

实验艺术创作

前言

艺术院校中有大量的艺术史课程、媒介知识课程，也有创作课程，但这些创作课程只是在具体时间中鼓励学生进入创作实践，很少提升到创作方法。艺术创作，除了学生自己不断地试错、磨练，以及老师们在具体临场工作中的点拨，能不能提炼出创作方法并把它变成一个完整的教学流程？我深信这是可以做到的，而且在过去二十年来一直在这么做，并且取得了成功。本教材就是这部分教学经验的总结。

本教材将引导我们具体的进入到实验艺术创作的核心问题。为了开展创作，我们要去研究历史有创造力的艺术家是如何基于大量的研究的基础上发展出他们的创新的。我们要去研究多种多样的创作模式、创作方法。此外，这些研究还应该涉及：

- 1，艺术家应如何管理自己的冲动；如何积累和管理日常灵感，汇聚成问题意识。
- 2，潜意识或者创作冲动如何由最初的念头发展成真正具有可批判性地推进的工作起点，最终形成可测度的创造性成果。
- 3，如何在日常的敏感和不满中看到问题，产生问题意识。
- 4，如何从小规模的试错性的想法，加以激发和放大，通过谱系开发等创造力杠杆，推进为大规模的创新。
- 5，艺术家如何寻找独特的问题、独特的手法、独特的材料，最终形成独特的气质或者说风格。
- 6，艺术家应如何即目标明确由富于开放性地管理自己的工作进程。
- 7，对自己的工作如何进行自我批评并从中获益。

创作课程要去帮助学生们建立起问题意识，体验创作的全过程，认识到创作的多种可能的模式，遭遇创作中可能遇到的困难，并在教师的帮助下学会解决问题。通过这门课程，让学生在今后把创作变成一种习惯，一种日常生活。

本教材按部就班地梳理了创作者的心理建设、如何推进方案的具体技术、甚至具体到如何撰写创作谈、如何给作品取标题等细节，以及创作完成之后如何推进下一步的工作。为数不多的敢于深入艺术创作的核心问题和工作流程的教学探索和理论探索。

本书对于实验艺术专业的师生开展创作课程将会是重要的可用教材，对于其他涉及艺术创作的专业师生，以及更广泛的艺术自学者、艺术爱好者、艺术研究者来说也将具有相当的参考意义。当然，这一套创作方法是作者从多年的探索性实验中总结出来的，它本身具有高度的实验性。它坚信艺术创作可教可学，祛除神秘主义的坚定立场对不少人来做是很有挑战性的。作为一种构建艺术创作方法论的尝试，它无疑具有积极的探索价值。

一. 创作之时必要的心理建设

同学们在创作中经常见到的误区是：总觉得自己准备还不充分。对艺术的理解还肤浅，所掌握的信息和知识都还不齐全，物质条件也还有很多欠缺，还做不了惊天动地的创作。这些含着一种对于创作的恐惧。因此，我提出“心理建设”这个概念来，是为了帮助大家能够进入到一种比较自信和自由的创作状态里面，这是需要心理建设的。

1.1 克服心中的恐惧

破除天才神话--你不需要是天才

我们的这些误区很大一部分是来自一些不靠谱的艺术理论的误导。今天统治着我们大学讲堂的主要是浪漫主义。浪漫主义说艺术是天才搞的事情，搞艺术应该有灵感。这种想法也形成全社会对于艺术家工作方式的主要误解。很多叔叔阿姨都会问你们说，你们搞艺术的是不是要晚上时候才会有灵感？是不是要喝个酒才会有灵感？



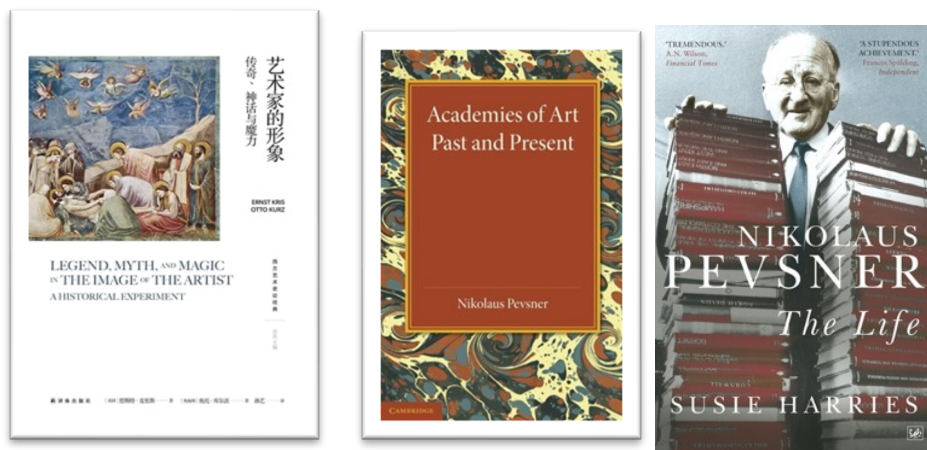
《古登堡圣经》

这套理论在浪漫主义之后就大放异彩，因为浪漫主义背后的支撑是基督教新教，因为古登堡印刷术把《圣经》交到了每个人手里，每个人都能通过阅读《圣经》产生一种与上帝的直接交流。因此就产生出了这样的观念：上帝会选择一些人作为“选民”，这些被选中的人物于是就是变成天才。

当然，这也和整个文艺复兴时期艺术家为了提高自己的地位，为了把自己从工匠中摆脱出来的努力有关。艺术家以前是属于封建行会的。画家因为天天要磨颜料，画家就属于药剂师行会。因为这个动作跟药剂师捣药很接近。雕塑家属于珠宝制造商行会，因为雕塑家要融化金属去浇筑青铜雕塑。这个动作跟做首饰工匠浇筑一个戒指很相似。而艺术家们为了提高自己的地位摆脱工匠身份，他们就建立了美术学院。美术学院是为这个而建立的，为了给画家们争得知识分子的地

位的提高而建立的。因此他们一定要去强化自己是一些“选民”，他们虽然不是贵族，但是他们有拥有天才。他们虽然没有血统，但是拥有天才。

所以他们就非常快的在美术学院系统里面引入了浪漫主义的理念，并非常愿意塑造艺术家传奇。美术史家恩斯特·克里斯和奥托·库尔茨专门写过《关于艺术家形象的传说神话和魔力》，追述了当年的艺术家们为了提升自己的地位而努力的去塑造天才传奇的历程。这样一来，导致整个社会的一个误解，认为做创作是需要天才和灵感的。然后你觉得自己不是天才，自己就搞不了操作。或者自己此刻没灵感，自己就做不了创作。这样一种信念，让你无法处在一种恒定、长期的创作状态里面，也不觉得自己必须不停的出创作。毕竟，没灵感要怎么逼出创作来呢？！



恩斯特·克里斯和奥托·库尔茨专门写过《关于艺术家形象的传说神话和魔力》
佩夫斯纳在《美术学院的历史》

在漫长的艺术史中，创造伟大的艺术的大部分人都是默默无闻的工匠。画出敦煌壁画的人大多数都没有署名，画出马王堆汉墓帛画的人也没有署名。

第一个产生出署名意识的人在古希腊产生，一个陶匠在陶罐上开始署名。署名这个事情意味着到他开始有知识产权的观念，同时他生产出来的物品，有了超越熟人社会的口碑，在大型社会中成为名牌的可能性。但是并不意味着他认为自己是天才——这个署名是商标，恰恰说明他是拥有稳定的质量和产量的。这也意味着它是一种行业现象。做艺术是一种职业行为，艺术是一个饭碗。天才不可能是一个饭碗，天才是被砸到的，就是碰巧在某些方面感觉特别敏锐，或者你吃到的某种独特的东西遇到某一次惊吓突然间开了天眼，那种人叫天才。但是在漫长的艺术史中，艺术家一直靠提供出艺术品来拿到收入。不管这个收入来自国王还是庙宇和教会，来自美第奇家族，或者来自通过画廊卖给市场。总归他拿得出一种艺术品换来收入，他得有稳定的质量和稳定的产量。而天才发作的时候，质量一下子变高，天才突然间又不发病了质量又降低了，这样是没办法作为一个饭碗来用的。

我们想象一下，丢勒在巴塞尔的印刷作坊里面当学徒，如果师傅过来说，有个有钱人来订一张《圣母子》画，丢勒说：师傅，不好意思，此刻我没有灵感，不想画。他师傅肯定一鞭子就抽过去了。那时候没这个观念，没有人靠灵感干活。

再想象敦煌里的一个小徒弟，师傅跟他说：今天有个沙洲的大善人来让我们开一个洞窟要画飞天，你来给画一个，小徒弟说：不好意思师傅，我最近的灵感不是画飞天，我最近的灵感是画金刚，那师傅估计也是一巴掌就扇过去了。因为以前不讲这个，以前只讲平时的勤学苦练。专业艺术家就是得有一套方法，这套方法运行起来的时候，投入适当的时间一定会得出必定的产品，必定的产量，以及能够确保质量。什么样的活儿砸过来你都得能接得住。你靠基本功，靠训练，靠投入劳动量来持续地产出高质量的作品。这才是正常的一个工作流程。

我自己很难这么想。我但凡几个星期没有出新作品就会焦虑，会觉得时间时间虚度了。博尔赫斯说过，我们的使命就是感受世界，并且把我们的这个感受转换成艺术。没有在创作中，那你就没有完成自己的使命。职业艺术家，每天要面对很多创作要求，如果要等灵感的话，大部分的要求就没办法去做了。例如，广告公司想把生意做大，它每天需要面对不同客户的设计要求，公司的创意人员如果是等灵感，那公司肯定是开不下去的。他们一定得有一套办法，一套用来对付各种各样外部任务的行之有效的办法。

我们首先要破除天才神话。天才论在各个民族都有，人们对于一些人的创造力印象深刻，通过对比总结。认定这个人是天才，惊叹于他蓬勃的创造力和敏锐的反应速度，这事儿自古有之。但此事无法事先求证，不能通过测定智商证明一个人是否天才。所以所谓创造力的高低和才华的高低，其实是事后追认。也就是说“天才”这个词其实相当于“冠军”这个词。比赛结束，自然就产生出一个“冠军”。即使是校级比赛也会产生出冠军，尽管它比国际比赛相差很远。所以其实它是根据贡献值的大小分出三六九等，把相对最优秀的那个人称之为天才。

所以我们为了做创作，并不需要先证明自己是天才。弄不好天才还是一个病。要是这个病有哪一天突然间好了，这个人就做不出作品来了。如果这样的话，中央美院就得派很多侦探去找病人，然后确认这个病人是天才。不不不，中央美院之所以是一所更好的学校，不是央美的命特别好，来考的考生碰巧都有病在身，而是因为我们这里有些老师掌握着方法，这个方法教给同学之后，同学们只要用这套方法就能确保比那些江湖上自以为是天才的人更加有创造力。当你显得比他们更有创造力的时候，人们就觉得你更有天才。佩夫斯纳在《美术学院的历史》这本书里讲到美术学院最后纵容浪漫主义，纵容的天才论的一个恶果是，一个人如果真的是天才，那不应该来上美术学院。于是就有人冒出了“艺术不用学论”，“美术学院教不出艺术家”的这种种论点。但这其实违背基本事实——事实上你去查中国所有的艺术家的出身的背景，没读过好美院的，没读过好学校的，大概超不出百分之二十。自学成才的有，但绝对不是主流。好的学校提供好的教育，就有更好的结果。

有的人被误以为是天才，其实是靠勤奋和靠方法。就是因为从小遇到的老师好，他们教我一些方法，使他在每次面对难题的时候，总是表现出更强的解决问题的能力。当人们不习惯你总是这么优秀，只好把你称之为天才，这样子其实是免除他们自己的责任——他们只不过是努力不够，不够愿意动脑子。只要愿意动脑子，其实谁都可以做到。但是人们一旦把你称之为天才，等于说你是病人。“我又不像他那么有病啊。所以我没做到那么好，我可以原谅我自己”。其实整个天才论能够在艺术界流行起来，是有它的土壤的。艺术家要抬升自己的地位，需要自我神话，旁人则需要自我原谅。

其实只要每个人要求自己要有创造力，他的创造力就可能会爆发出来。

每个人都有解决问题的能力，问题求解需要创造力，但是创造力与智力仅有微弱的关系，每个人都可以成为一个很好的解决问题的人。就是把鲁滨逊弄到岛上去，他也能一个人慢慢盖出房子。只要每个人面对问题，正常人的智力都足以解决问题。而且据说爱因斯坦的大脑仅仅开发了什么三分之一，那么我们的脑力其实完全没有被开发，也就是我们正常的智力都足以能够解决问题，而其实解决问题本身就是就是创造力，不可思议地解决问题或者另辟蹊径地解决问题，需要的更多的是决心，而不是灵感或者天才。

你准备永远不足

除了时常陷入自己是否拥有天才的怀疑，很多同学还有另一种心态：我现在还准备不足。我读的书还不够多，我美术史也还没读完呢，好多课还没上呢，那么我现在来搞创作还太早了。我还需要再多一些时间来做准备。其实即使到现在还有很多书都还没有来得及读，学习是一辈子的事情，我到现在还在不断的在学习，但这不妨碍我持续地去创作。每个人的知识和准备都是不足的，你永远准备不足。绝不存在着这样一个时刻：你的学习今天终于完成，你可以开始成为艺术家去创作了。此刻你可以打出 18 铜人阵，到江湖上去战斗了。所有的人都是从战斗中学习战斗，人永远都是在还准备不足的时候就被迫硬着头皮上的。跟我们学走路学游泳一样，都是扔进水里去的。海德格尔说我们来到这个世界上是被“抛到”这个世界上的，“抛”这个动词用得特别形象。古猿站到地面开始直立行走，可能也没有做什么心理建设或充足的准备工作。

每一次创作其实都是权宜之计，每一次都是急中生智。都是被逼急了，先这么对付过去，也就成就了。很多我们所看到的后来被认为是非常经典的作品，经常是为了对付当时的局面，硬着头皮，临时救场想出来的一些招数。经常是做着试试看，试成了，也就做成了。

外部条件永远是不够好的，不会有一个条件完全充足的时刻。我们的预算永远不够，我们的助手永远不够好，工作的空间条件永远不够好，我们的工具永远不够好。那么但是如果我们不开始创作的话，我们甚至没有机会去发现这些条件不够好，也没有机会去改善这些条件。所以如果你不从今天开始搞创作，不从今天开始学着做起来，你将永远不会搞创作。

年轻也可以创造历史

即使你现在还非常年轻，你依然有机会创造历史。你毕业创作或读书时的创作就可以进入艺术史，有些人的毕业创作甚至是一生最重要的作品之一。

要相信可以通过学生时代的创作一举成名，从而为整个职业生涯开启局面。事实上，很多重要的艺术家都是在学生时代就创作出了他们一生中非常有分量的代表作。他们并不因为年轻的作品缺少洞察力，事实上，年轻可能带来一种极大的敏感性和极大的勇气。即使是你读书时所做的作业，只要你是进入

到了艺术史的问题推进逻辑中，只要你和此前的伟大作品构成了对话关系，只要你实现了问题艺术的推进，你就对人类的精神大厦作出了添砖加瓦的贡献。如果你的贡献是在关键节点作出的，未来的人发现你的这个贡献是他们的新的工作对必要基础。他们就会意识到你的贡献，他们就会给你赞美，你也将因此获得影响力。

放大优点，不用追求全面全能

艺术史主要记录贡献，为了成为一个好艺术家，你不需要总是在补短板。梵高不会书法，黄宾虹没读过结构主义，并不妨碍他们是好艺术家。你不需要既懂法国理论，同时色彩也得好，同时还得练书法刻印章，才能开始搞艺术。不是的，就在某一个地方有一点心得，这一点心得足以使你做出贡献。你就可以开始去做了。

梵高并没有像我们今天的同学们这样理解什么文艺复兴意大利艺术的源流吗？更可能不知道达芬奇的科学成就，但是他因缘际会，他刚开始学画不久来到巴黎，听到巴黎的艺术家在议论要向东方学习，向日本学习主观地使用色彩，他马上就卷入到这场历史脉动中。他在这场历史中贡献了一些独特的东西，比如说用追逐点来投射内心的感觉，他做出了贡献就可以了，我们没有人会去计较他没有研究过刺绣吧。你要梵高把大卫画的像喻红老师那么好，他做得到吗？



梵高素描

艺术史记载的是每个艺术家在某一点上独特的贡献。一个企业或者一支足球队不能在某一点上有短板，如果有短板整体水平会降低。打仗不能有短板。你这支军队运输不行，这一点被攻击你就全盘皆输。但搞艺术不是这种木桶效应的逻辑。一个人可以有巨大缺陷，但只要在某一点上有贡献，就会被艺术史所记载。

所以，我们年轻人可以先在某一点上突破，就自己感兴趣一点去努力，你不用去担心这一点上的这个努力是不是自己真正的自我，真正的自我是在你折腾了很多年之后，通过总结和沉淀才会水落石出的。此刻你需要的是积极地生长。只要此刻你非常感兴趣，就值得去做将它尽可能地做到极致。所以你要单兵深入，尽可能放大优点，而不是去补足短板。这和打仗和打比赛是有区别的。看作品，要多看到自己的优点。不要总是在弥补缺陷，一味追求完美，必

定导致眼高手低，高手都是在缺陷中成长的。满身缺陷，但单项突出贡献的，不可复制，会被艺术史记住。反倒是那些看起来没有缺陷的，面面俱到的，可能是吻合了现行的游戏规则，从一开始就注定了是保守的。

有位同学问我：老师，我是不是不适合搞艺术？我说你这是一个伪问题，为什么它是个伪问题呢？如果你想做成梵高那种艺术，你肯定不太适合；如果你想做成潘天寿那种艺术。你也不太适合。但是呢，如果你想做成你自己的这种艺术，那你应该就是最适合的那个。要做成你这种艺术，那梵高和潘天寿都很不适合。所以你这是一个伪问题。

艺术要有游戏心态，艺术有很多种，可以有这样的艺术也可以有那样的艺术，可以有这样的艺术家，可以有那样的艺术家，只有不遭某些人喜欢的艺术，不存在错误的艺术。你可以有社会关怀，可以有道德义愤，也可以是自我表现，可以有功利目的，可以仅仅是形式游戏。但是光有这些不够，最重要的是要有想象力。甚至也可以纯靠想象力，而没有这些添加物。你的创作要不择手段，展开想象力，展开创作的“超限战”，但是不要给自己添太大的麻烦。要使创作成为让生活有意思的事情，而不是牺牲生活的东西。

减轻压力，投入游戏

我们要相信年轻时的作品也可能具有巨大的价值，但不要因此给自己压力，非要每一次出手就一鸣惊人。在过重的压力之下，我们那种发现一个问题的替代方案的能力会被削弱。分析形成压力的原因，消灭压力的根源，同时强化自己的心灵，也就是抗压能力。

今后你们会发现，我给你们提建议修改方案的时候，会显得特别有才气。为什么呢？因为那时候我够自信，最放松。那种特别重大的使命，特别大的预算，特别大的甲方给的委托，反而让你紧张，压力很大，马上就没才气了。因为放松的时候，你站在可能性的立场来思考，那么这个时候你就特别自由，你有游戏精神，你思路活络，神经元的连接就非常活跃，各种替代方案不断地往外冒。千头万绪——“既可以这样做，也可以那样做”，“其实还可以怎么做啊”，“不如再那么做试试看”。当你脑子里冒出来的是这类问题的时候，你就越来越有创造力了。

压力太大了，你就会倾向于采用保守的方案，同时倾向于采用代价最小的方案，倾向于尽早做出决策来，这个叫早闭。你的创造力的触须和藤蔓，被过早地砍断了不再蔓延了。

因此进行创作时的心态管理是很重要的。要抓出想法中的闪光点去放大，利用这些优点让自己激动起来嗨起来，才能卸下包袱大胆发挥。为了能够做到不因为是自己重要的机会而患得患失，在重大的创作场合中也能放松，我们要学会建立与自己的创作的距离感。敢于把创作当作外在于自己的客观活动来批评性地审视，创造性地游戏。

艺术创作不是行军打仗，失败了不会死。艺术是一种游戏，和你们打电脑游戏一样，赢了名利双收，输了也是享受。就一次创作而言，输了无非就从头来过就是。用游戏精神，尝试更冒险的玩法，在艺术这种游戏中获胜的几率更大。事实上，历史总是奖励实验者的。

用共同体精神超越成败

有的同学喜欢埋头苦干，闭门造车。十年磨一剑——东西不到自己足够洋洋得意，绝不肯拿出手。这种心态还是和我说过的紧张自卑焦虑有关。其实把自己初步的尝试就拿出来交流，是使自己获得了批评的机会和进步的机会。要给自己慢慢进步的时间和空间。

很大程度上，那种追求一鸣惊人的憋大招心态，是因为太爱自我，怕丢丑。如果你能够以作贡献的心态去除成败观，破除成败之心有了成事不必在我的心态，就更加不会患得患失了。

要敢于出丑。要有做贡献的心态。你还年轻，所以犯很多的错误是你拥有的特权，而在实验性的工作中也很有可能不经意已经开始在做出贡献，正是这样的贡献会为你创造更大的机会。知道自己的工作是在艺术史中发生的，是在为人类知识的多方位的探索在添砖加瓦，你就有了做贡献的心态。

空间上，我们是在一个文化集团内以个体之力去尽力贡献自己的独特视角的，我的成败都是人类的经验和教训，做贡献的心态会让你不那么患得患失，让你可以很坦然很真诚地向世界展示你自己的尝试，展示你的好奇和疑问。因此我越是把游戏精神发挥到极致，越能有所贡献，你尽管尽力而为就是，你将因此放松而自由。

人类总是从错误中学习的，能够犯错误是高等级生物的表现。蜘蛛结网，蚂蚁筑巢，从来不会犯错误，而人类盖房子，有时候过于异想天开或者用材料不对头，会把房子给盖塌掉的。会犯这样的错误，是很值得珍惜的能力。正是在一次次的错误和修正中，知识逐渐增长，真理慢慢被认知。犯错误也是做贡献的一种方式。

在一个比较好的文化集团里，人们会这么说：“我有另外一个想法，这个想法与您那个想法不一样。我来试着说说看，不知道我这么想，是不是会对大家的思路也有所启发，会对我们集体要做的这个事业也会有所帮助”。这就是一个做贡献的心态。虽然我的东西没那么好，但是我有我独特的思考，我就值得拿出来。这种做贡献的人越多，这就是一个越有创新力有创造力的集体。大家都以这种心态去行动，大家都不藏拙，不怕出丑，都会怯生生的把自己的不同意见拿出来。把它视为一种贡献。知识交流的速度就非常快，就会引发知识大爆炸。

有了“成事不必在我”之心，你就不会患得患失就是。你就会知道“勿以善小而不为”，我做出了小小的贡献，而人类的大成就，就是由无数的这样的小小的贡献者积累起来的。一直积累到最后压迫到一个点，断裂了，必须出现大的创新的时候，那个时刻是谁都没办法的控制的。有时候你以为这个创新已经够大了，其实后面还有更大的创新。

有了成事不必在我的心态，就不会患得患失。破除了成败之心，你尽管尽力而为。

时间上的共同体精神就是接力棒精神。人类的创造从来都是连续创造，接力创造。败于今者或成于后。

我们看看技术史，要说汽车是谁发明的，电报是谁发明的？飞机是谁发明的？大家现在说莱特兄弟发明的飞机，可是前面的前面的滑翔机时代，很多人摔死啊，这些人都分别发明了飞机，其实没有谁是飞机的一次性发明者。纸也一样，蔡伦只是改良了造纸术，在那之前人们已经用各种办法在造纸。我们说鲁班发明了锯子，那是神话，其实鲁班就是中国各地的工具发明者集体的名字，是中国古代木工中的发明家的集体名字。

计算机是谁发明的？我们现在把图灵贡献给放大了，连冯诺依曼都被低估了，那之前呢？从两千年前古希腊人的 Antikythera 模拟机械计算机，到莱布尼茨和帕斯卡尔的机械计算器，以及做出差分机的巴贝奇这些人，都是计算机的一代代发明者们。这是一个连续的创新的过程。所以每个人要做的，是加入这个连续创新的链条，成为这场接力跑中的一棒。从技术史来看，那位一开初的所谓的原创者，往往其实也捞不到什么利益，往往是最后的极大成者让一个技术获得最顺畅的推广，从而赚到盆满钵满。

蒸汽机在瓦特之前具有好多次发明专利，到了瓦特这里，他做出了最好的蒸汽机，而且是别人可模仿可复制的蒸汽机，他成功了。摆钟也是这样，从古代各种齿轮的发明者，从中国宋朝的苏颂的水运仪象台到中世纪教堂的水钟，到伽利略发现了摆的原理，到惠更斯做出了比伽利略更好的摆钟。又到下一个发明者那里，这个人给加上了一个发条。在到下一个发明者那里，那个人给加上了一种擒纵装置。我们今天的钟表，是一代代的创新者的成就慢慢叠加而成的。

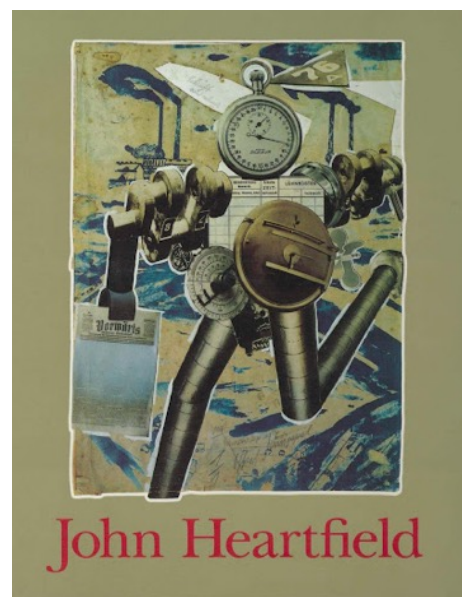


尼埃普斯 1822 年拍摄的第一张照片

在达盖尔 1839 年获得他的摄影术专利之前，尼埃普斯在法国南部的村庄里早就发明了摄影。他的老家到现在还不服，立了一个牌子说“尼埃普斯 1822 年在这里发明了摄影”，他们不承认达盖尔。其实他们发明的也不是摄影，他们发明的是底片。因为相机早就做出来了。你想想看，伽利略他们已经能做望远镜了，那镜头早就有了。公元 1483 年布鲁内莱斯基在佛罗伦萨圣母百花大教堂门口做小孔成像实验，等于做出了照相机的机身。丢勒他们都拿暗箱画画。暗箱就是机身，机身加前面的镜头都有了，差的只是底片。丢勒时代，画家们用暗箱把光影投射在毛玻璃上，毛玻璃上再打格子把它移到画布上去，没有一种办法把毛玻璃上的影像凝固下来。那需要等待化学的成熟，出现一种叫溴化银的光敏材料东西，涂布在铜板或玻璃板上当相纸或底片用，然后去感光冲印出来。所以其实达盖尔、塔尔博特、尼埃普斯这些人争夺的是底片的发明权，并不是摄影术的发明权。那么你说到底谁发明的摄影？又是谁发明了照相机呢？难道是布鲁内莱斯基吗？那是不是可以说墨子发明了摄影术？

我们现在经常说谁谁谁发明了什么，其实这种一次性的创新的神话不过是一种叙事，它不是真相。真相都是连续发明，但是历史要创造神话，要创造一个神话的时刻，这种时刻不过是一种分水岭幻觉。

艺术史也是连续创造。有人说，荷马史诗是无数行吟诗人的集体创作。艺术介入社会和政治现实，是一种长期的意识。但这样一种问题意识也是随着技术和政治格局的变化而不断演变的。18 世纪以来，在欧洲，随着印刷术的普及，尤其是石版印刷技术的出现，政治讽刺漫画和海报作为一种形式登上了政治艺术的舞台。而由于 19 世纪中叶摄影术和感光制版的出现，这才使得摄影拼贴成为可能。因此，才可能出现“档案达达”。不是说德国的哈特菲尔德或者俄国的罗德琴科是个天才横空出世，不是的，到他们这个时代一定要出这样的艺术。



哈特菲尔德的摄影拼贴



罗德琴科的摄影拼贴

比如，怎么搞社会介入这件事情。巴黎公社时代的人那么搞，列宁时代的苏俄艺术家那么搞，一战期间的德国柏林达达的人那么搞，而到了六十年代博伊斯他们那么搞，五月风暴和反越战时代的艺术家这么搞。我的上一代艺术家这么搞，到了我手里，我是不是可以这么搞？到了你们手里，你们会怎么搞？这就是一场接力。我的这个搞法你的那个搞法，都不是横空出世。我这个搞法其实是学了博伊斯的那个搞法才变成这样。

每个人都是一个庞大的创造网络中的一个节点，都是一个漫长的创作链条中的一个环节，每个人都是一根接力棒。有了这种意识呢，你就会意识到整个艺术史其实是一部问题意识推进的历史

问题意识在每个时代都在迭代。比如说人们如何通讯如何沟通。以前修道路，有了驿站；后来有了运河漕运。在中国到了晚清开始建铁路的时候，漕帮的这些人就开始争夺修铁路的权利。那今天的铁路是什么？在五十年代美国出现开始建州际高速公路，全球开始形成国际商业航班体系，然后今天变成互联网。这些是同一个问题意识：如何建立人们的交通系统？不管是制造幻觉，制造纪念碑感，传递信息，搬运货物，这些都是技术的慢慢的积累和演进，同时也是问题意识慢慢的演进。我们其实是在这么一个演进的过程中，我们不可能也不需要去成为一个开天辟地的发明者，我们基本上没有这种机会了。文明积累到这一步，每个人都是问题的凝聚者和问题的重新分配者。你如果有能力提出一个新命题来，你会导致老问题的重新分配或者老问题重新表述。

有了这样一种共同体意识和接力棒精神，你就会以作贡献的心态，更容易去除得失成败之心。我们必须提醒自己，在给定的境遇和能力之下，尽力去做就值得赞美。

作业：选择一个问题意识谱系，将美术史上跨越较长时段的不同的艺术家的递进的问题意识描述清楚。形成一个五分钟长的“论文电影”或“PPT电影”。例如“自画像”、“浪游者”、“局外人”、“废墟”、“世外桃源”等。

1.2，不要追求完美

建立创新的人格，建立创新的文化

上一节讲到共同体意识和接力棒精神，有这两种东西的文化就是一种更能推进创新的文化。这个文化集体里的个体有做贡献的心态，有参与的意志，也有助于保持多样性，这是一种积极的“建设性差异”的个体所构成的活跃的共同体，而不是同质化的个体的板结，不是命令式的服从文化。这是一些创新的人格，这是一种创新的文化。

我们知道不同的文化性格不同，有的文化更鼓励创新。创新的文化就是要鼓励每个人拿出自己的差异，并且用自己的差异来为学术思想共同体做贡献。即使你没有比别人优秀，如果你从小就被鼓励这样的想法：“虽然我未必见得比你更好，但我的想法跟你不一样，这种不一样就是我的贡献和价值的来源。我必须把我的想法拿出来。因为我们之间的差异就是一种资源”。你就更加敢于独立思考和积极表达、建设性地表达。

和它对立，不鼓励创新的文化就是枪打出头鸟，木秀于林风必摧之，是合群文化，从众文化。“大家都这样，我如果不这么做，会不会显得太不一样了，太特立独行了，别

人会怎么看我”。这种文化肯定不鼓励创新，

我们中国的传统文化比较要求孩子谦虚。其实创造力的外在表现就是出风头，就是活跃提问，敢于表现，大胆表现，跃跃欲试。创新的文化要求的是理性、率真而直觉的寻找和展示，再组合成强大的创新体。有的地方的孩子比较爱出风头，甚至鼓励孩子故意寻求差异，积极建立差异。我们的艺术学院，要为同学们营造这种尊重差异，容忍特立独行、鼓励另辟蹊径的文化氛围。有了这种文化，有建设性的特立独行受到赞美，当无害的特立独行得到容忍，无建设性的怪异行为遭到漠视，人们就会有更多有价值的特立独行、有贡献的胡思乱想。我们要把服从式的、谨小慎微的、循规蹈矩的、枪打出头鸟的文化，改造成鼓励创新的文化。

而接力棒精神中的连续创造、接力创造的意识，既包含对前辈创造者的成就的尊重和批判----批判也是一种致敬，也包含对自己的创造作为未来的创造者的基础的谦卑。这种谦卑才是一种真正意义的谦卑，而不是那种害怕被枪打出头鸟，被迫装低调的谦卑。

我们整个社会应有这样一种认知：这些想法和众人不一样的人，是我们的财富。他们虽然想法怪，但恰恰是有可能为我们社会找到创新的出路的人。这样一种认知一旦形成，就会有越来越多这样的人出现。我们的社会应该建立一套制度来保护这样的人的收益。

一个青年艺术家能成长能成功，要勤奋、要方法、要运气----贵人相助也是运气---但其实最重要的是大胆自信。他相信自己能做成艺术家，他的勇敢、胆气和坚持，远远比勤奋、出身、运气还重要。

所以我们要提醒自己，也希望在我们的同学中形成一种赞美的文化，而不是形成过度批评的文化。（我这一点我要进行自我检讨。我意识到自己战斗性太强，嫉恶如仇。没耐心，老觉得愚蠢的观点浪费了我的时间。于是跳起来一顿言辞有力的批评，迅速结束战斗。于是我一点点地试图改正。要求自己多赞美学生。以至于我的老学生问我：邱老师，你最近怎么变得这么温柔啊？）我们应该尽可能多赞美，为同伴们的即使不是那么巨大的小成就而庆祝，为我们自己哪怕一点点并非尽善尽美的小成就而自我褒奖。

我们需要“千里行奖”，更需要“积跬步奖”。只要是对共同体有建设性的小贡献，我们就应该不吝啬我们的赞美。而且我们要把这种互相的赞美大声地说出来。

我们要意识到，这种赞美的文化会鼓励创新出现。鼓励大家大胆的拿出自己不成熟的观点，建设性的思想差异的互相碰撞和激发，是创新的土壤。过度战斗性，过度互相指责和互相批评的文化，容易让一些自我不够强大的人不敢出头做贡献了。

作业：选择你的同学的一件作品，假设你是画廊的推销人员，撰写一篇赞美的文章。



黄永砅《〈中国美术史〉和〈西方绘画简史〉在洗衣机里搅拌了两分钟》木箱、纸浆、玻璃，1987

接受不完美，否则永远眼高手低

不用追求尽善尽美，因此，不应要求自己一步到位地作出完美的作品。要给自己慢慢进步的时间和空间，很多同学喜欢埋头苦干闭门造车，搞十年磨一剑。这种心态还是和我说过的紧张感与自卑焦虑有关。其实你把自己初步的尝试拿出来露丑，是使自己获得了批评的机会和进步的机会。要给自己学习的过程。

只要作品并不是完全乏善可陈，只要作品中有这样那样的可圈可点之处，就应该勇敢地去尝试。创作是一个学习和成长的过程，艺术家可以有用来成长的摸索之作。如果你不能接受自己的不完美，仅仅因为可能不完美而不愿意出手，那你将永远眼高手低，你将永远并无慢慢走向完美的可能性。

关于不完美，还需要提醒一点，我们在画册上、展览上看到的看起来很棒的作品，其实是得到了很多权威力量加持的，他们经常可能并没有你想象的那么完美无瑕。同学们看画册的时候，因为经过了印刷品加持，经过铅字的权威的加持，在高大趟亮的展厅里射灯一打，美术馆机构的权威的加持，那样的作品容易显得完美，你甚至不敢加以怀疑。但如果你是去他工作室看他创作的过程，或者在布展现场看到艺术家布展的过程，你经常会发现那个作品也是没时间、没精力、钱不够、缺了某样设备，将错就错，将就着才做成那样的。对那个艺术家来说，他自己也没觉得完美，他也有很多遗憾。很多展览很多作品其实都是将就着做出来的。经过美术馆和画册的加持会出现一层光晕。如果这位艺术家威名赫赫，甚至还有皇帝新装效应。

所以，不要有一种把经典创作神秘化的倾向，不要觉得在画册里边看到的東西肯定都是好的，而你自己都做的东西就差得远。其实很多你耳熟能详的艺术史上的经典制作，都是机缘的产物、即兴的产物，都是在特定历史时空中的见招拆招。它们显得完美，是因为它重建了标准。大家想一想黄永砅老师《〈中国美术史〉和〈西方绘画简

史》在洗衣机里搅拌了两分钟》那件作品。一个破烂的玻璃放在一个破木头箱子上，堆着湿漉漉的纸浆。大家可以想象一下，当这个作品还没有被印在艺术史的书上，也不是放在古根海姆美术馆里，而是还在 1986 年的厦门市大同路黄老师工作室的时候，你是否会觉得这是一件完美的作品？

所以，我们要接受我们自己做出不完美的东西，给自己一个慢慢进步的时间和空间。其次，我们要质疑我们对完美的想象，是不是其实是一种文物光晕。

作业：选择一件著名艺术家的著名作品，分析这件作品诞生之时的情景，以及艺术家创作时的妥协与随机处理。提出你的改进版本。

勿以善小不为，降低创作的门槛



约瑟夫·博伊斯 《卡普里的电池》 1985



约瑟夫·博伊斯 《无题》 1981

从前述黄永砷的例子可知，我们要降低创作的门槛，尤其是心理门槛——便宜的创作也可以是好的创作，短平快的创作也可以是好的创作。大动干戈全力以赴的大型艺术计划固然能带来史诗般的震撼，但是一些即兴的、灵巧地完成的创作，也可能是神完气足的上品，也可能是一种小体量的大作品。

要热爱艺术，但是不要把创作当作一件过度严肃的高不可攀的事情来看。一定要学会因地制宜、因陋就简、随机善巧方便的创作习惯。事实上完美的创作所需要满足的条件可能永远都不会出现，不能等到那种时候才开始创作，而是有条件就上，没有条件创造条件也要上。人的创造性是令人叹为观止的，意外的解决问题的办法，总是因为条件的匮乏而被逼迫出来的。“贫困设计”就是一个典型的例子。大师们所采用的解决问题的办法往往是一些看起来最土的的招数，不要把创作过程神秘化和玄妙化。

创作可以很即兴，创作可以很便宜甚至于不花钱，创作可以很不完整，创作可以攻其一点不及其余。创作可以很不像创作。你甚至可以在一天之内做出很多件作品。

不一定是体制化的美术馆和画廊中的像模像样的作品才是创作，那种“像模像样”的感觉我们可以称之为“作品感”，对一个实验者来说，反倒是应该加以警惕的。故意追求一种对“作品感”的叛逆，你才更有机会进入实验状态。那种“作品感”，本身意味着你和某种大家经常看到的趣味的妥协，那种“作品感”是有问题的。那种“作品感”可能说明你的作品太安分了---你是一种太安分的雕塑，你是一种太安分的录像艺术，甚至，即使你是一种太安分的实验艺术，也不是好事情---实验艺术注定它不能安分，它得去探索边缘的、前沿的、充满可能性和不确定的地带。所以如果你拿出来的是照片，它应该是一种非典型摄影。如果你拿出来的是雕塑，它应该是一种非典型雕塑，应该是一种例外的雕塑。如果仅仅是雕塑而不是例外的雕塑，那么，作为雕塑你就不够实验。所以一个实验主义者，天然地要警惕这种一不小心就会冒出来的作品感，甚至要调用能量成心去抵御它，因为它是给我们带来安全感，让我们不再往前突破的力量。

降低创作的门槛，要相信小成本的创作也完全可能会是好的创作。比如我们就用此刻教室里现有的这些东西，稍加组合和改造，就已经可以做出很多件创作。装置不见得是要深思熟虑地琢磨，然后写成方案，然后去购买一大堆材料来进行深度加工，才是正儿八经的装置艺术作品创作。我之所以发展出《物体剧场》这个课程，就是希望大家意识到装置也可以仅仅是摆布东西，创作可以就是组织物品之间的关系。

只要你有足够强大的创作意志，其实也可以不花钱搞创作。例如一位女生可以利用你的头发做一个雕塑展，你连续三十天每天试着变换一种雕塑，只要消耗一瓶摩丝，一个三十天的雕塑展就做出来了。要是你每天拍一张照片，你不就由有了一套摄影作品吗？

没有一个指标，非得达到什么规模或者非得斋戒沐浴打足精神才算是严肃的创作。小体量的创作有时候也非常可爱。比如博伊斯的这个作品《卡普里电池》，一颗柠檬，一个黄色电灯泡，非常小巧，但是非常大气。还有汉斯·哈克的《蓝色风帆》这件作品，也是非常简便，只是一块蓝色的布绷在空中，下面一个电风扇吹着，却气象万千韵味无穷。好的创作可以来自即兴而为，但依然非常有力量。

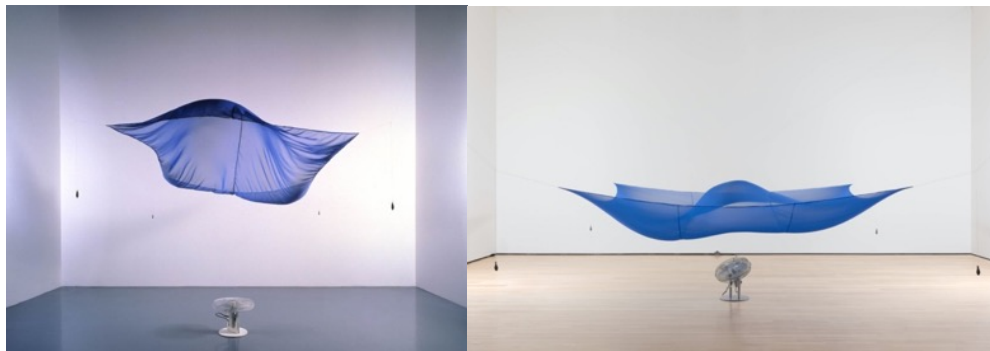
所以同学们要有“毋以善小而不为”的心态。要有龟兔赛跑中那只乌龟的心态，一点一点地积累出成就来。要警惕过度准备工作，要知道你永远准备不足。绝不存在着这样一个时刻，你的学习已经完成可以开始去创作你可以打出十八铜人阵，到江湖上去战斗了。不是的，人们都是从战斗中学习战斗，人们都是再不断地创作中学会创作的。人永远都是在还准备不足的时候就被迫硬着头皮上的，从你以前学走路到现在做艺术，其实都是一样的。要有一种做着试试看的心态。不要担心条件还不成熟，等到条件完全成熟了再去做，那样的事情当然没什么困难，也不会引起什么尊重了。

所以如果你有剧本，你的剧本今天就要开始写，脑子不要犯懒。想到一个题目多追问几句时间地点人物事件，脚本马上就出来了。如果今天不动手，说明你欲望不够强大，那么你永远不会着手去做真正想做的事情。不要找借口把行动往后推。

所以同学们要怀有“勿以善小不为”之心，有想法就赶紧做，要通过大数量的创作练习才能积累出高水平。有了高水平，小成本或者小规模也能收获高质量。就算你不惜血本去投入一个创作，因为你的水平还有限，你的考虑还不周到，很大的投入和规模，未必带来高水平的品质，未必带来相称的回报。其实你是在一次次的练习中，一次次地熟练起来。如果你的创作足够频繁，你就会知道，创作能力也是一种随身的能力，也是一种手艺。创作能力的成长是需要工作量的，就像学习骑自行车一样，你在上面呆的时间够长，突然间有一天你就会了。

作业：做一件成本不超出 10 元的作品，形式不限。

作业：做一件 5 分钟即可完成的作品，形式不限。



汉斯·哈克《蓝色风帆》 1965

大胆试错是一种科学精神

考察艺术史和技术史，我们不难发现，创造性经常来自犯错误时的意外发现。轮胎橡胶的发明、麻醉剂的发明、微波炉的发明，不锈钢的发明，都来自偶然。还有人在研究治疗疟疾的药物的过程中，意外地合成了漂亮的紫色染料，运气好的时候，我们把事情搞错了，搞成了另一件有价值的事情。青霉素的发现，是因为亚历山大·弗莱明忘了清洗一堆脏兮兮的培养皿。最后某一种霉菌周边细菌生长不了。

艺术史其实更是这样，从汉朝边疆小吏在竹简上潦草的书写中孕育了草书。从用刻刀难于完美再现毛笔线条，发展为刻意强调刻刀的韵味，以刀代笔的北魏碑刻。艺术史充满了将错就错，因地制宜，因陋就简。我们贫乏，我们偷懒，我们走神，因此犯错误。但我们所犯下的错误中孕育着机遇，因为犯错误，意味着我们正在偏离标准套路。创新的机遇就埋伏在这些标准套路中。

我们不要怕犯错误，犯错误其实是高智商动物的表现。低智商动物是不会犯错误的。蜜蜂筑造蜂巢永远不会犯错误，蜘蛛结网也永远不会犯错误。虽然蜘蛛结网和蚂蚁筑巢也会因地制宜。但蜂巢永远是那种六边形的格子，蜘蛛网永远都会是八卦阵，这些设计被编码在他们的基因里，成为本能，他们在成长的过程中不用学习。

而人类盖房子的本事却没法通过遗传来传递，每一代建筑师都需要重新学习。而且人类的建筑师们会做实验，人类一会儿住山洞，一会儿夯土，有时用木材这种材料来盖房子，有时用石头这个材料来盖房子，有时还试着用冰用雪来盖房子，各种折腾尝试，各种实验。有时候材料的特征没掌握好，力学结构没有设计好，房子就塌了，就犯了错误。但是你想一想，这种错误蜘蛛和蜜蜂有能力犯吗？但是人类会总结经验，会从错误之中学习，在犯着错误，积累着经验教训的过程中，我们慢慢地就有了不止一种盖房子的办法。先用木棍来搭房子，然后用土来夯成房子，挖出一个洞来做房子，用土烧成砖头摞成房子，用石头来盖房子。

只要是复杂的智力，都是一种会犯错误的智力。会犯错误，说明是智力而不是本能。有智慧的设计就有出错的可能。有创造就有选择，既可以这么做，也可以那么做，那么就存在着这么做更好还是那么做更好。有好坏之分，也就有对错之分。因此，勇敢地犯错误，说明你不是照着本能在工作，而是在一个复杂的水平上工作，你进入到了一种可

以判断好坏、对错、美丑的工作领域。只要你是这样的高水平上工作，势必每一步都伴随着错误。你呼吸，你心跳。你流汗，这些都不会出错，那是本能，做这些动作你是下意识的，无需投入智力。只有说话、盖房子、搞艺术，这些需要高级智力的活动你才会犯错误。所以，大胆地犯错误吧。

有的错误是致命的，比如吃错食物，或者豆腐渣工程倒塌了。但还有很多错误，其实是无伤大雅，我们是付得起成本的。所以我们有实验室 lab，我们有工作室 studio。在实验室中操作，就是因为实验的错误，其代价是可控的。我们并没有直接去社会生活中这么做。我们得到这个材料，冰没有直接用来去造一个船，然后开到海上才发现这个材料不行。我们在实验室先去做测试，错了不会要命，我们在实验室中尽管大胆试错，找到对的办法之后，才去现实生活中运用推广。

卡尔·波普尔认为，科学理论并不是因为它是可证实的，而是因为它是可证伪的，所以才是科学。牛顿力学在更大的时空中被证伪了，所以它是科学理论。它不像“上帝存在”那种形而上学论断那样，既不可证实也不可证伪。因此科学发展的方法主要是试错，大胆试错、积极试错、理性试错是一种科学方法。

在科学活动，尤其是技术和工程的实际操作中，人们往往并不能承受太高的试错成本。要是在开始实际行动之后才发现方案有问题，修正偏差的成本就很高了。所以人们通常会采用理性推演的方式来论证这个方案，这个推演和测试过程就是实验室状态。自然科学中，人们在实验室中搞实验对照组，来测定不同物质的影响。在社会科学中，人们同样用实验对照组的方法，来测试不同政策和措施的效应。在摸着石头过河的社会制度改革中，我们就是设置特区，作为实验室。让一些人试着这么去做，另一些人用老办法做。看看新办法是不是比老办法更好。在这片实验区中对某些大胆的猜想和假设进行证伪，找到正确的做法。

艺术家的工作室就是我们的实验室，在实验室做实验，本身是在测试某一种做法靠不靠谱。因此，错误的代价已经提前可控。因此，我们越是积极地去犯错误，越有可能有所创造。更何况，虽然艺术和科技相通之处极多，却还有一点不同：艺术实验本是游戏，艺术实验中的错误代价更加可控，成本更低。甚至于，根本上可能并不存在错误的艺术实验，只有无价值的艺术实验，副作用相比不靠谱的科学猜想小得多。因此，和我们从大胆试错中所能够获得的收益相比，试错行为的性价比更高。

因此，在艺术实验室/工作室中，我们越是尽可能多的把所有可能的错误都犯掉，我们就越逼近大规模的创新。你不犯错误，就不可能有创新。如果我们不在工作室中犯错误，那么工作室中的劳动，就只不过是蜘蛛结网的等级的劳动，那是本能劳作。而不配叫做实验，不配叫做创造。

作业：《无效行为》

参考“对牛弹琴”、“望梅止渴”、“画饼充饥”、“衣锦夜行”、“掩耳盗铃”、“刻舟求剑”、“买椟还珠”等成语故事。设想一种违反常规的错误行为，并将其改造为作品。



约瑟夫·博伊斯 《油脂电池》



约瑟夫·博伊斯 《油脂椅》

1.3，创作可以教，创作可以学，创作需要练

1.3.1 创作是有方法的，方法是可以教的

神秘主义者们热衷于神化创作过程，把创作能力归诸于天才。这是因为他们过度相信了艺术史上的天才神话，而忽略了那些被记录在案的所谓天才，其实都是经历过学习的，也都是有老师的。并且，历史上名师出高徒的例子甚多，可谓铁证如山。名师并不是因为运气特别好，总是能招到天才学生，而是因为名师手里有一套行之有效的创作方法。就算资质平平的学生，到了他的手里，学会了这套方法，就会变得有创造力，有创作能力。

有些人不相信存在创作方法，这是没有好好研究艺术史的结果。事实上只要我们认真的去研究艺术史，就会发现一些艺术史上的大艺术家们的创作的确是有方法的。每个艺术家的方法虽然各有特点，但是每个艺术家的方法也不可能是独立存在的，艺术史上总是有与他相关和相近的方法，艺术家们之间也互相学习和影响。所以这些方法可以归纳为几种比较大的类型。相似的艺术信念和思想观念，会导致艺术家们采取比较相似的方法。同一类艺术方法在历史长河中也有着持续的推进、迭代和演变。

有的艺术家有比较自觉的方法论意识，会清晰地把自己的所使用的创作方法说出来。也有的艺术家自觉程度没有这么强，自以为没有方法。或者他实际上在用着某种方法，但是却说不出来。但我们依然可以去观察他的工作，从中提炼出他的方法。

大多数的艺术家会在艺术生涯之初依赖一种比较成体系的操作方法，逐渐地熟练掌握，最后在他创作生涯的后期，发展出属于他个人的更加独创的方法，从而也对他一开始所沿用的这套方法体系进行了添砖加瓦。也有一些艺术家会去开创全新的方法——有方法论自觉的艺术家更可能有意识地去谋求方法创新，这些有着“方法论自觉”的艺术家往往就是开宗立派的大师。

一个艺术学习者从不会创作，开始接触艺术，到获得创作能力，开始创作，通常有三种路径：

从技术的学习出发走向创作；

从写生和观察走向创作；

从接受外部任务启动创作。

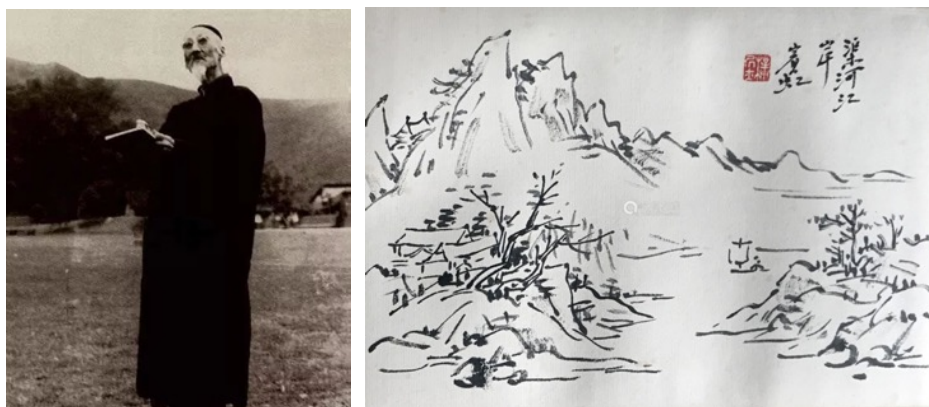


清源尉頂幹辦
揚府法曹願長
厚清白朝邑尉
顏左率倉曹碩
中大府麟趾學
士隋文輔政不
署稿詔索爾文
拒之出為集州

日本书法家井上有一在临摹颜体书法

历史上很长时间中，大多数艺术家学习的过程都是从技术入手的。而考察世界各地的传统艺术教育体系，学习技术经常是从临摹入手的。中国古代的书法家、阿拉伯书法家的学习，印度细密画家的学习，都是从临摹开始的。我观察过曲阳石雕工匠学习的课程次第：先临摹做小狮子，接着学习做佛像，最后才能去做现代的伟人像。有由易到难，科学合理。其实在欧洲古代艺术的学习也是从临摹入手的，不管是中世纪的圣像画家，还是为书籍画插图的插画师都很相似。通过临摹，艺术学习者了解了基本的美学规范，掌握了图式法则，获得了技术能力，他就进入了艺术职业的门槛。他开始可以胜任承接这个艺术门类的传统任务的制作，比如一个圣像画家开始能画圣母子、受胎告知等题材。古代敦煌的画师可能会细分出不同类型类，有的能够画飞天，有的能够画供养人形象，有的能够画说法图，有的擅长画金刚力士，有的擅长画亭台楼阁，他就开始能够加入一个大师的团队，参与绘制一个洞窟的工作。等到他工作经验逐渐丰富，自己成了师傅，他开始独立承接供养人的订单，自己成为经营者/创作者了。他会开始要求自己的洞窟与其他画师团队的创作有所不同，也不愿蹈袭前辈大师的规范样式，他开始成为有意识的创作者。其实，即使不是出于艺术史的创新意识，而仅仅是为了获得更好的口碑，更有竞争力，接到更多的订单，他也会去谋求创新和创造性。

在更具明晰历史意识的艺术家那里，有时候这种创新的意思来自他的自我要求。比如某一位中世纪晚期的画家，开始希望他画的《失乐园》不同于此前所有的图式，他开始谋求一种新的构图和人物造型。通过技术性的学习，通过临摹，一个艺术学习者会很自然地产生风格意识。在他已经可以熟练地掌握传统风格，他就会看到从这个风格出发，细分出更加微妙的处理方法的可能性。而一旦开始看到这种可能性，他就会开始自觉地谋求独特的风格，他的创作之路就自然而然开始了。所以，伟大的创作，可以始于对艺术史传统的批判性继承和发展。艺术史中有多少种传统手法，就有多少种从中发展出新的创作的机会。因此，学习艺术创作方法，从学习艺术的技法入手去发展成创作，无疑是相当稳妥的，并在历史上得到无数次证明的方法。

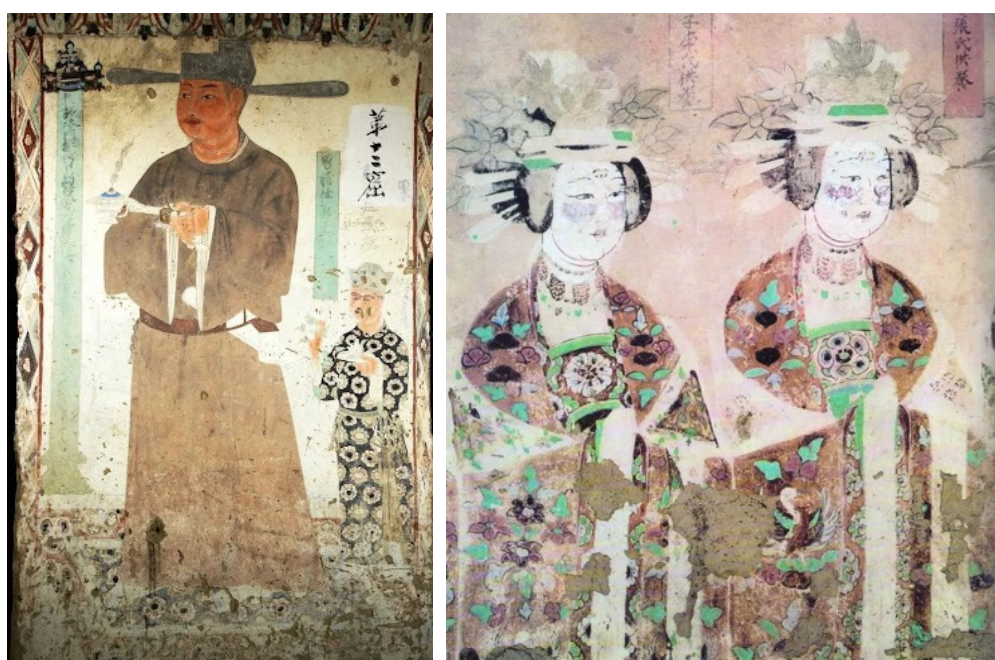


黄宾虹和他的写生稿

除了古代技术的学习之外，写生和观察在世界各地的艺术教育体系中都是很有价值的。中国古代绘画虽然程式化程度高，但这种程式化也是从观察大自然中提炼出来的。我们画北方的石头山用斧劈皴，画南方的土山用披麻皴，都是前辈艺术家进行写生和观察并进行艺术提炼的结果。我们并不认为那些只会背诵这些程式法则的画家就是好画家。我们要求后辈的画家必须去“搜尽奇峰打草稿”去发展出新的程式。不管山水画还是花鸟画还是人物画，写生和观察依然是中国绘画传统的极其重要的组成部

分。在欧洲，文艺复兴以来的绘画更是把写生置于艺术训练的核心地位。对前辈大师的技法的学习，是被编织在写生的主线中进行的。艺术学习者通过循序渐进的写生，会获得对大自然和世界的全新的认识。在写生中，某种与前辈大师的有所不同的新的要素和新的感觉，某种独特的手法逐渐成长起来。再把这些东西带进更复杂的任务，很自然的就进入了创作状态。印象派画家和后印象派画家们甚至于在写生中直接解决艺术史正在探索的命题，这样的写生本身就是一种创作性写生。

绘画中的写生是从处理对象出发，观察生活观察对象，同时也磨练技法和对话艺术史。这是一种从个案以及个案所蕴藏的问题出发的走向创作的路径。我们今天的实验艺术创作的实践领域已经远远超出了绘画，但是观察社会和生活，从个案出发去获得独特的问题意识，所起到的作用和绘画中的写生所起到的作用是非常相似的。我们可以从研究社会生活的个案入手，提出一个问题，然后去思考如何解决这个问题，应当使用何种艺术手法，这是从问题出发的创作。



敦煌壁画中的供养人——画师们的甲方

大规模的创作经常来自外部任务，来自王室、教会、大赞助人或公共机构的委托。这类较大的工程往往要求更为复杂更大规模的艺术巨构。我们在艺术史上所见的名作很多都是这一类有甲方的邀约创作，米开朗琪罗的《西斯廷天顶画》、拉斐尔的《雅典学院》或达芬奇的《最后的晚餐》都属于这一类来自外部任务的创作。云冈石窟、龙门石窟的开凿，或者敦煌的某一个洞窟的开凿和绘制，也同样是这种委约创作。景德镇的某个作坊接到生产一批贡品的任务，或者一批销往欧洲的外销瓷的创作和制作任务，也是这种委约创作。现代的建筑师或公共艺术家接受城市或某一个甲方的委托，或者一个设计师接到设计任务开展一个设计，更是这种属性。

接到甲方的委托之后，艺术家会根据任务的要求去调用技术能力。如果他自己没有这种能力，他会去组织团队，而把自己发展成某种艺术总监，成为创作的组织者和协调者。

在这种委约创作中，甲方的意志无疑会极大地影响创作。要是有一个够极端的甲方，就一定会逼出十分极致的艺术。这样的甲方可以是穷奢极欲、挥金如土、不惜血

本的甲方，也可能是一个极其抠门地要求艺术家尽可能节省的甲方。各种各样的甲方会提出千奇百怪的创作要求，迫使艺术家拿出方案来解决问题。艺术家不得不使出浑身解数，把从临摹中、从写生中获得的能力发挥到极致，这往往成为他一生中最显眼的成就。我们下面要谈及的特定对象创作，特定场所创作，特定时间创作，往往都是由甲方所约定的。

综上不同路径和模式，我们可以知道，创作有基本规律：创作需要技术支撑，创作需要应对任务要求，创作要回应艺术史课题和艺术家的雄心。此外，创作还需要强大的创新意志，良好的协调和管理能力。神来之笔的创作，还需要配适的机缘。了解了创作中所需要的所有这些要素，创作过程就不神秘了。创作人才的培养也就不神秘了。因此创作就可以教，也可以学了。

创作能力是可以训练的。训练方法包括：

研究历史上不同艺术家的创作方法；

研究历史上不同艺术家创作能力的成长过程；

摆正创作心态，纠正关于创作的艺术哲学；

研究历史上不同类型的创作；

有样学样，反复进行创作练习；

加入创作团队，在实践中学习创作；

展开独立创作的实践，承接大型创作任务，追求创新。

作业：选定一件当代艺术领域的著名作品，如约瑟夫·博伊斯《怎样向死兔子解释绘画》，分析其主题、手法和材料，进行一次临摹性创作。

作业：研究马赛尔·杜尚的《大玻璃》（《新娘甚至被光棍们剥光了衣服》），分析其主题、手法和材料，进行一次临摹性创作。

作业：仔细观察日常生活细节，如人们攀爬公共雕塑的方式、时间等，根据这一社会现象进行一次创作。

1.3.2 创作需要练习和创作

有的同学总觉得，我还有的是时间慢慢学习，不急着进入创作。甚至在心理上，也可能是觉得自己还只是一个学生，还需要做大量的习作，而这样的习作离真正严肃的创作还有很大距离。其实习作和创作并无界限——上一节我们已经说到印象派和后印象派画家如何开展“创作性写生”，可见带有自觉创新意识能够处理艺术史重大议题的习作，也具有创作价值。

不知道大家有没有注意到，整个美术学院中显得最勤奋的就是书法专业。因为他们可以勤奋啊！书法专业的同学，反正教室一人一张桌子，每天全班都是在教室里面灯火通明在写字。因为他们不用想方案，平时的时间他就临帖，一有空他就临帖，完全没有垃圾时间。临帖临摹着临摹着，临摹出了何绍基临摹《张迁碑》的感觉，默默地变成了创作。所以他们的临帖习作，不但署名还盖章——他们的习作也是创作，这是他们的优点。

缺少习作，其实是各地艺术学院中实验艺术专业的一个缺陷。做摄影、录像艺术甚至于行为艺术都还好，还能有习作的机会。但是装置艺术的探索往往缺少习作。因为装置的属性就是为展览而生，为特定空间而生。没有展览的时候，人们很难想象为什么要去做一个装置。于是，画家们能够通过习作逐渐提升自己的水准，而装置艺术家只有在一次次的展览上去慢慢提升自己。这有点像是个拳击手平时没有机会练习，只有在一次次真正的比赛中去提高自己的水平——这是很残忍的。

越是热爱艺术，把艺术当作神圣的事业的人，越是容易觉得创作得严肃对待，总觉得那是一些特别严肃、特别疯狂的事情，需要动员全副精力投入。而“习作”太随便，太不成熟。但是我们既然是实验艺术，不就是要冒险要尝试要探索吗？冒险的最合适机会就是应该在习作里面冒险！所以实验艺术要发展出自己的习作方式和习作体系。创作需要日常练习，实验艺术创作，甚至可能是更需要习作的。我们要有能力展开一种日常磨练。我们要大量的做习作，并且通过“习作”这个概念给自己一种从容进退的空间。把我们自己的紧张的心态放下。反正是习作嘛，尽管放肆地玩大胆地玩，玩砸了不拿出去展出就是了。由于是特别自由而大胆地玩，状态特别轻松，在这样的“习作”中，你有更大的机会获得大规模创新。一旦获得比较大的突破，你再把这样的“习作”拿出去，谁会知道它本来只是“习作”呢？所以我们要大量的做习作，大量地冒险，冒险成功的，就变成代表作了。

把习作和创作分开来是主题性绘画或者做大工程时的一种状态。传统的水墨画家或者传统的书法家，大概很难分清正式的创作还是平时练习的习作，吴昌硕临摹石鼓文或者何绍基临隶书的那些字，今天大家也都当作正式的书法作品。我们最推崇的《兰亭序》、《黄州寒食帖》，其实都是草稿，甚至于都不是正稿，更谈不上故意的明确的庄重的创作意识。所以我们在习作中就得认认真真的进行探索和创造。而一旦有所探索和创造，就已经是真正的创作。今天正儿八经的所谓真正的创作，其实往往是一种更精细的制作而已，在创造性上未必见得比草稿和习作更大。

所以创作不需要进行斋戒沐浴才开始，不需要做好郑重其事的心理准备才可以动手开始创作，应该随时随地进行把自己扔进实验状态，把自己扔进尝试的状态，让习作和创作完全不可分，让自己的每个时刻都处在活跃的状态中。让好奇心带领自己让工作量支撑起工作的价值，而不是老谋深算的盘算创作的得失，让自己的心灵先拘谨起来，那样的创作，最多也只能是“能品”，不可能是“神品”。

音乐家有练习曲，艺术家也得有练习，艺术家的练习就是习作。古代艺术家有衣褶素描、手部素描习作，是为了大型创作的需要进行研究。这种研究有的是局部研究，有的是为了获得熟练程度而进行的研究，中外画家皆然。艺术家回去进行探究性习作，说明他的“正式创作”是有实验性的，这些“正式创作”中有很多地方是他没有把握的，需要通过习作研究明白。

习作是一种研究，而研究总是聚焦于某种课题。习作是有目标的，通向创作的习作，一定是围绕着有意义的命题展开的。所以，我们先要设立有价值的创作方向，才能拿出对的习作计划。习作就是实验室操作，在实验室里面，你可以驰骋想象力，摊开一大堆练习和实验。但首先，你的实验是为了证伪一个有意义的假说。创作方向的作用相当于是科学实验之前的假说。

在艺术上，假说可能可以这样表述：

“目前为止在摄影中获得戏剧性的手段主要有三种：用快照捕捉生活的戏剧性，或者用摆拍来获得戏剧性，又或者用暗房中的多底片合成或者 Photoshop 处理来制造戏剧

性。除此之外还有没有别的办法？是否有可能在夜间，用长时间曝光，分别局部打光的办法来实现戏剧性？”

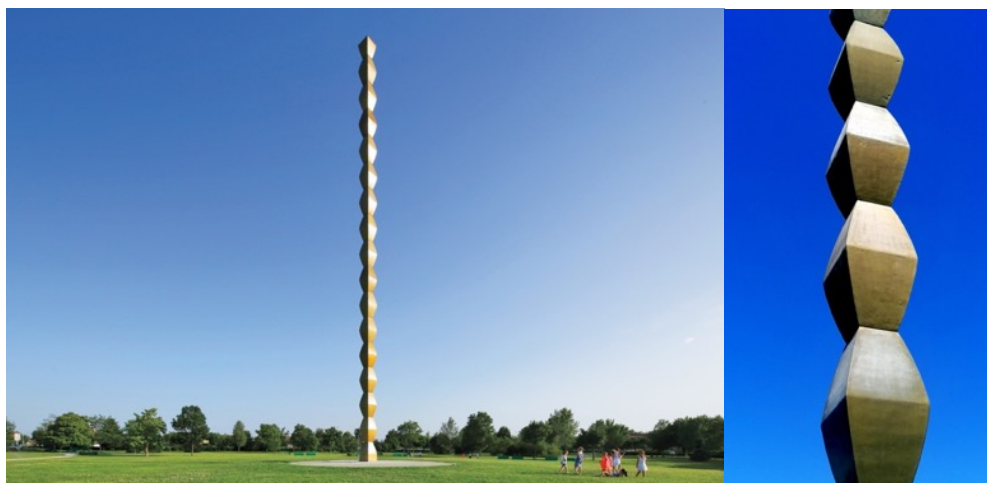
“演讲表演中大量使用幻灯机、投影仪等器材，主要是提供影像的呈现。如何让文字的呈现方式具有表演性？显微镜、望远镜、心电图、脑机这些仪器在演讲表演中如何使用？会起到什么作用？”

有了这样的猜想，你就有了研究方向，依据它展开研究性的练习就顺利成章了。因此你可以要有意识地组织练习，并为你的系列练习取名：

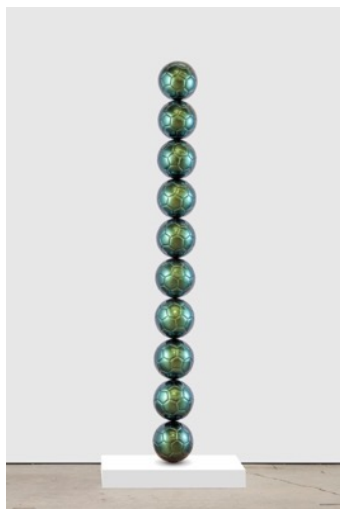
上述建立在这样比较饱满的假说基础上的创作思考，就为你提供了一种特定课题方向练习的机会。上述这二者都是从艺术手法出发的。沿着这条思路，你可以继续发展出这样的练习：

特定场所练习——楼梯练习，通道练习，天井中庭……

针对一些特定场所，有意识的为自己设置一些练习课题，比如，如何在楼梯上做作品，如何在通道里面做作品，如何在商场中央的有挑高的中庭中做作品。如果说，这类场所经常涉及公共空间，涉及到与管理者太多的协调，那么你还是可以因地制宜地为自己设置一些特定空间练习的机会。比如说，阳台创作练习，卫生间创作练习，窗台创作练习。自行车车筐创作练习，既然自行车用上了，你不妨再给自己来一套自行车钢圈依附物装置、自行车后座装置，来个自行车物尽其用系列……



布朗库西 《无穷柱》



汉克·威利斯·托马斯，《无穷柱》，2017 年

帕斯卡尔·马尔蒂那·塔尤 《无穷柱》，2010 年

欧阳春 《无穷柱》，2012 年

特定形式练习——无穷柱，走钢丝，洞穴，陈列柜……

布朗库西不是做过一个无穷柱吗？就是一个不断向上延伸的柱子，那我们就来做这个无穷柱练习。我们也可以叫它冰糖葫芦装置、或者平躺下来变成念珠串子装置。我们可以要求自己今天之内想出 10 个好的无穷柱想法，逼自己在这一周之内做出一百个无穷柱。在这种研究性练习中，你要逼自己放大自己的创造力。这种逼迫的结果怎么样？能不能做到？我们先拿鸡蛋壳站成一摞作为我们今天的第一根无穷柱。再把鸡蛋的两头切掉粘起来，这一来更像布朗库西了。再把鸡蛋开一个口子里面放进小佛像，每个小蛋壳成为佛龕……不用鸡蛋了，换成很多蜂窝煤摞起来成为无穷柱，想想可以有多少种变化？如何利用蜂窝煤的孔洞来做文章？要是用书来做这根无穷柱呢？可不可以基督教一摞书，伊斯兰教一摞书，书的柱子搞成了宗教战争了……大家看，可能性无穷无尽。我们只要给自己定一些练习清单，就可以很放松地做习作。注意，一定要因陋就简，因地制宜。



Tal Streeter 《无穷柱》 2011

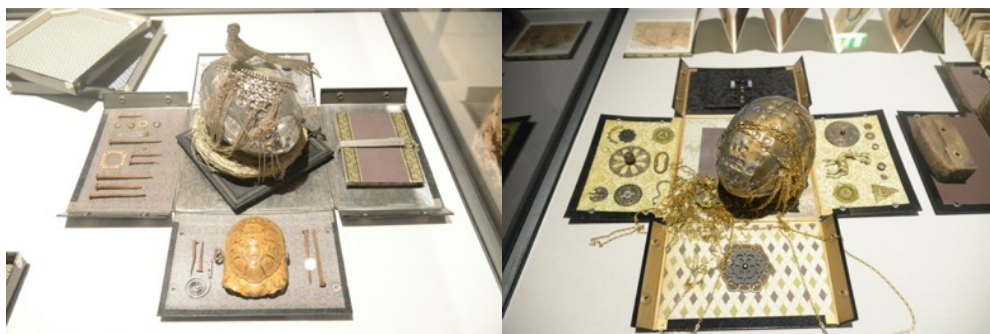


玛丽·艾伦·科洛托 (Mary Ellen Croteau) 《无穷柱》 2010-2015

你们在教室墙角钉上两个钉子，拉一根钢丝好了，就拿这根钢丝作为基础来做作品好了，我们可以叫它“走钢丝装置”或“晾衣绳装置”。我们可以拿各种东西在这根钢丝上走钢丝，形成队列。从走钢丝中发展成平衡玩具系列。我们也可以像是晾衣服晾被单一样，用夹子把东西挂在绳子上。那么我们可以用什么东西代替我们夹在绳子下面的袜子和被单呢？什么东西最适合被夹子夹住？纸条吗？纸飞机，吗？动物皮毛吗？鸟的翅膀吗？

博物馆的陈列柜是展示的一个基本模式，很适合放进书籍、文献、钱币、瓷片等古物，以及矿石、昆虫标本等。它和博物馆学传统上的奇珍陈列柜互相联系，它注定与考古档案有关，与采集性创作有关。博物馆陈列柜的方式也可以变体为仓库货架模式，或者再进一步发展成地摊展示形式。他们都是以储存和铺开来陈列作为特点的。





里卡多·布雷 Ricardo Brey 《每一个生命都是一团火》2009-2015 年

自 1970 年代后期以来，里卡多·布雷（Ricardo Brey 生于 1955）的实践专注于他对人类起源和人类在世界上的地位的研究。Brey 出生于古巴，参加过 1981 年在哈瓦那国际艺术中心举办的具有里程碑意义的群展 Volumen。1992 年，应比利时策展人 Jan Hoet 的邀请，他参加了第九届文献展——他是第一位古巴艺术家。正在进行的系列“生命是火”，大量桌面上是错综复杂的盒子，展开以展示书籍、绘画、雕塑和表演提案。这些最近的作品揭示了艺术家对人类如何理解和分类现实和他们自己的长达数十年的探索。这组作品由一系列盒子组成，这些盒子被展开，展示雕塑组合的微型世界。例如，这一系列作品目前的最后一件作品《虚无的继承者》（2015-2017）打开后展示了一个平衡在一系列文本上的皇冠。艺术史学家约翰·韦尔奇曼（John Welchman）指出：“布雷的盒子不会简单地打开，而是像一面旗帜一样展开。这个盒子也有它自己的参照场，在打开的过程中被激活……就好像盒子是这么多身体器官的部位，而观察或进入它的行为是一种外科手术。”（当这些作品首次在比利时安特卫普当代艺术博物馆（M HKA）展出时，志愿者每天两次为观众展开和折叠它们；他们的仪式化行为使盒子充满了圣物盒的神圣性。）《每一个生命都是一团火》提出了关于存在本质的形而上学问题，用布雷的话来说，构建了“灵魂的诠释学”。

