

# 关于洛桑壁挂艺术双年展的研究

宋春阳

137

关键词：洛桑壁挂艺术双年展 壁挂艺术 纤维艺术

## 序言

随着 2013 年“首届杭州纤维艺术三年展”的举办，组委会收集了大量的资料。其中，我负责文献展资料的整理工作，作为策展团队的助理对洛桑双年展的资料进行了梳理，使我进一步认识到洛桑壁挂艺术双年展的举办与现代纤维艺术的源起和发展有着紧密的关系。洛桑壁挂艺术双年展是在洛桑政府和艺术家的共同努力下创办的，对于壁挂艺术的变革起了重要的作用。以复兴壁挂艺术为初衷的洛桑双年展，在发展过程中不再恪守壁挂这单一形式，而出现了空间中的纺织品艺术、软雕塑和纤维艺术。可以说从 1962 年开始，每一届展览中呈现出的作品都反映着纤维艺术的发展进程，艺术家们在创作中挖掘对纤维材料的新思考，扩充着这一艺术门类的内容，这种趋势也顺应了当时的艺术潮流。洛桑壁挂艺术双年展向世人展示这些新的动向，并鼓励艺术家们秉持这种开拓的实验精神。随着洛桑壁挂艺术双年展影响力的扩大，这种“洛桑精神”一直持续对现代纤维艺术的发展产生重要的意义。本文对洛桑壁挂艺术双年展中纤维艺术出现的新趋势进行客观论述，结合个人观点分析双年展在面对这些新趋势时所做的努力和贡献，可能文章论述还不够全面，但是希望通过研究，从中梳理出洛桑壁挂艺术双年展与纤维艺术发展脉络的联系，并讨论洛桑壁挂艺术双年展对当今纤维艺术发展的启示和影响。

## 第一章 现代壁挂艺术的新篇章

### 一、传统编织艺术的现代性演绎

说起壁挂艺术，通常是指有图案纹样和人物形象的绘画性挂毯。欧洲传统壁挂使用的是经纬线织制的方法，一般使用柔软的羊毛为主要材料，尺寸较大且可悬挂于整个墙面。15 世纪以来，欧洲的编织壁挂已经形成了其标准技术。大约从 500 年前开始，由职业画家向佛兰德斯、法国、英格兰、意大利、德国等国家和地区的专业编织者提供草图（全尺寸的初步样稿），再进行编织，形成了欧洲壁挂的制作流程和模式。壁挂的内容以圣经故事、历史和神话传说为主要题材，画面朴实而富有



图1 刺绣墙壁挂毯 威廉·莫里斯  
棉线 1877



图2 地毯花纹郁金香与百合花  
威廉·莫里斯 棉线 1875

装饰性。(图1)

欧洲工业革命的到来极大地改变着当时社会的经济、政治和文化,进而把设计带入一个新的制造时代。大量的工业制品由于技术的缺陷和设计的粗糙,显得缺少美感,同时,相对的少数手工生产作坊也只是为权贵制作精致物品。这些现象引起了拉斯金等英国一部分艺术家和理论家的反感,他们开始思考机械化大生产带来的影响。以威廉·莫里斯(William Morris)为首的“工艺美术”运动开始在民众中倡导“手工艺与艺术结合”的理念,提出“工业产品要美观与实用”的口号,提出“艺术是所有人的艺术”“艺术为大众”和“打破艺术与手工艺之间的界限”等美学思想。而莫里斯本人热衷于染织品设计,对壁毯艺术影响很大。19世纪,他在墨顿·阿比(Merton Abbey)设立了染织工场,生产被称之为哈莫史密斯式(Hammersmith)的各种挂毯和地毯。这些作品呈现出自然主义的装饰图案化的设计风格,自然又新颖的设计手法以及和谐优良的染色效果,使其生产的纺织品在英国当时的印染业中脱颖而出。他的女儿玛丽·莫里斯亦投身于刺绣设计,创建了独立的抽纱设计部门。随后19世纪末20世纪初的“新艺术”运动成为工艺美术运动在欧美的继续深化和发展,它在上设计上厌弃矫揉造作的装饰风格,摒弃机械化的粗滥生产,强调了手工艺的美,这些主张促使手工艺传统得到恢复和发展。对于壁挂艺术来说,“新艺术”运动重视并保留了传统工匠的编织技术,推崇自然主义的装饰风格,使壁毯艺术由模仿再现绘画语言转为装饰性的曲线图案语言,改变了当时传统壁挂的面貌。然而这一传统的艺术形式在经历了“第二次世界大战”后,由于工业大生产的冲击和战争的影响,部分欧洲的壁挂作坊开始消失。(图2)

在20世纪初,德国包豪斯现代主义设计运动对壁挂艺术的影响也值得注意。包豪斯学校设有专门供师生进行纤维材料研究和编织技艺研究的纤维艺术研究所。1921年学校研究所主任伊顿,任命乔治·牟赫(George Much)作为形式大师建立并主持编织作坊,编织艺术首次被纳入正式的学院教育。保罗·克利(Paul Klee)时任编织作坊色彩和形式语言的大师。包豪斯学校后来迁址德绍后,编织作坊由昆塔·史托兹(Gunta Stölzl)、安妮·艾尔伯斯(Anni Albers)与欧特·柏格(Otti Berger)来主导纤维艺术教学。这一时期的织品注重纤维材质与织品结构纹路本身所展现的肌理特性,作品设计呈现出包豪斯简洁的几何图形为特征的现代造型理念,表达出工业时代倾向理性、冷静的风格。由于欧洲法西斯主义的猖獗,西方现代主义运动突然中止,整个现代主义运动被迫转移到美国。在各种艺术思潮的影响下,美国艺术家勇于开拓创新、不因循守旧,他们的作品打破了传统壁挂的长

方形框架,不拘一格地采用各种质地、性能的材料,大胆进行艺术的实验,在日后美国纤维艺术家的作品中得到体现。(图3)

## 二、让·吕尔萨

法国艺术家让·吕尔萨(Jean Lurçat)对于壁挂艺术有着极大的兴趣。从1917年让·吕尔萨首次制作壁挂到1936年彻底从绘画转向壁挂编织艺术的制作研究,他与法国古城奥布松(Aubusson)这个传统的以编织壁挂著名的城市结下了不解之缘。奥布松曾是法国乃至欧洲的壁挂中心。鼎盛时期,奥布松壁挂作坊和壁挂编织人员遍布法国各地。17世纪后的壁挂作坊多数是为皇家制作精美细致的彩织画(woven painting)。到20世纪30年代,伴随着工业革命到来,大量加工制品的出现和替代,壁挂的需求量骤减,奥布松的壁挂作坊也几近消失。(图4、图5)

在20世纪四五十年代,让·吕尔萨极力主张恢复和发展壁挂编织本身的独特艺术语言,提出并强调编织技术要与现代艺术相结合,展现当下的现实生活内容。在这一时期,他留下了大量的壁挂作品,从制作方式看,仍是由他设计图稿并交由作坊手工制作的流程,但从内容上看,脱离了传统精密细致的逼真的画面,而体现出时代的创新精神,图案化的故事情节,颜色大胆华丽,有强烈的感染力。他的大型作品悬挂于建筑环境中,极具个人风格。同时,他邀请了大批的绘画艺术家参与其中,并与编织技师弗兰西斯·塔巴德(Francis Tabard)一起建立了一个现代壁挂编织中心。他们尝试把现代设计观念和新的装饰性带到壁挂中,开始了欧洲壁挂艺术的复兴。

另一方面,到了20世纪50年代,吕尔萨已经是一位成功的壁挂艺术家,他的壁挂作品在各地展览。当让·吕尔萨遇到了来自瑞士的壁挂艺术爱好者皮埃尔和爱丽丝·鲍立夫妇时,萌生了在洛桑(瑞士的一个小城)组织第一次壁挂展览的想法。他们向洛桑市政府提出他们的计划,每两年举办一届壁挂艺术展览。1962年,在让·吕尔萨的倡导下,由瑞士洛桑政府和法国文化部共同创建了瑞士洛桑“国际古代和现代壁挂艺术中心”。基于他的这些成就,让·吕尔萨被称为“法国现代壁挂艺术之父。”

