

远行

近五米长的画面，乍看之下几近空无：一朵白云漂浮在近乎裸露几乎空白的画布之上。然而，当目光逐渐靠近，画面中那些几缕难以察觉的痕迹便一点点显现出来，仿佛遥远的山峦，又仿佛起伏的海浪。它们由水流自然留下的痕迹生成，意外地勾勒出一片潜意识般的风景。

这件巨幅作品是罗明君为巴黎的首次个展而创作，以极度简约的面貌令人震撼，而它的标题却指向远为辽阔的经验：《穿越山海》。

翻越、横渡——这两个动词深深贯穿着罗明君的人生与创作。

早在 24 岁离开故土之前，罗明君就已经踏上了自己的远行。1979 年，中国刚刚走出“文化大革命”，高等院校恢复招生不久，她考入湖南师范大学美术学院。当时的教学仍恪守严格的学院体系，并深受社会主义现实主义影响：艺术应当服务人民，表现工人和农民，将个人置于集体历史之中。20 世纪 80 年代初，一些年轻艺术家开始尝试挣脱这种意识形态遗产。1985 年，罗明君在长沙参与创立“O 艺术集团”。在当时初兴的中国先锋艺术运动中，她是为数不多投身其中的女性艺术家之一。他们将艺术推向新的语言——装置、行为艺术、拼贴——也由此探索全新的自由形式。

1987 年，“O 艺术集团”决定重走长征路线，沿着红军当年的足迹穿越中国，但这一次，他们所进行的是一场艺术革命。在青藏高原上，罗明君遇见了一位年轻的瑞士探险者，后来成为她的丈夫。这次相遇让她的人生轨迹突然转向。当时，她已经在美术学院承担教学工作，并即将获得讲师职位。然而，当她申请赴瑞士短期停留时，却遭到学院拒绝。那个年代，与外国人结婚仍然十分罕见。于是，她选择辞职，放弃了原本即将展开的教师生涯。离开中国，也意味着她逐渐远离“O 艺术集团”，以及那一代中国当代艺术先驱者所处的蓬勃氛围。

她只背着一个小小的背包，第一次离开中国，与丈夫定居在比尔。取得瑞士国籍后，她也随之自动失去了中国国籍。一个完整的世界就这样留在身后：教师的职业、艺术家群体、熟悉的生活环境。来到一个她不了解其社会规则、也不会当地语言的国家，她不得不从头开始重建一切。那时的她尚未意识到，这场离乡与迁徙将在多大程度上贯穿她日后的创作。

然而，这段经历从未被直接讲述出来。罗明君的作品既非叙事性的，也非插图式的。它更像是一种沉积过程：经历过的事情留存下来，发生转化，有时逐渐消隐，然后又以另一种形式重新出现。“我从来没有刻意去创造一种风格，是我的生活塑造了我的艺术。”她说。

个人经历、私密感受与日常生活构成了她创作最根本的材料，——这也是她摆脱青年时代所接受的艺术教育的另一种方式。那种教育将个体置于集体之下，而罗明君却让最私人、最日常的事物成为作品的核心。但在她的作品中，个人经验从来不会封闭在自身之内：一个微不足道的物件，一个平凡的动作，都凝聚着多重意义，并不断向自身之外延伸。

此次巴黎展览中呈现的两件大型绘画《无返》系列，是艺术家最令人难忘的作品之一。画面中，她从背后呈现自己，向着一个没有边界、也没有目的地的空间行走。在《无返 I》中，她的身影逐渐远去，走向一片令人眩目的光亮之中。地面消融在一片略带蓝色的白色里；地平线已经消失，人物本身也仿佛逐渐被光线吞没。《无返 II》中，同样的行走延续至幽暗深处。黑色的海岸吞没了身体的一部分，身影几乎无法从深邃的午夜蓝中辨认出来。从一幅画到另一幅画，从耀眼的光明到深沉的黑暗，罗明君始终行走在没有坐标的空间里。最终留下的是行走本身：继续向前，不知道脚步将把我们引向何方。

这两件作品诞生于新冠疫情期间。当时，罗明君无法再前往中国，并第一次开始设想，自己或许再也不能回去。然而，“无返”所指向的，远不止这一特定处境，它触及了一种更深的人生经验：每一次离开，都使原样返回成为不可能。人或许能够重回故地，却再也无法真正回到当初离开的那个地方，也无法重新成为离去之时的自己。

云，是罗明君作品中反复出现的主题。它象征着一种流动而难以捉摸的身份状态。没有固定归属，随风迁移，聚散无常。这种漂浮于是成为一种自由：可以在此处，也可以在他方；可以不断改变，而不被固定在任何一种位置之中。

碗，则属于近年来反复出现在她绘画中的另一组形象。它悬浮于空旷而寂静的空间之中。作为日常生活中最普通不过的物件，熟悉到几乎令人视而不见，在罗明君的画面里，它却始终是一个空着的容器。

其极度简洁的形态背后，承载着一段绵延千年的历史：作为中国瓷器传统的一部分，碗与茶杯曾在数个世纪间作为交换与珍藏的对象，在中国与欧洲之间流转。看似朴素的外表之下，潜藏着远超自身的历史记忆。

云与碗构成了罗明君绘画语言中的两个互补极点。二者同样漂浮于虚空之中，被抽离出一切具体语境，没有地面，也没有可以依附的地平线。然而它们的本质并不相同：云不断变化，而碗则静静地留存。一个不断变形，对应着另一个的持久存在。然而，碗同样穿越了时间与边界。

