

元宇宙中人人都是艺术家——博伊斯对数字时代的启示

Everyone Is an Artist in the Metaverse — Joseph Beuys's Revelation for the Digital Age

沈聪 胡翌霖 Shen Cong Hu Yilin

摘要：现代艺术在重建人与世界的联系上做出了多种尝试，印象派画家试图在一个科学化的世界图景中重建一种“现代人”与“现代世界”的共存。但以梵高为代表的现代艺术家又试图从个体的经验与想象出发探索世界对个体展现的多样性，海德格尔以梵高为例提出艺术家和艺术作为世界之多重解构的重要力量。但博伊斯的艺术思想则超越了海氏思想中的视觉中心主义，试图通过艺术实践的“物质研究”及“扩张的艺术观”去弥合艺术想象力与社会的物质现实之间的鸿沟，通过“人人都是艺术家”这一概念，为“作为艺术家的人”和“作为艺术作品的世界”重建联系，以“社会雕塑”作为方法打开在世界之中的人/艺术家得以重建自由人性的公共空间。然后，在今天的元宇宙技术时代，空间的概念被数字技术所重构，我们可以思考彻底摆脱空间的实体性，在数字空间中的人与“元宇宙”以更彻底的基于艺术创造的方式构建联系，从而回忆起现实世界之中“人人都是艺术家”的可能性。

关键词：约瑟夫·博伊斯，人人都是艺术家，元宇宙，社会雕塑，数字时代

一、人与世界的失联及现代艺术重建的尝试

现代艺术处于现代性的境遇之下承载着新的使命。艺术家不再只是雕琢一份超然世外的美妙作品，而是要作为一种主动的力量参与现代社会，尖锐地揭露现代性的困境或者积极地建构新的社会理想。

居伊·德波曾经讨论过在一个被资本主义异化的时代，艺术参与为何如此重要：正如卓别林所展现的那个经典丑角一样，人在资本主义生产关系中被异化为工具性的存在，情境化的社会生活也被流水线与不断细化的社会分工而崩离析。曾经因其独特的时空存在而产生灵韵（Arua）的艺术品连带着其灵韵本身都成了景观社会的一部分，齐泽克在他的纪录片《变态者意识形态指南》之中以《极度空间》（They Live）这部电影来解析了这一现实状况，在消费时代

所看到的一切广告、产品、杂志都是“外星人”所构建的虚拟图像，人与现实之间的联系被打断。

艺术作为一种社会参与的力量，其根本旨趣与其说是真或美，不如说是“人性”。艺术家们敏锐地注意到人性的压抑或异化，因而尝试以各种方式重新高扬人性，重建人性与现代世界的关联。艺术家的实践不能以生产各种消费品为目的，而是要对抗消费时代本身，修补人与现实之间的联系，通过行动的艺术与现实面对面。^[1]

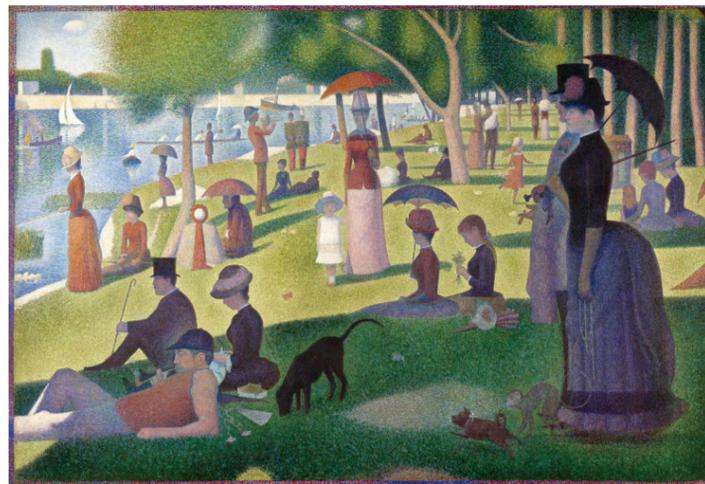
借由艺术这一主动力量来重建现代人性及与社会、世界之关系的这一传统由来已久，至少可以追溯到印象派画家，他们强调用自然主义的态度“如实”的展现人的肉眼所看到的光和色用以回应摄影术所带来的冲击，艺术家不得不走出画室让画作成为人与

