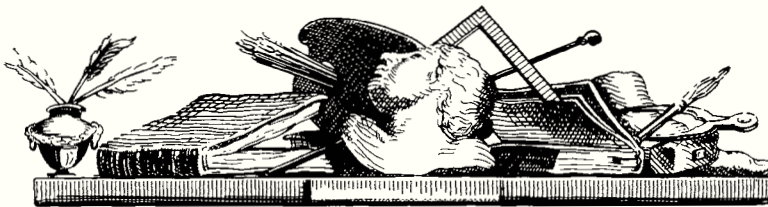


艺术新闻



RMB ¥10 HK \$15

周末
MODERN WEEKLY
画报

THE ART NEWSPAPER

UMBERTO ALLEMANDI & CO. PUBLISHING LTD. • MODERN MEDIA GROUP

2017年5月 / 第48期



制造数字奇境

teamLab

传统东方美学在新媒体中“重生”



LOUIS VUITTON



MASTERS
A collaboration with Jeff Koons*





CONTENT

封面故事

teamLab制造数字奇境
传统东方美学在新媒体中重生

东京、新加坡、香港、纽约、北京、巴黎、悉尼、伊斯坦布尔、夏威夷……从2011年起，一支来自日本的数字科技艺术创作团队teamLab在世界范围内刮起了一阵展览旋风，将古今交互、东西结合的数字科技作品带入了艺术领域，为观者呈现了一座座光怪陆离的数字化游乐园。

P6-10

当月人物

金狮奖得主施尼曼：
身体与欢愉，情欲与艺术

卡洛莉·施尼曼与她的身体影像实践中，具备对于古老视觉传统的深入研究，充满挑战禁忌所带来的欢愉，她的个人身体与社会身体之间产生了剧烈的动态对抗。P16

“莱顿收藏”的“伦勃朗时代”

目前全球拥有数量最多、最重要的17世纪荷兰艺术画作私人收藏之一的莱顿收藏即将展开全球巡展。P17

他把“镜花水月”与川久保玲带到了大都会

自2011年大都会艺术博物馆服装学院主任策展人安德鲁·博尔顿接管服装学院策展工作开始，一年一度的服装展成为大都会、甚至纽约的夏季节日，拥有很高的参与和讨论热度。P18

展览

以“双城记”挑战先入之见

同时在雅典和卡塞尔“发声”的卡塞尔文献展，6月开幕的卡塞尔展区将聚焦德国历史。P20

巴黎的“艺术非洲”

1989年“大地魔术师”举行近30年后，路易威登基金会的“艺术/非洲：新工作室”通过多样化的视角以及艺术家的“在场”，呈现复杂多样的非洲当代艺术场景。P21

川久保玲：“居于其间”的艺术

身为朋克的川久保玲在“不完美”中突破美的边界、在“反时尚”中打破时尚桎梏。P22

玛格南图片社70岁了

MoMA午餐之谜仍然未解，全球多个城市将举办特展庆祝玛格南图片社70周年。P23

博物馆

从“秦汉文明”到《鸢尾花》，
美国博物馆制造“中国涨幅”

从2014年中美十年旅游签证的开启，到2016年中美旅游年的助推，博物馆作为美国各大城市的重要观光地，不断吸纳中国游客。无论是东岸的纽约大都会艺术博物馆和纽约现代艺术博物馆，还是西岸的洛杉矶盖蒂艺术中心都为争取中国游客各出奇招。P24



他们获得了“金狮”

由艺术家安妮·伊姆霍夫 (Anne Imhof) 所代表的德国馆摘获本届金狮奖最佳国家馆奖项。P30



詹姆斯·特瑞尔：我为了保护光而创作

《艺术新闻/中文版》独家专访詹姆斯·特瑞尔。自1967年以来，这位前卫艺术家追求超越想象的视觉体验，不断刺激和唤醒人们的原始感知，探索人们对于感官刺激和空间转换的视觉与心理反应。P36-37



科幻文学与新媒体艺术
如何“志异”未来？

五位对话者从各自的专业领域及创作出发，共同探讨艺术、文学、科技、媒体交汇下的历史与未来、虚拟与现实。P40-41



THE ART NEWSPAPER
艺术新闻

出版人 曹丹

《艺术新闻/中文版》编辑团队

主编 叶滢

编辑部主任 陆晓凡

资深编辑 徐丹羽

编辑 谢斯曼、施烨婷

助理编辑 何佩莲

设计总监 关云峰

资深美术编辑 孟阳

北京编辑部

北京市朝阳区工体东路甲2号

中国红阶1号楼4层

Tel: +8610 65615550-373

Fax: +8610 6561 0819

Email: theartnewspaper@modernmedia.com.cn

www.tanchinese.com

广告请联系

助理执行出版人 安娜

anna@modernmedia.com.cn

艺术市场

艺术市场数据到底谁说了算？

TEFAF和Art Basel两份艺术市场报告呈现的不同结果引发艺术市场对于数据的讨论。P25

香港明式家具收藏演义

从攻玉山房、嘉木堂到两依藏博物馆，香港明式家具的收藏群体经历数十年的演变。P28-29

轶事

两个贾科梅蒂

5月在泰特现代美术馆开幕的阿尔贝托·贾科梅蒂回顾展，表明了贾科梅蒂作为20世纪艺术巨人之一的地位。但是，他的弟弟迭戈·贾科梅蒂的作用同样不容忽视。P34-35

肖像

耿建翌：距离与抵抗

耿建翌的工作特征在于对各类现形式进行毫不妥协的抵抗，从20世纪80年代中期，他开始试图广泛运用各种技术来助长这种抵抗。P38

评论

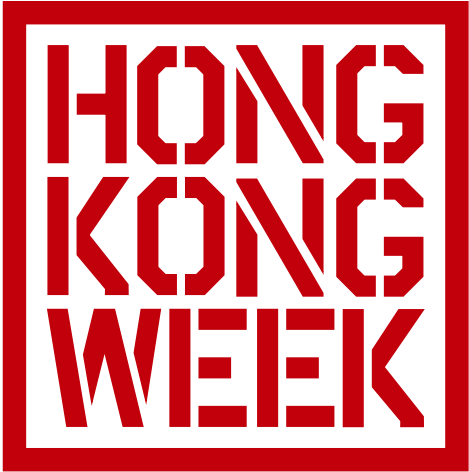
不再“年轻”的特纳奖

特纳奖参评艺术家的年龄不得超过50岁的限制被取消了，此举真的会成为一记警钟吗？P39

阅读

反潮流者

费诺罗萨所著的《中日艺术源流》，讲述了中国与日本彼此交织的艺术史，从中也可以看到他冈仓天心如何成为百年前的“逆流者”。P42



佳士得诚邀阁下莅临于2017年5月26至31日举行的香港春拍周，参与一系列拍卖盛事。春拍周涵盖亚洲二十世纪及当代艺术、中国瓷器及艺术品、中国书画等名家杰作，以及珠宝、名表、名酒、手袋及配饰等雅逸精品。所有拍品均由佳士得专家精心挑选，以飨藏家。佳士得诚邀阁下莅临预展及拍卖，请浏览 christies.com/hk 了解更多最新信息。

拍卖
5月26至31日
香港会议展览中心

查询
infoasia@christies.com
上海 · +86 21 6355 1766
北京 · +86 10 8583 1766



1.58克拉正方形彩色红色钻石及红钻胸针，Scott West设计
港元15,500,000–25,000,000
(美元2,000,000–3,200,000)

西藏十三/十四世纪
鎏金铜嵌银释迦牟尼佛坐像
高40厘米 (15 3/4英寸)
估价待询

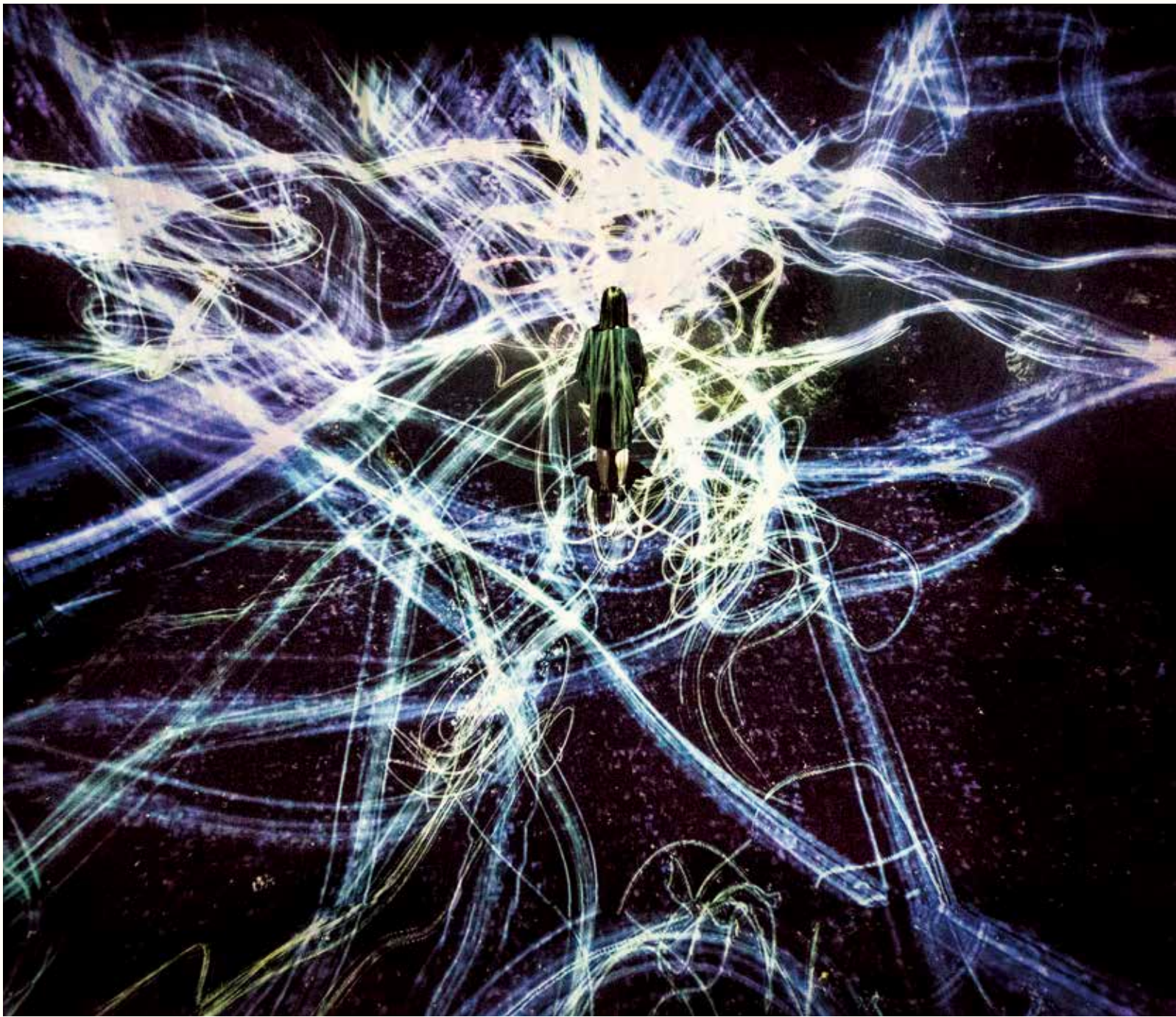
林风眠《山村》
油彩 画布
76.5×77厘米 (30 1/8×30 3/8英寸)
约1940–1950年代作
估价待询

百达翡丽
独一无二，铜镀金座钟，配Vo. Barmont制做的掐丝珐琅“花开富贵”，约1990年制
港元800,000–1,200,000 (美元100,000–150,000)

1990年罗曼尼·康帝酒庄罗曼尼康帝
2瓶
港元160,000–240,000 (美元20,000–30,000)

清 吴历《山水清音》(局部)
设色纸本 册页八页
每页21×13.5厘米 (8 1/4×5 1/4英寸)
一六五九年作
港元2,000,000–4,000,000 (美元260,000–520,000)

爱马仕
淡黄、紫红及水泥灰色鳄鱼皮32厘米凯莉包附黄金配件，2016年
港元600,000–800,000 (美元75,000–100,000)



COVER STORY

teamLab制造数字奇境
传统东方美学在新媒体中“重生”

东京、新加坡、香港、纽约、北京、巴黎、悉尼、伊斯坦布尔、夏威夷……
从2011年起，一支来自日本的数字科技艺术创作团队teamLab在世界范围内刮起了一阵展览旋风，将古今交互、东西结合的数字科技作品带入了艺术领域，为观者呈现了一座座光怪陆离的数字化游乐园。

去年初，佩斯画廊在位于美国加州门罗帕克 (Menlo Park) 2万平方尺的临时空间中推出了teamLab的个展“花舞森林与未来游乐园”(Living Digital Space & Future Park)。这是佩斯进军硅谷的首个展览，足见它对teamLab作品的信心。而选择在硅谷引进艺术奖团体teamLab，其背后的逻辑也不言自明——由科技行业的兴起所带动的潜在艺术市场，在媒体纷纷唱衰硅谷经济的背景下仍然具有难以抵挡的吸引力。新媒体艺术和数码艺术的销路是湾区艺术市场所关注的话题：硅谷的新藏家们是否偏爱与科技与时俱进的新媒体艺术？不论如何，teamLab在硅谷的展览确实一度引发了硅谷的新媒体艺术热潮：这种极具互动性与视觉美感、同时又富有东方疏离感与神秘感的新颖数字科技作品颇受欢迎。CNN曾盛赞teamLab的作品是“富有魔力的来自外星球的作品”，《纽约时报》则认为不论teamLab的创作是否真如团队所期望的那样改变了“艺术以及空间、观者甚至市场的存在形式”，它们确实给人留下了难以磨灭的印象。

东方意象与数字化技术

teamLab艺术创作的显著特点之一便是其绚丽的动画特效与东方美学元素的结合。例如，其互动型电子装置作品《无序中的和谐》(Peace Can Be Realized even without Order) 的灵感来源便是日本一个名为阿波舞节的远古节日；作品《被追逐的八咫乌，追逐同时亦被追逐的八咫乌，超越空间》(Crows Are Chased and the Chasing Crows are Destined to be Chased as well) 则是用水墨的方式展现了8只墨色乌鸦在色彩斑斓的空间中不断盘旋、相互追逐、留下墨迹，并在这个过程中死去然后变成花朵；《水粒子宇宙》(Universe of Water Particles) 在虚拟的三次元空间中以粒子的连续体来表示水的存在，同时借由计算粒子之间的相互作用而在物理面上模拟出类似水的流动，并且在空间之中描绘出水作为“线”的流动、弹跳、甚至蒸发消失，以呈现日本传统绘画所强调的“主观世界中的具有生命气息的瀑布”；在《永远怒放的生命》(Ever Blossoming Life) 中，花朵随着时光的流动不断绽放，在花开花落之间每个瞬

科技让teamLab用科学的方式探索日本古老空间理论中的逻辑架构。通过“超主观空间”的逻辑构建，teamLab得以在艺术创作中试验各种各样的新型视觉效果，这也是他们对现代人类的世界认知的一种挑战。

然而，时下大热的teamLab同样遭受过艺术圈的质疑。佩斯的主席马克·格力姆彻 (Marc Glimcher) 在5、6年前初遇teamLab之时曾批评道：“这不是艺术。”后来的故事则众人皆知：格力姆彻发起了名为“艺术+科学”(Art+Technology) 的新媒体项目，并亲自将teamLab引入硅谷。究竟是什么颠覆了佩斯主席的艺术信仰？据他自己所说：“我后来意识到自己切实地体验到了艺术，所以在这件事上的态度发生了质的改变。”

这支完美融合了东方美学与现代科技的艺术团队确实在不断更新艺术界对于新媒体艺术的认知、拓宽了艺术本身的可能性。teamLab的作品不但频繁出现在艺术及设计展会上——如今年美国夏威夷的檀香山当代艺术双年展、2015年的米兰世博会、2013年的新加坡双年展等——也常常在美术馆及画廊空间内外作出艺术呈现，甚至以多种多样的形式出现在商业空间及城市居住空间中。古典美学与现代科技、传统美术与新型媒介、艺术与商业等等相对立的标签同时存在并融合于teamLab一身，而5月20日起teamLab在佩斯北京举办的首次大型个展“花舞森林与未来游乐园”或许会成为解码这个庞大的400人艺术团队创作与运作理念的绝佳机会。

间的画面都独一无二，不可复制也不会重现，因此观者与花之间的关系正如日本茶道中的“一期一会”，令人动容。

由此可见，不论是概念、构图、图像元素抑或背景音乐，日式思维和东方美学皆以不同的方式渗透在teamLab的作品当中，而其中他们最为强调的是日本艺术在空间表达上的非凡能力。teamLab成员、策展人工藤岳在接受《艺术新闻 / 中文版》专访时表示：“古代日本艺术便发展出了空间理论，而现代数字科技得以让我们用科学的方式探索古老空间理论中的逻辑架构。日本人对待空间的方式与其思维模式相关联，因此teamLab作品中自然也会显露出日式思维的痕迹。”

teamLab创始人猪子寿之甚至创造了一个名为“超主观空间”(Ultra Subjective Space) 的概念。猪子寿之曾在与《艺术新闻 / 中文版》的专访中透露：“我一直想弄明白为什么我会感觉漫画和电玩是传统日本绘画的延续，而又对西方绘画、摄影和录像倍感陌生。我后来了解到与讲究单点透视的西洋美术不同，日本传统绘画是平面的艺术。但我不认同日本艺术没有空间理论架构这一说法。传统日本绘画有自己独特的空间认知体系，而包括漫画和电玩在内的大众文化也在不经意间继承了这一体系。我尝试过用电脑创建一个与早期日本绘画空



左上图: teamLab《被追逐的八咫乌，追逐同时亦被追逐的八咫乌，超越空间》(Crows are Chased and the Chasing Crows are Destined to be Chased as Well, Transcending Space), 2017年, 互动数字装置

右上图: teamLab《水晶宇宙》(Crystal Universe), 2015年, 互动灯光雕塑装置, LED, 无限变化

下图: teamLab《短暂的生命》(Impermanent Life), 2017年, 数字作品



封面故事

COVER STORY



间结构一致的三维空间。这一目标也只能通过数字手段实现。我们可以在早于江户时代晚期的日本艺术中发现许多宝贵的视觉元素，这在西洋绘画中是不存在的。但我并不认为这两种艺术风格有高下之分，我只是对日本传统空间认知理论的某些方面感到着迷。所以我的理论是：文化背景影响了我们各自的视觉经验，而我们的视觉经验继而又增进和丰富了我们的文化、视觉生活。”

如前所述，数字科技已然带来了更多的创作可能性，它让teamLab得以用科学的方式探索日本古老空间理论中的逻辑架构。通过“超主观空间”的逻辑构建，teamLab得以在艺术创作中试验各种各样的新型视觉效果，这也是他们对现代人类的世界认知的一种挑战。

“人类在这个地球上繁衍多年，然而我们觉得现代社会的成员似乎已经忘记他们的祖先曾经是怎样看待世界的了。通过回溯过去的认知方式，我们也能够寻找到来自未来的一些线索。”工藤岳解释道。

数字化交互体验改变艺术形态

teamLab艺术创作中一以贯之的特点是强调“观者”身份在作品中的重要性，以及数字科技对于传统艺术形态的改变。

工藤岳在采访中强调：“我们认为数字领域可以延展艺术本身，这是我们的基本点。”通过新的数字语言，teamLab得以不断探索人与艺术之间的新型关系。据除了物理限制的数字领域为艺术表达和变形提供了无限的可能性，数字科技是辅助变化的工具以及表达复杂理念和细节的平台。

“通常，我们将自己的作品形容为改变人与作品及人与艺术间关系的交互数字艺术，因此，观者与环境

在定义和改变这些交互艺术创作中起到了至关重要的作用。”工藤岳说。观众在teamLab的作品中永远是活跃的、积极的参与者，并最终会成为艺术作品的一部分——艺术作品与观者之间的界限被模糊化了。

例如，teamLab最具标志性的主题作品之一《花舞森林，迷失与沉浸》（Flower Forest, Lost and Immersed）是一个用电脑程序打造出的梦幻虚拟花海，它将置身其中的观者产生实时的互动。观众的一举一动——无论是近距离的凝视、伸手触摸还是踩踏花朵——都会影响花的诞生、绽放乃至凋谢枯萎。利用实时运算技术打造出的每一朵花都将是一无二，且一旦凋谢就不会再重生，与每一朵花相遇的瞬间，都是当下一刻的机缘。该作品灵感来源于艺术家在旅途中偶遇的鲜花，这些脆弱又生生不息的植物究竟哪些是由人们有意栽种、精心照料，哪些是大自然的惊喜？人类与大自然之间并非是对立的关系，而绽放的鲜花整体式着某种更加美好的交互方式。

更重要的是，这片数字化的花海艺术作品事实上是由观者与作品的互动来完成最终呈现的，在这个过程中，teamLab的艺术理念得以体现：在传统艺术的观赏体验中，他者的存在往往是带有破坏性的，然而，沉浸在交互艺术作品中的观众更容易意识到其他观者的存在，人们会强烈感觉到其他人的存在具有正面的体验感。

“我们相信我们有能力用数字科技的力量拓展空间并影响空间中人类的相互关系。如果数字艺术空间中的人对空间本身产生了影响并随之带来了改变，那么人就成为了作品的一部分。如果这种由人带来的改变是美的，那么其他人的存在便也会成为美的。通过科技与数字艺术的结合，他者在空间中的存在能够带来积极的、正面的体验。”工藤岳如此解释团队的创作理念。

北京之后，又是什么？

此次teamLab在佩斯北京1500平米的完整空间内带来了12件作品，其中有2件带有沉浸式装置的数字森林艺术作品是此前从未展出过的。除了前文提到的《花舞森林，迷失与沉浸》全新升级版本，另一个亮点作品是《水晶宇宙》（Crystal Universe）。这一独特的大型互动装置邀请观众使用自己的身体和手中的智能手机去“遥控操作”作品：由无数的发光粒子组成的光的宇宙将根据空间内移动的物体产生变化，人作为“宇宙”中的动态变量去影响空间整体，同时又与这个光的空间融为一体。通过自行选择构成“宇宙”的元素并控制装置，观者便能够创造出自己的宇宙。

同时，在此次北京站的展览中，团队广受好评的“teamLab Kids”儿童艺术展区将同时得以呈现。在这个

上图：teamLab《浮动花园》
左图：猪子寿之（Toshiyuki Inoko），teamLab创始人
下图：teamLab《彩绘城镇》（Sketch Town）2014年，互动数字装置

“未来游乐园”中，teamLab鼓励孩子们用自己的手去创造一个独一无二的想象空间，而他们亲笔绘出的人物、动物、植物等图画将在眼前的巨大屏幕中活动起来，并与参与者产生实时的互动变化，令孩子感受到世界上的生命是如何地丰富多样且彼此紧密相连。

可以想见，这个由400人组成的艺术团队具有同其体量一样庞大的野心。猪子寿之表示：“我们并不认为科技是我们作品中最重要的元素。我们感兴趣的是通过对于数字技术的运用，艺术将如何得以被拓宽。”科技可以说是teamLab创作的核心，但它并不是最重要的部分，而仍然只是艺术创作的素材和工具。工藤岳透露，从2011年起，teamLab开始将改变人们价值观及对社会发展作出贡献的目标融入到了其数字科技艺术的创作中，对于未来作品的表现形式，teamLab有着除了展览之外的进一步诉求。

工藤岳向《艺术新闻/中文版》讲述团队的未来规划：“我们会考虑建造一所teamLab 主题游乐园，让观众可以沉浸在我们的大型装置作品中。”由于现代城市的复杂性，通常市民个体能够对城市所产生的直接影响小之又小，并且其他个体的存在通常也被认为与城市本身没有多大联系。因此，这些神秘的、不可控的城市“游民”常常是在超理性分析的镜头下被看待和解读的。通过驾驭数字科技艺术的能量，teamLab试图改变在同一空间下居住的人与人之间的关系，他们甚至希望能够创造出城市体量的作品来改变城市居民之间的生态关系：“如果可以，我们乐于创造一个全新的城市。”

对于这个终极目标，teamLab可能还有很长一段路需要走；而在目光所及之处，人们已然感受到了这个数字艺术创作团队的巨大能量。新媒体艺术在这样的驱动下会变得更为大众化或者娱乐化吗？毫无疑问的是，艺术与商业的边界在 teamLab的运作中正在日渐消弭。

采访、撰文 / 谢斯曼



Listening to Transparency 透明的声音

05.09-07.30

上海民生
现代美术馆
上海市
浦东新区
博成路399号
Shanghai
Minsheng
Art
Museum
No.399
Bocheng Road
Pudong
Shanghai



为了满足客户们对艺术的热情，登录我们的数据库无任何限制

查询拍卖记录、拍卖预展、艺术家生平简历及签名、艺术家关键数字、市场趋势及交易广场线上拍卖信息。所有套餐皆可无限次登入我们的艺术数据库及图像库。

 欢迎至Artprice.com官网线上免费浏览《2016年度艺术市场报告》



全球艺术市场信息领导者

电话: +33 472 421 726 | Artprice的世界: web.artprice.com/video
Artprice.com被泛欧交易所(PRC 7478-ARTE)列在Eurolist (SRD long only)



COVER STORY

重生：将东方传统美学带往未来

通过现代科技激活古老艺术生命力是这类型新媒体艺术创作者的希冀，同时也附带一定的风险——如何定义自己的创作与个人身份？

日本艺术创作团体teamLab的创作近年掀起了新的数字艺术热潮，其作品中炫目的视觉效果、多样的互动方式及颇富古雅气息的东方元素备受瞩目。东方意象与数字科技的结合并不是teamLab的专利，事实上，将传统带往未来，以数字艺术表达东方美学，已成为新媒体艺术创作的重要方向。

来自巴基斯坦拉合尔的艺术家庄兹亚·西坎达(Shahzia Sikander)是近年西方当代艺术圈中最受欢迎的艺术明星之一。她接受过严格的伊斯兰传统印度-伊朗细密画(Indo-Persian miniature painting)手绘训练，是为数不多的年轻一代中仍旧有能力传承该古老艺术的艺术家的同时，她又将传统细密画金碧辉煌、

精微至极的图像元素运用现代数字科技转化为灵动又极富伊斯兰特色的影像作品。出生并成长在巴基斯坦的西坎达接受了美国专业艺术院校的训练，在其最终成熟的艺术创作中，伊斯兰的根源仍旧明显。通过现代科技激活古老艺术生命力固然是这类型新媒体艺术创作者的希冀之一，但这也同时附带有一定的风险——如何定义自己的创作与个人身份？当“民族艺术家”(ethnic artist)的标签同个人作品一道挥之不去之时，又如何逾越这道身份标签的障碍、寻求突破？这不是萦绕在西坎达一人身上的问题。

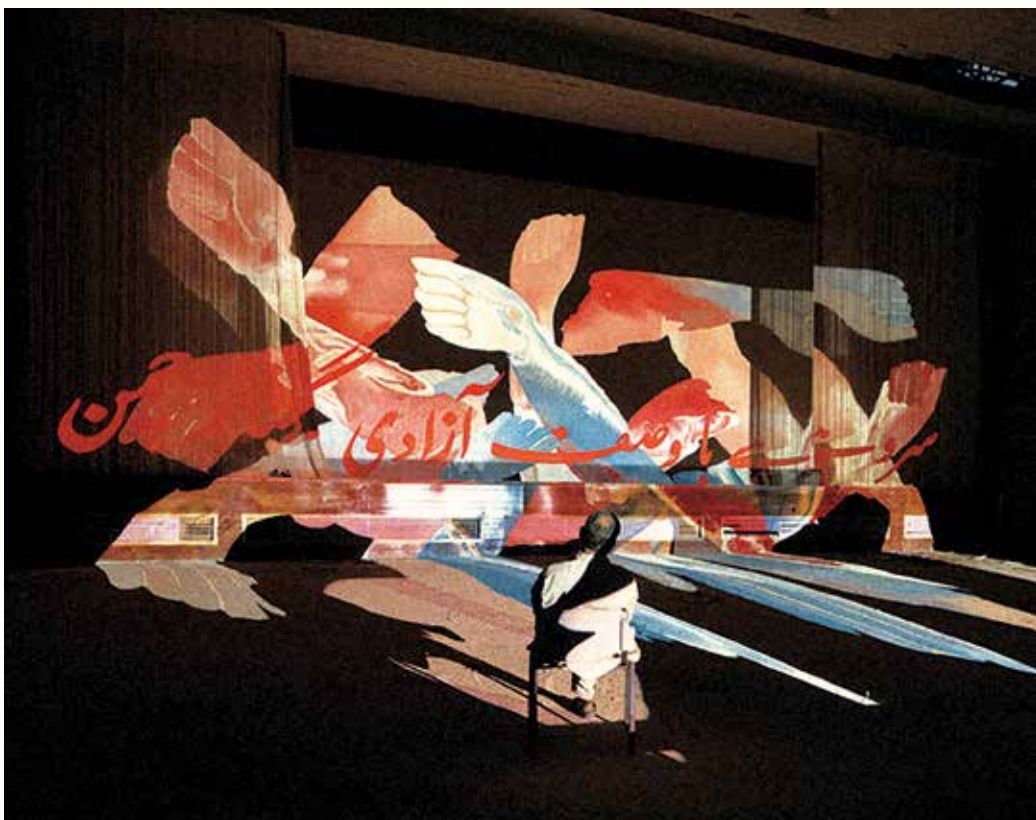
中国艺术家邱黯雄是一位将中国古典水墨意蕴带入现代动画技术领域的新媒体艺术家。teamLab的创

作关注日式思维和空间概念，邱黯雄的作品则关注中国古典思想以及美学能与当代甚至未来的人类生活产生何种碰撞。让东方意象在新媒体艺术中重生的不止是亚洲艺术家，另一位“激活”中国古典艺术的人邵志飞(Jeffery Shaw)便来自澳大利亚。这位年逾七旬的西方人将敦煌莫高窟壁画以1:1的比例还原成数码影像，用3D立体虚拟实境的技术呈现了石窟的全貌。将古老壁画以数字化的方式呈现不仅使得更多人有机会亲身体验壁画与佛龕创作之初的风貌，更是对文化遗产的全新诠释、拓宽了艺术创作及体验的可能性。

