

MAGICIAN SPACE 魔金石空间

臧坤坤 Zang Kunkun

精选文章 Selected Articles

今天的滴答声 朱朱

显然机器会变成一堆废铁；它那平静安宁的运转只是一种假像。

——卡夫卡《在流放地》

经过一段狂欢节般的喧嚣，我们的艺术开始被这样的呼声包围，要求它回归到本体的自律，检点它在政治与商业方面的双重投机行为；不过，这并不是将艺术变成社会学的绝缘体，而是及时重申个人语言炼金术的重要性。

眼下也会为耽于复古的唯美之作提供登台的机遇，它们确曾被不公平地打压在昏暗的仓库里已久，终于，它们可以迎娶新兴中产阶级的口味了，那些家庭的空白墙面忌讳血腥、残酷的形象，甚至哪怕只是会引起不愉快的记忆的画面，需要的是装饰性的，不，“高雅的”的作品——他们是这样说的，某种程度上，这也称得上是一种审美的进步。

但是，强有力的艺术不会只去满足这种口味，它仍然会在提升美学纯度的同时，力图从温情脉脉的面纱上撕开一道闪电般的裂缝，让我们看看自己到底置身在一个怎样的深渊，它想要揭示我们生活的虚幻性，想要表述真相，至少不允许它自己陷入到精神“安乐死”的境地——只要想一想我们是被怎样的“盛世”和“大国”论调、千疮百

孔的恶趣味和即时消费的生活观所包围，就可以知道这种努力无疑是一种艰险的摩崖之举，然而，年轻的臧坤坤正被自己的天赋、抱负与意志引导在这一工作方向。

“在华丽炫目的作品背后我其实是在用一种很舒缓的语调来陈述，陈述经典。是的，我一直在追寻经典，政治寓言，生命方式，能量循环等都是我关注的对象。”臧坤坤的这一自我界说在他的展览“现实的弧度”（2010年）之中得到了体现，并且为我们确认了一件事情——他是通过几个秘密的支点来看世界的，而拒绝追随年代的表达积习；通过研习艺术史的经典和思考生命能量的神秘性，他得以从一个更内在的时空框架里冷静地观照现实，并且在画面中将简洁的、具有无限延伸感的抽象化构图与具象的细节结合在一起，造成了令人难忘的效果；不过，在那次展览里，他有关政治寓言的讲述还欠缺一份说服力——《教化的意义》则是一个令人惊讶的例外——也引起过我的质疑，因为，他在那部分作品之中“试图容纳更多的社会性内容，并且，将自身的观察与反讽潜藏在类似情节剧般的、复杂的场景建构之

中，但是，内容有时会显得过于隐晦，或者说，过于修辞化”。

他的进展是迅速的，仅仅经过了一年多的时间，他就为我们带来了“棕色”系列，而其中的核心表达，就在于“探讨并深化生物本体与当下外部环境的关系这个主题。”这些新作征服了我的心，它们所达到的力度与深度有些令人难以置信，仿佛是某种天赐的话语主动找到了他，或者，是一笔意外之财，在夜晚的路边闪着光，恰好被他捡到了……当然，我更愿意相信这些作品是从他原先自感薄弱的地方倔强地生长起来的；薄弱，不在于他缺乏感知与判断，而在于他当时没有找到一个现实的切口，或者，以他的话而言，没有为自己的“空想”找到“依托”。

“政治与犯罪本是一回事情……”，但“‘政治能量’的驱动力是巨大的，所有其所能触及的领域所发生的瑰怪景观都是拜此所赐，它的庞大统治力使一切变得‘合理’”，以前他是这样谈论的，现在，通过公共健身器材这个意象群，他将他的谈论真正地具体化了，视觉化了，并且，深入到了后

极权社会特性与福柯式的“微观权力”之间的交叉点。

今天，我们的国家机器，一如福柯所说，格外地谙熟微观权力的“规训”之道：当整个社会围绕着经济这个轴心高速地运转，并且，消费主义俨然正充当起了“一揽子解决全部历史难题的方案”，我们对于民主社会的追求，对于民族苦难和精神创痛的追忆与反思都已经逐渐淡释在娱乐性之中；而在这种后果的产生背后，无疑潜伏着意识形态的宏观调控——“这是现代社会中一种极其隐藏、表现仁慈、效用明显的权力运作方式。与传统权力的专横暴力不同，在于它的含而不露和无所不在。”

