

# 艺术与设计®

ART AND DESIGN 146

· 艺术  
· 设计  
· 生活  
· 公民社会

中国美术学院设计期刊 刊号: CN11-30000 邮发代号: 273 零售每份 5.00元 2012年2月 第1140期



特别策划

## 橱窗: 被缩小的世界

朱赢春: 慢吞吞

离世的记忆

肖娜·希思: 时尚大片的操盘手

展望: 炸出个“宇宙”

双板还是单板?

平民住宅设计与人道尊严

ISSN 1008-2832

02



9 771008 283122



> 《十示 2007-10》，丙烯、成品布，200 x 280cm，2007

## DING YI: THE TRUTH HAS A FACE 丁乙: 大道有相

文 Article > 顾灵 Gu Ling

有匪君子，如切如磋，如琢如磨。

——《诗经·卫风·淇奥》

2003年在“打开天空——上海多伦现代美术馆当代艺术展”上，笔者首次得见丁乙的“十示”：橘红与桃红底色的黑线格子布上，跳跃着黄色的十字，这些抽象画面在灯光下闪烁不定、迷钝双眼，目光在几番对焦失焦后败下阵来。今夏上海博物馆，丁乙受邀将其对传统艺术与当代艺术的理解娓娓道来，随着时间线索穿插对照，一幅幅十示的灵感来源、探索实验、中西比较、反思推进、摸索发展跃然眼前，20年的时光尽在无数十字的光怪陆离间。

### 农民私房里的“花布设计师”

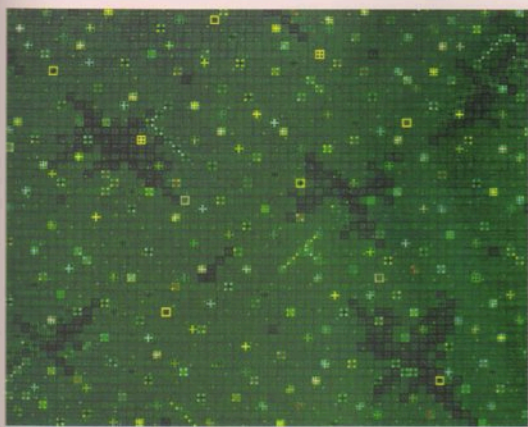
上海冬日的夜晚明澈寒冷，民生美术馆外墙新装饰了八盏十字霓虹灯，它们从中心点有节奏地扩散开去，变出渐大的十字，闪烁着应景的银色光芒。

“概括的·抽象的——丁乙作品展”在此展出，涵盖了1986年至今的61件十示作品。1988年的首幅“十示”以红黄蓝三原色象征其艺术创作从原点开始。

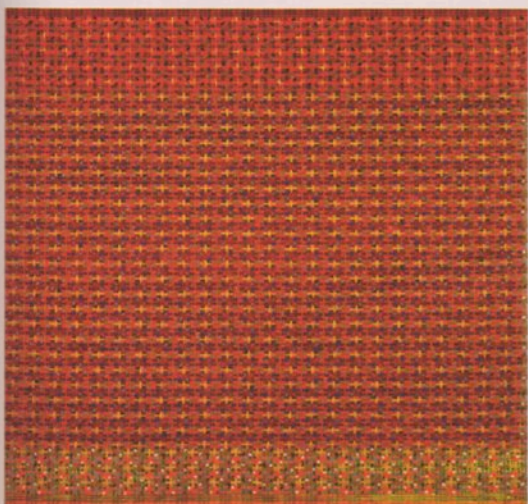
“十字”，对丁乙而言是“泛含义符号，用来标示多次套色的过程中必须遵循的坐标式的精确细线，它只是印刷业的技术术语与符号，没有任何用象征手法可以获得联想的空间。要滤去所有实际性，使绘画仅仅回到形式的本质，形式即精神。”这第

一幅“十示”好像为未来确立了方向——与解读和联想断裂，与传统和西方现代主义背景断裂，与宗教断裂，与意识形态断裂，与热血沸腾、世事无常断裂。“我希望作品反映时代现状，宏观地看待三史，解除反抗武器，以形式感来增添画面魅力。”

