



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

UCCA 开幕对话回顾 | 张能傑：成百上千



“张能傑：成百上千”开幕对话现场，2026年1月17日，UCCA 报告厅。

主持人 王佑佑：

欢迎大家来到 UCCA 尤伦斯当代艺术中心。今天是我们新展览“张能傑：成百上千”对公众开放的首日。在这个契机下，我们很高兴邀请到三位与本次展览密切相关的嘉宾，展览策展人 UCCA 馆长田霏宇先生、艺术家笹本晃女士，以及张能傑艺术遗产项目的发起人与负责人张淡尧女士。

田霏宇：

大家下午好，欢迎大家来到这里。这样的对谈已经成了我们每次展览开幕时都会进行的一种“仪式”。它给我们一个机会，在展览正式开启之前，坐下来聊一聊这个展览是如何形成的？艺术家是谁？他的实践应该如何被理解？而我们通过这样的展览，究竟希望传达什么？今天这场对话尤其有意义，因为在座的许多人，可能正是最了解张能傑及其作品的人。



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

最初产生做这个展览的想法时，我很快就想到笹本晃女士。你在张能傑作为艺术家的最早阶段就认识他，两人在大学时曾是室友，也是在各自慢慢形成自我艺术理解的阶段并行前进。首先我想说一声谢谢，因为整个合作过程真的非常愉快。笹本晃女士是一位极具影响力、同时也非常忙碌的艺术家和教育者，目前担任耶鲁大学雕塑系主任，去年八月刚在东京完成大型回顾展，下周在伦敦也将有新的展览。非常高兴你愿意投入这么多时间和心力，与我们一起完成这次展览。

同样，我也想向张淡尧女士表达感谢。我知道你为建立张能傑的艺术遗产项目投入了多少爱、精力和时间，为他的作品在未来持续产生影响打下基础。而这一切往往也是在面对亲人离去的情感重量中完成的——这是两件相关但又不同的事情。你能够以如此专业而优雅的方式把这些工作整合起来，我认为这是对他最好的致敬。同时对我们机构来说，能与你以及遗产团队的各位合作伙伴一起推动这件事情发生，也是一种很大的喜悦。我们一起完成了一个很好的起点，希望未来还能展开更多工作。

今天我想从一个源头性的问题开始：张能傑作为艺术家的起点究竟来自哪里？如果说有一个艺术家的起源故事，他是如何开始做艺术的？这次我们甚至回到了他的童年与学生时代，这在艺术对话中其实是很少见的视角。所以我想请两位嘉宾分别也共同分享一些回忆：在他逐渐成为艺术家的早期阶段，你们最初看到他的创作时是什么感受？他当时在思考哪些问题？

笹本晃：

谢谢刚才的介绍，也谢谢你们两位邀请我参与这个过程。我和张能傑在同一所大学就读，我比他低两届，但我们年纪差不多，出生在同一年。我是在和他住在同一栋学生合租房时认识他的。当时那栋房子大概住着六七个人，他在高年级，而我在低年级。我并不是他最亲密的朋友，但我是从非常近的距离，亲眼见证他如何被周围的人注意到。

我们那所大学是一所文理学院，很多学生都有创造力，但当时并不一定已经决定用什么媒介来创作。大家都能看到张能傑在做一些很有创造性的事情，但又很难用具体媒介去定义。在那样的环境里，当有人在做一些不太符合既有课程体系、



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

也不属于常规教育路径的创造性事情时，大家是会嗅得到的，自然就会去关注他在做什么。

他非常开放，愿意分享自己的创作过程。他自己可能也并不清楚创作从哪里开始、在哪里结束，但他那种把生活方式变成艺术实践的状态，后来我才知道可以称为“工作室实践”，但当时我并不会用这个词去描述，只是觉得他作为学生的时候，大概就是这样一种状态。也许可以从这里开始说起。

田霏宇：

能不能再举一些更具体的例子？比如他当时做过哪些事情会特别吸引大家的注意？

笛本晃：

比如说，他会给所有东西贴标签，或者穿着自己用包装胶带制作的衣服。这些都会立刻抓住人的眼睛。但这并不是在表演，而是他很自然地把过程暴露在大家面前。所有人都能从视觉上、身体上看到他的创作过程，东西就在那里，他的房间也有一种非常独特的状态。如果发生火警疏散，有人走进不同的房间，可能大部分房间看起来都差不多，但你一走进他的房间，就会立刻知道这是他的空间：物品被放置的方式、被收集的方式、被处理的方式，都有一种很独特的秩序。很多并不是他亲密朋友的人，也能通过这些细节认出他在做什么。

