



新 国立新美術館 M+

▷序幕

▷简介：新批判性

▷镜头1：名为过去的幽灵

▷镜头2：自我与他者

▷镜头3：社区所拥有的未来

▷结语

序幕

20世纪80年代，日本在由经济增长走向泡沫经济的过程中，其国际存在感不断提升，在文化与艺术领域也有许多艺术家实现了访日之行。同时，人们对非西欧地区艺术的关注不断提升，欧洲也接连举办了介绍日本前卫艺术的展览会，对日本艺术表达的关注与认知得以不断扩大。

此外，日本艺术家们还更加积极地入选并参加当代艺术的国际展，例如卡塞尔文献展（德国卡塞尔）以及威尼斯双年展（意大利）中曾是青年艺术家登龙门的“开放（Aperto）”单元等。

新兴的另类空间（Alternative Space）为代表的艺术实践场域的创设——这些空间作为推动日本艺术在与海外的交流中确立地位的原动力，打破了欧美主导的推介体系，将日本艺术家推向国际舞台，为其提供发表与试作的机会，并为那些开始进行国际交流的艺术家提供了支持。在此，我们将以ANZAÏ照片档案为核心，回顾日本当代艺术图景迈向国际化的序幕。

D0_1

丹·格雷厄姆（Dan Graham） | 摄影：安齐重男
“行为与创造”展（Laforet 博物馆，1982年10月-11月）
明胶银印
29.0 × 25.5 cm

国立新美术馆 ANZAÏ 照片档案

D0_2

朱利奥·保利尼（Giulio Paolini）的表演 | 摄影：安齐重男
“行为与创造”展（Laforet 博物馆，1982年10月-11月）
明胶银印
23.6 × 31.5 cm
国立新美术馆 ANZAÏ 照片档案

D0_3

约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）在开幕式上的表演 | 摄影：安齐重男
“约瑟夫·博伊斯”展（西武美术馆，1984年6月2日-7月2日）
明胶银印
23.6 × 30.4 cm
国立新美术馆 ANZAÏ 照片档案

D0_4

白南准 | 摄影：安齐重男
“白南准展：以录像艺术为中心”（东京都美术馆，1984年6月14日-7月29日）
明胶银印
41.6 × 30.9 cm
国立新美术馆 ANZAÏ 照片档案

D0_5

白南准与约瑟夫·博伊斯《为两台钢琴而作的表演》 | 摄影：安齐重男
草月大厅，1984年6月2日
明胶银印
34.2 × 26.0 cm
国立新美术馆 ANZAÏ 照片档案

D0_6

白南准与约瑟夫·博伊斯《为两台钢琴而作的表演》 | 摄影：安齐重男

草月大厅, 1984 年 6 月 2 日

明胶银印

24.0 × 29.6 cm

国立新美术馆 ANZAI 照片档案

D0_7

摄影: 安齐重男

约瑟夫·博伊斯与学生的讨论会,
东京艺术大学, 1984 年 6 月 2 日

明胶银印

25.7 × 33.4 cm

国立新美术馆 ANZAI 照片档案

D0_8

劳瑞·安德森 (Laurie Anderson)

| 摄影: 安齐重男

〔彩排〕, 日本青年馆大厅, 1984

年 6 月 14 日

明胶银印

32.3 × 24.4 cm

国立新美术馆 ANZAI 照片档案

D0_9

约瑟夫·博伊斯 (Joseph Beuys)

黑板 (约瑟夫·博伊斯, 笔迹)

1984 年

粉笔/黑板

186.5 × 193.3 cm

东京艺术大学

D0_10

《ein Document 1984: JOSEPH
BEUYS IN JAPAN》

1984 年

录像 (彩色、有声)

60 分钟

发行: 西武美术馆发行, WAVE、

SPN

导演: 畠山直哉

D0_11

罗伯特·劳森伯格 (Robert
Rauschenberg) 与 “劳森伯格:
ROCI 日本展” (世田谷美术馆, 东
京, 1986 年 11 月) 的横幅

摄影: Terry Van Brunt

罗伯特·劳森伯格基金会档案 (纽
约) 照片藏品

D0_12

“劳森伯格: ROCI 日本展” (世田
谷美术馆, 东京, 1986 年 11 月)

装置展示图

摄影: 归属于 Charles Yoder

罗伯特·劳森伯格基金会档案 (纽
约) 照片藏品

0_1

托马斯·施特鲁特 (Thomas
Struth)

《嶋田家, 山口 1986 年》

1986 年

彩色显影印相

41.9 × 59.3 cm

东京都写真美术馆

0_2_1

克里斯托 (Christo)

雨伞, 日美联合项目

1987 年

绘画 (铅笔、蜡笔、彩色粉笔、木
炭、珐琅涂料、地形图)

两件, 38 × 244、106.6 × 244

cm

水户艺术馆

0_2_2

克里斯托 (Christo)

雨伞, 日美联合项目

1988 年

绘画 (铅笔、蜡笔、彩色粉笔、木
炭、珐琅涂料、地形图)

两件, 244 × 38、244 × 106.6

cm

水户艺术馆

D0_13

丹尼尔·布伦 (Daniel Buren)、安
齐重男 | 摄影: 安齐重男
“丹尼尔·布伦展” (ICA 名古屋,
1989 年 4 月 15 日 - 6 月 25 日)

明胶银印

23.7 × 30.5 cm

国立新美术馆 ANZAI 照片档案

D0_14

中原浩大《无题 (乐高怪物)》 | 摄
影: 安齐重男

“致敬乐高的时代展” (Heineken
village, 1990 年 2 月 9 日 - 3 月 4
日)

明胶银印

26.1 × 24.8 cm

国立新美术馆 ANZAI 照片档案

D0_15

(前排左起第 1 人、第 2 人): 安塞
尔姆·基弗 (Anselm Kiefer)、小
池一子 | 摄影: 安齐重男

“忧郁 知识之翼 安塞尔姆·基
弗”展 (佐贺町展览空间, 1993 年
8 月 3 日 - 9 月 5 日等)

明胶银印

21.6 × 31.4 cm

国立新美术馆 ANZAI 照片档案

D0_16

川俣正《被毁灭的教堂》 | 摄影:
安齐重男

“第 8 届卡塞尔文献展” 卡塞尔,
德国 (1987 年 6 月 12 日 - 9 月 20
日)

明胶银印

25.2 × 25.3 cm

国立新美术馆 ANZAI 照片档案

D0_17

宫岛达男《时间之海》 | 摄影：安齐重男

“第 43 届威尼斯双年展 开放

(Aperto) '88” (旧军械库, 1988

年 6 月 26 日 - 9 月 25 日)

明胶银印

24.5 × 30.5 cm

国立新美术馆 ANZAI 照片档案

D0_18

森村泰昌《肖像（红 I）》《肖像（红 II）》 | 摄影：安齐重男

“第 43 届威尼斯双年展 开放

(Aperto) '88” (旧军械库, 1988

年 6 月 26 日 - 9 月 25 日)

明胶银印

24.5 × 30.5 cm

国立新美术馆 ANZAI 照片档案

D0_19

草间弥生 | 摄影：安齐重男

“第 45 届威尼斯双年展” (日本馆, 1993 年 6 月 13 日 - 10 月 10 日)

