



#1

艺术作品中的“真理祖国” “The Nation of Truth” in Artworks

熊莉钧 Xiong Lijun

摘要：熊莉钧的作品依稀可见卡通一代绘画的某种痕迹，而且更加自我地用一种简化过去的绘画模式和游戏般的轻松态度，来构成她与众不同的绘画风格，实践她关于文化和生活的种种想象。熊莉钧的绘画与传统油画的写实、象征、隐喻等大不相同，这种风格的形成，则与社会的发展变革和视觉习惯的巨大变化具有深刻的联系。

关键词：卡通一代，绘画

当代艺术世界充斥着多种不同类别的创作方法论，这些创作范式在后现代主义话语阵营中成为研究艺术家的重要线索。因为除了对艺术作品的释读之外，我们无法较为整全地对某一位艺术家进行深入地了解和析，西方文艺理论的两次转移充分体现了理论学者对艺术家、作品、观众的态度改变。从对艺术家生平、传记的研究逐渐转向艺术

作品本身的释读，20世纪六七十年代的解释学和接受理论由将研究的焦点聚集在了观众及接受者的身上。对于理论家而言，第二次研究重心的转移，是弱化以艺术家为中心的有效方式，是摆脱艺术家一元话语的途径。然而，对于艺术家而言，在这样的背景下，艺术家作品中真正想表达的声音被他者的声音所掩盖，艺术家只能被他者的评价所制约。

在这样的预设之下，从艺术家角度表达自身观点，以证明艺术作品并非是评论家笔下切片式的认知，而是在一个历时的线索中逐渐形成的深思熟虑的表达。米盖尔·杜夫海纳在文章里曾经比喻过艺术中有“真理祖国”¹，艺术家创造了艺术作品，通过它表达了自身对社会、文化、政治、历史及人的看法。这种真，一方面是艺术家对个体存在

的尊重与热爱，另一方面是艺术家需要遵守并自律的职业准则。而艺术作品的“真理祖国”在艺术家那里，艺术家创造了它，并将之安放在众多作品之中，通过对艺术家线性的研究和梳理，“真理祖国”展现在大众面前。

这里是一篇关于创作的访谈文字整理，在接下来的叙述中，我会从个体经验出发实现“创作去蔽”的过程，作为一名艺术实践者，用多年的实践经验细数我的所思、所看、所感，也是作品多年来试图表达的潜行涵意，通过刺激的视觉体验表达背后意义的贫瘠与荒芜，即在纸醉金迷的世界之下社会、文化乃至个体的无根性、分离性。

一、创作源初（20世纪90年代中到2000年）

我的创作灵感来源最基本的方面，是基于整个社会大变迁的时代历史背景。作为生活在社会中的个体，我将日常生活变化的经历去进行前后的比对，站在一个旁观者（“观察者”）的角度去经历和感受了整个社会方方面面的变迁。

从体验来讲——不同于理论研究的学者——艺术家创作艺术作品更多的是从实践和体验中来寻找创作灵感。我幼年时期，社会景象给我的印象是：审美单一，色彩单调，物质资源比较匮乏，建筑、街道，映入眼帘的地方风貌都无甚美感。到20世纪90年代初，与之前的对比就逐渐显现出来：人们行走在POP的巨幅广告之下，少男少女们一个比一个更新鲜靓丽，思想逐渐开始自由化，社会环境中的色彩开始大胆又丰富。这是视觉上最初步的感性体验。

社会文化潮流的变化对于个体的影响是巨大的。1994年，中国电影工业开始重新引进好莱坞大片，施瓦辛格主演的《真实的谎言》。在此之前，我们这一代是没有看过美国大片的，这种震撼的视听效果和对个人英雄主义的崇拜，对小人物的塑造都是由身心都是全新的冲击和体验。90年代初，港台流行文化如洪流般席卷内地：明星、流行音乐、电影、电视剧的流行，香港电影《青蛇》《大话西游》等从人本主义的角度解构了被传诵千年的神话经典，以耳目一新的方式重新诠释了传统文化。这种新的大众文化为人们打开了眼界，颠覆了传统认知和原有的视觉经验，从而慢慢改变和影响了当时人们的思想。

这种视觉观感上的改变和文化潮流的变

化，追根溯源就是改革开放带来的中国经济环境的好转，让普通民众有条件进行更多样化的文化欣赏。某一次，一部音乐电视中一个跳舞的人向镜头扑面而来，超近距离下，头部与手都大到超出了正常比例，而身体部分比日常可辨的比例更小，那一幕在我脑海里的印象非常深刻。之后我尝试在造型方式上刻意夸大作品中的人物动态比例，甚至是相机难以捕捉的更夸张的样子。这种造型方式更利于构图和表现，因为人的面部五官和表情都有刻画细节和表现力。

