

10

JULY 2015
2015 年 7 月
总第十期
定价：人民币 20 元

新知

W I S S E N

黑夜与睡眠 NIGHT & SLEEP



生活·读书·新知三联书店编辑出版
国内统一刊号 CN10-1114/C 邮发代号 82-51a

ISSN 2095-5731



HERESY OF PAINTING

绘画的异端：
朱昱的观念与反观念

文 / 鲁明军 | By Lu Mingjun

朱昱的绘画并没有依循绘画史的线索和逻辑

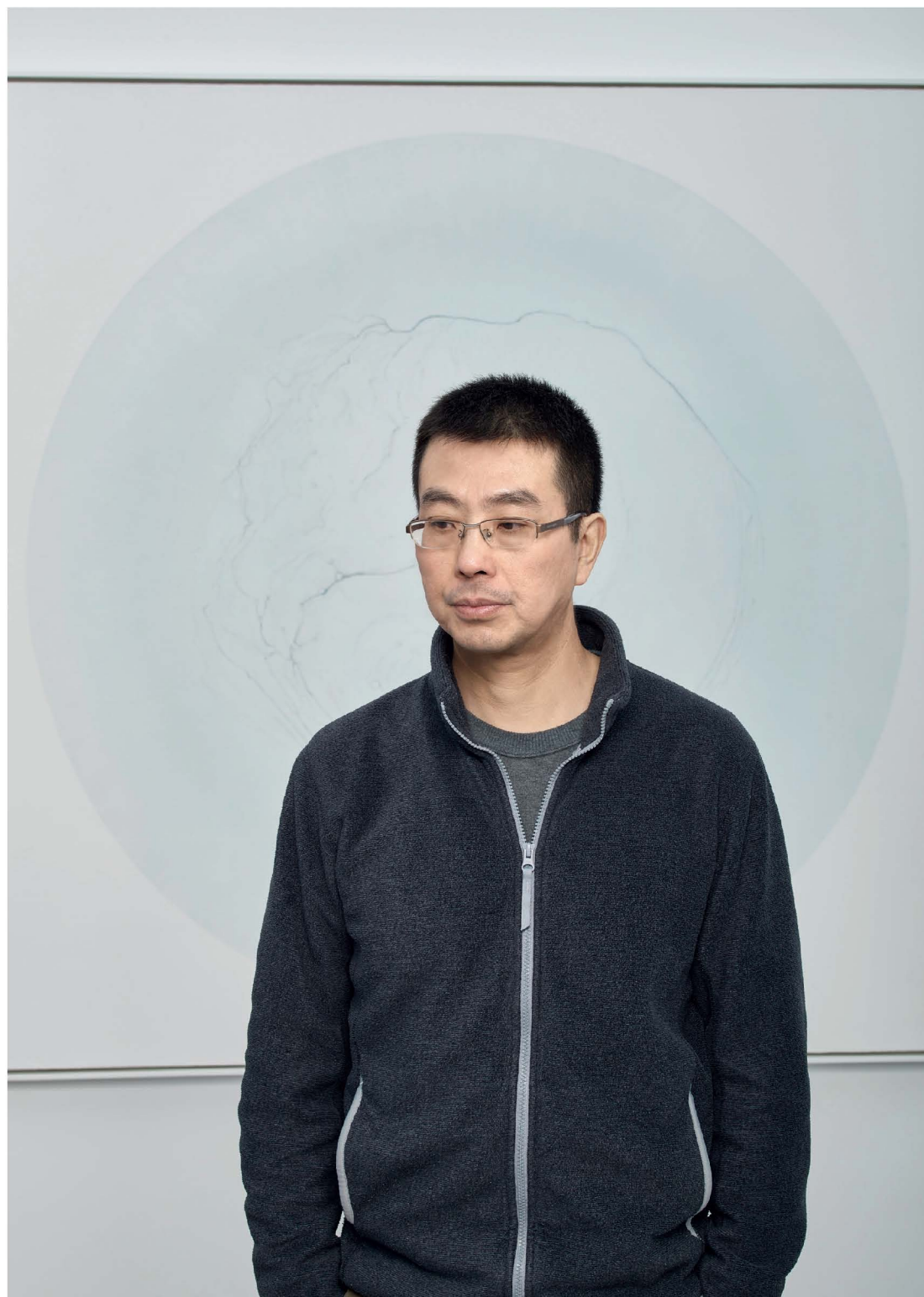
迄今，朱昱已经画了10年。对于一个画家而言，10年并不长，但像朱昱这样画画的似乎还不多见。如果换个角度，将其整体视为一个观念或“行为”实践，10年则不算短。而今回过头看，朱昱首先就抛给了我们一个难题：到底该如何审视和判断他这10年的工作？

