



The Chinese Contemporary
Mainstream Art

苏笑柏 著

ainstream

中国当代主流艺术·考工记

辽宁美术出版社

The Chinese Contemporary
Mainstream Art
苏笑柏 著

M ainstream

中国当代主流艺术·考工记

辽宁美术出版社



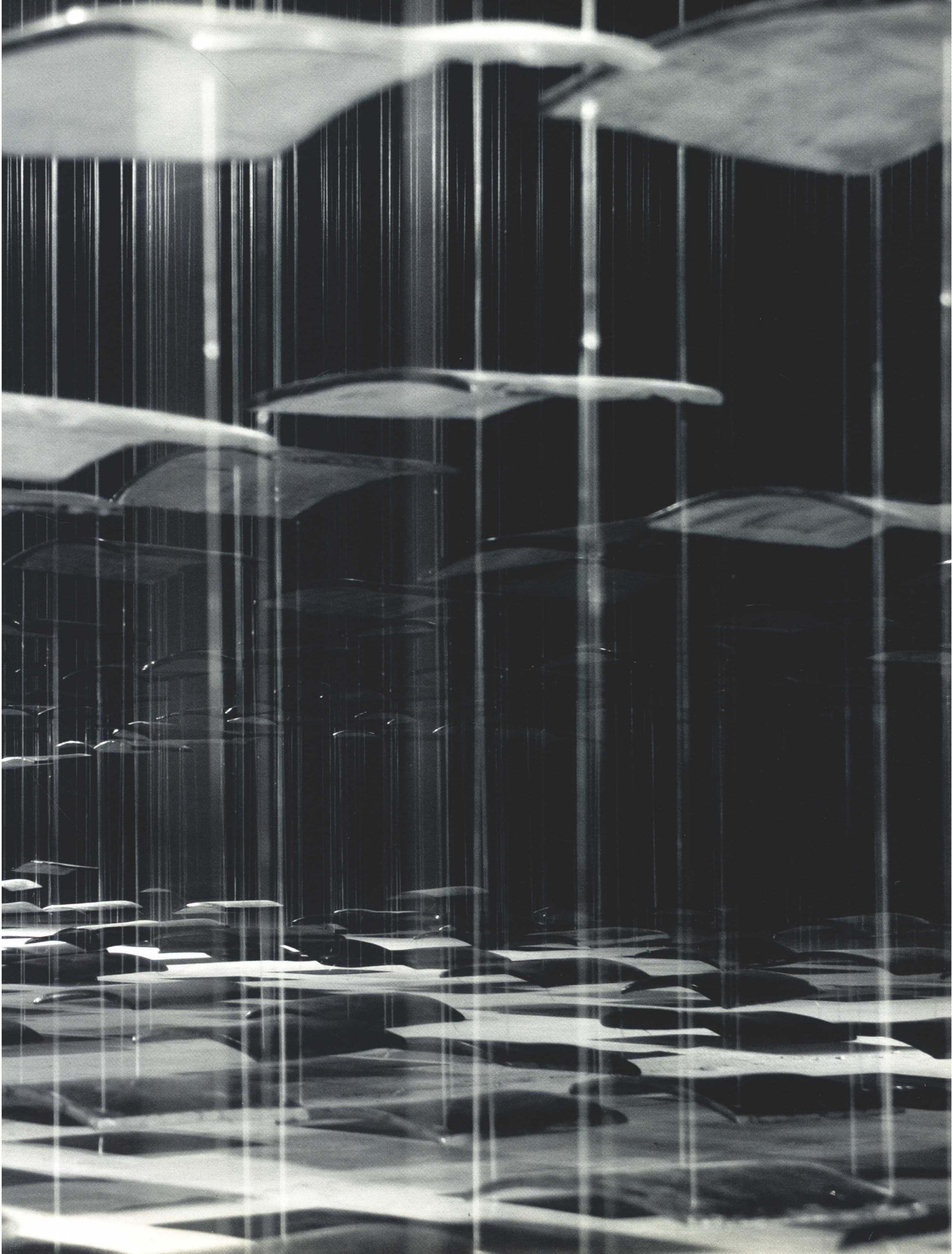












中華人民共和國文化部2008年中國現當代藝術重點推廣展覽系列之一

One of the exhibitions recommended by Chinese Ministry of Culture

策 展 高名潞

主 辦 今日美術館

協 辦 上海·奧賽畫廊

學術支持 德國·杜塞爾多夫藝術學院

展 期 2008年12月5日—12月17日

地 點 今日美術館（北京市朝陽區百子灣路32號）

Curator Gao Minglu

Organizer Today Art Museum

Co-Organizer Shanghai Author Gallery

Academic Support Düsseldorf Academy of Fine Arts

Duration Dec.5.2008 - Dec.17.2008

Venue Today Art Museum (32 Baiziwan Road, Chaoyang District, Beijing)

