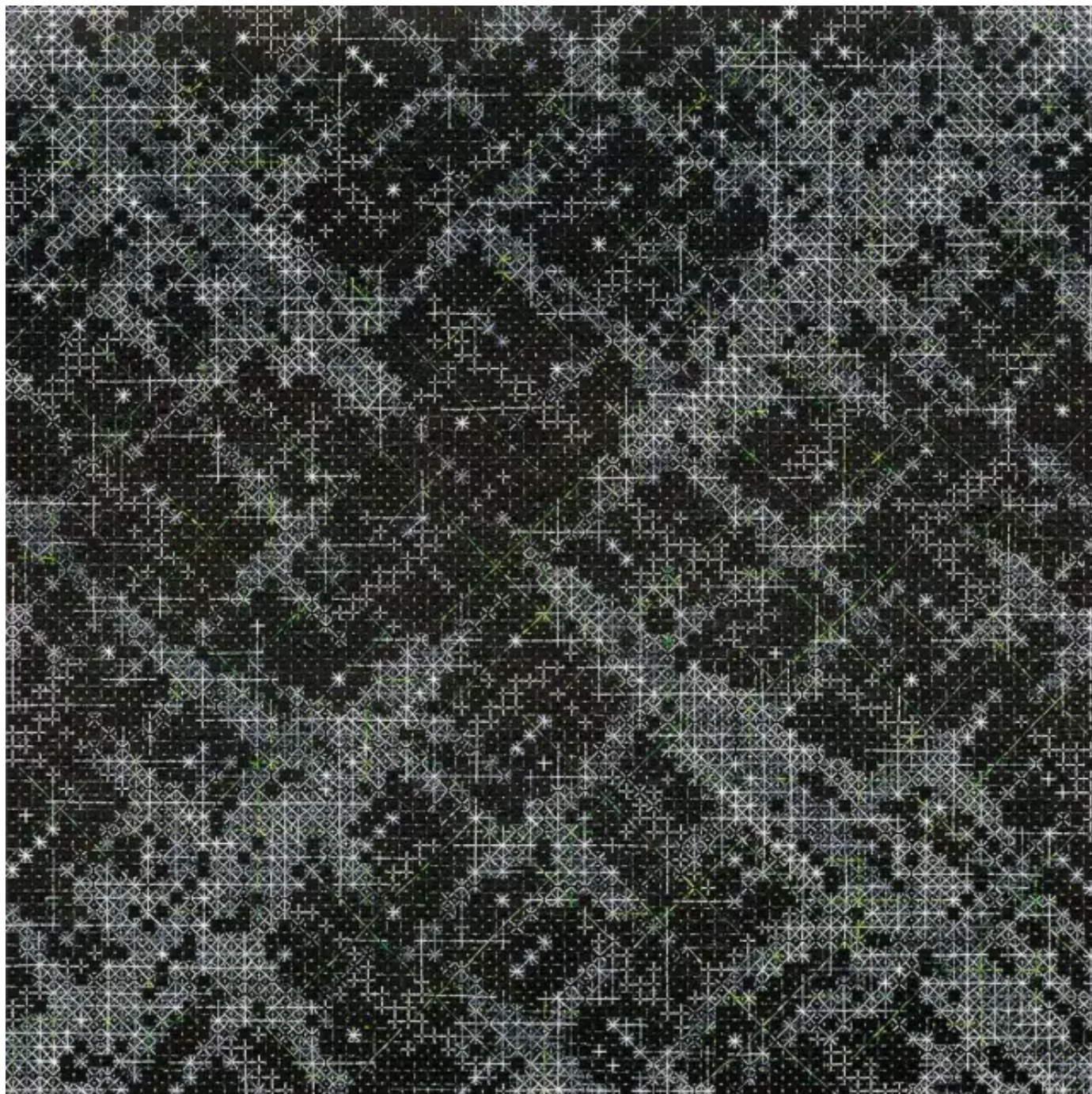


# LEAP | 丁乙：制图术与算法时代的绘画

Original 2017-06-23 贺婧 艺术界LEAP



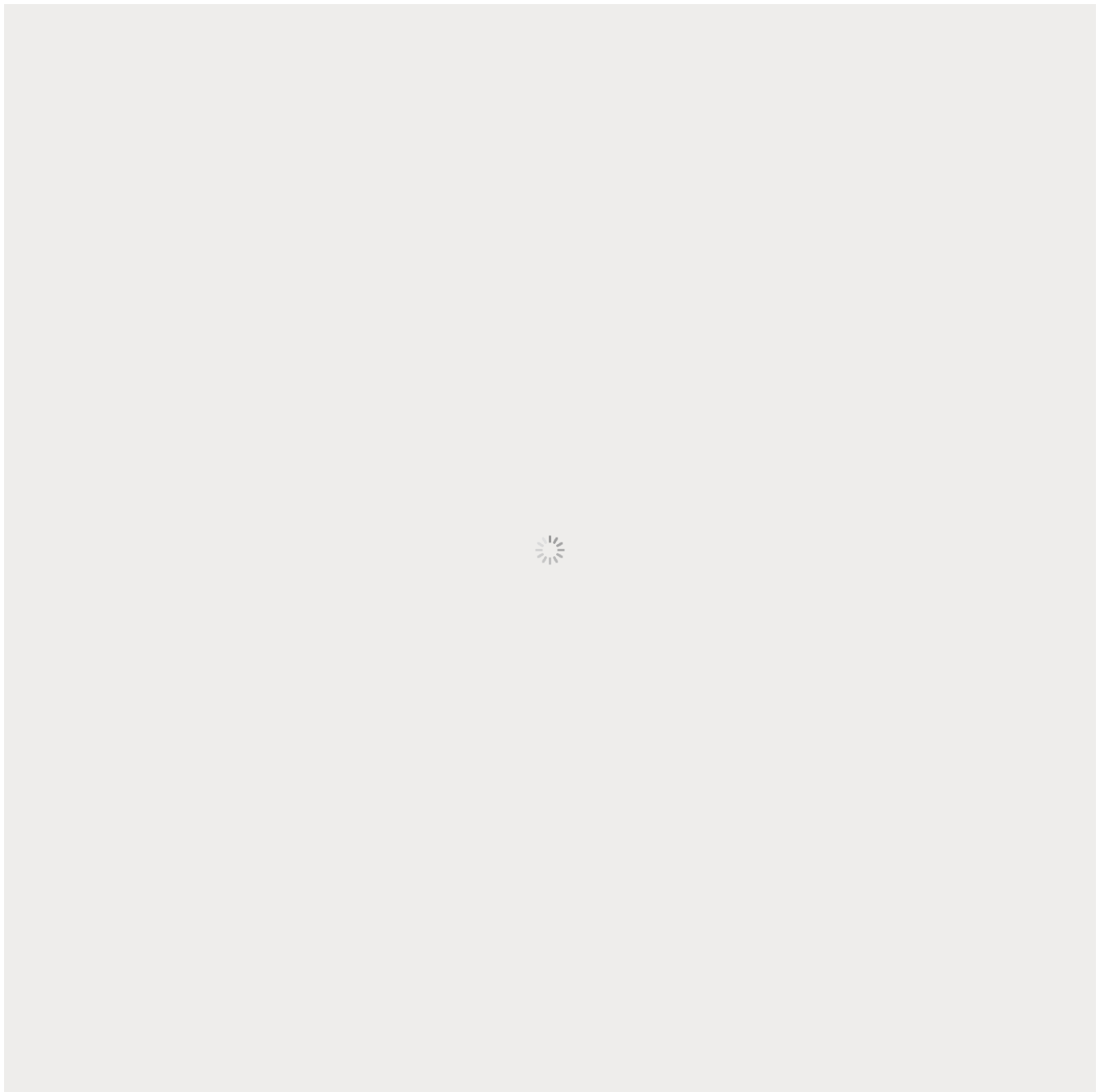
近期在泰勒画廊（Timothy Taylor）的展览，是丁乙在伦敦的首次个展，而展览的中文名就叫作“丁乙个展”（英文名：Ding Yi）。这本身就非常“丁乙”：且毋论丁乙的绘画所一贯持有的一种从美学态度到创作线索上的“极少”倾向，即便从更外部的层面来看，以艺术家的名字本身来命名展览，其显著的前提恰在于展览所强调的并不限于一个亟待揭晓的内容，而更多是艺术家工作进程中的一帧新阶段。



《十示 2016-5》，2016年

椴木板上综合媒介，240 × 240 厘米

然而这里所说的“新”，更多是一种线性时间坐标上的推进，而不意味着美学立场的颠覆或是断裂。正如丁乙的代表性绘画一直以来被人们所认识到的那样，以“+”或“x”的符号为一切画面核心、基本甚至是唯一的“要素”，它们所衍生、推导以及裂变而成的所有作品，既是这三十多年来经过艺术家之手的每一张绘画，同时也可以被看作是“同一张绘画”。它们在不同的图像中繁衍、在变换的媒介上嫁接，其基因却从未真正改变——一种检省的、拒绝意义伸展和欲望投射的绘画，同时透过假借一种类似于“制图”的理性程序来试图接近绘画那难以捉摸的本质。



