

搜索 登陆 | 注册

关注我们



首页 新闻 展评 杂志 所见所闻 五百字 专栏 观点 录像 艺术向导 订阅 广告 联系我们 ENGLISH

展评 CRITICS' PICKS

当前 过去

北京

- \* 张慧
- \* 隐逸的灵境
- \* 丁世伟：破晓
- \* 山上的雅努斯&瓦莱：日常图景
- \* 麻剑锋：MA
- \* 新倾向：郝敬班
- \* 马秋莎：沃德兰
- \* 杨圆圆：《在视线交错之处》(上篇)
- \* 李爽：怎么称呼
- \* 叶甫纳：甲天下
- \* 闪灵：摄影之后
- \* 刘辛夷：十万八千里

上海

- \* 陈劲雄：万事俱备
- \* 零食
- \* 肉身：恐怖谷
- \* 告诉我一个故事：地方性与叙事

广州

- \* 林载春：榴莲忘返

西安

- \* aaajiao (徐文恺)：电子遗留物

武汉

- \* 难看：暧昧的伦理，去阶级眼光

香港

- \* 曾家伟：徒劳
- \* 瓦利德·拉德：第39章\_索引XXXVII：Traboulsi
- \* 世变

东京

- \* “奥村雄树出品高桥尚爱”展

纽约

- \* 收藏者
- \* 曹斐个展

香港

曾家伟：徒劳

刺点画廊 | BLINDSPOT GALLERY  
香港黄竹坑道28号保济工业大厦15楼  
2016.07.09-2016.09.10

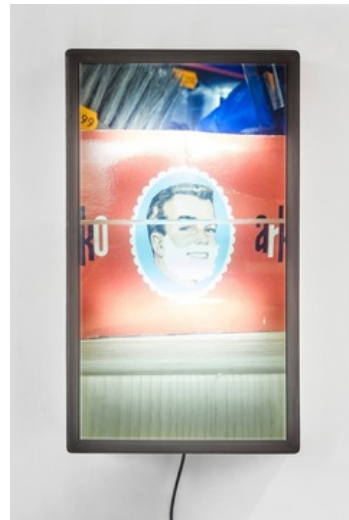
香港青年艺术家曾家伟在刺点画廊的首次个展呈现出一种精心编排的叙事：刻意保留画廊原有的隔离结构，展览“徒劳”借助墙面的分隔搭建出一个形似“白天”与“夜晚”的过渡场景——两个场景互为区分，也各自相互关联、窥视，甚至构成因果——借此对应艺术家在创作中对结构、角度和层次的关注，以及贯穿展览的内外关系；同时，作品中的居家物件与模仿生活环境的摆置也呼应了其作品中个人化的、携带空虚感的表达。

借助画廊自然光线所呈现的“白天”（或“外部”）场景包含了曾家伟2014年的摄影系列“新地标”和拍摄于英国考文垂的录像新作《52.404705，-1.497604》（2016）。透过仰视角度的90度旋转，“新地标”将各色阶的天空与镶嵌着空调、晾衣架、脚手架的建筑楼梯相接相抵，构成一种另类的景观。香港艺术家梁志和曾在他的“彩色照片”系列中将建筑环绕成不同形态的天空想象为一种作为城市地标的“负空间”——这一对城市空间的反向探索显然也构成“新地标”的概念之一；与此同时，这些形似地质分层的天空与建筑在另一层面上又呈现着艺术家百无聊赖的个人视角——如同来自一个不舍昼夜于城市街角行走、不时仰望天空的游荡者重复又跳跃的视觉片段。如同这件早期作品，曾家伟的创作亦始终呈现相似的特征：在个人表达与社会观察之间来回摇曳，显得举棋不定——同时作品中持续、精致的视觉语言又为这些表达增添了一层困惑。近7分钟的天空录像《52.404705，-1.497604》（题目为拍摄地经纬度）投影于一块悬挂的白纱窗帘上，静谧中掠过一道惊蝉的天空影像一方面呼应着“新地标”中的视角和主题，另一方面透过纱布一角映入后方的“夜晚”（或“内部”）空间，场景式地连接起里外关系、明暗对比。呈现在内部空间的是一系列创作于2016年的录像装置与灯箱作品，电视的内部抹擦（《家务3》）、俯视角度下鬼魅般旋转的拖把（《家务1》）、不断自动换台的老式电视（《无聊的三十秒》），和陈述内部景观与残破视角的灯箱（“内部结构”和“错误的灯箱”系列），日常空间中扭曲的角度与隐形的内部，及寓于其中的个体观察是这一系列作品中反复检视的主题。同时，一条可见的橙色电源线贯穿被展墙隔离的内外空间（《冗余电缆》），为内部的灯箱供电并再次将不可见的空间可视化。作品本身，及其场景、空间都不断环套着“内”与“外”的吊诡关系，以及贯穿于其中空洞的个体幽灵。

