

# 把脉中国水墨艺术

## To Diagnose Chinese Wash Painting

□编者按 Editor's Note

转瞬间即 2008 年的最后一期。本该盘点这纷纷扰扰的特别年份。尤其是众多社会事件对当代艺术的洗礼或推进。但是。站在这个当代艺术的历史转折点却发现它一头承载着中国文化自身的发展使命。另一头又与国际艺术的命脉息息相关。而要使两者都能恰当又稳健地立于这个特定的历史时空中。似乎只有中国的水墨艺术才能更多地说明个中滋味。这几年来。尽管中国水墨艺术并没有激起层层浪潮。从创作。收藏到研究都在既定的圈子里“各玩各的”。但当我们不再从水墨的“专业”本位出发。却以一种后现代的思维方式入手。同时谨慎地保持着一种相对静观。而不是不断怀疑、不断消解的方法论角度。重新来认识当下的中国水墨艺术的总体格局。或许能为即将到来的 2009 年提出一个当代艺术中有益的案例。

“水墨”是中国画在特定历史时期内的现代化努力的产物。是一种向内发掘的自我拯救。从发展史来看。其作为一个艺术形式的代名词始于 20 世纪 80 年代。基于对材料概念的强调。使得“水墨”摆脱了时代背景与画种局限的双重限制。一方面。在名称上摆脱了中国画在那个特定的时期内被赋予的保守、落后的象征意义。从而使得脱胎于传统国画教育的年轻艺术家。能够以这一形式参与到 80 年代的艺术潮流中去。另一方面。强调了水墨这一具有鲜明的中国化视觉特色的艺术符号。使得这一形式的艺术又可以包容那些带有民族主义色彩的倾向。由此。解释维度与阐发空间得以充分拓展。进而在不同的价值倾向与社会氛围中获得了生存与发展的余地。从某种程度上说。水墨使艺术家获得了参与到当代艺术中的一个重要的话语工具。当然。在这个过程中。伴随着艺术实验的先行者在创作语言上的尝试与交流。超越架上形式越来越多地出现。使得现代水墨逐渐取代“水墨画”的名称而成为“水墨”的主要指代对象。观念艺术的逐渐兴起又使水墨作为一种观念的象征物由艺术门类逐步转向了艺术工具的符号。所以。现代化的象征需要。自我发掘的内在动力。西学的刺

激与东学的启发。是现代水墨兴起的重要契机。

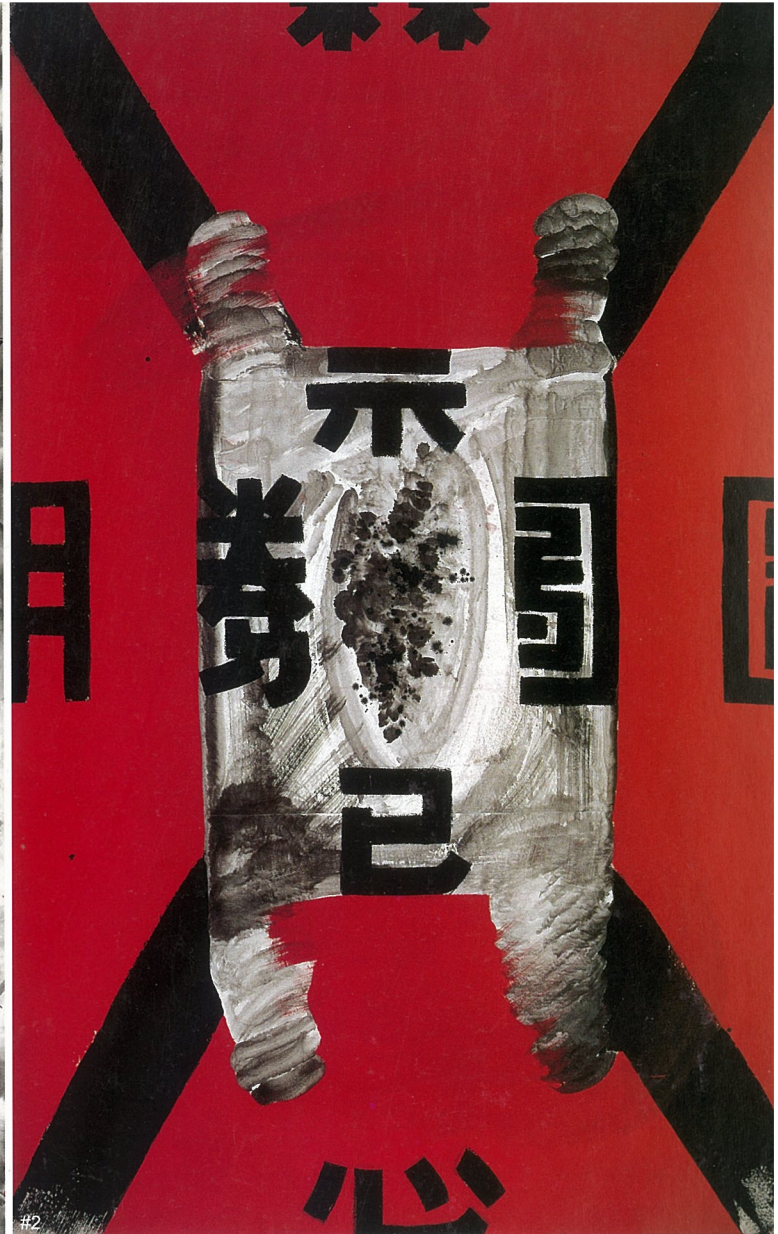
进入 90 年代。水墨成为了当时被许可在地上存在的主要的现代艺术形式。并被有意无意地作为一种推向国际视野的“中国符号”。与此同时。逐步兴起的民族主义情绪与文化交流问题的升温。从问题层面到理论层面。出现了将水墨文化符号化的倾向。在当代艺术。尤其是观念艺术领域中的实验使得水墨迅速地完成了向综合艺术与后现代话语的转向。在这个转向过程中。本土化与国际性的追问则使得对水墨问题的关注由创作方法论更多地转到对阐释方法论的关注。对水墨的理解由画种纬度向文化纬度拓展。