The Chinese Contemporary
Mainstream Art
苏笑柏 著

M ainstream

中国当代主流艺术·考工记

辽宁美术出版社

考工记

—— 苏笑柏的艺术及其低调哲学

高名潞

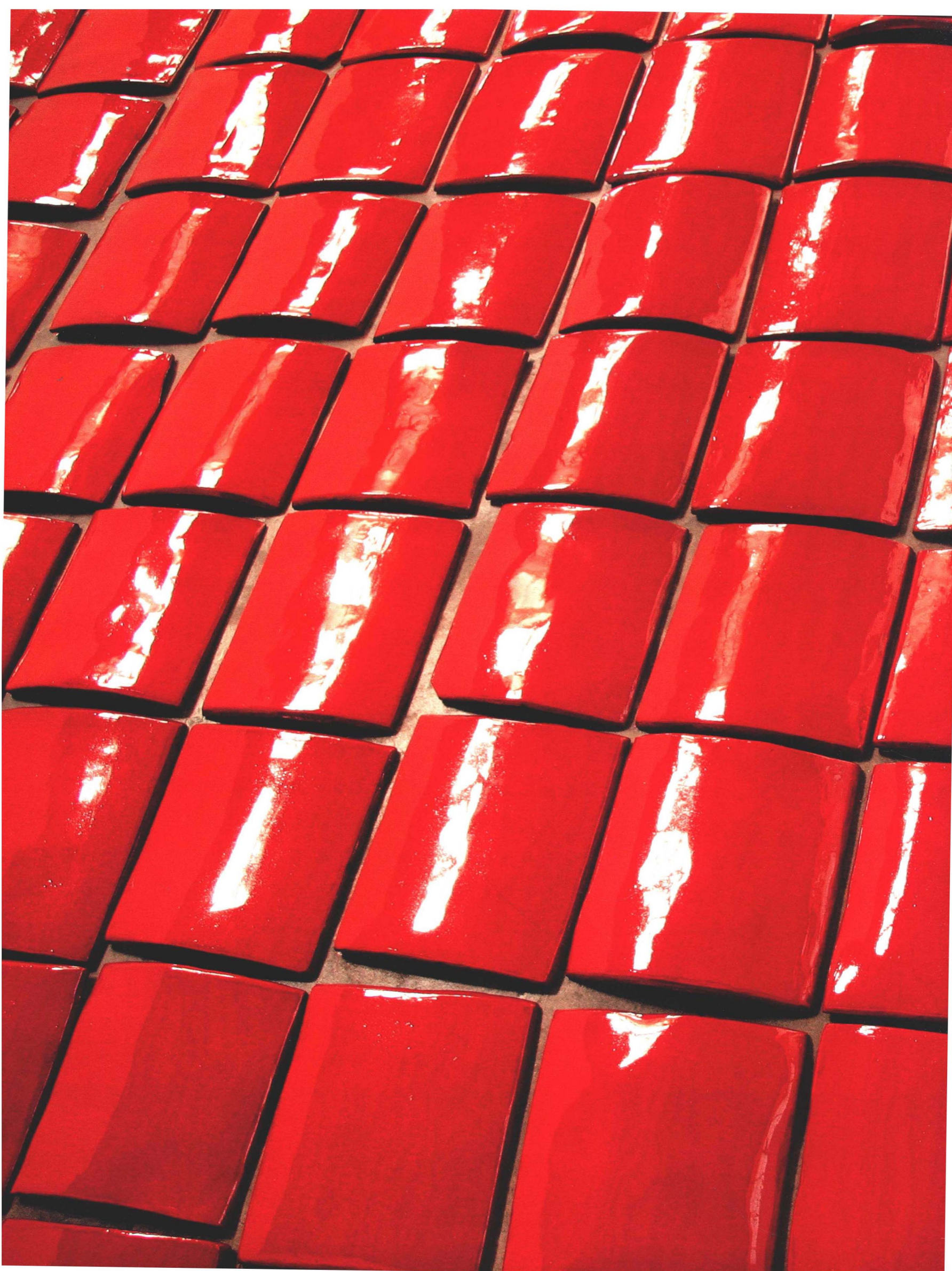
我為蘇笑柏的展覽取了個名字叫“考工記”。它原本來自春秋時代的文獻《考工記》。《考工記》是中國研究手工藝的最早專著。近年來，蘇笑柏創作了一大批用漆作為媒介的藝術作品。這批作品很難用純粹的“繪畫”概念去界定，相反，“漆藝”的過程成為蘇笑柏創作的核心，而作品的符號和圖像因素則是附屬的。所以，這個展覽的真正意義在於展示蘇笑柏從事“工藝”的過程和這些工藝製作出來的作品本身。因此，從這個意義上講，它是一個真正意義上的“考工記”。

