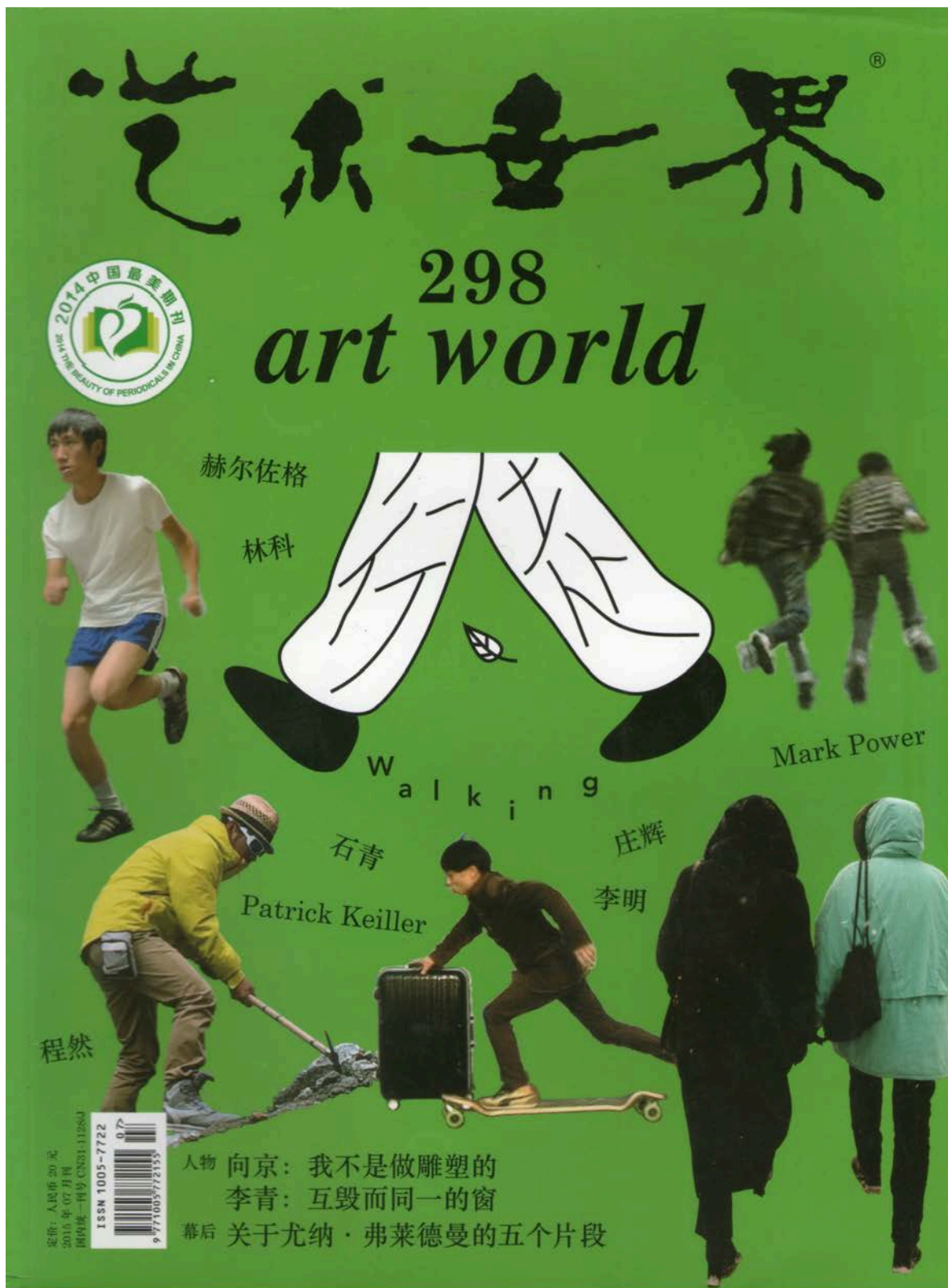


Art World, *Windows of Mutual Undoing and Unity Evolution*, Text: Lin Jia, 2015 July, P129-136



