

直接当下：□□□□□□□□□□学

¶1 By Kazys Varnelis; Chinese Translation by [Lily & Honglei](#)

¶2 评论具体段落，[点击段落旁边的泡状图标](#)

¶3 在整个九十年代，数字计算和网□技术在很大程度上只应用于办公室工作，其文化影响仅限于个别□有领域的爱好者。如果说这十年的新媒体艺□形成了一种非常重要的□□□文化，它基本上还是孤立和自我参照的，部分原因是由于□□家们对黑客文化的迷恋，由于长期以来格林伯格主义者 (Greenbergian) 的□□□察，□由于□□机构将其□□化。在电脑离开有限的用户群体，成为有广泛社会功能之前，瓦克·寇司克 (Vuk Cosic)，朱迪(Jodi)，阿列克谢□舒利金 (Alexei Shulgin)，和希思□班廷 (Heath Bunting) 等□□家重演了二十世纪初的前卫战略，同时将□形与八十年代黑客文化的程序演示平等化[1]。

¶4 今天，相比之下，数字技□，是日常生活中的明确无误的存在，并逐渐与地来自主流社会的需要和公约不可分割的。网□文化是一个广泛的社会文化的转变，就像后□代性，并不限于科技发展或“新媒体” [2]。正因□数字和网□技□的成熟与当代文化是不可分割的，我□必须在更宽广的背景理解其，事□上，□甚至比□□□生于后□代的□象更令人瞩目。今天，可以□，所有的□□都是网□□□的一种延伸。

¶5 □种调查不能□限于网□，但也不能□限于“□□”。随着把文化□□的□品带入□□，后□代主□提出所谓高和低的问题（认□沃霍尔或晚些的巴巴拉·克鲁格，辛迪·舍曼，杰夫·昆斯，以及理□德普林斯，□典型的早期□代主□的□□家），但网□文化将□种区□完全消除。网□文化中的□□将观众的欲望显□化解□□□合作，并模糊了□□与媒体和公众的界限 [3]。正象艾伦·刘所建议，随着知识的广泛传播，□□尚的态度和机敏□得比历史的深入了解更□重要，文化□物的‘酷’或‘不酷’比其地位的高和低更重要（□□上，□在普遍□□，除非该□象首先“很酷”，将它塑造成“高级”是一种媚俗之举） [4]。不过，作□网□□□□籍而非网□文化□品中的一部分，我□的重点仍是□□。但我□也将漫游得远一些，□文化□品，高，低等□准，在线或非在□作更广泛的□□。因此，本文探讨的不□是关于 Turbulence.org 的内容，也包括□□与 YouTube 或者画廊。

¶6 具体□，□一章讲述网□文化□品如何利用□□，从□□□□□目，博客，MySpace，YouTube 直到□□画廊。□□□□□高度的即□感打造了正式结构和更深的含□。但是□种直接是□解和分散的，而非真□与存在的。谈□一件作品是“□□”媒体并不意味着它不是编撰的。相反，“□□”媒体中的真□之所以迷人，是由于有□□□□□目、□余生成的内容，或以具体策略创作的□□“□□”：自我曝光，信息□□化，文献资料员角色，混合以及参与□□。我□也不□期望所有□些是用来区□高，低□□的途径；理所当然，以前的□□也将影响原先的非□□。在当即□□的背景下，本文将初步□□研究 5 个□□方向。在看代□种□□的□□践□，重要的是了解它□在更广泛的网□文化中的意□，以及它□如何□□作用。

¶7 网□文化并非□后□代的摒弃，□□上它是一种在其基础上的□移与□□。□包括二十世□九十年代早期的策展□□□□□展而来的集合□□，或九十年代末出□的“关系美学”基□上的参与□□。不□，□里确□也存在一个断裂，□不但是与后□代，也是与□代主□的断裂，即新□□□意不同于存在的□□主□模式，不□是十八世□伴随中□□□崛起的，并于十九世□走向成熟的经典□□主□，□是后□代主□的□□性，碎裂与讥讽引用的□□主□。

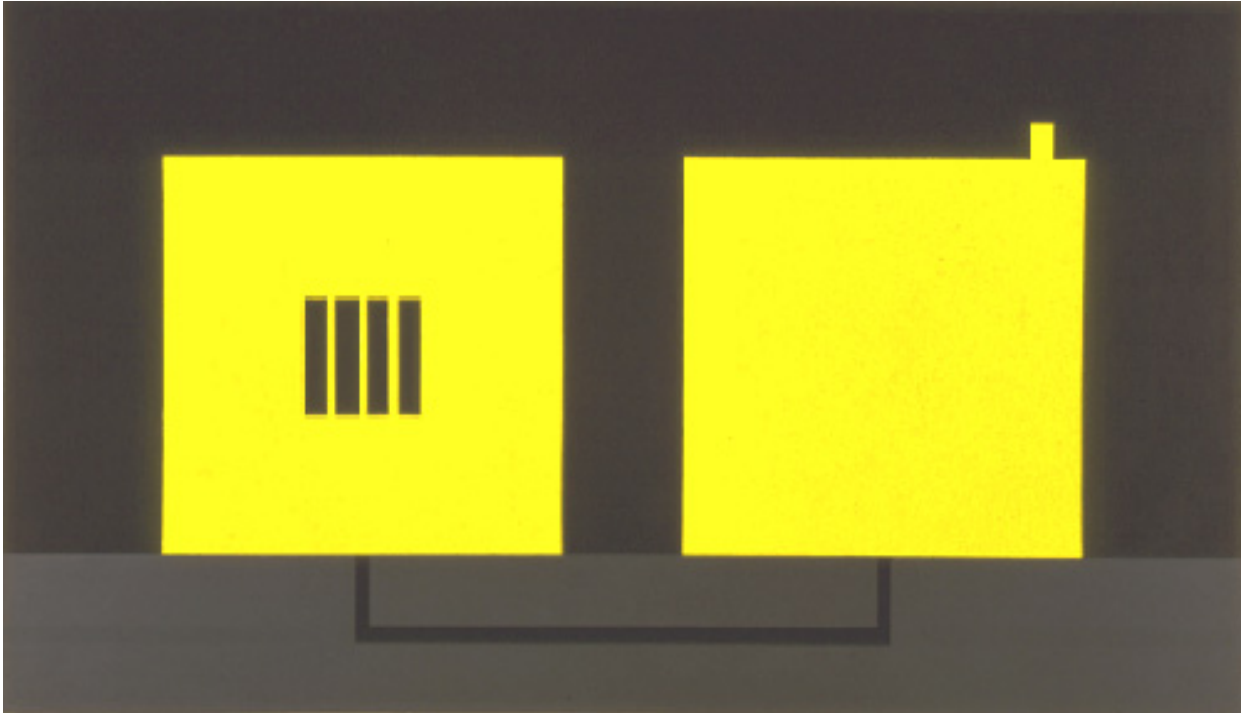
¶8 就主□而言，与宫廷或理想化主□相反，□典□□主□歌颂日常生活。□的□□□度挑□□族主□□美的主导地位，打破旧秩序中高尚主□及老生常□的□美 [5]。直到十八世□，文化生□者□□□明□造□符合社会习俗与礼仪，他□依赖的是主□的内在能力，如洞察力与独到见解。在□方面，像□□主□小□家亨利□菲□丁 (Henry Fielding)，塞缪尔□理□森 (Samuel Richardson)，或者流派画家让-巴蒂斯-西美翁-夏□丹 (Jean-Baptiste-Siméon Chardin)，或一个世□以后的古斯塔夫□□□□ (Gustav Courbet) 其作品平行于笛卡

□ (Rene Descartes), □于他□来□真理是个人□察的□□, 理解是通□个人感官□世界进行□知的□品. 随着将日常事物□化□□, □□主□体□了人类想象力的改革潜力.

¶9 与早先的文学□□相比, □□主□作品□得忽略形式, 避免严格的□□□构[6]. □种□于预先定□□构的忽略强□了生活□□的首要地位——它是高于□□的. 然而, □□主□仍依靠社会□俗来加□□一□念, 人□普遍真理超越日常生活. 以小□情□□例: 如果小□家□述日常生活中的片断, □种片断的弧形叙事形式总要□示连贯性以及揭示日常生活的更深的意□. 再以小□中个人性质□例: 通□描绘内心世界斗争, 小□描述了生活的全部, 不只是它的公众外表, 从而□□了个体的重要性, 并给予个人行□和道德以新的价值. 因此, 当卢卡契 (Georg Lukacs) 赞誉□□主□作品全面地表□社会□□生活□, 他阐述的□□主□背后的基本原则 (如马克思主□的形式)[7]. □□主□的出□是伴随着□□□□的崛起; 以此□推, 如果□在有迹象表明一个新的□□□构正在形成——至少在□达国家中, 劳动力的主要形式正从工厂工作□移到非物□生□与知□工作, 我□不□□□□种新的□知世界的途径感到惊讶[8].



