

薛峰：自然的档案

策展人：崔灿灿
2023.12.16 - 2024.1.28
当代唐人艺术中心 北京第二空间

当代唐人艺术中心荣幸地宣布，将于2023年12月16日下午4点在北京第二空间举办薛峰个展“自然的档案”，本次展览由崔灿灿策划，将展出艺术家完成于2023年的30余件绘画及装置作品。

自然的档案

1、展厅的第一张档案台上，陈列了薛峰创作最初的两个源头。它既是对艺术家创作思路的追溯，又是进入或理解薛峰绘画的背景。十几本不同版本的画册，刊登了画家列维坦的经典名作《深渊旁》。然而，有趣的是，原本同一张作品，却在不同的画册中有着截然不同的颜色、质感，这引起了薛峰最初的好奇。

让我们来“重演”这个导致差异的过程，首先在拍摄这张“原作”时，拍摄时的光线，不同相机的技术差异，导致了第一次图像“转译”的变化；之后，“绘画”变成“图片”，设计师对于这张图片的调色，心中的想象，这张优美的风景画里应该描述一种什么样的美感？编辑者的差异，决定了“转译”的二次变化；之后，这个被“误读”或是“改造过”的图像被送到印刷机，画作的颜色、质感不在取决于自己，而是印刷机的技术水平、印刷的工序、纸张的差异、彩墨的纯度、稀薄来决定。最终，在经历了多次变化之后，这张名作的样子早已斗转星移，有了各种新的样貌。它被分批运往不同的书店，有了各式的版本，影响着不同的读者最初对于苏派绘画的理解。

这样一个过程，像极了艺术的传播与转译的过程，那些来自欧洲的艺术，经由苏派的改造，进入中国，成了我们最初理解的“油画”。它的原貌一次次因为必然而又偶然的因素所更改，取决于传播的路径、工具，接受者的理解力与处境。亦如历史，同一事件中的证据，由于采纳者的立场，被编辑成不同的档案。最终它的“原意”早已不再重要，它成了一次次的误读与想象。

然而，薛峰更关注的是“技术”对于传播的改造。这种技术主导的“误读”又呈现在薛峰的另一个源头中，几十张不同版本的西湖宣传册对同一处风景的呈现。也是由于取景、设计、裁剪、印刷的不同，此处风景有时艳丽，有时明亮，有时发冷，有时偏暖，它们构成了游客最初对西湖的想象。某些时候，它们像是关于西湖的视觉档案，“自然”在这里被人工的调整与修改，它造就了并且影响了人们理解中西湖的样子。

无独有偶，这种感受，在我们日常中极为普遍，我们在电影、文学和绘画中看到最初巴黎的样子。不同的文本、视觉、档案塑造了我们对巴黎的理解。若干年后，直到我们抵达巴黎，我们才意识到这其中的差异，但对我们而言，那份心中的巴黎早已成为我们衡量真实，并接近巴黎的标尺。

2、无论是列维坦的画作，西湖的宣传册，还是黄山迎客松的风光照的不同版本，对于同一事物差异性的收集，成为薛峰的爱好和习惯。经年累月之后，这种收集、分析与研究，无形之中成为薛峰的创作的一部分，并在类似于档案学、博物志、人类学的对比方法中，建立了薛峰独特的研究视角和工作方式。之后，薛峰对于地图、地理、地方、地形、地貌与人文的热爱，又为这批新作明确了方向，对“自然”如何转译的探寻。

3、薛峰对系列性、组合、比对有着浓厚的兴趣，他像是一个档案室的研究员，总是试图在档案和艺术之间建立某种的联系。

薛峰的创作总是以成组的方式出现。和传统艺术对单幅“佳作”的追求不同，薛峰的作品和作品之间并非“习作”与“巨作”的主次关系，而是彼此的推进、叠加、呼应与补充。每件作品都是映衬观念的一份例证，不分薄厚，各自承担观念意图的一部分结构。

