

# 《童话》同化逻辑：把差异磨成展览可吞咽的单位

归档编号：Tan 13 • Jar AWW001

文/ 粟多壮

题记

我们不为重复已有语言而写作，  
我们为触及尚未提出的问题而写作，  
我们为未来还能再生的判断而写作。

——封坛写作题记

## 引言：差异的幻象与“制度裂缝”

艾未未的《童话》( Fairytale, 2007 ) 曾被广泛理解为中国当代艺术在国际舞台上最具象征性的作品之一：一千零一个来自中国各地的普通人，被带往德国卡塞尔参加第十二届文献展( Documenta 12 )。艺术家为他们提供护照、机票、住宿，让他们在展期中“成为”展览的一部分。官方叙述与传媒传播几乎一致地强调其“人道主义”姿态与“社会参与”的实验性，将其视为“社会雕塑”的中国版本。

然而，这样的解释并不足以切中问题核心。我们要提出一个更为尖锐的问题：这些人究竟是“参与者”，还是仅仅被当作材料？如果他们是雕塑的“石头”，而非共同创作的主体，那

么艾未未的这件作品是否仍然能够被归入“参与式艺术”（participatory art）或“关系美学”（relational aesthetics，1998）？抑或，它揭示的是另一种制度层面的悖论：制度裂缝。

这个裂缝不仅在中国存在，也同样存在于德国与更广泛的西方制度。没有中国护照制度的缝隙，没有德国签证体系的灰色地带，没有文献展作为国际艺术制度的自我包装与合法化机制，《童话》便无法发生。换句话说，这是一件不仅批判中国制度的作品，更是一件依赖于东西方制度裂缝的作品。

如果我们把《童话》放在约瑟夫·博伊斯的“社会雕塑”、尼古拉斯·布里奥（Nicolas Bourriaud）的“关系美学”、以及苏珊·巴克-莫尔斯（Susan Buck-Morss）关于“全球公共领域”的讨论框架中加以比较，就会发现艾未未的作品与他们的根本差异：博伊斯强调“人人都是艺术家”，布里奥关注“关系的生成”，而艾未未的《童话》却是通过制度操作，把个体差异磨平，使他们进入一个可展览、可消费、可传播的统一景观。

因此，本研究要提出的并非重复已有的叙述，而是切入一个尚未被充分阐释的问题：《童话》是一部关于同化的“雕塑”，它展示的不仅是个体的短暂漂泊，更是制度如何把差异转化为展览可吞咽的单位。

## 第一章：从“社会雕塑”到“同化逻辑”

在几乎所有关于《童话》的解读中，约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）提出的“社会雕塑”（soziale Plastik）几乎总是被视为参照点。博伊斯在1970年代所构想的社会雕塑，是以“人人都是艺术家”（Jeder Mensch ist ein Künstler）为核心命题，强调社会整体本身可以作为塑造与生成的材料。学界与媒体因此习惯性地将《童话》与这一传统并置，认为艾未未继承了社会雕塑的精神，并在中国语境下赋予其新的政治批判性。

然而，这样的并置实则掩盖了两者之间的根本差异。博伊斯在1972年第五届卡塞尔文献展中设立“自由国际大学”（Free International University），其真正的目的并不是把人群作为被动材料，而是营造一个开放性的对话与思考场域，让个体在其中生成创造性与主体性。换言之，社会雕塑并非单向度的规训，而是不断生成的社会关系网络。

与此形成鲜明对照的是，艾未未在《童话》中带领一千零一个中国人前往卡塞尔，却并未给予他们实际的创造性位置。这些人既没有参与到作品概念的生成，也无法改变展览的逻

辑，他们的角色严格地被限定在“受邀者”与“材料”的身份上：拿到护照，坐上飞机，被安置在宿舍，在展期中以集体的面貌成为展览叙事的一部分。与其说他们是“参与者”，不如说他们是构成作品的“石头”，一种被搬运、被安置、被统一处理的材料。

在这一点上，《童话》与尼古拉斯·布里奥在《关系美学》中提出的“关系艺术”也存在结构性差异。布里奥强调当代艺术应当通过营造“人与人之间的交往领域”来构建意义，他所举的例子——如里克力·提拉瓦尼加（Rirkrit Tiravanija）在美术馆煮咖喱与观众分享——其本质是创造“关系的生成”。而《童话》中的“关系”却是被预设与框定的：这1001个人的存在，并不产生新的社会关系，而只是以“群体”的形式被观看、被消费、被传播。他们之间的差异性被消解，最终只留下一个可以被文献展所展示的数字化存在：“1001”。

