

穿越 — 行动

— 论柯里思的艺术行为与观念

Marjolein Schaap 玛月连 沙普
Rubén de la Nuez 鲁本 得拉 纽兹
Carol Yinghua Lu 卢迎华
Mika Hannula 米卡 汉奴拉

郝楠翻译

阿姆斯特丹，2009

操控集体记忆

熟知，借来，新议题 — 在视觉艺术中

Marjolein Schaap

当我和柯里思第一次见面时，她对我的一个自从2005年开始的主要研究展现了浓厚的兴趣：介入性艺术。同样，我对她在阿姆斯特丹的艺术创作也十分感兴趣。我那时在这个计划中希望找到一个最初的线索，相对于她的艺术家之位置。

横幅

作品“嗅觉记忆”（2007）由6面平整的，黑色棉制的横幅组成；竖着在这建筑物的门口及通道里悬挂，挡住了路人和骑车人。这条通道曾经在17世纪黄金时代时通往瘟疫之屋（荷兰殖民贸易者导致黑死病）。之后在19世纪这座先前的瘟疫之屋又被转变为了时髦的医院建筑；现在，它已变成了一座花哨的，雅皮式的和多功能工作与居住区域，居住者主要为“创意阶级”；此建筑的名字是WG公寓。

随着气流与风，以及穿过者的动作，旗帜随风飘扬并带来一股强烈的醋的味道。任何一个对此艺术计划不知情的急忙穿过此通道的人 — 虚拟的 — 就像被其中的一面“醋旗”打了一个耳光。有谁知晓，旧时，防疫医生在进入瘟疫之屋之前，要用浸着醋的布覆盖住他们的脸？也许，通过“传闻”我们知道一些令人恐慌的事件，它们被贮存于承载着集体记忆的走廊之中。

柯里思创造了一个进入仪式的路径 — 在很多不同的文化中区分着进入与离开一个特定的有人类存在与文化属性的地点：一座私人住房，一条生产线，一所学校，一座教堂，一块墓地，一家医院¹。这也许是为什么会在此作品中有了一个‘自然的’逻辑。横幅标记着入口，醋洗净细菌，洗过的被单‘展示’在外面以便使其干燥变

白，这里还有一个在荷兰众人皆知的谚语：我们甚至在外悬挂脏衣物，作为一种挑衅的行为。

介入

让我们回到“艺术介入”，它是一个在我作为艺术理论家职业中反复出现的主题²。“嗅觉记忆”是一个“典型的”公共空间艺术介入。艺术作品并不是政府或当地组织要求而做的；它并不是在一个艺术计划的语境下创作的，也不是由某位策展人或其他艺术相关人员所发起的。这种艺术作品唯一地是由艺术家的强烈欲望所致而被实现的，从而来定义作为日常生活竞技场的公共空间以及作为诗意与政治性场所的公共空间。

艺术介入是暂时的，或转瞬即逝的，在它们短暂的时刻里：声势浩大的进行。3天后此作品被故意破坏。然而，除了艺术介入，她实际上已经做了一个极端的与卓越的公共艺术作品。例如，我不认同‘反复无常性’，对于介入艺术来说此种状态很典型，—— 尽管横幅有一个明显逻辑性的，可能性的与另人信服的呈现方式。

在理想情形下，艺术介入通常“不被注意，非署名”，这就是说：像在法院的一审阶段。介入艺术家竭力营造艺术作品与特定环境之间的完全整合（就内容而言，从一个正式的感觉来说），直到一个转折点被实现，直到我们看到 / 知道 / 与理解：这一定是一些其它什么东西。

这些特质可以从“嗅觉记忆”中发觉。除了它巨大的体量，也和任何好的艺术介入一样，柯里思的这个作品是基于一个坚实的与此地点构成原因的关系，通过揭示此语境的特性，在此案例中，通过一个对WG公寓居住阶层的“脱衣舞表演”。可见的是真正对这座前任医院的‘化妆’：瘟疫给人的创伤，疾病，失望，死亡。

吸血鬼

在WG公寓，柯里思的装置包含一个幻灯片展示；在其中，她作品的相关创作来源也被呈现在观众面前，同时包括工作与生活在这儿的住户，她曾经与这些住户耐心的交涉，为了能在这座楼里安装此作品。当幻灯片开始播放，它变得越来越古怪与疯狂，在一种联想的 / 幻觉的 / 和超验的顺序中，吸血鬼与德拉古拉出现。另外，这些联想也没有那么奇怪，实际上一点儿也不奇异。被当作黑死病替罪羊看待的犹太人实际上让人和吸血鬼联系起来，由于犹太女人在月经期之后的沐浴礼³。因此我们可以继续，漫游在历史中，做一些联系：最后一次在伦敦的瘟疫据说是从一艘来自阿姆斯特丹的运棉花的船‘引进’过来的（柯里思作品里的条幅是棉制的）⁴。第一次流行性瘟疫曾经在蒙古（芬兰人的祖先，它们延着伏尔加河迁徙到芬兰）爆发⁵。

调查工作

通过这件作品，柯里思可以和其它相关当代艺术家排列在一起，作为实地调查者——作为‘重新创造的’人类学家。我要说的是这个艺术姿态是一个特定的结果，在最后的后现代主义语境下。这个艺术理论的高潮是在由Catherine David策划的第十届卡塞尔文献展中出现的，它也被称为‘社会学艺术的文献展’。

当越来越多的艺术家和艺术从业人员试图去从后现代主义中解放他们自己时，你就越可以看到由这个视觉艺术思潮所带来的复杂效应。国际艺术理论家兼策展人Nicholas Bourriaud（法国）试图去创造一个脱离后现代主义的状态，以一个展览的形式：英国伦敦的泰特三年展。他假设——简单来说——一个由互联网，easyJet，和多元文化所定义的全局性艺术，作为后现代主义之后的思潮——尽管在此展览中主要参展者为西方艺术家，尽管有很多象第十届文献展的展示，尽管策展人本人是西方人⁶。问题是：在中

国我们能看到什么当代艺术？非后现代，非现代，非西方形式，仅仅是有点国际化的艺术？⁷我无法想像此种情况。事情难道不都是折衷主义的吗？难道我们不都是折衷主义与基因序列的产物吗？例如，这也许是通过之前的战争或之前的移民潮；甚至国际传播，传染性疾病，象之前的鼠疫，以及今日的艾滋病，我们都——在极端的感觉下——联合。

虽然在今天被看作是一个主流的趋势，艺术家之身份作为研究者，当然应该被讨论。在2006年我出席了一个在荷兰乌特勒支当代艺术基地（BAK）举办的工作坊和讲座，重点围绕在视觉艺术里（可能的）知识生产，在其中有一种对此主题不情愿的态势可以被察觉到。“艺术家不是科学家”是此项目的潜台词之一⁸。在此语境下，当涉及到全材达芬奇时，可能会显得太自命不凡，可能也会有些老套——当涉及到伦勃朗作为研究者时，对他电影般的绘画；或者维米尔对于针孔照相机的实验。一个艺术家可能不是一个科学家，尽管这可能也是问题所在。然而，一位艺术家需要成为一个研究者，从而去实现一个结果，无论结果是什么样——从超现实主义基于心理学的机动主义，到艺术家语境化的分析，如Joseph Beuys, Michael Asher 等。

有可能这种不情愿态势是联系到了这些人类学家的非美学取向的结果，晚期后现代艺术研究，导致出现平淡无奇的，非景观化的纪录意味的照片，录像和影片。“艺术品在哪儿？”有一次当柯里思反思其作品时问到自己。也许时候到了，12年之后，该重新联合Catherine David对美学的观察了。