撰文 / 谢斯曼

→ 新媒体艺术家邱黯雄的系列动画作品《新山海经》的创作已经来到了第12个年头。自2006年始，邱黯雄先后围绕先秦志怪古籍《山海经》制作了三部动画，前不久，耗时3年的第三部创作也已完成。在第三部中，邱黯雄运用传统水墨的语言、辅以三维技术，从中国自身文化中寻求基点，由此对互联网、虚拟及现实世界之间的关系展开了视觉化的探讨。邱黯雄认为，《山海经》在中国文化中本身便是异类的存在，它摒除了正统的规训、富有自由宏大的想象；同时，它又以神话的背景提供给人们另一种观察当今世界的角度，《新山海经3》中对于现代科技的另类诠释便是神话叙事的例证。

↓ 香港城市大学创意媒体学院院长、澳大利亚人邵志飞联合敦煌研究院，将敦煌石窟壁画进行了1:1的还原。数十位佛教、艺术、数码科技等专家合力，对莫高窟进行雷射扫描，并实境拍摄数以万计的高清图片，在运用虚拟实境技术及2D、3D动画技术，重现敦煌石窟瑰宝。邵志飞的数码壁画展示了多种已失传的乐器，例如方响、阮、箜篌等，它们活灵活现地飘浮于空气中；而壁画中的飞天舞者，亦有如破画而出。观众只需佩戴3D眼镜，便能将栩栩如生的壁画影像尽收眼底。被问及数字化复原莫高窟的原因，邵志飞表示：“我其实是想复原莫高窟刚建成时的样子，刚建成时，它有非常鲜艳的色彩，经过几百年上千年颜色会脱落。我把莫高窟的图片贴在那里，还做成过动画，让人物的衣服飘动起来。让现代的人、未来的人尽可能感受一下原本的莫高窟是什么样。”



↑ 巴基斯坦艺术家莎兹亚·西坎达的数字影像作品最大的特点便是精致及静美，充满了生命力、想象力及创造力。她的作品充满了被流放的民族情绪及家国情怀，用最精致的笔触还原了古老伊斯兰印度-伊朗细密画的光辉，用数字科技的力量为微观画传统注入新的生命力。通常，西坎达的作品中几何及自然元素的变幻与流转十分自然，画面中的人物主体往往会演变成四散的花朵又进而演变成星海，最后又归于自然与宁静。原本因为无人委约而已近绝迹的伊斯兰细密画在西坎达的数字化处理下得到了广泛关注，这对于这项古老技法的传承与发扬也起到了重要的作用。

YOUR ART JOURNEY BEGINS HERE

开启你的艺术之旅

ArtCalendar

全球展览日历

现已上线

现代传播出品 MODERN MEDIA GROUP PRODUCTION

全球领先的 生活设计杂志

welcome to the contemporary

扫码即可购得本杂志

免费获取 APP for Android & iOS

关注官方微信公众号

设计 | 艺术 | 风尚 | 当代构想

二十世纪及当代艺术及设计晚间拍卖 香港 2017年5月28日

预展

5月25日至28日
上午10时至晚上6时
香港文华东方酒店

查询

马颖子
sma@phillips.com
+852 2318 2025

张恩利

《盛宴4号》(局部)
油画 画布
247.7 x 198.1公分
此作品於2000年作。

AGENDA



罗伯特·劳森伯格
《短回路》(Short Circuit)
1955年



罗伯特·劳森伯格: 朋友之间

纽约现代艺术博物馆, 5月21日至9月17日

罗伯特·劳森伯格 (Robert Rauschenberg) 在1959年写道,“绘画涉及艺术和生活, 而两者都不能被制造。我不过是在其间的细缝中做些什么。”纽约现代艺术博物馆 (MoMA) 新展“罗伯特·劳森伯格: 朋友之间” (Robert Rauschenberg: Among Friends) 回顾艺术家60多年的创作生涯。该回顾展以“公开的专著”为结构, 呈现劳森伯格与约翰·凯奇 (John Cage)、摩斯·肯宁汉 (Merce Cunningham) 等艺术家的交集。展出作品包括250余幅绘画、雕塑、照片以及声音、影像记录。其中,《淤泥缪斯》(Mud Muse) 为20年里第一次被展出,“这件作品是当时前沿技术的体现”, 联合策展人利亚·迪克曼 (Leah Dickerman) 说道。



葛饰北斋: 巨浪之上

大英博物馆, 5月25日至8月13日

自2011年以来不再公开展示的大英博物馆 (The British Museum) 馆藏葛饰北斋木版画《神奈川冲浪里》(Under a wave off Kanagawa), 将出现在博物馆新展“葛饰北斋: 巨浪之上” (Hokusai: Beyond The Great Wave) 中。为避免作品因光照而褪色, 博物馆特别为其准备了更为柔和的灯光。联合策展人蒂姆·克拉克 (Tim Clark) 表示:“在《神奈川冲浪里》中, 艺术家使用了当时刚传到日本的普鲁士蓝颜料, 海的蓝色非常生动。但是小船的黄色与天空的粉色都来自植物染料, 所以必须仔细考虑展出的频率和时长。”葛饰北斋在他70岁时以富士山不同角度的面貌为题, 创作了《富岳三十六景》系列风景画, 其中以描绘了“赤富士”的《凯风快晴》和《神奈川冲浪里》最为知名。该展为



葛饰北斋1831年木版画《神奈川冲浪里》

英国首个专注葛饰北斋晚期创作的展览, 风景、日本神明及神话中的怪物出现在艺术家此阶段的创作中。展览的最后一幅画也是葛饰北斋去世前不久的创作, 画中一条巨龙从富士山中腾飞而起。由其学生所作, 反映葛饰北斋晚年凄凉生活的肖像和绘画也在其中展出。



伊蕾娜·哈杜克 (Irena Haiduk), 《Tomas Lov Radi, Zov Sirena (Thomas Love Working, Siren Call)》, 2017年



第14届卡塞尔文献展——以雅典为鉴

雅典多场馆 展至7月16日; 卡塞尔多场馆 6月10日至9月17日

在2017年全球重要的艺术发生地中, 雅典是最新的一站。第14届卡塞尔文献展 (documenta 14) 于4月8日在希腊首都开幕, 来自世界各地的知名艺术家在这里带来表演艺术、行为艺术、声音装置艺术和文字艺术, 展览的核心即在“当下令人失望且险恶的官方政治环境”中打破人们的固有观点, 巴塞尔美术馆 (Kunstmuseum Basel) 前任馆长、本届卡塞尔文献展艺术总监亚当·希姆奇克 (Adam Szymczyk) 表示。本届卡塞尔文献展以“以雅典为鉴”为主题, 并在雅典设立第二展区, 这也是卡塞尔文献展自1955年创办以来首次在德国卡塞尔之外的城市亮相。希姆奇克自2013年被委任为文献展艺术总监起, 就开始邀请160位参展艺术家去卡塞尔和雅典两座城市参观并为它们创作作品。文献展期间, 卡塞尔的弗雷德里希广场以10万册禁书筑起一座巨大的雅典卫城复制品, 作为对阿根廷艺术家玛塔·米努欣1983年在布宜诺斯艾利斯创作的《书本神庙》的再现。围绕流散、殖民主义、暴力以及抗议活动等话题行为艺术表演也在两城持续进行中。



Peles Empire为2017年明斯特雕塑展创作模型



明斯特国际雕塑艺术展

德国明斯特, 6月10日至10月1日

在卡塞尔文献展与威尼斯相继开幕之后, 十年一度的德国明斯特雕塑展 (Sculpture Projects Münster) 将为夏季欧洲当代艺术增添新看点。自卡斯博·科尼希 (Kasper König) 于1977年创办以来,“雕塑”和“公共空间”便是其聚焦主题, 强调本土性和在地性, 以及和市民的交流互动。2017年第6届雕塑展着眼数字化对于环境的影响, 35位 (组) 艺术家根据城市环境进行委任创作。德国艺术组合Peles Empire的创作将罗马尼亚派勒斯城堡 (Peles Castle) 的内部陈设转化为装置作品, 他们将在城市中心呈现一座以战后建筑修复为题的雕塑; 荒川医 (Ei Arakawa) 以数字技术在LED屏幕上重现现当代绘画作品; 土耳其艺术家艾谢·艾克曼 (Ayse Erkmen) 在明斯特港打造水下桥梁; 罗马尼亚艺术家亚历山大·皮里奇 (Alexandra Pirici) 的舞蹈演出则在和平宫 (Hall of Peace) 进行。此外, 今年的展览还将延伸到明斯特邻近城市马尔 (Marl)。

AGENDA



赵无极《29.09.64》，1964年，估价3800万–4800万港元



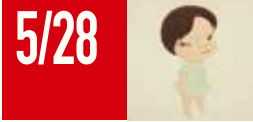
佳士得 | 融艺

香港, 5月27日

佳士得2017年香港春拍周期期间的“融艺”特拍将东、西方现当代艺术作品汇聚一堂。林风眠创作于1940–1950年代的《山村》(Hamlet) 以估价待询的方式领衔该场拍卖。赵无极1964年所作《29.09.64》估价3800万–4800万港元 (约合人民币3363万–4248万元)。此件大尺幅作品创作于赵无极取得法国国籍之际, 画面中层次丰富的蓝色取自青金石, 青金石蓝正为法国国王世系相传的象征色。此外, 常玉的《白瓶花卉》以4500万–5500万港元上拍, 格哈德·里希特 (Gerhard Richter) 1989年所作《抽象画作》(编号687–2) 与塞·托姆布雷 (Cy Twombly) 1961年《无题》均以3200万–4600万港元上拍。



仓俣史朗《布兰奇小姐》椅子, 1988年设计
估价: 220万–320万港元



富艺斯 | 二十世纪及当代艺术和设计

香港, 5月28日

奈良美智《最后的战士 / 无名士兵》将领衔富艺斯拍卖行 (Phillips) 5月28日“二十世纪及当代艺术和设计”晚间拍卖, 估价2000万–3000万港元 (约合人民币1770万–2655万元)。奈良美智的标志性大头女孩形象是日本新波普 (Neo-Pop) 的代表, 此次上拍作品创作于2000年, 是其孩童主题系列的典范。安迪·沃霍尔 (Andy Warhol) 的《米诺拉摩托车 (正片)》为另一件焦点拍品, 估价620万–920万港元 (约合人民币548.7万–814.2万元)。此外, 德国当代艺术家安塞姆·基弗 (Anselm Kiefer) 的《茫茫黑夜漫游》(估价550万–750万港元, 约合人民币486.7万–663.7万元) 也在该场上拍。亚洲艺术家中, 张恩利的《盛宴四号》与曾梵志《戴草帽的人》备受关注。该场拍卖汇集60件国际现当代艺术家作品, 估值超过1亿港元。



潘天寿《耕罢》，1958年



嘉德 | 大观——中国书画珍品之夜

北京, 6月19日

中国书画依然是本季嘉德春拍的重中之重, 其中, 将在“大观”夜场出现的潘天寿、李可染等人之宏幅巨制尤为瞩目。潘天寿1958年《耕罢》丈二对开, 融合了画家鲜明的个人语汇, 是画家博物馆级的大幅创作。此为新加坡“赐荃堂”旧藏, 后入新疆“雪莲堂”, 此番再度现身拍场, 在市场中难得一见。李可染《雄关漫道》作于1964年, 画逾十尺, 取毛泽东《忆秦娥·娄山关》下阕意境入画, 为李氏红色山水中的经典巨制。大观之夜还将推出“字里大观”一组拍品。其中, 于右任的《草书五言联》每联近五平尺, 洋洋洒洒, 蔚为大观; 黄宾虹《金文七言联》, 其书意象高古、气清意厚; 吴昌硕《石鼓文四屏》是其在原版石鼓文基础上极具个人风格的再创作, 既有古典形态, 又有胸中丘壑。



北京保利 | 中国近现代书画夜场

北京, 6月5日

北京保利十二周年春季拍卖会将于6月4日至8日进行。重点拍场中国近现代书画夜场将于5日进行, 其中尤以“傅抱石专题”引人瞩目, 包括艺术家生前最后一件作品《茅山雄姿》, 这也是目前书画市场上唯一可流通的傅抱石大尺幅山水画作。专题另一件扛鼎之作为被喻为“东方维纳斯”的《山鬼》, 作于1945年, 取材于屈原《楚辞·九歌》中第九首《山鬼》诗篇。该作曾被艺术家本人珍藏在身边, 后于1950年补题赠与杨仲子。该专场其他近现代名家拍品还包括傅抱石《天女散花》、徐悲鸿《四吉图》、张大千《五色荷花》、李可染《黄山烟霞》、黄胄《克拉贝尔公社》、齐白石《广颀风图》等等。2016年, 保利年度总成交额逾95亿人民币, 其中近现代书画部分总成交额逾26亿人民币, 占年度总成交额近三成。

傅抱石《山鬼》(局部), 1945年



CROSS-OVER ART

路易威登 × 杰夫·昆斯

纽约艺术家杰夫·昆斯 (Jeff Koons) 常以近乎玩乐的态度表现光怪陆离的现代商品社会, 他最新与路易威登合作的包袋与配饰创作, 延续其长期以来不断革新现成品艺术的创作理念。昆斯从“凝视球” (Gazing Ball) 绘画系列中汲取灵感, 将达·芬奇 (Leonardo da Vinci)、提香 (Tiziano Vecellio)、鲁本斯 (Peter Paul Rubens)、弗拉戈纳尔 (Jean-Honoré Fragonard) 及梵·高 (Vincent van Gogh) 的杰作重现在路易威登的标志性包款上。包括文艺复兴作品中最为大众所知的达·芬奇《蒙娜丽莎》 (Mona Lisa), 以及提香的《马尔斯、维纳斯和丘比特》 (Mars, Venus and Cupid)、弗拉戈纳尔的《少女与狗》 (Girl with Dog) 等。此前, 路易威登还与村上隆、史蒂芬·史普劳斯 (Steven Sprouse)、理查德·普林斯 (Richard Prince)、达米恩·赫斯特 (Damien Hirst)、草间弥生及辛迪·舍曼 (Cindy Sherman) 等当代艺术家推出合作产品。而杰夫·昆斯从来也不是艺术商业的缺席者。“我想让我的作品面向大众。”他在2014年于惠特尼美术馆 (Whitney Museum) 举行回顾展时, 还与快消时尚品牌H&M合作推出限量包款。

杰夫·昆斯与路易威登合作包款与其作品《气球兔》 (Rabbit Balloon)



巴黎世家定制系列丝质螺旋帽 (1962年, 西班牙) 与塔夫绸晚礼服 (1955年, 法国巴黎)

在V&A回望重塑时尚的Balenciaga

恰逢Balenciaga时装屋创立100周年, 回顾西班牙设计师Cristóbal Balenciaga创作及影响的展览“巴黎世家: 重塑时尚” (Balenciaga: Shaping Fashion), 从5月27日开始在伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆 (V&A) 进行。展览围绕其在50年代至60年代的职业生涯而进行, 他在这一时期的设计风格在承袭传统技艺的基础上, 同时不忘对服装形态的革新。他反对社会将女性物化, 为女性提供更具现代化的建筑美学式的设计。克里斯蒂安·迪奥 (Christian Dior) 曾这样形容他: “高级成衣就像是交响乐, 而指挥家就是Balenciaga。我们其他的设计师就是听从他指挥的音乐家。”展览汇集了Balenciaga的100余件服装及20顶帽子, 其中大多数都为首次公开展出, 以及Balenciaga曾经的设计手稿、照片、织物面料和时装秀影像。展览通过三个展区重温这一传奇设计师的先锋精神——“Front of House”包含Balenciaga曾举办的沙龙等内容; “Workrooms”深入探索他的幕后工作故事; “Balenciaga的传奇时刻”解读其为现代时装带来的关键影像。

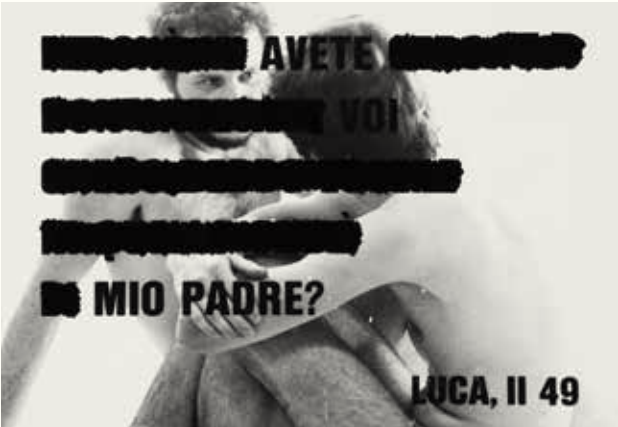


伊恩·达文波特作品《绿园城堡的色彩瀑布》在第57届威尼斯双年展现场

Prada基金会展出“70年代的意大利电视”

从20世纪60年代的激进思潮到80年代的享乐主义, 意大利的社会与政治在其间发生了重大变革, 公共电视成为艺术家眼中推动变革的驱动力量, 同时也是强大的文化与身份认同的制造机器。Prada基金会于2017年5月9日至9月24日在米兰展馆展出“70年代的电视: FRANCESCO VEZZOLI眼中的意大利广播电视公司” (TV 70: Francesco Vezzoli guarda la Rai)。该展在个人体验和集体叙事之间转换, 以三个独立展区分析意大利公共电视与视觉艺术、政治和娱乐之间的关系。“艺术和电视” (Arte e Televisione) 以Mario Schifano的作品《电视风光》 (Paesaggi TV) 为起点, 反映电视媒体对艺术的运用; “政治和电视” (Politica e Televisione) 筛选当时的新闻节目片段, 以分析20世纪70年代政治信息的不完整性和强制性; “娱乐和电视” (Intrattenimento e Televisione) 则以装置艺术《光学间谍》 (La spiaottica) 为起点, 探讨性解放与女性身体被滥用之间、政治肯定与个人叛逆之间的模糊界限。

Prada基金会米兰展览“70年代的电视”展出作品



艺术品鉴

OBJECT LESSONS



《乔治·戴尔肖像三习作》
Three Studies of Portrait of George Dyer

弗朗西斯·培根 (Francis Bacon)
于5月17日纽约佳士得战后及当代艺术晚间拍卖中上拍
成交价: 5176.75万美元 (约合3.57亿元人民币)

乔治·戴尔 (George Dyer) 是弗朗西斯·培根创作生涯中的重要灵感来源。培根一生共创作了40多件以戴尔为主题的作品, 其中大部分作于戴尔1971年逝世之后, 正值培根在巴黎大皇宫举办回顾展的前夕。而此件拍品作于1963年培根遇到他的情人与缪斯数月后, 也是其第一幅戴尔肖像画。该作此前为培根密友、作家罗尔德·达尔 (Roald Dahl) 所有。



《至上主义构图与平面投射》
Suprematist Composition With Plane In Projection

卡兹米尔·马列维奇 (Kazimir Malevich)
于5月16日在纽约苏富比印象派及现代艺术晚间拍卖中上拍
估价: 1200万—1800万美元
成交价: 2110万美元 (约合1.45亿元人民币)

马列维奇在其1915年的著名展览“0.10: 最后的未来主义画展” (0.10: Last Futurist Exhibition of Paintings) 中, 展出了39件绘画, 让俄国先锋艺术走入国际视野, 也为其绘画创造了新的术语——“至上主义” (Suprematism)。展出作品包括此件《至上主义构图与平面投射》, 画中的梯形在厚重白底的压迫下张力十足, 代表了“至上主义”的基础特征与马列维奇的“无物性” (non-objectivity) 创作理念。

《沉睡的缪斯》
La muse endormie

康斯坦丁·布朗库西 (Constantin Brancusi)
于5月15日在纽约佳士得印象派及现代艺术晚间拍卖中上拍
估价: 2500万—3500万美元
成交价: 5736.75万美元 (约合3.94亿元人民币)

罗马尼亚雕塑家康斯坦丁·布朗库西 (Constantin Brancusi) 作品《沉睡的缪斯》是艺术家一系列卵形雕塑中的首件作品。作品的“缪斯”是布朗库西的朋友——男爵夫人蕾妮·弗拉商 (Renée Frachon), 她在1908至1910年期间为艺术家以黏土作研究的模型担任模特。原大理石版本现藏于华盛顿赫什霍恩美术馆和雕塑园 (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden)。这件铜雕作品是仅留在私人藏家手中的两件铸版之一, 其余4件分别藏于芝加哥艺术博物馆 (The Art Institute of Chicago)、纽约大都会艺术博物馆 (MoMA) 及巴黎蓬皮杜中心 (Centre Pompidou, 两件)。



清雍正粉青釉贴花双龙盘口尊
六字篆书款

将于5月31日在佳士得香港中国瓷器及工艺精品专场上拍
估价待询

清雍正时期的一件六字篆书款粉青釉双龙尊在佳士得香港2017年春拍期间上拍。其双龙柄配合竹节状颈及圆鼓腹为仿唐朝传瓶式样, 青色釉面则仿照宋代龙泉青瓷。雍正年间烧制大型双龙尊的工艺难度较高, 而传世的雍正粉青釉双龙尊只有四件, 另外三件分别藏于沈阳故宫博物馆、美国克利夫兰艺术博物馆及加州陈氏典藏博物馆。此件双龙尊曾于2004年在佳士得以1742.37万港元 (约合1543万元人民币) 的价格成交, 创下当时的清代单色釉瓷拍卖纪录。

明末 黄花梨圈椅成对

将于5月30日在中国嘉德香港2017春季拍卖中上拍
估价: 430万—630万港元

中国嘉德香港2017年春季拍卖推出“洪氏藏明清古典家具集萃”专场, 呈现16件 (组) 香港洪氏收藏中国早期家具珍品。其中一对明末黄花梨圈椅估价430万—630万港元 (约合380万—556万人民币)。成对传世的黄花梨圈椅较为难得。此对明式圈椅的特色除了三接椅圈、精美工艺外, 还在于底端内向兜转的壶门牙板。这多间于古代床榻中, 如日本奈良正仓院所藏七至八世纪的中国或日本家具。



PEOPLE OF THE MONTH



金狮奖得主施尼曼： 身体与欢愉，情欲与艺术

卡洛莉·施尼曼与她的身体影像实践中，具备对于古老视觉传统的深入研究，充满挑战禁忌所带来的欢愉，她的个人身体与社会身体之间产生了剧烈的动态对抗

在5月13日威尼斯双年展的开幕式上，组委会将金狮终身成就奖授予美国艺术家卡洛莉·施尼曼 (Carolee Schneemann)。年近70的她在上世纪六七十年代书写了影像史的传奇篇章，她的绘画、影像、表演实践无不强调女性身体的主体性，将流动的欲望、迷幻的梦境与强烈的感官体验完整融合。

威尼斯双年展组委会的颁奖词写道：“卡洛莉·施尼曼是身体艺术和表演艺术发展历程中最重要的人物之一……她将女性身体既看作创造者，又视为创造历程的一部分……她作品中的裸体具有强大力量，不断聚集原初而古老的动能。她的风格直接、自由、充满性暗示而又带有自传性质。她将女性感官愉悦的重要性直接呈现，面对社会和美学传统的统治，检视个体有何种可能得到政治解放。通过大规模的媒介实验探索，她以绘画、影像和表演重新书写个人的艺术史，从而拒斥以男性单一眼光主导的历史。”

“泛神主义疯子”

“绘画与手淫是我所能回忆起的最初的神圣体验，”卡洛莉·施尼曼在接受表演艺术家琳达·蒙塔诺 (Linda Montano) 采访时说道，“我在4岁时开始了这两项活动。”在她的童年时，父亲是一名乡村医生，因此每天到访家中的病人和伤员带给了她最初关于身体的回忆：活

着的身体，将死的身体，流血的身体……她回忆道，父亲曾询问一名女性“什么时候有过‘月经’”，施尼曼就问他：“那是什么？”父亲回答说：“流血。”而父母在小卡洛莉的面前也从不遮掩互相的性爱慕，当三人同睡一张床时，施尼曼就从父母的眼中看到欲望所带来的欢愉。也许正是这样对于性和肉体的话题毫不避讳的态度使得施尼曼从小对于性与身体的话题持有自然的观点：她曾被朋友们叫做“泛神主义疯子”，因为她对于自由和人与自然的关系抱有不同寻常的尊敬。

从1950年代开始，她逐渐开始受到塞尚 (Paul Cézanne) 和波伏娃 (Simone de Beauvoir) 的影响。同时，施尼曼以全额奖学金进入巴德学院 (Bard College)，她成了家中第一位女大学生。就读大学时，施尼曼就已成为一名坚定的女性主义者。她猛烈地批判1950年代美国画廊的阶级秩序，抨击对女性学生抱有负面观点的男教师，指摘传统美术史抹杀女性艺术家的影响。

1955年，年轻的施尼曼在哥伦比亚大学就读时，在一场音乐会上邂逅了来自茱莉亚学院 (The Juilliard

左图：卡洛莉·施尼曼
右上图：《达至与包括她的极限》
右下图：卡洛莉·施尼曼《达至与包括她的极限》实施现场

“通过大规模的媒介实验探索，
她以绘画、影像和表演重新书写个人的艺术史，
从而拒斥以男性单一眼光主导的历史。”

School) 的詹姆斯·坦尼 (James Tenney)，两人一见钟情。“我是一名画家，我将空间当作时间，”卡洛莉向詹姆斯自我介绍道，而詹姆斯则回答：“我是音乐家，我将时间当作空间。”这段有趣的对话一经发出，他们旋即开始了13年充满激情的罗曼史。

在伊利诺伊州度过一段日子之后，1962年施尼曼与坦尼共同搬到纽约居住。为了付清每月68美元的房租和生活费，卡洛莉担负起许多怪异的工作：周六她做色情片演员，周日则在艺术学校教书，也做过写生模特和宠物商店的员工，直到詹姆斯的朋友比利·克吕弗 (Billy Klüver) 介绍她到克拉斯·欧登伯格 (Claes Oldenburg) 的《百货时代》绘画项目中担任了表演项目的演员。此后，他们在纽约得以结识了一批偶发艺术大师：默斯·坎宁汉 (Merce Cunningham)、约翰·凯奇 (John Cage)、罗伯特·劳森伯格 (Robert Rauschenberg) ……施尼曼开始频繁出现在艺术家的影像当中，在罗伯特·莫里斯 (Robert Morris) 1963年的作品《场所》(Site) 中摆出马奈的奥林匹亚的造型，而她也频繁地出现在安迪·沃霍尔 (Andy Warhol) 的“工厂”中。

塞尚、波伏娃和偶发艺术家对她的启发是终生的：她在创作中运用塞尚绘画中线条的中断与连续性，加以身体动态的阐释；而与欧登伯格等人的合作奠定了她以影像和表演为主的创作方式。波伏娃的思想则是施尼曼作品的概念核心，她在创作中反复探讨两性在性关系中被赋予的不同话语权，而她的写作、教学和讲演都和她的艺术一样充满了女性主义的观点；她也毫不避讳地承认自己在女性主义运动中的关键地位。

影像和肉欲的对话

1960年代开始，施尼曼开始运用表演与肉欲和性体验展开对话。1964年，她创作了表演作品《肉的欢愉》(Meat Joy)，运用生鱼肉、小鸡、香肠、湿颜料、碎纸片等“肉体材料”进行了一场狄奥尼索斯式的狂欢。对于这一作品，艺术家曾经写道：“《肉的欢愉》具有色情仪式的特性：沉溺于享乐之中，是肉体材料的盛会……它朝向迷狂状态不断行进，身体在柔情、狂野、精准与放任之间切换游走……”这一作品成为了她艺术生涯的里程碑。卡洛莉的表演可以说是革命性的：在此之前，表演艺术仍然大多局限于形式实验，她的实验开创了涉及女性身体解放这一禁忌话题的影像传统。

在许多作品中，施尼曼都将自己的身体作为第一媒介。在1968年完成的作品《导火线》(Fuses) 中，她与坦尼的性爱毫不遮掩地展现在观众面前。在许多镜头中，她的身体和詹姆斯的身体形成完美的对称，毫无父权社会下不平等的支配关系，只有欢愉和自由。“它关于捕捉生命中热情之物的那种不可抑制的欲望，”施尼曼曾说。《导火线》的图像难免使人联想到色情影片和偷窥欲，不仅挑战着社会禁忌，也时刻在诉说作为主动身体的女性身体：它是伟大的创造者。

1973至1976年，她在作品《达至与包括她的极限》(Up to and Including Her Limits) 中，手持一支蜡笔全身赤裸地悬挂在外科手术用具中，在吊带向画布晃动的过程中留下痕迹。这一行为继承了波洛克 (Jackson Pollock) “行动绘画” (Action Painting) 的身体动势理念，却饱含对于男性控制的博物馆空间的质疑和冲击。1975年，她在纽约东汉普顿 (East Hampton) 表演了作品《内部卷轴》(Interior Scroll)：她脱下身上的被单，赤裸跳上桌面并向全身喷洒黑色颜料，同时从自己的阴道抽出一长串卷轴，阅读自己在《塞尚：她是绘画大师》(Cézanne: She Was A Master Painter) 中书写的文字。

尽管最为人称道的是她的影像和表演，施尼曼却从来都声称自己是一名画家。她从塞尚那里汲取了强调自我感官的现象学灵感，只不过切换了创作材料。对施尼曼来说，她的影像“既是作画，又是对时间的掌控”，她的身体姿态服从于作品的内在韵律，使得自身在无意识中自然流动，在不可见却鲜活的高潮中溶解。撰文/黄强

PEOPLE OF THE MONTH

“莱顿收藏”的“伦勃朗时代”

目前全球拥有数量最多、最重要的17世纪荷兰艺术画作私人收藏之一的莱顿收藏即将展开全球巡展

深红底的墙上紧凑地展示着来自17世纪荷兰黄金时代的油画著作，画作笔触柔和，色彩轻薄，描述细腻，富丽华贵，完美诠释出了“伦勃朗黄金时代”荷兰画作的作品特点。“卢浮宫莱顿收藏大师作品展——伦勃朗时代” (Masterpiece of the Leiden Collection: the Age of Rembrandt) 展览展出了包括伦勃朗 (Rembrandt) 和“荷兰小画派” (fijnschilders) 在内的扬·利文斯 (Jan Lieveus) 、弗兰斯·范·米里斯 (Frans van Mieris) 以及伦勃朗的第一个学生格利特·杜 (Gerrit Dou) 等诸多大师的近60幅作品。观众可以近距离欣赏到像伦勃朗的《正在读书的智慧女神密涅瓦》 (Minerva in her study, 1636) 和费尔迪南·波尔 (Ferdinand Bol) 的《瑞贝卡和伊莉莎在井边》 (Rebecca and Eliezer at the Well, 1645-1646) 这样的巨幅经典。

