

秩序与印记

——李纲的水墨构造

□□

范迪安

实验水墨在中国当代艺术中是一道独特的风景。作为艺术媒介和表现语言,水墨有着与中国文化传统割不断的渊源,它在视觉经验上体现出鲜明的“文化身份”。尽管许多画家在实验中力求超越水墨表达方式的边界,但水墨媒介和语言上的特性却是难以丢弃的,因为一旦失去水墨

的特性,实验水墨的基本载体则不复存在。于是,问题的焦点便聚集在“水墨经验”的开拓上,谁丰富了水墨经验,谁的探索和努力才是有效和有意义的。

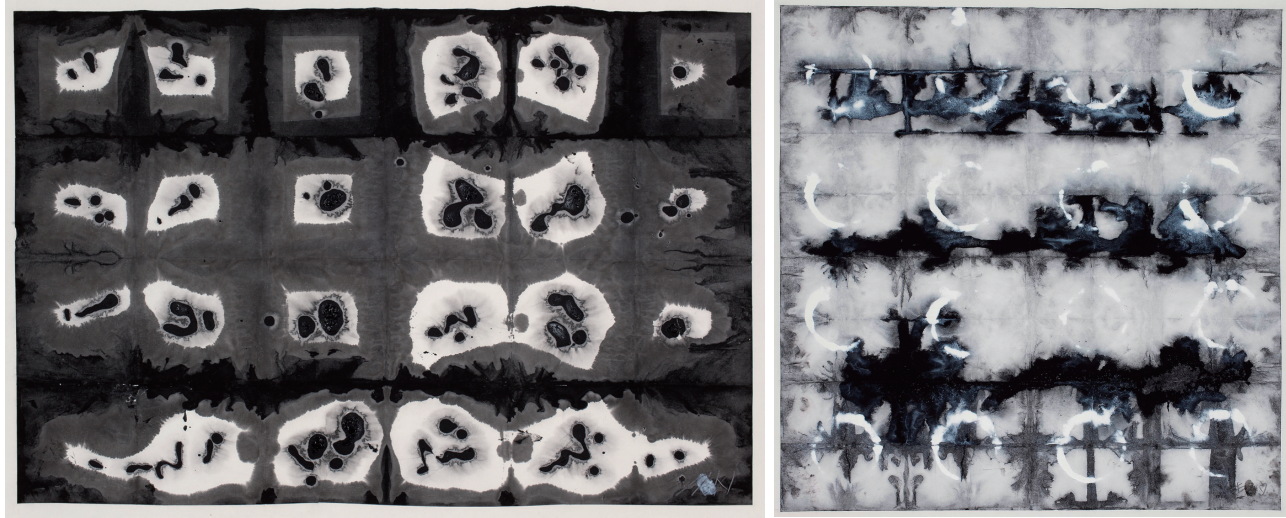
李纲在实验水墨这个领域沉浸了多年,他了解实验水墨发展的状况和同道们实验的不同方法,他所要做的,是建立起自己的一套水墨经验,在那里,这种经验一方面联系着他关

于水墨表达内容的观念,一方面联系着他在水墨表达上采取的方式。在已有的实验水墨各家面貌中,他的艺术呈现出从观念到方式都独立自为的状态,为实验水墨增添了崭新的一家样式,他在探索中建立起来的方法论意义,很值得关注和分析。

李纲对艺术的态度首先别具一格。他在艺术上表现出一种“放松”的姿态,这种姿态似乎贯穿着他从事



《水墨元素》(NO.20130330.) 69×138厘米 2013年



《水墨元素》(NO.20130113.) 46×68厘米 2013年 《水墨元素》(NO.20130311.) 69×69厘米 2013年

□□

王林

在关于中国画的无数争论中,有一个问题始终隐匿其后,那就是:水墨、宣纸、毛笔究竟是什么东西?“笔墨”一词所代表的中国画传统评价标准,使原本作为材料的水墨、宣纸和作为工具的毛笔充分历史化与文化化,其物质属性在创造活动中重新演化的可能性则被放到了极其次要的位置。以笔锋书写为中心的创作方法,建立起历代文人对笔墨效果的共同认知。时代变迁与自我表达只能体现为个人风格对集体系统的贡献,前提也只能是长期练就的笔墨功夫,非如此则不足以满足文人画与文人化的审美要求。其中两种阻断是十分明显的:一是对对象世界为笔墨程式符号化、中介