基于此。国际环境变化的时代大背景促进了中西方认识与交流的深化。易识别、可操作、能够充分发挥的水墨语言与水墨符号在一部分艺术家的手中逐渐成为一种重要的话语符号与身份象征。中国当代艺术由引进来向走出去的转变。并参与到国际大舞台上。水墨便由传统国画的现代象征转变为当代艺术中的东方象征。在一脉相承的当代水墨背后。承载的意义发生了 180 度的转变。于是。越来越多的艺术家在创作中开始自觉地运用水墨元素。水墨本身则逐渐从一种创作工具转化为一种艺术创作中可以利用的文化资源。并在更大范围内促成了对水墨的“文化意义”的强化。

正因如此。水墨作为一个概念逐步发展的过程正是其作为一个艺术形式主体性日益弱化的过程。它超越了画法、画种、材料乃至观念的意义。逐渐成为一种广义的文化意义的代言。一种包含着话语期待、文化依赖、精神寄托的存在。当我们从后现代的结构中搜索。追求一种本质主义的价值追问时。愈发觉得要以更加开放的态度来认识水墨。成就水墨的当下性存在。这正是此时把脉中国水墨艺术的真正动力。



#1-2 遗失的王朝——图腾与禁忌的现代意义 水墨 谷文达



# 全球化与都市化背景下的中国水墨艺术

## Chinese Wash Painting with Globalization and Urbanization

□皮道坚 Pi Daojian

*Urbanization, as a part of modernization, has been one of China's most significant changes in decades. As for Chinese wash painting, urbanization has not only changed its objects, but the relationship between wash painting and reality.*

### 一、水墨画现代转型的缘起

水墨画是中国传统文化中由来已久的一种感觉、思维、表达方式。中国水墨艺术有千余年的历史。它的文化内涵十分丰富而深刻。可以说中华民族将她最内在的本质、她对生命的感悟、对自然精神的心领神会完美地表现在了它的博大丰厚的水墨艺术传统之中。中国古典绘画的一个久远传统是通过山水花鸟来表现人。表现人的心境意绪。表现人对自然生命的体会和感动。从而让人们经由这份体会和感动去领悟宇宙和人生的真谛。苏东坡的咏画诗：“野雁见人时。未起意先改。君从何处看。得此无人态。”绝妙地揭示了中国古典绘画这一尊重自然、亲近自然的文化精神。集中表现在晋、唐、宋、元以来的以山水、花鸟和人物为题材的中国古典水墨艺术中的对艺术价值看法。乃是将自我融入到自然和生活中去。并把自然和生活看作一种境界。一种交融着自然精神和人文精神的境界。一种“天人合一”的境界。中国古代画论里的一个经典表述：“气韵生动”。即是这一艺术价值观的生动概括。也就是说在中国人看来任何艺术创造



#1 梦魇 设色纸本 李季莹

的结晶都应该是一个活着的生命，是一种整体的生命气象。

千余年的水墨画史在造就了传统水墨性话语之精致完美的同时，也造就了中国人对水墨性体验的精致的敏感。以文化遗产和精神遗传方式保留下来的对水墨性体验的卓越感悟本能，至今仍真实地存在于中华民族的血脉之中。

然而 20 世纪以来的现代生活发展使中国传统水墨艺术渐渐丧失了它赖以生存的人文环境。作为心灵的一种表达，延续传统画法的水墨艺术又因其陈陈相因而成为对当下感受的双重遮蔽——既遮蔽真实感受的真实性又遮蔽虚假体验的苍白和空洞，它的现代转换因而成为一个尖锐的文化问题在 20 世纪末的中国显得格外突出。

事实上，给传统水墨艺术“把脉”，对其进行反思和寻求变革之途，可以上溯至以 20 世纪初的康有为和后来的陈独秀、鲁迅等人为代表的一些知识分子。他们对中国文人画的因循守旧发起猛烈的抨击，倡导对中国传统艺术进行彻底革命，主张“合中西而为

画学新纪元”。而以金城、陈衡恪等为代表的“传统派”则对传统艺术满怀信心，对文人画的价值给予充分肯定，反对标新立异和融会西法。从此，围绕中国传统水墨艺术的“现代性”和“民族性”问题，艺术家和学者们展开了近一个世纪的争论。这场持续了近一个世纪的关于水墨画问题的学术争鸣和理论探讨，以及与之并行的水墨画创作的不断革故鼎新，是 20 世纪中国最耐人寻味的文化现象之一。