彩色冲印

35.5 × 43.2 cm

国立新美术馆 ANZAI 照片档案

简介：新批判性

1989 年是日本国内外社会发生重大变革的一年，也是世界转向全球化的转折点，这个时期日本的艺术表达中，出现了具有创新活力与新批判性的作品。

艺术家们为了将自己的真实日常与社会状况融入自身表达，创作出了反映时代特征的多元作品，这些作品不仅使用了此前未曾被用于艺术表达的日常材料及量产产品，并援引了在社会中广泛传播的流行文化元素等。

这类作品向日本国内外的观众、评论家以及策展人呈现了城市化、信息化进程中现代社会的共通课题，以聚焦新一代日本当代艺术为核心策划的展览会——“对抗自然：80 年代的日本艺术”（1989-1991 年）和“原生精神：今日的造型精神”（1990-1991 年）等相继在美国进行了巡回展出。通过这类表达，艺术家们开始尝试切断西欧中心主义式的艺术潮流，并在探索独特表达的过程中，延续了前代艺术精神的传承。

1_1

森村泰昌

肖像（孪生）

1989 年

C 型冲印、透明介质

210 × 300 cm

森美术馆，东京

森村泰昌在本作中模仿了爱德华·马奈的《奥林匹亚》（1863）的构图，同时又解构了某些元素。他将裸体的娼妓替换为自己的裸体，抓住婚礼和服

的衣摆，在穿着高跟鞋的脚尖前方放了一只招财猫，同时也扮演了黑脸侍女的形象。正如标题所示，创作者触及了男性与女性、东方与西方、照片与绘画、原创与复制等二元对立问题，并探索文化与身份认同是如何多重建构的。本作曾在美国于 1989 - 1991 年举办的“反自然（Against Nature）——80 年代的日本美术”展中展出，该展引发了国际上对日本美术及观念摄影的关注。

1_2

椿昇

美学污染

1990 年

发泡聚氨酯、粘土、木材（柳树）、涂料等

290 × 360 × 270 cm

金泽 21 世纪美术馆

1_3

村上隆

书包计划（Randoseru Project）

1991 年

眼镜蛇皮革、竖琴海豹（带毛）皮革、竖琴海豹皮革、塞鲸皮革、鸵鸟皮革、凯门鳄皮革、河马皮革、大青鲨皮革

各 30 × 23 × 20 cm (8 个)

丰田市美术馆

1_4

村上隆

复节奏（Polyrhythm）

1991 年

FRP、铁、田宫 1/35 美国步兵模型（西欧战区）

207 × 91.5 × 71 cm

东京国立近代美术馆

村上隆早期的代表作《复节奏 (Polyrhythm)》，使用了对于创作者本人来说很熟悉，但从未被用于雕塑的日常材料——塑胶模型，并以富有韵律感的方式进行排列。塑胶模型是以美军士兵为原型的现成品，战败国日本以高超技术生产战胜国士兵模型的反讽意味呼之欲出。

《书包计划 (Randoseru Project)》则是8个使用了“华盛顿公约”规定限制捕猎的动物皮革制作的书包。通过以珍贵材料制作司空见惯的物品，营造出一种超脱日常的恶毒扭曲之感。村上隆在此并非试图对“濒危物种保护”这一议题提出某种主张。而是想要撼动“是否具备社会、政治元素将决定美术作品的价值”这一机制本身。

1_5

柳幸典

世界国旗的蚂蚁庄园 1991——亚洲

1991 年

彩色砂、塑料盒、塑料管、录像、
显示器

176.5 × 741.5 cm

广岛市现代美术馆

1_6

大竹伸朗

网膜 (Wire Horizon、Tangier)

1990 - 1993 年

油彩、油画棒、聚氨酯涂料、树
脂、纸、订书机、金属扣眼等/木制
板材

274 × 187 × 20 cm

东京国立近代美术馆

1_7

中原浩大

乐高

1990 - 1991 年

乐高积木

135 × 156 × 105.5 cm

国立国际美术馆

镜头 1：名为过去的幽 灵

1989年至2010年间，历史性事件接连发生，全球范围内掀起了反思传统事物存在方式的浪潮。这一时期的日本经历了泡沫经济的崩溃、阪神淡路大地震以及东京地铁沙林毒气事件等。这些时事宛如过去的幽灵，唤起了人们对昔日惨祸的记忆，驱使艺术家们开始直面民族主义抬头、人类对环境的侵蚀乃至核电站事故等议题。其中，部分艺术家通过利用流行文化、创造空想意象等方式，聚焦战争这一未解的创伤，还有部分艺术家通过创作装置、录像与摄影作品，以更加多元化的方式对历史单一性的观点提出质疑。这些艺术家们借助历史，重新审视深植于日本的文化神话，对长期以来在日本被讲述的历史提出质疑，即便在第二次世界大战结束80年后的今天，也仍然会为我们带来思想启示。

2_1

宫岛达男

Slash

1990 年

发光二极管

653 × 438 cm

京都国立近代美术馆

2_2

照屋勇贤

联结，You-I

2002 年

红型 (颜料、麻)

169.2 × 149 cm

森美术馆，东京

这是一件用琉球王朝时代传下来的冲绳独有的红型染色技法染制的和服，绘有色彩丰富的图案。在松、樱、菊、燕等常见图案之间，纷杂点缀的藤花状的纹饰，实为从战斗机上空降的伞兵。这一主题象征了美军与冲绳相关的历史与现实。下方描绘的儒艮，则唤起人们对建设基地而造成环境破坏的思考。对于冲绳来说，这些问题仿佛花草一样融入了日常现实之中，这也正是本作传达出的概念。

2_3

奈良美智

Agent Orange

2006 年

丙烯/帆布

162.5 × 162.5 cm

个人收藏

2_4

奈良美智

Agent Orange in Disguise

2006 年

丙烯/木材

55 × 61 cm

个人收藏

2_5

奈良美智

Dead Flower

1994 年

丙烯/帆布

100 × 100 cm

个人收藏（丰田市美术馆寄存）

奈良美智笔下的大眼孩童们的背后，总潜藏着某种令人战栗的可怕之物。此次展出的作品中有两件的标题取

自越南战争期间美国使用的化学武器“橙剂（落叶剂）”，孩子们的头颅光滑如士兵的头盔，散发着橙色的光。而在《Dead Flower》中，孩子手持刀具，在被切断的花前露出冷笑。嘴角滴落鲜血，衣服背面赫然写着辱骂性的字句。乍看之下天真无邪的表情，与其所批判的令人毛骨悚然的现实之间形成对比，让观者心生不安。

