

艺·见

# 从古玩到潮玩：被重新定义的艺术收藏

花晖

“人人都是收藏家”是“自贸数艺”喊出的响亮口号。作为上海自贸区文化板块全新打造的数字文物艺术品交易平台，“自贸数艺”正式上线以来，相继推出了“秋庭戏婴图”等国潮低格像素风作品，以及“登月兔”“马克兔”等一组风格各异的主题拍品。

一个有趣的呼应是，不久前于苏河湾正式落地的“上海苏富比空间”，亦喊出了一句“好收藏不必等”。其Buy Now微信小程序及中文官网双平台与线下体验同步面世，在珠宝、手袋、街头潮流等跨界门类收藏中，以“一口价”形式帮助大众“零等待”收入心头好。

艺术品拍卖与收藏，这一原本看似遥不可及且略带神秘的“云端”爱好，在今天已衍生出一条极度亲民的进化分支，而无论是老牌抑或新兴交易平台，都在敞怀拥抱并全力加速这一迭代，艺术收藏亦在此过程中，为综合国力水平、社会消费结构、分化受众审美、媒体信息技术等诸多不断更新的力量所合力驱动，实现着定义与形式的持续演进。

## 古玩还是潮玩 这不是一个问题

提起古玩这一略带年代感的名词，常人的刻板印象便是金贵。中华五千年流传下灿若繁星的文化财富，书画、陶瓷、玉石、铜器、钱币，哪一样不是学问大、门槛高，拿到拍卖行里小锤子敲下来，都是天文数字。普通老百姓不如打

开平板重温一下《我在故宫修文物》开开眼，顺手把掌心的核桃盘出包浆，四舍五入算是有了乾隆同款“万岁子”。

坊间亦流传着《文玩核桃》一首，诗曰“掌上旋日月，时光欲倒流。周身气血涌，何年是白头。”一通大白话将强身健体、乐在其中的核桃时光，倒也描绘得颇具沉浸感。此诗千回百转，已成乾隆之作，且不去细究出处，但回到古玩本身，可以想见，其金贵一方面源自岁月筛选、万中留一的稀缺性，另一方面则源自独具美感、富含诗意的可玩性。若基于这两个层面去辨析，便不难理解今日潮玩之兴起，及其大张旗鼓地涌入艺术收藏的官方序列。

那么相较于正儿八经的“老一辈”古玩，可跻身艺术收藏的潮玩究竟有哪些？玩偶总动员便是一个相当典型的故事。故事的开端照例是这样的：很久以前，在遥远的地方出现了两只类熊形生物，一只叫BE@RBRICK，另一只叫KAWS，他们五彩斑斓、变化多端，常以不同的混搭样貌示人，迅速捕获了全球年轻人的心。当然，从童话回到现实，这个故事其实也就发生在千禧年之后，热点事件包括KAWS曾于2018年在长沙国金中心楼顶矗立起两座8米高的巨型公仔雕塑，蓝白双色外加标志性的“XX眼”，成就了一处火至今日的网红打卡地。之后的故事国人便愈加熟悉：本土品牌“泡泡玛特”几乎以一己之力，将手办、盲盒等潮玩文化进行了广泛的市场普及，大有与KAWS等舶来品牌齐头并进之势。

由玩偶到艺术品、由收集到收藏，这无疑实现了两组定义的高能跃迁，而跃迁能量的核心来源，便是泡泡玛特们在玩偶的外壳中注入了当代艺术的灵魂，并设置出一个强调稀缺性与可玩性，贴合年轻人喜好、激发年轻人消费的收藏新议程。

