

转向知识， 抑或转向现实？ ——当代艺术 “民族志转向”的迷思

杨云邕

自2018年OCAT研究中心发起每年一度的“研究型展览策展计划”以来，“研究型展览”（research-based exhibition）的概念业已在艺术行业和学术界成为一种含义相对稳定的共识。如今，少有展览会宣称自身并无研究这一过程。毋宁说“研究”本身愈发成了艺术展览的先决条件，保障了后者所谓的“合法性”“思想性”或“学术性”等用以确认与评价当代艺术自身的标准。如果说阿瑟·丹托（Arthur Danto）对于“什么是艺术”的定义里，这一系列的标准可以被概括为一种艺术史的语境、艺术理论的脉络，乃至一种艺术哲学的氛围（atmosphere）^①，那么在笔者看来，今日的“研究型展览”中，“研究”已然溢出了艺术的边界，开始转而依赖更为泛化的“知识”（knowledge in general），并以此为当代艺术展览与作品的意义生产和再生产赋权。

事实上，这种对“知识”的依赖最晚在杜尚为他的小便池签上“R. Mutt”的名字，并宣称其为艺术以后就开始了。英国艺术史家戴维·霍普金斯（David Hopkins）曾用“概念的灵晕”（conceptual aura）

To Knowledge, or to Reality? ——The Myth of Contemporary Art's "Ethnographic Turn"

Yang Yunchang

一词来形容对于诸如小便池这类现成品艺术的研究路径，并将其视作“美学属性”（aesthetic property）的对立面^②。所谓“概念的灵晕”，一方面意味着人们对于艺术的把握更多源于实证、分析或非直觉的“知识”，另一方面又意在强调这种“知识”与人们日常生活经验的隔膜与距离——至少在本雅明最初的语境中，具有灵晕的前机械复制艺术品所具有的两大特性是“原真性”（authenticity）以及带给其受众的“距离感”^③。“知识”和“审美”的对立，在很大程度上解释了杜尚同时代的达达主义（Dadaism）及其后的观念艺术（conceptual art）为何被哈尔·福斯特（Hal Foster）视作“反美学”（anti-aesthetic）的艺术。它们所回应和质询的，是一系列现代性的后果：解构传统西方美术的再现论与模仿论霸权，直面横亘在个人品位和大众审美之间的鸿沟，反抗被精英政治所垄断的美学话语^④。总体而言，从现成品到反美学，当代艺术的历史可以被概括为这样一场行动，即把原本内在于艺术作品中的审美属性转换为一系列围绕在艺术作品外的知识。更有甚者，这种知识话语的外延长期

处在不断的扩展当中，从关于艺术本身逐渐向其他领域进发，最终达到互渗的结果。

对于当代批评家和学者而言，这种互渗一般被解释为当代艺术仍在进行中的对其边界的探索与拓展^⑤，或者被归为某种特定的“转向”。我们较为熟悉的包括了近年来以生态艺术创作为特征，由科学与技术研究（STS）者和物质文化学者引领的“生态转向”^⑥；由栖身于高校探索实验性艺术教育的学者倡导的“教育转向”^⑦，以及大致形成于20世纪80年代直至今日仍然饱受争议的“民族志转向”或“人类学转向”。这些转向一方面表明当代艺术具有打破学科壁垒、促进专业知识融合的能力，另一方面也反映出当代艺术自身的定义离散、对专业知识依赖程度高等涉及身份焦虑的问题。这便不难解释何以在“民族志转向”这一本文尤其关注的论争中，以詹姆斯·克利福德（James Clifford）、乔治·马尔库斯（George Marcus）、克里斯多夫·赖特（Christopher Wright）和阿纳德·施耐德（Arnd Schneider）等为代表的人类学家对当代艺术的“民族志转向”比较乐观，认为双方无非都是从他者身上获得灵感，并对他者进行表征的工作，因而具有合作的可能性^⑧；与之针锋相对的，是以哈尔·福斯特（Hal Foster）为代表的艺术批评家和艺术研究学者们对该转向深深的隐忧，认为当代艺术看似基于自我反思的渗出实际上将自己委身于一个同样问题重重的领域（人类学对“如何表征他者”等自身学科合法性的反思并未彻底），并过分以后者为纲，反而失去了它的自主性^⑨。

