所想，像是一种小型桃花源式的敦煌影像生活，而非主题创作。这段时间在敦煌地域文化与石窟艺术的氛围中行走、拍摄、讨论、创作。希望学生于传统文化中有感而发，从而获得一种内在的审美气息。

“有限的知识”的旅行创作分成六部分：行前定格，即兴影像，无水之源，杭州回望，后敦煌，最后定格。

行前定格

出发前我们进行了三场讨论，

“有限的知识”有如我们的旅行箱，载着每个人的未知秘密。通过搜集海量的文献图片、摄影作品、电影、纪录片，集结成了关于敦煌的想象与常识——一个真实的倒影。如何展开重新想象，使这个交错的节点重回松散与混沌？

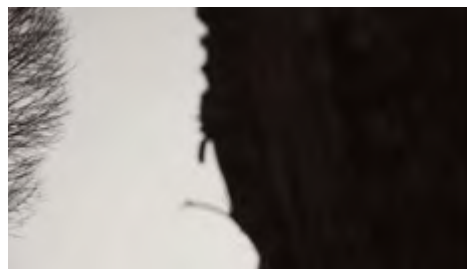
“有时候在想，实验影像是什么？影像创作必须是看起来像是很抽象的东西吗？应该去敦煌看看，去看一下那里伟大的壁画与雕塑，去看一下那里人的生活，闻一闻那里空气的味道。

只是我们，忘记了自己的生活，犹如无水之源，学会独立思考，学会坚持，有限的知识或行走中的影像，更是一段属于自己的美好生活。

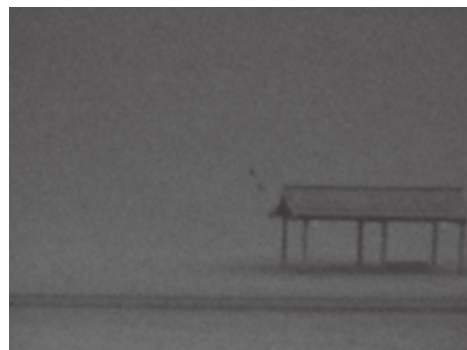
去看，去体验，远比漫无目的的拍摄来的重要。”

2012年06月

即兴影像



给不知所措的自己 冯冰伊
单屏录像 黑白 1分30秒 2012年



雨歇 寇路阳
单屏录像 彩色 2分39秒 2012年



就是这么个 韩婧
单屏录像 黑白 4分30秒 2012年

是我们在鸣沙山、月牙泉一带骑行、滑沙中完成的自由创作拍摄,从午后到日暮。

如同即兴吟诗作乐,能否直接地去把握、面对真实的现实?我们不得不逼视当下时间的切肤体验和它不可追及的流逝。

给不知所措的自己 冯冰伊 单屏录像 黑白 1分30秒 2012年

记得这是在敦煌的第五天,就我个人而言,还处在“初来乍到”的状态。尤其是沙漠,骆驼。好奇的情绪贯穿始终。总觉得沙漠是无边的。这种感觉和前几天公路上对大漠戈壁的感觉相同。但乐趣就在于,你觉得它就这样了,它又时不时跳出来给你惊喜,就是那么微妙。比如很远很远的地方攒动一个人头,比如一棵胡杨冒出了树枝。这种情绪给之后的创作带来了些许灵感。

雨歇 寇路阳 单屏录像 彩色 2分39秒 2012年

三月落雨的沙山坐在茅屋檐下细数漫山风沙,一行行蹄印载着驼铃的声响,划过山腰越走越远,落幕使老人也难辨西东,搔首焦灼。你硬生生地闯入,细碎的步伐搅乱了这一切。泉水紧闭,难辨表情,你应该再轻一点儿,别踩坏这风的形状,也等等正愣神儿的雨。

就是这么个 韩婧 单屏录像 黑白 4分30秒 2012年

这次的即兴创作,真的是在实践和时间上都真真正正的即兴了一把。

傍晚的鸣沙山到月牙泉已几乎没有什么游客了,太阳下山的速度也一点点加快,分散开的同学一个个地路过。快到泉边,偶然拍到可如和周围的景色,让我产生一种恍惚的感觉,慢慢的晕眩在里面。

整个过程,尽可能的在有限的的时间里去抓住能表达感受的画面。就这样跟着她一直的走着,随她去哪。把这种淡淡的恍惚蔓延开来。

芳香之旅 刘毅 单屏录像 彩色 1分22秒 2012年

像新浪潮的前辈一样,喜欢泄密的景色,别人是你的风景,而风景里的你一路狂走。

行走,是骆驼存在于沙漠的方式,一样的轨迹,踩着自己走过的脚印,翻越低矮的沙漠,背上永远驮着不相识的人,他们在驼峰的高度自我陶醉,在鸣沙山的黄昏里相拥,只有那座沙漠里小房子,每次都安详的矗立在那里,迎接它,欢送它。

两边的记录 卢袁炯 双屏录像 彩色 5分50秒 2012年

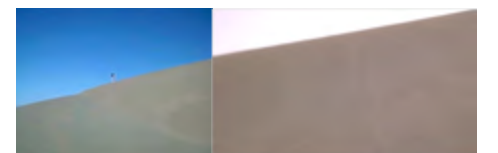
双屏叙事,播放过程中产生一些联系感、交会感。记录当下和过去。有些许发展和一些似曾相识感。我想保留当时一种简单的感觉。

如果有一件事是重要的 袁辉 单屏录像 彩色 2分09秒 2012年

这是一件很率真很真诚的影像。或许很私人,那么真诚尤为重要。



芳香之旅 刘毅
单屏录像 彩色 1分22秒 2012年



两边的记录 卢袁炯
双屏录像 彩色 5分50秒 2012年



如果有一件事是重要的 袁辉
单屏录像 彩色 2分09秒 2012年

无水之源

“无水之源”中的影像创作意味着有限的环境、有限的时间、有限的能量。

在前往榆林石窟的路上,我们发现了这处山地,靠近塔石乡,我们叫它榆林山口。这里曾经是一座采石场,山体被碎石覆盖,棱角锐利而新鲜,没有植被固定土壤,这些深深的沟壑,大概是水流留下的。

在两山之间行走,前方是无尽的灰白的纵深,脚下出现了河床的纹理,白色的荆棘干枯却挺立,像一具具完整的动物骸骨。风循着山谷由远及近,有时分不清是风声还是海声。

如何从干涸的河床里召回湿润的气息?

默 卢袁炯 单屏录像 彩色 29分 2012年

这是一个荒漠中的墓地,死寂的荒漠与逝去的生命似乎在讲述一种凝固的声音。生命的死去可以有另一种存在的方式,而它会安静地躺在那里。

天葬 徐卓君 单频录像 彩色 2分37秒 2012年

彻底陌生,才能彻底真实。从若有所触到理性清醒,你得走过一条不怀抱任何希望的路。《天葬》讲述了三个不同身份背景的年轻人进行天葬仪式的过程,并试图表达面对这种神秘仪式不同的态度。

距离的熟悉 张京华 单频录像 彩色 4分17秒 2012年

她在山岭中奔跑,在马路上行走,她哼着小歌。她还会追逐嬉戏,也会凝视。所有这些她的目光,都聚集在一个方向—她脑海中的,就站在离她不远的地方的他。触碰不到的他。

但它是漂浮的 冯冰伊 双屏录像 彩色 3分30秒 2012年

一开始的设想,是人们在山洞中大跳原始舞之类的。

来到实地,觉得一切都显得做作。面对整片整片厚重的山突然产生一种无力感。那种想要“征服”它的感觉,是不是就是我和这些山交流的障?我想要让它们说话,而不是在我自己说话时让山们充当我无声的背景板。

进入到山里后的想法和在山脚下的感悟是完全不同的。整座山无形的张力可以让我们的肉体都显得无限膨胀。哪怕一点点,都像张开的羽翼。此时此刻一切都是轻盈的,我们享受大山张力作用下的可爱畸变。

梦缘 韩婧 单屏录像 彩色 11分22秒 2012年

主要讲述了两个年轻人,在一场旅行的梦境中的相遇,交织了不确定的关系。在一片广阔的山野中,原以为彼此可以畅快的交流,尽管他们去奔跑去祭拜,却发现他们依旧是孤立的个体,没有任何交集。

直至梦境醒来,似乎一切要有新的开始,但却戛然而止。

他山 寇路阳 单频录像 彩色 5分40秒 2012年

失落物品之人抱着失落之物的壳子在山中行走,寻找失落之物。失落是红色的,在他回头之时散遍山野,于是他游走在每一条山脊之上,蹒跚在一块块石砾之间,将一粒粒失落之物放回壳中,不厌其烦。

人生就像走夜路,前面亮着路灯,后面拖着背影,向前迈出一步,身后的影子就长出一尺,人生成长的过程便是这背影不断延长的过程,背影越来越长,越来越沉重,你感到吃力,直到有天再也无法拖动背影,便会开始寻找,寻找那些失落之物。鞋子是失落之人的壳子,也是失落之物的壳子,它被用来承载美好的东西,当这些东西不见了,由什么去哪里寻找。



默 卢袁炯
单屏录像 彩色 29分 2012年



天葬 徐卓君
单频录像 彩色 2分37秒 2012年



距离的熟悉 张京华
单频录像 彩色 4分17秒 2012年



但它是漂浮的 冯冰伊
双屏录像 彩色 3分30秒 2012年



梦缘 韩婧
单屏录像 彩色 11分22秒 2012年



他山 寇路阳
单频录像 彩色 5分40秒 2012年

杭州回望

据说阳关附近的低洼地里埋着一座完整的绿洲小城，当年石窟营造盛况不复，加上交替的洪涝与沙暴，喧闹繁忙和因缘际会都沉入地下。08年的一夜强降雨后，冒出了绒绒绿草，荒漠变草原。离开干燥的敦煌，杭州的春雨也停了。这儿的远游才刚刚开始。



轨雀 袁可如
单频录像 彩色 6分47秒 2012年

轨雀 袁可如 单频录像 彩色 6分47秒 2012年

“轨雀”：到一个让人能得到净化的地方，便会染上一种当地的灵气，纹上它精神的图腾；我想它是一种灵雀，在静静等待那个能够感应到它的神秘和美丽的人，并且为他开屏和舞蹈；然后它将消失，或许它从没出现过，只是那场邂逅和感悟，穿透过会随时间枯萎的躯体，渗进冥顽不朽的灵魂。

又一阵春风来袭 袁辉 单频录像 彩色 5分50秒 2012年

有一个年轻人，他每天早上都会花时间修护他的发型。老是会做同一个梦，梦到一只骆驼被人牵着在沙漠中行走。没有方向，没有终点，只是向前不停地走。他觉得自己就像一只骆驼一样生活着，过得没有目的地，没有方向，被人牵着鼻子走，很累，很压抑。每天定时做该做的事情，不敢有半点不按时。机械的秒针走动声充满了他的大脑。他只是靠维持这样的发型来假装自己也是不寻常的。

他无数次地想解放这样的生活，他想象中的可以让自己解脱的洞窟，似乎始终和自己隔了一堵墙。他想将石墙推倒，可是自己所做的毫无作用。一次又一次等来的不过又是一次幻想破灭，最终还是要接受现实生活。

相忘于江湖 马海蛟 单频录像 黑白 3分50秒 2012年

影片讲述了一位小女孩儿，亲眼目睹了一次“杀鱼”场景之后，在其内心深处产生了一种“负罪感”，而在她的意念之中开始对“鱼”这种物象产生出一种难以名状的复杂情节，最终，她皈依基督教，踏上了一条“救赎”之路。



又一阵春风来袭 袁辉
单频录像 彩色 5分50秒 2012年



相忘于江湖 马海蛟
单频录像 黑白 3分50秒 2012年

有一天，我在一条巷子中行走，看到一位中年妇女正在用刀刮鱼身上的鳞片，声音渐响。我便不由得陷入到这种观看里面。对于这种动物，我偶尔会在菜场、朋友家的鱼缸中，抑或是家猫的饭盆里看到，可以说随处可见，而如此熟悉的东西，在亲眼目睹它承受苦难的时候，内心是一种纠结。因此，我试着开始想要讲一个有关“鱼”的故事，或者不是一个故事，而是一种复杂的情绪。

冯冰伊 退浪 双屏录像 黑白 6分46秒 2012年

从厚重龟裂的大地到黏腻湿滑的土地，从骆驼的呼吸到马起伏的呼吸的身体，我能想到的是某种一致的感觉。所有的东西都带着自己的灵魂，而我做的就是要把它说出来，尽管不知道能不能表达清楚。退浪是情绪的表达。

关于浪潮的想象来自敦煌的山峰在快速经过时的异化。

马的呼吸带给我很大的感触，它们和大地的沉默似乎显得非常相得益彰，和浪的一起一伏也非常吻合。黏腻的土地更多是自己内心的感触，他们很柔软，很舒服，会渗入到任何缝隙当中，但它们居无定所。

在一轮一轮的侵袭下土地会流离失所，土地张开的泡沫和呼吸的马匹的灵魂在哪里？

天养 徐卓君 单频录像 彩色 6分32秒 2012年

撩拨人心？温润甜蜜？我不知谜底，我沉迷此意！描述了一个男人对女人的遐想。对敦煌的《天》系列进行的延展联想。

在敦煌第一天脑子中就浮现了一个场景：远远地从地平线那头走来一个往回家路上赶的牧民，吊着嗓子：山有木兮——木有枝兮——心悦君兮——君不知兮。如此两句反复唱来，末尾的“兮”字拖得老长，无限哀婉，无限缠绵。



退浪 冯冰伊
双屏录像 黑白 6分46秒 2012年



天养 徐卓君
单频录像 彩色 6分32秒 2012年



城市之光点燃了我 高芙蓉 摄影 2010年



零度高芙蓉 摄影 60cm x 40cm 2010年

“有限的时间” 座谈

当电影变成动词，旅行变成电影

高士明:这个计划是实验影像工作室三年级同学在做的一个持续性项目,为期三个月,这个计划的具体内容,基本的设定,我觉得先让杨福东老师给我们简单地介绍一下。

杨福东:这是我们去年的实验影像课程的结果,关于影像创作课基本的初衷,可能未必只是拍东西,也许去外边走走看看,也是一种拍摄的方法,作为一种心理上的拍摄方式。敦煌在中国是非常重要的地方,是很多人,作为艺术家,作为搞艺术的人必须要去的地方。差不多半年前开始考虑,跟高老师谈到有没有可能学生出去,去多看一下作为一种新型的创作,就是在心里面有一种感受的过程,作为一种影像的创作方式。那时候高老师就非常支持。客座教授张颂仁先生支持了这个项目,这对于学生来说是非常奢侈的一次机会。

整个敦煌计划基本分为三大块,一个是行前计划,一个是在中间在敦煌的一个创作计划,还有在杭州的继续创作计划。贯穿其中的讨论是关于整体的有限知识,基本的一个概念就是说知识来源是哪,包括我们创作当中,取物的细节,无水之源这些东西都跟知识有关,大家怎么去理解这个基本的范围,我们希望通过实际行动来去理解你自己对艺术的、传统的、现代的、当代的之间所做的区分。

高士明:“有限的知识”计划与这本书的构造一样,分成几个段落:“行前定格”、“即兴影像”、“无水之源”、“杭州回望”、“后敦煌”、“最后的定格”,从这六个部分的构造来看,我觉得从这本书到整个活动事件,整体上特别像一部电影,从最初的定格到最后的定格,中间的所有的行进、即兴和现场,给人这样一种感觉:当我们把电影变成动词,当我们把旅行变成电影。这是我最初的印象。

实验影像，空间中的影像

翁桢琪:刚刚高老师把这个旅程这个事说出来之后,我突然觉得旅行本身的确立感要比影像本身还要强,如果我们把一个影像脱离情景的时候,它可能会有点飘。还有一点,在实验影像这个环节上,发现大家的方法往往都是放大,无论是对时间的放大、对细节的放大还是对动作的放大,我在想将来实验影像在推进的时候,在方法上还有什么更新,或者是跟这个不太一样的方法,这个是一个问题。

杨福东:简单说,在数字时代的影像制作中,个人影像具有很大的可能性,其中的自我意识也很强。这有一个问题,影像就是影像,前面加了一个“实验”,提这个问题里面已经设置了一个概念的区分,实验影像被

人为地区分为另外一种东西了,其实我觉得,实验影像是各人所认为的一种影像的可能性存在,或者说是更具宽容度的影像方法。大家可能要摸着去做,因为没有有一个绝对的标准,既然你前面给了一个实验影像的概念,这个时候你怎么往前走。他提出一个潜在的有意思的地方,其实也在问,是不是实验影像就可以乱来了,什么东西就变成高深的了,一段可能拍得很漫长很无聊的影像,就成为了一个带冒号大师影像,那这种标准是谁给的?这里面还有一个老话,解铃还须系铃人,就是怎么在创作意识上自我解套。

高士明:杨老师刚才说到“可能性”的时候,用了更准确的词,就是“影像的宽容度”和“体验的宽容度”,这两者其实是非常重要的,宽容度并不是有某种审查制度,使你不宽容,就像电影生产领域,经常会面对的问题一样,独立电影的叙述,主要就是面对审查制度,由此产生很多种策略意义。但是杨老师提到的影像宽容度和体验宽容度,其实都是指我们在感知这个世界的方式上,我们在体验这个世界的方式上,我们在表述的方式之中,我们有一种潜在的,自己的一个心欲,这不是外在的体制给你的,而是说你自己的经验里有一个结构性的东西,有一个既定的东西在这面,而实验影像之为实验,核心就在于它能够开放出来,能够不断地开放出新的空间。

吴俊勇:我刚才快读了一遍,有些作品很抓人,这些影像是仿叙事结构,或者说没有很明确的叙事结构,所以你会很迅速地被吸引住,可能你阅读几十秒,就会感觉到有一股力量在这里面。我比较好奇如何传达这种感觉,比如说时间长度如何来控制,因为作品本身没有一个很完整的结构,彷彿在不断地抒情、渲染,但有种渗透力,那麽这渗透力如何表达,如何传递。就我的观影经验来说,不会重头看到尾去知道作品要表达什么,可能我看个半分钟、一分钟,瞬间被里面一种说不出的东西吸引住。

翁桢琪:高老师最开始说整个行动像一个电影,我们把它摊开在一个展厅里,单独呈现,每个人的作品一个一个排下来。另一种呈现方式,一块屏幕,每一个人的作品经过编辑就像画册一样,所有内容,包括文字的叙事,都包含进去,这样的方式是否也是可以的。那样的话更像影展,效果上大家觉得哪个会更好?一个集体的叙述空间如何打开?哪一种方式更充分?

高士明:我觉得这个确实是一个问题,这两天在给三年级学生上课,提起文本型的作品,即使是一个老教授、老知识分子、老学究,他在展厅里看见一个文本式的作品,也根本不可能有耐心把这个文本从骨子下面看下去,他就是这么观一下,仅此而已。那么,如果我们讲到阅读的责任,一定长度的作品好像不适合在展厅这么一个环境里呈现。这个老教授回到自己的书房里,回到自己工作室里,他当然可以认认真真地看书。似乎一定长度的片子在影院播放的时候,它符合影院的道德,但是不符合展厅的道德。讨论到作品跟场所的关系,邱志杰老

师文本调研式的、改造式的下乡方式,郑波老师的社会性互动其实也是下乡方式,包括杨福东老师这次其实都是下乡方式的问题,都是对传统生活体验方式的变体。以前是很简单的,就像画一幅画,只要做完作品,把想法表达出来就行了,这是古典艺术观,那么就现在的作品形态而言,尤其是在现代的展厅里,这就是一个问题了。

杨福东: 其实我个人理解,艺术家做的影像作品可能更多地在艺术空间呈现,那么影院就成了电影导演的专利品,这里面有很大的一个区别。在展厅里,每一位观众会存有一个自由的、个人化心理的流动影院。在现场观影的时候,他看到十个影像作品,心里会有一个快速的立体剪辑,就是说你看这个作品,他看了是十分钟,或者一百分钟,但是你看了一分钟,ok没问题,你带走了一分钟里理解的一个概念就足够了。我觉得一种影像存在的状态,其实可以很自由化,没有必要强迫别人阅读。

高士明: 刚才提出的问题可以分解为两个:其一,在展厅里的影像是如何被感知,如何被接受,以及你所说的可能性有多少;其二,我们有没有可能就像你们编这个画册一样,把你们所有的影像编成一个东西,但是它同时是流动性的观影。先请郑波老师谈一下在展厅空间里面的影像问题。

郑波: 你刚才谈的时候,我在想是不是选择站在什么位置,都会和这个影片是有关系的,比如我是选择站在正中间的位置,我是选择靠边一点,我是选择离这儿近一点,离这儿远一点的。展厅里面观影的经验,对比剧场,似乎是二维的,但实际上是一个三维的东西。从公共的角度来考虑,这个影片本身是不是也会影响观众作为群体在这个空间里面的位置,以及影响他们之间的关系,这个影片会影响、会促成人员之间站得很近还是会站得很远,他们之间会不会促成彼此去思考或提出问题。

高士明: 一件作品在展览空间里出现,它实际上起到的是组织、引导和塑造观众关系的作用。我们走进一个美术馆,不光遭遇作品,还会遇见一群人,实际上它是一个交往的空间,它不仅仅是观众与作品之间这么一个单一交互关系,更重要且经常发生的是,我们在你的片子之前,我们在那里谈的话题,可能是跟你的片子没有直接关系的,但是,是不是你们整体性的呈现,可以使我们这帮人通过你的片子,但是未必是针对你的片子,产生了一个或者差异性或者集体性的经验。观众是复杂的,具有交互性的一个群体,不要总是将作品-观者构想成一种单数的关系。

杨福东: 刚刚谈到作品呈现的改变,最近跟其他一些艺术家,策展人聊天会聊到一个在展厅里面,比如八五年以后的更年轻的艺术家,他们的作品用的无非是录像的记录方式,但有点像把影像作为一个装置材料,它所呈现是年轻的一个个体的所思所想,所有的材料的表现他并不在乎。这也让我也在琢磨现在很多更年轻的艺术家,非常个人化,你们一看到这个或者那个录像的形式,或者一个大的录像装置,似乎能看见作者本人站在展厅里,我觉得这是一个挺好的变化,这是我个人的一个理解。

即兴影像，行动的电影

高士明: 那么回到刚才翁桢琪提的那个问题,你们有没有设想过,有没有一种可能不是在空间里这样一个个展现,而是汇集和叠加成一部大片?

翁桢琪: 实际上我刚在这个问题上,可能潜在针对“飘”这个词,如果采用这种展示方式,可能会把“飘”的感觉消解掉,现在单独看各个作品有些“飘”的感觉。一个不太了解这个项目的观众走进来,他会把一件作品归到某个具体的个人艺术家身上,可能把与旅行的关系,与其他同学的关系相对地切开,可是实际上并非如此。

杨福东: 之前也提到了这个“飘”,我可能会把它转化为在敦煌第一次创作的即兴影像,下午只有半天时间,但晚上讨论时要拿一个很短的作品出来,这时候所有人就得想办法逼着自己强上,在现场或者所有他路过的地方,他感兴趣的东 西,他认为可以形成作品的,就去创作了。即兴是不可预见的,去掉了很多矫情的东西,或者设计化的东西。但是如果进行第二次再创作,把即兴进行规划,要做一个大片的时候,这事就完了,这是一个很有意思的地方。

高士明: 一开始提出这个案子的时候,我就对即兴影像的这个“即兴”特别感兴趣,因为从所有的艺术经验上看,最注重即兴的一是音乐,二是书法。而影像的生产尤其是在传统电影的意义 上,特别注重规划,它是团体作战。即兴中的这种轻快,是我非常关注的经验类型或者是一种方式,卡尔唯诺在《未来千年文学备忘录》里提出了一系列跟我们传统现代主义美学完全不同的品质,我们一般都谈重,但他谈的是轻,我们一般谈快,他谈的是慢,各种各样他拈出来的那些重要的品质或经验是从文学来看,但实际上我觉得即兴影像也归属于这样的一种经验。

李跃: 我觉得即兴创作实际上也是一种设计,而且这种设计应该是更加精确的,即兴创作其实也有彩排的过程,只是这个过程是你在平时的真实生活中受到训练的那一部分,然后在即兴创作的时候,作品就会跟别人不一样。

高士明: 我跟杨老师谈过一个问题,一部一个小时的电影素材的片长可能是十个小时,那么另外这存九个小时是什么,它是不是也属于这部电影,这部分被称作是错误或者是废片被牺牲掉被抛弃掉的部分,但也同样是作为行动电影的事件,在电影作为一个发生事件的意义 上,这部分同样发生了,我们该如何去面对它,它的意义何在?在中国的古人的思维之中,或是中国画、书法,对于即兴有各种各样的很圆融但是也很狡猾的叙述,无论是“有意无意之间”,“有法无法之间”,都是一种圆融的叙述,以至于使我们无法再去深究。我倒是更希望大家去从另外一些角度去想,你拿着相机走出去,必须在两小时内做点什 么,这往往是一个影像艺术家最真实的东西。这跟所谓的纪实摄影家们是不一样的,后者也在寻找、等待,在准备地去突击、去捕捉,但似乎跟你们的捕捉,即兴影像的捕捉又不太一样,你们存在于“有法”与“无法”之间。实际上,我觉得我们逐渐接近了一个很值得长期去研究、去实践的一个问题。

时间: 2012年9月6日

地点: 中国美术学院跨媒体艺术学院

第二节 具媒态度



与张培力对谈

“为什么要做作品？”

张培力: 有的人其实作品没有什么, 真的是很空, 但是他很能说, 这种事情存在。但是你要相信, 整个社会, 整个艺术圈, 最后都不是由一种说法、一种言语来摆布、来控制。艺术家的“说”只是一个方面, 他最后能不能(成就), 就是因为“说”使得作品很重要? 从我的经验上来看, 有的艺术家在一个阶段或许有可能。有一些批评家或理论家, 碰上刚好喜欢这种具有很强理论性的(作品), 他可能会, 有段时间产生效果, 但从长远来讲, 事情都是公平的。(曾经)我有一个想法和一个人说了, 他做成了作品, 参加了威尼斯双年展, 我会觉得心里面很恼火, 很不公平。但是这种机会不是永远的, 如果你足够强, 你的想法不会只有一个, 对不对? 你可能有一百个, 而他不可能把你一百个想法全部做出来。这次他能够得到一次。他如果足够强, 事实上, 如果比你强, 他抓住这个机会, 但是这个机会可能只是他所有机会中的一个而已, 也不会怎么样, 他可能会得到更多的机会, 对不对? 以前有一次学生因为毕业展吵架, 来找我, 说他的这个作品不能做, 我没有办法来判断, 我不是法官, 也不是警察。这个学生说是因为另一个人的作品是从他的想法里出来的, 争的都很激烈, 而对方的态度无所谓, 学生吵的很厉害, 非得要把它拿下来。我说不可能, 你没有任何证据, 如果相信自己的作品足够强的话, 这个不算什么, 对不对? 他说他的作品放在那里, 会影响到他, 事情都是这样。所以, 我们要相信, 首先自己的想法、思路要整理, 越来越清楚; 其次, 要相信很多事情, 从长远看, 它都是很公平的。有时候, 我们从历史艺术史上看一些艺术家, 很多有名的艺术家, 有的很能说, 有的其实不怎么能说, 但是不怎么能说, 或者说的很少的艺术家不见得他的作品就比能说的艺术家的作品差。其实今天也是这样, 很多时候还是要看你的作品, 自己如果想的够清楚了, 沿着这个方向去做, 如果你自己心里面是清楚的, 把它说的颠三倒四都没有关系, 你不说也没有关系, 不会因为你不说, 这个事情就完了。最怕的是什么? 你真的是

因为一些很偶然的因素, 比如说仅仅是因为好玩, 或者其他的一些没有意义的原因来做作品, 或者只是一时对你而言有一点意义, 而对别人没有意义这样的原因来做作品, 这里面的意义肯定是有, 理由肯定是有。但是做作品, 它是什么, 这个自己要想清楚, 而需不需要为这个理由、这个原因持续工作下去, 这个也是需要想清楚的。做作品还有一个, 特别需要想清楚一个道理, 同时对于所有人也都成立的一个问题, 就是你做作品到底是为了什么? 你可以不管别人做作品是为了什么, 他们有各种各样的说法, 而你自己做作品是为了什么? 为什么要做作品?

