

漆艺术在当代的建构与融入

The Construction and Integration of Lacquer Art in Contemporary Times

陈东杰 Chen Dongjie

摘要：依托国家艺术基金项目《漆材料的跨界研究与当代艺术创新人才培养》的培训经验，本文就“传统文化和艺术、非物质文化遗产的审美性、技术性，以及在当代设计中的转化与应用”进行了一些经验分享。本文重点探讨了对传统的慎思与追慕，激发创新理念场域的建构。

关键词：漆艺术，跨界，当代艺术创新

本文介绍与探讨的是关于中国传统天然漆材料与漆工艺如何在当代继承与创新的思考与探索，这个讨论隶属于“如何建设有中国特色的当代艺术”的大主题。

创新的开始源于思想的转变，思想的转变源于对一些基本问题深入了解而产生的新认识。当对艺术的一些基本问题有了深入体会之后，就选择了漆材料并对漆材料的多个方面进行深入追寻，走过了一个从知识积淀进而实践探索再到理论建构的过程。

如若系统地了解西方艺术的学理可发现，几乎所有西方现代的艺术品，其背后都有着有一套非常严谨的学理逻辑支撑，并且深深地植根在他们的文脉当中。如果我们不能解读西方现代的作品，或许是因为我们不了解作品背后的学理与文脉。而我们不可以用样式挪用的方式建构中国的当代艺术，中国自己的当代艺术必须从自身的文脉当中生发出来。

前辈教导我们：“似我者死，学我者生”。作品样式的照抄就是相似，是没有出路的。我们要学的是“自己的当代要从自己的传统中发展出来”，这一点是真理，西方文明如是，东方文明亦如是，我们的挪用，源于文化自信不足。树立民族文化自信，推动中华文明的进程是眼前的任务。

本着这样的认识，大漆这种最具东方特色的代表性材料成了创新的切入点。事

实上，自近现代以来因为化学漆品种的丰富，从漆树上割采天然漆在日常生活中的应用是很少的，导致时下大部分人对中国的天然大漆并不熟悉。而这种材料与东方文化有着深远的联系，同时具有作为创新切入点的优势。

漆的古字是“漆”，并没有三点水的偏旁，它很好地阐释了漆的来处。漆就是在“木”上割“人”字形的一刀，流出来的“水”就是“漆”。漆树只在东方这片土地上生长，欧洲的先民引种了几千年也没有成功，这就使得漆成为了东方特有的材料。笔者曾以《大漆——文明血液、东方密宝》为题，开设讲座。如上解释，漆称为东方密宝是容易理解的，而漆又如何担当得起文明血液的评价呢？这是因为漆对中国文明的许多方面都产生了影响。它不仅造就了中华文化的一些标志性特征，甚至影响中华民族的一些基本观念。下文从“漆对中华文明观念的影响”“漆对中华文明进程的促进”“漆对中华文明流变的记载与呈现”三个方面阐释漆对中华文明的重要性。

一、漆对中华文明观念的影响

（一）大漆影响住居方式进而影响观念的建构。

一位外国学者提出世界各民族人民由于不同的“住居方式”形成了不同的民族气

Abstract: Relying on the training experience of the National Arts Foundation project "Crossover Research of Lacquer Materials and the Cultivation of Innovative Talents in Contemporary Art", this paper shares some experience on "the aesthetic and technical nature of traditional culture and art, intangible cultural heritage, as well as the transformation and application in contemporary design". This article focuses on the careful thinking and tracing of tradition, stimulating the construction of a field of innovative ideas.

Keywords: lacquer art, crossover, contemporary art innovation

质及观念，进而形成了不同的文化特色与文明特征。比如东方民族的房子是木结构的，在制木的过程中，每一块木头都具有天然差异，除去树种与种植地的因素，即便是一块木头也会因为阴阳、向背、表里的原因而有疏密之分，在后期干燥的过程中也会因为纹理或是干湿的原因而自然变形，东方先民在研究这些不可控因素如何变为可控因素的过程中，需要去了解木头的特性以及自然的规律，渐渐就形成了顺应自然的理念，在了解顺应的前提下进而改造自然。而西方民族的宏大建筑都是用石头建造的，从城堡到教堂都是以石为材。在琢石的过程中，西方民族就形成了征服自然，改造自然的理念。这个“住居”影响文明特色和民族整体共识的理是有道理的，但是这个认识还不够深入。在这个认识之上，如果进一步追寻，可曾想过，西方也有广袤的森林，上好的木材，为什么他们没有制木为室？而我们宏伟精巧的木结构房子又是如何成立的呢？是因为我们东方有漆，而西方没有。因为漆，我们的木房子才得以保存千年，而无“漆”民族的宏伟建筑则只能是伟大的“石头堆”。也就是说我们东方民族的制木传统，必须建立在有漆的前提之下。

