

CHEN Ke

Art-Ba-Ba,

Chen Ke: Reinventing “Bauhaus Girl” through Painting

August 2021

[Click here to see the original page.](#)

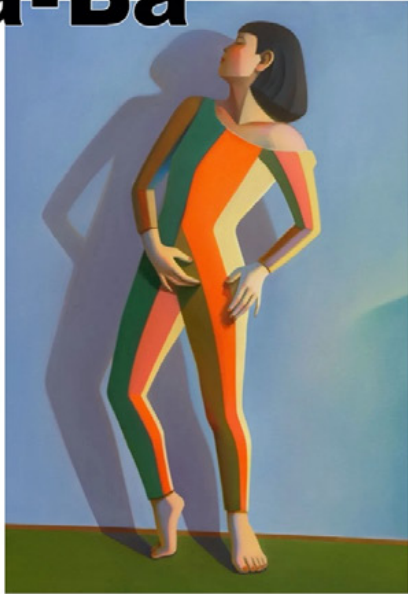
陈可，以绘画重塑“包豪斯女孩”

原创 贺涵 Art Ba Ba 1周前

收录于话题

#观点 0 #陈可 1 #包豪斯女孩 / 房间 1

3a-Ba



陈可，《包豪斯女孩No.83》，2021，布面油画，160 × 120 cm

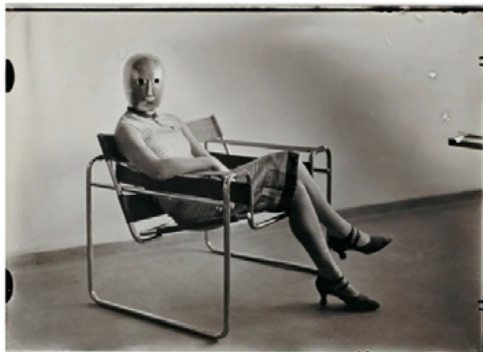
观点

#陈可 #包豪斯女孩 / 房间

“在她们身上我似乎看到自己二十多岁时的影子，也看到女性与周遭环境磨合的艰难历程。我想要转译这些面孔，诠释生命的短与长，时间的快与慢。”

——摘自陈可与笔者的未发表访谈

文 / 贺涵
图片致敬艺术家、作者，部分图片来源于网络



Bauhaus Scene (Lis Beyer or Ise Gropius in a tubular steel chair by Marcel Breuer), photo: Erich Consemüller, 1926, 来源: bauhauskooperation

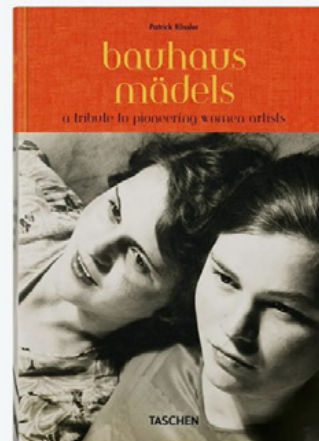
在广为流传的有关包豪斯的历史照片中，1926年拍摄的《坐在俱乐部椅（型号B3）上的女人》堪称代表性的经典。大部分介绍性的注释中都声称，椅子来自马塞尔·布劳耶（Marcel Breuer），面具来自奥斯卡·施勒默尔（Oscar Schlemmer），裙子来自莉斯·拜尔（Lis Beyer），摄影来自埃里希·康塞米勒（Erich Consemüller），唯独作为模特的女性很少被提起。在包豪斯成立至今超过百年的时间里，那些曾就读于包豪斯学院并占学员总数三分之一的女性，在漫长的时间内，几乎从未成为历史叙事的主角，直到近年来，关注女性的话题在全球范围内席卷，人们开始挖掘并重新重视起这些或隐藏在丈夫的姓氏后面，或干脆被忽视的杰出女性。