Abstract: Modern art has made various attempts to rebuild the lost connection between the individual and the world. Impressionist painters sought to establish a coexistence between the “modern man” and the “modern world” within a scientifically-oriented worldview. Yet modern artists, represented by Van Gogh, endeavored to explore the diversity of the world presented to the individual from the perspective of personal experience and imagination. Heidegger, taking Van Gogh as an example, proposed that the artist and art are important forces for multiple interpretations of the world. However, the artistic thought of Beuys transcends the visual centrism in Heidegger's theory, attempting to bridge the gap between artistic imagination and the material reality of society through “material research” in artistic practice and an “expanded views on art”. By invoking the concept of “everyone is an artist”, he sought to rebuild the connection between “the individual as an artist” and “the world as artwork”, using “social sculpture” as a method to open a public space where human being/artists in the world can rebuild their free humanity. However, in the era of metaverse technology, the concept of space is being restructured by digital technology. We can contemplate the possibility of completely abandoning the materiality of space, and building a connection between individuals in digital space and the “metaverse” in a more thoroughly art-based manner, thereby recalling the possibility of “everyone is an artist” in the real world.

Keywords: Joseph Beuys, everyone is an artist, metaverse, social sculpture, digital age

世界互动的结果。但印象派画家没有强调作品中的“我”之存在，比如莫奈的外光写生试图抛弃个体，构建了一个知道“色散”、“光谱”等现代光学知识的普通人“应当”如何通过观看作品建立一种普遍的“人”与世界的关系。修拉将印象派的“科学精神”发展到极致，《大碗岛》用一种近乎苛刻的标准，将构成画面的每一个部分还原为纯色像素点，呈现一种普遍化的，同质的人与世界的互动方式。

从莫奈到修拉，努力在新技术的冲击下重建“人性”，但他们把这种“人性”等同于人与机器在结构-功能上的差异，他们基于这种器质性差异所完成的作品试图展现的则是普遍人通过正常的视觉应当经验到的客观世界，通过强调人眼观察到生理特征提醒观者——你是人而非摄影机。



1. 乔治·修拉，1884—1886年，《大碗岛的星期天下午》



2. 文森特·梵高，1886年，《鞋》

这一尝试是成功的，同样也是失败的。在印象派画家的努力下，人们重拾了对艺术的信心，在摄影术的冲击下展现了艺术作为重建人与世界联系的有生力量。毋庸讳言，他们的作品借由人与机器的差异，淋漓尽致地展现了一个典型的“现代人”——一个“大写”的人——是如何与世界重建联系的。但遗憾的是，印象派所带来的这个基于大写的人的现代世界并不能解决每一个个体如何重建自己与世界的联系，个体在群体之中依然是失语的。

修拉是数字媒介时代的先知，他近乎预言般地展现了今天数字化图像时代的境况。今天的数字图像是如此的“客观”，图像的制造与传播的技术可以在像素的层面保证精确性。在数字时代艺术何去何从的问题我们将在后文讨论。

有别于前辈艺术家追求的科学的、普遍性世界，以梵高为代表的一批现代艺术家则走向了另一条道路。梵高毫不掩饰地在他的画作中书写个体，如果说印象派试图探索“人”如何与现实打交道的标准答案，那么梵高则更关心具体的人与具体的物。

海德格尔在《艺术作品的本源》中以梵高为例提出了艺术的本质是存在者的真理自行设置（Setzen）入作品之中^[2]，他创造性地把艺术与真理相结合。他从梵高关于一双鞋的绘画开始发问，艺术家为什么要画一双谁都见过的农鞋呢？如果是为了展现鞋本身，根本不需要借助艺术作品这一

中介，器具之为器具，只有在日常使用中才成其所是。

但梵高展现的鞋并不指向现实世界中经验的任何一个作为器具存在的鞋，从他的作品中我们无法得知这个鞋放在哪里以及属于谁，并且这双农鞋的用途也是未可知的，这个作品指向了一个不确定的空间^[3]，艺术家梵高在与现实或者说物打交道的过程中再现了物的本质^[4]。农鞋的本质在于其留有余地的可能性之中，而不在于其作为客观物理学对象的精确性之中。海德格尔认为，技术是一种解蔽方式，即真理经由技术带出到世界之中^[5]。