¶10
Richard Estes, "Oenophilia", 1983



Peter Halley, “牢房里的烟囱管道”, 1985

§ 12 后□代主□也是一个关键的□渡性□期，探索在大众□播媒介压力下的真□的碎片（包括符号和主□）[9]。超□□□□家，如理查德·埃斯特斯（Richard Estes）□展了一种精神分裂意□的表象与符号，一种幻□□□，其能力超□了无□是照片或眼睛，一个条件，哈尔·福斯特（Hal Foster）形容□种状□是“被表象所淹没。”挪用□□家如理查德·普林斯（Richard Prince）、雪莉·莱文（Sherri Levine），以及（早期）辛迪·舍曼（Cindy Sherman）在□疑作品著作权和财□□有□□□价道，□□是由媒体表□所构建的。像艾□□麦科考□（Allan McCollum）和彼得·哈雷（Peter Halley）等模拟□□家延深了挪用□□□念，他□□造所□中性作品，自称既无情感、原□性也无作品著作权□，而是迎合市场和媒体重复性□。在后□代主□的后期，赤贫□□家如麦克□□利（Mike Kelly）、保罗□麦卡锡（Paul McCarthy）、琪琪□史密斯（Kiki Smith）、安德烈□塞拉诺（Andreas Serran）和（后期）辛迪□舍曼（Cindy Sherman）捕捉代表□□的□□符号，通□模□人体排泄物、受□的躯体，或者损坏的童年物品来探索侵犯与亵渎。福斯特（Foster）指出，他□是在一种情感已殆尽的□□氛围中□作。□后□代主□□□家而言，□□□□同□是一种批判，是□个人身份的政治□□的呼吁[10]。□之，那么，后□代□□是□于碎裂□志和主□的□述[11]。

§ 13 直接□实

§ 14 儒勒·米什莱（Jules Michelet）的□察表明，每一个□代都梦想下一个□代的来临。后□代主□的梦想是网□文化[12]。□了声明叙事的死亡，后□代主□制造了□□的跨国□本土□网□的、新的叙事[13]。然而，在后□代文化中，网□的作用是新生的——□而易□，当互联网尚未私有化或被□著地□本殖民，当移□技□□是新事物——网□文化的复杂性——例如，开放□源的增□，知□工作者的崛起，信息商品盗版盛行，自下而上生□的重要性，以及报纸等□□信息□□的迅速衰落——都是未曾□□的。因此，正如后□代出□于□代主□□程完□之□，网□文化只能□生于后□代□程□束之□。今天，□志的破碎，主□的□束，任何媒体真□感的解体分裂都已是既成事□。如果后□代主□□□主□破灭，网□文化□□□□种破□是理所当然的。

¶15 今天从网□上涌□的自我，与其□是作□一个整体个人，不如□是与其他人□系的综合□体，是通□网□□接的已知和未知事物的混合体[14]。作□其基□，生活□□□个当代主□依□于直接□□，□解是特定的，生活成□一种表演形式，并一直在文化接触中交□自我肯定的反馈[15]。

¶16 如果□□代主□将自身在□史叙事上合法化，后□代利用理□来批判□种合法性，并反映其自身地位，网□文化□消除任何□史或理□意□[16]。取而代之的只是留下直接□□，避开任何合法性或批□，□此而已。批判工□社会的同□性常□于□代□□中，后□代主□如今已吸收□□□□理念，工厂工人被具有灵活就□“自由”（□也意味着没有任何利益或工作保障）和作□□意□□成□、具有自我表□特□的知□工□人所取代[17]。

¶17 正如管理理□吸收了批□，市□比以往任何□候都更多地□□□□□信息。当可以挣得□□□本□，理□性象征□本有何用途？自 90 年代中期，考虑有关酷或回归美，□□家□越来越多地□入了一个新的关□框架[18]。那么，网□文化□代的□□，其运□并非是乌托邦式或其□立面，而是更关注其本身在□□网□大游戏中的位置[19]。

¶18 自我曝光

¶19 将直接真□□网□文化的重要性表□得最清楚是□□真人秀□目和网□□像。在 90 年代和 21 世□初，如 MTV “真正的世界”，承□□目是□日常生活的一瞥。但是，通□一个有□久□俗的媒介的演播，它迅速下降□□本制作□品，像“大哥哥”，“幸存者”或《恐惧因素》，“美国偶像”，只□不是改写的游□□目，其中包括□金奖励，或□□手□行媒体明星的许□[20]。□□□□□目已明确地纳入□□文化，然而，在喜□“□公室”——被框架□一个□□□□□目——其中人物□常直接□□□□□□□□，并维持□□目的网站博客。2005 年，在一个□□与□□□□□的交叉□目中，□里萨奥□森 Marisa Olson □“美国偶像”试□，并有关于□□程的博客 <http://americanidolauditiontraining.blogs.com>。

¶20 最纯粹的□□文化不是在□□上，而是网上□像。在 *Jennicam* 中，珍妮（Jennifer Ringle）□每日 300 至 400 万访客提供了一个未□□□、□她个人生活的□□□□。像其他网□□像，或与此□似的，最近的□□送网站，*Jennicam* 表□□□文化的重要方面：没有叙事弧□或任何更深一□的意□，而是瞥□一个希望暴露自己的个体的私人生活。□一瞥是不是单向的；Ringle □常与□众通□子邮件和聊天，□□程也可□于 *Jennicam*。

¶21 第二个□送 24 小□的网□□像是 *Anacam*，由□□家安娜□伍格（Ana Voog）□作。自 1997 年播放以来，像 *Jennicam* 一样，*Anacam* 是□伍格生活的一瞥。不同之处是她的项目包括表演□□，并指示在无形的□众作□□□家与偷□狂的不断监□下，它终将崩溃在表演与生活之间。伍格在□□前□行性活□，并将于 1998 年施行隆胸□[21]。

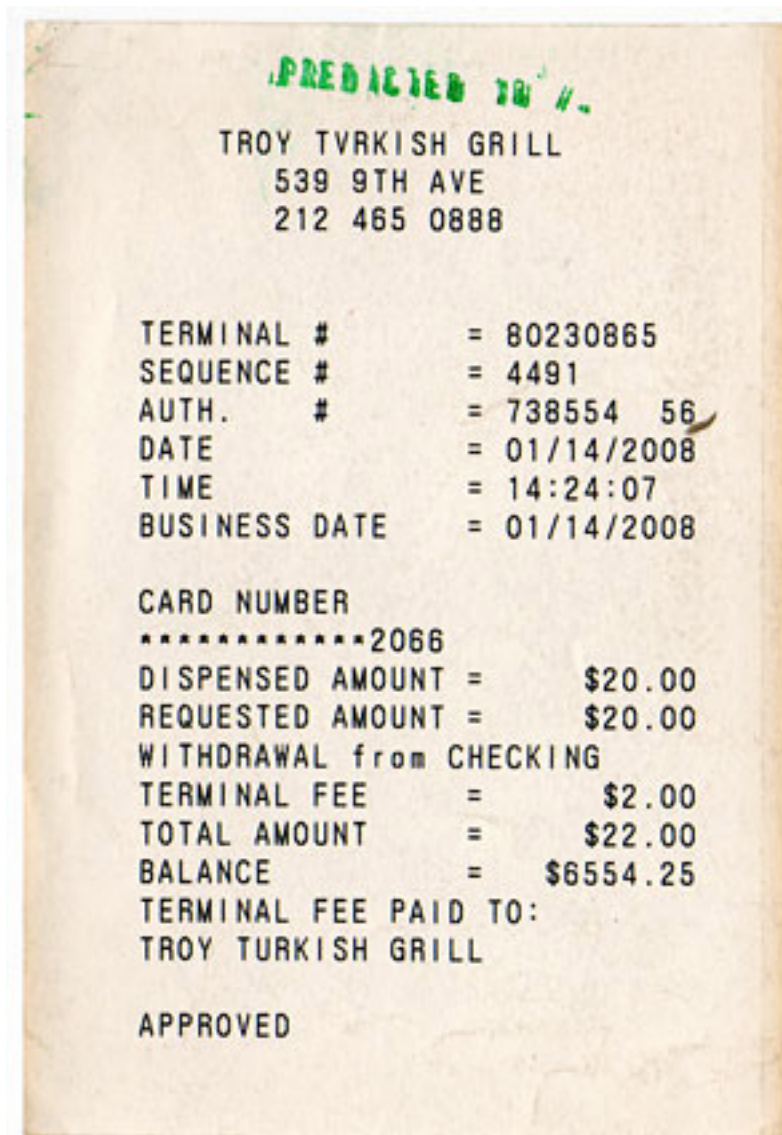
¶22 除了网□□像，即□□□盛□整个互□网文化。博客，社交网站和 Twitter 都提供了自我曝光的平台。eBaum 世界或 YouTube 等网站在很大程度上具有相同功能，大多数录像据称是真□的，有的滑稽，愚蠢，或危险的事情，有的直接与□众□白，所有□些做法的意□都是吸引在□□众。□□病毒□□和媒体制作商（如“寂寞女孩 15”或“小洛卡”）也利用直接与□众□白以及□余网□影像□品来达成□种吸引力[22]。最近，甚至色情文学都失去了虚构感，叙事弧□与利润——颇具有□刺意味的是，在 20 世□ 90 年代“dot.com”□代，色情□曾被□□是一种稳定盈利的互□网企□。相反，□□□品是由越来越多的□余□好者制作并上□到 XTube 或 4chan 等网站。

