

陈述

State

阿萨杜尔·马克洛夫 Assadour Markarov

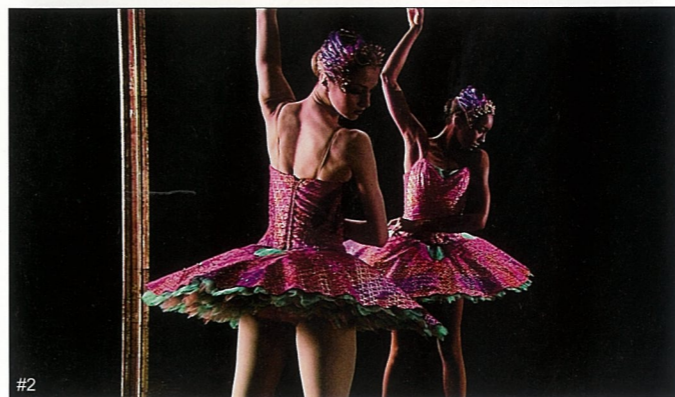
故事开始于1987年9月23日。当日清晨6点我抵达了北京机场，到中国修读艺术学士学位。二十二年后，也就是2009年的秋天，我受邀参与策划一个展览会。这次不单是策展，而是在杭州举办一个当代艺术三年展。而此次展览的主题是“纺织艺术”，用美国的专业术语来说就是“纤维艺术”。当时我觉得有点奇怪，那是一种既荣幸又忧心的感觉。当我开始策划展览时，我意识到作为一名艺术家，我的作品经常游走于“织物”和“艺术”之间。我学习研究的是以“织物”为依托的艺术实践和传统中国书法。然而，我却开始思考什么是“织物”、“纤维”、“软材料”、“软艺术”以及艺术作为运动和艺术之所以称为艺术的定义。我想起戈特利布曾经称艺术为“……毫无疑问，艺术家应该担任形象创造者的角色。不同的时代需要不同的形象”。（弗里德曼，“艺术新闻”，1963年5月。）

策划三年展是一项非同寻常的任务。你不仅得表达自己作为一名艺术家的思想，作品，创作以及创作的意图，而且必须从全球视角来思考艺术、艺术实践、艺术创作中的社会问题。一直以来，人们在哲学和艺术领域不断探询感官与感官对我们大脑的反应以及感官感觉之间的关系。没有感觉，我们将一事无成！我一直认为“感觉”在创作或艺术领域中至关重要。“感觉”不仅是吃喝、做爱、骑车、睡觉、走路、旅游、说话、教书、观察，……每次我们对艺术材料进行如下处理时：画图、拧转、黏贴、编织、装载、针织、包装、染色、覆盖、雕刻、折叠、拉伸、喷溅、漂洗、稀释、缝

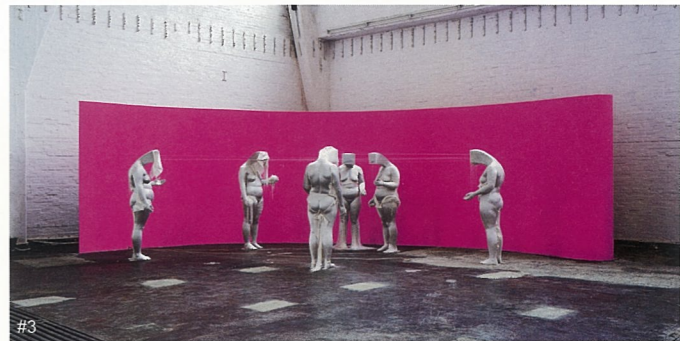
补、弯曲、钩吊、排列，我们都能感受到材料，感受到颜料，感受到碎片，感受到形式。每次触摸作品表面，我们会发现新的东西。我们所做的一切都有赖于“感觉”，借助于我们的感官。

