ART CREATION ART CRITIQUE AND EXHIBITION REVIEW CREATIVE WRITING

B·LINK

布林客

2021 / 05 / 15 MAY vol.043

Independent Thinking

布林客· 独立观看之道

2021年5月 总第43期

主编 苏也

视觉 刘辅尔

关注我们

官网 www.blink-magazine.com/

微信 blinkzine

微博 布林客 BLINK

豆瓣 site.douban.com/234715

邮件 blink.art.magazine@gmail.com

灵 感 与 方 法

INSPIRATION AND METHOD

刊首语
EDITOR'S NOTE

这美妙灵感的不老泉
//苏也
04

评 论
CRITIQUE

无法隔离的春天
//张玛琳
07

以纽约为缪斯：索尔·莱特的雨伞、
水雾和玻璃
//Palomar
13

柔软的记忆，柔软的时间
//Oscar
18

美国民间艺术的发现
//周语濛
22

蜜糖包裹的当代黑暗童话
//超越
30

反视觉化的思维方式：气味的艺术
//苏也
35

原 创
CREATE

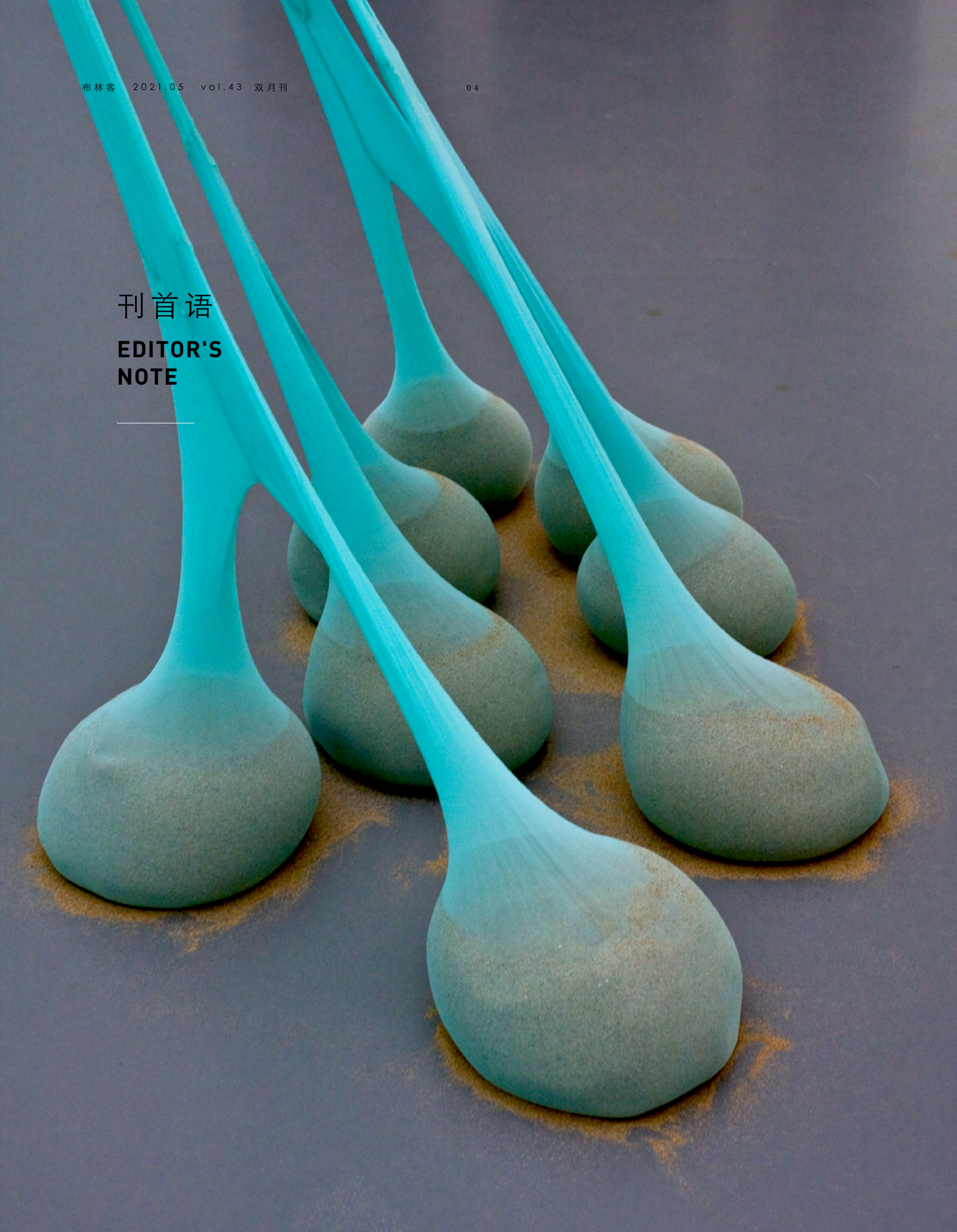
绘画的答案
// 杨婉
45

让真实产生扭曲
// 程宇
50

在无数条消费贷短信的轰炸中
// 张肇元
55

摄影中最重要的灵感
// 时远
58

调色盘里的火药
// 王莹
61



刊首语

EDITOR'S NOTE

这美妙灵感的不老泉

蘇也

我相信，在今天打开了这本杂志的每一位读者，都对艺术是抱有一份好奇与兴趣的，我很想知道艺术最吸引你们的究竟是什么呢？

在今天的书店里和网络上，有越来越多的、各种题材、各种内容的艺术阐释。可是，用一种轻松、自然的语气来谈论当代艺术的却不多见。人们似乎都习惯了噱头和标签，用尽可能夸张的语言和尖刻的态度去表现自己的见解。在今天的很多时候，当代艺术都被误解了。我想，每个人一定都会产生过对当代艺术的迷思。为什么艺术越来越看不懂，为什么白纸被拍出了天价？为什么明明一些不美好的事物被展示在了美术馆里？当代艺术就是哗众取宠的吗？而为什么策展人或者艺术评论家的语言，让人读完了更加困惑？

我也曾经是一个艺术小白，对世界大师的名字和意义，所知甚少。但是，通过学习，通过去美术馆，通过自己创作，我在放下成见，带上问题地去阅读和观看当代艺术之后，就发现有一个新世界的门向我敞开了。通过各种渠道，在过去的五年时间里，我借助布林客或别的窗口，把我的所见所闻、所知所感，通过文字的方式与读者分享。有时候，一个有趣的观察角度，会更快速地帮助我们去理解和消化一个艺术思想。我们心里的疑问，有时候就是开启一段艺术分析的关键问题。

艺术总是带来我以最大的生活灵感与情感慰藉。自从进入了艺术世界，我感觉，似乎有一扇接着一扇的大门，被一种强大的力量打开了。这种感觉就好像，曾经的我只会一种语言，而现在的我，则可以听懂另一种语言，学会以另一种形式去与人交流。这种全新的语言，不仅给我带来了新的知识和乐趣，更给我带来一种新的思维方式。

我真真切切地觉得，懂得艺术、观看艺术会让我的生活变得更美好。艺术的多样性让我明白什么是生活的包容。你看看在艺术几千年的历程中，出现过多少次运动、多少次变革，有多少次后起之秀完全推翻了从前大师建立的艺术规则。这样丰富多彩的历史，造就了各式各样的人才，留下了千万种不同的灵魂。而当代艺术更是可以无视一切规则，大胆彰显艺术家的个性。如果你可以从具有挑战性的艺术作品中，读出作者的用心良苦，体会到他在时代中呈现出来的勇气与创意，那么你将会获得一颗更为宽广而包容的心。学习艺术，其实就是在品味和感受，不同的人对这个世界的不同解读。尊重艺术，就是尊重生命的个性。我想，这种包容的心态，会是一种让我们更容易看懂当代艺术的前提。

其次，艺术家的故事常常会给我力量，给我平淡而平凡的人生一些激励和启发。抽象艺术家们的创作，可以在一个所有人都没有准备好的时代环境里，作出艺术上的大胆革命，不画具体的事物。大地艺术家，就是一批忠实于艺术理想的无畏勇士，甚至愿意把艺术作品创作在荒无人烟的地方，不需要收入、不需要观众，甚至不需要作品被留存下来，他们只是想创作出自己的艺术乌托邦。我在心情特别低落的时候，往往会在艺术家的故事和某件艺术作品的创作经历中，读到让我非常感动的地方。这时，就是我体会到艺术的力量的美妙时刻。让我觉得，自己也可以不必要过得那么物质，那么匆忙，也可以找一片心灵的净土，在艺术的世界里获得更大的自由。

评论
CRITIQUE

在诺曼底的工作室里工作的大卫·霍克尼与陪伴自己的小狗

无法隔离的春天

文· 张玛琳

“我们是大自然的一部分，不能排除在外，我们与大自然失去了联系，这是相当愚蠢的。这会很快结束然后呢？我们学到了什么？我已经83岁了，我也会死的。而死亡的原因是出生。”

—— 大卫. 霍克尼

在过去的2020年，大卫·霍克尼用他的iPad从捕捉春天开始，一共创作了116幅新的、乐观的作品来赞美自然世界。这些充满生命力的作品，让我们通过绘画来感受到了大自然带来的无限生机。

大卫·霍克尼以一株水仙道出：记住，它们不能取消春天”，给人以抚慰，而来自艺术的抚慰不仅是一株春日水仙，它让我们再次对自然和生活开展了新的思考。虽然，疫苗的研发成功给世界各国的人们带去了希望，但无法获得足够疫苗的国家面临着严峻的疫情失控。科学正在努力寻找一种可以治愈病毒的方法，但在找到之前，人类只能相互支持。在艺术家看来，“支持、爱、友善和宽容”是这个社交焦虑的时代逐渐缺失的，但却是对抗疫情最重要的品德。

在我看来，有些伟大的艺术家用尽一生去画一幅画，而有些伟大的艺术家则通过不断地“推翻“自己去抵达的境界，这两种境界同样极致。大卫. 霍克尼显然是后一种艺术家。

霍克尼出版新书《不可取消的春季：霍克尼在诺曼底》（Spring Cannot be Cancelled: David Hockney in Normandy）

八十多岁的霍克尼，在疫情肆虐的时间里一直居住在法国诺曼底的大院农舍（La Grande Cour），这是一个具有百年历史的农舍。在隔离中，霍克尼通过坚持绘画创作，独自面对孤单，并迎接着春天的到来。通过iPad绘画创作，这位老人寻求着内心的安宁。正如霍克尼自己指出的那样：在iPad上工作，需要有绘画的热情和绘画的能力。每件作品最后的呈现，都比创作时的小小屏幕大得多，让你可以看到艺术家手中的每一个印记和笔触。

对于霍克尼来说，大院农舍是一个可以静心观看日落和大自然变化的地方，这一个生活极为简单，不受干扰和也很难分散注意力的地方，这里更是一个阻止世界越加疯狂、不理智的清净之地。就在这段时间里，他完成了大量的新作品，并且与世界分享他的创作心得。于是他联合了友人，也是著名的艺术评论家马丁·盖福德（Martin Gayford）一同出版了新书，《不可取消的春季：霍克尼在诺曼底》（Spring Cannot be Cancelled: David Hockney in Normandy）。这本书，以给予了世界各地的在疫情中居家隔离的人们以心灵和艺术的安慰。

在我看来，这是一份令人振奋的宣言，它肯定了艺术的转移和启发能力。它基于霍克尼与马丁·盖福德之间的大量新鲜对话和思想往来，配合上霍克尼精选的、从未出版的于诺曼底创作的素描和绘画，以及一些给他带来了艺术灵感的梵高、莫奈、布鲁盖尔等人的风景作品为辅助而一一展开。如今，高龄的霍克尼仍然可爱而时髦，经常可以看到他穿着休闲裤，搭配着显眼的装饰纽扣和明亮且色彩丰富的针织衫，戴着图案鲜明的领带，以及标志性的平顶帽，出现在公众的面前。

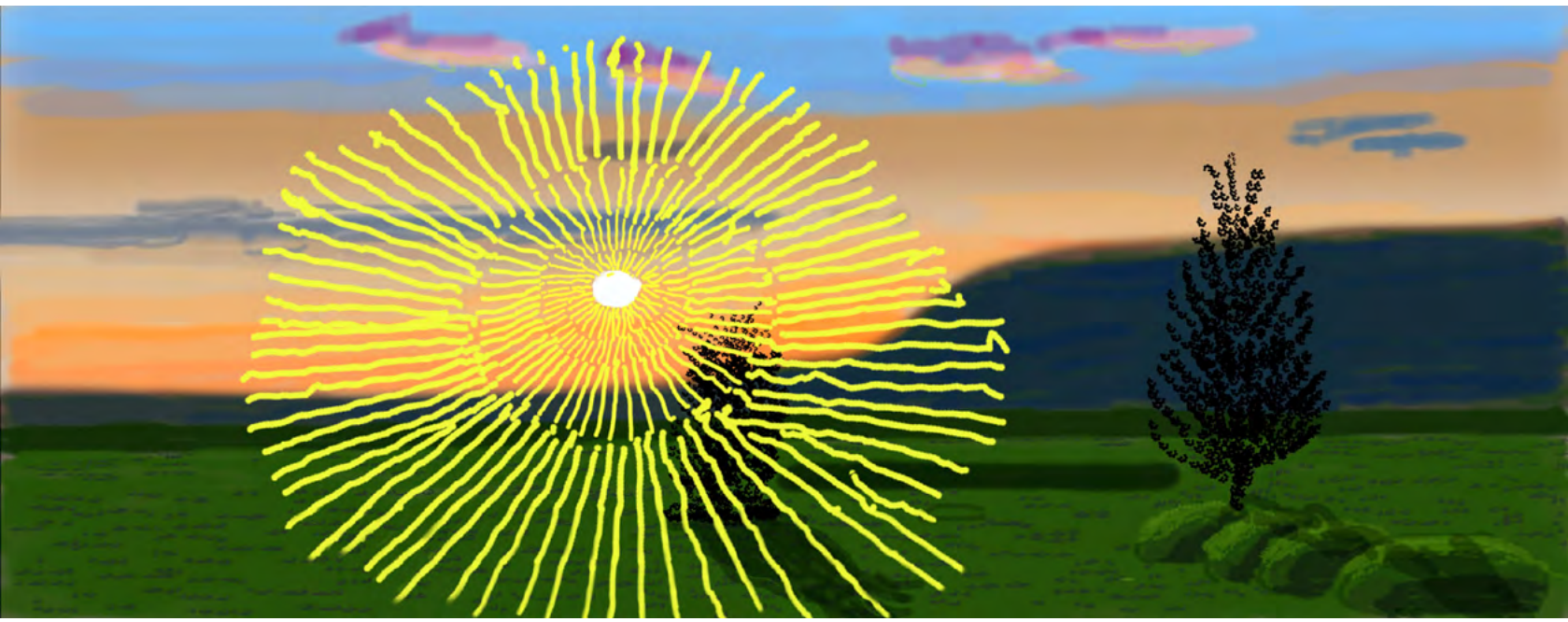
在《不可取消的春季：霍克尼在诺曼底》中，我们可以看到，霍克尼完全被法国北部的风光、植物、天气、田野所吸引，还有数十年来一直吸引着他的主题：光线，色彩，空间，感知力，水，树木。大自然不仅可以教会我们如何看待自身，而且还可以教给我们如何生活、如何看待自身与世界的关系。我想，也许我们就像老式电风扇的那四片扇叶，围绕着一个中心旋转，每个人都在为自己争取一个空间，将时光的碎片整理清晰。最好例子就是大卫·霍克尼的画作，《有着蓝色露台与花园的大型室内画》，他用马蒂斯式的、未经调色的蓝与绿描绘出他洛杉矶家的阳台风景。对我来说，这样的作品，散发着一种饱和的复杂性。由于它们轻快的精湛技艺所展现出的所有愉悦感，让人们联想到自己的童年，以及童年里每一个夏天，总是那么的漫长而美好。

霍克尼在采访中对好友盖福德说道：“我认为，我处于某种边缘，正在经历一种不同的绘画方式。我在其他的任何地方——伦敦，巴黎，纽约，都做不到。你必须在诺曼底这样的地方工作。”像画家中的园丁一样，霍克尼站在画布的中间，小心翼翼地播种、认认真真观察季节和植被的变化。

霍克尼出生于1937年，他比文森特·梵高（1853-1890）晚出生了将近一个世纪。但是，他们却对大自然怀有极为相似的热爱与激情。

他们都非常善于从自然景观与四季流转中获得灵感，用鲜艳的颜色与独特的笔触捕捉大自然瞬息万变的活力。这两位艺术家之间的相似之处并非巧合。实际上，和亨利·马蒂斯等艺术家一样，霍克尼认为，梵高的作品给了他无限的灵感源泉。马蒂斯就曾说，他希望，绘画就像“一个能够使人缓解身体疲惫的舒适座椅”。而霍克尼的艺术作品在承继了马蒂斯风格的艳丽色彩与智慧之后，更像是一个“使人舒缓疲惫的”枕头似的、填充过头的床垫，你简直可以蜷在上面，连续几小时读一本最爱的书。

霍克尼在早期60年代还活跃于美国的波普艺术圈子，是一个标准的斜杠青年。霍克尼在他几十年的艺术生涯中，



除了绘画，还做过摄影，舞台设计等尝试。霍克尼曾说到，自己的摄影想法是从绘画而来的，现在又将艺术主题回归于绘画。

他最著名的绘画作品，《大水花》描绘了一个定格的、美术感极强的水花绽放瞬间，作为暗示画面中不存在的人物，落入平静的蓝色泳池的证据。它通过其定义本身，将转瞬即逝的东西变成了纪念碑。这幅画给人们脑海里留下了深刻的印象，因为它传达了一个完美的时刻，非常实在的具象，同时，大家也知道这个时刻有点太过完美，以至于不真实。就像加州悠闲的阳光和沙滩，霍克尼此处的风格使他的场景看起来仿佛既是永恒又是短暂的，既是享乐主义的，却又带着些许惆怅的渴望。

