

## 曾宏

## 曾宏

1974年 生于四川资阳

2004年 毕业于四川美术学院

现居北京

## 个展

2015年 「抽帧」，望远镜艺术家工作室，北京，中国

2015年 「曾宏」，杨画廊，北京

2012年 「曾宏」，Boers-Li画廊，北京

2007年 「三线-记忆的呈现」，Gibsone Jessop画廊，多伦多

## 部分群展

2015年 「23号院的异客」，白塔寺，北京，中国

2015年 「腹地计划」，时代美术馆，广州，中国

2015年 「上交会」，激烈空间，上海，中国

2015年 「世界砣」，拾万空间，北京

2014年 「2014•夏：朋友，泳池和浪花」，Boers-Li画廊，北京

2013年 「第五元素」，苏州美术馆，苏州

2012年 「日常与转译」，江界工作室，重庆

2011年 「Line Up」，Boers-Li画廊，北京

2010年 「独白II-个体的表现与再现」，A4画廊，成都

2010年 「超自然」，米兰设计周，米兰，意大利

2009年 「新绘画」，昆士兰艺术学院美术馆，布里斯班，澳大利亚

2009年 「香港国际艺术展」香港会议展览中心，香港

2008年 「找自己」，民生当代艺术中心，上海

2008年 「记忆的刷新」，Gibsone Jessop画廊，多伦多，加拿大

2006年 「双城记-北京与重庆」 季节画廊，北京 / 新加坡

## 展览视频



2015「曾宏」杨画廊，北京，中国

链接：<http://v.qq.com/boke/page/x/0/k/x0148o0rujk.html>

## 展览现场



2015年「23号院的异客」，白塔寺，北京，中国

### 关于「表皮」

这个狭小的院子里曾经居住着几户人家，在特定时期的居住历史中，此间的人彼此相邻而又排斥。在这个空间里，我剔除了其中一户房间墙上的瓷砖和天花板，转移到另一户房间的地板上。这些日常的物品因为在空间中的位移和保留而失去了原有的实际意义，从而获得一种不易察觉的陌生观看方式。（文：曾宏）



2015年「23号院的异客」，白塔寺，北京，中国



2015「曾宏」杨画廊，北京，中国





2015「曾宏」杨画廊，北京，中国

## 鲁明军 | 形式的秩序——图像，目光与言语

和许多艺术家一样，曾宏也很警惕自己被定义和归类。尽管图像是他绘画的基础，但对于种种庸俗的、被误读的图像话语，他一直保持着抵触和抗拒。“反图像”并没有让他导向形式主义和抽象美学，他不相信艺术可以从活生生的经验中抽离出来，不相信由笔触、颜料、造型支撑的所谓“纯绘画”或“纯艺术”存在，而坚持认为艺术始终涵有现实的一面。按他自己的话说，艺术是需要一个现实的尾巴的<sup>①</sup>。不过，他也无意将自己的实践视为“观念艺术”的一种，甚至对“观念艺术”这个概念本身就有异议。实际上，他是不习惯“表态”，也不适应现场和表演，更无法接受泛滥成灾的“东方式修行”这样一种解释套路。

在曾宏这里，艺术史不再是一个“负担”，很少在他的作品中看到直接的母题、形式及观念的历史关联。这恰恰源自他对于艺术史的理解。顺理成章，艺术史的那套逻辑也就没有成为他绘画的前提，他更关心的是实践本身与现实经验（包括当代艺术系统）之间隐性的共时性联系。而我们也很难依循艺术史上的某个案例，将其作为一种参照，用以解释他的绘画。看上去，曾宏是为自己“设定”了一个有别于现代主义的“自足”的实践系统，并一直在这一系统内部徐徐推进。

熟悉曾宏的应该有所了解，其绘画最初的底本都是源自他曾经工作、生活过的一家地处西南边远山区的中石油下属的“三线国有企业”。从出生到成长，加上工作的8年，在那里，他整整度过了二十多年，直到2000年选择离开，才为这段经历画上了一个句号。对于曾宏而言，这不是一段“阳光灿烂”的时光，他感受更多的是一种被规训的刻板、压抑，和始终绷紧的神经。后来，这些都成了一种记忆，到了北京以后无疑更显陌生。而此时，目光所捕捉到的也就不仅是一种个人的生活经验，也是一个时代的政治文化。曾宏并没有“再现”那些极具现实主义色彩的社会场景，也没有去释放一种“青春残酷”和“被伤害”的迷恋，而是以一种异常克制和审慎的情绪撷取一些往往被人忽略的空间角落和建筑立面作为绘画的母题。

你会发现，它们有一个明显的特征，大多都是高度的重复和密集，机械和抽象。就像前面所说的，这里的抽象不是现代主义的美学诉求，而是一种极具现实感的形式秩序。

尽管如此，我们还是无法通过区分意识形态来确认曾宏的实践及意义。机械和重复都是现代社会劳动分工的典型特征，它一方面解放了人的主体性，另一方面又将其沦为一种抽象的无个性的个体。而曾宏所经历的恰恰又是植根于社会主义集体主义土壤的一种生活方式。因此，他的实践实际是游弋在两种对立的意识形态之间。不过，“含混”并没有让曾宏的目光变得恍惚。相反，此时他对自己的方向极为明确。可以说，这样一种现实经验被抽离为一个平面的、抽象的空间立面，这本身即是他对于这一现代工业机制和集体主义生活逻辑的一种反应和表征。因此，他是硬生生地将自己从这种记忆中抽身出来，以一种“他者”的眼光，冷静地审度这些并不一定普遍经验，而作品所揭示的真实性，已经超越了最初眼中的客观性。毋宁说，这种真实是私密的个人刻划与记忆中的公共经验之间的紧张挤压出来的。

然而，再抽象的形式，都可以行化为一种情怀和意趣。但这不是曾宏的选择。本质上，它不是纯粹的形式构成，特别是2012年之前的作品，我们其实不难辨识其图像的底本，因为它就像是图像中抽离出来的母题轮廓。关键是，在这一分解的过程中，曾宏选择了尺规、重复、机械以及高密度等手段和方式，在我看来，这是现代工业及其权力机制的一种回应或“延续”。而我们也不难察觉，画面形式其实并不完全符合图像底本，他通过改变空间的透视关系，甚至有意地挪动或改变诸如窗户这样的母题的位置和视觉结构，以及强化造型和构成的密度，凸现了画面的平面感和视觉上的平衡感。也就是说，在画面的不可见处还暗合着一个观看的机制。如果假设画前有一个观者，那么这种密集格子便对观者的目光构成了一种强烈的压迫感和紧张感。同时，我们还可以从窗户的“设计”推测墙面的高度和宽度，显然，画面所截取只是很小的一个局部。窗户是打开的，不同的透视结构，意味着观者是从不同的视点观看的，所有窗户的背后并没有因此显现出时间和色彩的自然差异，而是一片漆黑。

在这里，黑暗或许是一种虚拟，或许，在他眼中和认知意识中就是一种真实。可见，它一方面打开了空间，另一方面又封闭了空间。而对于观者，它同样构成了一种压迫和逼视。我们甚至可以想象，曾宏是在真实的墙面上而不是在画布上反复地涂抹，反复地覆盖。这当然不是对于笔触和绘画的迷恋，而是对于这样一种压迫的无声抗拒。和前面所述的机械、重复式的绘制方式一样，它所针对的也是社会主义工业这一权力机制。

2012年后，特别是在近期创作中，图像底本的痕迹越来越模糊，画面变得越来越抽象。譬如《马赛克—3》（2012）、《马赛克—4》（2012），我们已很难辨识它的形式来源和图像基础。但是，曾宏并没有因此就脱离原本的逻辑和基础。他依然沿用最简单、朴素甚至不乏笨拙的方式在机械地分隔和覆盖画面，不求画面的完整，“裁剪”的痕迹为画面植入了一个时间的维度。在这里，绵延的重复与其说是绘制的过程，不如说是取消了主体的社会主义工业劳动时间。新作《序列》（2014）实际上暗地“解释”了这一点。这是一组三屏录像，内容是他原来所在企业某车间内机器运行的轨道标尺。录制中，他放弃了机器，以摄像机替代机器，并掐头去尾，镜头中只剩下沿着轨道不断移动的标尺。就像《马赛克—4》中的窗户一样，我们看不到它的始终，看不到任何起伏和变化，也看不到任何修饰和剪辑，只是在简单、反复的机械滑动中，体验一种时间的延续和轮回。而视频中，人或劳动者的缺席也即是主体的缺席。

就像曾宏在面对集体主义建筑时的卑微感一样<sup>②</sup>，他渐渐意识到在现代社会人的物化受制于一种无力抗拒的绝对精神或法西斯式的权力意志。所以，当更多艺术家就此重申人的主体性的时候，曾宏则反其道而行，选择以自我物化的方式试图揭示这一潜在的支配体系。吊诡的是，此时这一绝对精神又似乎成为他绘画的支撑。这意味着，他要“还原”的不是这些负载着意识形态的集体主义建筑的物理事实，也不是物理意义上的人之自然和自由状态，而是人与意识形态之间的一种隐性关联。但在近作中，这种关联和自觉也变得越来越弱。而且，他的内心也越来越矛盾，由于对既有的实践方式的持续怀疑，使得图像底本所负载的意识形态似乎反而成了绘画的一种心理依附和支撑。看得出来，曾宏是想从既有结构和秩序中将自己“解放”出来。而且一个明显的事实是，他后来的作品不再依靠最初的摄影图像底本，大多是在既有作品基础上推进他的实验；其画面的母题不再是活生生的经验中的公共空间，而是他自己的作品。

2012年的《白色上的方块》、《红色上的方块》等（以下统称“方块”系列）以及2013-2014年的《绿色上的红色》、《静物No.8》、《静物No.14》都是“脱胎”于2011年的作品《公共洗衣房》。包括《三块白色》、《白色的形状》系列、《白色方格》系列以及《静物》系列其实也是源自这张画。我们固然可以认为，它们并没有抽掉《公共洗衣房》所涵有的现实基础，但不得不承认，和2012年之前相比，这里还是有一个“断裂”的发生。