中国美术学院：我记得1988年冬天在北京一家酒店初次见到万曼并与之交谈。就在那时，我决定前往杭州的浙江美术学院（现在的中国美术学院）继续求学。而我的保加利亚同胞万曼就在此处工作。到达杭州之后，我了解到万曼在学院里创办了万曼壁挂研究所。其实这个研究所是由杭州地毯厂和浙江美术学院共同创办的。在杭州，我认识了学院里很多有天分的艺术家，尤其是施慧、朱伟、梁绍基、徐进、王一波和卢如来。这些艺术家均受到过万曼的鼓舞，而且他创立的研究所在这些艺术家日后的发展中发挥了重要的作用，同时也推动了十九世纪八十年代出现的“新时期”中国先锋艺术的发展。如今我们可以认为万曼创办的这一组织为未来研究所的成立奠定了基础，包括建立新型艺术学院的规划。他为教学体系、研究和生产提供了很多创新结构而且他想要在杭州成立一个当代艺术的新中心。这个理想现在已成为现实。“纤维视野”是一次关于当代视觉艺术实践的展览。此次展览展示了艺术家如何在艺术作品中运用纺织品或纤维材料来表达思想、概念、观点或想法、主题、行为或“社会综述”、过去与现在的对话、物质和非物质实体，有形和无形的想法。

再回到我的问题：这次展览是否与“艺术”有关。正如克里斯托所说，当一个女人被塑料所包裹，一些形式便随之得以显现，另



#1 奥黛丽和奥特 因卡·索尼巴尔
#2 假面舞会 有氧运动 因卡·索尼巴尔
#3 言 林天苗
#4 地毯 套房2013 弗朗索瓦·戴罗



外一些形式则变得不那么明显。你看着被包裹的女人会想像，“它是男人还是女人？嘴巴在哪里？纤维将一切隐藏起来，但是塑料外壳让你想要看清楚里面的东西。”（切尔诺，“克里斯托·克劳德和雅内·克劳德：传记”，2002，125）地点：中国杭州，“丝绸之路”总是血迹斑斑，布满遗骨、陶瓷碎片，象牙和龟壳的遗骸。它的历史保存了灭绝已久的民族和国家的名字，承载着相隔甚远的国家文明的故事和神话碎片。人们在思考是什么代替了丝绸之路的时候，可以发现尽管沿途的风景有所改变，但是毕竟人类的改变很小。这个主题的灵感源于中国贸易交往以及中国对“其它世界”的贸易影响。1986年万曼创作的作品“丝绸之路”是一幅巨型壁挂，我们可以在2013年第55届威尼斯双年展中发现这幅作品的不同内涵。

这次的威尼斯展馆展示了对“软艺术”的崇尚。威尼斯作为传说中“丝绸之路”的终点此番也回归其原始使命。展馆起初的建造是为了储藏杰出的装饰艺术品。来自意大利和东方的六名艺术家获邀为集体展“丝绸地图”创作作品-艺术家小组AES+F、马尔亚·卡祖恩、米莫·罗塞利、西帕·古普塔、玛丽亚路易莎·达得以及殷亦晴。在莫斯科生活和工作的艺术家小组AES+F参与了这次展览，并且提出了如下理念：“也许这样说有点奇怪，但是艺术实践都是相似的，而且艺术曾经就是一种魔术。自19世纪以来，威尼斯每两年都会在全球“丝毯”上用线编织艺术品”。（第55届国际展，百科殿堂，目录2013：180-181）“艺术”和“工艺”：“织

物”这个词是什么意思呢？它是一个类属词，指运用纯纺织纤维或混合纺织纤维制成的用品。我们说织物的时候，指的是一种在生产过程中运用诸如布料、纤维、地毯或壁挂这些材料，由手工制成的产品。表演艺术也与人的手和脑的运用有关。在行动的“终端”，就产生了可被观众看见，触摸和感知的一部艺术作品，一件材料作品或者一部视频影像。最完美的艺术从三个方面感染着我们——脑、心和手，或者说，全身心地感染着我们。艺术家在可感知媒介，如油漆、录像、可造空间和建筑、电脑动画、诗歌、音乐中留下了真实、签名、表达的痕迹。这些媒介是为艺术家所用的工具，永远不会消失。工艺，作为运用材料的一种技巧，尽管最近在美国社会学家理查德·桑内特的作品中找到了强有力的支撑，现仍处于边缘化位置。

