

- 1、被伤害的女人（普通光线下） 布面油画与综合材料 120x180cm 杨千
- 2、被伤害的女人（紫光灯下） 布面油画与综合材料 120x180cm 杨千
- 3、双重绘画 #6（紫光灯下） 杨千
- 4、双重绘画 #6（普通光线下） 杨千
- 5、双重绘画 #5（普通光线下） 布面油画与综合材料 120x160cm 杨千
- 6、双重绘画 #5（紫光灯下） 布面油画与综合材料 120x160cm 杨千
- 7、双重绘画 #4（普通光线下） 纸巾与综合材料 150x200cm 杨千
- 8、双重绘画 #4（紫光灯下） 纸巾与综合材料 150x200cm 杨千

杨千：绘画的出走

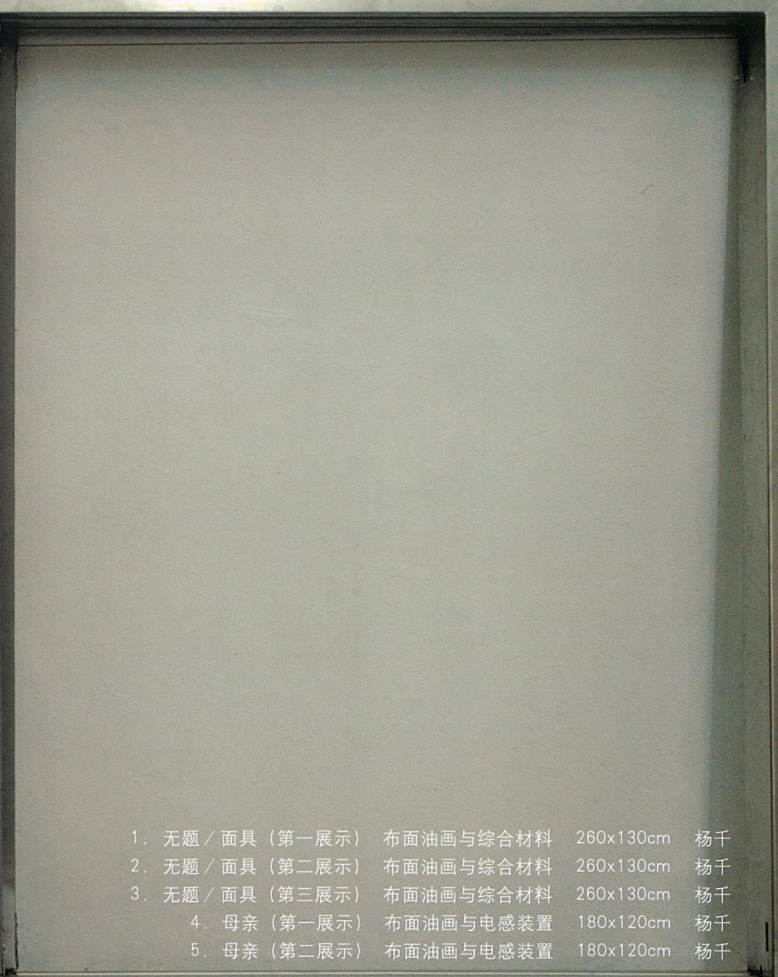
◎皮力 Pi Li

Yang Qian: Painting is Gone

每天在北京、上海和香港各个画廊开幕着各种各样的绘画展览。同样，这些展览沿着和H5N1一样的路线扩展到东南亚、美国的西海岸和欧洲。无数的人正在成为所谓“中国当代绘画”的“粉丝”。艺术市场在纽约爆炸，其余震扩展到香港和台湾，然后直接影响到中国大陆。中国的当代艺术就是在这样一个市场循环当中发展演变的。但是商业成功对于艺术家来说并不永远是兴奋。中国当代艺术从来没有经历过这样一个黄金时期，艺术同样也从来没有像今天这样被艺术家所深深地怀疑：“艺术（或者