所以我常常觉得，如果戏剧系的学生要塑造一个校园里的角色，“张能傑”本身就是一个已经成立的人物形象。你看到的那个人，就是那个角色。大概就是这种感觉。

张淡尧：

他一直是一个非常特别的人。但在小时候，他其实就是一个很甜、总是爱笑的孩子。大概十岁左右，他突然开始形成一种非常鲜明的性格。他开始收集一切东西，比如水果上的贴纸，甚至脚趾甲剪下来的指甲。他每天都穿同样的衣服。你会感觉他的内心世界是一个很完整的体系，很难真正进入他的思维。

他从一开始就非常感性、非常念旧，所以会保留所有东西，比如每一张收据。他不写日记，但如果你想知道他某一年某一天吃了什么，可以通过这些收据查出来。它们按年份整理在纸箱里，每一张收据都被他熨平，再用长尾夹夹好。所以在整理他的档案、试图回溯他在某个时期做过什么时，这些收据就成了重要的参照点。他还保留着和朋友们一起旅行时的各种记录，比如航班信息、登机牌、行李提取票。这些原本会被随手丢掉的日常物件，对他来说却是记录时间流逝的方式。我在清理他公寓时，找到了他七岁时乘坐航班留下的纪念品，和一张放在书桌最上方、每天都会看到的祖母照片。所以我觉得，他的性格里既有非常强烈的情感，又有一种把别人眼中的垃圾当作宝藏的能力。

他几乎不花钱，像是在挑战自己看看能用多少的钱、能回收多少东西。他从中国搬到纽约时，甚至把在北京街头捡来的家具运到纽约。别人丢弃的旧家具成了他在纽约唐人街工作室里的家具，直到今天仍然在那里。

田霏宇：

我想再回到“贴标签”这件事。现在的年轻观众可能没见过，但以前有一种打标签的小机器，一条塑料带，转动刻字盘选字母，然后像按扳机一样压下去，字母就被压印出来。他总是在做这种标签。比如他会给一台电脑贴标签，我会问他贴什么，他就会写“laptop”。这个动作其实很有意思。一方面像是在陈述显而易见的事实，另一方面又是在对事物进行分类。它不只是收集，而是在通过命名来理解世界。我觉得这是进入他艺术方法的一个很好起点。所以我想稍微深入一下“标签”这个概念。

笛本晃：

我有时会觉得，如果是在语言层面，他就像一位诗人。我希望自己能像他那样，在说出一句话之前，先在脑中完成某种“构句”。贴标签，其实就像说出一个词语。比如“laptop”这个词，你看到一台电脑，说出“这是电脑”，这本身就是一种确认存在的行为。我觉得他对贴标签的处理方式，和他说话、组织语言的方式是一样的。最初我看到的是他在给物理对象贴标签，但后来慢慢意识到，他其实一直在“为思想构句”。他在说话时的方式，和他做艺术时的方式是非常相似的——每一次动作、每一次制作，他都非常清楚自己正在确认什么、组织什么、命名什么。所以与其说他在做贴标签，不如说他在通



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

过语言和动作不断地整理世界。

张淡尧：

我觉得他非常被模拟世界吸引，而不是数字世界。贴标签这件事本身，现在的人已经很少再做了，但他偏偏被这种旧式技术吸引，比如胶片相机、黑胶唱片等等。但有意思的是，他从不愿意给自己或作品贴标签。如果你问他这件作品是关于什么的，他只会说，“这是华尔街日报剪报”或“这是白色专辑”。他从不称自己为艺术家，更不用说观念艺术家。如果你问他“你是做什么的”，他大概会说，“就随便待着吧，我也不知道”。

所以这件事很有趣：他给所有东西贴标签，却拒绝给自己或作品贴标签。后来在思考如何整理和保存他的作品、如何为书籍命名时，我们意识到，也许应该回到最基础的层面——他的作品集就应该叫《Book》，这正是他看待世界的方式。

田霏宇：

我想补充一件事，刚才提到过他记录航班这件事，我觉得这是一个很好的切入口。我是在他居住在北京的时候认识他的，那段时间他为家族企业做了很多工作，所以经常出差，各地跑，一些看起来很随机的目的地，今天去新加坡，明天去上海，几乎一直生活在飞机上的“商务人士”状态里，这与他的艺术实践看起来完全分开。但与此同时，他有一个文档叫做FLIGHTS.xls，全大写。这个表格只有四列：第一列是日期，第二列是航班号，第三列是出发机场的三字代码，第四列是到达机场的三字代码。如果你想用某种方式标记时间，你可能会在日历上写下一些事情，写多写少都可以。但“坐没坐这趟航班”是一个非常二元的事情：要么坐了，要么没坐。而他就是用这样的方式来记录自己经过的时间。

