

1992 — 2012

王彦萍 作品集

主编 范迪安

四川出版集团
四川美术出版社

1992 — 2012

王彦萍 作品集



F O L D

王彦萍 范迪安

DIRECTOR

KANG XI AN

WANG YANPING WORKS

四川出版集团
四川美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

折象：王彦萍作品集：1992~2012/王彦萍绘.

—成都：四川美术出版社，2012.11

ISBN 978-7-5410-5173-9

I. ①折… II. ①王… III. ①中国画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第264470号

折象——王彦萍作品集1992~2012

ZHEXIANG WANG YANPING ZUOPINJI

王彦萍 绘

出品人：马晓峰

主编：范迪安

责任编辑：汪青青 洪 艳

英文翻译：彭 筠 涂 强

责任校对：杨宗义

装帧设计：王彦萍

出版发行：四川出版集团 四川美术出版社

(成都市三洞桥路12号 邮编：610031)

经 销：新华书店

制 版：北京今日新雅彩印制版技术有限公司

印 刷：北京永诚印刷有限公司

印 张：6.5

图 片：60幅

字 数：60千

成品尺寸：210mm×285mm

版 次：2012年11月第1版

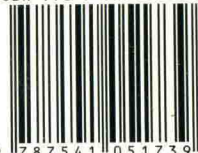
印 次：2012年11月第1次印刷

书 号：ISBN 978-7-5410-5173-9

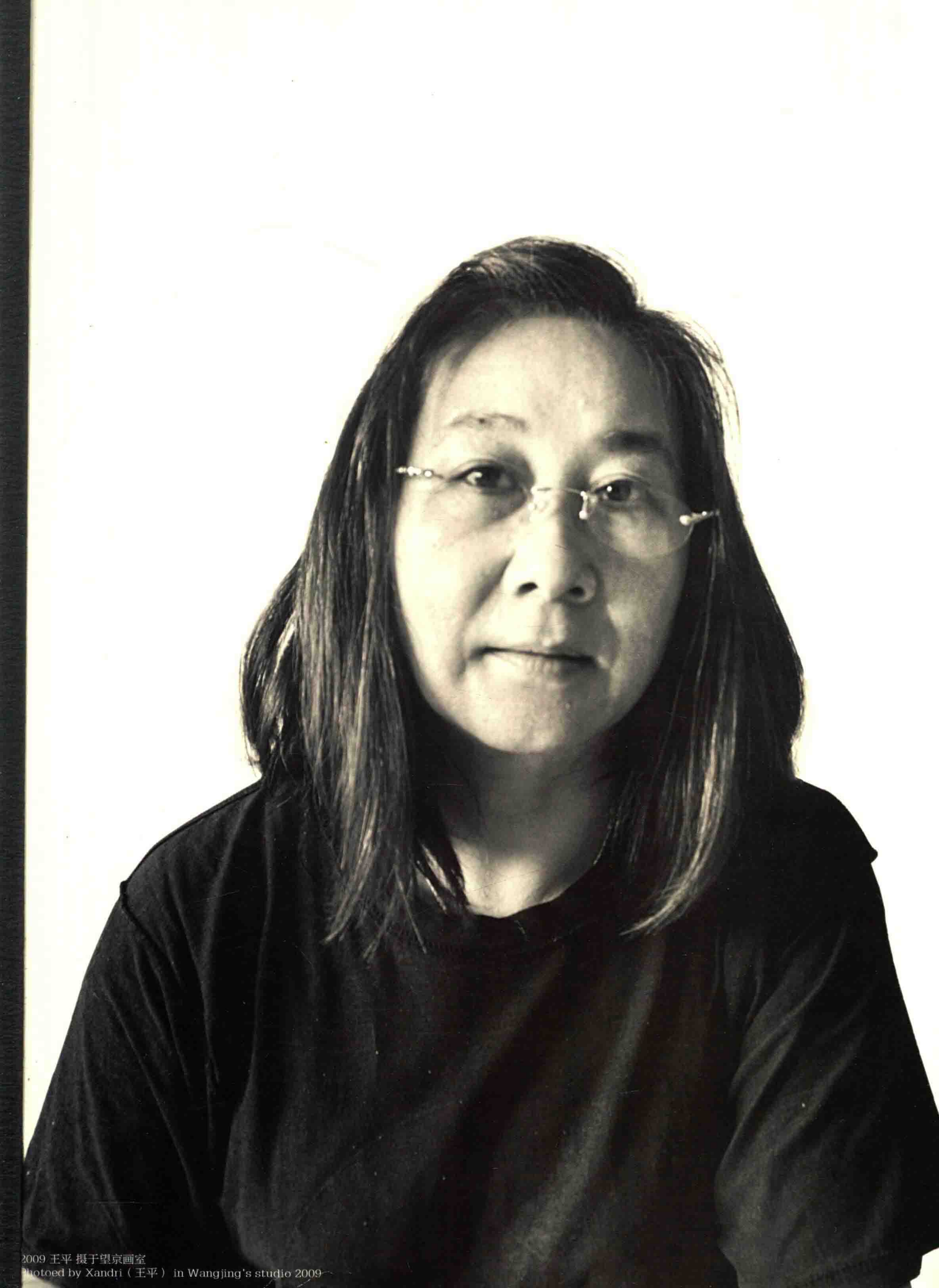
定 价：198.00元

著作权所有 违者必究

ISBN 978-7-5410-5173-9



9 787541 051739 >



目 录

范迪安 王彦萍：“折象”之程	2
彭 锋 显与隐	4
——读王彦萍的画	
易 英 意象的符号	7
——王彦萍的画	
王 萌 从内心的“幻象”到屏风里的“世象”	9
——析王彦萍的水墨创作及其风格转换	
作 品	
屏风—2012聚一	15
屏风 —2012聚二	16
屏风 —2012聚三	17
屏风—2012聚四	18
屏风 —2012聚五	20
屏风 —2012聚六	21
屏风—聚（10）	22
屏风—聚（11）	23
屏风—聚（12）	24
屏风—聚（9）	25
屏风—聚（6）	26
屏风—聚（5）	27
我的生活我的照1	28
我的生活我的照2	29
2011聚一（正面）	30
2011聚一（侧面）	31
将军罐1	32
将军罐2	32
将军罐3	32
坛罐	34
春江水暖鸭先知	35
2011聚二（正面）	36
2011聚二（侧面）	37
2011聚三	38
本来无一物，何处染红尘	39
新工笔—我的手	40

2010聚	41
2010聚（印泥盒）	42
画室（4）	43
屏风—聚（4）	44
屏风—聚（1）	45
画室（3）	46
新工笔—牡丹	47
屏风—民国桌	48
紫色屏风	49
新屏风系列—室内室外	50
新屏风系列—八仙桌	51
自画像	52
新屏风系列—单背椅	53