李青

我所尝试的就是通过对目光的引导、干扰和干预，调动观众的经验，使他们除了看到风格和绘画性，更能看到自己被图像唤起的社会经验、生命经验，这些都关联到时间、社会和历史，最后，这些经验将在观看中实现碰撞和裂变。

——李青



李青

李青：互毁而同一的窗

Li Qing: Windows of Mutual Undoing and Unity Evolution

蒯佳 | 文 蜂巢当代艺术中心 | 图片提供

艺术家能在绘画之内做什么？能对绘画的界限做什么？这两个问题一直是推动绘画艺术发展，并萦绕着希图对自己所从事的专业有所贡献的艺术家。格林伯格断言，现代主义绘画所要解决的问题，是纯粹视觉经验对抗由触觉经验联想而建立起的视觉经验的问题，虽然格林伯格的理论受到持续不断的攻击，但这种诟病依然发生于他所提出的视觉性与触觉性（所绘与实在）两者紧张关系的框架下。

以充分而不必要的条件来判定，绘画是一张挂在墙上的框好的画布。马格利特的《这不是一只烟斗》（1898）声明绘画所绘的形象并不是其所指向的物体本身，绘画所造的是视觉的幻象。杜尚的《新寡妇》（*Fresh Widow*, 1920），标题谐音“法式窗户”（*French Window*），从另一角度玩弄双关，字面意义地将实物的窗户取代绘画本该绘制的幻象。文字游戏是一个障眼法，它像一面歪曲的哈哈镜，戏谑地映照出杜尚本意所表达的：这即是一扇窗子——绘画是一扇窗子。正是这扇启示之窗，让我们能够在历史的和今天的语境下，反复审读李青的作品，思考一位以绘画为基点的当代艺术家如何处理艺术史与多元的媒介，与变化中的观看方式的关系。

在绘画占据主流的艺术史之中，窗口是一个由来已久的比喻，它被溯源于阿尔贝蒂（Leone Battista Alberti）的《绘画论》（*De Pictura*, 1435），从那时起，这一表述将绘画设想为一扇向着幻象空间开启的窗口，画家的任务是通过有效的透视法，创造出墙外世界（幻象）与墙内世界（画家与观众所在的真实空间）之间的连续性。这一神圣的约法统领了西方艺术史数个世纪。直至晚近，摄影、电影、计算机、数字技术的发明与演进，划时代地拓展了艺术的范畴，我们惊奇地发现，屏幕上的幻象，银幕上的投影，视窗上的虚拟世界已然接续了“窗口”的概念，为如何理解观看添注了新面向。如今的艺术，绘画不再一家独大，绘画与其他媒介广泛地交融，从墙上的“窗口”到瞬息更新的视窗，似勾勒出一条冥冥中的线索。

2011年，李青参加了鲍栋策展的“绘画课（一）”。“绘画课”主题展分别以“错觉与幻象”、“消极与积极的风格”、“基础与极限之构”、“形状-形体-形象”为子标题举办了四次展览，策展人希望与趋利浮躁之风唱反调，重归绘画自身的具体问题，并更进一步探讨绘画与其他媒介艺术正在共同处理的如何调动人们的视觉经验的问题。这一正本清源的系列展览是一项有益的研究，显然以“错觉与幻象”为题的第一次展览是最重要和最本质的，李青在这一展览上的展出作品是《碎窗》、《泄密的窗》。《碎窗》将一幅白漆剥落的木制窗框叠加在一幅同色系的云层天空绘画之上，窗框上四面不同破裂程度和完整的玻璃，将底下绘画表面的颜料挤压，有些颜料被挤出玻璃的裂缝。作品迫使观众注意到，绘画上由艺术家制造的三维幻象，那个观看者愿意相信的空间风景，是物质材料凝集的产物，曾经的艺术家费心竭力想要隐藏的物质材料正是他们制造视觉魔法所仰仗的手段。然后在现代主义之后，这种作品的物性已不再为艺术家反感，如何融洽地演绎物性与幻象的较量，已成为艺术家的新课题。