说艺术的创造）如何还能让制造兴奋？”杨千以图像重叠，遮蔽与去蔽为主要特征的新绘画作品就是在这样一个背景下产生。

显然，要了解这些“双重绘画”我们就首先对其产生的背景有所了解。绘画与商业体制和艺术市场之间的关联，显然已经是今天的陈词滥调。但是也正是因为这一点，绘画在今天逐渐成为了最富有挑战性的工作。当商业以体制化的形式吸纳和简化艺术创作的时候，对于绘画的思考和推进就成为了一个具有象征意义的行为，它们象征着个体的自由创造与社会体制之间斗智斗勇的抗争。从这个



1. 无题 / 面具 (第一展示) 布面油画与综合材料 260x130cm 杨千
 2. 无题 / 面具 (第二展示) 布面油画与综合材料 260x130cm 杨千
 3. 无题 / 面具 (第三展示) 布面油画与综合材料 260x130cm 杨千
 4. 母亲 (第一展示) 布面油画与电感装置 180x120cm 杨千
 5. 母亲 (第二展示) 布面油画与电感装置 180x120cm 杨千





意义上说，绘画无疑是处在艺术创作与体制化抗争的最前沿。中国是一个有着悠久绘画传统的国家，这一方面是因为二次世界大战后中国和世界的隔绝，另一方面也因为强大的国际艺术商业体制对于中国当代艺术的“再塑造”。国际艺术界发现了中国绘画，而中国绘画也在被国际市场接纳的过程中形成了以优良的技术性、明确的符号化为特征的特点。中国当代绘画在获得自己明确面貌的同时却多少牺牲掉了自己的观念性，而巨大的市场需求无疑又加剧了这个过程。当绘画牺牲掉其观念性的时候，“绘画性”很容易成为艺术家延续自己对于技术的“嗜好”的借口，从而将艺术的创造转化为技术与图像的“品牌”营造。

在这个背景下，杨千的“双重绘画”就显示出特别的意义。和当下中国艺术界对于“绘画性”的思考不同，从2005年开始，杨千就不断对于绘画的边界进行思考。他进行了一系列的试验，比如将机械装置和灯光引入到画面，让绘画在展览空间中处于不断变化的瞬间，或者，将观众在展览的空间中的进入转换成导致作品变化的因素。而最新绘画则是用荧光材料，在既定的画面背后隐藏画面，让不同的图像之间形成遮蔽的关系，同时又通过对空间的光线调整，驱除图像的遮蔽。这些对于绘画的“边界性”的思考，在当下的艺术格局中虽不能说是绝无仅有，至少也是凤毛麟角，重要的是他代表了在并不令人兴奋的市场化格局下，艺术家对于绘画的自觉与思考。杨千的这些画面是不同的画面之间的碰撞，是形而下的画面和形而上的抽象之间的彼此改变与干扰。如果我们试图在这些看得见与看不见的画面中的对抗与冲突中，寻找艺术家对现实的观点和判断，似乎会简化这些作品的意义。因为杨千所涉及的问题是绘画的本体论，它们的来源更多的是对于绘画本身的思考而不是现实的刺激。

杨千属于早一代的画家，他们深受社会主义现实主义的教育，所以熟谙现实与图像、内容与形式之间的辩证关系。用艺术来表现现实是历史赋予他们的本能。这也是他们成为国际认可的当代中国绘画的资本。但是杨千并没有沿着这条逻辑来发展。80-90年代在美国生活和学习的体验，使得他更多地接触到了抽象绘画理论以及不同的艺术媒介。这使得他虽然是还在绘画层面上工作，但是却不断朝绘画的边缘迈进。