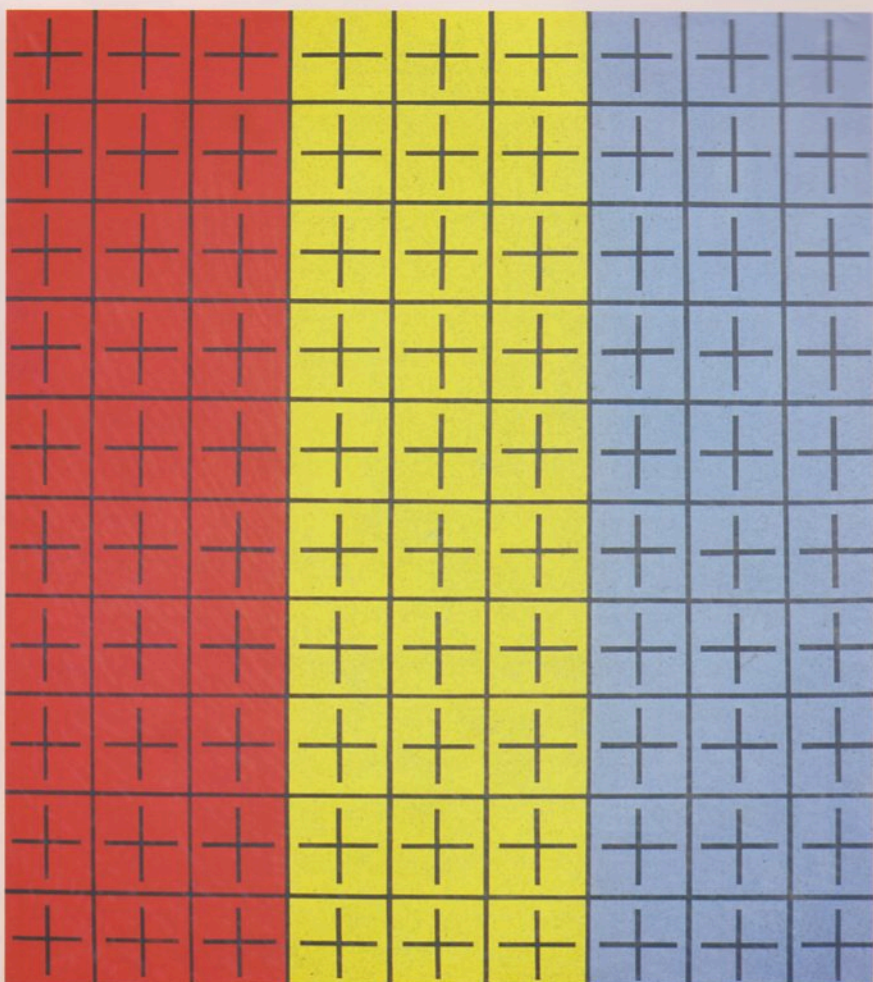
这种形式感常让人将丁乙的画作同“花布设计”混为一谈。丁乙最早的工作室租在过家桥的一套农民私房，靠近虹桥，在当时却是城乡结合部，周围都是农田。当地邻居都搞不懂他是干嘛的，每天蓬头跑出来，头发长长的。那时没电脑、没网络，给别人看作品都是拍照片邮寄。有一次朋友来帮丁乙拍照片，两人把画搬到楼下去，在院子的自然光里拍。邻居们听说都跑出来看，才恍然大悟：“原来这个



> 《十示2009-5》，丙烯、画布，200 x 280cm，2009



> 《十示2000-8》，丙烯、成品布，140 x 160cm，2000



> 《十示I》，丙烯、画布，200 x 180cm，1988

人是搞花布设计的。”

也难怪邻居们把他当成设计师。十示绘画创作最早期，都是借助尺子、鸭嘴笔，有理性主义的来源，力求精确，宛如制图，去除技法，以机械性的重复劳动将任何偶然性拒之画外。而1980年考取上海工艺美术设计系其实是丁乙的无奈选择：“我从来都没想学设计，从小就想做艺术家。当时艺术系、尤其油画专业，竞争相当激烈。那时候上海唯一的艺术院校是上海美术学院，我去考了但没被录取，于是只能委曲求全，另选一所与艺术有关的院校，内心抵抗着读完了三年书。”但就学期间，丁乙从未懈怠艺术追求。白天他利用图书馆自习课，从书架上翻找有限的艺术类进口书；晚上回家继续挑灯夜战，自学巴黎画派，临摹当时的素描老师余友涵介绍的西方现代主义画册，并在其影响下创作了一些城市风景的绘画。

