



## 她们的视界

◎ 编译：姜影 Edited and Translated by Jiang Ying

# Feminine Visual Angel

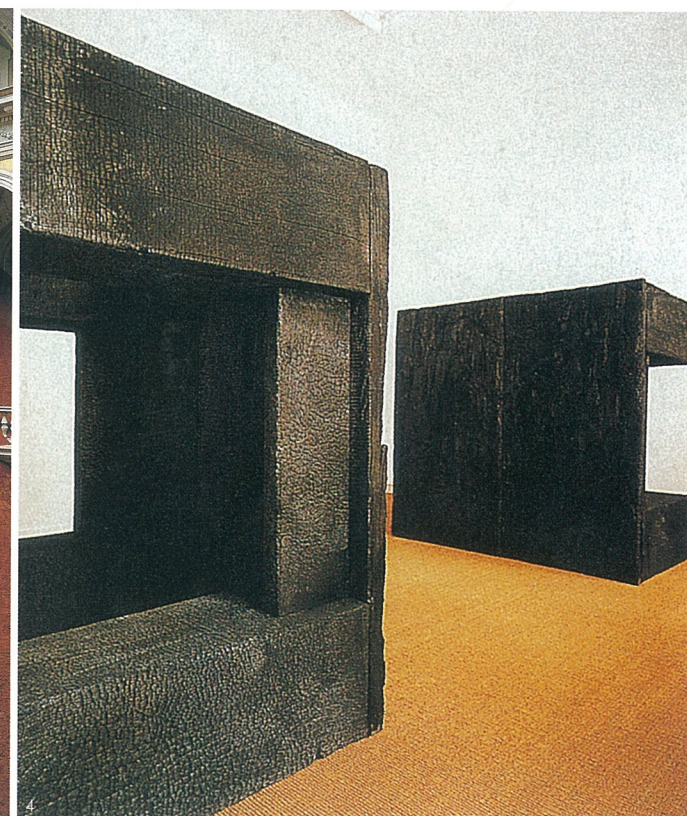
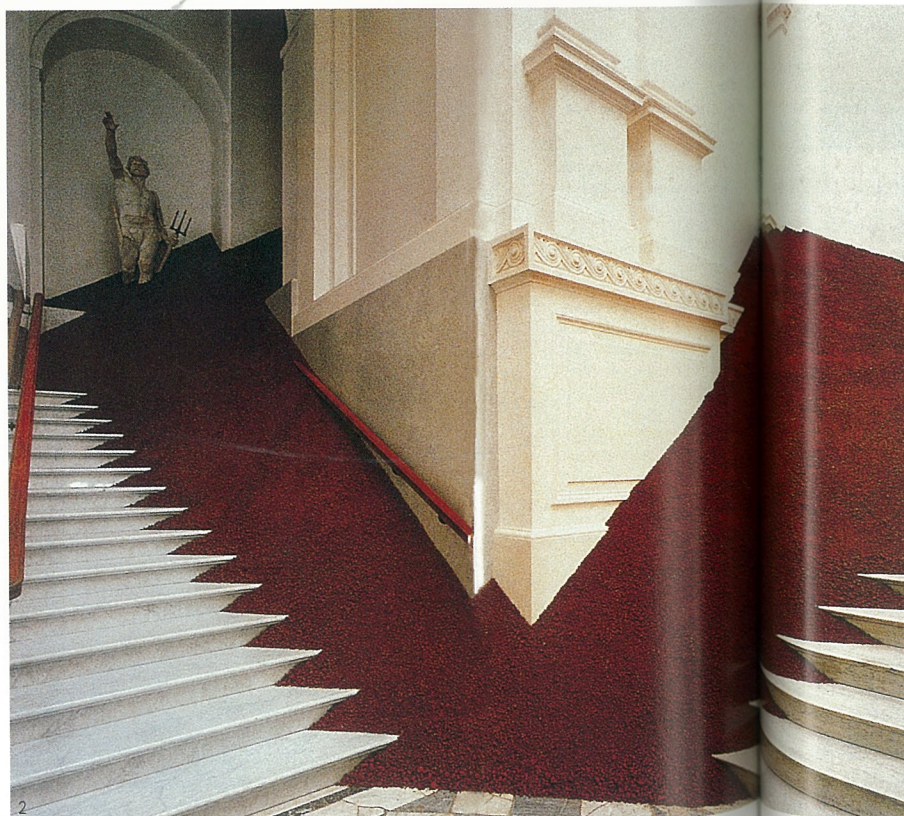
### 空间魔术师：麦德琳娜·加特洛娃

Dimensions Magician: Magdalena Jetelová

“我认为我们既要关注思想和行为，也要重视两者之间相互作用的关系。同样，我们在辨别轻与重的同时，也要了解存在且游移于这两极之间的某种能量，因为，正是这种能量决定着我们的思考方式和生活空间。而我们所关注的就是这些隐匿在我们周围的能量。”

1968年，来自克里姆林宫的严寒冻结了飘荡在捷克斯洛伐克上空“幽灵”，孕育于无声的“布拉格之春”夭折了。作为一名年青的布拉格艺术学院毕业生，麦德琳娜·加特洛娃 (Magdalena Jetelová) 不仅敏感于这一政治事件，而且用自己的作品直接对此事件做出了回应。她将日常物品放大到纪念碑的比例，特意制造一种异样荒谬的空间感，以此来表现权利机构的残酷与愚昧，正是她创作的讽刺式的作品给予她本人直面强权的勇气。作品从空间的角度表达了她无畏的精神，同时她也授予了空间作为表现载体的权力。随后，加特洛娃从极少主义和捷克的其他艺术家那里得到了启示，将自己从社会与政治的桎梏中解脱出来。

