

鲁明军：“沸腾的生活”——龚剑绘画的诸狂热时刻（2023）

致谢：站台中国

来源：站台中国

撰文：鲁明军

整理：ARTDISK



龚剑《沸腾的生活》 | Gong Jian, *Burning life* 布面丙烯 Acrylic on canvas 190x138cm, 2023

1989年冬天，受东欧动荡的影响，罗马尼亚各地爆发了大规模的群众示威活动。12月21日，在党中央广场召开的群众大会上，国家最高领导人尼古拉·齐奥塞斯库(Nicolae Ceausescu)正在发表讲话，突然广场某个角落传来一声：“打倒齐奥塞斯库！”……仿佛闪电划过寂静的夜空，口号声顿时震惊了在场的所有人，齐奥塞斯库刚举起的右手也停在了半空中。电视转播随即中断，屏幕上定格在齐奥塞斯库举起右手的画面。这是齐奥塞斯库的最后一次公开演讲。12月25日，罗马尼亚特别军事法庭判处齐奥塞斯库夫妇死刑并立即执行，结束了他长达二十五年的独裁统治。次日，国家电视台播放了审判齐奥塞斯库和其夫妇被枪决后的录像，标志着罗马尼亚从此踏上了西方民主和市场经济的道路。

1992年，哈伦·法罗基、安德烈·尤季卡(Andrei Ujică)导演了纪录片《革命录影纪事》(Videograms of a Revolution, 1992)，影片汇集了1989年罗马尼亚革命时众多业余爱好者拍摄的录像素材和超过125小时的电视广播，演示了电视这种媒介是如何停止录制现实并开始重新创建现实的。在《革命录影纪事》中，两位导演提出：“为什么起义群众不去闯入总统府，反而纷纷去抢占电视台？”就此，艺术家黑特·斯戴耶尔(Hito Steyerl)认为：

电视演播室里上演着起义。现实由再现取代，法罗基、傅拉瑟和其他人是最先报道这种革命性突变的一批人。随着事物逐渐清晰，他们也变得越发真实。抗议者跳出电视屏幕，奔涌到街头。这是因为屏幕表面被打破，当抗议、珍稀动物、早餐麦片、黄金时段和电视测试图样脱离了2D表现的平面性时，内容已经溢屏而出。[1]

这里的电视不再是作为中性的媒介技术存在，它本身构成了行动主体。“就在革命者们闯入电视台的那一刻，影像的功能被改变了。从被占领的演播室传送出的广播节目成为事件的活性催化剂——而非记录或者文件”。多年后，龚剑将影片其中革命性的一帧转译到画面上。作品题为“直播革命 No.1——没有字的笔记本”(2019)，描绘的是一组在电视台直播的群像，每个人物都神色凝重，且大多人的目光都朝向画外。占据中心或重心位置的是前排中间一位穿着深棕色条纹毛衣、正在宣讲的男性，其身前的桌子上放置着一对话筒，还有一个作为摆设的无字的笔记本。后排中间和右侧的两个人分别扛着一面旗帜，画中的人物各个神色凝重，面部的颜色被简化为粉色、浅褐色、白色等其他颜色。尤值得一提的是画面的背景，影片中的蓝色被他转化为红色。这个改变颇具深意，它到底指的是6万平民被警察和政府军屠杀的现实，还是指社会主义共和国罗马尼亚的挽歌，我们不得而知。更令人疑惑的是，在同一母题的另一幅(《直播革命 No.2——没有字的笔记本》，2019)中，他将背景色改成了粉红色。龚剑悬置了这个问题。然而，一个不争的事实是，革命后的罗马尼亚并未如起义者们所愿，由于持续的动荡，让很多人开始怀念齐奥塞斯库。2018年，一个惊人的消息从罗马尼亚议会通过的一份调查报告透露出来，证明齐奥塞斯库其实是一个“诚实的人”。是年8月，上万人聚集在罗马尼亚首都布加勒斯特政府总部前参加集会，表达他们对高度腐败、过低工资以及执政党削弱司法体系行为的愤怒。期间，数百人受伤，几十人被捕……而这无疑为1989年的这场革命蒙上了一层阴影。

事实上，对于“没有字的笔记本”的强调足可看出艺术家对于这一历史事件的态度。在某种意义上，龚剑延续了法罗基、尤季卡及黑特的思考，以绘画的方式重申了大众媒体是如何成为革命的催化剂，以及它是如何操控革命和政治行动的。《直播革命 No.3——齐奥塞斯库之子》(2019)描绘的是齐奥塞斯库之子尼库·齐奥塞斯库(Nicu Ceaușescu)因传言使用儿

童作为人质及其他罪行被起义者带到罗马尼亚国家电视台强迫承认罪行，并向全国播出。画面中，尼库·齐奥塞斯库无奈而又无助的眼神也足以证明，这些罪行实则都是子虚乌有。同样，《直播革命 No.3——我们都是冠军》（2019）表现的是一个被污蔑、遭殴打的曾获奥运冠军的运动员，也同样被“挟持”到电视台直播认罪。画中最突兀的莫过于中间那个红色的河豚（恶魔），龚剑提示我们，它出自老彼得·勃鲁盖尔（Pieter Bruegel the Elder）的《叛逆天使的坠落》（1562），而作为一个象征性的存在，这里它所映射的不仅是革命，还有被操控的媒体以及作为主体的媒体之操控，尤其是移动互联网时代的社交媒体，它不再是现实的表征或中介，而是现实的建构主体。或许这才是艺术家真正所忧虑的。

二

罗马尼亚革命发生的前夜，尼古拉·齐奥塞斯库正在伊朗访问。而就在几个月前，伊朗最高领袖、伊朗革命的领导者霍梅尼因病去世。霍梅尼的去世并没有影响伊朗的政局和社会稳定，包括外交。而这一切皆来自于20世纪70年代末那场震惊世界的革命。

1978年，伊朗什叶派穆斯林领袖霍梅尼发动了推翻巴列维王朝统治及在国内实行“全盘伊斯兰化”的革命，次年2月，革命胜利，伊斯兰共和国成立。霍梅尼的掌权标志着反西方化、世俗化的伊斯兰复兴运动的胜利。而其专制统治也为冷战结束后的宗教冲突埋下了伏笔。龚剑的《伊朗 1979 No.1—Farah Diba》（2019）描绘的是巴列维王后、也是唯一加冕的王后法拉赫的全身像。画面中，年轻、美丽的法拉赫身着礼服、头戴花冠，端坐在阳台的围栏，身后是一片绿树蓝天。龚剑带有马奈风格的笔触和概括的塑形方式，增强了画中人物的仪式感与亲和力。画面真正想传递的是，她既是巴列维王朝的象征，也是对巴列维王朝的一种哀悼。与之对应的是另一幅肖像《伊朗 1979 No.2—Mohammad Mosaddegh》（2019），画面描绘的是伊朗首任民选首相穆罕默德·摩萨台，画面中的摩萨台斜靠着一个不明物，略显疲态，他两眼呆滞，半长着嘴巴，分不清这样一种表情是恐惧还是恍惚，仿佛预示着一个时代行将结束。

