



凝视，绘画、照片与手工分色

——关于郭伟新作的一种视觉文化解读

Gaze, Painting, Photograph and Colour Separation
——About Guo Wei's Vision Culture

皮力 Pi Li

与上个世纪90年代开始的“蚊子”系列的表现主义情怀不同，我们现在面对的作品有着一个“不合时宜”的浪漫主义的开头。之所以说是“不合时宜”，是因为在强调批判与行动的当代艺术语境中，浪漫主义似乎是一个充满布尔乔亚意味的陈词滥调了。但是，我们或许依然应该随着这个“不合时宜的浪漫主义”开头而开头。

以塞亚·柏林在《浪漫主义的根源》中，曾经分析到浪漫主义在1760年到1830年间，相比正常而沉闷的古典主义而言，是一个现代而前卫的文化情结，之所以说前卫是因为其核心在于对于死亡的殉道般的热情。虽然意识到浪漫主义风格的复杂性，他还是富有激情地写道：

浪漫主义是爱出风头的，是怪癖，是为《欧那尼》一剧而战的战场，是倦怠，是生之厌倦，是萨丹纳帕路斯之死，不管是德拉克洛瓦的绘画、柏辽兹的音乐还是拜伦的诗所描述的萨丹纳帕路斯之死。它是帝国、战争、屠杀、世界末日的震撼。它是浪漫主义的英雄——反叛者，厄运缠身的让你，受诅咒的灵魂，是海盗、曼弗雷德们、异教徒们、拉腊们、该隐，是拜伦诗中的那些英雄。



#2



#3

- #1 夜 布上丙烯 郭伟
- #2 切·格瓦拉 草图 郭伟
- #3 切·格瓦拉 布上丙烯 郭伟



仰视 布上丙烯 郭伟

环顾整个展览，如果有足够的细心，我们首先看到的是被艺术家称为“我的手抄本”的《萨丹纳帕路斯之死》。这件作品的原作由德拉克洛瓦完成于1827年。他是以赛亚·柏林反复提到了那个浪漫主义的标志，也是拜伦同名演绎。纳帕路斯是古代亚述第一王朝的最后一个皇帝，在国家毁灭王宫被攻克的瞬间，他下令屠杀自己的妻妾，焚烧自己寝宫。这个亚述国王的疯狂故事最早被拜伦描写过，而德拉克洛瓦的作品更是根据这个诗歌的启发而完成的。今天很少为人注意到的是，无论是拜伦还是德拉克洛瓦都是站在一个赞美的立场上描写这个凶残的国王的。拜伦从国王嘴中骄傲地说出：“现在我什么也不亏欠你们/甚至/连一个坟墓也没有留下来给你们”；而在德拉克洛瓦的画中，面对残暴的杀戮，纳帕路斯表情冷峻、坚决而高傲，却完全没有我们想像的末日降临时昏君恐慌。而恰恰这种对于残暴的歌颂和呈现，是浪漫主义的前卫性之所在，也是拜伦和德拉克洛瓦共同的主题，而在以赛亚·柏林笔下则被称作是“生之厌倦”。

我并不认为郭伟对于《萨丹纳帕路斯之死》的知识比我这个美术史背景的人多，但是当他在成都蓝顶工作室向我展示这件作品，他指着这件作品说：“其实毁灭有时不是因为仇恨，而是因为热爱”的时候，我坚信他在这件作品中的心理投射现实预示一种更为当代的态度，而这种态度毫无疑问承接了浪漫主义的精神本质。作为浪漫主义开端的《萨丹纳帕路斯之死》被艺术家本人称作“第2号虐杀”（“第1号虐杀”是《西阿岛的屠杀》），它有着高3米92，长4米96的巨大体量。我们可以想见在一个没有电影这些机械复

制图像观看体验的时代，面对它时身临其境一样的绚烂效果（而不是恐怖效果）。而现在，这张“第2号虐杀”被艺术家可以的分色画法搞得有点面目不清，而且尺寸被缩小到廉价的尔狭窄的如家快捷酒店里的装饰画的尺寸。当艺术家昵称这件不及原作二十分之一大作品为我的“手抄本”时，他是否在提示在我们的时代有着比200年前浪漫艺术家想像的情色与杀戮更为刺激的事情。这些事情包括：巴格达街头的爆炸和尸体，街头对犯人的公开枪决，美国和非洲对于犀牛与驯鹿的狩猎，同性3P的AV女优和地板上无辜凝望的猫，警察带着记者对性工作者的肆意搜查和灾难之后工作人员检查核泄露，也包括墨索里尼的情妇和切格瓦拉的尸体。

“其实毁灭有时不是因为仇恨，而是因为热爱”。如果说德拉克洛瓦享受着虐杀的快感，那么今天对于这些事件的观看满足了我们的死亡本能的同时，也带来一丝不易察觉的恐慌。我们当然可以说浪漫主义对“生的厌倦”，极大的释放了自我，催生了我们对于诸如死亡、幻觉和性满

足这些不可言说的负面情感的研究与宽容，也催生了强调自我的现代主义；或者对于自我的强化带来了人类今天文明的困境等等等等。但是如果直接面对这批作品，遵从现场感受，我么就会发现郭伟似乎并非暗示道德主义的判断，不仅不存在道德的批判，相反他似乎带着我们如同受虐狂一般漫游着这些并不愉快的图像记忆。一方面，它们让我们如此不快，另一方面又适时地激起我们的的好奇之心的向往。于是我们面对的是我们欲望及其结果，而结果有时却是欲望对立面。对于郭伟而言，这个二律背反就是今天我们的处境，但他试图用他独特的图像方式来表明这一点。