福斯特的担忧在今天对于当代艺术的创作者、展览的观众，乃至全球艺术市场而言，似乎显得有些格格不入，但如果我们回到当时他所面对的具体现实语境，就会发现他并不缺少同路人。在《文明之地的原始艺术》（*Primitive Art in Civilized Places*）一书的第二版后记中，萨利·普莱斯（Sally Price）曾替我们梳理过20世纪八九十年代欧美的主要艺术机构利用民族学和人类学的背书所举办的大型展览和这些“文明之地”新成立的“原始艺术”博物馆。它们包

括了1989年在蓬皮杜艺术中心举办的“大地魔术师”（*Magiciens de la terre*）展览和1988年在鹿特丹举办的“来自另一个世界的艺术”（*Art from Another World*）展览，以及位于巴黎市中心的原始艺术博物馆（*Arts premiers*）和乌得勒支的原始艺术博物馆（*Aboriginal Art Museum Utrecht*，已于2017年关闭）。作者在肯定它们打破了“学科视角间的隔阂、地理中心的隔阂、阶层设定的隔阂、精英与大众媒介间的隔阂”之余，并没有忘记罗列对它们的批评，尤其强调了那些集中在“收藏实践和博物馆陈列的政治与伦理维度的发难”。普莱斯进一步认为：我们之所以能够轻易地在外观相似的“原始”与“现代”艺术之间打开通路，所依赖的仍然是后者早在殖民时期就确立的文化—审美霸权^⑩。它是一种建立在西方的审美标准基础之上的，把“原始”人制作的物件艺术化的行为提供了依据，事实上依旧是“现代西方收藏世界那永不停息的欲望和权力”^⑪的延续。在新自由主义蚕食了全球资本主义的内核后，它进一步以一种看似温和的手段，利用当代艺术对知识和科学的“攫取”之能使其成为一种全球货币，在艺术市场畅通无阻。策展人何伊宁曾经在一篇对“大地魔术师”展览的反思性文本中对这一问题有更加精确的阐发。她认为：

鉴于20世纪80年代末期冷战叙事走向新自由资本主义的胜利，在全球政治、经济、文化事业发展极其不平等的语境中，平均的展示并不意味着作品背后艺术家的身份的平等，反而激发了人们对地缘、身份认同与西方艺术系统之间关系的反思，或许这是“大地魔术师”所留下的众多遗产中值得被反复书写的部分……也正是在这种关系之中，中国艺术家开始走向世界，开始自觉或不自觉，主动或被迫地进入西方当代艺术体系。^⑫

普莱斯与何伊宁的书写都在提醒着我们，当代艺术中的“民族志转向”内部寄居着后殖民主义争论的焦点——殖民主义和种族主义的幽灵一直试图利用其对立面的价值和语言系统借尸还魂。有意思的是：从20世纪90年代至今，出现在中国当代艺术中的“民族

志转向”事实上既是对晚期资本主义在中国的本土化^⑮所做出的回应，也有其自身的历史和现实原因。正如高世名在为他所称之为艺术“排演”“劳作”和“事件”的“胡志明小道”项目所写的札记中提到的，“艺术‘事件’，就是社会创作与社会阅读，就是从社会来到社会中去”，该“事件”的任务“一方面要清理笼罩着我们的民族国家对身份与政治、历史与传统的垄断；另一方面，要不断清洗渗透到我们身体深处的资本主义——以管理、消费和算计经营的全球化的‘媒体—文化—景观装置’。”^⑯又如，皮力在《重返社会》一文中认为，中国当代艺术在20世纪90年代对社会现实的关注源于自身艺术社会系统的不完整，以及中国开始全面融入世界市场后“必须为意识形态的压力消散后的时代做好知识和学理上的准备”“中国当代艺术只有回到关注中国社会的深层问题上来，才有可能获得真正的前途”^⑰。冷林对此也有相似的看法。他从1999年“超市”展览的公共空间性和集体创造性出发，提出了中国现代艺术的“社会实践化”动向——面对急剧变化的社会，“为社会创造力所着迷的兴趣已经远远大于对艺术创造力的期盼”“接近这个社会……艺术家要在这种互动（与社会之间带有张力的互动）中重新体会和证明自己的价值”^⑱。无论是“从社会来到社会中去”“重返社会”，还是“社会实践化”，这些提法都强调当代艺术对于中国社会现实的观照和介入，与人类学田野调查和民族志共享着极其相似的立场与方法，由此看似可以用来解释中国当代艺术“民族志转向”的开端。然而，所谓的“民族志”或“田野调查”这些名词在艺术书写中的缺位又表明，这种对社会现实的直接关注与介入虽然直接或间接地受到了国际上关于当代艺术与人类学之争议的影响，又显然具有其本土语境下的独特性和紧迫性。