## 三、国际古代与现代壁挂中心的成立

ICAMT(国际古代与现代壁挂中心)成立于1961年,扎根于洛桑这个城市。ICAMT的建立得力于政府领导的支持,尤其是复兴了法国壁挂编织艺术的艺术家让·吕尔萨,还包括法国装饰艺术博物馆未来馆长皮埃尔·鲍立的支持,洛桑权益协会的董事保罗·亨利·杰

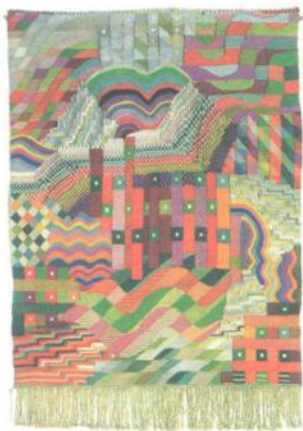


图3 昆塔·史托兹织物作品拼缝壁挂红-绿 Silt Tapstry Red-Geen 1927—1928



图4 世界之歌第一部分  
让·吕尔萨 羊毛、线 1958



图5 时间壁挂 让·吕尔萨  
羊毛、线 1958

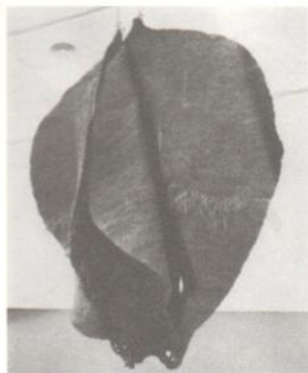


图6 红色阿巴康  
玛格达莲娜·阿巴康诺维兹  
麻、金属 1969



图7 结构三联屏 I  
雅科达·布依奇 麻 1964—1965



图8 受伤的鸽子 雅科达·布依奇  
羊毛、线 1968

卡德，洛桑市的市长乔治·安德烈·谢瓦拉茨（1980 年上任瑞士联邦总统）以及州立艺术博物馆馆长勒内·伯杰都为此做了积极的努力。ICAMT 成立之初，让·吕尔萨的构想是“中心地址将设在洛桑市的德蒙特贝农滨海艺术中心（Esplanade de Mont-benon）。各种研讨会以及古代和现代的壁毯展览都将在那里举行，还将设立一个电影资料馆和图书馆，一个常设办事处和一个涵盖欧洲每个艺术工作室的资料档案馆。也将在那里组织壁挂双年展”。这番话是对“国际古代与现代壁毯中心”的目标充满信念的阐述，之后也列入了章程中。但这个极富热情的愿景过于乌托邦，最终难以全部实现。虽然国际古代与现代壁挂中心建立了一个文档库和壁挂艺术综合档案馆，但在后来的 30 多年里，本身主要还是关注组织壁挂艺术双年展，一直持续到 1995 年。

ICAMT 的使命在于获取并记录现代壁挂艺术的发展历史，来提高公众对当代壁挂的认识，了解壁挂艺术的活力和创造力。在 1962 年，洛桑壁挂艺术双年展孕育而生，创办最初是为了壁挂艺术的复兴。它跟随着吕尔萨的意志，意图在国际范围里引领壁挂艺术达到一个新阶段，跟随时代的发展，担当壁挂艺术的探测器。

## 第二章 洛桑壁挂艺术双年展的三十年

### 一、从平面走向空间（1962 到 1969 年）

欧洲传统壁挂的发展到 60 年代初一直是平面的，并且尽可能保证表面平整，以便体现其本身的设计图案及织制技术。1962 年首届洛桑国际壁挂艺术双年展顺利开幕，参展作品大都还是悬挂在墙面的平面编织作品，虽然壁挂内容已经出现了新趋势，但没有突破传统的平面绘画模式，其中参展的著名现代建筑师勒·柯布西耶提出，壁挂作品应与现代建筑相融合，但在当时此观点没有得到多数人的认可。在第二届双年展上，展示了几件来自波兰的艺术家的作品，使用厚重并粗糙的剑麻，在这些大多平滑细腻的壁挂作品中显得粗犷野蛮。其中，玛利亚·拉兹科维奇（Maria Laszkiewicz）是大部分波兰编织艺术家的老师，她敦促学生使用新材料，创造自由的编织方法。她的作品往往镶嵌了雕刻的木头以加强雕塑效果，使用不同材料语言形成对照，丰富作品内容。她的学生的壁挂作品也都带有这种雕塑感。玛格达莲娜·阿巴康诺维兹（Magdalena Abakanowicz）就是其中最具代表的艺术家。她在壁挂艺术里开辟出新的天地，原本只有单面呈现的壁挂作品，在她的创造中被自由地悬挂在了空间里，打破了壁挂原本的观看传统，可以说她的作品给当时只专注于墙面的壁挂形式提供了新的可能。艺术家也傲然以自己的名字命名该作品为《阿巴康》，标榜了她

新的身份，如同一个新的生命呈现在大众面前。相应的，公众也对这位艺术家呈现的巨型结构和纪念碑式的编织作品感到震惊。此后阿巴康诺维兹几乎每一届都入选双年展中，尤其第四届的《红色阿巴康》（图6）的亮相，这个带有厚重的纤维质感，强烈的红色的巨型雕塑结构的编织作品在空间中如一把锋戟指向未来，她无疑是在宣告作为一个壁挂创造新时代的到来。在双年展第一个10年的发展中，这件里程碑式的作品标志着壁挂艺术打破了原本的平面传统开始走向空间。

另一位艺术家雅科达·布依奇（Jagoda Buic）是从舞台设计的专业走出开始进行壁挂创作，在她的意识里，空间一词根深蒂固。从她开始接触壁挂以来，注定要把壁挂融合于空间中，在第二届双年展上，她创造出第一个置于空间中的“立体壁挂”《结构三联屏》（图7），选择了传统的羊毛为主要材料，材质赋予作品浮雕般的厚重感，用色单一质朴，天然的纤维材料特性被充分展示出来，作品由她亲自编织。入选第四届双年展的作品《受伤的鸽子》（图8）也很具代表性。她的祖国南斯拉夫有着悠久的编织历史，从她的作品中我们看到这位艺术家对于自己身份的意识 and 强烈的情感。她的作品似乎在与传统的墙面相抗争，她把作品放置于空间中，建筑和自然环境里，让作品接受新的洗礼。

虽然此后两届的双年展的参展作品大多仍旧保持着壁挂的平面编织传统，但是很多作品呈现出艺术家各种实验性的尝试，像史考特·赫曼（Scholten Herman）的作品，通过大片单色的编织条带相互扭曲穿插，作品呈现拱形的浮雕状态。（图9）也有一些艺术家创造新的途径，通过把元素分离，再造新的编织语言。瑞士著名艺术家埃尔西·吉奥克（Elsi Giauque）用线编织成基础的几何形状，通过了几组通透的编织作品在空间中重叠放置，呈现一种因编织而产生的空间视错觉。（图10）而美国前卫艺术家希拉·席克斯（Sheila Hicks）在第三届双年展上，制作了一件采用纱线缠绕编织技艺的作品，通过材料质地的强烈对比形成她的艺术语言。第四届创作的 *huaquen*（图11）则采用从古代秘鲁人的缠结技艺中受到启发的技术，作品在形式上和技法上都打破了传统壁挂的定义，展示方式都是选择在空中自由地悬挂。这些看似“怪异”的壁挂作品频频入选双年展，可以看出组委会和艺术家们对于壁挂一词已经出现新的认识，这些来自各国的艺术家的作品使得当时的双年展呈现出新生的面貌，他们已经开始在材料和技法上探索和挖掘着纤维艺术的魅力。

在这几届展览中，出现了很多备受争议的作品形式，引起业界内的反响，也激起了许多评论，特别是来自法国的壁挂艺术家们，他们大多数作品仍保留传统的形式。双年展组委会为了鼓励这些新倾向得