### “我是需要长跑的艺术家”

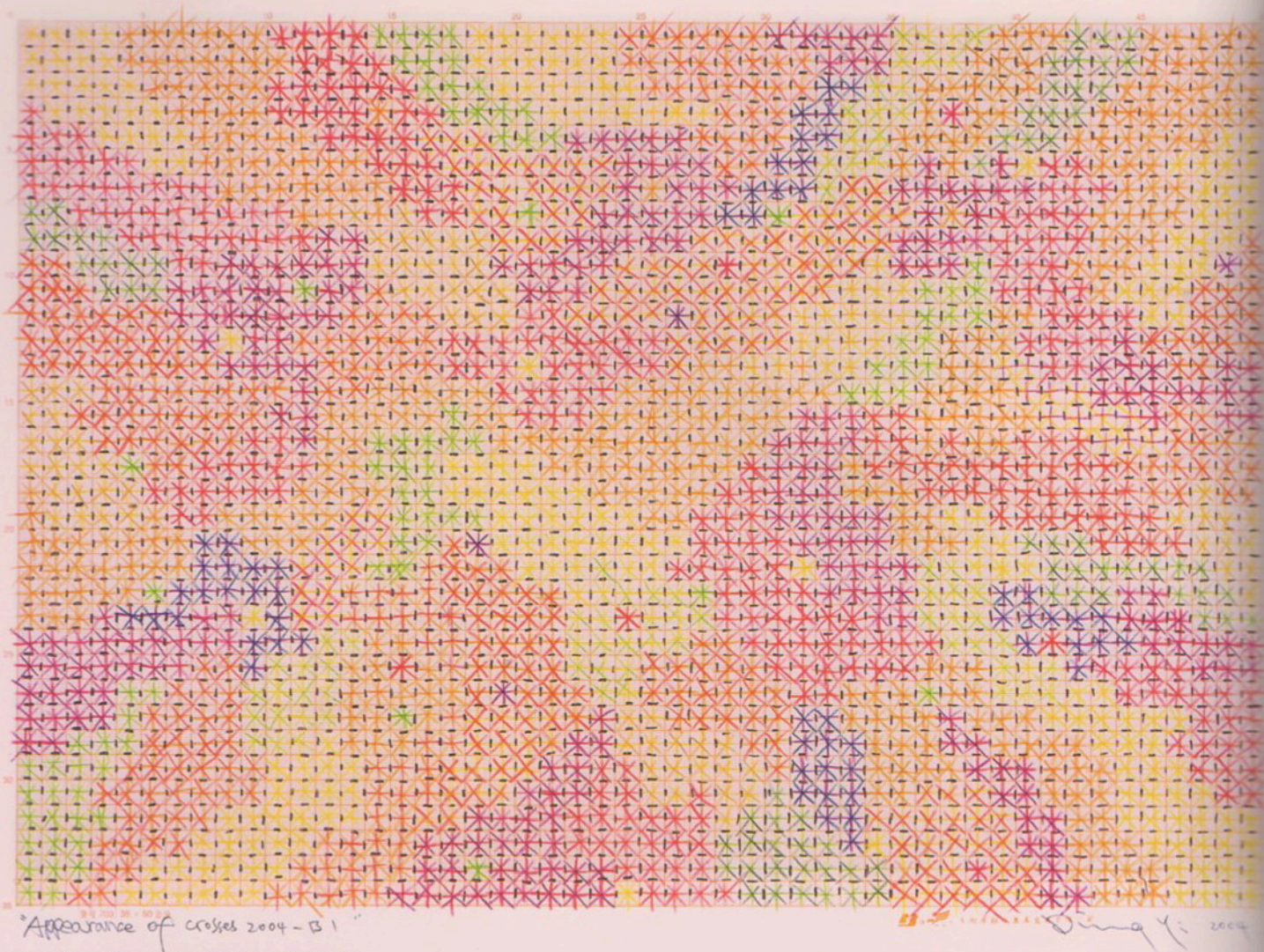
1993年，丁乙作为中国首批参加威尼斯双年展的中

国艺术家前住意大利。当时中国并没有自己的独立展馆，策展方以“东方之路”为线索，把中国艺术家的作品安排在以色列馆展出。在成群结队的政治波普、玩世现实主义中，非意识形态的只有丁乙和徐冰。同年，丁乙获邀前往德国、荷兰等北欧国家参展。次年，国外媒体报道的剪报陆续寄到上海，但当丁乙全部翻完，发现竟然没有一篇是写他的，连一张作品照片都没有，顶多在参展艺术家里提到他的名字。“我的艺术，我追求的这种对称工整的艺术形式对媒体毫无吸引力，不具备任何所谓‘中国元素’……于是我明白，我是需要长跑的艺术家。于是我静下心来，慢慢寻找我的工作节奏和方法。可以说我是这两年才被发现的艺术家。”丁乙在通读了几部西方艺术史论后发现，仅100年历史的当代艺术却已几乎穷尽了想法。“我不希望沿用本来的系统，而是希望找到新的系统，边缘的系统。我的作品或可归纳为‘艺术+设计’。我在1990年就曾提出宣言式的‘我做的艺术要不像艺术’，比如看上去像一块花布，由此反观绘画性。”

### 媒材、光和不懈劳作

于是小小的十字在丁乙日复一日的琢磨中演化，从早期工业化的冷漠，到对自己内心世界的探寻，再到回顾传统找回的身份与背景，以及贯穿始终的对周遭城市的肖像描摹。自1992年起，丁乙开始了荧光十示系列，通过有限而强烈的耀眼色彩将人引入画面深处，如《爱丽丝梦游仙境》中的兔子洞，轮转迷幻的魔法世界实则是艺术家对世界与社会的思考和看法。

