「Hi专栏」朱朱谈刘野：在绘画中不断剥离“不能承受之重”

朱朱 Hi艺术 2018-03-09 16:10

微信扫一扫
关注该公众号

Hi艺术 当 代

Hi艺术

本文节选自诗人、策展人、艺术批评家朱朱对艺术家刘野的个案研究专著《只有一克重》的最后章节《抽象的内化》。以诗性语言、广阔的理论视野、文学的理解力，勾勒一位画家的思想史。这本轻盈的小书并非一篇判词，相反，它充满了理解，不仅仅是一位艺术评论家对他画家朋友的理解，而是从更根本的意义上，一个人对另一人之命运及所有可能性的关切与理解。（本书详细信息见文末）

朱朱 策展人

抽象的内化

即使处在个人风格最为犹豫、摇摆的时期，刘野也会让蒙德里安作为引文在画作中保持着惯性式的存在，仿佛那是一笔保证金，在最危急的时刻可以用做自我救赎。《尺度》（1995年）、《闪电顿悟》（1996年）和《男孩与蒙德里安》（1997年），都在表明着这个事实，尤其在最后一幅作品中，男孩站立在蒙德里安画作的下方，凝视着一幅摄有蒙德里安的烟斗和眼镜的照片，而在右侧的帷幔上，投落下来的也正是蒙德里安的身影，整幅画面如同一种幽深的梦境，召唤着刘野从某种迷失的边缘，重返回到内在的心灵秩序。

朱朱著述《只有一克重》

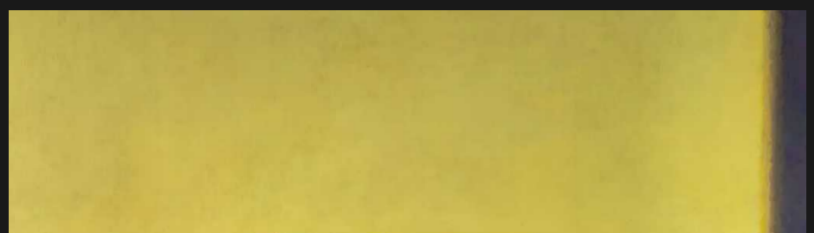
据说巴尔蒂斯参观了蒙德里安的画室之后，曾经如此说到："这是艺术的末日的开始，在这个技术的世界里，艺术已经没有立足之地了"，[24]但是，在积年的工作与阅读之中，刘野确认了艺术、至少是他所钟情的那部分艺术的相通之处，或者说，他为自己发明了一个传统。维米尔的画与蒙德里安的画，"如果你仔细看，他们的画的结构和节奏，是一样的，只不过一个是所谓具象，一个是所谓抽象。"[25]当你的目光穿越表面的界定，就可以发现他们作品的一致之处：永恒性，静谧感，纯粹度，从某种程度上，我们不妨将之归结为个人的神秘主义，它抗拒纷扰的表象和现实的引力，企图与宇宙本身的律动共舞，追问终极性的精神秩序。不止于绘画，在巴赫的音乐之中，在纳博科夫的文学之中，你都同样能够感知到这种追问，它可能体现在圣咏的题材和庄严的结构里，也可能潜藏于色欲的面目与反讽的语调。

事实上，恐怕没有人能够真正企及宇宙的神秘本质，致力于此的每一个人及其每种方式，都可以视为对这种本质所做的臆想或变奏。当内心对准了不可测度的虚空，视线萦回在日常的事物之中，某些时刻，忽然，他们瞥见无限——或许这就是为什么那种神秘感在这些先驱的作品中被建立得如此真确，以致于我们在博物馆中与它们相对时，如同被魔力所笼罩，如同灵启，甚至成为了终生难忘的体验，它们的存在对于我们的生命而言，就是一束束幽暗之光。

刘野《中午的蒙德里安》90x90cm 丙烯和油彩 2000

或许，也正是这些人所企及过的高度，使人慨叹于艺术已经“死亡”，慨叹于绘画史已经变成了一本就书写意义而言的禁书，然而，“画画就是要在干毛巾里再拧出一滴水来”，[26]刘野怀有如此的雄心，并且，始终不断地调校和拨动他那根个人的弦。