《十示 2016-9》，2016年

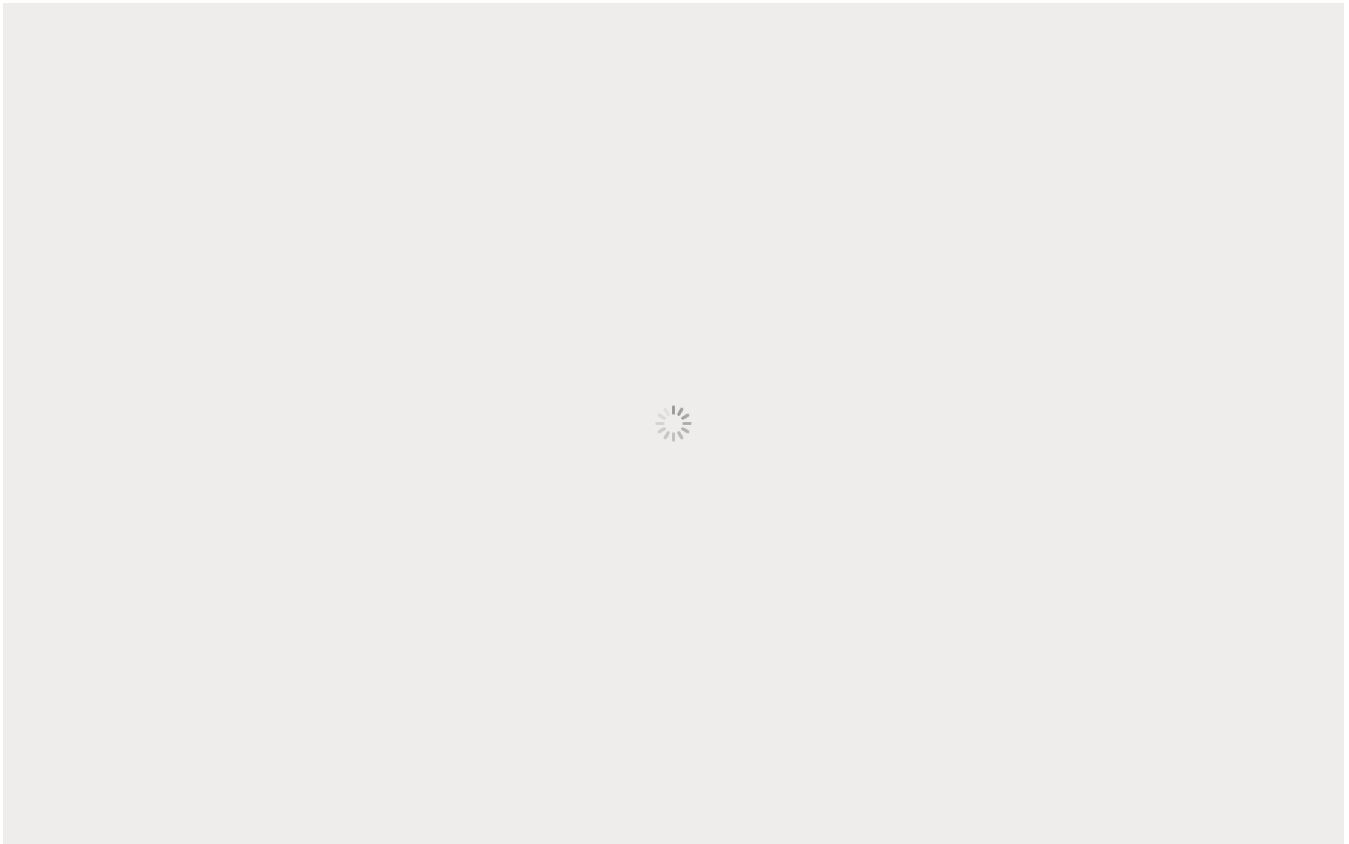
椴木板上综合媒介，240 × 240 厘米

在这个层面上看来，伦敦的展览的确凸显了这样一个“一即多 / 多即一”的开放游戏，七张一气呵成的《十示》作品，以海浪般的推进关系呈现在画廊空间之中：排在入口第二张的《十示 2016-5》之所以诞生，是因为艺术家希望将前面一张《十示 2016-4》画面上凸出的白色方形区域隐将进去、凸显那些不易为人察觉的黑色；紧接着，对白色大十字中心以及对角线的需求又促成了第三张（《十示 2016-6》）的生成；而在隔壁的第四张（《十示 2016-7》）中，这个白色的中心呈现出愈发夸张的、像光的放射一般的成像效果；同时绿色在这里终结，取而代之的是第五张红色画面（《十示 2016-8》）的出现，接着是忽然再次将白色推至表层的第六张作品（《十示 2016-9》））……而第一张和第七张，则是个谜——并没有人知道它们分别嫁接自哪里、又将延伸至何处。唯一可以肯定的是，这是一个讲究开放和接续关系的游戏（jeu），某种逻辑潜伏在七张不同的画面之中，从一个推导出另一个，但起点和终点却不在泰勒画廊的空间之中。于是，与其说这是一个由七张绘画构成的展览，不如说观众在现场相遇到的是一帧“大写”的

《十示》，它处于一种恒定的动态之中，这动态并不归属于其中任何一张画面；而同时间，我们的确看到了七张画，它们依靠某种艺术家设定的算法被链接起来，却并不是首尾相接的，而是向着历史的渊源与未来的可能性无限开放。奇诡之处在于，假如一张一张望过去，我们看到的是丁乙绘画中一以贯之的谨小而克制的“演算”；但假如我们只是从第一张转而望向第七张，所捕捉到的却是一场跨度剧烈的基因突变。