后来变成了一件很有意思的事情。每年一月一日，他都会把这一整年的航班表发给我们。收件人是我、坐在今天现场第二排的我弟弟，还有坐在后面几排的朋友 Sam 和 Paul。我们四个人有一个持续了很多年的邮件群，大概有十五年之久。他永远是第一个发邮件的人，而且每次都准时出现在新年第一天。邮件内容就是上一年所有他坐过的航班。

最初几年，他的航班非常多。后来因为疫情，或者生活重心转移到纽约，航班变少了，也许一年只飞一次日本、一次旧



金山、或者一次柏林。通过这个表格，你可以非常直观地看到这一年他去了哪里、见了谁、过着怎样的生活——但方式极其简单。就像之前说的，通过收据可以知道他某天吃了什么，通过航班表你可以看到他的时间如何被切分和记录。

后来我们其他三个人也开始做自己的航班表，几乎沿用同样的格式。我们的版本可能稍微复杂一点，信息多一点，但基本结构是一样的。然后每年我们也会互相发送各自的航班表。在邮件正文里，我们还会写一小段“年度总结”，分析自己过去一年的表现。我必须承认，大多数年份我都是飞得最多的那个人。后来其中一位朋友成了巡演音乐人，于是我们之间甚至形成了一种“竞争”。有时还会按季度拆分，看看哪一季度谁飞得更多，甚至还会预测下一年的“市场走势”。但这一切都只发生在邮件交流里，表格本身依然只是那四列——FLIGHTS.xls。

张淡尧：

这件事非常有意思，因为几乎没人知道他作为商人的那一面，对吧？如果现在在座有人知道张能傑曾经从事半导体相关工作，请举手——大概没有人。这其实是他最大的隐藏身份。但正是因为他在那个世界里工作，他才会熟练使用表格、Excel 这样的语言。你们应该看看他记录《我们收购白色专辑》的 Excel 表，简直就像一份公司财务预测表。他用缩写、代码和专业术语来整理航班，这些都是从商业世界借来的语言，而他同时又活在另一个完全不同的艺术世界里。

田霏宇：

完全是这样。而且他还有一种极强的“模仿”能力。我再补充一个关于机场的小故事。比如在香港机场，有一条快速通道，可以通过指纹直接通关，不需要排队找人工柜台。但在 2008、2009 年的时候，必须在六个月内至少入境香港三次，才有资格申请这个通道。他后来终于符合条件并申请成功，然后收到了香港机场管理局寄来的正式信函。那封信用的是一种非常典型的、略显古怪的“香港式正式英文”，奇怪的大小写、奇怪的措辞组合，非常独特。他回信时，完全用一模一样的语言风格写了一封回复信。我现在真希望能把那封信找出来。它和我们在展览里看到的那封他写给《任天堂力量》杂志的信非常像——为了成为世界第一的俄罗斯方块玩家而写的申请信。你刚才说到如何组织语言、如何接收并处理外部



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

世界再重新表达出来，这正是他一直在做的事情。

张淡尧：

是的，我觉得这和时间的处理也有很大关系。他的作品在很多层面上都是在记录时间的流逝。比如《我们收购白色专辑》，他青少年时期买了第一张，十年后又买了第二张，发现这两张理论上“完全一样”的唱片，其实已经呈现出不同的状态，像人一样被时间留下了痕迹。这正是他开始不断收集《我们收购白色专辑》的起点。他真正感兴趣的，是时间如何在物上留下痕迹。

笪本晃：

这些元素其实也让他具备了很强的喜剧性结构感——通过把两个世界并置，让它们互相映照。在很短的时间里，你能同时感受到两个世界的存在。我觉得他一直在试图辨认这种差异，并且很长一段时间里，他需要让自己在另一个世界里“保持隐身”，这样才能真正收集到素材。

再回到大学时期的话题，那是一所非常适合他的学校。规模不大，但可以接触到很多不同学科。他不需要真正属于某个领域，而是可以像间谍一样在不同系之间穿梭观察。他主修心理学，但同时又像一个行为艺术家。这种并置本身就构成了他的工作方式。而语言在这里再次出现——他使用语言的方式，带有一种冷面幽默式的模仿，通过精确复刻另一种语言体系，来暴露那个世界本身。这其实正是喜剧演员常用的武器，而他早就在实践这一点了。