The Weavers on the Bauhaus Stairway, 1927, Bauhaus-Archiv Berlin



Weaving Students with Gunta Stölzl in her studio apartment, 1927. From left to right: Gunta Stölzl, Gertrud Arnold, unknown, Ruth Hollos. 来源: <https://www.guntastolzl.org/>



《包豪斯女孩》

在这样的背景下，一本名为《包豪斯女孩》的书被艺术家陈可看到。“书的封面印有一行小字‘致敬女性先锋艺术家’，扉页上写着‘女孩子有求知欲’。陈可坦言在此之前，她从未想到有如此多的女性曾经在包豪斯就读过。书中一个又一个年轻女孩的面孔像初生的朝阳，新鲜、自信，对未来充满期待。“女性第一次以独立的姿态集体出现，她们的面容与神情超越了那个时代，与当代女性的气质并无二致。在她们身上我似乎看到自己二十多岁时的影子，也看到女性与周遭环境磨合的艰难历程。我想要转译这些面孔，诠释生命的短与长，时间的快与慢。”[1]



陈可, "包豪斯女孩 / 房间"展览现场, 贝浩登画廊上海空间

以包豪斯女孩群像为题材, 陈可的个展“包豪斯女孩 / 房间”在贝浩登画廊上海空间呈现, 那是她2020至2021年同期创作的——包豪斯女孩(具象-布面肖像)与房间(抽象-异形铝板)两组看起来截然不同风格的作品系列。此次展览不仅将她今年年初在798艺术区的C5CNM项目空间的“无名女艺术家”系列, 以及首次在铝板上绘画尝试进行延续, 也更深入地推进了近年来她放眼于历史上的国际知名女性的主题, 从关注个体延展到群体, 并通过绘画方式反映出彼时代的特点。



陈可, 《包豪斯女孩No.12》, 2021, 布面油画, 200 x 250 cm

从照片入手, 以绘画创作



Group photo in the weaving workshop, Dessau Bauhaus, 1928. Photography: Lotte Beese. © Ariane und Maurizio Stam, Krimpen, NL, and Bauhaus-Archiv, Berlin



Albert Braun photographing Grit Kallin in the Ateliershaus, Dessau, 1928. Photography: Werner Zimmermann. © Stiftung Bauhaus Dessau