“伦勃朗时代”是“莱顿收藏” (The Leiden Collection) 第一次把私人藏品向大众展示的展览。莱顿收藏以伦勃朗的出生地荷兰莱顿市命名，专注于收藏荷兰17世纪的经典艺术作品；其目前收藏的藏品已经超过250幅，其中以油画居多。莱顿收藏由来自美国的卡普兰夫妇创建，托马斯·S·卡普兰 (Thomas S Kaplan) 生于1962年，是一位投资人和创业者，同时也致力于艺术收藏和环境保护事业。他先在瑞士接受教育，后来在英国牛津大学完成历史专业的本科、研究生和博士。卡普兰于1993年开始投资天然气能源系统，后将生意转向金银矿的开采；2003年在他41岁时开始收藏17世纪荷兰黄金时代的画作。他的妻子达芙妮·睿坎娜提·卡普兰 (Daphne Recanati Kaplan) 在莱顿收藏成立前就是一位职业收藏家，她专门收藏来自法国和意大利的20世纪

托马斯·S·卡普兰在16岁第一次收到父亲送的一幅油画肖像作为生日礼物后，从此他便和艺术结缘

的现代设计家具，包括简·颇维 (Jean Prouve) 、亚历山大·尼欧 (Alexander Noll) 和查罗提·佩兰德 (Charlotte Perriand) 等在内的设计大师都在她的收藏名单里。

托马斯·S·卡普兰对于艺术的爱慕由来已久，早在16岁第一次收到父亲作为生日礼物的一幅油画肖像之后，他便和艺术结下了不解之缘。在众多艺术家之中，他最喜欢的是伦勃朗。卡普兰在自己的回忆笔记《一幅油画肖像》 (A Portrait in Oil) 中曾经写到：“我上学时我的父母曾问我去哪里做交换生，我当时想都不想就说是阿姆斯特丹；他们问我为什么，我说因为那里是我最爱的艺术家伦勃朗居住过的地方！”卡普来第一次考虑做一位“收藏家”是受到妻子达芙妮的艺术家母亲米拉·睿坎娜提 (Mira Recanati) 的提点：“你那么喜欢艺术为什么不去做个收藏家呢？”“我吗？怎么可能？”去试试吧，你一定可以的。”卡普兰回忆道。

在诺曼·罗森阁爵士 (Sir Norman Rosenthal) 的引荐下，卡普兰购入了他人生的第一幅“荷兰17世纪黄金时代”的藏品：伦勃朗的第一位门生格利特·杜的《迪瑞克·范·布莱斯登肖像》 (Portrait of Drick van Beresteyn, 1627-1653) 。紧接着，他接连购入了不少同时期的经典油画作品。卡普兰的第一张伦勃朗作品是素描《正在休息的年轻狮子》 (Young Lion Resting, 1606-1669) ，而购入的第一张伦勃朗油画作品是《戴白帽的女人习作》 (Study of a Woman in a White cup, 1606-1669) 。卡普兰仍沉浸在他抢拍的激情之中：“我当时坐在艺术经纪人奥托·瑙曼 (Otto Maumann) 的办公室里，脑子里尽是佳士得拍卖现场的情况：我指挥奥托，价格可以再高点！再高点！一定要拿下我的战利品。”卡普兰拿下的伦勃朗《正在读书的智慧女神密涅瓦》的成交价为4500万美元，这不仅仅是他买到最贵的作品，也创造了当时伦勃朗画作成交的最高价之一。

莱顿收藏拥有250幅作品，其核心是伦勃朗的11幅油画和2幅素描——这是目前规模最大的伦勃朗作品私人收藏，以及另外10幅诞生于伦勃朗画室的油画作品。在接受《艺术新闻/中文版》采访中，卡普兰提到2003到2008年这五年间是他的收藏迅速扩张的时期，甚至达



上图：托马斯·S·卡普兰
左下图：维米尔《坐在维金纳琴旁的少女》
右下图：伦勃朗《正在读书的智慧女神密涅瓦》

到了平均一周一张的购买速度。2007年，他判断2008年全球可能发生经济危机，藏家也许会大量抛售经典大师的作品，所以他清出了其他投资，准备好了资金进行收藏。可没想到的是，这次他判断失误，尽管经济的确出现了危机，当代艺术市场出现了大幅度的下降，但是经典大师的价格却保持平衡，而且藏家们更是出现了惜售的情况，也使大师作品一件难求。因此，对于如卡普兰这样专收经典大师的藏家来说，这些经典大师的作品更像是黄金一样珍贵。

此次莱顿收藏在卢浮宫展出并不偶然，对于卡普兰夫妇来说，巴黎是他们除纽约外的第二个家，他们的头子与次子是在巴黎出生的。而第三个儿子第一次参观的美术馆就是卢浮宫。在莱顿收藏将费尔迪南·波尔的《瑞贝卡和伊莉莎在井边》捐给卢浮宫的多年后，卢浮宫对他们打开了合作的大门，沉寂了多年的17世纪的荷兰黄金时期的经典大师艺术作品的私人收藏得以重见天日。

莱顿收藏与中国也颇有渊源，中国艺术家曾梵志曾在邓文迪和拉里·高古轩 (Larry Gaosian) 的陪伴下参观莱顿收藏的大师作品。卡普兰回忆道曾梵志曾在每一幅作品下驻足良久，仔细地观察画面的每一个细节。他告诉卡普兰，如果可以把莱顿收藏的作品带到中国，绝对是一件好事，因为中国有很多人喜欢古典油画的大师作品和艺术家伦勃朗。在6月17日至9月3日莱顿收藏将携70余件绘画藏品亮相中国国家博物馆，这也是莱顿收藏的首次全球巡展。此次亮相中国的作品还包括维米尔《坐在维金纳琴旁的少女》，随后这批作品还会在上海龙美术馆、俄罗斯国家博物馆艾尔米塔什博物馆以及阿布扎比卢浮宫展出。采访/Phenix Luk；撰文/黄梅



PEOPLE OF THE MONTH



他把“镜花水月”与川久保玲带到了大都会

自2011年大都会艺术博物馆服装学院主任策展人安德鲁·博尔顿接管服装学院策展工作开始，一年一度的服装展成为了大都会、甚至纽约的一个夏季节日，拥有着很高的参与和讨论热度

来自英国的纽约客

“每当我回到英国，都觉得自己像个移民。我更倾向于美国积极处事的心态”。

——安德鲁·博尔顿

5月时尚界的焦点都放在了纽约大都会艺术博物馆，大都会艺术博物馆服装学院 (The Costume Institute) 今年以川久保玲为主题，推出了“川久保玲/Comme des Garçons: 居于其间的艺术”展览。而大都会艺术博物馆服装学院主任策展人安德鲁·博尔顿 (Andrew Bolton) 在接受《艺术新闻/中文版》的采访时，身着一套修身剪裁的Thom Browne西服，操着优雅含蓄的英式口音，不时进发出一些精彩语句。

博尔顿出生于英国西北部兰开夏郡 (Lancashire) 的一个小城市，他的父亲从事与新闻出版相关的工作，他的母亲是家庭主妇。在他的记忆中，童年是充满宗教色彩的，与他现在光彩熠熠的时尚工作截然不同。

博尔顿在东安格利亚大学 (University of East Anglia) 攻读人类学和东方艺术史，并获得硕士学位。毕业后，他就职于伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆 (Victoria & Albert Museum) 的远东艺术部门。在一次策展中国服饰的机会中，他被调到了时装部门，就此开启了自己的时装之旅。正是这段与亚洲的相关经历，博尔顿的策展中总是不乏亚洲元素。

2002年，大都会艺术博物馆服装学院前负责人哈罗德·柯达 (Harold Koda) 关注到博尔顿的才华，将他挖角到大都会。2015年，柯达卸任，博尔顿成为继任者。柯达接受采访时表示：“在我做的所有事当中，最重要的就是将安德鲁·博尔顿带到博物馆，一起组织了这些被前人忽略的展览。”2015年博尔顿获得了奖金为10万美金的Vilcek时尚奖，是对他在大都会13年来出色表现的认可。

上图：安德鲁·博尔顿与川久保玲
右图：2015年“中国：镜花水月”展览现场

“大都会服装学院策展人是时尚界最大权在握的职位”，柯达曾在《时代》杂志采访中这样表示，“你可以欣赏以及评论当代的时尚，并且不用担心设计师、品牌及编辑来找麻烦”。如今这重要的职位被博尔顿接任，而谈到他在时尚圈的地位，不得不提他的男朋友——男装设计师汤姆·布朗 (Thom Browne)。汤姆·布朗随着韩流，逐渐步入亚洲观众的视野。在博尔顿和汤姆·布朗在一起的5年里，两人都逐步登上了个人事业的高峰，是时尚圈内互相成就的典范。

讲故事的策展人

“通过人类学的角度，我总是在问，服装背后那个更大的故事是什么”。

——安德鲁·博尔顿

从2011年博尔顿逐步接管服装学院策展工作开始，一年一度的服装展成为了大都会、甚至纽约的一个夏季节日。2011年“亚历山大·麦昆：野性的美” (Alexander McQueen: Savage Beauty) 是服装学院历史上首次获得的巨大成功，在三个月内吸引了66万观众，成为大都会历史上参观量排名前十的展览。

2012年“夏帕瑞丽和普拉达：不可能的对话” (Schiaparelli & Prada: Impossible Conversations) 通过电影的形式，将两位不同时代的女服装设计师放入同一画面中，呈现她们跨越时空的对谈。2015年的“中国：镜花水月” (China: Through the Looking Glass) 达到了近82万人次的参观量。2016年的“手作×机器：科技时代的时尚” (Manus x Machina: Fashion in an Age of Technology) 是对高级定制的一次再定义，也通过科技的视角，向大众展示了时尚未来的一种可能性。

博尔顿的策展有两大特点。第一点是他通过选题和布展的视觉效果来增强大众对于服装展的兴趣，由此提

高参观量。不论是以中国为题的“镜花水月”，还是探讨新科技的“手作×机器”，博尔顿的展览是对当下社会热点话题的一种延续与再探索。

他的展览呈现方式常被形容为充满戏剧性与舞台效果。博尔顿在接受《Vogue》的采访中，曾这样表示对于视觉效果的高度重视：“我希望观众可以快速地在展厅内走一圈，不用任何文字解说，就能明白展览的主旨。”

第二点是他策展的革新性与巨大野心。博尔顿总是希望通过不同的角度，对时装进行再定义，比如在“朋克”展中将街头文化与高定相调和，在“科技时代的时尚”展中对“手作”和“机器”这对看似对立其实共生的概念进行再探索。这革新性的背后是博尔顿的巨大野心。他曾表示：“时装是艺术，但不是纯艺术。我对于那些拥有观点、努力发声的时装尤其感兴趣”。也正是因为他的背景，他希望服装展中可以传递出与哲学、社会、经济、甚至政治相关的讯息。

高定大众化，博物馆时尚化

高级时装在我们的传统印象中，是被小部分人近距离观看和购买的。来自中产阶级的博尔顿对于打破固有印象中的阶级划分尤其感兴趣，在他的展览中，“高级定制”被再定义：昂贵、私密的服装变得平易近人，与观众产生了一种新的亲密关系。如在“川久保玲”展中，人偶被特意调到与普通成年人类似的高度，正是在这样的新关系下，每位观众都获得了观看与思考时装的权利。

博尔顿的展不仅实现了高定大众化的一种可能性，也对博物馆的功能和形象做出了变革。在他策划的展览中，我们看到，博物馆也可以是标新立异的，可以是跨越“艺术—商品”这个老生常谈的对立概念的。大都会时装展厅内总是熙熙攘攘，充斥着参观者热切的讨论声，这也印证了博尔顿策展模式对大众的带动能力，与大都会其它相对来说比较传统的展厅内的安静和空荡形成对比。由此可见，博尔顿的展览不仅拥有影响时尚圈的未来的野心，也为“策展”事业的未来提供了新的可能。

评价褒贬不一

尽管博尔顿在圈内地位颇高，但他的展览一获得的评价褒贬不一。他的展览以夸张的舞台性为特色，提高了参观量，这背后蕴含巨大的经济收益。所以他的策展是否为了提高参观量而牺牲了一定的学术严谨度？

例如争议声颇高的“镜花水月”展，表象上是传递中国文化的博大精深，实则呈现出西方话语权下东方文化被误读的历史。当学术界的其它领域已将“东方主义” (Orientalism) 彻底批判后，博尔顿却还以“幻境”为说辞，为“东方主义”披上了华丽的外衣。时尚媒体常以“革新者”的标签来描述博尔顿，但与其它学术领域相比，他的步调像是慢了一拍。撰文/李洁特



BRAND EXHIBITION

“拿破仑的珠宝商”来到紫禁城

CHAUMET“尚之以琼华——始于十八世纪的珍宝艺术展”在故宫开幕

4月10日,“尚之以琼华——始于十八世纪的珍宝艺术展”在故宫午门展厅开幕,展览由法国历史最悠久的传奇珠宝世家之一CHAUMET (尚美巴黎) 与故宫博物院联合主办,并得到了法国卢浮宫博物馆、枫丹白露宫等17家世界顶级文博机构的联袂助力。在这场世界顶级的中法文化交流大展中,300余件展品围绕CHAUMET的历代臻品展开,包含珠宝、绘画及其他各式艺术品。这些来自18世纪末至21世纪初的珍宝杰作淋漓尽致地展现了法国装饰艺术的美学成就与精湛工艺,而由珠宝承载起的历史叙述,更成为展览中极富魅力的部分。

步入故宫午门展厅,12件具有历史意义的珠宝作品,



该图片由Chaumet、故宫博物院提供

围绕着CHAUMET的发源地巴黎芳登广场展开,串联起CHAUMET的创作史。从CHAUMET现存最古老的作品罗温艾斯汀侯爵夫人的藏珍匣(1789年),到作为拿破仑御用珠宝匠,打造的藏头诗手链;再到自然主义、“美好年代”时期的代表作,以及步入千禧年之后的作品“约瑟芬”戒指——正如CHAUMET全球总裁让-马克·曼斯维特(Jean-Marc Mansvelt)所言:“其200多年来源源不断的创造力,始终走在时代的前端,引领着法国珠宝创作及社会风尚的走向。”

然而,CHAUMET这一传奇品牌的特殊性不仅在于其在装饰艺术史上的成就,作为一个与法国历史紧密勾连的传奇世家,它所承载的象征价值可谓独一无二。本次展览策展人、曾先后担任奥赛博物馆及卢浮宫馆长的亨利·卢瓦耶特(Henri Loyrette)强调:“CHAUMET这类世家品牌在我们国家的经济和艺术生活中扮演了重要的角色。品牌的世纪传承,是CHAUMET格外有趣的部分,能为我们所用,描绘独特的历史轨迹。”

“从拿破仑一世至三世:君主的珠宝商”是本次展览中最为精彩的部分。其中,首次离开法国故土的拿破仑“加冕之剑”无疑是其中最为重量级的展品。这把堪称“国宝”的加冕仪式用佩剑,改变了CHAUMET创始人尼铎的命运,也奠定了CHAUMET在法国珠宝界的泰斗地位。作为拿破仑皇权的象征物,这把剑表征了其统治的

左图:身着加冕礼服的拿破仑一世画像(局部),弗朗索瓦·热拉尔,布面油画,1806年
上图:“金钟花”冠冕(“波旁-帕尔马”冠冕),1919年



权威和合法性,在1804年的加冕大典上,他即佩戴着这把宝剑。从展览现场与之同时展出的《身着加冕礼服的拿破仑一世画像》(1806年)中,观者可感受到当时这一重大历史时刻。

在拿破仑一世的画像两侧,陈列着他的两任妻子约瑟芬及玛丽·露易丝皇后的画像。在被拿破仑钦点为御用珠宝匠之后,尼铎为这两位皇后创造了诸多珠宝杰作。其中,以约瑟芬皇后为灵感启发的“麦穗”冠冕,使用了66克拉的旧尺寸钻石创造出麦穗随风轻舞的灵动感,是CHAUMET自然主义珠宝创作中的里程碑之作。

冠冕,作为CHAUMET创作遗产中的精髓,成为展览的压轴部分。展览不仅呈现了CHAUMET各个时期重要的冠冕作品,更是推陈出新地展现了来自伦敦艺术大学中央圣马丁学院珠宝创意竞赛的冠军之作“眩彩花园”冠冕将展览最终引向未来的开启。撰文/Violet Wang

THE ART NEWSPAPER

2017年威尼斯雙年展
藝術家、地圖信息和不容錯過的展出
現在即可安裝

App Store
下載

biennaleapp.com

EXHIBITIONS

以“双城记”挑战先入之见

同时在雅典和卡塞尔“发声”的卡塞尔文献展，6月开幕的卡塞尔展区将聚焦德国历史



玛塔·米努辛《以橄榄和艺术向德国偿还希腊的债务》，2017年

自创办60年以来，卡塞尔文献展首次在德国卡塞尔之外的城市亮相。第二期将于6月10日在卡塞尔开幕（持续至9月17日）。双城构想来自艺术总监亚当·希姆奇克（Adam Szymczyk）。在2013年希姆奇克接受艺术总监职位任命之时，他便提出了这一方案。第14届卡塞尔文献展的160位受邀艺术家需要为两座城市创作作品，呈现其中的动态关联。由此，希腊与卡塞尔之间的地理距离将从根本上改变观众的文献展体验。两个城市之间的对话将创造出地理与精神上的错位感，使观众感受到置身其间的迷失与渴望，并由此提供不一样的感知方式。

希腊与卡塞尔所处地理位置、社会经济环境的相异，也将影响展览的呈现过程，同时为艺术家提供创作灵感和方向。印度艺术家尼克·乔普拉（Nikhil Chopra）的行为艺术作品《描线横穿地形》（Drawing a Line through Landscape）是其中之一。他用3天时间在雅典的墙上绘出一幅海景，在作品的第二部分，他则踏上从雅典去往卡塞尔的路途。5月13日至6月

8日期间，乔普拉会驻扎在沿途的城市广场、废弃村庄及野外，他将在停留的每一站留下一幅画——绘于墙面的艺术家的帐篷。这段路途最终在卡塞尔的中央火车站结束，而路途中留下的绘画将被拼成一幅全景式作品。这一发生在雅典和卡塞尔之间的迁徙活动，试图连结起两座城市的人、地形以及文化记忆。

今年的卡塞尔展区聚焦德国历史。阿根廷艺术家玛塔·米努辛（Marta Minujin）将在纳粹1933年的焚书场所弗里德里希广场中，重现她1983年的作品《书本神庙》（The Parthenon of Books）。该作品由来自不同国家不同时期的10万本禁书组成，是一件雅典卫城的巨型复制品。此外，玛利亚·艾希霍恩（Maria Eichhorn）的艺术项目《罗斯·瓦朗中心》（The Rose Valland Institute）公开征集论文，“研究并记录欧洲犹太人受到的剥削，剥削的历史及不断持续的议题”。该项目名字来自于艺术史家罗斯·瓦朗，她曾在德国占领巴黎期间，记录下了纳粹对法国国家收藏艺术品与犹太私人藏品的掠夺。与此相似，卡塞尔新美术馆（Neue Galerie）的展出作品，将反映科尼利尤斯·古利特（Cornelius Gurlitt）秘密囤藏艺术品的发现。科尼利尤斯的许多藏品传自其父亲希尔德布兰德，一名纳粹时期的艺术品经销商，它们被认为是纳粹掠夺的艺术品。2015年希姆奇克即公布了展示这一收藏的设想，但未能得到法律程序的允许。

如何“以雅典为鉴”？

在希腊，“以雅典为鉴”的主题意在鼓励观众“忘记我们已习得的知识”，并“沉浸在无知的黑暗中，而非假装早有所知”，希姆奇克说。其目的在于挑战现状及先入之见。为此，文献展将来自偏远国家的非知名人物推到台前，聚焦还未成艺

术市场宠儿的艺术家。“通过将来自全球各地的艺术形式聚集在一起，我们质问这持续构建世界秩序的白人男权至上主义、民族主义、殖民主义的思维和生活方式”。希姆奇克在文献展图录中如此写道。

两个城市之间的对话将创造出地理与精神上的错位感，使观众感受到置身其间的迷失与渴望，并由此提供不一样的感知方式

然而展览主题受到了希腊艺术家的批评。他们认为本届文献展并没有与雅典的艺术界发生足够的互动。“如果你要向雅典学习，你必须先做足功课”，居住在雅典的艺术家、“萧条时代”小组成员之一帕斯卡·弗尔吉亚（Pasqua Vorgia）表示，“展会并没有尽力发掘雅典本地的艺术家和草根艺术项目”。希腊摄影师帕诺斯·考克金纳斯（Panos Kokkinias）也有相同的感触：“这个主题可能涉及到雅典的各方面，但鉴于文献展本身就是一个艺术展，为什么唯独将雅典的艺术创作排除在学习的范畴之外？”

希姆奇克在接受德国媒体采访时回应了这一批评。他认为，文献展的目的并非呈现雅典的当代艺术，那是别的展览该做的。“我们更关注雅典这座城市作为一个有机的生命体，而非只局限于它的当代艺术。若将文献展与雅典的艺术现状联系在一起会太过局限。”事实上，雅典当地艺术圈对策展团队与雅典公立博物馆之间的紧密合作赞誉有加。文献展的展览地点包括约40家公共机构，试图让这些在债务危机中挣扎的机构“焕发生机”，希姆奇克表示。这些场地包括雅典音乐学院、雅典艺术学院、钱币博物馆和雅典第一公墓。美国艺术家威廉·蒲

伯·L（William Pope.L）会在包括第一公墓在内的多处地点呈现他的声音装置《低语运动》（Whispering Campaign）。文献展的主会场为1997年成立的雅典当代艺术博物馆（EMST），但该博物馆仅从去年年末才部分开放。作为展览

主办权的交换，雅典当代艺术博物馆会将部分永久性藏品送至卡塞尔，于文献展期间在弗里德里希阿鲁门博物馆展出。

造访雅典当代艺术博物馆的观众会首先看见一个盛满橄榄的巨大容器，这是玛塔·米努辛的作品《以橄榄和艺术向德国偿还希腊的债务》（2017年）。大量行为艺术反映出希姆奇克对本届文献展的设想——“反对物的特权，无论是挂在墙上的二维平面，还是三维作品”。如海地编舞家凯特莉·诺埃尔（Ketty Noel）的芭蕾《僵尸化》（Zombification），以及易卜拉欣·马哈麻（Ibrahim Mahama）的《普洛斯费吉加检查站》（Check Point Prosfygika）和拉希德·阿尔恩（Rasheed Araeen）讨喜之作《Shamiyaana——精神食粮：思考改变》（Food for Thought: Thought for Change）——观众被邀请到传统的巴基斯坦婚礼帐篷内享用一顿美食。撰文 / Julia Michalska, Lia；译 / 赵文睿

第14届卡塞尔文献展“以雅典为鉴”

- 雅典多场馆
4月8日至7月16日
- 卡塞尔多场馆
6月10日至9月17日



易卜拉欣·马哈麻（Ibrahim Mahama），《普洛斯费吉加检查站》（Check Point Prosfygika）

EXHIBITIONS



库德乍纳伊 (Kudzanai Chiurai) 《启示I》(Revelations I), 2011年

巴黎的“艺术非洲”

1989年“大地魔术师”举行近30年后，
路易威登基金会的“艺术 / 非洲：新工作室”通过多样化的视角
以及艺术家的“在场”，呈现复杂多样的非洲当代艺术场景。

巴黎今年的春天很“非洲”。继三月老佛爷百货公司艺术空间举行非洲新生代艺术家展“接下来的一天”（至6月10日）、拉维耶特展览厅集结45位艺术家的“非洲首都”展（至5月28日）、“艺术 / 巴黎”博览会以非洲为荣誉贵宾之后，路易威登基金会也在4月26日推出最新展览“艺术 / 非洲，新工作室”。这是该基金会继去年“本土：变革中的中国艺术家”之后，再一次将聚光灯投射在一个特定的地理区域。策展人、基金会艺术总监苏珊·帕杰 (Suzanne Pagé) 表示，“我无意呈现非洲当代艺术的全景图，而是提供一个切片。”

本次展览由三项不同的展览、或帕杰所言的“两个特定的时空”搭配基金会收藏组成，依序在美国建筑师法兰克·盖瑞 (Frank Gehry) 所设计、如今为巴黎重要地标的飞船建筑不同楼层铺展开来：地下楼展厅举行的“局内人”，是巴黎首次大规模呈现知名收藏家尚·皮高齐 (Jean Pigozzi) 于1989–2009年间汇集的一批非洲艺术作品选辑；地面一楼和二楼展厅的“在场”展，聚焦当下的南非艺术创作；三楼则是路易威登基金会自身收藏的非洲艺术家作品。

身为SIMCA汽车品牌继承人、靠投资积累财富，本身也是位摄影师的皮高齐，因1989年参观“大地魔术师”展深受震撼而一头栽进非洲当代艺术的世界，20多年来建立了一批数量超过一万多件、被誉为全世界最丰富的非洲当代艺术私人收藏。不过他本人至今从未踏足非洲，而是全权委托艺术顾问、同时也是“大地魔术师”策展人之一的马宁昂 (André Magnin) 为他在非洲寻访艺术家和购买作品；两人的合作从1989年一直持续到2009年马宁昂决定开画廊为止。

尽管私人收藏不似美术馆收藏，更多具有个人主观色彩，但皮高齐从一开始就制定的收藏条件——撒哈拉沙漠以南的“黑色”非洲，艺术家必须在非洲生活和创作，必须没有受过美

院训练——使得他收藏的艺术品具有某些特定取向，如手工制作、对回收材料的使用和转化、反映传统和信仰等。象牙海岸画家弗雷德·布鲁里·布阿布雷 (Frédéric Bruly Bouabré) 通过一系列数十张、上百张的小型绘画，对某个题材进行百科全书式的详尽探索 and 知识建构；刚果艺术家波的茨·伊塞克·金格勒茨 (Bodys Isek Kingelez) 用纸板和不同颜料制作出一座座具有丰富细节的理想城市的微型模型；利果贝特·尼米 (Rigobert Nimi) 色彩绚丽、深具未来感的太空建筑，完全手工制作，利用捡拾来的废弃物。

另一方面，非洲艺术家清楚西方对“非洲性”的期待，并利用西方人认定的“非洲”图腾和符号来进行颠覆性的创作。去年在高古轩巴黎画廊举行个展的贝宁艺术家阿祖美 (Romuald Hazoumé) 将走私汽油用的塑料桶切割改造成具有黑人五官特征的“假面具”，一针见血地调侃了西方人对非洲、对面具的迷恋，并以此进入西方艺术体制。马宁昂指出，“这些艺术家的共同点在于他们都对创作有一种非做不可的需求，深富创意，以及不必向任何人交代的自由。”

皮高齐“本质主义”式的条件却也是一种限制，排除了非黑人（例如某些南非或非阿格里布的艺术家和住在海外的非洲艺术家。帕杰表示，“1989–2009，代表的是一位收藏家和他的拓荒者之间长期不懈的探索；它同时也代表了另一个时期——在手机、社交网络出现和发展之前，并不能反映今天艺术家在世界各地旅行、信息丰富的现状。”对此，路易威登基金会

在征得皮高齐和马宁昂同意下，邀请常住比利时的喀麦隆艺术家巴斯卡·马汀·塔尤 (Pascale Marthine Tayou) 在展厅入口处构思制作大型装置，不论是涂上红、黄、蓝、黑等各种颜色的小石块在柱子和墙面蔓延开来的《殖民》或是将非洲53个国家的国旗彼此相连的《独立恰恰》，艺术家希望传达的是一种混合、相遇、和平共处的人文精神。

与此同时，路易威登基金会组织另一项展览“在场”作为补充，深入探索南非当代艺术图景。南非的视觉艺术圈充满活力，2013年，巴黎红屋基金会曾大规模介绍约翰内斯堡的艺术家群体。帕杰表示，这次展出3个不同代际的16位艺术家和3位摄影师，都对南非社会现实充满自觉，并深信他们的创作体现出为追求社会正义所发展出的不同形式的抵制和抗争。

1930–1960年代出生、亲身经历过种族隔离制度的艺术家，如威廉·肯特里奇 (William Kentridge)、珍·亚历山大 (Jane Alexander)、大卫·戈登布拉特 (David Goldblatt) 和苏·威廉森 (Sue Williamson)，他们的艺术实践以唤醒大众意识、促进社会公义为目标，影响了许多艺术家。例如1970年代出生的扎涅勒·慕荷里 (Zanele Muholi)，以“视觉社会活动家”自称，长期拍摄南非黑人女同性恋和跨性别者等边缘、受压迫群体的肖像。自2006年开始进行的《脸孔与阶段跟进》系列，在跟进拍摄同一对象不同的人生阶段；在一面大墙铺展开来的三百多张照片，主角双眼直视前方，仿佛要人正视和尊

重他们被主流社会价值观拒绝的主体性。

1980年代出生的艺术家，如阿提–帕塔·如嘉 (Athi–Patra Ruga)、乔迪·布兰德 (Jody Brand)、科芒·瓦·勒于雷尔 (Kemang WaLehulere)，作为南非抗争不断的社会现实的见证者和活动家，他们以艺术家身份从种族隔离政策抑或艾滋病这段历史中萃取教训和经验，体现出另一种形式的行动主义，与老一辈艺术家鲜明直接的参与和抗争不同。他们将关注视角投向其他遭歧视或排挤的少数族群，如女性，或被禁止的主体性，如同性恋者与跨性别者，通过摄影、录像、装置、绘画、挂毯等多样媒介，寻求参与塑造一个超越种族、肤色和性别的南非的主体性。如嘉尤其以跨性别扮演穿着巴洛克璀璨华丽服饰的女神表演，探索幼年记忆中的创伤矛盾和挖掘南非社会对同性恋的恐惧而著称。这次展出的挂毯系列作品，邀请观众进入阿扎尼亚 (Azania)，一个没有国界，自由开放的乌托邦国度；他在作品中融入神话、历史、幻想以及带着幽默语调的反抗精神，试图打破科学与信仰、艺术与工艺、身体与心灵、男与女、神圣与亵渎、个人与集体等一切分界，以开发新的艺术领土和语言。

1989年“大地魔术师”举行近30年后，路易威登基金会的“艺术 / 非洲：新工作室”，不论是对皮高齐收藏的选件或是聚焦南非具社会政治参与性艺术创作的展览，力图摆脱一种对非洲艺术充满异国情调、猎奇式的幻想，而是通过多样化的视角、创作媒介和手法、图像、叙事、语言，以及艺术家的“在场”，呈现复杂多样的非洲当代艺术场景。撰文 / 余小惠