张淡尧：

我觉得如果他可以选择隐形，他会愿意那样做。他有一种制服式的穿着习惯：白色亚麻衬衫、黑色 Gap 或 Levi's 501 牛仔裤，尺码固定。他几乎只穿这一套衣服，而且会把从童年时期留下的衣服一直穿到完全破损为止。但与此同时，有一些事情他非常着迷，比如旅行、邮政系统、传播与运输的方式。他收集机票、行李提取票、晕机袋，因为旅行这件事其实会让他感到不适甚至恶心。但他一生中有很大一部分时间都在空中度过，也正是在飞机上，他往往会产生新的想法。他



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

告诉我，他总是会悄悄看邻座乘客正在看的宝莱坞电影，结果在不了解剧情的情况下就在飞机上哭了出来。我觉得他的人生大部分时间都处在“中间地带”——在不同地点之间穿梭，从未真正停留在某一个地方。

田霏宇：

也许现在是一个合适的时刻来具体谈一件作品。我想在他的作品中，有几件特别重要，而其中最广为人知的，应该是《我们收购白色专辑》。这个项目最初于 2013 年在纽约 Recess 展出，当时已经有六百张唱片。正如我们前面提到的，这个收藏后来不断增长，他持续地分类、整理、归档。

我觉得这件作品最有趣的不只是它本身的原创性，而是它如何如此精准地嵌入了艺术史、观念艺术以及各种艺术叙事当中。所以我想先请笹本晃女士谈一谈，作为一位艺术家，你从一开始看到这个作品，到后来一路观察它的成长，你是如何理解《我们收购白色专辑》这件作品的？

笹本晃：

对一位艺术家来说，“买”这个词本身就已经有点危险。在当时的纽约当代艺术圈里，艺术家通常会尽量避免与购买、交易、市场这些词发生直接关系。这几乎是一条不成文的规则：这是艺术家，这是作品，这是收藏家，这是捐赠者，我们彼此不去直接谈论“买卖”。所以他说“我们买白色专辑”这件事，本身就已经是一个非常大胆的举动。某种程度上，这像是在艺术家空间里做出的一种“挑衅性手势”。这是我当时觉得最有勇气的一点。然后你会发现，这个项目像是同时触碰了很多系统：它进入了“白立方”空间，触碰现代主义的形式语言，也触碰唱片文化与流行音乐的收藏体系。它布满了各种可以进入的入口点。但从艺术家的角度来看，我觉得这件作品与他之前的实践相比，确实是一次更明确、更尖锐的转向。它让自己处在一个开放、甚至略微脆弱的位置：我现在要用“买卖”这件事，做一件可以被放在墙上、被展示、被讨论的作品。

张淡尧：



是的，没错。我觉得这件作品某种程度上是在戏仿整个艺术世界。而他在生前没有成为“商业上更成功的艺术家”，很大程度上正是因为他没有一个容易被“出售”的对象。你可以问：为什么画廊要代理他？就是这么简单直接的问题。如果你想象“白立方”画廊空间，把任何东西放在展台上，就像杜尚把小便池放进展厅，通过改变语境重新定义意义——他对《白色专辑》所做的正是类似的事情。更重要的是，他非常擅长找到那些能够自带“粉丝群体”的对象。《白色专辑》本身就拥有庞大的披头士乐迷群体，因此有些从未踏入过画廊的人，会因为披头士而来看这件作品。

而真正的秘密是：张能傑其实并不喜欢披头士，也不喜欢《白色专辑》本身。他喜欢的是它所代表的“白色空白画布”——一个可以投射意义的载体，而且它是有编号的，有系列性的。首版《白色专辑》一共三百万张，他曾经说过，他想要把所有版本都收集齐。于是，他就真的开始收集《白色专辑》。

田霏宇：

确实如此。很难想象还有什么比“一块带编号的白色方形”更能代表张能傑的方式。它立刻让人联想到“白立方”空间，也让人想到劳申伯格的《白色绘画》，再连接到约翰·凯奇《4分33秒》这种现代主义的空白姿态。

但我觉得他所做的更像是一种“后现代之后”的动作：留出一个空间，看看会发生什么，让对象本身成为一个可以不断叠加痕迹的载体，让作品记录时间的流逝。在这个基础上，我觉得还有两层特别有意思的结构。第一层是“持续时间项目”——这件作品不是一次性完成的，而是持续了很多年，没有明确的终点。理论上的终点，是他收集到所有三百万张《白色专辑》，但这是不可能完成的任务。因此它是一场“无限游戏”，一个会一直继续下去的收集行为。即便与谢德庆那种持续一年、以固定时长为单位的行为艺术相比，这件作品也更极端，因为它没有边界。