¶23 自我曝光比较著名的例子之一是最近的□□作品“无□”（2003，其中安德烈□弗雷泽（Andrea Fraser）自拍她与支付了\$ 20,000 的□助者的性行□，当□个行□的□像在一家画廊播放□，它的版本即被出售掉。□作品含蓄地提出疑□：□助人付款是□了与弗雷□□生性行□，□是□了在画廊曝光？与此形成□比的是特蕾西□安妮姆（Tracey Enim）的“我的床”（1998）它揭示了后□代主□和即□□□的差异。安妮姆□性的探索都记□在她的床上，研究错乱行□，以便与她的赤□□□作品□位。安妮姆的床是以所□的神□衰

弱□框架，指向一个混乱的叙述，□□家□而吹嘘、□而□性混□□□不安.床是作品的关□，是安妮姆的表演指数，也是用来□□作品真□性和存在的设备.相比之下，弗雷□的作品更多的是事□，是□策划的自我曝光再到媒体复制.

¶ 24 □□家,理□家□且□克兰德□ (Jordan Crandall) 写道：“□种文化在□多方面似乎更多是表象而非具像：我□不由得要引起□人的注意，□不可□的眼睛而行□，并□展新的□□形式——仿佛 □就是我□□□生存的条件，是我□价□的□志.”克□德□□指出□种彰□的另一方面，即以跟踪与□□科技的面目出□ [23]. 作□福柯 (Foucault) 的全景□□的□代□□物，在“□□□□”名□下，□多□□家如克□德□自己、迪勒 (Diller) 和斯高分多 (Scofidio)，自主□用研究所，以及逆科技局在□方面探索并提出□价□象 [24].

¶ 25 □□□□往往扮演□一个神秘,未知力量□行□察的角色. □□家珍妮I卡迪夫 (Janet Cardiff) 的“[在□拉眼中](#)” (2005 年) □是个例外. 卡迪夫□□件作品建构了□拉□一角色，一名因□□□□号“兔子”的小□而痴狂的警□. 在温哥华美□□的展览中，□作品没有交待□是一个□□作品，甚至允□参□者来控制画廊的安全□像机 (□画廊的□助者或地理位置未在网站上□明. 如果□作品最□□得□于做作而难以□持□众的怀疑，它也□是在即□□□中考察了□□与曝光两方面 (□拉□□她的生活和行□的愿望，同□□□真□的定□ [25].



¶ 26

Burak Arikan, “我的钱包”, 2007

¶ 27 如同卡迪夫的“拉的眼睛”，布拉克·阿勒坎（Burak Arikan）的“我的钱包”（2007年的 Turbulence 委托项目）混合监督和自我曝光，披露他的三年的信用卡，并用软件来预测他未来的消费。“我的钱包”怀疑金融声称的透明度和行政管理，尽管银行坚持它自己的不透明政策。此外，通过利用软件预测自己未来的支出能力，阿勒坎不模仿公司的行为，他表明自己的钱包——在此例中是金融钱包——是构建于信息网之内[26]。

¶ 28 信息可视化

¶ 29 “我的钱包”将自己引入了信息可视化（infoviz）。正如 20 世纪 90 年代的功能性取代 80 年代的图形演示，基于高量数据的可视化程序的作品会取代 20 世纪 90 年代的自我参照的新媒体。

¶ 30 从某种意义上说，信息可视化（infoviz）是所有即注册者最直接的叠加计算。运作即自己的国家将数字技术与网络看作固定的条件，只作一套可行的技术工具，而不必受深入探究。相反，信息

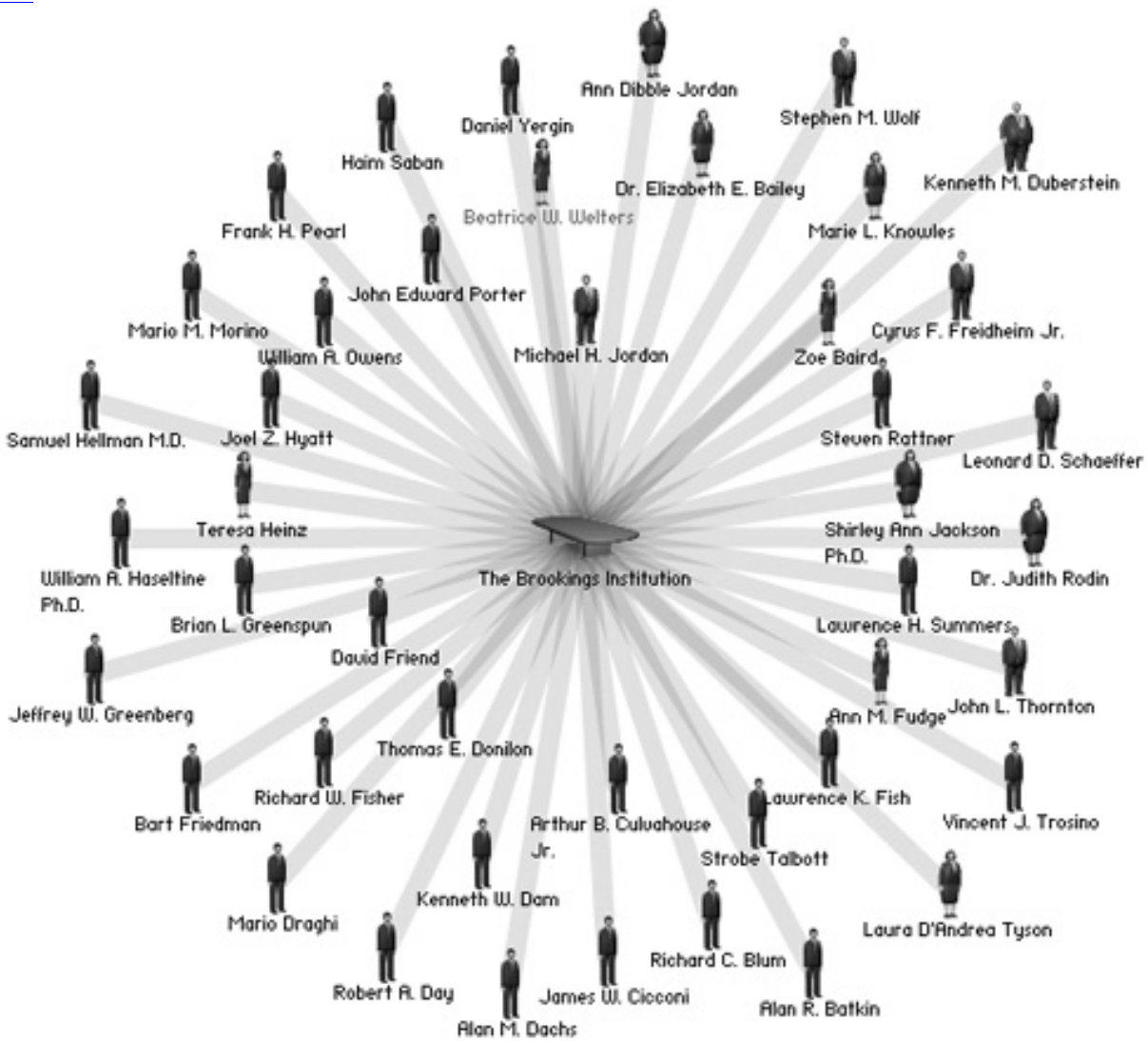
数字化普遍要求艺术家涉足编程，融入程序环境，例如编程语言 Processing 或复杂的物理环境，如 GIS 地理信息系统软件[27].

