

雪球世界路线图——苗妙的绘画及其它

文：姚斯青

如今的日常生活，怎么看都有点像是活在巨大的图像储存和编辑器中，各种风格化视效的流速在增快，像是一种裹挟，或者一件随时可穿脱的衣物。苗妙的创作，她自己称为“雪球”的绘画实践，在另一方面看来，正像是对这种日常的致敬：因为她总是从行走与差旅中拾捡感兴趣的物质材料或图像素材，并试图把这替代了凝视的一瞥¹，翻转为她自己的视觉世界。这也就不难理解她的画面为何总是充满了一种难以捕捉的动态，不管从哪个点进入画面，都可以在表层上滑向其它。另外，雪球世界也往往充满了夺目的色彩，是色彩在物体表面上的明暗过渡，塑造出极为简约的形态，就像一些基本的几何图形在画面上鼓胀并变形，最常见的是球体；不同色块之间的对比和参差，也常常被苗妙用来处理空间关系和景深，对色调的选择则有效地传达出不同的情绪氛围，幽暗与明朗就像色谱上的两个端点，都在艺术家的把控中。尽管兼具颜料媒介研究者身份的苗妙，也很擅长发挥颜料的物质质感，从而带来更丰沛的感官体验，但她并未从物质文化史的视角来征引它们，使之成为研究型艺术或带上批判意味，而是更为直观地、感性地依靠一个画家的经验判断。因此，当我们更加深入于“雪球”时，我们会发现它特定的材质感是如此的松软，尽管同样是来源于水，雪球迥异于“冰球”固态状的坚硬、反光和重量，这正和苗妙用她的独特颜料混合出的高哑光度又略带颗粒感的轻盈画面近似；同时也带着雪天特有的光线感，均匀的漫反射在一定程度上助长了物体无高光的面感。明暗之间的距离是被压缩的。当我们试着将雪球团在手上，它将渐渐为我们的体温而湿润、融化、变小，它也会在我们扔出去的时候四散，打雪仗、堆雪人、在雪地上留言的乐趣大约也总是体会雪之质地的乐趣，推此及彼，雪球世界是苗妙用她的独特动作团出日常视觉的凝练。深知雪的松软与流动者，必然能体会到苗妙绘画语言中的相似感官愉悦。另外，雪球必将消散的脆弱宿命，背后有一种对短暂时间感的体现，这或许也是苗妙多变画风的应有之义，在无尽的一瞥中，所有的意念和形象捕捉都是无差别的平等，总是处在成形与融化的往返旅程中。

雪球世界的形成，在很大程度上，正是由于她的画面内容拾捡于日常生活和对生活的观看，并且糅合着艺术家的想象力，是借题发挥式的自由生长而非文献考索式的“规划”，因而过滤掉了当代艺术中已过度臃肿的文本化倾向，而更多向现代主义对视觉语言自律的自信心倾斜，当然也就更富有丰沛的视觉愉悦感。画面内容传达给观者可供辨认的信息，关于差旅、吃饭、理发、开车、登山、做瑜伽等等，而观者也乐于从中去体味它们在画中世界被变形，并赋予了更多活力和趣味性。在速写本《黄山》（2023）以及后来一发不可收的《大弯路》（2022）、《日落》（2022）等作品中，处处都透露出一种和当代生活联结密切的鲜活劲儿，是速写这种形式自然地记录下风的动势与雨的下落，并将一时一地的登山者加入其中，从而让黄山从美术史的教科书图式挣脱出来，变成一座属人的山，不再是迎合刻板印象的古代风景。苗妙的画作，有很大一部分脱胎于速写或者手机快照，对沿途风景的捕捉、观察和附着其上的想象力，是她制作雪球世界的源泉，换句话说，对转瞬即逝的外部世界进行图像化处理使苗妙深深着迷，并且她更进一步地发现有别于工作室写生的视觉体会，那是一双叠加上了各种行动速度的眼睛，当观察对象在移动与变化的同时，观察者的眼睛也处在从行走乘坐交通工具的不同速度上。吸引了艺术家的沿途风景，尽管是匆匆的一瞥，也合理地借助于手机快照而留存，成为素材库。