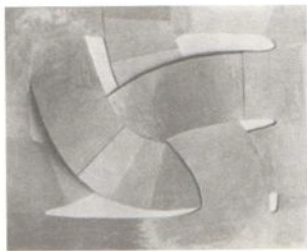


图9 黄色绸带 史考特·赫曼  
羊毛线 1969

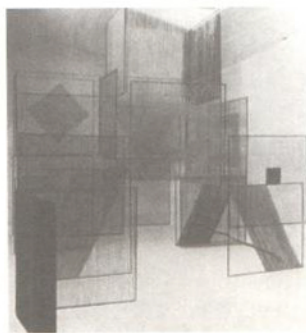


图10 元素的虚拟空间  
埃尔西·吉奥克 纱线 1968—1969



图11 *Huaquen* 希拉·席克斯  
棉线 1968—1969

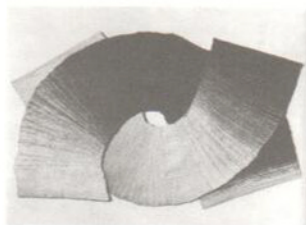


图 12 两个弓 史考特·赫曼  
线 1972



图 13 宝塔—山 小林尚美 线  
1977

以自由表达，也做出调整，保留传统壁挂的展示空间，并为实验性作品提供专属的展示空间，鼓励艺术家们对壁挂艺术的开拓。自这一时刻起，洛桑国际壁挂艺术双年展开始见证一种新的艺术语言的诞生。正如同第四届双年展前言中所说，“壁挂也如此：几年前，它似乎还局限在美术馆之内，或者只是纯粹的模仿。但如今它已经获得了新生，要么是因为艺术为了发现新的源泉和维度，在光滑的平面上找到了丰富的表达，要么是因为社会感到有必要为钢筋水泥时代的粗糙表面穿上外衣，让它变得人性化”。

## 二、文化碰撞与多元化（1971 到 1979 年）

至 1971 年洛桑双年展经历了成功的五届展览，并于 1969 年第四届双年展在巴黎巡展，1971 年第五届双年展在华沙，1973 年第六届双年展则去了四个美国城市。我们从公众的欢迎、国际媒体的反响以及所有专业领域的回馈来看，双年展代表着一种信息手段，把纤维艺术的种子在世界范围播撒，使更多的纤维艺术家参与其中。到第七届双年展，有来自 64 个不同国家的 800 位艺术家参加竞选。日益增多的参展作品数量见证了双年展的成功，双年展组委会所面对的问题是不得不根据有限的空间来缩减选择。就创造力层面本身而言，使得来自世界各地、代表丰富多样潮流的展品相互对峙，构成了竞争性的机制。双年展将艺术家、博物馆策展人、历史学家和艺术批评家会聚在一起，为对话、讨论以及极富成果的交流提供了机会。他们在许多国家为壁挂工作室以及专注于壁挂的画廊进行推广，同时也激发了许多收藏者的兴趣。这些来自世界范围的关注和参与，都为纤维艺术的发展起到了积极的推动作用。

70 年代，洛桑国际壁挂艺术双年展出现了多样化的趋势：依靠墙面悬挂的壁挂作品如今逐渐脱离墙面走向空间，艺术家们的专注力已从繁复精美的图案制作转移到找寻属于自己的壁挂形式语言上并付诸实践。壁挂作为一种工艺，有着悠久编织技艺的种类，它带有自身独特的文化基因，艺术家开始关注并利用这个独特的文化语言去创作。在 20 世纪 70 年代，艺术家已经放弃外面的编织工坊，自己亲自动手制作作品。这一趋势迎来了艺术家探索个人技术的热潮，他们经常运用混合媒体和传统编织相结合的方式去创作；艺术家秉持自己的理念做了多样的尝试，尤其在那些非欧美国家的艺术家的作品中，出现了绳、线等纯粹的材料在空间中的自由使用，突出了软材料的特性在空间中的视觉表达；作品不仅在室内也在户外展示，使艺术家们有更大的空间去思考 and 创作，并出现完全是雕塑概念的“软雕塑”的作品。

很多艺术家仍旧选择传统的编织技法，在其中寻求自己的创作灵感

并形成自己的风格。像荷兰艺术家斯霍尔滕·赫曼(Scholten Herman)的第六届参展作品是由二个半弧形的颜色渐变式编织物相互穿插组成的可在空间中随意摆放的壁挂作品。(图12)另一位日本艺术家小林尚美(Naomi Kobayashi)的作品(图13)参加第八届双年展,展出了一件利用线绳组合排列放置在地上的呈埃及金字塔形状的作品。她利用了正负空间,利用光线作用,产生自然的图案效果,使这个看似地毯的织物没有任何使用的价值。两位艺术家都巧妙地利用了编织的某种特性找到一个契机或一个可能性,赋予了壁挂作品新的样貌。

壁挂的编织技法本身由于地域和文化的差异显现出不同的样式,可以说壁挂本身就像是带着某种基因的生物,我们也能从技法上很容易地区别或鉴定。艺术家也时常回归到传统的编织技法中寻找灵感,美国艺术家希拉·席克斯(Sheila Hicks)就是其中一位。希拉很早就对研究和传统技术充满了兴趣并一直进行实验,用新锐的眼光审视历史学和民族学传统,不但吸收了古代秘鲁的编织技艺而且还采用了塔斯科印第安人的编织方法,从钻研传统织物出发,并在南美洲印第安的传统工坊中实践,在寻求突破与创新的当代背景下,展开了对织物蕴含物质与精神的永恒性的深刻思考。(图14)哥伦比亚艺术家欧嘉·德·阿玛罗(Olga de Amaral)也利用传统的技法在织布机上创作,使用经过天然染色的扁带进行编织,这种方式来自她家乡的印第安传统,经过她的利用与再结合而重新获得新的生命力。(图15)另一位来自法国奥布松市的艺术家丹尼尔·格拉菲(Daniel Graffin)参加第六届双年展并开始受到人们的关注,他的作品《三角形的环境》(图16)也是基于埃及一门当地的编织手艺制作的。他与埃及威沙瓦赛夫的一所学校的儿童一起学会了这门技术,他所展出的作品便是一个帐篷造型,作品表现了东方游牧部落光辉灿烂的文化。

“新壁挂”运动的创新体现在把不同的纤维并置于结合,为了实现艺术家的想法和适应新材料,新技术也应运而生。出生于罗马尼亚的著名艺术家夫妇彼特(Peter)和瑞兹·雅科比(Ritzi Jacobi,罗马尼亚)参加了第四届双年展,所展出的作品《抽象构成》或许还在一个较传统的形式里,但是他们从定居德国后参加的第五届作品(一件曾穿过的夹克衫)开始,在他们的祖国传统中汲取了灵感,直接从喀尔巴阡山的农民那里收集山羊毛,应用极其复杂的技术,在织布机上编织大型的壁挂,并随意加入各种元素,木头、编织的羊毛盒子等。这种方式给艺术家充分的自由去创作,并突出了材料间的对话。这些类似浮雕的大型壁挂作品表现了他们对当年特兰西瓦尼亚生活的美好回忆。这种方式成为他们的艺术语言,之后他们的作品连续入选双年展并得到极大的推崇。(图17)

