

苗妙：包办的生活

文：Clémentine Deliss

作为1986年出生于中国的艺术家，苗妙的创作实践直指世界建构的历史形态与二十一世纪加速变迁之间的张力。她充满观念性与感知性的绘画，与千禧一代艺术家叙事和媒介中泛滥的虚拟化及AI生成的元景观形成抗衡——相反，她以北京在地艺术家的日常经验为根基，沉静地追寻着乔治·阿甘本（Giorgio Agamben）所说的“世界边界”。她的目光流动而谦逊：时而停驻于两街交会的路口，时而凝视夕照染红的房屋，或是镰月映照的树篱小径，亦或是一排静穆的墓碑。她总能敏锐地在布匹残片上辨出皮肤的色调，从废弃家具中识得变异的形态，更与化工颜料编码玩着解谜游戏。她的绘画犹如诗性谜题，既是糅合地域记忆的视觉寓言，又感知着未来的生命形态。如同中古神秘剧或明代话本，这些作品将我们引向人类互动的讽喻场域。色彩在此扮演着关键角色——既承载着艺术家对化学现象的痴迷，又延续着传统中人们赋予色调的丰富文学隐喻。通过这些画作，她邀请我们重新审视习以为常的周遭事物。如果我们注定生活在“被包办的”现实中（包括家庭生活、自然甚至死亡的既定模式），那么绘画或许能助我们跨越框定了步伐的法律迷宫与词语森林。正如残雪小说开篇所述“夏夜充满神秘”，苗妙的作品展现了如何通过“物质推理”（残雪语）的美学重燃能动性——这种具身化的绘画与感知方式，犹如贯穿灵魂与感官的表演性逻辑，在画布上展开一场觉知的觉醒。

在展览“包办的生活”中，苗妙以冷峻的建筑环境——那些围墙环绕的住宅、城市的交叉路口与人造光源——与繁茂的超自然林间空地、令人目眩的月光小径形成鲜明对照。这些画作中不见人影，人物却以另一种形式存在于雕塑装置中：那些被她称为“普罗大众合集”中的几页”的屏风作品上。在这些木质屏风的一面，她以抽象笔触描绘清洁工、保安等底层职业者的肢体语言；另一面则刻画着他们的劳动工具——海绵、衣架、腿状扫帚和拖把。这些物件如同中国妇女运动与社会主义女性主义重要学者王政曾提出的“工作中的妇女角色”光谱，昭示着重复性、从属性的生存基调。在此意义上，她的屏风装置正如米歇尔·德·塞托（Michel de Certeau）所说的“象征艺术与团结的文本性物体”，为被遮蔽的工人阶级劳动谱写了一曲微妙的抵抗之歌。

在《下班后的脚踝》（2025）中，苗妙将施加在这个平衡支点上的残酷重力塑造成一个奇幻形态：覆盖着深浅粉色条纹袜的骨状突起物，既像游戏操纵杆，又似某种用于操控下方形体的手柄——那里诡异地糅合了缠足、未来主义鞋履与马蹄的形态。这令人联想到酷儿偶像雷·鲍威里（Leigh Bowery）的恋物癖厚底靴（那些沿腿部向上延伸的装置），或弗朗兹·韦斯特（Franz West）的《适配件》（Adaptive，作为戏谑又神经质的假体存在）。她的雕塑可被解读为一种“变形本体论”——既非乔治·巴塔耶（Georges Bataille）定义的“无定形”（对唾液、尘埃等次等现象的迷恋），也非杜尚（Marcel Duchamp）现成品艺术中对原功能的沉默放逐，而是以幽默而踌躇的“定制标本术”，僭越一切既定形态的传承。《天鹅绒蜗牛转盘》（2025）中，她选用深草绿布料，结合瑜伽球与普拉提椅，缝制出供人体休憩的新形态——一个符合推测中的未来人体工学的支撑结构。她缝合色彩碎片的方式，与其处理画布表面的逻辑同构：二者皆超越功能与媒介的界限。结果如同由层层色素、现成材料拼贴与被困住的物件共同构建的抛物线运动，在绘画与雕塑之间动态游走。这些物件如同身体部位，皆经由艺术家“肉身之眼”的过滤。[梅洛-庞蒂（Merleau-Ponty）]

