

## 不安的绘画

绘画是不安的，也是不安定的。长久以来绘画的存在方式都是矛盾的，既摆出一种防御的姿态，又带有自我毁灭的气息。<sup>[</sup>自摄影术发明以来，绘画用于再现的意义被逐渐稀释，其主要课题随之转向了生存，从此展开为自己正名的漫长征途。与以往不同的是，今天的绘画面对的现状似乎是“Everything everywhere all at once”（无所不能、无处不在，无时无刻），但这一现状也是它持续生长的水源。

所谓风格演化带来的“进步”和演化形成的“谱系”，可以说是现代主义思潮下的艺术史建构。如今，这样的史学建构在不同领域都产生了松动，因为此种建构往往以现代主义时间为线，以国家和地域为界。如果脱离传统艺术史的依凭，此时此刻关于绘画最重要的存在主义课题是什么？<sup>2</sup>其中首要的课题或许是绘画如何处理自己和信息、数位之间的关系。当今的绘画难以避免地被转化成数字图像，或是为了成为数字图像而不自觉地做出准备；或是在画面上模仿它或嘲讽它，但却无法忽视它。信息和图像纷至沓来，在网络带来的数字图像的威胁（以及共谋）之下，风格、技巧、图式都被转化成了一种现成元素。它与艺术史中的诸多碎片和残影、以及空间结构和现成品，共同形成了一种关联性的网络。以基朋伯格的创作为始，到大卫·乔斯利特的关键文本《自己之外的绘画》<sup>3</sup>，“网格绘画”的正当性被建立和传播，格林伯格提出的关于“纯粹”绘画的迷思逐渐消散。我们可以感受到拉图尔的行动者网络与集群理论等社会学领域生发出的理论智慧，化作当代绘画世界多个角落中盘旋的幽灵。<sup>4</sup>这一概念也曾受到批评：在网格绘画中，网格内部的连接并不是平滑的；将焦点放置于关联上，会不可避免地带来对于既有权力架构的忽视——毕竟冲突也是关联的一种。<sup>5</sup>正如现代主义对于“纯粹”媒介的追求一样，网格绘画也是一种只能无限接近、但永远难以达成的理想。“后媒介”时代的绘画如何反观自身？<sup>6</sup>我们可能要从具体的政治、情感意涵，以及对于形式语言和材料使用的改造着手。“不安的绘画”正是以这一线索作为起点。

展览中的艺术家们来自不同的代际和教育背景，但他们并不以“上一代”为基准或反叛的对象，也并不被“创作生涯的发展”这一叙事所禁锢。因此，他们不再将艺术史看作以新代旧的线性发展叙事，也无需将自己的创作看作这个长链条中的一环。正如仇晓飞所说，艺术史中的诸多先辈、线索应被视作“星丛”。“历史语境”四个字不再是以相关性为名的捆绑，也不是身份标签的化身，而是在创作中被发现和重新建构的、流动的主体。“此时此地”变成一个流动性的容器，它的边界由群体间可以共享的情感划定。

在李然的绘画中，我们可以见到他对于上世纪初盛行于民国报刊中针砭时弊的讽刺漫画的借鉴。那些在封闭背景中流动的人物情绪，仿佛是戏剧舞台上演绎的宗教传说。对于“小知识分子”这一阶层的心理探究被挪移到当下的时空，在他们所遗留的属性中寻找当今生活之所以为然的蛛丝马迹。王晓曲将那些深埋于集体潜意识中、颇具当下意识形态色彩的日常图式进行扭曲转化，寻找它们与历史中其它典型文化图式之间的关联，制造一种幽默的错位。他们的创作可以被看作对于“中国性”这一古老话题更戏谑、也更加微妙的回应。

社会主义现实主义消逝后，时间在绘画中被打散重构。在仇晓飞近期的创作中，中苏历史的相互映照是遥远的背景，家庭史则是隐晦的主角。在此，历史时间、家族时间和现实时间交缠的虫洞出现在潜意识的元场景中。绘画的形式语言和情动机制化做一体两面，常在作品中作为晦暗的符号并置出现。

对于韩梦云和李泳翔来说，“此时此地”也包含着全球史中东方主义的黑暗遗产，他们的回应一以纠正，一以戏仿。韩梦云对于亚洲传统手工艺的“挪用”，并不是传统“复兴”逻辑下简单的“发扬光大”；相反，它可以被看作后殖民语境中制图层面上的一种比较文化研究。无论是跨宗教文化流通的文化符号，还是雕版印刷、手抄本制作技艺，都从主流艺术史的外部寻找非“正统”制图方式，并探究其中母题的流动、多元性的由来，和情感共享的可能性。李泳翔从绘画和器物（往往是家具、装饰品）之间的关系展开，空间中的材料成为绘画的延伸，绘画自身也被转化成了现成品，连同观者为全面观看而来回挪移的身体，成为一个流动的集合体。他们的创作也可以被看作对于绘画的精英主义批判的一种反制，而这种反制同时映照着实社会现实：李泳翔作品中常被用作

