

THE ROOMS OF ANNETTE MESSENGER

安奈特·梅莎吉的房间

采访·撰文：马君怡 摄影：李冰 部分图片提供：上海当代艺术博物馆

20世纪70年代初，年轻的艺术家安奈特·梅莎吉（Annette Messenger）住进了位于巴黎十四区的一间一室一厅的小出租屋内。根据空间限制和创作材料的不同，她在卧室里成为“收藏者安奈特·梅莎吉”，在餐厅里则成为“艺术家安奈特·梅莎吉”。2018年，当巴黎的贾科梅蒂基金会（Institut Giacometti）邀请她呈现展览项目时，她立刻想到以“我们的房间”为主题。8月初，正值安奈特在中国的首次大型个展“杂念”于上海当代美术馆开展，而全世界的目光又因奥林匹克运动会而聚焦巴黎之际，《生活》拜访了她位于巴黎郊区的住宅和工作室。“不能说得太太多，展示得太太多，揭示得太太多……只需提供一些零碎的线索。艺术更多是关于阴谋（conspiracy）和咒术（conjuraton）。”安奈特曾这样写道。如今，在她的每一个房间内，我们拾起生活的线索，以此走近她的艺术和内心世界。

Life
is
a
JOURNEY
Annette 2024

安奈特·梅莎吉为《生活》书写“生活是一场旅程”（Life is a Journey）



安奈特在客厅。长凳一侧从跳蚤市场淘到的木偶匹诺曹一直是一个令艺术家痴迷的人物



安奈特的工作室一角

餐厅 | 来自贝尔克的艺术家-收藏家

白色铁门边，我们在住户名单中寻找“梅莎吉 (Messenger)” 的名字。推开门后，院子中央植物繁茂的小花园映入眼帘，安奈特打招呼的声音穿过这片绿色而来。20世纪80年代初，安奈特与她的丈夫、艺术家克里斯蒂安·波尔坦斯基 (Christian Boltanski, 1944—2021) 将他们的家和工作室从巴黎市搬到这里，过上了“几乎像是村庄的生活”。这栋两层楼的房屋原是金属厂的仓库，建筑师罗伯特·安东尼·蒙特尔 (Robert-Antoine Montier) 的改造计划只进行了一半，后续的工程是由安奈特和波尔坦斯基亲自完成的。

宽敞通透的一楼，餐厅、厨房、客厅、阳光房和工作室彼此相通，安奈特多年来从圣旺 (Saint-Ouen)、旺夫门 (Porte de Vanves) 等知名跳蚤市场收集的物件散落其间，占据着各自的专属位置。围着长桌坐下准备开启访谈，目光又被餐厅墙上悬挂的画作所吸引，它们分别来自法国超现实主义艺术家弗朗西斯·毕卡比亚 (Francis Picabia)，在瑞士精神病院度过大部分人生的素人艺术家阿洛伊丝·高尔巴 (Aloise Corbaz)，以及在“精神之声”引导下拿起画笔的煤矿工人奥古斯汀·勒萨吉 (Augustin Lesage)。看来，安奈特曾说的“我的收藏已融入我的作品”所言非虚——她从小接触的原生艺术 (Art Brut)，超现实主义则是长期的灵感来源——再度环顾四周，尽是一位创造者一生艺术痕迹的线索。

安奈特·梅莎吉于1943年出生于法国西北部加来海峡的贝尔克 (Berck-sur-Mer)，童年时，她见证了这座在二战中被摧毁的城市的重建。贝尔克是一座海滨度假和疗养城市，与病患为伴的经历，使她对边缘人群产生了深切的同理心。她的父亲是一位建筑师，更是一位艺术爱好者，每天清晨通过绘画寻求内心的宁静。艺术的情感宣泄、净化心灵的力量吸引了年幼的安奈特。“小时候，我觉得艺术一定是终极和谐所在，”她也深知，“作为艺术家意味着永远在治愈自己的伤口，同时不断将它们暴露在外。”

