



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art

“吕克·图伊曼斯：过去” 展览系列公共实践

吕克·图伊曼斯：过去
亮点回顾



对话

“吕克·图伊曼斯：过去” 展览系列

吕克·图伊曼斯： 过去

嘉宾：
吕克·图伊曼斯（艺术家）
程小牧（学者、北京大学世界文学研究所研究员）
彼得·逸利（UCCA 策展顾问）

© 2024 UCCA. All rights reserved. UCCA is a registered trademark of UCCA Contemporary Art Center.

Conversation

“Luc Tuymans: The Past” Exhibition Series

Luc Tuymans: The Past

Speakers:
Luc Tuymans (Artist)
Chen Xiaomu (Scholar, Researcher, Institute of World Literature, Peking University)
Peter Eleey (Curator-at-Large, UCCA Center for Contemporary Art)

2024.11.12 周二 / Tue 18:00-20:00
北京大学燕京学堂，北京大学第二体育馆 B101 /
Yenching Academy of Peking University, B101,
Second Gymnasium, Peking University



尤伦斯当代艺术中心
Center for Contemporary Art



Yenching Academy
of Peking University
北京大学燕京学堂

活动时间：2024 年 11 月 12 日（周二）18:00-20:00
活动地点：北京大学燕京学堂
回看链接：<https://ucca.org.cn/program/luc-tuymans-the-past/>

嘉宾：
吕克·图伊曼斯（艺术家）
程小牧（学者、北京大学世界文学研究所研究员）
彼得·逸利（UCCA 策展顾问）

现场翻译：沈洲榕

整理编辑：许如怡（实习生）、吴伊瑶
文字校对：房小然



活动介绍

钱梦妮：今天活动的主角是比利时艺术家吕克·图伊曼斯，他是当今世界最重要的画家之一。被媒体誉为具象绘画救世主。他的87组代表性作品将于2024年11月16号开始在UCCA尤伦斯当代艺术中心展出，这是中国的艺术机构首次对其艺术生涯进行全面的梳理和展示。我们之所以把这场活动带到北大来，是想尝试把艺术家图伊曼斯放在更为广阔的领域，了解他对历史、对个体与集体、图像观看等议题的创造性探索，希望可以帮助让大家有所启发。今晚的活动分为三个部分，首先**图伊曼斯**将为大家做一场演讲，来简要介绍他的创作脉络。然后我们邀请到了北京大学世界文学研究所研究员、文学博士**程小牧**，与本次图伊曼斯大展的策展人**彼得·逸利**，他们将与艺术家一起，从艺术和文学思想的视角来进行对话。最后我们也欢迎现场的朋友提问。在此之前，我们有请UCCA尤伦斯当代艺术中心的馆长田霏宇致辞。

田霏宇：大家好，非常荣幸今天能来到北大进行这场活动。UCCA尤伦斯当代艺术中心自2007年创立以来，一直致力于推动中国当代艺术与世界的对话。我们举办过很多重要的中国当代艺术家的展览，同时也致力于引入与中国以及社会相关的国际艺术家，然后进行深入的个案研究和长线合作。这次展览是非常难得一见的，我们从全世界非常重要的私人收藏、公共机构汇集了87件（组）图伊曼斯的作品，涵盖了他过去40年的创作。我们的借展方包括纽约现代博物馆、费城艺术博物馆、伦敦的泰特美术馆，以及几十个当今世界活跃、知名的藏家，还有很多荷兰和比利时地区的公共机构。非常欢迎大家开幕后来参观，UCCA是对学生非常友好的机构，针对学生有特别的票价，我们希望可以多多迎接来自北大以及北京其他大学的伙伴们，能够让我们深入地去思考文化碰撞、二战后的各种历史演变、包括绘画本身的走向和影响。感谢



大家今天的到来，非常期待，也想把所有的时间留给今晚的主角，很期待他跟我们分享他这一生的创作，谢谢大家。

吕克·图伊曼斯艺术家讲座



吕克·图伊曼斯在北京大学的讲座现场

图伊曼斯：非常感谢大家的到来。活动海报上的作品图《片刻》，主人公是到安特卫普来拜访我的、来自中国艺术行业的工作人员。她给我拍了张照，我也给她拍了张照。这幅画叫做《片刻》，也在UCCA本次展览中展示。

我曾在中国举办过两个展览，第一个有关15世纪的低地艺术，与中国当时的艺术交织，在布鲁塞尔皇宫和紫禁城开展。而今天在UCCA的展览是比利时和中国当代艺术的交织，这个展览经历了15年的筹备。今天我主要想向各位介绍，我从第一个展览开始到最近展览的发展历程。