在霍克尼的后期作品中，通过平面的、大面积的泳池蓝的处理，反而让我可以获得从这个令人失望的世界中觉醒中的力量，就像是夏天末尾的一杯杜松子酒加苏打水。这和马蒂斯那强烈的生命力的感受截然不同，透露出一丝爱德华·霍珀式的孤独——阳光下的一丝黑暗。在痛苦与空虚的环境中，看到了艺术家复杂的情感克制。

霍克尼感兴趣的显然不仅仅是光影、气候的变化和自

霍克尼出版新书《不可取消的春季：霍克尼在诺曼底》中的最新数码绘画作品

然景物本身，而是如何看、如何画、如何再现，以及如何在这个高科技时代吸引新的观众进入美术馆看画。

他曾经在一次采访中戏称到，如果能邀请五位艺术家一起晚餐，他的客人名单中有伦勃朗、戈雅、毕加索、米开朗基罗，以及歌德。可以看到，霍克尼对于古典绘画大师的作品充满了钦佩和赞美。而他自己的作品中，就有自己的学习和体会。他的艺术如一整墙夏日的甜蜜风景，接着一整墙的秋日树林，还有冬天洒满阳光的林间空地，构成了画家自己建构的庞大的、比较性的研究方案，包括画家对再现性绘画形式结构的掌握，对色彩、色调的理解和新视点的探索，还有对他特别看重的透视问题的探讨。

自20世纪60年代以来，绘画艺术这个种类一直处于危机四伏的环境之中。观念艺术、行为艺术、数字艺术，此起彼伏，前卫、新前卫、后前卫，一浪高过一浪，而霍克尼却一直以坚定不变的姿态，去应对当代艺术里种种激进的挑战。霍克尼的《一个更大的水花》曾经“溅”出了艺术家的个性。近年来，他的 iPad 画的视觉效果则展显出一位画家的坚持不懈，分享出一种全新的、多重空间的绘画透视效果。

这位早早在波普艺术时代就已经成名的英国绘画老大师，依然保持着旺盛的创造力，但对比起最近一夜暴富、热火朝天的NFT艺术的横空出世，霍克尼的创作方式已经不再算得上前卫，也不是主导性的趋势。但是，他在自己的能力范围内，依然追寻艺术形式上的不断推陈出新，不惧把艺术作品放入大众环境，在自己的视野中的鼓励新兴而大胆的辩论，这种创作精神本身，就是这个时代所最需要的创造力量与文化象征。

以纽约为缪斯：索尔·莱特的雨伞，水雾和玻璃

文· Palomar

“漫长的秋雨季节开始了/但现在暂时停歇/叶子漂浮/在人行道的积水里/而孤独的行人只能/听汽车开过的声音。”

—— 查尔斯·瑞兹尼可夫

很难有几句话去概括索尔·莱特（Saul Leiter）。那些传统意义上的摄影定义他统统不符合，他的影像既不像布列松，在无数帧切片中选取一张来讲个故事，又不像桑塔格或罗兰·巴特，做出无数形而上的，却似乎又都与摄影本身无关的断言。索尔·莱特的影像充溢着日常感，模糊了时尚，商业和艺术间的分界，在技术上他又如此特立独行，主角脱离“画框”，长快门造成些许失焦，大块“异物”占据半幅版面，或者干脆将构图弄得“支离破碎”，宛如刻意将完美的照片扔进垃圾箱，再把废片冲印出来一般。

但这其中的一系列微妙的平衡，又如此恰如其分地，将那些学院式的摄影法则扔进故纸堆。

虽然出生于美国匹兹堡，但或许没人会认为小时候的索尔·莱特将和摄影产生关系，他生于一个非常传统的犹太人家庭，父亲是著名的塔木德学者，莱特的家族曾有数百人死于犹太人大屠杀，因而恢复与坚守犹太信仰成了他父亲一生的信念。于是甚至不存在兴趣选择这一说，少年时期的索尔·莱特进入神学院学习犹太教义。不出意外的话，他或许会成为一名拉比，像他的兄弟们那样。

但他本人却对政治和神学议题不够上心，23岁的时候，索尔·莱特从神学院退学，前往纽约学习美术，住在充满矛盾与活力的曼哈顿下东区。如今，有着百老汇和众多奢侈品商店的下东区早已是世界知名的艺术商业区，但在莱特生活的时

代，这里却是各地移民鱼龙混杂的地方，人种，阶级，乃至性别和性取向的巨大差异，使得这里成为莱特灵感的源泉，从绘画到摄影，莱特一生都未曾离开过这里。

莱特的画作与他更为人所知的摄影作品大不相同，他毫不吝惜地使用色彩，将彩色线条粗粗地涂抹在画布上，高明度与高纯度的色调，使人想起克里姆特，梵高与抽象表现主义的某种结合。而最早对莱特的摄影生涯产生影响的，也是画家波塞特·达特（Pousette-Dart），达特早年曾从事雕塑工作，后来的兴趣转向了原始主义，与莱特相遇时，达特的兴趣又正好转向了摄影，在他的建议下，莱特重新拾起了他的35毫米徕卡相机，拍摄起身边的事物来。

莱特早期的摄影作品大部分围绕着自己的家人，他曾用一系列黑白照片记录了虔诚的塔木德学者父亲——用清晰粗粝的影像；以及自己的母亲，姐姐或兄弟们——用略微失焦的模糊影像。之后很快地，莱特在50年代转向了彩色照片的创作，他在艺术家俱乐部展出了自己最早期的彩色照片，后来又和 Jane Livingston 一同建立了纽约摄影学院。但即使如此，当时的彩色影像还没有被视作正统摄影艺术，莱特的一系列彩色尝试，首先为他带来的也并非是艺术界的目光，而是一系列时尚杂志的邀约。

最开始是《Esquire》，然后是《Harper's Bazaar》《Elle》和英国版《Vogue》，即使没能取得正统艺术界的青睐，但莱特在某种程度上仍然是20世纪后半叶美国时尚形式的塑造者之一。或许不如说，当过时的时尚成为一个时代的标签后，它会借助某种复古潮流与陌生化自然而然成为艺术。索尔·莱特似乎也是如此，但又不全是，他从未区分过时尚与艺术间的界限，登不登上艺术之堂，那是观众的工作，和他无关。

直到2006年，他的摄影集《早期色彩》（Early Color）出版，一直藏于杂志封面幕后的莱特，才以艺术摄影师的身份为人所知，此时的他已经82岁。虽然名为“Early”，但这本摄影集几乎概括了莱特一生对色彩的取舍，这其中的种种要素，从色彩到氛围独特的雨雾和玻璃，再到被阻碍的视角，都共同构成了他独一无二的风格。

莱特是最早一批使用“Kodachrome”胶卷的摄影师之一，Kodachrome的冲印过程十分复杂，需要用三台机器分别处理三个色层，精度需求高且难以控制，一度需要寄回柯达总部来冲洗。但好处也是显而易见的，Kodachrome的粒子极細，从而使得影像的解像力，锐利度和透明度都极高，在那个时代，无数知名的摄影师都是这款胶卷的拥趸。

这款胶卷在莱特手中有了新的诠释，他可以精准地拿捏色彩的微妙比例，使照片的颜色随着焦距的前后差达到平衡，而他最擅长的颜色，自然是红与绿。

红色曾经是荣耀的绝对象征，它是一切色彩的起源，甚至一定时期成了“色彩”与“美”的同义词，但在进入18世纪后，它的艺术地位迅速下降到蓝色之下，先是失去了尊贵性，后来干脆在时尚性上也被本家粉色所取代。

红色从教皇与主教的象征，变成了布歇画中耽于玩乐的粉色基调，贡布里希甚至没将布歇与洛可可写进《艺术的故事》里。到了莱特所生活的20世纪，红色几乎成了一种完全实用主义的颜色，它出现在各种警示性符号上，却在艺术领域销声匿迹。

绿色则刚好走了相反的道路，它曾在很长一段时间内都是其他颜色的陪衬，因为无法夺人眼目，绿色从未在贵族流行中饰演主角，甚至直到20世纪头初，康定斯基也仍然将绿色比喻成“呆滞的母牛”。但情况在20世纪后期发生了变化，绿色被重新燃起田园情趣的都市中产阶级所青睐，变成了逃离城市的象征，并且恰好因为低调的特征，成了新时代流行的主

色调。人们不再需要夺人眼目的红了，只需要尽显格调的绿。这便是索尔·莱特所面对的情境。

虽然，在一些杂志封面上，莱特仍不失时髦地使用精致的绿色，但在大多数情况下，他的作品又显得有些保守，绿色都以很低的纯度被推往焦距之外，有时甚至会和灰色相混淆。红色则一如历史中那样，以俏丽的姿态出现在照片中心，或起码是视线焦点。

在莱特的作品中，常能看到对焦清晰，艳丽却不扎眼的红，辅之以背景中模糊失焦的暗绿。人们的目光常常会一眼发现红色小色块，又很快随着背景中特有的模糊颗粒发现暗绿部分，自然地将视线均匀涂抹在整个画面。这种失焦的颗粒感如同一层包裹软糖的糯米纸，通过红色和绿色的平衡，将莱特眼中多雨，潮湿的纽约原封不动地保留在照片里。

作为焦点的红，当然也有其独具特色的载体，它与雨伞一同构成了莱特最具代表性的作品系列《红色的伞》（Red Umbrella）。雨伞，水雾与玻璃，似乎永远是相辅相成的，莱特经常透过铺满水雾的窗户捕捉光的反射。更多的时候，他照片的主题都是夜色，光线在逐渐消失，在广告牌和霓虹灯牌的深红色和绿色映衬下，所有的人都充溢着孤独感。雨伞与商店橱窗上印刷的路牌，散出光晕的路灯，与夜色中匆匆走过的行人。所有这些加在一起，构成了一个被拖得缓慢的时间，略显清冷的街道和带着孤独气氛的行人。

莱特作品中的日常感是同时代的摄影师们所缺少的，其他人着重于记录都市的某种对撞，唯有莱特的作品反其道而行，借助红色与绿色的微妙平衡，再借助水雾自然的模糊处理，柔和了纽约的喧闹。

有时，这一景象所构成的整体会不由自主地与日本美学联系在一起，学者 Pauline Vermare 就曾形容莱特的摄影带有一种日本的亲和性：“从下雪天的街角，到撑伞的女性，莱特的照片有着浮世绘般难以置信的远近法和崭新的构图，它总能使人想起日本画对四季的表现，而竖

向的构图又会使人联想到挂轴，莱特的作品将物哀式的美学融入进颜色中，在幻想般的特质里融入了锐利的观察。”但与日本式的美学又有些许不同的是，莱特不仅有着日本式的留白，更多的时候他颠倒了留白的图地，将作为前景的对象无限放大，而将本来作为留白的背景挤进视野的缝隙间。

《早期色彩》的封面图片便是最极端的一例，前景的伞与黑色物体占据了五分之四的版面，而背景中的街景只能被硬塞进中间的五分之一。莱特在这类照片中与所有观众开了个玩笑，我们以为缝隙中露出的部分一定有所暗示，有所象征，但事实却只有一个日常的景观，汽车缓缓开过，行人各忙各的。

这种颠倒或许也是莱特对摄影开的一个玩笑，是对过于注重事件性的摄影潮流的一个小反抗，摄影不见得一定要蕴藏着戏剧性的事件与丰富的故事性，它可以仅仅表达日常的生活，而日常的背后也不见得需要一个隐喻，一个象征，也可能仅仅是一种情境与氛围。《早期色彩》这本书的编辑兼作者马丁·哈里森（Martin Harrison）曾这样说道：“莱特的敏感性使他摆脱了罗伯特·弗兰克（Robert Frank）或威廉·克莱因（William Klein）等人的作品中有关城市焦虑的内心对抗。他的作品提供了另一种观看方式，用来组织事件和解释现实。他在曼哈顿漩涡中寻找宁静的人类时光，在最不可能的情况下打造出独特的城市田园。”

有很多人曾说，莱特的灵感缪斯是与他共同生活许久的Soames，但实际上，莱特的缪斯更应该是他所生活数十年的纽约。曼哈顿，下东区，这里自然有着无数的故事，但更多的是作为基底的，形形色色的，无数人的生活，它们附着在雨伞，水雾，与玻璃上，被莱特包裹进名为胶片的糯米纸里。

西班牙电影《痛苦与荣耀》中的场景；（右页图）《痛苦与荣耀》官方海报作品

柔软的记忆，柔软的时间

文· Oscar

荣获第72届金棕榈奖提名的《痛苦与荣耀》，是西班牙导演阿莫多瓦的古稀之作。这部电影对作者而言意义非常。阿莫多瓦告别了过去的那种狂热与激情，步入老年的温厚与克制；从对社会现实与欲望的思索，转向了对内心的追忆。导演将镜头对准自己，在这部自传式或回忆录式的电影里，吐露了他的私人经验，童年、母亲、恋人、创作的困境、病痛的折磨……这一切，在时间与记忆里浮沉，呈现出不一样的意义。主人公导演，萨尔瓦多，有句台词成为了这部影片最好的注解："我花了32年才与这部电影（《滋味》）和解。"确切地说，本片讲述的，正是阿莫多瓦本人与时间和解、与自己和解的历程。

本片采用双线交叉叙事结构，开篇现实的游泳池镜头剪辑到回忆的溪流洗衣镜头，就已经奠定了这个基调。一边是现实中主人公深受生理（病痛）与心理（空虚）上的困扰，一边是回忆里与母亲在一起的童年生活。最后，这两条线在结尾处接合，回忆化身现实，可谓神来之笔。

SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION
FESTIVAL DE CANNES

EL DESEO PRÉSENTE

UN FILM DE
ALMODÓVAR

ANTONIO
BANDERAS

douleur et gloire

ASIER ETXEANDIA
LEONARDO SBARAGLIA
NORA NAVAS
JULIETA SERRANO

ET LA COLLABORATION SPÉCIALE DE
PENÉLOPE CRUZ

PRODUCTEUR AGUSTÍN ALMODÓVAR
PRODUCTRICE EXÉCUTIVE ESTHER GARCÍA
MUSIQUE ALBERTO IGLESIAS
MONTAGE TERESA FONT

童年，是人生中最重要的阶段，也是这部电影的主题之一。在这部电影里，阿莫多瓦第一次将镜头伸向记忆深处，追忆童年。双线叙事中，孤寂的老年与快乐的童年形成鲜明对比。似乎当时间的警钟敲响时，人总会逃到童年回忆里寻找慰藉，童年的画面也越加频繁而强烈。这种历经岁月后的脆弱，不仅表现在叙事对比上，也表现在色彩和细节镜头上。阿莫多瓦是一名酷爱运用红色的导演，本片中衣服、厨房、海报、沙发等也都是红色，但在明艳活泼的红色衬托下，主人公却显得越加苍老与无力。还有主人公拿枕头垫膝盖的细节，动作看似轻缓，却暗含着岁月势如千钧的重量。

这种对童年的迷恋总是与母亲有关。阿莫多瓦在《痛苦与荣耀》中，明显流露出对母亲的赞美与崇敬，但对父亲却有一丝埋怨与责备。父亲的镜头寥寥，出场短暂，还只是带他们母子住贫穷的地洞。而母亲则充盈在主人公的回忆镜头里，为他做饭，缝袜子，与牧师讨论上学的事。母亲一边忙着工作，一边还要照顾小孩，其形象要比父亲伟大而坚强得多。另外，水（游泳池、溪流、瀑布）与地洞的女性意象，也是导演怀念母亲的潜意识流露。

阿莫多瓦甚至把这种爱与赞美推及所有女性身上。在他的诸多作品里，女性是比男性更为强大的存在，男性多是懦弱的、不负责任的，而女性却显得柔韧而坚强。《对他说》里自杀的男护士与康复的女植物人；《胡丽叶塔》里男性早夭，女性独自把孩子养大；《关于我母亲的一切》里父亲的失职离开与袖手旁观，母亲一人在其他女人的帮助下，让患艾滋病的婴儿奇迹般获得重生。尤其是《胡丽叶塔》的第一个镜头，从摄影和调度就直观地传达出女强男弱的印象：一开始，特写镜头的红色衣服铺满屏幕，褶皱的样子像女性私处，然后前景处一个男性小人偶入画，与背景处巨大且强烈的女性隐喻形成对比，而小人偶被切去男根，更是象征着男性的无能。

《痛苦与荣耀》可以说是阿莫多瓦的《八部半》，其主题与处理方式多有相似之处。甚至，这种相似性还体现在理念上。正如费里尼所言：“我虚构了一切，童年、乡愁、梦想与回忆。”阿莫多瓦也在虚构自己。他在访谈中说，他小时候没有住过地洞、遇到泥瓦匠男孩的经历，母亲也没有对他说那些责备的话。这些没有真实发生过，并不代表不真实，它们是另一种可能的真实，是情感的真实。他知道为了走自己的路，辜负了母

电影剧照：墙上的《八部半》海报

亲的期望。导演借电影表现了他与母亲之间的隔阂，释怀了积郁在心的愧疚与遗憾。导演旨在用真实存在的事物作为素材，表现一种情感与心理的真实，而不是事件的真实。这是因为，经过编排和整理的自传就是真实吗？更何况记忆经过时间发酵后也会扭曲变形。所谓虚构，其实是再现抽象的真实。

