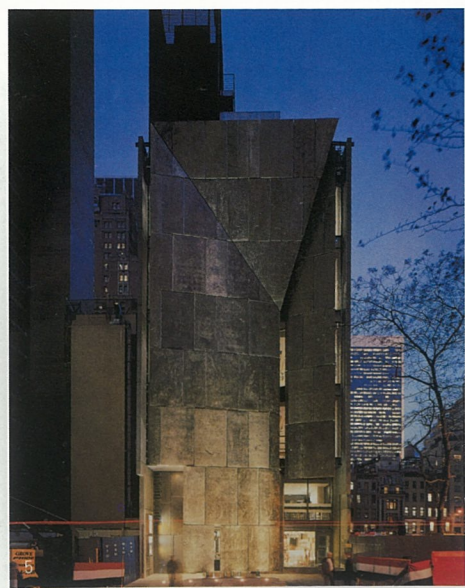




1-4. 画廊陈列着各式各样印第安风格的风向标。
5. 他那不平整的金属大门使其成为这条街上一道特别的风光。



Museum of American Folk Art: 美国民间艺术博物馆：光影的戏法 Games of Light and Shadow

位于美国纽约，1999——2001年建造，博物馆面积约1170平方米，共收集3500件作品，共花费二千五百万美元。

位于纽约市第53街的美国民间艺术博物馆，毗邻著名的美国现代艺术博物馆，它有着近5000平方米的建筑面积，其中包含了大约1400平方米的展览空间，以及一个图书馆、咖啡厅、店面、办公区间等功能区域。

尽管，馆内并没有设计特别的陈列品，但以收藏大量意义非凡的作品而闻名。这儿的公共空间处理十分特别，例如入口大厅，楼梯间等。可以说，采光方式代表了博物馆最高的建筑水准。当从天顶上滤下的光直射在斑驳交错的地面上时，就会产生亦幻亦真的光影效果。就像曼哈顿中心位置的一些其他建筑那样，他们都喜好运用粗糙的混泥土材料来润饰建筑主体。一旦博物馆有了新的展出方案，博物馆的金属大门上那个由玻璃纤维制成的绿色荧屏就会滚动播放新的信息，并以此在53号大街上制造出令路人侧目的惊奇。

保罗·安得烈斯画廊 Galerie Paul Andriesse

画廊是什么？1989年，玛琳·杜玛斯 (Marlene Dumas) 在被问及此问题时回答说：“好的画廊是一个不友善的地方。”这一乍看上去有些多余的问题，在七年后，被保罗·安得烈斯画廊 (Galerie Paul Andriesse) 的拥有者保罗·安得烈斯 (Paul Andriesse) 重新提及。他在1996年出版的《画廊展览》一书中，谈论了画廊的功用以及存在的必要性。安得烈斯直言不讳地指出画廊潜藏着一些不可预知的问题，虽然这种坦诚使他几乎成为众矢之的，却可以晓见安得烈斯经营画廊所持有的责任感，而绝不仅仅是为了销售艺术品。

保罗·安得烈斯画廊位于荷兰首都阿姆斯特丹。在其经营的众多艺术家中，有三位艺术家不仅扮演了主要角色，也见证了画廊的诞生。他们是：保罗的兄弟艾里克·安德烈斯 (Erik Andriesse)、勒内·丹内尔斯 (René Daniëls) 和玛琳·杜玛斯。保罗从小和艾里克一起长大，自小就深受艾里克充满激情的艺术的感染，并影响了自己的摄影创作。他与勒内·丹内尔斯的友谊开始于1979年。对保罗来说，丹内尔斯绘画中所展现的奇妙想象世界，是全新的体验。尔后，保罗又通过艾里克结识了玛琳·杜玛斯，她的作品中涉及到文学与政治，经常融合着诗意的表现。