在《两棵树（大）》（2025）中，一截柳枝般的魅影缠绕着树木虬结的筋络状枝干。这些铁丝般的枝杈犹如巨型蚁群，昭示着某种不祥的自然演变——一个正在异化为肉食性植物王国的新世界。而《两棵树（小）》（2025）里，灌木丛丰腴的形态与规则纹样，仿佛正在艺术家罗马旅途中所见某栋建筑的背景前起舞。苗妙对文化代码极为敏感：她笔下的房屋外墙涂抹着全球公共建筑通用的那种市政色调——沉闷的米黄与砖红。在这些与蓝白色块形成鲜明对比的墙面上，她叠加不同色阶直至它们融为诗意的色彩表征。从“黄褐芝麻酱”般的墙皮到“腌黄瓜色”（残雪语）的叶片，苗妙将肉眼所见的风光，从外部色彩体系转译至她独有的通感世界。但下一刻，她又会以纯粹化学分子式的语言谈论颜料本身——这种毫不自溺的转换，正是雷米·佐格（Remy Zaugg）所称的“感知生物群落”概念赋予其作品的强大的当代性：环境议题与美学、科学实验在此交织。格雷戈里·贝特森（Gregory Bateson）提出的“观念生态学”在此得到印证，这种包容性的博识状态在苗妙手中蓬勃生长，使她的创作超越身份绘画的局限，迈向艺术与社会实践的互联共生。

在《旅行目的地》（2025）中，苗妙开启了她绘画创作的新阶段，尝试刻画了前所未有的精微细节。“我想让画面充满混沌复杂的质感，但依然植根于中国河南老家的某个真实场景”，她如此阐释道。观者的视线穿过林荫道两侧蓬勃生长的树木，落在一片开阔空地之上——无数微光粒子在丰茂的绿意间流窜跃动，草甸边缘堆叠的灰黑色土丘被斜照拉出半有机体的奇异轮廓。这幕景象令人恍惚，苗妙将我们诱入这个慵懒的既视感陷阱，这片自然蜜酿的温柔乡。空地中央矗立着一座小屋，比起人类居所更似玩偶之家。当问及这个视觉幻象时，艺术家坦言它象征着时空俱远的童年记忆。画面流转着慰藉性的辉光，仿佛浸透了幽灵能量，但苗妙从不沉溺于感伤，她的创作拒绝简单定义。《旅行目的地》（2025）可能是一个化学乐园，我们正凝视着人工春天的酸性绿光；她的艺术实践亦非外在现实的复刻，而是经由代谢性模仿[迈克尔·陶西格（Michael Taussig）]所谓“潜入心智的肉体底层”过滤重构的情境，那些脱离惯常轨道的致幻性颜料，最终如歌德描述的“氛围色彩”般重返尘世——成为空气中微粒受光影作用而生的动态现象。

当被问及数字技术是否改变了人们对色彩的认知时，苗妙给出了一个精准的回应：无论人们如何理解色彩，最终都需要通过感官知觉的现象学进行转译——经由长期观察，这些色彩体验会通过身体器官融入记忆，最终形成另一套编码体系。“我认为每位艺术家

都拥有两套色彩系统，“她解释道，”一套是真实的色彩体系，另一套则是艺术家所使用的色彩。”在职业生涯初期，苗妙加入一家颜料制造公司，这段经历让她得以系统性地学习、观察、研究色彩科学，并最终从事相关教学工作。“那家工厂生产工业颜料，那是我的职业起点——通过颜料的实际制作过程来认识色彩。”这种独特的实践经历，使她对色彩的认知既保持着科学性的严谨，又蕴含着艺术家特有的感性转化。

深度观察是苗妙艺术实践方法的核心所在。她以人类学家的执着与技艺，在日常生活现象中捕捉那些超越原始功能、蕴藏潜在美德的细节——从招牌的视觉美学，到广告标语与商品标签的只言片语。在2021年的作品《每个我都是借来的》(2021)中，她在彩绘木棍上用中英双语镌刻下这样的字句。而在另一些作品中，她以温莎牛顿颜料公司的色谱术语“肉色”、“佩恩灰”、“提坦淡绿”为画作镶边。那件名为《保安保洁》(2025)的屏风装置(或称“折页本”)中，每个词汇的两个汉字被巧妙地隐绘于画面构成里——它们虽指代主人公身份，却因极度抽象化而产生了指涉的流动性。有时她的画作标题长达一两句话，而当卷轴与书写的概念相遇时，她便在这些从墙面垂落至地面蜿蜒成弧的拼贴画布长条上作画。一组名为《我躺着》(2025)(2018)的作品既戏仿了中国传统卷轴的形态变异，又暗示了画作“躺卧”于地面的存在状态。它们令人联想到小地毯、门垫、百叶帘甚至毛巾——这些被解构又重组的家居物件，在苗妙手中获得了新生。