因此，我们必须提出一个新的判断：《童话》既不是社会雕塑的继承，也不是关系美学的实践，而是另一种截然不同的机制：同化逻辑（Logic of Assimilation）。所谓同化逻辑，是指差异在被纳入展览体制时，被消磨、被规训、被吞咽，最终转化为展览可消费的统一单位。这不是社会差异性的生成，而是差异性的消解。

这一机制可以在与克莱尔·毕晓普（Claire Bishop）的批判中得到进一步说明。毕晓普在《人工地狱》（Artificial Hells, 2012）中区分了“参与式艺术”的不同类型，指出许多以“参与”为名的作品，其实不过是对观众/参与者的“工具化”。她提醒我们警惕：参与并不必然等于赋权，参与也可能意味着被动的符号化。显然，《童话》正好落入了这一陷阱：在“参与”的表象下，隐藏着彻底的同化逻辑。

这里需要强调的是，这种同化并非偶然结果，而是与制度条件密不可分。博伊斯的社会雕塑仍然依赖于公共性的开放，而艾未未的《童话》则依赖于跨国制度的裂缝——护照制度、签证机制、展览话语的互相利用——从一开始就注定了“参与”只能是有限的、被同化的。

于是，我们可以把《童话》的根本逻辑概括为：

博伊斯的社会雕塑：差异生成 → 主体性扩展 → 社会开放；

艾未未的《童话》：差异同化 → 主体性消解 → 展览吞咽。

这正是我们提出“同化逻辑”概念的必要性所在：它不仅揭示了《童话》与社会雕塑、关系美学之间的断裂，更让我们能够直面一个更深刻的问题——当代艺术在全球制度中，是否已不再以“生成差异”为使命，而是以“消化差异”为惯性？

## 第二章：制度裂缝的美学——中国与德国的双重结构

关于《童话》的制度层面，主流叙事多半强调其“突破”与“批判性”。在中国媒体语境下，常见的解读是：艾未未通过“集体出境”的方式揭示了中国护照与出境制度的限制性，作品由此成为一种隐喻性的抗议。在西方学界与媒体，则常被书写为“挑战极权控制”的象征，成为展示中国政治处境的“窗口”。

然而，这样的单向度解读不仅遮蔽了作品的复杂性，还把其政治效应过度本土化，好像《童话》的意义只在于“批判中国制度”。这实际上落入了西方话语的道德陷阱：把中国描绘为“例外的他者”，而把西方舞台自然化为“自由的容器”。

事实恰恰相反。《童话》的发生依赖于双重制度裂缝：

一方面是中国护照与签证制度中的灰色地带，使得一千零一个人得以“临时例外”；

另一方面则是德国及卡塞尔文献展的制度性包容，它们主动吸纳这件作品，用以强化自身的合法性。

换句话说，《童话》并非单向度的“制度批判”，而是一种制度的互用与共谋。

### 1. 中国制度的裂缝

众所周知，中国在2000年代的出境制度尚不完全开放，普通人申请护照与签证仍需层层审批。艾未未通过项目资金、展览机制与外部协作，使这一千零一个人获得了跨境的合法身份。这在当时无疑构成了对制度的某种“挤压”：作品让人们看见了出境与不出境之间的不平等。

但这并不意味着艺术家彻底动摇了制度。相反，这正是福柯（Michel Foucault）所说的“权力的微观机制”：权力并非单纯压制，而是通过例外与规则的协同运行来维持。《童话》制造了一千零一个例外，但正是这些例外反而加固了常规的合法性。因为制度允许了“艺术例外”，所以其余的不合法流动更加显得理所当然。

### 2. 德国与文献展的裂缝

与此同时，我们不能忽视德国制度与文献展的角色。卡塞尔文献展自1955年创立以来，一直将自身塑造为“全球当代艺术的舞台”。到2007年的第十二届，文献展已形成一种制度化逻辑：通过吸纳来自非西方的“特殊案例”，来展示其“全球视野”。《童话》恰好成为这种自我合法化的最佳案例。

