

UCCA 对话回顾 | “卡斯滕·霍勒：双”展览系列开幕对话



UCCA 尤伦斯当代艺术中心于 2026 年 7 月 14 日至 2027 年 1 月 31 日呈现展览“卡斯滕·霍勒：双”。作为“关系美学”运动的代表人物之一，卡斯滕·霍勒的创作通过融合科学实验与互动体验，打破固有的感知习惯，引导人们重新思考自我、游戏和大型装置艺术之间的关系。展览以不断演变的实验性场景展开，并汇集多件可供观众体验的装置作品。通过介入运动、空间与感官机制，展览邀请观众在惊喜与眩晕、信念与不确定性之间不断校准自身对现实的感知。

在本场对话录播中，艺术家卡斯滕·霍勒与展览策展人田霏宇、UCCA 助理策展人邹嘉澍从展览的缘起、UCCA 大展厅的空间结构，以及艺术家长期以来对“双重”的兴趣出发，讨论了相似、重复、选择与怀疑如何改变我们的观看方式。对话围绕展览中的游乐设施、灯光、时钟、气味、梦境与蘑菇等线索展开，

延展至游戏、时间、身体经验和非人类生命等话题，呈现艺术家如何将美术馆转化为一个充满等待、迷失、交流与不确定性的感知现场。

邹嘉澍：这是卡斯滕·霍勒首次在中国举办机构个展。在这次展览当中我们也呈现了很多艺术家专为中国展览打造的艺术作品，当然也有您从 90 年代至今的一些艺术作品。首先，我想问的问题是，你们是如何想到要举办这次的展览的？以及在过去的几年当中，你们为这次展览所做出了哪些筹办的工作？可以先从两位是怎么认识的以及你们是如何商讨出要组织这样的一个展览开始讲起。

田霏宇：我们之前也见过，但第一次深入交谈可能是两年前。我们当时都受邀参与了一个艺术项目，在埃及的锡瓦绿洲，靠近利比亚边界的地方，大概离利比亚有 50 公里。那是一个沙漠小镇，没有通电，用水也不是很便捷。在这里会遇到很多来自艺术圈的同仁，像是艺术家、艺术收藏家、艺术经销商，还有策展人。当时有一些主办方组织的活动，也有些我们私下组织的活动，大家会进行交谈。我们都住在迈克尔·休·威廉斯的家里。他在锡瓦绿洲有一个小屋，每年都会邀请朋友去。这是一个非常独特的地方，与世隔绝，手机也没有信号，只能和周围的人交流。我和卡斯滕住的房间非常近，所以我们会一起吃早饭，谈我们喜欢的展览、美术馆、艺术家。聊到最后，我觉得如果能再次将卡斯滕·霍勒的作品带到北京一定会很有意思。在 2018 年的时候，卡斯滕在常青画廊有一个展览，和 UCCA 的萨拉·莫里斯（Sarah Morris）展览同一天开幕。卡斯滕也和萨拉有多年交流。我记得，当时我们一起参加了一个派对，在北京的一个俱乐部，应该叫“红灯笼”，在工人体育场附近，当时还有 DJ。在新冠疫情之前完全是一个截然不同的时代。我就在想，希望能够呈现一次卡斯滕·霍勒的大型展览，让更多的中国观众能够接

触到他的作品，也让艺术圈外的人更了解他的创作形式。锡瓦的活动是在 2024 年 4 月举办的，同年 7 月，我去拜访了卡斯滕。我们一起吃了个饭，在他的餐厅，“粗野主义”（Brutalisten），这个餐厅也是他艺术实践的一部分。在 2025 年 4、5 月的时候，我和郭希一起参观了卡斯滕的工作室，在那之后这次展览逐渐开始成型，当时是一次非常有趣的交谈。

邹嘉澍：我也很好奇，你们最开始对这个展览的设想是什么样的？和我们如今在展厅里看到的内容相似吗？

卡斯滕·霍勒：我希望是相似的。我之前来过 UCCA 的展厅，但当我以做展览的视角再次审视这个空间时，就变得不一样了。我想既能体现这个空间的特色，又能充分地利用它固有的特点。这次的展览叫“双”，对我来说它本身就可以被当作一个宏观的作品，既是所有作品的集合，又是一件大型艺术作品。因此我认为这次展览的组织方式应当让空间本身成为主导性的元素。很多时候，我们走进的一座由知名建筑师设计的美术馆，它本身就像一件巨大的雕塑。我把我的“小雕塑”带到美术馆中，虽然它们并不小——事实上，我创作的大多是大型雕塑——但我总觉得自己像置身于鲸鱼腹中，这并不是一种愉快的感受。但在 UCCA，“鲸鱼之腹”被巧妙地运用了起来，因为展馆空间看起来真的像鲸鱼的肚子，就像身处鲸鱼的胸腔之中。这是一个绝妙的空间，我非常高兴能够在这里举办展览。