在绘画中，罗明君从极为有限的视觉词汇出发，创造出一种具有非凡强度、并充满回响的视觉语言。这种删繁就简的美学，与她整个艺术生涯中所探索的多种媒介形成鲜明对照。绘画、素描、摄影、装置、录像乃至行为艺术，她的创作始终不断借道于不同的艺术形式。

这种自由同样体现在她对语言以及自身文化遗产的态度上。耐人寻味的是，恰恰是在离开中国之后，罗明君才开始转向水墨与书法，以一种保持距离的方式重新面对这一传统。但这并不是为了重新找回一种失落的身份。1992年，她将《道德经》前十八章书写在一个博物馆的三面墙壁之上。随后，文字开始零散，从墙面脱离，向空间中延展，直至覆盖地面。汉字本身也被逐渐拆解，最终变得无法辨认。

“我不想成为西方想象中的中国人。”她说。这不是对自身文化传统的否定，也不是让自己被传统所禁锢，而是以自由的方式重新拥有。在两种语言与两种艺术传统之间，罗

明君创造出一种属于自己的语言。在这里，她所承继的文化不再是一片等待归返的故土，而成为一种可以穿行其间、不断加以转化的材料。

这种对一切强加于人的规范的警惕——无论这种规范来自保守还是“进步”——同样体现在她对女性角色的态度上。

罗明君成长于毛泽东的“妇女能顶半边天”的时代，但这种被宣扬的解放仍然从属于集体主义的宏大计划。多年以后，在欧洲，一位女性画廊经营者曾建议她千万不要画花，因为她是女性，这样做会显得“不够女权”。罗明君偏偏反其道而行之：她画起了自家花园里的玫瑰，也画起了工作室门前那棵高大的木兰树。这棵原产于亚洲、如今深深扎根于瑞士土地的树，成为她自身经历的一种含蓄回响：迁徙并不意味着无法在另一片土地上生根与舒展。

从一种文化体系到另一种文化体系，罗明君始终拒绝让任何人替她决定：一个女人、一个中国人或一个艺术家应该做什么，又不应该做什么。

此次展览中呈现的八件小幅作品《红色别针》系列，凝聚了这些不同的维度。别针是日常生活中微不足道的物件，也属于与女性相关的家庭生活。它可以刺伤，也可以连接、缝合与修补。被插在军事地图上时，它又可以标示位置、被征服的领土，或者尚待占领的地域。罗明君经常在装置作品中使用别针，将布料、物件或中瑞两国的身份证件连接在一起。红色又为这一意象增添了更多层次的含义：在中国，红色是节庆与幸福的颜色，同时也是罗明君这一代人的集体想象中具有深刻政治意味的色彩。别针还呼应了“钉子精神”——这是伴随艺术家童年成长的一种毛泽东时代的政治话语。于是，一个极其微小的日常物件，成为私人与集体、女性与政治、伤害与修复彼此交汇的节点。

从几厘米长的别针，到数米之巨的云朵，尺度发生了巨大的变化，但图像的内在逻辑并未改变。无论画面多么宏大，几种简单的形象便足以唤起一个生命历程中所经历的一切，而不必将其固化成某种单一的叙事。

水，是罗明君作品中另一个反复出现的主题。在《碎光流散》中，水化为一片近乎抽象的表面，反光与明亮的颤动遍布其间。无法被把握，也始终处于流动之中，与云一样，水拥有不断变化却从不固定成形的能力。

这种不确定性，同样存在于图像本身。通过层层覆盖，罗明君遮蔽、淡化、提亮画面，让某些元素逐渐浮现，而另一些则只剩下隐约的痕迹。在显现与消逝、具象与抽象之间，图像仿佛并不是从画布中浮现出来，而是在抵抗自身的消失。

随着艺术语言日益凝练，罗明君也将图像推向消解的边缘。然而，图像的淡化从来不等于彻底消除，而是留下恰如其分的痕迹，使某些事物仍能再次浮现。形态遂徘徊于在场与缺席之间，如同记忆本身：它保存，也改变；它留住一些，又遗忘另一些。

也许，正是在这些张力之中，罗明君作品的独特性得以显现：消隐之下，是惊人的丰厚；宁静之下，则潜藏着某种反叛。她的绘画在减省与静默中展开，而它的力量恰恰存在于这种克制之中。

一只碗，一枚别针，一朵云，或一个背对观者、走向无边无际的身影——罗明君以寥寥之物，打开了一片意蕴辽阔的原野。

她那些极其简约的绘画，承载着一个生命的复杂性。它们属于这样一位女性：成长于毛泽东时代的中国，参与过后文革时期的先锋艺术运动，离开故土，改变语言与生活疆域的艺术家。从“O艺术集团”的岁月里，罗明君保留下来的是不曾减退的好奇心与实验精神；而往返于中国与欧洲的人生经历，让她获得的则是为自己开辟道路的意志。

从 20 世纪 80 年代对集体性的解放与艺术自由的追求，到一种更加深刻的个人自由，贯彻其中的始终是同一种必然要求：永远不将定义自身位置的权利交予他人。当我们问罗明君，是什么促使她今天仍然继续创作时，她的回答只有几个字：“变得更加自由。”

柯梅燕 Myriam Kryger

上海，2026 年 9 月