一方面，韩美林、菲利普·考尔伯特、蜷川实花、迪斯尼、漫威等知名艺术家及厂牌，纷纷成为泡泡玛特的座上宾，小小的玩偶成为天书笔墨、新波普、超现实主义、实验场，从而摇身一变成为美学表达的载体。而更多的新生代插画师、玩具设计师，亦在泡泡玛特身上找到了展现自我的秀场，持续催生出MOLLY、DIMOO等年轻人主理的招牌系列。潮玩的鲜艳夺目、不甘平庸、甚至自带些许的二次元气质，无一不反映着当代艺术走向的一种可能，亦契合了当今青年一代多元的审美需求。

另一方面，除了不断突破边界的联名，被潮玩发挥到极致的还有限定。比如与街头文化、运动传奇紧密相连的限定球鞋便是历史最为悠久、深为玩家熟知的潮玩品类之一，早已受到拍卖行的认可。而在玩偶领域，最基本的操作便是大尺寸的限量推出，在7厘米的100%标准版上，400%及1000%的限定版本，进一步推升了收藏价值。值得一提的是，在数月前的北京保利秋拍潮流艺术专场中，MOLLY 1000%“炉火纯青·燃”以23万成交价一举刷新中国潮玩收藏单品全球最高拍卖纪录。此特别版为青花釉结合金缮、铜瓷等中国古代瓷器修复传统技艺，由景德镇匠人手工

完成，其价值与制法显然已经大大超出了玩偶的既有范畴，彻底模糊了潮玩与传统艺术品收藏的边界线。

## 小钱还是大钱 这也不是一个问题

6月中旬，上海展览中心迎来了再起的当代艺术博览会，亦是这个在海外运营了24年的艺展品牌首次登陆上海市场。再起的口号叫做“爱艺术，乐收藏”，其英文名字Affordable Art Fair则更为直白，用官方话语来说，就是以“友善价格入手产生共鸣的作品”。整个展览总量为千余件作品，价格则控制在千元至十万元区间，较之传统拍卖行的，确称得上是“友善”二字了。

与苏富比、佳士得等老牌大行一样，再起看好中国，自是期待与信心满满。一来中国国力持续增强、稳步上升，尤其是疫情后风景独好。国际经验表明：当人均GDP达至2000美元水平线时，大众的艺术购买与收藏意愿开始萌发；达至8000美元时，艺术交易进入旺盛期。2022年，我国经济总量突破120万亿元，人均GDP连续两年保持在1.2万美元以上，潜在的艺术品市场预计达数万亿元规模。

二来更为关键的是，今天的上海、今天的中国，正以更开阔的国际视野，融入并引领着世界文明体系，这是对东西方文化的包容并蓄，对多元化艺术的感知与促进。中国的年轻一代，通过系统的

美育学习、丰富的文化活动、便捷的信息渠道，对于艺术鉴赏与投资，培养起了充分而独到的见解，以及勇于尝试与探索的极大热情。

潮玩周边、中小幅油画、小比例雕塑、入门级珠宝构成目前年轻人的收藏主序列，而这正随着他们的成长而指向更核心、更重量级的收藏领域。在苏富比最近披露的年报中，新竞标者数量超4成，而其中千禧一代高居三分之一，ARTO21提供的数据则进一步显示我国新藏家大都集中于25至30岁，远低于海外平均年龄。这亦是为什么今年上海的再起艺展，在讲座、导览等常规设置之外，着重提供一对一的艺术咨询，旨在根据参展者的偏好与预算，给出专业的导购意见，再引其官方话语，便是力求“陪伴艺术爱好者从零到一的成长，进阶藏家身份”。

有理由相信，会有更多类似再起的艺术机构跑步进场，艺术收藏也将逐步成为国人一种丰俭由人的文化消费行为、一种享受艺术的精神生活方式。

## 虚拟还是现实 这倒是一个问题

自Beeple的NFT作品《每一天：前5000天》于佳士得网拍中以约4.5亿元落槌后，2021在一片欢呼声中被誉为数字艺术元年。毫无疑问，艺术收藏产业链的各个环节此时此刻都在加快数字化转型，但当狂热升温，如何“脱虚向实”的讨论持续

