

【阅读室】劳拉·赫普曼 | 《遥视却依然可见：郭凤怡在绘画中心的展览》节选

长征空间 LONGMARCH 2020-04-28

郭凤怡在美国的首个美术馆个展“遥视”于今年年初在纽约绘画中心开幕，此展览呈现了三十多件艺术家整体创作历程中最具代表性的作品。

展览同期推出了全彩页展览画册，收录了执行馆长劳拉·赫普曼（Laura Hoptman）、助理策展人罗萨里奥·基拉德斯（Rosario Güiraldes）、美国卡尔顿学院（Carleton College）艺术与艺术史系赖恺玲教授（Kathleen M. Ryor）以及艺术家徐坦的文章。

本期推送中，我们将节选劳拉·赫普曼撰写的画册文章《遥视却依然可见：郭凤怡在绘画中心的展览》，分享给大家。

遥视却依然可见：郭凤怡在绘画中心的展览

文 / 劳拉·赫普曼
(Laura Hoptman)

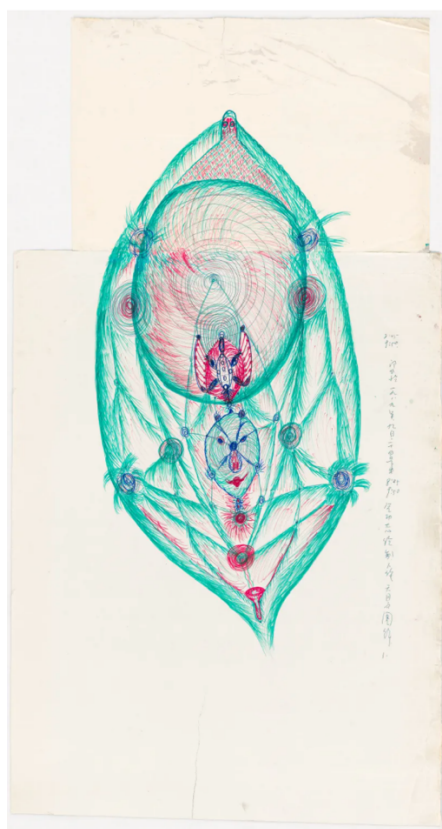
在过去的四十二年中，绘画中心呈现的技艺精湛的绘画展览在最广泛可能的含义上定义了“绘画”与“精湛技艺”。从震教徒的通灵绘画（Shaker gift drawings）到卡拉·沃克（Kara Walker）剪影壁画的首次公众展示，无论是伟大的现代主义者伊娃·海瑟（Eva Hesse），还是印度北部的印度教密宗修行者，这些来自不同领域的艺术家所呈现的展览都重新定义了图像的技艺，极大地拓宽了传统美学的鉴赏范围。在过去的数十年中，无论是知名的还是未被广泛了解的艺术家的，亦无论是出自学院的还是自学成材的艺术家，他们不仅因为创作媒介的共性而汇聚绘画中心，更因为其艺术作品亟需被引入对于公共文化的讨论之中。

郭凤怡的艺术创作始于她的气功练习和对中医药的兴趣，由此延伸出来的艺术语言从结合了数字和文字的精密图像开始，后来逐渐用大笔势绘画，控笔愈渐成熟并演变为延展线条所构成的图像组合。在她晚期的作品中，郭凤怡借助直幅卷轴的尺幅，让画笔下的形象得以铺满画面而又盈动。



郭凤怡，《自然超能力功起源时间》（Natural Superpower's Time of Origin）
1992
彩墨宣纸、原始立轴，150.3 x 43.7 cm