学生: 我想到就做了, 觉得有点意思。

张培力: 你想到事情有很多, 想到了其实也可以不做。

学生: 但我还是做了。

张培力: 对, 所以你做, 肯定是因为这里面有一些(原因)……

学生: 我热爱艺术。

“艺术里的什么问题使得你热爱它？”

张培力: 艺术里面的什么问题使得你热爱它? 比如说你爱一个人, 肯定有你的理由。不会因为他是一个人, 所以爱他, 也不会因为他是一个男人就爱他, 男人那么多呢! 这里就要自己来回答问题。当自己都不知道因为什么, 或者仅仅是因为他长得好, 因为他那天请我吃了一顿饭这种理由, 有这样的事情吗? 有, 可能有。我相信他是好的, 也相信他会对我好, 但是这里面有两个问题。你喜欢上一个人。哪怕不是男人, 或者是同学, 你们一个班三十个人, 不可能三十个人每个都跟他保持比较密切的关系, 三十个人里面可能只有一两个比较谈得来, 这很正常, 或者说更多一点, 个别几个合得来, 这必定是有理

由，有原因的。所以我们还是回到刚才那个问题，你不知道是因为什么原因，别人是没有办法给你的，只有自己可以给，但这个真的很重要。这个问题，可以不对别人回答，但是要给自己一个答案，因为你喜欢一件事情，一开始可以不问。当你是孩子的时候，这是一种本能，“我不知道为什么喜欢音乐，就是喜欢”，但是当你开始喜欢音乐的时候，必定是喜欢某一类音乐不是全部的音乐，这一点是有差别的。当你说喜欢艺术时，（要知道）艺术是多大的一个概念，对不对？这时就要追问，为什么喜欢这一类音乐，而不一定喜欢那类音乐，为什么喜欢这类艺术，而不喜欢那类艺术？这就是我从一开始提到的问题：你的问题是什么？你的兴趣点是什么？

学生：就是（希望）想做什么就做什么的这种状态，如果一直这样（持续）下去，可以有自己的思考。

“没有一个人是没有态度来做艺术的”

张培力：我觉得（做艺术）之所以一直持续下去，那就已经不是困难了，比如涂鸦艺术，这一批艺术家更多的说是（因为）本能。但其实这种本能，一开始自己没有太多的叙述，只是后来的艺术批评家把他们这种艺术形式的意义给阐述出来了：这些人他们所做的艺术一般都是在公共的建筑或环境里，有很多时候他们是一个小团体，而且小团体之间有一种比赛。他们很少进美术馆，而且美术馆也不接纳他们。那么这里就有一种反规则，反很多规则：一个是在所谓的公共建筑中，其反规则里有占有和攀比，即每一个团体都有自己特殊的表达方式，都有一种符号在里面，但我们不知道。不做涂鸦的人可能不知道，他们自己很清楚，这个符号是A团体，那么他会把这个符号放在一个别人认为不能放的环境里，对于他们来说是一种炫耀、是一种占有，而且是对自己的一种挑战。比如在一栋很高、难攀爬、难画的建筑中，将涂鸦画上去，他们会认为这是对自己的一种挑战。还有一种情况，是在和制度、规则挑战。比如说，在70年代，（涂鸦）在西方基本上是不被允许，警察是要抓的，现在可能有些地方也是，在城市的一些范围里也是不被允许的，那么他怎么能够避开警察的控制，把（涂鸦）完整的画上去呢？还有，这些人一旦被抓住，就进入了法律程序，他们如何用艺术的名义使自己避免受到法律的惩罚？当时他们是被一些策展人或批评家发现，（这种艺术形式）具有很强的社会性，以及文化上的挑战性，因为这些人本身来自于边缘，从平民区开始，再到黑人，他们不是在主流的社会里，不是正儿八经受过训练的人，后来渐渐的开始（创作），再后来被接纳，然后进入美术馆。比如很有名的一位艺术家，通常使用一种符号化的各种姿势，后来他的作品进入了美术馆，又变得非常的雅痞，做T恤、招贴之类，就已经不再具有挑战性了。

所以你说这些人从一开始是本能的一种，但又是一种本能的冲动、本能的愿望去做，这其中也是有理由的，也许这个理由他不是那么清楚，或者说他嘴上不说出来，但是这个理由是存在的，是因为这件事情刺激，挑战社会，又挑战自己，对不对？这个挑战虽然是后来被批评家说出来的，但就是他的理由，就是他的价值所在。但他们自己并没有说“我们要挑战”，事实上要是没有理由他怎么会做呢？他



做过一次本能的，但怎么可能持续几年都是依靠本能做呢？如果一个人一件事情持续在做，他的方法、方向都是明确的，那就不是本能。或者说已经从本能转变为一种态度，这一点要弄清楚，艺术家可以强调他的视觉语言、媒介、材料，强调视觉化的表达，但不等于他没有态度，没有一个人是没有态度来做艺术的，我觉得是一定是有态度的，不是态度也是一种态度。就像存在主义所说的，你不选择也是一种选择。你交给别人选择也是一种选择，因为你每分每秒都在选择，做出一种决定。你不做决定也是一个决定，知道吗？你说你除了视觉以外不想有太多的表述，或者太多理论上的阐述，这也是一种理论，也是一种态度。

“每个人其实都有标准，只是标准有时候可能会变”

张培力：我觉得，从你现在选择的喜欢的艺术家（来看），其实可以问自己，有那么多艺术家，全世界的艺术家可能有几百万，我相信现在可以找到的艺术家也不止这几位，那么为什么选择的是这五位艺术家？

没有选择的也喜欢，或许可以说你选择了是因为更喜欢。比如别人给我两个名额，推荐现在30岁以下比较有潜力的年轻艺术家，那我要选择的人有很多，但我只有两个名额，对不对？我为什么要选这个人，在几百甚至上千可能的人选里，为什么我只选择了这两个人？他们做了什么，为什么我会认为他们做的作品比较有潜力？这里我的选择就会有我的标准，每个人其实都有这个标准，标准有时候可能会变，但是不可能没有标准。你现在选择，比如逛街时喜欢一件衣服，那就是标准。不可能你去给我买一件自己穿的衣服，不是我给你钱你去买，不能因为我让你去买一件衣服就去买衣服，而自己并没有标准。最后买回来的这件衣服，不一定很清楚地说出为什么喜欢，原因可能很简单，比如单纯就觉得这件衣服很特别。但这里其实隐藏了一些东西，只是没有说出来而已，回想一下，可以自己去反问或追问，我买这件衣服，这件衣服到底好在哪里？也许之后就会觉得不好，但当时买它肯定是有个标准在，有一些原因在，比如仅仅是因为你想买一个特别的、从来没有买过的衣服。还有一种可能，按照原来选择的范围，它可能是你选择的范围里最好的一件衣服，或者按照原来的标准它是做的最好的，也可能当选。总而言之，它是跟标准有关系的，不可能说没有。如果有一天我送给你十件衣服，可能其中的六件、七件你都不会穿，只是因为你不喜欢，最终只穿其中的几件，这就是标准。不是因为我给你了你

喜欢，而是因为最后选择的权利在你这里，不在我（这里），我让你选是我给了你这个机会。但凡有机会选择，每时每刻都在选，每时每刻都是在和“标准”发生关系，所以（你选择的）这五位（艺术家）里一定有你的标准。

那么另外一个（因素）是让偶然性做决定，包括前面我讲的拍照，还有波洛克。我儿子出生时名字就起不好，我觉得所有名字不合适，所以最后是抓阄（决定）的，这里就是将它交给了偶然性，但是当你决定了交给偶然性时，这本身就是一个态度。因为前面选的都不对。比如，两个人或几个人讨论问题时，最后选择抓阄或者翻钢镚儿，交给偶然性来做决定，或者就像波洛克画这张画，决定的几种颜色、十种甚至二十种颜色，但是决定这个颜色本身，也是一种态度。我儿子起名字的程序是这样的：先从字典上选我认为比较有意思的单字写在纸上，然后每次抓两个，再组合，这里其实就是选择，组合里我觉得有意思的先选出来，这时第一次“有意思”和第二次“有意思”其实已经做了选择，然后把“有意思”的组合，比如剩下50个，我抓了一个出来，这时决定就是它了。看上去偶然，其实不完全是，是有自己的一个决定权在里面，有一个选择的。所以人在做这件事时，要把自己完全排出、排空是不可能的。

“一个人开始做艺术时，需要更多地进入到理性层面”

张培力：我认为在你的选择里有自己的口味和方向，但有时候我们喜欢不同的东西也是正常的现象，比如我既喜欢莫扎特，也喜欢贝多芬，而贝多芬和莫扎特他们相互之间是不喜欢的；又或者我既喜欢拜占庭绘画，又喜欢文艺复兴，还喜欢后来的印象派及后印象派；我既喜欢德拉克洛瓦又喜欢安格尔，而德拉特洛瓦和安格尔是死对头，所以这些都是可以被理解的。喜欢不同的东西就像你喜欢吃不同口味的菜一样，人不是单一口味，但是遇到每个人要做事情的时候，喜欢不等于会去做，比如我们欣赏德拉克洛瓦和安格尔，我不一定会去学德拉克洛瓦，也不会去画安格尔这样的画。我自己在学校的时候最想学塞尚，想去学后印象派的作品。自己去做可能只会按照同一个方向（做），当然可能会出现不同时间的改变，但是这种改变之间都是有关联的，是一种线索上的联系。最怕的是什么？最怕的是可能真的是完全不知道为什么要做，可能会东一下西一下，做过一次，第二次就不会再做了。就像小孩子出去玩，和家长说出去玩的时候，就只是去玩，但是具体玩什么，并没有想过。他有可能玩沙子或者捉迷藏，也可能玩弹弓，或小虫子，都是玩，但玩五分钟就不玩了，（注意力）被转移了，这种时候就是完

全无意识状态的。这种无意识状态通常是比较短暂且无序的。所以当一个人开始做艺术时就已经不是简单把艺术当做简单的“玩”，这时候的状态已经不仅仅是消磨时间，或者打发无聊而已，可能要更多地进入到理性的层面。所以刚才这个问题，你选择的是这五位艺术家，其实有一些（艺术家的作品）是有科技含量的，有一些是没有科技含量的，有一些作品是很大规模或多种材质，做工很复杂，像达明赫斯特的作品，有些作品则看上去似乎微不足道，像这幅作品比较随意，很轻松。但是他们之间肯定都有一种关系，因为是你选的。这需要你去想一想。

张培力：当我们提到可能性，在做作品的时候“可能性”也是必要的。就好像自己是正常走，别人都是慢速走，这种情况在现代软件里都是很容做到，都可以实现。所以你刚才讲的“炫”，“炫”是什么？“炫”是视觉上的一种新鲜体验。如果视觉上觉得很熟悉，甚至有些疲惫，就谈不上炫了。大家眼中的“炫”，时髦的表述是新潮，朴素的表述就是新鲜感，视觉上提供一种新鲜感，其实对你而言希望通过作品在视觉上提供新鲜感，就应该多去想一想这种可能性。比如墙体可以穿越形成一种透视，这也是在视觉上提供一种意外，观众会有一种错觉、一种困惑，是真的还是假。但这种体验到最后也代替不了真实的视觉经验，不可能成为真，假就是假。至少在一开始可以把真实和虚拟混淆，用这种混淆来达到视觉上的一种意外效果。还有（其他方案）吗？

学生：还有一个方案没有做出来，因为发现没办法做。因为上学期有一个自由创作课需要每个人出方案，我出的方案是因为我家住在北京建国路89号，我就想把全国的建国路89号都拍下来。

张培力：这个很有意思。

学生：但最后我发现只有几个建国路，别的地方都是建国北路、建国南路，再或者就是修在很偏远的小山区、没有人到过那里（的建国路）。也没有人帮我拍。比如查到的建国路是在偏远的山区，家住成都的同学都不知道这条路在哪里。

张培力：那更有意思，可以在网上查一下。

学生：可以把这个过程记录下来。

学生：有很多地方都是建国北路或建国南路，我要的是建国路89号，而很多是建国南路89号。

张培力：我认为应该从这种局限里走出来，不要太限制于自己居住的地方。比如全国有那么多重名的人，这其中有寓意，解放、建国、延安都是和政治寓意相关，那么就可以抓住政治寓意和城市街道命名的关系。其实我倒是建议你拍人。

学生：我是想找一个住在那一号的人。

张培力：不，不是让你拍，而是去拍同名的人，比如建国、国庆。同一个名字的人，比如都叫国强，（找）你能找到的。

学生：只有一个。

张培力：现在去搜索，如果是与个人有关我觉得也可以，无论他是谁，和你的名字一样，首先是和自己有关系，但是像建国、延安、解放这种名字，都有极为特殊的政治寓意。现在你需要将个人元素放在里面，比如居住在建国路，虽然与别人没有关系，但是当找和你完全同名的人来拍照时，就已经将自己作为材质、媒介之一放到作品里，成为作品媒介的一部分了，这是有意义的，是从个人引发出来的。地名是从政治寓意引发出来的，所以可以撇开个人居住等特点，没有什么意义，是不是居住在建国路意义不大。或许又刚好住在岳王路呢？

那岳王路有什么政治寓意呢？岳王路是另外一个含义了，这就与中国的历史文化有关系。所以需要适当的灵活一点，变化一下。

学生：这是最近在想的一个方案（透明的玻璃箱，电风扇和装电风扇的箱子）。因为电风扇吹的时候可以吹起很多莫名其妙的东西，我想两个电风扇对着吹，东西就能飘起来了。

张培力：一定是颠起来，而不是飘起来了

学生：是的，所以就想用这个方案做一个作品。但是里面应该放什么呢？因为我在网上查到有风力很强的，类似电风扇，可以把一个门都吹起来，所以我在想里面到底应该吹什么？

张培力：这个很关键。

学生：因为想到应该有点意义，但是放什么物体会更有意义？我就会很痛苦。

张培力：为什么需要这些箱子？

学生：不想让大家看到电风扇在里面。

张培力：如果电风扇看不到，那中间的风怎么能吹出来？可以用那种很强的排风扇，装在箱子里，上面弄个眼或风洞。

学生：但是里面放什么呢？我本来想放纸飞机或石头，苹果之类的。

张培力：现在就碰到问题了——中间放什么。前面的出发点是两个相对、风力也相等的风的对立关系，它会带来一种什么样的视觉效果，这是你感兴趣的。这是一种对立关系，而处在对立关系之中的那

个物体可能会产生什么样的视觉效果？你现在决定不下来的是中间的那个（实物），什么能够处在这样的一个对立关系当中？

不过不能着急，这时问题就出来了，中间的实物可选择的范围非常大。一般选择的范围越大越难，这可以是个人物件，也可以是自然的一种物质。比如你刚刚提到的一块石头。个人物件可能更多，这时就需要对所有的东西开始定义，实物与实物之间传达的信息在物质功能与视觉是不一样的，有些东西有政治寓意，而有些又有文化寓意。比如出现一张政治人物的肖像，很明显是有政治寓意且无法回避的。或者放一张政治事件中的标志性摄影照片，也有政治寓意，或者与政治事件相关的物品大家可以辨认，一段文字等。有时不想有政治寓意，或不直接而是采用一种比较迂回、晦涩的方式来寓意整个国家系统，比如说国家机器，那么可以去思考，要如何选择才可以让人们联想到国家机器。90年代初中国一位艺术家做过一件挺棒的作品，我个人很喜欢但展出的机会并不多。他的作品是拿着吸尘器到国家的政府机构办公室里吸灰尘，房间全部的灰尘吸好后，放到一个盒子里，拍一张办公室的照片，照片下面是一堆灰尘。这件作品表面上不是那么直接有政治寓意的，但会是一种非常晦涩的政治寓意。当别人知道这是一个政府办公室的灰尘时，政府办公室的灰尘和私人办公室的灰尘，它们所提供的信息会让人产生别人不一样的联想。类似这样，不是直接政治寓意的作品，也是一种可能性。同样，自然的物品里没有任何的政治寓意，但自然物质经常和环境的历史文化、或者关于自然的态度有关系。比如理查德朗，英国的艺术家，他经常从自然环境里（寻找灵感），最早的作品是徒步行走。在一个自然环境里，例如一片乱石滩，他将乱石滩的石头挑出连成一条线，在自然环境里改变它原有的形态，这条直线是他人为的，没有任何功能性，只是一个视觉。之后他将自然环境中的石头、岩石等搬入博物馆，围成一个圈，或者一定的形状，类似图腾。还有他从自然环境中采集很多花粉，比如黄色花粉，用花粉做成某种图腾的形状，这种往往是与一种泛宗教的态度有关。例如喇嘛教等认为，所有的自然物质都是有灵性的，使用这些物质实际上是需要对自然有一种仪式或者祈祷，可以得到某种结果。包括博伊斯，他也是用一种喇嘛教的态度，用石头、像塑等。这与宗教有关，涉及到自然或者选择自然的（实物），也应该有基本的态度在。那么个人的物品，也是一样。个人物品，鞋有鞋的寓意，外套有外套的意义，内衣有内衣的意义，内衣很多的场合通常会联想到性，外套不会。所以用什么物品不是随随便便决定，你纠结，我觉得很好，就说明你在想到底用什么，一个合适的物与这个作品的完整意义直接相关。其实对于有些艺术

家来讲，最后做作品不如说是在想作品，想作品最后不如说是在选作品，其实就是选介质。考虑作品最关键的一个环节就是选择，而这个选择又与态度有关。当然现在有一些人是很有技术性，从技术、材料、做工上面看谁都可以，但是做艺术是要想出来的，“想”背后就是观念，就是态度。为什么选择它而不选择它呢？几千种、几万种材料，为什么偏偏选择它呢？不选手机、也不选墨镜，最终的选择自己要追究，别人也会追究，不能回答选了就选了。一件作品如果自己不给一个说法，或者在一件作品的意义上没有一个态度，没有一个很明确方向，别人是不可能给你的。甚至可以用很讥讽的话来回答，或者回避这个问题，不直接应对，但是选择的态度必须要有，对自己来说是特别重要的，但我现在还没办法告诉你。因为这是一件作品的关键，关键中的关键，这件作品可能到最后什么都不是，也可能一下子就变的很有意义。这里还会产生一个问题，选择的材料是一个还是若干，其形态是粉末状还是固体，可以有多种选择。如果是多种（材料），它们之间是什么关系；因为（使用）很多材料加上风力后带来的可能性是什么？混淆、碰撞、搅合？这个（结果）是应该想到的。作品做出选择，可能会带出来什么样的联想，会有什么样的寓意，都应该提前想到。

张培力：我觉得有时候会产生矛盾。别人经常会问：“你当时怎么会想到要洗鸡？”反反复复问，为什么当时画画后来又放弃了画画？有时候可以回答，有时候可以（选择）回避这个问题，也可以回答的比较调侃，但是这样的问题回过头反思一下，反问自己，其实是有理由的。这样的问题很烦人，往往是有些对媒介、语言，或者对艺术、艺术史完全不了解的所谓“文化发烧友”发问，就会认为他只是好奇——为什么会洗鸡不洗狗？这时我认为不需要很认真地回答。但是这个问题对自己是存在的。在某种情景下是否回答，有权自己决定，而这个问题对自己来说必须要回答。只是单纯地喜欢艺术，谁不喜欢艺术？做艺术的过程中每天遭遇问题时就要选择，要做决定，因为什么？艺术这个概念很大，艺术有很多方向。就像一个城市里，那么多人都有不同的生活方式和不同的生活范围，每天都会发生各种事情，都是因为有着不同的生活态度与遭遇，然后影响了“他”，从而人的类别就发生了改变。所以这种时候就要自己给出一个答案。当然不是今天就要的结论，或许到了六七十岁还是同样的回答，这些都可以改变，但答案还是需要的。



碰撞的和声 张培力 声音装置 2014年

有必要的小课

张辽源

“概念与艺术”是2014年给本科三年级开设的课程。作为进工作室的第一门课具有特别的意义。对于当时的学生来讲，当代艺术、观念艺术、实验艺术、新媒体艺术、电子艺术、影像艺术、互动艺术、装置艺术、开放媒体等等各种有关艺术的概念对他们形成了很大的混乱，在各种技术概念和创作态度的影响下，学生感到吃力，在理解上表现得非常困难，在创作上感到无从下手，甚至非常怀疑所从事专业的价值。

为了让学生对所学习专业有一个正确的认识，或者说在保证客观性的前提下给出一个线索让他们可以思考，特别把概念艺术的内容拿出来让学生深入了解，本来课程的名称为“概念艺术”，尽管这是美国上世纪60年代的老故事了，但学院认为这个还是很难理解，最好不用。为了避免了误解，所以定为“概念与艺术”，这样表示并不是在教授概念艺术，或者自己发明了一种新的艺术类型。

概念艺术具有很大的价值，这个是无容置疑的，但现在的学生却很少了解，甚至没有听说过，很难想象如果没有这样的了解作为基础，该怎么来交流有关当代艺术的创作，几乎所有的艺术价值都是从对话关系中显现出来的，也可以说艺术家的创作就是一连串的纵向的横向的对话，艺术家的工作看似是孤立的，其实却是像竹子的根一样，和其他的艺术家保持紧密的关系，就像现在的学院一样，虽然分了好几个系，但之间却存在着一种对话关系，或者说比对关系。在概念艺术流派产生的前后的10年，使这种关系尤为明显的时间段，作为一个艺术学习者，对这一段时期的创作是必须去了解认识的。

尤为重要的是，在学生群体中，一部分学生对概念艺术或者观念艺术的理解产生了很大的偏颇，把“观念艺术”理解为“思想艺术”，以为创作是在搞哲学研究，把思想或者意义不经任何转化直接作为创作的唯一内容，以为观念艺术就是在向别人表述一种思想，这个产生两个问题：其一，导致很多学生对创作理解的非常简单、片面，生搬硬套很多哲学思想或者自己思考的认为很有意义的思想，只要我想说的是一种很有意义的思想就代表我的作品是很有价值的。其二是导致了很多人对当代艺术的反感，



泰坦尼克 张辽源 3 视频 3 画面录像投影 有声 彩色 6 分 6 秒 2008 年

这个态度是从对当代艺术的怀疑开始的，这种怀疑是从迷惑开始的，而这个迷惑又是从所谓“思想”开始的，艺术学院的学生，他们本身的天赋倾向并不是哲学倾向，当他们没有对这一艺术类型做出正确理解时，出现这样的心态就很正常了。

课程以概念艺术作为核心去研究的板块，但是却是从印象派开始的，一直追溯到概念艺术。研究的重点是：关注艺术面貌的变化过程，分析是什么导致了这个变化。（前提是这个分析是在艺术内部进行的，而不是过多的关注社会整体对艺术创作的影响，尽管这个也很重要，但为了有的放矢的解决学生当前的问题，首先要就艺术谈艺术。）另外至关重要是，艺术流派之间、艺术家与艺术家之间的对话关系，以及他们的表达方式，表达方式如何在对话关系中产生以及变化的，让学生深入研究思考讨论这些关系，使学生从对艺术作品的表面判断中脱离出来，能够通过一种语境去欣赏作品，去感受艺术家的思考。让学生在一种关系中重新理解现在的艺术，思考自己的位置。

2017年11月13日



身体媒介

吴珏辉

人类对自身从未满意过，或整容或换肾。抛开科技伦理不谈，相比功能性器官，我们或许更加期待娱乐性器官的出现。问题是，器官如何才能做到即插即用，即时更新？这些可插拔器官是否可以让我们获得前所未有的感官愉悦？未来的人们或许不再需要肉身，至少器官可以被替换，所以USB器官因该是一个不错的选择。对于日渐感受到的生理器官局限，我们或许更乐于接受来自“USB器官”的信号。又或许，我们最终期盼的是让自己成为一个万能接口，即插即用。器官计划试图将流行科技作为外来基因，侵入与再造肉体感官。体验者穿戴头盔，头盔内嵌一副视频眼镜和耳机，同时外接一个USB摄像头和一个USB麦克风，通过设定延时长度，来决定感官世界与外部世界的时差——同时身处现在与过去两个时间流，体验由延时导致的时空错位感，以及由此带来的快感或不适。”当曾经被视为外物的各种生产和生活工具正在挣脱有线的束缚，陆续寄生到人体的同时，器官也将以无线的方式逐渐脱离我们的身体。从模拟时代的射频技术到数字时代的蓝牙和WiFi，无线象征着更加自由的未来。但无线更容易离线。技术层面的离线意指脱机或失去链接，在生活经验中则意味着脱落、遗失或失联。智能手机是一个用于联络的无线器官，如果手机掉了会造成重度的缺失感和离线感。那如果眼球掉了呢？连线器官已经过时，人们需要无线器官。

《离线眼球》作为器官计划的最新系列作为器官计划的初代，“USB器官”是关于“一个器官蜕化成USB接口的人，通过外接摄像头、麦克风、扬声器等“USB器官”来体验某种存在感。“假如人类眼球像计算机外设一样可以从身体上取下来，成为一个与身体“无线”相连的外派器官，这会是一种什么样的体验？它会不会用自己捕捉到的影像去主宰整个身体的感知？人类对世界和自身的认识会不会因此发生改变？



离线眼球 / 器官计划 吴珏辉 香港 2015年

在此，交换的不只是器官，还有记忆无论连线还是无线，这些都只是器官之于个体的主从关系。而对于群体而言，更大的意义似乎在于器官交换。如同电影“成为约翰马尔科维奇”（Being John Malkovich）里所设想的，进入另一个人的感官世界将是一趟充满好奇的体验之旅。交换体验的同时，也在交换器官携带的记忆。器官计划带有明显的伪科技色彩，它的目的不在于科技造福人类，而是戏说科技与人的依存关系。由科技催生的各种工具成为人与世界接触的中间媒介，也可以视为人的延伸。如今，科技在生活和艺术中扮演的角色被过度聚焦，无数的光环令人无法看清科技的阴影。

看不清又如何，不明觉厉可能更好。潜移默化中个人与外界的联系转移到了各种科技设备上，比如手机。它成了神经末梢的数字中枢，越来越智能的手机正在挑战我们的原生感官。正如前几十年是物质数字化的急剧加速，意识的数字化进程就在眼前。数字器官的进化正伴随着人类感官的退化而并行！我并非唱衰科技，我喜欢科技带来的痛并快乐着。当下科技多数在标榜以人为本——以愈加的服务概念以及愈加的舒适体验催生无休止的升级欲望。而器官计划之“USB器官”和“离线眼球”将流行科技反其道而用之，通过信号延时、反人性设置、甚至糟糕的穿戴体验来凸显那些随着科技进步已被遗忘或即将被遗忘的技术缺陷——即所谓的“bug美学”。