欧洲印象—门前小溪	54
新屏风系列—捕食的猫	55
壶	56
自画像系列：2050	57
屏风—静物	58
屏风—写生	59
自画像系列：1985	60
自画像系列：2000	61
自画像系列：2020	62
自画像系列：1980	63
屏风系列—人体	64
光阴	65
欧洲印象—桑塔路奇亚广场	66
红鸟	67
母与子—夏	68
蓝色地毯	69
写生农民	70
玫瑰色画室	71
个展	72
园林	73
1992-2012年表	75-81
英文部分	84-99

1992 — 2012



王彦萍 作品集

F O L D

主编 范迪安

DIRECTOR
FAN DIAN

WANG YANPING WORKS

四川出版集团
四川美术出版社

王彦萍：“折象”之程

范迪安(中国美术馆馆长)

20世纪80年代以来的社会转型和文化变迁将中国的美术引领到了一个崭新的境界。对古代绘画成就中传统成分的现代转化与西方艺术思潮中现代因子的融会贯通，使得中国画的发展在迷丛中多元展开。随着时间的推移，一种更加开阔、包容的“创造型”形态逐渐为学界所认同，那种将中国画学与来自西方的艺术观念置于相互矛盾境地，从而导致“唯传统论”和“唯西化论”的思维方式逐渐显示出僵化。这就以更加积极的态势促进了“创造性”在水墨艺术评判中的重要意义和文化价值，领航水墨进入到了“当代形态”。早在20世纪80年代末和90年代初期，王彦萍就以一种雄强的话语方式进入美术界的视野，凭借创作的自信和卓越的绘画才华风靡于那个时代“表现式水墨”的艺术潮流。从那时起，王彦萍就已进入当代画坛的前沿地带。

在当代画坛，王彦萍是一位“神秘”的人物。神秘一方面指的是她那特有的“若即若离”和“若隐若现”。20年前在中国美术馆的个展使她一炮打响，在那个中西思潮碰撞交融的初期，一种对“现代”不断追问和追寻的文化意识成为人们思想观念上的共识，王彦萍也藉由那次个展将对那个年代的美学思考、生命感悟和艺术实践展现了出来，很受学界推崇。此后虽然她不断地参加各种重要展览，比如从“批评家提名展”到“水墨本色展”，从“世纪女性展”到“世纪之门展”，然而仔细回顾，又会发现她在以一种堪称学术的姿态“现身”和融入当代水墨展览史的同时，却与这些年来的各种思潮和团体保持了一种“一臂间隔”的距离。

她似乎更愿意成为一个艺术事业上孜孜不倦、潜心于精神家园和语言本色世界中个体式的探索者，她艺术上的价值也就很好地体现在这种“即”与“离”、“隐”与“现”的张力关系中。在今天各种艺术观念和方法的综合借用使许多艺术家丧失主动的自我意识导致“流俗”的危险面前，王彦萍有意识地回避着什么，以一种“神秘”的方式既保持了对于时代精神和公共价值的学术关联，也能够更加自由和自在地在个体独立的心灵和精神世界挖掘那份真挚的纯度。

王彦萍逃脱了老套的语言惯性，在另辟蹊径的状态中以一种自信的手笔展开了个体独有、不可重复的艺术之路。正如她所主张的“创作就是一种发言，不能重复古人，不能重复西方，甚至不能重复自己”，王彦萍正是在这种严肃的学术要求下将自己艺术上的精神支点建基于个体生命存在状态的真实感受，她曾敏感于艺术家画室中的人与物、情与景，在那些常人所忽视的细节中“拾”到高速运转的现代社会所遗失的心灵真我，将其转换成满幅的水墨图像，那个系列在本次展览中以“幻象”的名目重现。