田霏宇：我想熟悉 UCCA 并在这里呆过很久的人都会理解这个空间有多么特别。大展厅是一间近乎完美的展厅，很难找到一个比这更适合举办展览的空间。我有幸在这里工作了大约十五年。其中最难忘的时刻之一，是莎拉·莫里斯：奥德赛（Sarah Morris: Odysseus Factor）展览。当时，大展厅百分之二十的空



间都被隔断了。因为 2009 年做出决定，将大展厅的一部分用于租赁，于是增加了一面墙，切断了西侧靠近装卸区的两根肋骨。这听起来似乎只是一个很小的改变，但实际上它破坏了空间原本的比例。因为这个空间本身是完美对称的：共有十根肋骨，中间的部分是两根，两侧的门也完全对称地等距排列。从某种意义上说，这次展览的构想正是源于对这个空间完美性的回应——既回应它最初的形态，也回应后来在 2007 年让-米歇尔·维勒莫特（Jean-Michel Wilmotte）改造项目中完成的调整。正是他设计了这些门。过去这里还有修道院式的高窗，就像大教堂顶部常见的那种窗户，后来这些窗户都被封起来了，让整个空间显得更加开阔。之后又加入了那些延伸的长条灯轨，与肋骨结构形成对比，让上方空间也产生了变化。最终我们有了一个比例极其完美的空间：最低处九米，最高处十三米，宽二十八米，长六十八米。所以我非常喜欢卡斯滕的提案，因为它正是从这个我熟悉并深爱的空间出发的。



卡斯滕·霍勒：这个空间就像是为我量身定制的一样。因为它有两个入口，我觉得这是非常重要的一点。

对我来说，这就像德语里的“*gefundenes Fressen*”这个说法，意思是天赐良机。这个空间仿佛就是为我而存在的，因为它让我有机会让观众从两个入口进入。我之前只有一次遇到过这样的情况，是在伦敦海沃德美术馆(Hayward Gallery)。那是一座粗野主义建筑，也有两个入口。当时我围绕“双入口”这一概念构建了整个展览。而 UCCA 的情况完全不同，甚至更好，因为这两个入口完全对等，同时又相距很远。

邹嘉澍：是的，这里确实是一个非常适合举办卡斯滕展览的空间。事实上，你从 2003 年开始就一直在探索“双”这一概念，作为一种展览结构。我记得你在斯德哥尔摩的一次展览中，设置了两张海报、两份邀请函以及两个网站。观众来到展览时，可能会随机进入其中一个。之后再与其他观众根据自己的经历进行讨论，到底哪一个才是真正的展览，或者是否存在一个所谓的“真正的展览”。一年之后在马赛，你又创作了一个类似的项目：成对的房间，房间里面有两件完全相同的艺术作品。这些年来，你对于“双”的想法是如何发展的？以及，这次在 UCCA 的展览与你之前的展览相比有什么不同呢？当然这也与建筑空间有关，但从展览结构的角度来看，这次展览中是否有一些新的思考或尝试？

卡斯滕·霍勒：是的，这次是一个全新的展览。你刚刚提到的两个展览，其中一个叫做“某一天，某一天”（*One Day One Day*），在斯德哥尔摩的法布里肯（*Färgfabriken*），举办。它的构想是在同一个空间里呈现两个展览。但每天观众只能看到其中一个，第一天是这个展览，第二天是另外一个，第三天再换回来，如此交替。其实那次展览中的一个作品的最初版本，这次在北京也展出了，就是白色的《光墙》。我们把它放在展厅的尽头，并将亮度调至最大，使光线填满整个空间。在展厅的另一端，有一面巨大的

展墙，上面安装了面向《光墙》的镜子。观众会以为这面巨大的展墙就是为了悬挂这些镜子而搭建的。但到了晚上，会有人进入展墙内部，打开里面的固定装置，再通过摇杆将隐藏的轮子放下来。这面墙实际上由两个 U 形构件组成，可以将它们拆开，移动到空间的另一端，再重新合拢，将《光墙》遮住。这样到了第二天，另一件同样与光有关、但以完全不同方式呈现的作品《BALTIC Phi Wall》（2002）就会显现出来。

对我来说，这个展览真正有趣的是人们谈论它时可能发生的情况。比如两个人在街上碰面，其中一个问：“你看过那个展览吗？”于是他们开始交流，过了一会儿才发现，原来彼此谈论的根本不是同一个展览。这种彻底的困惑，其实正是这个“实验”想要达到的目的。就像刚刚嘉澍提到的，我们设计了两个网站，发出了两份不同的邀请函。那个年代我们还会发出纸质邀请函。当观众意识到展览存在两个版本之后，会打电话询问：“哪一个开幕更重要？我应该什么时候去？”有些观众和他们的伴侣可能收到了不同日子的邀请函。但这也恰恰说明展览达到了原本的目的。

刚才提到的另一个展览，则采用了完全对称的布局。展厅左右两侧呈现相同的作品，中间放有对称的作品。走到展厅尽头之后，还有更多独立的小房间——这和 UCCA 现在这个开放的大空间很不一样——而这些房间里呈现的是同一件作品的不同版本。