从某种意义上说，20 世纪的中国水墨画史就是一部中国传统绘画现代转型的历史。而吴昌硕、齐白石、黄宾虹等 20 世纪的中国画大师既是中国传统水墨画艺术的最后辉煌，也可看作是现代水墨性表达的滥觞。

作为后海派巨子，吴昌硕最大的贡献是将 19 世纪末中国画坛的“佛郁、苦闷和悲愤的反抗情调”（语见郑振铎《近百年来中国绘画的发展》）熔铸成前所未见的气势雄浑的笔墨形体。而这正是中国现代社会激烈变革的先兆，是半殖民地社会中西文化碰撞在传统水墨画领域里所引起的回响。黄宾虹“浑厚华滋”的美学理想，虽仍未脱离传统文人画的窠臼，但与吴昌硕一样，在他的笔墨形体中也孕育着新时代水墨性表达的一些新因素。

通常认为齐白石的成就突出表现在将单纯、质朴、清新的民间艺术趣味注入到了冷漠孤傲的文人写意画之中，然而作为一代宗师，齐白石对于 20 世纪现代水墨画转型的深远影响应该说主要在于将他那个时代乡野市井生活的生机和意趣带入了传统的水墨绘画之中，或者说在他的水墨性表达里一反旧文人画孤芳自赏、高蹈远引的传统，开始有了对当下生活的关注。这是有着深厚东方传统的水墨画艺术之现、当代转换的契机，水墨性表达之漫长而艰难的现代转换历程乃由此起步。

齐白石之后，传统文人画之语境消失和语词匮乏才越来越像驱之不去的梦魇困扰着一代又一代画人。一些艺术家如徐悲鸿、刘海粟、潘天寿、傅抱石、李可染、林风眠、关良、石鲁等人的中国画创作，实际上都可看作是传统水墨画现代转型的探索实践，不过由于种种历史原因，这些不同角度和层面的传统绘画转型的实践探索未能深入下去。只是到了 20 世纪 80 年代，一度因历史和政治原因在 60—70 年代中断了的对传统水墨艺术革故鼎新的探索活动，由于中国社会的改革开放才得以在一个真正开放的文化环境中

自由深入地展开，并因文化全球化的影响得到加速发展。

## 二、80 年代的水墨实验探索

20 世纪中国关于“水墨问题”的学术争鸣、理论探讨和艺术创新活动，大致经历了问题的提出、认同，解题方案的酝酿、成型和方案的实施这样三个阶段，世纪末的 80、90 年代是解题方案成型和实施的关键的 20 年。可以将这 20 年的新水墨艺术创作概括为一个由“出位”而重新“到位”的精神文化旅程。1979 年吴冠中《绘画形式美》的发表和 1983 年台湾画家刘国松的画展在北京中国美术馆举行是这段精神文化之旅的开篇。前者意味着从“社会主义现实主义”单一创作模式的出走，开启了新水墨艺术形式探索的大门，而后者则无疑是对传统笔墨程式的公然“出位”，为当时苦于传统水墨价值观和笔墨语言程式束缚的大陆青年艺术家提供了新的参照系。其后谷文达、王公懿、王川等将西方现代、后现代艺术的观念性表达方式与传统水墨的表现手段相结合，李世南的“表现性水墨”以匙代笔的恣意泼洒，阎秉会对精神力度感和厚重感的抽象表达，还有李津以笔墨渲染营造超现实梦境隐喻原始生命动力的做法，虽然今天看来均已完全不足为奇，但在当时却都是大胆的“出位”行为。所有这些出位的行为不只以其与传统水墨的反差暴露了传统水墨语言在新的文化语境中的匮乏和疲软，也提供了水墨艺术现代转换的突破口，并通过艺术家们各自力图摆脱传统规范的实验探索，证实了这种转换的可能性。

新潮流的涌动首先缘于文化大革命以后美术理论的解冻。艺术家吴冠中先后于 1979 年 6 月和翌年 10 月在《美术》上发表了《绘画形式美》和《关于抽象美》等文章，明确地提出了形式美在艺术创作和评论中的存在与合理性，针锋相对地向现实主义的内容决定论挑战，引起广泛的反响与争论。形式美的提出在理论上极大地震撼了当时的美术界，也被认为是中国当代美术的一个开篇。吴冠中的形式美理论以及随后而来的讨论松动了人们头脑中现实主义创作方法论的束缚，随后台湾画家刘国松的作品在中国大陆的巡回展览，则使人们看到了新形态的水墨画。从这个意义上说，正是力图重建水墨审美新空间的刘国松，以其“非笔墨性的水墨画”为消解水墨领域传统的“笔墨情结”，发掘水墨性材质现代表达的可能性提供了新的参照，从而促进中国大陆地区水墨画的现代转换。

不过，从根本上促使现代水墨性话语成型的却是中国大陆的现代艺术运动“85 美术新潮”。它不仅提供了水墨性话语现代转换的突破口，更通过一些艺术家力图摆脱旧水墨话语规范的探索，证实了这种转换的可能。

