

对话梁绍基：关于「空间」的三问 | 信睿周报

Original Ag 信睿周报 2021-11-22 17:33 Posted on 北京

收录于合集

#对话 52 #艺术 58



只 为 思 想 者 服 务

点击上方蓝字，关注我们

采访+撰稿 _ Ag

艺术家梁绍基的个展“蚕我 我蚕”于2021年9月至2022年2月在上海当代艺术博物馆（PSA）展出。笔者有幸访问梁绍基先生，从“空间”这一主题切入，并基于对作品与展览现场的体验，与其展开了一场深度讨论，由此一窥这位艺术家极富教益的工作方式与创作宇宙。



梁绍基，《沉链：生命不能承受之轻》（局部，2018—2021），金属铁环、蚕丝、蚕茧，每环约200cmx110cmx18.5cm，部分上海当代艺术博物馆藏。艺术家与香格纳画廊供图。

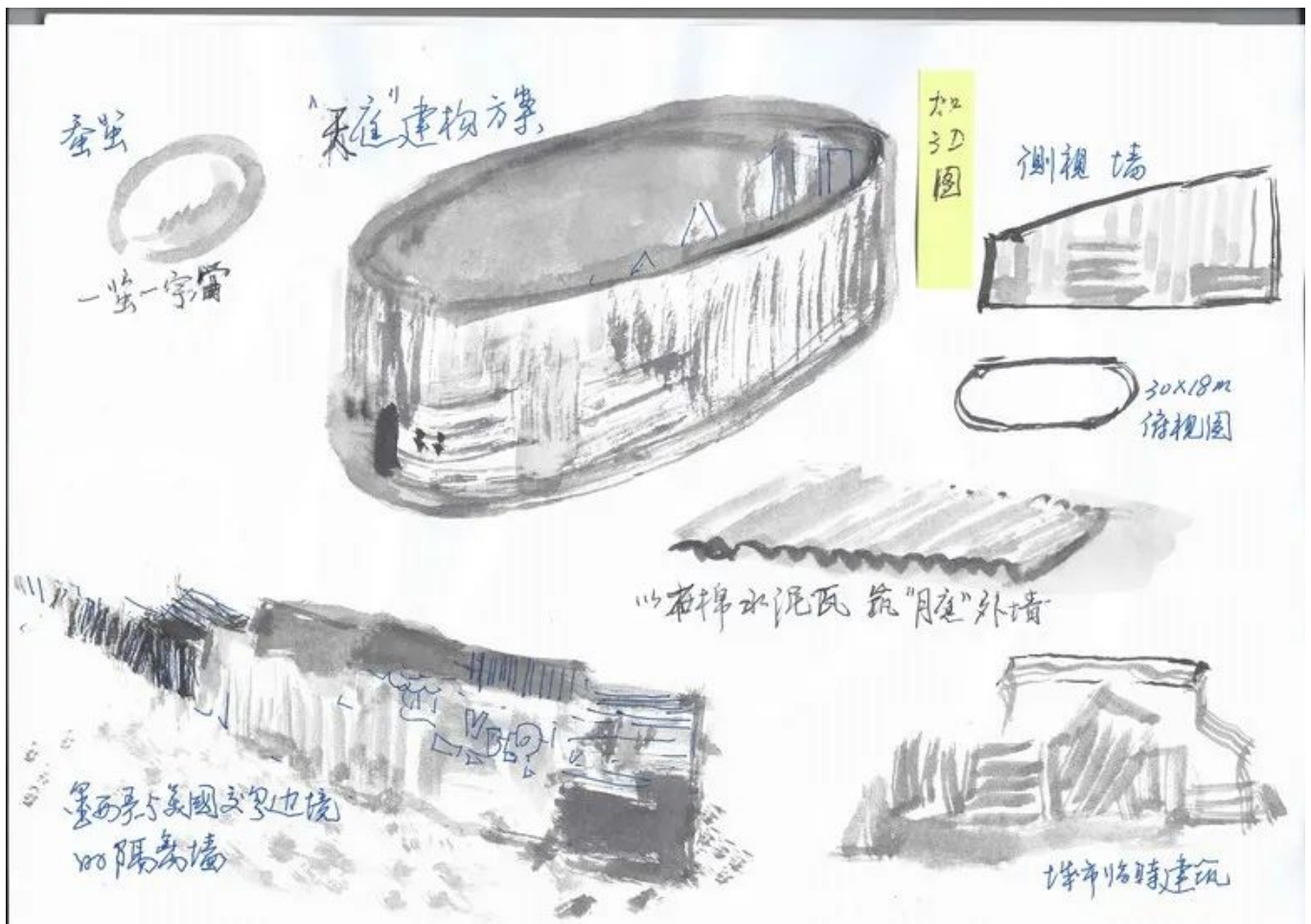
Ag: PSA是一个建筑原始基因很强的空间，它的工业遗迹感和它的“大”，对于在其中做个展的艺术家来说颇具挑战。在PSA最难驾驭的开场空间的一层，您设计并放置了作品《沉链：生命不能