在这之前，我在绘画中已经有对人物的变形处理，但是都没有突见那部MTV的感受那么强烈。通过对类似的观看，我还总结了一些画面色彩搭配的习惯。例如塑造体积时受光和背光部分的色彩搭配，光源就会处理成霓虹灯光源和对比色反光的彩色补光这样的搭配方式。总体来说，2000年之前我的画面多表现单色的对象，2000年之后，开始慢慢形成我自己创作的色彩习惯和规律，从而形成具有风格化的个人语言，形成一个有辨识度的绘画语言方式。那个阶段我的意识中有一些对学院教育的叛逆，不想去遵循老师所传授的和諧色彩这种传统知识，想去寻求一些离经叛道的出位感，但是当时这种意识很朦胧，也不知道这种出位的东西怎么具体处理。所以就在研究生时期不停地去画、去实验，在这个画的过程中就想到进行纯色的撞色运用。这是我最早的创作方法，一方面是对思想变化的表达，一方面是创作实践方法的尝试。

这种方向确定下来之后就慢慢地实施到个人创作中。体现在作品《水戏》系列中。这张作品的创作，源于我当时时尚杂志中的人物形象，她不是某一具体的人物，而是提炼了时尚摄影中的姿态意象，这种视觉经验的积累在图像悄然占领视野与个人意识的过程中慢慢形成。

画面中出现的酷酷的发型、墨镜、涂着唇膏的性感厚唇、颜色鲜艳的指甲油和蕾丝花边这些元素，是对当年新兴的流行文化价值观的体现，我试图在作品中表达这样的文化潮流特征的时候，问题逐渐浮现，这种过度张扬，极度吸睛的出位恰好反映了炫丽表象下暗藏的精英意识的陨落，精神空洞、无处安放。

综合这些相关的认识之后，我逐渐凝练

自己的创作路径。热衷流行文化是青年人的特权，我就锁定了关于青年亚文化的创作方向，慢慢形成了早期作品的面貌。

《Woo! It Close to Burst》是我硕士研究生毕业作品之一。在当时展出的六件作品中，我个人觉得这张作品是其中最具有代表性，也最有视觉冲击力的。这张作品意为《哇！快要爆了》，画面中的巨大脸庞一下子冲到观看者的面前。就像一种趋势到达了极限的临界点，青年一代以叛逆、特立独行的生存状态向世界宣告：他们要在传统中活出自己。他们呈现自我的强烈愿望呼之欲出，正如作品名一样，像鼓胀的泡泡快要爆了。那个系列的作品背景几乎都是一片平涂的纯色。因为当时感受到的环境景象，都不如人的状态那样值得作为文化话题进入到我的探索中。所以，我选择让画面纯粹一些，单纯用人物的状态来代表我想表达的内容，我把背景整个都抽离了，在图像上做减法，突出一个中心，让视觉变得更加的有重点。除此之外，画面的用饱和度极高的色彩方式让观者的视觉眼花缭乱。这种眼花缭乱，是我们身处于当时的时代洪流下，视觉心理上的缤纷。

二、创作初期所反映的当时中国社会中的人与其心理

20世纪末的人群心理和审美情趣的变化也很值得探讨。我通过对比我的同龄人与上一代人的代际差异，感受到当时那一代人与其父母的心理差别很明显。

20世纪70年代至2000年，中国的社会风尚逐步舒缓，到改革开放后经济快速增长的社会变化，生活物质由贫瘠到充盈。“70后”的一代，他们的生长地域大多从乡村转移到都市，城市化的生存背景使他们接受信息的来源、内容和方式，都和长辈们有很大的差异，思想的自由度也截然不同。这一代人抛弃了上一辈人的隐忍、牺牲这些大写的的情怀，这样的变化就导致这一代人更注重个性需求，更追求特立独行，其行为更以自我为中心。他们所面对的文化问题也集中在城市。我的作品就是这种群体心理和精神状态的表现。

伴随心理变化而来的是审美趣味的明显提升，20世纪末的中国都市化进程迅猛，诞生了大量新中产阶层，他们有良好的教育

背景和生活素质，越来越多的迹象显示，他们在选择一种与过去不同的审美趣味的时候，同时也在建立一种新时代的美学准则，一种视觉文化。“新的视觉文化特征在于传统的审美景观已经衰退，取而代之的是一种‘震惊’效果”²，新中产的视觉技术因为图像复制、媒介和传播和景观社会的发展而形成，最终，又反作用于当初这些诱因，催生出新视觉技术，甚至视觉文化。