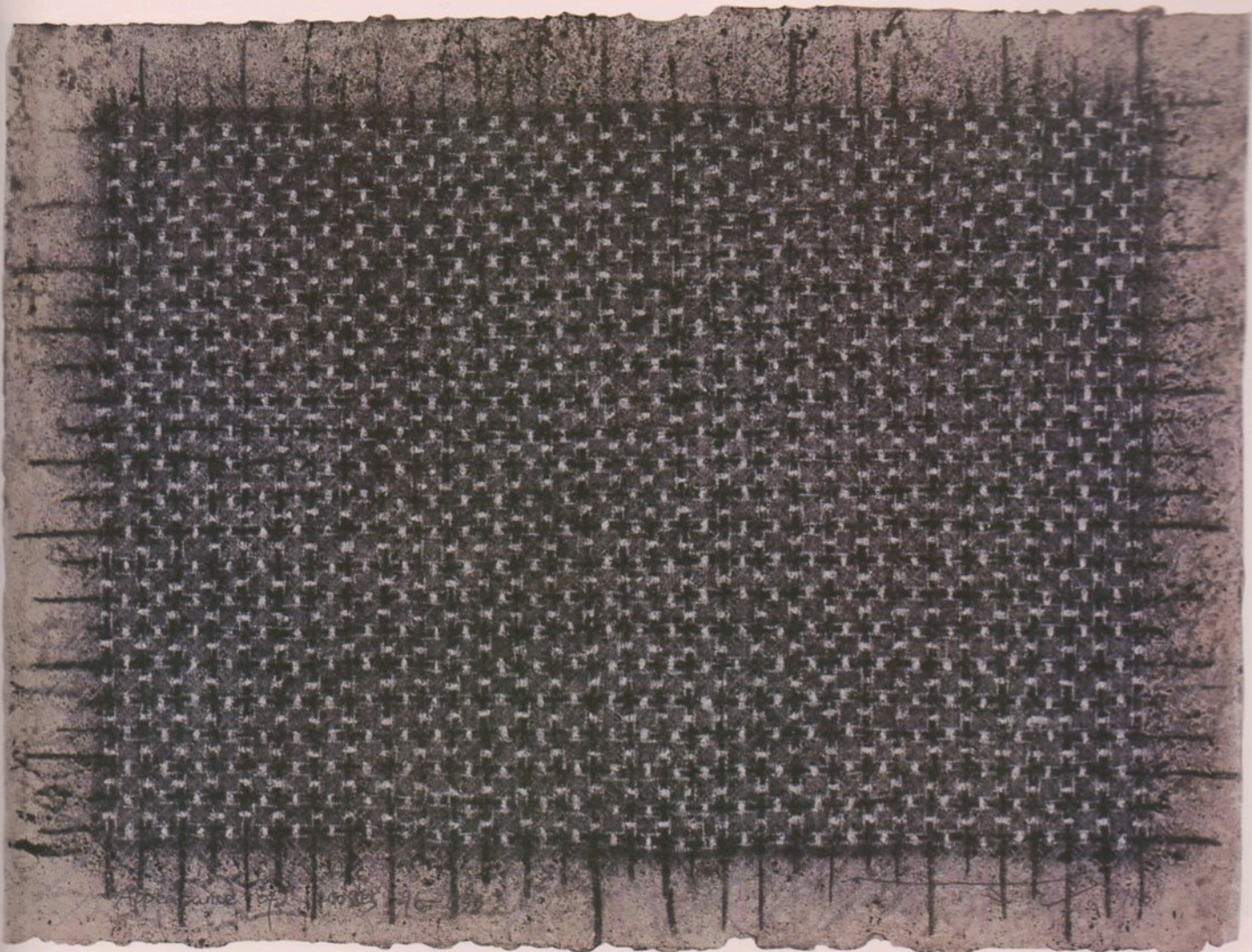
“我的创作有很强的连贯性，我是没有手稿的艺术家，展览中展出的都是最早期的小手稿。我的画作在我的脑海里，作画的过程也是非常自我体验的过程。”也正因此，丁乙从来都是亲手作画，重复体力劳动对丁乙的身体造成了损害：他的腰因长期弓身作画而受损，他的眼睛因连续12年荧光系列的近距离创作而受伤，极易产生注意力疲劳。“这种劳动同我的性格和工作方法都有关系，有种延续性。我的创作灵感总是来自工作，而非其他（如旅行或自然），所以亲手作画是我作品创作的必须。”



> 《十示2004-B1》，彩色铅笔、计算纸，35 x 50cm，2004



> 民生现代美术馆，“概括的抽象的——丁乙作品展”现场



> 《十示96-B33》，粉笔、木炭、纸，52 x 69cm，1996

然而，每日的劳作产物绝不会重复或“一成不变”；丁乙从未停止过实验与改变，总把自己放在不舒服的状态中，永远保持警惕性，让十示系列如同某种活的生命，每每观看，都有类似进化的新发展。画面从最早期的机械性精确、反对口语化（偶然性）和表现性，到1991年下半年采用教学粉笔、木炭后的趋向口语化，同期略去了调配颜料的步骤，提笔即可直接书写，工作起来很连贯，创作状态从紧绷转为放松；但熟练之后，又在1992年反思口语化，并于同年下半年开始大量尝试不同媒材。如使用不打底