回到片名“痛苦与荣耀”，其实代表着矛盾的生命本身。就像一对共生夫妻，充满矛盾，却又互相成全。为了实现荣耀，必不可少得经历痛苦。痛苦像是实现荣耀道路上必须偿付的代价。主人公为了保证拍摄电影的完美，与演员同事反目；成了一名导演，却辜负了母亲的期望，心怀愧疚；与恋人相爱虽然甜蜜，但相爱亦催生出痛苦。

但是反过来，荣耀也让主人公获得面对痛苦的勇气和力量。尤其是，他与昔日的恋人重逢，让他重燃对生活的希望。对方说一直关注他的作品，他又惊讶，又欣慰。因为旧情人对他的期待与爱意，他得以戒毒，看医生，开始工作。时光荏苒，两人再遇，过去的恨一笔勾销，主人公选择了宽恕对方，其实也是宽恕了自己。

再回头看主人公与女演员相遇的对话，会很有意思。主人公说，32年后再看《滋味》，竟不觉得糟糕，而是感动。女演员一语道破真相：“是你的眼睛变了，电影还是那部电影。”确实，时间是个玄妙的东西。一方面是无情的，它催人老去，直至死亡；另一方是柔软的，它让一切变得宽容。

电影的最后，是主人公在拍摄童年生活的母亲与自己。电影是他的救赎之道。他最后又继续写作和拍电影了，重拾对生活的希望。这一镜头的落笔，是划破寒夜的一颗火苗，融开了整个电影悲观冷峻的氛围，也让观众倍感温暖。而且我们知道，这颗火苗，会呈燎原之势，把温暖与希望带给更多的观众。

美国民间艺术博物馆的正面建筑外表图

美国民间艺术的发现

文 · 周语濛

当我们想到艺术时，很可能会立马想到像文艺复兴时期的大师所创作的绘画、雕塑、建筑，这样的标志性作品在当时得到了宗教、贵族、平民百姓的尊敬和喜爱，至今仍令21世纪的我们感到惊叹。或者，我们会联想到一些特别新奇、激进、前卫的作品，像当代艺术家那样，用看不懂的技法来制造前所未有的图像，而在一批新媒体艺术家的手中，他们的尖端技术和表现语言简直令人敬畏。

可是，不得不说，达 · 芬奇的《蒙娜丽莎》或米开朗基罗的《大卫》、凡 · 高的《麦田与乌鸦》只是漫漫艺术史经典中的几部重要作品，但还，人类历史中确实还有许多其他的创作者，有些人甚至不会称自己是艺术家，却也在创作表达自己的作品，有时甚至得到了引人注目的杰作。尽管这些人中有许多人根本没有进入过艺术学院，没受过美术教育，一辈子都不曾办过展览，但是他们却在众

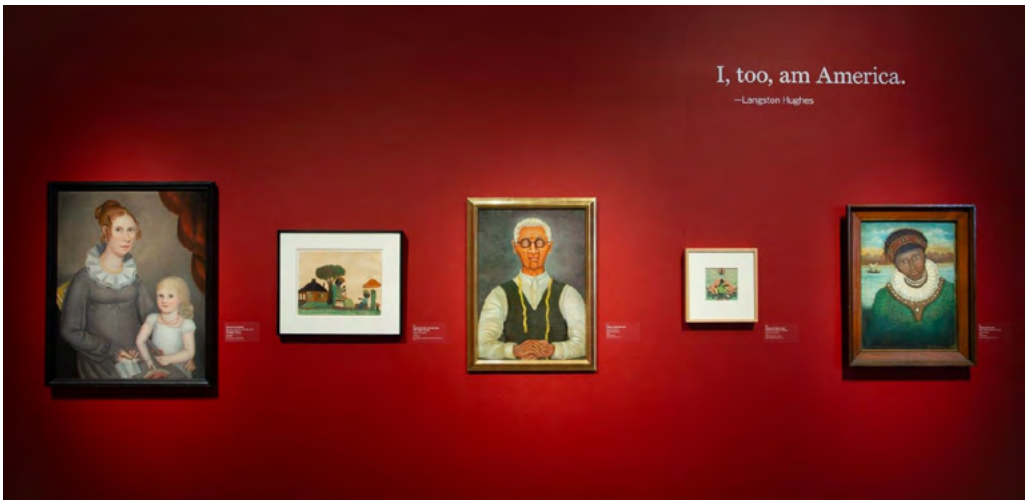
多职业中，选择了一种艺术的媒体，在自己的学习中培训和养成自己的感知与风格，最终获得了成就。这些人中，有的人的才华简直超出了传统艺术教育体系里培养出的人才，他们在生活的领域里收集养分，开出美丽的花。这些人，就被称为“民间艺术家”，展现出一种由艺术局外人所打造的精神杰作。

在20世纪初期，一群年轻而又举足轻重的美国现代主义者开始关注起民间艺术这个类型。他们将早期美洲民间艺术的直率、抽象的形式，以及他们对色彩的喜爱纳入研究和考察范围，在其中，找到了值得被现代主义艺术家学习的东西，不亚于他们在欧洲大陆所学习、感受到的反传统的新艺术精神，并在美国开创的新的实验，结合起来本土文化和原始力量，探寻一种新的现代主义艺术。在早期的对民间艺术研究中，美国的现代主义艺术家追溯了这些艺术创作的主流特色，在风景画、肖像作品、织物、器皿、地图地理画和其他形式的民间艺术中找寻灵感，开启了一种回顾自然、回归初心的艺术旅程。

在1932年，霍尔格·卡希尔（Holger Cahill）策划了一次里程碑式的艺术展览，题为《美国民间艺术：美国普通人的艺术》（American Folk Art: Art of the Common Man in America, 1750-1900）。在那次由现代艺术博物馆（MoMA）举办的展览中，卡希尔着眼于“前大工业化”的时代，展现了美国传统的非常规的方面。

在艺术品方面，展览中的绘画和雕塑都是18、19世纪的艺术业余爱好者和工匠的作品。这批创作者是房屋画家，商标画家，肖像画家，木匠，橱柜制造商，造船者，金属冶炼工人，铁艺工匠，甚至是水手，农民，商人，家庭主妇和寄宿学校里的女孩。这些人都没有受过美术训练，但是他们都知道如何去协调双手和双眼，而后去产生制造美的活动。卡希尔说，在大机器时代到来以前，“人们能够表现出简单而又不受影响的童趣。这些男人和女人很少、或没有接受过艺术方面的学校培训，甚至谁都不知道他们正在从事艺术创作。”

在1940年代，艺术评论家、收藏家让·利普曼（Jean Lipman）指出，民间艺术是伟大民主的产物；它是自发的、自生的、非派生的和非学术性的。30年后，小赫伯特·怀德·汉普希尔（Herbert Waide Hemphill, Jr.）和茱莉亚·魏斯曼（Julia Weissman）在他们的《二十世纪美国民间艺术与艺术家》一书中，将此范围扩大到在世艺



美国民间艺术博物馆内举办的展览现场

术家身上，并断言“民间艺术家的视野是私人化的，是一种个人世界的展现，是一个人他自己所创造的世界”，纯真美好，因为不曾受到主流艺术世界和学术思想的外部影响。

如今，民间艺术已被广为承认。作为一个广义的艺术术语，它描述了各种媒体和技术的创作，从绘画到雕塑，从精美装饰物到大型建筑群。这些作品都具有明确的特征，那就是不基于任何艺术史中的传统流派与风格的（例如未来主义、立体主义、超现实主义或工艺美术运动），同时也不是受到学术界的影响，不会对当时流行的哲学思想和文化批判产生回应。一方面，民间艺术通常植根于一个社区或群体文化的传统。一件或多件作品的美学价值通常是用于表达来自这些地方的身份意识，而且多为群体身份而不是单单指创作者本人的个人身份，这一点就与千奇百怪、五花八门的当代艺术有巨大的差别。

纳尔逊·阿特金斯艺术博物馆的策展人斯蒂芬妮·纳普（Stephanie　Knappe）就这样解释说道，“民间艺术的许多作品来自中产阶级兴起之前，也没有经受过机械化大生产的影响。在巨大的变革时期，民间艺术家往往会继续回溯和传承所属地区的文化传统。在作品中找到稳定、平和的生活气息，并保持了过去文明的活力。”但是，这也并不是说所有的民间艺术家都保守传统，做着循规蹈矩的工作。有些才艺非凡的创作者，会感到自己生命中所承受的痛苦和喜悦，并将艺术视为一种以其他方式无法比拟的表达方式，来抒发自己中心的情绪和感受。

正因如此，民间艺术在外观上显得十分开放，张扬个性，各抒己见，因此很难找到一批民间艺术家在做相同的事情，他们不会形成共同的主题或风格，也就很难被归为一类。在这种情况下，不断吸引着我们去观看民间艺术的

伦纳德 · 奈特（Leonard Knight）制成的拯救山（Salvation Mountain）

最重要的原因，也就是去体会和欣赏这种野蛮生长的自由意志，百花齐放，各有千秋。

观看一批著名的民间艺术家的作品，会对我们进一步理解美国民间艺术，以及意义很有帮助。可能人们会不认识这些艺术家的名字，但他们的作品背后，往往都具有十分有趣的故事。例如，伦纳德 · 奈特（Leonard Knight）的名字很少见到，但是，在美国有一处景点几乎是无人不知、无人不晓。在加利福尼亚州索尔顿海以东，一座人造景观——由稻草和大量涂料制成的拯救山（Salvation Mountain）就吸引了成千上万的人慕名前来，甚至进入广告、电影、流行音乐，被人们喜爱。这座被鲜艳图案布满，充满童话色彩的山丘就是伦纳德 · 奈特自己亲手完成，花了一生的时间去创作、并维护的艺术作品，以一种沉浸式的视觉景观表达了他自己对信仰、爱与和平的无限赞美。

奈特在拯救山上居住了许多年，他白天在山中画画，晚上住在卡车的后部，并收养了许多流浪猫。他是幸福而自足

（左图）艾米·菲利普斯的著名作品《抱着小猫小狗的红衣女孩》；（右图）美国民间艺术家所做的桌上静物画

的。奈特曾说:“如果有人每周给我10万美元，让我搬到某个豪宅中居住，我都会拒绝的。”

我想，在这里生活，简直太神奇了，就像在童话世界里生活，不是吗？而许多的民间艺术家，就如同奈特一样，通过绘画、雕塑、缝纫等方法，把自己理解的美学价值和自己生活的环境的统一起来。这些艺术家主要在远离城市中心的地方生活和工作，从自然与平凡中找寻灵感，其作品里不乏有植物、动物、宗教、文字等元素，具有某种“泛灵论”的精神内容。几乎所有的民间艺术家都喜欢鲜艳的色彩，广泛而直接的油漆应用，带图案与花纹的表面，重组明亮的光线，夸张的事物比例，以及十分醒目的人物造型。

例如，出生于1788年的艾米·菲利普斯（Ammi Phillips）是一位多产的肖像画家。据说在他50年的创作艺术生涯中，他创作了多达2000幅画作，被认为是自学成才的大师。他的著名作品《抱着小猫小狗的红衣女孩》仍然是美国民间艺术博物馆中最受欢迎的作品之一。他的画作具有朴素的气质，背景有扁平化的风格，颜色的运用十分醒目。

迄今为止，在美国，肖像画仍然是民间画家中最流行和喜爱的艺术形式。这些艺术家的职业生涯往往起步较晚，或在其他职业的空闲中创作，寻求一部分佣金。尽管大多数人发展出了独特的风格和艺术手法，但是他们的所有作品都不同于传统人文肖像画；最突出的表现在：人物形象的单一与模式化。这些肖像画的特点是形状清晰，结构整齐，空间布局明确，有些具有几乎数学上的准确性和对称性，照明十分均匀，画家对画布的所有区域都采取了同等的关注力和表现力，笔法上显得极度平整。因此，画作整体显得均匀而呆板，鲜有事物的取舍和诗意的闲笔。在平整度和线性描绘的方面，都流露出儿童画般的规矩和执着。

无论如何，关于民间肖像画的研究是一种新鲜的、引人注目的理论。它们的整洁，严谨，一丝不苟与创作者的简朴气质、乡村生活、农耕背景相匹配。乡村肖像画中呈现的人物姿势，装饰道具和场景设置与城市中职业艺术家的使用没有什么根本不同，但是在某种程度上，职业肖像画都背负着某种欧洲派的学术惯例，相比之下，这些民间肖像画在各个方面都不受限制，往往会更加符合画家的创作心情与技法要求。

美国画家约瑟夫·约阿库姆创作的风景画

在传统肖像艺术中，定制者的骄傲态度和所属阶级地位是十分重要的，在一幅画的要素构成中是显而易见的。重要的人物往往穿着华丽，毛皮草、丝绒、缎带、珍珠等装饰品既是画家的技法展现，也是被画者的身份显示。而民间艺术家的绘画对象，往往是自己的亲人、朋友，或是按照他们的阶级所结交的农村客户。作为一个整体，这些创作者和肖像描述的人物，都是纯洁朴素的，在喧嚣张扬的上流社交中，他们往往沉默寡言，个性和情感都十分谨慎。因此，民间肖像画中的人物，都流露出十分单纯、亲切、没有距离感的个性。他们渴望被记录，渴望留下美好的事物与瞬间，不愿宣布自己的居高临下与与众不同。

美国非裔画家约瑟夫·约阿库姆（Joseph Yoakum）也是一位自学成才的风景画家。在他生命的最后十年中，他创作了2000多幅开始记录他的私人回忆的诗意作品。这些风景画作具有相当高的艺术性，回忆以虚构风景的形式出现。颜色和线条在画面中的表现力显得克制而饱含深情。他声称自己曾周游世界，一生做了许多零碎的工作。然而，艺术创作是他能够获得真正安定下来的时候。他每天制作一两幅素描或水彩画，直到1972年圣诞节早晨去世，享年82岁。受他的生活影响，约阿库姆的绘画展现出其出生地（在亚利桑那州Window Rock附近的纳瓦霍人保留地）的独特地貌，形态上充满了想象力，仿佛是画家内心的故事。

摩西奶奶创作的具有生活气息的风景画

在所有美国民间画家中，安娜·玛丽·罗伯逊（Anna Mary Robertson）应该是国际知名度最高的一位。她又名摩西奶奶（Grandma Moses）是一位农场主的妻子，在78岁时才开始拾起画笔，认真开始了自己的画家生涯。事实证明，当一名艺术家，永远不会太晚。在一般老人开始颐养天年的时候，摩西奶奶却愿意开启新的人生篇章，尝试新事物。她的作品被认为是“单纯现实主义”，彰显着乡村生活的恬静之美。 她的事业在她还在世时就蒸蒸日上，颇受好评，直到她在101岁高龄时，她的画作已经被制成了装饰贺卡、挂历、明信片和其他商品，在美国和国外展出并出售。

起初，她以每幅画3至5美元的价格收费，视其大小而定；随着名望的增加，她的作品后来以8000至10000美元的价格出售。摩西奶奶的画作不仅进入了美术馆，还出现在杂志封面上，在电视和纪录片中，都有她的身影。她甚至还在晚年写了自传，《我的一生的历史》，获得了无数奖项，奶奶本人还获得了两个大学都荣誉博士学位。《纽约时报》就曾对摩西奶奶的画作大肆褒奖，说：“摩西奶奶描绘的是简单的农场生活和朴素的乡村现实主义，怀旧的气氛和明亮的色彩让她赢得了广泛都关注。她能够捕捉到冬天初雪的兴奋，感恩节的准备和即将到来的春天新绿……摩西奶奶亲自去过的地方都很令人着迷，这一个纤细而活泼的女人，有着顽皮的灰眼睛，机智又灵敏。摩西奶奶描绘了早期的乡村生活场景，称这些场景为旧时代的新英格兰风光。”

尽管她缺乏对基本绘画历史的知识，或者对传统透视法一窍不通，但是，摩西奶奶可能是最具个人风格的民间画家。她对固有观点的拒绝，让她的早期绘画显得较为现实或原始，充满简单的构图。随着事业的发展，她成熟时期的绘画就十分具有野心，创造了复杂的、多元的、全景的乡村生活。她的冬季

绘画甚至使人想起了尼德兰大师，老彼得·布鲁格（Pieter Bruegel）的一些作品，那些描写了冬日景象的绘画包含了风景、地理，丰富的人物故事，还有惊人的画面布局能力。

她的画中总散发出一种轻松愉快的乐观情绪；她向我们展示的世界是简单而美好的，令人心生向往。摩西奶奶说，她从大自然中获得灵感，并开始绘画，然后“我会忘记一切，除了过去的事物以及如何绘画之外，一切烦恼都会消失，绘画会让人们知道我们过去的生活。”在艺术中，她刻意避免了了现代生活的特征，例如现代农业用具和城市化的景观，而是在简朴的乡村、迷人的大自然中寻找充满了怀旧情感的场景。

蕾切尔·麦克莱恩（Rachel Maclean）在2019年的数码图像作品《修补一张脸》

蜜糖包裹的当代黑暗童话

文·超越

“你的作品中总要有些能抓住观众的东西，一些神秘的、悬而未决的东西。” —— 蕾切尔·麦克莱恩

编剧？导演？演员？制片人？作家？横跨诸多领域的蕾切尔·麦克莱恩（Rachel Maclean）其实是一位80后艺术家，她的作品打破不同专业的界限，任凭思想与想象力肆意流淌，如她影片中的角色中所说：“这是多么任性的独立头脑！”

1987年，蕾切尔·麦克莱恩出生于苏格兰，小时候的她就痴迷于电影，早早地为后来的艺术探索埋下了种子。她在大学进入爱丁堡艺术学院学习绘画。2009年毕业后，她开始了以绿幕影片和数码图像为主要表现手法的创作之路，逐渐成长为同代人中有影响力的青年艺术家。