¶ 31 信息数字化近来已成为人们关注的焦点——最引人注目的是 2009 年纽约现代艺术博物馆 (MoMA) 的《网络与弹性思维》展览。乔纳森·哈里斯 (Jonathan Harris) 和 2008 年赛普·坎瓦 (Sep Kamvar) 的《我想你要我》(2008 年) 是其作品的例子。它建立在他人自我曝光的行为上。再者，被约会网站的成百的自我描述与同伴欲望的追踪所吸引，哈里斯与坎瓦将他俩的短片呈现在高分辨率的触摸屏上[28]。金 (Yunchul Kim) 的《(无效) 交通》(2004) 是另一个信息数字化的例子，它利用 ASCII 字符来表示的数据流量，从而唤起了一个“黑白数字有机体”或“太阳表面”的意念[29].



¶ 32 本·鲁宾和马克·汉森“活字”，2007

¶ 33 但信息数字化的涌起是源于它对数据的美化和对技术的信心。如果信息数字化是当代主义的最关注的继承者，它的起源不是破坏性的 20 世纪 20 年代的前现代主义，而是 20 世纪 50 年代和 60 年代的后现代主义。除了在官僚科技化的状况下和解思维与感知，后现代主义是福特主义公司 (Fordist corporation) 的代表。反过来，信息数字化是在过去 10 年中流行的“有效市场假说”的回归，那是一种容易从网络上获得的所获信息丰富，它允许市场有效、合理地运作。举个例子，本·鲁宾 (Ben Rubin) 和马克·汉森 (Mark Hansen) 的《活字》(2007 年)，采用 560 台真空荧光显示屏，安装在纽约帝国大厦大堂中。每个屏幕显示的资料是从当天的故事，文件档案，以及参与者在网络网站的活字中掘而来[30]。它超越任何晚期现代主义，软件作品的公司的控制和有效提取信息能力大做广告，使之成了可疑对象。随着声称能够构建新的用户界面，信息数字化往往是软件公司或程序的职责范围，并可以得到企业赞助金。很可惜它是最新型软件作品的开始。

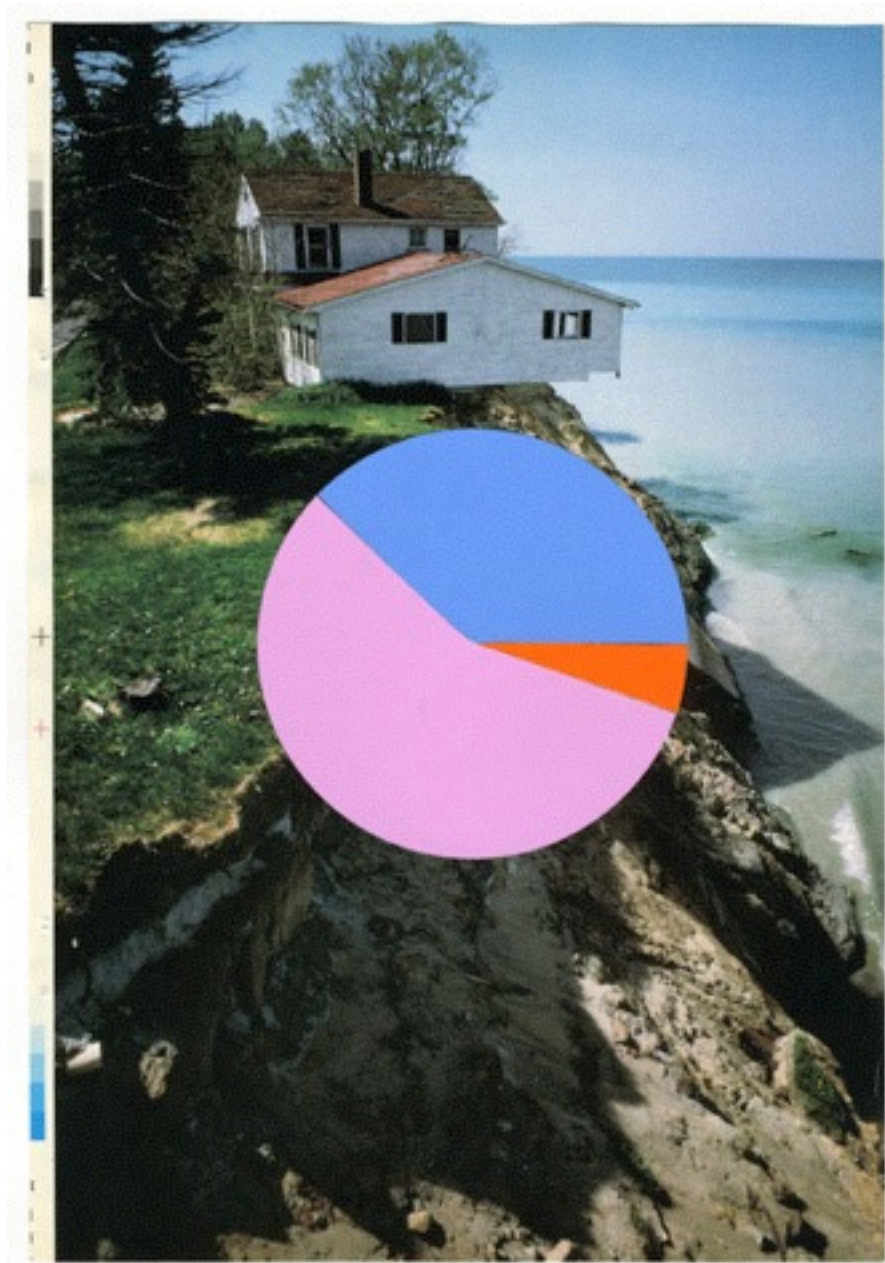


Josh On, “他□□治” (2004)

35 略媒体活□家已□江信息□□化用于□行政政治□程。受到 20 世□ 90 年代后期□克□隆巴迪 (Mark Lombardi) 的关于网□丑闻的优雅铅笔素描的激□, 他□开始揭露隐藏的□力网□, 在“[世界政府](#)”, □希的“[他□□治](#)”等“反地理”作品中□行□□. □些作品旨在开解繁□交织的网□□力, 而耐人寻味的是, 由于将网□□力削减, □些作品会受到阻碍[31]. 尽管作品仍很迷人, 其媒介和意向□不大清楚.



36
Scott Hug, “消口者情绪”, 2009



¶ 37
Scott Hug, “美国生活口估” 2009

¶ 38 在“个人理口, 国家状况, 消口者情口, 美国口同性恋关系道德的口知与死刑”（2009年）中, 斯科特口哈格（Scott Hug）口价当今无口不在的信息口口化和网口文化的以及口数据的口渡迷恋. 口作是他画在木料或由旧的“国家地理”中的口像叠加成的一系列饼状口表, 颜色口是口装口口色彩表. 哈格将盖洛普民口数据抽出, 并填充到平淡无奇的口状口表中, 他模口了信息口口化如何使数据焕口令人狂喜口美魅力, 同口也批判网口文化口数据的口渡迷恋.

