

郭天天：遮蔽的哲学

文：蒋斐然

一个当代艺术家自觉地选择大漆作为创作媒介，意味着她至少清醒地意识到了横亘在其面前的两个艺术世界的分离——中国传统民艺的艺术世界与全球性的当代艺术世界，并在一定程度上准备好去迎接艺术史的巨大惯性。从战国至今，大漆已经背负了太多主流而刻板的印象。其琥珀般迷人而光滑的漆面，在提供器物之灵晕的同时，也将漆艺的可能性封印于传统艺术的经典样式之中；而自20世纪初以来，漆艺又在全球互动的殖民文化史与艺术现代化的进程中，逐渐落于器物之用和装饰之赏的窠臼之中，被窄化为民间工艺的符号与标签。而这一传统艺术世界逐渐闭合的过程又伴随着当代艺术话语体系中对传统材料的结构性排斥，以及现代性叙事对非西方艺术形态的规范化与异化。

郭天天的创作给予了一种新的回应路径：不是去弥合两个分离的艺术世界，也不是将“当代艺术”的语法植入到大漆创作中，或努力将其从传统的桎梏中解放出来，而是跳出这张现成的艺术地图，放弃这种高度简化和实用导向的定位工具。世界远比“地图”复杂，而边界本是现代性的产物。一些无解的死结，不必再被当成工作的前提。因此，她的作品并未呈现出“传统/当代”二分的焦虑，在方法上有来去自如的自信与轻盈，在气质上又不失古典的沉思与隽永。

当她发现市场上购得的大漆品质的不稳定性时，便意识到对于这一材料，我们仍身处古老的手工作坊时代，也或许“我们从未现代过”。作为自然生物所分泌的神奇体液，天然大漆有着固执而易变的脾性，产地、树龄、季节都会影响漆的色泽与流动性，即使同一批漆在不同气候下也表现不同；而制漆、调漆、髹漆的环节尤其依赖手感与经验。这一繁复而漫长的过程不是为了抵达确定性，而是为了知悉工作对象的种种不确定性。使用大漆进行创作并非是对传统材料的复兴，而是一种现实证据：我们今天依旧生活在一个非纯化的自然—社会—技术混杂的世界里。大漆在本体论的意义上挑战着现代性对材料和艺术的工业化、抽象化理解。

如果我们看看她的“线”系列作品，就会被那些不着痕迹的动人线条所迷住。那些线条已经无所谓观念或技法，而是那样的真诚质朴，袒露着各不相同的心事与表情（如《调息》（2024）、《止》（2025）等）。它们是记录自身轨迹的生命线，也是透视艺术家状态的心电图，有气盛气弱之时，也有心平心乱之时。笔法在此消隐，听从状态与材料的指引。一条又一条的线，给予一次又一次的机会，在不可言传的约定之处等待着作者的意会与抵达。在郭天天看来，大漆的艺术正是一种持续同材料协商，并承认其能动性的过程。材料不是被动的媒介，而是共同的作者。

有的作品采用了完全殊异于“传统”大漆的处理方式，不以打磨出光滑剔透的表面来收束作品。对大漆精致光泽的追求始于宋元时期，而在此之前，那些最为高古的中国漆画并不打磨。因此，“传统”一词在她这里不是铁板一块，变得非常具体；技法也就从线性的时间轴中解脱出来，变得取用自由。作品《无法阅读的手稿》（2025）不仅放弃了表层的打磨，甚至放弃了最终的涂层。放弃光滑的漆面意味着放弃漆艺历来最为娴熟而顺手的“修辞”；而有一身“手头功夫”却放弃展示也意味着某种锦衣夜行。然而，“修辞立其诚”，相比狭域视野内的诱惑，这件作品有更重要的事情要关心：精致打磨的现代文明面对不加打磨的古文明遗存，依旧遭遇冲击性的震撼与失语。如果留下的是无法阅读的手稿与难以延续的人类文明，那么，传统何去，当代何来？《无法阅读的手稿》所呈现出的混沌色泽与拙朴质地，令人想到覆满历史尘土的考古遗迹，其原始性与神秘性恰恰与画面中不可阅读的文字/乐谱相呼应。

