

肉体是件反穿的外套

Krempel deinen Körper um

——于林汉候鸟空间个展

真正使于林汉着迷的，不是机械产品的精巧，而是这种精巧性如何支撑着人的身体。他画中的机械无一不是人的贴身之物——它们托着，撑着，维持着，盛放着人的肉体，有时是侵略性的（插入身体的医疗器械），有时则以强权的姿态出现（束缚带，刑具）。肉体是自然的造物，机械则是精神的造物。从这个意义上说，肉体才是外部。精神可以控制肉体，然而控制本身就意味着角力，这是个充满相对性的概念。谈到身体时，于林汉特意用了“内稳态”（homeostasis）一词，这个颇具动态性的概念揭示了所有秘密——动态的控制就是动态的失控。身体要求我们不断对其进行规训。于林汉的机器正是这种努力的表征。

艺术家对人类制造的热衷，恰恰源于他对身体的迷思。在这个意义上，他站在弗朗西斯·培根的反面——后者把人降低为人肉。培根最令人窒息之处，不在于扭曲，而在于他将人揭示为纯粹的有机物——一种只包含肉的、作为实在界的“纯身体”。它过分具体实在，以致同肉厂产品并无二致。这样的身体是难以忍受的，被画出来的只是人体组织，其间没有丝毫人性的栖身之所。

这个“肉”的部分正是于林汉竭尽所能要避开的。这种回避如此决绝，以至于连身体本身都消失了。得到强调的只有那些干净、规则的人造物。它们是人的产品，源于我们最纯正的内在性——纯粹理性。也就是说，置身外部的机械恰恰是属于内部的。对我们的头脑而言，机器是透明的，它

由我们设计、拼装、拆解、重组。当机器运行，我们了解每个部件的活动。因此，绘制机器需要均匀的，受控的，可复制的线条，需要真正的直线、圆周，需要递归的、对称的形式——简言之，需要几何学。物质世界中不存在真的几何，原本用以描绘自然的、那种所谓生动的笔触在这里反倒成了阻碍，绘制机器的同样必须是机器。对于林汉而言，印刷是一种必然，而非一项选择。

但回避恰恰是最强烈的肯定。正是由于这种标准的精神分析式的压抑，我们才确定：肉身不会消失，非但如此，它还会不断回归，只是以别的方式。——在于林汉这里，重复有两个层面。那些表面上被版画技术不断重复的客体，那些机器，并不是真正的被压抑之物。它们不是创伤，相反，是创伤的愈合剂（《紫药水》）。它们甚至没有被重复——它们所经历的，是一次次失败的重复，是德勒兹所谓着装的重复。它们是艺术家苦苦寻求而不可得的东西，它们不是回归了，而是被另一种更加主动的回归所激发着、鞭笞着，那就是身体——真正的创伤不是我们看见的东西，而是无法看见的东西。它表现为画面中的偶发性，表现为污点和错位，是那些让丝网印刷不再干净整洁的元素。选择印刷，意味着对形式、对象征秩序的追求；污渍和手绘则昭示着这种追求必然的失败。事实上，秩序从来没有在于林汉的画中真正实现过，我们看到的永远是被动摇、破坏的秩序，不是秩序，而是秩序的龃龉，是一种颤动着的形式。肉体正潜伏在这个维度之中，它没有被画家正面表现出来，而是作为挥之不去的形式干扰着秩序，它不是被重复之物，而是重复本身。从这个意义上说，没有被表现出来的人体甚至比培根的肉体更加强烈地存在着。因为连画家本人都拒绝予以表现，它化身为那个不受控制的维度，而我们也得以看见一个艺术家能够达到的最大诚实——那并不是通过艺术家的坦白，而是靠他的掩饰实现的。

在绘画中，“人”是不可能之物，我们无法仅仅通过扩大或缩小视界就从人体中看见人：小于人，我们看见肉体；大于人，我们看见精神。前者是弗朗西斯·培根的领域，后者则对应阿尔贝托·贾科梅蒂。正是贾科梅蒂以激进的姿态弃绝肉体，以一种“无关人体”的方式雕塑人体，企图将人体抽象为形而上的人。他制作的并非细长的人体，而是没有身体之人，是从肉体中析出的抽象主体。于林汉给出的是第三个解——既不物化人体，也不精神化人体，而是直接压抑人体，惟其如此，他的艺术才获得了一种神奇的转喻效果。有时候，我们看见他先是简笔勾勒出一幅纯良无害的人物运动图，随即又附加上另一个图像——用浓稠的颜料画出的人体肌肉断面。两个相反的维度（人物-人体）被以一种电影式的交叉剪辑手法缝合在一起，仿佛在向观众提问：“哪个才是真实情况？”实际上，这种耐人寻味的叠加效应随处可见，而两个维度的并存恰恰意味着于林汉对前两种解法的回应。当我们将人物与肉体、内部与外部、“大于人”和“小于人”放在一起，就会发现，我们也许永远选不出正确答案。只有通过内外翻转，将肉体驱逐到外部，暴露出肉体本身的陌异，才能将这种冲突的形式本身送至更高的层次。于林汉似乎完成了一种扬弃，为二元组添加了最终的合题。