大约在世纪之交经历了西方世界的游历，她的艺术思考出现了分水岭式的变化，传统艺术的“空灵”与西方艺术的“极简”引领她在空间上实现了转型，她把“屏风”从画室中独立出来，发展为一种绘画的符号，甚至将画室和室外的风景、物件、人物“装”进屏风内部，形成一种观念性的“收藏”和构图上的位置经营。近年，随着对中西文化的差异和本土艺术现代性动态的深入体会，她更加清醒地产生一种文化上的自觉，开始思考中国艺术的文化因素。她将自己喜欢的古代家具打散错位到富有解构意味的屏风扇面中，在此过程中她重温了古代家具的雅致和简洁。但是王彦萍的水墨创作绝不满足和停滞在空间层面的平面意识和物件结构的分析排演，她要将对中国文化中特别是表现在当代社会中引起公共思考、触发她心灵触点的独特“现象”展示出来。

她最新的作品着重在屏风上“导演”各种人物的聚会场景，其中饭局、合影等聚会形式替代了屏风上的物象，在“起承”与“转折”中导出一种别样的“图像折叠”和“观念折叠”。中国的古典美学认为“道”产生“象”，在艺术创作上反对执着于孤立有限的“象”，因为那将使“象”失去本体和生命从而不能把握“道”。王彦萍的智慧在于她笔下的水墨图式没有被人物聚会的场景再现、细节描绘所局限，她排除了“场景”中的孤立因素，在“取之象外”的观念世界获得文化思考上的感知，又将这种感知抽离了主观判断的单一表意和反映论式的话语方式，将其“折叠”进“屏风”的世界，这就突破了再现主义的“实象”范式，而十分巧妙地进入具有观念意味的“折象”形态。从这个意义上讲，王彦萍已经超越了传统绘画概念的边界，真正投身进当代形态的艺术创造中去，她那别具特色的“折叠之象”也许比写实性的“实象”更有助于表达和阐释哲学意义上的世界“真象”。

这次展览是王彦萍1992年个展后的第二次个展，将她这20年的水墨之途以早期“幻象”和近期“折象”分成两个既相互关联又各具特色的单元，在连续性的动态赏析中尤重向画坛推出近期的新作。王彦萍所创造的“折象”联通了当代水墨和当代艺术，具有双重的学术身份，这对于中国美术建构“当代形态”的学术大道具有特别突出的意义，我们期待着其所创造的“王氏折象”在未来给我们带来新的、永续的惊喜！

2012年11月于北京

显与隐

——读王彦萍的画

彭锋 (北京大学教授)

在王彦萍于王府花园的寓所，听她讲她绘画的历史、意图、困惑和欣慰，对她的艺术之路有了更加深入的理解。其实，早在2004年我们就认识，而且有过交谈，也关注过她的作品，但一直没有机缘做深入的交流。那时她在美院读博士，跟一帮比她年纪轻、资历浅的同学混在一起，再加上她生性敏感，又不善言辞，因此多少显得有些格格不入。后来在几次展览上都看到她画的屏风，逐渐将屏风视为她的标志。在当代艺术领域，成熟的艺术家都有自己的标志。但是，王彦萍为什么要画屏风呢？按理，具有几何结构的屏风，是不适合作为写意国画的题材的。她为什么不在屏风上作画呢？我希望通过面谈，能够解决这些多年萦绕在心头的问题。

王彦萍1978年考入中央美院国画系。在读本科期间，她总是感到国画系同学画的作品偏弱，不像油画那么强壮。当然，那时国画系的教育，也免不了从素描色彩入手。王彦萍并不欠缺造型能力。为什么国画不如油画那么强壮？这个问题，一直萦绕在王彦萍心头。本科四年毕业后，她都没有找到问题的答案。

1987年王彦萍再次考入中央美院国画系，师从卢沉先生攻读硕士学位。卢先生引进西方现代绘画中的构成理论，与中国传统绘画中的经营位置对接起来，彻底改变了国画的面貌。从此，国画有了复杂的空间安排和结构关系，因而显得强壮起来。王彦萍终于明白，国画不够强壮，既不是因为它的工具和材料不够厚实，也不是因为它的题材不够宏大，而是因为它的

空间关系过于简单和随意，不能承载长时间的沉思。

1990年毕业之后，王彦萍参加了许多重要的展览，成了当代水墨的代表人物。不断应邀出国展览，也给王彦萍提供了拉开距离审视中国绘画的机会。“不识庐山真面目，只缘身在此山中。”苏轼诗歌所揭示的这种道理，人们在很多场合都有切身的体会。尤其在对于自身文化的特征的认识上，如果不拉开距离，真不容易看得明白。斯瓦尼茨（Dietrich Schwanitz）也有一句名言：“我所看见在背后主宰你思维结构的，正是你自己看不见的。”要对自己的文化有清醒的认识，需要借助另一种文化作为跳板，需要借用他者的眼光来进行回望。20世纪初去欧洲留学的宗白华，曾经有这样的感叹：“中国的画，在世界中独辟蹊径，比较西洋画，其价值不易论定，到欧后才觉得。”宗白华游学欧洲之后，才发现中国画的独特魅力。王彦萍在欧美的游历，让她对中国画有了更加清楚的认识。她讲到她参观大都会博物馆的经历：当进入中国馆时，那里的作品和情景给她的明确感受，就是空灵。这种空灵感，在其他文化传统中的艺术的映衬下，显得无比清晰。王彦萍说，尽管她在国内的学习和教学中，经常碰到空灵这个概念，但对它的内涵一直没有特别清楚的把握。直到她参观大都会中国艺术馆，这个概念的所指才算落到了实处。

