

TWELVE CHINESE CONTEMPORARY LACQUER PAINTING ARTISTS

中国当代漆艺系列研究

中国当代漆画十二家

主编/陈勤群 马钦忠

CTS



湖南美术出版社

全国百佳图书出版单位

中国当代漆艺系列研究

中国当代漆画十二家

主编/陈勤群 马钦忠

CTS



湖南美术出版社

全国百佳图书出版单位

图书在版编目 (CIP) 数据

中国当代漆画十二家 / 陈勤群, 马钦忠主编. —
长沙: 湖南美术出版社, 2019. 1 (中国当代漆
艺系列研究)

ISBN 978-7-5356-8410-3

I. ①中… II. ①陈… ②马… III. ①漆画—绘画评论
—中国—现代 IV. ①J213.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第182856号

中国当代漆画十二家

ZHONGGUO DANGDAI QIHUA SHIER JIA

出版人: 黄 啸

主 编: 陈勤群 马钦忠

责任编辑: 范 琳

特约编辑: 黄宇征

责任校对: 阳 微

装帧设计: 冷泽江

出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市东二环一段622号)

经 销: 湖南省新华书店

印 刷: 深圳市祥龙印刷有限公司

(深圳市龙岗区岐新路1号)

开 本: 787×1092 1/12

印 张: 27.5

版 次: 2019年1月第1版

印 次: 2019年1月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5356-8410-3

定 价: 268.00元

本书版权独家所有, 非经授权, 不得复制翻印。

目 录

序 /1

中国漆画现代性的语言维度 陈勤群 马钦忠

汪天亮 /10

艺术访谈	12
名家研究	18
汪天亮的大漆之艺术	范迪安 18
天光闪亮——评汪天亮的艺术	朱青生 19
漆的现代性——谈汪天亮的艺术	余 丁 20

吴嘉诠 /36

艺术访谈	38
名家研究	43
通感中的撒播与湍流	
——吴嘉诠漆画语言的新维度	陈勤群 马钦忠 43

陈勤群 /62

艺术访谈	64
名家研究	69
漆的策展人·策展的漆人：陈勤群	张颂仁 69
陈勤群——漆艺新像话哲思	马钦忠 70
转化中的期待——关于陈勤群的漆艺术	冯博一 73
如影·如梦·如幻——读陈勤群的画	冀少峰 74

翁纪军 /88

艺术访谈	90
名家研究	97
漆艺之境与翁纪军的当代语言	马 琳 97

吴 杉 /114

艺术访谈	116
名家研究	119
传统与变格	曹立伟 119
人物印象	梁 超 121

张承志 /140

艺术访谈	142
名家研究	145
润物细无声	李小山 145
当代漆艺语境中的张承志	陈勤群 146

李 伦 /166

艺术访谈	168
名家研究	171
李伦的“三漆主义”与他的漆艺实践	杨小彦 171
李伦三论	陈勤群 173
李伦先生漆画寄语	大西长利 174

陈 杰 /192

艺术访谈	194
名家研究	197
堆起•南宗	陈勤群 马钦忠 197
如锦•彬彬——	
陈杰大漆作品中的“礼仪”与“工法”	李 莉 200

余国华 /218

艺术访谈 220

名家研究 226

余国华的漆画艺术与东方文化精神 郭 明 226

钟 声 /270

艺术访谈 272

名家研究 280

伴我生者、听其说话——钟声与他的漆画 徐 爽 280

林 栋 /244

艺术访谈 246

名家研究 248

观念的张力场

——简析林栋大漆作品的文化学意义 吴 鸿 248

李秉孺 /296

艺术访谈 298

名家研究 299

话语——边缘与中心 陈勤群 299

后 记 /322

序：中国漆画现代性的语言维度

陈勤群 马钦忠

中国漆艺现代性的建构，是由现代意义上的漆文化研究、漆工艺教育和漆艺术创作开始的，它是中国从前现代走向现代的过程中，非常疏落边缘的一种文化活动。1936年郑师许先生的《漆器考》（中华书局出版）、民国初年各省的工艺传习所和学堂的漆工课程、1943年沈福文先生在成都首个重要的漆艺展，大约是近现代中国漆艺界在三大领域的最初记录，也是中国漆艺具有现代性的最早萌动与先声。

1

中国漆艺在上世纪下半叶开始了史无前例的两大历史进程。一是漆艺从民间转至高校，成为一门学科，解决的是文化之“源”的问题。它遵收敛型思路，追根溯源，恢复自身应有的文化语境，试图建构一种漆语言体系。二是漆艺从唯美和故步自封的圈子中走向思想和自由的批判，由作为工艺美术的漆艺转换为当代艺术的一种表达方式，其媒材的物性特质面向探索文化再生、由“源”而“流”形成由漆媒介生长出的语言观念的现代性。

中国漆画就是在上述的历史情境中开始当代进程的。进入新时期的中国漆画界的每一次学术焦点的背后都有着文化思潮的根源，在形式觉醒、图式爆炸、材料实验等倾向影响下，年轻一代纷纷寻找当代语言“转换”的突破口，执着地追求创新，不断地自我重复、自我拷贝，经受着自上世纪80年代以来的各种艺术价值观及艺术思考方式的洗礼。

翻阅上世纪下半叶漆画活动的有关评论，其大多是以绘画性立论，而所谓绘画性有两大图式来源：一是借鉴西方美术史中各流派的图式在漆画上的实践与回应，二是应用中国传统图式在漆画上的继承与发展。这种游走于东西方图式之间的创作与论述几乎贯穿了整个漆画探索的各个方面。上世纪上半叶中国漆画奠基人沈福文先生的创作，时而堆起追求如画中金鱼栩栩如生的三维深度空间效果，时而让漆画与敦煌相遇，似乎暗示了日后漆画发展难以摆脱的东西方文化碰撞的历史宿命。

一、当代视野·语境断想

批评家们从当代艺术角度观察漆画，总是从独特的视觉体验、审美感

觉、语境分析和文化阐释考问漆画语言的现代性维度。

下面是我们从近三十年来重要展览活动的重要文献相关的主题词的摘要，纵览漆艺的“当代性”的演进。

1991年“蓝丽娜漆画艺术展”的序言：“尽管有自己丰厚的历史，漆画仍然需要理解，特别是当它以容蓄诸种特艺为主的传统形态走向以拓展艺术表现为主的现代形态之时，它更需要人们投注新的审视观念。不少谙熟漆画工艺品性和技巧的漆画艺术家正努力超越制作、成为以漆画为语言抒发自己灵性的艺术家，蓝丽娜的作品就显示了这样一种自觉与素质。她的作品富有材料的经典感和引人入胜的质量。”（范迪安）这是把“现代形态”和“材料的经典感”相提并论。