揭开

研究，装置，介入，行为，摄影，录像和公共艺术
就像我之前说过的一样，柯里思的方法论有今天

当代艺术的典型意味，同时也联系到了一种共有的和原形的特性。艺术家去揭露一个语境的能力（如伤痕，创伤）提供给了我们一个全新的理解她艺术的空间。

这种观察甚至更有趣，当联系到柯里思作品里萨满教的成分时。然而无论在技术和媒介上她用得多么当代，这里有相对于她的艺术创作的另外一个层面。这个维度通过身体媒介，通过感觉力，例如气味，味道和触觉，来宣扬自己；通过创建时间循环：植根于历史性的，文化性的与社会经济性的基准点与联想：人类学家的网络。

在此语境下，我想索引一篇由Hal Foster所写的知名的文章，他在里面论述，“真实的回归”，一直被后现代主义所压制，通过“鄙劣遗弃状态”，有一个新机会。“纯粹的影响，没有影响：很疼痛，我感觉不到。”

“为什么这迷惑力伴随着创伤，对鄙劣遗弃状态之嫉妒，现在。”⁹

缺陷

萨满教巫师和陈词滥调联系起来，和带着羽毛绕着图腾柱跳舞的美洲印第安酋长联系起来。甚至在北欧国家（芬兰，柯里思的故乡）以及安格罗撒克逊的领域——以理性主义知名——萨满教巫师在工作并受到欣赏。例如Joseph Beuys，就意识到了萨满教的力量，几乎“自然的”关联——在萨满教巫师与艺术家的身份之间。两者都寻求一种在临界值上的位置，虽然艺术家——萨满教巫师在入口处周旋，在各种各样的能量之间，去激励人们体验一种感情净化，去反思（在柯里思的例子中）缺陷，就身份属性与社会语境而言。

更有意思的是，在萨满教中一个受人尊敬的地方根基于“鄙劣遗弃状态”，可怕的，可鄙的，有害的，不好的方面，例如出现在性行为，心

理强迫性冲动，基于社会性的禁忌以及强制的宗教中。

刀

在黑死病时期理发师也被要求做外科医生和牙医的工作。就像当今医生用他们传统的工具：听诊器和注射器（作为他们的标志）定义他们自己一样；理发师的工具则是一个剃刀，一个粗糙的矛盾性的工具，它可改变和修复人的面貌，就像去弄伤口一样接近：去摧毁。

自从去实现她在阿姆斯特丹WG公寓的作品时，柯里思拿着一把类似的刀——作为她的工具，作为一个联系与定义她自己和理发师属性的关系。

2007年，在中国北京的一个市场，她拍摄了一个临时搭建的理发棚的剩余物，作为一个诡异的场景。然而，在照片中，我们所熟悉的致命的器具——绳子，或电椅——并不在场。只有理发师的家具的痕迹，移开，在照片上，这些元素使这个理发店看上去更象犯罪现场。

在柯里思看来，头发是力量的象征，因此需要打理整齐，为的是能够应付日常社会的种种匆忙之光景。在“公共执行”的样式下，私有部分（头发）被除掉；撕裂或截除，如果你愿意，为了这个系统。

身体

摄影双联作品“关于食物 / 厌恶”（2007）也创作于北京，其中之一展示了在一个自由市场里一膳狗的尸体，作为食物而被杀；另一边是一堆蔬菜，被包裹起来，以防从蒙古刮来的沙尘。覆盖物使这堆菜看起来象一个身体的形状——象一个正在睡觉的无家可归者。但是这些死狗如何呢；它们是否仍代表身体？“绝对不会在西方展示的东西，狗是宠物，在这里展示了；然而，蔬菜，在西方被公开的与骄傲的展示在超市里，在这里被盖上了”。

柯里思，从中国旅行到蒙古，用她的理发刀在蒙古沙漠的干沙上刻下了具有雄性荷尔蒙激素意味的画像，“一个任何人或什么人都不是”；一个最终被风吹走的素描。题目很有意义：去看某人自己的脸（2007）。（引用：柯里思）

在此时我们需要的是重新创造我们自己，重新发现生活的本质和基本原理，以及在一起的感觉，为的是从新想像过去的，借来的，新的东西。

2009年3月

影响 — 鄙劣遗弃状态

我在理论上并不具备称为我自己为巴泰尔主义者 (Georges Bataille) 或奎斯泰娃主义者 (Julia Kristeva)，他们两人均是柯里思的灵感来源。尤其是奎斯泰娃关于鄙劣遗弃状态的推理尤其有意思，因为鄙劣遗弃状态能——在我看来——是一个中间作用物，在作为内在领域的私有性与作为外在领域的公共性之间。这确是一个打开眼界的東西，因为我将公共性与私有性单单看成是所有物的范围与地带。它改变了，当我开始去认识一个除臭剂的作用时——就象妇女的发式——一个具有公共性的工具，去制造个人和个人之间的不同性，去保持和他人的距离¹⁰。尽管鄙劣遗弃状态（另人厌恶的，例如。）是一个所有人类都知道的前设，在公共状态下被公开呈现，此意识可作为一种打破社会固有卫生健康封锁的手段。我想例举作家Elfriede Jelinek（奥地利）以及艺术家Erik van Lieshout（荷兰）。当，他们用其作品挑衅时，表达了他们大声的，清晰的“他们的鄙劣遗弃状态，不好的状态”，你可以在一个复杂的身体感官刺激下感受到反感；它容许对边界的侵犯，在自我保护的私有领域与公共行为的管制领域（通过一致性，传统等）之间，确切地说，支持社会系统的行为地带。¹¹

柯里思是一位和她所处之时光相联系的艺术家的。她的手指放在当今社会的腕关节上，在这样一个当经济（这个人人与人之间最重要的事务）变得越来越抽象的时候；当金钱变得再也不具体的时候；当奢华对于每个人和对于无人时；当传播是一个物质以及技术的结果时，等等。

注

- ¹ 术语 rite de passage 由人类学家 Arnold van Gennep (比利时) 发明。艺术史教授 Antje von Graevenitz (德国 / 荷兰) 在人类曾出现的地点和文化上运用了此理论。她是此文作者的老师。
- ² Marjolein Schaap 教授艺术介入，并准备就此主题出一本书。
- ³ 永久性展览：关于犹太人历史，德国柏林犹太博物馆。
- ⁴ 黑死病的历史在百科全书和谷歌上。
- ⁵ 在一篇柯里思关于芬兰人沿着伏尔加河迁徙的文章中。
- ⁶ Altermodern, 英国泰特三年展, 3 / 2 / 09 — 26 / 4 / 09, 策展人: Nicholas Bourriaud (法国), 展览目录, 泰特出版社, 英国伦敦。
Bourriaud 在此展览的语境下说到此展览是关于国际‘混杂化’，意思是：经历一个改变；变得不同，本质上是丧失个人原初的本性。
- ⁷ Marjolein Schaap 将要扮演一个主持人的角色，当这个出版物在中国首发时（2009年6月）。
- ⁸ 知识生产，一系列讲座与对话，当代艺术基地 (BAK), 荷兰乌特勒支, 25 / 11 / 06 — 16 / 12 / 06; 出版物：论知识生产：当代艺术批判性之读物, BAK出版社, Revolver, 当代艺术文献, 法兰克福, 2006
- ⁹ Hal Foster, 创伤文化, 节选, artnet.com,

2004

在此语境中值得注意的是（早期）女权主义艺术家可以被看作为一种特定意识的‘发明者’：身体作为创伤的承载物，伤疤作为文本的承载物。

¹⁰ Anne Bruggenkamp, 大清洗在：对公共与私有的领域性的入侵, p67-75, Piet Zwart Institute, 荷兰鹿特丹, 2003。

¹¹ Julia Kristeva, 恐怖的力量 — 关于鄙劣之状态, 哥伦比亚大学出版社（美国）, 1982. Kristeva将“abject”定义为“危机的状态”。它并不简单是身体上的排斥力，而是“干扰了身份认同，社会性，与神学系统”：