李青在2011年之后，陆续创作了《邻窗》、《乡村教堂》等多组以窗户实体前景和框架的绘画装置。《乡村教堂》是一件以10扇窗户构成三联圣像屏式的绘画装置，它的整体造型实在地反映了主题“教堂”，圣像屏上本该展示绘画的区域被向后透视的窗户所取代，而填充窗格的背景绘画正是一间乡村教堂的正面图像，它以刚好合理的透视，将自己的形象完整地呈现在窗户所构成的画框中。教堂是一个特殊的场所，在为这些场所专门绘制的宗教绘画中，门廊、壁柱等建筑结构有时既会出现在虚构的画面上，又会同一地存在于现实的建筑中，装饰教堂的古典画家熟稔于利用实在之物去服务虚拟的幻象，或用虚拟的幻象去适应实在的环境。在李青的《乡村教堂》中，绘画与窗户，被绘画出来的教堂与实体结构所象征的教堂，均形成一种同义反复，它们令人回味地道出事物在何时何地，通过何种方式才会被看到。

Li Qing



李青. 《碎窗》. 装置. 89×107×14 cm. 2011

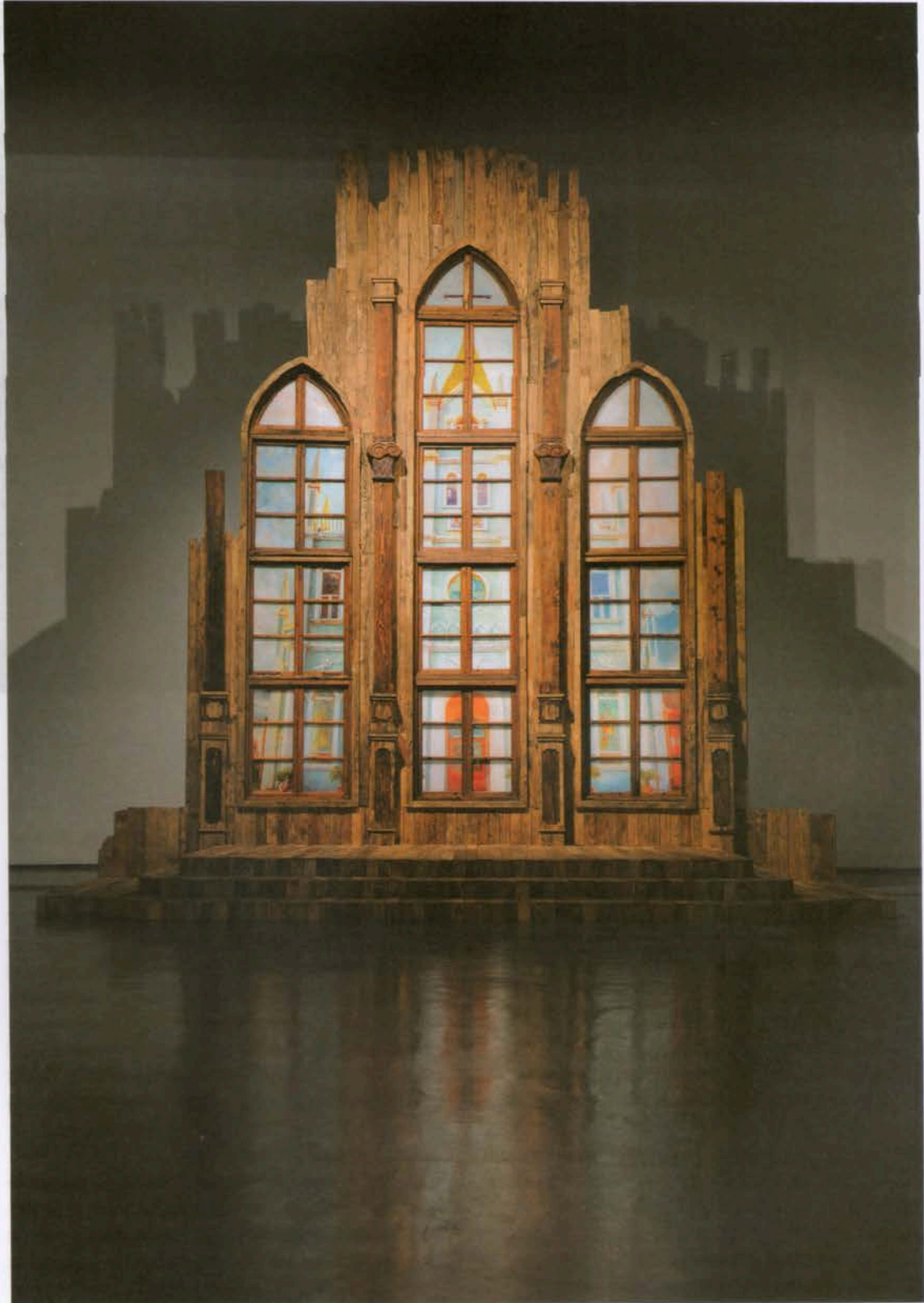
对于同义反复与察觉对等物的差别，李青在更早开始的《大家来找茬》、《互毁而同一的像》等创作中就进行过大量实践。《人家来找茬》不乏游戏精神，它并置两幅相似度极高的绘画，并直接以标题向观众点明两幅画面有多少数目的不同之处。《互毁而同一的像》两幅画图像在展览中的对等，李青将两幅颜料未干的画面对面贴合，当两幅画作分开时，相互对应的形象便显现出一种发生状态的、也是既成事实的交换、融合、谅解。与此同时，成为李青创作素材的形象。有相当数量来自于新闻、电影、娱乐节目，还有李青所钟爱的一个表现对象“电子游艺机”——李青会在游艺机的屏幕上作画，并让安装镜面的窗户正对游艺机，在镜子上反射出游艺机的形象，它们使人联想到艺术家与观众所共享的，充斥着电视机、电脑、手机等各色闪烁屏幕的日常生活，那些源源不绝地展播着无法确信的、真实幻象的窗口。正是在似是而非中探寻边界，体现了位艺术家的洞见。