1985年加特洛娃迁居到西欧，在此后的两三年间，她以光和激光为媒介做了多种转换空间的试验，她将这些实践方案命名为“空间绘



画”。1987年她有意识地利用空间来表达她的艺术观念，完成了她的第一件装置作品《桌子》。次年，她用四个粗木块、一张森林风景照和一把椅子的投影组合而成了装置作品《椅子》，光的运用给作品增加了戏剧性与奇妙效果，制造出三维空间的幻觉，真实空间与想象空间的界限在这件作品中变得十分模糊了。她将同一对象不同的发展形态定格在了同一时刻，加特洛娃要向众人说明：共时性能够打破任何既定的屏障，模糊空间概念。

1988年前后，加特洛娃对空间的探索走得更远了，例如她尝试了用煤烟将墙壁涂黑的创作方式，在涂抹的过程中黑色逐渐吞噬了空间，空间也随即转化为了黑洞。80年代末期，她所创作的作品大部分都具有一定的自主性，可以在任何空间中展示，不受既定场所的限制。她对空间情境的实践较之地景艺术家罗伯特·史密斯、克里斯托以及怀特·德·玛利亚的作品，存在着某些必然的联系。但是与他们不同的是，加特洛娃始终相信“事物之间总是相互关联的”，这也使她的艺术创作逐渐向观念艺术靠拢。

1989年以后，她的作品方案逐渐复杂化，此时，她的目标就是用一种反思历史记录与建筑结构的方式来改造空间，以突出她所强调的空间的永恒性与无限性。为了实现这一目标，她尝试了一些新的材料和表现形式，她的每一个复杂的方案都不需要划定特殊的场所，而且都有四个基本阶段：都要调研现有的建筑结构；都要揭示既有结构的实质与潜能都有艺术家的介入与占用；都有记录过程的文件。

1992年，加特洛娃在维也纳实用艺术博物馆的矩形前厅中创作了名为“金字塔的教化”的作品——一个用红色的石英砂堆砌的、高15米的金字塔结构。博物馆具有历史感的氛围给予了她灵感，使她选择了红色石英砂作材料，并且巧妙地用这些砂子将双层结构的前厅沿对角

分割开。在这件作品中，加特洛娃将博物馆精巧的廊柱、典雅的墙壁看作是西方文化传统的经典要素，而将高质量和高密度的石英砂视为自然力的象征。她用砂子制造出来的看似荒谬且压抑的空间与西方传统建筑空间构成一种对峙的关系，同时从整体上看两个空间又融合成一个自相矛盾的异质空间。她成功地将各种不同性质且相互分离的要素整合在一起：过去、现在、空间、时间、历史等要素经过相互渗透，在这件作品中呈现出新的意义。三年之后，加特洛娃也是利用整合元素的方式创作了著名的作品“大西洋墙”，她用激光发射器将二战中德国的防御战线转化为有形的“上现蜃景”（海市蜃楼的一种），线性的时间变成了间断的时间，历史与此在、记忆与经验、主观与客观经过相互转化，共同构成了共时性的综合景观。

或许是60年代末弥漫在捷克斯洛伐克空气中的不安与恐慌感深深地烙在了加特洛娃的记忆里，所以她面对各种空间的时候才会有易于常人的敏感和自信。她随心所欲地掌控着空间，或置换、或改造、或整合……毕生都在探索着前所未有的时空体验。

- 1、过去与现在…… 影像 装置 麦德琳娜·加特洛娃
- 2、金字塔 装置 麦德琳娜·加特洛娃
- 3、金字塔的教化 装置 麦德琳娜·加特洛娃
- 4、桌子 橡木 麦德琳娜·加特洛娃





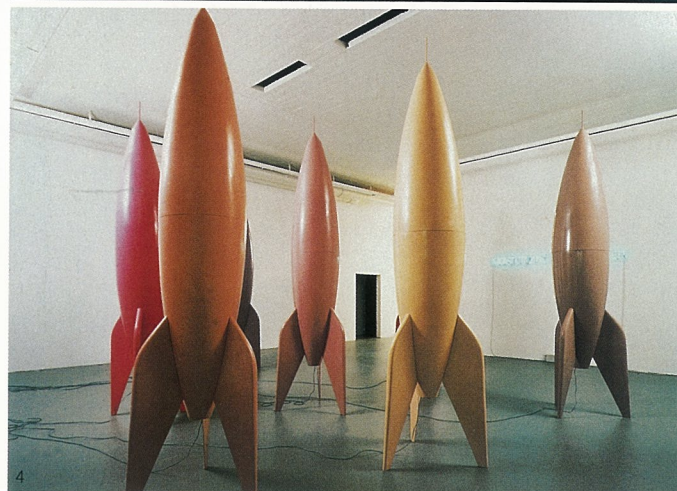
## 对时尚的迷恋：塞勒维·芙勒瑞

Be Obsessed with Vogue: Sylvie Fleury

“每一个得到满足的欲望都能唤起更多渴望。”