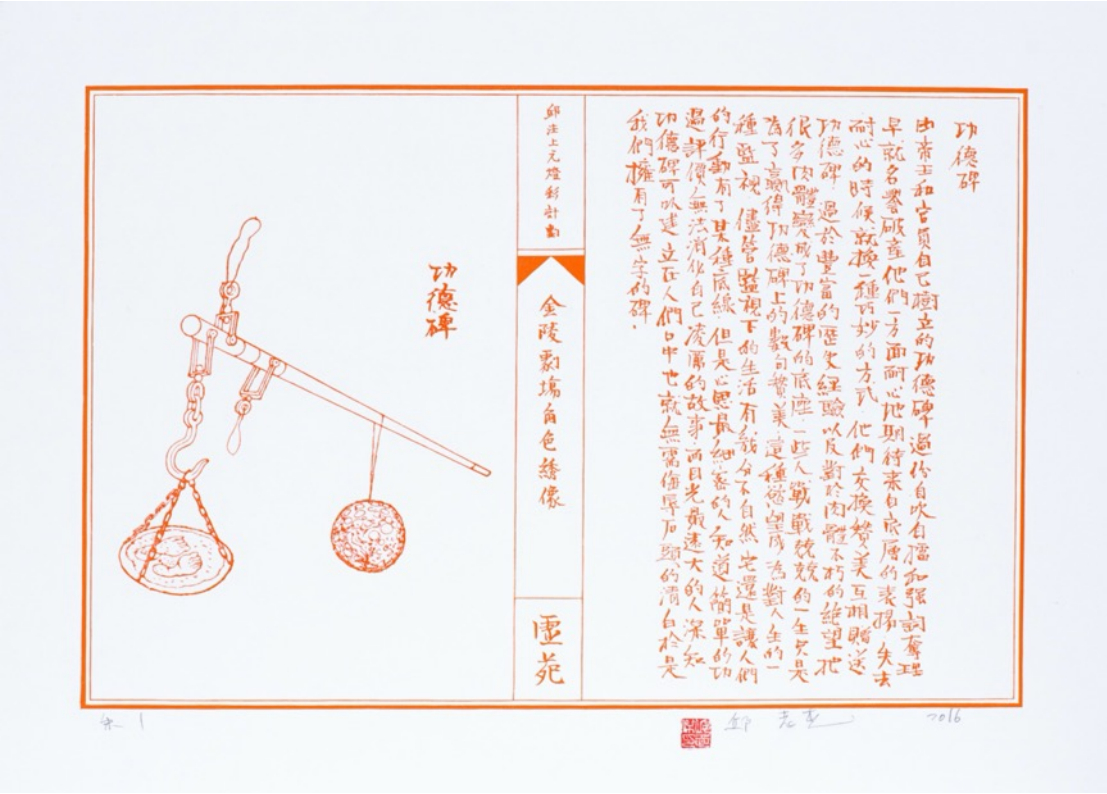


Barthélemy Toguo 《城市安魂曲》2015——第 56 届威尼斯双年展

这位 1967 年出生于喀麦隆，1993 年移居欧洲的艺术家用许多大型的手工制作的厚重木刻印章放置在货架上。在每个印章上，刻着“抵抗，结束警察暴行”或“希望”等文字，这些字词指向了非洲的冲突、歧视、悖论和暴力，都被压印在墙上。我们还可以注意到邮票的形状是匿名人物的半身像，为了让观众意识到这一点，有些像木制半身像雕塑一样放在架子的顶部。非洲，还有冲突、歧视、悖论和暴力。

洞穴装置，其中更极端的是蝙蝠洞装置，是指密密麻麻、铺天盖地的连天花板上都塞着着物品的洞穴似的装置形式。人类最古老的形式最早的艺术就是洞穴中的岩画，

然后从敦煌壁画、各地的石窟寺，到欧洲那种堆满了骷髅的藏骨堂，世界各地的宗教艺术都有这类洞穴式的展示。洞穴展示是最早的沉浸式体验，它是今天的虚拟现实的基础。你用来做练习的洞穴可大可小，你可以在自己的房间中做这样的练习，可以用一顶蚊帐做这样的练习，也可以用一个柜子，甚至可以用一个鞋盒来做这样的练习。



邱志杰《金陵剧场角色绣像·功德碑》 2010

钩子下面的盘子上放了沙子，上面有一对人的脚印。而秤砣呢？秤砣置换成了一个带有环形山的月球的雕塑。这样是不是就有点浪漫？那么现在你想想它还可以置换成什么？比如说这边是一个月的工资，这边是一本《资本论》；又或者这边的秤砣是一颗木鱼，那边盘子上是一堆剃下来的头发，你可以为它取名为《剃度》。

如果在跷跷板的一端放个蜡烛点着，那么那一边应该放什么？闹钟还是一个香炉？蜡烛燃烧，所以这个跷跷板又会动，你开始在做动态艺术了。再玩下去，这边放一堆盐，那边放一杯水。中间的支点我放一条船好吗？我给这件作品起个标题叫做《奥德赛》。

大家看，这些方式都非常简便，你随手就可以展开练习。并不需要提前做好多少准备。

特定主题练习…哀悼，吊古，时间胶囊、日记性创作……

有一些特定主题，是你在今后的艺术生涯中经常会遭遇的，比如说纪念性创作。纪念某位伟人的诞辰，纪念某个历史事件，或者在某个特定历史遗迹创作作品，这类纪念活动都很有可能邀请艺术家创作相应作品。毕竟纪念碑本来就是艺术史的重大主题，艺术史上的大批名作，不管是凯旋门上的《马赛曲》还是《人民英雄纪念碑》，都是围绕纪念活动展开的。除了传统雕塑之外，今天的纪念碑艺术也在发展，各种地景装置、表演性作品经常出现在新纪念碑形式中。这类创作很可能是今后你很有可能接到的任务，你可以从今天开始就进行一些纪念性创作的练习。

纪念性主题在中国称为“吊古”，“吊古”是中国文学的一种核心的范式之一。因为中国历史漫长，对前朝的凭吊情怀，也就是“黍离麦秀”之悲，很早就在诗歌中出现。从此，“潼关怀古”、“金陵怀古”成为重要的诗歌传统。中国的纪念碑形成了和欧洲相当不同的传统，比如武则天的“无字碑”成了人类历史最奇葩的纪念碑，这是很值得我们深入研究的。我们关于纪念性主题的习作，可以为自己设置不同的分支：特定时间的纪念性创作，如孔子诞辰日、鲁迅诞辰纪念日之类。纪念特定事件的创作，如南京大屠杀纪念日创作、关于 911 的创作——这方面有很大一批创作可以参考，那就是二战期间及其之后关于奥斯维辛集中营和大屠杀的创作。

给未来的信，或者说时间胶囊 (Time Capsule)，同样是一种非常有意思的创作传统。不管是明朝张岱的《石匱书》，还是法国夏多布里昂《墓畔回忆录》都带有一种给未来的人写信的意味。从 18 世纪开始，人们开始热衷于制作各种各样的时间胶囊，以便未来的人们打开。埋下时装胶囊通常发生在建筑物奠基或世博会仪式上，具有乐观的未来主义情怀的前苏联尤其热衷于埋时间胶囊。据说至今为止分布在世界各地的时间胶囊有 1 万个到 15,000 个。其中有名的有底特律世纪盒，1900 年制作，2000 年打开。以及 1938 年西屋电气公司为了迎接第二年将举行的纽约世博会所准备的特殊礼物。铜、铬和银合金制成的鱼雷状容器内入了代表当时人类文明成就的电动剃须刀、布料、种子、微缩胶卷和爱因斯坦手写的一封信。大多数的时间胶囊都是盒子，而美国奥格尔索普大学的“文明地穴”则代表了为子孙后代保存所有人类知识的大胆尝试。这是这所大学校长 Thornwell Jacobs 的创意，从 1937 年开始，他将大学行政大楼的一个地下室改造成一座文明博物馆，里面装满了从 640,000 页缩微胶卷书籍和宗教文本到早期电视、啤酒容器、玩具，甚至配备了一个特殊的“语言集成器”，可以帮助任何可能找到它的人教授英语。在 1940 年 5 月的一个仪式上，整个运输过程被所有这一切被焊在一扇密封的不锈钢门后面。雅各布下令它应该公元 8113 年被打开。



奥格尔索普大学的“文明地穴”

是不是挺好玩的？事实上你甚至可以在网上买到高品质合金的时间胶囊容器——不过这样一来，你就只能选择往里放什么以及埋在哪里，创作的空间就无意中被压缩了。你也可以动手制作为你自己的，为你的学校的，为你的家庭所做的时间胶囊。

这一类针对特定主题的创作练习的可能性几乎是无限多的。你尽管驰骋想象力吧：日记性创作、机场火车站船码头赠别创作、生日礼物创作……有趣的是，你能想到的所有主题，都能找到一支相当强大的艺术传统。



西屋电气公司为 1939 年世博会制作的时间胶囊



纽约法拉盛公园内的时间胶囊埋藏点

特定材料练习…快递包装盒、新鲜蔬菜、拆迁垃圾……等等

今天物流业发达，快递包装箱和包装材料是重要的生活垃圾来源，如何用快递包装箱作为材料进行创作。新鲜蔬菜，水果同样是你非常容易获得的，也并不昂贵。如何使用新鲜蔬菜，水果进行创作，也是你可以考虑的。

九十年代以来中国各地的城市化进程加快，老城区拆迁产生的旧门窗、旧家具等成了很多中国艺术家的创作材料，这些材料便宜，又能指涉中国的快速发展的现实，这一

类创作已经产生当代中国艺术的一大批令人印象深刻的作品。这些东西你同样很容易得到，你可以拿他们做材料，先从习作入手，看看有没有可能玩出新的花样出来。材料的领域是无穷无尽的，你不要因为这种丰富性和迷失。你要限定自己每次研究和练习时专注的材料类型。要把一个材料的研究深入到别人未曾达到的地步，你要获知关于这个材料的所有常识，直到获得关于它的冷知识。你每天和它接触，触摸它，尝试各种各样的使用它的方式，直到你对它的了解到了这种程度：你太了解它了，以至于你产生了一种“不足为外人道也”的难言之隐，也就是你觉得这个材料是多有意思多复杂，你觉得懒得去和没有像你这么深入研究过的人多费口舌——到了这个程度，就是你可以用它来做处好作品来的时候了。



小泽刚 (Tsuyoshi Ozawa) 《蔬菜武器》
日本摄影师小泽刚 (Tsuyoshi Ozawa) 创作了“蔬菜武器”，这是一系列各地的女性手持蔬菜制成的枪支的照片。每一个都是用这位女模特儿当地的原料制成的，拍摄后，小泽把枪拆开，用枪的原料与模特分享一顿热饭。

只要有强大的创作冲动和创作意愿，你随时都可以发现着手尝试创作的机缘。这样你就有了日常练习，上手的练习，你只要坚持每天都在动手尝试，你只要先告诉自己这只是习作这只是游戏，你玩得起输得起。做着做着，你就找到了独特的突破点，你会突然发现自己正在做的这个事情好像没人做过？你窃喜，然后穷追不舍，放大它，做着做着，你就做成了有分量的创作了。

作业：此处将本文所提及的各类习作练习的建议整理成表格，略微添加，这个表格可以无限扩大。请参考它们，展开你的一套创作练习。

特定场所练习	楼梯练习	过街天桥楼梯、楼梯下三角空间的使用、旋转楼梯练习、
	通道练习	交通地下通道
	天井、挑高的中庭	穹顶下的作品练习
	阳台创作练习	门后空间创作练习
	卫生间创作练习	公共卫生间、私人卫生间

	窗台创作练习	防盗飘窗装置、窗台挑出物装置
	自行车车筐创作练习	信箱式装置、自行车钢圈依附装置
	玄关装置练习	楹联式作品、匾额式作品、中堂作品
	电梯创作	自动扶梯创作（注意安全）
	其他……	其他……
特定形式练习	无穷柱模式	糖葫芦模式、串珠模式
	走钢丝装置	晾衣绳装置
	陈列柜模式	仓库货架模式、地摊模式、货郎担模式
	洞穴装置	蝙蝠洞装置、蚊帐装置、衣柜装置、鞋盒装置、抽屉装置
	翘翘板装置	平衡杆称装置 天平装置
	悬浮式作品	磁悬浮、气球悬浮、风筝附属物创作、声悬浮……
	不可见的作品创作	埋藏式隐藏、隐形颜料隐藏、迷彩隐身、极微小隐藏
	其他……	其他……
特定主题练习	纪念性创作	纪念碑、吊古、特定时间的纪念性创作、纪念特定事件的创作、到此一游创作……
	给未来的信	时间胶囊、琥珀
	日记性创作	结绳记事、脸书时间线、档案
	礼物式创作	机场火车站船码头赠别创作、生日礼物创作
	其他……	其他……
特定材料练习	快递包装盒创作练习	牛奶包装盒、饮料瓶……
	新鲜蔬菜创作练习	水果、谷物……
	拆迁垃圾创作练习	旧门窗、旧砖瓦、旧家具
	光敏材料创作练习	夜光材料和荧光材料、荧光幻彩颜料、感光乳液……
	热敏材料创作练习	热敏纸、热敏涂料
	成长垃圾创作练习	掉落的头发、牙齿、指甲、皮屑、旧衣服、旧课本……
	废旧书籍报纸创作练习	堆积、切割、焚烧……
	其他……	其他……

其他……	其他……	其他……
------	------	------

山姆·泰勒·伍德 (Sam Taylor-Wood) 的《静物》，录像 2001



凯瑟琳·瑞安 Kathleen Ryan 《坏水果》系列 2020

使用聚苯乙烯泡沫底座和无数由宝石和半宝石雕刻而成的珠子，这些作品将废弃和腐烂的水果形象转化为精美复杂的作品



坏瓜（大块），2020 | 樱桃石英、玛瑙、烟晶、天河石、碧玉、砂金石、玫瑰石、菱锰矿、拉长石、石英、博茨瓦纳玛瑙、红玉髓、玻璃、铸铁和黄铜苍蝇、钢和不锈钢针、聚苯乙烯、铝气流 | 38 x 49 x 62 英寸 (96.5 x 124.5 x 157.5 厘米) | 所有图片均由弗朗索瓦·格巴利提供



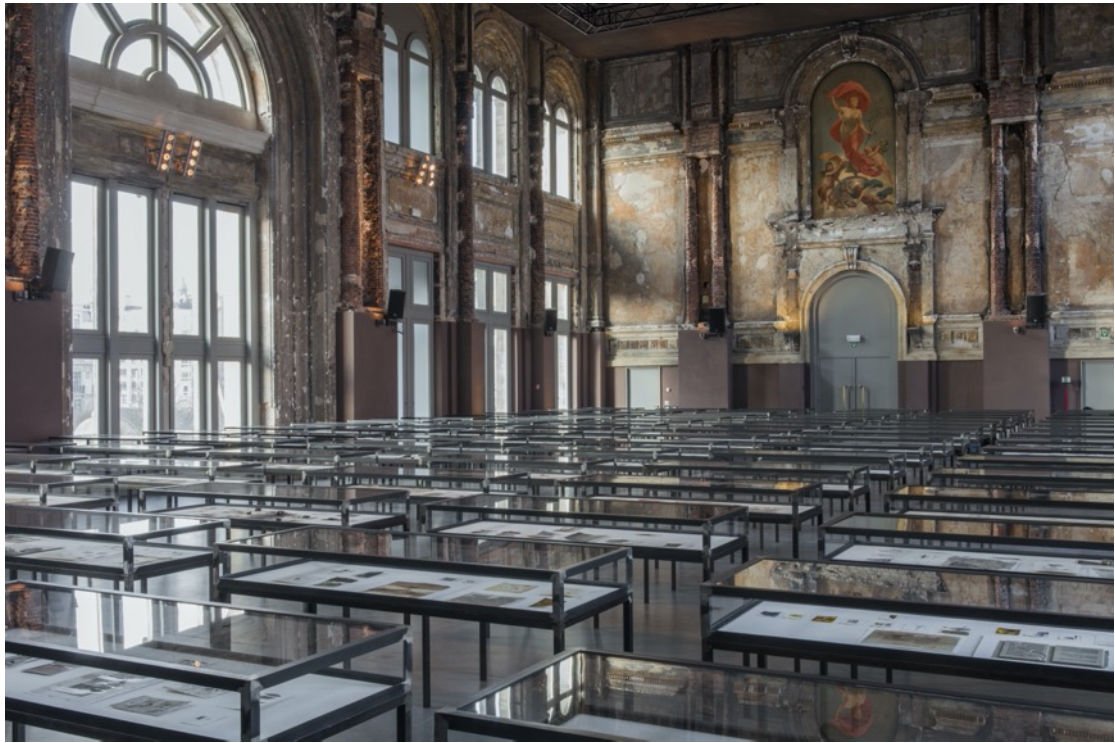
坏葡萄，2020 | 紫水晶、砂金石、玛瑙、石榴石、黄铁矿、红宝石、橄榄石、tektite、虎眼石、绿松石、蛇纹石、黑曜石、黑石、印度赤道石、拉长石、山脉玛瑙、红玛瑙、黑玛瑙、蛇纹石、石英、大理石、菱镁矿、菱镁矿方解石、dalmation 碧玉、玻璃、钢和不锈钢销、铜管和铜配件、聚苯乙烯 | 59.5 x 90 x 54 英寸 (151 x 228.5 x 137 厘米)



凯瑟琳瑞恩，“坏柠檬（酸）”，2020 | 黄水晶、琥珀、玛瑙、绿松石、萤石、葡萄石、菱镁矿、青海玉、石英、紫水晶、石榴石、拉长石、白唇贝壳、蛇纹石、芝麻碧玉、斑马碧玉、灰长石、大理石、玻璃、涂层聚苯乙烯钢针 | 19 x 16 x 17 英寸；48.3 x 40.6 x 43.2 厘米



特里·阿德金斯, Terry Adkins, 《低沉的鼓》 2015



里卡多·布雷的百科全书装置宇宙(2002-2006) 包含 2002 年至 2003 年间在 99 个玻璃橱窗中展示的 1,004 幅图纸。在 2013 年的一次采访中，布雷对这项工作进行了反思，他说：“我不是在创造宇宙，只是我的宇宙，带着我所有的焦虑、我的梦想和我的主题。我使用过的所有技术，甚至我当时发明的一些技术，都在图纸中。我告诉自己，我已经画到七百了，人影还没有出现。我意识到人类会被排除在外。我也不包括牛、驴或房子。它就像西西弗斯的石头，你把它推上去，它又落下来，然后又是徒劳的。真的，它是‘宇宙’中的一个宇宙，包含在 99 个玻璃橱窗中。”



2006 年他首次在比利时根特市立美术馆 (SMAK) 展出，这件作品不仅代表了动植物的视觉百科全书——图像分为鱼、鸟、植物、洪水、昆虫和月亮等类别——而且还可以作为艺术家技术的纲要，包括素描、绘画、和组合。立刻是一部高度个人化和独特的作品——正如布雷总结的那样，“我的宇宙……我的焦虑、我的梦想、我的主题”——宇宙通过其庞大的规模和科学呈现展开，成为对进化、时间和知识极限的更大反思，以及对庞大的现实整体进行分类的可能性。



里卡多·布雷《在尘土中歌唱》，2000 年



里卡多·布雷《你永远猜不到 2018 年接下来会发生什么》 2018

1.3.3 积极行动，展开创作的超限战

我们动手做过的才会真正明白，只有将思想付诸行动，才最有利于完善我们的思想。主张“知行合一”的哲学家王阳明则会说：会做的才是真正的理解。一个人是如何懂得骑自行车的？其实是以他会骑自行车作为指标的。

我们不能只是停留在做方案，不要只是在内心中琢磨。不要过度反思，要积极行动，艺术家要用手思考。我们上一节说到要有习作，也是为了促进这种用手思考，用手发现的机会。做方案是在进行实验设计，行动起来才是进入到实验状态。如果你一直在做实验设计，不去着手进行实验，你就没办法获得数据去证实或证伪你的猜想，艺术实验的流程也是一样的。我猜想我这么做应该能够打动我的理想观众，所以我做了这么一个方案。但是我得去做做看，看看这么做是否真的能打动观众，我才能证实或者证伪我的方案。

方案是一种行动规划。我们把方案写下来，是为了告知策展人我准备这么做。但接着我们得去动手做实验了。我们试着做做看，有时会发现我原来猜想的方向有点问题，得再去调整一下。有时会发现这个方向好像是对路的但是程度上还不够精确，于是我在这上面继续去进行探索。我们需要反复地将实验结果与原初的猜想进行对照，反复地地调校我们的行动，控制

行动的方向、路径和精度。一直到有一天，我们身边的人说：“对了就是这个，这个厉害了”。艺术实验其实是这么一个操作过程。因此艺术家是通过不断的劳作。把自己的实验推进到深入的程度。

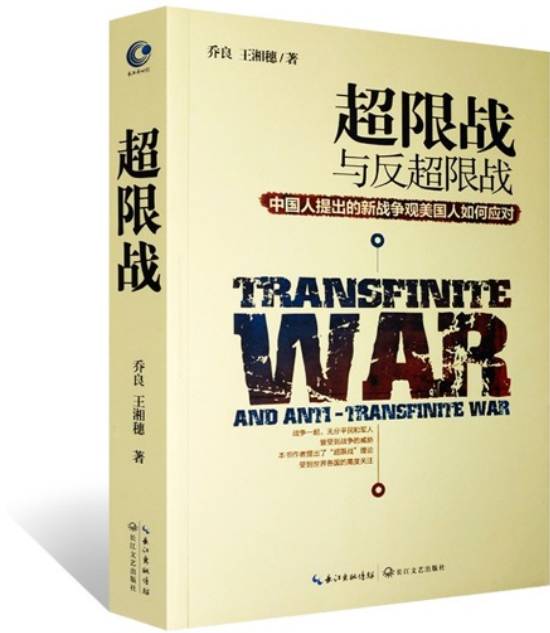
维特根斯坦有言：“可以说的东西要说出来，不能说的东西要保持沉默”。这句话常常被理解成神秘主义---对不可说之物要保持沉默，好像那个不可说之物就是神。神不可说，故当沉默。在我的理解中，可以说的东西要把它说清楚，那就是理性可以做的。有的东西是描述的对象，就可以用描述去说清它。但另一些东西是行动的对象，要用行动去建立它。所以我总觉得，““可以说的东西要说出来”这句话的下半句其实应该是：“不可说的东西要保持沉默并把它做出来”。

那“不可说之物”之所以不可言说，是因那个东西还没成型，它还只是一种模糊、弥散、飘忽的直觉。这某一种感觉，在人类的心中尚未定型。其实只由于我们我们这些字词如此这般地组合了，这种感觉才首次凝固，首次聚集，首次澄清。

陈子昂说“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下”。博尔赫斯说：“世界上某处的一个吹哨者，在夜的街头形孤影单”，这种天地之间的孤绝，需要不断滴重新被说出，以便翻新我们的感受。在陈子昂那里有暮色苍茫，在博尔赫斯那里有路灯的幽光。这种感觉在他们写下这个句子之前只是在个人内心中模糊地涌动，在这些字词如此聚集之后，他们才在人类的精神王国中初次登场。我们积极的行动其实是在创造出思维所不能达到的那些崭新的感觉。

积极的行动通常是大数量的行动。贾岛和孟郊的苦吟，虽然最后输出的结果不会太多，但行动的力度大，消耗的社会必要劳动时间多，其实也是大数量的行动。所以我们提倡成系列的批量实验，相信巨大的工作量将积累一种前冲的惯性，而这种惯性将爆发出颠覆性创新的能力。天下事情仅有定性和定方向，并无法解决所有的问题。有时候，问题是需要通过数量来解决的。不是酒不能醉人，而是你没喝够。不是你这么做方向不对，而是你浅尝辄止，目前还看不出效果而已。只有当你走到在足够远的时候，才有资格断言这条路是不是走得通。你前面喝了九杯酒，其实喝到第 10 杯就醉了。但是很多人就停在第 7 杯第 8 杯。其实往往只需要再多加一点工作量，事情就会有极大的突破，就会发生质的飞跃。

尤其是年轻人刚上手投入创作，作品的体量可以小，但数量一定要大。大体量的作品，经常意味着消耗的更多的物资、财力，时间、精力等等资源。你当然会因为做过一次巨型作品而积累起某种宝贵的经验，但这一次投入的消耗足以带来长久的停滞。而小体量的作品意味着在相同成本的情况下，增加了你创作的次数。让你在一次次重复进行创作全流程的过程中变得越来越熟练，变得越来越自信。并且在一次次的重复中，积累起你对习惯方式的不满。大数量是为了培养你的厌烦，这种不满与厌烦，是你敢于去丢掉习惯方式进行冒险的重要原因。想一想，我们都是因为某种食物吃腻了，审美疲劳了，才会尝试去吃一些古怪的黑暗料理。我们也是因为每天走常规的路觉得没意思了，才会喜欢去探险。大数量工作让我们在相同的成本投入的前提下，经历尽可能多的创作情境，从而蕴育出超越和创新的内在需求。



乔良、王湘穗著《超限战》

积极的行动一定是不择手段的行动。《超限战》是中国的乔良少将和王湘穗教九十年代写的一本书。这本书因为预言了 911 而在西方世界引起轰动，被译成多种文字。这本书提出了金融战、信息战、资源战、网络战、生态战等多种手段综合、不择手段的全景战争方式。“不择手段”的决心帮助我们解放思想，打开脑洞，拉低下限，找到新出路。

这本书里面的不少说法，你把里面的“战争”这个词改成“艺术”，都会很有启发：比如书中提出的“非均衡、不对称打击重心手法”，就是我前面提到的单线突破“放大优点、不求全面”。“总是先行到来的武器革命”我们可以翻译为“总是先行到来的媒体革命”，“破坏规则的战法”、“用加法赢得牌局”、“超领域组合”、“超手段组合”、“超台阶组合”等等词汇，都令人心神激荡。其中的“全向度--360 度的观察、设计和组合运用一切相关要素”和“有限目标、无限手段”尤其值得重视。目标一旦有限，就有了达成与否的评估标准，对于采取的手段的选择也就有了依据。也正因此，在有限目标设定之后，可以采取无限手段。尽可能调用一切能调用的手段，那么在有限目标设定之后，如何获得无限手段呢？

1，首先罗列为了实现这一目标你所能想到的所有手段。你最先想到的一定是常规手段。没关系，拿一张纸把它写下来，然后不断地问自己：“还有吗？”记住，必须是不断地问。要拿出“穷举”的决心，穷尽你所能想到的所有可能性。

为了想到尽可能多的手段，你可以建立假设的情景来拓宽自己的想象力，超越自己出于身份地位所形成的思维习惯。比如你可以假设身份来问，“如果安迪·沃霍尔处在我这样的情境下，他最可能采取何种解决问题的手段？”，“如果杜尚处在我这种情境下，他又会怎么做？”，“如果爱因斯坦处在这种情形下他将可能怎么做？”----通过身份的假设，你得以有机会超越思维定势。身份可以进行假设，你当然也可以假设不同的时代和文化背景，你可以想一想，“汉朝的人会怎么处理这个问题？古罗马的人又会怎么处理这个问题？或者 200 年之后的人，将如何来处理你现在的这个问题？”

然后你可以从中发现一些与你一开始所写下的很不一样的手段，这时候你和刚起步时的常规手段已经有了很大的距离了。你可以开始评估其中的哪一些确实真的有机会应用于眼前的情景。

2, 逆向思维, 把本来不成其为手段的东西变成手段。尤其是, 在那些通常被认为是无计可施的环节和层面, 要用“无限手段”的思路去考虑有否可能加以激活。当你的纸上的所有手段已经够多了的时候, 你可以拿出另一张纸, 开始写下另一个清单, 那就是在这种情境下, “人们通常不会使用的手段”以及“人们绝对不可能去采用的手段”---我们可以称之为“解决问题的负面清单”。

在你获得这样一份负面清单之后, 你可以开始考虑如何将这些“人们通常不会使用的手段”以及“绝对不可能采取的手段”改造为行之有效的手段。这些人们通常不肯采取的手段一定是被事实反复的证明为在通常情况下无效的手段。他们要变得行之有效, 一定需要特定的不通常的条件。这往往意味着与那些人们最经常采用的理性的、高效的手段的某种融合。那么此时你要考虑的是, 如何去创造一种特定的条件, 使这些正常情况下最不好的手段能够得到转化。这种时候, 你所获得的手段, 就一定能够做到既是行之有效的, 又是出人意料的。



Thomas Hirschhorn 《室内梵高祭坛》2014

3, 要突破规则

在实际的社会生活中, 尤其是在法律、交通规则、生理卫生和医学常识等等领域, 突破规则是要付出惨重代价的, 所以我们最好还是尊重规则, 严格遵照医嘱来吃药。但是在“超限战”的逻辑下, 突破规则完全是允许的, 否则我们就成了宋襄公的仁义之师了。爱而艺术这样一种游戏, 它的规则本来就是人为设定的, 其规则的严格程度甚至比不上体育游戏。可以说艺术是一种人们随时随地修改规则的游戏。因此“超限战”的逻辑尤其适用于实验艺术。甚至可以说实验艺术就是通过不断的犯规来不断的修改规则。

因此我们在上一段说到的“故意去考虑通常没用的手段, 并将之改造为出人意料又行之有效的手段”这个办法, 也可以用来改造犯规行为。让我们再拿出一张纸来, 列出所有规则不允许的行为, 然后设想: 如何将它改造为行之有效的行为。

所以, 穷尽手段去行动, 随时随地去行动, 大数量地去行动, 不懈不怠不息地行动, 就是在不断地趋向目标。我们在方案阶段已经列出了所有的可选方法并描述可能的结果。行动之后则应寻找客观的评价。如果我们的行动计划破灭了, 我们也可以回顾: 这个决定是根据我们所知最好的方案所做的, 从而找到它之所以无效的原因。这样, 我们就有机会继续修正行动方案, 再次行动。这么继续下去, 只要积极行动, 总有一天, 总能达到成功。若无积极行动, 则猜想将永远束诸高阁, 貌似潜藏可能性, 终无证实与证伪之机会。

作业: 列出一件事情的常规解决手段的清单, 及通常被认为是无效的“解决问题的负面清

单”，将负面清单中的选项加以改造，使之能够用于解决当前的问题，从而形成一种出人意料但又行之有效的“另类问题解决法”。



Thomas Hirschhorn 《崩溃》2018 日本森美术馆



Thomas Hirschhorn 《重塑》2018

Thomas Hirschhorn 想让你摧毁一座博物馆。这不是瑞士艺术家第一次尝试这样的事情。30 多年来，他一直使用胶带、保鲜膜、泡沫和纸板来制作大型装置，将明尼苏达州的沃克艺术中心变成了一个洞穴，并在柏林地铁站建造了一个祭坛。11 月，他将目光投向上海的明当代美术馆



Thomas Hirschhorn - 太多了太多了 Too much too much, 2010, 尺寸可变, 装置视图, Dhondt-Dhaenens 博物馆, Deurle, 比利时, 2010

Thomas Hirschhorn 于 1957 年出生于瑞士。最初受训为平面设计师，他的作品通常具有大量图像和文字。他以用日常平凡的材料创作大量装置而闻名，没有人会想到将这些材料用于高雅艺术，例如包装胶带、汽水罐或箔纸，以吸引和挑战感官。



《太多太多》是赫希霍恩在比利时敦特-达嫩博物馆的首个大型装置作品。虽然这不是 Hirschhorn 使用铝制汽水罐制作的第一套装置，但它是第一个使用这些回收材料的大型项目。

为了创建这个装置，Hirschhorn 用经常使用的、压碎的罐子和比生命更大的罐子填满了整个空间，其中一些被撞坏了，而另一些则完好无损。画廊中的某些房间还包括大型塑料管，里面装满了罐子，而其他一些房间则有装在玻璃柜中的人体模型。

1.3.4 让创作成为自己的习惯

积极的行动一定是随时随地的行动。只要你心里在乎创作，你心里真的是牵挂着创作这件事情，那么不管条件多么困难你都有办法创作。你说没办法，那是因为你其实没有那么非做不可。只要创作的意愿够大，即使你在不断的迁移之中，你也会想到一种把创作随身携带的方式。即使你没有整段的时间专注于创作，你也一定能找到把零碎的时候用在创作上的办法。当然，更好的办法是可以在做一切其他事情的时候顺便就把创作做了。

2002 年，我和长征空间的创办人卢杰一起策划艺术活动《长征，一个行走中的视觉展示》。活动的规模大，有上百个艺术家参加，而且是从瑞金到井冈山，从云南到泸定桥、到延安，沿着长征的路线一站站地实施过去的。当时我每天忙着当策展人，要为各种各样的参展艺术家张罗，安排他们的作品落地，可是我自己也想做作品啊！最后我找到的办法是：我在一路上一直穿着一双特制的鞋，鞋底刻着两个字：左脚的鞋底刻着“右”，右脚的鞋底刻着“左”字，文字像印章一样都是翻转着刻的。这样，我大部分时间都在忙别的事情，忘了自己其实正在做作品。但是有时候碰到下雨天在户外踩了水走进室内，或者踩在泥泞的地面

上，就会在地上留下这些文字的印痕。像这类与日常生活深度渗透在一起的作品，我们当然也可以找一些机会故意表演一下，使之获得呈现。我就在泸定桥上专门表演了一下。当年革命者的长征，真的是深一脚浅一脚，一会要防止左倾一会儿要防止右倾。我们自己做的艺术长征也是这样，所以我蒙着眼睛摸索着走过了泸定桥，在桥上留下了很多“左”和“右”的脚印。

我用自己这个例子说明，当你有着积极的行动态度的时候，你一定能够找到随时随地行动的方式。所有我们随时随地做的事情，包括呼吸、观看、聆听、行走、言谈，所有这些东西，其实都有机会参与进我们的创作。



邱志杰《长征·左右》2002

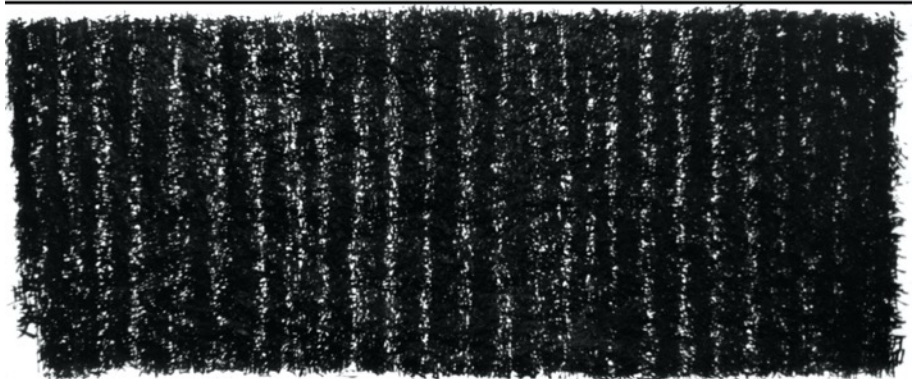
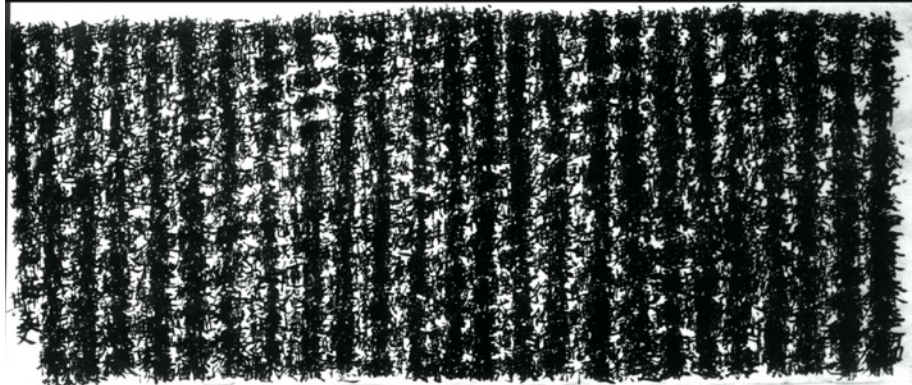
一个人一旦形成了自己独特的兴趣，凝聚为独特的研究课题，他就会去展开有计划有意识的创作。按照既定计划，依次开展创作实践。计划并不是僵死的，这种计划和意识越是明晰，对之不断进行优化和随着情境发展动态调整的机会也就越大，计划收获成效的可能性相应地也就更大。这种创作计划，或者是一种包含了一系列创作的大型艺术计划，或者是一系列虽然互相断裂的小型系列，但是这种互相之间的隔离和断裂也应该是形成对一个更大的话题的不同面向的探索。这类

有规划有计划的创作通常是较为成熟的艺术家的工作状态。我们的同学们还年轻，但为了终有一日走到这一步，我们要开始养成不断创作、连续创作、大量创作的习惯。创作不应该是偶尔开展的游戏，创作是我们为自己选择的生活方式，是我们为自己选择的命运。

古代中国文人，一边为官为儒，一边写字作诗。但凡中国读书人，鲜有不同时是书法家和诗人的。他们但凡有事情发生需要记忆和记录，则用诗来记录。有情感郁结，则用诗歌来抒发。触景生情时写诗。吃到好东西时写诗，看月亮时写诗，睡不着写诗，送别朋友时写诗，临死前写诗。生老病死，人间万事都形诸于诗歌。上至皇帝和大臣，下至乡绅和乡村教师，无不写字写诗。这真是“人人都是艺术家”的总体艺术理想的实现。

相比之下，那我们的创作呢？我们的创作比起写诗来，是不是不够简便，不宜操作了，不够适合随时随地地做了呢？我们不要给自己借口说我画画无法随时随地地画啊，我做装置无法随时随地做啊。我想说，那是你的刻板印象！你是一个实验主义者，你当然有责任解决这个问题。你就是要为自己规划可以随时随地做的装置练习。比如小茶几桌面装置练习不行吗？不如说一本书书页插入物装置练习不行吗？你可以随时随地搞手机摄影吧？用手机你可随时随地画数字绘画吧？你可以随时随地用茶水用咖啡在纸上绘画再拍下来吧？试试把它们连接为动画怎么样？只要我们敞开脑洞，拿出实验性去开展实验，即使在我们这个叫做“实验艺术”的领域，“拳不离手 曲不离口”也是可能的和必要的。

永和九年歲在癸卯暮春之初會
 于會稽山陰之蘭亭脩禊事
 也羣賢畢至少長咸集此地有
 崇山峻嶺茂林脩竹又有清流激湍
 映帶左右引以為流觴曲水列坐
 其次雖無絲竹管絃之盛一觴一詠
 亦足以暢敘幽情是日也天朗氣
 清惠風和暢仰觀宇宙之大俯察
 品類之盛所以遊目騁懷足以極視
 聽之娛信可樂也夫人之相與俯仰
 一世或取諸懷抱悟言一室之內或因寄所託放浪形骸之外雖趣舍萬
 殊靜躁不同當其欣於所遇暫得
 於己快然自足不知老之將至及
 其所之既倦情隨事遷感慨係
 之矣向之所欣俯仰之間以為陳迹
 猶不能不以之興懷況脩短隨化
 終期於盡古人云死生亦大矣豈
 不痛哉每覽昔人興感之由若合一
 契未嘗不臨文嗟悼不能喻之
 於懷固知一死生為虛誕齊彭殤
 為妄作後之視今亦猶今之視昔
 悲夫故列敘時人錄其所述雖
 世殊事異所以興懷其致一也後
 之視者亦將有感於斯文



邱志杰 《作业 2 号：重复书写一千遍兰亭序》 1990-1995

要让创作成为自己的习惯，习惯要靠培养，习惯可以塑造。我们要顺着这个思路设计和规划我们的日常生活，形成自我要求。

定时有作：

我小时候学书法，我的书法家老师们各自都有一方印章，叫做“xx 日课”，这个意思就是每日都有功课。有一位老师甚至是每天用清水在闽南那种大大的红色地砖上练字，以为日课。这些老先生们都是对艺术真诚而淡泊，自律甚严的人，能每日做功课，在他们来说并不是苦役，而是幸福和享受。

既然可以有日课，也就是每日的创作和练习，那就可以有年创作，季创作，月创作，周创作，为什么不呢？为什么要如此高产呢？为什么要这么自律呢？因为那是我们的享受，那是我们的美食和睡眠啊。我们既要随时而作，也要定时而作。定时之作是我们的日常，即兴之作是我们的奇遇。



邱志杰 《二十四节气》 光书法摄影 2005-2006

作者从 2005 年夏至开始，依据 24 节气的顺序，在每个节气来临时，用光在不同的地点书写 24 节气的名号。这套摄影按照节气月令来事先规划拍摄的时间和书写的内容，书写的地点则取决于当时我自己身在何方。

每地必作：

人生总在游走，出入于不同的场所。新场所新地点，为我们带来新境遇、新景观、新材料，新朋友，新观众，让我们心有所动。这心弦振动，就是创作的冲动的开始。古人有纪游诗，也就是到此一游式的创作。我们的装置作品中本来有“特定地点创作”，我们尝试为每一个我们造访的地点做一创作，以为纪游，不失为好习惯。或就地取材点石成金，或信手拈来留赠当地，或取走一石一木，回家加工创作；或与同游者比兴，或与本地人切磋。这样，通过“随时”与“随地”的创作行为，你和地点建立起了深刻的联系，这是我和这些地点之间最有情有义的关系。人生不虚度，世界不辜负。



邱志杰 《元宵·青浦》 摄影 2008

有事必作：

生活中有大事小事，呼吸和心跳在日常运作良好的时候，并不让人觉得算一回事，等到运作出了问题，突然就会变成头等大事。那些对我们来说最重要的事情，经常被我们视而不见。有的事情过目，有的事情入心。日常之事冲淡而异常之事触目惊心。新事情新事件就是遭遇这些事的人的新心境。有事发生，应激而作，是创作者的天命。但凡心有所动之事，便当即事赋诗，即事创作。

养成创作的习惯，我们就是不断地在具体的时空中，与具体的物料、人物、事件积极交往，即事磨练。这样，创作不可避免成为一种修炼。



邱志杰 《拉萨离这里很远，美国离这里很远》2006-2007

2006 年到 2007 年，邱志杰完成了从拉萨到加德满都的行走，这是一个将历史、地理、个人与物品相互链接和熔铸的庞大计划。这里大家看到的这件作品是在《拉加铁路计划》行走期间邱志杰同时完成的一件伴生的作品，也可以视为《拉加铁路计划》的“站台”版。也就是说，作者将这十对特殊的玛尼石块设定为他所想象的拉萨到加德满都的铁路的站牌。在这些站牌上，代替一站站的地名的，是相同的两句话：“拉萨离这里很远”和“美国离这里很远”。这两句来自西藏小学英文课本里的话，由拉萨药王山下的藏民工匠刻成玛尼石。邱志杰将其中的九块放在拉萨到加德满都之间的九个地点。它们分别是：拉萨药王山、尼木县公路边、江孜县白居塔、日喀则扎什伦布寺后山、定日县珠峰路口、聂拉木山口、樟木口岸公安局顶楼和加德满都老城区的卡特辛布塔。这些刻有字的石块或许依然混在那些玛尼石堆中，或许已经弥散在西藏的现实生活中，开始了它们自身的旅行。最后一对玛尼石现在出现在展厅里，其实无论它们将出现在哪里，它们永远都将离拉萨很远，也将离美国很远。因为即使我们身在拉萨，我们其实还是离拉萨很远；即使我们身在美国，我们还是离美国很远。



在这部分关于创作的心理建设中，我一直在强调就地取材、因地制宜，不放过任何一个可以搞创作的缝隙。我一直在强调便宜也能搞出好创作，没时间没空间也照样能搞创作。鼓励随手搞创作，甚至开着玩笑也能搞创作。所有这一切，都是为了让大家以轻松的心态去搞创作。让大家能**体验到创作的快乐**，这种快乐，并不需要多么超前的观念，多么特殊的技术突破，多么独特的语言或手法，多么完整的效果。只要收获小小的新的作品，便是成就。小小的成就，就是小小的自我效能感，就是小小的快乐。有了突破和贡献，就有了成就。有了成就，就有了存在感。让创作变成一种习惯，变成一种生活必需品，这是一种幸福的生活。我们生活中有了这一部分，生活就有了自由的一部分，有了出离于套路的机会，有了尊严，有了好奇。仅仅只是为了看看实验的结果到底是证实还是证伪了我们的猜想，生活就总还是值得过下去的。

不需要把创作想得那么神圣和高不可攀。艺术家搞创作是一种分内之事，日常之事。这件事情和农民种地、竹匠编织一个箩筐、木匠制作一把椅子一样都是分内之事和日常之事。“创作”、“创造”、“创制”、“制作”、“营造”这些词本来就连成一片，平滑过渡。暂时还缺少创新性的时候，就先谦卑地“制造”着，制造到了一定数量，熟练了，技进乎道，庖丁解

牛，叹为观止。溢出了常规，有所“创制”，也就成了创作，也就成了艺术。因此最重要的是给自己设置一个题目，作为机会，作为磨刀石，让自己处在一个不断创作，连续创作，日常创作的状态里面。

所以我衷心希望大家养成一种习惯，一阵子不出创作就坐立不安，如芒刺在背。你得保持自己的一个高产的状态，而且这个高产的状态能够形成惯性。我们必须每星期都对自己有交代，每个月都对自己有交代，每个阶段都必须再创作上有所推进，让这种指标成为生活设计本身。

这样我们不是正在创作，就是在为创作作准备。“不是在创作就是在去创作的路上”。把自己沉浸进这个状态里面，让创作中的那个问题迷住我们，我们就会被那个问题牵引着，跟那个问题互相琢磨着，互相激发着，和那个问题一起往前走着。直到创作成为生活不可或缺的一部分。我们的真理问题，让创作来解决；我们的情感问题，让创作来解决；政治问题，用创作来解决；经济问题，用创作来解决。创作不需要是生活的全部，但是创作是幸福生活的必需品。直到最后，生活本身成为一种实验，生活本身成为一种创作。这就是“总体艺术”，在全人教育和终身学习的追求中，让实验的勇气和艺术的光芒，照亮生命。

作业：《随手而为的创作》

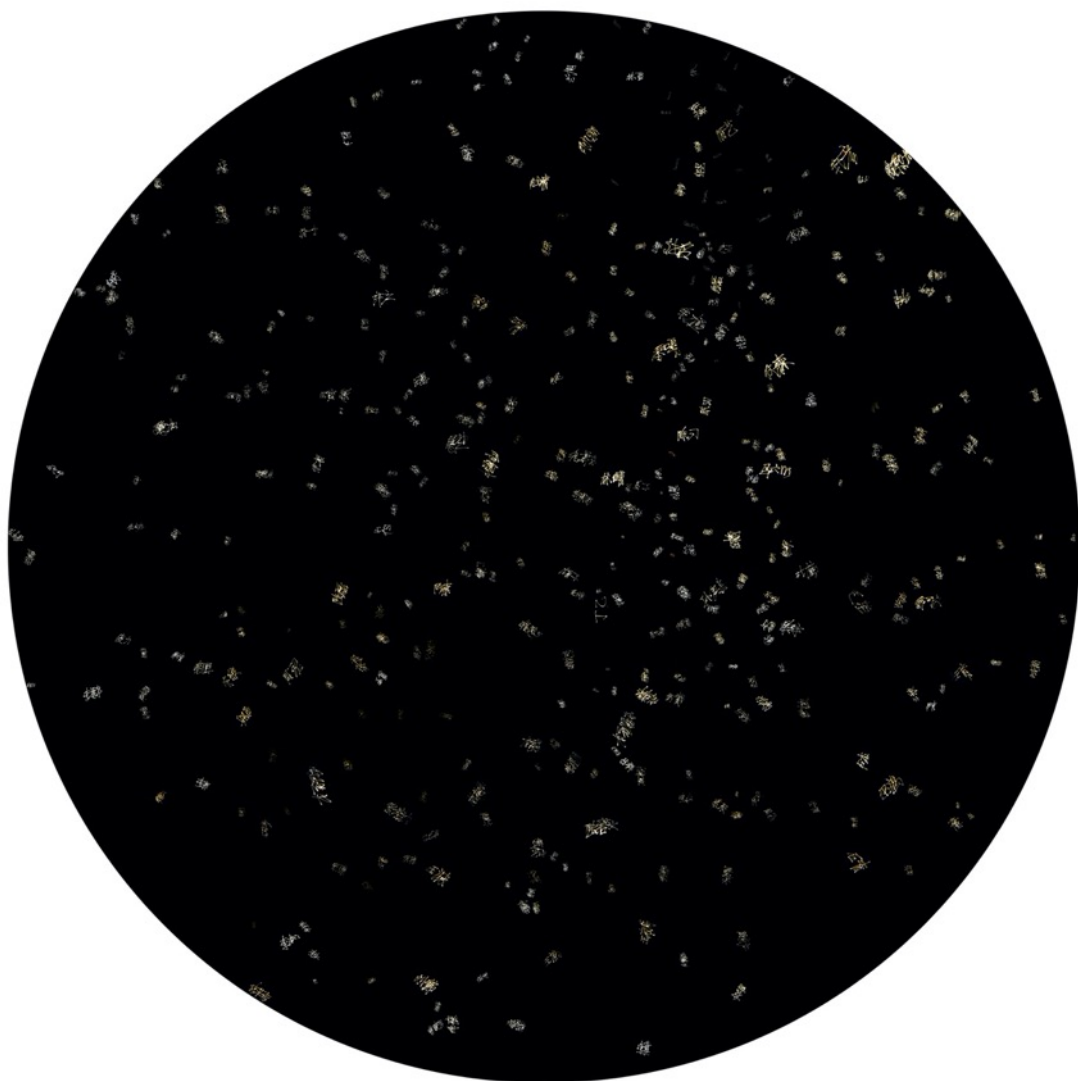
构想一件每天不用特别费劲去操作，可以随手而为进行的创作。

作业：《定时创作》

为自己制定年度定时创作清单。



邱志杰 《中秋·鼓楼》 摄影 2008



邱志杰 《2006年5月10我所想起的所有的人》 2006

有一些人脸影影卓卓，顽强地一再浮现出来，我却不知道他们的名字，只知道他们和我一定有关。有一些名字赫然来到笔下，在搜遍了记忆的每一个角落之后，我不得不承认，现在，我不再认识他了。想起一些人的时候，我的书写变得缓慢和庄重，另一些人的名字，让我骤然加快速度。有时候，一个人的名字孤零零地在那里，有时候，一个人的名字，勾起一整片人的名字。

2002年9月16日中秋节，我第一次用光书写了我所能想起的所有和我有关的人的名字。后来的一些年中的若干个夜晚，又进行了几次。每次，书写都是在后半夜变得越来越困难，也变得越来越煽情和伤感，特别是写到那些已经不在的人，写到那些远在天边，不知何时能有机缘再见的人的名字的时候。

这些书写下来的名字，被我拼贴到星空图中，成为一点一点的星光，有的暗淡而遥远，有的明亮刺眼。我认识的人还在越来越多，这个星空也还在不断地增长。它会一直增长直到我不再能舞动手里的光。天文学告诉我，即使是恒星，也有寿命，也会死去，成为黑洞。我的星空亦复如是。对此，我必须平静而幽默地忍受下去。

书写所有想得起来的人的姓名，这个行为将每五年进行一次，直到我的生命终结。

二，关于创作的艺术哲学问题

在创作课程中，学生们的艺术理解中的历史观和艺术观的问题会不时呈现出来，要利用这些机会，即时地展开讨论，养成创作与理论思考相结合的习惯。这样学生才可能在今后有持续的突破和推进能力。艺术观和艺术哲学问题，绝非理论家的文字游戏，而是与一个人在具体的创作活动中的选择息息相关。因此这一小节我们要来澄清一些艺术哲学和理论问题。限于篇幅，此处主要集中在与创作直接相关的问题，更详细的论述请参见《总体艺术论》。

2.1 创作和个人经验

今天很多人想当然地认为艺术创作就是要表达个人情感，传达个人的观念，描述个人经验的，这一点对有些人来说天经地义，无需反思，但事实并非如此。让我们看看艺术史，很明显，古希腊的艺术家是不表现个人经验而是探索理想美的。中国山水画家呢？对他们来说，重要的恐怕是天道的生生不息的运行，以及大同小异的文人人格理想，要不然大家怎么碰巧都遇见了隐士在下棋，旁边的童子还都抱着古琴呢？

艺术需要去表达个人经验，这只是一部分人的想法和需求。另一些艺术家是拿艺术来派别的用场的，他们对于把个人经验和艺术搅和在一起，可能根本就不屑一顾。

个人经验可以是表现对象，但是

此处所说的“个人经验”，其实包含了个人的经历、情感、思想、观念。个人经历成了描述对象。情感是艺术的表达内容，思想和观念则需要传达。他们都是等待着被传递和传播的消息，等着被运输的货物，等着被挖掘的矿物，等着被拍摄的模特儿。这里分别涉及再现论、宣泄论、传达论等等艺术理解。这些个人的经历、情感、观念是内容，而艺术是形式。这些被传达和再现的东西是水果，而艺术是箩筐是容器。这些东西是语义，而艺术是语言，艺术是运载货物用的交通工具，艺术这些深层的东西投下来的影子。总是先有了个人经验，先有了原型，才有了镜像。先有了货物，才有了交通工具。

在这个模型里，艺术就是要说出心里话。但这个模型无法分出平平淡淡地说出心里话和别出心裁地说出心里话的区别。凭什么你说的心里话是艺术，而张三李四说的心里话不是艺术？为什么你的经验值得表现，村里傻姑和呆娃的经验就不值得表现了？因为你是艺术家吗？那是循环论证。其实原因原因是你说的心里话说得别出心裁。所以决定了它是不是艺术的要素，在于如何别出心裁，而不是这些心里话。

搞艺术的时候当然可以同时说这些心里话，艺术创作中当然可以同时再现你的个人经验、表现你的情感，传达你的观念，但它之所以是艺术一定是因为它不止是个人经验的再现和情感表现、观念传达，而是在这些功能之外多做了一些别的。是这些“别的”使之称其为艺术。文学可以求爱，可以记录历史讲故事，也可以骂人，但文学是是别致的求爱、叙事和骂人。要把骂人的文章写成骆宾王的《为徐敬业讨武曌檄》那样才叫文学。

所以这些艺术的“内容”在作品中是什么作用，需要另一些模型。

人们对于艺术的两大误解，一是天才论，我已经花了很多笔墨进行批驳。二是认为艺术是自我表达。要进行准确的自我表达，用现代汉语，甚至我的蹩脚的闽南普通话已经够好。社会上的每个人每天都在自我表达，关于个人经验的表达，如果是艺术，一定是溢出了日常表达，添加了艺术的那部分。在这个意义上，你的个人经验只是艺术加工的原材料，不是艺术之所以是艺术的原因。



瑞士艺术家 Sylvie Fleury 的个人经历是她艺术的最初灵感，但她也非常重视在作品中融入全球社会和艺术概念。Fleury 出生于 1961 年，目前在日内瓦工作。她在 90 年代初首次引起广泛关注，期间她创作了以时尚、消费主义和性别代表为中心的艺术作品。在 1997 年创作的“皮肤犯罪 3”中，弗勒里对汽车的迷恋被置于舞台中央，并与对社会性别等级的巧妙评论相结合。她的雕塑系列“Ela 75k”（2000）证实了她对购物和奢侈品的兴趣，同时也评论了资本主义文化中的社会价值观。“皮肤犯罪 3”的特点是一辆粉红色的菲亚特敞篷车——暗指艺术家对汽车的热情——被压碎了。弗勒里很早就拿到了驾照，尽管住在瑞士，但她的第一辆车是美国车型：1968 年的雪佛兰 Camaro。后来她成立了一个名为“车轮上的女恶魔”的瑞士女性汽车俱乐部。这种背景深深影响了她选择《皮肤罪案 3》的对象，因为它经常被社会视为男性的追求，对艺术家来说具有个人意义。敞篷车外部闪亮的涂层实际上是指甲油——它的使用向观众传达了现代社会女性角色变化的重要意义。Fleury 选择了指甲油而不是工业清漆，通过颜色和质地的选择来庆祝女性气质。这位艺术家承认自己对女性享乐的痴迷，而她个人对性别的庆祝在“皮肤犯罪 3”中明显体现。

个人经验是原材料！

现在我们有了一种模型：**个人经验是原材料，艺术是加工后的菜肴。**

食材好不好，当然影响效果。但厨师的手艺才是艺术的部分。你的原材料很重要，个人经验丰富广阔，创作思路就开阔选择性多选择空间大。个人经验深刻而独特，个人看事物的视角也会深刻而独特，拿出独特的创作方案来的机会当然也就更大。我们说读万卷书、行万里路，就是为了扩充和优化我们的个人经验，因为它会严重地影响我的创作质量。

这些经验，不管来自艺术家本人还是来自别人，是作为材料，作为出发点。即使在自传性作品中，个人经验也只是原材料，自传性作品始终都是建构性的，即使在非自传性作品中，艺术家的个人经验也在起作用。个人经验影响气质和风格，影响选择式的行动。在这个模型里，个人经验不是表现目标，而是工作的条件，甚至在一些情况下有可能是工作条件中负面的因素。

一个人想做创作，想当艺术家，有多种多样的动机会导致他投入到一个命题中，提出一个假设，投入一场实验，展开一场创作。在这个过程里面，你的个人经验到底起什么作用？在创作时，艺术家大脑中浮现出一种想象：他/她想象如果这么操作应该会得到某一种效果，而这种效果的作品应该会很迷人。

我试着再换个模型来打比方：

当你启动一个创作的时候，就相当于一辆车要开动了。这时候，这位艺术家他/她的这个想象，也就作品要去探索的命题，要被探索的那个真理，相当于一辆车的目的地。你有多强大的创作冲动，有多大的决心非要到达那个目的地，相当于这辆车的发动机马力有多大。而你的知识储备和知识结构，相当这辆车是越野车还是还是小跑车。你关于艺术史和艺术生态的知识是你的 GPS 地图。你学过的创作技巧、你处理问题的能力，关于材料、媒介、技法的知识，那是你的轮子。你周边的条件呢---你所处的创新环境如何，你的城市中有很好的美术馆和画廊，你读过很好的美术学院---相当于你现在是在高速公路上，或者是国道，还是在戈壁和草地里面越野。而我们的个人经验（观念、情感、经历）则是要这辆车要运载的乘客和搬运的货物。

所有这些因素有内有外，有机有缘。“自我表现”的意思好像是在说我们的目的就是展示车上的货物、乘客和车身结构、车辆设计、车辆性能有多好。但一辆车的最终目的是运送，你开这辆车是为了到达那个目的地，这些货物在这里不值钱，得运到那里才是奇货可居才是值钱的。在到达那个目的地的过程中要经历一些曲折，那就是我们的探索和实验的过程。有时候还得停下来加油加水 and 修车。但我们不能说这旅行只是为了表现这辆车的结实程度和车辆性能。

个人经验只是装在车上的货物，不到达目的地它不值钱。就像河边的一桶水不值钱，你得这桶水运到沙漠里它就变得比油还贵了。所以它只是有待加工的原材料。创作的过程本身是把个人经验当做原始材料去加以改变的过程，这个运输就是改变和艺术加工。



Ela 75k, 2000 西尔维·弗勒里

弗勒里的另一件名为“Ela 75k”的雕塑源于她的个人兴趣，同时也对现代社会消费者的态度进行了中肯的观察。这件艺术品的特点是一个特别空的金色购物手推车放置在一个带镜面的基座上。Fleury 再次承认并支持对这些昂贵物品的渴望，这与《皮肤犯罪3》不同。她自己对购物的兴趣反过来又影响了她深入研究围绕这个主题的普遍想法。弗勒里决定将改变后的现成物品置于艺术环境中，探索了人们在看到或缺乏可购买商品时的欲望觉醒。通过展示实际物品，她确认了装置的真实性和真实性，因此从她的观众中获得了更引人注目的反应。她对“发现”或“购买”物品的使用也与马塞尔·杜尚等现代大师

的使用相似。艺术家的个人喜好——尤其是她对消费文化的参与——本质上是她艺术创作的基础。她进一步探讨了与世界各地观众相关的普遍规模的这些想法。

Fleury 的作品基于她对消费主义文化的个人迷恋,这也对女性在当代社会中的作用进行了评论。

个人经验需要升华

个人经验本身是提炼和建构出来的,一个人如何表述他的个人经验,深深地受到叙事模型的影响。他听过的故事、读过的小说、看过的电影,都影响他如何自我理解和自我表述。一个人把自己放进什么故事里,就会成为什么样的人。在这个意义上,个人经验本身是一种虚构和创作。

一个人零碎的感受是如何被整理成经验,如何被讲述为故事,如何被赋予线索,这个整理和讲述都过程本身就是梳理,就是取舍,就是根据概念和范式在组织现实。因此,不但个体经验是有待艺术加工的一种原材料,甚至在经验被表述为经验的时刻,它自身已经是深度加工的产物。

不管是生理上的个人还是社会学意义上的个人,个人之间有差异,但在同一个文化和空间中,差异也依然是有限的。个体经验和集体经验之间本身就是连续的。集体经验是多种个体经验的综合,而个体中本身也包含集体经验。比如说作为闽南人,在北京在美院里,小时候在妈祖庙里烧香,那是我的个人经验,但是一回福建,拜妈祖就变成我和我的老乡们的共同经验。在中央美院,画石膏像大卫是很多个人的经验,几乎是一种集体经验。可是回到福建老家,我画过一张全开的大卫,却成了个体经验。

所有的这些经验,无论它是在公共和个性的哪一极没,当它们在作品中出现,总是已经过一番处理,成为焕然一新的状态。河边的那一桶水,经过被运到沙漠之中,它的价值焕然一新了。它已经成为一种能够作用于观众们的集体经验和个体经验的影响力的源泉。这些原材料经过加工,不但能诉诸于一个又一个的个体,而且成为对公众记忆、公众经验的某种发展和修正。这种发展和修正颠覆的人们固有的自我理解,修正了人们自我理解中的成见、定见、偏见,它刷新了人们的自我理解的方式,因此人们才会认为它是艺术。这时候,作品中存在着的你的个人经验,升华为大家共同的东西,最终能够成为一种象征。

所以创作是一个炼丹炉,我们把砂铅、水银放进炉鼎里,最后要练出仙丹来。吃进去的是草,挤出来的是奶,才是合格的奶牛。个人经验是我们吃的草,通过创作的实验过程已经发生了质变,变成一种新的物质,在创作行动终结之处,得是牛奶,而不是未经消化的现实。作为牛奶,它可以反过来滋养这个世界。

在这个意义上,创作可以一定程度上是自我表现,但是在更大的意义上,创作是对个人经验的升华,是自我发展的一个工具。艺术可以用于自我表现,但仅有自我表现不是艺术。而是在自我表现之上另外有所作为。而这有所作为之举,会把我们的自我带到从未到达的境遇,会完成自我都更新。艺术是帮助个人超越个人的。

作业:从你童年的个人经验中选择一件物品,将其发展创作为一件作品。并调查你周边的观众,询问他们,是否能够中这件作品中了解到你的个人经验?



“无题（缅因州海岸）”，Cobi Moules, 2016 年，布面油画，19 x 31 英寸。

科比·莫勒斯（Cobi Moules）的工作重点是探索他的酷儿和跨性别身份。他个人经历的复杂性是通过文件、对他的身体的微妙重新想象以及幻想世界的创造来导航的。他探索了自我、自主和满足的多方面概念。他的作品反映了肖像画和 19 世纪美国山水画的艺术历史表现。他将这些传统作为寻求包容的一种方式，为个人意义以及酷儿和跨性别者创造一个空间。



弗勒里（Fleury）的“购物袋”装置，包括在她最早的一些展览中，为一系列汲取 20 世纪艺术和消费社会元素的作品奠定了基础。利用悖论和无用的模糊性，弗勒里继续开发多样化的作品，不断扩大其解释的范围。奢华服装和配饰、一级方程式赛车世界、现代和当代艺术偶像（从 Piet Mondrian 到 Andy Warhol 或 John McCracken）、杂志封面和超大号日常用品：Sylvie Fleury 塑造了一种不断重塑自我的艺术感。



西尔维·弗勒里《金喷泉》2003



西尔维·弗勒里《客户建议》2008

Fleury 用滚筒和发夹（或卷发夹和发夹）制成的小雕塑，它的简单性和有趣的对象选择令人微笑。她的作品中通常使用时尚和奢侈品。



2.2，用艺术去行动

既然艺术作品不只是表现创作者的个人经验，甚至也不是宣泄他的情感或者传递的观念——或者说，表现经验宣泄情感和传递观念的这一部分并不是艺术作品之所以是艺术作品的原因——那么，艺术之所以是艺术的这一部分，也就是我经常强调的另辟蹊径和艺术加工，是以对观众是否有效为标准的。

是艺术手法而不是艺术语言

我们进行艺术处理和艺术加工，就像对其他东西进行加工处理，总是用一套工艺、一套技术、一套手法去加以处理。这一套手法是否有效，是在使用它之后才知道。采用某种手法的目标是为了达到某种效果。用刨子和刨床是为了获得平整的平面，用锯子是为了截断某种材料。每一种工具和手法是否有效，看看使用它的后果。

所以我一直使用“艺术手法”这个词，而小心地避免使用“艺术语言”这个词。人们在把艺术类比为语言的时候引出了太多的麻烦。艺术作品有点像语言，但它其实不是语言。

把艺术理解成语言，尤其是仅仅把艺术理解成名词或者信息，导致我们一直在讨论“语言是否到位”，“观念传达是否准确”。我们假定了每个作品都有一个“语义”。可是传递语义或信息这件事情日常语言都做得很好。我告诉你“我恨你”这传递了情感和态度和观念，我告诉你中国最大的岛屿是台湾岛，这次传递了信息，但这并不是艺术。我把这个房间墙面都涂成大红色，我的目的是希望在你身上制造一种效果，让你一进来就心跳加速热血沸腾让你更容易激动，我猜你如果正常的话我这个把墙壁涂红的手法应该能产生我预期的效果。这么做的时候我心里并不需要有什么“语义”。促使我采用这个手法的是运用它之后所可能产生的效果。我把这个想法叫做“**后效主义**”。支撑起这件作品的价值的其实是它引发的后果，我为什么这么做？因为这么做能打动人心，这就是这么做的最大的理由。

我猜我把很多书籍摞成摇摇欲坠的无穷柱，应该能引发你心中的危机感。这个做法可能对你生效了，也可能对你不生效。生效了，那就是我的猜想得到了证实。没有生效，我的猜想没有得到证实，那可能是我哪里没做好，我应该更极端一点，让这种摇摇欲坠的斜度再大一点。后效的验证驱使我去调整和改进我的手法。

而把艺术类比为语言的模式是这样的：你们假定我邱志杰心中有一个观念或者语义想要传达，这个语义就是“知识是危险的”，所以老邱找啊找，找到了“把书摞成摇摇欲坠的无穷柱”这样一种“艺术语言”来传达他心中的那个观念。当大伙儿看了这根摇摇欲坠的书的无穷柱的时候，明白了他想说的意思是“知识是危险的”，那就说明老邱采用的“语言到位”，否则就是对他的意思的“误解”。

误解了怎么办呢？艺术家自己跳出来写阐释，说“我的意思其实是这样的”。或者花钱去请一个批评家来为我阐释。这时候批评家得扮演艺术家的知己。艺术家嘴笨，得靠这么一位好朋友来帮他把作品中说不明白的意思给说明白。于是艺术问题在这时候完全变成了把“意思传达清楚”的游戏。有时候批评家说的意思和艺术家自己说的不一样了，批评家们就会说：“老邱的意思其实是这个，他自己并不知道”。诸位，这种“你其实是这么想的”的艺术阐释模式，是心理分析阐释。弗洛伊德说，米开朗琪罗做的摩西其实是因为他的恋父情结，米开朗琪罗自己都不知道。你并不了解你自己，你的意思下面还有潜意识，只有那心理医生知道。后来批评家不敢这么霸道了。他们就说，你只要对作品的文本、材料进行细读的话，你就能达到“文本”自身的精准的意义——这种批评被叫做“新批评”。

再后来的批评家更让步了，说：“我这个意见虽然不是唯一的准确意见，但却是多种可能的意见中富有建设性的”，这就叫“读者反映批评”或者

叫“接受美学”——“我的阐释是多种可能阐释中的一种”，不是一千个读者就有一千个哈姆雷特吗？那我的阐释就是这千分之一哈姆雷特。

这么一来，艺术这个游戏就被套在“单义”、“多义”、“歧义”；“看得懂看不懂”的死循环里。这是典型的语言问题，并不是艺术问题。你走进教堂里，看到彩色玻璃窗和里面的油画和雕塑，哥特大教堂的拱廊和穹体在压迫你，管风琴的声音响起来了，你被这建筑、绘画、音乐共同起作用的“综合艺术”的沉浸体验震撼了，你感到身体似乎要往上飘，这是这些艺术方式在对你生效。当然，你非得说这些“艺术语言”是在反复地对你说“上帝存在”这句话吗？这句话不是写在书里了吗？

关键是，如果批评变成了阐释，那么这个教堂的艺术效果对你不起作用，批评家再卖力地跳出来告诉你这些所有的图像声音气氛的意思是“上帝存在”，那也没有用，你还不相信。当这些手法是有效的时候，你也不一定导向“上帝存在”这个语义。但是对艺术家来说，他所需要的不是阐释而是批评。

批评是这样进行的：“老邱，你用了这些书籍作为材料，还用了掣成无穷柱这个做法，你自以为能够打动这些小朋友，这是这些招数不行，它打动不了小朋友们，我看他们没啥感觉没啥效果啊！”

批评或许是这样进行的：“老邱，你这个做法我以前在某个艺术家那里看见过，这个做法虽然能搞定那些普通观众，但在艺术界内部而言不够新奇”。或者是这样：“老邱，你这个做法我还真没看见谁这么做过，而且我觉得非常刺激，恭喜你，这回你得逞了”。

又或者是这样：“老邱，我觉得要是这些书全部换成字典就好了”；“老邱，我觉得要是这些书搞成的无穷柱应该直接顶到天花板上才会好”。

“阐释”的核心是“他的意思是什么？本来是什么意思？其实是什么意思？还可以是什么意思？”。而“批评”则是关于“这个办法好不好？有没有达到效果？和什么东西比所以好？和什么东西比所以不好？如果不够好，要怎么改才会变好？”

“艺术语言”词不达意的时候，艺术家去进行阐释或者找人帮忙阐释，而不是去修改作品。而“艺术手法”没有达到效果的时候，艺术家则接受批评，然后回家去修改作品，一直改这个作品最终能打动人为止。

好了，大家觉得这两种艺术理论中哪一种是对的？我认为，但凡鼓励艺术家不要修改作品，而去为作品进行辩护性阐释的理论都是危险的。因为这样的艺术家是不会进步的。

我们在进行批评的时候，反复地在比较这个手法和以前其他处理相似议题的人相比，其手法不一样在哪里？在这个过程中去比较它的创新程度，比较它的脑洞的大小。其次是一直在以这种手法是否达到其预期效果为标准，来评估它好不好。

“语言”是否成功在于它是否能达成“理解”。而“手法”是否成功在于它能否达成“生效”。而不管是传递信息的语言是否制造了理解，还是致力于生效的语言是否能真的生效，我们都只能依赖它们在观众身上产生的效应。所以我们必须以观众为中心来谈论艺术经验。我们必须根除我们的心理主义倾向。

反对心理主义

什么是心理主义呢？我们以为我说出“牙疼”这个词的时候，我心中“意指”着我身上的这种疼痛。当我说出“柳树”的时候，我心里确实想着西湖边那一排柳树。

“当我画这张画的时候，我心里确实是想着冷战的”。我是通过心灵的“意指”能力在这张画和冷战之间建立了联系。

“可是你这张画面上只有红蓝色的条纹，我们略微觉得像是某国国旗，真的无法感觉到任何和冷战有关的东西啊”。

“可是我画的时候的确是想着冷战的呀！”

就算你画这张画的时候心中一遍遍的念叨着冷战，边画还边放着冷战的纪录片都没用。你的心灵是没有能力去搭建这种联系的。你贴上一张苏联领导人和美国总统的照片，就算你心里完全没有想到冷战，其实你心里想着的是他们的帽子和皮毛的关系，在正常的观众那里，这张照片它只会让人想到冷战。在具体的语境中，一种手法引起一种效果，是一种刺激/反应。

大家都假设心灵有一种能力，能通过心里“发功”，把自己的“意思”灌注在“语言”中，让“语言”去“意指”自己所想的那个意思。这个思路延伸到做装置做观念艺术作品，就以为是作品在传递观念。我使用这个材料是在“意指”这个意思，而使用那个材料又是在“意指”另一个意思。在这种模式下，作品就成了看图说话，甚至变成了“枣生桂子”和“莲莲有鱼”的谐音梗。大家都把艺术手法误以为是一种语言，甚至误以为每一个手法和每一个材料都是为表达某一种意思而存在，把整件艺术作品当作那个存在心里的“意思”的投影和表征。于是大家理论上就老在讨论语言是否“到位”和“精准”，观念是否得到了准确传达。

艺术是行动

这时候的艺术是一种“再现”（re-presentation），是对你心中的意思的再现，是你那个意思的镜子。是你的心中的心像的反映（reflection），它是一个名词，“意指”着你心中存在着的意。因此关于它的讨论总是“是否准确再现了”，有没有变形或歪曲了。

我们还可以有另一种艺术。在这里，作品中所有这些要素第一次以此种方式相遇。这个情况史上从未出现过。由于你这个动作，这些东西以一种崭新的方式聚集在一起。这个聚集在一起的场面过去从未出现过，此刻被集合起来了。它不是对某个你心中的意念或者观念的“再现”，不是对已经有的一种形象的再现，而是一种“呈现”（presentation）——这种聚集是一种原型现象，就像泉水涌出来一样。它不映照别的东西，它是在世界中出现的一个新的行动，这个行动将会改变某些东西。

打比方的话，这个行动更像下棋，它不是一面镜子。不是一面镜子在映照着自己的个人经验或社会现实。而是你将我一军，我飞过来一个象挡住，这是在应对。我的“飞象”的动作不是“反映”你的“将军”，而是对你的“将军”的一种“反应”。你的这一“将我一军”的动作，是一种局势（situation），而不是一个被表现的对象。我在这个局势里面呢，被逼着下了这一步棋。我这步棋不是反映reflect那个局势situation，不是“再现”（representation）那个局势，而是对那个局势做出反应和响应。是reaction和response。