不断。那么问题来到今天，当线上拍卖进入各交易平台的核心业务圈，数字藏品亦迅速成熟为一个市场品类后，艺术数藏除了拓宽文创衍生矩阵的收益边界，更关键、更具社会责任的功能应是什么？

一个值得肯定的实践是上海博物馆依托自行研发的“海上博物”平台，伴随热门展览推出相关数字藏品，如“从波提切利到梵高”中卡拉瓦乔的《被蜥蜴咬伤的男孩》、梵高的《长草地和蝴蝶》、“宅兹中国”中的商鞅方升、西周保卣。类似的探索亦有湖北博物馆推出的“越王勾践剑”数藏、河南博物馆的“妇好鸮尊”数藏等。这些连名都是考题的国宝级文物，经由数字化创作，得以零距离地为网友所接触与认知，所产生的数字艺术形象更是广泛介入影视、游戏、动画、玩偶等跨媒体的二次创作中去，从而进一步激发大众尤其是海内外年轻一代回归线下展厅、走近中华文化的兴趣。

而在蚂蚁“鲸探”等头部数藏交易平台上，杭州亚运会吉祥物“江南忆”组合已焕然而上，古风造型的“琮琬”“宸宸”“莲莲”背后有着什么样的寓意与故事，就等着你去发掘；还有“C919大飞机”这一新闻里的大明星，你难道不想收藏起来再去亲自坐一程吗？

无论是虚拟还是现实，也无论艺术收藏如何被不断地重新定义，向美、向善、向上，永远是我们亲近艺术、拥抱艺术的原因。

（作者为上海交通大学媒体与传播学院副教授）

# 东西互望：超现实主义与东方艺术

陈子明

“他们废弃意大利文艺复兴以来的美学，他们轻蔑调和的法则，与古典约束的无视，因此他们可以说是法兰西画坛的前哨兵了。”这是中国艺术家梁锡鸿于1935年对法国超现实主义运动所作的评论。20世纪上半叶，西方超现实主义艺术家们从东方书画和禅宗思想中汲取灵感，同时东方艺术家也望向西方，试图引入新美术以改造社会。将近70年后，作为“中法文化之春”的重头戏之一，“本源之画——超现实主义与东方”特展亮相上海西岸美术馆，试图重新审视超现实主义，通过胡安·米罗、安德烈·马松、赵无极等人的作品，展示西方超现实主义绘画与东方文化的关系。在亚洲范围内，以超现实主义与东方艺术交流为主题的展览较少，本展览亦是上海第一次举办该专题展览，具有极高的观赏性与学术性。

## 从西方望向东方

西方艺术家学习借鉴东方艺术的两个高潮是印象派和超现实主义，区别在于印象派关注东方艺术的符号和元素，超现实主义则更关注东方精神和艺术技法。当安德烈·马松、胡安·米罗等超现实主义艺术家将目光投向东方时，单纯挪用东方元素已不能满足其需求，令他们感兴趣的是东方艺术之精神和技法。

安德烈·马松是早期法国超现实主义画家之一，其作品被认为是超现实主义和抽象表现主义之间的桥梁。马松于1914年入伍，在战争中受伤并被送至战地医院休养数月。战争带来的创伤体现在其早期作品中，他经常描绘战斗场景、死亡、鲜血、鸟类和鱼类等回忆场景，进而发展出一种能够保留绘画偶然性、以进入潜意识为目的的创作方式，即“自动书写”。

“自动书写”与当时一种名为“精致的尸体”的游戏有关。何为“精致的尸体”呢？这是一种集体创作的语言游戏，规则是每位参与者依次按主语一动词一补语的顺序写一个句子的一部分，但他并不知道前一个人写的是什么。最后，将每个人写下的词拼接成完整句子并读出来，往往能产生一些颇具创意的诗歌。此游戏的目的是去消除介于人类意识和无意识之间的障碍，解放被压抑的心理活动。后来这种创作方式被应用于绘画，或者说是涂鸦。第一位涂鸦者在被折叠过的画纸的第一个折面涂鸦，并规定画完后留一个线头给下一个折面，以便下一位涂鸦者接着线头继续创作。当所有折面都画完后，这张纸展开便成一件完整作品。通过这种方式，艺术家们经常创作出令人惊讶的作品。他们利用随机性开展创作，使作者不受理性和逻辑控制。

