

# 芭莎BBART

## 艺术云



2019.6 总第5期

国际标准刊号: ISSN2095-9532

国内统一刊号: CN10-1295/J

定价: 50元 (港币: 60元)



张 培 力  
王 功 新

## 迷雾时代的影像艺术家

沉浮包豪斯

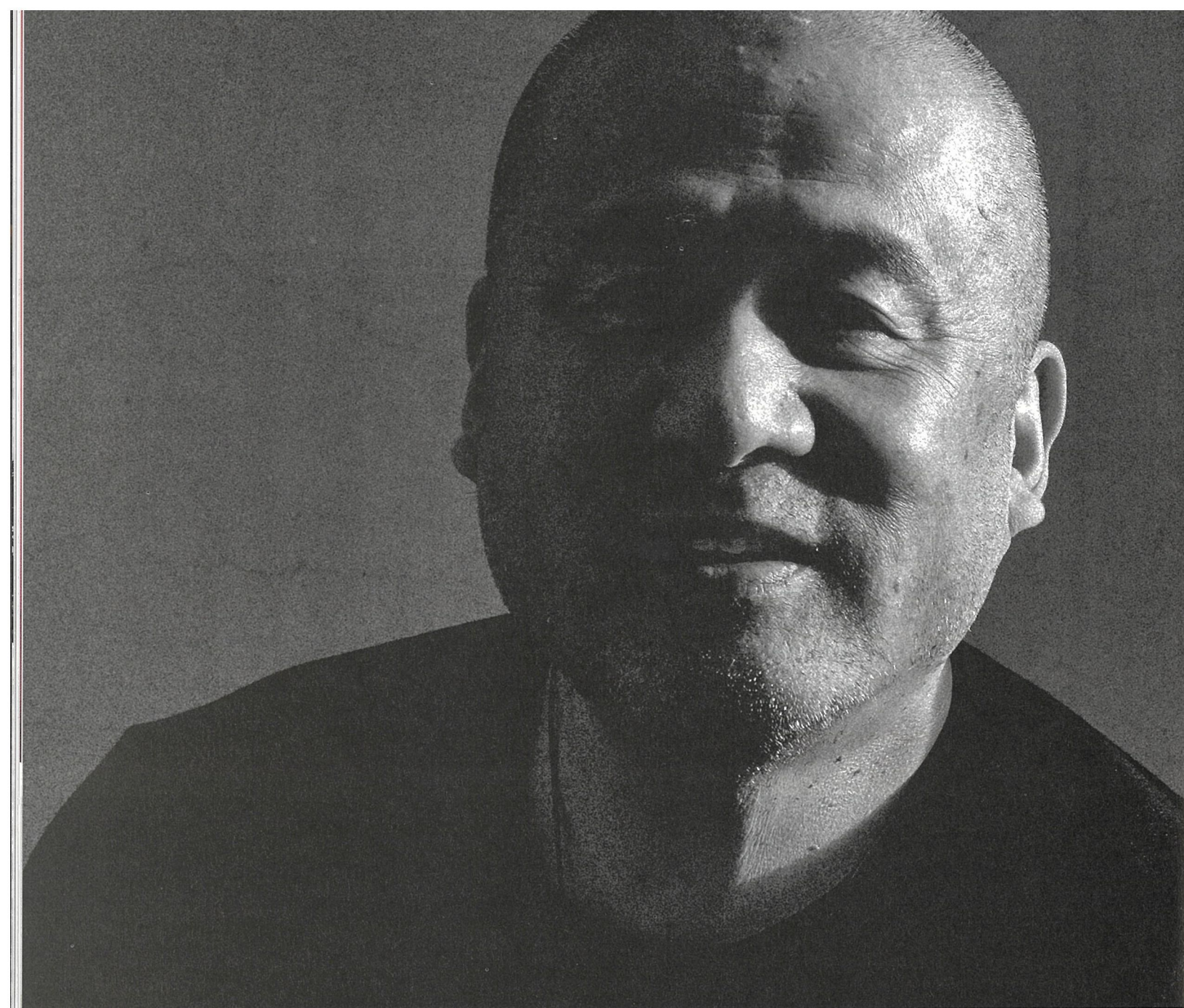
A LEGEND OF THE BAUHAUS

◎ 柏林是文化游牧者的兴奋之地

◎ 王小帅: 我的风格就是“轴”

◎ 人类与宠物的千年情愫





编者语

张培力 × 王功新

# 迷雾时代的影像艺术家

## THE VIDEO ARTISTS IN THE MISTS OF TIMES

文 | 朱赫 采访 | 朱赫、何大奇 编辑 | 何大奇 统筹 | 道士 摄影 | 神思远 视觉编辑 | 李子璇

Video Art, 在中国最初被翻译成“录像艺术”, video 所涵盖的概念和媒介形式逐渐发展得更加多样,“影像艺术”取代其他的名词,成为 video art 最普遍的译名。哲学家吉尔·德勒兹 (Gilles Deleuze) 对于影像曾有这样的论述:“影像价值的突破在于直接截获时间,而不是剧情。叙事在对时间的极端尊重中被消解、革命或者实验。”除了时间维度的介入之外,还有对于空间感的颠覆和对图像意义的全新阐释——比如影像可以无限复制和传播的特性,正如本雅明所说:“任何形式的机械复制,必然伴随着信息的再生。”影像艺术的产生与发展,与时代的演变环环相扣,它已不单是某种善于吸引注意力的表现形式,更多地承载了自“机械复制时代”起直到今天的人们对于新兴媒介、科技本身的反思和警惕。

如今已是智能手机全面普及的时代,人与公众媒介的距离跟电视时代相比更加近了,甚至距离已经开始消失。正如文中所说:“影像泛滥的迷雾时代已经到来。”在影像以及科技全面渗透生活的同时,人们的态度似乎也在悄然改变。我们正在被技术“温水煮青蛙”吗?对于媒介的警惕与反思如今是否还存在意义?在这样一个“迷雾时代”该如何自处?或许这需要回看中国当代影像艺术发展的 30 年,我们将以其中的领军人物张培力与王功新作为叙述对象,他们分别代表着中国两种典型的艺术家群体:’85 新潮成长起来的生活于国内的艺术家和远赴海外并成长于西方文化语境下的艺术家。他们有着截然不同的成长经历和生活经验,却在各自的道路上延展出了对于经验本身的超越。自上世纪 90 年代伊始,二人似同道亦似战友,他们的友谊贯穿于极速变化的时代,并且在中国与西方叙事的碰撞中,他们各自的选择与坚持对于理解我们今天的处境,是否有借鉴意义?



## 友谊，在语言的沉默中

在中国语境中，关于纯粹友谊的最经典表述来自于《庄子·山木》篇，几乎是由庄子重新虚构出的人物孔子，在向子桑雎问及多年的厄运致使亲朋好友疏远离散时的困惑时，子桑雎做出了这样标志性的论断：君子之交淡若水，小人之交甘若醴。

而当张培力与王功新谈及彼此之间 20 年的友谊时，二位艺术家表达出同样的观点：艺术家之间的友谊意味着距离，友谊可以是日常生活中的互相影响，甚至是对于艺术作品和艺术家的共同喜好，但对于彼此之间的创作，友谊则是在合适距离之外的尊重、认可、竞技和交流。

上世纪 90 年代初期，张培力频繁地出国参展访学，1994 年他来到纽约，并在此工作生活了 10 个月。这时的王功新和他的妻子林天苗已经在纽约定居 7 年，在此之前二位艺术家通过友人的介

绍已经彼此相识，这段在纽约的共同生活则让他们结下了更为深厚的友谊。

作为已经在美国安定生活的“地主”，王功新林天苗夫妇经常邀请张培力到其纽约的工作室聚会、小酌、彻夜长谈，他们也曾一同逛美术馆、画廊和艺术家工作室。至今王功新仍然记得，有一次张培力来家中做客，适逢妻子的设计工作需要调和一个复杂的颜色，张培力信手拈来一蹴而就，使他们震惊于这位艺术家在绘画色彩上的天赋与才情。但不可否认的是，绘画已经和他以及他们渐行渐远了。时代所遗留下的道路，这时依然人头攒动，长长的队伍仍在其上行走，但张培力和王功新都已决定要远离众人，在人迹罕至的荒野，开创出一条新的道路。

1994 年，张培力彻底告别了油画，即使这位生于 1957 年的艺术家毕业于浙江美术学院油画系，在 '85 前后参与组织了“新空间”展览和“池社”团体，即使前一年他的两组油画三联画作品《粉红与灰》和《淡紫与灰》刚刚参加了威尼斯双年展。但是在 1994 年，张培力毅然决然地选择放弃继续使用架上绘画作为承载他艺术观念的载体，因为“录像是鲜活的、动态的，关联了当代艺术的未来”。张培力创作过中国录像艺术最早的作品《30×30》，这件划时代的作品，宣告了中国当代录像艺术的诞生。当张培力不再只从书本，而是从更近的距离观看西方艺术的

时候，他坚定了自己创作影像艺术的决心。从《30×30》开始，以及张培力后续重要的影像艺术作品，最终使他被冠以“中国录像艺术之父”的称号。

也正是在这个年份，王功新开始计划他未来的艺术之路，这是一位出生于 1960 年、毕业于首都师范大学油画系的艺术家，美国为他敞开了新世界的大门，这里不但有广厦高楼、都市霓虹以及永不闪耀的痛苦（洛尔迦语），更重要的是此时此刻的纽约正是艺术世界毫无疑问的中心，这里的艺术家正在用他们各自的方式驱动着艺术朝向前卫以及更前卫永不停歇地迈进。初到美国，便感受到惠特尼双年展所带来巨大冲击的王功新，在纽约期间不断地调整自己的思路，在数年的绘画实验之后，他也毅然决然地将工作的重心置于影像艺术的范畴内。隔年，当王功新回到中国，回到北京时，他拿出了他的第一件录像作品《布鲁克林的天空》，这件作品对中国当代影像艺术影响深远，也标志着王功新成为中国影像艺术的重要奠基人之一。

上世纪 90 年代的结识，增强了张培力与王功新彼此在那个时期，对于影像艺术的信心。但对于作品以及艺术而言，友谊并不会为其增色，任何借助外力的创作，都将在时间的浪潮中被淹没。君子之交淡如水，而其在西方当代语境中的表述，则来自于布朗肖：“友谊，是存在于两位艺术家

下图：  
《水——辞海标准版》，张培力，  
1991年，单视频录像，有声，彩色，  
9分35秒，PAL制式。  
© 张培力







本页图：  
艺术家王功新在影像作品前。

右页图：  
艺术家王功新在掩体空间的展览“潜影——与BIAO有关”作品局部。

之间的纯净距离。”这种距离衡量着彼此之间的关系，并使双方不会去利用彼此，或者利用双方之间的情分而互相赞美，然而距离并不会阻止交流。正是在这种差异之中，有时是在语言的沉默中，朋友走到了一起。

### 影像艺术，时间的形状

作为艺术的一种存在形式，影像艺术，在世界范围内起源于 60 年代，伴随着电视机和电视技术的出现。或者说，电视机的出现再一次改变了人类的观看方式，甚至于视觉已经完全领先于人类的其余感知，成为接收信息最为重要的手段。哲学家斯坦利·卡韦尔在《电视的真相》（1982 年）一书中论述道，录像的独特性在于，它在大众想象中，让“无时无刻”、“此时此地”的集体监控变为可能。

当电视机的泛滥不可逆转之时，敏锐的艺术家们便开始使用相同的技术手段，在影像生成的内部批判人类给予自我的最新陷阱。白南准，这位“录像艺术之父”便是用这种方式反抗的先驱，“电视在进攻我们生活的每一个方面，现在我开始反击”。

在电视的滥觞作用于西方民众的时刻，中国人民还处于波涛汹涌的政治运动中，当我们再次拥抱西方世界，电视成为一种新时代的传染病，也开始蔓延在华夏的大陆上，但值得庆幸的是，这次仅仅落后了 20 年。1982 年，中国第一条彩色电视生产线完工投产，而短短 5 年之后，中国电视机的产量就超越日本，成为世界最大的电视机生产国。

虽然，在上世纪 80 年代末，我们已经可以通过电视逐渐了解西方，但是在影像艺术领域内，我们依然对西方的同辈艺术家知之甚少。在这样的背景下，张培力开始了影像艺术的创作。《30×30》的出现不是偶然



的，对视觉语言的挖掘仍然需要最为敏锐的艺术家进行实施，在这件作品的 180 分钟内，张培力反复地将一面 30 厘米的镜子摔碎又黏合，正是为了“在纯粹的意识领域中重新观察事物”，也是为了向电视这一视觉媒介发起中国当代艺术的反攻：整个过程既无叙事亦无激情，与人们惯常观看的录像节目完全背道而驰，在观看的过程中，时间变得如此漫长和难以忍受。侯瀚如如此评价这件作品：“通过将中心化注视的‘游戏规则’推向极端，直到物件的知觉可能被穷尽，并被彻底平庸化。”（《在中间地带》）2017 年初，泰特美术馆理事会决定收藏张培力录像艺术作品《30×30》，可以说是对这件作品时代意义的某种佐证。

自张培力之后，王功新、颜磊、邱志杰、施勇、周铁海等一批艺术家参与到影像艺术创作中。1996 年，邱志杰、吴美纯在杭州举办“现象 / 影像：中国

录像艺术展”，这是影像艺术在中国的首次大规模展示。次年的“97 中国录像艺术观摩展”有 30 多位艺术家参展，更是使这一艺术形式深入人心，同时期在北京个体艺术家的影像艺术展览也不再只是个例。