透过《公共洗衣房》这件作品，我们可以清晰地看到它最初的底本。画面母题是公共空间的一角，其基本的结构源自明确的透视原理，只是取消了光影关系后更加凸显了视觉的平面感。不过，在选择色调和局部图案时，他通过“挪用”和形式的重构还是在有意地强化现实的隐喻性。“方块”系列和《绿色上的红色》、《静物No.8》、《静物No.14》则直接源自《公共洗衣房》中的右半部分墙面。他改变了原来的透视结构，而更像是窗户和墙面两个不同的视角在同一个平面上的叠加。而且，他依旧采用机械构图和反复涂抹的方式，可是与《公共洗衣房》的话语系统似乎越来越远。加之在色彩应用上的大胆突破，似乎更靠近一种“纯形式”和“纯视觉性”的尝试。

纠结的是，一方面它源自具体的窗户，另一方面，又不愿意将其视为一个实物的抽象化结果，也不愿意承认这是一种纯粹的形式。至此，变化无疑更加清晰，原本那套单向度叙事明显出现了分叉。而到了《静物No.8》的时候，干脆用竖线和条纹取代了方格，由于不强调覆盖的层次，画面略显“虚薄”。造型、结构也不再紧绷，所以，画面变得更加松弛。《静物No.9》则直接取自这个部分，并且用蓝色代替了灰色，关键是，整个画面此时只剩下抽象的条纹和若隐若现的笔触。另外，《静物No.14》则来自之前反复出现的方格墙面，同样用“虚薄”的蓝色替代了“结实”的白和灰。这里颜色的变化是一个非常重要的征兆，它有别于原来的经验感知，形成了一种类似屏幕的视觉效果<sup>③</sup>。殊不知，屏幕与窗户之间本身便构成了一种视觉和功能上的关联，它们都是一种话语的界面。而这也使得我们无法通过画面直接抵达他经验深处的焦虑和思考，画面本身似乎必须依附于整个实践系统才可以得到有效的解释。随之，画面的压迫感减弱了很多，他原来的那种情绪和欲望也在渐渐消退。这也说明，“形式”一方面为我们开启了一个不为人知的空间，但同时，也许会将自己逼入另一个“绝境”。即便我们赋予它再可靠的现实基础，也无法避免同极简主义一样的遭遇，而最终“沦为”一张空白的画布。当然，此时曾宏既有的系统已经出现了松动，我们也无法预知他言语的方向。

写到这里，我想提醒的一点是，曾宏虽然没有强调与艺术史的直接关联，但这样一种方式在历史上并不鲜见。譬如毕加索，晚年一系列的形式变化背后，其实潜在着一个具体的图像底本。列奥·施坦伯格（Leo Steinberg）已经对此做了精深的研究，容不赘述<sup>④</sup>。另如，在迈耶·夏皮罗（Meyer Schapiro）的笔下，我们发现，蒙德里安的抽象同样有着非常具象的图像基础，甚至，还隐含着观者的目光<sup>⑤</sup>.....不同的是，曾宏并不依赖于既有的艺术史图像文本，而是他自己的经验和实践。诚如他所说的，抽象不是预设和设计，而是一个思考和实验的结果。在这个意义上，是不是抽象已经变得不再重要，更何况，形式本身又无不依附于现实的基础。同样，也不存在所谓的纯视觉性或纯真之眼，任何观看都无法回避目光的伦理。

① 曾宏：《2013年10月与朋友的通信》，杨画廊提供，2015年1月。

② 曾宏：《2013年10月与朋友的通信》，杨画廊提供，2015年1月。

③ 曾宏：《2015年1月作品自述》，杨画廊提供，2015年1月。

④ 参见施坦伯格：《另类准则》，沈语冰等译，南京：江苏美术出版社，2013。

⑤ 参见夏皮罗：《现代艺术：19与20世纪》，沈语冰等译，南京：江苏美术出版社，2014，第275-307页。

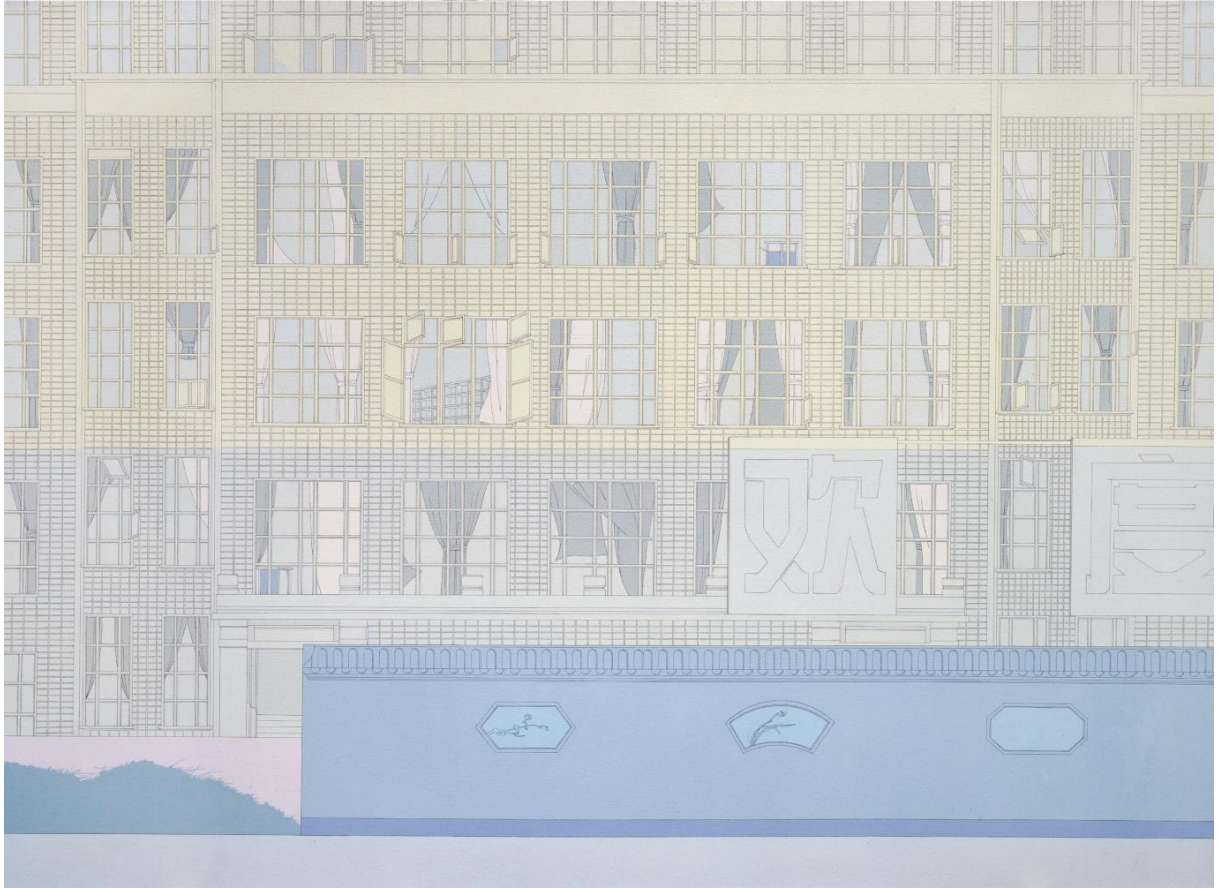
⑥ 曾宏：《2013年10月与朋友的通信》，杨画廊提供，2015年1月。

**2007 - 2011**



**名称:** 白上之白 / **年代:** 2007 / **材质:** 布面丙烯 / **尺寸:** 180x140cm





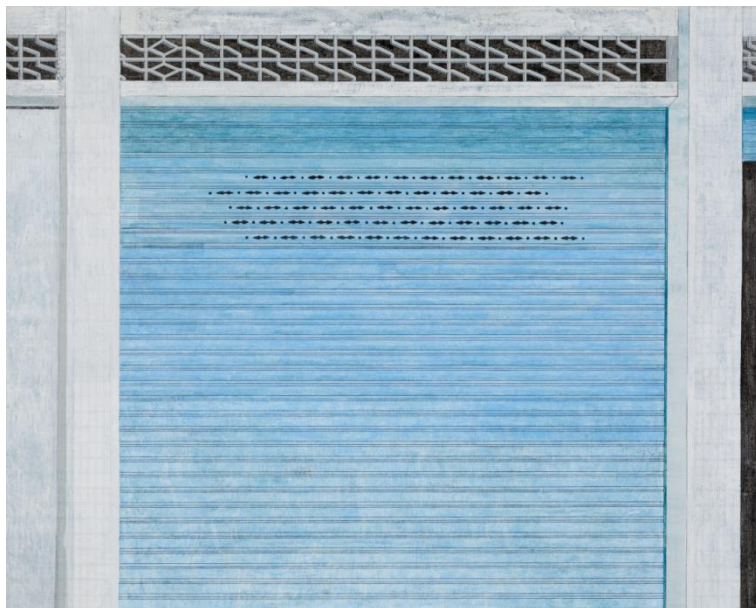
名称:节日 / 年代: 2007 / 材质: 布面丙烯 / 尺寸: 200 x145cm