马松受到这一创作方式的启发，将“自动书写”推进一步。在本次展览的作品《乡下人》中，作为一位曾接受过学

▼安德烈·马松是早期法国超现实主义画家之一，其作品被认为是超现实主义和抽象表现主义之间的桥梁。图为“本源之画”展出的马松创作于1945年的作品《遭雷击的树》



院训练的艺术家，马松如何在创作中摆脱理性控制呢？他首先将一张画布平放在地上，然后把黏胶泼洒于画布，再将沙子洒向画布。于是沙子会黏在画布的胶水上，形成不规则形状。这是一个快速发生的过程，目的是减少思考时间，避免理性影响创作。接下来，马松迅速描出轮廓，完成绘画。

然而，即使通过这种方式引发随机创作、摆脱理性控制，许多作品中也经常出现相似形状。创造一种技巧来逃离某种规范是可能的，但“自动书写”真的能让创作者逃离所有规范吗？潜意识真的能不受理性控制而发挥作用吗？马松提出了这些问题，并尝试从东方艺术中寻找答案。第二次世界大战期间，马松流亡美国，借助波士顿美术馆丰富的中国绘画收藏，他对东方艺术的认识得到进一步深入。回到法国后，马松创作了一批不受传统约束的风景画和动物主题水墨画。本次展览中马松创作于1945年的《遭雷击的树》

与明代董其昌《燕吴八景图册·西山雪霁图》形成呼应，闪电与雪霁亦都是易逝之物。马松的动物主题绘画与明代孙隆《花鸟草虫册》被放在一起供观众欣赏。在这些作品中，马松对于“神似”的追求超越了“形似”，留白占据了重要地位，线条也受到中国书法的影响。

马松受到中国古代书画影响，米罗则偏爱日本绘画中的抽象与诗意。1920年代，米罗在巴黎认识了马松等超现实主义画家和作家。他们改变了米罗的艺术观念，不仅让他打破了以往对绘画与诗歌的区别，还激发了他对东方艺术的兴趣。米罗创作于1953年的《长卷》在本次展出，这一艺术形式便来源于东亚卷轴画。

让·德戈特克斯的作品呈现出一种类似中国画论“气韵生动”的感觉，他曾研读日本禅学思想家铃木大拙的著作，受其影响创作出一系列富有禅意的作品。在这些作品中，他多借用日语词作为标题，但与词语原意保持距离。例



▲“本源之画”展出的清代龚贤《山水图》册局部，与超现实主义绘画形成微妙的呼应

▲与马松等超现实主义画家和作家的结识，激发了胡安·米罗对于东方艺术的兴趣。图为“本源之画”展出的胡安·米罗作品《女人与鸟》

如，本次展出的作品《风生》原名为“Furyu”，对应日文汉字“风流”，本意是日本中世纪以后的一种审美价值，与“侘寂”相对。德戈特克斯在此却只挪用了其汉字表意即“风的流动”。他用画笔在擦掉了一半的手稿页上移动，留下的痕迹如同风吹过湖面泛起涟漪。

20世纪上半叶，一批东方艺术家来到巴黎学习绘画，加入并影响了超现实主义运动。本次展览中“亨利·米肖与赵无极”一节便再现了当时的跨文化交流。

赵无极刚到巴黎时，其作品多描述城市场景或静物。受到亨利·米肖、保罗·克利、胡安·米罗等从事抽象创作的同行影响，他也从描绘具象走向抽象艺术。

将赵无极带入抽象创作的是一位生活在法国的比利时诗人亨利·米肖。米肖曾游历中国、印度和日本，留下了一部重要的传记《一个野蛮人在亚洲》。从亚洲回到巴黎后，他开始创作一种具有东方意蕴的水彩画和水墨画，