在集中于表达色情女孩系列的那几年间，另一个主题已然悄然地展开，那就是对蒙德里安的空间化——从《中午的蒙德里安》（2000年）开始，一个小女孩（有时她牵着米菲兔）置身于悬挂着蒙德里安画作的空间里的构图，频繁地出现在他的笔下。相对于他过去对于蒙德里安的静态引用，变化在于，画面上的整个空间被蒙德里安化了：墙面呈现出大块的黄色或蓝色的运用，墙壁与地面构成的几何分割关系等等，就像蒙德里安的画作越过了画框，向现实所做的无限延伸，这种探讨在《国际蓝》（2006年）之中获得了近乎完美的综合，整个空间展现着蓝色与蓝色之间的对比和变奏，墙上的画作由单色构成，米菲兔所凝视的左侧那一幅是黄色，右侧小女孩身边的那一幅是蓝色，它们已经脱离了对蒙德里安原作的重绘，而是如同拼图中的一块，镶嵌在空间之中，在一种立体化的环境里组合出蒙德里安式的语境；在这种语境里，小女孩与米菲兔不仅仅为了营造某种叙事性氛围，更是以自己的形体和色彩丰富着整体的架构，其中，尤其引入注目的是小女孩所穿的绿裙子，熟悉艺术史的读者一定知道：在蒙德里安的抽象画作中，从不允许绿色调的出现。



刘野《早晨的蒙德里安》 180×180cm 丙烯 2000

通过这件绿裙子，刘野仿佛是在宣告自身日臻成熟的独创性，或者说，摆脱了那些表面化的影响而进入到更为自由的个人表达之中，当时针指向了2007年，作为引文的蒙德里安几乎消失了，这并非意味着对话的终结，而是对话将在一种更为内在的状态下展开——这一年创作的《书上书》、《盒子上的盒子》与《女孩和积木》都可以用来说明这一变化；如果说在过去的作品中，他通过重绘蒙德里安的画作对“抽象精神”进行致敬，现在，蒙德里安已经逐渐地内化，以一种更为坚实而明晰的结构，和一种接近于音乐性的节奏，化身为他笔下的那些意像：积木、玩具、书籍、小女孩和音乐家们.....这就意味着刘野经越过了那样一个阶段：以造设充满童话感的情境来消解沉重的现实感，而转向了真正的精神自治的追求，他惯常运用的那些物象得到了重新的审视，它们已经不止于充当他个人梦境的道具，而是作为某种精神秩序的编码，有待于再一次破译，换而言之，他在提升作品的纯粹性。

刘野《国际蓝》 210x420cm 丙烯 2006

《积木的构图》（2009年）即是一个显而易见的例子，在这幅作品中，对于结构与节奏的研究成为了首要之事，那些色泽饱和的积木如同蒙德里安的几何色块被赋予了体积感与深度，它们摆放于桌面之上，构成了一段往还回复的旋律，奇妙之处还在于，画面故意以透视学的谬误造就出一种悬浮意味，体现着深度却又取消着深度，仿佛在暗示刘野的自我界定与追求：行走于抽象与具像的界线之上，打破这界线，最终让虚实得以无碍地流转，成为一体。

刘野《傍晚的李特菲尔德别墅》 100x100cm 丙烯 2003

尤其应该注意到发生在这些创作之中的一次回环运动，那就是对于精神性的主观强调，反而赋予了物的存在的强度，这或许就像康定斯基（Vassily Kandinsky）所说的，“随便一个物体（哪怕是一只烟斗），都具有一种不从属于它的外表意义的内在音乐。如果在实用生活里压制它的物象的外表意义被排除开了的话，这内在音响将增强。”[27]换而言之，当一个人穿透欲望的表层，进入到深不可测的虚空之中，纵然他无法触摸到宇宙的本质真相，但他一定以此深化了他对事物的感知，“物”与“我”之间的对话又一次重新开始，每件事物都像是一个小宇宙，引逗而又排斥着你的探访。

伴随着蒙德里安成为了一种隐匿性的精神在场，刘野的作品在整体色调上开始趋暗，如果说在类似于《积木的构图》这样的作品之中，对原色的运用仍在延续，而在他更多的作品之中，色彩已然变得不纯——不仅是背景，物象本身的色调同样也在变暗变“脏”，仿佛是在沉向某种黑暗、混沌的过程之中，逐渐失却了表面那份诱人的绚丽，与此同时，物象内在的骨架感被推近，被凸现出来，成为了表现的主体。倘若要终究其中的原因，对佛莱芒的重新回溯显然在起着作用，与此同时，更包含着一种东方审美意识的回归。正如日本作家谷崎润一郎在《阴翳礼赞》一书里，认为所谓东方的玄秘，“大概就是指这种黝暗所具有的无形的寂静。我们少年时期定睛凝视那阳光照射不到的客厅与书斋内的壁龛深处，总感到一种难于言喻的恐惧与寒颤。其神秘的关键在何处呢？揭穿奥秘，就是那阴翳的魔法“。[28]