10年前，就在《食人》、《献祭》等一系列“耸人听闻”的观念或“行为”将朱昱推向公共舆论的风口浪尖之时，他突然转身选择了绘画这一相对“安全”的着陆方式，一晃就是10年。对此，我们可以认为是其极端性实践的一种延续，至少媒介的变化不足以成为他身份和话语转向的条件，何况，像“剩餐”系列（包括近作“心渍”）本身与《食人》、《献祭》还是有着一定的相关性。但也正因如此，我们往往忽略或简化了朱昱对于绘画本身的思考和尝试。

令人不解的是，在这一点上朱昱自己似乎表现得有点“模棱两可”，一会儿说所有的绘画可以视为一个观念，一会儿强

调绘画甚至每一张画本身的独立性和自足性，一会儿又觉得不能按既有的绘画史和当代艺术标准来判断他的绘画……我想，这也可能是他有意的“使坏”，就是不想给自己设定某种固定的解释，但是又不得不应付各种提问。事实是，不管怎么说，10年的工作确实是建立在绘画基础上的，无论背后有着多么强大的观念，我们首先面对的还是画面。也是在这个意义上，我反而不认为之前的观念或“行为”实践可以“堂而皇之”地作为其绘画的理由，更不觉得，“10年”这样一种时间性可以支撑他绘画的合法性，毕竟，绘画成立与否还是取决于画面本身。因此，不敢说从《食人》、《献祭》到《剩餐》是一种断裂，至少它隐含着一种深刻的变化。所以，选择将朱昱视为画家，或是从他的绘画切入，固然冒着一定的风险，但在一个横向的维度上，这或许更具针对性和反思的意义。

一开始，朱昱就很清楚什么东西不能做，至于该怎么做，一段时间里大脑几乎一片空白。于是，他先为自己封死了两条

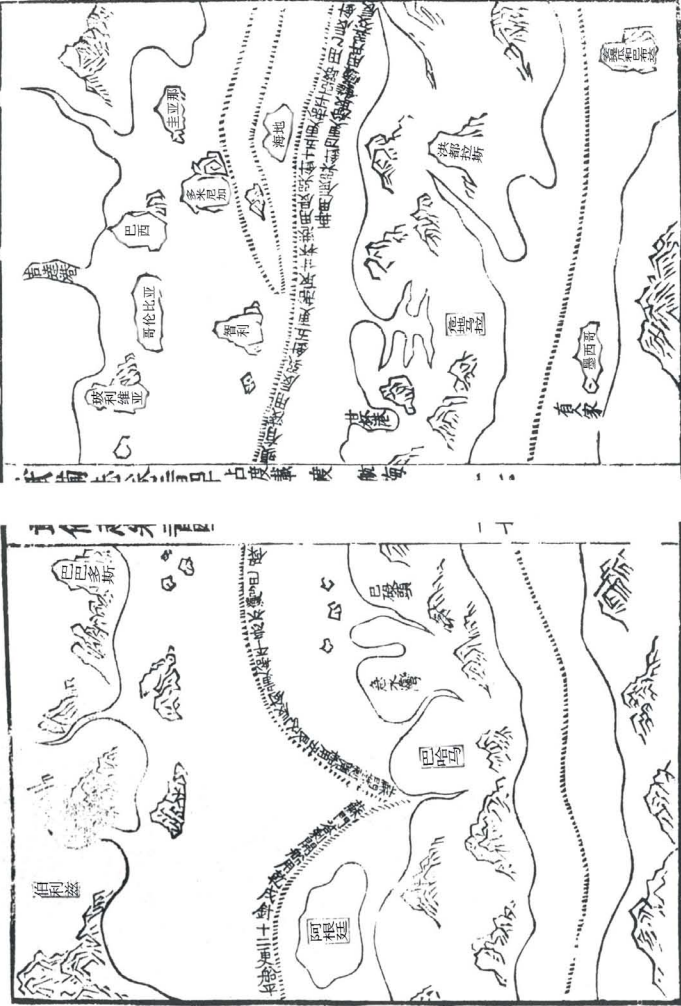


如果没有了图像，没有了观念，没有了形式，没有了经验，没有了行动之后，他所谓的“纯绘画”还剩下什么呢？或许，只剩一种不自觉的趣味。即使最终纯化至一张空白画布，也无法摆脱既有的艺术史框架。