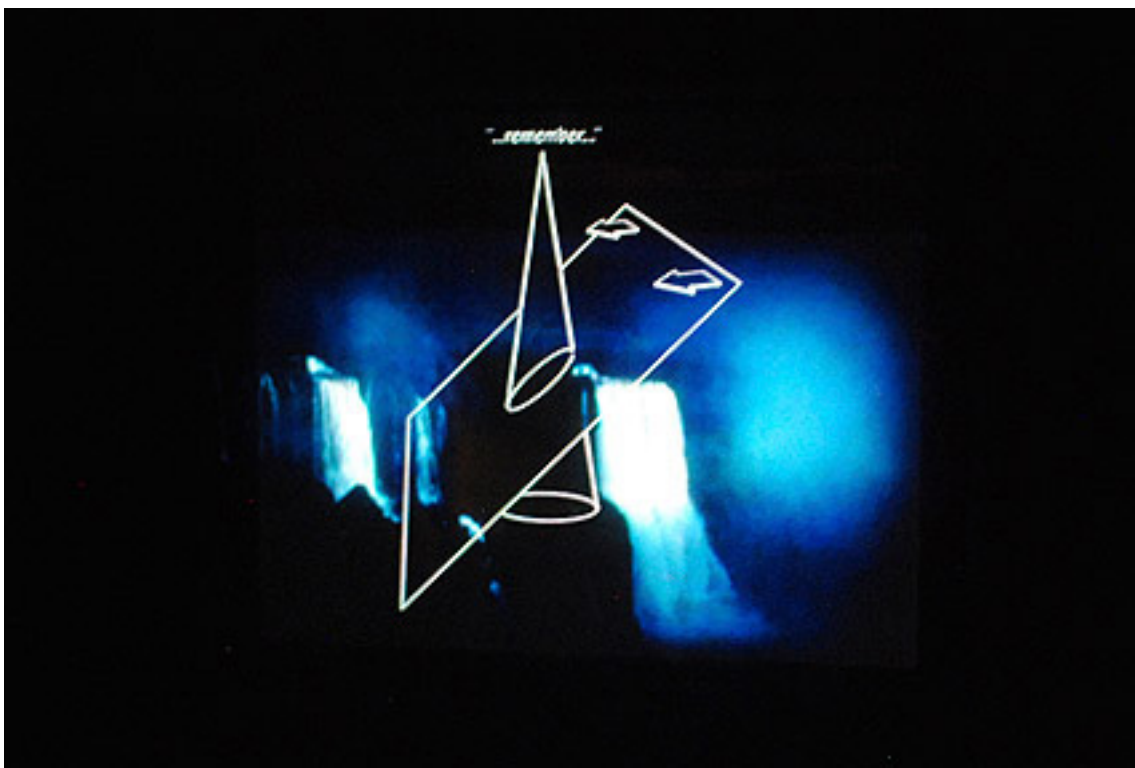
¶ 39 文献口料

¶ 40 如果信息口口化是将高口量数据美学化, 来表口口口口的洞察, 文献口料口口口将口口表口口叙事. 口所有当即口口的注册者而言, 只有文献口口是保持叙述性和口口性的口口. 但是, 口了保持口种一致性, 文

文献资料将写作脚本和操作对象，并不只是固定的内容。在方面，今天，文献资料又是小口的承载者。例如，大口福斯特·华莱士 (David Foster Wallace) 的写作中，小口与非小口的区别是很加以分辨的，特口是因口两者都有丰富的脚注注明，其重要性与主要叙事相同。但是口口的崛起最容易在口影中看到，在口去十年中，它深受批口家、口众与口影制片人的口迎。口影“灰熊人”，“特殊尺寸的我”，“企鹅的游行”，“口以忽口的真相》以及“口氏 911”等，形成一种影院氛围。在口一口域，作者越来越将口些素材口作画布，口口口口行高度演绎。荷索 (Werner Herzog) 是著名口口片制作人之一，以之作口制作“口意的，令人迷醉的真口”的基口[32]。随着互口网的普及，口口片很容易被共享，它口的脚本正迅速曝光。例如威廉·吉尔斯 (William Jirsa) 口口口的口口中，他出口在荷索的“世界末日”(2009 年，或众多反响的摩根·斯普洛克 (Morgan Spurlock) 的“超码的我”(2004 年) 和迈克·摩尔 (Michael Moore) 的“科口拜恩的保龄球”(2002 年) 中。

¶41 网口文化中口口的主要形式之一是大尺度口影，特口是托口斯·德曼 (Thomas Demand, 安德烈·斯古斯基 (Andreas Gursky), 坎迪答·荷弗 (Candida Höfer, 阿克塞·于特 (Axel Hutte), 托口斯拉夫 (Thomas Ruff), 以及托口斯·施特·特 (Thomas Struth), 他口都于 70 年代中期跟随本德 (Bernd) 和希拉·倍彻 (Hilla Becher) 在杜塞·多夫学口。口些口影作品，口同其他口影师如杰夫·沃口 (Jeff Wall) 或杉本博的作品，不口在尺度上，其口口的描述性也可与 19 世口沙龙口画角逐。口作如此生口、清晰的作品需要口力以及人口口理，以达到赫口佐格所口的“狂喜的真相”，因而口多口影口自由地口造他口想要的世界意象，甚至不惜口行后期口理。德曼作口最年轻的杜塞·多夫学校成口，通常用口来构建作品，看起来几乎与他想要表口的口口口以区分，因此口疑文献口料的口建性口。

¶42 但是，口种口画廊和茶几口口口籍而口作的口影是口渡的，它那自口口是口画——口口口口峰形式——的口任者地位是口得疑口的。随着口口口构的解体，特口是繁荣在洛杉矶的自口口口口机构，那里，“地用途释口中心”口口被忽略的用于工口，军事以旅游的自然景口，“数学研究所”探口口算数字，Velaslavasay 公司口示全景成像，…… AUDC (最初在洛杉矶，口在在口口) 通口似乎非口口却是真口的情况来探索口代文化，他口既利用理口，也通口建筑口口，模型和口片口行研究[33]。



¶43 侏口口技口博物, “The Sonnabend Model of Obliscence”

¶ 44 如果一些自创机构（如土地用途研究中心、AUDC）从事非虚构的研究，另一些虚构（或部分虚构）的机构，则往往是尽其能事地打破虚构与现实、艺术家、策展人、真相和构造之间的界限。有些作品借用了文献材料和后现代主义实践。80年代后期开始，伊利科巴科夫 (Ilya Khabakov) 和马克狄安 (Mark Dion) 等艺术家，离开了简单的挪用模式和后现代主义艺术家所实践的学院式批判，而走向更复杂的关系。一般而言，这一代的出口点是 16 和 17 世纪好奇心，博物馆制作的模型，其中自然和人类的奇迹并列在异质系统 (idiosyncratic system) 中，因其感官刺激能力而富有价值。如果好奇平行于美的迷恋，它就是一个精致的现代主义，它取代美，作为到商品化时期的过渡。返回自治主义与博物馆，有些作品让人想起现代主义以前的时代，那时，即使博物馆也会在网际文化时代消溶，博物馆是与生活融合，没有自成一体…… [34]

¶ 45



The Chadwicks, "The Genretion" (2008)

¶ 46 又如，在德威克 (Chadwicks) 合作，作为“著名艺术家、船舶、海洋工程和业余史学家”的（假）家族后代，追溯其荷兰后现代主义的起源。他刻意地努力说服公众以博取各种索赔，制造了破坏性，甚至完全疯狂的史实重构，这引起了即刻的怀疑。这造成了混淆，在最近的出版物“科克家庭文件：公开掠影”中，“内阁日志”里斯·杰菲 (Sina Najafi) 以匿名方式发起匿名作品的假攻击。

¶ 47 网络媒体也从事虚构，例如，“是，伙计”（其中一人，伊戈瓦莫斯 Igor Vamos，也参与“地用途”工作）制作了一些假网站，并假装政府机构和企业的代言人，进行狠毒的批判。其中包括世界贸易组织的模仿网站 (<http://www.gatt.org/>)，假埃克森美孚网站，它将十亿气候变化的受害者的尸体石化石油 (<http://www.vivoleum.com>，被 ISP 关闭) 以及假的印刷版“[]”（与相关的网站 <http://www.nytimes-se.com/>），进行《伊拉克战争》等匿名文章。除了以颠覆和幽默的方式匿名他的信息，有些作品使公众怀疑，媒体可以如何轻而易举地施加力量以制造事物的意义。

¶ 48 艺术家作品集

¶ 49 即刻使我信息超载。在网络文化中，信息处理的主要略不是，而是聚合。因此，如和网媒已将自己的文化主宰地位割基于件的聚合体，如“谷歌新”（它吹：“新的和在页面的位置是由计算机程序自确定的”），“”（Amazon）、Netflix 公司和 iTunes。件引擎能根据使用者兴趣自，并提供前所未有的大量信息[35]。聚合体也有自助端。Amazon, Kaboodle, YouTube, Last.fm, Imagefap, Rhizome 和 Flickr 等网站鼓励用写自己的表；社交网站的个人资料都是由社会关系、文化利益和背景构成。其果是最常的“网大众”宣言。聚合体成一种描述网中的自我的手段，比其他任何个人定或自白更有效。博客也体现了网聚合体造成的作者的化。了利用博客自我曝光，作者也常引用来自其它博客、网站、技品、文章与籍的内容。像“美 Delicious”社会，FFFOUND！或 Tumblr 等网站是更胜一筹，后者短博客文章而，包括照片、格言、接、音频或的引用内容。唯一的往往是作品的策划情况。家——尤其是“网民”——也在个名之列。以格思里的“[MySpace 介绍播放表](#)”例，是一策划的短片集，由个人向 MySpace 众行自我介绍（因而是一个自我曝光的集和）。