刘野《积木的构图》45x60cm 丙烯 2009

这样的阴翳不仅显现在我们所居住的空间之中，还含藏于使我们迷恋的各种物像，“我们不是一概厌恶闪光的器皿，比之鲜明清晰的颜色，我们还是爱好沉静阴翳之色。天然的宝石也好，人造的也好，一定是使人联想到时代印痕的具有暗浊光泽之物。所谓岁月的印痕，实际上就是手垢的痕迹。中国有‘手泽’一词，日本则有‘习染’的说法，意思就是人手长年累月摩挲之处，自然地沁入油垢，这就是所谓岁月的印痕吧。”[29]事实上，本雅明通过对早期摄影的追思而演绎出来的“灵晕”（Aura）之说，也暗合了此道。“光线慢慢从黑影中挣扎而出”，“显得如此之美，如此遥不可及”[30]——说的亦正是不可回溯的时光之况味。

刘野《书上书》 30x20cm 丙烯 2007

刘野用色旨趣的转变或许正是着眼于“阴翳”一词，这样的意识在画面上最直接的呈现就是对于灰调子的微妙运用，并且，物象被置于幽暗的氛围里，如同置于一种比现实更为悠远、既孕育记忆与幻想又令这一切消失得无影无踪的时光感之中，或者说，置于了虚空之中，显得空幻而忧伤。这或许就是那位笼罩在暗紫色调里的“白日美人”（《凯瑟琳·德纳芙》，2012年）显得如此动人的原因，这幅画从肖像画的角度向我们展现了内化的抽象与阴翳的魔法造就的结晶，这个形象既像对电影某个镜头的瞬间截取，又具有经由理念重设的“永存的图式”意味。有时，即便是物象仍然以绚丽的色彩出现，也如同蒙上一层阴翳般，具有稍纵即逝、难以挽留的凄楚感， 譬如，在《花1号》（2012年）之中，灰沉沉的枝叶几乎与夜色般的背景同化，成为魅影，将那朵黄色的花反衬得像灯盏一样明亮——这样的表达无疑逐渐接近了东方审美的核心意识：“空观”——所有这一切既是实像，又是虚像，既是色欲的观看，也是虚幻的观看。

路易斯·布努埃尔《白日美人》电影剧照

竹子这一曾经频现于中国古代绘画的植物性意象，恰好因为其极具几何感的构成，成为刘野又一种可能的主题。在最初出现时它并非一种独立的对象，而是一幅出色的风景画《树与竹的构图》（2007年）中的构成要素。

画面上树和竹子排立在雪地之上，背后是一堵低矮的院墙，枝叶上的积雪虚化了树木的实在感，

在灰沉的天空的映衬之下，它们的身姿仿佛影子般空茫，然而在冷寒之中仍然存在着一种人性的温暖感，这温暖来自于铲子与树的偎依，来自于树与竹子如同童话里的雪人般挨近的姿态，以及地上积雪的反光所形成的柔和、明亮的光晕；这些构成了小小的院落里那种静谧而亲切的生命状态。从图式上而言，这样的画面俨然结合了元人山水画与西方的抽象构成，端凝，萧疏，几个意象如同音符般组合在一起，构成了一段低徊不已的旋律。