承受之轻》，蚕丝附着大铁链所产生的质感与空间相得益彰。二层展出了《天庭》，这个作品的建筑性促使我去思考它和展馆在空间上的关系。并且，蚕丝这种生物材料的组织过程本身就是“空间构建”的，最终形成的是一种特殊的软雕塑或生命建筑。同时，蚕丝又是一种轻薄、透气、有机的跨界物，其本身就承载了一个空间学的问题。您和策展人侯瀚如先生对这个空间的展陈设计方案有过怎样的具体构思与讨论？您关于空间或者建筑的经验或理解又是怎样的？

梁绍基：多年前，PSA就邀请过我来做这个展览，我当时觉得还太早，不想盖棺定论。但他们说就当是一次梳理，以后随时可以再做新的创作，我觉得也有道理。有一次，我在上海碰到侯瀚如，请他来帮我做策展，他没有拒绝。

来这里前他们就告诉我，PSA的空间挺魔幻的，在这里做展览起初让我感到很兴奋，这么大的一个空间肯定可以放许多作品，但后来仔细一思考，发现真正能压得住这个空间的作品还是很有限的，比如在波尔坦斯基（Christian Boltanski）的个展“忆所”（该展览于2018年4月至7月在PSA举行——编者注）上，一楼展出的作品《无人》中的大抓斗、旧衣服堆配合着他的影像作品，二楼则展出机器、转动的铁架、照片，再加上有着强烈死亡意识的昏暗色调和幽灵一般的声场……那个展览真的是把空间从头到尾串起来的。再看其他的一些大型展览，比如双年展，大多都是艺术家各自在做各自的空间，整个展馆空间的语言其实不一定能完全构建起来。

因此，我在一开始的振奋很快就成了担忧：我要怎么做？蚕丝这种材质其实是特别纤弱的，如果硬是用这种很纤弱的东西去填充、堆砌出一定体量似乎是不明智的，既没有从形而上的层面来真正认知这个空间，也不是在和它发生对话，而仅仅只是把它当作一个储存器在使用。



《天庭（PSA 特别版）》手稿，2013-2021。艺术家与香格纳画廊供图。

我对空间的在意有一个因缘。1985年，万曼（Maryn Varbanov）在北京做过一个展览，后来中国美术学院（当时的浙江美术学院）把他请过去做客座教授，万曼也把我叫过去了，我就在那边跟了他四年。他是我的恩师，对我影响很大，他身上的那种实验精神和对艺术始终不渝的探索和信仰，是我觉得现在大家很缺乏的。他的教导里有三条：第一条是“观念”，第二条就是“空间”，第三条是“材料”。

当然，放到今天这个展览的语境里来看，这些已经起了很大的变化，但当时从做软雕塑的角度来看还是很受启发的。软雕塑是以软材料或以软材料为主体组构的雕塑空间造型。当时的我不再满足于做装饰性的东西，而是想更直接地在其中加入时间和生命的维度，还有对空间的认知。