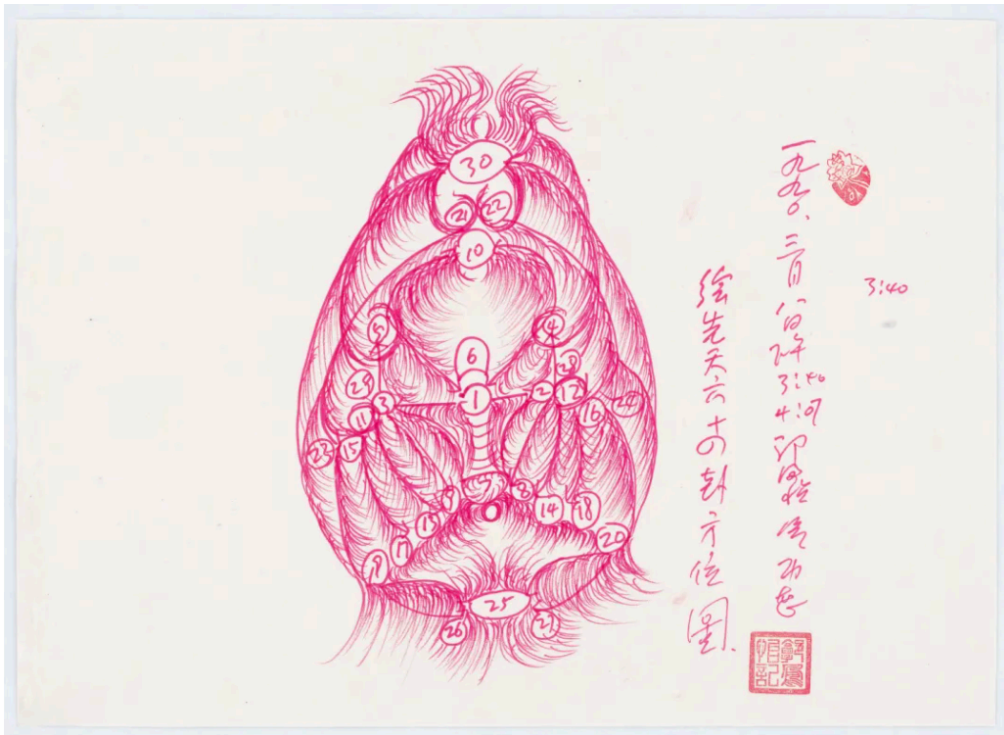
艺术家曾经强调，她的绘画并非是观察的结果，而是内观的显现以及通过艺术创作这一行为进行的探究。虽然关于郭凤怡作品的学术著作并不丰富，但就现有我们可以读到的文章来看，无论是来自中国、欧洲还是美国的评论家、策展人和艺术家都不约而同地强调了郭凤怡创作中“视觉幻像”这一要素。这种关注并非受到了误导——艺术史学家特蕾西·巴什科夫（Tracey Bashkoff）最近在描述世纪之交的神秘画家希尔马·克林特（Hilma af Klint）时使用了“灵性现实”一词[1]——对于郭凤怡的诸多题材来说，它们就是“灵性现实”。郭凤怡在很多作品中描绘了她并未以肉眼看到，但却通过气功和冥想所看到的视觉图景。建立于对中医理论的理解，这些涌现在郭凤怡眼前的图像启发她绘制出了代表人体能量经络和象征人体循环系统的图表。以这种创作过程，艺术家还描绘了例如深埋地下并永久封存的帝王墓穴的图景。郭凤怡在 1990 年代中期创作的一系列作品描绘的就是这类题材。



郭凤怡，《人体天目穴图解》（Diagram of the Tianmu Acupoint）

1989

彩墨、晒图纸，120 × 65 cm



郭凤怡，《先天六十四大方位图》（Diagram of the Primordial Positioning of the 64 Hexagrams）

1990

彩墨、道林纸，39 x 54 cm



郭凤怡，《遥视太阳八卦分图》（Bagua Diagram of the Sun Seen from a Distance）

1989

彩墨纸本，149.5 x 103.7 cm

“你们是懂了以后才画，但我是画好了以后才懂。”

像希尔马·克林特和郭凤怡这样的女性艺术家通过记录视觉幻像而非现实的创作方式，一直遭受着当代艺术专家的严厉抨击，甚至被病态化。相较于同样的神秘主义艺术家，例如瓦西里·康定斯基（Vassily Kandinsky）和皮特·蒙德里安（Piet Mondrian）所享有的显赫声誉而言，克林特明显是默默无闻的。女性神秘主义者在历史中通常只能作为人类学的样本，而不曾作为真正的艺术家所为人接受。^[2]在最坏的情况下，在艺术爱好者们看来，公开以视觉幻像作为题材的艺术家只被视为通灵而非艺术创作；而在最好的情况下，受到神秘启迪的女性艺术家的作品也仅仅被视为对信仰的阐释，然而这也是与艺术创作相悖的。

无关对背景甚至所处年代的考量，那些偶发性的、自学成才的、或因心理或生理受损等状况产生出的艺术一直以来被粗暴地归类为“素人艺术”，贬入艺术世界的角落里。虽然郭凤怡的作品曾在中国最重要的当代艺术机构展出，并且曾展出于包括 2013 年第 55 届威尼斯双年展等国际重要展览中，但是批评性的论述仍然无法让她的艺术作品进入当下语境。正如高士明所说，评论家们面对描述郭凤怡的作品时是“失语”的，他写道：“她不属于艺术史，不属于这个被各种专业术语和意义占据的作品和艺术家的世界。”^[3]

