

唐永祥 Tang Yongxiang

精选文章 *Selected Articles*

绘画的氛围动作时刻——控制社会绘画的寓言之一（节选）

文 | 王亚敏

作为画家的唐永祥一直在不断 " 覆盖 " 自己的绘画：每天白天进入画室，用一组规定性的用笔用色，覆盖前一日 " 暂停 " 绘制后的绘画。日复一日年复一年，他遵循一种近乎严苛的 " 格式化 " 动作：提取生活 " 附近 " 的图像、使用原色颜料、十字笔触等等，直到最终 " 绘画结束 "，被永久 " 暂停 "，释放出画室，再进入更大的展示、观看和批评时刻。无论是哪一种暂停，每日暂停还是绘画结束的准永久暂停，它们似乎都处在一种绘画自身的，脱离艺术家控制而自我释放的状态——十几张绘画兀自悬停在油罐这里，兀自变化和诱惑着观众和批评二个月，此一展览是唐永祥绘画的某种氛围效应时刻。

绘画玩家离开之前的 " 格式化覆盖 " 修辞，是计算机操作修辞，是操作者的计算工作内动作，是电子游戏玩家的游戏叙事内动作；而在操作者玩家走开后，电子游戏机器自身仍在执行演绎着诸多游戏叙事内运动的氛围动作时刻，是计算机自身纯进程的氛围动作时刻。

计算机是当前控制社会的中介模式，它不再现 / 表现 / 模拟世界，而是直接演算 / 执行出一个世界。不同于电影和绘画以图像表征社会，计算机是行动和执行，是一种实践而非本体论的在场。在此意义上，以计算机电子游戏玩家和机器的，在游戏叙事内外的多重操作动作来言说唐永祥的绘画及其行动，这是就当前控制社会演算 / 执行模式而言的一个寓言动作。

可以说，从更大的艺术玩家和机制之机器来看，绘画玩家的绘画及其行动其实是控制和反控制、计算和不可计算、执行和反游戏的，" 绘画玩家 " 和 " 绘画机器 " 在绘画叙事内外的诸动作时刻的寓言；当唐永祥在 2007 年进入北京当代中国绘画现场机制按下了 " 暂停 " 键，好几年停止自己的某种写实绘画游戏，则是玩家的主观能动算法时刻，也是艺术黑客和批判的动作时刻。

唐永祥绘画的批评叙事中，如 " 无意义 "、" 无为 " 但又 " 不能是完全虚无主

义 " 的矛盾情状，则暗示着我们自身，一种如今可以称之为控制社会普遍一分子的，情动之劫数的现实。我们还能重新想象和开创一个控制社会的集体乌托邦吗？唐永祥的绘画究竟是作为 " 一种本体论的绘画 "，去再现 / 表现 / 甚至模拟一个世界，还是 " 作为一种伦理的绘画 "，成为平行于今天控制社会的行动？

当绘画玩家站在绘画——这台控制社会的 " 绘画作为寓言机器 " 的旁边，站在自己社会分工流水线岗位的寓言机器旁边，可以如何动作？类比唐永祥的 " 暂停 "，我们每个人可能都需要操作一番放弃眼前的应手动作，这一暂停操作不是一劳永逸的，必须不断来过。

魔金石空间对话唐永祥

唐永祥 = 唐

魔金石空间研究部 = 研究部

研究部：从你的创作中我们似乎能发现一套特别的工作逻辑，它使你的作品甚至你本人拥有独特的开放性，这种特质是从何而来的？

唐：我的绘画逻辑并不是突然意识到的，一直以来我都在思考什么是绘画？绘画是否一定要使用有代表性的图像？对我来说，图像的指向性会为观众提供很强的视角，它的内容已经是完美状态，没有再成为绘画的必要。

我选择的图像都是生活中手机随手拍摄的，它们没有太多指向性，经常有意想不到的构图或瞬间。我把这种图像作为绘画的借口，我的工作就是把这些抓不住的图像拉到我的状态里。

研究部：所以，你的工作也许就是你思考某个图像是否能够开启绘画的那一刻，但你如何思考图像和绘画的关系，你是如何具体工作的？

唐：我和图像一直处于磨合的过程。图像带给我的信息可能会指向固定的思路，过程中我会试着改变图像的局部，涂掉干扰的部分，但不是强行改变图像，因为完全离开图像是另一回事，是重新创造。我的绘画是不断自问自答的过程，比如当我尝试把作品替换颜色，这些颜色就会产生新的关系，我就能从中展开新的尝试。人的思维不是纯粹的，有时我会放任思维跳跃，纳入外界对自己的影响，否则所有画都会归到相似的状态里。

工作的时候我会不断想像，对颜色的考虑有时来自极简主义的观念，有时我会把物件视作拼贴或装置，在画布里思考形的安排。过程中我会寻找画面的偶然性，比如这次参加香港巴塞尔的作品，原始图像的斜线很多，我偶然间发现有几个点在一条对角线上，最后顺着这个关系形成画面的三角结构。

研究部：偶然性是很有意思的概念，它似乎就是你的图像成为绘画的可能性的来源。尤其你的绘画并没有彻底脱离底本图像，所以这些偶然性是在图像中隐约存在，随着你的工作过程逐渐浮现的。这里是否有时间的意涵存在？