1989年6月3日，霍梅尼因病去世。葬礼举行的当天，200余万民众涌上德黑兰街头为其送终，他们不顾一切地冲上前去，打翻了棺木，甚至撕下了霍梅尼的裹尸布……就像几个月后在罗马尼亚党中央广场发生的一样，伊朗电视台亦不得不临时终止了葬礼的转播。多年后，龚剑用绘画的方式重构了这一“疯狂时刻”。

这是一幅尺幅并不大的水彩画，画面的右下部位用线描勾勒，左上部位用水彩涂绘而成。显然，对于画家而言，仅只左上部位民众的狂热举动已足以表达这一主题。画面中的民众或信徒不顾现场的混乱，蜂拥而上，都想最后再看一眼或触摸一下他们的“精神领袖”。借用康托洛维茨（Ernst Hartwing Kantorowicz）“国王的两个身体”的说法，正是不可见的国王生老病死自然身体的反衬，反衬出他永恒不朽的政治（宗教）身体。不过，龚剑后来还是完整地“还原”——准确地说是“放大”——了这一疯狂情景，即《下午去游泳 No.2》（2020）。整个画面像一个漩涡，霍梅尼的尸体构成了漩涡的中心。最极致的情感表达莫过于原教旨主义信仰，从远望去，画面中每个人的轮廓都是一样的，即便被漩涡吞噬，他们亦在所不惜。这也是1979年伊朗革命不同于所有现代革命模式（如资产阶级革命、社会主义革命等）的主要原因。曾亲历伊朗革命的福柯将这种政治称为“灵性政治”（spiritual politics），而且，“这场新的伊斯兰主义运动的目标就是要与现代西方秩序，也与苏联和中国实现根本性的文化、社会和政治

上的断裂”[2]。

与之相应，《下午去游泳 No.1》（2020）的主题同样是葬礼，但画家描绘的却是一个“理智”的场景。画面的母题是 1910 年参加大不列颠国王、印度皇帝爱德华七世葬礼的九位欧洲君主的合影，包括西班牙国王阿方索十三世、英国国王乔治五世、丹麦国王弗雷德里克八世、挪威国王哈肯七世、保加利亚国王费迪南一世、葡萄牙国王曼努埃尔二世、德国皇帝威廉二世、希腊国王乔治一世以及比利时国王阿尔贝一世。当时的欧洲各国王室亲缘关系盘根错节，这个纽带维持着欧洲当时的和平，然而，这场葬礼则是一个节点，通过照片看上去众国王一片和谐，但实际上都各怀鬼胎，暗潮汹涌。四年后，第一次世界大战爆发。而一战则直接影响了俄国十月革命，可以说是发生在战争内部的一场革命。龚剑用水彩画的方式“还原”了这张经典的合影，并在墙上添加了一幅马列维奇的前卫绘画。这些国王们当然不是至上主义者，也不是构成主义者，但和马列维奇一样，他们推翻了各自的旧世界和旧秩序。马列维奇并不是战争主义者，还一度因为战争而颠沛流离，但毫无疑问，和那些好战的政治家一样，他也是一个狂热的（艺术）革命者。受十月革命的鼓动，马列维奇的至上主义不仅象征着与自己历史（惯例）的告别，同时也标志者与欧洲其他（艺术）传统的断裂。而在一点上，他和霍梅尼领导的伊朗革命是一致的，况且，高度抽象的至上主义原本也不乏“灵性”。

事实上，这样的极端狂热从未远离我们。这或许才是艺术家真正关心的。今天，数十万百万甚至上千万粉丝的直播间已经见怪不怪，新数字资本主义媒体塑造了新的宗教、新的政治，也塑造了我们的生活和认知，而格罗伊斯早就说过互联网已经取代传统宗教成为新的信仰。本质上，这和霍梅尼葬礼的狂热没什么区别，不同在于，数字资本主义在某种意义上超越了宗教一意识形态的边界和冲突。这个时候，传统的绘画或许是更有力的媒介，它可以让我们（临时）从中跳脱出来，站在他异的位置和批判的视野审视自我和他人。当然，这并不意味着数字资本主义就能彻底消弭宗教与文明冲突或神圣与世俗之争，从另一个角度看，它反而加剧了这一冲突。1989 年，冷战结束。诚如伊朗革命所预言的，宗教、文明冲突取代了美苏意识形态之争。从海湾战争到 911 恐怖袭击，从伊拉克战争到伊斯兰国（ISIS）的崛起，这一对峙长期支配着全球秩序。直至 2021 年才出现转机，其中有两个标志性的事件：一是 3 月教宗方济各在伊拉克的牧灵访问，二是 8 月美国从阿富汗撤军。



龚剑《一盒纸巾》 / Gong Jian, A box of tissues 纸本水彩 Watercolour on paper 76x56cm, 2023

《一盒纸巾》(2023)描绘的便是教宗方济各与什叶派穆斯林最高领袖大阿亚图拉·阿里·席斯塔尼(Sayyid Ali Sistani)的历史性会面。画面的底本是两位会面的新闻照片,照片非常简洁,除了茶几上的一盒纸巾以外,没有多余之物,两位精神领袖各坐一旁,密切地在交谈着什么。龚剑采用的是水彩的方式,相比原图的凝重,画面显得轻薄了很多,最明显的变化是画中人物的变形,二者都被拉长,看似赋予了一个仰观的视角,头部被缩小,身体被放大。拉长并没有对两位宗教领袖构成任何褻渎的意味,相反,它恰恰强化了其神圣性和宗教性。这一点,我们可以追溯到哥特式艺术,还有手法主义(如格列柯),最接近他的则是象征主义(蒙克)和表现主义(基尔希纳)。龚剑一度的确很迷恋蒙克,无论是造型,还是笔触和色彩,都不同程度地有所吸收。不过在这里,他更希望在神圣性与宗教性上获得一种延续。

除此以外，照片中白色的墙面被他改为粉紫色，地上阿拉伯地毯的纹样改作敦煌壁画，也许是为了保持画面色调的统一，原本黑白对比的人物衣袍颜色在他的笔下变得饱和，席斯塔尼在此身着浅灰色衣袍，而不是黑色，教宗方济各的衣袍依然保留白色基调，但脸和手则变成了黑色。这些改动虽不是明确暗示某种与之对立的世俗意味，但无论是粉（紫）色墙面，还是茶几上的纸巾（盒），都打破了这两种不同宗教、文明的对峙和冲突，让整个会面变得符合情理。不过这样的解释还是牵强了一点，真正吸引艺术家的是教宗圣方济各的魅力。作为一个左翼主义者，他无论在美国还是在古巴，都广受民众的欢迎，从某种意义上说，这也是他可以与穆斯林最高领袖坐在一起的原因——因为他们都痛恨资本主义。他曾宣称：“一旦资本成为偶像并主导人们的选择，一旦对金钱的贪婪主宰整个社会经济体系，它将败坏这个社会，谴责并奴役所有男人女人，摧毁人类的博爱精神，让人彼此对抗彼此。我们能清楚看到，它威胁着我们共同的家园。”^[3]因此，无论伊斯兰世界，还是欧美国家，媒体在报道这一事件的时候都不约而同地强调了不同文明的平等对话和世界和平主张。关于这一点，地毯上的敦煌壁画无疑是最好的注脚，它本身就是宗教传播和文明交往的产物和象征，故对龚剑而言，吸收敦煌壁画并不仅仅是出于形式和美学上的考量，也存在着观念的联系。