这段时期的影像艺术家们不再只局限于录像的记录功能，他们开始将录像引入视觉语言的创造中，进行艺术录像的拍摄。但在此时，艺术家们仍然普遍缺乏展览的机会，也缺乏互相交流和沟通的场所，直到 2003 年藏酷新媒体艺术空间的成立。这是中国第一个新媒体艺术空间，也是当代艺术受商业裹挟前的最后一个乌托邦，这个空间的创始人正是王功新和他的夫人林天苗。

“那个时候 798 也没有起来，所以如果你要把艺术家们都叫到一个地方，只有藏酷一个选择。”尤伦斯当代艺术中心（UCCA）馆长田霏宇回忆起藏酷时说。在藏酷新媒体艺术空间开门的 3 年时间内，这里举办了 60 多场展览和活动，王小帅、贾樟柯等第六代导演的电影放映会，崔健的小型演唱会都在藏酷正式地发生过，这里是京城当代精神的发声地。这里也是影像艺术的聚集地，藏酷为原本没有展览空间的新媒体艺术家，提供了大量的展示机会，“藏酷新媒体艺术节”、“中国——德国新媒体艺术活动周”、“亚太多媒体艺术家讲座”都曾在这里举办。藏酷实际上是一个艺术的共同体，同时期艺术圈最知名、最活跃的艺术都聚集在藏酷，国际顶级策展人也是藏库的座上宾，比如 2000 年时奥奎·恩威佐以及他的卡塞尔文献展考察团。据说，当时王功新与林天苗款待了远道而来的客人，艺术界的各方人士齐聚于此，前卫、热烈的氛围，完全刷新了国际贵客们对“红色中国”的固有想象。





张培力（左）与王功新（右）的合影。

田霏宇曾于 2011 年在《艺术界 LEAP》12 月刊上发表了与此有关的文章：“这批策展人于 2000 年 4 月 14 日到达，主要是为文献展做准备。大家期待着参与和了解中国艺术圈，这个刚刚展开和世界的对话的艺术力量。”这一行程也使奥奎感慨“这么多年来两方缺乏联系和交流”。在时隔多年后的今天，回忆起当时的情景，田霏宇也感到：“那时中国艺术圈对国际化的想象和向往是极其有力量的。”

藏酷新媒体艺术空间存在的时间并不长，当 798 艺术区兴起后，藏酷的历史使命便告一段落。但不可否认的是，藏酷是新媒体艺术在这段时期最为前沿的阵地，它奠定了新媒体艺术在圈内、圈外广泛的影响力，也标志着影像艺术在中国进入了一个新的阶段。

曾参与其中的艺术家们，仍然记得在藏酷的种种逸事，而其中一个事件可能被反复提及：在藏酷的某一次饭局上，一位外国评论家在吃饭的时候对众人说，你们所有的新媒体作品都是跟西方学的，而在场的策展人皮力则立刻回应道：“我们不是跟你们学的，我们实际上是看着王功新和张培力的作品长大的。”

同样是在 2003 年，中国美术学院成立了新媒体系，这是影像乃至新媒体艺术在中国的第一个专业科系。在张培力巨大的影响力之下，中国重要的艺术家、评论家、媒体人、纪录片导演都来到中国美术学院授课。这样的授课模式，使国美的新媒体系，以及在新媒体系影响下的其他专业，都出现了大量的知名青年艺术家。

孙逊、陆扬、李明、张辽源、蒋竹韵等一批新生代艺术家占据了中国新媒体艺术的半壁江山。张培力在其中的推动作用是毋庸置疑的，“中国录像艺术之父”的称号不仅关于他的自身创作对中国影像和新媒体艺术的影响，同样还应该包含他对整个中国新生代影像及新媒体艺术创时代的贡献。在教学中，“开放”与“怀疑”，是张培力的学生们的最大收益，“他对我影响最大的就是在学生时代他对任何学生作品的开放性，没有强迫我们去做他觉得好的作品”。陆扬在谈到

老师时如此说。

当中央美术学院也开始开设新媒体专业时，在北京的王功新，成为了中央美院客座教授，在他的协助下，中央美院同样培养出马秋莎、陈轴、刘诗园等非常优秀的艺术家。“他人格所展现出来的质感和魅力会在话语间给我造成很多影响。”陈轴在谈到王功新时说，“他对艺术创作的尊重并坚持自己的立场，是让人很感动的。”可以说，第二代的青年影像和新媒体的艺术家们，不仅仅是看着张培力和王功新作品长大的，他们更是在张培力他们的传道授业解惑下，成长为新一代的艺术明星。

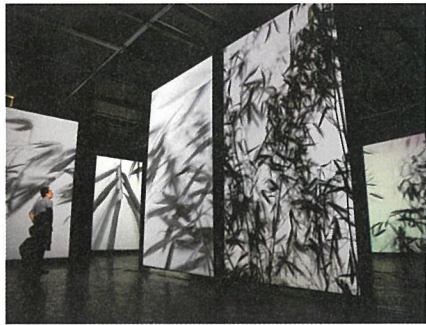
### 张培力：转折的年份

2008 年，张培力举办了两场重量级展览，一场为“阵风”，地点在北京的博而励画廊，另一场“静音”展览地点在 OCAT 深圳馆。

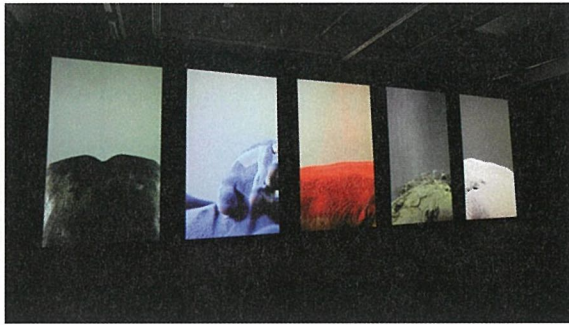
同年的 8 月，在北京举办了 29 届夏季奥运会，这是一个新的起点，震撼的开幕式，最终收获的 51 块金牌，都隆重地宣告了中国正式步入世界大国的行列。历史需要里程碑事件，奥运会恰恰是这个自 70 年代末才逐渐开放的国家，在 30 年历史过后，面对世界的强力回答。

对于绝大多数中国人来说，奥运会释放了中华民族近百年历史的耻辱情绪，最终登顶奥运奖牌榜榜首，则让民众在民族自豪感的余温中生活。虽然这一年的物价迅速上升使普通百姓在日常消费时感到压力，但这只是其后几年物价上涨的序曲。1998 年 11 月 25 日，北京向中国奥委会提交《北京承办 2008 年奥运会申请书》，同年，停止住房实物分配、推行住房分配货币化的制度出台。到 2008 年举办奥运会之时，10 年间北京的房价上涨了 6 倍，但是出乎所有人预料的是，这个价格在其后 10 年间又上涨了 5 倍。另一个令民众震惊的则是这一年的股票市场——从 2007 年的最高点至 2008 年 4 月低点，跌幅达 50%。资本的浮躁气氛在暴涨与暴跌之间达到顶峰，随之而来的是泡沫





《关联——与ya有关》，王功新，2010年，影像装置，9屏影像装置，有声。  
© 王功新



《五色》，王功新，2010年，影像装置，5屏，录像装置，有声，15分钟。  
© 王功新



《(卫)字3号》，张培力，1991年，单视频录像，无声，彩色，24分45秒，PAL制式。  
© 张培力

的破灭和寒冬的征兆。

伴随着时代的起伏，中国当代艺术界开始出现大制作艺术作品。“因为他们早期的物质条件可能没有那么丰富，而那时的物价还算便宜，这个圈子也初步积累了一些资源，一些艺术家开始有一些很‘疯狂’的想法，《阵风》是比较有代表性的一件。”UCCA馆长田霏宇谈到那个时代时说。在作品《阵风》中，张培力在展览现场搭建了一间舒适的起居室，然后人为地将其破坏，模拟被大风摧毁后的废墟。这个过程被拍摄了下来，在展览现场由五屏投影录像予以展示。

张培力强调自己的作品不与现实发生任何关联，“艺术不应该是现实世界的反馈”，即使这一年的奥运会和汶川地震都同样指向了废墟。但对张培力而言，影像的魅力正是在于能够精确地再现客观世界，而使它显现出更高的可分析性。

摄影机所展现的事物与眼睛所看到的有本质的不同，人有意识地穿越空间被无意识穿越的空间取代，摄影机正是指导我们理解视觉无意识的存在。通过影像和装置的并置，张培力暗示出科技、社会、政治等主题，并最终向我们揭示了一个震撼的超现实的现实世界。

2008年，同样是影像艺术的分水岭，视频网站Youtube和优酷已经有上千万条视频，并每天吸引上百万用户观看。也是在这一年，苹果公司推出iPhone 3G，发售首周的销量便超过100万台，这部搭载200万像素摄像头的手机，表示了影像泛滥的迷雾时代已经到来。

展览“静音”正是对时代的有效回应，自从2002年张培力减少作品中的影像记录功能和研究性质的录像语言后，便开始使用艺术回应多元的复杂社会。在《冲锋》《台词》《遗言》《向前、向

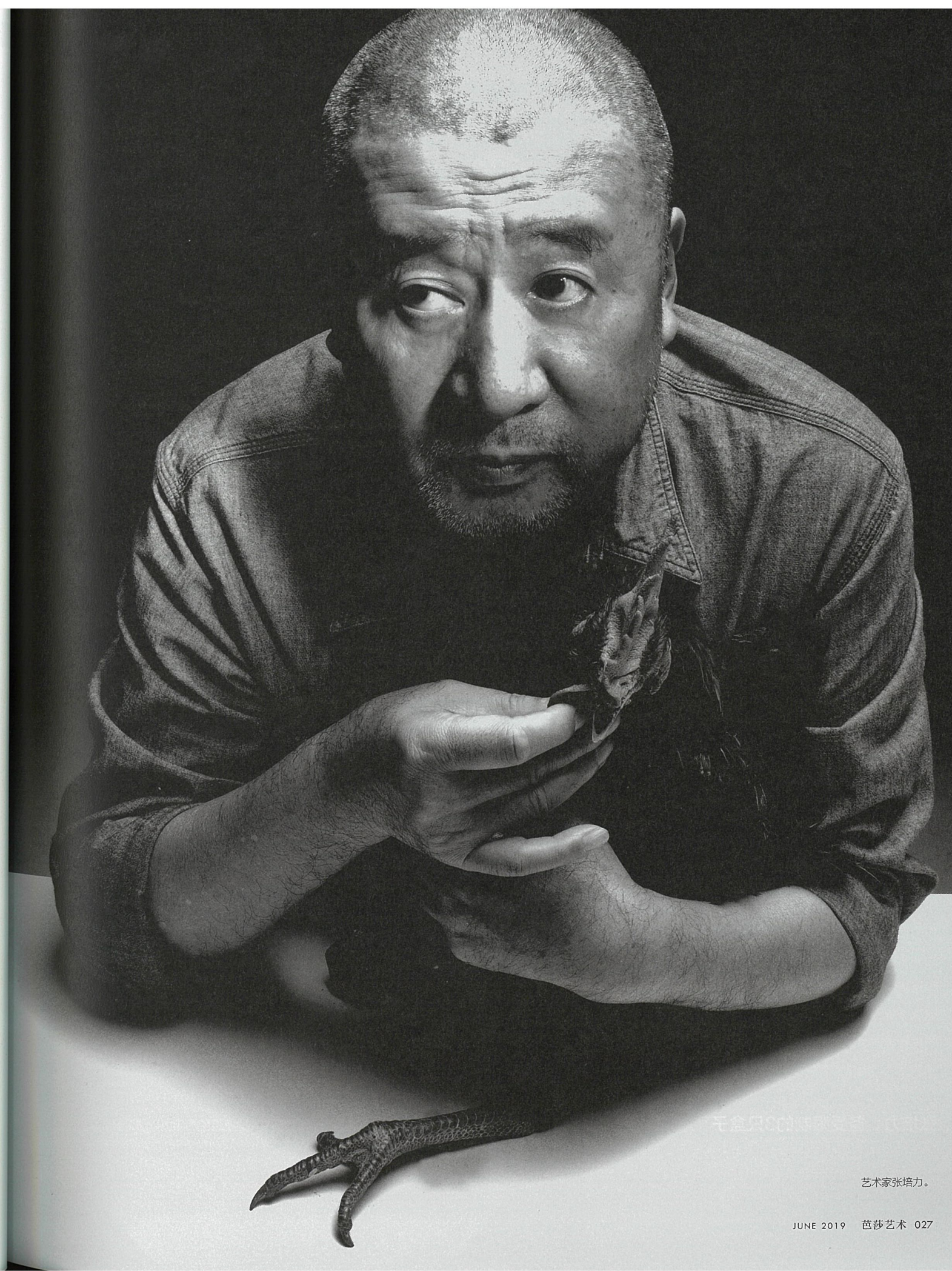
前》和其他由老电影改编的作品中，张培力重新解放了程式化的革命语言，以及历史在现实生活中的地位。而《无题（腐烂的花瓣）》《水迹》《从50公分到100公分》则直接关联时间与记忆，现实生活与无意识状态。“静音”在OCAT的厂房内，虚构出一个充满悖论的剧场世界，影像借助机械装置猛烈地渗透了现实，并更进一步地将戏剧冲突呈现在众人面前。中性的立场，使作品成为了更加广阔包罗万象的情境容器，并准备在未来的某一时刻给予现实最为沉重而致命的一击。