“我们可以称它为边界，鄙劣超越一切含混性。因为当我们放松一个把持力时，它并不极端地从威胁它那儿切断主体物 — 相反，鄙劣之状态承认它作为一个永恒的危险”。

也看：Charles Penwarden, 采访 Julia Kristeva: 仪式之通道, 世纪末的艺术, p22, 泰特画廊, 英国伦敦, 1995。“当一个人处在鄙劣与被遗弃之状态时，主体与客体之间的边界再也不能维持了。

底层种群之暴露与隐匿： 局外人目光中的中国当代社会

Rubén de la Nuez

小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。
懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。
照花前后镜，花面交相映。
新贴绣（一作著绮）罗襦，双双金鸂鶒。

温庭筠，菩萨蛮

青青河畔草，郁郁园中柳。
盈盈楼上女，皎皎当窗牖。
娥娥红粉妆，纤纤出素手。
昔为倡家女，今为荡子妇。
荡子行不归，空床难独守。

汉无名氏，青青河畔草

有一种状态我愿与给予此文以灵感的芬兰艺术家柯里思分享：我们最近都曾在中国工作和生活数月。此文在一定程度上仍在“马可波罗综合症”¹效应下的诱惑中游走。探索的意识，令人兴奋的每分每秒，都未完全消失。此文之期望应不受对德里达主义关于异同性的迷恋。另一方面，谈到和西方的对应物的相对关系时，不可抗拒的是，在此相对的状态下，找寻到物体与事件的价值是此探讨的本真状态。另外，这里存在着一个不可避免的鸿沟：在涉及到此文的地理文化语境与我遥远的，被设计为去对一个截然不同的现实进行定义的语言之间。东方与西方传统上翻译的丧失状态制造出一些所谓的对于中国文化运用当今理论的倒置象征主义。这包括看到一些有选择性的被13亿人看作平常之物的特别物品。在此关注下，以下关于边缘化之目光的思想强调了一个特定的自我批判形式。

在最近几年期间，柯里思发展出来了一个自己作品的肌体，关注于与文化相关系的器物及被Lacan称之为“象征性顺序”的存在于边缘的症候研究。熟知批判理论，柯里思植入了Julia Kristeva的理念“鄙劣与被抛弃之状态”（感谢Bataille）作为观念的工具。²在之前的作品里，柯里思发展出了一种对于承载自传性质物体重要性的短距离的和有时十分亲密的理念。在亲密之程度上，她自己的身体变成了一个地域：在她身体的实体性与社会场域之间去探索一种过程性的转型状态。

在她作品的新阶段，此过程转型已经扩展到一个对立的极端。这种状态在蒙古和中国显现，是一种超越核心情况视野的体验。新地域没有边界。它即不受到艺术家自己身体的限制也没受到她自己文化及社会历史负担之影响。现在，再也不是艺术家和她自己与她的社会心理遗产做对抗了。由于一种未变的做法，亲密性与即时性保持一致。然而，在柯里思早期作品里被她称做“内部风景”的观念，已经变成了一个扩展性的与无限制性的对话，在艺术家旅行箱中所承载的财富，她的诗意性，她的心灵，和一个“真实的”与实体性的位置之间；一个广袤的文化地理学存在于超越她心理场域的情况中。

早间，和鄙劣与被遗弃状态做对抗的柯里思的过渡性状态的两方面曾是此状态的主体和客体，在相同的象征性顺序中。现在，具有冒险性的议题则是一个人类学层面上的鄙劣与被遗弃状态。在柯里思的近期作品中，鄙劣与被遗弃状态直接和异化性联系起来。邪恶的总是异化的。柯里思的创作动机再也不是来源于不是被他的社会系统认为是放逐者的主体性，而是一种被文化地理维度所改变的状况。

在此关注下，震动西方视角的关于当代中国的是一系列公共属性的呈现，从西方观点来说的话被

看作是社会性的边缘化产物。还有，这种十分相反的情况也对西方概念产生冲击：非出现状态，或者，可能会被西方社会认为平常的或必须的对文化性与社会性器物的掩饰。

之前存在于柯里思诗意中的一条优美的和脆弱的线索（在记忆与遗忘之间，在身体器官与体内排泄物之间，在主体与其再现之间）变成了象戈壁沙漠一的决绝和无边无际。这片广大的疆域可以被看作是在中间状态关于新空间的一个寓言（现在在自己与其它之间），相对于柯里思最近作品所展现出的人类学之规模。这个空间是被游历于存在于中间性的在塞外影响与中国中心之间的文化症候群中所定义的。在1927年对戈壁沙漠的探险过后，瑞典地理政治学家Sven Anders写到：

从东方传奇性的大地—Seres，地球上最长的商队路线，丝绸之路，运输到文雅的世界与古罗马帝国的朝廷，高贵的丝绸，诗人Virgil歌唱。

（…）这里，从中国，印度，希腊，波斯以及斯基台带来的影响在文艺上留下了它们的记号。（…）他们的商队，商人们，朝圣者们，信史，和旅行者以不朽的名字维持着东方与西方之间的联系。³

戈壁沙漠是一个暗喻性的舞台，在此，物体直面它们决定性的任务从而得以获得通往远东的路径。沙漠决定什么进来，什么在沙中干涸。同样对于在相反方向游走的物体来说也是真的：朝西方看。

在Hedin探险的80年后，柯里思在戈壁沙漠数不尽的名字与事件的名单上添加上了她警句式的签名：戈壁沙漠的沙子与Hedin详尽的旅行笔记。在蒙古国那一端的沙漠上，柯里思实现了一部双联画，包含一个行为，一次环境性质介入以及一个录像纪录。在第一部分，题目为：看自己的脸，艺术家用理发刀片在沙上画了一个匿名的肖

像。她继续在图像上切割，直到脸部被扭曲变形并且最终由于风的原因消失。此图形的淡入与淡出确实是一个被Hedin描述为历史的转喻性的姿态。在一个更宽泛的感觉下，它是一座曾经在此广袤之地或其它在此之间的地段生活与消失的每一个游牧之人心灵上的纪念碑。然而，就像题目指明的一样，柯里思将沙漠作为一面镜子来刻画人类本体论的境遇：一切生命体试图延长他的存在的行为从而避免回归到灰尘般的虚无的不可能性中。⁴

第二部分，题目为“模糊性”，她用相同的程序描画了“万字符”。事实是，当今的西方视角被这种普遍运用此符号的现象所吸引，带出来了一个有趣的符号学的悖论。纳粹党对此图形符号（作为印欧雅里安之象征）的运用引出了在现代视觉传达史上最恶劣的语义丧失。这个曾经从史前文明伴随着人类发展的基本几何图形解决方案现在被大部分西方世界国家禁绝掉。因此它变成了一个符号学意义上的被遗弃物。纳粹对理性思维的侵犯制造出一个超越人类常规广泛性的持久效应。幸运的是，这个从东方引入并在西方被无耻地重新注释的象征符号没有在它的源头返回到这种耻辱中。这个耻辱在沙漠中消逝 — 就像柯里思的行为 — 在到达印度教和佛教神庙之前，此时，“万字符号”被引用。⁵

关于中国当代社会，吸引西方注意力的是一定程度上对“真实性”的理解。“基体症候”，当代社会中之非事实感，看起来象在一片一切看起来都太真实的疆域中找寻一种平衡。⁶如果波德利亚 (Baudrillard) 将真实定义为沙漠 — 在幻想世界中一个失去它自身意义的平面 — 对西方旅行者来说，戈壁象是一个悖论性的“真实性的沙漠府第”。