2_6

风间幸子

危机 60 层（突袭巢鸭拘置所）

2007 年

木版（墨、日本纸、木制板材）

182 × 120.5 cm

国立国际美术馆

2_7

风间幸子

汽笛一声（满铁人现身）

2007 年

木版（墨、日本纸、木制板材）

182 × 120.5 cm

国立国际美术馆

2_8_1

山城知佳子

出自〈冲绳 TOURIST〉，《日本之旅》

2004 年

单通道录像

6 分钟

作者收藏

2_8_2

山城知佳子

出自〈冲绳 TOURIST〉，《I Like Okinawa Sweet（我喜欢冲绳甜）》
2004 年

单通道录像

7 分 35 秒

作者收藏

2_8_3

山城知佳子

出自〈冲绳 TOURIST〉，《墓园 EISA》

2004 年

单通道录像

6 分 50 秒

作者收藏

2_9_1

失延宪司

原子服计划：坦克，切尔诺贝利
1997 年

灯箱、彩色正片原稿

120 × 120 × 21 cm

广岛市现代美术馆

2_9_2

失延宪司

原子服计划：幼儿园 1，切尔诺贝利
1997 年

灯箱、彩色正片原稿

120 × 120 × 21 cm

广岛市现代美术馆

2_9_3

失延宪司

被污染的原子服

1997 年

铅、铁、盖革计数器、塑料、频闪灯等
240 × 110 × 110 cm

广岛市现代美术馆

这些照片好似刻画了末日世界的游
戏和科幻电影中的景象，实则拍摄的

是因1986年核电站事故而沦为“鬼城”的现实中的切尔诺贝利（Chernobyl）。1995年，日本发生了阪神大地震和东京地铁沙林毒气事件，原本只存在于虚构故事中的求生场景竟成为了现实。为了追寻自己心中的“真实感”，矢延宪司穿上自制的防护服亲赴切尔诺贝利，拍下了这些照片。同时还将在一并展出矢延宪司在当地实际使用过的防护服和行李箱。

2_10_1
西蒙·斯塔林（Simon Starling）
假面舞会的计划（广岛）
2010年
将16毫米胶片转为HD录像
25分54秒
作者收藏

2_10_2
西蒙·斯塔林（Simon Starling）
假面舞会的计划（广岛）：牛若面具
(原子和平/核能)
2012年
木制面具、支架
面具1：26×16.5cm、面具2：
25×17.5cm、支架：各150cm
作者收藏

在本作中，西蒙·斯塔林（Simon Starling）以亨利·摩尔（Henry Moore）的雕塑为核心，着眼于核能与广岛、冷战与公共雕塑等主题。作品融合了能剧“鸟帽子折”，将史实与虚构交织在一起，其故事中心是两件摩尔的雕塑——

广岛市现代美术馆收藏的《原子片（Atom Piece）》（1964-1965），以及设立于芝加哥大学的《核能（Nuclear Energy）》（1963-1967）。通过这两件

形态相同、分别设立于两个象征性地点（核武器的首个投放地广岛以及首次成功控制核裂变连锁反应的芝加哥）的雕塑，斯塔林重新审视了作品与历史之间的关系。

2_11_1
米田知子
出自〈Japanese House〉《接受波茨坦宣言时的首相，铃木贯太郎之女的家（台北青田）II》
2010年
彩色显影印相
65×83cm
作者收藏

2_11_2
米田知子
出自〈Japanese House〉
《日本统治时期设立的台湾银行的宿舍，后为中华民国中央银行职员的家（台北齐东街）》
2010年
彩色显影印相
65×83cm
作者收藏

2_11_3
米田知子
出自〈Japanese House〉
《曾任蒋介石政权时期参谋总长的王叔铭将军的家（台北齐东街）I》
2010年
彩色显影印相
65×83cm
作者收藏

2_11_4
米田知子
出自〈Japanese House〉

《接受波茨坦宣言时的首相，铃木贯太郎之女的家（台北青田）I》
2010年
彩色显影印相
65×83cm
作者收藏

2_11_5
米田知子
出自〈Japanese House〉
《曾任蒋介石政权时期参谋总长的王叔铭将军的家（台北齐东街）V》
2010年
彩色显影印相
83×65cm
作者收藏

2_11_6
米田知子
出自〈Japanese House〉
《曾任蒋介石政权时期参谋总长的王叔铭将军的家（台北齐东街）II》
2010年
彩色显影印相
65×83cm
作者收藏

2_11_7
米田知子
出自〈Japanese House〉
《曾任蒋介石政权时期参谋总长的王叔铭将军的家（台北齐东街）III》
2010年
彩色显影印相
83×65cm
作者收藏

在本作中，米田知子拍摄了位于中国台湾的、建于1895年至1945年日据时期的日式私人住宅。该作品既聚焦于日式住宅的特征元素，又注意到外国

风格的窗帘、墙纸、地毯、壁灯等各住户所做的微妙改动，揭示了日本文化与中华文化、现代化与西方化交织的景象，暗示了东亚复杂的历史以及隐藏在建筑层面下的地区间微妙的权力关系。

2_12_1
下道基行
出自〈torii〉，《塞班岛，美国》
2006 - 12 年
C 型冲印
93.8 × 139.8 cm
国立国际美术馆

2_12_2
下道基行
出自〈torii〉，《塞班岛，美国》
2006 - 12 年
C 型冲印
93.6 × 140.3 cm
国立国际美术馆

2_12_3
下道基行
出自〈torii〉，《台湾台中》
2006 - 12 年
C 型冲印
94 × 139.7 cm
国立国际美术馆

2_12_4
下道基行
出自〈torii〉，《韩国巨文岛》
2006 - 12 年
C 型冲印
94.1 × 139.7 cm
国立国际美术馆

2_12_5
下道基行
出自〈torii〉，《俄罗斯库页岛》
2006 - 12 年
C 型冲印
94.1 × 139.7 cm
国立国际美术馆

下道基行的摄影系列〈torii〉拍摄了日本殖民时代在美国的塞班岛、中国台湾的台中、韩国的巨文岛、俄罗斯的库页岛等地遗留下来的鸟居。通常，鸟居是建在神社入口的门，被视为神域与人类居住的俗世之间的分界，但从下道基行的后殖民视角来看，这些鸟居已经失去了原本的象征功能，凸显了生活在当下的大自然与人类的顽强生命力，同时作为殖民统治的文化影响的标志不断延续。

2_13
高嶺格
God Bless America
2002 年
录像装置（彩色、有声）
8 分 18 秒
东京国立近代美术馆

2_14_1 (～10/20)
会田诚
美丽的旗帜（战争画 RETURNS）
1995 年
木炭、自制颜料（以大和浆糊为媒介）、丙烯 / 纸（隔扇）、合页、二曲屏风一双
各 169 × 169 cm
东京国立近代美术馆

2_14_2 (10/22～)
会田诚
无题（战争画 RETURNS）

1996 年
乙烯基桌布、珐琅涂料/纸（隔扇）、合页、四曲屏风一扇
178.4 × 272.4 cm
个人收藏

2_15
小泉明郎
年轻武士的肖像
2009 年
多通道录像装置
9 分 54 秒
作者收藏

镜头2：自我与他者

20世纪90年代至21世纪初，全球化正式启动，这一时期，经济体系进一步强化了资本主义，人员、物资以及信息的流动急剧提升，与此同时，民族/国家认同的势头也愈发高涨。

本章所聚焦的作者们，在当时冷战体制崩溃后的时代背景下，直面身份认同问题——在全球化社会中自我与他者的关系问题。他们以各自的生活和体验为出发点，创作出了在多样尝试中凝结而成的艺术表达，其中包括从不同角度对社会性别与性提出疑问的作品，以及聚焦如何在自我与他者的双重视角中解读文化身份这一课题的作品等。这些创作虽植根于个体性，却摒弃自我崇高化，虽生成于日本语境或探讨日本议题，却没有刻意将“日本性”特殊化，这些作品揭示了更为普世且超越时代的问题意识。

