

2017 洛杉矶艺博会中国国家展艺术家推介系列(三)

心象——当代水墨品鉴汇

时间的图案

——李纲水墨作品解读

□□ 唐克扬

在李纲的画作中,可以看到清晰的边界,每个格子内所含的墨迹都互成镜像,回环呼应,仿佛是一张蘸满墨迹的白纸反复折叠后所成的印痕。与西方绘画中“decalcomania”的做法关联,原意是把蚀刻画转置于陶瓷或是其他介质上,形成斑驳脱落的效果。

20世纪的一些超现实主义画家,比如奥斯卡·多明盖茨则引申了它的含义——“转置”的目的,在于创造一种偶发的物象,构成“没有预设的物体”。李纲的作品在此更进一层,它把这样的程序组织在同一视界内“逐帧”展演,有点像更后来的画家,比如马克·恩斯特于同一画面内对“decalcomania”技法的多次重复,然而同工而异趣。

以西方艺术史的标准,这样的手法容易被视作“装饰”。只是在《万物》之中,雷德侯才触及一些对诸如此类艺术的不同理解。他指出,中西方对艺术传统的定义相去甚远,东方艺术对冥想过程的记录不一定是个性的律动,它通常以一种看似埋没主题、汪洋恣肆的群体面貌同时出现。雷德侯用“模件”概念来解释既成系统而又变幻无穷的东方式“自我”的存在。

严格说来,不能将李纲的创作称作“一幅作品”,因为它们实际上是同时发生而又无始无终的。他作品中不停出现而又姿态各异的水墨“单元”,是这种差异性和系统性得以结合的基础。在李纲的作品中,预设的网格和表现性的水墨材料看似无厘头的组合,其实是一种“有意识的混乱”和“精确的不可控”。

我们也可以从中国文字的角度来讨论这种矛盾并置的潜力。李纲作品中的基本元素是点、破墨、晕染……这些中国画的基本语汇,并无特别之处,只是在不断的差别中显精神。与此同时,他的“结构”是一成不变的——它是一种极为单纯、历史恒久的原型叙事,圆与方的变奏。就如同写经一样,相应于整体的无意义(经文并不是典型的叙事文体无所谓先后),个体表达是各呈其彩的。相比于突出主体“造型”的做法,这种无始无终、无厚无薄的铺陈创造出一种介于“具象”和“装饰”之间的二维空间——如果丢掉了“画框”和“秩序感”这两根拐杖,也许这样的“二维”也仅仅是平面。

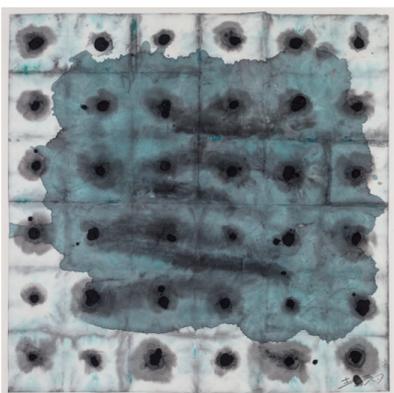
在中国古代的物质文化中并不存在太多西方几何学所偏爱的简单结构:直线、圆形以及其他可以经过精确测算和误差控制的建构——好像在中国艺术家的例子里,他构造直线和圆可能不需要用工具。与此同时,在混乱的外部世界里,中国艺术家似乎也从从来没有一头钻进类似于阿拉伯人嗜好的那种抽象的自然图案——类似苏州园林花窗那样的木作细节,在文人画家看来还是过于繁缛了。这样的眼光并不意味着弱化他作品的表现力或使得逻辑混乱,相反,他只是换了一个办法达到自己的目的。

和西方人的期待或许不同,李纲的作品并不是“decalcomania”类似手法转

印对折的结果,而是一种如同描红大字般展开的“时间图案”。宣纸是一种“弱”材料,它过滤了大多数仅仅依赖品类而出彩的技法。与此同时,黑白斑斓的墨色又是极其丰富而语气强烈的。圆和方的交映遵循着类似的原则,在个别要素的复杂程度上它妥协了,而整个游戏规则的力度和规模却显著增大。这种游戏规则的规定取决于心理学与艺术传统间长期的共谋,只是在一群心有戚戚的观众之间,如此含蓄的视觉秩序才确立起了自己的感性——在其中你看不到善用抽象“表情”的其他西方艺术家,比如保罗·克利那样的象征符号,也匮乏“游移于魔术和幽默之间”的怪诞图案,但是它自有一种东方人自己的“活动艺术”的特征。

