



高露迪《大亨子》
布面丙烯 400cm × 250cm
2016年



高露迪《树林》 布面丙烯、喷漆 300cm × 400cm 2015年

高露迪推介词

高露迪：嬷嬷与LED

RECOMMENDATION ON GAO LUDI'S WORKS
GAO LUDI: SISTER WENDY AND LED

推介人：孙冬冬
RECOMMENDER: SUN DONGDONG

加拿大媒介理论家马歇尔·麦克卢汉（Marshall McLuhan）曾在一次讲座（1967年，马夫里特）中说过这样一个俏皮话——故事的主人公是一位小男孩，他搀扶一位修女过马路，修女感谢了孩子。孩子的回答却令人费解：“不用谢，嬷嬷，蝙蝠侠的亲戚都是我的朋友。”这个故事的笑点源自视觉形象的双关意义，蝙蝠侠斗篷的轮廓、颜色与修女的罩袍之间的相似性，让两个毫无关系的身份，在故事的情境里，建立起一种修辞性的知觉联系。显然，在这个俏皮话中，对眼睛与视觉的强调超过了对耳朵与视觉的重视，而麦克卢汉经常借用“感知比率”（sense ratios）（即我们对几种感知的相对关系所依靠的程度）这一概念，用于发现与表述媒介结合时人们在身体、感官和心理上的变化。之所以麦克卢汉会提到这个俏皮话，是为了提醒在场的听众，人类已经进入电子时代，这是一个全新的时代，是一个一切同步的世界，但对新的媒介环境，人类总是后知后觉，就像那个俏皮话的笑点，在一个新的形象（蝙蝠侠）身上看到一个旧形象（修女）的影子。正如麦克卢汉的名言之一，“我们透过后视镜看现在，我们倒退着步入未来”。

温迪嬷嬷是一位活在现实中的修女，因为一本名为《温迪嬷嬷讲述绘画的故事》的图书，高露迪在12岁（2002年）时知道这位远在英国姓贝克特的修女。当时的高露迪在家乡（河南郑州）刚开始学画，启蒙老师是一位1990年代中期从央美油画系毕业的年轻教师，正是他向年幼的高露迪推荐了这本图文并茂的西方绘

画史启蒙读物。一个男孩打开了一位修女所写的绘画故事书，乔托、乌切洛、达·芬奇、拉斐尔、提香、丢勒、勃鲁盖尔、卡拉瓦乔、鲁本斯、伦勃朗、委拉斯开兹、普桑、戈雅、大卫、安格尔、德拉克洛瓦、透纳、库尔贝、米勒、马奈、莫奈、凡·高、修拉、塞尚、马蒂斯、毕加索、康定斯基、保罗·克利、蒙德里安、达利、罗斯科、德·库宁、纽曼、斯特拉、安迪·沃霍尔、劳申伯格、霍克尼、培根、佛洛伊德、基弗……从欧洲文艺复兴前后到20世纪90年代，历经800余年时光沉淀的绘画大师同时涌到他的眼前，一幅幅画作图像随着翻动的页面，快速刷新着男孩对于绘画的认知。媒介即讯息，麦克卢汉所说的媒介是人的延伸，此刻正通过这本书作用于他的身体。

对于温迪嬷嬷而言，她的写作是从人文主义的角度，向公众普及绘画的通识。对于艺术爱好者而言，他们一边阅读介绍性的文字，一边参照书中的配图——原作的替身，建立他们对于绘画的历史感。然而，其中绝大多数的读者，却不会意识到自己所面对的是一个由多种媒介结合互动派生出的环境效果——高清的图像，精致的印刷，适中的价格——背后是一整套与之对应的媒介技术形式。读者关注内容的意义，却无视时代让我们看见内容的方法，可以看见书中例举作品放大的局部，却没有觉察这种编辑手法与影视媒介之间的同步性——温迪嬷嬷也是一位BBC艺术系列节目的主持人。20世纪初，本雅明曾为机械复制时代的艺术失去原作“光晕”而欢呼民主的到来，现在，绘画则必须作为图像，