### 王功新：影像艺术20年

王功新可能是中国影像艺术家中最强调技术的人，在艺术家中间，他最早拥有苹果电脑，高清摄像机，数码相机，使用复杂的多屏幕等播放技术，他亦是先驱之一。

这些充分地展示出王功新强烈的探索精神和实验意识，更为重要的是，在技术飞速进步的时代，只有技术本身才能从根源处反抗技术。

《布鲁克林的天空》之后，《老凳》是王功新的另一件视频装置作品，黑白的显示器镶嵌在凳子上，影像的内容则是“手指不断地抠”这一行为。在此之后，王功新开始了他纯粹的影像语言研究，《面子》《飞》《卡拉OK》都讨论了影像语言的生成，尤其是单渠道影像作品《卡拉OK》，艺术家将嘴作为基础面，每个牙齿上都有表演的人，嘴张开时众人歌唱，当嘴闭合时众人闭口无声。技术性在作品中出现的意义，也同样使作品摆脱了政治符号学的意义，在《卡拉OK》中，艺术不再为政治或者简单的个人处境服务，而是单纯的影像语言和电脑技术本身，它将当代艺术的语境扩展到一个可



艺术家张培力。



以和世界发生沟通的新领域之中。在《今夜可能有风》《房子》中，影像的快放慢放以及静帧技术，被王功新的影像艺术语言关注，即使今天我们对这样的技术已经不再陌生，但技术最早期的驱动力仍然值得我们去记录和称颂。《与 YA 有关》是 2010 年前后，王功新最为重要的作品之一，技术所带来的眩晕感，让人清晰地感受到时代所带给人们的同等体验已经不是本雅明时代的震颤。眩晕，正是今天都市和互联网的新体验。9 个投影视频通过计算机编程控制播放，艺术家则用技术设定了可以被人类所创造出的新逻辑。2015 年王功新的展览“在·现”，是

其影像艺术生涯 20 年的一场总结，这场展览之

后，王功新暂缓了自己影像作品的创作，

这是他“对自己艺术实践的一次重

启”。在展览前言，王功新写道：

“此次呈现给大家的 3 件多

屏影像新作，是我对 20

年来自身艺术工作的

检讨、梳理和思考。

它们涵盖了我从影

像表达方式上对

艺术中的‘现实’

与‘再现’之意

义的重新思考和

尝试。”2015 年的

3 件作品中，王功

新都使用了记忆中的

“烙印”元素，《谁的画

室》借用库尔贝作品《画

室》中的元素，《雷哥的故事》

借用雷锋的经典，使之形象作用于

不同种族、年龄和身份的人群身上。《上

拍的血色》则将王式廓经典作品《血衣》戏仿

为一场拍卖，多屏幕影像被王功新运用得炉火纯青，在“影

像搭建的时空与视频同步播放状态的语境中”，营造出“心像”的“在场”。

而这 3 件作品又同时为之后的创作埋下了伏笔，历史、记忆与现实之间的关系被艺术家更加犀利地触及，预示着在王功新之后的作品中，轮回式的反思与重构即将来临。

## 张培力：备受限制的3只盒子

“防空洞只有在它防空的时候，人进入其中才会感到舒适安全，想一直待

在里面。当外面的环境是平静的、阳光灿烂的、风和日丽的，人待在里面肯定没有舒适感。随着环境的转换，个人身体或知觉上的感受差异也

通过对比显现了出来。当具备防空洞历史知识或者对此有记忆感受的观众进入时，他获得的体验可能不同于那些没有此类知识和感受的观众。

不同的天气环境，以及是在白天还是晚上进入空间，带来的感受也可能是完全不同的。”在谈到掩体空间的展览“没有网络”时，张培力如是说。

这是接连 3 个自由受限的空间首当其冲的版本，也可能在潜意识里电视以及影像是艺术同样被限制的空间：图像被限定在屏幕

之内，而内容则被艺术家限定。但这种限定只

是一种有限的排除法，它倾向于排除过

多干扰的语义，使人知晓它不涉及

的范围。但在剩余的空间内，

内容则是开放的、中性的、

可以由艺术家之外的个

体任意解读。这场展

览中的声音装置《不

宜久留的场所》，

给观众设置了一条

受控的体验路径，

观众进入漆黑的

空间后，门便会自

动锁上并开启 5 分

钟倒计时的声音系

统，人的移动会使灯

光亮起，人的静止则导

致空间内漆黑一片。“媒介

的背后正是一个系统，个体在

里边微不足道”。其后，张培力在

余德耀美术馆实施了新作《卷帘盒子》，

2008 年之后的张培力极少再将精力花费在体量

巨大的作品之上，而是选择使用精准的、微观的、切片的方式，通过具体声音、物体、媒介、图像影射出社会系统的痕迹。

《卷帘盒子》是由 10 个电动卷帘门构成装置，卷帘门开合的算法是无序、不可预测的，观众进入作品内部时，会发现原本敞开的空间随时会因为卷帘门的落下，而变成受限的空间，并且这种受限在空间内部也会产生，卷帘门会随时将内部空间间隔为 3 个更加封闭的小空间，观众被强制性地参与到这个装置所形成的偶然及随机的机制中，被迫体验个体面临被控或失控境地时的不安。



左页图：艺术家王功新在掩体空间的展览“潜影——与BIAO有关”作品局部。  
上图：艺术家王功新。

在 2017 年芝加哥艺术博物馆

的“记录，重复”与 2018 年比利

时根特 S.M.A.K. 当代艺术博物馆

“向上的”之后，张培力在博而励

画廊推出个展“既然”，在展览中

张培力再次设置了一个限制性空

间“门禁系统”，当自动门再次开

启前，身在其中的观众都无法离

开被限制的区域，他们只能通过

栅栏观察外面的人、艺术和世界。

这个展览中《音响床垫》《正

面拍摄的公寓》《公开的视频——

源自我的微信朋友圈》是张培力最

新的视频音频作品，展览的题目

是一个连词“既然”，“既然”既

是感慨，也预示了情景的关联性。

展览中的作品，与展览本身的近

年创作，都是张培力在设置新的

可以无线连接空间的过程，包括 3

只盒子和其他影像、装置在内的

作品，所勾勒出的区域与边界都

同样意味着静态、封闭和等级制

度，通过对空间的再创造，私密性

的指涉被转移至已知的公共领域，

并重新测量、命名和再分配。

而敏锐、冷静的张培力正是隐

藏在这一切背后的导演，他观察

人、观察时间，也观察世界的组

成方式。张培力曾说过这样的话：

“跟原则做实验根本称不上有实验

性。”拒绝以“实验”作为目的，

无论是在“崇高”与“反崇高”之

间摇摆的 80 年代，还是被商业席

卷的浮躁的现在，张培力都保持

一种毫不抒情的理智。对荒谬的

礼赞，构成了他独特的艺术思维。

田霏宇如此评价张培力：“观念高

于一切，是一种荒谬的理性思维。”

## 王功新：又到了反思自我的时刻

王功新最近的艺术项目“潜影——

与 BIAO 有关”，同样呈现于掩体

空间，这是好友张培力推荐的结果。

在这个冈村宁次修建于段祺

瑞执政府旁的防御掩体中，张培

力将观众置于被限制的空间 5 分

钟，延伸了掩体原初限定的语义。

而王功新则从掩体的历史语境及

空间形态出发，重新谈论 1995 年

在德国路德维斯堡 10 号艺术中心

的展览“BIAO”，以及历史、记忆

与现实之间多重而复杂的关系。

这有可能是王功新一系列重构

历史作品的终结之作，这种重构最

早来源于 2016 年的上海双年展，

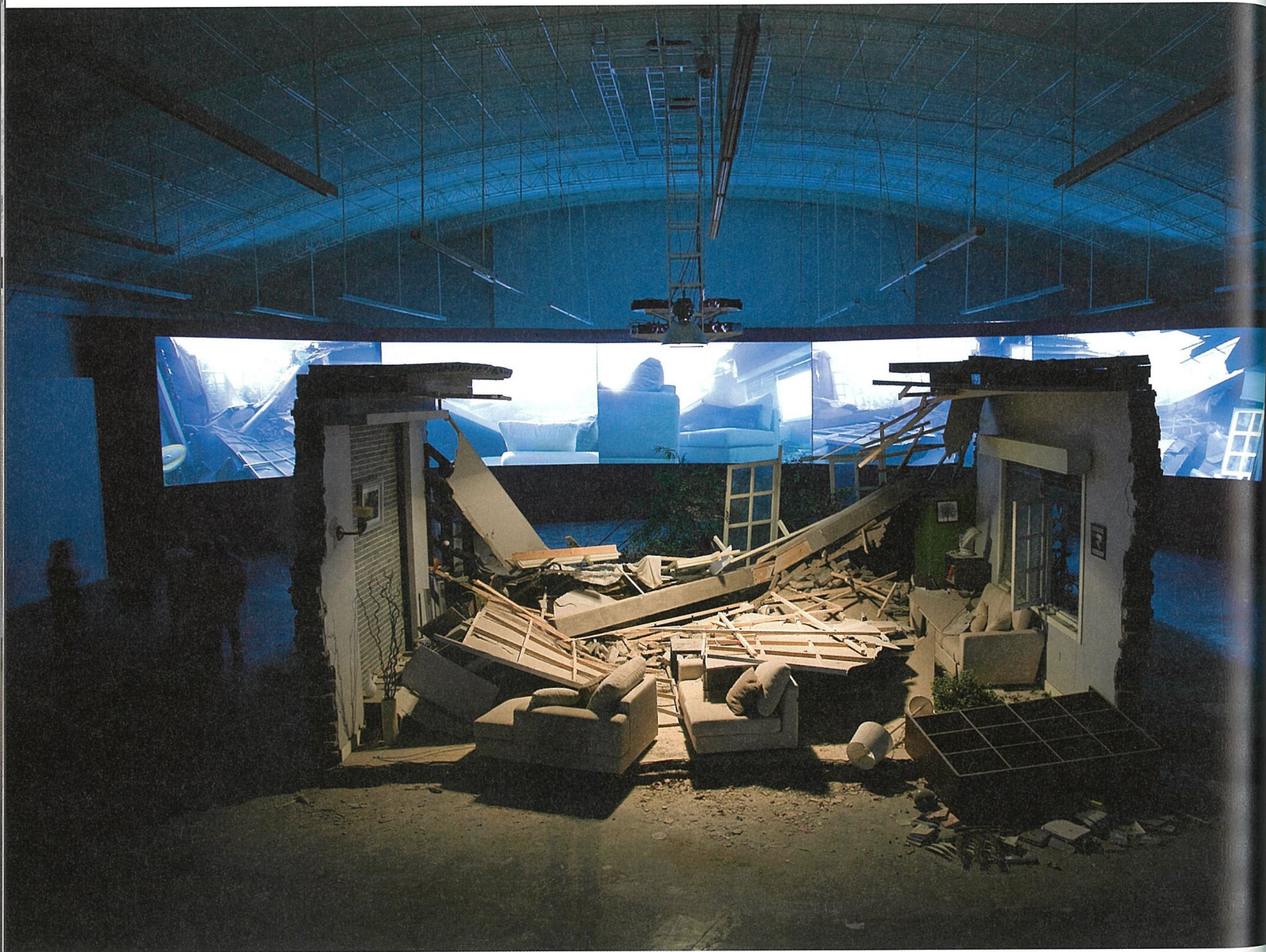
在双年展“何不再问？”的主题下，

王功新 1995 年的作品《对话》受

邀参加了展览，目的是“重新审

视这些作品在今天的意义”。





《阵风》，张培力，2008年，录像装置。© 博而励画廊

《对话》展出之后，得到了非常好的反馈，大家都在讨论这样一件作品和它代表的时代。白立方画廊也同样注意到这点，希望能够展示王功新在艺术生涯早期的作品，双方一拍即合。

最终展览被命名为具有极强

象征意味的“轮回”，而重新审视在这个展览中得到了全面的呈现，王功新说：“当前全球艺术的整个趋势都是审视过去和现在的关系，卡塞尔文献展也曾将展馆修建到希腊，到西方文明的起点上去。大家都在往回看，都想回到一个相

对的‘原点’。但看似同样的点，其实我们已经回不去了，在循环往复的脉络上，这个点和‘原点’早已不在同一层面上了。同时我们也要去思考，这种轮回对时空又意味着什么？轮回是否可以给我们带来启示？”

展览“轮回”之后，在古根海姆美术馆举办的中国当代艺术展“世界剧场”中，王功新又创作了一件与1995年《布鲁克林的天空》相呼应的作品《北京的天空》，几乎是同样的尺寸，同样的花砖，但在显示器上呈现的已经不是1995

年令人向往的布鲁克林的天空了，这似乎暗示了国际时局在这20多年的变化，也暗示了艺术家对我的反思和追问，但艺术可以暗示的含义更多。

甚至我们还可以这样认为，时间地点和作品之间具有一种更为



上图：  
《与邻居无关》，  
王功新，  
2009年，影像装置。  
© 王功新



下图：  
《雨，或水》，  
王功新，  
2010年，影像装置，  
三十二屏，录像装置，六个投影仪，有声，  
6分钟。  
© 王功新

深层次的互文性，每一个作品背后的历史和现实都是其他作品的镜子，每一作品都是对其他文本的吸收与转化，它们相互参照，彼此牵连，形成一个潜力无限的开放网络，德国路德维斯堡10号艺术中心 and 掩体空间互为表述，两次世

界大战的德国与民国时期的中国互为表述，愿意了解中国的美国 and 希望了解美国的中国互为表述，1995年和今天互为表述，而作品以此构成了过去、现在、将来的巨大开放体系，以及在此时此刻现实情境中更为深刻的重构与反思。

抑或，我们都需要回到1995年的自我，回到1995年的北京和布鲁克林，回到青年时代的张培力与王功新，回到个人与集体记忆的端点，回到自我与他者、虚拟与实在的碰撞之处，再次用影像艺术重构世界行进的方式。