1985 年 7 月，李小山的《中国画之我见》一文在《江苏画刊》发表，提出中国画已到穷途末路，只能作为保留画种存在，由此引起美术界关于中国画传统与创新问题的广泛论战。和吴冠中作为一个画家对极左思潮的本能反感不同，李小山更多是站在反思文化传统的角度对中国画进行批判。值得注意的是，在这一次论争中，沿用了近半个世纪的“国画”、“中国画”概念开始向“水墨画”漂移。似乎越来越多的人认为“水墨画”概念较“中国画”更符合中国传统绘画现代转型的实际。这一次论争和以往不同，它并不完全是西方文化冲击中国传统文化的结果，其动因更多来自中国社会和中国文化内部。从 80 年代开始，艺术自觉承担了变革时代赋予的使命，对传统水墨语言在转型期中国社会所面临的表达性的匮乏与失真开始了自觉的反思。

和理论的论争相呼应，1985 年 11 月在武汉举办了“湖北国画新作邀请展”。这是在李小山挑起的关于“中国画前途命运”的论争之后，第一次新水墨画的集中展示。这次展览较系统地展示了正在发生的水墨实验，一批年轻的水墨艺术家在艺术精神的引导下和时代精神的感召下自觉地选择了一条崎岖的创作道路。这次展览可谓改革开放之初中国社会正在发生的巨大变革的体现。展览所体现出来的热情的气息、进取的精神和紧张的节奏，也正是当时的时代追求的体现。

“湖北国画新作邀请展”的作品面貌不一，然而其创造性与创新意识却昭示出水墨艺术现代化进程的发轫，使从事水墨实验的一些重要的艺术家凸显出来。其中，最引人注目的就是谷文达。作为一个具有超前危机意识的艺术家，谷文达早在“李小山风波”之前，就已经开始了对中国画新途径的探索。他的早期水墨作品将中国古代文化的精神内质与西方语言方式结合在一起，以传统水墨材料表现西方化的符号图式，在“参照西方现代艺术来冲击中国画”的同时又流露出对传统的深深迷恋。此后，他进入用破坏性风格外来超越东西方传统的阶段。这一时期的水墨作品通过对书法文字符号的肢解重构对传统格局作淋漓的批判，将传统水墨语言在当下文化语境中的匮乏和疲软暴露无遗并进而拓展了新水墨的表现语汇。

同样跻身于力图创新的国画家行列的李世南，其作品明显由传统水墨写意画蜕变而来。他情感率真的强烈画风突破了传统水墨画的构图、章法及笔墨的程式化框架，饱含着对时代生活的真挚感受，从而与传统文人画大异其趣。他在把传统的线条书写方式转化为水墨的恣意泼洒时，使水墨性得到空前的展开。李世南笔下的水墨媒材之丰富的性象表情和视觉上的力度，无疑为后来的水墨语言探索提供了极大启发。

“85 美术新潮”中一个引人注目的现象是几乎遍及全国范围的青年美术群体的活跃。历史将这些年轻的艺术家



#2 春光无限好 设色纸本 李津

置于开放的文化背景之中，使他们获得一种前所未有的视角和文化反思能力。比“湖北国画新作邀请展”稍早的“江苏青年艺术周·大型现代艺术展”展出了沈勤等艺术家的作品。从沈勤的水墨作品中，我们也可以看到摒除逻辑判断超越现实主义的艺术手法也成为反映转型期中国时代精神的普遍依据。1986 年 1 月王川在深圳组织举办了《零展》之后，便一直进行着水墨实验。从偶然性、随机性的墨色经营到后来的符号运动和布局的非完整性呈现，逐步削弱传统水墨画中那种温情脉脉的“逸气”而转向了更高层次的哲学思考，在语言层面对传统的完整观念进行批判的同时开始了对传统笔墨程式的解构。

在这场喧嚣的“85 美术新潮”过后，作为 80 年代现代艺术的句号——“中国现代艺术展”在经过长达三年的酝酿后，于 1989 年 2 月在中国美术馆举行。参展的抽象水墨如宋钢的《日记活页之一》、王川的《水墨 30 号》以及仅见于作品目录图册的王公懿的《无题》对“85 美术



思潮”的表现性宣泄和理性的傲慢态度进行了一定的反拨，可惜这些有意义的探索被淹没在一些夸张的艺术行为之中，未能引起广泛关注。

纵观中国水墨实验的这十年（1979年—1989年），实验性水墨因为立足于表达当下感受和体验，谋求水墨语言在新的语境中的新组合而汇入了中国当代艺术的语言方式实验大潮。它从艺术观念、艺术的思维方式和个体心性等方面促进了中国文化的现代转型并带来一些语言上的贡献。经过整个80年代的发展，实验性水墨内部出现了多元的格局，吴冠中、刘国松等老一辈艺术家摆脱旧水墨的话语规范，借鉴西方抽象绘画的形式语汇，在创作中增进对水墨媒材物性的了解，不断地进行新技法探索。年轻一些艺术家如李世南、阎秉会、李津则试图在延伸传统水墨语法的前提下，通过真实敏锐的当下体验来造就水墨的现代表达。而像谷文达、王川和王公懿、杨诒苍这样的艺术家则更进一步将水墨的创作纳入到观念艺术的体系之中，通过超越、颠覆甚至解构笔墨规则来开启一个全新的水墨表达空间。正是在这样一个背景下，90年代中国大陆现代水墨性话语国际化与本土化的双向推进才得以展开。