风格也越来越走向东方。米肖学习庄子和老子言简意赅的写作手法，进而追求简洁的画面。他不懂中文，于是用钢笔或画笔在纸上画出心中的汉字，从而创造出一种新的文字符号。这些文字符号虽然没有意义，却显得颇为生动。

乍看上去，亨利·米肖和赵无极的作品似乎并非同一种表达方式，但他们拥有共同的艺术追求。米肖向中国、日本艺术靠近；赵无极这位来自东方的艺术家却融入到西方现代绘画创作中。米肖年轻时曾游历过上海，将近一个世纪后，他的作品又回到上海，实在是特别的缘分。

## 从东方望向西方

随着《超现实主义宣言》的出版，超现实主义运动在巴黎开展并迅速传播世界，到达北美、南美、北非和东亚。日本艺术家在1925年接触到超现实主

义，它首先被诗人们所关注，随后在画坛产生影响。1930年前后，福泽一郎的前卫绘画和风格开始为人所知，并被评论家称作“超现实主义”。到了1931年，日本“独立美术协会”首次展出超现实主义著作被译为日文。次年，“巴黎—东京新兴同盟展”展出基里科、米罗、恩斯特等著名超现实主义艺术家的作品。然而，动荡的社会和战争的阴云使得超现实主义在日本发展出新的内涵。它在日本并非是一场通过克服现代性而获得现实的运动，反而代表了一种与现实分离的幻想绘画风格。此外，日本超现实主义绘画也逐渐表现出与禅宗、浮世绘等本土文化相融合的趋势。

日本超现实主义热潮波及面颇广，影响了在日留学的中国年轻艺术家。1935年1月，留日艺术家梁锡鸿、李东平、赵普和曾鸣等人在东京成立了“中华独立美术协会”，这是继决澜社之后最引人注目的现代艺术团体之一。同年，民国时期重要的文化艺术刊物《艺风》出版了一期关于超现实主义的特刊，载有赵普所译米罗的《超现实主义宣言》。白砂也在此刊发表了《超现实主义诗二首》，其中一首出现于西岸美术馆的展览中。

“超现实主义”成为当时年轻艺术家开展创作和理论思考的关键词。超现实主义在中华独立美术协会艺术家笔下，一方面被解读为西方先进艺术精神，另一方面迎合了上世纪30年代中国前卫艺术家呼吁艺术改革的需求。中华独立美术协会借此风潮举办了两场重要展览，分别是1935年于杭州举办的“中华独立美术协会第一回展”和同年年底于上海举办的“中华独立美术协会第二回展”。至此，超现实主义艺术正式进入中国。

中华独立美术协会的“超现实主义”来自多个方面：既有法国超现实主义的影子，也吸收了日本艺术家改造过的超现实主义，还受到中国传统文化和背景影响。这些中国艺术家的“超现实主义”观念，容纳了当时社会的不同话语，已超越了它在法国的原有意义。可以说，它既是中国本土艺术家自发性与独创性的表达，也是源自内在不满与革新需要而触发的运动。几乎就在同一时期，欧洲艺术家不满当时艺术状况，积极借鉴东方艺术的技法和精神，推动超现实主义运动继续发展。

上世纪30年代，东西方艺术家在遥望中互相学习，都希望借鉴对方艺术的形式和精神来改造自己的文明。中国艺术家对超现实主义艺术的挪用与马松、米罗对于东方艺术的挪用形成了有趣的呼应。或许本次展览墙上白砂的诗歌正提醒观众，东西方艺术曾以这样的方式在百年前相遇。

（作者为同济大学人文学院博士研究生）