在这个有关真实性的众多物体与症候的清单中，柯里思的镜头被在公共场所所悬挂的合乎常理

的等待变成人餐桌食物的动物尸体所打开。它们展现为一组黑白照片“关于食物/厌恶”，2008。标题涉及到 Julia Kristeva 关于食物令人作呕性的关注，她将其看作“最基本与最古老的鄙劣与被驱逐状态之形式”。⁷然而，不象 Kristeva 的精神分析理论，柯里思在北京街市所拍摄的日常生活图片讲出了另一种鄙劣与被驱逐状态。

中国已经拥抱了西方风格的样式和消费社会的美学，然而，正是由于中国菜的独特处理方式，一种西方的将活的动物“抽象化”和将其肉商品化的过程并没有在大多数情况中出现。甚至在餐桌上，并不是不寻常，你看到一整个儿的动物身体。因此，在这些条件下，“驱逐”是和其它性相对抗产生的结果；其非抽象派美学制造出来了我们可以看作为终极之驱逐：它产生于和死亡联系起来的对食物的认同。

动物尸体，一个西方的“心理底层物”，有充足的资格，并不仅仅在城乡结合部的市场里而是在豪华酒楼里。柯里思将应正常曝光的东西过度曝光，在“驱逐，鄙劣状态”的对话下将其命名。这个动作转移了人们的注意力：从照片上的物体到被遗留在外部的东西：拍摄者，观者，对图像的解读，以及对厌恶的假定。⁸

在中国社会，就象前面的分析，无尽的暴露情况被隐蔽情况所中和。最显现的可能就是详细描写“性”的消失。跟随柯里思人类学般的质询，这确实是一个很恰当的例子，因为象这样的消失，在一定程度上是由于一个试图去横穿戈壁沙漠东端，外来的羞愧的效应。西方的现代性使它自己淫秽言行全球化。清教徒主义掩盖的是一用无花果叶—祖先对“性”自然表现的传统，在亚洲的大部分，毫无例外，大家熟知的明清春宫画。

我将以最近的一个在新媒体上关于遮蔽的例子对这些观察做出结论。在中国，一次争论揭开了在表现上最为明显的全球性的“心理底层物”：丑陋。随着“丑女无敌”，仿照“丑陋的贝蒂”做的中国版的电视节目播放后，紧跟而来的是众多批评。其主要演员被认为不够丑，然后被看作是对“真正”丑陋人的侮辱。⁹这个争议导致人们去参看广受欢迎的美国版，以及原来的哥伦比亚版本，其主人公也被认为是不够丑。

自相矛盾的是，一个批判当代社会中以外表来判断人的电视节目揭露了新媒体处理“丑陋”的无能。这个矛盾的范围包括：被人排斥的“丑陋”是相对于“美丽”定义所产生出来的结果的事实被新媒体自己分发与装置在公共意识里。被编码化的“美丽”包括对它自己的反一价值。“贝蒂”与“无敌”并不丑，但只有带上眼镜和裤子背带时（无事实根据地编码为不吸引人的符号）才呈现“丑陋”。已经商品化了的人之身体的美学影响是一个对实体性之美化与丑化的辩证分析。

因此，从新媒体中排除的是，一种真实的感觉。生来丑陋，被理解作为一种对自然规范的间断，背离，或腐烂；比起“天生丽质”，它更多的没有被忽视。“自然的美丽，就象阿多诺假定的，在完全媒体化的时代，已转化成了一个对自己的讽刺；至少这一点的原因是对自然美的惧怕，把禁欲主义强加给它自己的沉思，因为只要它被成为商品的图像覆盖。”¹⁰非自然之美靠着新媒体，生物美学，遗传学及其它当代手段支撑，威胁了对真实之感的触摸，从而让当代中国引诱着西方的视线。今天，“贝蒂”与“无敌”之美相同地影响着戈壁沙漠的东面与西面。

注

- ¹ 在第2届哈瓦那双年展期间，1986，古巴艺术家Flavio Garcíandia展出了装置作品马可波罗综合症，此作品激励了Gerardo Mosquera知名的关于跨文化（非）交流的同名文章。Gerardo Mosquera, “马可波罗综合症”，“第三文章”阅读艺术，文化和理论，Continuum Intl出版集团出版，伦敦/纽约，2002。
- ² 此分析是在我的文章“剩余物：论鄙劣与被抛弃之状态（或关于柯里思）”，在：柯里思，荷兰艺术研究院，恩斯赫德，2007，以及“Lo abyecto: Enunciación y renunciación”，在：艺术笔记，第17期，2007。
- ³ Sven Anders Hedin, Riddles of the Gobi Desert, Asian Educational Services, New Delhi, 2002, p. 4-5.
- ⁴ 这个“解构的”图像延续了柯里思早期的一系列绘画作品，我称之为“自杀肖像”（Ruben de la Nuez, “剩余物”，op.cit.）。现在，沙漠代替了画布，风代替了多变的油画颜料。在Kristeva观念的感觉下，最首要的关于鄙劣与被遗弃性的例证是一与死亡相对抗；我们不重要的提醒物。“在那儿，我站在我作为生命体的边界上。我的身体释放出它自己，作为存在，从那个边界。废弃物掉出来所以我才可能活，直到从损耗到损耗，没有任何东西留存在我体内；我的整个身体超越极限地坠落一尸体。（…）尸体，以排除对上帝与科学的考虑的视角来观看，是最终的鄙劣与被遗弃状态。” Julia Kristeva, Power of Horror: An Essay on Abjection, Columbia University Press, New York, 1982, p.3.
- ⁵ 作为芬兰人，柯里思可能会体验到这种由纳粹创造出来的纳粹标志的（非）合适性的语言暗示性的“模糊状态”。几个世纪以来，此图形已经是官方宗谱纪录的一部分以及对于芬兰人

来说此符号象征着好运。由于此原因，它仍被使用。这种情况使芬兰在西方世界成为一个极罕见的例子，甚至美洲土著人正式宣布放弃对此符号的运用，尽管在传统上它是他们图形系统的组成部分。

- ⁶ 我将“基体症候”指向为对一系列观念性提案事实的假定，在80年代，此假定让文化理论家去预知当代社会何去何从的方向。这些观念相联系于由于新媒体的发展与大规模的接入而产生的虚拟感的全球性质的扩张。Ruben de la Nuez, “Pasaporte a la matriz”, Art Notes, 11/2006.
- ⁷ Julia Kristeva, op. cit., p.2.
- ⁸ 公共展示的暴露的尸体图像已经是西方图像史关于中国部分的一部分。为描画Kristeva关于遗弃状态之定义的分析，George Bataille在他的书中(The Tears of Eros)1961，加入了一张凌迟行刑时的照片：一位年轻的中国人在公共空间承受着折磨的时刻。
- ⁹ 在2008年北京奥运会开幕式期间，唱“我亲爱的祖国”的小女孩被认定是对口形假唱。最初的演唱者被替换了，因为她的脸在美学上被认为不太适合此活动。
- ¹⁰ 阿多诺 (Theodor W. Adorno), 美学理论 Aesthetic Theory, Continuum, 伦敦/纽约, 2004, p. 88. 在理论批判之中；当 Bataille彻底检查社会心理基础建设的实践残留物与制度性的无能去吸收它们的状态时，法兰克福学派证明了美学上的范例从文化产业中漂流而来。

时间之循环与在中国的漂移

卢迎华

卢迎华与柯里思 (Kristiina Koskentola) 通过电子邮件交流关于柯里思的创作与她在中国工作的感受。

卢迎华: 请你谈谈你自己?

柯里思: 我是一名基于阿姆斯特丹的芬兰艺术家。并且, 我也是在荷兰接受的艺术教育, 我已经在这里生活了15年。我是荷兰人还是芬兰人? 我会说我是芬兰人, 但是阿姆斯特丹是我的家。我在创作中经常借助以下的媒介: 装置, 公共空间介入, 行为录像, 和摄影。

卢迎华: 总体来说, 在你的创作中, 你所关注的是什么?