2002年“首届中国漆画学术提名展”研讨会上，彭德认为：“正像李小山说的那样，当代艺术是消解技法的，如果关注技法，当代艺术就被削弱了，如果放弃了媒材的特点，它就不是漆画了，这是个二律背反的悖论关系，也是令人困惑的地方。中国文化艺术可以与世界攀比的是陶瓷、丝绸、玉器，还有就是漆艺，中国最早的帛画，我考证就是漆画，是画在丝绸上的漆画，在广州南越王墓出土的一件帛画，是用漆画的，还打了底。中国几千年以前在丝绸上画的蚩尤的图像，是最早的漆画，从这个角度看，我们的漆画是中国各画种中最有历史渊源的一个画种，我觉得它应该在工艺的层面、在绘画艺术的层面被继承下去，被发扬光大。至于是否在当代艺术的领域里作为，这取决于漆画艺术家的艺术观：是为了像电脑、像卡拉OK一样穿透所有人的心灵和生活，还是与自己的心灵直接相通的一种艺术需要。我不考虑批评家，不考虑别人的眼光，不考虑别人的要求，埋头在我的工作室，画我想画的画，做我想做的事……这涉及一个艺术观的问题。”这是彭德对漆画语言二律背反的处境分析。

2005年“置换的重构”漆艺邀请展旨在从当代艺术的角度对中国当代漆画进行适度的定位和学术推进，并从三个层面切入：漆画媒材的兼容度、漆画创作的单向度和漆画观念的新维度。如果说兼容度针对的是漆画的媒材，单向度关注的是漆画的形态，那么新维度倡导的是漆画的观念。冯博一和陈勤群通过此展致力于倡导中国当代漆画的本体建构、文化自觉、观念演绎、人文关怀等一系列面对现代性的语言实践，并最早敏锐地指出漆语言方法与文化的重要表征，即“在不断的髹饰和研磨中，以漆层的堆积和斑驳，追求岁月的久远与沧桑，……表达了漆艺与时间的关系”。但它不是唯一的，用油漆和丙烯一样表达了媒材与时间的关系。“观念表达的方式或者说艺术的方法论是中生代漆语突破的重点，漆艺最能体现‘层’的语境，王光乐的《寿漆》就深受传统漆艺寿棺的启发，但就层叠而言，寿棺还不够极致。同样的厚度，尽管大漆薄髹要比油漆厚涂需要更多的禅心和更长的时光，不同之处是《寿漆》把

物化了的时光以清晰的色层纯粹地呈现，裸露成一丝丝心迹与时间流淌的混合物。形式即内容、方法与观念浑然成一体了，而传统漆艺千百层髹饰的禅意被装饰的唯美、工艺的炫技和日用的机心遮蔽了，类漆的泛滥正是对毫无艺术感觉的炫技派的惩罚与反拨。”

2009年“造物与空间”中国当代漆艺学术提名展（后简称“造物与空间”）研讨会上，孙善春博士发言：“说到漆艺是中国的文化代表，那么我想大胆提出一个问题：在中国文化的诸种‘文化’形式中，哪一种形式最有资格代表中国文化？很多文人认为书画是最能代表的，但是书和画哪一种又更能代表呢？在今天特定的环境中，可能很多人认为漆艺更古老、更能代表中国的文化。如果一定要将之排序的话，就会涉及艺术生态的问题。漆艺最重要的一点就在于反复地刷，一层一层地覆盖，这种层层覆盖恰恰是文化的精髓，覆盖得越讲究、层叠越多，文化的意味就越深。单从层层覆盖来讲，漆艺或许真正能够代表中国文化。”孙善春此言揭示了漆语言作为“层”的艺术与文化不断覆盖层叠之间的同构关系。

在此次的研讨会上，高士明提出自己的思考：“‘传统’在今天我们共同承担的命运里到底担当了什么？它到底在描述什么，又掩盖了什么？在伊朗考察时，我们发现，传统的波斯细密画大致存在于三个生存空间：第一个是博物馆，联系着古董市场和拍卖会；第二个是现代艺术世界，细密画在这里是一种身份标志、图式——符号资源；第三个是旅游纪念品市场，代表着异国风情。其实现在各个国家所说的民间艺术和传统工艺，大致都是在以上三个空间中生存，……其实，中国当前用‘艺术’来指称的领域大致有三个创作空间：其一是美协、画院等，这是一种受当今政治体制保护，受部分本土市场支持的空间；其二是当代艺术江湖，是一个由时尚媒体、国际展览平台、国内外市场联合打造的空间；而这两者之间的中间地带是学院。这三个空间在‘文革’后的三十年来发生了巨大的变化，但无论是哪一个空间，其实都不是‘民间’，所以我个人的观察是‘民艺不在民间’，而是纠缠在各种体制之内。……‘造物与空间’这个展览，想尝试着用当代艺术的策展平台，为已经沦为‘民间艺术’的漆艺开辟出一条道路，组织者们希望用国际化的学术平台去推动它，这是一个很大的挑战，也是一个值得期待的尝试。而我最期待的是恢复庄子所说的那种‘哲匠’，问题仍然在于——真正的‘哲匠’在今天是否还有可能存在？因为即便是‘哲匠’，在今天也要做出选择，选择进入哪一个空间，哪一个系统。”高士明阐述了漆语言当下时代的不同空间和复杂语境，人们能从语言的形态腔调中识别你的文化身份和志趣追求。

2013年“大漆世界：源·流——2013湖北国际漆艺三年展”，陈勤群在为此次展撰写的策展方案中指出：“漆画既是最古老的媒材，又是最年轻的学科；架上形态作为当代艺术的边缘状态，又有可能成为

