Empty Gallery
3 Yue Fung Street
18th & 19th Floor
Tin Wan, Hong Kong

趙怡佳：溢出
2026年7月4日至9月5日

Empty Gallery 榮幸呈獻駐上海藝術家趙怡佳於亞太地區的首次個展「溢出」。

展覽標題引用了《莊子》中的一段篇章，依據言說方式傳達「道」的能力將之作出類別及等級劃分。在這高深的的脈絡下，「溢出」（spillover）一詞指涉的是日常話語所具有的不確定性；相對於更為固定或正式的話語模式，那是一種自我更新的靈活性，讓平實的文字能跟上永不靜止、始終處於動態變化狀態的潛在現實。[1] 然而，這個詞同樣可以指稱不同範疇之間邊界的混亂崩塌——主體內在的雜亂溢出時無可避免產生的污染（或附帶損害）；就如一段關係的瓦解可能危及更大群體的社會凝聚力，又如疾病或傷痛（身體的狀態）可能影響思想立場的純淨。

展覽的核心是題為《本命年》的裝置作品，由二十四張照片組成，陳列於畫廊的十九樓。這組影像遊移於幽暗的黑白與暗啞的色調之間，呈現了藝術家日常生活流變中的選段。如她一貫的創作風格，自我揭露與藝術身份沿着一條充滿矛盾、消解及潛在可逆性的流動線索運行。儘管這些影像名義上是日記式的，大部份都難以參透。與其說是證據，它們更像是一種氛圍，宛如一份關於藝術家十二年一遇的厄運之年的情感氣象報告。[2]

儘管《本命年》中的照片運用了揭示私密的視覺手法——如不穩定的曝光、隨意的構圖、游移的焦點以及某種日常的碎片感——但它們卻刻意迴避建構一種統一的社會或藝術人物形象的功能。我們與畫面所呈現的經歷之間的距離總是似遠還近，以至於我們的直接觀感是面對一道難以逾越的模糊界線。這道界線的輪廓遞增成一片微觀敘事的形態：從紐約出發的航機、在上海刻意而隱密地建構新生活、舊日情感紐帶的消解與新關係的萌生。一系列微妙的主題顯現：（物質及精神上的）滋養、過渡不同狀態，以及對動物生命的關注。雖然有少數照片涉及藝術家的藝術實踐——一幅未完成的畫作、一個被擱置的主題——但總體而言，這些照片的內容呈現出一種固執的、近乎挑釁的平凡。這種姿態蘊含了「溢出」其中一個中心思想：對藝術與藝術生命的存在價值既激進又平凡不過的質疑。

透過放棄與其創作實踐最緊密聯繫的媒介——繪畫，藝術家刻意拒絕提供他人預期的產品。取而代之的是她「不作為」狀態的攝影記錄，以及因拒絕自我生產而產生的「負空間」。這正是約瑟夫．施特勞（Josef Strau）所言的「非生產性態度」（The Non-Productive Attitude）的極致體現——一種歸謬法，將未進行生產的時間本身，經由最終的倒置，展示並使其發揮藝術行為的公共功能。[3] 在藝術家看來，所謂的批判性或前沿的當代藝術正處於危機之中。它被扭曲地簡化為一系列反諷姿態和膚淺的終局策略，不僅與社會後果徹底脫節，更背離了其植根於具身經驗的本源。藝術家對傳統中醫——她目前正以此取代繪畫實踐——及其伴隨的循環觀念產生了濃厚興趣，它為她提供了一條逃逸上述困境的可能路徑，使她能夠將關於品味與有效性的問題，重新構建為關於生命力的問題。如果藝術的循環受阻，或被局限於狹隘的自我指涉軌道內，它便無法發揮其應有的功能。它將與滋養我們肉身、並經由藝術物體表達的氣或能量相割裂——這股氣不僅存在於中國繪畫中，同樣也存在於極簡主義、觀念藝術及其他西方現代主義的「前衛」形式之中。關於這一點，我們可以回想像杜桑（Duchamp）和畢卡比亞（Picabia）等現代主義陣營中最智性多變的藝術家，其創作實踐背後都蘊含了對能量哲學的鑽研。[4]

這些主題在藝術家先前的展覽中已見端倪——「痴風」（Idiot Wind）——引發一籃子相互矛盾的聯想：既指向空洞虛妄之言（「吹水／windbag」），也涉及具有破壞性的外部影響（風），以及充滿生氣的呼吸意象（氣）。

在此，我們可以將馬丁．基彭伯格（Martin Kippenberger）的「重語境而輕內容」——這一現像已膨脹至災難級別——與那種參照前現代中國繪畫（其本身便是一種高度互文性的實踐）的態度作出有效的對比：

---

[1] Chuang-Tzu, *Chuang-Tzu: The Inner Chapters*, trans. A.C. Graham, (Hackett Publishing, 2001), 26.