三、来自四川美术学院的学术养分

20世纪80-90年代，“四川画派”为中国美术界创造了许多辉煌的历史节点。伤痕美术、乡土绘画、西南生命流、中国经验和都市人格以及青春残酷绘画，都是出自四川美术学院的艺术家在参与中国当代艺术进程中创造出有重要影响力的艺术潮流。这些艺术家是我学习期间景仰的师长。他们中一部分在校任教的老师对我不仅有绘画技艺层面的授予，也有思想层面的指引。老师们的创作紧扣时代脉搏，用作品表达个体的生存经验，关注和反思现实世界，有对社会现实敏锐的嗅觉。他们在艺术上严肃的自觉与内省，也曾是我在艺术道路上坚持探索的明灯。

对于20世纪80年代的中国美术展览，我更多是从历史资料中学习。对我有影响的展览是90年代的展览。1993年，我刚进入本科一年级，连夜坐绿皮火车前往成都去观看“中国经验”展；1994年，举行的“陌生情境”展，表达“都市人格”的新型人文现实。之后1997年王林老师继续策划“都市人格1997”联合个展。前辈们的创作与思考的态度，都对我有莫大的影响，让我跳出一些固定的思维模式，发展个人的艺术语言和表达方式，所以虽然当时我很苦恼，但也在慢慢地寻觅、实验和试错，保持自主学习和创作的状态。

四、基于阅读、电影与生活的创作演变

在2010年到2012年这期间，我处于一个自我审视的过程。我在做了2010年的展览之后，回顾之前的创作，花了差不多十年的时间来表达青年一代被巨变时代所重塑的状态，当然，这种状态尤其符合后现代主义西方艺术理论中所批判的当代人的状态。赫伯特·马尔库塞（Herbert Marcuse）在《单向度的人》³中，把人的这种被资本和

物欲分离了自然性的过程，称之为异化。在我的作品里，这种异化，在指向个体精神、意识方面异化的同时，也体现在视觉、图像层面的异化状态。

如果按照以往的范式一直画下去，于我个人而言已失去挑战性。在自我审视中，我有了一些新的体验和表达意愿，也想在作品中做一些改变。从前在社会变迁中感受到的那种新奇和刺激，到了今天已经成为了常态。世界不停地向前行走，人的感受和体验都处于不停歇的变化之中。我需要去思考它为什么变化，以及如何将这些感受和体验准确地呈现到艺术创作中去。这是我那段时间认为接下来要做的工作。在这个过程中，我徘徊了两年左右的时间去思考作品将要作些什么改变。

那个时期，我也经历了很多现实世界中变化着的生命体验：工作与家庭角色的加速切换，网路带来的学习和阅读方式改变，由书本转向屏幕、又由屏幕转为移动设备，知识和信息的不连贯输入，生活中的各种信息大多凌乱又断裂。我仿佛生活在现实的切片中。我发现自己和这种时间、空间上的断裂和碎片已经不能分开了。

同时，这个阶段的学习也让我去摸索一些新的方法。阅读可以使我进一步探索混沌的精神世界，以解长久之惑，从而获得一种有效的思考方式。我曾被吉尔·德勒兹（Gille Deleuze）的著作《资本主义与精神分裂卷2：千高原》中所构筑的充满差异和联系、多重分支的恣肆交叠、互联的精彩思想所吸引。虽然他的书艰深晦涩，读起来难明其究竟，但我欣喜于那些理解到的微量部分，“人们理解一本书时能否在他们自己的作品、生命和规划方面受用，即便用处微乎其微”⁴。正如我倏忽间明白的“僵化的克分子线”“柔韧的分子线”，与“逃逸线”三者同时存在，相互交错又互相作用的状态，逃逸所生成的断裂与碎片及它所激发的创造性，是真实可感的肉身体验，正是这样让我获得了一些创作上的指引。

我在重新整理我的碎片化状态时，发现每一块碎片都是有价值的。那么让它如“块茎”⁵自由生长吧，穿透我原以为能自圆其说的所谓“整体”。我在之后画面中使用一种杜撰的叙事语法，来组织那些视觉体验与思维体验中的无序、意识流和断裂的图像，