有别于世界主义的中国方式：中国漆艺界的50年代、60年代、70年代出生的中生代几乎都在这重要的历史节点把最活跃的创造力倾注在架上形态，从而经历并汇聚了诸多当代漆艺的学术焦点，并形成了中国当代漆艺的研究、教学、创作和交流的中坚力量。……传统媒材的现代性进程就是不断地与各种思潮交融、激荡、辨析、梳理与建构的过程。20世纪末，漆艺从工艺语言转换为绘画语言，产生了艺术意义上的‘漆语’。装饰性和全因素是漆画界20世纪末首先展开的两大方向，装饰性未必仅走向唯美，全因素也不止于写实。图式语言、材料实验、书写性、意象化、图像的挪用与观念的表达等都先后成为中生代漆语所触及的新维度。架上形态的这些维度在其他媒材中经过大量的作者参与、竞争、淘汰，并逐步达到了出类拔萃的高度，就此而言漆语的维度未必有多‘新’，而只有具有语言不可替代性的‘漆语’，才能在如云的架上形态中保持漆语特有的表达方式和文化气质，才有可能成为有着数千年母语积淀的架上新维度，所以漆语言的不可替代性，成为漆语言形式现代性的重要表征。”“如果说不可替代性，是我们观察漆语言形式现代性的重要切入点，那么面对漆语言观念现代性，我们体察的是作者的知识结构、文化自觉、志趣眼界、人文关怀……，文本成为作者品位境界无可逃遁的证据。但形式与观念之间并不是清晰的二元结构，观念的表达或者说艺术的方法论是中生代漆语突破的重点……”以上仅仅是对漆语言现状做简略大致的梳理，虽数次以各种方式被引用，其实此乃表面触及，远未详细展开。

2013年“大漆世界：源·流——2013湖北国际漆艺三年展”中，张颂仁在其论文中对漆语言“幽、贵、宏、宝”精神进行分析，认为用西方的语言是很难准确表达漆语言审美的特殊感受的，有些概念词在英文中是根本不存在的，他尝试从东方的审美资源和思想库中寻找一套与漆语言特殊性对应的古典文论式的话语。

2016年“福州国际漆艺双年展”分三个展区：架上、器形、空间，架上的画册以“图式与髹绘”为题，“髹绘”中“髹”指髹饰，是东方传统，绘即绘画，涉西方语境，中国当代漆画就是在这两大文化背景下展开其“当代”建构的。“当代”是漆画的创作和思考中经常被提示的一个概念，也是传统媒材的研讨与批评中使用频率最高的一个关键词。“当代”作为时间的概念直指当下，但因时间的流动不居、川流不息，任何一个即将来临的时间都可贴上“当代”的标签，所以与其视“当代”为时间，不如视其为以时间划分为界的具有特定含义的文化概念，有别于既往历史时段的研究对象；或者有时在无法清晰地描述理想的学术界域时，仅仅用“当代”或“当代性”来表达失语时的一种宏观的期待；甚至于“当代”一词在某种程度上，在人云亦云的圈内外传播过程中，已泛化成充满误读和歧义的套话。

二、当代何为·语言实验

何为传统媒材语言的当代转换？漆画的当代性又做何解？当把这些问题置于传统文化及当代面临的宏大背景观察之时，无论是源于文艺复兴之后的“启蒙的现代性”，还是开端于波德莱尔的“浪漫的现代性”，以及面对连篇累牍、众声喧哗的“现代性”的巨大的语言之网，任何选择和思考都不可能是一条覆盖所有可能性的捷径。

漆艺家对髹饰层的平、光、亮历来是情有独钟，而漆画家中总是以崇尚粗、涩、灰来显示艺术范，“偏爱”是把双刃剑，因势利导是创造的助燃剂，把玩失度视其为自足的主要内容，但容易陷入思维滞留状态，即“没有新的思维指向目标，主体没有给自己规定认知某种过去未曾了解的新的对象，只是在已经了解的对象范围内进行思考或者间歇性地停止思考。”^①形式思维收敛在媒介视觉特点的层面是不错的，但仅此而已，陶醉其中，思维就难以发散推进到应有的维度。漆画家队伍的稀少，漆工艺的费时繁杂，是造成漆艺在图式、观念等层面缺乏点的触及和量的积累的主要原因。而创造主体的理性活动，主宰手的“思”是否还存在着深层的遮蔽？正如海德格尔所指出的那样：“就人具有去思的可能性而言，人能够思。然而，仅仅是这种可能还不能保证我们能够思。因为，能够就是：使这什么的本质进入我们自身，并不断看护着这种进入。我们往往只能做那些我们喜欢做的事情，我们所偏爱的东西，对这些东西我们总是参入进去。而实际上我们所喜欢的只是那些首先从其自身出发喜爱我们，在我们的本质上喜欢我们的东西，它倾心于我们的本质。通过这种倾心，我们的本质也就被占据了。”^②艺术不仅是技艺之思，更是沉思之思，“喜欢”仅是创造的起点，与沉思之思还相距甚远，在海德格尔多义的语境中，似乎有一条缩短距离的模糊的捷径：“只有跳越才把我们引入思的境地。……跳越把我们猝然引向万物皆异，以至于使我们陌生的地方。”^③

“跳越”的直觉标准就是你是否感到了陌生，面对陌生，人们无法滞留、难以自足，或避苦趋乐、返回甜美的“熟悉”，或伸出求知的触角向新的维度发散。“熟悉”是一种一目了然的状态，而“陌生”则充满了疑点，并与问题相伴相随形影不离，这意味着“思”已跨进了波普尔狭义的“世界3”，即“由问题、理论和批判论证构成的世界”^④。但“世界3”里的“计算性思维”并不在沉思的视界内，沉思之思好像另有意旨：“我们在沉思中也大可不必‘好高骛远’。我们只需栖留于切近处而去慎思最切近的东西，即思索此时此地关系到我们每个个体的东西，所谓‘此地’就是这块故乡的土地上，所谓‘此时’就是在当前的世界时刻。”^⑤海氏的沉思观无疑是直指当下切近自身的深远的追问，是对司空见惯的存在的无穷的质疑。“我们作为无意指的指号就存在于这时间之中。我们就是一个指号，尽管是——无意指的指号，这难道还不足以给思提供养料吗？”^⑥但“思”的惰性，习惯于用别人或历史的

