

COVER STORY 封面故事



本页：连衣裙、串珠流苏坎肩、耳环，BOTTEGA VENETA。
对页：《更夫》（Night Watcher，2020），青铜、丙烯烘烤、摩托车零件、油纸伞，70x33x138cm。

GUAN XIAO

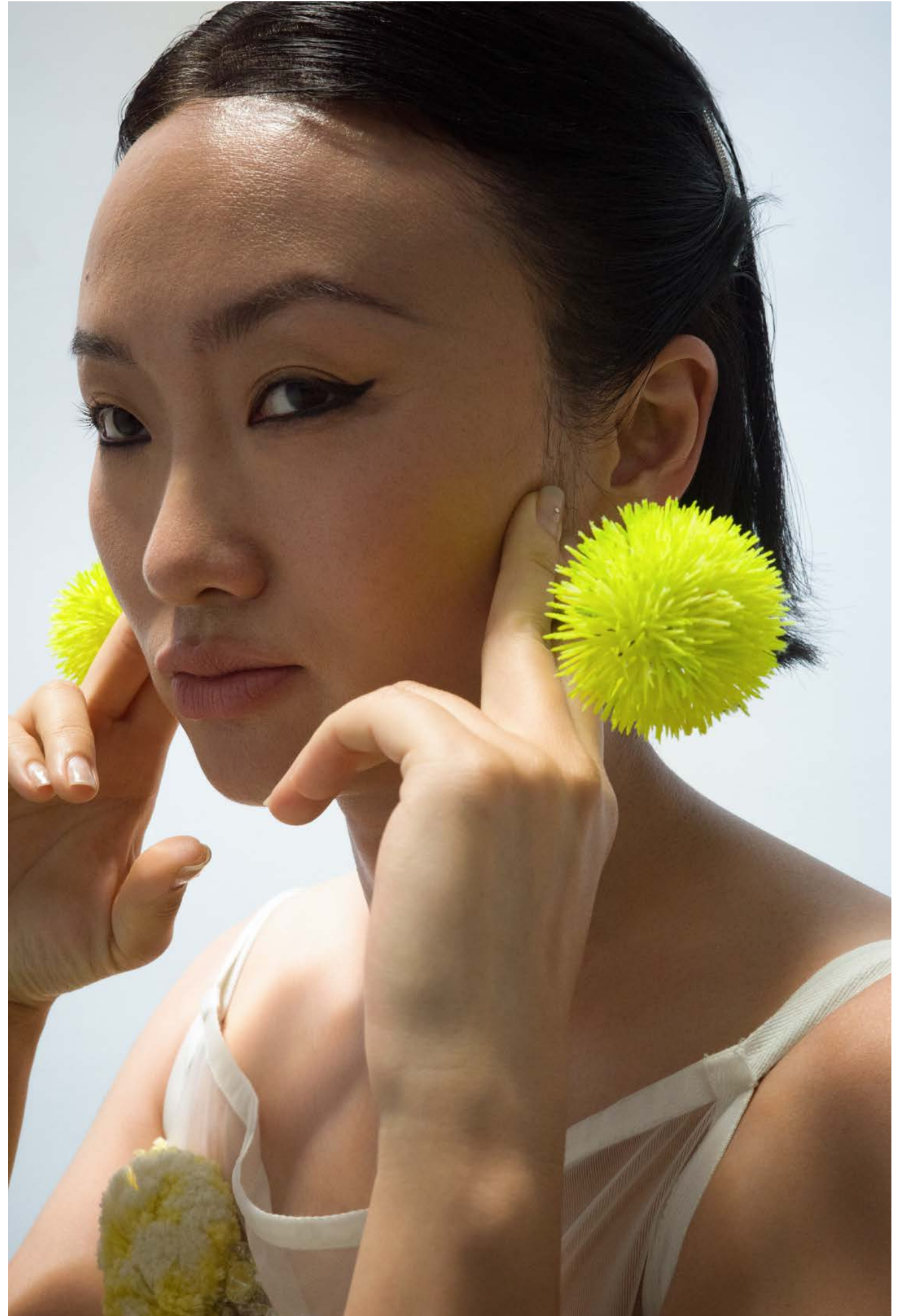
叶与盾

关小如同“植物猎人”，潜伏于庞大的“资料丛林”里采集图像资料，通过电脑绘图等过程，以非线性逻辑，跨越媒介和文化边界去切割、撕裂和转化意象、材质、甚至语言，在饱和到接近内爆的资讯世界里，梳理出她盘根错节的逻辑宇宙。在这个宇宙里，关小自有一套理解世界的逻辑，正如最近她展览的题目“从树叶到盾牌”，看似无关的物件之间又有隐秘的联系，透过作品蔓生其独有的自治纽带。摄影：Yi Tuo，撰文：Venus Lau，采访：张诺然。