上世纪90年代批评家艾里克·唐纳西曾说，塞勒维·芙勒瑞 (Sylvie Fleury) 是一个只会用信用卡里的钱做作品的艺术家。同安迪·沃霍尔一样，芙勒瑞的作品因为过于强调物质消费而受到很多人的质疑，她的很多作品似乎都在强调：时尚是女性世界中永恒不变的主题。同样她大量使用奢侈品的创作方式也表明：她本人也是一个时尚的追随者，对于物质消费有着浓厚的兴趣。塞勒维·芙勒瑞在上世纪90年代早期创作了她的处女作“购物袋”。她在各种真实的名牌购物袋中填充了精美的织物，让每一个袋子看上去都鼓鼓的，并把它们装扮得既神秘又具有诱惑力。她将这些丰满的袋子随意地摆放在画廊的地板上，让人感到它们是粗心的主人在“血拼”之后不经意遗漏掉的。这件作品让芙勒瑞在艺术界初露锋芒。她热衷于将女性的奢侈消费品或现成品纳入她的创作体系，从各大品牌的包装袋到炫目的时尚杂志封面，从柔软的地毯到精美的座套，再到名家设计的鞋子和手工制作的鞋盒等等，都是她所喜爱的材料。

芙勒瑞选择在90年代初做这样的作品，决非偶然。70年代的美国使我们想起了石油危机与水门事件，80年代的关键词是供应经济学派



与冷战的结束。90年代克林顿的新经济政策使美国经济在1993到2000年间取得了过去30年以来最好的成绩。1993年，芙勒瑞在一次访谈中曾对美国经济的良好态势表示了信心，她认为开放的经济政策能给人们带来更多的自由，要从全世界搜罗“一篮子商品”是轻而易举的事情。芙勒瑞所说的“一篮子商品”不仅是指那些针对女性消费者所生产的精美消费品，同时也暗指了20世纪，尤其是60年代，主要由男性艺术家主宰的艺术运动。芙勒瑞尝试用她的作品对已有的男性文本重新编码，以其独特的女性视角重塑西方上流社会的文化标准。例如，当时社会普遍认为苗条的女性才具有魅力，所以许多女性为此而节食，芙勒瑞敏感于此现象，于是她用瘦长形的、质地脆的纸板做成了一系列雕塑作品，实际上也影射了安迪·沃霍尔1964年所做的著名作品《布瑞罗包装盒》。芙勒瑞热衷于使用消费品、服饰以及流行色，例如她的壁画中经常出现唇膏般的色彩。她也喜欢软性材料，通常用它们来强调作品的可触摸感。

芙勒瑞不仅仅颠覆了个人英雄主义式的艺术，也摆脱了教条化的艺术表现形式。1998年她在伦敦白方块画廊中完成了她的装置作品《胖乎乎的墙》。她在展示空间中填满了合成毛皮，将原本中性的空间变

成了一个温和但又让人感到幽闭与恐惧的白洞。她还将自己喜爱的青铜镀铬雕塑——赫尔墨斯凯利袋、夏奈尔的细颈瓶和依云矿泉水瓶——放在其中，把它们当作博物馆的图标展示出来。