现在，王彦萍对于中国绘画有了两种截然不同的感受：一种是要有结构安排，另一种是要有空灵境界。在一般情况下，这两种感受是难以兼容的。有结构安排的绘画，很难表达空灵；有空灵境界的绘画，往往疏于结构。空灵和结构，

甚至互为矛盾。王彦萍并没有避免矛盾，而是迎难而上，她找到了自己要攻克的难题。

王彦萍引入屏风，来解决这个难题。表面上来看，王彦萍以屏风作为绘画题材，原因是她酷爱传统家具。屏风是中国传统家具中的独特样式。但是，中国传统家具种类繁多，比屏风重要的家具也不少见。比如，同样以明式家具为题材，王怀庆就没有选择屏风，而是选择了更加厚实的桌椅。王彦萍之所以选择屏风，与她一直想解决的那个矛盾不无关系。

屏风可以打开，也可以合拢，可以做各种不同形式的摆放，从而对空间有不同形式的分割。由于屏风的出现，画面上的空间顿时显得复杂起来。王彦萍每次创作时，都要认真地经营位置，将家具、人物和场景巧妙地安排在由屏风隔开的空间之中。但是，另一方面，屏风的目的是遮挡。由于画面上采用了起遮挡作用屏风，王彦萍有理由说其实许多内容都隐藏在屏风背后，进而她就有理由在画面上做简化工作。简化工作的结果，是空灵的感觉。由此，王彦萍将结构安排与空灵追求巧妙地结合起来了，其中的焦点就是起分隔和遮挡作用的屏风。

屏风在中国文化中源远流长，它的物理形态和文化内涵非常丰富。王彦萍是这方面的专家，她的博士论文就与屏风有关。屏风的采用，很好地解决了王彦萍经营位置和崇尚空灵两方面的追求。不过，人们更感兴趣的问题是，屏风后面遮挡的究竟是什么？有朝一日，当王彦萍将被屏风遮蔽的东

西描绘出来，该是一种怎样的情景？王彦萍的绘画，会诱导读者产生如此疑问。或许我们可以来猜想一下，隐藏在屏风背后的东西究竟是什么。

中国美学很早就注意到显与隐的关系。刘勰《文心雕龙》就有这种说法：“情在辞外曰隐，状溢目前曰秀。”这里的隐秀关系，发展成为诗词中的情景关系，书画中的虚实关系。文学艺术作品中，外显的背后隐含的是艺术家的情感和感受。王彦萍的作品也是如此，她把自己私人的感受隐藏在画面背后，如果不深入了解她的内心世界，就很难完全读懂她的作品。在这种意义上，王彦萍的作品并没有背离中国古典美学的传统。

但是，在经过欧美的广泛游历之后，王彦萍开始有点不太满足个人情感的表达。她更希望她的艺术能够进入公共领域，进入历史和社会生活。由此，她开始了家具系列的创作。在这里，家具代表的是中国传统文化。她希望观众通过她的作品，能够看到背后所隐含的传统文化的辉煌和尊严。王彦萍把自己从个人小我中解放出来，融入文化大我之中。这时屏风背后隐藏的，就不是个人的心理和感受，而是中国人的集体无意识。

毫无疑问，王彦萍的家具系列作品是非常成功的。具有共同性的历史的介入，让观众更容易进入作品，在作品中获得共鸣。但是，王彦萍并没有就此打住。在她心目中，对于文化的怀乡主义感叹过于精英主义，那种轻飘的

风花雪月与当代中国人沉重的生存实际相距甚远。她希望她的作品能够引起观众关于现实的思考，让自己的作品与当代中国人的社会生活发生关系，这样她才会感觉到更加踏实。换句话说，在王彦萍看来，只有与自己的真实生活发生关系，作品才会接上地气。由此，王彦萍开始了她的“聚”系列作品的创作。

当代中国是一个特别讲人际关系的社会。各种聚会，成了解决问题的最佳场所。西方在法院里解决问题，中国在酒桌上解决问题。王彦萍对此深有体会。她力图将她的切身感受表达出来，于是就有了一系列有关“聚”的作品。在这个系列的作品中，显现的是在“聚”中的各式人物和场景，隐藏的是当代中国社会的现实，当代中国的“聚”文化。

现在，我们来分析一下王彦萍作品中的显隐关系。根据中国传统美学，显隐关系是一种美学关系，通过显能够达到隐。就像克莱夫·贝尔的“有意味的形式”这个概念所要表达的内容那样，艺术作品的色彩和线条构成的形式（显），可以传达某种形而上的意味（隐）。在中国美学中，状溢目前的景（显），可以传达言辞之外的情（隐）。显隐之间，可以通过我们的直觉和感悟通达。