臧坤坤从散布于住宅小区或公园的健身器材里捕捉到了这张隐形的权力之网，从表面看来，这些器材显示了政府对于民生的人性化关怀，它们可供人们在日常之中锻炼和嬉戏，但经过敏锐的追问之后，你会发现它们与这个年代如潮水般涌现的各种娱乐渠道与措施一样，是将你嵌入权力所生产的生活模式之内的工具，而这种生活模式的首要特征就是物质绑架，通过最大程度地

纵容生理性的需要来阉割精神追求。如果你顺从于此，你就生活得如同一只绵羊身上的虱子般那般自在，而如果你意识到自己生活在骗局之中并且有所反抗，那些工具就会剥开它们身上的迷彩服，成为鞭子、镣铐或更可怕的东西……

“棕色”系列向我们展现的正是这样一个视觉寓言，在那张巨幅的《管道》（200×540cm，2011）之中，花样繁多的健身器材被焊接在一个悬浮的椭圆形之上，仿佛暗示着权力成功地引导了我们进入到一种生命能量的自我生产和自我消耗的、无比空虚的循环过程之中，而在《无题（II）》（140×140cm，2011）之中，那件呈现为菱形结构的攀援类健身器材再好不过地象征了微观权力的网络性结构，并且令人联想到一个人试图摆脱这种纠缠时无处着力的困境。相比之下，出现在《无题（III）》（60×160cm，2011）中的梅花桩，被更具想像力地替换成一排钉子，嵌入到“分不清是锈迹还是血迹”的金属地面上，批判现实的意味也变得更为强烈。

在这些作品之中，他摒弃了过去讲述政治寓言时所依赖的戏剧化场景感，发展出了一种“矢量线条”，或者说，增强了几何学的特征，从而使他最具个人风格的抽象化构图获得了进一步的延续和扩展，同时，为他所大面积使用的棕色调，

赋予了尖锐的题材以温暖、沉静和怀旧的反差，仿佛在冥想中将现实推远到一个可以静观的位置，与之相佐证的是他对于金色的使用，他坦承，“这种‘辉煌’的暖色意外地使画面变得冷酷和不可靠近，这些并不全是在意料之内，”是的，假如一切都在意料之内，又怎么会有令人激动的意外在前方等待呢？

这一系列的主题表达在《无题》（200×150cm，2011）之中达到高潮，依照他自己的说法，整个画面描绘的是一件由“多件单部小区健身器材通过设计组合的形式形成新的健身器材”，当然，这是一个带有勒内·玛格利特式的悖论意味的说明，因为谁都能看得出，它更像一把刑讯室的椅子，而他自己也补充阐释了这一点：“通过组合（我）异化了这些熟悉的（健身器材）景观，（以）产生强烈的陌生感。画面的设色及表现手法和呈现方式使得这种陌生感趋于惨烈，自然的令人联想到‘刑具’。”

第一眼瞥见这个画面时，我确曾联想到了沃霍尔有关刑讯室的著名图片，可是，相对于那位波普大师对于物象的语义性解构，臧坤坤所描绘的“新型健身器材”，更像是沿袭了卡夫卡《在流放地》的阴郁想像，是那个高耸于山坡之上的杀人机器在我们的现实之中的翻版与改写，与卡夫卡式的臆想所不同的是，臧坤坤是将他搜集到的日常意

象加以重新组合，构建了一个残酷而怵目的形象，换言之，林林总总的健身器材原本是分散在生活空间的各个角落，当他将它们精密地组合在一起，我们突然被提醒或启示了：这些随时可见的东西原来都是刑罚的一部分，相对于瞬间的处决，我们经受的其实是一种日常的、不知不觉的施刑，一点点地毁灭，直到彻底地毁灭，甚至还会像卡夫卡笔下的那个军官般上瘾于此，甘于操持和维护着这些刑具，甘于用自己为它献祭……

后极权社会的复杂症候岂能一言以蔽之？画家只是提供一种惊心动魄的形象，引发我们对现实的无尽遐思，这就足够了。观看臧坤坤的这些新作，我再次领悟到艺术本身的道德也许就是一种悖论，一方面，它要求我们从各处看到家园，致力于将陌生的世界家园化，另一方面，又要求我们将家园当做流放地，“在自己家中没有如归的安适自在之感，这是道德的一部分”（引自《道德的最低限度》，阿多诺，Theodor Wiesengrund Adorno, 1903-1969）——正因为心怀热望，所以才永不满足，永不停止质疑；有时候，背叛和疏离也是一种爱的表达，并且能让我们更真切地感受到此时此地，更清晰地听见历史时钟在今天发出的滴答声。