这其实也和我自身的一个特点有关：我总是会迷路，方向感非常差，甚至可以说我在空间辨识方面有些障碍。我经常到了一个地方，却想不起来自己之前到底有没有来过。所以我觉得，人为制造出这种一种状态非常有意思，会不断去提问，“我之前来过这里吗？还是没有？”因为这次展览很重要的一点，就是消除事物的独特性。就像刚才介绍这次对话时提到的，我们的展览叫“卡斯滕·霍勒：双”（Carsten Höller:

Two)。因为每次说出展览标题之前，大家都会先说“卡斯滕·霍勒”，我才突然意识到：那么“卡斯滕·霍勒一号”（Carsten Höller One）是谁？是我吗？它在某种程度上挑战了我们都是彼此独立的个体，而事物也都是独一无二的这样一种观念。也许这种独特性本身只是一种感知上的错觉。我不确定我们是不是应该继续深入讨论这个问题，但这确实是我非常感兴趣的一点。



田霏宇：我觉得这引出了各种各样的问题，比如展览是如何运作的。有段时间，我们有过设置两种不同门票的想法，虽然我不确定最终是怎么决定的。因为这次展览的名字“双”某种意义上指向了一半是黑白、另一半是彩色的展厅。展览两边看到的作品实际上是同一作品的不同版本。比如一侧是《十进制时钟（鲑鱼粉与诺维亚金）》，另一侧则是正常的《六十进制时钟》，不管这个“正常”如何定义。还有

《巨型三重蘑菇》和《骰子（中国大理石）》。以及一些配对关系更为直接的作品，比如《胶囊时钟》，或者《我母亲的气味》和《我父亲的气味》。无论是在空间布局还是概念层面，这种轴对称的关系都在不断出现。除此之外，展览正中央还存在着第三个空间。我们当时称呼它像“非军事区”，或者一片“无人地带”。在那里，两个“双胞胎”面对着脸：一个是彩色的屏幕，另一个是黑白的，仿佛进行着某种来回的游戏。《两张漫游床（灰色）》也在来回移动。观众在进入、进出时可能会被困住，穿行时可能会受阻；还要经过一些漫长的通道，却不完全知道它们最终会通向哪里。总之，这就是我们试图营造的氛围。

邹嘉澍：我们这次展览还有一个很特别的地方，就是大展厅的层高大约有九米。因此，当观众坐在旋转飞椅转到最高处时，有机会瞥见展览另一侧的景象。也就是说，他们原本可能以为眼前看到的就是整个展览，但在那一刻会意识到，原来还有另一部分存在。于是他们需要自己寻找前往那里的路径，而这个过程并不容易，因为中间的《滑动门方阵》很容易让人迷失方向。正是这个空间本身的特殊性，让我们有机会向观众透露这样一个线索：在他们以为已经完整的现实之外，其实还存在着另一种可能，或者说另一重现实。我觉得这是这次展览非常特别的一点。另外，我们也讨论过展览手册应该放在哪里。因为卡斯滕不希望作品旁边直接出现说明文字。他更希望观众先亲自体验作品，然后再去了解它的名称和含义。经过讨论，我们最终决定把手册放在整个展览的中间。当观众成功进入那里时，就意味着他们已经独自完成了其中一半展览的体验。对 UCCA 来说，这也是第一次把展览手册放在展览的中途，让观众像进行一场游戏一样，自己去寻找它。

卡斯滕·霍勒：我认为这是一个正确的决定。并不是说我不愿意提供作品标题，或者与作品相关的一些想法和信息。但我认为，这或许也和我们现在正在做的事情有些矛盾。至少对我来说，艺术在此呈现的形式，与我们彼此交流所用的语言截然不同。无论是书面语言还是口头语言，本质上都是一种线性的过程。即使使用隐喻，它仍然依附于线性的时间展开。而一场展览或一件艺术作品，我认为可以同时以多种不同的方式被感知。这正是艺术——如果我们愿意称之为“艺术的语言”——非常特殊的地方。

因此，要谈论一件艺术作品究竟“意味着什么”，几乎是不可能的，至少对于一件好的作品来说是如此。因为它必然包含超出语言所能表达的东西。如果一切都能够直接说出来，那么一开始把它说出来就够了，也就没有必要再去创作这件作品。

还有一点对我来说同样重要，我的很多作品，包括许多同行的作品，都在创造一些很难转化为语言的体验。而这些体验不仅难以言说，也会因体验者的不同而发生变化。无论是一个孩子、一位资深的策展人，还是介于两者之间的任何人，在体验一件作品时，每个人都会带入非常多属于自己的东西。

所以对我来说，如果坚持认为体验必须完全遵循艺术家的想法，这种做法并不恰当。我只能带来其中的一部分，其余的部分取决于观众自己。我觉得这次展览把这一点体现得很清楚，观众可以带着自己的视角进入其中。他们可以成为作品的一部分，同时还会与其他观众进行交流。比如，当他们看到你坐在旋转木马上时，你也正在看着他们。近年来，我越来越感兴趣的一件事，就是把不同的观众纳入艺术作品之中。