刘野《凯瑟琳·德纳芙》60x45cm 丙烯 2012

随后的《竹子的构图》“1号“、”2号“（2007年）、”3号“（2008年），”4号“（2011年）以一种接近构成主义的方式直接重构了竹子本身，如果说这几幅作品之中尚存具象化的描绘，那么，在2012年，这一题材获得了决定性的进展——竹子本来就趋于简洁的形被进一步简化，不仅是去除了所有的叶片，而且去除了竹节处的天然突起感，那些繁杂而丰富的现实性元素让位于线与面在空间里的自我生成，而趋于自在的书写状态也激发着画家的能量与雄心，巨幅的《竹子竹子百老汇》可以视为他与晚年的蒙德里安进行的一场对话，在后者那里，百老汇的街道曾经被俯瞰，并且在平面上展现为迷人的结构，在刘野这里，曼哈顿的摩天大楼被眺望，被竹子的形态转化为无尽虚空之中的物质魅影，而在《竹子的构图5号》之中，情绪变得更为安宁，画家仿佛是在凝视过院中的竹子之后，关闭了画室的窗户，并且使自己进入到遗忘的状态，当他开始绘画之际，与其说还有一竿竹子的姿影摇曳在他的头脑里，不如说，他听见了一种纯粹的呼吸与生长的节奏，这种节奏是无形的，但称之为宇宙最基本的单位一点也不为过。

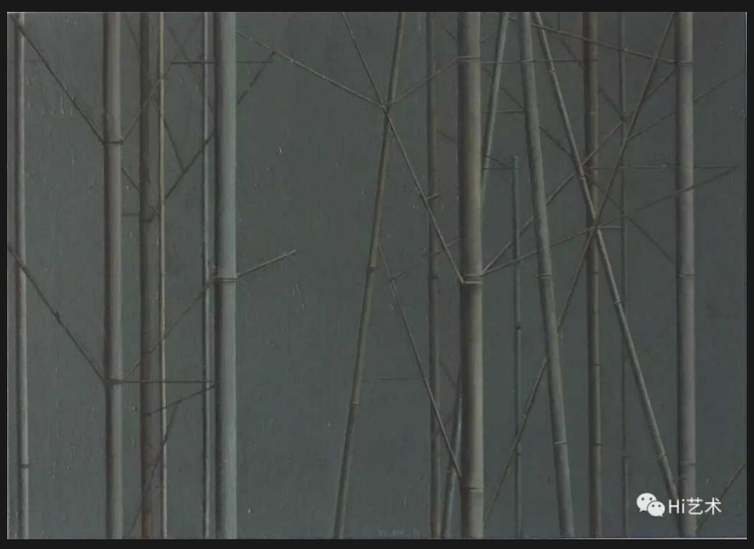
刘野《花1号》140x120cm 丙烯 2011

以听见这种节奏为起始，人们真正进入到现实与真实、相对与绝对之间的隐秘地带，他们更进一步的聆听与体验就会又一次地被表述还原到“差异性”之中来，譬如，我们可以说，李商隐将之还原到诗歌，巴赫将之还原到赋格曲，维米尔将之还原到一帧室内图景，黑人们将之还原到爵士乐，当然，还有蒙德里安，他将之还原到红、黄、蓝、白和“水平与垂直”的辩证法中，并且认识到没有谁能够做出绝对的还原，“因为风格的个性可以提供绝对特性被显示出来的模式和程度，它会表达时间的精神面貌，并精确确定一种符合所在时代的风格，并且延续它的生命力。”[31]

刘野《竹子和树的构图》300x220cm 丙烯 2007

不久之前的刘野还在用一个读书的小女孩的腰肢还原着他听见的这种节奏，如今，他以一种更具中国性的意象来进行挑战和尝试，竹子是我们漫长的艺术传统中最受热爱的表现对象之一，文人们更视之为自身气节的隐喻与化身，因为它象征着正直、坚韧与谦逊的品质，对于刘野来说，道德指涉显然不是他的兴趣所在，在我们的历史谱系里，他的书写意图也许与倪瓒最为相近，后者曾经在《题画竹》中述及："余之竹聊写胸中逸气耳。岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉？或涂抹久之，他人视以为麻、为芦，仆亦不能强辩为竹，真没奈览者何！"[32]

倪瓒的文字不仅可以视为他在自己的时代里追寻真实与绝对时遭遇的困境，更从正面诠释了个人创作的内驱力所在："逸气"，这个观念在西方人听来或许过于玄奥，简单地说，它意味着那个看不见的宇宙本体，意味着令人出离物质表象、去与自然同化的一场邀舞。正是基于这样的世界观，古代的中国人早就懂得了寓抽象于具象的道理："画者当以意写之，不在形似也"；[33]从这个意义上而言，蒙德里安也是一个古代的中国人。