**名称:**纸箱-1 / **年代:** 2007 / **材质:** 布面丙烯 / **尺寸:** 120 x100cm

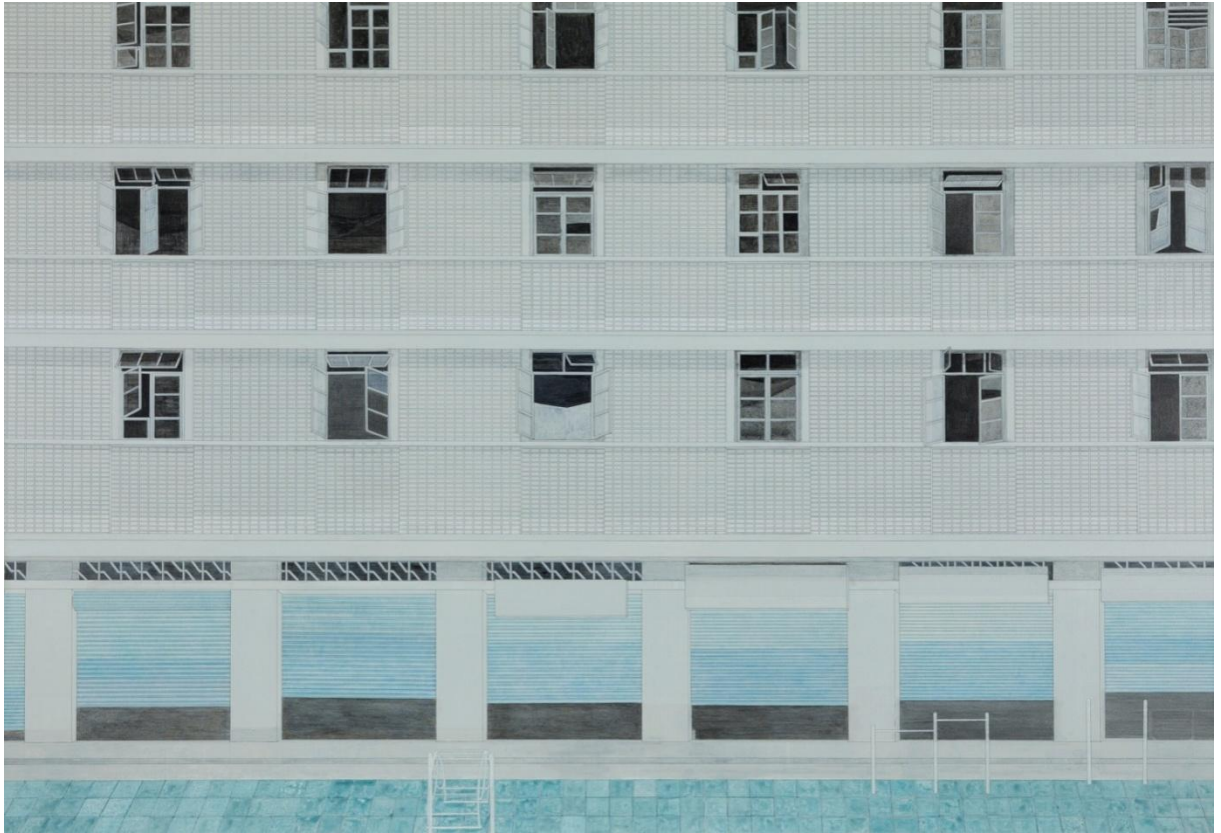


名称: 两面墙 / 年代: 2008 / 材质: 布面丙烯 / 尺寸: 160 x120cm



**名称:** 卷帘门 / **年代:** 2009 / **材质:** 布面丙烯 / **尺寸:** 100 x80cm

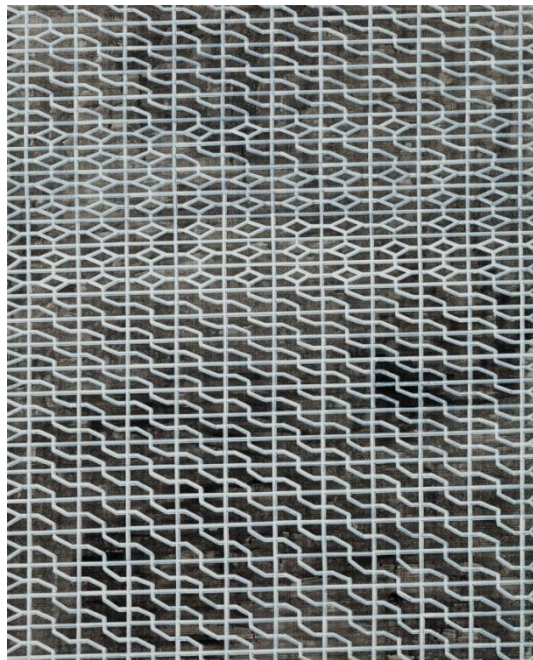




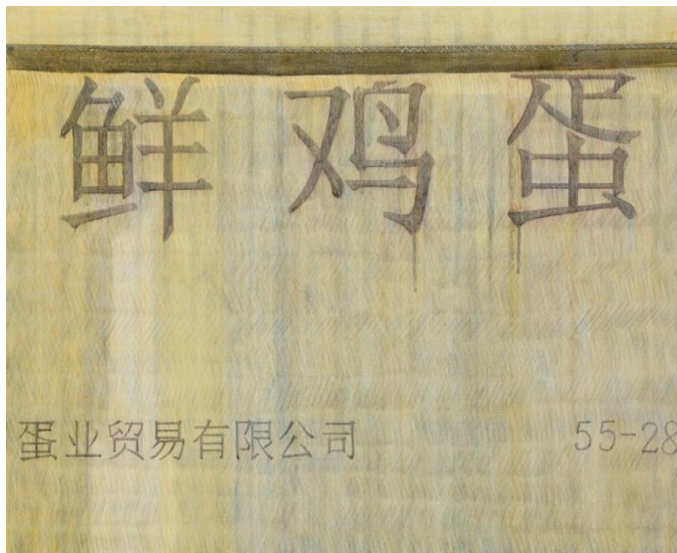
名称: 新门面 / 年代: 2009 / 材质: 布面丙烯 / 尺寸: 260 x180cm



**名称:** 马赛克 / **年代:** 2010 / **材质:** 布面丙烯 / **尺寸:** 80x65cm



**名称:** 波浪形状 / **年代:** 2010 / **材质:** 布面丙烯 /  
**尺寸:** 85x65cm

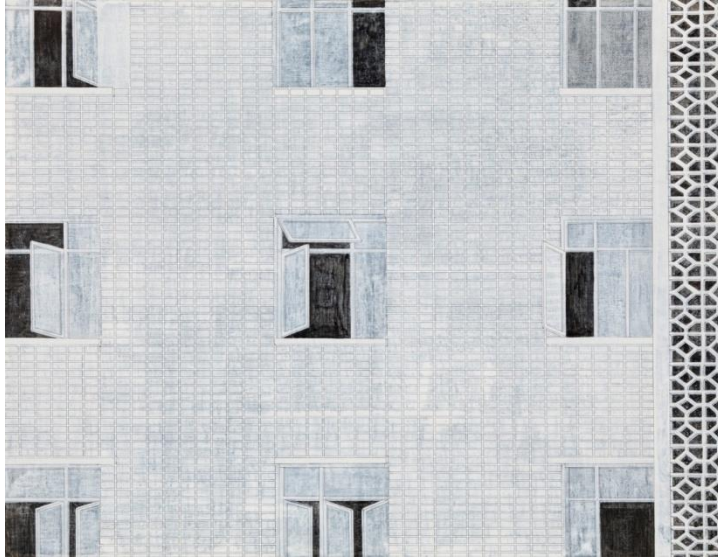


**名称:** 静物 5 / **年代:** 2010 / **材质:** 布面丙烯 / **尺寸:** 85x 65cm

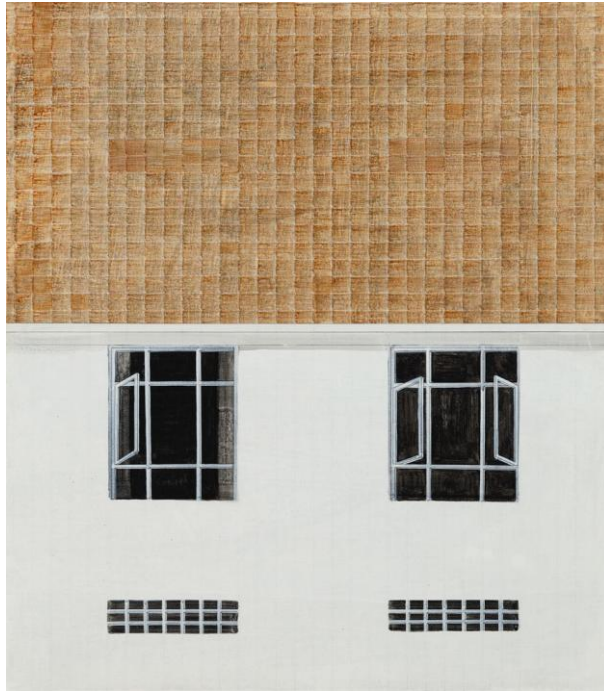




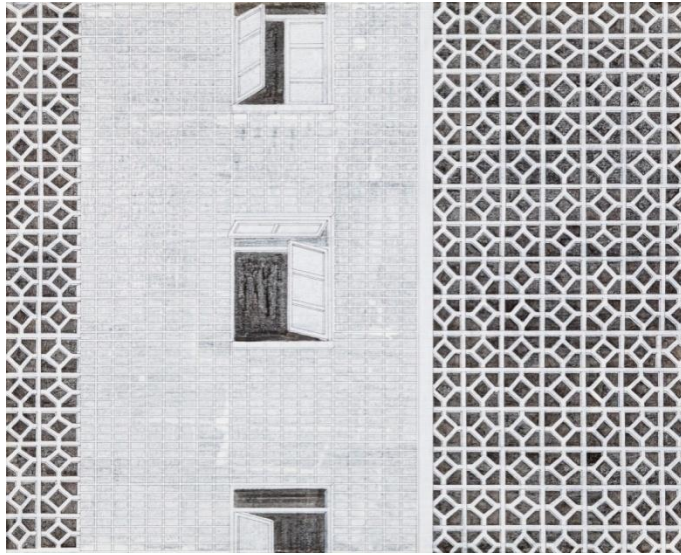
名称：楼房8 / 年代：2010 / 材质：布面丙烯 / 尺寸：80 x 65cm