因为我们常常把美术馆想象成一种固定的空间结构，而艺术作品只是被悬挂或摆放在里面，供人观赏。

可一旦还有其他人在场，我们似乎又被默认应该忽略他们，因为他们与作品本身无关。但我认为这很难

做到，至少对我而言，只要有其他人在场，我一定会意识到他们的存在，不可能假装他们不存在。我总是会以某种方式想到他们，这是一种自动反应。所以如果把这些人也纳入整个场域之中，事情就会变得非常有意思。甚至可以说，它由此成为了一种实验。

田霏宇：我觉得这是我们已经讨论过很多次的问题。如今人们经常会问起，艺术与科技、人工智能以及未来的发展方向。尤其是艺术领域之外的人，常常会认为艺术作品正在趋于非物质化，也可以通过不同的媒介或形式呈现，并不一定非要存在于美术馆空间之中。那么，美术馆这个空间，究竟有什么特殊之处？它的意义又在哪里？我认为卡斯滕恰恰回应了这个问题。从某种意义上说，有一件事是绝对无法被替代的：你会与其他人在同一时间共同处于这个空间之中，无论这种相遇是偶然的还是有意的。你们会形成一个微型的群体，甚至可以说是一种临时的社会。所以，如果作品能够围绕这种关系展开，就会变得很有意思。比如《水闸》——进入中间空间的那扇门。你可以选择走《滑动门方阵》，也可以选择走《水闸》这条所谓的“捷径”。但这条捷径其实反而更耗时，因为你必须保持静止三十秒，门才会打开。而在当下的注意力经济中，三十秒其实是一段很漫长的时间。人们会开始想：自己到底有没有站立得站足够静止？感应器被触发了吗？门到底会不会打开？与此同时，你身边还会有陌生人，大家可能需要共同摸索并找出解决方案。我不知道这是否可以被理解为某种隐喻，但它确实创造出一种你很难在商场或大学里遇到的情境。

邹嘉澍：我想这也是为什么你的作品经常会被归为“关系艺术”这一范畴，你接受这样的定义吗？

卡斯滕·霍勒：是的，但我说的并不是把作品变成一种社交互动的环境，或只是把我们已有的东西换一种形式。我真正想强调的是它必须具有独特性，必须是某种非常具体的东西。这次展览也是如此。所以，正如田霏宇刚刚提到的，它很难被转化成数字形式，也无法通过社交媒体传递。观众必须亲自来到现场，身体进入这个空间，并且与其他人共同在场，才能真正获得这些体验。我觉得，在我们所处的这个时代这一点尤其有意思。有些东西你可以通过图像看到，并由此大概知道它是什么，但图像本身并不足够，你必须真正让自己置身其中，就像我的雕塑一样。比如，我创作过很多滑梯作品，虽然这次展览里没有包含，我认为滑梯是“里面有人”的雕塑。同样的说法其实也适用于这次展览，以及这里的许多作品。

邹嘉澍：说到独特的体验，我想起我们之前一起闭上眼睛面对《光墙》时，你问我看到了什么颜色。其实每个人看到的颜色都不一样，有人看到黑色，有人看到黄色，也有人看到红色。所以，即使面对同一件作品，每个人获得的体验也可能不同。我觉得这也与想象和及心理暗示有关。比如，如果我告诉你我看到了蓝色，你可能也会开始觉得自己看到了蓝色。这是否也可以理解为一种“怀疑”？就像你说的“怀疑实验室”那样。

卡斯滕·霍勒：刚才提到的是《光墙》，这件作品由许多灯泡组成。我们这次展览中有两个版本：一件全部使用白色，另一件则使用红色和蓝色灯泡。我的体验是，这件作品最好闭着眼睛去“看”——如果还能称之为“观看”的话。因为当你闭上眼睛站在它面前，眼前会开始产生一种幻象，确切地说，是一种色彩幻象。尤其面对白色的《光墙》前，我会看到大量的蓝色、红色，随后又出现绿色。这些色彩不断流动

交融，非常美。但其实这一切主要来自光与声音的频率。因为作品同时伴随着一种持续的点击声，它会以某种方式影响人的脑波。脑电波的频率大致介于 4 到 12 赫兹之间，会随着清醒或睡眠状态而变化。而这里的频率，大约是 7 到 8 赫兹，很容易引发刚才所说的色彩幻象。有意思的是，另一件使用红色和蓝色灯泡的版本，我们此前从未测试过，是这次在 UCCA 首次完成的。闭上眼睛面对它时，呈现出来的主要是白色，而这正是我想要的效果。它被放在展览的彩色区域中，但当你闭上眼睛时，看到的却是白色。



邹嘉澍：这一点很有意思，仅仅改变一个很小的因素，就可能对人的感知产生巨大的影响。说到这里，以《倾斜旋转飞椅》为例，你只是改变了它的运转速度，就把它从游乐园里的游乐设施变成了一件艺术作品。我们不妨也来谈谈这两个《倾斜旋转飞椅》。为什么会选择使用旋转装置？为什么这一形象或者