Lucia Moholy (7): Nude, reclining(double exposure), c.1930



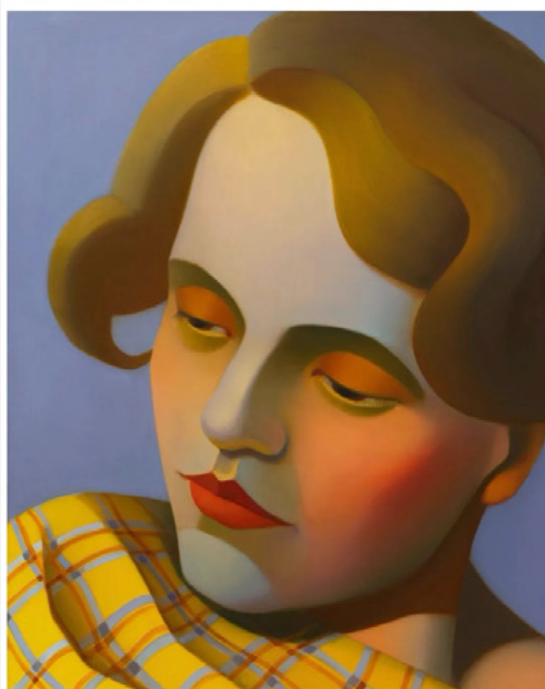
乔尔乔内，《沉睡的维纳斯》1508 - 1510

在今天看来，摄影曾是包豪斯女性最活跃的领域之一。即便大部分《包豪斯女孩》一书囊括的图片可以被宽泛地归类为“肖像照”，但被拍摄对象在镜头前流露出的千姿百态远远超越了彼时这类摄影形式的认识范畴。在她们中间，不难找到如电影胶片般连续的静帧，蕾丝头饰在光影作用下为人物增添的质感和几何图案，甚至如乔尔乔内（Giorgione）的《沉睡的维纳斯》（Sleeping Venus, 1510年）般伸展在沙发上的裸体照等。这些样式丰富的摄影映照了包豪斯学院中一位重要人物——匈牙利构成主义艺术家拉兹洛·莫霍利-纳吉（László Moholy-Nagy）对于创作媒介的解析。同时，书中囊括的照片也不乏在他的指导下完成的摄影习作，应和了包豪斯学院教育者对这些女学员们的创作产生的影响。



拉兹洛·莫霍利-纳吉（László Moholy-Nagy）文集《绘画，摄影，电影》

莫霍利-纳吉在文集《绘画，摄影，电影》的开篇中便提到了彼时“视觉创作（造型）的模糊性”，并在之后的篇幅中深入细致地展开了无论是在个人创作，还是感知层面上，绘画、摄影、电影之间的相互作用与影响。于莫霍利-纳吉而言，“在发明摄影之前，绘画的任务包括用色彩进行再现和表达。如今由于这两者的割裂：一方走向了纯粹色彩构成（造型）。而另一方则走向具象构成（造型）。”[2] 当前者成为绘画的主题时，即便没有客观所指，绘画就可以实现纯粹、基本、风格突出的表现。而后者重在模仿客观世界的元素，兼有客观性和联想性，根植于社会和经验的多系统的构成。[3] 基于对绘画领域割裂现状的分析，莫霍利-纳吉坚信“新发明的光学和技术一起为视觉创作者提供了宝贵的借鉴。”



陈可，《包豪斯女孩 No.7》，2021，布面油画，50 x 40 cm

百余年后，在陈可所生活的这个时代，摄影和电影早已不再是最先进的创作或感知媒介。高清显示屏、移动手机，虚拟世界的普及对于创作者和观者的影响也远远超出了包豪斯时代“新科技”于绘画的作用。那么在当下这个琳琅满目的观看条件下，陈可为何依然选择照片作为绘画创作的原型？在借鉴《包豪斯女孩》中照片的同时，她又是如何将两个不同时代对女性、女创作者身份的认知通过绘画投射给观者？而包豪斯时代的摄影创作中的哪些独具一格的特质被艺术家采纳，进而转译到自身的创作中？

色彩、光感与包豪斯精神

展览“包豪斯女孩/房间”中的大部分作品原图为黑白照片。在色彩运用上，它们给予了陈可极大的发挥空间。无论是在人物处理上，还是不规则铝板上看似习作的色块，陈可建立了一套结合莫霍利-纳吉所提出的色彩构成、具象构成，以及光学作用于一体的创作方法。



陈可，《包豪斯女孩No.3》，2021，布面油画，40 x 50 cm

作品中，人物面部常常呈现略透明的白色，仿佛从内部向外透出的光感，层次间的颜色用递进式的阴影来区隔。一些看似基本色，如红、蓝、黄、绿等被加入了不等量的灰度，但每幅画面却给予观者整体感官上相对明媚的印象。这种以色彩交错来体现光感的绘画手法，一方面源于艺术家观察黑白照片中明暗变化的结果。另一方面，色彩的构成给人带来的感官效果也与另一位包豪斯学院的重量级人物——约瑟夫·亚伯斯（Josef Albers）基于歌德的《色彩理论》和实践经验总结的《色彩交互学》如出一辙。这套教学手册并非以理论的姿态问世，而是亚伯斯以实践者的角度从自身经验中提炼总结，以此推荐给包豪斯学员们在色彩实验中尝试。于亚伯斯而言，色彩是艺术中最为相对的媒介，它们呈现出的不断变化的状态与周边色彩和观看条件有关。例如强烈的颜色对比、冷暖变化；震动的边界、消失的边界；光线的强度；绘画的材质均对感知绘画产生着各自的影响。而这些因素恰恰是陈可考虑颜色与题材之间关系的关键。显而易见，艺术家近期的实践也与“弗里达”（2012–2013）系列中热情洋溢的墨西哥风格、“密林”中大面积灰暗压抑的背景形成了强烈反差。