艺术 / 非洲：新工作室
• 巴黎路易威登基金会美术馆
展至8月28日



川久保玲：“居于其间”的艺术

身为朋克的川久保玲在“不完美”中突破美的边界、在“反时尚”中打破时尚桎梏

一贯对自己的创作三缄其口的川久保玲头一次同意以回溯展的形式向公众呈现她的设计思想，纽约大都会艺术博物馆（The Metropolitan Museum of Art）展览“川久保玲/Comme des Garçons：居于其间的艺术”（Rei Kawakubo / Comme des Garçons: Art of the In-Between）因此倍受瞩目。

然而，如何“解码”她的理念，仍然是日本服装设计师川久保玲留给观众的课题。作为一年一度的大型时装展，本次展览呈现了设计师从1980年代早期到2017年近150件设计品。川久保玲也是继伊夫圣罗兰（Yves Saint Laurent）之后，第二位于在世时就在纽约大都会博物馆举办个展的设计师。

川久保玲：打破再创造

时尚编辑蒂姆·布兰克斯（Tim Blanks）在《川久保玲：身为一名朋克的痛苦》（Rei Kawakubo: A Punk's Pain）一文中如此概括川久保玲的设计理念：零（Zero），新（New）和自由（Freedom）。“零”是川久保玲的出发点，她不断创作出之前时尚圈完全不存在的设计，打破人们对于时尚的认知；“新”是她的原创性、创新性及无限可能性；而“自由”是指在这样的创作模式下，她没有受时尚传统束缚，实现了时尚领域自由度的最大化。

“零”“新”和“自由”是极轻盈的词汇，预示着新生命的诞生，并斩断一切与现有的、传统的纽带。但这三个看似轻盈的词语背后，却承载着川久保玲的迷思与痛苦——她需要不断鞭策自己超越现有的时尚，并超越自我。因此，大都会此



次展览中不仅展现了设计师川久保玲独特的创作理念，也呈现了光鲜亮丽设计品的对立面——川久保玲设计背后的迷思与焦虑。

策展二分法“居于其间”

为有效表现川久保玲打破一切再定义的创作理念，策展人安德鲁·博尔顿（Andrew Bolton）选择了以对立面、二分法为核心的策展方式。展览一共分为9个主题，每个主题探讨一对冲突的概念。每个主题中，川久保玲的设计均在两个对立的关键词间游走，这也是展览名为“居于其间”的原因。“居于其间”代表着川久保玲艺术的不可定义性，拒绝屈从于任何既定标签下，且不断推进并破坏观念的边界。展览空间中除了主题以外，没有任何文字性解说的问题。如果观众对展览内容有更多诉求，可在展厅入口处领取一本解说手册。

展览空间被粉刷成新亮的白色，博物馆中常用的射灯也被替换成白炽灯管；展厅像变成了高档商场的展示柜，一切细节都暴露在观众眼前。展厅空间按照迷宫样式设计，如同川久保玲本人一样没有清晰条理可寻。一些展品被放入空心的白柱子之中，犹如置入笼内的金丝雀，仅有狭窄的入口以供窥探。

策展人博尔顿在接受《艺术新闻/中文版》采访时表示：“我们希望把服装原本的展示空间呈现出来。这些服装原本就是放置在圆圈之中的，因此空间也是服装设计不可分割的一部分。川久保玲认为圆形是象征禅宗的一个符号，所以空间中有许多圆形，而圆形的缺

口（即空心柱子的入口）体现了日本‘侘寂’的概念，即艺术在不完美中产生。我们还将穿着设计品服装的人偶调到与普通成年人类似的高度，这样观众可以更有亲切感地观看并感受川久保玲的艺术。”

九组冲突的主题

“不存在/存在”（Absence/Presence）是展览的开篇，探讨展品与展示空间之间的关系。川久保玲设计的主旨“中间性”受禅宗的启发，注重“無”与“間”这两个概念，正是在这有无之间、在遮挡与被遮挡之间、在看见与不可看见之

间，观众可以开始对川久保玲艺术的思考。

“设计/非设计”（Design/Not Design）展示了川久保玲的设计策略，她的设计可以是多种风格的融合，可以不对称、不平衡，可以是未完成，可以没有设计痕迹。例如，一件由15层未修剪的布料叠加而成的裙装恰如其分地展现了她充满实验性的“设计/非设计”。

“时尚/反时尚”（Fashion/Anti-Fashion）展现了川久保玲1980年代作为日本设计师初登国际时装舞台时的迷思，那时的她既不想标榜自己的日本身份，也不想遵循西方时尚的规则，于是便有了“反时尚”的概念。

“模本/多元”（Model/Multiple）看似打破了川久保玲一贯的原创性。在这个系列中，川久保玲探讨了重复、系列感及工业生产的商品性。然而，这个系列中的每件服装都有着细微的不同，再次与川久保玲不自我重复的理念相契合。

“高/低”（High/Low）是时尚中的常见命题，因为时尚经常被定义成上层社会的身份象征，是普通大众趋之若鹜却望尘莫及的。在本主题中，川久保玲挑战了传统概念中时尚与身份象征的

纽带，将皮夹克这样街头文化的代表与古典芭蕾舞裙有机结合了起来。

“过去/现在”（Then/Now）展现了川久保玲对时尚史的思考，她既运用了19世纪的传统元素，也强调了服装设计属于当下的现代感。

“自我/他者”（Self/Other）探讨了“跨文化”“跨性别”这两个概念。川久保玲将日本国旗直白地放入服装设计中，强调了她的东方文化背景，同时服装的形式却是西式的，而裤装与裙装的融合是对男女固有性别观念的挑战。

“客体/主体”（Object/Subject）是对人体的再思考。服装的异样突起如病变囊肿一般吊坠

“我希望教会人们一种全新的美学观念，让他们知道世界上有许多欣赏美的方式，与众不同的价值观也同样会被认可。”

在人偶身上，这是对时尚界宣扬的完美身材的挑战，也让人重新思考人体与服装之间的关系。

“服装/非服装”（Clothes/Not Clothes）探讨了多个与服装设计息息相关的话题，包括功能性、美与丑、规律与混乱。正是在此主题中，川久保玲拒绝将自己的设计品称为服装，而是将它们称作“给身体的物品”（objects for the body）。川久保玲希望在新的称呼下观众可以重新审视服装的功能性——它不仅仅是用来穿的，也可以是纯粹的艺术品。

川久保玲的艺术可能会让人困惑甚至沮丧，因为它太离经叛道，甚至不太符合人们对于美的期望。而她本人则表示，这次同意在大都会艺术博物馆举办个展是期待对时尚完全不了解的新观众：“我希望可以教会人们一种全新的美学观念，让他们知道世界上有许多欣赏美的方式，与众不同的价值观也同样会被认可。”撰文/李洁特

川久保玲/Comme des Garçons：居于其间的艺术
· 大都会艺术博物馆
展至9月4日

EXHIBITIONS

玛格南图片社70岁了

MoMA午餐之谜仍然未解，
全球多个城市将举办特展庆祝玛格南图片社70周年

冒险、卓越、魅力、男子气概……当然，还有香槟，这些字眼无不指向“玛格南”这个名字。摄影大师云集、举世闻名的玛格南图片社 (Magnum Photos) 今年步入成立以来的第70载，将在纽约、巴黎和伦敦举办一系列展览活动。与此同时，一部名为《玛格南宣言》的档案手册也将同步出版和展出。书中记录了玛格南图片社的沿革与历史、档案中的重要文献，也收录了历代摄影师的代表作品。这本书由旧金山现代艺术博物馆摄影部高级策展人克莱蒙·舍卢 (Clément Chéroux) 担任主编，并将由泰晤士&赫德逊出版社 (Thames&Hudson) 在7月11日正式出版。

志社，他们都希望联合起来使自己拍摄的照片拥有独立版权，获得选择自己任务和拍摄对象的自由。舍卢在编辑《玛格南宣言》纪念册时，把图片社的营业执照放在了最显眼的位置。这个标志的意义远不止于玛格南作为新闻摄影或纪实摄影这个行业的一环。在拍摄和出售照片的同时，玛格南也把出售和展示“油画、素描、版画……雕塑和其他形式的艺术作品”列为图片社的目标；被描述成“彩色、平面的动态图片”的电影也很重要。“我们从中可以看到在成立的最初几年，社员们蓬勃的雄心壮志”，莱特表示。另外，她还指出卡帕也曾投身于电影业，战争期间曾在好莱坞工作。而根据舍卢在2014年所做的

“玛格南是自我觉醒的温床，尽管社员都极具个性，总会时不时地产生意见纷争，但也正是这种饱含创造性的张力在不断推动着图片社往前走。”

1947年的午餐之谜

1947年春天，摄影师罗伯特·卡帕 (Robert Capa, 原名Endre Friedmann) 为成立摄影师合作组织的想法安排了一次午餐聚会，地点设在纽约现代艺术博物馆 (MoMA) 的二楼餐厅里，当时在场的除了卡帕，还有比尔·范迪维特 (Bill Vandivert) 和其他三位摄影师。然而，聚会上具体发生了什么，玛格南图片社最初又究竟是如何促成的，却至今仍是个难解的谜题。“但这个谜非常动人”，在伦敦工作的玛格南世界部文化总监苏菲·莱特 (Sophie Wright) 说道，“我们只是找不到任何线索去解开它。”她还强调，玛格南图片社之所以能存活下来，除了当时被邀请参加午餐的知名摄影社员外，还得益于巴黎、纽约、伦敦和东京各地一些“不屈不挠的负责人”。“他们是低调的合作伙伴。”莱特表示。

玛格南最早的社员在创社前都供职于各杂

蓬皮杜艺术中心调查显示，亨利·卡蒂尔-布列松 (Henri Cartier-Bresson) 早期是一位超现实主义摄影师，年轻时还曾做过电影导演让·雷诺阿 (Jean Renoir) 的助手。卡帕和布列松的经历所投射的，正是玛格南在早期“活力与张力”并存的特点。莱特认为，布列松的摄影在质感粗粝的纪实摄影与“对构图细致和精妙的追求”之间寻求到一条平衡之路，发展出了第三种可能。

70周年纪念展览在全球

为了庆祝玛格南图片社成立70周年，纽约国际摄影中心 (International Center of Photography) 在5月26日推出“玛格南宣言” (Magnum Manifesto) 特展。该展览由卢舍联合国际摄影中心的联合策展人保琳·维梅尔 (Pauline Vermare) 和独立学者克拉拉·布维瑞斯 (Clara Bouveresse) 共同策划，筹备历时5



1960年罗伯特·卡帕在纽约拍摄约翰·肯尼迪当选美国总统后的庆祝游行

年，策展团队对玛格南图片社的档案资料进行了详细研究，选出250幅照片进行展出。与摄影作品一同呈现的还包括含有玛格南社员所拍照片的杂志、报刊，甚至企业报告。此外，查尔斯·哈巴特 (Charles Harbutt) 的“图片强盗”也重现在展厅内——这是一台自动贩卖机，1969年，哈巴特在纽约湖畔博物馆的群展“危机中的美国” (America in Crisis) 上曾用它来随机生成三联画，进行创作。当然，这也只是展览众多亮点的其中之一。

展览还试图解开一些谜题，在成员构成上，玛格南的社员依然以白人和男性为主导，在91位成员中 (70位尚在世)，仅有12位为女性，不过情况正在改变。“玛格南是自我觉醒的温床”，卢舍说，而尽管社员都极具个性，总会时不时地产生意见纷争，但也正是这种饱含创造性的张力在不断推动着图片社往前走，或者按布维瑞斯的话说，“显示着它依然鲜活、充满生命力”。

整个展览连同图录都把玛格南图片社置于更广阔的语境中，其背景横跨三个历史阶段 (1947-1968年、1969-1989年、1990年至今)，人们可以看到玛格南在每个阶段是如何被时代所塑造，而大众对它的接受态度又发生着怎样的改变。本次展览将持续至9月3日，并将在2018年2月巡展至罗马和平祭坛博物馆 (AraPacis Museum)，并于5月巡展至C/O柏林展览馆。

此外，作为玛格南图片社的“精神发源地”，MoMA将在6月推出玛格南摄影师创造的影像

特展，参展艺术家包括拍摄了18部标准长度电影的雷蒙德·迪帕东 (Raymond Depardon)。世界各地的其他城市也纷纷推出玛格南图片社70周年庆祝活动。巴黎舞厅艺术中心 (Le Bal) 推出“玛格南：模拟复苏”展 (Magnum: Analog Recovery)，展出20世纪40至70年代新闻和媒体报道中涉及到的来自玛格南的图片和历史档案。巴黎的11个地铁站，还将流动展出一件由91位玛格南摄影师拍摄的174幅照片所组成的“城市”主题装置 (至6月30日)，巴黎奥利机场和戴高乐机场也将进行相关展览。伦敦则邀请了3位玛格南摄影师作为伦敦分社的驻地艺术家，用3周时间创造新作；现任社长马丁·帕尔 (Martin Parr) 策划了社员大卫·赫恩 (David Hurn) 的个展，将在5月18至21日在萨默塞特公爵府 (Somerset House) 进行的伦敦摄影艺术博览会 (Photo London) 上举办。

原计划中，上海原本也是玛格南今年巡展的目的地之一，但这项计划并未通过审核。不过，玛格南图片社计划专门为中国观众推出特展，预计2018年在北京和上海展出。彼时，展览或将展出2002年入社的吉姆·戈德堡 (Jim Goldberg) 新作，以及卡帕在1938年日本侵华时期所拍摄的摄影作品。撰文 / Javier Pas、Jane Morris；译 / 王婧思

- 玛格南宣言
· 纽约国际摄影中心 5月26日-9月3日
- 玛格南：模拟复苏
· 巴黎舞厅艺术中心 展至8月27日



玛格南图片社1953年的办公室



博物馆

MUSEUMS

从“秦汉文明”到《鸢尾花》 美国博物馆制造“中国涨幅”

从2014年中美十年旅游签证的开启，到2016年中美旅游年的助推，博物馆作为美国各大城市的重要观光地，不断吸纳中国游客。无论是东岸的纽约大都会艺术博物馆和纽约现代艺术博物馆，还是西岸的洛杉矶盖蒂艺术中心都为争取中国游客各出奇招

东岸：中国游客成为大都会最大的外国访客群

作为美国参观人数最多的艺术博物馆，纽约大都会艺术博物馆 (Metropolitan Museum of Art) 2016年接待670万人次到访。在这一创纪录的数字中，外国游客的到访人次就占据了41%。根据博物馆的统计，大约190个国家和地区的游客在这一年中造访过大都会。其中，中国访客以33.3万的到访人次，成为2016年大都会博物馆最大的外国访客群体。

不但中国艺术展厅吸引游客驻足，古典大师和印象派名作的欧洲绘画展厅也是中国游客的游览重点。据统计，大部分中国访客在馆时间仅有两小时，游客对博物馆的游览仍是“走马观花”。这与到馆游客的构成有相当大的关系——尽管自由访客的数量有所上升，但目前绝大多数的博物馆参观仍然来自旅行社的组织。

与国内旅行社的合作不仅为博物馆带来了中国游客，更重要的是，这一合作增加了博物馆的门票收入。根据大都会博物馆和纽约市政府1878年签订的租赁协议，大都会需要“一周五日免费向公众开放”。尽管纽约市出于经济紧缩的原因从1971年开始事实上允许大都会向公众收取门票，但许多纽约民众向大都会支付的门票价格实际低于大都会“建议”的标准。因此全票支付的外国游客是大都会门票收入的重要来源。

对近年来迅速增长的中国游客，大都会不但提供免费的中文咨询和导览，还在博物馆餐厅中增加了适合中国游客口味的餐点。最近在大厅中开放的中国传统茶室，也成为大都会面向中国游客的一个“卖点”。

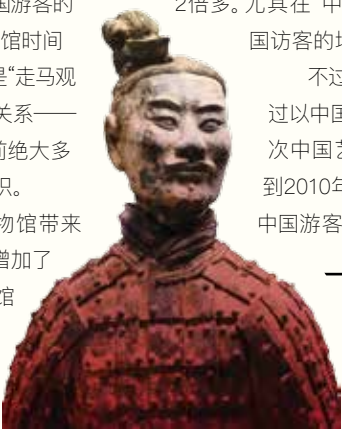
而且接连举办以中国为主题的大展也有利于中国游客的增长。从2010年的元代大展“忽必烈的时代”到今年刚开展的“秦汉文明”，大都会亚洲部接连策划的中国文明大展吸引了不少中国访客的目光。2015年的时装大展——“中国：镜花水月”尽管并未统计具体的中国访客人数，

但在总计81.5992万人次的参观人数中，并不缺少中国观众的贡献。

从2012年到2016年，大都会的中国访客人次从16万上涨到33.3万，翻了一番；中国游客在外籍游客占比也从2012年的7%上涨到去年的13%，在所有的游客来源国中上升至第一位。

类似的“中国涨幅”也出现在纽约现代艺术博物馆 (MoMA) 的统计中。虽未透露中国访客具体数量，但MoMA向《艺术新闻/中文版》提供的数据显示，过去5年间，中国访客量增长了2倍多。尤其在“中美旅游年”的刺激下，中国访客的增长速度达到了49%。

不过MoMA近年来并未举办过以中国为主题的展览，最近一次中国艺术家的个展也要追溯到2010年的“项目92：尹秀珍”，但中国游客的观展热情并未受此影



“在10年前，中国人很少出国旅游，但现在，他们可以到达世界各地的每一个角落。他们热情和好奇地想要体验任何新的东西。”

响。对中国游客来说，能够与博物馆五层常设展中的梵·高的《星夜》和莫奈的《睡莲》等印象派珍品近距离接触，就足以不虚此行。与大都会博物馆的情况相似，中国访客在纽约现代艺术博物馆的停留时间也只有两到三个小时。不过，据博物馆的介绍：“我们不但和当地的旅行社密切合作，同时我们也和旅游网站，像携程和穷游网合作，”博物馆表示：“这些我们的合作伙伴既面向团体游客，又代理自由行，因此我们可以见到各种类型的游客。”

在馆内，游客同样可以利用中文导览和免费的中文讲解器来自由地欣赏艺术品。此外，MoMA还开通了专门的微信和微博账号，将相关的服务和展览信息发布在中文的社交媒体上，供中国游客参考。

西岸：洛杉矶盖蒂艺术中心“为中国准备”

与美国东岸的博物馆相比，地处西岸的博物馆洛杉矶盖蒂艺术中心 (Getty Center)，尽管馆藏也十分丰富，但在中国游客间的知名度相对较低。而且，洛杉矶以娱乐业闻名，拥有的旅游资源——从主题公园到好莱坞剧场极为丰富，也会影响了分流至博物馆的游客数量。对此，当地旅游机构作出了不少努力。“2008年，洛杉矶旅游局第一次将中国旅游团带到盖蒂艺术中心，此后，盖蒂中国访客的数量得到了稳步增长，”在接受《艺术新闻/中文版》采访时，盖蒂的相关负责人介绍：“尤其是在博物馆参加了旅游局组织的‘为中国准备’ (China Ready) 项目之后，博物馆的中国访客数量快速增长。”

“为中国准备”是2014年洛杉矶会议与旅游局 (Los Angeles Tourism & Convention Board) 面向洛杉矶各类机构推出的有关中国游客的系

统计，因此盖蒂中国访客的具体增长速度和趋势很难清晰描绘。但根据博物馆的观察，每当中国节日和暑假来临，盖蒂的访客数量会随之上升。过去占访客多数的成年男性群体，也在一定程度上被更加多元和年轻的访客人群所取代。

“就在十年之前，中国人很少出国旅游，或者选择自由行，但是现在，他们可以到达世界各地的每一个角落。他们热情和好奇地拥抱这个机会，而且想要体验任何新的东西，”盖蒂的相关负责人说：“比起其他的外国游客，他们更不吝于花钱。而且，许多学生和年轻的专业人士都能讲不错的英语，他们来到洛杉矶，通过旅行社预订机票和酒店，然后自由地安排自己的游览行程，不受到旅行团的限制。”

对中国游客而言，藏有梵·高所作的《鸢尾花》 (Irises) 的印象派展厅是必到之处。而去年夏天盖蒂推出的“敦煌莫高窟：中国丝绸之路上的佛教艺术”特展，也成为中国游客云集之地。据博物馆统计，在造访该展览的近20万参观者中，数千名来自当地的华人群体，更多的则来自中国。虽然“敦煌莫高窟”的展出并非意在吸引中国观众——展览的想法来自盖蒂文物保护研究所与敦煌研究院长达10年在敦煌石窟文物保护工作的合作，但盖蒂确实抓住了向众多国内游客展现自身的机会。随之而来的中国赞助商也使盖蒂成为最早获得内地商业机构赞助的美国博物馆之一。撰文、采访/潘雨希



《鸢尾花》，盖蒂艺术中心

ART MARKET

艺术市场数据到底谁说了算？

TEFAF和Art Basel两份艺术市场报告呈现的不同结果引发艺术市场乃至金融市场对于数据的讨论

TEFAF艺术市场报告



瑞秋·波纳尔
Rachel Pownall
荷兰蒂尔堡大学TIAS商学院艺术金融与博物馆管理专业主任、TEFAF艺术市场部负责人

“这个时期，政策紧缩导致和加剧了全球性的不平等，隐匿于金融财富下的秘密勾当被暴露于光天化日之下；艺术市场上的高端买家都更倾向于私人交易，而不是以传统拍卖的方式去收购藏品。”

全球艺术交易总额

450亿美元

2016年交易总额增长率

+1.7%

艺术经销商交易总额
(同比增长20%)

279亿美元

拍卖成交总额
(同比下降18.8%)

169亿美元

线上交易总额

不可用

“我们不把线上交易计入全球交易总额的统计，是为了避免重复计算。”

巴塞尔艺术展和瑞士联合银行集团(UBS)全球艺术市场报告

克莱尔·麦克安德鲁
Clare McAndrew
经济学家、Arts Economics创始人



“画廊销售额的提高阻止了整体交易额更剧烈的下降……然而，不同板块之间的成交结果却各有不同，而高端市场的艺术经销商表现最好。”

全球艺术交易总额

566亿美元

2016年交易总额下降率

-11%

艺术经销商交易总额
(同比增长3%)

325亿美元

拍卖成交总额
(同比下降26%)

221亿美元

线上交易总额

49亿美元

“保守估计”

最近两位艺术经济学家各自发布的报告引发了界内的激烈讨论，因为这两份报告无论从研究方法还是结论上，似乎都和对方大相径庭。辩论双方分别是欧洲艺术古董博览会（以下简称TEFAF）的艺术市场负责人、来自荷兰马斯特里赫特大学商学院的瑞秋·波纳尔（Rachel Pownall），和研究及咨询公司“艺术经济事务所”（Arts Economics）创始人克莱尔·麦克安德鲁（Clare McAndrew），她在去年从TEFAF跳槽离开，加入巴塞尔艺术展（Art Basel），并在今年巴塞尔艺术展香港展会期间，联合瑞银集团（UBS）发布了一份极具竞争性的报告。

这些数据是否显示了全局？

对艺术市场进行评估和统计无疑是件难事。根据瑞秋·波纳尔的2017年TEFAF艺术市场报告，2016年全球的拍卖与私人交易总额达到了450亿美元，与2015年相比增加了1.7%。然而，由巴塞尔艺博会和UBS联合委托克莱尔·麦克安德鲁所撰写的报告却显示，面对同样的市场，2016年的交易总额为566亿美元，较2015年

相比还下降了11%。

两份报告的调查对象均为全球范围内合法的艺术经销商，也都不仅仅局限于艺术市场的核心区域；若不从严格学术角度来看，二者也都是以权威的方法进行统计的。那么这样的巨大差异从何而来？艺术市场创业者马格纳斯·雷施（Magnus Resch）认为，主要问题在于二者在统计私人交易时“研究方法上的巨大差异”。据波纳尔统计，这部分交易额占据了整个艺术市场的多半，高达62.5%。

波纳尔使用了全新的调查方法，她参考了包括国家数据和金融数据库（如Orbis）在内的丰富资源，使艺术市场交易总份额缩水了几乎三分之一。而这使艺术和古董经销商的定义和范围缩小了。不过，雷施自己也曾编写过一份画廊手册，调查了美国、英国和德国的8000个画廊，他认为使用政府数据是“极不可靠的”，而Orbis只关注营业额在650万美元及以上的公司，这些“遗漏”会造成了其数据的偏差和对市场参与者的“偏袒”。

两份报告也都有部分数据来源于对画廊的匿名问卷调查，各自在问卷长度和复杂度上有

所不同。波纳尔向7000位艺术经销商发放了问卷，回收率仅5%；而麦克安德鲁询问了6500名艺术经销商，问卷回收率达17%。在3月由费顿出版社（Phaidon）出版的雷施新书《How to Get Ahead in the Art World》的全球艺术画廊报告中，他的问卷回收率达到了16%，而他认为这“和同类研究的其他线上调查相比已经很高”。

艺术经济学家罗曼·克劳索（Roman Kräussl）表示，如果能知道问卷的回答者是哪些画廊，可能会更有帮助。“谁给出了这些数字？”他提到，“我们需要一年地针对同一家画廊进行持续调查。”他认为参加TEFAF和巴塞尔艺术展的所有艺术经销商都应该参与调查，而调查应该在线上进行，哪怕是匿名的。

相较低迷的拍卖行交易，艺术经销商经手的私人交易则被认为在2016年有所增长，其增长率在麦克安德鲁的统计中是3%，波纳尔则是20%。这一趋势被伦敦艺术顾问的执行总监汤姆·马尤（Tom Mayou）所认同，波蒙·纳森（Beaumont Nathan）也同样支持这一观点，并认为私人交易在2016年崛起成为更受欢迎的交

易方式。“在不甚乐观的经济时期，人们更喜欢私下进行交易，这看起来风险更低。”他解释道。马尤也认为目前的私人交易市场“凭印象来讲是最好的，没有哪个公开市场可以在蓬勃程度上与之相提并论。”

收藏家和金融家阿兰·塞尔维（Alain Servais）表示，这样的情形会带来一种风险，即行业外——如潜在的对新兴艺术商业的赞助者——十分依赖这些报告的调查结果，从而忽略在风格和规模上更细致的区分，导致盲目乐观的错觉。相反，金融报告向来都带给人们“健康的警醒”。

纽约列文艺术集团总监托德·列文（Todd Levin）也表示，以量化方法去研究从本质上来讲理应以质化分析去评估的艺术市场，终究是不明智的，也是无用的。“这就是为何两件创作于同一时期、描绘同样对象的毕加索画作，可以卖出天壤之别的价格。”他补充道，“有句老话是，你可以让数据说出任何你想说的话——而对于如此让人摸不着头脑的艺术市场，则更是如此。”

撰文 / Anna Shaw；译 / 王婧思

ART MARKET

作品全录来了，中国藏家会买单吗？

在艺术市场中，鉴定和评估是令人们颇感棘手的事。
“作品总录”是否能成为解开这一问题的关键



佳士得于今年5月在亚洲地区发行《毕加索作品总录》，这也是这部在西方世界一再重版的书籍首次被翻译成中文

2016年10月，伦敦梅耶画廊（Mayor Gallery）向纽约州最高法院提起一桩诉讼，向负责编纂极简主义艺术家艾格尼丝·马丁（Agnes Martin）作品总录的鉴定委员会提出720万美元的索赔。原因是，鉴定委员会拒绝将一些马丁作品列入马丁的艺术总录，这一行为可能直接导致耶尔画廊代理的13件作品面临巨大折价。

什么是“作品总录（catalogue raisonné）”？《纽约时报》曾在2012年6月20日的报道中对此作过这样的描述：对某一艺术家作品进行精准描述，为之建立一套学术标准，是对艺术家作品之真假的最高仲裁者。它应当为鉴别一件艺术品是否为艺术家本人所作提供参考标准。而有权做出这一评估的人可能是，专业鉴定委员会、艺术家本人或是出版机构。

著名的例子是《毕加索作品总录》，这部书籍几乎收集了毕加索的全部作品，并对其艺术风格、创作转变进行了精准定位。在梵志艺术与教育基金会总监钟嘉贤看来，毕加索作品之所以在市场和学术界收到广泛认可，很大一部分原因在于，一位专业研究员曾在30年间，陆续收集其作品信息，编纂了一套总录。“（这套）全集是从比较客观和宏观的角度去研究一个人怎么发展、风格怎么改变。”她告诉《艺术新闻/中文版》。佳士得于今年5月香港春拍期间协助发行《毕加索图录》，这也是由克里斯汀·塞沃斯（Christian Zervos）与毕加索本人编纂、几乎以小时记载详细列出其生平创作的数万幅作品的33册图录首次被翻译成中文。据图录出版方Cahiers d'Art的负责人（Chef de Cabinet）Helen Ho介绍，这部图录的售价为2.5万美元一套。

与此同时，一些学术出版机构也在逐渐涉猎中国艺术家“作品图录”的编纂工作。2015年10

月，艺术出版机构Hatje Cantz就推出了《刘野作品全集》（Liu Ye—Catalogue Raisonné），收录了艺术家自1990年代早期至2015年的作品，对其所收录的每一件作品都配以出处、展览记录以及获奖情况。今年，梵志艺术与教育基金会则将推出《曾梵志作品全集》。

提供另一种参考标准

欧美出版机构为艺术家制作作品全集的工作始于1960年代前后。20世纪末，詹姆斯·锡耶纳（James Siena）、查克·克劳斯（Chuck Close）等许多艺术家都出版了作品图录，同时发布了网络版。在钟嘉贤看来，作品图录的目的就是帮助研究者与藏家能够对艺术家一生的艺术创作走向有一个全局性的关照。在西方，因为学术研究相对全面，藏家才能够有更为全面的思考，在做决定时也更为自信。“每件作品在十年当中的位置是怎样的？前后各发生了怎样的变化？如何互动。全集就是帮助人们从这个方向去思考问题。”

而在中国，为在世艺术家制作作品全集，是全新的尝试。复旦大学出版社学术总监陈麦青在接受《艺术新闻/中文版》采访时谈到，在中国，在世艺术家公开出版作品全集的情况极为少见，大部分类似书籍是针对某一场展览出版图册，或是对艺术家某一阶段作品进行汇编。“就我所知，国内为在世艺术家出版全集的情况几乎没有。”