“艺术作为科技的反物质”，更敏感地去观察两者碰撞后，湮灭瞬间的欲能释放，但这是可遇而不可求的。倒不如说人与科技更像是恋爱关系，认真你就输了。技术在艺术中所承担重要作用是去技术化。这句话用人类的方式表述就是有法到无法的过程。有的理论认为任何艺术门类都将经历4个阶段：乌托邦阶段、语法阶段、诗意化阶段及边缘化阶段。从技术线索来看，大致的对应阶段为：技术启蒙、技术练习、技术内化和技术更替。科技史是艺术史中的隐含线索，如光学物理对印象派的启迪，以及信

息科技对新媒体的催生。自古以来就有关于技与道的争辩，但关键看你的立场！可能从科学家的角度来看，新媒体更像是科技的副产品，而艺术家可不这么认为。

之前的几年充满对互动技术的饥渴，听到“不互动即死”的口号时内心有种莫名的认同感。也经历了技术狂躁期、疲劳期和克制期，听起来像技术更年期。2008年我的机械装置作品《手势》可以视为一个分界点。互动在当时蔚然成风，被视为新媒体的主打标签。可单纯依赖技术性互动无法引起参与者的深层共鸣，而后者才是作品力量释放的原点。当技术唱主角时，观众的视线自然被引向作品背后的技术实现，而不再关心作者关心的问题—对话关系无法建立。当互动失败后，我们不得不反思互动的意义、对象以必要性。事后觉得这种经历也是必然，等同于传统画种在雏形期都是“新媒体”，受制于绘画媒材的各种技术缺陷。只有随着媒介技术的成熟和大众审美经验的积累，技术才退居幕后。如今虽然不再偏执于互动，但对于动态生成的迷恋一如既往，如Jean Tinguely的机动、Theo Jansen的风动、Alexander Calder的不动之动……迄今为止，我其中一条作品线索便是动态装置，或者叫动态雕塑。2013年开展的《错造物》系列利用综合媒介来满足恋物与造物欲，衍生出一系列不存在且无意义的机械生物。如今已有错造物S、M、XL和π，数量还不足以开一个动物园。

世界是由什么构成？在一次与中科院院士的访谈中了解到“世界是由三种基本元素构成：物质、能量和信息”；另一位院士给我科普控制论与黑匣子理论。这些理论使我脑洞大开，开始萌生“肉媒体”的概念：即将人视为一个黑匣子，关注人在特定信号环境中的行为方式。其中“器官计划”主要是关于外在信号的异常感知、与清华大学神经工程实验室合作的“脑电站”系列是关于内在信号的释放、而“倒计时鸵鸟”则是关于无信号状态—感官隔离。

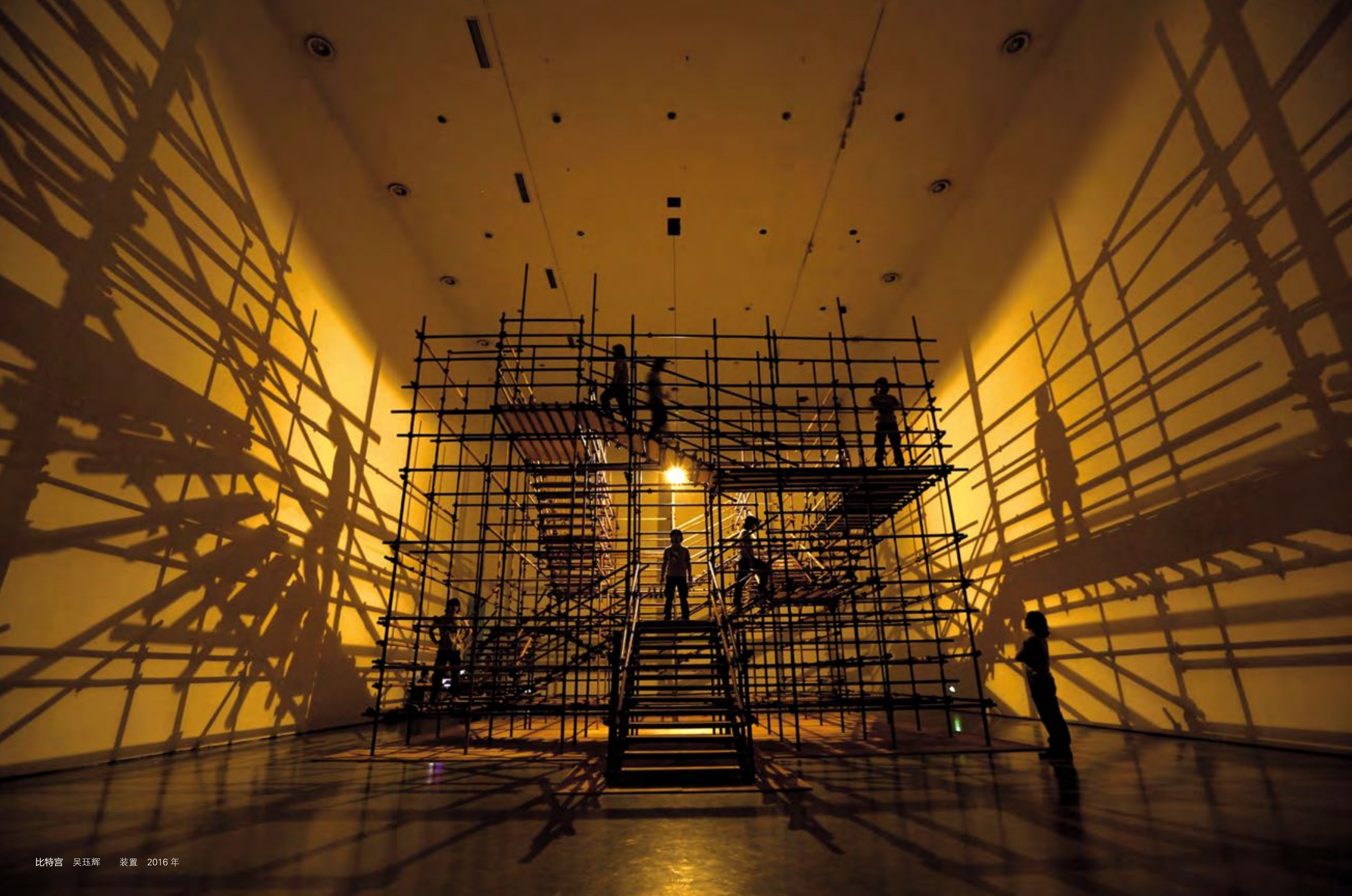
作品像药，需要临床观察。像器官计划和倒计时鸵鸟这类作品，观众的参与就是一个临床的过程，

他们的反馈能够让你看清实际效果和副作用。在作品中，我预设了游戏规则，但不会给出结果，只是在一边观察。如同每个人都会在游戏中找到自己的角色，观众的反应各不相同。有人在倒计时鸵鸟的洞里听到了音乐，有人感觉洞在收缩变化，其实里面除了绝对的黑，什么都没有发生。整个倒计时的过程就是参与者自我体验的心路历程。

新型观众，新的审美体验，不一定是愉悦的。观众在玩作品或者被作品玩。如USB器官、离线眼球等属于沉浸式装置，通过感官置换、干扰等方式与观众联动。同时作品具有寄生性，直接附着与人体。人成为激活及驱动作品的能量来源，犹如生物电池。人既是载体也是受体，作品的反馈直接作用于参与者，而参与者的行为也在不断重塑作品。而倒计时鸵鸟的游戏规则更具戏剧性，通过强制的感官隔离来体验来自意识内部的存在感，类似冥想。所有这些作品的前提是，没有预制内容，只有预设规则。内容的产生和接受只在参与的过程中，每一次都是独一无二的版本，甚至没法收藏。

只要观众能够进入的空间都是公共的。公共和私密是相对的，就像保护隐私和渴求关注的矛盾。像“倒计时鸵鸟”这个作品特别需要公共空间。它把空间分割为内外两部分，将头伸入的黑洞是一个自闭的私密空间，而身体完全暴露在众目睽睽之下。这样极端的体验环境能够尽可能激发参与者的心理活动，幽闭、不自在、对于别人眼光的猜想等等。

2017年11月10日



第三节 基本视觉



睁眼——基本视觉方法

“他从未对学生的创作进行粗暴的评论，他认为任何不负责任的判断有可能会抹杀学生一件伟大的作品。他只是会站在他的视角，来提出一些意见或更多可能性。有时他会站在更高的高度，对你的创作及职业生涯提出他的期望和提点出你在整个艺术系统中值得警醒的地方……（丁世伟）”

“不仅仅是学习过程中的开放性，我们每个人的研究方向上他亦是不强加控制的，他希望我们每个人都是有着鲜明自我风格的独立个体，而并非另一个他。（吴萌熹）”

“耿老师常说我们是睁眼瞎，要重新训练。我也试图一直努力的想看到些什么，但要“看到”并没有那么容易。当时课程上有一些基本训练的任务，与往常的出方案创作方式不一样，我也曾怀疑这些训练的用处，整个研一结束了，我好像没有做什么作品，很不习惯，没有成就感，现在想想是目的性太强。（邓悦君）”

“他更多的是教会了我们一种思维方式，这种思维方式可以用在生活的方方面面，他并未将艺术家之路作为唯一的一条路展现在学生面前，而是在做任何事的时候都会去充分发挥创造力（吴萌熹）”

“每次我们上课，老师都会让我们轮流叙述一下最近都做了什么，然后自己有什么计划，还有想法，需要老师解决的问题。然后老师会很认真根据我们的情况给我们一些建议，我们的反馈很重要，并且他也从不强加给我们一些想法……（邵明慧）”

“在整个过程中，耿老师都很支持，我感觉他一直想让我保持的就是那份对事物的好奇心。“不断地往里挖，说不准就能挖到什么东西了。”这个是耿老师的原话。但是什么都不知道的状态很考验人的自信心，一开始感觉处在一片漆黑的空间里，看不到任何东西，不知道是不是前面就有个坑，只能小心



耿建翌 UBC 大学 belkin 美术馆“黄灯”展览 2012 年

翼翼的往前挪。尝试以自己的方式做一些探索，翻书，拍视频，资料收集和观察。接着，凭着一些直觉和欲望做了很多实验的器具。与此同时范厉老师也在给我们安排具体的技术课程，例如单片机研究，Processing的学习等等，在这些具体的动手操作中也在给予我新的刺激。这样我开始可以自己动手完成我所需要的实验器具，当中有很多都是不成功的小练习，有时候课堂上我也会拿出最近做的不成功的实验来分享。在研究所营造的这个语境中，视乎我是一个无所畏惧的实验者，只要一直前行，老师就一直支持。（邓悦君）”

“整个学习过程中，耿老师都是十分严格的，这份严格让我开始体会到艺术家对于作品需要有很好的控制力。一个想法的提出到完成，有很多的实现方式，不同的做法最后很可能是不同的作品。怎么才能说到点子上，我就被很多次的要求作品重新制作。一遍一遍的制作同一个方案，过程是痛苦的，但对于材料的敏感度和手感会改变，这些不断的尝试也不仅是手头上的还是思维上的。（邓悦君）”



蒋竹韵：系统生存
Jiang Zhuyun: Survival in System



制造图像

我们曾经做过什么？

我们如何被吸引又是如何怀疑？

如何以图像怀疑图像？

如何发展出“形式”，并成为一种语言，传递信息？



“眼力劲儿”展览现场 2011年

这一阶段主要的内容即是围绕上面两点讨论的结果展开创作、尝试。以具体的形式来面对这些有关视觉现象的各种问题。围绕视觉为核心展开的研究与创作。在这里，课程的主要核心更强调视觉的物理属性，即，从视觉的产生开始研究和学习。主要有以下几个方面。

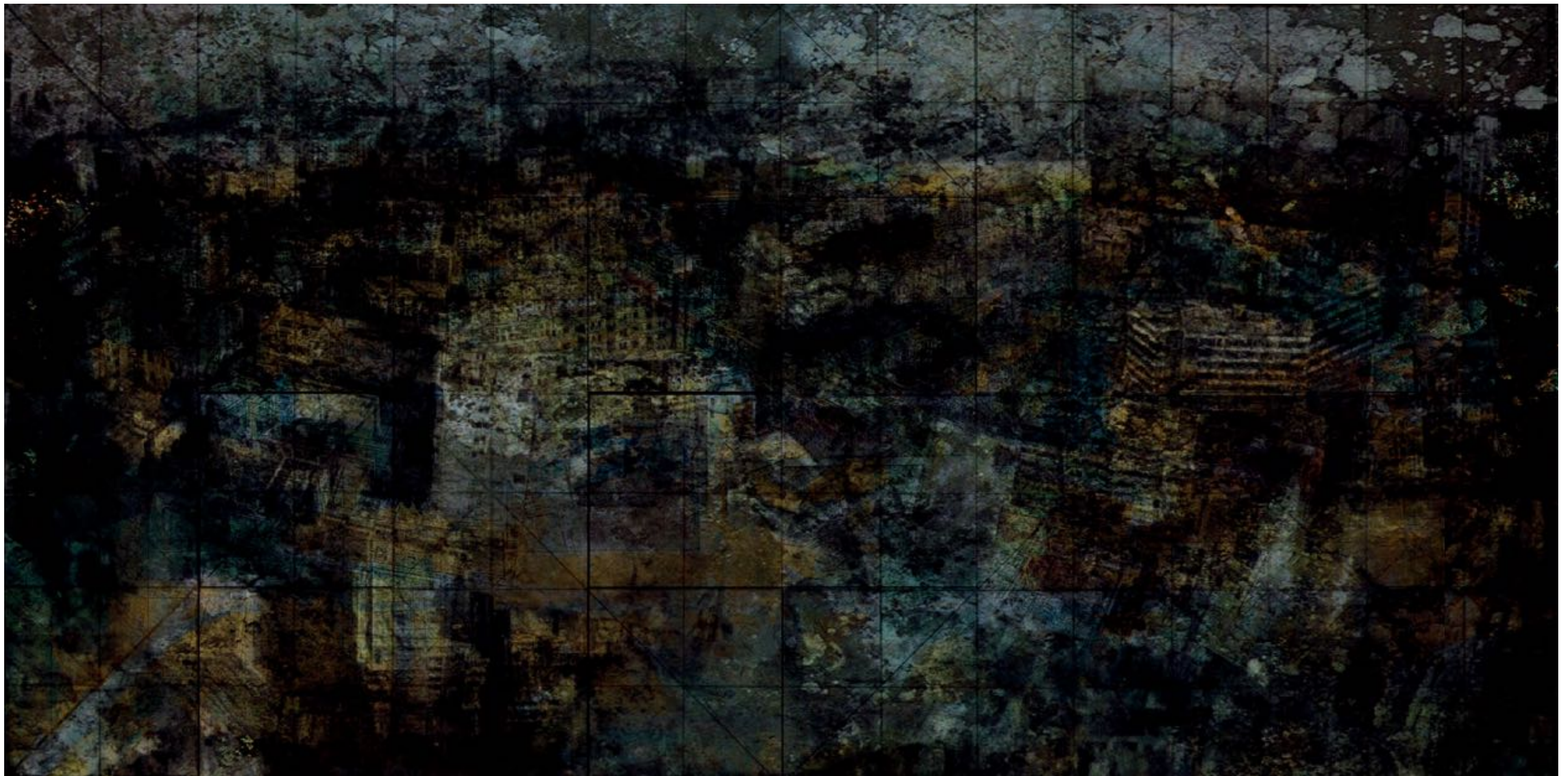
一、我们如何看到。即视觉如何产生，视觉如何以媒介的方式存在、生长、变化。媒介中的视觉与生理视觉的差异是什么。这其中包括了对媒介的技术认知。这一阶段涉及到的主要课程内容是关于录像媒介本身的研究，要求学生对观看的历史进行梳理、比较、学习，这个阶段不仅涉及到录像，更包含从摄影技术开始的观看方式、图像形态的差异。并以作业的形式来要求学生呈现研究的结果。在这个阶段同时还包括对于技术的深入了解。

二、我们如何被视觉所影响。这一阶段主要探讨我们如何受到媒介的影响，并在此基础上展开认识。可以分为两个阶段，1，对于具有代表性的作品的介绍和研究，由媒介所带来的新的问题有哪些。如，美学特征，图像形态，呈现方式，观看方式，观众与作品的关系等。2.学生的个人经验是什么，要求学生以作业的形式挖掘个人的视觉经验。自己在这个问题上的习惯是什么，涉及到哪些层面，自己的位置在哪里。

三、这一阶段主要的内容即是围绕上面两点讨论的结果展开创作、尝试。以具体的形式来面对这些有关视觉现象的各种问题。



水何澹澹—海、湖、江 张如愚



景观 II 李振鹏 50cm x 100cm 数字图像拼贴 2015 年

实验教学

田 进

媒介之间——媒体 / 艺术实验教学拓展

在被网络、数据、平台不断加速重构的社会形态中，比特流不断加速个人的日常生活，科技/媒体更新穿透个体的身体、思想与跨个体的关系结构，传统景观被比特流裹挟奔涌即逝，个体的当下扑朔迷离。在这不断翻倍的加速境遇中与高速发展的最前线，综合艺术系与新媒体系从建系之初就一直不断的推进艺术创作中的媒体实验和新艺术媒介的劳作实践，探索媒体/艺术实验教学的新机制、新方法与新路径。以身体的实践引发思想的实验，从媒介出发走向感性的共知场域，不断拓展更新媒体/艺术实验教学的方向。新媒体系先后建设了面向数码暗房、数字图形、录像艺术、声音艺术、互动艺术等方向的媒体/艺术实验室，切入新媒体发展的脉搏蓬勃而动。综合艺术系先后建设了综合材料、动力装置、空间多媒体等方向的媒体/艺术实验室，探索材料空间与时间的艺术实验。自2010年始，两系合并为跨媒体艺术学院，继续推进媒体/艺术实验前行，相继建立了传统摄影、材料动画、多媒体展演等方向的媒体/艺术实验室，逐步构建起一个多面向的实验室集群。在实验教学的中，同时面向当代与自我，本着心手并用实验教学方式，打破混合媒介或多媒介等传统艺术媒介综合形态，从被技术新媒介所不断构建的当下出发，激发出内生动能，通过艺术实践与实验跨越传统手作与数字制作，生活空间与虚拟空间，历史脉络与时代感知，媒介应用与身体官能，触碰、启发科技/媒体的新美学经验。在实验教学模式上，以实验室软硬件平台作为媒体/艺术实验教学的支撑，构建专业工作室/系、实验室与社会现场共同教学的立体式教学机制，本着“专业即实验，实验即专业”的实验教学理念，更新对于媒体/艺术的基本理解，探索超越艺术媒介的新起点，培育跨媒体、跨领域的感知力。实验教学新模式构建充分依托多层次实验教学队伍的组成，教学队伍主体以专任教师、实验教师、专业技术师的联合教师团队为基本师资架构，培养媒介实验综合能力。此外，充分打通院校内外，邀请外聘的国内与国际的艺术家、学者、专家作为实验教学的拓

展力量，形成了多面向、综合性、专业性的实验教师队伍。媒体/艺术的实验教学是介于之间新场域的构建，打通边界再实验，融合资源重构建，能够在技术/媒体更新中迭代、反思、再前行。在已建立的媒体/艺术实验教学方向中，一方面广纳百川汇聚成河，整合成四个主要的实验室集群，包括：媒介的虚拟与交互、材料的应用与拓展、现场的互动与展演、影像的生产与实验。另一方面育苗植新生发新枝，拓展建立了虚拟感官、虚拟现实等方向的媒体/艺术实验室。虚拟感官实验室主要面向身体与科技跨界融合，可穿戴的媒体艺术装置研发，远程触感交互体验，肢体运动感知，数据化自我等人体的数字化感知的延伸。虚拟现实实验室面向社交媒体数据可视化现场演出，体感实时控制，影音实时表演，三维投影及成像技术，激光与声音互动演出，程序生成影像与声音演出，三维虚拟实境等多种具有前沿性的媒体演出型态。回望1965年迪克希金斯在面对多种媒介嫁接或者在传统的艺术规则之间艺术作品创作时提出的跨媒体叙述，在媒体/艺术实验教学拓展更新中，突破媒介间的界限，重构媒体/艺术边界，重塑此时此地媒介感受力，是媒体/艺术实验教学再实验的起点。

再实验— 线上 / 线下联动的实验教学探索

在离线与在线状态间歇性切换的数字化情景中，信息流、比特流成为更为迅即传播介质，媒介突破了单一情状，在奔进中留下模糊的残影，在线成为了万物互联的模糊整体，这是流变、融通与总体的数码隐喻。在如此这般的媒体境遇中，媒体/艺术实验教学绕“内外互通”、“跨界整合”、“无界无限”的建设理念，努力打造一个“线上线下”并行互联、“离线在线”时空折叠、跨介域实践与跨时空实验并举的国际一流的媒体艺术实验教学中心。建立起综合性、全方位的媒体/艺术实验教学系统。2014年跨媒体艺术学院实验教学中心获批浙江省级示范实验教学中心。在原有的媒体/艺术实验教学方向上聚合成

涵盖多领域、综合跨界、具有开拓性的媒体/艺术实验教学共同体与线下实验空间集群。致力于媒体/艺术的实验与拓展，探索实验性、前沿性、多学科交叉媒体艺术创作方向，让艺术浸入电子科技、数码媒体、综合材料、社会现场、网络空间等不同领域，助推媒体/艺术实验教学，在虚拟之间的现实边界与现实场域里的虚拟基界中跨界生发，在流变的无限在线与总体的无界离线中融合动生。2015年跨媒体艺术学院实验教学中心获批国家级虚拟仿真实验教学中心，启动在线虚拟仿真实验教学系统的建设。集在线实验教学、虚拟现实实践、在场仿真实验、跨界媒体传播于一体的媒体/艺术在线教学与实验平台。实验教学的建设在五个维度上展开，第一、以信息化、全媒体的教学方式革新实验教学手段，探索“虚拟”的实验教学形态，建立互相链接自我更新的知识库、项目群/课题库，结合虚拟仿真、虚拟现实技术，把在线媒体创意项目实验与实践的“创想—实验—实现—传播”的实现过程和生命周期，纳入线上实验教学系统；第二、建设线上线下、互补互动的“混合式”教学机制；拓展教学内容、延展教学场域，提供学生自主学习途径，培养自学能力。推行线上线下互补互动的教学方式，逐渐以“在线”教学的方式，承担部分通识普及类课程；第三、着力推动艺术教育资源的社会传播，以优质资源共享为核心，以全方位服务教学为基点。实现“时间、空间、内容”共享，从而在最大程度上为校内所有学院、专业的学生提供了优质的实验教学服务。与国内外各研究、教学平台实现链接为其提供实验平台与教学资源。为相关的研究机构以及兄弟院校开放虚拟实验平台提供教育资源共享；第四、打造开放共享、终身学习的艺术教育/传播/交流平台。推动在线艺术教育全媒体虚拟社区建设，以“开源学习”、“终身学习”为导向，积聚校友能量，打造新老“校友”同时在场的终身学习/交流网络。聚集教育与学术资源，建设时间与空间双向延展社会共享的教育网络；第五、推进“模块化”在线课程体系建设，以涵盖多个艺术专业的系统性专业课程模块建设，推动中国当代艺术教育的“整体上线”，打造国际化跨学科媒体艺术在线课程集群。推进“多层次”在线课程系统设置，运用系统与数据建立综合性的课程评价机制，形成多层联动，上下互通学习模式，探索学生自主、开源开放的课程推进方式。

再实践— 媒体 / 艺术 / 科技跨界实验教学

在艺术与科技的多重关系中，科技迷恋与技术批判两端趋向日渐钝化，艺术科技之间交叉联合、暧昧行进，构成某种亲密。媒体/艺术/科技跨界实验无界无限，跨界由联合到混合再到重合，更有甚于错位。媒体/艺术与媒体/科技双重爱好者涌现为媒体与艺术，媒体与科技，科技与艺术的之间者，以新的姿态面对当下的问题，如网络社交、数字隐私、信息垃圾、赛博孤岛、智慧健康、老龄关怀、生活日常、数码生态、平台主义等热题，实践媒体更新、艺术实验与科技前沿三者之间是如何反向个体与跨个体的关切。跨媒体艺术学院以跨界实验教学为开拓实践的新阵地，长期与香港科技大学计算机系、工业工程物流系合作，开展媒体/艺术/科技跨界联合实验教学。包括：短期的跨界联合工作坊、中期的阶段性驻留、长期性的联合硕士培养，逐步构建深度混合的媒体/艺术/科技跨界实验教学实践。一年一次的定期跨界联合工作坊，每年夏天举办为期一个月的短期联合实验教学，经过五年的教学实践累积已经取得了非常丰富的成果。工作坊由来自跨媒体艺术学院、设计艺术学院、文创制造业研究中心、香港科技大学的跨年级、跨本硕博学生共同参与，来自双方院系的导师联合指导。来自科技与艺术两种背景、多种学科的学生面对问题，碰撞想象提出关切，形成具有跨界新思维的概念原型，产生了很多极具创想性的实验教学实践成果，体现了科技与艺术融合，多学科交叉教学带来的突破性价值。更进一步的中期的阶段性驻留合作，是构建混合型研发团队的更为纵深性的实验教学探索，以研发媒体/艺术/科技项目为牵引，构建媒体 / 艺术 / 科技实验教学再实践的现场。为了深入推进媒体/艺术/科技跨界实验教学向前突破，跨媒体艺术学院与香港科技大学计算机科学系工业工程物流系共同构建了艺术学与工学联合硕士培养计划，培养同时兼具艺术素养与科技专业能力的双专业型跨界高端人才，这是在科学与艺术跨界联合教学的拓展与延伸，是国际化的媒体/艺术/科技跨界实验教学全新再实践。



web bug v1.0 田进 网页互动作品 2015年



水波系列 张佳乐 不锈钢、电机、控制板、摄像头、投影机 2015年

第五章 未来媒体

作为一个长期计划，“未来媒体 / 艺术宣言”将以五年为一期陆续展开。在接下来的五年中，将以“山水—世纪”的双重结构，形成一系列联动研究、创作、教学、展演的行动与事件。以“未来媒体 / 艺术宣言”为驱动，跨媒体艺术学院试图建立一个“没有学院派的学院”，一个媒体、艺术、思想不断循环创造的“生产愿景的学院”

CELUI QUI
VEUT
LA REVOLUTION
SANS VOULOIR CHANGER
LA VIE QUOTIDIENNE
CELUI LA A PAIS LA BOLICHE
UN CADAVRE

Let's write up a sup
What it pr

导 言

高士明

“未来媒体 / 艺术宣言”并不是一个文本，而是一系列行动，一系列构作出“艺术时刻”的媒体行动。

“未来媒体 / 艺术宣言”的第一幕于2017年12月2日在斯特拉斯堡启动，是为了向两个事件致敬。第一个事件是在1924年5月，在中国现代教育奠基者蔡元培先生的鼓励下，以林风眠为首的一批旅法青年艺术家们，在斯特拉斯堡莱茵宫举办了海外第一个中国美术展览会。四年后，在蔡元培先生的邀约下，这群艺术青年来到杭州，创办了中国第一所艺术教育高等学府—国立艺术院。发生在莱茵宫的这一事件，成为中国美术学院九十年历史的一段序曲。第二个事件是在1966年11月，开始于斯特拉斯堡大学中庭一场社会运动，这场运动开启了“五月风暴”的序曲。“未来媒体 / 艺术宣言”的两个板块，正是在斯特拉斯堡的这两个现场展开。

