



## 图像的内在结构

### Inner Structure of Graphic

段炼 Duan Lian

图像的内在结构以画面的视觉形式为基础，指各形式因素间的相互关系。本文对这一问题的探讨，旨在说明图像不仅是视觉的延伸，而且应该超越视觉形式，成为心理和思想的延伸。唯其如此，在形式与观念之间，才有当代艺术的生存空间。换言之，艺术作品的形式因素通过视觉而向心理和思想的延伸，这是图像的一种内在结构方式。

#### 一、图像不仅是视觉的延伸

在充斥着图式化生产方式的中国当代美术界，眼下流行一种时髦的说

作为参照，时下那些媚俗跟风的作品，以恶搞来作为时髦和前卫的标榜。但这类作品只关注图像的视觉形式，驻足于表面效果，既无人格气质和精神的心理内蕴，也无思想和观念的内涵，而只是一种浅薄的图像游戏。

法：“图像是视觉的延伸”。这种说法旨在给流行的图式化大生产提供理论支撑，但却暴露了图式化艺术的肤浅，因为视觉图式仅仅是艺术的形式因素，无论怎样延伸，都停留于形式的表层。再者，图像本身就是视觉的，因而“图像是视觉的延伸”这一说法存在逻辑漏洞。若对这一说法进行语义分析，我们可以获得两解：其一，艺术起于视觉形式，止于图像构成，难有心理和思想

的内涵；其二，艺术起于图像，随视觉而延伸，不知所终。由此可见，这种说法貌似“神龙见首不见尾”，其实却没有来龙去脉，缺少理论基础，只涉及了当代艺术实践的很小一部分，终于是片面之言。

关于这个说法的片面性，我们可以用周春芽的近作来说明，因为周春芽近期绘画的形式因素，不仅是视觉的，而且有心理和思想的延伸。周春芽对艺术形式的探索，经历过相当的曲折，他一度画过太湖石系列，但却成为失败的尝试。然而太湖石的重要性正好在于失败，因为失败的只是石头的视觉形式，这使他得以放弃太湖石系列，从而有机会超越这个系列的视觉形式，并在别的题材中探索中国士大夫阶层的笔意精神，画出了具有文人画气质的花卉和风景。在我看来，周春芽的花卉在表面上仍是一种视觉形式，但画家在运笔中却追求古代文人画的笔意，其心理因素在于传统文人格修养和精神气质。这一切并非空穴来风，而是早在他绘制绿狗之前就出现了，例如他早前的棕褐色狼狗系列，而太湖石本身也是中国文人孤高狂狷性格的象征。在这个意义上说，周春芽之太湖石的失败，不是题材的失败，却是笔意的失败，而花卉和风景的成功，也不是题材的成功，却是笔意的成功。在此，周春芽的笔意超越了形式，不再仅仅是视觉的延伸，而是中国古代文人之人格修养和精神气质的心理延伸。

批评家高名潞写过《艺术产业和中国当代艺术现状》一文，其中不点名地批评了周春芽：

“我刚刚在天安门附近的一个画廊里看到一件作品，画有一只‘绿狗’，然后旁边加上一个坦克和天安门。如果单看画面，我们或许感到这是在述说一种‘政治正确性’，是对一个事件的批评。然后，如果放到艺术家的现实情境中，这很可能就是为了卖点。因为，这个艺术家刚刚才喊出拥护政府和爱国的口号，怎么忽然又变脸了？我们可以在当代艺术中看到很多这种类似的灵活性标榜。”高名潞这段文字的前半部分，是他看画的视觉记叙，是对画面之视觉图像的描述。这段文字的后半部分，是他的判断和评价，旨在点明周春芽绘画的观念性以及这观念的功利主义实质。在这段文字中，虽然高名潞不认可周春芽的价值观，但却道出了画家的思想方式，这就是利用画面上各种图像的组合，来表达画家的政治态度。高名潞的批评正好说明了周春芽的图像不仅是视觉和心理的延伸，而且也是思想的延伸。

