

网络艺术的原料： 创作一本选集

迈克尔·科纳（Michael Connor）

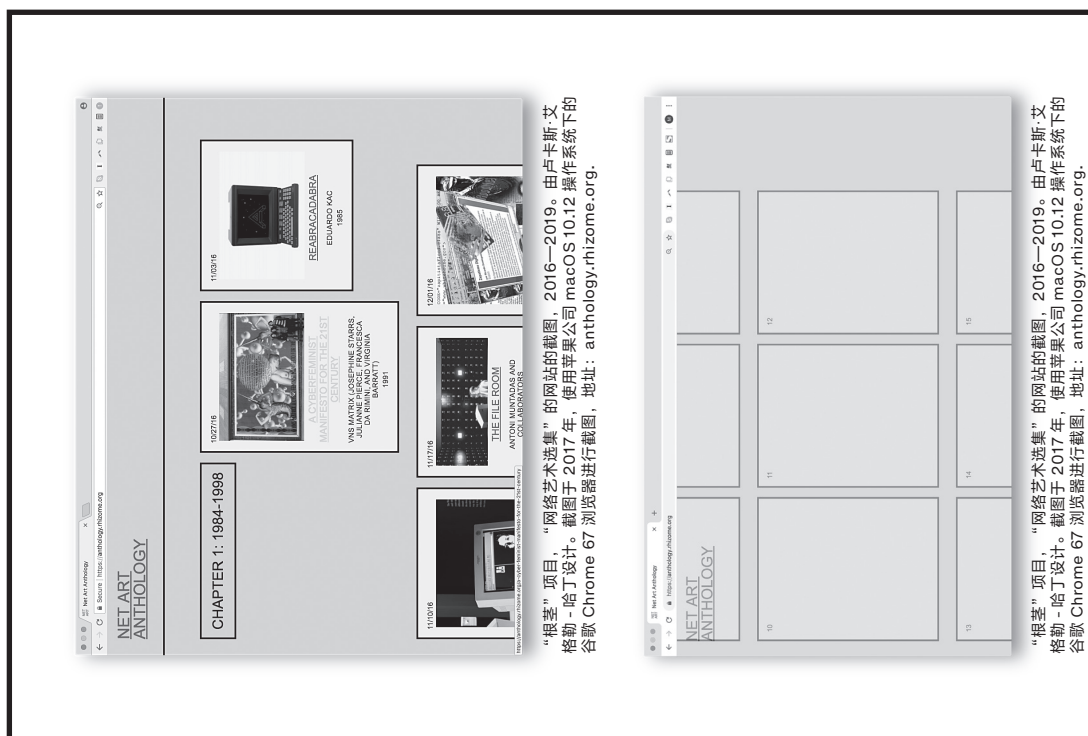
“根茎”项目艺术总监

这本书的撰写是一段旅程。我们选取了1982—2016年的网络艺术作品，在两年的时间内，于项目的官方网站（anthology.rhizome.org）上依次发布。这一项目的背后有许多故事：在两年的时间内，一系列神秘的zip文件压缩包深夜通过WeTransfer（一个传送文件的在线服务——译者注）发送过来，我们在“回溯机”（Wayback Machine，一个追踪互联网历史的网站——译者注）上追溯某一个模糊文件的截图，或者通过艺术家零碎的回忆，去捕捉某些项目还在线时的样貌，以及当时互联网的状态。对大众来说，anthology.rhizome.org是一个从某件特定作品开始的网站，这件作品是VNS矩阵（1991）的《21世纪赛博女性主义宣言》（*A Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century*），它呈现的形式是一张可以下载的海报，同时也伴随一套文献图像和语境信息——项目的页面上有99个灰色的长方形，预告接下来会发布的作品。随作品一起发布的还有阐释

作品的文本，以及其他的辅助性信息片段，这些素材尽可能都来自第一手资料；同时，这本书的附录里也提供了包括视觉记录、复现、再解释和再演绎在内的一系列关于网络艺术保存与维护课题的策略和建议。