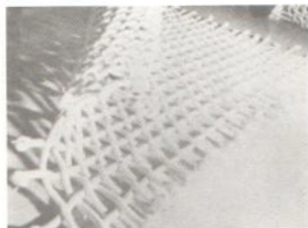


图14 巴尔鲁瓦地区阿尔克  
希拉·席克斯 线 1975

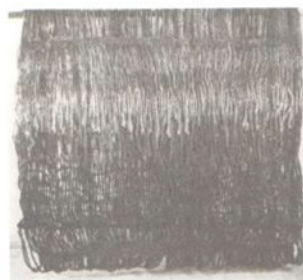


图15 空间书法  
欧嘉·德·阿玛罗 扁带  
1974—1975



图16 三角形的环境  
丹尼尔·格拉菲 毛线等 1973



图17 特兰西瓦尼亚  
彼特和瑞兹·雅科比  
山羊毛、麻 1973

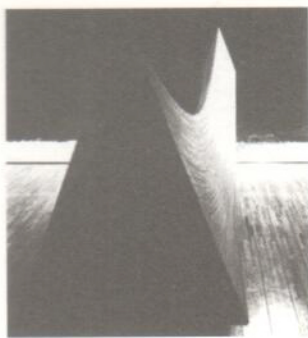


图 18 冥想 小林正和 线  
1979

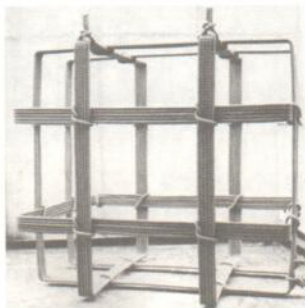


图 19 被捆绑的空气 森野杏子  
绳子 1977



图 20 自塑像  
玛格达莲娜·阿巴康诺维兹  
麻袋、麻绳 1976

艺术家埃尔西·吉奥克继续使用她彩色的线性材料研究空间中的编织艺术。而来自日本的艺术家小林正和（Masakazu Kobayashi）更是把线性材料的特性充分显示出来，利用线自然向下的弧度制作了墙面雕塑。他的作品多使用较简洁的几何元素多次方重复的方式，呈现出似实非实的视觉效果。他的作品也连续多次入选双年展，其中1979年入选第九届双年展的作品《冥想》（图18）使技法与观念相融合，把一个侧面三角形的简单几何在空间中以材料自然的属性成形，带给观者充分的想象空间。另一位日本艺术家森野杏子（Sachiko Morino）的作品《被捆绑的空气》（图19）是一件近观念的装置，粗壮的绳子横竖在空间里，中间是个虚拟的立方体，绳子似乎是在捆绑这个虚拟的空间，因此这些平常的绳子看似被赋予了无穷的神力。艺术家把空间本身作为一个重要的力量，在这些作品里我们看到日本艺术家对于“空”的体悟。日本艺术家对于物性的思考给洛桑双年展带来了新鲜血液，日本编织艺术家们在60年代末接收到洛桑双年展的各种信息，并通过学习欧美国家的技法，带着强烈的对日本的传统美学的思考，创作真正属于日本本土的纤维作品。70年代参加洛桑双年展的日本艺术家逐渐增多，作品形式不受限制，不断挖掘材料本身的特性显示出特殊魅力。这些特点在此后的双年展中愈加凸显。

第六届、第七届双年展之所以令很多人难忘，其中很重要的一点是玛格达莲娜·阿巴康诺维兹（Magdalena Abakanowicz）的雕塑作品带来的震撼。她的作品往往都蕴藏着生命的涌动，带来无限的生机。阿巴康诺维兹仍然是双年展上最耀眼的艺术家，她不断开拓自己的艺术道路并引领纤维艺术的发展。1973年，在第六届洛桑壁挂艺术双年展上展出的《轮与绳》，艺术家在作品中加入了现成品，从汉堡海港找到的大粗麻绳在展厅中打结或盘绕，令观者惊讶于麻绳在此空间里营造的整体氛围，也感受到材料在艺术家手里显现出的张力和感染力。不仅如此，在第七届和第八届上，展出了她的几件接近观念艺术的作品《坐着的人像》和《自塑像》（图20）等。她开始利用亚麻布进行拓型或包裹的方式，而每次翻制出来的纹路和形态都不相同，她深刻地思考了纤维材料与人的关系，模拟人的皮肤，而那开裂的缝隙就如同受过侵害的伤口，并结合其他的纤维材料暗示着人的血脉埋藏其中。她真正把材料看成一种有生命的物，通过架构的那些不完整的身躯的形态，本能地引起了观者情感上的震慑，这是件了不起的雕塑作品。

在第六届双年展上，一直忠实于墙面壁挂传统形式的日本艺术家中，一位年轻的艺术家里小名木洋一（Onagui Yoichi）十分激进，平面的软材料在他的眼里就是一个可塑的立体材料。他参选第六届双年展的作品使用了亮丽的红色线进行传统编织，由许多个圆形的立体结构

组成，而整体看就是利用软材料形成的雕塑，他把它取名为《裸体的新娘》（图 21）。此届双年展中美国艺术家克莱尔·蔡斯勒（Claire Zeisler）的作品《伙伴球》怎么看也是件雕塑作品，由完全独立放置的大小不等的 18 个毛茸茸的编织球组合而成。来自日本的八木马力奥（Mariyo Yagi）以一件冲天的直立的绳索雕塑作品《根》入选第七届双年展。第九届入选的《黑色符号》（图 22），她用了硬性的钢材和软性的麻绳两种完全不同的材料，作品组合了一个类似 X 形的交叉结构，其中原本软性的麻绳却挺立粗壮，像一个示威的、挑衅的元素，表现相互对抗的意味。在我看来，这些作品已是名副其实的软雕塑作品，艺术家并非硬生生地去造一个雕塑的纤维作品，而是基于对于材料的掌握，以及他们本身创作过程中自然出现的诉求。这种诉求驱动他们在日后的创作领域中不断开拓，思考对真实物体的表达，对空间的认知。软雕塑的出现是纤维材料运用到空间中的必然产物，并且在日后的纤维艺术作品中成为一大趋势。

壁挂一词经历了如此大的变化，以至于我们原本对于壁挂的概念和认知被不断刷新。但壁挂据其自身的规则，具有难以逃脱或难以否认的特定功能性。传统壁挂一直以来具有其社会文化的用途，以叙述性和经久性为目的。从中世纪到 20 世纪 60 年代，壁挂是墙体不可缺少的一部分，它起着建筑构造功能、审美功能、社会功能等作用。因此它的概念对于公众而言根深蒂固，壁挂一词仍然代表着一种装饰性的织物。然而，壁挂或准确地说是纤维艺术家们，在 60 年代以来，从壁挂艺术中发展而来的纺织品艺术或是纤维艺术，也期望能够像绘画和雕塑一样跻身“主流艺术”之列。洛桑双年展对于这一诉求所做的贡献是令人欣慰的，她成为纤维艺术变革的主要战场。然而，如此快速的推广不可避免地会遇到某些问题。一方面，脱钩于传统规则的壁挂愈发将其自身命运与其他艺术形式相混淆。于是，墙体被搁置，空间被征服，织机被遗弃，羊毛被遗忘，其他材料得以兴盛，取而代之的是塑料、绳子、碎布、纸张、卵石、玻璃等，而宣称为“主流”艺术的壁挂艺术正经历着成长的阵痛。

双年展的评审委员会也同样意识到这些问题。因此，他们不认为他们的选择是对艺术家的某种加持，而是这种选择应该揭示纤维艺术发展的重要趋势，这些趋势也可能随后会被证明是错误的直觉。为了避免每次参展艺术家的阵容雷同，也为了给更多的艺术家提供机会，因此，从第九届双年展开始，凡参加此届的艺术家不得申请参加下一届双年展。同时，评审委员会对双年展的展名也进行了讨论，有些委员提出建议，将现在的名称改为“国际壁挂艺术和纺织艺术双年展”，但这个建议当时未被通过，双年展仍然保留其原来的名称，即“国

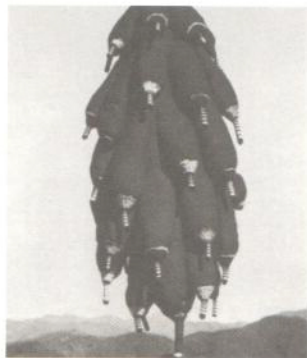


图 21 裸体的新娘 小名木洋一  
毛线 1972



图 22 黑色符号 八木马力奥  
钢、麻绳 1978



图 23 中场休息 格哈特·诺德尔  
综合材料 1983



图 24 云迷宫 莉诺·托尼 线  
1983

际壁挂艺术双年展”。

### 三、跨界与跨媒（1981 到 1995 年）

洛桑双年展到 80 年代，呈现出多样化的局面，一部分是继续保留着传统编织样式的壁挂作品，一部分是在新的潮流下进行的实验性质的纤维艺术作品。来自各地的艺术家们通过他们独特的材料语言和创作观念丰富着这个舞台，如此繁盛的局面带来很多的惊喜。同样，委员会也思考着面对这个多样纷杂的局面，如何更好地组织每届的展览，挖掘和展示纤维艺术的潜力。

1981 年举办的第十届双年展在前 9 届双年展所因循的潮流之上继续挖掘纤维材料语言的丰富性。一些艺术家毫不犹豫地探索并使用新技术，如摄影、胶片、彩色幻灯片、录音机、摄像机，甚至是激光等。