以上，我们已经遭遇了几个打引号的“传统”。这是郭天天向我们发出的一个问题：当我们在说传统时，我们在说什么？T.S.艾略特（Thomas Stearns Eliot）在《传统与个人才能》（*Tradition and the Individual Talent*）中写道：“传统是具有广泛得多的意义的东西。它不是继承得到的，你如要得到它，必须用很大的劳力。”郭天天的创作，正是在这种信念与劳力之中展开的。在她这里，传统并非现成品，不是一成不变、等候继承的遗产，而是需要重新发现、重新考古和重新阐释的动态过程。这种考古传统的过程让人想到中世纪的重写本（palimpsest）。旧的书写内容从羊皮纸手抄本上被刮去，新的文本书写于其上。新痕迹覆盖了旧内容，但旧的痕迹依稀可见。今天，重写本已演变成一种方法论，人们可以通过它批判性地审视历史现象，将其视为一种刻写、擦除和重新刻写的循环产物，以保持新旧历史的共存与多声部对话。

不难发现，“重写本”的概念也与漆艺的工作原理相通。大漆创作是基于“分层—涂覆—擦除—打磨”的时空操作学。漆画是一种倒置的生成过程，是在覆盖与揭示之间的反复往返；长时的覆写赋予了大漆艺术独特的厚度与深度。打磨漆面时，会抹去空间层之间的距离，令原本的空间秩序坍塌。因此，大漆不存在任何领域感，大漆艺术家的工作就是消解边界。每一层漆的打磨，都是对预埋于其下的色层与材料的再发现，同时像地层一样隐藏着历史的深时结构。一幅平面的漆艺作品从不平面，它是一幅等高线的地形图，只有创作者深谙其表面起伏不平的高度。在这一过程中，经验丰富的创作者必须放弃当前步骤所带来的即时效果的诱惑，转而站在未来回溯当下，以手感、好奇与偶然引导创作。因此，郭天天的工作是一种未来考古学式的劳动：既是在广阔的时间尺度中对漆艺历史的剖解与反省，也是在深度的情感与身体经验中对“心手合一”的不断体认。

她的绘画是一种遮蔽的哲学。事实上，它的终点并不在很多漆画家所看重的表面，而在底层——在那纠缠不清而能量涌动的物质痕迹的黑暗深处。因此，用手比用眼睛更能准确地感受到。始于触觉，而非视觉；始于隐匿，而非显现；始于抽象，而非再现；始于形式，而非叙事。真正的大漆艺术家关注事物的内在秩序，而非其表面形象。这种基于手感和联想的创作思维，与郭天天多年来所探究的“通感”母题不谋而合（见“文字”和“音乐”两个系列的作品）。事实上，“通感”几乎是漆艺的一个隐喻。对于大漆这样一种具有独特气味、不断变幻色彩和质地的材料而言，艺术家在创作的过程中需要身心发动，五感齐开，让视觉、触觉、嗅觉、时间感与记忆同时被调动，以身体的全部去应答。

作品《应和》（2024–2025）取材于波德莱尔描绘万物通感的同名诗作。有意思的是，“应和”（correspondances）一词在法语中也有“通信”和“转车”的意思，而通感正是在数个通道之间不断转车以实现“交通”。在其“文字”及“音乐”系列的作品中，诗行涌成浪花（《静息是溅起浪花的船头》，2024–2025），声律谱出天气（《天气图》，2025），音符落下清凉（《落清凉》，2025），乐谱摘下星辰（《摘星》，2025），念白叮当作响（《有念白的叮铃铛》，2025）。然而，通感并非只是感官的互通游戏，它是拒绝将世界拆解为彼此孤立的感官、学科或媒介，也拒绝让语言的结构预先划定意义的边界。通感是对“整全的人”的召唤。郭天天的作品由此触及一个更深的问题：当感知不再沿单一通道运行时，知识的分类体系也会随之松动；在这些松动的缝隙里，艺术得以生成那些难以归档也无法确定的东西。

在郭天天的手中，大漆既是古老的，也是新生的。它并不被安置在某个时间坐标上，而是在每一次覆写与擦拭之间，生成自己的节律。观者触摸到这些表面的同时，也观想到它们的底面——那里有未被命名的历史，有尚未落定的未来。时间不再单向流逝，而在材料与心手之间折返往复。同时，大漆既是有形的，也是无形的。不透明中诞生了半透明，面纱之上还有面纱。艺术家就站在近与远、显与隐的交汇点上，探索那些因看不见而具有引力的事物，恰如《湛蓝是静谧的胸膛》（2025）中，那一片令目光失焦的蓝。