的亚麻布，造成笔触不流畅，颜料马上被画布吃下去。又如采用反形、所谓空勾来画米字符，原只需四笔，空勾却需八笔；由此让作画速度迟缓下来，从而把时间留给创作过程中的思考。不断打破、做生、熟练、再打破的过程恰恰见证了十示的成长。

丁乙尝试过的媒材之多令人惊讶，他以亚麻布、卡

纸为纸，以油性记号笔、教学粉笔、喷漆、油彩、丙烯、木炭、铅笔、圆珠笔、水笔、蟑螂粉为笔，用各种“适应绘画观念的媒介，实验类似视觉兴奋、视觉刺激、固体转化成粉末状态、反光、不易保存等等的可能性。”提到“不易保存”，丁乙不无感慨。曾经有段时间，他要寻求一种黑色的反光，于是想到圆珠笔的油性可产生反光，用黑色圆珠笔画在涂成黑色的丙烯布上，不就有了！说干就干，他立马提起丙烯刷黑画面，但求成心切，等不及自然干，就把画布放在当时做饭用的电炉上烘烤。干了之后，用圆珠笔画上十字，果不其然，黑色的反光出现了。但画布一经烘烤后变得非常脆，每每拿出与朋友共赏时，都会剥落下来，许多作品就此“失踪”。“当时只知道迫切地实验，收藏系统也还没有建立起来，觉得作品没什么价值。”即便是如今的一些反光作品，也都因反光效果的微弱（如铅笔痕带有红色的反光）而使最先进的摄像机也无能为力。