万曼特别强调从壁挂平面到与建筑结合的空间概念。我早年刚参加工作时，被分配到麻编织工厂里搞纤维，到了20世纪80年代，又在北京搞了两年的展览设计。这些经验对我后来搞装置创作都有很大帮助，很多观念就慢慢生成了，也促使我联想到文艺复兴时期的大家，他们的创作都是绘画、雕塑、建筑合为一体的。我始终很喜欢建筑，80年代时我看到文丘里（Robert Venturi）的建筑，“模棱两可”，特别欢喜。在当时所有的造型艺术里面，我又最喜欢雕塑。所以，不光我的

老师很强调空间，我自己也欢喜用异样的材料去进行有关空间形态的各种探索，但如果真的要放在展览里，还是要有很多的实践才行。

所以说，面对PSA这么大的空间，我想，倘若用蚕丝去堆积，则将事倍功半，而应让材料本身产生一种建构感。你看我的不少作品采用几何形，就是因为我喜欢建筑设计和极简主义。而纤细虚透的蚕丝散发着东方的审美，博大的宇宙观和老庄的哲学。我希望让丝的意象构成气脉，贯穿整个展览和PSA建筑空间。

我最早有两个想法。一个是把展馆里的玻璃全部做成镜子，但这个计划过于庞大，我们根本没有那么多的布展时间，造价也会很高。而且我再仔细一想，这个构架的复杂性和PSA原本的废弃工厂的结构反而有所冲突，如果在一个白盒子式的展览空间里实施这个概念，反而会更合适。另一个想法是，把整个建筑用蚕丝包起来，做个“六合”，一个宇宙空间，阳光经由蚕丝照进来时，整个空间又像是在发光。同时，镜子取代了更加现代的不锈钢板，其中又会有一点宇宙空透的云感，形成一种“模棱两可”的关系。

我在90年代就有这些想法了，都是和建筑空间有关的，但至今还没有机会可以实现。我甚至还想过在室内再造“建筑”，造一个塔，塔尖穿过屋顶，塔的底部扎在地下。但这个想法如果真的实施起来，安全性和进光问题都很难控制。我想到用悬挂的、被蚕丝包裹的大链条来和这个空间的工业感发生关系。我四年前就开始焊大链条了。

《天庭（PSA 特别版）》手稿，2013-2021。艺术家与香格纳画廊供图。

展览合约尚未签订，我便急切地先动手制作了。但做的时候又发现了问题，如果把大链条挂满大厅，需要多少数量？且蚕丝在高10多米的厅堂，将会被高大的钢构消解。若以一根丝贯穿整个空间，实施上又会有许多困难。经历一阵困惑后，我忽然反思：为何不倒过来做，可以虚虚实实的，不要去硬抗，这点正好也是蚕丝的特征——似断非断、柔、绵长、细腻，但又很原始。展览里的作品都和废墟有关，本身就 and 建立于电厂废墟之上的PSA的空间相呼应。我决定不再“高扛”，而是“伏地”去做。

我把开场的大厅空间划分成上下两面，上面做“天”，下面做“地”。侯瀚如当时给我的建议也是一层层地做，不要像之前那些方案那样摊得那么大，空间里的东西可以再减少一些。我的想法是：一层是“炼狱”，二层是“天堂”，形成一个“天、地、人、神”的关系，中间是连接它们的“蚕道”电梯。本来说要把一楼的那些木头运上去，我说不行，木头也要在一层，因为木头是大地，是有根性的。后来侯瀚如先生建议，为了把握空间尺度，不妨先做一个主体的展览馆结构模型。在这之前我从来没做过模型，侯老师给我上了一堂很好的策展课。

模型一做出来，我一看就明白了哪些应该移动，哪些应该拿掉。而且我很警惕不要让这个展览变成对过去所有作品的罗列和堆砌，不要去写编年史，而是根据这个空间重新来做新的叙事。这个展览的布展思路就是，越往楼上走就越“轻”，所闻所见逐渐变成光/影/声，最后幻化成白光，进入虚灵。这也是我对整个展览最基本的想法。