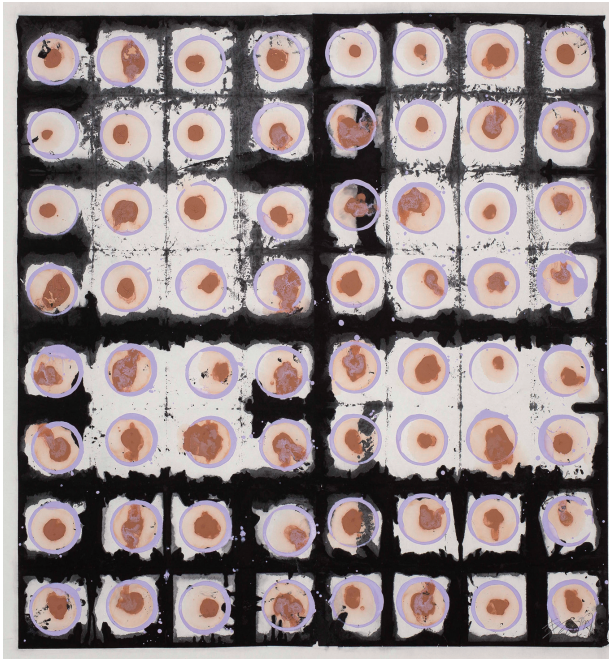
化,画家不再直接面对现场存在的自然;二是毛笔的工具性遮蔽水墨媒材的物性,水墨材质效果的呈现只能以运笔使转为前提。

就像西方古典绘画中素描对色彩的统治一样,传统中国画中用笔对用墨的统治是十分显著的。问题在于,以毛笔书写为交际工具的士大夫阶层早已不复存在,而个人臣服于集体的社会文化系统亦处于崩塌之中。所以,要完整保留与延续中国画笔墨系统及其规范只是一种假想,而许多活在今天的中国画家,正是在今人假装古人、都市假设山村的文化想象中赚讨生活。

显然,李纲和许多当代水墨画家一样,不愿生活在这样一种虚假状态与虚伪心态里。他一开始进入水墨画创作,就打定主意要破除“六法”之规,

特别是骨法用笔。他用叠纸、揉纸的方式洒水浸墨,在不同纸张上染出墨象,再辅以撕纸、贴纸的拼贴方法和勾线、赋色、上粉、涂鸦、印痕、加章等绘制方式来创作作品,直接对水、墨、纸等中国画材进行艺术处理。其与传统的关系是,打破水墨定义即集体认知的共识基础而取其文化精神的超越性,因而在现实语境中和图像社会化拉开距离。其作品中不时出现的日常事物,如烟斗、酒瓶、电话、插座、衣服之类,并不特别具有具体所指含义,而是创作过程中自我在场的痕迹。反倒是李纲作品中占主导地位的方格,不时让人想起中国的窗棂、棋盘以及俯瞰的阡陌大地。