图1: 温泉宫殿，奥斯滕德，1985

“约瑟芬，这不是我的妻子”，奥斯滕德—温泉宫殿，1985年

这是我做的第一个展览，名字叫做“约瑟芬，这不是我的妻子”，在奥斯滕德，我租了一个叫温泉宫殿（Thermae Palace）的地方（图1）。那是一座活跃于19世纪20年代的建筑，非常破败，游泳池也是空的。我将这个场地租了一天，把所有的画作都挂在了泳池的边上。泳池中间的这三幅画在这次UCCA的展览中也有展出。在当时，我发出了5000多份邀请。但是最终只有我的母亲和父亲从法国过来观看。我还记得我妈妈当时在泳池当中哭泣。在那天晚间，我在更衣室从上往下俯视这个泳池。对自己说“会没事的”，为什么呢？因为我能离开我狭窄的画室，在一个开阔的空间看到我的作品。



我一般会给我每一个展览和每一件作品都起一个名字。前三个展览的名字分别是：“约瑟芬，这不是我的妻子”，“阳光的下一处”和“夏日自由”。

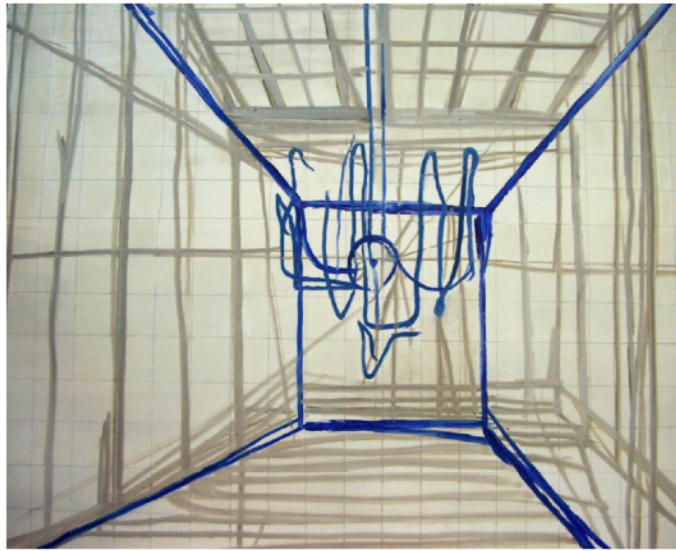


图2: 《接待室》，1985，布面油彩，69.9 × 80.1 cm，M HKA安特卫普当代美术馆收藏/弗兰德社区收藏。

我在1980到1985年期间停止了绘画，当时的我与绘画的距离过于紧密，绘画对我来说变成了一种折磨，使我窒息。因此在那段时间我转向了影像制作，最开始使用的是8毫米的胶卷，然后是35毫米。85年之后我又回到了绘画创作中，《接待室》(图2)是运用我的摄影题材做的剪纸拼贴，图片上的每个细节无一不是对于绘画的放大。

《我们的新住所》(图3)虽然并不是我最好的画作，但是非常重要的一幅，因为它有着非常强大的表现力，主题关于二战。我对于二战的兴趣来自两个层面，一个方面是自传性的，另一方面则具有更广泛的地缘政治意义。我的父亲是弗兰德国人，他在德国占领期间与德国人合作。而我的母亲是荷兰人，她的国家当时是处于抵抗的一方。因此他们的婚姻不是很幸福。在晚餐的时候，他们总会互相指责。另外一方面，二战之后，欧洲国家失去了殖民地，我们经历了



帝国的衰败。大屠杀也给人们带来了精神的崩溃。画面中是一张明信片上的场景。明信片属于阿尔弗雷德·坎托尔（Alfred Kantor），他曾经去过三个集中营，其中包括奥斯维辛，最后得以幸存。图片上的这个营地是“模范”营地¹，而不是死亡营地，他们被允许给家人寄明信片。



图3:《我们的新住所》，1986，布面油彩，80.5 × 120 cm，美因河畔法兰克福现代艺术博物馆，艺术家赠予。

在被俄罗斯人解放之后，他回到了这个集中营，并且偷走了一盒装满了这样明信片的箱子。在1978年他发表了一本绘画册，描述了他在集中营中的经历。他把明信片贴在了一本书的第一页。随后他去了美国，用英语写下“我们的新住所”，就好像时间停滞了一样。



图4:《后视镜》，1986，布面油彩，68 × 190 cm，私人收藏

¹ “模范”营地（the “model” camp）：纳粹在捷克斯洛伐克置办的“模范”营地为了对外掩饰民族屠杀的罪行。



《后视镜》（图4）记录了一辆法国汽车的后视镜和当中深厚的景色。这幅画也收纳在了本次的展览当中，因为它所表现的主题就是回望历史。

“悬浮”，Zeno-x 画廊，1990年

《哭泣》（图5）也在展览当中，主题关于玩具。德国人制造了一个铁路的火车模型。图画中刻画的是可以在铁路上玩的小人偶。另外，我对爱德华·霍普(Edward Hopper)的作品十分着迷。小时候，每当我看到他的作品时，我不认为那是一幅画而是一些玩具。玩具的美妙之处就在于它非常小，你可以移动、改变他们。