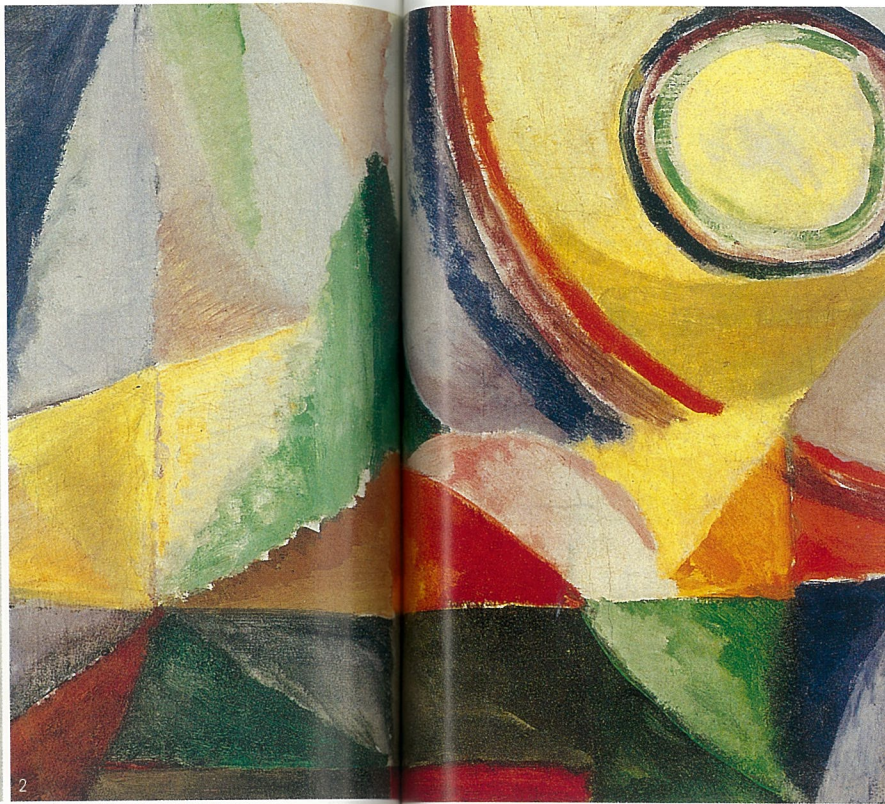
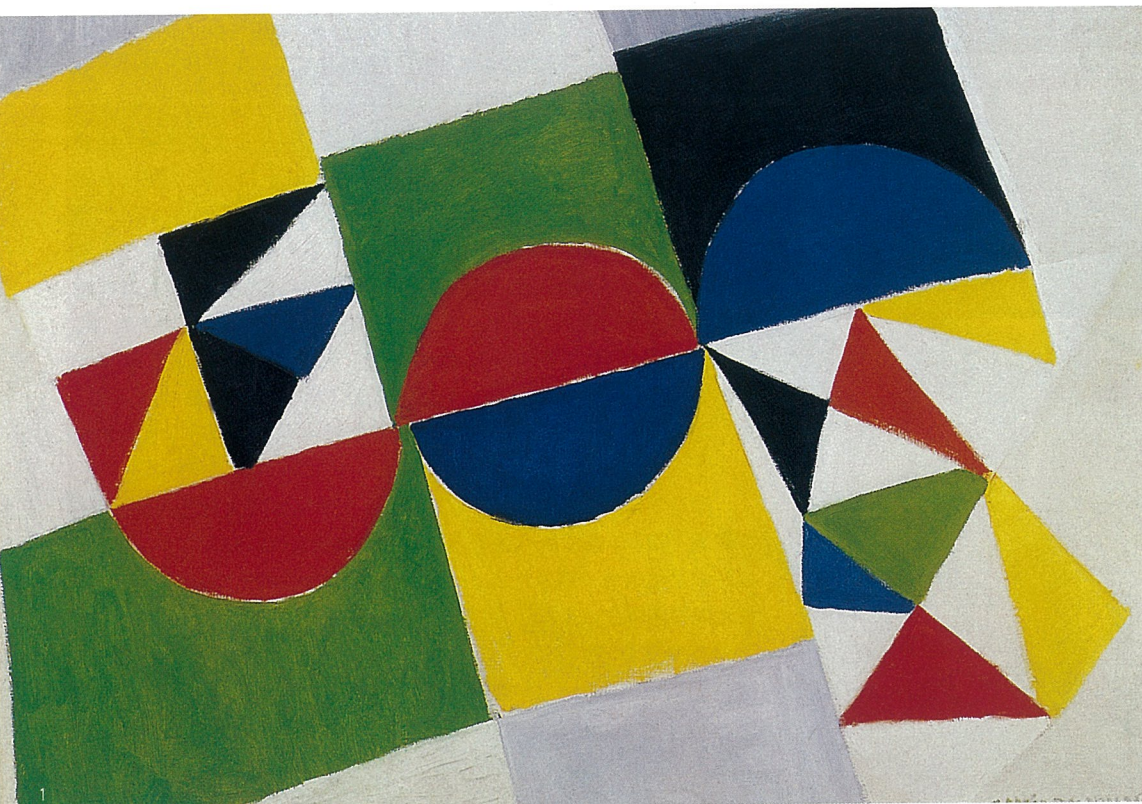
芙勒瑞对日用品的迷恋、对时尚的认同，以及在公共空间传播女性形象的做法遭到了很多人的非议和斥责。对于此，艺术理论家彼得·韦伯站出来为她正名，他认为芙勒瑞是期望在现实生活中回忆理想与希望的乌托邦，然而流行文化却扭曲了她。韦伯还指出，与众多表达男性意志的作品相比，赞美女性嗜好的作品却少的可怜，而芙勒瑞就是这小部分中的佼佼者。在1997年的系列作品《皮毛罪行》中，她完美的粉红喷雾使波谱艺术家约翰·张伯伦的那些《碾碎的汽车》，不再具有任何的价值。芙勒瑞从来不否认自己对奢华的迷恋，但是她也能看到它的破坏性。她在一幅壁画作品中就曾经引用了服饰杂志中的一些标题，例如“默默忍受——女人与自残”等。

摩托车比赛在90年代的美国流行文化中一度成为男性的大本营。芙勒瑞1997年创作的《轮子司令部的女魔鬼》和1999年的《F1女装》都是她对这一现象的反应。芙勒瑞要用自己的方式昭告世人：两性之间的竞争应该是平等的，男性和女性对于平等权利和机遇的竞赛永远都不会结束。

- 1、无题 装置 塞勒维·芙勒瑞
- 2、胖乎乎的墙、凯利包、小化妆箱 装置 塞勒维·芙勒瑞
- 3、318号皮毛罪行 装置 塞勒维·芙勒瑞
- 4、第一艘金星太空船 装置 塞勒维·芙勒瑞
- 5、汽车杂志封面 照片 塞勒维·芙勒瑞
- 6、玩具狗3号(疯狂的鸟) 雕塑 塞勒维·芙勒瑞







## 艺术与时尚的先锋：索尼纳·德劳内 Pioneer of Art and Mode: Sonia Delaunay

“我有三个生活的理由：一是为罗伯特，一是为我的儿子和孙子，还有一个为我自己。没有聪明的头脑并不会让我感到遗憾，真正遗憾的是没有时间。”

长期以来，索尼纳·德劳内（Sonia Delaunay）都被看作是一位实用艺术家，她的影响就像她的成功一样伟大。1912年，当审美争论的中心聚焦于巴黎先锋派时，她却沉浸于自己的世界之中。她与丈夫罗伯特·德劳内一道，把光的动态与几何色块融合在一起，意欲将光与色同时表现出来，使抽象绘画演变出一种全新的形式。随后，索尼纳·德劳内又将注意力转移到其它事物上，诸如书或衣物。她的作品充分地运用了材料，对比色和几何形状的使用，使她的每件作品都堪称惊世之作。