情感来代替自身的生存感受,即遵循传统文化中的“情感习规”;习惯于用别人或历史的语言来表达此时此地的生命体验,即重复游戏规则中的“形式习规”。情感习规具有共时性的特点,传统媒介的形式习规往往积淀着这种共时性的永恒价值,难怪对于毫无新意的传统样式,尽管缺乏形式的自觉,人们仍乐此不疲地耕耘其中。应该说以文载道仅是艺术的一个功能,从人本主义出发,人喜欢什么、偏爱什么都有其存在的理由。但艺术本体的内在建构,是一种对艺术本体各个层面穷尽可能性的探索,一种强调当下的感受,以跳越历史给人恩惠的同时亦给人以“熟悉”的遮蔽,还给自身真切的生命体验。这独特的体验与无穷的探索融会物化的过程,不是一种情感和形式的不断重复,而是历时性对共时性视界的拓宽与推进,而不仅仅是回归与重合。这种形式与情感、手与思之间互为递进的关系是艺术本体建构的一个焦点,正如艺术史家豪塞尔所指出的那样:“一方面是原始情感和习规形式之间的矛盾,另一方面是原始形式和习规情感之间的矛盾,对于艺术的发展来说,这是非常强大的促进力。”^⑦

相对于日益复杂的精神世界和文化命题,漆画图式的单调与教育资源及学术关注的缺失有关。当人们对漆画图式细微的推进和变革失去敏感和兴趣时,漆画家自身的文化自觉和实验精神就显得尤为重要。毫无疑问,与丰富世界相呼应的漆画图式,应该有同样细腻、繁复、广阔的演绎空间,而这一切都始于每一种形态、每一个系列的渐变与创造,这种不倦的语言研究和不断试错的实验锐气,才有可能使漆画在现代性的视野中有自己存在的价值。

漆画语言的丰富性是表达精神丰富性的前提。而推进漆画语言丰富性的实验,必须回到材料自身、回到每个人真切感受的独特性,不要人云亦云,以他者的感受为感受,以他者的是非为是非,现代性的人文表达才能有起码的自由的起点。

实验状态是在缺少足够参照系的语境中展开的,虽然有他国的形态借鉴,但漆画母语自身的当代经验、当代思考和当代形态更值得研究。而打破自身的思维定式,跨越驾轻就熟的格局是研究的重要切入点,所以相对的陌生化与原创性是实验的基本表征。中国当代漆画应吸纳当代艺术中的思想特质。“杜尚之后具体艺术家的价值可以根据他追问艺术本质的程度来加以衡量;换一种说法,就是‘他在艺术的概念中添加了什么’,或者‘他在动手之前那儿不存在的是什么’?艺术家追问艺术的本质,是通过艺术本质提出新的命题。这样做就势必不能顾及传统艺术的‘语言’,因为传统的做法是基于这样一个假设:提出艺术命题只有唯一一种方式,而艺术的实质在很大程度上与‘创造’新的命题有关。”^⑧同样值得注意的是作为延续数千年的独特的艺术样式,其独立的文化身份和学术边界容易在当代艺术的语境中被消解和淡化。所以在漆画的可能性与局限性、开放性与独特性的“度”的把握中,保持不断

试错的实验锐气,已成为进入状态的漆画家的常态。

- ① 田运主编,《思维辞典》,浙江教育出版社,1996年,第428页。
- ② 海德格尔著,《海德格尔选集》,上海三联书店,1996年,第1205页。
- ③ 海德格尔著,《海德格尔选集》,上海三联书店,1996年,第1215页。
- ④ 波普尔著,《波普尔思想自述》,上海译文出版社,1988年,第263页。
- ⑤ 海德格尔著,《海德格尔选集》,上海三联书店,1996年,第1233页。
- ⑥ 海德格尔著,《海德格尔选集》,上海三联书店,1996年,第1214页。
- ⑦ 阿诺德·豪塞尔著,《艺术史的哲学》,中国社会科学出版社,1992年,第370页。
- ⑧ 钱来忠总编,《概念艺术》,现代艺术杂志社,2002年,第118页。

三、本体语言·论髹饰层

不断试错的实践也许贯穿漆画现、当代形态建构的全部过程,以努力实现这种材料的全部可能性。这不仅体现在天然漆与所有材质融合的操作层面,归根到底还体现在创造过程的每一个环节所呈现的天然漆的种种视觉的可能性。以天然漆为主体的材料可能性,是由不同的材料视觉效果来感受和判断的,这种感受和判断应该回归到天然漆的一切形态,特别是漆画的本体语言。

关注漆画的本体语言,首先面对的是组成漆画物质结构的髹饰层。众所周知,髹饰层是漆艺和漆画物质结构的总称,“髹”字作为名词时,与漆艺关系不大,是指“赤多黑少之色”^①,而当“髹”字作为动词时,“以漆漆物谓之髹”^②,与漆艺就紧密相连了,所以从本体论的角度观照漆画,作为媒材的天然漆不是绝对的物自体,当人们在艺术创造的意义上对它进行髹刷、挥写、装饰、洒埋等操作时,不同于其他媒材的本体语言,就在髹饰层形成的过程中产生了。

形成髹饰层的最初操作是添加层操作,符号学家皮尔斯的添加操作是一种文字符号的横向的线性序列的操作,而漆画作为非文字符号,它的添加操作是一种横向的平面的添加和纵向的高低的预设,在横向的二维平面上,如只用一种色漆或仅仅是精制天然漆的添加,是一种同质的添加操作,而用两种色漆或不同的材料进行添加,就是一种异质的添加操作。在横向的添加过程中,只要媒材的操作形成了高低的微差,就留下了纵向的预设。漆液的流平性或许可以减少这种纵向微差,但当漆层超过一定的厚度,在结膜的过程中就会起皱,形成纵横交错的皱纹,尽管因为漆层厚度、温湿度等因素的不同,可能产生不同的皱纹,但当你不把皱纹纳入具象造型的需要,使之成为树皮的肌理或其他所指符号时,会发现它那互相嵌套的无限繁复的肌理,具有任意小比例的细节,是一种无特征尺度的“局部与整体按某种方式相似的集合”^③,这种粗糙的自相似的,不能用传统几何语言描述的形态称为分形结构。有意思

的是漆液结膜形成皱纹时，是一种我们的肉眼可以识别的分形，而精制漆液作为一种网状结构的高分子（大分子）化合物，“大分子的局部与整体之间存在着统计自相似性”^④，所以即使平刷的毫无皱纹的漆结膜表面，在微观的尺度上也是一种分形结构。面对漆膜皱纹，人们会联想许多与其相似的分形形态：山脉水系的走势、各种树木的分岔，大脑细胞的示意图、托尼·巴赞放射性思维导图……漆膜皱纹仅仅是添加层操作中的一种形态特征。添加层操作基本上是一种基础性的操作，如果作品仅仅终止在横向的单层髹饰上，画种出现的本体语言，大致就倾向于装饰唯美的层面。