这个项目按照时间序列进行的方式，使得每件展出的作品拥有它自己的再循环周期，整个项目在这本书出版和对应的巡展拉开帷幕时，达到一个巅峰。展览“艺术在此发生：网络艺术的文献诗学”于2019年在美国纽约市的新美术馆开幕；在线版的展览分为四个章节，每章节涵盖二十件作品，通过四个章节依次发布，而第五个章节则是“再现部”。第五章的内容跨越了本项目所囊括的几个历史阶段，以容纳时间跨度更长的修复项目，并开启对既有分区尚未覆盖的，或者随着项目发展出现的新的讨论点。所有参与的作品都按照严格的时间前后顺序进行排列，除了偶有项目会为了配合制作周期和时间同步性而在时间轴上发生跳跃。举例来说，尤伯摩根小组的作品《选票一拍卖》（2000—2006）为了与2018年的美国中期选举同期发布，重现了许多围绕原作的媒体叙事。本书收纳的作品则按照更严格的时间线索进行重新整理。

整个项目部分的灵感源自名为“关键电影汇编”



(Essential Cinema Repertory) 的收藏, 这是一个由詹姆斯·布罗顿、肯·卡尔曼、彼得·库北卡、P. 亚当斯·希特尼和乔纳斯·梅卡斯于 1970—1975 年发起的影像片单合集, 这被他们视为一种“定义影像艺术”的尝试。这个收藏的基础也是饱受争议的; 或许所有类似的“列清单”的尝试都会充斥着关于政治拉拢与品质的辩论, 以及关于谁(如果确有某人)应当行使创造标准的权力的争论——尤其是清单的制造者是一个纯粹由男性组成的委员会时。¹ 但值得赞扬的是, 制作“关键电影汇编”清单的这些人假设他们的努力只是一个出发点, 这个清单会持续扩展。事实上, 这一扩展从未发生: 最早的创始人——电影人、慈善家杰罗姆·希尔去世了; 影像资源本身是受限的; 最后, “关键电影汇编”成了一个时间胶囊。尽管如此, 这个时间胶囊到今天还在活跃, 其中的 110 个项目在整个收藏项目的始发地“选集文献库”(Anthology File Archives) 被持续地放映。在任何一个寒意料峭的 1 月的周二, 纽约客们仍然可以潜入某个晦暗阴郁的市区电影院, 看一场《战舰波将金号》(1925)(或者, 看一场饱受争议的《一个国家的诞生》[1915]²——尽管放映时会有一些辅助性笔记, 将这部影片描述为反映了“有种族主义倾向、自以为是、白人至上论的美国”³)。

与“关键电影汇编”形成对比, “网络艺术选集”一直自认为是有限的, 它的讨论仅仅围绕这一百件作品而展开。项目中有一些内生的开放性——比如, 这个系列是在一百件作品清单被确定之前开始的, 这是有意为之; 这一设定是因为我们希望这个在线展览所发出的讨论, 将会回馈到作品的选择过程中。(这确实发生了——在选集进展的过程中, 观众提议了几件我在选集启动时尚未听闻的项目。) 这个项目也通过“根茎”项目得到了进一步扩展: “根茎”项目花了很大气力, 给用户和机构提供一系列数字作品的保存工具, 使网络艺术与网络文化的文献化成为一项真正的分布式进行的项目。尽管我们拥有了免费的、易获取的工具和基础设施, 对网络艺术的文献化和维护依然需要细心、时间和关注。“网络艺术选集”项目也创造了一个机会, 让我们选出能让“根茎”项目精心呵护的作品。