在展厅的布展方式中，这种“成组”的方式，得到了最充分的体现。一个观念和论点，在这里被分成不同的论据和档案。档案既是对观念的佐证，以形成一个完整的证据链，又通过新的“档案”对论点进行丰富、延展与扩充。有时候，因为新的论据的出现，最初的观点也会发生偏移。例如在薛峰的《复活》系列中，他所描绘古希腊的亚里士多德、女神、藏地的吉祥如意、15世纪的马丁路德、现代作家伍尔夫，当这些不同时空的人物并置在一起时，哪些更接近于不朽？他们精神都以何种方式被延续？哪些在经历了漫长的时间后，又能在未来被反复的“复活”？

4、一张画是如何产生的？和多数艺术家不同，薛峰创作并非直接地描绘。他总是给创作设立一些必要的规则和方法，让步骤变得繁杂。最初的图像要通过几轮消解和转译，才能形成最终的结果。因此，薛峰的作品往往是难以预料的，它需要一道道工序，才能达成图像与形式。在这个过程中，有艺术家设置的必然，工序和技术的理性，也有随机的，偶然性的机遇。

以《七千万年-9》为例，首先，薛峰在画册上找到一张阿尔卑斯山的图片，用等比线分成一格格方块；之后，把这些画面上的方块，变成立体的、可组合的木板磨具，像积木一样打乱它们之间原有的顺序和位置，重新组合成新的山体，薛峰称之为自己造山的过程；然后，这些不同的色块借用工业印刷的工艺、电脑上的色谱，让它产生颜色上的差异，依据标准化的色标来进行色彩的渐变，已形成全新的画面结构。在这个过程中，自然成为被分析和转译的对象，制板和印刷的流程成为薛峰借用的语法，自然-工业-手艺三者的关系在作品中得以显现。

在同系列的另几件作品中，创作的步骤又发生改变。有时，薛峰有意的利用打印机的技术缺陷，来制造不同。油墨的多少、浓淡，决定了图片的色彩的差异，有稀薄，也有饱和。然后，薛峰用写实的手法，忠实的描绘出这种变化。有时，薛峰会在一张完整的图片上，用胶带纸粘连出不同的痕迹，这个偶然而又随机的痕迹，成为画面中描绘的对象。这些不同步骤和方法，导致了同一张图片的千变万幻，它们有着截然不同的生成逻辑和创作语法。薛峰从不直接的描绘对象，他总是把它转化成图片，然后反复的进行几次转译与加工，才会成为描绘的素材。

我们发现，薛峰从1997年对列维坦的画册，西湖的宣传册，黄山迎客松的风光照的收集开始，奠定了薛峰对于打印喷墨、图像生成的技术、电脑成色的原理的兴趣。直到2008年，薛峰就已经开始对电子分色、印刷和制板工艺如何生成全新的绘画进行尝试。

那时候，90后的电子色还远未开始，那个所谓的新时代还远未流行。于是，我们意识到，和大多数描绘电子色、屏幕色和印刷色的年轻艺术家不同，薛峰感兴趣的并非是那个浅薄而又直观的视觉效果，而是这些科技如何改变了图像的传播制度，如何创造了一种全新的图像生成的逻辑，如何带来的绘画语法上的变更。

归根结底，他并非是歌颂技术对视觉的改变，或是直接挪用一种流俗于表面的视网膜刺激，而是关心，这些技术如何改变了我们的视觉认知？又是如何建立起一套重新组织、转译、达成图像的方式，这种方式和认识，是否能提供一种新的绘画语法？

5、对于薛峰而言，创造一套制图术的意义，远远大于图像本身。

6、过程比结果更为重要，这是观念艺术给予当下最重要的启示。薛峰在过程中获得的乐趣，远比抵达或是获得那个最终的图像更为重要。作品的意义也不是如何创作一个图像，而是创作过程中思维的乐趣、分析的着迷、逻辑的错置与关联。某些时候，薛峰的工作室更像一个当代图像技术的实验室，从图像的知识考古、历史线索的研究比对，到对图片进行电子分析、翻拍、扫描、打印，再到制作模版的雕刻、叠合，材料的遴选、实验、表面的处理，直到混合着各种知识、技术、语法的画面的形成。薛峰模仿并改造了“技术”如何生成图像的过程，以打破现代主义绘画的再现模式，寻找绘画与图像之间的全新关系。

7、显然，薛峰对面对风景直接写生，并没有太多的兴趣。虽然，他的许多创作灵感是从旅行中所得。长途的驾车旅行对于薛峰有着独特的意义，抵达的风景即是创作的题材，也是获得反思的起点。

