

# 新视觉当代

The Leading Contemporary Art Magazine in China ArtChina



No.5/2008

视点：当代公共艺术

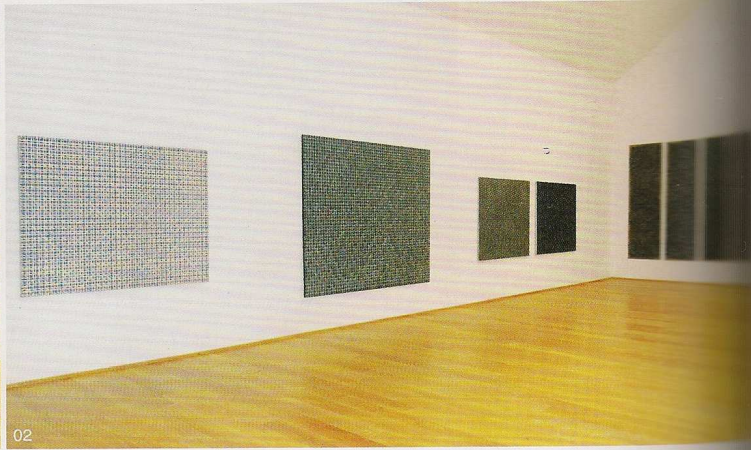
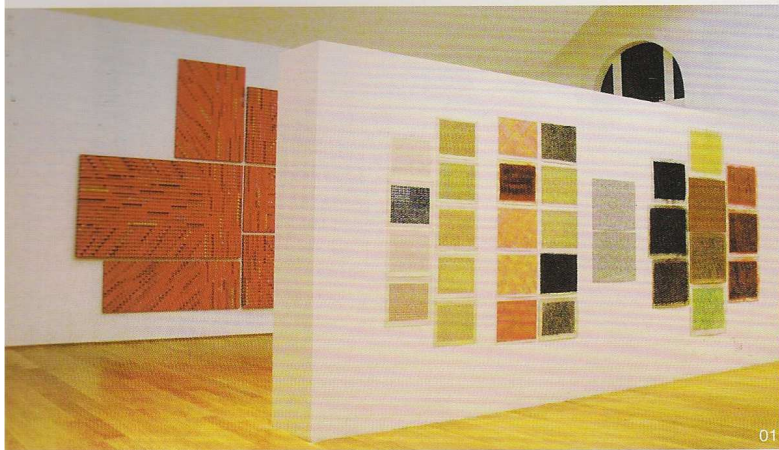
个案：从矛盾性切入观念性——陈长伟雕塑作品解读

现场：彼得·多伊格：寂静与致幻的别处

Contemporary Public Art

On Chen Changwei's Sculpture

Peter Doig: Somewhere for Silence and Hallucination



# “十”的魔术师

## On Ding Yi's Works

曹维君 Cao Weijun

展览 / 丁乙个展

时间 / 2008年1月25日—3月30日

地点 / 博洛尼亚现代美术馆

在许多人看来,丁乙是个简单的人:因为他简单得只有三划的名字、只有“十”形符号的作品以及他“一成不变”的艺术历程。简单在此变成了丁乙特有的自律精神的代名词。在丁乙的绘画中,这个符号是他给自己设定的唯一直观的视觉元素。在这方寸之间,他一笔一笔、扎扎实实地在画布上积蓄着自己的力量——一种与其说是来自于意志,毋宁说是来自于认知的力量。密布在画面上的“十”符号经过二十年的锤炼,作为代表丁乙的标志已为人们所深深地接受了。看似简单甚至枯燥的“十”形自身和它背后不断演变的维度,以及其中所蕴涵的精神力量实际上都显现着丁乙对自己生活的这个时代的深切关怀。

自1988年起,丁乙每天在画室里重复着这项简单却又极度挑战身心的劳动,从未间断过,也从未改变过自己的语言方式。丁乙抱定的信念是:绘画是通往矛盾的真理世界的必经之路,而真理其实将是永远无法获得的。那么他唯一可以做的,而且必须去做的,就是通过各种可能的手段想办法接近真理……“十”,即他选择的通往真理之路的“基本教义”。

天生性格内向的丁乙七岁开始对艺术产生兴趣,十九岁时(1980年)考入上海市工艺美术学校。此时已经有一些来自于西方的艺术展览可以让公众了解欧美的近代艺术。西方艺术的影响自此伴随着新的意识形态和跨国资本开始潮水般地涌入中国社会。丁乙感到的不仅是激动,更多的其实是困惑——它来自沉重的传统和西方的自由表现方式。认识西方的艺术大师并非一个简单的过程,丁乙通过大量的具体实践,感受到了塞尚的画和他的艺术思想的深刻内涵。学习研究郁特里罗和塞尚的艺术,在材料和观念上进行中西结合的创作方式是很多艺术家在做

的事。一直跟主流保持距离的丁乙开始注意到:此时(1980—1985)的作品形式和自己内心所关注的问题已经身居主流了。一向独立的丁乙开始对走别人的老路感到厌倦,无论是中国传统式的还是西方式的。他想到了卸下所有的包袱,用尽量简单的想法和表现方式来传达内心的感知。

