拾 北京 HUNSAND SPACE BEIJING 拾萬空间 萬

詹翀 Zhan Chong

拾萬空间即将呈现艺术家詹翀的个展：《低气压》。这是艺术家时隔四年之后，最新作品深入阶段的一次重要展览呈现。詹翀过往的创作长于对“物自体”和“第三空间“的刻画，并以此来营造极具神秘色彩的图像和气息。而在本次展览中，物象及其相关的属性渐次隐退，代之以某种浓郁、压抑的氛围和气场。

展览标题与艺术家早年的经历相关。他的家乡浙江丽水经常遭遇台风天气影响，每次台风来临之前，周遭环境都弥漫在一种低气压的状态中——风暴欲来，危机迫在眉睫，但又充满了未知和不确定。近几年来，尽管已经离开家乡多年，这样的感觉又开始复刻在他的身上。那是一种无形的压力，似乎具备穿透一切障碍物的可能，进而如影随形般附着在艺术家和他身边的事务之上——看不见，摆不脱，也甩不掉，宛如低气压的包围和笼罩。

反映在作品中，物象似乎已经不再指涉显而易见的情感和逻辑，甚至已然还原为某种程度的“物自体”本身。它们被无形之力旋进氛围的潜流，并因不再承载意义而变得模糊和陌生，就像实验氛围音乐中的低频噪音，只在感官之外发出缓慢、浓稠的嗡鸣，带来无法察觉的微小震颤。于是，附加在“我”和物象之上的常规“语义”纷纷剥落，仅仅留下焦灼之中、暗自涌动。

Hunsand Space is presenting a solo exhibition by artist Zhan Chong: 'Typhoon'. This is a major exhibition of the artist's latest works after a four-year hiatus. Zhan Chong's past works have been characterized by the portrayal of the 'thing-in-itself' and the 'third space', creating a highly mysterious image and atmosphere. In this exhibition, however, the objects and their associated properties recede, to be replaced by a certain dense, oppressive atmosphere and aura.

The title of the exhibition relates to the artist's early experiences. His hometown of Lishui, Zhejiang Province, was often affected by typhoon weather, and before each typhoon, a state of low pressure pervaded the surroundings - a storm was imminent, a crisis was imminent, yet full of unknowns and uncertainties. In recent years, despite having been away from home for many years, this feeling has begun to resurface in his body. It is an invisible pressure that seems to have the potential to penetrate all obstacles and thus clings to the artist and his surroundings like a shadow - invisible, untouchable and impossible to shake off, like a low air pressure that surrounds and envelops him.

Reflected in the work, the objects no longer seem to refer to obvious emotions and logic, and have even been reduced to a degree of 'thing-in-itself' itself. They are swirled by invisible forces into the undercurrent of the atmosphere and become blurred and unfamiliar because they no longer carry meaning, like the low-frequency noise in experimental ambient music, emitting only a slow, thick buzz outside the senses, bringing about imperceptible, tiny tremors. As a result, the conventional 'semantics' attached to the 'I' and the objects are stripped away, leaving only the anxious, dark surges in their wake.

詹翀 Zhan Chong | 窗前的自画像 A Self-portrait in front of the window ｜木板丙烯 Acrylic on Wood |100 x 80cm｜2022

詹翀 Zhan Chong | ∞形状的水痕 Watermarks of ∞ Shape | 木板丙烯 Acrylic on Wood | 112 x 150 cm | 2022