大约在上世纪40、50年代，美国风景画家霍珀开始了他的两次横穿美国的旅行，他从美国的东部一路驱车前往西部，又从西部折返回东部。另一次，他沿着东海岸一路向南，抵达迈阿密附近，又一路向西南方向行进，抵达今天的墨西哥境内。他的大量画作诞生于这两次旅行之中。如今我们可以从这些风景中，推测出霍珀两次旅行的踪迹和故事，他时常住在公路旁的汽车旅馆，典型的美式酒店风格，窗外是空旷的风景，偶尔有些白色的木质房子，孤零零的散落在荒原之中。有时，他抵达稍大一点的小镇，镇上的人慵懒，有着美国小地方人的特有的沉默与寡言。偶尔，他会在大城市的酒店里停留，可能是达到的时间的的原因，他总是在深夜去往一些街角的酒吧，里面零散的坐着几个相距甚远的客人，或是去往这个城市的剧院，那里独特而又陌生的空间，给他留下深刻的印象。更多时候，他是在路上，要开很远才能碰到一个加油站，沿途偶尔看到美国由东往西的铁轨，或是海边孤零零的灯塔。

这个故事在我与薛峰的采访中，被反复提及。言谈之间，他尤为兴奋的说到那些霍珀画中窗外的风景，可能居住的酒店，沿途见到的喧闹与落寞。我意识到，这与薛峰的多次旅行，在某些方面不谋而合。或者说，薛峰最新创作的宾馆系列与霍珀时常在旅馆中描绘的画作有着呼应的关系。这些著名的酒店，大多数是薛峰在路途中的拍摄，它们不仅曾经作为一个城市中最为瞩目的地标性建筑，也映射了一个时代的兴起与衰败。广州白天鹅宾馆，香港半岛酒店，北京饭店的东楼，深圳的上海宾馆，或是薛峰西藏路途上见到的班戈大酒店和囊谦的吉祥饭店。或者说，薛峰所描绘的风景，是一种特殊的“旅途式的风景”，它有着某种陌生的视角，又因为时间的变迁，对象所承载的故事，有着一一种独特的距离感。

或许是因为霍珀的故事，我第一次意识到薛峰画面中的那些“门框”和“窗”在风景中的情感意味。它不是某种装饰，而是一种对作者所处位置和视角的交代。它们和霍珀画中那些旅馆窗外的风景，有着一样交叠的时空，流动性的感受。在一层层的空间叠合中，在时空的拉远、趋近和错置中，旅行中陌生、微微的不安，有着一一种现代社会特有的孤寂。

8、大约在一年前，薛峰开始了一次一个月的西藏旅行。这次旅行对他的创作有着至关重要的作用。在此之前，薛峰对风景画有着浓厚的兴趣，风景、空间几乎贯穿了它所有的作品。在此之后，对于“风景”的思考，转向对“自然”的考古，自然的时间性也在旅程中脱颖而出。

长期的旅行生活，让薛峰建立了一种更为漫长和恒久的自然观。他的新作中出现了两种时间的尺度：一种是来源于青藏高原和阿尔卑斯山脉，它差不多在7000万年的历史中形成；一种是人的尺度，生命存活的时间也不过百年。

这种时间观上的差异，旅途中随处可见的破败的城市，让薛峰获得了某种反思的契机，也暗合了艺术家最初成为规划师的梦想。每抵达一座西部的县城，薛峰便会在站在城市的最高处，远眺城市和周边的关系。简陋而又拥挤的城市之外，是一望无垠的高原，有时远处是一座座绵延不绝的雪山。这种鲜明的差异，两种文明的逻辑，让城市与建筑显得如此短促和渺小。或许，雪山的崇高，远远胜于人所建造的企图，“建筑”成为薛峰画面中自然的附属。

9、为了贴近自然的讨论，薛峰选择了既是如今“自然”的一部分，又是典型的人造的风景“建筑”入手。那些曾经努力的试图留下痕迹的建筑，人定胜天，战天斗地的精神，在自然的时间中显得如此渺小。人类最早的建筑形态，距今不过万年，早已成为一片废墟，被自然中的植物所占据。即便是那些建筑史上“不朽”的名作，巴特农神庙、朗香教堂、意大利社会党大楼，或是盖瑞的民居，柯布西耶的母亲住房，它们的寿命与意义也总是有限的。它们在自然的风化之中逐渐枯朽，它曾经最为珍视的价值与期望，在时间之中也只剩下一些轮廓。直到这些“建筑”的实用功能消失，它就从社会史的叙事中退出，成为自然史一部分。