1885年，索尼纳·德劳内出生于乌克兰，她最初的名字是萨拉·斯特。她的父母是工厂劳工。当这个女孩五岁的时候，父母将她安置在圣彼得堡艺术收藏家海恩瑞奇·特克家中，让她接受良好的教育。她在德国卡尔斯鲁厄艺术学院学习了基础的绘画。1905年她搬至巴黎。然而，她的家庭却认为艺术事业不适合她，于是索尼纳顺应他们的要求返回俄国。1909年，她与艺术收藏家、画商威廉·乌德结婚。她的第一个具象画个展就是在乌德的巴黎画廊举办的，从展览中不难看出她对凡高、高更、马蒂斯和德国表现主义非常感兴趣。1908年，通过画廊她遇见了罗伯特·德劳内。1910年，在与乌德离婚以后，她与罗伯特·德劳内结婚。此后的30年才是她创作的真正起点，因为这对夫妻的合作是建立在共同的审美观念、强烈的辩论和相互影响的基础之上的。

1909年，索尼纳·德劳内转向实用艺术。1911年，也就是在她儿子查尔斯出生的那年，她创作了第一件抽象绘画作品。当时她为婴儿的小床做了一条缝合的毯子，结合了立体主义的绘画特点。其间德劳内和罗伯特对颜色理论和实验绘画也有研究。1912年，德劳内完成了她的第一件拼贴绘画，同时罗伯特也开始创作一系列形式绘画。1917年的俄国革命是一个转折点，从此德劳内不再有收入，这时她决定努力适应商业的需要来扩展她的实用艺术。除了为俄国狄亚基列夫的芭蕾舞团和特里斯坦·查拉的戏剧设计服装之外，1923年她又涉足到工业、汽车制造业和纺织品制造业。1925年，她参加了巴黎艺术装饰与工业展，还开了一家精品店，与时装设计师杰卡奇一起打造时尚。

20世纪30年代，索尼纳·德劳内又回归到抽象绘画。1929年，自身的情绪低落迫使她关闭了精品店。1932年，她成为了抽象创作小组的成员。不到50年代，她便在博物馆举办了她的第一次回顾展览，而且获得了众多的荣誉。虽然日用品都被视为落后的生产，然而在德劳内去世20年后的1979年，我们却看到，索尼纳·德劳的作品和创作方式进入了我们的生活。在90年代晚期，许多时装设计师仍然在借鉴索尼纳·德劳内的设计。而且，近年来博物馆的很多展览都是以时尚和艺术的联系作为主题的。

- 1、Rythme Couleur 油画 索尼纳·德劳内
- 2、Contrastes simultanés 油画 索尼纳·德劳内
- 3、巧克力夹心 纺织品 索尼纳·德劳内
- 4、Rythme 油画 索尼纳·德劳内





## 自然经验和审美形态的分离：佐治娅·奥克菲

The Separation of Natural Experience and Aesthetic Modality: Georgia O'Keeffe

“这个城市的大多数人都太过忙碌，他们甚至连欣赏一朵花的时间都没有。我就是想让他们看到这朵花，不管他们愿意与否。”

当我们谈论佐治娅·奥克菲 (Georgia O'Keeffe) 时，不能不提与她相濡以沫30年的搭档阿尔弗雷德·斯泰格利茨。某种程度上说，很多人都是从斯泰格利茨的摄影作品中知道奥克菲的名字的。因为从1917年到1937年这30年中，斯泰格利茨以奥克菲作为拍摄对象，创作了三百多幅肖像和人体作品。奥克菲在斯泰格利茨照片中的主人公形象似乎比她本人的绘画作品要出名的多。

1915年，作为一名积极进取的艺术教师，奥克菲和联觉理论的倡导者亚瑟·韦斯利·唐一起到哥伦比亚大学进修。奥克菲在学习期间迷恋上拉格泰姆音乐和毕加索的绘画，画了很多试验性的素描作品，大胆地尝试了各种线条，用线条表现某种音乐的韵律。她晚年谈到自己的作品时，曾经说，“绘画就是我的音乐，因为我不能唱出来，所以我要将它画出来”。1916年斯泰格利茨在没有征求奥克菲本人意见的情况下，用相机记录下奥克菲的素描作品，并将这些照片放在他自己的画廊“291”里展出（这个画廊早期展出过塞尚、毕加索和马蒂斯的作品），以此作为对奥克菲的“回报”。这不仅是他们合作的开始，也是他们携手人生的标志。然而奥克菲并不满足于素描创作，因

为就像康定斯基所说的，表现方法和媒材是艺术精神的起点，所以她开始尝试画水彩。斯泰格利茨首次看见奥克菲的水彩画时曾感叹到：“我看到的是一个女人的智慧。”

1917年，斯泰格利茨在291画廊为奥克菲举办了正式的个展，在这之后，斯泰格利茨在他的有生之年包办了奥克菲的所有展览。可见，如果没有斯泰格利茨的支持和鼓励，奥克菲将很难得到艺术界的承认。然而，奥克菲的作品在很长一段时期内都被评论家以传统的女性艺术视角来解读，并且在有关20世纪艺术夫妇的典型描述中，她所扮演的只是一个缪斯的角色。她的作品被赞为国家的丰碑或是美国的神话，只是因为她描绘了德克萨斯州和新墨西哥州的风景。