### 三、90年代水墨风景线之一：“张力”与“表现”

与20世纪80年代一些水墨艺术家在形式层面所做的探索不同，90年代的中国现代水墨艺术探索明显地向语言层面推进。如何

让水墨这一具有丰富的传统文化内涵、以内敛和感悟为主要感知方式的艺术语言获得和当代生活相匹配的丰富性与可读性，并与中国当代艺术中的其他艺术媒介在观念和视觉层面上形成一种开放的对抗与互补关系等，成为当代水墨艺术家们必须解决的课题。

90年代头五年的水墨实验可以用“张力”与“表现”两个词来做粗略的概括，这一时期的水墨画已经摆脱了“新潮美术”的泛观念化倾向，不再局限于单纯的形式技法的尝试，艺术家们开始更理性地审视和借鉴传统与西方文化，把水墨性话语当作一种有效的语言，来直呈艺术家当下的感受和体验。此时的实验性水墨已开始摆脱“85新潮美术”的泛观念化倾向，与“85新潮美术”时期的“全盘西化”不同，它已不再简单地把西方现代艺术现存样式作为标榜，捧为“前卫”，而是开始从盲目的激情状态走向理性和成熟。这其中的标志在于对艺术语言的研究和本土文化的移入，它一面批判地面对传统水墨的语言规范和图像结构，一面又顽强地对抗纯粹的西方艺术方式，也就是说，它既保持着与传统和西方的联系又拉开与传统和西方的距离。

对于“张力”的追求使得一些艺术家在抽象语言和材料材质上倾注了大量探索的热情。陈铁军的一组题为《腥红的生命系列》是这方面的一个代表。他通过撕剪、拓贴的手法，充分使用水泥、纸浆、麻布等彼此对抗的材料，形成一些搀杂着腥红、焦黑色彩和各种材质肌理的色块，制造出恐惧、焦躁、

嘶哑、激怒的心理感觉。武艺则通过解构画面中的形象，刷新了水墨的书写性在画面中的作用。刘一原从白粉的表现力入手，通过笔墨线条的挥写痕迹和创造性地运用白粉所产生的特殊肌理效果，创造出了不同于传统山水画的特殊艺术意境。

与这些艺术家在形式语言内部寻找视觉张力的探索不同，另一些画家则从民间艺术中汲取营养，从对当下生活的精神体验中探索水墨的视觉张力。朱振庚通过汲取民间美术的营养，独出机杼地进行变形处理，同时将现代构成意识融进传统水墨韵味中，充分发挥宣纸与水墨的性能，创造出与现代人的审美心态相契合的画面，这些画面往往色墨交混、层次丰富、肌理复杂。刘进安摒除了个体形象的细微形貌和特征，以单元呈列的形式着力于描绘都市人群的整体架构，从而表达出与自然内在底蕴有着某种暗合的精神寓意。张进抛弃传统水墨的构图形式，将民间美术、原始美术的众多视觉因素纳入其作品中，采用平面化的表现手法，用强烈的墨色冲突组合出奇特的视觉张力。

传统水墨本身就具备很强的表现性，但是在90年代中期，水墨的表现性却是在一个新的层面上提出的，即水墨如何形象地介入当下生活，深入地呈现出当下生活和精神体验的某些属性。追求表现性的水墨表达是对传统文人画和新文人画趣味的有效校正。这类作品往往完全脱离了传统文人画的范畴，从各个方面透露出现代人的感觉，水墨语言也得到了新的发挥，焕发出新的生命力和视觉张力。田黎明的《阳光》、《游泳》系列作品，将传统的没骨法拓展为以淡墨淡色圈染光斑，造成类似印象派外光而实则不受空间限制的光色效果，淡化了空间纵深，从而赋予光斑某种隐喻，在语言上取得了重大突破，画家对现代人与自然的关系、现代人的心理状态有着十分敏锐和细腻的体验和把握，使作品充满了灵感和时代气息。刘庆和化解了传统的笔墨范式，使色墨的情绪性发挥和人物形体结构保持着相对严谨的均衡从而使人物形象得以浮现并与环境相得益彰，使得古典式的感伤情愫有效地渗入到现实生活中寂寥无奈的人物形象当中，渲染出一幅幅“现代性”精神失语的生存图景。王彦萍的《日光》、《蓝水》等作品，以她女性的细腻和敏感，赋予作品以幻想和纯情的特质，表现了当代人的内在丰富性和对生命的独特体验。李孝萱与王彦萍的率意平和不同，他以变形、变态的造型和近乎全新的结构来表现都市生活中

丑陋、冷漠、滑稽的人物和世相，表达了画家梦魇般的城市意象和对现代生存状态的个人化的体验。海日汗则注重个体心理的开掘，他用多变的色彩，奔放的水墨表达被压抑的欲望和燃烧的希冀，宣泄内心的躁动不安，突破了古老的和谐原则，显示出强烈的浪漫表现倾向。

在张力表现的课题下，艺术家们似乎更愿意把水墨性绘画当成有当代文化品位的语言，透过水墨语言的方式去思考当下社会、文化问题和人的生存状态，从而获得一种精神指向上的当下性。在对现实生活的关注上，它也是一扫文人画的文弱气息，凭着对生命的激情，对当下社会人的生存状态的体悟和敏感，通过变异的造型，大胆的色彩和狂放的笔触，造成强烈的视觉张力，进一步拓展了水墨性语言的表现力，创造出了真正属于这个时代的水墨表达。

