

特西奇与米尔  
相遇

2021年1月15日–3月6日  
周二至周六 11:00–19:00

阿尔敏·莱希上海荣幸呈现法国艺术家组合特西奇与米尔 (Tursic & Mille) 个展「相遇」(*La Rencontre / The Encounter*)，这也是艺术家在画廊的第五次个展。展览将于2021年1月15日开幕，并展至3月6日。

法国艺术组合特西奇与米尔的作品令人有在图像沼泽畅泳之感，他们的创作分工没有主次之别，双方有平等决定权，画面的各种元素，都是两人的对话和互相抗衡。他们的作品中不只包括二人的声音和对话，也套用了他人的视觉语言。他们的绘画、雕塑多援引现成图片（《艺术论坛》曾提及二人收藏逾十四万张图片），除了网上的电子图像，他们也收集从杂志撕下的页面，任由工作室内的颜料、灰尘等物留下痕迹甚至“破坏”图像。特西奇与米尔艺术实践中以现成图像和艺术技法（例如波尔克、里希特、拉斯查的艺术语言）以制造痕迹、消除痕迹、再造痕迹的手段平行。图像生生灭灭，被观者有限的专注力、资本和（宗教、美术史、科学、电影等）符号系统消化，无法消化的残余何去何从？它们被快速消费后到底是消亡，还是作为另一种物件继续“死后世界”？法国哲学家拉图尔认为，摧毁圣象（iconoclasm）的行为和目的是“破坏”，而图像的摧毁（Iconoclash）的“毁灭”属于建设性还是破坏性则不确定，在此图像介质的生成同样悬而未决。污损圣象是以人的行为玷污圣象，但在“iconoclash”中，污损了一张脸（deface），就会缔造新的脸孔。

特西奇与米尔（在与艺评家Bernard Marcadé的对谈里）说过，画家总在“他人之后”抵达，恰恰对应他们引用现有图像的工作方式。或许正因如此，“……之后”常见于他们的作品标题。尽管如此，这个“之后”并未为他们作品带来线性时间，却反映了超链接式的图像星群，其时间性是错置的（anachronism），在此十八世纪名画、好莱坞明星、无名景观都可入画。特西奇与米尔的作品一方面是文化“万神殿”，艺术、电影、流行音乐等文化范畴的名人名作名场景在他们作品频频露脸：着经典条纹上衣的毕加索、侧头托腮的王尔德、手持枪支的“垮掉一代”作家柏洛兹、拿着画笔的库尔贝、满面愁容的本雅明、裸身的尼采、已故的柯本（Kurt Cobain）和妻子（Courtney Love）在海边捧花、琳赛·罗涵（Lindsay Lohan）一副居家形象煮意大利面、经典性感海报女郎（pin-up）明星贝蒂·佩吉（Bettie Page）。同时，他们的作品也是某些图像的无名冢：某处的风景、小动物、橡皮小黄鸭、口罩等无名无姓的庸常物事，也常出现在他们作品中。