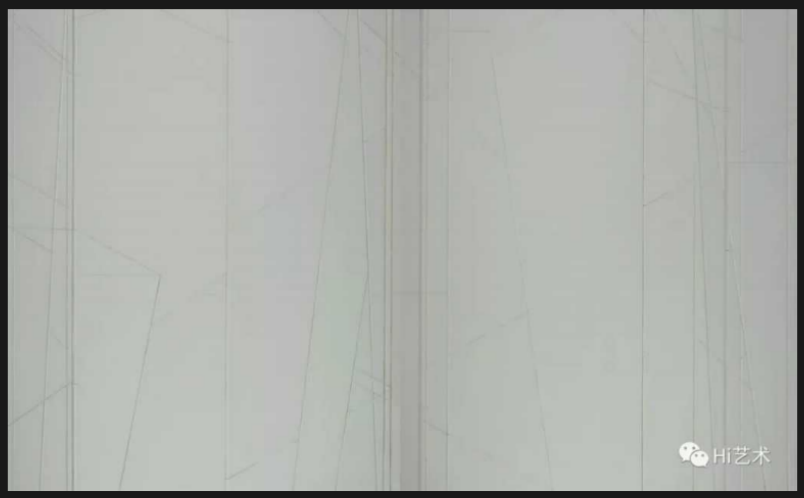


刘野《竹子的构图4号》50x70cm 丙烯 2011

刘野以具象与抽象之间的流转指向"气"的舞蹈，同时也折射出他个人逐渐地在两个传统之间找到了自我引渡的航线，这两个传统是被格林伯格（Clement Greenberg）视为西方现代艺术极点、被阿瑟·C·丹托（Arthur Danto）视为"绝路"的抽象主义，和宋元的中国精英们所确立的东方古典主义峰巅——这两者绝非对立，而刘野力图从他的艺术实践中体现这个奥妙的事实。他在一方面纵容自己不断地向抽象运动、靠近与深入，在另一方面又承诺自己要留住最后意义上的具象之形，如此就等于在抽象与具象的那条界线上自甘危险地起舞，或者说，将那条界线本身打开成一个可能的空间。

刘野曾经说过："我希望自己的每一幅画都只有一克重"，[34]这令人联想到意大利作家卡尔维诺在《未来千年文学备忘录》里，视轻逸（Lightness）为艺术最为不朽与美妙的品质，他说写作就

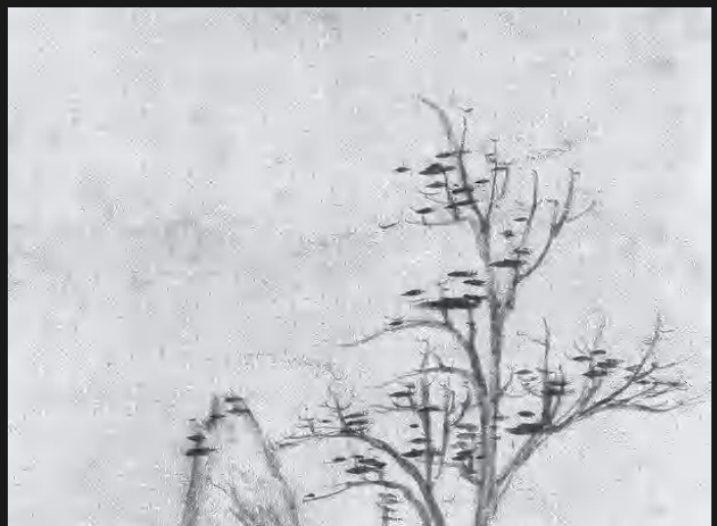
是致力于减少沉重感：人的沉重感，天体的沉重感，城市的沉重感，故事结构和语言的沉重感，[35]换句话说，当身体和命运遭受着现实的威胁时，心灵应当设法为自己找寻到快乐的秘方，以便较为完整地存活下来。