德国政府在签证与居留政策上为这一群体开辟了“临时合法”的通道，这种例外并非单纯的漏洞，而是制度主动制造的例外。阿甘本（Giorgio Agamben）在《例外状态》（State of Exception, 2005）中指出：现代制度往往通过制造例外来维持合法性。《童话》正是这种逻辑的实例：一千零一个中国人作为“例外”，被合法化地带入德国，而这种合法化本身强化了德国制度的开放性形象。

### 3. 制度裂缝的美学化

于是，《童话》所展示的，不仅是“突破”，更是一种“制度裂缝的美学化”。艺术家利用制度裂缝完成作品，而制度则利用作品强化自身。这是一种共谋关系，而非对立关系。

这种美学化可以与汉斯·哈克（Hans Haacke）的制度批判艺术形成对比。哈克在1971年的《夏皮罗房地产公司》（Shapolsky et al. Real Estate Holdings, 1971）中揭露房地产资本与政治的勾连，由此被古根海姆美术馆（Guggenheim Museum, New York）取消展览。哈克的批判导致制度抵抗，而艾未未的批判则被制度吸收。这意味着，《童话》并未动摇制度，反而成为制度的资本：它既证明了中国有“艺术异议”，也证明了德国制度的“宽容”。

### 4. 个体差异的牺牲

在这种双重制度裂缝的美学化过程中，真正被牺牲的，是个体差异。那一千零一个人原本有各自的身份、职业、背景，但在展览文本与媒体叙事中，他们被统一转译为“1001个中国人”。差异性消失，取而代之的是一个抽象的数字。

由此，《童话》所揭示的不是“中国的例外”，而是全球制度的共谋逻辑：

中国制度通过控制制造差异；

德国制度通过例外消解差异；

艺术制度通过展览吞噬差异。

差异最终被转译为展览可消费的统一景观。

## 第三章：与功利性策略

《童话》的独特性在于，它不是在传统意义上通过石头、大理石或青铜塑造形体的雕塑，而是一种“”。这种雕塑的材料，是一千零一个中国人跨越国境的身体；它的工具，不是凿子与锤子，而是护照、签证、机票、住宿和展览机制；它的呈现，不是物质造型，而是一种制度性编排下的群体流动。

这种雕塑逻辑的根本特征，在于其功利性（instrumentality）。艾未未并不是偶然让一千零一个人出现在德国卡塞尔，而是基于精确计算制度条件、展览机制和传播效应的结果。他敏锐地捕捉到中德制度的裂缝：一方面，中国护照与边境管理制度的松动，使普通人获得了出境可能性；另一方面，德国与文献展制度愿意将这些人合法化、展览化，使他们从制度例外转变为制度合法的“参展个体”。

这种功利性，与马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）的“现成品”（ready-made）逻辑存在表面上的相似——杜尚把小便池放入美术馆，揭示了制度边界；艾未未把一千零一个人带入展览，揭示的同样是制度的边界。但二者间存在着根本性差异：杜尚的现成品仍然保持其物的差异性（小便池仍然是小便池），而艾未未的现成品则是活生生的人，他们的差异性在跨境与展览化的过程中被消解为统一的景观单元。

这使得《童话》与汉斯·哈克的制度批判艺术（institutional critique）形成对照。哈克在1971年的作品《夏皮罗房地产公司》（Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971）中，以142张照片、地图与详尽的档案文件，揭示纽约曼哈顿与哈林区的大量房产被Shapolsky家族及其空壳公司网络掌控，并揭露其背后与政治、资本的勾连。这件作品直指制度核心，将美术馆空间转化为社会档案。正因如此，它在展出前夕被古根海姆美术馆紧急取消。哈克的批判导致制度抵抗，而艾未未的批判则被制度吸收。这意味着，《童话》并未动摇制度，反而成为制度的资本：它既证明了中国有“艺术异议”，也证明了德国制度的“宽容”。

在这里，阿甘本的“例外状态”概念具有关键意义。阿甘本指出，现代制度的核心逻辑不在于普遍性规则的执行，而在于制造“例外”，以合法化自身。《童话》正是这一逻辑的范例：一千零一个“例外”的个体被带往德国，他们的例外化流动恰恰成为文献展合法性的象征。这意味着，《童话》并不是制度之外的批判，而是一种制度共谋：艺术家与制度共同生产出“例外”，并通过展览化将其美学化。