值得提及的是这次展览的创作方式——作为艺术家及策展人的首个个展，曾家伟和策展人陈立在近半年的共同工作与生产中逐渐搭建出展览的呈现方式与概念，进而实现了展览叙事与创作概念之间如此密实与层层相扣的关联。这种持续的、有机的工作关系或许可以区别于艺术家提供作品与方案、策展人提供文章与嘉宾名单的惯性操作，构成一种年轻艺术家与策展人共同提问、研究的新模式。

一文/瞿杨

分享至 PERMALINK



曾家伟，《错误的灯箱1》，2016，木灯箱，灯片，光管，104x58.5x18cm.

links



瓦利德·拉德：第39章\_索引XXXVII：TRABOULSI

亚洲艺术文献库 | ASIA ART ARCHIVE  
香港上环荷李活道233号荷李活商业中心11楼  
2016.06.21-2016.09.03

自2014年的第一个展览“拼凑亚洲”之后，亚洲艺术文献库图书馆变得越来像越像一个复合体，集资料搜索、文献展示、项目实施、参观者互动等多种功能于一身，最近在图书馆展出的艺术家项目“第39章\_索引XXXVII：Traboulsi”便兼备以上特性。

新闻 所见 展评

## 最新新闻

- Ahmad al-Faqi al-Mahdi 在海牙国际法庭认罪
- 数位重量级策展人力挺全新线上艺术交易平台 Collectionair
- 第54届纽约电影节“投射”单元片单出炉
- 哈佛大学发布包豪斯作品线上数据库
- 日本向阿富汗归还102件流失文物
- 载昆宁 (Zai Kuning) 将代表新加坡参加2017年威尼斯双年展
- “常青藤计划2016”公布展览活动架构及主题
- 第一届“北京·现场”国际行为艺术节即将启幕
- 第三十四届世界艺术史大会官网正式上线
- 由弗兰克·盖里设计的卢玛-阿尔勒文化中心将于2018年落成

2014年，活跃于纽约的黎巴嫩艺术家瓦利德·拉德 (Walid Raad) 在文献库驻留期间，对文献库正在进行的重点项目“夏碧泉档案”产生兴趣，于是“请”他的虚构合作者——黎巴嫩女艺术家Suha Traboulsi出场，讲述了Traboulsi与夏碧泉在1967-2009年期间的协作关系。

徘徊于书架与文件柜之间，参观者会在不经意间发现 Traboulsi与夏碧泉的两个“合作项目”：《编辑序言》

(1972-2007) 和《笔记》(1983-2009)。前者由五个如同玩偶屋般的立体拼贴纸盒组成，纸盒一字排开，被固定在书架与视线平行的那层；后者则包括了若干(号称是)夏碧泉的拼贴本，每个本子里都隐藏着Traboulsi复制的阿拉伯现代主义经典画作的碎片，但Traboulsi从未透露这些碎片具体隐匿于拼贴本的何处，“经过多年艰苦的文献研究工作，部分画作才被找到并拼接出来，在此次展览上展示。”(瓦利德·拉德)