第一板块是“山水：一份宣言”，在1924年的展览故地莱茵宫内，它的形态是由大小29块屏幕构成的一个影像、声音与空间结合的多重感知现场，其目的不仅是向欧洲观众介绍中国古老的山水艺术，更是试图以当代影像媒介演绎山水之经验，展示出山水世界的森然万象，以及幽远寂寥的时空意识。通过“山水”，不只是促成中欧之间世界观与美学（感知之学）的一次经验沟通，同时也呈现出了“山水”对于当下世界的激进意义—二十世纪是一个不断自我生产着的废墟，在这个“盛墟”（Flourishing Ruins）之中，山水可以作为将当下割裂的世界观进行重新整合的宇宙技术，一种重新开启世界想象的媒介。

第二板块是“世纪：一个提案”，是在斯特拉斯堡大学的中庭，也即1966年的运动现场举办的一个别开生面的思想剧场。1966年的运动现场，地上写着一句法文—“那些整天喊着革命，却对日常生活漠不关心的人，口中含着的只是一具尸体。”今天，“未来媒体 / 艺术宣言”从这里正式开始，却不是为了重申当初的这句宣告。因为，当年具有革命潜能的东西—无论是游戏、漂移、节日还是日常生活，几乎无一例外地都已经被置换为消费主义的假肢和致幻剂。

时间的遗产没有任何遗言。然而能够梦想未来的，永远不会是当下，因为当下并不包含过去的生命，因为只有过去的生命才能将不存在的事物变为现实。正如苏格兰民族复兴运动领导者休·麦克迪米德（Hugh MacDiarmid）在凯尔顿山顶的呐喊：“当下是他们的，但过去和未来是我们的”。

2017年12月2日，中欧艺术界、知识界的同仁们重回历史现场，萨米尔—阿明、让—吕克—南希、斯蒂格勒等12位特邀讲演者对过去百年中那些具有历史潜能的重要时刻进行评论，并从这些积蓄着潜能的历史时刻出发，向最紧迫的、无名的未来提案。

作为一个长期计划，“未来媒体 / 艺术宣言”将以五年为一期陆续展开。在接下去的五年中，将以“山水—世纪”的双重结构，形成一系列联动研究、创作、教学、展演的行动与事件。以“未来媒体 / 艺术宣言”为驱动，跨媒体艺术学院试图建立一个“没有学院派的学院”，一个媒体、艺术、思想不断循环创造的“生产愿景的学院”。



山水：一份宣言

主体意象：山水世界中的一条路。以影像声音装置和“山中何所有”文献展的感/知空间，构造出主峰、水口、巨石，并用这山水之路唤醒面对造化时的见闻感怀。路上行者的诸般姿态及跟山水之间的多重关系—行旅、卧游、徘徊、行歌，临深渊而叹息，登高台而望远—形成多重感知现场，其目的不仅是向欧洲观众介绍中国古老的山水艺术，更是试图以当代影像媒介演绎山水之经验，展示出山水世界的森然万象，以及幽远寂寥的时空意识。

形态：影像声音多媒体装置，文献

影像主创团队：高世强，吴穹，杨凯，张立，孙晓宇，林祚雄，马原驰，张力敏

摄制组：高世强，吴穹，杨凯，张立，孙晓宇，林祚雄，马原驰，刘浩杰，白清文，吴佳芮，钟昊天，罗莹莹

声音：姚大钧

装置：管怀宾

山中何所有：马楠，王冬亮，丁筱，宋哲，黄佳茂，高树标，王君，王开通，吴虞川，吕兆坤

二十世纪是一个从废墟上生长出的世纪，一个技术迭代与嬗化最为迅疾的世纪，一个神话破灭又不断滋生的世纪，一个革命持续发生又反复幻灭的世纪，一个过度生产却又精神贫困的世纪，一个联通了整个星球却陷入宇宙式迷茫的世纪……。经过这个复杂而又矛盾的世纪，让我们将“山水”作为一种重新开启世界想象的媒介。

“山水宣言”是中国美术学院发起的一个长期创作、研究计划，其目的是将中国人的山水经验及其背后的世界观，活化在当代，分享给世界。“山水”之于当代，不是一种独特的美学/感知之学，还是一种超越末世论和弥赛亚主义的“大地政治”，一种对分裂的世界观进行重新整合的“宇宙技术”（cosmo-technique）。

本次在莱茵宫的展示，是一个影像、声音与空间结合的多重感知现场，其目的不仅是向欧洲观众介绍中国古老的山水艺术，更是试图以当代影像媒介演绎山水之经验，展示出山水世界的森然万象，以及幽远寂寥的时空意识。

通过“山水”，我们期待着促成中欧之间世界观与美学（感知之学）的一次经验沟通，并且在持续的交流中，打开面向世界的多种想象空间，呈现出山水对于当下的激进意义—从山水的时空观出发，以一种开放的姿态，重新定义自由与未来。



山中何所有?

山水宣言



“山中何所有”板块以东汉许慎的《说文解字》为展读文本之一。许慎结构出中国的汉字的六种造字方法，包括指事，象形，形声，会意，转注，假借。中文正是通过这套词与物的精微体悟和观察，造字和命名，对万事万物进行归类和掌握，在词与物的碰撞中深入到感觉的秘境。这是中国人特有的宇宙技术—声符和义符的不同组合是重新开启世界想象的媒介。

与主题相关，此处摘录出《说文解字》中的一山一字部和一水一字部。山是第350个部类，包含53个字，其中有重要山脉的命名，比如“岱”是泰山，中国的东岳。有对山之部分的指认，如“岫”（洞穴）、“峰”等；也有山之形态的描绘，如“岑”是小而高的山；还有对山所传达的感觉塑造，如“嵯”、“峨”等等。

水是第410个部类，包含468个字，有的字指向重要的河流，如“江”是长江，“河”是黄河，有



的是水域的形态，如“洞”、“湖”，有的是水中之物，如“沙”、“淤”、“萍”，有的是水的声音“活”，有的是关于水的动作“浮”，有的是水的状态“渊”，有的是抽象出的概念，如“滋”、“满”，还有利用水制作的计时工具“漏”等等。

《说文解字》将中国的汉字分成五百四十个部类。第一个部类是“一”（uni-）， “元”（beginning）和“天”（heaven）这样的字都隶属于“一”字部。第二个部类是“上”（upside），它是一个指事字。底下的横线代表一种基准，竖线指示出（indicate）横线上面的空间，代表抽象的上。第三个部首是“示”，这个字上面的两横代表“上”，下面的三竖代表从上而下的光线，合起来就是来自上天的启示。这个部类的字多和宗教祭祀、信仰等有关。由此可窥见《说文解字》不仅是一部字典，更是感通天地，体悟哲理的一宇宙指南。

“山水”之为“宣言”

跌宕、漫长的二十世纪在山水的世界中只是短短的一瞬，然而这一瞬却是一个“决定性瞬间”。人类史、自然史以及人与这个星球的关系都发生了翻天覆地的变化。二十世纪，人类纪释放出了它的所有症候—这是一个废墟中生长起来的纪元，一个不断生产废墟的纪元；这同时又是一个不断技术化的纪元，人持续自我改造为非人的纪元。

21世纪，我们正经历着人类纪的新一轮加速度。如何才能寻找到反向的动力？怎样才能建构起自然辩证法的另一极？在自然的技术化与技术的自然化、人的技术化与技术的人化之外找到并且作为“辩证的另一极”，这正是艺术与思想的本质任务。

在这个人类纪的“盛墟”之中，人类史与自然史逐渐分离乃至对立。在此分离与对立中，山水世界或许可以成为一种超越人类纪的视角，一种重新开启世界想象的媒介，一种重新构造我们的世界感觉的技术。这需要我们从山水经验中探究一种可能—世界的山水化。

世界的山水化首先是人的山水化。在这条道路上，人要重新学着与万物相处，在文艺复兴之后，人需要再一次设置自己在世界中的位置。在这条道路上，我们要思考，人如何与自然一起创造世界？人与他者、人与自然之间的共同性如何达成？

在山水的世界中，我们体会到三种时间经验。第一种经验是亿万年前那场磅礴的造山运动的一个瞬间。那是地质构造的巨大动作，山崩地裂的巨大力量，在某一个瞬间凝固而为惊人的景观。这一瞬之后的第二种经验是大衍迁化，亿万年的洗刷和打磨，那是自然默默运作的力量。这就是山水世界的“造”与“化”。

造山运动的一瞬间，默默运作磨蚀的亿万年，这是“造—化”的独特时间经验，再加上第三种时间经验—我们这百年之身在溪山中的行旅与盘桓。山水是人居于其间的世界，反过来说，也正是山水世界成就了这个人。亿万年的造化、千秋万代的寂寞，完成了这一个生活在山水中的人。现代世界中人的角色设定，达芬奇笔下的那个作为世界中心与尺度的人堪为标志。山水世界中的那个人，正可以作为他的对境。

山水，大物也，本是天地之假名。它历经千古，于岁月轮转中损蚀磨砺，于变乱湮漫中有迹可察。山水之为世界，尽管有人在其中行旅生灭，依然不改其地老天荒。山水，这个寂寞而恒久的世界，以其阔大、辽远与深邃，或可成为人类纪的“大他者”。

山水世界是沉默的，也是寂寞的。山水的寂寞是世界的寂寞，此寂与寞通向最终极的寂寥，老子说：“有物混成，先天地生，寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆”。



作为政治概念的宇宙技术

许煜

面对单边全球化的终结与人类纪（Anthropocene）的到来，我们不得不讨论宇宙政治（cosmopolitics）的问题（译注：cosmos希腊文原意为秩序，亦常依语境译为宇宙或世界）；以上两个因素互相关联，并与“宇宙政治”这个概念的两种不同含义相呼应：宇宙政治作为商业制度，以及作为一种关于自然的政治。

首先，我们正目睹着单边全球化的终结。到目前为止，所谓的全球化主要是一个单边过程，它将一种特殊的认识论普遍化，并以技术-经济手段将一种区域性世界观提升为公认的全球形而上学。我们知道，这一单边全球化进程是由于911袭击被误读为“他者（Other）对西方”的袭击而终结的；而事实上，911是一次“自体免疫性”事件，它内在于大西洋阵营，是冷战后遗留下来的反共细胞对它们自己的主人的打击。这一事件也仿佛罗夏墨迹测试的图片，单边全球化的代表们日益担忧自己的国家会在新旧模式的转换之间搁浅，并将不安全感投射到911事件的图像上——这是黑格尔所说的“苦恼意识”的体现。彼得·泰尔（Peter Thiel），美国新反动主义的重要金融家，在一篇题为“施特劳斯式的时刻”的文章中清楚地表达了这一点：

“当代西方已经丧失了对自身的信仰。在启蒙和后启蒙期间，这种信仰丧失解放了巨大的商业与创造性力量，但与此同时，它也使西方变得脆弱。有没有能巩固西方的地位而不彻底毁掉它、不把孩子和脏水一起倒掉的办法？”

泰尔的苦恼意识唤起了对曾经的商业辉煌的记忆，这一辉煌的年代已随着单边全球化的结束而终结了；它也企图实现一种具宇宙规模的技术发展的超人类未来主义。这些现象导致了对国家主权的重新定义——它将由是全球技术竞争来界定，正如俄罗斯总统弗拉基米尔·普京九月份回应中国关于人工智能的白皮书，在九月一号开学日向俄罗斯的学童发言时指出：“谁能在人工智能领域内领先，谁就能统治世界”。换句话说，科技的奇点是各国竞争的目标。问题并不在于这个奇点存不存在或者会不会被实现，

而是它背后所附带着的意识形态，以及它作为新的发展主义对于开放未来的否定。我们必须开始设想一种新的政治，它不再是稍微改变了权力布局的同一种地缘政治的延续——也就是说只是中国或者俄罗斯取代美国扮演主导力量。我们需要一种新的宇宙政治语言来描述这种超出了单一霸权的新世界秩序。

其次，地球上的人类物种正面临着人类纪的危机。地球乃至宇宙，都已被转化并纳入一个庞大的技术系统中，这是西方自十七世纪以来认识论及方法论突变的结果，我们称其为现代性。宇宙的丧失是形而上学的终结，因为在我们看来，在完美的科学技术之外或者背后已经什么都没有了。我们应当把莱米·布拉格（Rémi Brague）和亚历山大·夸黑（Alexandre Koyré）这些历史学者关于17、18世纪欧洲“宇宙”的终结的说法，理解为发展一种宇宙-政治（cosmo-politics）的提议，宇宙-政治不仅是世界主义（cosmopolitanism），也是关于宇宙（cosmos）的政治。就这一提议来说，我认为阐明宇宙技术（cosmotronics）的问题对于发展宇宙政治而言是必须的。我提出“宇宙技术”这一概念，是为了引发对技术问题的重新讨论；而要这样做，我必须否定一些概念的翻译，例如技术、自然、形而上学、本体论等，因为在现代化进程中这些翻译的背后动机在于寻求不同文化的一致性，而这些一致性不仅是误解，而且是误导。我关于技术的提问可以表述为康德式的二律背反：

正题：技术是人类学意义上的普遍现象，正如一些人类学家和技术哲学家所说，它可以被理解为记忆的外化与器官的解放。

反题：技术不是人类学意义上的普遍现象；它建立在某些特殊的宇宙论的基础上，并受它们的限制，而这些宇宙论不仅仅是功能或功利性的。因此不存在一种唯一的技术，而是有许多种宇宙技术。

我这篇文章将分成三个部分，以阐明宇宙技术与宇宙政治的关系。首先，我将说明康德式的宇宙政治概念是基于他的自然概念的。在第二部分中，我将把人类学的“本体论转向”中提出的“多自然主义”当做一种不同的宇宙政治；与康德对普遍性的追求相反，它暗含着一种作为共存之可能性的相对主

义。在第三部分中，我将试图说明为什么必须从宇宙论转向作为未来政治的宇宙技术。

1.世界主义（cosmopolitanism）：在自然与技术之间

所有世界/宇宙政治（cosmopolitics）的主要困难在于如何实现普遍者与特殊者的和解。普遍者倾向于居高临下地考察特殊者，正如康德认为理解法国大革命，必须像一个观众坐在包厢里观看一部暴力戏剧。普遍性是观者的视角，而从来不是演员的视角。康德在他的“一种以世界主义为目的的普遍历史观念”中写道：

哲学家一就人类及其全部活动来说，没有办法假定人类有任何理性的目的——只有一条出路，就是去尝试能否在无意义的人类事务进程中，找到一种自然的目的，并且凭借它，使一种与确定的自然谋划相一致的历史目的成为可能，尽管人类的行为并不与他们自身的谋划相一致……（自然）确实创造了一个开普勒，他使行星古怪的运动轨迹出乎意料地遵循了确定的法则；自然也创造了一个牛顿，他以一个普遍的自然原因解释了这些法则。

康德在他全部的政治著作中，都坚持认为自然与世界/宇宙政治是必然相关的。康德认为共和政体与作为政治形式的永久和平或许能产生人类的普遍历史，因为他将这一演变视为理性的进程、自然的目的。朝向普遍历史与“完美的国家政体”这一最终目标的进程，是“自然的秘密谋划的完成”（Vollziehung eines verborgenen Plans der Natur）。自然有一种秘密谋划意味着什么？为什么自然目的论会是世界/宇宙政治的实现？

汉娜·阿伦特和埃卡特·福斯特（Eckart Förster）等作者认为，康德的政治哲学是以他的自然概念为核心的。阿伦特就康德永久和平的说法提出一对概念：一方面是探访权，即出访国外和接待外国客人的权利；另一方面是自然，它是“最伟大的艺术家，‘永久和平’的最终‘保障者’。”如果说1789年革命后康德更加坚定世界/宇宙政治是自然的目的，这是因为他发展了自我组织（self-organization）的概念，这是他《判断力批判》第二部分的核心，目的论的判断和第一部分的美的判断具有类似的超验性结构；这一概念同时也肯定了康德在《纯粹理性批判》中列出的两个重要的关系范畴，即共同性/体（Gemeinschaft）与相互性（Wechselwirkung）。

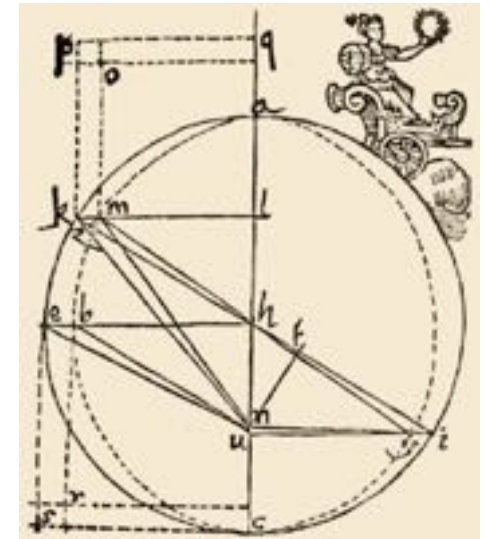
康德在《判断力批判》第64节中举了个树的例子。首先，树是按照它的类（genus）自我繁衍的，它按照类繁衍出另一颗树。第二，一棵树也作为个体生产它自己；它从环境中吸取能量，转化成维持自身生命的营养。第三，树的各个部分也构成相互关联，共同组成一个整体，正如康德所写的：“一部分的保存也与其他部分的保存相互依赖。”在这样一个全体中，部分总是受总体限制的，康德对全球政治的总体性的理解也是这样：“所有国家……都有伤害彼此的危险。”无法从一种特殊的视角评判自然，正如也无法从它的参与者的角度评判法国大革命。毋宁说，自然只能被理解为一个复杂的全体，人类是其

中一部分，它最终将向着一种与自然目的论相一致的普遍历史演变。

在此，我们只是想说明康德的思想是朝着普遍主义发展的，他对世界/宇宙政治和自然目的性之间关系的概念化处在这样一种特定历史时刻，即同时展开的对自然的神秘化（enchantment）与祛魅（disenchantment）。一方面，康德意识到了有机体这一概念对哲学的重要性，自然科学的发现使他能将宇宙与道德联系起来，正如《实践理性批判》结尾那个著名的比喻所说：“有两样东西，越是经常而持久地对它们进行反复思考，它们就越是使心灵充满常新而日益增长的惊赞和敬畏：我头上的星空和我心中的道德法则。”康德学者霍华德·卡吉尔（Howard Caygill）提出了一个更强有力的论断，他论证说这一比喻指向了一种“康德式的灵魂与宇宙的生理学”，它统一了“我内部的”（自由）和“我之上的”。另一方面，正如我们在“一种以世界主义为目的的普遍历史观念”一文中（康德谈到开普勒和牛顿的地方）看到的，对“普遍历史”的肯定以及科技的发展在18世纪导致了雷米·卜拉葛（Rémi Brague）所说的“宇宙的死亡（death of the cosmos）”：

由哥白尼及其后继者开创的新天文学影响了现代的世界观……古典及中世纪思想家为我们展现的是物理世界的共时性图示，它抹除了自身的产生的痕迹；而另一方面，现代人记住了过去，并提出了一种历时的天文学观点——仿佛关于宇宙的观念的演变比宇宙的真理本身还重要……如今我们还能谈论宇宙论吗？似乎在亚里士多德和托勒密之后西方已经没有宇宙论了，哥白尼、伽利略和牛顿已经终结了它。“世界”已不再构成一个整体。

望远镜和显微镜促成的自然科学的新发现，将人类暴露在他们之前不曾理解的量度下，这更新了我们与“整个自然界”（in dem ganzen Umfang der Natur）的关系。康德派学者黛安娜·摩尔根（Diane Morgan）认为，技术所揭露的“世界之外的世界”使自然不再以人类为中心，因为人与自然的关系已被颠倒了，现在



约翰内斯·开普勒的示意图，用于说明他的行星运动法则。

图片出自：Wikimedia Commons

人类处在宇宙“不可测的度量”（Unabsehlich-Groß）面前。然而正如我们前面指出的，另外一个环节也值得我们关注：即通过自然科学实现的对自然的神秘化与祛魅，它们引起了一场对宇宙彻底的世俗化。

除了通过技术手段揭示自然及其目的以外，技术也在康德政治哲学中扮演着核心角色，因为他认为通讯（communication）是生机论的整体得以实现的一项条件。阿伦特清晰地分析了康德哲学中“常识”（sensus communis）的作用，它与共同体和普遍同意的问题相关。然而这种常识只有通过特定的技术才能实现，在这个意义上，我们应把一切有关“共同的”（common）的天真讨论问题化，它们要么是被给予的，要么是先于技术的（如“自然”）。启蒙时代，正如阿伦特以及贝尔纳·斯蒂格勒（Bernard Stiegler）所说，是“理性的公共运用”的年代，理性的运用体现在言论和出版自由中，而后者必然会涉及印刷术。在国际层面，康德于“论永久和平：一个哲学纲要”中写道：“首先是贸易使他们进入了和平关系，接着是基于双方同意的关系、团体、进一步是能与哪怕相距最远的人和平互动，”之后他还补充道：“这正是贸易的精神，它与战争不可并存，它迟早有一天将深入每一个人心中。”

2.作为宇宙政治的“本体论转向”

以上对康德世界主义的重述是为了阐明他的哲学中“自然”的角色。康德似乎假定有一个单一的自然，理性迫使我们将其视作理性的（rational）；这种理性与生机主义目的论的普遍性相呼应，后者显然是在道德与国家构建中实现的，对自然的神秘化也伴随着工业革命所推行的机械化对自然的祛魅。卜拉葛的“宇宙的死亡”是欧洲现代性引起的，就现代技术的全球化阐明了对世界主义的生物学比喻的无效性而言，它必然构成了我们如今反思世界/宇宙政治的一项条件。我们从康德开始而不是从最近关于世界主义的讨论——如玛尔塔·努斯鲍姆（Martha Nussbaum）的无根世界主义、哈贝马斯的宪政爱国主义（constitutional patriotism）或者安东尼·阿皮亚（Anthony Appiah）的世界主义者爱国主义（cosmopolitan patriotism）一开始，是因为我们想在自然与技术的关系中重新思考世界主义。事实上，阿皮亚坚定的世界主义与我们接下来的讨论也有关系；他批判世界主义否认归属（affiliations）及特殊的效忠的重要性，而指出必须从本土性（locality）的视角思考全球政治。这一关键点正是我想讨论“多自然主义（multi-naturalism）”的原因；这一概念是最近一些人类学家提出的，目的是为了找到展示世界主义思考的新方法。

人类学的“本体论转向”运动与菲利普·德科拉（Philippe Descola）、卡斯特罗（Eduardo Viveiros de Castro）、布鲁诺·拉图尔（Bruno Latour）、蒂姆·英戈尔德（Tim Ingold），以及更早的罗伊·瓦格纳（Roy Wagner）和玛丽莲·斯特拉特亨（Marilyn Strathern）这些人类学家的名字相关。这一本体论转向是对以生态危机的形式呈现的现代性危机的直接回应，如今它也与人类纪紧密相关。本体论转向试图严肃对待各个文化不同的本体论（我们要理解，知道存在着本体论差别和严肃地对待它们是两件不同的事）。德科拉已经令人信服地勾勒出四种主要的本体论，即自然主义、动物主义、图腾主义与类比主义

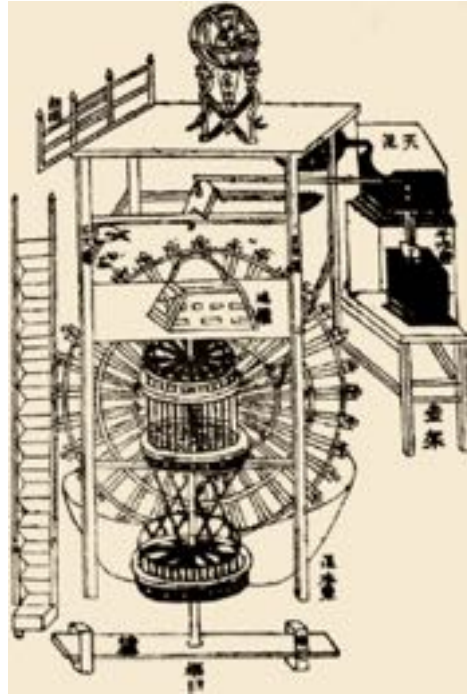
（analogism）。按他所说，现代是以“自然主义”为特征的，这意味着文化与自然的对立关系，前者统治后者。德科拉主张说我们必须走出这种对立，并认识到自然不仅是与文化相对或是比文化劣等的。相反，在不同的本体论中，我们会发现自然扮演着不同的角色；例如自然在动物主义中的角色是基于连续性和精神性的，尽管存在着物理意义上的不连续性。

在《超越文化与自然》（Beyond Culture and Nature）一书中，德科拉主张一种本体论多元主义（ontological pluralism），它不能被还原为社会构成主义（social constructivism）。他认为，对本体论区别的承认是针对自然主义的统治地位——自从欧洲现代性到来就一直延续着——的一剂良药。但这种以反对欧洲自然主义为目的的对自然的关注（或者我们可以说是对宇宙的关注）是否真的以本土知识的名义恢复了自然的魅力（enchantment）？这似乎是“本体论转向”运动的潜在问题：许多参与了这一转向的人类学家都关注自然与非人类政治（politics of the nonhuman）——主要是动物、植物、矿物、灵魂和死者——的问题；如果我们想一下德科拉提议将他的学说称为“自然的人类学”，这一点就显而易见了。更进一步说，这一倾向也表明了本体论转向运动没有充分处理技术的问题。比如，德科拉经常用实践（practice）这个说法，这或许暗含了他企图回避自然与技术的对立的这一愿望；但他的做法也使技术问题变得晦暗不明。德科拉表明，欧洲文艺复兴期间最盛行的是类比主义，而非自然主义；如果是这样，欧洲现代性期间发生的“转向”似乎产生了一种截然不同的本体论和认识论。如果说自然主义随后就统治了现代思想，这是因为这一特殊的宇宙论设想能够与它的技术-逻辑（techno-logical）的发展相协调：应当为了人类的善而掌控自然，自然也确实能够按照自然法则被掌控；或者如另一位哲学家所说，自然因为它“在概念方面的弱点”而被视为偶然性的来源，因此它必须被逻辑克服。

自然与技术、神话与理性的对立产生了许多种幻象，它们分别归于两个极端。一方面，有些理性主义者（无论是新的还是旧的）或者“进步主义者”歇斯底里地企图在杀死神之后延续他们的一神论，满怀希望地相信世界进程将踏平我们之间的区别和分歧，如“神正论”（theodicy）的实现。另一方面，一些左翼知识分子认为要想走出现代性，就需要称赞土著本体论或者生物学。最近，一位法国革命思想者这样描述了这种状况：

如今，一件可笑的事是现代左翼们什么都看不到，他们都在自己里面迷失了，都感觉特别糟糕，都竭力彰显自己的存在、并想在他者（Other）的眼中看到自己的存在——这些人迎向“野蛮人”、“土著人”和“传统”以从自己当中逃脱，不面对他们自己。这里我指的不是对自己的“白人属性”和“现代主义”持批判态度，而是看透（transpercer）自己的能力。

我拒斥上述两个极端的理由并非是基于某种后殖民的“政治正确”，而是试图超出后殖民主义批判本身。（事实上我在我的著作中已经对后殖民主义未能处理技术问题这一点作出了批评。）我坚持这样一种观点，即本体论多元主义只有通过技术及其关于技术的政治问题的反思才能实现。从康德在关于贸



苏颂（1020–1101）钟塔的示意图。原本的设计还包括一个圆环组成的球体、水轮、擒纵器、以及链传动装置。图片来自：Wikimedia Commons

易作为通讯的评论中，可以看出他已经意识到了技术的重要性；然而他未能关注到技术的区别最终导致了全球性的（planetary）现代化，以及如今全球性的计算机化（planetary computation），因为对他而言最关键的问题是全体如何吸收一切区别。康德批判了不礼貌的客人和贪婪的殖民者，他们带去了“对土著居民的压迫，遭致了开销庞大的战争、饥荒、动乱、不忠等一系列的恶，它们是人类肩负的重担。”提及中国和日本的防御对策，康德评论说这两个国家都……