因此，《童话》在批判与功利之间维持着高度的张力：它既是一种，也是一个功利策略的案例；既揭示了制度的裂缝，也在制度的共谋中被吸收。它的真正锋利之处，不在于“人道主义”的温情，而在于让制度的功利性赤裸地暴露在展览舞台之上。

#### 第四章：同化逻辑——差异的消解与展览的吞咽

如果说《童话》在制度裂缝中生成了“一种”，那么它最终完成的，却并非个体差异的呈现，而是差异的消解。

一千零一个人原本来自不同的职业、地域、年龄和阶层，他们带着各自的生活经验、语言与身体记忆走进卡塞尔。然而在展览的逻辑中，这些复杂的个人被统一地转译为一个整体：他们不再是“不同的人”，而是“艾未未的1001人”。他们的独特性在进入展览体系的过程中被磨平，最终被消化为一种可观看、可传播、可消费的景观单元。

这正是“同化逻辑”（assimilationism as an aesthetic logic）的关键：展览并不保存差异，而是通过艺术制度与传播机制，将差异转化为统一的“展览单位”。这种逻辑不同于尼古拉斯·

布里奥在《关系美学》中提出的“社会关系的生成”，因为这里并不存在真正的关系性生产，而是单向的消化。

在《人工地狱》中，克莱尔·毕晓普曾批评许多参与式艺术项目不过是制造表面的“参与”，掩盖了权力关系的不平等。《童话》正是这种机制的极端化体现：所谓的“参与者”，实际上并未真正参与，而是被当作雕塑材料。展览让他们成为被观看的对象，而非共同的创作者。

这种机制也使人联想到居伊·德波（Guy Debord）的“景观社会”概念。在《景观社会》（*La Société du spectacle*, 1967）中，德波指出现代社会中的一切差异都在景观化过程中被消解，个体的现实经验被转译为表象的交换。《童话》所呈现的，正是这种景观逻辑：一千零一个具体的生命经验，最终被压缩为一段影像、一个数字、一个展览故事。

这种差异的消解并未止步于展览现场。作品的代理画廊 Galerie Urs Meile 在其官方网站上长期展出《Fairytale People》系列摄影：一千零一个参与者中的部分个体，被编号化地拍摄成标准化肖像，以 c-print 形式陈列与流通。图像标题中没有名字，只有编号与艺术家署名，参与者由此被进一步转译为展览档案与市场单元。

这一事实揭示了“同化逻辑”的另一重维度：个体差异不仅在展览叙事中被抹平，在艺术制度与市场流通中也被消解为可交换的视觉单位。活体个体的独特身份最终被归约为艺术品的图像证据，成为的持续部分，进入全球艺术系统的再生产链条。

更为关键的是，这种消解并非无意为之，而是展览制度的内在需求。展览必须将无法表述的复杂性转译为可展示的单元，才能进入传播链条。于是，“差异的消解”成了《童话》的真正产物。

这就是“同化逻辑”的意义：它不是文化意义上的同化（*assimilation*），而是一种制度化的展览机制。展览通过“同化逻辑”把复杂的个体经验转译为统一的景观，把不能被表述的差异吞咽掉。

因此，我们必须提出一个反向追问：当“差异”只能以被消化的形式存在时，艺术还能否为个体保存真实的独特性？还是说，它注定只能在制度与景观的同化逻辑中被淹没？

## 第五章：全球制度的共谋——中国与西方的双重舞台

如果仅仅把《童话》理解为对中国制度的批判，我们会陷入西方评论界惯常的单向逻辑：将中国视为“例外”，而将西方艺术制度视为“无辜的承载”。然而事实远比此复杂。《童话》是一件典型的“全球制度共谋”（*global complicity of institutions*）的作品，它同时依赖并揭示了中西制度在展览逻辑中的内在同构性。

首先，中国的制度制造了个体的差异：护照审批、签证管制、出境限制，使普通人无法轻易跨境。正是这种障碍，使“1001人赴德”成为一个震撼的叙事。换句话说，差异的存在，首先是制度制造出来的。

然而，我们不能将跨境障碍仅仅视为“中国特殊性”。在西方社会，底层阶级、移民与难民同样面临沉重的跨国流动壁垒：经济成本、签证限制、移民管控与身份审查，使得“自由旅行”事实上只属于一部分有条件的群体。换句话说，跨境难度并非东方的例外，而是全球制度普遍存在的逻辑。