安奈特父亲的朋友中有很多原生艺术的推崇者，包括最早提出这一概念的让·杜布菲 (Jean Dubuffet)。而同样让安奈特感到亲近的超现实主义者们相信创作行为与艺术家自身存在之间有着紧密的联系，并且，他们像杜布菲一样，对原始艺术和物件，以及对边缘人群或精神病患者创作的艺术感兴趣。这些都是在当时主流社会中被轻视和贬低的，这与安奈特早期的创作有着明显的相似之处。

艺术家对贝尔克的记忆和乡愁，还体现在了其作品中反复出现渔网等元素。如数不胜数的网线和绳索构成了大型装置《依赖/独立》 (Dépendance / Indépendance, 1995—1996)，黑白照片、毛绒动物、文字标语、彩色铅笔、长袜、镜子、塑料袋等种种日常物品密密麻麻地悬挂其间。密集鼓囊的形状和意象犹如成群的魂灵，被卷入这场铺天盖地的超现实之舞，营造出仿如圣殿的沉浸式空间。

餐厅 | 反对法国绘画的好品位

在弗朗西斯·毕卡比亚灵动的女人肖像边，捷克艺术家米罗斯洛夫·提奇 (Miroslav Tichý) 的一系列摄影作品有机排开，向上延展，那是他用自制的纸板相机在街上拍摄的成百上千的女性照片中的一小部分。画面透露出朦胧的姿态和叙事，让人联想到安奈特在20世纪80年代围绕人体摄影元素展开的作品，通过幻想、欲望、窥探等主题，探索了碎片化与混杂的概念。

安奈特很早就将摄影纳入她的创作中，这种媒介定格了身体、冻结了欲望，并在真实与虚假、缺席与在场之间建立起游戏。事实上，早在20世纪60年代初在国立高等装饰艺术学院就读期间，安奈特便决心“反对法国绘画的好品位”，寻找除了绘画之外的其他艺术形式，“我明白在绘画方面，我永远无法成功，因为在漫长的绘画史上并没有女性的存在。”她将大部分时间投入摄影中，在当时，摄影作为一种大众媒介，相较于绘画和雕塑来说是被贬低和轻视的，却也因此负担着较轻的历史包袱。

安奈特独具一格地运用摄影从电影中汲取灵感，常常以特写或低角度镜头在奇怪荒诞的场景中拍摄友人，随后裁切照片，留下局部身体的图像。“我的誓愿”系列 (Mes Vœux, 1988—1991) 由许多小型相框彼此交叠，悬于细线上，组成圆形、三角形或柱形，部分作品表面还覆以大型黑网。相框内是表现身体部位的黑白照片，或用彩色铅笔重复书写的文字，有时则是文字与照片相结合。通过将碎片化的身体图像构造出一种形态上的混杂，安奈特摒弃了逻辑、理性和等级观，她作为女性能够以主体和权威的身份自我呈现，而非仅仅作为过往艺术中被表现、被窥视的对象。

客厅 | 分裂的身份，弱者的力量

访谈结束后，安奈特带我们参观她的客厅。对着休眠已久的壁炉，茶几上堆叠着许多书籍和画册。她说她正同时阅读三本书：杜拉斯的诗集，安德烈·迪·布歇 (André Du Bouchet) 新出版的文集《矛盾》 (L'Incohérence)，还有一本摊开的画册，露出“Narcisse” (意为水仙、引申为“自恋”) 的字样和卡拉瓦乔笔下对水自照的古希腊美少年——这是今年五月蓬皮杜中心—梅斯 (Centre Pompidou-Metz) 特展“拉康，展览：当艺术遇见精神分析”的画册，出自安奈特《我的谚语收藏》 (Ma collection de proverbes, 1974) 系列的作品成为“女人” (LA FEMME) 主题展厅的亮点。