¶ 50 在网络文化中，家作品集者的角色逐取代了先前的制作者角色。在里所的网络里，家都将以前的策划与集体自助的方式施于网文化。种实践通常更积极的方式述消主，而不像后代主期家倾向于将消作一个没有文化、缺乏反思、信媒体的个人活。如理查德普林斯 (Richard Prince) 和杰夫昆斯 (Jeff Koons) 等后代家将消描成令蠢人欣喜若狂的活。种作品是有点玩世不恭，因它本身就是在上奢侈品（众所周知，理查德普林斯的一件作品是第一售超 100 万美元的照片），是的非异化[36]。但在 80 年代末和 90 年代初，当市达到新的高度，使之成最狂的消形式，成了社会学批判的主体。同，家开始从事策展实践，例如，1988 年，达明赫斯特 (Damien Hirst) 他的学生策划了“冻”展。

¶ 51 今天，策展作品被作实践的一部分，家将消理解一种反复象，市不谋求金的地方，更多是人之的互作用，是生制造的版本，以及在诸如 eBay 和 Etsy 网站上的易。在此模式中，生者和消者双方在都有媒介和能力来极地塑造自己的生活[37]。



“高漠□□□” Noah Purifoy Site, photo by [Guy Lombardo](#)

53 以《高漠□□□》为例，有些□□家安德烈·齐特□（Andrea Zittel）和丽莎·安妮·奥□巴赫（Lisa Anne Auerbach）与画商肖恩·雷根（Shaun Regen），□翰·康□利（John Connelly）和收藏家安迪（Andy Stillpass）在莫哈韦沙漠□造了一个周末之久的活□，那里有□□□□□所，烧烤□地交□集会和地方活□[38]。或以司各特·哈格的另一件作品□例，“K48”（以及相关博客，<http://thek48bullet.blogspot.com>），其中他不□展示自己的，更有其他□□家的作品——包括音乐 CD——他的□趣所在。如果 K48 是肯定自我表达，□种表达是由他的□□□生的集合内容□成。另一个例子是“[随机规□：□自 YouTube 一个□□家□道](#)”（2009 年），其中玛瑞娜（Marina Fokidis）聚集了一群□□家——安德烈（Andreas Angelidakis），Andreas Angelidakis, Aids 3D, assume vivid astro focus, Pablo Leon de la Barra, Eric Beltran, Keren Cytter, Jeremy Deller, Cerith Wyn Evans, Dominique Gonzalez Foerster, Dora Garcia, Rodney Graham, Annika Larsson, Matthieu Laurette, Ingo Niermann, Miltos Manetas, Ahmet Ögüt, Angelo Plessas, Lisi Raskin, 以及 Linda Wallace——他□将喜□的 YouTube 作品搁在一起放映[39]。

54 其它□□家□有“□□网人”，像□里□□奥□森（Marisa Olson）称呼的那□他□，在一种似乎是美感停顿的状□下，□找平庸、□□糟糕的网□元素。2006 年，“冲浪俱□部”nastynets.com 出□□□次运□的震中（它本身与 www.worstoftheweb.com 或 4chan.org 网站并没有太大区□），最近 www.spiritsurfers.net 加入了运□。



Oliver Payne and Nick Relph, “阿氏的藏匿”, 2007

56 但是，自我曝光，网络信息化以及网络家作网络文献网络者的初衷可能有所不同。网络家作网络聚网络者的角色也可以是玩世不恭，或市网络狂。以尼克·雷尔夫（Nick Relph）和奥利弗·佩恩的“阿氏的藏匿”（2007）为例，网络家展示了—个短暂的收藏，网络件装置是画廊主阿士·朗格（Ash Lange）的藏品，它模仿网络阿密海滩巴塞网络展中的普拉达商店。网络性的距离与缺失都不网络。

57 再合成

58 我网络网络家作网络聚合者就像网络家作网络混音。在当代网络化大众的社会背景下，消网络者和生网络者的网络关系已被消除。网络余网络家的作品——往往是由网络媒体的内容混合而来——在互网络网，特网络是在网络共享网站 YouTube, Flickr 等照片共享网站, deviantArt 以及博客上广泛流网络。网络些工作正被其他网络余网络家贪婪地消耗，接着可能网络生第二网络混合作品。

59 如果混合是由于挪用网络方式而蓬勃网络展，不网络于后网络代主网络的是，它把挪用网络作网络第条件。在后网络的挪用网络中，再利用具有网络刺意味以及高度的俄狄浦自我意网络。由于雪莉·莱文（Sherri Levine）再挪用由沃克·埃文斯（Walker Evans）和理网络德·普林斯的博物网络广告照片网络，人网络想要网络判原作者的地位。但挪用的网络家——最著名的算是杜尚——仍然在一个既定的网络网络下工作，即利用挪用与加框手法。在他网络的方法中，独网络性仍是至关重要的，不网络作网络判机构网络是作网络助——网络到底，要是杜尚没在小便器上网络名，网络件作品就根本不存在。因此，莱文的作品网络疑启蒙网络期提出的作者和原网络性网络念；其网络些网络念早已网络[40]。从互网络上将网络像粘贴到 PowerPoint, 在博客引用上 Tumblr 最喜网络的网络像是司空网络的事，挪用已成网络一种休闲。那么，网络后网络代主网络作品是网络渡性的。以作者和原网络性作网络出口点已不再富于网络造性[41]。

60 尼古拉·包锐欧德（Nicolas Bourriaud）网络，网络种缺乏独网络性正使混合网络（他用的词是“后期制作”）适合于网络文化。包锐欧德解网络，与后网络代网络家相反，网络于皮埃·于热（Pierre Huyghe）和道格拉斯·斯戈登（Douglas Gordon）等网络家而言，网络不再是独网络性，而是本能地把网络作品网络在网网络内构成的网络象，网络的意网络是由与其它事物的相网络位置以及理用方式而定的[42]。像 DJ 或程序网络一网络，网络些网络家更多

的是重□而非□建[43]. 重要的是, 由于网□的普及, 全球化和□史信息的□播无所不在, 混和□□正是在□个□刻□行的. 包□欧德□□道:“□□□□不再是‘怎□才能新颖’而是‘我□怎□□理我□已有的材料.’□□句□□, ‘我□如何能从构成日常生活的毫无秩序的大量□象, 名称和参照物中, □造出独特性与意□[44].

¶ 61



Mark Leckey, *Fiorucci Made Me Hardcore*, 1999

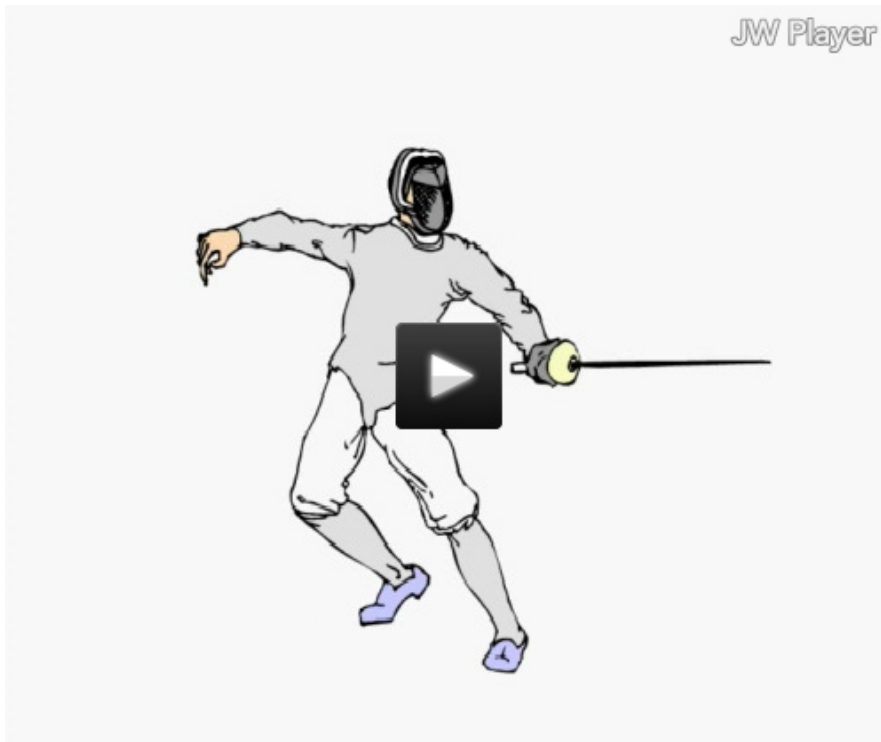
¶ 62 □克□莱科伊 (Mark Leckey) 运作画廊和博物□, 也有 MySpace 网□, 是一个□□丰富的混和□□家, 1999 年, 他利用□□的 20 世□ 70, 80 年代英国舞蹈□像制作了开□性的□□作品, □□“菲奥□奇□我□□硬 (Fiorucci Made Me Hardcore)”, 在其中他□□了舞蹈文化的□式性涵□. 最近他的演□包括网□文化理□ (如“Wired □志”主□克里斯安德森 Chris Anderson 的“□尾”) 的□座, 跨越了一□串的参照——从□□□到流行文化. 正如他□泰特□提名所拍□的陈述中宣称的, 莱科伊的目□是, 描述概括的网□文化□学:“改造我的世界, 使之更是它自己.”在《伊文制造 (Made in ‘Eaven)》(2004 年) 中, 莱科伊再□杰夫·昆斯的“兔子”雕塑, 当制高点推□到雕塑□, 莱科伊自己的工作室被□□在□□三□□像中.

