

藝術訪談 | 潘力：一件成功的藝術作品不應該有標準答案

文/ Ferris Gallery 摩天輪畫廊，2022 年 1 月 5 日

潘力，中國人民大學哲學博士，上海美術學院教授、博士生導師。芝加哥大學訪問學者、東京藝術大學客座研究員、中國美術家協會會員。

2021 年 11 月 28 日，《物景之律》荒木經惟與菅木志雄聯展在摩天輪畫廊開幕，集合兩位享譽國際的日本當代藝術家，呈現藝術家早期及近期的經典系列創作。荒木經惟聚焦的題材撼動了傳統攝影界，菅木志雄則是物派的重要一員，兩者在同一場域組成了這次物與景的感知與對話。



《現場——對話日本當代藝術名家》，潘力著

在展覽籌備期間，我們翻閱日本當代藝術相關文獻資料，潘力教授的專著《現場——對話日本當代藝術名家》為我們對藝術家研究提供了重要的一手資料。書中研究解讀並梳理了自 1999 年首篇採訪荒木經惟開始，歷時 20 餘年先後與 23 位日本藝術圈名家的一一對話。從建築師磯崎新、安藤忠雄、隈研吾，攝影家杉本博司、蜷川實花，當代藝術家李禹煥、菅木志雄、草間彌生、奈良美智，策展人北川富朗、長谷川祐子，潘力教授以對話敘事的形式還原了珍貴的訪談內容及細節感受，讓我們對藝術家當下的創作環境和創作思考有著更真切的感受理解。

藝術訪談
ART INTERVIEW

受訪：潘力教授採訪及編輯：摩天輪畫廊（以下簡稱 FG）

FG：《現場》中的專訪素材持續積累了 20 餘年，23 位藝術家都聲名顯赫，這份專訪藝術家名單是如何制定的？

潘力：一開始並沒有所謂的名單，而是在研究和採訪的過程中逐漸形成的。當時我正在東京藝術大學留學，在 1999 年到 2000 年間我出版了中國第一部介紹日本現當代藝術的書《日本美術：從現代到當代》，並梳理了日本近現代以來的美術發展。在這本書的寫作編輯過程中，我就想到了挑選最有代表性的藝術家以及最活躍的評論家、策展人進行採訪，這會比圖文介紹的方式更加生動和深入，也希望通過我的採訪能使中國讀者對日本當代藝術盡可能有一個全景式的瞭解。

FG：荒木經惟為何成為了第一位受訪藝術家？

潘力：由於是第一次跟日本藝術家打交道，就想選擇比較好接觸的藝術家作為第一個採訪對象，這是有意識的選擇。在日本期間我看了很多藝術家的資料、出版物、展覽，其中荒木經惟在自己作品中出現的次數最多，他常把自己拍到作品里，作為作品的一部分。他有一句話說得很形象：「我就是攝影」。所以我在無形中覺得他很熟悉，有一種親近感。後來真正見到本人也確實如此，他非常豪爽，不像見面就點頭哈腰的那種拘謹、刻板的日本人，荒木經惟完全像一個「東北漢子」，說話快言快語，哈哈大笑。在準備採訪荒木經惟的過程中，我一直和他的助手電話聯繫，一次我打到他工作室去，竟然是荒木經惟本人接聽電話，「我是荒木！」，他用日語打招呼之後我就愣住了，有點緊張，但聽他的語氣，我又馬上放鬆了下來，確實是我想象的那樣，他是個很好接近的人。



荒木經惟常出現在自己的作品中，圖片來自《東京故事》系列

EACH MODERN

亞紀畫廊

FG：荒木經惟的作品總被貼上「情色」的標籤，您認為這是一種誤讀嗎？

潘力：是否誤讀更多是出於我們中國觀眾的判斷，實際上「情色」在日本並非一個不好的概念，日本的「性」文化是相對開放的。日本人在性文化上的開放意識與人情倫理，與日本本土文化——原始神道密切相關。日本著名美術史論家辻惟雄就說過：「將性視為罪惡的觀念，與日本人是無緣的。尤其在古代社會，性就被認為是極其自然的事情。」以我自己在日本的經歷來看，男女之間並不忌諱聊到性話題，這種話題在他們看來並非見不得人。