2009年去世的香港艺术家夏碧泉以其无师自通的雕塑与版画创作当地人熟知，但其最独特的遗产还在于他留下的近十万张记录香港数十年展览历史的照片、自制的艺术家书籍，以及用大量现成物与平面媒体图像拼贴而成的小册子。这一浩如烟海的“个人文献库”为书写香港本地艺术史提供了另一种面向——一种超越线性描述，超越传奇艺术家与流派的新型叙事。这既是亚洲艺术文献库进行“夏碧泉档案”研究的期许，亦是瓦利德·拉德的野心所在。从持续15年之久的项目《地图小组》(The Atlas Group, 1989-2004) 以来，拉德便一直善于借用虚构人物及其相关言行事迹来重新叙述和记录中东地区的政治社会或当代艺术发展轨迹，Suha Traboulsi便是其中颇为特别的一位：“她”既是女性主义的先驱，其成熟的现代主义风格作品又能填补中东地区原本断裂破碎的艺术史叙事的某些空白。在这个意义上，夏碧泉与Traboulsi产生了交集：无论在真实还是虚构中，两人都具备某种以个人化方式重塑艺术史的书写潜力。

五个拼贴纸盒周围煞有介事地摆满从阿拉伯艺术通识读物到夏碧泉作品集的各式参考书，似乎两人的交往确凿无疑。但事实上，如果去掉参考读物，参观者的确很难解开这一系列有关“虚构”与“真实”的谜团：“夏碧泉档案”有什么特别之处？两个虚构的“合作项目”用意何在？Suha Traboulsi这个角色究竟是一个类似精神分裂的产物，还是拉德在该项目中的全权代言人？通过对夏碧泉和Suha Traboulsi的双重引用，拉德将自己隐藏于一个若即若离的位置，扮演了似假还真的“说书人”角色。观众在图书馆看到的仅是进入米诺斯迷宫的一个线头，若想拼凑出迷宫全貌，还需做足功课。

—文/ 武汉

分享至 PERMALINK

## 世变

## PARA SITE

香港鰂魚涌英皇道677號，榮華工業大廈22樓。  
2016.06.11-2016.08.21

ENGLISH VERSION

由陈立和武汉在香港Para Site共同策划的展览“世变”聚焦的历史时期(1990年代)处在剧变的1980年代和千禧年后的“新纪元”之间，其着眼点也放在社会政治宏大叙事以外的日常经验。由于无法正面回应80年代末的民主运动，官方叙事对于1990年代的概括往往搁置政治与意识形态争议，以社会生产和经济发展为主线。同时期在艺术领域占据主导地位的，则是以西方艺术市场和国际展览需求为源头，北京使馆区为基地的人道主义和博爱主义想象、姿态与趣味。但在二者共筑的“体制-反体制”的主流话语之外，仍然有社会劳动者和艺术创作者延续着带有温度、欲望和烟火气的个体生活。在本次展览的策展框架下，这种被忽视的日常化暧昧经验不仅成为交错的“世变”之间因果关系的注解和循环往复的脉搏，也是回看历史的重要参照点。

1990年代以首都地区为核心的人际关系网络将一批艺术家塑造成为文化先锋和反英雄角色，连同其创作一并打包供应给“出国展览”链条。在这一简化的框架和地区局限之外，消极抵抗和逃避主义也在蔓延。“世变”展览开篇，颜磊于1997年移居香港后创作的《红灯区》(1998-99年)延续了艺术家之前对于海外参展热潮的无奈与揶揄，也调侃了逐渐成型的艺术系统中隐匿的利益关系。

除了创作和展览，构成艺术家们90年代生活的元素还包括日常工作、出租屋、打飞机和谈恋爱。展览中不少作品隐含了这种“日常化”倾向。在王友身1993年的“报纸”系列中，艺术家用他供职的《北京青年报》做素材，审视了自己作为从业者和信息消费者的双重身份，探讨媒体作为一种权力符号与它入侵的个体空间之间的关系。与之相呼应，在梁志和2016年的新作《宁静音乐飞机1967》里，1960年代末美国《新闻周刊》的封面和革命歌曲、流行音乐被推到政治角力与宣传运动的风口浪尖，“似曾相识”的历史画面影射了本次展览所关注的动荡的1990年代。