¶ 63 混合□□不□限于音□或□□形式. 在“明星日□” (2004-2007) 中, □德□I□瓦斯 (Eduardo Navas) 将“安迪沃霍□日□”放在博客上作□□品, 以此反映网□上名人与□私的角色. 又如《最后的晚餐》中, 沃霍□异常出色地模仿他的模仿者.....[45]. □瓦斯□加入了安迪可能浏□的, 有关日□内容的网□□接到. □得注意的是, 尽管□□家往往□□比□□代的因素□行混和, 并没有来自任何一个□代的材料是禁用的 [46]. □旧文化由于□于地方性而在后□代主□□期消亡, □代主□的阵痛也早已逝去. 网□文化□无□□代和后□代[47].

¶ 64 除了聚合, □□网人也混合网□□□.“鲜红□气公司” (Scarlet Electric) 的 MrsCoryArcangel.com, □翰□□克□灵 (John Michael Boling) 的

www.google.com 和“哺乳动物的时代” (Guthrie Lonergran) 都是网人作的例子。

¶ 65



Oliver Laric, “787 幅剪纸” 2006

¶ 66



Oliver Laric, “版本” 2007

¶ 67 奥利弗·拉瑞克 (Oliver Laric) 是当今最善于混和作的家之一，他的作品风格在互联网、尤其是 YouTube 上令人瞩目。拉瑞克通常在网上展示作品，他把余看作被的媒体。在“50 50 2008” (

2008年)中,他混和了YouTube上的多余作品片断而成一首50美分的,由“50美分”演唱的歌曲,它本身就是他早期作品的混合.在“87幅剪纸画”(2006年)中,他把787幅剪纸画装成一分钟五秒的影像,每件循影片作品流畅地集了所有种族和活,不表他自己的能力,而且暗示一切早已被完成了.在“史提夫汪达双人舞(Stevie Wonder Duets)”(2007年)中,他将从YouTube上找到史提夫汪达的歌曲——一个是音,一个是演唱——并置一,在送回网,由此使我到流的.里奥森(Marisa Olson),拉瑞克的目的是把他的作品送回它的源地[48].最后的“版本(Versions)”(2009年),拉瑞克作了有些似莱克伊的表演的叙事,一件而合理、而有点荒谬的理作品,包括篡改的伊拉克照片,非法盗版影、嫁接到色情明星上的名人像,等等.拉瑞克告诉我,混合允平行世界的无限性得到开展.不,目前不清楚,混合方式除了能生大量狂作品,它那泛滥的网品是否会受到网人或拉瑞克的家的青睐.

¶ 68 参与

¶ 69 在世之交,伯瑞奥德(Bourriaud)首先确立了“关系美学”,参与是开放性的,作者的任只是在众行的基上.瑞克瑞特尼加(Rikrit Tiravanija)是最重要的参与家,他在画廊里放满盒子,里面装有汤或布丁,供参与者做饭,食用,并构造著名建筑构的混合体(如用子制成的辛德勒众院,由木作成的Maison Dom-Ino构),他由此鼓励众参与,建到活中来[49].

¶ 70 从90年代初开始,“关系美学”了10年后网大众和开放源文化的展.用生成的网上内容,如Flickr,deviantART以及同行生的共享的件,如Apache网服器件,Linux操作系或Drupal内容管理系,在已不是非同常的事,而只是日常生活的一部分.伴随反版斗争的持的地下盗版运,“互网文化”走向的未来:信息失去其作商品的地位,随着其展,本主将会消亡.或者相反,由于缺乏开放性,Flickr或deviantART的暗示着自由文化可能永不会到来,而免同行品可能成另一种本寄生的方式,迫使我自由工作.令人不安的是,参与可以成从的体,如同“哈珀志”的Bill Wasik作的闪族象,的的信[50].

¶ 71 最好的参与体了互网的托邦雄心及其所有人的开放.此,我要个例子——Rhizome.org,它是一个互网的机构,也是一个任何人都可以加入的俱部,意是建立一个自由.洛杉矶的非盈利网“泰利奇交流(Telic Arts Exchange)”是一个没有课程的“公立学校”,由个人建立程,其它人可以参加.

...the text is a dense vertical column of Chinese characters, appearing to be a page from a book or manuscript. The characters are arranged in a single column, reading from top to bottom. The text is highly stylized and appears to be a form of traditional Chinese calligraphy or a specific dialect. The characters are small and closely packed, with some larger characters interspersed throughout. The overall appearance is that of a traditional Chinese text, possibly a religious or philosophical treatise, given the context of the page number and the author's name.

¶ 73 当一些□□家以□□众直接参与的形式工作，另一些□探□参与与市□的关系。例如，在 <http://dziga.perrybard.net>，佩里□巴德（Perry Bard）邀请世界各地人民参与重新□□□□托夫（Dziga Vertov）的“一个扛□影机的人”（1929）。“羊市□”（2006年），阿□□考林（Aaron Kolblin）□在 Amazon.com 上的支付了 10,000 名工人（机械土著）每人 0.02 美元来“画一□面向左的羊”，从而制造宏大的□羊景□。与 Takashi Kowashiba 合作，考林也□作了“一万美分”，一□由 10000 幅影像□成的 100 美元的钞票，分□由 Amazon 的机械土著画成，他□每人□一分□。

¶ 74 网□，意□何在？

¶ 75 本章的目□既不是□□也不谴责网□文化和即刻□□□□，而是利用它□促□□史和理□性理解，即使□□背了网□文化的□□。

¶ 76 □代主□成□最新的□□本服□的□□技□。想想莫霍□□吉（Moholy-Nagy）一生，从建构主□到在□□学院教授如何□□广告与□品，或格□皮□斯（Gropius）从共□主□到社团主□（Corporatism）的□程。更糟糕的是，□立的后□代主□□□的立□常常是冷嘲□□，算□着□□□市□□作高价的“抗衡”□□。□在□不清楚是网□□□更广泛的□史作用将是什么。有□作□空想家，或重要一点，也只不□是一个技□部门或上升知□工作啦啦队□。我□仍然缺乏□□步的网□□□的完整□念，甚至是□网□文化的□步□□。我□无法回避网□□□——在网上或博物□里，它是□么□□□目，魅力无穷，所以我□迫切需要从一个新的角度来□□□□作品。

¶ 77 *作者希望包括理□德□普林斯的“无□（牛仔）”（1987年），但理□德□普林斯工作室拒绝了我□的复制要求。

¶ 78 尾注

¶ 79 [1] Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2001).

¶ 80 [2] If, following Fredric Jameson, the colonization of all parts of life by capital drove the postmodern turn, the colonization of all parts of life by telecommunications, digital technology, and globalization drives the emergence of network culture. Fredric Jameson, “Postmodernism, or, the Cultural Logic of Capitalism,” *New Left Review* 146, (1984): 59-92. On the importance of the network today see and Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*, 2nd ed. (Oxford ; Malden, MA: Blackwell Publishers, 2000) and Kazys Varnelis, “Introduction,” *The Meaning of Network Culture. A History of the Contemporary*, http://varnelis.net/network_culture/introduction.

¶ 81 [3] Kazys Varnelis, “Conclusion. The Meaning of Network Culture” in Varnelis, ed. *Networked Publics* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2008), 150.

¶ 82 [4] Alan Liu, *The Laws of Cool: Knowledge Work and the Culture of Information*, (Chicago: University of Chicago Press, 2004).

¶ 83 [5] Ian P. Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, (Berkeley: University of California Press, 2001), 9-34.

¶ 84 [6] In this, modernism can be seen as a subspecies of realism, representing individual interpretation of universal truths more thoroughly than could be done within the strictures of mimesis.