10、或许，人的个体寿命总是有限的，所以需要将祖辈的故事记载成历史档案代代相传。“不朽”与“复活”便成为人类世世代代抗争自然命运的终极命题。然而，唯有自然，存在某种“不朽”，于是“山体”成为薛峰画面的雕像中比青铜更接近于不朽的材质。或者说，在山体形成的7000万年间，2000年前的人和如今的人，看到阿尔卑斯山并无太大的差异。山体的舞台更为漫长，它的巨变，远非人类所能创造或是目光所及。这也是杉本博司的“海”的意义，水和空气远比任何文明都接近于“时间”，接近于永恒存在。

11、米兰昆德拉的小说《不朽》，成了一种“不朽”与“复活”的现实反题，它悬置了那种精神上的宏大、理想与空泛。他将“不朽”比喻为：“双手伸向远处，伸向他们生命的尽头，甚至更远，伸向浩瀚的非存在”。不朽即是死后亦在场，死后依然被谈论、被传颂、被铭记。在这个意义上，薛峰在雕塑中所引用卒姆托的克劳斯教堂，所使用的空气、雨水、土壤、火，便是以接近自然的方式，接近不朽。

然而，“不朽”对人类的诱惑仍是一个陷阱，自然的永恒源于动态，雪山增高一寸或矮小一尺，河流泛滥或干涸，大地被海淹没，石头被风塑造。而对人类来说，死亡带来了静止，喻示停止发生，也停止自我塑造。“不朽之人”只能被生者不断塑造，被截取生命的切片，被阐释，被误解，被转译。亦如列维坦的那张名作，黄山上的那棵苍老的迎客松，它们的“不朽”恰恰来自于一种动态，一种不断被阐释、误解和转译的过程，一种流动性的持续生成。

陶特的玻璃殿堂，这座临时的展馆，或许成为这种流动性建筑的最理想的例证。他将建筑从纪念性的永远沉闷的陈词滥调中解放出来。玻璃的透明性，构成了一个观看自然的无障碍的视角。建筑所提供的并非是对自然的改造，而是如何在面对自然时隐身。在陶特看来，只有流动性和艺术的轻快感才可以达成这一效果，成为一种乌托邦的愿景，亦是本次展览的中心作品。

12、任何一座山，都可以被理解为一座活着的巨大化石。它的历史远比人类悠久，它记载着比人类更遥远的历史舞台。在这个舞台之上，自然总是充满神奇，如果我们把它的时间线拉长，那些如今我们坚信的、所能记载的历史，只不过是大自然奇妙档案里的短短几句。差不多一百万年前，中国南方地区的植被、地貌与气候与今天有着巨大的差异。今天处处林木苍翠的海南岛，在冰期的晚期，它接近于非洲稀树草原的模样，年降雨量也只有现在的一半。然而，如果没有自然时间的尺度，我们实在难以想象，这苍翠之岛在一百万年竟然是荒草萋萋。

13、或许，这便是自然的启示，它和人类所留下的那些档案相比，有着更为超越的精神作用。一年前，在我最为低落和抑郁的时刻，在自然和山水之间得到了最大的慰藉，也第一次理解了中国古人寄情于自然的世界观。你可以无尽的想象，此刻的“现实”，会在自然的时间尺度中不断变化。把这个“现实”放在一天，它足够压迫，我们满是不可逾越的沮丧；把它放在百年，不过是刻骨铭心的几道沟坎，它是生命的起伏，历史的常态；然而，把它放在千年里看，它不过是一则故事，遥远的童话与寓言；而数万年呢？只是半句，沧海桑田。

崔灿灿
2023年12月11日

关于艺术家

薛峰，1973年出生于浙江，1997年毕业于中国美术学院油画系并任教于美院，2017年起工作和生活于深圳。薛峰被认为是新千年一位值得关注的艺术家。他近乎狂欢式的绘画风格和在大布上营造空间的方式为中国当代绘画增添了独特的面貌。