1984年，安得烈斯从海伦·范·德·梅杰 (Helen van der Meij) 手中接管画廊，此前他已在这里工作了多年。范·德·梅杰声名鹊起是在20世纪70年代，当时她组织了一系列德国艺术家的展览，包括西格玛尔·珀尔克 (Sigmar Polke)、吕佩尔茨 (Lüpertz)、彭克 (Penck)、基弗 (Kiefer)、安塞尔莫 (Anselmo) 等人。随后，安得烈斯在原有的基础上举办了沃纳·巴特纳 (Werner Büttner) 和艾伯特·欧兰 (Albert Oehlen) 的展览，由此扩充了画廊的德国“军团”。同时，他也挑选了一批荷兰艺术家，如皮尔特·劳伦斯·摩尔 (Pieter Laurens Mol)、西格德·哥德蒙森 (Sigurdur Gudmundsson)、玛琳·杜玛斯、艾里克·安得烈斯和勒内·丹内尔斯。需要指出的是，安得烈斯对艺术类型和艺术家的选择并非出于经济目的。他并不同意所谓的“蓝筹”方针，也就是说，他并不热衷那些始终（或现在）卖得很好的艺术家，他更宁愿依据自己的判断来挑选艺术家。不过这个判断的基础总是伴随着一个思考，即所关注的艺术家会对当代艺术进程起到什么样的作用？会怎样策略地适应画廊的发展并引发讨论的话题？显然，他在这方面做得很成功，有人形容安得烈斯画廊的艺术家是“饱含激情并善于思考”。

20世纪80年代后半期，画廊推出了英国雕塑家理查德·文特沃斯 (Richard Wentworth) 和谢瑞贞·休斯尔瑞，他们都是在英国雕塑新发展中承前启后的人物。同期，一些荷兰雕塑家的展览也在

画廊举办，如亨克·威斯奇，皮尔特·劳伦斯·摩尔，以及盖多·吉伦 (Guido Geelen)，由此带动了80年代关于雕塑中的诗意和现实主义的探讨。在绘画方面，巴特纳、欧兰、艾里克、丹内尔斯、杜玛斯和乔·拜尔 (Jo Baer) 等人的不同表现方式也对绘画界产生了重要影响。

安得烈斯画廊并不只是单一分散地关注当代艺术，画廊十分注重与每位艺术家的交流沟通，了解艺术家的观点与创作。毋庸置疑，除了对作品品质的把握之外，画廊主持要善于使画廊变得独一无二，而不单是呈现出艺术的潮流与趋势。艺术家就像城市一样，各自有不同的特点，画廊需要做的就是将他们集成为一个完美和谐的版图。

80年代末，摄影已经不再是摄影师的专利，越来越多的艺术家投身其中。此时，安得烈斯画廊增强了对摄影的关注，因为保罗自己就是一位摄影师，

也在画廊举办了自己的展览。保罗将视野投向更广阔的领域，他相继推出了里涅克·戴克斯塔 (Rineke Dijkstra)、让·马克·布斯塔曼特 (Jean Marc Bustamante)、托马斯·施特鲁特 (Thomas Struth) 和詹姆斯·威林 (James Welling) 等艺术家，并且积极发现一些从事摄影的荷兰年轻艺术家，如扬·科斯特 (Jan Koster)、理登威·范·德·芬，



海伦·范·梅勒，和迪科斯彻 (Dijkstra)。

安得烈斯认为，画廊主持的一个主要任务就是有策略地推广艺术家的作品，从而使该艺术家及其创作能够得到长期关注。他的目的也许是为了更好的市场前景，毕竟这是一家商业画廊，但这绝不只是价格问题。对安得烈斯而言，艺术作品首先并不是商业买卖的工具，因此他在艺术交易中从来都是严肃谨慎的。当然，另一个重要因素就是过境贸易在荷兰并不是必需的，虽然它在其他国家通常是画廊预算的一个重要补给。举例来说，荷兰画廊的营业间接成本要比美国低许多。

开篇提到的《画廊展览》一书还有一个副标题“作为艺术媒介的画廊”。这一观点显然已经给画廊的作用定了性，同时也阐明了先前杜玛斯的回答“好的画廊是一个不友善的地方”。的确，画廊作为质疑艺术与承前启后的场所，总是与观众自持的观点对着干。

1. 让·马克·布斯塔曼特作品展览现场