2011年12月31日

绘画作为容器：结构与句式 鲁明军

直到今天，困扰着很多以绘画为主要媒介的艺术家的问题似乎依然是所谓的“绘画本身”，以及如何回到“绘画本身”，甚或，到底什么是“绘画本身”。诚然，无论在现代主义阶段，还是在前现代时期，绘画似乎都有一个相对明确或潜在的“定义”，但自上世纪初以来，持续至今的艺术革命不仅颠覆了绘画的形态、创作方式，亦彻底改变了人们对于绘画的观看和认识。这其中，最根本的变化还是来自艺术家组织画面的逻辑，和观者进入画面的角度和路径，而且，当后者成为作品的一部分的时候，思考方式则已成了画面的支配机制，经典的“绘画本体论”亦随之土崩瓦解。从此，它不再受限于既有的艺术史体制和相应的经验系统。借用德·迪弗（Thierry de Duve）的话说，和“艺术”一样，“绘画”这个概念也是一个专名，媒介的界限被彻底取消，绘画和装置、影像、雕塑并无二致，皆作为一种观察、思考和感知现实的方式存在。

然而即便如此，一旦回到艺术家的具体实践的时候，我们发现他们所

关心和困惑的似乎依然是绘画基本的形式语素和物理属性，硬是将其看作一种不可见的思考方式反而显得有点过于空泛或勉为其难了。也难怪，和画家们在一起的时候，纠缠不清的往往还是颜料、色彩与造型这些最“基础”的问题。至于“思考方式”这样的说法则像是被理论叙述带出来的。大多情况下，似乎只有在诉诸传播、流通的时候，绘画才会超越这些基本的形式层面，延伸为一个流动的、立体的话语空间。

同大多艺术家一样，毕业于天津美院综合绘画系的臧坤坤，也是从背叛学院体系模式开始的。从他早年的作品《能量(VIII)》（2008）即可看出，他的关注点不在传统的造型方式，更感兴趣的是物、形式和空间及其动力关系。涂绘的方式还是多少带有些许里希特的色彩，但显然，画面无关记忆，甚至无关主体的经验，而完全是一个客观的理性尝试。臧坤坤取消了笔触，但并没有沦为平涂，依然保持着颜料或画布原初的物性及特征，表层的肌理则赋予画面另一种质感和情绪，

并与他所选择的图像底本或他对于所描绘的物的感觉是完全一致的。他降低了画面的色彩梯度，尽可能地将其控制在一个色系之内，且保持着简单的对比。也因此，色彩本身得以凸现，进而建立了一个形式的句法。另如他的毕业创作《旋转的牛皮》（2010），这是一件绘画装置，艺术家在画面中心设计了一个转动装置，一块等边三角形的牛皮按照每圈一秒钟的匀速顺时针转动，形成一种叠影重重的视觉性和空间感。值得一提的是，他巧妙地利用了亚麻布本身的颜色，而这在我看来，正是其后来“棕色”系列的源起之一。

如果说在“棕色”系列之前，画面背景与画面中物象的关系主要是靠笔触建立一种统一性和整体感的话，那么至此，这种统一性关系则有赖于画布、颜料及其物理属性。另不容忽视的是，棕色或赭石色本身即是印象派之前古典绘画的基调。而臧坤坤亦从不回避，曾经一度他的确十分迷恋中世纪、文艺复兴时期的宗教绘画，尤其好奇画面为什么会出现金色，为什么要以棕

色（或褐色，有时是红色）为底色。于是，这亦成了他实验的起点。他从中抽离了一些局部，并将其链接至另一个叙事的维度。他不再将其看作是一种用来造型的颜料，而是变成了绘画本身，至少是绘画中的一个重要参数。因此，虽然语言逻辑和画面形式都与古典绘画大相径庭，但他还是希望和古典绘画有一个隐伏的纽带。