在海德格尔看来，“世界”不该是一个扁平的图景（对每一个人都展示出同一个客观面相），而是复数的、多样的，对于每一个人的每一种具体的生活境遇而言，人都在以不同的方式与世界打交道，这种打交道的方式就是“技术”。有些技术为了特定的目的而和世界打交道（工具），而另一些技术则是以打交道本身为目的，指向世界本身，激活人生活于世界之中的具体经验，这就是艺术。

在梵高的作品中“现实”总是与其个体生命经历高度联系，他个性中的狂热同时体现在作品和生活之中。梵高的作品体现了他作为一个具体的、有情绪的、精神不稳定的个体是如何与世界发生关系的。世界不是一个对象化的超然外在被人所静观的存在，具体的人生活在世界之中。

在现代性的境遇中，各种现代技术构成一个庞大的体系，它们像齿轮般互相啮合，提供一个严丝合缝但又扁平单调的世界图景。敏锐的哲学家和艺术家从这一趋势中看到了人性的危机，海德格尔在“技术的追问”一文中揭露了这一危机，并且认为拯救之道在于追思技术与艺术的同源性。而艺术家博伊斯则用实践对其做出了回应^[6]。

海德格尔虽然洞察到艺术与技术的同源性及其“为真理设置空间”的深刻意义，但针对具体的现代艺术实践，海德格尔的视野又是相对局限的。他所列举的例子，无非是雕塑、建筑、绘画等等，基本上还是以视觉中心的造型艺术为主。事实上，视觉中心主义正是海德格尔所批判的现代技术的片面性的一个侧面，如果海德格尔能够进一步贯彻他对“世界的图像化”的批判，那么他也会注意到艺术创作同样也可以脱离图像的范畴，甚至不局限于任何有形的产品。

博伊斯则试图将艺术从视觉中心主义中解放出来，转向“物质研究”^[7]。博伊斯所说的“物质”接近于海德格尔的“物”或“真理”，或者现象学宗旨“朝向事情本身”中的“事情”。当我们直接朝向事情本身时，艺术活动的意义是设置一个空间以敞开心人与世界打交道的场域，这种场域未必需要一个摆在那里的实物作品作为中介。

我们需要进一步思考艺术家处在何种空间或者说位置关系中。艺术家的实践并非独立于外部世界的纯粹内心活动，而是保持

着某种居间性的特征，艺术活动不是发生在一个脱离世界的形而上学“实验室”之中，艺术活动的创造性是一种关于世界的创造性“涌现”。艺术家在本体论意义上的位置/场所是不断发生流变的，艺术家所处的“世界”不是一个外在的客观实体，“世界”不是一个给定的概念。因此，“在世界之中的艺术家”这一命题着眼的并非是一个具体的作为职业的“艺术家”如何在牛顿空间概念的“世界”之中完成具体的“艺术活动”，而是强调了人与世界打交道的多重结构。

二、在世界之中的艺术家

物的研究对于博伊斯而言是一种通达真理的手段，物不是一个一个被动的、惰性的存在，物质材料不应当被理解成是稳定且永恒的，材料在历史的进程中会发生变化，“今天的材料比起五千年前或上万年有着不同的物性”^[8]。艺术作为物的研究不是借助某些既定的规则各处一个确定的答案（如借助科学仪器测出物质材料的某个属性），他认为在这里艺术要提供的是一个视角转换，比如通过物的研究把我们对物质的理解从视觉中心主义和纯粹形式的讨论中解放出来^[9]。

（一）扩张的艺术观

作为完成视角转换的结果，博伊斯提出了一个有趣的看法，如果农业是一个艺术问题，我们如何从这一角度理解艺术对现实的影响？

首先，农业是一种创造性活动，作为一种艺术形式，农业直接体现了人与世界的关系，在农业之中，人同样要研究物质，根据土壤、水文、天象来研判植物的生长，只有深入理解到质料之中，“才能从根本上从事农业活动”^[10]。就其根本而言农业同样是一种“无中生有”的活动，种下去的庄稼最后能有什么结果无法被纳入一种确定性的计划之中。作为培育者通过对质料的研究呵护庄稼的生长，至于收成如何只能“期盼”，每一个农业活动的参与和收获的结果都是不同的，这即是多重的解蔽。

以农业为例，博伊斯对传统“艺术作品”与其他物的区分作出挑战，他从“塑造过程”的体现来界定“艺术作品”^[11]，这种理解引向了一种“扩张的艺术观”。这种塑造过程的主体不一定是某个被称为“艺术