有漆得以制木，以木制日常用品以及家居陈设进而扩展至整个建筑。在这一不断发展的制木过程中，漆的存在影响了中华文明



1. 蓟县独乐寺，建于唐贞观十年



2. 巴黎圣母院，建于亚历山大三世四年

的空间物质形态。华夏先民在制木与制漆的过程中不断地了解自然，在木结构的生活空间中生息获得与石头空间完全不同的体会，进而中华民族就形成了属于这个民族自身特色的世界观、人生观、自然观。这些基本的认识是一切元点，因此东方的文化特色以及东西方文化的差异都与大漆密切相关。

（二）大漆的使用形成中华民族特色的认知与符号

东西方文明之间的文化有共识也有差异，在诸多的差异当中有一组对比是非常鲜明的，这就是两种文化在颜色偏好与认知上的差异。人类在改造自然的过程中不断地积累经验，这些经验就形成了一些有关联性的普遍认知，颜色可以引起通感的联想，这种联想会产生引申的意义，从而成为一种表意的符号。这种关于颜色的符号意义的诠释，不同民族间有共识也有差异。比如蓝色象征海洋与天空，进而让人想起宽广的胸怀，绿色象征植物进而代表生命。这样的认识与联想获得大多数文明的认同。但是，西方认为似黄金的明黄色代表贪婪，因为犹太就是贪图黄金而出卖了他的主，所以在西方的一些宗教绘画中把明黄色赋予犹太的衣袍，而我们由于没有相关的读解背景，认为明黄色代表太阳，就把它赋予王者。这种差异的存在源于不同的文化源，所以差异本身并不难理解。

但是，中国人对红色的偏爱就比较特殊了。首先中国对红的偏爱，不应该来自于太阳崇拜与火的崇拜。因为如果对一种颜色的偏爱来自于信仰，那么这种颜色必然与相应崇拜物的符号相结合。而中国对太阳与火的崇拜赋予金色特别的含义。当然，红色也是

赋予太阳的重要选项，但是比起红色在中国传统的应用之处这只是一个很小的部分。在中国几乎是万物皆可髹红，不过门或是马桶这类日用之物显然不是崇拜的目标物。

另一方面，红色给人普遍的联想是鲜血，这是西方对红色的色彩认知。如果中国红既不来源于太阳也不来源于鲜血，那么它的来源是什么，又为什么产生了辟邪进而是吉祥的寓意呢？首先我们要搞清中国红的来源——朱砂。

药典上是这样介绍朱砂的：朱砂是硫化汞的天然矿石，大红色，化学名称HgS；有金刚光泽至金属光泽。朱砂可以入药，有镇静催眠作用（安神）；有解毒防腐作用（消炎）；外用能抑制或杀灭皮肤细菌和寄生虫。

在古代，巫医相卜是一个行业。萨满巫师同时肩负着占卜、驱疫、治病多种职能，这往往被认为是同一件事的不同环节。祈福、占卜、驱疫、治病的行为往往同时发生。因为治病才需要驱疫，为了寻找病因而占卜，而驱除瘟疫的行为既有治病的功效也有防病的功效，而防病的祈祷就是祈福的一种行为。这样一个关联的过程必然产生关联的认知。朱砂是一味具有杀菌与镇静剂作用的药材，确实有消炎与安神的功效，进而由物理意义产生了文化意义。朱砂被认为可以驱瘟避邪，是祥瑞的东西。进而我们就在所有需要驱邪，祈福的地方用朱砂，比如符咒、大门、喜堂、嫁衣。从而就形成了中华民族特有的中国红文化。朱砂是一种矿物，研磨成粉后必须拌和媒介剂才能加以应用。大漆就是这个媒介剂。《韩非子·十过》记载“尧作食器，流黑墨其上。”禹作祭器