3_1

森万里子
巫女的祈祷
1996年
录像
4分42秒
作者收藏

3_2_1

长岛有里枝
出自〈empty white room〉
1994年
彩色显影印相
32.7×49 cm
东京都写真美术馆

3_2_2

长岛有里枝
出自〈empty white room〉, 《Self-portrait with colleagues (at McDonald's on Center street, Shibuya)》
1994年
彩色显影印相
49×32.7 cm
东京都写真美术馆

3_2_3

长岛有里枝
出自〈empty white room〉, 《Ako in white dress with fireworks》
1994年
彩色显影印相
32.7×49 cm
东京都写真美术馆

3_2_4

长岛有里枝
出自〈empty white room〉,
《Tokiko sitting at a coffee shop in Shibuya》
1994年
彩色显影印相
32.7×49 cm
东京都写真美术馆

3_2_5

长岛有里枝
出自〈empty white room〉
1994年
彩色显影印相
32.7×49 cm
东京都写真美术馆

3_2_6

长岛有里枝

出自〈empty white room〉,
《Kumiko fixing her lip colour》
1994年
彩色显影印相
32.7×49 cm
东京都写真美术馆

3_2_7

长岛有里枝
出自〈empty white room〉,
《Junko with a flight cap》
1993年
彩色显影印相
49×32.7 cm
东京都写真美术馆

3_2_8

长岛有里枝
出自〈empty white room〉
1993年
彩色显影印相
32.7×49 cm
东京都写真美术馆

3_2_9

长岛有里枝
出自〈empty white room〉
1994年
彩色显影印相
32.7×49 cm
东京都写真美术馆

3_2_10

长岛有里枝
出自〈empty white room〉
1994年
彩色显影印相
32.7×49 cm
东京都写真美术馆

3_2_11

长岛有里枝

出自〈empty white room〉

1994 年

彩色显影印相

32.7 × 49 cm

东京都写真美术馆

3_3_2

石内都

mother's 25 Mar. 1916 #31

2000 年

明胶银印

107.5 × 74 cm

作者收藏

3_4

西山美奈子

粉色房子

1991/2006 年

丙烯、乙烯基布、钢铁、聚氨酯垫等

310 × 400 × 370 cm

金泽 21 世纪美术馆

3_2_12

长岛有里枝

出自〈empty white room〉

1994 年

彩色显影印相

49 × 32.7 cm

东京都写真美术馆

3_3_3

石内都

mother's #35

2002 年

C 型冲印

107.5 × 74 cm

作者收藏

3_5

莎伦·洛克哈特 (Sharon Lockhart)

Goshogaoka

1997 年

单通道录像装置 (彩色、有声)

63 分钟

作者收藏

3_2_13

长岛有里枝

出自〈empty white room〉

1994 年

彩色显影印相

32.7 × 49 cm

东京都写真美术馆

3_3_4

石内都

mother's #37

2001 年

C 型冲印

19 × 28.5 cm

作者收藏

在本作中，莎伦·洛克哈特 (Sharon Lockhart) 记录了位于茨城县守谷市的一所初中女子篮球队的训练情景。学生们奔跑、拉伸、反复进行训练，鞋底在打了蜡的地板上发出的摩擦声与呼喊声混杂其间。通过固定高度的摄影机拍摄出的影片，化为学生的个体肖像，让我们看到她们没有被迫竞争、共同为课题而努力的模样，捕捉到青春期特有的羞涩与笨拙。看似未经编排的纪实画面中可以发现，学生们的动作其实是经过了编排，完美形成了同步。本作由洛克哈特与舞踏家史蒂芬·盖洛威 (Stephen Galloway) 合作完成，通过上述手法模糊了纪实与美术的界限。

3_2_14

长岛有里枝

出自〈empty white room〉

1994 年

彩色显影印相

32.7 × 49 cm

东京都写真美术馆

3_3_5

石内都

mother's #39

2002 年

C 型冲印

107.5 × 74 cm

作者收藏

3_3_1

石内都

mother's #29

2002 年

明胶银印

107.5 × 74 cm

作者收藏

3_3_6

石内都

mother's #49

2002 年

明胶银印

107.5 × 74 cm

作者收藏

3_6_1

李暭

无题 (渴望 红)

1988/2011 年

布、棉、木框、不锈钢登山扣、丙烯

180 × 158 × 130 cm

Leeum 美术馆

3_6_2

李咄

对受难表示遗憾——你以为我是一只在野餐的小狗吗？

1990 年

由表演记录照片编辑而成的影片

3 分 50 秒

作者收藏

1990年，李咄来到日本参加“日韩表演艺术节（Performance Festival）”。在为期12天的表演中，她身着带有触手和手脚的红色布制服装，亲自化身为一件怪异的雕塑。并以这一形象从首尔金浦国际机场来到成田国际机场，后又辗转于东京都内各地开展表演。在无法直立、双腿缠绕而多次摔倒的过程中，李咄表达了对父权的抗议，以及女性在与限制自由活动的社会规范和障碍抗争时的切身感受。

3_7_1

笠原惠实子

Pink #1 (EK_Oct. 1995)

1996 年

西巴克罗姆冲印

124.5 × 155 cm

作者收藏

3_7_2

笠原惠实子

Pink #2 (SK_Jan. 1996)

1996 年

西巴克罗姆冲印

124.5 × 155 cm

作者收藏（京都国立近代美术馆寄存）

3_7_3

笠原惠实子

Pink #3 (YK_Feb. 1996)

1996 年

西巴克罗姆冲印

124.5 × 155 cm

作者收藏（京都国立近代美术馆寄存）

3_7_4

笠原惠实子

Pink #5 (SK_Feb. 1996)

1996 年

西巴克罗姆冲印

124.5 × 155 cm

作者收藏（京都国立近代美术馆寄存）

3_7_5

笠原惠实子

Pink #6 (MS_Feb. 1996)

1996 年

西巴克罗姆冲印

124.5 × 155 cm

作者收藏（京都国立近代美术馆寄存）

3_7_6

笠原惠实子

Pink #8 (KO_Feb. 1996)

1996 年

西巴克罗姆冲印

124.5 × 155 cm

作者收藏（京都国立近代美术馆寄存）

3_7_7

笠原惠实子

Pink #9 (KH_Feb. 1996)

1996 年

西巴克罗姆冲印

124.5 × 155 cm

作者收藏（京都国立近代美术馆寄存）

这些获得宫颈癌筛查受检者同意后拍下的子宫口的黑白照片，通过电脑添加上让人联想到可爱或情色意味的粉色，并放大到与人头相当的尺寸，将观众包围其中。笠原惠实子将位于子宫与阴道正中间的子宫口视为一个象征生殖（生）与性征（性）的双重意义的领域。