这种形式会吸引你？我记得你曾经在一次采访中提到，旋转木马在历史上曾是一种军事训练工具，而现在则成为了游乐园里的游乐设施。

注：英文原文中，卡斯滕谈及展览中的《倾斜旋转飞椅》以及旋转木马的历史时，使用的都是 carousel 一词。下文根据具体语境分别译为《倾斜旋转飞椅》、“旋转木马”、旋转装置。

卡斯滕·霍勒：这是我是在开始创作这类旋转装置之后才了解到的。据说在中世纪，这类旋转装置曾作为骑士的训练设施。骑士骑在马上，手持长矛；旋转装置上会悬挂一个类似人体、或者说模拟敌人的目标。骑士策马冲向它，试图击中那个随着装置不断转动的目标。当时用于军事训练的这类旋转装置是逆时针旋转的，因为骑士大多惯用右手。这或许也解释了为什么直到今天，欧洲的旋转木马仍然大多沿逆时针方向旋转。但旋转木马传到美国之后，方向变成了顺时针。至于中国是什么情况，我其实并不清楚，不过很值得研究一下。美国开始生产旋转木马时，有人觉得：“为什么是逆时针旋转呢？这不合理。”于是就改成了顺时针。无意冒犯，不过我觉得欧洲人和美国人之间或许因此存在某种根本性的差异。毕竟，从童年开始，大家就是朝着不同的方向旋转长大的。所以我们也应该看看中国的情况，了解这里的孩子究竟是朝哪个方向旋转长大的。我创作的这些旋转装置转得非常慢，因此常常会让人失望，尤其是孩子。看到飞椅时，他们会期待一种充满身体刺激的快乐，但真正坐上去之后，却几乎得不到这种体验，甚至恰恰相反。这次展览中的《倾斜旋转飞椅》更像是一个陷阱。你可以坐上去，而它永远不会停，只会一直缓慢地旋转。因为速度足够慢，在座椅处于最低处时，你可以自行上下。但这件作品本身是倾斜的。当它把你带到高处时，你就无法离开。座椅会缓缓升起，这时观众可以看到展览的另一侧，随后再慢慢降下来。因此，一旦坐上去，至少要等它完整旋转一圈，回到低处之后才能下来，而这



需要一点时间。它显然并不像游乐园或嘉年华里的旋转设施那样以娱乐为目的。所以它是一个飞椅，也是一个陷阱，它绝对不会像游乐园或嘉年华里的旋转装置一样提供娱乐体验。我更愿意把它看作一种冥想机器，其实也是一种非常愉悦的体验，缓慢地被旋转升起、再落下。因此，我觉得它是一个绝佳的媒介，让人重新思考“乐趣”的本质(the nature of fun)。

田霏宇：这让我想到，在 20 世纪八九十年代的中国，几乎每个大城市都有旋转餐厅。可能这就是卡斯滕的下一个餐厅项目。

卡斯滕·霍勒：我很喜欢旋转餐厅。不过我会做个一天顺时针转，另一天逆时针转的版本。看看旋转方向不同，食物吃起来会不会也有所不同。



邹嘉澍：说到“陷阱”和“耐心”，我觉得时间对你来说似乎一直非常重要。展厅里既有十进制时钟，普通时钟，还有胶囊时钟，以不同的形式、不同的计量方式呈现时间。为什么你会如此着迷于时间？

卡斯滕·霍勒：其实我们所有人都很在意时间。尤其是在如今这样一个追求效率的社会里。我们不仅拥有各种计时装置，还有各种所谓“节省时间”的工具。我想不必一一列举，你们也知道我指的是什么。有意思的是，照理说，我们现在应该拥有比过去多得多的时间，因为一切都变得如此高效。跟大家分享一个小故事。在布展时，我们正在决定《骰子（中国大理石）》这件作品应该放在哪里。我原本想随身带一颗小骰子，打算把它扔到地上，让骰子落在哪里，我们就把那件作品安装在哪里。但我忘记带了。嘉澍跟我说没问题，可以外卖买一个，十五分钟就能送到，结果十五分钟后它真的到了。在欧洲，我们大概只能随时叫车或者点餐，但在这里似乎什么都可以买到，而且很快就能送到。理论上来说，这意味着我们应该拥有更多时间，因为甚至不需要亲自去商店买骰子。但实际上，我们并没有因此获得更多时间。那么究竟发生了什么？我觉得问题可能在于，当我们真的拥有时间时，反而不知道该如何使用它。原则上，我们本可以比过去拥有更多闲暇，因为我们已经不像从前那样，必须投入大量时间去满足最基本的食物和住所需求。但现实发生的恰恰相反，这是个很有趣的现象。时间同时也是生命，是我们一生所拥有的时间。我对死亡或者出生本身并没有那么感兴趣，真正令我着迷的是两者之间的这段时间。我不知道这算不算回答了嘉澍的问题。

除此之外，我也对“时间”本身抱有怀疑。时间是这样一个宏大的命题，我们其实并不知道它究竟是什么。它和生命、意识一样，那么时间究竟是什么？这件事非常有意思。以我们这样的生物为例，身体内部存在着某种生物时钟。我们的衰老并不是因为身体被不断使用，最终“用旧”了，于是变老、死亡。并



