

逸空间（江宁）-郭宇剑 小万神殿 展览资料

小万神殿

Petit panthéon portatif

艺术家：郭宇剑

Artist: Guo Yujian

策展人：严峻峰

Curator: Yan Junfeng

2025/6/14-2025/8/23

地址 Address

江苏省南京市江宁区清水亭西路 218 号 B 号楼 05 室

Unit 05, Building B, No.218 Qingshuiting West Rd, Jiangning District, Nanjing,
Jiangsu

展览前言：

文/严峻峰

袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下。

——屈原《九歌·湘夫人》

一百个悲悼的骑士，

去往何方

在这橘树园的

倾斜的天穹下？

——洛尔迦《迷途》

万神殿的穹顶之眼，既是神性俯瞰人间的甬道，也是凡人仰望圣灵的媒介。郭宇剑的《袖珍集》以“小”为径，完成了阿甘本在斯宾诺莎那里学到的看待事物的两种方式：“在神身上看到他们，把它们视为永恒；在时空中认识它们，把它们看作受限的、有限的，仿佛与神切断了联系。[1]”彼时彼刻的宗教载体不再被人朝拜，而是下降为渗入地气的遗迹；此时此地的存在之物又如琥珀般晶莹。这种“物性与神性的对调”，暗合苏格拉底“你是”关于自我认知的追问——不再将日常装饰化，而是在物的普遍性里淬炼易被忽视的道德微光与崇高震颤。

意大利作家卡尔维诺的《命运交叉的城堡》，通过 78 张塔罗纸牌的排列组合发展叙事，不同的塔罗牌组合讲述着不同的故事，叙述的无限可能激发了郭宇剑创作《袖珍集》系列的灵感，作品中的叙述基本依靠对美术史（如米开朗基罗的圣殇像、巴黎圣母院的滴水兽、宝志禅师的裂面试法等）既有图像的直接引用、隐喻和改写，也夹杂着互联网时代史德耶尔所提出低分辨率的“弱”影像的挪用。这些大多数人都可以随意修改和制作的图像，通常以自拍

(显露身份的时尚元素)出现,并以极快的传播速度呈现出“人群的情感状况:精神衰弱、偏执、恐惧,以及对强度、乐趣和分散注意的渴求。[2]”郭宇剑将对商品的拜物神话以寓言式场景打碎成若干单一静物造型,分散在数个独立的画面中,这里没有完整的叙事,只有他平时搜集创作素材时的思考轨迹。

但这种并置并非率性,而是植根在瓦尔堡《记忆女神图集》的“情念程式”模型——通过陈列不同时空的图像,展现那些在文明进程中反复涌现的原型如何作为历史记忆的结晶,又是如何将人类原始情感与生命冲动中生成新的象征性符号,通过图像们的“间隙”实现过去与现在的对话。郭宇剑的《袖珍集》有营造类似“星座式”谱系的野心。在不断滑动的、偶然的、多重的和破碎感所支配的非线性离散词句中,由片段走向宏大的“体”的叙述,正如布朗肖式对于作者自我隐退的写作,试图捕捉不可言说的言说,我更愿称这样工作方式为笔记体绘图。

同时,在中国古典美学的发展脉络中也可找到遥响。钱钟书在《管锥编》中指出,《楚辞》写景如画构图,通过组合多个物象拼贴构建意境[3]。郭宇剑运用相通的原理,却选择了反经典之路:他避开美术史中的“中心典型”,偏取圣杯、圣像、烛台、沙发、酒杯等被遗忘的边缘物象,在琐碎的并陈中,赋予现世生活之流一部“市井的《九歌》图”。正如T.S.艾略特所言,“产生一件新艺术作品,成为一个事件,以前的全部艺术作品就同时遭逢了一个新事件。[4]”,如何看待这样遭逢?在过去时的土壤中滋长现在时的未来,这一筛选过程必然是精炼化的,在宁静的回忆中牵发动情。

郭宇剑在大学时期远赴意大利佛罗伦萨求学,系统继承文艺复兴绘画传统,归国后延续木板基底的古典媒介,通过氧化色层的罩染与可控龟裂技法,在油彩表面形成类似中世纪湿壁画的时间包浆,斑驳感如珍珠母贝般粗哑,在画布阴影处透叠的笔触柔入朦胧的色域,在造型的形态边缘制造出流淌的融化。其间,在这些纤薄中暗藏刺痛的锐利——如同“怀旧本身具有某种乌托邦的维度,只不过不再是指向未来。有时候,怀旧也不是指向过去,而是指向侧面。”[5]。在观看行为上,他借鉴多翼式祭坛画的开合机制,将画面展开为水平叙事轴,塔罗牌式的自由组合形成“侧面叙事”:这些被标本化的集体记忆碎片,既是打捞过往的考古证物,也是投向未来的隐喻预言——一百年或者更久远之后,它们或许会成为解码这个时代精神的“情念程式”化石。

在洛尔迦《迷途》的诗性疑惑中:“一百个悲悼的骑士,去往何方?”郭宇剑的《袖珍集》给出了短暂的视觉回应:它们既在美术史的洪流里,也在当下生活的尘埃中。当我们凝视这一百张碎片,看到的不仅是一个艺术家的思维矩阵,更是一个时代在神性消退后,于细节的爬梳中重建精神的万神殿。那些被定焦的“小”,终将在无数凝视的叠加中,显影出被遮蔽的“真”——如同穹顶之眼的孔见,照射那片永恒的无垠荒原。

[1] 引自德国学者吉奥乔·阿甘本的《我看见,我倾听,我思索……》(王立秋译),南京大学出版社,2025年版,第13页。

[2] 引自德国学者黑特·史德耶尔的《屏幕上的受苦者》(乌兰托雅译),上海人民出版社,2024年版,第36-37页。

[3] 出自钱钟书《管锥编》第二册“楚辞洪兴祖补注·九章（一）写景”部分，钱钟书认为《九歌》开启了后世写景的法门，《诗经》描写物色多为单一事物，而《楚辞》开始将众多事物组合在一起描写，并对自然山川等普通事物提升至神化描写。“《三百篇》涉笔所及，止乎一草、一木、一水、一石……《楚辞》始解以数物合布局面，类画家所谓结构、位置者，更上一关，由状物而写景”，生活·读书·新知三联书店，2007年版，第936页。

[4] 引自英国诗人 T. S. 艾略特的《传统与个人才能》（卞之琳译），上海译文出版社，2012年版，第3页。

[5] 引自美国学者斯维特兰娜·博伊姆的《怀旧的未来》（杨德友译），译林出版社，2010年版，第2页。