在项目的全球专家顾问网络的定期指导下, “根茎”项目的助理策展人阿丽亚·迪恩与我致力于创建这样一个作品清单, 它能够从惊人庞杂与广泛的互联网创作实践中, 唤起对“网络艺术”定义的思考: 甄选的作品既包含创意编程, 也有雕塑性装置; 既涵纳可在线编辑的录像游戏, 也覆盖超文本叙事作品。通过这项工作, 我们优先看向那些在网络发展的进程中的关键节点出现的作品形式: 有些在发布时红极一时, 但并未有后文; 而有的虽被遗忘, 却以甚至有些让人恐惧的准确度“预知”了网络艺术未来的样貌。通过各式各样的作品, 我们可以管窥网络文化的变迁, 它们也有些像是一个切片, 截取了呼应着这时刻演变的文化领域的各式各样的艺术策略。我们希望阐明网络艺术作品如何反思网络文化的方方面面, 抑或通过抵抗的姿态, 以萌生其他有生产力的形态, 以及它们是如何无孔不入地参与到“互联网”之中的。

唯物论的, 具身化的, 批判性的, 多形态的, “老大不小了”: 这便是网络艺术。

网络艺术剧目单

正如“关键电影汇编”一样, 项目的初衷是建立一套作品“剧目单”, 并使其成为未来同类新兴展示系统的基础。“根茎”项目维护总监德拉甘·艾斯本谢德提出了用“剧目单”的概念来描述机构对网络艺术的收藏模型, 这和他关于“计算机中发生的一切如一场演出”⁴的论点相一致。他并不将网络艺术项目视作纳入机构“保险箱”的一个个物品, 也不认为我们可以一步到位地复现这些作品, 相反, 他认为机构有必要让艺术作品时刻处于动态之中。收藏与维护不仅仅发生一次, 而是定期发生, 每次可能都有新的诠释和调试。随着这本选集一同呈现的巡展, 也是一次这样的尝试——展览像是在线“剧目单”的一次再演出。在再度上演的过程中, 关于作品和其诞生初期网络文化的旧知识被复原、排练, 并诞生出新的含义。

如果不具备关于过往的信息, 当下所发生的改变往往让人觉得模糊难辨。尽管我们在重访网络艺术的许多早期作品中收获颇丰, 但这一行动却绝非

易事。哪怕是那些近几年的作品，也可能让人觉得十分遥远，甚至完全无法触及，这通常因为该作品创作时的技术已经不再被使用，或者数据丢失，被正式的馆藏机构永久性地忽略，又或者被急速演变的技术环境和逐利的企业行为所环绕而无法脱身。

项目的内容甄选过程十分复杂，这也由于许多被选择的作品事实上不再能以原状被获得与体验。我们尝试根据针对作品本身的第一手研究建立我们的清单，但很多时候，我们所能获取的素材只是一些低分辨率的 JPEG 图片，除非我们对它进行耗时耗力的修复工作。有些作品是被“根茎”项目的一流修复团队复原的，这些作品已经多年不被观众看到（哪怕是创作者自己也不能再看到）。因此，这个项目是通过围绕网络艺术的历史叙事和文献之间的缝隙与静默逐渐成型的。

正如德拉甘所指出的，正统历史与文献的盲区在于“具身化知识”（embodied knowledge）。比较典型的关于“具身化知识”的传统实践包括讲故事、舞蹈或厨艺——设想一下你爷爷那从未写在纸上的烤面包秘方。虽然听起来有些不着调，但德拉甘指出网络艺术也属于这类“具身化知识”的范畴。⁵ 尽管网络文化是通过极为复杂的技术组合逐渐成型的，但它最大的特性之一是，如果不亲身经历，你很难把握住它所经历的演变。“整

体的运动可以浮现、消失、改变含义，或仅在转瞬之间存在，”艾斯本谢德论证道，“但仍然保持强相关。”⁶ 对于网络艺术的知识，优先在它的使用者的身体里不断叠加。

《网络艺术选集》包含许多瞬间，这些瞬间将不能被重新捕获。《赛博咖啡馆》（1994）是由艺术家希思·邦廷于伦敦建立的BBS（电子布告栏）项目，在一个关于该项目的访谈中，瑞切尔·贝克回忆起第一次拨号登录的经历。

我当时自己在家，插好了调制解调器，登录了“赛博咖啡馆”论坛。我盯着屏幕，终端窗口打开了，我正茫然无措时——我清晰地记得这个瞬间——闪动的光标开始自己打字：“你好，瑞切尔。”我想：什么？这是如何发生的？⁷