在《手艺人》（2008）中，他写道：“优秀的手艺人用尽手段以探索新的领地；并且用他/她的头脑来解决问题和发现问题。因此，对于任何事情，好奇心都会使之质疑，“为什么？”以及“怎么做？”所以说，手艺人既站在潘朵拉的阴影中，也能跨出阴影。”（桑内特，手艺人，2008）在“沃尔瑟姆斯托壁挂”中，格雷森·佩里抱着对手工艺强烈的兴趣，通过编织和缝补创作了一部作品——作品媒介更为粗糙，缝补处非常明显。他手工描绘出一半的壁挂图画，接着将其扫描到电脑上着色。在伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆的一次采访中，佩里谈到了手工艺和艺术，手工艺和数码革命以及我们与手工制作之间那种不断变化的关系。（录制，2009年



#1 红色空间 装置 雅格达·布依奇
#2 飞行高地 装置 奇奇·史密斯
#3 红色阿巴康 装置 玛格达莲娜·阿巴康诺维奇

6月)“……手艺,从定义来看,是一种能够传授与他人的技能,你知道,你能教他人学会如何制作罐子,而且如果他们掌握了要领,会变得和你一样熟练。然而艺术却和个人以及个人的视野密不可分,它不是一种能够教授或传递给后人的技能。你能从他人作品中受到启发,借鉴他们的部分想法,但是你不能变成作者。我想蕴含在手艺中的精华就是——一旦你唤醒了它,你就在问,这是艺术还是社会作品?你知道,“这是艺术还是时尚?”仿佛存在一种张力,因为艺术品的价值因其自身的本质而互相抵抗。一旦你开始了手头的事情,你就能教授手工艺的哲学——不管你是在堆积塑料碎片、在制作废物、还是在制作录像——这些都是为了你的艺术,那么就应该认真做好。但是我想当我们提到手工艺时,我们说的是某一程序,不管是粘土还是玻璃、珍珠或织物制作,我们立即会回顾历史……”。在泰特现代艺术馆进行的另一次采访中,佩里如此形容他的作品,“在开始创作的时候,我先制作一个罐子用作模型,将粘土加在模型上,然后为粘土添加颜色,然后画图。接着我拿一把小刀,刻线,最后盖上一个模具,作为圆形浮雕。”(录制,2011年10月)佩里在此说出了自己对艺术的看法。然而,他也能运用另一个模具或纸片,或纤维,把这些堆到他的罐子上。艺术就是经常问问题,让观众者自己思考并解答。我将再次借用桑内特作品中的观点来说明手和脑之间的关系,或者说有形物品和无形物品之间的关系,并以此作为我们的思维方式和思想。“每个优秀的手艺人都会在具体的实践和思考之间开启一次对话;这次对话演

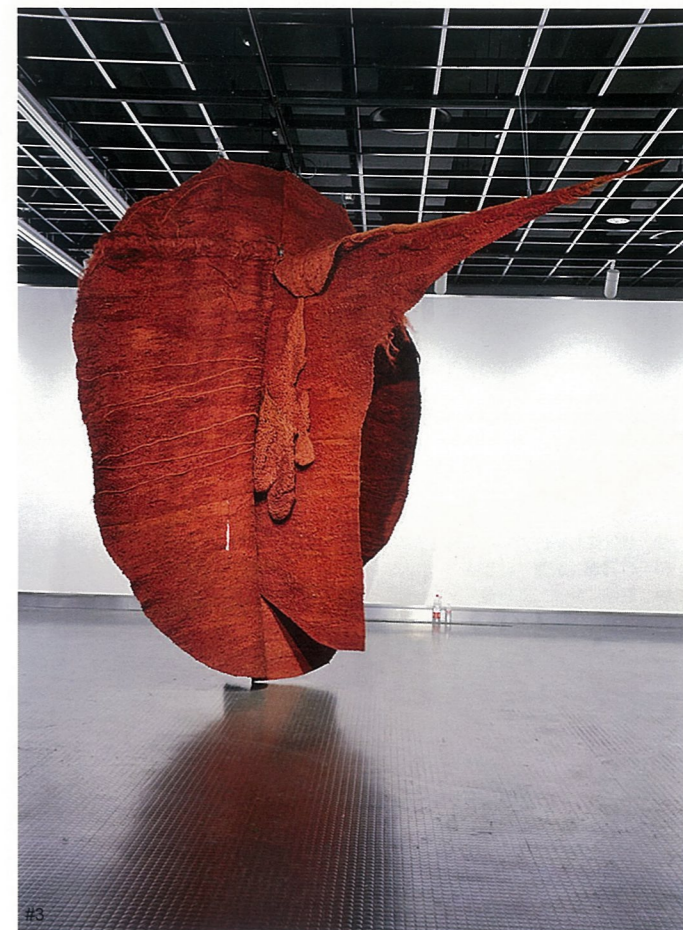
变成持久的习惯,这些习惯在解决问题和发现问题之间形成了一种规律。手和脑之间的关系出现在一些领域中,这些领域看起来和砌砖、下厨、设计操场、拉大提琴一样风牛马不相及,但是所有的实践可能都会失败或夭折。没有不能熟练掌握的技艺,正如没有哪种技巧自身是完全机械化的。(桑内特,手艺人,2008)拉齐·佩斯瓦尼和她“优雅的手工制作”,运用手艺本身的技巧:绘图、手工刺绣、缝纫,试图探索她的“思路构成”。印度和中国之间的合作关系可以说是“现代的”,特别是两国“艺术”和“手工艺”传统之间的关系。她在采访中跟我解释道,“与手工过程有关的工具、技巧和想法档案是不断延续的无限元素链,字典中收集的‘词汇’无法解释清楚。对我而言,探索一个这样的范例就是一次重要的训练,以此理解手工制作的经验。其实正是这种过程让我最终能与‘现实’这么一个空间和谐共处。”