作为参照，时下那些媚俗跟风的作品，以恶搞来作为时髦和前卫的标榜。但这类作品只关注图像的视觉形式，驻足于表面效果，既无人格气



#2



#3

#1 合伙人 综合媒介 乔思·凯斯勒·阿思特吉  
#2-3 男孩们 装置 简·阿力克安德尔



Carroal Flower 装置 保罗



民主旅馆 装置 托马斯·赫尔斯霍恩

质和精神的心理内蕴，也无思想和观念的内涵，而只是一种浅薄的图像游戏。这些时髦的前卫艺术，于审美修养和思想文化，几乎没有价值可言。有趣的是，不少时髦画家也意识到了这一点，于是拼命说艺术就是艺术，不必担当思想批判的任务，不必承载社会文化的重任，以此来为自己的浅薄辩解。具有反讽意味的是，这种辩护之辞，是大半个世纪前的西方形式主义言论，在今天当代艺术的理论语境中，既不时髦，更不前卫，惟有无知。

## 二、形式的三重含意与图像的心理延伸

上述情况使我们不得不在理论上重审视觉艺术的形式语言。在当代艺术研究中，形式是图像的起点，为阐述形式，我们先看英国当代画家斯蒂芬·纽顿（Stephen Newton）的一件绘画作品《铺了红地毯的房间》（1998）。这件作品看上去相当简单，仅是一幅室内景，三面墙上空空如也，唯一有一门一窗，屋顶上挂着一个电灯泡，红地毯上有一个单人沙发和一个茶几。由于画面的图像构成如此简单，我读画的注意力便转向了画家厚重的颜料、笔触和色彩的运用，而这一切，则向我提示了梵高所画的著

名室内景《卧室》。

撇开关于梵高画作的联想，我将看画所见的视觉因素，称为形式，例如纽顿画中的用色用笔、室内景的简单图像，以及画面整体的视觉效果。在我看来，艺术形式至少有三重含意。首先是绘制图像所使用的材料，例如水墨、水彩、油彩之类，这些是绘制图像的物质基础。其次是绘制图像的技法和技巧，例如山水画的皴法、油画颜料的涂抹和堆积之类，以及造型能力的高低、使用材料是否纯熟等等，这是绘制图像的技法前提。第三是利用这一切所达到的视觉效果，例如明暗、色调、构图、韵律、动感等等。形式层面上的视觉效果并不涉及作品的内容，但却是作品表述主题、蕴含思想的必要条件。在纽顿的绘画中，正是最后的视觉效果，以联想功能而将看画者引向了梵高，使这件作品有了内涵。而且，纽

顿的室内景比梵高的室内景更简单更空荡，因而也更倾向于对抽象精神的直接表述，是梵高之心理表现的延伸。

之所以要用纽顿的画来说事，是因为我个人对形式之三重含意的看法，与纽顿本人的看法并不完全相同。纽顿是画家，也是艺术心理学家，他在理论专著《绘画的心理特征与精神分析》（2001）中写道：“绘画的形式语言，通常由那些与媒材相关的特殊的内在因素构成。这不仅是线条、外形、色彩、色度、色调、构图，而且更是肌理、刮痕、颜料堆积，以及画面上的笔触等等，还包括颜料的表面、滴洒的痕迹和颜料的材料特征。此处所谓形式，是指绘画的物质特性”。纽顿对形式的认识，虽然包括了上面所说的三重含义，但是，他把视觉效果割裂开了，因为他将物象之形和画面构图之类视觉效果，与

图像对立起来。我们且读他紧接前面而写下的文字：“绘画的这些方面，在通常情况下与‘内容’的所指完全不同，因为内容指的是图像、意象、象征形象，或者叙事结构之类”。纽顿在此所说的图像，应该是指具体的视觉效果，这既可以是具象的人、物、景，也可以是抽象的形，是一种视觉构成的画面形式，正如他自己的绘画中的图像那样。但是，他将图像、意象、象征形象以及叙事结构并列起来看作内容，说明他忽略了一点：图像是一种形式因素，只有当画面上的若干图像得以组合并因此而发生互动时，这些图像才有可能转化为意象、获得象征意义，从而实现艺术的内容。前面引用高名潞关于周春芽的那段文字，说明通过图像的组合可以表述观点，从而实现作品的思想内容。