苗妙的画作时常弥漫着某种未来世界的诡谲不详之感。在《有海浪的城市夜晚》中，她的视角落在一处建筑群交错的背立面——如同郊区生活的标准模板。灰色平台上倒置的广告牌与标识，红绿霓虹箭头随时准备闪烁，而背景中的工厂或公寓楼毫无生机迹象。整个场景凝固如“凝结的行动”[爱德华多·维韦罗斯·德·卡斯特罗语(Eduardo Viveiros de Castro)]，呈现出“非物质意向性”的聚合状态。六道波浪状形体如同从焦黑树桩生长出的非正式纪念碑，最大的一处被交警使用的黄黑指挥棒刺穿——其写实性堪比电影中铺垫剧情的经典空镜。而在《家》(2025)中，炽烈的橘色太阳照亮城市剖面，房屋、工厂与教堂以与人行道相同的色调与厚度构建。那些大理石纹的深红、脏粉、土褐与灰白板块，折射出居所对灵魂的垄断权。画面带着德·基里科(De Chirico)式建筑的谜样气质，却比《有海浪的城市夜晚》(2025)更充满神秘的期待感。至于《家(小)》(2024)，她将目光投向最封闭的建筑结构——墓园碑林。饱和的灰、蓝与黄色调间，一组直接钉在画布上的小型画作突兀地撕裂构图：那片包含完美红色心形的青绿与橙黄形状，如同悬挂在画布上的还愿物，向逝者献祭生命的鲜亮。这记忆与情感的目录册，不仅使墓碑脱离其集体性，更通过画布上暗示超越性的脆弱物质延伸，彰显艺术家近乎万物有灵论quasi-animist的哲学——那些被重新激活的体验在此获得形质。

在当今视觉体制泛滥的洪流中，苗妙的绘画犹如锚点，引领我们通过缓慢的内在转译与身体联觉，重新习得感知寻常之物的能力。她的创作成熟而非稚气，凝练而非松散，优雅中又带着僭越，在这个痴迷规模与速度的艺术界中独树一帜。其姿态兼具科学精确与日常口语的双重特质——她用白漆重绘桌面地球仪(《大地乳汁》，2020)，或将其转化为色阶教学工具，既巧妙揭示种族意识形态中的色彩编码，又呼应18世纪中国哲学(五行)讨论的色相饱和度。除此之外，她还援引20世纪家用纺织品设计等元素，重塑民间版画美学，又通过废旧织物与弃置旧物拼贴雕塑，延伸出“二手”的谦逊诗意。这些画作在日常生活场所与结构中蔓延，催生一种传染性的视觉欣快感——仿佛亲历二十一世纪人、植、动物生命逐帧蜕变的见证者。每幅作品都是苗妙色彩、形式与观念构成的敏感生态的活态图景。当世人对世界的认知亟需在大众文化与形而上之间建立对话时，本次展览凸显了她艺术立场的独特性。她的作品游移于存在与虚无之间，精准捕获了我们内心的幽微波动。

参考文献(按引用顺序排列)

艺术家谈话记录源自2025年7月17日苗妙与笔者在北京的对话。

乔治·阿甘本，《无内容的人》，1994

残雪，《天堂里的对话》，1989

王政，《转型中国的女性主义斗争》，载朱萍、肖慧(编)《中国特色女性主义导论》，2021

米歇尔·德·塞托，《日常生活实践》，1984

莫里斯·梅洛-庞蒂，《眼与心》(1961年初稿)，1964定本

雷米·佐格，“每件作品在其所处场所——这个人与环境共生的感知矩阵中，都拥有专属的感知生物群落与生态龛位。”引自《我理想中的美术馆：为作品与人类而设的空间》(1998年构想)，2014年出版

格雷戈里·贝特森，“我坚信动物的两侧对称性、植物的叶序排列、军备竞赛升级、求偶行为本质、游戏特性、句子语法、生物进化之谜以及当代人与环境的危机关系，唯有通过这种观念生态学才能被理解。”引自《迈向心智生态学》，1972

迈克尔·陶西格，《模仿与他异性：感官的独特历史》，1993

歌德，《色彩论》(1810年初版)，1967年再版

爱德华多·维韦罗斯·德·卡斯特罗，“人造物具有暧昧的本体论：它们虽是客体，却必然指向某个主体——如同凝结的行动，是非物质意向性的物质具现。”引自《食人形而上学》，2009