“墨漆其外，朱画其内”。这段文字告诉我们，自上古三帝的时代先民就开始在器物上髹红了。

我们至今仍可以见到7000年前以大漆拌合朱砂髹饰的木碗。战汉之际被称为“漆器的时代”，朱砂拌合大漆制成的涂料通过漆器的使用而获得推广，大漆的本色是黑色。两者的相遇使“红与黑”成了汉代最典型的代表配色。其中朱红色又因其有祈福辟邪的意义进而也成了中华民族具有象征性的颜色。由此可见，我们顺应自然的基本观念的形成，与偏爱红色的文化特色都与大漆息息相关。

二、漆对东方文明进程的促进

漆使得我们得以放眼世界

航海推动了人类文明的进程，而中国的远航要早于西方的大航海时代，自公元1405年开始，郑和七下西洋，每次船员数万人，宝船数百艘。其规模是百年之后才开启的大航海时代西方航海家所带领的船队无法比拟的。据《明史·郑和传》记载，郑和航海宝船共63艘，最大的长四十四丈四尺，宽十八丈，是当时世界上最大的海船，折合现今长度为151.18米，宽61.6米。船有四层，船上9桅可挂12张帆，锚重有几千斤，要动用二百人才能启航，一艘船可容纳有千人。《明史·兵志》又记：“宝船高大如楼，底尖上阔，可容千人”。如若将郑和船队的数据与百年之后的哥伦布船队进行对比：

	郑和	哥伦布
首航时间	1405年	1492年
船数	200多艘 (大型宝船62艘)	3艘
航船大小	长151.8米、 宽61.6米	长24.5米、 宽6米
随行人数	27800人	88人

可见两者的差异之大，不能同比。以上数据也在近年南京考古所得资料中被证实，即便事实摆在眼前，我们依然不禁感叹郑和之宝船何以在体积上百倍大于百年之后的欧洲海船？西方的学者曾经一直对此抱有怀疑。这种疑问是有情可原的。首先，以西方的古法造船方式，木料天然大小的局限是无法冲破的，所以，我们看到西方古船形似枣核。这是因为他们无法大量拼接木料，所以长度受限。而我们为什么能制造出如此巨大



3. 陈东杰,《三隅堂·大瓿器·三足鼎·柱形罐》,天然大漆,纸胎,20×23cm,2016

的海船?是因为中国有大漆。漆是最好的粘剂与防腐剂,因为有“漆”,用小木构建拼接大的形体,在汉代座屏上就已经应用得非常成熟了。同样的道理,我们拼接木料,就可以冲破树木天然尺寸极限,建造巨大的木船,而且漆木制成的复合材料其强度以及柔韧性远优于单一木质材料。所以,正是因为有大漆我们才得以纵横四海,放眼世界。

三、漆对中华文明流变的记载与呈现

中华文明之所以伟大,在于传承。古代很多伟大的文明并没有流传下来,我们现在所看到的都只是这些伟大文明的遗迹。至今为止,真正传承下来的古代文明只有古希腊文明、古印度文明和古代中华民族的文明。中华文明的传承之所以有序首先归功于文字。中国古代统一了文字,使得我们在读解先贤留存下来的文献时得以寻得章法,至今还能对几千年前圣人们的教诲领略一二,这是一个非常了不起的事情。但是文字的记录

载有抽象性,从书写到读解都会加入主观成分。是什么使得我们的文化传承相对于其他文明能做到“高度还原”,因为我们在文字的脉络之外还有大量实物的遗存。其中漆器的部分尤为令人瞩目,由于大漆极端耐腐,我们得以见到8000年前的实物,有时这些实物的崭新程度令人惊叹。在湖北荆州博物馆,发掘出战国时期的漆器,因浸泡在水中隔绝了氧气而光亮如新。

文物是文化的信物,由于漆器的历史悠久,几乎与中华文明并行,加之优越的耐腐性能,使得我们可以见到历朝历代的实物,也使漆器得以通过实物与文献相应证的文化信物,历经八千年而不间断。漆器以文字之外的形式记载着东方文明的流变。通过以上内容我们可知,大漆对于中华文明是一个不同于其他物质的特色材料,其影响是深远的。