到 1983 年，第十一届壁挂双年展与此前的双年展有着一个根本性的差异：之前的展览不设主题，而从此届开始，委员会决定开始设定主题。这可以将各种纤维艺术发展趋势聚集一处，以便让公众更为清晰地欣赏。对于艺术家来说，它们将因此有机会在一个精确的主题之下表达自我。这些条件可能催生新的表达形式，也能为艺术家提供一种个人风格的新定义，一种灵感的源泉。第十一届双年展的主题是“纤维与空间”的关系。这个主题在很长的一段时间里吸引了很多重要艺术家的兴趣。在开启了第一个主题展览之后，组织者对接下来的双年展做出决定。此后的双年展也都设置特定的主题。1985 年的第十二届双年展以“纺织品雕塑”（Textile Sculpture）为题。而第十三届双年展则回归古典概念，主题为“纤维艺术回归墙壁”（Fiber art Goes Back to the Walls）。把双年展分为三个连续的主题，是为了展现纤维艺术发展趋势的全景。每一个被选中的主题都有簇拥的艺术家参与。通过这种以主题方式的表达，双年展使公众有机会了解当今纤维艺术的发展主线。同时也向公众表明，纤维艺术有着与其他普通艺术相平行的独特的发展方式，这种方式由材料和技术所决定，但仍然追随着更广泛意义上的艺术的脚步。

艺术作为一种对空间体验的尝试，以身体感受的方式，形成的对环境及空间的认知和感受，这种艺术形式致力于把艺术与生活紧密联系起来，并结合大众的活动参与。在第十一届双年展“纤维与空间”的主题背景下，艺术家通过自己的艺术方式去征服空间，使用的方式和材料各不相同，却面对同一个问题。像格哈特·诺德尔（Gerhardt Knodel）的自述，他对于空间环境的理解是动态的，通过阅读、舞蹈，这些活动使大众参与其中。（图 23）而莉诺·托尼（Lenore Tawney）的作品《云迷宫》（图 24）用纱线悬挂的方式制作了一个迷宫一样的

空间，作品邀请观者可以穿插其中体验，通过这种参与，给予作品完整性。这些艺术家试图用纤维材料去营造的这种空间体验，也是艺术家对空间的一种定义，体现一个全新的空间意识。对于纤维艺术家来说，空间可以借由材料的属性来充分发挥，产生丰富的视觉语言。这一点也是很多艺术家对于纤维材料感兴趣的方面。软材料的独特属性，打破了传统的空间存在，使作品在空间里更恣意地展现，产生强烈的视觉张力，使我们看到软材料独特的空间表现力。像此届日本的艺术家庄谷明夫的作品《白色的船》（图25），全部利用了纱线的下垂的自然弧线，排列形成了一个船的外形，每一根细细的纱线都可能因为一些微风或人的呼吸而变化。这足以证明这些纱线的存在，它们飘浮在这个空间里并形成一個微妙的三维空间。艺术家直接利用材料来解释他对于空间的意识。另一位日本艺术家森野杏子（Sachiko Morino）使用绳索捆绑空气是她一直以来作品的手段，此次的《未来城市》（图26）更是强调了她对于空间的认知，一个个被捆扎的空气被规则地排列着。美国女艺术家瑞贝卡·梅德尔（Rebecca Medel）的作品《穿越无限长廊的有窗之门》（图27）将纱线打结编成格状的数层门板被重叠悬挂，并被不经意地染色，似乎在标示一个穿越行动的痕迹。艺术家们使用自己擅长的手法，秉持各人不同的对于空间的认知理念，在这一个相同的主题下，展现了软材料多样的表现力和纤维艺术语言的丰富性。

在给定主题的规定下策划双年展的决定，与展现当时纤维艺术表现方向之多样性的意图相吻合。在1983年的第一次成功尝试以后，第十二届国际壁挂双年展所展现的是“纺织品雕塑”（Textile Sculpture）。在过去的20多年里，绘画、雕塑等各类艺术形式都显现出彼此融合的趋势，在纤维艺术中我们同样也看到了丰富多样的形式表达，它们可以被视为雕塑或装置，同时也拓宽我们对雕塑概念的理解。

明显的事实是当时纤维艺术表达早已超越了应用艺术领域，并在很长一段时期内它参与到整个艺术领域的发展和趋势里。这种“纺织品雕塑”同样具有雕塑形式，寻求传达物体的真实以及空间结构，或一种透明的建构，或是以浮雕的形式表达一种阐释。我们所提到的当代艺术中风格与趋势的多样性在“纺织品雕塑”中也得以体现。在十二届双年展上，参展的50件作品中，我们可以注意到日本参展艺术家的数量优势，他们在当时的纤维艺术舞台占有重要一席。

我们一方面可以看到雕塑的概念本身被以最大程度的自由加以诠释。雕塑并不一定在传统的硬质材料中得以体现，也可以通过柔软的织物材料去体现。这在雅科达·布依奇（Jagoda Buic）、芭芭拉·雷恩（Barbara



图25 白色的船 滨谷明夫  
线 1982

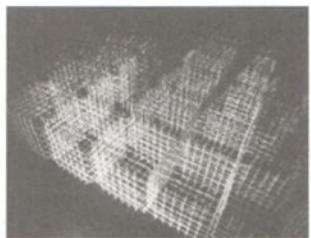


图26 未来城市 森野杏子  
线 1983

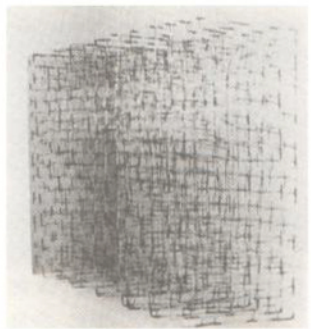


图27 穿越无限长廊的有窗之门  
瑞贝卡·梅德尔 纱线 1983



图 28 圆柱 苏艾伦·格拉斯豪瑟  
线、面料 1984

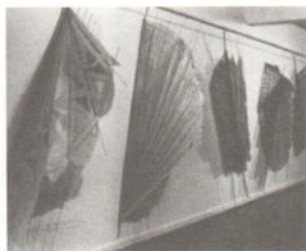


图 29 未命名墙体装置  
凯伦·斯塔莱克 纸 1983



图 30 无题 藤村胜宏 纸板  
1984

Layne) 和吉利斯·毛瑞赛特 (Gilles Morissette) 几位艺术家作品上尤为显著。每件作品使用的技法和材料不同,但都显然是与空间的对话,一种细腻的肌理表面组成的结构在空间中存在表达自身。这些作品经常被置于墙壁之前,而墙壁界定了它们的空间限制,然而很多艺术家会相反地试图拓展这种限制。像凯伦·斯塔莱克 (Karen Staehlecker) 创作的《未命名墙体装置》*Untitled Wall Installation* 使用不锈钢丝的材料编织的如墙面垂落的幕布般的作品,高木 (Kôgi Takagi) 的《围绕 Ma 的宁静空气》*Calm Air Surround the Ma*, 以及彼特和瑞兹·雅科比夫妇的作品中呈现的材料厚重感的“纺织品浮雕” (Relief Textile)。苏艾伦·格拉斯豪瑟 (Suellen Glashauser) 的《圆柱》(图 28) *Columns* 和意大利艺术家桑德拉·马克纳托 (Sandra Marconato) 所展示的古代建筑残垣,从古代建筑汲取灵感。这些作品在当代艺术中并不少见,纤维艺术家对艺术历史遗产也有相同的兴趣。

此届作品 (图 29) 也都见证了上届双年展已经显现的现象,即纤维艺术不再仅仅与严格意义上的“软材料”有关,使用的材料极其丰富。它包括所有能以相同方式处理的材料物质,所有在最广泛意义上能被称作是纤维物质的东西。纸张出现在第十二届双年展作品中。如藤村胜宏 (Katsuhiko Fujimuro) 的《无题》(图 30), 两个 2.4 米高的器皿的形态,远看像是编织而成,但实际上是由波纹硬纸板叠垒制而成,使得一切与传统纺织技术的关联也变得模糊。面对所使用的材料的多样性,我们已经怀疑“纺织”一词是否合适这样的作品。