作为画家的郭伟一直所致力的是对人精神处境的视觉关注，一直到不久以前，他都一直将自己的作品定名为“蚊子”。这种命名即暗合了他画面中那些莫名的划痕，也暗合着他对于现实的态度，即他希望自己的作品是对于日常的一种“无伤大雅”但是却“不厌其烦”的干扰，有如夏夜里蚊子的嗡嗡对于嗜睡者的干扰。为此，他将日常的场景通过黑白进行陌生化转换，或者通过坚实的边缘线和平涂的背景将对象从具体场景中抽离出来。无论是早期的游泳、室内还是后来对于网络图像的研究，他都小心翼翼的将画面变得尽可能的单纯；仿佛就像黑夜的静谧衬托蚊虫的嗡嗡一样，只有场景的纯静才能召唤出对人的状态的真正关注。如果了解了这样一个郭伟，我们就会发现这个展览和过去截然不同的方式。如果说以前的作品是为蚊虫的嗡嗡保持着夏夜的黑暗的话，那么现在郭伟对于周遭事物的关注不啻于拉亮屋顶上那盏白炽灯。在昏黄的灯光下，蚊子嗡嗡不再，而事物的显现却呈现另一番意味。

不用提示你也会发现，除了《萨丹纳帕路斯之死》以外，这个展览中的所有画面都来自于摄影，稍微对新闻摄影有所了解的观众几乎能和我一样说出百分之八十以上图片的内容。虽然以往也广泛的使用照片作为创作的辅助，但是这次郭伟所强化的是对于照片的再描绘，即对于照片的描绘。他保留了原始照片的大部分细节，但在手法上却采用了分色的做法。作为相对应于黑白印数的方式，分色法是彩色摄影成像和彩色印刷的共同基础。通过将图像的各种颜色分解为黄、品红、青、黑四种原色颜色，然后依据颜色的比例配合，我们可以获得不同精度的彩色图像。富有隐喻意味的是，郭伟所使用的这些图像都是分色印数的结果，而现在他开始以分色的方式来手工处理它们。对这些残酷而性感世界的图像的手工分色，仿佛像在冲洗照片时调节焦距一样。艺术家通过图像的清晰来选择世界“显现”的程度，同时也隐喻性地决定自己和这个世界的距离。相比以前的作品，艺术家不再是清晰的表明自己和

世界的界限，而是在彼此的关照中，找到自己和世界的那层关系。仅仅只是为了强调自身存在，那些蚊子似的划痕还有节制的出现，仿佛在提醒我们这些图像不是事实，只是一堆底片的机械复制。也正是因此，我们在这个从浪漫主义开始的系列，不再看到浪漫主义惯有的道德的嚎叫，取而代之则是一种模棱两可，不置可否的立场。

即使从绘画的角度看，这批作品的情怀也是复杂的。必须指出，无论是对历史照片的描绘，还是分色的使用都不是郭伟的首创。但在这里，我们熟悉的照片不再像其他中国艺术家所强调的那样，只是单纯的物（object）的隐喻或者某些记忆的提示（reference）。和其他描绘照片的艺术家不同，在郭伟这里照片的存在不再是幻想或者记忆的指示物，而是一种视觉复制的文化符号，他们作为手工绘画的对立面而存在。视觉复制技术的发展是现代主义以来最大的发展，其最初动力和绘画一样都试图创造清晰和奇特的观看，但是经过200年的发展，从绘画开始的视觉复制在热爱的驱动下已经发展到几乎彻底否决绘画的程度（艺术家说的“其实毁灭有时不是因为仇恨，而是因为热爱”似乎在这里也应验）。他试图在自己的画面中，将绘画和照片作为再现世界的两个极端放进去，当这两极放进来了，分色手法也必然不是如平常艺术家那样，只是创造某些现实的异常感而存在。影像的质感决定了它的“客观性”，从而使其在我们接受世界的过程中具有“毋庸置疑”强势权力。而郭伟在此使用分色，则是试图让我们在通过影像接纳世界时保留一点速度和空间。通过不断的分色，艺术家可以通过清晰度的设定来设定我们和影像世界之间的距离。因此，它暗示的是不是浮光掠影的被动观看，而是一种凝视，一种能保留思考、质疑的观看。在这里分色是一种隐喻，是艺术家在绘画与影像，自我与世界之间设定的一种调节方式。而凝视这种从早期的“室内蚊子与飞蛾”就存在的视觉品质，再次得到一次文化学意义的转换。

在我看来，这批作品的精彩在于，郭伟不仅延续了一贯贯穿在他绘画中那种凝视的视觉品质，更重要的是他在走向对外部世界的关注中有力的阐释出了我们欲望的魅力和困境。而这种魅力和困境的辩证描述又是和他对图像与手工分色的绘画方法之间的辩证关系巧妙的匹配在一起。而这无疑是对作为手工绘画创作方法困境的一次富有成效的突围。虽然郭伟的这个系列并非完全是浪漫主义的命题的当代演绎，但是我愿意套用以塞亚·柏林对于浪漫主义的赞美来形容它们带给我们的思考——“那是对独特细节的逼真再现，比如那些逼真的自然绘画；也是神秘模糊、令人悸动的勾勒。它是美也是丑；它是为艺术而艺术，也是拯救社会的工具；它是有力的，也是软弱的；它是个人的，也是集体的；它是纯洁也是堕落的，是革命也是反动，是和平也是战争，是对生命的爱也是对死亡的爱。”