ArtWorld: 你的有窗框的绘画令我印象很深，你是如何想到做这一创作的？

李青：我最早做的窗户绘画是在2011年，当时参加了鲍栋策展的展览“绘画课”。应该说这个系列从一开始就是针对绘画本身的，它把绘画的再现手段和实物本身叠加在一起。比如，我在玻璃后面画上了云层，当把玻璃打碎，玻璃后面的颜料被碎玻璃挤压了出来，实际上突出了材料和图像之间的张力。后来这一系列作品慢慢变得不只强调这一点，而是更加强调对观众观看的介入。

ArtWorld: 我们知道，西方绘画史曾有一种信念，即认为一幅挂在墙上的画，就是一扇向外界打开的窗口。你的窗户绘画既使人联想到艺术史对绘画的这种认知，又使人不得不去注意作为物的窗框，把这一悬挂在墙上的实在物体从绘画的意义上剥离。那么，你对绘画的定义是什么？仅就绘画来说，你希望解决什么问题？

李青



李青, 《乡村教堂》, 木、有机玻璃、金属、油彩, 600×560×500cm, 2014-2015

Li Qing



李青，《互毁而同一的像—杜尚》，照片×2、170×127cm油画×2，2008

李青：绘画没有绝对的定义，就我来说，因为我并未涉足抽象绘画，所以在我这里，绘画是以一种对具体形象的再现和表现的方式出现的。这和历史上大部分绘画是一样的，从一开始它就是一种制造图像的活动，并在人类文明的大部分时段中独享了制像的权力，它有一套非常成熟的语法，直到后来它才失去了制像的特权，并开始更新它的任务界面，这就是后来的现代主义时期。今天，绘画的特殊性在哪里？材料和绘画语言是一方面，我觉得另一方面是在观看的方式上：绘画和摄影与影像相比，绘画是以静制动，以物质性的静，以沉默的静，以虚空的静，去调动观众的思想、精神甚至身体，而这种调动对绘画本身是有要求的，它要有一种开放性，同时传递信息，并对观看形成挑逗。而我所尝试的就是通过对目光的引导、干扰和干预，调动观众的经验，使他们除了看到风格和绘画性，更能看到自己被图像唤起的经验、生命经验，这些都关联到时间、社会和历史的最后，这些经验将在观看中实现碰撞和裂变。