薛峰的“绘画游戏”体现在笔触的运动感，同时尝试明亮的工业印刷色谱，制造洛可可式绘画风格。在这个过程中，艺术家不断尝试新的可能性来打破已经形成的绘画模式，进而拓展相同主题的不确定性，或者选取作品的一部分，将其转化成新的东西。无论是有组织地在画布上进行轮廓描绘还是任由其蔓延，这些自由而灵动的笔触会被认为是一个大集体下的小单元，强调在社会中已被抚平的个体个性。

从2011年到2021年这十年间，薛峰的作品一直在经历一个协调的过程——在二维画布创造的空间与表达艺术家思想状态的空间中协调，在艺术实践中与所生活的物理现实中协调。特别是薛峰运用了他典型的笔触来描绘旅游手册中出现的标志性景点名胜，艺术家有时几乎将抽象笔触填充在整个画面中，有时在遍布的绘制纹理上通过简单的刮、擦来创造里希特式的涂抹从而使作品升华，由于他囊括了更多的抽象感，所以比喻性的引用在此失效。薛峰十年后期系列作品中单一或多样的色彩组合垂直或水平地贯穿画面，色调的组合与侵略性的笔触产生共振，把飞扬的笔触碎片留在画面底部和边缘。

薛峰在2021年之后作品减弱了抽象表现的绘画形式，以绘画和制作并用，开始转向具体叙事的工作方法，把自然主义作为世界的中心，艺术家自驾穿梭在大地上，逐步形成了对地理、地形、地方和人文的考察积累，结合对人工、物质、精神和信仰的认知，生产艺术家的世界景观，成为一种新的艺术叙事体。从追求画面真实进一步升华，这个升华的过程实际上就是一个追求思考平衡的过程。

薛峰的个展包括：“修拉研究：显示屏和打印机”（当代唐人艺术中心香港空间，2021），“迢迢”（深圳坪山美术馆，2021），“象形”（纽约博而励画廊，2019），“地理叙事”（北京博而励画廊，2018），“无边”（香港安全口画廊，2017），“寂静”（北京博而励画廊，2016），“包围”（北京博而励画廊，2013），“延伸的风景”（北京博而励画廊，2011）等。他的项目包括“珠子串起项链”（深圳蛇口画廊 2023），项目“高山平原大海”（上海赛森艺术空间，2020）等。

薛峰参加的联展包括：“春景梧桐”，第九届深港建筑双年展（南头古城，2023），“化作通变”第七届广州三年展（广东美术馆，2023），“大万不插电”第九届深港建筑双年展（大万世居，2022），“艺者风华”浙江百年油画大展（浙江美术馆，2022），“一片盛大的记忆”（上海久事艺术中心，2022），“策展课II”（深圳华美术馆，2020），“绘画与存在—中日韩抽象绘画巡回展”（当代唐人艺术中心北京空间，2020），“没有航标的河流”（北京博而励画廊，2019），“Pal(ate)/ette/”（上海沪申画廊外滩三号，2019），“目光所及—中国新绘画”（日本福冈亚洲美术馆，2018），“绘画地图”（北京全国农展馆，2018），“笔法与心迹”（当代唐人艺术中心曼谷空间，2018），“深港城市建筑双年展”（深圳工业站，2017），“中国私语”（瑞士伯尔尼美术馆，2016），“超越乌托邦”（意大利都灵 Castello Di Rivara 当代美术馆，2016），“幻觉”（洛杉矶 Night gallery，2016），“达喀尔国际双年展”（塞内加尔达喀尔国家剧院，2016），“破图集”（北京寺上美术馆，2015），“朋友，泳池和浪花”（北京博而励画廊，2015），“疯景”（香港安全口画廊，2015），“Open Books：艺术家和他的中国册页”（香港中文大学博物馆，2015），“不一不异—中国青年艺术家实验展”（杭州中国美术学院美术馆，2015），“屋漏痕”（杭州浙江美术馆，2012），“乡愁与相遇”（南京青和当代美术馆，2011），“怎么办”（杭州恒庐美术馆，2011），“混搭的图像”（深圳美术馆，西安美术馆，2010），“自由的术语”（成都 A4 画廊，2010）等。

关于策展人

崔灿灿，策展人，写作者。