詹翀 Zhan Chong |台风天 Typhoon | 木板丙烯 Acrylic on Wood | 40 x 50 cm | 2022

詹翀 Zhan Chong | 树Tree 木板丙烯 | Acrylic on Wood | 160 x 120 cm | 2019

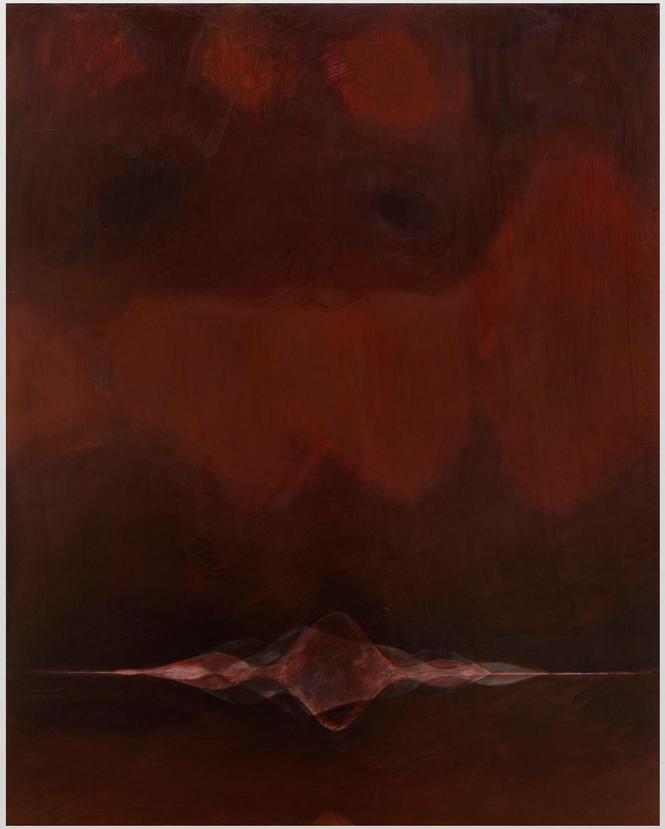
詹翀 Zhan Chong | 雨（2）Rain (2) | 木板丙烯 | Acrylic on Wood | 120 x 90 cm | 2022

詹翀 Zhan Chong | 白噪音（藏在树丛中的Siri）White Noise (Siri hiding in the bushes) | 木板丙烯 | Acrylic on Wood | 200 x 120 cm | 2022

詹翀 Zhan Chong | 白噪音（∞形状的水滴）White Noise (Water drops shaped like ∞) | 木板丙烯 | Acrylic on Wood | 200 x 120 cm | 2022

詹翀 Zhan Chong |雨天Rainy Day | 木板丙烯 | Acrylic on Wood | 120 x 150 cm | 2022

詹翀 Zhan Chong |窗帘钩（散落）Curtain Hooks (scattered) | 木板丙烯 | Acrylic on Wood | 120 x 200 cm | 2022



詹翀 Zhan Chong | hey Siri | 木板丙烯 | Acrylic on Wood | 40 x 50 cm | 2022

詹翀 Zhan Chong | 金属片 Two pieces of metal | 木板丙烯 | Acrylic on Wood | 100 x 80 cm | 2018

詹翀 Zhan Chong |窗帘钩（塔）Curtain hooks (tower) | 木板丙烯 | Acrylic on Wood | 112 x 150 cm | 2022

詹翀 Zhan Chong | 形状 Shape | 木板丙烯 | Acrylic on Wood | 120 x 90 cm | 2022

詹翀 Zhan Chong |一天 One Day | 木板丙烯 | Acrylic on Wood | 100 x 80 cm | 2022

詹翀 Zhan Chong |日常 Every Day | 木板丙烯 | Acrylic on Wood | 100 x 80 cm | 2022

詹翀 Zhan Chong |向外看 2 Looking outward 2 | 木板丙烯 | Acrylic on Wood | 170x 120 cm | 2022

詹翀 Zhan Chong |向外看 Looking outward ｜木板丙烯｜Acrylic on Wood｜112 x 150 cm｜2022

詹翀 Zhan Chong |室内的光 Light in the room | 木板丙烯 | Acrylic on Wood | 180 x 120cm | 2022

詹翀，1983年生于浙江，2006年毕业于清华大学美术学院，现生活、工作于北京。其个展包括 低气压（拾萬空间，北京，中国，2022）；模具（杨画廊，北京，中国，2018）；室内运动（杨画廊 & CIGE，北京，中国，2015）描述了(杨画廊，北京，中国, 2014)，距离(天线空 间，上海，中国, 2014)，恋物癖(杨画廊，北京，中国, 2013)。

