

天一生水—王鉴为

开幕：2017.6.4（星期日） 16:00—18:00

展期：2017.6.4 - 2017.7.23

地点：艾米李画廊（北京市朝阳区机场辅路草场地 54 号院）



天一生水 Heaven One Generates Water 纸本水墨、丙烯、铅笔 Ink, Acrylic, Pencil on paper 200x310cm 2017

6月4日，艾米李画廊将举办艺术家王鉴为首次合作个展“天一生水”。此次展览共展出王鉴为 18 件不同尺幅和面貌的作品，全面地展示了艺术家近两年来的最新探索成果，和他近期的思想历程。展览将持续至 7 月 23 日。

王鉴为

1978年生于河南开封，2000年毕业于中国书法学院，2002年毕业于中央美术学院壁画系高研班，2005年毕业于中国国家画院高研班；现工作生活于北京。

个展（节选） 2017 天一生水，艾米李画廊，北京；2013 你即将涉足之地，绥风艺术馆，北京

群展（节选） 2016 INK ASIA，香港；2015 识于微时，瑰丽酒店，北京；2010 水墨印记——青年水墨艺术家五人展，仁艺术中心，北京；2009 来自东方的冥想——中国当代艺术家联展，佛罗伊登市文化中心，德国；王鉴为的水墨世界，维也纳斯洛文尼亚文化艺术中心，奥地利；偶然与必然——王鉴为、Marc Baufre 联展，顿艺术中心，北京

鉴为之著

赵力

鉴为，跟我并不熟悉。鉴为的画，我也是刚刚看到。这次在艾米李画廊举办个展，请我写一篇文字，这才有机会认真地去研究他的作品。初看鉴为的画，有一点摸不着头脑的感觉，因为他的作品与我们旧有的知识和经验毫不搭界，让你只有种“噤若寒蝉”的感觉。记着去年初次去他工作室的时候，鉴为刚搬了家，画室中的墙上放着一幅巨大尺幅的纸本作品。简洁、抽象、色彩，追求视觉性的张力，又磊落大方，似乎浅浅地暗笑着你的徘徊懵懂。鉴为在当时也问了我对他作品的看法，我敷衍了几句。的确，对鉴为和他的作品是需要时间来做一番研究的。

鉴为，2016 年以来的作品，往往给观赏者某种抽象的显见外表。其实，我不认为是如此的。抽象的过程，是从众多的事物中抽取共性和本质性的过程，其角度是服从于问题的分析目的，其结果是抽取事物本质而形成共同特征。但是，鉴为的创作过程不是抽象的过程，鉴为的作品不是抽象的结果。他作品中的很多事物，都有着明确的形状和个性化的形式，以及确凿相关的语境。鉴为，更多的是借助于符号或是在自己的创作中符号化，以此形成自我的标示或意义。

我觉得鉴为这样做的方式，有着一定的根源性。那就是他之前一直以西方表现主义的风格为取径，正如海怀德所说的“人类为了表现自己而寻找符号，事实上表现就是符号”。我不想用符号学来刻板地研究鉴为的作品，然而鉴为画中的符号来源是明确的，一方面它来自中国的历史传统与佛教的领域，一方面它也来自当下的生活。来源明确的各种符号都成为了鉴为画中的因子，混杂且并存，其意义在于直指碎片化和无序的当代社会生活。

既然符号是被认为携带意义的感知，那么这正好成为了鉴为将自己创作定义为针对观赏者的意义阐释。除了符号之外，2016 年鉴为的创作有了更加明确的建构性。画家延续了对佛教领域的关注，并在“万物皆佛”的认识下，不断尝试着将符号与不同的画面空间结合起来。与其说是画面空间，我更愿意用“意义”这个词。因为，鉴为特别强调平面性，因此他采用了“敦煌壁画”或者“龟兹壁画”般空间平面化的处理，即前后的掩映或者左右的并列，实际上正如符号学对意义的定义——就是一个符号可以被另外的符号解释的潜力——鉴为的创作，就是以自我的符号化去解释历史传统符号，从而产生了某种古朴厚重的历史性意义。