看起来，有两种艺术，

有一种艺术企图让自己当镜子，要用艺术去再现什么东西，把艺术当做名词去传递信息，他是为了反映。而另一种艺术，是对局势进行反应，为势所迫，

见招拆招。在特定的局势下，可以有很多种反应方式。就像我们下棋，在同一局势下，可能有好招数也可能出昏招。然后这个反应，能够反过来影响到局势 situation 的发展。我们可以依据我们的这个反应对局势的影响——也就是它的后效——来对它进行价值评估。

这两种艺术的差别是，镜子是不会影响到现实 reality 或被反映的对象的，而我下这一步棋是会改造这个局势本身的。以镜子为类比的艺术是名词性的艺术，而这种艺术我称之为动词性的艺术。

我把这两种不同的艺术的特征做成表格供大家对比：

像 image; portrait; resemble	象 phenomenon; appearance
镜子 mirror	棋局 Chessboard
再现 re-presentation	呈现 presentation
名词 noun	动词 verb
反映 Reflection	反应 Reaction; Response
现实 Reality	局势 situation
意义 meaning, significance; sense	效果 result; effect
理解 Understanding; comprehend	生效 take effect, works
艺术语言 art language	艺术手法 Art technique; skill; gimmick
阐释 elucidate; interpret; explanation	批评和建议 criticism, evaluate; suggest
进一步阐释 more interpretation	修正和发展手法 improve and develop
自我表达 self-expression	自我建构 Self construction
观念传达 Communication of ideas	猜想的证伪 The falsification of conjecture
心理主义 psychologism	试错实验 Trial and Error experiment

容我啰嗦，按照流程，再把这两种艺术的工作方式梳理一下：

名词性的艺术：（作者的心中的）经验、情感、观念……寻找准确的语言……作品（作者的材料、形式等等作为语言）意指了原有的语义……作品表达（传达、再现）了作者的观念……观念被传递给观众……观众产生了理解，懂了（歧义，多元理解）……理解不畅的时候由作者或批评家进行阐释……观众获知作者的原意。

动词性的艺术：作者心中的猜测和冲动（估计这么做应该可以打动人）……作品的手法：材料、形式、问题……这种手法作用于观众……对观众产生效果（猜想得到证实）或对观众无效（猜想得到证伪）……承受批评……获得修改建议……去修改作品（发展和改进首发）……再次尝试对观众起作用……对观众产生效果（修正后的猜想得到证实）

前一种模式在寻找准确的语言来达意的过程中，也可能经历一些寻找的实验。但显然，后一种模式更接近实验状态。因为它的基本模型就是试错法。

这么说吧，日常语言是要达成理解的。而艺术手法是要达成生效的。诗歌是一种艺术手法，诗是以语言的非日常使用的手法来达成一种生效的。但事实上，即使是日常语言，其实也是以诗句生效的方式在生效的，也就是说，达成生效是达成理解的前题。

作业：思考，在名词性的艺术和动词性的艺术之间，是否泾渭分明？是否存在着中间的可能性？

2.3 问题、材料、手法、意境

创作中，通常我们总是会涉及到如下几个要素：问题、手法、材料、意境、条件

问题：或者叫它主题、话题，这是你的关切，你的作品和你的生活的连结点，也是你和社会的联结点。甲方来委约你做作品或者策展人来邀请你做作品，经常都是冲着特定问题来的。过去人们谈艺术，比较多的是从话题开始谈起的。或者有时候叫主题，有时候叫母题。平时大家不严谨的日常对话里面。经常这么说：你画的是啥啊？我在画“圣母子”呢，他在画“失乐园”呢。这“圣母子”和“失乐园”就是我们的母体。策展人也可能这么给你打电话：你有没有关于“留守儿童主题”的作品？你有没有涉及“青少年成长，尤其是代沟问题”的创作？



邱志杰《奖状2号》 钢板， 2008 上海

材料：材料这个词，在古希腊哲学叫作“质料”，它对应的是“形式”，恰恰是形式，也就是它是 materialists，总是以特定的形式 Form 的方式组合在一起，出现在我们面前。所有的质料都必须获得一种形式，所以“形式”其实本来是跟“材料”对应着讲。但是后来在艺术理论里面，又变成“形式”和“内容”对应着讲。比如人们这么说：敦煌的《九色鹿》，画面的内容是“鹿王本身故事”，画面的形式是连续的长卷构图。正是这种“形式和质料”的理解结构，一步步地变成了“形式和内容”，再变成了“语言和观念”，一步步地偷换了艺术工作的方式。

我更愿意回到古希腊的意义上理解“材料”。在这里我更愿意这么说：一堆弥散的“材料”，我们通过一些“手法”，赋予了它们“形式”。一件艺术作品，就是将基本材料，通过特定的手法操作，使之获得形式，并指向某些问题，达到了某些意境的一个过程。作品，尤其是视觉艺术作品，不可避免用到具体的材料，不管是基本的石头、木头、泥巴、颜料，还是现成品、图片图像，人们的身体甚至于信念，都可以是我们的材料。材料是有待加工处理的东西。



邱志杰《奖状3号》 装置 2009 北京

手法：某种特定的手法引发特定的效果。手法是关于怎么画，怎么做的问题。你把一摞书或者一些青花瓷罐子堆成了无穷柱。这些书或者瓷器是材料，“堆成无穷柱”这个做法就是你的手法。你把各大宗教的神像摆了一个地摊让人往上面丢圈圈，这些神像是材料，摆地摊这个行为是你的手法。你想尽办法让物体悬浮起来，磁悬浮、声悬浮、用风力吹，这个“悬浮”状态就是你的手法或者形式。被你悬浮起来的是用泡沫板雕刻出来的古城堡。泡沫板是你的材料，但“雕刻古城堡”这个动作也是你的手法。你的手法是“雕刻古城堡造型并用磁力使之悬浮”。“手法”是用来制造“形式”的，经过“手法”处理之后材料获得了“形式”。所以当我们谈过程的时候我更多会用“手法”这个词，当我们谈结果的时候有时候会用到“形式”这个词。

意境：欧美艺术理论，较多地讲到主题、形式/手法、材料，通常不讲意境。但意境在中国艺术里面却非常重要。意境和上一节说到的“效果”密切相关。特定主题的作品，经由特定的手法来处理特定的材料，引发了特定的效果。这种效果，往往能够形成特定的意境。

中国人在意境上面下足了功夫。我们说“颜筋柳骨”，说的是颜体楷书和柳体楷书带给我们的感觉和印象，其实也是它们在我们心中造成的效果，也是它们所营建出来的意境。

苏东坡在玉堂日，有幕士善于歌咏，于是问他：我的词和柳词比怎么样？幕士回答说：柳郎中词，只好十七八女孩儿，执红牙拍板，唱‘杨柳外、残风晓月’。学士词，须关东大汉，执铁板，唱‘大江东去’。”’。东坡因此绝倒——这里说的也是柳永词和苏东坡的词在意境上的区别。

唐代司空图《二十四诗品》，列出了二十四种不同的意境。王国维先生在《人间词话》中把“境界”提到了中国诗学非常核心的地位。这些都值得我们认真品味和领悟。此处我把这个中国文学艺术的经典概念借来实验艺术领域，用来描述作品所要达到的效果、它在人们心中引发的感受和所要达到的美学品格。这些东西在当代艺术论述里面被谈论得不多，在我看来却是我们重构当代艺术的中国话语不可或缺的。

当代艺术中最经常被忽略的其实是意境。中国画固然很重视意境，但我们很少去考虑一件装置作品的意境是什么，一件行为艺术的意境是什么。但其实这是艺术的核心。我希望把“意境”这个词重新请回我们当代艺术创作的现场。我们在做创作的时候，要多去想想，除了涉及了难民、青少年成长、城市化等等议题，除了有着某些材料和某种形式，我们有没有形成了某种意境？而这种意境是不是某种你创造出来的独一无二的意境？

条件：影响到创作的还有一个要素是条件：你有多少时间、多少钱、多少人力？你被要求在什么场合什么空间去做一件作品。有时候空间是你的条件：你被要求在海边沙滩上创作一件作品。有时候主题是你的条件之一：你被要求在养老院做一件作品。有时候材料是你的限定条件：某个生产袜子的小镇提供给你一千双袜子，你只能用它们来做作品。创作的条件是在具体时空中变化的，属于外来任务。所以我们在这里不展开讨论。



邱志杰 《奖状 4 号》2009 柏林

从任何一个点出发都可以
从材料出发：

我们经常会在日常生活中遭遇材料和形式。比如我在垃圾收购站看到很多印着文字的无纺布布幅，非常便宜，论公斤卖。但这些材料非常有趣，横着的往往是宣传标语：“欢度元旦”、“创建卫生街区”之类。竖着的呢？往往是商场开业时挂在楼体外墙上或悬空气球下面的商业广告。这个材料好啊！它可塑性强，内涵有意思，又非常便宜。于是我就开始琢磨着拿它来怎么处理一下做成作品。我还在垃圾站看到为了运输方便，人们把不同来源的废铁压缩成一块块大砖头的样子。那种扭曲挤压的感觉非常像五十年代法国艺术家压汽车的效果。我就长期琢磨着要用这种废铁块来做东西。这就是从材料出发。从材料出发，思考这个材料可以用来处理什么问题，那需要什么手法来加以处理，看看最终能得到什么效果，这显然是一种可行的方法。

从材料出发是好办法。你喜欢收集旧衣服，旧拖鞋，他喜欢收集铁皮玩具，这都是在为创作积攒材料。材料往往和话题关系更紧密，你喜欢收集拆迁过程中产生的建筑垃圾、旧家具旧门窗，那么在某种程度上你已经注定和城市更新这个议题紧密相关了。有的材料是木头、石头、玻璃这些基础材料，有的材料却带有浓烈的文化属性。有时候，带着这种文化属性去思考，去主动定义自己的材料，本身就是在建构话题。



赵婧妍《成长博物馆之“打”计划》。2010

比如赵同学比较关心“成长垃圾”这类材料。在她的定义中，“成长垃圾：包括了小朋友们长大的过程中掉下来的头发，换下来的牙，剪掉的指甲。也包括小现在长大穿不了的小时候的衣服，用过的旧课本、旧书包和旧玩具。那么我们可以用它来处理青少年成长的问题。我们把这个问题具体化，聚焦在青少年儿童和父母的关系。在具体化，我们要来关心父母亲都是怎么打小孩的。我们去做研究，发现父母打孩子有时候用鸡毛掸子有时候用拖鞋、用衣架。于是她获得了这么一种形式：用机械装置拿着拖鞋和鸡毛掸子等东西此起彼伏地抽打摊在桌面上的旧书本。这个形式或者说手法，形成一种暴力的情境，引发某种让人揪心或者不忍的感觉。这种暴虐的感觉。正是我要制造的意境。



邱志杰《导体与耗材》 2009

从某种材料出发，要深入地研究这种材料。我们研究石墨这个材料，发现他们都是碳的同位素——它最硬的级别叫金刚石，最软的级别就是我们画素描用的 8B 的铅笔芯，接着我们发现电池中间那根芯也是石墨，石墨烯的导电性能是铜的一千倍。当它非常薄的时候就变成了石墨烯。然后我们会想到用 8B 的铅笔来导电，这时候，形式很自然地就从我们对材料的研究中长出来了。把一很多铅笔一根接着一根顶在一起，再加上一根电线和一个电池，可以让一个灯泡发电。这种状态能造成一种维持着生命的感觉，有一种命如游丝的脆弱感。

从手法出发：

我们在日常生活中也经常遭遇手法和形式。我看到潘家园摆地摊，觉得很多地摊这种形式很有趣。我看到人们用几根竹竿扎成三脚架晒被子，我们到西安美院的学生用校园里的几个拴马柱来晒被子，这些形式都让我们心有所动，很自然地想到可以借鉴这种手法来搞事情。自然山川、动植物的形态，某种民间艺术，商业展示的方式，都会启发我们。我们可以从手法出发，想一想晒被子这个手法可以用来处理什么材料：晒各国国旗或者地图吗？晒我自己从小到大的作文吗？晒各种濒危动物的皮毛吗？我们注意到，从“晒被子”这个手法出发，在考虑可以用这种手法来处理什么材料的同时，不得不指向了不同的问题。用了濒危动物的皮毛，我们就不得不在处理物种保护的问题。用了我自己从小到大的作文，我要么去处理成长问题，要么在处理不同时代的未来想象或理想类型……

我们也完全可能是从某种形式出发开始创作。我们翻画册，看到某个艺术家把好多东西铺成一大片，我们就喜欢这种铺成一大片的形式，然后开始琢磨这种手法能用来处理什么话题，这也是个办法。比如说蝙蝠洞装置是一种手法，堆积是一种手法，摆地摊的方

式是一种手法，或者博物馆展柜的方式也是一种手法。我们可以就是从博物馆展柜这个手法出发，比如说，把上面所说到的打小孩所用的东西放进博物馆展柜里，全都加上标签，叫做“我的挨打博物馆”。

再比如说我就是迷恋蝙蝠洞装置这个形式，或者我们叫它“沉浸式洞穴装置”。我先确定自己就是要做一大批沉浸式洞穴，让观众在一个展览里面，在不同展厅里面走，就像从一个洞穴出来进入另一个洞穴。第一个洞穴就是煤的考古坑，处理的是长江大桥自杀这个问题；第二个洞穴是用孩子们的旧课本加上机械装置做了一个蝙蝠洞，到处都是劈劈啪啪在打着书的鸡毛掸子。第三个洞穴我要处理难民问题，我用救生圈做了一个逃生舱；第四个洞穴我要处理城市化议题，我用收集来的旧门窗做了一个镜屋……

从问题出发：

当然我也可以就是从濒危动物的物种保护这个问题出发，来考虑采用什么手法，使用什么材料。我考虑到使用这些濒危动物的皮毛的话，除非我能够从自然博物馆借到，否则去购买的话等于促进屠杀，还不靠谱。我决定使用“脚印”作为材料。我决定用一片沙滩上突然消失的脚印作为主要手法。脚印当然得是濒危物种的脚留下的。怎样突然消失呢？我得进一步推敲手法，于是我想到，我得用冰来铸造不同物种的脚印，在沙地上留下一串脚印之后，冰融化了，沙滩中央有一滩水（会不会让人想到罗布泊？），很多动物的脚印消失在水边——大家看，这从问题出发的工作方式。我们应对各种策展的命题的时候，或者在具体的地域、社区中工作的时候，常常有这种情形。当代中国艺术现象中，社会学是最主要的影响源，以很多作品都是从主题出发的。而庸俗社会学是最主要的毒害，所以经常见到的是只有问题，没有形式，更谈不上境界了。只有问题没有形式和境界，就叫做题材决定论，也就是拿出一些未消化的现实。

相比之下呢，问题是最不怕得不到的。我们生活中比比皆是问题。人际关系是问题，个人的孤独是问题，老人养老是问题，青少年成长是问题。有一些艺术家关注在热点问题上，只要处理酷儿身份、女性身份、难民问题、生态灾难等问题，即使艺术上没有什么出色的处理，也能入选一些重要展览。策展领域的题材决定论和题材至上论特别明显，2017年的卡塞尔文献展，当时整个欧洲最关注的核心就是难民问题，于是展览中充斥着难民题材艺术，擦点边就文献展了。策展和创作当然可以从问题出发，要求所有的艺术家大家一起来处理难民问题，但怎么处理可以有多少种做法，可以形成多种意境。

我离开卡塞尔的那天，问火车上遇到的一对德国老年夫妇感觉怎样——他们是外行，专门坐火车来看看文献的——他们说：“这些难民问题，我们在报纸上电视上天天看到啊，我们在这里看到的这些艺术家并没有给我更多我在报纸上和电视上看不到的东西。我们想看到的一些就是报纸和电视给不了的东西”。我觉得这些圈外人有时候真的很懂艺术，他们经常一句话就问到核心：那就是艺术家的 contribution 到底是什么？艺术家可以处理难民问题，但不应该只是告知信息。你在告知信息的时候，调查深度和视角有没有胜过一个报道记者？什么是非得艺术家来做不可的事情呢？一个艺术家去长江大桥上救人能胜过一个消防员或者一个心理医生吗？



邱志杰《当时用了很多木材》2008

比如，我从长江大桥上的自杀者这个问题出发，我得慢慢的找到一种靠谱的材料来谈这个问题，于是我找到了煤这个材料，我想煤是一种死去的木材。鲁迅先生说：当时用了很多木材，结果只有一小块。这就让煤这个材料和“牺牲”关联在一起。煤的黑色的感觉也很适合做生死这个题目。然这个材料还得获得一种形式，于是我决定用煤做一个考古坑。在这个考古坑里我让两个雕塑翻模工人不断地用煤粉制造乌鸦的雕塑，让观众不断把这些雕塑踩碎。“雕塑—创造”的感觉和“踩碎—毁灭”的意象不断循环往复，成为我要营造的意境。

所以，这个创作模式是：从问题开始…… 由问题找到材料……寻找处理这个材料的好手法……构成境界

问题比比皆是，时刻缠绕着我们，是最不怕得不到的。我关心老龄化社会，你关心杀马特的问题，她关心同性恋的问题，他关心城市同质化的问题，它们是由我们和社会接触中，所受到的刺激很自然而然而产生出来的。但并非你一关心和谈论这个问题，就已经是艺术了。你得就从这个问题出发去开展工作。你得从这个问题中找到一些特殊的材料，不管是找到影像还是找到物品。然后你要处理这个材料，把一些手法把它构造成某种形式，使它们最后达到某种境界。



邱志杰《奖状5号》 2011。大阪

从意境出发：

虽然意境是在作品的材料加以一定的手法处理之后才出现的，但我们却也可以从想象的效果和感觉出发，反过来思考如何营造出这种意境来。我们看展览、读书，听音乐，接触其他形式的艺术品，常常会遭遇一些让自己很感兴趣的意境。你也时常会想到，我也要高出一些这种感觉的作品，那我需要什么材料？怎样处理？它又可以用来谈论什么问题呢？比如说，我一直很喜欢“沧海桑田”这个词，或者说这种意境，万事万物变动不居生生灭灭的感觉。我一定得做出这种感觉来。那我可以用什么东西来造成这种感觉呢？我可以用水下考古这个题目吗？我可以考古坑这个意象吗？我不能考古发掘出一座山脉……

有时候我们会心中先有了某种想要达到的境界。比如说我很迷恋某种大家在探秘的感觉。我清晰地知道，那是某种大家在黑布隆冬的天蒙蒙亮的时候，拿着手电筒去鬼市里淘宝的感觉，那是某种那种命运的感觉啊。好了，我先是明确了这就是我要做的感觉。然后我才想到，这种寻宝探密的感觉可以是地摊的夜市，也可以是考古坑和掘墓的感觉。它可以谈什么问题呢？它应该可以用来谈知识和真相的难以获得，又或许，它可以用来帮助一个人探索自己的记忆。

中国古代文人很迷恋“鸿爪雪泥”这种意境。这种人事物变化的人生感喟在中国非常发达，一会儿“鸿爪雪泥”一会儿“白马过隙”，又是“过眼云烟”又是“沧海桑田”又是“人去楼空”。“白茫茫一片大地真干净”，大家都装这种看破红尘的旷达的境界那就不好玩了，于是我就想要改造一下这种无常感，我非要搞出一种“乱哄哄的无常感”，这里应该是生机勃勃的，万物方生方死，生存竞争，热闹非凡，但骨子里还是无常感。我觉得这种境界没人做过，很值得去开发。好的，那我这种意境得用什么东西来做呢？用一个蝙蝠洞装置吗？还是用一座桥梁和流水的关系？好吧我决定用密密麻麻堆成一个洞穴的旧家具来做成一个洞穴。材料和形式都有了，还不够，我要指向什么问题呢？嗯，我要指向人们五花八门的梦想。

那我如何来得到人们的梦呢？我可以通过人们的叙述，让人们讲述他们各种各样的梦，我得到的是语音。那么最后它是一个声音装置：一个四面墙和天花板都堆满了旧家具的房间，你走进去之后不断地有柜子的门打开，有抽屉打开又合上，有窗户打开又合上，每个里面各自都有一段声音在讲述某个人的梦境。此起彼伏，闹成一团。现在看起来这个作品还过得去。那么如果是在地摊的形式中呢？每个地摊上放上几个买东西时用的带录音功能的喇叭？或者一个饭馆，每一桌上正在发生的交谈，随机地每桌抽取五秒钟的对话语音——这样子就不容易构成侵犯隐私——把这些随机抽取的对话内容互相连接起来，再把文字呈现在饭馆门口的走动的文字LED上面？或者在展厅里放几张桌子，把LED走字灯放在上面？要不要把这些对话的关键词写在乒乓球上，然后在桌面上钻孔，有一股股气流顶着这些球在空中浮动？我目前还不确认这些想法还不好，我只是演示一下，从意境开始创作也是可行的。

这样，我们看到创作有这样多种工作流程：

- A1，从问题开始…… 由问题找到材料……这问题和材料能走向何种意境……寻找形式
- A2，从问题开始…… 由问题找到材料……寻找处理这个材料的好手法……构成境界
- A3，从问题开始……由问题获得一种形式……这形式最适合处理何材料……构成境界
- A4，从问题开始……由问题获得一种形式……这形式适合构造何意境……找到特定材料

A5, 从问题开始……体察藏在这个问题中的境界……获得一种形式……找到特定材料;

A6, 从问题开始……体察藏在这个问题中的境界……找到特定材料……获得一种形式;

B1, 从形式出发……处理某种材料……跃入一种境界……应对某种问题

B2, 从形式出发……处理某种材料……指向某种问题……达到某种境界

B3, 从形式出发……指向某种问题……处理某种材料……达到某种境界

B4, 从形式出发……指向某种问题……感到某种境界……找到某种材料

B5, 从形式出发……感到某种境界……处理某种材料……指向某种问题

B6, 从形式出发……感到某种境界……指向某种问题……找到某种材料

C1, 从材料开始……让材料形成某种形式……指向某种问题……达到某种境界

C2, 从材料开始……让材料形成某种形式……达到某种境界……指向某种问题

C3, 从材料开始……指向某种问题……由问题要求某种形式……达到某种境界

C4, 从材料开始……指向某种问题……达到某种境界……由境界要求某种形式

C5, 从材料开始……构想某种境界……由境界要求某种形式……指向某种问题

C6, 从材料开始……构想某种境界……指向某种问题……由问题要求某种形式

D1, 从意境出发……意境落实为形式……指向特定问题……寻找特定材料;

D2, 从意境出发……意境落实为形式……找到特定材料……指向特定问题

D3, 从意境出发……意境落实为问题……问题要求某种材料……寻找恰当形式

D4, 从意境出发……意境落实为问题……问题要求某种形式……寻找恰当材料

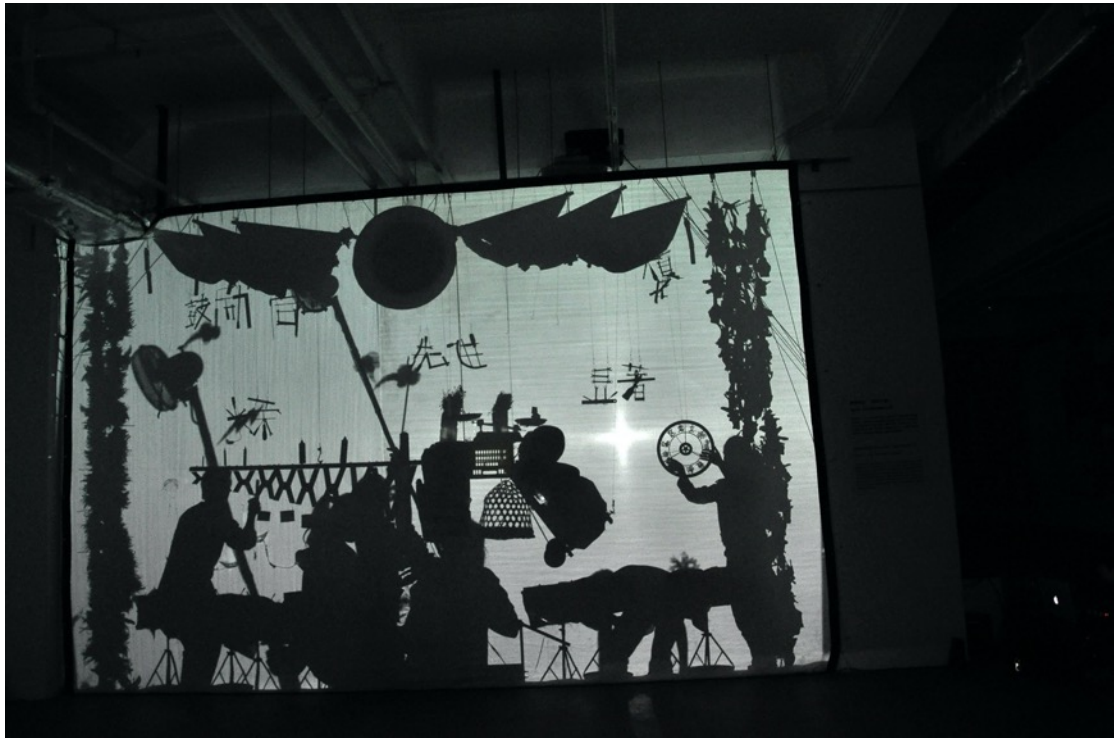
D5, 从意境出发……意境落实为材料……指向特定问题……寻找恰当形式

D6, 从意境出发……意境落实为材料……要求特定形式……指向特定问题

其实我想说的是,从任何一个起点都是可以的。我们可以从问题、材料、形式、意境这些要素中的任何一个起点开始,依次去考虑其他要素。

我们在初始的想法慢慢成型的过程中,可以把这几个要素逐一考虑过来,在这个过程中,想法也就慢慢地丰满起来了。

形成你的清单



邱志杰《奖状6号》实验剧场 2011 香港

随着创作经验慢慢积累丰富，每个人会逐渐形成自己经常触碰的问题，经常使用的手法，总是喜欢去做的意境，和总是爱用的材料的清单。这些习惯足以让你形成四份清单：

- A，**爱用材料清单**：头发、石墨、轮胎、煤、书籍、钥匙、酒、噪音……
- B，**惯用手法清单**：蝙蝠洞、地摊、悬浮、无穷柱、游行、强制透视、像素化聚集
- C，**纠缠问题清单**：殖民史、留守儿童、生死、老者的孤独、劳动和剥削、青春期伤感、代沟……
- D，**迷恋意境清单**：热闹的鸿爪雪泥感、紧张感、眩晕、监狱·被害妄想·阴谋论、考古·发掘·地层学、虚无感、疏离感·局外人……

每个人在其艺术生涯的不同阶段，这个清单中的元素总是会变化的。有时会很丰富，有时会有意地加以限制。当清单相对稳定的时候，也就是你的风格逐渐成熟的时候。注意，风格需要主动地和主动地去建立，甚至是需要强行去建立。因此，这份清单也就需要有意识地、主动地去构建，而不是等待后人来帮你总结。

作业：从唐朝司空图的《二十四诗品》中谈及的“高古”、“雄浑”、“劲健”、“冲淡”、“纤浓”、“委曲”等不同的意境中，选取10种，分别构思一件作品。

作业：分别清理自己的“爱用材料清单”、“惯用手法清单”、“纠缠问题清单”、“迷恋意境清单”，。



邱志杰+共同体小组 《奖状7号》 实验剧场 2011 杭州

2.4 创作需要推进

既然从任何一个起点开始都可以，那么，对创作来说，重要的是推进到哪里？在哪里停下来。

我们出发时的想法往往并不是最终的作品，通常不是我一拍脑袋：好，我要做一个什么，这就已经是一个好作品了。这种情况偶尔也有，但即使它出现了，不经过一番比较论证，你总是会疑心是不是还有更好的做法，是吧？你一开始的想法不是那么特别呢？也并没有关系，没有一个想法是无聊的，没有一个想法是注定没有前途的，只是她还没有获得机会成长起来，而这个机会要由我们去找出来。我们需要投入工作，最终我们所想到的这一切将会飞跃到一个我们不曾能够想到的境界。

一般来说，初始想法产生之后，我们要去进行推进的作业流程。

- 1，我们要去设想眼前这个想法能够有多少种变体？是不是有更好的选择？
- 2，我们要去假设往这个想法里做加法：假如加入这样一种要素，它会不会更好？
- 3，或者做减法：假如去掉某个要素，他会不会更好？
- 4，我们进行置换：如果把这个要素换成那个要素，它会不会更好？——这其实也就是做变体。
- 5，备份变体，多向尝试。是否能够敞开地去产生变体是创造性工作的前提。你的知识面越宽广，你越是不满足于现状，你关于变体的想法越是会纷至沓来。你甚至会恨不得有一些备份方式，以便同时去尝试两个以上的可能性。
- 6，变体到达一定数量之后，要对之进行评估和排序。确定一条主要的道路。然后考虑下一步需要什么。前方还将产生新的变体，新的岔道，新的备份需求。
- 7，这样，从初始想法出发，会逐渐形成一个又不断分叉的变体构成的根状目录。
- 8，到一定时候，你统揽全局，俯瞰整个根系目录，此情此景下最好的那个做法就呼之欲出了。

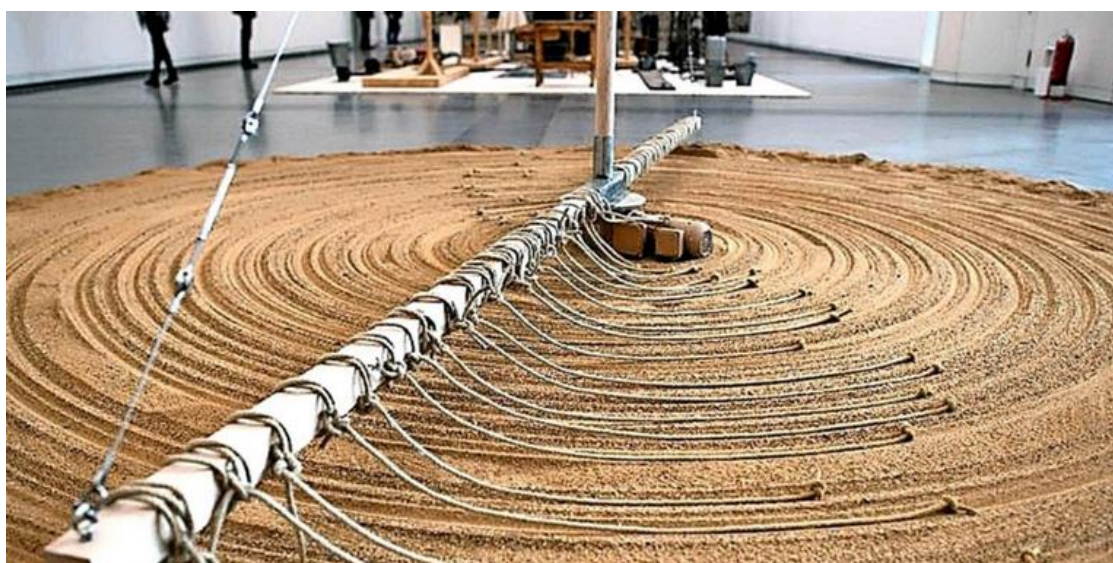
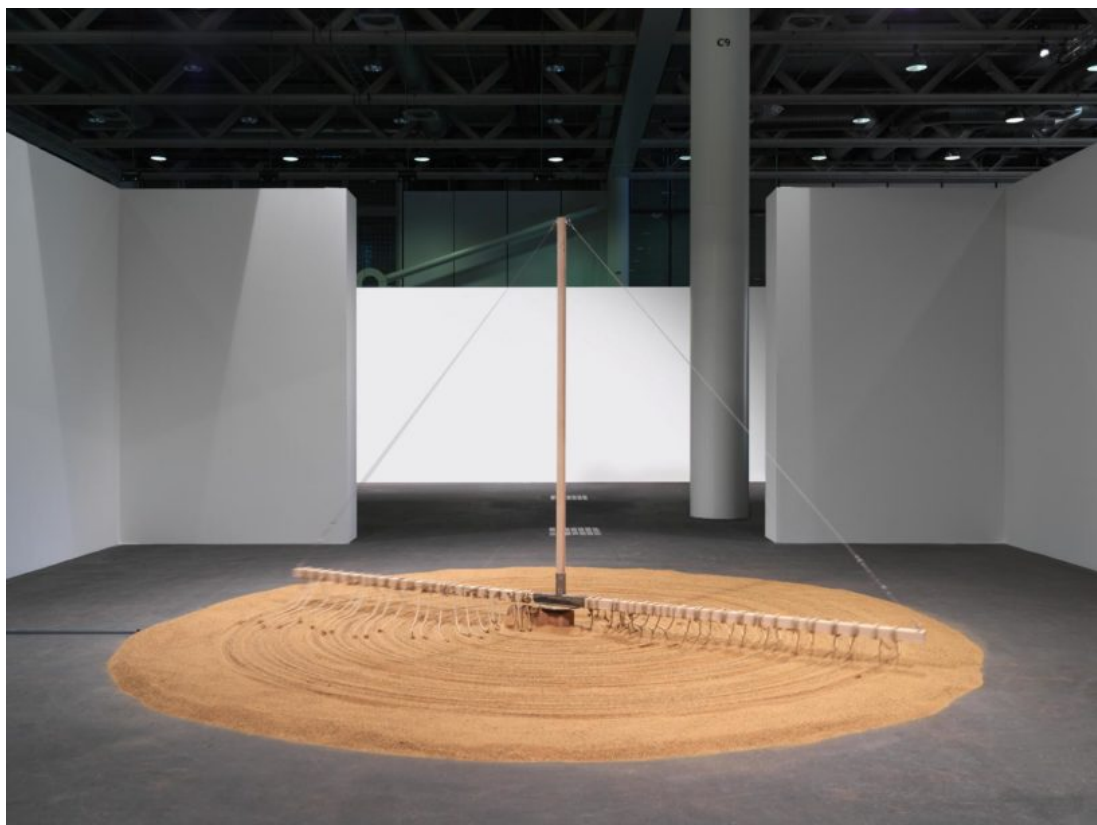
掌握了有效的推进创作想法的方法，你就变成一个创造机器了。只要你坐下来投入一个小时、两个小时去推想，最后一定会得到足够厉害的东西。投入得越多，收获得越多，投入和收获完全成正比。

一个作品有没有价值，更多地取决于你在哪里停下来，而不是取决于从哪里开始。总之，我们要拿出时间来对初始想法进行推敲。在推敲和琢磨的过程中，我们原始的想法会往前走，会发生一个变化。直到有一个时刻，我们似乎找到了标准答案为止——推进方案有点像苦吟诗人的推敲，有点像数学家这样解一道题目，你相信一定有一个解决方案，巧妙，明确，而且简洁。只是我们今天还不知道。——也许你推敲了半天，最后还是决定采取原来的那个做法。但是你经过深思熟虑之后，你对原来的那个做法更肯定。



邱志杰《线索》1996-2000

在《总体艺术论》中，这一节的意思我把它表述为“推进我们的工作，相信实验，寻找转机”。并且，我举了自己早年的一件录像艺术作品《线索》作为案例。在那个案例中，我从作为“操纵与控制”的喻体的“提线木偶”出发，经历了一些年的推敲，最后用一双正在说着聋哑人的“手语”的运动的的手，代替了上面操纵提线木偶的线的手。比起其余的各种手的动态：在水龙头下洗手、织毛衣、敲键盘、玩猜拳游戏等等，对于当时的我来说，正在打手语的一双手，似乎是一个更好的选项。这些各种各样的解决方案之间其实不是对错、真假之别，而是好坏之别。但是，有时候太明显的好，是如此地具有说服力，以至于我们产生出一种那是“标准答案”的感觉，以至于显得是“正确”的方案。其实数学题也常常不止一种解法，并没有哪一种是标准答案。但确实有一些解决方法更简洁更美，这也常常是数学家们的最求。



德国艺术家于克 Günther Uecker 的作品《沙盘》

这种在推敲中寻找更优秀的方案，直到有一刻觉得“对了！”的经历，我在多年的创作生涯中曾经反复经历。下面我用《上元灯彩计划》中的一个角色《农民》作为例子，再讲讲创作推进过程。

我根据农民耕地，农民的种植活动年复一年、周而复始的感觉，很自然地想到犁铧、碾盘这些形象。一组犁铧不断把土翻开犁出沟来，这些沟又不断的被碾子给压平。这个做法是一开始想到的，它带着一点无效劳动的感觉。

但我知道有一个德国艺术家于克 Günther Uecker 做过一个很接近的装置。中间一盘沙子，一根棍子绑着好多绳子，绳子就在沙子上面拖出痕迹。我发现我的想法

跟那个家伙撞车了，但是我不能让人家说我抄他呀，我得往前走。我就开始想在这个碾子上面加图案，要压出一些特殊的纹理来。

因为画地图，我很本能想到了在碾子上刻地图。但如果用横平竖直的城市街道地图那样可能会让人想到城市化。用汽车轮胎印纹理呢？会让人想到工业化吗？

我就回头来琢磨“农民”这个身份，我开始写一段关于他的文字。写着写着我就写出了一句“那个秘密只有星空知道”。那个时候我就想，好吧，我知道了，我要在碾子上刻上星辰的图案。



《农民》这个作品在 2010 年上海双年展第一次展出的时候就感动了好多人。很多人跟我说这个星空的图像把天地连在了一起，有一种浪漫，还有人说他们看到了乡愁。我就在想，为什么大家会这么喜欢呢？我突然意识到繁体字的“农”字，下面就是星辰的“辰”。其实古人造字的时候，已经帮我把答案写在这个字里面了。

这又有点唤起了“标准答案”的感觉。这么说当然只是一种夸张，其实或许还存在着其他可能只是我还没想到，或许我找到的这个答案在一些更伟大的高手看来也就如此而已。我只是想和大家分享这样的经验：

你只要花时间进去泡在这里面，把原初的想法往前推，你总是有机会由一开始就算不够好的想法、平庸的想法，一步一个台阶地走到更好的想法，最终到达一个可以接受的好的程度。很多人的创作没做好，其实是他没去进行推敲，他们停留在一开始的很新鲜很刺激但是粗糙的想法里，而没有去走这个推进的流程。大家都差不多，你不可能运气很好总是有够多的好念头，但是你付出了时间和劳动，去把大家都大概能想得好的念头，一直推进到足够令人惊奇的程度。

这是你的思想劳动。别人不知道这个劳动过程，看起来就好像就是一下子蹦出来的，其实后边有很复杂、艰难的推演过程。





推进到哪里为止？

那么我们的推进要到达什么程度为止呢？**我们要推进到对人们有效为止。**

在《农民》的推敲过程中，我一会儿想城市地图，一会儿想轮胎印痕，一会儿到水纹，一会儿觉得上面应该是文字，所有这些全都试过我找到星空。这时候我心里大方向上抓住了某种农民跟土地跟天地的关系，我希望这个装置能够唤起人们这种感觉。于是我找人来测试我的这个想法靠不靠谱。大家似乎都比较认同，于是定案，制作，展出。展出本身又成为一种测试，我一开始的猜想被证实了。我们推进方案，反复推敲比较不同方案，必须以它是否能够打动我们的观众为目标。

当然，在实际的推敲运作中，我们是把我们自己放到观众的位置上去操作的。越是有经验的艺术家，越是能够“将心比心”，能准确地预估观众的身心对一件作品可能产生的反应。

推进到有历史价值为止，推进到有创新度的位置。

创作要有实验性，实验要有针对性。有时候你会发觉你自以为发明了一种东西，但其实这样的东西早就有人玩过了，这也是为什么历史学习是有意义的。

闷头苦干憋大招是可以的，但为了避免无效工作，你得放在整个历史的大语境里，知道今天这个学科推进到了什么位置，如果你是从这个位置开始工作，你就很容易成为一个创新者。梵高运气很好，他来到巴黎不久就参加了当时最前沿的课题组，从巴黎的圈子里领到一个有价值的实验课题。这个课题，我们可以称之为“吸收日本版画的色彩法则，探索运用主观色彩和追逐点状笔触来呈现对于物像的主观感觉的研究”。然后他自己到法国南部乡下去做实验，而且他在乡下实验期间，还和课题组其他成员高更等人保持着密切的沟通，很快就做出了成绩。

创新者首先要有决心去创新——“我偏不用现有的任何方法来画”——这意味着你得知道现有的办法已经有哪一些。你所加入的这个行业目前正要解决的问题是什么，难点和痛点何在。我们的工作要从这些行业前端问题出发，解决其难点和痛点。我们的推敲琢磨，正是要一直推进到这样一种有创新度的位置为止。我在做的过程中，一步步地往前探索，一直到我意识到这个领域没有被探索过，史上没有人这么做过，所以这么做是有历史贡献的。原来还可以这样画山水，原来还可以这样做戏剧——创新点不是我们在工作之处事先预知的，而是推进的结果。

推进到走出自己的惯性。

我主张推进方案，希望大家不要成为一拍脑门就完成工作的点子艺术家。你的好点子再多也不够用，再多的好点子也不过是在你固有的思维惯性中孕育的。你的好点子不够多也不要紧。一开始不那么好的点子，一旦把它装进方案推进、衍生变体的思想加工的强子对撞机中，它就会碰撞出新想法出来。所以创作推进的过程，是我们超越我们的思维惯性，走出我们的“惯性囚笼”的过程。这种思维惯性抓着你，就像地球引力抓住了你。只有一个机会能让你摆脱惯性，那就是通过高效的工作推进机制，让你自己获得第一宇宙速度，飞向太空。

我们的创作要推进到这样一步：我们终于到达了自己从来没想到自己会这么做的程度。这或许很困难，但应该成为反复自我提醒的明确的目标。

作业：选择一件自己过往的作品，重新思考其目标、手法、材料和大成的效果。提出一套推进和修改的方案。



德国艺术家于克 Günther Uecker 的作品《沙盘》

2.5，创作是探索真理，创作是拓展认知

海德格尔在《艺术作品的本原》这篇文章中提出艺术作品是“真理的发生（Geschelnis）”，当然，海德格尔说的并不是符合论意义上的真理，而是“存在者在其存在中的开启”的真理。此文玄妙旷达，值得大家认真领悟。我在这里提供一些浅显得多的思考：

在搞创作的时候我们是这么思考的：

我猜这么做，根据做法 a 和材料 b 应该会得到这个效果 c。于是我这么做了。接着我发现没有得到预想的效果 c，于是我换了这种材料 d，或者换了另一种方式 e 再去做，于是我得到了那种效果 f。

这个尝试和调校的过程反复进行下去，我不断地调整做法和材料，改弦易辙或者只是调整数值，最终我们获得了效果 g。

效果 g 或许就是原来预想的效果 c，或许有偏差，但是却是一种更好的选项。这是一个验证我们原初的猜想准确与否，验证设想出来的方案有效与否的一个证实或者证伪的过程。所以这是一个探索真理的过程和拓展认知的过程，而不是自我表现的过程。

在这里，一种材料能否有效工作，一种手法能否有效工作，都是我们有待在创作实践中发现的。我们过去的创作经验，一定程度上能够支持，但并无法彻底

保证同样的手法在新一轮的实验中、在新的语境中有效发挥作用。作为一次新的实验，我们总是在其中加入了新的变量，我们的实验目标正是观测这些变量如何影响效果。应该做，这样一些实验过程，既是对我们的创作方法的规律的探索，也是对材料的物性和观众对人性的探索。而不管是探索创作方法还是探索物与人的规律，都是在讲世界包藏的真理加以展开。

创作本身是在探索创作的方法。每个人在创作工作中，慢慢会形成自己的一整套创作方法。这些创作方法往往是对过往的艺术家的创作方法对学习和改造。即使初学者其实也有方法，只是初学者更多地借用和学习别人的方法。我们上节说过，不同的艺术手法之间，并不是对不对的问题，而是好不好，好不好是可以评估的。但就在我们认识到这种方法比那种方法更好的时候，关于创作方法的真理在我们眼前一点点地展开了。

说创作是探索真理，创作是拓展认知——通常大家并不这么说。通常人们认为艺术是一种有则美好，没有呢其实也过得去的东西，因此归根到底是一种可有可无的东西。可是探索真理和拓展认知，在常规情况下，本来也是可有可无之物。在常规情况下，旧有的关于事物的认知，旧有的思维方式和行动模式都是够用的，都足以让我们顺畅地完成日常生活。

但创作是在展示世界的真理。每一件事情都有其常规的做法，但是有人另辟蹊径，不用常规办法，同样完成了这件事情，我们可能觉得老办法更好但新办法也算好办法，我们也可能觉得觉得新办法更妙，慢慢就不用老办法了，而且我们从他的另辟蹊径中觉得脑洞大开，甚为受到启示感到感动，我们说：哦这件事原来还可以这么来做啊。这种新做法我们就称之为艺术。但是同时，这难道不是本来隐蔽着的道路被照亮了？这难道不是本来遮蔽着的真理被照亮了吗？

还有人仅仅用常规的手法把这件事做得非常精妙，以至于它也让人觉得不可思议，这样的东西我们也称之为艺术。卖油翁的“油自孔入而钱不湿”，神箭手的百步穿杨，所谓的“技进乎道”，我们也叹为观止，受到震撼。

庖丁解牛的时候，这位庖丁先生首先是个解剖学家，那把刀之只需要在解剖的关键节点上略作动作，就按照解剖原理把整只牛的架子给拆开来了。然后他同时是个舞蹈家。他一会儿顶，一会儿插入刀，动作好看得跟跳舞一样。而且他那每一刀把牛皮划破的声音发出来，还都合乎音律。所以这位庖丁先生同时还是一位音乐家呢！庖丁先生展示的不但是精妙的手艺，更是他对于牛体解剖的深刻洞见——“目无全牛”。建立在这种比别人更深刻的认知基础上，他就能采用令我们觉得不可思议的方式，把宰牛的过程变成舞蹈和音乐表演。诸位，这是一种科技艺术啊！这和我们通晓了几何学之后折出不可思议的算法折纸，和我们事先编程让喷泉随着音乐起舞并没有什么两样啊。这时他的屠宰舞蹈和屠宰音乐，是艺术表演，也是他的解剖学知识的展演——这是世界上最早的解剖剧场的记载。这样的屠宰，当然就通向世界的真理的展示。所以在《庄子》里面，这位庖丁先生并不因为屠宰而身份低贱，他是得以得道高人的角色出场的，表演结束之际，他提刀四顾，踌躇满志，傲对王者。



Peter Pauw 时代的解剖学讲座。铜版雕刻，大概 1615 年

徐悲鸿先生当时在中国推行素描教学的时候，其实是把素描作为科学的观察方法来推行的，他们认为这是科学。这是可以理解的：文艺复兴以来形成的基于素描写生的古典绘画，确实是建立在当时最新的科学成就——解剖学，光学和透视学和材料科学（亚麻仁油）的基础上的。同时它也是一种视错觉艺术，在二维平面上制造了三维立体空间的幻觉。在不同的时代中，艺术家们的创作，总是在探索创作规律，开发创作方法。而这种规律的探索和方法的开发，本身就是在展开潜伏着的真理。

追求必然感接近于探索真理

数学家追求简洁而优美的解法，那么艺术家呢，艺术家当追求我们拿出来的这个方案、这个做法要精妙到这种程度，以至于让人觉得这是唯一的选择，以至于人们产生一种这里存在着标准答案的错觉。

撰写《总体艺术论》的时候，我组织大家做工作坊，做过测试，我们一起探究了艺术作品到底在我们身上引发了什么感觉？有人说，见到好作品的感觉好像被闹钟叫醒，有人说好作品带来焦虑感，于是我们通过统计大家的经验，基本总结出了艺术感受的次第：**惊奇感**：首先一定是惊奇，先通过与众不同让你注意到，于是感到惊奇。

焦虑感：而惊奇感有时候会伴随焦虑，因为它颠覆你的常规你的习惯；

解放感：“原来还还可以这样”！你觉得自己以前被套路绑着，现在你的思路被解放出来了。“妙啊，我怎么就没想到呢”？

苏醒感：解放感更强烈的时候变成一种苏醒感。你觉得自己以前在睡觉，现在被叫醒了。那种被闹钟唤醒的感觉就是苏醒感。唤醒，就是启蒙。以前一直蒙着你的眼睛的那块黑布现在被扯掉了，你眼前一亮。铁屋子被打破了，大家被叫醒了。

必然感：再下一步，你会觉得这个艺术家这么做才对，你看完梵高的画，再去看每一棵柏树都在扭来扭去。你觉得柏树就该得这么画，就只能这么画才对。这种感觉叫做必然感。

自古艺术家在吹牛自夸的时候，经常把自己的创作描述为必然。米开朗基罗说“我的雕塑早就在这个石头里面沉睡，我只不过把多余的地方给去掉了”。这是艺术家吹牛的最高境界，他的意思是他的雕塑增一分则太肥，减一分则太瘦是吧？这就太厉害了，已经完美了，接近于上帝做出来的作品，这就叫必然感。李白说“文章本天成，妙手偶得之”这是同样的套路。这么好的文章是上天早就写好的，只不过借着我的手把它输送到人间，我只不过是这么完美的文章的工具。



对我来说，皮诺内（Giuseppe Penone）的那个树也有必然感。因为它确实是不是人为的，它只是不把上帝创造的那棵小树给还原出来。那是多年前的藏在一棵百岁大树中的一棵 5 岁的小树，它给、被剥出来了。雕塑家似乎并没有做什么，他并没有决定这棵小树的每一根枝杈怎么长，他只是把时间轴往回拉了一下，他只是把被时间埋藏了的必然状态给呈现出来了。



艺术家做作品，可以这样做，也可以那样做。这样和那样之间，有个人风格、趣味之别。对于观众，亦是造成这样那样的或深或浅的刺激。然而有一种状态，艺术家做提供的视觉形象组合、物品的组合、意象的组合，道出了我们关于世界的特别底层和内在的逻辑的认识，用中国传统的话来说叫做指向了某种“天道”和“天理”。或者说，在这样的作品前，某种关于世界的整体性的认知，经过长久的遗忘被重新揭示出来。一个新事物的发生，就像是早该发生的那件事情终于发生了，它显得水到渠成，自然而然。艺术家似乎是某种永恒真理的传声筒——当艺术家追求这种必然感的时候，非常接近于探索真理。

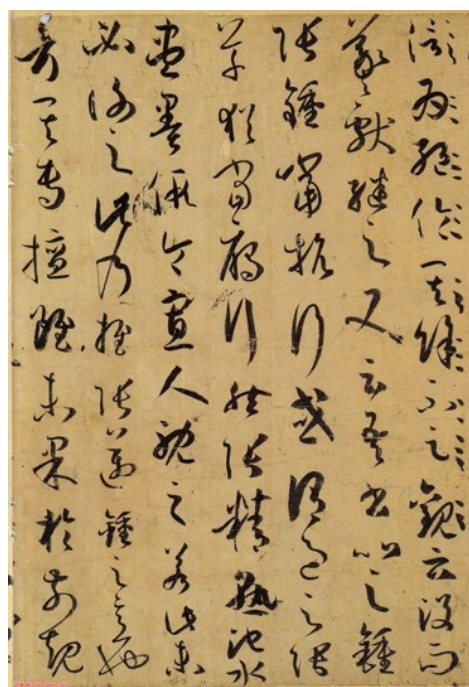
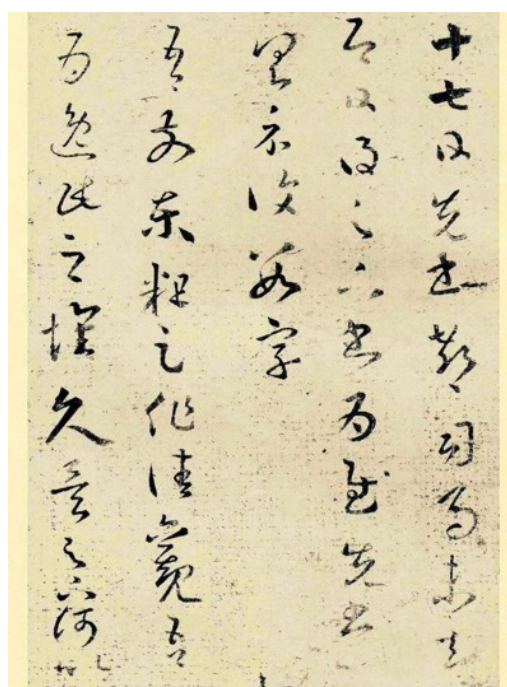
我们对照一下写文章的境界。不入流的文章是，你一读就知道这人没读过哪些书。比它稍好一点的初级文章呢，你一读就知道这位作者读过哪些书——这样的文章表现出作者的知识量。比这个高级一点的文章呢，它不炫耀知识，它写出了这个作者的性情。但最好的文章呢？你一读之后你甚至不知道这个作者的性情，它只让那些道理流淌着，文字反倒平淡了。比如说庄子和孟子的文章就是有性情的有性格的。从文字中可以看到孟子这个人“威武不能屈，贫贱不能移”，“万钟于我何加焉”顶天立地的性格。而庄子那个人洒脱爱自由，思路奇诡还带点癫狂。但是我们看《道德经》，他给你讲“大音希声，大象无形”，讲“水善利万物”，“天地不仁，以万物为刍狗”，我们看不出作者的性格，也不知道他参考了哪些资料。直接讲那“天道”和“天理”，文字简洁明净。

音乐我不太懂，就我业余听听，贝多芬的音乐就是有技巧有性情的感觉，但是听巴赫的时候就有点像是读《老子》似的。书法我比较懂，明末清初的个性化极强的书法家们，王铎、傅山、黄道周、张瑞图，都是风格激烈性情十足。乃至宋朝的黄庭坚、米芾都是非常有个性的字，但王羲之《十七帖》和孙过庭《书谱》那样的书写，就很像是在直接陈述和展现书写之天道，而不是在进行自我表现。似乎自我表现的冲动必然会妨碍我们追寻这些“天道”与“天理”。

王阳明先生说“吾辈用功，只求日减，不求日增。减得一分人欲，便是复得一分天理，何等轻快洒脱，何等简易。”

去把自己当作天理天道的通道与工具，听起来如此神秘，其实要紧紧地抓住的是“实验”二字。秉承实验态度，启动实验进程，我们只是在试着去做，看看会发生什么；我们只是试着去说，看看能不能说得通。我们在实验中一直处于观察状态，就像庖丁先生在解剖一条牛，“天道”与“天理”就在这样一种且行动且观察的过程中展现出来。越是牵挂着自我表现，越是会远离这种道理。越是把艺术活动当作对于关于艺术与世界的规律和真理的认知活动，越是接近这种必然感。因为世界的真相并非一直在那里，而是需要通过积极的实验性创作去唤醒。

作业：进入一家饭馆的厨房，观察厨师制作菜肴的过程。研究起配菜、配料、刀法、烹饪工序的理由。在这个基础上，设计一道新的菜肴。



王羲之《十七帖》和孙过庭《书谱》

三 创作的类型和形态

所谓“自由创作”的“自由”，是指我们在创作时题材母题不限，媒介、形式、手法不限，作品大小不限，作品起作用的地点不限，投放作品的方式不限。但是“自由”并没有想象中那么容易。“自由”受制于金钱、时间、想象力和甲方的限制。你的知识、眼界、艺术史的传统也在限制你，你心中的怯弱在打败你。绝对的自由并不存在，自由是要巨大的决心和巨大的努力才能获得的。

为了尽可能多的开拓自己创作的自由空间，我们必须从不同的角度，对创作的类型和形态一一加以思考。

3.1，从媒介出发来思考创作

一般来说，从技法和媒介的视角，我们可以把创作形态命名为：绘画、雕塑、装置、摄影、声音艺术、录像、录像装置、行为艺术、表演、剧场……等等。一般人这么说说倒也问题不大，毕竟大家都是这么说的。

在媒介的细部工作

但是一个实验主义者，如果使用如此宽泛的概念，那么就说明你对媒介的自觉程度不够，你还没有深入到媒介的细部去工作。如果有人问你“最近在做什么？”，你回答说：“在做录像艺术”，那么对我来说可能你还没有在“录像艺术”里面找到自己独特的课题。如果你回答说：你在探讨一种不通过摄像机来产生录像的方式，你在尝试用 PPT 软件生产录像，或者地图录屏来做录像。那我就会觉得有趣得多。所以当我们思考我们所使用的媒介的时候，**我们要在媒介的细部工作。**

在宽泛的意义上告诉自己自己在从事表演艺术，不如细化为我在研究“一个人的乐队”，或者我在研究“演讲表演中道具的使用”。只有当你能够把作为一种大门类的媒介细化为具体的问题，你才真正开始为自己构造了实验性工作的空间。

在媒介的前沿工作

而每当你的实验真正推进到一种有价值的地步的时候，它总是会变得难以简单的用现有的媒介概念来归类，你会觉得不足于外人道也，除非具体的去看你的作品，到了那一步，你的工作可能就真正有了价值。那是因为你已经开始了**在媒介的前沿工作。**

每一个媒介都有构成它的基本问题，有的是已经解决了的老问题。熟悉和掌握基本问题确保你成为内行，而面对新问题确保你成为实验者。一个媒介如果依然还有活力，它就一定还能够容纳新的问题。比如对摄影来说，用摄影来记录个人生活中的不同瞬间，这其实已经是老问题了。但是手机摄影、无人机摄影，则是摄影中比较新的问题。每一张数码照片都附带着地理信息，照相机中出现了人脸识别功能——这是照相机本身的“脸书化”，这就是摄影史全新的问题了。实时监控系统在录像中也是老问题，但是无所不在的网络摄像头和大数据的结合构成的全面监控，以及监控的滥用对隐私权的侵犯，这就是录像中产生的新问题，这些新问题往往同时连接着新技术和全新的人类境况，去处理这些新问题，你就是在媒介的前沿工作。



迈克尔·维斯里，开着快门计划(纽约现代艺术博物馆-1)，2001年8月7日-2004年6月7日



迈克尔·维斯里，开着快门计划 potsdamer platz 波茨坦广场，柏林)，1999.8.6-2000.12.6

在媒介的核心工作

老问题往往是媒介的核心问题。比如我们来研究摄影，摄影有曝光的问题，有快门的问题。光圈放多大曝光多长时间，摄影的核心是这个问题。那么我们就必须得在曝光时间上做文章。我们要去尝试极长的曝光时间和极短的曝光时间，最短的曝光时间就成了高速摄影，而最长的曝光时间可以长达两年。

我们发现曝光时间长，我可以拿手电筒在上面画，于是出现有一种艺术叫光绘。我们也可以在光圈上做文章。光圈的大小会影响景深。我如果拍一种极小景深的摄影，对焦在人鼻子上眼睛就虚掉了会出什么效果？我发现这种集小景深摄影，能够把真实场景中的人物，拍成玩偶的感觉，能够创造出一种上帝视角。这回总发现就是在这个媒介的核心里面做工作。相比之下，对我来说把力气花在给模特化妆准备道具，甚至把力气花在后期数码处理上其实都是远离核心的工作。

绘画的核心问题是什么？绘画的核心问题是：我们用某种东西把某种东西抹在某种东西上面。一般情况下，是用笔把颜料画在纸上，或者用刷子把油彩画在布上，或者用针把颜色刻进皮肤上面——纹身也是一种绘画。所以我们的思考要进入到内核里面去：绘画就是用一种材料在一种表面上制造痕迹。这个痕迹有时候形成某些事物的形象，有时候不形成形象而只是一些痕迹，那叫抽象绘画。形成形象的具象绘画中，当这个形象非常逼近客观事物的时候，我们称之为写实绘画。但写实不等于制造幻觉——那些自然图谱博物志绘画，中草药手册中的植物和动物，它们都画的很工细翔实。那些鸟的羽毛怎么长所有的纹理都很“写实”，但是它不制造幻觉。只是在特定的时代和特定的需求中，我们采用绘画来制造幻觉，而写实只是制造幻觉的条件之一。

这样在绘画的核心之处工作，我们就要紧紧抓住笔、墨和绘画表面这三个要素。我们去思考，除了用毛刷或者手指头来做笔，是否有可能用滚筒或者印章来作为笔。既然滚筒可以当作笔用，那么汽车轮胎自然也可以做笔来用。既然汽车轮胎可以做笔来用，那么雪地或者沙漠当然就可以代替画布。每当这个时候，我们总是会很神奇的发现，越是去思考一种媒介的核心问题，越是容易走到媒介的边缘去。

我们去进入到电影这个媒介的内核，它的内核是视觉残留。至于其他的部分后来被用来讲故事记录戏剧，那是衍生出来的。它最基本的内核应该是视觉残留，是留影盘和费纳奇镜这些视觉残留现象。我们有没有可能重新回到动画的基本原理做点什么呢？

我们总是要重新去问：绘画是什么？雕塑是什么？电影是什么？表演是什么？在我们自问自答的时候，我们其实在重新定义一种媒介，我们在发展一种媒介的内核。实验主义者不得不反复地回到核心问题去，重新构造一种媒介的地基。

表演是什么呢？表演就是一个人做某件事情给另一个人看，这个事情叫表演。好吧，那么我们接着思考有几种表演：有一种表演呢是濮存昕演哈姆雷特给杨晓宇看，是吧？这是一种表演，这是“扮演”（play a role, PRETENDING）。然后另一种表演是邱志杰走钢丝给杨晓宇看，那也是一种表演（Perform）。这两种都是表演（Act），那么表演弹琴呢？那也是一种走钢丝。表演可以是一种技艺、技巧，技能（skill）的展示。扮演哈姆雷特其实是这种是走钢丝、吐火、做鬼脸

式的技艺展示中的一种。这是一种特殊的技艺，这种特殊的技能叫“模仿”。做鬼脸和走钢丝都是为了制造意外，那么表演的核心是吸引注意力。表演的地点叫舞台，于是我们就知道舞台的目标是吸引注意力，是制造围观。所以舞台不需要非得高于地面或者下沉或者镜框式的。拳击台、梅花桩和走钢丝的那根钢丝也是舞台，一束追光来引导大家的眼光该往哪里看，哪里就变成了舞台。甚至不需要这束光，只需要一句话：大家看啊老邱头上那是什么？大家的视线都投过来，我就瞬间被丢到舞台上了。

舞台这个例子再次证明了：越是在媒介的核心思考，越能把我们带到媒介的边缘，越是使我们有能力去拓展这个媒介。使我们能够去做非典型绘画、非典型摄影，非典型戏剧。这里这个“非典型”换一个说法就是“创新”：创新的绘画、创新的摄影、创新的戏剧。



邱志杰 合影 扎什伦布寺前的孩子们 2007 摄影剧场

在媒介的边缘工作

在绘画的边缘，我们就开始想绘画和电影的关系，那叫动画是吧？那么绘画和声音可以是什么关系？可以给绘画加上声音吗？我说的不是在展厅里放音乐，我是说，我们难道不能在画布后面放一个低音喇叭让这个画布震动吗？

而绘画和雕塑是什么关系？你往画面上不断地堆积颜料，以至于它变成了浮雕。

那么，如何让一张绘画变成一场戏剧呢？好吧，戏剧要有转折和变化，那么我们有多少种手段让绘画中出现戏剧性转折？用光敏材料还是热敏材料画画？或者是传统绘画的展览，仅仅通过操控展厅里的灯光来把一个画展变成一出戏剧？

在摄影的边缘，我们开始追问，翻一本影集要快到什么程度才会变成电影？流式播放的 slice show 显然可以直接理解成电影，但一张我们可以在其中漫游的球状全景的静态照片呢？它消耗时间，但我们却可以长久地凝视画面中的人物。

从媒介的中心到边缘，从媒介的后方到前沿，依然有大量的实验需要展开，这也是为甚么一个实验者，依然有机会从媒介的视角来展开实验。在媒介的中心工作，是要在原点上工作，重新思考媒介的原始可能性。到媒介的边缘工作，则是要在媒介混杂暧昧的过渡地带工作。回到核心思考，恰恰是为了来到边缘实践。不管在核心在边缘，都是为了获得一种媒介自觉。所谓媒介自觉就是：

- 1，你意识到媒介与媒介之间的界限是临时的、混杂的、过渡的，但每一类媒介又是有其内在组团的。
- 2，你意识到媒介是历史的，在不同的历史时刻，媒介都意味着不同的东西。
- 3，于是你知道你为什么暂时地使用某种媒介的名号，其实你的工作注定要超越这些媒介的常规的意义。在这个意义上你不得不成为一种媒介激进主义者。
- 4，于是你能够推动媒介的历史发展，以推动新媒介实验的发生和新媒介品种的生长。

最终，实验主义者要达到这样一种状态，我们所做的创作，从媒介的视角来看最好难于定义。起码要反抗标准定义：我们不要做纯绘画、纯录像、纯纪录片、纯装置、纯音乐、纯戏剧，我们去做几乎是戏剧的绘画，我们去做几乎是绘画的音乐。在最好的时候，我们要迫使人们发明新的词汇来称呼它们。因此我们宁可警惕那种看起来就很像艺术品的作品感。我们要在核心和边缘之处同时点燃战火，把每一种媒介的内在活力重新激活，这些活力只不过是艺术体制慢慢地驯服了而已。而我们要做的是，从生活中重新恢复媒介的力量。

作业：设想一种“非典型的摄影”的方式，拍摄一组照片。

3.2，创作的因缘和体量

另一方面，我们还可以从体量或者创作因缘的角度来思考创作。从体量上看，每个艺术家都难免有大型作品和小型作品。而大型创作和小型创作又经常是互相支撑和渗透的。从创作的缘由上看，艺术家有自主进行的长期性的课题研究式创作，有外来机缘引发的创作，有即兴创作。而这两个问题实际上又互相纠缠，长期性的课题研究式创作往往也就是大型创作，而即兴创作往往不可能体量太大，所以可以把这两个问题交叉思考。

长期的课题性创作——基于研究的创作——大型艺术计划

我们此前一再强调过一个艺术家的创作必须基于研究来进行，这对实验艺术来说尤其重要。经由研究去发现别人所忽略的新问题和新领域，才有可能做到实验性。基于核心课题研究展开创作，全盘布局性的创作，这类有核心关怀和有研究的创作相当于有内力的武功，有源头活水便不会枯竭。而研究总是围绕着某个课题展开的。而一个课题如果够好，显然必须有纵深、有结构、有多个面向和层次，显然需要投入相当的时间去深入，因此也不得不是一种大规模和长时间的创作。

这类创作，往往是由艺术家内在需求与外在境遇交互作用所驱动的，我们可以称之为**自我授命的创作**——这个艺术家自己授予自己的使命。这种自我授命，

当然一部分来自一个艺术家的背景、禀赋和性情，更多地来自艺术家的自我理解、自我设计和自我建设的目标。但同时也来自你对历史的判断，你和社会现实的关系。

既然是自我授命，这类创作也便成为这个艺术家的命运本身。这类创作是就算不好卖，就算很困难，就算大家都反对，艺术家也一定要去做的。这是他对历史的回应方式，是他对自我的安置方式。

因为纠缠多年，这类创作往往会成为大型艺术计划。和某种材质、媒介、某个母题、某个地点深度结合。这类创作也往往成为一位艺术家的代表作。如我本人的《南京长江大桥计划》、《邱注上元灯彩计划》、《世界地图计划》等大型计划，都是持续 10 年以上，每个计划中包含上百件作品，投入巨大精力的作品。

我们年轻同学，目前还需要大量的尝试和涉略，或许并不急于构造这样的庞大计划。但应对之有所认知，从现在开始学习构造大型计划的能力，尤其是有意识地训练自己的课题化研究能力，开始尝试用多次创作、多种创作围绕同一课题展开探索。

来自策展人或甲方的命题创作

甲方通常是政府机构或商业机构，或藏家个人委约创作。但策展人其实也是一种甲方。这个策展人 A 要办“水乡艺术节”，要求大多数作品在水上或者在水边，这是一种命题创作。那个策展人 B 要策划“保卫蓝天行动”，要艺术家们搞关于雾霾的主题，这也是一种命题创作。有时从内容上进行命题，有时从媒介方式上进行命题，甚至从材料上进行命题，比如策展人 C 正要策划“纸艺术展”。

政府机构购买的经常是公共艺术，商业机构的要求则根据商业属性的不同而多种多样。我们此前已经讨论过，来自甲方的要求即是一种限制，也是一种机缘。米开朗琪罗接受了教皇的限制，创作出了《最后的审判》和《西斯廷天顶画》，心不甘情不愿的，他本来想要接的活是教皇的陵墓。好几百个雕塑的大项目，刚刚做了《奴隶》和《摩西》就被叫停了。于是他把几百个雕塑给画到墙上去了。《蒙娜丽莎》是一个佛洛伦萨商人乔孔多的老婆，达芬奇接了商人的订单。维基百科这么说：

“1503 年春，达·芬奇没有收入来源，这有可能是他愿为私人画像的重要原因。但到了这年晚些时候，他开始收到创作《安吉亚里战役》的报酬，金额比《蒙娜丽莎》更高，并且规定达·芬奇必须在 1505 年 2 月完成，为此他很可能不得不推迟《蒙娜丽莎》的创作。1506 年，达·芬奇仍然没有完成肖像，所以没有拿到报酬，也没有将画作交给雇主。达·芬奇之后带着这幅画走遍天下，有可能过了好些年才在法国将其完成，有学者估计是在 1516 年完成。”我连篇累牍地引用这段话只是为了告诉大家，自古艺术家为甲方干活，为钱干活，天经地义，不丢人。伟大如达·芬奇，缺钱的时候连隔壁邻居商人的钱也得去挣。而大订单一来，连《蒙娜丽莎》都懒得画了，居然违约先跑去挣大钱。

艺术家的自由总是在和甲方磨合的过程中体现的。甲方的委约有时候会很 low，要求你做那些特别不创新的东西，这种要求便没有营养，那就纯粹是挣个钱而已。但有时候甲方的委约逼你去接触到新的话题，逼你去接触到新的材

料，那这种外来的委约就会成为你创新的机缘。你的长期的课题性的研究是你的内在线索，是你的内因。而甲方的要求则成为你的外缘。内因外缘和合，就成为创新的机会。

你的核心课题/内在线索越清晰，你就越有能力去开放的迎接各种外部资源。这些外部因素的出现，都是来加持你，使你变丰富起来变博大。正因为米开朗琪罗有一肚子的雕塑的思考，当他被画壁画的外部要求所强加，才逼出了创新。所以我们要先有这么一根主线，然后就能够开放地去应对策展人、政府、商业机构、收藏家等等各种各样甲方所委托的东西。

反之你如果没有一根主线，被东委托一下西委托一下，南邀请一下北邀请一下，左一榔头右一榔头的，今天搞雾霾主题，明天搞水上的作品，后天搞纸艺术，你就会被这些外部要求牵着鼻子走。久而久之就失去凝聚力，成为投机艺术家。

具体情境触发的应激创作——即兴创作

有一类创作是具体情境触发的创作，比如 911 事件二十周年这天要来了，我觉得应该做一件跟 911 有关的作品。新冠疫情大流行，就算没有人下订单，我们觉得自己得做一件和这件事情有关的作品。你寒假回到家里，看到父母亲鬓角有了白头发，触景生情，心有所动，因此想做点什么作品——很多特定对象创作、特定时间创作、社会热点题材创作，都是这类由具体情境触发的创作。欧洲近几年“难民艺术”成为热点，中东、北非的艺术家异常活跃，就是由难民潮这个具体情境触发的。

具体情境触发的创作，走到极端就是**即兴创作**。我来到这个地方，突然看到某种材料，发现某个空间，遇到某个人有意思，这形成某种机缘，生出某种兴致，我把它拿来就地、即兴做了一个创作。或者把某个东西带回家即兴做了一个创作。这类即兴创作一般规模不会特别大，用时不会特别长。所以即兴创作就和小品天然地联系在一起。

这也和艺术家常用的工作方式有关。小说家很难即兴创作，诗人就更经常动不动“口占一绝”。来到黄鹤楼，登上醉翁亭，长亭送别，驿站孤旅，必定得即兴来一首。摄影家或者行为艺术家经常即兴创作，搞偶发艺术的则必须即兴创作，相比之下，大规模的大地艺术很难即兴创作，但是随手捡一些小石头小树枝做一点小型的环境装置还是很有可能的。即兴创作个青铜雕塑不太可能，即兴捏个小泥塑当然就是可能的。由此可见，训练自己拥有一些简便、便宜的创作方式和创作能力，是一件不无意义的事。

和外来命题相似，应激性创作也存在着你是否有足够强大的主体线索的问题。所谓“应激”，就是应对特定社会事件的刺激，应对特定人群和特定空间，应对特定情境。外来刺激多种多样，如果你的体系够大，就可以从自己的既有体系中选择适合的加以调整适应。见招拆招，在这个过程中进一步丰富你的体系。

在体系还不够大的情况下，你要积极应对话题，对外在命题投入研究，然后设法使之连接到你的核心关怀，埋进你自己的问题，用你长期关怀的问题和方式去应对特定情境。

消灭垃圾时间的积累型创作

此外，我们还需要一种劳动密集型的积累性创作，而且这类创作必须是可以用碎片时间来做的，有大量的小规模劳动累加而成。这样你随时可以停下来，也随时可以重新开始。

我们生活中有些部分难免会被这样那样的偶发事件切成碎块，比如北京堵车堵得很厉害，有人约好了三点来采访你，然后打个电话来不好意思我要三点半才能到。于是这半小时你要写文章也集中不了注意力。那怎么办呢？那半小时也不能浪费，那半小时我就抄字典。我把所有的带“雨”字的“雷、雨、霹、雳、露、雾”等字写在一起，这张就变成了各种气象。所有的带“木”字旁的字写在一起，就成了一片树林。把所有带竖心旁和“心”字底的字写在一起“愉快惭愧悔悟怜惜憎恨情惆悵惻怛忧怀惊愕意思想念愁怨”，这张纸就成了“百感交集”。



就这样，用这些零碎时间我把《汉语大字典》抄了好几遍，比别人多认了很多汉字。对中文甚至对于世界有了更深的理解。比如我知道黑的皮肤叫“黝”，黑的玉叫“黛”，黑痣叫做“黥”。我意识到“螃蟹”、“虾蛄”和“蜘蛛”、“蟑螂”、“蚂蚁”、“蟋蟀”、“蚱蜢”、“蝴蝶”这些昆虫是一伙儿的。有时就会乱想，要是把蜘蛛丢进海里，为了对抗水的压强，它就得进化成螃蟹吧。在认识这些字的同时，我也写了很多书法，形成了《说文解字》系列——都是在等人来访的这半小时做出来的，半小时可以写好几百个字了。