一种庸俗的、关于表达的自由主义正在被颠覆，因为我们在肉身的反转中发现了隐瞒的力量，而这件事由一位中国艺术家来完成也似乎合情合理。因为在另一个语境下，“掩盖”是中性的——正如留白是同透视法一样自然而然的技术。对于于林汉这样一个身处两地的艺术家，一切也许更容易被还原为中立的概念。毕竟，如昆德拉的萨宾娜所说，“艺术家的敌人是刻奇（Kitsch）”，而非任何让人自由或不自由的东西。

Krempel deinen Körper um Yu Linhan 2021 Project

Was Yu Linhan fasziniert, ist nicht die Komplexität der Maschine, sondern, wie sie den Körper der Menschen unterstützen. Seine Maschine sind ausnahmslos eine Art Ausrüstung zum Menschenkörper — sie kommen manchmal vor als etwas eindringendes (die Bakterien-Viren-Filter), oder Symbol von Macht und Gewalt (Rückhaltegurt). Den Körper betrachtet man als Produkt der Natur, während die Maschine die des menschlichen Geistes; insofern ist jener das echte Außen unseres Immanenten. Die Meinung, dass unser Bewusstsein den Körper kontrolliert, setzt schon einen Antagonismus voraus, weil der Term *Kontrollieren* sein dialektisches Gegenteil impliziert, d.i. das Chaos. Ist die Kontrolle erfordert, heißt das, dass die Unordnung ihr Dasein hat. Auch deswegen benutzt Yu Linhan selbst, als von dem Körper spricht, das Wort *Homöostase*, einen dynamischen Begriff. Stetige Kontrolle heißt dauerndes Risiko des Außer-Kontrolle-Seins. Der Körper fordert ununterbrochenes Disziplinieren von uns, das bei Yu Linhan genau die Maschine verkörpert.

Yus Leidenschaft für Menschenprodukt spiegelt sein Grübeln über den Körper wider. Er steht in diesem Sinne Francis Bacon gegenüber, der den Menschen als Menschenfleisch zeigt. Was wirklich entsetzlich bei Bacon ist nicht die Verzerrung der Figuren, sondern das, dass er den Körper so abmalt, als ob dieser nichts mehr wäre als einfacher Komplex von Muskeln, Gewebe und Organe, der sich nicht wesentlich von den Fleisch in Supermarktregal unterscheiden lässt — er ist das Reale im lacanischen Sinne, deswegen unerträglich, weil man darin keine Spur von Seele finden kann.

Dieses Fleisch-Sein ist genau das, was Yu in seiner Kunst zu vermeiden versucht. Er tut es so radikal, dass der Körper überhaupt nicht in Bildern auftaucht. Stattdessen werden nur die klaren, ordentlichen und mechanischen Produkten gezeigt, die, obwohl physisch draußen sind, das wahre Immanente reflektieren, indem sie von unserer reinen Vernunft gestaltet werden. Maschine ist für unser Bewusstsein transluzent. Beim Lauf einer Maschine ist die Bewegung aller Bauteile in der Logik voraussehbar. Um sie darzustellen, braucht man dann mathematische Kurven, echte Linien und Kreise, rekursive Formen, symmetrische Gestalten, die Reproduzierbarkeit deren, usw. usf. —Kurzgesagt, Geometrie. In der Realität gibt es aber keine Geometrie. Die konventionelle Maltechnik durch Pinselstriche, die sich auf der Natur richtet, passt nicht mehr an. Wodurch man die Maschine bezeichnet, muss auch Maschine sein. Seidendruck ist dabei keine willkürliche Entscheidung, sondern Notwendigkeit der Deduktion.

Zu vermeiden bedeutet aber, die Existenz des zu vermeidenden erst anzuerkennen. Dieses Vermeiden des Körpers gilt als typische Unterdrückung der Psychoanalyse: was unterdrückt wird, lässt sich nie vernichten, sondern kehrt es immer wieder zurück als etwas anderes. — Dabei sind zwei Arten der Wiederholungen zu merken. Bilder von Maschinen werden durch den Druck mehrmals wiederholt, es ist aber nicht das, was nach Freud erst unterdrückt wird dann immer wieder zurückkommt. Die Maschine bei Yu soll man nicht für traumatische Zeichen halten, eher umgekehrt als Heilung des Traumas(*Gentian violet*). Es ist dabei sogar keine richtige, sondern ausgefallene Wiederholung, oder das sogenannte *répétition vêtue* (bekleidete Wiederholung) bei Gilles Deleuze, d.h. das Wiederholte wird jedes Mal etwas anders als das letzte. Die absolute Wiederholung hingegen wird niemals vollendet. Das ist nicht die Bilder der Maschine, was in Bewusstsein zurückkommt; sie werden eher von einer anderen, tiefliegenden Wiederkehr gezwungen, zur Darstellung zu kommen. Diese ist genau der Körper. — Hier sieht man nochmals die umgekehrte Idee, das