我们可以进一步追问，作品背后隐藏的究竟是什么？王彦萍之前表达个人内心感受的作品，多半属于这种美学类型的作品。当王彦萍把自己从自我世界解放出来，进入文化和社会之后，她的作品中的显与隐的关系，更多的是一种社会学关系，而不仅是美学关系。在屏风背后做支撑的，是广大的社会生活。但是，广大的社会生活并不是王彦萍艺术的表达对象，而是王彦萍艺术的生存空间。这种社会学关系，类

似于丹托所说的“理论氛围”。在丹托看来，诸如杜尚、沃霍尔等人之所以能够将寻常物嬗变为艺术品，原因在于他们的寻常物周围有一种“理论氛围”，但是这种“理论氛围”凭借我们的直觉是无法识别出来的，只有艺术界中的专家才能将它识别出来。王彦萍作品背后的社会生活，也不是我们凭借直觉可以识别出来的，只有置身在中国当代社会之中的人们才能识别出来。从这种意义上来说，屏风背后的世界是不可表达的，它就是我们的日常生活本身。王彦萍用屏风将艺术与日常生活分隔开来了。她没有像现实主义艺术家那样去再现现实生活，而是让我们透过屏风去观照和反思我们的现实生活。从这种意义上来说，王彦萍的作品突破了艺术的边界，真实的社会生活成了她的作品的背景。如果果真是这样的话，王彦萍的作品就突破了现代艺术的形式主义范围，进入了当代艺术领域。

意象的符号

——王彦萍的画

易英(中央美术学院教授)



看王彦萍的素描很难想象她的创作会画成什么样子。她的素描是为创作准备的稿子，但不是创作的草图，虽然有一些关系，而是探索创作的思路。素描画得很随意，没有规则的束缚，没有笔墨的讲究，更接近画家的本质。看了她的素描，更能了解她的创作意图。她的创作像是着了色的素描，但是因为采用了水墨的媒材，人们就总是会以水墨的规矩来看待她的创作，喜欢她的作品的人会认为她打破了笔墨的规矩，画出了独创性的作品，画出了真实的自我；不喜欢她的人当然会说这不是国画，没有笔墨，没有传统。王彦萍对后者的指责很不以为然，她觉得画画是自己的事，笔墨不等于传统，传统也不能返回到笔墨，都去讲笔墨，画得千篇一律，还不如不画。

王彦萍毕业于中央美术学院中国画系，本科毕业创作是画的工笔。后来又读了研究生，毕业创作画了写意人物。她从写意中感受到了某种自由，这种自由几乎使她走出了国画。王彦萍在中央美术学院一直读到博士，一直也没有离开过国画，她没有学过其他的画种，也没有尝试过用别的画种的画法画代替国画。她抛弃的是水墨画的那些规矩，而把水墨画的媒材改造为表现自我的工具。这个工具是专门为她所用的，她的画也是独一无二的。王彦萍崭露头角在90年代初，当时把她放在实验水墨，很受“表现与张力”的批评家的青睐。王彦萍学的是国画，而且是改革开放后第一批最有才华的大学生，水墨的或传统的功底自不待言。王彦萍认为，传统的东西甩是甩不掉的，关键是怎样找到自己的表现方法。真正形成自己的一套画法，不只是简单地反传统就可以做到的，要有自己的语言，自己的意识，甚至还有自己的题材，但首先是破除水墨的程式。因此，王彦萍不是实验水墨，而是重构个人话语。她在90年代的系列作品展示的就是这个特征。



王彦萍的创作草图多以画室为题材，从90年代初到现在，一直没有中断。对很多人来说，素描草图只是创作的准备，不是直接的作品。王彦萍的素描却像有另外的意义，一方面是创作的准备，灵感的收集；另一方面似乎有某种暗示，是其艺术的来源，既是某种不可逃避的规定，又是力求摆脱的束缚与程式。她的素描粗糙而随意，不像是现实的写生或记录，尽管某些局部是直接的观察，但综合起来却是一个意象的空间。如1992年的《画室草图002》，有力的线条画出各种造型，有米开朗琪罗的奴隶，有屈腰的裸体，还有作画的学生和裸体模特儿，一些道具穿插其中。构图杂乱，动态也不准确，但线条坚实有力，形象之间有内在的结构相联系。这只是画在一张速写纸上的速写，却是有着大画的气势。1994年的《模特》，就像是这些速写的放大，但画面突出了裸体模特的形象，而且是隐藏或显现在黑暗和模糊的空间，和其他作品中的形象不同，画中的模特还显示出美丽的气质。她的创作并非直接来自草图，草图是寻找灵感，但两者却对应着一个真实的心理空间，“画室”有着特定的含义，正是这种含义使她创造了自己独有的图式。图式与题材之间存在着某种矛盾，题材（在草图中体现得更为明显的形象）更像是生命的记录，既她的生命中必定经历的某种历程，“画室”则是它的象征。画室在这儿不是画家的工作室，而是艺术学生的教室。石膏、静物、模特是画室的主体，是一个艺术家的艺术成长的必由之路，实际上也是一个人由自由的人变成被规则束缚的人的必然过程。画室要求的是摹写、再现或复制，要求把个人隐藏起来，但她的创作则打破了画室的规则，一切写生的规则都不存在，只有自由的表现，就水墨而言则是有笔无墨，颜色代替了墨色，人物用粗糙的线条构成，像有意的所为，也像自然的流露。黑色也无笔墨的意义，像一个幽暗的空间，形象如记忆的符号，