约瑟芬妮·波斯玛在回忆第一次看到艺术家组合 JODI 的作品《自动雨》（1995）时说：

1995 年 12 月，那是在阿姆斯特丹的运河屋里的一个黑漆漆的电脑屏幕上，亮蓝色的密码栏在移动、闪烁、渗漏……这是我看到的第一件在审美感受上完全吻合网络环境的在线视觉艺术作品。自动雨的动态图像被缝合进了我的回忆，但我再也

彼得·库北卡，《隐形电影院》，1970 年。拍摄者：迈克尔·狄克里斯。图片由“关键电影汇编”惠允。



没见到它实时演示的样子。⁸

苗颖回忆起 2007 年当她创作《盲点》项目时，尝试用谷歌依次搜索中文字典里的每个词时的经历：

我发起了如此频繁的检索，里面可能也有敏感的词汇，我的网直接断了 20 分钟。我担心发生了什么，但也没有人来找我。我猜想可能只是某种警告吧。⁹

我最早参与网络艺术的经历，也有一次断网体验。1999 年 12 月，我在北卡罗来纳州卡勃罗市区的一家名为“亨利”的小酒吧喝酒，艾利克斯·加洛韦（以前“根茎”项目的编辑）告诉我，艺术家组合 etoy 策划发起了全球范围内对 etoys.com（一个玩具零售公司）的抵制活动。起因是，这家加州公司从加州法院获得了一纸禁令，在数千英里之外的维也纳，艺术家组合 etoy 被限制了使用他们自己的 URL 的权利——尽管艺术家的个人网站 etoy.com 早在这家玩具零售公司诞生前就已经存在。艺术家发起的抗议活动以一个“游戏”的形式出现，游戏的目标是让短寿的 dot-com 的股价降下来。这个游戏的关键行动之一是一个“虚拟静坐抗议”——人们在 etoys.com 这个企业网站上，通过艺术家开发的抗议工具《洪水网络》（1998），进行“虚拟静坐”。这个工具可以通过一系列协调行动使特定网站的流量过载，并通过一个 Java 控件不断重载目标页面，直到服务器负荷过重。这个行动并不会导致对方的服务器遭到实质性损坏，但会降低它的访问速度，尤其是在繁忙的假期购物季。这就像一个发生在实体店里的抗议行为一样。

另一个听到这个故事的朋友说：“听起来是个买 etoys 股票的好时机啊！”我的反应却不太一样。我离开了酒吧，回到了我当时北卡罗来纳大学的校内工位上。我开了五六台电脑，输入这个抗议网站的网址，然后观察它们是如何悄无声息地重刷着目标网站的。我想象世界各地的其他人是如何不断重复这一行动，甚至感到了一丝团结感。一段时间后，我看到服务器报错了。然而，虽然并不知道 etoys.com 是否被过载了，或者是这个抗议网站监

测到了我的行动，我的登录路径被关闭。当时我丝毫没考虑过这一行动可能是违法的——事实上，很久之后，类似的被称为 DDoS 攻击的行动才被列入非法范畴——但我依然为用我自己的工位去参加这样的一次抗议活动而感到恐惧。我意识到，只是简单地打开了一个网站，我已经将自己无形地纳入了那一瞬间的决定性抗争，这个行为不是无意义、无回报的。互联网到底是商业的，还是公益的呢？它到底是被少数有权力的人还是更广大的多数人所“统治”的呢？

网络艺术是什么？

网络艺术是新的社会范式中出现艺术形态：它是“信息的”（informational），在网络艺术中，新的权力和社群组织形式从传统的再现模式中逃脱出来。网络艺术不仅是对互联网的创造性使用，也是对网络初期的形态不断适应并时刻参与其中的一种努力。“参与”在这里扮演关键角色——在项目的网站上，“参与”被稍有不同的用法代替，但仍然强调网络艺术活跃的性质：“网络艺术是一种作用于网络之上，或被网络所驱动和激活的艺术形态。”¹⁰