梁绍基于其工作室创作大型装置《巨链：生命中不能承受之轻》，2020。艺术家供图。

Ag: 我非常喜欢“蚕丝光影”那部分的作品，整个展览在精微的听觉和白光视觉中结束这个想法，我也觉得很棒，因为这样才契合了“蚕缠残禅”的意思。但走到展览的最后，当步入到充满大量文献与档案的分割性的空间里，我们还是会回到一种较为“实”和“满”的现实中。从“残禅”角度来看，虚灵之气似乎因为这个结尾空间而外泄了一点。我个人其实是很期待您能给当代艺术展馆空间带来更激进的东西，比如一个真正虚灵的、敢于“空”的展览结尾。当然，我也理解展览若肩负了一部分面对艺术史、机构与公众的责任，尤其是立足于“回顾性梳理”的出发点之时，文献和档案是必不可少的。作为艺术家，您会如何去理解并应对当代艺术策展中类似的方法范式？展览最后的空间（包括工作室、纪录片厅，以及展示丝绸之路地图等手稿档案的区域）的设计是如何考量并确立的？如果仅从艺术家的角度来看，您认为整场展览里最重要的部分或作品是哪些？

梁绍基: 我现在展出的作品规模与最初的方案相比，已压缩了近40%，几个大件的方案，几个在大厅、烟囱、屋顶和江边的方案都取消了，也曾想过将《白光》作为最后压台，就此结束。但为了求取“深度”、“逻辑”和“公教”，割舍的还欠狠，还太实。至于“丝路”和“树”——艺术家个人艺术史的呈现是因为我视其为“蚕我 我蚕”的核心“缠”的显现，且与作品《自缚》和包裹地球方案结合在一起，形成丝（思）迹。在梳理“一个人的艺术史”的过程中，我发现自己对“八五新潮”以后出现的政治波普、新闻绘画都没什么兴趣，我一直关心的是像哥伦比亚航天飞机失事、汶川地震这些和整个人类有关的事件。我觉得，达明安·赫斯特（Damien Hirst）最好的作品《生者对死者无动于衷》（*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*）无意之中回答了很多这样的问题。以前不列不知道，一列发现很多有趣的问题出来了。

梁绍基，《皮肤》（局部，2019—2021），蚕丝，尺寸可变。艺术家与香格纳画廊供图。

在创作过程中，我体会较深的有《皮肤》。十几年前我就发现了一个问题，就是蚕丝具有收缩性，即蚕到了一定的生长期，它的体能、身体的长度以及摆幅会导致蚕丝形成不同的密度。蚕丝还会根据气候的变化而收缩，这里面就有很多生命的记忆，以及沧桑，我甚至感觉生和死的距离就在这个缝里。

还有一件是《残山水》。这原本是一个废弃之物，上面都是蚕的屎和尿，但有一天我忽然想到，既然讲生命，那这些排泄物和蚕丝一样，也是生命的吐纳。第三件是《平面隧道》。我做完《残山水》后才发现创作中未必需要用金属、木头来和蚕丝做刚柔对比，蚕丝自身就已经有足够的能量了。

从这之后，我就开始做《平面隧道》。这个作品是从马王堆汉墓受到的启发，其中有一件汉代的服装，重量只有49克。我想用现代的方法做一件相似的素纱禅衣，后来又觉得有点傻，干嘛去复制它呢？然后，我联想到霍金等天体物理学者宇宙也是一张网，微薄而无限。而当下这个时代就像芯片一样，是平面化、碎片化的。由于我以前搞过三年半导体，所以对这个东西很敏感。我尝试把无边深邃的历史时空隧道压缩成了这样一种平面的芯片，做成了《平面隧道》。