龚剑《远山》 | Gong Jian, Distant Mountains 布面丙烯 Acrylic on canvas 230x170cm, 2022

也或许因此，敦煌壁画不止一次地出现在他的近作中。《远山》（2022）的底本是居住在洛杉矶的网红吉娅·热纳维耶芙（Gia Genevieve）发布在社交媒体 Instagram 上的私人照片。这是他画的第二个网红人物，此前在“缪斯”系列作品（2020）中，他捕捉了2019年艺术界诈骗案的主角安娜·索罗金（Anna Sorokin）在日常生活和案件审判过程中的几个瞬间。相比而言，在《远山》中龚剑局部转化或添加了一些其他（艺术史）元素。画面基本保留了原图的造型，穿着裸露，斜靠在椅子上，虽然同样是半仰观视角，但呈现出来的却是一种极端的世俗趣味。除了姿态，其实我们已经无法辨识画面中的人物与底本照片中人物的联系，艺术家保留了人物的基本姿态、装束和发型，但裸露的皮肤被他罩上了一层蓝灰色，从而赋予整个人物一层神秘和妖魅的气质，同时也弱化了她的世俗趣味。地毯的装饰纹样和窗户外面

的远山造型皆被他替代为敦煌壁画，二者都有蓝色出现，并与身体的蓝色构成了一个形式的关联。窗外远山的造型还略带情色的意味，恰好呼应了画中人物的装扮和坐姿。不过，更接近后者的还是地毯上飞天仙女的形象，或许艺术家亦想为其注入些许神圣的意味。

三

同样是作为精神领袖，要说对于民众的影响力，整个 20 世纪，能与霍梅尼匹敌的或许只有印度国父甘地。

甘地是龚剑描绘的另一个革命人物。不过，龚剑绘画的主题并不是甘地的葬礼，而是甘地的日常，也是其“非暴力不合作”行动的一种体现。画面源自一张网络上流传的甘地照片。画面中，端坐在地上、瘦骨嶙峋的甘地正在阅读，左侧前景是一个巨大的黑色纺车。房屋的墙面是蓝色的，身后的右侧是床和窗户的局部，地毯显得尤为显眼，上面的花纹同样做了改造，这里不仅有抽象的图案，还依稀能够看到一些敦煌壁画的迹象。原本是一个安静的场景，但因为纺车的进入，特别是它略微左倾的车轴，让整个画面也陷入一种不安的氛围。这里的纺车显然是一种象征性的存在，其无论对于甘地，还是对于印度，都极具深意。



龚剑《纺车和地毯》 | Gong Jian, The spinning wheels and carpets 布面丙烯 Acrylic on canvas 170x230cm, 2022

甘地的理想是建立一个自给自足的小农经济模式。纺车则是其中最关键的一环，它可以为农民和手工业者带来工作机会，甚至还带动整个产业链的发展。也是由于甘地的推崇，纺车逐渐成为印度独立的一种象征，甚至成为印度国旗的备选图案。即使入狱时，甘地也带着一架小型纺车，坚持纺线。他曾说过，纺线的过程有助于集中注意力，能够较快地进入一种类似

“禅定”的状态。于是，纺线、阅读、沉思共同塑造了一个笃定的苦行僧形象。然而，这一切都被前景中倾斜的纺车所打乱，在这里它更像是一个“武器”，既是甘地的“武器”，也是冲击画面的“武器”。值得一提的是，1942年2月，蒋介石、宋美龄秘密访问印度，并会见了甘地。蒋介石并没有如愿得到印度的支持，临行前，甘地赠送给宋美龄一架纺车，并对她说：“你们有武器，我也有武器，现在将我的武器送给你。”此举无疑重申了他关于“非暴力不合作”的态度。



龚剑《舞蹈——愚公移山 No.2》 | Gong Jian, Dance--The fool removes the mountains No. 2 布面丙烯 Acrylic on canvas 200x250cm, 2021 和艺术馆藏 He Art Museum Collection

事实上，在蒋、宋之前，徐悲鸿已访问了印度，也拜访了甘地，还为甘地画像，其史诗级作品《愚公移山》（1940）便是在印度完成的。1939年12月，应印度诗人泰戈尔之邀，徐悲鸿前往圣地尼克坦。次年2月，甘地访问尼克坦时，泰戈尔向甘地引见了徐悲鸿。徐悲鸿被甘地为争取民族独立解放所作的抗争所感动，加之此时国内正处在抗战白热化的时期，两位一见如故，共情于反殖民、反帝国的运动与斗争。在短暂的相处中，徐悲鸿看到了甘地身上愚公一般的精神。他不仅为甘地画像，还创作了《愚公移山》。至于“愚公移山”的故事，我们并不陌生，而徐悲鸿之所以此时此地选择这一创作母题，想必在他眼中甘地所领导的非暴力不合作运动正是“愚公移山”精神之体现。



龚剑《舞蹈——愚公移山》 | Gong Jian, Dance---The fool removes the mountains 布面丙烯 Acrylic on canvas 200x250cm, 2021

半个多世纪以来，伊文斯（Joris Ivens）、杨福东等艺术家都曾重新演绎过这幅经典的作品或“愚公移山”这个典故。2021年，龚剑也将此作为母本，创作了系列同主题绘画，且其风格与观念皆不同以往。龚剑共描绘过两张完整的“愚公移山图”，除此还有一组局部手稿。两幅《舞蹈——愚公移山》基本保留了徐悲鸿母本的基本构图和人物姿态，徐悲鸿是用水墨画成的，龚剑使用的则是丙烯。徐画中一共有男女老少12人，龚将其简化为8个人，去掉了原画中的老人、妇女、背影的挑夫和右侧远处的车夫。画面的背景被抽离为蓝色、黑色和绿色三个平面色块，将画面分割为后景、中景和前景，画中的人物都在前景的绿色“草地”上，人物之间的关系不如原画那么紧凑，每个人的造型虽然取自原画，但都被他拉长了体形，除了右二黑色人物以外，其他人物皆被罩上了一层蓝色调，整个画面弥漫着一种神秘、浪漫的气息。画中的人物虽然被拉长，但看得出来，要么是骨瘦如柴，要么大腹便便（据说中间最胖的那位是徐悲鸿在印度的厨师），即便是左侧远处的两个儿童，也拖着两副早熟的身躯。龚剑去掉了原画中人物手上的工具，他们更像是在跳舞。诚如标题中的“舞蹈”所提示的，这里他所借鉴的正是马蒂斯的《舞蹈（I）》（1909）。相比后者，龚剑的人物塑造更偏写实，不如《舞蹈（I）》那么平面，背景也是，马蒂斯画中的背景只有蓝色和绿色两种颜色，而龚剑在蓝色与绿色之间加了一块黑色，仿佛是远处的一抹青山。