展览中的录像作品截取了90年代集体理想倾颓后的琐碎场景：朱加的《装订》(1996年)重复播放着麻木而机械化的低成本劳动场景；胡介鸣的《与快乐有关》(1994年)将男子自慰时的心跳转换成自动钢琴弹奏的乐曲；蒋志的《飞吧，飞吧》(1997年)在展览结尾对出租屋里的生活做以浪漫化的想象。这些当时以低成本手段录制的画面质量粗糙，如今看来颇具年代感，但是它们的镜头语言、时长，乃至题材，都出人意料地与今日社交网络上广泛传播的业余视频相悖。李景湖在《今日放映》(2014年)中还原的90年代录像厅体验，刘窗在东莞二手书店淘来的租赁书籍上书写的《爱情故事No.8》(2006-14年)，则刻画了社交网络出现之前的时代里小人物的生活经验：对现实的逃避，匿名的分享和宣泄。这些作品共同唤起的通感打破了时代的隔阂，让人意识到时代剧变的表面之下至今仍然潜行、延续的生活常态与身处其中的精神状态。

展览对于主流叙事的替代还体现于对女性的关注，包括男性艺术家作品中出现的女性形象，如朱加录像中的女工，蒋志镜头里“飞翔”的纤细、优美的手，郑波塑造的《梁晓燕》(2016年)，还有马六明《与吉尔伯特和乔治对话》(1993年)中一瞥的女性化身“芬·马六明”的雏形。此外，两位女性艺术家的作品也值得留意。尹秀珍将带有强烈生活印记的日用品与她不同人生阶段的照片糅合成私人



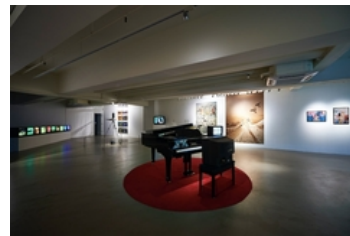
瓦利德·拉德，《笔记》，1983-2009。摄影：Kitmin Lee，图片提供：亚洲艺术文献库。

LONG MARCH SPACE 长征空间

魔金石空间 MAGICIAN SPACE

JAMES COHAN GALLERY

PACE BEIJING



“世变”展览现场，2016。

记忆的载体与时代亲历者的肖像。陈秋林在录像作品中以“天使”形象出现，以恍惚和温情的视角看待90年代以来大型基建工程和城市化的后果和遗存。

“世变”展览以再现的图像、多样的视角和明确的指涉为我们梳理和呈现了一个曾经“真实存在的”90年代风貌，让我们能够借助当下的生活经历，去体验一个生活在90年代的个体，尤其是普通人、小人物日常面对的细节、困惑和迷茫。与此同时，展览也在不断提醒我们历史循环往复的节律：90年代属于90年代，属于它的过去，也属于它的将来。

一文/李祺

分享至 PERMALINK

## 东京

### “奥村雄树出品高桥尚爱”展

LE FORUM

東京都中央区銀座5-4-1 爱马仕总店八楼

2016.06.04–2016.09.04

奥村雄树 (Yuki Okumura) 在策展人丹尼尔·鲍曼 (Daniel Baumann) 的博客上读到一篇题为《谁是高桥尚爱 (Hisachika Takahashi) ?》的文章之后，决定自己去寻找答案。这位1978年出生于日本青森县，目前往返旅居于西欧各城市之间的多媒体艺术家经过多番调研，终于见到了高桥本人——出生于上世纪40年代，曾经做过卢齐·封塔纳和罗伯特·劳森伯格助手的前辈艺术家。此次碰面后，两人开始合作。两位艺术家的创作实践都常常用合作的方式来阐发有关身份与记忆的概念。对于鲍曼博客文章提出的问题，本次展览是一场持续的回应，却并未提供确实的答案。在展览上，我们了解了高桥其人其事，不过始终需要借助两位艺术家的合作以及奥村提供的策展框架。

从头到尾，奥村的新作（对高桥作品以及相关照片记录的再加工）都跟高桥本人的新老作品平行展出。其中包括约瑟夫·科苏斯和贾斯珀·琼斯等艺术家按记忆绘制的美国地图（《根据记忆，画一张美国地图》，1971-72）。在另一件幽默轻松的作品里，高桥把在伊夫·克莱因之前工作室里发现的一罐国际克莱因蓝颜料的颜料罐皮切开，做成一对翅膀，将颜料罐变成小鸟形状。在对面墙上题为《高桥尚爱在以色列》(2016)的系列图像中，奥村把高桥作为劳森伯格助手访问以色列期间拍摄的照片上所有除高桥以外的内容都擦掉，以此指涉劳森伯格的名作《被擦除的德·库宁》(1953)，同时也让高桥在照片中的形象完全盖过了他著名的前雇主。

