

临时：论张慧个展“广场”

2014.05.06 · 郭娟



张慧，《蓝图. 褶皱》，2012，布面丙烯，225 x 364 cm.

我们总说，比如现代主义，它对应的是一个比较公共的东西，哪怕它的态度是批判的或者颠覆的，包括中国以前也有这种东西。我觉得现在包括西方，包括中国，这个东西已经没有了，我们无法再去对应——谁都不是主流。整体的文化公共性消失了。电影可能还好一些，它有自己的铺陈关系，按我的说法，它是“复数”的。一幅画其实不具备这种关系，它就是一张画。我认为如果讲到绘画本身，现在存在最有效的方式是复数的，画和画之间整体构成一个空间，再用这个空间去支撑每一张画，每张画对应的“公共”其实是这个空间。从某种角度来说，一幅画并不重要，它是一个连接结构的点。我其实想要强调的是结构方式。想要这么做的前提就是，作为当代文化来说，独幅的绘画已经比较无效了，因为没有公共的参照系了。我觉得工作起来有意思的是，图像间是互相反映的，是从现实里来的。我是在做一种结构——我怎么连接这个世界：这个图像和那个图像之间是什么样的关系，如何改造图像，它们互相之间的影响，一个进入另一个，在其中找到一个合理性。这个过程中原始图像开始变异了，结构关系就会越来越凸显出来。

——张慧

“广场”是张慧过去两年的工作报告。我们惯常以展览作为划分艺术家工作阶段的刻度，来判定该艺术家创作上的进展甚至是进步。不过并非所有工作都是分段演进式的——如果我们尝试想象一部由若干章节构成的长篇小说作品一样的铺陈方式，也许这种“阅读”会变得更加容易理解。作为张慧的观众，在面对“广场”时发现，艺术家对世界的认识并没有发生变异，只是开始了一个新的章节，此前的作品在现在的画面里时时浮现，即便“广场”里夺目的蓝色和“蓝图”的概念显得自成一体。



张慧，《蓝图·色域》，2013，布面丙烯，182 x 225cm.

就像我们在《蓝图·快感》中直接看到的那样，蓝色雪片破坏了原始图像（《新年快乐》，2009-2010）。在《新年快乐》中，被处理成卡片的画面和雪本身的体量感之间本身就构成一组反对关系，而《蓝图·快感》里的雪片又再次强化了这一矛盾。同样的，《蓝图·意外》中被砍掉树枝的蓝色截面，对图形的运用与《向下·盲道》（2009）中被自上而下的视角压缩成的不规则的黑色“污迹”相呼应——一只脚提示了现实时空的在场——只不过在《蓝图·意外》里，这组关系更为模棱两可：截面来自树，或者也可以说，先有了这些蓝色的平面图形，树才得以在画面中向深处生长。这些关系是针对绘画和视觉问题的讨论，同时也构成了叙事性上的延续，在张慧的绘画里，这两者往往是捆绑在一起的，与其说是艺术家所称的“勾引”，不如说是他在试图阻止一种“顾此失彼”的观看。《蓝图·聚集》中的安全帽曾经在《无题（围观2）》（2011）中出现，而在人的形象消失之后，仅仅是观看角度留了下来，被压缩至

不见的人的形象对应的也可以是绘画中的深度问题。在《蓝图·蔓延》中也是如此，虽然画面内容看起来和2011年的《无题（围观5）》几乎是一样的。此外，最易引起人注意的是“蓝图”系列中的线，它们延续了此前“霓虹灯”系列中对线的研究，但赋予绘画的线以“物质性”是和描绘浮雕一样“无用”的行为（《浮雕·听》，2011-2012）。再比如用平涂的丙烯制造一种颜料堆积的效果（《蓝图·结果》），都是在绘画经历了从再现到抽象再到“不可能”后再度面对自身传统和当下文化环境时无法避免的一种自相矛盾。而在《蓝图·脚印》里，蓝色的鞋印是提示绘画不可抗拒平面性的重要证据，揉皱的纸张充当背景，将平面和深度的关系再次颠倒错乱——在这些画里无法找到任何的绝对，哪怕是虚拟的绝对——一切都是相对的。类似的矛盾和转换关系在张慧的绘画中比比皆是，技巧看来并不复杂，如艺术家所言，单张绘画必须在他搭建出的整个结构中找到对应关系和合理性。每张画都仅是和整体的一种关系。