不是这样。体内似乎存在着某种内在机制，使我们逐渐衰老。也就是说，有一座生物时钟在不断运行，使我们衰老，并在某个时刻死亡。显然，所有生命似乎都是如此，但我们并不知道这个机制究竟是什么。所以，时间就是这些我们无法真正理解的事物之一。它是一个非常有趣的主题，但我并不是想弄清时间究竟是什么。我更想让自己直面理解时间本身的不可能。

邹嘉澍：我觉得还有一点很有意思，就是我们究竟如何衡量时间，又有什么能够证明时间正在流逝。比如这次展览当中的两件《胶囊时钟》。其实从昨天到今天，我已经能看到地面上堆起了一小堆药丸。它们本身就成为了时间流逝的痕迹。同时展览中还有《我父亲的气味》和《我母亲的气味》。当你坐在那里时，会闻到某种让人想起卡斯滕的父亲或母亲，也可能因此想起我们的父母，或者是我们熟悉的老一辈的人。所以这也是一种见证，见证了我们与他们共度的时光，以及如今对他们的记忆。所以我觉得，从某种意义上说，这也是一件很有情感的作品。我这样理解对吗？

卡斯滕·霍勒：一个冷静的科学家也开始变得感性了。不过，一件作品如果没有很多不同的层次，那就不是件好的作品。《我父亲的气味》和《我母亲的气味》这两件作品由两张展览长椅组成。看上去，它们只是两张供人休息的普通长椅，而且实际上就是 UCCA 过去其他展览中使用过的长椅。我们在长椅下面安装了一个气味释放装置，它会一阵一阵地喷出气体，是一种重新调配出来的气味，闻起来像我的父亲或母亲。我很喜欢这个想法，因为它本身也与对“独一无二”的质疑有关。我的父母当然是独一无二的。他们是我的生身父母，也是给予我基因的人，正是他们两人的结合造就了独一无二的我。但是现在可能会有上百个、以气味的形式出现的“我的父母”在北京走来走去。我觉得这是一个非常超现实，同时

也非常美的画面。这也与我们此次展览的主题有关，就是尽可能去复制，一些在我们的认知中独一无二的东西，或成双成对的东西，比如说父母。而且它还可能产生一种意料之外的副作用。那些曾经坐在长椅上的人，身上可能会沾染我父亲或母亲的气味。于是，他们甚至可能因此找到彼此——毕竟，我的父母当初也找到了彼此。或许会带来一些很有意思的后果。

田霏宇：我觉得非常有意思，这件作品前不久也在威尼斯展出了，对吧？就在几周前。还是说你在再之前已经展出过它？

卡斯滕·霍勒：我第一次展出这件作品是在西班牙桑坦德。前几个月，我又在威尼斯展出了它。

田霏宇：但在威尼斯双年展展出的时候环境太嘈杂了，边上有很多别的大型装置。这件作品在那里产生的效果和这次展览是完全不同的。当时有人问我，“你有没有看到卡斯滕的作品？”我说，“没有。这里还有卡斯滕的作品吗？真的吗？”所以，我又不得不回去了一次，非常仔细地寻找。在两件其他作品中间，摆着卡斯滕的作品，两张看似非常普通的椅子。观众必须要非常靠近这个作品，才能够看到展签，才能够了解这是一件作品。

卡斯滕·霍勒：听起来像是一件“隐形的作品”。但我也不知道它究竟产生了什么影响。因为没有人收集数据，也没有科学家观察之后究竟发生了什么。它所关乎的，其实只是各种可能性。

邹嘉澍：说到科学，农业科学背景在讨论卡斯滕的艺术实践时经常被提及。与此同时，你也将很多带有实验性质的方法引入展览之中，它们既成为你创作的方式，也成为作品所探讨的内容。但我并不觉得“科学方法”是一个真正准确的说法。你确实一直在提出问题，却并不是为了得到某个明确的答案或结果。

卡斯滕·霍勒：其实，我想制造的是困惑，而这与科学所追求的方向完全相反。科学家希望建立某种可复制的方法或工具，得到能够被重复验证的结果。这样可以使一切变得可以预测，并由此成为某种形式的真理。所以，做科学家和艺术家其实是完全相反的。有人认为二者很相似，但我并不同意，甚至可以说是截然相反。尤其是在传统自然科学中，主观性必须被排除，因为科学追求的是可重复的结果：在相同条件下，无论身处世界何地，都应该能够得到同样的结果。但是艺术是完全不同的，它与主观性密切相关。它让人们面对某种东西，并从中获得属于自己的、独特的艺术体验。