## Q&amp;A

## 张培力 × 王功新

在此次筹备封面的过程中，我们也邀请了两位艺术家进行对话。我们事先打好了“挑拨离间”的算盘，试图让两位艺术家进行一番艺术观点的争论与和解的剧情。然而当他们二人碰到一起，局面就完全失去了掌控——我们所有的陷阱都被——化解，竟无一中招。然而，我们却收获了更多的惊喜，两位艺术家的直爽真诚与开阔的视野和胸襟令我们肃然起敬；谈笑风生、嬉笑怒骂，为我们展现了艺术家特有的性情与智慧的绝妙组合。

## 眼中对方是怎样的人

**张培力：**王老师是个“好玩”的人，直爽的人。说到缺点，那可说是太多了，这点跟我有点儿像（笑）。

**王功新：**张老师是个脱离了低级趣味的人……

## 选择最喜欢的对方的作品

**王功新：**张培力的作品我都喜欢，没有不喜欢的，他的作品始终保持在一个很高的水平之上。我们两个人的共同语言，就是我们选择用影像艺术来表达。我们要看到的是每一个作品后面的态度，单一的作品现在可以说没有那么重要。在艺术大的价值观上我们是一致的，不一致的是我们观察的角度。我认可了张培力的艺术价值观，因此就不存在不喜欢的作品。

**张培力：**对，我们是用视觉语言来传达思想和观念的，这个用文字描述无法替代，这是一种感官体验。可能这么说有点儿武断，但我认为现在的艺术家是用很多作品来表达一个观点或者说明一件事。你认可他，就是认可他的所有作品。就算什么画面不同、名字不同，都是这个人的作品，反复地探索这个量到了之后就会出现经典的作品。

## 张培力眼里的王功新

**张培力：**他会在日常的东西中发现微妙之处，看似很简单的东西在他那儿会产生很巧妙的视角。当然，互相影响也是肯定的，成天混在一起怎么会不受影响呢？比如坏毛病，什么喝酒之类的，我们是彼此的奢侈生活陷阱（笑）。争论也是有的，也会对事情有不一样的看法。这或许也是一种互相影响。

## 王功新眼里的“中国录像艺术之父”

**王功新：**首先我是不服气的（大笑）。不过这个不服气我也没有办法，I'm late。虽然我们年纪差不多，但是我的环境所决定的我比张培力晚进入当代艺术很多年。我本身是油画专业，后来又留校任教。那时候张培力在浙江美术学院（现中国美术学院，以下简称浙美），'85新潮都参加过了，跟北京这边环境不一样，当时就已经拉开距离了。一直到1987年公派我去美国纽约学习，到了之后我才开窍了并且一下冲击很大，基本就是“三观粉碎”。也有人说我是在美国看见影像艺术时髦就跟

人学了，但其实没有，在美国的时候我在重新认识艺术，1995年回到北京之后才开始做影像艺术。

## 张培力谈如何进入影像艺术

**张培力：**因为我看王功新1987年去美国了，然后1988年我就赶紧开始做影像艺术了。（笑）我在国内的时候接触到外面的东西还是比较多的，在浙美还是有很好的条件，可以了解到一些国际艺术世界的最新动态，就算是隔岸观火但看到了一些新东西。虽然1992年我去国外看了很多相关的展览，我以为能看懂，但其实很多当时仍然看不懂的，只是在后来我和我们这一代人才慢慢消化西方当代艺术的。

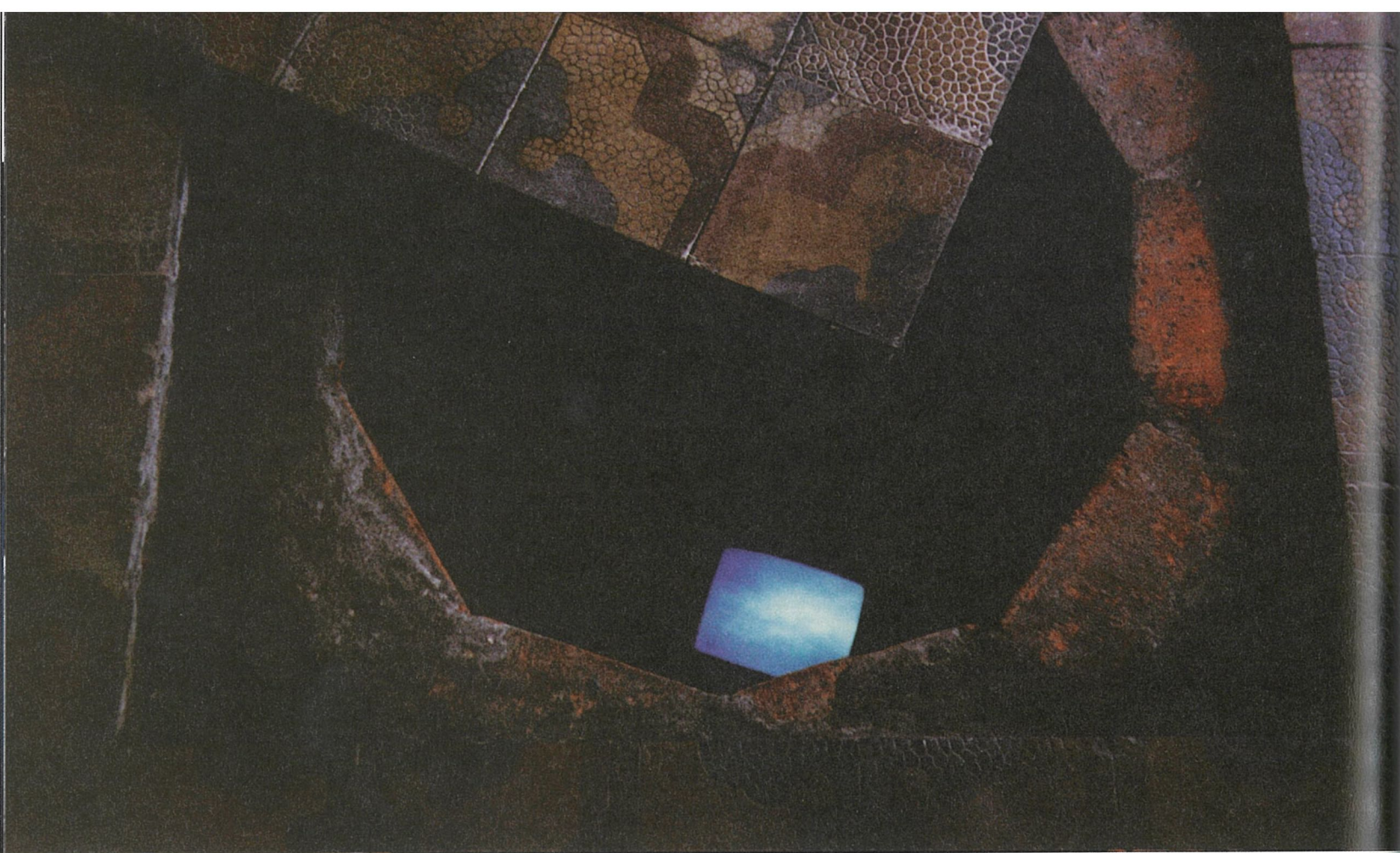
## 影像艺术是突破口吗

**张培力：**最开始学艺术从绘画开始，到上世纪80年代末，我开始觉得绘画能做的事情太有限了，对我来说，关于对艺术的思考仅仅把自己局限于绘画中，同样是限制了自己。因此在那段时期，我的作品中有行为、有文字、有综合材料，也有摄影，一直到1988年出现了影像，那时候对我来说艺术是一种动机，就是想要寻找房间的出口。到了上世纪90年代，我不断地有机会去欧洲、美国，看到的东西越来越多，对于空间材料及影像的关系越来越感兴趣，这是我其后持续影像创作的原因。但近10年，我感觉一直按照一种方式做下去，可能会和当年面对绘画时看到的问题相同，就是影像的语言在经年累月的创作中可能会越来越专业，越来越熟练，越来越是老生常谈。因此我感觉自己要警惕。但叙事成分是我要避免的，我不希望自己的作品最终走向电影，我还想在（观念或实验）艺术的范畴内工作，因此装置也是一种必然的选择，是新的突破口。

**王功新：**影像艺术可以说是这样的一种突破口，它是能够去突破的一部分，不是全部。因为影像本身，只是一个媒介的选择，但是在影像艺术发生之前，艺术界的革命或者实验已经有了很多铺垫了，比如激浪派、大地艺术等等，这些是在观念和行为上都有极大突破的事件，甚至包括文学、电影、舞台剧等等领域的突破，最终才会形成影像艺术。就算给你一台摄像机，也不是每个人都能想到去做影像艺术，会有人拿着机器去拍婚礼、拍家人。所以在现在看来，摄像机可以变成艺术家创作的工具，但没到这个（时间）点之前，它就不具备现在所说的这种意义。任何东西都可能给人带来机遇，合适的时间是一个必要条件。

张培力（左）和王功新（右）  
在院子里喝茶论道。





《布鲁克林的天空——在北京挖一个洞》，  
王功新，1995年，装置作品：电视机，录像带。  
©王功新

## 影像艺术的今天

**张培力：**早期影像艺术家是精英式的知识分子，对白南准这一代艺术家而言，影像是针对大众娱乐的挑战，但现在我们每个人都可以通过手机拍摄视频，拍摄中的挑战性没有了，精英和经典性也彻底消失了。影像艺术可能作为艺术的媒介形态和时间性的记录，这些在艺术史部分的意义不会消失。但是作为媒介，今天的影像仅仅只是一部分了，它可以和装置绘画雕塑融合在一起，它可以和任何形式融合在一起，但它已经不是一个独立的整体了，背后的艺术家消失了，影像主题也消失了。

## 关于艺术家介入社会

**王功新：**批判现实、改造世界，这不应该是艺术家的任务，但他可以通过对艺术语言的探索来表达自己的对社会现象的看法。语言相对论认为语言的语法和词汇会影响人对世界的认知，进而通过人的思维方式改变行为。虽然这是一种假说，但在艺术领域里，所谓的语言就是我们采取的表达方式，就是作品。当我们在探索的过程中，发现了新的表达方式，就会对我们的创作产生影响。这是一个反复探索的过程。在这种探索中肯定会跟当下的社会产生了某种联系，不一定是批判社会或者说受到了什么政治环境的影响，这个创新和探索的过程本身就代表我们的态度了。

**张培力：**我们对社会上的某些事或者某种现象还是会关注的，会产生一些看法。但是我们在艺术创作中不会直接地表达这种看法。艺术创作是抽象和提取的过程，它至少包含两次转换，一次是将具体元素提取转化成抽象元素，再一次是将抽象元素转化成艺术语言。艺术作品带着它所包含的多种元素在经过多次转换之后，会面对很多人，接受不同的人通过文字或视频或者其他方式解读，因为每个人的经验不同，所以解读也不同。在这个过程中又会产生很多原本没有的解读，这正是艺术品的意义所在，否

则就不用做艺术品了。艺术作品不会改变某一具体的事情，我也不期待它有这样的功能。艺术不应该是工具，艺术就是艺术本身。但艺术家应该是敏感的，他的敏感是来自于对自己所处的止步不前的艺术环境的不满、想要突破的欲望，艺术对社会的影响应该是创新。

## 关于艺术家的敏感

**张培力：**我拿文艺复兴来举例吧，我们都知道文艺复兴是以人文主义为指导思想，艺术家们把这个思想精神带入了艺术创作，而不能说他们想用艺术创作来表达人文主义，这个是不能倒推的。艺术家们已经对中世纪的文化束缚产生了不满，那么就会有艺术家去探索和突破。比如透视法、解剖学进入绘画领域，对艺术语言产生了极大的改变。这可以说是技术革命，是绘画技法的技术革命。但为什么只有其中的几个艺术家对这个技法做出了反应呢？这就是他们的敏感性，他们本身对当时的艺术语言非常不满，在寻求突破。就像人长时间待在一个房间，就会想透气。这种敏感性就是这群艺术家的本能吧，所以米开朗基罗、达·芬奇他们掌握了这种新的艺术语言，因为他们是艺术家中最敏感的人。

## 关于创新

**王功新：**作为艺术家，尤其是当代艺术家，创新就是追求艺术语言的变化，来表达自己的观点。

**张培力：**在艺术当中，革新或者创造是困扰所有艺术家的永恒主题。艺术没有先进和落后，有的只有创造思维，它不断使人呼吸到新鲜空气。我不太同意艺术可以像技术一样被新东西淘汰，宋元时期水墨山水到现在还是非常精彩的，文艺复兴也是非常精

彩的，它们的价值是永恒的，之后产生的艺术都不能替代原初的价值，所以艺术上的革新和科技不一样。影像艺术里面早期的技术已经被革新了，现在都使用数字媒介，但影像的内容也许不能用“革新”这样的词汇形容。我觉得艺术家的创造和他对自己工作的不满有关，他不满足于重复原来的自己，他需要做出一系列的改变，他的动机不会像科学家一样明确，也不是代际之间的变化。艺术充满了不确定，它并没有革新，只有不满。

## 二人分别在掩体空间的展览

**张培力：**在掩体空间展览的作品《不宜久留的场所》，和（侵华日军战犯）冈村宁次的防御掩体有关。对我来说，历史对作品是很重要的，掩体空间有段祺瑞执政府的历史背景。段祺瑞是军阀，而军阀是权力的象征，冈村宁次也同样和战争、权力有关。防空掩体周围都是水泥墙，通道大门只有一个，我设置了一个电子锁，每个房间只有一盏感应灯泡，忽亮忽暗，我试图以此对时间做出回应。