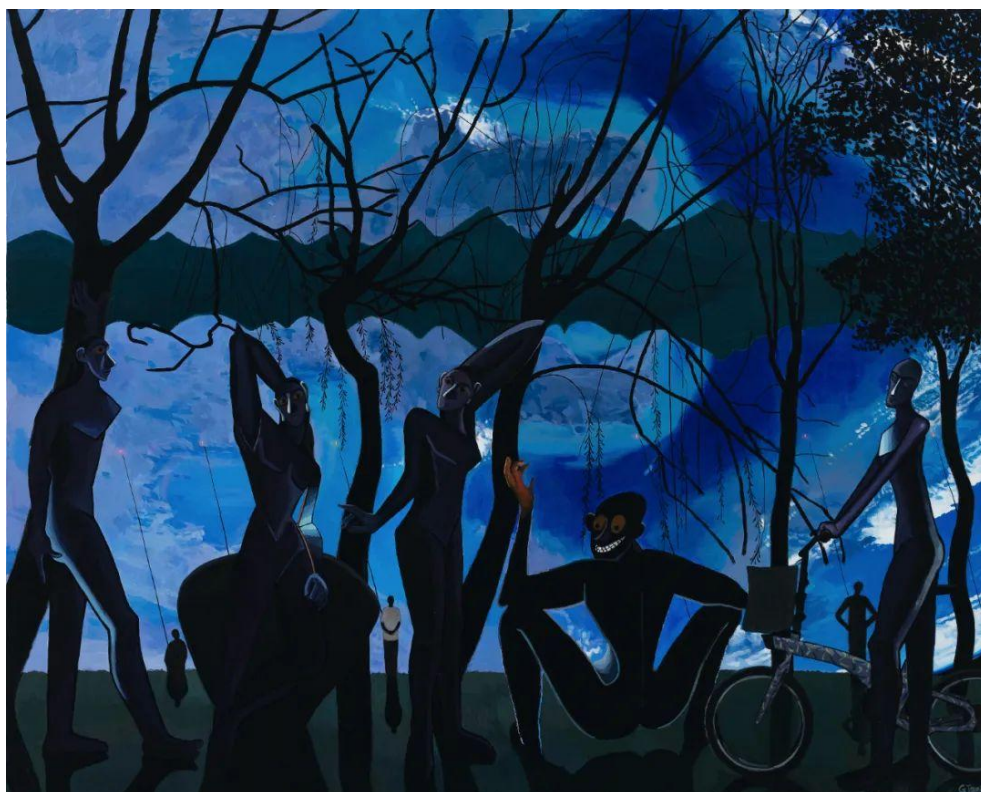
在人物的造型中，龚剑的手法似乎更接近同年创作的《浴者》（1909）。郭怡安（Michelle Kuo）指出：“那几年马蒂斯放弃了点彩派的画法，开始使用更大的、平坦的色块，然后将它们凝聚成某种整体。对于马蒂斯来说，色彩和造型变得完全不可分割。我们可能会认为画画是先去描绘轮廓线，然后再用颜色填充。马蒂斯完全抛弃了这一点。他在尝试如何以新的方式呈现形式、感受和经验。”[4]龚剑试图“还原”这样一种绘制方式，但他笔下的人物并没有完全

走向平面，尤其是膝盖处的高光点，更是凸显了这一差别，同时也与徐悲鸿的原画拉开了距离。毋宁说，龚剑是想在马蒂斯的现代主义与徐悲鸿的写实主义之间找到一种折中、平衡或和解的可能。而这显然是有意的，要知道，徐悲鸿曾不止一次地诋毁过马蒂斯、塞尚等现代主义画家。在与徐志摩论战的《惑》一文中，他认为马蒂斯、塞尚和博纳尔的作品为“无耻之作”，还将马蒂斯的名字故意翻译成“马踢死”。当然，若进一步而言，这还不仅是两种艺术风格的和解，也是两种革命的和解，即现代主义之“为艺术而艺术”的艺术革命与写实主义之“为人生而艺术”的社会革命的和解。



龚剑《一盆酢浆草》 | Gong Jian, A pot of oxalis 布面丙烯 Acrylic on canvas 230x170cm, 2022

画面中，比较突兀的是从画面左侧伸出来抚摸着男孩头顶的那只手臂，在徐悲鸿原画中这其实是女性的手臂，但龚剑裁掉了女性的身躯，只留下手臂。这一方面保留了与原画的关系，另一方面我们也可以将其视为艺术家的一种自我指涉。说到底，无论是两种风格的折中，还是两种革命的和解，都取决于艺术家的自我选择。有意思的是，在《舞蹈——愚公移山 No.2》中，龚剑去掉了手臂，或许对他而言，这样的提示无需重复。画面的基本构图和人物的造型、分布延续了《舞蹈——愚公移山》，不同的是，整个色调变得灰暗，背景也不再是三个色块，而是由远山、河流和滩涂构成了远、中、前景；人物的塑造更为简洁，不仅凸现了轮廓线，还带有某种童趣和荒诞的意味。另外，徐悲鸿原画中的人物有的是裸体，有的穿着围裙，但在龚剑笔下，《舞蹈——愚公移山》中的人物都是裸体，《舞蹈——愚公移山 No.2》中的人物分别穿着不同颜色的内裤，而这些内裤的颜色恰好对应了远山的色彩。不妨说，远处的山峦即是前景中人物的镜像，当然我们也可以把前景中的人物看作舞动的山峦。值得一提的是，远处的山峦同样取自敦煌壁画，因此，这里不仅是马蒂斯与徐悲鸿的和解，还包括了传统山水。同系列另一件作品《一盆酢浆草》（2021）中，他选择了其中两个人物，调转方向后将其置于一片黄色壁画上。无论是背景中的蓝色块，还是左侧的狐狸以及下边缘的彩色山峦，都提示我们这只是一幅既中又西、既古又今的绘画作品。事实上，早在上个世纪初，就有论者将中国传统绘画比附为西方现代艺术，而徐悲鸿在创作《愚公移山》时所使用的也是中国传统水墨。就像丰子恺所说的：“现代西洋美术显著地蒙了东洋美术的影响，而千余年来偏安于亚东的中国美术忽一跃而雄飞于欧洲的新时代的艺术界，为现代艺术的导师了。”[5]因此，也可以说龚剑这一系列作品是这些近代中国艺术史公案（包括现代主义与写实主义之争）的一次次再演绎，包括与之相应的另一系列作品《再见地球》（2022）、《偶遇》（2022）等事实上也是如此，只不过这里的主角之一不是马蒂斯，而是毕加索。



龚剑《再见地球》 | Gong Jian, Goodbye Earth 亚麻布面丙烯、油画棒、亚麻布 Acrylic, Oil Pastel on Linen 200x250cm, 2022-2023

1906年4月，在一次聚会上毕加索结识了比他大12岁的马蒂斯，此时马蒂斯早已功成名就，对于这位小有名气的年轻画家的才华尤为赏识。几个月后，毕加索创作了立体主义的开山之作《亚威农少女》（1907），并因此名声大噪，一向温和的马蒂斯对其完全不屑，甚至批评这是对现代艺术的嘲弄与亵渎。1909年，马蒂斯创作了《舞蹈（I）》，这件作品后来成了“野兽派”最重要的作品，也是对毕加索《亚威农少女》的一种回应。没过多久，两人便重归于好，甚至还通过互换作品以表达对彼此的欣赏。马蒂斯曾长时间居住在非洲，他将非洲原始艺术介绍给毕加索，后者从中吸取了不少营养。看得出来，无论是《亚威农少女》，还是《舞蹈（I）》，都不同程度地跟原始艺术有关。特别是《亚威农少女》，这也是龚剑选择它作为母题之一的主要动因。