從傳統上看，日本浮世繪里有大量春畫，描繪了很多大尺度的性場面，非常露骨誇張，並具有滑稽性，也被稱為「笑繪」，表現出江戶市民特有的樂天性格。春畫也屬於戲作一類，超越常態的描繪並非一味追求色情表現，荒淫的猥褻感被滑稽幽默的視覺形態所消解，這也是日本春畫不同於中國春宮畫的實質所在。所以無論從傳統還是現代看，日本人對「情色」並不忌諱，而且是可以放在光天化日之下談論的。在我看來，荒木經惟的攝影就是當代浮世繪或當代春宮圖，日本的性文化和中國是不大一樣的，沒必要因文化差異而將荒木經惟的作品打入低俗的範疇。



荒木經惟 Nobuyoshi Araki, EROTOS, 銀鹽照片 Gelatin silver prints, 60 x 50 cm, 1992 printed later

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 www.eachmodern.com

EACH MODERN

亞紀畫廊

「一件成功的藝術作品是不應該有標準答案的，尤其是菅木志雄的作品。」

FG：您分別於 2001 年和 2006 年訪談了菅木志雄，當時是什麼情形。

潘力：我在寫第一本書《日本美術：從現代到當代》時接觸到「物派」，那時國內還沒幾個人知道「物派」這個詞，我意識到「物派」是日本現代美術的重要現象，就想要把「物派」搞清楚。當時我選了兩位最有代表性的藝術家，一位是物派的主要推手李禹煥，另一位就是菅木志雄。第一次是在 2001 年我分別採訪到了他們。第二次是 2006 年，我作為日本國際交流基金的高級訪問學者在日本研究一年，當時的研究課題是日本傳統概念