作者系独立策展人

作者系独立策展人

李纲《NO.20130902》68×68厘米
宣纸、水墨、综合材料 2013年

印对折的结果,而是一种如同描红大字般展开的“时间图案”。宣纸是一种“弱”材料,它过滤了大多数仅仅依赖品类而出彩的技法。与此同时,黑白斑斓的墨色又是极其丰富而语气强烈的。圆和方的交映遵循着类似的原则,在个别要素的复杂程度上它妥协了,而整个游戏规则的力度和规模却显著增大。这种游戏规则的规定取决于心理学与艺术传统间长期的共谋,只是在一群心有戚戚的观众之间,如此含蓄的视觉秩序才确立起了自己的感性——在其中你看不到善用抽象“表情”的其他西方艺术家,比如保罗·克利那样的象征符号,也匮乏“游移于魔术和幽默之间”的怪诞图案,但是它自有一种东方人自己的“活动艺术”的特征。

作者系独立策展人

□□ 赵士林

王非的新水墨新在哪里?新在水墨的解放。

宋元水墨,不着华彩,是中国绘画史一大革命。一黑一白,就是一阴一阳,宇宙之道,朗然可观。但古典水墨,抒写文人士大夫情趣——一种十分个人化的情思理趣,社会批判、时代沉思和对人类处境的关注,隐晦而淡漠。既如青藤、八大,或愤世嫉俗、或怀才不遇、或冷眼向人,也都不是个人际遇、家国情怀的激情宣泄,缺乏时代的厚度。

近代以降,从徐蒋体系开始的新水墨,受西学东渐大环境的冲击和影响,水墨技法有跨越式革新,题材也有丰富的开拓,古老的笔情墨趣严肃、沉重起来,人间苦难出现于画家笔下。但由于种种原因,文化内涵尚停留在较浅层面。王非的新水墨,不仅让悠游天地、潇洒自然、寄情山水的水墨突然变脸,关注和再现人间苦难,更富于深度地审视世界,拷问时代。

对王非的新水墨作品,不能用泼墨、渲染或任何技巧的精确和革新来解读。当我们跳出其娴熟技巧时,看到的是一幅幅惊悚的图景。在王非的笔下,那如同行云流水般的水墨自然地幻化出的一张张面孔,承载着时代的重量,这重量来自于世纪之交的人类处境。

当王非用水墨来展露世纪之交的人类处境时,水墨就被赋予了新的使命。从王非的《脸》,笔者想起世纪末蒙克的《呐喊》,那张表现主义的,是19世纪和20世纪之交人类的孤独惶恐和苦闷;以及达利的《内战的预感》,那张

东方水墨 世界情怀

——王非的《脸》系列

超现实主义的脸,极度痛苦、怪异,背后是传统价值观的解体,是一个大时代的呻吟。

而王非的新水墨所勾勒的脸,以东方水墨的黑白单纯、简洁、直白地展示了20世纪与21世纪之交的人类处境。那些表情,流露出焦灼、惶恐、茫然、惊诧,那是大时代的小人物,还是小时代的大人物?为什么是这样一些表情?是什么样的情况,使人产生出这样的表情?

是互联网时代,信息的轰炸、瞬息万变的世界,虚拟的红尘万种。网络的无所不在的笼罩,每个人都赤裸裸、被透明、被示众,置身于虚拟世界的莫名的恐惧、焦虑、无所适从。是全球化时代,零距离的紧张,直面而不亲近,如同电梯间里的对视和对峙,冲突积蓄于一瞬间。是混合的时代,传统、现代、后现代纠结,农业、工业、后工业交错的时代景观,多元价值取向交织的生活洪流,令人陷入空前的彷徨、苦闷和困惑。

于是,有了那一张张诡异的表情,喜怒之间,哭笑之间、清醒之间,无色彩的、黑白的表现更赤裸裸地暴露了人性的迷失、理性的困惑、紧张的思虑、愕然的对视。王非的作品在拷问这一切。

笔者认为,王非的新水墨,新在视角,新在关注,新在不同的审美风貌,新在强

烈的批判意识。它挣扎于抽象和具象之间,处处流露出东方式的悲悯、水墨的温情。

环视我们这个时代,异化的力量渗透一切,艺术产品的精神属性岌岌可危,谄媚化、恶俗化、低级化随处可见。在水墨领域,批量生产、流水作业比比皆是,古老水墨的真谛真趣愈加显得珍贵。就在这水墨的末法时代,王非的新水墨异军突起,使中国水墨进入现代表现的行列,获得了世界身份。这就是王非新水墨的文化价值。

(作者系中央民族大学哲学与宗教学院教授)