互联网是一种动态的技术装置和社会进程，它是复合的、高度复杂的，并且极大程度上有着监控和价值提取的机制。用格拉翰·哈伍德的话来说，互联网是“一个优美的怪兽”¹¹，它的崇高和令人恐惧之处都在于它超乎寻常的多样性和权力。在互联网文化中，艺术因其不可言说的特质，扮演着重要角色。借帕特里克·雅戈达的话来描述，艺术具有这样的一种潜能，它可以“使网络陌生化，并让它变得可感知”¹²；并捕捉了网络的某些“只在感官经验边缘存在”的特性。¹³如果不是因为在 VNS 矩阵网站上对于《21 世纪赛博女性主义宣言》中种种原型图像的愉快搜索体验，我们如何可以理解 20 世纪 90 年代初期的赛博女性主义和身份游戏？如果没看到马丁·西姆斯在作品《我曾想知道的全部》（2007）中细致入微的自编录，人们又如何去理解那些在 21 世纪头几年，呈现上升阶段的“全知”的企业平台的无处不在？

尽管如此，网络对“再现”是抵抗的——不论

是艺术家还是其他任何试图再现互联网的行动，都会被抗拒——这仅仅是因为，人们几乎不能站在一种抽离的视角去观看它。正如蒂兹安娜·特拉诺瓦在她所著的《网络文化》一书中所描述的，“一个信息空间是内在意义上沉浸式的、充盈的、动态的：人们不能简单地去看它，而观察也会导致人们不知不觉地被它俘虏”¹⁴。艺术家不能抽身于网络之外去建构某种清晰的图像，相反，他们必须找到一种工作于网络之中并通过网络而工作的方法。从最广泛的意义上讲，网络艺术可以被定义为是对网络文化的艺术性参与。

网络艺术一方面使网络陌生化，另一方面又参与在网络之中，它作为一种实践，有着多重时间坐标——一方面，它是表演性的、现场的，通过对实时网络的参与而实现；另一方面，它也可被去语境化地考虑，或者被视作其他的创造性活动。与其他传统一些的艺术物件的时空确定性不同，网络艺术的“即刻性”（immediacy）和它所构建的反思所具备的模糊的间隔是有所交集的；这两种状态似乎处于量子叠加态。网络艺术的“表演性”和“文献性”的双重属性或张力，也是它的难题，这一情况在项目中的许多作品上都能发现。举例来说，甫克·寇席克的《文献展结束了》是一个对1997年举办的、每五年一次的卡塞尔文献展（第十届）官方网站的镜像，并和文献展的官网同期下线。尽管艺术家所创作的“盗版”和原网站如出一辙，这个镜像网站的路径却和卡塞尔本身的归档完全不同（这一官方归档也是最近才上线的）。正如蔡特林·琼斯在为“根茎”项目撰写的文字中所述：

尽管它看起来和文献展的官网别无二致，《文献展结束了》的地址是 www.ljudmila.org/~vuk/dx/，而第十届卡塞尔文献展的官方地址是 www.documenta12.de/archiv/dx/，这两个网站的源头、元数据和在网络中的地址都是截然不同的。documenta.de 所指向的第十届卡塞尔文献展官方网站象征的是文献展这一事件及机构的历史，而《文献展结束了》则代表的是艺术家使用网络对传统艺术作品结构的批判，并提出了关于作品获取知识产权和

公共空间的一系列议题。¹⁵

《文献展结束了》项目的概念是在机构控制之外创造一个意义生成的站点，这也提出了网络艺术文献化的一种政治关系，它不仅着眼于“去语境化”，也思考如何在网络之内创造出新的语境。