在该系列中，安奈特用不同颜色的棉线在方形的白色棉布上绣了200多条用来贬低和约束女性的谚语，如“乖巧的女人，乖乖做家务”，“是女人让恶魔长出白发”，它们多是在法国民间流传已久的，有的则是艺术家自己编造的。她通过刺绣这种传统的女性媒介，戏谑地挑战男性沙文主义的言语威慑。

在雅克·拉康看来，女性在本质上是多样的，因此无法对女性进行普遍性的定义。而安奈特同样认为，女性的生活比男性的更为碎片化，“我总是感觉到，我作为女性和艺术家的身份是分裂的、解体的、碎片化的，从来不是线性的，总是多面的。”

20世纪70年代初，安奈特搬到了位于巴黎十四区的一间狭小昏暗的出租屋内，公寓由一间卧室和一间餐厅组成。在卧室里，她做剪报、拼贴，成为“收藏者安奈特·梅莎吉”；在餐厅里，她进行“工作室”创作，成为“艺术家安奈特·梅莎吉”。

“一天晚上，一个朋友来看我，他说他不理解在他看来毫无关联的这两个方面。我感到他深受困扰，我想‘如果他不理解，那可能这是很有趣的’。就在那天晚上，我决定过双重生活。正是他人无法接受我的全部创作，让我意识到了我所做之事的意义——我一直有一种强烈的反叛精神。”于是，从1971年到1979年，安奈特不断为自己的名字添加新头衔：幻术师、修补匠、实干的女人、兜售者……“我在这种角色的多重性中，找到了我的身份。”她补充道。

1972年至1974年间，她以不同的头衔制作了56本剪贴相簿“相册—收藏”（Albums-collections），它们以剪贴相簿、绘画小册或图解百科全书等形式，涵盖了情感生活、婚姻和母性、家务（修补、烹饪、化妆等）、艺术家和女性身份等主题。安奈特在针对女性的常见刻板印象中，添加了具有讽刺、暴力、窥探和虐恋意味的内涵，通过日常元素激起争议和不安，表达了将边缘化的女性从父权社会结构的规范中解放出来的深切渴望。

这些“相册-收藏”被命名为《安奈特·梅莎吉小姐的婚礼》《我的儿童画》《我的插画生活》《我的编织指南》等，但它们并不讲述艺术家本人的生活，而更像是一本虚构的自传——安奈特从现实中提取元素并与之周旋，正如艺术史学家谢勒尔·康克尔顿（Sheryl Conkelton）所评价的那样：“和约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）一样，她讲述自己的传奇；和辛迪·舍曼（Cindy Sherman）一样，她在一个不属于她的戏剧中扮演角色。”

根据第二代女权主义哲学家埃莱娜·西克苏（Hélène Cixous）和路思·伊瑞葛来（Luce Irigaray）的观点，世界充满了父权制的象征，女性则被定义为“他者”。为了摆脱这一标签，女性不应废除性别差异——这实际上只是一种女性的男性化，而是应该真正认识“自我”，了解自身的快乐、欢愉和痛苦，从而以非男性二元对立的存在进行自我提升。安奈特正是这一理念的践行者，如她所说的：“我一直对被贬低的艺术感兴趣。作为女性，我已然是一名被贬低的艺术家……少数或弱势群体不应试图模仿强势群体，而是在利用自身优势时变得强大”，“既然我是女性，那这应该是我的力量所在”。