第二层是关系性。这是21世纪艺术中常被讨论的概念——艺术作为创造互动空间的方式。他展示这些唱片时，并不是装置完成后就离开，而是始终在现场。标牌写着“我们买白色专辑”，你可以带着自己的唱片来找他交易。有人回忆，在美国堪萨斯州劳伦斯的展览现场，他会站在一排排普通的桌子之间，俯身在箱子里检查唱片的顺序，一张张拿起来看，再放回去，像是在维护一套精密系统。而当新的观众带着唱片出现，他就会进行购买，把新的唱片加入收藏，让作品继续生



长。所以真正“激活”这件作品的，其实是他的在场本身。这有点像 2010 年玛瑞娜·阿布拉莫维克在纽约 MoMA 的《艺术家在场》，她就那样坐在那里，与任何一位前来对视的观众相遇。

张淡尧：

是的，这件作品本身就是一种“表演”。我以前从未把它当作行为艺术来看，但确实，它就是一件行为作品。同时，观众也是创作的一部分，如果没有观众参与，这个项目就无法真正完成。对不了解的人来说，所有《白色专辑》都是按照序列号排列的。这个过程非常细致、繁重、耗费体力，而这恰好也是他对“工作”本身的理解方式。他对于“生产力”的想象，并不一定是坐在办公桌前，而可能是一天二十四小时坐在那里按序号整理唱片，或者去邮局收集一枚枚硬币。

苍本晃：

我觉得有一点很重要，那就是他与“白色绘画”时代的一个区别在于——他对“污垢”感兴趣。很多我们熟悉的现代主义艺术，比如《4 分 33 秒》或极简主义绘画，强调的是“清空”“纯净”“去除痕迹”，有一种非常洁净、理想化的倾向。而他恰恰反其道而行。他把这种逻辑翻转过来，甚至带有某种玩笑意味：当你创造出最“干净”的作品后，往往会有其他人负责不断清洁、维持它的完美状态。但他反而去保存那些灰尘、老化、磨损的痕迹，并认真对待它们。他在某种程度上对那一代极简与纯粹形式的艺术，形成了一种直接的反向回应。

田霏宇：

我觉得这里还可以引出另一个线索，帮助我们理解像《2008 级毕业生》这样的作品。这涉及“文化现成品”的概念——从大规模文化生产中直接提取对象作为艺术素材。对他来说，新闻正是这样的对象。当然，我们现在生活在一个信息高度碎片化、由算法决定我们看到什么的时代。但回看他的《NBC 晚间新闻》这件作品，他选取了 2004 年夏天某一天的整场新闻播报，把其中所有词语逐字拆解，然后按字母顺序重新排列。这和他处理《纽约时报》版面的方法是一样的——

把每一个词剪下来，再按照字母顺序重新排列，但仍然保持原始文章的范围。

张淡尧：

归根结底，他很早就意识到媒体并不是客观的，而是带有主观视角的，而他的作品正是在向我们展示这一点，甚至带着某种戏仿意味。他真正做的是对内容进行“再情境化”，比如通过改造字母表，或者在《State of Union》这件视频作品中，把整段演讲的所有语音内容全部剪掉，只保留句子之间的空白停顿，使整段讲话变得完全无法理解。

田霏宇：

还有一点让我特别着迷的是，当你移除语法规则之后，另一种意义就会浮现出来——那就是频率。字母顺序这种逻辑对我们来说非常基础，但当你这样排列之后，你会开始看到：哪些词反复出现，哪些词主导了整篇文本。

在《2008级毕业生》这件作品里，他把《华尔街日报》上的所有人物照片剪下来，然后按字母顺序排列，同时又保持时间顺序。比如2008年每天都会出现“Obama”，从一月到十一月，你能看到不同版本的奥巴马照片如何不断出现。你会看到图像如何被反复使用，如何在系统内部循环。从整体上看，这有点像一个“词云”，你能直观看到一个社会、一个政治系统的集体意识当时聚焦在哪里。而在这个系统内部，又会出现一些异常的图像，比如无敌浩克，或者一张左右拼合的克林顿与希拉里合成头像，又或者几张狗的照片。这些本来不符合系统逻辑的元素，反而变成了最显眼、最突出的存在。