早在现代主义崛起的早期，借用摄影作为绘画的辅助工具就是屡见不鲜的行为，而在当代的绘画实践中，在绘画中来探讨摄影和图像的重制，同时反思我们与世界的关系，也不乏其人²。但苗妙从日常现实中攫取的照片，显然更多地与她平面性³与时间感⁴的兴趣相关。因此，雪球世界也像是一个拥有不同平面化程度的庞大集合，这种叠加了行动速度的观察，有时会被压缩、简化为印象式的图案，比如《布拉格之月》（2018）；有时是剪影式的，比如《星星》（2022）；有时则是一些基本几何形的拼接，尤其是球形和弧面，并运用凹凸效果来提示与三维世界观看方式的关系。在这些画作中，有一张名称长得引人注目的作品，叫做《当橙色小球从浅蓝椭圆跳到深蓝球体后即刻弹起5厘米高度的瞬间电子钟正好抵达18:32分天幕忽然撕裂一轮红日缓缓落下》（2022），也许正好提供了一个方便的途径，来切入艺术家的观察方式与兴趣点，是利用速度与运动势能带来的感官冲击，很好地弥合了共时性存在但毫无逻辑关系的表象世界，就像画中的橙色小球与落日一样，将之转变为画面内部的合理性，当然冷暖色调的互相嬉戏也是这张画充满活力的一个原因。这个集合的有趣之处，可能是它同时也宽阔地容纳了当下的平面视觉经验，日常生活所充斥的大量符号化与标识化同样被苗妙所拾捡，正如《男人》（2020）这张作品所挪用的男厕标识的一样。然而，这个集合中，最令人印象深刻的还是各种鼓胀的球体，它们可以是脑袋、臀部、水果、足球、雪团……，是苗妙取自于日常并从头脑中孕育出来的形态和意念。而“雪球”一词，作为苗妙自我提炼出的概念化模型，也指向了这一形态，并且简约地囊括了它们飘落、凝结与消融的过程，就像外部世界瞬息万变的表象一样，虽然不可永恒，但正是在固态与液态的有机转化中呈现出生机。

而当我们深入到图像内容的部分，就会发现雪球世界的创造，不仅仅呈现了苗妙转换视觉经验的方法，或许也蕴含着她看待世界的若干价值取向。像《梦》（2019）、《蛋》（2016）、《缺席》（2017）和《女儿们》（2020）这样的主题，聚焦于亲密关系中的复杂情绪，透露出艺术家柔软细腻的女性特质。而在更多的画面中，苗妙的画中人，常常是没有特定身份、面孔模糊的普通大众，他们之间的个体差异是高度表面化的，她有意地对这些旅程中偶遇的形象做了简练概括，侧重于对他们身姿和动态的把握，使观者得以深入一种灵动的生活情境中，同时也加入平面化的图像趣味使之略显奇幻。在这里，“奇幻”可以被理解为是创造距离感和陌生化效果的手段，在雪球世界里的普罗大众，是无名又极度平等的，他们作为雪球表面散落的一些焦点而存在着，与观者保持着等距，观者似乎被赋予了中心位置，站在雪球的球心来进行观看。以《走路》（2019）系列为例，一共有四个画面共同组成了这一意象，包括搭肩而行的两个如履薄冰的背影，他俩的正面肖像（被命名为《走路的A仔和B仔正面像》），以及对“走路”这两个汉字的绘制。这里的两张

正面像，与其说提供了更多的人物信息，不如说引发了更多的好奇，从而使我们不得不再度回到他们行走着的背影上，并发现画出来的“走”、“路”二字充满了小心翼翼的稚拙感，正是高度准确地回复了画面的情境。除了人物之外，苗妙还有一系列关于“水果”主题的绘画，包括《在水果店》（2023）组画、《水果店之吻》（2022）等等，水果的多彩和饱满是苗妙喜爱它们的直接原因；另外，依照我们每人都有挑选水果的经验，水果也总是能通过其表面就传递最内核的信息——味道。苗妙由此将每个水果视为是当地风土的凝结，是阳光、纬度和雨水的数据库，水果也就有了标记不同地理位置的意义；当搜罗自天南地北的水果被放置在一起的时候，它们之间同样拥有一种平等性，但同时也形成了一个压缩、并置时空的集合。这与苗妙呈现画中人的逻辑相似，抽象地说，雪球世界的价值观，大约是尊重一种在平等基础上达成的多样性。

溢出苗妙的绘画作品来看，在她的个人项目与装置中，因为有着对观者的更多接纳与互动，就呈现得更为清晰。与水果密切相关的“采摘园”项目，呈现于2022年的上海油罐玩家艺术节，苗妙将她日常绘画劳作的两个关键词“悬挂”和“采摘”融入到项目中，并特别打出了“量少”“不实惠”“限时特贵”的标语，实际上并不意在售卖，而是试图通过这个低矮的水果摊暂时打破“艺术”居高临下的特权感，和来访者达成一种平等交流的氛围。另一个在盒子美术馆的驻留项目“草丛”（2022），则使用了缝纫彩线的手法，纸张正面呈现出抽象画面，反面则是艺术家在当地搜集的粤语脏话，苗妙用晾衣夹子把它们一一悬挂，并期待观众去发现文字，发现装饰性背后的敏锐批判。在这一项目中，通常被认为是家务劳作承担者的女性主体以及通常被认为是语言暴力使用者的男性主体，其刻板的性别位置同时得到了机智的审视，并且对高雅艺术与日常生活的价值秩序也发出了幽默的诘问。如果说，在苗妙的绘画世界中，她对平面性、绘画性与色彩的丰富研究，使得她有向现代主义的审美自律相倾斜的趋势，那么上述项目是更加主动地放置在当代语境下进行思考，对日常细节的有意捡拾和选取，使观念性借由一些简单的基本动作而传递，这也显示了苗妙才能的多种面向。雪球世界不仅仅是立于现实世界之外的一个画中世界，它既变形自现实，也正在对现实世界发射它的理念和能量，艺术所创造的世界，往往是并不与外部同调的前瞻性话语现实，也可以说是一种对愿景⁵的提示。