“很明智地减少了这一类互动。前者允许（与西方）有联系，但不允许（西方人）进入它的领土，后者只与荷兰一个欧洲国家有联系，但也不让他们——仿佛他们是罪犯——与本地居民有任何接触。”

康德写下这一段落时是1795年，那时还太早，他未能预计到即将在日本和中国发生的现代化与殖民化。全球化得以实现，是因为西方科技的发展使它能打败日本、中国和其他亚洲文明。自然作为永久和平的保障者并没有真的将我们引向永久和平，而是引向一场接一场的战争。要想在今天呼吁一种世界主义，我认为我们必须按照现代化的进程重读康德的世界主义，并以新的方式回顾自然与技术问题。近几个世纪以来，现代技术进入了非欧洲国家，并带来了一场欧洲观察者们难以想象的转变。恢复“土著自然（indigenous natures）”的做法本身首先应当被质疑，这并非因为土著自然不存在，而是因为它如今处于一个不同的时代，变化如此之大，已经几乎不可能恢复如初了。

让我们回顾一下前文关于本体论转向的讨论。人类学家们的“自然”和“本体论”概念的核心是宇宙论，因为“自然”是通过不同的“关系的生态学（ecologies of relations）”被定义的，在此我们能发现各种关系的星丛，如女性和蔬菜间的母子关系，或者猎人和动物间的兄弟关系。这些多元本体论（multi-ontologies）被表述为多元自然（multi-natures），德科拉的上述四种本体论分别对应着不同的宇宙论观点。我相信要想克服现代

性而不直接处理技术问题将是十分困难的，甚至不可能；随着单边全球化的终结，技术问题已变得日益紧要。因此我们必须在与宇宙技术的关系中重新表述宇宙政治的问题。

3.作为宇宙政治的宇宙技术

我认为应当走出宇宙论的概念，改称它为宇宙技术会有帮助。首先让我初步定义一下什么是宇宙技术：它是通过技术活动实现的宇宙与道德的统一，无论这种技术是手工制作还是艺术创作。不只有一种或两种技术，而是有由许多种宇宙技术。是怎样的道德、哪一个宇宙、谁的宇宙、如何将道德与宇宙统一——不同的文化依据各自的动力学对这些问题作出了不同的回答。我相信要想处理我们正面对的危机——人类纪的危机、对盖亚（Gaia）（由拉图尔和斯滕格提出）的扰乱，或者斯蒂格勒所说的“熵纪”（entropocene），这一切都暗指人类未来不可避免的灾难——就必须重新讨论技术的问题，通过思考不同的宇宙技术来设想未来不同的技术。我在我最近的一本书《中国技术的追问：论宇宙技术》（The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotronics）中试图阐明了这样一种可能性。正如该书的标题所暗示的，它试图回应海德格尔1949年那个著名的讲座“技术的追问”。我认为要想重新思考如何克服现代性，我们必须重新翻译技术（technē）、自然（physis）以及形而上学（metaphysika）这三个概念，并考察这些独立的概念在各体系中的运用；只有认识到术语的含义（与我们通常理解的）有区别，我们才有可能想像哲学的共同任务。

那么，为什么我认为必须回到对宇宙技术的讨论？因为很长时间以来我们都是很狭隘，甚至过于狭隘的意义上使用技术这个概念。根据海德格尔的那篇论文，我们能区分出两种不同技术概念。首先是希腊的“技术”（technē），海德格尔通过阅读古希腊思想——尤其是前苏格拉底时期三个“开端性的”（anfängliche）的思想家，巴门尼德、赫拉克利特和阿那克西曼德——发展出了这个概念。在他1949年的讲座中，海德格尔提出要把古希腊技术一词的本质与现代技术（moderne Technik）区分开。

如果说技术（technē）的本质是“poiesis”，即“将…带出跟前”（Hervorbringen），那么作为欧洲现代性产物的现代技术则与原本的技术不同，它是一种“座架”（Gestell）机制，因为它将一切事物都变成了它的存持物（Bestand）或者资源。海德格尔并没有将这两种技术的本质综合在一起，但也没有给其他的技术留下余地，仿佛在希腊的技术之后就只有唯一一种同质的做法/行为（Machenschaft），一种可计算的、国际的，甚至全球性（planetary）共有的技术。出乎意料的是，在海德格尔已经出版了四册的“黑皮笔记本”（Schwarze Hefte）中，我们能找到这样一条笔记：“如果共产主义能在中国取得统治地位，可以说只有以这种方式，现代技术才能自由地进入中国；这一过程是怎样的？”（Wenn der Kommunismus in China an die Herrschaft kommen sollte, steht zu vermuten, daß erst auf diesem Wege China für die Technik »frei« wird. Was liegt in diesem Vorgang?）海德格尔在这里暗示了两样东西：首先，现代技

术是国际性的（而非普遍的，海德格爾自己強調國際的和普遍的的分別）；其次，在共产主义掌权后，中国完全无力抵御现代技术。这一断言预测了作为新殖民化的技术的全球化，正如我们在超人类主义者（transhumanist）和新反动政治那里观察到的，这种新殖民化也通过工具将理性强加到各处。

我希望能超越海德格尔关于技术的评论，我的做法主要基于这两种动机：1.希望能回应人类学中的本体论转向，这一转向意在通过提出一种本体论的多元主义来处理现代性问题，2.希望补充关于技术的讨论的不足，已有的讨论主要是关于海德格尔的技术批判的。我认为应当重新展开对技术问题的讨论，并说明我们必须把各种技术视作彼此不同的宇宙技术，而不是只能在古希腊的技术与现代技术之间二选一。在我的书中，我把中国当做这一理论的试验场，试图重构起中国技术思想的发展脉络；因为我的核心论点是，每一个非欧洲文明都应当将它的宇宙技术及其历史系统化。中国关于宇宙技术思想的讨论由来已久，其中主要是对器道合一以及二者的关系的讨论。器道合一也是道德与宇宙的统一，因为正如新儒家思想家牟宗三所阐明的，中国的形而上学本质上是一种道德宇宙论，或者说道德形而上学。牟宗三认为，我们能在康德那里找到的关于道德的形而上学，至多算是对道德问题的形而上学探讨，而非真正的道德形而上学，因为道德形而上学必须从道德本身出发。牟宗三通过区分中西方哲学，表明了中国哲学也认识到了康德所说的智的直观（intellectual intuition）—康德将其与对本体的认识联系在一起，尽管他否认人类拥有这种直观—并发展了这一概念。对于牟宗三而言，道德来自对宇宙无限性的经验，这种无限性使无限化（作为有限性此在的可能性依据）成为必然。

道既非事物，也非概念。它也不是德里达式的延异（différance）。《易传·系辞》中只是说道是“形而上”的，而器是“形而下”的。我们应注意，“形而上学”（即对形而上之物的研究）是“metaphysics”一词的翻译，这两个概念的等同关系必须被质疑甚至废除。从词源学字典中可看出，器是占据空间（takes place）的东西，这个汉字由四个“口”或者器皿组成，中间是一只看守着器皿的“犬”。这个字在不同学说中有着不同的含义，如在传统儒家思想的“礼器”一词中，器对于作为仪式（rite）的“礼”而言十分关键，而礼不是单纯的典礼（ceremony），而是对天人合一的寻求。我们在这里可以简单地说，按照康德的区分，道属于本体的层面，而器属于现象。但也可以通过将器无限化来使自我无限化，并进入本体的领域—这是艺术所做的。

为了更好地理解这是什么意思，我们可以提一下庄子讲的庖丁的故事；但要注意这只是个古代的例子，要想真正理解器道的关系以及影响，还需要对它作为知识型进行历史性的分析。

庖丁是个高超的宰牛屠夫。他认为成为好屠夫的关键不在于掌握特定技巧，而在于理解道。文惠君问他何了解牛之道，他回答说有一把好刀还不够，更重要的是理解牛之中的道，这样就不会用刀砍进牛骨头和筋肉里，而是沿着筋骨间的缝隙运刀。这里，“道”的字面意义，即道路，就与它的形而上学意义融合在了一起：

“臣之所好者，道也；进乎技矣。始臣之解牛之时，所见无非牛者；三年之后，未尝见全牛也。方今之时，臣以神遇而不以目视，官知目而神欲行。依乎天理，批大郤，导大窾，因其固然，技经肯綮之未尝，而况大軱乎！”

因此庖丁总结说一个好屠夫依凭的不是他使用的技术性物件（technical object），而是道，因为道比器（工具）更基本。庖丁还补充说，一个好屠夫一年换一次刀，因为他砍的是牛的筋肉，而坏屠夫每月都要换刀，因为他砍的是牛骨头。而技艺高超的庖丁十九年来从未换过刀，他的刀看还起来像刚磨过一样锋利；每当他在解牛时遇到困难，他就减慢速度，摸索合适的下刀位置。

提问的文惠君听罢回答说，“吾闻庖丁之言，得养生焉。”确实，这篇故事出自庄子的《养生主》，因此它的核心是生活而非技术。如果说这里包含着“技术”的概念，那也是一种与技术性物件相区别的技术：技术性物件并非无关紧要，但一个人不能通过改良工具或技巧来完善技术，因为技术的完善只能通过道来实现。庖丁不用刀来切筋肉或骨头，而是寻找空隙轻松入刀；这样，刀就能完成解牛的任务而不受损害—变钝或者需要更换—能充分地实现它作为刀的存在。

我以上所讲的还不足以整合进一个纲要，因为这只是解释了我在《中国技术的追问》一书中开始的更为庞大的计划的动机；我们必须关注器道关系在历史中的演变。更具体地说，中国历史上对器道合一的探寻经历了数个阶段，回应着各次历史危机（周朝的衰落、佛教的扩张，以及现代化等）；十九世纪中期的鸦片战争后，人们也大量讨论过这一问题，然而由于那时对技术的理解的局限性，以及急于寻求中西共同性的倾向，器道合一的问题尚未解决。我希望重新阅读中国哲学史，不仅把它看作思想史，而是透过器-道学说的滤镜重构中国技术思想传统以及知识型的历史。正如我在其他地方强调过的，这个问题不仅是中国的事，毋宁说，每个文明都应当为了即将到来的宇宙政治而反思宇宙技术的问题；因为我认为要想克服现代性而不陷入战争和法西斯主义，就必须通过重构宇宙技术（它包括各种认识论和知识型）的框架来重新配置现代技术，也就是说将技术现实重置于宇宙现实之中。因此我的主张不是为了捍卫传统—如勒内·盖农（René Guénon）或亚历山大·杜金（Aleksandr Dugin）这些传统主义者所做的，我们并不是要拒斥现代技术，而是想探求不同的技术未来的可能性。人类纪是存持物的全球规模的扩展（planetarization），海德格尔对技术的批判在今天比在以往更为重要。如今单边全球化已经终结，并被技术升级的竞争、战争的引诱、技术奇点（technological singularity）以及超人类主义者们的白日梦取代。人类纪是全球性的时间维度的统一，也是由技术正朝着一个奇点发展这一观点所维系的共时化。重新思考技术问题也就是要拒绝这种仿佛我们没有选择余地的、同质的技术性未来。

苏子滢 译





山水作为世界观

高世强

一、世·界·观：山水—造化

1、世·界·观：世：无限的时间—（没有人类的观点和观念的参与，因而）无意义； 界：无限的空间—（没有人类的观点和观念的参与，因而）无意义； 观：人的观点与观念。是人类赋予事物（世界）以意义的操作。 世界观：人类通过关照 / 观想世界，从而赋予时间与空间以意义的活动。通过“世界观操作”，人类（作者和观者）赋予无意义的世界以意义，给予世界情感和色彩。但也正因为这种赋予意义的活动是以人类的智性和感性为尺度的，智性与感性的有限性也使得无限的时间和空间变得有限了。

2、有情的艺术家对无情的造化进行三重时间叠加的感知，所形成的五段论： 造—化（1）— 化（2）—画—化（3）：

A 无情。无时间感。瞬间与永恒无区别：

造：宇宙或大自然的构造运动，“天地无情”的造物瞬间。

化（1）：“天地无情”的漫长造物过程，超出人类把握和感知能力的漫长时间中的自然风化损益。

B 有情、有时间感（有限）对无情、无时间感（无限）的理性和感性的“触摸”—用人类之情去认知、感觉和感受造化

化（2）：人的有情对造化之无情的“叠印”和感 / 知。

C 媒介进入有情的感 / 知对无情的造化（1）的化（2），参与建构性表达

画：媒介对化（2）的参与。以人造的媒介对“情”的表达或表现，无情物被有情的眼光和感 / 知所“化”的媒介过程。“画”可以是绘画，也可以是摄影和摄像，还可以是文字（山水诗 / 文），是思想（山水哲思），是眼光（山水之眼），是宗教……总之，是人的“情 / 理操作”。

化（3）：以“有情”关照“无情”，并表现这种关照（画 / 拍摄）的过程中和过程后，对于“有情”与“无情”关系的建构—山水世界观的建构。因此，这个过程也是：“造 / 化—我化—我画—化我”

3、艺术家的溪山行旅：远—山水作为世界观 世—时间—时间之远； 界—空间—空间之远； 观—关照 / 观念 / 观感 / 观想—心之远； 山水作为世界观—建构一种“远”的存在。远离“此”是为了接近“彼”，接近的又是什么？

4、远，是对生存，进而是对此在的不适甚至失望的感性冲动。因而，表达“远”的山水画，自有一种怅然，一种秋意（韦曦兄语）。 山水本无所谓远近，远是人加诸其上的。真山真水并不远，山水画



却有各种“远”。

5、“远”，是山水的一个重要气质。有各种远，绘画技法层面的“三远”只是为表达心理或情感层面之“远”的技术运作。远人、远尘世、远自我、远离、远……远是对人事、对人事的逃离，甚至是对作为人的存在的逃离。因此，山水传统中的“远”，带有一定反人本主义色彩。但是，“远的逃离”并非环保主义和动物保护主义，更不是返祖式向动物性和原始人的回归。“远的逃离”是一个高度文化和观念性的操作，在这个过程中亲近自然，构建山水世界观，从而建构一个诗性的“新我”的存在。

6、有各种远。三远的提出和运用，绝不是为了解决透视问题。其实中国古代优秀艺术家的注意力从未聚焦在现实主义式的透视上，他们着力的是如何表达表象之下、之内的某种本质的、伦理的、道德律的或某种更为重要的事物。三远只是在“技/理/道”三个层面上，能够平衡地表达这些关键事物的一种操作。很可能对于古人而言，根本没有“透视难题”这事儿。透视问题，只是在近代以来我们受到西方冲击后，才意识到并采用的一个观察视角。透过这个视角“诊断”传统山水画，就会得出“透视问题”的伪命题。如果作此想，那么我们可以假设，给范宽或倪瓒一台遵循灭点透视原理的摄像机，老范和老倪也丝毫不以为意，照样可以运用焦点透视的一段段影像来组织符合“三远法”的“视觉/时间/空间织体”，从而成功地表达出他们在各自的山水中所创造出的“远意”？透视，对中国古代艺术家而言，从来都不是个问题。即便是在西方，也是很偶然地经由建筑师发现透视法，进而引入绘画艺术领域，才在并不很长的历史时期形成时尚和风潮的。世界上大部分文化的绘画都不遵循透视法，更不以透视原则组织绘画结构。同样的，世界上大多数文化的绘画，也不以写实，不以制造现实的幻觉或镜像作为目的和价值。在西方，也仅仅是在他们崇尚科学主义的一个不算太长的时间段里，产生和维持了写实主义与现实主义。其它的大多数时间，包括当代，西方的艺术追求的也并不是对现实的模仿再现或镜像化努力。对于世界上绝大多数文化的视觉艺术而言，都是本文化内的艺术家以世界所提供的素材，并结合他们的灵感，基于各自文化的逻辑和文化目的而创造的新的人造之物。最核心之点是：艺术作品是由文化传统所蕴含的文化逻辑与文化动机和功能，再加上艺术家的个人感受和创造力，综合产生的人造的“精神/观念载体”。



二、链接：山水 & 风景

7、山水基因：有“山水基因”与无“山水基因”的人，在真山真水之间的区别在于，前者会自觉不自觉地真山水中找寻“山水画”与山水精神，这其实是一种印证、求证，也是一种“行旅”。这个过程，同时又是山水观念建构过程中的一个重要环节。而后者，是以对象化的态度，在大自然中寻找奇观体验或征服体验。

8、中国人对“破”、“旧”的审美偏好，对“包浆”美的推崇，就是对时间的审美，对在时间中造化的“化（2）”与人类加诸造化的“化（3）”联合作用的审美。因此，在看风景时，中国人偏向于看风化的、有肌理的、侵蚀的、古旧的山体与树木植被（植被也是对造物的“风化”）。当国人带着这种特定审美观照风景或大自然，风景与大自然就在这种观照中“化”为“山水”。

9、我们的山水艺术作品（山水画、诗文、音乐、哲思等），就是以有限（时间/空间）观照、感受、思考、表达无限（时间/空间），在这一过程中产生或建构了意义—建构了“山水世界观”。

10、宋代山水，尤其是北宋山水画，有一种强烈的森然神秘之气。那时的山水是“凶悍”的，有极强的压迫性和神秘感。看《溪山行旅图》，看《匡庐图》，看郭熙的《早春图》，你会意识到自身的渺小与虚弱，绝对不敢一个人“爬”到它们的山顶。这种森然之气在南宋山水中依然存在，但是到元代却荡然无存。自元以后，山水画中所有的山巅似乎都是明亮、安全的了，只要你愿意，可以放心地信步至任何山顶，仿佛整个世界变成了一个大的公园。这中间发生了什么？有什么哲学的、伦理和道德的、宗教的变化？有什么特殊的蕴含和意味？

11、倪瓒：倪瓒的山水画，没有主次，没有重点，整个画面浑然一体。他不以主次、对比等原则结构画面，而是用一以贯之的笔墨气质和气息营造笔墨织体，统摄所有。对于倪瓒，我们可以说“一笔即所有，所有只一笔”，这似乎是一种超乎人类视角的浑然。

12、形势：艺术家以形营造势，以势统摄、决定形的样态和变化。形、势合起来形成“形势”，就是艺术作品的“气象”（气之象）。对于形势（而非形式）的把握，在中国传统的书法和山水画那里非

常重要，其实在当代艺术和当代影像作品中同样重要。

13、浑然感：倪瓚不以主次、虚实、对比、结构等等原则经营画面，却能在形势上具有不同于“整体感”和“结构感”的一种“浑然感”。他的这种特点在《溪山行旅图》中也有，在黄宾虹的晚期作品特别是小品中，再次得到跨时空的勾连或复兴。这种浑然感，在黄公望的《富春山居图》和《九峰雪霁图》中都是有的，但在他的《丹崖玉树图》中，是没有的。《丹崖玉树图》是典型主次分明的“结构性作品”，前景和中景的主体部分着墨较多，塑造充分，笔墨和塑造力度逐渐向后、向高处（向远离观者的空间）依次递减，到后面的山峦，已经非常概括，寥寥数笔了。这种以自我（观者）为中心的主次分明和虚实处理，有较强烈的“视角感”，与西方基于透视法的结构原理相同，因而具有很强的“结构感”，但是却缺少前文所说的“浑然感”。浑然感似乎不是基于人的视角，而是以“天地的视角”（但是区别于“上帝视角”）对作品的经营和理解。

三、空间影像叙事：山水宣言

14、“山水宣言”是一个伟大而长期项目的初次宣告，是一篇大文章的序言。如以山水画史比拟，“山水宣言”应该是北宋山水画的气质，万象森然，恢弘神秘，甚至就应该是《溪山行旅图》。在以后的山水影像创作中，应该依次进入各个时代、风格和艺术家的个案式研究，并进行“影像对位”创作。比如文人画，比如倪瓚、黄公望、王蒙、董其昌……。通过“影像对位”式创作，重新链接这一中国文化传统中最优秀的部分，激活当代艺术，指向未来创作。

15、我们这次创作，某种意义上是以现代的媒介手段和当代的表达方式，远接中国文化传统中的一条脉络。或者说，是对这一文脉运用当代媒介进行“再次发明”。通过这种努力，把一个古老的、可珍贵的、又令人陶醉的精神传统在当下重启，使之再次具有准宗教的支撑作用，同时再次唤起令国人心悦的审美功能（同样能起到对人生的支撑功能）。山水的世界观，就是审美的人生观，是审美的存在主义。

16、如何理解“影像的溪山行旅”？如何理解影像创作者在山水中的行走和观想？山水—自在，作者—我在，山水画和我们的山水影像作品—新的共在

17、手法：从影像的线性蒙太奇到空间蒙太奇—空间影像叙事

18、艺术创作，离不开所在文化的动机与功能，以及该文化的基因。至于媒介，遵循它的特性就是最好的用法。比如，用狼毫还是羊毫，用刷子还是刮刀，用铅笔还是木炭条，用色彩还是泥巴，用画笔还是用镜头，表达方法和媒介特性肯定各不相同。但这些都不是决定性因素。决定作品性质、气质、倾向和品格的，一定是文化基因、文化动机、艺术家个体创造力、想象力、领悟力以及他掌握媒介的技能等等，诸多因素合力的结果。

19、同样是运用摄像机和镜头，文化动机不同，功能不同，追求不同，文化理解与组织原则不同，所产生的结果将截然不同。在院线电影、纪录片、风光片、电视剧，以及当代艺术影像和我们的“空间

影像”艺术创作中，哪怕同样是拍大自然，同样是拍山水，上述各方面的差别所导致最终的结果，给人的感觉和呈现出的内在逻辑，都是截然不同的。

20、中国山水画可以局部写实而整体抽象，如范宽，如郭熙。也可以局部高度符号化、程式化，整体格致却非常高雅，如倪瓚，如朱耆。“空间影像叙事”亦可如此，在图像和时间上局部写实（常规镜头）或抽象（特殊镜头），而作为整体的时间织体、图像织体和空间织体，可以高度的抽象化、意象化，诗化或观念化，可以是高度的非写实化。

21、长卷的两种“读”法：可历时，可共时。在空间影像叙事中的运用与转化。

22、我们的单个的、具体的某个镜头和某个画面，并不如郎静山的画面那么象中国山水画，那是因为郎静山追求的是在摄影中模仿山水画的构图、味道和形式情调。但是，我们运用常规拍摄所获得的镜头来编织的这个“影像/时间/空间织体”，应该在更为内在更为本质的层面比郎静山单纯从画面上所表现的东西，更加接近山水精神，更接近山水世界观。

23、如果拒绝郎静山式前后期手法，镜头的记录特性又是不可删减、添加和改变被摄对象的，那么，我能做的就是如何编织这个“影像/时间/空间织体”，如何组织建构它的逻辑和感觉，形成“空间影像叙事”。

24、切入：
a 按物理/空间划分：六个名词—云，峰，水（溪、潭、瀑），石，树，山径（谷）；
b 按感受分：二十个形容词；
c 按三远分：平远，高远，深远；
d 按山水画的章法逻辑分：君臣主次，伦理秩序，道德律；
e 按山水诗/文等文学作品分：忘怀，野逸，远离，隐逸，悠远，秋意……
f 按山水哲思分：仁者爱山，智者乐水。
25、空的重要性：我们拍摄时，在云台山老潭沟里面的感觉后来要好于在小寨沟，很重要的一个原因就是空的感觉。这里人少，空谷回音，易于形成独对山水的感觉，空近于远。人能生出远意，首先就是对人群的逃离，对人的逃离，对自己深陷其中的世俗生活的逃离。在空谷中，独自面对山水，山水次第向一个人打开。在与山水的相对中，远离人事和人世，充分满足远之审美，空之审美。空则远，远则幽，幽而悠。空、远、幽、悠，都是山水的审美，这是山水的给予。

26、远—怅然：如何在一个“影像/时间/空间织体”中体现这种“怅然感”？

27、山谷叙事学&山脊叙事学：具体的个人—艺术家，他/她们在山谷中的行旅与漫游所见，在山脊上的攀爬与行走所遇，就是以个性化的时空感知和体验与造化相“叠印”、相应和，以有限的短暂时空碰触万古洪荒的广袤时空，发生共鸣，从而生发出暗合天道与人道的叙事方法论。

28、人类赋予时间和空间以意义的同时，对它们加以形式限定，使时间和空间从抽象的中性状态进入某种具体的情感或观念状态。这使得时间与空间成为有特点、有限定的特殊存在，而不再是之前那种中性的、无特点的、无限的存在。从这个意义上说，对时间和空间加以某种限定，也就是赋予它们意义的过程—这也正是空间影像叙事的过程。



世纪：一个提案

从启蒙运动到法国大革命再到巴黎公社，20世纪初法兰西思想借由当时的新兴媒介深刻地影响了中国的社会变革，成为新文化运动的思想弹药库；五十年前，两个亚洲事件—文革和越战—撬动了西方的政治和社会想象，启动了1968年以来西方世界的文化、思想和政治进程；1966年11月，在斯特拉斯堡大学的中庭爆发学生运动，成为1968年“五月风暴”的重要起点……在这个正在展开的新世纪，2018是我们最紧迫的未来。让我们重新开始，构作与排演，为了人类历史上那无数次无疾而终的革命，为了那即将到来的历史，联动中欧思想界、艺术界的多方力量，在“讯息—景观—资本”的多重现实中为我们的感受力拓展出一片新的田野，为我们的创造力开辟出一个新的战略空间。在这片新的田野和空间中，让我们重返这个风云际会的历史记忆之核心现场，让二十世纪失落的梦想在崭新的现实中重新奠基。

演讲嘉宾：

艺术总监及声音创作：姚大钧

Anselm Franke, Bernard Stiegler, 张颂仁 CHANG

工作团队：

Tsong-zung, 陈界仁 CHEN Chieh-jen, Daniel

马楠, 苏城城, Alexandra Jiang Ashley, 王旖旎,

Buren, 高士明GAO Shiming, Geert Lovink, 许煜

叶薇, 吴凡蕊, 姚远东方, 王子安, 王茜, 李朝

HUI Yuk, Jean Luc Nancy, Samir Amin, Siegfried

林, 李洪祥

Zielinski, Uwe FlecknAer

地点：斯特拉斯堡大学中庭

形态：用声音现场构造百年世界风云。邀请12位嘉宾进入斯特拉斯堡大学中庭讲台，

立足于12个核心时刻，回顾历史致敬无名并向未来提案。每位嘉宾演讲约10分钟，总时常约180分钟。

一次朝向未来的排演

高士明

我们聚集在这里，不只是为了纪念，而是为了一次排演。对我来说，排演不是表演和作秀，而是思想和表达的集结与动员，是从形式中演生出行动，是无从表达处的出发和抵达。简单地说，排演就是做准备，准备着进入一种“时刻”、一种“事件”。

作为艺术人，我关心的是，在当前的政治处境中，在现行的艺术系统中，艺术如何开始？对艺术来说，排演，就是要不断清洗我们身体深处的资本主义冲动，清洗价值对风格、趣味、个性和差异性的依赖，以及笼罩在国际艺术界、思想界上空的全球化的“媒体-文化-景观装置”。“排演的政治”反对现成的政治，反对政治的现成品。我们需要召唤出一种新的政治方式，这种新政治的全部内容和使命就是不断地创造出新的政治主体。