唐：我在画面上反复的实验，其实是在等待契机，等待偶然。反复覆盖不是我的目的，只是艺术家不能单纯的等待灵感，涂色就是在等待中前进，等待偶然的結果同时留下等待的过程，这两方面都有。当我不断工作，就会在时间里碰撞可能性，没有抓住这个时刻的可能性，它就会消失变成别的。所以，可能性从另一个点看就是时间，时间的痕迹都在我的画里。相反，如果绘画的目的是完成一个图象，图象就会吸引所有目光。

研究部：你的意思是，你的绘画有表层和里层两种意义？

唐：作为一个绘画工作者，你怎么理解艺术这个事儿？如果仅仅当成一张画，看表层就行。对我来说，我不是为绘画而绘画，它是一个时间段，过程里的所有想法都在里面。这个时间段在画框里形成的东西，最后归于一个白色或一种颜色覆盖，但我相信同一块颜色涂十遍和一遍是不一样的。就像从池塘底下一层层浮到水面，水面上是最简单的线条，最轻的色彩，但有一些盖不住的线形藏在里面。作为一张画，画面表层是美学的思考，底层则是我个人的东西，像皮肤一样有气息、温度，尽管最终我们都走在表层。

研究部：你怎么看待这样的绘画，长时间的和图像相处，我们能将这些不只是表层的画视作你生活的部分吗？

唐：我跟图像的关系，或以皮肤理解的绘画状态，这些都会被揉在一起，是

我见过的，正在经历的。一张画放在工作室我可以持续工作下去，它伴随我的时间越长，每一阶段对它的认识都会不一样。但离开画室就是终点，跟我不再有关，接下来是另外的关系，比如被展示和观看，这些我不会参与，甚至对画的命名都可以交由别人，对我而言都是开放的。

研究部：能不能这样理解，你在尝试一种没有指向的，因此也许也没有终点的绘画？它从你的生活图像开始，朝向你的绘画状态而去，但它的结束并不由你对画面的判断而定，你将它交给更大的世界。

唐：这个结果是不固定的，我以前的工作是一种已知的状态，画完就是结束，现在我把更多空档留给未知，只思考一个局部或接下来几天的工作。我像一个沙漏在面对这些图像，图像先是变得很窄，进入我的控制范围后再重新扩展。创造这种状态是思维的，没有思维的工作就没有意义，必须注意这种主次的关系。在这个过程中，你过去的经验会产生理性来与偶然性拉扯。

研究部：这个不执着的状态并不抽象，你的工作和思维都是这个连贯的逻辑。但我们如何描述这种处在变化中的绘画？

唐：一张画完成后观众看的是一张画，但这张画有什么不同？我希望在画中找到一种循环，像是弹簧，正面看是一个圆，侧面看是另一个维度。这是我对画面的理解，从起点到结束的拉扯形成了画面的结构，中间的过程埋在下面，慢慢的透出时间。

我想在绘画里搭建一个平台，把自己放在随时变化的状态里，把没解决的问题，不知道结果的东西慢慢在里面试验。

唐永祥的平常历程：直面无常的性命观

文 | 黄建宏

唐永祥的最新个展《一群人 一棵树 一些脚》在油罐艺术中心举行，延续艺术家自 2012 年起确立的绘画方法，他的绘画是将生活中随机拍下的照片作为绘画图底后，经过长年覆盖而使得图像成为容纳时间与生活痕迹的平面，最终指向“平常”。“平常”总是暗示着“无常”，从第六代导演如贾樟柯、娄烨和王小帅所再现的中国，因为置身于快速变换的风景中，个人、环境与历史充分交互渗透，“无常”于是变成 90 年代后的“性命”特质。经过疫情后，个人似乎必要面对全球供应链重整下的行星级“无常”。相形之下，“平常”似乎不同以往地具有其特殊意义：一种修炼性命的实践。

唐永祥的性命观，是一种脱离世界景观的修炼，作为一种安静的先驱者，或说沉潜的入世者，绘画正是他创造历程与经验形貌的世界。当今天的人们尝试以跨物种和行星尺度来理解世界时，就必要面对跨维度的“无常”，必须再一次从创造图像者退居到观察者，才有可能感知到或判断出自身所亲近的“平常”；这是一种去意念的步骤，人必须减缓他的手与连结手、眼睛和声音的种种机具“速度”，才能够让自己不跳出跨物种、行星关系之外。同时间，当人透过越来越多的成像机器进行观看时，无论是过多的图像、还是“观”的内在化，都将我们的视觉文化推向机器界的时代，“观认知”的时代，我们与世界之间的关系不再是“光”所反射的各种线性关系，而是通过“图像”大量收集后的“折返”，形成直观。

所以，“平常”是人面对“无常”时，在现实中启动的折返，我们必须折返才不至被无常吞噬，或是被面对无常时所抓取的妄念迷惑自己，这个在现实中发动并回到全新现实的“折返”，就如同《金刚经》世尊所言的时刻“若见诸相非相。即见如来”。那么绘画在这样一个时代，又可能找到什么样的角色与我们生命有所连系？当唐永祥凝视一颗苹果，或是社区中的路树成为艺术家练功或散步的陪伴，都是在“折返”中以平等状态和事物共生；“平常”