如此，我们便不难理解，何以在当下的中国艺术实践中，即便艺术家采取了田野调查或民族志的方法，他们的自我认识中也可能并不依赖于人类学或社会学的理论叙事。以艺术家石青为例，无论是他长期

基于某一具体地方开展的社会介入性艺术项目，还是以某物或某事件为线索展开追踪调查的录像，都直接采取了田野调查作为主要实践手段。前者包括了艺术家在2018年创办的“重庆工作研究所”和2019年在长江三角洲地区开始的“江南基栈”。至于后者，艺术家2016年的《上海电影地理》项目通过重拍以上海为舞台的老电影，以本土历史影像为躯壳与现实问题对话；更早期的《茶叶工厂》中，他和他的团队考察了红茶这种饮料的殖民主义历史烙印以及这种殖民主义幽灵是如何依托国内和国际市场的“双循环”系统经久不散的，并以此来讽喻中国当代艺术依赖西方主导的国家话语，缺乏理论的自主性。对于石青而言，他在对比了人类学田野调查和自身实践中采取的“田野调查”方法以后，得出了此“田野”非彼田野的结论。于是，在《噢，孩子们！——千禧一代家庭史》展览（以下简称“家庭史”展览）衍生的讲座中，他就把“越来越规范的人类学田野”和“始终不安分的艺术现场”对峙起来，强调两者的差异。石青承认当代艺术“并没有自己的知识系统，倒是有很强的知识‘攫取’能力”，善于从其他学科处调用已有的知识，但同时警告这绝不意味着“艺术就只能作为科学或知识的奴仆”^⑲。

石青的案例和话语似乎是在表明：当代艺术内部蕴含着无限的空间，用科学和知识填补这个空间既是它独有的能力，但也是显著的问题。这一悖论促使艺术家在调用民族志或田野调查方法时提前回避某些科学或知识的谱系，以保障艺术的主权领土范围内方法论的纯粹性。与很多社会学家和人类学家一样，作为艺术家的石青对社会现实、文化现象、历史现场及其背后的结构功能和权力关系充满兴趣，他的实践也表明他对于田野调查中直接面对问题、对象和现象的工作方式颇为赞同。在这一基础上，他仍然采取以“现场”来替换“田野”的方案，以规避艺术沦为“知识的奴仆”的风险，这事实上是在提出并回应一个更为关键的问题：所谓的中国当代艺术的“民族志转向”（亦有人称之为“社会学转向”^⑳）究竟转向了何处，

或者说应当如何转向？它所转向的是不同类型的科学与知识，还是社会现实本身？如果我们再进一步，这些问题甚至不局限于艺术的创作层面，也同样存在展览层面。对人类学、民族学知识以及史志类材料（如档案、方志、民族志等）的展示，何以又在何种程度上构成了当代艺术事件本身？