特西奇与米尔  
相遇

2021年1月15日-3月6日  
周二至周六 11:00-19:00

特西奇与米尔把图像作现成物使用，无意“忠实重现它们，却视它们为画布一般的空白页。他们援引艺术史名作，例如格勒兹 (Jean-Baptiste Greuze)、让-奥诺雷·弗拉戈纳尔 (Jean Honoré Fragonard)、欧仁·德拉克罗瓦 (Eugène Delacroix) 等作品，再在上面加工。《孤女与暴龙 (德拉克罗瓦之后，时约1824)》(2020) 明显受德拉克罗瓦《墓园里的孤女》启发 (参考图像早就在标题上标明，似乎艺术家不希望这些作品变成“懂门道”人士的智力游戏)，加州落霞般的色调照亮了画面，密集的粉色圆点扰乱了原本画作的透视，恐龙画作的边沿“乱入”般探出头来。《相遇 (尚恩 1959后)》(Encounter (after Asger Jorn 1959), 2020) 借鉴“眼镜蛇”(CoBrA) 艺术家阿斯格尚恩的《焦虑的鸭子》(Disquieting Duck)，原作写实的田园风光和半抽象、颜色斑斓的“小鸭子”之间风格上的撕裂，造成视觉与空间的张力。特西奇与米尔在这个基础上，以高亮度色谱和科学插图风格的暴龙增强撕裂和分层感。夏尔丹《玩陀螺的男孩》(约1735) 在特西奇与米尔的绘画里则变成了“玩恐龙的男孩”。原作以柔光凝固住男孩脸上的专注表情，与暖土色调构成幽暗的背景空间，成强烈对比，也带出启蒙运动后社会对孩童游乐的重视。特西奇与米尔的画作中保留男孩的十八世纪欧洲装束，桌子上的陀螺换作了各色小恐龙玩具。六十年代科学界“恐龙文艺复兴”的各种讨论 (例如恐龙到底是慵懒凉血动物和行动力强的温血动物之争) 大幅度改变恐龙的视觉形象，并把它带到大众文化视野，促使其成为大众文化的热门符号。特西奇与米尔大量在作品中大量使用恐龙形象，带出了它们对文化符号的视觉嬗变流程的反思。狗的文化呈现史比恐龙的更长，它们也是特西奇与米尔作品中的常见动物，尤其是小型赏玩犬种比熊。犬类被人类驯化逾万年，是打猎工具、权力象征，在现代则主要是用以投射情感的宠物。特西奇与米尔曾把弗拉戈纳尔《少女与小狗》(1770) 入画——画面里幼犬匍伏在女子裸露的胸脯，述说人犬在文化和生物学里里的亲密纽带。

除人与动物，风景也是特西奇与米尔的重要题材，部分具有现实的参照，例如塞尚画室窗外的圣维克多山。但无论他们参照是何处风光，他们的风景画精致都不像人间世——不论是抽象色块散落的丝网印刷的写实银色风景；或者以瑰奇色彩，极光、粉色山石、云彩、UFO、卡通小黄鸭、抽象笔触所建构的奇幻地理。火焰为中心意象的绘画是特西奇与米尔2010年开始创作的系列，最早在蓬皮杜艺术中心展出。《以微笑作画》(Painting with a Smile, 2020) 是特西奇与米尔半绘画半雕塑的“二维半”作品的例子。

特西奇与米尔  
相遇

2021年1月15日–3月6日  
周二至周六 11:00–19:00

几幅交错重叠的油画，位于最上面的绘画参照了塔可夫斯基遗作《牺牲》的场景，画面被被烈焰般的炽黄和橘色填满，上面还有貌似emoji 咧嘴笑的浅色块。火焰带来的不单是毁灭，它同时也是景观，它生成新的空间性，就像绘画《脸孔》（*The Face*, 2014–2020/ ongoing）上被过度放大的人脸。撑满了整张画布的面孔似曾相识，但是因尺幅问题让这张还有具有长睫毛、油润嘴唇的美丽脸孔难以辨认，它像火焰一样烧灭了原来事物的轮廓而自成景观。

图像的海佛列克极限(Hayflick limit)是什么？图像在过度传播和消费后，会否慢慢完全消亡？本雅明讨论摄影的机械复制对“灵光”的消磨，但在当今“原件”和“复制品”、虚拟和现实是一体两面的时候，图像本身就是现实，它们像癌细胞一样不断复制，但图像的威力未必会因复制而消减。特西奇与米尔的作品揭示图像的物质性。如果进食如德里达所言是同化，那些不能消化的、无法纳入一直符号和感知系统的剩余何去何从，特西奇与米尔的作品不能给出答案，但它们示范了如何反刍这些剩余，凸显图像作为物件无可消解的物质性。

文 / 刘秀仪 Venus Lau