她的影像创作融合了新的视觉媒介、拍摄技术以及美学语言，多元化的杂糅之下使作品具有强烈的冲击力，也更具当代感，看起来光怪陆离，却又引人入胜，荒诞之中蕴藏着奇异的美感。艺术家利用绿幕所营造出的虚拟景象色彩饱和度极高，酷似一个个超级炫目的童话世界。

艺术家本人作为作品唯一的演员，饰演各种不同的角色，为此她制作了大量精致的戏服，研究妆容和假体，以适应不同的角色需要。从构思、拍摄到漫长的后期合成制作包括剪辑、配音、配乐等，你很难想象这些都出自艺术家一人之手。绿幕所蕴含的可能性与艺术家的多才多艺棋逢对手，相得益彰。

求您了先生

蕾切尔的作品大多以童话故事或者经典文化为背景。大众熟悉的文化符号或元素的出现，使观众迅速进入作品语境之中，然而，故事并非老调重弹，艺术家运用暴力手段打破看似积极美好的虚假表象，摧毁观众原有的、熟悉的安全感，在陌生的情境和冲突中重构、生成全新的内容。

2014年，蕾切尔创作的影片《求您了先生》（Please Sir）取材于狄更斯的《雾都孤儿》，作品名称来自名著中小男孩奥利佛的对白："求您了先生，我还想多要点。"（Please Sir, I want some more），奥利佛因为饥饿难当提出添饭请求，因此遭受了严酷的惩罚。《雾都孤儿》描绘了伦敦的地下犯罪世界，展示出一张暴力、贫困与道德交织的地图。

艺术家将这个经典题材当代化，用来反映当今贫富差距以及社会等级制度问题。作品在形式上借鉴了大众娱乐节目《英国达人秀》，贫困的奥利佛参加唱歌选秀，为了得到认可竭尽所能讨好评委，却在表演中途偷走了评委的钱包和项链。作品分两个屏幕展示评委和小男孩的动态，分别位于展厅两面相对的墙上，观众只能夹在中间，不可能同时看到两个屏幕，隐喻了两个阶级之间不可逾越的鸿沟，作品中的人物形象参考了 18 世纪英国艺术家威廉·荷加斯、托马斯·罗兰森的作品，二者以抨击和讽刺英国权贵而著称。

用什么填满你的空虚

艺术家 2015 年的作品《喂我》（feed me）创造了一个充满儿童元素的、令人不安的世界，艺术家从《天线宝宝》等儿童电视节目中吸取灵感，探索资本将童年商业化的现象，批判成人在消费主义诱导下发展出的儿童行为趋向。

影片中，资本化身为邪恶的、吮着奶嘴的帮派，他们通过运营一家"微笑公司"来控制"快乐药丸"的买卖。在这个世界里，只存在两种情绪，一种是不开心，另一种是110%开心，购买"快乐药丸"就能让你拥有后者。下水道中的狼人虽然生活环境肮脏不堪，却身着粉色的娃娃装，渴望帮派送来"快乐药丸"，只有吃下药丸，他才能恢复平静，并一展歌喉，唱出对未来生活的希望。整部影片暗示着消费主义不但塑造顾客的需求，掌控他们的欲望，使他们对商品上瘾，失去独立思考的能力，而且大量的商业广告也简化了他们的情感，使一切变得肤浅和表面化。

蕾切尔·麦克莱恩（Rachel Maclean）在2014年的数码影片作品《求您了先生》；右图为 2015 年的作品《喂我》（feed me）的视频片段

2016年的数码图像作品《重要的是内在》

内在还重要吗?

《重要的是内在》(It's what's inside that counts) 是艺术家 2016 年制作的 30 分钟短片。抑郁寡欢的女主角在外力与自我的双重催眠下变身成类似网红卡戴珊的电子仿生人，得到靓丽外形的她终于摆脱烦恼，享受镁光灯与自拍呈现出高高在上的完美生活，随时向世人展现理想人生模板。隐喻女性在社会各种规训之中，逃离真实的自我，不断被消费，最终成为大众欲望的载体。

艺术家创造的这个虚拟世界等级分明，上层提供数据，底层以数据为食。上层就是女主角生活的世界，而底层则生活着鼠族，它们看起来像变了形的迪斯尼卡通角色，以吸食信息为生，同时，又像一群极具破坏力的瘾君子，准备侵入上层的网络搞破坏。它们不停恭维、讨好女主角，让她制作更多自拍，起初女主角乐在其中，后来当她无法满足鼠族时，只好以暴力和血腥消灭这些催促的声音。

作品中有一幕，一群带着眼罩的僵尸和抗议者在街道

上高喊“我们需要数据”。他们既像受害者，又像一群无法唤醒的行尸走肉。这一幕将社交媒体对现代生活的影响以夸张乃至恐怖的图景展现出来。整部视频探讨了社交平台和大众媒体对人们身份认同以及自我意识的影响。

人们在社交媒体诱导和裹挟之下丧失自我意识，忽略内心真实的需求，被制造出的无穷无尽的欲望填满，一旦无法达成媒体所宣传的理想化生活，就会陷入一种缺乏或不足的焦虑，这正是这个时代时时刻刻在发生的剧情。艺术家以作品标题表达了自身的立场，无论外在标准如何变幻，最重要的仍然是一个人内在的东西。

女性的焦虑

蕾切尔一直对女权主义保持高度的关注，热衷反映当代女性生存状况，许多作品中都对女性问题有所涉及。有的作品直接以此为题，比如她在2018年创作的影片《给我化妆》（make me up）集中揭露当今女性所面临的诱惑、暴力、

（左图）艺术家蕾切尔·麦克莱恩（右图）在2018年的数码图像作品《给我化妆》

监视与危险，2019年的数码图像作品《修补一张脸》（Mending a face）则更加直接，夸张地展示了血淋淋的整形四部曲。

艺术家在采访中，曾解释说："《给我化妆》这部片子是对当代女权主义所取得的成就和复杂性的探索。它阐述了女性的身体、声音和思想如何与所处世界进行抵抗，因为这个世界总想让女性更苗条、沉默并且屈从。"

影片中的独裁女主角选用了20世纪60年代BBC制作的《文明》系列中肯尼思·克拉克（Kenneth Clark）的声音，这个声音是父权制的一种象征，用在女主角身上颠覆了大众对固有的女性形象的审美，同时也象征着历史上女性声音的缺席。

媒体向大众传播越来越严苛的审美标准，鼓励女性发展自恋，潜移默化地侵蚀着女性的自我界限，给女性制造出各种各样的焦虑。最终，当一个女人去整形时，往往会说，她是出于个人原因去做整形，并非社会影响所迫，这是一个值得深思的问题。

黑暗童话还是警世寓言？

艺术家的作品在形式上所呈现出的美轮美奂掩饰不住其思想内核的强大，就要溢出屏幕的甜蜜、梦幻般的视觉元素背后映射了文化、政治、性别、身份等各种社会论题，它们就像包着蜜糖的药片，看起来颇具诱惑力，然而咬下去却良药苦口。

蕾切尔演绎的流行文化与童话故事中到处充斥着不安与危险，看似轻松的灵机一动或突发奇想，背后批判的现象往往令人脊背发凉，艺术家将不可见的虚伪表象打破，赤裸裸揭露了那些虚假的美好，可以说既是当代的黑暗童话，也是馈赠给我们的警世寓言。

反视觉化的思维方式：气味的艺术

文 · 苏也

很多次都有人问我，为什么美术馆里有那么多关于视觉的艺术品，却很少有关于气味的作品？我想，这个问题的回答是显而易见的。

相比于其他的人类感觉而言，视觉的语言是最直接、最快速，并且最易于沟通的。如一个个语言文字、符号、表情包，有的时候根本不需要上下文环境，即使受到物理甚至是时间的阻隔，我们依然可以知道它们代表和蕴含的意义。

因此，人类的艺术历史里充满了不同大师通过视觉方式记录和保存下来的情感与故事。而与文字、绘画、雕塑等视觉艺术相比，依赖听觉的音乐和声音艺术就显得比较抽象与主观。同一段不加唱词的旋律，飘进不同的听众心里，就可以忽然产生出或欣喜或忧伤的不同感受。正因如此，声音艺术也成为了当代艺术里一个值得探讨的主题。不少声音艺术家在用视觉化的方式去表现音乐、旋律、震动、自然音等存在，颇具创意和诗意地打造一个场景，去唤起不同听众心灵深处不一样的记忆和感触。

最视觉艺术和听觉艺术相比，气味的艺术表现显得最为棘手。气味的存在应该说本就是一个综合体。不同的气味，常常会伴随着味觉而产生。况且，今天我们遇到的气味基本上都是合成的，而不是纯天然的，并非从某一单个的植物、动物、实物身上提取的精华。如果你不明白我所说的情况，你可以闭上眼睛，回想一下你在某个大城市的火车站候车厅里所闻到的气味——混杂着人群、食物、汗液、行李、空气、机油味等等复杂的东西。就连我们在评论一种香水、蜡烛、沐浴液等东西的时候，也往往会追随气味的秘密，把一种气味拆解成不同成分，变成柠檬、檀香木、薰衣草等多个具体的、有图像的事物。特别是我们在形容一种食物或饮料的气味时，往往会描述自己从鼻腔、味蕾一直联通到大脑记忆皮层深处的感受。可以说，气味特别善于诱发我们的记忆，而我们也习惯性地用自己的真实体验，结合场景性的视觉想象，来描述一种令人愉悦的香氛，抑或是一种叫人不快的臭气。

正因为如此，气味，带着其不可阻挡的体验性存在、画面式联想，成为了许多艺术家的研究对象。在电影人心里，如何让观众最大程度地融入故事情节，得到身临其境的体验，是他们在艺术和技术上不断追求的目标。我们今天都很熟悉3D电影，在一些游乐园也体会过4D电影，会结合座椅的晃动、摇摆，甚至是吹风和喷水等“小恶作剧”，来刺激观众的全面感官。

在美国，曾一度还出现过一种名为“Smell-O-Vision”的技术，这是一种在电影放映的过程中，由前排座椅释放出不同气味的系统，为的是让电影观众可以“闻”到电影中发生的事情。好比是看到一片草原，就会释放出青草地的味道；电影中出现吃汉堡包的场面，系统就会释放出美式快餐的熟悉香味。

（左图）由汉斯·劳伯（Hans Laube）发明的一种名为“Smell-O-Vision”的电影院播放气味技术

该技术由汉斯·劳伯（Hans　Laube）发明，并在1960年的电影《神秘的气味》中首次出现。在电影的播放过程里，由画面结合音轨触发机制，电影座椅背后的装置将会把30种气味注入影院内。劳伯的这项技术最初被他称为“Scentovision”，在1939-40年的纽约世界博览会上首次推出。在博览会上，劳伯展现了该系统，他将管道连接到剧院中的各个座位，因此放映员可以使用控制板，小心地控制气味释放的时间和数量。在一次长达35分钟的电影《我的伤痕》中，他就实现了这次有气味的电影实验。

不难想象，怀特·迪士尼（Walt Disney）公司是第一个向Smell-O-Vision的技术抛出橄榄枝的大公司。他们试图探索这项令人兴奋的技术，并预设在1940年的电影《幻想曲》中实施这种电影的新尝试，把气味注入观影体验。但最终，出于成本的现实原因，迪士尼决定不得不放弃这项具有野心的计划。

很显然，如果我们能够在一部电影的观看中感受到故事情节里的味道，那么将会是一次更加沉浸式的体验。爆炸、鲜血、酒精、美食、大自然，每一项元素都具备自身的气味特征，且完全可以征服观众。可是，所有这些早期尝试都是由剧院所有者承担的，而不是电影制作本身的一部分。因此，这样过于注重娱乐化的感官体验的刺激，或许本不是电影导演们的毕生梦想。他们或许会担心，随着银幕而进行的不知何时会喷射到观众面前的气味，这一刺激很可能会分散人们的注意力，去期待一次味觉游戏，而不是专注于欣赏和理解导演的拍片意图。

此外，人们对于气味的感受和理解，包含辨认与记忆的能力都是十分主观的。一般人的鼻子很难在不同气味之间转换，任何一个徘徊不前于香水柜台的消费者，都肯定有过这样的体验——擦拭三款不同类型的香水，却完全不知道买哪一个好，直到不同的香氛刺激引发了鼻子的不

（左图）马塞尔·杜尚的气味艺术作品《巴黎空气》；（右图）香奈儿香水艺术的展览现场

适。另外，我们普通人对于气味的认识也是很匮乏的。可能是因为气味这东西太复杂了，而且它是那么的抽象而短暂，看不见、摸不着，还留不下来。某一种神秘的分子从外界进入鼻孔，不带任何提示，在鼻腔到脑海之间自由游走，直到它完全消失，最终从我们的感受中完全被清除。这一段旅程非常微妙，难以捉摸，更难以控制和把握。这世界上，除了专业的香水大师、科学家和制香人员之外，气味在普通人的理解和认知里，就是模糊不清的浑沌混合体，并且会伴随着时间的流逝、故事性的记忆而变得愈发混乱不堪。

我有时甚至认为，人们对一种气息、香味的喜欢，完全依赖于专业人士给出的文字性的定义。哪一种香水最为性感、哪一种蜡烛最能让人心灵放松、哪一种护肤品擦在脸上最给人以安全感，这种气味的体验与想象完全是二手的，附加的，不真实的。我几乎不能在我每天都使用的香水中准确辨认出它的主要成分，完全搞不清玫瑰或松木的前香和后香。

这不禁让我联想起来当代艺术越来越显得高深莫测的策展语言和艺术评论。专业人士在对一件作品、一次展览的讲述中，那些关于思想、材料和媒介的表述看似严谨，精确，深刻，展现出知识分子对语言魅力的不离不弃，然而却让很多普通人感到一头雾水。仿佛是一件作品的意义，首先必须等待着专业人士交代完它的重要成分之后，才可以开始进入到观众的观看环节。而优秀的艺术分析大师就像是业务能力最强的香水柜台销售人员。

正因为气味的神秘、微妙与复杂，还有气味的不确定性，让气味的存在与意义变得十分具有可塑性，成为了一种媒介与指代，引发了一批艺术家的专门研究。所以，尽管在当代艺术的领域中，为人们熟知的气味艺术（Olfactory art）少之又少，但是，仍然不乏一些可圈可点的作品。

在一部分我们已知的著名作品中，由于艺术家采取了特殊性的、反传统的材料，所以，物件的气味元素不可避免的进入到了观众的现场体验之中，也在艺术评论不遗余力的反思与总结中，形成了某个展览在处理方式、媒材探索或者思考人类关系等方面里的重要一环。其中，马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）是最早在艺术中使用气味的艺术家之一。在1938年，巴黎举行的超现实主义展览中，杜尚的装置作品让整个空间充满了烘焙咖啡的香气。自那以后，各种各样的艺术家都试图进一步加强艺术

（左图）奥拉维尔·埃利亚松的《天气计划》；（右图）安雅·盖拉西奥利用新鲜果蔬制造的装置艺术

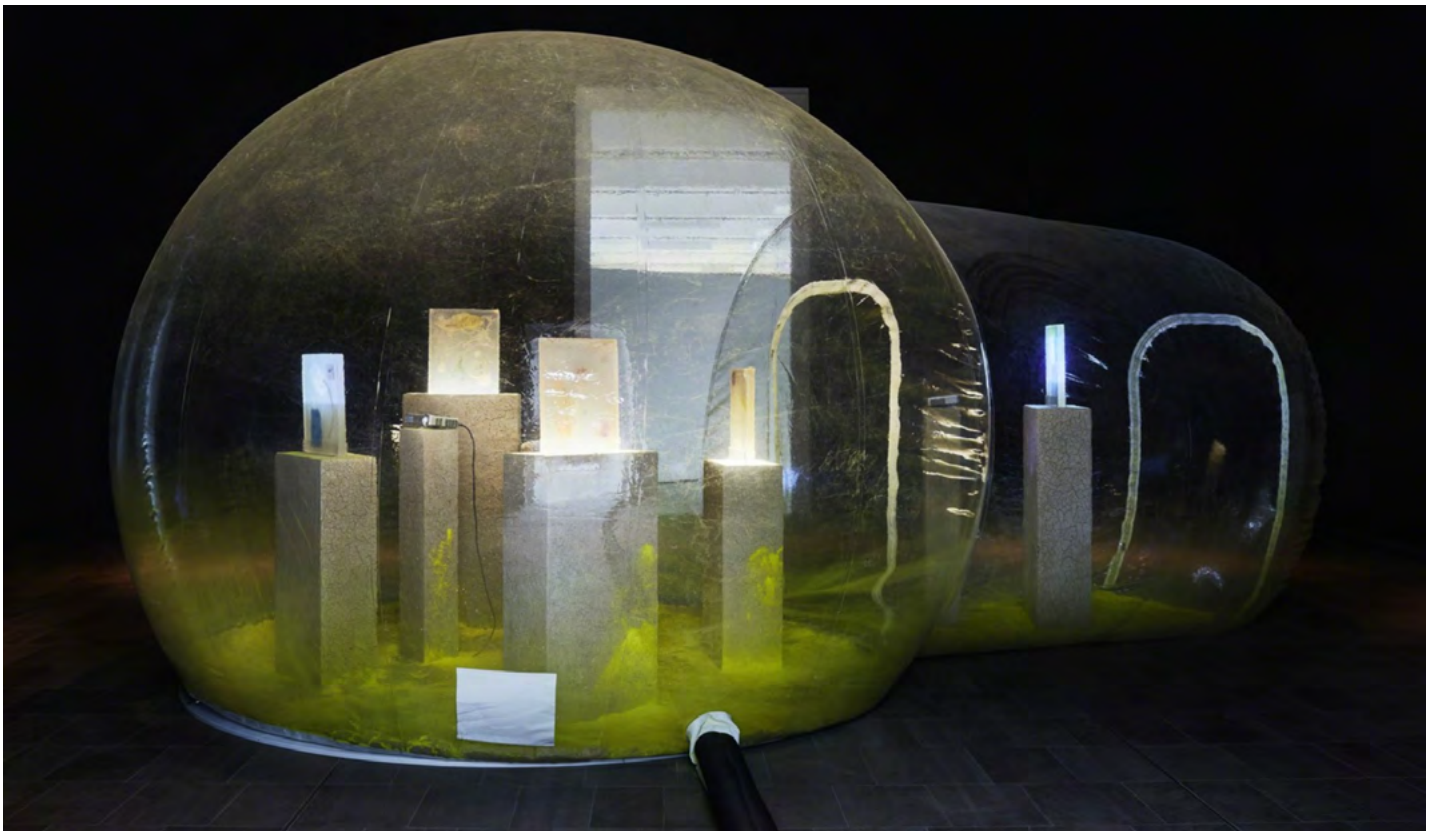
现场的魅力，促进观众看艺术作品时的全面体验。最广为人知的一个例子是奥拉维尔·埃利亚松（OlafurEliasson）的《天气计划》（The Weather Project, 2003-2004）。这就是一项利用了我们全方位感知力的大型装置艺术作品。埃利亚松从人类的视觉、触觉、听觉、嗅觉等多方面入手，打造出了一个当代艺术中的经典范例。