这个实现过程，我称为形式语言的升华，而升华的概念，则说明图像不仅是视觉的延伸，更是心理和思想的延伸。我对艺术形式的这一认识，与20世纪早期英国形式主义艺术理论家克利夫·贝尔（Clive Bell，1881—1964）的“蕴意形式”（旧译“有意味的形式”）论相关。

## 三、视觉效果与图像的思想延伸



在形式的层面上说，图像是一种视觉呈现，而艺术的形式则有一个从视觉到心理再到思想的延伸过程，这就是我所说的图像的内在结构。我的这一看法，受到了贝尔“蕴意形式”论的启发。

克利夫·贝尔之“蕴意形式”的基础是线条与色彩，而这形式的所蕴之意，则来自线条与色彩的组合，以及这组合给人的情感影响。有了此种组合与情感，贝尔的形式便不仅是视觉的延伸，而更是心理的延伸。他在《艺术》（1914）一书中这样阐释蕴意形式：“每一线条和色彩都以特殊的方式而组合，这种特定的形式和若干形式间的关系，激起了我们的审美情感。线条与色彩的这些关系和组合，这种审美活动的形式，我称为蕴意形式，这是所有视觉艺术作品的一个共同品质”。

线条与色彩在得以组合之前，都是孤立的形式因素，没有构成图像，也谈不上多么复杂的视觉效果。形式因素的组合，说明图像以形式为基础。在此，形式因素的组合产生了画面的视觉效果，这是生成图像的要义。作为20世纪初期形式主义艺术理论的奠基人之一，贝尔“蕴意形式”的价值，在于他指出了线条与色彩之组合方式所蕴含的审美情感，他因此而不自觉甚至不情愿地超越了形式主义，从而使图像成为心理的延伸，而不仅仅是视觉的延伸。

周春芽绘制花卉的逸笔草草，原本只是一种孤立的运笔形式，但在画面上与飞白似的油彩运动痕迹相组合，便获得了飘逸的动感和意蕴，流露出中国古代文人士大夫的气质和精神修养。与此相似，纽顿绘制的室内景，无论其用色用笔是多么厚重，如果孤立地看，无非是个别的形式。但是当这一切被画家组合起来而产生视觉效果时，看画者就联想到了梵高。如果我们对梵高笔下之室内景的形式因素进行简化处理，例如去掉床和其它家具、去掉墙上的装饰，那么我们便会看到空荡荡的房间，这房间所庇护的唯有画家孤独地追求艺术的执着精神。说不定这就是为什么纽顿之室内景比梵高之室内景更简单的用意所在。