浴室挂帘的PVC材料，以及韩梦云作品中排列成居民楼窗户般的焦黑铁片，都隐喻着原子化的、幽闭的当代生活和性别权力结构及其带来的灾难。

这种对于风格的使用方式的使用方式并不是什么全新的发明。自杜尚以降，艺术家们逐渐开始对于某一历史时代特有的文化形式采取更加灵活的“拿来主义”态度。<sup>9</sup>不仅是风格，所有的图像元素和空间元素都可以通过这种方式自由地进入绘画。伊夫·阿兰·博瓦曾将绘画场域称为一种“动力关系”<sup>7</sup>，而今天画家的工作不仅是在画布中协调这些力量，更是将绘画作为物体转化为其中的一支，在更大的四维空间中处理力量的碰撞与集合。这也是绘画对于媒介本位思想的一种逃逸。

除此之外，这种逃逸呈现出高度的混杂性。它有时表现为通感的引入：对于谢南星来说，除了对符号学的统治地位的反叛，还有各类“技法”的拼贴式呈现。这种呈现并不以叙事为目标，而是旨在启动其他感官，并在画面内进行一种调度声音、气味的实验，其意义潜伏在绘画对于实际创作过程的一种自我揭露和自我掩饰。它有时表现为图式的自由流转：在简策的绘画中，这些变形本身揭示出一种近乎宗教的意味。机械臂作为画面的主体时而仿照古希腊神话中九头蛇怪海德拉的形象，时而由海螺、螺旋桨、脊骨混合而成。其中，人与人造物的多元形态始于自然，又归于自然，而“人造”概念的边界也随之消散。与此同时，简策将绘画置于墙纸这一最商业的图像生产方式之上，它们的图式相互映照——既是对图像研究思考的补充，又是对绘画被市场赋予的“原罪”的一种嘲讽。在王之博的绘画中，动物的形态在猿猴（人类进化学意义上的先祖）和犬类（人类经过数千年驯化的忠诚伴侣）之间来回游弋，人类本身的形态则在经历文明雕琢的沉重肉身和虚拟世界中的流行符号间切换。

此刻的绘画均展露出一种成为元媒介的野心：一切媒介都可以转化为绘画的媒介，一切技术都有可能转化为绘画的技术。绘画不仅是人类的具身创造，也可以被看作人的镜像。绘画的本体概念的发展与现代性带来的人的主体意识的发展相互映射。在去人类中心化思潮掀起之时，绘画以媒介为本位的思维也随之翻页。这个展览试图呈现和记录的正是这样一种了不起的萌芽，以及以不同方式做出此种努力的优秀画家们。但我们不能忘记，在媒介的组织形式和边界不断延展的同时，要时刻回访它们和生活的具体连结。在艺术创作的自由被审查制度和市场逻辑推至悬崖边缘的时候，最终能拯救它的不安的便是此种自觉。

<sup>[1]</sup> 罗伯特·劳森伯格曾用橡皮擦除德·库宁的纸上作品（《已擦除的德·库宁的作品》，1953年），约翰·翰德萨里的《火化计划》（1970年）将前13年创作的绘画毁于一旦。

<sup>[2]</sup> 这里我们暂不贸然使用“危机”这样的词语。毕竟在今天回看，历史上曾经威胁要杀死绘画的技术几乎都以不同方式被绘画纳为己用。

<sup>[3]</sup> 大卫·约瑟里特：《失控的绘画》，载于《十月》，2009年10月刊，第130期，第125-134页；大卫·约瑟里特：《重组绘画》，载于《绘画2.0：信息时代的表达》，曼努埃拉·阿默尔·阿奇姆·霍奇多弗和大卫·约瑟里特（编），慕尼黑：德尔莫尼科出版社，2016年，第168-181年。2.0.Expression in the Information Age。

<sup>[4]</sup> 伊莎贝尔·葛诺：《艾弗里·辛格绘画中对于生活冻结状态的引用》，载于《对绘画的热爱：成功媒介的谱系》，纽约：斯腾伯格出版社，2019年，第262-274页

<sup>[5]</sup> 参见尼古拉斯·伯瑞奥德：《后制品》，珍妮·赫尔曼（译），纽约：卢卡斯和斯腾伯格出版社，2002年；罗莎琳德·克劳斯：《北海之旅：后媒介时代的艺术》，伦敦：泰晤士和哈德逊出版社，2000年；彼得·韦伯尔：《后媒介状态》，载于《艺术语境》，2005年，第6期，第11-15页。

<sup>[6]</sup> 劳拉·霍普特曼：《永远的现在：非时间世界中的当代绘画》，纽约：现代艺术博物馆，2016年，第21页。

<sup>[7]</sup> 伊夫·阿兰·博瓦：《马蒂斯和“原型图”》，载于《绘画作为模型》，马萨诸塞州剑桥市：麻省理工学院出版社，1990年，第50页。