路：一是不能沦为已然类型化了的“后八九”观念图式，二是抽象、表现和形式主义坚决不能碰。换句话说，他既拒斥观念与叙事的预设，也不想陷入某种形式与美学。在这个前提下，绘画还有什么可能呢？朱昱起点非常朴素，最终他选择回到一种最“原始”的方式：描绘或表象他眼中的一种真实。当然，没有什么客观可以避免观念的介入与生成，他也不相信所谓的“纯真之眼”。作为一种意识的结果，表象并非源自视觉，而是各种感官通道综合作的一种结构化心理反应。因此，也可以说他是为了揭 这样一种实验与观念和形式主义“抗衡”的可能性。

“剩餐”是朱昱的第一个系列绘画作品。如前所说，选择未清洗的餐盘作为绘画的对象，与之前的《食人》、《献祭》等观念作品不乏关联，餐盘原本就是其中的道具之一，“剩餐”的语音还回应了与“献祭”相关的“圣餐”，更重要的是，它们都是艺术家有关身体、生命与死亡的一种实验

和思考。不过，根据朱昱自己的说法，餐盘最初实际是一种随机选择的结果，而且他还试图剔除之前观念与“行为”的种种痕迹，只是后来才发现还有这些不自觉的联系。在具体的描绘中，借助照片是一方面，主要还是在工作室直接对着实物进行现场写生。不过，有别于一般的静物写生，他不是摆放一个餐盘在面前，而是将餐盘和照片立起来或是贴在墙面上进行描摹。画面抽掉了背景，并将我们日常对于餐盘的俯视顺时针转动90度后变成了一种正视。由是，日常性便成了贯穿这种写生方式、餐盘与观看视角之间的一个线索。而画面所呈现的，与其说是这一随机选择的写生对象，不如说是一种被生活所遮蔽了的经验。当我们面对画面的时候，餐盘构成了一个紧贴在画布上的立面，并几乎占满了画布。周边的局部阴影暗示画面内部存在着光源，并为其赋予了一层“真实”的表象，透过这样一种观看，它将我们的经验从生活中剥离了出去，使得这里的餐盘包括日常触摸的画布、颜料等绘画媒介，全部成了一个被

国家名称：安提瓜和巴布达	入联时间：1981.11.11
方案名称：《航海日志》	方案形式：历史典籍
方案内容：编造一部郑和的航海日志，证明中国人比哥伦布早半个世纪发现美洲，并伪造一幅郑和发现美洲的航海路线图。	
	

I 版式 2 安提瓜和巴布达

国家名称：美利坚合众国	入联时间：1945.10.24
方案名称：《地基》	方案形式：行为装置
方案内容：买通盖楼的工人，将一部《圣经》、一部《古兰经》、一部佛经（任选一部）分别浇筑在重建的三座世界贸易中心大厦的地基中。	
	

B 版式 10 美国

看之物或被审视的对象。

朱昱选择的是一种“传统”的写实手法。不同于照相写实，他的画面中还是残留着非常琐细的笔触，这些笔触只能通过近观或注视才能看清，但是无法辨识画面的内容和造型，退后远观是可以，却又不能体验和感知笔触和颜料的媒介属性。因此，一方面他以手工的方式回应了摄影以来的图像生产机制，通过一种带有些许波普色彩的“复制”逻辑似乎在消解或抗拒这种凝视的可能，另一方面，近观也是为了重建凝视，意在开启一种能够调动观者目光和身体的观看机制。显然，这里控制观者目光和观看位置变化的正是图像整体性和涂绘性细节之间的一种“分离”。这种“分离”暗地操控着观者，并将其主体性悬置起来。不得不说，10年后，当“食人”的真实与否成为一个问题时，带给观者的几乎是同样一种“被戏谑”的感觉。但这里的操控者已不是“食人”这一实践本身，而是朱昱为了区别于（真实的）“行为”与（虚假的）“表演”这两种艺术方式而选择的一种修辞策略。所以，即使我们承认二者之间的连续性，也并非只是一种形式上的联系，它还是一种内在机制的延续。对于观者的挑衅，朱昱其实是一贯的，他在乎的不是好坏和对错，而是观者是否迟疑和不解。这也是他一直觉得“石子”系列不够彻底的原因所在，因为它无法在图像与涂绘之间形成一种“分离”，也无法建立这样一个不确定的观看次序及主体性机制。因此，这一解释看似并不特别——几乎所有的绘画都可以引申出这样一种视觉秩序，但在朱昱这里，它还具有这样一层特别的意义。