图5: 《哭泣》，1990，布面油彩，37 × 45 cm，私人收藏，比利时

《身体》（图6）这幅图片非常具有代表性。画面中是我曾经拥有的一个玩偶，你可以用剪刀把打开。然后往里面塞填充物，就可以让它变得有生气。在绘画的过程中我使用了一些特殊的涂料，可以很快让画面出现裂缝。



图6: 《身体》，1990，布面油彩，48.5 x 38.5 cm，S.M.A.K. 根特市立当代美术馆

“诊断视图 VI”， Zeno-x画廊，1992年



图7: 《诊断视图 VI》，1992，布面油彩，74.5 x 47.5 cm，私人收藏



当我在伯尔尼开始展览的时候，我就在想，我应该可以再创作一些关于人像的画作。然后我找了一位精神分析师，找他要了一些医学和精神专业的学生所使用的医疗书籍。从一本精神分析的教科书当中搜集了一些图像，比起那些吓人的图像，我选择了一些相对来说比较适于观看的图像。我把他们的眼神稍微修正了一下，避免他们直接与观者对视。

“迷信”，纽约卓纳画廊，1994年

当我第一次在纽约做展览的时候，有一对来自洛杉矶的情侣，他们看完展览之后说：“这是什么民间艺术（folk art）展览？”所有的画尺寸都比较小。纽约艺术评论人罗伯塔·史密斯（Roberta Smith）为展览写的第一个艺术评论还算比较积极。这也是我第一次在美国的展览，我以前都是通过电影了解美国文化的，我以为他们会很直接，但现实是并没有。



“故乡”，Zeno-x画廊，1995年

这场展览是我为了安特卫普所创作的，当时正值弗兰德（Flanders）的右翼运动²，有30%的人都在支持这一场民族主义活动。我策划这场展览的目的出于我对这场极右翼运动的厌恶。



图8: 《旗帜》, 1995, 布面油彩, 138 x 78 cm, 私人收藏

《旗帜》（图8）是弗兰德民族主义旗帜。我用水彩画了这面旗帜，之后将它压缩在一起挂在墙上并拍下宝丽来照片。

《弗兰德知识分子》中不是西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud），而是一位著名的弗兰德民族主义作家。通过这幅画来展现一种被白雪掩盖了的民族主义。

² 1995年，弗拉芒地区右翼运动的兴起，尤其是弗拉芒民族主义和极右翼政党的崛起，反映了比利时社会的分裂、经济困境以及对移民、欧洲一体化等问题的强烈反应。



《弗兰德村庄 1995》，比利时第三大政党曾评论我的艺术是为少数人而创作，而不是为多数人。因此，我为他们创作了一幅画，展示了他们理想中的田园风景。这幅画展现了他们的村庄，颜色和构图让人联想到呕吐物。

“遗产”，纽约卓纳画廊，1996年

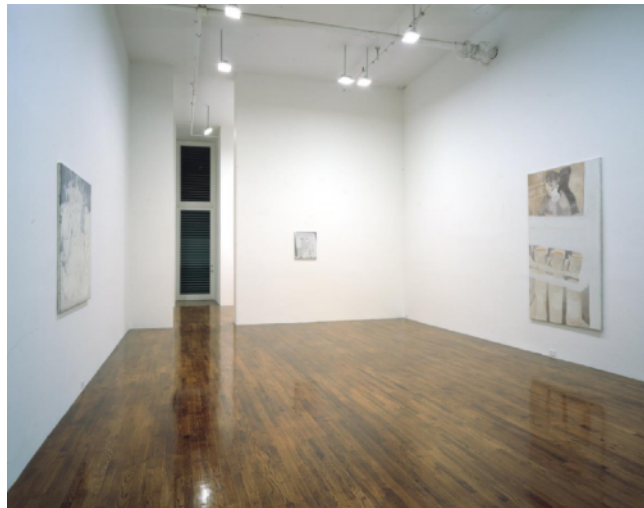


图9: 纽约卓纳画廊展览现场，1996

一年后，我在美国举办了另一场展览（图9）。比利时的展览是关于民族主义的，而在美国我不能做这个题材的展览。在美国只能做关于爱国主义的展览。

《遗产 I》中所描绘的帽子非常具有美国特色，第一个是布制的，另一个则用皮革制作，看起来更具危险感。



《遗产 IV》描绘了一个化工厂的工人，这张照片的创作时间也恰逢发生了一名美国主义者对自己国家的恐怖袭击事件。

《遗产 VI》是约瑟夫·米蒂尔（Joseph Milteer）的肖像，他或许看起来像一位亲切的美国爷爷，戴着眼镜，实际上他是位亿万富翁，同时也是三K党头目，曾在肯尼迪遇刺的阴谋论中被提及。他在1978年神秘地在自家焚毁了自己的房子。