如此变成为一种修炼与操作的动词。

他的绘画就是“折返平常”的操作（修炼）过程，既要画出离开表象景观的“折返”，也要画出“平常”，进入真实的非线性空间，一种对于“无意向”的回返。所以图像是承载这内心过程的对话过程，过程中的取框、色调、色面配置、平涂与叠层等操作，都仿佛尝试触及图像、让互动操作过的图像“折返”与自身感受进行校准与内化。所以，他的绘画是一种通过视觉与图像进行对话的过程，这种绘画不是再现某物或某现象的图像，而是让对话和互动得以发生的“经验”。

今天之所以必须折返“平常”、回返“无意向”，就是因为我们失去了“日常”！当代艺术对于日常将近半个世纪的开发，“日常”可以说完全异化了，今天的“日常”已经被规格化和商品化，就跟现在因为大数据的运算而不断失去我们的“当下”一样。唐永祥的绘画首先就展现出一个探寻过程，既要让机器（手机、相机）自由，也要让自己（艺术家）自由，但不是在发表会上的雄辩，也不是浪漫的自动技法，而是在缓慢比对和考虑下交互嵌入。如何在不被主观掌握的器材和被专业化的手法之间捕捉到“赛博格式”的创造性：自由机器与自由意志之间的交会。这交会启动了“经验历程”，我们才有机会看见艺术家如何在色块与边线上重新思考讯息与现象，以经验同机器连结，才得以生成出“并非非人”的赛博格。“平常”不只是一种生活存在的况味，而是人作为物种与赛博格在世界与机器之间得以具能动性、思考性的“适得其所”。让我们自我经验与直观中成为具生命力的赛博格，即无常中的性命观（平常），而不是廉价地成为生化 AI 的燃料。

浮泛的虚构，与暗涌的感知 / 织体

文 | 鲁明军

2007 年秋天，刚从湖北美术学院油画系毕业的唐永祥，带着一脸茫然毅然决然来到了北京。这一待，就是十年。而这十年，也是艺术系统、中国社会乃至整个世界风起云涌、激荡澎湃的十年。和很多艺术家一样，他亦无法回避这些外界的变动带来的刺激、影响，包括压力，同样经历过最艰难、最彷徨的阶段，只是不同的是，他选择了抵御和摒弃，而这本身也已成为他语言系统的一部分。所以，透过他的画面，我们虽看不到期间他曾经历过什么太大的波折和起伏，但冷静、克制的表皮下面，其实暗藏着他丰富的内心世界和感知经验。

自五年前第一个个展“皮肤”（2012）开始，唐永祥的绘画就有一定的辨识度了，但对他而言，这并不是一种风格化的诉求，一直以来，他真正关心的是绘画如何走向深度，或作为一种深度绘画的可能性。深度绘画是一个含混不明的用语，连唐永祥自己也不太清楚这里的深度到底所指为何，但似乎没有别的词汇比之更能准确地表述其所行与所欲，他宁愿将它视为一个没有目的的持续实验和探索，就像他所说的：“虽然不知道那是什么，但是有一种东西，一定会抓住。那个东西就在你前面，怎么画都画不够。”¹为此，他给自己设置了一套“苛刻”的方法和要求，一切可能性和不可知的能量都是在这一前提下或是这一既定的语言维度内挤压出来的，亦即如何在一个法则的必然性或因果逻辑中开启出更多去因果化的偶然和或然。在这里，与其说是艺术家支配着画面，不如说是画面引导着艺术家步步前行和深入。

1

覆盖是唐永祥绘画一贯的方法。可以说，他的画面就是一层一层覆盖的结果，几乎每张画都是十几层乃至数十层笔触叠压而成的。所以，一张画常常会耗去他很长的时间，有时甚至一两年都画不完。当然，仅只反复的覆盖并不能显出它有多特殊，因为其本身就是传统油画实践中的一个基本方式，包括绘画时间，也不足以作为一个独特的参数和变量。相反，在唐永祥这里覆盖恰恰是为了抵御或消解其在学院系统和既有的艺术史系统中所接受和获取的覆

盖经验。基于此，他还附着了其它几个条件，所以从一开始，他就把自己逼到了一个狭仄的角落和境地。

艺术家选择图像母题并没有特别的考虑，所有的画面题材都来自日常随机的拍摄或观察。但要说随机，其实也不尽然，因为他是有意选择、撷取了那些常常不被人留意的角落或局部，一个背影，一个手势，或者是一组静物，这些日常生活的碎片，都是他描摹的对象或底本。不过，艺术家使用的覆盖方式明显不同于我们习以为常的笔触经验，他选择了一种机械的十字形的重复和叠加，笔触很小，除了在边缘处，观者几乎看不到痕迹。在某种意义上，这样一种方式恰恰是有意地在祛除笔触，消解学院的痕迹。与之相应，这其实也是在削弱手感，但有别于“新印象派”（或“点彩派”）的是，唐永祥并不完全依赖于相应的科学规范和原理，在他的画面中，还是残存着些许的手感和诸多不确定处。