在这一意义上，《童话》所揭示的“制度裂缝”并非单向的“突破中国”，而是一种全球共谋的缩影：艺术项目为一千零一个中国个体打开了短暂的例外通道，但这种通道并没有真正挑战边境逻辑，反而强调了艺术制度在全球秩序中所享有的特权。正因为它是艺术，而不是普通的社会申请或难民身份，这些个体才得以合法地被带往德国。这一事实反过来提醒我们，艺术并非制度的外部批判，而是制度运行中的特殊通路，它以“例外”的方式暴露并巩固了全球边境体系的存在。

其次，西方的制度通过展览舞台消解了这些差异。卡塞尔文献展批准并吸纳这一项目，不仅提供合法性，还将其转译为一种象征：作为“全球艺术”的见证。德国签证制度与展览制度共同制造了一种“例外状态”。这种例外并不是漏洞，而是合法化机制的一部分——正如乔治·阿甘本所言，“例外是统治的范式”（“the exception is the rule”）。

于是，我们看到一种悖论：中国制度通过差异维持控制，西方制度通过消解差异维持合法性。艺术家则在这两个裂缝之间游走，把裂缝美学化。最终，个体差异被牺牲，制度却在共谋中得以强化。

这种机制与汉斯·哈克的制度批判艺术形成了鲜明对比。哈克在《夏皮罗房地产公司》中揭示资本与制度的勾连，作品因触动权力而被撤展。而在《童话》中，艾未未不仅没有被排斥，反而被制度舞台所吸纳。这意味着，《童话》的批判性被展览制度转化为合法性生产。

同样，雅克·朗西埃（Jacques Rancière）在《观众的解放》（*The Emancipated Spectator*, 2008）中提出，艺术的政治性并不在于再现压迫，而在于重新配置感知的秩序（“distribution of the sensible”）。但在《童话》中，感知秩序并没有被重新配置，反而被强化为“东方例外”与“西方合法化”的二元叙事。观众在观看“1001人”时，并未获得新的政治主体性，而只是确认了展览制度的权威。

换句话说，《童话》不仅不是对制度的纯粹批判，它更像是一次制度间的双重表演：中国制度通过“例外个体”展现其潜在的开放性，西方制度通过“合法吸纳”展示其自我合法性。艺术家在其中既批判又利用，而真正被消解的，是个体的差异性与主体性。

这种“全球制度共谋”的逻辑，使《童话》成为封坛写作的一个典型案例：它既无法被简单地归类为“政治批判”，也无法被赞美为“人道主义实验”。它是一个未竟的问题，一个必须被反复回访与重新审视的矛盾体。

## 第六章：封坛写作的意义——把未竟的问题封存

### 1. 主流解读的困境

自2007年以来，《童话》几乎成了中国当代艺术在国际语境中最常被引用的案例之一。相关叙事大致分为三类：

人道主义叙事：强调艺术家让1001个普通人“体验世界”，将他们从日常生活中解放出来，给予他们一次“童话般”的跨境经历。这类叙事往往停留在展览宣传册、新闻报道与大众传播层面，强调“温情”与“关怀”，而回避制度与权力的复杂性。

政治批判叙事：集中于“艾未未作为异议者”的身份，认为《童话》是对中国护照制度、出入境管理与国家权力的隐喻性批判。这类叙事在西方媒体尤其盛行，被用作中国社会的“象征窗口”。

关系美学叙事：将其放入尼古拉斯·布里奥的“关系美学”框架之下，视为“参与式艺术”的中国版本，强调艺术作品通过人的流动与聚合所生成的社会关系。

然而，这三种主流解读都有明显的局限：

人道主义叙事遮蔽了制度的共谋逻辑；

政治批判叙事过度单向化，把中国当作唯一的问题源；

关系美学叙事则忽视了个体差异被同化、被展览化的事实。

换句话说，它们都在某种程度上削弱了作品的锋利度，使《童话》变成一个可被消费、可被传播的“符号”，而不再是一个需要继续被追问的问题。

### 2. 为什么封坛写作要介入

封坛写作 ( Sealtan Writing ) 的价值正在于：它拒绝停留在这些重复性的语言上。我们并不是要重复人道主义的赞歌，也不是要附和西方媒体的政治叙事，更不是要简单地把《童话》放进关系美学的抽屉。