柯里思: 关于我作品的内容: 我对人的身体感兴趣, 当它被看作生命科学, 以及它和个人经历, 精神性, 物质性, 以及和社会性结构的关系。我把身体看作: “一个中间空间”。我的主题在客观物的, 主体物的, 时间与空间的整合与分裂间流转。我研究关于心理性边缘的不同状态, 当它们被物质化或隐喻化, 被个人化或公共化, 生物属性的, 文化上的, 社会性抑或精神性的。我感兴趣于这些“状态”的中间属性。在我的作品里这些状态彼此融合。它相关于对意义, 时间, 空间, 和物质的转化。“中间空间”, 是在感知与阐释之间, 其并不是简单的主体—客体关系, 它是非静止的, 而是运动或过程—从而定义其自身的结构。

卢迎华: “心理上的底层”, 他们是一些什么人呢? 当你说“这些中间状态”, 你到底想表达什么意思呢? 你是在指这一类人的状态吗?

柯里思: 我实际上并不是在直接指向哪一类自我放逐之人; 而更多的说的是其语境, 定义它们的

一系列系统以及对此做出的阐释。这就是我为什么将其指为‘中间状态’。

卢迎华: 很有意思, 你将“心理上的底层”指示为“一种中间状态”, 而不是“一种边缘与外围状态”。我还可以理解成一种“中间状态”不是正常的状态, “中间性”意思是“在其他之间坠落”, 一个需要极少关注的空间。你是否对于这种状态和处境有个人化的体验, 除了从你艺术的观点出发外?

柯里思: 我索引这些状态, 因为我对产生此种被鄙视的与被抛弃的状态感兴趣。实际上它们十分正常, 但是, 它们一起出现标示着坠落。当然, 我是从一个人化的角度出发从而来连接更多总体性的观点或阐述。

卢迎华: 是什么促使你来中国创作?

柯里思: 从地理上来说, 中国处于前苏联的尽头一端, 而芬兰则处于另一端。两处地方也有共同的历史, 在实践撒满教方面。我感兴趣于这个共同的地域连结的背景如何影响人们的思维方式, 如何看待人的身体, 除了文化的不同点与地理上的距离。我想使我的作品在一种新形式下语境化。我感兴趣于如何才能成为普遍的, 同时保持狭隘性。在亚洲有一种制作与身体相关的艺术形式, 采用有机体的材料, 这一点吸引着我。在我作品里我看到一种相关的思维形式, 并且我想去研究它。

卢迎华: 这种研究的结果是什么呢? 你发现了什么, 一些你以前不知道的, 或者你从研究中了解到了它们的反面?

柯里思: 我想, 这种接触使我更接近于我的主题: 问题被新问题所支撑。我的研究正在走向新的方向—质疑混沌性, 同一性与主体性的构成, 以及感知的文化构成, 在主体—客体关系环节内。

卢迎华：你是否将萨满教也看作“处于中间的状态”？

柯里思：噫！

卢迎华：根据你的发现，是否有一些不同性，在两国人们如何定义与联系到“中间状态”之间？你是否也发现了一些其它的可以连接两国的元素，除了它们地理上的关系与共同的萨满教历史？有什么令你失望的发现吗？

柯里思：每种文化都有其自身的社会性系统和一系列‘规则’。这就造成了混沌性，对此我十分感兴趣，很有挑战性。关于连接芬兰与中国，我做了一些很精彩的探索：就像传统中医治疗手段，它也在芬兰被实践，像‘拔罐子’，和一些北京人的冬泳。以及，当和某一个中国人说英文时，感觉很亲切，因为中国语言一就像芬兰话似的，没有性别区分，她或他。因此我发现人们犯这些错误一对我来说十分熟悉：把母亲或女友称作‘他’或把父亲或儿子称作‘她’。诸如此类，我个人将其称作‘变性英语’，它们常使我发笑和感觉像在家一样。

失望？恩，污染使我十分悲伤，自然的，也像巨大数量的圣诞装饰一样。至此，最终，我欣赏这个反讽。

卢迎华：你从何时开始在中国进行创作？

柯里思：我在北京待了三个月，从2007年12月到2008年3月。另外，我之前也曾造访过北京，在我去蒙古的途中。两个月后我从那儿回来。

卢迎华：在中国创作改变了你艺术创作的方式了吗？我问这个问题的原因是我曾经亲历了一个戏剧性的同时根本性的改变，它发生在一位在荷兰从事驻地艺术家创作的年轻的中国艺术家身上。它完全改变了他对艺术的思维方式与工作方式。就艺术而言，他发展出了一种更内在化的思索问题的方式，而不是单一的关注于已深深植根于艺术学院教育中社会现实主义层面的社会性叙事艺

术。我想知道是否有一个反向效应或是一些在隐喻层面上东西从而转换到了你实际的艺术创作。

柯里思：发生在我身上的则是更多的‘外在性’。我想，在一个文化上完全不同的国度生活激励我打开我的作品，让它们融入更多的社会性与文化的对话。这个人类学的方面将更加加强。当然，我在中国的居住深化了我的研究以及影响了我的思维模式。

卢迎华：这种变化是怎样发生的？

柯里思：方法论听起来很学术。我通常会做很多艺术研究从而使观念语境化并且可以从我的主题中得到灵感。大部分影响我的事都从我的日常生活中来。从餐桌到一些短的闲聊，当然还有，从巨大的北京城而来，在历史性的建筑与新发展建设的区域中，在城乡结合部的地方，以及在此特定地域人们的生活。有时我感觉我正在时间中循环。

卢迎华：Ludra是你在中国创作的作品之一。Ludra展现了什么？它的主题Ludra是什么意思？你是如何用报纸创造的这些物件？这些物件的形状在向我们诉说着什么？

柯里思：Ludra曾在上海证大现代艺术馆的“介入：艺术与生活”展展出，在北京黄岩艺术中心由纽约艺术家联盟策划的“临界质量”展展出，以及在北京想像画廊的工作室开放展“搜寻与再搜寻”展出。

在词意上，题目 Ludra 没有任何意义。Ludra 包括3个与人体体量相当的物体(170 x 65 x 30cm)，从房顶悬挂下来；以及一个承载着报纸的支架。此物体的尺寸相当于人的身体：‘语言作为身体’。可看作为一个隐喻：信息的影响和文化认同的构成。基于很多层的鸡网铁丝和在上方的报纸我建构了它的“骨架”。报纸创造了它的“皮肤”，一种利用我的手指穿过它造就的样式。此装置表达了信息传达与语言本身的模糊性

以及它们和个人以及国家身份认同的关系。这些物体是用不同语言的报纸做的。由于比较困难在中国买到外文报纸，因此我是从在北京的外国大使馆里或是一些朋友从国外带来的这些渠道得到的。Ludra 是一个批判性的评论，针对：在信息传达的全球作用上，以及所有的误读和单向度的观点。

卢迎华：有没有一个特殊的理由让你在中国创作这个作品？它产生出了何种回应？

柯里思：Ludra 的灵感来源于理解的失败。在中国我的语言被切断了：我不会读和写中文。每次交流都是通过翻译或另一种外语来完成。我还被切断了网络链接因为我的电脑坏了，这段时期有时我真觉得我在漂浮。中国文字对于我来说就像美丽的图画：它们是抽象的信息或意思，并且我可以自由的去理解它们。对我来说它们是自主的，它们十分像编码信息。

就像我之前说得一样，此作品是一个针对信息传达的全球作用以及所有的误读和单向度的观点的批判性的评论。在中国，（就像世界其它地方）我自然也会面对媒体制造出来的关于这个国家的单向度与误导性的描绘。中国制造，自然也是一种审查并且它并不起作用。但是，它在两个方向起作用。