唐永祥提醒我，手作为母题曾反复出现在他的画面中（如《像一只手 在浅色背景上》（2015）、《一只手 粉色背景》（2015）、《几双手和一些线条背景是蓝色的》（2015）、《有一些色块 三只手和一条分割线》（2015）等），而且一直是以局部的形式出现的，大多还保留着些微写实的特征。在我看来，这样一种提取和隔离，一方面意在祛除手感，或是将手作为物来看待，进而可以想象他画面中的手何以要么被围困，要么是被挤压；另一方面，其之所以没有完全被覆盖，也是因为他并未彻底消除手感。在感官系统中，手通常所指的是触觉，而在沃尔夫林经典的形式主义框架中，轮廓导向的也正是触觉和平面。但不同于“新印象派”的是，他没有模糊或消解轮廓，相反，他恰恰是以轮廓为基准，通过层层覆盖，重构了基于底本的正负形关系。另外，唐永祥同样也是不加调和地使用管装颜料，但他并没有像“新印象派”那样，在画面上有意识地区分颜料和笔触，在他这里，画布更像是调色板，一层一层描绘或覆盖本身即带有调色的功能——尽管他并未预设也不清楚整个色调最终到何种程度，也无法得知画面一步步的变化。同样可能关涉“新印象派”的是，在唐永祥均质的覆盖中，几乎每张画（或是被分割的局部）都带有些许“格式塔”（Gestalt）的特征——在均质的原子化分离中始终保持着统一和整体，如当时与格式塔理论不无联系的社会学家涂尔干所说的：“整体不是部分的

相加。整体是某种不同的东西，它的性质已与构成它的零件不同……相反，（联系）是所有创新的源泉，而创新是在事物普遍进化过程中被成功生产出来的。”²看上去，这一关系与其画面中的正负形结构亦不乏重叠之处，而这里的正负形重组，实际上即是重新分配局部或零件及其与整体的关系。

早在七八年前，正负形关系就已隐约成为唐永祥绘画的主题。2010-2011年完成的《蓝色的背部》的构图形式中，正负形关系已经非常明确，它既是一个人物上半身的背影，同时也是两种不同颜色、不规则形“平面”色块的构成。也许是画面母题简约的原因，正负形轮廓非常明确，所以我们依然能够清晰地辨析其正形，何况局部还有体块造型的痕迹，而非全然是平面关系。相形之下，同年创作的《有点抽象 上面是蓝色的》（2010）的辨识度要低得多，它原本是一张肖像，但在这里则几乎成了两种不同色调、不规则形平面色块的组合。新的正负形关系瓦解了原本的叙事，形成了一种不可名状、难以言传的新的语法结构。我们可以将它视为一种形式关系，但它并不纯粹，地壳般的表皮下面暗藏着更为复杂的图像结构。当然对于唐永祥而言，没有底本的支撑，表皮是不成立的，底本本身就是表皮的一部分。关键在于，底本并未完全消失，底层笔触颜料的肌理依然清晰可辨，如画面上部蓝色色块下面的弧线，原本也许是底本中肖像发型的轮廓线。但艺术家覆盖的时候并未依循这个结构，而是扩大了面部的覆盖面，并替代为另一条不规则形的轮廓线。表面看，下面这条被覆盖的凸出的线并不重要，但实际它恰恰暗地支撑着整个画面的结构。

这样的方式曾多次出现在他的实践中，也是他惯用的方法之一，有时候为了保证画面的平衡，他会有意保留或者描绘一条线或一个物理形状，比如一个圆，或一个正方形等，如《三棵树 小雕塑和一些圆》（2009-2011）中横向排列的五个圆，在唐永祥看来，它们就像是画面的调解器一样，支撑着画面。同时，作为一个局部的横向对称关系也暗示着画面纵向结构的对称性或镜像关系。类似的还有《三双腿和一只脚在浅绿色背景中走动》（2013），画面中夹在腿脚之间的那些不规则圆或椭圆，作为一部物理叙事，与母题中的行走本身形成了一种巧妙的互应关系。另如同年创作的《紫色背景上暗色的人》中左边强行植入的那条略微弯曲的线，既是画中人物的观看之物——其目光恰好

投向此处，同时也是用以平衡画面的形式元素。类似的线条也出现在新作《一堆东西和几个桶 下面是一片蓝色》（2017）中，不过在这里，这一孤立的线条又似乎是母题结构的一部分而深嵌在画面内部，支撑着整个画面的均衡。

在反复的覆盖中，透过正负形二者之间的相互穿插、牵扯、分隔与错置，艺术家意图探触一种繁复的、不确定的空间话语和叙事维度。这其中，各个块面轮廓线显得尤为突出，不同在于，这里的线条并非是直接用笔描绘的，而是在反复的覆盖中，块面之间相互挤压或碰撞产生的剩余或遗留。至于边缘线的笔触和颜料层次，我们可以将它视为时间的刻度，或按何岸的说法，也可看作是一种记忆的刻度³；反之，亦可简化为一种点状的直觉和一种厚度消失且无关经验的点的失忆。另外，艺术家也是希望对于绘画最基本的媒介属性有所提示。除了这些以外，还须一提的是，遗留的轮廓线亦像是一个空间，而非只是纯粹的线条。此时，遗留的线条本身又形成了一个新的负空间，而原来的负形（空间）则变成了正形（空间）。这一点尤其体现在更为典型的《半个身体和两个圆圈》（2010）中，因为他在遗留的线条中间，又增加了一个线条，再次挤压出两个线条，从而使得这一辩证关系变得更为复杂。当然，这一辩证关系终究还是取决于我们的观看，我们甚至可以将其看作一种视觉实验。