我们要做的，是把它重新放回一个复杂的、跨制度的语境中去，看到它所揭示的：

个体如何在制度裂缝中被合法化，又在展览机制中被消解；

艺术如何与制度形成共谋，而不是单纯的对立；

批判如何在被美学化的过程中失去锋利度，同时又为未来留下未决的问题。

封坛写作要把这种复杂性“封存”为一个可再生的判断。我们拒绝为《童话》写下一个“结论”，因为任何结论都会过早地关闭它的可能性。相反，我们要把它转化为一个“语言容器”，在未来被重新开启时，仍然能够触发新的判断与争议。

### 3. 未竟问题的历史化

阿甘本在《例外状态》中提出，现代制度常常通过制造“例外”来维持自身。《童话》中的1001人，正是这种例外机制的产物：他们的跨境既是制度的裂缝，也是制度的合法化。但这个“例外”问题，在今天并没有得到解决。

因此，封坛写作的意义在于把这个问题历史化：我们不把它当作一个已完成的事件，而是当作一个仍然活跃的矛盾，把它封存进时间的容器。未来的学术语境、政治语境与社会语境，都可能赋予它新的意义。

### 4. 为什么《童话》是封坛写作的必要个案

因为它典型地展现了差异如何被消解：个体差异在展览中被磨平，转译为统一的消费单元。

因为它揭示了制度的跨国共谋：中国与德国、东西方制度共同完成了“合法化”的景观化操作。

因为它承载了不可终结的矛盾：批判与共谋、自由与规训、差异与同化。

因为它对应了封坛写作的时间逻辑：它本身是一种“制度的封存”，我们需要以“写作的封存”与之对话。

正是在这一意义上，《童话》并不是一个“已经被过度书写”的案例，而是一个“必须被继续书写”的案例。封坛写作把它纳入，并不是重复既有叙事，而是要保存它作为“未竟问题”的锋利性。

## 第七章：结论——童话的阴影

《童话》的意义，从来不只是它本身。它是一件关于制度、差异、艺术与权力如何交织的作品，是一个关于“共谋”与“批判”的矛盾体。但更重要的是，它为艺术史留下了一道阴影——这道阴影不是附着在艾未未个人身上的，而是附着在整个当代艺术的制度逻辑上。

### 1. 制度阴影：裂缝即合法性

我们已经看到，《童话》的发生依赖于中德双重制度裂缝。按照米歇尔·福柯的说法，现代权力的真正作用不在于压制，而在于“生产”——它通过规训与管理制造出可被治理的身体。《童话》的1001人，正是在这种跨国制度网络中被“生产”出来的展览身体。他们的合法性不是来自于个体差异，而是来自于制度的“例外”机制。

阿甘本曾强调，例外并不是制度的失败，而是制度自我延续的条件。《童话》的1001人就是这种例外的具象化：他们的跨境是合法的，但这种合法本身强化了制度的合法性。换句话说，制度的阴影不是在作品之外，而就在作品之中。

## 2. 艺术阴影：批判即共谋

很多解读试图把艾未未塑造成“批判性艺术家”的象征，把《童话》理解为对中国制度的挑战。但这种单向化的叙事忽视了一个更尖锐的问题：当制度裂缝被美学化为展览，批判是否已经转化为共谋？

克莱尔·毕晓普在《人工地狱》中批判了“参与式艺术”过度依赖社会关系的生产，忽视了权力的不对称。《童话》正是这一逻辑的极端例子：它表面上是“参与”，实则是“同化”；表面上是批判，实则在制度舞台的庇护下完成了合法化。批判的阴影，在这里转化为共谋的阴影。

## 3. 历史阴影：重复还是封存？

主流解读已经将《童话》反复消费：作为“人道主义童话”、作为“政治符号”、作为“关系美学实验”。这种消费性的重复，使作品逐渐失去了锋利度，成为一个可被吞咽的文化单元。

封坛写作拒绝这种重复。我们不把它写成一个结论，而是把它作为一个“未竟的问题”封存。它的阴影不是要被消除，而是要被保存——保存其锋利性、保存其矛盾、保存其未来可再生的可能性。