作为艺术家的鉴为，显然也在乎自我艺术的自主性。因此，他并没有在创作中显露出符号学家般的自得其满或者僵硬困境，他的艺术家本能总是会恰如其分地拯救于他自己的。首先，他选择了纸本和水墨，这都是极为敏感的媒介，也是便于艺术家自由而灵活地展现自己个性的材质。其次，他也用铅笔这个工具，让人联系到了壁画落笔、起稿的初始过程，也具有了当代艺术的“未完成”的观念性。色彩，是鉴为创作的一个特色，他一方面大量运用与水墨相得益彰的水溶性画材丙烯，一方面强调了色彩的神秘性气质，这是对应于宗教的暗示或者刻意的东方性。

当然，鉴为肯定不愿意因此而被冠以“东方艺术家”的文化身份，于是画中的线条也被有意识地加强，这里绝不是中国式的“吴带当风”或者“高古游丝”，而是明确的边缘线与几何化的形状，即如“硬边”的国际范。以此，鉴为张开双臂，也明确了拥抱眼前的全球化的那个企图心。

天一生水

——谈王鉴为的绘画

李森

我们愿意把王鉴为当做是当代绘画体系里一个特殊的个案来解读。

他的特别之处在于，我们很难从他身上使用那些我们习以为常或一知半解的大道理和所谓“艺术经验”，从他的画面中，我们不会轻易看出有哪些明显的美术史信号，更看不到当下流行方法的推导作用，他看似是凭空而至，又不知所之。

这一切的缘由，可能是源自我们依赖和习惯的“历史潮流”叙事癖好。当一种模式或者审美成为趋势的时候，我们出于一种集体主义式的美学，会半主动地将其理解为历史的选择，结果是在这样一种“集权”过程中，丧失掉了解读不属于这个权力系统中作品的的能力。王鉴为的作品此时像一面镜子，它会使每一个惯用套路的人无地可遁。在他的作品面前，应该有的是孩童般的谦虚与好奇：一个越是勇于跳出三界的人，越值得我们认真阅读。

其实解读王鉴为的作品，难，又不难。难是因为我们习惯单一化的经验，一概念，便进入不到他的作品中去；不难，是因为解码之匙就在我们自己的文化语言当中，拾之即是。

读懂王鉴为作品的关隘之一，是书法。

赵孟頫强调“书画同源”的结果，是元明清“逸笔”入画，而清代碑学的发展，才是今天大写意的基本点。到今天“国画”的概念在普通人心中严重萎缩，除了还会提及的工笔画，只约等于大写意了，诸如士夫山水这类作品已经变得十分陌生。所以在当今的艺术语境下，“书”与“画”的关系单薄且可怜地只剩以书写动作画画的一条玉律，这无疑是我们丢掉传统精髓的又一铁证。相反，出身传统世家的王鉴为，显然比一般的粗学者精到很多，他对书法的理解，更多来自书法最精彩的部分：创作主体与客体高度完整地互化、合一性，即我写字，字也写我，我控笔，笔亦控我。每一次起笔收笔，转接下一笔，都是自然生成的，通篇都是参照，一画决定全局。一般人多以为书法只是写漂亮的字，是精心安排的点画，却忽略了技近乎道，是因为技法之上，还有人的性灵。

初看王鉴为作品的读者很有可能会误读，以为他在创作时是极理性的，甚至会有非常具体的稿子。相反，所有在开始之后的细节和关系，都交由心和手，一开笔，脑的角色直接转换，感受和直觉就变成了第一位。画面严整的边缘线根据已有的章节循环生发，并不是被事先控制的。这归功于他高超的书法素养，那些被常人丢失掉的书法精神，生成着他作品里大大小小的形象。在展览同名作品《天一生水》中，有很多“似是而非”的图形，远观是一幅山水画卷，近看则不知具体所云，我们可以找出一尊佛像，一株菩提，感受到水中石块的倒影，同时又会分不清远山与近景，确定不了一层层弧形长方叠加是不是佛塔的水影，也无法弄清很多具体的结构到底表现什么。在这个过程中，抽象还是具象，隐喻还是无意，都使观者难以确定。而在艺术家看来，这些问题（question）本身并不构成问题