从这个空间涌出。对王彦萍的画要做深入的解读，但似乎又无从解读。她的画面构成不是为形式而形式，而是内在的表现，如她自己所说，总觉得有些压抑，总是要把想说的东西说出来。压抑的是什么，就是阻碍她说话的那些东西。打破这种压抑，就是打破那些束缚她的规则，如同“画室”所暗示的。在《园林》（1992）中，米开朗基罗的《奴隶》转化成一个直立的男人的形象，不合规则地立于构图的侧边，似乎是有意识地破坏石膏的训练，消解学院的记忆。这种消解是双重的，一个是学院，一个是水墨，学院是符号的呈现，水墨则是形式的替代，完全没有传统水墨的程式。王彦萍的这种独特的表现源于自我的真实，自我隐藏于形式之中。她不是事实的叙述，事实的叙述有如历史的表述（即使是个人的历史），总是在时间的排列中，一个原因说明一个结果。按照心理学的解释，在梦境中，自我的历史是重叠的呈现，符号与形象毫无逻辑地交错与倒置。现实的压抑和梦的释放，在画面上呈现为可解读的历史的符号无意识地叠加与交错，成为不可解读的形式构成。王彦萍把她的这批作品命名为“幻象”是有道理的，但幻象不是象征的形式，而是从历史中走来的被压抑的自我，在现实中释放与展开。

“幻象”是王彦萍的一个阶段，是创造独特的水墨图式的阶段。这种创造以自身的经验和自我的表现为基础，表现的图式一经确立，也意味着原有的资源已经消耗，要开始另一个阶段的创造。2000年以来，王彦萍最重要的作品是“屏风”系列，从整体上看这些作品，在图式上似乎比“幻象”要简单，然内涵却是要复杂得多。王彦萍在“屏风”的研究上下了很多功夫，对其历史、功能和文化的意义有很深入的了解，她把它作为重要的中国元素和传统元素来使用。在国外的经历使她直接接触西方现代艺术，给她感触很深的是抽象艺术，尤其是极简的抽象，这可能是她的极简的屏风的一个来源。不过，马列维奇的抽象是面的构成，而她是用极简的线条单纯而稚拙地勾勒出“屏风”的意象。“幻象”有很

多西方现代艺术的元素，从形象到构成，“屏风”则是努力消解西方元素，极简只是被隐藏的启示。这可能与她的西游经历不无关系，越是接触西方的东西，越不愿意重复它们的东西，而开始追求中国方式或东方方式。早期的屏风有浓郁的东方趣味，在屏风上重叠的人物或静物，似乎是对屏风的意义作出的图解。如果停留在这种样式，“屏风”只是“幻象”的延续，形式由复杂走向单纯，个人经验的隐喻转向东方元素的文化暗示。但是，她在实质上并不把屏风看作形式的载体，或形式转变的契机，屏风作为传统文化的符号，其文化的意义显然大于形式的意义。屏风是空间的分割，一面是装饰与美化，另一面是遮挡与私密。早期的屏风确实更关注形式，不仅是从东方元素中开辟新的表现，也是走出“幻象”的沉重与个人经验，优雅的线条和精致的颜色组合成半抽象的画面，传统从她的个人体验中获得新的阐释。后来的屏风则发生了变化，用她自己的话来说是“现在这种状态是社会变了，变成了经济社会，原来的环境是不为任何目的画画，只是表现”。社会逼近了生活，她原来的生活就是艺术本身，生活被改变了，原来单纯的思考已不可逆转地混杂与失落。这似乎也是屏风本来的属性，她将被遮挡的那一面显现出来，但不是直观的展示，而是体验与意念。画面上的屏风只是几根细细的线条，仍然是艺术的纯粹，屏风前面上演着现实的生活，那些丑陋、委琐的形象与早期的屏风有着鲜明的对照，她不是在评说社会，而是反省内心的失落，现实的压力与艺术的追求形成强烈的反差。

王彦萍是一个学者型的画家，但她从不图解她的学识，却是把艺术的追求放在首位，她可以抛弃旧的东西，只要认为那是对她的束缚，她对自我的发掘不停留在直觉与本能，而是将文化、知识、经验与认识所塑造的自我表现出来，表现、象征、隐喻与符号构成她复杂的视觉话语，但她又总是以单纯的形式呈现出来。对她而言，形式有如符号，单纯中的每个细微之处都可以作出无尽的解释。

从内心的“幻象”到屏风里的“世象”

——析王彦萍的水墨创作及其风格转换

王萌（“折象——王彦萍作品展1992-2012”策展人）

王彦萍是改革开放新时期涌现出的艺术家，理解她的作品脱离不了20世纪最后20年到新世纪10余年中国艺术所依存的文化语境，但仅仅用时代框架去解读她的作品，就会错过她作品中十分珍贵的独特性和个性特色。解读王彦萍的作品需要经历多重的维度，既需要借助艺术史和文化思潮的宏观视野，比照新时期“新型水墨”实践和那些带有前卫和实验精神的现代艺术运动，更不可绕过对艺术家个性的分析研究，因为作品中鲜活的信息往往隐含在其中。