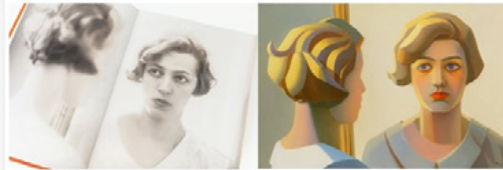


陈可，《包豪斯女孩 No.6》，2021，布面油画，100 × 80 cm



陈可，《包豪斯女孩No.11》，2021，布面油画，100 × 80 cm

在翻看那个时期的历史照片时，我们不难发现包豪斯女孩那些充满活力与叛逆的动态瞬间。虽然陈可就这些照片的再创作捕捉了人物静谧而安宁的状态，但在描绘她们的面部特征、精神面貌、情感投射上，色彩与光影的结合赋予了静态的人物无限的生命力。在《包豪斯女孩No.6》中，陶瓷设计师玛格丽特·海曼（Margarete Heymann）短发，着衬衫领带，以通常意义上着“男装”的姿态直面观众。人物五官的轮廓多以冷暖色的对比在局部形成了强烈的反差，例如鲜红的唇与上颌蓝色的阴影的对比，为这位已经身着“男装”的设计师平添了某种坚韧的棱角。同时颧骨处渐变的红润又不尽让观者对这位看似“中性”人物投射天真、柔弱的性格。在陈可看来，这些着男装的女孩或许是在表达一种立场，希望突破已有的约定俗成的规定。而将这个创作动机带入如今这个逐渐细化的性别认知的语境下，也可产生广度的共鸣。同理，展览入口处《包豪斯女孩No.11》，希尔达·伦茨克（Hilda Rantzsch）（上）紧闭双眸，却流露出翩翩思绪，而米里亚姆·曼努基安（Myriam Manuckiam）（下）仰望上空时，神情中满是对未来的憧憬。从她们面部“光感”的处理上看，观者不难推测出光源由上而下的走向，虽然陈可的画作与照片角度相同，但光线在面部呈现出的绚烂所提示出的对于未来和希望的隐喻超越了照片所能提供的信息。

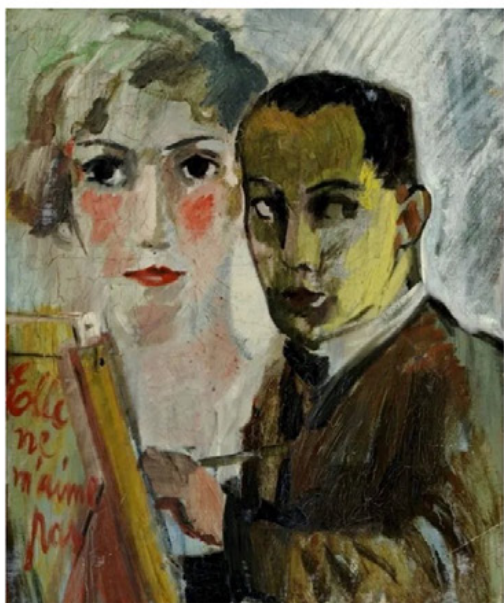


左：《包豪斯女孩》
右：陈可，《包豪斯女孩No.13》，2021，布面油画



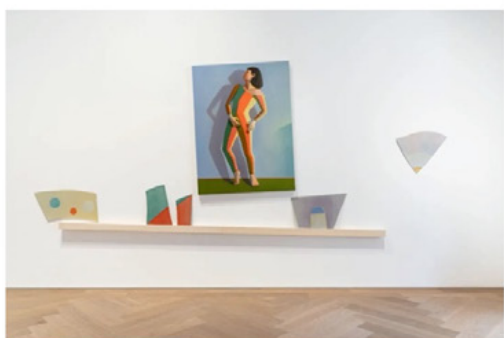
René Magritte, La reproduction interdite, 1937, 来源：博伊曼斯-范布恩博物馆 (Museum Boijmans van Beuningen)