“我再和你讲个故事！”丁乙如孩子般带着兴奋，“当时条件很艰苦，我上午睡觉，为了省顿早饭：中午吃一顿，晚上临睡前再吃一顿，基本要过了凌晨才睡。在尝试用木炭作画的时期，我一直想让木炭的黑白起来。那时没有进口的色粉笔，唯一的白色只有教学粉笔。灵感来的时候已是深夜，没处找白粉笔，眼角瞥到门口的蟑螂粉，就用这个！那是1993年，这幅画保留至今，有着特殊的意义。严格来说，它还是张有毒的画，不知如今药性过了没有。”他莞尔而笑，抿了一口杯中的咖啡。

### 偶然性为画面增添魅力

实验过程中，偶然性总是无从规避。如用粉笔作画时须层层涂胶固定，这一过程中有着无穷的变化。画好一层时，若落笔重了，粉掉下来，画面整个儿就变了。这些意外的偶然因素曾被丁乙深恶痛绝，如



> 《十示2011-1》，丙烯、成品布，220 x 440cm，2011

今却成其心头好：“创作过程中的时时变化，就好像是画面反过来在对抗我。这是我和画面之间进行的游戏，而我依然需要尝试去控制。我的作品，整体框架是非常理性的，但也有必要允许这种偶然性的存在，就如我的自动取色原则。”

自动取色原则，即拿到颜色就上画，突出作画过程中的偶然性。实验自动取色时期，丁乙注意控制色调，考虑如何处理颜色间的协调关系；再到后来随着媒材的广泛实验，面临如何处理材料本身的颜色限制，如教学粉笔只有七八种颜色，荧光只有桃红、橘红、黄和绿四种高饱和度颜色。当然最富挑战性的阶段可能还是在成品布料上作画：如何介入底色，如何改变布料原样，如何将之作为参照物来调整画面与其相互作用。但归根结底，正因丁乙的方法不是习惯性的绘画语言，从而在不断消解、比照中，他逐渐掌控了颜色，用其制造空间和情绪：静观内省的空间，抑或烦躁漂浮的情绪。夸张的城市景观浓缩于这方色彩中，“像印象派画家和19世