我得到了非常积极的回应。我想人们大都很欣赏此作品的物质实体感与双方向理念。

卢迎华：在中国创作，最大的挑战是什么？

柯里思：应该就是沟通。不是很多人讲英文，因此每次都需要翻译。除了语言问题外，其实还有文化之差异，有时它会使得理解与阐释变得很复杂。但是，同时，这也是其中最有意思的一点。

卢迎华：当你在中国创作的时候，你是否和当地的社区产生了很多联系？你对中国艺术家的工作

方式的视角是什么样？

柯里思： 我与中国艺术家及当地社区有很多交流。我与中国视觉艺术家郝楠合作做了一个计划，我还与一位中国DV艺术家，管圣圣，和一位中医大夫，史和福，有交流。我交了很多中国朋友。我想我十分幸运。你经常在国际化的艺术学院与驻地机构（不仅在中国，而且在西方及世界范围内）看到的的就是外国的艺术家彼此之间相互交流与联系。

和欧洲相比，中国艺术家的工作室是巨大的！这儿也有十分有意思的具有实验性的艺术家社区；同时也有很大的商业化的圈子（2007—2008）。此现象使我震惊。然而，我想强调，正是那些高水平的，有意思的，实验性的艺术家使中国当代艺术强烈地吸引着我。

卢迎华：在我的工作里，就我策划的展览而言，我常与国际性的艺术家在中国工作；其中最具挑战的是让观众对陌生的艺术家感兴趣，和提供给观众关于艺术家充足的语境化的信息，以便使他们更好的欣赏作品。在中国这是不可能的：仅请来一位国外艺术家或作品，并且恳求同样的关注与兴趣，就像用它来控制一位观者使他懂得艺术在世界范围内发生了什么，和更复杂的告诉他来理解西方艺术史。中国当代艺术历史是一个十分短暂的存在，然而它也在发展它自身的逻辑与结构。我们对西方艺术史的理解是一个碎片状的。有时我们还会表现得有点儿自以为是，就因为我们的无知。你的印象是什么？

柯里思： 哦，正是由于这一点，实际上与一些中国艺术家的交流确实停留在一个十分基础的层面上。另一方面，我本身也对一些有关于中国与其文化的话题显得很无知。

卢迎华：你能谈一些你和郝楠创作的作品吗？你是如何来决定共同合作的以及在此合作中什么产生出来了？

柯里思： 联合计划“穿越条件”是一个延续性质的研究装置作品，到目前为止它包含两部分。第一部分在北京实现，第二部分在荷兰格罗宁根的围海造田地区实现。此计划以视觉艺术之形式呈现（摄影，视频录像，装置，行为研究），同时还有建筑与科学的元素介入。

我第一次是在荷兰的一个展览开幕式认识的郝楠，之后在北京联系。我们开始是以一个规律性的基准点见面与交谈（和行走），关于艺术；之后我发现我们有很多共同的兴趣点与视角，也许因为我们都进行艺术介入与建筑相关观念的创作。因此我们的合作是对诸多讨论顺理成章的延续；作品关注与反映城市化与环境，由于我们进行的行走。这个跨越国界的合作曾经并一直是使我极端兴奋的行为，它当然是我在中国工作期间十分重要的组成部分。

穿越條件計劃：（依據古代針灸之定義與注釋，圍繞城市建設中的妄想狂症候群進行研究。）針灸有兩個基本功能：一，治病；二，驅除勞累感。它是用來保持陰與陽的平衡，確保“氣”的流通。陰與陽，作為基本能量，存在於任何地方，主導有機體的命脈，比如人體內的小宇宙與建築體內的小宇宙。作用在人體上的針灸針可以作為一種暗喻的存在指向建築體。同時，在建築的語境中，基於對有效性與非有效性的質疑使這個對話形成。此計劃北京部分的關注點放在了一個機權統治與後殖民的語境中，因此，本計劃試圖來回應這個妄想狂般的城市化風景。雖採用針灸這一古老的治病方式，但此計劃並不放在改變或治療上；而是，提出多種可能性，從而平衡“氣”。

另外，它也创造出了一个精神上的状态；形成了一个对在飞速城市化与文化缺失的中国并逐渐丧失传统价值取向状态的回应；或者在荷兰强调的环境话题。

卢迎华： 中国如何激发着你的创作？

柯里思： 中国是一个有着巨大极端性的国家，她有着绚丽与悠久的历史与文化传统。工作与生活在在一个在文化上与你自己文化十分迥异的国度必然迫使你重塑思想和重新制定规则。中国是丰富我创作与研究的灵感源泉。

卢迎华： 你的作品分析人类，身份，人性，以及不要求有特定文化背景而可以在普遍的语境下被所有人认知的话题。在作品“关于食物 / 厌恶”中，你将食物看成一个自我感知的隐喻，此种方式在你的作品里经常可见。在“戈壁与仪式”中，你看起来象在搜寻日常之境或创造出一些可以将你关于生活的观点和人类存在状态映射出来的情境。这是一个观察，而不是一个问题，但是你同意这个总结吗？

柯里思： 是的，可以描述成这样。但是，这些状态又十分匿名，反映了个体的与公有的层面。以上提及的作品是批判性的，它们也可以被看作为评论，但它们也是具有质疑性质的或是分析性质的一对特定社会的与文化的方向，以及它们（模糊的）阐释。这些作品也作用于两个方向：它们既是曝光，又是（自我）封闭。

卢迎华： 你能谈一谈作品“自动食人肉者”吗？

柯里思： 在这个7分钟的录像作品中，我重复性地将我的右手放进我的嘴里并再次拿出来。就像我重复性的将自己吃掉。“自动食人肉者”是关于人类状态与环绕着我们的战争现象的含混性的表白。我们在哪里需要如此之多的仇恨？它也是一个对于我们通过媒体所看到的每件事，误读以及无力性的回应。

仇恨与暴力使我恶心与绝望。“自动食人肉者”讲的是吃你自己。因为，这就是在战争中出现的東西。杀戮与虐待同一种类是食人主义的一种古怪形式。

卢迎华： 在你来中国访问与居住前，就期待与感知方面而言，你对中国是何种感受？使你失望或使你满意？

柯里思： 完全诚实的来说，我真不知道我将期待什么！你单纯从媒体上了解该国家与其文化和你亲身实地的来到此地是截然不同的，尤其对于一个开始在完全的新环境下创作的陌生人来说。但无论是在何种情况下中国绝对没让我“失望”。正是其丰富的文化与极端性，中国给了我很多灵感。并且我还十分喜欢北京人，他们十分开放和豁达，乐于助人，心地善良。

拔罐： 拔罐法古称为“角法”，通常又称为“拔火罐”或“拔罐子法”，是指借温热，燃烧，或抽气等方式使罐内产生负压而直接吸著皮肤表面，造成充血现象而达到治疗目的的一种方法，这种治疗法经常与针灸，放血疗法配合使用，千百年来在中国民间广为流传。罐子材料有玻璃，塑料，或竹。芬兰的变异疗法包括用“罐子”吸血。

尾声

失物招领：对话，联系，困惑

Mika Hannula

下面将进行一次表达的行为，它将会在同一时间做三件事。这个行为是从柯里思的作品以及与之相互关联和反应的三篇文章而来的，它们内在的美丽属性植入了作品体内。这种努力，作为尾声部分，目的在于做三件同等重要的事。这是一个对话，连结与困惑相结合的行为。决不是一个单向度过程，而总是持续演化。这个过程不关注琐事。然而，这是一个写作，谈论，行走，辩论，挣扎并最终，存在的，行为。

正如我所希望的那样，它已经变得很清晰了，这种去“做”的努力，当然，在书中的三段相互连结的章节中都有体现。章节均联系到自己的文章，但它们继续移动，指向它们自己的生活。这些主题是：误解，object的观念和对丑陋的文化呈现，记忆及记忆是如何建构的。一次即将以一个观念计划方式（预示出多种定义）执行的行动，并且它由一个优美的圆的字母C开始。