王非《脸》系列
69×89厘米 纸本水墨 2014年

强者的无奈

——沈沁对传统题材的当代阐释

□□ 贾方舟

沈沁在画了一段时间的《婴儿》系列之后,开始转向对鹰鹭的描绘,这种突兀的转向一时让人难以看到他们之间的内在联系。其实,只要你她所描绘的猛禽的独特视角稍加留意,就不难

沈沁《生NO.2》138×34厘米
纸本水墨 2012年

发现,这些截然不同的取材皆源于画家对生命的关注。可以说,关注生命是沈沁作品中始终如一的主题。她曾经画的《婴儿》系列如此,现在画的以鹰鹭为主题的系列也是如此。

从传统绘画的分类看,人物和花鸟是两个不同的题材领域。花鸟画作为一个独立的题材领域和成熟的画科,早在五代、北宋已经形成。传统花鸟画之所以能够得到充分发展,主要是因为花鸟画所表达的是一种天人合一的自然观,是人对于自然的亲近和融洽。特别是对自然生命活泼跃动的生命力的诗意描绘(这与西方的静物画中常常出现的死鸟形成明显对照),更加体现出人与自然的亲和,人对自然的欣赏、倾慕和向往。传统花鸟画能够真实生动地反映当时农业文明的时代特征,也是士大夫文人在花香鸟语的自然环境中,对悠然闲适的生活的品味和写照。直至后来通过“移情”赋予自然生命以某种隐喻,成为某种情感的寄托,某种品格与精神的象征。

但是一旦将生命意象变成一种象征符号,生命意象本身的丰富性便被这种象征涵义单一化。画竹意在“空心”,画松意在“长青”,画鹤意在“延年”等等。同样,传统花鸟画中的鹰也具有这种象征涵义。鹰在飞离中是一个“强者”的化身,它傲视苍穹,雄健、阳刚、威猛。因此,画家总是喜欢在一种象征性的意涵上涉猎这一题材,使这一形象成为一种不可一世的威权的象征。但在沈沁的作品中,我们看到的鹰却远不是这么简单,它不再是单一的强大、威猛,甚至让我们更多地看到了,它作为一种自然生命的无奈和惊恐。

沈沁全然不是在传统花鸟画的意义上进这一题材领域,事实上,现实的生态环境已经不再是传统花鸟画产生的源泉,原有的诗意环境以及人与自

然的和谐关系已经荡然无存。而这些曾经无敌的强者,在沈沁的作品中已经成为饱受伤害的一群(如《山巅之痛》)。

这些曾经威猛、阳刚的“勇士”,如今已经成了备受威胁的“惊弓之鸟”。在人对于自然资源掠夺、环境严重恶化的时代,天空不再是它们的天空,天下也不再是它们的天下。屡受侵扰的生存环境使它们变得胆怯、无奈、无助、无望,以致孤立无援,命途多舛。在《惊鸢No2》中,一道白光划过天空,把它们搅得惊恐不安,它们不懂得为什么与人共存的自然界全然变成了人的领地,人的领海、人的领空。人的自由出入、升降、驰骋,全然不顾它们的感受,人的过分强大使这些自然界的强者变成了担惊受怕的弱者。正是在这个层面上,沈沁看到了这些自然生命被逆转的命运,并投以深切的同情。

事实证明,人对自然的不尊重,不仅危及到鸟兽,也危及到人类自身。在此,画家所触及的实际上是当代人普遍存在的一种精神危机。在这个意义上,沈沁对自然生命的关注在本质上也是对人类自身命运的关注,并由这种关注引发出对人类行为的自我反省和批评,这便是她面对一个传统题材所取的“当代视角”,或者说是以当代人的生存境遇对这一传统题材所作的重新审视和解读,对这一传统题材所做出的当代阐释。

就风格而言,沈沁的作品延续了传统水墨大笔挥写的意趣,她采用见笔不见线的“没骨”手法,在笔墨淋漓中不失造型的严谨与精准,在轻松挥洒中传递出形象的风采神韵,这得益于学院训练给予她的造型功力和笔墨功夫。在《肖像》系列中,鹰的俯仰正侧、尖喙锐目,一个个被描绘得无不神采飞扬。即使从纯粹的技法意义上看,她的鹰系列作品,也堪称水墨中的精品。

作者系当代艺术批评家

心随意走

——郝世明的“新水墨”

□□ 李国华

“古为今用”是近年来大家一直在讨论的一个话题,但“古”究竟怎样为“今”用?迄今为止却并没有定论。在艺术领域,艺术家们遭遇同样的问题,特别是那些在传统绘画体系下培养出来的艺术家,相比先锋艺术家们面对传统时可以采取的决然态度(同意或反对),他们在面对这个问题时,进行抉择和转变都要显得困难与复杂得多。因为这不仅牵涉到教育与感情问题,更牵涉到知识结构转换的问题。而这一问题也是艺术家郝世明试图在自己的作品中完成的一个工作。