客厅 | 持枪的兔子，获生的匹诺曹

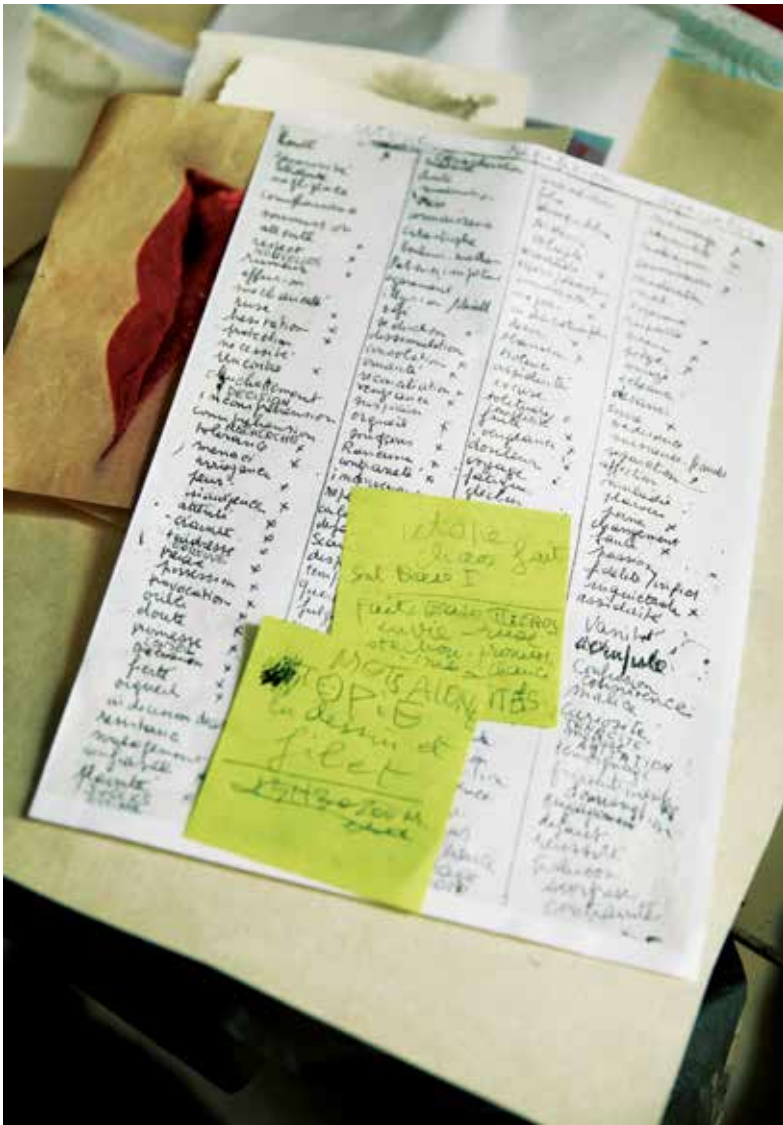
安奈特的客厅，呈现一种奇妙、繁复但不冗杂的和谐混搭：家庭照片（抑或淘来的陌生人的老照片）和一张法国文豪雨果的幽默小画对话；稀奇古怪的家具，如东方风格的木制长凳、铁艺扶手椅，和一些异想天开的物件并置，如匹诺曹木偶和一只荷枪实弹的兔子标本——“它为自己复仇并杀死了猎人。”安奈特说着轻轻抚摸兔子，它如今将枪对准了一盆牛油果植物。

动物标本在安奈特的创作中占据着重要的位置，其艺术生涯的第一件重要作品、以“艺术家安奈特·梅莎吉”之名完成的《寄宿生》（Les Pensionnaires, 1971—1972）便是由一系列穿着毛衣或毛帽的麻雀标本所组成的。她想象自己抚育、责罚它们，探讨着保护与控制之间的微妙关系。

此后，在自20世纪90年代开始的雕塑和装置作品中，安奈特使用动物标本、毛绒玩偶制成人形化身，用填充布料制成内脏器官，精心布置出狂欢节、末世或冥想的场景，不断颠覆着人们对熟悉之物的信任，挑战我们对自身人类身份的认知。在装置《它们和我们，我们和它们》（Eux et nous, nous et eux, 2000）和《面具之下的欲望》（Le désir attrapé par le masque, 2021）中，动物标本罩着毛绒玩偶的头部，各自站在一面悬吊的镜子上。当观众抬头望向它们时，也看到了镜中自己的映像。究竟谁是谁呢？伪装、矫饰、似假还真，这是安奈特艺术手法中不变的元素。

