



#1

实验水墨的图式

The Pattern of Experimental Chinese Wash Painting

□ 易英 Yi Ying

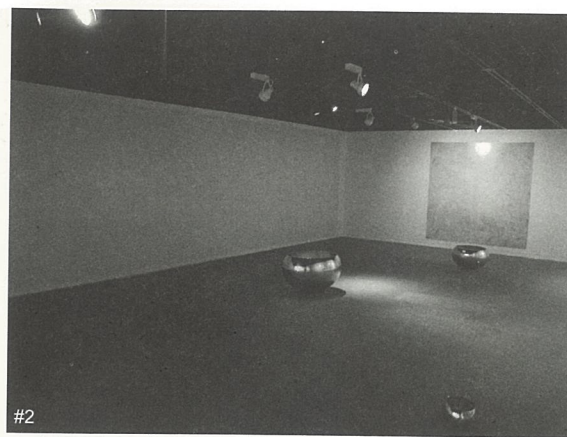
Is it possible to establish a grey area between traditional and avant-garde art? No, almost impossible, for this intermediate area itself is guard for avant-garde art.

“图式”是一个心理学概念，是指视觉图像与心理影像的对应关系。当人们接受一个视觉图像时，总是在某种程度上受预成图式的制约，预成图式是人的生活经验与生存环境以图式方式在无意识中的积累。这种积累在一定程度上构成人对视觉图像的心理期待与趣味指向。因此，一定的文化传统与一定的文化环境对人的视觉表现方式与接受方式有决定性的影响，对艺术家来说，早期的艺术经验（艺术教育）总是潜在地制约着它的图式方式。现代艺术已不再把艺术视为对自然的复制，而强调一种精神的表现。英国19世纪的风景画家康斯特勃尔曾说过，他是自然的奴仆，当他面对着一处风景时，心灵就要像一张白纸来如实地记录对象。贡布里希指出这是不可能的，任何人都只可能按照前人规定的样式来表现对象，甚至在他接受专业的技术训练之前，他的文化就规定了他接受对象的方式，因此他只可能画出一幅“英国的”风景画，而不是真正“真实的自然”。确切地说，贡布里希所谓的“预成图式”是指由经验、学习而来的在大脑皮层上留下的长时间记忆痕迹的观念模式。

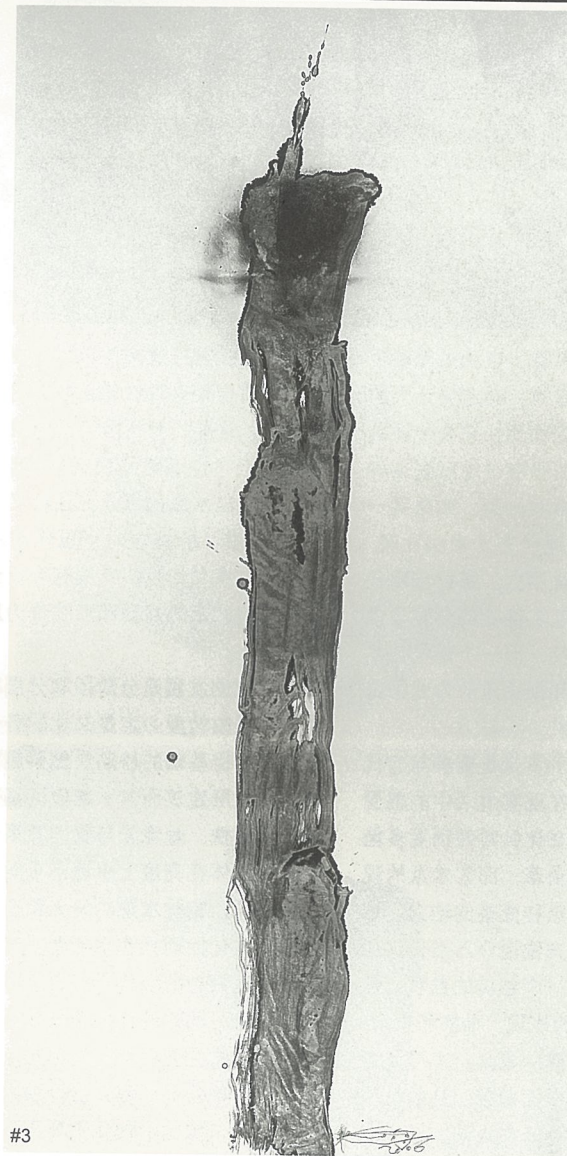
研究中国当代实验水墨画离不开“图式”，在这儿，图式有着双重的意思，既指作品的外部形态，也指特定文化传统与文化环境给艺术家规定的心理定势。事实上，几乎任何一位实