李纲的创作方法注定了他的作品有某种设计性——理性自律、术数关



《水墨元素》(NO.20130219.) 89×96厘米 2013年

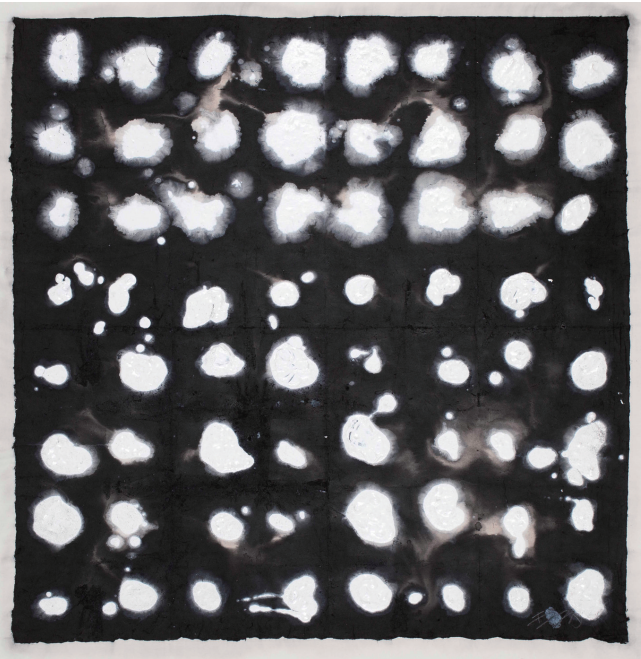
实验水墨的开始到今天,而且愈发溢出“无为”的感觉。以“无为”的意识面对实际要投入力气的当代艺术课题,这是一种正题反解的策略,在李纲那里,也是他的性格和性情所在。但“无为”不是不作为,只是他重新思考了艺术的本质和本来价值,在某种程度上,他的水墨实验一开始就进入抽象形态,这与西方抽象绘画的主旨一样,都是试图在具象的图像世界之外建立一个绘画本身的世界,使绘画得以“独立”地“存在”。这种动机在水墨这个领域的落实是有先在难度的,因为水墨作为绘画样式的传统特征本身就兼具抽象性,但又是一种不彻底的抽象,它总是需要借助被描绘的客体,这种被称为“意象”的传统具有极为宽泛的空间,这也是困惑实验水墨的难度。

李纲的“放松”,在于他完全跨越了水墨的造型而进入水墨的构造,排除了具体形象对表达的局限和干扰,直入“非形象”也即“非造型”的境界。但是,他的“非造型”不是抛弃形象,而是将没有现实联想和象征指意

的想象构筑成作品的图式。在他的作品中,出现的是一种种形的秩序,这种秩序有着自足的性质和内在的“完形”的倾向。

在李纲那里,这些构造的元素通常被称为“水墨元素”。在我看来,这些“元素”不是指孤立的个体,而是一种画面上组合的整体,犹如一个个细胞的分子图或基因组,它们的生成一方面带有很大的偶发性和随意性,另一方面,则带有生命自发生成的秩序性和有机性。从这方面,可以看出李纲的艺术与那些堪称绝对与纯粹的抽象绘画同出一种观念,也即将自己对于现实大千世界的感觉转化为绘画的秩序。这种秩序属于精神的世界,他在那里沉浸和冥想,使得作品出现自足的结构。

在某种程度上,实验水墨成功的根本是观念的转变,但由于水墨媒介特性的坚固,因此,各种实验意识都不得不同时解决笔墨的超越问题。通过突破传统笔墨的程式,构建与观念对应的笔墨形态。在这方面,李纲是更加彻底的。如果说,他在观念上



《水墨元素》(NO.20130204.) 68×68厘米 2013年

展现了一种文化态度的“放松”,那么在笔墨上,他完全选取了形式技巧的“放下”。他抛弃了传统的用笔,取而代之的是一切可以造成水墨痕迹的物品,把物的印记和甩滴渲染结合起来,将绘画语言的“画”转变为构造语言的“构”,由此使得语言形式更加单纯也更加具有新的品质。那些被重复的印记,在作品中弥漫成精神的符号。

观察一位艺术家的作为,要看其在观念和语言上是否体现了内在的统一和形态上的创新。李纲的艺术一方面保持了绘画的纯粹性,构筑着属于精神的秩序,另一方面,他用于触印墨迹的物品是生活中的现成品,带有日常的属性。这二者的结合,形成了李纲自己的水墨经验,也表现出将经典精神诉求与日常随机表达二者统一起来的可能性。在这个意义上,他的实验体现了当代艺术的主要特征,他的表达也由此可以不断延展,构筑成宽广而丰富的世界。

(作者系中国美术馆馆长,中国美术家协会副主席。)

从水和墨重新开始

——读李纲的“水墨方程”