我初次看到像“地毯”一样的艺术作品是在“纺织艺术”展览会上。这次展览会的主题是“灵活”,于1997年举办,地点在曼彻斯特的惠特沃斯美术馆。我们能用感官感觉这部“地毯”作品,特别是我们的嗅觉。

“灵活,泛欧洲艺术”是一次纺织艺术双年展,在德国和英国巡展,由荷兰的纺织物博物馆,蒂尔堡, Fred van Oss组织,由夏洛琳·布特策展。弗朗索瓦的艺术作品就是一个需要运用触觉感知的例子。“毛毡”地毯里面有一卷一卷塞满硅酮的女式长袜,这种地毯摸起来既硬又软,令人意外,却又为观众创造了一个可以“探

索”的空间,让他们去触摸,感觉,观赏,倾听。埃利亚斯·卡内蒂是1981年诺贝尔文学奖获得者。他的作品以宽广的视野,丰富的想法以及艺术力量闻名。这种艺术力量在他的杰作“群众与力量”中有所提及——“没有一件事比触摸未知更让人恐惧”。弗朗索瓦的录像作品“杭州组曲”是三年展的委托作品,表现了摩洛哥、阿尔及利亚、印度或中国手工艺实践的触感,这些实践根植于每天对赤土陶器、植物和编织、针织或缝补织物的操作之中。

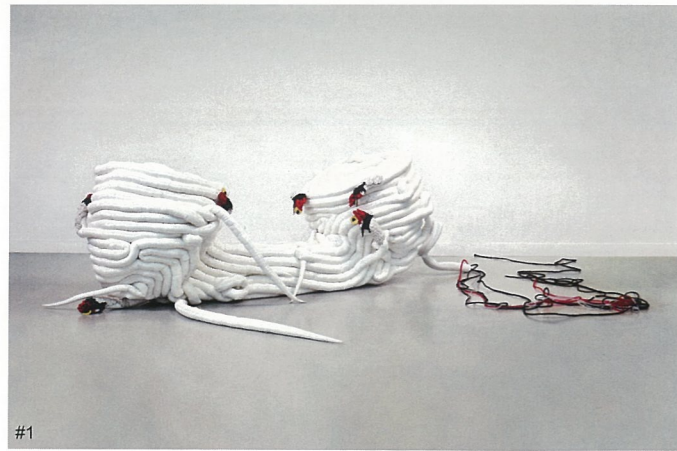
“织物”和“纤维”:韩国艺术家金顺任惯于运用诸如丝线、石头和羽毛这类的天然材料。在她的作品中,我们能发现对“纤维”材料的纯运用,对光、柔软度和透明度的运用。在作品《纤维视野》中,她试图创造一个光线充足,透明度高的空间。金顺任说道,“我经常使用缝纫手法来进行表达。它代表了我的童年。我在小白山脉周边的区域长大,大多数时间是与自然相处的。在自然山林和田野中我找到了我的玩伴。”在此,我想起了日本纤维艺术对许多在“织物”或“纤维”领域中进行创作的艺术家们的影响,同时我也想起了十九世纪七八十年代的洛桑双年展,这些展览有力地激发了以装置形式出现的立体织物的潜力。我第一次看到这种作品是在1992年,当时我正在参加第十五届洛桑双年展。当时真知子阿贺野、直美小林和田中秀穗的作品给了我灵感,激励我创作了后来的作品。同时我不得不指出日本艺术中通常没有对“手工艺”和“艺术”的区分。日本艺术将织物视为艺术,陶瓷视为艺术,造纸视为艺术,这与西方思维不甚相同。材料的运用对日本艺术团体而