ArtWorld：你最新的展览是“大教堂”，你为什么制作一批以教堂为主题的作品，这和你最近的经历或思考有关吗？

李青：其实这个展览中有几件非常世俗化的作品，比如一组游戏机的装置和《音乐课》的绘画，而那些以教堂为主题的作品，本意也不是要表达一种信仰和宗教情感，而是与世俗的情感相对照。正如同雷蒙德·卡佛（Raymond Carver）在短篇小说《大教堂》里借主人公之口所道出的真相：“大教堂嘛，就是那些在午夜电视里能看到的東西。”他其实要表现的是作为“物”的那个教堂，在今天的世俗生活中是如何被我们所观看的，谈到的是今天的观看制度，制度背后反映的恰恰是当代人的一种精神状态。而我一直思考的是，今天我们作为一个观看的主体，是否还能像以前的人那样去观看，今天的观看是不是有一种新的模式，无论是智性上的还是心理上的，我觉得这是必然的，我们的认知方式以及主体性是被不断塑造的。

ArtWorld：作品用到的窗框是你定制的，还是搜集来的？如果是搜集到的现成品，那么是先有了“画框”，再决定背景绘画的尺寸与内容的吗？是先考虑作品与作品之间的组合关系，才开始实际创作的吗？这种做法与你直接的绘画作品，在创作时感觉有什么不同吗？

李青



李青：窗框是收集来的，应该说我是根据内容来挑选合适的窗框，作品之间的关系也是事先会考虑的。其实我所有的绘画作品从来没有那么直接，也不是那种可以信手拈来的绘画，不是那种每天去工作室就可以上手的状态，前期准备对我来说非常重要，所以窗户系列和其他的绘画虽然在具体的技术步骤上不一样，但创作时的感觉还是一贯的。

ArtWorld：在2014年“9平米美术馆”项目的展览上，展览空间布置得更像是日常房间，有窗框的绘画与卫生间的盥洗设施被安置在一起，房间本身更像是一件完整的、不可侵犯的作品。为什么要这么做呢，是一种尝试吗？

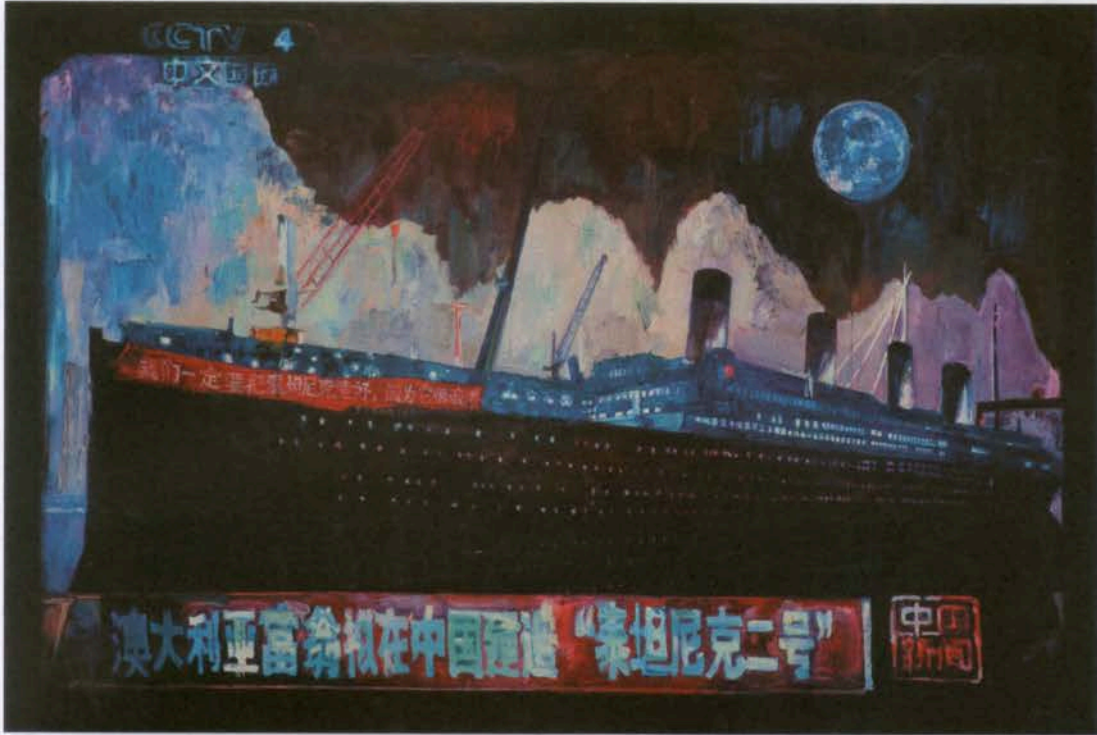
李青：这个项目本身就是一件作品，叫作《放大》，模拟了一个日常的公用卫生间，但其中散布了一些艺术杂志中的展览广告，显得十分突兀，仿佛是把艺术这个事强扯了进来，其实这也是有感于今天的当代艺术在商业环境中的泛滥。我把其中几幅广告中的局部图像放大后画在了卫生间的窗户里，形成一个虚拟的景观，在传统的观望和媒体的观看中产生差异。