以上所述阐释了一个观念,即大漆这种材料,漆艺这个学科是值得我们下功夫去做的一个方向。而更为深入的工作就是如何扬

弃继承和当代建构。

笔者以2020年国家艺术基金《漆材料的跨界研究与当代艺术创新人才培养》项目为依托,展开了系列漆材料在当代艺术创作中的探索。

此项目探讨的是东方材料与传统技艺在当代艺术创作中的应用、转化、重新焕发生机的主题。这个主题的核心是追寻一个古老而悠久的文明如何保持文明特色的同时又在新时代背景下依然保持活力的答案。其目的,是要建设有中国自身特色的艺术现代化进程与形式,助力中华民族伟大复兴。

追寻传统文化现代化的课题近年来被普遍重视,很多师友都进行了相应实践。梳理这些成果得出的经验是一切的开始,也即要从追寻漆材料的精神性,中国漆艺术独特的文化底蕴入手。中国当代艺术的建构不能采用将西方相关艺术门类的表面形式嫁接的方式开展。实践所得,从综合材料角度入手创作的很多当代漆艺作品只不过是“材料综合”。许多作品存在这样的问题,即停留在单纯的罗列和堆积各种材料,但背后并没有任何学理支撑。事实上“综合材料”这个学科在西方其范畴和学理是非常明晰和严谨的。我们所使用的“综合材料”这个名词是有不同的几个方向的,或者说是有不同的渊源。其一,我们大部分学院中开设的“综合材料”课程,多是源于德国“自由绘画”方向的课程结构。这个方向对应的是后现代艺术时期创作手段解放的潮流。在后现代时期,艺术家的创作常运用“拼贴”等手段,现成物等多种材料,如果限定在“架上”这个范围,就称之为“自由绘画”。如果是“装置”,就归为“架下”。这个“架”指的是画架。无论是架上的拼贴,还是架下的装置,都有一个显著的特点,就是“现成物”的利用。对中国当代综合绘画影响比较大的两个艺术家,架上的代表是塔皮埃斯,架下的代表是劳森伯格。他们的作品都有叙事性,这和西方以圣经故事为重要题材的古典绘画传统一脉相承。我们的综合绘画则不重视叙事性,更多是运用抽象美学中的平面构成知识来建构画面。这样就容易停留在材料综合。作品是一定需要观念和学理支撑的,否则就太容易蒙混了。当以综合材料为方式创作的艺术家试图寻找作品背后的学理时,日本的“物派”,提供了一些思路。如



4. 曲健,《茧》,纸胎漆器,三联,120×60cm,2022

果我们了解“物派”就会发现,“物派”所秉承的理念是重视与彰显“物性”。摆在我们面前的问题是,我们的漆材料创作如果从综合材料的角度入手,所要追寻的那个“正念”是什么?这个答案当然是仁者见仁智者见智。笔者的答案是追寻“物德”。

因漆树只在东方这片土地生长,使得漆材料成为东方文明最具特色的材料,在运用漆材料的过程中要了解技艺更要注重物性与物德。

我们在漆艺创作中往往会追寻三个维度的课题。分别是技法维度、材料维度和精神维度。对不同方向维度的追寻会引领我们展开不同方向的工作。技术维度是基础,是前辈在不断摸索中积累的经验,这些经验被总结成为一些固定的流程。在艺术创作中,所有的漆工艺都是一种手段。艺术与工艺的区别是工艺需要遵循流程并达到既定标准,而艺术的标准是属于艺术家自己的,是艺术家的自我表达,所以艺术家对工艺的选择与把控是有知而自觉的,不会沿着惯性走流程。

对材料维度的追寻是我们的一个切入点。漆材料由于其强大与独特的性能有很多地方值得我们不断的慎思与重新认识。以油为媒介剂的优点是彰显色彩的魅力,以漆为媒介剂的优势是获得多样的质感。漆材料除了本身多样的质感外,以漆为媒介可以复