事实上，奥克菲填补了美国绘画在超越客观现实这一领域中的空白，这才是她在艺术上的真正成就。早在1915年，她就阅读了康定斯基的著作《艺术里的精神》。康定斯基的理论给了她很多启示和创作灵感，她画了大量的抽象素描，同时她还与斯泰格利茨一起用相机捕捉自然景观的抽象形态。在她1924年创作的《黑色抽象》中，我们只能依稀看见类似于风景的图案，或许那根本不是风景。1924年奥克菲还完成了她的首批大画，这批以花为主题的作品也是她的代表作品之一。

奥克菲确立了独特的个人绘画风格，她抛弃了笔触和肌理，使图像介于具象与抽象之间。这一点在“花”系列中尤其突出，例如1923年所做的《马蹄莲》，1924年的《牵牛花》、《锦紫苏》和《红色美人蕉》。尽管图像十分有吸引力，但是奥克菲的创作风格是冷静的，她以一种非情感的方式表现了自然经验和审美形态之间分离。例如，她笔下的花朵中的人工制品成分始终超越出银屏上的娇柔感。

1929年5月，新墨西哥州的沙漠旅行促发了奥克菲新一轮创作的展开，西南乡村开阔的土地、稀薄的空气和刺目的阳光都成为她创作的灵感源泉。沙漠的纯粹与空旷给她带来了无穷的想象，这个无垠的空间正是她所渴求的“朦胧”的终点。此后十几年间，她不断往返于曼哈顿和沙漠之间。1946年斯泰格利茨去世之后，奥克菲便只身回到西南在一个庄园定居下来继续她的创作，直到1972年她的视力严重受损，才被迫放弃绘画。

1、两朵粉色的马蹄莲 油画 佐治娅·奥克菲  
2、红色平顶山 油画 佐治娅·奥克菲



## 潜入完美的绝对状态：卡塔琳娜·弗里奇

Dive into the Absolute Perfection: Katharina Fritsch

“如果苦恼能够以正规的、清晰的、精确的尺度来考量，我就会用近乎科学的方法去论证它。”

卡塔琳娜·弗里奇 (Katharina Fritsch)，1956年生于德国的埃森，现在生活和在工作于德国的西部城市杜塞尔多夫。

1988年，卡塔琳娜·弗里奇在瑞士巴塞举办了首次个展，之后艺术家便以此而名声大噪。弗里奇创作艺术作品是一个不断斟酌、认真研究的过程，她对每件作品都持以严谨的态度。而作品的每一处细节，不管是最细小的边缘处理亦或是色调的使用，卡塔琳娜·弗里奇都对其不厌其烦地进行认真研究，直到满意为止。这种极为细致的处理过程意味着每一件作品都要花费大量的时间才能完成，因此在整个二十世纪八十年代，卡塔琳娜·弗里奇仅有很少的作品问世。

众所周知，在整个二十世纪的艺术史中，诸多看似普通平常的现成物体都被赋予了“艺术品”的光环，现成品与艺术品之间划上了不太公平的等号。虽然卡塔琳娜·弗里奇的艺术作品带给观者的第一印象，有可能让人们轻率地将其归入此类，但事实上，她的艺术与这种现成品之间存在着根本的区别。

1979年，弗里奇创作了作品《花瓶》，后来又在1984年和1987年重新创作了该作品，1985年的作品《烛台》，1987年的绿色《大象》和黄色《圣母玛丽亚》，1988年作的巨型《一桌人》以及1993年更大的《鼠王》都是其精心制作的成果，它们是艺术家追求完美艺术的杰作。因而，卡塔琳娜·弗里奇作品的外化形式是精细和写实的，它减少了向极少主义与抽象主义的偏离，呈现出一种绝对的状态。

在作品《一桌人》中，弗里奇扩大了其雕塑作品的活动范围，让它们进入了可以交流的空间。随后，艺术家又将文学性引进创作之中，创作了十六个比人还高的群鼠聚脂雕像《鼠王》。《鼠王》的视觉震慑感其实并不在于对兽性情感的精确表现，而是如此异化的老鼠形态，让人油然而生出莫名的、幽灵般的恐惧感。

除此之外，卡塔琳娜·弗里奇还表现出卓越的设计才能，1995年她为威尼斯双年展中的德国展厅设计出了一个理想的博物馆。



1、一桌人 综合材料 卡塔琳娜·弗里奇  
2、心与货币 综合材料 卡塔琳娜·弗里奇  
3、先生和先生 综合材料 卡塔琳娜·弗里奇





## 崭新的世界：阿德里阿娜·瓦勒亚

A Whole New World: Adriana Varejão

“我述说故事的方式不属于任何时代。很多时候，它是由破坏性构成的。在我的作品中，从殖民时期到现代的巴西文化，都是对当代世界的一种隐喻。”

标题为“拉丁美洲艺术”的作品并没有充分地描绘出地处南美大陆的巴西逐渐富有的历史。大陆文化的多样性鼓励着艺术家将兴趣点放在他们国家周围的环境当中。巴西人不仅关注美国和欧洲的艺术市场活动，还关注自己的内心世界，并不断探索着自己的身份。