将它们拼合成仿佛真实的情景，所思所想快速闪回、停驻，人类被裹挟于恍如真正再现的复杂景观。

很多时候我创作的火花来自从绘画之外。我近年来的创作对图像素材的组合，更多来自于电影。我喜欢看电影，早年还热衷收藏经典电影的碟片。

我欣赏法国导演埃里克·侯麦（Eric Rohmer）的平淡叙事，稀松平常却使人悸动；还沉浸于希腊导演西奥·安哲罗普洛斯（Theo Angelopoulos）安静的长镜头和美妙的时空蒙太奇，他的影片感伤绵长，情感细腻，带有浓厚的古典情怀和唯美的超现实意象。但对我创作最有影响的，还是西班牙艺术家佩德罗·阿尔莫多瓦（Pedro Almodovar）。阿莫多瓦对色彩和画面图像的把握很大程度也是受20世纪60年代末欧洲的地下艺术运动影响，如波普艺术、好莱坞B级片、流行音乐等。我尤其钟意他影片中那种浓烈的色彩，以视觉艺术的方式呈现出每个人生命历程中疼痛的肉身经验。另一位西班牙导演亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图（Alejandro Gonz ález Iñárritu）拍摄的《爱情是狗娘》，更加凸显了碎片重组的概念，看似各自独立的段落将逻辑严密的内在关联隐藏在了数段无关的碎片表象之下。

这些电影作品对我创作的影响都很大，分别从对绘画图像的理解、复制、重组与再造等方式给予了我很重要的启发。尤其是电影蒙太奇，即图像的动态组织和剪辑手法。谢尔盖·埃森斯坦（Sergei Eisenstein）将电影中的一些不合常理的，不遵循惯常经验的叙事组织，打破线性叙事的方法称为杂耍蒙太奇⁶，而蒙太奇理论本身也包含了很多不同种的类别。这种手法给我很大的启发，我觉得完全可以应用到画面中，进行构成或视觉逻辑的随意组合。

所以在我后来的作品中，作为叙事主体的人物总是处于很多明显不符合正常比例或逻辑的场景中。一幅作品大都是通过不同渠道获取的素材，我从中分离出我需要的局部，将十来种或更多图像素材拼合起来。

在创作于2012年-2019年的作品中，我开始尝试着脱离原来僵硬的所谓道具、符号、或直指消费社会的物品，而把作品主体与背景之间的关系进行融合。这不仅仅是指在图像叙事方面的融合，也是表现技法方面

的统一和交融。在这6年间，我重点对以下两个方面进行深化和探索：第一、在作品图像空间方面，进行对画面空间感的实验，以及背景空间与人物主体之间的关系。空间随主体人物碎片化的叙事逻辑而变化。第二、在作品观念意义方面。我逐渐把由审美经验触发的意向行为，外化为对个体与现实世界之间的关系上。

2011年的作品《恋爱的季节》是我确定创作转向的一张作品。背景中花了很大的精力去做写实性的刻画，人物的造型还是承袭以往的方式，只是一改往日张扬、外向的动态，使画面略沉稳而且具有生活气息，整个画面的气质就含蓄了很多。在绘画手法上的改变即是祛除了以往作品的平涂背景，增多了空间塑造的比重，也使画面效果更加符合如“看上去”的写实般再现。

2014、2015年这段时间里的工作主要还集中在语言方式和笔触的变化。虽然人物塑造的方式看起来是有延续关系的，但是整个画面的趣味发生了变化。

2015年初的作品《恍惚一夏》，也是由若干图像素材拼合而来，我把街景错位安排在水面之下，人物则好似在城市的上空漂浮和游离一样。

就这样，很快5、6年过去了，我竟然逐步在为自己“松绑”。我的自我表达方向虽越来越不明晰，但我却觉得是个松绑的过程，我要使创作不惮于放弃曾经比较明确或比较便于理解的主题，走向更多的可能性。

这期间我对自己的创作没有具体的设定，只是想改变后的作品相对成熟。在这个过程中，我放任自己去感受所有能刺激我创作的点，它可能是对喜欢的艺术作品和艺术现场的学习，也可能是阅读、更有可能是一次出游或一段与艺术无关的生活。

《图像诗·错版》这件作品完成于2019年。这件作品的构想以两条线索组成，以电子输出的小幅画面代表着“书籍”的演变史。从史前岩画、结绳记事、甲骨文、竹简、到活字印刷，再到现代书籍、诗歌、小说、艺术评论、时尚杂志、广告、再到电子书和智能终端阅读的线索；而大一点的单幅画面，仍然以人物为主，是一些具有叙事所指的图像。这些图像是可以被随机摆放的，是可操作的自由编码。观众对图像的理解会在大脑里自动转译为文本关键词。书籍是记载人类古今文明的文本，人类的知识和史实信息由