3_8

Dumb Type

pH

1992 年（1990 年首演）

录像（彩色、立体声）

68 分钟

影片导演：古桥悌二

© WOWOW + dumb type

作者收藏

3_9

Dumb Type

S/N

1995 / 2005 年（1994 年首演）

录像（彩色、立体声）

87 分钟

摄影：WOWOW（Spiral Hall，东京，1995 年）

剪辑：高谷史郎

作者收藏

3_10

Dumb Type

《OR》摘要记录影片

1998 年（1997 年首演）

录像（彩色、立体声）

6 分 30 秒

摄影: Theater Television (Park

Tower Hall, 东京, 1997 年)

剪辑: 高谷史郎

作者收藏

《pH》(首演: 1990) 如同石蕊试纸一般, 揭露出种族、国籍及其界线, 以及世界上种种不合理的情况。《S/N》(首演: 1994) 意为“信号/噪声”, 正面聚焦于性别、艾滋病、性存在、歧视与不平等社会中的各种问题。《OR》(首演: 1997) 基于艺术家群体DUMB TYPE的成员之一古桥悌二留下的概念笔记制作而成。舞台上卧床的表演者仿佛在重历古桥的死亡, 使本作成为一场共同的悼念仪式。

3_11

黑特·史德耶尔 (Hito Steyerl)

可爱的安德里亚 (Lovely Andrea)

2007 年

单通道数字录像 (彩色、有声)

29 分 43 秒

作者收藏

德国的影片创作者黑特·史德耶尔 (Hito Steyerl) 在1987年留学日本期间, 曾担任过绳缚模特。本作记录了她为寻找自己当时被拍下的照片而重返日本时的旅程。场景从她在风俗资料馆中发现那张照片开始, 延伸至对当时的摄影师和兼任绳缚秀表演者的翻译人员进行采访。其间配合音乐节奏穿插了动画等流行文化的影像, 如同音乐视频般进行切换。画面中传出的她的声音, 透露出她对于性与劳动、照片与其消费之间的冷静批判。

Dumb Type、黑特·史德耶尔 (Hito Steyerl) 的作品将于以下时间公映。

10:05-10:35 Hito Steyerl, Lovely Andrea

10:40-12:15 Dumb Type, S/N and OR

12:20-13:35 Dumb Type, pH and OR

13:40-14:10 Hito Steyerl, Lovely Andrea

14:15-15:50 Dumb Type, S/N and OR

15:55-17:10 Dumb Type, pH and OR

17:15-17:45 Hito Steyerl, Lovely Andrea

17:50-19:25*Dumb Type, S/N and OR

19:25-19:55*Hito Steyerl, Lovely Andrea

带·标记的场次仅在星期五、星期六公映。黑特·史德耶尔 (Hito Steyerl) 的作品中包含性表现内容

3_12_3

弗朗索瓦·居雷 (François Curlet)

证人 屏幕

2002 年

录像 (彩色、有声)

5 分钟

范阿比博物馆 (范阿比博物馆振兴财团捐赠)

3_12_4

里克力·提拉瓦尼 (Rirkrit Tiravanija)

(幽灵读者 C.H.)

2002 年

录像 (彩色、有声)

8 小时 30 分钟

范阿比博物馆 (范阿比博物馆振兴财团捐赠)

3_12_1

多米尼克·冈萨雷斯霍斯特 (Dominique Gonzalez-Foerster)

安丽在安全领域 (AnnLee In Anzen Zone)

2000 年

录像 (彩色、有声)

3 分 25 秒

范阿比博物馆 (范阿比博物馆振兴财团捐赠)

3_12_5

菲利普·帕雷诺 (Philippe Parreno)

在某处

2017 年

录像 (彩色、有声)

6 分钟

作者收藏

名为〈No Ghost Just a Shell〉的项目标题, 取自影响全球的日本赛博朋克动画电影《攻壳机动队 Ghost in the Shell》(1995)。1999年, 法国艺术家皮埃尔·于热 (Pierre Huyghe) 和菲利普·帕雷诺 (Philippe Parreno) 在日本的一家专业公司购买了动画角色, 并将其命名为安丽 (Annlee), 项目也由此开始。安丽 (Annlee) 首次亮相于于热与帕雷诺的早期视频作品《Anywhere Out of the World》和《Two Minutes Out of Time》, 此后作

3_12_2

皮埃尔·于热 (Pierre Huyghe)

一百万个王国 (One Million Kingdoms)

2001 年

录像 (彩色、有声)

6 分 45 秒

范阿比博物馆 (范阿比博物馆振兴财团捐赠)

为开源的年轻偶像，出现在18位创作者的绘画、雕塑、视频、海报、书籍和音乐作品中。安丽（Annlee）称得上是在日本与世界之间产生社会性对话的象征性存在。本展将展出多米尼克·冈萨雷斯-福斯特（Dominique Gonzalez-Foerster）、帕雷诺、于热、里克利·提拉瓦尼（Rirkrit Tiravanija）、弗朗索瓦·居雷（François Curlet）创作的5个影片作品。

3_13

福田美兰

静物

1991年

C型冲印

46×85.5 cm

国立国际美术馆

3_14

福田美兰

陶器

1992年

C型冲印

46×65.2 cm

国立国际美术馆

3_15

森村泰昌

静物：壺

1992年

综合媒材

45×124×45 cm

作者收藏

3_16

森村泰昌

静物：鸟

1992年

综合媒材

71×105×61 cm

作者收藏

1992年，福田美兰与森村泰昌受名古屋市美术馆之邀，为其举办的“西班牙现实主义之美——静物画的世界”展创作新作。福田以数码技术，将弗朗西斯科·德·苏巴朗（Francisco de Zurbarán）的油画《有陶器的静物》（c. 1650）的古典构图，转化为一个出乎意料的绘画空间。而森村则将西班牙静物画中常见的各类主题替换为以自己身体部位为原型的雕塑，在昏暗的灯光下营造出梦幻般的形式，为我们的日常体验赋予全新的方向。

3_17

束芋

公厕女人

2006年

录像装置

6分5秒

作者收藏

3_18

琼·乔纳斯（Joan Jonas）

双月兔

2010年

包含两段录像（彩色、有声）以及两块由木材与纸制成屏幕的多媒体装置

4分钟

作者收藏

琼·乔纳斯（Joan Jonas）在2010年于当代艺术中心CCA北九州进行驻留期间，受到为拯救饥饿老人而自我牺牲的“月之兔”传说的启发，制作了本作。身着白色服装和面具的年轻舞者在北九州市内四处移动，以源自能剧的缓慢而简洁的动作扮演兔子。

这些动作被投影到两扇纸拉门上，不时穿插着黑白绘画作品。乔纳斯在20世纪70年代邂逅了能剧、文乐、歌舞伎等日本传统技艺。本作清晰地展示了日本文化对她漫长的创作生涯的影响。

3_19

柳美和

The White Casket

1994年

C型冲印

各90×77（4件）

国立国际美术馆

3_20

柳美和

天堂里的 Aquajenne II

1995年

C型冲印

各200×100 cm（3件）

国立国际美术馆

3_21

马修·巴尼（Matthew Barney）

绘画抑制 9: Mirror Position

2005年

彩色显影印相

各83.8×105.4×3.8 cm（3件）

东京都现代美术馆

D3_1

《DAVID HAMMONS IN

YAMAGUCHI 1997.12-1998.5》

1998年

发行：YICA（Yamaguchi Institute of Contemporary Art）

3_22

大卫·哈蒙斯 (David Hammons)