在《再见地球》中，龚剑描绘了一片安逸、静谧的傍晚湖景，画面层次分明，从远景、中景到近景，三层平行构成了整个画面。画面笼罩在一片蓝色之中，天空、远山在湖水中形成了倒影——龚剑后来提示我这其实是地球的影子，近景中的人与树木平行矗立在湖边。这样一种纵横平行的关系压缩了画面的纵深，凸现了它的平面感。尤其是树木的处理，我们不难在蒙德里安、莫奈早期的绘画中找到类似的构图方式。远山的造型源于北宋画家米友仁的《潇湘奇观图》，画中人物的造型方式则主要取自《亚威农少女》，虽然每个人物姿态各异，但他们之间不再像后者那样形成了一个结构性的动势。因为是背光，从远看，所有的物象和人仿佛剪影一般轻薄而神秘，若近观，它们各个像雕塑一般立体而坚实。人物的面部到底是戴着面具，还是本身就是“原始人”不得而知，由于体形被拉长，它（他）们和身后的树干叠加在一起，形成了一个有机的整体。此时，我们可以将树木视为人，也可以将人看作树木。这里唯一的“闯入者”当是那辆自行车和推自行车的艺术家自己，作为现代文明的象征，自行车看上去与周遭的原始环境“格格不入”，不过，在同一系列的另一件作品《偶遇》，这个“闯入者”被替换为一头野兽，且明显更加和谐。《偶遇》描绘的是同一个场景，只是换成了夜景，除了野兽以外，那些取自《亚威农少女》的人物还在原来的位置，并保持着同一种姿势。远处湖边钓鱼的人变得模糊，自行车和骑车的人则已消失，这暗示我们，或许这里以“亚威农少女”为母本的四个人物只是湖边的雕塑而已，当夜深人静，“真实”的人回家后，野兽才会出没。

无论是马蒂斯、毕加索，还是徐悲鸿以及绘制敦煌壁画的那些无名的画工们，无疑都是艺术史上的革命者。对于龚剑而言，不同母题、风格的融汇和和解本身也是一种绘画革命。毋宁说，绘画革命本身构成了他绘画的主题之一。不过，最初触动龚剑并非这些，而是湖边夜钓的人和漂浮的荧光，是月亮在水面形成的摇摇晃晃的光波……在那恍惚的一刻，“亚威农少女”浮现在他的眼前。

四

新作《摇钱树》（2023）虽然不在上述系列里，但人物的结构关系及其动势显然更接近毕加索《亚威农少女》。但抛开塑造方式，整个构图的母题其实并非“亚威农少女”，而是2014年7月23日，乌克兰自由联盟代表在议会上殴打乌共领导人西蒙年科（Petro Symonenko）的一张新闻照片。后者因被怀疑涉嫌开展公开活动，支持俄罗斯对乌克兰的武装侵略而遭到殴打。不要忘了，毕加索也曾是特殊战线上的一名共产党员。2022年初，俄罗斯正式向乌克兰开战，直到今天，全世界依然笼罩在这场战争的阴霾当中。背景中的摇钱树来自敦煌壁画，摇钱树既是陪葬品，也是金钱崇拜的象征。然而，在这里它不仅是一种装饰，其实也暗示了战争的真正起因和未来结局，而仿佛人脸一般的树叶既像是一个个逝者的面孔，又似一群“事不关己”的围观者。到底谁是真正的围观者呢？美国？北约？欧盟？还是中国？……



龚剑《摇钱树》 / Gong Jian, Cash Cow 布面丙烯 Acrylic on canvas 72x55cm, 2023

不过，在《睡前故事 No.1》（2021）中，美国却成了一条隐伏的线索。画面的前景是一片宽阔绿色草坪，草坪中心蹲坐着一位戴红帽的裸体女孩，前景躺着一匹被剖开肚皮的大灰狼，周围还有四只寻食的公鸡和母鸡，左侧坐着一只四处张望的猴子，草坪远处还有一只公鸡正腾空跃起，背后右侧则是一座古典风格的白色建筑。远景是一片蓝天，天上的云朵隐约拼出“MAGA”四个字母。如果不加提示，我们很难洞悉这一荒诞情境中的每个母题其实都有出处。诚如标题所示，作品的主题是儿童睡前故事“小红帽”，故事我们再熟悉不过，讲述的是头戴小红帽的小女孩被大灰狼欺骗、吃掉，又被猎人解救的故事，画面描绘的即是小女孩刚刚得救的现场。故事告诫我们，不要轻易相信不认识的人或陌生人，要有一定的善恶分辨能力。在这里，小红帽是一个标志性的存在，它让我们不禁想起特朗普的MAGA 小红帽——天空的云朵勾勒的“MAGA”即是特朗普的口号“Make America Great Again”（“让美国再次伟大”），