2

维特根斯坦在《哲学研究》一书中探讨了经典的鸭-兔图：它消除了有利于“一览无余”的一切现实主义特征，把形象简化为一个图式化的最小化的抽象，使之看起来既不是鸭也不是兔。在心理学家约瑟夫·加斯特罗（Joseph Jastrow）看来，观者的身份（或身眼）和心眼决定了这里的观看，但维特根斯坦不以为然，他提醒读者不要被这样的“内在机制”所误导，它本身其实是一种外在的图像模式，并用视觉和语言的相互作用取代了“心眼”与“身眼”的逻辑关系。W.J.T. 米歇尔（W.J.T. Mitchell）认为，这里的“问题恰恰是要铲平探究的领域，用不同语码和传统之间复杂交叉的表面描写代替解释表面效果的深刻的内在原因模式。我们不是要窥见自己的内心世界去发现一个机械的解释，而是要自问，我们对‘我看到一只兔子’，或‘现在我看到一只鸭子’，

‘鸭子’，或‘那是鸭 - 兔’，或‘一只兔子！’这些表达方式能做出哪些不同的解释”。换句话说，我们要做的恰恰是要剔除这些选择性的经验释读，将它看作一个合成的、综合的图像，也就是说，它既不是鸭，也不是兔，它就是它自己。⁴显然，维特根斯坦的理论无疑是对我们视觉认知的一次解放。

此处援引这段文字的目的，并不是说唐永祥的绘画也是像鸭 - 兔图一样的图像 / 语言游戏，尽管他画面中的正负形关系的确含有相似的话语逻辑。和鸭 - 兔图一样，唐永祥画面中的图像也带有明显的最小化抽象的特征，只是不同的是，它保留了颜色的层次变化、造型等部分现实主义特征。更重要的是，唐永祥并没有彻底抽离其内在机制，而全然让渡给表层的描述。这里的重心恰恰在于，表层描述与内在机制之间分离又相互牵制的复杂关系。

在反复的覆盖中，他不仅压平了画面，在某种意义上亦抽空了图像底本的背景。即便是保留的局部图像，也被他处理为平面。这样一种平面化的图式关系，就像维特根斯坦笔下的鸭 - 兔图一样，也是对我们视觉认知的一次解放，而不再受限于我们既有的图像认知经验。不过在唐永祥这里，真正扮演解放角色的是负形本身以及正负形之间的暧昧关系。曾有一段时间，唐永祥痴迷于《易经》及其阴阳数术，包括与之相关的还有中国古代金石书画中的“计白当黑”这一观看方式，其相生相克的逻辑也为他的绘画实践提供了不少佐证和启发。

唐永祥告诉我，日常生活中其实更加吸引他的恰恰是那些负形关系，多年来他已经养成了习惯，比如看见两个人并步往前走，他的视点不在两个人各自的实体形状，而是在两个人之间那个虚空的部分；面对一组静物，他关心的是各个静物之间的“衔接处”，而不是静物本身。无论从形式 / 构成的角度，还是从视觉 / 观看的角度，正负形关系已然将图像底本中的人和物转化为一种物理 / 几何结构。不过在实践中，他并没有完全停留在简单的正负形的辩证关系，何况画面也没有彻底消解写实的特征。如《三个盆》（2015），如果没有局部阴影的提示，就是三个平面的椭圆形，但有了这一提示，它又像是三个椭圆体，甚或就是三个盆。据说莫兰迪 (Giorgio Morandi) 是唯一影响和启发唐永祥的艺术家，若按现象学的解释，莫兰迪的绘画实践是一种物的还原，亦即回到物本身，这里的物既是绘画本身，也指向绘画媒介，包括形式、笔触，

特别是颜料。⁵ 在唐永祥这里，的确也是一种还原，但这种还原并没有指向作为物的媒介，而是作为物的知识，指向作为一种知识或认知的绘画。这其中，自然包括视觉与观看。在这一点上，他和莫兰迪一样，回到不确定的真实的观看本身，即是其还原的对象。这里所谓真实的观看，从来不只是纯视觉，而是和知觉、触觉等不同感官共同作用的结果，因此它并不稳定，而始终处在晃动当中。如果说这是一种深度绘画的话，那么它一方面将观者引向凝视，另一方面又提示我们纯粹凝视的不可能。也即是说，这是一种关于凝视的凝视。