陈麦青也谈到了另一种情况，国内学者会针对某一位古代艺术家编纂一套类似于作品全集的书籍。比如，鉴定家、画家谢稚柳就曾经编纂《燕文贵、范宽合集》、《董源、巨然合集》与《梁楷全集》等。这些五代及两宋画家的存世数量本就很少，大都藏于公立机构。这样的书籍为学术鉴定提供了非常扎实的基础，之后的学者可以

通过借鉴这些书中收录的“标准件”为过眼书画做初步鉴定。同样具有类似功能的书籍还有不少，比如《中国古代书画图目》。这部大型图书是1980年代由启功、徐邦达、刘九庵、杨仁恺、傅熹年等学者共同鉴定、编纂的，整个鉴定过程长达8年。全书共24卷，共收录20117件作品，收录了国内公立机构所藏晋代至清代的书画作品。每一件作品均附有年代、作者、形式、质地、创作年代、尺寸、题跋、钤印等信息。对于书画研究者而言，这也是一部提供鉴定标准的工具书。“古代艺术家没有能力为自己做书画集，同时，作品存世数量也非常少，研究者就根据自己所能见到的作品汇成全集。”陈麦青说，“但这同时带来一个问题，宋代以前的画家往往是为皇室作画，明代以后，艺术家则参与到商业体系中，将画作送入或是买卖，具体数量也很难统计。”

是否能够收录尽可能多的艺术家作品，并遵照一定标准严格规范每一项信息，这是一套作品全集能够具有权威性的重要指标。钟嘉贤告诉《艺术新闻/中文版》，国际上对于如何编纂作品全集是有一套标准的，对于每一件作品的信息记录都必须尽可能完善。就《曾梵志作品全集》而言，根据基金会的介绍，这套丛书的编纂体例为按年编目，对每一件作品的记录包括：创作背景、创作初衷、全球出版及展览记录；同时，书中也包括一部分从未发表的照片、文献。

艺术家作品全集的编纂工作往往需要一个团队的长期协作。据《商业周刊》报道，抽象表现主义艺术家罗伯特·马瑟韦尔（Robert Motherwell）就曾经建立了一个基金会，而基金会的一项重要工作就是为艺术家本人编纂作品总录。自2001年开始，25名工作人员为总录工作了11年。直至2012年，书稿才由耶鲁大学出版社出版。

按照钟嘉贤的说法，《曾梵志全集》的编纂过程总共持续了4年。“编辑团队历时数年，在全球范围，从不同藏家、美术馆及市场途径搜集资料、核实数据”梵志艺术与教育基金会关于《曾梵志作品全集》的书面介绍中这样写道。

“一个非常小众的出版门类”

被著录于一部权威作品总录，对于一件作品市场价格的确认是至关重要的。《纽约时报》就曾用“赢得巨大的财富或是踏入一条臭水沟”来形容其间差别。许多正规拍卖公司甚至拒绝没有收入作品总录的艺术品参与他们的拍卖会。也正因为巨大的利益牵扯，编纂委员会时常会面临藏家或画廊的起诉，有时候甚至以死亡相威胁。

国际艺术研究基金会（International Foundation for Art Research）执行董事香农·弗莱舍（Sharon Flescher）曾经公开表示，作品总录编选委员会与藏家之间的冲突时有发生，两者之间的尖锐矛盾至少在1996年就已经显露端倪。同年，一场诉讼直接导致了波洛克-克莱斯纳基金会（Pollock-Krasner Foundation）解散。在弗莱舍看来，这类诉讼“可能会压制学术观点，为这一领域的研究带来灾难性的后果。”2012年前后，几家艺术基金会已经停止了作品总录的编纂工作，理由是，他们惧怕其研究成果惹怒市场中的买家与卖家，引起诉讼。

国内出版界几乎没有出版在世艺术家作品总录，但艺术家作品集的出版数量却为数不少。这类作品集基本由艺术家本人，或其学生、下属进行编纂，反映是艺术家某一阶段的作品面貌。在陈麦青看来，作品集几乎不可能包括艺术家一生的所有作品。“许多艺术家在未成名之前，不会非常小心留存自己的作品。社会也不会费心搜罗他们的作品。”另一方面，艺术家往往是抱着“展示作品”的初衷来编纂作品集的，会进行某种程度的筛选。“当然，一些艺术家出于展示自身创作阶段性变化的考虑，会收录一部分不成熟的作品。这样的作品集也能够为后来的研究者提供资料。”

站在出版人的角度，陈麦青告诉《艺术新闻/中文版》，艺术家作品集属于学术出版范畴。一些在世艺术家的作品集的接受度更是局限于某几个圈子。“个人认为，这些资料，不论是学术、艺术还是出于商业目的出版，放在整个出版行业来说，都是非常小众的门类。”撰文 / Cynthia、徐丹羽

被著录于一部权威作品总录，对于一件作品市场价格的确认是至关重要的。《纽约时报》就曾用“赢得巨大的财富或是踏入一条臭水沟”来形容其间差别。





村上隆和他的“艺术创业论”

村上隆通过《超扁平宣言》、Kaikai Kiki Co., Ltd以及GEISAI艺博会, 逐渐在传统画廊代理模式之外形成了一副自成体系的艺术生态

“世界上有两种艺术家, 事实上, 超过两种: 一种在博物馆体系里, 一种在画廊体系里; 我是画廊体系里的艺术家。”2014年, 日本艺术家村上隆 (Takashi Murakami) 在高古轩 (Gagosian Gallery) 大型新作展开幕时这样说。早在2001年, 村上隆就曾经谈到“艺术观众”这一概念, 并直言不讳称自己更愿意将他们看作是“顾客”。然而同时, 他也表达了对于艺术市场内的“顾客”有求必应的愿望。正如他曾经对《艺术世界中的七天》 (Seven Days in the Art World) 的作者莎拉·桑顿 (Sarah Thornton) 所说: “我通过观察他人的反应来决定是否改变或者坚持我的方向”。对于现年55岁的村上隆而言, 艺术更像一门生意, 在其中摸爬滚打数十载的村上隆显然已经成为一名熟练的生意人。

目前, 村上隆是三间世界级画廊——高古轩、贝浩登画廊 (Galerie Perrotin) 及Blum & Poe的代理艺术家。与此同时, 他于1996年创立了名为“Hiropon工厂”的工作室, 并随后将其更名为画廊形式的注册公司Kaikai Kiki Co., Ltd, 在全方位经营自己作品的同时也挖掘出了包括青岛千穗 (Chiho Aoshima)、高野绫 (Aya Takano) 等在内的年轻一代日本当代艺术家。2002年, 村上隆创办了名为GEISAI的艺博会, 以每两年一次的频率轮流在东京与台北, 甚至迈阿密举行, 与Kaikai Kiki Co., Ltd的运营形成呼应。对于他而言, 亲手打造艺术产业链似乎才是最适宜自己的艺术生态。

变成“画廊体系艺术家”

1962年出生于日本东京的村上隆在东京艺术大学博士学习期间专注于传统日本画 (Nihonga), 由于长期受到日本漫画和御宅族

文化的影响, 因此包括Mr.DOB、Mr. Pointy、双胞胎Kaikai Kiki等在内的代表形象往往呈现出扁平、浓厚卡通漫画色彩的意味。村上隆于1996年在亚太三年展上提出《超扁平宣言》 (The Superflat Manifesto), 称“将来的社会、风俗、艺术、文化, 都会像日本一样, 变得极度平面化……今天, 日本电玩和卡通动画最能表现这种特质, 而这些又在世界文化中具有强大的力量。”2000至2001年间, 村上隆又策划了名为“超扁平”的展览并巡展至美国多个城市, 探索了日本当代视觉流行文化与日本古代艺术的关联。《超扁平宣言》及“超扁平”的概念不仅为东方平面艺术提供了挑战以西方为本位的当代艺术史的机会, 更向世界呈现了日本本土艺术家对于日本当代艺术产业发展的无奈与期望。

高古轩于2004年从Marianne Boesky手中接过村上隆的代理, 并于2007年推出了艺术家在高古轩的首次个展。虽说高古轩与村上隆的合作关系可能最为人熟知, 然而艺术经销商贝浩登在1993年首次见过村上隆之后, 便成为在日本以外的地区首个代理他的经销商。1995年, 贝浩登画廊在巴黎为村上隆首次举办同名个展。在接下来的22年中, 贝浩登画廊共为村上隆举行了14场展览, 其中11场在巴黎; 2017年, 贝浩登将全球画廊版图扩大到了日本东京。来自美国西海岸的画廊Blum & Poe与村上隆的合作起始于1997年, 在过去20年间专注村上隆在美国, 尤其是西海岸加州地区的展览与销售。目前, 这三间画廊在日本东京已经全部设有分支。

高古轩代理村上隆后开始大力对其进行推广, 并且重金资助了村上隆于2007年在洛杉矶现代艺术博物馆 (LAMoCA) 的展览。事实上, 据《纽约时报》报道, 高古轩、贝浩登画廊和Blum

& Poe分别为这一展览直接投入了超过百万美元的资金。这一现象的直接影响也反映在《艺术新闻》2015年的一份世界顶尖画廊代理艺术家与美国境内博物馆个展之间关系的调查中。该调查研究了2007至2013年在美国68间美术馆举行的590场艺术家个展, 发现其中三分之一的展览展出的是由佩斯画廊 (Pace Gallery)、高古轩、卓纳画廊 (David Zwirner)、Marian Goodman以及豪瑟沃斯 (Hauser & Wirth) 这五大画廊代理的艺术家的作品。这不禁让人思索, 当世界顶级艺术经纪人直接对博物馆展览产生影响时, 村上隆对于艺术家的分类在当代艺术市场与机构的共生关系下是否也变得模糊起来。

村上隆的艺术世界既复杂又简单, 或许正如艺术家本人所说: “我只想让我的顾客高兴而已。”

自成体系的艺术生态

村上隆在著作《艺术创业论》中毫不讳言艺术是一种赚钱的手段, 并在书中以成功者的姿态, 坦言如果不能建立以世界主流艺术为目标战略, 不明白艺术行业的运作逻辑, 艺术家就无法生存。1996年村上隆成立的Kaikai Kiki Co., Ltd的前身“Hiropon工厂”, 不断地扩大人员数目和项目规模, 最终于2001年在东京现代美术馆办个展期间成长为一间专注于管理艺术家的注册公司。目前, Kaikai Kiki Co., Ltd已聘有两百多名员工, 在全球五大城市设有分点, 是日本第一家培育并推进当代先锋艺术的大型艺术创作与管理公司。2002年成立的GEISAI艺博会旨在通过鼓励年轻艺术家与真实的顾客进行交谈、销售作品来锻炼年轻艺术家在艺术市场中多方面的生存技能。两者并行, 为年轻一代的日本艺术

家提供了在现实的艺术世界演练的机会。

值得注意的是, 村上隆在日本本土的艺术市场是在海外发展相对成熟之后才开始进发的, 某种意义上, 这一现象既是村上隆自造艺术生态以求生存的原因, 也是结果。尤其战后很长一段时间, 日本对于艺术抱有模糊不清的态度, 艺术展往往在百货公司里举行。村上隆看到战后日本缺乏稳定的艺术市场, 社会对于艺术的理解也仅限于西方肤浅的挪用, 是一个闭境自守、人为划分阶级的结构。这一状态多年以来难以支撑艺术家群体的生存, 然而也是他将这一悲观的社会状态当作契机, 决心“改革”艺术的概念, 因此才诞生了惊世骇俗的《超扁平宣言》、Kaikai

Kiki Co., Ltd以及GEISAI艺博会, 通过自我定义逐渐在传统画廊代理模式之外形成了一副自成体系的艺术生态。

除了传统画廊代理与自我创造的艺术生态之外, 村上隆还与美国著名艺人经纪公司威廉·莫里斯奋进娱乐 (William Morris Endeavor, 简称WME) 保持合作关系, 后者主要协助艺术家进行影像方面的创作和推广。对于村上隆而言, 艺术世界似乎充满失望和阻隔, 但是又似乎满是希望和机遇。村上隆的艺术世界既复杂又简单, 或许正如艺术家本人所说: “我只想让我的顾客高兴而已”。撰文 / Laura Xue、李润璇

上图: 艺术家村上隆 (中) 与今年在巴塞爾香港艺术展上的Kaikai Kiki Co., Ltd展位

COLLECTION

香港明式家具收藏演义

从攻玉山房、嘉木堂到两依藏博物馆，
香港明式家具的收藏群体经历了数十年的演变



云淡风轻的四月天，香港苏富比举办了一场“轻巧袖珍宝：攻玉山房藏明式家具”专场拍卖会。虽说袖珍，可价格却一点也不轻巧：28件拍品总成交额约3080万港元，其中一件“明末清初黄花梨雕人物鎏金铜件官皮箱”便拍出610万港元；同样是明末清初的“黄花梨镶厚螺钿画匣”则拍出346万港元；另一件“清初紫檀佛龕”以250万港元成交。

提到“攻玉山房”，收藏界都知此乃84岁香港著名皮肤科医生叶承耀的斋号，他是活跃而著名的明式家具收藏家，珍搜于上世纪八九十年代，雅逸臻善。2015年10月在苏富比举行另一场专场拍卖，以2.6亿港元总成交额获得白手套的成绩。叶承耀曾这样分享他的收藏心得：“我收藏的一个出发点，就是尽量全，策略是‘精、真、稀’，要把整个明朝系列桌床凳都收藏齐了，才算得上是一个真正的收藏家。”

叶承耀出身收藏世家，1965年他回港私人执业，1969年起开始收藏，最初跟着两位叔父学习（收藏古玉的五叔和收藏瓷器的七叔）。1971年，五叔父过世时把收藏的古玉和书斋号“攻玉山房”一并传给他。他还得到香港著名藏家胡惠春、利荣森的指导，成为香港收藏团体“敏求精舍”的会员，1988年与2012年曾两度成为敏求精舍的主席。

“我买家具时正好赶上明式家具收藏的黄金期。1980年代和1990年代早期，香港市面上的明式家具多种多样又价钱合理，我就在它们身价尚未飙升时，抢先把它们拿下。”以160多件（套）明式家具的规模荣登世界上最重要的明代家具藏家之一的叶承耀回忆自己的收藏岁月。这些家具小部分摆在其浅水湾家中，大部分储存在仓库。

“黄花梨皇后”

提到叶承耀，不能不提他成功收藏背后一位女人。时维1985年，叶承耀偶然看到三联书店发行的著名文物专家王世襄的著作《明式家具珍赏》，书籍出版时在香港举办了小型明式家具展，展出十组黄花梨明式家具和几件案头木器。叶承耀参观后对这收藏门类甚感兴趣，从此一发不可收拾。1988年，他第一次踏入伍嘉恩位于中环毕打行的嘉木堂，购入的第一对藏品是晚明黄花梨攒靠背圈椅，1991年便在香港中文大学文物馆举办“攻玉山房藏明式黄花梨家具展览”，可想而知他疯狂搜集明式家具的程度。

著名作家蔡澜在专栏中说过，雅号“黄花梨皇后”的伍嘉恩是奇女子一名。从爱好者到藏家、行家到成为当各国博物馆的顾问，自称不懂得做生意，只愿意和爱好家具人士交流的她，1987年在香港创办嘉木堂，不到10年光景，已成为举世瞩目的古董商。

说到明清家具，王世襄奠定了中国明式家具的地位，著作《明式家具研究》受世界藏家重视，

荷兰女皇还特别颁奖给他；至于忘年交伍嘉恩则做了全球推广工作，她是港台与欧美无数明清家具拍卖、展览的幕后推手，与明式家具相处的几十年中，客户与藏家朋友来自世界各地，包括著名的明式家具藏家吕明室主人菲利浦·德巴盖（Philippe De Backer），她也写过《明式家具复兴之路》、《明式家具二十年经眼录》等著作。

明式家具近年来在世界各地的拍卖屡创佳绩，藏家开始认识到它的价值，不只在投资方面，更在于其跨越时空的美感和学术价值

伍嘉恩早年求学海外，却开始对明式家具感兴趣，那时同好者不多。1970年代，她在伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆（V&A）第一次看到明式家具的陈列，从此着迷。伍嘉恩接触了德国学者艾克于1944年出版的《中国花梨木家具图考》。1980年代初期最沉迷，她整日奔走于世界各个存放明式家具的展厅和仓库，翻阅相关著作、研究文章等，甚至在英国期间穿着蛙人服浪迹于家具修复工场，了解明式家具结构的秘密、榫卯的魅力。

然而真正使其升华的是王世襄。《明式家

具鉴赏》出版之前，王世襄赴英国讲学时途经香港，见到了伍嘉恩，见到一位年轻女生对明清家具着迷而开始收藏，令他非常惊讶。后来，王世襄想将自己对明式家具的研究著作翻译成英文，伍嘉恩自然是首选。

就这样，伍嘉恩不只读透王世襄的书，亦令世人重新认识明式家具的意识形态与内涵，并带

入世界的学术殿堂。1985年，王世襄的《明式家具鉴赏》在香港三联书店出版并在同期举办展览，大部分展品便是来自伍嘉恩的收藏，她见证了明清家具在当代中国的再发现与再研究。

不过2016年5月，嘉木堂宣布，基于经营方面的重大决定，嘉木堂将不再对外开放。同时伍嘉恩与中国嘉德合办“嘉木万重光——明式家具集珍”专场，将37件套明式家具精品以无底价形式拍卖，最终斩获白手套，拍得4857万元人民币。

负责这场拍卖的中国嘉德家具工艺品部总经理及资深专家乔皓以“时代原因”解释嘉木堂

去年的决定，“由买卖场转型为研究院也不错”。他分析到，以前感觉明清家具较多西方人认识，是基于特定时间和条件因素。“外国家居较大，自然较有收藏条件。”近10年已越来越多中国人买回自己文化的根，“近年明清家具的天价成交，都是中国人创出来的。”除了老一辈的中国藏家是中流砥柱，中年甚至年轻的藏家涌入市场在发力，但现在收藏家具的门槛已很高。

冯耀辉的两依藏

除了叶承耀，香港著名心脏科医生刘柱柏医生，教学科研之余，也是明式家具收藏家，“晏如居”正是他的第二事业，他与三联曾出版《明式黄花梨家具》图录，写出几十年来海内外藏家收藏明式家具的起源、发展和传承。明式家具以简约线条超越时代意念，刘柱柏独爱收藏黄花梨家具，钟情其纹理和色泽。

另一个香港明清家具最重要藏家之一，要数有“股坛顽童”之称的冯耀辉。只要你到过香港中环荷里活道的两依藏欣赏过冯氏的收藏，就能感受到中国人对木的执着。他甚至请珠宝大师陈世英替他修复藏品，把珍珠、贝壳一小片一小片镶进家具。2014年开始大隐隐于中环四层高的两依藏是香港罕见的私人博物馆，一般都需



COLLECTION

预约参观。藏身于1960年代低密度楼宇内有乾坤，博物馆展示的都是国际博物馆级水平的明清家具，黄花梨、紫檀家具和沉香等，博物馆不时还会举办其他跨地域的展览。

冯耀辉的收藏年资与叶承耀差不多，不少珍藏都是卅年前开始购藏，所藏尤以明式黄花梨与清代紫檀家具最出色。说起冯耀辉与家具的缘分，与他的本业颇有关系。约40年前，他选购酸枝家具布置家居，直至不想使用时打算卖掉，发现它升值了，具投资眼光的他随即开始在市场寻宝。“我一赚到钱就买，越储越多，没有什么现金在手，太太都说我疯癫。”冯耀辉曾这样自述。

中国嘉德拍卖资深专家乔皓指出，经过数百年相传，多年战乱与革命运动，中国明清成套古家具几经流离失散，目前全世界在市场上流通的明清家具只有约6000件。“所以说，能有幸得到一枱一凳，已经能成收藏家。”

两依藏拥有近400件珍藏，有许多未能成套的单件，多年来，冯耀辉努力到处替家具寻找失散的“家人”，耗费几十年才找到其原配也在所不惜。冯耀辉曾说过这么一个故事：馆藏一对18世纪晚期紫檀梳背扶手椅，冯耀辉1980年代购于香港古董铺，送往清理抛光时被偷走了一件，10几年后在美国旧金山小型拍卖会看到，他花了



20倍价钱购下使之重聚。由此可见，收藏明式家具，运气是其一，最重要是财力丰厚。

冯耀辉成了香港明清家具的收藏先驱之一，由于当年没有人认识这些家具的魅力，所以很便宜便能寻到宝，当时在香港约25万便能购买一个黄花梨透雕方角柜。到十多年前开始，内地收藏古董炽热，古董家具身价飙升，2008年一件紫檀梳背扶手躺椅在苏富比以约180万港元成交，现在体积较大的黄花梨或紫檀以千万甚至亿元落槌，冯耀辉也叹天价阻碍其扩充藏品数量。

1980-1990年代，香港风云际会，成为海外中国艺术品的最大集散地，以及全球黄花梨家具的交易中心，市场上的明式家具种类繁多、本地行家众多，货品齐全，价格合理。几乎所有大藏家都说，因为家具较占地方，不实用，所以当时珍品遍地而且所费无几。乔皓介绍道，改革开放初期，大批明式家具流向海外，全世界明式家具的收藏家大都是外国人，但现在精品越来越多地回流到中国人手中。明式家具近年来在世界各地的拍卖屡创佳绩，“大家开始认识到它的价值，不只在投资方面，更在于其跨越时空的美感和学术价值。”

今年5月底，嘉德香港将举行“观华—明清古典家具”和“洪氏藏明清古典家具集萃”拍卖，洪建生也是香港一位难得的明式家具藏家。著名古董商和中国家具专家安思远 (Robert Hatfield Ellsworth) 曾表示，洪氏收藏了80年代末至90年代所能购藏的各类最佳、最饶有趣味的木器，把明式家具当作日常器物。

1973年留学回港定居后，洪建生便开始探索中国艺术，机缘巧合观赏了几件精致的早期黄花梨明式家具而后心生喜爱，1985年着手收藏，他的百余件藏品收录于1971年的《中国家具：明清硬木家具举隅》中。

乔皓认为，明清家具藏家变得越来越成熟，以前藏家讲究是料，黄花梨还是紫檀？近年藏家还看家具的特殊形式、品种还有功用等，不只求审美或投资保值，还会研究古人千百年的淬炼，家具背后的学问和生活哲学，所以吸引不少

年轻收藏家青睐。

明式家具收藏，后继有人？

古董商“研木得益”老板黑国强便是培养香港“藏二代”和年轻藏家的推手之一。除了是香港国际古玩及艺术品博览会 (FINE ART ASIA) 和水墨博览 (INK ART) 创始人外，他也是“香港古董及艺廊商会”的创建者之一，希望透过更多古董或收藏第二代交流心得，并向外推广收藏哲学。“我们创会旨在利用艺廊的集体智慧，为艺术爱好者提供最大的益处，并推动香港的艺术市场至更高水平。”黑国强说。

这位古玩业的第二代掌舵人，其父亲黑洪禄是香港著名中国明清家具收藏家及古玩商，经营古典家具超过半个世纪。自幼受其父的熏陶，黑国强对中国古玩艺术文化特别热忱。自上世纪80年代起他便接受鉴定及经销古董的训练，并开始在其父创立之中国古玩及艺术精品经销商处工作，专门从事研究、搜寻及收藏中国明、清古典家具。自1992年起，黑国强担任美国纽约著名收藏家及古玩商安思远的助理，协助安思远成

立及管理“中国文物艺术修复基金”香港区事务，1999年创立研木得益，2006年主办了“亚洲国际古玩及艺术品博览会”，后更名“香港国际古玩及艺术品博览会”，现已成为亚洲的古玩及艺术品的年度博览会之一。

他认为，市场对明清家具需要的殷切仍会继续，论出手，香港相对中国内地藏家会较含蓄。“香港收藏家已经历了上世纪八九十年代，只问收藏，不求回报，东西多，质量高的年代，大多不需要再面对现在极度求过于供的市场。”乔皓补充道，以前明式家具没人要，最近十年中国人开始重视传统文化，这个市场已火起来，近年收藏者都以华人为主，未来情况应该会更疯狂，华人将继续垄断市场。“明式家具流通量那么少，如果收藏的是又好又真，哪怕只有一件，也绝对能称之为家具收藏家，拥有一件已实属难得。”乔皓表示。撰文 / 马如凤

上图：叶承耀与“黄花梨皇后”伍嘉恩及苏富比亚洲区行政总裁程寿康

下图：明代家具简单而讲究的线条



上图：黄杨木龙纹多层提盒，经常出现于明代画作和小说

左图：圈椅是明朝家具三种主要椅型之一，惟独中国家具具有圆形弯弧扶手设计，启发二十世纪家具设计

右图：黄花梨十字海棠纹围子六柱架子床是叶承耀的至爱





聚焦

FOCUS

他们获得了“金狮”

由艺术家安妮·伊姆霍夫 (Anne Imhof) 所代表的德国馆摘获本届金狮奖最佳国家馆奖项



第57届威尼斯双年展于2017年5月13日至11月26日在威尼斯举行。本届双年展由克里斯汀·马塞尔 (Christine Macel) 担任, 参加本届双年展的120余位艺术家中, 有103位是首次参加主题展。主题展将分为9个“跨展馆” (trans-pavilion), 以叙事线索铺陈展开, 以“艺术家与书籍馆” (Pavilion of Artists and Books) 开始, “时间与永恒馆” (Pavilion of Time and Infinity) 结束。当地时间5月13日本届威尼斯双年展金狮奖颁奖仪式在威尼斯双年展总部 Ca' Giustinian 举办。由苏珊娜·普费弗 (Susanne Pfeffer) 策划、艺术家安妮·伊姆霍夫 (Anne Imhof) 所代表的德国馆摘获本届金狮奖最佳国家馆奖项。评委会表示, 德国馆呈现了一个强有力又令人不安的装置展览, 展现了一系列与我们所处时代息息相关的迫切问题, 将观者推向焦虑的状态。安妮·伊姆霍夫的作品用精炼独到图像、身体、声音和物件, 对德国馆所在的建筑本身作出了一次创新的回应。

安妮·伊姆霍夫: 躯体与现实间的空隙

在“艺术万岁”的主题下, 第57届威尼斯双年展的主题展馆聚焦于艺术家本体, 在对人类古老传统、土地、色彩等的探寻中, 呈现出艺术自由、欢愉且神秘的一面。然而安妮·伊姆霍夫 (Anne Imhof) 却在德国馆中, 构建了一个与之对立、充满抑郁的空间, 名为“浮士德”(Faust)的表演从中上演。在这个时空不断变换的表演中, 伊姆霍夫以强硬的姿态揭示了躯体中暗含的权力与暴力。在强大的现实主义驱动下, 我们得以窥见不安的现实与自我。

威尼斯双年展的德国国家馆有它沉重而黑暗的记忆。这座第三帝国时期的“伟岸”建筑, 有着无法摆脱的纳粹梦魇。战后经过多次公众讨论, 这座建筑得以保留。伊姆霍夫曾与本次德国

馆策展人苏珊娜·普费弗谈到, 她在初见展馆时的震撼和不知所措, 如何填满这个巨大的空间? 然而也正是这种“空”给了艺术家灵感: 保留其透明性。这座建筑不需要任何粉饰去掩盖它的历史, 伊姆霍夫可以用她的方式去回应这种荒蛮。

最终展现出一个近乎透明的多场域空间: 水平面之上, 可供表演者站立的玻璃平台被安置于墙面中间; 玻璃地板之下还存在一个狭小地带, 由金属网状支撑结构划分出多个空间, 其间散落着各式日常用品: 盛放食物的金属罐、毛巾、打火机、床垫……身着黑色服装的表演者三两成群地缓慢移动: 有的赤裸上身, 有的悬于带上, 有的则不断敲打上方的玻璃地面。这种局促的压抑感使观者仿佛置身于动物园, 隔着玻璃观看被囚禁的动物。艺术家以此不安的方式影射出诸多现实问题: 究竟谁是一个社会中被融合的, 谁是被疏离的? 谁是规则的制定者, 谁又是受众? 强权与软弱, 专制与暴力, 抵抗与自由, 无疑是这件表演作品探讨的核心。毫无疑问, 伊姆霍夫作品的名称让人联想到歌德。然而“浮士德”还有一层字面意义, 即“拳头”。表演者握紧的手不时锤向玻璃, 成为一种暴力的意向, 当我们把拳头对准他人的同时也对准了自己。

在近5小时的“浮士德”中, 伊姆霍夫融合了众多元素: 雕塑、绘画、行为、音乐, 甚至动物。入口围栏内的两只猎犬, 无论作为一件装饰品、财产或是象征物, 都丰富了作品的维度, 使整个表演不仅发生在室内, 而且延伸到户外。艺术家借由这种方式, 使观众在进入或离开展区时仍能保持一定的情感强度。随着时空推移, 表演本身也成为一幅流动图景。表演者呼出的气息, 打火机燃烧时存留在玻璃上的印迹……从这个意义上, 艺术家的确创造了一种新的动态绘画。

伊姆霍夫作品中的现实主义始终与社会反思密不可分。作为一个表演艺术家, 躯体是其表达的重要媒介之一。它不再仅仅是覆盖我们的皮相, 作为人类存在的空间, 它提供了各种物质与精神实验的可能性。伊姆霍夫在作品中不断观照社会与个体, 反思权力结构如何对我们的躯体产生影响, 进而又如何渗透到一个身体持续不断被优化的时代。当然, 这也是科技对人类产生优劣影响的一个层面。这种不断游走于正反两极的实践使艺术家在躯体与现实之间找到了得以窥见人性的可视空间。它不仅描绘出社会的全景图, 同时也映照了个体的生命轨迹。

撰文 / 韩焱

第57届威尼斯双年展其他获奖名单

本届威尼斯双年展金狮奖由米兰策展人弗兰西斯卡·阿尔法诺·米格列提 (Francesca Alfano Miglietti)、索菲亚王后艺术中心 (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia) 总监曼努埃尔·波加-维列尔 (Manuel J. Borja-Villel)、台北策展人及立方计划空间 (The Cube Project Space) 创始人郑慧华 (Amy Cheng) 等6名成员组成的评审委员会公布获奖名单。除了安妮·伊姆霍夫 (Anne Imhof) 所代表的德国馆摘获金狮奖最佳国家馆奖项外, 在总策展人克里斯汀·马塞尔的推荐下, 董事会将金狮奖终身成就奖授予了美国艺术家卡若琳·史尼曼 (Carolee Schneemann)。



金狮奖最佳艺术家

弗朗茨·艾哈德·瓦尔特 (Franz Erhard Walther)

