

王志渊 「域值」 展览文章

来源：乔空间

撰文：贺潇

遥想 19 世纪末工业革命的兴起，直至今今天尖端科技在各个前沿领域发挥的作用。近百余年来，科技在所有人生活中如影随形地存在，无疑也为视觉创作乃至更广泛的文化领域带来巨大影响。与时代同行的思想变化也自然流露于艺术创作中，从浪漫主义开始松动古典主义对模仿和理想化形式禁锢，强调艺术创作中想象和无意识的重要地位；到象征主义（Symbolist）和后印象派（Post-Impressionist）画家将绘画的本质归还到莫里斯·丹尼所总结为的“一个平面上覆盖着按照一定顺序组合起来的色彩”；[1]再到 20 世纪初宗教信仰在人们心中被削弱，以马列维奇（Kazimir Malevich）和康定斯基（Vasiliy Kandinskiy）为代表的艺术家们将抽象艺术延展出一条分支——从现象中提取、升华或是以纯形式化的方式去创作艺术；两战期间极权政治压迫下，应运而生的风格派（De Stijl）和达达主义继续拓宽着对于抽象艺术的定义。而二战后美国抽象表现主义艺术的崛起，乃至于此后被格林伯格（Clement Greenberg）定义的“后绘画性抽象”（post-painterly abstraction）、极简主义、观念艺术等流派的出现，让人们对于抽象绘画的认识与定义有了进一步持续扩充和调整。如今，得益于网络为人们带来的便利，艺术创作表现出祛时间性特质。艺术史时间轴上各个时期的风格、主题、图案、材料、策略和理念均可成为启发艺术家创作的资源或参照。而在科技发展与个体的行为、感知、认知不断相互渗透影响下，今天艺术家又能在所在的个人处境，自然环境，社会语境中找到怎样的创作出路？日益飞速更迭的科技前沿，是否于每位创作者来说都具备可借鉴的维度？对当今人的处境，乃至对社会，政治，思想环境的理解又会以怎样的方式在艺术家创作中发酵？

王志渊不是一位两耳不闻天下事，潜心闭门造车的艺术家。出生在 90 年代初的他，运用网络接收着科技带来的丰富资讯早已成为他不断拓宽认知边界的途径。而在创作实践中，艺术家选择了从绘画的内部出发，一方面找寻绘画创作与人类科学之间某种结构上的关联，另一方面又在绘画史的历史坐标中为自身的创作找到对应的道路。或许于王志渊而言，无论是绘画创作还是科技发展，转变和推进往往在瞬间发生质变，而日常的工作则是不断去接近那个质变的临界点。而这种临界点，或是临界状态也在跨越多重学科的领域中以“阈值”（threshold）一词概括，昭示着物理、心理、生理等层面的变化，从一种状态进入或展开另一种的微妙区间。这便是王志渊将此次在乔空间呈现的个展，甚至将他长久以来的工作，命名为“域值”的原因。在此概念的基础上，艺术家结合了自己对抽象绘画，尤其是色域绘画中关于空间场域的“域”的关切，也昭示着艺术家潜于创作之中、平静之下的蜕变和超脱。

在 2023 年，以绘画为主要创作媒介的王志渊完成了一件装置作品——《模型#2023-1》。在惯用的画材，如布面画框、木质画板作为基底之上，他用掺加了硅粉的丙烯以或横向或纵向的笔势涂刷在每块亚克力板的中央，并最终一块半透明的黑色亚克力板封顶，形成绘画基本构造中的底、图层和表。这种将平面绘画的基本构造立体化、可视化，甚至通过物质的并置的方式并非艺术家首创，但在阐述绘画可扩展的场域（expanded field）之余，艺术家也指向了近期倍感兴趣的“电子芯片”，通过从中受到的启发而完成了这件“绘画的模型”。值

值得注意的是，王志渊将倡导艺术家如何“纯粹”地从事艺术创作的十二条技术规则精简地写在了白色画框处，[2]原文来自美国抽象表现主义艺术家阿德·莱恩哈特（Ad Reinhardt，1913 - 67）在1957年撰写的文章《Twelve Rules for A New Academy》。王志渊视这十二条“规则”为个人创作的理论“模型”，与芯片制造这个实体“模型”在作品中予以结合和并置，昭示了艺术家在不同寻常的多种途径中探索并去切入绘画工作的尝试。一方面，艺术家基于绘画过程去试图构想与电子芯片的平行之处，比如纳米科技中对硅元素的提纯过程、芯片中集成电路（integrated circuit）的排布、黑色喷绘亚克力板的封装、以及那隐约可见的笔触的重叠，两个领域近百年以来的历史积累，连同它们涉及引发全球经济、文化、政治等领域的事态变迁在这件装置中融汇。另一方面，每一图层上都予以笔触有意的排布，更容易令人联想到莱恩哈特的终极绘画（Ultimate Painting），那件看上去漆黑一片的绘画作品，只有在长久驻足之后，中心那个深蓝色十字才会缓慢地涌现出来。但王志渊运用的方式缩短了观看所需的时间，示意着当下观看条件与习惯的与时俱进。