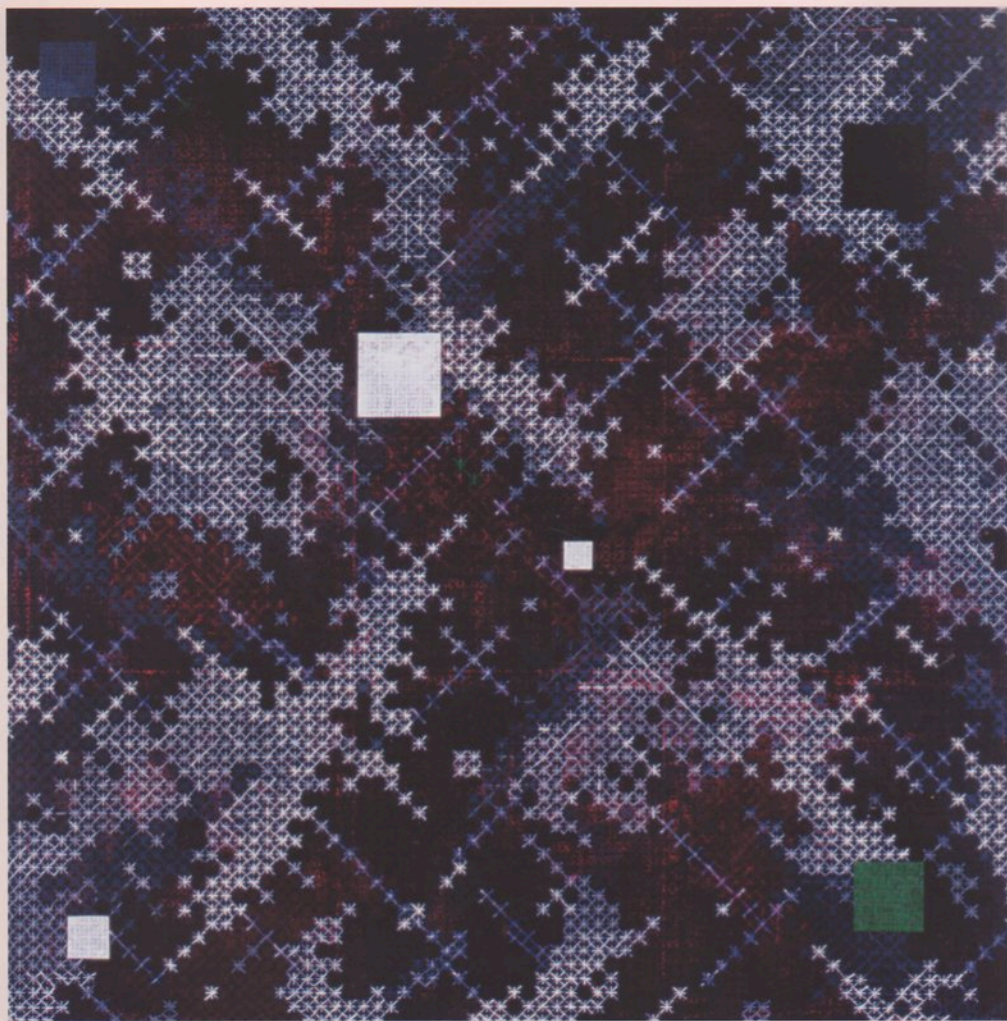
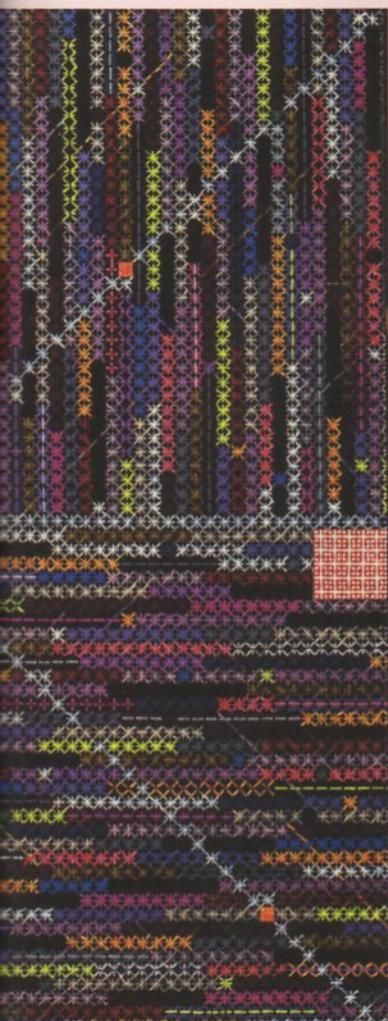
纪后期的新印象派画家的态度。他们退后一步，以理性的目光观察他们的城市，用表现光效的方式描述现代都市。”（《丁乙和抽象的不可能性》，Tony Godfrey, 2011）

在民生现代美术馆的展览现场，主展厅遵循三段式的回顾布局：早期作品沉静陈列；中段采用天顶吊装的形式，通过强烈的色彩与巨幅画面的扩张感营造震撼；展厅深处则是特意搭建的仿佛以天为顶的敞开式高挑四方亭，四幅巨型黑白画作将观者环绕包围，好似坠入时空隧道，漫游无垠宇宙，涂绿的深色底布同时赋予画面扑面而来的数码气质。四方亭通向展厅尽头的一座独立房间，黑色的幕布中央亦是一幅同系列的黑白新作，雾般的暖色灯重叠于画面之上，顿然如入无人之境。如果说中段明亮白色的灯光中闪耀着大都市日常的繁华，多联幅的组合画犹如从多棱镜中看姹紫嫣红；那最新的黑白系列恰是不夜城之夜，从暗黑中跃出万家灯火，以夜为昼。“我其实对城市非常依赖，生在上