让我们从误解开始。一个概念以及日常现实立即在柯里思与卢迎华的讨论间出现：一个对我们任何地方和每个地方所面对的地点与情况的描述。我们不需要去寻找的误解：在没得到容许的情况下，它抓住并干扰我们。

但是当我们在谈论误解时我们在谈论什么？这真是一个窘境，它能，为了争论需要，被分为两种不同的版本。第一种“误解”版本是作为一个技术的承载工具，为了利用与滥用权利位置；与此相反的另一则是，一个潜在的关系（容许异同性，不被强迫去进行事先已被分级的，涉及等级的交涉）开始的开始。为了有目的性的玩儿缩略语，我将第一种版本贴上标签MU1，与其截然相

反的第二种版本为MU2。为了清晰性：我看到的和我谈到的关于柯里思的艺术计划将指向MU2。

但为了能在逻辑性上可靠与安全，我们应首先处理MU1。这是一种对不断出现的作为失败与错误的误解的理解。此版本相信，在所有这些另人厌烦的混乱背后有，抱歉，让我重新说，这里肯定有一套解决任何事情的游戏规则。因此，这是一个严格的自上而下的误解版本——需要巨大的精力去说服自己与他人，误解发生是因为其他人不能去理解相关问题或主题的复杂性。这是一个误解的概念，指出——如果当我们正确的理解发生了什么以及需要什么，误解将不会发生。

这是一个将自己定位于权利游戏的版本：谁将去决定那将是什么样的一个规则与常规：每个有教养的人都要去遵守。不需要说的是，这个版本被相信在任何地方都是充足的，因此是普遍的，并且并不惊奇的是，它代表了一种内在价值和对话语位置的需要，同时它将这个价值浸透式的和偏见的姿态（被认为是客观的与中立的）伪装起来。在此种状态下，“误解”仅是另外一个在路上的障碍，从霸权到支配。

那么MU2呢？它有什么不同？请让我先来回忆一下我的个人经历，就像柯里思的。去年我有一个机会策划了一个展览（地球之夜，Moca）并参加了第8届上海双年展研讨会。在这两次之中，我很快认识到，为了能在那儿（上海）生存，就必须和永无休止的误解做伴。第二次我曾有所准备，但是第一次确实是一个冲击，让我着重强调：一个完全的冲击。它花了我2小时23分钟24秒去认识，在这里你或者跟着大流走并学着去如何享受它，或者试图去反抗它，随之而来的可能是你下沉得非常非常快。

对于大流而言，我的意思并不仅仅在汗流浹背的，匆忙的与混乱的上海城市生活中，而是误解的极端行为：无止无休的发生在交流的种种实

例中。它们会发生：当你在街边询问时，当你在饭馆点菜时，当你试图和美术馆的技术人员交谈时，或者当你不愿回答单纯的问题（例如你从哪里来）时。有一连串的实例证明这里的人们十分友善，但是似乎什么也没明白，在1加1等于2的框架中，总和是在1右4分之3或2右2分之1的区域左右。

并且，更重要的是，有一些你不久认识到的事例发现他们在嘲笑你。你并不知道他们为什么笑，或者他们在笑什么，但是过一会儿你就会决定这并无所谓。你决定融入到相互影响的常规中，但实际做时，却保留一个怀疑的距离。这关于承认，无论如何，你不知道发生了什么但是谁会在意啊，你一直被说服：你想做什么以及在某个地点想实现什么，伴随着所有这些困难和混乱。你想游泳，但不想溺死。如此，和大流走，你与哄笑者加入了此画境，并且使这个地点变成了非嘲笑域，而是一同欢笑的地方。

因为这就是定义MU2的东西：复杂的对于误解必然性的认可，它是可见的，并流露在你的脸上，当你和其它人构筑关系时；它存在于所有人类情况中，无论是在你和你父亲之间，你和你的伴侣之间，孩子之间，还是自己与自己之间。MU2的意思是认识并尊重这个事实：我们是谁，我们看到和感觉到了什么，取决于我们在哪里做什么事；这还可以被理解为在紧密联系下的过去—今天—未来之形式，以及我们如何来叙述我们和这些元素的关系。MU2将误解理解为一次机会：并不是试图去强迫每件事达到一个事先定死的模子和公式里，而是你跟着大流继续走，并且保持着不同点；并不是互相争斗的不同点，而是在分享与关爱彼此的前提下所产生的不同点（从衣着的品味与流行音乐到更沉重一些的政治与宗教的冲突）。

那么名单中的第二号如何呢？Rubén de la Nuez

以一个奇幻的方式让我们想起一直（通过我们所占据的大众媒体产品）在进行的正常化。它既不是一个抽象的理论性的“被抛弃之鄙劣”版本，又不是一个对此被预先支配的个人经验；而是一个典型商品化产物的媒体化版本，它假装强调美的另一面与正常化，但是伴随着巨大的贡献随之而来的则是对同样东西的粗制滥造。这里没有其它，没有不同，没有扭曲。留下来的则是阻塞空中网络的商品苍白噪音。

那么在这里我来说一下并没有太大意思的电视节目“丑陋的贝蒂”。一个变得去象征超过它承诺的更多东西的产品，当我们注意到它星际间涵义的细节时。一个侵略到大部分人家里的美国版本产品，但是中国的版本其实是一个对原来哥伦比亚公司所出产的电视系列的复制，在电视商品化的时代下。此时问题又被弹回主要话题：什么是丑陋？它是如何来被定义的？谁来定义它？

尽管大众文化产品（例如象一个被商品化了的和一个事先已经被定义了了的电视节目）的自身逻辑否认任何土了土气的东西以及灰色地带的存在，而复制与重做这个行为本身则展现出来了一些总在中间状态发生的事。这是一个误解地带——有生产能力的结果——甚至最聪明的极权主义资本家也不能完全控制与操纵。这就是观众扮演的与大声尖叫的乡巴佬。

这就是，游戏的总和甚至不是前来打破等同的：某物在不停地泛滥，或极端地空虚。但是你确实感受得到某些事正在发生，一些事正在移动中？在强大的机器里有一个咳嗽，这里就是使事情走向更深与更脏的地方。这里就是我们的期待与自认为对的观点被暴力地动摇的地方，并不是被轻轻地搅拌。这就是，象柯里思在戈壁沙漠上的行为，这是关键所在，当事情变得十分有意思，高要求的，挑战性的。这就是当你永远不知道到底发生了什么，怎么发生。一个地点与一个情况，

在这儿，你没有其它选择：承认你是这混乱的一部分，问题的一部分。

前进到第三号，主题：记忆。一个强调和地点相关的每一方面的相互连结性主题；并产生出了一个有功效的对共同存在的质疑。它是记忆的概念，在质疑的交涉与巡游之间被塑形——质疑哪一个过去的形式被叙述和维持，那个形式如何与身处情况之中的自身故事游戏，最终，过去与现在如何去塑造一个可能的未来形式——被想像的或不是渴望就是害怕的。这是期待与经验暗示性的冲撞。那个消失的感觉：学着如何失败，但是也学着如何去制造一种充足的平衡感，为了能够行动。

这是一个非常重要的中间状态，它不是去疑问这是什么，而是给与拿的灰色地带在每个地点和每种情况中是如何产生的。一个区别：造成了另人心碎的对实践化行为需要性的认识。没有答案，没有解决方案——仅有地域性的，联接性质的，与植入性的对做“对”事之责任的理解。这就是此：前—后运动，在太近与太远之间；从期待到犹豫的动作；从没有一点儿距离到任何可以想像的连结。一个有着完整形态，颜色与旋律的动作，从飞快的断奏到探戈，如果它有一个旋律，那么这个旋律往回倒退。