这位生于山东的艺术家,经常被人们归类于“70后”水墨艺术群体,虽然他自有点不太喜欢这个定义,认为这是把他局限为水墨画家。但传统绘画训练的背景和当下人们认知绘画的方式,使得他又不得不接受这样的定义,但也正因为他内心和在作品中显露出的挣扎,让他成为了水墨艺术从传统走向当代化过程中曲折探索的一个代表人物。一方面,内心渴望自由的他并不想被传统绘画的条条框框所限制;另一方面,传统文化的丰厚资源,又是他难以割舍的。也因此,如何将“古”转换为“今”,如何从传统文化中攫取的养料更为自由地在他画面中呈现,并加入个人化的观念与绘画语言,是郝世明近来一直试图完成的目标。

郝世明创作的书法系列作品或许正因因此而诞生。书法,作为中国最重要的传统艺术形式之一,与传统绘画有着密不可分的关系,也因为这种艺术形式蕴含的一些独特魅力,诸如“书写性”,一直是众多无论传统还是当代艺术家都无法割舍的文化情结,“书写性”的魅力同样在郝世明的内心留下了痕迹。并且事实上,在创造属于自己专有的艺

术图像之初,郝世明就使用了“抽象化”的书法线条作为自己画面中构成任何物体的基本元素,并且那些不规则又十分具有张力的线条,在构成不同物体的同时,自身也充满了情感。而也正是这些线条,一方面使得由它构造而成的物体呈现出了独特或异化的形象,另一方面,这样的线条也似乎解构了那些我们在日常生活中习以为常的形象。

中国社会的特殊性、文化发展的复杂性,使得文化人与艺术家生活在一种焦虑与渴望认知真相的心态下,又因为传统文化传承的消失与对西方现代文化的不完全适应,我们的精神世界事实上时常处在一个分裂的状态。那些从历史深处走来的文化积淀,与曾经的文化荣耀,却时常给我们带来深深的忧虑,使我们不得不透过平静的表面去观看,解构现实的事物,以期发现我们并不能轻易获得的现实。在运用这线条的同时,郝世明的内心也是迷茫的,因为纷乱的文化线索和复杂的现实,同样让他感到不适应。

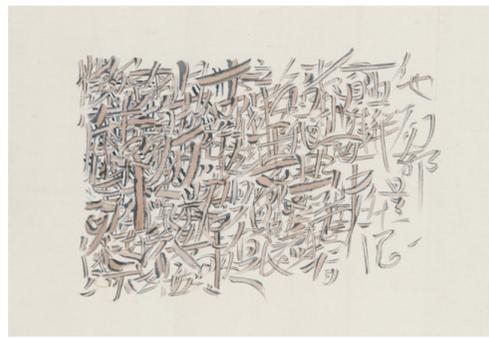
不过,近年来,郝世明的创作显得越来越为明确和自由。所以在书法系列作品中,“书写性”的感觉被大大加强了,而画面表达出的问题意识却开始显得不那么强烈。

中国艺术在几千年时光的历练和沉淀中,形成了一些独特的经验、心得与极为成熟的笔墨语言系统,也蕴涵了复杂的文化含义与精神修养。这在全球化进

程深入、文化日益趋同的当下,无疑是一个宝贵的资源。而对于传统文化孜孜挖掘的郝世明显然发现了这一点。于是,他开始从图像表达回归到了更纯粹的文字本身,从表达问题转变到对传统艺术体验内部的追求。当然,画面中的文字同样出自于中国传统文学,比如《千字文》《浣溪沙》等,他以双钩画法将一个汉字不断叠加起来,画面反而形成了异化的图像感。当然这种感觉更加接近中国传统艺术中追求的境界,不过极其个性化的语言加入后,它又显得非常当代。正如艺术家所言,“既有自我的形式,亦有中国文化的味道。”这也许是我们对过去将对当代和传统划分得过于“泾渭分明”的一种反思。

当然,郝世明对“书写性”的追求并不是要回到古人的状态。只是作为一个对传统文化有着强烈兴趣的艺术家,他更愿意从“古”中变“今”。并且,他也不愿意用“古今”差别来束缚自己。他更愿意跟随自己内心去自由地行走,从而将不可阻挡的情感宣泄、表达出来。任何的对象不过是一个开始的藉口,自由的表达才是他内心最渴望的状态。

作者系当代艺术批评家

郝世明《诗》50×50厘米
绢本水墨 2015年