言并非至关重要。经过调查,我发现对他们来说最重要的是通过诸如编织、针织、打印、裁剪、绘图或雕刻等一些具体技巧,用材料“建造一个空间”。2003年,我有机会前往日本和京都,学习型染的技巧并且见到了20多名创作“织物”作品(或者可以说是“软雕塑”作品)的艺术家。“软雕塑”这个概念是侯翰如,这位2013年第五届新西兰奥克兰三年展的策展人首次在其文章中提出。这篇文章与1985年在北京举办的万曼展对中国美术馆的贡献有关。雅和小林是日本纤维艺术运动的先驱之一。他于1972年在京都创办了‘画廊-画廊’,这是当代纺织艺术的中心,由一个展览空间、图书馆和研究室组成。他与艺术伙伴还有妻子直美小林共同创作了一部大型的空间装置作品,该作品基于他与周围环境的的关系,反映了对空间、光线和和谐的忧虑。在十九世纪八十年代晚期,这个中心由雅和的学生川岛庆子主管和经营。小林如此解释他们艺术合作的理念:我们的作品表达了共同的观点以及一些寻常的主题,比如自然的平静、宇宙的无限和日本精神。

我和直美之所以运用纤维创作是因为自然材料轻便灵活,整体感强。我在自己的作品中寻找创作能力和周围世界能量的平衡。当我找到了这种平衡,我的作品就以自身的方式而存在。我创作的作品融合了不同的风格,并且强调原色。之所以这样做,是为了让观众感受来自作品每个元素的共鸣。(米勒,多利,2001)

我想借用詹尼斯·杰弗里斯在1995年所说的话,那时她提出了扩展领域的织物这一概念,她认为,“织物”永远没有固定的地



#1 对方付费对话 装置 克里斯蒂安·霍斯塔德
#2 雌性蛇与虾的搏斗 装置 克里斯蒂安·霍斯塔德
#3 世界观 装置 邱志杰
#4 联结 装置 刘俐瑾



点，没有确定的形态，不会处于相同的空间，不能在同一个地方以相同的方式解读。从“历史”到“当下”：让·吕尔萨和他的壁挂编织作品与拉瑟里·勒·塔莱克形成对照。她的艺术作品“全景复调”是一部声音装置和录像，在这部作品的映衬之下，壁挂就像一个倾听的空间，去“观看”不属于这个世界的声音。这是一种呈现编织作品的新方式，是过去与现在的对话，是艺术呈现的问题，而且毫无疑问是艺术实践本身的问题。

至于贸易，东西方的贸易史，“七海”是由塞满合成羊毛的棉被组成。瑞珊·赛德在棉被上缝合、覆盖了主要来自欧洲的印花纤维，向我们展示了“Menasa”地区（中东、北美和南亚）的历史，这些地区由于在二十世纪均处于英国的统治之下而形成联系，同时也展示了如何在一个世纪之后，我们仍然属于同一大型网络力量中的一部分。