画面中的物象大多是来自我们的日常生活经验（比如管道、健身器械等），同时又和当下生活似乎保持着一定距离（或者说被忽视）的物和景观。描绘中，艺术家抽掉了物的背景，只剩下外形。他以棕色和金色的关系替代了物与环境原本的色彩关系，虽说我们依然还能辨识画面中物的基本形态及其社会功能，但艺术家却将其转换成一种色彩关系或形式关系，甚至成了一种结构性的支配。单从色彩而言，这一塑造方式还是带有些许现代主义的色彩，但实际他并没有将其概括为纯粹的色彩关系，依然沿用的是写实手法，我们姑且将其看作一种形式或美学。不过，色彩作为形式

句法并不意味着色彩是自足的、纯粹的，色彩本身还是带着某种观念和意识的。可见，艺术家关心的并非只是色彩和形式关系，确切地说是他自己的感觉与观念所开启的一个不可见的视觉机体。

就此，我们可以追溯和联想到乔托、安吉利科这里，直到伊夫·克莱因、安迪·沃霍尔、基弗，乃至杰夫·昆斯，以及当下形形色色以金色或黄金为媒介/材料的创作，在这个过程中，金色本身的形态和意义已经发生了根本性的变化。早在15世纪，阿尔贝蒂在《论绘画》中就已经论述过黄金在绘画中的使用。他说有些画家在绘画中使用黄金，使绘画显得高贵，但他实际上并不欣赏这样的做法，即使描绘的是披金戴银的女王，他也不建议用黄金，他更欣赏那些用颜料再现金光的画家。¹这从另外一个角度也可以解释，文艺复兴以来，黄金何以在绘画中越来越少，只是零星、局部地出现在个别艺术家的画面中。然而，从古至今，不变的是，金色本身始终带有一定的象征意味，这个象征可能是宗教的、政治的，也可能是文化的、资本的；变化在于，到了今天，金色本身大多时候并不一定承载这些观念，从

此，艺术家关心的可能只是色彩、造型和视觉结构。想必，臧坤坤之所以只是抽取了其中一小部分，也是不想落入诸如此类的既有的、俗套的观念模式中。所以，你会发现，臧坤坤身上其实还有着矛盾和犹疑的一面。譬如金色，我们会很自然地想到金钱、商业和市场，而艺术家所选择的描绘对象本身也都普遍带有理性、秩序的工业化或都市化色彩。这个叙事逻辑似乎变得很容易理解，甚至可以自然地引申为资本主义的扩张是如何塑造后工业时代的废墟美学的，等等。

艺术家似乎并不排拒这些，当然也从不作为思考和实验的起点。其中更有意思的可能还是画面的形式语言，比如画布与颜料之间是一个覆盖的关系，而镀金本身也是一种覆盖，在两种不同的覆盖之间，艺术家暗示了某种感知的关联。同时，我们还可以视其为一种物的关系：它既是一种物的丢弃（颜料，资本等），同时也是另一种物的遗存（管道）。一方面，这两个物本身是一体的关系，另一方面，画面提示我们，二者也是一种分离的关系。这种分离也体现在观看结构即画面与观者之间，画面中物本身带有一种记忆或情感的色彩，而画面

颜色——即金色本身所具有的强烈光感这一物理特征——则又像是在拒斥观者的目光，意在形成一个否定性的视觉结构。这也暗示我们，日常生活其实已经被彻底的景观化了。而此时，颜色就不仅是一个形式的句法，它还带出了一个更为复杂的感知结构。

在这期间，臧坤坤也在做一些其他的有趣尝试，比如在废弃的电热毯上画画。画面背景中覆盖的是棕色，画中的管道结构也是“镀金”的。需要提醒的一点是——也是令很多人感兴趣的是，艺术家为什么会选择电热毯替代画布。毫无疑问，它是为画面赋予了一重新结构。电热毯内的电线分布本身与他所描绘的管道之间有一种形式或图像的相似性联系，这样的话，电热毯的电线就不再是电线，而更像是画面中的管道牵引出的一个物，一个视觉结构，或许他是有意地利用这个形式和秩序作为涂绘的底本或素材之一。当然，还有一个原因是，棕色和金色所构成的暖色系与电热毯本身的功能属性之间也是相通的。而电热毯的包裹、颜料的覆盖与镀金之间同样可以建立起一个关联。于是，从描绘方法、画面形式以及物理功能等不同的角度，我

们都可以切入画面的内部，可以探得不同的线索，进而形成一个多层次、多维度的话语机体。类似的实验还包括《棕色(II)》(2010)和之后的“消耗”系列。前者利用的是合成皮革，在方法和形式上与“电热毯”系列并无差别，相对而言，“消耗”系列则显得更加激进，现成品本身及其形式感占据支配地位，自觉地削弱了描绘的部分——尽管他用描绘的方式涂掉了表面的刻度等所有可见的信息，而在艺术家看来，散落在一地的废弃的卷尺及其形式本身就是笔触。