### 四、90年代水墨风景线之二：“实验水墨”

90年代中期以后，公开亮出“实验水墨”旗帜的抽象水墨形成一股颇为强劲的势头，其共同的精神指向是反省现代化和高科技发展所带来的人性和自然性丧失，“实验水墨”在通过创作方法论的转向谋求对当代观念问题的发言权的同时，也将水墨语言的视觉力度感和对现代心灵的撞击力扩张到了前所未有的程度。

90年代的头五年“实验水墨”还被视为“异端”，批评界也还纠缠在诸如“传统与现代”、“继承与创新”、“笔墨中心与非笔墨中心”这些话题中为中国画的前途命运焦虑不安，而到了1996年以后，“实验水墨”作为最具创造活力的艺术力量已备受批评界关注，成为中国当代艺术的一个新的“生长点”和热门话题。伴随着抽象水墨在90年代中后期越来越多地出现在各种综合性的当代艺术展览中，当初围绕着实验性水墨的种种争论、躁动与不安逐渐平息。但是这并不意味着实验性水墨的文化课题已经基本解决。

随着全球经济一体化进程的加剧，各种本土文化的命运也深深地被全球一体化的客观现实所困扰。水墨作为一种绵延近千余年的东方文化，作为东方人特有的感知方式和凝聚了东方人特有的人文观的艺术形式也很难回避在全球经济一体化境遇中的危机现实。亚洲在20世纪的现代化和都市化过程，事实上也是一个潜在的逐渐向西方看齐的“西方化”过程。从20世纪70年代开始的解构主义思潮的兴起并没有为各种本土文化带来一种平等交流的对话关系。

1996年在广州举行的“走向21世纪的中国当代水墨艺术研讨会”，就是在这样一个背景下展开的。此次会议把围绕现代水墨艺术的形式语言讨论置入到后殖民文化和全球文化一体化的文化冲突的大背景之中，从而大大拓展了对现代水墨的研究视阈，引发了后来一系列新的话题。“当下性”、“可能性”、“文化身份”、“文化冲突”等等话题很快频繁地出现在有关水墨问题的探讨中。通过这次讨论会，实验性水墨的理论研究开始超越了原来的“东方与西方”、“传统与现代”、“内容和形式”等二元对立的本质主义误区，从研究形式和语言转向研究操控艺术家文化选择与语言选



择的背后的意识形态机制。(1)

仅仅把20世纪现代水墨的产生发展和与此相关的论争的动力看成是来自中国社会和中国文化的内部，看作是艺术史发展的逻辑结果使然，显然过于简单，事实上，它的动力既是西方文化冲击中国传统文化的结果，又是中国社会的现代化推进与中国文化现代性转型相互牵引的结果。当人类文化进入到21世纪的时候，作为一种本土和区域文化的水墨艺术的发展实际上既关联着中国传统文化的现代转型，又关联着本土文化进入世界文化格局的方法与途径，这是水墨语言面临的挑战与机遇，也是水墨艺术存在于中国当下文化中的依据。

正因为如此，很多“实验水墨”画家不仅仅把水墨媒材问题看成是材料、技术的问题，而是更多地把水墨当作一种具有独特感觉和领悟力的观照世界的本土方式。正如“实验水墨”艺术家刘子建所说：“无论是历史还是现实，水墨性媒材的价值都在它作为一种工具和技术助长着一种独特文化的氛围、想象和眼光，又因这独特之处使传统媒材固有的魅力在技术化过程中不断被发现。逐渐加深的感觉和语言的力量是人存在的精神支柱。”(2)因此，画家们更多地关注和思考的是当下的社会文化问题，并试图通过创作方法论的转向来谋求水墨性绘画对当代观

#1 南国明珠 水墨 王秋童  
#2 垂丽之天象·铺辞 纸本水墨 刘子建



念问题的发言权，从而参与到中国乃至整个世界的文化建设中去。一直坚持水墨实验的艺术家张羽认为：“在信息时代的今天，水墨只有被放在国际大语境中，寻找个人在当代文化背景下的契合点，面对国际背景形成一个对位的语境空间，共同探讨当代艺术问题，这样才谈得上交流。”(3)

90年代中期以后被称为“实验水墨”的抽象水墨发展蔚为壮观，许多个性化的水墨表达具有了撞击现代人心灵的视觉冲击力。趋向于极少、尽可能剥离历史沉积物，差不多是九十年代抽象水墨画家的共同取向。不过这一取向在各个不同画家的艺术处理中，又被强调了各各不同的精神指向，融有不同的理念。石果运用水墨平涂的框架式“抽象结构”来作减少和剥离的“手术”，以获取强烈的图式效果。又用写、画、染、拓、喷的综合手法制作水墨团块形体的“肌理的纹理和粗糙感”，将他所谓的“东方自由直感”与“西方理性规定”熔于一炉，来表达一种“远古人本主义精神”。张羽的《墨魂集》、《墨象笔记》，画面形式处理上的“极少主义”倾向也相当明显，与他前期作品中所创造的那些琐细无根的悬置飘浮墨象判然有别，他通过极端减少来追求水墨表达的丰富性，来凸现水墨精致微妙的变化特质，在他的这些新墨象中展示着向未来开放的视野，又包孕着丰富的中国哲学精神。阎秉会的抽象水墨近作，也是“只取方圆为大景”，图式的单纯强烈一目了然。但他着意于以水墨性表达精神上的力度感和厚重感，表现“幽冥中隐含的微光”，表现沉寂中蕴蓄的能量，没有张羽的精致细微，却有他自己独到的那份厚实和躁动。王天德的水墨装置《圆系列》、《井田