2003年，《天气计划》在伦敦的泰特现代艺术馆（Tate Modern）的涡轮大厅（Turbien Hall）内展出。埃利亚松利用单频灯、金属薄片、镜面铝箔和造雾机制造出了伦敦人久违的艳阳天。前来参观的观众一时间会忘记自己身在何处，看见头顶的暖阳，会自然地席地而坐，聊天说笑。在大厅的天花板上，埃利亚松还按上了一面大镜子，人们躺在美术馆的地板上，在享受之余，还可以在镜中欣赏自己的惬意。

更厉害的是，在制造特殊的光线、环境和温度的基础上，埃利亚松还专门用造雾机加重了展厅里的空气湿度，并在空气中混入了一种味道：由蜂蜜和糖调制的芬芳剂，给观众又增添了一层享受，从视觉、触觉、听觉、嗅觉全方位打动观者。

同样在伦敦，惯常用食物、新鲜植物、水果来做装置艺术的女性艺术家，安雅·盖拉西奥（Anya Gallaccio），也常在扩大艺术的表现力中利用到气味。她在作品中用到过苹果、蔬菜、鲜花、盐，水，还有巧克力。其作品很大程度上就在利用有机的生命体，依靠植物、食物本身的外观和气味的变化，来影响观看者，用材料本身的生命周期去讨论生命体和时间的关系。

其中，她用鲜玫瑰花做成的装置艺术在网络上很有名：她把一整个屋子的地板上都铺满了鲜红的玫瑰花，让它们随着展览的进行而一点点凋零。随着时间的过去，腐烂的气息会接连着花朵的凋谢而出现。在2000年，她的雕塑作品《因为我不能停下》（Because I could not stop, 2000）也使用了新鲜的苹果：红苹果在树杈上随着展览的进行，一点点发霉、腐烂，变成棕色和绿色，最后有的烂苹果掉在了地上，砸烂成泥，久而久之，发酵在展厅里烂成了一滩臭水，散发出巨大的气味。这个作品也把生命的气息融入到展示环节里，嗅觉和视觉一起启动着现场观众的反思，意识到生命的有限。这个作品获得了2003年的透纳奖（Turner Prize）。



安妮卡 · 伊在2014年制作的大型装置艺术《共生面包》(Le Pain Symbiotique, 2014)

近些年，一位美丽的美国亚裔女性艺术家引起了我的兴趣。她是1971年出生在韩国首尔的安妮卡 · 伊（Anicka Yi），目前定居在纽约。2017年4月，纽约著名的古根海姆美术馆为她举办了一次个人展《廉价生活》（Life is cheap），这也是她在2016年获得 Hugo Boss 奖之后的一次集中展示。我必须承认，安妮卡 · 伊的作品非常难懂，基本上超出了目前一般观众所熟知的一切艺术形式，基本上是艺术实验。就拿古根海姆的个展而言，展览上仅仅展出了她的三件作品，但没有一件作品可以用一两句话就说得清楚。她的艺术从材料、概念、形成、展示和内容上看，确实与传统的绘画、雕塑、摄影、装置、行为艺术有很大的不同，完全处于大多数人的审美经验之外。她的作品几乎是概念艺术与生物技术的结合，展现的主题也非常大胆，包括了阶级、性别、身份政治等严肃话题。

暂且搁置一下《廉价生活》，如果我们去回顾一下安妮卡 · 伊此前的部分作品，会发现这样的材料选择：甘油皂、树脂、塑胶跑鞋的粉末、面团、色素粉、聚酯薄膜、珠子、蛋彩颜料、玻璃纸、米、鲜花、味精、过期奶粉等可分解并生成能量的材料，甚至还有蚂蚁这样的活物。单单从材料上分析，你完全不能想象最后呈现在你眼前的是个什么东西，但你也能隐约察觉到，她的艺术实验超越了视觉的范围，涉及到了生命的能量与转换，尤其是与我们的嗅觉有密切的联系。

她在意语言、媒体、经济与科技之间的关系，尤其关心身份问题、物质主义、及其阶级状态之间的连结，人与人之间所生产出来的意义关系。在2014年的大型装置艺术《共生面包》(Le Pain Symbiotique, 2014)中，她就用聚酯薄膜材料制作了一串大型透明球罩，如一个怪异的花市温房，在里面用投影仪把一些单轨视频投射到一些由肥皂、树脂、面团等复杂元素组合成的雕塑上，整个球罩中还弥漫开来黄绿色的色素粉、蛋彩漆。肥皂和颜料的气味，混合着投影仪和塑料味在薄膜的保护下，非常浓烈地充斥着整个作品。再加上不同观看者的进进出出，人类的呼吸与体味也渐渐改变了球罩内的空气质量，因此，进入《共生面包》这件作品的人们，不可能不会为这种混杂气味的强烈存在而感到震惊。

安妮卡·伊的创作把绘画、雕塑的视觉效果与现代材料的奇异触觉（如面团的柔软和树脂的坚硬等）相结合，并融入实验性的芬芳、混杂、综合、变化的气息，完全瓦解了以绘画、雕塑和装置艺术在观众心中建立起的永恒气质。她的作品都像是一次实验的现场，唯一永恒的确定是材料与状态的无常，与宏大意义的艺术永久性观念产生了悖论。

通过选择事物的不同成分，她汲取了其气味的联想和记忆功能。例如，她的肥皂绘画，就讨论着化妆品、洁净感与女性身体相关的问题；她用刚刷洗过的厨房，瓷砖中散发的芳香橄榄油味，去隐喻女性在家庭与社会里的身份问题。她说，“我对物质与唯物主义之间的联系十分着迷，我关心事物的易腐烂状态，及其意义和价值，而消费主义和文化的新陈代谢之间的联系也让我很感兴趣，”她的作品是变化着的，如生物实验室里正在使用的培养皿一般。她的作品会不断地产生物质之间的化学作用；换句话说，安妮卡·伊一次次完成的，都是一次次不可捉摸的物质试验，不断变化，持续生长。

回到古根海姆美术馆的《廉价生活》，关心物质间的转换、唯物主义、身份政治，及其事物的腐朽状态，这些内容都出现在了这三件作品之间。其中，我最喜欢的一件作品《不可抗力》（Force Majeure，2017，见下图）就是较为成熟的一次尝试。

在乍看之下，《不可抗力》很像一种具有暧昧色彩的商品橱窗展示。人们走过这个橱窗，可以窥见里面陈列着一个暖色调的、类似单人卧室或浴室般的空间。这个空空的房间内布满了瓷砖样式的方块体，前方还构成了阶梯式的展示平台，上面放置着两个像椅子、又像艺术台灯一样的不明物体。所有的瓷砖物、装饰画、椅子、平台的表面上都布满了一种粉红色的斑点，它们看上去很像是美国抽象表现主义运动中“行动绘画”派产生的草稿作品，只有形式感而没有具体内容。

实际上，这些图案创作者的真实身份并非安妮卡·伊，而是她从纽约中国城和韩国城里收集而来的细菌。在特别技术的保证下，在一个可被观看的橱窗内，这些粉色、鹅黄色与古怪的绿色霉菌，在一定湿度、温度、时间的滋生下，产生出这样的图案效果。《不可抗力》的装置内部，还配备了特别定制的冷藏系统，用来抑制细菌的生长，让它们保持在安妮卡·伊认为的“具备一定美感”的状态里，还不至于变得过分疯狂。

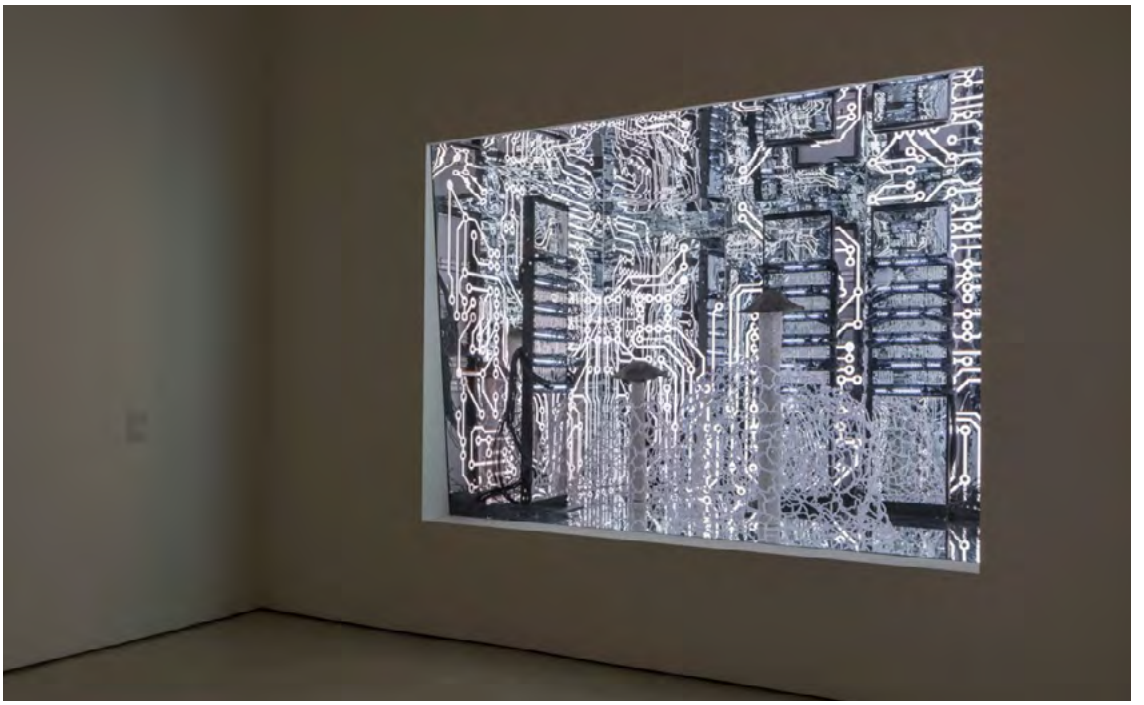
虽然在《不可抗力》中，观众不能够进入作品而闻到空间站中来自中国城、韩国城细菌产生的味道，但是，由此种材料的特别选择而产生出的、具有讽刺性的批判意识显而易见。安妮卡·伊借由“细菌”这个具体而颇有文化符号意味的生物体，表达了自己作为美国亚裔人群的身份担忧。某种生物自身的活动，由于连结效应、催化效应、人为机制的干预，都会对整个文化生态、社会政治、人际关系等问题产生出截然不同的意义。这些文化问题、社会关系、身份标签如何在全球化的今天，被所有人认识，理解、展示和利用，是一个切实而复杂的巨大话题。她用自己的创作，以一种全所未有的方式，表达了这种对既有现实的反思和质疑。

这类创作一直都跟气味有很大关系。用她自己的话说，“我们着迷于包装。我们着迷于叙事。”《不可抗力》就是一次针对细菌（基本生命体）的包装和叙事的身体力行，并且，通过一种难以描绘的美感状态，对人们长久以来依据视觉经验而做出快速判断的不良习惯，表示出自己的质疑。

安妮卡·伊称自己为一名“科技感性主义者”。她认为自己的作品，基本上都是属于“多感官艺术作品”，即包含了视觉、嗅觉、触觉，甚至是味觉等方面。如同我们在《不可抗力》中看到的，一块展示细菌生长的美丽橱窗一样，她的艺术实践，结合了艺术批判与当代生物科技，是一次对当下文化中“过度强调视觉感受”的大环境的即时回应——你在看的东西，不一定就是你看到的东西。同时，她的妙处也在于此，让我们通过重启那些被忽视的感官认识，比如嗅觉，来重新调整、反思目前社会建立起来的人与人之间的联系。

在《廉价生活》的展览开头，当人们刚刚进入展厅时就会路过一个作品，而它的表现形式往往会让半数以上的观众直接走掉。《移民核心小组》（Immigrant Caucus, 2017, 图片见本页上图）出现在一个简陋的金属网格门背后，三个工业杀虫剂喷雾器被随意地放在地板上。它们的摆放形式显得十分不讲究，如同一个工人下班后的施工场景。同时，这三个喷雾器的周围散发着某种独特的香味，它们隐隐约约的向来往的观众提示，这是一个艺术作品。而如果你停下脚步，看一看展览的解释性文字，就会发现，安妮卡·伊解释说，这个味道是一种综合了“亚洲女性与木蚂蚁的气味。”

气味的文化所指能力简直太强悍了。在各种能被感官体验捕捉到的具体之物中，气味是最难留存的。它稍纵即逝，但也是人类个体最真实的反映。从历史和文化的角度去看，气体简直可以被视为一种隐形的等级制度。我们的人类文明都在寻求一种能代表各种族、各身份、各地域的美好气味。一种身体的味道，往往会真实流露出来这个人的性别、健康、清洁、阶级、品味，甚至是文化和经济地位。我们用的



身体香氛是否合乎流行的趋势？我们有没有条件保持口腔与肉体的健康与洁净？我们有没有足够的经济实力和时间精力去履行在个人气味上的高雅水平？

气味，换句话说，也就是我们的身份味道。香水的流行与行业的巨大利润，在很大程度上来说，就是一种贩卖身份味道的幻觉交易。一种迷人的味道不仅可以消除掉某一类使人不适的氛围，甚至能够引发一种身份的提升与变异。在观看完奉俊昊导演的《寄生虫》之后，很少有观众不去反思一下自身，扯起衣领，闻一闻自己身上是否存在那种电影里描述的“穷人身上的味道”。人们的生活习惯一定会在自身的气味中的得到体现，然后，夸大成一个群体的气味，甚至是更为广大的文化及政治上的标签。而实质上，安妮卡·伊就对这类生理味觉经验所产生出的文化概念、身份性味觉之间的复杂与模糊，感到相当着迷。

在展览的结尾处，展厅的另一头展示着《生活方式之战》（Lifestyle　Wars, 2017, 图片见本页上图）则再次出现了木蚂蚁。这一次出现的是真的、活的蚂蚁。在又一个类似于诡异橱窗的装置中，人们可以看到一个被电子设备照明的杂乱模型，整体类似一块巨大的电脑芯片。在这个颇具科幻感的空间设施中，存在着一连串不合理的事物：大型的蘑菇雕塑、闪烁的网络服务器、镜子、假冰块、电线，以及活蚂蚁。一群群蚂蚁在这个类似迷宫的空间里自由活动，人们仔细等待，就能在橱窗内观看到在超大电路板的图案中到处游走的蚁群。

结合这三件让人费解的作品，我们不难看出安妮卡·伊的野心。这次的展览是她联合了来自哥伦比亚大学的一组年轻科学家一起合作完成的。她说，她希望通过艺术与科技的结合，发展出一套“感官中的生物政治。”的确如此，科技、物质、政治、生物等元素都是我们试图理解其艺术目的的必要密码。而过度解读这些复杂的问题，又容易陷入语言的游戏与艺术批评自以为是的崇高感之中。起初，观念艺术的出现就是为了抵抗一种艺术的精英化趋势，实质上是建立在杜尚对“反视网膜艺术”的重要观点之上的。反对艺术服务于美感、服务于双眼上的。杜尚曾鼓励艺术家去做“反视网膜艺术”的尝试，不再把美作为艺术的必要条件，而是把作品的思想性提升一个维度；而今天，安妮卡·伊的这些让人一言难尽的复杂艺术实验，则是一次不强调视觉感官，而更注重文化批评的艺术主张。她把“反视觉的思维方式”作为创作的新理念，结合科技手段，把生活的复杂性、生物的变化性、符号的人造性，都一一呈现出来。

在《廉价生活》的展览前言中，安妮卡·伊也再次对自己的所作所为给予了解释。她说，自己想要展开对于“主观的臆断和焦虑的展示”，给观众看看社会是如何通过性别、种族、阶级和一切与这些问题相关联的“地心引力”从而改变人们的具体认知的。她以人类文化的偏见为切入点，制造谜团，迫使你动用思考与查询的能力，以解密的态度来重新调整面对这类作品的具体感官认知。

这番宣言显得非常激进而野心勃勃，我一边赞叹安妮卡·伊的勇气，一边怀疑她的复杂手段会不会阻碍了普通人对于其艺术目的的理解。毕竟，依赖于气味和材料的艺术实验，是最为强调观众现场参与感的艺术模式。它的抽象与复杂，会激活人们的想象，让人找回某种被遗忘的东西。而多感官、反传统、反视网膜艺术的审美观，在大部分观众那里还是一个鲜为人知的知识。她对身份表达中所包含的政治属性，创作手段中流露出的对先进技术的异常兴奋，对语言包装和叙事虚构的热情，都进一步加强了她对“反视觉化的思维方式”的狂热。