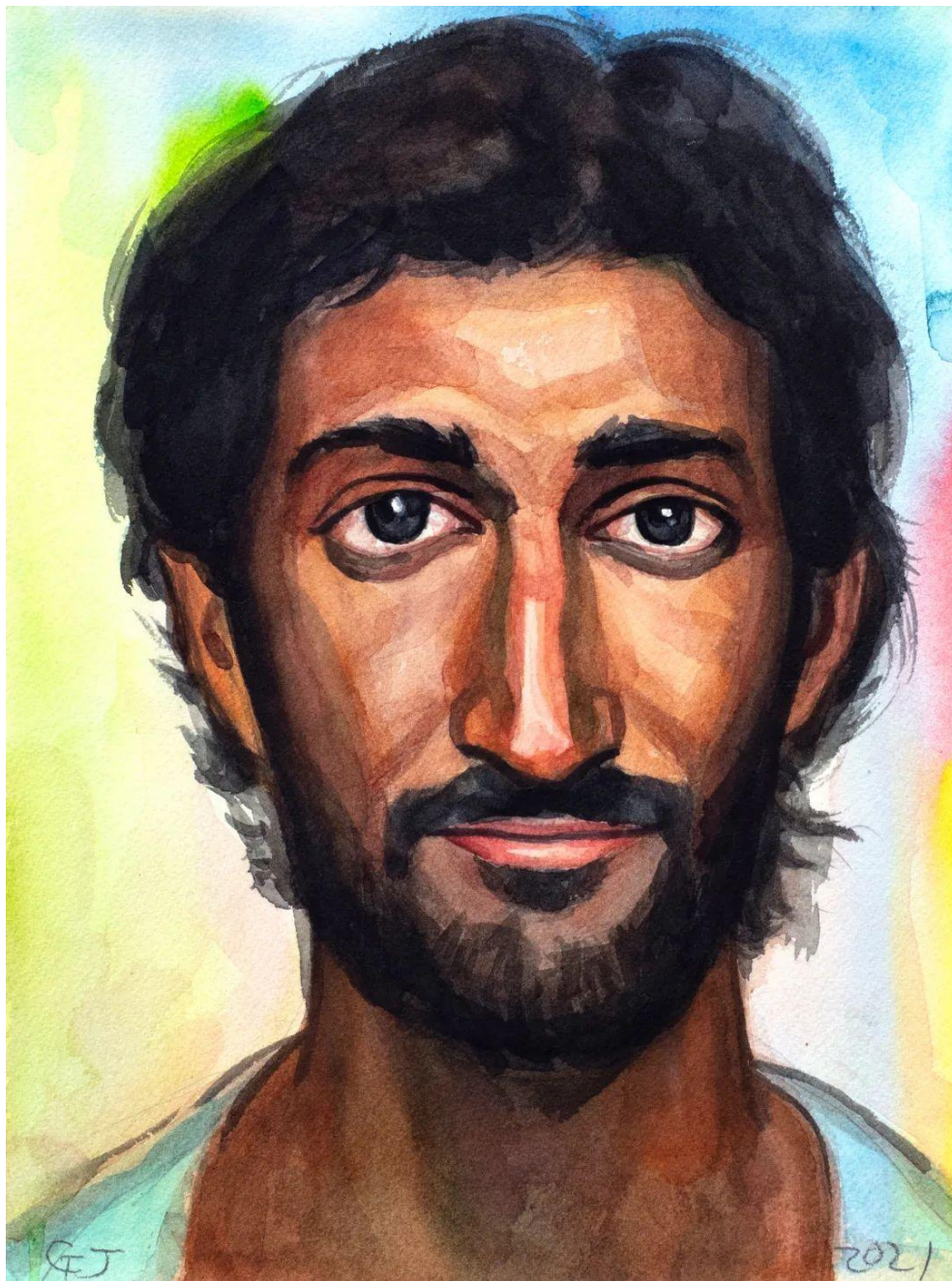
而远处的白色建筑——美国国会大厦——也佐证了这一点，何况特朗普言而无信，特别在中美贸易战中的厚颜无耻早已世人皆知。背景的草坪、天空则源自 windows 系统的桌面图片，它的作者是著名摄影师查尔斯·奥里尔（Charles O'Rear）。在此，我们不妨将整个画面当作电脑的桌面，桌面上布满了各种文件和图片。当然我们也可以解释为，无论是特朗普，还是美国政治，无不受制于网络媒体，他（它）们都像是屏幕上的表演者，毫无秩序和逻辑，但又充满了荒诞和残酷，整个世界被他（它）们扰得“鸡犬不宁”。鸡不止一次出现在龚剑的近作中，在另一幅作品《现代性》（2021）中，他用丙烯重新演绎了八大山人笔下的两只鸡，鸡爪下加了一个取自安吉利科《钉死在十字架上》（1420-23）中的小骷髅头，于是鸡爪变身成了“十字架”。诚如安德鲁·劳勒（Andrew Lawler）在《鸡冠天下》一书中所说的：“鸡，是报时的神圣之物，光明的象征使者。鸡，是祭坛上为人类牺牲的祭品，代人受罪。”[6]在龚剑画中，鸡才是现代性的起源，而八大山人的绘画也一度被视为中国最早现代绘画之一。二者的合体则无疑是对当下世界最深刻的反讽。不过，在《睡前故事 No.1》中还有一个容易被忽视的角色，就是左侧那只出自齐白石作品的猴子，它或许是整个场景唯一的旁观者，它睁大眼睛望着画外，却又不知所措。



龚剑《睡前故事 No.2》 | Gong Jian, Bedtime story No.2 布面丙烯 Acrylic on canvas 170x230cm, 2023

龚剑先后创作了一系列“小红帽”，其中比较典型的还有《睡前故事 No.2》（2022）。《睡前故事 No.1》中的天空草坪背景在此被一片阳光照射的树林所取代。画中的小红帽女孩站立在左侧，她的左手前，靠着大树蹲着一匹被开了膛的大灰狼，地上是一群五颜六色的小鸟，还有两只正向她飞去。画中人物的发型借鉴了毕加索的《少女》，其手势还有地上的小鸟皆来自乔托的《圣方济各向鸟说教》，原本单色调的小鸟在此变得五颜六色，《小红帽》也原本是一个说教的故事，然而在这里，小女孩摇身一变成了说教者，被说教者除了小鸟以外，

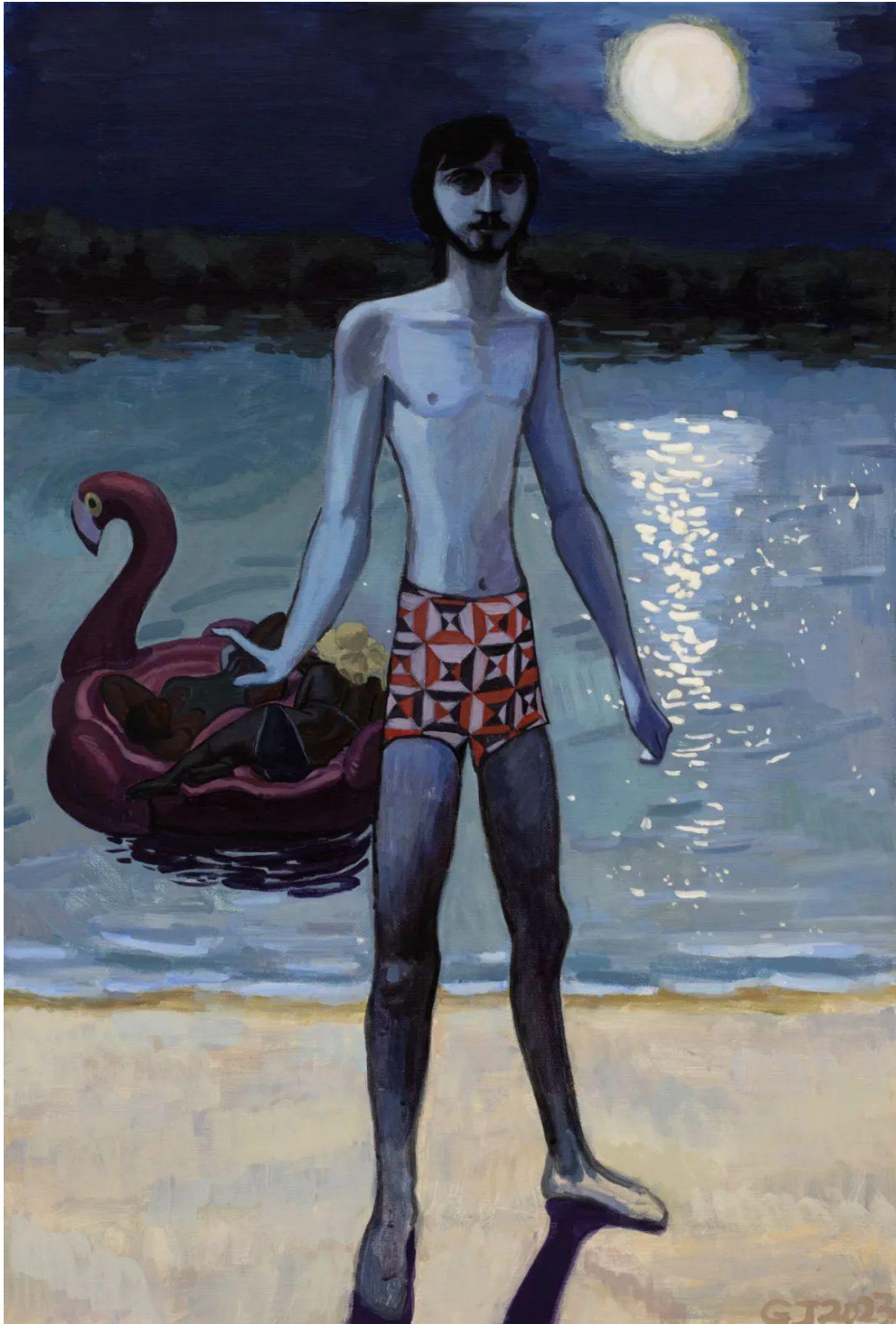
还有那匹曾欺骗自己、吞噬自己的大灰狼。和《睡前故事 1》中的背景风景一样，这里的树林同样是虚构的，无需提示也不难看出，绿色的草地与干枯的树木并不协调，仿佛是两个不同的季节，尤其是这些简洁、挺拔的树木，它们的造型高度一致，像是电脑软件生成并复制的一般。龚剑告诉我，树的造型其实来自加拿大艺术家乔恩·拉夫曼（Jon Rafman）3D 动画影像《梦想杂志》（2017），拉夫曼在此虚构了一个荒诞、野蛮的未来非人类世界，龚剑之所以援引其中的树木也希望在画面中制造一种虚拟感。夕阳西下，让这个原本荒诞和充满爱意的情境多了一丝苍凉。我们无法确认这里的小女孩到底是格林兄弟笔下的小红帽，还是乔托画中的圣方济各，抑或是龚剑描画的非人……但有一点是肯定的，无论童话，还是宗教，抑或后人类，情感依然是维系这个世界最重要的能量。