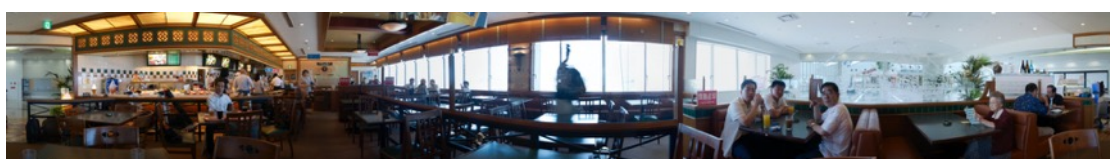
再比如我们经常会遭遇航班晚点。突然多出来的时间固然可以用来看书，但还是挺焦虑的。于是我就有了《国际机场共和国》计划。我在所有的机场拍摄全景照片，并大量采访同行的旅客中的国际经验。开始这个计划之后，我经常一遇到航班晚点就很开心，就开始在机场忙碌起来。



邱志杰 国际机场共和国-伦敦希思罗机场 2008



邱志杰 国际机场共和国-广州白云机场 2008



邱志杰 国际机场共和国-日本福冈机场餐厅 2008

除了可以在零碎时间做，还得要有可以在旅途中随身携带着做的小事情。这时候，中国的册页、手卷、扇面之类可以舒卷和折叠的东西就变成最美妙的形式。如果你有某个“餐桌计划”，你就不会浪费吃饭的时间，如果你有某个“睡眠计划”，你就不会浪费睡觉的时间。

徐冰老师创作《析世鉴》（俗称天书）的过程，用了好几年时间一个字一个字地刻那些活字，这是典型的消灭垃圾时间的积累型创作。

► 徐冰在采育乡古籍印刷厂制作《天书》 1988
▼ 天书——首页版刻 39.5×21.5cm 1986-1991





天书——木刻活字盘
43×51.8×3.8cm 1986——1991

所以我们要为自己准备各种类型的创作计划，有大块时间可以做大块的事情，有中块时间可以做中等的事情，极零碎的时间也能做零碎的事情。那些零碎时间也绝不浪费。也用来积累出这种劳动密集型的创作出来。

大家此刻所看到的这本书，不少是我用上班路上堵车的时间写的。我用语音输入来写作，遇到一个红灯就能对着手机说着，写上五百字，下一个红灯再说上三百字，从美院到工作室半个小时的路上，一篇三千字的文章就写完了。

化整为零，化零为整

1998年我去台湾省立美术馆参加张颂仁先生策划的展览《文字的力量》，看到策展人把最大的两个大堂一个给了徐冰老师，一个给了谷文达老师。我一看两位老师运来的都只有一个两米多长，一米多宽，几十公分高的一个箱子，它怎么能撑得起大堂呢？那个箱子一拆开来，里面是谷文达的那个头发帷幔《联合国》，大概有两百张。然后升降车过来了。开始在最高处挂一张，第二张打结挂在它下面……两天之后整个大堂就被他给占满了。再一看徐冰老师这个大堂也一样，箱子一打开时两卷纸很多本天书。书一本一本在地面上的台子上摊开，纸卷一打开好长的几条悬挂在空中，很快也把大堂占满了。服了！更服的是，后来走访台湾的收藏家，每个人家里都有一本天书，都有一张单张的头发帷幔。学到了！





这种用单元构成大型作品的思路，就是德国汉学家雷德侯在《万物》这本书中所谈及的“中国人的模块化思想”。从斗拱等建筑构件到建筑的开间，从《芥子园画谱》中的兰花、树石组合模块，到我们画墨竹时的“分”字、“个”字、“介”字的竹叶组合，它甚至于深深地根植于我们的汉字的构成中，这也就是乐高的思路。

除了运输方便，这种“化整为零，化零为整”式的作品还有一个巨大的优点，就是它的空间适应能力极强。略加调整，狭长的通道或者高深的天井都有能力应付。

我们年轻同学，一件巨无霸作品做下来，做完之后一时卖不掉，又没地方放，你不得不丢掉的时候，你对艺术的自信心会遭受打击的。所以我们要学会“化整为零，化零为整”，就是要去构思和制作某种由大数量的小单元积累起来的大作品。当这些作品“化整为零”地处于单元状态的时候，体量小容易收纳，而且自身具有完整性可以作为独立作品存在。而当它们“化零为整”地连接起来的时候，又足以构成宏大的景观，有能力去对付大型空间。

这样，大型创作、外来创作、应激创作、即兴创作、零碎创作，相互组合。再把零碎创作化零为整地变成大型作品，你的创作就能形成体量大小不同、耗时长短各异的阵列，形成纵深。你就让自己变成一个极高产量的人，能对付多种空间和多种时间的人。久而久之，从这种极高产量从中一定会产生出质量来。高产习惯了，你就更容易看到别人看不到的东西。

作业：《即兴创作雅集》

找几个同学一起前往一个陌生的小镇。每个人使用当地所能获得的材料，完成一次在地性的即兴创作的雅集。

作业：《消灭垃圾时间》

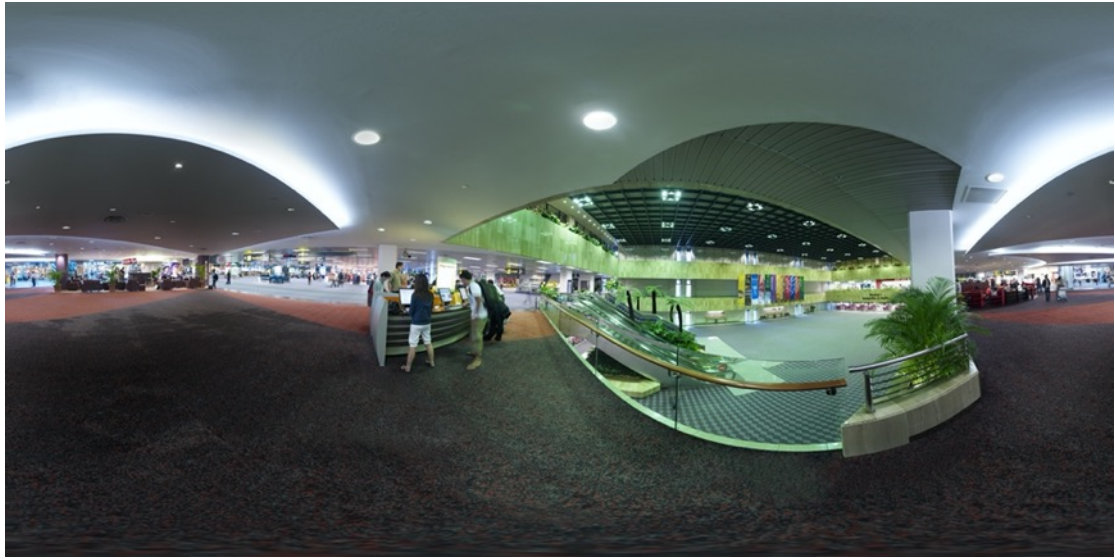
提出一个每天可以用零碎时间来创作的作品计划。

作业：《化整为零，化零为整》

提出一个方案，要能够整体形成巨大的作品，同时个体可以独立存在。



邱志杰 国际机场共和国-威尼斯马可波罗机场的法拉利专卖店 2008



邱志杰 国际机场共和国-新加坡樟宜机场的免费上网点 2008

3.3，创作主体与主体间关系

从创作的主体来看，艺术家既有自己的独立创作，也经常发生合作，甚至于集体创作。

合作与集体创作

合作有时是临时性的，比如中国传统书画家在雅集活动中经常会即兴合作。你画个石头，我画竹子，他添上几株兰草，最后一个人来负责题字。当代艺术家在一些工作坊中时常临时组合进行合作。

艺术家之间的合作也有比较稳定的组合，形成艺术小组。深究下去，艺术小组也有各种组合的机缘。有因为人际和血缘组合起来的兄弟档或者夫妻档，著名的如露西·奥塔与乔治·奥塔、吉尔伯特和乔治等。也有因为共同兴趣点和理念组合起来的小组，如著名的女性主义团体“游击队姑娘”。

从合作形态上看，艺术小组之间或紧密或松散，既有游戏规则明确的“新刻度小组”，也有人来人去很轻松随意的“激浪派”。当艺术小组的人数够多的时候，往往会自然而然地形成一个意见领袖，起到实际召集人的作用。

艺术家的合作之间，有平等合作，也有存在着主次之分的组合，甚至具有隶属和雇佣关系的关系。佛兰德斯大师鲁本斯工作室中就有一代高手凡·戴克在干活。维基百科说：

“鲁本斯的油画作品可以被分为三类：他亲手画的，他画过一部分的（主要是手和脸），以及他仅担任监督指导的。和当时的一般情形一样，他有一个大工作室，里头有许多学徒和学生，他们其中一些人后来自己也变得很出名（例如安东尼·范·戴克）。他还常常转包大作品中的一些小部分（比如动物或静物）给一些专门画家（比如法兰西·席得斯）或是其他的画家（比如雅各布·乔登斯）”。

集体创作

鲁本斯工作室的情形几乎可以直接视为由一个艺术总监领衔的集体创作了，和世界各地古代的戏班子，和当代的建筑师工作室也差不多。其实在古代艺术中集体创作是很常见的，只是助手们的名字经常被忽略不彰，不像现代电影制作，除了导演和主演之外，用片头片尾的字

幕——昭示所有参与者的贡献。对于版画制作或青铜浇铸来说，艺术家和技师之间的合作是必不可少的。从大规模工业化生产中，人类为艺术领域的合作已经探索出更多合理的模式。当代的大型纪念碑创作成熟地在运用自古以来的合作方式。而一些大型表演就很自然地沿用戏剧和电影的署名模式。

当代艺术实验领域扩张，合作及发生在艺术家与艺术家之间，也经常发生在艺术家和工艺师、工匠之间，发生在艺术家、科学家和工程技术人员之间。在合作模式上展开实验始终是可能的。

在社会参与和社会互动意识的驱使下，一些艺术家热衷于组织特定人群进行集体创作，形成一种策展式的创作方法。

我所参与过的九十年代末形成的“后感性小组”曾经做过很多合作模式上的实验。如“报应”展览中艺术家抽签决定创作次序，而第一个艺术家的材料由其他艺术家提供。我们还策划过连环画接龙展览，第一个人的最后一个画面成为第二个人的第一个画面。以及艺术家互相修改作品的展览。

从策展的视角，如果把整个展览视为一件策展作品，则每一个展览都是艺术家与策展人之间的合作。如果是群展，则一个展览是多位艺术家的个体创作所构成的合作。这种合作可以由策展人、编剧与导演来进行精密设计和编排，也可以处于松散的各自贡献食物的聚餐状态，使得展览本身编程一种“群-个体作品”。

历史意识和对话性创作

我们看黄宾虹的山水画上的题字，总是不断地在论证宋画的厚实或者用某前辈画家的笔意来画某处山水。这样的绘画就同时是一种研究，也是一种创作。他的作品可以视为一种美术史思考的实践案例，事实上，他的每一件作品都是在回应并发展古人提出的命题。总是主动把自己置于历史的语境中工作，用自己的话语和实践重新表述历史经验。

研究是中国艺术的传统。中国传统书画家经常同时也都是书画史家，通常都有史知和史识。黄宾虹先生的题画文字可以看到一种以画证史的意识。中国传统的优秀的艺术家经常是积极的写作者。董其昌有《画禅室随笔》，石涛有《苦瓜和尚语录》，都是最重要的艺术理论。黄宾虹、潘天寿都亲手写艺术史。这是我们的传统，不要被资本主义的身份分工意识所毒害，要以全面发展的“文艺复兴人”为天经地义的追求。中国画的最重要源流是文人画，文人来画画，文史哲不分家，画家就得懂历史和文学。随时任命他当官他也能搞政治，也就是说文艺复兴人，所谓“文艺复兴人”就是全面发展的通才。这样的艺术是养人的艺术，越做创作人越渊博，史识越开阔，创作的出路也越多。研究型的艺术家不存在江郎才尽，不会短命夭折。创作和理论都强是没有问题的。

在历史的语境中工作，我们就必须考虑如果你是八大山人，在他那样的语境中你会怎么做？如果你是潘天寿在他那样的语境中，你会怎么做？而如果你是杜尚或者塞尚，在他们那样的历史语境中，你会怎么做。然后反过来想，八大山人或者杜尚，在你这种情况下可能会怎样做？历史研究不是把历史作为理由来支撑当前行动，而是以当前活动当作历史命题的延伸和应答。由特定的历史观支撑着的当前行动，会发展出**临摹性创作、题跋性创作、唱和性创作、修订型创作、自我翻版型创作、对话性创作**等丰富的谱系。这样一种历史观必须假定历史在每个特定的时刻并不存在必然的预定路径。同样的影响因素在不同的行动者身上可能产生不同的选择。因此历史被视为暗含着多向发展机遇的工程，重返原点、回溯历史并重新假设发展路径，构造或然历史模型，成为一种与现实历史积极对话的方式。它不得不同时是一种研究和创作。

唱和性创作可以发生在相熟的同代同地域的艺术家之间。苏轼和他弟子、朋友们经常搞雅集，我写一首诗，你得用我的韵再写一首诗回答我。然后我这个韵写一首唱和你，很快一个韵部里面的好用的字都被用光了，那些人写不出来了，苏东坡只能自己和自己唱和，双手互搏，自己和自己过招。古人在应和诗词的时候有步韵、用韵、依韵的多种方式，严格程度不一。诗人们有时当场凑趣，有时互相把诗稿寄来寄去。唱和也可以发生在跨时代的艺术家之间，读到古人的诗句，心有所动步其韵作诗，显然也是可以发生的。黄宾虹与他心心念念的宋朝画家之间其实也有这种意味。

这种诗词酬唱，除了在韵脚上展开形式游戏，其内容语义往往也是互相照应的，用我们今天的话来说，它也是一种对话式创作。激发起酬唱冲动的，往往是因为我们之间分享着共同的关怀。



这种呼应唱和的情况并非只存在于古代诗人。我们都知道，每当马塞尔·杜尚以他的女性化身 Rose Sélavy 的身份出现的时候，摄影师和电影制片人曼·雷 Man Ray 总是会在那里拍摄他的照片。他们两人同样迷恋幽默的文字游戏、双关语和视觉幻象。1926 年，他们共同拍摄了实验电影《贫血电影》。



维克多·哈特曼和康定斯基的《基辅大门》



维克多·哈特曼和康定斯基的《地下墓穴》

俄罗斯作曲家莫德斯特·穆索尔斯基（Modest Mussorgsky）1874 看到他非常尊敬的朋友画家维克多·哈特曼（Victor Hartmann）的展览，看到《基辅大门》、《破壳小鸡》等作品之后，写下了他的钢琴组曲《展览中的图画》。该作品于 1928 年在德绍首演。而当时在包豪斯任教的康定斯基是音乐的忠实粉丝，他基于这些画作又产生了一组舞台设计作品。



桑迪勒·祖鲁 Sandile Zulu 和他的作品

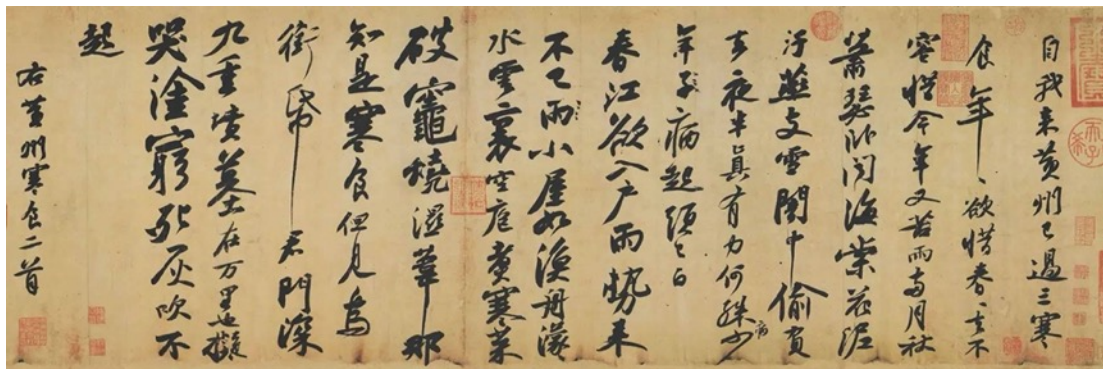


巴西艺术家亨里克·奥利维拉 Henrique Oliveira

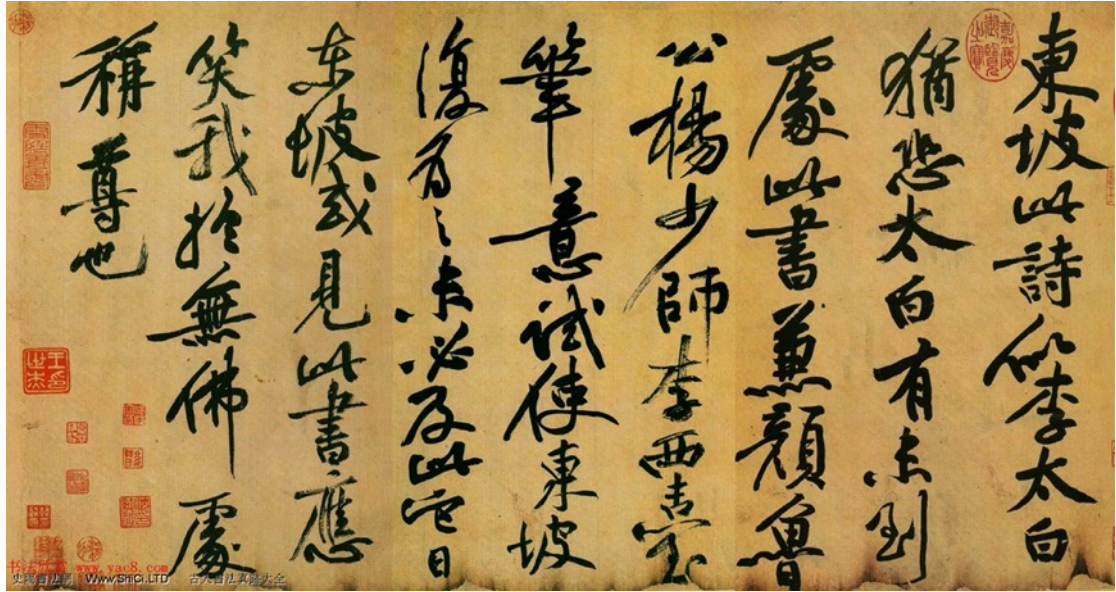
华盛顿国立非洲艺术博物馆的《对话中的艺术家》项目的第二次，邀请了南非艺术家桑迪勒·祖鲁 Sandile Zulu 和 巴西艺术家亨里克·奥利维拉 Henrique Oliveira 展开合作。这个项目的目的就是希望不同艺术家的独特风格和技巧在视觉呼唤和回应中融合在一起。桑迪勒·祖鲁着迷于连接艺术和科学、生物体和无生命结构的各个方面的模式，而且热衷于使用火这一看似无法驯服、无法控制的元素。“由于当时南非的政治局势，使用火对我来说很重要，”他说。亨里克·奥利维拉则致力于将看似温顺的木材材料转化为起伏、侵入性和几乎不受约束的装置--他使用在贫民窟和棚户区街上和垃圾箱中发现的胶合板，因为它是“贫困的象征”。2010 年 1 月两位艺术家在国家非洲艺术博物馆第一次见面，交换了他们各自的画册。在此后一年的时间里，祖鲁和奥利维拉在华盛顿见面，在家里通过电子邮件和 Skype 进行交流，一年互动的结果是，亨里克·奥利维拉开始在他的作品中使用活，而祖鲁的作品中出现了胶合板。

题跋性的创作：

苏轼的《黄州寒食帖》卷子后面就是黄庭坚题的跋：“东坡此诗似李太白，犹恐太白有未到处。此书兼颜鲁公、杨少师、李西台笔意，试使东坡复为之，未必及此。它日东坡或见此书，应笑我于无佛处称尊也。”这是题跋。跟苏东坡的这个是连在一起的，这两个卷子就是这么接过来的，苏东坡是老师，47 岁时的佳作，学生黄庭坚在他 56 岁的时候看见，提起笔来写到：东坡老师这首诗像李白，恐怕李白也写不出这么好的诗来，书法有颜鲁公、杨少师的意思，让苏老师再写一次，未必能再写得出来了---大家看，它是艺术评论，但它同时自己也是另一次书法创作。



苏轼的《黄州寒食帖》

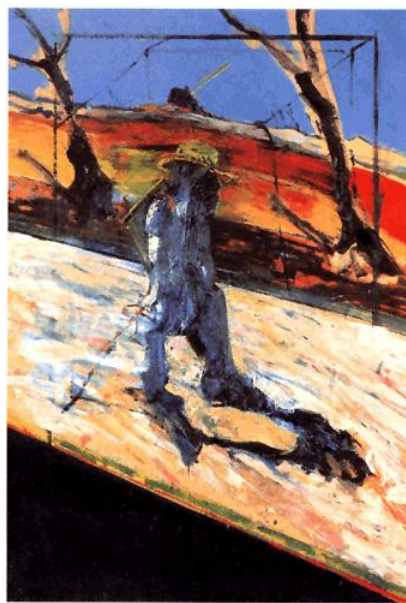
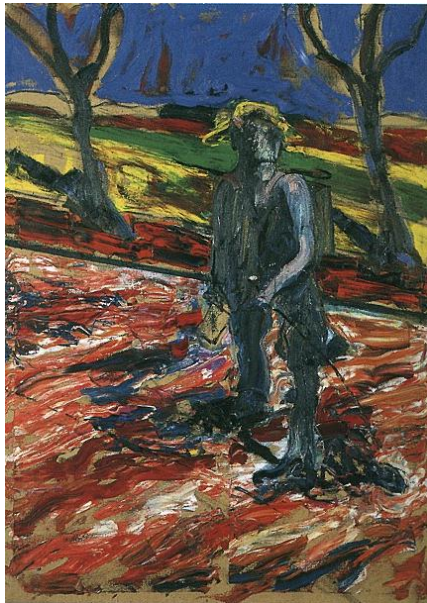
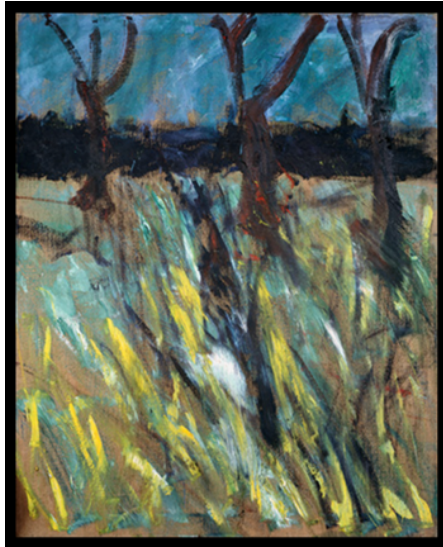


黄庭坚的题跋

黄庭坚的题跋后面还有董其昌的两行字：“余生平见东坡先生真迹，不下三十余卷，必以此为甲观，已摹刻戏鸿堂帖中。董其昌观并题。”，一直往后看，还有张纘、颜韵伯、内藤虎、王世杰、罗振玉、郭彝民等人的题跋，反复接了六张纸。这些题跋或者评论艺术风格，或者叙述作品的收藏流转经历。这是艺术评论和艺术史写作。但这些题跋者本身是大书法家和大学者，尤其是黄庭坚的题跋，水平之高，在黄庭坚流传下来的作品中也是绝品，可以说和苏东坡原作交相辉映，这是题跋性的创作的绝好案例。

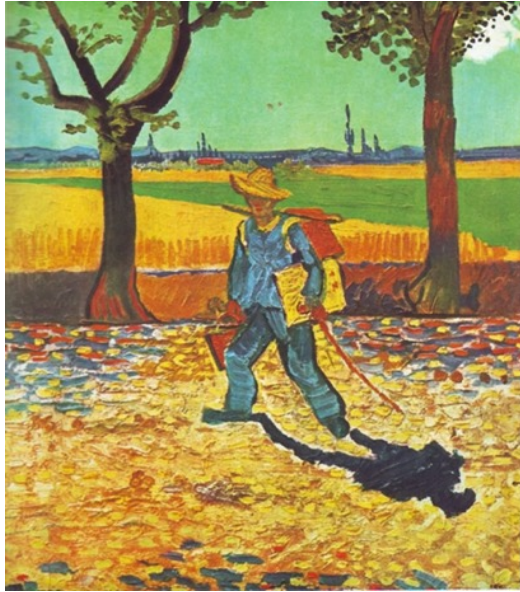


弗朗西斯·培根 梵高肖像研究系列 1958



那么当代艺术中有没有这类题跋性的创作呢？有的。

1957 年 3 月 20 日，弗朗西斯·培根在伦敦乔治街的汉诺威画廊举办的梵高肖像研究展看到了梵高的作品，而且在那次开幕上，弗朗西斯·培根还在大量醉酒的人之间受了伤，梵高的绘画对于培根来说意味着“灾难”的主题，以及永远在路上无法抵家的感觉。此后几年，培根画了十来张关于梵高的画作。



文森特·梵高，1888 年 《通往塔拉斯孔的路上的画家》

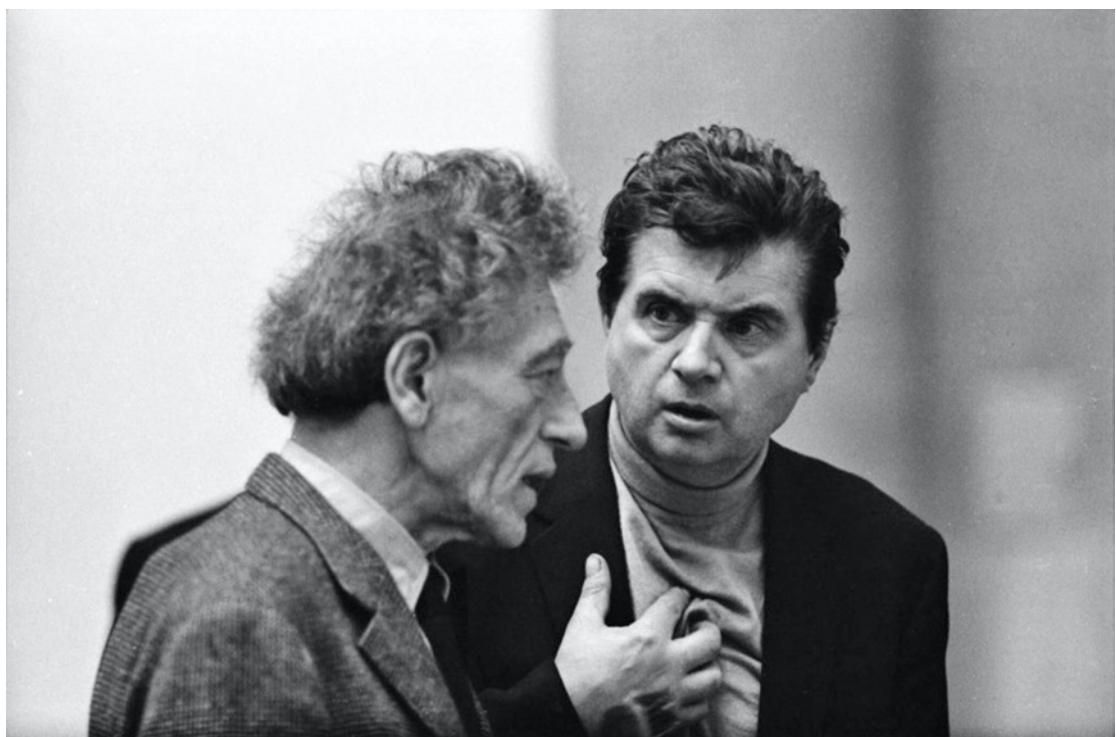
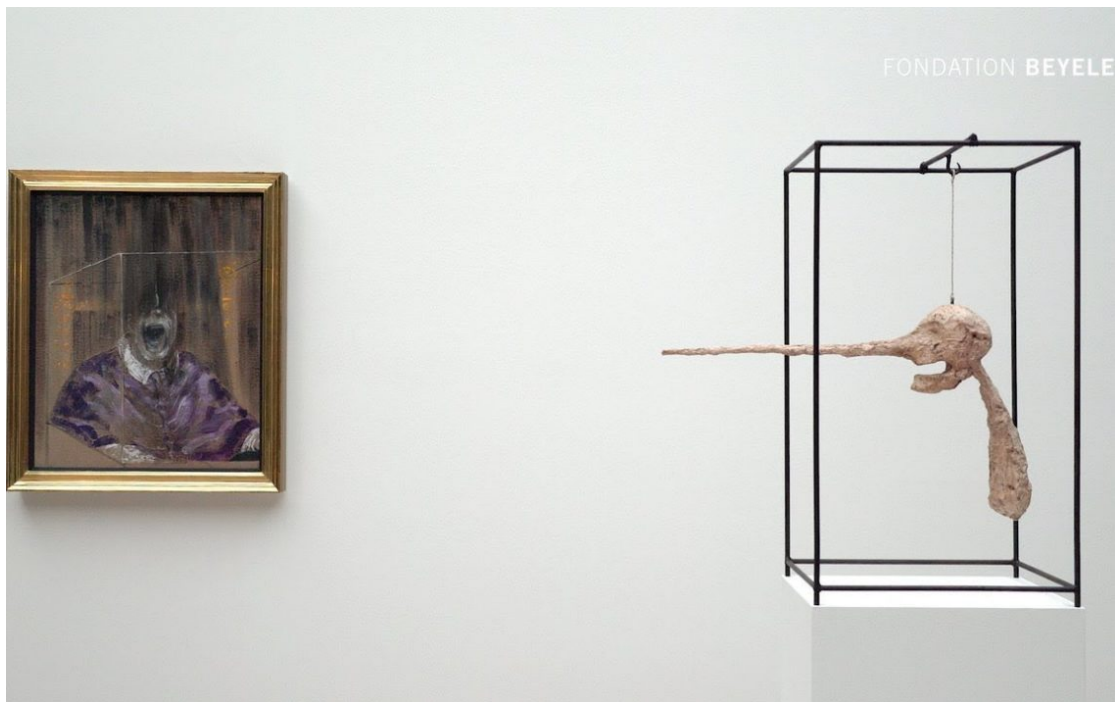
弗朗西斯培根 《研究梵高第五肖像》，1957

除了对梵高肖像画的改造，梵高《通往塔拉斯孔之路的画家》成了他反复思考的题目。培根在谈到梵高的画作时说，“路上的鬼魂在当时似乎恰到好处，就像道路的幻影，你可以说。”



弗朗西斯·培根，《风景中的人物研究》，1952 年。布面油画，78 x 54 英寸。

大家或许会从弗朗西斯·培根的 1952 年的这张《风景中的人物研究》想到贾科梅蒂。事实上这两位艺术家之间也有这某种类似于呼应和唱和的关系。两人都对人物形象着迷。家人和朋友的形象构成了这些艺术家作品的重要组成部分。1960 年代初，培根和 贾科梅蒂在一家巴黎咖啡馆相遇。这次相遇是压倒性的——他们对彼此的工作表示钦佩。这次见面可能是由英国画家伊莎贝尔·罗索恩介绍的，她曾是贾科梅蒂的情人，也是两位艺术家在不同时期的模特。比起八卦更有意义的则是他们作品中的呼应：爱和暴力，以及笼子中的人物，和他们所发出的尖叫。



贾科梅蒂和弗朗西斯·培根

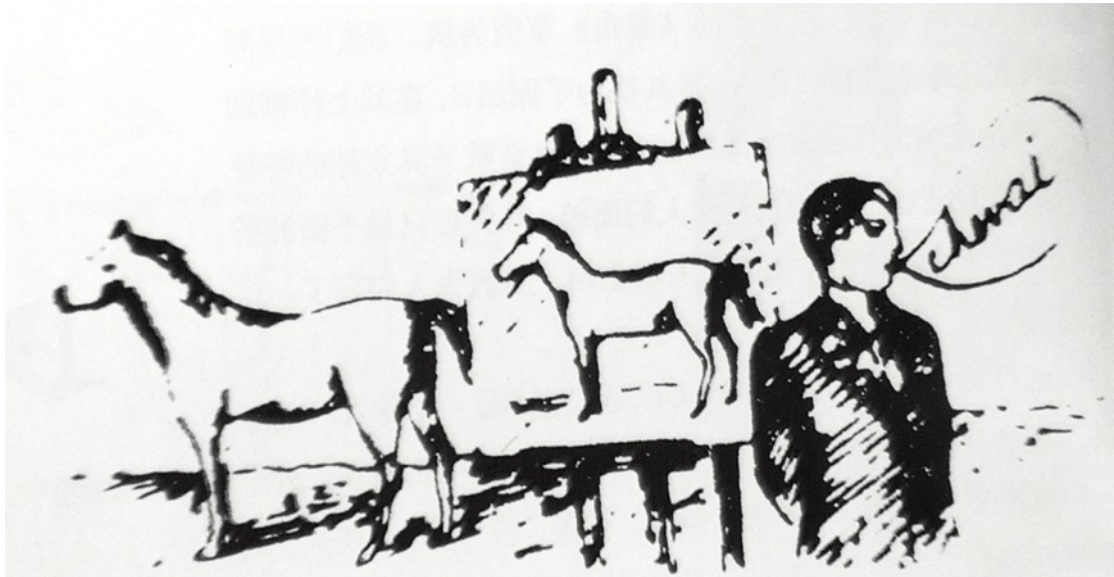


弗朗西斯·培根，伊莎贝尔·罗斯索恩站在苏荷区街道上的肖像（1967 年），布面油画，198 x 147 厘米，柏林国家美术馆

临摹性创作

临摹无疑是学习艺术的十分有效的手段，我们通过临摹建立起对创作方法、技术的精理解，也通过临摹建立起艺术史的贴身的知识和感悟。在中国画和书法篆刻中，临摹都是重要的学习。但我们知道，临摹和创作中之间并没有截然不可逾越的鸿沟。在西方艺术传统临摹其实同样重要。且不说古罗马的艺术家需要大量复制古希腊的艺术品，

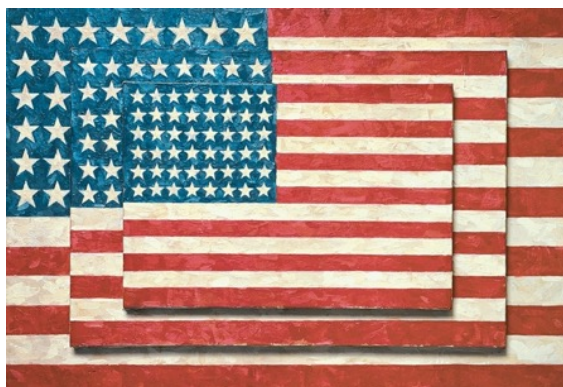
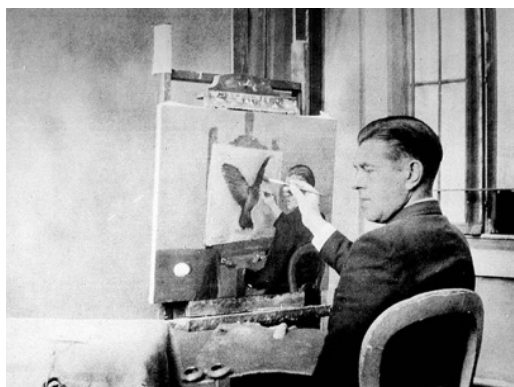
不得不进行临摹。中世纪的艺术家用宗教圣像画，临摹更是重要手段。人们有时候为学习技法而临摹，有时为传播而复制。《死亡之舞》仅仅我见过的版本就有几十种。这种临摹和复制也尝尝成为改造和改良。创作不需要完全是原创，创作经常缘起于修正和修改。齐白石临摹了大量的八大山人的作品。金农画的《钟馗像》，任伯年临摹过，吴昌硕临摹过，临摹者也都各自在上面署名，视为自己的作品。在临摹他人作品时，掺入自己的主观理解，实际上就成了临摹性创作。何绍基临摹的汉碑隶书、吴昌硕临摹的石鼓文都属于此种案例。



玛格丽特 《词语》 1942 素描



约瑟夫·科索斯的《一和三张椅子》1965



玛格丽特工作照和贾斯伯·琼斯的多重国旗

延展性创作和接力创作

这种带有创作性质的“临摹”实际上是一种延展性创作和接力创作。

我们从玛格丽特的小素描到约瑟夫·科索斯的《词语》系列作品，从玛格丽特的画中画照片到贾斯伯·琼斯的多重国旗，可以看到这种一个母题在不同代际的艺术家们逐渐清晰起来的过程。

延展性创作和接力创作在艺术史中是很常见的。小说家经常续写过去的经典作品。像明末清初青莲室主人的《后水浒传》，陈忱的《水浒后传》等等。

视觉艺术领域中的改写再造，其实并不比文学中少。宗教传播中，各种绘画图式随着文化和时间而变迁。如果说，从马萨乔到丢勒，那不同版本的《失乐园》只是相同的圣经故事在不同画家笔下的演绎，算不得真正意义上的接力创作。那么《马拉之死》之后出现的一系列创作，则构成了一条完整的艺术史脉络。其中对很多作品虽说多数是借题发挥，但不管如何挂羊头卖狗肉，总是连接在原作所勾勒出来的个体与历史、悲剧与牺牲的主题上。



当代艺术中有一个重要案例经常被误解。理查德·汉密尔顿(Richard Hamilton)的《是什么让今天的生活如此富有魅力》这件作品，因为画中那个肌肉男手中的棒棒糖上写着 pop 字样，而通常被认识是“波普艺术”的第一件作品，认为这件作品探讨是消费主义。事实上，理查德·汉密尔顿的这件名作是与杜桑的《大玻璃：新娘甚至被光棍们剥光了衣服》的对话，甚至可以说是一种延展性创作。两件作品都探讨了机器与欲望、技术与焦虑。画中的所有细节：得不到满足的新娘、虚张声势而无能的男性，丝丝入扣。杜尚《大玻璃》上转动的“巧克力研磨机”在汉密尔顿的画中变成了转动的录音磁带，而那组透镜“光学目击”则变成了电视机。汉密尔顿对杜尚是如此崇敬之情，以至于他 1955 年在汉诺威画廊展出的所有画作都是以某种形式在向杜尚致敬。一年后，汉密尔顿开始与杜尚通信，两人间的通信一直持续到杜尚于 1968 年去世。杜尚称汉密尔顿为他的“伟大的破译者”，这不仅表明他对这位年轻艺术家的尊重，也表明汉密尔顿对他的作品的理解程度。理查德·汉密尔顿研究了《大玻璃》的每一个细节，包括研究杜尚的《绿盒子笔记》，与杜尚进行了深入的交谈。他策划了 1966 年在泰特美术馆的杜尚个展，杜尚甚至授权理查德·汉密尔顿远程复制自己因为太脆弱而难于运输的《大玻璃》作品。杜尚认为这是他与汉密尔顿共同制作的新作品。两位艺术家都在最后的作品上签名。



更有意思的是，1992 年，理查德·汉密尔顿应英国广播公司(BBC)的委托重建他的著名的艺术品《是什么让今天的生活如此富有魅力》，只是这一次，健美的是女性---她在声称不要孩子----男性在伏案工作。这次，巧克力研磨机变成了微波炉。



马塞尔·杜尚和理查德·汉密尔顿，眼科目击者，1968 年，丝网印刷，夹层玻璃银镜



理查德·汉密尔顿《对未来男装和配饰趋势做出明确声明 (a) 让我们一起探索明星》1962 年

请注意这里的光学镜头。泰特美术馆的网站说：这件作品探讨了技术环境如何决定阳刚之气和时尚——这里以太空竞赛的魅力为标志，以约翰·F·肯尼迪 1961 年登月的广告为代表。

改良性创作

小说家除了续写，还可以改写。学领域中，戏剧和电影编剧对小说进行改写是很常见的，就像中国人会写出很多版本的《西游记》，在欧洲，改写《圣经》故事和莎士比亚经典几乎是一种传统。2016 年，为了纪念莎翁逝世 400 周年，企鹅兰登集团旗下著名文学出版社英国霍加斯出版社联手全球知名小说家，开启了改写莎士比亚经典剧作的计划。美国后现代小说家巴塞尔姆的《白雪公主》（1967）则是对同名童话的改写。这类改写或者为了适应不同的文化和人群，例如将中国故事改写为西方背景，或者将经典故事改写为适合儿童阅读，为了激发原作品在新语境下的能量。也有一种情况，是对于原著的某一条线索的遗失感到遗憾。这是后改写就成为一种修订性的创作。

我们可对他人的作品进行改良和修订，也可以对自己的作品进行改良和修订。其实我们经常会发现同一个艺术家会把同一张画画出好几个变体，反复探索同一母题。那就是因为对自己的作品永远心存不满，永远担心还有别的更好的可能性的路径还没有去探索和穷尽。这种反复的探索有时候可以是在一个时间段之内密集进行的，有时候则是过了相当长的一段时间，艺术家想到过往作品的更新的解决方案，着手进行自我修订。越是有自己的研究课题的艺术家，越会经常发生这种改良和修订。

这一节中，我把传统艺术中到处可以看到的临摹、唱和、题跋、改良、改写、拓展等方式引入实验艺术创作，目的在于去除我们对原创的迷信。原创是可贵的，但我们不能每天等前无古人的原创的可能性降临。实际上，最终的原创经常可以不那么野心勃勃的临摹、唱和和改

造中慢慢地生长出来。这样，当我们没有办法确认一个想法是否值得去做的时候，我们依然可以投入工作。这样的工作依然是有价值的。

作业：《唱和性创作》

锁定一件著名艺术家的著名作品，研究其立意和手法，相应地创作一件作品，作为与这件名作的“唱和”。

作业：《改良性创作》

选择自己过去的一件旧作品，提出改造它的可能性。



金农 七十五岁时画的《钟馗》 1761 年
任伯年临金农醉钟馗图 立轴 设色纸本 1881 年作



吴昌硕临金农所画钟馗，1883 年

四 创作的工作流程

4.1, 建立核心关怀和问题意识

每个人在他的一生中会有一种长时段的关注点。他总是会重复地回到这些话题，这就是他的核心关怀。如果是一个阶段中的关怀，并非延续终身的，我们可以称之为当前的核心问题意识。或者，我们可以这么说：一个艺术家有一个艺术家的核心关怀，一件作品有一件作品的问题意识。

上一节我让大家建立关怀问题清单、爱用材料清单，常用形式和手法的清单，以及迷恋的意境的清单，其实就是在帮助清理自己的核心关怀。建立核心关怀就是在清理自我和建构自我——自我是一个主动去建立的东西，而不是一个分配到手的馅饼，或分配到手一种带有偶然性的基因组合。自我是一件作品，它其实是要主动通过我们自己的想象和努力，通过一件件的作品去一点点去搭建起来的一座建筑。自我是一种工程。

我们年轻同学，一生的创作生涯才刚要开始。但是可以总结自己的过往，凝聚自己的关怀，猜测和想象自己未来所要进行的作为，提出一个想要投射的方向、目标和路径，这也是建立核心关怀。当然，有的人成熟得早，核心关怀形成得早。有的人可能是进行了很多年零敲碎打的探索之后，在若干年后东一榔头西一榔头做的所有这些东西似乎有某种共性，他的核心关怀是慢慢呈现，最终才水落石出的。显然，更早形成的、有自觉意识的、并且清晰地加以表述的核心关怀，更能尽早得到批判性的反思。而且，核心关怀是可以通过一番工作加以澄清和构建的。

建立核心关怀这件事情，就是一个理解历史和生活，然后找到自己特别愿意去关注的问题，建立起问题意识的过程，也是一个自我设计的过程。



罗伯特·史密森(Robert Smithson)《螺旋形防波堤》1970

每个艺术家都有自己的核心关怀

学习艺术史的重要原因之一就是去理解历史上的艺术家们的核心关怀。

做螺旋形防波堤的罗伯特·史密森(Robert Smithson)关心的是宇宙的熵增趋势。螺旋形防波堤外面波浪很大，但是越往里面能量就衰减，到了防波堤的中心水是静止的。由于水静止了红藻就会长起来，中间变成红色的外面，而还是蓝色的湖水。罗伯特·史密森这里讨论的是静止和寂灭。寂灭就是熵增

(chaos)，有一种理论认为这是整个宇宙的趋势，宇宙的趋势是最后热寂。螺旋形防波堤这个结构又会慢慢被盐湖给腐蚀掉，这是罗伯特·史密森的问题意识。在这个意义上，他和关心秩序的蒙德里安，在问题意识上是相关联的。

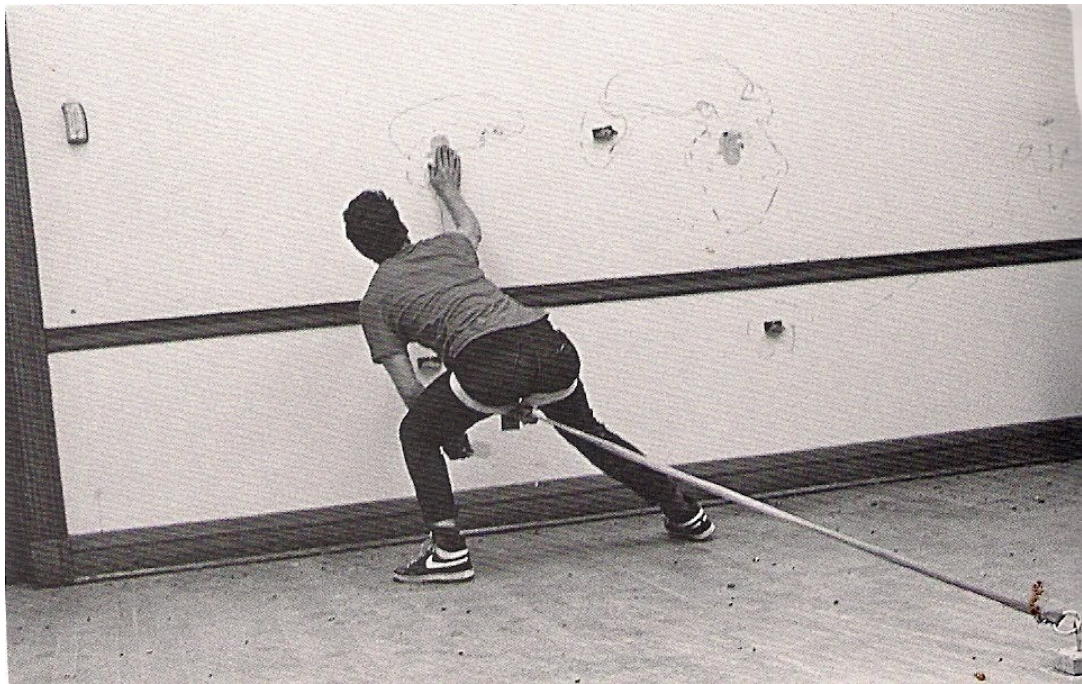
马塞尔·杜尚研究的是雌雄同体，约瑟夫·博伊斯研究的是人类的进化。而玛格丽特关心的是词与物的关系，是再现是否可能，是语言能否指向指涉物，他的问题意识和 20 世纪上半叶的语言哲学十分接近。



罗伯特·史密森 (Robert Smithson) 《破碎的圈》 1971

艺术家的问题意识在其艺术生涯中也常常是不断推进的，有时连续有时断裂。马修·巴尼在最早的《约束绘画》(Drawing Restraint)系列中关心的是人如何可能控制自己的身体，所以他对体育文化感兴趣。接着在《悬丝》系列中，他把美国的体育运动文化跟欧洲的歌剧传统做对接，全面探讨技术对人的身体的影响。完成这个系列之后，近年来他越来越多地沉浸在神话原型对于人类的精神状态的影响。

理解和鉴别这些艺术家的核心关怀与问题意识，然后通过和他们的比照，找到自己的先驱，找到自己的同盟，找到自己的假想敌，进而逐步澄清我们自己的核心关怀，去构想我作为此时此地的中国的这么一个人，我想做的是哪些事情，并把这个事情试着去说出来，这就是建立核心关怀。



马修·巴尼《约束绘画》(Drawing Restraint)系列 1987

核心关怀和问题意识的三种来源

核心关怀和问题意识有可能是几种原因引起的：外部因素、艺术史规律和艺术家内在驱动。

来自某种社会环境的刺激。某种社会热点事件如新冠疫情大流行，或者奥斯维辛集中营的经历等等。甚至可以来自某位甲方——艺术家接到订单，敦煌的一位画师接到某位供养人的委托让他画一个洞窟，设计师接到设计任务。当我们接受甲方所给予的问题意识的时候，我们是工具人。做工具人很幸福，因为工具人就有人发工资。同时，获得外来任务，并不等于你没有机会创造性地完成这些外来任务。米开朗琪罗的西斯廷天顶画就是他并不那么情愿做的外来任务，但是他还是创造性地完成了它们。

外部原因也有可能是因为资源匮乏：某种环境的逼迫导致你必须要去解决问题。由于外部的形势的转变，本来有的现在没有了；或者因为情境的发展，本来好用的变得不好用了。气候变冷了要想办法把衣服加厚，海平面上涨了要建筑堤坝。环境变迁产生出新的问题。

核心关怀也可以是艺术家内在观念和情感驱动的，当然内在其实也是跟外部相连的。我阅读，我思考，我在感受我的生命中遭遇的世界。例如，我遇到一些不平等的现象，于是我把我的问题意识锁定在关于阶级关系的平等。或者，我遇到了一些人际沟通的障碍，那么我把问题锁定在沟通的障碍。但也可能来自某种天生的气质，比如天性的乐观或天性的悲观。这种内在气质是由体质、经历等多种要素和合而成的，但在某个具体时刻，它是艺术家随身携带的内在要素。

比如我个人对无常感有特别深的体会，这就是一种内在的气质。当然这种气质也可能是养成的。大概因为从小学书法，临摹的几乎全是墓碑，都是关于生死的，你老是会想一个人的命运。，魏碑里面一大半是墓志铭，一个墓志铭就是一个人的一生，你临帖的时候难免想一想文字的内容，讲了一个人的一生。

问题意识还可以来自艺术的规律的自然驱动，人们经常忽略这个要素。

经济演变、社会演变、社会变动、政治变动、科技的演变，都会引起艺术演变，但其实艺术自身内部也会演变，自身内部的演变的动力是因为游戏规则的穷尽，游戏规则的设置必须加以调整，否则游戏无法维持。

我们今天的奥运会里面有铁饼和标枪和铅球，但大家都更爱看篮球和足球，因为在篮球和足球里面包含了马拉松的耐力，包含了百米冲刺的速度，包含了射箭的准头，包含了铁饼和标枪的力量，它是一种更复杂的游戏，现代游戏。铁饼和标枪出现在奥运会里其实是一种礼仪活动，是在向古希腊奥运会致敬。没有人会办一场铅球比赛然后去收黄牛票，而篮球、足球比赛有人卖黄牛票，这是游戏的复杂程度的进化决定的。

我们再举乒乓球游戏当例子，乒乓球中国人打得好，老外总是拿不了冠军，以后国际奥运会就会把乒乓球赶出奥运会项目，国际乒联为了达成不让中国的垄断冠军，他们就想各种办法把中国人的绝招都判定为犯规。把球越改越大，球一改大飞行的速度就变慢，整个速度就慢下来，别人就有机会了。本来是 21 分一局，改成 11 分一局，11 分一局就有偶然性了，差一点的人也有机会赢。超强中国选手的出现就等于穷经了乒乓球这种游戏，于是这个游戏不得不进化。以至于我们可以说，虽然说英国人发明了乒乓球，但是由于中国人的参与，中国人已经在很大程度上全面更新甚至重新发明了乒乓球运动，今天的乒乓球运动已经跟当年被发明出来的时候相当不一样了。

不管是体育还是艺术的游戏发展都有它内在的逻辑，有它问题的演进史，当游戏没法玩下去了，游戏空间饱和了，游戏规则就调整，确保游戏得以继续进行。

我们可以考察书法史，任何字体都有它的游戏空间。总是会先后经历初创时期的生涩而开辟性、革命性的乌托邦阶段，以及全面摊开实验的语法阶段，以及高度成熟的集大成的顶峰，最后就是肢解核心和进行边缘实验的阶段。

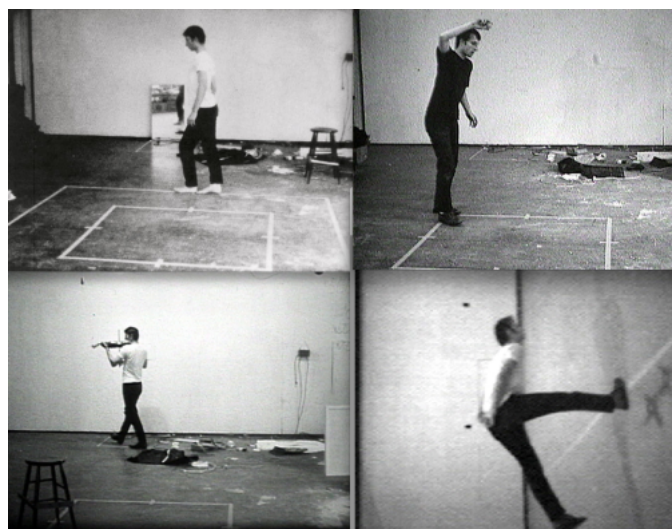
我们可以说楷书的初创阶段阶段大概就是钟繇、王羲之，然后接着再出魏碑和隋朝的人，北魏各种魏碑、摩崖石刻、墓志铭，写经等等，经过隋碑和初唐的

虞世南、褚遂良…… 这些人等于在探索楷书的各种风格的可能，进入到一个楷书的语法阶段。到了颜真卿、柳公权就达到楷书的顶峰，在这个集大成阶段往往最顶级的大师出现。接着后来的人就没法写出更好的楷书了，苏轼、赵孟頫他们就开始做各种搞怪的实验。

以录像艺术为例，白南准跟福斯特这些人是乌托邦阶段，有正面乌托邦也有反面乌托邦，他们对于电视文化特别欢欣鼓舞或者特别痛心疾首。后来人们发觉天也没塌下来，于是静下来研究这个东西到底是怎么回事，接着布鲁斯·瑙曼 (Bruce Nauman)、琼·乔纳斯 (Joan Jonas)、彼得·坎普斯

(Peter Campus) 这些人，有的去探索录像和身体的关系，有的人去探索录像和建筑的关系，这个时候的作品往往非常枯燥。等到工具属性的探索差不多了，到第三个阶段艺术家就把录像当做一种写作工具——即使是录像艺术，无非还是还是要处理人类的情感和观念，还是要处理生死、剥削、全球经验些问题，于是新媒体会复归传统母题。比如比尔·维奥拉 (Bill Viola) 就开始会创作他的妈妈跟他的孩子对应的作品。人的出神，人的社交关系，人和自己身体的关系、记忆、恐惧、友谊、爱等等一些特别传统的母题在这个阶段会频繁出现，这个阶段也是最伟大的作品出现的高峰。等到录像艺术的可能性差都被这些人做掉了，怎么办呢？大家就开始去进行各种奇技淫巧的比赛和杂交，把录像跟戏剧结合，录像去加互动，这时候它慢慢的开始转向互动艺术或者网络艺术，逐渐演进成某种更新的东西。然后网络艺术又出现自己的乌托邦阶段……

艺术媒体、艺术游戏的演进是一个内在规律在驱动，当游戏空间不足，游戏的可能性穷尽，它自然的会向前演进。



布鲁斯·瑙曼 (Bruce Nauman) 《在方块周围跳舞或锻炼》。1967 - 1968。16 毫米胶片转换成视频，黑白，有声。



琼·乔纳斯《左边右边》(1972)

如何建立核心关怀？

随时记录随机冲动和兴趣

为了建立核心关怀，生成问题意识，平时我们要随时记录所有随机的冲动和趣味。有想法飘过赶紧就记下来，把这些小冲动全部记下来之后，进行归类 and 整理，你就有机会总结出自己的问题意识。

核心关怀可以通过自我调查获得

整理自己感兴趣的问题的关键词，写下自己喜欢的所有的艺术家和作品清单，自己喜欢的书籍、电影、音乐，自己印象深刻永远难于忘怀的事情，这类自我调查手段都是澄清自己的核心关怀与问题意识的重要手段。类似于《普鲁斯特问卷》或迈尔斯-布里格斯性格分类指标（Myers-Briggs Type Indicator，简称 MBTI，是一种内省的自我报告问卷），甚至于年轻人喜欢的星座星盘，这都是大家不妨尝试使用的工具——只是别光顾着八卦，别忘了通向你的艺术倾向。你会发现你既喜欢这件作品，也喜欢那件作品，还喜欢那样的作品，那么，它们间有没有共性？这样你就容易得到自己的核心关怀。

核心关怀可以通过排除法获得

人们通常不那么肯定自己想要做什么，但是相当明确地知道自己不想要的是什么。因此，显然核心关怀可以通过排除法来获得。逐步缩小包围圈，一直到一个自己大致可以操作的范围。

问题意识是一种临时设施

你还年轻，你的关怀还在一天一个变，或许此刻就勾画自己的核心关怀还太早了。要等很多年后人们从你的创作中总结出你的核心关怀，你不觉得现在此刻就可以描述自己的核心关怀。但康德反对你的说法，康德在《何谓启蒙》那篇文章中说：启蒙就是人类摆脱自己的未成年状态。你的今天表述的核心关怀可以是留白的，它是意志和兴趣的投射，它是批判的起点。因此，我们把具体作

品中的问题意识作为一种临时设施，作为通向正在生长的核心关怀大厦的一块块砖头的打造。

作业：拿出一张纸，整理自己喜欢的艺术史作品清单，描述自己的性格，整理自己过往作品中的倾向。别人都是怎么说你的？什么是自己最想做的。什么是自己最擅长做的。试着清晰表述自己的核心关怀。

4.2 界定问题并进行清晰表述

我们每个人其实已经有了某种倾向了，当它只是倾向和习惯的时候，它未经界定，因此是有意无意地控制着你。当我们对它进行清晰界定的时候，我们开始有能力批判性地思考它。

对于问题如果没有明确的界定，我们是不可能解决问题的。谨慎确定问题意味着**尽可能的精确和具体**。尽可能把问题界定得越具体，就越有利于我们锁定合适的解决方法。花时间准确而小心谨慎的表述这个问题是值得的，你将赢得对这个问题更快速的解决。却可能产生显而易见的解决办法。

模糊表述：我没有足够的钱。更准确的表述：我的房租太高。

模糊表述：这本书很难读。更准确的表述是“我缺乏读懂这本书的前期准备”，或者“我对哪一类概念认知是不足的”，那么，解决了那一类概念，这本书就不难读了。

比如你要是模糊地表述说：“我的学习压力太大了”，这种表述解决不了问题。更准确的表述是：我害怕公开演讲，或我觉得邱老师的教学方式太强势了。“邱老师的教学方式太强势了”这个表述还是太模糊，再设法使之清晰一点，那就是：邱老师总是打断我说话。这样清晰的表述，邱老师就很容易改正他教学风格上的失误。如果你仅仅是表述为“我的学习压力太大了”，那邱老师就不太容易知道应该如何帮助你。



克里斯蒂安·博尔坦斯基 (Christian Boltanski). 一瞥。1993

尝试着去清晰地界定和表达问题意识，就意味着在建构一个关于自我的猜想。这是一种建设性的工作所以我们要尝试着主动去进行清晰表述，不要放任它们停留在一种模模糊糊的状态里。处在模糊的状态时它很容易跟一些临近的问题互相混淆而发生一些偷换。把问题界定得具体，就有利于我们去找对的解决方法。通常来说你能够准确的表述，你就能准确的解决问题。

我们就是要努力的从混沌的、模糊的、只是略微有所感觉的地方，把它拎出来，把它组织起来，让它变成清晰的表述，其实这就是艺术家的工作。

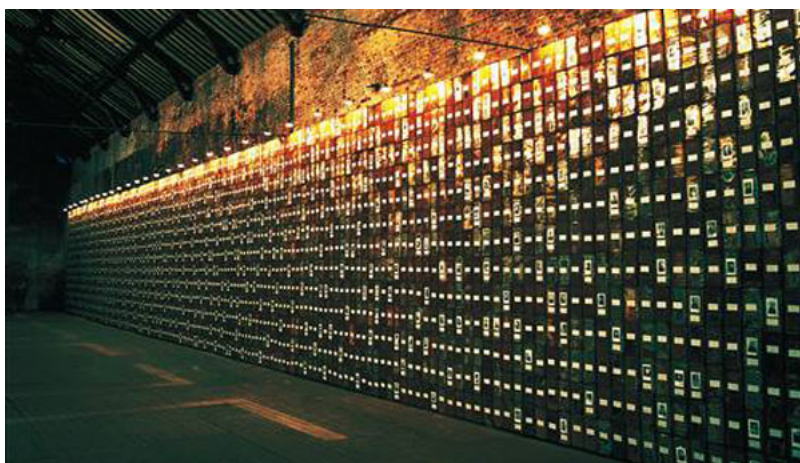
里尔克说：“我们是不可见之物的蜜蜂”。我们要从一种特别飘忽的模糊的感觉中去慢慢的说清它，大家可以发现，我讲课有时候会说车轱辘话，其实是因为我不是完全想明白才开始讲的，我是通过讲把它想明白的。人在探索性地说话的时候其实经常是这样的：通过说把一件事情试着说明白，而不是想明白了去说的。这时候说才是一种冒险，说才是一种行走。海德格尔的《走向语言之途》，其实是《走语言这条路》。说话是在走路，通过说话把这条路给走通了。



克里斯蒂安·博尔坦斯基 (Christian Boltanski) *阴影剧场*, 1985

勇敢地提炼关键词

你模模糊糊地知道自己感兴趣的大致范围，这时候你只需要再勇敢一点，把这个大致范围用一组关键词表述出来。用这些词语来圈地。因为是一组，所以你是试着在逼近清晰的表述。它允许一定的模糊的弹性，但已经不是停留在难于言说的弥散状态了。这是你出发的锚地，是你来乱流中抓住的几块肯定的石头。你开始在试者凝聚它。



2005 年, 克里斯蒂安·博尔坦斯基 (Christian Boltanski) 开始为他的项目从世界各地收集心跳记录，这是一种捕捉人类心脏的乌托邦式尝试。自 2010 年以来，这个名为“Les Archives du cœur”（心脏档案）的项目被呈现在日本的丰岛岛上，作为远离时间流逝的藏身处。

把关键词拓展为句子

如果你要再往前走一步，那么试着把你的这组关键词拓展成句子。比如，你的关键词是：“拖延症”、“打卡”、“倒计时”、“管理”、“效率”。它们已经似有所指，但还是比较模糊而弥散的。

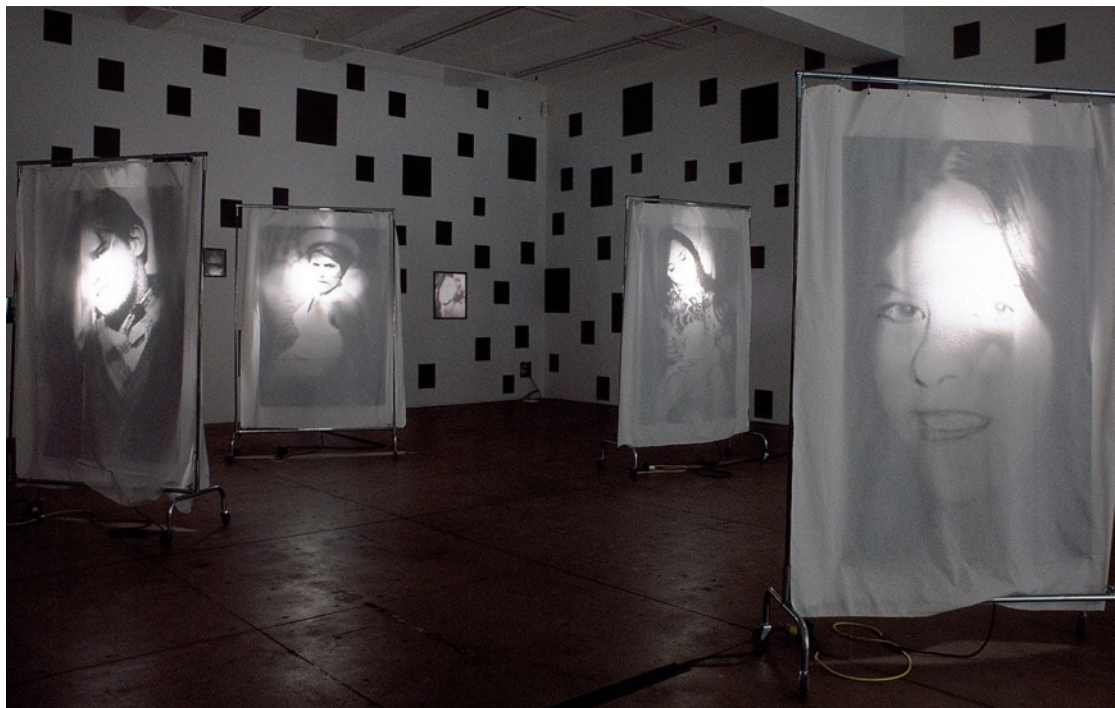
那么我们用它来造句：

“为了效率，我们发明了时间管理制度。”

“打卡和倒计时都是时间管理制度。”

“时间管理的本质是为了效率，效率和产量有关，时间管理其实是绩效管理，是为了单位时间的生产能力”；“在严格的时间管理制度之下，拖延妨碍了协同生产，降低了生产效率，因此拖延被描述为病症”；“打卡、倒计时、闹钟、时间管理软件等等都是治疗这个病症的药物，或者镇压这种罪恶的律法”。

通过这样的造句，我们进一步澄清了为什么我们举出这批关键词。在这种澄清之下，另外一些词其实已经呼之欲出了：从“协同生产”到“工业革命”，从“工业革命”到“资本主义”。



反射 2010

拓展你对问题意识的理解

这样的造句何以可能进行，其实是要对这些关键词进行研究。这个研究的过程，其实是在拓展和深化我们对自己的问题意识的理解。

首先我们可以对我们的问题意识中的关键词展开文献研究。比如，你此刻感兴趣的是“迷”彩，你就可以开始研究一下变色龙、枯叶蝶这些动植物的迷彩，研究迷彩服装和军事迷彩涂装的各种风格和变体，研究今天迷彩和时尚之间有什么关系？有没有人写过关于迷彩的书籍和文章？迷彩的文化意义是什么？等等。这个部分主要可以通过互联网和文献资料来进行。必要时，还可以针对核心关怀展开社会调查。

我们此前提到过的十字轴线研究法，也可以用来深化我们对于核心关怀的理解。对你的核心关怀进行概念分析，形成思维导图。

你对“打卡”和“倒计时”进行研究，你很快就会从“倒计时表”得到“时间纪律”这个词。这是 EP

汤普森在 1967 年的《时间，工作纪律和工业资本主义》中提出的一个西方马克思主义的观点。汤普森认为：打卡时钟，即遵守时间是欧洲工业革命的结果，如果没有时间和工作纪律的同步形式，工业资本主义和现代国家的创建都不可能。然后，你很有可能更惊奇地发现，精准的公共报时系统的出现和工业资本主义几乎是同步发展的。在这些精准的计时机器被制造出来之前，抱怨某人迟到了十五分钟或五分钟是没有意义的。然后，更有意义的针对“拖延症”的造句，把它和“时间就是金钱”合并，你会得到这样的句子：“拖延就是盗窃”。这时候，我们对“拖延症”初步获得了某种别开生面的理解。



克里斯蒂安·博尔坦斯基 (Christian Boltanski) 的《死瑞士人保护区》(1990)

促使问题意识走向创作

要积极地拓展我们对问题意识的理解，我们要考虑它的相似物、相近物、相关物、典型物和例外物。这是促使我们由核心关怀转向创作的重要机会。

比如，我要研究的是容器，什么东西跟容器相似呢？衣服是不是容器？房子是不是容器？我们去考虑它的相关物。“典型的”容器当然就是杯子和壶，布袋子和箱子，葫芦和洞穴，但是篮子呢？网兜呢？是不是其实也都是容器。头颅的颅骨当然是容器，子宫当然是一种容器，颅骨是为了放进大脑而提供的脑腔，但是血管难道不是一种暂时的容器吗？砍下来的竹筒经常被我们当做舀水的容器使用，那么我们要是把充当脚手架或者护栏的竹筒当作容器使用呢？我们要是把并没有砍下来的还活着的竹子挖了孔，用其中的一节或几节竹筒当作容器使用呢？

我们多去要考虑“例外的”容器是什么？西藏人用来装酥油的牛肚子，被北方人当作牛皮筏子

来渡过黄河。一根绳子通常不是容器，但当我们用来挂上衣架的时候它有点像是容器了。你感兴趣武器，然后你去研究武器，你研究完典型的武器如刀枪剑戟炮，再去研究非典型的武器，如天气、毒药、光、声音，在这之后，你会发现：几乎一切都是武器，然后你就理解了“超限战”了。这时候你就开始由问题意识向创作的可能去演进了：汽油桶和水桶是典型的容器，血管是某种不那么典型的容器。水龙头通常被安装在水桶的下面。如果把水龙头和血管相连接，那么动物的身体就显得是某种容器了。而石油是“工业的血液”----据说部分来自古代动物的血液。那好吧，把汽油桶、远古动物、动物身体、血液、水龙头，这些形象互相连接起来，我因此创作了《油桶龙》这件作品。我们要珍惜自己初始的冲动，清理自己的原始兴趣，是为了发展这种冲动，让自己受好奇心的引导，走向不可思议的创作。



邱志杰 《油桶龙》 2011 装置 香港铜锣湾时代广场，尺寸可变



更加周全地思考：四个面向构成一套问题意识

我们此前说到，可以从问题、手法、材料和意境四个维度来理解创作。同样，我们的核心关怀核问题意识，也可以从这四个角度出发来加以澄清。有的艺术家的关怀侧重于从问题出发，但他也会去关注材料、媒介、手法等其他问题。每个艺术家的核心关怀其实是一套思考，这一套思考中总是同时包含上述这四个面向的考虑。

比如约瑟夫·博伊斯这位艺术家，固然一生中有发展阶段。但是纵观其一生的创作，可以这么总结他的工作：

问题：战争记忆、战后德国精神的重建、人如何向动物学习、如何重新组织社会、人类的进化。

形式和手法：演讲表演和遗留物，社会互动行为、

材料：钢琴、毛毡、油脂、黑板、蜂蜜、电线、石膏、纱布……

意境：考古感、哀悼感、仪式感、疗伤……



Christian Boltanski, 人物, 2010 年纪念碑装置。巴黎, 大皇宫

再比如克里斯蒂安·波尔坦斯基 (Christian Boltanski) 这位艺术家, 他的核心关怀也是很清晰的, 而且和约瑟夫·博伊斯有接近的地方:

问题: 战争记忆、奥斯维辛集中营、大屠杀、逃离、童年记忆、家族、个人民族学
形式和手法: 档案陈列、并置、堆积、投影、机械传动……

材料: 人的面孔 (遗像)、老照片、旧衣物、骨灰盒、档案、射灯、LED 计数器、布料、心跳声、洋娃娃、蜡烛、铭牌…

意境: 哀悼感、忧伤感、脆弱性、缺席……

我的《邱注上元灯彩计划》是一百多个装置所构成的剧场。从手法上看, 这个大型计划的问题意识是: “如何避免做一件庞然大物的巨无霸装置”。装置并不需要总是一个庞然大物, 那样每次都得看场地, 成本特高, 做完没地方放, 很不环保。于是我就想做“大数量小体量装置作品集群”。同时每个小装置又是角色化的, 每次我可以派出不同的角色去构成一种“表演性装置”。我后来意识到, 这种“角色化小装置”, 其实是和杜尚的《大玻璃》有关的。所以, 《邱注上元灯彩计划》的问题意识是这样一套思考:

问题: 历史循环论, 历史进程中角色的重复出现, 身不由己的小人物, 历史的潜在剧本。

手法: 表演性装置、大数量小体量装置作品群, 达芬奇机械, 散点式装置、无题剧场、准作品……

材料: 机械、中国器物、日常物品

意境: “闹哄哄你方唱罢我登场”、吊古·兴亡之叹、宿命感……

同样, 当你尝试整理你的问题意识的时候, 可以侧重于某种形式, 也可以侧重于某种话题, 也可以侧重于某种意境, 或者侧重于某种材料。但是, 最终他们将会是包含上述要素的一整套习惯。尝试把你的表述包含所有这四个方面, 你对于自己的思虑将会因此变得周全起来。

作业：提出一组五个关键词，尝试清晰地描述自己的问题意识。

作业：用这五个关键词造句，进一步理解自己为何会提出这五个关键词。必要时，可以用新的词汇代替最初的五个关键词。

作业：根据这五个关键词，创作一件作品。

作业：选择合适的材料，将自己的爱用材料清单、常用常用清单、关注问题清单、迷恋意境清单制作成一个转盘。



克里斯蒂安·博尔坦斯基 (Christian Boltanski), 《勒芒托》(*El abrigo*), 2000 年。

附录：《我的核心关怀》

为了陪着同学们做作业，想了一下我自己长期研究的课题，或者说，用了很多年时间试图去抓住的感觉。我归纳起来，是一种“热闹的无常感”。“鸿爪雪泥”是中国人对于人事短暂、世事无常的感慨，中国人在这方面的情感非常发达，相关的词汇也很多。过眼云烟，白驹过隙，时过境迁等等。这种无常感转换成空间问题，就变成迷彩和隐身的问题。所以它的哲学层面的问题是“显·隐”：什么东西显出来，什么东西隐进去。但是中国做“白茫茫一片大地真干净”的“无常感”的人其实不少，很多人画那种看起来啥都没有画的画，很多人日复一日地从事枯禅式行为，显得心平气和心如死灰同时深奥。甚至于老外，如比尔·维奥拉在《The Passing》中探索的也是类似的感觉。

但我要做的“无常感”不是这种苏东坡式的“鸿爪雪泥”的空漠感。或者说，就算骨子里是，表

面上一定是热热闹闹的，生机勃勃的。是一锅开水乱滚，很多气泡乱冒，很多喷泉都在往外涌的感觉。

我时常凝视喷泉，看着一股喷泉的水柱柱头翻滚着，我时常想想如果有一圈几十个的照相机在同一瞬间按下快门拍照，把这些照相机的画面连成一个动画，那个动画就是一个静态雕塑在旋转，《黑客帝国》就是把这个空间的旋转和时间流逝给剪辑在一起了。这叫“对象电影”object movie。----只是这个雕塑只停留了这个短暂的瞬间，它不停地奔向下一刻，一直在翻滚，一直在涌动，可能在某个瞬间，它曾经是个很写实的雕塑。如果很多个这样的喷泉同时在涌出，万物方生方死，斗争着，叫嚣着，但又不断地滚滚向前，不断地瓦解，崩溃。当我能够清晰地表述，我意识到我的这种无常感与苏东坡《赤壁赋》中的无常感有关但又不同，我的无常感跟王羲之的“后之视今亦由今之视昔”也不同。它是闹腾的，斗争的-----这个清晰表述的过程，其实是积极构建的过程。