家”的人，所有的能动者都参与了世界的塑造过程，反过来说，通过扩张的艺术观博伊斯反向带出了“人人都是艺术家”的命题，他让“艺术家”从其自身既定的含义中脱离出来——艺术家从一个职业的名词成为了人的存在方式。

博伊斯所谓人人都能参与的艺术活动，类似于海德格尔所说的“诗意地栖居”，海德格尔认为诗、艺术、栖居、耕种……它们的本义都是“守护”，都是聆听大地的呼声并期盼其馈赠。然而，现代性的境遇中，人们忘记了自己是艺术家、是诗人，他们把“守护”误解为“促逼”，把“期盼”异化为“预订”。耕种者用化肥消解了土地的不确定性，用暖棚和大坝消解了天象的不确定性，用公司制和全球市场消解了人的不确定性，用科学育种和基因工程消解了作物本身的不确定性……一切都被置入一个貌似严丝合缝的精密轨道之中，耕种者和流水线工人一样，变成例行公事的人力资源，而不能再从其耕种活动中感受到个人与世界的联结。

于是“人人都是艺术家”既是一种对遗忘的揭示，又是一种对未来的希冀——提示人们摆脱诸如“人人都是资源”、“人人都是齿轮”这类现代性对人的异化，高扬每个人向来就有的自由能力。

（二）艺术家是自由的人

“大地”不是专属于某个人的，每个人都可以耕耘和创造自己的世界，但这世界又总是与他人共在的。艺术创作无非就是在公共的世界中实现个人的自由创造力。

就世界作为一个“艺术作品”而言，“人人都是艺术家”要求每个人能动的参与世界，通过探索和发挥作为“人/艺术家”所内在的创造性力量，从而达到人的自我实现^[12]。同时这种自我实现不仅仅独属于私人的心灵愉悦，而是作为艺术家的人与社会中其他所有人一起共同参与塑造世界的过程，甚至与非人类存在也要产生协作，即是通过物质研究与物产生对话进入到物质材料之中。人/艺术家作为有创造力的存在，甚至可以成为蜜蜂中的一员^[13]。每一个充分发挥自我创造力的人产生的力量汇聚在一起即是“雕塑社会”的过程。

博伊斯的“人”不是原子化的个人，也不是盲目聚集的集体，而是带有公共性的独立的个人。“艺术”是一种强调沟通与协

作的活动，强调人与人、人与社会、人与自然之间以艺术作为纽带建立多样性的互动联系。在公共领域之中“雕塑社会”与“实现人的自由”得以统一。

自由的人/艺术家参与世界的塑造进程之中，那么如何保证自由的人创造“美好”世界呢？关键在于要理解“自由”的真谛：自由不是任性妄为，博伊斯说道，“自由的概念恰恰意味着人要承担起全部的责任”，“自由不是指人是无所不能的，而是指人必须出于他的自由和责任而有所作为”^[14]。这种有责任的自由不意味着提前给出一个规范告诉人什么能做什么不能做，所以博伊斯主张“人只有在水中才能学会游泳”^[15]，与所谓的现实政治相比，艺术作为人之自由体现的手段是容许犯错的，只有在不断的失败中与他人沟通和交流才能得到改善。由此或许可以设想一种艺术的政治生活，在具有高容错度和自由度的艺术实践中推进一种民主的协商，通过博伊斯拓展的艺术观“打破生活与艺术的边界”进而实现“想象的力量”之现实化。

三、社会作为艺术作品

（一）社会雕塑与公共空间

前文说到博伊斯“扩展的艺术观”试图从艺术的内在线索打破生活与艺术的隔阂，他试图在“人人都是艺术家”中高举人的创造力以其改变被异化的命运。其实这种创造力也是马克思所强调的，但被马克思归为劳动的本质，即是人所具有的创造价值的普遍能力，人可以通过这种能力完成自我实现。马克思认为资本主义的生产方式异化了人的劳动，从而剥夺了无产阶级的创造力，劳动力变成了一种可出卖的资源，而不是自我实现的手段，工人为了换取工资被迫放弃了构成他人性的东西^[16]，从而成为了无产者。而博伊斯试图颠覆资本主义的政治经济学，使创造力成为真正的资本，所有的生产活动都可以被称为艺术，经由商品交换使创造力在社会中发生流动，在他的乌托邦计划中社会有机体就是一个生命体^[17]。