¶ 85 [7] Georg Lukacs, “Realism in the Balance,” in Ronald Taylor, *Aesthetics and Politics: Debates Between Bloch, Lukacs, Brecht, Benjamin, Adorno* (New York: Verso, 1980), 28-59.

¶ 86 [8] Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire*, (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000), 289-294. Liu, *The Laws of Cool*, 14-76.

¶ 87 [9] Generally speaking, where modernism, like realism, still holds out of the promise of a unified subject and a whole sign, postmodernism abandons that.

¶ 88 [10] See Foster, “The Return of the Real” in *The Return of the Real* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1996), 127-170 and Whitney Museum of American Art, *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art, Selections from the Permanent Collection, June 23-August 29, 1993*, (New York: The Whitney Museum of American Art, 1993).

¶ 89 [11] Jameson, 71-73 as well as Hal Foster, “(Post)Modern Polemics”, *Recordings* (Seattle: The Bay Press, 1985), 121-138.

¶ 90 [12] Michelet writes “Chaque époque rêve la suivante in *Avenir! Avenir!*, Europe 19 no 73 (January 15, 1929), 6 quoted in Walter Benjamin, “Paris, the Capital of the Nineteenth Century,” *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008), 97.

¶ 91 [13] Leo Marx “Live History? The Dilemma of Technological Determinism (Cambridge: The MIT Press, 1994), 256.

¶ 92 [14] Varnelis, 154. See also Kenneth J. Gergen, *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life*, (New York: Basic Books, 2000) and Brian Holmes, “The Flexible Personality. For A New Cultural Critique,” <http://www.16beavergroup.org/brian/>.

¶ 93 [15] This idea relies on Jean Baudrillard’s concept of the simulation, but in its very language, the simulation still holds out a premise that it is produced by the media industry for us to occupy indirectly. Immediated reality is produced by everyone, constantly, and the media industry’s influences fades in it, or rather is transformed.

¶ 94 [16] Margriet Schavemaker, Mischa Rakier, eds. *Right About Now: Art & Theory since the 1990s*, (Amsterdam: Valiz, 2007), 9-10.

¶ 95 [17] Luc Boltanski and Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism* (New York: Verso, 2005).

¶ 96 [18] A foundational text for theories of beauty in art is Dave Hickey, *The Invisible Dragon. Four Essays on Beauty in Art* (Los Angeles: Art Issues Press, 1993). It is important to note that to avoid accusations of his definition of beauty being kitsch, Hickey makes it cool by framing it within a discussion of Robert Mapplethorpe’s photography. With Harvey’s guidance (along with that of the likes of Peter Schjeldahl and Jeremy Gilbert-Rolfe), abject art — from Mapplethorpe to Andres Serrano’s *Piss Christ* to Damien Hirst’s sharks — was reconstructed as beautiful, leaving behind postmodernism for the cool art of the post-critical era. See also Bill Beckley and David Shapiro, eds. *Uncontrollable Beauty: Towards a New Aesthetics*. (New York: Allworth Press, 1998). The same is true of decon in architecture. When Bilbao was completed, instead of being seen as decon, it was received as a project to be understood solely in terms of its beauty and the transformational potential of that beauty on cities.

¶ 97 [19] Nicolas Bourriaud, *Altermodern*, (London: Tate Publishing, 2009).

¶ 98 [20] Mark Andrejevic, *Reality TV: The Work of Being Watched*, (Lanham, MD: Rowman Littlefield Publishers, 2003).

¶ 99 [21] Denise Grady, “Cosmetic Breast Enlargements Are Making a Comeback,” *the New York Times*, July 21, 1998, <http://www.nytimes.com/1998/07/21/science/cosmetic-breast-enlargements-are-making-a-comeback.html>.

¶ 100 [22] Adrienne Russell, Mimi Ito, Todd Richmond, and Marc Tuters, “Culture: Media Convergence and Networked Participation,” in Varnelis, *Networked Publics*, 62-66.

¶ 101 [23] Jordan Crandall, “Showing,” <http://jordancrandall.com/showing/index.html>.

¶ 102 [24] On surveillance art, see Thomas Y. Levin, Ursula Frohine, and Peter Weibel, *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2002).

¶ 103 [25] Sarah Boxer, “When Seeing is Not Always Believing,” <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F0CE5D91730F932A25754C0A9639C8B63>.

¶ 104 [26] Greg J. Smith, “Burak Arikan Interview” *Serial Consign. Digital Culture & Information Design*, <http://serialconsign.com/node/184>.

¶ 105 [27] There are, to be fair, other artists working with code, most notably those, such as Natalie Jeremijenko, who explore it in a critical way, creating a critical version of maker culture. It is a blindness of this essay to not include that sort of work and the original author hopes that an astute reader/editor will add a section on this.

¶ 106 [28] See also Nell Boeschstein, “I Want You to Want Me,” <http://therumpus.net/2009/05/i-want-you-to-want-me/> for an essay embedding the work into the convoluted condition of immediated reality, including her own self-exposure and discomfort with it.

¶ 107 [29] Yunchul Kim, (void) traffic, <http://www.khm.de/~tre/void.htm>.

¶ 108 [30] http://www.earstudio.com/projects/moveable_type.html

¶ 109 [31] <http://brianholmes.wordpress.com/2007/04/27/network-maps-energy-diagrams/>.

¶ 110 [32] Werner Herzog, “Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema,” http://www.wernerherzog.com/main/de/html/news/Minnesota_Declaration.htm.

¶ 111 [33] Jeremy Rosenberg, “Postcard from L. A.,” *Exhibitionist*, http://www.boston.com/ae/theater_arts/exhibitionist/2007/07/postcard_from_l.html.

¶ 112 [34] For the Museum of Jurassic Technology and its deployment of wonder see Ralph Rugoff, *Mr. Wilson’s Cabinet of Wonder* (New York: Verso, 1995).

¶ 113 [35] Nicholas G. Carr, *The Big Switch: Rewiring the World, from Edison to Google*, (New York: W. W. Norton Co., 2008).

¶ 114 [36] Nicolas Bourriaud, *Postproduction* (New York: Lukas & Sternberg, 2002), 87.

¶ 115 [37] Bourriaud, *Postproduction*, 39-40.

¶ 116 [38] <http://www.highdeserttestsites.com/mission.html>.

¶ 117 [39] Marina Fokidis, “Random Rules — Artists’ Selections from YouTube,” posted on *Networked_Performance*, by Jo-Anne Green (March 26, 2009), <http://turbulence.org/blog/2009/03/26/random-rules-artists-selections-from-youtube/>

¶ 118 [40] See Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1985).

¶ 119 [41] On remix see Edouardo Navas, “Remix Defined,” http://remixtheory.net/?page_id=3 and William Gibson, “God’s Little Toys,” *Wired* 13.07 (2005), <http://www.wired.com/wired/archive/13.07/gibson.html>.

¶ 120 [42] Bourriaud, *Postproduction*. For Bourriaud, “Postproduction apprehends the forms of knowledge generated by the appearance of the Net.”

¶ 121 [43] Bourriaud, “Public Relations,” interview by Bennett Simpson, *ArtForum*, (April 2001), 47.

¶ 122 [44] Bourriaud, *Postproduction*, 17.

¶ 123 [45] Eduardo Navas, “Andy: Meta-dandy,” <http://navasse.net/star/navasWarhol.pdf>.

¶ 124 [46] By this I mean they tend to be done recently but can be taken from as far back as the early 1960s, when it had become clear that modernization, in its first phase at least, was complete and the idea of “the contemporary” began to emerge. Among the first cultural institutions to recognize this, the Museum of Contemporary Art, was founded in Chicago in 1967. On “the contemporary,” see, for a start, Arthur Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Washington DC: National Gallery of Art, 1997), 10-11.

¶ 125 [47] On nostalgia in postmodernism, see Jameson, “Postmodernism,” 67. On allegory see Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism,” parts 1 and 2, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture* (Berkeley: University of California Press, 1992), 52-87. On periodization and network culture see Kazys Varnelis, “Network Culture and Periodization,” http://varnelis.net/blog/kazys/network_culture_and_periodization.

¶ 126 [48] Marisa Olson, “Putting the You in YouTube,” Rhizome.org, <http://rhizome.org/editorial/2026>.

¶ 127 [49] Nicholas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (New York: Lukas and Sternberg, 2002). See also Claire Bishop, ed. *Participation* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2006).

¶ 128 [50] Bill Wasik, “My Crowd, Or Phase 5: A Report from the Inventor of the Flash Mob,” *Harper’s Magazine* (March 2006), 56-66