这其实又引出了张能傑艺术人生中的另一个重要特征——他始终穿梭于不同的场域之间。他大学第一次退学后，曾在纽约威廉斯堡担任徐冰的工作室助理。我们昨晚得知，徐冰写了一篇非常动人的文章，但因为感冒未能出席开幕活动。他在文中回忆，当年他的工作室位于威廉斯堡，那时的威廉斯堡还远不是今天的样子，地铁最后一站仿佛与城市隔绝。工作室旁边是一家意大利面包店，那里聚集了许多有趣的人，也成为连接中国与西方艺术世界的一个罕见窗口。张能傑当时在那里工作，与这位中国当代艺术的重要人物产生了直接接触。徐冰后来写道，他一直关心曾在自己工作室工作过的人，看着他们后来各自成为艺术家，并持续关注张能傑的创作进展，张能傑也会不断向他发送自己的新作品。



我觉得有趣的是，从形式上看，他们的作品并不相似，所以当张能傑告诉徐冰“你对我的艺术成长影响很大”时，徐冰最初其实有些困惑。但后来他意识到，这种影响可能来自一种共同的信念——对艺术作为一种“纯粹不可被侵犯”的执着。

笪本晃：

我觉得他和徐冰一样，都与主流艺术圈保持着某种距离。他也是这样的人，这也是为什么我之前说他是“非工作室式的工作室实践者”。我们有时会在艺术活动上偶遇，但更多时候，是在街上走着走着就碰到，然后三个人站在街边聊天。那种感觉就像是“独行者遇到独行者”。我觉得某些类型的艺术家就是这样：他们的创作过程是私密的，但他们的身体却始终在公共空间里。没有固定工作室地址，反而更匿名、更自由。张能傑就是这样一种性格，而认识他的人也都理解并尊重这一点。

张淡尧：

是的，我觉得他在如何拆解语言这一点上，确实深受徐冰影响。同时，他又始终被最普通、最日常的物件所吸引——那些别人眼中的“垃圾”。比如一分钱硬币，在很多人看来毫无价值，甚至应该退出流通体系，但他却在其中看到了新的可能性，甚至可以说，他比政策制定者更早意识到这一点。

但我真正想说的是，他被普通物品吸引，并不是随意的囤积。他不是一个“囤积癖患者”。他收藏的每一样东西，都是经过精心选择和思考的。他的家里确实摆满了我们看起来像废品的东西，但其实那都是时间的记录。比如他一年吃掉多少罐金枪鱼，他会保存包装；他为每一个遇见的人保存名片；甚至街头派发的各种小卡片，他也会留下。这些都成了时间留下的痕迹。而在沙子和硬币这两个物品里，他真正找到了极其精准的对象。他收集的是 1982 年之前发行的铜质硬币，因为他意识到，这些硬币的金属价值实际上高于其面值——这里面存在一种“套利逻辑”。关于这一点，其实我很希望 Ezra Green 能亲自来讲。Ezra 是诗人、艺术家，也是张能傑非常亲密的朋友，同时他也是 Sovereign Art 的创始人——一个后来承载《美分》项目的平台。



Ezra Green:

《美分》这件作品和他大部分其他作品不太一样。它是一件数字作品，并且存在于区块链和比特币系统之中。我简单说明一下它是如何运作的，也想把它和刚才大家提到的他其他作品联系起来。《美分》主要关于“价值”。他对一枚一分钱硬币进行了一次持续的价值转换：它最初是国家赋值的货币，然后被转化为一张摄影图像，再被转化为具有金属价值的铜材料，再成为一块雕塑中的实体，最后变成区块链上的铭文资产，其价值由市场不断重新定义。这一过程变成一个开放的、持续的价值重构，就像《我们收购白色专辑》一样，没有终点。

另一个很重要的特点是：他本人在这件作品中几乎是“不可见的”。作品一旦发布，便脱离了艺术家的控制，由收藏者和交易者不断推动其存在与变化。慢慢地，一群真正的“作品粉丝”出现了，他们互相认识、讨论、写文章、甚至花了一年多时间为每一枚硬币建立细致档案，记录每一处划痕、氧化与指纹。人们从不同角度解读这件作品：有人看到历史，有人看到算法系统，有人看到投资逻辑，有人看到观念艺术，而这些解读同时都成立。

他本人并不迷恋比特币，就像他不迷恋披头士一样，但他看到了这些系统作为“最终媒介”的潜力：让物的价值在没有艺术家在场的情况下持续变化。这也与他成长于模拟世界、又见证数字世界诞生的经验有关——他始终关注人类如何与价值、物与系统相处。