ArtWorld：回到你早先的《大家来找茬》，这也是延续很久的一个系列，将两幅相似却藏着不同点的绘画并置，你作为艺术家，对观众的观看方式有了直接的引导与干预，并且这种观看方式更接近大众文化而非艺术系统的，为什么呢？

李青：这个系列借用了游戏的面相，这种观看方式虽然接近大众文化，但观众依然会把艺术系统内的经验带进来，因为他们或多或少都有在艺术展上看画的经验，所以他们依然会从绘画性和风格的角度去看画，但同时，他们看到了形象，并寻找形象的异同，这就带来两种经验的拉扯。至少对于艺术系统内部的经验来讲，它被松动了，同时，绘画中宏大叙事的一面被取消了，无论是作为再现工具的宏大叙事，还是作为纯粹化的媒介的宏大叙事，都被一种节外生枝的东西捅破了。

ArtWorld：在《大家来找茬》以及其他一些系列中，你也引用了一些媒体素材的图像，比如新闻照、电影形象。在《泰坦尼克二号》这件作品中，澳洲富翁拟在中国建造“泰坦尼克二号”这条新闻本身是真实的，图像却是你捏造的，图像上的中国式的红色条

Li Qing



李青，《泰坦尼克二号》，布面油画，160×240cm，2014-2015

幅标语“我们一定要把泰坦尼克造好，因为它很浪漫”凸显了建筑于真实之上的荒诞。这是否也标志着你目前的创作，从对媒体图像的直接引用过渡到了对社会话语结构的深层把握，并且通过创造一种景观？

李青：与其说是创造一种景观，不如说是制造一种戏剧感，或者说有限的戏剧感，包括在之前的作品，我都会对引用的媒体图像进行重新编辑和使用，里面也会存在一点点戏剧性的东西，比如“八杯水决定”十四幅画之间的不同，就会让人联想到故事的发生。这一点有限的戏剧感要生效，关键在于戏剧结构所模仿的社会话语结构是否存有冲突，就像在《泰坦尼克二号》中，标语的荒诞感，其实是在整个全球资本主义和流行文化中中国工人的处

境，他们在消费西方文化的同时被塑造了主体性，他们同时也在跨国资本和流行文化的合谋中被禁锢和剥削。

ArtWorld：在蜂巢当代艺术中心的展览上，你也会展出《人类伴侣》这样的雕塑，这是2015年的最新作品。雕塑等非绘画形式的作品，在你的创作体系中是什么位置？

李青：我不会限制自己的媒介，也不会忽视自己的经验，非绘画形式的作品是我的创作体系中非常重要的部分，一个艺术家的不同媒介的作品是可以互相印证的，我认为这才是比较理想的一种状态。