文本承载，但在21世纪的今天，我们阅读的方式在改变，我们接受文化信息的渠道也更加多元，文本与图像的关系变得混乱，二者分别表示了传统与现在占据阅读和理解的优先性差异，表达了从第一观看的优先性上出发，文字逐渐被图像所替代的流变过程。

我近年来艺术创作的变化，是逐渐摆脱从前被标签束缚的过程。各种信息都成为创作可利用的素材，并慢慢抛弃之前的一些造型习惯。目前的工作就是继续整合自己的一些表达方向，因为归根结底，作品的作用就是表达。现在，我更想从这种图像叙事的方式上去整合，这其中就包括影像审美以及图像学的辅助。我做的每一步工作其实都是图像志的一部分，最终都要进入图像阐释的领域，我的图像阐述就反映了我所旁观的人和事的解读、记录以及思考。

五：图像异托邦和价值虚无主义

我在创作中（特别是在2012-2019年的作品中），一直希望在有限的画布上表现无穷的世界，用属于我自己的造图逻辑，创造一个独特的、全新的世界图景。在这个造图的过程中，我首先面对的是空间的转移和叙事的问题。异托邦是米歇尔·福柯（Michel Foucault）在1967年5月14日建筑研究会的讲话中提出的概念。福柯将这种“文化全然不同于它们所意指或反映的各种位所”的空间称为“异位（heterotopias）”空间，即异托邦。异托邦与乌托邦相似，都具有集合各种关系的特点。但乌托邦确是虚拟之物，异托邦却是现实生活可以找到的真实对象。

作为视觉图像的异托邦，可以同时容纳、兼容多种关系、图像、符号、空间、透视的并置。这些关系与图像主体本身并没有任何联系，但是后现代主义语境为这种差异元素、关系组成的图像给予合法的证明。因此，当代绘画图像世界中，这类异托邦图像具有强大的吸纳性，成为艺术家表达世界、创造新空间的特殊载体。所以我在构筑画面时，通常会先将背景悬置，设定一个主体人或物所在的叙事空间，而背景中出现的空间保留了与主体或多或少的联系，成为主体空间与多个空间的叠加，形成视觉图像多变又相互关联的异托邦。

绘画创作除了思考绘画图像呈现的同时，更为重要的是反思创作所表达的涵义。我一直在用强烈的、视觉的、丰富的现实景

观来表达这些景、物背后，被人物享用、消耗的世界本体。而这个世界的本体并不是我们惯常意义上看到的和直接接触的现实世界，我们体肤所感知的世界仅仅是现实世界的表征。在技术与商业合谋构筑的规则、范畴、程式中，人们真正的内在世界被遮蔽了，随之被隔离的是传统生活世界对人类精神的“人道关怀”。异托邦空间中呈现的是空虚、浮华的本相。后现代主体的消亡和隐退正是价值虚无主义的基点。在商品社会中，人的精神性、灵性无法得到有效的安抚，只有陷入不断的自我否定和质疑之中，这种无奈与反复的心绪造成了当代人沉醉于视觉的、享乐的、人生价值空悬的世界，最终触发精神危机。

从我的创作阐释中，除了着重于对空间、图像、色彩的组织，还可以看到一条以时间为轴线展开的作品梳理。一方面，我创作的源初与社会时间、生命时间有关；另一方面从时间跨度上的差异去看创作状态的流变。我在对这些作品回看的同时，不断地在思考接下来创作的方向。艺术家的创作轨迹并不能从已有的作品中得到预设，而是需要不断地进行自我检视和调节，从之前的成果中，获得未来创作的启示。

注释：

1. 米盖尔·杜夫海纳，《美学与哲学》，孙非译，中国社会科学出版社，1985年5月，第29页，“当作者通过作品在揭示一个世界时，这就是世界在自我揭示，它是一切真理的祖国”。
2. 周宪，《视觉文化的转向》，北京大学出版社，2008年1月。
3. 赫伯特·马尔库塞，《单向度的人：发达工业社会意识形态研究》，刘继译，上海译文出版社，2008年4月。
4. 卡特里内·克雷芒 & 吉尔·德勒兹，《八年之后：1980年访谈 [1]》，夏虫语冰试译，豆瓣读书。
5. 吉尔·德勒兹 / 加塔利，《资本主义与精神分裂卷2：千高原》，上海书店出版社，2010年12月。
6. C·M·爱森斯坦《蒙太奇论》，富澜译，中国电影出版社，2003年9月。