弗朗茨·艾哈德·瓦尔特生于1939年, 是德国雕塑领域的重要艺术家, 开创了运用可穿戴的布料创作参与性雕塑的先驱, 并曾多次参展卡塞尔文献展。作为本届双年展“艺术万岁”主题展的参展艺术家, 瓦尔特的布料雕塑正在军械库展区的墙面上展出。

特别提名艺术家

查尔斯·阿特拉斯 (Charles Atlas)

查尔斯·阿特拉斯是电影与影像领域的先锋派人物。在40余年的创作生涯中, 他一直在扩展其创作媒介的界线, 用大量影响深远的风格、创作方式与技艺不断建立新的领域。艺术家本次在威尼斯双年展展出的两件影像作品均调用了华丽的视觉语言和精妙的剪辑, 以诸多自然与人造美景的画面, 重新审视了严酷与无奈, 性与阶级的永恒议题。

彼蒂·哈利拉杰 (Petrit Halilaj)

彼蒂·哈利拉杰的作品极富想象力地扭转了军械库及中央馆 (Central Pavilion) 的建筑空间, 使其与科索沃的历史及其童年记忆产生了巧妙的联系。



威尼斯双年展特别提名艺术家彼蒂·哈利拉杰

银狮奖最具潜力艺术新人奖

哈桑·汗 (Hassan Khan)

哈桑·汗1975年出生于开罗, 是重要的中东当代艺术家。他的创作往往围绕舞蹈、音乐、声音和影像等展开, 将个人的经历和周围的人事物注入作品的叙事中。评委会认为, 哈桑·汗的作品通过声音和视角, 与观看者之间建立起了微妙而亲密的联系。本次在威尼斯展出的《公共花园的构成》(Composition for a Public Park) 创造了一个政治性与诗性完美结合的沉浸式场域。



国家馆特别提名奖

巴西馆国家馆: 狩猎场 (Chão de caça)

巴西国家馆为我们呈现了一个具有不平衡感的谜一般的空间。无论是展厅的布置结构, 还是艺术家Cinthia Marcelle与导演Tiago Mata Machado合作拍摄的影像, 都激起了我们对当今巴西社会的忧虑。

该页图片由德国驻威尼斯双年展媒体

威尼斯双年展的中国面孔

主题为“不息”的中国馆与6位参展主题馆“艺术万岁”的中国艺术家们构建了本届威尼斯双年展的中国面貌



左图：威尼斯双年展主题为“不息”的中国馆展览现场。右图：艺术家刘建华作品《方》在“艺术万岁”主题展中

“艺术万岁”里的中国声音

本届威尼斯双年展由9个主题区域构成，它们被策展人克里斯汀·马塞尔 (Christine Macel) 称为9座“跨展馆”，“突出呈现和诠释艺术家的声音、角色与责任。”而6位参展的中国艺术家作品被分别放在“时间与无限馆” (Pavilion of Time and Infinity)、“传统之馆” (Pavilion of Traditions) 和“艺术家与书本之馆” (Pavilion of Artists and Books) 中。

刘建华的经典作品《方》出现在“时间与无限馆”。《方》创作于2014年，艺术家将工业质感的钢板与中国的传统材料陶瓷结合在一起，二者均在“火”的外力施加下呈现出不同的物质形态。材料之间并存的对抗性、与依赖性在纯粹的形式中得到体现，艺术家表示：“这种纯粹性也来自于人的内心对物质的一种理解和感应。”周滔完成于2017年的新作《凡洞》也出现在这个主题中。一直以来，周滔的创作都与地点有关，艺术家称之为“地形”研究。在周滔看来，“地形”

直接发生在与现实相接触的“室外”，是放弃以作者为中心而投身于不断超出大脑之外的“地形”聚合。此次展出的《凡洞》从人工山体的褶皱和源于自然“山水”极为冲突的分裂感开始，艺术家通过影像的创作来发现它的地形。

“传统之馆”中展出了郝量的水墨作品《潇湘八景》和关小于2013年创作的录像作品《大卫》。郝量的绘画实践一直专注于探寻传统中国画的当代可能性。对于古代美术、文学、画论、文献的深入研究，构成了他的工作基础。在他的创作中，不论中西、古今、主客都是隐晦的。艺术家表示，“当下所特有的历史观、技术革新、多元文化、空间感知都在影响着我的实践，我并不同意通过太过于客观的图像提示当下感，在意潜藏在主观图像下的当代基因。”在《大卫》创作之初，关小原想以文艺复兴时期的经典雕塑作品为素材，不料网上充斥着都只是游客们随手拍下的质量低下录像。艺术家后来决定“干脆把这些所有看起来像是垃圾的、本来是作废的素材放在一

起，于是就制作了这件录像作品”。

位于绿园城堡的“艺术家与书本之馆”展出了刘野由8件关于书的绘画组成的作品。艺术家认为：“书在绘画里可以作为一个象征，发挥人的很多想象力。”同时该馆也展出了艺术家耿建翌完成于上世纪90年代至2000年的“书”系列作品。展出的70余件作品中，包括“从第一页到最后一页”、“泡”、“读物”、“之所以为经典”等系列。

中国馆的传承与唱和

本届威尼斯双年展中国馆由邱志杰担任策展人，由其策划的展览主题“不息” (Continuum—Generation by Generation) 不仅呼应着本届双年展总主题“艺术万岁” (Viva Arte Viva)，同时恰如其分地呼应了中国关于“永生”的回答。参展艺术家之一邬建安表示，本次展览隐含了“愚公移山”和“精卫填海”这两个耳熟能详的故事作为线索，它们构成“山”与“海”对应的意象。而李嵩的《骷髅幻戏图》和马远的《十二水图》二幅宋

代古画共同构成展览的“引文”，由中国人独特的精神世界构成指向“不息”的意象。

而这些线索都会在从大海汲取能量的当代中国艺术家汤南南、汲取“迷信”能量的当代中国艺术家邬建安、雕刻影子的民间工艺美术大师汪天稳与汇集苏绣艺术传承脉络的民间工艺美术大师姚惠芬的相互合作中展开。姚惠芬不仅通过苏绣再现了李嵩的《骷髅幻戏图》，也参与了汤南南《遗忘之海》的创作。邬建安与皮影大师汪天稳已合作多年，在本次展览中针对马远的《水图》和山海意象展开了新的创作；而汤南南与汪天稳、邬建安与姚惠芬也交叉产生出《移山》《七座山》《崖山》《五百笔》《逍遥游》《遗忘之海202》等新作。邱志杰认为，每一个中国艺术家，都不是一个人在创作。中国艺术绝不是任何一个生死有命的中国艺术家的个体创造，而是一场历时五千年的集体创作，同时也是一场跨越千年的唱和和雅集。

“正在生成”：一场关于中国当代艺术的威尼斯谈话

威尼斯时间5月10日，《艺术界》在中国馆前的处女花园举办了一场以“正在生成：时间的艺术”为主题的论坛。此次论坛分为三组：第一组由《艺术界》主编岳鸿飞主持，他与艺术家郝量、刘野和梁远苇探讨了艺术与时间、传统的关系；第二组由《艺术新闻 / 中文版》主编叶滢主持，与策展人邱志杰和艺术家汤南南、邬建安围绕中国馆的主题“不息”展开对话；第三组由岳鸿飞主持，与关小、刘建华和周滔讨论了他们各自与这次策展人克里斯汀·马塞尔的合作。

艺术与时间

郝量 / 刘野 / 梁远苇

岳鸿飞：郝量的创作有比较明显的传统审美，而梁远苇和刘野的作品看上去好像没有特别关注古老的文明？

郝量：如果将我的东西理解为传统，可能是把中国自己的艺术系统标本化了。刘老师作品一看就有尼德兰传统的影响。其实文化都是相通的。我不认为中国文化是一个固化的概念。他山之石可以攻玉嘛。

岳鸿飞：梁远苇这次展出的作品与文学传统有关吗？你的绘画也是一个记录时间的方式？

梁远苇：我想通过展览表述自己十几年来持续工作所形成的方法论，跟文学关系不大，更多是通

过重重复性的劳作形成视觉图像。我越来越相信绘画语言本身，而不是将它当做材质。我更多的是思考结果和过程的关系，把过程当作结果来使用，类似于湿壁画的方式。

岳鸿飞：刘野能介绍一下你的日常工作方式吗？

刘野：很传统，每天精神最好的时候在工作室里画画，反反复复的。其实现在的艺术家和一千两千年前的人的工作方法也没有太大区别，都是个人的。

岳鸿飞：所以传统可以是不同文明不同地域不同时代的人共享的，而不是封闭的。

刘野：这个时代的特点就是开放，传统也可以开放。

中国馆的“不息”与师承

邱志杰 / 汤南南 / 邬建安

叶滢：请问中国馆的主题“不息”是如何确立的？展览为什么强调师承？

邱志杰：这次威双总主题是“艺术永生”。其实中国人不太关心死后的事情，但在中国的文化里有愚公移山的精神。对我们来说不死也是“不息”。

叶滢：邬建安是怎么理解“不息”呢？

邬建安：中国人很容易想到些关于不死的神话故事，比如通过捷径获得长生。而邱老师说的“不息”可能是通过血缘、师承、朋友、感动等传承。

叶滢：整个展览的气质非常中国，你作为中国策展人怎么理解这种自为的系统？这个系统怎么在威尼斯和不同国家的观众交流？

邱志杰：以前中国艺术家总考虑交流、翻译的问题，会把中国文化简单化、刻板印象化、符号化，变成被阉割的、为了交流而交流的东西。我们应该拿原汁原味的、复杂晦涩的东西出来。我们展厅中的师承，追溯几代都能到国外去。中国不是封闭的，而是一个网络的连接点，有各种外在能量输入。

策展人与艺术家的合作

关小 / 刘建华 / 周滔

岳鸿飞：策展人的工作方式有两种，一种是先形成自己的框架再找艺术家，另一种是从艺术家的实践出发。对艺术家来说，哪种方式比较舒服？

周滔：策展人跟我见面，看了一下我工作的线索。她并没有明确告诉我她的主题是什么，或者把艺术家纳入她的框架。

刘建华：艺术家跟策展人之间的沟通很重要。我会直接问她选的作品和主题有什么共鸣，我也会思考自己的作品如何继续推进。

关小：策展人第一次见我在我 Jeu de Paume 的展览上，隔了很久在北京见才说到这次展览，选了我以前的一件作品。

周滔：我们见面谈到了错觉，科幻等问题，好像跳过了展览主题。她有一种开放的态度，整个展览还是比较诗性的。

关小：她对我的作品肯定有她自己的理解，越好的作品应该有更多阐释可能。她有很明确的政治态度。但我不能说她的立场是我的立场，有些问题的看法我们是对立的。这也是有意思的。

双年展总策展人们的 威尼斯记忆

威尼斯双年展的艺术总监策划了世界上最伟大的艺术活动。然而，挑选数十名艺术家、处理棘手的行政事务、在一个特殊的城市里穿梭——而且这一切都是在艺术界注目之下——实在是一项艰巨的考验。新一届的总策展人克里斯汀·马塞尔希望艺术本体在此可以重塑世界，而过往5届威尼斯双年展的五位策展人回忆了他们的经历。



2017年：艺术万岁

克里斯汀·马塞尔 (Christine Macel)

蓬皮杜艺术中心首席策展人

Q：你曾说双年展是对于“攻击性声音”、对于“个人主义与冷漠”的反应。为何会有这样的见解？

A：对我来说，艺术一直是人类打开自我的一种活动，是艺术参与者创造和接收的一种练习——一种向新提议打开自我的行为。这种新提议可以避免狭隘的思维，它会使你面对如此多的观点和文化。威尼斯双年展是一场国际化的活动，在此你将意识到自己与世界各地艺术家的关联，意识到你确信的事情可以也被质疑。观点自身所包含的，即是新问题和新想法的可能性。总体而言，我希望艺术本体可以重塑这个世界。这个希望并不总能成功，但去构想一个可能世界的过程，是人类活动中非常重要的部分。

Q：你认为双年展是“与艺术家设计、由艺术家设计、为艺术家设计”。你的想法在多大程度上，是从与艺术家的讨论中直接得来的？

A：我的确是在与艺术家们讨论并看到作品之后，才设计出双年展的框架。我并不想选择一个可以被简化或者太专制的主题，也不想它过于宏大和松散而显得不真实。对我来说，这1.5万平方米的展厅言之有物非常重要——你可以感到一件艺术品的开放意涵；你可以感到正在经历一段叙述或者语境，它们会带你去往其他路途。这段路途来自个体自身，而通往生活中的其他维度。我认为这非常重要。

Q：第56届威尼斯双年展策展人奥奎·恩威佐曾说人们是浏览双年展。但你期待观众从Giardini花园的主展厅开始，一直看到军械库（Arsenale）展区。

A：他们也可以不按顺序观看，这就像看剧集的时候漏掉两集——这没什么。为了让公众不仅去浏览双年展，而是真正去观看，这意味着你必须知道你在做什么。如果仅仅将空间交给艺术家，等待他给出一个结果，怎么能有所创造呢？这项工作必须提前思考，加上紧迫的时间，在做计划时要快，以保证有足够的时间来完成。

Q：关于双年展的一种批判是，每个观众的体验都是非常个人化的，并不会带走策展人的任何特定观念。然而你想发出自己明确的声音。

A：这是我从自己作为双年展观众的经验中推导得出的。普遍来说，双年展做得太像一张艺术家清单，感觉不到任何策展的痕迹，好像双年展并非一场展览而是一连串展示空间。作为一名策展人，我每次去看双年展都会被震惊，一到现场我马上可以看到展览目录，然后将艺术家一个个对上号。如果不努力这样做，你几乎会忘记看到的所有东西。这就是问题所在，因为双年展规模太大，如果不能让观众留下印象，他们自然会忘记大部分艺术家。这对双年展来说是灾难性的。我在策划这场展览时要避免这一点。



2015年：全世界的未来

奥奎·恩威佐 (Okwui Enwezor)

慕尼黑艺术之家馆长

Q：威尼斯双年展的策展工作是否符合预期？

A：从许多方面来看，我认为双年展是一个在不同层面进行的实验，它把发生在其他时间的双年展项目的各种社会影响汇集到一个框架之中。对我来说，能够把戴维·阿德迦耶 (David Adjaye) 的“体育馆”放在主馆的中央展厅，进而打开呈现与生活之间的空间，本身就是一件非常有益的事情，因为它是我们从未想过会发生的事情。这是一个困难重重的梦想，虽然它是临时的，我们为之一在各个层面上都投入了足够多的关注。

Q：你从艺术家那里学到了什么？

A：如果能把易卜拉欣·马哈马 (Ibrahim Mahama) 的长走廊带进军械库就好了——尽管易卜拉欣来过现场画了图纸，还做了其他准备工作——人们就能沿着翻滚着的麻布窗帘漫步了，虽然它只是为标志有限空间的界限而创造的体验，但也非常惊人。位于绿园尽头的莎拉·塞兹 (Sarah Sze) 的花园也很不错，她并不是要与现有的景观相抗衡，而是精心地把它整合进去，几乎不露痕迹，却诗意十足。

Q：什么令你感到惊讶？

A：倒没有什么令人难以置信的惊喜，但法比奥·毛里 (Fabio Mauri) 的《终结》，帕索里尼 (Pasolini) 读的一首他与毛里作的诗《什么是法西斯？》

(1971)，以及克里斯蒂安·波尔坦斯基 (Christian Boltanski) 咳血的男人 (《咳嗽的男人》，1969) 构成了“三部曲”——效果比我想象的强烈得多。其中有一定的物质性，然后你进入展厅里就看到了罗伯特·史密斯森 (Robert Smithson) 的《死树》；对，我认为这是令人惊讶的。

Q：你对未来的艺术总监有什么建议？

A：我觉得我的建议不重要，未来的艺术总监们肯定会完全忽视——他们也应该如此。每个人都有自己的事要做：我认为正是双年展的连续性使之非常有趣，只要你去做你认为合适的事情就好了。所以，没有什么建议，不过记得好好享受威尼斯的美食。



易卜拉欣·马哈马将其长300米，3吨重的装置作品带进了2015年威尼斯双年展



“百科宫殿”这一名字取自上世纪50年代时未来主义的一个“符号”：一个高11英尺、为一座136层的摩天大楼制作的建筑模型 (该摩天大楼位于华盛顿的国家广场上)。这个模型的制作人是自学成才的意裔美国艺术家Marino Auriti。



2013年：百科宫殿

马西米利亚诺·吉奥尼 (Massimiliano Gioni)

纽约新博物馆艺术总监

Q：威尼斯双年展的策展工作是否符合预期？

A：我不太确定我期待的是什么。那是一个漫长而曲折，又蛮折磨的过程，因为必须在资源非常有限的情况下以极其迅速的步调完成大量工作。另一方面，艺术家和赞助人对于这个两年一度的盛会所表现出来的慷慨是无与伦比的，这又是一次非常独特的经历。此外，与之前我工作过的许多双年展不同，在威尼斯，双年展的历史、之前展出过的艺术家和作品会不断地被提及。对于任何一位艺术家和策展人来说，在1905年克

里姆特或者几十年前康定斯基、贾科梅蒂、莫兰迪和奥基夫等人使用过的同一个展厅里举办展览会感到既惊喜又谦卑。

Q：你对未来的艺术总监有什么建议？

A：学会利用很少的资源做很多事情，准备好钱包缩水、体重减轻，要做的筹款活动也可能比你预想的更多。不过呢，早晨的潟湖总是很美，在军械库附近几乎任何一家餐馆与艺术家共进晚餐都令人难忘。



丁托列托 (Tintoretto) 作品《The Creation of the Animals》启发了2011年主题词“启迪”



2011年：启迪
比奇·库莱格 (Bice Curiger)
阿尔勒梵高基金会艺术总监

Q: 威尼斯双年展的策展工作是否符合预期？

A: 威尼斯双年展在许多层面上都是一次无与伦比的经历。不过，受邀担任策展人就是另外一回事了。它是一次绝妙的机会，你可以与那些和当下密切相关、创意十足的艺术家的建立开创性的合作伙伴关系——扩大视野，发现还没有被发现的潜力。

就我而言，我还想打破一条特殊的规矩，把古典艺术放到双年展展馆之中——威尼斯有太多的古典艺术品了。我非常高兴我们成功地借到了丁托列托的三件宝贵的杰作，让那些来看双年展、来看我的“启迪”展的公众有机会抱着开放的心态欣赏它们。

Q: 什么令你感到惊讶？

A: 我很惊讶地看到双年展团队组织得如此之好——就像是瑞士钟表一样在运行。从“人”的层面上来说，与那些非常有爱心、有魅力、有经验的文化人士一起工作是非常愉快的；当事情变得不受控制或者不可能实现的时候，他们会立刻改变策略，即兴创造出新的解决方案。

Q: 你从艺术家那里学到了什么？

A: 四个“搭档馆”特别有意思。我让奥斯卡·图亚松 (Oscar Tuazon)，弗兰茨·韦斯特 (Franz West)，莫妮卡·索斯诺斯卡 (Monika Sosnowska) 和宋冬每人做一个雕塑性的结构，这个结构同时还可以容纳其他艺术家的作品：奥斯卡做了一个户外空间，它看上去巨大得有些野蛮而且非常不稳定。我们把它当成了表演行为艺术的平台：亮点当属帕蒂·史密斯 (Patti Smith) 和卡尔·霍尔姆奎斯特 (Karl Holmqvist) 根据亚瑟·林波 (Arthur Rimbaud) 的作品进行的即兴表演。弗兰茨·韦斯特决定把他工作室的“厨房”重新改造一番，他把那些通常挂在“厨房”内墙上的30多幅他朋友的作品挪到“搭档馆”的外墙，内部空间留给了达雅妮塔·辛格 (Dayanita Singh) 的投影。很明显，弗兰茨通过这种方法在我的名单里偷偷加上了31位艺术家，不过我觉得很有意思。

Q: 你对未来的艺术总监有什么建议？

A: 穿上舒服的鞋子慢慢走。威尼斯的美丽会让你保持冷静。



2009年：制造世界
丹尼尔·比恩鲍姆 (Daniel Birnbaum)
斯德哥尔摩现代艺术博物馆馆长

Q: 威尼斯双年展的策展工作是否符合预期？

A: 2003年我还是联合策展人，弗朗西斯科·博纳米 (Francesco Bonami) 是当年的艺术总监，他把许多策展工作都委托给同事们。我和他一起做了整个意大利馆——现在被称为国际单元。就像人们说的那样，我从内而外见识到了什么是疯狂。当我2009年得到这份工作的时候，我明白不能再做同样的事情。他们也坚持认为不应该找一堆联合策展人——我应该就做一个展览。因此，我试图把2003年策展模式的复杂性转变为个人艺术贡献的复杂性。我把双年展的某些单元交给了艺术家，那些单元的规模几乎与2003年整个双年展相当。来自喀麦隆的帕斯卡尔·马丁·泰乌 (Pascale Marthine Tayou) 在军械库做的东西本身就好像是一场展览。

Q: 什么令你感到惊讶？

A: 2008年是非常特别的一年，全球经济大崩盘。我也因此从某些事情里解脱出来；我知道从画廊那里拿不到钱。有时双年展受到的批评就是有关于此——艺术市场的虚情假意——即使是世界上最大的画廊都不打算掏钱。因此，我创造了一种比以往更为系统化的新模式。我们在世界不同基金会之间牵线搭桥，它们也许是瑞士的

基金会，例如鲁玛 (Luma)，或者是巴西的基金会，例如伊霍迪姆 (Inhotim)；我们还向更为传统的机构寻求支持，例如德国对外文化关系研究所 (IFA) ——这家机构为德国或者在德国的海外艺术家提供支持。正是这种颇为复杂的网络使产出成为了可能，而且我们确实创造出了很多新的东西。

Q: 你从艺术家那里学到了什么？

A: 与艺术家在威尼斯漫步，寻找他们的空间是一件很有意思的事情，在这里你不会惊讶于他们将挑选一些如此偏僻的空间。我还记得有一个老仓库，它简直是威尼斯最漂亮的房子，编舞家威廉·福西斯 (William Forsythe) 选定了它。还有韩国艺术家郭贞娅 (Koo Jeong A)，她在草地上放了一些水晶，几乎看不到。他们为自己的作品都找到了非常诗意的地点。不是每一个艺术家都想要中心舞台，他们也会在你永远也想不到的地方找到诗意的可能性。

Q: 你对未来的艺术总监有什么建议？

A: 双年展是一个令人印象深刻的机构，它已经存在了几十年，所以我建议不要太多地参与他们的业务。艺术家始终是最重要的。



威廉·福西斯 (William Forsythe) 作品《事件的真相》(The Fact of Matter)



2007年：以感觉思考，以思想感受：艺术现在时
罗伯特·斯托尔 (Robert Storr)
耶鲁大学艺术学院前院长

Q: 威尼斯双年展的策展工作是否符合预期？

A: 对于任何一个两年一次的大型国际展览来说，我认为唯一的规则就是期待意想不到的东西。在双年展基金会领导下，实际的情况就是我看到总监职位的时候我需要的东西往往并不存在。虽然机构方面的支持并不是我所希望的那样，但工作人员的专业精神、艺术家和赞助人的诚意却远远超出我的想象。基本上双年展就是一场规模宏大的集体即兴创作，当一切最终完成的时候，非常激动人心，无论实现的过程是多么令人沮丧、令人毛骨悚然。

Q: 什么令你感到惊讶？

A: 可以列出来太多的事情了，不过现代威尼斯的活力肯定是其中之一。菲利波·马里内蒂 (Filippo

Marinetti) 把这座城市看作是病态的博物馆，他错了。我做出的全身心参与其中的决定为我赢得了最好、最惊喜的体验。在策展的最后六个月里，我与我的家人一起在威尼斯生活。我的一个女儿，苏西 (Suzy) 上了一所古老的高中，那可是一项不小的挑战；另一个孩子在古根海姆博物馆工作，学习意大利语。我的妻子学习、演奏文艺复兴和巴洛克时期的音乐，过得很快乐。在一天的工作结束的时候，我会在这座城市里走上几个小时，探索最偏僻隐秘的角落，感受潟湖的潮起潮落。我最想念的就是威尼斯的同事和朋友，还有无处不在的水道。

Q: 你从艺术家那里学到了什么？

A: 我在MoMA做了十年项目运行规划，委托艺

术家为许多展览做过各种各样的作品，最有趣的事情当属与皮埃尔·惠吉 (Pierre Huyghe) 一起探索泻湖上的岛屿，为拍电影选址，可惜他没有完成。很多时候苏西和她的男朋友都跟着我们，苏西的男朋友吉安马可 (Gianmarco) 就是威尼斯人，有自己的船。

在艺术上，与西格玛尔·波尔克 (Sigmar Polke) 的合作可能是最难搞的，不过也是最令人满意的。他的画太大了，没法通过分配给他的空间的大门。当我们意识到这个问题的时候，我就把意大利馆的中央展厅给了他。然后，在我离开双年展的短暂期间，他自己跑去丈量了一个更大画廊——列入保护名单的卡洛·斯卡帕 (Carlo Scarpa) 设计的建筑，画了两幅更大的画，“刚好”铺满了整个墙面。展览结束之后，弗朗

索瓦·皮诺 (François Pinault) 买下了它们，把它们搬到了海关大楼，留在了威尼斯。这让我很高兴。

Q: 你对未来的艺术总监有什么建议？

A: 选择一个足够生动但又灵活的主题，以涵盖艺术的多样性。由此出发，你通过挑选作品形成而不是强加一个重要的理念，这样的理念将成为关于图像、对象和多种媒介作品——它们本来就不具有理论上的真正共同点——的研讨会主题。对于高度集中、精确而有意义的讨论来说，双年展其实是低效的——即便如此，艺术也不应该被视为自负的策展理念的陪衬。策展人绝不应该是展览的主角。

撰文/Gareth Harris, Ben Luke; 译/盛夏、Lia

ANECDOTE

两个贾科梅蒂

5月在泰特现代美术馆开幕的阿尔贝托·贾科梅蒂回顾展，表明了贾科梅蒂作为20世纪艺术巨人之一的地位。但是，他的弟弟迭戈·贾科梅蒂的作用同样不容忽视。

“另一个贾科梅蒂”

33年前，艺术评论家迈克尔·布伦森 (Michael Brenson) 在《纽约时报》上评论迭戈·贾科梅蒂 (Diego Giacometti) —— 瑞士雕塑家阿尔贝托·贾科梅蒂 (Alberto Giacometti) 的亲弟弟，称他是“另一个贾科梅蒂”。迭戈·贾科梅蒂，1985年以82岁的高龄去世。迭戈本人青铜作品和家具作品的创作起步较晚，他受到了其兄作品的影响，但迭戈的作品造型更为古怪、线条更为僵硬。这些作品受到包括梅隆家族和纪梵希家族在内的顶级藏家们的青睐。在他去世的当年，迭戈仍受到了尼斯夏加尔博物馆 (Chagall Museum)、巴黎玛格基金会 (Maeght Foundation) 和毕加索博物馆等机构的委托作品。在之前的那一年，布伦森写道：“迭戈日复一日地画草图、制作电枢、摆弄他的石膏动物和青铜。这几乎成了他现在的第二天性，但是他的好奇心和他对工作的手痒，从来就没有被满足过。”今年5月，巴黎苏富比将举办一场迭戈作品的主题拍卖。

长。贾科梅蒂家生活在斯坦帕 (Stampa)，他们在那里经营一家旅馆，并在马洛亚 (Maloja) 或西尔斯湖 (Lake Sils) 度暑假。

在贾科梅蒂兄弟童年时，阿尔贝托的绘画就有了相当技巧，他在父亲的图书馆里临摹雕塑，在阿尔卑斯山上画素描，但迭戈则宁愿花时间在山川峡谷中行走。阿尔贝托在他14岁那年作出了第一件半身雕像，模特就是他的弟弟；他将这件作品保留了一辈子。“在最初的时候，我是十分得意的。我当时以为这相当简单，我能将我的所见或多或少都再现出来……50年过去了，我仍然觉得我并没有做到这一点。”阿尔贝托1962年的时候曾这样说。

在父亲的鼓励下，阿尔贝托1922年1月来到了巴黎，进入雕塑家安东尼奥·布尔代尔 (Antoine Bourdelle) 所创办的学校。1927年，阿尔贝托的作品入选杜勒里沙龙 (Salon des Tuileries)，乔凡尼激动万分，他在一封信中写道：“我一直梦想着征服巴黎。如今你们兄弟三人正在以雕塑、工业和建筑实现着我的梦想。”信中所

“如果没有迭戈，很难想象阿尔贝托还能否成为阿尔贝托。”

“如果没有迭戈，很难想象阿尔贝托还能否成为阿尔贝托。”布伦森对《艺术新闻》这样说道。布伦森在1970年代通过詹姆斯·洛德 (James Lord) 与迭戈相识，洛德为贾科梅蒂写的传记后来于1985年出版。布伦森认为迭戈对他“非常慷慨”，他有着“很实际的头脑和很明确的坚持。他有一点粗鲁，但也很顽皮，表面上世故，但更有快乐和温暖的能力。有很长一段时间，几乎所有的阿尔贝托·贾科梅蒂的雕塑都经过迭戈之手。迭戈对其兄的这种帮助，价值是不可估量的。但他们之间的情感纽带也是不可或缺的。他们来自于瑞士这样一个非常不一样的世界。”

从意大利到巴黎

贾科梅蒂兄弟出生靠近意大利边境一个叫博尔戈诺沃 (Borgonovo) 的地方。阿尔贝托·贾科梅蒂出生在1901年，13个月后迭戈出生。阿尔贝托是乔凡尼 (Giovanni) 和安妮塔 (Annetta) 夫妇的第一个孩子。他们的妹妹奥蒂莉亚 (Otilia) 生于1904年。最小的弟弟布鲁诺 (Bruno) 生于1907年，后来成为一名在苏黎世工作的建筑师。

我们不能低估乔凡尼·贾科梅蒂对子女们的影响。作为一名后印象派画家，他一直紧跟着全欧洲艺术运动的动态。他与瑞士象征主义画家中的两名先驱人物库诺·阿米耶 (Cuno Amiet) 和费迪南·霍德勒 (Ferdinand Hodler) 是朋友，并且阿米耶和霍德勒后来分别成为了阿尔贝托和布鲁诺的教父。迭戈的教父是他们乡村学校的校