我又试图理解我为什么那么喜欢考古坑，物品刚刚被从考古坑里露出一个局部，你甚至还在猜测全局是什么。考古坑的半遮半露的感觉，其实就是“水落石出感”：你看到几个个岛屿，你想得到海面下面的那片连着的山脉。

这一片山，我们往里倒水，水慢慢满上来，山与山之间的沟壑成了河流，一个低洼的盆地成了一个湖泊。水位继续往上涨，满到一定程度，这座山变成了一个岛。再继续往里倒水，这座山头又变成两个岛了。然后水位退了，这个山又露出来。山头满满滴互相连接成山脉，水面逐渐缩小成湖泊。就是这个世界其实每个地方一会儿是这边山变成了岛，一会儿这边岛屿的水位退了，整个岛屿又变成了山，然后这些水慢慢的被收缩为一个湖泊。一个岛屿，退潮的时候面积变大，涨潮的时候面积变小，岛屿被水面完全淹没，岛屿消失了。这是不断交替的“显·隐”。原来我喜欢考古是因为“沧海桑田”的变迁感。

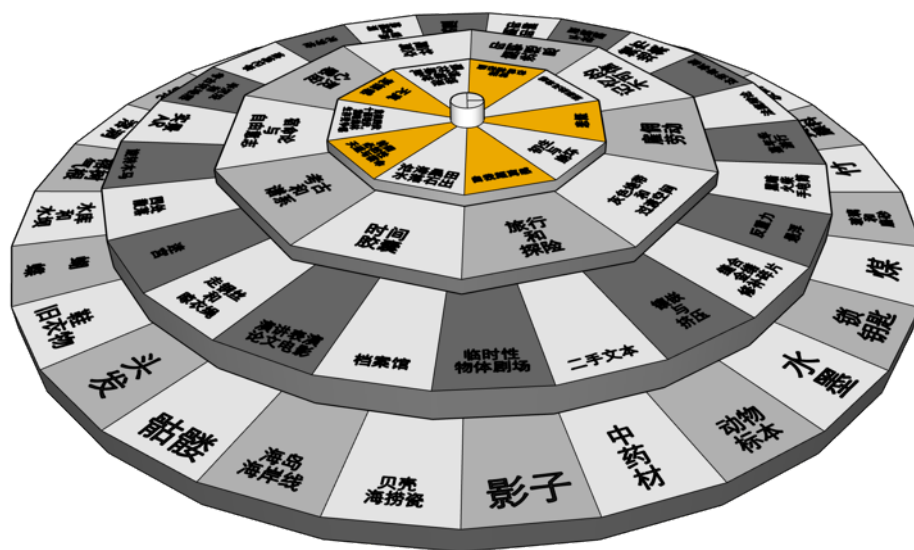
不但山不断地从水中升起和淹没，山与山之间也不消停。它们之间不断地移动，挤压，冲撞，崩坏，磨损。海岸线跑来跑去，河流不断地改道，大地动荡不安。如果我们有够长的摄像机安装在天空，这个过程通过加速，不难看到。

因此我也知道我为什么会去画地图了。在茫茫的那个宇宙中，哪一颗星星被标注出来？茫茫的大地中，哪一个地点被插上一杆小旗子？

其实万物之间的界限也是模糊的，不稳定的。到处都是熵，混乱，混沌。从混沌中事物突然间有了秩序了，有了结构，不再是完全混乱的布朗运动。这个结构越来越清晰，变成了晶体。结构越来越复杂，变成了有机物了。变成了生命了。结构维持不住了，它瓦解了。我们此刻是一堆高度结构化地组织起来的原子，等到这个结构瓦解掉，这个人腐烂掉了。尘归尘土归土，回到混沌。身体这样，社会也这样。这我们这个文明社会是由丛林中的个人组织起来的，有分工，有军队、有农民、有商人，有人负责管运输，有人搞管理，这个就是一个高度 organized 的社会。等到社会解体了，大家又变成一群无头苍蝇，一盘散沙，又变成一群丛林中的个人。chaos 最终还是胜利了。此起彼伏的方生方死的生命涌现，或者文明的涌现与灭亡，这大概是我想抓住的感觉。

这么整理下来，我画的画，做的纸雕，竹编作品，《书写一千遍兰亭序》、《上元灯彩计划》的那些热闹的装置，还有地图，都是眼花缭乱的感觉。眼花缭乱，其实就是迷彩，就是千头万绪的混乱感，也是生存竞争感：“是离离者各尽天能以自存种族而已”。

这样看来，我在《邱注上元灯彩计划》中的“闹哄哄你方唱罢我登场”、吊古·兴亡之叹，也无非是这种“热闹的无常感”在历史中的症状而已。



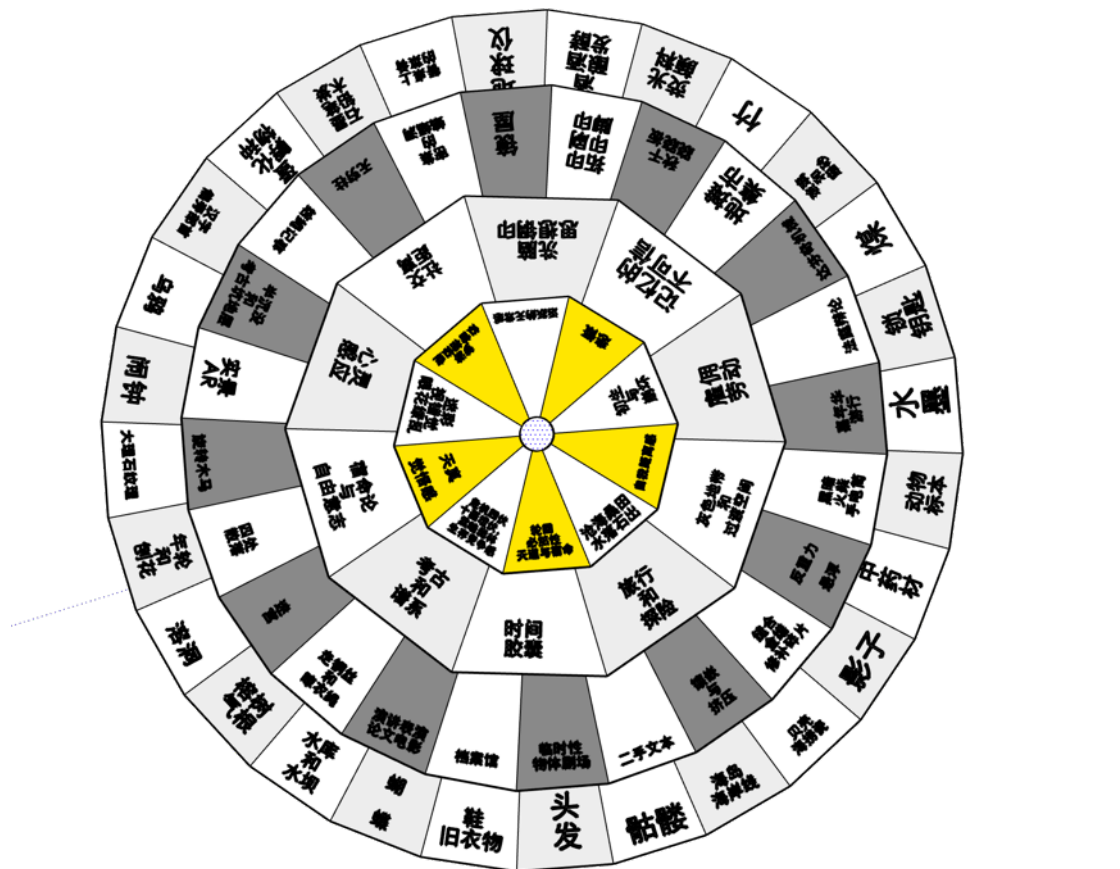
邱志杰为自己做的转盘

意境：迷彩·视错觉·眼花缭乱·千头万绪的混乱感；危机四伏、十面埋伏，黑暗森林，生存竞争感（物种迷彩）；活跃的无常感。初生与崩坏。沧海桑田，水落石出；轮回，天道与宿命（必然性）；天真，觉悟感；悲慨；自我距离感；梦游，似曾相似症，

问题：时间胶囊（给未来的信）、考古和谱系、顿悟的瞬间（心流）、悖论、社交距离、监控与隐私、宿命论与自由意志、洗脑思想钢印、记忆的不可信、心灵感应、黑洞、灰色地带和过渡空间、醉态、雇佣和劳动、生死轮回、旅行和探险……

手法：密集的蝙蝠洞，无穷柱，结绳记事、半沉没和考古坑地层、四处散落、迷宫、走钢丝和晾衣绳、实景 AR、反重力悬浮、演讲表演·论文电影、档案馆、二手文本（侦探小说）、嘉年华游行、法庭辩论，临时性·物体剧场，镶嵌与挤压、（缝合、金缮）修补碎片、聚餐、拓印·印刷·脚印、达芬奇机械、镜屋、黑暗火柴和手电筒（）、地摊集市、标签、旋转木马；秋千和跷跷板……

材料：餐桌上的菜肴、酒和酿酒发酵的过程、腐烂、蛋（孵化和物种）、石墨、煤·墨·烟、荧光颜料、汉字（偏旁部首）、乌鸦、闹钟、溶洞、榕树气根、水库和水坝，骷髅、头发、蝴蝶、海岛和海岸线、玻璃和磨砂、海捞瓷和贝壳、影子、钥匙和锁、水墨、大理石纹理、年轮和刨花、竹子、中药材、地球仪……



4.3 研究一下别人是怎么做的：在艺术史的语境中工作

找到自己的核心关怀与问题意识之后，很重要的一步就是：去研究一下别人都是怎么做的。

研究先例和同路人

这其实有点相当于我们写一篇论文的时候所进行的文献综述，我们要去清点和梳理此前都有那些人发表过与我们的议题相关的论述，所有这些论述分别持有什么立场，这些立场之间形成了怎样一种谱系，他们之间又是如何相互影响、传承、偏移和发展。同样，当我想到做某个方向的创作的时候---不管是某个方向的问题，还是某种特定的手法或者材料，我们都同样要去找它在艺术史上的先例，以及在今天同样关注这一问题的艺术家们----他们是我们的同路人。这些先例和同路人，是我们最重要的启示者、对者，是我们要对之致敬的人。也是我们的竞争者，是我们力图与之建立差异，并加以超越的对象。



武氏前石室小龕后壁“大树射雀图”

苏美尔人的生命树和汉画像石中的树

比如，我决定要用一颗树来做作品，那么好，我就得去研究艺术史上的树。从巴比伦的生命树，从汉画像石到克利姆特莫不如此。树的结构体现了宇宙排列的早期观点：根被认为是阴间，树干被认为是地球，树冠与天空相关联。很多民间传说人物都是爬上树枝上天的。然后宋画中的一棵树到芥子园画谱里面程式化的树。浪漫主义以来树木成为生长、季节性死亡和复兴的最明确的象征。从弗里德里希到梵高和埃贡·席勒。而在蒙德里安那里，树如何成为推演抽象化过程的一个母题。当代艺术中又有哪些有名的树呢？大家都知道我很推崇皮诺内的大树里面切出小树的作品了，此外还有很多名树作品啊：博伊斯的《七千棵橡树》，毛里齐奥·卡特兰《无题或橄榄树》（1998），小野洋子的祝愿树，非洲艺术家 Ibrahim El-Salahi 的充气的声音装置冥想树，Andy Goldsworth 用树枝在树林中做的无穷无尽的环境艺术……你几乎很快就会觉得树木这个范围太宽泛了，你得把工作细化到树桩、年轮、树皮等更具体的话题上。通过研究，你逼着自己向前推进。



大卫·弗里德里希 David Friedrich 《橡树间的修道院》1809-1810



梵高《杏花》1890



埃贡·席勒《深秋的一棵树》1911



蒙德里安《灰树》1911



Andy Goldsworth 的环境艺术作品



毛里齐奥·卡特兰《无题或橄榄树》（1998）

非洲艺术家 Ibrahim El-Salahi 的充气的声音装置冥想树

如果我决定要做一件关于行走的作品。除了研究历史上的千奇百怪的旅行者，我首先必须整理出当代艺术史上的行走者的清单：

1961 年白南准拖着小提琴的街头散步…；理查隆的行走--1967 年，英国艺术家理查德·朗 (Richard Long) 在威尔特郡 (Wiltshire) 的田野里来回走动，直到一条小径被压入草丛中。这件短暂的作品被称为“步行制作的线条”。

1969 年 Vito Acconci 的追踪行走 *Following Piece*,

Efrat Natan ,1973 表演的头部雕塑 *Head Sculpture* 行走；…2004 年弗朗西斯·埃利斯 (Francis Alys) 拎着油漆桶的行走《绿线》……2015 加拿大艺术家珍妮特·卡迪夫 (Janet Cardiff) 进行的名为“失踪的声音（案例研究 B）”的音频步行；

2017 卡门·帕帕利亚 (Carmen Papalia) 2017 年的“盲场穿梭”(Blind Field Shuttle)，这是艺术家在失明后创作的参与性项目，其中 50 人与他一起闭眼在城市和乡村的路线上。

总之，你得为自己梳理出一步“当代行走艺术史”来再说。你甚至要去进一步细分，行走和大自然是什么关系，行走和城市是什么关系，行走和边界是什么关系。

随着研究的深入，你对行走的理解会越来越深刻，你会意识到，当行走要成其为一件作品，可能涉及到特殊的行走路线，特殊的行走方式，行走时所携带的特殊的东西，行走时所做的特殊的事情。到了这一步，你才算是对于行走有了和别人相当不一样的理解。这时候，如何去特立独行的行走，大概你也就有想法了。



1961 年白南准拖着小提琴的街头散步 理查德·隆《步行制作的线条》1967



Efrat Natan, 1973 表演的头部雕塑 *Head Sculpture* 行走

占地盘：坚定地制造差异

凡事必有常态。行走有常态，树有常态，吃喝拉撒、衣食住行皆有常态。背离常态的特立独行之举常有先例。我们去收集整理先例，能够令人意外地越出先例者，常能为人们带来奇妙和不可思议之感，便有所创新。因此，整理艺术史先例是一种历史意识：我们总是在艺术史的上下文中工作的。

研究先例不是为了模仿，寻找同路人不是为了壮胆。我们从先例中获得启示，发现道路，但也被堵住道路，得以知道哪些领域已经被勘探，哪些实验已经被践行。从而获知自己的空间所在，实验方向和路径所在。

艺术史是一部话题的历史、手法的历史和趣味的历史。艺术史就是空间上趣味史的分割，时间上问题史的接力。不同的艺术家在不断地瓜分和占用各种话题、手法和趣味。一种独特的话题、手法、趣味产生出来了，意味着一个艺术家圈下了一片地盘。别的艺术家要么在他开

拓的这片地盘内部瓜分、耕作，成为追随者。要么在他的旁边延伸去开拓新的疆土。能够从过去没人烟出没的蛮荒之地拓荒的，并招引来一大群殖民者的，那就是开宗立派的大师了。至于远洋航行去发现新大陆，则更加伟大。

二战之后，欧洲遍地废墟，文化圈存在主义盛行，诞生“二战战后伤痕艺术”。多种艺术家瓜分“伤痛感”和“废墟感”这一组趣味。其中博伊斯的废墟感是一种考古感，而且是远古生物发掘现场的考古感，有时再加上医院病房的救治感。基弗（Anselm Kiefer）就把这种废墟感给紧紧锁定在战争和焦土的上，加入了儿童这个意象，使之更加散文化和煽情。西班牙的塔皮埃斯（Antoni Tàpies），意大利人阿尔贝托·布里（Alberto Burri），巴黎的杜布菲（Jean Dubuffet）等人从绘画表现的肌理入手，同样关注这种废墟感。而贾科梅蒂、弗朗西斯·培根、萨瑟兰等人则瓜分了“受难的人”对形象的这块地盘。

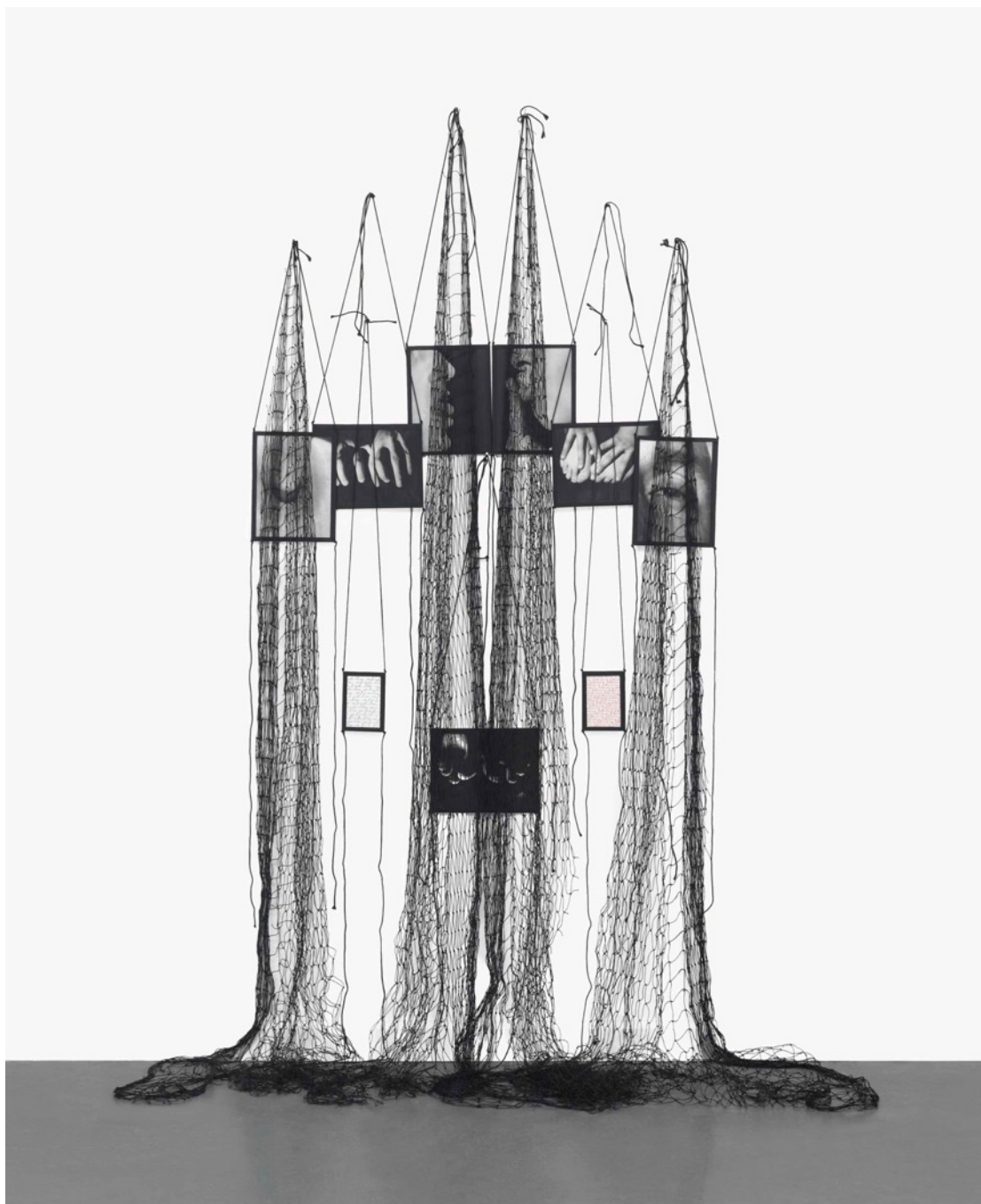


Alberto Burri：绘画的创伤



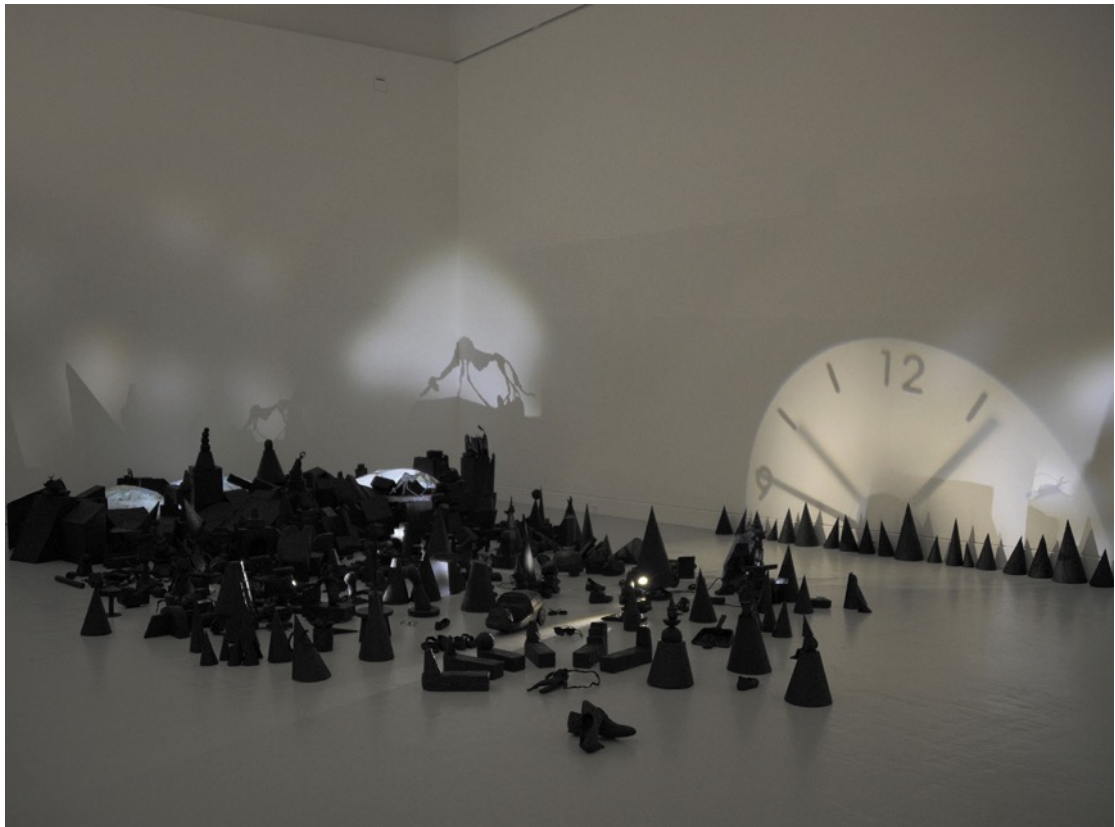
Annette Messager 《我的誓言》1988

《我的誓言》汇集了数百张照片，每张照片都展示了人体的一小部分：嘴巴、耳朵、脚、鼻子、生殖器、手、乳房等等。每个都挂在一根绳子上，连接并部分遮住其他人。它们一起形成了一个密集的圆圈，其直径几乎不大于一个高个子的身高或臂展。个体元素——男性和女性、老年人和年轻人、诱惑和排斥——形成了一个大于其部分之和的整体。身体、心理和性身份混合在无穷无尽的各种不可预测的关系中，它们共同威胁着我们熟悉的安排的稳定模式。



Annette Messenger 交织的愿景

七幅明胶银版画、玻璃、细绳、框架和两幅彩色铅笔
84 5/8 x 55 1/8 英寸 (214.9 x 140 厘米), 1997 年



Annette Messager, 向贾科梅蒂致敬。2019

波尔坦斯基（Christian Boltanski）锁定在奥斯维辛集中营和大屠杀的牺牲感，喜欢用老照片打射灯做骨灰盒效果，一直到晚年才走向更广阔的关于个人生死的思考。在这之后，大多数做家族相册、老照片和牺牲感的艺术家，包括波尔坦斯基的太太 Annette Message 在内，一开始就只能在波尔坦斯基留下的地盘上再次瓜分了。



安妮特·梅萨格的早期作品，尤其是那些摄影装置，明显带着波尔坦斯基的痕迹。甚至于到了2019年创作的《向贾科梅蒂致敬》，我们依然不难看到波尔坦斯基的《影子剧场》的影响。我们可以想像她付出了多大的努力来构建自己更加独特的艺术世界。她开始在照片和牺牲感之外广泛实验，探索服装、徽章、毛绒玩具、纱线和合成头发的可能性，研究“局外人”艺术，使用机械装置。1980年代探索混合生物或“嵌合体”的作品，再到后来的作品包括被肢解的毛绒玩具、解开的羊毛衫和手工缝制的四肢和器官。终于构建起一个与波尔坦斯基既互相关联但又自成天地的艺术世界---换句话说，她成功地开拓了自己的荒地，占有了自己的地盘，在波尔坦斯基旁边。



Annette Messager, *赌场*, 2005

2005 年，安妮特·梅萨格代表法国参加了威尼斯双年展，在那里她凭借以匹诺曹为灵感的装置将法国馆变成了赌场，从而赢得了金狮奖。这件作品把匹诺曹描绘为一位现在普遍的“英雄”，她设计了一个三阶段的行程，这是一个关于人类命运的故事。在这个游戏中有一个悲惨的选择，一个木偶的不朽意味着它的纯真，而它恢复的人性却将它判处死刑。



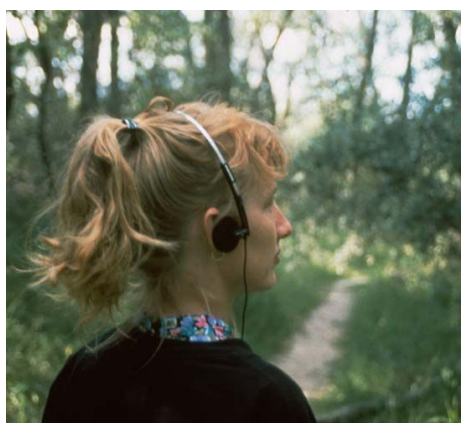
寻找自己的生态位

这个“占地盘”比喻的基本原则就是“一山不容二虎”，一块地盘上一种趣味中只能有一个种群存在。这时候我们可以引入“生态位”的概念。生态位是允许一个物种生存并产生后代的栖息

地要求和行为的总和。生态位重叠表明所有物种之间都可能发生竞争。一旦一个生态位空置，其他生物就可以填补这个位置。“一山不容二虎”用生态位的理论话语来表述就是“竞争排除原理：(competitive exclusion principle)，指的是两个互相竞争的物种不能长期共存于同一生态位。两个物种长期共存的共生现象，恰恰说明他们实际上占有不同的生态位。在同一个环境中，当一个物种比另一个物种具有最轻微的优势时，具有优势的物种将长期占据主导地位。这要么导致较弱的竞争者灭绝，要么弱者只能进化，发展出有所不同的特征，转向不同的生态位。该原则已被解释为“完整的竞争者不能共存”的格言。

大多数矮的鹿都去吃地上的草，竞争太厉害了，要抢草吃就得打起来。于是那些打不过别人的鹿就慢慢的进化，进化成脖子很长去吃树上树叶----生态位，那个地方没竞争。

我们看整个进化史，各种物种都很聪明，慢慢把自己长成那样就圈下来一块地。



珍妮·卡迪芙 音频行走 1996



珍妮·卡迪芙 《爱丁堡午夜行》2019

艺术圈同样有生态系统，每个艺术家同样在占据一个生态位。哪个领域重叠的艺术家多了，就会有人从中逃出来，找一个更加空旷的地带开展工作。录像艺术家太多了，各种倾向各种玩法，坑位都被占满了。声音艺术家也太多了，用音箱做音景的，当场做声音表演的，往空间里面装音响播声音的……于是在两个领域的交叉的地带出现了珍妮·卡迪芙，拿着摄像机做音频行走。

你要我抽象绘画去，你一研究，画格子的被 XXX 占掉了，画抒情线条有 XXX 了，画肌理有 XXX 了……把抽象绘画和行为结合纽约画派做掉了，边画抽象绘画边表演也有人做掉了，把它和过程艺术相结合这件事伊夫·克莱因做掉了。好吧，把抽象绘画和新材料相结合，这件事情似乎是个空白地带。我是不是可以用光敏材料和热敏材料来做一种会随着时间变化的抽象艺术呢？

艺术节的竞争会自然而然地产生生态位。既然有工笔绘画，既然工笔绘画可以跟超现实主义绘画结合，就一定会产生出这么一位艺术家。找谁来演这个人不重要，一定会有一个艺术家跳出来去填补这个位置。

因此我们自己要主动去思考：整个艺术界的生态系统里面，哪个地方有我的生态位？站在哪个生态位上，我们能够得到最好的发育，最少竞争？我们去研究别人怎么做的，是为了找到我们独特的生态位。



桌上的青花，徐累 2002



寻找你的假想敌

我们上一节说到艺术家会互相呼应和接力创作，从而形成延展性创作和对话型创作。从玛格丽特到琼斯，从玛格丽特到约瑟夫·克索斯，玛格丽特与埃舍尔，他们的地盘在一定程度上有所重叠。他们处理的问题是接近的，串成了一条线。而一个艺术家能否站得住脚，取决于他/她在这条线索里面是否建立了差异。建立了差异就是推进了这个问题，或者说，他又在这里面切分出了一个新领域。我们不见得完全梦想去找到新大陆，在现有的海岸上丢下一块“息壤”，不断地填海造田，也是在开疆拓土。

我们需要考虑的是：是的，我并非站在一片无人区，我旁边都已经是各种各样的大地主的良田了。我该如何经营自己的农业，或者我该如何越过这些去拓荒。

我们需要考虑的是：作为承接某条艺术史脉络的最新的一人，我正在为这条叙事线索添加什么？为此我需要去做些什么？而我这么做了之后，可能又会引发后面的哪些连锁反应？

产生了这种“我从哪里来，我将向哪里去”的意识，你就是在艺术史中工作了。

所以我们需要考虑的不但是先例和同路人，同时也是假想敌。其实我们的先例和同路人就是我们的假想敌。“谁是我们的敌人，谁是我们的朋友，这个问题是革命的首要问题”。弄明白什么东西是我要去批评和否定的，也就弄明白了我是在哪个语境里面工作的。

考虑假想敌，就好像写作的时候用驳论的方式开始，这是一种从批判出发的创作流程。研究对象在什么地方做的不对，我应该怎么去做？研究对象在什么地方做得不够？我应该进一步去发展和延伸。我们要能够从当前所有同类做法中看到缺陷，看到做的不够好的地方，我们也就看到了往前走的可能性。

接下来你需要做的是：

对你所处的语境，对问题进行进行细化。

比如你要从事体制批判，你要细分：你要关注的是教育体制？经济生产体制？美术馆制度还是策展制度？艺术市场制度？还是媒体传播机制？一个宽泛而粗糙的“体制批判”的概念，不足于帮助你找到正确的先例和同路人，也不足于帮你找到有意义的假想敌。



弗朗西斯·埃利（Francis Alÿs）《实践的悖论》1997

弗朗西斯·埃利（Francis Alÿs）《绿线》

怎么整理我们的先例和同路人

首先确定你的核心话题，不管你是专注于关于行走的作品，还是关注所有与树木有关的作品，还是关注难民题材，锁定一个目标，是展开研究的起点。

初探深浅，精准搜索：根据话题找文章，为了提高精准度，要加配套信息搜索，提高命中率。比如，在搜索引擎上输入 walking Contemporary art，搜索所有关于行走与当代艺术的文章。在网上搜几篇综述性的文章，往往会提及多个艺术家。多读几篇这样的文章，重复率高的人可能就是很重要艺术家和重要的经典作品，是你必须知道的常识。但是冷门的也可能有价值，是你研究和学习的独门暗器。同时，从这样的综述性文章中你也可以获得一些与该话题有关的基本话语，甚至专题群展的策展信息。

顺藤摸瓜：找一个艺术家的所有作品，阅读关于他的个展的评论文章。了解他迄今为止的工作的完整的系列，分别建立文件夹，让自己成为这位艺术家的专家。同一位艺术家，往往不会偶尔闯入某个话题，而是会反复纠缠在同一话题上。比如弗朗西斯·埃利（Francis Alÿs）既然有拎着油漆桶走路流淌出《绿线》的作品---这件作品其实第一次做是 1995 年在圣保罗，然后才有了更有名的 2004 年在巴勒斯坦边界的行走。他也还有推着冰的行走等作品。所以，穷尽一个艺术家的完整的工作有助于理解他的发展脉络，这无疑是重要的。同时，批评家在写作中也常常会比较这位艺术的行走与那位艺术家的行走之间的异同，这也有助于我们顺藤摸瓜找到更多相关的人物和作品。

四面开花，一网打尽：以无漏精神，找到更多有关的艺术家。重复研究过程，分别为每个艺术家建立文件夹。交替地改变搜索关键词，如搜索 on the Road Contemporary art; 搜索 march Contemporary art; travel Contemporary art，等等。直到重合率很高，找不到什么新文章了，你几乎把能找到的资料一网打尽了。

分门别类：对所有你找到的这些艺术家和作品，研究其技法、做法和意象。做思维导图，用根状目录组织。可用不同分类原则：按倾向、按时代、按特征来分类

去粗取精：对这些艺术家和作品进行排序。你首先可以根据他们的知名度来排序，分别出影响比较大的比较公认的，大家认为最好的。同时你也可以根据你自己的认同感有一个个人观点的排序----这个艺术家不出名，但我喜欢我认同，我认为这才是最好的。能否提出这种偏离了主流观点的独特的看法，说明你对这个领域的了解已经超越了流俗的见解，你已经有了独立思考和批判性思考。这是你有所创造的前提。

得寸进尺：现在成为这个话题领域的专家了。别停下来，要得寸进次，我们马上去分析这些作品为什么被人们接受？同时问自己：它们的不足之处是什么？

作业：根据自己关注的话题，收集涉及这个话题的 20 个艺术家的 100 件作品。形成一部独特的小艺术史。例如“行走的当代艺术史”、“当地艺术中的拾荒者”、“快递盒当代艺术史”等等。做成一个 PPT 演讲提纲。



陈顺筑《集会·家庭游行》-澎湖屋 1 1995



陈顺筑《集会·家庭游行》-澎湖田 1 1995



陈顺筑《家庭盒子》-

4.4，方案是怎样炼成的：思维加工

现在我们通过自我调查自我追问，知道了自己的问题意识。我们也去研究了处理过该问题的先例和同道，从他们身上，我们既学到了很多办法，也知道了那些是已经做掉的了。那么，现在我们要开始走自己的路了。

首先需要基于我们明确下来的问题意识，对它进行一轮思维加工。问题意识宽泛者宜进行分解甄别，问题意识抽象者宜加以落实，问题意识狭窄者宜进行拓宽。我们要为自己构建一个最有利于创造性行动发生的思维环境。

大概念要细分，虚概念要落实

概念有大小之分。“旅行”是一个很大的概念，相比之下“难民”就比它要小得多。为什么这么说呢？“旅行”包括了：探险、旅游、商务旅行、休闲旅行、传教、远征、移民……等等。“移民”只是“旅行”中的一种。而“移民”包括婚姻移民、医疗移民、就业移民（如农民工）等等，移民中有一种是“非自愿移民”——也就是“难民”。

“难民”这个概念当然还可以细分：战争尤其是种族屠杀、独裁者、突发的自然灾害（地震、海啸等）、核泄漏等都会导致难民的出现。

我这里所说的细分一个概念，就是用逐渐增多概念的内涵的方法，来逐渐减少概念的外延，这是概念的限制法。概念的内涵解决的是一个事物“是什么”的问题，概念的外延描述的是一个事物“包括哪一些子项目”的问题。一个概念如果内涵太少，外延太大，概念过于空泛，包含的子项过多，就超出脑力，反而无助于高效地处理、推演出有价值的想法。

这时我们要做的是：罗列我们的核心关怀和问题意识的多种属性特征，将其表述为更加具体的子项：

“难民”的基本形象元素

身份意象：服装、鞋子、面孔、身份证、照片、假护照、瞳孔、面孔识别、纹身……

迁移意象：船、救生衣、地图、车、包袱、旅行箱、救生圈、救生衣、充气筏子……

边境意象：墙、铁丝网、沟、检查站、海关、印章、界碑、海上浮标……

居住意象：窝棚、帐篷、难民营、无家可归者、

文化分析：

难民来源：战争、独裁者、自然灾害（地震、海啸等）、核泄漏……

文化身份：母语、节日、餐饮（家乡菜肴），酒、水烟筒、语言障碍、地方宗教、学外语、

生活困境：找工作-谈恋爱-婚姻（跨文化婚姻）、职场歧视、校园欺凌、小孩上学

危险因素：攻击性、混杂着恐怖分子、人肉炸弹、燃烧瓶、经济负担、陌生人……

经过这么一番拆分，我们已经把“难民”这个概念进行了合理的形象化。但程度还是不够，我们还可以进一步拓展，将里面的内容再次具体化、形象化、物质化。将关键意象落实为实物。

小孩上学——黑板、粉笔、书包、校车、课本、清真午餐、着装要求·服装禁忌、学校里的祈祷室……

语言障碍——哑巴、声带受损、怪异的口音、用手比划、嘴里含着东西说话、口罩……

攻击性——刀、枪、弓箭、标枪、狼牙棒等武器、刺猬、仙人掌、盔甲、碎玻璃瓶……

战争——贫铀弹、蘑菇云、爆炸、部落、教派分裂、资源战争、石油、枪炮……



布赫拉·哈利利 Bouchra Khalili 《地图旅行计划》The Mapping Journey Project (2008--11)

当这些要素都摆在我们面前时，已经不难得到一些有趣的想法，或者说就是作品方案了，先不管他们好不好，全都写下来：

船+黑板+母语+家乡菜肴=方案1《回忆》：

把木质舢板船的一部分漆成矩形黑板，用粉笔在上面画画写字：写母语的教程，或者写家乡菜肴的菜谱：佛跳墙、土笋冻、海蛎煎、面线糊、卤面……标注上闽南话的发音。

救生圈+地方宗教+攻击性=方案2《战士》：

把地方宗教标志物（如中国人的祖宗牌位、小型的非洲木雕、图腾柱、藏传佛教金刚杵）等等加工为弩机弓箭，安装在救生圈上，形成向四面发射的态势。把很多个这样的救生圈放在水面上。

救生圈+酒+纹身+战争=方案3《匏有苦叶》：

人类自古用葫芦装酒称为“匏爵”，也以葫芦为舟——“匏有苦叶，济有深涉”——把很多个装酒的葫芦连接成一个救生圈。葫芦上用烙画技术，烙上从难民营中采集来的纹身图案。中间一个大葫芦竖着倒置，葫芦上纹着蘑菇云图像。

资源战争+宗教+船=方案4《加油》：

把一个汽油桶切开，汽油桶的侧壁切割成带有教堂、清真寺屋顶造型的天际线形状，汽油桶内装液体（汽油、红酒、茶？），一支加油枪从汽油桶的口部探入，加油枪的前端改造为搅拌器，搅动汽油桶中的液体不断翻滚。

帐篷+瞳孔+地震=方案5《刺眼》：

拍摄和收集难民营中难民的瞳孔，打印或投影在帐篷的表面。帐篷布料上有很多绷紧的线连接着帐篷中央一个简易地震仪，当周边有观众走过造成轻微震动时，这些线会拉扯帐篷，使得这些瞳孔发生抖动。

……



Zineb Sedira 《爱人》2008

Zineb Sedira 出生于巴黎，父母是阿尔及利亚人，后来搬到伦敦学习艺术。她的作品通常是自传式的，涉及文化认同问题和移民的个人后果。





在 2002 年的《母语》中，Zineb Sedira 与她的母女一起出现，她和女儿讲法语，和母亲讲阿尔及利亚语言，而女儿和外婆之间无言相对，手相握。展示了她自己家庭中发生的文化身份的转变。

举轻若重：小概念要拓宽延展

“铅笔”是小概念，你要是就是关注这么小的话题，能不能搞创作呢？也可以。只是你要广泛联想和链接，卷进更多的东西来。同时，还需要进一步将这些个过于干瘪的概念引向象征。但是，首先还是要走上一部细化分解的程序，但是一边细分，一边就展开了联想：

“铅笔”

木料截面：六角形、圆柱形、三角形-鲁洛三角形、椭圆形木工铅笔、可弯曲（柔性塑料）

铅笔芯：石墨-碳的同位素-金刚石-石墨烯-导电性-电线-石墨烯--添加在石墨中的粘土-改变硬度。

变体：自动铅笔、标准化、彩色铅笔、炭笔、油性铅笔、无木铅笔、液态石墨铅笔、可溶解水彩铅笔、化妆笔（眼线笔）、卷纸包裹铅笔

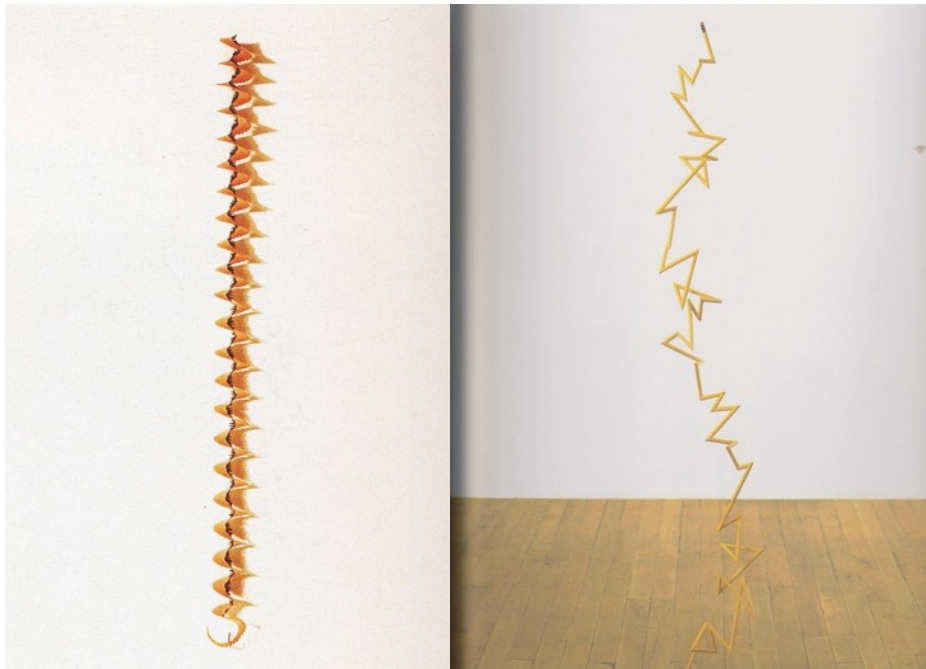
现在我们要来把“铅笔”这个东西进行拓展，首先找出它的各种相关物：

铅笔相关物：

橡皮：橡皮泥、涂改、不留痕迹、鸿爪雪泥、无效劳动、西西弗斯、惩罚性抄写、

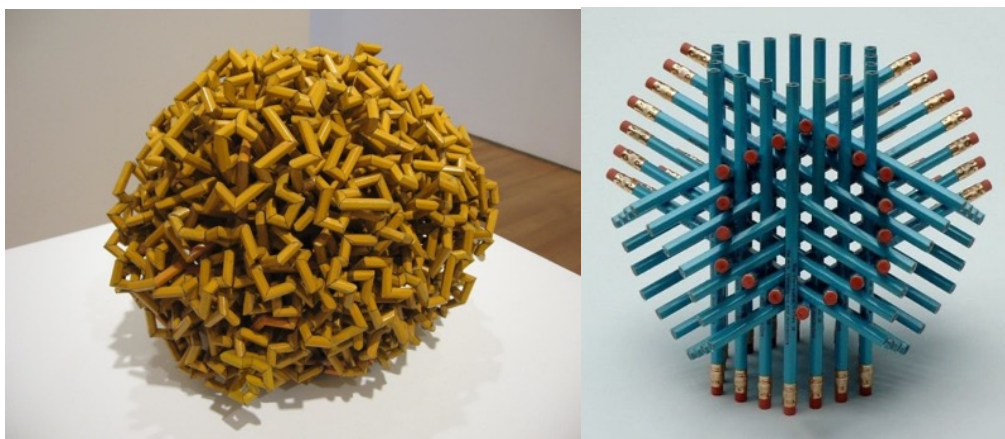
卷笔刀：圆锥、圆锥曲线、螺旋刨花、削苹果皮、卷笔刀刨花--刨花板--树木铅笔盒：木盒子、金属盒子、软皮拉链盒子

铅笔延长器：用来把很短的铅笔头利用起来的金属套管，这让我想到刀柄。进而想到够硬的 6H 的铅笔扎在身上是很疼的，铅笔也可以是一种武器。



Tom Friedman 《无题·铅笔花》 1992

Tom Friedman 《无题·铅笔》 1995



Tom Friedman 《无题·铅笔》 1995

接着，我上网搜索了一些与铅笔相关的文化现象，得到很多启示，手中的这支铅笔因为这样的研究而变得沉甸甸了：

《我，铅笔》：伦纳德·瑞德 1958 年的一篇散文。芝加哥学派的自由主义经济学家米尔顿·弗里德曼为它的再版写了序言，这篇文章从铅笔的角度用第一人称描述了制造铅笔的全流程中的复杂要素，从雪松、漆、石墨、套圈、人造石、浮石、蜡、胶水到涉及的众多人员。是一部关于产业链和制造业的科普书。由此得出一个经典自由主义经济理论：“这些行为使我得以存在。找不到这样一个人的踪迹。相反，我们发现看不见的手在起作用。既然只有上帝可以造树，我坚持只有上帝可以造我”。

宜家铅笔：免费提供，长度缩短。

铅笔塔：超细超高的塔状建筑，出现在地价很高的城市，香港叫“笋盘”。曼哈顿“亿万富翁街”——公园大道 432 号和中央公园南 220 号，形成街道峡谷景观。

铅笔裙：一种直筒裙，职业女性服装，其兴起据说是和二战期间的物资紧张有关。

铅笔雷管：英国在二战中出产的一种铅笔大小的雷管，可以延时引爆。施陶芬贝格曾试图用于刺杀希特勒。

铅笔炸弹袭击：第一次世界大战期间德意志帝国国家支持的恐怖主义行为。铅笔炸弹是一种带有计时器的定时炸弹，可以设置为在任何给定时间引爆。

铅笔测试：南非种族隔离时期用于确定种族身份，将白人与有色人种和黑人区分开来。因为黑人头发卷，所以用一支铅笔穿过人的头发。它出来的难易程度决定了这个人“通过”测试还是“失败”了。如果铅笔掉到地上，这个人“通过”并被认为是“白人”。如果它卡住了，这个人的头发被认为太卷曲而不能变白，这个人被归类为“有色人种”。有个女孩父母都是白人，并且有亲子鉴定文件，但因为没能通过铅笔测试，被白人学校开除了。这一制度随着 1994 年种族隔离的结束而结束，但它仍然全世界种族主义的象征。

铅笔打架：学生么互相试图折断对方的铅笔。1970 年代兴起，现在居然有全球极限大赛联盟。

杯中铅笔现象：因为水和空气的光学折射率之别，水杯中的铅笔看起来像是折断了。Pencil -in-cup 是一种放射学标志，指示畸形，其中手指的外观就像铅笔放在杯子里

投票铅笔阴谋论：使用英国投票站提供的铅笔允许军情五处改变投票结果。在 2016 年英国脱欧公投期间在选民中广泛传播

铅笔之夜（西班牙语：La Noche de los Lápices）1976 年 9 月 16 日晚上一一直持续到第二天，阿根廷军事独裁期间的一系列对一些年轻学生的酷刑、强奸和谋杀。这些学生多是格瓦拉青年团的左翼青年。

.....

由铅笔的各种基本要素展开联想，思考铅笔这一物体中所可能潜伏着的**象征性的能量**：

磨损，由于需要削铅笔，以及卷笔刀产生的刨花，粉笔、铅笔这类会模型的笔，和蜡烛有点相似，具有“牺牲”的意象。

草稿：由于铅笔便携、便宜的特征，经常被用于用于基础教育、扫盲、草稿、素描。也就是未成形大思想的记录与推演。

六角形：蜜蜂的蜂窝、瓷砖铺装、北爱尔兰巨人之路玄武岩柱、帕斯卡定理（也称为“神秘六边形定理”）、石墨烯的理想晶体结构是六边形网格、肥皂泡泡的六边形秩序、六方晶系矿物、太空望远镜的镜子、六角象棋、杰斐逊堡



北爱尔兰巨人之路玄武岩柱景观



Susanna Drury 的《巨人之路景观：东方展望》，1768 年

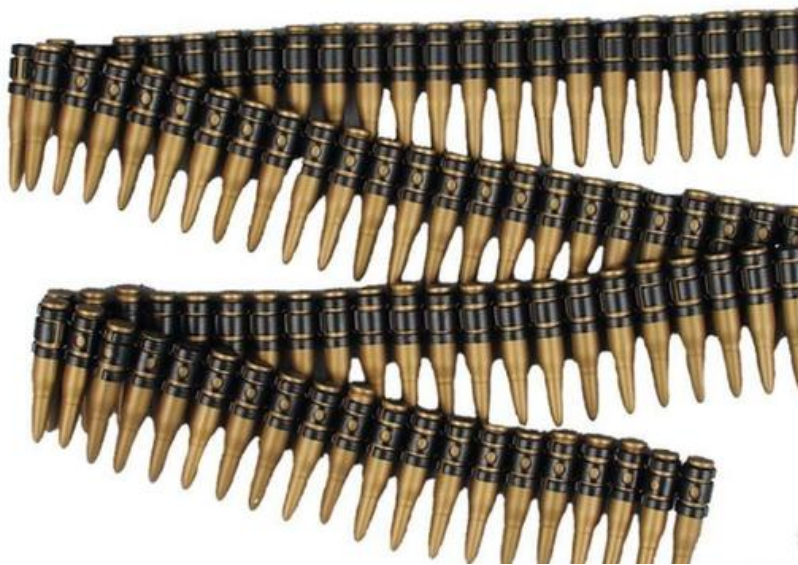
圆木头：年轮、时间、密度、纬度和气候、同心圆-城市环线、曼陀罗-星系、
年轮：通过年轮密度判断方向，指南针-大航海-磁场--电磁铁
年轮：砧板、菜刀-斧头-刀痕-大骨头、羊蝎子、
砧板：合成砧板-搓衣板-调色板

南非铅笔测试+弯曲铅笔=方案 1 《失乐园》

选取四个不同人种的服装模特儿（亚洲的黄色人种，欧洲的白色人种，非洲的黑色人种，美洲的红色人种），真人或塑料模特，其发型为各种波浪卷发。特制一支超长的弯曲铅笔，接连贯穿四个模特儿的头发，铅笔的末端削尖停留在墙面。墙面上为一幅用铅笔直接画在墙上的《失乐园》未完成的素描图像。铅笔尖停留在夏娃的身上。

铅笔作为武器+铅笔塔+石墨铅笔芯的导电性=方案2《斗争之城》

制作一个帆布机枪子弹链，在其中插入很多铅笔头。整个子弹链盘起来，个别地方插入超长的铅笔，越往中心越高，可以有参差错落，使之成为一座城市的景观。子弹链的外层逐渐转为平躺，插入一个机枪弹夹状的机构。当机场撞针接触铅笔芯，电流被接通，一束灯光被点亮，照亮了铅笔城市，把铅笔塔的影子投射在墙上



铅笔作为武器+卷笔刀刨花+损耗=方案3《刨花喷泉》

把长铅笔插在机枪子弹链上通过自动装置传送给电动卷笔刀。一组电动卷笔刀不断地把铅笔旋削成铅笔刨花，螺旋形刨花和石墨屑不断涌出，掉落。

由上述铅笔的操作过程可以知道，通过文化研究、通过挖掘这个对象的不同要素中隐藏着的可能性，我们对铅笔能产生和过去截然不同的理解和感受。这是我们能够用铅笔来做出令人耳目一新的作品的重要基础。很多人并不是没有创造力，而是因为没有去下功夫做这种研究。而这种研究，需要的只是笨功夫。

具体的现象要提炼

具体现象，则要挖掘其内在意义，进行抽象和提炼，将问题从具体案例中澄清出来。尤其是当我们的思考是从具体的社会现实出发的时候，更要能超越表层现象，深入内部逻辑，才能锁定真正有价值的目标。

我们的课堂上，某同学关注到江西南昌“戒网瘾”学校豫章书院对学生实施体罚、囚禁、暴力训练的现象，及其他“网戒中心”以电击和虐待的方式“治疗”青少年的行为。这么具体的问题，我们需要对它进行提炼和挖掘。我们首先将其归纳为“暴力管教”。我们对“暴力管教”的多种方面展开分析：

囚犯意象：监狱、囚室、高墙、铁丝网、手铐、囚服、枷锁、笼子……

惩罚意象：刑具、教鞭、戒尺、罚站、小黑屋、电击、噪音囚室、挨饿、酷刑……

改造意象：做手术、开颅、（牙科）矫正器、视力矫正、整形整容、健身器材、舞蹈训练机、泼凉水、矫正畸形的背背佳、控制盆景植物生长的夹子、斯金纳箱、套在狗嘴上的铁罩子、铁面具、枷锁、老鼠夹子、强迫性条件反射……

剥夺尊严：游街示众、侮辱化标签、红A字、刺金印-刺青、二战时纳粹强迫犹太人穿特殊服装、戴高帽、限制活动区域



厄博辛·梅尔迪别科夫 Y. MELDIBEKOV, DALLA SERIE POL-POT , 2002

经过这一番分析，我们意识到，“戒网瘾”学校作为一种“暴力管教”，表面上号称是戒除网瘾，更深层的是“洗脑”对于“教育”的替代，教育和洗脑最大的差别是教育提供多种思想资源，鼓励反思和选择，而洗脑则致力于垄断信息，扼杀反思——在这个意义上，商业广告也是洗脑。但“暴力管教”还有一个层面，是“对暴力的信任”。也就是相信通过反复的暴力制造恐惧，可以形成“思想钢印”，改变信念。也就是说，它和邪教需有很大的相似性。

于是我们转而去研究邪教。我们发现邪教有这样一些特点：

邪教总是有一位魅力型领袖及其传奇经历——神迹。他们总是进行激烈的道德主义批判并宣扬末日论：由于人类道德堕落招致天谴，末日即将来临，创造恐吓和恐惧感。而魅力型领袖是唯一的拯救者。

对成员进行组织控制：要求成员断绝和家庭的联系、质疑者遭受侮辱、退出者将受惩罚。互相举报和惩罚等“学习伙伴”制度、强迫认错、公开忏悔制度。建立敛财系统和传播营销网络，等等。

对成员进行思想控制、信息控制：指定阅读书目，封闭其他信息来源。禁止反思。也就是“洗脑”。洗脑的手段包括上课，体操、示范挂图、唱歌喊口号、背诵、惩罚，创造沉浸式环境包括集体仪式：歌唱与舞蹈的癡病状态。通过这种种手段，产生出极端化思维、非黑即白思维和攻击性。

我们发现这里“学习伙伴制度”是非常有意思的。把被规训者组织成小组，互相监督和举报，互相促进，构成了博弈论中的囚徒困境。

学习伙伴制度——互相牵制：跷跷板、钢琴四手联弹、两个人一起吹一根长笛、两个和尚抬水同喝、两个人脚绑在一起的赛跑……

接下来，我们对“洗脑”进行一番物质化和形象化处理：

洗：水龙头—喷头—高压水枪—肥皂—消毒液—刷子—钢丝球……

洗：搓衣板、洗衣机、洗碗机、砂纸打磨、角磨机、“洗”掉纹身……

脑：颅骨、头皮，头发、耳机、枕头、脑机接口、脑震荡、核桃……

这样我们得到了一些想法：

枕头+背诵+高音喇叭=方案1《我有一个梦》：

枕头上印马丁·路德·金的演讲《我有一个梦》的文本，枕头内部安装高音喇叭，高音喇叭由压感控制。只要感受到有人脑袋靠上枕头，高音喇叭马上大声宣读马丁·路德·金演讲的音频。

手术+刺头+打磨+学习伙伴=方案2《手术》

用钢丝球刷子来刷很多盆仙人球，把它的刺都给刷掉。拍摄一个视频。

请福建漳州的水仙花雕刻高手雕刻一个水仙花球茎，要求最后水仙花叶片卷曲成为一个大脑形状。拍摄一个视频。

用一个角磨机把一颗核桃慢慢磨成光滑的球体，拍摄一个视频。

把三段视频分别放在三个显示器中，显示器分别放在一个跷跷板结构的两端和中间。

视力矫正+课桌+学习伙伴制度=方案3《养成良好的习惯》

选取一张面对面的双人婴儿车，在桌面上刻字，字体从上到下从大到小变化，如同视力检查表。文本是《如何正确戴口罩》。

囚室+老鼠夹子+上网=方案4《学习者》

一个老鼠笼子，几台电脑围绕着它摆放，电脑连接着的有线的鼠标在老鼠笼子里，整个装置外部再罩一层铁丝网笼子。一只真老鼠在老鼠笼子里自由行动，在多个鼠标上爬行，触发鼠标随机点击不同网页。

囚室+老鼠笼子+学习+上网=方案 5《冲浪》

一只真老鼠在旋转笼子里不断跑动。旋转笼子与有线鼠标的滚轮互相连接，老鼠跑动笼子旋转则滚轮不断地下拉电脑显示器中的网页。



萨沙·皮罗戈娃 Sasha Pirogova Biblimlen 2013

的无声影像作品是通过我们日常居住的空间的运动进行的探索。2013 年，她凭借十分钟的视频 Biblimlen 获得了新一代创新奖。在作品中，艺术家在俄罗斯国家图书馆编排了一段舞蹈。Pirogova 的作品将当代舞蹈的语言投射到基于镜头的实践中，重新诠释了熟悉的、经常被忽视的空间，并赋予它们另一种目的。



萨沙·皮罗戈娃《排队》 2014 10 分钟单通道、高清视频

Sasha Pirogova 的视频改编自 Vladimir Sorokin 的小说 The Queue, 1983。它描绘了在苏维埃政权的最后几年，俄罗斯公民必须忍受等待才能获得家庭用品和基本必需品。艺术家从严格的形式角度重新思考排队：群体的可塑性和权力的形式——一个由心理社会、经济和文化因素和意义组成的复杂网络。

抽象概念要形象化

具体的概念，我们要深挖，去加强其深度，提升其高度，拓宽其广度。而抽象的概念，我们要设法使之落实在形象上面，落实在具体的物体上面。我们通常是用具体的形象去工作的：绘画是用具体图像和色彩去工作，装置用具体的具体的物品去工作，行为与表演是要用具体的动作去工作。落实到具体和形象上，创作的机会才会活跃起来。

“孤独”是一个抽象概念，是一种感觉和一种体验，但“孤独”可以用一系列形象来进行表征：

形孤影单，对影自怜，孤帆远影碧空尽，孤舟蓑笠翁独钓寒江雪、鹤立鸡群、举杯邀明月、独酌无相亲，前不见古人后不见来者、独立寒秋、独狼、驿站里的不眠之夜，更漏……

“惊恐”也是一种主观感觉，但“惊恐”同样可以用很多形象来描述：

风声鹤唳、草木皆兵、杯弓蛇影、打草惊蛇、心惊肉跳、鸟惊鱼骇、惊弓之鸟、一年被蛇咬，十年怕井绳、怕风怯雨、疑心生暗鬼、栗栗危惧、鸟覆危巢、鼎鱼幕燕……

大家不难发现，上面这些想法来自中国古代诗歌和成语。前者是我把“孤独”这个词在古诗词网站上搜索的来的。后者则是把“惊恐”这个词输入成语词典得到的。这可以是我们学习形象化技术的小招数。

古代诗人们为我们探索了孤独的多种层面：孤独的特定形象——茫茫雪景中孤独的脚步和身影；孤独的特定时间——漫漫长夜中的不眠者听到更漏和面对烛影，孤独的酒杯；孤独的特定地点——把栏杆拍遍时的登高最能唤起孤独感。我们的成语也同样非常形象化，古人对生活观察入微的智慧都凝结在这些成语中。飞散的鸟群和鱼群对“惊恐”进行了最好的形象化，这是启发我们展开创作的宝库。

所以我们要把“有吸引力”表述为“招蜂引蝶”，我们要把“勤奋”表述为“悬梁刺股”、“手不释卷”、“废寝忘食”；一方面我们是在进行形象化的工作，一方面是在制造隐喻。旧的隐喻已经成为我们日常语言的一部分，以至于我们已经不再能够觉察到它其实是一种隐喻，它其实是古代诗人的创造。今天我们不再觉得一个事物很复杂很麻烦“盘根错节”、“一团乱麻”是一种隐喻。为了重新理解这个状况，我们必须创造新的隐喻。我们得去试着把这种复杂而麻烦的情况叫做“停车位焦虑”、“囚徒困境”或其他新的形象化的说法。这就是艺术家的使命：去说出我们现有的词汇库难以名状的感觉。在使用隐喻去试着努力重新命名、重新描述的过程中，我们开始重组现实，建立起我们对现实的崭新理解。



这一节中，我描述了如何对我们问题意识进行思维加工。我展示了如何对概念进行拓展、拆分、重组，并且从中得出非常具体而冒险的方案。我们要意识到用概念本身来进行操作，是一种非常高效的办法。但实际的操作中，并不是完全在概念层面运作的，形象思考依然在其中扮演非常重要的角色。比如在想到铅笔头和子弹头的相似之处时，我马上上网搜索了机枪的子弹链的样子。我发现枪子弹链的经常是被盘成一卷的，这直接促成了“铅笔塔城市”这个方案的产生。在构造方案的操作过程中，经常是每一个概念一旦产生，就需要同时去网上搜索相关的图像，甚至套同时动手绘制草图。创作的构思搭建起来的过程，是形象思维和概念化的推理相结合的过程。

作业：对“困境”这个概念进行拆分和细化，从中产生出你的方案。

作业：对“轮胎”这个概念进行拓展和延伸，从中产生出你的方案。

作业：对“小鲜肉”或“男性审美女性化”这个现象进行挖掘、深化和提炼，从中产生出你的方案。

作业：对“尴尬”这个感觉进行形象化和物质化，从中产生出你的方案。



阿巴德 Pacita Abad 《在边境被抓》 Caught at the Border 1991

阿巴德于 1946 年出生于菲律宾北部巴丹省的巴斯科。年轻时，她在菲律宾大学学习政治学。她反对费迪南德·马可政权的政治激进主义迫使她于 1970 年移居旧金山，在那里她在旧金山大学学习亚洲历史，并开始绘画。她以掌握一种称为 Trapunto 的技术而闻名，该技术的灵感来自意大利的绗缝方法，在画布中填充不同的材料。她著名的艺术作品《在边境被抓》 Caught at the Border 是一个关于移民的有力信息——就是用这种方法创作的。它展示了一名移民从监狱窗户后面凝视，并装饰有反射观众脸部的镜子。



Pacita Abad, 洛杉矶自由 LA Liberty, 1992 年。丙烯酸、棉纱、塑料纽扣、镜子、金线、缝合和填充帆布上的彩绘布。

4.5, 方案是怎么炼成的：推理与组织

从形象和物质出发展开推理

上一节我们已经看到, 在对原初想法进行推进的时候, 除了概念的解、整合、重组等操作, 很重要的工作是挖掘和深化, 而挖掘和深化要靠研究, 通过研究去找到更多的可能性。这种研究的原则就是要举重若轻, 举轻若重。就看起来没什么了不起的东西, 通过研究, 把简单的问题要复杂化。看起来很虚无缥缈的东西, 通过研究来落实, 把复杂的问题要简单化。同时在研究中, 去发现很多前所未知的理解特定事物的角度。上一节对铅笔、蜂窝煤、暴力管教的研究, 都是在不断拓展和深化我们对事物的理解。只有特异的理解才能滋养出特异的行动, 只有够特异的行动, 才可能是对这个世界的贡献。

随着我们对事物的理解不断深化, 我们的方案也不断推进, 方案推进的过程, 是逻辑不断往前推理、往外扩张的过程。

我们有一位同学沈聪, 一直在研究合成生物学, 所以他特别关注北欧小姑娘通贝里的环保激进主义行动这个议题。他注意到这位北欧小姑娘其实有自闭症症状, 而她的行为表现出新能源集团与老能源集团之间的争斗。当然, 这个整个生态政治思潮中盛行的反技术进步论有着内在联系。因此他要创作一件与这个问题相关的作品。

我们首先来帮助他把这个议题中的相关意象梳理一下。

旧能源: 煤块、蜂窝煤、石油、加油站、加油枪、二氧化碳排放、臭氧层空洞
新能源-风力电机、太阳能电池、太阳灶、潮汐能电站……

气候问题 • 全球变暖: 温度上升、南北极冰盖融化、海平面上升、帆船、潜艇、幽灵岛, 威尼斯沉没、堤坝、大象迁移……

自闭症少女和边缘人: 无家可归者、鸟巢-心理疾病、囚室、耳机、口罩、墨镜、锁、抽屉、密码箱、刘海

反技术进步 • 推崇原始生活: 素食、蔬菜、古法农业、人造肉、打毛衣、土壤、帐篷、户外运动、绿色和平组织、动物权利……

我们先提出一组设想:

鸟巢+风车+边缘人=方案 1 《家还在》

据说发电风车会影响鸟类的生存, 把鸟巢安装在风车扇叶的末端。

风车+磨坊+素食主义=方案 2 《协议》

风车驱动的磨坊, 通常是研磨米面豆等食物, 磨出来的豆浆可以压制成豆腐, 米浆可以子做成年糕面饭可以做成面食, 都可以用在造型, 但是塑造什么形象呢? 压制一份《京都议定书》吗?