在因卡·索尼巴尔的作品中，我们同样也能看到对这一历史的对比。他在一次与齐巴·阿尔达兰的对话中提到-2011年5月5日，伦敦：“我只是用历史打比喻，以强调当下存在的一个全球性问题……其实在艺术中，这并不是现实，而是比喻……我不是政治家，所以我喜欢服装带来的乐趣以及有关服装的美学……”“化妆舞会”和“奥黛尔与奥洁塔”是展会中的一部影像组合作品。在这部作品中，索尼巴尔将戏剧性化为隐喻，希望戏剧性这一媒介能通过这种方式让观众参与到作品欣赏之中。所以有时你会有一种奇怪的想法，认为自己的作品与宣传无关，不是宣传，而是虚假的艺术，虚假意味着非真实，非真实即为戏剧性，是伪装，而且他通过伪装探索问题，他在同一次采访中如是说。在章节“因卡·索尼巴尔：维多利亚慈善家客厅中的纺织服装（1999）”中，詹尼斯·杰弗里斯描述了索尼巴尔装饰服装的策略以及由此而产生的模仿维多利亚生活方式的审美乐趣。他说道，“我想我应该将自己定为唯美主义者，因为我喜欢色彩，喜欢真正美丽的事物，然而我也喜欢这么一种悖论，即别人将我视为一名概念艺术家，主攻视觉艺术。视觉具

有挑逗性，同时也对我真正热爱的东西发出质疑。”

因卡·索尼巴尔正尝试着改变现实，改变有形的事物，将我们至于隐形的世界，正如梅洛·庞蒂对有形和无形的描述：“有了第一次想象，第一次接触，第一次乐趣，一切就开始了。那不是对内容的确定，而是展开了一个永远不会关闭的维度，形成了一个平面，由此可以确定其它经验。想法就是这个平面、这个维度。所以这不是相对的隐形，像一个物体躲藏在另一个物体之后，也不是绝对的隐形，与显形毫无联系，而是世界的隐形，居于世界之中，维持世界，让世界显现，它自身和内部的可能性，存在中的存在。”（梅洛·庞蒂1968：149-151）

“劳作——社会问题——纤维”：什么是劳作？手工制作，使用工艺技巧！当我们开始思考技术和艺术，经常会联想到科学、新材料和技术的发现以及生产过程的发展。一切从你的脑中开始，思想变为运动，运动变为行动，行动变为物品或创作。人类经常在思考发现了什么东西，什么新事物。事实上所有的一切早已被发现，只是我们没有区别事物的存在而已。在现实或自然中，所有的事物早已存在，需要我们重新发现，让它们以不同的方式获得新生，或者重新安排它们的存在方式。

自马歇尔·杜尚重新安排艺术作品中已经存在的形式逻辑之后，艺术家在探索已选存在物的意义时不再局限于“覆盖表面”的表现要求，而是受到如下要求的限制：组织已存在的符号和物品并且赋予它们意义。约瑟夫·博伊斯曾声称一切事物都是潜在的艺术，所有人都是潜在的艺术。他一生的作品就是这种合作的体现，同时也是这种合作的宣传。艺术的意义和方向改变它的道路。

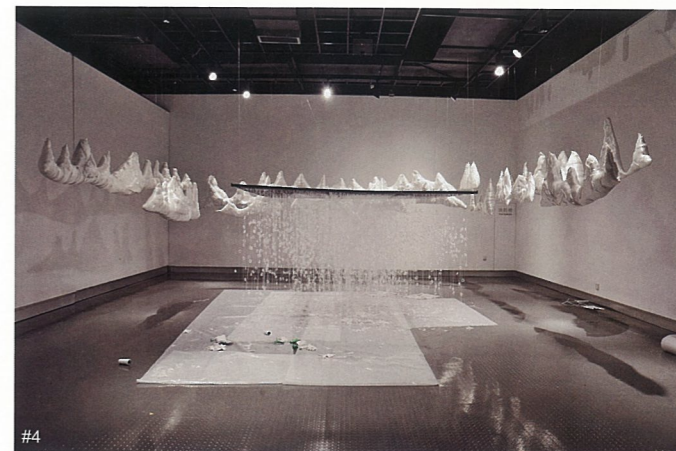
现在艺术家已经尝试着让他人理解他们想说的话，他们的所想以及他们如此做的原因。显然，40年以前，一件有价值的艺术作品会被作者带到画廊或博物馆空间中展出。现在我们能更多的地方观赏到艺术，艺术已经走向街头巷尾，走进超市，与社会越来越接近。人、表演、影像艺术仅仅是那种“运动”中的一个例子。