这一系列的提问也呼应着朱青生教授在有关“家庭史”展览的对谈中反复提及的一个观点，即该展览的目的恰恰在于探究当代艺术语境下科学和知识“超越自身”并成为艺术事件的可能^⑧。这似乎又把我们带回到了本文的开篇部分，我们在那里简要地提到科学和知识在今天已经溢出了丹托以艺术史论的脉络来定义艺术作品的这一框架，构成了定义当代艺术的新共识，这显然也适用于当代艺术的“民族志转向”这一语境。对于这种“溢出”，丹托本人曾经尝试在艺术哲学内部进行解决。1988年，人类学家苏珊·沃格尔（Susan Vogel）在纽约非洲艺术中心策划了“艺术/人造物：人类学收藏中的非洲艺术”展览。在为展览图录撰写的文章中，丹托虚构了一个“陶罐部落”和一个“篮子部落”。这两个部落的人既制作陶罐也制作篮子，只是陶罐部落把陶罐等同于神的形象，因而视之为圣物，由此陶罐对于他们来说是“艺术品”，而篮子只是“人造物”。篮子部落的情况则恰恰相反^⑨。通过虚构民族志材料，丹托试图论证：（现）当代艺术的概念以一种黑格尔式类绝对精神的形式存在于“原始艺术”之中，只是这种“艺术性”有待被“发现”^⑩。由此，一件物品是不是艺术品，仍然取决于它是否凝聚了一整套价值体系，又是否具有象征意义。如果能够满足这些条件，那么在它被“发现”之时，便仍然能够纳入丹托用以定义艺术作品的艺术史论谱系与艺术哲学氛围之中。

在一篇重要的反驳文章中，人类学家阿尔弗雷德·杰尔（Alfred Gell）指出：丹托的论证有很强的伪装性。它看似把“原始艺术”还原到了“原始社会”的原初语境里，承认其在“艺术性”层面具有文化独特性，用艺术哲学的方式为艺术史博物馆

（Kunsthistorisches Museum）和自然历史博物馆（Naturhistorisches Museum）的不同收藏方向提供了依据^⑪。然而，正是这种哲学式的区分暴露了这种“丹托—黑格尔式”论述的不足，其对民族志看似“合理”的虚构恰恰暴露出缺乏实地研究的欧洲中心主义想象。任何有田野调查经历的人类学家都会发现，寄寓了当地人完整的宇宙观和价值体系的物件从来都不可能只有展示价值或象征意义，它必然伴随着实际用途——比如杰尔在随后的讨论中引入的各种来自非洲部落捕猎时所用的陷阱^⑫。正当我们以为杰尔的意图和很多同时代的人类学家与批评家一样，是要强调当代艺术对于人类学地方性知识的依赖和转向时，杰尔却话锋一转，给出了极为精彩的一段论述。他认为尽管用艺术哲学来区分艺术品与人造物是不现实的，但这并不妨碍那些各式各样的狩猎陷阱成为公众所能认同的“艺术品”：

这些装置体现了观念、传递了意义，因为就陷阱的本质而言，它变相代表了其制作者（猎人）、受害者（被捕捉的动物）以及两者之间的关系。这种关系对于打猎的人来说，是一种复杂、典型的社会关系。也就是说，这些陷阱通过物质的形式与机制传达了猎人和猎物之间意图联系的想法。我认为：这种对复杂意图的唤醒才是用以定义艺术品的标准，而且在适当的框架下，动物陷阱能够被用来唤起关于存在、他者性和相关性的复杂直觉。^⑬

在杰尔看来，问题的关键并不在于用人类学知识或民族志材料替当代艺术证明或分辨什么，也不在于当代艺术自身位于科学和知识光谱上的什么位置。他采取了一个反向思考的路径，来探究科学和知识成为当代艺术的原理和机制，并提出这种探究要求我们转向那些科学和知识本身所处的社会关系网络。如果说寻常的物件可以成为一件“艺术品”，那很有可能并不是因为它符合“现成品”的定义或跟哪件经典艺术作品在形式上“相似”，而是因为它作为现实社会中的能动者，拥有联结、动员其他社会个体的能动性^⑭。唯有从这个角度出发，我们才能理解“家庭史”展览