郭凤怡在接受当代艺术家徐坦的采访中说：“我和你们不一样”，进而解释道，“你们是懂了以后才画，但我是画好了以后才懂。”^[4]但就如上郭凤怡所解释的创作方式和创作动机而言，她与其他后期观念艺术家究竟有何不同？将艺术创作视为研究和调查的方式，知识生产作为观念艺术最终输出形式，观念艺术的大部分作品本身就是以研究为基础的。无论是张洹的忍耐力实验还是阿尼卡·易（Anicka Yi）的化学实验，21 世纪的观念艺术已然采

取了归纳而非演绎的研究模式，这与郭风怡的创作方法有着不少异曲同工之处。



郭风怡， 《泸沽湖—昆明 7 月 18 日》（Lugu Lake - Kunming on 18th July）
2002
水墨、宣纸裱布面，212 x 66.5 cm

“将郭凤怡插入当代叙事则是质疑了‘现代艺术单向度的历史线索’。”

正如郭凤怡的有力的支持者们所指出的，因为正是郭凤怡的作品挑战了既有的性别、社会阶级、种族以及地缘政治的文化语汇，当务之急的工作就是让郭凤怡的作品在当代艺术的国际语境中发声。但同时，接受郭凤怡原生状态的呼声或许也有助于打破艺术的当代性那狭隘的，和一成不变的概念。坚定地将郭凤怡的作品作为“民间”中国艺术范例的张颂仁无不称赞地指出，正是郭凤怡作品这样“怪力乱神”的特质使其具有颠覆性。他解释道，正是由于传统文化体系在当代中国所遭遇的边缘化，才让将其带回中国当代语境中的行为变得更为激进。他写道，“‘长征’队伍发掘出郭凤怡这个怪力乱神的角色，并把她编排到艺术的科目里来，是有很积极的意义”。^[5]高士明也坚持郭凤怡艺术的“民间性”，他认为，将郭凤怡插入当代叙事则是质疑了“现代艺术单向度的历史线索”。^[6]事实也的确如此。当代批评界的狭隘更体现在，一直以来都没有合适的语言去描述这种并非来自同一根源的艺术现象。然而更重要的是，将女性或未受过教育的艺术家的视觉幻像产物，描述为“去中心化的”、“边缘化的”，或是“奇怪的”当代艺术，所带来的不适感正说明了当代艺术语汇想象力的贫乏，并且最终证明其想要作为有效推动社会变革的工具的薄弱之处。有趣的是，无论有多少对于郭凤怡作品“民间性”的称赞，艺术家本人却全然拒绝这一解读。郭凤怡曾经在2007年，在她参加重要的国际性展览之前就已经坚定地指出：“我的画就是当代的绘画”，并补充道，“我没搞封建迷信”。^[7]

在当今持续被性别、阶级和地理分裂主导的当代艺术的目的论中，尽管她的作品受到了中国当代艺术群体的主力支持和推动，以及近年来中国之外的国际策展人的关注，但是它们在中国国内和国际上仍然并不为大多数人所知。正如张颂仁一针见血指出的那样：“现代的文化体系中无法为她这样的人找到合适位置”。^[8]但是绘画中心可以，并且已经在所举办的第一个回顾性展

览中找到她的位置。“我因为不知道才画”，郭凤怡在一次采访中说，“画是为了知道”。[9]更重要的是，通过这次展览，我们也可以知道她画中的魔力了。

[1] 特蕾西·巴什科夫编纂，《希尔马·克林特：来自未来的绘画》（纽约：古根海姆美术馆出版社，2018），第 17 页

[2] 巴什科夫编纂，《希尔马·克林特：来自未来的绘画》，第 35 页-第 36 页

[3] 高士明，《异相与真相——不可阅读的郭凤怡》，画册《谁是郭凤怡》（北京：二万五千里文化传播中心与长征基金会，2005），第 10 页

[4] 引用自“徐坦与郭凤怡的采访”未发表文稿（2007 年 1 月 27 日）

[5] 张颂仁，《天外有天——思考郭凤怡的绘画》，画册《谁是郭凤怡》（北京：二万五千里文化传播中心与长征基金会，2005），第 8 页

[6] 高士明，《异相与真相——不可阅读的郭凤怡》，第 11 页

[7] 引用自“徐坦与郭凤怡的采访”未发表文稿（2007 年 1 月 27 日）

[8] 张颂仁，《天外有天——思考郭凤怡的绘画》，第 8 页

[9] 引用自“徐坦与郭凤怡的采访”未发表文稿（2007 年 1 月 27 日）

译 / 薛冰砚

编辑 / 长征团队