朱昱一再回避他绘画中的社会隐喻性，但画面中完整形体的正面冲击所具有的“反纪念碑性”（确切说是“反纪念碑性的纪念碑性”）带给观者的厌斥感和对身体本能的挑衅，不可避免地还是引向消费、欲望及政治现实这样的象征性和批判性的解释框架。而直到“茶渍”系列，由于题材本身的“局限”，加之图像整体的纯化，这种厌斥感才渐被另一种“真实”所取代。朱昱沿用的还是写实的手法，图像整体性和涂绘性细节之间依然“分离”，只是祛除了题材本身带给观者目光和身体的不适感。对于这一变化，我们可以视其为一种“视觉实验”，而其中所谓“真实”的表象更像是剔除物的功能机制和物理属性，进而拉大与物之间距离的一个实验结果。

由于抛却了绘画史的一切牵制，朱昱的这种写实手法，既不像古典画法，也迥异于现代主义的手段，而是用最朴素、甚至是最原始的手法描绘他所见和所理解的事物。如果非要探明根源的话，我想只有他在中央美院附中所接受的那些基础训练无疑还在生效。但对于这些经验可能带来的影响，他同样比较警惕。所以，他并没有通过平涂抹掉一切笔触、颜料等绘画感性的一面，后者还是依附于图像。而图像本身的紧绷感和物质感反过来使得造型更显结实和完整，也几乎堵死了进入媒介物质性的所有缝隙。可以说，此时这种语言方式实际已经到了一种极致。而接着摆在朱昱面前的是，如何先让画面松弛下来。

可能性往往都是在种种限制之下产生的。对于朱昱而言，如果题材、造型、构图都不变，意味着只有重返绘画的媒介性。反之，可以抗衡图像的也只有笔触和颜料自足性空间的释放。如果说前期的“茶渍”系列延续了“剩餐”系列的话，那么“茶渍”后期的创作中，除了图像上的提纯，更重要的变化体现在具体的涂绘方式上。之前的造型还是基于轮廓的勾形填色，而在这里他是直接用笔触的方向所形成的肌理差异这样一种涂绘方式塑造餐盘的形状及其明暗关系。换句话说，餐盘的轮廓和结构关系，实际上是由不同笔触和肌理之间挤压出来的。可是，在塑造盘中茶渍的时候，朱昱又选择用线条去勾勒其轮廓和基本形体结构。虽然是单色调，但他还是尽最大可能呈现了笔触和颜料丰富的层次和变化。这种差异将茶渍与餐盘分离开来，前者更像是硬被附着在后者的表面。此时，即便是远观，图像的辨识度也不比以前，对他而言，底本或许已经变得不再重要，甚或说，他是有意在制造一种与图像和经验之间的距离感。因此，画面最终即使形同一种水墨的意象，他也不认为这是水墨，只是他眼中的一种“真实”。而这也恰恰说明，朱昱表象的不是对象物的真实，而是表象本身的真实。简单说，他是在表象一种表象。在这个过程中，主体不仅是表象者，也是被表象者，伴随这一“元表象”实践的则是物、图像以及主体的退场和缺席。

在近作“心渍”系列（2014-2015）中，朱昱将背景处理成一张褶皱的纸，上面摆放的是动物的心、肝、肺等内脏器官——题材上似乎又回应了早期的《食人》与《献祭》。画面的色调依然是统一的，绘制手法也没有明确区分轮廓与涂绘，