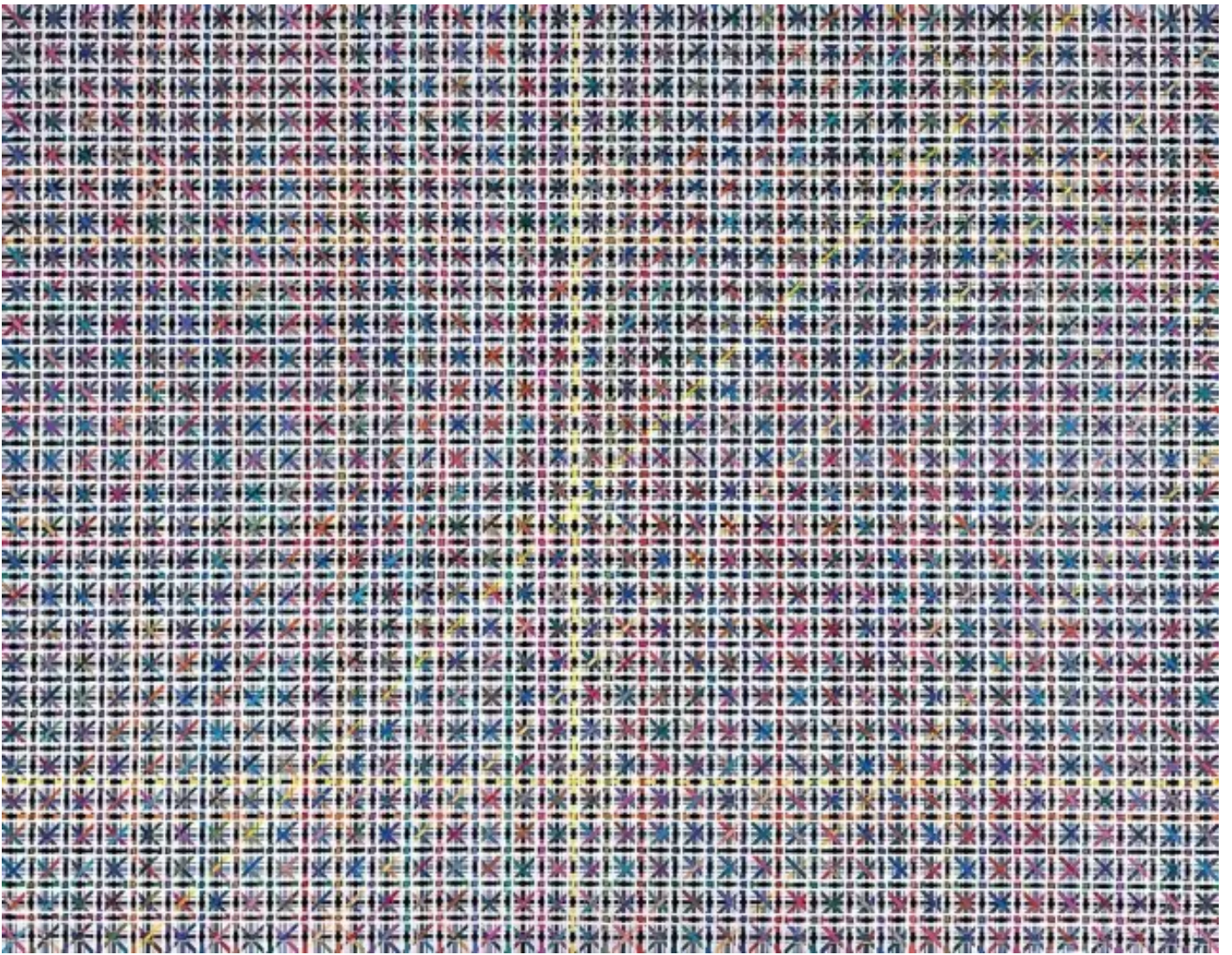


“丁乙”个展展览现场，伦敦泰勒画廊，2017年



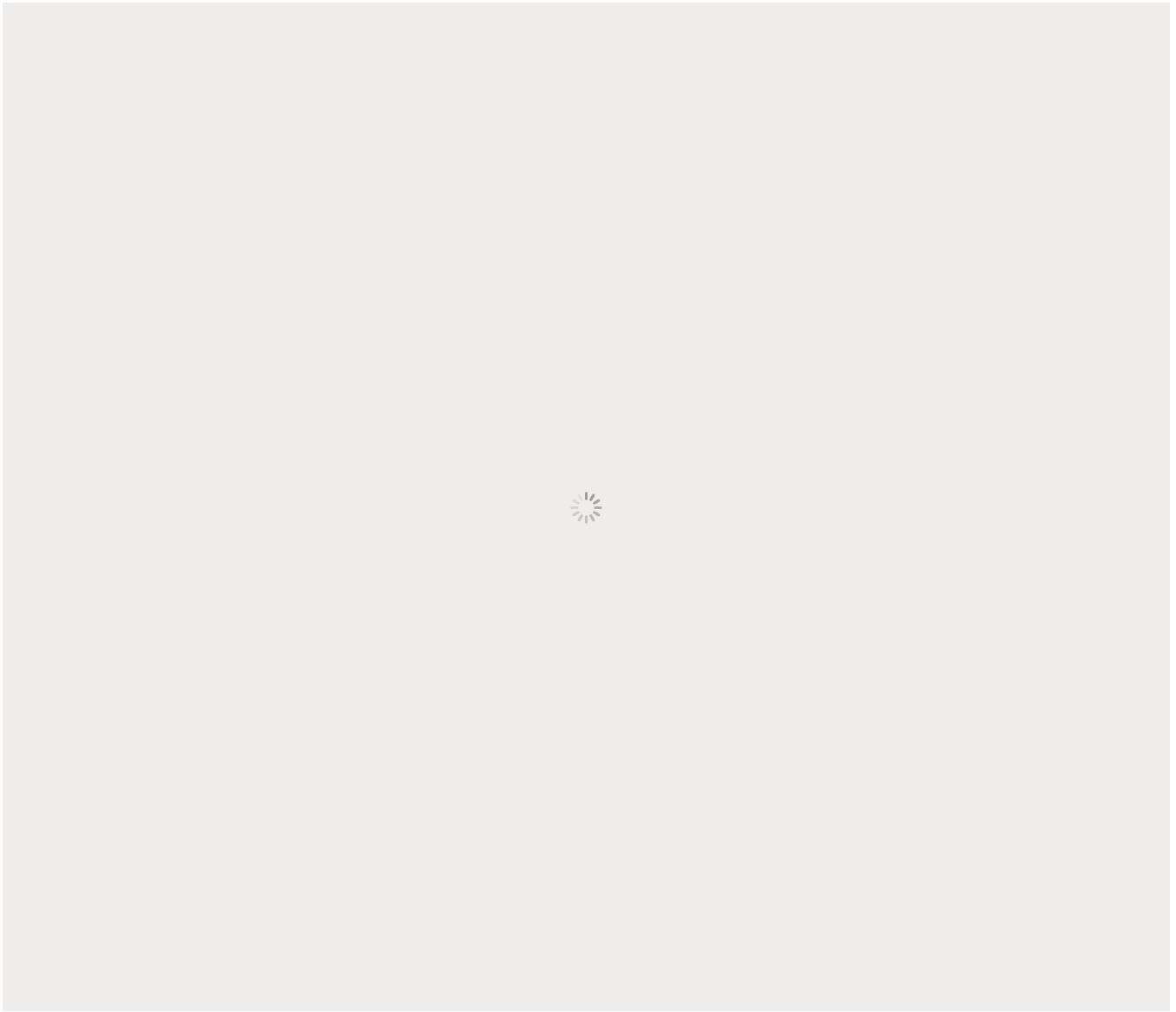
“丁乙”个展展览现场，伦敦泰勒画廊，2017年

同样的格局与态势完全可以从这个展厅延展到丁乙的整个绘画创作之中。从1988年的第一张《十示》开始，虽然经历了几个可以被明显区分的画面转变阶段，一种完整的、大写的“十示”绘画而非某张具体的“十示”作品可能更深刻地留存于观众的印象之中。显而易见的是，艺术家一直在重复，也制造差异，其结果是建构起一个非常具有识别度的图像系统。从历史角度看，这个系统几乎是高度自治的，它沉迷于自身的演变游戏与变革路径，并不与外界美学潮流的簇拥变化发生直接关系。而围绕着《十示》的争议也从这里开始。如果说一个艺术家由于三十年来始终在“重复”同样的路径而同时受到肯定和受到质疑，这种争议恰恰来自于人们所认知的两种艺术家的形象：永不停歇地奔向改变和创新的创作者，以及孤独地沉迷于自我执念的堂吉诃德。而这两者并非不能兼容。在丁乙的绘画中，我们看到的恰恰是被貌似从不改变的重复和执念渐渐推动出来的创造力，十示这个符号、元素和元部件本身，在经年的重复与自我再造、繁殖之中，已经渐渐蜕变为与最初完全不一样的东西。如艺术家自己早在2005年所坦言的那样，“十示符号的使用对我已经不再那么重要了，现在的我更关注于整幅绘画作品的组成以及作品整体结构的发展” [1]。同时，一个自治的系统也并不意味着一个封闭的系统，外部环境的变化和内部自我更新的需求往往不失时机地契合为同一股创造性力量，在几次由量变通向质变的关键节点发挥出重要的作用。