卧在长凳一角的提线木偶匹诺曹，是另一个令安奈特痴迷的角色，并成为荣获2005年第51届威尼斯双年展金狮奖的沉浸式装置《孤注一掷》（Casino, 2004—2005）的主角。由海浪般连绵起伏的红色丝绸入侵整个展览空间，海洋之下的各种形状：身体、建筑、玩具、水母……浮现着，涌动着，呼吸着。多个主题在血色湍流之中交织：信期，分娩，创造中所蕴含的暴力，生命的历程，还有匹诺曹从木偶变成活泼小男孩的故事，以及其雕刻家/父亲杰佩托所象征的有关艺术创造与起源的神话。

在《木偶奇遇记》，以及《皮格马利翁》和《弗兰肯斯坦》的叙述中，创造均是一种占为己有的仪式，同时具有诱惑迷人和危险的特质。正如《孤注一掷》游走于冒险与欢愉、悲剧与喜剧的中间地带，安奈特是一个不断袒露自我、混合现实与虚构、“以创造作为反自然的再创造”（评论家兼策展人贝尔纳·马尔卡代语）的玩家。



安奈特寓所中一些角落，布满了生活、幻想、梦境、创意的痕迹与线索



客厅一隅，阳光洒入室内，楼梯延伸至二楼更私密的空间



安奈特的大工作室，由工业建筑改造而成，距离其寓所院落仅几步之遥

画室 | 奇美拉的幻变·生与死的密谈

推开客厅尽头楼梯下虚掩的一扇房门，安奈特邀请我们进入了她的工作室。空间内的房梁结构和桌椅让我一眼认出，这就是艺术家20世纪80年代初一张著名照片的拍摄地。照片中，附身创作的安奈特，融入了身后满墙的、以象征主义的幻想奇谈为灵感的“奇美拉”（Les Chimères, 1982—1984）——从小出租屋搬到明亮、宽敞的新工作室，她也从私密性的作品转向了突破性的大型创作。

在“奇美拉”系列中，安奈特将反复涂绘后的摄影与照片蒙太奇共同裱在不同造型的塔勒丹画布上。绘画和摄影结合这种技法的杂糅，与人类肉身和动物题材的混杂性相得益彰，创造出充满感性魅力，又如梦魔般的图景。艺术家化身为女巫、魔术师和妖兽的创造者，蝙蝠、女性树干、蝴蝶、城堡、钥匙等各种奇幻的形状占据整个空间，她还会在墙面上连续的点线，将作品串联在一起，营造一个诡谲的幻想世界。

如今，这里是她的绘画工作室；另一个更大的工作室位于住宅后侧，在那里，她在一两位助手的协助下完成雕塑或装置作品。长期以来，绘画在安奈特的创作中处于次要和辅助性地位。然而，自2019年起，定期画画对她来说至关重要——这不禁令人联想到同样在晚年创作出无数惊人纸本作品的路易丝·布尔乔亚（Louise Bourgeois）。安奈特先在脑海中以思绪和想象构图，此后只需在提笔时将丙烯颜料稀释，使笔触如水彩般在纸张上轻盈流动；像这样，她拥抱偶然，也拥抱自由。

“2019年，我被诊断出有乳腺癌。那天回到家后，我不断地对自己说，‘死亡，你不能战胜我’。于是，我立刻开始画头骨，这有点儿像是一种对抗死亡的方式。所幸经过治疗，我恢复了健康。”随着年龄的增长，病痛的折磨，以及挚爱之人的离世，死亡成为萦绕她创作的主题。尽管如此，安奈特的才华仍能适时将死亡的形象转化为柔情的画面，例如，加入一个小巧的舞者重塑死亡之舞，或通过情侣和亲吻赋予死亡以浓浓爱意——由75幅纸上丙烯绘画组成的《密谈》（Tête à Tête, 2019—2020）便充分展现了这一点。