文献展



图10: 《静物》，2002，布面油彩，347.8 x 502.5 cm，皮诺收藏



《静物》（图10）是我对911事件的反应，我和妻子当时正在美国。面对这样的恐怖袭击，我想着创作一些理想化的东西。我创作了这样一幅巨大的静物画，长达五米，意图通过物体传达宁静的概念。通过削弱物体之间的反差，使画面看起来像是投影的影像。由于这幅画过于庞大，几乎无法被“消化”，因此从某种意义上来说，它是一幅非常具有政治意义的画作。

“适当”，卓纳画廊，2005年



图11: 卓纳画廊展览现场，2005
（左）《舞厅》，2005，布面油彩，178.5 x 310.5 cm，私人收藏
（右）《公园》，2005，布面油彩，160 x 246.5 cm，私人收藏，纽约



(图11)是一场名为“适当”的展览，正如名称所暗示，它有不适当的含义。《交际舞会2005》是在乔治·W·布什执政时创作的作品。展览展示了那时社会的变迁，尤其是舞厅舞蹈的兴起。它非常能够代表当时的社会，带有一种拒绝和否认的感觉。我和妻子在网上浏览时发现了一张照片，记录的是2005年德克萨斯州州长舞会。

“永远”，纽约卓纳画廊，2008年

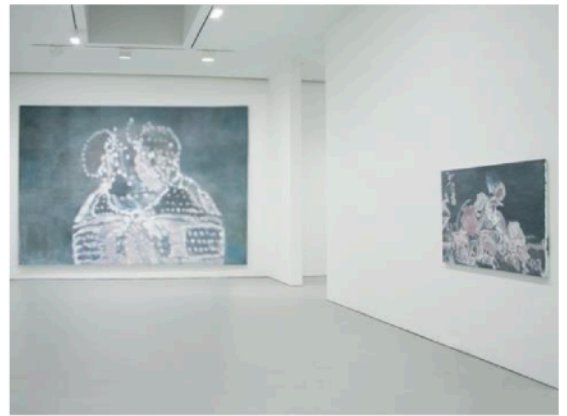
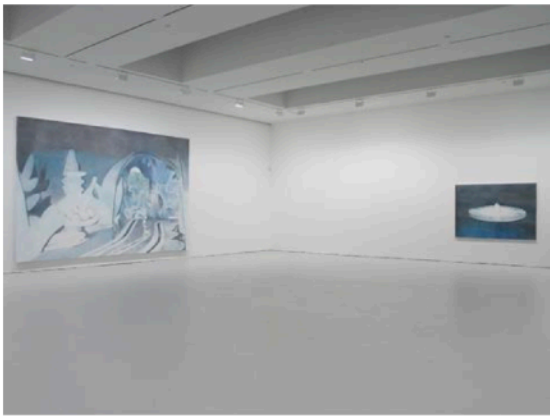


图12: 纽约卓纳画廊展览现场，2008

(右)《乌龟》，2007，布面油彩，368 x 509 cm，私人收藏

“永远”（图12）是关于华特·迪士尼的展览。不是米老鼠和唐老鸭，而是关于迪士尼乐园本身。第一幅画是爱丽丝梦游仙境的入口。第二幅画叫做埃博卡特，这是迪士尼曾想要设计的一个完美城市的模型。



《乌龟》：展览中还有一幅关于迪士尼乐园开业当天的浮动装置，它是一个能够悬浮在空中的乌龟，但因为装置出了问题，这个乌龟散架了，所以他们不得不重新进行开业仪式。这幅画在展览当中看起来非常大。

“逆光”，布鲁塞尔维尔斯画廊，2009年

“逆光”（Against the Day）这个展览的主题包括三部分：第一个与宗教有关，第二个与娱乐和幻想相关，第三个则是关于数字图像，由计算机生成的图像，以及那些仍在制作中的图像。

《逆光》这幅作品记录了一个人在我花园中吐痰的画面，然后他又停下了，就像你用遥控器暂停图像一样。接下来是一幅完全虚拟的办公室图像，以及一张正在构建中的面孔的图像。还有一幅数字化生成的日落画面，反映了“夏天结束”的主题，这个展览更个人化，讲述的是我自己身边的事情。《我》描绘的是我自己家对面窗户的景象，也是一幅自画像，名为“我”的自画像，照片是我妻子拍的。《动物园》画的是我每次去画室时看到的窗户，位于动物园后花园的位置。