本次展览的核心作品是鲍曼采访奥村的一段录像。奥村在录像中扮演高桥的角色，并讲述他的生平故事。奥村的采访及作品对高桥的创作进行介入并为其创造了新的语境，从而延伸了后者实践中原本自带的合作元素。在这一系列身份难辨的作品里，作者权、暂时性以及回忆成为反复浮现的主题。

一文/ Calum Sutherland, 译/ 杜可柯

分享至 PERMALINK

## 纽约

### 收藏者

新美术馆 | NEW MUSEUM

235 Bowery, New York NY 10002

2016.07.20–2016.09.25

ENGLISH VERSION

从老人到小孩、富翁到连环杀手：人人都是收藏者！弗洛伊德说这跟大小便训练有关——确切地说，排泄是一种丧失性的创伤经历，而“收藏”则成为疗愈儿童期创伤的方法。这种说法不但愚蠢，还特别不厚道。它无法解释自称“超媒介”的万达·维尔拉-施密特 (Vanda Vieira-Schmidt) “拯救世界计划” (Weltrettungsprojekt, 1995-) 里怪诞的深刻：30多万张为了从超自然毁灭力量中拯救人类而创作的绘画被高高撑起，形成一座小型“建筑物”；也无法解释《奥斯维辛素描本》 (The Sketchbook from Auschwitz, 约完成于1943年) 为何存在：这本由署名为“MM.”的佚名作者创作的小型画册描绘了最为臭名昭著的纳粹死亡集中营内的恐怖生活。上述作品均出现在大型群展“收藏者” (The Keeper) 中，展览质询了创造——确切地说是“收集”——这一行动背后的驱动力。其中不少力作来自敏锐的当代艺术家：卡罗尔·博夫 (Carol Bove, 与卡罗斯卡帕 [Carlo Scarpa] 合作)、埃德·阿特金斯 (Ed Atkins)、亨里克·欧莱森 (Henrik Olesen)、奥勒里安·夫劳门特 (Aurélien Froment)。但更多作品还是出自那些“素人艺术家” (如此令人不快的称谓) 之手，执念和哀伤自他们怪诞而精彩的物件中肆无忌惮地——甚至有些让人窒息地——溢散而出。



奥村雄树，《“高桥尚爱在以色列”，1975 (习作)》，2016，扫描并PS处理过的书页剪贴，16.6 × 22.8 cm。



霍华德·弗莱德，《分解我母亲的衣柜》，2014，294件衣柜物品，尺寸可变。

阿瑟·毕思坡·多罗萨里奥 (Arthur Bispo do Rosário) 一生中大部分时间都在为末日审判收集各种废弃物，用以制作圣像雕塑和教会服装。汉尼罗·巴伦 (Hannelore Baron) 脆弱而带有烧灼质感的《珍奇柜》(Wunderkammern) 看起来像是从地狱中抢救出来的。出自阿拉巴马吉斯本拼布合作社 (Gee's Bend) 的由奴隶后裔 (他们分别是洛雷塔·昆妮和密苏里·彼得威) 制作的现代主义风格拼布毯子，为观众带来了一些徒劳的安慰——作品极富创造力，同时承载着沉重的苦难。第一拨观念艺术家之一霍华德·弗莱德 (Howard Fried) 的《分解我母亲的衣柜》(The Decomposition of My Mother's Wardrobe, 2014-) 或许能摘得全场“最温柔……以及最恐怖”大奖。艺术家将已故父母的衣服、鞋和手提包在玻璃窗后以极其讲究的布局陈列，仿佛要将它们埋葬于此。经过复杂而神秘的身份认证和筛选，部分参观者还可以穿上已故女主人的服装，让弗莱德为你拍照留念，并参加给他母亲举办的“纪念活动”。孝子之情加上一点点恋尸癖——毕竟妈妈们难以取悦。