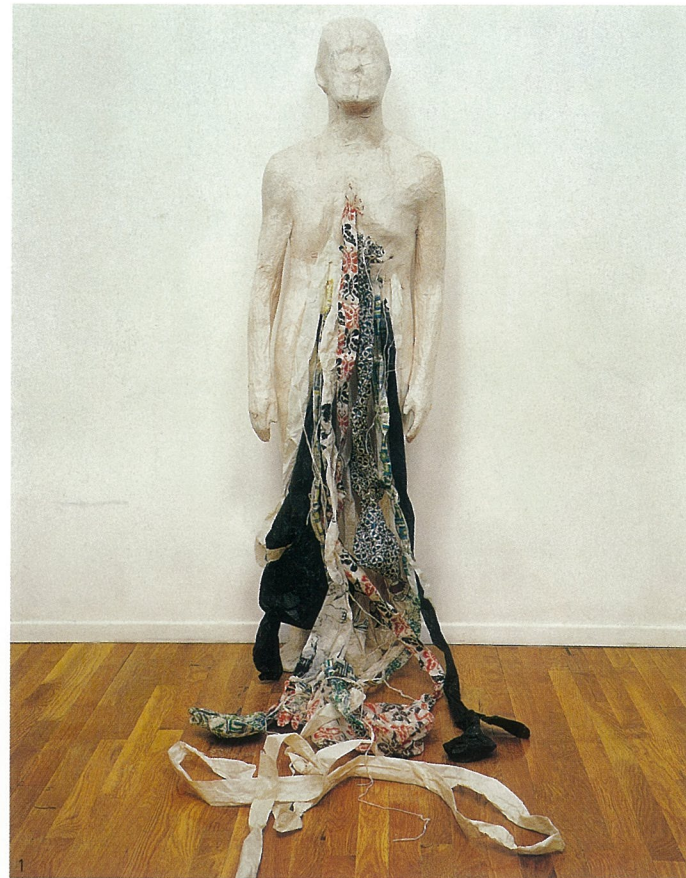
阿德里阿娜·瓦勒亚 (Adriana Varejão) 是巴西青年一代艺术家中最知名的代表，她创造性地解读了历史的多面性，改变了对殖民地历史的认识以及源于前黑奴的表现形式，并随着时间的推移将其逐渐融入到巴西文化当中。

阿德里阿娜·瓦勒亚出生于巴西的里约热内卢，在她看来巴西的文化历史是非政治性的。从葡萄牙到巴西，大海的浩瀚无边造就了海上的联系。将大海作为钥匙，观察者必然会将其印入脑海，这便构成了瓦勒亚摄影装置的背景形态。16世纪，侵略者从前葡萄牙殖民地中国澳门，引进了陶瓷装饰的古老技术。从那以后，钴蓝色瓷砖便成了葡萄牙和巴西的常用品，在一些大厦和巴洛克教堂里常常可以看见这种瓷砖。历经多个世纪以后，瓷砖冰冷、光滑的表面依然葆有它的秀美。而陶瓷装饰的这一特质也引发了瓦勒亚极大的兴趣。

阿德里阿娜·瓦勒亚所有的作品都由钴蓝色的瓷砖组成，瓷砖的特质赋予了作品的光感和魅力，传达出葡萄牙、中国和巴西之间的关系。作为画家，她自由地行走在艺术史的发展进程中。瓦勒亚所创作的三维绘画，其素材都是来自于巴西的殖民地历史，包括她的创作内容雕塑、纪念碑、瓷器、版画、地图等等。瓦勒亚常常使用二维画布，并加入其他材料，譬如瓷、陶、以及可明显感觉到的油画颜料条纹、饱和的深色和红色的血液。在一幅描绘回忆中的弗朗西斯·培根的作品中，人物的身体从光滑的画布表面凸起，仿佛要从中突现出来，肉感惊人，而厚重的颜料就仿佛是在模仿雕塑的体质。

特殊的文化背景造就了瓦勒亚独特的创作手法，也使她的视觉表现具有了不同于欧洲艺术的概念性。

- 1、Azulejã 综合材料 阿德里阿娜·瓦勒亚
- 2、有图案装饰的舌头 综合材料 阿德里阿娜·瓦勒亚
- 3、碟子 陶瓷油画 阿德里阿娜·瓦勒亚



## 科学怪人：基基·史密斯

Scientific Freak: Kiki Smith

“身体是我们都具有的，它是我们快乐和悲伤的载体。我想要通过它来表达我们是什么，是怎样生和死的。”

作为歌剧歌手珍妮·史密斯和极简主义艺术家托尼·史密斯夫妇的女儿，基基·史密斯 (Kiki Smith) 自幼就与艺术有着不解之缘。儿时，她和她的姐妹们就开始帮助父亲建立雕塑的纸模型。除此之外，史密斯还参加了嬉皮运动，对大自然、流行艺术和工艺产生了浓厚的兴趣。24岁时，她在康涅狄格的哈特福德艺术学校学习了三个学期。这一时期，她的绘画主要围绕生命的主题展开。在这以后，她便开始了对身体艺术的迷恋。

1976年，史密斯搬至纽约，成为了合作工作室小组的艺术家，他们每天所做的就是变换不同的对象，在更多商店销售产品。这一时期，史密斯的作品呈现出新的特征，矛盾既存在于艺术品和功利主义之间，也存在于应用、装饰和艺术之间。1979年，她的父亲给了她一份《格雷的剖析》的副本，从中她了解到人体的细胞结构和内脏。1980年，她第一次在小组展览中展出了她的大规模解剖绘画。这一年，她的父亲去世了。对于父亲的死亡，她的第一反应是将在街道上发现的橡胶手放入玻璃缸内（后来放入一个瓶中）保存，并且让海藻覆盖在上面。1983年，她开始着手研究自然和世界的相互依赖，并将兴趣放在寄生群、共生关