“海岸”，伦敦卓纳画廊，2015年



图13: 伦敦卓纳画廊，2015

“海岸”是我在伦敦的展览，展出的是苏格兰启蒙时期人物的画像，图像取自亨利·雷伯恩（Henry Raeburn）的油画。我将这些人物的图像进行了拼接，赋予它们新的时代感。“海岸”最后，这幅图展示的是电影中人物投降的瞬间，即在被射杀前的姿态。



“蔑视”，纽约卓纳画廊，2016年

《浑水》（图14）是荷兰一个小村庄的记忆。画面中描绘的是小镇运河的场景：浑浊的水和一只芬达罐头，周围是迷蒙的灯光，带着对过去时光的怀念。车灯的影子和路灯的倒影也在水中显现。



图14: 《浑水》，2015，布面油彩，三联画，235.5 x 235.5 cm, 237 x 232.5 cm,, 235.5 x 232.5 cm, 私人收藏，米兰

《科尔索 I》：我将这些画面与我母亲家乡的记忆结合在一起。我的家乡以制作花船而闻名。在我小的时候，我会跑到花船下面，推着它行进。《蔑视》是马拉帕尔特别墅的烟囱，那是电影“蔑视”拍摄地的一个场景，拍摄发生在60年代。

“秒”，Zeno-X画廊

“秒”是一个在疫情期间创作的展览，我想展览中会有一两幅作品。在疫情期间，我曾被《艺术论坛》（ARTFORUM）邀请创作一幅关于病毒的画作。对此，我觉得这个要求有些愚蠢，



因为疫情是一个全球性事件，影响着每一个人。所以我认为我们需要的是一种更抽象的、更具全球性意义的图像。

《数字》是非常大的数字作品，背景会发光。这些数字的大小接近一个人身高，背后的光亮像我曾经使用超8摄像技术创作的作品一样。这些数字代表的是那些无法被除尽的数字。

“永恒”，巴黎卓纳画廊



图15: 《永恒》，2021，布面油彩，314.9 x 275.4 cm，卓纳画廊，巴黎

（图15）在巴黎展览时，我展示了与疫情相关的作品，所有画作都涉及到社交距离的主题。其中一幅是关于海森堡市场的画作，它非常小，但我把它放大了。



《永恒》作于1937年，那个时期人们正在研发原子弹。尽管这是一件充满科技和战争意味的作品，但它同时也是一件美丽的艺术品。通过放大，我希望让观众沉浸在红色的氛围中，这种颜色甚至在水泥地面上都有共鸣。

“谷仓”，纽约卓纳画廊

展览“谷仓”（图16）展示了一个迪士尼的游乐园装置，旁边的是一幅近距离呈现亚伯拉罕·林肯发表演讲时的形象。这系列当中的另一幅画叫做《微笑气球》，它是我和妻子在疫情期间常常看到的一个气球，给我们带来了些许安慰。



图16: 纽约卓纳画廊展览现场，2023
（左）《谷仓》，2022，布面油彩，319.8 x 254.2cm，纽约卓纳画廊
（右）《亚伯》，2022，亚麻布面油彩，154.9 x 117.4，格伦斯通博物馆

展览中还有一件叫做《谷仓》的画作，这实际上是康涅狄格州的一座廊桥。画作底部展示了我从手机中拍摄的一些其他图片，象征着通过社交媒体不断积累的图像。



在展览的另一侧，有一幅叫做《侍者》，它描绘了一位酒店的门童，这幅画既具抽象性，又探讨了对制服的迷恋。

旁边的一幅画是我为卢浮宫创作墙面画作时拍摄的照片，阳光照在画框的边缘，留下了独特的光影效果。

《鲍勃》是我们都知道的那位拥有温柔嗓音的画家鲍伯·鲁斯（Bob Ross）。虽然他以其简洁的画风和愉快的教学风格著称，但我一直认为他的作品中有一种非常吸引人的魅力，既简单又深刻。



图17: 《极化》，2021，基于Mauro Martino的数据可视化作品创作，布面油彩；四联画，245.2 x 135.5 cm、245.5 x 146 cm、245.3 x 158.5 cm、245.3 x 154.9 cm，巴黎卓纳画廊

最后一组图像（图17）其实是一种警示，源自哈佛大学在2015年创作的一些图表。这些图表展示了美国众议院的投票分布。一般来说，它们是横向的，但我将它们竖着展示。大家依然可以看到图表中的日期。这些图表展示了不同时间段的美国选举情况。例如，第一张是二战后的



选举，可以看到蓝色和红色之间有许多灰色区域。到了奥巴马时期，极化现象非常明显。通过这些图表，我想要展示的是美国选举中的极化现象。

嘉宾对话

钱梦妮：谢谢，图伊曼斯先生为我们回顾了他过去四十年的创作过程。我们在此先介绍一下两位对话嘉宾，程小牧是法国北京大学世界文学研究所研究员，文学博士，研究方向是法语文学与现当代思想史、文学与视觉艺术。彼得·逸利是常驻纽约的策展人和作家，自2021年起担任UCCA尤伦斯当代艺术中心的策展顾问，曾任MoMA PS1的首席策展人。