不可置疑的是“壁挂”一词已经不再适用洛桑双年展了。第十三届双年展的“回归墙壁” (Return to the Wall) 是否会经历一次壁挂的复兴,或是否相反地,会产生完全出乎意料的意义。第十二届双年展比以前任何时候都更清楚地向我们展示了原本的应用艺术向一般雕塑艺术靠拢的程度。在 60 年代以前,我们不会特别强调墙壁,更不会以墙壁为主题,因为所有的壁挂都是理所应当挂在墙上的,这是它的归属地。然而 60 年代开始,纤维艺术逐渐将自身从墙壁中解放出来: 美国的艺术家克莱尔·蔡斯勒和莉诺·托尼是质问传统的先锋,并将自己的作品完全置于空间中,而玛格达莲娜·阿巴康诺维兹、雅科达·布依奇和埃尔西·吉奥克的纤维作品大胆地对空间加以强调,雕塑的元素开始出现。一旦置于空间之中,编织的可能性便再无限制。纤维作品对于空间而言,60 年代和 70 年代是征服的年代,并在洛桑双年展上锋芒毕露。

第十三届双年展的主题再次强调墙面本身,对于一些艺术家来说,他们从未放弃对墙面的尊重并忠于墙体的概念。德兹赫·舒尔登 (Desirée Scholten)、赫尔曼·舒尔登 (Herman Scholten)、马尔格特·鲁尔夫

(Margot Rolf)、奥尔加·德·阿玛罗、玛丽艾特·卢梭·维迈德(Mariette Rousseau—Vermette)、彼得·雅科比和瑞兹·雅科比、威廉敏娜·弗吕提埃(Wilhelmina Fruytier)便是一贯依靠墙体支持来构想作品。将第十三届双年展的主题定为“墙上的庆典”是向壁挂艺术古典原则的致敬。

很多的纤维艺术家更是实现了自己对于墙面应用的自由阐释。在此届展览,他们试图在传统中寻找新的表现手法。他们将墙面看作是一种挑战,并愿意去征服它。将新的表现手法应用于古典形式之中是否意味着对传统的质疑?因此,十三届双年展所选择的主题对艺术家们提出了切实的挑战,向评审委员会递交的申请作品数量达到历史最高。与墙壁的自由关系会引发很多问题,但这不应该导致向旧有模式的回归,而是在此时去发现或汇总艺术家们一直以来所做的探索研究。以现代方法介入古典主题意味着传统既应该得到尊重,同时也应该用新观点和新的可能性加以调和。

参展的日本女艺术家熊井恭子(Kyoko Kumai)用钢丝和棉线混合编织了10米长的墙面作品,(图31)吉村正郎(Masao Yoshimura)使用材料替换,由棉布剪切的堆积方法制作而成的一堵直立的墙,作品成为墙面本身。(图32)在此届双年展,入选了来自中国艺术家谷文达的《静则生灵》(图33),施慧、朱伟的《寿》(图34),梁绍基的《孙子兵法》

(图35)三件独具中国品格的现代壁挂作品。中国三件作品使用的是西方现代编织的技法,但作品呈现的是这个来自东方大国的博大、浑厚的气度和中华文化的精神内涵。这一切的实现感谢1968年春,来自法国巴黎国际艺术城的世界著名壁挂艺术家万曼(原名马林·瓦尔班诺夫(Maryn Varbanov)),在他踏进了中国美术学院后为中国的壁挂艺术及后来发展的现代纤维艺术所做的努力。此届来自中国的壁挂作品跻身国际纤维艺坛的行列,实现了中国现代纤维艺术在国际艺坛上的“零”的突破,在世界引起轰动,从这里开始了中国现代纤维艺术研究的新纪元。

第十四届双年展的前言中提到“英雄们都疲惫不堪了。革新不可能无限地持续下去,任何超过他们能力的都已达到了稳定的状态”。这一届从805件参赛作品中只选取了29件作品。作品虽少,但是展览对于材料、手法、形式和内容等没有任何限制。就这一点而言,纤维艺术完全符合80年代艺术发展的潮流。欧洲艺术家在“双年展”的比例变少。美国和日本则不可否认地成为了展览中的中心。

艺术家们并不希望1992年“第十五届洛桑双年展”展出的作品被人们单凭其所用材料就立刻将其归结为纤维艺术。纤维艺术不再是纺织物的代名词,转而更延伸至造型艺术门类。无论是被重复的摄影或丝网印花的图像,还是放在地上或靠在墙上的作品组成元素,这些



图31 风之语 熊井恭子  
不锈钢丝 1986



图32 布墙 NO2 吉村正郎  
棉被 1986



图33 静则生灵 谷文达  
麻绳、宣纸、水墨 1986



图34 寿 施慧、朱伟  
麻绳 1986



图 35 孙子兵法 梁绍基  
麻、毛线 1986



图 36 鹦鹉螺的纹 2 盖·霍东尼  
综合材料 1991

元素或许是使用与纤维相关的材料制成，又或是使用的某种编织技法，在此模糊的区域内，某一特点的出现会明确地将此作品置于纤维艺术的框架内，一种崭新的艺术自由正在从中形成。（图 36）

洛桑国际双年展自 1962 年举办以来一直以兼容并蓄的姿态感受世界当代纤维艺术的每根细微触觉。至第十五届双年展之前，展览都挂有“壁挂”二字，为“洛桑国际壁挂艺术双年展”，第十五届展览开始改为“洛桑国际双年展——当代纤维艺术展”。这一易名并非偶然所致，而恰恰反映了当时多样化的潮流所趋。自 60 年代以来，这一艺术自由在寻求艺术创作发展方向的过程中显示出越来越大的作用。提交的 976 位艺术家作品中，很多作品是纤维雕塑，或者成为装置艺术。本届展览展出了 3 件由金属编织的作品，给人留下深刻印象。我们注意到有很大一部分属于叙述式作品，近似超现实拼贴画或涂鸦；还有很多创作者意图探讨尘世喧嚣的象征性作品，大多趋于使用天然或可回收的纤维材料（如人造纸、稻草、柳条、竹子等），以表现创作者与其身处环境之间的关系。

此届双年展特别之处在于，以往作品都是在州立艺术博物馆室内展出，而此次选择了一部分纤维雕塑放置在露天展示。这些作品展示在洛桑街道旁或公园里，无一不在向路人讲述着自己的故事。其中一件用旧衣服组成的巨型风筝，激起了有关拉丁国家人民在房间挂绳晾衣的想象。这些在室外展示的艺术作品与四周建筑相映成趣，组成了一条不同的步行路线，编织了新颖的人际关系。艺术家与公众因一条条细线的编织而聚在一起，把纤维艺术与人、与生活、与环境等关系联系起来。

1995 年第十六届洛桑国际双年展在创新的大标题下拉开帷幕。“纵横交错”是本届的主题，旨在诠释现代纺织艺术领域内发生的伟大运动。与过去有所不同的是，本届双年展的作品不采取竞选形式，而是深思熟虑的选择；采取这种方式是为了对洛桑双年展的 33 年历程做一个总结。时至今日，我们看到纤维艺术对当代艺术做出的实实在在重要的贡献，同时也引起了质疑，造成了困扰，甚至挑起了争议。这一点可以从本次双年展分为两个展览部分上看出。两个不同的场馆，展出两条泾渭分明的线路。一条是按时间顺序去讨论保留传统的壁挂艺术范式的纤维艺术，另一条则是具有开拓实验精神的各种形式的纤维艺术。两条线路纵横交错。以这种方式，提出在一个全新的纤维艺术的大概念中去看待传统的壁挂艺术，如何架构和连接，不管在时间或是理念上，都是一个“纵横交错”的关系。最后一届的展览方式的安排或许是对双年展 30 年发展的总结，并强调了其态度，那就是“洛桑，是新思路的中心”。既肯定传统的壁挂艺术的重要艺术价值，又

积极推崇现代纤维艺术的新风尚。

“洛桑国际壁挂艺术双年展”后改为“洛桑国际双年展——当代纤维艺术展”经历 30 多年的历史，众多优秀的艺术家在全新的艺术大环境下思考和梳理对于传统编织，对于以技法 and 材料出发的纤维艺术的思考，并挖掘其潜在魅力和表现力，不断改变着纤维艺术的面貌。艺术家从较早时期的传统编织手法的平面壁挂到走向空间的立体编织作品，开拓了新编织技术和丰富的材料使用，以及出现了雕塑范畴的软雕塑作品，或是观念装置艺术作品等。双年展的包容性和前瞻性也因此体现，在全球的影响力也逐年提升。随着该项活动的资金赞助者离开人世，洛桑国际壁挂艺术双年展在 20 世纪 90 年代因而终止。（图 37、图 38）