说的“工业”，指的是当时的迭戈，他曾从事过短暂的工业设计。作为一名父亲，乔凡尼将自己的野心分配给了自己的儿子，但迭戈发现，他很难坚持父亲对他的期待。迭戈在巴塞尔的一家商业学校结束学业之后，回到了父母家中。随后，他参与了马赛的一家公司，并画了一阵子的画。1930年，在母亲的要求之下，迭戈终于定居在了巴黎，很明显，他要处在哥哥的看管之下了。据洛德说，“从小时起，阿尔贝托就一直在帮助弟弟。”他让迭戈住在自己工作室所在院子的另一侧，地点是蒙帕尔纳斯 (Montparnasse) 的伊波利特-曼德龙街 (rue Hippolyte-Maindron)。

幸福的偶然

阿尔贝托督促弟弟学习雕塑技巧，希望他能够不再依赖模具制造商的工作而生活。迭戈开始帮助阿尔贝托做雕塑框架和模



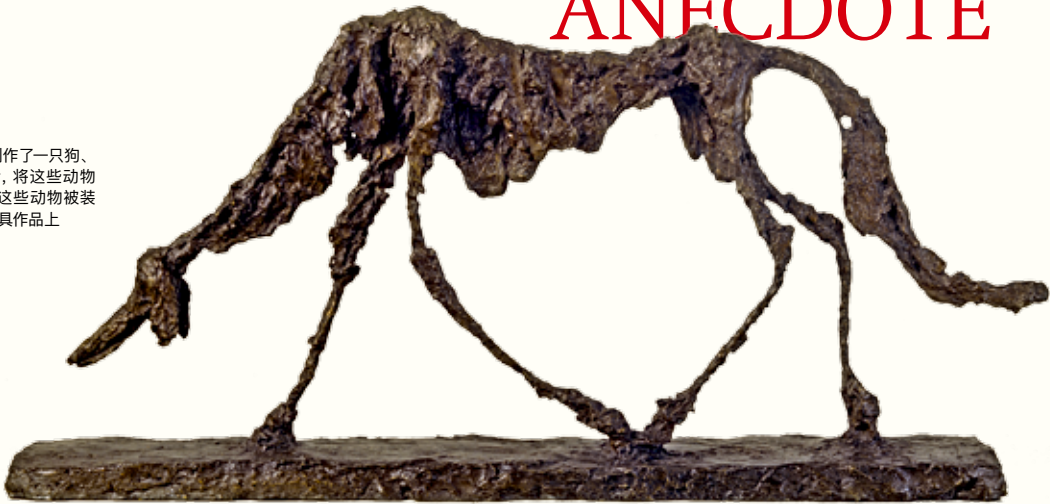
阿尔贝托·贾科梅蒂《手》(1947年)在泰特现代美术馆中展出



阿尔贝托·贾科梅蒂

ANECDOTE

阿尔贝托在1951年创作了一只狗、一只猫和一对马之后，将这些动物题材转交给了弟弟。这些动物被装饰在迭戈最抢手的家具作品上



型。阿尔贝托当时受里维埃拉 (Riviera) 地区的 Noailles 花园的委托，做一件2.4米高的雕塑，迭戈则帮助他浇筑大理石，阿尔贝托再进行加工。后来，迭戈为阿尔贝托打理与铸铜厂的关系。在1950年代中期，迭戈还负责为阿尔贝托的作品准备铜绿。

“在二战之后，迭戈成为了阿尔贝托的得力助手。”贝罗尼克·威辛格 (Véronique Wiesinger) 说。威辛格在2003年初到2014年担任巴黎贾科梅蒂基金会总监 (Alberto & Annette Giacometti Foundation，阿尔贝托于1949年与 Annette Arm 结婚，基金会以两人姓名命名)。“通过迭戈，阿尔贝托最终能对自己的石膏雕塑和铜绿把控自然。如果出现了缺陷，也很好，因为创作中的事故也应该是作品的一部分，甚至会给作品增添一些超现实主义意味。”

阿尔贝托从来没有停止过以迭戈的头颅为原型的创作。1935年2月14日，他写信告诉母亲，正在为迭戈做一件雕塑。正是同一天，他被超现实主义的圈子开除，其中就有为在世人物造像的原因。“一个脑袋！难道有谁不知道脑袋长什么样子吗！”布勒东 (André Breton) 当时对西蒙·波伏娃抱怨道。在贾科梅蒂的作品中，头颅，尤其是眼睛，被放在了中心位置，这的确是惊人之举。

但阿尔贝托所做的，真的是迭戈或是某个人的头颅吗？“我必须做到真正的独处，来创作基于真人的雕塑，迭戈或安妮塔的。”话虽如此，阿尔贝托又补充道：“如果我的妻子来做我的模特，两三天后她就会看上去不像她自己……人们之所以买我的雕塑，不是因为这件作品像某位模特，而是因为人们相信这是一个完全创新的作品。”尽管如此，他还是承认，“有一定程度上的相似”。

威辛格在评价阿尔贝托的人物造像时如是说道：“他模糊了线条：他将雕塑去物质化，向人们展示他所见到的。”“他试图以他自己感受的强烈程度，尽可能地靠近自己的视线。”法国剧作家兼诗人让·热内 (Jean Genet) 则写道：“阿尔贝托·贾科梅蒂的雕塑必须要从正面去看。雕塑面部的意义——那种深刻的相似——是无法被把握的；它深深地沉了下去，沉到永远无法抵达之处，超越了塑像自身。”

在二战期间，贾科梅蒂兄弟二人分开了。1942年1月，阿尔贝托回到瑞典，迭戈仍留在巴黎。在这段时间里，迭戈以售卖阿尔贝托的铜像为生，那些作品在当时还不像今日那样被看作限量品。不过，迭戈也在设计自己的作品，他将这些作品隐藏了几十年。“美丽的雕塑。”尼古拉斯在她的回忆录里这样写道：“我有幸能见到这些作品。几乎没有人见过，迭戈从不将作品示人，除了极少数的密友以外。”阿尔贝托在1951年创作了一只狗、一只猫和一对马之后，将这些动物题材转交给了弟弟。这些动物被装饰在迭戈最抢手的家具作品上。

至1950年代末期，阿尔贝托已成为拥有世界声望的艺术家。这位有一点跛脚、讲话带有意大

利口音的迷人男士，他以自己斧凿之下的人物雕塑，受到美国藏家们的追逐。布列松或欧文·潘等摄影师，都广泛记录下了这位艺术家在自己狭窄拥挤的工作室中的样子——阿尔贝托·贾科梅蒂就是波西米亚巴黎的化身。

在阿尔贝托的艺术生产中，迭戈发挥着越来越重要的作用。“在任何情况下，迭戈都在为他的哥哥唤醒灵感并支持他。”他们曾经的一位邻居赫塔·韦斯彻 (Herta Wescher) 回忆道。“迭戈和安妮塔，永远都是最随叫随到和最耐心的模特。但此外，还有1000件事情等着迭戈来管：确保约定可以被履行，打发不受欢迎的访客……但是最重要的是，没有一件作品不是在兄弟两人深入讨论之后才诞生的。”

迭戈和安妮塔，就像是阿尔贝托在创作过程中所延伸出来的自己。

然而，当1947年他们的母亲问阿尔贝托能否在作品上署下两人名字的时候，阿尔贝托十分清楚地回答道：“显然，我只能署我自己一个人的名字，尽管迭戈一直在帮我。迭戈在展览和出售的他所做的作品时，也只写一个名字，尽管我帮了他。无论哪种情况，提供帮助的那个人都只是在另一个人的观念之下工作。”阿尔贝托坚称，在这件事情上，双方有着充分的共识。

“当迭戈回答问题时，总是很雄辩，尤其是具体到技术或材料等细节问题。但是，当我问及关于他哥哥的立体主义和超现实主义作品时，他会感到不太舒服。”布伦森回忆道。“他将哥哥的作品价值看得很高。我从来没听过他抱怨工作。但随后我有一种强烈的感觉，就是他对从经历艺术或解释艺术而出发的问题，会感到陌生。阿尔贝托拥抱不可能性，对此，迭戈的反应是复杂的。他既感到羡慕，又感到不安。”

“卡罗琳炸弹”

随着阿尔贝托名望的增加，他们兄弟关系的难度也增大了。为了接近这位艺术家，很多人认为必须要通过他的兄弟。威辛格说：“当阿尔贝托已经忙到目不暇接的时候，他的经纪人如皮埃尔·马蒂斯 (Pierre Matisse)、艾米·玛格 (Aimé Maeght) 等人，就得严重依靠迭戈来帮忙处理这些青铜的种种问题，比如海运之类。比如汤普森 (G. David Thompson) 等人的一些藏家，十分粗鲁，并且无视迭戈……他必须得忍受这种处境，尤其是在他创作自己作品的时候。”

在1960年代初，一切都变了。迭戈甚至拒绝为阿尔贝托继续当模特，后者只能根据记忆来在雕塑中呈现自己弟弟的脸，并将他和其他人物的脸 (包括女性) 糅合到一起。只有宽眼角和淡淡的微笑仍能确定来自于迭戈。1961年，迭戈也开始情绪高涨地创作自己的作品。促成这一变化的，是卡罗琳。阿尔贝托在1959年与这位20岁的

蒙帕尔纳斯的高级烟花女坠入爱河。阿尔贝托与卡罗琳一起旅行并给她钱。1960年，卡罗琳入狱数月，阿尔贝托在她出狱后，送了她一台奥迪 MG Cabriolet。威辛格回忆：“阿尔贝托的金钱观非常奇怪。他可以对其他人的非常豪爽，但对安妮塔和迭戈不同。迭戈做了那么多工作，阿尔贝托几乎从来没有为他付过钱，对安妮塔也是这样。”洛德则说：“对于阿尔贝托来说，有了迭戈就相当于有了四只手。”迭戈和安妮塔，似乎就像是阿尔贝托在创作过程中所延伸出来的自己。当阿尔贝托送给卡罗琳一栋公寓时，从未给自己提过任何要求的安妮塔，要求自己的丈夫在蒙帕尔纳斯也为她买一栋。威辛格认为：“可以说，卡罗琳就像是炸弹一样，撞上了贾科梅蒂这颗行星。但是，这场冲突的

真正根源，还是阿尔贝托自己。”

在阿尔贝托死后，这种情况变得更为明显。他从来没有为自己的收藏做过什么计划；一切都归于他名下，但他没有立过遗嘱。是安妮塔负责处理了阿尔贝托的遗产。直到安妮塔去世的十年之后，基金会才终于建立起来。迭戈在穆兰—韦尔街 (Rue de Moulin-Vert) 有一间工作室，阿尔贝托夫妇在1961年的时候为了创作更大的作品而将其买下，并同时用于存放旧作品。负责处理阿尔贝托死后遗产细节的公证人，却无权清点这间工作室中的作品；并且，这位公证人表示，“这个状况还在继续”。安妮塔只能让事情顺

其自然，为了与市场上层出不穷的赝品作斗争，她已经忙不过来了。

臭名昭著的朋友圈

迭戈将哥哥的大部分财产都出售了，包括作为共同遗产一部分的石膏作品。比如创作于1932年、现存泰特现代美术馆的《Hours of Traces》，尽管没有被列在继承清单中，却还是被拍卖了。在安妮塔的允许之下，迭戈也继续将哥哥的青铜台灯作为自己的产品继续生产，他安排了若干家不同的铸造厂同时生产，这算得上是相当恶劣的行为了。这些铜器产品遍地开花，有些未经授权，有些甚至是伪造品。他有时会为阿尔贝托的作品签署授权。终于，迭戈似乎迎来了自己的光明时刻，他跻身上流，加入到纪梵希家族或电影制片人拉·莱维 (Raoul Lévy) 之流的社交圈中。但是，在迭戈生命的最后几年中，他周围尽是臭名昭著的人物，这些人利用迭戈的影响力获得好处，甚至从他那里盗窃。

迭戈成为了坊间神话的中心。“有各种关于他的传说，比如他有一个私生子，以及他否定了阿尔贝托对于不要销毁某些作品的要求，这太疯狂了。在这件事情上，阿尔贝托的意愿是很明确的。”威辛格说。企图出售盗版铜像的艺术商们顶着迭戈的名义。由于没有准确的库存清单，迭戈在死后成为了不法者的巨大宝库。洛塔尔·塞克 (Lothar Senke)，一个在2011年被判刑九年的德国造假者，甚至声称他在迭戈那里收到了上百件作品，并且出版了一本书来捏造迭戈才是兄弟二人中真正有天才的那一位。一些专家们则 (错误地) 指出，迭戈或许参与了阿尔贝托的创造中。“迭戈是一名出色的手艺人，他用天赋和智慧创造出了自己的想象世界。迭戈的作品会流传于世，但他确实没有阿尔贝托那样的想象力、驱动力和野心。”布伦森说道。“阿尔贝托的文化内涵更深邃，他与哲学和诗歌并存，融入在艺术史中。阿尔贝托从未走远。他总是当代的。他是一个深不见底、无穷无尽的人物。”

撰文 / Vincent Noces / 译 / 姜伊威

- “贾科梅蒂”，伦敦泰特现代美术馆，5月10日–9月10日
- 迭戈·贾科梅蒂作品拍卖，巴黎苏富比，5月17日 作品将于5月12日到16日期间展出



迭戈·贾科梅蒂

INTERVIEW

詹姆斯·特瑞尔
我为了保护光而创作

《艺术新闻 / 中文版》独家专访詹姆斯·特瑞尔。自1967年以来，这位前卫艺术家追求超越想象的视觉体验，不断刺激和唤醒人们的原始感知，探索人们对于感官刺激和空间转换的视觉与心理反应

“光不仅揭示，还会隐藏。因此你可以藏在光的下面，也可以用光创造空间。”作为近50年来最具影响力的艺术家之一，詹姆斯·特瑞尔 (James Turrell) 以光作笔，构建出一种积极的空间叙述策略，并运用到视觉形式的阐释思辨之中。

由于肩伤而未能出席在龙美术馆 (西岸馆) 举行的中国首个大型回顾展“詹姆斯·特瑞尔回顾展” (James Turrell: Immersive Light) 开幕式的美国艺术家詹姆斯·特瑞尔在妻子Kyung-Lim Lee与佩斯画廊 (Pace Gallery) 总监约瑟夫·巴博提斯塔 (Joseph Baptista) 的陪同下早前造访上海。在此期间，《艺术新闻 / 中文版》与这位来自1960年代美国南加州“光线与空间运动” (Light and Space Movement) 中的先驱艺术家进行对话，探讨了艺术家此次为上海特制作品《全域装置 (香格里拉[穿越山巅])》 (GANZFELD, Shangri La (Over the Hump), 2017) 背后的灵感与启发、记录作品的现有手段与现代科技所带来的可能性与局限等话题。

光、空间、美术馆

詹姆斯·特瑞尔最为人熟知的经历之一或许是独自驾驶小型飞机累计飞行超过1.2万小时，穿越亚利桑那州上空为《罗丹火山口》 (Roden Crater, 1977年至今) 选址，然而，或许鲜有人知的是詹姆斯·特瑞尔曾在越南战争期间驾驶飞机飞越喜马拉雅上空并遭到击落，这段记忆成为

《全域装置 (香格里拉[穿越山巅])》的作品名称的灵感之一。然而除去历史记忆以外，地貌在彼时之于詹姆斯·特瑞尔亦成为了他投射梦的载体，尤其在他看到人类之于广袤的自然和宇宙之渺小后，成为促使这位艺术家利用光、为了光进行创作的主要原因。为此詹姆斯·特瑞尔运用了这样一番比喻：当我们把梦投射到地貌上时，“其实和落在花生酱三明治上的苍蝇别无两样。苍蝇认为它拥有了三明治；我们认为我们拥有了这个城市或是这个地方，或者这间公寓、这片土地、这个区域，然而我们只是经过而已。但是我们比经过的光慢一些——因此我为了捕捉光而创造了这些空间；对于我们的感知而言，光看上去存在于当前——它并没有穿堂而过；这也是我为什么基于保护光而创作这些空间的原因。”

空间是詹姆斯·特瑞尔艺术创作中无法回避的重要议题，这其中既包括现实中的建筑空间，也包括艺术家利用光创造的概念意义上的空间。关于艺术家怎样看待创作与相关建筑空间之间的关联始终是一个令人好奇的问题。截至今日，詹姆斯·特瑞尔已经在世界范围内举办了超过160次个展，其中，最轰动的展览包括2013年在纽约古根海姆美术馆 (Solomon R. Guggenheim Museum)、洛杉矶郡立美术馆 (LACMA) 以及休斯敦美术馆 (The Museum of Fine Arts, Houston) 三地同期举办的回顾展，该展览于2014年巡展至位于澳大利亚首

都堪培拉的国家美术馆 (National Gallery of Australia)。在这四场回顾展中，詹姆斯·特瑞尔分别依据相关博物馆场地的建筑特征进行了相关创作。例如，艺术家依据弗兰克·劳埃德·赖特 (Frank Lloyd Wright) 设计的螺旋形结构为古根海姆创作了单件大型特定场域作品《太阳神阿顿的统治》 (Aten Reign, 2013)；建筑层高低低的LACMA因现实情况不允许展出高大的作品，艺术家因而创作了“感官细胞” (Perceptual Cells) 系列作品之《光的统治》 (Light Reignfall, 2011)——观众需头戴特殊耳机，平躺在一张模拟CT扫描仪的窄床上被缓缓送入封闭的圆形结构，在其中经历高强度沉浸式光线变幻，结构内部的光线变化则试图模拟人类眼球的复杂结构；澳大利亚国家美术馆的场地则允许艺术家执行“甘兹菲尔德”系列作品。

“博物馆的建筑在很大程度上决定了展出的内容，”詹姆斯·特瑞尔在谈到创作与建筑关系时说道。“比如说，古根海姆美术馆的问题在于没有一处是平坦的；当你随着斜坡向上，一切都会略微倾斜，因此我为整幢建筑创作了这件单件作品——这可以说是对建筑最强烈的回应。”相较之下，艺术家此次依据龙美术馆内部流线型墙壁绘制了作品草图，经由电话和传真远程操控布展团队，实现了包括《全域装置 (香格里拉[穿越山巅])》、《楔形空间 (新维度)》 (Wedgework (New Dimensions), 2016) 等在

内对于建筑内部空间高度、开阔性具有极高要求的作品。詹姆斯·特瑞尔尤其强调了龙美术馆空间为其在创作上提供的可能性：“我必须要指出，这里 (龙美术馆) 慷慨的空间给了我很大的帮助”，并指出龙美术馆的场地更接近、也更适合艺术家进行创作。

探索“心灵之光”

光是詹姆斯·特瑞尔创作的材料，感知是呈现艺术家创作的媒介。艺术家在创作之初曾经深受包括伦勃朗 (Rembrandt)、迭戈·委拉斯开兹 (Diego Velázquez) 等古典大师绘画的影响，然而在这些作品中，光仍然是点亮其他物体的工具，而从未成为具有物质形态的主体。“我们总是利用光点亮别的东西，但是我喜欢光的物质性 (thingness)，或者说是能够以实物形式呈现的物体”。在詹姆斯·特瑞尔看来，他希望在作品中同时传递光的“物质性”和“瞬时性”，也旨在让观众能够获得不断更迭、变幻的切身体验。正如此次展览中展出的作品一样，观众只有亲身沉浸其中才能感受到光这一非物质材料在詹姆斯·特瑞尔作品中呈现的质感——这一体验是立体、私人且转瞬即逝的，这也意味着这样的体验并非能够通过平面图像或是影像记录而感受得到，因而这也在记录作品的方式上给予了艺术家极大的挑战。“我希望你 (观众) 能感受到物质性和瞬时性，就像《楔形空间 (新维度)》里那样——你感

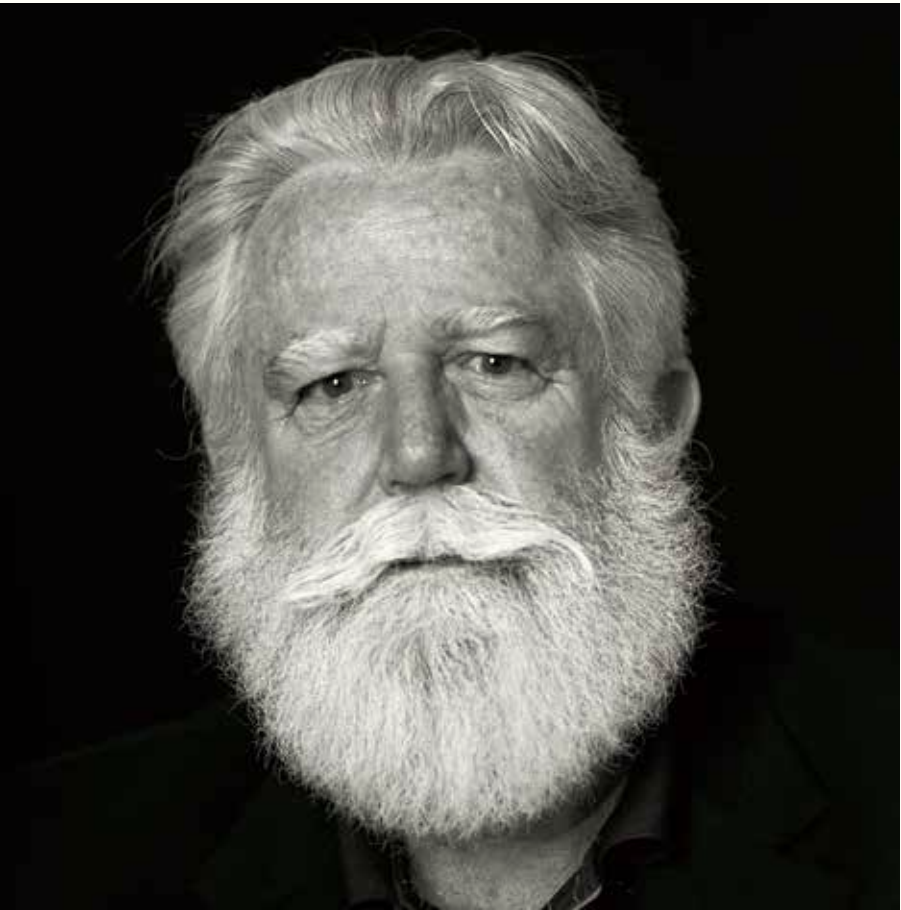
INTERVIEW

受到光占有着这个空间。然而摄影是一种单向的记录方式，一切在这之后变得十分死板、僵硬。”然而艺术家也指出，对于一些作品而言，影像记录的效果也很有可能与实物呈现截然相反的效果。当被问及最理想状态的记录方式时，艺术家坦诚地说：“记录一直非常困难，我尚未找到任何满意的方式。摄影其实并不奏效，影像记录也是。这些问题都仍然存在。”

创作生涯已逾40载的詹姆斯·特瑞尔目睹了科技的变化，这也反映在他逐年的创作中，此次展览就重现了来自艺术家创作早期1960年代起的投影作品。技术的更新也体现在詹姆斯·特瑞尔其他的创作中，例如经过长达三年翻修并于2016年秋季在MoMA PS1重新对公众开

帮了我很大的忙。”

然而不可避免的，现代科技在提供新的可能性的同时也带来了潜在的干扰，艺术家试图为观众创造“感受光”的体验的意图也受到了挑战。正如此次展览展出的《空间分割（深呼吸）》（Space Division (Deep Breath), 1982）对观众的要求一样——这件呈现在龙美术馆二楼展厅的作品在某种程度上可以称得上是站在了《全域装置（香格里拉）[穿越山巅]》的对立面。当观众进入展厅的瞬间，迎面扑来的是一片漆黑。观众需要右手扶着墙壁，缓慢摸索着墙壁走势向展厅深处前进，然而此时却对前方一无所知。突然之间，我们来到一片开阔的区域，此时眼睛慢慢适应黑暗，看到前方呈暗红色矩形的作品。而



“光不仅揭示，还会隐藏。
因此你可以藏在光的下面，也可以用光创造空间。”

放的艺术家的首件公共作品《聚会》（Meeting, 1986），从最初的白炽灯变为LED灯，并由电脑程序控制光的颜色。“科技的发展让我得以有控制光的能力。尤其值得指出的是，LED灯比白炽灯和霓虹灯更加容易控制。以前我需要用彩色滤膜来控制光的色彩，但是滤膜本身不仅吸收光，也会漏光。现在，你可以制作小尺寸的作品，这也变得更加简单了。因此，（随着科技的发展），你可以给自己配备更精良的工具，你可以更加得心应手地创作，所以说，科技的发展确实

只有坐下观看时，我们才会在黑暗中感受到越来越强烈的色彩。“当光线强烈时，人类眼睛的瞳孔就会缩得很小；因此当我们减弱光的强度后，瞳孔就会自然张开——在我看来，人类眼睛的瞳孔是离脑部最近的器官。当瞳孔张开后，眼中产生的感觉就有如触感一样。因此我们得以意识到，我们其实对光有着十分敏感的反应——当光线变暗，空间几乎于黑时，你渐渐开始看到人群，你的眼睛才真正张开。”

与此同时艺术家也表达了对于在当下实现这

一观众体验的忧虑，其中之一就表示希望观众能够在进入黑暗之前将手机收起来。“这是美术馆面临的挑战，因为美术馆里总是同时有太多人。在这样的黑暗空间里，人群就会挡住光。因此对于美术馆的悖论就是，你既希望有更多的观众前来参观，但是与此同时，我的作品是为单独一个人观看而创作的，这是我喜欢状态。”那么现代科技是否已经给艺术家带来超过帮助的忧虑了呢？詹姆斯·特瑞尔明确表明，自己并不反对科技，但在访谈即将结束时讲了这样一个意味深长的故事：“有一种每年只在一个夜晚开花的仙人掌——昆虫必须要在这一晚完成授粉。我可以用导航去寻找这种仙人掌，你可以深入美洲沙漠去寻找。我手里有一份地图，而你可能开了一辆吉普车。你爬上了峡谷，而我已经知道这株仙人掌在哪里。你找到了仙人掌，看到它立刻对升起的月亮作出回应，并且在这一晚始终跟随着月亮的运动。与

此同时，摩天大楼顶层阁楼里的住户可能也在玻璃温室里培育着这样一株仙人掌。同一个夜晚，人们齐聚在阁楼里，在聚会上喝着玛格丽塔鸡尾酒，等着仙人掌盛开。同样是仙人掌，但是观看者的体验却完全不同。当你走进沙漠，你便将自己置身于其中。如果你已经决心创造这样的体验的话，你就不会反其道而行之。”

詹姆斯·特瑞尔透露，自己目前正在忙着位于澳大利亚塔斯马尼亚（Tasmania）州首府霍巴特（Hobart）新老艺术博物馆（Museum of Old and New Art, Mona）的创作，与此同时，5月28日，马萨诸塞州当代艺术博物馆（MASS MoCA）也将举办艺术家同名展。现年73岁的詹姆斯·特瑞尔仍然在不断探索着光之于人类感官的无限可能性，将物质性赋予无形的光，为探索“心灵之光”的观众创造保存这种体验的空间和想象。

撰文 / Laura Xue



上图：詹姆斯·特瑞尔
左图：詹姆斯·特瑞尔在上海龙美术馆（西岸馆）的装置作品
下图：詹姆斯·特瑞尔在上海龙美术馆（西岸馆）



耿建翌：距离与抵抗

耿建翌的工作特征在于对各类现形式进行毫不妥协的抵抗，从20世纪80年代中期，他开始试图广泛运用各种技术来助长这种抵抗

在第57届威尼斯双年展主题馆中，在六位参展的中国艺术家中，耿建翌是唯一一位第二次参加威尼斯双年展的艺术家，但由于身体原因，他此次并没有来到威尼斯双年展现场。早在1993年他与丁乙、李山、王广义、王友身和余有涵等艺术家参加了第45届威尼斯双年展。当年也是中国艺术家首次进入威尼斯双年展。

耿建翌总被亲切地称呼为“老耿”。从1985年毕业于浙江美术学院油画专业（即今中国美术学院）至今的30年，他的创作涉猎绘画、摄影、装置、调研等多种材料与形式，被认为是中国当代艺术自上世纪80年代以来最具开拓精神的艺术家之一。对自身生活的高度敏感使耿建翌得以从不同角度探索对现世与人的体验，并将之贯彻于他的教学实践中。数年前，因为一场大病，上海民生现代美术馆为耿建翌举办了大型回顾展“1985—2008 耿建翌做作”（2012）；康复痊愈之后，他以“想象力工作室”创办和组织者的身份再度活跃，在杭州同工作伙伴一起组织展览、实验工作室与“月食”“课堂”等综合活动。

读完《关于——耿建翌》（出版于2015年秋，主编：高士明，学术编辑：刘畑、张骋），可以说对老耿有了更多了解。书里收录了郑胜天、张培力、吴山专、邱志杰、王功新、徐震、张鼎、劳伦斯（Lorenz Helbling）、范历、沈立功等17个人的访谈，他们每一个人叙述中的老耿，都是一个老耿，但不太是老耿的全部。一个人所认识的另一个人，用那个人的一个侧面来表述不太恰当；这种部分与全部不应是一种包含关系，而是一种概率，也就是说，一个人的边界不是固定的，而其不同状态在和不同的人在一起时会被激发或隐蔽起来。这种边界的不固定，也可以用来描述老耿的不少作品，虽然作品最终都可以有具体的物质和视觉形态，但其边界不是靠物质的有限性或可见的视觉表现来定义的。高士明在《关于》的前言中写道：“很久以来，老耿的工作一直以某种‘去作品’或‘准作品’的方式渐次展开。”

时间，也是这种不固定边界的一个变量。

老耿曾因重病靠近死亡，他把2012年自己在上海民生现代美术馆做的回顾展“无知——1985—2008耿建翌做作”调侃为“追悼会”。他说自己变了，在某种程度上重拾生命之后。一个人的连续性与演化，一个艺术家的连续性和演化，旁人只能从其作品、从其做的事看出，做的事与作品，就是某种评判的依据，亦是某种时间的证据。所有当下的发生都会成为过去，因而在回望一个活着的人的过去时，也需对其当下投注相当的关注，不然就会丧失对个体连续性及其持续演化的把握。今天，我们看《1985年夏季的又一个光头》（1985），画面中既具体、又抽象的人像并不会让我们感到陌生，《第二状态》（1985）中的笑脸也似乎仍是一个为我们所熟悉的表情；老耿广为人知的那些关乎窥视、审查、问卷、表格、寻人、证件、合同（《同意1994年11月26日作为理由》，与一个人签约让这个替他去上海）的作品，与当时共同创立池社的另一位艺术家、作家曹学雷笔下的文字高度契合：

“故事中唯一的角色：目击者—目击物证（不是事件，因为没有）”