合、兼容、并包多种材料的质感,这是漆性也是漆德。

物以载道,追寻漆的材料特质是追寻物与德的相呼应处,物德就是基于物性又超越物性的精神性。物德当中蕴含着中华传统美德。在创作中对于精神性追寻的模式在中华文化中非常常见,最典型的例子就是对玉的阐释。中华文明对玉的阐释是从物性到德性的精神升华,所以“君子比德于玉”。这种思维方式普遍存在于中华文化中。比如仁者乐山,智者乐水。又比如梅兰竹菊各有精神指向,这些指向并不是简单的隐喻,而是一种精神追寻。大家可曾注意到,这种精神追寻是影响具体形式的。比如,我们画竹子从来不必画成绿的,因为这不重要,不影响其精神追寻与指向的表达。同样的道理,如果我们追求漆德,也会影响我们具体的创作,影响具体的作品面貌。从这个出发点思考可以让我们更为自在的驾驭技法。

漆的美德是什么?

笔者认为是一种赋予精神。包容万物,而不失本性。与万物相合,必有增益的作用。容万物之长而成的复合材料,其性可以无限,其能可以并包。漆的这个美德笔者称之为“万物髹”,这也是本次项目的公众号之名。值得注意的是“万物髹”的重点并不是万物皆可髹漆,而是各个材料之间的配

伍,配伍这个课题,不是不同材料与漆的简单结合,不能单单从性能的角度思考,也不能单单从装饰的角度思考,综合材料学科中的很多当代认识值得借鉴,作品中蕴含的东方哲学观念值得慎思。

器的认识又是什么?

“器”是东方造物的重要类型,与西方的雕塑相比,东方更注重制器。东方对器的理解比西方更深邃复杂且更具精神内涵。注重制器,并非因为东方更注重实用性。正相反我们大量的器并非用于实用。器与雕塑的区别是,雕塑是嵌入空间的一个物而器是包裹了一个空间,或者说是重新划定了一个空间,器里与器外的空间就具有了不同的意义。这与东方文化中对“空”的理解与追求相关。茶道中就有壶天的概念,一壶茶中自有一个宇宙。

中华民族对美的独到认识与呈现又是什么呢?是“动”,是不断变化。

所以,以漆用什么工艺结合什么材料制一个什么样的器,这个器如何呈现,呈现的是是什么。每一个环节都有创新的切入点。因此,不可以按流程习惯动作做作品。材料、手段、观念相互对应才是一件好作品。

制胎环节是传统漆艺创作的薄弱环节,传统大漆工艺多集中在髹饰环节,但是作为一件作品应该整体考量,这就使得制胎环节还有空间供当代的艺术家发挥能量。本次项目所传授的纸胎漆器技法以纸泥为原材料制作胎体。这种用纸泥成型留给作者的创作余地非常大,这一点使得这种材料具备艺术材料的特性。艺术材料的特性是便于驾驭,留给人发挥的空间大。比如一块木炭,信手即可涂抹,作品水平彰显的都是人的能力而非材料的性能。工艺品的魅力在于工艺难度,每一道工艺都是有门槛的,而且工艺流程一旦形成则很难有变数。所以要重视纸泥的各种可能性,这是一种可以用于艺术创作的材料。

归根结底,对纸胎漆器的研究是为了漆艺的当代发展寻找一个创新点。并且希望通过这个创新点梳理的一个脉络,引发更多的关于创新的思考。

通过项目,实践者有机会为这些理念的的实施设置一个场域,让学者有机会共同探讨这一主题。本项目是一个创新型课题,旨在以天然大漆这一东方特有材料为切入点,



5. 孔祥凤,《浅磨化物》,纸胎漆器,100×60×10cm,2022

引领创作者从当代的维度和跨学科的视角来重新认识漆材料。“坚守中华文化立场,坚持客观科学礼敬的态度,扬弃继承、转化创新,推动中华文化现代化”是我们开展工作的方向。近年来在国家艺术基金和业界同仁的共同努力之下,漆艺术领域得以蓬勃发展。面对悠久的传统,继承的工作积极展开。但是继承与创新从来都不是割裂的,而是相互依存,互相促进的关系。在继承的基础上,将漆材料的创新研究提上日程,已经迎来了合适的时机。本项目聘请当代著名的艺术家、漆艺家从当代的角度,从大艺术的高度为学员上课,打破现有对漆材料认识的一些局限。解放思想,提高认识,为创作出属于当代的漆艺作品进行认识上的预热和理念上的建构之后,通过追寻漆材料的原初“母题”为出发点,在新的时代背景下,从现当代的角度,通过跨学科研究的方式,实现在漆艺创作中对传统的创造性转化与促进创新型发展的目标。