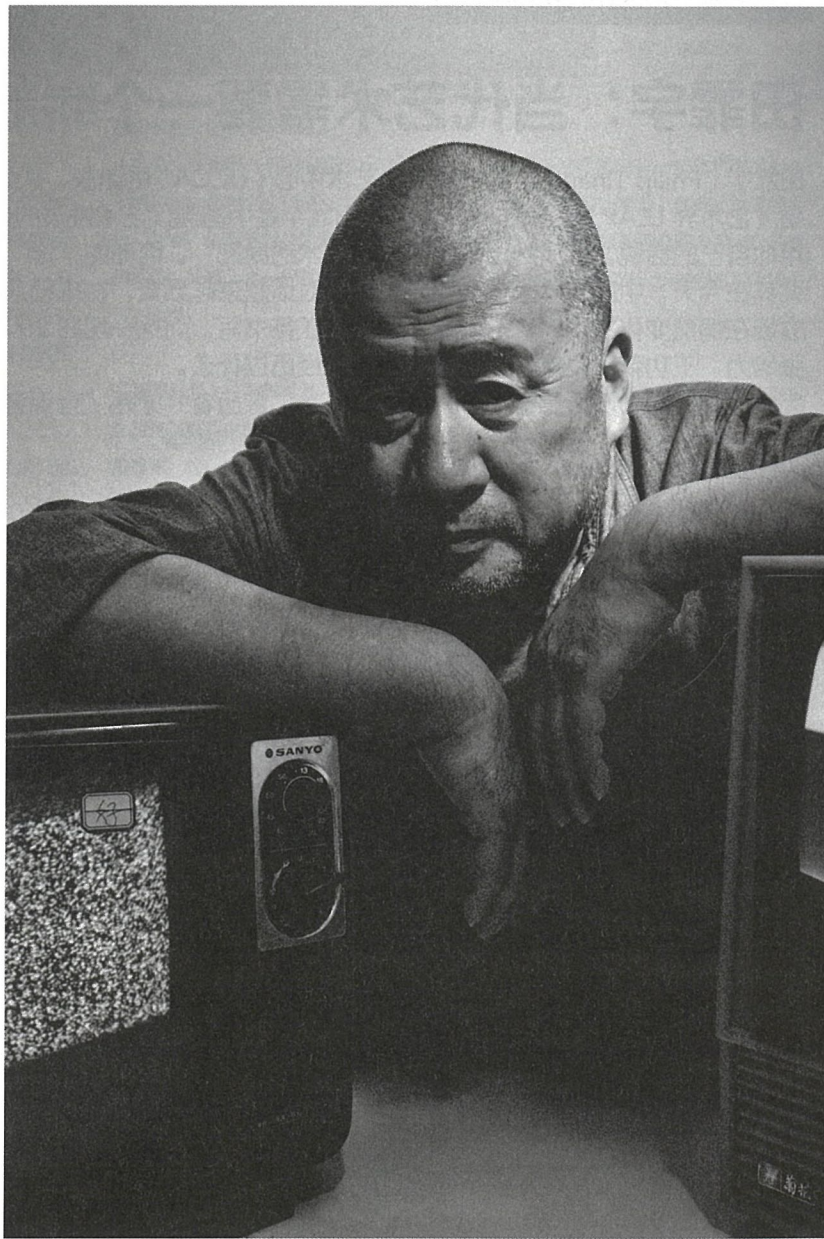
**王功新：**那天张老师先去看了这个地方，看完之后马上就给我和我太太打电话，说特别有意思。当天晚上我俩就赶过去了。这个地方太有意思了，它充满了各种时间的线索。1995年的展览“BIAO”是在斯图加特市路德维斯堡10号艺术中心做的，那是建于19世纪末的空间，后来被当作德军的军火库，“二战”结束的时候，美军占领这里用来存放车辆，实际上两德统一之后它才成为艺术中心。而掩体空间是位于段祺瑞执政府旧址的一个地下工事，当我有机会做这个项目的时候，我希望能用今天2019年来重新回溯1995年，甚至回溯100多年间的个人和社会历史。“BIAO”的其中一项含义，指的是表，是时间。在掩体空间能重新完成这种时间的转化。

## 近期的创作所关注的问题

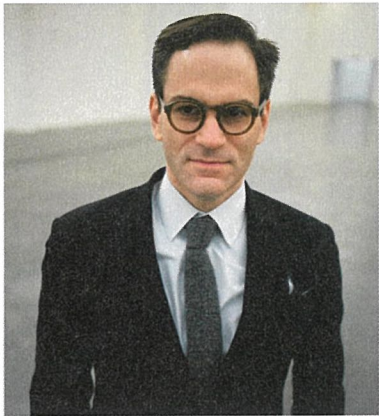
**张培力：**《卷帘盒子》《门禁系统》《不宜久留的场所》三件作品都是把观众限制在一定时间和空间内，但《门禁系统》《卷帘盒子》两件作品中的空间都是虚拟的，因此有一种更密切的关系——作品中存在偶然机缘：你并不知道下面会打开哪一扇门。这是在掩体空间的作品所没有的。《门禁系统》虽然被关在里面，但没有完全封闭，还是可以观看到外面的景物，这个作品更世俗化——现实生活中有很多铁栅栏防盗门。艺术是对于现实的某种提示。限制与被限制是我从80年代开始思考的一个主题：以身体被限制的方式，来体验精神的被限制。整个世界都存在限制与被限制，这不仅仅是某个地方的问题，而是整个人类的问题。只要是人，都会被限制。人的问题是（我的创作）最基本的出发点。

**王功新：**2015年OCAT上海馆的展览之后，虽然不能说20年影像艺术生涯告一段落，但我还是想换一个思路。刚好2016年的上海双年展策展团队找到我，希望我对早期作品进行回顾，他们非常了解我的作品，提出想展出我1995年的作品《对话》。那次展览确实是一场对话，结束之后很多朋友对那件作品非常感兴趣，之后白立方也向我发来展览邀请，希望我进一步展览一些那段时期的作品，因此就有了展览“轮回”。当前全球艺术都在审视过去和现在的关系，卡塞尔文献展也曾将展馆修建到希腊——到西方文明的起点上。大家都在往回看，都想回到一个相对的“原点”。其实我们已经回不去了。看似同样的点，在循环往复的脉络上，早已和“原点”不在同一层面上。轮回对我来说，是新的时空。时和空这两个字在一起的时候究竟意味着什么？当我们在感受到时间存在的同时，是否会同样感受到空间的存在？人们一直都在问什么是时空？它们的边界又在哪里？同时我们也应该思考，这种轮回对时空又意味着什么？轮回是否可以给我们带来启示？思考清楚这些问题，才能明白轮回、时间空间之间复杂的关系。

艺术家张培力的肖像。







## 田霏宇：当代艺术需要一个崭新的叙事

田霏宇（Philip Tinari），尤伦斯当代艺术中心（UCCA）的馆长。从2001年在纽约杜克大学策划毕业展览“亚洲制造？”，到《艺术界 LEAP》的杂志编辑总监，田霏宇是中国当代艺术发展的亲历者，也是推动者，用他自己的话说，他“赶上了中国前卫艺术的尾巴”。而他的“洋”背景，也为他介入中国当代艺术增加了不同的视角。尤其在今天，中国艺术家们与西方世界的对话越来越频繁，往来已几乎亲密无间，全球化已是不可抗拒的浪潮。立场在悄然变化的同时，一个崭新的叙事正待书写。而这一切在20年前似乎已经崭露头角。从彼时至此时，我们很好奇张培力、王功新以及这一代艺术家们都曾经历过什么。因此，我们希望听听田霏宇——以一个既是“亲历者”亦是“旁观者”的角度——来谈一谈在他眼中的两位艺术家，以及他们背后的故事。

### 过去的故事

《芭莎艺术》：最初是如何与二位艺术家结识的？

**田霏宇：**我认识王功新比较早，我2001年时在杜克大学的学校美术馆做的毕业展，其中就有王功新的作品。当时中国当代艺术在海外还没有走进主流，有一个小小的画廊叫ETHAN COHEN，他是我们这一代比较早对中国当代艺术感兴趣的人，因此也成为我们接触这个领域的窗口。我们从这家画廊借了一件王功新的作品，是一个长卷，用的是一种叫Mylar的半透明、半反光的材料，像一面镜子，挂在美术馆的大堂（Untitled: Installation with Mylar Scrolls, 1994. 110×24 in.）。但是我并没见到他本人，因为他大概九几年就已经从纽约搬回北京了。大学毕业后我也来到了北京。当时有很多半地下的展览，在四惠有一个老厂房改建的艺术中心（远洋艺术中心，由张永和设计，2003年拆除），大概2002年有一个展览叫作“跑、跳、爬、走”，我在那儿认识了王功新，但他可能不记得了。认识培力可能是到了2002年底做第一届广州三年展的时候，我记得他过来参展，做了一个新的作品。当时我帮冯博一编辑广州三年展的英文图录，认识了很多从90年代开始比较活跃的艺术家的，我也因此开始进入（中国当代艺术）这个领域。

《芭莎艺术》：在与两位艺术家交往的过程中，有哪些让你印象比较深的时刻？

**田霏宇：**我2003年回美国读研究生，2006年再搬回北京的时候，有一件我印象最深的事。在春天，是一个令人特别难过的事：王功新得了心脏病，非常危险。他出院后不能抽烟也不能喝酒。在那段时间我感觉生命挺脆弱的，他周围的人都会特别珍惜跟他在一起的时间。之后他渐渐康复了，过了这么多年跟没事了一样。（笑）在2007、2008年左右，培力在当时位于草场地的Boers-Li（博而励画廊）里做了《阵风》的作品。那个展览开幕现场给我留下很深的印象。当时特别大体量的艺术作品刚刚开始出现，因为这些艺术家早期的物质条件可能没有那么丰富，而那时的物价还算便宜，他们也初步积累了一些资源，于是一些艺术家开始有一些很“疯狂”的想法，《阵风》是比较有代表性的一件。



左页图：  
尤伦斯当代艺术中心（UCCA）馆长田霏宇。

左图：  
张培力博而励画廊个展“既然”，2018年，装置艺术。  
© 博而励画廊

《芭莎艺术》：您觉得张培力和王功新分别是什么样的人？

**田霏宇：**我觉得培力是很忠诚的一个朋友。他在杭州和王强、宋陵，当然还有老耿（耿建翌）等都是很好的朋友。老耿很长一段时间都在看病，培力一直像兄弟一样陪伴他。所以我觉得他真的是一个好人。他对他的学生也非常好，非常慷慨，他愿意贡献出很多的时间和精力跟他们讨论、分享。所以新一代艺术家——像“ON I OFF”展览里那代的艺术家（“ON I OFF: 中国年轻艺术家的观念与实践”是2013年在尤伦斯艺术中心举办的展览），有好多都是他的学生。他有点儿像神仙——佛系，他会提出一些问题，可能不是用特别尖锐的方式，但是很深刻。王功新是一个在挑战自己创作边界的同时，也参与到文化尝试当中的艺术家。他们办的“藏酷”令我印象深刻。那时798艺术区还没有发展起来，如果你要把艺术家们聚集到一个地方，只有藏酷一个选择。这个场所的视觉完成度和各方面的呈现，比同期的其他消费场所都高级些。不是多奢华的材质，而是很有格调，独特、地道、前卫的感觉。所以我赶上了中国前卫艺术的尾巴，当时还没有发展成一个行业和如今的生态，就是一个圈子。给这个圈子提供固定的据点，这可能是最具意义的部分。

### 历史中的作品

《芭莎艺术》：回顾当时的历史，对于一些历史节点，您有重新的审视吗？比如您今天再看那段经历（2000年卡塞尔文献展策展小组到访中国），是什么感觉？

**田霏宇：**当时是有一些荒诞的感觉，但是现在回顾起来还觉得挺单纯的，没有什么复杂的利益，那时中国艺术圈对国际化的想象和向往是极其有力量的。当他们还是年轻艺术家的时候，功新已经去美国了。上世纪80年代他们做各种实验的时候，可能也没想到会有这么一天。我觉得现在也能追随到他们早期的和中期的作品里面的状态。那天我们跟培力在聊他2003年参加博纳米（Francesco Bonami）策划的威尼斯双年展的作品。那届威尼斯双年展（第五十届）分为几个部分，委托给了不同的策展人，其中有一部分是小汉斯（Hans Ulrich Obrist）做的乌托邦展览（Utopia Station），还有一部分是侯瀚如做的“Zone of Urgency”。培力参展的作品是把世界各地飞机上安全须知的小录像组织成一个装置。他遇到各种不顺利的事，作品最后的呈现与他最初的计划完全不一样。中途折腾了好几个星期，在威尼斯天天等工人，（他们）不好好沟通，也缺乏尊重。有一点儿“受欺负”的感觉，和现在相比还是挺不一样的——现

在一切都变得非常职业化。

这些艺术家聚到一起都会聊90年代的那些展览，因为当时国内有一些非常前卫的小规模展览，比如1996年的“现象·影像”，王功新、陈劭雄、培力、老耿（耿建翌）他们都在。毕竟当时他们更多的展览机会还是在海外，常常是那种介绍中国当代艺术的群展，一帮人会一起过去。他们现在聚在一起的时候也会回顾以前的展览以及发生过的事情。