照片是唐永祥最重要的素材来源，照片是有焦点的，本身就是机械凝视的结果。这意味着，通过块面覆盖以及正负形的重构，导致的平面感本身亦带有反凝视的特征。在唐永祥看来，无论是正负形的重构，还是均质的平面覆盖，都是为了去中心化或去凝视化。与此同时，画面一贯的冷色调其实也在不同程度地拒斥观者身体感官的介入，本身也可视为一种反凝视的举动。问题在于，从来没有绝对的覆盖，覆盖并不意味着底层的消失，它还是会浮泛在上一层。即使是纯色覆盖，最终导致的也是不同基调的灰色。最终形成的画面中，其实渗透着所有的层次的颜料和笔触。当然，这一方面取决于油画颜料的物理属性，另一方面，颜料 / 笔触丰富的层次本身亦释放着一种视觉性或可凝视性。

对于唐永祥而言，画面的边缘线和轮廓线同等重要，包括在处理方式上，也始终保持着一致性。他有意地保留了色彩的层次，除了作为绘画性的基本元素和保持结构上的通透以外，特别是边缘线，其实也提示我们画面作为文本的这一特征。不过，这一文本性更是体现在画面内部图形关系、色块关系所带有的拼贴感。比较典型的如《色块与三组人形》（2015），画面包含着两个层次的拼贴，一是画面中三个不规则形的图像与背景之间，不过每个图像依然保留着最低限度的正负形结构；二是背景中几个规则的方块之间也同样是一种相对规则的拼贴关系。图像的不规则形状以及不规则的分布关系与背景中的秩序感显得格格不入，它既像是拼贴的，又像是内嵌在里面。背景中的块面由于边缘线特殊的质感，使其看上去又像是实体方块砌成的一堵墙的局部，两块蓝色像是涂在墙上的一样。这一暧昧关系使得观看变得游移不定，也由此浮现出种种不同的感知织体。而这也再次表明，模糊底本形象及其所指只是一种手段，他真正的目的还是在于如何打开更多不可预知的叙事维度。

艺术家希望更多依赖直觉，希望释放出更多的不可预见性，但事实是，即便再偶然的发现，似乎也无法从既有的感知经验和因果逻辑中彻底摆脱出来。因为，此时这套一贯的方法本身就已经成为支配他实践的经验法则。近两年来，唐永祥的画面变得越来越复杂，而他也越来越不受图像底本的限制和方法的约束，有时候画到最后，几乎已经完全脱离了底本。在这个过程中，他不仅通过覆盖重构图形关系，有时还会在既有图像的基础上，进行切割、移动、添加或复制。有时，旧作也会成为新画的母题。这使得其最初自我规定的那套法则似乎开始有所松动，画面也因之变得愈加丰富和多变。

背影是常出现在他画面中的一个母题。如果说2011年《蓝色的背部》的重心是试图通过正负形的辩证话语消解母题本身的情绪感和叙事性的话，那么，到了《两个捋头发女孩的背影》（2015）的时候，显然不再只是一种简单的正负形关系。母题原本是一个站立着的女孩的背影，艺术家只是截取了其上半身，像是拼贴使然。前景中的人物因为添加了一个半椭圆形的深紫色背景，又像是站立在水中。在此基础上，他又在画面的右上部位用同样的画法添加了一个相似的背影，身体倾斜度、两只手的位置由于有别于前景中的人物，所以看上去是同一个人不同时间身体动作的变化，二者既在一个空间中，又像是两个不同的空间，而连接它们的那个不规则形的浅蓝色带则像是时间的间隙。另外，头部阴影的色彩、形状与前景中半椭圆形的紫色块之间也似乎暗藏着一种形式上的关联和纽带。此时，母题本身的情绪感和叙事性已荡然无存，取而代之的是一个暧昧不清又不乏冲撞和矛盾的复杂的形式部署和语言结构。看上去，它又像是一部有关视觉认知的实验文本。

2016年完成的《像三个分开的半身背影 粉绿色带》中，横向排列着三个人物的半身背影，图像的相似性意味着兴许是同一个人被复制拼贴在三个不同位置上。除了视觉上的正负形关系以外，在人物的头部他野蛮地添加了一块粉绿色带，再次模糊了图像的可辨识度，亦凸显了绘画的基本属性。在此，我们既可以视其为一部图像叙事，也可以看作不同色层和形状的交叉与错置。值得一提的是，他并没有让色带左右贯通，左边留了一小段距离，只有右边

出穴，这样一种设计既保证了画面的整体平衡，也扰乱了图像母题之间可能存在的视觉结构。与此同时，色带左边遗留的部位与画面下边中间那条深蓝色块之间亦似乎暗含着一种形式上的关联，其共同使得画面有一种不完整性、未完成感，和一种“恰到好处”的通透感。