1. 坚守中华文化立场,立足东方特色材料,追寻传统技艺的当代价值,建立文化自信,先要彰显文化特色。漆材料是东方特有材料,没有“漆”,我们就不可能住在木构为主的建筑中,“住居”影响民族的性格。没有“漆”,就没有郑和的巨大宝船,“大航海”推动文明进程。漆材料不同于其他材料,是我们文明的血液之一,影响着我们的文明的形态。但是漆艺随着社会功能的流

变,至清末百宝嵌工艺时,反而只起到了粘结剂的作用,这是漆艺的巅峰也是漆艺的末路。以漆材料为核心,追寻秦汉全面用漆时期对漆材料的一些基本认识,重燃其当代意义。

2. 打破“单项研究”的局限,以跨学科研究的方法,转化创新,多角度重构传统工艺。激发创新思维也有相应的方式方法,跨学科研究就是个好办法。“换个角度看问题”是找到新思路的有效途径。漆艺可以融汇百工,开展以漆艺为核心的纸艺、木作、金属、造像等多种工艺交汇学习,开设跨界人才培养课程是本课题的重点,是转化创新的有效途径。

3. 提升认识,扬弃继承,跳出“末端研究”惯性,建构创新思路的宏观眼界。在我们着眼于各项“具体工艺门类”的传承时,创新思路养成是薄弱环节。注重宏观的理念建构,跳出“末端研究”惯性,甚至跳出工艺与艺术的局限。从“大艺术”的角度入手,从当代观念与手段的角度开展提纲挈领的创新理念研究,追寻实践过程中的创新思路的建构模式。“解放思想,开阔思路”是此次培训的重中之重。

最终,让创作者摆脱思想的局限,贯通工艺与艺术的阻隔,拓宽艺术视野,从不同学科角度追寻“东方手段”的艺术特性,培养创新能力,建立文化自信,进而助力民族文化复兴。

本着以上的理念,设计采用如下整体教学思路开展:第一阶段密集专家讲座,开阔学院眼界思路。第二阶段,集中学习,通过了解传统工艺到现当代发展现状的系列课程让学员完成实践转化。期间为学员提供漆、纸、皮、布等多样的基础材料用于材料试验。第三阶段,各自完成作品,以备之后在专业展馆举办展览。

创新精神可以激发,可以养成。橘生淮南为橘,是因为相应的土壤气候合适,所以借助这次国家艺术基金项目,设立了一个激发创新精神的场域。不同领域的专家从不同角度看问题有利于发现创新点,跨领域技术的结合有利于突破行业的局限性,多种非传统创作材料的提供有利于冲破工艺流程的惯性。最终的培训成果很好地做到了扬弃继承、转化创新,也应了本刊此次“传统文化和艺术、非物质文化遗产的审美性、技术性,以及在当代设计中的转化与应用”这个主题。以下是目前取得的一些成果及其研究思路:

1. 坚定文化自信,潜心逐本溯源。技术没有界限,并且需要学习掌握,方法论可以参照,但是所持观念与美的标准,中国自有特色与精彩。发掘它、呈现它、让更多的人了解它,中华民族对美的态度是十分包容的,形式是极端丰富的,但是也有它的特点。与西方的理性的、逻辑严谨的学理特色相比,中国历代作品的时代特色更为鲜明,



6. 胡婷,《敦煌印象》,陶瓷、漆、蛋壳、金箔,23×20×52cm,2022

每一个时代都有其艺术风格,唐代雍容,宋代静雅,清代繁缛都非常具有代表性。当代艺术家应该建构一个什么样的风格?这需要艺术家的自觉探索。亚洲其他国家所产漆器也非常优秀,这些优秀之处并不仅仅表现在技术难度上。技术的问题不是问题。最好的漆器彰显特有的气质。我们常说“好作品是有灵魂的”,就是指好作品是有精神性的。这种精神性与作品气质是由一个整体的文化场域形成的,别人是学不来的。我们的作品应该彰显自身的民族气质。日本漆器以精致纤巧见长,汉代马踏匈奴石雕所焕发的古朴雄浑大气的气质则是泱泱大国的独特魅力。对精神性的追求有助于冲破对漆器质地上的一些习惯认知,漆器不必单纯追求平光亮。大漆材料的核心优势就是质感丰富,既可粗粝如石,又可光洁如镜。另一方面,也要避免单纯的质感呈现,避免形式主义。将形式和文脉气质的彰显相关联,在创作中体会