为什么“不是借用当代艺术的形式”“不是具体性的作品”，而是一个“不存在艺术家”的“开放性的行动和项目”^⑧。

近年来，越来越多的中国艺术工作者事实上已经开始在“转向社会”而非“转向知识”的框架下开展工作，青年艺术家程新皓便是这其中的代表人物。他的作品从2009年最开始时以一个外来者的身份，通过田野调查和摄影介入云南宏仁村的拆迁改造开始，逐渐转向了如今以动态影像和行走的身体为媒介，结合自我民族志、历史书写和人文地理考察为方法的创作。2013年，艺术家开始了《陌生地形》这一计划持续15年的项目。它关注的是一个散居在中国和越南边境山地，在我国被划归在布朗族的小族群——莽人。在中越边境的山林中，程新皓与莽人一起狩猎，并且以狩猎知识、交易体系等莽人文化的传承和变迁为切入点，观察这个处于两国边境的族群是如何在两种民族国家的现实和历史叙事下为自己创造出了一个策略性的生存空间。2019年，程新皓在OCAT深圳馆以《陌生地形》中的录像作品为主体，举办了他首个艺术家个展“愚人金”。其中，三屏录像《我将把盐洒满你的土地》拍摄了中越边境的界碑处牛群的自由穿梭，“呈现了一个被民族国家的话语所界定的神圣空间，而这个空间又在不同行动者的实践中被重新改写”^⑨。单屏录像《我叫阿跳》则拍摄了“在中越边境的界山上，阿跳讲述如何从他在中国的家走到他妻子在越南的娘家”^⑩。《我想拍一部电影》模拟了早期的影像民族志工作者那样为了拍摄一个“原始”场景而“指导”他的被拍摄者在镜头前摆拍的过程，反思了拍与被拍、现代与前现代文明之间不平等的权力关系。而《一种目光》里头，程新皓让在深圳打工的莽人夫妇直视镜头，并且将之与三和人才市场前日结工们望向镜头的场景叠合起来。

总的来说，程新皓的工作方式采取了田野调查的方法，具有强烈的人类学色彩。原本，那些在边境附近的创作并没有让笔者把它们跟别的作品区分开来，它们似乎都可以被理解成一种二元对立关系在不同场

域的表现形式，比如民族国家与跨境族群、现代性与前现代性、城市与非城市等。但是2018年，程新皓在滇越铁路上拍摄的一个名为《致海洋》的新项目，让笔者看到了他对“边疆”这个概念的新阐释与一种明确的“转向社会现实”的工作方式。《致海洋》记录了程新皓从昆明开始，在19天内沿滇越铁路步行446千米，直到中国与越南的边境。每走1公里，他会捡拾一块碎石背负在身上。从出发前几天到走完全程，每一天他还会给一位虚构的朋友X写一封邮件，谈论他的心情、想法、感受和旅途中遇到的事情。在他的影像中，我们能看见山川、河流、峡谷间的人字桥、铁路边的城镇等。在文字中，我们能读到他在林间日光里的沉思和欣喜，在行走中的伤痛和恐惧，与他的家族史和童年记忆相互纠缠。有意思的是：他在第15天的信里讲了一个故事，说的是法国人在殖民越南期间修建滇越铁路时，一位被派驻此地工作的瑞士人妈尔波特曾经将云南的山脉比作故乡的阿尔卑斯山。而程新皓虽然一开始无法找到它们的相似性，但仔细观察后，他似乎感受到了什么，并进一步表示，也许对于当时的法国人来说，那些雄浑的高山深谷，大概都会被以阿尔卑斯山作比：“这是他们熟悉的世界里最典型的山地。那么，如果一个生在山中的云南人去到欧洲，会对那里的山发出什么感慨呢？是否会以云南的山水为参考，去理解那些他乡的异物？”这唤起了他在英国爱丁堡城外的山上将那座山与昆明城外的西山作比的经历。由此，他说：“也许我们都在参考着自己的家乡，去为陌生的地形赋值。或者反过来？去到陌生的远方，只是为了重新定位自己的故乡。”^⑪

在这里，程新皓谈到的是一种用“边疆”及其相关的意象来想象、锚定自我身份认同的尝试。一般来说，关于边疆或创作于边疆的艺术作品总会预设中心与边缘之间存在着一种张力，但这种“国家—地方”的张力在这件作品中消失了。艺术家在谈论一种每个人都无法摆脱的具体的地方性，这种地方性不仅为个体或某些少数群体张罗出了一个策略性生存空间，也组构出新的主体意识。这样的“边疆”可以是一元