对于臧坤坤而言，这一特殊的颜色关系既是他观念的来源和起点，也是一种创作的限制，即是说，他还是试图在某种限制之下开启自由的空间。问题当然也在这里，无论是图式，还是颜色，长此以往，自然地成了他的一个可辨识的特征，甚至还有风格化、符号化乃至装饰化的危险。这也是后来他渐渐放弃这个色系和图样的主要原因，而在这个过程中，内含在其中的结构和句式也在改变。

近年来，一个明显的变化是，艺术家将画布尝试视作“现成品”，所以，他会选择异形（如三角形）画

¹阿尔贝蒂：《论绘画》，胡珺、辛尘译注，南京：江苏教育出版社，2012，第58页。

框或其与现成物的拼装方式（如《容器》），在此基础上，他用写实的方式描绘与现成物有着一定关联的物或景，比如马路、下水井盖以及伸出的管道等。在此基础上，他有时候还会在现成物上进行颜料的覆盖。有意思就在于，它不是简单的对应关系，比如画面中描绘的是一块没有了盖子的井口《容器(Ⅳ)》，与之相应，同一系列中的《容器(VIII)》则是立在墙边的一块现成的水泥圆盘，表面覆盖着同样色系和相应形式的色彩，在这里，他其实是将形式、物理及其社会观念等多个层面全部拧在一起。同样，在同一系列另一件作品《容器(XII)》中，他用一块弯曲的绿色铁网摆在画面下，加之它的形式本身与画面形式也是密切相关的，于是，无论从视觉上，还是从观念层面，它都成了画面有机的一部分。

这样的形式、方法其实并不新鲜，早在上世纪六十年代，就曾盛行于劳申伯格、贾斯珀·琼斯等早期波普或新达达主义的实践中。比如，臧坤坤画面中的小水井盖和地上的水泥圆盘这样一种图式及其关系，我们可以联想到琼斯的作品《带有

四张脸的靶子》。在艺术史家洛琳·华莱士（Isabelle Loring Wallace）看来，琼斯的作品还有一个艺术史的关联，如圆形的靶子在这里也是指眼睛或观视（sight）。²由此，我们不妨将臧坤坤画面中的那个小水井坑也视为一种观看。没有盖子的井坑仿佛是一只没有眼珠的眼睛一样，它所传达的是一种反视觉或去视觉化的视觉概念。或者说，它所针对或挑衅的正是视觉中心主义或视觉宰制机制。如果将它视为一种城市化的表征，显然过于宏大了一点，但它的确与个人生活经验息息相关。且单从艺术本身而言，这样一种方式由于过分依赖于关系和无穷无尽的阐释，从而缺少了自足的一面。也因此，尽管他依然在使用拼贴、挪用等手段，但画面本身还是块面的形式构成。事实上，在制作画面肌理的时候，他已经预设了一个三维结构，我们可以清晰地看到画面凸起的造型或图式，与此同时，他又通过几何式“切割”，野蛮地重组了画面最初的图像单元及其肌理关系。当然也可以说，破坏本身即是一种生产，恰恰是在这一过程中，

画面导向了一个不同维度交织的图式关系和视觉结构。臧坤坤将这一系列作品命名为“容器”，本身也是绘画之自我指涉的一个提示。在艺术家眼中，所谓“容器”既是主题或母题，也是绘画本身。这里的“容器”既指填充、容纳——理论上无所不包，没有什么东西不可以入画，同时也是指倾倒、舍弃，最终可能只剩纯粹的器物或“绘画本身”。在我看来，正是这一辩证话语构成了他对于绘画的基本认知。一方面，形式语素（如色彩序列、正负形关系等）的逻辑重建，剥离了图像底本以及经验的提示，另一方面，无论是图像母题，还是在此基础上的拼接、组装和延伸等，又处处暗指日常经验与现实的荒诞。在新作《容器，暗面》（2016）中，他采用写实手法，保留了画面的透视结构和视觉纵深感，画面描绘的是一组日常生活中常见的报架，他取消了报栏中的具体信息，只剩下报架本身。在画面左边，他添加了几个实物铁球，所对应的是画面中报架上的装饰球。除了色彩和形式上的关联外，它仿佛是整个透视结构的“灭点”，而这样一种非均衡的序