在此，我们所要探讨的不是艺术的政治，我们所要做的不是政治的艺术。因为艺术本身蕴藏着政治的潜能，艺术本身就是一种更新的政治。这种艺术-政治要求我们用身体和记忆丈量我们的历史和现实，要求我们反复地对自身的处境进行历史定位与历史理解。

排演的政治，并不是要唤起某种“行动”，正如海德格尔所说：“对于行动的本质，我们还远远没有充分明确地加以深思。”在海德格尔看来，行动的本质乃在于完成（Vollbringen），而完成意味着：把某种东西展开到它的本质的丰富性中，即生产出来。

应该说，整个这次活动本身，就是一次排演，是正在展开的“未来媒体 / 艺术宣言”的一次排演。宣言不是一个文本，而将是一系列行动、展示、时刻、事件，以及一改变。

我在写给大家的邀请函中讲到：今年是十月革命一百周年，接下去的几年里，我们将迎来无数个周年纪念。明年是马克思诞辰150周年，1968五十周年；后年也就是2019年，是共产国际（第三国际）百年、包浩斯百年、巴黎达达100年、法国大革命230周年、冷战结束30周年、中华人民共和国建国70周年。当然，2019还有一些我们不愿提及的，像是“德国纳粹党”100周年，意大利法西斯党100周年……。

这些纪念日对我们究竟有何意义？我们应该以怎样的姿态去面对这些时间和记忆的节点？

今天现场的这张桌子，就是一座纪念碑，它的形状引用自1966年发生在此处的那场“五月风暴”的序曲。黑色大理石桌面上镌刻着一个世纪中的不同年份，以及两句话，第一句来自我的邀请——“让我们为二十世纪补写一份宣言”，第二句来自《共产党宣言》——“它生产的首先是它自身的掘墓人”。我们的12位特邀讲者，你们即将像祝酒师或者是“祭司”一样，为我们打开历史的火药箱。

三年之前，我就有个愿望：将这些纪念日所牵动的历史1789，1919，1938，1968，1984，1989，2001……世纪中的所有时间 / 时刻都折叠在一起，形成一个历史的枢纽。这不是为了回访或者回放，而是在时间的褶皱中的整体引爆！让历史的潜能与势能激荡、释放！

记得德勒兹说过一句话，抱歉我不记得原文了，大致意思是：一座纪念碑无意于欢庆那些已经发生了的事件。而是要把由这些的事件所形成的持续流传的感性知觉托付给未来的耳朵——那些不断重复的人之苦难，那些不断点燃的反抗，那些不断被记录的斗争。

朋友们，排演就是做准备，这几年世界历史、人的历史仿佛在加速，新的世纪正在自我奠基。改变已经发生，改变的力量已经浮现，让我们做好准备！

诸位同仁，

今年是十月革命一百周年，接下去的z几年里，我们还将迎来无数个重大事件的周年纪念。这些纪念日对我们究竟有何意义？我们如何从这些接踵而至的纪念中重新召唤出历史的幽灵？更重要的，我们是否能从这些过往事件的世纪回声中聆听到未来的消息？

过去这个迅疾变化的世纪，相对于整个人类纪只是一个片刻，在自然史中更是短短的一瞬。然而，这个短短的百年却以前所未有的加速度为人类史带来了太多的东西。在这个世纪，殖民—后殖民、革命—后革命、冷战—后冷战彼此交织，帝国与帝国主义、乌托邦与反乌托邦、末世论与新纪元同时并存，形成了复杂多变的历史结构和动力场域。这是一个从废墟上生长出的世纪，一个技术迭代与熵化最为迅疾的世纪，一个神话破灭又不断滋生的世纪，一个革命持续发生又反复幻灭的世纪，一个过度生产却又精神贫困的世纪，一个联通了整个星球却陷入宇宙式迷茫的世纪……。

人类进入21世纪已经17年了。从911到全面“反恐”，从次贷危机到占领华尔街，从叙利亚到乌克兰，从“愤怒者”到“黑夜站立”，从欧洲移民潮到英国脱欧，从斯诺登事件到特朗普当选……，通过这一系列令人眼花缭乱的事件中，我们强烈地意识到—21世纪已经逐步奠基，新世纪的“意境”已经初露端倪，然而我们对此意境却还没有清晰的理解和认识。媒介改变了，社会治理与社会运动的方式改变了，民众诉求与集结方式改变了，散布和接受信息的端口改变了，民主、民粹甚至艺术与政治本身的意义都改变了……，改变已经发生，改变的力量已经浮现，可是，我们准备好了吗？

为了开启我们对正在到来的未来（be-coming future）的思考，必须试着去重新讲述过去的故事。这个名为“世纪：一份提案”的计划试图回顾过去百年中那些未完成的历史、被错过的历史，重新激发出事件的动能与势能，在时间的涡流与回溯中，把可能性还给历史。在接下去的几个月中，我们将对这个时代一些重要的思想者和艺术家进行采访，邀请他们对过去百年中某些具有历史潜能的重要时刻（如1917，1919，1945，1968，1989，2001……）进行讨论，并选择立足不同的历史时刻，向最紧迫的、无名的未来提案。

访谈中汇集的所有思想和意见将呈现而为12月2日在法国斯特拉斯堡大学召开的圆桌论坛。鉴于您卓越的思想贡献，我们诚挚地邀请您参与“世纪提案”计划，并出席12月2日的圆桌论坛。届时，我们将邀请中欧近百位艺术家和学者到场，凝聚艺术界与思想界的精神力量，面向无名的未来，为复杂、矛盾而多变的二十世纪补写一份宣言！

“未来媒体 / 艺术宣言” 策划团队

2017年8月28日



萨米尔·阿明 新马克思主义理论家，著名的全球化问题专家，国际政治经济学家。“第三世界论坛”创始人、主席。1960年代起担任马里政府计划技术顾问，曾先后担任过法国普瓦蒂埃大学、巴黎大学和塞内加尔达喀尔大学的教授，并任职于设在达喀尔的联合国非洲经济开发与计划研究所。1980年起担任联合国未来非洲战略局负责人。他的研究领域非常广泛，涉及的学科也非常复杂，有着浓厚的社会关怀和广阔的国际视野。

高士明 策展人，中国美术学院副院长，教授。已出版的学术书籍包括：《视觉的思想》(2002)、《地之缘：亚洲当代艺术与地缘政治视觉报告》(2003)、《与后殖民说再见》(2009)、《巡回排演》(2010)、《胡志明小道》(2010)、《一切致命的事物都难以言说》(2011)、《行动的书：关于策展写作》(2012)、《后殖民知识状况：亚洲现代思想读本》(2012)、《进程》(2013)、《从西天到中土：印中社会思想对话》(2014)、《三个艺术世界：中国现代史中的一百件艺术物》(2015)，以及人间思想出版计划等。

傅无为 德国汉堡大学艺术系教授，瓦尔堡档案馆馆长，第34届世界艺术史大会第十六分会“商品与市场”的主席。傅无为于1982年到1988年期间在波鸿和汉堡学习了艺术史，哲学和德国文学。1991年，他通过论文《形象与抽象：安格尔作品中的肖像艺术》获得博士学位。1997年至2002年在德国巴黎艺术史论坛担任副主任。2002年，他以开创性著作“卡尔·爱因斯坦与他的世纪，知识传记的碎片”晋升为教授。2003年，他在自由大学艺术史研究所创办了“堕落艺术”研究小组，调查国家社会主义艺术政治的方法和策略，包括纳粹在1937年没收现代艺术作品。2004年，Uwe Fleckner接任汉堡瓦尔堡档案馆馆长，并被任命为汉堡大学艺术史教授，在那里他成立了“堕落艺术”研究小组的另一个中心。

贝尔纳·斯蒂格勒 蓬皮杜文化艺术中心文化创新发展总监与研究与创新学院院长、英国伦敦戈德史密斯学院文化研究中心教授研究员、法国贡比涅技术大学哲学教授。历任国际哲学项目负责人，法国国家视听研究所副所长，法国声学音乐研究中心(IRCAM)主任。出版的书籍包括：《技术与时间》(三卷本)、《Acting out》、《象征的贫困》(二卷本)、《怀疑和诋毁》(三卷本)及《怀疑欧洲》(二卷本)。

安塞姆·弗兰克 策展人，作家，柏林世界文化宫视觉艺术和电影部主任。他策划过的展览有：上海双年展“社会工厂”(2015)，台北双年展“现代怪兽/想像的死而复生”(2012)，“万物有灵”在安特卫普、伯尔尼、维也纳、柏林、纽约、深圳、首尔和贝鲁特各地巡展(2010-2014)，他共同策划了“全球：加州与外部的消失”(2013)，并独立策划了“元年之后：合作的地界”。2006至2010年，弗兰克担任安特卫普特大城市艺术馆的艺术总监。他策划了第七届欧洲宣言展“灵魂，或是灵魂流放之恼”。此外，弗兰克也是若干出版物的编辑，并定期为《e-flux》和《Parkett》等艺术杂志撰稿。

西格弗里德·齐林斯基 德国媒体理论家，柏林艺术大学媒介理论：媒体考古学和媒体学学院院长，萨斯费欧洲研究生院的技术文化和媒体考古学的米歇尔·福柯教授，曾任柏林艺术大学维兰·傅拉瑟国际档案馆主任。他还担任欧洲许多媒体艺术组织的领导职务。自1981年来出版发表了大量的有关媒体的理论与实践的著作和论文，其中有不少已被翻译出版。出版于2002年的《媒体考古学》是他近年来的一本主要著作，集中了作者多年来关于视听的深层时间观点，极具学术考价值。2005年11月份，他的著作《论技术视听的深层时间》，由美国麻省理工学院出版社(MIT)翻译出版。



陈界仁 艺术家，目前生活和/work于台湾台北。在冷战/反共/戒严时期，陈界仁曾以游击式的行为艺术干扰当时的戒严体制，1987年解除戒严后，曾停止创作八年。1996年重新恢复创作后，开始和失业劳工、临时工、移工、外籍配偶、无业青年、社会运动者等进行合作，并通过占据资方厂房、潜入法律禁区、运用废弃物搭建虚构场景等行动，对已被新自由主义层层遮蔽的人民历史与当代现实，提出另一种“再-想像”、“再-叙事”、“再-书写”与“再-连结”的拍摄计划。

张颂仁 策展人，中国美术学院客座教授，汉雅轩画廊艺术总监，香港亚洲艺术文献库董事会成员。策展专案包括：“后八九：中国新艺术”巡回展(1993-1998)、1994年圣保罗双年展中国特展、1996年圣保罗双年展中国特展及香港馆、2001年威尼斯双年展香港馆、“文字的力量”巡回展(1999-2002)、“黄盒子：当代艺术与中国空间”系列研究计划(2004年开始)、2009年湖北美术馆“造物与空间：当代大漆艺术”、2008“第三届广州三年展：与后殖民说再见”联合策展人、“西天中土”中印学术交流项目发起人和总监(2010年开始)、2012年上海双年展联合策展人等重要艺术活动。

丹尼尔·布伦 法国当代艺术家，当代国际观念艺术的重要代表人物。他以竖带交替条纹作为视觉工具，通过对“在场”概念的独特解读，创作大量“原位作品”。1986年他代表法国参加威尼斯双年展，获金狮奖，2007年荣获被誉为“艺术界诺贝尔奖”的日本皇室世界文化奖“Praemium Imperiale”。2012年，他受邀在巴黎大皇宫为特定场域的装置艺术项目 Monumenta 创作作品“偏心轮”。其代表性作品还有：“两个平台”(1986，巴黎皇宫，法国)，《效果—反效果》(2004，群展“Versailles Off”，凡尔赛宫花园，法国)，等。

基尔特·罗文克 理论家，活动家，网络文化批评家，网络文化研究所的创始人。Hogeschool van Amsterdam (HvA) 交互媒体研究教授，欧洲研究生院的传媒理论教授。曾任阿姆斯特丹大学新媒体副教授。nettime、fibreculture 等网际网路计划发起人。他出版的书籍包括《暗光纤》(2002)，《怪而熟悉的网络》(2002)，《我的第一次经济衰退》(2003)，《零评论》(2007)，等。

许煜 任教于德国吕纳堡大学哲学研究所，并于数码文化中心从事研究，法国西蒙东国际研究中心的研究员，中国美术学院网络社会研究所的客座研究员。他出版的专著有：《论技术物的存在》(明尼苏达大学出版社，2016)、《中国的技术问题》(Urbanomic 出版社，2017)；在《现象学研究》，《元哲学》等国际期刊上发表多篇文章；编有《非物质后的30年：艺术，科学和理论》(Meson 出版社，2015)，并翻译多部学术著作，其中包括将出版的《论技术物的存在方式》(南京大学出版社，2018)。

让-吕克·南希 欧洲著名哲学家，斯特拉斯堡大学教授。他的哲学研究推进了当代法国思想，有着深远的影响力。已发表近五十部著作，很多都已被译为德文、英文和意大利文。曾先后在斯特拉斯堡大学，柏林自由大学，加州大学等多所国际知名大学担任客座教授。作为哲学教授，他还作为专家参与法国外交部的对东欧、英国及美国的事务。他著作颇丰，出版过的重要书籍包括：《人的诸终结》，《非功效的共通体》，《自由的经验》，《世界的意义》，《独一无二多的存在》，等。



1917



1924



1938



1945



1954



1966



1984



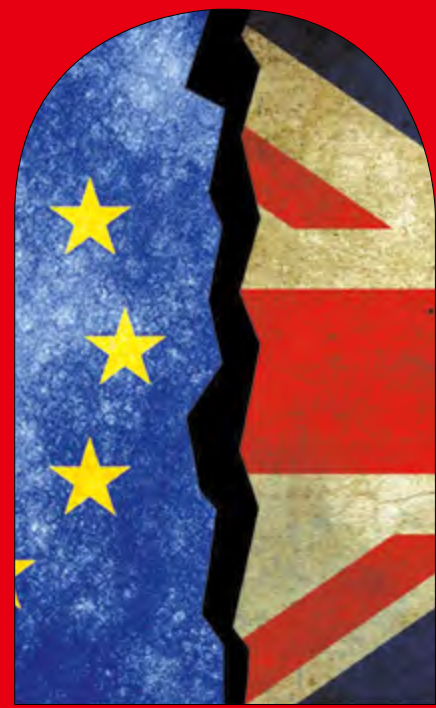
1989-1991



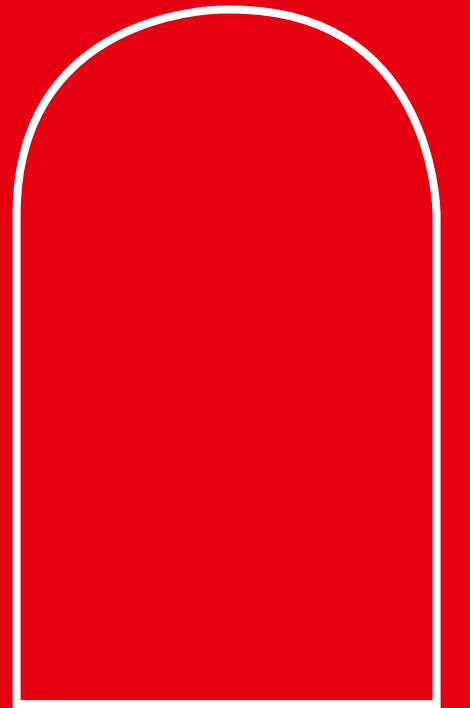
2001



2011



2017



2018

1917



演讲嘉宾：萨米尔·阿明 Samir Amin

1938



演讲嘉宾：傅无为 Uwe Fleckner

1924



演讲嘉宾：高士明 GAO Shiming

1945

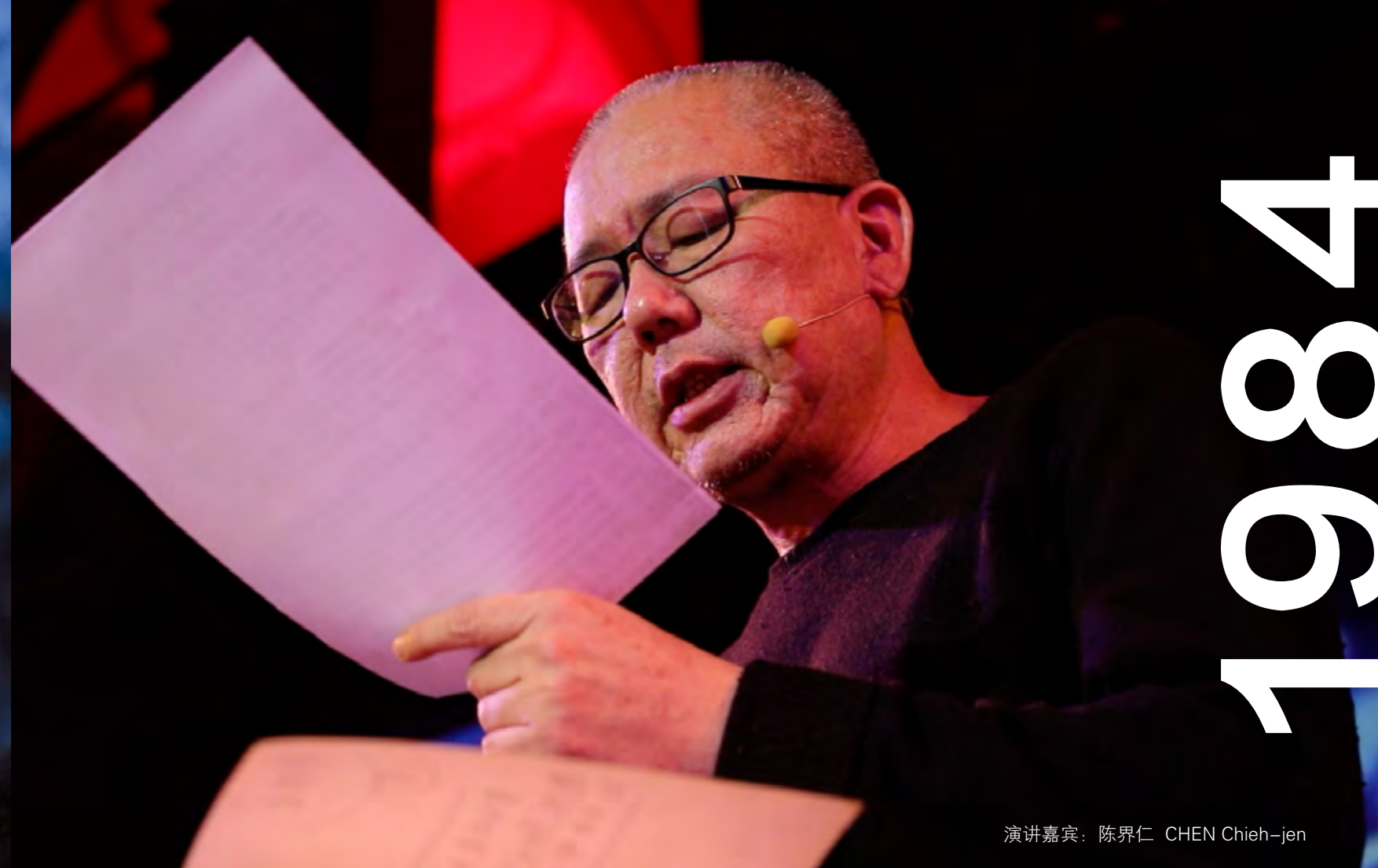


演讲嘉宾：贝尔纳·斯蒂格勒 Bernard Stiegler

1954



演讲嘉宾：安塞姆·弗兰克 Anselm Franke



演讲嘉宾：陈界仁 CHEN Chieh-jen

1984

1966



演讲嘉宾：西格弗里德·齐林斯基 Siegfried Zielinski



演讲嘉宾：张颂仁 CHANG Tsong-zung

1989

2001



演讲嘉宾：丹尼尔·布伦 Daniel Buren

2017



演讲嘉宾：许煜 HUI Yuk

2011



演讲嘉宾：基尔特·罗文克 Geert Lovink

2018



演讲嘉宾：让-吕克·南希 Jean Luc Nancy

1917—十月革命引发世界变革（节选）

萨米尔·阿明（Samir Amin）

本文节选自萨米尔·阿明2017年10月10日在巴黎发表的演讲。阿明是国际马克思主义理论家、经济学家、历史学家、政治活动家。他于1928年11月17日出生在黎巴嫩贝鲁特。他毕业于巴黎索邦大学，并于1953年12月12日在巴黎索邦大学获得博士学位。阿明在1950年代和1960年代是法国马克思主义理论家。阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

此文专为纪念1917年十月革命100周年所作，目的不是要贬低这项与1871年巴黎公社相辉映的首个大型社会主义工程。人类对十月革命孕育出的苏联和击溃纳粹的红军都欠下巨债。苏联曾支持亚非民族解放斗争，迫使帝国主义列强撤退并接受多中心全球化，这种全球化相对平等，更尊重各国的主权和文化。

然而，这份研究的目的也不是怀旧地回顾这一历史事件。相反，我将试图找出十月革命原初架构的错误和弱点，描述迫使其改革的偏离过程，并阐述这些失败最终如何导致资本主义残酷复辟。人类迈向社会主义的第一次伟大浪潮就此终结。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

阿明在1960年代和1970年代是国际马克思主义理论家。阿明在1970年代和1980年代是国际马克思主义理论家。阿明在1980年代和1990年代是国际马克思主义理论家。阿明在1990年代和2000年代是国际马克思主义理论家。阿明在2000年代和2010年代是国际马克思主义理论家。阿明在2010年代和2020年代是国际马克思主义理论家。阿明在2020年代是国际马克思主义理论家。

三十年来对苏维埃主义的批判

1、可以说自1960年以来，我属于左派中少数能预料到苏联和东欧剧变的人之一。我不相信历史有任何可靠的直线性决定论。苏维埃政权向左进化（或倒落）虽然在近期不太可能，但仍不能从历史议程上划出。

毛泽东和赫鲁晓夫分别从左和右的角度对斯大林主义进行了批判。赫鲁晓夫说斯大林没有对技术科学革命和全球化等作出足够让步，而这些是为了赶超的必要环境。毛泽东则说，跨出的每一步都必须牢记最终目标。为了避免失去最终目标，毛泽东思想坚持工农平等（主要发生在中国和1930年的俄罗斯）以加强联盟。

2、苏联生产方式的核心问题是：这是否是一个不稳定的解决方案，是向资本主义演化还是社会主义？

苏联、中国乃至东欧国家都建立了现代中央经济，这是资本主义国家没有做到的。苏联实际上是一个多民族国家，而不是一个由大都会及其殖民地组成的帝国。苏联的资本流动是从发达地区转移到贫穷的周边，这与资本主义世界的现状完全相反。是苏联发明了“国际援助”并真正把这个原则付诸实践。因此，苏联的垮台根本不是进步。

3、我一贯反对将苏联模式的具体危机与完全不同的资本主义危机相提并论。我也拒绝接受资本主义宣传机器所提供的那些被媒体庸俗化的分析。

所谓将贫困经济等同于社会主义，而富足经济等同于资本主义，这种区分导致空洞的意识形态辩论。

真实的苏联经济是混合物，其在计划和行政命令之外还有市场调节，尤其体现在投资方面。

苏联体系是军事体系吗？对军事开支的相对意义和社会负担不能纯粹以生产模式进行分析。 而应从国家 / 地区，以及国际 / 区域的全球系统结构和关连着手。

关于“极权主义”的讨论缺乏连贯性,这表现在汉娜·阿伦特自命不凡的学术形式或媒体的幼稚形式中。

我在苏维埃主义中看到为摆脱斯大林主义的僵局不是向左而是向右靠的企图。我把这些企图叫作“构建设有资本家的资本主义乌托邦”。

从1989年至1991年的革命是从统治阶级自上而下，不是从人民自下而上的革命。

4.由叶利钦和戈尔巴乔夫建立的新的寡头政治集团控制俄罗斯生产体系，完成了向当代资本主义垄断的转换。

5.雅尔塔协定不是帝国主义战胜国之间对世界的瓜分，而是苏联为了自身安全赢得的最低保障。

在 1955 年万隆会议后，苏联和中国看到他们从支持第三世界国家解放运动中可以获得的优势，开始积极介入。

列宁至戈尔巴乔夫的巨大进展及其戏剧性逆转

走向社会主义的漫长道路涉及到逐步取代市场主导的私营经济的规划实施。规划是新的生产资料的社会所有制前提。

事实上，列宁在十月革命后立即宣布经济规划的原则，1921年国家计划委员就成立了。

1941年苏联已经成为新的工业和军事力量，使红军有单枪匹马打败纳粹的可能。事实上，这一胜利完全是红军独自赢得的。

战后，苏联以创纪录的速度将一个被蹂躏破碎的国家建成一个现代化国家，特别体现在军事武器方面。但同时当经济变得日益复杂时，计划经济的方法失去效用。斯大林主义计划的目标基于非常基础的方式（钢产量、水泥、铁路、住房面积、小麦产量、纺织等），事实证实这不足以满足多元化的需求。

对付这种挑战有两种方法。一个让市场机制发挥作用，但这并不意味着私有制。因此，就有必须知道市场如何参与总体计划并与此同时注重加强经济管理的社会化。中国人选择了这一方法，经验证明存在走向资本主义私有制的可能性，这的确是一件非常微妙的事。另一种方式认为，中央计划有能力使用最先进的现代信息技术对多样化需求提供详细预测，即便这意味着纠正人类活动中不可避免的错误。

赫鲁晓夫进行了荒谬的改革，将斯大林主义的中央计划权力下放到地区，结果造成了极大的混乱和倒退。

苏联统治阶级迅速放弃了赫鲁晓夫的幻想，但是没有进行必要的改革，没有从上述两个路径中作出选择。

费德林、涅姆钦诺夫和康托罗维奇在1961年制定的项目是基于数学和控制论方法。因此他们选择了强化中央集权，相信通过内部复杂性可以实现有效性。

在勃列日涅夫停滞期间，没有进步可谈。

苏联体制已经衰弱了三十年，没有能力进行有效改革。结果就有了戈尔巴乔夫的改革。所以戈尔巴乔夫的意图是想保留社会主义的基础还是想回到资本主义并不重要。他将会以纯粹资本主义复辟和苏联解体的灾难设计师而载入史册。

后期苏维埃制度的基本特征

我用五种基本特征来定义苏联后期的制度：社团主义、专制权力、社会稳定、与全球资本主义体系的经济脱钩以及它作为超级大国融入这个体系。主流意识形态话语中所谓的“极权主义政权”概念，被

证明是平庸和空洞的，完全忽略苏联的现实。

一、社团主义政权

我指的社团主义政权是工人阶级失去了统一的政治意识。社团主义在整个系统的复制和扩大中起着至关重要的作用。它涉及到替换盈利原则和市场原则。社团主义构成了“计划”的隐藏，它的目的是为了获得对生产系统宏观经济管理“所谓科学原理”。

二、专制权力

该系统的结构组成了一个权力金字塔，从管理地方利益到掌握联盟和各共和国利益。

三、稳定的社会秩序

苏联的体制无论多么矛盾，都成功地建立起一种稳定的社会秩序，事实上在后斯大林期间也是稳定的。适度行使的权力（虽然仍然很专制）、物质条件改善和对“非法”差异的宽容保证了社会和平。

四、苏联体制的经济脱钩

在很大程度上，苏联的生产系统被有效地从主导的全球资本主义制度中分离出来。正是由于这种脱节，系统才迅速地取得进展。

五、军事和政治超级大国

苏联军队打败了纳粹，战后又创纪录地结束了美国的核武器和弹道导弹垄断地位。这些成就是苏联在战后世界舞台上发挥政治影响的起点。从1945年到1990年，苏联的存在使世界形成了“多极”状态。