本页：《曾经，一只蜻蜓》（Once, A Dragonfly, 2021），黄铜，摩托车配件，麻绳，丙烯烤色，97 x 105 x 70 cm。
对页：连衣裙，BOTTEGA VENETA。





关小个展“从树叶到盾牌”（From Leaves to Shields）上月在洛杉矶大卫·柯丹斯基画廊（David Kordansky Gallery）开幕，展示里不少铜铸树根雕塑，以致新闻稿用上了“占据”一词形容它们和展厅的空间关系。根雕是关小的图像体系的其中一颗主星（gravitational primary），反反复复在她的作品中出现。或许有人认为，艺术家缝合传统工艺和“后网络”（虽然这个形容词不算精准）美学，无非是要刻意建构概念和审美冲突。但从关小本人解释展览标题中“叶”和“盾”之间的关系（她在这次采访中详述两者的关系，阐述看似无关的物件之间如何蔓生独有的自治逻辑，堪称“鬼魅般的超距关系”），会发现根雕和她的艺术实践——尤其处理信息的方式——根脉相乘。我曾问关小为何选择根雕作为研究对象，她回答“根雕里保有植物生命历程的全记录”。确实，传统根雕顺应、强调树木扭曲的根须、沉坠的树瘤和纹理进行创作。它们拣选的奇形根材是生物信息载体，记录地理、气候、人类活动甚至科技在树木“肉身”的体现。陡峭山崖微妙的阳光角度、特殊的微生物和虫害等，都可能是树木非规律性局部异常生长的原因。

关小的艺术实践通常始发于在线上资讯丛林里采集各种信息，和根雕这类信息容器连接上其实是顺理成章。关小在庞大的资料宇宙挑选意象，通过电脑绘图等过程，跨越媒介和文化边界去切割、撕裂和转化这些意象、材质、甚至语言，从而雕琢概念和形式。关小在这些铜铸根雕装置中，把生物信息的表征转化并迁移到金属等物料上，以其特殊逻辑嫁接（而非单纯复制）物件：小雨伞、摩托车零件、抽象的圆环、麻绳、类似蛋白质结构三维模型（ribbon image）的飘带结构 ……延续了根雕所记录的野蛮生长。

我注意到关小这些新近雕塑里反复出现一种圆盘，它们时而靠在雕塑主结构上，时而穿挂在雕塑的“枝茎”上，看起来像科幻电影里的微型飞碟，但又有种说不出的古意。出于好奇我以反向搜索这些圆盘的图片，出来的搜寻结果大部分是玉佩。基于内容的图片检索（CBIR）以颜色、材质、线条等视觉特征，把图像变成数学物件，继而寻找海量图像之间显性的“相似性”。关小链接概念、形态、物质、图像之间的内在纽带和这种“寻根”式的反向图像搜索大相径庭。我无法具体描述关小如何抓住信息之间的那些别人无法察觉的共同点，但或许我可以节选她的雕塑《捕手》的艺术家自述中的一句：“肢体运动相对于微观世界来说是粗重且略显笨拙的，就像在分子的海洋中搅动的餐具，把世界不断割裂。”这小段类似超现实文学的“作品介绍”中看来像诗篇甚至梦呓，它并未解释和描述作品背后的理性逻辑，但生动地表达艺术家思维的形状，像风弦琴以独有的音韵记录风的痕迹和信息。

除了上述的飞碟，不同长度的粗麻绳是关小作品的常见材料和意象，它们为关小的雕塑增加了可控的流动结构。同样是关于相互关联性（interconnectedness）的意象，绳索比起关小早期阐述作品时的地质学概念“岩芯样本”（core sample）要灵动、野性、多维。绳子本身就自带“捆扎”的意味，它同时也将雕塑的正负空间往外延伸，以接近直接粗暴的形式拉近不同意象之间的物理和本体鸿沟。科技和物流