移动庭园

1998 年

C 型冲印

43 × 55 cm

嶋田日出夫、嶋田启子

由旧棉被布制成的沙发、由铁和木

材制成的桌椅两张 (各 90 × 160

× 70 cm)、桌子 (45 × 80 ×

40 cm)、地板 10 块 (各 50 × 30

× 2 cm)

协助: 鹤来现代美术节执行委员会

Watarium 美术馆

3_23

大卫·哈蒙斯 (David Hammons)

无缘之缘

1998 年

13 个装有非洲假面所掉木粉的玻璃

香水瓶

尺寸可变

嶋田日出夫、嶋田启子

3_25

菲奥娜·谭 (Fiona Tan)

众人之声 (Vox Populi) 东京

2007 年

照片装置

装框彩色照片 305 张 (各 13 × 18 cm), 整体 8.5 × 2.3 m

贝尔纳·布菲美术馆

1997年, 应山口市的艺术家进驻企划邀请, 哈蒙斯受石烤红薯流动摊位的启发, 开展了一项在卡车货台上如日本庭园般摆放石头与植物并在街头巡游的项目。《移动庭园》是记录该情景的摄影作品。同于日本创作的《无缘之缘》则是将在非洲制作的假面被昆虫啃食后得到的木粉装入香水瓶中形成的作品。山口市周边已经形成了包括美术馆、画廊及研究者在内的当代艺术研究社区, 为接纳哈蒙斯和托马斯·施特鲁特 [0_1] 等艺术家提供了良好的土壤。

菲奥娜·谭 (Fiona Tan) 在作品〈Vox Populi〉中, 从居住在不同城市的人们那里收集个人抓拍照, 呈现出各式各样的私人瞬间 (标题意为“众人之声”)。这些照片的拍摄者虽然陌生且有着不同的生活经历, 但照片中展现了生日、旅行、家庭聚会等共通的主题, 表达出各地的人们都有在日常生活中捕捉时间碎片的永恒渴望。2007 年的版本中, 创作者挑选了诸多匿名个人从东京各地拍摄的不同时代的约300张照片, 其中包括富士山、昭和时期的特快列车、现代的新干线、盛开的樱花等景象。

D3_2

“水之波纹展 ’ 95” 纪实影片

1995 年

Watarium 美术馆

3_26

大岩奥斯卡

古代美术馆

1995 年

丙烯/胶合板

182 × 546 cm

丰田市美术馆

3_24

弗朗兹·韦斯特 (Franz West)

耳塞

1994 年

镜头3：

社区所拥有的未来

20世纪90年代，全球艺术家开始重新思考人与人之间的关系，以及人类赖以生存的社会环境。就日本而言，这类新兴艺术往往发生于美术馆之外——艺术家以社区为根基自主发起项目，向普通观众引介当代艺术。其后，更是举办了颇具雄心的展览会，日本国内外的艺术家齐聚一堂，构建起广泛的交流网络，地域社区也实现了转型。

艺术家们不仅跨越国界结成团体，还组织了对公共空间的游击式介入，并以此为手段，批判性（并且充满趣味性）地揭露了现代社会与民族国家的神话。此外，也有许多艺术家将社区行动融入创作过程之中。整体而言，这类方式表明，通过重视联结，不仅能催生出新的艺术表达可能性，还能以微小却富有意义的形式瓦解等级秩序。

4_1

中村政人

理发店招牌灯柱 Toki&Kobuki

1992年

铁框架、韩国制造的理发店招牌灯柱

各 $400 \times \phi 220 \text{ cm}$ (2台)

作者收藏

中村政人以展示日韩的历史教育和媒体环境差异为目的，策划了在两国举办“中村与村上”展，并展出了本作。据称，在韩国如果有多个华丽的理发店三色柱一同旋转，可能会成为

性风俗店的标识。中村将这一符号从原本用途中剥离出来，揭示了决定符号意义的历史性、政治性、社会性语境的存在。“中村与村上”展的周边相继举办了吸引艺术家和策展人参与的各类活动，而这种依靠众多相关人构成的艺术项目，逐渐发展为后来的“银座漫步艺术(THE GINBURART)”和“新宿少年艺术”。

D4_1_1

《“中村与村上”展》

1992年

个人收藏

D4_1_2

《中村与村上—大阪—》

1992年

个人收藏

4_2_1

小泽刚

Nasubi 画廊——福田美兰

1993年

牛奶箱、玩具、正片

$34.5 \times 20 \times 13.5 \text{ cm}$

高桥龙太郎藏品

4_2_2

小泽刚

Nasubi 画廊——塑料综合体“TOP

BREEDER series volume 2”

1994年

牛奶箱、牛奶瓶、小型泵等

$34 \times 22 \times 13.5 \text{ cm}$

高桥龙太郎藏品

4_2_3

小泽刚

Nasubi 画廊——宫岛达男“花秋千摇曳”

1994年

牛奶箱、仿真花、链条、木材

$33 \times 20 \times 14.5 \text{ cm}$

高桥龙太郎藏品

4_2_4

小泽刚

Nasubi 画廊——八谷和彦“Empty Entity II”

1994年

牛奶箱、液晶电视、红外摄像机、电光板

$33 \times 22 \times 18 \text{ cm}$

高桥龙太郎藏品

4_2_5

小泽刚

Nasubi 画廊——小泽刚

1995年

牛奶箱、印刷/纸、聚氯乙烯

$35 \times 21 \times 13.5 \text{ cm}$

Watarium 美术馆

〈Nasubi画廊〉是小泽刚针对日本独有的“租赁画廊”系统所作的回应，也是从幽默批评之意出发的一系列作品（“Nasubi”是对东京都内曾经开办的“Nabisu画廊”的谐音改写）。这里的展览会并没有在“白立方”式的传统画廊空间中进行，而是在内部涂成白色的牛奶箱里举办的。最初，小泽都是与一些新锐或尚不为人熟知的日本艺术家进行合作，后来则扩展到包括他在海外参加国际展时结识的各国创作者。

D4_2

小泽刚

Nasubi 报纸

第2期（1993年9月）、第4期
(1993年11月)、第8期(1994
年4月)、第10期(1994年6
月)、第11期(1994年8月)、第
15期(1994年10月)、圣诞刊
(1994年12月)、新春特大刊
(1995年1月)、第17期(1995
年2月)、初夏刊(1996年6月)、
Special(1997年11月)