“物以载道”。

2. 注意对作品的整体把握,而不是只展示一种工艺技巧。在德国的展览上,曾经展出过一件素描作品,由于纸张被卷过之后很难平整,就在展出时用了很多的扣钉。面对这样的作品,有观众询问,作品上扣钉的特殊含义。事实上,这些扣钉本来并无特别含义,但是一件作品的呈现,是一个整体。所有被观众看到的部分都会传达相应的信息,所以我们要对每一个细节负责。反观很多漆器作品,着重呈现的只是髹饰工艺,胎体造型非常雷同。这种情况,是浪费了非常强有力的一个表达环节。作品最好是整个流程都由一人把握,并且每一个部分,每一个细节都传达创作理念,并且指向统一,这样的作品就会焕发出巨大的力量。

3. 悠久的文明是无尽的财富,要潜心揣摩传统精髓。在创新领域,避免学习的结果变成追寻标准答案,这反而影响创新。注重举一反三,触类旁通的重要性,打开思路需要我们从新的角度观察,避免用思维定式思考问题。比如,研究青铜器容易注重它的纹饰研究。如果换一个角度思考,为什么它的纹饰是立体的?如果不立体可以么?古人用金银错工艺代替了立体纹饰。为什么金银错可以代替立体纹饰?如此等等,有助于我们发现这些纹饰除了审美价值之外的其他意义,这些新的意义有助于更深入了解传统。审美诉求、材料性质、工艺方法、物理性能等多个方面是相互关联的。多角度思考,多角度实验,有助于拓展创作思路。并且有助于避免将文化特色表面化、符号化,进而商业化的运用。

4. 不要单纯模仿古人的样式,应该体会古人建构作品的思路。作为开创者的宗师明了一件作品从思路到定性的完整建构过程,并且本着同一的建构思路,可以创作出一个系列作品。但是作品一旦定型,在传承过程中往往会分解成许多环节,这样做的优点在于便于量产,也有助于保密,缺点是会使作品变成流程的拼缀。这种情况在工艺传承的过程中尤其容易出现,对某一工艺流程环节的深入推进,非常容易走向繁缛。所以我们在承袭漆艺技法的同时,关照遥想宗师的思维方式非常重要。因为创新很重要的一种方式回到原点,重新出发。

5. 跨学科研究可以为我们带来新的认

知角度。任何的背景知识都会带来思维定式和习惯的认知角度,比如精品瓷器是不允许有任何一件瑕疵品流入市井,而在金缮匠人的眼中没有残缺就没有用武之地了。跨学科的研究,除去工艺的交融,材料的互补之外,通过突破某些戒律而解放思想的过程也是很重要的,有助于冲破在原有领域的一些习惯认知。

自信是艺术家成熟的标志,也是创作的根本。自信来自于理论的充实,技术的完善,与人格的完整。艺术家在一生的创作中会遇到来自于社会、潮流、商业的多方面的吸引。这些都是困扰艺术家创作的元素。所以说,艺术创作是一个修行的过程。最终顺应自己天然的本性所流露出的优势,才是不可被超越的。粗粝的作品、规整的作品、精致的作品本身只是一种风格样式,真正打动观众的是从作品中焕发出的艺术家的人格魅力。只有优秀的艺术家才能通过相关的技术传达出个人的魅力。

本文为2020年度国家艺术基金艺术人才培养项目《漆材料的跨界研究与当代艺术创新人才培养》(项目编号:2020-A-05-(056)-416)阶段性成果。

作者简介:陈东杰,华东师范大学美术学院副教授,硕士生导师,上海青年美术家协会副主席。研究方向:油画,综合材料,漆艺术。