而即便在单张绘画内部，以《蓝图·交流1》为例，我们还是可以轻易完成一个简单的视觉转换——“悬浮”在空间中的线同样可以被体验为绘制在玻璃板上的单薄线条，蓝色在过渡和转折时深浅轻重的变化显然还是来自自身仍然作为绘画线条的属性，此时所谓的物质性并非来自线，而是经由线提示出的并不存在的玻璃板——这也像是对艺术家整个工作方法的一种比喻：艺术家在生产图像的同时又在试图提供一种脱离图像后仍然存留的感知模式——最终的图像也不是确凿无疑的。

无论是加以利用还是表示质疑，视错觉、对绘画平面性的提示等在张慧的作品中都随处可见，只不过这些对应的也许不只是所谓的“绘画内部的问题”，至少不再是贡布里希论述的视错觉，也不是格林伯格倡导的平面性，这些艺术史上曾经进行过的研究、分析和讨论业已成为知识和方法。现代主义以来，艺术在强调自律的同时也忧虑着失去与现实世界的关联。当然，这也不单是绘画这种媒介所面对的情况。针对这样的意识和前提工作时，即便艺术家并未主动同艺术史资源发生关系，艺术史却无时无刻不作用在艺术家身上，作为一种既存的知识积累、公共经验，同时也作为一种伴随了无力和罪恶感的负担——二十世纪艺术史遗留下的问题至今仍然困扰着对艺术的认识和实践。现在我们可以清楚地认识到，艺术制造的幻觉和制造幻觉的机制并陈，无论艺术家还是观众都同时身处两个位置——主动的观看者和被动的见证者。

于是艺术家对于外部现实世界的关注并没有选择将看起来纷繁杂乱的现实图像直接引入自己的画面，或者像使用现成品一样用命名和定义的方式来实现对艺术观念化处理；进入作品的是当代现实生活处境和逻辑的单调与复杂，再借由它生成具体的图像，连接两种位置：共识难以达成，但个体性也不再是争取得来的、与权力系统相抗的自由，而是必须面对的处境，与此同时，个体性中的公共部分也从来无法剔除；而具体到中国的现实，它身处与想象中的全球化间存在的既实在又虚拟的时间差之中——既是全球化的，又是地域性的，同时又两者皆非。从这个意义上来说，艺术家钟爱的两个用词“局部地区”和“晴转多云”正像是对类似处境的一种颇为浪漫又十分科学化的描述，而他确实曾经非常“字面”地使用过这一天气现象（《晴转多云》，2012）。而这些图像和它们的观众之间的平等/不平等关系也像此刻一切社会关系一样多变，就像《蓝图·交流2》里，交流处于一种似是而非的状态——仿佛是穿透性的，又仿佛这种穿透只是个假象。



张慧，《蓝图. 内部》，2012，布面丙烯，96 x 120 cm.

当然我们也仍然有必要再次回到艺术家搭建出的结构 / 空间，它是否构成一种无需质疑的前提和对作品成立的保证？——“这些图像之所以看起来有力，也许就是因为一件作品里似乎总是存在着两个或多个维度，物的存在本身也因此获得了一种新的逻辑。”（秦思源，《来自虚空》，2012）在张慧的绘画里，物的存在本身是否获得了一种新的逻辑？新的逻辑是什么？这种逻辑是否真的和现实世界的逻辑存在差异，还是仅仅是其中的构成部分？艺术家工作的成果是否赋予了物以新的内容和意义？艺术家通过搭建诸多关系和我们分享的也正是这一点迟疑——他搭建出的空间 / 结构既是坚实的，同时也是临时性的、不稳定的，既是开放的又是封闭的，既是合法的又是非法的，既是起因又是症状，在逐渐显影的同时也在不断消解自身形象。连接这种种矛盾关系和体验的是一系列人为制造的“临时”时刻和这些时刻构成的运动。不过讽刺的是，即便这使得绘画中空间关系的转换获得了一种时间性，这个时间却不再是自然意义上匀速的时间，而是一种既可控但又受制于外部的节奏，正像画面中所提示的那样。

文 / 郭娟