的发展缩短甚至取消了人与人、人与物、物与物之间的距离，但当下的科技——例如算法、全自动物流系统等，是一般用户无法完全了解和掌控的机制。所以上述的“近”，是建立在技术“黑盒子”之上的，是当下的科技框限甚至垄断感知世界的方式。人们唾手可得的信息和它们之间的关系，也早被算法串连好，再呈现在认识论范围里。女性主义理论家 Karan Barad 说过衍射是一种“re-turning”，不是回归（return），而是“不断地转动”，缔造新的时间性和衍射的模式。关小的作品当然不能代替硬科学知识去解释世界森罗万象，但关小的艺术实践中多重的世界化（worlding）过程，或许能像顽强的枝叶，跨越黑盒子线性逻辑的墙壁，弯散成思维和意象“衍射”。

Numéro Art：你在洛杉矶的个展“从树叶到盾牌”（From Leaves to Shields, 2023），这个题目里提到两个不同的物件，是不是可以诠释你创作中关于材料质地、隐喻，以及材料与材料之间的某种对抗与平衡的秩序？

关小：我不知道是否可以这样去理解，也许你可以说这是关于某种平衡的方式，或者对抗？但我相信这更多是来自观众自由的理解。对我自己来说，盾牌和叶片是分享了共同的记忆的两种物体。它们的诞生也共享了相同的原因。叶片除了能够进行光合作用，是植物的“肺”之外，它和盾牌一样有保护植物的作用。不仅保护植物，也保护叶片下的小昆虫，小动物。甚至为人类遮挡雨水，甚至睡觉的时候像毯子一样盖在身上。而盾牌同样也是用来保护我们的身体，不仅在战斗中保护身体的损伤，还可以用来遮雨以及像毯子一样盖在身上。就像我以前做的录像一样，我有自己的一套理解世界的逻辑。事件、物体、生物、植物等等，都在共享着一些原因，这些原因似乎来自远古以来共同的记忆，又似乎来自一些共同的欲望。世界上没有两个一摸一样的对象，然而这许许多多如此明显却又隐秘的共同点，把所有事物都关联在了一起。你可以说“太阳底下无新事。”但一切都在与于探索与发现，不是吗？

你的作品，常常是一种组合，通过物质材料的组合或影像的拼贴构成一种“不连贯的”的叙事，这在我看来，很像文学中的诗歌创作的逻辑，不是清楚地声明，而是让观众在这种拼贴的组合中，构成一种自主的阅读、观看和理解？

其实影像和绘画 / 雕塑对我来说是两种对“连贯”的不同理解方式。在我看来它们都是连贯的。录像是表现时间中的连贯性，时间这个容器可以允许多事件同时发生，无数的细节和情节构成了每一个瞬间。在同一段时间中，可以同时发生无数件事，看到无数个画面，而观众在影响中是处于被动的状态。而绘画和雕塑是表现平面 / 空间中的连贯性，在同一个空间中对对象往往是唯一的，一个位置只能存在一个对象。这些静止的对象通过观众的浏览顺序而连贯起来，观众在这里处于主动的状态。的确，拼贴的表现手法很像诗歌或文学作品，区别不过是文学作品用的是字、词、句组成了整篇作品，而雕塑或者绘画则是用不同的细节和元素组成了整件作品。

本页：《下沉的蓝色田野》（A Sinking Blue Field, 2019），黄铜烤丙烯，染色玻璃钢，麻绳着色，摩托护膝，LED，151 x 60 x 90 cm。
对页：针织毛衣、皮质短裙、短靴，LOUIS VUITTON。