作品留下了瞬间、偶然和机遇性的痕迹,更重要的是把水墨——也就是水和墨真正还原成为创作材料、还原成为物的存在,以此重新寻找自己创作的起点。

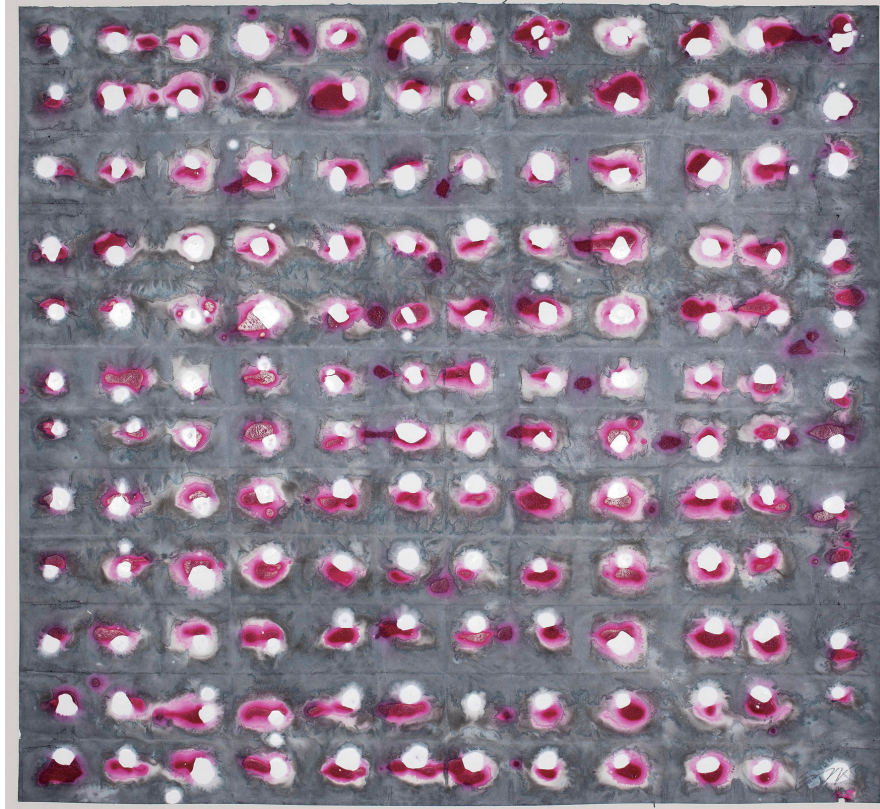
绘画作为精神和物质相互发生的演化过程,材料的既成物质属性和自我的既定精神意向都不是本质的东西,物质的自在持存性和坚固性、自我的先验自明性和确定性,在艺术创作过程中都是被不断否定的。只有精神自我在物质材料固有性质前受阻,物质材料为精神自我既定意向控制时,两者互相博弈、互相激发,共同具有的生长性才是真正的绘画行为。