[2]「本命年」是指與個人生肖相對應的年份，每十二年（即一個生肖輪迴）出現一次。人們通常認為本命年會帶來厄運或不順，因為這一年與值年的「太歲」將軍有衝犯關係。「太歲」是中國民間信仰中的一位神祇；共有六十位太歲將軍，以六十年為一個週期進行輪值。

[3] Josef Strau, “The Non-productive Attitude”, in: *Make your Own Life. Artists In and Out of Cologne*, (University of Pennsylvania, 2006).

[4] Jacquelynn Baas, *Marcel Duchamp and the Art of Life*, (MIT Press, 2019).

「聖人的行止與教導在於：儘管指涉在發揮其作用（以構成具體性），他卻不讓自己淪為這種指涉與具體性的奴隸……他不執着、不依附、不陷溺，亦不決然斷捨離：這便是他開放通達的狀態。」[5]

從這角度看，在當代脈絡下，扮演藝術家這個社會角色的強迫性衝動幾乎可被視為一種病，一種未能與絕對現實建立充分關聯的表徵。《本命年》挑戰了觀者將「藝術」視為理想與生活方式的情感投入；詰問他們何以置身於昏暗鬱悶的房間，試圖解讀他人生活中難以辨識的碎片，而不去過好自己的生活。

在十八樓，藝術家透過並置生命中兩個截然不同時期的作品，進一步延展了這些主題：《無題》（2011年）是一幅描繪了充滿生機的秋日公園的田園風格童年畫作；而《詛咒》（2026年）則以放大的尺幅和黑色單色重現了同樣的主題。這種自我挪用的姿態，既是對過往時刻的珍視與銘刻，一種在重複中顯現差異的動作，更是具有冥想或療癒意味的鏡像——彷彿是對所歷經的存在距離的一次審視。此處真正的「作品」並非兩幅畫作本身，而是它們之間所活化的虛空，或是由兩者關係所構成的空間。

《詛咒》表面上描繪了與《無題》相同的主題：樹下的一張長椅。作品以灰黑色筆觸渲染而成，兩處環境地標的輪廓顯得模糊且不穩定；可辨識的形態隨時會消融於畫面背景那壓倒性的空白之中。朦朧的筆觸既讓人聯想到擴散的孢子或污染的煙雲，同時喚起了文人傳統裏的幽魂。畫布邊緣一段題跋幻想以自我消隱作為應對失去這一難題的回答，亦呼應了這情感。《無題》中那些似乎象徵了某種精神上的圓滿歡快的動物，亦已不見蹤影。取而代之的，是一種深刻的缺失感。

兩件作品均於藝術家在上海居住期間創作，呈現出令人不安的二元對立：兒童與成人、理想與現實、天真與憤世、單純與複雜、希望與絕望——這僅是其中幾例。（自我）認知、經驗與時間的流逝，在此表現為一種熵增的而非統一的力量。然而，若在兩者之間稍作停留，隨着第三個詞——不穩定的身體——的介入，這些看似不可調和的對立便開始瓦解。在兩幅畫作間來回再重回《詛咒》，那些起初看似純粹負面的離散形態，其解體過程便開始顯露。畫布上的單色域彷彿被一種渾濁的內在光芒所激活，宛如池塘表面浮沫所散發出的夾雜着塵埃的微光。我們留意到樹木與長椅被簡化的形態並非由明確的輪廓線勾勒而成，而是僅憑藉藝術家那層灰色厚塗所留下的負空間得以呈現。擦除所留下的虛空不太確定卻也容讓了空白充滿希望的可能性。天真與自我認知之間的光譜不再是單向的，而是呈現出一種循環往復、相互交織的狀態。這種對無休止的過程與永恆未完成狀態的體認——往往伴隨不滿或失落——構成了成長過程中最來之不易的一課；事實上，這一課我們永遠無法真正「修完」，只能與之共存，在不經意間喚回那份天真。

《無題》與《詛咒》的並置體現了一種試圖重建循環、重新連接或重新捆綁的嘗試。於此，我們再次觸及可逆性的可能，但這並非一種理想，而是植根於身體、並從個人經驗中痛苦地提煉得的。藝術家沒有將《詛咒》懸掛起來，而是選擇讓畫布倚靠在展廳牆面上。透過削弱意義的封閉性並預留過渡空間，藝術家呈現了最後一種可能：展覽前部所強烈表達的對「藝術」的拒否本身，或許也有改變的餘地。

---

[5] François Jullien, *The Great Image Has No Form, or On the Nonobject through Painting*, trans. Jane Marie Todd, (University of Chicago Press, 2009), 100-101.