《雪藏——困》局部，2019-2021，手机、树枝、芯片、丝、蚕茧、木板。艺术家供图。

我觉得有意思的是，它散发出一种变幻的气息，很微妙，其中也有一种生命感，后来也有人说这个作品像一块玉璧。这是我第一次实现空间上的压平，第二次就是《皮肤》，它所具有的是自然的褶皱，但并不是我做出来的：创作时，有的蚕爬不动的时候，会有其它蚕爬到它身上去吐丝裹住它，就像拓印一样把它拓出来——这种生与死的关系看得我都要流泪了。我觉得这个作品薄薄的表面和最里面是通的，但这个道是只有用心才能体悟的，之后就会成为“光”。现在我们的世界就是用光在传输和显现。

Ag: 您关于这三件作品在空间上的平面化思考，让我想到这个展览中的每一个作品都有非常不同的立体几何形态，我们可以就此展开谈谈关于展览中两组作品的尺度对比及其背后所暗含的多元性文化的问题。

除了刚刚提到的《皮肤》、《残山水》，《床》和《宝宝》那组作品也是我最喜欢的。据说您曾听取朋友的建议，试着把《床》中的“床”做得更大，但发现那是以人为中心的一种“设计”，最后还

是选择按照蚕的尺度来做。相似地，在现场看《宝宝》这件作品时，我必须调动自己的身体和视角“俯身”去观看，以接近蚕宝宝，这个现场的尺度落差能够让身体自动产生一种非常有力的共情，其中有对我们人类自身生命的脆弱和怜悯，也有一种齐物论式的平等。

《宝宝自然系列 No.15》，1995，红色丝绸、蚕茧，每件2x5.5x3cm。上海当代艺术博物馆藏。艺术家与香格纳画廊供图。

相比之下，展览最开始那组《天庭》和《时间与永恒》则更重，更二元论，更具神性色彩——在里面可以看到哥特教堂的建筑式样，倒悬的蚕丝金字塔与正立的金字塔也表现出类似米开朗基罗的画作中，那即将触碰的手指之间产生的上下/人神相遇的张力。将蚕丝金字塔和不同建筑并置，这种构建方式还蛮西方艺术史式图示/对照的，需要调用西方艺术史中很多同一形象的材料。进入这组作品的方式——不论是身体的感觉还是思维的方式——与进入《床》和《宝宝》的方式非常不同，但最有意思的是，它们又都是由蚕丝这种材料组织完成的。

通常，在一个艺术家的大型回顾展上，更容易看到其作品之间的脉络、关系和变化，这也是在真实时空里走完整个展览，和在电子屏幕/印刷物上看作品图片的最大不同之处。您的不同作品呈现的具身的大/小、立体/平面，以及它们背后的东/西文化、僧侣/狂人等元素都在不断地相互游戏与碰撞，尝试触及某个由蚕引发又似乎可由它来诠释的问题。您是如何探索、调用并糅合这种多元的关系（不论是空间维度上的，还是文化维度上的）？这些作品之间的演变是否与您不同时期的创作心境和文化环境有关？以及，您喜欢的西方和东方艺术家都有谁？

梁绍基，《床/自然系列 No.10》（局部，1993），烧焦铜丝、蚕丝、蚕茧，部分上海当代艺术博物馆藏。艺术家与香格纳画廊供图。

梁绍基：我这个人搞的东西在形式上是比较杂的，大雕塑也做，绘画也做，但相对少一点。还有中国的书法，虽然我不常练字，此外我还搞设计，玩工艺美术。我做软雕塑，就是希望能用纤维材料把所有东西都建构在一起，达成一条通途。

“八五新潮”时，我看了很多西方的哲学书，最早是加缪，然后是尼采、海德格尔。同时期，我又浏览了中国哲学史，其中老庄哲学我印象尤深。庄子的生命美学和他的气度是最令我感动的，很诗性。庄子的生命美学和他的气度是最令我感动的，很诗性。我后来在蚕的身上发现，这些东西方的东西居然都是可以揉搅在一起的，比如像西西弗斯那种面对生命的意志，而东方的虚境的理念也曾给包括尼采在内的人带来启发。