Zhan Chong was born in Zhejiang in 1983, and graduated from the Central Academy of Art & Design, Tsinghua University in 2006. Now he lives and works in Beijing. His solo exhibitions include Typhoon (Hunsand Space, Beijing, China，2022); Moulds (Gallery Yang, Beijing, China, 2018) Indoor Space (Gallery Yang & CIGE, Beijing, China, 2015) Through Description (Gallery Yang, Beijing, China, 2015), Distance (Antenna Space，Shanghai, China, 2014), Fetishism (Gallery Yang, Beijing, China, 2013)

栾志超 《詹翀：用形状描述》节选

艺术家在此次的阐释中显然尽量地做着减法。日常之物贯穿着这三次个展，构成展览图像的主体。然而，如果说在之前的这两个展览中，艺术家通过画面在图像上的隐喻指涉大量的人类痕迹，从而彰显物所内含的日常生活政治的话，那在此次的展览中，这种画面的修辞就是退场的。就叙事的层面而言，如果说艺术家此前在进行对事实层面、真实存在的描述的话，此次的展览则转向了概括和抽象的描述。单个的物件以极大的体积占据着画面。尽管物与物仍然保有一些在先前的创作中就多次出现的嫁接和并置，但它们并不指向任何隐喻或修辞，而是通过体量感凸显着其“物性”。作为这些物件背景的，是简单的抽象空间或平涂的单色衬底，让其脱离了日常生活的语境，从而抽象为一个纯粹的物本身。显然，这些物的样貌仍然以非常具象的形式说明着其在日常社会中所要承担的功能和角色——这存在于我们的知识和经验系统——但同时，这种单纯地对外观和样貌的描绘又在保留形状的同时，也将其仅仅缩减为一种形状，而让物性在具体的此时此刻超越了其被赋予的社会功能和外延的文化属性。这样一种具象的对外观形状的描绘由此转换为一种反思的工具，反思物的社会属性、物的叙事，以及抽离/抽象的可能性。

在一系列单纯呈现形状的绘画中，艺术家将这一层面的反思更推进了一步。这些画面与其说是图像，不如说是图案；与其说是形状，不如说是线条构成的简易结构。在某种程度上，我们甚至可以称其为“原始图像”。这系列创作将物件的所指更加追本溯源至我们对图案的认知经验，即一个简易的图案可能引发的对图案向图像的具体化，从而演绎到图像所代表的物件及物件背后的社会、文化意涵。这是“元图像”，也是我们认知的“元语言”；它们是从三维向平面的回归，从具体向抽象内核的回归；是各种物件的横截面，亦是我们认知经验的基本模式。

就创作本身而言，这也是从立体向平面的回归——艺术家将物品的剖面亚克力模具压制到粘土上，再将粘土上的图像转化到画布上。这样一层层的减法和抽离最终将物抽象为线条所构成的简易结构，阐述物在物理层面上的存在形态而非社会层面上的存在方式。它一方面将我们的观看经验导向功能性的物，一方面又将我们的观看经验导向绘画语言的基本构成——线条和色彩。正是在这里，绘画语言和艺术家身体层面的劳作凸显出了其重要性。这些反思是在艺术家与材料的真实关系中发生的：首先是艺术家做的亚克力模具，其次是从亚克力模具向粘土图案的转换，最后是用丙烯在画布上对粘土的层层涂抹。所有这些劳作并未指向一个复杂的图像，而是简单的线条与色彩。在这个过程中，所有牵涉其中的物和身体都处于中间状态。不论是亚克力还是粘土都是待改造和待塑形的，画布是待覆盖的，身体是在物件和绘画这两种媒介间穿梭往来的。