太阳能发电薄膜+风筝+冰川=方案 3 《不稳定的冰山》

用太阳能发电薄膜制作一个立体风筝, 风筝整体为冰山造型, 晒太阳后夜里这个空中的风筝冰山可以发光。

这些想法都不够令人满意，似乎丧失了这个社会热点问题背后激烈而尖锐的政治性和斗争性。我们决定放弃从风能、太阳能出发，先回到老化石能源材料来想办法。这里面，我们做容易得到的是煤，尤其是做蜂窝煤用的煤粉。

对蜂窝煤展开研究：

蜂窝煤 — 是煤粉加土，经过压模印制而成，通常有方形、圆形的变化，孔的大小和密度也有变化。

蜂窝煤 — 由于蜂窝是复合材料，既然可以加粘土，当然也可以加碎报纸，碎报纸敞开了引用社会新闻等可能性。

蜂窝煤 — 当然也可以加小姑娘的头发，但如果你拿不到那位小姑娘的头发意义不大，而且太微妙，这思路看起来也没什么前途。

蜂窝煤 — 很个蜂窝煤可以拼接成一种管道，可以让塑料管贯穿其间，塑料管里面可以流动什么流体？流油、流液体、流血，流碎报纸屑，让蚂蚁在里面爬？让风在面吹，要不要让它像是血管一样有瓣膜？要不要让它吹哨子？变成一个声音装置？

我们放弃直接使用蜂窝煤这样一种现成品——事实上，由于蜂窝煤过于紧密地联系着某个特定年代的中国市民生活，它太具体了，很难在“化石能源”的层面上起作用，该不好还引发不恰当的怀旧。所以我们应该回到煤粉。煤粉既然可以做成蜂窝煤，就可以捏成雕塑。我们设想用煤粉翻铸很多个通贝里小姑娘的雕塑，给胡同里的大妈，大妈会把“她们”烧掉吗？想到这个“烧掉”的动作，再返回太阳能，我们就获得了下面这个方案：

煤+环保小姑娘+太阳能+牺牲=方案4《火刑》

用煤粉做一尊通贝里的小圣母像，放在太阳灶的端点，让阳光点燃这个雕塑，冒烟，燃烧，产生一种火刑的感觉。

方案4的变体水壶+太阳能灶=方案5《下午茶》

把水壶做成小圣母像形状，放在太阳灶的端点，用来烧热水。雕像的眼睛里冒出热气，发出尖锐的惨叫——也能倒出热水。把这壶水拿来冲泡一壶咖啡或下午茶——热水从雕像的嘴里出来好，还是从眼睛里面出来好呢？从眼睛里面出来的话像是在哭，应该更好。

通贝里小姑娘的小雕塑+冰川融化+海平面上升=方案6《精卫填海》

现在我们需要反过来想，既然用煤来做一个燃烧的火的雕塑，为什么不是用冰来做一个

通贝里小姑娘的小雕塑，把这个小雕塑放在太阳灶的顶端用阳光融化它吗？不是的，应该是把这个冰雕塑丢到海里。小小冰雕融化，海平面因此上上了一点。但人家小姑娘本来是阻止气候变暖海平面上升的。这个方案虽然有点好玩，但好像什么地方做反了。于是我们获得了它的变体方案7。

通贝里小姑娘的小雕塑+太阳能发电+冰川融化+全球变暖=方案7《做功》

通贝里小姑娘的冰雕塑，放在透明冰柜里，用风力发电机或太阳能电池板给这个冰箱的制冷机持续供电，维持这个冰雕不化掉。

通贝里小姑娘的冰雕塑+特朗普煤雕塑+太阳灶=方案8《代理人》

至此，环境激进主义者的对抗感与政治性的感觉似乎找对了。当然，我们还可以有更加漫画化的版本。把煤做的特朗普的雕像放在太阳灶顶端，加上方案7，形成再一次变体。

在上述方案的形成过程中，不断在发生推演。从“吸引力”到“招蜂引蝶”是一次隐喻性的形象化—物化过程。把“招蜂引蝶”推演为“灭蚊灯吸引蚊虫”又是一次推演。把灭蚊灯电死蚊虫的声响放大为枪击的声音，则又是一次推演。

同样，从“学习伙伴”到“两个人把脚绑在一起赛跑”是一次推理，从中进而发展到“把两个人的头发编成同一条辫子”，这又是一次推演。还可以再往前推延，把不同的人的头发变成一张网，用来捕捉飞蛾和蝴蝶。

这种推演是根据事物的内在逻辑来进行的。它需要超乎正常的逻辑，运用发散思维，同时又要吻合我们人的生活常识和所谓的人性，也就是我们的共同经历，运用收敛思维。正是我们的常识和记忆使我们认识到难民与沟、墙、铁丝网、海关、船、故乡这些东西是连在一起。但是我们又始终要求脱离通常谈论难民的方式，以令人意外的角度，翻新人们对于难民的认知。



安德烈·莫洛德金 Andrei Molodkin G8 - 装置 2007

莫洛德金于 1966 年出生于莫斯科以北 500 公里（310 英里）的布伊。他的作品探讨了文化、宗教、经济和政治之间的冲突，以可识别的宗教图像和文化图像为主题。莫洛德金认为，石油工业是“西方经济的血肉”， Molodkin 经常设计带有空心文字的树脂块或标志性雕塑，并让原油通过泵和管道网络在这些形式中循环。

他评论了国家资源如何成为国家认同。



安德烈·莫洛德金的装置小型雕塑



安德烈·莫洛德金 《我们相信神》 2011



安德烈·莫洛德金 《是的，我们可以。．．去你的》 2011

由二维和三维的作品和充油的塑料软管组成，在地板上形成一个漩涡。墙上挂着巴拉克奥巴马曾经令人着迷的口号“YES WE CAN”。它与一个独立的树脂丙烯酸块相连接，其中包含 FUCK YOU 短语，原油从每个字母中渗出。

组合：使用转盘出方案

前面几节中我们有过一个作业，要求大家开列自己的“爱用材料清单”、“常用手法清单”、“关注问题清单”、“迷恋意境清单”制作成一个转盘。同时我也大胆地抛砖引玉，做出了我自己的转盘。这个转盘看上去几乎已经是一件作品了，但是它不只是一件作品，而是一种实用工具，它是我们用来构想方案的一种有效工具。它帮助我们谈论的问题，使用的材料和手法，以及想要达到的效果与意见等方面比较全面的，来对一个初始的想法进行考虑。

这个转盘可以这么来用：

比如你转到了“自我距离感”、“旅行和探险”、“二手文本”和“中药材”这么一个组合，我们把这组词竖着排列展开，分别对每一项进行上述的细化拆分操作：

“自我距离感”：镜子-哈哈镜、双面镜、面具、影子、倒影、回音、回音壁、失重、漂浮、断线风筝、

“旅行和探险”：车票、驿站、长亭、GPS、地图、地球仪、溶洞、雪山、机场、码头、降落伞……

“二手文本”：票据、广告、新闻播音、流行歌曲、牛皮癣小广告、征婚启事、寻人启事、车票……

“中药材”：人参、当归、熟地、气味、四物汤、蝉蜕、海马、鹿角、鹿茸、蜡丸、片仔癀、粉末、灵芝……

根据上面提到的重组方法，我们就得到了这么一些想法：

征婚启事+断线风筝+灵芝=方案1《蝉》

用很多征婚启事做成一个蝉造型的风筝。放飞上天后剪断。

中药材+寻人启示+车站+面具=方案2《当归》

把中药材当归和各种寻人启事的纸张打碎，重新做成一张纸（相当于日本花草纸），用这些纸做一批纸面具，放在火车站、码头等处，任人取走。

商业广告+虫草+回音壁+西藏=方案3《虫草》

收集各种虫草胶囊、口服液的广告，来到西藏，找一片有回音的山谷，对着山谷大声呼喊这些广告内容。拍摄视频。

再试一次，我们把这个转盘再转一转，这次得到了“时间胶囊（给未来的信）”、“生存竞争感（物种迷彩）”、“拓印·印刷·脚印”、“蛋（孵化和物种）”这个组合。同样，我们先拆解这组词汇，让它变得具体而多样化：

时间胶囊（给未来的信）：遗嘱、锦囊妙计、漂流瓶、沉船、法老的诅咒、盗墓、墓地中的病菌、刮彩票、敦煌藏经洞、夹墙、银行保险柜、解密……

生存竞争：物种迷彩、动物皮毛——老虎皮的纹理、枯叶蝶、变色龙、蛇、户外生存手册、特种部队、生存节目真人秀、隐身、黑暗森林法则、拓展训练、黑暗食物、……

拓印·印刷·脚印：动物脚印、文字、鸟虫篆、印章、活字、印泥、雪地、沙地、粉末、海滩、指纹、滚筒、橡皮泥、火漆……

蛋：孵化、不同物种的蛋：恐龙、乌龟、蛇、鸟类……蛋壳、蛋壳内的声音、蛋壳的裂纹、瓷器开片……

现在我们来试一试组织它们：

不同物种的蛋+孵化+粉末+解密+脚印=方案1《走向各自的命运》

将不同大小不同品种的蛋：鸵鸟、乌龟、蛇、鸡、鸭、鹅、鹌鹑等的蛋放在空间中样，上面悬挂下孵化灯照射这些蛋，将其孵化。出生的动物先后破壳而出离开，在周边的粉末上留下它们的脚印。

不同物种的蛋+孵化+粉末+解密+脚印+瓷器开片=方案2《等待龙的诞生》

在方案1的基础上添加一个陶瓷做的蛋混在各种动物的蛋之间。当各种动物孵化离开之后，这个陶瓷做的蛋没有变化。将其打破，陶瓷蛋中间有一个玉雕的龙。

脚印+蛋+时间胶囊=《脚印博物馆》

采集多种动物的脚印，编制一套密码，不同的脚印对应于不同的字母，制作成一套活字，印在鸡蛋蛋壳上，通过鸡蛋进入市场流通和传播。

用这样一种转盘来输出想法，其实是强制要求我们自己同时考虑作品的话题、手法、材料和最后要达到的效果。它强迫我们思虑周全，在一件作品所需要的

几个要素之间都需要有所顾及。它既敞开了我们的想象空间，又基本在自己关注的范围之内。在一个阶段中，会是相当有效的工具。

值得说明的是，你的转盘是要不断优化的。你做出你的转盘之后，可能发现它并不是那么好用，那很可能是因为你放在里面的某些选项过于空泛。比如说，“旅行和探险”就是某种过大的概念，你可能将其改为“无目的的散步”或“城市游荡”就会变得好用起来。你需要在使用中慢慢优化它。

其次，在具体的使用中你可以随时根据需要更改、添加选项。比如你现在接到一个外部任务，要做一批和西藏有关的作品。那你显然可以在材料中添加“玛尼石刻”、“风马旗”、“转经筒”等选项，在手法中增加“沙画”等选项，你获得好玩而又切题的想法的机会就能大得多。

总结一下，当我们有了一些初步的想法，我首先要对这些想法进行思维加工。这些思维加工包括：

拆分：把大概念进行拆分和细化。“旅人”-“移民”-“难民”-“边境”-“歧视”。

拓展：对小概念进行延伸、链接和拓展。“铅笔”-“磨损”-“牺牲品”。

提炼：对具体概念进行挖掘、深化和提炼。“戒网瘾学校”--“暴力管教”--“洗脑”

形象化：“吸引力”--“招蜂引蝶”；“惊恐”--“惊弓之鸟”

物质化：“招蜂引蝶”-“香水”-“灭蚊灯吸引蚊虫”

聚变：合并意象，例如将“化妆品”和“战斗力”合并成“香水喷罐冲锋枪”。

推演：从“把头发编织成网”到“捕捉飞蛾蝴蝶”，进行了推演。

组合：对问题、材料、手法等多种要素进行全面组合，精准地把握我们所要创造的效果和意境。

到这一步，我们往往已经能够产生一批还算过得去的方案了。下一步，我们要进一步推进方案。

作业：使用你的转盘，产生出一组问题、材料、手法和意境的组合，并交叉运用本节中讨论的各种方法，从中产生出你的方案。



约翰·杰拉德 John Gerrard 《西部旗帜》2017

在这段由爱尔兰艺术家约翰·杰拉德创作的视频片段中，烟雾的痕迹形成了一面不断变化的黑旗，以突出地球大气中二氧化碳含量增加所带来的威胁。这个视频的拍摄背景是 Spindletop，这是 20 世纪初在德克萨斯州发现的一个巨大油田。作为最初每天生产约 100,000 桶石油的卢卡斯喷油器的所在地，该地点已成为德克萨斯石油繁荣的代名词。

“20 世纪最伟大的遗产之一不仅是人口爆炸或更好的生活水平，而且还大大提高了大气中的二氧化碳水平，”

杰拉德使用实时计算机图形来创建模拟。从技术上讲，它是一个软件，通过将现场的综合摄影调查转换为计算机代码而构建。然后，在播放期间，构建的场景使用最新的摄影记录不断更新。实时信息由计算机以每秒 50 帧的速度输入——这意味着每时每刻的画面都是真实的。结果，观众能够在正确的时间观看太阳升起和落下，并观察一天中光影水平的变化。

它在伦敦萨默塞特宫庭院的大屏幕上播放了一周，以配合四月份的地球日。

4.6，进一步推进方案：常用策略

我们前面已经说过创作工作是需要推进的——其实刚才我们已经演示了如何从一些意象变成方案，一个作品能不能打动人，重要的是你能推进到哪里。

大家可以注意到，除了自己原有的知识储备，今天我们有很多办法来推动我们经验的扩张和延伸。



运用网络搜索来优化意象库

我们可以用网络搜索来拓展意象和我们的技术库，比如说我们要做一件关于“学习伙伴”的作品，就去搜一搜“共同学习”、“Partnership”这样的词汇，搜图片也行，搜文字也行，因为以前你没关心过这个问题，没搜索过这个问题，现在你去搜一搜，你很快会发现很多以前不知道的知识。其中某个知识点就可能激发你原有的关怀。

比如，我在互联网上搜索“Partnership”这个词的相关图片，发现大量重复出现的是如下几种图像：握手和多人交叉握手、拼图模块、互相咬合的齿轮。其中很有意思的还有两个人分别拿着插座和插头互相靠近。



我又去搜索“强制的伴侣”（Forced Partnership），这回发现有被铁丝网绑在一起的手，有手铐。有一篇文章《成为罗兴亚儿童新娘是什么感觉》，谈到缅甸若开邦发生的反穆斯林暴力浪潮中罗兴亚儿童被卖给强制婚姻，其中一张插图把两个结婚戒指加上了链条。当然，对我来说，这么棒的插图本身就已经是很不错的艺术了。我们受它启发，设想两个微型手铐形状结婚戒指，这其实已经很接近我们在各类当代艺术展上常见的各类作品了。



DANIELLA SYAKHIRINA 的插图

但我们要注意到的是，网上搜出来的这些图像虽有妙处，基本上却是广告思维。所用的联想常常是刻板印象。用拼图和握手来图示“Partnership”，其实和用红十字来表示医院，用红绿灯来表示交通一样，是一种典型的符号操作——高度一致的符号化操作表明了这正是大多数人对这类事物的共识，这构成了这一话题的常规意象库。这些常规意象可以被认为是“正解”，然而我们的快感，我们的启示和脑洞大开其实并不来自这类“正解”而是来自“别解”，艺术活动恐怕正是要超越这种符号操作。这时候我们的搜索，恰恰是为了知道哪些意象已经是人们熟悉而认同的，从而避免落入这些俗套。

作业：使用红十字图像，思考如何使它摆脱关于医院的联想。



从市场中寻求启示

而网络搜索有时候不是为了理解意象，而是为了解决技术和材料问题。

从“学习伙伴”想到“孩子”，又“孩子”想到“婴儿车”，这是很自然的顺向推理。我就上某宝上搜索了一下可以买到什么形状的婴儿车。结果很快就发现了孪生婴儿车。有并排的，有面对面的。有现代的钢架帆布的，也有传统用的木头竹子的。知道了存在着这种造型婴儿车，很多构思也因此活跃起来。

说句题外话，这时候的网络搜索非常接近于逛菜市场、建材装修市场、旧货市场，或者逛某种特殊类型的市场与行业博览会。对身体、医学等话题感兴趣的同学要时常关注医疗器械博览会。对生态艺术感兴趣的同学要时常逛一下园林园艺行业的市场、行业博览会和学术研讨会。我们平时要积累自己的兴趣材料和形式库存，更要研究和追踪这个行业的进展，很多东西的迭代其实很快，我们要建立起自己当前可用的材料和技术的库存。各行各业都在谋求创新，这些创新也是消耗大量的脑力心力、通过大量实验获得的。他们往往能改变我们在缺乏研究的状态中对一个事物的刻板印象，也是我们展开创作工作的重要帮助。

例如，我们既然想到了要用铅笔刨花来形成一个刨花喷泉，下一步很自然地到电商网站上查一下现在都能买到哪些奇葩卷笔刀，我们很容易发现各种电动卷笔刀已经非常成熟。下一步，或者买来现成的加以拼装和改造，或者根据其原理仿造。

有一天，我看到一个美术馆户外的湖边遍布着大鹅卵石，我就想所谓的大地艺术都是大型工程，能不能有一种四两拨千金，轻巧便宜的大规模的地景艺术呢？最便宜的办法当然就是写字，就像中国古代的摩崖石刻。但是刻大字毕竟还是太伤筋动骨了，还得更轻巧。然后我又把我这个想法和我自己常年关心的“显·隐”的话题，和我在日本做过的《一字一石》的作品相结合，我很自然就知道我需要某种可以显影的材料。白天看不见，晚上显影，那是荧光材料，晚上时太吓人了。所以最好是晴天看不见雨天显影。于是我上某电商网站搜索

防水涂料，看看有没有透明的。一搜就是一大堆纳米防水涂料，非常成熟而便宜。于是就有了这么一个轻巧的大地艺术方案。

这些关于材料、技术的知识，平时要注意积累形成库存。这个库存越大，我们构想方案的时候可以使用的材料就越多。但不管平时怎么积累都可能是不够用的，所以当初步的方案形成之后我们还是需要再次动手查找一下今天的市场为我们储备了什么可能性。从市场中寻求启示，这是延伸我们的想象力的重要助力。

作业：研究食品加工器械网站，研究那些多功能切菜机、肉丸加工机、电动压面机、家禽脱毛机等各类神奇的机械，看看你等得到什么启示，用他们来形成什么作品？

自愈合防水涂料

环保耐候
抗裂隔热
防水耐晒

自愈合防水涂料

防水专用 屋顶/彩钢/外墙/厕所

¥30.00 18人付款

包邮 聚氨酯防水涂料补漏水 溶性橡胶沥青涂料屋顶地面彩

天津亿佳特保温有限公司

掌柜热卖

一喷止漏 质量保证30年

纳米科技 全新升级

不防水 全款退

¥12.00 200+人付款

纳米防水喷雾剂屋顶材料平房 原液体新补漏胶透明渗透型外

十年防水老李开网店

掌柜热卖

一喷止漏 50年无忧

做实验 不防水 退全款

屋顶外墙 瓦房 土墙等通用

¥45.00 1000+人付款

纳米防水补漏喷雾透明渗透型 原液屋顶外墙墙面喷剂胶材料

多维桥 山东 济南

掌柜热卖

纳米渗透 一喷止漏

外墙大面积防水 管用20年

¥15.57 28人付款

室外外墙面防水材料喷雾纳米 透明隐形防水剂渗透型屋顶防

克漏神 河南 商丘

服

买就送全套工具

渗透防水 隐形修复

¥19.90 24人付款

皇宅透明防水补漏喷剂卫生间 屋顶外墙堵漏灵纳米渗透型涂

皇宅家居旗舰店 江苏 南京

年货买不停

喷了不漏水了

¥14.86 满200减35 满300减47.5

适用于屋顶/外墙/红砖 一喷止漏

¥45.00 1000+人付款

纳米防水补漏喷雾透明渗透型 原液屋顶外墙墙面喷剂胶材料

多维桥 山东 济南

一喷止漏 纳米渗透

效果看的见

买就送施工工具

¥9.90 7人付款

包邮 新型纳米防水补漏喷雾 透明渗透剂原液屋顶外墙墙面

tb13416047 山东 临沂

外墙/土墙/砖墙/屋顶

大面积施工更划算

纳米防水 一喷止漏

可试用 漏水退款

¥8.80 6人付款

纳米渗透型防水剂屋顶阳台渗 漏水补漏王材料外墙透明胶有

北京乐晒品牌店 河南 商丘





置换语境和置换要素

我们在上一节讨论过推理和推演在方案形成过程中的作用。再进一步的方案优化和衍生中，进一步的推理依然是重要的。从气候变暖—冰盖融化—海平面上升这个议题，我们很容易联想到威尼斯沉没、荷兰的围海造田堤坝等等。

这里我们可以看到联想和推理都是在特定的语境中进行的，在地理和生态学的语境里面思考海平面上升，我们当然不可能走得太远。

而一旦我们把联想和推理的语境扩展到神话学领域，我们很自然的会从海平面上升去想到印度神话“搅拌乳海”和中国神话“精卫填海”，从而进一步推演出把冰块雕塑丢进玻璃杯让水溢出的做法。

如果我们把“气候变暖—冰盖融化—海平面上升”这个议题联系到军事和国际关系的语境中，我们得到的则是“蒙古海军”、“日内瓦潜艇基地”等古怪的想法。

我们在现成品课程中的“九用练习”就是这种语境置换。在“容器”的语境中，啤酒瓶只能变成装酱油装水。在“工具”的语境中，啤酒瓶会变成擀面杖。在“乐器”的语境中，啤酒瓶可以吹奏可以敲打成为编钟。在“武器”的语境中，啤酒瓶可以变成利刃和燃烧弹。

要素置换则是对现有方案中的重要要素进行进行置换：太阳能灶上面通常是放水壶的，变成一个煤块或者一块冰雕这就是置换。这种要素的置换还可以反过

来进行，例如前面说过的煤的雕塑，除了放在太阳灶上烤还有什么办法能让它烧起来？，要不要做很多个小雕塑放进煤炉里面用？要不要用一个个凸透镜对着它让它开始冒烟，这似乎就是可行的一种置换。

原则上，一个方案中的所有要素都是可以置换的。这种置换的思路，将成为我们下一节全面的系谱开发方法的基础。

作业：设想一下，除了包子、烧卖，年糕和茶叶等等，还有什么东西可以放在多层蒸笼里面蒸？置换蒸笼中的物品，创作一件作品。

做加法，做减法

一些还不错的好想法已经在那里了，会产生出某种满足感和成就感，它妨碍你进一步去推进。如果你的脑子堵住了，已经没有办法往前推进了，你可以试着进行如下这组动作，来强行加入某些要素或者减去某下要素，进行推进：

- a 把一个模糊的想法拆解成两三个明确的想法。
- b 把两三个想法合并成一个想法，把它们组合成同一件作品的不同部分。
- c 考虑规模和数量：如果一个不够，来 10 个会不会更好？ 数量意味着什么？
- d 强行纳入一个无关物：例如，强行要求这个想法中出现一颗钻石或一粒花生米。
- e 尝试加入具象形象：一个写实的小雕塑或者一张照片给眼下这个结构带来什么机遇？ 用什么人的具象形象。
- f 尝试去除具象形象：不得在作品中使用具象雕塑或图片。
- g 为它添加过程——使它具有过程性，用冰块融化、水蒸发、草木生长等自然过程。
- h 为它添加动态——用机械驱动，用感应装置
- i 让它们发出声音：不是添加音乐，而是发出操作时的声音。
- j 使它具有表演性：出现某个值得期待和围观的要素。
- j 尝试讲一个故事：让不同要素分别扮演某种角色。
- k 让它拥有特定的时间点，例如在冬至那天发生某种特殊现象。
- l 要求作品有刺激性气味。
- m 要求作品冒烟。
- n 要求它只能在特定的地方出现：比如这件作品必须去过南极点。
- o 要求作品一半在展厅，一半在社会空间中。比如展厅里有一个东西和珠峰顶上的一个东西相对应。
- p 作品中要产生某种可以让人带走的东西。
- q 要求作品不得插电 • 要求作品中有电流通过。
- r 要求作品可悬挂。
- S 要求作品中有一个不断旋转的东西。
- t 为作品中的每一个要素配上一段台词。
- u 要求有东西不断地从屋顶掉落。
- v 考虑它是可以移动的：你可以推着它、拖着它出门。

w 设置不可见的部分，作品中有某些要素观众无法获知，在他们离开之后出现。比如作品上有一些荧光字，当展厅熄灯之后显示在墙上。

x 考虑让观众互动：使用观众的动态，让他们可以在作品中动手动脚。

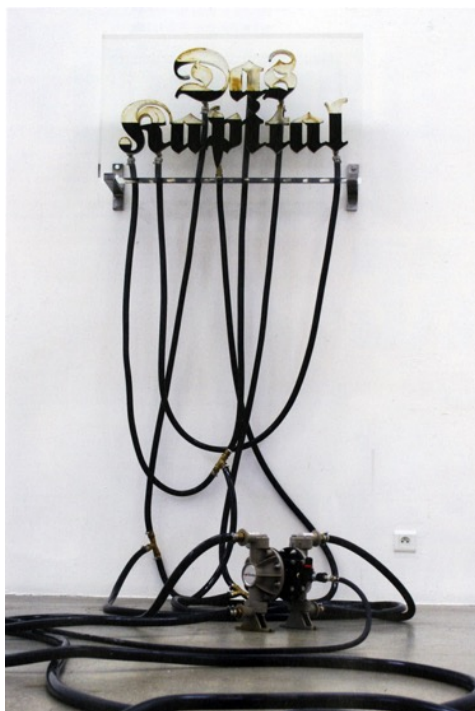
y 把它献给特定的人，例如致敬一位艺术家前辈。

z 邀请某些特定的人参与：例如你的家人、或者盲人与聋哑人。

这个系列你自己可以一直编下去，要求作品必须出现植物、食物、动物，要求作品必须可以说话、哭泣、发出笑声，要求作品能悬浮……等等。你可以编出无数种用来刺激自己的想象力的招数，一次考虑这些要素，逼着自己往前走。不要让脑子停下来。

作业：不要使用本节编出来的这 26 种办法，作出你自己的从 A 到 Z 的 26 种帮助添加或减少作品要素的操作列表，用来优化你原有的想法。





安德烈·莫洛德金 《资本论》和《911》

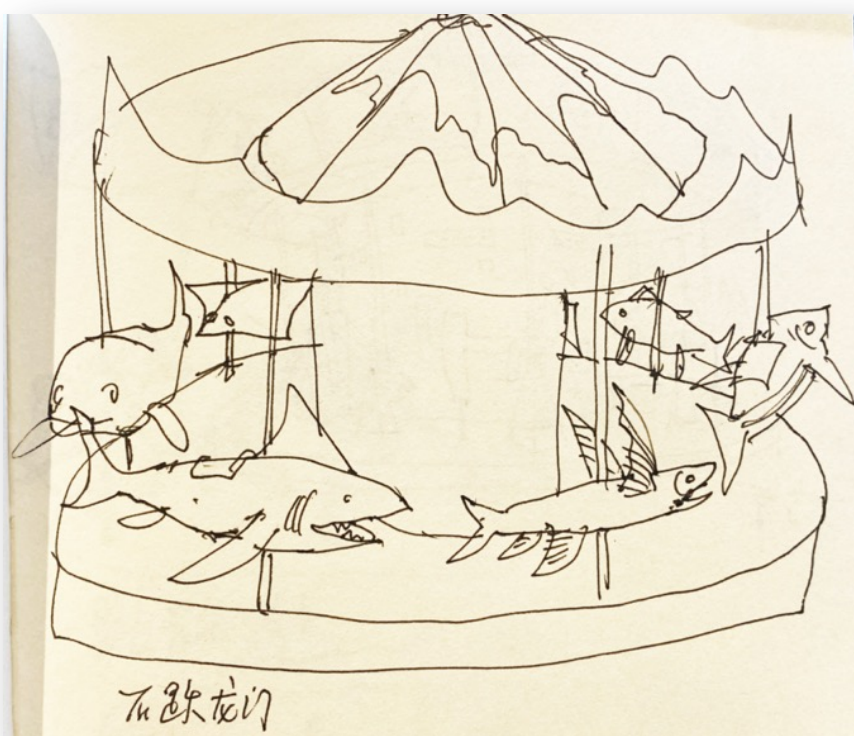
4.7，追求数量，追求更多的数量！

为了从不错的想法发展为尽可能好的想法，我们要养成一种习惯：追求数量。我们都知道宋朝画院考试那个著名的考题的故事“踏花归来马蹄香”——一般的考生都会画马蹄上粘着花瓣，但优秀的考生画了蜜蜂、蝴蝶绕着马蹄在翻飞的场面。这个故事既说明了艺术和间接、绕弯子有关，也说明了过于直接的答案是大家通常都能抵达的，想要出人意表，我们需要比一般人想的更多，做的更多，走得更远。而这意味着设法获得更多的解决问题的答案。此时，我们需要进行我们自己一个人的头脑风暴。

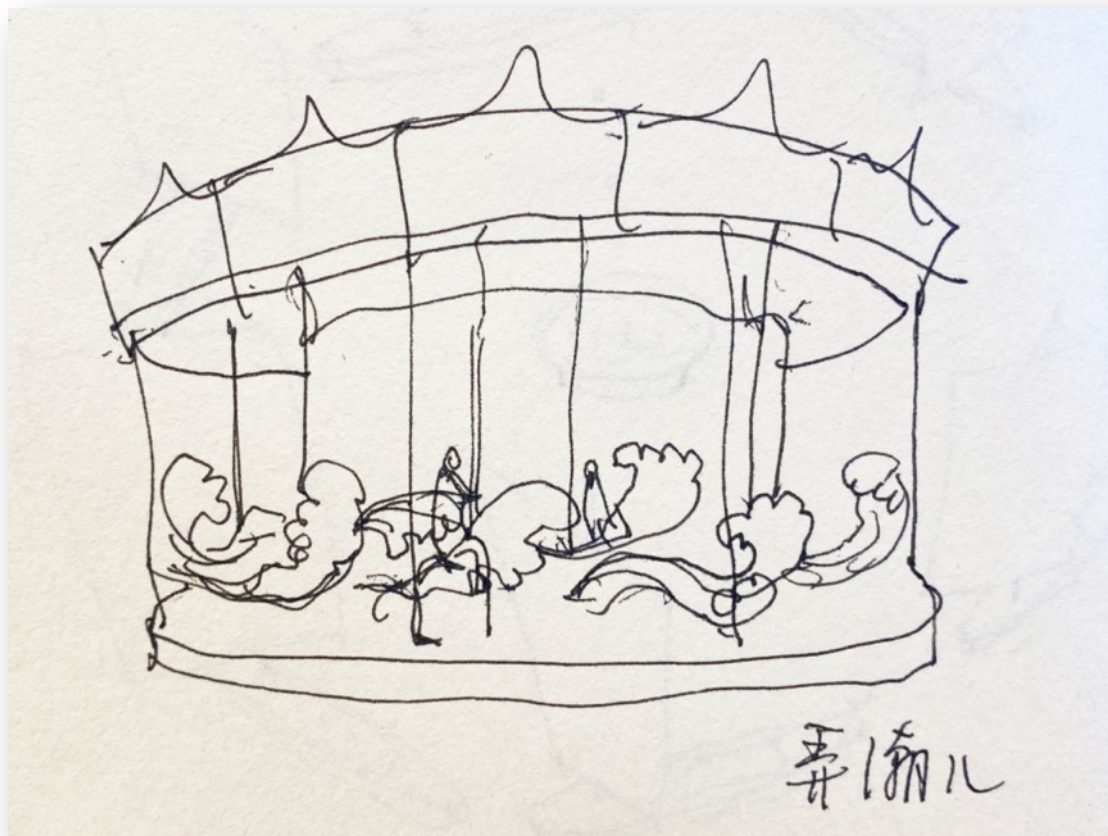
所以，在任何一个方面，当你已经有一个方案的时候，你可以要求自己必须拿出五个方案。等你拿出五个方案之后，你可以要求自己再拿出五个不同的方案。假设你现在要解决的问题是如何把旋转木马改造为一件作品。你拿出来的前五个方案通常无非是把木马变成汽车、飞机、火箭之类，说实话通常来说你一下子就能想到的一定是比较俗的想法，所谓浅尝辄止。千万不要以为你一拍脑袋想出来的第一个想法就能够如何惊世骇俗——你扪心自问可能吗？

但是当你逼着自己必须再拿出另外五个完全不同的方案，这时候你不得不变得更有创造力。创作是一种劳动，你的劳动所创造的价值和你所消耗的社会必要劳动时间是成正比的。创作是一种旅行，你给自己的数量的压力越大，你能抵达的地方就越远。所以在推进我们的工作的时候，强行追求数量，是一种有效的方法。

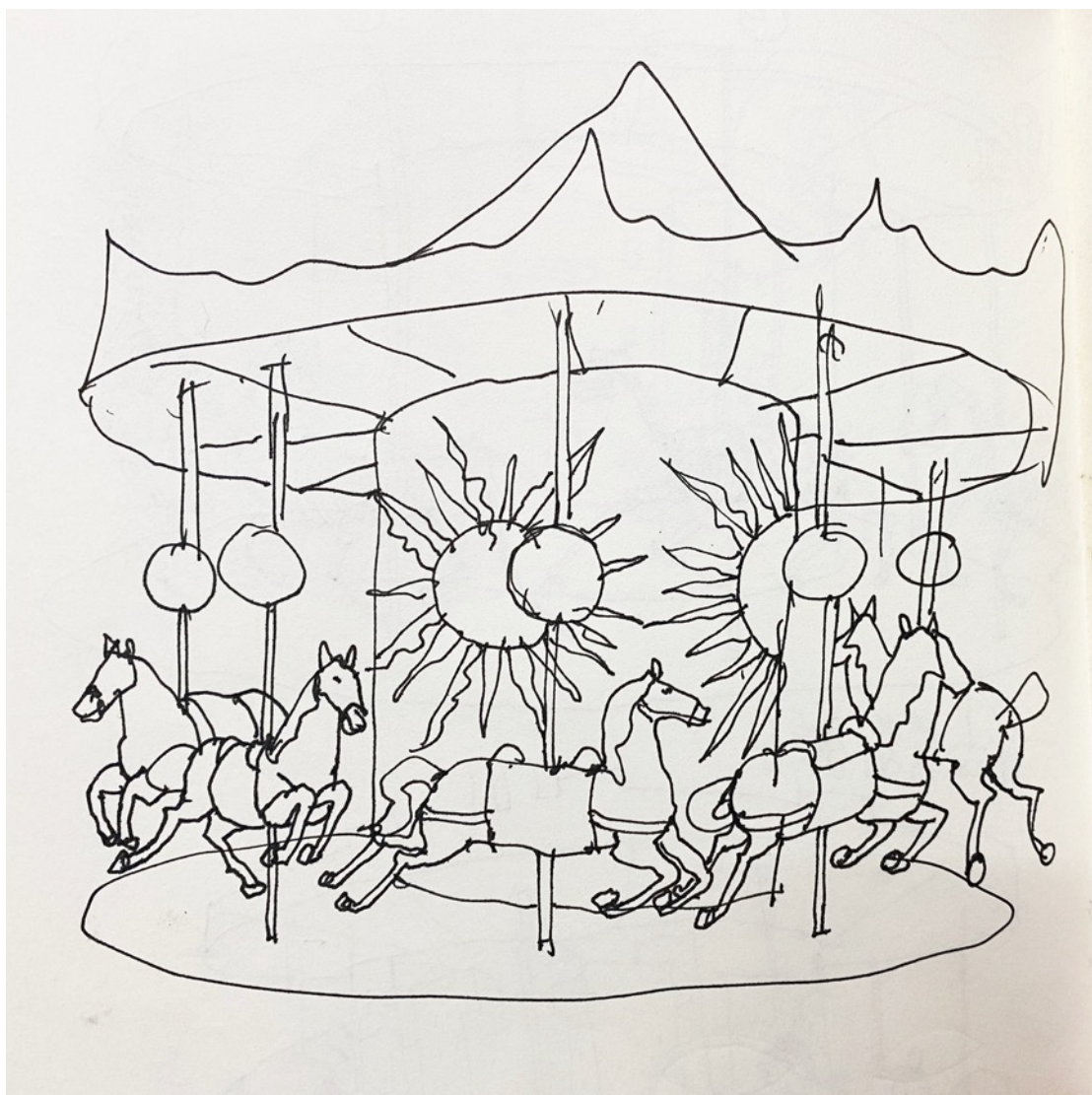
现在，我试着来做刚才这个题目：把旋转木马改造为一件作品。



方案 1: 《不跃龙门》——把旋转木马改造为各种鱼类，形成一个海底世界，互相追逐的鱼有一种大鱼吃小鱼的感觉。旋转木马顶部的盖子改装为一个喷泉。



方案2：《弄潮儿》——用不同造型的大大小的浪花造型代替木马，再配以里外层的效果，形成浪潮涌动的感觉。



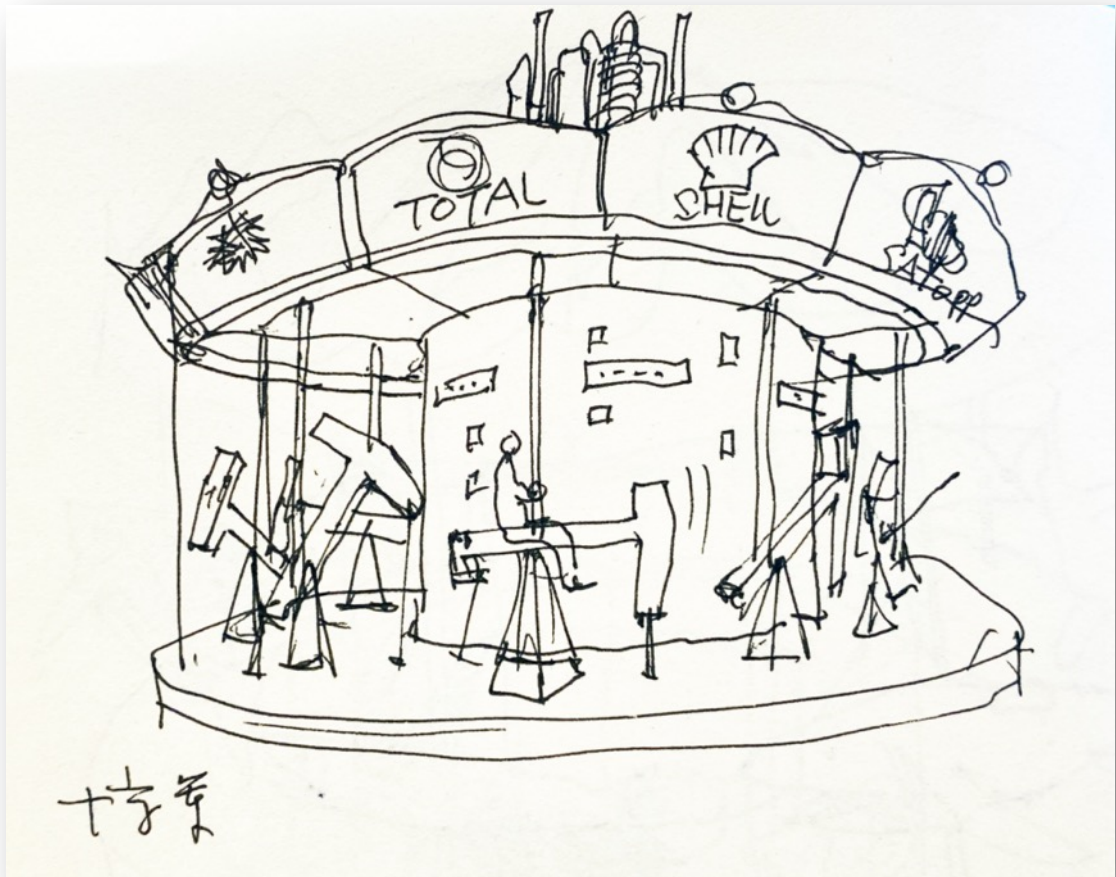
方案3：《离心力》——用不同的太阳系天体代替木马，同时在中心柱上画太阳的图像，一个黑色阴影不断遮挡太阳图案，制造日全食效果。



方案 4：《阴阳》一旋转木马的一半沉浸在黑暗中，一半暴露在灯光下。黑暗部分用厚重的帘幕遮挡。帘幕内壁有星空图像。



方案 5：《骷髅骑士》——把旋转木马的动物全部置换成动物骨骼。旋转木马的地面绘制成古典钟表。顶部皇冠状的图案花格中安装多个钟表分别对应世界不同城市的时间。



方案 6：《十字军》——据说欧洲的旋转木马是十字军骑士从中东带回。把旋转木马的木马都变成一个油田上的“磕头机”不断上下摆动。旋转木马的圆形平面绘制为世界地图。顶部皇冠状的图案花格中安装“美孚”、“壳牌”等多家石油公司的标志。



方案 7：《上班族》一把旋转木马的木马用一些西装革履貌似白领的人代替，他们的造型可以是趴着或弯下腰在奔跑，或是抓着竖干被拖着走。

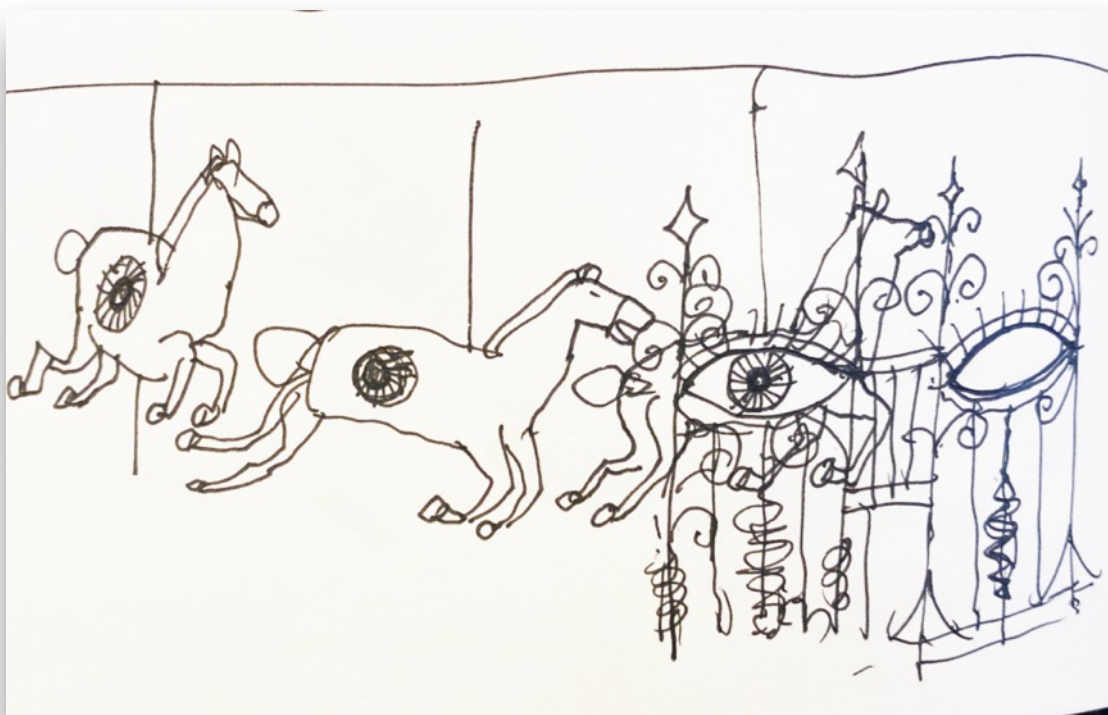
方案 8：在旋转木马外圈加竖向的格栅，同时在旋转木马上涂刷纵向的彩色条纹，造成格栅动画的视错觉效果。



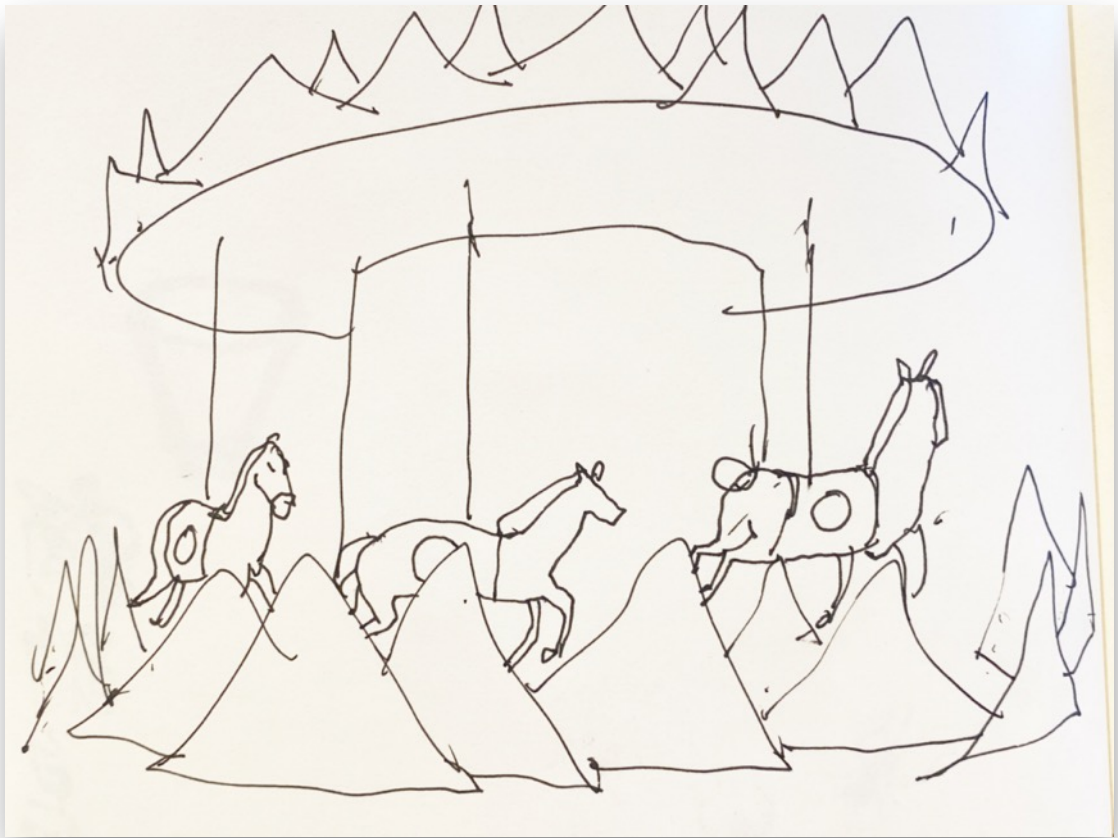
方案 9: 《百感交集》——把用各种竖心旁的字“爱”、“恨”、“情”、“愁”、“怨”、“忧”、“虑”、“怒”、“恕”、“悬”、“志”代替木马旋转, 形成一个“百感交集”的特殊旋转木马。



方案 10: 《偏旁部首》—旋转木马本身被“青”、“可”、“旦”、“去”等字的局部所取代,而外围的栅栏上则是三点水、竖心旁、口字旁、言字旁等偏旁部首。随着木马旋转,不断组合形成“情”、“请”、“请”、“呵”、“河”、“怯”、“法”等不同的文字组合,或者组合出乱码。



方案 11: 《身不由己》——在木马身上画黑色的瞳孔，铁艺栅栏上有镂空眼睛，当木马经过些镂空眼睛，形成眼珠转动的效果。



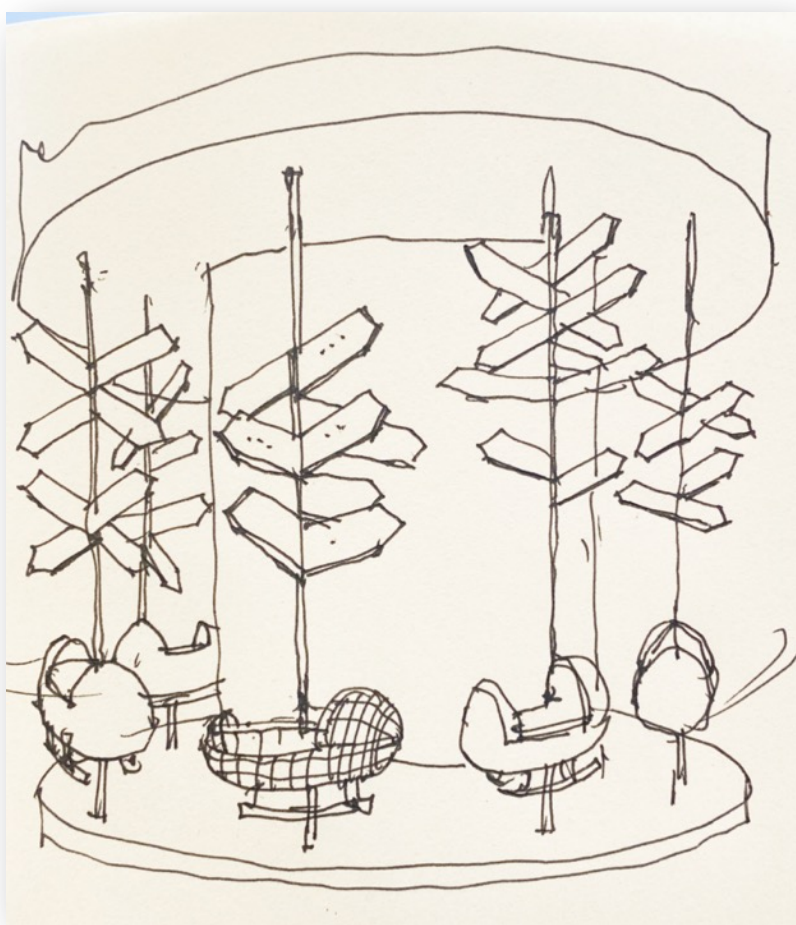
方案 12：《白驹过隙》——在旋转木马外围用铁片剪切成层层叠叠的山峰的剪影。木马身上分别绘制太阳、月亮和形象，在外围看来，是这些天体不断从山峰后面运动而过。形成“白驹过隙”的印象。



方案 13: 《In God We Trust》—旋转木马上的每个木马上方安装一个穹顶,不同的木马上方是不同宗教的穹顶。穹顶下安装集音罩播放该宗教的诵经声。整个木马的大屋顶绘制星空图样。顶部皇冠状的图案花格是美元的局部特写 “In God We Trust”。



方案 14: 《鱼最不能理解的是风》——旋转木马上的每个木马都被一个鱼缸所取代，鱼缸中放养多种海域中来的鱼。木马的竖杆上插着很多纸风车。随着木马的旋转风车不断地转动。



方案 15：《归去来兮》——旋转木马上的每个木马改造为摇篮（其实很多木马下面仅仅是座位），上面的竖杆改造为指路牌。指路牌上写多个地名（写什么地点待思考论证）。每个摇篮中都放着一个指南针。

.....

进行到最后两个的时候，我自己才微微有点喜欢了。但即使你一圈走下来之后，发现还是第一个想法最好——通常不会出现这种情况——但这个过程也还是值得的。

还要继续下去，不要停下，不要停下，不要停下。

作业：仿造“把旋转木马改造为作品”的思路，设法把传送带改造为作品。想出 15 个以上，尽可能多的方案。

作业：仿造“把旋转木马改造为作品”的思路，设法把用百叶窗的结构来做作品。想出 15 个以上，尽可能多的方案。

作业：假设一位策展人以“周而复始”为题策划一个展览，邀请你参展。请你提出 3 个方案供他选择。

4.8 全面考虑要素，用逻辑增加变体

用逻辑来增加变体也就是一种推理：我们大多数关于作品的设想，往往包含了物品、数量、方位、动作、时间等等因素。所有这些元素都可以根据逻辑关联提出替代的可能性。

每一种物品都可以和与它相关的物品进行连接和叠加，看看能否导出新的可能性。跑步机连着鞋，香炉连着香和烟，香烟连着火柴和打火机，向日葵连着太阳，这些都是合理推论。只要具备起码的知识，并不需要多么发散的思维就可以抵达。我们所要做的其实只是把它们都罗列出来，可能性自然就会闪现出来。



衣服连着衣柜和熨斗，衣柜连着《纳尼亚》的传奇世界，《纳尼亚》连着女巫和会说话的动物，那就是预言家。熨斗连着蒸汽和木炭。根据我们所拥有的世界知识，这个网络可以无穷地延伸。

衣服—衣柜—纳尼亚—能言兽—预言家—时间旅行……

衣服—衣柜—纳尼亚—女巫—扫帚—火刑……

衣服—衣柜—穿衣镜—哈哈镜—笑……

衣服—衣柜—捉迷藏—冥想（我读过不少故事说的似乎都是小孩子因为捉迷藏躲进衣柜里然后开始冥想。《纳尼亚》的某一集似乎就是小孩子躲进衣柜发现了纳尼亚世界，这个故事和《桃花源记》的开局相似）—冥想—仰望星空—望远镜……

衣服—衣柜—樟木箱—樟脑—樟树—台湾……

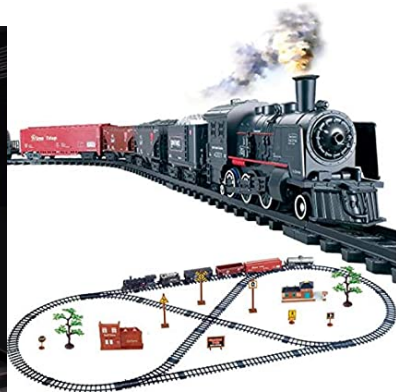
衣服—衣柜—樟脑—无烟火药—诺贝尔……

衣服—熨斗—蒸汽—火车头（其实那种老式的古董熨斗真的就长得很像是蒸汽火车头啊。）—水壶……

● ● ● ● ● ●



很明显，我们的世界知识越广博，此时此刻我们所能链接到的东西就会越丰富。当然我们的经验总是有限的，所以就算是临时抱佛脚把这里的每个词马上去查一查，总是有好处的。



老式熨斗和蒸汽小火车玩具



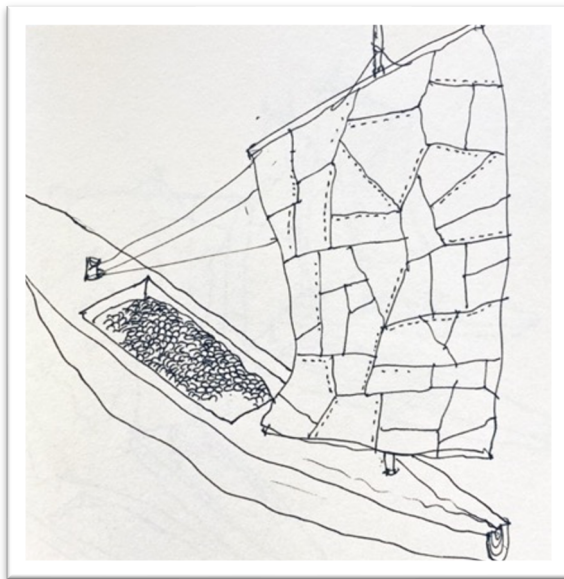
衣服+百衲衣+拉链+火车头-熨斗=方案 1：《建国方略》

用各种青绿色的布料拼成一件特殊的百衲衣（布料的图案最好是植物纹样），百衲衣形态接近色彩互相镶嵌的田野。这件百衲衣的中部用拉链缝合。拉链的滑块拉头由火车头造型代替。

《建国方略》是孙中山先生的著作，其中的《实业计划》中，孙先生提出修建 10 万英里的有铁路，建构五大铁路系统整合国家的设想。

衣服+衣柜+女巫+时间旅行+桃花源=方案 2：《不足为外人道也》

衣柜的吊挂衣服的横杆被一只女巫的扫帚取代。横杆下挂着的很多深色和黑色的衣服上，每一件上面都有星空的天文学图像。衣柜背后的壁板上挂一面反着走的挂钟。



衣柜+樟树+樟脑+百衲衣=方案 3:《南岛》

把一棵台湾漂流木中的樟树中部掏空如同独木舟，空出的空间中放满樟脑丸。独木舟竖立起一根桅杆，挂着由百衲衣拼成的风帆。

（台湾东部台东花莲一带每逢台风，山上的樟木顺流而下被山洪冲进海里，又被海浪推回岸边成为漂流木，当地原住民艺术家用来做木雕原材料。台湾早期北部山林多为原始樟树林，老樟树树龄千年以上者甚多——树龄越老的樟树所富含的樟脑比例越多。后日本殖民政府在台湾大量砍伐樟树作为樟脑原材料输出，因此，台湾樟脑输出量曾达世界首位，有“樟脑王国”之称）。

在依赖于世界知识的基础上，我们所进行的这种逻辑推理有时是正向推理，有时则需要逆向进行。比如，我们拿香炉来做游戏：

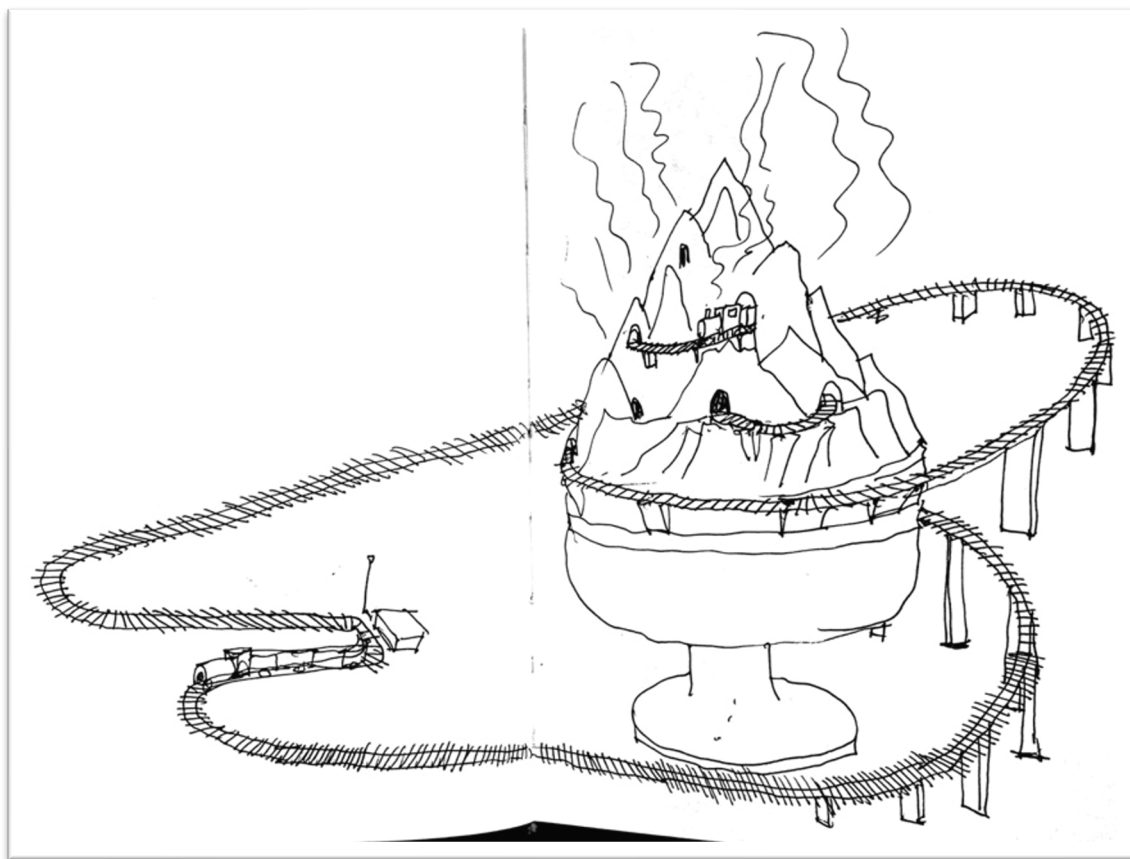
香炉——祈祷——祈福——祈祷和平——逆向推理：战争——核威胁——蘑菇云……

香炉——烟——火烛——逆向推理：水——热水壶——加湿器——蒸汽机车头——吹泡泡机……

香炉——博山炉——云气·仙山·羽人——飞升——逆向推理：下降——陨石——雨滴——雪花——降落伞……

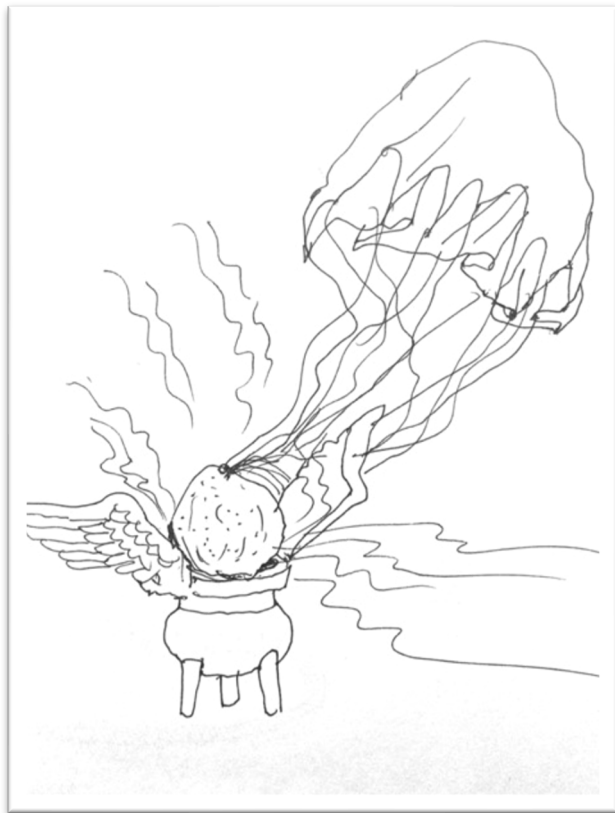
香炉+祈祷和平+蘑菇云=方案 1:《和平鼎》

瓷制香炉上用青花绘制蘑菇云，书写“和平”两字，用于焚香。



博山炉+蒸汽火车=方案 2：《天国车站》

特制一个较大的陶瓷制博山炉，炉盖的仙山山体上架设铁轨，让蒸汽小火车模型在山体四周和内部穿行。小火车不断冒出蒸汽，当小火进入博山炉内部时，则博山炉开始冒烟。



香炉+陨石+降落伞=方案3：《失乐园》

香炉的两只“耳朵”改造为两个巨大的翅膀，香炉内部放香。一个陨石带着降落伞压在香炉炉口。烟从缝隙中冒出。

方位与数量

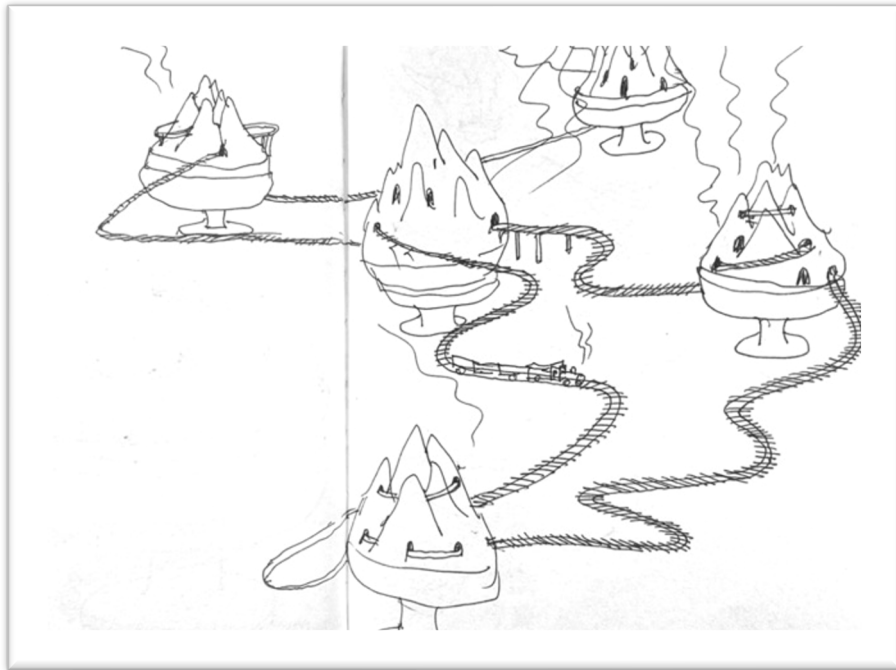
除了物品本身的形状、功能、文化属性，其他要素同样要经过这么一番计较才好。比如物体所处的方位。我们想到它时，通常会本能地把它设想为在正中，在近处，在明处，在桌上或地上。然则我们同时就要考虑，如果把它放到周边会怎样？放在墙角会怎样，放到远端会怎样？放到高处会怎样，放到暗处会怎样。我们把它放在近处、明处、中间的这种本能其实只是习惯，未假思索。但这未假思索，也就失去了反思的机会。其实这种习惯并没有道理，一个东西放在哪里，效果大不相同，怎么放，是值得用心计较的。

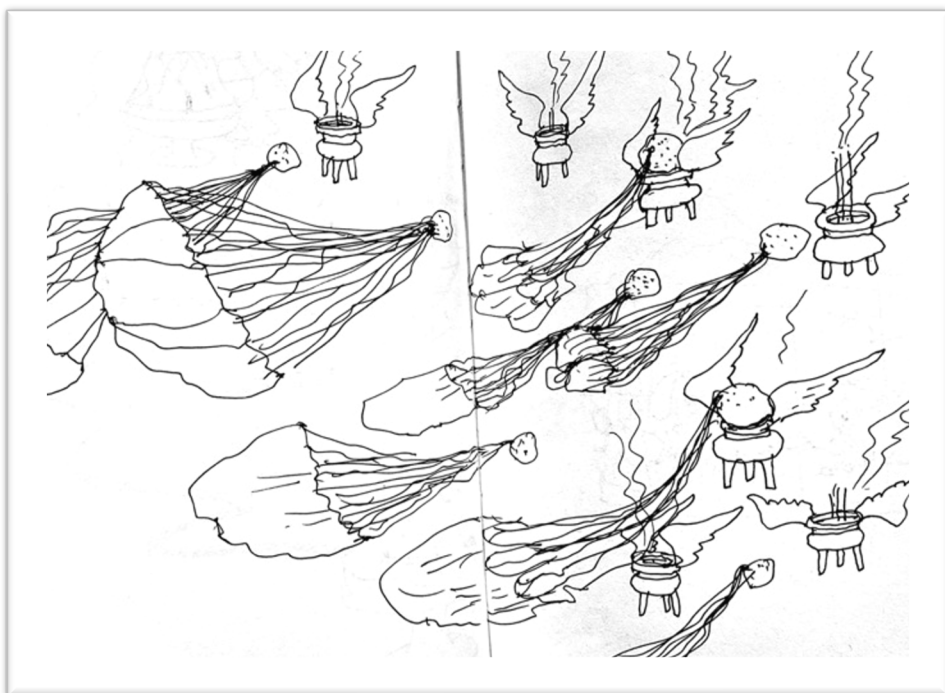
如果我们选择一个物品，势必同时在其数量上进行选择。当然，我们通常是从一个开始的。但如果是两个呢？两个的话则有若干种可能显现出来：并列、前后、相对。四个的话，是并列还是鱼贯？如果散开来，四个是否对应着四个不同的方位？如果是一群或一大堆呢？是散布在空间中还是聚集？是成秩序的队列？这样，数量多问题会很自然地与方位互相联系。

数量问题当然也和是什么东西的数量互相关联。一个水桶和两个水桶似乎差别不大，但石狮子如果是两只并列并且分开，就在中间构成了一个无形的大门。如果同方向而紧挨着，就成了拉车之势。如果相对，则有可能产生出对抗之感；如果背靠背，就成了反向角力。把数量和方位一起考虑进来，想法就会多出许多维度。

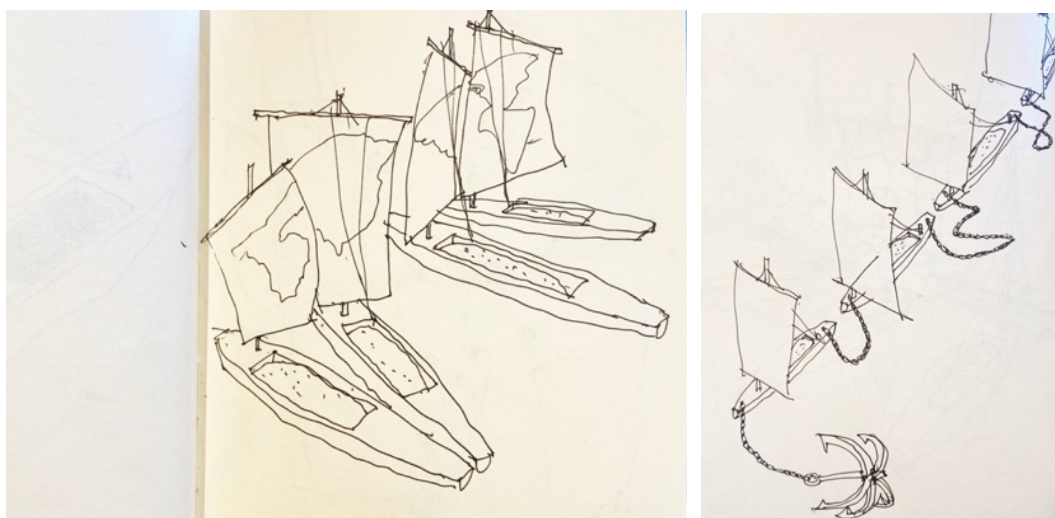
例如上述用百衲衣田野和火车头拉链形成的《建国方略》方案，是一条拉链还是很多条不同方向的拉链，就是值得考虑的议题。

同样，由博山炉加上蒸汽小火车形成的方案《天国车站》，如果我们设想一套轨道和蒸汽小火车穿行经过三四个博山炉，似乎可以用来指向同样值得考虑。博山炉本来就是象形海上仙山，如果放了三个，我们就不得不考虑是否会让人解读为方壶、瀛洲、蓬莱等三座海上仙山。如果放了五座，我们就得考虑这是否会让人想到更加为人所知的五岳之数。注意，在这里，你是否想到了五岳反倒不那么重要，重要的是观众一般来说会不会想到。如果你是成心要让人想到五岳，借此指向“九州”或“中国”的概念，那么，你是否应该考虑把这五座博山炉摆放的方位按照东西南北中来安排？如果你不觉得这是需要引入的概念，那么你可能就需要小心地规避这样的摆放方式。





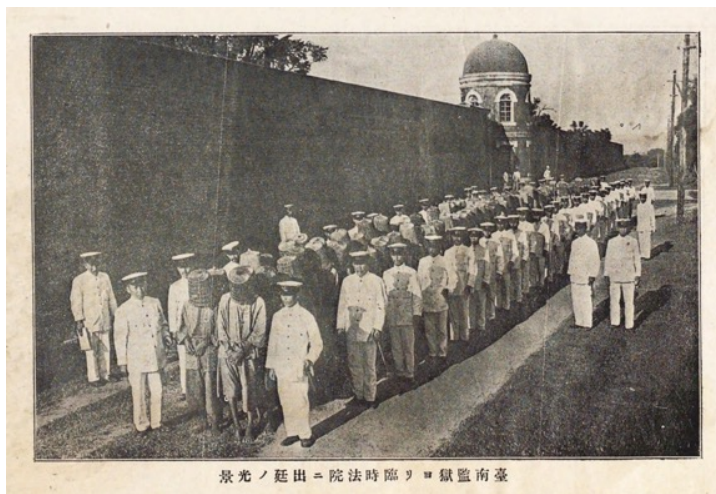
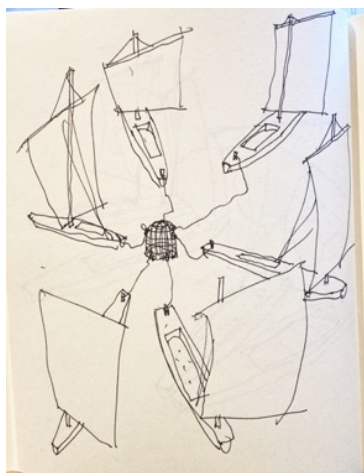
比如，上述的香炉+陨石+降落伞=方案3：《失乐园》——如果考虑方位与数量的因素，让我们设想很多个这样的香炉和很多个带着降落伞的陨石所构成的乘警。有的陨石刚好堵在香炉的口上，有的则错开香炉掉落在地上，则形成十分不同的气质。对我来说，它有种祈求幸运的人们与被突如其来的命运碰到的人们之间随机分配的“命运感”。不是诸位是否与我有同样的感觉？



又比如，以上述台湾漂流木中的樟树加樟脑丸和独木舟加上百衲衣风帆所构成的方案：《南岛》，我们把它加上数量的选项，可以考虑如下发展：

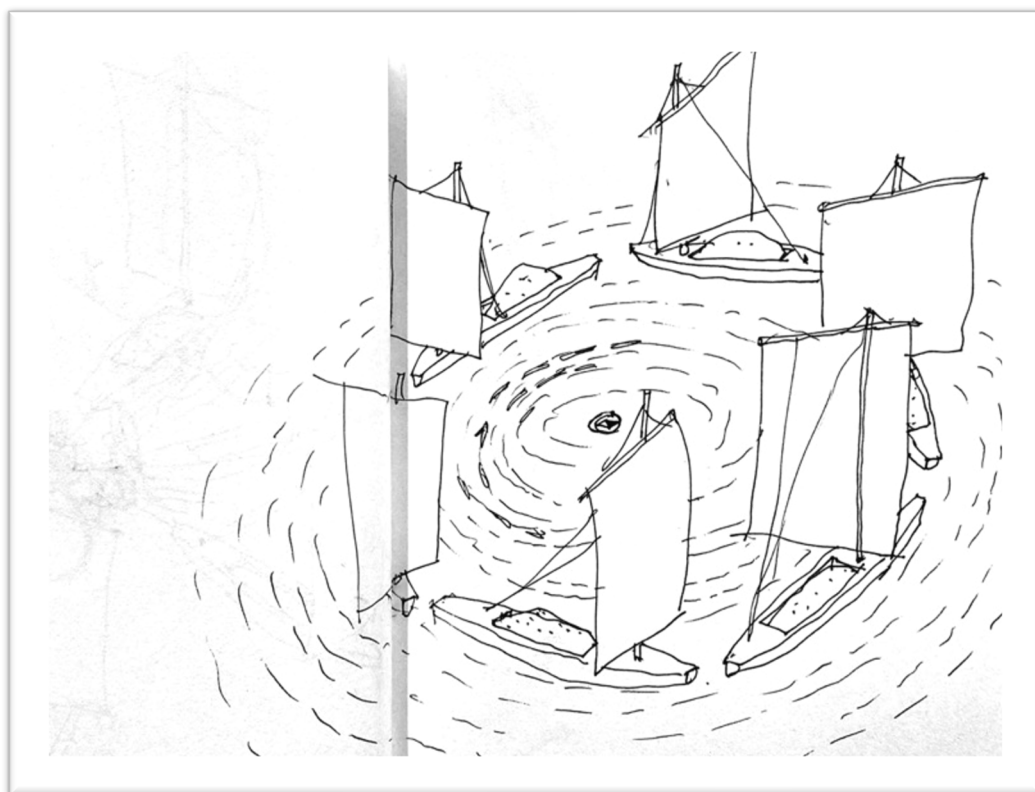
樟树独木舟+樟脑+百衲衣+数量和方位=《南岛2》

A：一群（四五个以上）台湾樟木独木舟挂着百衲衣风帆——**并排**——风帆上的图案构成了世界地图。



B: 一群（四五个以上）台湾樟木独木舟挂着百衲衣风帆——**辐射状向心聚集**——独木舟上的缆绳绑在中间一副沉重的锈铁脚镣上。（查日据时期台湾历史，可以看到 1915 年西来庵事件之后被捕之人头戴笼盔的历史照片，其笼盔似乎为藤编头套，可用来代替此处的锈铁脚镣）

C: 一群（四五个以上）台湾樟木独木舟挂着百衲衣风帆——**排前后鱼贯而行**——独木舟之间以铁链相连接。



D: 一群（四五个以上）台湾樟木独木舟挂着百衲衣风帆——**成圆周头尾相接循环**——独木舟所围绕的地面上用飞鱼的鱼干摆成螺旋形——台东花莲一带多飞鱼，当地也有制作鱼干的传统。飞鱼干摆成的螺旋形像海中的漩涡，同时由于飞鱼带着在空中飞行的想象，可以指向台风的意象。



飞鱼和飞鱼干

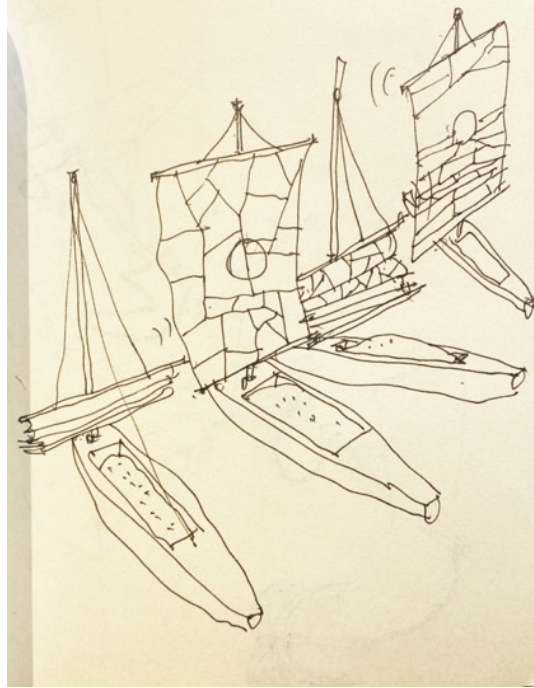
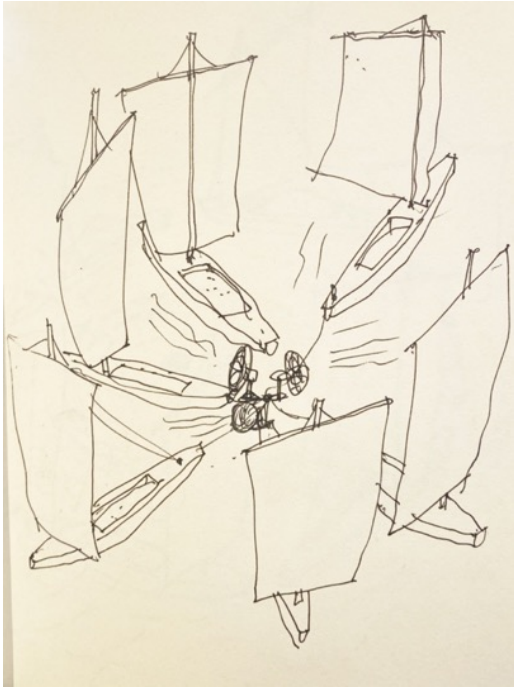
时间与动态

传统上视觉艺术无需考虑时间。但当代视觉艺术实验早就把时间性囊括进来。作品中常包含占时间的因素，包括动态图像、声音、表演性装置，甚至活人与活物。例如我们上面说到的博山炉和香炉都需要考虑放入香料焚烧的时间——这样的作品是有“表演时长”的。因此在时间上和动态上加以考虑，都为我们提供出很多增加作品的变体的机会。

时间上，声音和动态图像都有固定时长，为了对付展厅文化，不管是动态图像还是表演性装置，通常设置为自动循环重复。而为了观赏性，通常设计出缓慢运行状态与高潮表演状态之间的交错。

但是也存在不可逆的进程。不可逆进程有时是冰块融化、水份蒸发、草木生长等较为缓慢的过程。由于过程缓慢，展厅中的观众难于领略全程，通常需要文献的帮助或主动脑补，才能领受全过程的效果。有时则是类似于多米诺骨牌倒下那种富于戏剧性的激烈过程，激烈过程如果短暂，则需要约定时间点，组织围观，成为表演。

比如，以上述台湾漂流木中的樟树加樟脑丸和独木舟加上百衲衣风帆所构成的方案：《南岛》，我们把它加上数量的选项，再加上时间和动态的选项，可以考虑如下发展：

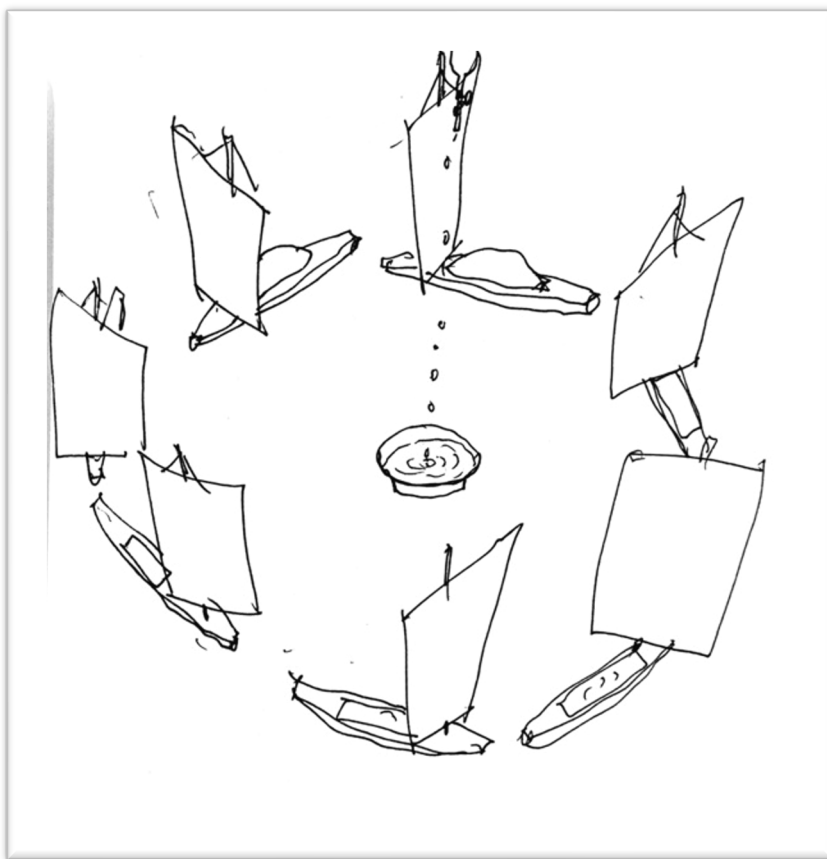


衣柜+樟树独木舟+樟脑+百衲衣+数量+动态=《南岛 3》

A: 一群（四五个以上）台湾樟木独木舟挂着百衲衣风帆——**辐射状向心聚集**——独木舟所围绕着的中间的地面上放一组风力强劲的**摇头电风扇**向外鼓吹，不断促使百衲衣风帆交替受风鼓胀或松弛。

B: 一群（四五个以上）台湾樟木独木舟挂着百衲衣风帆——**并排**——风帆上的图案中央都有一个圆形红色布料，如同海面日出日落。不同的独木舟上的风帆由**机械控制，不断地拉起和降落**。

C: 一群（四五个以上）台湾樟木独木舟挂着百衲衣风帆——**成圆周头尾相接循环**——独木舟所围绕的地面上，放置一盆水，不断有水滴从上空跌落，**水盆中出现涟漪**，又恢复平静。用拾音设备和功放放大水滴的声音，使之充满整个空间。独木舟中掏空舱室的樟脑丸堆中埋着受声控装置控制的腰部按摩器，当水滴跌落入盆时，空间出现巨大的声音，按摩器启动，樟脑丸堆出现蠕动。



互动

历史上艺术形式常常包含互动。传统戏剧舞台上一直有演员和台下观众对话、台下的人通过鼓掌、喝彩、喝倒彩的方式与舞台上的表演者互动的方式。这种互动性很快被 20 世纪以来的实验艺术吸收进来。

早期互动作品常常设置观众可以操作的环节，提供各种各样的征集意见、填写表格、留言、投票、投币、征集物品、分发物品允许观众带走等等互动方式。甚至于艺术家直接邀请观众参与对话、交谈、凝视等活动，实现人际互动。

随之人们开始利用明信片、电报、电话等现代通讯技术来实现互动，发展出了邮寄艺术等形式。在今天，它们已经发展成互联网世界中的对话、留言、弹幕、点赞和打赏等社交活动，以及多种多样的传播和再创作行为。