在这些双重绘画的更早一个时期，杨千的绘画所处理的是手工图像（绘画）和机械图像（摄影）之间的关系。他通过摄影将日常生活中捕捉到的瞬间输入电脑，然后将他们喷绘在画布上。下一步的工作就是用手工和画笔将那些清晰的机械化图像“雾化”和“模糊化”。这是一个消除细节的过程，也是一个消除图像中的可识别性符号的过程。他试图让作品和真实生活本身一样变得难以琢磨和判断。真正的意义在于，由喷绘颜料和油画颜料构成的图像开始共同处在一个时间的维度之中。随着时间的作用，机械喷绘出来的颜色会褪去，而只剩下手工绘画的痕迹。伴随着喷绘颜色褪去的还有那些机械图像的确定性。这是一个奇妙的过程。在这个过程中呈现了艺术有意设置的双重修改：对行为事件的修改和对机械图像的确定性的修改。前者暗示着艺术家对当代生活与当代人的一种判断，而后者暗示着艺术家对绘画的理想。正是从这个意义上说，杨千的作品试图弥合当代绘画中将机械图像作为媒介和符号的两种不同态度。在这些画面中，他创作方法论的意义开始超越图像本身的意义，而获得独立存在。在这个平面图像创造的过程中，艺术家巧妙注入了时间性的因素，让图像的时间性和场景的瞬间性产生互动，从而也将语言和母题连接起来。他借用摄影中的“非决定瞬间”消解了场景的含义，而用手工语言消解机械图像的精确性。这种意义

上的模糊性和画面中的“雾化”处理同出一辙。这种做法一方面使得他回避了中国艺术中惯有的“道德主义”色彩，也使他与当时艺术创作中的对于媒介本身的“本质主义”的态度形成了明显的差异。

这些以摄影和绘画为结合的绘画实际上还有着更多的绘画上的“渊源”。它们延续了从抽象表现主义到极少主义绘画以来一个很重要的范畴：“层次”（layer）。“层”是在当代绘画取消叙事性和三度空间后，用来取代“视点”的一个更具本体意义的范畴。在抽象绘画中它尚是“艺术自律”的一部分，通过材料、笔触与色彩来获得。但是在杨千则是把“层次”的概念和“时间性”结合在一起，从而进一步拓展绘画的观念。而现在在这些“双重绘画”中，“层次”的概念则开始和作品所存在的“场域”结合在一起。通过展览场域的光线的改变，绘画的层开始显现，图像开始被篡改，而我们对于绘画的统一印象则开始分裂。双重绘画更多是对早期绘画中“层次”的拓展。在摄影和绘画结合中，层次的概念用来颠覆图像的一致性，从而形成对于文化的指向意义，而现在双重绘画颠覆的是观众看待绘画的“视点”。面对这些不断改变的作品，我们发现图像的根基开始在动摇，图像在一个统一画面中彼此冲突。

杨千的“双重绘画”把层次概念拓展由原来的静态推进到动态。而如果我们回溯这些绘画产生的背景，会发现，它们还有着更深层的意义。当代绘画已经成为商业资本循环的一部分，商业循环对于绘画的要求是以明确的符号和技术作为可识别的品牌要求。它使得我们对绘画的图像和符号的“统一性”形成迷信。而毫无疑问杨千的双重绘画所颠覆的就是我们对于图像的“统一性”的迷信。“双重绘画”是对绘画边界的一次刻意模糊，也是对于绘画的一次出走，它的观念性不在于消解绘画，而在于驱除体制对于

绘画的遮蔽。这正是这些绘画在今天文化上的“双重性”的一次勇敢实现。

1. 克隆2号（第一展示） 布面油画与电感装置 220x170cm 杨千
2. 克隆2号（第二展示） 布面油画与电感装置 220x170cm 杨千
3. 克隆2号（第三展示） 布面油画与电感装置 220x170cm 杨千
4. 双重绘画 #1（普通光线下） 布面油画和综合材料 200x400cm 杨千
5. 双重绘画 #1（紫光灯下） 布面油画和综合材料 200x400cm 杨千