龚剑《伯利恒男孩》 | Gong Jian, He was born in Bethlehem 纸本水彩 Watercolour on paper 31x23cm, 2021

近年来，龚剑习惯了先用 iPad 绘制，然后再将其转换到画布上。这多多少少受大卫·霍克尼的影响和启发，事实上，iPad 也的确给他带来了更加宽广的实验空间。因此，他虽然自认为还是一个“传统的画家”，但他从未轻视技术可能带来的绘画变革。比如《伯利恒男孩》(2023) 这幅肖像，作品的母本是一张源自网络的 AI 生成的耶稣像（《中华未来主义——宋徽宗》中的徽宗肖像同样来自 AI 图像），他意外地发现 AI 生成的耶稣像又像是一个巴勒斯坦人。这种暧昧感诱使他创作了这张肖像，而“巴以冲突”也在此得到了意外的“和解”。不过，如果只是停留在 AI 图像的游戏，显然不足以表达他的意图，后来他将其同样转换到画布上，也只有这样，它方可像中世纪的圣像画一样，自带神圣的意味。可见，同样是绘画，但在他这里，iPad 触屏绘画和传统的布面绘制还是两种不同的造型提炼方式和行为一仪式。

大多时候，iPad 和 AI 只是龚剑绘画的辅助性工具，而且也不是每张画都要借助它们。新作《沸腾的生活》(2023) 的图像母题是一张诗人海子生前站在海边的照片，但在龚剑的描绘过程中，他发现人物的形象越来越接近耶稣的形象，猛一看还有点像庞麦郎。画中的人物一头浓密的毛发，身体干枯如柴，站立在海水中，右手拽着一个红色浮排。这张照片拍于何时不得而知，在艺术家的笔下，照片中大海变成了湖泊，远处还有一道绿色的山峦，由于强化了光影的对比，我们看不清画中人物的眼神。也许，龚剑是刻意封闭了画中人物与画外观众的目光交流，在他的想象中，无论是海子，还是耶稣，抑或是庞麦郎，他们都有一个自足的宇宙。他们打望着现实的一切，但他人无法洞悉他们无比辽阔的内心世界。



龚剑《彭彭和丁满》 | Gong Jian, PUMBAA AND TIMON 布面丙烯 Acrylic on canvas 80x54.5cm, 2023

作品的名称“沸腾的生活”再次将我们拉回罗马尼亚。它源自上世纪 70 年代中期的一部罗马尼亚的同名影片。这是一部励志影片，讲述的是罗马尼亚克服困难、自力更生造船的故事。影片的结尾，有一段片中人物孤身骑马奔腾在海水中的浪漫情景，相应的主题曲更是摄人心魄。这也是龚剑将此画命名为“沸腾的生活”的动因。这里的马，其实就是画中海子手中的浮排，而影片所讲述的就是一家造船厂的故事。值得一提的是，1977 年，由北京电影制片厂译制的《沸腾的生活》在中国上映。它也是国内进口影片中第一部出现由电子合成器演奏的

音乐的电影。对于刚刚经历十年浩劫的中国观众而言，这段优美的画面和音乐仿佛一股清风，至少在那一刻——就像海子卧轨的那一刹那，它吹走了一切恐惧和创伤。

同一系列的另一件作品叫“彭彭与丁满”（2023）。“彭彭”和“丁满”是班宇短篇小说《漫长的季节》中的人物——两个在海边玩耍的孩子，名字是小说女主人公取的。龚剑的画面中，远山不在了，他保留了原图中的大海，前景中只有站在海滩的海子，身边的浮排看不见了，取代它的是身后右侧漂浮着一个火烈鸟游泳圈，两个比基尼女孩正卧在上面闲谈、晒太阳。龚剑说，这是他想象中的长大后的“彭彭”和“丁满”，她们正在马尔代夫度假。这个图像母题其实来自王兴伟的新作《马尔代夫》（2021），王所描绘的就是两个在马尔代夫度假的年轻女性。龚剑则将其虚构为班宇小说中的两个人物（其间是否还有一个励志故事就不得而知了），并将其置于这幅集合了海子、耶稣与庞麦郎三位一体的肖像背后。显然，此处重要的不是“彭彭”和“丁满”，而是火烈鸟游泳圈，是海上的自由漂浮。这不见得是海子所期许的生活，但就像“沸腾的生活”的音乐，那种诗意的升腾无疑是他真正所向往的。

海子右手的动作源自毕加索蓝色时期的经典之作《人生》，画面描绘的是毕加索亡故的友人卡萨吉玛斯和他的爱人杰曼。尤其是卡萨吉玛斯的手势一直备受学界的关注和讨论。事实上，这个手势也不是毕加索的发明，最早出现在文艺复兴画家科雷乔（Antonio Correggio）的《不要摸我》（1525），画中描绘的是《圣经》中的一节：耶稣复活后，遇到了他的妻子抹大拉的玛利亚，可是他却不让玛利亚碰他。耶稣和卡萨吉玛斯都是同一个手势，这个手势到底意味着什么呢？有学者指出，它是“由分离所带来的精神上的创伤，以及因不可避免的冲突所产生的内疚感”[7]。对海子而言，“人生”就是分离，就是告别。而班宇小说中人物“彭彭”“丁满”的命运又何尝不是如此。在我看来，这也是龚剑反复描绘这些题材的真正动因和推力，包括他关于“普罗米修斯和西西弗斯”的多次刻画，其实也体现了这一点。



龚剑《再见地球 No.2》 | Gong Jian, Goodbye Earth No.2 布面丙烯 Acrylic on canvas 230x170cm, 2023