所以我的“易系列”的第一个作品就是把《易经》做成了魔方。以前的人都是用神秘主义来解释《易经》的，西方则更偏向用逻辑和数理来解释，那我就把蚕茧钉在丝布上，用这个东西来解构魔方。前面也提到了我对建筑很感兴趣。在中国的建筑学里，体积是平面化地铺开的，比如故宫，但西方的建筑则是堆垒魔方结构。于是，1992年我开始做三角形，用三角形撑出一个支架，又借鉴了点虚透的东方园林的感觉。我现在回看自己90年代的作品，发现其实是有点暴力的，我想可能与当时的时代变革有关，有一种割裂的感觉，那时我喜欢用铁丝。《床》算是我的中间阶段，但那时我已经“变成”一条蚕了，蚕丝对我的影响压过了外面社会的影响，所以我把《床》里的小床做成一个特别可爱的东西。

《宝宝》是下一个作品，我当时对当下被遗弃和蹂躏的新生命有很多思考，并回想起一部叫《生的权利》的墨西哥电影，就做了这个作品。一开始是用“宝宝”搭了一幅中国地图，觉得太直接了，后来搭成了一个倒写的“喜”字、全家福，感觉都不对。有一天我无意中把它们往地上一放，忽然意识到什么都不需要了，就这样把它们放在地上，因为这就是一个被遗忘的角落，但它又像太阳一样会重新燃起。并且就像你说的，必须俯身去看。

有一次，展览上来了一位挪威籍越南裔的女孩子，她曾是越南难民，后被异乡人收养，三十多岁，还没有结婚，有一只眼睛在越战时期瞎了。她看到活动告示说可以领养“宝宝”，就过来填联系方式和各种信息，以为是领养真的宝宝。我们跟她说，这仅仅是一个艺术展里的活动，她就哭了。还有一对美国夫妇，他们拼命地吻这些“宝宝”，我说你们这么喜欢就带走吧，他们说“不要不要”，恭恭敬敬地把它们放回去，然后说sun/son（太阳/儿子）。所以我觉得好的作品就像你说的那样，不需要叙事的构建，就只是一种心灵的触动。我觉得人性是自然的一部分，《汶川石》或

者《爱琴海》更多是从人性的角度来关怀人类的命运，而不是仅仅从一个社会学的角度出发。我更想呈现的是一种心动、一种博爱。

最好的作品是流出来的，你根本不知道是先有概念，还是先有材料。我觉得好的诗歌也是这样。好的艺术家应该是要有点疯，又有点禅的，虚虚实实的。对禅的了解渐渐让我学会欣赏中国的古典艺术。中国艺术家里我很喜欢八大山人（朱耷），青藤（徐渭）、倪云林（倪瓒）、梁楷。书法家里我喜欢张旭，还有陆机——我真的太喜欢他的书法了，率真、犷拙、苍茫、随意。外国艺术家里我很喜欢的有贾科梅蒂、莫兰迪、罗斯科、马列维奇，还有爱因斯坦——他虽然不是艺术家，是科学家，但是他创造了天体物理学，那是美学。我之所以喜欢莫兰迪，就是因为他极致的朴素和日常，我在他的日常里看到很多形而上的东西。我也欢喜塞尚，莫兰迪吸收了塞尚，但他的作品没有那种几何的切割感，反而很有东方的禅意和文人气，同时又有意大利艺术里的那种优雅，他将形式都融化掉了。对我来说，他作品中的虚实就像中国的金石构图、形体互借。

（原载于《信睿周报》第62期）

版权所有，未经允许请勿转载

后台留言或邮件获得内容授权

读者福利

《信睿周报》第62期已在天猫、京东中信旗舰店上线



《信睿周报》第62期

小程序

《信睿周报》

只 为 思 想 者 服 务



长按关注我们

收录于合集 #对话 52

上一篇 · “我们的未来，很可能是一个‘残疾’的未来” | 信睿周报