下行到传媒化的图像世界中召集信众，继续布道。

高露迪不止一次提到《温迪嬷嬷讲述绘画的故事》对于自己的影响，并且是一种直接的影响，他在少年时期的画作，就明显带有一种早期现代主义的语言风格。按照中国的美院系统惯例，此时的高露迪应该为考学反复磨炼再现现实的绘画能力，而不是学着像一位画家那样思考媒介实践。显然，高露迪有些早熟，或者说，他很早就为自己的绘画实践预定了方向——“艺术并非再现现实，而是触发想象，引人从虚中见实”，保罗·克利的话，或许道明了现代绘画的迷人之处。事实上，在绘画结束后，绘画似乎又回到了“画家”的手中，媒介的边界也成为了呈现的一个局部——从某种角度而言，所谓的“终结”，不是形式主义困境的解决，而更是对这种叙事的一种解脱。所以，当代的绘画也不再是一个“形式问题”的存在，而是对美学形式的某种实践。只是，当绘画转向外部世界时，这种传统的制像术所面对的仍是一个技术时代。黑格尔说过，历史上重大事件都出现过两次，马克思补充道：第一次是以悲剧方式出现，第二次是以喜剧形式出现。

两者之间的差异在于作为存在的“自然”消失了。许多的后来者都在推崇保罗·克利，因为这位 20 世纪 30 年代的绘画大师，他看似简单的横竖几笔，却可以在平面画幅创造出一个与现实平行的宇宙。保罗·克利的赋形原理却是一种古老的，与自然相通的神秘主义，他认为在自然的表象下隐藏着一个超自然的现实。温迪嬷嬷同样称颂了保罗·克利，但有趣的是，在她这本 1994 年出版的书中却没有格哈德·里希特与西格玛·波尔克的身影——现在不仅是他们，还有更多的明星画家都同属于我们对于绘画的记忆。历史叙述中的落差固然说明了当代是一种悬而未决的状态，而我们接受了他们，也在反向验证我们的视觉现场的文化趋同性。无论是里希特的“美学犬儒主义”，抑或是波尔克的激进反讽，虽然立场不同，但他们的眼睛都共同朝向了图像化的日常景观——所有的具体，都是对这种全方位、总体性感知的审美提喻。

哲学意义上的终结，不意味着生活不再继续。相反的，我们更多的是从日常生活中捕捉与理解时代性——正如中国人对于现

代化的认知，在高露迪老师那辈人，或是之前的两三代人的记忆中，现代化接近于一种终极想象；相对于高露迪而言，现代化的形象倒像是时代馈赠的某种人工现成品，不见高头讲章的意识形态，而是在电脑、互联网、智能手机与 APP 的媒介生活中，体验一种触手可及的迭代式的未来。事实上，中国最近 30 多年的改革开放改变了许多行业生态。在文化艺术方面，因为市场经济的推行，西方的文化艺术从中国特权阶层的内部，扩散为一种广义的城市文化。所以，在过去与未来之间，作为画家的高露迪，所感知的绘画与图像的亲缘性，是一种共时感的全球文化。

偏冷的基调、饱和的色彩、对荧光色的使用，高露迪的绘画不断地以此提示日常的数字视像设备对观看感知的规训——LED 显示屏的配色原理，以及背光源的成像方式，工业化的人工视觉机制，正在通过视像世界潜移默化地改造着大众的审美标准。工业化的感官生产不仅改变了技术和艺术的疆界，也在改变着一般感受与艺术感受之间的疆界。骷髅头，在本雅明看来，是一个饱含光晕的形象，“骷髅头所具有的无可比拟的语言”，当骷髅现身看我们时：“它把彻底的无表情（黑洞洞的空眼眶）和最野蛮的表情（龇牙咧嘴的怪相）结合在一起。”然而，当我们看到高露迪所描绘的骷髅形象《十二个骷髅》（2015）时，本雅明那种宗教情绪的距离感，消除在了亚历山大·麦克奎恩式的时尚氛围中——冲撞的配色、半透明的质感与丰富的语言形态，传递的是一种包含了触觉的消费文化的审美愉悦，而物化过程中大量的感官信息，屏蔽了形象向我们转投过来的救赎目光。

没有救赎，高露迪刻意压制了绘画中作为内容的图像意义，批判的武器不能代替武器的批判，从实践角度而言，高露迪仍是一位狭义的画家。绘画横亘在图像与现实之间，打断两者之间的镜像联系——似是而非的形象，是画家从图像世界中提炼出的剩余物，他有时会反复地尝试同一题材，比如“黄桃”系列，相近的形状生成出许多不同成因的形式结构。所以，高露迪的绘画是各种不同表征的形的叠加。即便在他的画作中，存在某个看似中心的形象，我们的眼睛也很难进入一种凝视的状态，比如《公主》（2015），原始图像是一个人偶八音盒的形象，但在他的画中，人偶的背影与医学 4D 器官扫描图形的视觉联系在一起，整个形象则是更多的形的组合，它们又通过颜色与质感的差别，确定彼此的平面空间关系；而左边裙摆的中间位置的紫色块面，稍稍压住了上半截的白色拱形与旁边蓝色的竖条，而更外部的蓝色又与人偶蓝色轮廓线形成呼应，一连串诸如此类的形式排布，使得画幅平面的视觉深度不断延伸，直至扫视的眼睛落在画幅中心的玫红色六边形上。而他的《机场》（2016），我们几乎无法从这幅 6 米长的画作中分辨出机场的轮廓，但可以清晰地感知高露迪在形式语言方面的操控力。完全一体的幅面，在视觉上分为左中右三个部分，从中间向两旁辐射，复杂的形式语汇与肌理，如同宇宙大爆炸时的物质流，在喷出的那一刻，空间秩序就天然存在了。