随着技术性媒介的发展，在上述人际互动的模式之外，互动逐渐走向直接的身体层面。一条道路是通过按钮、键盘、鼠标、操纵杆、触摸屏等界面，与手的动作之间发生的互动。另一条是通过红外雷达、摄像头、温度、湿度、声敏元件等传感器实现的体感互动。实际上鼠标、键盘等操作界面本身就是一套更加复杂的传感器。两种方式之间并无明显界限，也常互相融合。

因此，在今天，在作品中考虑交互的可能性，是为作品增加层次感和复杂性的有效手段。比如在上述樟脑丸独木舟方案中，可以允许观众带走樟脑丸，可以设置感应装置来启动电风扇、按摩器、控制风帆起降的装置等。

作业：从一个常见的教学用的地球仪出发，综合考虑其结构、数量、方位、动态等多种要素，拿出一组尽可能多的方案来。

4.9 用系谱开发方法产生变体

上一节的方法我们讲到了全面考虑物品的品种、数量、方位、动态等多种要素，有逻辑地推理来增加变体的方法。产生尽可能多的变体，是我们获得更大的创造性、获得更好的解决方案的必由之路。我们把这个方法推到极端，不断地置换原始想法中的所有要素，就一定能产生大量的变体，我把这种做法称之为“系谱开发法”。



莫娜·哈通（Mona Hatoum）网 Web，2006 年



莫娜·哈通 (Mona Hatoum 对话片段 2, 2011)



莫娜·哈通 (Mona Hatoum 网床 2002)

假设我们现在有这么一个想法：在十字路口的四座人行天桥之间，连接着蜘蛛网结构的绳子，绳子的每个节点上都串着一个玻璃珠子（下雨后的蜘蛛网就是这样子，黎巴嫩裔的英国艺术家莫娜·哈通（Mona Hatoum）做过这样的作品）。我们还想到了动态和声音，我们希望每个玻璃珠子都发出雷声，并且在发出雷声的同时在抖动。好，我们把这个想法分解为要素：

十字路口——蜘蛛网结构的绳子——穿玻璃珠子——发出雷声——抖动着也就是：

地点……形态……物品和做法……声效……动态

我们现在来尝试为“十字路口”提供 10 个不同的地点选项，为“蜘蛛网结构”提供 10 个不同的地点选项，为“玻璃珠子”提供 10 个不同的物品选项，为“雷声”提供 10 种不同的声效选项，为“抖动”提供 10 种不同的动态选项，这样，我们就得到了如下表格：

地点……形态……物品和做法……声效……动态

十字路口……蜘蛛网结构的绳子……穿玻璃珠子……发出雷声……持续抖动着
榕树下面……心电图结构的绳子……挂着铜铃铛……发出哭声……间歇蠕动着
河流上空……曼陀罗结构的绳子……挂着风铃……发出政治演讲……不断转动着
桥洞底下……太极图结构的绳子……挂着陶茶壶……发出鼾声……偶尔抽动着
人行天桥下……脑电波造型的绳子……挂着海螺……发出电话铃……持续飘动着
八仙桌下……翻花绳结构的绳子……挂着空竹……发出警笛声……不断窜动着
房梁之下……同心圆结构的绳子……挂着毛巾……发出咳嗽声……轻微晃动着
飞机机翼下……挂着细孔渔网……挂着书籍……发出骂人的语音……上下浮动着
吊扇之下……笔直下垂的绳子……挂着收音机……播放心跳声……间歇跳动着
汽车底下……组成吉祥结的绳子……挂着毛笔……播放书页翻动声音……静止
吊灯底下……形成吊床的绳子……挂着鱼钩……播大海潮水的声音……摆动着

现在我们得到了 161051 种排列组合的可能性。当然，只要你愿意，你可以得到更多的组合。我们需要做的，是从这 16 万种组合中，选出最能打动我们和别人的那种。

我的选择是：

在十字路口的四个人行天桥之间，布置蜘蛛网结构的绳子，中间加一个吊床。每个绳结的节点上挂着一本书，随风飘动。中间吊床中放着很多海螺，整个装置发出潮水的声音。

我们再操演一遍，这次拿那个环保小圣母通贝里的冰雕放在太阳灶顶端的方案来练习：

造型样式……造型材料……位置……事件……声音……动态和互动
女孩通贝里……冰雕……太阳灶顶端……融化……发出哭声……频闪灯
特朗普总统……煤雕塑……冰箱里……点燃……发出笑声……红外感应
威尼斯翼狮……黄油……火山口……蒸发……发出鼾声……声控
太阳神阿波罗……奶酪……蒸笼……凝固……发出心跳声……面孔识别
消防员……蜡（雕塑材料）……集装箱……落灰……发出枪声……旋转
大王乌贼……面包……被窝……吃掉……电话铃声……压电触摸
核潜艇造型……玻璃……弹弓……晒太阳……发出闹钟声……钟摆运动

埃及金字塔……琥珀……晾衣绳……流淌……发出教堂钟声…让人带走
中国灯笼……冰糖葫芦……婴儿车……腌制……发出玻璃破碎声……邀请食用

这次因为多加了一组动态选项，我们得到了 53 万种可能性。其中有些在我看来是有趣的，比如：

A，威尼斯翼狮柱头造型的……面包……放在冰柱子上…晒太阳…观众触摸时…发出教堂钟声。

B，大王乌贼造型的……蜡做的雕塑盘踞缠绕在集装箱上方……点燃……让蜡液不断地流淌下来。

C，否认气候变暖的特朗普总统形象的…冰糖葫芦…放在婴儿车里…被俄国产的伏特加腌制…不断发出哭声…红外感应装置侦测到观众靠近时哭声停止。

D，核潜艇造型的……透明水晶玻璃雕塑……挂在晾衣绳上……随机转动……绳子不断放松和绷直，使得潜水艇上下浮动。灯光打在玻璃潜艇雕塑上，在空间中折射出光线。

E，用很多内部有虫子的琥珀垒成一座金字塔，放在火山口。这个方案不应该有声音，也不需要互动。

看起来，就谈论气候变化和环保激进主义而言，这些推演未必胜过那个把冰雕放在太阳灶上融化的想法。但是从中偏移开来的想象引出了很多别的可能性。A 方案很适合在威尼斯户外展出；B 方案像黄永砅老师的作品；C 方案像莫瑞吉奥·卡特兰可能会做的；D 则像是墨西哥艺术家达米安·奥特加（Damian Ortega）所可能做出来的作品；而我自最喜欢的是 E，我觉得这个最像我的作品。



达米安·奥特加（Damian Ortega）《宇宙之物》Cosmic Thing，2002 年，大众甲壳虫 1983 年，不锈钢丝，亚克力



达米安·奥特加 (Damian Ortega) 《拉丁美洲塔》 2016 马德里
是墨西哥城的一座摩天大楼，位于城市的历史中心，被视为是 20 世纪现代墨西哥建筑和工程的典范模型，由 Augusto H. Álvarez 在 1949 年至 1956 年间设计。曾是墨

西哥最高建筑，现在依然是最有名的摩天大楼，并且因为它与纽约帝国大厦的相似性而著称。Damián Ortega 制作了它的微型版本，一个软雕塑从上空悬挂下来，塔被转变为钟摆和沙漏，随着释放沙粒，钟摆运动在地板上画出不可预测的轨迹。每天结束时，一名美术馆员工将散落在地上的沙子收集起来，每天早上开始一个新的循环。



达米安·奥尔特加，《纪念碑》2016

13 米长的泰坦尼克号的布做的雕塑，被其中装着的沙子压得沉没了。

在无边界的可能世界中工作

有同学问我，这套工作方法好像很“去魅”，是我自己发明的还是别人就有的？我这才认真回想了一下——还真不是别人教我的，但这是我在研究了很多好艺术家之后，逻辑推导出来的办法。任何想把事情做好的人，一定会这么去做。其实广告公司就是像我这么干的。他们只不过是用创意小组来组织头脑风暴，头脑风暴就是这套“系谱开发法”的前身。我们其实就是要建立一个机制，让一个人可以自己跟自己开“头脑风暴”会议。

同学们感到“去魅”，痛心于创造的神秘过程被这么无情地解构了。其实创作过程显得有“魅力”，这只不过是最近三百多年的事情。创作被归诸于天才的神秘能力，有些人最终甚至不能不求助于药物来企图获得怪异想法。但独特的童年经验也好，药物刺激也好，产生的想法终归是在个人独特的心理定势中，不管一开始如何怪异，多用几次也就变成了习惯。很快就会变成重复的怪异，也就不再是怪异了。比起可能世界的逻辑，它在数量上必定是有穷的。

我们的方法则是根据各种逻辑可能性，金木水火土都来一遍，我们在可能世界中理性地工作，产生出理论上无穷尽的可能性出来。所以我敢非常自信地挑战所有自称是天才的人包括嗑药的人。比想法多，比想法怪，比想法快，“系谱开发法”显然可以超越所有个人。其实你早就为自己准备了一个创作的工具

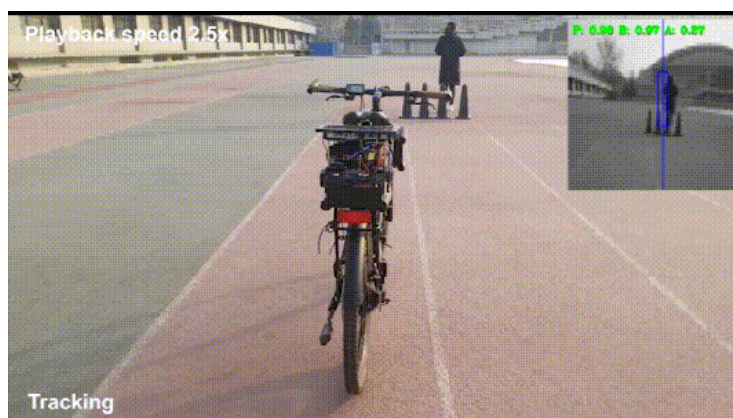
箱，一旦创作工作启动，你一会儿拿出转盘，一会儿拿出我们这个系谱开发的乘法表，想法会源源不断地生产出来。

既然产生出了如此之多的可能性，我又可以这么做也可以那么做。而且每一个做法里面又有若干种分叉的可能性，你恨不得把每一种分叉的可能性都去趟一遍。你恨不得备份一下，把所有的可能性都做出来。如果你开始进入到这个状态，你才开始进入到实验性创作的状态中。你要不断的备份分叉的可能性，越分叉想象力越活跃。新的可能性越会冒出来。这之后你才需要去收敛，去评估“哪一个是最想要的”，或者，“我应该选择哪一个先做”。

这样反复磨练，慢慢地，哪一种可能性将更有前途，你会逐渐积累出直觉。你会逐渐形成非常好的敏感性，能够从多种分叉的道路中直觉到哪一条道路将最有力量。

当你形成一种直觉，你好像没有故意在调用什么方法，很自然而然的就启动了整个流程，很多好想法就冒出来了，于是在别人眼里看起来就很像一个天才。人们看不见这个操作过程，当然就不明觉厉。

德国诗人里尔克说，“我们是可能之物的蜜蜂”。艺术家并不是要从他那有限的内心中拿出东西，而是要从可能世界中采集花粉，把它带到我们的现实世界里，酿造成蜂蜜。我们今天所生活的这个现实世界，只是无穷无尽的隐藏着的可能世界中得到实现的那个。现实只是可能世界的冰山一角，还有大量的可能性，潜伏在幽暗的可能世界中。我们不是在这里被动地等待灵感，等待这个可能世界的某一支先遣队不小心闯进我们的大脑。我们要主动出击，我们拿着手电筒去照亮那些黑暗的可能世界，把它们一一找出来。



暴力学习，暴力创造

显然，这个罗列替换选项并且进行摆列组合的工作，今后是有可能可以交给人工智能去做。尤其是从几十万种摆列组合中筛选出最像我的作品的工作，如果用我过往的作品作为数据去训练一个程序，并且我本人在使用中慢慢训练，让它掌握我的评价标准，它或许能够帮我筛选出前 10 名的我最可能喜欢的方案。事实上，我已经在着手编制这样一个《艺术家方案生成器》。

人的学习是一种小样本学习，人类能够从模糊的领悟中学习，从极少的前提迅速得出结论，并不需要大量数据。相比之下，当前的机器学习是一种“暴力学习”，使用穷举的办法，消耗大量算力来试错才能获得学习成果。当然，今天的机器学习开始试图学习和兼容人脑的小样本学习方式，也就是所谓类脑计

算。清华大学施路平老师团队那辆自己会开的自行车，就是因为探索了首款异构融合类脑计算芯片而上了《自然》杂志的封面。

而艺术家呢，艺术家传统上太依赖直觉，只用直觉来学习和创作。我的“系谱开发法”其实是反过来机器的**暴力学习**的方式在工作，通过比较傻的“穷举”和“遍历”的方式，去找出尽可能多的选项。如果人类艺术家能够屈尊降贵，借鉴电脑的暴力学习方式，设法用笨办法激活自己的创造能量，我们有机会超越过去的人类。只有这样，这才对得起人类大脑这样一台最伟大的“电脑”。

当然，事实上在这种看起来蠢笨的“穷举”中，人类的直觉依然在快速地起作用。到目前为止，我手动提供的所有替换选项其实并不是随机产生，而是有的放矢的、有所考虑的。在目标阶段，在意象提炼的阶段，我就已经开始选择了。如果在意象提炼阶段不进行价值感和直觉的介入，尤其是如果不引入有意义的“世界知识”，后期会浪费太多的脑力。今天的人工智能虽然算力强大，算法优越，但和我们相比它最大的问题是缺乏“世界知识”：它无法判断“前门到了，请从前门下车”这样的语句，因为它不知道“前门”还可以是一个公交车站。而且不管电脑的算力多强大，还有一个数据质量的问题。我们在“系谱开发法”中其实不断地在调用我们每个人独特的“世界知识”，在控制高质量的数据的输入。

尤其是几十万个组合出来之后，从中选择能够打动人心、打动自己的那几个组合出来，更是基于艺术家本人对人性和具体文化语境的判断。而且还随时需要对随机组合出来的方案进行加工。到目前为止，艺术家的创造性工作确实还无法被取代。但是他的工作中的很大一部分，特别是多样性的点子的生成，或许未来可以部分地交给机器去操作。

作业：使用“系谱开发”的方法，把下面这个想法进行拓展，从中选择一个最终方案：

“用链条……拖着……一把小提琴……在海滩上……倒着走”

作业：使用“系谱开发”的方法，把下面这个想法进行拓展，从中选择一个最终方案：

“用很多矿泉水瓶子……组成一艘船……在公海上……解体”



莫娜·哈通 (Mona Hatoum) 椅子和网 2005

4.10, 罗列可能性进行评估和排序

现在我们有足够多的变体，下面我们要罗列出所有的可能性，分别对他们进行评估和排序。对多种变体进行挑选裁决时，我们须从观念创新程度、情感力度、效果强度、社会价值、艺术史价值、可行性和可操作性等多种角度进行自我评估。

评估效果的强度——合理性与奇异性的平衡

艺术作品的强度是与它出其不意、不可思议的程度是有关的，也就肯定和出奇程度有关。不出奇制胜的做法，太合理了，变成逻辑推演，大家就不觉得这是艺术，变成破案、说理和说服，大家觉得不刺激。但是没有了没有内在的合理性，大家又觉得这是胡说八道，不用当真，一笑了之了。这里面包含一种尺度感，尺度感就是合理性和奇异性之间的平衡。通常我们要挑战常规语法、常规习惯，才能获得奇异性，但我们不能逾越生活形式的合理性。

达米安·奥特加 (Damian Ortega) 的这件锤子作品为例。随便放一把锤子，我们不会觉得奇怪。但锤子的把柄变成弯曲的蛇形，就比较古怪了。但这条蛇居然还是木头做的，使用制作木头蛇玩具的分节工艺把木棍加工成蛇形，我们还是可以握住这把锤子的手柄，这个经验和我们握着普通的锤子的经验还是勾连在一起的，这一来，我们顿时就觉得妙了。在这里，蛇形的锤子柄确保了奇异性，但如果装上的是一条真蛇，我们可能只是觉得奇怪震惊，觉得这个组合无厘头，并不留下深刻印象。但是木头蛇玩具这个做法确保了合理性，这种合理性是材质、手感、尺度的生活形式的相通，这时候它就站得住脚，我们才会觉得妙。它的奇异性反而能够起作用。

我们在评估效果的强度的时候，始终要问的是：在这件作品中，在这一系列作品的方案中，哪些地方挑战了人们的习惯，颠覆了常规，提供了异样。这些做法中哪一些对人们来说是不可思议的？哪一些是难于接受的？而多种奇异之中，又是哪一些因为抓住了我们生活形式中时常忽略的、隐藏的、被遗忘了的合理性而显得神奇？

也就是，既然是评估效果，其实我们所评估的是作品对于他人的效果。并不是我们自己是不是觉得舒服，而是它对于人们来说是否可能有效。我们自己作为评估者，是以预想观众的可能反应作为工作方式的。

为了超越一厢情愿和自说自话，有时候我们不得不找人交谈讨论，试一试我们的做法对于他人来说是否有效。



达米安·奥特加 (Damian Ortega) 《疲惫的镐》

预估观众反应--人之常情是我们判断的基础

我们在生产变体的时候经常是依赖逻辑推导的。由陷阱推导到老鼠笼子和老鼠夹子，然后我们把一本书放进老鼠笼子里，算不算合理推导呢？这里的原则是要注重观众体验，我们要去设想：观众看到一本《金瓶梅》或者《水浒传》被关在老鼠笼子里面，会有什么感觉？如果是一本《孙子兵法》被关在老鼠笼子里面，人们会有什么感觉？

要能够设想观众的可能反应，前提是我们对观众的文化背景、行为模式有准确的理解与预估。当然，作品在展厅里会遇到多种多样不同的观众，艺术家在这个阶段所能依据的，是他/她在创作之初所构想的一群“理想观众”。

观众虽然多种多样，但这多种多样也注定只能是在一定范围之内的多种多样。。在特定的文化时空中，走进同一个展厅面对同一件作品的观众还是有其观念的、情感的 and 知识结构的稳定性的。见到大屠杀的场景通常人们会揪心；琳琅满目的商品和商业广告通常会让人想到消费主义；老照片和老物件通常会引发怀旧之情——这些正常的反应，都是人之常情。人之常情，是我们判断一个做法是否能够影响观众的情感和观念，是否能够激发起强烈的身心反应的依据。如果没有这样的人情之常，我们是无法展开创作的。

有时候艺术家的“理想观众”是非常具体的某一类人群甚至某一个人，这就是“特定对象创作”。特定对象创作的效果评估相对容易清晰，也容易进行检验。我们可以有针对性地研究特定对象的观念、生理和心理特点、情感倾向，有的放矢。事实上，预估特定对象的可能反应，是你用来判断和选择多种方案的可能依据。这么一个方案，范院长看了会怎么样反应？邱老师看了会怎么样？你的同学，你的家人看了会怎么反应？这种对于特定对象的判断，帮助你把“理想观众”具体化了，使得你有迹可循。



达米安·奥特加（Damian Ortega）《宇宙的控制装置》，2007 年

预估艺术圈的反应

我们的作品既是做给普通观众看的，也是做给内行观众看的。艺术家总是同时在这两条战线上工作。

我们说要依据人之常情来工作，主要指的是依据普通观众的人之常情。普通观众通常生活得循规蹈矩，有各种相对稳定的主流观念、生活套路和行为模式，正是这些套路和模式的存在，使我们有可能能够对之发起突然袭击，从而达成创作效果。

而展厅中的艺术圈内行观众是一种特殊的观众，某种程度上是一种变态观众。他们是我们的“文坛”和“学界”。他们熟悉艺术界的先例作品，对于作品在艺术手法上的创新性有更高的要求。这种内行状态有时候会使他们无法像一个正常人那样去对作品作出反应，他们不是直接受到作品中的手法、材料、意境的影响，而是更倾向于在作品与其他同类作品之间进行比较，因此预估艺术圈的反应其实就是评估一个创作的艺术史价值。

因此我们的创作就必须同时满足这双重要求：一方面要能够搞定普通的外行观众，做到艺术手法的有效性。一方面要能够对内行观众提供艺术手法的创新性。

这两个方面要取得一种平衡。

我们不能专门只针对艺术圈搞创作，那样的话容易走火入魔，沦为一种圈子化的创作。我们会很容易被艺术圈的智力竞赛、好勇斗狠、求新求怪、故作玄奥等等各种比赛拉进极端，而忘了

去体会普通人对作品的反应，放弃了对普通人的责任，偏离了人之常情，作品也就失去了立身之本。

另一方面，我们也不能遗忘这么一个艺术圈的存在。牵挂着它，会让我们对自己所采用的手法的创新性有着更高的要求。事实上对我们最终提升作品对普遍的观众的价值是有正面意义的。



达米安·奥特加 (Damian Ortega) 《世界图式:地层学》 2014

评估自我价值

好作品要同时考虑对观众的有效性和对自己的价值。作品既是为观众做的，也是为自己做的。艺术家必须提供社会服务，但同时总不是委屈自己去提供服务，那样的话艺术就不是一件快乐的事情了。艺术家是在为社会提供创新思维和创造性经验的社会服务的过程中，完成自我的成长和发展的。因此，关于艺术对自己的价值，我们谈论的是创作活动的心灵的构造能力——它能够把我们的心胸开拓到多么宽广、敏锐、深刻。

我不会说内心的准确程度，因为它其实不是准确地瞄准了某一已经存在的东西，它是通过积极的构造，往前去把自己原来心中模糊的东西澄清了，把心中弥散的东西凝聚了，把心中还没成型的東西赋形了。

因此，我们面对一大组方案的时候，自然是要评估哪一个是最想去做的。这时候最没有必要的就是陷入哪一个才是“真正的自我”、哪一个想法才算“忠实于自己”、哪一个想法“最吻合我内心的冲动”这样无聊的思考。**创作不是自我表达，创作是自我发展。**这种自我发展甚至于其实是自我超越、自我修正、自我颠覆。实验性的创作是让我们离开本来控制着我和他人的成见、模式和套路的过程。但凡创作中有所实验，必定对模式和套路有所超越。因此评估创作的自我价值，要比较的是哪一个做法为我们本来愚钝而短浅的自我撑开了广阔的空间，哪一个做法能带我们走得更远，让我们变成更强大的自我。也就是，关于创作的自我价值的考量，不得不同时虑及它的社会价值。



达米安·奥特加 (Damian Ortega) 《劳动在从猿到人的转变中扮演的角色》2013

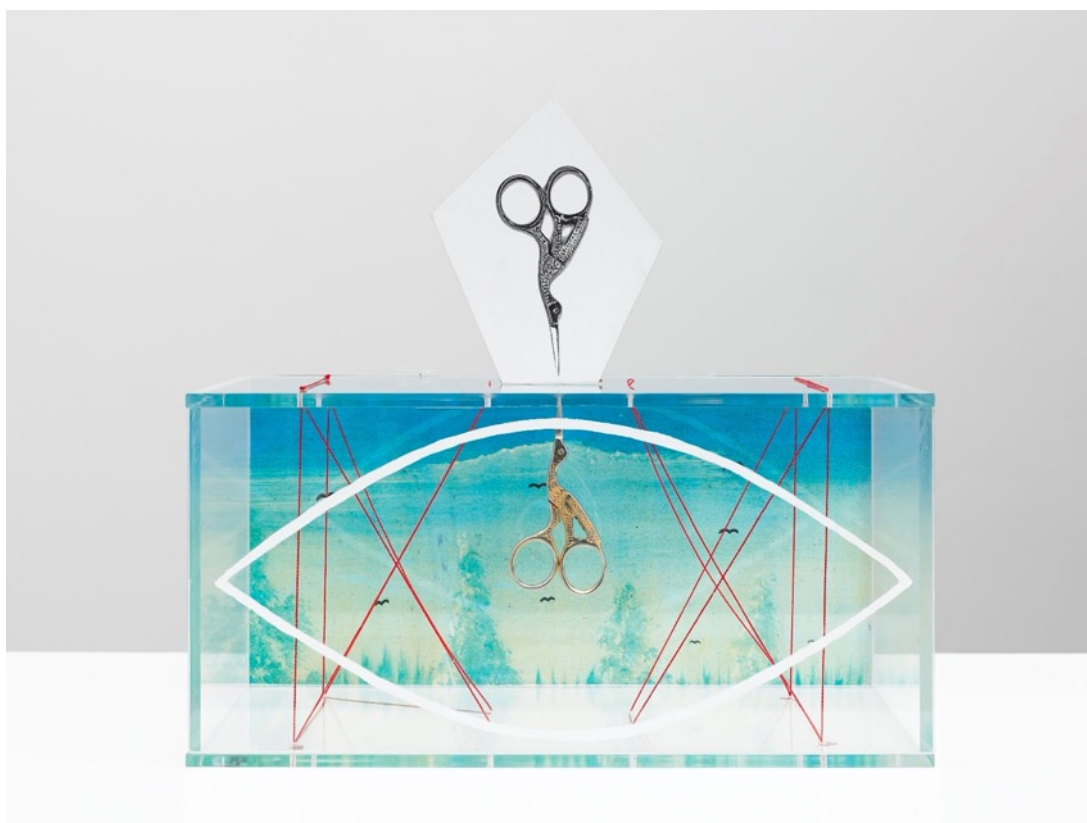
评估社会价值

一件作品是否有社会价值，一组方案中哪一个更具社会价值，是需要评估和考量的。达米安·奥特加的蛇柄锤子轻巧有趣，但是触及的问题深度有限，比起他的代表作如《宇宙之物》（拆散的甲壳虫轿车）社会价值略逊。

评估社会价值，**首先要考虑的是一个想法是否关联着人们关心的紧迫的问题？**或者虽然并不紧迫但是其实是重大而深刻的问题？或者是人们并不那么关心并且普遍忽略，但其实至关重要的问题？

并非所有的问题都具有同样的优先级和严重程度，比起“今天的人们如何根据明星的长相来整容导致大量的撞脸”这样的问题，“流行文化如何导致政治活动的娱乐化和表演化”则是更深一个层面的问题，而“理性的选民在民主生活中是否存在”则是更严重的政治哲学问题。

作品的体量可以小巧，但也可能以小巧的体量指向重大问题。一个倒计时表可能本身不太大，但是，倒计时这件事情关系重大。它和我们的绩效管理等时间管理制度有关。通常来说，触及重大问题，尤其是以生猛的方式触及那些人们普遍忽略的重大问题，就具有更大的社会价值。**其次要考虑的是否是新问题。**有些问题虽然重大，但是已经无数次的被讨论过。我们就需要评估我们是否为讨论这个老大难问题贡献出了新的视角？或者我们抓住了崭新的人类经验中刚刚出现的新问题？比如说“理性的社会治理是否可能”这个问题是政治哲学的核心问题，但是今天它表现为算法统治的新形式，我们是否抓到了这个老大难问题的新的痛点呢？**再次要去评估社会影响能力。**有的做法触及大问题也是新问题，但是不适合传播，就难以在公共领域中制造影响力。社会影响力涉及到话题性，涉及到作品的对话能力，也就是它是否能抓到社会心理的隐秘的敏感之处。也涉及到作品进一步深化和拓展的潜能。有的作品表面平淡，但方便，适合搬运和安置，容易广泛传播，最终反而有可能获得很大的社会影响力。我们既要看到眼前的影响力，也要预估长远的影响力。**是否具有社会价值，最终还是取决于作品本身能不能打动人，**也就是回到了效果强度的评估。作品本身采取的方式，作品本身的视觉力量、形象奇异的鲜明程度、感性的氛围营造能力，作品与日常经验的跳脱决裂程度，作品能制造多大的震惊，是它能具备社会价值的终极基础。



达米安·奥特加 (Damian Ortega) 《如何制造幻觉》2013

评估可行性

刚才说到了方便运输展出和安装的作品，更容易获得更大的社会影响，这是从社会接受角度来看的可行性。从我们自己的角度，也存在着可行性和可操作性的问题：材料是否容易获得？制备的工艺是否成熟？我是否有足够的时间和精力来操作？成本是否是可承受的？是否有合适的展览机会来接纳这样的想法？完成之后可以流向什么地方？当然你也要评估好卖不好卖，适不适合收藏，有没有人出钱让你做这样的事情。如果需要编程，你身边有没有程序员来帮你做？

需要机械的话，你身边有没有能搞定机械的一个精巧的工匠？这些都构成了可行性评估。眼下你肯定只能优先去实现具备可行性的想法。

眼下不具备可能性，不见得未来不具备可行性。所以眼下看起来可行性不够，但确实具有重要的自我价值与社会价值的好想法，你可以把它积攒起来留待今后实现。所以我们一方面要去对可行性进行评估，一方面也不要太被可行性绑住手脚。在增殖和拓展方案的时候，还是要尽可能的自由和癫狂。要到眼前这个评估阶段，才用可行性来进行筛选。



达米安·奥特加（Damian Ortega）《偶然的旋转》 2005

综合推敲，确定一个最终方案

这样，我们可以依据这样一些指标来给一大堆方案打分，然后综合评估：

- 1，效果强烈程度、视觉是否新奇？是否有景观营造能力？——能不能打动人？
- 2，有没有情感的力度？走不走心？——是否煽情？
- 3，手法是否有创新程度？超越了那些东西？——有没有艺术史价值？
- 4，有没有话题性？是否具有传播性？——别人会不会在乎？
- 5，是否触及了新经验和新问题？或者具有独特角度——别人会不会在乎？
- 6，是否触及了大问题？社会价值的深度够不够？——别人会不会在乎？
- 7，对我自己来说是否构成挑战？我进行了哪一些冒险？
- 8，我自己是不是特别想要去做？为什么？
- 9，制作困难程度如何？成本是否可承受？
- 10，布展方便程度如何？作品收藏前景如何？

很显然这里的每个选项的权重程度是不一样的，你预感到很大的社会价值和艺术史价值，并且预感到效果会很强烈，这是驱使你克服去实现一件作品的最强大的动力。但可行性几乎是

一票否决的——超出了你经济上、时间上、能力上的可承受度，不管你想象到了多诱人的前景，都只能以后再说。

当然面对着不同的具体境况，你在不同选项上的权重，也是随着具体的语境而变化的。你是在学校里做一个课堂习作，你首先需要关心的是艺术手法是否有创新，以及效果是否强烈，同时确实要兼顾可行性，包括制作的成本和周期。如果你是在做毕业创作，我认为除了关注效果强烈并且能够体现出你专业领域的创新之外，具有话题性和传播性还是应该考虑到。如果你是一个年轻的艺术师突然间获得了威尼斯双年展的邀请，就算成本超出了可承受程度，我建议你借钱也应该把它做出来，你应该优先去做最具有艺术史价值和社会价值的作品，并且尽可能极端。而如果你是一个成熟的艺术师，正要举办一个新的个展，对你来说可能权重最高的可能在于是否对自我构成的挑战。

无论如何，在具体的情境之中，只要清晰地考虑过了所有这些选项，你并不难对所有的想法进行排序，并且最终确定此时此刻你应该做的究竟是哪一个。

你可以自己进行这个评估和排序，也可以找别人来一起商量。因为作品对他人是否有效，来自别人的证据与你的猜测互相综合一下，总是更靠谱的。

在这样反复地锁定问题、设定假设、产生变体、挑选方案，预估反应的过程中，反复进行，到最后，搞创作成了一种手感。你在想方案和制造变体的同时早就已经启动了评估机制。评估能力在反复训练中会变成一种直觉，你就会不断地被好奇心和惊喜所牵引，创作就不再是折磨了，你会迷上创作生涯。

作业：对你在上节课作业中运用“系谱开发法”所产生的方案进行评估和排序，确定一个最终的方案。

4.11，怎么撰写创作方案

过去一个画家在作坊中画好了画等着人来买，画着画好了画拿到画店里卖，都不需要做方案。今天的艺术家为什么要做方案呢？

我们为什么需要做方案

是因为在你的作品最终成型之前，画廊老板或者顾客和策展人是无法预先看到成品的。策展人或者画廊老板看中你的画，拿去展就行了。策展人是安全的，也不会浪费预算。现在你这件作品是专门为这个展览做的，你直接来现场做，要是你实验失败，玩砸了，在这种情况下，贸然把档期排给了你，对他来说就构成了风险。所以，我们要做方案首先是因为“展览”这种形态的要求，撰写方案是现代展览制度和艺术生产模式的要求。**作方案是为了和策展人工作。**因此，我们的方案必须是清晰的，描述性的，解说性的。

当然，这是由我们的创作的实验品质所决定的，如果我们并不是在展开崭新的实验，就无需向策展人描述我们的方案，直接邀请他来工作室挑选一件老作品就可以了。**做方案是因为我们的工作具有实验性的**，此刻尚未成型，所以不容易想象。要加以描述，他人才能完整地想象未来形态。因此我们的方案必须是清晰的，描述性的，解说性的。

但如果我们的实验涉及的只是小规模的作品，通常打个腹稿构思一下也就可以了。当我们的创作涉及到大型而复杂工程的时候，我们就常常要坐下来书写完整的方案。因为大型工程要动用的钱多，需要调用的人力资源也多，我们需要保持与各方的沟通，才能清楚解释一件庞大的实验作品所涉及的方方面面的要

素。只要涉及大型工程，米开朗琪罗也得跟教皇说一说：您的这个陵墓，我考虑这边是奴隶，这边有摩西……其实教皇可能也要他拿 PPT 出来的。**做方案是为了和合作方的沟通**，也是为了聚集资源，说穿了就是要人、要钱，要东西。因此，我们的方案必须是清晰的，描述性的，说服性的。

因为你要展开的可能是涉及到多方合作和复杂的工程，稍微不理性的安排工作流程，就会导致合作方之间无法对接，也会造成操作失误，导致浪费。这时候，**做方案是为了高效、准确、环保、节约**。因此，我们的方案必须是清晰的，描述性的，工作性的。

最后，由于我们所从事的是实验性的工作，做方案的过程其实是在进行实验设计，把我们的种种猜想和假设通过撰写一个方案，落实为具体的操作步骤。因此撰写方案其实是在进行实验操作的计划和安排，**本质上是一份行动计划书**。此时，撰写方案是再次对实验目标进行校准，对问题进行定义，对猜想进行澄清，再次预估审查的过程

好的方案的要求是：

1，策展人可以依据这个方案决定邀请你。

并且决定为你提供什么空间，知道得给你多少钱，预备什么器材，预备什么布展工具，大约与留多长的布展时间。作为策展人，我经常接收到年轻艺术家写的方案，大多数年轻人都写自己莫名其妙的心理活动，心中的各种唧唧歪歪。看完之后别人也不知道他到底是要做什么？这么样写方案会直接被策展人扔进垃圾桶的。

在简洁清晰地说清楚作品的状况之后，策展人更关心你是用两台电视机还是一个投影，有没有电脑主机？这个作品有多重，太重了，就不能放二楼只能放一楼。策展人关心的是数据，事实数据。

2，布展工人可以依据方案进行远程布展。

比如展览在景德镇，疫情期间你到不了景德镇，我得拿着你那个方案让工人帮你布展。布展工人关心的也是数据，事实数据。当然就算你能够到达现场，预先获知你的准确数据，合作方就可以预先做准备，你的布展工作就会高效得多，风险就会小得多。

3，在你死后，别人可以根据你的方案重建作品。

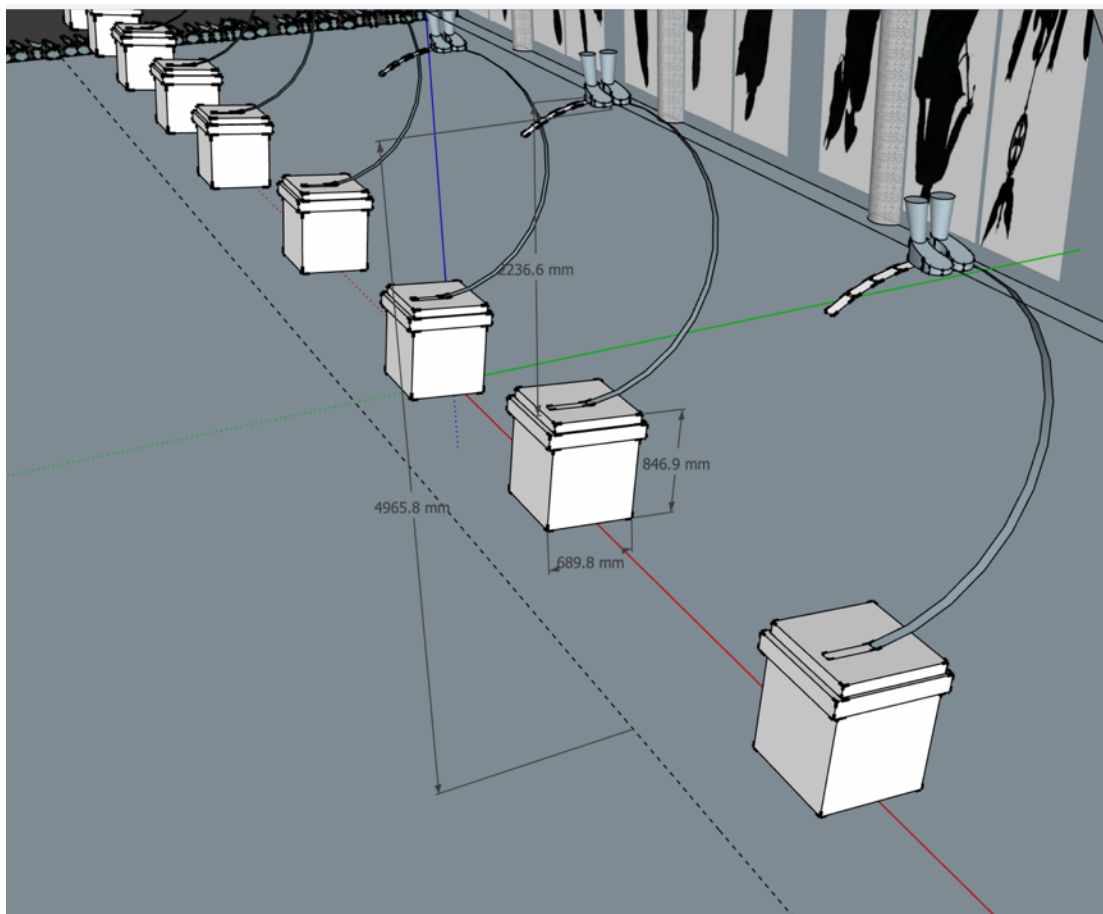
因此，方案有两种，一种是说服策展人用的。这时候可以适度说明作品的语境、缘起和自己的创作动机。甚至于用自己过往的作品来说明自己所长期探索的问题，而这件新的作品是基于这样的长期问题的新的实验。你的方案要帮助策展人认识到你的实验工作的重大意义，让他觉得这样的工作是有趣的，是会引发观众的赞美的，也是会为他的展览加分的。为此他值得拿出最好的空间和大笔的预算来给你——所以，你的方案还得包含预算——你信不信，有的策展人会因为实在没有时间再次追问你的预算，就放弃你了？

另一种方案则是和合作方工作的。这个合作方包括你的助手和工作团队、美术馆展览部、布展工人和布展公司、灯光功能运输公司和保险公司、收藏家、展览的公共教育人员等等。

前一种方案中你可以把草图画得帅一点，后一种方案中，你就得提供精确的尺寸，但是不管是哪一种方案，你都需要使用清晰明确的语言。

所以，一份好的作品方案是这样的：

- 1， **适度阐释和提供语境：**说明实验的目标和线索，问题的语境和价值，说明内在逻辑和自己的动机，预想的效果及可能产生的影响。不用写太多你自己的心理活动，那些后冷战啊全球化啊新冠疫情的影响啊之类的大话题，策展人比你写多了。
- 2， **使用药品说明书式的语言：**物理事实清晰，器材、尺寸等数据翔实准确。如果有互动等技术性成分，说明使用的器材和技术，技术指标清晰。善意地列出技术指标的理想状况和下限。设计到视频、音频等，最好另行提供 demo 作为附件。
- 3， **提出理想的空间要求：**充分考虑展览场所的物理条件如地面的承重、天花板悬挂的掉电、供电情况等。
- 4， **操作性的说明图示清晰，操作步骤清晰明白：**给策展人看的意象性的草图可以画得帅一点，甚至帅到可以作为绘画出售都没问题，但给布展人员看的操作步骤示意图要按步骤一步一步来，把合作方想得傻一点，做得尽可能周到一点。
- 5， **包含预算：**预算要客观和细致，细致才显得合理。不要胡说八道漫天要价，也不要无知地低估成本，提出预算的时候要体现出谅解和善意。报价要建立在调查的基础上。
- 6， **包含展陈维护方案：**开关机要求、不断电要求、展厅干湿度要求都要有说明，特殊的展厅巡视安排要提前提出。过程性的作品和表演类作品的方案要包括发生变化的重要节点和时长。
- 7， **包含作品标题、作者的联系信息等。**



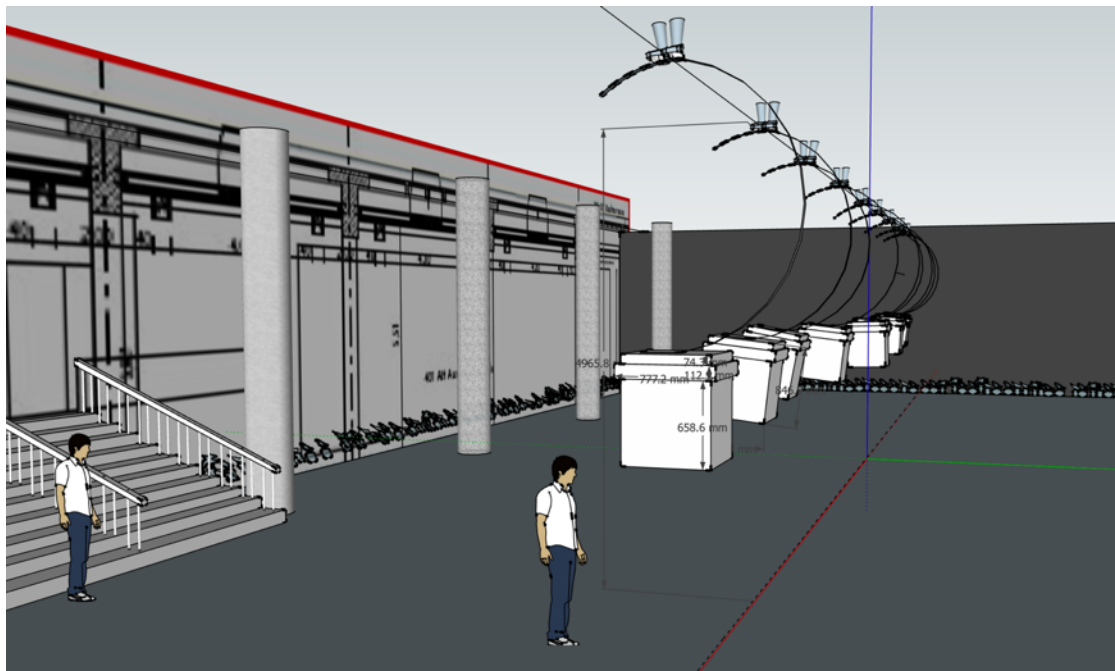
案例 1：邱志杰 2009 年柏林世界文化宫个展《南京长江大桥计划 2-偶像的黄昏》提交的方案

《谁是最幸福的人》33mx4mx5m

在展厅中南北墙面之间的打进挂钩，紧绷一根钢丝绳，长 43 米，离地约 5 米，贯穿整个展厅。

制作 9 个纪念碑雕像上的英雄人物最下部的鞋的造型，这些鞋通过一根弧形弯曲的不锈钢管，和下部的石头底座相连。，鞋子雕塑放在钢丝绳上时，由于石头底座使整个结构体中心向下，雕塑的脚可以在钢丝上晃动而不掉落下来。九组脚雕塑和石头雕塑底座沿着钢丝绳纵向分布，石头底座呈现不同的倾斜度。现场观众如果推这些底座，钢丝绳上的雕塑将会晃动。

考虑到钢丝绳承重，九个雕塑底座为空心木箱子上面喷真石漆，看上去是石头的质感。大小约 80x80x100cm，弧形不锈钢管弯曲直径高约 1.5 米；脚的雕塑高度 40cm 以下，每个的雕塑动态和造型都略有不同。底座离地约 1.2 米，



九个水泥柱体，与南京长江大桥的九个桥墩对应。纪念碑上的历史人物成为走钢丝的人。
 标题《谁是最幸福的人》来自德国民歌，1989 年柏林墙倒塌当天，两德人同唱此曲。
 Chronik einer Zeitenwende 的电影《故乡》三部曲第一集就叫做 THE HAPPIEST PEOPLE
 IN THE WORLD。

最终实现的作品：



案例 2: 邱志杰 2009 年柏林世界文化宫个展《南京长江大桥计划 2-偶像的黄昏》提交的方案

《我们终于打派了这个狗娘养的》

We Finally Defeated the Bastard

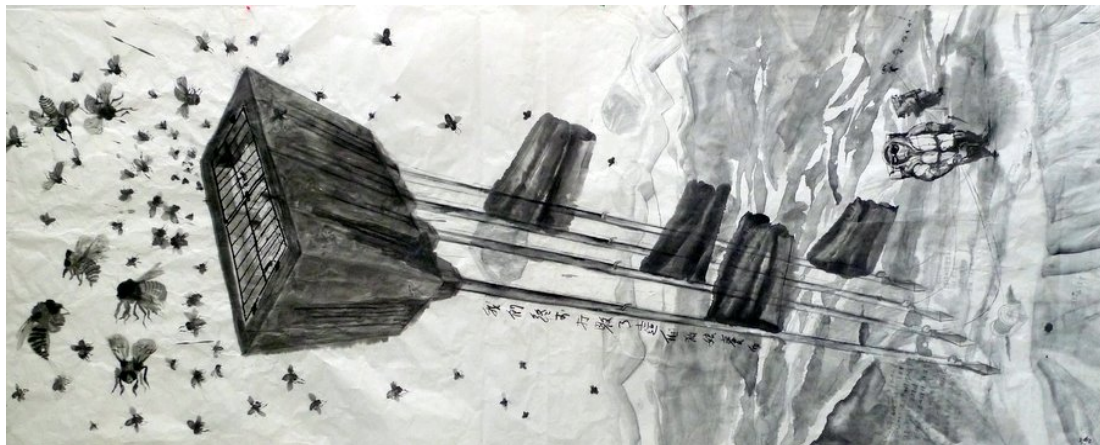
这个装置的形象原型是南京长江大桥边的生锈的旗杆和水泥底座。同时也呼应世界文化宫展览建筑上的三根巨大的旗杆。

按照原型复制的旗杆和底座躺倒在草坪上。翻倒的水泥底座暴露出底座内部的空间。这个空间被一个加锁的铁门锁住。空间内放置了两个蜂箱。蜜蜂可以自由地从铁门栅栏的间隙中飞进飞出。

三根生锈的旗杆上的旗帜也是用生锈的铁板制成的。三面生锈的铁做成的旗帜焊接在旗杆上的不同部位，看上去是旗帜在旗杆上反复地升起和落下之间的一个凝固的瞬间。

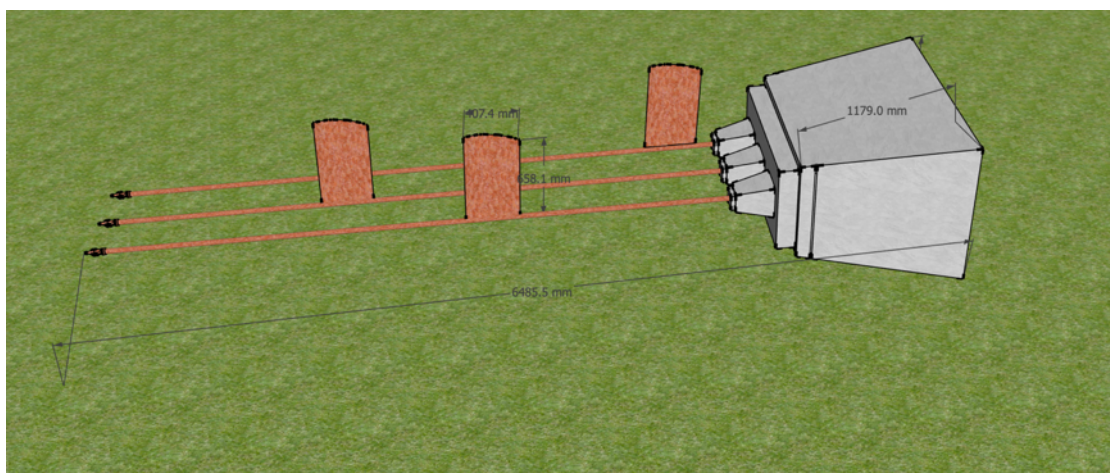
结构总高 6.5 米，底座 180x130cm，生锈的铁旗 65x45cm。水泥底座和铁旗杆、旗帜可拆卸拼装，分开运输。两个蜜蜂箱带有活蜜蜂，需美术馆在本地落实。

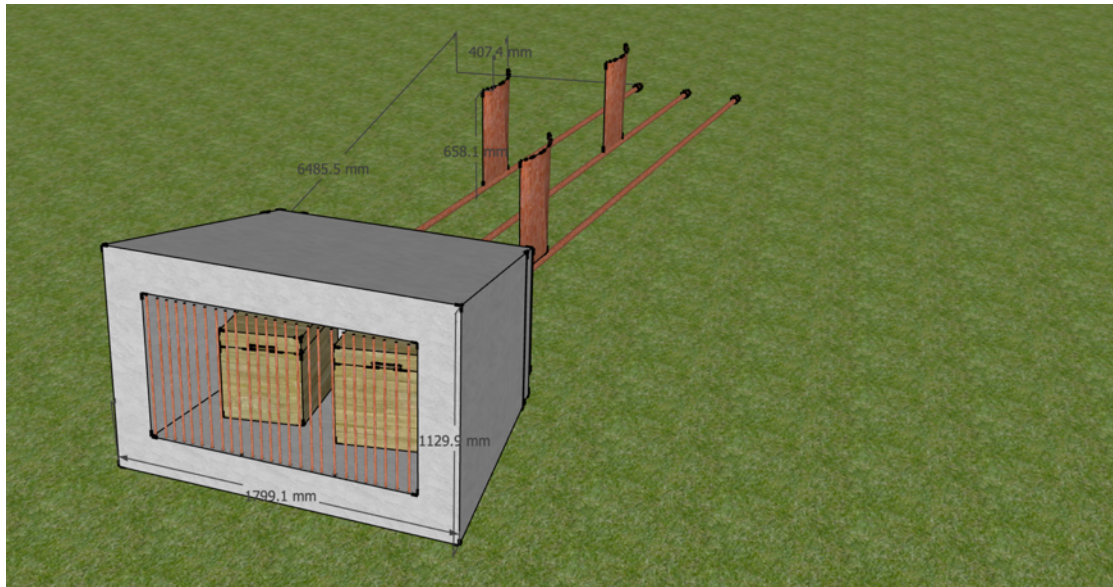
请美术馆帮助落实，10 月 1 日开幕式柏林户外是否太冷不适合蜜蜂活动。



标题“我们终于打败了这个狗娘养的”是第一个登上珠峰的人埃德蒙·希拉里在 1953 年 5 月 29 日作为，下来之后说的话。他们当时在珠峰上埋下了一个十字架和一包巧克力。

（1960 年中国人王富洲、屈银华和贡布也成功登顶珠峰，在峰顶留下了一面五星红旗和一尊毛主席石膏像）。埃德蒙·希拉里是一个新西兰养蜂人，登顶珠峰 4 天后获得英国女王授爵。希拉里迄今仍是唯一一名英国本土外获女王封爵的非政治人士。2008 年 1 月 11 日希拉里去世，新西兰举行国葬。





科学地表述方案，有效地表述方案

我在本书第二章最后一节介绍过科学论文海报的格式，那些科学会议上的论文，总是能用一张海报的方式，清晰说清楚：

我的动机，我问题意识是什么？我要解决什么问题，我之前有谁做过类似的工作。

我的挑战和困难在哪里，为此我采取了什么策略，我进行了哪些实验。

我的实验是这样的，它输出的数据是这样的，我是这么分析的。这导致我得出了这样的结论。我下一步的工作将是这样的。

我们去参观科学实验室，不管是在中科院还是斯坦福大学、麻省理工，每个实验室门口也有一张海报说明：这个实验室的目标和使命，我们是什么的，领导是谁，我们现在正在从事哪个课题，我们有哪些几项科研成果。它们都非常清晰，一句废话都没有。

这样的科学的表述让人肃然起敬。相比之下，广告公司的投标书和商业公司的对外的商业计划书，有时候会使用夸张的、煽动性的语言来进行说服，那不是我们应该学习的。当然，我相信，优秀的商业公司内部的产品研发计划书，一定是以技术和数据为依据，平实精准的。

各国的军事行动的计划书都是绝密，我们不容易看到，我们可以想象那一定是精准、简洁、明快而不允许使用任何引发误解的语言的。军事行动方案得不到，我们却可以轻松地看到大量的药品使用说明书，救人生命需要同样精准。所以我提倡使用药品说明书式的准确的语言。配料和成分、功效和适用病症、用法和用量、有无副作用等等在药品说明书上都有准确描述。

我们要记住，撰写创作方案，只有两个目标：一是说服，一是操作。准确而可信的描述就是最强大的说服，煽动性的语言始终都是多余的。

作业：将你在上节课作业中确定的最终方案撰写一份给策展人和美术馆的完整的方案。须符合本节中对方案的要求：适度解释动机和目标，提供语境。物理事实和数据清晰，语言平实准确。包含草图和预算。

最终实现的作品：





邱志杰《谁是最幸福的人》33mx4mx5m, 2009, 柏林



邱志杰《我们终于打派了这个狗娘养的》2009，柏林



此图中可见飞翔的蜜蜂

4.12 怎么为作品取标题

本小节要和大家讨论如何为作品取标题。

一张画或一雕塑的标题自古重要，但现代主义以来，一些画家耍酷，开始用无意义的标题。马克·罗斯科的画有简单的标题，例如“栗色上的红色”。有一些艺术家则更极端，只用无意义的“作品第 12 号”来作为标题。抽象画家蒙德里安有时候会用《构图第十号》这样标题，但也有时会使用《百老汇爵士乐》这样的标题。最极端的是有些艺术家使用“无题”这样的名字。这是一种现代主义以来的潮流，尤其在抽象主义和极简主义艺术家那里，它表明艺术家拒绝引导观众的一种开放性的态度。然而，跟踪“无题”作品对于画廊老板和美术馆编目员来说可能是一场后勤噩梦。同时心理学研究也表明，观众对“无题”艺术品的关注和理解都较低。今天，拒绝给作品或展览命名本身就具有深远意义的想法已经失宠。坚持用“无题”来表现某种姿态的艺术家，不得不选择了在“无题”背后加上一个括号，括号里面还是某种标题。



唐纳德·贾德 无题, 1991



费利克斯·冈萨雷斯-托雷斯“无题”（最后的曙光），1993

事实上作品中标题的存在本身就是 18 世纪以后艺术博物馆大量出现之后的事情，尤其是在拍卖行开始在艺术市场中扮演角色之后，作品大量流转，还要为不同地区的消费者提供上下文。达芬奇并不知道他那张画今天被叫做《乔孔多夫人》还是《蒙娜丽莎》。阿姆斯特丹国立博物馆 Rijksmuseum 经过多年研究，发现伦勃朗那张名画《夜巡》本来画的是白天的场景，只不过时光让它变暗了。于是它今天正式的标题是《Frans Banninck Cocq 上尉指挥下的第二区民兵连》。很多我们今天所见的古画的标题，其实是博物馆编目员、艺术史学者或画廊老板给加上去的给加上去的。毕加索的标题是《亚威农妓院》，策展人怕激怒观众，给改成了《亚威农少女》，今天谁在乎毕加索点感受呢？

我们可以确知，标题本身最重要的职能是为了编目管理，其次为了记忆和传播，在这个意义上，标题是不可避免的。你企图保持“无题”，最终你会被加上括号，获得一个绰号。就像老师在班上点名，不可能喊你的身份证号码。既然这个事情不可避免，你为什么不为作品去取一个你可以掌控其意义的题目呢？最后，既然有了标题，作为与作品相伴随的一个词语或语句，它势必影响到人们对作品本身的理解，那么你为什么不好好地引导这种理解呢？



《Frans Banninck Cocq 上尉指挥下的第二区民兵连》

标题要准确描述作品

一般情况下，标题要准确表述作品的情形，通常是画面和场面，有时候还包含其制作过程。比如马塞尔·杜尚的《下楼梯的裸女》或者《自行车轮》，都是这类朴实无华的表意。罗伯特·史密思《螺旋形防波堤》或者德·玛丽亚的《闪电原野》，1990 年代中国行为艺术东村群体的《为无名山增高一米》，也都是质朴地描述了作品的情形。这样的标题直观，直接指向了作品本身。这样的标题本身也是有利于高效传播的。

我们都知道 Agnes Denes 的《曼哈顿麦田》，但人家的正式标题叫做《麦田——一场对抗》。在日后的口头传播中，“一场对抗”经常被忽略，还被加上了“曼哈顿”。这样的例子在我身上也发生过。《作业 2 号：重复书写一千遍兰亭序》中前面的“作业 2 号”因为不携带什么信息，后来在传播中被自动忽略了。我还曾经做过一个玻璃厕所模型，取名为《公共生活》，朋友们之间谈起来，人们都会直接说：你那个玻璃厕所……就像我们今天同学们写论文接到马塞尔·杜尚的《喷泉》的时候，有时候还是会忽略《喷泉》这个名字，直接写到“杜尚的小便池”。标题是提供使用的，使用者会自动选择最合理，最方便他们描述的形式。所以，如果能准确、有效地描述和指称作品，质朴的描述性标题是可取的。



Agnes Denes 《麦田——一场对抗》

标题要有利于传播

言谈之间的方便性本身就是为了有利于传播。《作业 2 号：重复书写一千遍兰亭序》中的“作业 2 号”一词，确实对传播不利，于是传播过程无情地淘汰了它。对我来说，“无题”、“状态”、“角度”之类的词汇，几乎是最差的标题，因为它们几乎什么都不描述。有利于传播的标题有两种，一种是能够十分简洁的描述作品的状态，一种是能够精确的把握作品的内在精神，同

时能够带来语言的刺激性。在这方面，蔡国强的《草船借箭》、《龙来了，狼来了》，陈箴的《各打五十大板》，都是非常好的案例。



陈箴《各打五十大板》

语词和语言的传播性和它的简洁便利有关。所以使用成语、俗语总是轻松有效的。《草船借箭》就是成语。但是奉劝大家不要使用谐音梗，例如把“众志成城”变成“众智成城”，不管是作为作品标题还是展览标题都不要这么做。尽管很多广告语这么做，但这是语言污染，是廉价的小聪明。

使用引文来取标题获得的效果和使用成语类似，通常可以借助于引文已经具备的能量为作品指明方向。我在上述柏林世界文化宫所创作的旗杆和蜜蜂箱子的作品，标题是《我们终于打败了这个狗粮养的》，就来自登上珠峰的新西兰人的话。

语词和语言的传播性也和语言的刺激性有关，而刺激性和它的突兀程度有关。《龙来了，狼来了》就是一个很突兀奇异的标题，令人印象深刻。博伊斯和印第安小狼关在一起的行为作品《我爱美国，美国爱我》，以及《如何向死兔子解释绘画》，也是既平时明确又奇怪，引发探究的兴趣。因此也获得极好的传播性。

用标题来开拓意境，

YBA 的代表人物达米恩·赫斯特是给作品取标题的高手，他在 1993 年威尼斯双年展上展出的被劈开的母牛和小牛标本，标题是《母与子》；他的泡在福尔马林中的鲨鱼标本，标题是 The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living，经常被翻译作《生者对死者无动于衷》。

他有一件 1991 年的装置，2012 年重新安装在伦敦泰特现代美术馆的两个没有窗户的房间里，参观者可以观察到成千上万只活的蝴蝶在他们的头顶上飞舞，停在墙上的画布上休息，吃碗里的水果和水。桌子底下放着暖气片。--这件作品的标题是 In and Out of Love，《爱的内与外》。



2007 年，赫斯特创作“*For the Love of God*《为了上帝的爱》”，这座雕塑由赫斯特以高达 1400 万英镑的价格制作，由人类头骨的铂金铸件、真人牙齿和 8,601 颗完美无瑕的密钉钻石组成。

在所有这些案例中，达米恩·赫斯特的标题都很好地取到了开拓作品的意境，直接了当地挖出作品的内涵。



用标题来提供语境

黄永砗先生的《世界剧场》，龟壳状的桌子中，抽屉里的各种毒物互相厮杀，“世界剧场”这个词一招制敌，一下子把这个装置与全球宗教、文化、军事、政治的争斗连接起来。这个标题是如此动人，最终成为 2017 年古根海姆美术馆组织的中国艺术展的展览标题。这时候，标题其实是为装置作品提供了语境。



陈箴的《圆桌》这件作品是一张巨大的圆桌，来自世界各地的椅子围绕着用中文雕刻的《人权宣言》摘录。Round Table 这个词本身不只是指物理的圆桌，也指圆桌会议，这么一来，这个标题就为装置提供了一个“联合国”和“文化对话”的语境。



陈箴的《圆桌》

博伊斯的《闪电打在鹿身上》是一个奇怪的标题，尤其当这个标题与装置同时出现的时候，撕开了很大的阐释空间。博伊斯开始逐一定义在这个晦涩而看起来不详的装置中，那个巨大的青铜火腿状悬挂物是“闪电”，雪橇状的架构是“鹿”，而地上那些粪便一般的造型是“退化的人类”等等。可以说，这时候，标题和视觉艺术作品形成了一种互文关系。

这个做法其实和杜尚的《新娘甚至被光棍们剥光了衣服》非常相似。这种剧场气质的作品，标题经常是起到剧本的作用。所以它们常常是一个句子，而不是一个词语或词组。这是值得我们注意的，我们中国人经常太习惯于用一个象征性的短语来作为标题，这几乎形成了一种习惯，但有时候短语概括性过强，一个主谓宾齐全的句子也是可以考虑用来做标题的。

总而言之，标题是一件作品重要的成分，一个好标题对于人们如何体验它影响很大，对于人们今后如何谈论它影响很大，不要等闲视之。

作业：找出一件你过往的作品，试着为它选取十个不同的标题，看看是否存在着更好的可能性。尤其是，分别尝试使用引文、使用较长的句子等方式。



陈箴 《未来的火山口》1992 装置 金属，玻璃，矿砂，铝，照片，绘画 300x300x300mm



陈箴 每日咒语，1996



陈箴 《体内水晶景观（蛇）》，2000

4.13 怎么写创作谈

你为策展人提供方案的时候，有时候需要同时提交创作谈。尤其是需要印刷展览画册的时候，除了为策展人提供操作性很强的，带有数据的作品方案，提交这样的创作谈英文叫做 artist statement 是经常发生的事情。这些创作谈不但会出现在画册上你的作品图片的旁边，也有很大几率出现在展厅里的作品标题和标签旁边，因此怎么写创作谈才是有效的，就变成一件值得思考的问题。

作为策展人和教师，我经常接收到年轻艺术家交来的创作谈，或者叫“作品阐释”，常见的毛病有几种：

1，大而无当，谈论气候变迁、虚拟现实、数字化生存、文化混血之类流行的大话题，虽说和自己的创作多少有关，但没能贴实。

例如：“人类生活在同一个地球，却因为种族矛盾，疫情，生态，经济发生着种种战争。人类拥有同样的日月，同一片天空，希望在地球的另一边太阳照常升起，希望白鸽带给世界和平”。

2，挪用流行的理论话语，缺乏真情实感，不知所云。

例如：“镜面将城市景观撷取作为光学的生成影像。这两者间的复沓与遗传结构的交叠映照、编织出了所在场域的文化基因。”

又例如：“主体将不再受时间和空间的限制，我将提供一种新的叙事内容和一种新的空间可视化效果，从而创建一种虚构的形式。现实与虚拟空间之间的界限将变得模糊，从而在互联网技术下实现虚拟公共空间内公共空间新的多媒体艺术的可视化。”

3，过多描述自己的内心体验，甚至使用过于散文化和诗性的文体，自说自话。有的干脆就是撇开作品，放飞自我，直接写了首不咋样的小诗歌。

例如：“像是从自我的裂缝中溢出的河流，像是悲怆的红花缤纷飞舞的花瓣，…那被涂抹得鲜红，那泥流般的滚滚爱恨，已经不见了踪影。鲜红的血液流逝，坚强却依旧柔软，冰冷却

依旧温暖。”

又如：“天空之城哼唱，带我进入白日梦。我忘记了周遭事物，朝着思维深处，飞去……”

再如：“天窗外的光洒落在众多祈祷的手上。是洁白的，虔诚的，爱的信仰啊。”

这些案例的共同特点就是：这些文字基本上无助于增进你对作品的认识。它们其实并没提供出信息，所以无效。那么，有效的创作谈需要给出哪些信息呢？

创作谈有两个使命，一是介绍“你是谁”，二是介绍“这件作品在做什么”。这也是观众从展厅中的作品标签需要了解到的。

介绍你是谁这个工作，首先涉及到基本信息：你的出生地、性别和你的代际归属，通常也包含你受过的教育和已经参加过的艺术活动，这确定了你的基本的文化身份。这个部分通常形成了固定格式，在每一件作品中是可以基本通用的。

但是仅有这些是不够的，在这个部分，你还可以叙述自己的创作逻辑，自己长期关注的话题，你对于这些话题的看法。也就是说在这个部分，你可以把你长期的努力，概要的叙述出来，使观众对你的作品所发生的语境有一个基本的了解。

新艺术家的展厅标签经常需要涉及到如何介绍自己。自己的成长经历、教育背景等。这些成长如果是直接和作品有关的，尤其是直接和此刻你所谈论的这件作品有关的，那就是有必要出现的。比如说，你这次展出的是一件关于资源枯竭型城市的重新使用的作品，比如说是一个在老工业区中漫游的增强现实互动作品，那么你在创作谈中提出自己就曾经成长在这样一个资源型城市，这就是富有意义的。

比如，在展厅或画册中关于艺术家陈箴的背景资料介绍可能是这样的：

“陈箴 1973 年在上海工艺美术学院获得学位，在上海戏剧学院专攻布景设计后，他飞到巴黎，在法国国立高等美术学院和高等艺术学院深造。塑料制品。在这里，西方的生活方式和思维方式震撼了他的东方根源，这种背景促使他从绘画走向装置。陈箴的艺术诗意涉及从国际政治到对人类生活的亲密看法，以及对他曾经居住和珍视的地方的崇敬”。

泰特现代美术馆的网站上，关于艺术家达米恩·赫斯特的介绍是这样的：

“自 1980 年代后期出现在国际艺术界以来，达明安·赫斯特创作了装置、雕塑、绘画和素描，这些作品审视了艺术与美、宗教与科学以及生与死之间的复杂关系。从彩色斑点的连载绘画到保存在甲醛罐中的动物标本，他的作品挑战了当代的信仰体系，追溯了人类经验核心的不确定性”。



Tuomas A. Laitinen 为头足类动物制作的玻璃制品 2019



Tuomas A. Laitinen 栖息地级联，2019

环境装置，超声波音频装置，视频，为章鱼制作的玻璃物件。

再比如艺术家图奥马斯·莱蒂宁的个人网站上，是这么自我介绍的：

“*Tuomas A. Laitinen* 是一位艺术家，他使用动态图像、声音、光、玻璃、化学和微生物过程以及算法来探索多物种共存的纠缠。*Laitinen* 创作的情景和装置探究了不断变化的生态系统中语言、身体和物质之间的多孔互连。近年来，莱蒂宁一直在研究生态学、扩展思维概念和知识生产过程等问题。这些作品通常由半透明和透明的材料制成，以寻找分层和衍射材料关系和不同认识论系统的方法。

Laitinen 的作品最近在第 21 届悉尼双年展、第 7 届布加勒斯特双年展、2019 年银幕城市双年展（斯塔万格）、SADE LA（洛杉矶）、Amado 艺术空间（首尔）、Moving Image New York、A Tale of a Tale Tub（鹿特丹）、Art Sonje 中心（首尔）、赫尔辛基当代艺术中

心、Kiasma 当代艺术博物馆、EMMA - 埃斯波现代艺术博物馆、上海当代艺术博物馆和里约热内卢 MAM 电影院”。

这些文字就是叙述艺术家长期关心的话题。除此之外你还可以谈及自己在创作上的思考，包括你对于媒介的认识。比如：“我认为今天的电子媒介已经……”；或者：“今天世界各地出现了越来越多的演讲表演者，这是一种体制批判，也是教育与艺术目标的互相渗透……”，等等。说清楚自己对媒介的关怀、对艺术界重大问题的看法，这本身也是在介绍你是谁。

其次，创作谈还必须包含的部分就是这件作品的创作动机，这次创作的缘起，所运用的手法和所使用的材料等等。你的艺术观之类的问题已经在“你是谁”的部分解决掉了。这一部分需要锁定在“这件”作品上。也就是讲清楚这件作品的问题意识。



例如，赫尔辛基双年展的网站上是怎么描述图奥马斯·莱蒂宁（Tuomas A. Laitinen）的《 Ψ 区》这件作品的：

Ψ 区，2021

安装 5 通道超声波、玻璃和 3D 动画。受赫尔辛基双年展委托， Ψ 区就像一个外星区或巨型显微镜。它检查复杂系统中知识的形成。材料成分——计算机模拟的蛋白质、通过超声波扬声器传输的土壤、水和化学反应的录音，以及存储在玻璃中的形状——在一个共生网络中密不可分。生态系统及其生物多样性诞生于一个类似的多层次和多孔反应交换系统。 Ψ 区（Psi Zone）这个标题指的是量子力学的波函数，以及心灵。



为此，他写了这么一段文字：

“我的作品是一个不同材质部分相互连接的安装环境；它们存在的前提是共生的。这项工作基于分层和材料多孔交织的思想。这项工作的主要问题与知识的形成有关，在这种方式中，不可能将事物、欲望和事件归入精确的类别。

该作品包括微生物和化学元素、炼金术插图、玻璃部件、视频和用多个超声波扬声器在太空中照射的声音。作品中的叙述和配方与一个区域和生态系统的想法相关联，在该区域和生态系统中，出乎意料地发生了根本性的变化和突变。 Ψ 区（Psi 区）这个名称与波函数有关，例如，根据量子物理学的多世界解释，它打开了通往潜在宇宙的大门。

Ψ Zone 在演出前以在线部分开始，作为声音世界的一部分，每月一次成长为 Ψ Fm 环境无线电广播。在满月的 Ψ Fm 广播中，基于中世纪音阶的人工智能产生的音乐全天不断变化。组成由 mRNA 密码子的逻辑指导。这种分子“脚本”是有机体通过编码必要的蛋白质来创造生命条件的方式。2021 年春天，实时声音也将在无线电广播中叠加；诗歌，来自空间和土壤的声音。——Tuomas A. Laitinen”

要注意到，双年展网站上的客观描述和艺术家自己写的创作谈其实是一回事。事实上，客观描述本身也经常是艺术家本人提供的，只不过是第三人称形式出现。

因此，基本上，针对具体作品的创作谈文字要涉及到的事情包括：

创作的动机，或者说创作的缘起。哪些社会现象触发了你做这批或者这间创作。

创作所要探索的问题，或者本次创作所要达到的目的。

需要特别提示的互动方式。

创作内容有何需要描述的：比如特殊意义的拍摄地点、特殊的材料等等，特别值得关注的细节。需要说明的东西。所使用的物料的来源，这些物料如果有特殊意义，可以加以说明，这等于在提供语境。比如当你使用金门菜刀来做作品，即在创作谈中解释金门菜刀是用冷战期间解放军的炮弹蛋壳打造的，这种语境的补充就是必要的。如果你使用了很多旧衣服，这些

旧衣服本身来自你在难民营的征集，说明他们的来源也是必要的。



例如，生活在美国和韩国的电影制片人权海云（Hayoun Kwon）的 2016 年的作品《489 年》，他的创作阐释是这么写的：

“听着士兵讲述地雷和鲜花的故事，仿佛身临其境。*Kwon* 的动画作品从一名前韩国职业军人的记忆中潜入韩国之间的非军事区。朝鲜战争后的 1953 年，朝鲜和韩国之间的这个地区作为两国之间的缓冲区建立。它是两国边界线的全长，宽四公里。作品的标题指的是该地区的地雷数量：一项估计是，从该地区完全清除地雷需要 489 年”。

要注意，艺术家提供这些创作动机、创作的背景材料的时候，通常使用的也还是比较克制的描述性语言。通常仅提供事实，这些事实自然会在观众心中唤起特定的情感。而不是过多地描述自己的主观情感。



达明·赫斯特在描述他的作品《爱的内与外》的时候，写了这么一段文字。这已经是一个成熟艺术家可以利用创作谈的机会进行文学创作的走得比较远的例子了：

“它是关于爱与现实主义、梦想、理想、象征、生与死的。我为这些事情制定了许多可能的轨迹，比如真正的蝴蝶可以摧毁理想（生日贺卡般）的爱情；符号存在于真实事物之外。或者蝴蝶即使死了仍然美丽。——达明·赫斯特”



再来看一个例子，艺术家安蒂·马贾瓦（Antti Majava）这样为他 2021 年的作品《实际过境游览》撰写创作谈：

“与其试图生产越来越多的能源供人类使用，不如问一个合理的问题：我们需要多少能源才能过上美好的生活？什么是美好的生活？这些问题是我的工作的起点。

作品由三部分组成。第一部分是一艘 Vindö 40 帆船，于 1976 年完工，并于 2019 年命名为 Greta。可以通过导游探索船及其能源解决方案。

作品的第二部分包括航行，它不仅考虑与赫尔辛基附近的能源革命相关的物体，还考虑船、在船上以及与环境相关的思想和想象的流动。

第三部分是一段视频作品和一段航行的录音，在炼油厂前讨论能源和人性。演讲者是文学研究员 Kaisa Kortekallio、研究员、诗人 Antti Salminen 和哲学家 Tere Vadén。”

我们可以看到，艺术家在阐释他所关心的问题的时候是点到即止的。但是那些扎实的关于作品细节的描述给了我们非常有用的信息。



我再给大家看一个我自己写的创作谈：

《殖民史植物考》 装置，尺寸可变 2013

38 个竹蔑编制而成的大大小的脚的造型的竹箩筐，散布在展厅里，如同在地面行走。每个特殊的竹器中盛放着一种蔬菜或水果：从西周就传入中国的甘蔗，2000 年前传入的葡萄和胡萝卜，几百年前的辣椒和土豆、花生和玉米，一直到仅仅到达中国一百年的草莓——所有这些植物都是外来物种，其中大量的传播都和文化交流与殖民史有关。它们在中国人的日常生活中已经无所不在，甚至很难有人想起他们曾经是陌生之物，曾经水土不服，曾经在中国脱胎换骨，基因再造。这个装置中每一种植物都有标签说明其迁移进中国的历史。他们处在一种中国原生的植物——竹子所编织的脚的造型的容器中，从远处行走而来，但自带着根系。