博伊斯寄希望于通过将现代文化领域的乌托邦图景映射到政治经济领域中来解决无产者的困境，这种愿望或许是幼稚的，并且类似的方案也早就被马克思所谴责过^[18]。就博伊斯本人而言，他或许可以通过个体的



4. 卓别林的经典电影《摩登时代》剧照

惊人创造力免于被资本主义剥削的命运，但当他死后他的一切行动及其痕迹都难免重新回到艺术市场之中，终归会被他一生所怀疑的“艺术作品”这一概念所约束，其人也回到了一个艺术史内部关于“艺术家”之理解的谱系之中。

“社会雕塑”就是博伊斯对这一问题的回应，他把“社会”本身当做了艺术创作的对象和作品。使用“雕塑”这一术语的价值在于如同造型艺术一样，世界是有待开发的质料，思想可以实实在在产生出创造性的成果^[20]，人将参与进世界的演化之中。不仅要打破艺术与生活之间的界限，还要将艺术当作建立公共对话的创造性手段，在具体对社会制度的探索层面，“艺术是实现民主的技术（techne）”^[20]。

作为积极的社会行动者，博伊斯创建和参与各种政治团体如德国学生党(German Student Party)、公投民主组织(Direct Democracy Through Referendum)、自由国际大学(Free International University)、德国绿党(German Green Party)等，最成功的是他20世纪70-80年代在卡塞尔文献展(Documenta)上的创作，他将美术馆内的公共空间改造成让公众就社会政治问题进行理性讨论的场所，个体的理性交流过程在他的这一系列作品中与艺术的生产过程相统一^[21]。这些活

动证明了博伊斯的艺术实践无法被狭义的“艺术作品”所囊括，社会雕塑的成果并不是一个固定的造型装置，而是一个鲜活的“有机体”，一个开放的“空间”，一个“公共领域”。

虽然博伊斯有过直接参与政治活动的经历，但他对社会政治的思考始终立足于艺术，无论是在美术馆中制造一个讨论政治的场域，还是在1982年为第七届卡塞尔文献展(Documenta 7)推出的作品《7000棵橡树》^[22](7000 Oaks)以创造性的方式完成一场“植树造林”的社会运动。这个计划提出为卡塞尔市种植7000棵橡树，在弗雷德里希博物馆门口前放置了7000块玄武岩，在城市中每种植一棵都要搭配一块石头。此后这个项目成为了当地绿色城市建设的一个重要标志，并且推广到了全球其他城市。博伊斯的艺术参与并不是让一个现成的“艺术世界”取代我们的生活世界。就现实而言，当下我们所赖以存在的空间都被文化资本所编码，艺术家不是要拉起正义的大旗与资本主义裂土而治。正如我们所知道的那样，与博伊斯的社会参与思想一脉相承的“占领运动”在轰轰烈烈的“占领华尔街”之后偃旗息鼓^[23]。

与其正面对抗，不如因势利导，从海德格尔到博伊斯，他们并不认为全盘抵制现代性是一个好主意。关键在于揭示现代性的局

限之处，在现代世界的边缘或缝隙探索更开放的可能性。

所以博伊斯喜欢以美术馆作为切入点，这并不是说他喜欢把美术馆作为一个现成摆在那里的建筑作品进行设计或装修，而是要发扬美术馆作为尚未嵌入现代技术体系的公共空间的开放性。美术馆/艺术展览的空间可以被看作是现代技术的严密体系下仍然留存

的空隙，作为解蔽的艺术可以在美术馆之中探索什么是公共空间的真理，博伊斯及其同时代艺术家追求临时的作品和现场的偶发性或许想要激发美术馆作为公共空间的潜在力量。以美术馆和艺术的发生现场为基点，将创造力注入到资本主义世界的毛细血管之中，正如《7000棵橡树》所造成的传播那样。博伊斯构建了一个有别于现存政党或社会团体的民主实践组织，以追求人之自由与跨学科的艺术实践为目标的民主共同体“自由国际大学”(Free International University)^[24]也从来没有一个永久性的空间。

（二）数字世界的新空间

既然从美术馆出发并不是因为美术馆作为实体建筑的特性，而是因为其作为公共空间的开放性和不确定性，那么在新的数字时代，是否可能彻底摆脱空间的实体性，以数字空间作为艺术创作的基点呢？