即便《模型#2023-1》未在此次展览中呈现，于笔者而言这件“破圈”的尝试即划定了王志渊现阶段创作与所关注科技范畴之间的“域”，也是他回溯世界抽象绘画史“结果”之后就自身面对的境况所锚定的阈值两极——个体的位置与历史的坐标。在此次展出的《极束》、《极紫外#3》、《极紫外#4》、《炬》等作品中不难找到艺术家对于科技生产过程中某种现象的视觉化想象，进而在架上展开的演绎。同时这些作品中也灌注了艺术家从绘画内部，尤其是以抽象表现主义、色域绘画为对标，王志渊对此的阐释为：“总的来说我是很感兴趣抽象表现主义的那个内核，他们还是把绘画看得很高，甚至视为一个灯塔。”除了在绘画的形式上王志渊延续了满幅绘画（all-over painting）在画布的不同方位进行创作，常规绘画之外的多样工具，如滚筒、喷壶、自制的T形尺等的运用也成为了他工作的手段。沿着本次展出作品的时间跨度，从两件完成于2019年的木板绘画《无题#201904》和《无题#201911》到最新的《天空和尾迹》（2024）的短短五年间，王志渊的绘画创作由在木板上局部堆积出的颜料质感，在无序的笔触的间隙中营造某种纵深的空间，蜕变为相对“规矩”的竖线、弧线营造的轻薄且复杂的层次。艺术家在消减单一图层厚度的同时增加了图层的数量，让它们变得越发通透，留于画面的质感和绘画过程变得更加直观可视，他营造的空间也因笔刷的角度、长短，以及相互间的关系变得更为深邃曲折。

王志渊最初走上艺术的道路与身处于国内美术教育系统的艺术家们并无二致，在素描、速写、色彩等“标准化”的训练中，一路从美术学校至中国美术学院。幸运地是大学期间他开始接触到大量西方当代艺术的个案。那庞大的信息量让彼时懵懂的王志渊意识到艺术语言在基本写实造型之外的多样性。大概也是那个阶段，他开始对西方二战之后的艺术创作产生了浓厚的兴趣，后成为他前往美国西海岸求学的动力。由国内以造型为主导的教育体系跳脱出来转向独立的自我表达更需要一个过程，正如莱恩哈特在文章中所提示的那样：“艺术家应该学习，学习忘掉其所学到的。”[3]从褪去造型创作的肌肉记忆到发现并建立起一套新的绘画方法，不仅是一次卷土重来，对此王志渊持有辩证的观点：“我觉得可能我学画很早。从正面来说，我只能通过这样的方法去再一次理解它，或者从反面来说，去消解它。”

《有锰蓝的风景》（2023）即刻让笔者联想到了海伦·弗兰肯瑟勒（Helen Frankenthaler）的《山和海》（Mountains and Sea, 1952），两者间在尺幅、媒介等方面有很大差异，但并不影响这两位画家相距半个世纪却都将抽象视为动词，让色彩从客观环境中解放出来，成为主题本身。秉着自由的原则，他的创作受到了众多艺术史中经典作品的启发，从抽象绘画发端伊始，到整个20世纪当代艺术中可汲取的方法与观念，如色域绘画的主要特点，即在画布

上铺满或晕染上大面积的平面纯色，形成不间断的表面区域和平坦的画面平面。这一风格不那么强调手势、笔触和动作，而是强调形式和过程的整体一致性。同时，艺术家采纳的形式也在随着自身的需求做出调整。

王志渊近期的创作着力于寻找图层中的变化。在当代绘画中被广泛使用的材料——丙烯成为艺术家主动选择的媒介。这种具有高度覆盖力的后工业时代的产物，相较于油画颜料具有更快速的风干效率，而其色彩特性也应和着时代巨轮倾轧下的审美意象。王志渊的工作方式并未顺应材料原本的特质，反而以背道而驰的方式试图在绘画基本的涂底关系中另辟蹊径。媒介剂、水等物质在喷洒过程中对颜料的基本构造予以稀释或破坏。换言之，王志渊将莫里斯·丹尼描述的“覆盖”替换为“加减”同时进行的颜料排序。这一动作在不断重复后反而生成了一系列出其不意的画面效果与质感。被破坏的颜料其化学结构或许也可以延伸解读为对既定结构，认知的质疑和颠覆。这样做产生的随机性和不可控因素更是承载了艺术家对于人性的认识。“因为我觉得人的本质就是这样，人应该无法去控制那种随机以及流动性。我想回到人最根本地一种对事物的认知上，这样的认知导致我在画这样的画”艺术家如是说。每个图层因被稀释而将艺术家围绕画布进行创作的过程在堆积实施的动作下变得更为可视化，而这也是王志渊认为最为不可或缺的思辨过程。相较于莱恩哈特在极端绘画系列中期待他的观众驻足而发现的那个代表着某种精神性象征的十字，王志渊的绘画更接近于保留“感受”的过程，以作为一种忘记，或失忆的抵抗。