20世纪初“西学东渐”的形势重组了中国本土的艺术生态，与西洋绘画落根中土的剧烈变动相应，人们将以宣纸和水墨为媒介的中国绘画代之以“中国画”的名称，以回应和区别“西洋画”，之后兴起的民族国家意识又曾将这一画种定位在“国画”的概念之下。而在逐渐演变的文化观念中，“水墨”的概念开始兴起，从媒介的角度将这一绘画进行形态上的重新认知，这在很大程度上解放了艺术家的思想，引发了从媒介、观念、方法和个性等新的维度来感知水墨可能性的崭新空间，激活了艺术家的创造性和想象力。以改革开放初期的“新潮美术”运动为表征，短短30多年的时间，中国美术界吸收和转化了西方艺术进程中自印象派以来注重革新的现代主义和以观念艺术为核心的当代艺术形态，同时不可避免也将西方艺术史的“文化逻辑”纳入到本土文化的生态系统，在受其启发和牵引（某种程度上也受其思维限制）的动态过程中，新的动力系统一方面带来了新的知识源和方法论，也为重新理解、激活和转化“传统”提供了契机。新世纪中国艺术的参照系统，已经脱离不了文化全球化的时代背景和本土文化在选择性吸收和创造性重构进程中的

文化自觉。这也是王彦萍艺术创作的文化情境。

王彦萍经历过学院造型体系和中国画传统精神的洗礼，在对传统的理解上也具有一定的水准，但随着个人意识的成熟她逐渐发现这些训练型的内容并不能实现她强烈的创作意愿——表达她对时代和生活的真实感受。1980年代末期，一次去云南的经历让她找到了和自己内心深处相呼应的强烈感觉，植物旺盛的生命力让她开始找到生命的绿洲，茂盛的景观由物象转化为内心的心象，幻觉的感性涌起，仿佛电线杆都开始长叶，王彦萍开始用创作去捕捉和表现那种感觉。由此开始了她的创作生涯，刚开始画云南，后来逐渐从形象到色彩日臻强烈和心理化。大约在1990年代初期，她的色彩达到极限：用红和蓝隐喻着火和海，红蓝对冲的风格让她将内心深处强烈的感受本色地宣泄出来，王彦萍也凭借这批作品成为1990年代“中国表现型水墨”的代表人物之一，开启了她第一个阶段的创作风格。

与那些标举“新潮”、“前卫”和“先锋”的艺术群体相异，王彦萍从未卷入那个时代的“激进主义思潮”，她更多地是以一种“画学”的理性方式去吸收和借鉴现代主义，当‘85新潮的理论家和艺术家试图以“纯化语言”来匡正喧嚣的时代躁动时，王彦萍在1980年代末期和90年代初期已经完成了一种相对成熟的个人风格，这批作品进行的是“现代主义”的文化选择，其中不乏野兽派强烈的色彩冲击力、立体主义的空间结构、超现实主义的潜意识幻觉和表现主义强烈的情感宣泄。确切地说，王彦萍在那时更多的是以一种现代意识去介入新时期艺术的文化语境，投身于对时代精神的

诠释，但是作为创作中主导力量的却是王彦萍对于“个人话语”建构的强烈愿望，现代派各种风格在她的作品中浑然一体，各学派的因子更多是由独立视角导出“个人话语”的表意符码。这种独立的表现，源自她对于个体在特殊环境中存在方式的敏锐感知，她艺术上的精神支点建立在直面生活的心灵感受上，无论是《园林》、《个展》、《春光》、《模特》、《室内写生》抑或《红鸟》，各种亦幻亦真的水墨图像都是艺术家生活线索中潜意识和想象力与某个具体的情境碰撞化合后的的心灵图式，离不开内在世界的感受。这批作品的造型方法使人联想到超现实主义的“心灵自动主义”，从这个角度讲，王彦萍是一位“向内关照”的艺术家。对比古代文人画所讲究的“写胸中逸气”，王彦萍早期作品中的梦境感是一种超现实状态下的瞬间感受，一种复杂思绪的释放和排解，而在表达方式上，许多作品与德国新表现主义的绘画理念想通，可以说这批被冠之以“心灵本位”（郎绍君）的水墨作品在“多重意绪”（范迪安）的表达上，走向了一种“文人化”的倾向。但王彦萍不是“书写逸气”，她笔下的心像也不是随风飘摇的梦境，而是一种“雄壮的演出”（殷双喜），她那以色当墨的用笔不乏粗野的色墨碰撞，映现出强烈的冲突，将观者引向了“日常状态之外”那种“非同一般的感受”，在猛烈的背后也不乏敏感的女性视角和细腻的感知方式。也许可以用“幻象”来界定那个时期王彦萍的水墨创作，“幻象”风格在现实结构、心理结构和绘画结构三者的“机”缝中找到了“同构”的平衡。