《芭莎艺术》：像张培力、王功新这样的新媒体艺术家，他们都会经历先在国外展出之后再回到国内的过程吗？

**田霏宇：**对。媒介也从某种程度上决定了他们的立场。比如说我们在古根海姆美术馆的展览其实也想探索这一点（“1989年后的艺术与中国：世界剧场”，2017年10月6日~2018年1月7日，所罗门·R·古根海姆美术馆，纽约）。中国当代艺术可以最深挖的问题是：它与世界其他地方的关系是什么，比如传播、学习和创新阶段，都是怎么组织的。中国的油画，除了郎世宁这些人，其实是20世纪的故事：五四时期颜文樑、黄觉寺等艺术家去到巴黎，带着西方油画回来，1949年之后变成苏联画派，慢慢地各种流派逐渐开放，成为了现在的模样。但影像艺术不一样，即使在所谓的西方，也是到20世纪六七十年代才出现。在中国，它出现在80年代，同西方的时差特别短。中国艺术家们在做影像艺术创作的时候，西方也并没有完全接受自己的影像艺术，一直到2000年后才变成了主流的艺术形式，某种程度上是因为设备、技术的提升。所以他们介入全球化讨论的立场同绘画或者其他媒介相比会有一些区别，可能某种程度上更自然、更容易避免某些最常规的陷阱——比如画得像谁这类的问题。

《芭莎艺术》：可以谈谈张培力和王功新的作品最大的不同之处是什么吗？

**田霏宇：**说得浅一些，我觉得王功新作品有很强的雕塑性。他很多作品里，包括有一点儿动力、机械感——比如最近在北京掩体空间的展览、在香港白立方的展览或者在上海双年展里的作品，通过物品挑战感官的方案会相对多一些。培力，我觉得他还是观念高于一切，是一种荒谬的理性思维。所以某种程度上也是一种——不能说成北京和杭州的——区别。北京曾经有一批“后感性”的艺术家，他们在1999年做了一个地下室展览，提出感官性的重要，其实是





张培力（左）与王功新（右）早年的合影。

为了挑战他们认为过于小聪明的、过于商业化的艺术和过于小聪明的观念艺术，他们想让艺术回到感官本身，从王功新作品里是可以看到这种感觉的。

有一次我在杭州，同张培力谈他的作品，我认为他的作品是先有想法，再通过实现他的想法做成作品。虽然他们的作品在形式上看起来挺互相配合的，从创作的出发点和目的来看，就非常不同了。

## 关于中国当代艺术与西方的关系

《芭莎艺术》：可以谈谈中国当代艺术家们所经历的“学习过程”吗？

田霏宇：就像我们做的展览（“人间指南”）所表现的那样，90年代我们离得越远越显得很“尴尬”，对中国来说，这十年像青春期一样——初中时期，每个人都有点儿别扭。当时的艺术家们可能都处于创作需求最急迫的时期。功新还不一样，在那时去了纽约，找到了一种很好的生存方式，一个社交网络，一个立场，也在建立新的观念，所以就有了他最典型的那个作品《布鲁克林的天空》，这是一种很厉害的超越。虽然我们现在会经常把这两个城市联系在一起，然而北京和纽约很晚才有直飞航班，在那时它们之间的连接可能只存在于像《北京人在纽约》这样的电视剧里。那时的布鲁克林也不是现在的样貌——现在一切（前卫文化活动）都在布鲁克林，那时过河都觉得很恐怖。现在想起来那里也挺前卫的：Williamsburg后来也就是hipster文化的中心，但是这个概念当时还没有提出来，一切都在“9·11”之后了。

《芭莎艺术》：王功新可以说是经历了国内上世纪90年代和布鲁克林90年代的两个前卫的文化建立的过程？

田霏宇：对，我觉得你很难在其他的领域里面找到类似的经历，虽然最早某些做投资的商人有过从清华到MIT、又回到中国的银行之类的经历。但是在艺术、文化领域里这样的经历不太多，在那个历史时刻，两边都精通，是非常难得的。

《芭莎艺术》：中国当代艺术每产生一种新的表现形式，可能是西方几十年以前或者十几年以前已经出现过的形式，它实际上是在一个追随的过程当中吗？是否属于您刚才说的“学习过程”？

田霏宇：可能不太准确。福柯有一个概念叫作话语性的创造者（founder of descriptibility）。某些人——比如弗洛伊德或者马克思，他们不仅仅是自己作品的创造

者，我觉得他们也是既能欣赏中国文化里的精髓，又能懂得西方文化里的宝贵的东西，这是非常可贵的精神。这是一种出自内心的开放和兼容并包的精神。”

者，在某种程度上也变成了他们所开拓的话语框架的创造者。

如果说谁是当代艺术的话语性创造者，杜尚、博伊斯、沃霍尔可能是，但是还有一部分是全球当代艺术的组织系统和架构，它们必然会走到一起。对于“当代性”的理念而言，我相信它的宽容度——不管是对地区、身份，还是对媒介、实践的具体属性。现在已经看到一些边界上新的可能性——比如开始有一些以算法或者AI作为技术手段的有趣的尝试。中国也有大量这方面的实践。但这种时间上的先后问题，在西方也同样存在：没有一个单一的方向，或者说，艺术正在实现这种突破。

如果回看20世纪这些伟大的艺术运动，可能就更传统，更加与“宏大叙事”有关。如果列出“二战”后几个主要的艺术运动，中国80年代的前卫艺术作为一个运动，是完全有资格被纳入进去的。虽然它自身非常多元化，但是每个运动里——比如超现实主义——也存在着各种判断，这些都出自运动本身。中国当代艺术的书写，目前也没有完全脱离自己的线性叙事。当然这未必是坏事儿，有一个方正的像主旋律的东西存在，会使人们比较容易衡量和探讨如何把整个领域归纳到一个语境当中。

## 关于历史定位

《芭莎艺术》：您如何评价张培力和王功新在新媒体艺术和当代艺术的定位？在中国的和在全球的两种语境下是否有所区别？

田霏宇：他们在国际上的贡献需要靠我们这一代人来梳理。比如最近在芝加哥给张培力做展览的策展人Orianna Cacchione正在做这样的梳理（2017年3月31日，张培力在美国芝加哥艺术博物馆的展览“记录。重复。”）。对他们或者任何一个好的所谓的新媒体艺术家来说，他们不会很喜欢“新媒体”这种称号，因为其实以媒介来划分多少有些狭隘。但是这种创作方式在当代艺术里的独特贡献需要用这段时间好好梳理出来，比如在古根海姆（“世界剧场”）的展览，他们两位都占据非常重要的位置，张培力可能是参展作品最多的艺术家，王功新的作品也很多。因为我们感兴趣的是探讨——未必通过自己在两个地方的生存经验——更多的是中国当代艺术与国际语境之间的一个互问关系、互相影响而产生的意义。

《芭莎艺术》：事实上我们在查阅与他们作品相关的资料时，在中文的书籍或文章里，他们占据很重要的位置。但是当查阅国外学者写的世界范围内的当代艺术史时，占据版面的中国艺术家人数不仅很少，版面也一般写的不多。

田霏宇：对，是这样。以西方为主线的叙事，可能已经到了节点。这个叙事，现在看来也没有之前那么重要。但是如果这样，可能又会变成一个像博尔赫斯写过的“地图”——与他所描绘的实体空间一样大的地图。中国肯定有很强烈的叙事需求，很多其他的地区也面临同样的问题，比如非洲或是日本等。所以有一种流派产生——例如一个90年代的展览叫“Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s”，“二战”以后，出现了全球化的可能性，在这个过程中时间和地点就变得错乱。如果把所有人都纳入到一个线性叙事里，不是特别现实，也不是特别重要。现在的问题是怎么能够写出来一个新的叙事，不是指通过软实力争夺话语权的方式，而是存在一种更有意思的可能性，具体是什么我现在也不清楚。他们的伟大也就在于此——他们不是为了争夺话语权而在做这些事情。有一天，他们将被自然地纳入到一个诚实并且独特的叙事当中。比如我们（UCCA）的“人间指南”展览，也是关于这方面的尝试——通过某一个焦点，回看某一个时刻，可能你的读者或者观众也会把这个纳入到自己的叙事观察当中。

## 关于中国当代艺术存在的社会环境

《芭莎艺术》：在中国我们经常强调“中国特色”，您认为中国艺术也是具有独特性的吗？

田霏宇：中国语境可能是全世界最大的单一语言和意识形态的语境，14亿人某种程度上都有相同的一些basis reference（基本层面的指涉），这里指的不是价值观，也不基于传统文化。这肯定是艺术创作很重要的影响，像红酒的土壤一样，在那上面长出来的葡萄可能也受天气和地势的影响，但土壤是很重要的因素。特别是针对活跃在20世纪八九十年代的这些人。那时跟现在相比，多元化虽不至于为零，但是自我定义身份的空间远不如现在。除此之外，在中国也少了很多宗教传统方面的约束，性别上也没有过分限制，如果放在全球背景里是相对开放的。我们研究中国当代艺术也会面临这样的悖论：既不希望把作品看成一种政治历史经验的直接反映，也不能完全忽略这一点而从纯粹的形式或者美学角度去判断，这样会缺少很重要的意义，需要从整体出发，才能看到它的力量。

《芭莎艺术》：要看它所处的空间。

田霏宇：对，需要结合作品的社会历史背景和它的美学形式，才会产生有意义的文献。把这些都翻出来是很难的，很难说到底哪部分是中国特色。但是现在因为互联网的存在，对于后面几代人来说，这一点可能没那么重要了。但是我会认为这些作品对自己的历史、社会以及政治的促进意识，可能是中国当代艺术的一种特征。



《X?》，张培力，1986年，布面油画，110x90cm。  
图片致谢：博而励画廊  
© 张培力

《芭莎艺术》：跟30年前相比，变好了还是变坏了？

田霏宇：当然变好了。社会的开放程度，虽然有松有紧，但是整体还是越来越开放的状态。虽然也存在一些问题，比如科技带来的隐私安全等等。一方面这是全人类都在面临的问题，另一方面是公共传媒所描绘的科技幻想——从一个全球村变成了宇宙技术（Cosmotronics）（哲学家许煜提出的观点）。许煜讲得很复杂，我的理解就是不同的文明、传统，最后会由于对科技产生的不同理解，而形成完全不同的价值观、主题性。而目前更需要面对的问题是，在自由主义的可能性失落之后，什么能够来填补？



艺术家王功新在掩体空间的展览“潜影——与BIAO有关”展览场景。



# 银河系之外的小宇宙们

张培力和王功新两位艺术家，不仅是中国影像艺术的开拓者，也是众多青年艺术家的启蒙者，就像在艺术宇宙中的银河系，广阔、耀眼，包容着各种正在运转的小星球。本期的封面故事，我们分别采访了两位艺术家的学生们，在这些个性十足、风格各异的艺术新星们眼中，张老师是谁？王老师又是一个怎样的老师？他们又如何从老师们的艺术星系中延伸出完全不同的小宇宙呢？

## 学生眼中的王老师

### 刘诗园

在你眼中王老师是一个怎样的人？

王老师教给我的不仅是课程内容，更有很多他切身的经历，做艺术、做人、做事都会与我们一起聊。王老师做我的老师时间不长，因为开课不久，我们就成了朋友。王老师愿意让当时初入艺术世界的我们看到他真实生活的一面、他的所思所想。王老师能真诚地善待所有与自己相遇的人。本科毕业后我也在美院教过几次课，带过一批大二的学生，自己也没能做得像王老师一样好。

你最喜欢王老师哪件作品？为什么？

艺术家的贡献要看其一生的艺术实践，孤立地看作品，会使作品少了一些能与真实相连的灵性。但我印象最深的作品，到现在还总会回想起来的是《布鲁克林的天空》。我自己在布鲁克林住了2年，所以布鲁克林这个词对我来说除了地理名称还有那里特有的一些气息，这种气息沾染着在那里住过的人。无论是新一代留学生还是80年代从中国过去纽约的，包括王老老师在内的这批前辈艺术家们，这些被纽约沾染过的人，很难再摒弃掉这种特有的气质。另外一件我觉得很棒的作品是《上拍的血色》，我在上海OCAT看了现场，情感刻画得很到痛处，多屏图像讲故事，复杂而不乱，整个展厅的空气有一种非常凝聚的感觉。我觉得只有真正好的作品才会带来这样的地气。

你的创作受到王老师观念的影响吗？怎样的影响？

王老师在课时并不直接传达他的观念，他会给我们提供很多与艺术相关的信息。2007年，我上大二，在他的课上做了自己的第一件艺术作品《日出》，是我视频艺术创作的开始。做视频拍电影是我觉得最舒服的创作方式，声音、画面剪辑在一起时能给我带来很大的快感。我从来不准备脚本，剪辑的过程对我来说就是塑造。用电影语言来造型，只有完成的那一刻才能明确地知道自己描刻的是什么，觉得比较好玩儿。

你在创作中最关注的问题是什么？

我相信有些美好的东西不应该失去，有些东西使我们的生活变得极度方便的同时也在侵蚀着健康。我的作品在创作时很少从艺术家个人的角度去开始，总是一些宏观的，关乎大量量的，影响了大面积的事实会打动我。为什么在这个世界上，有些人连谈论“个人”的权利都没有，而又有些人总是在区分着自己和别人。究竟“人”这个字所涵盖的情感是否会因为政治历史经济等原因被人类逐渐忽视，如果那是我们未来的方向，就太可惜了。

最希望给大家介绍的是哪件作品？希望从中传递怎样的信息？

2018年在纽约个展的一件空间装置作品《Fuck It, I Love You》。我几乎从不说“I love you”，在这件作品中love这个词指的不是一个人对一个人的爱意。作品由80块软绒的地毯组成，覆盖了整个空间的墙面和地面。我用小说的语言撰写了很多发生在例如地下酒吧、黑暗的后街不为人所知的故事。文字处在叙事与非叙事之间，观众可以在作品中任意提取故事，与其他故事相接。房间中的家具都是借来的，展完了还要再还回去。参观者坐着别人的椅子，读着与自己无关的故事。我还特意加了咖啡香精在地毯上，可以让人留步，在安静柔软没有任何危险可能性的环境里慢慢地思考。