系列》试图拓展水墨性思维的空间方式，他的做法在图式的还原（趋向极少）和让水墨进入现代装置环境这两方面与王川相似。但王天德强调笔墨性，认为有了强烈的笔墨语言，画面才会有生命力。因此，与整体上的图式还原同步，他在作品的各个局部中对水墨性作了充分的演绎，让墨迹渗透所导致的点、线、墨结构的千变万化去自由揭示他的艺术遐想，倾诉他隐秘的生命体验。在九十年代的抽象水墨画家中，刘子建是少有的不通过图式的还原和极端减少来剥离历史沉积物的一位，因此与上述画家相比，他的作品有较明显的风格上的特异性。他尝试创造具有宇宙共性的符号来拓展水墨性言说维度的作法，在一定程度上倒是与“玩世”、“泼皮”以后的一代更年轻的画家，有某种暗合。但他在水墨的随机渗化中引入硬边语言这一强硬的阻断限定机制，通过运动渗化与停滞阻隔之纠结冲突所表达出来的对力量、速度、爆发等时空意味的生命感悟，却显较所谓“卡通的一代”更多东方式的哲学智慧和人生体验。

张羽和刘子建所创造的新水墨图式迥然不同，一沉静内敛，一充满动感，技法上差异更为显著，一个以图式的单纯来凸现水墨精致微妙的变化；一个则纵横捭阖，大刀阔斧地交错使用硬边拼贴、拓印和面积泼墨晕染等手法，来营造奇幻的空间。但显而易见，顾念永恒、逃避商品化的机械复制，诉求自然性的意向是它们的共同特质，而它们共同的主题则是关注当下的生存困惑。几乎所有实验水墨画家对现代化和高科技发展所带来的人性与自然性丧失，都始终保持应有的警惕。这里面既有实验水墨艺术对我们

当下生存所面临的问题，以及我们所面临的人类共同问题的关注，也有传统的水墨媒材所携带的民族文化基因。应该说在全球一体化和市场化的文化选择中，当利益原则与强势文化逻辑开始支配文化选择的时候，实验水墨画家的这种追求更能显示人类审美活动的精神性特质。这种特质体现在实验水墨中即是它的文化批判性和它对水墨语言功能的拓展。

### 五、都市化与水墨性表达

城市化是现代化的重要组成部分，也是20世纪末以来中国最重大的变革之一。当代中国社会的现代性结构改变以及文化现代性建设都与其城市化的进程密切相关。城市化的历史进程在改变着自然景观的同时也深刻地改变着生活在城市中的每一个人，影响着他们的思想观念、道德信仰和交往方式。对于水墨艺术而言，城市化过程改变的不仅仅是它的描绘对象，更重要的是它改变了水墨艺术和现实之间的关系，也改变了水墨言说的受众。人类从未经历过的巨大的城市化过程向水墨媒材这一传统绘画工具提出深刻的挑战——水墨性表达能否切入涵盖现实和心理两个层面的都市空间？也就是说像水墨这样的以薄、轻、通透、空灵、朦胧、飘忽取胜的艺术媒材，能否成为都市激情、力量、速度、时空交错等等现代感受的真实载体和紧张浮躁、焦虑不安的现代心灵的对应物？

正是在这样的背景下，90年代中期，地处中国改革开放前沿的南方新兴都市深圳的深圳画院，根据自己的社会环境和艺术特点，根据水墨画发展的现状，提出了“城市山水画”这一学术主题，接下来2000年和2002年的第二、第三届深圳国际水墨画双年展的学术主题也分别为“水墨与都市”和“都市水墨”。

这些主题的提出显然是建立在对当代生活脉搏的敏锐把握和对水墨艺术现代转型之实质内涵的准确认知上。由“城市山水”到“水墨与都市”到“都市水墨”体现了这一把握与认知的逐渐深化过程。“城市山水”将现代化的水泥森林与传统中国画中寄寓文人墨客林泉高致理想情怀的山水并置，虽然客观上多少有些“达达”式的解构意味，但实际上它只是反映了对现代生活的模糊期盼和朦胧憧憬。“水墨与都市”则不同，它明确从水墨性表达与都市化现实、都市意识的关系立论，由“城市”而“都市”一字之差的转变，实际上暗含着由工业化到后工业化、信息化，由高楼林立、商品丰富到社会肢解、人际关

系淡漠、图象泛滥、思想贫瘠等丰富的社会生活内容。“都市水墨”无疑最切近20世纪90年代以来现代水墨艺术转型的深刻人文内涵——以水墨性话语切入涵盖现实和心理两个层面的都市空间，表达人在这空间之中的种种希冀、困惑和感悟。