同年，背影再次成为《有三个背影 一棵树 下面还有些色块》的母题，但不再是分列排布，图像中三个人物原本就是一个整体，而直接被挪用至画面中。三个人物的下半身被覆盖，只是保留了一些碎片式的负形，只有通过细看，才能辨析其形式关系和视觉结构。在覆盖的过程中，他依然将画面分为上下两个部分，其中比较复杂的是上半部分，他保留了画面中后景中的树枝，然后沿着树枝的边缘线进行覆盖，形成一个像山包一样的负形。特别是中间部分的粉绿色，取代了人物成了画面的重心。画面的左边，艺术家沿着三个人物头部延长了母题的透视线，恰好与右边伸出边缘的树枝形成了一种“对称”关系，区别在于，一边是曲线，一边是直线。也许是为了打破这样一个“对称”结构，他在画面的左边巧妙地涂了一块绿色，其半圆形与画面中心的粉绿色块则构成了一种形式上的互应关系，而其色彩又恰好介于上部的粉绿色与画面中间人物裤子的深蓝色之间，甚至保留着调色的层次。另外，画面上部的透视线与画面下部负形碎片的右下边缘线之间还暗藏着一个上下“对称”结构。与之相类的还有新作《三个人两个桶》（2017），同样是上下分隔的结构，上半部分是一组三个人物的半身背影，下半部分像是一组静物。两个部分原本属于同一个图像母题，然而在这里，却被分隔为两个看似没有关联的图像。上下两部分虽有一些色调上的差异，但线描和轮廓是二者共同的塑造方式。值得一提的是，在背影的塑造中，他并不完全是平面的，他保留了衣褶局部的轮廓，以及隐微的体感和视觉深度。

可见，层叠覆盖的画面主体虽是平面的，但并不意味着完全舍弃了透视。画面中部分图像母题依然暗含着不同形式的纵深结构。除了《有三个背影 一棵树 下面还有些色块》中的透视线以外，前面提到的《两个捋头发女孩的背影》中前后两个背影之间，显然也是依循于透视关系。另如《色块与三组人形》中下面的深蓝色方块，我们也可以视为强烈外光下画面空间层次的一种暗示，包括《三条腿与一些色块》（2015），其中间部位的边缘线特征和色彩区分，

同样不乏纵深感。然而，这些纵深结构并不是孤立的，它常常与其他形式部署交织在一起。也因此，它往往被观者所忽略或遗漏。而这也说明，他不再完全依赖一度支配他画面的正负形结构，就像在最新有关“树枝”的系列作品中，负形已退居其次，画面以局部的正负形关系和色域的重构为起点，意图展开新的虚构，进而通往一种纠结、挣扎在主观表象（经验的产物，或因果范畴）和虚幻表象（没有概念的空想）之间的新的想象机制。

* * *

普鲁斯特（Marcel Proust）的《追忆逝水年华》是唐永祥最喜爱的一部小说，也是他唯一的枕边书。作为意识流写作的经典文本，这本书没有中心人物，没有完整的叙事，也没有情节的跌宕起伏。这样一个语言方式和叙事结构也不同程度地影响并启发了唐永祥的视觉编织，在他的言语系统中，也的确带有明显的去中心、碎片化等意识流色彩。包括他阅读此书的方式，也是意识流式的，随机翻开，随意阅览，无所谓整体，而只诉诸局部、零碎的撷取，这同样暗合了他绘画语言的逻辑和结构。我不敢肯定——也无意确认——以上这些分析是不是艺术家原本的思路，但可以肯定的是，他的确埋下了很多形式伏笔，也暗藏了不少语言机关，但所有这些设计根本上还是为了将观者从既有的图像认知经验中解放出来，进而将观看和解释最大限度地开放给观者，所以，我们很难找到一条清晰的线索和路径。在他的部署中，制造了很多阻碍和断裂，正是这些断裂处，恰恰成为我们进入他画面的入口，就像他自己目光所及的总是那些负形结构一样。也正是这些断裂处，打开了新的视觉叙事的可能，且这些叙事依然可能是断裂的。然而吊诡的是，作为事件的画面固然不可预知，但是其不同层次的可看性、可读性及可解释性也意味着其并非完全不可预见。也因此，任何逻辑化或临时因果的观看和阐释似乎都无碍他原本就不可名状的虚构与想象。

唐永祥提到一个很多人有所不知的细节，原来他从不为自己的作品取标题。通常情况下，画廊 / 美术馆工作人员收到作品后会通过电话挨个向他确认，在确认的过程中，工作人员的描述本身便成了作品的标题。这样一个设计与他的语言结构无疑是高度一致的。唐永祥当然知道，工作人员的描述大多是表

面的，也没有逻辑和线索可言，但是他 / 她们却提供了一个出乎艺术家意料的观看结果和视觉叙事。事实是，在工作人员与艺术家之间，本身就有一种断裂感，或存在着一个间隙。透过这些标题，我们亦发现，大多都混淆了正负形关系，夹杂着有关图像、形式、色彩的各种语汇，之间没有任何次序和逻辑。即便标题与画面的语言结构是背离的，这种没有逻辑的描述本身与其绘画语言依然是同构的。如在 2013 年的《蓝色背景上有些头像》中，头像本身是倒立的，但这一点显然被画面信息的传递者所忽视。在层层覆盖的过程中，艺术家保留了人物的头像，并将画面颠倒过来，而且在每个头顶他还添加了一个细小条块，仿佛是倒立在一块板子上的雕像。联想无逻辑的作品标题，这样一种断裂、模糊和不确定的绘画语言似乎与之并无二致。