安妮卡·伊所使用的一些猎奇的、古怪的，甚至是动物活体的材料进行创作，也往往容易让人们对其进行“新唯物主义”哲学的过度阐释。并且，她所使用的材料完全像是外星人的购物清单，而不是向美术馆观众提供解读的必要信息。把一堆不相关的事物结合起来，把迥然不同的东西进行感官组合，刻意制造一种审美的困境，这一点一方面确实是出于“反视觉化思维”的目的，但也由于种种媒介环境的限制，让普通人难以捉摸这些迥然的组合式艺术。

我们需要思考自身面对的日常问题，需要明白社会和谐生活背后的构建与呈现的问题，需要同情那些至今我们尚不充分明白与认同的人和事。优质的艺术，其真正的作用是通过一场展示，去阐述上述的这些思维观点。它既是一种材料与技术的艺术，但是也并不是只是与材料本身相关；如同，伟大的观念艺术也并非只是向世界提出了一个聪明的观点，不只是关于艺术的理念和艺术的方法，而是关注艺术记录和改变真实世界的能力。

原创
CREATE

《天将暗时翻滚着的浪花》, 40 x 50cm, 2021年

绘画的答案

文/ 图 · 杨婉

不停歇地创作，就是保持灵感最有效的方法。

我认为，不停歇地创作，可以保持一个艺术家的敏感度，而一个敏感的艺术家则会发现，生活里的灵感其实无所不在。

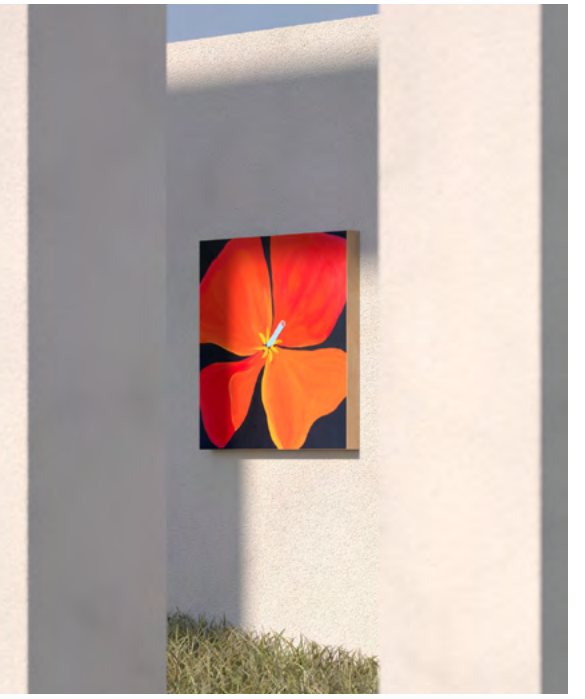
清晨，睁开眼看到的第一缕从天窗洒进来的橘色阳光。冬末，静止的湖面反射的那亦真亦假的山峦倒影。三月，郁金香在春日的阳光下，闪烁着的迷人高光。还有我的小猫咪，打着哈欠，抻着懒腰，散落在阳光照耀的空气里，那闪着光的茸毛，这些点滴都是我的绘画的灵感来源。

绘画真的可以分为“向内”与“向外”的两部分。创作的过程是一个“向内”自我审视的过程，在认识自我的同时，更新自己对这个世界的更为清晰的认知。而最终的作品，它的完成过程则是“向外”的。绘画的最终目的是与外在的世界产生对话，产生相互关系的。

在中央美院油画系一工作室的古典写实绘画训练，让我养成主动观察、审视客观真实的绘画习惯，从认识论的角度来思考我观察的对象。而在美国东西海岸分别上学生活的六年经历里，又让我在创作中加入更多的主观情绪与观念。或许，这不单单是绘画这一学科的创作论，甚至可以理解为一种东西文化间的绘画意识的差异，展现出两种迥异的思

《加州罂粟 1》，木板丙烯， 2021年，31 x 31cm

《加州罂粟 4》，木板丙烯， 2021年，46 x 46cm



《加州罂粟 2》，木板丙烯，2021年，46 x 46cm

维方式与绘画逻辑。也正是因为这样的经历，我的作品如今最终呈现的面貌是一种中间值——介于抽象绘画与具象绘画之间的微妙临界点。

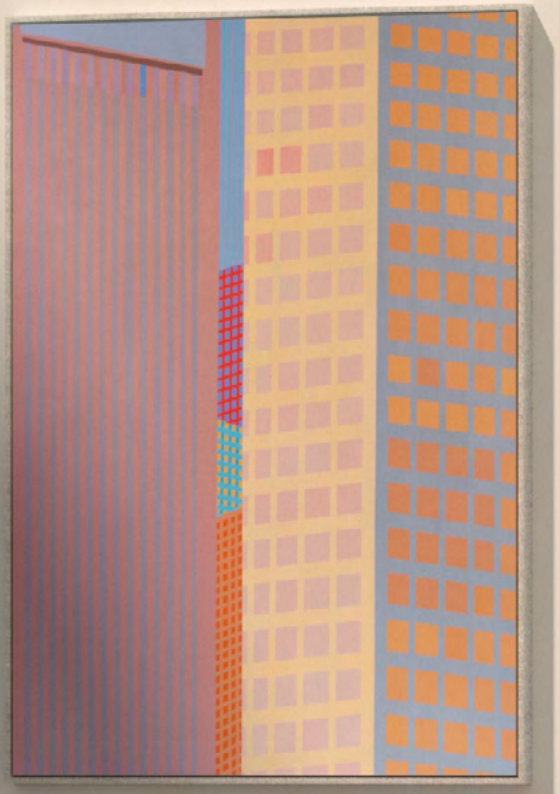
在艺术里，视觉灵感总是始于我看到的真实世界。在感知所见后，去重构客观世界，最终在形成的作品里得到一个完整呈现。

例如，我最近在创作的一个系列：《加州罂粟》。加州罂粟是一种生命力极其旺盛的小野花，连片的生长在环境十分恶劣的炎热沙地里。春末夏初的季节，这种小花在加州随处可见，肆意开放。它花瓣明艳娇弱，颜色让人无法忽视。这种存在于自然界中的细微之处，往往蕴含的能量是巨大而惊人的。

当你看着在岩石上开出的一团团的、倔强的橘色小花时，你会油然而生出一种无法抗拒的感动。我感到，我需要把这些小花记录下来，也需要把我内心里遇到的感动也画下来。花是客观真实的，那种感动却是十分抽象的。在我的创作中，最难的部分就是拿捏这份客观与主观的比例、抽象与具象重合的关系。而在我的另一个系列《SF downtown》里，我的灵感源于旧金山的市中心，那些现代主义建筑。这些绘画就是我去主动拥抱创作过程中的矛盾，去表达当我想竭力去抓住抽象与具象之间的临界点时，所产生的内心的困难与阻力，去怀疑是否所见即真实?

在今年年初的时候，我开始创作蜡画系列《风的痕迹》和《天将暗时翻滚着的浪花》，这些画灵感源于我在海边的散步。散步时，微风拂过水面，泛起了层层涟漪，而那些纹理其实也就是时间流过的痕迹。当我望向那循环往复的水纹时，我说不清它们是水中的涟漪，还是天上的云朵。

而蜡画这一特殊的材质，它的英语是encaustic，这个词起源于希腊语enkaustikos，意思就是“燃烧”。这种绘画技法在希腊罗马古代艺术中经历了她的鼎盛时期。Encaustic的稳定性可以使作品经历数千年不变



《sf downtown no.3》, 60 x 90cm, 木板丙烯, 2020年

《涟漪》系列绘画，31 x 31cm，木板蜡画 2021年

色，并且作品的表面始终散发着如玉般的光泽与触感。我发现，这种需要灼烧的材料，可以恰到好处地表现一种正在流动着的海面。可以说，我在绘画里模拟着海浪，也可以认为其实是在试图抓住一段时间。

绘画作为一门实践类学科，它最大的魅力其实就是它的创作过程。过程中，我们会遇到各种各样的矛盾与问题，而这些问题也会引发我新的思考，可以引导着我慢慢地在生活的其他时候、其他场景中寻找它的答案。我在不停的创作中寻找新的灵感，我也在不断的创作中找寻答案，我更在不断的创作里逐渐成长。绘画给我们答案，与此同时，它也一直在抛出问题。

让真实感产生扭曲

文/ 图 ·程宇

在第一次世界大战后，在德国成立了一个叫达达运动的艺术组织。它试图创造一种新的混乱，主要因为战后重建秩序的需要，再加上传统的美学概念性质已全面遭到破坏，艺术家涌动的心更想去表达自己的愤怒或不满，或无奈，而不是着眼于美学或文字文献，这一点影响了很多人，也把“无秩序”“无聊”“非理性”等新概念融入到艺术里来，从而让曾经艺术家不会关注的问题和事物受到重视，形成一种具有叛逆精神的新型艺术。

达达从德国迅速传播到法国和美国，尤其是在巴黎和纽约产生了很多追随者，但许多从事摄影工作的人仍留在德国。

这些摄影师中的许多人，专注于呈现现实中存在的图像，但这些图像其实挑战了当时人们习惯的感知力，或者说，欺骗了观看者的眼睛，以去反思和质疑眼下看到的物体。使所谓的“真实感”产生扭曲，这种新的美感深深使我着迷。 乍一看，这些照片可能是我们一直以来被认为是熟悉的世界，但其中暗藏玄机，有时候会利用多次曝光，需要进行几次拍摄，再在暗房里完成不可告人的重新组合，开出异样的花朵。

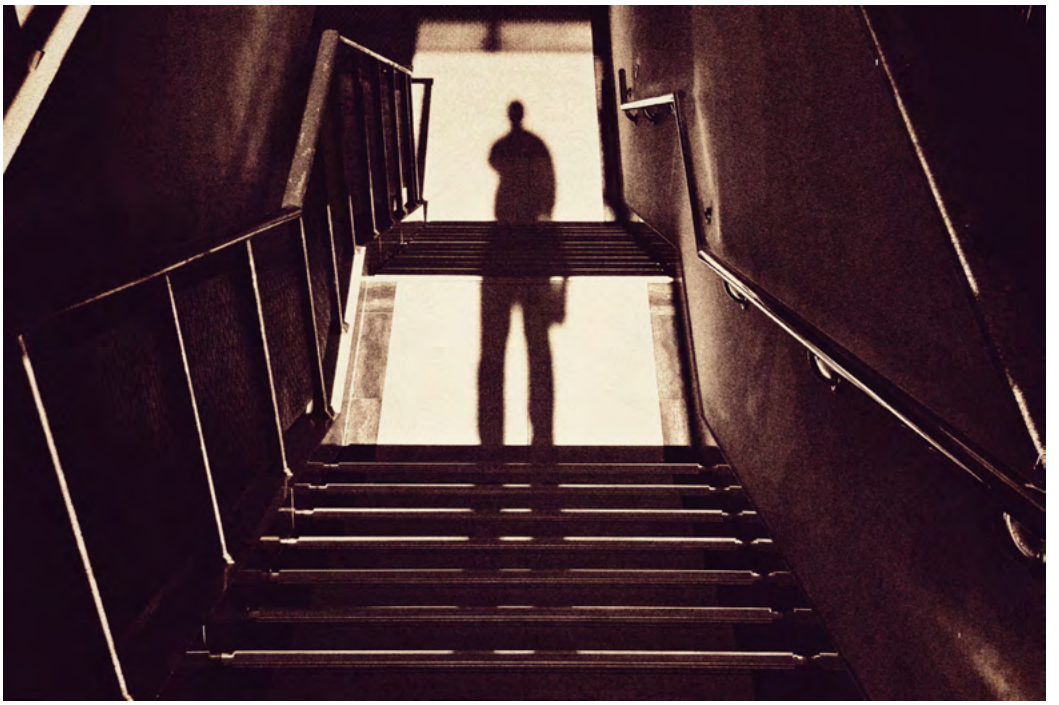
达达主义者都喜欢攻击传统艺术，这种怪诞和反叛也是吸引我的重要原因。生活太无聊，太规矩了，就业最终失去了生命的惊喜。达达主义者在摄影里挑战传

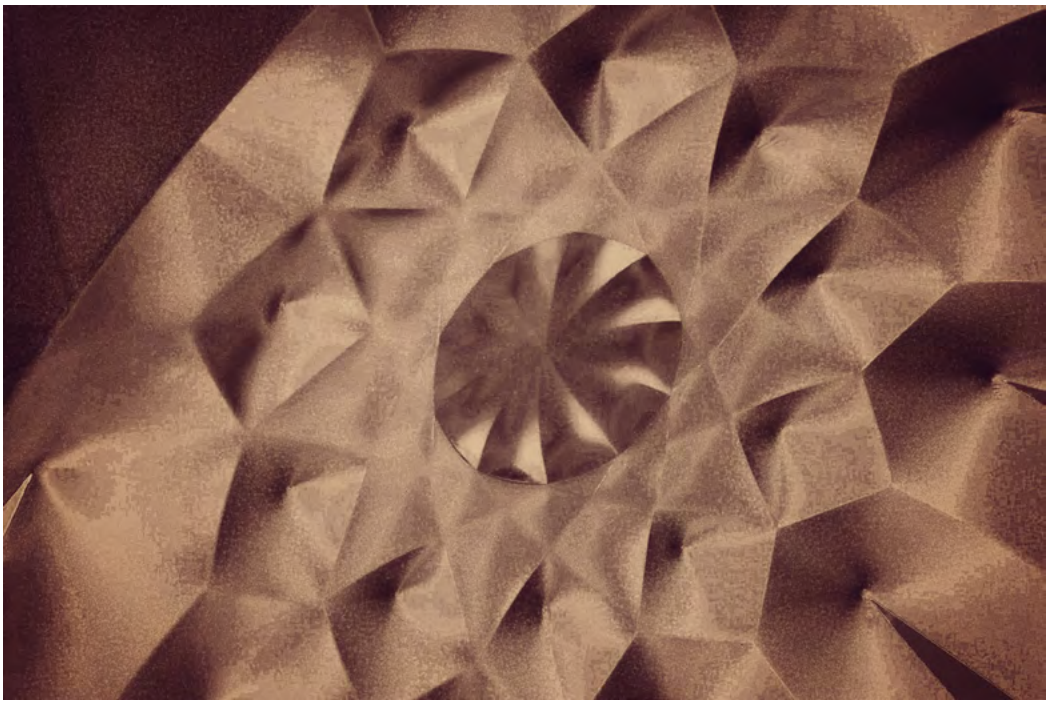
程宇，摄影作品，《人世景象》系列，2016-2020年

程宇，摄影作品，《人世景象》系列，2016-2020年

统的关键方式之一是通过蒙太奇。例如，马克斯·恩斯特（Max Ernst）和汉娜·霍奇（Hannah Höch）就是我很欣赏的艺术家，他们使用剪刀和胶水，从多个图像来源中寻找、剪裁、重组，有时候他们甚至会在街边或朋友那里找到的一些奇奇怪怪的东西，有时就是已经被拍好的原始的照片，并重新把这些东西组合在一起。

在达达摄影中，所谓的“即兴创作实践”是他们的一个关键灵感与方法，这和超现实主义者对潜意识、梦境和幻想领域的尝试不可分离。在潜意识的启发下，历史

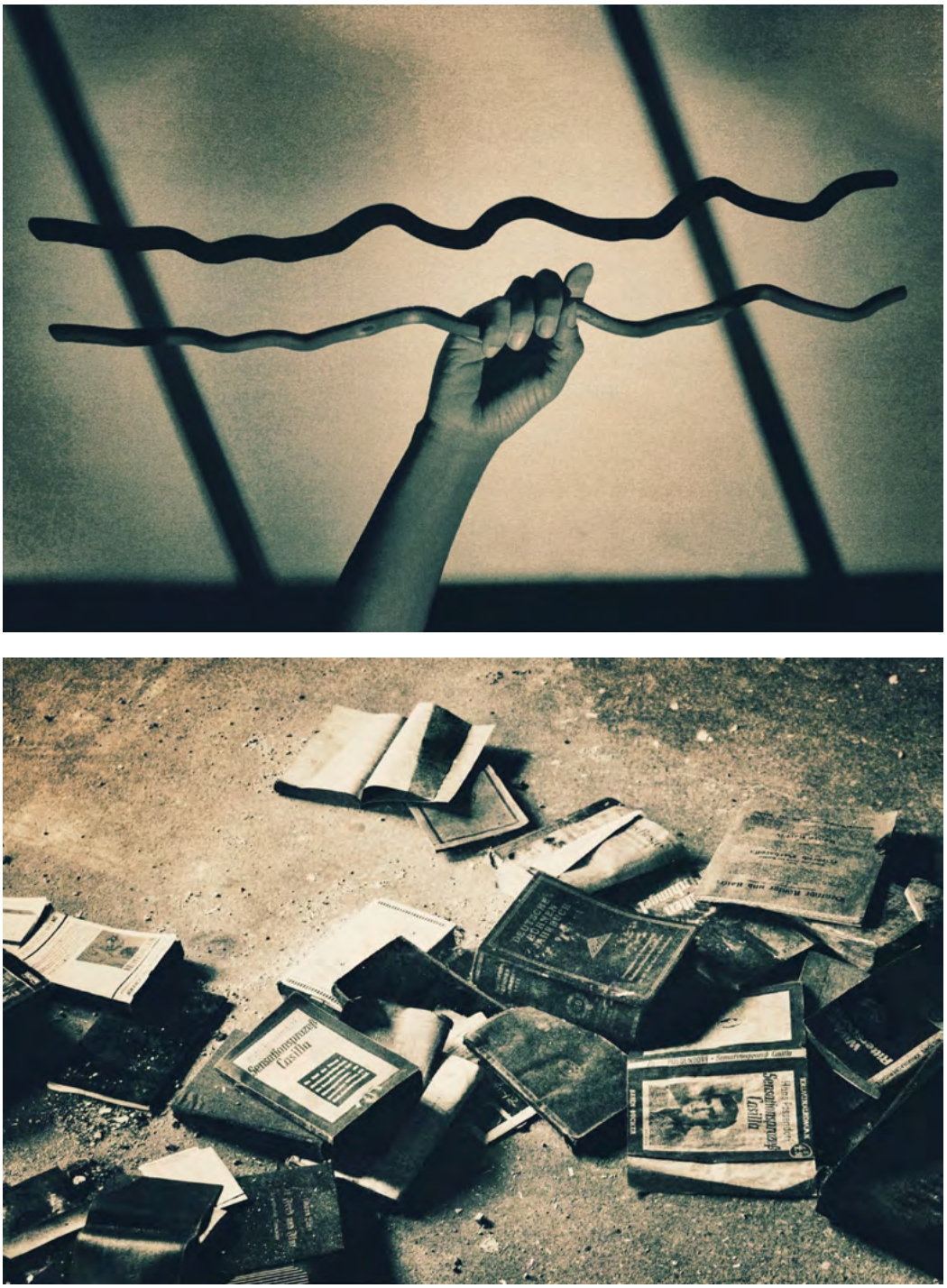




程宇，摄影作品，《人世景象》系列，2016-2020年

上出现了突破性的摄影实践。尽管，摄影已被广泛用作记录现实的工具，但从达达主义开始，艺术家们开始使用相机和最新的技术，来创作与摄影的最初用途截然不同的图像。这些摄影作品的视觉效果空灵或非凡，通常会以强烈的概念和观念来挑战观看者的感知，从而让人联想到异常的现实。