大工作室 | 黑影包裹，欲望书写

暂别住宅，穿过院落和后门，我们便到了同样由工业建筑改造而成的大工作室。沿着一个长长的斜坡向下走，安奈特带着我们一路与一旁货架上堆叠的大型毛绒玩偶“打招呼”。进入工作室，墙上、地面、角落里、屋顶上悬挂而下的，尽是艺术作品、部件和材料。

她指向为下一个展览所准备的新雕塑，那是非洲某部落的生育女神与芭比娃娃之间的相遇与对抗，她们被磨砂黑色铝箔包裹成了一个混合体，各自原有的象征意义被消解、转化。近年来，安奈特几乎用这种易于操作的材料包裹了作品中的所有物件和角色，这不仅为作品的完整叙事创造了统一的视觉效果，也有效地实现了其艺术中至关重要的混合糅杂的特质，如《罗丹和匹诺曹》（Rodin et Pinocchio, 2016），以及《蜗牛漫步》（La Flânerie de l'escargot, 2022）中的蜗牛和头骨——人类和动物融为一体，世间万物本无类别之分；而生命，在本质上和死亡与爱紧密相关，“生命就是欲望，欲望就是生命本身”。

正如工作室内充斥着“欲望”的线索和身影，包括几件已完成和正在制作中的《欲望》（Désir）词语雕塑。安奈特将自己描述为一个“词语的小贼”，书写和词语在她的创作中发挥着至关重要的作用，既是其视觉创作的缘起，也是自成一体的创作类别。她将金属线弯曲成对她而言重要的词语，指向特定的感受或状态，如诱惑（tentation）、（故意拼写错误的）快乐（hapy）、悲剧/喜剧（tradégie/comédie）、混沌（chaos）、危机（crise）、偶像（icon）、鬼魂（ghost）、嫉妒 / 爱（jalousie / love）等。随后，再用黑网、细绳、织物、毛绒玩偶等材料缠绕、包裹金属线，两个词语则会通过共用的字母交错而生，创造出既鬼魅又趣味十足的效果。

“欲望”，同样出现在安奈特于上海当代艺术博物馆（PSA）呈现的中国首次大型个展的标题中：“杂念”，Desire/Disorder·Désirs/Désordres，欲望/无序。“如果没有欲望，生活于我毫无意义，”她解释道，“并且欲望与无序总是相伴而生。”“唯我心之所求”（mon seul désir），她无数次将这句话写入了画中，如荣誉绶带般，萦绕在女权活动家赤裸的身体和竖中指的子宫边……

当被问到她希望通过“杂念”展览让观众获得什么样的体验时，她回答道：“杜尚说是观看者完成了作品。虽然这种说法有些夸张，但的确每个人对所见作品都有不同的理解，且这是最好不过的了……就像电影一样，一件作品应该引发人们的思考。它让人们回归自我，回归自己的生活，回归自己的爱。我的名字叫Messenger（法语中意为‘信使’），但我并没有要传达的信息。我只希望人们能讲述自己的故事。”



本页及右页：来自不同时期的作品和创作材料有机地散落在安奈特的大工作室里





上海当代艺术博物馆展览现场

《生活》：在贝尔克的成长过程中，巴黎对您来说有着怎样的吸引力？您在年轻时搬到巴黎求学、工作，巴黎的土壤对于您的创作有哪些持续的滋养？

安奈特：法国人习惯抱怨，巴黎人总不满足，但就巴黎而言，他们错了。我热爱巴黎，这是一座美好、宜人的城市，有数不清的博物馆、画廊、电影院。搬到巴黎后，我时常去看电影，我的创作深受电影的影响。我非常喜欢去咖啡馆。在外省时，我住在父母的大房子里，刚到巴黎后则租住了一间昏暗的小公寓，因此我常去咖啡馆。在那里，你既与他人同在，又能享受独处时光。我喜欢在咖啡馆写作、思考、看人来人往。我最喜欢的咖啡馆在蒙帕纳斯。