验水墨画家，总是处于一种尖锐的矛盾之中。从表面上看，这种矛盾就是水墨画自身的文化规定与艺术家对现代艺术观念的选择。如果回顾西方现代艺术史的话，就可以看到，从印象派到野兽派，基本上是在油画材料的基础上进行的语言变革，就像罗杰·弗莱对塞尚的评价那样，是西方古典艺术在整体上的抽象，也就是说，一种现代艺术的抽象结构与具象的古典绘画的结构是一致的。从立体派开始，视觉革命开始从传统媒材范围内的语言变革转向对传统媒材的解构，从毕加索的非绘画材料的拼贴到杜尚的现成品，强调的都是现时的经验和创造的观念，传统媒材所固有的文化规定与图式模式似乎都与此无关。他们的观念直接反映了现代工业社会所提供的新材料和新鲜的视觉经验。这等于是说，正是由于传统媒材固有的文化属性，它就随着它固有的图式而留存在历史，历史总是在创造着新的东西。如果按照这个模式来看实验水墨，那么它所面临的困境就是显而易见的。

在现代艺术中有没有一种在传统与前卫之间建立一个中间地带的可能性，这种可能性应该是很小的，因为这个中间地带本身就是前卫艺术的后卫，它可能是非常优秀的艺术，但它没有创造前卫的价值，尽管前卫价值并非艺术的唯一标准，但却是现代艺术的重要标准。从实质上说，实验水墨就是这样一个中间地带，这不仅在于其媒材本身所具有的传统文化的属性与规定，也由于艺术家选择这种媒材内在的心理机制。任何一种文化都是通过符号和仪式而流传下来的，即使是现代的美术学院，水墨画的学习也是一整套完整的仪式中进行的，表面上看一种技术的训练，但每一个学习水墨画的人都知道，老师最为强调的是，围绕水墨画学习所必须进行的传统文化修养的训练。一个成功的水墨画家实际上就是一个传统文化的集大成者，水墨画被称为中国画，实际上就是中国文化的绘画，这是它区别于街头摆字画摊者的最为重要的标志。这种训练构成一个水墨画家前在的制约，是一种非图式的预成图式，甚至要超越技术的训练。事实上，技术更是以一种顽强的图式作为长时间的记忆留存在艺术家的潜在意识中，可能除了以水墨为名义制作的装置和进行的行为表演，任何实验水墨，从表现水墨到抽象水墨，传统的技术仍然是一个潜在的标准，在有形无形地支配着艺术家的行为。但是在另一方面，实验水墨画家又是在现代意识的支配下，或者是在明确地追求现代艺术观念的过程中，实现自己的创作的。在中国，作为一个现代艺术家，就其在语言形态的选择与创造而言，其来源主要有两个方面，其一是个人的现实经验，这种经验已不同于西方早期现代主义以工业化为依托的视觉经验，因为现代的中国并非循序地经历这一过程，而是指现实的生活经验与视觉经验。其二是西方现当代艺术，它就像一个现成的菜单，总是被现代艺术家挪用和借鉴。这两个方面与实验水墨在本质上是冲突的。现实的生活经验与视觉经验总是与现代的语言及其表达方式紧密相连，现实经验是在现实的公共领域和私人领域的活动过程中生成的，这个现实的环境对人的经验意识的支配是不以人的意志为转移的，比如在公共领域中的街道、商店、办