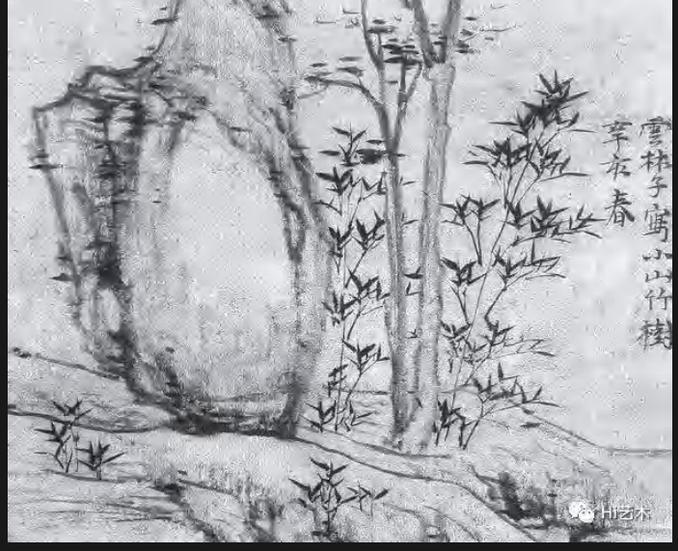


刘野《竹子的构图5号》220x360cm 丙烯 2012

对于刘野而言，这个秘方就是童话。童话正像一颗水晶石，从现实的内部透现出神奇的光芒，或者，就像卖火柴的小女孩为自己擦亮的那根火柴，在漫长的冬日夜晚，温暖着个人的生命。童话所具有的轻盈与透明感，与二十世纪下半叶的中国恰好构成对照。不妨借昆德拉那部小说的标题来比喻我们所经历的年代现实的变迁，如果说，六、七十年代的中国，由于受到意识形态的高压而格外具有“重”的精神形态，那么自八十年代末期及九十年代以来的商业化进程则使得这种形态裂变为一种“轻”，必须阐明的是，这种轻远不是卡尔维诺论说的“轻逸”，而是精神上的失重，价值尺度的混乱以及末日狂欢心态的体现，而真相在于，后一个年代的轻是前一个年代的重的反写，或者说，后者的轻是仅仅前者的一种变体，在这段岁月之中，中国所发生的变化既可以用沧海桑田来形容，同时，也可以说，在它的核心深处什么都没有变，那些关涉到生命本身以及相互之间的自由、尊重、信任与梦想并没有真的失而复得。如果以一句话来概述这半个世纪的中国往事，那就是从“生命中不能承受之重”到“生命中不能承受之轻”。

刘野的绘画在不断地剥离那份“不能承受之重“的过程之中，试图企及与还原的是卡尔维诺所定义的那种“轻逸”——在他的那些不多的文字与访谈录里，他说到了政治，“它比起宇宙根本微不足道，比起人类普通的情感也微不足道”；[36]说到文化大革命，“如果我们只是痛哭流涕的谴责，被灾难与痛苦压得翻不过身，它就还在伤害着我们。”[37]正是在如此的认识与抱负之中，他探求了一种趋于透明的语言形式，和一种倾向于喜剧色彩的世界观，“如果说悲剧是深深地卷入某种事态的体验，那么喜剧就是不那么投入事态的体验，是不动声色、超然事外的体验“，[38]用以映照人类普遍的情感和命运。他的方法并非高深莫测，他只是真正地记住了一些东西，正如圣埃克苏佩里在《小王子》的致辞中所写到的：“所有的大人起先都是孩子，可是他们中间不大有人记得这一点。”[39]





倪瓒 《小山竹图》

自上个世纪七、八十年代起，中国的先锋派几乎就仅仅是一种为极权主义唱挽歌的方式，这种状况也一直持续到了新世纪最初的十年之中，人们开始逐渐地警醒并且意识到，以如此的方式从事艺术，不啻于自甘屈服在意识形态的笼罩下，甚至更为糟糕，当个人的思维定势于二元对抗的模式，无疑意味了思想禁锢的内移，我们的内心生活——无论是驯从还是反抗，都是遵循了一条狭隘的政治化轨道，而属于艺术本身的那种自由与梦想的特权仍处在“异位”，仍旧是一本未掀开的禁书。对于这一真相的认知越为深切，就越能体会到刘野非比寻常的意义：他那些“只有一克重”的画作，经由童话世界找到了个人视角，沉醉于生命本身的梦想和欲望的述说，并且，随着情感与技艺的的双重深化，臻至了轻逸的境地。

对于刘野而言，重要的是个人，是艺术本身，他反感于“政治”、“公共”之类的字眼，反感于那种以喋喋不休地述说民族苦难和社会黑暗来获取个人成功的方式，同样，他也反感那种来自西方的、以“政治动物”来定义我们的有色眼光，而这些丝毫不意味着他缺乏真正的立场，事实上，立场早已通过他的绘画被折射出来，那就是在一个自我创造的世界里对极权高压进行刻意地镂空，就是尽一切可能地追求快乐与自由，追求对世界本质的认知；他的绘画建构在一种内在的自尊和心灵的完整性之中，与自前苏联走出来的纳搏科夫一样，他“拒绝展览自己的创伤”和“避免赋予自己受害者的地位。”