「間」，也就是一種空間關係，於是借這個機會，我第二次採訪到了菅木志雄，並去了他的工作室。



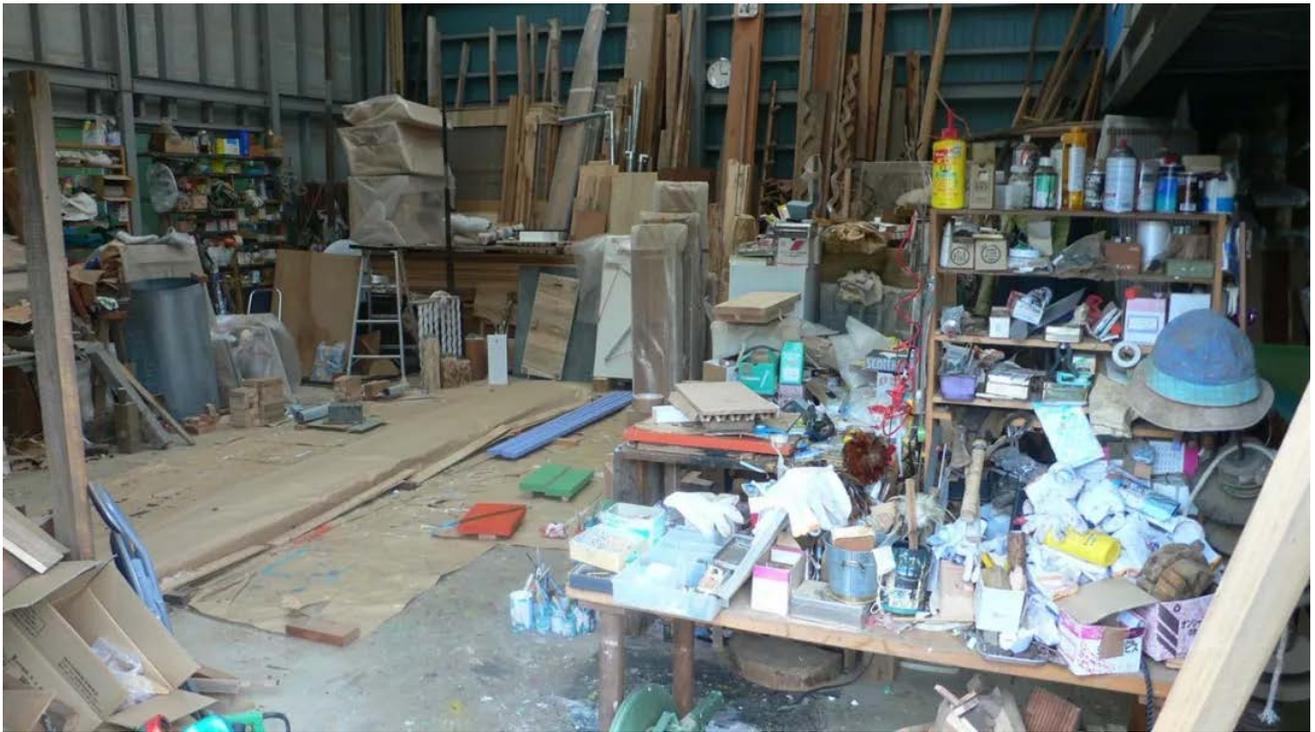
潘力教授（左）採訪菅木志雄（右），拍攝於 2001 年 4 月 17 日

FG：很好奇菅木志雄的工作室是什麼樣子？

潘力：菅木的工作室就是一個毫不起眼的手工作坊，任何路人經過絕對想不到這是一位在國際上很著名的藝術家工作室。2006 年我隨菅木志雄一起驅車到工作室，下車後便驚呆了，沒有高大上的建築和講究的空間佈置，他那裡就是很普通的工作坊，裡面有些工具設備，堆了很多鋼管木料。

EACH MODERN

亞紀畫廊



菅木志雄工作室，攝影：潘力 ©菅木志雄

菅木志雄還特地帶我上工作室二樓，那是他的休息室兼書房，那一排書架令我印象非常深，菅木志雄是少有的讀書之多且寫理論文章之多的藝術家。他的思考非常深刻，這也體現在他的文章當中。



菅木志雄在工作室書房，攝影：潘力 ©菅木志雄

FG：菅木志雄的工作生活是否處於隱居的狀態？

潘力：可以說是有一點隱居的意思。菅木志雄不善於言辭表達，不擅交際，就是讀書思考，默默做作品。他認為和外界的交往沒有意義，所以躲到偏僻的山坳里。我曾問過他為什麼不去大學當老師做教授。菅木志雄是拒絕的，他不愛講課，他認為和學生沒法交流，學生也聽不懂他說的，他自己想的和學生喜歡的不是一回事。他還是喜歡自己一個人做作品，是很純粹的藝術家。

FG：題外話，我們在籌備展覽期間得知菅木志雄的聯繫需要通過傳真。

潘力：確實，不僅是菅木志雄，日本很多機構都還在用傳真，包括美國。我們在國內可能覺得傳真已經老掉牙了，大家都微信辦公了，但在美國、日本這些發達的資本主義國家，實際上他們很多東西都還是很老式的，尤其是日本。我最近在寫一本關於浮世繪的書，聯繫了一些日本的收藏機構要原版圖片，他們就需要發傳真和郵寄，連 Email 都沒有，使用申請表都要手寫疊好塞進信封給他們寄過去，感覺像上世紀的事情。他們覺得重要文書這樣可靠，電子的東西不可靠。

這是觀念和方法論的不同，不要認為數碼的東西很便捷很利索，實際上它丟失了人情的溫暖、人性的溫度。荒木經惟也和我提到過，他說電子的東西是沒有人情的，所以他始終堅持用膠片拍攝和沖洗製作。這樣一系列的過程才是藝術創作的過程，而數碼信息就少了很多人為的藝術在裡面。