列排布，又暗示着某种运动感和时间性，按艺术家自己的话说，是“试图将观众带到过去的某个时间节点”。³《容器，应形》（2017）是同一系列另一件作品，画面并无太大的变化，只是用报架的两根不锈钢立柱取代了左边缘的圆球，分别安装在画面两边，作为画框的一部分支撑着画面，斜靠在墙面上。这既是形式上的提取和物质性的延伸，同时也是视觉上的一种自我指涉。值得玩味的是，无论是作为图像母题的报栏，还是作为画框的报栏，其实都暗示我们它不仅是观看，同时也是一种阅读。换言之，真实的观看从来不是单纯的视觉，而是在阅读与视觉或语词与图像相互侵扰中共生的结果。而这一点也体现在《罗斯科在社会主义（社会）》（2017）这里。

这件作品虽然不在“容器”系列，但沿袭了其图像的母题。此处他又回到了二维平面，不再借助现成品和物性关系。画面中描绘的同样是报架，报架方框内的蓝、红两种颜色源自社会主义小区里最常见的广告宣传色，其形态则恰巧暗合了罗

² 洛琳·华莱士：《贾斯珀·琼斯》，颜勇译，南宁：广西美术出版社，2015，第20页。

³ 臧坤坤：《容器，暗面》，艺术家提供，2016。

不可抵达的形而上学色彩，与报栏本身的宣传功能在观念上亦不乏相似之处：它们都是自上而下的支配结构和观看逻辑，甚至还有一重意识形态的对应关系。吊诡的是，罗斯科的“色域”变成了硬边色块，并被描绘在一块廉价的原色木板上，但同时，这些又在抵御或消解着它原本的“崇高性”和由此所“预设”的观看主体。

随着画面的观念信息越来越弱，可解释的空间似乎变得越来越小。源自日常生活中的图像母题经由艺术家的转译，已然“面目全非”。在这个过程中，他常常是凭靠对形式和材料最本能的直觉，利用描绘、拼贴等现成品与绘画结合的方式组织画面。比如“调和”系列中的银色颜料与铝箔金属之间，不仅是一种形式或色彩的对应，也是一种物质性的关联。感官的混淆和微妙的差异——也就是他所谓的“弱对比”——在纵深（曲线和斜线）与平面（块面的硬边轮廓及其抽象构成）、轻与重（材料的物理属性）之间试图达成一种平衡。如果细看的话，那些大的块面实际是由很多小的块面构成的，臧坤坤认为这些小的块面就是一种弱化的笔触。只

是在这样一种“描绘”中，他将绘画的手感转换为一种智性的拼贴乐趣。兴许，他是有意地想让渡给感觉和审美，因为强烈的观念化只会弱化或逼死画面。

在新作《调和(VIII)》(2016)中，正负形关系扰乱了视觉，母题中的健身器械和运动场景似乎暗指身体的介入，但他显然并不满足于此，在画面右上边缘还拼接了一块长方形铝框，局部逸出了画框，整个画面也因此变成了一幅抽象的不规则形。事实上，铝框本身并没有特别的寓意，这里的重心与其说物的关系，不如说是色彩与图形。换句话说，铝框是画中银箔的延伸，而不仅是简单现成物的附着。表面上是一种填充和加法，实则是一种倾倒和减法。这也是艺术家眼中的“纯粹”绘画，只是此处所谓的“纯粹”并非走向形式的极端，而是如何在图像与形式、视觉与观念之间来回滑动和相互侵扰。

这些年，臧坤坤做了不少尝试，但其使用的主要媒介依然是绘画，且大多时候，他还是恪守着二维平面的原则。如前所言，和很多画家不同在于，他的目的不是色彩、笔

触，也不是图式和造型，而是在此基础上，诉诸物与物、形式与观念以及不同维度之间的临时关系和结构实验。在这个过程中，他依赖于经验，但他更希望超出一般经验的范畴，同时又与后者暗地保持着千丝万缕的关联，以此建立一种新的物理句式和感知的容器。