**名称:** 楼房 - 9 / **年代:** 2010 / **材质:** 布面丙烯 / **尺寸:** 90 x 70cm



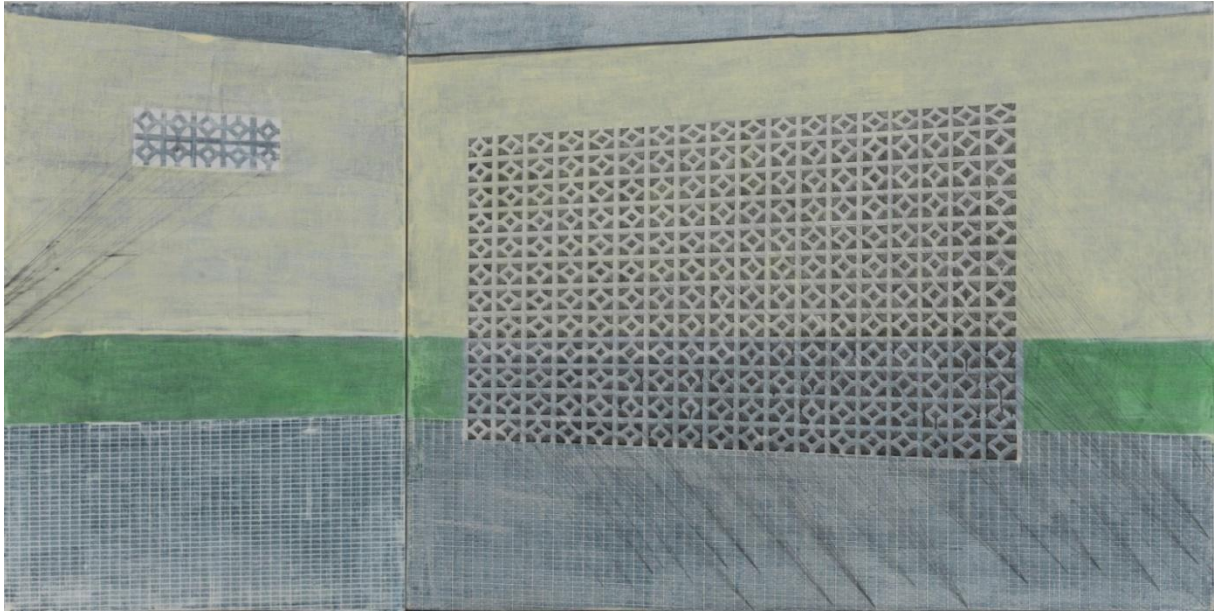
名称：楼房10 / 年代：2010/ 材质：布面丙烯/ 尺寸：80 x 65cm



名称: 楼房 -13 / 年代: 2011 / 材质: 布面丙烯 / 尺寸: 85 x 65cm



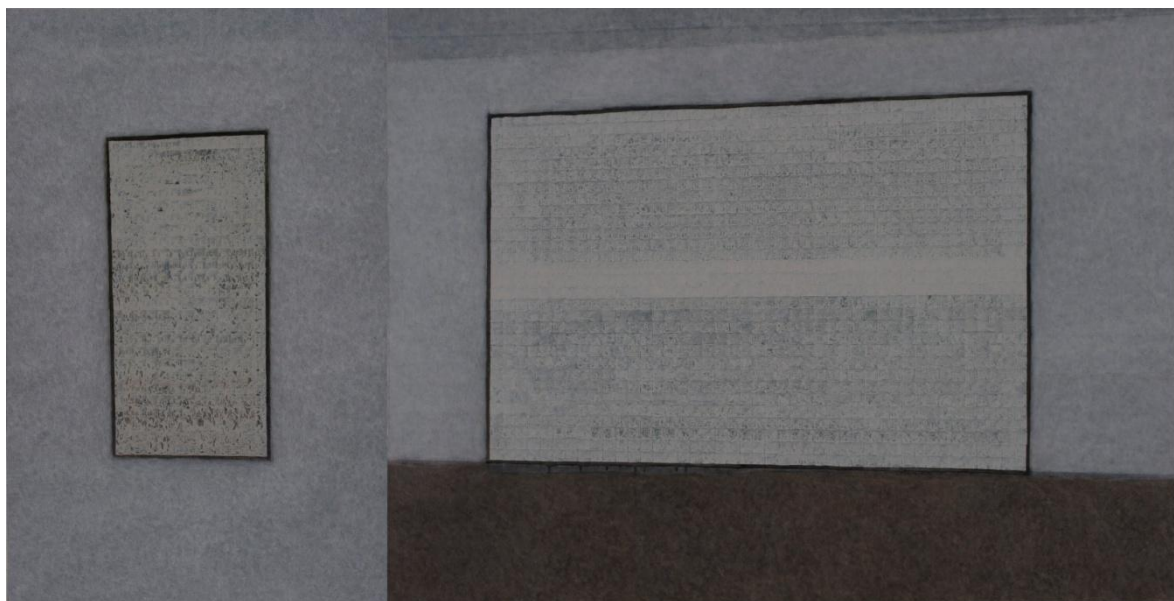
**名称:** 黑夜 / **年代:** 2011 / **材质:** 布面丙烯 /  
**尺寸:** 100 x 80cm