Krempel des Körpers. Das Trauma ist nicht das, was sichtbar ist, sondern das, was sich übersehen lässt. Der Körper manifestiert sich in Yus Bildern als das Zufällige Spuren, die Flecken und Fehler, unordentliche Formen, also alles, was die Graphiken nicht mehr klar macht. Man sieht einerseits den Wunsch des Künstlers nach der Formen und der symbolischen Ordnung, andererseits ist auch die volle Vergeblichkeit des Versuchs bemerkenswert. Denn es ist nie ordentlich bei Yu. Was die Bilder wirklich zeigen, ist Konstruktionen in Zerstörung; keine Ordnungen, sondern die Disparität(*Disparité*) der Ordnung. Man sieht die Formen und Strukturen zittern und beben. Nur in dieser destruktiven Dimension existiert die Idee des Körpers. Der Menschenkörper bei Yu ist insofern sogar schrecklicher als der bei Francis Bacon, weil der niemals direkt gezeigt wird als Gegenstand, sondern als Formen. Der Körper ist kein Wiederholtes, sondern die Wiederholung selbst. Als Objekt wird er nicht einmal erlaubt, überhaupt zu erscheinen. Hier ist die maximale Ehrlichkeit eines Künstlers zu sehen, nicht durch sein Geständnis, sondern dadurch, dass er etwas versteckt.

Die Menschlichkeit ist fast unmöglich in der Malerei. Den Menschen kann entweder konkret oder abstrakt bezeichnet werden. Durch konkretes Wiedergeben wird eher auf den Körper fokussiert, während bei Abstraktion den Geist, was auch der Fall bei Alberto Giacometti ist, der, anders als Bacon, nichts viel auf den Körper legt. Seine Figuren beziehen sich nicht auf den Körper, sondern auf Menschen als das abstrakte Subjekt, als Symbol der Seele. Woran liegt denn die Menschlichkeit, an dem Körper oder der Seele? Darüber hinaus bietet Yu Linhan eine dritte Lösung des Problems: weder auf den Körper noch die Seele richtet, sondern die Abwesenheit des Körpers. Dadurch erwerbt seine Gemälde den Effekt der Metonymie. —Bei einer anderen Gruppe Arbeit sieht man beide Dimensionen zusammengefügt(*Escape velocity*). Auf einer Ebene steht ein alltägliches Bild einer Person, die Sport treibt, auf der anderen aber den anatomischen Querschnitt des Muskels. Die Zusammenstellung gleicht das Cross-Editing in Filmen und hat eine sprachliche Wirkung, und zwar wie

derselbe Fragesatz direkt zu den Zuschauern: “Welches zeigt den wahre Zustand des Menschen? Darin oder draußen?” Dabei hat sich der Künstler zwischen Körper und Geist nicht entschieden. Die beiden Optionen stehen gleichmäßig da, d.h. nicht zusammengestimmt. Das kann man auch durch die zwei unterschiedlichen Maltechnik, bzw. malen und zeichnen, leicht sehen. Was da passiert ist nur, dass der Körper umgekrepelt wird; weder an dem Körper noch an der Seele liegt die Wahrheit des Menschen, sondern an der umgekehrten Korrelation der beiden. Der Körper verliert seine Figur, er hat nicht mehr sein Dasein, wird nun zu reiner Form. Da er kein Gegenstand ist, ist er nirgendwo zu finden; weil er Form ist, ist er aber überall zu sehen.

Klar ist es dialektisch, deswegen antagonistisch. Sein Körper-als-Form steht jenseits eines banalen Liberalismus, der besagt, dass alles, was auszudrücken ist, soll ausgedrückt werden. Hier findet man die Relevanz des Schweigens wieder, und die Tatsache, dass es durch einen chinesischen Künstler vorkommt, ist womöglich auch nicht ohne Grund, weil der leere Raum, und zwar das Negative eines Bildes, schon lange ein zentrales Element in chinesischer Malerei ist. Für Yu Linhan, der in beiden Ländern lebt und arbeitet, kann es vielleicht leichter sein, alles auf neutrale Begriffe zu reduzieren. Allerdings ist der Feind der Kunst Kitsch, so sagt Sabine in *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*, nicht das, was einen frei oder nicht frei macht.