### 第三章 “洛桑壁挂艺术双年展”的落幕及现代纤维艺术的觉醒

#### 一、落幕及原因

瑞士洛桑，这个原本没有纺织及编织工艺传统的城市，却在 60 年代因为国际双年展的成功举办，使其与壁挂艺术有着不解之缘。洛桑市或许最初是想借助让·吕尔萨（Jean Lurcat）的力量，推动当地纺织艺术的发展。早在 1959 年，皮埃尔·鲍立（Pierre Pauli）就对当时的洛桑市长乔治·安德烈·谢瓦拉茨（Georges-André Chevalaz）提到，他有意在 1960 年举办双年展。市长咨询让·吕尔萨对在洛桑举办双年展的意见以及他对创办国际壁挂艺术中心的看法，让·吕尔萨答复说：“很有必要……既然威尼斯有绘画双年展，那洛桑就该有纺织（textile）艺术双年展。”

洛桑双年展的背后支持机构“国际古代与现代壁挂中心”（ICAMT）是一个由洛桑市政府支持的非营利组织，原本打算将壁挂按照从古至今的顺序整合在一起，如同其机构名称所示，古代与现代。但是随着双年展的举办，纤维艺术的发展进程中出现的变化，“国际古代与现代壁挂中心”（ICAMT）出现了颇为尴尬的时期。从双年展中我们看出，一方面展览组委会成员一直在鼓励艺术家们打破传统的制式，提供艺术家很大的自由度，他们的作品带有很强的实验性，不限制任何艺术形式，另一方面，展览背后的收藏组织就面临对这些作品收藏的问题。ICAMT 受到几个著名艺术家的挑战——玛格达莲娜·阿巴康诺维兹和希拉·席克斯等，当时，他们对第九届双年展未收藏一些最重要的和革新的艺术家作品感到惊讶，甚至表现出对双年展的失望。作为一个专门的壁挂艺术的收藏机构，一方面要做好壁挂作品的收藏，另一方面要反映着壁挂艺术的变革潮流。机构自身的使命，使得它面对后来



图 37 风筝 夏洛特·赫本  
衣服、布料 1989



图 38 墙上的碎布  
米开朗基罗·皮斯特莱托  
衣服、布料 1968

出现的这些现代纤维艺术作品时，出现了不能两全的局面。直到 1978 年，皮埃尔·鲍立协会创建，这个协会也可以说是当时的必然产物，虽与 ICAMT 曾出现了很多不良的竞争关系，但为了双年展的共同利益，最后归于平息。皮埃尔·鲍立协会收藏了很多当代纤维艺术作品（至 1992 年），藏品的重要历史意义迅速获得了国际社会的承认：“皮埃尔·鲍立协会的藏品无疑成为世界上最大的和最佳的当代纤维艺术作品的集合”。

通过这些过程可以看出，洛桑壁挂艺术双年展的创立初衷与收藏机构自身的运作模式，与双年展呈现的潮流和发展出现了一些矛盾和问题。可贵的是组委会尽力打破一些原定的规则，较完整地呈现出当下的纤维艺术的发展趋势。但每一届双年展始终也尽力保留着一些传统壁挂样式作品，似乎也刻意强调这是一个关于壁挂艺术的展览。这些尴尬的问题始终存在着。直到第十五届时，组委会决定把壁挂一词从展览名称中去掉，而改为当代纤维艺术展。名称的变化并非偶然，这代表着组委会迎接新的使命，以及打破传统的决心，也顺应着双年展的发展潮流，却也模糊了双年展的立足点和一直以来维持的传统，引起人们的思考和议论。第十六届双年展上的做法泾渭分明——希望既肯定传统的壁挂艺术，又能展现现代纤维艺术的新面貌，而这种模棱两可的做法并没有明确展览未来的发展指向，存留的疑问有待在新的时代篇章中去解决。

在最后一届双年展结束后，回顾这 16 届的展览，其中我们看到艺术家们对纤维艺术的投入和创造力，我们不能不对展览中出现的作品数量和种类感到震惊，展览影响了从美国、欧洲到日本的大批艺术家。以前在手工工艺领域从未涌现出这么多艺术家个体。“壁挂”一词的更新与变革也迎接了“纺织艺术”的到来，以及出现的“软雕塑”“纤维艺术”。这无疑成为一个需要高度的艺术追求和雄心抱负的全新事业。即使洛桑双年展在 1996 年后因此活动的资金赞助者去世停办，但纤维艺术已在当代的艺术背景中受到关注。

## 二、现代纤维艺术的觉醒

其实我们应当看到 60 年代西方当代艺术的活跃。这股激进的艺术思潮也唤醒了应用艺术（这里确切指壁挂艺术）。壁挂艺术虽然之前从未被看成是一种自由的艺术形式，但在洛桑国际双年展上我们看到一些可能。这种可能不仅仅是艺术家们打破了原本故步自封的艺术形式，其中很珍贵的是手工艺术家们对材料的认识和亲身体验也同样丰富着当代艺术的面貌。如同艺术家玛格达莲娜·阿巴康诺维兹所说，“我能感受到它与这个世界的亲近，这就是我和它的重要关系——这是一个除了通过触摸，找不到任何其他方式去发现它的世界。这种感觉与我自己的个人世界相关联，是我内心最深处的那一部分”。对于现代纤维艺术来说，它如同一个活跃的细胞从传统的手工编织分离出来，迅速依附并培育在开放的当代艺术环境下衍生发展起来，并且需要在更大的发展空间中去证明他的生命力。

在洛桑双年展落幕后，纤维艺术进入到当代艺术的背景中，通过其自身的生命

力来展现其材料语言的感染力,或编织方式自身独有的魅力,显示其在空间的表现力。现代纤维艺术的发展经历了成长的阵痛、自我否定的过程,这些自我审视过程中遇到的问题和思考也成为一种驱动力。洛桑双年展的落幕向我们抛出了一个关于纤维艺术的思考题,驱使我们开始真正地去思考当代纤维艺术发展的相关问题。而要想梳理或找到问题的线索就一定会回到这个圣坛——洛桑国际壁挂艺术双年展。

## 第四章 洛桑壁挂艺术双年展的历史意义

### 一、洛桑精神的体现

洛桑国际壁挂艺术双年展成为一个为纤维艺术家们提供自由探索新技术和新材料实验的国际平台。从1961年创办开始,以壁挂复兴为初衷,当面对由壁挂艺术向纤维艺术转变的阵痛时,也经历了很多的疑虑和困扰,但是30年来它一直秉持创立之初的原则,采取开放的心态,鼓励勇于探索的实验性精神,不断打破原有的制式或框架,激起新领域的发展,竭力向人们展现纤维艺术发展中的变革与趋势。这种开拓的实验性精神被后来的评论者称为“洛桑精神”。

“洛桑精神”同样表现在展览对于各国文化的尊重与关注。反观当下的各种展览与艺术博览会,更多的目光聚集在作品的商业价值上,关注多是些来自发达国家的艺术品,而那些来自其他地区,尤其是那些来自欠发达地区艺术家的作品则相对被忽视。而洛桑双年展却是个极少数能够让世界各国的艺术家们呈现作品的平台,尤其是那些来自偏远地区的艺术家,他们的纤维作品中时常使用带有地方特色的材料和传统工艺,保留并传递着不同地域的文化。双年展对于这种各地域文化的价值和人文价值的重视,使得展览中呈现出多元的面貌,带来多重的对文化价值判断的思考,值得人们的反思。