**名称:** 公共洗衣房-1 (双联画) / **年代:** 2011 / **材质:** 布面丙烯 / **尺寸:** 160 x120cm ; 120 x 80cm

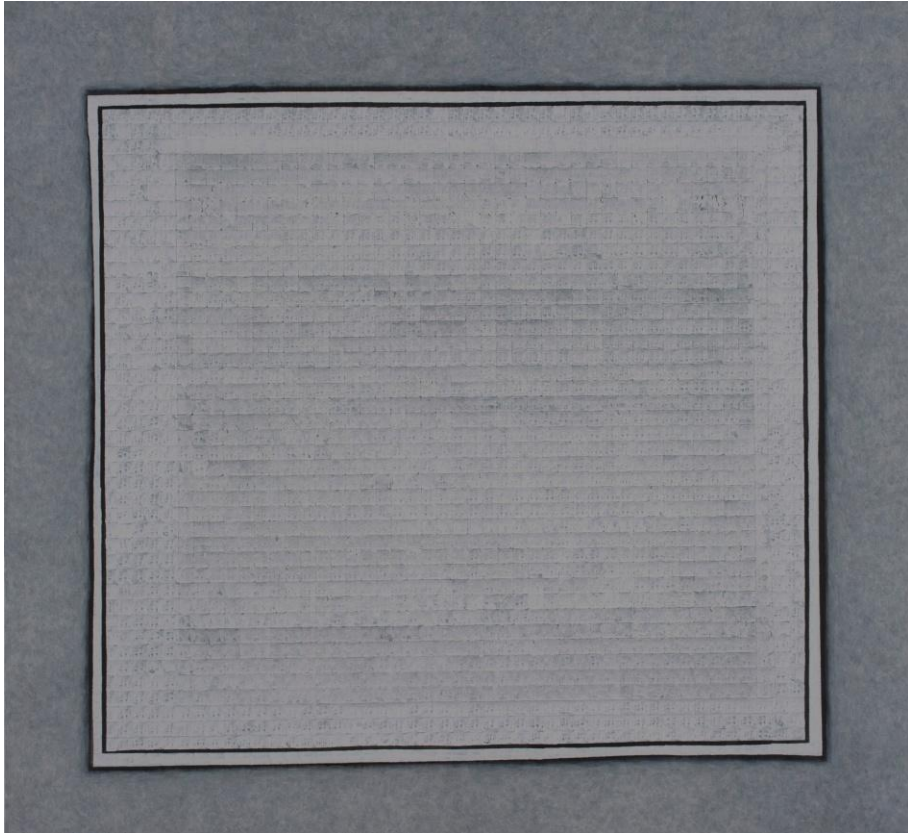
**2012**





**名称:** 白色上的方块 (双联画) / **年代:** 2012 / **材质:** 布面丙烯 / **尺寸:** 160 x 120c,m, 120 x 80cm



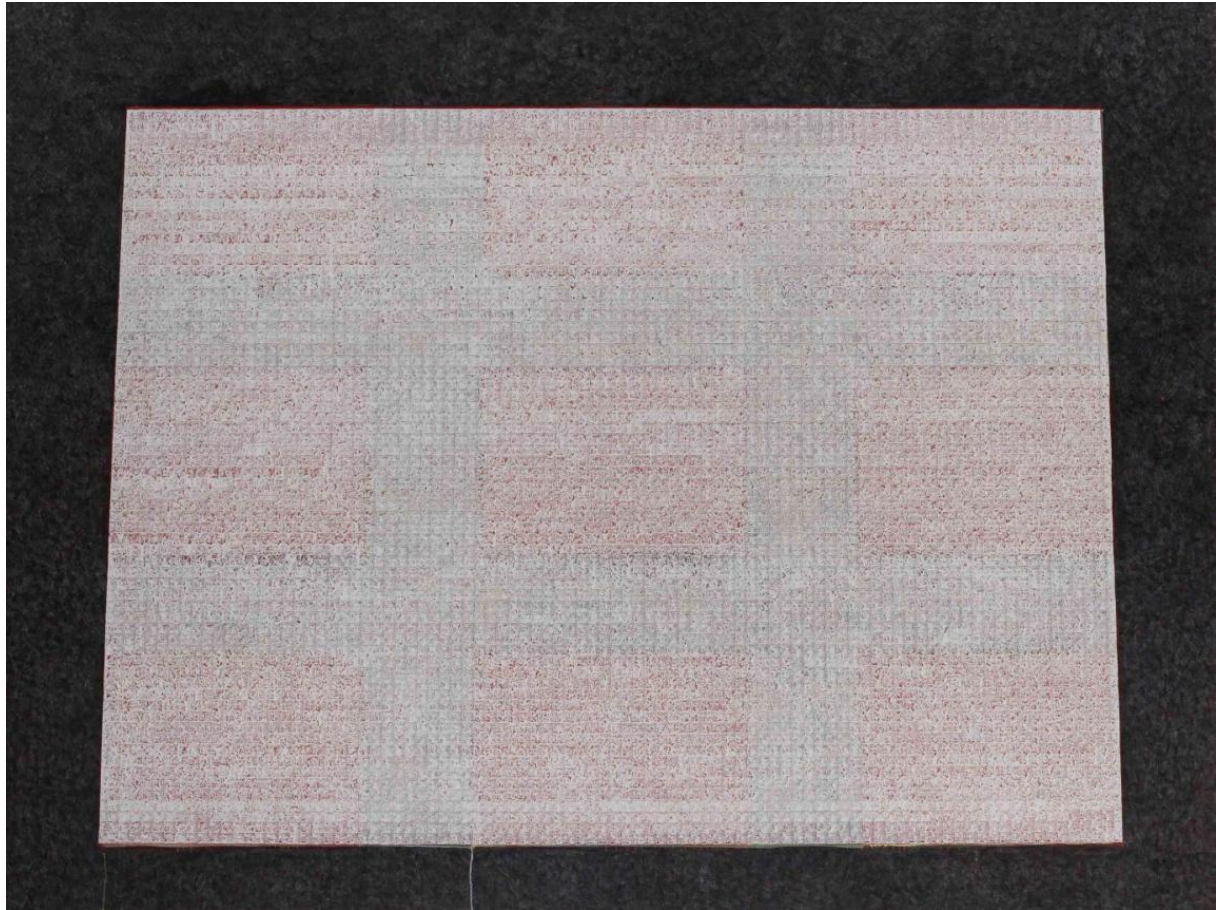


名称: 两块白色/ 年代: 2012 / 材质: 布面丙烯 / 尺寸: 120 x 110cm



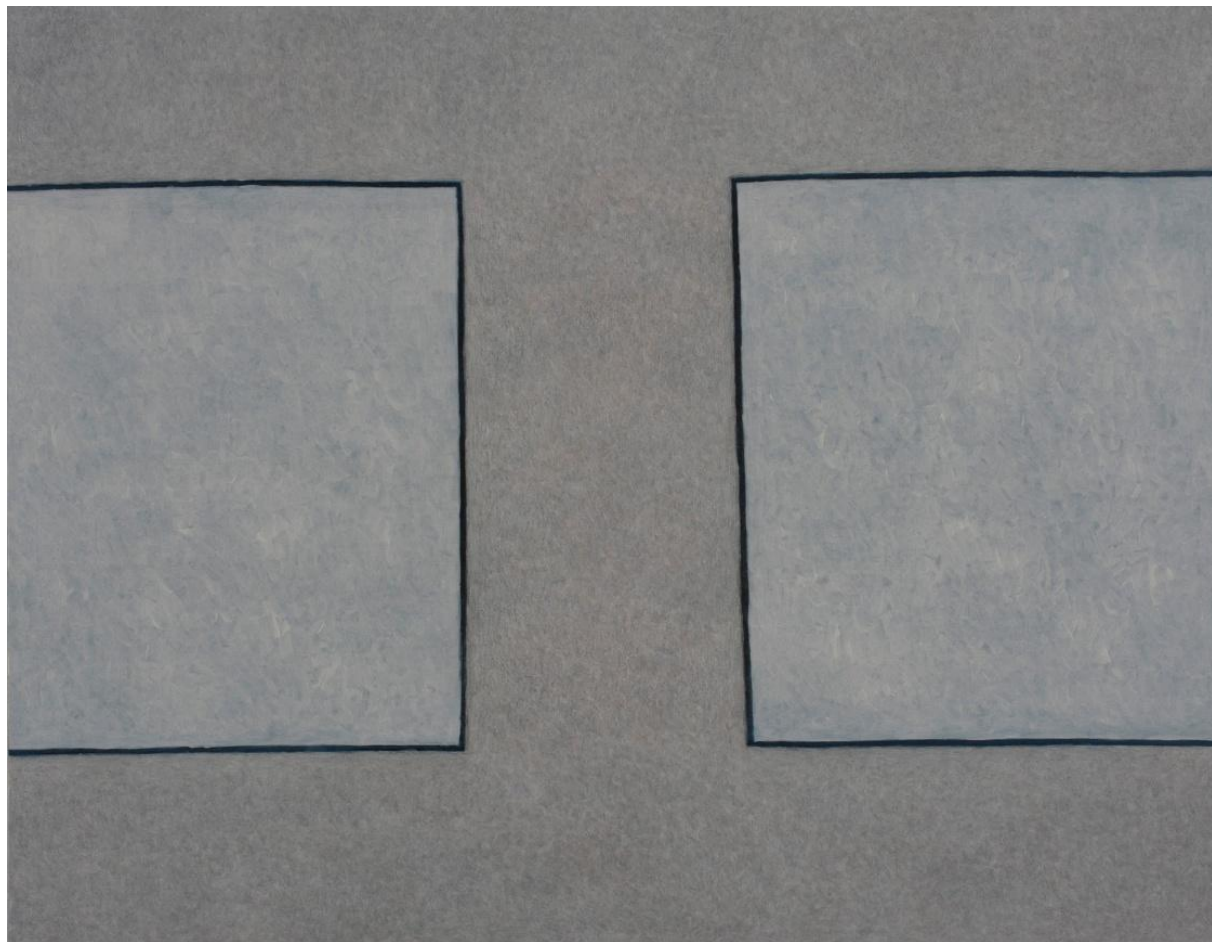
**名称:** 橙色上的方块 / **年代:** 2012 / **材质:** 布面丙烯 / **尺寸:** 180 x 140cm