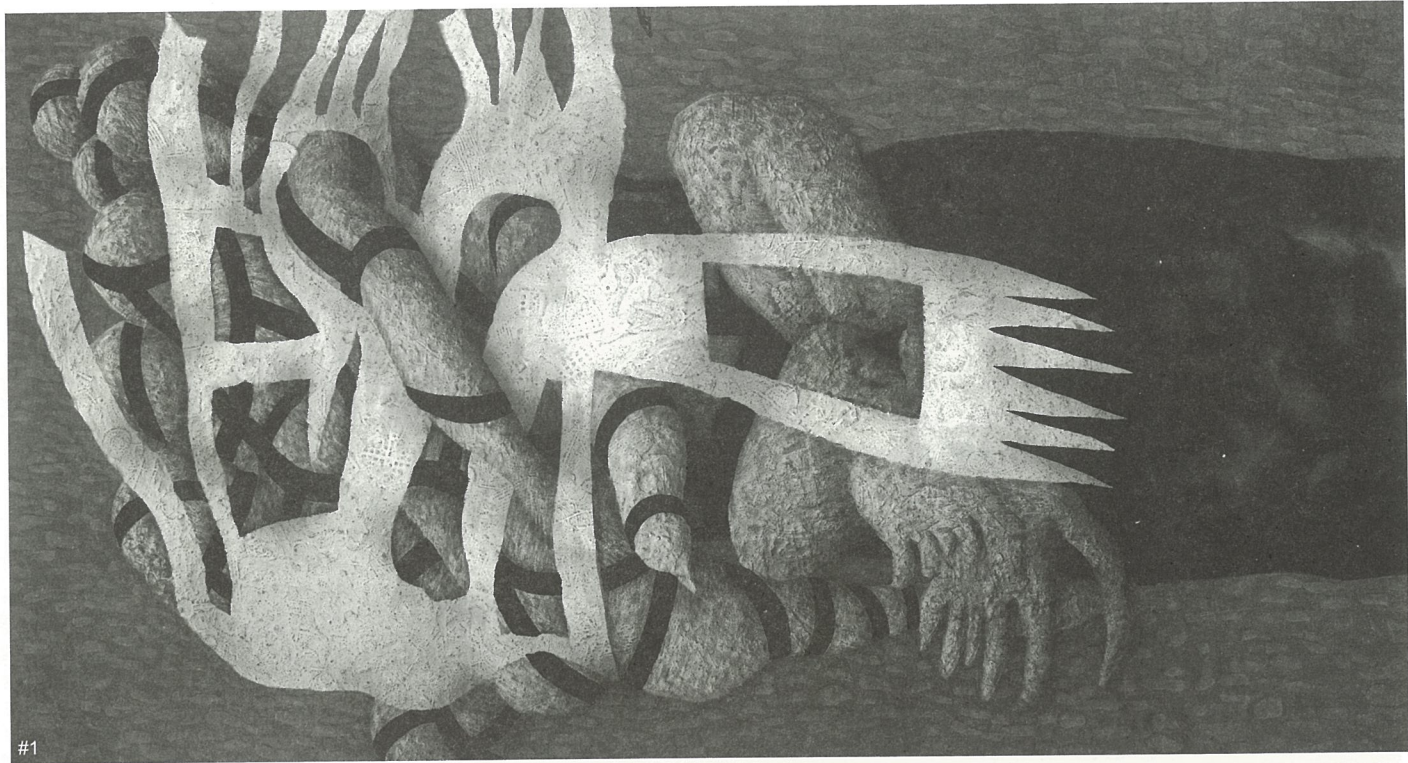


#2



#3

- | | | |
|----------------|------|------|
| #1 指印2008.2-1 | 水墨装置 | 张羽 |
| #2 Mind Garden | 水墨装置 | 福嶋敬恭 |
| #3 坤 | 综合材料 | 魏立刚 |



公室的大众文化与现代设备，在私人领域中的家用电器、室内环境等等，必定会对人的视觉经验产生潜在的支配作用，它与传统的图式是不协调的，如果要强制性地摆脱这种经验，实质上是人格的自我分裂。如果将一个实验水墨画家与一个现代艺术家相比较，前者要克服的不仅是传统图式、媒材与现代语言的冲突，还要克服现实经验的自我与预成图式的自我之间的冲突；而一个现代艺术家则只需用现成的媒材和相适应的方式把自己的观念表现出来就行了。