当添加层的纵向预设产生足够的起伏落差，髹饰层创造就进入了第二阶段，即结合层操作。结合层既要求我们在横向上继续寻找创造的契机，也要在纵向上思考同质或异质的巧妙结合，就是说它的异质除了平面的横向维度的差异外，又增加了上下层的纵向维度的对比，这种多技法、多材料的操作，使结合层进入了整个画面的构型塑造阶段，它不是一次性的，可以是数次多层的结合操作，自此髹饰层可以出现丰富的视觉特征，具象、抽象都可以在此阶段得以实现，特别是具象形式，经过数次结合层的操作塑造，已经得到充分的体现。此时的髹饰层为了保持挥写的生动性和准确性，必然留下飞动不平的形色，以求亦步亦趋地填平它；或小心翼翼地形成各种写实的装饰变体；或放胆直取地走向带有色镶嵌特点的错位变形；或是为了保留鲜活的绘画性而干脆选择了与其他画种一样的免于研磨的状态……在主观造型意识的驱使下，当诸种观念形式在髹饰层得到满足时，髹饰层自身的形态也在生长中，经过数次结合层的操作，髹饰层已经不是一个单薄的平面了，不同的技法、不同的材料在平面上已堆起并留下了形态各异的痕迹和体积，这痕迹和体积之间又留下了极其丰富的孔隙、极其复杂的皱褶，产生了犹如迷宫般迂回曲折、凹凸不平的肉眼不易觉察的痕迹空间。

人的视觉与这奇异的痕迹空间碰撞交流意犹未尽时，髹饰层的创造就进入了另外一种可能性：迭代层操作。数次充满主观创造的结合层操作，有意或无意地在髹饰层上留下的痕迹空间，是迭代层操作的基础，这痕迹空间被隐藏在有机的形色中，在侧光的照射下才能被人隐约地感知，而当人们在这基础上一次又一次不断地进行异质的操作后，随着研磨即“涌现”出无数复杂的视觉形态，这种“通过重复简单动作来制造复杂性”^⑤的过程，被著名学者特瑞·波索马特尔称为“迭代法”。漆画这个特殊的创造阶段，我们称其为迭代层操作。其他画种的塑造过程也会留下复杂的痕迹空间，但只有漆画的迭代层操作，能使这潜在的痕迹空间变成可视的、混沌的、充满能指符号的横截面。

至此，由添加、结合、迭代等多种操作形成的髹饰层，呈现了漆画的特有媒材表现的本体语言。正如德国斯图加特符号学派的美学家本泽所指出的那样：“迭代的产生方法相对于混沌型审美状态，结合的产生方

法相对于形式型审美状态，添加的产生方法相对于结构型审美状态（即纹样图案）。 ”^⑥

哲学家奎因有关本体论相对性的论断，使任何本体语言的研究都带上局部的主观的色彩，每个人对媒体都有着自己独特的感悟，允许每个人的独特感悟是艺术创造的前提，艺术评判上的唯我独尊是十分可笑的，正是每个人的独特感悟，才使创造千万座让人诗意栖居的语言寓所成为可能。

- ① 高树藩编纂，《中文形音义综合大字典》，中华书局，1989年，第2144页。
- ② 商务印书馆编辑部编，《辞源》，商务印书馆，1988年，第1897页。
- ③ 林夏水等著，《分形的哲学漫步》，首都师范大学出版社，1999年，第86页。
- ④ 汪富泉、李后强著，《分形——大自然的艺术构造》，山东教育出版社，1996年，第190页。
- ⑤ 特瑞·波索马特尔、大卫·格林著，《沙地上的图案：计算机、复杂和生命》，陈禹等译，江西教育出版社，1999年，第7页。
- ⑥ 马克斯·本泽、伊丽莎白·瓦尔特著，《广义符号学及其在设计中的应用》，徐恒醇编译，中国社会科学出版社，1992年，第151页。

四、文化身份·中国方式

现代性最大的困惑是个体觉醒之后，或者说艺术自由之后，信息过剩难以选择的纠结，世界主义和东方主义博弈的艺术丛林，也是各种学派角逐争雄的学术江湖。现代性的表征是非西方国家教育的西化，特别是改革开放国门洞开，西风劲吹，以西方为师，现实主义、现代主义先后成为学院架上教育的主轴，于是漆画进入学院，首先被写实、被装饰，继而被解构，当写实走向艳俗、波普、泼皮，或走向消解、表现、抽象，是否形色就达到了观念的彼岸？现代主义是语言训练的重要途径，当绘画和现代主义被过度阐释，古老的漆画在西方的价值体系中能否有一席之地？前景莫测。

漆画的元语言既具有当代架上的共性，又保持着自身的独特性。古代漆画线条的书写和彩绘的意象，作为艺术世界中的中国方式，潜藏着深刻的历史基因。线条是中国造型方式的重要因素，因为线条是在平面上捕捉事物的最原始和最快捷的方式，所以中西最早的造型——岩画都以线条留下了人类最早的、充满稚拙意象造型的痕迹。而告别岩画之后，在东西方绘画的发展史中，对物的即时摹写，导致西方“坏画”走向三维的对象再现；对物的“延时书写”（陈龙海《中国线性艺术论》，第41页），促使东方绘画进入二维的意象表现。而大漆的黏稠和色域的狭窄，使其从源头上就放弃细腻表达的可能，在高度提炼的书写状态中捕捉人物最传神的意象。河南信阳长台关1号楚墓出土的53块残

片的漆画“射猎图”“巫师图”“巫师持法器图”“巫师戏蛇图”等中的诸多人物都是作者目睹、心记、手绘的传神的生动意象。

面对恒河沙数大千世界，中国人善于表现什么呢？“目识心记，以形写神。”中国的传统造型写的是形象背后的神韵，表现的是自己心中的意象，而这意象总是在线条的牵引下，显得比真实的更简朴、更洗练、更夸张、更变形，也更稚拙，从而开始了中国造型艺术的意象历程。并以稚拙意象为起点，影响了中国造型历朝历代几乎所有的媒材。中国古代漆画就是在“延迟模仿”或者说“延时书写”中继承了中国造型的意象传统。