贯穿这本选集的还有更多的艺术家案例，这些艺术家拥抱着网络艺术这充满悖论的时间性：赛斯·普莱斯追踪了他的出版物《散布》（2002—）通过网络进行复制、传播和被抄袭的诸多降级版本；卡里·阿特曼在日渐萌生的线上图像文化中浸润自己，并开启了一种塑造她的美学实践的反馈回路；布莱恩·马克恩则编录了2000—2005年拉丁美洲的网络艺术作品，即使这个编录里收集的作品本身已经不复存在，但这个清单将会一直留在网上，这些404错误信息成为这些艺术家维持作品所面临的种种障碍的证物。即使是像奥利亚·丽娅里娜的《我的男朋友从战场归来》这样自1996年上线以来一直在运行的作品，在HTML文件毫无更改的情况下，也随着网页浏览器的迭代，形成了不同的呈现效果——这也使得它在再流通的过程中出现新的版本，艺术家也认为这些新版本都属于作品的一部分。作品的登录页面链接到了这些新版本，同时随着时间推移不断叠加。上述项目每一个都包含对网络的动态进程的直接参与，同时，艺术家也致力于通过一些长期的形式，让这些参与的效应有所显现——不论是图像压缩的损耗、来自其他用户不按牌理出牌的创造性输入，还是那些失灵的网站的无序态。

尽管我们强调对“网络”的参与的重要性，在《网络艺术选集》里收纳的作品中也包括不少实体物件（这或许让人惊讶）。这些物件可能是作品的文献，它使网络艺术可以在画廊或其他具体语境中展示和予人反思，或者用物理载体的方式便于它进一步传播，这类策略贯穿着网络艺术的历史。在《网络态度：让我们谈论网络艺术》（*Nettitudes: Let's Talk Net Art*）一书中，约瑟芬妮·波斯玛阐释了1977年亚历克谢·舒尔金（《网络艺术选集》收录了他的作品《形式艺术》和《386DX》）的一件名为《为真实人类提供的赛博知识》的作品，作品围绕着以

印刷形式存在的互联网衍生物展开：

作为不论从理论层面还是意识形态层面上都最为卓著，也最有影响力的网络艺术家之一，舒尔金在维也纳的商业街上搭起了一个小摊，派发起了第一届“网络时间会议”（nettime conference）的报纸。在艺术节的网站上，舒尔金宣称“互联网不是一个民主媒介”……¹⁶

因此，把线上信息转译成物理形式，也使得它们能在一个新的语境中继续流通。对苗颖来说，上文所述的被阻断的谷歌检索也成为了作品《盲点》的基石，她筛出了一本1819页的中文字典中每一个无法被检索的词汇。这本书也成为一次长期表演的存证；它凝固了它创生之时的互联网的瞬间，并把这些瞬间锚定在某个不可恢复的过去之中；它也使得这个项目的结果可以通过不同的方式进行流通——书籍的形式所触及的受众比互联网更少，但它有可能逃离互联网的审核模式。对阿提厄·维也康特来说，《图像物件》系列（2011—）的物质化版本则是为了将来的线上流通作准备的：它们在美术馆展出，被拍摄下来，被修改，继而回到网上。在上述每一个情境中，为一件网络艺术作品赋予物

理形态，可被视为创造了某种空间，以供更有生产性的参与网络的方式萌生，而非通过物质化完成对网络的逃逸。

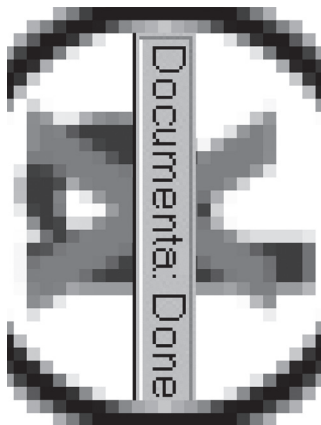
网络艺术的日常使用

类似的，这本书也将《网络艺术选集》在线展览转译成了纸质出版，它也启动了对选集里一系列作品的不一样的认知模式。本书提供了一种在线展览不可实现的可能性：它开启了建立不同作品和项目之间关联的可能性，而不是深度却孤立地考究每一件作品。当然，选集的读者可以根据自己的需求，在纸本和网站之间来回切换。