的，也可以是多元的，但不会是二元的。作为一次田野调查，笔者参加了广州美术学院美术馆正在举办的“泛东南亚三年展”相关的一次线上讨论。这场在中国举办的关于东南亚的展览并没有过多强调民族国家间的外交关系、政治立场、国族认同等问题，而是强调一种区域的联结。我们看到了印尼庞克摇滚社开展的木刻运动如何介入当地原住民的社会事务中这种案例，体现了展览方基于地方的视角，而不是站在“中国”这个民族国家圈层以内对异域进行向外的凝视。回到《致海洋》这个作品中，由“中越铁路”这个极具民族国家象征意味的名称引发的关于殖民主义历史、神圣国境的叙事方式被变成了一次行走、阅读和自我民族志，看待边疆的视角也因此从“中国—非中国”这一国家主义框架转向了“云南—阿尔卑斯”这一地域主义框架。这些“地方对地方”的关联模式突破了已有的、主流的知识框架，具有生成新的主体性的潜能，是一个经历了知识扬弃与批判后所得到的结果。它是拉图尔笔下重置现代性、重连社会能动者、重建地方的努力^⑩，体现了人文研究中对知识反思的再反思及其背后的“本体论转向”^⑪。

回到文章开头提到的现象上来。诚然，在“田野调查”和“民族志”等词汇愈发常规化地出现在中国当代艺术展览现场时，观众似乎不得不与科学和知识打交道，被迫混淆“社会”与“关于社会的知识”。这很难不让人想起罗斯金(John Ruskin)关于“看”与“知”的经典论述。他强调：为绘画做准备的过程观察应当仅仅调用视觉去看(to see)，而不是调动已有的知识去致知(to know)^⑫。然而，我们也已经知道，在处理“看”与“知”的关系时，两者是无法截然分开的，因为后者经常被认为是前者的目的，而前者也经常被视为达成后者的手段。作为总结，笔者最后希望强调的是：如果把这对关系引申到创作或田野工作上，不妨借用海德格尔“世界着”(worlding)^⑬的概念，把“去看”和“致知”视为“去世界”(to world)的两个不同阶段，走进一种直面社会与现象，进行身临其境的创作或写作。

注释：

① Arthur Danto, “The Artworld,” *The Journal of Philosophy* 61: 19 (1964), 579.

② David Hopkins, “Marcel Duchamp’s Readymades and Anti-Aesthetic Reflex,” in *A Companion to Art Theory*, ed. Paul Smith & Carolyn Wilde (Oxford: Blackwell, 2002), 254.

③ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. H. Zohn (New York: Schocken Books, 1969), 217–251.

④ Hal Foster, “Postmodernism: A Preface,” in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Port Townsend: Bay Press, 1983), xv.

⑤ 相关表述如：梁迪宇《当代艺术的边界与审美》，《美术》，2017年第8期，第132–133页；吕澎《当代艺术的标准是无边界的》，《画刊》，2015年第4期，第10–11页。

⑥ 近期具有代表性的展览包括由布鲁诺·拉图尔(Bruno Latour)参与策划的“你我并不住在同样的星球”台北双年展(2020)和“关键带”(Critical Zones, 2020, ZKM Karlsruhe)；此外，专业艺术期刊《弗里兹》(*Frieze*)曾对全球当代艺术的“生态转向”有过相关登载，可参见：Phoebe Braithwaite, “Art’s Ecological Turn and the Sixth Great Extinction,” *Frieze*, November 22, 2019, <https://www.frieze.com/article/arts-ecological-turn-and-sixth-great-extinction>.

⑦ Paul O’Neil & Mick Wilson (eds.), *Curating and the Educational Turn* (London: Open Editions, 2010).

⑧ 参见：James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press); George E. Marcus, “Contemporary Fieldwork Aesthetics in Art and Anthropology: Experiments in Collaboration and Intervention,” *Visual Anthropology* 23: 4 (2010): 263–277; Arnd Schneider & Christopher Wright (eds.), *Contemporary Art and Anthropology* (Oxford: Berg, 2006).