作为架上绘画的典型代表，中国油画是对西方价值标准亦步亦趋较深的画种，也是最早提出油画民族化，寻找自身价值的画种；意象油画、写意油画都是此种努力的成果。漆画需要民族化吗？或者反过来问，漆画西化了吗？

起码在视觉习惯上漆画西化了，现代漆画就是以西方语境命名的。漆画是中国视觉的古汉语，它从古代漆器的髹饰演变过来，成为中国绘画少年期的重要载体，它自战国至明清、民国有着不曾中断的文脉，我们缺乏对它的汇总、梳理和研究，以自己接受日欧美术教育近百年的影响，割断疏离了漆画数千年形成的中国造像艺术的文脉。人们总希望历史从自己写起，所以把接受西方语境的漆画定义为现代漆画，而我们则关注中国漆画自身的语言，如何在百年思潮激荡的影响下，发生了怎样的变化和创造。我们不拒绝百年西方对东方的启示，但更在乎中国文脉在漆画中的延续与成长，在后殖民的语境中，厘定文化身份的目的就是通过梳理文脉，在宏大悠久的历史资源中寻找当代表达中的中国方式。

1840年后，西风东渐，改革开放，中国融入全球化，所有的中国方式的当代表达都带有中西融合的意味，是中国艺术现代性的普遍表征。西方文化崇尚“逻各斯中心主义”，古典绘画恰恰是如镜子般再现的理性精神的体现，19世纪工业革命给世界带来突飞猛进的变化，科学理性成为时尚显学，印象派就是借鉴光学理论的实践产物。而20世纪照相术的迅速发展，使艺术观念的理性开始萌芽，既然光色无法在逼真地再现客观世界上与摄像较劲，那能否在用媒介表现内心世界上超越它呢？有人甚至认为脱离照相般再现的描绘才是绘画的真正开始。于是后印象派、野兽派、表现主义、达达派最终演绎了以各类抽象为表征的现代主义，并在内心的种种主观表现上与东方视觉古老的意象表达有了某种程度的暗合。而以三大构成为基础的现代主义成为现代视觉教育的理性基础，尽管抽象艺术是视觉知识分子的艺术之称有失偏颇，但它确是一种媒材，更是传统媒介语言现代性的有效途径，所以漆画走进具有当代知识结构艺术家的视野，抽象就成了从母语出发进入实验状态的漆画家的

图式。中西视觉语言和方法在此融汇，将形成难以以抽象概念描述的漆画新维度。

五、漆母语·元语言

语言的现代性是个具有普适性的进程，从母语出发使古老文化再生或许是非西方艺术媒介和方式的必经之路，正因为漆画在现、当代的形态上缺乏足够的积淀和参照系，反而为漆画家在造型媒介的选择上提供了更为广阔的空间，从而蕴含了更多的创造可能性，并自然地面临了当代架上的诸多语境，首先便是元语言与对象语言。

最早提出语言分层理论的卡尔纳普认为：“我们关涉两种语言：首先是作为我们研究对象的语言——我们称之为对象语言；其次是我们用以谈论对象语言的语形形式的语言——我们称之为语形语言（即元语言）。”（卡尔纳普《语言的逻辑句法》，第3页）视觉的元语言，是批评家对对象语言的归纳与阐述的元理论，也是艺术家自觉或不自觉地运用于对象语言创造的方法论，更是一种高级的逻辑形式。

▲堆起

“堆起”出自《髹饰录·坤集·堆起第九》，原意仅指隐起描金、隐起描漆、隐起描油等技艺，此处指在漆画中用漆、漆色、漆灰等髹饰堆起后形成的以材料表达为中心的语言研究，是一种媒材的元语言。

素髹——薄髹堆起。就其漆或单色髹多层而不见其痕而言，其实为《髹饰录·坤集·堆起第九》中真正的“隐起”，而其技法不同，效果却与极简主义相似，极简艺术“其根源可以追溯到杜尚和他的格言‘减少，减少，再减少’。这种减少过程的征兆便是有规律地出现单色画：每一代现代主义者（始自马列维奇）都创造过自己的白色绘画品牌。尽管他们的动机各不相同，但却常常有一个元素，即要净化其他画家的用色过度。……与此同时，阿德·莱因哈特也逐渐热衷于单色主义，将理智发挥到一种极端。他自成体系地发展成一种自称为‘终极黑色之画’的作品”^①。而另一极简艺术家巴奈特·纽曼则以超大的纯粹的红色作品著称。极简艺术家阿德·莱因哈特把一代人的艺术观念表达得淋漓尽致：“美术的首要法则和绝对标准以及艺术的最高极致是纯粹。它包含的内容越多，它就越生动，同时它也就变得越糟糕。‘多就是少。’一个艺术家按照非艺术的观念思考得越少，他运用陈旧而熟悉的技巧就越少，同时他也就越像一个艺术家……一件作品受到公众好恶的影响越少，它也就越好。‘少就是多。’”^②素髹虽是古代工艺，但其大面积的单色效果却别有一番气质：从温润如玉到粗粝如铁、从毫光如铜镜到幽深若古井，素髹单色的丰富性别有洞天，特殊的视觉感受也为有别于西方的极简艺术提供了更广阔的创造和阐释的空间。

起皱——厚髹堆起。起皱是大漆的天然堆起，它是大漆特殊的材料语言，不同的漆的起皱有着丰富的差异，在世纪之交起皱成了当代漆艺实验的最早语言形态。

和灰——漆灰堆起。漆与灰的调和在传统漆艺中一直是漆艺胎制的基础和髹饰技艺的运用。漆灰作为艺术表现的一种材料语言受西方“不定形艺术”或者说“非形式主义绘画”的综合材料风潮的影响，其“非形式”颠覆了既往的创作方法，“不定形”引进了所有可以应用的媒介：沙、泥土、纤维、金属、胶水、油漆、木头、稻草、旧布、报纸……几乎无所不用，而各种泥土灰粉与颜色的混合成为中国综合材料艺术一直借鉴并实验的对象，从上世纪到新世纪，出现了一大批此方向的具有中国气质的材料语言。漆画从漆艺中分离出来，漆艺恰恰是以漆为黏合剂先后经陶、木、竹、石、骨、角、铜、皮、麻、铁、帛、藤、金、银、铅、象牙、丝绸、螺钿、纸等各种材质结合制胎饰形的，应该说漆艺是古典意义上名副其实的以大漆为中心的综合材料的艺术。漆画是在八五新潮的影响下从图式革命开始逐渐走向了以漆灰为基础的材料语言实验的，因为漆艺深厚独特的综合材料传统，使漆画的漆灰材料语言在当代语境中存在着无限的创造空间。