**2013**

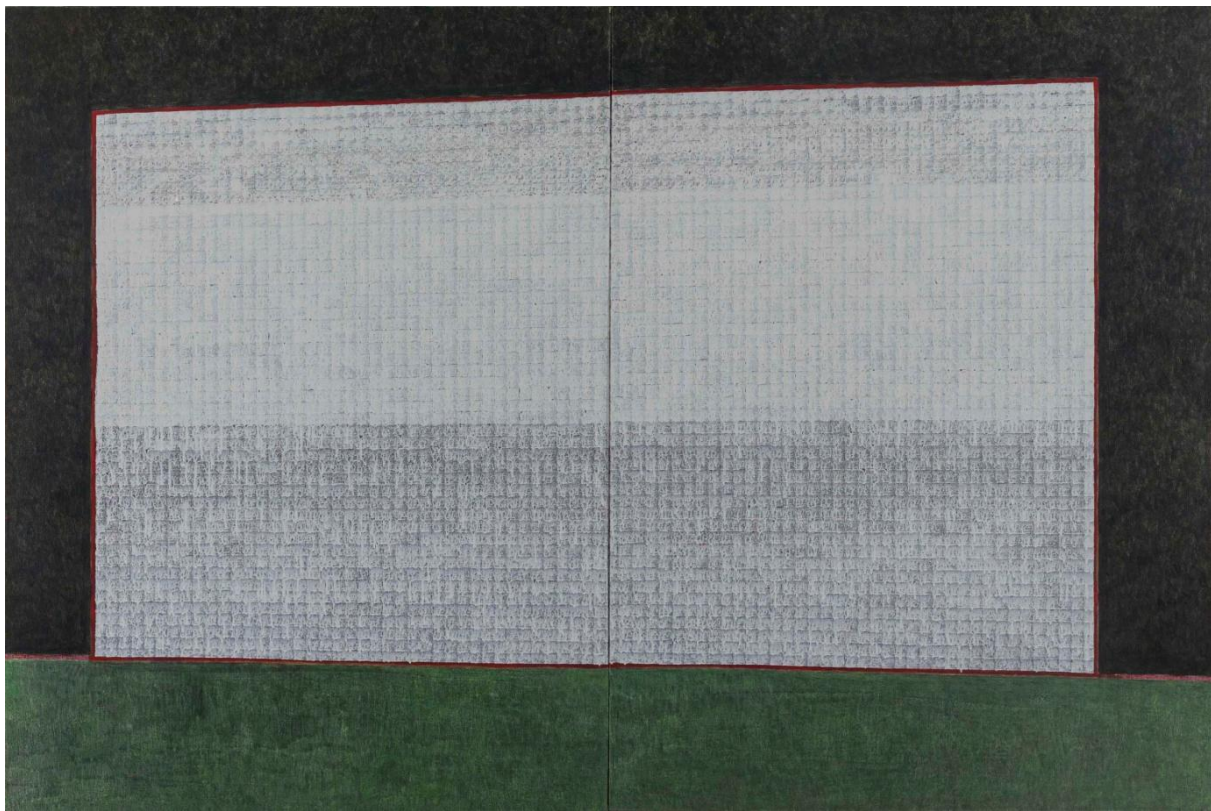


**名称:** 红色上的白色 / **年代:** 2013 / **材质:** 布面丙烯 / **尺寸:** 275 x 205cm

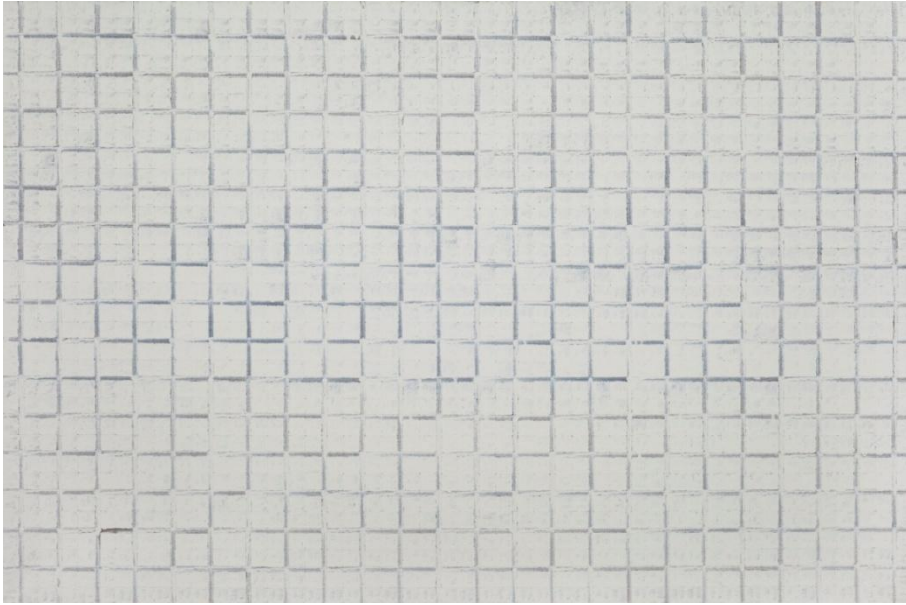




**名称:** 蓝色上的方块 / **年代:** 2013 / **材质:** 布面丙烯 / **尺寸:** 180 x 140cm



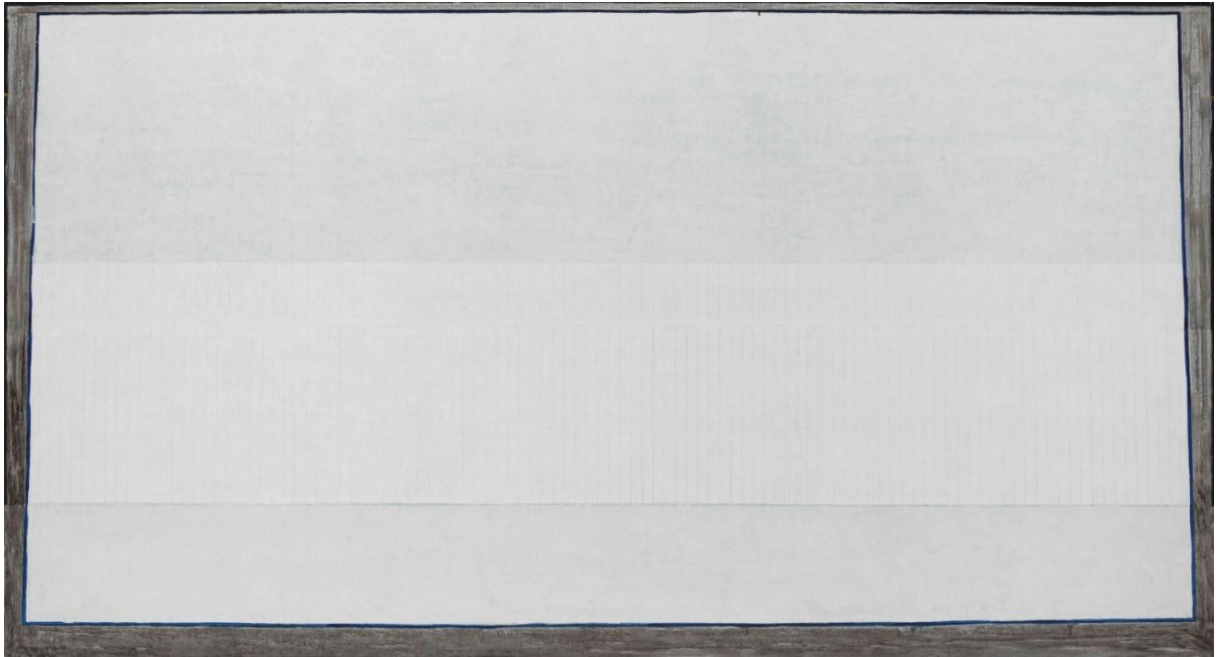
**名称:**绿色上的红色 (双联画) / **年代:** 2013 / **材质:** 布面丙烯 / **尺寸:** 160 x 120 cm x 2



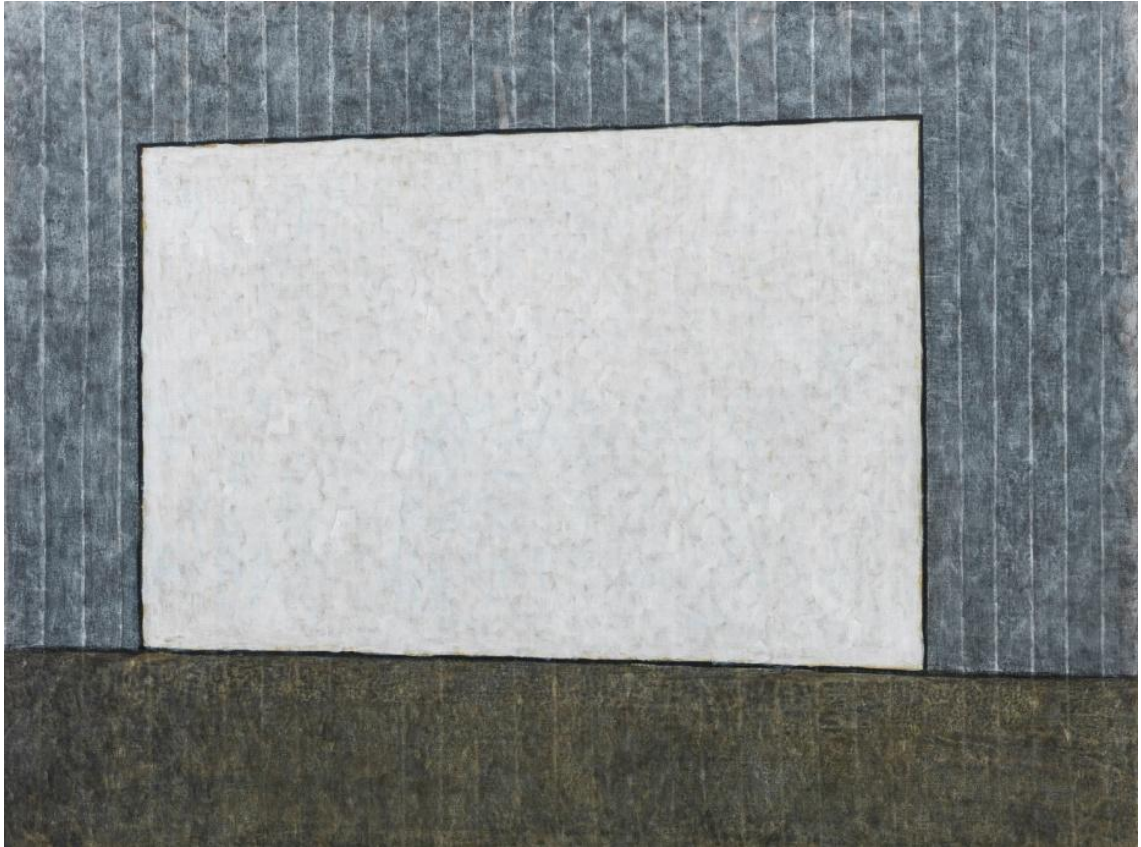
**名称:**白色方格 / **年代:** 2013 / **材质:** 布面丙烯 / **尺寸:** 120 x 80cm

**2014**





**名称:** 三块白色 / **年代:** 2014 / **材质:** 布面丙烯 / **尺寸:** 275 x 150cm

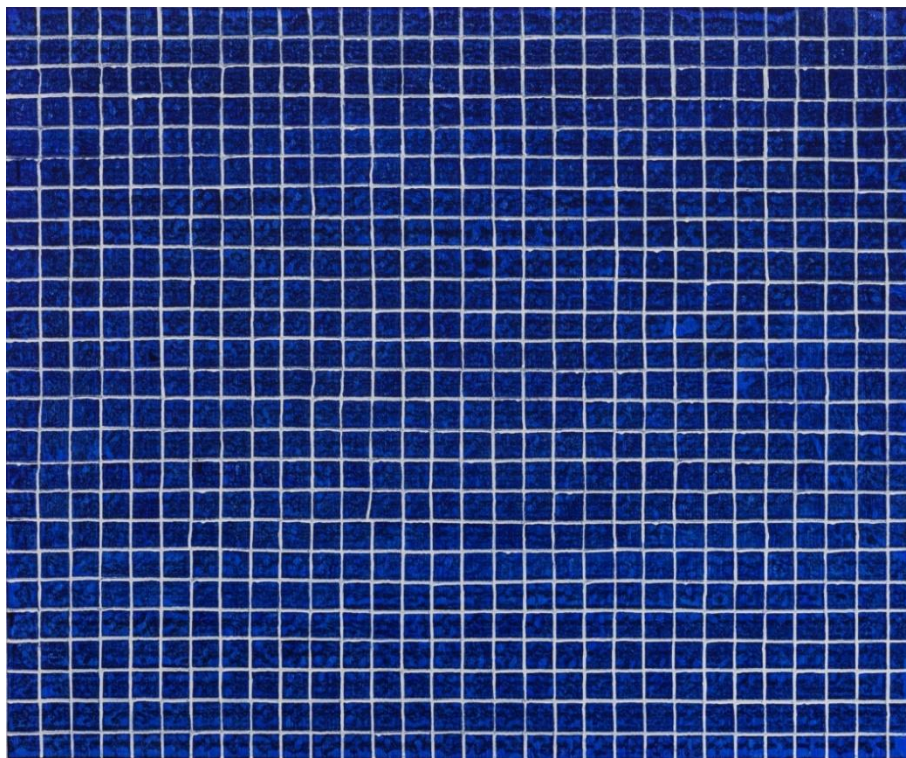


名称:静物 8/ 年代: 2014 / 材质: 布面丙烯 / 尺寸:160 x 120cm



**名称:** 静物-9 / **年代:** 2014 / **材质:** 布面丙烯 / **尺寸:** 160 x 120cm





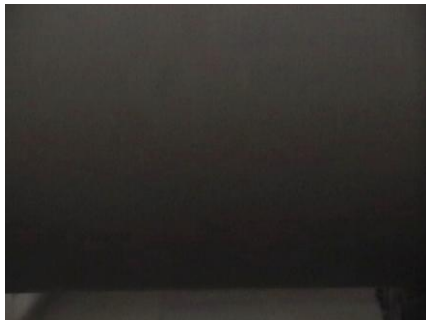
**名称:** 静物-14/ **年代:** 2014 / **材质:** 布面丙烯 / **尺寸:** 120 x 100cm