(problem), 因为创作本身就如同书法一般是自然生成的事情。气、韵这些本来就不是逻辑分析能得来的。

在《混沌》这件四条屏大幅作品中, 艺术家的“野心”更迈前一步, 通过在已接近完成的重彩画面下反复寻找, 最后以大面积的白色作为整件作品的基调完成。白色本为无色之色, 而在无色中分出关系、层次, 需要的不仅是胆魄, 还有功夫。王鉴为确实在这一片白色中下足了功夫, 他将画面细分出数十个细微的层次, 再统一到一起, 从佛造像, 到天地山石, 再到贯穿画面中的几何形体, 白色是在反复调整中得出的, 是书法中笔意生发, 行气贯通的原理。同样是白色, 当周边更白时, 原来的白色就会变暗, 不同的深浅关系也会改变原来的空间关系, 这样一个过程如同复杂的大型运算, 所谓“计白当黑”, 这便应该是王鉴为理解的中国哲学了。

波德莱尔 (Baudelaire) 曾说:

整个可见的世界, 不过是形象和符号的库藏。这些形象和符号, 该由诗人的幻想来给他位置和价值。

理解王鉴为作品的关隘之二, 是宗教。

王鉴为这几年的作品, 还有一个醒目之处, 就是他自行创造出许多图像符号。他将理解的哲学和宇宙观, 转化成一个个高度概括的几何图形。不同形制的圆形和弧形得到他更多的偏爱, 多是来自宗教的影响。王鉴为广泛地吸取宗教的智慧能量, 去掉了藩篱, 不局限于某一种宗教, 某一个学说, 这其实也正是自古以来中国人对待宗教的态度: 心无所住, 庄佛并修。道教与佛教是王鉴为创作思想的两个最重要版块。早些时候, 佛教对王鉴为影响颇深, 当年创作 500 张佛像的机缘生成了这些大小不同圆形组合的经典坐佛形象。后来, 王鉴为意识到佛教虽然在中国影响极为深远, 但道家 and 道教更深植本土, 来的更加天然、无碍。所以又加入了三生万物、易学八卦等老庄和道教的思想。在这个过程中, 王鉴为不断思考着传统与当下, 现存与缺失, 本土与外来的关系, 他无意归属于任何门派, 他有为往圣继绝学的抱负。

在王鉴为的许多作品中, 颜色的使用极具魅力。他在这一领域的修养, 主要来自于他早年对敦煌壁画的认识了解。敦煌壁画与中国后来的主流文人画意趣不同, 更注重覆盖性强的色彩使用, 方法上更加浓烈奔放, 不拘一格。王鉴为痴心这样的绘画方式, 在《云上生法图》、《逍遥游》等作品中, 我们可以感受到厚重鲜艳色彩带来的视觉冲击, 高度的对比和纯度, 很多金、石绿、赭石和墨的运用, 都是敦煌壁画的章法, 同时他还选用遮盖性极强的丙烯, 这在中国画创作中极为少见。重彩的视觉效果, 使得作品具有张力和强大的神性气质, 例如《菩提本无树》里塑造的奇景, 《伤》中俏皮的受伤形态, 《一念俱往》里如时光连接线般的红色曲线, 亦或《浮生记》系列接近失语式冷抽象的画面等。

不难看出, 王鉴为内敛的状态下有着一颗跳动的灵心。木心曾说, 智者敏于受影响。王鉴为没有太多忌口, 他放肆地吸收着一切对他有用的营养, 并将它们消而化之, 转换成自己体内的能量。然而消和化总是需要过程的, 他能有今天这些完整、丰富的作品, 不是一个一超直入的过程, 这期间经历了最早期对于家学传统的反叛, 到后来空房子的系列, 再到后来的 500 佛像, 王鉴为此前一直走在寻找和否定的道路上, 不断地否定在他看来不够满意的作品, 这并非是不确定, 而是异常的坚定, 正是因为这份坚定, 他的创作最终走进了自己的内心。