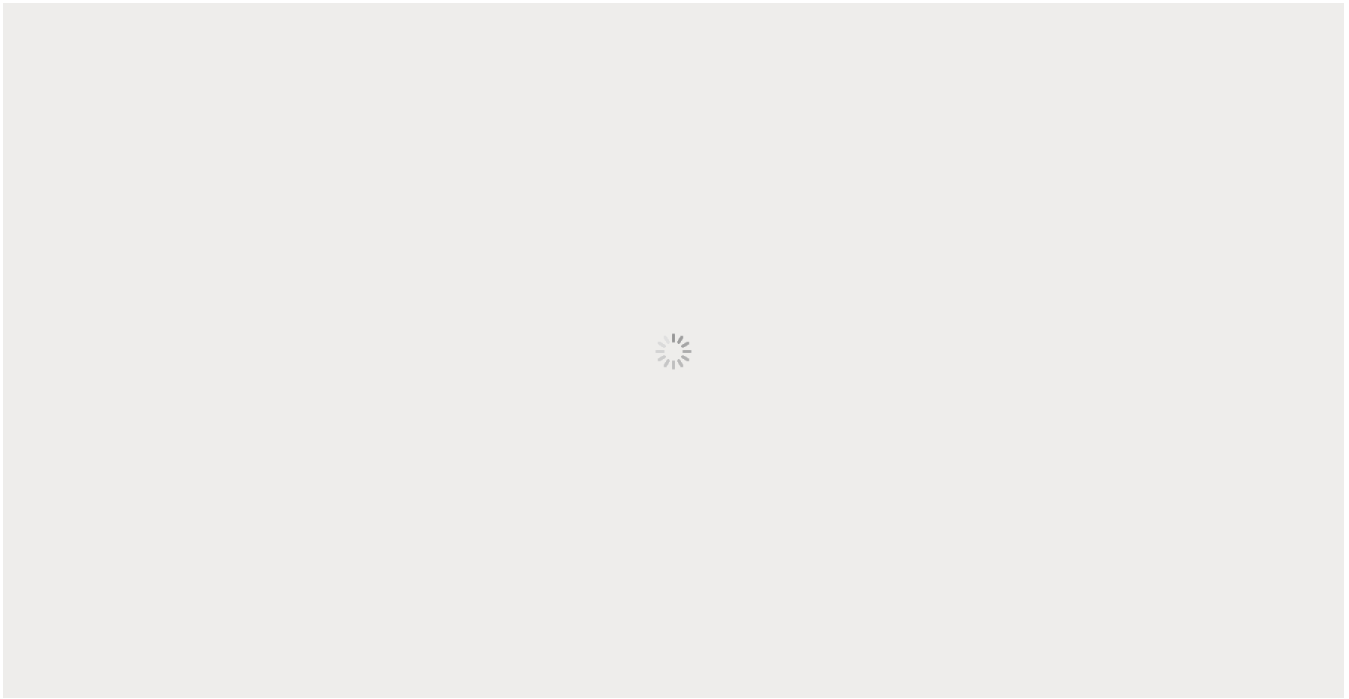


《十示 1991-3》，1991年  
布上丙烯，140 × 180 厘米

但这种基于重复和渐变的创作模式并非不是激进的，包括丁乙的绘画对于意义指涉的一贯斩钉截铁的拒绝。艺术家曾多次表示，“我一早就决定做一个形式主义的画家”。这样的宣告大胆而直白，甚至颇具几分危险，尤其在中国当代艺术早期的文化批判与集体抒情氛围之中。这种主动自我“边缘化”的立场，也决定了丁乙的激进是朝向艺术家自身和绘画内部的，它所建立起的图像世界及其观念结构本身会不断提出新的美学问题。正如迈克尔·弗雷德在他那篇著名的《艺术与物性》（1967）的开篇所结论的：“以极简艺术、初级艺术、基本结构与特殊物品等等说法而著称的事业，主要是意识形态的” [2]。如此“意识形态”，其实是一种绘画的观念性立场而非内容宣言、一种建立在图像与物的本体论上的认知结构。