普罗米修斯从太阳神阿波罗那里盗走了火种，给人类带来了光明。他因此而受到宙斯的严惩，被绑在高加索山，每日忍受风吹日晒和鹫鹰啄食，直到被赫拉克勒斯救出。西西弗斯绑架了死神，让世间没有了死亡。也因此他触犯了众神，诸神为了惩罚西西弗斯，要求他把一块巨石推上山顶，由于那巨石太重了，每每未上山顶就又滚下山去，前功尽弃，于是他就不断重复、永无止境地做这件事。龚剑不止一次描绘普罗米修斯和西西弗斯，它们原本也是西方艺术史上常见的主题之一。画中的西西弗斯肩扛正遭鹫鹰啄食的普罗米修斯艰难地上山，一条蛇正从身前穿过，西西弗斯面露惊慌，身后是地球及其影子，换言之，此时他们已经逃离了地球。而且，在龚剑的笔下，他们不再是两具可朽的肉身，而是合为一座具身化的能动的黑色磐石。作品名为“再见地球 2”，龚剑描绘的与其说是一个神话世界，不如说是一个后人类

世界。这意味着，无论身在何处，只要光明不死，人类将必永生。

1841年，马克思在他的博士论文《德谟克利特的自然哲学和伊壁鸠鲁的自然哲学的差别》序言里写道：“普罗米修斯是哲学历书上最高尚的圣者和殉道者。”一百年后，加缪在《西西弗斯神话》一书中将西西弗斯视为人类荒谬生活的化身。他说：“那岩石的每个细粒，那黑暗笼罩的大山每道矿物的光芒，都成了他一人世界的组成部分。攀登山顶的拼搏本身足以充实一颗人心。应当想像西西弗斯是幸福的。”在这里，加缪所认定的是，“只有幸福的生活才符合人的尊严。反抗才能体现尊严。西西弗斯被责为永罚，却幸福，这是一种反抗，也是在那样的境况下唯一可能的反抗形式”[8]。当代绘画又何尝不是如此。画家知道这是无效的，甚至是无望的、荒谬的，或者是它原本就是一种幸福的永罚，但同时，它也是一种无声的反抗，而且是“唯一可能的反抗形式”。

曾有评论者说过，普罗米修斯是古代艺术家的形象，甚至是古代知识人的形象，这是一个悲剧的形象。他的目的是为了将真理、科学、知识告诉大众传播给社会，将启蒙别人当作自己的责任。而西西弗斯是当代艺术家的形象，他用重复和无聊的工作，不断地揭示所有的事物都没有价值，生活没有意义。他不断地推石头到山顶，石头又滚下来，就像老鹰吃掉普罗米修斯的肝脏，第二天又长出来。他们承受一样的痛苦，却有着不同的起点。在龚剑看来，普罗米修斯就像上世纪80年代的中国当代艺术家，他们不断地把西方现代艺术、当代艺术传播给中国的观众。然而，在这件作品中，他让西西弗斯放下了那块石头，背起了普罗米修斯，一起来承担新的命运。[9]从罗马尼亚到伊朗，从印度到中国，从乌克兰到美国，从巴以冲突到俄乌战争；从齐奥塞斯库到霍梅尼，从甘地到西蒙年科，从特朗普到耶稣，从海子到普罗米修斯和西西弗斯；从老彼得·勃鲁盖尔到蒙克，从马蒂斯到毕加索，从徐悲鸿到米友仁，从敦煌壁画到八大山人，从乔托到提香；……在龚剑的笔下，这些来自不同时代、不同地方的事件、人物和艺术家、艺术作品相互碰撞、彼此激荡，共同织就了一幅幅沸腾的生活图景。而连接这些作品的除了外在的历史条件以外，也可能是画面中的某个形式元素，比如“睡前故事”系列中大灰狼的伤口与《再见地球2》中普罗米修斯的伤口；《偶遇》中老虎的颜色与《再见地球2》中地上的蛇的颜色以及《地毯与纺车》后面床单的颜色；还有《彭彭与丁满》中海子的手势也出现在《再见地球》中，以及反复出现的倒影；等等。

殊不知，这就是龚剑的日常。由于同在一个小微信群，几乎每天我都会看到龚剑分享的各种信息，大至全球变暖、中美关系、俄乌战争，小到艺术家作品、窦靖童音乐以及各种圈子的八卦，感觉他大部分时间都被这些信息或狂热时刻所占据。可即便如此，每隔一段时间，他都会私信发来一两张新作，而这些他曾经分享的信息，都会不动声色地出现在画面中，且总会给我们带来一些意外和惊喜。大多时候，历史的复刻就是为了暴露两个或多个时刻的间隙，正是在这些间隙中，我们获得了喘息和沉思的可能。对龚剑而言，如果说分享信息、资讯是普罗米修斯盗火的话，那么绘画就是西西弗斯推石。也正因如此，对于一般观者，这些绘画还是设置了一定的门槛，它们更像一篇篇“学术论文”，需要我们索引钩沉，悉心阅读，以挖掘每一个局部、细节处他所暗设的机关、隐喻，以及它们所形成的“证据链”和不完整叙事。不过，龚剑并不认为这是一种“研究”——他甚至很反感“研究”这个词，而宁愿将自己视为一名传统的画家，因为这样的方式或惯例历史上并不鲜见，它是古典绘画最普遍的叙事性/象征性机制，也散见于马蒂斯、毕加索这些现代画家的形式创制中。叙事与造型构成了龚剑绘画的双重动力，有时是叙事服务于造型，有时则是造型重构了叙事……这样一种绘画或艺术方式乃至所有的创制性活动在今天尽管面临着AI和数字资本主义的空前挑战，但他从不认为绘画是过时的或行将消失的媒介，而是坚信它依旧可以释放出无限的文化 and 政治潜能。

- [1]黑特·斯戴耶尔：《开端：哈伦·法罗基，1944–2014》，马永峰译，“CACHE 缓存”，2019-04-24/2023-09-03。
- [2]阿法瑞（Janet Afary）、安德森（Kevin B. Anderson）：《重访福柯与伊朗革命：福柯的一次“误判”？》，“澎湃新闻”，2018-01-11/2023-09-04。
- [3]转引自《教皇方济各与全球左翼旋风》。
- [4]《<浴者>背后的马蒂斯：他一直在尝试新的方式和风格》，“澎湃新闻”。
- [5]婴行：《中国美术在现代艺术上的胜利》（1930），郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社，1999，第240页。
- [6]安德鲁·劳勒：《鸡冠天下：一部自然史，鸡如何壮阔世界，和人类共创文明》，吴建龙译，台北：左岸文化出版股份有限公司，2020。
- [7]翁昕：《这是一个悲伤的故事》。
- [8]熊琦：《西西弗斯的荒诞与幸福——超越神话语境的希腊神话人物》，“经济观察报”，2022-05-10/2023-09-04。
- [9]龚剑：《没有什么不能画》，“林大艺术中心”，2021-03-17/2023-09-05。

*文中图片版权 © 站台中国 & 龚剑 Images copyright © Platform China & Gong Jian

原文链接：<https://mp.weixin.qq.com/s/of8W856FIJ1HzqrSk1Up2A>