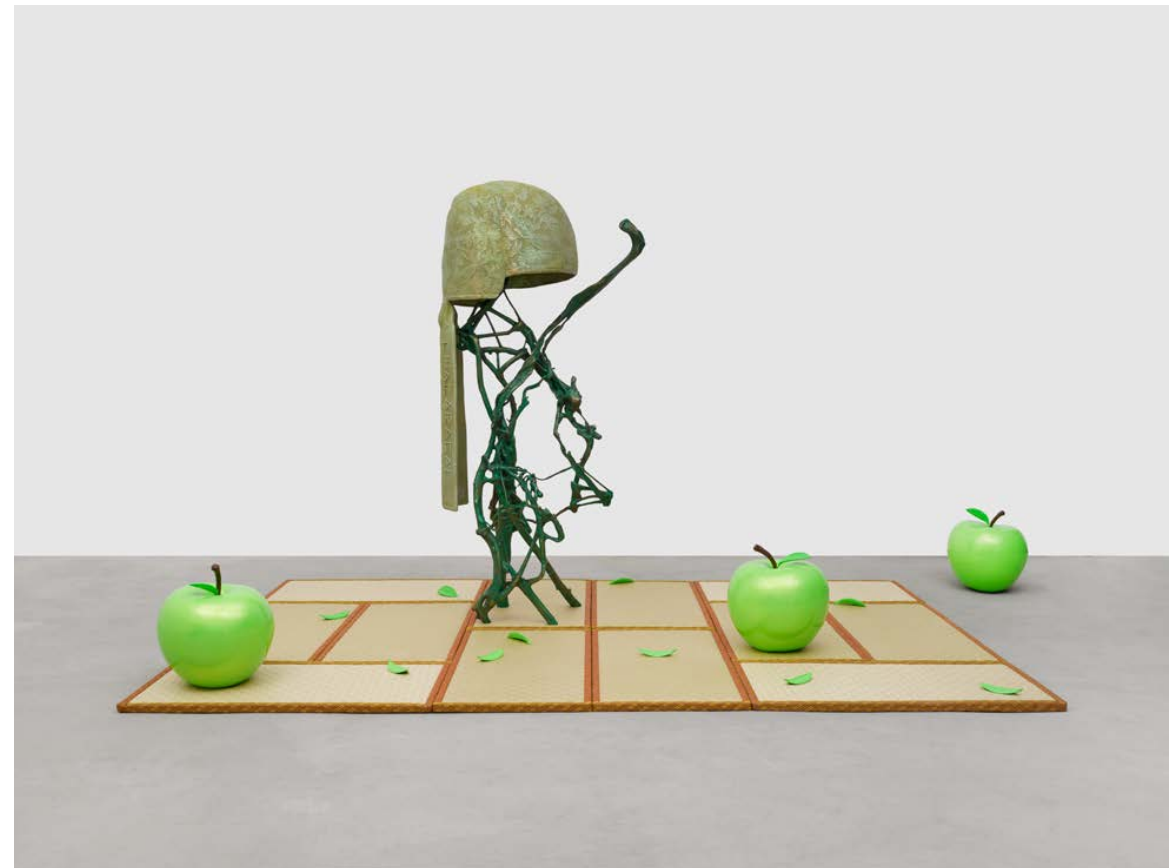






对页：几何印花连衣裙，PLEATS PLEASE ISSEY MIYAKE。

本页：《“苹果是蝴蝶最喜欢的食物。” Characaracal 说》（“Apples are the butterfly's favorite food,” Characaracal says, 2023），黄铜，丙烯烤色，榻榻米，漆，224.2 x 459.7 x 274.3 cm。





艺术的表达，也是需要某种“准确”，但又不同于说明书或者策展文案的“准确”。很多创作者常常会面临这样的问题，观众或者评论界希望艺术家可以输出一种说明书一样的准确性，你在创作中怎么看待和把控准确性、开放性和模糊性？

艺术中的准确和我们通常认为的准确不太一样。每个行业都有自己对于准确不同的定义。在广告行业中，我们说准确，那么一定是准确的传达出了商品的特性。贸易中我们说准确，是商品精准的满足了客户群体的需要。而艺术恐怕是最不能用这种带有目的性的准确来评判的，这种目的性强烈的准确往往精准毒害的是艺术性本身。我不知道对评论家来讲准确意味着什么，但如果在艺术中寻找文化定义上的准确，在我看来是一种懒惰或者弄错了对象。艺术中我们所说的准确，绝不是追求一个唯一的答案。如果能够提供唯一读解的艺术，往往是最无聊的，最不开放的，也是最狭隘浅薄的艺术。每个艺术家在不同的阶段对于准确的理解都不一样，“什么叫做准确”这个问题几乎就是在问一个艺术家什么情况下可以说一件作品完成了。换句话说，就是在问他的创作标准是什么。对现阶段的我来说，一件雕塑是否满意，是看我选择的，或者说创造的艺术形式有没有体现出自己现阶段在结构上的诉求，而这种对于结构的诉求能否通过视觉表达带来新的可能性。而现阶段我对于绘画的标准是，能否通过构图和绘画技法在具象的主题中表现抽象的新的可能。只有艺术性的标准越精确，在文化的层面和社会的层面的影响才越开放。