海长在上海，不可隔离。有次受邀去美国加州乡下度假，反而嫌太安静，觉得压抑。有时去欧洲发达城市，条理太清晰、太有规律，也不适应。我的画面就像是城市生活的延伸。”十示系列的创作亲历了改革开放的20年，从最初被不可预知的爆发性与新生力量所感染、用画面回应，到如今的冷眼旁观，用针砭时弊取代欢呼雀跃，这即是新黑白系列的由来。

### 多面手也是个静心人儿

丁乙的作品从来不是市场的主流，因藏家会为客人“这挂在墙上的是什么？”之类的提问而烦恼不已。丁乙其人，同其艺术一样，保持着边缘性，将自己不断拉回艺术与非艺术的边界，向既成现实的艺术可能性不懈挑战。他是一名曾经无奈的设计与国画学生，借设计开阔眼界，借国画补充知识，一心只为自己的十示创作；他也是一名有着20余年经



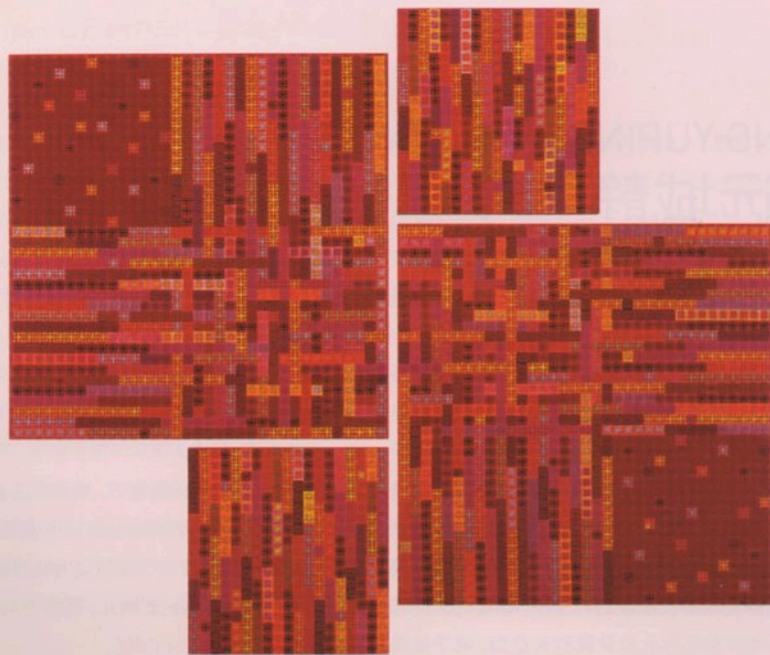
> 《十示 2011-3》，丙烯、成品布，220 x 220cm，2011

验的教书匠，而今他在上海复旦大学视觉艺术学院开创了“综合设计”专业，将当代艺术文化界的最新事件与实验带入课堂；他又是一名Art Deco家具收藏者，在上海M50艺术园区经营着一家古董家具店；他还是一名建筑设计师，上海浦东联洋社区里一座8米景观桥梁与贺兰山房的台邸别墅均出自他手；融入十字元素的书柱、如意、立方和爱马仕丝巾以更立体多元的方式展现着他的艺术之美。

丁乙广泛积累多方面的经验，充分了解生活，体味艺术与设计对生活的影响，由此他的作品才慢慢渗透并影响生活。于此同时，他依然是那名安静孤独的长跑者，在电台广播的陪伴下、在工作室、在画布前，回到自己的节奏，愉快度过每刻时光。画作以“十示+时间”命名，作为时间承载，五十知天命的丁乙，实则早早明了此生天命的“十示”。

阳光不经意地挪着步子，照在靠墙的一幅深绿底布上。“对，接下来要画这幅。”丁乙迫不及待地

说。■（编辑：孙源）



> 《十示 2008-22》，丙烯、画布，150 x 150cmx2、80x80cmx2，2008