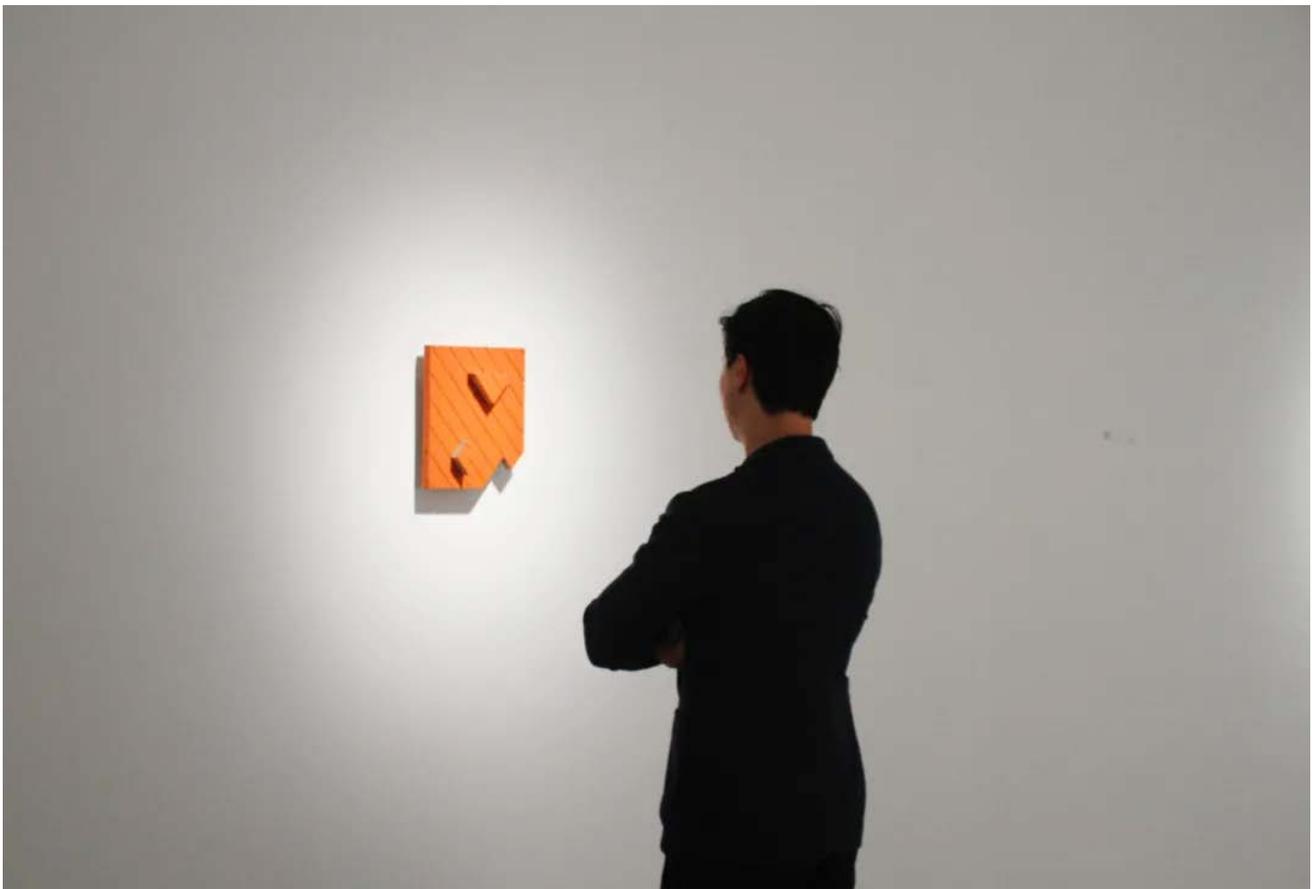
FG：您在和菅木志雄交流後對「物派」有了哪些更深入的認知，「物派」吸引您的地方是什麼？

潘力：首先「物派」的中文翻譯本身是一種誤導。因為在日語中，「物派」的「物」並不是用漢字的「物」來表現的，而是「もの (Mono)」，是「東西」的意思，任何一個東西都可以叫 Mono，是一個廣義的概念，因此物派的直譯應該是「東西派」，一點也不高大上。在日語中「Mono ha」（もの派）也是一種貶義，是批評物派的，覺得物派是瞎搞，把亂七八糟的東西堆在一起就叫做藝術。就像 19 世紀末法國的評論家批評印象派一樣，印象派本身是一個貶義詞，物派也是一個貶義詞。後來，物派藝術家無力改變這個稱呼，就將錯就錯沿用了「もの派」的說法，但堅持不用「物」字，就是為了避免把觀眾的注意力引導到物體上去。

另外我對物派所注重的空間概念有了更進一步的瞭解。物派最吸引我的地方也是它其中的空間觀念，物派注重空間，注重物體相互之間的關係，這是最日本式的。為什麼物派在國際上有這麼大的影響，尤其是歐美的藝術家評論家看到物派作品後，最吸引他們的也是其中很日本化的空間表達，這和中國傳統文化當中的空白、計白當黑的概念完全不一樣的。我在採訪日本建築家磯崎新的時候他說過一句很形象的話：「空白就是令人有所期待的所在」。以我對神道教的理解，就是那裡會有神靈出現，一語道出了日本和中國的空間觀念在本質上的不同。

FG：很多觀眾看不懂菅木志雄的作品，希望能找到標準答案，您怎麼看待這一問題？

潘力：一件成功的藝術作品是不應該有標準答案的，尤其是菅木志雄的作品。他的作品是開放式的，觀眾可以從中得到提示從而產生自己不同的理解和想象，這樣作品的形態也更豐富了。它不是封閉式的作品。開放的作品看過後會引人思考。不同觀眾有不同的閱歷與學識積累，所以會產生不同的解讀與想象。我曾問過菅木志雄，你的作品連很多日本藝術家都很難懂，為何不考慮給作品附上說明標籤呢？菅木志雄聽過就笑了，他說如果他的作品需要用文字來解讀的話，那麼便沒意思了，所以不能寫。作品需要觀眾來參與想象，但也不是胡思亂想。