作者收藏

4_3_1

小泽刚

蔬菜武器——秋刀鱼丸子锅/东京

2001年

C型冲印

113×156 cm

国立国际美术馆

4_3_2

小泽刚

蔬菜武器——部队锅/首尔

2001年

C型冲印

157×114.2 cm

国立国际美术馆

4_3_3

小泽刚

蔬菜武器——鱼露辣酱/泰国清迈

2004年

C型冲印

113×156×1.5 cm

高桥龙太郎藏品

展览会复制品由福岛县立美术馆及

作者借出

2006年

C型冲印

156×113×1.5 cm

UBS艺术藏品

展览会复制品由福岛县立美术馆及
作者借出

4_3_5

小泽刚

蔬菜武器——酸萝卜/中国拉萨

2006年

C型冲印

156×113×1.5 cm

UBS艺术藏品

展览会复制品由福岛县立美术馆及
作者借出

4_3_6

小泽刚

蔬菜武器——卡托戈(蔬菜香蕉炖
菜) -1/乌干达霍伊马

2008年

C型冲印

156×113×1.5 cm

作者收藏

展览会复制品由福岛县立美术馆及
作者借出

D4_3_1

“中村与村上一大阪”影片记录

1992

录像

9分钟

摄影: 八谷和彦

东京都现代美术馆

D4_3_2

“银座漫步艺术”影片记录

1993

录像

14分钟

摄影: 八谷和彦

东京都现代美术馆

D4_3_3

“新宿少年艺术”影片记录

1994年

录像

81分钟

摄影: 八谷和彦

东京都现代美术馆

D4_4

宇治野宗辉《装饰之旅》 | 摄影:
安齐重男

“银座漫步艺术”东京银座 (1993
年4月4日 - 4月18日)

明胶银印

22.8×30.4 cm

国立新美术馆 ANZAI 照片档案

D4_5

小村中心《雨伞计划》 | 摄影: 安
齐重男

“银座漫步艺术”东京银座 (1993
年4月4日 - 4月18日)

明胶银印

23.9×30.4 cm

国立新美术馆 ANZAI 照片档案

D4_6

小泽刚《Nasubi画廊》 | 摄影: 安
齐重男

“银座漫步艺术”东京银座 (1993
年4月4日 - 4月18日)

明胶银印

23.8×30.4 cm

国立新美术馆 ANZAI 照片档案

D4_7

《银座漫步艺术报》

4_3_4

小泽刚

蔬菜武器——特雷维索风味烩饭/意
大利贝加莫

1993 年
个人收藏

D4_8_1
《SHINJUKU SHONEN ART MAP》
1994 年
个人收藏

D4_8_2
“新宿少年艺术”募集要点
1994 年
个人收藏

D4_9
伦琴射线艺术研究所 记录照片
1992 - 1995 年
摄影：黑川未来夫、松本明彦
资料提供：铃木萌夏、
Röntgenwerke

D4_10
《Radium Egg》No.1 - 3
1991 - 1993 年
发行：株式会社池内美术 伦琴射线
艺术研究所
资料提供：铃木萌夏、
Röntgenwerke

D4_11
《JAPAN ART TODAY》第 8、13、
14、15、Ex2 期
1994 - 1995 年
发行：Aloalo International
资料提供：铃木萌夏、
Röntgenwerke

D4_12
昭和 40 年会 | 摄影：安齐重男

“昭和 40 年会欧洲巡回展——‘东
京之声’凯旋归国展”（现代美术制
作所、1999 年 3 月 27 日 - 5 月 8
日）

明胶银印
30.4 × 25.3 cm
国立新美术馆 ANZAI 照片档案

D4_13
工作室餐厅的作者们 | 摄影：安齐
重男
明胶银印
27.0 × 25.5 cm
国立新美术馆 ANZAI 照片档案

D4_14_1
《Nasubi 画廊展中的昭和 40 年
会》
1994 年
个人收藏

D4_14_2
《昭和 40 年会 东京之声》
1998 年
个人收藏

4_4
川俣正
多伦多项目 1989/殖民酒馆公园
1991 年
模型、彩色照片、素描（6 张）、录
像、黑白照片（4 张）
模型（230 × 360 × 4 cm）、彩
色照片（100 × 120 cm）、素描及
黑白照片（各 67 × 87 cm）、录像
(30 分 39 秒)
东京都现代美术馆

川俣正的项目以对都市景观进行介
入为特征，需经与多方人员协商方能
实现。本项目的场地是加拿大最著名

的爵士乐会场之一，于20世纪70年代
后期关闭的多伦多殖民酒馆
(Colonial Tavern) 的旧址。这片原
定建造高层建筑的土地，映射着都市
再开发带来的经济增长。换言之，这
里也是一片被悬置在过去与未来之
间的土地，早已被预定了将呈现出截
然不同的面貌。

4_5
曾根裕
她的第 19 只脚
1993 年
金属、皮革、橡胶等
各 90 × 40 × 100 cm (19 件)
水户艺术馆

D4_15
曾根裕
“实验传达研讨会：她的第 19 只
脚”（水户艺术馆现代美术画廊、
1993 年 8 月）记录照片
提供：Yutaka Sone Studio
照片：森峰生

4_6_1
纳文·罗旺柴库尔 (Navin
Rawanchaikul)
博多 Drive-In
1998 年
丙烯/帆布
280 × 208 cm
作者收藏

4_6_2
纳文·罗旺柴库尔 (Navin
Rawanchaikul)
博多 Drive-In
1998 年
丙烯/帆布

280 × 208 cm

作者收藏

4_6_3

纳文·罗旺柴库尔 (Navin

Rawanchaikul)

博多 Drive-In2

2003 年

丙烯/帆布

42 块板材 (各 45 × 30 cm)

作者收藏

来, 于是基于在1998年初期结识的当地出租车司机的人生经历, 通过照片记录、招牌、漫画以及名为“出租车拉面”的公开活动, 探寻了跨越半个世纪的历史。随后在2003年的

蔡国强

日常—执行会

1994 年

笔记、素描、书信、宣传册等

56 × 41 × 5 cm

磬城市立美术馆

4_6_4

纳文·罗旺柴库尔 (Navin

Rawanchaikul)

《博多 Drive-In》

1998 年

册子

作者收藏

《博多Drive-In 2》中, 通过反复与有轨电车和出租车司机对话, 将其故事制作成列车车厢造型的装置艺术进行展示。这个以社区为动力的项目, 既是一所领略地方历史的流动课堂, 也让福冈这座城市重生为日本国内外艺术家与住户相遇的平台。

4_9_1

蔡国强

画册 a

1994 年

墨

41 × 29 cm

磬城市立美术馆

4_6_5

纳文·罗旺柴库尔 (Navin

Rawanchaikul)

《博多 Drive-In》记录照片

1998 年

作者收藏

4_7

蔡国强

《蔡与磬城》

1993 – 2022/2023 年

录像

5 分 32 秒

剪辑: 名和良

蔡工作室

4_9_2

蔡国强

画册 b

1994 年

墨、火药

26 × 15 cm

磬城市立美术馆

4_6_6

纳文·罗旺柴库尔 (Navin

Rawanchaikul)

《博多 Drive-In2》记录照片

2003 年

作者收藏

4_8_1

蔡国强

日常—作者

1994 年

笔记、素描、书信、宣传册等

56 × 41 × 5 cm

磬城市立美术馆

4_9_3

蔡国强

画册 c

1994 年

墨

12 × 9 cm

磬城市立美术馆

《博多Drive-In》起源于纳文·罗旺柴库尔 (Navin Rawanchaikul) 为1998年的“Museum City福冈”而启动的艺术项目。身为泰国艺术家的他居住在福冈时, 希望将自己的新生活与这座城市的历史及市民的日常联系起