我第一次看到他的作品，其实是那些贴标签的书页。我当时甚至不知道作者是谁，但已经被深深吸引。后来看到他的报纸作品时，我已经成为粉丝。即使后来成为朋友，这种先被作品吸引的关系一直存在。《美分》可以说是他最完整的一次实践——把时间、物、价值和系统彻底融合。他把自己的思维方式完全融入日常生活：与人交谈、收集物件、整理空间、讲笑话、观察世界，全部都成为创作的一部分。这种把抽象结构转化为真实生活方式的能力，我认为就是他最独特、也是最有力量的地方。而《美分》最终呈现出的，是一个巨大而沉重的物块，由成千上万枚硬币构成。你能直观感受到一个人多年持续劳动与专注所留下的重量。这不仅是作品，也是他面对世界的一种方式。



崔本昊：

我觉得这个项目也和他其他作品一样，让人不得不去思考“保存”这件事，甚至可以说，从艺术史的角度看，他是一位非常清楚“保存”概念的艺术家。很多当代艺术家，包括我的许多同辈，在作品完成之后，其实并不会太多考虑作品如何在一百年后依然存在。很多人做出一个创作动作后，就不再继续思考作品的长期生命。而至少在大多数当代艺术教育中，“作品如何被保存”并不是核心课程的一部分。但如果你接触过另一种教育体系，比如在意大利学习，就会意识到文艺复兴时期的画家同时也是修复师，正因为他们懂得如何修复，才会在创作时就理解作品如何得以延续。而今天的当代艺术家，往往不会从“保存”作为出发点来思考创作。

而张能傑恰恰是一个在作品完成之前，就已经在思考“作品完成之后会如何存在”的人。这一点非常特别。比如他选择报纸作为材料，这本身就是一种关于“易逝性”的选择——酸性纸张会老化、会腐蚀、会消失；而与此同时，他又将这些内容转化为数字档案，成为可能长期存在的无酸性文件。这种在“会消失的物”与“可永久存留的媒介”之间建立关系的做法，都是非常有意识的选择。所以我觉得他的技艺里始终包含一种保存意识，而且这种保存意识在当下这个时代显得非常独特。你刚才提到的“之前与之后”的关系，其实也是这种存在感的一部分。我甚至不太愿意说他是“隐形的”，因为保存本身就是一种让生命延续更久的方式。所以在本次展览中，我们看到的每一件作品里，其实都闪现着一种对时间与永恒的持续思考。

Ezra Green：

我想补充一点关于他选择在比特币和区块链上实现这件作品的执行方式。这样做带来的一种重要特质，就是永久性。它的运作方式，是把图像数据写入比特币区块链中。这些数据被分布式地存储在所有参与区块处理的节点上。它并不存在于某一个单一服务器或某一个中心化的源头，因此即使一部分节点被破坏，图像也不会消失。只要比特币区块链仍然存在，只要还有人在运行这个系统，这些图像就会持续存在。

崔本昊：



不过，说到底，这也是一种我们仍在观察的事情。就像早期人们发明电视时，也并不知道电视屏幕最终会不会稳定、会不会成为长期媒介。我们现在其实也还无法完全确定，区块链会不会真正成为长期可靠的存储方式。我觉得这里面存在一种“赌注”——在当下选择一种媒介，让它指向永恒或暂时，而他正是在对这一点作出评论。

在当代艺术中，大家都知道媒体本身是会变化的，但真正有意思的是：我们正在经历一种对媒介理解方式的转变——什么被认为是“物理的”，什么被认为是“数字的”，什么是“人类的”，什么是“系统的”。而这一切最终又回到最基础的二元选择：要么发生，要么不发生；要么记录，要么消失。正是这些选择，会引出无数不同的结果。这种结构本身，就是他一直在关注的事情。

Ezra Green：

不过我也想补充一点：当然，生命中没有真正绝对永久的东西。所以当我们谈论区块链或数字媒介的永久性时，我并不想显得过于天真。重要的不是它是否永恒，而是他通过这个媒介提出了一个关于“价值如何被定义”的问题。就像《我们收白色专辑》里使用“买”这个词本身就是一种挑衅性手势一样，《美分》也非常直接地面对交易、市场、加密货币这一整套复杂甚至混乱的系统。加密世界本身充满投机与争议，但他并没有回避这些风险，而是借用这一系统，把真正有意义的部分提取出来——也就是：价值不必完全由国家或权威赋予，人也可以重新定义什么是有价值的。比特币最初的发明者是匿名的，这本身就是一种哲学姿态：让价值系统脱离个人身份和中心权威。而张能傑在作品中延续了这一点——艺术家并不站在中心，而是让系统自行运转，让观众、收藏者与交易者共同构成作品的生命。也正因为如此，那些收藏《美分》的人逐渐形成了一个社群，他们彼此认识、交流、研究作品细节，而张能傑在他们心中几乎变成了一个“神话式人物”。很多人正是通过这件作品，才进一步发现他的其他作品。我觉得这也是他一直以来最特别的一点：作品本身比艺术家的个人身份更重要。正因为艺术家并不占据中心，作品反而获得了更纯粹、更自由的存在方式。