因此，在形式的三重含意中，我强调视觉效果，因为图像来自视觉效果，不仅具有贝尔所说的心理因素，而且具有思想特征，正是视觉效果使艺术语言得以升华。

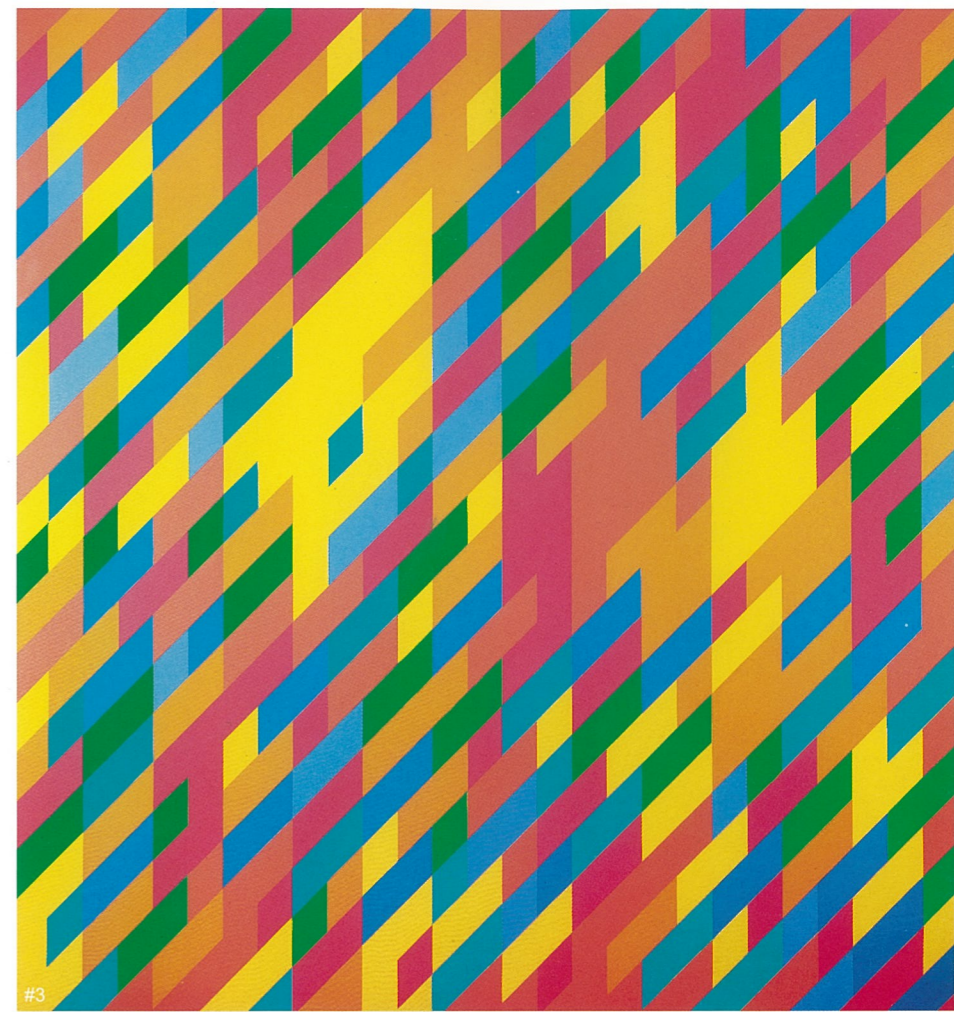
近日在加拿大蒙特利尔美术馆，有安迪·沃霍的大型回顾展《安迪·沃霍艺术中的音乐与舞蹈》。这个展览可以说是图像的大餐，是视觉效果的盛宴，其中以不断重复的美国流行歌手猫王的舞台图像和好莱坞明星梦露的肖像最引人注

目。在波普和观念艺术的意义上说，安迪·沃霍是图像重复的始作俑者，他以大规模复制图像的方式而将高高在上的雅艺术拉下地面，使之成为大众化的流行艺术。虽然在沃霍之前也有人重复图像，但沃霍将图像的重复过程和结局，作为挑战高雅艺术的观念表述，则使图像由视觉的延伸，发展到思想的延伸。安迪·沃霍的思想方式，是用商业化的图像复制，来解构西方艺术的经典、解构现代主义所主张的艺术独创和唯一性原则。因此，我们可以说安迪·沃霍是20世纪后期西方后现代主义艺术的滥觞。

面对安迪·沃霍的作品，尤其是那些大规模重复的丝网版图像，形式分析显然不够。我们应该看到，沃霍的作品是二十世纪消费文化的产物，作品所负载的观念，虽然是艺术家着意而为，但更主要的还是来自20世纪中期那个消费时代的物质文化，是消费时代赋予其作品以社会意义，并使沃霍的图像重复具有了历史价值。

中国当代艺术中复制图像的时髦艺术家们，只看到沃霍重复图像的视觉效果，没有看到产生这效果的社会文化和历史条件。他们对沃霍的模仿，只是对图像之重复的形式模仿。所谓“图像是视觉的延伸”的形式主义说法，既不符合图像的内在结构，也忽略了艺术的社会和历史前提。

总而言之，图像的内在结构，是从视觉形式向心理和思想的延伸，这是当代艺术的特征，是观念艺术的本质。



- #1 无题 丙烯 佩德热尔
- #2 鸟瞰图 图片 佩德罗·巴拉索罗
- #3 红色地区 丙烯 布莱吉特·赖利
- #4 开始 图片 尤格斯·萨帕特兹