系和生与死的分界上。海藻作为无机物在瓶子里生长，成为生命体的一部分。复活、再生从此成为了她作品的主旨。另外，她还研究相关的文献来熟悉人们对待人体的方式。

1987年的装饰绘画《强大的天神》，是基基·史密斯对身体的又一次系统调查，具有象征性意义和价值。她的众多绘画和雕塑也创作于这个时期。这些作品由各式各样的材料，譬如玻璃、瓷、纸、黏土或古铜制成。它们展示了身体的各个部位，如1987年的《Ribcage》、1988年的《防护罩》、1986年的《子宫》，以及1987年的《第二次机会》。此外，史密斯还画了一些以胚胎图样作为诞生标志的作品，如1988年的《所有的灵魂》。事实上，她并非是对科学感兴趣，而是对表达与她自己经验有关的情感感兴趣。同年，她做了第一个全身作品《无题》。同年，她的姐姐比阿特丽斯死于艾滋病，从此她的雕塑便成为了内部伤害和弱点更加有力的标志，例如1992年的《圣母玛丽亚》和1992年的《血库》。

史密斯的绘画灵感来自于一些艺术史中的作品，例如圣经、神话人物、童话故事以及她自己的梦境。1992年，是她艺术事业的一个转折点。这一年，她创作了《放飞的鸟》，在作品中她将一只鸟悬挂在人嘴里的螺旋细丝上。这种将人与动物联系起来的表达方式，使人类与自然的矛盾越发明显。1996年，《天堂的笼子》在洛杉矶当代艺术博物馆展出，她和当代奥地利先锋派设计组蓝天组的建筑师创造了一个令人印象深刻的宇宙之星和28个玻璃动物，这些被放置在巨大的圆形蓝色地面上，由高铁棍围拢的形象，重现了诺亚方舟和其他传奇。1999年，她的影像作品《夜晚的狼》描绘了一头白色的狼在黑色的背景中，不知疲倦地跑向未知的目的地——未来。这件作品将狼在童话故事和寓言里模棱两可的身份充分地表现了出来。

基基·史密斯，她的作品将过去和未来结合起来，以一种新的观点对世界中的个体角色进行思考。此外，她还在自然与人之间创造出一种新的感觉，从而在技术和科学上适应了世界。

- 1、无题 综合材料 奇奇·史密斯
- 2、乌鸦 装置 奇奇·史密斯





让艺术材料转世：珍妮·安冬妮

Let Art Material Reborn: Janine Antoni

“每天，身体都要进行相同的事情，这好似例行公事一样。我对进食、沐浴、涂沥青这些最基本的活动有着浓烈的兴趣，喜欢将它们转换为雕塑的过程。”

**珍**妮·安冬妮 (Janine Antoni) 于1964年出生在巴哈马群岛，目前生活和工作在美国纽约。

作为一名艺术家，珍妮·安冬妮是神话的叙述者。她用自己的睫毛作画，或将睫毛编织到材料中。安冬妮用电脑记录着自己每天的思考，即使在她睡觉的时候也不放过，这样一来，艺术家对于图片或装置的创作构想总是充满了诸多有趣的元素。她的艺术作品在面对观众时的呈现状态，往往是一种精心构造的史诗与嬉闹嘲弄的混和体。

1996年珍妮·安冬妮在结束希腊之旅后，便对古庙宇墙壁石块精确的装配表现出极大的兴趣，并开始着手进行自己的艺术创作，而《特尔斐庙宇》中神圣的建筑便是其创作作品的直接出发点。安冬妮此时的艺术创作主要围绕着让两片石灰石连续不断地彼此摩擦的主题展开。显然，古庙宇石块的装配，必须先要经过一个摩擦表面的过程，才能够让彼此间达到几乎毫无缝隙的接合。安冬妮的装置作品《连接》便是被这种过程激发出来的产物。两个重达四百公斤的大块石灰石被一支挺直的钢棍直插心脏，其视觉震撼力让石灰石本身好似拥有了一种纪念碑式的



姿态。横杆的向前驱动力将石块变成了一部打磨机，两者突出与缩进的部分谨慎地塑造着它们，而这是光滑的表面难以达到的。

珍妮·安冬妮的作品采用微妙的叙述法，好似一位呢喃的述说者，同时又不乏叙事诗般的元素。在1992年的作品《啃噬》中，艺术家放置了两个大块物体，一个为巧克力，另一个是猪油，她啃咬并咀嚼着它们。安冬妮咬紧牙关，不顾如何的精疲力竭，执拗地将两块材料的边缘啃圆，使其转变成为一个能够处于画廊中间的特定雕塑形态。这种啃噬便使得原初的材料脱胎为另外的物体形式。

尔后，脂肪混合着蜂蜡与颜料制成了口红，口红并被奉为神物在橱窗中展示；巧克力则被改造为棕色的、呈心形的干果糖碟，而这时糖果的形态宛如珠宝一般。这便是珍妮·安冬妮的又一件作品《口红展示》。

相同的材料、不同的构成形态以及遵循自然的进行过程，在再循环的艺术创作系统中连接起来。珍妮·安冬妮好似一位上帝，她饶有兴趣地掌控着手中艺术原材料的转世投胎，不管今生还是来世，都使其周身散发出醉人的艺术魅力。

1、口红展示 综合材料 珍妮·安冬妮  
2、心醉神迷 综合材料 珍妮·安冬妮



出水芙蓉 II 油画 140 × 160cm 2006

孟燕 Meng Yan

Sister Lotus II Oil on Canvas