应该说，这也正是他抵御一切社会性或意识形态因素介入的一种手段，但是这并不意味着他将自己悬置了起来，更无意回到形式主义，或是传递某个具体的观念或想法。在某种意义上，他画面中的不确定性、包括他的工作方式实际上正是他犹疑、反复和挣扎心理的一个表征，亦是他现实处境和真实体认的一种视觉映射。在此，他非但没有将自己从现实中抽离出来，且从一开始，他就已经将自己掷于这个含混的现实场域和残酷的游戏规则之中，混沌的现实才是其真正的绘画母题。

【1】转引自《唐永祥个展新闻稿》，北京：魔金石画廊提供，2014 年。

【2】关于修拉《室外剧场的巡演》与“格式塔”心理学理论的关系，参见乔纳森·克拉里（Jonathan Crary）：《知觉的悬置：注意力、景观与现代文化》，沈语冰、贺玉高译，南京：江苏凤凰美术出版社，2017 年，第 144 页。

【3】何岸：《皮肤》，《唐永祥：皮肤》，北京：禾木画廊出品，2012 年，第 1 页。

【4】W.J.T. 米歇尔：《图像理论》（Picture Theory），陈永国译，北京：北京大学出版社，2006 年，第 40-43 页。

【5】参见蔡惠萌：《莫兰迪绘画作品的现象学分析》，《创作与评论》，2016 年第 6 期。

暂时在场

文 | 钟山雨

与以哲学理论为庇护或挪用重构美术史图像的方式不同，唐永祥的创作偏向于内省的自我观照，不寻求外部经验。他执着于内在过程而非目的性，这一过程从无到有，再由繁至简，在多层的覆盖后，画面最终成为一帧定格，戛然而止的表面呈现出克制平和的色调，画中主体被面无表情的标题总结陈辞，只有色彩繁复的线条和画布边缘让人得以管窥作品内部的丰富层次。

记忆、直觉与潜意识使唐永祥的画面呈现出梦境的疏离，由照片收集而来的素材被从记忆中反复提取，因形象的不可穷尽之故，他反复描画同一个图示，近乎重复强制（repetition compulsion）的背影、腿、静物等形象给观者造成似曾相识的困惑。但原型这一熟悉之物只是唐永祥作画的入口，它始于照片，经由艺术家的记忆重塑后进入画面，之后便从画面中逐渐淡出，陌生化，而最终对其纪录式的呈现也仿如相机对瞬时的捕捉，作品由此可被视为对原素材的二次拍摄。褪去了人体的温度（但未完全消失），或是脱离了物的日常属性，原型此时已经退场。

在创作过程中，唐永祥依赖的是长时间理性的审视与雕琢，一幅画往往要持续数年才能完成，其中的沉思与推敲近似中唐的苦吟派诗人，亦让人想起李可染所说：“我不依靠什么天才，我是困而知之，是一个苦学派。”形象脱离原型被反复打磨后，或许将如被把玩的器物一般获得精巧圆润的美感，画面也难免有趋于完美的倾向，但唐永祥却执意以“拙”的方式打开作品的罅隙。他用十字形平涂削弱了画家之手的在场，看似聚焦于中心主体的画面被诸如一只耳朵或一只手等细节分散了注意力，平衡而连绵的色块也常常被一条显眼的黑线截断。

由此，唐永祥的创作可被看作是实证主义建构的转向。这不仅意味着他的创作是向画面内部观测考量的结果；未经调色的颜料在不断累积叠加的同时，实质上导致了既有元素的自我干涉与抵消，回到艺术家所追求的“初始状态”，形成一种否定的逆向结构。它从某种意义上是拒绝有所指，也拒绝符号学阐

释的，单独对图像进行空间关系解读难免陷入形式主义的图圖，然而挖掘艺术家实践的美学特质又往往流于个人传记式的分析。唐永祥所关注的是纵贯古典与当代、绘画最坚实而基本的元素：视觉性。无论具象与抽象、实像与拟像，都只是为达到某种视觉结果的手段，而正是对视觉与知觉的唯一依赖使其作品无需依托艺术史和语境来找寻自身，呈现出非时代性、无时间感的氛围。

在唐永祥的绘画中，轮廓往往并非勾勒出而是由底层颜料显露出来，时而成为观看的主体对象，时而退居形象之后；大面积编织状肌理在背景与前景间浮动；表皮被覆盖后，又有新的表皮形成，有如地质沉积，每一层的形象都不过是暂时在场……当不再区分种种界线时，画面便拥有了自主权。形象不再能够被定义为“是什么”，而游离在似是而非的“像什么”之中。观看的中心变得涣散，目光被打断，正负二元对立的逻辑也随之消解。同时在视觉平面之余，更多的维度生长出来——在从底层到表皮的纵向关系中，作品的“视觉性”与“可见性”之间产生了偏差，所有隐而不见之物埋藏在作品纵深的褶皱中，难以被语词还原，但又真实在场，干扰着观者的感官；创作的漫长间隔也在画面上形成了不可见的留白。除此之外，由于形象、色彩与轮廓的游移不定，须要时而走近某一点沉浸其中，时而抽离退后以观全貌，从而在观者-作品-画家之间生出一个沉思、静观与移步的地带。打破静态，制造断层，这种有机的流动性与空间感正是我们得以久久凝视唐永祥画作的关键。