与其将王志渊每天的工作视为等待灵感降临的“创作”，不如说是一种日复一日的“劳作”，并在其间逐渐接近他希冀存留的“感受”。他持续多年使用着同款的宽大刷子和刷墙用的滚筒等工具，将正在进行中的画作轮流“粉刷”，等待着图层在画面上发生反应的时刻。近期的作品中，如《靛蓝和干扰紫》、《无题#20230210》，除了艺术家在图层之间添加了或连续或间断的弧线，将其穿插在不同的色彩图层中，在画面内部借助线条贯穿起多维度的空间。手臂（滚筒和刷子）或手指（彩色铅笔）等调动不同身体部位的运作方式，让颜料在与画布的接触中，通过留下的痕迹为艺术家提供了最为直观的感受，“因为它这里面有体验，有你的生活的痕迹在里面，然后有你的日常劳作的点滴在里面，那成为一个综合的东西，绘画也是综合的，里面包含了很多人生存的内容。”就这样，每一次体验得来的感受，承载着日常点滴和感悟，进而成为如“信号”般的回馈，提示着创作过程中的下一步该如何推进。

在越发熟练地形成如上所述的一套工作方法之后，王志渊开始警惕自身的工作惯性，作品中开始走向“唯美”陷阱的信号，甚至形成此类陷阱的条件。他开始试图调整这套逐渐成型的绘画经验，或将这种经验在当下的工作中降到最低。例如《有体积的圆》是一次力图摒弃用大刷子画笔触的经验为自我设置的挑战。王志渊自然地在色域绘画大师先驱所采用过的语言中找到了相应的“工具”。画布被倾斜而导致稀释的颜料在可控制的条件缓慢流淌的痕迹，承载了从马克·罗斯科（Mark Rothko）、海伦·弗兰肯瑟勒（Helen Frankenthaler）、莫里斯·路易斯（Morris Louis）到肯尼思·诺兰（Kenneth Noland）等人作品中流淌、晕染等前置色彩的方式。而王志渊将丙烯颜料高度稀释给出了他解决“造型”的方法。层叠地以手臂长度去无数次接近圆形的排线，以及左侧的深色叠加，中间几笔最后添加的黄色，如高光般为圆丰满的体积拉出了空间。

阿德·莱恩哈特在阅读了W·H·奥登（W. H. Auden）的诗句“倘若星辰都已殒灭或消失无踪，我会学着观看一个空无的天穹，并感受它全然暗黑的庄严，尽管这会花去我些许的时间”之后，[4]看到了更纯粹、更空洞的抽象艺术。“暗黑”或许是舍去一切，也是获得一切的

开始。于王志渊而言，他尚且抵达极致的境地，当下的他更关心日常经验中给他带来的感受，如未能出行而向往的天空与飞机划过留下的尾迹，如宝石蓝的深邃，或是紫雾的神秘混沌。在这个互联网浪潮席卷的时代下，人们的观看条件与方式早已发生了翻天覆地的变化，大师杰作以数字化的方式呈现于屏幕间，艺术史仿佛变得唾手可得，在媒介与信息的作用下，或许艺术家不断以细微地调整、衡量、反应的方式去接近的域值，将决定了他对边界的拓展和期许究竟能有多远。

[1] 莫里斯·丹尼 (Maurice Denis, 1870 - 1943) 在其发表于 1890 年的“新传统主义定义” (*Dé finition du Né o-traditionnisme*) 一文中对于现代主义绘画的总结。

[2] *The Twelve Technical Rules (or How to Achieve the Twelve Things to Avoid)*.

[3] “Less Is More: Ad Reinhardt’s 12 Rules for Pure Art”, *ARTnews*, 发表于 2015 年 1 月 24 日

<https://www.artnews.com/art-news/retrospective/less-is-more-ad-reinhardts-twelve-rules-for-pure-art-3470/>。

[4] W·H·奥登，《爱得更多的那个人》 (*The More Loving One*) , 1957, 翻译自英文原文:
Were all stars to disappear or die, // I should learn to look at an empty sky // And feel its total dark sublime // Though this might take me a little time.

原文链接: <https://mp.weixin.qq.com/s/edWML94wk0YL-6huh1txQ>