—文/ Alex Jovanovich, 译/ 钟若含

分享至 PERMALINK

## 曹斐个展

MOMA PS1

22-25 Jackson Avenue, Long Island City, NY

2016.04.03–2016.08.31

身份问题 (包括女性，中国，甚至细化到地方性的广州) 似乎并不对曹斐造成太大困扰。开幕演出上，舞台成了刺激食欲的广式烧腊餐厅，PS1的穹顶投影着各种旋转的食物。她与10年前曾有过合作的本地中国城乐队 Notorious MSG 一起蹦跳，先是打扮成穿围兜的点心妹，把包子抛向观众，之后又戴上状元帽，一身红火的唱起了《上海滩》——在纽约的曹斐扎入文化符号的陈列和身份的刻板印象当中，好像在说，既然避免不了标签，那就干脆尽兴的出演。

曹斐作品的主线是对当代中国现实的荒谬进行演绎。早期影像作品中那些让人印象深刻的人物，比如在办公室里扮成狗的人 (Rabid Dogs, 2002)，在街头扭动身躯像是对着陌生人索吻的男子 (公共空间：给我一个吻, 2002)，“战斗”结束后在家盘腿坐着或者和父母共进晚餐的角色扮演者 (Cosplayer系列, 2004) 等等，无不在对突兀、模糊、失衡的现实进行视觉化。加缪认为“荒谬只有在人们不同意它的时候才有意义”，曹斐的立场却来得含混许多，她并不作冷眼旁观，而是与自己的镜头保持同步，甚至亲身投入到荒谬的编撰之中：在以“第二人生”为基础的《人民城寨》(RMB City, 2007) 和《La Town》(2014) 这两座体量庞大的虚拟城镇里，她构筑起密集的象征和抽空的情绪，为荒谬的人物故事进行系统性的安置，一方面采取嵌套典故的方式进行重新演绎从而削弱过往经验，一方面加重景观的奇异性，从而将观看者切实的推置进某种“不同意”之中。



曹斐，《谁的乌托邦》，2006，录像，20分7秒。

因为与荒谬而非旁观者站在一边，曹斐多少会令人感到沮丧。她的许多影像作品有着剧情演绎的框架，但观众却似乎只徘徊在观看本身的形式感之中，零星的体验着共情——《霾》(Haze and Fog, 2013) 是一次相对特殊的尝试，影片的基调非常诗意，和她此前在作品中罗列现象的习惯不同，曹斐戏谑且悲观的给出了一个预设的结局：吴文光饰演的老人扶着助步器蹒跚着出现在开片，结尾是人群逐渐成为野草丛中不能动弹的僵尸——行动不便的衰老和僵尸的灵肉俱毁都指向了同一种末世——只是极少台词的长镜头，再三出现的西瓜，四下无人的废墟，举着看板的售楼人员，都让人联想起蔡明亮的风格实践。

曹斐在PS1的展览带有回顾性，编年式的呈现和主题统一的策展让她的作品明晰可辨，一方面这为相对陌生的观众提供了理解上的便利，另一方面一些层次更丰富、历史指涉更多样的作品，比如《父亲》(2005)，并没有纳入其中。这个被“过滤”后的曹斐，显出了对于离奇的现实和困窘所拥有的一种倾诉不尽的偏执，在每种表达和每处细节里她都反复对其观摩，参与甚至把玩。曹斐或许真如加缪在对荒谬进行推论时所表明的那样——“我的探索首要的和唯一的条件，就是要保留这个挤压我的东西”——是要保留住荒谬的挤压。抑或艺术家这次只是甩开负担，到舞台中央淋漓尽致表演了一回拿手剧目。

—文/ 顾虔凡

分享至 PERMALINK

< 中国其它地区 世界其它地区

首页 | 新闻 | 展评 | 杂志 | 所见所闻 | 五百字 | 专栏 | 观点 | 录像 | 艺术向导 | 订阅 | 广告 | 联系我们 | ENGLISH

版权为ARTFORUM杂志社 (纽约) 所有，未经许可，请勿转载。