艺术中的“事物”完全改变了，变成一个“实践”问题，一种“艺术实践”。“艺术制作”意味制作艺术作品是动手动脑的过程，只有这样，才有艺术作品的诞生。这个问题与人的性格、人的想法和人的劳动更为密切相关。艺术作品的意义开始变得“社会化”。当被问到他们是否认为自己是社会艺术家时，露西·奥尔塔在2013年1月4日的“格里诺”采访中答道：首先我们认为自己是社会中的成员，我们受到社会各种问题的影响：孤独、无家可归、强制性移民、饥荒、水资源匮乏、气候变化等等。其次，作为艺术家，我们试图以诗意的方式解决这些问题。正如约瑟夫·博伊斯所言，我们的主导理念是“艺术是社会变化的催化剂”。我们相信每个人都有创造潜力，这是不言而喻的。这些潜力需要完全被激发，转化成动力，让更多的社会成员参与其中。今天奥尔塔所说的“激进艺术家”，或者是作为社会成员的艺术师面临的是一个平衡问题，如何在社会目的和审美目的中找到平衡。如今的审美需求需要考虑过程、景象以及现实的世界问题，还有考虑到艺术界以外的人，是一种受新技术启发的审美展示，探讨反物质主义形式的新型艺术形式如何与日常生活结合起来。露西·奥尔塔和乔治·奥尔塔（奥尔塔夫妇）自1991年起开始运用各种媒介进行合作，探讨应对全球可持续和切实生存问题的各种可能答案。这次他们为杭州三年展带来了作品“结点建筑”。

该作品以中国传统设计和书法为基础，采用了不同图案和丝绸提花纤维。在“纤维视野”展览会上，源于不同语境，不同艺术家，不同时代的作品和手工艺品集聚一堂。社会变化、信息、生产、消费、经济快速发展、日常生活这些问题都与中国年轻一代的艺术家休戚相关。

应歆珣的作品运用了“缝补的”家具和带疤痕的皮革，王雷的作品以《人民日报》为材料，采用了编织技巧，旨在将日常用品转化成艺术，王陶然和吴雯雯的装置作品运用灰色垃圾袋，给日常用品缝上彩色的荷花，纯洁而优雅，表达了两位艺术家对当下社会与



日常生活关系的思考与领悟。正如萨拉·马哈拉吉对现在的艺术品、艺术活动以及中国、非洲和印度发展的描述：如果以画廊-博物馆体系来衡量，有时一件艺术品难以被认可。但是如果它们看起来不像艺术，却被认为是艺术-阶段性的跨学科研究，过度性的危险认知调查，任意的交流，虚构的归档；流行病数据，问卷和记录；事先未计划的喧闹和骚动。虽然它们也许来自本身的视觉效果和切口，它们并不完全与视网膜有关。它们甚至会短路、融化。”来自论文：“异域认识学：声音视觉艺术作为知识生产和视网膜体系的临时装置”（萨拉·马哈拉吉，卡塞尔文献展目录14，坎茨出版社，2002）。

通过所有这些艺术作品，“纤维视野”成为了精致而脆弱的艺术构造和心理建筑。这次的三年展模型基于一个不可思议的愿望，希望将世界各地的当代艺术集聚在杭州。不管主题怎样，此次展览并非试图将艺术、材料、技巧和物品、空间、艺术做一个总的分类，而只是展示了特例和怪异。

在结尾处我希望引用1988年路易斯·布尔乔亚在和唐纳德·库斯比的采访中对现代艺术的总结，她很关心艺术的本质以及艺术史的地位。“艺术无关艺术。艺术关于生活，是生活的总和。这句话面向学院里所有的艺术家，他们试图探求八十年代的艺术，试图将其与艺术史研究联系在一起，这与艺术没有任何关系。这与抄袭有关。这是为了证明你能比别人做的更好，证明一个有名的艺术史教师比普通的艺术家出色。如果你是一名历史学家，你得有历史学家的尊严。你不必证明你比艺术家要出色”（斯泰勒，塞兹，1996）。