藝術家從事工藝？這豈不是對他的藝術價值的貶低？工藝就是百工之技。正如《考工記》所說：“坐而論道，謂之王公；作而行之，謂之士大夫；審曲面勢以飭五材，以辨民器，謂之百工。”所以百工就是工匠。而工匠在中國傳統中一直是受歧視的，所以古代藝術史敘事始終是重文輕工。現當代藝術史亦如是。中國以文人觀念為價值的藝術史可以追溯到魏晉時期，到元代而集大成。這個“文以載道”的觀念在當代仍然是主流，藝術創作幾乎等同於“坐而論道”。更何況，20世紀後半期以來的藝術，始終沒有脫離杜尚的觀念藝術的陰影。儘管今天的藝術家不乏雇用工人和關注技術者，但是，那都是被隱藏在背後的無名生產者，不可以作為創作核心來討論。那麼，蘇笑柏對“漆”的工藝如此投入地探索和陳述，是否表達了他對這種觀念主流的批評呢？

蘇笑柏早年學過工藝，這可能奠定了他現在的興趣所在。但是，在中央美術學院的進修學習和到德國杜塞爾多夫美術學院的學習經歷都說明蘇笑柏在努力追求現代藝術形式。當然，蘇笑柏對現代藝術的理解和探索與他這一代人的背景有關。無論是在他早期革命題材的油畫《大娘家》還是後來在德國創作的那些以傳統傢具和古代文化符號（比如文字）為題材的油畫中，都顯示了他的中國學院主義的背景。學院主義力求把精緻的風格、優雅的趣味和貴族式的東方情調統一在畫面之中。這註定學院主義在中國過去三十年的藝術史中既不能成為衝擊社會的先鋒，也不能豎起藝術語言革新的大旗。

蘇笑柏在德國鄉下一所小學改建的房子中寧靜居住了十餘年，他自己稱之為“小隱”。這給了他足夠的時間去思索和冥想。十餘年的時間終於使他蓄勢爆發，從學院主義中脫胎換骨。那麼，蘇笑柏是從哪裡得到重生的？從一種純粹性之中，找到了單純和直白，丟掉了趣味、風格和文化意義這些深刻的“意”，回到繪畫的表面——texture（肌理），再簡單些，就是回到漆的表皮。

這個“回歸工藝”的念頭非同小可，它給了蘇笑柏一個“非表現性主義”的觀念。這



個觀念和他的過去從此分道揚鑣。十年的孤獨終於帶來了頓悟。這個頓悟讓我們想到了極少主義對早期現代抽象主義的逆反，極少主義用“你看到的是甚麼就是甚麼”的命題來反對早期現代主義的烏托邦表現精神。換句話說，極少主義強調線條和色域的物質性，以抵制現代主義對繪畫內容的幻想。當然，蘇笑柏的“非表現主義”和極少主義可能沒有關係，他和極少主義也不在同一個歷史語境之中。蘇笑柏的語境可能很個人化，也許很偶然。藝術家對肌理表現的衝動，使他很偶然地找到了漆這種媒材。

“回歸工藝”是我總結的。但是，它在蘇笑柏的兩段話中說得很明確：

大漆作為顏料在我的繪畫中得到使用，在材媒特性上並不具有特殊的含義，與宏揚中華民族傳統瑰寶毫無關係。它祇是一種繪畫過程中的染色而已。使用大漆作色，也不基於任何新奇的想法，而是源於我的一次試驗，即如何把繪畫中的色彩佈置得更好。

我關心最多的往往是藝術在創作過程中作為工藝階段的技術問題，而絕不是大量可憎的藝術術語。那些發狂般臆造出來的新概念、新斷代、新使命不會對我們的繪畫有任何幫助，在我們的創作中也沒有甚麼特殊的東西需要新的詞語來加以解釋。^①