90年代后期经历了西方世界的游历，王彦萍对中国的传统和西方艺术的现代性有了新的感悟，这也促使了她艺术风

格的转变。1999年的《自画像》系列预示着王彦萍开始告别1990年代的“幻象”风格，首先告别的是“拥挤的空间”，《自画像》系列的构图方法和空间感因简化的趋向而逐渐开始“透气”，之前那种粗野、猛烈、冲突甚至压抑的心理矛盾“优化”为一种心灵的舒缓，视觉上也开始转向雅致和简洁，在个人自传式的时光速写中回味和憧憬着自己的人生；作为一位“绘画者”，从《自画像》开始，王彦萍开始自觉转向对西方艺术中的“抽象性”和“平面构成”的探索，通过马列维奇、蒙德里安和包豪斯等欧洲大师和设计团体，她延续了卢沉先生提出的“水墨构成”的中国画创新方向，并跟中国传统中的“经营位置”形成联系和交融，“正负形”、“统领规律”等一些原则的使用也让她在创作和教学体系的构建中贡献着自己的真挚与专注。

在《自画像》系列的过渡后，《屏风系列》的出现和不断发展意味着王彦萍实现了创作上的新突破。屏风是中国传统室内家具中极为引人入胜的器物，也是古代绘画所热衷的绘画媒介和描绘对象。王彦萍的《屏风系列》将屏风从其原有的存在秩序中“抽离原境”，将其发展为一种独立的符号，横贯画面、顶天立地的屏风割断了观者的视线，占据了他们的视野，形成一种逼近之势。在这里，屏风不是普通意义上的一般家具，而是“屏风心理”的文化符号。王彦萍认为“与外国人的心理环境不同，‘屏风心理’是中国人的历史积淀，是中国文化中含蓄和隐藏心理的表征；屏风象征着中国人的性格，直到现在中国人也没有离开‘心理的屏风’，需要遮蔽、防范和隐藏的心理”。对于王彦萍来说，屏风既是实体的又是象征的，放在屏风里的任何东西都有折

有隐，由于屏风的空间分离所产生的正\背之别会给人一种神秘的感觉。王彦萍开始将她熟悉的画室里的静物、模特和创作现场置放进屏风之中，在一种“极单纯”的清新之调中推进着她的绘画实验，《屏风系列》的《静物》、《草花》、《冷色》、《暖色》、《人体》、《单背椅》、《和平鸽》、《室内室外》等作品在不乏装饰意味的纯净中勾勒出一条不同于早期“幻象”的轻松愉快之路。以《屏风系列-八仙桌》和《屏风系列-民国桌》为代表的作品开始在屏风中做中国古典家具，在平面构成的提炼、错位和图像解构中，王彦萍重温了古典家具简洁的造型和独特的美感，从结构主义的角度去完成对中国文化的一种个人化的致敬。

与静物和家具的“物之象”平行，屏风系列开始朝另外一类倾向延伸，关于“人之象”的《屏风系列-聚》成为王彦萍近期创作的主打方向，在屏风里展示人们的各种聚会。王彦萍的关注点从早年对画室和个人生活的私人空间扩展到了公共领域，经历了心境的转换、视觉的转换，观念的转换之后又进入到一个更新的阶段，就是关注中国的“聚文化”，对社会性和公共性的介入。在这里屏风相当于一个载体，除了分离空间、隔离视线，其扇面结构的打开还具有转折的功能，视觉上的转折和观念上的转折。也许“折叠世象”的概念有助于阐释这批作品，所谓“世象”，即为感知系统中体现在文化上的世界之象。这批作品实现了视觉和观念上的“双重折叠”，从空间视觉进入到观念表达。王彦萍笔下屏风中的聚会，聚者聚在同一张桌或同一地点，但各自又被安排在不同的扇面转折状态中，不同的扇面转折可能代表了不同的心理状态，个体的这种独特性，以及这种独特性体现在

个体和群体之间的关系，个体参与同群体显现之间的关系，很耐人寻味。如同意大利符号学家艾柯（Umberto Eco，1932-）的美学，这是一种开放性的作品，它没有给观者一个不可商量的定性或者明确的价值判断，而是把一种思考的广阔空间提供给了观者。“屏风-聚”系列的独到之处是打破了各种聚的通常布局和人物关系，将其“屏风化”，置放进一个观念性剧场的“转折”排演中去，随着屏风扇面的折叠节奏形成作品意义的显示和隐藏。在空间观上，平面构成的设计思维、中国画传统的“经营位置”和篆刻艺术的“即白当黑”都沁入了创作时的绘画直觉，在图与底、形与反形、空与实之间，王彦萍将世俗化的现世图像沉于图底，经由几条勾勒屏风的细线给画面引入上升的心理感受。

王彦萍艺术的最大特征是超越了传统和现代、东方和西方二元对立思维的人为制约，以一个当代人对生命和时代切身感受的真诚立场去发挥绘画媒介自身的奥妙，突破了既有概念和法则的限制，扩展了用水墨去表现中国艺术精神和当代文化感知的视觉疆界。她育具象的形象于抽象和观念性的视觉法则之中，在拥挤和极简两种空间尝试中都留下了“因心造境”的水墨心印。这对学术界探索和讨论当代水墨画的发展与当代艺术的水墨表达提供了具有启发意义的个案。

2012年10月于中国美术馆