迷人的异托邦 ——关于臧坤坤的画 汪民安

在臧坤坤的画中，人们会看到由各种各样的线所组成的难以名状的图案。他在画面上画出了大量的线，弧线，曲线，直线，锥形线，柱形线，这些线奇奇怪怪，有些很粗，有些很细，有些有规则，有些完全失序。这些线也组成了各种平面或者几何图形：方形，柱形，三角形，环形，梯形，四边形，以及各种各样不规则的图形，它们有时也组成了各种各样的奇诡空间。这些线的组织方式也非常多样：有时候平行，有时候对称，有时候交叉，有时候共振，有时候纠缠，有时候嬉戏，有时候衔接，从而产生各种各样的关系，并构成无计其数的图案。臧坤坤对此乐此不疲——他是个画家，但好像也是一个几何家，一个以线为工具的兢兢业业的制图术士。在他的作品中，很少出现人物，很少出现静物，也很少出现景物。尤其是后来，人物在作品中几乎消失了，甚至空间也消失了。只有单纯的图案，与其说是他是个图像学家，不如说他是个图案学家——或者说，他的图像就是他的图案，他是个制作图案的图像学家。

这些图案有何特征？刚开始，臧坤坤还遵循某些规律：相对单纯的圆形（《环形沙发》，《霓虹灯》，《能量(VIII)》），对称的圆圈图形（《无题》），长方形（《室内(III)》，《中国熊猫》，《潜能(II)》），以及无数拼贴的三角形（《潜能》）；逐渐地，臧坤坤将各种图形组织在一起：长方形和正方形和圆形和椭圆形，以及其他众多的难以描述的图形，等等，它们在一个画面中缠绕在一起，就像不同的线在一个图形中缠绕在一起一样。线的缠绕生成了复杂的图形，而图形的缠绕则生成了更复杂更难以归类的图案。诸如《管道》这样的作品，就是由无数的线（弧线，直线，曲线，圆线）生成了各种各样的图案，这些图案又被一个大的圆圈所贯通从而成为更加复杂的图案。在他最近的作品，尤其是以体育器材为基础的作品中（《无题》，《棕色(III)》），图案的复杂性无以复加，以至于人们在这里找不到任何的图形规律。各种线、各种图形彼此缠绕，彼此渗透，彼此侵犯，也彼此区分，它们难以辨

析，这是图案的混沌，它在一个有限的画布上展示无限的生成潜能：有限之线，生成了无限的图案。

这不是一场线和图的游戏吗？臧坤坤似乎在玩弄一场纯粹的图案游戏。线可以组成哪些图形呢？而图形和图形之间又可以组成什么别的图形呢？他似乎要表明：线的构图潜能何在？图形的构图潜能何在？显然，这里，绘画不是去对外界的描述，也不是对主体内在性的表述，那么，绘画的意图何在？对于臧坤坤而言，他试图探讨的是，绘画表述图案的潜能何在？或者说，绘画能在何种程度上绘制各种各样的图案？没有人比他更在意这件事了。他孜孜不倦地在画布上展现各种各样的图案游戏。因此，这些图案就不是一个确定的客体，不是一种再现之物。许多艺术家都在试图表现线的潜能和图案的潜能。但是，他们总是将线或者图案引入到一个目标之中：线如何来画一个人体，如何来画一个静物，如何来表现一段音乐，或者如何来画一个观念？如何在一张画中组织结构进而

完成它的表意功能？各种各样的局部图案，又是怎样构成一张画的表意局部？在臧坤坤这里，情况完全不同。线和其他的线的连接，就是一种单纯的游戏，就是一种单纯的构图，就是一种单纯的图案游戏，而并不将这些图案赋予某种意义。并不将这些图案同外在的世界勾连起来。因此，人们在这里强烈地感受到了一种纯粹之线，纯粹的线的潜能（它们是如此地怪异，如此地难以和现实发生勾连）。尽管这些图案非常怪异，看上去同超现实主义十分接近，它也具有一种超现实的特征——人们在这里看不到现实的构造，看到的只是一些怪异的组合，一些梦幻般的现实。但是，臧坤坤绝非超现实的，他非常理性地画出了他的画，他充满构思，而不是让梦在发生作用（超现实主义强烈希望摆脱理性，他们甚至苦心发明了催眠术）；臧坤坤画的也不是一般意义上的抽象画，既不是类似康定斯基这样充满激情的抽象画，也不是蒙德里安那样充满理性的抽象画。对于抽象画而言，形象被削减了，以至于完全没有形象