材料、工业现成品与根雕组合成一些雕塑，既让我联想到南方，农耕文明的图景，古典中国美术中江南山水里的人物、图腾，园林，盆景，又想到一些西方古典的经典雕像。在东西方两者的文化意象之间游离，这是你在创作过程中，下意识的一个结果么？

我第一次听到这种说法，感觉很有趣。树根、根雕这种形式的确容易让人想起中国园林，江南。但我所成长的地方重庆，比起江南更有一种野蛮肆意的景象。因此对我来说南方是那种近似野蛮的南方。不是精心雕琢的文人气，而是自然本性能够茁壮肆意地生长的南方。那种南方对我来说是一种自由的象征。而重庆本身就是一个独特的地方，曾经的国民党政府为这里时带来了一些西式的东方主义，而现代社会，都市文化也为它带来了一些关于大都会的幻想。但最后为什么是成都成为了中国西部的时髦都市而不是一直如此宣传的重庆？虽然当地政府很想让重庆成为那种大都会景象中的一员。我想大概是因为当地居民太彪悍，那种做作的资产阶级精致感绝对无法撼动当地人诚实的彪悍。在这里长大的人们，很少崇拜什么，他们有一种因为特别明白什么叫顺应自然而产生的自信，而这种自信带来了诚实与勇敢。他们很少主动用某种文化价值来批判自己的行为。我想正是因为这种特质，让我没有很多条条框框的限制。无论东方的还是西方的都不应该是问题，只要自己觉得可以，这件事情就能够做下去。

《灌木丛发辫》（Bush Braid, 2023），木板，原子灰，丙烯颜料，200.7 x 370 x 5.7 cm。



本页：《树的女儿》（The Daughter of Tree, 2019），黄铜烤丙烯，纸伞，麻绳着色，玻璃钢，银箔，摄影机脚架，161 x 140 x 57 cm。
对页：廓形连衣裙，KAYSONABLE。撞色喇叭裤，ISSEY MIYAKE。耳环，FENDI。





对页：上衣、长裤、项链、耳环、短靴，BOTTEGA VENETA。

本页：《蘑菇》（Mushroom，2021），黄铜，不锈钢，丙烯烤色，94 x 47 x 29 cm。



我总是会回想起来小时候的很多场景，那个时候的重庆比现在更美，夜晚睡觉小雨不断，窗外真的有芭蕉树，雨打芭蕉声中入眠。那时候没有那么高的楼，小楼房在山顶上，从阳台上望出去毫无遮挡一眼就望到江面，夜晚江面上还有小渔船，渔船上有人家，点着灯，灯光会倒映在晃动的江面上，而黑黢黢的能看到远处山的影子。我的小学就在家旁边，也在小山坡上，秋天我们爬上长长的石阶，石阶上面是学校的小操场。一片大雾。那种雾后来我再也没遇到过，操场上都是早上上学的小孩子，而我最多只能看见走在前面同学的脚跟。真的是像梦一样的清晨。我的童年总是在很多的暴雨，浓郁的大雾，还有很多很多的树，草地，夏天傍晚月亮的影子，麻辣藕片，还有暑假亮得刺眼的太阳和同学家里的游戏机中徘徊。

与你个人关联的地方：重庆、北京、西方（代理画廊：欧洲，美国），对你的艺术语言有哪些影响？

简单来说，重庆教会了我野性，北京教会了我做人，欧洲教会了我当代艺术，美国教会了我什么叫运营。但艺术语言的形成是一个漫长而复杂的过程，除了大环境的影响，更多的还是来自学习。基本上无论在哪个阶段，都是不断学习，不断进步的过程。