从《包豪斯女孩》一书中可以看到身处其中的历史人物在父权制环境下展现出了自发的抵抗和疏离感。例如，包豪斯女孩原本的摄影实验中，“画中画”、镜子内外延展出的多重空间在本次展览的作品中成为了构图的道具——一方面这可以理解陈可对过去超现实的表现手法的延续，一方面也投射了艺术家在女性寻找社会身份的自发性的向往。在《包豪斯女孩No.13》中，洛蒂·魏斯（Lotti Weiss）1927年在镜前的肖像被处理得扁平化，原本照片中镜外的背影因失焦而模糊，镜中的正面则清晰得更为真实。这副作品甚至会让人联想到超现实主义大师勒内·玛格丽特的《禁止复制》（1937）。陈可将人物的镜像几乎放置在同一平面上，面向观者的并非人物的“本我”，而是镜中的映像。前景中人物头发中由撞色突出的棱角，与镜中人物淡然的神情相较量，而曾经被有意混淆的真实与虚幻在她的画面中化为平等的两个部分。在同样毕业于包豪斯学院，后创建新艺术学院（Nieuwe Kunstschool）的保罗·雪铁龙（Paul Citroen）的遗产中，也存在看自己在画架前的自画像与洛蒂·魏斯并置的作品[4]。这件布面油画中截取了一副照片中的正面部分，并将这个女性化为自己的背景。同为艺术家，陈可并未让自己的形象参与到画面的构图中，只希望观者通过她的作品清楚地看到她所描绘的人物本身。



保罗·高更，《高更·魏斯特的自画像》，1929

从碎片到私人空间



陈可，“包豪斯女孩 / 房间”展览现场，贝浩登画廊上海空间



包豪斯百年，以奥斯卡·施勒默尔（Oskar Schlemmer）《三元芭蕾》（Triadisches Ballett）剧照为灵感的专辑封面

“房间”系列作品被穿插在人物肖像的周围，首次使用的不规则铝板兼具着工业时代的特征和现代主义设计风格，同时暗示着与包豪斯时代的关联。油彩在几何状的排布下给平面增添出更多纵深感或突出的立体视觉，那些色块不仅在肖像绘画中的局部有迹可循，也与后者形成相辅相成的作用。回顾陈可早期的摄影作品，她就以给黑白照片上色的形式呈现，也并不忌讳自己有一种喜欢上色的爱好，她可以很主观地通过想象中的颜色表达内心的理解、独特的感受。看到《包豪斯女孩No.8》中跟随画面中舞蹈动作而延展其姿态的黄、橙、绿色与阴影形成“四重奏”，很难想到原作中的人物是一袭黑色衣装。无论画作本身，还是四散周围的《房间No.17》、《房间No.20》、《房间No.22》、《房间No.25》，均未以严格的水平方式放置，在展览现场显得尤为跳跃。画面中的人物不难让人联想到奥斯卡·希勒默尔（Oskar Schlemmer）《三元芭蕾》（Triadisches Ballett）场景中舞者的着装与单色背景的视觉效果。