画家从未面对一片空白的画布，因为世界走向他们时早已经被视觉的惯性网络编织好了结构。高露迪曾画过一幅名为《法老痣》（2014）的小画，从中间纵贯法老面具的渐变色条，令人联想起马蒂斯为自己妻子所画的那幅著名肖像，而相隔百年的两幅作品，更大的共性在于画家运用色彩时的主观性——当感知与时代经验无限接近时，对绘画的记忆使得作为画家的高露迪，与外部世界之间保持了一种时间上的距离，至于法老面具上的那颗痣，则又在鉴赏之余，让我们看见了一个毫无时间压力的生命。



高露迪《玉兰》 布面丙烯 200cm×300cm 2016 年

高露迪推介词 臭猴

RECOMMENDATION ON GAO LUDI' S WORKS
SMELLY MONKEY

推介人：LB RECOMMENDER: LB

Detached in any case, they concern us/look at us, mouth agape, that is, mute, making or letting us chatter on, dumbstruck before those who make them speak (“Dieses hat gesprochen,” says one of the two great interlocutors) and who in reality are made to speak by them. They become as if sensitive to the comic aspect of the thing, sensitive to the point of imperturbably restrained hilarity. Faced with a procedure [démarche] that is so sure of itself, that cannot in its certainty be dismantled, the thing, pair or not, laughs.

——Derrida, Truth in Painting

语言如是说：
为何我如此美丽？
因为主人将我洗。

——P. 艾吕雅：《痛苦之都》

高露迪绘画中的物件以积极或消极的方式回应人的运动。它们渲染出不可被确切辨认的“遗弃”状况，并通过这种方式迂回地与人建立联系。相应地，人的在场状况也是模糊的——因为“那里”是悬而未决的一个位置，所以我们不能清楚知道，它究竟不在“那里”（而我们当然也要继续就一对对如此的引号及括号

提心吊胆）。

那漂浮在不确定背景上的粉红色沙发指向着人的缺席（《粉沙发》2015）：无论是曾经来过，或是将要到来的，某个特定的主体（而不是随便什么人）与这沙发有着联系。尽管从属关系在这画面中并不是最显性的，我们必将如海德格尔或夏皮罗在处理凡·高的鞋子时做的一样，做出确认这个沙发主人身份的尝试。或，这个沙发的无主人状况。

这粉红色的沙发一定不是一件普通的室内家具而已。明显奇异的，首先是粉红色：无论如何，谁都不应该有一个粉红色的沙发。如果我们要突然选择一个保守的姿态（这就是关于绘画的问题：在今天的绘画面前，我们随时可以在保守与激进之间摇摆，在发表意见时从一个极端走向另一个极端。无论绘画是否已然终结了，这应当最起码是绘画的终结的部分意义），我们甚至可以声称这审美是不道德的，罪恶的（有什么能阻止我们在面对这样的作品的时候使用道德的或政治的语言呢？）。这沙发的功能性被它的怪异审美特性包裹、覆盖，其上的硬直线条和颜色区域的清楚划分也共同取消了其应有的舒适性特性。沙发的一般舒适性来自于包裹特性；“坐在沙发上”，意味着被这个柔软的物件整体包裹，与其合而为一，不明晰，混沌，混乱（而这些似乎不是高露迪在



高露迪《脸》 布面丙烯 50cm×60cm 2016 年

意的概念)。在沙发上的时刻是我不能确认我的主体性的时刻，尤其因为这时刻往往同时意味着他人的入侵。在这个意义上，这个特定的粉红色沙发是奇异的（uncanny）——在我应当进入其中之外（？），我不情愿被这朝向包裹我这件事而来的物件所包裹，我因这物件朝向我的包裹运动而感到恐惧。但高露迪创作中的某种特性及艾吕雅的诗句共同提醒我们：主人身份并不是简单、单一的，往往伴随着主人身份同时出现的，是创造者的身份。另外，我们也最起码被伍迪·艾伦的《汉娜姐妹》或贝柯特的《世界与裤子》迂回地提醒：画作与邻近沙发的关系不可小觑。