一个概念使我不得不提及另外一个佚事。这次，不是上海，而是在赫尔辛基。在我的例子里，回到了90年代末，在一个现在还存在的地方。并不是特别惊奇，是一个酒吧，或可以被描述为夜总会。它有一个可怕的名字：“失物招领”。我和我个人的中间状态与它不期而遇，可能由于它不起眼的外观以及它提供的另人窒息的大量酒精。它也被标签为同性恋酒吧。然而，尤其是在一楼，在许多客人被服侍的地方，它并不是“同性恋”的意思，而是“gay”这个词最原初的概念：快乐。不是指向与性相关的倾向，指向的却

是一种特定的快乐：一种顾客强烈占有的很怪的快乐。

此故事有一个适当的结构性元素。这是一个开到凌晨3点的酒吧。尤其在冬天，你可以看到里面人山人海，高朋满座，甚至拥挤不堪。这是一个过火的场景，一个有点儿半暴力的场景，它所处的中间状态很好笑。如果你仅仅点一杯酒，这决不是一个酷的和严肃的选择。关键点是，假如你在任意时间必须下最后一单，客人会在这儿多待一个钟头，爱护住手里的酒，就像极珍贵的财宝似的；就是这种状态延展了醒着和陷入昏迷之中间状态。在一次另人可怕和饥渴的场景中，我相信我的个人纪录是4品脱啤酒，2杯伏特加。我想起一次某人点了12杯杜松子酒，但是我猜这不算：这些是两个人的量。

这次自我击溃式的对“失物招领”酒吧的访问的直接结果强调了一些很重要的事情——关于行为和记忆行为化，均在一种个人的和集体的感觉之上。它不仅仅代表事实，而是关于在特定情景下我们如何来理解与体验这些事实。它并不是关于收集与存储，因为那将最终导致走到一个歇斯底里（在同一屋檐下试图获得与收集所有东西）的死胡同里。和任意一种关系，如果没有相反的一面，记忆不存在。没有遗忘也就没有有效的记忆。

就像以往的一样，这是关于我们如何遗忘的。并且这里的不同就像它被展示出来一样重要。这里是一个关于遗忘的区分，就像区分健忘症与大赦一样。前者是一个被动的类型：独自漂移，不参与对过去叙事结构的建构。相反，大赦则是一种忘记记住东西的形式，它选择去原谅。它原谅，为了不在善恶之黑白版本的理解中陷死。它原谅，为了能够向前移动——继续走。这是一个有效的共生理解：不去否认过去，而是去追寻不同的生活方式并且爱着它。

在最后的最后，我将回到更观念性的C的可能中。我开篇时是借助于在对话 / 连结 / 困惑中游弋之方式来论述。绝没有泛泛而谈，而总是很具体，虽然说涵盖着短暂性，但却很有效。那么现在是时候去完成这项承诺了：围绕着“共生”的基本概念来谈论与游走，关于误解，正常化和记忆。此时有6个C开头的字母可以表示。我们已经强调了处于困惑状态之本性的观念。在此语境下其它的词汇是：语境化的(contextual)，纷争性的(conflictual)，争议性的(contested)和建构的(constructed)。如果我们现在集体大声来数：一，二，三，四，五，作为“困惑”属性，我们还缺了一个。缺的“C”是什么？是杂音(cacophony)吗？不。是庆祝(celebration)吗？不，这是一首Kool and the Gang的很棒的歌。那么，它是什么？

失去联络的那个在6位成员“C”帮派中的是富于同情心的(compassionate)。一个定义：在最后使此联络是 / 变成一个可信的与可理解的“共生”形式。我们需要心智，我们需要承诺，我们需要激情。这个“推一拉”的情景必须燃烧，它必须治愈。我们可以按照我们所想的与所说的做，但是我们没感觉到它在那儿。不是作为一种可能性，也不是作为为了创造一个有爱意的冲突的机遇，为的是共生的撞击与冲突，从而在某一特定地点变成此在的单一性。

Mika Hannula 米卡汉诺拉（1967，特库，芬兰），政治科学博士，居住在柏林和特库。他是一位演讲者，作家，策展人和批评家。现在他是歌德堡大学艺术系的艺术研究专业教授。从2000年到2004年间，他曾担任赫尔辛基艺术学院总监；自从2002年起，他担任北欧艺术学院网络的主席。他曾在赫尔辛基，上海，威尼斯，托德海姆，柏林，哥本哈根和伊斯坦布尔策划展览。1999到2001年，他是北欧艺术评论的编辑。他也发表过很多当代艺术文章和书籍写作，包括：为什么我喜欢摇滚乐？——关于当代视觉艺术与文化的理论对话（芬兰语，托德海姆大学，2000），这是全部或无——批判理论，当代艺术与视觉文化（芬兰语，Kuvataideakatemia, 2003），摇船——本土化伦理学，被安置的自我，和当代艺术中的排它主义（和 Tere Vaden, Salon Verlag, 2003），微小姿态政治策略，偶然性与挑战：当代艺术，艺术家出版，伊斯坦布尔，2006。即将出炉：政治策略，身份和公共空间——在 / 通过当代艺术之实践的批判性反思，2009年夏。

卢迎华（1977年出生于中国广东）毕业于中山大学英语文学系（1995至1999年），以及瑞典伦德大学马尔默艺术学院的批评研究课程（2004至2005年）。曾担任亚洲艺术文献库中国研究员。目前是伦敦frieze 艺术杂志和北京《当代艺术与投资》的特邀编辑。同时为多家国际艺术杂志、画册和出版物撰写关于当代艺术研究的文章。

和今日美术馆合作发起并担任SUITCASE艺术项目的艺术总监，同时担任日本熊本市现代美术馆2009至2010年度国际顾问。

Rubén de la Nuez 鲁本德拉奴兹（1970，古巴哈瓦那）是一位艺术批评家与理论家。他现正在荷兰阿姆斯特丹大学文化分析学院攻读博士学位。在1996和2001年间他在古巴哈瓦那大学（他曾在此地获得学士与硕士学位）文学院教授艺术理论。他也是荷兰马斯特里赫特杨凡艾克研究院的联合国教科文组织研究员。他是社会科学期刊编辑部的成员，并且是艺术笔记杂志的记者。在2005年他出版了一本书，名为：巴别塔的尺度。在2007 / 2008年间，他在四川外语学院任教。最近，他是荷兰恩斯赫德荷兰艺术研究院的访问教师；同时也是新加坡南洋理工大学艺术 / 设计 / 媒体系的访问教师。他的研究领域包括文化范例间之翻译与交感，科学与诗学的联系，前卫艺术与大众文化，等等。

Marjolein Schaap（玛约莲斯夏普），生于1958年，基于荷兰阿姆斯特丹。在上世纪80年代，她曾学习艺术史，哲学和新闻。她的职业是艺术批评家与出版家；在90年代她开始为国际性艺术刊物撰写文章，比如：艺术新闻（美国）和Abba（英国）。最近的文章包括：超级编导——论Jeanne van Heeswijk（荷兰）；在系统中，由绿盒子出版，苏黎世（瑞士）柏林（德国），2008；近距离之阅读今日之系统——论Barbara Holub（澳大利亚），在动机岛屿，由东边计划发行，伯明翰（英国），2009。

玛约莲斯夏普经常作为艺术出版物的顾问及编辑。她还是当代艺术话题的主持人与演讲者，侧重于“艺术介入”这一主题，由2005年研究至今。

作为一位教授艺术理论和艺术史的教师，她和几个艺术学院与研究院有联系，例如阿姆斯特丹的格雷特里特瓦尔德学院和乌特勒支的新闻学院。作为策展人，她策划了观念：欢迎陌生人系列，自从1992年来；这是一个持续性的艺术计划，定位在私有性与公共性场域边缘之间。

玛约莲斯夏普现在作为一位国际策展人，负责策划一个关注城市与公共空间性别话题的项目，在荷兰格罗宁根大学的哲学 / 社会政治学系。