麻语——漆麻堆起。麻和漆作为大自然的恩赐，人类对其有着天然的亲切感，夹纻胎的独特创造使麻成为东方造物最古老的倾诉对象，保持漆麻造物的原生态就有可能呈现或者走近东方最远古的魂魄，麻在漆的黏性塑形中，以平贴、皱褶、罩漆、罩色、刮灰、贴箔等成为漆画中别具一格的麻语。但把麻从漆艺造物的底层抽离出来，使之成为架上表达的一种物语，却是“欧风美雨”所致，阿尔贝托·布里那著名的破纱布的作品《萨科》、塔皮埃斯的纤维拼贴，深刻地影响了中国的架上艺术。

① 赫伯特·里德著，《现代绘画简史》，广西美术出版社，2015年，第297页。

② 阿尔森·波里布尼著，《抽象绘画》，金城出版社，2013年，第153页。

▲ 研磨

叠加——语言多样性的累积

叠加的基础首先源于《髹饰录》中的“彰髹”，而彰髹、犀皮、斑纹、变涂、菠萝漆、赤宝砂等虽因各国别、地区、时代的不同名称各异，但均是在“引起”等方法的作用下使不同色漆、箔、物料的叠加有一个丰富的高低预设。而现代漆画的叠加应用正是在高低预设基础的迭代层上，通过研磨呈现的。

递减——材料复杂性的磨显

磨显是漆画中一种不见笔触的形色塑造，是无笔之画，经作者微妙的引起、预设或者说预埋，在同样丰富的叠加或简单的迭代之后，磨显就是一种递减，可以是一种复杂性的材料呈现，如彰髹，也可以是一种单纯性的深刻表达，如素髹。它是当代漆画语言独特性的重要方向，堆起方向有综合材料比肩，磨显方向尚无参照系可与之比较，蕴藏着独特的能指语言空间和审美阐释维度，形色、图式、质感均有其他媒材及方法难以企及的创造的可能性，它作为古老髹饰母语与当代思维的结合是一个前所未有、方兴未艾的方向，也是中国当代漆画现代性的一个重要的远未开发的语言维度。

▲ 漆书

漆书的本意有二，一是用漆书写，二是金农把点画破圆为方，以漆帚写出，称“漆书”。此处显然与金农无关，是研究以漆书写的文脉。用漆书写的竹木简古有记载：

东汉时，朝廷对各种经文都有一部标准读本，用漆书写藏于兰台，称为“兰台漆书”。

《东观汉记·杜林传》：“杜林字伯山，扶风人，于河西得漆书《古文尚书经》一卷。”漆书尚书学派是杜林所创立的学派。杜林，字伯山，东汉扶风茂陵（今陕西兴平市东北）人，少好学，以表叔张竦为师学《漆书尚书》，博洽多闻，时称通儒。张竦父是张吉，《漆书尚书》出自张氏。杜林父子先后拜张氏为师学《漆书尚书》并得漆书。东汉初，杜林被征辟为侍御史，因其博学多闻，受京师士大夫推崇。

《晋书·束皙传》记载，晋时有一个名叫不准的汲都（今河南新乡人），盗掘战国时魏襄王的墓得到13篇漆书的古籍。

南朝梁周兴嗣《千字文》：“漆书壁经。”

唐张彦远《历代名画记·叙画之兴废》：“嗟尔后来，尤须靳固，宜抱漆书而兴叹，莫将棊柿以藩身。”

元代吾丘衍在《学古编》里面解释说：“上古无笔墨，以竹挺点漆书竹上，竹硬漆腻，画不能行，故头粗尾细，似其形耳。”

康有为《广艺舟双楫·说分》：“完白山人之得处，在以隶笔为篆。或者疑其破坏古法，不知商周用刀简，故籀法多尖，后用漆书，故头尾皆圆。”

漆书为“蝌蚪文”并注如下：“周代的古文字。上古笔墨未发明前，以竹挺（挺）点漆文字于书竹上，竹硬漆腻，画不能行，文字之体乃头粗尾细，状似蝌蚪，故名。”

本书提出“漆书”的意义是在于从古典书写的领域跨进了对书写性进行更深刻认知的当代艺术的广泛的实践中。

张道一在《漆画小议》中感慨：“漆书漆性很黏，俗说‘如胶似漆’，用笔蘸漆而绘，须果断、肯定、快捷，起笔圆厚而落笔细挑，形成一种独具的风韵。这使我联想起文人画家之在生宣纸上作画，同民间青花鱼盘上那种挥笔自信、简洁生动的造型，可说具有异曲同工之妙。深厚的功力固然重要，而顺应材料的特性而变局限为无限则尤为难能可贵。早期的漆画很有这种艺术之长。遗憾的是，我国数百年漆艺的发展却背离了这一传统，走了另一条自缚的路。盲目炫耀技艺，忽略艺术整体。”他对漆画书写性的特性与共性有一个依据材料特性和源于写意传统的回顾，其实中国漆画是中国造型最早的源头之一。

中国古典漆画是中国文人画之前的最早的充满写意精神的绘画，从战国乐舞图鸳鸯形漆盒和“后羿射日”“锦瑟彩绘”残片到马王堆朱地彩绘漆棺，这些体现的中国早期的绘画是用极具书写意味的笔法气韵呈现了中国艺术的意象格局。西方抽象表现主义中的书写意识有东方思想的启迪，反过来西风东渐，欧美现代主义随着开放的浪潮激发了中国诸多媒材现代性的觉醒与建构，一方面是对经典的回望钩沉，另一方面是对西方图式流派的借鉴融合。

书写性与材料语言、公共图像语言……这些谁都可以按一定形式规则运用于视觉创造的资源，可以看成是人人可用的视觉的元语言，不存在谁用了别人就不可用的问题。书写性在诸多画种中的应用是一种常态，与其他艺术媒材海量的个案相比，对漆的元语言书写性研究和运用刚刚开头，漆液黏稠的弹性与地心引力之间的博弈，材料和技法的丰富性，使漆的书写在对象语言的实践上极具特色：角锹漆刮的书写、各种漆笔的书写，综合材料的书写、堆积的书写、悬空的书写、身体的书写，不一而足。它是漆画元语言方兴未艾的重要方向。