正如汉斯·贝尔廷（Hans Belting）在《艺术史的终结？》（*The End of the History of Art?*, 1987）中所提出的，艺术史不再是关于“完成”的叙事，而是关于“开放”的问题。《童话》在封坛写作中，正是这样的开放性问题：它不属于某种固定的政治叙事，而属于未来可能被重新激活的历史性矛盾。

## 4. 阴影中的未来：1001人的未竟潜能

最尖锐的问题在于：这些1001人究竟是谁？他们不是名字，不是故事，不是主体，而是被同化的展览单位。但正因如此，他们的“缺席”本身构成了一种潜能。

如果说封坛写作是一种把“尚未被提出的问题”封存起来的机制，那么《童话》的真正力量在于，它让我们看到这1001人的未竟潜能：

他们不是被彻底消化，而是留下了被重新书写的可能；

他们不是被完全遗忘，而是在艺术史的阴影中成为潜在的再生节点；

他们不是终结，而是未来可以重新被开启的“例外群体”。

这正是为什么《童话》必须进入封坛写作：因为它的阴影，正好对应封坛机制的时间逻辑。我们不为它写下“结论”，而是把它投递给未来。在2035年，当这一坛被重新开启时，这1001人或许还能以另一种方式“重返”，成为未竟判断的起点。

## 参考文献

### 书籍与论文

- Joseph Beuys and Volker Harlan, \*What is Art?: Conversation with Joseph Beuys\* (Forest Row: Clairview Books, 2007).  
约瑟夫·博伊斯、福尔克·哈兰：《什么是艺术？——与约瑟夫·博伊斯的对谈》（英国克莱尔维尤出版社，2007年）。
  
- Nicolas Bourriaud, \*Relational Aesthetics\* (Dijon: Les Presses du Réel, 1998).  
尼古拉·布里奥：《关系美学》（第戎：当代现实出版社，1998年）。
  
- Claire Bishop, \*Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship\* (London: Verso, 2012).  
克莱尔·毕晓普：《人工地狱：参与式艺术与观众政治》，宋轶译（北京：金城出版社，2016年）。
  
- Giorgio Agamben, \*State of Exception\* (Chicago: University of Chicago Press, 2005).  
乔治奥·阿甘本：《例外状态》，王昌伟译（北京：生活·读书·新知三联书店，2010年）。
  
- Guy Debord, \*La Société du spectacle\* (Paris: Buchet-Chastel, 1967).  
居伊·德波：《景观社会》，郭力昕译（台北：唐山出版社，2006年）。
  
- Jacques Rancière, \*The Emancipated Spectator\* (London: Verso, 2008).  
雅克·朗西埃：《被解放的观众》，林志明译（北京：北京大学出版社，2012年）。
  
- Hans Belting, \*The End of the History of Art?\* (Chicago: University of Chicago

Press, 1987; rev. ed. 1995).

汉斯·贝尔廷：《艺术史的终结？》，林志明译选编见《艺术史的终结？：当代西方艺术史哲学文选》（北京：中国人民大学出版社，2006年）。

- Hal Foster, *\*The Return of the Real\** (Cambridge, MA: MIT Press, 1996).

哈尔·福斯特：《真实的回归》，陆兴华译（北京：北京大学出版社，2016年）。

- Benjamin H. D. Buchloh, "Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason,"

*\*October\** 55 (Winter 1990): 82–107.

本雅明·布赫洛：〈汉斯·哈克：记忆与工具理性〉，《十月》，第55期（1990年冬），82–107页。

- Caroline Tisdall, *\*Joseph Beuys\** (New York: Thames & Hudson, 1979).

卡罗琳·蒂斯达尔：《约瑟夫·博伊斯》（纽约：泰晤士与哈德逊出版社，1979年）。

- 高名潞：《2000–2010 中国当代艺术史》（北京：三联书店，2015年）。

#### 展览文献

- *\*Documenta 12: Catalogues, Vol. 1\** (Kassel: Hatje Cantz, 2007).

《文献展12：图录》，第一卷（卡塞尔：哈特·坎茨出版社，2007年）。

#### 媒体与资料

- *\*Southern Weekly\**, "艾未未 and 'Fairytale'," August 2007.

《南方周末》：〈艾未未与〈童话〉〉，2007年8月。

- Galerie Urs Meile, *\*Fairytale People, 2007\**, official website (accessed Aug 21, 2025).

Galerie Urs Meile：《Fairytale People, 2007》，官方网站作品资料页（访问日期：2025年8月21日）。