每一件作品都展开旁逸斜出一般的关联，并按照时间顺序排列；同时，我们也添加了关于作品的创作和维护的附录信息，以及一个囊括项目中所浮现的前沿主题的延伸阅读部分。

延伸阅读部分以约瑟芬妮·波斯玛对网络艺术和艺术媒介之间盘根错节之关系的论述开篇。“根茎”项目的助理策展人阿丽亚·迪恩（她同时也是与我合作撰写本书并联合策展的研究者）则提出了一种围绕“黑色”（blackness）展开的网络艺术认识论。塞西·莫斯关注了在网络艺术家群体中普遍存在的美学，并评估他们对互联网经济力量的去中心化形式的颠覆尝试。马努尔·阿图若·阿布

雨克·寇席克所修改的“卡塞尔文件展”logo，为《文献展结束了》项目的一部分，1997年。



赛斯·普莱斯《散布》项目的手绘摹本，2008年由纽约38街出版社出版。



尤用诗意的语言抵抗某种被僵化的网络艺术形态，后者在声称入侵资本主义苦力工作的同时，恰恰臣服于它。梅根·德里斯克回顾了伊娃和弗兰克·马特斯的作品《分享生活》（2000—2003），该作品也被称为 0100101110101101.org，并讨论了一种“自我”和“数字孪生”之间关系的表演——数字孪生可被理解为进行数据收集的企业和政府用数据对每个互联网用户构建的影子分身。艾维亚·威尔克则近观网络艺术中的女性主义实践，并把“失真”视作一种艺术策略。保罗·索勒利斯认为数据的发送（post）是一种媒介，而反馈（feed）是越界。里拉·帕戈拉潜入“拉美网络艺术数据库”，这是某种已经在网络艺术中缓慢形成的“纪念碑”，是某种对互联网软性殖民主义的见证，而艺术家对此提出了反抗。

帕戈拉的文本尤其能帮助我们反思：《网络艺术选集》在多大程度上是“一个位于纽约的机构站在自己视角所讲述的历史”。尽管我们的研究涵纳了来自全球的顾问的工作，选集对作品本身的考虑要高于它获得的机构支持和资源等其他因素——不仅考虑个体艺术家，也考虑他们的受众群体。有很多活跃在各地的网络艺术团体的首要输出是本地的社群、话语和基础结构，但这些项目只部分地被收录进了《网络艺术选集》里。如果选集的重点更多

的是在社区网络，而非个体艺术家的实践，这本选集会呈现怎样的面貌呢？

如果这本《网络艺术选集》不收纳任何个体艺术作品，这也可能使得选集呈现出一种不稳定性。事实上，网络艺术的特殊性在于，我们与其花大量时间去锚定它的边界，不如在日常的使用中构建对它的理解。它就像一把大伞，覆盖了一系列的艺术实践：这些创作会使用计算机网络，以它为主题，并把跨学科的工作拢括到这把大伞之下。

过于严苛的边界将会让这个术语变得不那么管用，事实上，网络艺术持续萌发的原因之一恰恰是它为网络中出现的新的主体性和社会关系提供了形式，而且往往发生在这些现象在广义的文化图景被完整描述、量度甚至观测到之前。接下来你们将读到的内容，或许压根看起来就不像“过去的网络艺术”。我们试图打破任何板上钉钉的定义。

结语

近十年前，艺术家丽莎·贝尔告诉了我一则出现在《雪崩》（*Avalanche*）杂志上的广告，这杂志是她和威洛比·夏普一同发起的。丽莎是一个原始网络艺术的前驱式人物，早在 20 世纪 70 年代，她就已经和威洛比·夏普一同策划了利用卫星广播作为媒介的艺术项目。她还联合创办了公共电视台