但无论是形式关系，还是对象物的感官属性，二者之间还是存在着一定的间距。看得出来，最终的画面不再是朱昱所预设的结果，而是受制于他自己所建立的一种形式及标准。观者的目光也不再是他考量的因素，而是被搁置了一边。或许，之前的“剩餐”还有所社会暗喻，但在这里，则完全被抽离为一种他所谓的“语言”实验。换句话说，朱昱迷恋的不是描绘的对象，而是绘画如何言语。这也使得我们无法参照绘画史上的任何经验和现有的艺术系统作为判断其实践的准绳，在朱昱的画面前，这些几乎都是无效的，因为他自身就是标准。事实上，他原本就是想“腾空”这些知识和视觉经验，警惕自己落入图像—观念和形式主义的套路中。可问题在于，今天的绘画场域和艺术系统恰恰是由图像—观念和形式主义及与之相关的艺术史经验所建立起来的，这意味着，朱昱这样一种实践一开始就已经逸出了这个场域。当然，就像前面所说的，这也不能说明朱昱的绘画还是没有摆脱他早期的观念与“行为”实践，依然可以视为其中的一部分，相反，他最初选择绘画这种媒介恰是想从这样一个场域中走出来。此后，他尽管回到了绘画，但是他又不在“绘画”场域中。因此，这样一种双重的缺席或自我隔离使得他始终处在一个无场所的实践中。无场所就是不行动，而不行动在今天或许是最不合时宜的一种行动。

不像古典主义者，以一种“无为而治”的高贵方式顺其自然地工作，根本上，朱昱的不行动是一种体制性实践。而这一体制性的自觉最初始于2002年的作品《为联合国成员国所作的192个艺术方案》。在这件作品中，朱昱为联合国每个成员国（共192个）量身定做一个艺术方案，内容涉及地缘政治、宗教文化、社会经济等各个方面。每个方案都由草图和文字构成，其中有的可以实现，有的则无法实施。按朱昱自己的说法，这样一种“玩世不恭”的做法所针对的就是当时甚嚣尘上的“观念艺术”所建构的一套方法论模式和制度，而这也是上世纪90年代末、2000年初他所参与的“后感性”运动的“重要纲领”之一。与之相应，他的无场所绘画直指的也正是由观念和形式主义所主导和支配的当代绘画体系。

至此，朱昱的绘画轨迹或许变得清晰了一点。从以上粗略的梳理可以看出，尽管期间没有什么大起大落、大开大阖，更像是在一个封闭的系统内低调推进的，但其实他还是历经了一

个反复推敲和尝试变化的过程。因此，时间性虽说已经是一个俗套的解释模式，但不能否认，10年的坚持对于朱昱的意义。可以说，到了“心渍”这个系列的时候，朱昱所创造的已经不只是与物、观看、图像、社会、体制及自身经验的距离，还包括与绘画、艺术的距离，以及与时代的距离。正是这些距离，自觉地将朱昱推向了当代绘画的一个异端。

前面已经提到，尽管《食人》、《献祭》不是绘画的理由，大多数人还是将其绘画看作一件观念作品。只是让他们略感“惊讶”的是，10年后朱昱声称，其绘画是由于“食人”承受舆论压力后的一种自我“疗伤”的手段。我想，如果这仅仅是一种临时说辞，倒也无可厚非，说不定再过10年，朱昱又有一套说辞。但若站在今天的艺术系统看，“10年绘画”作为一个观念的意义和强度在很多人眼中还是远甚于作为一种无法依照艺术史标准检验的绘画。问题是，朱昱的潜台词又似乎是要与这样一个系统保持距离。表面看，当他称其为一种“疗伤”手段的时候，非但没有将其独立出来，反而沦为《食人》和《献祭》的一种衍生“行为”，但实际上，这种“示弱”的腔调恰恰架空了他的绘画，甚至连维系它的观念也被自己彻底抽掉了。所以，仅仅透过这一说辞就可以看得出来，朱昱对自己还是一如既往的“狠”，某种意义上他这是将自己逼上了一条绝路。试想，如果没有了图像，没有了观念，没有了形式，没有了经验，没有了行动之后，他所谓的“纯绘画”还剩什么呢？或许，只剩一种不自觉的趣味。即使最终纯化至一张空白画布，也无法摆脱既有的艺术史框架。更加吊诡的是，所有对他绘画的分析和解释（也包括本文）都不得不依赖于既有的绘画史和当代艺术系统的经验和知识，可这些又是朱昱所弃绝和排拒的。到最后，他所谓的“纯绘画”这一特殊心理机制的运作和结果可能在“封锁”自我的同时，也将“封锁”任何有效解释的介入。不过，若是将他这样一种与当代艺术系统的“斡旋”或体制性实践视为一种观念的话，反而又很容易找到艺术史的依据，我们可以追溯到杜尚、汉斯·哈克，甚至还可以追到库尔贝、马奈这里。所以，时至今日，让朱昱依然倍感困惑的是，他所谓的“纯绘画”、作为观念的绘画与作为观念的体制性实践三者之间的这种多重错位与悖离。^[W]