4_8_2

蔡国强

日常—策展人

1994 年

笔记、素描、书信、宣传册等

56 × 41 × 5 cm

磬城市立美术馆

4_8_3

蔡国强于1993年10月将工作场所搬至磬城市, 并构思了两个项目。即在磬城市立美术馆举办的个展

“蔡国强——来自环太平洋”, 以及题为“地平线——来自环太平洋: 为外星人准备的项目No.14”的爆炸活动。蔡国强从临海的磬城市的地理环境与居民身上获得了巨大灵感, 与当地志愿者紧密合作, 利用被冲到海滩

上的遇难船只等就地取材的材料，创作出极具磐城特色的作品群。蔡国强将其中一部分活动的全过程绘制成图纸，并收集了记录有相关内容的新闻剪报等。

4_10

西京人

《第3章 欢迎来到西京——西京奥运会》

2008年

录像、综合媒材

影片：35分钟，其余可变

金泽21世纪美术馆

自称为“西京人”的艺术家群体小泽刚、陈劭雄和金泓锡虚构了一个东亚城市“西京”，并通过表演、装置艺术等方式探讨其历史与社会。本作是他们对当时正在举行的北京奥运会（2008）的回应，组织了一场西京人独有的奥运会。不过，这场西京人奥运会经过了巧妙的改编，例如举重项目用两端装有瓶盖的棍子进行、评委与观众由家人和朋友扮演等，以此对奥运会等国家级体育比赛进行讽刺。

4_11

島袋道浩

纪念斯旺西杰克的小狗游泳比赛

2003年

录像（彩色、有声）

6分15秒

作者收藏

我得知在20世纪30年代，威尔士的斯旺西镇有一只名叫杰克的小狗曾经拯救过27名溺水者。它是镇上的英雄。为了铭记这只小狗，我决定和镇上的人们一起举办一场小狗游泳比赛。

比赛当天，共有80只小狗参加。小狗们依次下水，人们一边呼喊它们的名字一边加油。这些小狗似乎能听懂人们的鼓励，有时会突然干劲十足游得更加奋力。在那个星期日的下午，小狗们和众人都显得悠然自在，让人有种奇妙的感觉——仿佛这场小狗游泳比赛从很久以前就一直在这里举行，而我只是顺便用照片和视频记录了下来。

去做那些尚不存在，但你认为理应存在的事情，让这些事情如其应有的状态一般得以实现。就像是轻轻拂去偶然落在某处的尘屑一样。也宛若在发掘未来。

4_12

島袋道浩

善宰艺术山（Mt.Artsonje）的黎明

2007年

将8毫米胶片转为HD录像（彩色、默片）

3分30秒

作者收藏

黎明时分，我邀请人们来到首尔的善宰艺术中心（Artsonje Center）的屋顶。

使用了在日本与韩国之间的海域捕获，并会在两国以各自的烹饪方式食用的带鱼。借助那份光辉，我试图在屋顶上与各位韩国友人交流。

它既非英语这般对双方皆属外来的第三方语言，也非任何一方的母语。

我的目的是找到一种能让日本与韩国，以及我们这些人都能共享的、原始却又公平的最初的“语言”。这些带

鱼由受邀的厨师烹饪，最终化作美食填饱了来访者的肚子。

4_13

島袋道浩

请即兴演奏组合 Peneira & Sonhador 为章鱼相关作品制作混音

2006年

双通道录像装置（彩色、有声）

16分20秒

作者收藏

参加圣保罗双年展时，对方希望我在展出新作的同时展出过去的视频作品。有人认为视频作品需要添加葡萄牙语字幕，但我了解到巴西有相当多的低识字率人群，感觉字幕并没有意义。

在我停留在圣保罗的期间，我的住处附近的路上总会有即兴演奏组合Peneira & Sonhador进行类似即兴说唱的表演，每次我都会驻足聆听，并成为了他们的超级粉丝。于是，我让这些人观看了我的视频，并决定用他们的歌声来为视频加上“字幕”。

4_14_1

志贺理江子

出自《螺旋海岸》，《螺旋海岸 35》

2009年

彩色显影印相

197×120 cm

金泽21世纪美术馆

4_14_2

志贺理江子

出自《螺旋海岸》，《肉是肉，鱼是鱼》

2010 年
彩色显影印相
180 × 120 cm
金泽 21 世纪美术馆

出自〈螺旋海岸〉，《26273》
2012 年
彩色显影印相
180 × 120 cm
金泽 21 世纪美术馆

到外部影响。而近年来，日本的当代艺术超越了国界，深获富有创造力与好奇心之人的广泛共鸣。这种开放包容、海纳百川的国际化气质，也是本展值得大书特书的亮点。

4_14_3
志贺理江子
出自〈螺旋海岸〉，《螺旋海岸 20》
2009 年
彩色显影印相
180 × 120 cm
金泽 21 世纪美术馆

志贺理江子自2008年起移居至宫城县沿海的北釜地区，拍摄当地居民与自然景观。她的作品中常出现令人惊讶的非现实画面，例如长着4只手、腹中藏着西瓜等，这些照片如同将某一瞬间剪切下来一般，被定格在了充满动感的构图之中。尽管这些场景显然都带有表演性质，但志贺并未试图将自己的意图强加于拍摄对象。而是通过创作者与居民的双向交流，去发现那些尚未显现的画面。本系列作品在北釜因东日本大地震遭受重创后，于2012年完成。

值此2025年——第二次世界大战结束80周年的历史节点，适逢大阪·关西世博会再度启幕。这是自赋予时代特征意义的1970年首次举办以来，时隔55年再次举办该盛会。这些历史性事件的接连到来，使我们意识到跨国籍与文化差异构建连接，进行跨国交流的重要性。本展正是在当今这个相互关联、无国界的世界观开始受到质疑的时代背景下，对全球主义价值重新做出的微小肯定。希望各位参观本展的观众能够认同我们的信念——唯有通过对话与理解，才能如同记忆与深思一般，推动现状向前发展。

4_14_4
志贺理江子
出自〈螺旋海岸〉，《母亲温柔的手》
2009 年
彩色显影印相
180 × 120 cm
金泽 21 世纪美术馆

郑道炼/策展总监（M+艺术总监及总策展人）

4_14_5
志贺理江子
出自〈螺旋海岸〉，《螺旋海岸 36》
2010 年
彩色显影印相
180 × 120 cm
金泽 21 世纪美术馆

神谷幸江/协调策展人（国立新美术馆策展课长）

4_14_6
志贺理江子
出自〈螺旋海岸〉，《不可回头》
2011 年
彩色显影印相
180 × 120 cm
金泽 21 世纪美术馆

谭雪凝/策展人（M+视觉艺术策展人）

尹志慧/策展人（国立新美术馆主任研究员）

结语

“时代的棱镜：日本的艺术实践 1989 – 2010”是国立新美术馆与香港的M+历经数年持续深度对话与通力协作的结晶。无论是在M+的特别展览还是跨国界藏品中，都能看到日本的美术、设计、建筑、流动影像作品的踪影。M+十余年来，持续为理解当代日本视觉文化引入了许多崭新的视角。国立新美术馆邀请M+联合策展，正是基于其与日本艺术之间的深厚渊源。这既映射出日本悠久丰厚的文化脉络，亦为中国乃至亚洲各国及其他地区提供了至关重要的灵感源泉。

纵观历史，日本的艺术文化一直会受

4_14_7
志贺理江子