同样的,洛桑双年展参展的艺术家们重视创作中对于材料语言的思考,大胆选择新奇的纤维材料或新的技法作为其艺术创作的手法。纤维艺术家的这些作品引起了在当代艺术的范围里的关注,通过材料处理或手作劳动来表达创作者的态度和意图,丰富了艺术的视觉语言。在当代语境下,艺术家们面对把握时代的脉搏或个人感情的抒发时,需要寻找那些与社会相关,与时代相关,与自我表达相关的方式和媒介。而纤维艺术,它丰富的材料属性、技法和多样的空间呈现,本身具有很强烈的视觉感染力。同样它还带有另外一层的文化属性,通过材料带来人在知觉和感觉系统的本能和心理反应,唤醒我们对生活的关注,带来对当下社会的反思,提供看待艺术与社会与人类关系的新角度。

洛桑国际壁挂艺术双年展使世界各地的艺术家们相聚,面对彼此的作品,并在其他国家举办巡回展,不仅仅影响了欧美国家,而且远及东方各国。它的兼容并蓄和积极的开拓精神对纤维艺术发展有着持续的影响。洛桑双年展落幕之后,各类型的纤维和纺织艺术的展览也十分活跃,一方面是重视传统壁挂编织的发展,从这一专业领域方面对当今提供参考价值,比如丹麦的ARTAPESTRY展览,匈牙利的

KARPIT 展览及美国的 ATA 双年展, 关注于传统的平面壁挂形式在当下的演绎, 保留了传统的编织技法或使用现代编织技术; 另一方面是坚持以自由开放的形式推进纤维艺术的发展, 如举办京都国际纺织比赛、波兰罗兹三年展等, 关注于当代的纤维艺术作品, 采用多元与跨界的形式。洛桑双年展如同一颗种子, 把纤维艺术播撒在世界的各个角落。

## 二、洛桑精神对中国现代纤维艺术发展的推动

曾参加过洛桑双年展的万曼先生架起了洛桑与中国的联系, 他不仅把壁挂艺术带到中国, 并且扎根于杭州, 在当时的浙江美术学院(现为中国美术学院)创办了万曼壁挂研究所。在他的指导下, 其学生作品也入选了洛桑壁挂艺术双年展, 开始密切关注双年展的举办。随着壁挂研究所在上海、香港等地举办了大型的壁挂艺术展览, 为壁挂艺术在中国的发展奠定了基础。90年代后期, 各大高校也开始关注纤维艺术这一门类, 通过进一步的了解和认识, 陆续建立起了相关的学科专业。在2000年由清华美术学院主办的“从洛桑到北京”国际纤维艺术双年展, 也提供给中国的纤维艺术实践者们一个交流的平台。而2013年在杭州举办的“杭州纤维艺术三年展”则把中国纤维艺术发展推向一个更高的艺术层面。首届三年展以“纤维, 作为一种眼光”为主题, 开拓新思路, 不仅对21世纪以来织物在当代艺术中所引发的文化冲突和身份追溯进行探讨, 还从历史的角度来厘清和重建传统文化与今日生活交织互动的关系。展览邀请了46位来自世界各地的艺术家, 他们的作品从多个角度阐述了“纤维”这一既古老又现代的物质与人类生活和精神世界的千丝万缕的联系以及历史承载的重要意义。三年展组织委员会希望通过杭州纤维艺术三年展的举办, 承接洛桑双年展的开拓精神, 使纤维艺术在中国有更大的发展空间, 并通过杭州这座古老的丝绸之府的地域与文脉, 将杭州建设成为东方的纤维艺术中心。

洛桑双年展虽已落幕, 但它提倡的探索精神在各个阶段都成为纤维艺术的新生和发展的重要因素。而在当代的艺术背景中谈纤维艺术, “洛桑精神”这种实验精神在促进艺术家个人艺术探索的同时, 更在不断挖掘现代纤维艺术在当代艺术中的创作潜力及独特的表现力。如今的纤维材料已不单单是传统的棉线、面料等, 它与当今的科技和人类生活紧密结合, 开发出更多新型的人造合成的智能纤维, 改变着人类的生活方式, 在此领域, 纤维艺术的发展和开拓有着更深远的现实意义。

## 结语

洛桑壁挂艺术双年展从最初复兴壁挂艺术开始, 发展到一个开阔的充分发挥材料语言的自由天地。艺术家们成功地把壁挂艺术从功能性和装饰性的束缚中脱离开, 通过他们手心相应的创作, 去演绎对于纤维艺术的思考和态度。他们大胆实验和开拓的作品常常令观者惊奇。那些来自我们周围生活看起来近似乎常的棉线、铁丝、纸板、棉布等材料却可以呈现出令人意想不到的强有力的空间雕塑作品。他们充分

展现了纤维材料的丰富的形式语言，带有很强烈的视觉冲击。在双年展中，我们也看到，很多的艺术家不单单只利用纤维材料的物理属性去创作，并且意识到它在当代社会中的文化属性等。

当代艺术家面对着多样的社会关系及问题，他们的责任是从艺术的角度进行思考，寻找与社会与自身生活表达相关的手段和媒介。纤维材料与日常生活紧密联系着，也随着社会的发展而变化着，它本身反映着社会的某些侧面，带有另外一层文化的属性。纤维艺术带着强烈的物质联想功能，这些可以在艺术创作中转化和强化，引起人们的思考 and 关注。尤其是在物质材料丰富的当下，对于艺术家来说如何去选择新的材料，使用新的创作手法和展示形式都是有必要的。这就需要艺术家是一个开拓者，通过艺术创作的方式去处理、应对或解决他们所关心的社会问题。我们再次强调“洛桑精神”，它是一种不断开拓的精神，有着自我否定的勇气，这个精神激发着艺术创作的生命力，指引着实践者们在艺术探索中前行的方向。

论文概述了洛桑双年展发展的主要脉络，在研究过程中，因为资料的不足，以及原始资料为英文和法文的语言瓶颈，论述中仍有遗漏。希望此篇文章的论述使我们关注到这段辉煌历程的重要性，引起专业范畴内的思考。在纤维艺术领域中，有很多值得研究的课题亟待去挖掘和探讨。

2014年5月

## 参考文献

- [1] 施慧、单增. 现代纤维艺术研究 [J]. 新美术, 2007 (4) .
- [2] 伊里卡·毕勒特. 瑞士洛桑国际壁挂艺术双年展回顾 [J]. 桑胜法, 译. 世界美术, 1997.
- [3] 尼古拉斯·佩夫斯纳. 王申祜、王晓京, 译. 现代设计的先驱者: 从威廉·莫里斯到格罗皮乌斯 [M] 王申祜、王晓京, 译. 中国建筑工业出版社, 2004.
- [4] 陆众志. 观念与风格——现代纤维艺术进程反思 [J]. 艺术评论, 2010.
- [5] Erika Billeter, Andre Gavillet, Pierre Magnenat, Anic Zanzi *Contemporary Fiber Art: The Collection of the Pierre*, Pauli Association [M], 2000.
- [6] Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, *4e Biennale internationale de la tapisserie*, Centre international de la tapisserie ancienne et moderne, [M] 1969.
- [7] Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, *Biennale internationale de la tapisserie USA*, Centre international de la tapisserie ancienne et moderne, [M] 1973.
- [8] Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, *7E Biennale internationale de la tapisserie*, Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne, [M] 1975.
- [9] Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, *8E Biennale internationale de la tapisserie*, Centre international de la tapisserie ancienne et moderne, [M] 1977.

- [10] Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, *9E Biennale internationale de la tapisserie*, Centre international de la tapisserie ancienne et moderne, [M]1979.
- [11] Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, *10E Biennale internationale de la tapisserie*, Centre international de la tapisserie ancienne et moderne, [M]1981.
- [12] Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, *11E Biennale internationale de la tapisserie*, Centre international de la tapisserie ancienne et moderne, [M]1983.
- [13] Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, *12E Biennale internationale de la tapisserie*, Centre international de la tapisserie ancienne et moderne, [M]1985.
- [14] Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, *13E Biennale internationale de la tapisserie*, Centre international de la tapisserie ancienne et moderne, [M]1987.
- [15] Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, *14E Biennale internationale de la tapisserie*, Centre international de la tapisserie ancienne et moderne, [M]1989.
- [16] Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, *15E Biennale internationale de la tapisserie*, Centre international de la tapisserie ancienne et moderne, [M]1992.
- [17] Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, *16E Biennale internationale de la tapisserie*, Centre international de la tapisserie ancienne et moderne, [M]1995.
- [18] 汤姆斯·鲍立基金会网址: <http://www.toms—pauli.ch/en/index.htm>.