在这里，前面的文字其实是在提供所用材料的语境说明，只是在最后一句略微煽情了一下。



再看看 2015 年的一段创作谈：

《更多的怪兽还在路上》2015

我研究了世界各地各时代各种文明中所出现的怪兽的形象。他们有的是神或半神，有的是妖魔，有的或许只是边远民族的混乱的形象。在各文明的日常生活中，他们扮演守护神、吉祥物和装饰品。每一个文明传统都自以为自己的怪兽独一无二并热衷于向外人津津乐道。但事实上，很多文明中都有独角兽，独角兽往往是敏感的象征。很多文明都有带翼兽，它们往往是守护神。很多文明中都有会说话的鸟，它们往往是预言家。大多数看上去独一无二的传统，其实都由隐秘的交流支撑着。于是我深入到了所有怪兽造型构成的深层逻辑中。鸟兽鱼虫和人类与植物的形象互相排列组合，可能性是有限的，各地的人们的想象力受制于数学的规律，像元素周期表。有一种比表面上的文化差异更内在的规则，统治着想象力。

我按照这些规则生产怪兽，有的借用历史中既有的造型，有的来自填空。每一种怪兽都是人类心理的镜像。这些透明的玻璃怪兽将通过灯光在墙面制造阴影，成为一个影子的剧场。这里的文字写的是我对主题的理解，带有议论文性质。同时也描述了创作过程中的思考和感悟。但这些文字都是克制的，保持着平实。

总结一下：创作谈要简洁扼要地传递关于艺术家本人的基本信息，他的艺术思考和长期工作兴趣等信息，以及眼下这件作品的准确信息。提供必要的语境信息，阐释要准确而克制。创作谈不可喧宾夺主，也不可天马行空，创作谈是服务于作品的，作品是创作的核心，而创作谈是与观者的补充性沟通。

作业：选取自己的一件作品，试着以美术馆公共教育部门的角度，使用第三人称，写一篇简短的关于这件作品的阐释。

五 管理你的创作

如果你只是要画一张小画，这一节你可以直接略过。但如果你要进行的是复杂一点的装置的制作，甚至是更复杂的实验剧场之类，那么管理就至关重要。对艺术家来说，财务规划和项目管理可能都不是你喜欢的话题，但它是您艺术事业健康长寿的关键。事实上，有人专门制作了 Artwork Archive 这样一种管理软件。它有画廊版本、收藏家版本，也有专门针对艺术家工作室开发的版本。艺术家可以使用它来跟踪他们的艺术作品、展示他们的作品集和发展他们的业务，并且与自己的网站互动。当然，此处我们谈论的是对一件作品的制作过程的管理。

管理一件艺术品的生产，和管理一个工程、一笔生意、组织一场晚会其实没什么两样。如果你脑子够用，你可以不必借助于软件。否则有一些不错的软件是可以帮助你进行项目管理的。例如 OmniPlan, Ms project, 甚至思维导图软件也为你提供项目管理模版。起码试着用一下这些软件，从中你一定能学习到很多做事情的方法。艺术家并不被特许以不靠谱的方式来工作。

比起传统画家和雕塑家，实验艺术从业人员因为招惹了更多不同行业、不同来源的东西，而承担着更大的挑战，因此更需要理性地管理我们的创作。

5.1，进行预算管理：把钱用在刀刃上

我们此前强调过在向策展人提交方案的时候要包含详细的预算，要包含尺寸、器材等信息。那时候所做的预算本身就基于对作品中所涉及的物料和工艺的询价。现在我们马上要开始进入一个创作的制作阶段。预算管理就提到日程上来。预算管理的目标是**把钱用在刀刃上**。

A，这时候首先要做的是再次详细统计作品中所有需要花钱的所有细节。但是，搞预算管理绝不只是被迫的，事实上，它帮我们做出好作品。因为这个过程也是对方案进行简练，删去多余要素的过程。

我们要从空间、时间、人力资源各种角度考量需要花钱的地方。**全面重新考虑尺寸、用料、重量等要素的过程。**做预算的过程中，你一定会逼自己去掉作品中某些可有可无，并非非要不可的东西。因为预算总是不够的。所以你再次认真的想一想预算，想一想做起来有多麻烦，你就不会乱想了。想方案的时候天马行空一点，这时候抠一点，把可有可无的东西去掉，这反而是好事，使你更加精准打击，更加简洁，更加有力。这就是我强调的把钱花在刀刃上。

B，为作品花钱不要平均用力，伤其十指不如断其一指。要在作品出彩的关键核心部位用钱，其他地方能省就省。事实上，观众会敏感地关注到你的关键投资所起的作用，同时理解和忽略你在其他方面的窘迫。

C，对方案进行物料资源研究。

作品中哪些使用现成品，从哪里得到？那些需要制作？你的作品需要蜡烛人雕塑，去哪里制作？哪些在某宝上可以直接购买，哪些需要定做？在什么厂家做，哪些是需要你自己手工制作的？估计需要多少时间。

需要设备去进行加工的作品则涉及到这些设备的集中区域，以及运费。有没有省钱的替代选项，比如租用、借用（然后设法报答）而不是购买？

不要只是在脑子里想这些事情。用一本小本子写下来，像一个工程监理人员那样，管理自己即将开始的创作。

D，别忘了把工作室租金、水电费计算入你的成本。

列出你所有的开支，想一想你艺术生涯中最昂贵的元素是什么？是设备还是耗材，你就会发现，通常是工作室租金。所以，在你考虑成本，并且依据成本来定价的时候，别忘了你最大的一笔投资。

E，画精致的手绘草图，或者用 SKETCH UP 等软件制作最终方案的三维文件，以便输出带有尺寸的截图作为施工文件。

考虑预算的时候要注意除了物料需要购买，制作的工艺也是要花钱的，要把运输费、人工费、加工费考虑进来。

要注意**时间因素也是影响预算的重要因素**。如果你的工期很紧，可能找不到愿意承接你的工作的厂家。或者他们需要加班费才可能如期完成。如果你不幸在准备作品期间遇到春节、圣诞节之类假期，这往往意味着预算的成倍提高。

F，留下一些不可不测开支的空间。作品制作的过程往往很折磨人。有的作品需要返工。有的厂家做着做着会告诉你事先的报价低了除非你家钱否则他们不做了。有些实验失败了。因此，你在做预算的时候要为这些风险留下空间。

G，你能够承担多少预算其实取决于你已经掌握多少资源。

不幸的是，当你是有名艺术家的时候，往往策展人急于邀请你参展，而愿意拿出展览经费为你承担作品制作的预算。当你有代理画廊的时候，画廊也往往因为有信心从未来的代理销售中获得回报，而愿意帮你承担作品制作费用。现在你还年轻，所以越发显得财务困窘。不要抱怨这个，你需要做的是积极地想办法。如果你已经有一个好方案，你对它真的有信心，那么你需要做的是：

d1: 积极地向你喜欢的，同时你觉得他们也应该会喜欢你这件作品的策展人、美术馆馆长、画廊老板和收藏家提交你的方案，请求他们资助你的作品。要注意，收藏家始终是艺术市场中资金的根本来源，策展人和画廊老板的钱其实都是间接地来自收藏家。而拥有权力的人只有在帮助弱者的时候才能感觉好，他们其实是愿意资助有前途的艺术的。如果你暂时还不认识这样的人并不要紧，把你的方案直接寄给他们，要相信他们中一定会有一些有眼力的人会产生兴趣。不用害羞，某位大策展人可能正在发愁他的展览里面太缺少新面孔呢。

d2: 如果有人愿意支持你，主动想一想你能够提供什么作为回报。有什么是你能够付出的。比如，提前把你的作品卖给某些人，以便获得创作经费。

d3: 互联网已经提供了一些新的机会，比如众筹，有没有可能通过众筹获得支持？事实上，众筹获得的不仅是资金，还有关注。

H，找人帮你做预算管理。也许你早就知道自己在会计方面很糟糕，并且经验惨痛。那也没关系。什么都擅长是很难的。只要你有一位朋友擅长此道就可以了，请他/她来帮这个忙。别忘了画张小画送给人家，这是你可以做到的。

I，最后，如果你以上都做不到，好作品可以很省钱。真的。

这里，我给大家看一份 2016 年我作为上海明当代美术馆馆长举办日本艺术小组明和电机的个展《超常识机械》个展的时候，这个艺术家小组为自己的展厅做的模型和展厅细节设计。其实我更想给大家看的是他们所提供的运来的两个集装箱内每一层的每个箱子的编号，和每个箱子内每层的物品清单。这样严谨地进行企业化管理的艺术家团体，成功几乎是不可避免的。

作业：为你的作品制定详细的预算清单。

NONSENSE MACHINE

ナンセンスマシーン

超常識機械

Opening Performance: Mechanical Live

开幕表演：机械现场

Jan.23rd 2016 14:00-15:30

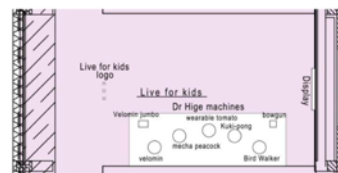
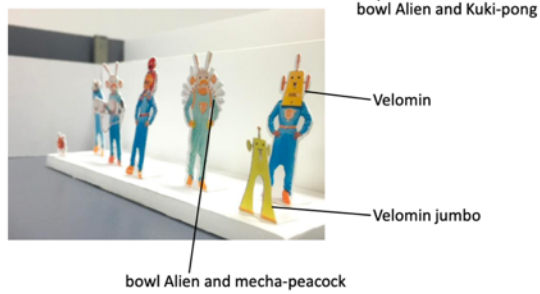
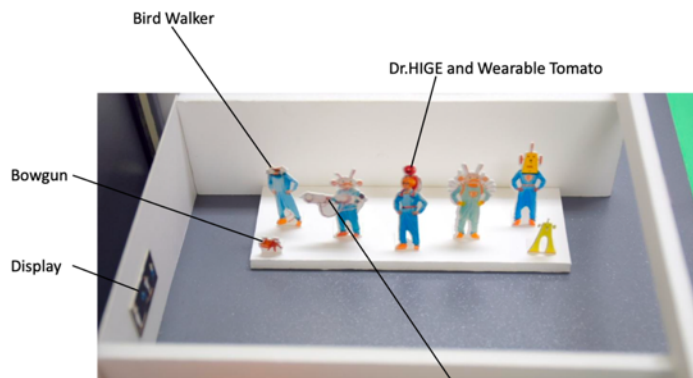
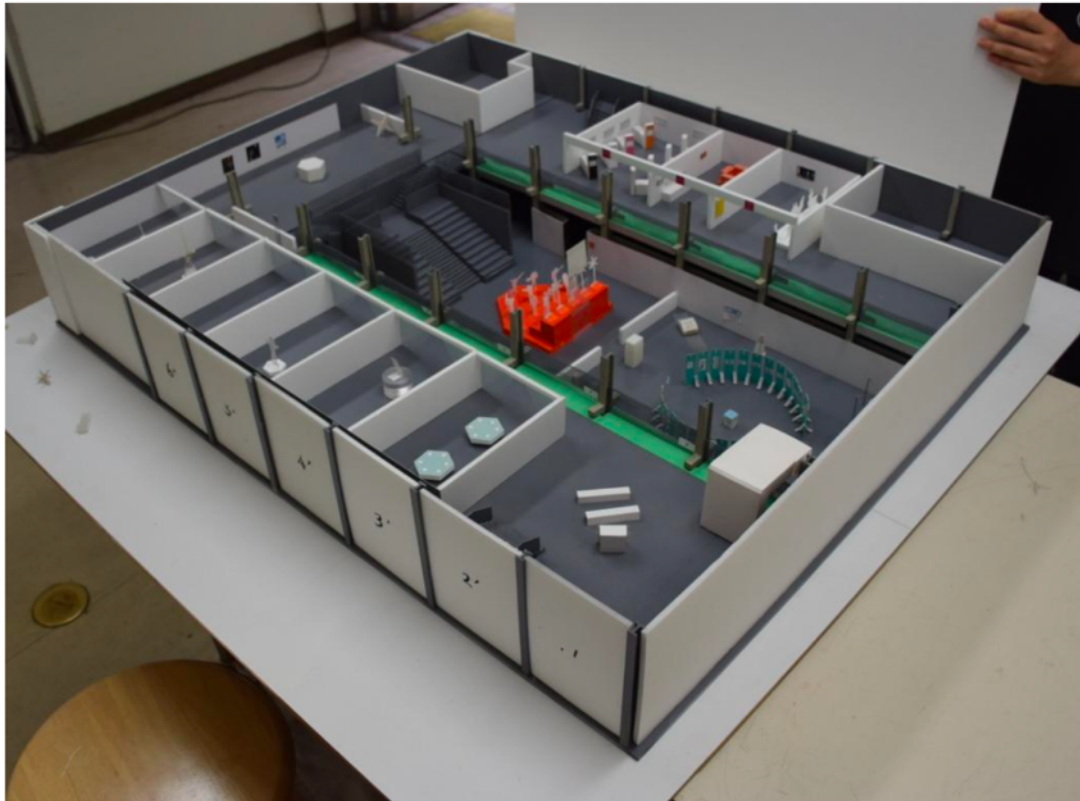
2016年1月23日

McaM.io

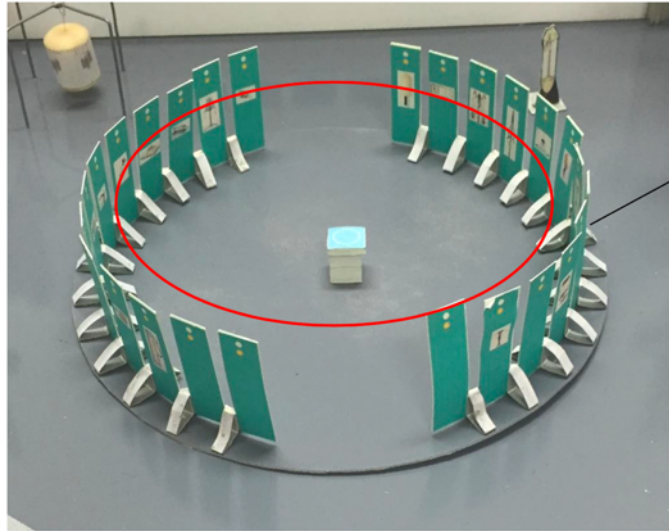
明当代美术馆

明和電機
Maywa Denki





Hammer-Head



GM_Hammer-Head
GM Hariseng-Bomb
GM Koi-beat
GM Na-cord
GM Uo-No-Me
GM Kingyo-no-Hung
GM Hai-Gyo Lungfish
GM Ikura-Hou
GM Glass-Carp
GM Ring-Ring
GM Otaku-Gyotaku
GM Pachi-moku
GM Ray-Ray-Ken
GM Sava-O
GM Nakata-Button
GM Koi-Bumi
GM Sei-Gyo
GM Yumi-Na 1-go
GM Naki Zukan







5.2 统计工作量，分解任务清单

A，列出工作细节清单

现在请你坐下来，把一件作品的工作量拆开来，尽可能考虑所有需要发生的细节，**你要精细到每个细节**。你要悬挂，美术馆有没有挂点？有没有挂钩，让不让打膨胀螺丝？你很展出很重的东西，美术馆的地板承重够不够？你要用电，展出的地点有没有地插？你要不要甩一个很长的电线，从哪里接电线？你用的电机是 380 度伏的还是 220 伏的，美术馆有没有工业用电？总用电量能否承受？噪音怎么消除……这些都是你要考虑的。然后，开列一份尽可能详细的工作内容清单，



例如此前介绍过的我的作品《一线天》，我列出的工作清单是这样的：

○1，设计和布展协调：○测量展厅，确定烟囱尺寸和数量……○考虑搬运和安装可能，分割成段制作……○设计数段之间连接的接头……○和 UCCA 的布展团队协调安装程序……○设计三维文件。

○2，工作室制作水泥烟囱：○制作烟囱模具（用铁皮做外模）……○咨询水泥标号和钢筋分布（找土木结构师）……○购买钢材和水泥（兰负责）……○决定放在烟囱中的日常生活物品（邱负责）……○收集和购买嵌入烟囱的物品（兰负责）……○制作钢模具（王师傅）……○浇筑烟囱水泥（王师傅和叶）……○不要实心，在水泥中嵌入空心 PVC 管以减重……○要准备脱模剂……○在工作区域准备烤火设备防止冬天水泥问题……○检验浇筑成型的水泥硬度和质量

○3，测试及安装：○自制一个搬运烟囱的小龙门塔吊……○在工作室院子里连接和竖立一段进行测试……○运输到 UCCA（对接美术馆夜间进行，美术馆准备吊车）…○依设计吊装摆放到位…○与地面、墙面进行固定……○所用日常生活物品在周边墙上安装（王按草图指挥美术馆人员进行）……○打光。



这个清单中，每完成一项，我就吧一个小圆圈涂成黑点。把它放到沟通平台上，这样，所以参与制作的人都能看到。

这个案例中，几乎一切都是在工作室中制作完成的。但在很多情况下，是要和一些专业厂家进行合作的。我们梳理一遍工作量，就会发现有些可以外包的工作量。**如果预算允许，应该尽可能外包一些工作量，让专业的人做专业的事情。**例如同一个展览中的作品《失败之城》，就是与河北曲阳的石雕厂配合进行工作的。

《失败之城》制作工作清单

○1，草图设计部分：○确定整个作品尺寸，进而确定涟漪地面的尺寸和赱赱基座的尺寸……○选择赱赱的造型……○确定地面涟漪的造型分布，确保打水漂效果……○确定墙面挂石方式。

○2，外包制作赱赱部分：○联络曲阳厂家（邱联络曲阳和总）……○定制赱赱……○确定工期……○赱赱做旧赱赱……○直接运输到美术馆。

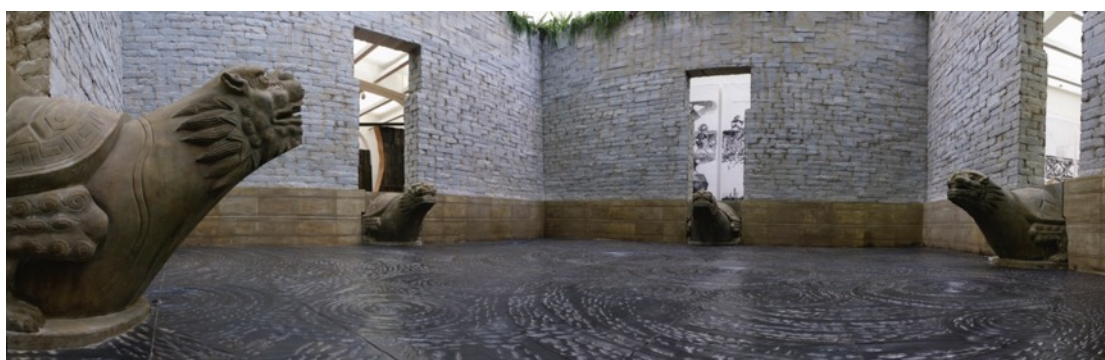
○3，外包制作涟漪地砖部分：○前往曲阳说清意图，探讨涟漪做法（郭负责）……○厂家提供涟漪砖块……○交付厂家批量制作涟漪石砖……○确定工期……○到厂家跟进制作状况……○曲阳厂家负责包装……○直接运输到美术馆。

○4，现场安装部分：○预定墙根石和门柱、门梁石……○赑屃安装到位……○轻钢龙骨墙壁结构……○购买墙上的岩石……○岩石安装上墙面……○涟漪地面铺设和安装



《失败之城》在曲阳外包加工
这样一种分解到所有细节的工作任务清单。我们要**争取做到事无巨细**。首先拿出一张纸来，尽可能详细的列出你所需要做的事情，反复审视，考虑所有细节。然后对他们进行排序，先做什么后做什么，让工作能够有序进行。必要的

时候，为你的项目执行做一个思维导图来进行管理，或者用前面说过的项目管理软件来进行管理。最后，再问自己一遍：还有什么东西是我遗漏的，大家可以参照菜谱来设计自己的工作内容清单。分别考虑采购和备料、加工步骤、摆盘的整个流程。好艺术家通常都会做饭，这不是偶然的。这只是大型装置，并不是最复杂的工作。拍摄一个叙事短片，如果涉及到表演和道具，复杂程度完全可能更高。最复杂的是包含了多媒体内容的多人实验剧场表演。这时候你就需要按照时间轴做Q本。同时协调灯光、视频、声音、表演、装置和道具等不同资源在每个时间点的表现。所以我们要反复地在这种相对简单的工作中训练自己的项目管理能力。养成好习惯，当你手中有大量的工作需要管理的时候，你才搞得定。



邱志杰 《失败之城》2009

B，人力资源管理

在统计这个详细的工作量的过程中，你很快就会意识到，列出工作细节清单的同时，势必要同时进行另外两个管理，那就是人力资源管理和进度管理。

艺术家去组织自己的工作团队以便达成目标，这和一个企业组织人力资源去达成自己的市场目标本质上并没有区别。只要艺术家理性地对待自己的工作，你可以把自己的工作当作一场生意来做。不要陷入浪漫主义以来的波西米亚艺术家的任性和自我中心里，你就完全有能力做好这个工作。

人力资源管理的教材市面上有的是，我在这里就不赘述。对艺术家来说重要的是要组织起自己的人才支持系统，并养成善于合作的习惯。如果你有自己的助手和工作团队，这是最理想的，但是这个团队依然不足以支撑所有的工作，你依然需要和承担外包工作的团队进行合作。因此艺术家总是需要求助的，如果你从事科技艺术的工作，你甚至可能需要求助于一些非常专业的技术人员，比如科学家和工程师，那你就更加需要合作的技巧。

在人力资源管理上第一步工作就是寻找可以帮助你的人们。长期的密切合作者是非常理想的，但也可以是为了特定项目而临时组织起来的团队。

找到这些人之后，第二步你是要确保整个团队充分理解目标，确保每个人知道自己所处的位置，进行合理分工。

第三步，你要确保一个沟通平台的存在和沟通渠道的顺畅。今天有微信群、共享写作软件等数不胜数的沟通平台，要把它充分利用起来。让大家分享整个进度的进展总是很鼓舞士气的。同时，要确保大家使用互相能够理解的语言交流，这在跨界合作中，往往需要一个过程才能磨合好。

最后，最重要的是，要确保大家认识到共同利益，认识到各自从这场合作中能够获得的东西。任何时代，能够做成伟大作品的艺术家，往往不得不是一个称职的领导者。

C，进度管理

现在，把你的分解任务清单中的每一条都加上一个时间点，把它变成一个**预期工作时间表**。同时，**为这个时间表留出余地**。虽说变化比计划的快，但提前完成的情况比较少，往后拖延的情况比较多。毕竟我们从来没有听说过身边有谁得过“提前完成症”，反倒多的是拖延症患者。

进度管理和沟通平台的存在密不可分。当整个工作的各个板块的团队成员不断地在沟通平台上发布自己的进度，就会让每个人意识到自己一旦拖延，会为整个团队带来损失从而形成压力。

我们的艺术工作，有些部分需要给自己充足的时间，完全不考虑进度，从容的去做，保持闲散和放松状态，这种性质的工作最好不要实现预定档期。但另一些工作则需要严格的按照进度来进行，尤其是事先确定展期的项目，就不得不制定严密并且有提前量的时间表。其实时间压力有时候也是会催生出创造力的。时间压力能够使你全神贯注，甚至在梦中都在想着解决方案，从而推动你成为创新者。这样我们就能够确保自己既是靠谱的人，同时又是从容的人。

总的来说，越是实验性的工作，不可预测的情景出现的几率就会越高，为了在那种情况下能够全力对付崭新而混乱的局面，我们越要事先仔细谋划，确保可以掌控的部分得到掌控。因此一个实验主义者必须努力学习项目管理。**不要在不具有实用价值的常规操作上消耗我们的注意力。**

有没有管理，是职业选手和业余选手的分水岭。我们要像指挥一支军队，进行一场战争一样管理我们的创作。要像医生做一场大型手术那样精心设计治疗方案，并且促成各个环节之间的精密配合。要像实施一项高智商犯罪行为的犯罪分子一样，认真踩点，研究流程，谨慎实施，完美撤退，精心策划和管理我们的创作，并随时收集反馈作出调整。

作业 1：观察一个汽车修理厂承接一辆出了毛病的汽车的工作流程。将整个操作流程写成尽可能详细的工作任务清单。

作业 2：将工作任务清单和工作时间表的方法，用于组织一场生日 party，把这个生日聚会变成你的一件作品。



5.3，作品制作和品质管理

作品制作过程，是一步步监控和管理品质的过程。根据不同作品的属性，品质管控的情形也有所不同。

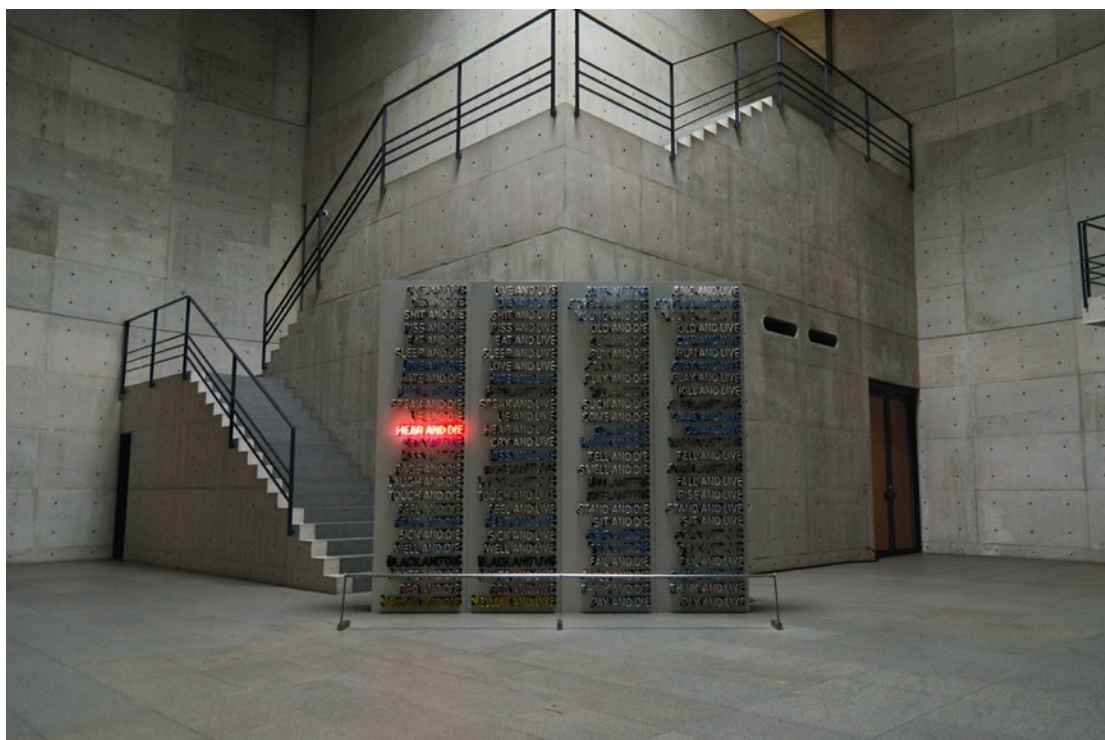
有些艺术作品是**思想密集型**的，思想劳动是工作的主体，也就是说，主要是想方案。把思想成果实现出来的过程经常是简洁而轻松的，比如马赛尔·杜尚的小便池《泉》，比如欧文·沃姆的《一分钟雕塑》雕塑系列，都几乎不存在制作过程。某种程度上，像概念艺术家约瑟夫·科索斯、布鲁斯·瑙曼等人的霓虹灯作品，也是这种思想密集型作品。这些霓虹灯的制作就是普通的霓虹灯加工厂的工艺，加工厂的工作和加工街头的商业霓虹灯并没有任何差别。这种情况下仅需要按照行业标准来制作。但艺术家应追踪行业技术的发展。例如布鲁斯·瑙曼的《一百种生和死》，及其他使用了霓虹灯切换控制设备的作品所玩出来的文字游戏，就是艺术家从行业技术的可能性出发所创造出来的杰作。



一百个生与死，1984

布鲁斯·罗马的这件作品由四列二十五行霓虹灯构成，一共有 50 对 100 句个短句：

“吃着死，吃着活”；“笑着死，笑着活”；“说着死，说着活”；等等。根据编程，这些霓虹灯有时是一句一句地交替地亮起，有时整个竖排一起亮起来，有时候则四个竖排一起点亮。霓虹灯的切换控制，被简洁地用在语义相反的语句的却换，产生出强大的心理效果。



有些作品是**劳动密集型的**。传统艺术品如绘画、版画、雕塑、编织、陶瓷等通常是需要艺术家自己动手制作的劳动密集型创作。这类创作中，艺术家对作品的完成度拥有充分的把控度，消耗更多时间和劳动，确保作品贴近自己想象的理想效果，这是自古以来艺术家都需要面对的使命。当代艺术中依然存在着这种艺术家自己动手的劳动密集型作品，和传统艺术品相似，这类作品在制作中主要的工作是把握效果。

这类艺术家自己动手的创作，依然有很大的机会在形象、材料、制作工艺等多方面展开实验工作。

更有些作品是需要艺术家本人的劳作过程成为作品本身的。这类作品或许本身就在探讨劳作的价值，或许在探讨时间经验，或许在测试身体行为的极限。劳动使人沉浸和投入，也容易让人因其投入足够的社会必要劳动时间而产生价值感，市场亦经常认同这一点，从而艺术家容易忽略观众的观感和反应，这是劳动密集型作品在制作中艺术家需要时时保持警觉和反思的。



沃尔夫冈·莱布 Wolfgang Laib

自 1970 年代中期以来，一直在创作以宁静的存在和还原的美为特征的雕塑和装置。莱布在他很小的时候就已经熟悉了东方文化和哲学，尤其是对老子、道教和禅宗的兴趣。莱布最初学习医学。对西方医学的幻想破灭后，他开始将自然科学以及大多数其他现代思想视为受限于它们对逻辑和物质世界的依赖。他的探索使他转向东方唯灵论、哲学和文艺复兴前的思想。从 1977 年，莱布开始在他在德国南部的村子附近的草地和森林里采集花粉。持续了几十年，一直到现在。这种参与成为他日常生活中最重要的物质。在展厅里，艺术家会亲手将把榛子花粉筛到的地板上。不只是花粉和牛奶、蜂蜡这些材料，这时候，艺术家的亲力亲为成了作品沉静气息的最重要的材料。



台湾艺术家石晋华的 1996 年开始创作的《走笔》系列，就是艺术家本人拿着铅笔在巨大的画纸前面反复走动划线，直到把铅笔耗尽。最终形成了某种类似于海景的景象。这既是绘画，同时绘画的过程也成为行为艺术。



艺术家和合作者：但自古也来，就算是传统艺术家的创作，也有些部分是需要与其他劳动者合作的。比如雕塑家完成小稿的过程可能是自己动手的，但是在铸造成青铜雕塑通常就需要工匠的配合。有时候放大成巨型的石雕时也涉及到和工匠的配合。这种趋势在当代尤其明显。在实验艺术创作中，装置艺术家经常涉及到和布展工人的合作，录像艺术家要涉及到和拍摄对象、器材供应商到合作……这时候，艺术家就需要扮演一个艺术效果的把控者、检验者和合作进程的管理者、追踪者的角色。

暂时还贫困的艺术学生在习作中可能倾向于亲力亲为，这是预算考虑。艺术学院有时也提供作坊中的技师的帮助或服务，这种服务本身就带有教学性质。但到了隆重的毕业创作环节，往往不少同学也会寻求专业人士帮忙。到了职业艺术家阶段，尤其当你展览邀请渐渐增多，作品产量增加，外包部分制作任务就是不可避免的。

问题在于，你是一个实验主义者，被好奇心所驱使，你总是在尝试新题材、新效果，新材料，新工艺，所以你总是在接触新东西。每一次创作都可能有些遭遇超出了你的经验。甚至于，每次你都需要和一些陌生人一起工作。因此，这部分是本节主要需要讨论的。

这时候，你通常要考虑如下问题：

1，提前进行研究，确保自己对制作工艺有所研究和了解。

你的作品中涉及某种物品需要制作，去研究一下它的制作流程，了解通常的制作工艺。询问业内人士类似问题通常如何解决。常规问题如翻模、装裱通常有口碑好的厂家提供服务。因为你有实验性，必定有特殊问题，特殊问题没有现成解决方案。你可能需要动员一个从事工业加工的厂家为你的小量制作服务。确保自己对制作工艺有所研究和了解帮助你在交涉中假装内行，免受忽悠。也帮助你根据制作工艺来合理地提出要求。所以事先地研究很有必要。网络可以帮助你找到又便宜又好的加工者。工匠也是有尊严的，你花时间了解过他们的工作，他们才会愿意好好地帮助你。

2，尽早形成稳定和可靠的制作资源。

在工作过程中尊重对方善待对方。礼貌、人品和情商都很重要。尤其是当你发现能力很强的全能制作者或的时候尤其要用心培育关系，为未来的进一步合作打下良好的人际关系基础。这样的人通常在你未来提出“不可能的任务”的时候有能力提出靠谱的建议，有能力调用他的资源来帮助你。尽可能多次合作，

他们了解你的作品发展历程，慢慢会产生参与感，直到当作自己的事情来做。价钱也会因此友善起来，因为他们期待你的未来。

3，保持沟通，随时更新信息

艺术家将创作意图与制作厂家沟通时经常会产生误差，因此你不要当甩手掌柜，过几个星期到制作工地一看才大吃一惊。在制作进程中要随时保持沟通，这在今天移动互联网时代成本并不高，只要用心牵挂即可。

4，盯紧施工质量

施工质量与成本、投入的时间密切相关，时间充裕的情况下精工细作通常会获得更高的施工品质。使用更好的材料和工具，同样获得更高的品质，但这往往意味着成本的提高。制作单位自然倾向于压低成本，扩大利润，牺牲品质，这个时候艺术家或者他的助手必须担任施工监理人员，对品质进行把控。

在更多的情况下，施工质量的还取决于整个大环境中对品质的要求。有的地方行业标准本身就不高，工艺制作者从来没有见过高品质的工艺。人们按照正常的行业标准来制作本身就非常粗糙，或他们在心理上不觉得必须做到足够精细和完美，这方面中国的艺术品制作的支持系统还有极大的提升空间。

你如果到安尼斯·卡普尔的工作室参观他的不锈钢制作工艺，与国内厂家通常的不锈钢制作厂家的品质相比，你就会明显的感觉到差别。

5，面对制作中的挫折

艺术家的想象和实际制作中存在落差。这方面经常出现的情况有：

事先的想象和判断有误，与实际效果不相符；

制作工艺不够精致，导致视觉效果差；

理想的材料不能到位或效果达不到预想，替代材料无法达成效果；

材料的强度和性能达不到要求，不得不使用更加笨重的结构，导致过大的体量和重量，或多余的支撑性构件的出现；

控制器、传感器等设备的灵敏度、覆盖面等不够，导致作品响应能力不够；以及其他意外情况，总之，糟心的事情将会防不胜防。

这时候，艺术家有两个选择：A，接受实验失败，设法呈现实验过程本身，把原初的实验设计和想象的目标体现出来，传递出理念。B，学会将错就错，根据实际制作中的情况调整原始设计。

6，预留修改时间

制作过程中艺术家随着制作进程有可能改变主意，预定的展出现场可能发生变动，制作中遇到的困难可能迫使你调整，诸多因素都可能要求导致变化。尤其是实验性作品，方案本身是猜测性的，原初设计与想象中存在大量不可预测要素，存在实验过程。这时一定要预留修改和调整时间。

7，组织不同环节的对接

有时候你可能将所有的工作量集中在一个制作单位去完成。但是在更复杂的情况下，则是不同的单位在制作一件作品的不同环节，而你需要将所有环节整合起来。这时候比较明智的办法是选取其中一个制作单位作为主体，将其他部门完成的零部件向此汇集。拼装完成之后可能还涉及到拆解，分别向展厅里运输再重新拼装的过程。如果条件允许，最好由同一个团队来执行。

为了后期运输、布展、展示、收藏的方便，在制作中要考虑如下要素：

要考虑化整为零，化零为整的安装策略，方便运输和包装。要了解集装箱和运输工具的尺寸和运输周期。

作品的悬挂、安装、固定需要辅助设备的要提前准备。如投影机支架、需悬挂的作品的挂钩、保护场地的垫片等。

尽可能减轻作品的重量，有些美术馆建筑有承重要求。

尽可能采用民用电源，有些设备涉及到工业电压，美术馆无法提供。作品应自带变压器。

尽可能降低总用电量。有的美术馆有电压承受能力问题。

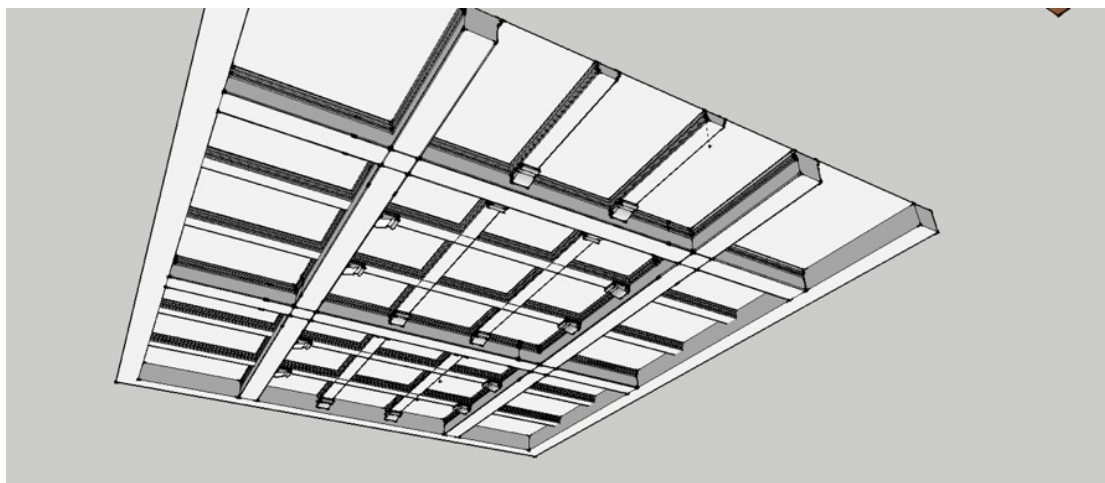
注意作品的消防安全隐患。有的美术馆是历史保护建筑，对此要求很严格。

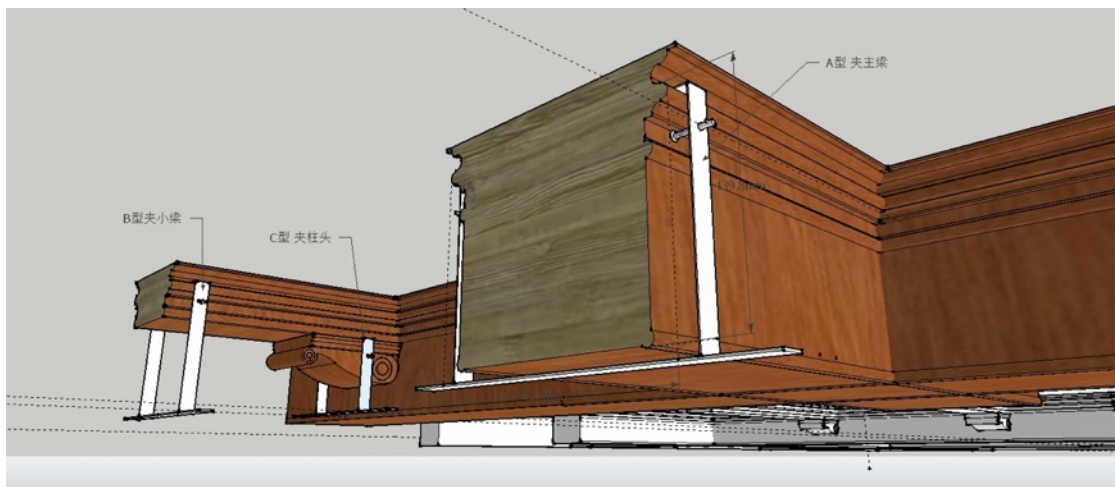
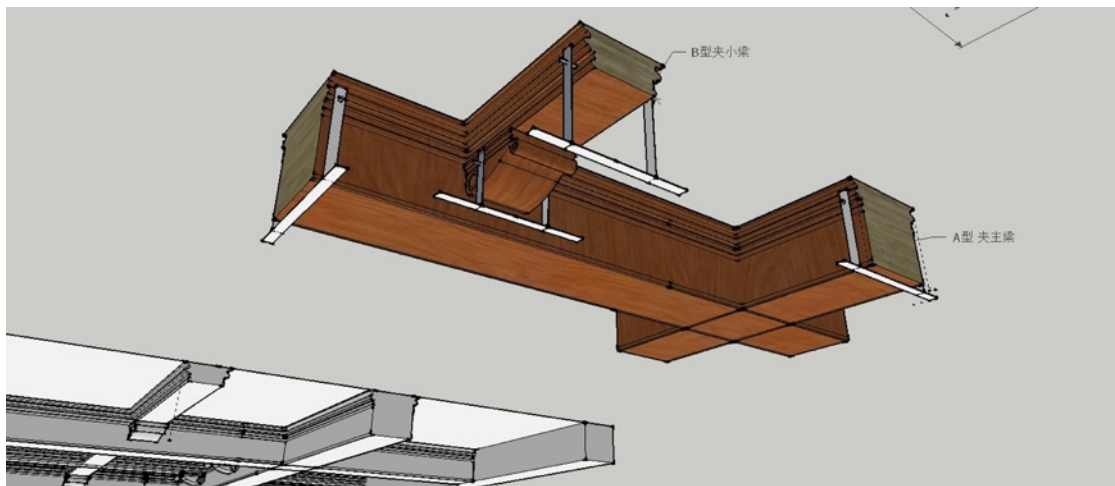
注意作品伤害观众的可能性。对于锋锐物品、错觉和致幻、带电等要素要仔细调整。

作品中容易遗失、磨损、消耗的部件，要预先准备替换件和耗材。包括视频音频文件也都可能在展示过程中损坏。

邱志杰 《邱注上元灯彩计划·驿站》2010

2010 年我参加上海双年展，那时候的上海美术馆还在人民公园的跑马场老楼，历史建筑。展厅无法悬挂。我根据横梁的木线条结构，专门制作了合理的框架和夹紧机构，还贴了垫片。周到的用心设计最终说服了美术馆布展部门，得以实现作品悬挂。





8，进行测试

尤其涉及到机械、电子设备，对其运行的稳定性、互动的灵敏性等需要预先进行测试。开关机操作的简便性也应在考虑范围之内。

9，注意安全

进入实验室、工厂车间，严格遵守操作规范。对于有危险性的实验，需考虑安全预案。

作业：为你的作品起草一份和雕塑工厂的委托加工协议。

5.4 布展注意事项

上一节说到，制作过程中就要考虑集装箱的大小。分解作品部件，使之适合运输和安装。这一节我们来列出布展安装时的注意事项。

1，首先要预先了解展出场地的条件。

事先沟通，了解你要展出的美术馆、画廊或其他替代空间的场地情况。需要掌握的信息包括但不限于：

空间的高度、面积，是否历史保护建筑，是否允许使用螺丝、铁钉、膨胀螺丝等。悬挂点和地板的承重能力。是否历史保护建筑。当地法律规定的安全级别。

空间周边道路状况，当地法规是否允许大型货运车辆进入，空间出入口的大小。甚至于周边的五金店、文具店分布状况等，你会发现这些信息十分有用。

美术馆的布展团队人数、布展器械如升降机等数量和可能使用。

场地的用电量规定、电压类型、插座型号、影音播映器材的常用格式等。

2，做布展预案。

按照我前面介绍的分解任务清单的工作方法，做布展预案。

仔细思考布展流程，先做什么，后做什么，要合理安排。例如先布线后安装设备，需要使用机械搬运的重物先进场，容易脏和机动轻巧的东西最后上墙，等等。这些都属于基本工作常识，此处不一一赘述。

做出一个布展流程文件。这个文件的标准就是布展工人可以在你本人不在场的情况下主意安装。

需要提醒的是要预估工作量和人手，预先与美术馆沟通，自己找团队或要求美术馆提供团队。不要高估志愿者的能力。

总结一下：就是要**提前预估布展的困难，怎么预估困难都不过分**，把困难想的多一点，有益无害。

3，装箱和布展准备

一般艺术品运输公司提供包装服务，特殊要求的作品如玻璃、陶瓷和电器需要自行包装的，要考虑包装材料的重复使用，因为作品还需要往回运。

有些国家对包装箱的木料有严格的检疫标准，要按照法规要求制作包装箱。包装箱嗯，运到展厅里面，取出作品之后可能会被拆解，可以准备一个小盒子的螺丝等零件，预备回运的时候，重新组装包装箱。

包装箱作品放入的时候要做记录，并提供初箱内的物品清单和在包厢中的位置的示意图，有时需要分层给出图示。把这个**装箱记录文件**发给展览机构，供他们开箱时找东西。

如果你希望作品准时到达展厅，注意不要往包装箱里放植物种子、肉类、土壤之类各国海关检疫对象。

包装箱里面除了放进作品，还要放进一些常用的布展工具。

尤其是劳师远征的情况下，困难会比想象的多。如果你们以后有机会参加威尼斯双年展，一定要多带很多美工刀。在威尼斯没有车可打，全靠走路，去买一颗螺丝钉，来回一个半小时。所以一切都要自己带好，连每一颗螺丝钉都要自己带，而且要多带好几个备份。因为美工刀、剪刀、胶带这样的好东西，放在展厅里面，是一定会被别的艺术家偷走的。

最后，别忘了放进创可贴。

4，布展过程

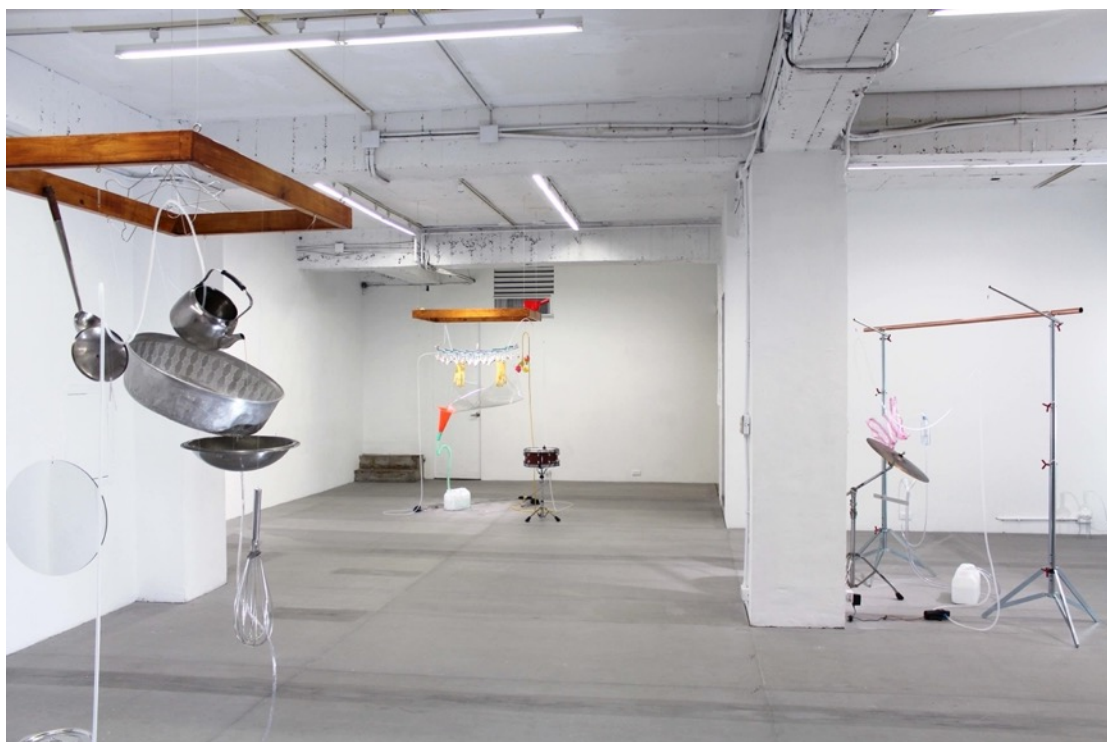
首先要尊重、亲切友善地和布展工人以及志愿者交朋友。不妨向他们仔细的介绍你的作品的想法，以及为什么需要这样布展，**把他们当作策展人来尊重**。一个受尊重的人会在为你工作的时候拿出想象力和创造力，也变得更加严谨和专业。试着在饮食、谈话等其他生活细节中，和他们建立友情。其实他们见多识广，是真的可以教会你很多东西的。

如果没有必要，尽可能不要更改原始的布展设想。按照事先设计的最理性的流程执行，先干脏活后干干净的活儿，先干粗活再干细活，先安静的活再动态的活。先把空中的挂好，才挂墙面的，最后摆地面的。你先把地面的摆好了，然后要挂空中，地面你又得挪开了

不要眼红别的艺术家的场地。**千万千万不要临时向策展人提出更换场地**，尤其是扩大场地的要求，设法在现有的场地中因地制宜的解决问题。不管你的那个要求有多么合理，当你提出更换场地的要求的时候，那位策展人在心里面已经打了一个大大的红叉，未来他/她再也不会和你合作了。

和布展工人一起估算布展进度，需要的话调整你原始的方案。你原有的方案很可能把工作量估算得太满，或许假设了布展工人全天候地守候在你身边配合你。但事实上如果在群展中，不管是布展的电工师傅还是升降机、梯子之类都是会被抢来抢去的。所以如果有其他艺术家来跟你借梯子千万要确保自己已经完全使用完了，因为这个梯子再也回不来了。

如果你的布展提前完成了。去帮助别的艺术家。



毛利悠子 Yuko MOHRI 东京漏水 Moré Moré Tokyo

“这个项目最重要的是即兴创作。该项目没有预先设计或草图。这几乎就像即兴建筑。我相信这将是一种新现象，我很高兴能够使用在不同城市发现的物品来创作一个装置。我实践中最重要的部分是对象的收集。我不假思索地不断收集东西。我的工作室、我的储藏室、我的房间和我父母的房子里到处都是我的物品。收藏对我来说就像画画。我从这些感兴趣的对象中汲取灵感。我试图让这些物体在空间中自然进化，创造一个临时的“生态系统”，然后成长为一个装置”。



5，布展中的随机应变和即兴创作

布展过程中会产生很多不可预测因素。美术馆不让悬挂啦，展厅测量有误啊，作品被卡在海关提不出来啊，潮湿地区导致器材不工作啦，作品体量太大通道过不去只能改成放在户外了，观众抗议你使用了动物标本啦策展人熊了……什么情况都可能发生。

在想方案的阶段常常是做加法，到了布展阶段经常面临着做减法和替换。这时候我们就要考虑：实在不行可以放弃的部分是什么？可以代替的部分是什么？替代方案是是什么？

当然，保存作品的核心理念和总体效果是必要的，但作品中其实是存在着不少可置换要素。布展中也是你可以凭感觉处理一些细节的地方。在方案阶段你不可能完全完美地想象空间，现在来到真实的展出空间，旁边有别的艺术家在布展，也许来到一个陌生的城市，很多要素会鼓励你做一些即兴处理。作品放置的位置、距离、高度，乃至灯光的处理，都依然存在大量实验空间。艺术家常常需要将计就计，随机应变。这也是为什么装置这种形式随着展览文化的发展，慢慢变成了受到青睐的形式。仅仅因为它对不同空间的适应能力更强。有时候这种置换并不是无奈为之，而是一种现场的即兴创作。在现场创作，通常自然地意味着使用当地材料，这也常常敞开了一种和地方语境对接的可能。



Youssef Limoud, 木卡姆 2016（局部）当代非洲艺术双年展

6，考虑可行的展程维护

你这个作品是要展一个月、几个月甚至半年的。东西一定会坏的，U 盘插在电视机上是会被偷走的，电脑会崩溃，东西会丢失。视频和音频文件播着播着也

是会自己损坏的，要提前把文件拷给策展助理，你走了他就有办法对付。我们要引入**展程维护的概念**，确保在展览期间作品以应该的面目和观众相遇。离开美术馆的时候，要给主管或者给策展人的策展助理**留下一个展程维护清单**，给他们**留下一本操作手册**。这个内容包括：

开关机指南：电子、机械设备每天的开关机清单和注意事项。如何设置循环播放运行。电脑断电重启之后该如何操作，出问题与谁联系等等。这类清单要尽可能把操作者当傻子，写得不厌其烦。按照 1234 的步骤一步步写清楚。

更换材料：如果你的作品中存在着需要更换的材料，如蔬菜、水果、鲜花等可能腐烂、干枯的材料，包括酒、水之类可能变质的东西。请在你的清单中明确写明建议在那一类菜市场购买替换物，或者你要的就是变质的过程。

处理变化：零散的物品存在着被移动甚至遗失的可能。在你的清单中写清楚如果你的沙子被踩上脚印了美术馆是否应该清除脚印还是保留之？沙子被踢开了散到房间里，清洁人员是否应该重新把他们聚拢，或者你要的就是这种弥散和破坏。一一写清楚。

预估损坏率：如果你的作品中有两个自由滚动却又触手可及的漂亮的小球，相信我，它们肯定会不止一次被偷走的。所以你有必要事先准备 20 个这样的漂亮的小球提供给美术馆，以便他们随时补充。等到他们写邮件来告知你东西被偷了怎么办的时候，你再寄过去，作品已经残缺一星期了。也许你因此就错过了什么。

互动指南：如果你作品需要观众走进去，踩上去，允许观众摸，希望观众带走什么，都要在清单中写清楚。否则你会发现你用心良苦设置的互动方式，完全被美术馆的保安阻止了。

警告：作品可能引发的不适，不管是内容的暴力或者 VR 眼睛引发的恶心感，以及轻微出点的酥麻感，或者故意要的刺激的气味，这些要写成警告。你不知道自己将会遭遇到什么样的龟毛的观众。而且，要把你的作品的脆弱性如实告知展览机构，避免被观众玩坏。

我的朋友笑我说，你的学生得有多笨啊，你上课要讲这么细。我说，这些恰恰是没人讲的。细节决定成败，性格决定命运。我只是告诉你一个专业选手应该怎样自律、自我管理、善于合作。一个什么样的艺术家会赢得策展人、美术馆馆长、美术馆从白领到蓝领的尊重。这次是你来参加一个群展的，赢得了这种尊重，下次你就是来举办个展的了。

作业：就近参观一个展览，设想你是这个展览的策展助理，为这个展览中的作品制作一份展程维护的操作手册。



毛利悠子 Yuko MOHRI 东京漏水 Moré Moré Tokyo



毛利悠子 Yuko MOHRI 东京漏水 Moré Moré Tokyo

5.5 创作的后期工作

现在布展完成，你不需要无所作为地在那里等待开幕，你还有事情要做。布展一结束，展览一开始。作品马上就会开始被观看被审视、被谈论被报道，也就

是开始它的后期传播过程。这时候你要开始为作品的后期传播提供资料。**精心设计的后期传播可以成为作品的一部分。**

作品后期传播的资料包括文字和图像，因此你的准备工作也主要围绕着二者展开。

写展签

布展的最后一个动作是贴上展签，这件事情非常重要。当前展签通常由美术馆制作，有时候会包含你的简历和策展人所写的解说，有时候还会包含一段作品阐释。外行的观众通常非常依赖这些作品阐释，但内行人也往往很愿意看看你出了做出作品还说了什么。而策展人所写的解说，或者由美术馆所写的这类作品阐释，最直接的依据还是由你自己提供的相关文字，所以本质上这段作品阐释其实是由你自己来写的。

在上面的撰写方案的环节，我主张大家要尽可能撰写语言平实的、说明文式的方案，那是因为有不少同学误把作品方案写成了作品阐释，作品方案是用来和策展人沟通的，更重要的是作品的物理信息。

而这里的这一类展签上的作品阐释功能不同，你这个可以使用浪漫一点诗意一点的文字无妨。过于说明文的文字，有时很酷，但有时反倒是有问题的。比如说你在作品中使用了头发。在作品标签里你不能光写“这个作品使用了人类头发”，作品中用了头发，这个事实大家在展厅中的作品上都已经看到了。这时候你可能就要谈及头发是具有象征意义的身体材料，因为中国有“身体发肤受之父母的传统”。或者，你的头发来自去养老院为老人们剃头收集来的。或者你探讨的是山东某地的假发产业链。

展签可以为展厅中的作品提供语境、提供补充信息、提供作者的心路历程，甚至可以指明你这件作品的文脉，你的致敬对象，等等。事实上它和展厅中的作品形成了一种互文关系。

坚持撰写创作手记

建议你此时一在布展完成的当晚马上动手，认真地撰写一份创作手记。创作谈可以涉及这样的内容：回忆创作的缘起，方案的形成，创作中涉及到的特殊地点、特殊人物、特殊事件，或者特殊材料的来历及其意义，作品在实验过程中遭遇的困难及其解决方式，你在布展过程中所遭遇的问题，得到的建议，与策展人的沟通过程，自己对这个创作的评价和反思，以及今后即将展开的创作计划等等。

为什么非得要布展完成的当晚就动笔写呢？

这些东西，在你刚刚做出作品的当时写是非常生动鲜活的，这不是今后的回忆所能够代替的。这种创作创作手记的书写本身就是在总结经验教训，算是为自己提交的实验报告。

其次这类创作谈对策展人或者媒体记者的写作，也具有重要的参考价值，他们往往会直接引用。传播是有时效性的。今天晚上你克服布展结束的劳累赶紧动笔写，也是在为明天的采访做准备。2021年5月我在菜市场做书法展，连夜写了创作谈《我在菜市场挂了什么》在微信公众号发出来，第二天被大量转载，这个展览获得了很大的影响力，和这篇创作谈的及时出现是很有关系的。

认真进行记录拍摄。

当然，此时你还有一个很重要的工作，认真进行记录拍摄。因为明天观众就往里走了，有些装置作品需要没有观众的空场景。当然你也需要有观众的场景，所以开幕时你还需要再拍一次。没人在的情况和有大量观众在场的情况，两种情况你都得拍。作品中如果包含观众互动，还得注意抓拍互动状态。作品还可能因各种原因坏掉，你就算只有一天是完美状态，那天就得赶紧抓紧拍，当然你有助手帮你拍那就更好。

要非常认真的拍作品，在小空间中拍装置的话，该准备广角镜就准备广角镜。既要拍全景也要拍细节。你拍摄的照片是未来要用来印刷较高品质的画册的，所以要确保你的相机的品质。

拍摄完了之后，从中选择几张最能代表你的作品的全貌，以及最精彩的局部的特写。修图之后提交给策展人或者来采访你的媒体记者。视频作品可以事先做好视频截图。同时你的视频作品的节选版本或者压缩过的较小版本，也可以事先准备好。

“有图有真相”，图片的重要性不用我多说。你的图片质量好，效果强烈，令人印象深刻，就有可能被媒体用来作为关于这个展览的报道的代表图片，甚至今后有很大的几率成为海报和画册封面。这往往意味着这件作品成为名作，这对于开拓你未来的艺术生涯和市场，可能都具有重大意义，此事不可不重视。

主动阐释

在媒体没有介入的情况下，艺术家也一直在思考如何扩大自己作品的社会影响力。他们甚至主动去调用媒体资源，把作品做到报纸上、广告牌上、公交车广告上去，在后面一章中我会专门讲到这一类“传播性创作”。既然有了这样一种传播的意识，那么专门来到展厅，报道我们的展出作品的媒体就值得我们认真思考应该怎么应对。

我们要主动掌握阐释权，尤其是作品容易引起误解的时候，你把你本人的“官方阐释”放在那，媒体是会经常引用的。别人再胡说那是他自己有问题的。你不掌握阐释的主动权，等到他们乱猜乱写你再来澄清，那时候就百口莫辩了。你要意识到，面对新作品，记者们其实也很茫然，他们也是需要帮助的。就是你要理解记者的难处，配合他们工作，补足他们材料。

在《艺术家的反应：越南战争》展览中，莱昂·格鲁巴写了一句“我们不能改变战争，只能感受战争”，所有媒体都引用他的话，这计划构成了展览报道的基调。

接受采访

有可能来采访你的媒体，包括专业媒体和大众媒体。专业媒体要非常认真地对待，专业媒体的记者或者编辑往往本身都是比较有眼光的批评家和写作者，甚至是策展人，他们也可以是重要的艺术奖项的评委，或者提名人、推荐人。坦诚而认真地向他们展示你的创作是非常有意义的。在这样的采访机会中展现你的思考和才华，他们也往往期待看到比较长期的探索和比较深入的思考，你和他们之间有可能建立起长期的理解和支持。同时这样的对话也是较为专业的对话，我们要努力利用这种专业的采访，把它变成梳理自己的思想、培育自己的反思能力的重要机会。

大众媒体的记者则分两类，一类是优秀的媒体知识分子，即使他们外行，他们的思想水准甚至远超过专业艺术媒体的记者。对于努力进行了准备的外行，要

利用这个机会展开社会美育工作，澄清人们对实验艺术的误解，把采访变成上课。

但也有不少大众媒体的记者自带娱乐色彩，他们往往比较期待惊悚而有趣的话题，同时他们对艺术的理解往往有着这样那样的问题，而且通常不做功课。比如他们总是会问你“你的灵感从何而来”，“做这样的作品观众能看得懂吗”、“当代艺术为什么不照顾观众的感受”，这些问题有时候甚至会带有挑衅色彩。当他们自己完全没有想法的时候。就会问“你在创作的过程中有没有什么有趣的事情可以跟观众们分享一下”，最过分的时候他们会要求你对着镜头说出他们的栏目，要求你表演那娱乐节目那套弱智把戏。

尽可能不要被激怒吧，

对于完全不做准备也不肯倾听，只愿意按照自己的套路来摆布你的媒体，你可以选择明确的拒绝：“不我从来不做这种事”。一个有原则有坚持的人只会引起尊敬。当对方的问题实在过于愚蠢的时候，你只好试着表现你的幽默感。如果你想尽快结束没有价值的谈话，可以胡说一两句听上去非常深奥而古怪的废话，确保他们受到惊吓，不敢再继续体验慌乱和暴露自己的无知。

导览和公共讲座

当代的美术馆都带有公共教育职能，有时会要求艺术在展厅里解说自己的作品。导览，是艺术家这个工种，除了作品之外必须附赠的服务。有时候这种导览甚至会发展成公共讲座，那说明展览机构或策展人非常重视你，你应该认真对待这样的工作。

能够来展厅导览或者参加公共讲座的，通常都是较为深度的艺术爱好者、学生或研究者，他们中间甚至潜伏着潜在的评论家、收藏家和策展人，仅凭这一点，也值得你认真对待。

导览通常是针对此刻你展出的这件作品的，这时候你要做的是把展签上的简洁的话翻译成浅显明白的口语。这时你所写的创作手记就会非常有用，你要做的是突出重点，充分考虑到倾听对象的接受程度，

公共讲座，则有更多的机会来回顾自己过往的一系列的工作，包括谈及自己的艺术观和艺术方法。注意使用自我批判和探索性的语言，不要陷入自说自话。尊重对象的对话态度，谦逊而探究性的探求真理的态度，最能收获掌声。

资料存档

即使你还是一位非常年轻的艺术学生，我也建议你从现在开始就为自己建立档案。新作品完成之后，马上开始资料存档的工作。现在用电脑文件夹管理档案非常方便，把这个展览中发生的文字沟通过程、方案、借展协议之类的法律文本、创作过程中产生出来的设计文件，展览现场的照片，相关的媒体报道等等，存成一个文件包。多存几个备份。

有了档案，有两个好处：

一是今后你作品多了之后，非便检索和管理。

二建档案的过程本身就是促成你反思和复盘，推动更新的创作开展。

六 创作总结和后续拓展

卡尔·波普尔认为科学发展的过程，就是知识在不断试错过程中的批判性增长，所以科学实验之后的辩驳是知识增长的主要途径。科学实验之后总是要分析实验数据，撰写实验报告的。从自然科学中借鉴了实验方法的实验艺术，把每一次创作都当作一场实验，实验报告就是不可或缺的。

6.1 后效检验

创作之后的创作总结，最主要的工作是依据后效检验。来审视自己工作中的得失，进行总结和自我批评。不但失败的实验要总结，成功的实验更要总结——这次创作我发现了什么，养成这样的好习惯，你才会不断进步。

1，首先是**观察观众反应**。采集观众反应。看看观众们在你的作品面前都是什么表情，做什么动作，身体语言是怎样的，怎么议论，把展厅变成采集创作的改进意见的现场。进行这种观察，甚至去直接询问观众的感觉，才使得我们可以真正站在观众的立场上想问题。我们才能真正确定观众有没有被打动——以为我这么做，他将会紧张，结果人家没紧张。我以为我这么做他会放松，结果人家没放松。你希望大家动的东西为什么大家没去动？你不希望大家碰的东西，为什么大家摸个不停？那我一定在哪里错了，我下次该怎么做或许会好一点。或许这次刚做完其实我就已经知道有遗憾了，因为哪里出了问题有遗憾，我自己知道，那么下回应该如何避免？

很多人来到展厅里面，说这作品我看不懂，我没看懂。这时候其实他真正想说的并不是他没看懂，不是说你有个意思放在那里但他没拿到。并不是这个意思，而是你弄出来的这个局对他无效，他真正想说的是“你对我无效”，他嘴上说的是“看不懂”，其实他说的是他“不喜欢”，因为你对他无效，没打动他，没能触动他，没能使他惊奇，没能敞开他的脑洞，他不喜欢，他就说自己看不懂。其实不是懂不懂的问题，是喜欢不喜欢，有效无效的问题。

作品总是有层次的，有基本的层次让大多数人感受得到。有一些技术的层次是和内行对话的。甚至还有一些很精微的层次你自己都说不清楚为什么要这么做。结果有的人甚至于得到了这种东西，有人过来说你这个做法好，这个做法让我感觉到那个东西。这时候观众的反馈反过来对你是一种启示。这就是为什么我们要非常重视在展厅里和观众的交流和交往。

2，观众反应是直接观察和调查可以获知，除此之外，建议**重复方案阶段的理性自我评估**，从艺术史价值的视角分析：

我的做法的突破点在哪里？它最大的亮点是什么？令人惊叹之处何在？

它把哪件事情推到了极端？或者有没有去坐到极端？它颠覆了什么东西或者在什么事情上算得上有所推进？我继承了什么？又发展了什么？

目前的解决方案是否是所有方案中最优的一种，是否有可能更简练、更简单，更便宜？这个解决方案在多大范围是有效的，用在什么人中间更有效，在多大的时间段里面是有效的？

在它的基础上进行建构的空间有多大？这不是一个有影响的、开创未来的工作？

3, **侧重对手法进行总结**。如果观众反响好,可以问问他们是哪些做法对他们有效。

但是要注意鉴别和澄清观众喜欢的理由。有时候观众仅仅因为某个题材,或某个奇怪的原因而喜欢,而并非你所设定的方法生效了。他的喜欢或感动的反应并非你所工作的方向,那么这种反应应该加以排除。

展览经常是遗憾和后悔的艺术。总结是围绕后悔展开的。总结总是以这样的句式出现的:“要是怎……会不会更好“, ”如果不……做也许就好了”, “看来下次得试试……做法”。

4, 展厅里面的普通观众的见解都值得你重视, **同行的评价, 当然更值得你重视**。

同行的观点会更多的侧重从艺术史的上下文来评价, 也会更多的侧重从技术和手法的角度来进行评估。科学论文在发表前有同行评估制度, 艺术界在这上面做得很不好, 同行所起的作用大多数是事后诸葛亮式的、以开玩笑方式进行的隐晦的冷嘲热讽, 不利于行业发展。或许我们应该设想去建立起艺术界的同行评估制度。

就青年艺术家而言, 我们的同学们就是最可以信赖的、可以互相切磋的同行。在同学中形成坦诚的批评与自我批评的学习者共同体, 是最有利于进步的。很多后来大有作为的艺术家们, 在早期的艺术小组阶段, 都曾经受益于这种相互批评。

6.2 批判性独白

这样一种自我审视, 让我们走出自我表现的误区。站到观众的立场想问题, 我们才可能去追求“语不惊人死不休”——连杜甫都知道的, 艺术品好坏、是否有效的评估标准, 就是观众是否感到“惊人”。据说白居易还把他的诗歌拿去读给老太太听, 我们今天不少人被错误的艺术理论诱导, 反倒不知道了。

我之所以敢武断地断言那些艺术理论是错误的, 是因为不从观众的立场想问题, 艺术家不容易进步。**妨碍艺术家去修改作品, 诱导艺术家不修改作品的理论, 不是什么好理论。**

事实上, 在展出之前, 如果有可能, 上述工作应该提前开展。接受批评, 本身来自批判性思维的要求, 作品要接受批判性对话之严酷考验, 送出去迎接批评。就像商人把新产品送到市场上去检验以便修正和提高。

当我们身边没有一个有才能的评论家, 也缺少真诚的同行诤友, 我们就必须独自检验自己的思想, 展开**批判性独白**。当创作完成之后, 可以把先它放在一边, 隔一阵子自己再来审视。放的时间越长, 在重新审视的时候就越能用批判的眼光去看他。想象最严厉的评论家正在读我们的作品, 而我们在等待他的反应, 通过这种批判性独白, 我们的思维将更加缜密。

批判性独白可以以假想的**批判性对话**的方式展开。选择一位你一直是试图用创作与之对话的伟大艺术家或思想家, 他可以是马塞尔·杜尚或者约瑟夫·博伊斯, 或者劳森伯格或者黄宾虹, 或者任何一个庄子, 和他讨论你的这件作品。

想象一下他在你的相似的情境下会怎么做、怎么说。甚至，我建议你不妨坐下来，写一段你和你的偶像的对话。

罗马诗人贺拉斯说：当我们把东西写出来之后，应该把它先放上 9 年，不断的评价校订，最后如果必要觉得他们很有价值，才把它拿去出版和发表。这是典型的绅士的做派，我们不宜模仿，模仿就饿死了。莱布尼茨也是因为没有急于发表微积分和牛顿弄的一脑门子官司。我个人倒是觉得作品一旦完成，而且经历自我批判和审视之后，就应该尽早发表，把作品放到公共场域中去接受批评，要抱着一种做贡献的心态，尽快有人看到，我就又可能收获批评，这样的批评是我进步的基础。就算我做不到，还可能有人在我所犯过的错误的基础上，去获得真正的创造。我们要警惕企图一鸣惊人的闭门造车的态度，要善于在围观中不断的进步。年轻艺术家特别要注意，不要怕出丑。

为什么有的人闪亮登场、昙花一现，为什么有的人不断进步，后来慢慢成长为优秀的艺术家？这恐怕就是原因。

6.3 后续拓展：进入通畅的创造状态

现在建议你做这两件事情：

1，为你的新作提出 9 个修改计划：为现有作品提出 9 个不同的修改策略，分别撰写计划书。其实目前这个做法你本来就是从 10 万个可能性里面挑出来的，你还可以回到那些或然性之中。或者，在你从观众反应和同行评估中所产生的后悔中，才获得这 9 个不同的修改策略。其实也是把它变成了 9 个新作品。

2，启动后续创作：把你现有的这件作品当作一个“三部曲”中的第一部，马上开始构思后续的两个应该是什么。当然，如果你兴趣，也可以是其视为一副对联中的上联，五行中的第一个，或者北斗七星中的第一颗。总之，将它置于一个系列中，以便激发起连锁创作。这时候，你的一次创作，自然地发展成发展成一个大型艺术计划。

有了上联，需要去对出下联，不对出来，思想不得安宁。有了这种后续拓展环节，你的思想就会因此再次活跃起来。只要一停下来松口气，这思维又安静下来了。要始终使自己处在这种活跃状态中。你一张画，一口气就画完了，你一旦停下来，又是一月不会去碰它。松一口气那个劲就没掉了，持续的让自己处在这种强劲的创作惯性和行动惯性里面，你就会有非常不可思议的速度和非常不可思议的产量，并且从产量中产生出质量。然后越这样越自信越有创造力，创造得越开心，就越想去创造。整个事情就进入了良性循环，进入了一种通畅的创造状态里面去。

有的人显得创造力旺盛，其实是有方法可以训练的。

很多同学或是怕出丑，或是自我要求太高，不能进入大创作量工作中，其实是对学习有误解。其实我们的学习只有一部分是“理解性学习”，还有一部分是“习练性学习”，甚至于有一部分是游戏性学习。我们今天的学校太追求高效，强调“理解性学习”，太多地指望靠观念更新、靠周密思考和理论超越来提升质量。但其实“习练性学习”是不可或缺的，你不可能通过讲理论教会一个人开汽车、滑雪、骑自行车或者写毛笔字。有些学习是需要练习，仅仅形成

观念不够，还得训练肌肉记忆。只有大数量和密集地创作才可能让创作能力变成肌肉记忆。

我猜想后期的维特根斯坦会说，其实“习练性学习”是“理解性学习”的基础。我们学走路甚至学说话，其实都是练出来的。

有同学问：邱老师你解决了创作方法，可是创作冲动从哪里来啊？

我想，创造的可能性其实是能够赋予人巨大的存在感的。人天天被迫去干一成不变的事情，或者天天按照指令去做事情，他/她不会有多幸福，只是个工具人。当他在一件事情的里面能够使用他的想象力，能够实现他的创造力，这是他自我发展和自我实现的最好的机会。只有这种创造性的工作，能真正让一个人去刷到存在感、自我效能感和幸福感。

所以你只要意识到自己干的事情可能会牛逼，意识到自己干的事情是新颖的，你自己都会颤抖的，你无论如何你会想把它做出来。当你有了创作方法，使你看到了创作可能，你会控制不住想要去把它实现出来。就像你看到了好的风景你控制不住的会想要抵达它。所以，由创作方法所展现的创作前景和创作可能，它内在的许诺着一种存在感，它内在许诺着一种幸福生活，所以它自身带有这种前景想象的吸引力，它自身就是创作冲动的来源。

也就是说。我热衷于创作，恰恰是由于创作之后的可能的快乐而去创作，并不需要其他的推动力来推动我。

最后，一个创作放到观众眼前，我预估他会如此作出反应，而他们果然如此作出反应。那种安慰和共鸣的感觉，那是因为你对人性的理解获得了证实，那是真正驱除人生的孤独感的最好的时刻。

作业 1：选取你的一件旧作品，提出九个修改方案。

作业 2：选取你的一件旧作品，作为三部曲之一，提出两个后续作品的计划。