博伊斯所处的时代大体上还是一个模拟媒介时代，他对于空间的理解依然停留在传统媒介的空间意义上，但是互联网时代的到来，博伊斯的艺术思想能否在数字时代得到新的诠释呢？

从博伊斯的美术馆演讲到“自由国际大学”都在拒绝实体性的空间，强调临时性以防被文化资本所编码。那么在去中心化的互联网空间中，博伊斯的艺术-政治实践是否能有更进一步的发展呢？

“空间”的意象在互联网上普遍存在，包括“网络地址”、“存储空间”、MSN空间、QQ空间(Qzone)、推特空间(twitter space)、聊天室(room)、微博广场……这些“空间”并不意味着特定物理实体，但与其说它们是在比喻意义上谈论“空间”，不如说它们反倒更接近于“空间”的本义，即人与世界打交道的开放场域，空间提供着人们以特定方式自由活动的余地。

在流水线上的“工位”是一个具体的



5. 《7000棵橡树》中的部分，1982年至1987年间为第七届卡塞尔文献展所种植

物理空间，但它却并没有为占据其中的人提供多少自由活动和自由创作的“余地”。一旦坐在工位之上，工人就必须按照机械的指令刻板地重复自己的动作——没有创造性，没有与他人或世界的有机交互，甚至连“自我”都消失了。在工位上没有“人”，只有社畜、齿轮或人力资源。

富士康流水线上的无数工人一起生产出了苹果手机，但没有人会觉得苹果手机是这些工人自己的“作品”。因为这个商品中根本就不包含流水线工人的任何“创作”活动，他们不会在成品中看到属于自己的创意或潜能。甚至那些办公室职员们，包括为苹果手机提供工业设计的专业员工们，除了极少数如乔布斯那样的天才人物之外，大部分参与者的工作方式和流水线员工殊途同归，他们也只是“脑力资源”的出卖者，而不会把自己的工作看作自我实现的途径。

相反，在一个数字空间之中，包括网络社区的公共或电子游戏的虚拟世界，参与者往往有着更多自由的余地。人们在网上吹牛灌水，或者在游戏中收集和搭建时，并不是为了出卖劳动力而换取什么，而是在这些活动本身中享受了自由。在一个沙盒游戏中搭建一座建筑，玩家可以真真切切地在自己的作品中看到属于自己的创意，看到自己努力和钻研的成就。

与现实空间不同，数字空间具有无限

性，这种无限性似乎让数字空间显得不够实在，但另一方面，这种无限性又有利于数字空间摆脱现实世界的各种束缚，特别是脱离技术系统和资本链条的控制。

总之，如果我们从一开始就跳出出现代性所伴随的科学主义和客观主义，并不把艺术创作的空间固定在具体有形的物理器物之上，那么我们势必会承认：数字空间同样可以是博伊斯式艺术实践的舞台，在某种意义上，是更加适合“人人都是艺术家”的舞台。

（三）元宇宙中人人都是艺术家

在工业化的现代世界中，“复制”是社会的主要任务。对于苹果公司而言，乔布斯只要有一个就够了，而人们需要亿万台苹果手机的复制品。所以这个世界的大多数人都需要投入到产品的复制工作中，而不需要人人都去创造。无论是工厂流水线还是现代公司制，乃至现代的学术体系和官僚体系，都是以促进“机械化复制”为首要旨趣而运转的。流水线日夜不停，它需要的必然是“可更换零件”，而不是“不可替代的独立个人”。如果一家工厂招收的员工都是独立而不可替代的，那么这些人如何换班呢？难道还需要为每一批人都组建一套不同的流水线系统吗？在这种环境之下，结果势必是让人去适应机器，而成为可更换的复制者。

而在数字世界中，“复制”达到了某种极致，但又蜕变为全新的境况。就是说，在数字世界中，“复制”变成了一件过于轻易的事情，不需要人们去出卖体力或脑力就能够办到。乔布斯创作一台手机之后，他还需要数以万计的流水线员工来把这台手机复制给亿万人使用。但是一个程序员创作出一个美妙的程序，或者一个数字插画师创作出一幅独特的画作，他们都不需要额外的劳动力去帮忙复制，而是可以直接“按需分配”，谁想要都可以以极低的代价得到一份复制。