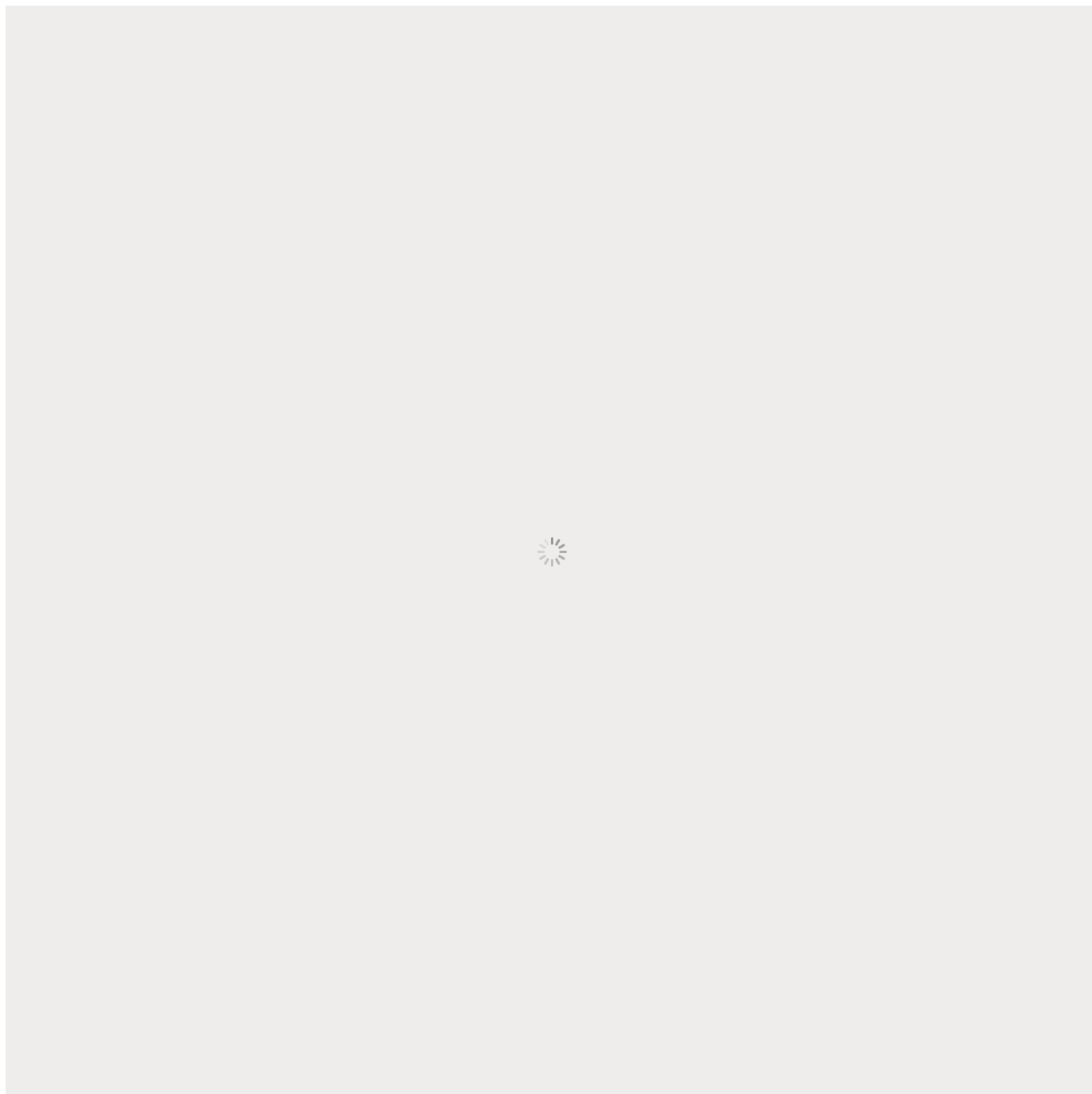
《十示 2005-1》，2005年  
成品花格织物上丙烯，140 × 160 厘米



《十示 2009-6》，2009年  
成品花格织物上丙烯，200 × 380 厘米

也只有在这个意义上才能笃定地说，丁乙的作品是“抽象”的。这种抽象不限于对形象的粉碎或是瓦解，而是力图将绘画本身置于一种综合了图像、物和语言的认识系统之中，在不试图达意的框架内牵引出绘画本身的无限性，并在这种无限的自由中去锚定一种精确。甚至于，比起往往桎梏于视觉机制中的“抽象”，丁乙的绘画更像是一种算法式的绘画，一种真正的“呈像”艺术，依靠元语言的综合算法呈现、在0和1之间不断重复与衍生的游戏。但同时，“十示”的维度又不仅仅存在于这个朝向形而上的层面。一个富有张力的跨度在于，丁乙的绘画一直都自由往来于某种图像机制的两极：一种是求于认知层面、直达图像之物性探讨与语言结构的绘画，而另一种则是来自工艺美术传统、孜孜耕耘于纯粹技术层面的制图之术。这两个貌似难以相接的端口在丁乙的创作中达成了一种沟通。比如这次于伦敦展出的新作，就着重于展现木刻与绘画的结合，以及它们之间所产生的“微妙反应”：在木板上“预埋”几层不同的颜色，先用刀刻，最后再画。而从另一个层面上来说，即使这是一种类似于漆器或木雕等传统手工艺的工作模式，也是丁乙在画面布局之外需要去格外“设置”的另一套程序，它却跟是否更新了传统技艺与精神这样的讨论没有任何关系。事实上，丁乙的创作从很早的时期就已经离弃了所谓中国与西方、传统与现代的主义之争或立场区分。这甚至不是一种中立，而是根本不将自己的美学纳入这样一种二分法的思考与讨论框架之中。取而代之的是艺术家在混沌中对于更基础问题的摸索，于弥合了艺术的崇高与技能的平庸之间的奇巧地带，建构起完整的个体系统。