1980年代初期,丁乙在艺术思考和实践方面最为挣扎困惑,从内心思索到艺术实践都是一个充满试验的阶段。确切地讲,1988年第一件以“十示”为标题的作品在上海美术馆的“今日艺术作品展”出现之前,“十”符号最早已在1986年的作品《禁忌》里初露端倪,这一年是丁乙艺术生涯中颇为重要的一年,他彻底放弃了对于郁特里罗和塞尚的追随,更对其后在艺术形式上中西结合的幻想感到绝望。次年秋,丁乙开始为“十示”系列作品准备草图。丁乙在学习传统绘画期间,完成了“十”的发现自己创作思路的整理。随后,丁乙的作品参加了1989年初的“现代艺术大展”,他的两件绘画作品似乎是整个展览里看起来最安静的。这就是丁乙面对的环境,然而他始终能与运动及潮流的中心保持着距离。

使用“十字”的信念产生于1980年代中期,丁乙发现了用于确认套色准确性过程中必须遵循的坐标式的精确细线——“十”形。丁乙选择“十字”作为画面中最基本、也是唯一的元素,除了因为它很单纯、几乎不提供联想空间,学习设计的经历使他对事物的结构的理解和研究有着浓厚的兴趣则是另一个原因。丁乙对当时流行的象征主义和表现主义的艺术形式持一种抗争的态度,因为他对这两种风格里弥漫的情绪并不以为然。他希望自己的作品从思考到呈现能有更多的理性成分。夹在中国传统艺

- 01-02 展览现场
- 03 丁乙 十示立方  
铜 18X18X18cm  
2005
- 04 丁乙 十示2007-10  
丙烯、成品布  
200X280cm 2007
- 05 丁乙 十示 91-3  
丙烯、画布  
140X180cm 1991

式和“舶来”的西方各类艺术样式中间的丁乙在进行了一系列包括从纸本素描、水墨到行为艺术的大量实验后，决定要“使绘画仅仅回到形式的本质，形式即精神”。

在莫尼卡·德玛黛看来，“十示”的开端是一种被丁乙理论化的偶然性。把“十”图案的简单性与实用性转化为一个视觉丰富又多彩的题材。丁乙扬弃了所有复杂、沉重的文化内涵与形式，一切都从最简单和无意义开始。然而，不为同道所接受的开端是丁乙所乐见的。没有绘画性的绘画作品在那个时代对于几乎所有的人来说都是无法想象的，但在丁乙的头脑里，绘画性已被根除。从思考到制作，他对作品的简单和精确有着近乎偏执的要求。在具有宣言意义的第一件作品《十示1》里，画面被分割成三条，分别是红、黄、蓝三原色。从印刷行当挪用来的“十”图形则以黑色极工整地分布在画面上。为了确保线条和用色最大限度的精确，他借用了尺子、胶带和直线笔。这个时期每一件作品的完成上都是一个制图学家的操作过程。丁乙强有力地控制着画面的效果，让自己的画如印刷品一样精确——在画布上消解掉所有可能留下的痕迹。大部分作品的尺寸较大，在如此精确的制作方法的要求下，其繁重的工作强度是难以想象的。

经历了早期四年多的实验，丁乙强调的以反对象征和表现主义为基础的理性艺术语言特征在画面上得到了充分体现，与自己所理解的时代性的精神得以前所未有地接近。技术手法上的精确是否能在最大程度上对精神性的展现予以帮助这一问题很快摆在了他的面前。一方面，过于工整的制作似乎在某种程度上阻碍了随机性的产生——而这恰恰是丁乙潜意识中想在画面上看到的；另一方面，“自由中的精确”对精神性的表达所带来的更多的自由又吸引着丁乙。于是他决定放弃画面上极度的技术精确，告别先前冷峻的色彩和坚硬的线条，扔掉胶带和直尺等工具，变为徒手作画。

笔触的出现是这个阶段区别于“精确阶段”的重要特征。丁乙说：“精确阶段的画看起来更严肃，像是用外交辞令来说话，徒手阶段则更像一个口语化的时期……”《十示 91-4》是徒手阶段的第一件作品。画布上明显地出现了极大的亲和力，所有的直线都被打碎了，过去绝对的垂直与水平仍然存在，只不过是时隐时现在垂直和水平的结构中间。1989年的《十示 89-B》草图作品出现了明显藏在“十”符号背后45°角的斜线，这不仅让画面的色彩和空间的丰富性得到很大程度的增加，出现了区别于之前作品静谧、稳定的视觉效果。这种斜线的介入，使画面里层次的空间变得丰富，色调上也变得比较柔和。含蓄而更加深厚的力度是这个阶段作品画面的主要特征。在《十示 92-4》和《十示 92-15》这两件作品中可以清晰地看到：分别为红、蓝、灰为底色的画面里，丁乙在色彩的明度和补色关系上作了更多的文章，使画面里的线条和色彩的关系既富有变化又非常统一。

徒手阶段的“口语化”形式让丁乙的心情和肢体



03



04