一本书，或者说一个阅读者的姿态始终贯穿在刘野的生活与绘画之中，起初，那是童话，然后，是欧洲艺术传统向他提供的“文本的世界“，然后，是纳博科夫的《洛丽塔》，是谷崎润一郎的《阴翳礼赞》，是所有那些能为我们的存在和梦想打开新的视域和光照的读物，它们帮助我们摆脱意识形态的禁锢，找到真正的自我；“雪夜闭门读禁书”，[40]这句古诗仿佛是中国古典文人的一种精神写照，处在那种令人窒息的现实之中，处在漫漫的长夜之中，他们往往培育了自身的那种回应现实的“消极能力”，并且向世界贡献出了非凡的艺术样式；而在我们的这个年代，尤其缺乏他们的那份处于绝望之中的沉静与自律，每个人仿佛都惟恐自己政治不正确，惟恐自己不够先锋，惟恐自己不在场——“……做一个先锋派，是因为知道什么东西死了；做一个后卫，是因为还爱着那个死去的东西。”[41]罗兰·巴特曾经在1971年宣称，自己意欲成为“先锋派的后卫”：从现代派撤退，拉开距离，向古典派倾斜[42]——尽管先锋派在当时的欧洲与今天的中国含义不一样，但这个带有悖论意味的身份似乎也很适合刘野，对他来说，那个死去的东西就是绘画，并且，他还爱着绘画，他还渴望自己的每一幅绘画既是绘画，又是绘画的绘画。

2015年

[24]引自《巴尔蒂斯对话录》。
[25]引自刘野的谈话（私人笔记）。
[26] 同上。
[27] 引自康定斯基《论艺术中的精神因素》。
[28] 引自谷崎润一郎《阴翳礼赞》。
[29] 同上
[30] 引自瓦尔特本雅明《摄影小史》。
[31] 引自蒙德里安《绘画中的新造型主义》。
[32] 引自倪瓒（1301—1374）《题画竹》。
[33]引自汤垕（元代艺术鉴赏家）《画论》。
[34]引自刘野的谈话（私人笔记）。
[35]引自伊塔洛·卡尔维诺在《未来千年文学备忘录》
[36]引自刘野的谈话（私人笔记）。
[37] 同上。
[38] 引自苏珊·桑塔格《关于“坎普”的札记》。
[39]引自圣埃克苏佩里《小王子》。
[40]语出金圣叹（1608—1661），明末清初文学家、文学批评家。
[41]转引自安托瓦纳·贡巴尼翁 (Antoine Compagnon)《反现代派》（Les antimodernes）

[42] 同上。

书名：《只有一克重》
作者: 朱朱
出版社: 河南大学出版社
出版年: 2017-8

（本栏目文章仅代表作者个人观点，不代表本刊立场）

如果你喜欢微信的内容，请点击右上角「分享到朋友圈」

如果你喜欢Hi艺术，请点击右上角「查看公众账号」关注

官方微信ID：hiart308309

2017年003期新书上市

Hi 名家 P 036 展望 无止无境，无象无形
Hi 工作室 P 088 王迈 从圆明园、通州、798再到环铁
Hi 封面故事 P 060 北京，还是艺术之都吗？
Hi 空间 P 128 这位“80后”艺术家装修房子变出一堆艺术品

Hi艺术

本微信登载的所有内容均为《Hi艺术》独家原创，任何单位和个人未经许可，不得擅自转载和翻译，否则权利人将根据知识产权法律追究法律责任。

hiart.cn 当代艺术资讯专家

A 北京市朝阳区酒仙桥路10号 恒通商务园B36-B座
B-B36 UBP.No.10 Jiuxianqiao Road. Chaoyang District. Beijing China
P.C. 100015 www.hiart.cn
T +8610-59756811 客服微信：hiartmimi

Hi艺术

喜欢此内容的人还喜欢

他画一幅画只需半天，还创作了170多张唱片、40多部诗集
Hi艺术

熊宇 那一抹幽深灰蓝
Hi艺术

尤洋：做美术馆，先再干个20年！
Hi艺术