热月，复原：走向第二次革命进步的浪潮？

俄罗斯和中国革命在实现稳定方面存在困难，因为它们需要被迫调和坚持社会主义方向和对资本主义让步。这两种倾向哪个会占上风呢？用托洛茨基的术语来说，这些革命只有在“热月”后才能取得稳定。但是，俄罗斯的“热月”在何时？是托洛茨基所说的1930年？还是20年代新经济政策时期？还是勃列日涅夫的滞停期？在中国，毛泽东的1950年是热月吗？邓小平的1980年是热月吗？

三个伟大的现代革命（法国、俄国和中国）之所以伟大是因为它们高瞻远瞩，超越了时代的迫切要求。

1917年十月革命的一页已经翻过。总的来说，走向人类和社会解放的第一次革命高潮已经消失。是不是人民被迫放弃创造性的共产主义乌托邦，满足于永远接受永恒的资本主义？

资本主义的孕育期持续了十个世纪。那么，作为文明高级阶段的共产主义，为什么不能通过连续革命而实现呢？

1924——序曲

高士明

1924年1月21日，列宁逝世。

马雅可夫斯基在他那首著名的长诗中写道：

一星期 / 只有七天 / 一天里 / 只有二十四小时。 / 我们都有 / 一定的寿数， / 死神从不会 / 对我们客气。 / 若是小时的数目 / 无法统计， / 我们就说： / 时代 / 我们就说： / 世纪。

马雅可夫斯基说出“世纪”这个字眼，是因为他要从数个世纪的历史中追溯列宁的一生。这“在人世间 / 生活过的 / 所有人中 / 最深入人世的 / 一个凡人”的悠久生命，要从他要埋葬的敌人—资本主义—诞生的那一刻讲起。

1924年6月3日，卡夫卡去世。

这一年，卡夫卡完成了他最后一篇小说—《女歌手约瑟芬与耗子民族》。我不知道卡夫卡专家们是如何解读他这部最后的作品。我只是在阅读中强烈地感受到，卡夫卡用“艺术”这个词所指的，正是那个时代的政治。这一点同样体现在1924年出版的小说《饥饿艺术家》之中。

如果说《饥饿艺术家》所要表达的是现代人精神的枯竭，以及由此枯竭产生的对自我献祭（自我景观化）的极度依赖。那么，约瑟芬的故事所影射的，就是现代社会景观机制的另一面—群众，或者说，群与众—那是艺术家 / 政治家的观众，是一个“耗子民族”的自我扮演。

在卡夫卡的笔下，现代社会的艺术家 / 政治家们所展示的一切都是空洞的和无关紧要的，其作用只是创造出他们的群众。而群众对于他们的表演，却是那样的好奇、宽容、敷衍而健忘。艺术家 / 政治家与他们的群众所形成的，是法西斯主义与犬儒主义之间的共谋共舞。

1924，列宁逝世，马雅可夫斯基长歌当哭，情感在悲痛中升华，他写道：

别了，同志， / 你忠诚地 / 度过了英勇而崇高的一生。 / 闭上眼睛 / 好象是 / 面对 / 伟大的 / 唯一真理 / 我感到了幸福。 / 潺潺而流的队伍 / 漂走了我 / 轻如羽毛的身体。 / 我知道 / 从此刻起 / 永生永世 / 这一分钟 / 将永远停留在 / 我的心里。 / 我感到了幸福， / 因为我是 / 这股力量的一分子， / 因为这里 / 就连泪水 / 也是公共的东西。 / 在最强烈 / 最纯洁的感情里 / 溶化了自己， / 这种伟大的情感 / 就叫做 / 阶级！

而歌手约瑟芬的最终消失，对于卡夫卡却别有意味，他写道：

约瑟芬摆脱了尘世的烦恼……，她将愉快地消失在我们民族不计其数的英雄群体中。因为我们不推动历史，所以她会像所有她的兄弟一样，很快地被遗忘在升华的解脱中。

卡夫卡与马雅可夫斯基代表了1920年代初期艺术 / 政治的两种全然不同的倾向。如同包豪斯与呼捷玛斯（Вхутемас）的分野一样，其意味远远超出了左或者右的区分。这个现代主义（如果它存在的话）的巨大分野将持续地延续下去，直到卢卡契与布莱希特之争，直至超现实主义集团的分裂。（不要忘记，超现实主义的第一次大展也正是发生在1924年）。而这背后的政治和意识形态的斗争更是几乎贯穿了此后的整个世纪。

在我看来，马雅可夫斯基所赞颂的，是现代历史上最动人的画面：诗歌的革命与社会革命走到了一起，艺术革命与革命艺术合而为一，艺术家的先锋性和人民的先锋性共生。这种共生合一的前提是一从艺术或文学的写作中转化出创造历史的行动。然而，多年以后，帕斯捷尔纳克在《日瓦戈医生》里指出：“谁也不能创造历史，它看不见，就像谁也看不见青草生长……。人是为生活而生，不是为准备生活而生。……人希望去生活，而不是去创造历史”。

列宁的苏维埃革命与卡夫卡围困着自我的写作，马雅可夫斯基的赞颂和帕斯捷尔纳克的警醒，揭示出了问题的不同方面。究竟谁对谁错？我们并不知道。

我们只是眼睁睁看着，一百年过去，资本主义安然无恙，并且不断进化出新的技术。而劳动者在国与国的利益之争中，在就业与薪水的等级制中，在全球市场的供需关系中被割裂，转化成为竞争者和敌人。人民在帝国与民族国家的双重宰制中被重新切分，在全球化的生产消费网络中被分配与整合，在殖民史和冷战史的纠缠交织中分断、离散。

我们只是眼睁睁地看着，从社会革命到社会运动，从冷战到后冷战，社会主义大退潮后，政治与艺术的左派不断兴起，又反复颓败。而经过一个世纪的演进，资本主义却呈现出新的运作形态—从剥削发展到剥夺，从压迫变成替换，从占有转为支配。在这种新形式的统治中，权力的领土逻辑和权力的资本

主义逻辑完美合一，帝国主义与帝国同时并存。帝国，同时据有了左、中、右。

在今天，技术—信息—财富—权利的网络已经建立起一种总体性全球治理，资本主义的意识形态变成了文化工业，统治和压迫的机器隐形了，我们再也找不到明确的敌人。在这新统治中，充斥着消费主义政治的替换逻辑：你要社会革命，就给你社会运动；你要社会主义，就给你新左派；你要的生活发展的自由，被替换为自由市场的自由；你要媒体自由，却得到自媒体；你召唤民众团结，获得的只是社交媒体的朋友圈；你本应是文化的生产者，却很自然地变成了消费者；你想做个战士，却只是成为了演员……。

怎么办？

无论中国还是欧洲，无论左还是右，无论知识界还是艺术界，我们如何联手克服这一新统治对我们的“生活”和欲望的剥夺与置换？

是的，我们无一例外，都是些被生产和消费掏空耗尽的，被琐碎的日常生活磨平、击败了的个人。为了“生活”（Vita Activa），我们就必须创造历史、写作诗歌。要成为个人，就必须先成为艺术家。我们必须对自己的感情与智性重新编码，发掘出感受—理解—团结—行动的能量，创建出新的主体性，继而重新找回改变的欲望、创造历史的欲望。这欲望促使我们从无数个体的自由实践中，凝聚出一种公的创造力。这欲望促使我们去尝试着发明一种新的生命政治，一种新的行动哲学，一种新的历史技术。

通过这种历史技术，我们把可能性还给历史，并就此发展出一种“解放的史学”。这同时也将是一种“解放的艺术”，在这条道路上，杜尚曾试图将作品解放为所有的物（一切都是艺术品），博伊斯试图解放所有的人（人人都是艺术家）。同样是在这条道路上，蔡元培要以艺术的心，“真正底完成人们的生活”；毛泽东要以文化的革命，战胜革命政治的褪化和腐败。

这种解放的艺术，试图为平等画出最新的光谱，为自由写出最新的旋律。这种解放的历史，准备着去超越僵化的政治，创造出更丰富、更开放的未来。

朋友们，让我们更现实一些，再浪漫一些吧！

过去与现在所发生的一切，都将是未来的序曲。

此刻，

未来的世代 / 在天边 / 发出雷鸣

滚滚的雷霆 / 一阵 / 紧似一阵。

1938——前卫艺术的转折

傅无为（Uwe Fleckneer）

一九三八年伊始，视觉艺术领域产生一个强烈的隐喻：该年一月，巴黎美术画廊（Galerie des Beaux-Arts）举办“国际超现实主义艺术展”（Exposition internationale du Surréalisme），展出了萨尔瓦多·达利的装置作品《雨中计程车》（Taxi pluvieux）。长有鲨鱼头的司机和后排穿着优雅的橱窗模特，都被安装在车内的喷雨装置喷出的水浑身浇湿。除了雨水的折磨，达利还把活的蜗牛连同饲料一起放进车里。车里的这位“女性”无处可逃，任由半兽人司机带向未知的命运。然而这一女性形象遭遇的困扰，并不仅仅围绕达利参展这件装置本身，更重要的是引起对于现实正在遭遇的全球政治浩劫的反思。艺术家通过他的超现实主义之作抨击现实的暴行，犹如地震仪对灾难的预警。

当时的法国正遭受政治和经济双重危机，人民阵线濒临瓦解。西班牙全面陷入血腥内战，国际纵队为捍卫新生的共和国艰苦战斗，而弗朗哥的大军借由纳粹德国与法西斯意大利的支持，于1939年春天确立独裁统治。曾作为西班牙无政府主义革命武装杜鲁提兵团（Durruti Column）一份子参与社会革命的德国艺术史家卡尔·爱因斯坦（Carl Einstein），1938年5月在深深的绝望中写下：“艺术的问题恰恰就是人类自由的问题”，而他也知道，“诗与画在机关枪面前不值一提”。苏联当时笼罩在斯大林的恐怖统治下，红色独裁者通过一场所谓的“莫斯科审判”肃清了党内反对派。流亡墨西哥的托洛斯基为对抗斯大林，创立以无产阶级“世界革命”为目标的第四国际。在德国，社会全方面陷入独裁统治，“国家社会主义”的异见者被残酷镇压，对犹太人迫害和镇压在11月的“水晶之夜”（Novemberpogrome又称Kristallnacht）全面爆发，随之而来的是更加丧心病狂的驱逐和大屠杀。数不清的人背井离乡，其中包括大批艺术家和知识分子。秉承纳粹的文化政策，自1937年开始的“堕落的艺术”（Entartete Kunst）巡回展，全面批判包括表现主义、达达主义、构成主义、包豪斯、新客观主义（Neue Sachlichkeit）等魏玛共和国时期的艺术成果。1938年3月奥地利被德国吞并，同年九月英、法、意与德国签署《慕尼黑协定》，将捷克斯洛伐克的苏台德地区割让给德意志帝国。尽管各家对德国采取绥靖策略，第二次世界大战在欧洲仍是一触即发。一九三八年中国战场旷日持久：日本在满洲盘踞七年之后，进一步加快对中国大陆的侵略，而此时中国已在国共内战中大伤元气。一九三七年的夏天，抗日战争爆发，而当年冬天日本攻占国

民党政府的首都南京，大举屠杀城内超过二十万平民。尽管蒋介石不惜下令凿开黄河大坝负隅抵抗，尽管无数村庄和城镇毁于一旦，人民死伤无数，国民党新的大营—处于中国腹地的武汉，仍在数月的坚持后于一九三八年秋天被日军占领。世界范围内二十世纪三十年代都被打上了政治和军事冲突的烙印，所有这些背后都有一个相同的原因：反动派针对政治先锋派、民主、社会主义或共产主义潮流的激烈抵御。

即便如此，地球似乎仍旧照常运转，科学技术和商业发展预示未来的方向。1938年，在韩国，三星品牌初创，还只是个食品公司；在瑞士，雀巢成为速溶咖啡市场的开拓者；在美国，人们发明了用尼龙鬃制成的牙刷、静电复印技术，第一部超人漫画也于这一年问世；在德国，康拉德·楚泽（Konrad Zuse）发明了第一台计算机的雏形；在瑞士，艾伯特·霍夫曼（Albert Hoffmann）首次合成出了致幻剂LSD；在法国，意大利国家足球队获得世界杯冠军—二战爆发的前夜，生活如万花筒般充斥琐碎又不那么平凡的细节。此时在看似还有政治自由的法国举办的“国际超现实主义艺术展”，恰以讽刺性颠覆的方式，将这种处境上演为一出离奇的“世界剧场”好戏。1938年，不仅是达利这件《雨中计程车》，还有杜尚（Marcel Duchamp）、沃尔夫冈·帕伦（Wolfgang Paalen）、曼·雷（Man Ray）的装置作品，以及阿尔普（Hans Arp）、恩斯特（Max Ernst）、米罗（Joan Miró）、安德烈·马松（André Masson）、伊夫·唐吉（Yves Tanguy）等很多艺术家的作品，共同构成超现实主义的总体艺术（Gesamtkunstwerk），一个恐怖幽闭又混乱无常的荒诞情境，从心理乃至各方面，创造出一派世界动荡、风雨飘摇的不确定图景。

与此同时，这次国际超现实主义艺术展也可以看作是超现实主义这一重要艺术浪潮的绝唱。不久后这些超现实主义艺术的领军人就因艺术见解和政治理念不同而产生巨大分歧。曾与安德烈·布勒东（André Breton）一道组织展览的保尔·艾吕雅（Paul Eluard），出于斯大林主义的倾向，展览同年退出超现实主义群体；恩斯特与曼·雷紧随其后，布勒东和达利也在一年以后分道扬镳。前卫艺术的阵线与全世界激进政治力量一样，都面临分崩离析的境地。1938年夏天，越来越痴迷精神分析理论的达利，前往伦敦拜访洛伊德（Sigmund Freud），并以超现实主义手法完成一幅这位精神分析大师的画像（《弗洛伊德的脑袋是一只蜗牛》）。布勒东此时变得更加政治化，他在墨西哥的旅行中见到借住在弗里达（Frida Kahlo）和里维拉（Diego Rivera）家里的托洛斯基。他们共同起草《为了独立的革命艺术》宣言（Pour un art révolutionnaire indépendant），号召艺术应该为社会革命积极准备，并支持进步艺术家们的国际联合：“我们可以毫不夸张地说，人类文明从未向今天这般岌岌可危。[...]我们想到的绝不仅仅是即将到来的世界战争。即使是‘和平’时期，艺术与科学的处境也完全变得不堪忍受。[...]在艺术创作的领域中，想象力必须从一切羁绊中解放出来，并拒绝任何借口加以桎梏。无论现在还是将来，对于那些持有‘艺术要遵守规则哪怕违背其本性’论调的人，我们给予坚决的否定，并且反复重申我们坚定的立场—艺术要全面自由。”

然而，三十年代末几乎没有任何艺术作品能够以有效的视觉形式展现世界的构成，仅有少数几件意义深远的作品产生于这个灾难的时代。如布朗库西（Constantin Brâncuși）在罗马尼亚特尔古日乌（Târgu Jiu）创作的，包括《无穷柱》（Colonne sans fin）在内的雕塑组《纪念碑》（Denkmalensemble），将对第一次世界大战的思考转化为抽象的表现形式；或是杜尚的《手提箱盒子》（Boîte-en-valise），有如一

个便携美术馆将他个人作品纳入手提箱中，传达奔波与逃亡的主题。当然这一战火纷飞年代里，有一件艺术品堪称典范，就是毕加索（Pablo Picasso）的《格尔尼卡》（Guernica）。该作品创作于1937年，并于巴黎国际博览会上的西班牙馆展出，大约是二十世纪最重要的艺术作品。毕加索将德军对这座巴斯克小镇的轰炸，以及弗朗哥妄图将罪责推卸给共和国的政治阴谋，描绘于画面中，直到今天都是对暴政与独裁的警示。如同其他超现实主义艺术家一样，毕加索并不是以贴近生活的写实方式反映政治现实，而是采用高度个人化的视角。

到1938年，德国周边的前卫艺术几乎全军覆没。自1933年纳粹取得政权，越来越严苛的文化政策导致大部分现代艺术的覆灭。尽管到四十年代还有一些温和的表现主义艺术家尝试适应新的政权，依然无法改变局面。希特勒和他的党徒展开一场彻底的“清洗”运动：大约两万件作品被冠以“堕落艺术”之名从博物馆没收，大批画家和雕塑家从学院被开除，思想进步的美术馆馆长被解职，很多艺术家、经纪人、收藏家被迫流亡。1938年开始，急需外汇的“第三帝国”开始向海外市场售卖那些被罚没的“堕落”艺术品，照希特勒的说法，这些作品不过是“达达主义喧闹者、立体主义石膏匠和未来主义染织工制造的愚蠢笑话”。一开始我们可能有点疑惑，希特勒本人也曾是一个失败的不太有才华的艺术家，竟然如此激烈地诋毁前卫艺术，而我们不该忘记，类似于魏玛政权曾经对文学和音乐的排挤，视觉艺术的存在唤起对自由社会的怀念，正因如此，必须将其从公众视野中铲除。马克斯·贝克曼（Max Beckmann）在1937年流亡于荷兰的时，利用背井离乡的这段时间深刻反思了他的个人创作，并于隔年在伦敦的新伯林顿画廊（New Berlington Galleries）进行演讲。当时这里正在举办“二十世纪的德国艺术”大展，对抗德国的“堕落的艺术”巡回展（Entartete Kunst）。马克斯·贝克曼在日记里写下这样一句话：“我在创作中首先关心的，是隐藏在现实表象背后的理想 [...]我的目标总是想抓住现实的魔力，并且将这种现实转化到绘画中，使现实中的不可见变得可见 [...]这听起来也许有些相互矛盾，但这才是建构我们存在的现实。”

捕捉“现实的魔力”，并非将现实放任给“写实主义”般只显示了世界和事物表面的模仿：这一点不但吸引达利、杜尚、布朗库西、毕加索、布勒东、里维拉等人一展抱负，并且在今天仍然有紧迫的诉求。即使今天政治和暴力引起的世界冲突已与1938年形式不同，但仍然存在一个共同点：不论内战、恐袭、分离主义运动还是民族主义孤立看上去有多么不同，我们最终面对与1938年一样需要抵御的问题。这个问题在今天就是各个领域的全球经济化，以民族主义和宗教为名追求国际经济霸权。上世纪二三十年代许多艺术家和知识分子开展的社会革命，在二十一世纪不再可行，资本化在世界大部分地区生活的各方面都取得了胜利。然而接下来要做什么？艺术家能做什么？我们这些理论家和历史学家又能帮他们什么？即将到来的新的世纪将是充满冲突的世纪，也同样充满机遇，而机遇并非只存在于已经因为动机问题饱受攻击的全球化本身。今天同过往一样，我们依然召唤艺术的全面自由，这种艺术基于世界范围的交流，并只为一个目标服务，即，通过“现实的魔力”让我们认识到自身存在的奥义。鉴于当下面临的威胁，艺术已经不是私人化的妥协，亦不是纯粹的审美追求或崇高趣味的显现，援引卡尔·爱因斯坦的话：“艺术的问题恰恰就是人类自由的问题。”

1945——以《德意志意识形态》和阿尔弗雷德·洛特卡去治疗生物圈多样性和联合国

贝尔纳·斯蒂格勒（Bernard Stiegler）

我一会将会讲到1945年，我不会完全按照时间顺序，我会把不同时间点串联起来。让我们一起回到过去：1945年，二战的尾声，广岛事件导致了联合国代替了国际联盟而成立。这一年，生物学家和数学家阿尔弗雷德·洛特卡（Alfred Lotka）发表了一篇小论文，我之后会提到。我想首先讲讲1989年，这一年是众多駁雜事件的集合，带着少许的延迟，它们被表演式地呈现出来、并通过它们之间无意识的联系，以整体的方式宣告了一个新时代到来的可能 — 柏林墙的倒塌、CERN（欧洲核子研究组织）的成立、万维网的诞生等等。北京之春在其中的地位还有待确认，但这个事件无疑参与了中国的重要转型。

1917年，列宁在俄罗斯，向苏联人许诺权力；2017年11月13日，在《生物科学（BioScience）》上发表了一篇共含184个国家的15364位研究人员签名的文章，希望在为时已晚之前，向人类发出最后的警告，一个真正的、“后真相”语境下的“求救信号”。在1917年到2017年期间，1989年是一个各种层面上的转折点，而且是在事后才出现的。首先，我们必须看到1989年的几个要素：

第一，89年之前，1968年至1969年起，巴黎“68思潮”，首先起源于我们今天所在的这个地点，如高士明在他的精彩发言中所提到的。接着，在巴黎引起了回响并得到发展，以一种“大陆式”的，如英美国人所说的典型的法国方式，声称与中国文化大革命有所关联，与加州的反文化相呼应而促成1983年伯克利大学推出自由协议软件，并将此延伸至布拉格，东京、德国等，最后促成了1969年创造的Arpanet到TCP-IP标准的转换，即我们今天的因特网的诞生。

第二，也就是89之后，资本主义即平台的发展方向，以及本杰明·布拉顿（Benjamin Bratton）所提出的堆栈（stack）的建立，经济和技术的力量“扰乱”了政治和国家权力。列宁的目标曾是把它们组织起来：（但结果却导致了）国家的解散；而在中国，情况却完全不同。这给了2017年，迎来中国共产党第十九次全国代表大会的中国政府和中国共产党巨大的责任。为什么呢？

因为，在1989年到2017年之间，墨西哥人保罗·克鲁岑（Paul Crutzen）于2000年提出将马克思所描述的工业资本主义时代命名为“人类纪”，杰森·摩尔（Jason Moore）则称之为“资本纪”。重新分配所有的历史分析、所有的日期和所有的比例（这对地质学家来说是一个很有魅力的问题），人类纪需要我们重新思考科学本身。

让我们回溯到1945年，体外进化的概念如何将人类历史的特征引入生命的历史，阿尔弗雷德·洛特卡曾经在1922年，即一战后，发表了一篇奠基性的文章，讲述了人类学和毁灭的关系，并在1945年，即广岛和奥斯维辛事件之后，在《人类生物学（Human Biology）》刊物上发表了一篇短文，并在随后的科学论文中，扩展了马克思和恩格斯提出的《德意志意识形态》中提出的观点。正在进行中的中国的巨大转型，得益于美国自80年代起奉行的超级自由主义政策；无疑中国将在短期内成为世界第一强国，并将为它带来一个更为艰巨的超历史的、元历史的、甚至是建造-历史的历史任务。它必须与世界科学界、艺术与文学届、哲学界与法律界等共同打造新的政策。这不仅是中国必须执行的任务，也是我们必须执行的任务。（法语中的必须为obliger，翻译作葡萄牙语为obrigado，也包含了谢谢的意思。）2017年，在1968五十周年的前夕，也是西方主要工业国家的政治破坏期，因为数码网络等的发展，以及即将降临至这个生物圈的灾难，地球已经成为了一个“意识单位”或是“失去判断力的单位”、“无意识单位”。今年，中国共产党第十九次代表大会提出了这个问题，习主席也提出了中国在明日世界以及未来发展中所应占据的高度。

我们的会议谈到了艺术和媒体的未来宣言，在这个有时也被称为后媒体的时代。这里应该强调的是，我们所知的“媒体”已经被数字化，人工智能像社会网络一样，已经成为其中的一部分；苏格拉底以降，媒体即是体外化的器官和心智的药理学，（我这里说的是panser而不是penser，panser即疗伤、抚养儿童、做饭等等。）而且总是会导致到其对立面，导致去心智化。这里我们不应该搞错警示的对象，需要被警示的是资本主义，对可计算内容的同质化，以及对所有不可计算内容的抹去，它是一种负熵性的存在，阻碍了所有可能产生的未来。今天的媒体已参与到系统的、全球性的去心智化程序、以及马克思和苏格拉底皆提到过的无产阶级化/废人化程序中。比如推特总统先生就是这种全球废人化的化身。

这说明了如果艺术、文学和科学构成了长久以来被我们称为“真理”的表达，就会产生不可分割的分支、不可或缺的具有使用价值和交换价值的财富。它们必须对这些心智的体外化器官、人工智能、社会网络以及其他我们尚未了解的领域进行批判，它们必须找到治疗的方法，重新思考结构和建筑，并对11月13日发布的求救信号作出回应。它们必须在马塞尔·莫斯（Marcel Mauss）称为国际（l'internation）的范围内这样做，并回应在国际联盟发起人威尔逊总统引用康德在《世界公民观点之下的普遍历史观念》中提出的国际主义概念，与马克思主义者所提出的国际主义之间的争论；马塞尔·莫斯认为国际是二十世纪的未来，应当建立起一种总体的全球化，和一种区域的特殊化，只有这种特殊化才能对抗让-吕克·南希（Jean-Luc Nancy）称之为非世界（l'immonde）的问题。





中国美术学院跨媒体艺术学院大事记

1994 — 2017

2010

专业发展

5月，开始筹备成立跨媒体艺术学院，确定学院由新媒体艺术系、综合艺术系的综合造型工作室和总体艺术工作室2个工作室以及展示文化研究中心，这三个部分整合而成。许江院长召集，召开新学院成立动员会。新媒体艺术系、综合艺术系全体教职员以及艺术人文学院副院长、展示文化研究中心副主任高士明参与，讨论新学院基本架构与专业发展。

6月，经多次会议协商，确定学院名称为“跨媒体艺术学院”（School of Inter -Media Art，简称SIMA），并确定学院基本架构，新学院由5个工作室、8个实验室、4个研究所、研究中心组成。

工作室：具体媒介工作室（主持人：张培力）、实验影像工作室（主持人：杨福东）、开放媒体工作室（主持人：姚大钧）、空间多媒体工作室（主持人：管怀宾）、总体艺术工作室（主持人：邱志杰）。

研究所/研究中心：当代艺术与社会思想研究所（主持人：高士明）、基本视觉研究所（主持人：耿建翌）、跨媒体艺术研究中心（主持人：吴美纯）、展示文化研究中心（主持人：高士明）。

实验室：动力装置实验室、声音实验室、录像实验室、互动实验室、数码暗房、数字图形实验室、综合材料实验室、多媒体表演实验室（筹）。

9月1日，学院发文，正式成立跨媒体艺术学院。院长：许江；常务副院长：高士明；副院长：杨劲松、管怀宾；党总支书记：李振鹏。

9月3日，跨媒体艺术学院首批本科生报到，并开始为期一周的跨媒体艺术发展脉络讲座课。自此，开始建立跨媒体艺术学院面向新生的始业教育传统，该课程后正式命名为“跨媒体艺术文脉”，时间为1—2周。

9月12日，跨媒体艺术学院成立典礼，于中国美术学院南山校区1号楼二楼中庭举行，许江院长发表“重建先锋——中国美术学院跨媒体艺术成立大会致辞”。党委书记钱晓芳向跨媒体艺术学院常务副院长高士明授牌。

跨媒体艺术学院提出“建构媒体实验、艺术创作、文化研究、创意实践四维互动的跨学科教育格局，全面优化当代艺术教学模式，推动当代艺术的跨学科研究和跨领域实践”；于中国高等艺术院校及美术学科中，率先以跨学科、跨领域、跨文化的先锋姿态和国际视野，开展高层次、复合型当代艺术人才培养与研究创作，并开拓美术学科边界，成为中国美术学院美术学科的新学科方向。