《我喜欢，爱谁谁》（Fuck it, I love you），2018年，定制印字毡毯、二手家具和灯具、新鲜的咖啡、杯子、咖啡的香味，尺寸可变。  
© 刘诗园

### 马秋莎

在你眼中王老师是一个怎样的人？

王老师是上大学期间遇到的，给予我很多很多很多鼓励！

你最喜欢王老师哪件作品？为什么？

《布鲁克林的天空》。新、鲜。

你的创作受到王老师观念的影响吗？怎样的影响？

他是开启我录像创作之门的人。

你在创作中最关注的问题是什么？

如何使用语言在“平庸”的内容上。

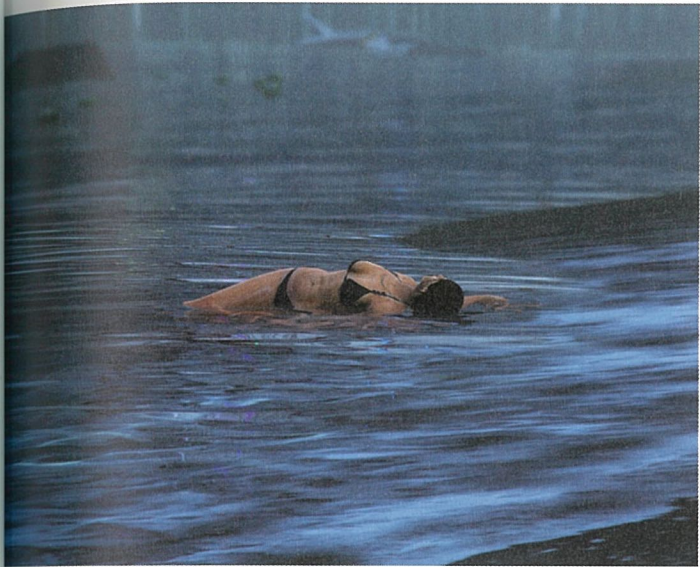
最希望给大家介绍的是哪件作品？

“沃德兰”系列，从2016年到到现在一直在发展的项目。

希望从中传递怎样的信息？

我并不只是“录像艺术家”。

《沃德兰》（Wonderland），2016年，水泥、尼龙袜、多层板、铁、树脂，980×615cm。  
© 马秋莎



《模仿生活》（截图），2017年，电影（创作型纪录片），82分钟。  
© 陈轴

### 陈轴

在你眼中王老师是一个怎样的人？

有一次帮王老师做一个项目，那天需要和一群国外的策展技术团队关于王老师的某个关键性要求进行“谈判”。谈判当日我迟到了几分钟，王老师非常严肃地斥责我，表示我的迟到让开局很不利，之后王老师与他们的谈判中展示出了少有的强硬和苛刻，在某个关键问题上他们几乎争吵起来，我站在他身后感觉现场气氛极为紧张，好像谈判马上就要崩盘了。就在那帮策展技术团队不知如何应对、正在冷场的时刻里，王老师忽然转过来偷偷对我做了个鬼脸。

你最喜欢王老师哪件作品？为什么？

这个我已经无法判断了，跟王老师太熟了。他对我而言不仅仅是喜欢哪件作品那样简单的表达了。

你的创作受到王老师观念的影响吗？怎样的影响？

这种影响是潜移默化的，我敬佩王老师的人格，他人格所展现出来的质感和魅力会在话语间给我造成很多影响。他对艺术创作的尊重并坚持自己的立场，这也是让人很感动的，不过这也会给我很大压力，每次给王老师展示自己的新创作时，会担心自己的坚持是否太薄弱了。

你在创作中最关注的问题是什么？

这个世界呈现出来的荒唐。

最希望给大家介绍的是哪件作品？希望从中传递怎样的信息？

不敢有“最希望”这个概念，大家有机会能遇见我的作品就不错了。所以我想用一句某出租车司机跟我说的话来表达我想要传递的信息，他说：“荒唐就是认为其不荒唐。”

## 学生眼中的张老师

### 辽源

张老师是怎样一个人？

在我看来他是一个名副其实的艺术家的。他常常说除了艺术之外，不知道还能做什么，他说得很平常，但对了解艺术行业的人来讲，知道这句话其实说起来非常困难，这是一种挑战。他有一种非常强大的染色属性，以别具一格的方式渗透他所在的场合和领域。他说做艺术家有点儿像一场赌博，艺术家是赌徒，有意思的是，你现在去他的工作室会发现那里并不像一个赌场，你会觉得他像一个慢腾腾的生活家、意式浓缩咖啡的重度依赖者、空间布局 and 物品收纳爱好者。另外，我比较有感触的是他的真实。他毫不避讳自己的缺点，而这也不是他的刻意谦虚或者塑造另一种艺术家的低调形象，如果你和他相处得比较久，你会看到他在很多遭遇中所表现出来的自然反应，那些时刻让你非常感慨和钦佩。

你最喜欢张老师哪件作品，为什么？

很难选择出最喜欢的作品，他的作品有几个时期，每个时期都有我很喜欢的作品，如果现在这个时间点来做选择，我会选《先斩后奏——关于“X？”的创作和展览程序》这件作品。很难想象这件作品产生于上个世纪80年代的中国。从这件作品你可以看到他的敏锐、严密、彻底、直接。

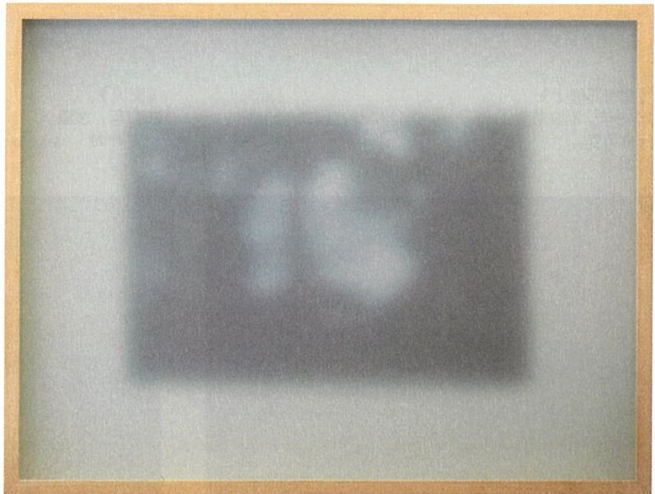
你的创作受张老师观念的影响吗，怎样的影响？

影响是非常直接的，我对他的第一印象不是一个叱咤风云的艺术家，而是一个非常负责稳重的老师。因为他的态度，很直接地扭转了我当时对艺术的消极心态。在很长的一段时间里，他的视野和眼光像是我的一个配置一样装在我的系统里，在一些问题上我会很自然地考虑他的看法。但其实他和我们谈到艺术时，是很谨慎的，他的教学更像是他和学生之间的交流，他很警惕自己对学生的影响，几乎没有给我们看过他自己的作品，更多是听他在谈其他艺术家的作品，他特别欣赏那些有个性的学生，会特别留意那些在创作中有个人倾向的学生。他特别强调“怀疑”，这是至关重要的，他自己在这方面是非常彻底的，与一般的怀疑不同，我觉得他更偏向做自我怀疑、自我反思。在这一点上，他和耿建翌老师是一致的，他们以不同的方式回应这个问题。

你现在的创作中最关注的问题是什么？

我比较关注与“形式”有关的所有问题，尤其是视觉化的形式，我的兴趣在于：如何从形式里走出去。

《淡绿》，2017年，摄影装置，  
桦木框、磨砂玻璃、照片、  
78×60cm。  
© 辽源





## 陆扬

在你眼中张老师是一个怎样的人？

可爱！

你最喜欢张老师哪件作品？为什么？

还挺喜欢他早期画的那些手套的，也喜欢他之后做的录像和装置作品，比如一直鼓掌和说话的那件，其实放到现在来看也是很鬼畜，还有那个很多电影里的遗言的作品，也相当鬼畜和讽刺。我在 2007 年一次去瑞士看到了张老师早期的油画作品真迹，那个手套，非常冷静的一种表达，非常前卫，放到任何时期看都觉得很厉害。我很惊讶他画得那么好竟然在以后的创作道路上完全舍弃这个形式执着于更多领域的探索，我并不觉得张老师是一个录像艺术家，他是一个没有任何材料媒介限制的艺术家的，他一直都在尝试所有可能性，非常开放。但是你可以从他任何形式的作品中都看到一贯的他的特质。

你的创作受到张老师观念的影响吗？怎样的影响？

我觉得他对我影响最大的就是在学生时代他对任何学生作品的开放性，没有强迫我们去做他觉得好的作品，这点是非常难能可贵的，所以你可以发现张老师的学生作品好像都不太像他的。中国很大一个文化特色就是师从，学生作品里会有老师的影子，但是当代艺术真的很难教啊，老师能够挖掘学生的潜能就是最厉害的，张老师就是这样的老师。以前新媒体系期间他也带给我们各种各样的艺术家老师和专业人士，我们都可以选择自己喜欢的老师去上课，我觉得他传达给学生更开放的思路才是最重要的。

## 蒋竹韵

在你眼中张老师是一个怎样的人？

一个地道的杭州人，喜欢吃面。

你最喜欢张老师哪件作品？为什么？

印象最深的是《一分钟一个字》，像我这种有阅读障碍的人，感受到了关照。

你的创作受到张老师观念的影响吗？怎样的影响？

作为学生不敢说不受影响，张老师作为一个有态度的艺术家和老师，在态度上的影响甚至更大。关于标准的问题，是张老师传授的艺术观念亦是他的艺术态度。你现在的创作中最关注的问题是什么？每一个创作的阶段都会面对不同的问题，我的创作一方面是提出的问题，同时更需要去解决随之而来的问题，我会更关注这个悖论式的过程。

希望介绍给大家的是哪件作品？希望从中传递怎样的信息？

《交流》，希望交流的方式可以更多样并且不拘泥于形式。

## 易连

认识张老师 13 年了，刚进新媒体系时懵懂无知，喜欢开玩笑调侃，张老师从不生气，还总是特别关心我。他心情好时特别喜欢开玩笑、讲段子；喜欢戴着墨镜，有一股黑道大哥的派头；在他身上也有古代侠义之风——仗义执言、性情直爽。他有时候像亲切的长辈，有时候像同龄人一般随意自在。能遇到这样的老师，我感到非常幸运。我对张老师几乎每件作品的印象都很深，有一些是参与过制作的，所以印象会更深刻，比如《静音》中空间的置换和现实 / 影像的转换的讨论使人着迷，《阵风》中如电影布景和拍摄现场般的空间，引用的电影语言在空间中转换成综合叙事的探索也是印象很深的，同样带有电影情境的如《窗外的风景》，雷电交加，风雨飘摇的影像和现实安静的同样的窗外充满哲思，还有很多没法一一列举了，张老师的工作会把同样或者类似的概念通过不同的作品来呈现，有的概念时间跨度持续很长，反映在不同时期的创作上。我是对某种“电影性”或者“戏剧性”的东西很感兴趣，不自觉地朝着带有超现实情境的方向偏。张老师反复的对于影像 / 现实、看 / 被看、监视 / 权力等等的实践其实是影响了一大批艺术家的，而其中对于电影语言的挪用和转化，再造电影情境，以及某种冷静克制理性的态度，以及由此产生的对于媒介的或近或远的距离感对我影响很大，虽然我的作品面貌完全不一样。就拿最近的一件作品《天堂电影院》来说，作为投射影像的机器，一个时代的见证者，同时也是影像本身内容讨论的主角，而异化的形象也在另外一个层面上扮演着某个叙述者的身份。在影片中，我一方面借用了纪录片式的方式，另外一方面又游离于现实。在现实和影像上保持一种距离。这种距离也体现在我对于周遭关系上，如我看待人与人、人与物等的关系上。我现在比较关心一种物件或者空间在不同角度下会呈现出什么样的面貌，而艺术家在这个过程中扮演着什么样的角色。

## 陆垒

在你眼中张老师是一个怎样的人？

作为‘85 新潮代表，张老师和他的一众朋友们，一直是我们浙美的骄傲，对于晚辈来说他们是明灯。幸运能与他们同行。我眼里的张老师一直是一个刺头，一点儿也不云淡风轻，岁月静好。

你最喜欢张老师哪件作品？为什么？

我在大学时期，第一次看到张老师《水》这件作品，给了我深深的触动，在我成长时期，这是一件对我启发性极大的作品。

你的创作受到张老师观念的影响吗？怎样的影响？

我觉得成功的教育，是不会用自己的观念来灌输学生的，而且印象里，张老师也从来没给我们讲过他的作品。以及后来新媒体的教学，他都是大量地引入外来艺术家进入课堂，大量的信息提供给我们，剩下的事，就是看自己，自生或自灭。

你现在的创作中最关注的问题是什么？

现在世界变化得太快了，说真心话，我也说不出我该关注什么问题。我可能更关注自己目光所能及的事物。

## 李明

在你眼中张老师是一个怎样的人？

有幽默感、有立场、有情怀、明确的放松、明确的严肃、关心身边的人、爱喝咖啡和威士忌的天蝎座。

你最喜欢张老师哪件作品？为什么？

他是一个不重复自己的艺术家，因而无法幼稚地在一堆他的过往创作中去比较出一个“最喜欢”这样的格式。《张培力工作手册》这本书可以很综合地看到张老师是如何看待和处理他自己的工作的，这本书很清晰地呈现出一个范本，我倾向于这样子去欣赏一位艺术家。