⑨ Hal Foster, “The Artist as Ethnographer,” *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, MA: The MIT Press), 171–204.

⑩ Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places* (Chicago: The University of Chicago Press),

⑪ James Clifford, “Histories of the Tribal and the Modern,” in *The Anthropology of Art: A Reader*, eds. Howard Morphy & Morgan Perkins (Malden, MA: Blackwell

Publishing, 2006), 154.

⑫何伊宁：《从民俗展演的跨时空位移到西方当代艺术的全球化展望——再思“大地魔术师”的遗产》，北京中间美术馆微信公众号，2022年2月16日。

⑬关于晚期资本主义或新自由主义的中国化的相关论述可参见：David Harvey, “Neoliberalism ‘with Chinese Characteristics’”, *A Brief History of Neoliberalism* (Oxford: Oxford University Press, 2005); 汪晖《中国“新自由主义”的历史根源——再论当代中国大陆的思想状况与现代性问题》，《去政治化的政治——20世纪的终结与90年代》，生活·读书·新知三联书店，2008年。

⑭高世名：《“胡志明小道”札记》，《艺术界》，2010年第5期，第118页。

⑮皮力：《重返社会：对中国当代艺术的反思》，《向道德主义告别：关于当代艺术的思考》，《典藏》，2018年，第58页。

⑯冷林：《一个值得注意的动向》，《是我》，中国文联出版社，2000年，第69页。

⑰石青：《艺术中的田野和写作》，《画刊》，2021年第12期，第40页。原讲座以“越来越规矩的‘田野’与始终不安分的‘现场’——关于当代艺术中的田野工作”为题，于2021年10月8日在“中国当代艺术档案”专馆举办。

⑱“社会学转向”的提法在2000年初到2010年前后曾引发讨论，如2003年、2005年举办的两届深圳美术馆中青年批评家论坛、《美术观察》在2005年底连续两月组织了相关的专题讨论等。相关总结回顾可参见：盛威《当代艺术的社会学转向？》，2010年，<https://www.cafa.com.cn/cn/opinions/article/details/81591> (2010.10.13)。此外，在笔者本人进行的田野调查过程中，曾经担任《艺术时代》与《燃点》等当代艺术期刊的编辑并活跃于社会介入性艺术领域的艺术工作者桑田对于中国当代艺术的“社会学转向”多有洞见，令笔者获益良多，在此一并致谢。

⑲王洪喆、杨云鸷、朱青生等：《开放的复数：“噢，孩子们！”——千禧一代家庭史》展览对谈录》，《画刊》，2021年第12期，第44—48页。

⑳Arthur Danto, “Artifact and Art,” *ART/ARTIFACT: African Art in Anthropology Collections*, ed. Susan Vogel (New York: Center for African Art and Presetel Verlag, 1989), 24–26.

㉑Alfred Gell, “Vogel’s Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps,” *Journal of Material Culture*, 1(1), 20–22, 37.

㉒Ibid., 21.

㉓Ibid., 20–24.

㉔Ibid., 29. 着重号为笔者所加。

㉕对于艺术作品的能动性更为完胜的阐述，参见：Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

㉖王洪喆、杨云鸷、朱青生等：《开放的复数》，见注释⑲，第48页。

㉗艺术家自述，未刊稿。

㉘同上。

㉙程新皓：《来自铁路的24封邮件》，假杂志，未标页码。

㉚参见：Bruno Latour, *An Inquiry into Modes of Existence* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013); *Reassembling the Social: An Introduction to Actor–Network–Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005); *We Have Never Been Modern*, trans. Catherine Porter (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991).

㉛Eduardo Kohn, “Anthropology of Ontologies,” *Annual Review of Anthropology* 44 (2015): 321–322.

㉜Lawrence Campbell, “Introduction to the Dover Edition,” John Ruskin, *The Elements of Drawing* (New York: Dover Publications, 1970), xi–xii.

㉝[德]吕迪格尔·萨弗兰斯基：《来自德国的大师——海德格尔和他的时代》，靳希平译，商务印书馆，2007年，第125—128页。

注：杨云鸷，人类学与视觉文化博士，艺术学理论博士后。

责任编辑：孟尧