## 录像作品



**名称:** 序列 01/ **年代:** 2013 / **材质:** 录像装置/ **尺寸:** 04:57

<http://v.qq.com/page/d/9/o/d0145bytw9o.html>



**名称:** 序列 12012/ **年代:** 2013 / **材质:** 录像装置/ **尺寸:** 02:09

<http://v.qq.com/page/u/1/4/u0145s7mt14.html>



**名称:** 序列 112201/ **年代:** 2013 / **材质:** 录像装置/ **尺寸:** 00:31

<http://v.qq.com/page/q/o/6/q0145t5kbo6.html>

**向京 X 曾宏 | 我为自己保留了一条回到描绘“具体之物”的通道。**

艺术创作如同左突右冲，当创作者还没想好自己的方向之前，可能更容易的工作是找到创作假想的敌人，最终，当敌人如一片汪洋大海，艺术创作越来越像一道艰险的需要斗智斗勇的窄门，它不仅构成了对工作的限制，同时也是对人本身愈加逼迫的限制。

绘画的节省，让曾宏有时间思考很多，逻辑是他工作的理由，把抽象当作陷阱、和泛滥的图像保持距离，警惕叙事、警惕绘画成为资产阶级的把玩之物.....这些都让他的绘画有种圣徒般的节制感，虽然我们没谈过伦理的话题，但我始终感觉，他的艺术从某种角度讲，是道德之物。

**向：**你哪儿毕业的？毕业之后为什么去了工厂？形容一下你在工厂时的生活吧？

**曾：**我毕业于四川美术学院，在考上川美之前，我在工厂呆了8年。从1992年到2000年，我在四川省资中石油机械厂子弟校做美术老师。工厂隶属于中石油下属的四川石油管理局，专为天然气开采生产天然气压缩机，距离资中县城有20多公里，连退休工人一起约2000多人。生活很简单，每天正常到工厂子弟校上课，下班和工人一起住集体宿舍，厂里有工人食堂和公共浴室、电影院、医院、图书馆和卡拉ok厅等公共设施。工会每年会组织一些娱乐活动，诸如球赛、唱歌比赛等集体活动。周日也会乘坐工厂班车进城逛街。

**向：**工厂那段生活对你后来的影响有哪些？对创作上呢？

**曾：**工厂的生活对我的影响是比较深远，其中重要的是我能够理解并看到一个历史时期工人阶级的集体生活，在2000年的工人大规模下岗和双解浪潮中，也亲身经历了在新自由主义旗号下进行的改革对他们的掠夺。这恰恰是社会主义事业的破产，中国开始全面拥抱资本主义的时期。因为这些事带来的影响，也为我后来的思考引出许多问题，所以我不会仅仅只在艺术内部来思考问题。

**向：**什么原因让你开始画画？又是什么原因来到北京？你最早期的作品就是关于建筑的吗？什么原因让你陷入对有抽象意味的建筑的着迷描绘里？你画的应该不是建筑本身吧？



**曾：**我一直没有停止绘画。我来北京的原因很简单，希望可能有更多的交流。作品一开始就和建筑有关，作品的题材大多仍来自集体主义时期的普通建筑。我使用了一种类似尺规机械作图的办法来作为绘画的开始，并以此与泛滥的图像保持距离。在去除了绘画中的那些丰富的语言后，所有的工作都必须依附在直线上，这同时也摒弃了图像中的大部分可能性。

随着作品进程的深入，具体的建筑外观和细节逐渐的消失，个人的情感也开始逐渐的消退。转而开始寻找这些物件结构的内在关联。集体建筑中体现出的那种沉默庄严和永恒坚固的气质，常隐喻着一种坚固的绝对精神。我在一些卑微的静物和被人遗弃的物件上也能看到这些东西，当我感到要坠入虚空的时候，我总希望那种坚固的精神能托住我。

我曾经把抽象视作一种陷阱，并极力想在前进的路上绕开他，但现在看来好像很难避免了，所以对我来说，抽象可能是一个被迫的结果。虽然现在已经不适合在抽象和具象的词语中讨论问题，但观念的形成，到底可以直接在精神的层面上展开呢？还是真的需要一个“现实的尾巴”。对我而言，这样的现实是不可缺失的。否则我们获取的也许只不过是一些视觉的表皮和空洞的赝品。

**向：**咱们还是从早期的绘画开始聊。一开始画里具象（具体）的形还是很明显，你把它们做了很多延伸、重复的改变，让具体有所指的景物变得概念了、魔幻（超现实）了、隐喻了，任何有中国经验的人也许都还能辨认出那些有时代和意识形态特征的建筑，可时间性和与记忆相关的情感不见了，这让你和那些取材意识形态后意识形态图象的艺术家拉开了距离，如果你仅仅为了“物件结构的内在关联”，可选择的建筑风格太多了，这里，你选取的“物”还有深层的含义或隐喻吗？

**曾：**还是意识形态所带来的感受不同。集体主义时期的生活我们可以称之为“集中的景观”，在这个时期的建筑里，教化功能是非常明显的。比如说“公共化的私密空间”，它反对个体自由，强调集体性，因为这意味着平等。而在这种意识形态的反面，我们可以称为“分散的景观”，不仅仅是强调“个人”的自由，还增加了许多娱乐功能，比如在建筑中曲线的使用。无论是在外观和功能上，这都有很大的差别。同理，这样的区别可以延伸到建筑之外。因此，意识形态的教化作用，不仅仅是体现在政治符号的视觉上，而是和身体的被使用息息相关的。

**向：**这些被拉长重复的建筑元素被你用这种刻板、无动于衷的方法描绘，倒确实丧失了很多图象意义，但生成的构成、平面化特征是用什么逻辑结构的？你不担心它们有抽象画的“趣味”吗？咱们是不是要在你的观念上多停留一会儿，而不是迅速滑向抽象——这岂不是你的绘画乍一看常会给人的误区？

**曾：**在传统绘画那里，艺术家会在画面中通过透视法则和叙事方法营造一个虚拟的剧场，从而使观众的目光进入到这个被营造的空间，并通过这个空间里的填充内容来寻找意义。而这并不能改变绘画是基于一个平面上工作的事实。现代主义绘画就是不断去除绘画中的叙事和空间关系，从而完善自身的语言，并切断与现实事物之间的联系。然而也是因为这样，绘画会成为一个封闭的系统，审美之物，它存在的价值仅仅成为资产阶级的把玩之物。可以这样说，它通过这种自我确认，把自身变成一种物品，这时，它与人之间的关系变得无关紧要，它与任何现实之中的物体没有任何区别。我们可以想像，在这样的原则下，任何一个被抹有色彩的物体，都是绘画。这个逻辑确认了绘画自身的原则，同时也使得它变得更加虚无。

对我而言，我希望能遵循绘画自身的原则，但我更希望自己的作品不是在一个封闭的系统内工作。自06年开始这批作品以来，一开始就具有平面化特征。我希望绘画自身的平面性能阻断观众对一个虚拟剧场的期待，就像人在视觉上面对着一个隔断或者阻碍。另一方面我并不希望绘画成为一件空洞的物品，因此，这可能形成一个“空洞的剧场”。而绘画中的一切因素都应该服从于形体，即使没有具体的形象，但形体依然存在。只有存在形体，画面传达的视觉才是坚固的，即使那只是一根线条。

我在08年时意识到自己的作品中已经具有抽象的意味，我不断的警醒自己。但语言的逻辑终于在12年底推动着我到了这里。你仍然能够看到，我在画面中所做的努力：保持一些具体的因素和现实的影子，包括色彩的来源，形体的来源、各方块之间的空间关系。我想要消除掉的趣味，是一切和形体不相关的东西，比如说“好看”或者“叙事”。作品中的直线、方框、重复的花纹，都是来自于建筑的构件，相对于之前的作品来说，那些更加具体的砖、窗户和一切可以辨识的具体物件，都隐身成了结构。而线条、方块基本构成了我的绘画作品的全部语言要素。我认为观念并没有发生变化，只是绘画的语言逻辑体现得更强大了。

**向：**我非常感兴趣你说的“坚固的绝对精神”，能多说点么？

**曾：**那可能意味着真理。坚固，有两层意思，一是形体的坚固，我们可以在塞尚那里看到，这是绘画的部分。另一层意思是主体性，也是需要去建构的东西。我们过去说的真理或者理想，在今天看来，似乎已经成为了废墟。我想说的是，我希望能有一个不同于那种碎片化的东西。譬如说：“上帝死了”之后，人活着已经没有什么可以追寻，而存在的意义只是因为这具肉身来到了世界，所以要娱乐致死。或者更进一步，社会主义实践已经失败，那么平等是不可能的，人们只能屈从于权力结构之下。

**向：**你说到你的绘画里形体的重要，可是你在你的创作里慢慢消失了具体的形体，越来越抽象，最新的这批只剩下色块，当然你可以解释里面有形体的“来源”，以及更容易理解的色彩的“来源”，这是你坚持的工作逻辑，这时艺术家——你是什么角色？你决定了这些来源的选择，你确定你的这些色块里没有美学吗？这时的“结构”是什么？最近这批作品的方法是什么？和以前工作的区别在哪里？

**曾：**并不是具体的物体才可以有形体。点线面，都是形体，之所以有点线面，是因为人对形体观察的缘故。因此描绘点线面本身也就意味着描绘形体。这样点线面就不会仅仅沦为沦为装饰。当然，所有的选择都包含了美学，而这个美学选择恰恰也是限制绘画的那部分，也就是现实主义的那一部分，它为画面确认了边界，而不是由绘画自身来确认边界。也是因为这个原因，我为自己保留了一条回到描绘“具体之物”的通道。

最近这批作品的工作就是把具体的那部分，也就是把目光带到“物体”的那部分去掉，从而把这个废墟一般的绝对精神提取出来。现在，我的大部分工作和之前区别不太大，还是先采用机械制图的方法，把画面网格化，当然这个网格是按照平面化的建筑表皮和结构来决定的，然后再这个基础上继续工作。和之前不同的是，在这个过程中，以前大部分的描绘建筑细节的工作，被简化成了大部分的去描绘一块块的方格、线条和笔触。