《生活》：您如何看待巴黎咖啡馆这样一个文化符号？能否分享您在咖啡馆遇到的轶事？

安奈特：许多有意思的对话在咖啡馆内发生，在露天座椅（terrace）度过的时光可以是美妙而充满魔法的。你会遇到各种各样的人，这一点至关重要。我曾在咖啡馆里遇到贾科梅蒂（Alberto Giacometti），还与萨特（Jean-Paul Sartre）擦肩而过。关于贾科梅蒂，我想到这样一个故事：他和作家贝克特（Samuel Becket）是非常要好的朋友，贾科梅蒂曾为贝克特戏剧《等待戈多》的舞台场景设计了一棵树，可惜效果不佳，除此之外他们并无合作。不过，他们经常一起去一家叫“丁香苑”（Closierie des Lilas）的咖啡馆喝酒，因为那里是当时巴黎唯一卖爱尔兰威士忌的地方，而贝克特是爱尔兰人。但贾科梅蒂喜欢喝尊尼获加（Johnnie Walker，又译约翰走路），为此他们常常争论，而贾科梅蒂回答说，尊尼获加是“行走的人”呀！艺术评论家们分析贾科梅蒂著名的“行走的人”系列雕塑时，称他受到了存在主义哲学的影响等，但实际上，或许仅仅因为他喜欢尊尼获加酒瓶上的标签。当然这种说法从不讨评论家们欢喜。

《生活》：在您职业生涯的开端，女性艺术家不被严肃对待。而您的伴侣克里斯蒂安·波尔坦斯基也是一位艺术家，并且其多产的创作生涯获得了广泛的肯定、声誉和在当代艺术史的重要地位。作为艺术家情侣中的女性和妻子，对您的事业是否有负面的影响？

安奈特：在20世纪70年代，女性艺术家的处境比现在困难得多，几乎没有多少女性从事艺术。我记得人们常说：“但你之后就要去生孩子了呀！”这种问题从不会向男性提出。我还听到过“女性的伟大创造就是生育”，现在人们已经不敢再这样说了。

在我们年轻时，我非常小心谨慎。例如，我从不和他一起出席展览开幕式，或者在开幕式晚宴上，我从不坐在他旁边，否则，我只会被当成他的女朋友来看待。另外，我们始终保持各自独立的工作室，他没有权利进入我的工作室，而我也从未进入过他的工作场所。

《生活》：多年来的创作中，您持续关注女性议题。比如，为乌克兰女权组织“费曼”（Femen）创作的绘画《我是自己的先知》（Je suis mon propre prophète），还有以不同材料和形式出现的竖着中指的子宫形象。请问您想借此传递的信息，或激发的思考是什么？

安奈特：我想表达的是：我是一名女性，我的创作必然是女性化的。当我还是学生时，我的教授会说，你刚完成的作品很好，非常有阳刚之气（virile）。一开始我挺高兴的，但过了一段时间，我便开始思考，我在创作“阳刚”的绘画吗？这种说法毫无意义。相反的，我反对这种说法，我想要创作一种女性自觉的艺术。

《生活》：在创作中，“我是谁”这一问题什么时候找到了答案？

安奈特：没有答案。正如诗人兰波（Arthur Rimbaud）所说，“我即他人”（Je est un autre）。对于我而言，拥有多重身份意味着我并不知道自己是谁。我们必须不断提出问题，但永远无法找到答案。一直以来，我感兴趣的是展示生活的无意义，而不是为它寻找意义。我们更不应该封闭或限制自己，或将人们分类，这极其危险。



正在离开大工作室的安奈特。斜坡一侧的大货架上堆叠着作为创作材料的一众大型毛绒玩偶