摩天輪畫廊《物景之律》展覽現場

FG：如果問您菅木志雄的作品想表達什麼，您會怎麼回答？

潘力：他想表現物體自身的存在方式、存在狀態及其所存在的空間以及它與空間周邊所產生的關係。「關係」一詞很重要，不僅用來解讀菅木志雄的作品，還可以用來解讀其它物派的作品，物派作品就是注重解讀關係的作品，即物體與物體之間的關係，物體與空間的關係，物體與周邊的關係。

EACH MODERN

亞紀畫廊

FG：很多資料提到菅木是唯一仍在堅持「物派」的藝術家，是這樣嗎？

潘力：是的，菅木志雄在所有物派藝術家當中是最獨特最有代表性的一位。物派現象持續了一年多就結束了，當時其他藝術家很快就恢復到原來的創作狀態中，比如說李禹煥，他又去畫水墨的點線面去了，其他的藝術家也去做其他的去了。只有菅木志雄是至今唯一一位堅持物派觀念的藝術家，雖然他的作品形態和當年有很大的不同，技術手法和展現的形態會比物派時期更精緻一些，但是他的方法論是不變的，他一直在探究「關係」。



菅木志雄 Kishio Suga, 領周移空
Peripheral Realm and Transitional Space,
木 不鏽鋼 Wood Stainless,
55 x 40 x 39 cm, 1998

「這兩個人的名字擺在一起就很吸引人，無論在日本還是在國外都是沒有的，僅這一點，這個展覽就很了不起。」

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 www.eachmodern.com

EACH MODERN

亞紀畫廊

FG：分別談談荒木經惟和菅木志雄對戰後日本藝術發展中的貢獻或價值。

潘力：我認為他們最大的貢獻和價值是發揚了日本式的藝術方法論，他們有別於西方現代藝術形態，無論是荒木經惟的攝影，還是菅木志雄的裝置，離開日本就不會有這樣的藝術家與作品。20 世紀 70 年代是日本社會思想發生激變的年代，以 1970 年的大阪世界博覽會為標誌，對追隨西方現代藝術的現象展開反思。荒木經惟和菅木志雄就是在這一時期嶄露頭角、為人所知的。

荒木經惟的成名作是 1971 年將他自己旅行結婚及沿途所見拍攝編輯成的《感傷的旅程》系列。其中包括極具個人性的裸體乃至私生活的記錄。當時正是日本攝影界對傳統攝影觀念進行反思和重構的時代，對「個人性」的表現成為當時的一個熱點，即所謂的「私攝影」，而《感傷的旅程》則以大膽的手法將這一觀念推向了極致，使日本的現代攝影向前邁進了一大步。

菅木志雄以及物派在造型藝術上致力於擺脫戰後對日本影響非常大的美國藝術流派。戰後的日本藝術基本上是跟在歐美藝術後亦步亦趨，日本藝術家始終想要創造出日本式的藝術作品，不為人後。物派對日本現代藝術的主要貢獻在於打開了材料的世界，豐富了現代藝術作品的表達方式。



摩天輪畫廊《物景之律》展覽現場

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 www.eachmodern.com



摩天輪畫廊《物景之律》展覽現場

FG：這是荒木經惟和菅木志雄首次聯展，把兩位並置於同一場域，您認為他們在藝術上的共通性是什麼？

潘力：《物景之律》這個展覽能夠把他們的作品擺在一起是很難得的，對我來說是一個意外，看得出策展人是下了功夫的，做得很好。一般而言很難把他們聯繫到一起，無論是創作手法、使用材料還是作品形態都完全是兩回事。要說他們的藝術有什麼共通性，我認為還是他們都致力於構建日本式的藝術形態。荒木經惟的藝術很個人化個性化，別人一看就懂；菅木志雄也很個人化，別人看不懂，這都是很極端的，這一點上他們也是共通的，他們致力於自身藝術作品形態的構建。

從展覽現場照片上能看到摩天輪畫廊把他們的作品融合在一起，不會有一種突兀的感覺，我覺得很有意思。現在搞展覽就該有一些突破性的思維，一個四平八穩的展覽不會有什麼波瀾。更重要的是這兩個人的名字擺在一起就很吸引人，無論在日本還是在國外都是沒有的，僅這一點，這個展覽就很了不起。

摩天輪畫廊，【物景之律】荒木經惟的照片里，無論是人體還是物體都是一道風景，菅木志雄的裝置里，或石或木，都是一次物與空間的哲學思辨，這樣的兩位日本傳奇藝術家構成了此次「物景之律」，策展人黃亞紀特別用一段短述來介紹「物」與「景」的緣起與兩位藝術家的創作風格