很多时候，我也会在日常的一点一滴里读出一种异样。真实感究竟是什么，谁也不说清楚。又有谁知道我们为什么会出现在这颗星球上，又有谁，能够证明自己是真的存在，这一切不是一次虚拟现实的大型游戏。一百年前，达达主义者他们通过异常真实的展示，从通常情况中大家麻痹的现实生活



程宇，摄影作品，《人世景象》系列，2016-2020年

里，释放出来的一种超越熟悉气味的图像，并邀请普通人以新的视角来观察四周，去领悟艺术家的意图。

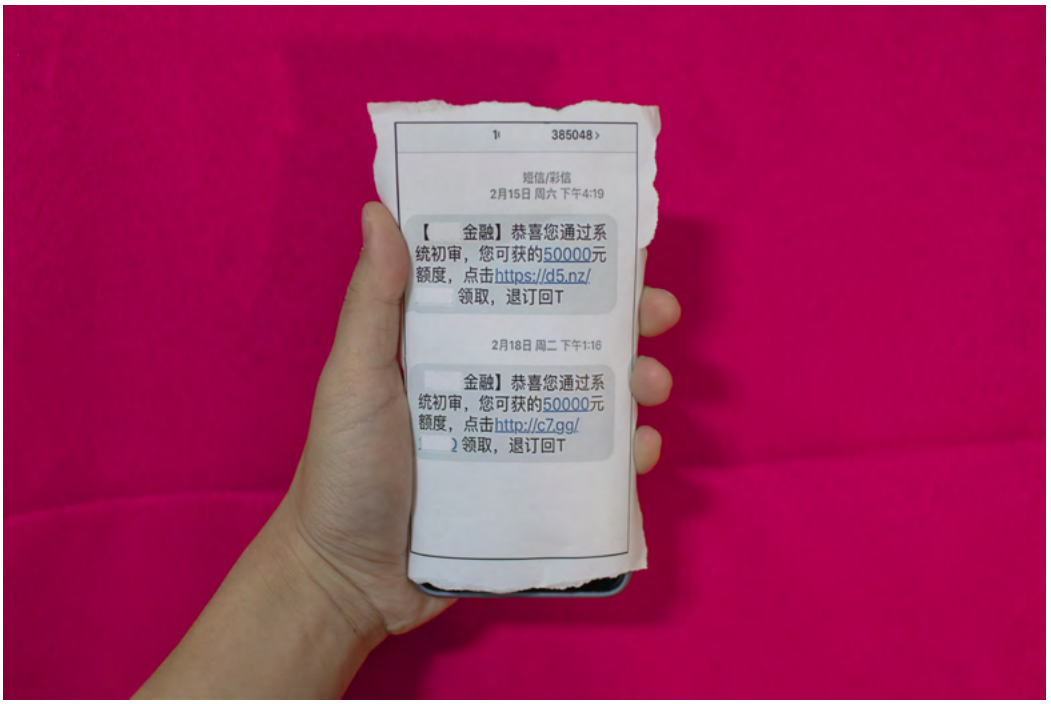
这种做法，通过摄影、绘画、雕塑、文字等方式将革命精神传播到美国，并成为数十年来对，当今艺术界仍然普遍存在影响力的摄影方式。图像，是一种具有无限可能性的现实探索，而达达主义就是从理智上、审美上、潜意识上进行这番探索的先驱。不同时代的人都可以用自己的方式、自己的手法、熟悉的器材，开始探索革命性的摄影技术，这些摄影技术的灵感可以来自方方面面，可以源于超现实主义，可以是对

发现新图像的渴望，可以是截取生活片段中的一个经典瞬间，不同的灵感产生不同的摄影，却混杂着一种相似性的推动力。其中，包括蒙太奇、拼贴画、数字照片的后期制作，大数据时代的审美杂糅。许多摄影作品，都将新的现实、复杂的图像和虚无的文字结合在一起，传达给观看者一种超越现实的观看结果。 还有的时候，摄影会借鉴杂志和报纸行业的方法，将他们的作品变成了个人艺术家思想的“广告”。这样一来，这些照片就如同一个个小小的理想平台，也是一种微缩的人生，将这些艺术作品变成一个人外泄的窗口。

在我的摄影活动中，我也深受这种灵感的启发。通过使用强烈的对比和信息的并置，来强调一张照片背后的信息与秘密。我所做的蒙太奇，并不是多次曝光或事物的二次拼贴，我所采用的蒙太奇是一次思维层面的重组，把日常的奇遇和巧合作为一种艺术形式的使用，放大、缩小、夸张一种现实的表层，以达到扭曲真实的目的。而这一点，也是达达主义者试图去改变艺术界传统审美秩序的最重要方式之一。

这种效果最初是我实验的“视觉混乱”的一种，但随着我对日常的持续关注，一种类似“胡扯”的叙事开始出现。通过添加、减去、放大一种真实，一个人物或一个物体会被转化为其他人事物，这些作品既概括了我对达达主义的理解，也是我对现实的一种折衷主义和怪癖，又或是我针对无聊日常的一种坚决反抗，这是对自由理想的一次全面致敬。

程宇，摄影作品，《人世景象》系列，2016-2020年



张肇元，摄影计划《由于您的信用记录良好，》2020年

在无数条消费贷短信的轰炸中

文/图 · 张肇元

获得灵感的方式？截图打印。

“鉴于您的信用记录良好，故存在一部分有待开发的下降空间，这也是您收到我们的短信的主要原因。在您的信用记录下降的过程中，您在各方面将被透支，但我们将从中获益，得以延长生存。但我们允许您从这种无聊而烦闷的移动互联网交互当中，获取一丁点创作当代艺术的灵感，但不能有明确的指向性。”

当代社畜一般从哪里获得创作当代艺术的灵感？尤其是对于那些完全不从事艺术职业、彻底无艺术背景的人而言？对我而言，大概率是当代移动互联网的大消费主义文化。说白了——就是刷手机。经济大环境的下行不是一天两天，甚至也不是一年两年。从去年开始，消费贷款在内卷狂潮中，早已被迫脱下高高在上、挑挑拣拣、居高临下的华贵西式套装，露出了其打满补丁、破旧不堪、污渍满满的基础打底。门槛一降再降，成本也一降再降，对风险的敏感程度一降再降。

透过一条条短信，你仿佛就可以看到，消费主义文化造就具象成一条瘦骨嶙峋的流浪狗，央求着你，做出哪怕一丁点的透支性消费，来填饱它的肚子。

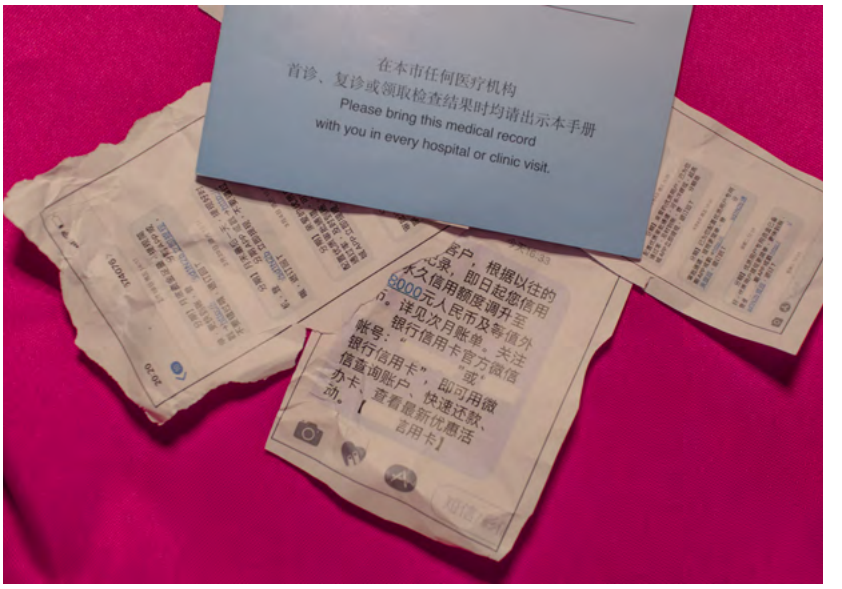
若无一双被世事打磨的火眼金睛，你无法识破它不是条饥肠辘辘的流浪狗，而是一个饥肠辘辘的妖物。延续它的生命，需使用自己身上的灵和肉。

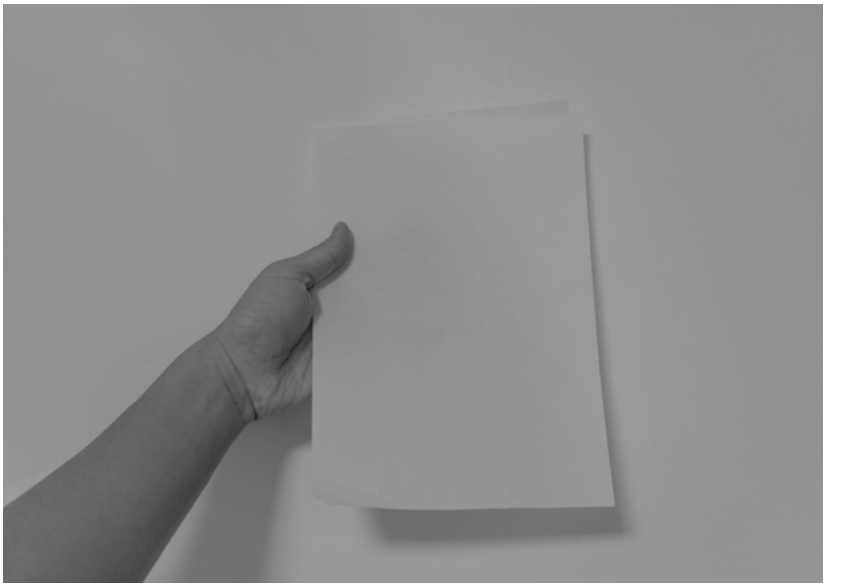
张肇元，摄影计划《由于您的信用记录良好，》2020年

我希望表达自己在无数条消费贷短信的地毯式轰炸中，所感受到的烦躁、无聊、荒谬，与一丝丝焦虑，并刻画出自己在大消费时代所被迫挑选的角色，于是，我创作了这组《由于您的信用记录良好，》的摄影。

逗号后面，藏着半句没说完的话，如果补充完整，那就是第一段的内容。第一段，可以看成是整组图片的翻译，也可以看成移动互联网背景下，当代消费主义文化的翻译。

玫红色的海洋最有诱惑力，我们都沉浸于此，它无法被净化，就是消费主义的“LCL之海”。短信可以被划掉、删除，但消费的意识会长期盘踞在手机屏幕上，用户无法透过它、使用手机去探索更宽广的世界。即使你放下手机，也只能选择被其操纵，用消费滤镜审视一切。婚姻，作为一种被情感所包装的经济关系，势必难以抵挡其入侵，甚至逐渐占据了婚姻的实质。消费欲望本不是人的生理需求，却逐渐“内化”，成了人的生理需求，像性冲动一样，如果不被“拦截”会造成及其不可控的后果。





张肇元，摄影计划《由于您的信用记录良好，》2020年

人的异化如同重疾，无法被世俗意义上的医学所救治。而最终，人被彻底异化，本真死亡，被异化的自己送葬没有遗像的自己。

在一次次的接收短信、阅读短信、感受情绪，点亮智能手机屏幕与关闭屏幕间，我完成了一丁点的灵感积累。于是，我决定用“截屏+打印”的形式，让数字世界的虚拟物变为可触可感的立体现实物，就像使用一个能探测幽灵的仪器。我利用便携数码相机、三脚架和一盏灯在自己租用的小卧室内完成了这个主题的拍摄。拍摄完成后，废纸、使用过的打印材料堆在地上，被扫进了垃圾袋扔掉。这个清扫、扔掉的过程，与在手机里直接删除借贷短信相比，有一种奇妙的清醒感，如同弑杀了幻化成流浪狗诱惑人的鬼魅。

最后的一张图是单色，主体仅是一张空白的纸。这里，空白的纸可以代表什么？如果存在第九张图，第九张图会有什么内容？这或许不是我能够、或者我应该去解答的问题。

时远，数码摄影系列《热烈》2017- 2020年

摄影中最重要的灵感

文 / 图· 时远

时间是摄影中必不可少的组成部分，对于按下快门的瞬间所呈现在相机中的内容来讲，时间是静止的，却又是永恒的。瞬间在生命中微乎其微，却构成生命，那一瞬间的暂停，是生命中最热烈的存在。人如此，物如此，山石、海洋和光，亦如此。

这个系列的摄影作品拍摄于2017年至2020年间，也是我在美国的留学期间完成的。我将这个系列命名为《热烈》。这个系列中大部分都属于一般的人文纪实的街拍，拍摄于芝加哥、纽约、华盛顿DC和萨凡纳。另外，还有三张风景，拍摄于加州一号公路的17英里海滩。

说到拍摄的灵感，我要真诚的说，首先是因为一个念头：我要用相机记录旅行中的瞬间。有了这个重要的前提，在之后的旅行中相机大概率会被你一直拴在手上，因为你不会愿意放弃任何一个可能的瞬间。在相机举起来之后，下一个“灵感”的解读就是拍什么。就我个人而言，我喜欢那些给我带来有“人文关怀”的内容。遇到了那些一瞬间就能让我“上头”的画

CHASE

时远，数码摄影系列《热烈》2017- 2020年

面，我就会拍下来，其实就是对眼前事物从观察到捕捉到理解到拍摄的过程。这个过程中包含着悟和通感的能力，是可以通过训练获得的。我认为这是摄影中最重要的“灵感”吧，因为这会让你非常确定的知道你想要拍什么。比如，用这个系列中拿着一束鲜花的背影那张举例子：当时，我正和朋友从这条街往大都会艺术博物馆走，突然间，从我后面快速地走上来这么个人，我下意识的“扫描”了一下。这时，我脑中的活动是这样的：男性，长发，背后印有两个“妩媚”女人的照片，会给人一种自由不羁和痞痞的感觉，手捧一束鲜花，大概率是会送给女人的，整体给我的感受就是——极致的浪漫和温柔。那一刻，非常打动我，这就是我想要的内容了，于是我就追上去怼着拍了。

其余街拍的“灵感”也都大同小异，而那三张风景的照片就没有街拍来的那么快。这三张风景照是我第二次去一号公路时拍的，和第一次去时拍的完全不一样，在出发前我就在想这次该拍些什么不一样的出来。在海滩前我并没有急于按下快门，我记得我观察海浪撞击在礁石上这个场景好久，好像眼前有一块荧幕，只看得到荧幕里面的物，声音也只有海浪和海鸟，真的是潮起潮落是什么都不为。当时在心里写了一句话：这海，看久了像山一样，精微，广大。之后便拿起相机拍了这三张，之后根据我当时的心境修了这样的效果。

你可能知道安塞尔·亚当斯说过这句话：“我们带到摄影中去的是所有看过的电影、听过的音乐、看过的书、爱过的人。”我非常喜欢这句话，也是我想要努力表达的方向。我能想到的好照片一定是浪漫的、深刻的、戏剧的，或者伴有复杂性和神秘感。这些特征也正是人所具备的，它是丰富的、通透的、立体的，是不可以用一句话形容或定义的。