实验水墨自身的目的肯定是要参与当代文化，直接表达艺术家在现实生活中的感受与认识。但实验水墨的文化针对性则更多地体现为传统图式自身的变革，而艺术家的现实经验和意识则是实现这种变革的动力。事实上，实验水墨正在全方位地介入当代文化与当代艺术，它构成了一个独特的景观。从形式上看，它主要体现为表现、抽象和拼贴。关于拼贴很难下一个明确的定义，也可以理解为用传统媒材制作的平面装置。从题材和内容上看，有都市生活、新文人画，以及对传统文化的神秘阐释，这主要体现在抽象水墨上。最能代表实验水墨的特征的，还在其形式，尤其是抽象与表现。一个很有意思的参照就是水墨拼贴或平面装置，它虽然采用了传统的媒材，主要是纸与墨，但基本上不用传统的技术，消解了手画的痕迹，强化了制作的成分，一些作品尽管在图像上暗示出

传统的图式符号或文化符号，但根本的目的还在于适合带有观念艺术倾向的材料与行为的观念。这些行为可能不受传统图式的前在制约，但它也可能是处在一个边缘的边缘，最终会走出水墨的概念。这样又涉及一个问题，“水墨”的概念对于现代艺术或实验艺术有没有意义？我们有没有可能像西方人那样将传统艺术的媒材和形式作为历史封存起来？

文化的发展是分阶段和分层次的，一个文化范式的转型必定是文化的各个单元的整体移动，但基础的移动显然要超前于上层建筑。对上层建筑而言，越接近基础的部分也移动得越快，就像光与物的关系一样，远离光源的物体在亮度上永远不可能超过靠近光源的物体。实验水墨的意义就在于它是最靠近传统文化的现代艺术形态，它的存在方式实际上在西方的现代艺术史上并没有可供参照的先例。西方的强势文化在历史上就把他们的传统视为全球文化的中心，所谓国际化便是这个中心的扩散，这个观念至今没有变化。就像中国的现代化进程不可能是一个西方化的进程一样，中国的现代艺术也绝对不可能是西方模式的翻版。现代文化是文明的延续，艺术作为整体文化的单元不可能与整体脱离。中国现代艺术的基本形态取决于两个重要因素，一是艺术与中国现实的关系，一是艺术与自身文明的关系。所谓现实并非只指现实生活，而是包括当代文化前沿在内

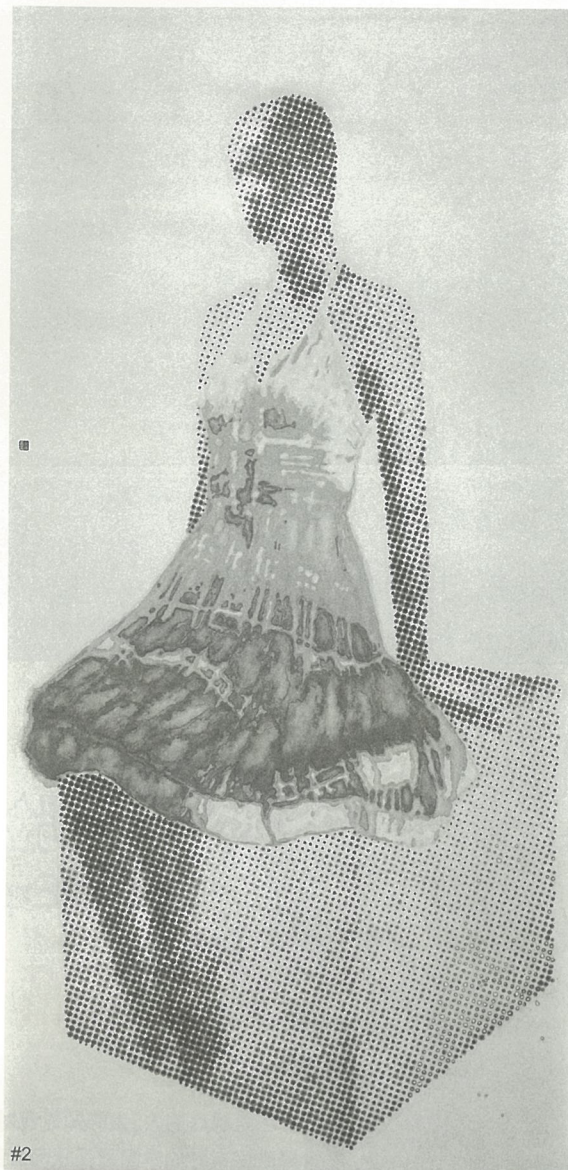
的所有当代文化状态，现代艺术与前沿文化同步发展，它是动态的，前卫的，但同时在其自身也体现为一种梯级结构。