“元宇宙”是数字世界的极致面貌，这一概念预示数字世界反客为主的趋势。未来（也许现在就是如此）人们将会更重视在数字世界中的生活更甚于现实物理世界。这一趋势也许未必是单纯的坏事，就艺术而言，也许恰恰是一大机遇。因为数字世界“轻易复制”的特征，削弱了现代性工业—资本体系的支配力量，淡化了人作为复制者的命运，倒逼人们重新审视自由的本性，回忆起“人人都是艺术家”的可能性。

当然，这种理想并不会自动实现，也许更可能的结局是人们在元宇宙的感官刺激下进一步迷醉沉沦，进一步放弃自己的创造潜能。所以，思想家和艺术家仍然负有使命——向人们揭示数字空间中所蕴含的开放的可能性。

作者简介：沈聪，清华大学科学史系硕士研究生，研究方向：媒体艺术的历史与理论、技术哲学与媒介史。

胡翌霖，清华大学科学史系副教授，研究方向：现象学的技术哲学、科学思想史、技术史。

注释：

- [1] Claire Bishop:《人造地狱：参与式艺术》，林宏涛译，台北：典藏艺术家庭股份有限公司，2015年第35页。
- [2] 海德格尔：《林中路》，孙周兴译，北京：商务印书馆，2015年，第23页。
- [3] 同上，第20页。
- [4] 同上。
- [5] 海德格尔：《技术的追问》，载于《演讲与论文集》，孙周兴译，北京：生活·读书·新知三联书店，2005年，第12页。
- [6] 孙周兴：《海德格尔与当代艺术》，《学术界》，2017年第8期，第5-15页。
- [7] 同上。
- [8] 福尔克尔·哈兰：《什么是艺术》，韩子仲译，北京：商务印书馆，2017年，第107页。
- [9] 同[8]，第107页。
- [10] 同[8]，第131页。
- [11] 同[8]，第134页。
- [12] 潘斯：《艺术乃是人的自我实现》，《社会科学》，2023年第3期，第86-94页。
- [13] 同[8]，第28页。
- [14] 同[13]，第100页。
- [15] 同上。
- [16] Thierry de Duve. "Joseph Beuys, or The Last of the Proletarians", *October*, 1988, Vol.45, pp.47-62.
- [17] 同[8]，第41页。
- [18] 同[16]，第47-62页。
- [19] 同[8]，第32页。
- [20] Erika Biddle, "Re-Animating Joseph Beuys' "Social Sculpture": Artistic Interventions and the Occupy Movement", *Communication and Critical/Cultural Studies*, 2014, Vol.11, No.1, pp.25-33.
- [21] Joseph Beuys. *Joseph Beuys: The Reader*, eds. Claudia Mesch et al., London: I.B.Tauris & Co Ltd. 2007, p. 201.
- [22] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-7000-oak-trees-ar00745>
- [23] 同[20]，第25-33页。
- [24] <http://www.dreigliederung.org/archiv/1978-12-001.html>

第5届

中国青年批评家论坛

CHINA YOUNG CRITIC FORUM

自媒体与 智能媒体时代 的艺术批评

Art criticism
in the era
of we-media
and intelligent media

主办
四川美术学院
重庆市美术家协会

承办
四川美术学院艺术人文学院

协办
四川美术学院美术馆
《当代美术家》杂志社

项目顾问：庞茂琨、焦兴涛、段胜峰、魏东

总策划：杨茂森

学术主持：黄宗贤、王天祥、何桂彦、邹建林

项目负责：尹丹、董虹霞

项目执行：沙鑫

项目秘书：王茜梓、陈勃、胡祯臻

项目会务：陈姝宇、龚万萍、崔仰雄

项目宣传：周俊、罗月娥

主持人 | 评议人 (按姓氏拼音排序)

董虹霞、郭峙含、何桂彦、李公明、
谭力新、王南溟、尹丹、邹建林

发言嘉宾 (按姓氏拼音排序)

卞卡、邱小伟、韩晶、冀鹏程、
蓝庆伟、李庚坤、李泊岩、林梓、
宁佳、彭玮、沙鑫、沈瑞药、
石冠哲、宋振熙、王鹏杰、王尤、
杨西、袁园

论坛地点
重庆市大学城
四川美术学院美术馆多功能厅

2023.12.16 (周六)

8:30 - 11:45 / 14:00 - 17:45