如何看待今天的中国本土当代艺术现状？如何理解“本土”？是不是生活在这个地方的艺术家或者在这个地方创作出来的艺术，就叫本土艺术家，本土艺术？

我认为这个概念是一个针对市场运作的概念，而不是针对艺术创作或者艺术评论的概念。本土艺术家，或者国际艺术家都是从市场运营上移植过来的概念。本土艺术家我觉得是指其收藏资源在本土的。国际艺术家指的是收藏资源不限于本土的。而那些作品用来讨论特殊社会现象或者文化现象的，非视觉艺术的艺术家，一直以来都是艺术界的一个流派。就像观念艺术，视觉艺术是不同的流派一样。每个文化，每个国家都有这样的创作类型。如果把这种流派归纳为“本土艺术”，是一个狭隘和错误的看法。

有艺术家说艺术创作是为了甩掉拖泥带水的日常生活，也有艺术家觉得艺术创作是为了以自己的语言和方法处理生活和周遭世界，你如何看待艺术创作 / 艺术作品与生活的关系？日常生活反哺和影响你的创作内容么？材料的选择会受到日常生活的触发么？

对个人而言，我不认为日常生活在本质上和我的创作有什么关系。只有极少数的艺术家追求把生活过得像艺术创作一般。但我觉得那需要花费巨大的精力，同时对艺术创作来说也是一种消耗。我喜欢像普通人一样的生活，而且我认为艺术家不能把生活过得太刻意，或者太精致。

那会脱离很多真实，粗糙，具体的感受。我认为艺术家之所以能够保持敏感度，是由于艺术创作与日常生活的巨大差异带来的。艺术创作是相当严谨，克制，求真，苛刻的，在反复的推敲与琢磨中诞生的。同时，人们想要摆脱的那些日常生活中的粗糙，琐碎，低俗，平庸，无聊，压抑……在我看来其实是特别宝贵的。正是因为这些，我们才能体会到艺术的力量。差异带来的力量。如果没有这样的差异带来的平衡，艺术家一定无法创造出好的作品。而我的作品也一直在强调差异带来的平衡的重要性。

你的三联画为什么其中一片是调色盘的形状？肌理上看起来确实很像一块用了很久的调色盘。

从2015年我在天线空间的第一个个展开始，就出现了调色板系列的绘画。一开始选择调色板的形状是因为，调色板和调色板上的颜色与艺术家和艺术家的画布之间产生的那种关联，不仅是幽默的，同时也是一种比喻式的解构。这和我用调色板上的肌理来解构绘画中的笔触是一致的。而前不久在大卫·科丹斯基画廊（David Kordansky Gallery）的个展上出现的全新三联绘画，则是在保留部分调色板特点的基础上，做了变形，使其有了窗户的意向。

怎么看待绘画中自然与抽象的关系？你画面的抽象语言，比一些写实绘画更生动的表达了自然的气息和面貌。绘画里的一些线条，有雕塑和铸造的意味。它们属于对你雕塑装置语言的延展么？

对我来说自然无时无刻不是充满抽象的。自然是用形状和结构来作为表达的“语言”的最好证明，是抽象的发源地。因为自然中不存在语言、文字，因此教会了我们如何抽象。每一个角落，从每一棵树到每一颗草，从雨林到海藻林，从航拍到显微镜。每一个维度的自然都是抽象的。我只想把我在自然界中所体会、观察到的那种美丽而充满力量的抽象用绘画的方式展现出来。

圆形调色板绘画因为比较小，所以不适合尝试复杂的肌理与主题，适合集中探索某个方向。所以圆形调色板我都会用同一种肌理表现方式，并且在内容上集中探讨对于“点”的分割和组合。而在三联画中，因为尺幅的变化而得以有机会开始以表现主义的方式尝试不同的肌理表达，主题上也能够去呈现复杂一些的构图。对我来说，无论是雕塑还是绘画，它们在艺术语言的追求与表达上是一致的，都追求结构性的推进与变化。而在文化主题上都在表现自然和人类某种共同的记忆，或是同一种智慧。这种共同性在所有看似矛盾的关系中形成了最完美的平衡与共存方式。

作品图片版权来自关小工作室。摄影：杨灏。



连衣裙、耳环、高跟鞋，BOTTEGA VENETA。

造型:Audrey Hu，化妆:璟童，制片:蔡敏
Studio Creature，执行制片:阿紫，造型
助理:Danney、陈定。