如果说直接反映当代技术与人文文化的艺术处于这个结构的前端的话，实验水墨则是它的基础。这个结构是一个整体，在结构的任何一个点上都不存在价值的高低。实验水墨进入于前卫与传统之间，它以前卫的意识解构水墨的传统，力求更新传统的语言，实现水墨语言的现代化，但它又前在地受制于传统。实验水墨是传统中的前卫，如张羽所说：“我们的水墨艺术不再应该仅仅是水墨的内部问题，它应该是开放的，更应该是绘画艺术的本体问题。也就是说它要符合绘画本身的逻辑关系，否则将会导致诸多方面的错位。”绘画的本体问题归根到底是人的精神世界与客观世界的关系问题，现代主义的革命正是从“为艺术而艺术”开始的，它远非绘画本身的问题。张羽的这种观点代表了大多数实验水墨艺术家强烈的革新意识和参与当代文化的积极势态，但是张羽又说：“谈及我的水墨艺术实验，其开合气象是通过水墨的枯湿浓淡的变化与交融和碰撞中的运动及主观的整合结果。而水墨空间则是在强调水墨的受控性中，有意控制水墨的自律性运动，让墨块的构型更符合视觉心理的需要。”这意味着在实验水墨中体现出来的任何前卫思想最终都是在水墨内部解决。就“让墨块的构型更符合视觉心理的需要”而言，视觉心理

不是抽象的存在，而是文化的存在，个体的视觉心理是其生存境遇与视觉环境的产物，而整体的视觉心理则是作为当代文化一部分的视觉文化的产物，在后工业化时代或信息数字时代，强大的大众文化与传媒文化所制造的图像世界与实验水墨所特定的接受心理，显然有着巨大的差距。同样，对艺术家来说，无论他怎样试图通过水墨图式来表现当代意识，如张羽的《灵光系列》，“以一种独特的水墨性精神图式重新聚拢、整合我们对这个世界支离破碎的感受，同时也是对文化碎片的超越直呈的聚合与感悟，更有意义的是它们也超越了东方与西方、传统与现代相对立的思维模式，在形形色色的灵光显现中可以看到作者缅怀传统、追寻信仰的努力。”（皮道坚语）但他最终仍是对水墨自身传统的挑战，力求以新的水墨表现来表达传统水墨所无法实现的命题，同时又是让传统水墨所蕴含的精神信仰在新的图式中复归。但是这一切都是在水墨本体的基础上进行的，不过是一个解构与重构的过程，一旦脱离了水墨本体，实验水墨也不复存在，而在本体的条件之下，除媒材本身作为文化符号所带来的心理上亲和力外，预成图式也会顽强地在艺术家的图式中显示出来。从这个意义上说，实验水墨也是前卫中的传统。



Is it possible to establish a grey area between traditional and avant-garde art? No, almost impossible, for this intermediate area itself is guard for avant-garde art. It may be very outstanding, but with little avant-garde value. Though being avant-garde is not the only measure for art, it's very important for modern art.



#2



#3

- | | | | |
|----|------------|--------|----|
| #1 | 团块的包装NO. 2 | 纸本水墨 | 石果 |
| #2 | 时尚都市系列 | 设色纸本 | 南溪 |
| #3 | 我在这儿——想飞 | 麻纸绘画装置 | 彭徽 |