主人同时就是创造者。我与沙发的主仆关系并不是于什么时间之后确认的，而是原初的。我之所以是沙发的主人，沙发之所以希望包裹着我，伪装我的存在，为我写下虚假的遗嘱（“我想要与这沙发合而为一”，并把这个时刻视作是“我的”生命的某个合宜的终结点），因为我从虚空中创造了这沙发。我创造了这事物（我与这事物的过去的联系），因而我是这事物的主人（我与这事物的未来的联系）。反向的说法不仅更为耸动（因为这反向说法违反直觉）但也的确更为合理：我也总将因为自己的“主人”身份获得“创造者”的身份。

这样的双重身份不仅是基督教式的（上帝与我的关系）。在我们以曲线运动到达了那保险箱之中（《保险箱》2015）时，问题再度被复杂化：或许我仍然能够声称“我”就是这保险箱的主人，但我不再能轻松地宣布，“我”就是这保险箱的创造者。因为这个意象似乎与手工劳动无关（这也意味着与人的审美无关），这物件必是一次工业制造活动的成果。这不是由一个人创造的。更重要的是，这同样色彩斑斓却空荡荡的保险箱不仅不希望去保存、保留、保护什么，这保险箱事实上向我们指示了更荒芜的“遗弃”状况及“驱除”运动（开放的门，空荡的内部——老子的碗）。

这保险箱似乎不如沙发希望将我包裹一般希望保留些什么。更让这空荡的保险箱感兴趣的，似乎是某种以流放为典型代表的外化运动。多米尼克·拉波特《屎的历史》：“如果被驱除的东西，它实质上是回归，那么必须跟随它的轨迹，它被消灭，导致某种东西回归到原本的位置，这种东西既从中产生又与之分离：从生产中被淘汰的东西，废物，在经过转化之后，仍然回到循环之中，在经过蜕变之中，它似乎不可腐蚀了……它的结果是黄金。”在这个意义上，确保了“保有”“保存”可能性的，正是循环（圆环）运动的另一半：“驱除”，“流放”，“升华”。从此开始，在面向宏大绘画框架进行考虑时，我们便要想象一种似乎比起九重框架来说更为适合于高露迪绘画实践的框架：圆环框架。我们可以开始想象：高露迪的画都是圆形的、进行着环形运动的。

这些画中总不断地进行着环形运动，这运动的最显著踪迹即是各个画面中的圆环。我们在粉红色沙发上看到两个黑色圆点（因为这两个圆点的存在，我也把这沙发看做是中国常见的煤气炉灶）；在空荡的保险箱上看到数个大小不一的彩色圆环；在十二个骷髅头上方看到许多大型的圆环（《十二个骷髅》2015）；那愤怒的猴子身旁也是一个巨大的、压迫性的圆环（《猴》2015）；甚至在那森林中，前景的一棵树上也有一个微小的红色圆点（《树林》2015）。首先可以确认的是，在大多数情况下，画面中的圆形更多的是作为纯粹几何形式起着作用。它们引导视觉，确立画面的中心及边缘，也起着平衡或扰乱视觉的作用。与线条等形式不同的是，这些圆环、圆点是绝对没有主题性意义的，它们不能够为绘画的主题服务，不能让画面中可辨认的事物更接

近它们现实的模样。

高露迪似乎同意这一点（哪一点？这一点是圆形的吗？）：圆环对于艺术家来说似乎是“趁手的”，熟悉，而易于使用。而在某种特定而尚不能被确定的时刻中，正如罗兰·巴特评论中的《眼睛的故事》一般，意味着流动的隐喻、象征及转喻。