程小牧：非常荣幸能在这样一个场合听到图伊曼斯先生对自己作品的分享，这是一个很难得的机会，能听到艺术家本人去诠释自己的作品。我认为图伊曼斯先生的创作过程很大一部分是对图像的选择和处理。这些是我们只去看绘画本身时难以深入理解的。

我非常理解图伊曼斯先生所做的工作，这也是一个非常好的机会，尤其是在北京大学这样的场合去分享和解读图伊曼斯先生的作品，他的画作涵盖了非常丰富的历史记忆和20世纪的大事件，给我们带来了很多启示。我今天上午和下午的两门课都涉及到了他画作中的内容。上午的课程中，我讲到了新浪潮戈达尔（Jean-Luc Godard），而我在下午的课讲的是法语世界文学，主要提及前法属殖民地的文学。涉及到刚果金萨厦的独立和卢蒙巴运动领袖所遭到的屠杀，以及利奥波德二世对刚果统治期间所造成的非常惨重的致命灾难。



图18: “吕克·图伊曼斯: 过去” 展览对话现场, 2024年11月12日, 北京大学燕京学堂

在观看图伊曼斯先生的画作时, 从感知上, 我能够感受到他对图像的处理, 因为他画作的来源都是通过写生, 或是传统的绘画方式, 都是基于已经生成的影像, 无论是他自己制作或者是他曾经拍过电影中的图片, 这些图像都是已经存在的图像。

我认为他的作品提出了一个问题。那就是在我们今天这个时代, 我能强烈地感到一种图像泛滥所造成的焦虑。作为研究文学的人, 我感触最深的是对语言的滥用, 我们今天使用语言越来越粗糙, 是一种语言使用能力的倒退。

在这个现象的影响之下, 当艺术家处理图像时, 他们一定也会感受到一种对于图像的无效贩卖。当图像缺乏一种形式和真正的主题时, 它会丧失它的必要性, 使得它的表达变得极其含混。因此对于这些图像应该如何处理, 以及它如何记录和表达历史, 我想这些问题也会让艺术



家感到焦虑。这也是为什么在前期创作中艺术家需要如此精确地对图像进行研究和加工，这个过程在我看来是一种试图赋予混乱、无形的历史一种新的形式的尝试。

图伊曼斯：我同意您的观点，的确，我是一个专门处理既有图像的人。我这一代人在出生的时候是伴随着电视长大的，当我父母叫我起床的时候我第一个看到的就是电视上的图像，也是通过电视得知第一个登上月球的人。当肯尼迪被刺杀的时候，我当时才 4 岁，所以当我在电视上看到这些图像时，我感到非常恐惧，他们让我意识到我们有多么渺小。

因此我能够感受到这一种焦虑。我认为很重要的是我们不应当去和媒体做对抗，因为你永远无法赢得这场战争，然而我们要做的就是将它收入自己的工具库当中，为你所用。这便是当今艺术创作独有的逻辑方式。最近有很多讨论在谈论图画（painting）是死还是活，这种讨论是非常愚蠢的。图画是一个很特定的媒介，不论是图画还是文学或电影，它们都是一种记录的载体，这也就是它们时效性的来源。

对于我来说很重要的一点是：我所挑选的图像都是对我有意义的图像，但是这些图像并不一定对于其他人来说具有同样的意义。我一直认为艺术应当具有诸多层次，很多人会批评我的作品，认为我的作品是在向原有图像致敬，但我认为艺术的精彩之处就在于作品本身所处的模糊状态。

彼得·逸利：我们所提到的电视当中的图像是一个非常有意思的点。当前图像的流行与手机和社交媒体的兴起具有很强的关系。当我们与身边的人分享图片时，看似图像的完整性得以保留，但其实我们常常会放大、缩小、裁剪，甚至在传输的过程中丢失原本图像的分辨率。因此我们今天所看到的图像，都保留了他们被使用、被传播的痕迹。在吕克·图伊曼斯的作品中，不论是晚期、早期，还是最近的作品，我们都可以看到这些图像被流转的痕迹。吕克会找到图



像的源头，用水彩把它画一遍，再用宝丽来相机将它拍成照片，最后再用油画颜料把它画下来，他的创作过程本身就代表着图像的历史。我想将刚刚所谈到的内容和电视图像做对比，我们这一代人所面临的其实是图像文化的危机。这些图像全都被简化成了一个表象，但是图像背后的故事和历史，都是需要穿透屏幕去感知的。我们所生活的文化层级与这种定式图像具有非常强的联系。