学院成立，受到社会各界及国内外媒体的广泛关注，被誉为“中国第一个当代艺术教育机构”。

10月30日，文化部长蔡武到跨媒体艺术学院参观考察。

研究创作

9月14日，举办讲座《增强的人文/重组的现实：iPhone艺术前沿》，主讲人：赤松正行（日本iphone艺术先锋），主持人：姚大钧，地点：学术报告厅。

9月24日，比利时策展人团队到访，并在学术报告厅举办讲座：《杜尚及新娘的命运—论作品大玻璃》；25日于跨媒体艺术学院开展工作坊活动；主持人：姚大钧。

10月24日，“新西兰亚洲基金会”的策展人团队到访，参观交流并举办学术讲座：《亚太艺术三年展与艺术收藏》，主讲人：Aron Kreisler、Hanna Scott、Stephen Cleland，地点：学术报告厅。

11月14日，举办讲座《光源自光》，主讲人：Kim Machan（澳大利亚亚太媒体艺术展策展人），主持人：张培力，对话嘉宾：Janet Burchill & Jennifer McCamley、Eugene Carchesio、David Haines & Joyce Hinterding、Archie Moore、

Josef Strau、白双全、王功新，地点：学术报告厅。

12月10日，跨媒体艺术学院首届学生下乡作品展开幕，展期2周，展览地点：4号楼4楼展厅。展览内容包括：《出曲阳》，指导老师：邱志杰，下乡地点：河北曲阳；《鼓浪屿家族相册调查》，指导老师：吴美纯，下乡地点：厦门鼓浪屿。

人事变迁

2010年9月1日，学校正式发文，成立跨媒体艺术学院。

2011

专业发展

2011年5月20日，德国卡塞尔艺术学院交流师生到访交流，并于5月23日—6月4日，开展工作坊。包括到访教师：Bjoern Melhus、Catrineval、Ursula Panhans - Bühler 3人以及8名学生8人。自此，开始形成与卡塞尔艺术学院形成师生定期交流传统。

2011年6月10日，跨媒体学院首届硕士研究生答辩。地点：4号楼305，答辩委员会：高士明、杨劲松、管怀宾、邱志杰、姚大钧、周诗岩。

2011年6月11日，跨媒体学院首届本科生毕业答辩。第一组，地点：4号楼309，答辩人员：具体媒介、实验影像、开放媒体工作室毕业生，答辩导师：杨劲松（主席）、姚大钧、杨福东、高英雁、周诗岩；第二组，地点：3号楼309，答辩人员：总体艺术、空间多媒体工作室毕业生，答辩导师：矫健（主席）、管怀宾、邱志杰、高世强、孙善春。

2011年6月28日，跨媒体艺术学院首届毕业生参加毕业典礼。

2011年9月5日，2010级跨媒体本科生进入学院学习。学院开始执行“专业选修+工作室”制的“三段式”跨媒体艺术专业培养方案。

2011年10月12日—30日，二年级学生分为两组下乡。鼓浪屿组，带队老师:吴美纯；华西村组：带队老师：邱志杰。自此，跨媒体学院开始形成“社会调研”、“文化研究”式的学生“下乡采风”传统。

2011年11月管怀宾出席省教育厅专题会议，正式发表《跨媒体艺术学院“三段式”人才培养模式》。

研究创作

2011年4月1日，开放媒体工作室举办《声纳：媒体社交》电子音乐晚会，负责人：姚大钧。时间：晚6:30，地点：4号楼1楼大摄影棚。自此，“杭州声纳”系列影音互动展演项目开始发起并延续。

2011年4月26日，举办讲座：《艺术、科技、社会：奥地利林兹电子艺术节三十年史》，主讲人：Ingrid Fischer - Schreiber（策展人，奥地利林兹电子艺术节驻中国代表），主持人：姚大钧，地点：学术报告厅。

2011年5月16日—19日，举办“Video Exhibition”中法艺术家交流工作坊，地点：四号楼305教室。

2011年5月17日，举办讲座：《电影目录与存在方式》，主讲人：让-马克思·科拉尔 Jean -Max Colard（法国著名艺术批评家、策展人），主持人：高士明，地点：学术报告厅。

2011年6月1日，跨媒体艺术学院首届毕业生毕业展开幕，展览主题“自由发言”，高士明提写展览前言。展期：6月1日—6月7日；地点：4号楼2—4楼、4号楼地下摄影棚、篮球馆。

2011年6月3日，跨媒体艺术学院毕业展多媒体表演：跨媒体之夜，负责人：姚大钧；时间：6月3日晚8：00—10：00，地点：南山校区大草坪。自此，开始形成于毕业展期间，举办多媒体现场展演的传统。

2011年6月21日，讲座：《艺术与社会—基于地区振兴的艺术》，主讲人：北川弗兰（日本越后妻有三年展与濑户内双年展策展人，主持人：管怀宾，地点：学术报告厅。

2011年9月27日，举办讲座《Future Lab 与本届林兹电子艺术节》，主讲人：霍斯特·赫特那（奥地利林茨 Ars Electronica 电子艺术中心 Future Lab 未来实验室总监），主持人：姚大钧，地点：4号楼408室。自此，开始与林兹电子艺术节未来媒体实验室建立联系。

11月18日—22日，“五谷杂粮2：柏拉图学园”暨“杭州国际实验影像艺术节”。

11月18日，杭州国际实验影像艺术节《亚叙事：国际实验影像展映》开幕，地点：中国美院美术馆小剧场；讲座《德国媒体艺术的新方式》，主讲人：Stephen（德国），地点：学术报告厅；

11月19日，杭州国际实验影像艺术节《低照》摄影展，地点：吴山广场大屏幕；《理想国2：华西村》大型多媒体表演演出，地点：南山校区大草坪；

11月20日，《跨媒体艺术学院的多媒体表演文献展》开幕，地点：中国美院4号楼408展厅；开放式研讨会《学院作为学习者共同体》，地点：学术报告厅；《飞蛾》多媒体戏剧演出，地点：中国美院美术馆小剧场；《万能机器人》多媒体戏剧，地点：跨媒体艺术学院地下摄影棚；

11月21日，湖上论坛《学习者的自我管理 with 主体策略》；展览《回访：共同体特展》开幕，地点：杭州凤山门共同体艺术空间；

11月22日，研讨会《模拟性和体验性作为教学工具》，地点：孤山西泠印社四照阁。

人事变迁

2011年7月，杨福东正式入职跨媒体艺术学院任教，聘副教授职称。

2012

专业发展

2012年9月3日，开学，面向二年级新生开展讲座类课程

“跨媒体艺术文脉”。开始形成跨媒体艺术学院始业教育传统，面向新生开设为期2周的必修专业通识课程。

研究创作

2012年3月11日—12日，“电影行动”工作坊。主要内容包括：3月11日，观片《来自古典意识形态的新闻：马克思、爱森斯坦、资本论》（亚历山大·克鲁格导演），4号楼4楼展厅；3月12日，临时片场访谈与工作坊，跨媒体艺术学院地下摄影棚；参与人员：吴山专、汪建伟、邱志杰、管义、秦思源、高世强、郑波、姚大钧、孙善春、王家浩、Made In、陆兴华、张颂仁、赵千帆、黄建宏、牛大悟、吴珏辉、石可、鲁大东等。

2012年3月26日—4月7日，荷兰阿姆斯特丹大学教授 JOHAN 工作坊“商品，物化与景观社会”。此后，JOHAN 成为固定客座教授，定期到访举办工作坊。

2012年5月8日，林兹电子艺术节未来实验室主任到访，开展为期三天的工作坊，姚大钧主持，以开放媒体工作室学生为主要参加对象。工作坊时间：5月8日—5月11日，地点：4—309。

2012年9月7日，耿建翌个展《耿建翌的做作》，在上海民生美术馆开幕，跨媒体学院全体教职工前往参加开幕式。

2012年11月21日，举办讲座《移动数字屏幕的互动作品研究与成果》，主讲人：让路易·普瓦捷(Jean-Louis Boissier)（法国巴黎第八大学新媒体美学研究中心主任、法国国家装饰艺术学院博士导师），地点：学术报告厅。

2012年11月30日—12月2日，举办第一届“感受力—2012 中国际艺术教育论坛”。

人事变迁

2012年5月，高世名（高士明）任跨媒体艺术学院院长。

2012年5月，杨劲松卸任跨媒体艺术学院副院长，任中国美术学院美术馆副馆长。

2012年7月，矫健由跨媒体艺术学院调入传媒动画学院（现更名为“影视动画学院”），担任摄影系系主任。

2012年9月，郑波正式入职跨媒体艺术学院任教，聘副教授职称。

2013

专业发展

2013年6月，联合香港科技大学，以“夏季学院”的形式，开办第一期联合课程，部分四年级本科生和研究生参加。课程为期四周，两周在香港科技大学，两周在中国美术学院。自此，开始与香港科技大学的“联合课程”，每年6月。

2013年7月5日，“跨媒体艺术”申报教育部本科新增专业，召开第一次专家论证会。通过教育部高等学校美术学专业教学指导委员会专家评审。

2013年9月2日，面向二年级新生的始业教育课程“跨媒体艺术文脉”，由高士明、邱志杰、姚大钧、石可、牟森主讲。牟森、石可开始任教于跨媒体艺术学院。

2013年10月，与瑞士苏黎世艺术学院合作，策划启动“跨文化MFA”联合硕士培养计划。

2013年11月11日—11月18日，跨媒体艺术学院三组下乡团队的下乡作品展。跨媒体艺术学院出现三种形式的“下乡”调研采风模式：“社区艺术”、“介入性表演”、“社会学田野”。黄孙权开始将社会学田野调查方法引入“下乡”课程。跨媒体艺术学院以文化调研、社会参与为特征的“下乡”采风创作模式逐渐形成，并成为传统。这在一定程度上拓展更新了艺术学院以采风写生为特点的传统“下乡”模式。

2013年12月，跨媒体艺术学院与香港城市大学创意媒体学院，签订协议，开展定向交换生计划。

研究创作

2013年4月5日—4月28日，举办“濒死之眼”巡回展览联动项目，负责人：邱志杰。参展艺术家：陈界仁、许哲瑜、康

雅筑& Christian Nicolay、杨子弘、Araya Rasdjarmrearnsook、Evrin Kavcar、Herwig Kerschner、Verena Kyselka，展期：2013年4月5日—4月28日，地点：凤山门共同体空间、中国美术学院四号楼四楼。同期包括以下联动项目：杨子弘《死前风景》工作坊（2013年4月6日—4月7日），康雅筑《情感证物》工作坊（2013年4月8日—4月9日），Collective《in Vestir》计划（2013年4月8日—4月11日），许哲瑜《关系置换》工作坊（2013年4月10日），叶家铭《拾骨人》工作坊（2013年4月11日）。

2013年4月9日，举办讲座《Future Cinema未来影像》，主讲人：邵志飞（香港城市大学创意媒体学院院长），主持人：高士明，地点：4—305。自此，跨媒体艺术学院开始与香港城市大学创意媒体学院建立合作关系，并于2013年底达成定向交换生计划，2014年开始实行交换生计划。

2013年4月10日—4月16日，开展“中山公园计划”活动，负责人：邱志杰。主要包括：讲座《姚瑞中与蚊子馆》，主讲人：姚瑞中，时间：4月10日，地点：4—406；讲座《吴玛俐旗津计划与教学》，主讲人：吴玛俐，与谈人：邱志杰，时间：4月11日，地点：4—406；“中山公园计划”论坛，主讲人：邱志杰、罗秀芝、吴玛俐、拉黑子·达立夫、峨冷，时间：4月11日，地点：4—406；讲座《尔冬强和他的工作》，主讲人：尔冬强，时间：4月12日，地点：4—406；讲座《欧宁和碧山计划》，主讲人：欧宁，时间：4月16日，地点：4—406。

2013年5月9日，举办讲座《审美政治：平等之为方法》，主讲人：雅克·朗西埃（法国当代哲学家），主持人：高士明，地点：南山路学术报告厅。

2013年10月20日，“西岸`2013建筑与当代艺术双年展”开幕。地点：上海徐汇区龙腾大道龙耀路水泥厂。高士明任艺术部分总策展人，姚大钧策划“转速：中国声音艺术大展”，牟森策划开幕演出“上海奥德赛”。自此，姚大钧“影音互动现场”系列展演及相关课程、牟森“跨媒体巨

构”系列展演、叙事理念及相关课程开始成形。

2013年10月24日，举办讲座《Artistic Research—Artistic PHD today. Problematics - Paradoxes - Possibilities》，主讲人：Giaco（苏黎世艺术学院多媒体艺术系主任），主持人：高士明，地点：4 -305。自此，开始建立与苏黎世艺术学院的联系，策划启动艺术硕士联合培养计划。

2013年12月24日，开放媒体工作室举办圣诞PARTY 即：杭城全新媒体演出系列《新比特艺术节》，负责人：姚大钧、沈立功，地点：滨江区江南大道4356号Underwater Cafe 水下咖啡，参演艺术家：沈立功、蒋竹韵、王长存、RMBit等。开放媒体品牌团队RMBit第一代形成。

2013年12月28日，媒体城市研发中心（外挂研究机构）成立。举办中国美术学院媒体城市研发中心启动揭牌仪式暨跨媒体剧场表演，地点：天鸿美和院艺术文化展示中心3楼。

人事变迁

2013年7月，石可作为本校在编教师，进入跨媒体艺术学院工作。

2013年12月，郑波辞职，赴香港城市大学任教。

2014

专业发展

2014年11月29日—11月30日，举办跨媒体学院内部教学会议，讨论培养方案、核心课程、各工作室研创方向与学术特色等。参与人员：跨媒体全体教职员工。重整培养方案，开始酝酿重组学院结构。

2014年12月1日，举办专业发展与教学相关的研讨会《媒体的社会能量》（暨中国美术学院第三期“领航沙龙”），讨论跨媒体艺术专业建设与未来发展，高士明院长主持，管怀宾、邱志杰分别发表“领航计划”，地点：4号楼地下摄影棚。

研究创作

2014年3月8日—3月22日，举办影像工作坊“Labour in a Single Shot（单镜头叙事：劳动）”，主讲人：Antje Ehmann、Harun Faruqi，主持人：高世强。

2014年3月11日—3月13日，举办系列讲座《20世纪上半叶欧洲前卫艺术：时代、宗教、技术以及大众社会》，主讲人：康斯坦丁·杜达—科夫卡舒Konstantin Dudakov- Kashuro（莫斯科国立大学教授），地点：南山校区学术报告厅。

2014年5月7日，举办展览“十里店——大卫·柯鲁克在1947-48年间拍摄到的华北农村”开幕，策展人：高初、张静，学术主持：高士明，地点：在南山路校区美术馆一层圆厅。由此，开始与高初团队建立联系，开展新中国摄影史相关研究项目。

2014年9月9日—9月17日，举办工作坊《与新媒体说再见——关于如何理解新媒体艺术伴随时间和技术发展的变化》，地点：4 - 406。

2014年11月21日，举办国际美术馆馆长论坛，参与人员：MOMA等海外知名美术馆馆长12人、国内一线美术馆馆长10余人以及国内外学者和艺术家，总计40人左右，发言人：汪建伟、邱志杰、潘公凯、施慧等，地点：4号楼地下摄影棚。

2014年12月17日—12月21日，空间影像研究所举办“影像新写作工作坊——记述电影周”，地点：4—305。

人事变迁

2014年6月，杨福东辞职，高世强任实验影像工作室主任。

2014年9月，牟森正式入职跨媒体艺术学院，聘副教授职称。

2015

专业发展

2015年2月，跨媒体艺术虚拟仿真实验教学中心（国家

级) 获批成立。这是中国美术学院两大国家级实验教学中心之一, 也是全国艺术院校中仅有的两个国家级虚拟仿真实验教学中心之一。为跨媒体艺术学院在虚拟现实VR、增强现实AR领域的研发创作以及“在线”课程平台建设, 打下了基础。

2015年3月1日—3月5日, 举办第一期“未来媒体/ 艺术高级研修班”, 主讲人: Bernard Stiegler 贝尔纳·斯蒂格勒(哲学家、巴黎高等社会科学院博士、蓬皮杜文化艺术中心文化创新发展总监与创新学院院长), 主持人: 高士明。包括5场公开讲座: 3月1日《我对杜尚的解释为什么是一路改变的呢》、3月2日《康德的判断力在今天的审美中遭遇了什么挑战》、3月3日《到底什么叫“业余”》、3月4日《我的电影理论: 以Abbas Klarostami的电影Close Up 为例》、3月5日《自动社会》。自此, 开始与斯蒂格勒和蓬皮杜文化艺术中心建立联系, 斯蒂格勒每年一次到访举办工作坊; 许煜开始作为客座教授参与研究生教学和斯蒂格勒的工作坊。

2015年3月6日, 德国杜塞尔多夫艺术学院师生8人到访交流, 并开始为期一个月的戏剧工作坊。工作坊负责人: 牟森, 约翰内斯·舒茨(舞台设计大师、德国杜塞尔多夫艺术学院教授)。自此, 开始与杜塞尔多夫艺术学院建立合作关系, 开展每年一次的联合工作坊。

2015年9月, 跨媒体艺术学院组织架构更新调整。工作室调整为系, 形成3个系, 5个研究所, 8个实验室的结构。系: 实验艺术系(主任: 邱志杰, 副主任: 高世强), 开放媒体系(主任: 姚大钧), 媒介展演系(主任: 牟森); 研究所: 具体媒介研究所(张培力)、基本视觉研究所(耿建翌)、总体艺术研究所(邱志杰)、空间影像研究所(高世强)、网络社会研究所(黄孙权)。

2015年9月, “跨媒体艺术”专业, 作为教育部本科新增专业, 正式获批设立。

2015年, 开始与瑞士文化艺术基金会建立合作关系, 每年开展1-2期国际艺术家驻地创作交流活动。

研究创作

3月10日—12日, 约翰内斯·舒茨(舞台设计大师、德国杜塞尔多夫艺术学院教授) 举行公开讲座: 《空间艺术在戏剧中的运用——Johannes Schütz的舞台设计实践及其理念(上、下)》, 牟森主持。

2015年4月1日—4月3日, 举办工作坊/ 讲座《个案七则: 新中国摄影话语的建构》, 主讲人: 高初(中国摄影史研究者), 主持: 范厉、高芙雁, 地点: 4号楼408教室。包括: 《个案七则: 新中国摄影话语的建构》、《战争时期的中国摄影》、《文献、口述与田野: 摄影史论研究的材料、视野与方法》。

2015年5月22日—26日, 举办跨媒体艺术学院首届实践类博士生毕业展览, 这也是国内第一批当代艺术方向的实践类博士。参展人员: 黄小捷、汤南南、胡辉、雨晨、马秋, 地点: 中国美术学院美术馆。

2015年5月, 张培力获第九届AAC 艺术中国“年度艺术家”奖, 林科(原新媒体系毕业生) 获第九届AAC艺术中国“年度青年艺术家”奖。

2015年11月10日—18日, 举办“网络社会与信息化城市”系列讲座, 主讲人: 夏铸九(伯克利加州大学建筑博士、台湾建筑学家, 曾任台湾大学建筑与城乡研究所所长), 主持人: 高士明, 地点: 4—408、学术报告厅, 主办: 视觉中国研究院、跨媒体艺术学院、网络社会研究所。包括: 11月10日《开幕即窥见魔鬼的容颜——网络社会与信息化城市提纲》、11月11日《网络社会的新空间形式——网络都市化过程中的全球都会区域浮现》、11月17日《网络中国的经济再结构与空间结构改变——都会区域形构、新都市问题、以及都会治理》、11月18日《网络社会的建筑——建筑即媒体》。

2015年11月14日—12月13日, 举办展览“声音分裂系列展”之《声音分裂: 声音语境异化》, 策展人: 姚大钧, 主办: OCAT 深圳馆, 地点: OCAT 深圳馆。包括“声音装

置”、“档案聆听”、“现场演出”三个部分。

2015年12月24日，举办首届CAA 国际跨媒体艺术节“迷因城市：骇进现实（身体、网络、城市）”，展期：2015年12月24日—2016年1月3日，展览主体地点：中国美术学院美术馆。开幕演出：AV感官圣诞，象山体育馆；“迷因：增强现实展”：杭州市各定点区位。

2015年12月27日—29日，联合视觉中国研究院、哈佛大学艺术史系，举办展览“战争时期的中国摄影”以及相关国际学术研讨会，地点：中国美术学院美术馆承办：中国摄影文献研究所（SACP），媒体合作：《中国摄影》杂志。

人事变迁

2015年11月，高士明任中国美术学院副院长，并卸任跨媒体艺术学院院长职务，管怀宾副院长开始主持跨媒体艺术学院工作。

2016

专业发展

2016年3月12日—4月16日，举办首期“媒体创意策划高级研修班”（国家艺术基金项目），项目负责人：高士明，项目执行：管怀宾、牟森，项目助理：任晓栋、马原驰。

2016年3月17日—20日，举办第二期“未来媒体/艺术高级研究班”。开展系列讲座/工作坊《人类纪里的艺术、差异与重复》，主讲人：贝尔纳·斯蒂格勒（法国蓬皮杜文化艺术中心研究与创新学院院长），主持：黄孙权、陆兴华，地点：南山学术报告、象山民艺博物馆报告厅。包括：3月17日《屏幕与痕迹》、3月18日《梦与元电影》、3月19日《快感与欲望》、3月20日《超人类主义语境里的负人类学要素》。

2016年5月9日，法国斯特拉斯堡艺术学院教授和比利时双年展策展人到访。

2016年8月22日—12月2日，中国美术学院跨媒体艺术学院苏黎世大学联合硕士创新教育香港交流项目（即“跨文化

MFA”联合硕士培养项目），负责人：高士明，执行：石可。项目为期15周，主要的学习与实践在香港进行，具体包括苏黎世（三周）、香港（十周）、台北（两周）。

2016年，跨媒体艺术学院本科教学成果《基于“内外打通、跨界互动”的跨媒体艺术人才培养的探索与实践》，获浙江省教学成果奖二等奖。完成人：高世名（高士明）、管怀宾、李振鹏、高世强、任晓栋。

研究创作

2016年3月16日，举办讲座《碎片化世界的映射》，主讲：Bertrand Gadenne 贝特朗·加丹纳（法国高等艺术学院教授、获法国艺术文化类最高荣誉——骑士勋章），地点：4—305，主办：跨媒体艺术学院、E-Art法国艺术学院联盟。

2016年4月9日，举办讲座《艺术与科技的奇点》，主讲人：摩恩·瑟夫（Moran Cerf），对谈嘉宾：高士明、凯特·麦坎布里奇（Kate McCambridge），地点：学术报告厅，主办方：浙江省科学技术协会、研创处、跨媒体艺术学院。

2016年5月27日，中国美术学院2016年毕业展开幕式演出，跨媒体学院开放媒体系承办。展演主题：天·地·人·机，地点：象山校区1号楼西面草坪，学术指导：管怀宾，策划导演：姚大钧，参与人员：开放媒体系学生。

2016年11月8日，举办讲座《科学的想象力》，主讲人：弗朗克·韦尔克（2004年诺贝尔物理学奖得主），主持人：高士明，地点：学术报告厅。

2016年11月11日—2017年3月12日，“跨媒介巨构”项目《存在巨力链——行星三部曲》（暨“媒体创意与策划高级研修班”结课展演项目），受邀参加第十一届上海双年展，于上海当代艺术博物馆展出。11月11日举行开幕表演，暨第二届CAA跨媒体艺术节。

2016年12月10日—12月11日，举办第二届“感受力：中国媒体艺术教育”论坛，同时推出“跨媒体艺术专业建设标准。”

人事变迁

2016年1月，管怀宾正式担任跨媒体艺术学院院长。

2016年11月，邱志杰赴中央美术学院任实验艺术学院院长，离任实验艺术系主任，高世强任实验艺术系主任。

2017

专业发展

2017年4月，“跨媒体艺术”专业获批浙江省高校“十三五”特色专业。

2017年9月23日，举办首届当代艺术国际化专业开班仪式。当代艺术国际化专业，面向海外招生，是中国美术学院首个海外招生的硕士专业，学制3年，为毕业生授予中国美术学院硕士学位。第一届招生20余人，跨媒体艺术学院与国际教育学院联合开展教学工作。开班仪式出席人员，包括：高士明、金志林、管怀宾、文涛、Michael Grady

2017年，跨媒体艺术学院研究生教学成果《媒体创意与策划高层次文化创新人才培养体系建构》，获首届浙江省研究生教学成果奖。完成人：高世名（高士明）、邱志杰、孙善春、任晓栋。

创作研究

2017年3月10日—3月31日，举办展览《“源”：跨界当代艺术展》，地点：上海大戏院，主办：跨媒体艺术学院、阿里巴巴集团。

2017年5月7日—6月3日，举办展览《脑太空：科幻VR艺术展》，地点：广州风眠艺术中心，项目策划：姚大钧，主办：开放媒体系展览、广州风眠艺术中心。

2017年6月8日—6月22日，举办工作坊“熵与劳作”，主讲人：贝尔纳·斯蒂格勒（法国蓬皮杜文化艺术中心研究与创新学院院长），主持：黄孙权、陆兴华，地点：4—405、南山路学术报告厅。

2017年7月1日—7月3日，举办研讨会“影像艺术向何处去/回望与前瞻”，地点：8号楼1楼会议室，主持人：高世强，主办：实验艺术系。

2017年7月5日—8月27日，举办“学院·电影·教育-AME影视计划”之剧本工作坊，主办：中国美术学院、全国艺术专业研究生教育指导委员会影视分会，承办：跨媒体艺术学院、博地控股集团。

2017年11月11日—11月12日，举办第二届网络社会年会——与列斐伏尔前行：算法时代的都市论与日常生活批判。地点：中国美术学院南山校区学术报告厅。高士明、管怀宾、黄孙权、陆兴华致辞，讲演人：刘怀玉、希姆娜·德·西莫尼、米歇尔·E·贾第纳、阿尔菲·波恩、卢卡斯·斯坦尼克、李孜等。

2017年11月22日—12月8日，于法国斯特拉斯堡莱茵宫，举办“未来媒体宣言展——致敬2018”。展览包括“山水”和“世纪”两个部分，并同时斯特拉斯堡大学举办“山水”与“世纪”相关的讲座。出品人：许江，总策展人：高士明，主创团队：管怀宾、姚大钧、牟森、高世强、姚远东方。策展助理：马楠、王岩。

人事变迁

2017年9月，汤南南入职跨媒体艺术学院任教。李振鹏调入绘画艺术学院油画系，吴俊勇调入绘画艺术学院版画系。文涛调入跨媒体艺术学院，并担任党总支书记、副院长。

《跨媒体艺术卷·未来媒体 无墙学院》编辑委员会

主 编：管怀宾

编 委：陈守义 杨劲松 张培力 耿建翌 管怀宾 姚大钧 牟 森
高世强 高士明

本册执行主编：姚大钧 宋 振 张 晨 高芙蓉 田 进

本册编辑组成员：任晓栋 史思源 马 楠 王旖旎

责任编辑：周翔飞

装帧设计：李 文

责任校对：杨轩飞

责任印制：毛 翠

图书在版编目（C I P）数据

国美之路大典

跨媒体艺术卷·未来媒体 无墙学院

管怀宾 主编

出 品 人：祝平凡

出版发行：中国美术学院出版社

网 址：<http://www.caapress.com>

地 址：中国·杭州南山路218号/邮政编码：310002

经 销：全国新华书店

制 版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印 刷：浙江省邮电印刷股份有限公司

版 次：2017年12月第1版

印 次：2017年12月第1次印刷

印 张：

开 本：787mm×1092mm 1/8

字 数：千

图 数：幅

印 数：0001-1000

书 号：ISBN 978-7-5503-

定 价：.00 元