**向：**弗洛伊德非常排斥抽象绘画，他说“画家不想表现生活，而将他们的语言禁锢在纯粹的抽象形式里，就使他们无法激起美学情感之外的任何可能。”他称抽象为一种形式，你可能不赞同；他强调被画者——无论人或物都应该被紧紧地观察，因为在观察中对象终将显现无疑无处隐藏。我觉得你的绘画里也具有一种并不逼迫但更冷峻的观察。除了早期集体主义时期的图像原型，还有哪些素材能够成为你选择的形体来源？

**曾：**“当目光长时间地注视某个事物的时候，看到的不再是原来那个物体，而是被目光所改变的事物，这是距离，象真空一样的距离。这样视觉就永远无法去触及那个原本的事物，得到的只是对这个事物的观看方式和意义的漂移”——这是我在2013年10月1日写的日记，我想也许可以对应到你的问题中来。当我们凝视一个事物时，这个事物会被我们凝视所改变。

**向：**抽象难道不更容易成为“资产阶级的把玩之物”吗？我一直对类似美国抽象表现主义的艺术持这种怀疑。

**曾：**在今天，当代艺术意味着一个门槛，它本身是精英化的，和大众之间的鸿沟不可逾越。当代艺术本就是资本主义的产物，对艺术家来说，今天什么艺术能不成为“资产阶级的把玩之物”呢？我之所以开始做录像，也有这个原因，因为绘画的局限性，它不能更加完整的表达我想要说的话。

马列维奇和格林伯格还是有很大区别。至上主义还是要建立一种不同于资产阶级和贵族的审美，这在当时的苏联对应的是无产阶级的革命。而受到他影响的包豪斯，设计了大量的审美极简、造价低廉的工人阶级建筑，正如柯布所说“只有直线才是道德的”。

格林伯格恰恰相反，他试图切断社会主义对艺术界的影响，把艺术与现实完全切断，以此保障绘画自身的自足性。因此“平面性”成了绘画自身的边界，绘画在他的推动下最终成为一件“刷了颜料的物品”。其实在马列维奇那里，我能看到那种绝对精神，而在格林伯格那里，绘画却是空洞的，只有颜料和一块平面。

也许政治家最敏感，无论是至上主义还是包豪斯，都无一例外的遭到极权政府的驱逐和排斥，因为那是资产阶级的“腐朽和堕落的”享乐之物，是不能服务于民众的。

**向：**具有讽刺意味的是，受包豪斯影响的建筑风格和至上主义开启的抽象绘画，其实都最终沦为了消费时代最理想的消费品，并没有为穷人或民众服务。正好说说你的影像吧，你前面说的刚好打消了我的一个问题的念头，你说做影像也就基于反消费的初衷，第一个问题是当代艺术的本质既然是符合资本游戏法则的，这种拧巴的“反对”有意义吗？

**曾：**我开始做录像初衷并非是要反消费，而是为了更完整的表达。既然我关心的问题，绘画不能完全说出来，那么为什么不可以再使用多一些的媒介呢？我不想仅仅成为一个“抽象的画家”，那会遮蔽我思考的问题。

只能说，艺术最终还是在文化上提出问题。它终究是社会大生产的最后一环，它可以对种种问题进行分析 and 重构，并提出新的问题，却并不能直接参与社会生产。它的生产力在艺术内部就已经完成了，这和具有实际功能意义的建筑还是有不同。另外受到包豪斯影响的家具设计，比如宜家，在西方其实大多数的消费者是穷人。

的确是很拧巴，就像资本主义和社会主义一样，社会主义其实是从资本主义内部诞生的，就象一个硬币的两面，它始终在对资本主义的运行法则进行批判。我们通常所说的福利国家，也是社会主义对资本主义影响下产生的。

**向：**第二个问题是，可以理解你的影像是和绘画的经验来源一致的，甚至方法都有一致性，但影像的属性和绘画差距很大，比如，它总归会有“对象”，不管你怎么模糊它们的形状，你在影像里的抽象逻辑是什么？

**曾：**抽象的是语言，而不是内容，内容可以因为语言的方式得到部分的遮蔽或者显现。在影像里使用的逻辑，也就是人在面对机器时被使用的事实。人在使用机器之时，也在被机器使用，此时的人是空洞而没有内容的，他被物化为和机器一样的生产工具。

**向：**你所说的“主体性”，是指人的主体性还是绘画的主体性？那个不屈从于权力结构的不同于碎片化的主体性，能够在绘画（艺术）实践建构起来吗？

**曾：**我想还是指的人的主体性，也就是意义的找寻，以确保人不是空洞的。而面对现实，只能是去分析和重构，而很难确保再建立起一种绝对的不变的主体性。

绘画的主体性实际上在现代主义就已经建立起来了，它逐渐摆脱了宗教、叙事以及革命现实主义来确立自身的地位，也正因为如此，它才沦为了资产阶级的把玩之物。在绘画中，我想来解决自身的问题，这些已经建立起来的范式和语言，是不是确切无误的，可以直接使用的呢。它对应到我自身思考和面对的问题上时，会产生什么样的结果，也是我想要知道的。

**向：**我始终觉得绘画是最难以反消费的，尤其和你的生存事实相关时，很多艺术家为了糊口可能还要返回去画点画卖才能继续做作品。在艺术里严肃地思考当然是个很理想的事，你的立场是确保艺术的纯粹这个原则吗？你理想的生活是什么？

**曾：**是的，我需要在表达的同时确保艺术自身的逻辑成立。我常常会想到“活着”这个词语，似乎活着是很艰难的事情，很多时候，人的存在只是因为那具要活命的身体。我不太清楚理想的生活是什么，大概是能完整的做自己想做的事，而同时又不至于要为生存问题而操心。

**向：**（因为只看过你一件影像的作品）换成录像这样的媒介，你在未来有可能加入叙事的水分吗？还是一直坚持尝试一种绝对化的观念，绝对化的视觉成分？

**曾：**可能会有，但叙事一定会很贫困。视觉的东西不太好说，刚拍完的一个录像，很快就会剪出来。是关于人的，在集体中的人和孤独的人，有具体的环境和动作，但都是很单一的行为。

**向：**人不过是在限制中工作的，艺术实质是种精神生活，思考本身也还是低碳的，而我们却要依托肉身依托表达的媒介，我觉得你几乎把表达（或者说表达的欲望）降到最低，洁癖一样地收敛克制自己的语言，以及你的物质需求，包括，我不知你是不是有意保持这种生产力水平以换取某种“自由”？你很自律吗？

**曾：**我不知道该怎么回答这个问题，艺术并不能给人自由，也不能借助艺术来获得自由。如果说克制的话，这只能说是对生活的态度，我想我不需要太多的东西来装点自己的生活。相应的在艺术上也是这样，语言越节制，我越能感到欣喜。

我自认为是个比较散漫的人，做事没有什么计划，比较随性。对事情的决定也常常是比较随意的。如果真要说自律的话，倒不如说是人的行为模式常常是被规训出来的，身体并没有什么反抗的余地。

**向：**创作绝对是封闭性的，每个艺术家都在自己的系统里，也都是天然的个人主义者，而其实艺术问题必然构成公共场域，可以共享，所以自然地，很多作品飘散在空中，并不是所有的作品都具文本价值，都能转换成文本，构成公共性，你觉得艺术里有平等吗？你的工作逻辑哪些部分你觉得已经完善了，不需要再继续做下去了？而什么问题，你曾明确感到它对于他人的创作可能产生启发？

**曾：**是的，我同意你的说法。并非所有的作品都是文本性的，相对于作品来说，文本的阐释都是赝品。但不可以否认，所有的作品都可以具有文本性，这取决于艺术家对待艺术的态度。我不知道艺术里是否有平等，如果说图像自身都是平等的，而让它不平等的恰恰是图像在历史中的位置，以及对艺术的评价系统在产生作用。

回到我自己，我不认为自己已经完善了某个部分的工作，甚至我还不能完全确定自己的工作逻辑，因为工作逻辑都是由特别具体的作品构成的，想和做完全不是一回事，这需要不断的实践。随着作品的推进，似乎每一个部分都还需要去重新发现。



**向：**你说过很讨厌炫技，在绘画这种手感很容易留下的手法里，个人化的痕迹对你有意义吗？因为即便是用直尺之类的工具，手工痕迹还是很明显能看出来的。现在的这批色块绘画里，画的感觉还重要吗？

**曾：**这可能是比较笼统的说法，在绘画中，技巧是对应到形体之上的。任何没有对应到形体上的技巧，都是多余之物。

至少在这个阶段，个人化的痕迹对我还是很意义的，绘画的感觉对我的实践而言很重要，如果有可能的话，我想要继续在绘画的传统中来落实自己的想法。

**向：**你说“我不会仅仅只在艺术内部来思考问题”，可是你思考艺术的问题非常的专业化，而且你总是偏向榨干创作中的水分，尽可能地理性、逻辑，常常所指涉的问题多是艺术语言本身的问题，只可能在专业圈子讨论，那么你所说的不仅仅在艺术内部思考指的是什么呢？艺术有通俗性吗？

**曾：**艺术具有自身的生产力，这个生产力可以在艺术内部来达到，而不需要成为一种附属品。然而同时，艺术的思考也不能完全和现实切断联系，它同样需要带着自身问题来进入。

艺术当然会具有公众性，这取决于艺术家自身的问题的带入，或者说艺术家提出的问题是为什么阶层所服务的，当然这并不绝对，边界依然是松动的。3月到5月期间，我每周去亦庄的工厂呆一到两天。在和工人们接触的过程中，工友对待艺术的态度各一，受过良好教育的白领，认为这为他们打开了一扇窗户，多了解一些自然是很好的，蓝领工人更倾向于“艺术和我有什么关系”这样切身的实际问题，而老板，则想要艺术为工人带来更多的创造力。