程小牧：是的，在当今社会，除了电视上的图像，还有很多其他的媒介给我们提供图像，我们随时随地拍摄并创造新的图像，电脑屏幕上也不断在更新人们在社交媒体上上传的图像。在这样一个被图像包围的社会背景下，图伊曼斯先生的作品依旧坚守着他个人独特的目光，不仅反映在他对图像的处理，也同样表现在他对美学的追求。比如，他用宝丽来相机对画面做模拟过曝的颜色处理，这种色调的转化，都是带着强烈的个人的情绪、记忆和情怀的。这也是一种回到个体化的认知历史，或者重新审视记忆的一种方式。

我最近一直在思考一个问题：图伊曼斯先生在20世纪90年代之前，尤其是2000年以前的作品中，常涉及一些共同记忆或宏大历史叙事中的事件。这些事件在画面中已经经过艺术家个人化的创造，以至于呈现出的画面往往显得中性化，甚至平静且克制。然而，当我们深入了解这些作品的背景时，就会发现它们其实关联着一些极端的历史事件，比如纳粹大屠杀、毒气室、殖民地罪行、恐怖袭击，以及一些民粹主义领袖所引发的恐怖事件。

这些主题中往往隐含着明确的道德判断或认知上的共识。我非常欣赏图伊曼斯的处理方式。他通过对图像的选择、含混的处理，以及绘画技法中模糊化的手法，创造了一种与图像之间的距离感。这种距离感削弱了对单一解释的依赖，也体现了他的敏感度。尤其是在面对这些确知



的、极端性的历史事件时，他的绘画并不是一种单纯的叙事，而是充满个人记忆和批判性的表达。我认为，这种批判性正体现在他对过于明确的解释所进行的消解上。

至于近十年的作品，我也认真看了一些画廊的图片以及图伊曼斯先生今天的分享。我非常欣赏他近年来更多地回归日常政治或微观政治的表达。这些作品聚焦于一些日常化和个人化的记忆，比如他母亲居住的小镇上的花车、高速公路系列等，以及苏格兰启蒙运动时期的名人肖像。我猜测，这些肖像的图像来源可能与2014年的苏格兰独立公投有关，但这只是我个人的联想。

此外，他的作品还涉及到一些特殊的事件，比如日本食人魔案。这件事在法国社会引起了很大的反响，这个人后来却逃脱了法律追责，甚至成了媒体明星。类似的，还有美国民主党和工会之间极化的现象。这些日常事件和现象让我感到，今天的社会中，观点越来越分散和分化。在这样的背景下，我们对极端历史事件的共识或单一的历史叙事，似乎变得更加难以达成。

图伊曼斯的绘画语言和方式在这样的环境下依然保持了连贯性。他的画作常采用模糊的手法，通过反复处理呈现出一种隐晦的图像。然而，这种图像在今天的解读中似乎变得更加困难。我想问图伊曼斯先生，尤其是对于中国观众而言，如果观众未能捕捉到他作品背后的历史语境或日常政治的隐含意义，是否会因此偏离了他的原意？他是如何看待这一问题的？

图伊曼斯：我认为图像本身固然重要，但是观测图像的距离更加重要。对我来说，作品的创作过程中包含了图像本身、图像本身的距离感以及创作图像的行为所导致的创作者与画面之间的距离。距离对于观众理解图像的意义也同样的重要，这与视觉有关。所以当我谈论极化时，实际上指的是视觉，但视觉同时也可以被视为一种抽象化。它在某种意义上是多层次的。图表并不仅仅是为了表现某个具体的对象，它们可以用来表达很多不同的内容。因此，从这个角度来



说，我选择的方式并不是去画一个关于极化的图像，比如说“我们”与“他们”的对立，或者是特朗普与拜登的对比，那样并不有趣。更有趣的是一种普遍的载体——比如图表，这样每个人都能理解它。所以从这个角度来看，我不认为这有什么问题。有趣的便是这种距离感，正如我所说，距离是重新评估图像和意义的一个重要元素。我们生活在一个非常混乱的时代，这使得距离显得尤为重要。



图19: “吕克·图伊曼斯：过去”展览对话现场，2024年11月12日，北京大学燕京学堂

(从左到右)彼得·逸利、吕克·图伊曼斯、程小牧

彼得·逸利：在具有重大历史意义的绘画和那些专注于当下主题的作品之间确实存在显著的差异。比如桌子上的一杯水，或者如您提到的那些描绘艺术家日常生活的画作，比如在家中或者步行去工作室的场景。尽管这些主题可能因其个人意义而未被大众所完全理解，但它们仍让我想起图像并非仅仅是“遥远”的，还可以是“准确”的。比如，通过电视观看登月的经历，那是一个从极其遥远的地方传来的图像，而这种“距离感”也深刻地嵌入了其主题之中。如今，