田霏宇：



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

非常感谢。如果现场有任何人想分享或提出问题，现在就是机会。

观众一：

我很好奇展览标题《成百上千》的讨论过程和决定过程。我觉得这个标题非常美，如果可以的话，能否谈谈这个标题是如何被选定的？

田霏宇：

确实，为张能傑的展览命名是一件非常困难的事。我在展览入口写了一小段介绍文字，那段文字已经比我们通常写的要短，但可能仍然比他本人会喜欢的要长。我们团队里有些成员从外部视角看作品，提出了几个不同的标题方向，然后我们一起讨论、反复推敲，最后得到了这个名字。这个标题在中文里效果特别好。成百上千、成千上万这种表达本身并不是非常固定的成语，但它自然地指向数量、序列性以及无限延伸的感觉。所以它既带有诗意，又非常贴合作品本身的逻辑。

张淡尧：

其实张能傑曾经注册过一个公司，名字就叫“Hundred Thousand”。

笛本晃：

我记得当时我在手机里写了五个备选标题，然后给我孩子看，让他选一个，他指着这个说：“就这个。”于是我们就定下来了。有时候就是这样的瞬间决定。

张淡尧：



而且在中文里，“万物”代表宇宙中的一切，“百”和“千”也都有完整世界的象征意味。另外还有一件有意思的事：他用一百美元的铜质硬币——也就是一万枚一分钱——铸成了那块硬币雕塑。那件作品后来在佳士得拍卖，成交价超过七万美元。而现在，那一百美元面值的硬币整体在市场上的交易估值已经达到数百万美元。所以这正是价值创造本身的体现。

观众二：

你好，我想确认一下你的名字是 Ezra 吗？我们刚刚握过手，我是张能傑的表亲。我想回应你刚才提到“空心结构”和“转化”的说法。我以前看过《我们购买白色专辑》，也看过那些头像剪贴作品，但直到 2015 年我第一次去他纽约的公寓时，才真正感受到这一切。就像你描述的那样，他的公寓非常独特，家具、空间、物品都呈现出一种折射式的结构感，甚至让我想到《2001 太空漫游》结尾那一幕，不同时间维度的家具并置，而其中还有那块巨大的“方块”作品。当我亲眼看到那件作品时，我真的有一种像电影里猿人看到黑石板那样的瞬间。这是一种很情感化的体验。我只是想分享这一点。

观众三：

我也想分享一句话，我来自“另一边”。我和张能傑在半导体行业一起工作了二十五年。我觉得他非常善于隐藏自己的双重身份。很多艺术界的朋友不知道他在科技行业的工作；但从我们这边看，我们也完全不知道他在艺术世界里做了如此复杂、幽默又深刻的创作。我一路上看过他的一些作品，自认为是与他关系比较近的同事，但老实说，我从未真正理解过他艺术中的复杂性、对称性和幽默扭转。比如“白色的纯粹性”，任何颜色都会破坏它的纯度，但他却在老化、褶皱、污迹里找到幽默，并重组出新的意义。他总是在极端之间架桥，用自己的幽默感把两端连接起来。而如何解读这些作品，其实取决于每个人的背景与经验。也正因为如此，他不需要刻意展示身份——他的思维本身已经超越了我们通常感知世界的方式。我来自科技行业，对艺术了解不多，但今天对我来说，是一次新的旅程。

田霏宇：

非常感谢。这段分享非常美，也恰好是一个完美的结束点。在筹备这个展览时，张淡尧女士经常提到，她很希望有一天，他在科技行业的同事、朋友、家人，能够真正看到他这些年在艺术上所做的一切。而今天你能如此精准、真诚地回应这一切，也让我们更加清楚自己为什么要做这个展览，以及希望它带来什么。谢谢大家，这是一段非常美好的共同旅程。也期待未来有更多人走进这个展览，与这些作品相遇。

文字整理：胡梓萌（UCCA 公共实践部实习生）