陈可，《霍恩住宅No.1》，2021，布面油画，130 x 200 cm

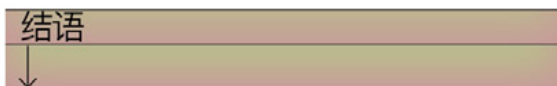


Josef Albers, Study for Tenayuca: Two Sided Painting, 1941-1942, 来源: sfmoma

除了人物肖像外，以相关的空间场景构建出当时人物生活的环境与整体感也在陈可的创作中常常出现。本次则描绘了一系列以“号房屋”[6]为原型的作品——仍是以编号排列的《霍恩住宅》，不同于常见照片中突出建筑外貌本身，陈可增添了一男一女两个形象，甚至隐隐可以看到人物姿态呈现出女性在被男性教导的场面。前景中以三角形构成的草丛依附在倾斜的块面上，而周边的几个块面使之与房前的斜坡显得不合逻辑。从绘画技巧层面看，陈可或许借鉴了亚伯斯的《特纳尤卡习作》（Study for Tenayuca, 1941）中几何形状错踪排序而形成的空间感。而这样的处理恰好与画面中的主人公形成了某种想象中的反差。同理，在第三展厅中的《单人房间》（2021）床头柜被不合乎逻辑地嵌入墙面，而单人床下却布满了锋利的金属刺刑器。在陈可看来，“房间”的概念是心灵庇护所的隐喻，“她们可能找到包豪斯，在这里找到自己的梦想，由这座庇护所给予的信念支撑下去。”同时，在这个庇护所中，也被艺术家放置了幻想、享乐，甚至是难以言表的危险和焦虑。



陈可,《单人房间》, 2021, 布面油画, 100 x 100 cm



陈可工作室, 摄影: 杨澍



艺术家陈可

作为一位“北漂”到北京的职业艺术家, 陈可坚信自己的作品与生活息息相关。曾经执着地寻找个人空间, 可以视为艺术家填充安全感的诉求。而今, 这不再是她创作的中心, 这个一直在路上的“流浪者”更笃定自己所选择的道路, 也获得了更多对自己身份的认同。她缩小了对自身的审视, 开始向外去观看, 走出“家”的局限, 转向在阅读“他者”图像的过程中发现情感力量和灵感来源。在当下时代所面临的环境和挑战中, 保持着自己作品的特点。“我现在更多尊重自己内心的意愿, 尽可能地去平衡好两个角色。一方面是自己的定位, 一个艺术家、一个女性; 另外一方面, 就是我的社会角色, 作为母亲、妻子和女儿的角色”, 她在平衡自己两个角色的路上愈加平顺。就创作方法而言, “当代绘画创作中借助照片是很普遍的, 但具体使用的状况各不相同。”照片最重要的作用是诱发她创作的动机。参考之余, 创作更多要依赖于自己的想象。虽然照片可以“忠实”地记录下镜头对准的世界, 而“眼睛看到的东西是‘流动的’”, 在抓取自己感兴趣的点, 这也是一个无法替代的创作手段”。



陈可工作室, 摄影: 杨澍

尽管包豪斯学院自创立初期号召的平等与实际并不相符这一事实已逐渐为人所知, 但这些具体的历史事件并不是陈可关注的重点, 跨越时间和地理的距离, 包豪斯女孩呈现的面貌却给予陈可亲切而熟悉的感觉, 就像穿越时光那样。她觉得自己只是在关注女人, 同为女人, 却又不同的人生, 如同曾经吸引她的梦露、弗里达等女性的人生轶事, 这些具有传奇色彩的个体与群体通过她的“翻译”转换为艺术家投射出的“新女性”面貌的界面, 也成为陈可与当下语境交流的通道。

- [1] 摘自与作者的未发表访谈。
[2] 拉兹洛·莫霍利-纳吉, 《绘画, 摄影, 电影》, 岭南美术出版社, 2020, p.3
[3] 同上, p.3-4
[4] <https://www.museumdefundatie.nl/nl/collectie/object/?pagina=7&id=141&>
[5] 为1923年7至9月举办的包豪斯作品展 (德语: Bauhaus Werkschau) 而建的“号角屋”由乔治·穆赫 (Georg Muche) 设计, 被视为基于包豪斯设计原则建造的第一栋建筑, 对二十世纪建筑及美术的思想及实践产生了革命性的影响, 不少学生参与了此建筑项目。