没有形象——臧坤坤这里并非没有形象，而是一种特殊的形象，一种有明确构图的形象，只不过这种形象，既不是人也不是物。更准确地说，他的形象是图案，或者说，他画的是形状，是物的形状，但是没有物的物的形状。在他这里，绘画有形状，但没有物。对抽象画而言，既没有物也没有形状；对写实绘画而言，有形状也有物。而臧坤坤则在形状和物之间有一种全新的发现：它让形状脱离了物。人们总是以物为根基来创造形状，但是，臧坤坤则是抛弃了物来创造形状。而这也就是他的图案。这些图案拼命地消减物的特征，它们力图成为没有根基的图案，没有所指的形状——尽管人们有时候能辨认出其中的物来，但是，显然，这些物的物质性毫不重要，它们的意义并不会涌现在画面中来。是的，人们在臧坤坤的画面前会说，这是一张沙发，这是一个气球，这是一个健身器，这是一个室内空间，这是一棵树，这是一片瓷砖，等等，但是，这些沙发，这些健身器材，室内空间，这些树和瓷砖又受到了质疑，他让它们扭曲，让它们发生变体，或者掏空它们，撕裂它们，毁坏它们，让它们的形象破碎，从而让人

们从对它们的物质感知中脱离出来。人们真正感受到的还是一种图案，这是关于健身器，关于沙发，关于霓虹灯的图案，是它们的形状，是一种类似于剪影样的东西——剪影有形状，但是并没有人体。在此，重要的是图案，而不是物质本身。因此，不难想象，人们在霓虹灯那里看不到光，在沙发那里看不到座位，在健身器那里看不到体育，在树那里看不到生命；人们只是在这里，看到了各种线条，各种形状，各种具有几何特征的图案。与其说这是在画沙发，画健身器材，不如说，这是在画一种非沙发，非健身器材，非霓虹灯。

臧坤坤对图案如此地感兴趣，以至于他还用实物来构造图案。他用沥青路面（这本身就是不规则的块状）来堆砌一个有高度的不规则图案；他也用卷尺（它本身就是一根柔软的可以随意变动的线条）来制造一个缠绵的但又是充满体积的图案：它们由坠落的曲线，圆形的硬物，曲线堆积而成的体积所构成；他还用木椅，皮草和亚麻布这些毫不相干的物质搭配成为一个无以名状的“软体”。所有这些，除了对一种特殊图案和特殊形状的兴趣之

外，人们还能发现什么？在这里，作为材料的物质消失了：卷尺消失在复杂的甚至带点唯美意味的图案中；椅子消失在软体中；沥青消失在摇摇欲坠的图案中；剩下的唯有图案，唯有形状。

不仅如此，臧坤坤还将绘画和实物结合起来探讨图案的发生。他在画布上构造图案，同时，也用外在之物插入到画布上来，他试图尝试这不同的材料——画面和实物——能够组成什么样的图案？将钉子订上画布有一种什么样的图案效果？在画布上挖一个洞会产生什么样的图案效果？臧坤坤甚至有意识地在画面上去掉图案，而让画面增加厚度，增加肌理，让画面本身充满着立体状，仿佛这些颜料的目标不是到画面上去构图，仿佛颜料不是绘画的工具，而是作为与绘画无关的外物堆积在画面上，就像钉子钉在画面上一样，就像拿刀子将画布切割过一样。这是一种图案，但不是一种绘制出来的图案，而是一种拼贴出来的图案，哪怕它用的是颜料。

可以预想，这些图案找不到任何的对应物（甚至连剪影也不是）。作为图案，它们绝对是独一无二的，

它们不能被纳入到任何一种类型化和普遍性中。这就是这些作品的魅力所在：它不是讲述故事，也不是表达观点，也不是在再现外物，也不是在发愤地抒情，它只是在孜孜不倦地生产图案，它迷恋这些奇特的图案。人们总是要矫正各种各样的怪异形状和空间——这正是各种建筑和绘画的目标，无论是教学的目标还是现实的目标。但是，在臧坤坤这里，也许，怪异的形状才是世界的形状，无以归类的图案才是世界的图案。如果它们被涂上特殊色彩的话——臧坤坤一度将画面涂上大量的棕色——那么，这些怪异的形状注定是一种迷人的异托帮。

MAGICIAN SPACE 魔金石空间

北京市朝阳区酒仙桥路2号798艺术区798东街 / 798 East Road, 798 Art Zone, 2 Jiuxianqiao Road,
Chaoyang District, Beijing, China

+86 10 5978 9635 / info@magician-space.com / magician.space