在巴塔耶《眼睛的故事》中，我们见证了眼睛、鸡蛋、牛睾丸等圆形物件在文本中的转换。如巴特所说，这种自由、平面而稳定的流动并不能让这著名的色情小说变得深邃——这一定不是一个深奥的文学作品。但对于现在的我们重要的是，某种圆形、圆环的流动同样发生于高露迪的众画作之中。这些圆环不仅如上所说在某种意义上干扰了画作中景象的现实意义（就像荷尔拜因那扭曲的骷髅一样——在各种意义上，这不应属于这个世界），但是这些圆形充满野心地继承身份，变成现实的物件：这圆环也是与熊猫相望的月亮（《大熊猫》2015），对于现实的选择性扭曲在此得到充分的体现：所有的“纯粹的”白色出于不明显的原因被逐一扭曲；飘浮于球手身后的高尔夫球，再次地，这白色圆形的无动态状况选择直接扭曲现实（《高尔夫》2014）；圆环成为了那位深色皮肤女歌手几乎不可见的左耳下的抢眼的绿色耳环（我们将马上讨论这重要的装饰性，《女歌唱家》2015）；香蕉组成的肋骨之下的单一、存于体内的睾丸状圆球（《香蕉肋》2016）；那不知是何物的粉色圆球（《粉圆》2016）；那未来主义式充满速度感的机场上的两个太阳（《机场》2016）；紫色乌鸦画中的两个圆环不仅如光一样遮盖了乌鸦的羽毛，也给予了这乌鸦以视觉——双重光（《紫乌鸦》2015）：来自太阳的以及来自自身的，将这两者提出相提并论已逐渐地将这画作与画作主体乌鸦自身的特性置于一个奇异的对立关系之中……这些圆环因而为自身附上了物质属性、身体属性、商品属性及装饰属性。

而装饰属性——就如德里达在《绘画中的真相》第一部分讨论的一般，并不是可以被轻易忽视的。那在任何语境下都仅起着纯粹装饰作用的绿色耳环尽管是人造的——而不如康德讨论中的野花一般是自然的（黑人女性背后的自然也因为这个讨论而变得更加有趣）——却也能向我们指示绘画内部框架这件事：从这个绿色的、几乎不成比例的轻巧的绿色圆形耳环开始，向其他画面（尤其是许多小幅画作：小幅画作上的圆环运动似乎更为自由，而这些小幅画作与数字屏幕的亲近性则是另一个值得讨论的主题）及巴塔耶和巴特进发，我们在讨论的不过是在画面内部同时确认并抹去了画面独立性及其真实性的某种特殊痕迹。内部框架与传统意义上的画面框架同时对画面做出规定，此两者的共同运动确保了大部分关于绘画的幻想及绝望。而与一般的期待不符的是，在这里，这内部框架是环形的。

而在这些内部环形框架之中，尤其值得细致而缓慢检视的，或许是那竹林中的红日（《竹林》2015）。太阳对于《眼睛的故事》来说非常重要（“日”），而静谧而又纷乱的竹林中的这个红色、带有光泽的圆环——谁又能绝对确切地说，这一定是为所有事物带来光泽、本身却不能“反光”的太阳，而不是一只猩红的眼睛呢。这眼睛飘浮着，就像是其他圆环一样，无视有着现实意义的法则，但就算在这一圆环序列之中，这只眼睛也是不规则的。这飘浮的、被挖出的眼球或许是盲目的，但是如果这眼球的确是在凝视着什么的话，那应当就是因这些画作而近乎目盲的我们。

高露迪简历 | RESUME

1990年，生于河南郑州。

2013年，毕业于首都师范大学美术学院油画系。

现工作、生活于北京。

个展 | SOLO EXHIBITIONS

2011年

抽屉——高露迪个展，首都师范大学美术馆，北京。

2013年

“Gū Dú”，空白空间，北京。

2014年

“高露迪”，J：画廊，上海。

2015年

“高露迪”，空白空间，北京。

2016年

“高露迪”，空白空间，北京。

群展 | GROUP EXHIBITIONS

2011年

中原国际当代艺术交流展，河南省美术馆，郑州。

2012年

“致老去的我们”，Nuoart 画廊，北京。

“亮点”，外滩十八号画廊，上海。

2013年

“不在——再生空间计划第6回”，PAE，北京。

“觉悟”，天津美术馆，天津。

“此时此地”，J：画廊，上海。

“通道——再生空间之后院计划”，淄博。

法国里昂中国新年艺术展，里昂，法国。

“你看你看你看——再生空间计划第4回”，郑州。

“你们都好吗——再生空间计划第3回”，天津。

2014年

“HAMMER HAMMER 砰”，A-307 空间，北京。

“虫洞——地缘引力”，大未来林舍画廊，台北。

“废墟 2012—2014：再生空间计划”，梅尔希奥街 10 号，法兰克福，德国。

“备忘录 II”，空白空间，北京。

2015年

“三高”，南京艺术学院美术馆，南京。

“作业本”，J：画廊，上海。

2016年

“我们的绘画”，央美术馆，北京。

“没有糖果来捣乱”，央美术馆，北京。

“作为窄门的绘画”，蜂巢当代艺术中心，北京。



高露迪《黑美人》布面丙烯 300cm×200cm 2016年



高露迪《公主》布面丙烯 300cm×200cm 2015年