从此意义上讲,李纲绘画中的水墨是被李纲更新的水墨,水墨绘画中的李纲则是被水墨更新的李纲。因此,其创

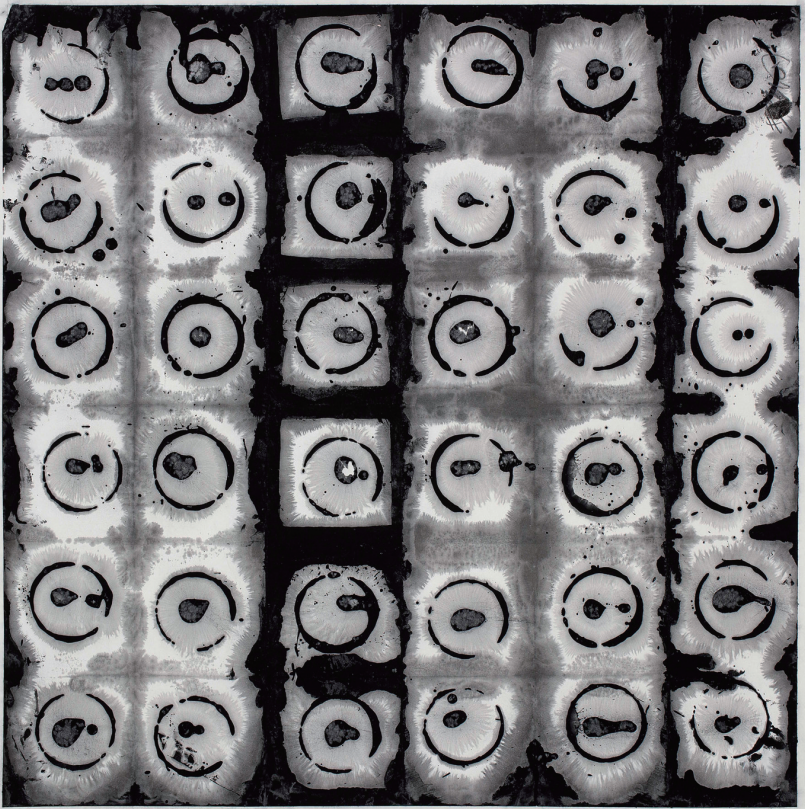
作过程是水墨物性被重新发现的过程,也是李纲自我被重新发现的过程。只有在这样相互改变、相互发生的过程中,努力把水墨媒材从日常性、惯性以及附着其上的权利意识中解放出来,才能真正释放水墨作为自然之物也作为文化之物的无限可能。也只有在这样的释放过程中,自我才能在自由的存在意义上重新被找回、被确定。这是诗意化栖居对定义化生活的反抗,是审美体验对指代言说的拓展,是个体自由对集体制约的不断突围。

从水和墨作为物质材料重新开始,为当代水墨艺术自定方程,可以演化出无数可能性。在此创作倾向中,李纲作品是一个很好的案例。

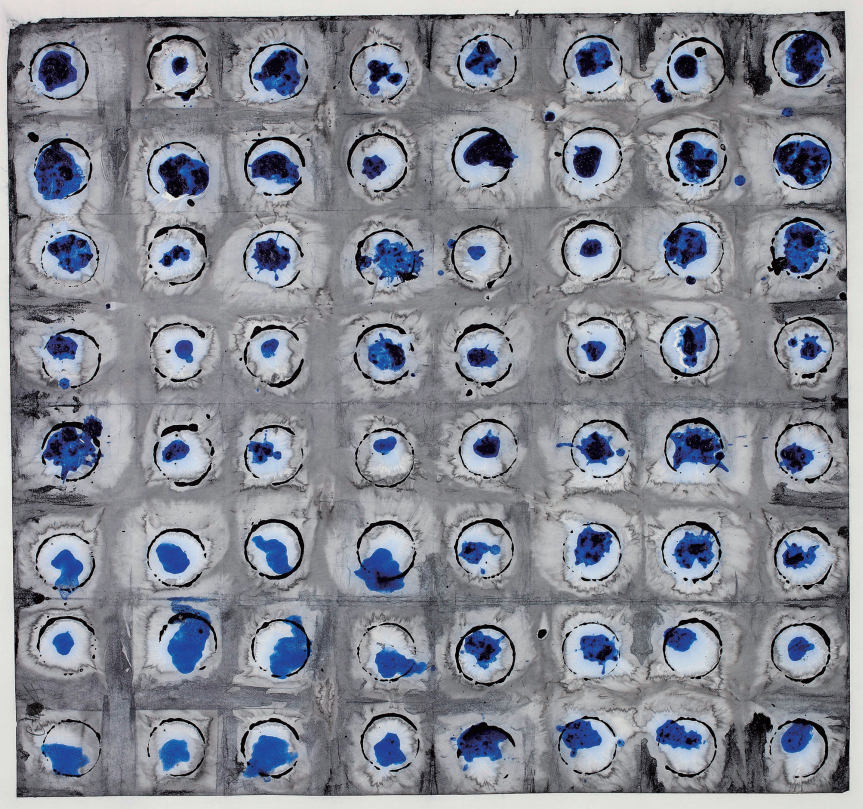
(作者系四川美术学院教授,著名美术批评家。)



《水墨元素》(NO.20121127.) 90×97厘米 2012年



《水墨元素》(NO.20130307.) 69×69厘米 2013年



《水墨元素》(NO.20130329.) 96×90厘米 2013年