劳作的真实发生是在不断地积累，但实际的效果却是不断地消除和简化。仅有在靠近画面仔细审视时，我们才可以切实地窥见艺术家在这个过程中与画布及颜料进行的层层博弈，从而目睹这些远观的时候甚至有些类似广告和素材的画面是如何在时间和劳作中积累起其看似简单、实则复杂的样貌的。可以说，这种简单与复杂的反刍存在于创作方式的层面，也存在于图像及其意涵的层面；同时，也存在于展陈的层面——与这些绘画形成对照的是艺术家的亚克力模板。这些模板是大多数画作的最初形态，它们是简单的：激光切割出的轮廓和单一的色彩；它们也是复杂的：孕育出整个的创作方式和多件作品的画面。它们是神秘的，单一观照的话，我们无法得知其意图；但它们也是艺术家拆解和暴露自己创作方式的企图——与其说艺术家在展览自己的最新创作，不如说他以展览的形态展示了自己的工作方法，说明了自己创作和图像的由来。这种自我解构类似于展览对物的解构，一方面指向自身之外，一方面又指向自身。

李旭辉《模具，自娱者的安全阀也是日常网格》节选

没有永恒的日常，只有不断在权力与文化、欲望与恐惧张力下始终激变的日常。在詹翀创作的日常图景里，日常变化为一种仍需审视的事实，而只有当我们承认这个事实，所有的基础才能牢固。而日常总是像一个被监禁但仍然满嘴谎言的囚徒一样，他有他的真理。而为了保存这些真理，他或者沉默不言，或者顾左而言他，而所有的语法都是整体结构早已给予的。詹翀的作品中总是将这些语法二次挪用，早期作品以插诨打科的方法呈现在人们面前：包装盒上一个弧线形的微笑和同样弧线形却皱巴巴的茄子，一段伪装成剪刀的绳索，烟盒边缘的金箔包装，一个立在纸盒上的不锈钢勺子，两个靠在桌角的火龙果。这些东西看似寻常，却局促地令人不安，它们的出现仿佛詹翀创作的是一部关于生存的意识流小说，而事实上生存是被喂养的，日常被安排得严丝合缝，即使是舞台的假光也被修饰过边角，小说让人生活在别处，但日常依然在继续。

日常的逻辑给予了生命一条看似畸形却又合理的通道，作为八零年代出生的人，他们的命运早已写在户口本上，他们是被计划的存在。相较父母与祖辈的生产数量，这种生育超群来源于对工业社会超完美的描述。而80后的存量来源于冷战的结束、环境的恶化、产业的升级，及微电的控制，他们的视网膜被蓝屏控制，他们的行动半径受已然成熟的城市交通管制，而衣食住行早已供过于求，但自由从来没有这么近又这么远，生存就像验算过千遍的数学题，没有人会提出过第二种解法，但事实上又是存在的。

自制的玩具是詹翀的解决之道，《下半部诗》系列中的木偶残肢、装在档下的减震器，《有香蕉的叙事》中连杆串联起骑士、香蕉和马，《手工品》中蓝色橡皮泥和钢珠制造的兔子，《制造癖》中各种颜色混合的橡皮泥，及夹在隔板上的充气塑料袋。这些不起眼的发明创造虽然简单，但却与日常生存中外界给予的临时快感产生了一种距离，虽然并不是很大，但足够使得生存与生产之间得到一种可控的阀门，使得源源不断的外在生产可以在艺术家这里获得间歇性的关闭。自我制造也是一种自我窥视，艺术家对被日常分散的精神的集合，最后去繁化简，多余物成为一种负赘，变为一种拥塞。

自制的玩具是詹翀的解决之道，《下半部诗》系列中的木偶残肢、装在档下的减震器，《有香蕉的叙事》中连杆串联起骑士、香蕉和马，《手工品》中蓝色橡皮泥和钢珠制造的兔子，《制造癖》中各种颜色混合的橡皮泥，及夹在隔板上的充气塑料袋。这些不起眼的发明创造虽然简单，但却与日常生存中外界给予的临时快感产生了一种距离，虽然并不是很大，但足够使得生存与生产之间得到一种可控的阀门，使得源源不断的外在生产可以在艺术家这里获得间歇性的关闭。自我制造也是一种自我窥视，艺术家对被日常分散的精神的集合，最后去繁化简，多余物成为一种负赘，变为一种拥塞。