书写性的实践与阐释从当代书法到当代书象，从字义可识到非字莫辨的书写性，一直到从非字与抽象、书写与绘画、书写性与当代表达之间有无的演绎空间，或许无论我们走多远，总不免回头来梳理自身的文脉与源头。中国线艺术的一个高峰就是在汉代漆器的装饰上用高耸、细密、流畅、纤长的线勾勒书写的。历代雅士达人的心性融合在点画中，方圆、刚柔、奇拙或许不只表现在丰富的细节中，而有形的书写或

者说无形空白的书写给人的气势是先声夺人的，所以结构和图式往往比具细节性的描法更能决定书写性的张力。书写性在甲骨文时代，利器刻写无需后代那么多描法的支撑，甲骨文依然古意十足，整体间架比局部细节更能决定意境格局，象形仍抽象至极，会意却意会至简，抽象至简是古人对真实天才的概括与变形，我们难以想象古人创造甲骨文时，是否会为自己刻出的线条具有表意和传播的神奇功能而兴奋……凝视抽象的书写难免都有这种复杂的感受，应该说包括甲骨文在内的每个古文字都是中国最早的以线布陈营造的抽象空间，它们是古人给我们提供的最早最玄妙的文本，每种字体的点画结体历千年岁月经万人赏析，积淀了那么繁复细腻的视觉感受、人文阐释，它确是中国视觉创造最深处的资源库，是东方文明的造化；对世界的感受和表达应包含文明的造化给我们的启示和馈赠，中国当代漆画的书写性才有无限的可能。

▲挪用

在网络和读图时代，图像爆炸是上世纪末众所周知的文化情境。一个人的创作能获得彻底原创的概率几乎归零，“太阳底下没有新事物”。以现代漆画之少见、古代漆艺之断层，在技艺材质上前无古人后无比肩者是远远不够的。当代漆画进入架上艺术的当代语境，在图式、方法、观念、精神上是以整体架上艺术为参照系进行比较与审视的。漆画是古为今用的后来者，但在不断颠覆艺术游戏规则语境中谁先做了什么还重要吗？如同打开国门面对突飞猛进、日新月异的当代艺术时，中国艺术家作为一个整体，但却仅仅是当今国际格局中的后来者一样，难免面临品头论足的打量。艺术现代性的基本起点，就是做回你自己，用属于你的感觉和思考面对所有的传统和话语权力，从而发自内心地做出你的选择和创造。可以从“言为心声，画如其人”的创作中看出这个特定个体处在什么样的状态中：一是你接受过什么教育，二是你读过什么书，用俗话说就是可以看出你吃过几个馒头。最重要的是可以看出，你所认为的漆艺或者漆画如何成为艺术，即你所理解的艺术是什么，因为你认为这么做这么画就是艺术了，所以我们从你的作品中可以看出你的艺术眼光，可以看出你的艺术观念以及你对艺术的全部理解。正是在这个意义上，“挪用”已经超越单纯图像的挪用、拼贴、并置的艺术方法，而是在更大范围内被广泛应用，是当代艺术重要的元语言。

它首先是对古今中外思想资源的挪用，或者说借用；其次是对有史以来所有艺术媒材、方法、技巧、流派的挪用或者说借鉴；最后才是对所有的图像资源包括现成品的挪用。



Wang Tianliang

汪天亮

汪天亮

1950年11月出生于上海

曾任闽江学院美术学院院长、教授

- 2017年 汪天亮漆画个展
- 2016年 福州国际漆艺双年展
- 2016年 大漆世界：时序——2016湖北国际漆艺三年展
- 2016年 “破冰·时代” 中国当代漆画展
- 2016年 “大漆的化身” 汪天亮漆画个展
- 2014年 “华夏贵胄” 汪天亮大漆绘画特展
- 2013年 大漆世界：源·流——2013湖北国际漆艺三年展
- 2013年 韩中当代漆画展
- 2011年 汪天亮漆画个展
- 2010年 大漆世界：材质·方法·精神——2010湖北国际漆艺三年展
- 2009年 “造物与空间” 中国当代漆艺学术提名展
- 1999年 汪天亮漆·墨画个展
- 1998年 第11回菊池招待展
- 1997年 中国当代艺术联展
- 1996年 国际漆艺节联展
- 1996年 汪天亮现代水墨画个展

重要收藏：中国美术馆

广东美术馆

湖北美术馆

厦门美术馆

福建美术馆

Wang Tianliang

Born in November 1950 in Shanghai

Dean and Professor of Fine Arts & Design College of Minjiang University

- 2017 Wang Tianliang's Solo Lacquer Painting Exhibition
- 2016 Fuzhou International Lacquer Art Biennial
- 2016 World of Lacquer• Cycle of Time - 2016 Hubei International Triennial of Lacquer Art
- 2016 The Epoch of Ice-breaking – China Contemporary Lacquer Painting Exhibition
- 2016 “The Incarnation of Lacquer” Wang Tianliang's Solo Lacquer Painting Exhibition
- 2014 “Huaxia Nobles” Wang Tianliang's Special Lacquer Painting Exhibition
- 2013 World of Lacquer: Origin and Flows—2013 Hubei International Triennial of Lacquer Art
- 2013 Sino-Korean Contemporary Lacquer Painting Exhibition
- 2011 Wang Tianliang's Solo Lacquer Painting Exhibition
- 2010 World of Lacquer: Material, Process, Spirit: 2010 Hubei International Triennial of Lacquer Art
- 2009 “Creation and Space” China Contemporary Lacquer Art Academic Nomination Exhibition
- 1999 Wang Tianliang's Solo Exhibition of Lacquer and Ink Painting
- 1998 The 11th Kikuchi Invitation Exhibition
- 1997 China Contemporary Art Exhibition
- 1996 The International Lacquer Art Festival Exhibition
- 1996 Wang Tianliang's Solo Exhibition of Modern Ink Painting

Important Collection:

The National Art Museum of China

Guangdong Museum of Art

Hubei Museum of Art

Xiamen Museum of Art

Fujian Museum of Art