我们所接触到的大多数图像却以其“缺乏距离感”而著称。只需按下一个按钮，我们就能让一张图像迅速传播到全球。这种现象将人们拉近到时事面前，比如近距离地观察新闻报道，甚至是暴力事件。同时，这种“熟悉感”又为这些图像和我们的关系建立了另一种形式的“距离”。无论是贴近还是遥远，这两者都是我们今天的图像文化中重要的组成部分，也在塑造我们对图像的诠释，特别是在解读图伊曼斯的绘画作品时显得尤为关键。

最近我又发现，似乎我们有了一种重回电视时代的趋势，因为我们现在所分享的图像不仅仅是静态图片了，甚至还包括动态图片的交换。

所以，像吕克谈到电影镜头时所提到的那样，这些图像实际上是单一场景的暂停和反复播放，这种通过静止来暂停动作的方式，我认为非常值得关注。现在，随着短视频的流行，这种图像展示方式为我们提供了更多的思考空间。

观众提问

提问者：你好，我有两个问题，第一个问题是关于思考，第二个问题是关于实践。首先，我在你90年代的创作中看到了很多充满哲理的思考方式，尤其是你在作品中呈现的非直接的观看和非线性叙事。能否分享一下，为什么在你30岁左右，你会产生这样的哲学思考？

图伊曼斯：我其实也不太清楚，但可能和我阅读的书籍有关。早期我的朋友们并不都是视觉艺术领域的人，而是一些作家或诗人。因此，我理解艺术的方式可能有所不同。我不敢说这就是原因，但我也相信失败是一个学习的途径。你必须经历失败，才能找到真正的创作路径。



我曾经停过一段时间的绘画，因为我觉得它过于存在主义，太过于接近我的内心。所以我转向电影拍摄。其实电影拍摄和绘画之间有很多相似之处，比起录像和摄影的差异，绘画和电影更为相近。通过电影镜头，我可以更接近图像，就像接触到油画的画布一样，可以在拍摄过程中不断“覆盖”图像，找到真正的焦点。所以这个过程对我来说像是一种自我审查的过程。

提问者：谢谢，我的第二个问题是关于绘画实践的。作为一位画家，你每天与画布和画笔接触，这种身体的经验给你带来了怎样的体悟？因为我也学画画的，这仅仅是出于我个人的好奇。

图伊曼斯：在我开始画画之前，我会先有一个概念上的设想，想清楚我到底要画什么。一旦开始绘画，我就不会再用脑袋去思考了。所有的智力都转移到了手上。所以每当我开始创作时，我的心情非常紧张，总是害怕失败。我认为这种恐惧感是必要的，因为如果没有这种感觉，绘画就会变成一项工作，而不是创作的过程。刚开始的绘画阶段是非常难熬的，虽然我知道我在做什么，但在绘画的初期，我看不到作品的最终效果。直到绘画过了一半，图像才开始逐渐成型，那时我才能感受到创作的乐趣。

提问者：我感觉您的作品不仅仅涉及历史，还关注死亡以及死亡背后所隐藏的美感。能否进一步谈谈您如何在创作过程中面对这些主题？

图伊曼斯：我们每个人都是凡人，因此死亡这一主题是自然的极限。绘画作为一种物理性媒介，它让你感受到什么时候该停下笔。死亡是一个极端的主题，代表着开始与结束。而绘画就是在这其中找到了一个暂停点，让生命和创作都在某个时刻凝滞。我在绘画之前，会对图像进行深入的分析，直到达到一个“死亡”的状态——图像不再变动，而是成为一种物件。这种过程让作品在某种意义上“复活”，又更像是一种唤起对生命的深刻思考。



提问者：我在看过您的作品后，感觉您经常通过摄影与绘画之间的关系进行创作。请问，您是如何决定什么时候选择绘画，什么时候选择摄影？

图伊曼斯：这是一个非常有趣的问题。其实，摄影和绘画之间的关系非常密切。摄影通过镜头捕捉现实，虽然它看起来很真实，但它实际上是在简化图像。相比之下，绘画能够把摄影中的影像转化成不同的物质感，而这种物质感为图像提供了更模糊、更抽象的空间。摄影有它的真实性，因为它记录了你看到的现实，但绘画则通过对摄影的再现，将其转化成一种不同的形式，创造出新的视觉层次。

最近我还做了一个项目，利用人工智能来探索摄影与绘画之间的差异。通过与AI的合作，我们发现，人工智能更容易识别照片，而对于绘画，识别起来则更困难。这是因为绘画中有更多的手工痕迹，这些痕迹甚至连我自己都无法完全控制。通过这种方式，我在创作时重新引入了人类的手工元素，从而让图像变得更加丰富和有层次。

钱梦妮：今天的活动结束了，最后谢谢北京大学燕京学堂的慷慨支持，谢谢杜岩松、李娇娇的帮助。最后欢迎关注UCCA的官方账号以及官方网站查看活动回看以及展览相关的活动。最后欢迎大家去看展，谢谢大家。