在最近的装置作品“桌子”系列中，苗妙非常憨厚地使用了手工纸粘土为塑造材料，并进行着色，在最后成型的大体量和艺术家反复叠加的劳作之间构筑了联结，其实也延续了上述“草丛”与“采摘园”项目所呈现出的特质，是试图在抽象观念与具体可感的物质形态之间构建准确、合一的通道。“桌子”系列的主体，仍是与人和人的“交流”有关，中心意象则是“桌子”，或者说交流的平台。艺术家的想法令人惊讶之处，是在于“桌子”这一选择和政治思想家汉娜·阿伦特的天然暗合。“一张介于之间的桌子”是阿伦特在《人的条件》（The Human Condition，又译为《人的境况》）中的著名比喻，阿伦特认为一个表象空间将出现在人们以言语和行动聚集之处，因此制造一张桌子就是创造一个参与和沟通的空间，桌子也是公共领域的雏形。如果说，理论家对“桌子”形象的使用是在概念推理的层面上，从而广泛地囊括了所有的桌子；艺术家则选择了相当不同的路径，她直接通过具体可感的形象来造桌子，每个桌子都带有不同的平面，决定了交流者所在的位置，其尺寸和形态则决定交流者的距离和身体姿态，从而暗示了在沟通过程中可能存在的多种具体情境，顺畅与窘困都可能存在。桌子可以是蓝色的海浪般的长丝带，也可以是橙色、红色的维生素B族，它还可以是……在桌子边上，对话如何产生，人们的视线和肢体将如何相触，想必都是令艺术家在创造时充满愉悦的遐想。作为物质实体的艺术品，不需要论证，而是巧妙地通过感受性的力量来撬动观者对“交流”的思考，但艺术家的直观能力，使她和理论家一样敏锐准确地看见“桌子”这一形式的原初意涵，并将之抽取为素材，从而将进入雪球世界的通道为参与者拓宽。在这一层面上，反观苗妙的若干画字之作，正是与“桌子”系列装置相似，是寻求对抽象概念的具体而鲜活的显现；兼具表意与象形意味的汉字，也正好是承当试验的好载体⁶。面对一个已经冰冷、僵化且臃肿的文字系统，尝试着从剧烈变动的日常中找到多样的普通人和生活图像，并用奇思妙想来激活它，找到其中蕴藏的活力，可能也是雪球世界应有的一个核心。

1. 在探讨摄影与绘画关系较为早期的研究中，如本雅明的论文及约翰·伯格的《观看之道》，有不少涉及到“警视”与“凝视”的区别和价值序列，“凝视”作为更为长久且专注的观看方式往往被赋予更高的位置。但是，随着视觉理论的进一步发展，如“男性凝视”等术语的发明，当“凝视”背后的主客体权力关系被揭发和阐释之后，“警视”则似乎变成了更具有平等意味的观看。
2. 当代绘画在这方面最著名的例子有大卫·霍克尼、格哈德·里希特和吕克·图伊曼斯。霍克尼强调对线性透视的打破以唤回更为日常化的视觉体验，里希特则质疑了客体与观看主体的距离，客体的表象对确切的客体认知往往具有消解性，图伊曼斯则揭示图像的真实性是怎样被权力工具化的……在一个图像生成工具变得更加便捷的时代，通过绘画去重新思考图像仍然会是一片广阔的创新之域。
3. “平面性”被批评家格林伯格视为现代主义绘画的根本追求和媒介特点，同时也是他树立艺术审美自律和抽象艺术优越性的主要论点，但这同时也就意味着艺术将建立出一个与世隔绝的新空间，这与当代艺术所要求的社会性在场构成了潜在的冲突。
4. 在苗妙的自述中，她认为频繁的差旅体验，实际上在计时器式的机械流逝感之外，赋予她多种不同质感的时间体验，而她可以自由地将此剪辑、拼贴到同一个画面中。
5. 在当代艺术越来越富有社会参与的面向后，斯特拉·康威尔·马约佐提出了创造愿景的艺术，是艺术家以自己的灵魂之光点亮道路，文章可见于苏珊·雷西编著的《量绘形貌：新类型公共艺术》。
6. 在苗妙随手拍下的照片中，各种招牌、标语和文字标识占据了不小的篇幅，笔者认为这可以视为艺术家思考如何重构汉语的义与形之关联性的有效积累。