在2015年的创作中，大量以橡皮泥为材料的作品出现在公众面前，《催眠》《肚脐和舌头》《蓝色》《脚踏车》《拳击袋》《仰卧板》，这些作品与现代生存密不可分，但又让人迷惑。通过运动来塑形是健身房的常识，但詹翀的作品也可以视作即使运动了也无形可塑，这些粘合在健身器材上的橡皮泥会让人无功而返，但人们运动的痕迹却被保留了下来，所有的徒劳都集结于“物”，物给予了行动和运动以理由，甚至精神的存在也因物而生，这就是现代逻辑。拜物是否可耻，詹翀没有提供任何道德的标准，但有一个事实：人们不再留意艺术的神韵。即使詹翀选择木板绘画就是看重绘制过程中人作为一种灵格动物的存在，细腻的笔触更好地诠释艺术家是在创作而非在制造。但商业、科学、政治批量化的经验已经使得人们表层的感知系统疲惫难堪，以致于麻木失灵。埃及神话中，主神拉为了惩罚人类的贪婪而乘太阳船驶于当空终日不落，导致万物凋敝，沙漠之神塞特接管世间的统治。而在今天来看情况是相反的，科学营造之光一直被商业和政治所利用，文化的盐碱地是滤光效益造成的。所以为了避免刺眼，我们要从光的发源地黑暗谈起。

07年的新作大量以黑色为背景，被描绘的物体在黑暗中幽幽地闪动着光泽。作品大体分为三部分，第一部分作品仍然以日常物的再造为主；第二部分则以橡皮泥拓印日常物后所获得的负形为对象，其中特别值得注意的是新作中加入了盆栽植物，当然与之前只将有机形态如翅膀、香蕉及火龙果等作为一种道具来使用是不同的；第三部分是亚克力材料的压制模具，这在之前的作品中只是作为辅助性的工具而已，此次展览中将其作为重要的作品呈现出来也对应了此次展览的主题“模具”。

詹翀面对的问题非常基础，面向大谈空洞的理念时代：后现代或环保主题，或传统本土主体的时代，或未来科技主题，都无法逃离现代性已经造成的基础性面貌。模具提示的是现实中的整齐划一，及背后的规训与秩序。《日落》系列由两张描绘苹果手机的图像构成，一张是完好的，一张是损毁的，手机的闪光系统在黑暗中充当照明的主神。《数据线》中灰色调的数据线盘弯缠绕，构成仪式前的剧场。《睡眠仪式》中电动牙刷变为魔法杖。而在第二系列里，《瓷砖的压痕》《灯的形状》《地面》《蓝色的纹理》这些日常构成空间的元素成为拓印的对象，它们是现代生活不可或缺的隐形秩序，詹翀在这些事物的表层找到一种共通性，并都以橡皮泥拓印的方式来保存它们。橡皮泥的柔性也使得它非常被动，它可以被玩味，也可以成为工具，或擦拭脏污，或被塑造成不同的角色。当然橡皮泥不是自然物，它是现代工业的产物，大多数时间都作为儿童自娱的道具，对于生活而言它是时而重要、时而不重要的事物，就像艺术。对詹翀而言，对于艺术的提问一直没有停止，科学是艺术，政治也是艺术，而人的生命正如他买回家的两株盆栽，事实两株在长相上没有太多的区别，只是卖家采用了不同的培植理念使得二者之间价格悬殊。

最后关于理念，柏拉图说艺术是理念的孙子，它只是模仿现实的制造物，是对理念的第二次消费；而在詹翀这里，理念是模具，如同第三部分亚克力作品所揭示的一样，它坚固、冰冷、透明、空洞又充满了能量。作品《形状》是此次展览中詹翀绘制的最大尺幅作品，两株植物和压制它们的亚克力板同时出现在画面中，灰黑的调子，模板压着后面的图像，从这曲“双簧”中艺术家从一个奔跑者变为了思考者。