亚历克谢·舒尔金的街头表演《为真实人类提供的赛博知识》，1997 年。



丽莎·贝尔，《发送/接收》项目的文献，1978 年，图像拼贴，12 英寸 × 18 英寸。图片由丽莎·贝尔惠允。

节目《传播更新》。这则登载在《雪崩》上的广告让她耿耿于怀，而她告诉我之后，我也挥之不去。当然原文可能被我的记忆有所加工。在写这篇文章时，我又去查找了这个广告的原文——发现它确实和我记忆中有所出入。这则来自恩佐·斯佩洛内的“斯佩洛内画廊”的广告写道：“不管发生什么事，艺术都仍然是一个真实的、神秘的、令人宽慰的梦境。”¹⁷

在被我的错误记忆盘亘如此久之后，再度邂逅原文的体验并不愉快。艺术让人舒适吗？艺术是否是一个埋在错综复杂的物质系统和社会现实里的梦境？或许我更愿意根据这些年以来我自身潜意识的书写重述这一句话。在推进《网络艺术选集》的工作中，我曾遭遇诸多云山雾罩继而醍醐灌顶的瞬间，经历百般打磨，有高潮也有低谷，恰恰是这句被记错的广告语，成为我私有的箴言：

“不管发生什么事，网络艺术仍然是一种美妙的、糟糕的、纯粹的、坚实的存在。”

1 Jonas Mekas, "About / Essential Cinema," *Anthology Film Archives*, anthologyfilmarchives.org/about/essential-cinema.

2 This was not an uncontroversial choice; filmmaker Stan Brakhage wrote in a passionate letter to P. Adams Sitney, "\$%1+*+#!\$!!&!*\$#+ '@, etc.: and I KNOW you' re groaning, P. Adams: but god-dammit! yr rejection of Griffith...is a youthful folly,

at best"

3 J. Hoberman, "First Movie in the White House," *London Review of Books* 31, no. 3 (February 12, 2009), quoted in "Film Screenings: October 2018," *Anthology Film Archives*, anthologyfilmarchives.org/film_screenings/calendar?view=list&month=10&year=2018. 4 Dragan Espenschied, "Big Data, Little Narration," *Rhizome*, October 22, 2014, rhizome.org/editorial/2014/oct/22/big-data-little-narration/.

4 Dragan Espenschied, "Big Data, Little Narration," *Rhizome*, October 22, 2014, rhizome.org/editorial/2014/oct/22/big-data-little-narration/.

5 Dragan Espenschied, "Practice Not Perfect," forthcoming as part of *Born Digital* (Berlin: Sternberg Press, 2019). The idea of net art as embodied knowledge is also found in Josephine Bosma, *Nettitudes: Let's Talk Net Art* (Rotterdam: NAI Publishers, 2010), 43-47.

6 Espenschied.

7 Rachel Baker, "Between the Net and the Street," *Rhizome*, April 10, 2017, rhizome.org/editorial/2017/apr/10/between-the-net-and-the-street/.

8 Josephine Bosma, "Automatic Rain," *Rhizome*, March 24, 2017, rhizome.org/editorial/2017/mar/24/automatic-rain/.

9 引自 Lola Martinez, "Online Within Limits: Miao Ying on the Making of *Blind Spot*," *Rhizome*, April 19, 2018.

10 "Net Art Anthology," *Rhizome*, October 2018, anthology.rhizome.org.

11 引自: Josephine Bosma, *Cream* 7, March 7, 2002, www.josephinebosma.com/cream/back_issues/cream7.html.

12 Patrick Jagoda, *Network Aesthetics* (Chicago: The University of Chicago Press, 2016), 5.

13 Jagoda, 3.

14 Tiziana Terranova, *Network Culture: Politics for the Information Age* (London: Pluto Press, 2004), 37.

15 Caitlin Jones, "The Copy and the Paste: documenta X's 1997 net art exhibition and Vuk Ćosić's 'Documenta Done,'" *Rhizome*, March 2, 2017, rhizome.org/editorial/2017/mar/02/the-copy-and-the-paste/.

16 Bosma 2010, 39.

17 *Avalanche* 5 (Summer 1972), IV. Via *Avalanche Magazine Index*, avalancheindex.org/?listing=in-spite-ofeverything-art-is-still-a-real-mysteriouscomforting-hard-dream.