《十示 2015-16》，2016年

椴木板上丙烯雕刻，240 × 240 × 6 厘米

文 | 贺婧

责编 | 缪子衿

## 丁乙个展

地点：伦敦泰勒画廊

时间：2017年5月19日至7月8日

\*全文图片由泰勒画廊和香格纳画廊提供。摄影：丁乙工作室。

---

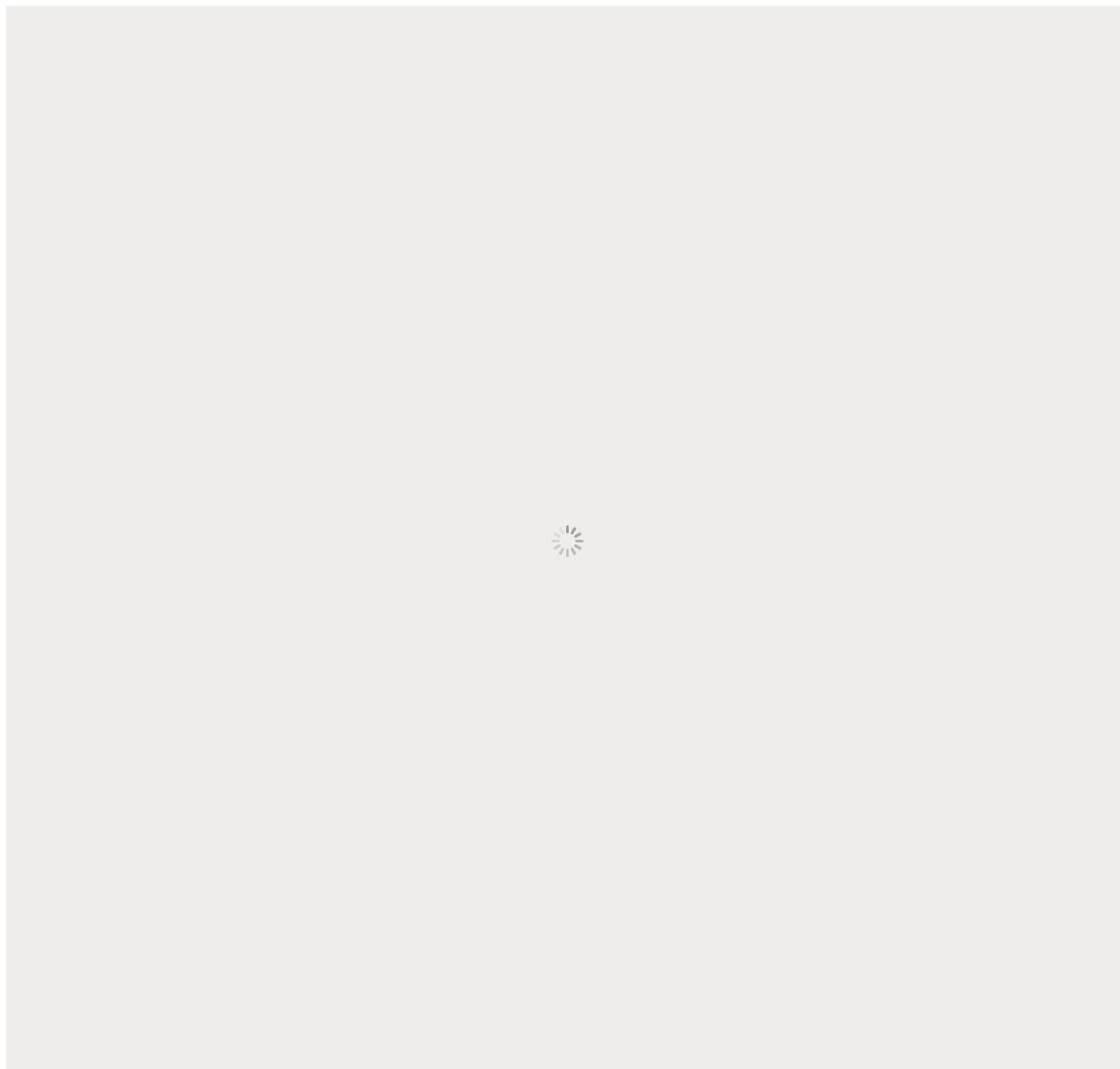
\* 注释：

[1] 《与外界的尘世相似——丁乙与小汉斯对谈》，2005年。

[2] 《艺术与物性 / 论文与评论集》，迈克尔·弗雷德著，张晓剑、沈语冰译，江苏美术出版社，凤凰出版传媒股份有限公司，2013年，第155页。



**独家内容，未经授权，不得转载。**  
授权请联系 [leap@modernmedia.com.cn](mailto:leap@modernmedia.com.cn)



点击“阅读原文”  
购买《艺术界》新刊

[Read more](#)