不过有意思的是，我最近开始和一位科学家合作，他叫亚当·哈尔·霍洛维兹（Adam Haar Horowitz），是一位研究梦境的科学家。梦境是一个很有意思的领域。它不断地出现在艺术当中，尤其是超现实主义的作品，或更广义上来说，艺术与梦境之间一直存在着一种长久的联系。但是，科学和梦境一起是很新的研究领域。梦境过于主观，因此科学家过去往往会回避它。我一直更多是从艺术的角度来看待梦境，而与我合作的这位科学家则从事“梦境工程”的研究，也就是尝试生成梦境内容，比如究竟怎样才能影响一个人的梦，让他梦到某些具体的东西？我们也讨论过另一个问题，通常人在醒来之后会非常迅速地忘记自己的梦。那么，有没有办法让人更好地记住梦？如果真的能够做到，又会发生什么？我们已经合作完成了两件作品。

而在这次展览中，还有可以预约过夜的《两张漫游床（灰色）》。这些床是真正可以睡觉的床，会在刚才所说的中央“无人区”里不断移动。当观众预订了这个项目后，整个晚上都可以睡在这里。那时展厅里不会有其他观众。所以这可能也是整个展览中唯一一个其他观众不再重要的时刻。只有你自己或是和你的伴侣、其他人，各自躺在两张床上，这些床，会在中央区域自由移动。不过还有一件事我还没有说，我和程序员聊过，原则上这些床其实也可以离开展厅中央。它们有可能会穿过《滑动门方阵》，最终到达一个完全不同的空间，甚至有可能离开展览空间。不过我觉得，它们能够离开展厅的概率微乎其微。我们在床下装了一支笔。它会随着床的移动在地面上留下线条。第二天早晨醒来时，就可以看到在晚上睡觉做梦的时候究竟去过哪些地方。与此同时，还会得到一种特殊的牙膏，它既可以帮助更好地回忆梦境，也可以为梦境指引方向。牙膏分为三种，分别指向三种不同的方向，男性、女性和儿童的梦境。观众可以根据自己的意愿，把不同的牙膏混合在牙刷上。这也像是在“描绘”自己的梦。

邹嘉澍：它们真的有用吗？

卡斯滕·霍勒：它们真的有用。当然，梦境本身很大程度上也与期待有关。但这些牙膏确实会产生作用，因为它们以植物提取物为基础，其中使用的植物有些已知会抑制梦境，有些则会诱发梦境。其中最有名的大概是苦艾，也就是苦艾酒中的一种植物成分。像图卢兹-劳特累克（Henri de Toulouse-Lautrec）等艺术家就很喜欢喝苦艾酒，他们也会将梦境代入自己的绘画之中。将梦境和艺术联系起来是个非常有趣的主题，这也是我目前很感兴趣的方向。



邹嘉澍：我已经迫不及待想试试看了。说到植物，蘑菇也经常出现在你的作品中，比如说鹅膏菌。蘑菇中有些无毒，有些则有毒，这是你一直对这一特定种类如此感兴趣的原因吗？

卡斯滕·霍勒：我也不知道自己是否真的对这个物种到了“着迷”的程度。只是当你看到蘑菇从土壤里冒出来时，会觉得它们非常奇怪。它们就像一个个小小的生命体，几乎有点像人，像突然从地下冒出来的小矮人。它们出现得很快，又消失得很快，因为生长得非常迅速，衰败得也同样迅速。我们看到的这些其实只是一个更庞大生物体的子实体，真正的主体隐藏在地下，也可能生长在树木之中；从菌丝体的尺度来看，有些甚至可以延伸数公里，成为世界上体量最大的生物之一。对我来说，地面上的蘑菇尤其有意思且神秘，因为它们“不合逻辑”。相比之下，自然界中的很多形态都可以从进化适应的角度去理解，比如某种特征有助于繁殖，或者帮助个体传播自身，比如说还有一些昆虫会无性繁殖，直接克隆自己。可能我们会想，蘑菇为什么偏偏长成这样？为什么会有这样的颜色，为什么含有这些不同成分？有些蘑菇非常美味，有些则具有致命毒性，还有一些处在两者之间。它们存在极其丰富的差异。有些长得非常难看；有些一踩就会喷出一小团孢子粉；有些气味极其难闻；还有些像松露一样隐藏在地下。蘑菇有着难以置信的多样性。但为什么会这样？这一切只是偶然吗？还是其中存在着某些我们尚未理解的东西？

我经常使用的那种红白相间的鹅膏菌，学名为 *Amanita muscaria*，是一种非常有意思的蘑菇。首先它在视觉上极具吸引力。与此同时，许多证据表明，直到现在萨满教还在使用它。它分布在世界很多地区，因此它甚至可能以某种方式与人类文化的起源有关。

邹嘉澍：你在中国也品尝了很多种蘑菇，有找到自己最喜欢的吗？



卡斯滕·霍勒：我才刚刚开始尝，所以现在还说不上来。但有意思的是，有些社会是“嗜菇”的，而有些则是“惧菇”的。至少在中国的一些地区，人们喜欢吃蘑菇，也对蘑菇充满好奇。无意冒犯，但在另一些文化就不同了。比如说盎格鲁-撒克逊人，他们把蘑菇称作“蟾蜍凳子”（toadstool）。我觉得这是个很糟糕的词，因为蟾蜍被认为是丑陋的，而这个词的字面意思就是“蟾蜍坐的凳子”。英语中甚至没有一个本土专门的词来称呼牛肝菌，世界上食用最广泛的蘑菇之一。他们直接借用了意大利语的“porcini”，或者称它为“cep”。之前，在我们一起去的餐厅里，也看到了这一类蘑菇的许多不同品种，这是一个很有意思的文化分界。