你的创作受到张老师观念的影响吗？怎样的影响？

说两件至今记忆深刻的事情。当我还是新媒体系大二的学生时，有一天在系里走廊的玻璃窗上看到一张明信片大小的图像，是张老师的一件录像作品，图像中一名男子在抓挠自己的身体，这件作品名字叫《不确切的快感》，那是一张录像截图，当时，对录像艺术还一无所知的我“明白了点什么”，那时下，我回忆起很多时刻，发生在自己身上的不确切快感，那种似乎很痒，但找不到明确定位的痒，总之，那个下午，那张明信片大小的图像给我脑子里埋下一颗种子，我很清楚地知道我有两件作品是因为这颗种子发芽而生成，一件是《让光来证明我正在消逝》，另一件是《不可自抑的情绪》。

另一件事情，是在毕业创作之后，我给张老师看《后花园》这件作品，他在剪辑上给了我一点意见，我开始去理解非线性编辑。

你现在的创作中最关注的问题是什么？

还没有到可以谈的时候。

最希望介绍给大家的是哪件作品？希望从中传递怎样的信息？

就介绍《后花园》吧，我自己特别喜欢这件作品，我觉得我再也不可能拍出那样子的录像了，不是我羡慕过去的自己，我指的是，那件作品是我最美好的回忆。

## 郭熙

在你眼中张老师是一位怎样的人？

上大学的时候学的时候他是我们的系主任，对他有一种对师长的敬畏心，至今见他心里还是紧张的。了解更多张老师的创作和组织的展览后，更多的是对张老师作为艺术家的尊敬。他在生活里，是个喜欢威士忌的风趣的杭州大叔。

你最喜欢张老师哪件作品？为什么？

《水——〈辞海〉标准版》。这件作品是一次材料运用与艺术家幽默感极致的结合。把观众熟悉的面孔放置到一个“无意义”的朗读行为中。画面形式调动了一种集体经验——经典的国家宣传形式的经验以及国人的日常生活经验，并被播音员的朗读内容切断了其有效性。这种反差制造的巨大的荒诞感引发了多种层面的思考。

你的创作受到张老师观念的影响吗？怎样的影响？

张老师并不会主动在创作观念上去影响学生，更倾向于引导学生构建自己的艺术语言。新媒体系时期张老师邀请了很多活跃的当代艺术家到学校里授课，他们带来了非常多样化的艺术方法和见解，使我们开始懂得艺术并没有固定的方式，重要的是寻找到属于自己的东西。

你现在的创作中最关注的问题是什么？

最近喜欢看一些关于构建我们这个世界的基础的物理学知识，思考一些技术进步给人带来的影响。

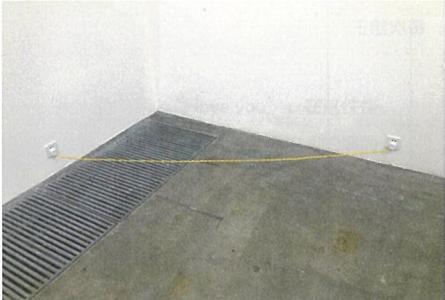
最希望介绍给大家的是哪件作品？希望从中传递怎样的信息？

希望大家关注《大航海》项目，这是一个长期的创作项目，已经做了一些展览，目前还在进行中。收到一些观众反馈是这个项目难以进入。我在这里放一把钥匙，《大航海》并没有一个核心主题，但其中大量的故事、人物、物品、细节如同建筑时用的泥沙、砖瓦、铆钉……这些东西将构建起一个“大厦”，然后这些材料会逐渐风化、消失，最终留下一个又大又轻的结构，我觉得这个结构是可以令人观赏的。

《器世界骑士》  
2018年，影像装置，  
尺寸可变。  
© 陆扬



《交流》，  
2017年，装置。  
© 蒋竹韵



《天堂电影院》  
2018年，影像装置。  
© 易连



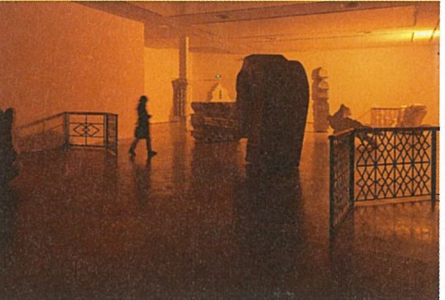
《阿波罗与狄奥尼索斯的困惑》，  
2017年，材料：铝，铜，木，压缩机，氟利昂。  
© 陆垒



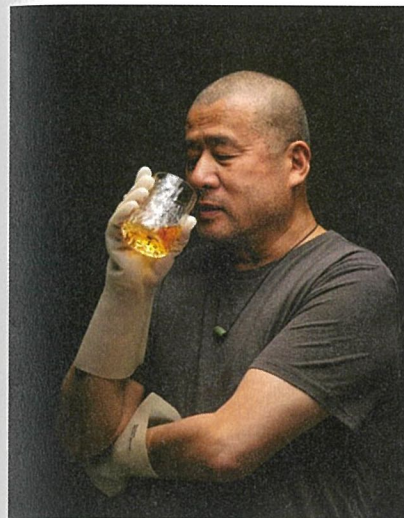
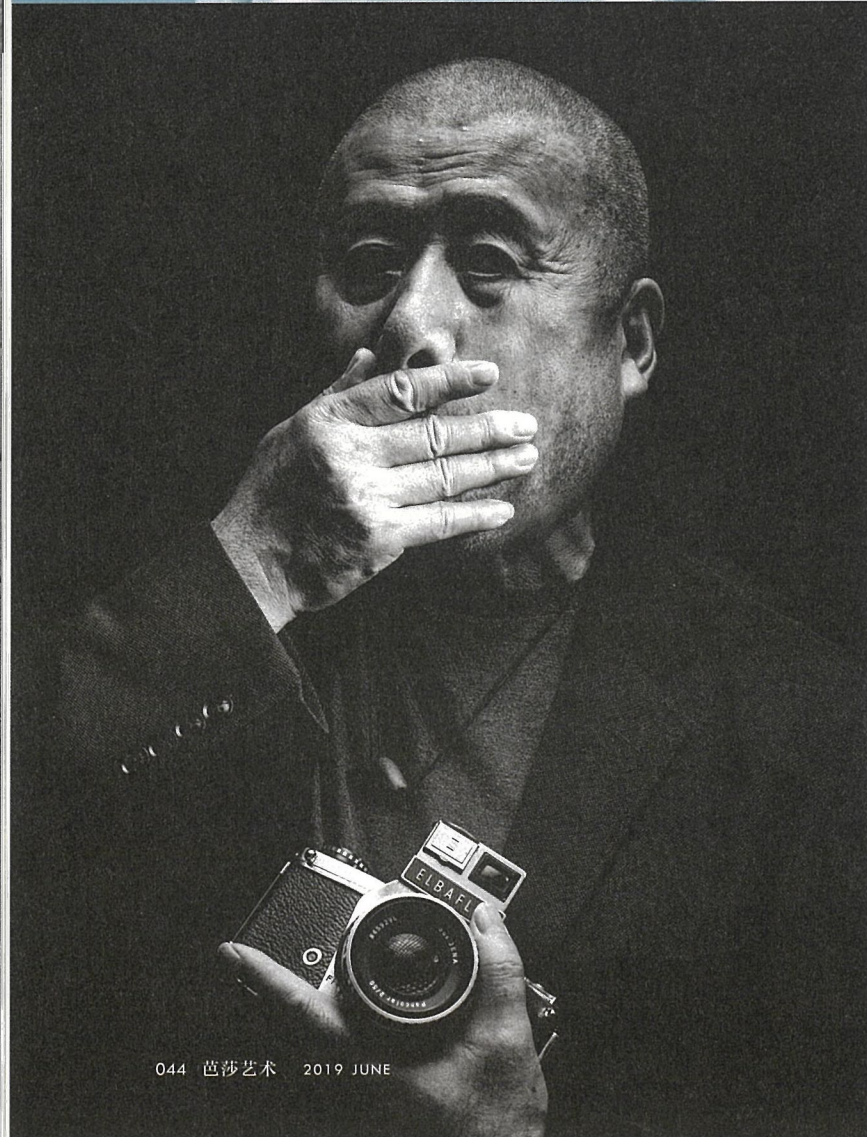
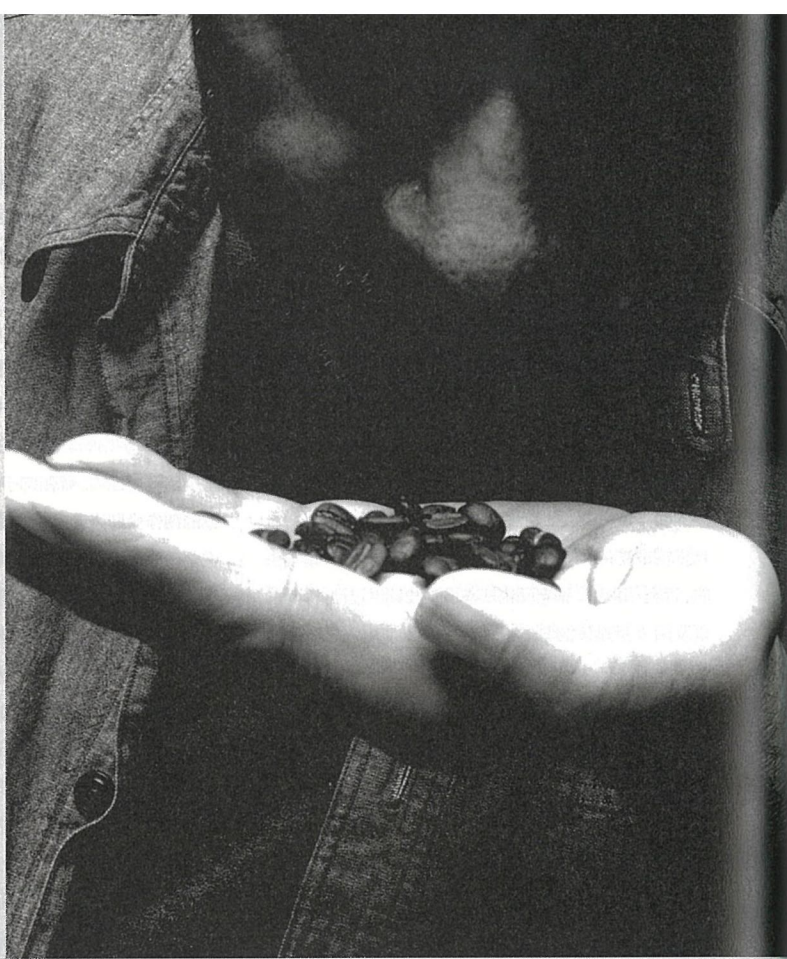
《后花园》  
2008年，14分15秒，彩色，有声  
Color, Sound, 单频录像，Single channel video  
© 李明



《大航海》，  
长期艺术创作项目。  
© 郭熙







这次采访期间，我们也请两位艺术家分别讲述自己最喜欢的3件东西，展现艺术家在作品之外的“喜好小宇宙”也是在展现他们面对世界最细微的敏感，是不是可以从一个侧面让人们更容易理解艺术家们平日里的所思所感，以及他们面对生活最关注的问题呢？

### 张培力

人人都知道张培力爱咖啡，据说他工作室里做出来的咖啡可以媲美任何一家顶级咖啡厅的咖啡。

#### 咖啡

“1993年的时候我第一次去巴黎，朋友带我去咖啡店站着喝了一杯咖啡，喝了一口发现这个真香，之后每天都要去喝，也搞不清楚是生理依赖还是心理依赖了。对我来说，好的机器很重要，我喜欢意式浓缩咖啡机制造出来的油脂丰厚的咖啡。前后换了好几台机器，要把咖啡豆磨得很细，萃取得很充分，油脂、浓度都到位了，这样才是好的咖啡。我一定要做出一杯好的咖啡，我才会觉得这一天都过得很愉快。”

#### 单一麦芽威士忌

“我喜欢这种酒带来的放松的感觉，同时又不上头，不会有难受的感觉。我印象最深的一次，是在飞机上，服务员给我倒了几个盎司的威士忌，从来无法在飞机上睡觉的我竟然一觉睡到到达目的地。而且这种酒能保存很久，更纯粹。”

#### 相机

“有时候喜欢某样东西是没有具体原因的。”

### 王功新

王功新爱石雕，他的家里摆着大大小小四处收集来的石雕，大多数并非昂贵的古董雕件，更像是从旧物市场淘来的小宝贝。这些石头的表面布满时间痕迹，有一种特别的粗糙的质感。

#### 一个老式电视机裸屏

“这是我保留多年的黑白电视机裸屏。随着科技的发展，它已经渐渐地消失在我们生活的视野中。无用，但不情愿弃之，对它有一种莫名的情感和喜爱。总觉得不择之日，会派上什么用场，或视为一件小雕塑，永久地摆放着。”

#### 手机们

“人们说：日久生情。手机本是个工具，自从有了它，无论办正事儿或与家人、朋友交往，都方便了许多。只要手机在，就少了一份孤单。不自觉地已经成为你身体的一部分，现今一时不见，就心里发慌，六神无主。日久生情，看来指的不仅是人！用过的老手机，排成一队了，保留着是为了念念旧情，喜新厌旧也是出于无奈吧。”

#### 石雕

“石头，它本身是一种天然的材料，有着坚硬的外表，寓意着永恒。而它又具备了‘柔软’可塑的特性，在艺人的手中，它变得如此顺从。千百年的石雕，承载了旧日的风风雨雨，生活中与它们共存，让你是否会想起那段歌词：人生最浪漫的事儿，就是和你一起慢慢变老……” BBART