蘇笑柏把工藝技術的極端非表現性視為他的低調藝術的立場。如果把這種工藝性低調藝術的觀點放到當下的藝術語境中，我們會發現，它既不符合先鋒藝術的意義膨脹的敘事方式，也不符合時尚藝術的圖像泛濫的敘事模式。所以，這種“低調”傳達了一種對中國當代藝術的批評針對性。我曾經在《中國極多主義》中討論過當代一些藝術家通過過程、重複和手工等極多形式表達這種低調的、非表現主義的、反意義泛濫的創作批評立場。所以，“回歸工藝”是一種低調批評立場，不等於藝術家真正從事工藝。但是，蘇笑柏的獨特性在於他真正腳踏實地地試圖把傳統工藝轉化為繪畫性。換句話說，他的最終著眼點仍然是意味。祇不過是一種更加極端的意在言外而已。

蘇笑柏這個低調的、工匠式的創作著眼於一個說不出來的“意”，那個沒有象的、祇能在看之中，甚至在觸摸中體味到的意。

這個意恰恰是通過多重的悖論被表現出來的。藝術家的工作就是把這些悖論作的極端和不露聲色。

首先，用工藝程序製作繪畫本身就是一個矛盾。漆的工藝技術一般是為器物服務的。然而，蘇笑柏運用複雜的漆工藝所作的並非器物，相反是“畫”。所以，傳統漆工藝

① 《訪談錄——藝術作品
是藝術家生活的全部》
百溪與蘇笑柏訪談，引
自文學雜誌《今天》，
2006年冬季號。

王國維故居的屋瓦



就失去了實用的功能依托。非表現的程序和技術被迫承擔了“表現性的”功能。

當然，漆工藝也可以作漆畫，它屬於一種工藝裝飾品。可是，蘇笑柏的“漆畫”不但拒絕表現任何意義，避免敘事，更不想用裝飾性的形式去取悅觀眾的眼睛。蘇笑柏的“畫”不是繪的。他祇是在鋪漆和貼麻布之前在底板上勾出簡單的圓或者條、方這樣的簡單圖形，它們祇是構圖的元素，並不承擔過重的宇宙或者結構主義的意義。它們祇是漆——這種可以自己“說話”的物的承載。漆用它自身的光潔，它的烏塗，它的厚重，它的不可替代的品質去說話。比如，有人說，世界上最好的色彩就是宣紙的白和漆的黑。因為，這種白和黑是極為豐富的，又是含蓄保留的，它們非常有性格，是不可替代的。“漆黑”這個詞就道出了漆的美學本質。黑得極致，黑得最美，黑得超現實。所以，宋徽宗用生漆點鳥的眼睛，換取栩栩如生的效果。

再有就是趣味上的矛盾。因為傳統漆器基本是為貴族服務的。所以，大漆的光色品質和精緻的漆器總給人以“殷實”的感覺。中國最早的漆器發現於七千年前浙江河姆渡文化。那時，漆器的功能就像青銅器一樣，也是為禮儀服務的。根據文獻記載，戰國時皇家專設漆園，莊子還曾經擔任過管理漆園的官吏。

但是蘇笑柏在他的作品中把這種貴族味改變為一種“文人”趣味。他把大漆的光潔度打磨變暗，並且通過合成的化學反應把單純的漆色變成複雜的灰色調。把規範性的工藝程序變成個人化的體驗。於是創作過程就是和漆的對話，在反復打磨、拋光、調和之中尋找一種偶然性驚喜。這個驚喜就是進入境界，類似一個文人畫家最終在宣紙上得到一片蕭疏荒率的山水，那打磨後的漆色就像水墨畫中的積墨暈染或寫意勾勒。

但是，所有的這些低調並不能掩蓋蘇笑柏的作品在視覺展示上的輝煌。他把畫和上千張瓦片組合在一起，他展示了一種大氣（漆）的輝煌。

所以，低調的生活和低調的觀念不等於不可以創造出輝煌。輝煌不等於體量巨大，而是無限性。無限性是看不到的。它不完全來自作品，它和藝術家的生活和工作空間有關。正如蘇笑柏所說，看一個藝術家的藝術，不應當只看他的作品，還應當看他的工作室。確實，在今天產業化的時代，藝術和人的關係，已經不是“畫如其人”，而是“畫室如其人”。進一步，一個藝術家的藝術品質不能僅僅由他的作品來評判，必須由他的全部藝術生活來檢驗。

2008年11月4日於北京