邹嘉澍：说到在美术馆中过夜，你过去也曾在伦敦、斯德哥尔摩和柏林等地邀请观众在闭馆后继续留在展览中，独自体验作品，并且过夜。这一次，我们也邀请观众预约夜宿体验，尝试刚才提到的牙膏，并真正成为作品的参与者，甚至成为作品的一部分。因为床在夜间移动时会在地面上留下轨迹，而最终留下多少线条，也取决于有多少个夜晚真正有人在这里入睡。所以我非常好奇，中国观众会如何回应你的作品，以及他们会如何体验这次特别的美术馆夜宿项目。

田霏宇：这在 UCCA 的历史上应该从来没有真正尝试过吧？之前可能有过一次为家长和孩子组织的夜宿活动。不过我一直觉得这是一件非常出色的作品。2008 年古根海姆美术馆（The Guggenheim Museums）的关系美学群展“theanyspacewhatever”中就展出过它。卡斯滕在 20 世纪 90 年代和 2000 年代曾与这些“关系艺术”艺术家共同参加过很多展览。作品当时位于古根海姆螺旋坡道最上层，大概是第六层（ramp six）。那里在博物馆最初开放时其实是办公区域，所以真正走到顶部之后，会发现那里的

空间比沿着坡道一路上来时看到的要宽敞很多。所以，某种程度上非常直接地呈现了那次展览所讨论的问题。艺术机构到底是什么？我们与艺术作品之间、以及人与人之间又是怎样的关系？

我记得一位知名艺术评论家，杰里·萨尔茨（Jerry Saltz），和当时担任《纽约时报》艺术评论家的妻子，罗伯塔·史密斯（Roberta Smith），一起去了这个展览，并在场馆中度过了一夜。我想，“美术馆之夜”本身总带着某种童年幻想。在闭馆后，所有观众都离开了，而你独自留在这个空间里，仿佛随时可能发生一些不同寻常的事情。

卡斯滕·霍勒：而且从非常实际的角度来说，如果你想体验艺术，我觉得在作品面前入睡、又在作品面前醒来，是一件非常美好的事情。不过，我的这些床并不是普通的床。古根海姆展出的那件作品其实叫《旋转酒店房间》（Revolving Hotel Room），在几个缓慢旋转的圆盘上放置着床、桌椅，还有衣柜。所以这些东西会不断地移动，改变你在空间中的位置。古根海姆博物馆建筑的螺旋结构让这个项目达到了理想的效果。对我来说，自我状态最好的时候往往是早晨刚刚醒来的时候，入睡前也同样特别。因为在这些时刻，你不需要被外界的事情或者日常的思绪所打扰，比如说必须要做的工作，要给谁打电话……可以把它想象成一个小小的“自由区域”。如果能将这段自由的时刻与观看艺术结合起来，我觉得会产生非常丰富的体验。

观众：我一直很关心一个问题，艺术家究竟在多大程度上会关注艺术理论，或者是否根本不会在意这些理论？我们刚才谈到了在 90 年代的“关系美学”。卡斯滕的作品经常被放在这一理论框架中讨论，而作为一位从那时开始活跃的艺术家的，这似乎也是一种很难回避的艺术史脉络。所以我很好奇，在你自己的创



作中，你会多大程度关注艺术理论或艺术史领域正在发生的讨论？还是说，你其实更多只是按照自己的方式去创作？如果更接近后一种情况，我也想知道，你怎么看待理论与实践之间这种权力关系？

卡斯滕·霍勒：坦率地说，我在创作时甚至不会去想观众，也不会去想理论。这不是正确的艺术创作方式。其实，很难解释我们究竟是如何决定什么值得去做、什么不值得去做的。这个过程非常复杂。有点像是，我们有一种内在机制会帮我们做出判断。随后，再让这个判断经过一系列筛选，最终才真正决定是否将某个想法实现出来。接下来才会出现另一个问题：如何把它做出来？

但我无法从理论出发，进行艺术创作。我会看其他艺术家的艺术作品寻找灵感，或阅读艺术理论，但他们并不会为我提供一个进入创作的入口。更像是，我会先生成某种近乎半自动的场域。比如，人们经常谈“创造力”，但我其实并不知道创造力究竟是什么。因为我觉得所有人都非常有创造力，这本来就是我们运作和思考的方式。否则，我们甚至无法彼此交谈，也无法完成最基本的日常行为。所以对我来说，关键并不在于“创造”本身，而更像是一种选择和筛选的过程：从脑海中不断发生的一切当中，把某些东西挑出来，然后开始把注意力集中在它们上面。至于这个过程究竟是如何发生的，说实话，我自己也并不真正清楚。

本场对话以英文进行，完整活动视频请移步 UCCA 视频号点击直播回放。

文字整理：丁若彤（UCCA 公共实践部实习生）