蔡国强在北京故宫博物院举办的《远行与归来》个人艺术展现场，2020年，摄影：王莹

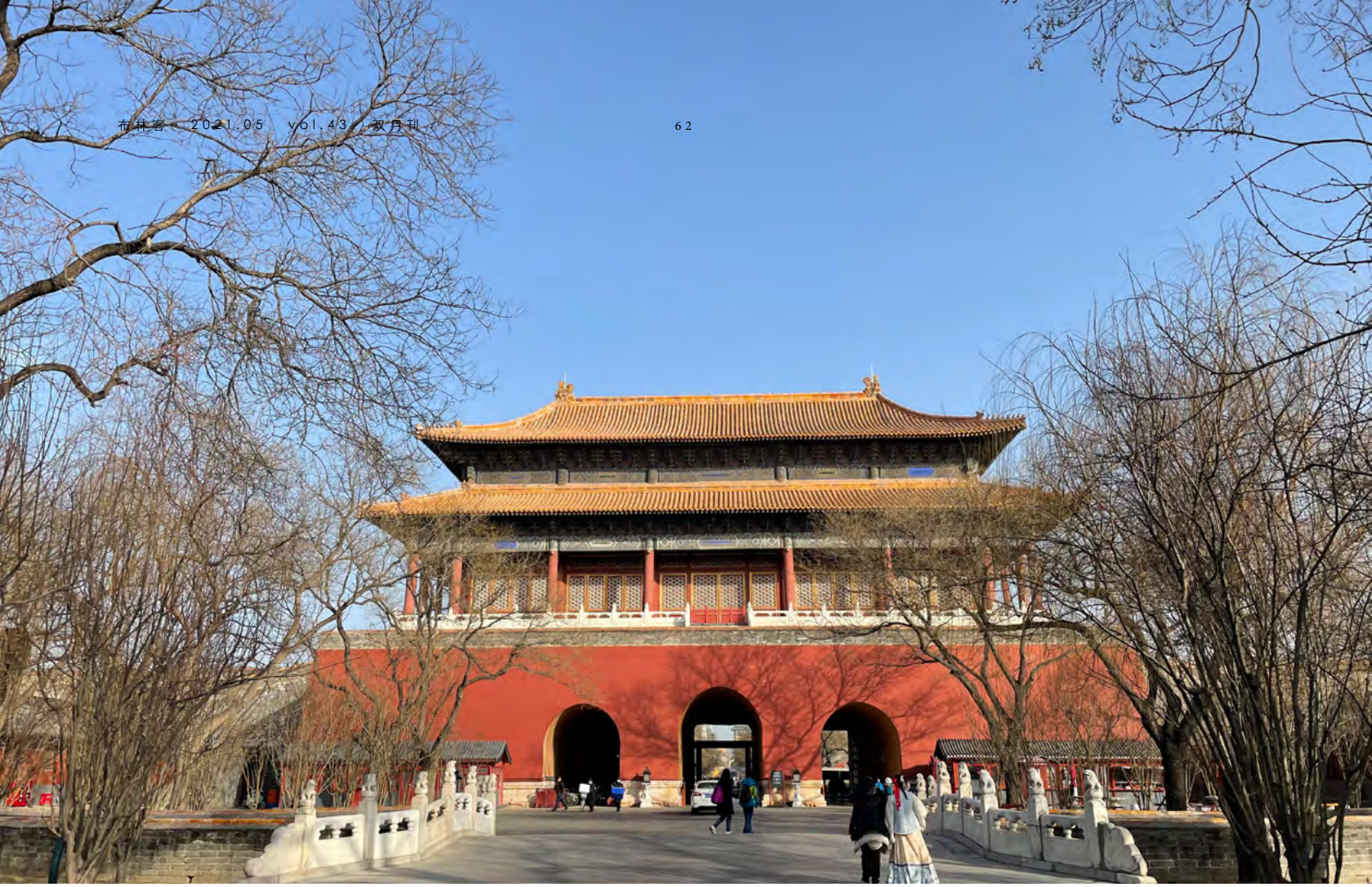
调色盘里的火药

文/ 图 · 王莹

BLINK编：2020年12月14日，中国著名当代艺术家蔡国强在北京故宫博物院举办了《远行与归来》个人艺术展。这次展览一共展出蔡国强艺术作品180件，呈现艺术家近年“一个人的西方艺术史之旅”项目的精选作品，及以冬奥为主题和以紫禁城为灵感创作的新作。

其中，《银河嬉冰》以故宫博物院馆藏《冰嬉图》为灵感，连接2022年北京冬奥会主题，呈现在银河中溜冰的想象。本次重要展览的策展人是英国著名艺术史学者、美国哥伦比亚大学教授，西蒙·沙玛（Sir Simon Schama）。他在策展人手记里写道，蔡国强是一位多产的艺术家，在他的艺术生涯里，他一直关乎打破边界的创作，其中已无“二维绘画”与“多维现场创作”之分别。他以火与烟作画，爆破急遽而发，转瞬而逝，凝存为火迹与条痕。

由于疫情的原因，西蒙·沙玛无法来到北京，在现场布置展览。经由西蒙的指导和梳理作品之后，蔡国强亲自上阵，承担了部分策展的角色。艺术家在



（本页图）北京故宫博物院；（下页图）蔡国强的《远行与归来》个人艺术展现场，2020年，摄影：王莹

展厅里忙忙碌碌，监测着布展位置、灯光的亮度等问题。在作品中，他向观众娓娓道来自己的成长，艺术思想的变迁，讲述一件件作品背后的故事，也讲述了故宫对于他的意义。

此外，此次展览还有一个“彩蛋”。在故宫东北崇楼展厅里，呈现了一场“展中展”——“媒材的远行”。据悉，这是由洛杉矶的盖蒂文物保护研究院策划，结合火药和烟花在中国的发明历史及其对视觉文化的影响，从科学分析角度向观众展示蔡国强火药艺术的材料与创作方法。

对我而言，蔡国强是一位非常重要的当代艺术家。他的个人成长历程，他的独创作品和他的世界观，在很长一段时间给到我了无尽的鼓励。

蔡国强1957年出生于福建的泉州，他是福建艺术家的骄傲，是中国当代艺术家的骄傲，也是世界艺术家的骄傲。63岁的他就像是一个非常有趣的大男孩，还一直保持着少年的天真和浪漫。在今年故宫举办的蔡国强展览《远行与归来》中，最让我觉得惊喜的部分，是展览以类似文献展的呈现方式，尤其突出展现和研究了一些炸药的科学性，以及化学反应背后的哲思与艺术。这种策展思路，可以让普通人看到，这些奇妙的颜色是如何通过实验一步步获得，并变成艺术家手中运用的材料。

蔡国强在北京故宫博物院举办的《远行与归来》个人艺术展现场，2020年，摄影：王莹

油画是最为传统，并为人们所熟知的艺术表现形式。我们在画画时，往调色盘里挤上一些颜料，不断地调和各种颜色，就能得到千变万化的色彩。而每一个艺术作品的组成，无论是绘画、雕塑、装置、或是行为艺术，其构成的元素与材料也是非常具有多样性的。蔡国强就是一个组合多重元素的高手。他这个人本身的个性与气质就是一种综合体，融合了一点冒险，一点天真，一点执着，一点少年的英雄主义，还有一点闽南人对神的信仰。

他从中国南方成长，其后走出国门，综合了西方文化的当代语境，创作出应对不同形势、不同文化、不同语言、不同信仰的观众与环境的艺术作品。他的整个人的人生哲学，也同他的作品一样，发人深思，并让我感觉到共鸣。

《天梯》是他的创作中十分重要的一个作品。从构思到一次次失利，再到最后成功，整个复杂而曲折的故事被邓文迪以纪录片的形式记了里下来。我们因此得以窥探创作的部分过程，和艺术家的生存与工作模式。这件作品在世界的角落里几

蔡国强在个展里展示的烟花绘画细节图，艺术展现场，2020年，摄影：王莹

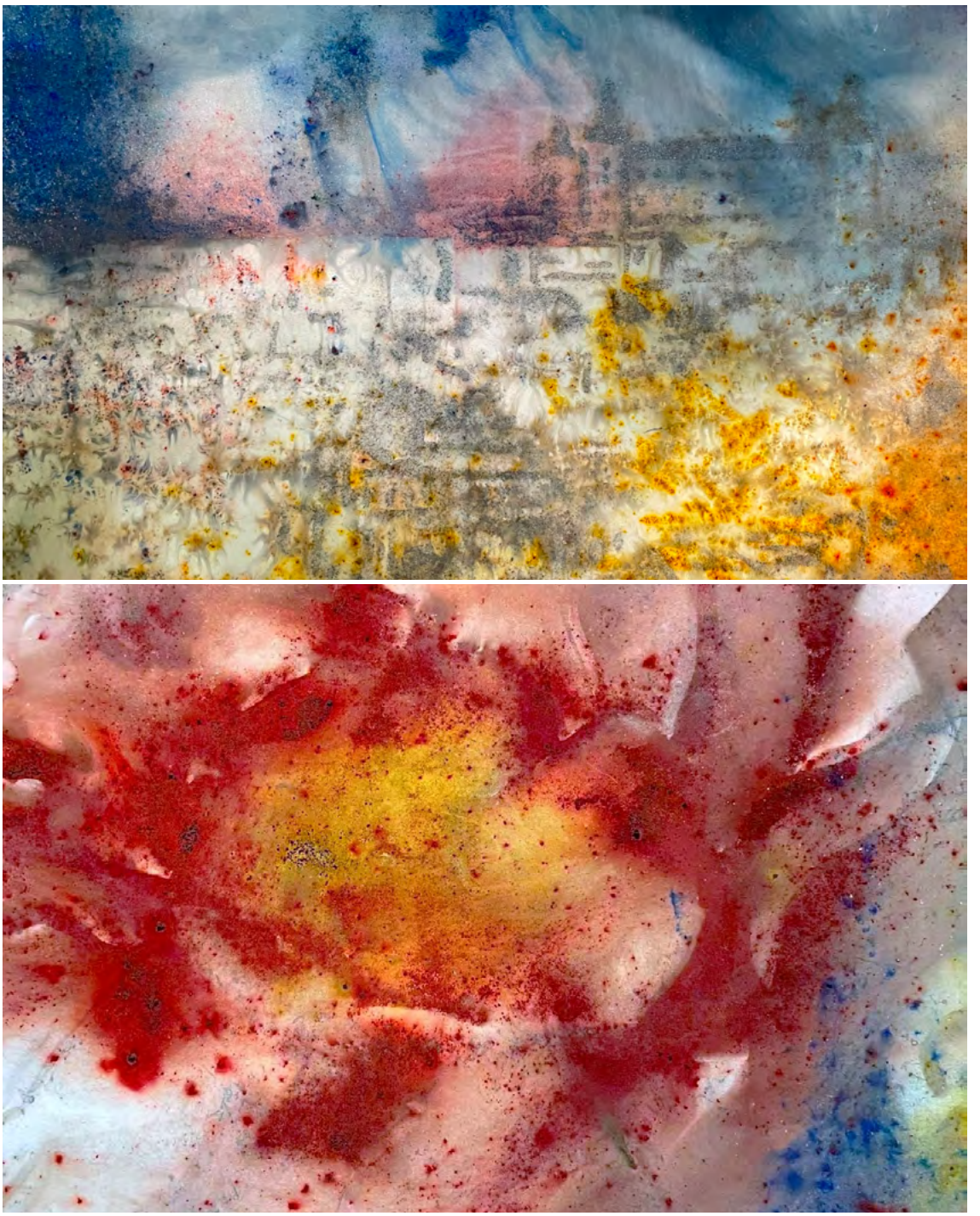
蔡国强在北京故宫博物院举办的《远行与归来》个人艺术展现场，2020年，摄影：王莹

次尝试，都没有成功，却在艺术家的故乡，福建泉州的一个小渔村里，凭借“天时地利人和”得以完成。纪录片里的场景，闽南语的对话，都让我几次落泪。

我记得，他同自己的奶奶说，“我现在很厉害了，我带你看烟花”。那一时真的让我非凡感动。

蔡国强十分喜爱烟花，这本就是一种浪漫情怀的体现。在他的作品里，他利用这种材料做过许多次尝试。其中，一件非常浪漫的作品就发生在巴黎的塞纳河畔，他邀请了一百对不同种族，不同类型的情侣，在船上做爱，并且同时燃放烟花，人们在河对岸可以看见情侣们做爱时的剪影。他创作的浪漫之意是非常直白、直接的，也是需要勇气的，这一点我非常欣赏。

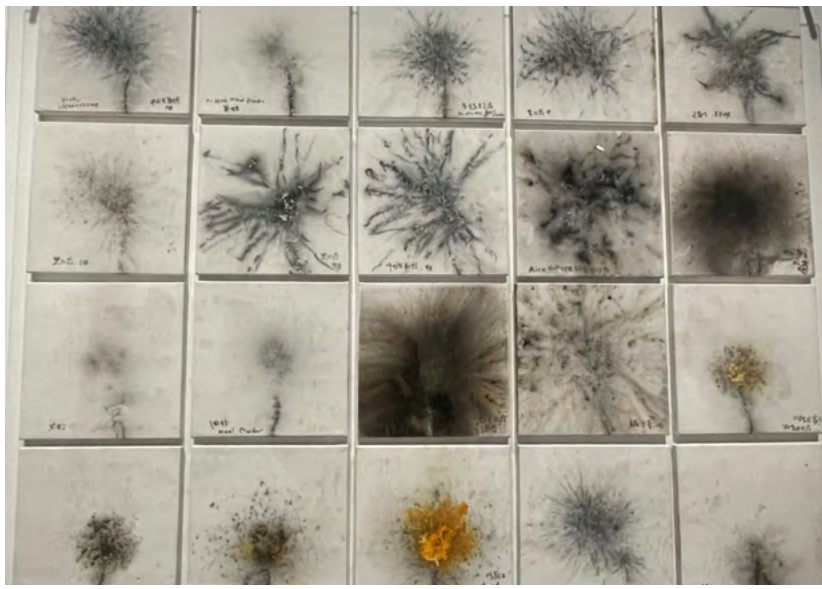
2018年，蔡国强在意大利佛罗伦萨乌菲齐版美术馆里研究文艺复兴的花草。之后，他的个展《花曲》在乌菲齐美术馆开幕，其作品与文艺复兴时期的大师们——波提切利、



蔡国强在个展里展示的烟花绘画细节图，艺术展现场，2020年，摄影：王莹

达·芬奇和卡拉瓦乔等巨匠的不朽之作在同一展厅里相伴。开幕前，他在俯瞰佛罗伦萨的米开朗琪罗广场的上空，以波提切利的《春》为灵感，放了一场白天烟花，献给孕育文艺复兴的“花之城”。

2020年的疫情期间，蔡国强在意大利放烟花，并且全球直播。可惜，当时的天气很差，第一次的视觉效果也并不太好，但是，他仍然非常开心地面对一切。给大家朗诵《将进酒》，他身上具有一种中国男孩和闽南男人的特质，孩子气与磅礴交织在一起的人格。



蔡国强在北京故宫博物院举办的《远行与归来》个人艺术展现场，2020年，摄影：王莹

在这次的展览里，“观众在展厅中，可以看到手工麻纸和丝绸等不同媒材上爆破的巨幅火药作品。但是，东方哲学和中华文化精神的根基始终如一；无法是法、自然而然、自由自在。”放烟火是一种艺术媒介的选择，蔡国强每一次的火药、烟花、爆破的选择都有各种各样深刻的含义，比如国家间的政治事件，比如为了纪念某些特别的历史，比如为了纪念具有神秘感的未知力量。但是，肤浅地匆匆看去，我只顾得上欣赏这些烟花表面的美丽，也觉得哪怕没有背后的这些深层意义，这样美丽的作品已经足够成功。

在展厅内，蔡国强特意介绍了新作品《望乡》。这是他在疫情间，根据90年代的草图重新绘制的。“看这张，想象人类在别的星球，用望远镜寻找自己住过的地球。两个望远镜片浮在空中。外星人计划一直是我在做的系列作品，尤其是疫情以来，我倒回去做了这些，我感到自己在八九十年代的格局，对时间、空间以及对自我的寻找，也一直是我艺术中的根本的问题。”

他始终像个自由的孩子，也许他觉得和外星人对话，和宇宙对话，就是世界上最酷的事情了。

蔡国强无疑已经拥有了一个堪称辉煌的艺术家生涯，而我最

蔡国强在个展里展示的工作记录与思想，艺术展现场，2020年，摄影：王莹

羡慕和尊敬他的是，他不是一位历史上孤独的、郁郁而终的艺术家。他是一个活生生的人，有非常幸福的家庭，有三个孩子，有从学生时代就一直陪伴在他身边的妻子。在蔡国强的作品和工作室片段中，我们都能看到他的家人，爱他并且帮助他的一家人。

在其工作室的运营中，他的大女儿一直帮他做摄像和翻译。虽然，在他女儿的自传《可不可以不艺术》中，蔡文悠反复提到，希望大家脱离她的父亲来看待她的作品和成长，但在自传中，字里行间仍可以看到这个家庭内的思想交流，蔡国强在她的人生选择上一直保持着开放的态度，他们是非常友爱的家人。他以自由的样子，特立独行地行走在这个世界上，却意外收获了几乎世俗意义上的所有成功——艺术事业，社会地位，物质财富，家庭幸福。

最后，这次展览回归到的重点是，中国的文化精神对艺术家的灵感支持，这位长不大的艺术少年，保持着“爱画画”的初心，把宇宙的广阔与神秘作为自己永恒的灵感之乡。归根结底，蔡国强是在不同的文化时空里喂养自己。我想，蔡国强的人生就像是一个五颜六色的调色盘，同他的创作一样，充满激情、炙热、浪漫，赋予灵感而又丰富多彩。

一切文字图片版权归本杂志所有。
未经允许，不得转载。

© Blink 布林客 vol.043 独立观看之道

主编 | 苏也
视觉 | 刘辅尔

CONTACT
网站 | www.blink-magazine.com
豆瓣 | site.douban.com/234715
微博 | weibo.com/blinkmagazine
电邮 | blink.art.magazine@gmail.com
微信 | blinkzine

微信扫一扫
获取更多内容

2021 年 05 月