* 摘自《作品》11号1992.4.18，未发表，曹学雷及耿建翌向凯伦·史密斯提供

我们生活在一个比曾经任何时候都更受监控、更数据化、个人信息更透明化的时代，人的边界也更不固定。老耿首先是一名眼光犀利的观察者，凯伦·史密斯说他洞察了“社会空间中相互观察的机制”；他对人的表情、日常动作（《鼓掌的三拍》，1992）、惯例的分解、复制和演绎（《做到正确的自己》，2005）是一层观察；对人和制度、体系、机制的互动关系的分解、复制和演绎，是第二层，如《婚姻法》（1993，把法规节选编成填空题找人现场做就像考试一样，并回收这些“卷子”作为实体作品）和《表格和证书》（1988，耿建翌在黄山会议上向与会艺术家分发并回收个人信息登记表）。郑波在《在金字塔里开小差》一文中写道：“对体制的戏谑，特别是对艺术体制的戏谑，大家已经见多不怪。但在



1988年，大家对耿建翌的手法尚不熟悉。或许我们可以说，80年代，当年轻的实验艺术家充满激情的反抗现成的标准答案、寻找另外的生存空间和艺术语言时，表格这样细致、日常的生活机制还没有进入大家观察、反思的视野。”

而且耿建翌与文字和语言保持着距离，他的画册里很少出现文字，出现的文字也基本只是一种客观说明。我们会对他的《怎一个“了”字得了》

页）。更纯粹的视觉作品延续了他的这种对状态的敏感：在摄影系列《世界之窗》（2008）中，那些孤独寂寞但却透露着隐约期待的瓶口；在《完整的世界》（1996）中，通过声音和影像在四个屏幕中同步串联的苍蝇；在银盐黑白照片《水纹》（2000—2001）中，只有水和空气在自我成像。

了解‘85新潮和中国当代艺术“发家史”的人或许认为老耿和艺术界的流行都没什么关系，郑胜天将之称作“伴随的距离”。作品之间有什么显见的主题性的联系吗？老耿用“无知”作为2012年个人回顾展的标题，这并非自谦，而是表露出一种开放性：他不知道，也不想知道。如果开始有一个计划，然后按计划一模一样做出来成为现实，那为什么要做出来呢？而在“无知”的情况下控制，可能性才会更有意义。撰文/顾灵



上图：玛格南摄影师镜头下的耿建翌

中图：耿建翌

下图：耿建翌《第二状态》，1985年

COMMENT

不再“年轻”的特纳奖

特纳奖参评艺术家的年龄不得超过50岁的限制被取消了，
此举真的会成为一记警钟吗？

泰特美术馆在公布2018年特纳奖评委会名单的同时顺带宣布了一项25年来最重要的变化：1991年设置的参评艺术家的年龄不得超过50岁的限制被取消了。评委会主席、泰特英国美术馆馆长亚历克斯·法奎尔松 (Alex Farquharson) 在声明中说，泰特认同这样的事实，“任何年龄段的艺术家的艺术家都可能实现突破。”因此，与1980年代特纳奖刚刚设立时一样，任何在英国出生的艺术家，或者在英国工作、生活的外国艺术家都能成为特纳奖的候选人。

对于熟悉早年特纳奖评选情况的人来说，此举实际上是一记警钟。特纳奖于1984年设立，旨在唤起对当代艺术新动向的关注。头几年简直是一片混乱、各种失败。评论家们憎恨它，艺术家们似乎也因为它的存在而颇感尴尬——最初几年根本没什么动静，也几乎没有提供展览机会，以便他们向同样茫然的公众展示作品。

在特纳奖设立的前六年里，所有入围的艺术家都获奖了。设立特纳奖的人——泰特美术馆当时的馆长艾伦·贝内斯 (Alan Bowness) 以及“新艺术之友”——的意图倒是值得称道，但执行起来却差强人意。

后来在1991年，特纳奖因为第四频道的支持而获得了复兴的机会。促成此事的是沃尔德马尔·贾尼斯塔萨克 (Waldemar Januszczak)，当时第四频道的艺术总监。他从1980年代开始给《卫报》撰写艺术评论，一直为特纳奖糟糕的起步感到相当沮丧。他为特纳奖提出了新举措：入围名单上只能有四名艺术家，提高奖金额，第四频道在黄金时段进行报道，还有从艺术家的角度来看最重要的一点——在泰特美术馆最好的展厅里举办展览。贾尼斯塔萨克提出的改革建议中至关重要的就是设置年龄限制。在1990年尼古拉斯·瑟拉塔 (Nicholas Serota) 写给贾尼斯塔萨克的一封信中，这位刚刚上任的泰特馆长提到了“困扰评委会、艺术家、评论家和公众”的几项“哲学性的难处”，包括“无法把已经出人头地的艺术家与初出茅庐的艺术家放在一起比较。”

当瑟拉塔在1991年特纳奖的评选介绍中宣布新举措的时候，他再一次表达了这种荒谬。“把50岁以上的艺术家排除在外仅仅是为了这样的事实：比较30岁与70岁艺术家的成就是会引起反感的，”他写道。在2002年，他强调说，特纳奖的设立“是为了突出年轻的艺术家的以及创新的艺术家的。它并不是针对所有领域的艺术家进行一番客观的调查，然后说：‘这是最好的。’”

贾尼斯塔萨克和瑟拉塔的做法确保了特纳奖借助1990年代新兴一代的活力获得了蓬勃的发展。数字说明了一切。从1984年到1989年期间（因为赞助商破产，1990年没颁奖），37位入围艺术家或者合作二人组（还有一些管理人员——没错，当时的特纳奖就是如此令人困惑）中有不少人早就成名了，其中有十位年龄超过了50岁。但是在新举措实施的头10年里，40名艺术家或二人组合里只有7名超过了40岁。1990年代获得提名的艺术家的平均年龄是34岁。

那十年是特纳奖的全盛期，雷切尔·怀特雷拉德 (Rachel Whiteread)、达明·赫斯



左上图：2016年英国特纳奖获得者是艺术家海伦·马尔滕 (Helen Marten)。31岁的她是当年最年轻的入围者，评审团认为她的作品“在超乎寻常的材料和形式方面非常出色，并且耐人寻味，它是非常开放的，包含多种叙述而非单一的含义。”

右上图：来自伦敦的建筑、艺术及设计小组Assemble成为2016年特纳奖的得主，这个包括18位成员的小组一起合作的时间不到5年，是第一个以“非艺术家”身份获得特纳奖的组织，同时也成为了最年轻的特纳奖获得者。他们获奖项目是和利物浦Granby Four Street社区居民合作的一个项目——当地居民一直在努力保护这个建造于1900年前后的住宅社区，让其免遭被拆的厄运。

下图：1999年的特纳奖翠西·艾敏 (Tracey Emin) 的展品《我的床》(My Bed) 受到了最多的关注。这是一张凌乱的单人床，上面有污渍斑斑的被褥，周围散落着弄脏的内裤、避孕套、拖鞋、空饮料瓶等各种杂物。人们当时都认为她是获奖者，但事实上该奖项颁给了史蒂文·麦奎因 (Steve McQueen)，他的作品是根据巴斯特·基顿 (Buster Keaton) 的影片拍摄的视频。

也许在过去的25年里，特纳奖是缺点最少的，
它是改变了英国看待当代艺术的关键因素

特 (Damien Hirst)、吉利安·维尔缙 (Gillian Wearing)、克里斯·奥菲利 (Chris Ofili)、道格拉斯·戈登 (Douglas Gordon)、史蒂夫·麦昆 (Steve McQueen) 都是获奖者。它成为了欧洲最重要的艺术奖项；在当代艺术领域，它引发的媒体和公众的极大关注让其他机构羡慕不已。当时我就在泰特工作，所以对此了如指掌。从1997年到2005年期间，我遇到过好几家博物馆的官员，他们都想知道如何在自己的国家复制特纳奖的成功。

特纳奖的至关重要之处在于向广大公众推介艺术界之外不为人知的艺术家。1991年入围的怀特雷拉德，还有1999年入围的麦昆，他们早在获得更广泛的赞誉之前就在特纳奖特展中展出过作品。取消年龄限制之后，有资格参加评选的艺术家一下子多出来数百名，这可能会危及到特纳奖最具活力的元素。

当然，有些艺术家年纪不小了才“冒头”，现在最常被提到的例子就是菲力达·巴洛 (Phyllida Barlow)。数十年间，巴洛在教学工作之余进行艺术创作，但直到成为全职艺术家以后才在国际上获得好评。今年，她的作品出现在威尼斯双年展英国馆里；之前已经在泰特英国美术馆以及世界各地展出过，尤其代理她的是豪瑟沃斯画廊。如此一来，特纳奖真的还会为她带来巨大的变化吗？

具有国际知名度的50岁以上的艺术家如果进了入围名单但没有获奖，或者因为评委会委员个人的怪癖与大奖失之交臂，那问题就来了。1998年入围的塔西塔·迪恩 (Tacita Dean)，还有2002年入围的利亚姆·吉利克 (Liam Gillick)，他们现在又都参加评选了。倒霉的迈克·尼尔森 (Mike Nelson) 和威利·多赫蒂 (Willie Doherty) 两位顶尖艺术家入围了两次都没获奖，还要争取

第三次入围吗？大卫·霍克尼 (David Hockney) 现在是不是应该考虑他在泰特的展览了？

值得注意的是，之前提出年龄限制的贾尼斯塔萨克在推特上回应了泰特的公告：“泰特决定取消特纳奖的年龄限制。因此，我们可以回到糟糕的旧时代了，那时候特纳奖可是一项杰出的服务奖。”也许现在有一条不成文的规定，太有名或者太常入围的艺术家不应该列入评选？然后，你就会陷入了摇摇欲坠的境地。这就是为什么在我看来，规则变化——尽管良好的初衷是认同创造力和艺术原创力并不会在50岁的时候终止——将会让评委会的工作更为棘手。

事实上，创意人物之间竞争奖项的过程是不可能完美的。然而，也许在过去的25年里，特纳奖是缺点最少的，它是改变了英国看待当代艺术的关键因素。为了防止其成功的地位受到威胁，为了避免其重新陷入瑟拉塔描述的1990年的困境——贾尼斯塔萨克预言的终身成就奖的平淡无奇——2018年特纳奖的评委会以及相关人士必须保持足够的警惕。撰文 / Ben Luke；译 / 盛夏

科幻文学与新媒体艺术如何“志异”未来？

五位对谈者从各自的专业领域及创作出发，共同探讨艺术、文学、科技、媒体交汇下的历史与未来、虚拟与现实

“未来志异”，顾名思义，记录未来的奇异，或以不同的思维与视角来观照未来。“未来志异”记录了因科幻而起的一场穿越空间的对话，它发生在当下，也贯穿过往与未来。

两个时区、三个地区、四项领域、五位对谈者，因为同一主题——科幻文学与新媒体艺术的交汇与联结——汇聚在北京三里屯chao的回声剧场。在《艺术新闻/中文版》主编叶滢的牵引下，来自北京及上海两地的当代艺术家邱黯雄和曹斐、科幻作家陈楸帆以及策展人李棋，连线身在波士顿的美国华裔科幻作家刘宇昆，从各自的专业领域及创作出发，共同探讨艺术、文学、科技、媒体交汇下的历史与未来、虚拟与现实。

“未来志异”论坛源起自叶滢基于艺术观察与报道者的身份，对于当代艺术和艺术行业本身的思考：中国的当代艺术发展到现在，其视野具有明显的局限性。当代艺术如何与如科技、文学、社会学甚至考古学等领域相连接与对话？如何跳脱出原有的框架进而“走出去”？

当下，“科技”已然是社会生活中不容忽视的存在，成为了跨越地域与种族的普世性问题。科技的突变往往会极大地影响艺术和文学的创作，它也因此常常作为联结点出现在两个领域中，让二者产生奇妙的勾连与互文关系。而论坛标题的用词“志异”一方面取自中国古代文学中记叙、描绘怪诞离奇之事的意思，另一方面也隐含着同音词“质疑”之意：通常作为视觉语言的艺术并不是真空的存在，它同时也承载着对文化及社会现象的思考甚至质疑的角色。

“未来志异”正是在这样的背景下展开了它的第一章：进入科幻文学与新媒体艺术的交汇之处。

神话与科幻

新媒体艺术家邱黯雄的系列动画作品《新山海经》的创作已经来到了第12个年头。自2006年始，邱黯雄先后围绕先秦志怪古籍《山海经》制作了三部动画，前不久，耗时三年的第三部创作业已完成。在时长30分钟的第三部中，邱黯雄运用传统水墨的语言、辅以三维技术，从中国自身文化中寻求基点，由此对互联网、虚拟及现实世界之间的关系展开了视觉化的探讨。

《新山海经3》将古籍《山海经》中的动物形象放置到对现代社会的描画里，其中，动物形态的键盘、列车、跑步机等现代科技下的产物为整体动画营造了一种异世的神话感。邱黯雄认为，《山海经》在中国文化中本身便是异类的存在，它摒除了正统的规训、富有自由宏大的想象；同时，它又以神话的背景提供给人们另一种观察当今世界的角度，《新山海经3》中对于现代科技的另类诠释便是神话叙事的例证。邱黯雄认为，科技在今天，本身就是“神话”的替代品，是具有某种“魔力”或超自然力量的投射物，科幻亦然。

科幻作家刘宇昆与邱黯雄在“上海种子”项目第二章“时间的种子”中的创意产生了互文关系：邱希望在一辆公交车上实现公共艺术项目《未来线路》，这与刘特别为“上海种子”所撰的《上海48小时：国际游客周末观光指南，行星漫游者出品，2116》相呼应，二者分别以影像装置与文本的形态，描绘了发生在百年后的“上海之旅”，彼时因为海平面上升，这座国际大都市已有一半被海水淹没，成为了一座两栖城市——“上海，一座变革与跨界的城市，既是历史最悠久的新城，又是处在发展最前沿的古都。在某些中国人看来，它已彻底失去了中国特色，而对部分游客而言，它又完全地过于中国化。如今上海——港口、集散中心，试验舞台、半淹在水下、大部分以虚拟呈现——在本质上是结合了本地人雄心壮志和外来者往日情怀的两栖巨兽，是一座重塑过去、创新未来的城市”。

强烈的文化及历史回溯是谓刘宇昆科幻文学作品的特征。不论是《终结历史之人：一部纪录片》(The Man Who Ended History: A Documentary) 还是《国王的恩典》(The Grace of Kings) 的内容都与中国历史息息相关，他甚至创造出“丝绸朋克”这个词来指代他在小说中试图营造的东方美感。同邱黯雄类似，刘宇昆关注科幻与神话、历史与未来的勾连，把神话思想与回归历史的叙事方式放在一起讲科幻、将神话与科技两相结合。



刘宇昆：“科技也有它的故事、来历和神话。我想讲的就是每一个人、每一个家庭、每一个民族、每一个国家和科技中的神话的联系。”

刘认为，阅读历史就是在阅读人类文明演变的过程。10岁时移居美国的他看待历史的方式是美国化的：我们无法看到宇宙的真面目，只能看到关于它的神话，而这个神话又是从民族、家庭、个人这些方面层层过滤下来的，恰似美国国家文化的成形过程。由此出发，结合时下热门的新媒体“虚拟现实”与“增强现实”，刘宇昆与邱黯雄共同探索出了未来上海的情境。

现实与想象

作为“舶来品”，科幻小说这种文类并不存在于中国传统文学中，然而，自清末民初译介西方科学小说的尝试，经历上世纪80年代中国的科幻小说热，直到现在中国科幻文学在西方成为一种现象级的存在，科幻文学在中国也经历了几番演变。

创作出《荒潮》、《未来病史》等优秀作品的科幻小说作家陈楸帆从文学史的角度梳理了科幻小说的发展进程。科幻这一文类是为了在文化及思想上应对人与技术之间的一种新的社会



邱黯雄及其团队为刘宇昆科幻作品《上海48小时：国际游客周末观光指南，行星漫游者出品，2116》创作的配图

结构上的张力而诞生的。1818年，学术意义上第一部科幻小说《Frankenstein》便是在工业革命及机器化大生产的时代下应运而生。随着近代以来的西风东渐，科幻文学这一文类的职能在中国渐渐从科普回归到文学本体，发展到现在愈加接近科幻小说的本质：在对未来的架构中设想新的科技对于人与人之间的关系、社会结构的变革。

近年，西方社会对中国人想象中的未来愈发好奇，盖因中国经济文化地位日益崛起，中国



邱黯雄：“我觉得科幻也具有某种神话性质，神话起源于过去，科幻则指向未来，虽然时间指向不同，但内核都具有某种超自然力量的神话元素。”



“未来志异”对谈现场，从左至右：身处美国波士顿的科幻作家刘宇昆、策展人李棋、科幻作家陈楸帆、艺术家曹斐、艺术家邱黯雄、《艺术新闻/中文版》主编叶滢



邱黯雄《新山海经3》视频静帧



曹斐《人民城寨》

作家及译者的表现亦达到了世界级水准。然而，随着越来越多的中国科幻被译介到西方，中西科幻之间的差异也逐渐显露出来。中国主流文学在海外的接受力并不很大，而以刘慈欣所著《三体》为代表的中国科幻却在西方畅销，甚有西方评论家认为《三体》是西方人写不出来的小说，足以证明中国科幻小说在西方的译介成为了文化现象般的存在。

策展人李棋分析了科幻文学在中西方文化中的角色差异。科幻文学 (sci-fi) 在西方是典型的类型文学，它同奇幻文学 (fantasy)、情色文学 (erotica) 一样，是通过幻想离开现实的阶梯，因此是通俗的、大众的。

相较之下，中国科幻更偏精英化，这也是为什么它能够与艺术、政治等各领域产生更多更密切的关联。然而，中国科幻是否业已崛起？陈楸帆认为这只是一个开始：“我们的作家基数同欧美无法相比。在美国可能是金字塔一样的科幻、文学产业结构，但在中国更像一把‘锤子’，上面的大头可能是刘慈欣，下面是残弱的一根棍。”中国科幻的发展仍是路漫漫其修远兮。



李棋：“西方科幻实际上是大众文学，而中国科幻往往以精英文学的形式出现。”

曹斐：“人工智能和技术革新是否抓取了我们的眼球，让我们忽略了身边看不见的、起决定性的系统？”

霾了。”与曹斐影片中窗外白茫茫的一片相呼应，只得感慨是“科幻照进现实”。

陈楸帆坦陈，小说《霾》描述的也是人心理“异化”的状态。他认为，“异化”这个词富有多重含义：“异常” (abnormal)、马克思主义政治经济学中资本角度对人的异化 (alienation)、辐射对于生物性的变异 (mutation) 以及有意识地通过科技手段对人类进行变异的后人类主义 (post-humanism) 等等。“霾”作为工业化、城市化进程的产物，既是一个“新常态”，也是一个异常的状态；而大众如何去接受它、政府如何去定义它，则多少揭露了权力、话语权角力的过程。

科幻得以让人窥见现实的另一种可能性，它

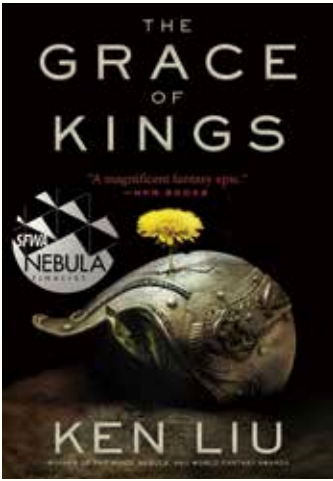
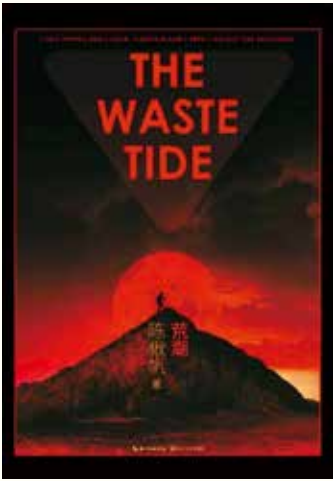
如何去扮演在社会、经济、政治议题中的角色，是陈楸帆所关注的。他提出的“科幻现实主义”理论即是对主流文学中现实主义的补充，敏锐捕捉到探讨科技与人之间关系的视角。

不论是科幻文学还是新媒体艺术，它们都与科技、科学休戚相关。科技的发展、交流媒介的变化，已然渗透到日常的生活与人际关系中，并不是特别的存在。

文艺创作面对科技变化所作的回应是来自不同领域的对谈者汇聚于“未来志异”论坛的原因，至于艺术与文学、科技、社会学乃至考古学还将编织出怎样新的智识建构、探索出新的个体边界，留待“未来志异”下回分解。撰文 / 谢斯曼



陈楸帆：“科幻小说在漫长的历史中扮演着一种边缘挑战者的角色，对很多当下的权威进行质疑和发问。”



左图：陈楸帆作品《荒潮》
右图：刘宇昆作品《国王的恩典》

READING

反潮流者

费诺罗萨所著的《中日艺术源流》，讲述了中国与日本彼此交织的艺术史，从中也可以看到他与冈仓天心如何成为百年前的“逆流者”



法明院中恩内斯特·费诺罗萨的墓地

京都站坐上电车，沿途经过山科、大津，在膳所站换乘石山坂本线，电车如在浮海中漂浮一样轻轻摇晃。三井寺站下车，沿着去往三井寺的山路走到森林深处就是法明院。江户时代建造的书院向左转，走到深处是一座被高大的杉树围绕着的墓地。

墓的主人恩内斯特·费诺罗萨 (Ernest Francisco Fenollosa, 1853–1908)，一位美国的东亚美术史家。哈佛大学哲学系毕业后，于明治11年 (1878年) 受到当时日本政府的邀请赴日，在东京帝国大学 (今东京大学) 执教政治学、哲学等学科，并且对日本美术产生极大的兴趣，对日本美术在世界的推介与研究起到了无可取代的作用。在日本停留期间，他频繁地前往京都、奈良，并与著名的古董商山中商会保持着密切的交往，以个人之力收集了质量惊人的日本美术品；同时与他的学生冈仓天心一同对寺庙神社进行了文物调查，开启了日本“文化财保护法”的前身“古寺社保存法”的制定。另外东京美术学校 (今东京艺术大学) 的创办、明治时代日本的美术研究、教育、传统美术的振兴、文化财保护制度的建立……都与费诺罗萨有着极其密切的关系。明治23年，费诺罗萨回到美国，就任波士顿美术馆中国日本美术部部长。他对东亚艺术的收藏和鉴赏奠定了亚洲艺术的西方标准，亦深刻影响了美国博物馆的东亚艺术品位。

费诺罗萨写作《中日艺术源流》的时代正值日本传统体系分离崩析。西化渐进，一切都以欧美为标准。当然艺术上也未能幸免：欧洲为中心的海外绘画、雕塑作为“艺术”本身而尊崇，自古传承而来的浮世绘、屏风、佛像则被当作没有价值的东西被丢弃或者贱卖。京都、奈良等寺庙神社

的收藏品流失、著名的兴福寺五重塔甚至差点被解体当成柴薪卖掉。费诺罗萨此书，于时代更迭之中或许很多评价已经失效，但当时他的写作使在全面效仿西方的浪潮中，对本国的原生文明损毁遗忘的日本与中国重新了解到，原来东亚艺术是怎样的洗练与优雅，让这个世界对于“美”的认识又多了一层维度。

费诺罗萨当时的写作使在全面效仿西方的浪潮中，对本国的原生文明损毁遗忘的日本与中国重新了解到，原来东亚艺术是怎样的洗练与优雅，让这个世界对于“美”的认识又多了一层维度

明治29年，费诺罗萨与夫人再度来到日本，并且在三井寺法明院小住了一段时间。早在明治18年，费诺罗萨便在三井寺法明院受戒，受戒名是“玄智院明彻绵信居士”。这里是引导他由基督教改信、走向佛教道路的樱井敬德禅师主持的寺庙。费诺罗萨似乎非常钟意这里，在离开日本后亦对法明院心心念念，并留下了希望死后可以葬在法明院的遗言。明治41年 (1908年)，在伦敦大英博物馆调查中的费诺罗萨因心脏病突然离世。费诺罗萨去世后，其夫人联系了在山中商会，表达了费诺罗萨的遗愿：遗体在伦敦火化，遗发则送往日本埋葬在三井寺法明院。第二年，由东京美术学校 (今东京艺术大学) 出资，费诺罗萨的一部分永远地沉睡在这里。

费诺罗萨并非美术史论出身，或许他本人也没有打算把这本书写成所谓的“艺术史”。他从自己丰富的游历与见识出发，比较中日美术在历史

长河中的流动与转向。不仅仅是图像或文献上的简单罗列比较，而是从哲学、社会学等多重角度论及中国及日本的艺术、时代和特征，更让我们感觉到了迥异于西方艺术史体系的存在。

从这种意义上来说，费诺罗萨以及他的学生冈仓天心都是那个时代的逆流者。明治的文明开化，在冈仓天心认为是“利欲之开化”，奋力抗拒时

代的思潮。他跟随导师费诺罗萨游历欧美时亦着和服招摇，在欧洲听了贝多芬的《第五交响曲》，说这大概是西洋唯一能胜过东洋的艺术。天心于1893年起曾4次游历中国。在中国，天心为东方文化的衰落而哀伤，“亚洲是一个整体”，或者说在当时，“亚洲在屈辱上是一个整体”。而之后被政治运用，卷进“大东亚共荣”的军国主义思想之中是否是天心的本意就不得而知了。

在《中日艺术源流》中，除却时代性质的分类，费诺罗萨强调了东亚艺术中的样式和流派。关于东亚艺术程式化中的惰性和因袭，讨论至今一直未停止过。西方艺术史就是技术与风格不断颠覆和被颠覆的历史。这种理念在近代以来也完全改变了东方艺术的形态。然而力图创新，视传统程式为绊脚石时，就会陷入一个与自己的脉络毫无关系的桎梏之中，从极端重视程式堕入到极端无视程式的恶性循环。然而程式化绝非百无是

恩内斯特·费诺罗萨

处。程式化的不断迭加累积中，东亚文化也被一点点延续下来。

随费诺罗萨3次京都奈良调查古社寺、省悟日本之美的冈仓天心试图调和这种矛盾，在后来奉命跟费诺罗萨赴欧美考察美术教育期间，天心指出东西方美术各自的特点：“西方和东方的近代美术，似乎都局限于各自过于狭小的目的。欧洲的美术是在具体的自然中自我结晶，而东方的美术是漂浮于形态的抽象之中。前者诸如岩石、山脉；后者诸如风和水。”归国后筹建东京美术学校 (今东京艺术大学)，俨然“豪然跨鹤上青空，一笑吹成下界风。”但最终因受校内人士排挤而被迫离开，重振旗鼓的“日本美术院”在当时也是一阵沉寂，最后在1913年关闭。或许我们可以通过阅读这本约一个世纪之前的书，更加清晰地感受到百年前他们面对那个时代所做出的回应。撰文 / 王梦石



《中日艺术源流》
恩内斯特·费诺罗萨 (美) 著
湖南美术出版社
2015年9月

一本领先的国际双语中国当代艺术杂志

艺术界
LEAP

威尼斯双年展
特刊



微信公众号 leap_leap_leap



克里斯汀·马塞尔 (Christine Macel) 为第57届威尼斯双年展策划的专题展“艺术万岁” (Viva Arte Viva) 的目的在于重新唤起对艺术家本身及其工作方式的关注。这是一个值得大书特书的愿景, 尤其是在当前这个时代——艺术如此轻易地被掌控、被利用、被绑架, 甚至改头换面为各种意识形态服务, “事出紧急、迫不得已”的理由层出不穷。马塞尔试图找回“闲暇”——在过去的一年中备受关注的概念。她将其定义为某种“有产出的赋闲状态”, “艺术作品从中而来”。也由此, LEAP将今年的威尼斯双年展特刊命名为“艺术瑜伽”——一个平行的空间, 一个心灵的瑜伽室。我们可以将之构想成为一个颇具神奇色彩的冥想空间, 种种表达也在其中逐渐清晰。

长读

这期特刊将带来四篇长读——《新反动主义者的苦恼意识》(文/许煜)、《亚洲未来主义和非他性》(文/王辛)、及《#EYESWIDEOPEN》、《做谈:泰康新生代策展人论坛》, 提供深入全面的背景分析, 并且试图讨论亚洲艺术旅行者在欧洲遇到的各种问题: 从中华未来主义到横扫全球的新民粹主义, 从当代时尚意识到年轻策展人的理念, 不一而足。

对话: 威尼斯主题展的中国艺术家

《艺术界》特别与参加威尼斯主题展的三位国内艺术家进行了对话, 包括关小、郝量和周滔, 借此探寻他们此次威尼斯之旅的作品创想与展览思路。

关小: 大卫返乡

关小此次参展的是她的一件老作品《大卫》, 这件作品在很多方面都与此次威尼斯双年展的情境不谋而合。“但我在做这部片子的时候, 文艺复兴或意大利的历史背景等因素是不在我的考虑范围之内的。在这部片子里, 我并没有把大卫这件雕塑或者任何一件经典雕塑当成是一种歌颂艺术本身崇高性的表现。”

郝量: 我的实践不论中西古今

郝量将在此次威尼斯双年展中被展出大幅关于潇湘的山水画作品, 及一套研究资料。“在我的实践中不论中西、古今、主客都是隐晦的, 当下所特有的历史观、技术革新、多元文化、空间感知都在影响着我的实践, 我并不同意通过太过于客观的图像提示当下感, 在意潜藏在主观图像下的当代基因。”

周滔: 影像地形学

“我在这次威尼斯双年展的参展作品《凡洞》, 从人工山体的皱褶与源于自然‘山水’极为冲突的分裂感中开始, 影像尝试发现它的地形。”



周滔《蓝与红》(影像截屏), 2014年, 单频, 彩色有声, 25分14秒



关小《大卫》(影像截屏)
2013年, 三屏录像, 彩色有声, 4分43秒

亮点

在本期特刊中, 我们将为读者带来关于2017年夏天在欧洲大陆陆续展开的第57届威尼斯双年展 (主题展/国家馆)、第十四届文献展以及瑞士巴塞尔艺术博览会的亮点内容, 同时呈现国内外参展艺术家的作品集。



郝量《潇湘八景一瞬息》
绢本水墨, 2014年, 387x184厘米

中国新艺术社群

THE NEW ART COMMUNITY IN CHINA

链接世界 艺术先行



中国与全球艺术网络的领先入口

THE ART NEWSPAPER
艺术新闻

www.tanchinese.com



iArt App



微信公众号 i.TANC

艺术界
LEAP

www.leapleapleap.com



微信公众号 leap_leap_leap