90年代中期以来的现代水墨探索实验从三个方面拓展了都市化题材的水墨性表达空间，也完全证实了传统水墨媒材切入当下涵盖现实和心理两个层面的都市空间的可能性和独特性。这三个方面是：1，以追忆、寻觅与梦想的方式表达在不可逆转的现代化进程中，都市人对自然的依恋情感，以对民族文化传统中精神与人性的追忆与寻觅，来延续传统文脉，表达对现代生活的民族梦想，作为对普遍“现代性”的一种质疑。（如田黎明在对光色和人性的双重关注中营造都市诗意空间，以水墨光斑诉说现代生活的希冀与期盼；武艺保留传统笔墨的书写性特质，以异常平和的心境为我们描摹的“诗意的栖居”的精神图景；梁铨以涂鸦与拼贴的形式构筑出优雅恬淡、花轻若梦、雨细如愁的芬芳世界等）；2，凭着对当下社会都市人生存状态的体悟和敏感，或寻求物质世界之象征对照物的心象风景、或直接介入世纪之交的城市精神图像，通过变异的造型、大胆的色彩和狂放的笔触，造成强烈的视觉张力，来表现都市生活中的众生世相（如李孝萱以变形、变态的造型和近乎全新的结构来表现都市生活中丑陋、冷漠、滑稽的人物世相，表达了画家梦魇般的城市心象和对现代生存状态的个人化的体验；刘庆和以色墨的情绪性发挥使人物形象得以浮现并与环境相得益彰，凸显出现实生活中某种特定的“在场”感受；邵戈以极其丰富的现代水墨综合技巧表现人与环境的尖锐冲突等）；3，面对现代化和高科技发展带来的精神贫困、思想浅薄、急功近利以及因此导致的人性与自然性丧失，谋求水墨性绘画对当代观念问题的发言权。借助水墨媒材的随机性所赋予的想象与自由，以出人意料的水墨图式语言创造数码时代水墨文本的神话与寓言，令时代的破碎、贫瘠、荒凉更加触目惊心（如刘子建创造的黑色空间中的无序漂浮物，它们那风格化了了的浮显和隐入的冲突碰撞，正是当代中国诸多社会及观念问题的意味深长的图像隐喻。石果的“图式革命”是为了“凭借着原创的、异端的、纯粹的水墨图象，进入与现实保持对应张力的形而上自足性。”(4)魏青吉极度自由地运用水墨媒材和一些非水墨的工具材料在画面上营造悬念，以“展现隐蔽在我们生活背后的真实”并给当代生活“注入一种泛宗教化的意识。”等)。(5)

以上三方面的拓展无不表明中国现代水墨艺术是蕴涵着当代社会心理结构和集体无意识层面丰富内容的，同时也是根源于本土文化的一种艺术表达；它们都与中国传统文化间天然存在着一脉相承的递进嬗变关系。90年代中期以来的现代水墨艺术已成为中国当代艺术的重要组成部分，成为我们当下感受的一种十分特殊的载体，即使信息时代的数码文明已在相当程度上改变了我们的观念和语言，现代化的水墨性话语仍然完全具有容纳当下经验和拓展文化视野的功能。重要的是它们能在当代艺术体系中，作为一



种本土性的文化诉求通过与纯粹西化艺术方式的对抗为民族艺术争得身份和地位，使一种本土的水墨文化精神得以在当代艺术中薪火相传。

现代水墨艺术自20世纪80年代初至今约20年的语言实验过程，大致经历了由形式问题到媒介语言实验到文化关注，由淡化意识形态到重回意识形态到将意识形态风格化这样几个演变阶段。文化关注是现代水墨艺术的亮点，是新世纪的水墨之光。现代水墨艺术家的知识分子立场代表着深深植根于中华民族文化土壤中的精神和人性。从传统文脉、现代感受、中国现实以及个性创造这样一些维度去解读蕴涵在现代都市水墨作品中的这种精神和人性，显然是全面了解中国当代艺术的一个不可缺少的环节。

### 六、世纪之交的笔墨论辩

关于笔墨问题的论辩一直是近百年的水墨画论争中的一个核心，至90年代它几乎成为论争的唯一焦点。90年代的笔墨论辩是在开放的历史情景中的进行的，它是80年代李小山《当代中国画之我见》的发表所引起的关于中国画前途和命运的激烈争鸣的延续和深化。新的笔墨论辩的一个值得注意的背景是：90年代中国大陆实验性水墨画家群的崛起及围绕实验性水墨创作展开的学术争鸣和理论交锋已被看作世纪末中国的一个文化问题。(6)传统的“中国画”、“水墨画”边界越来越模糊，各种西化的艺术方式（装置、行为、观念、影象）日渐增多地为一些前卫的年青艺术家所采用；西方现代、后现代艺术的种种观念与手法向中国传统水墨艺术的渗透和移入也已不再匪夷所思。只是“水墨”这一媒材作为中国传统文化精神的象征性标志仍牢牢地扎根于当代中国画坛。甚至可以说潜在于中国画坛的“水墨情结”在世纪末的特殊文化情景中

#1 处方 水墨装置 刘鸣  
#2 和气满乾坤 水墨 吴融



人骨之花 水墨 张大力

变得越发凝重了。(7)

在这样背景下的论辩双方，笔墨观都有了相应的变化。“传统派”已经由“一笔一划皆要有出处，皆继承有古人的法理”退守到“笔精墨妙，这是中国文化慧根之所系，如果中国画不想消亡，这条底线就必须守住”。(8)“笔精墨妙”的底线只是为了不让中国画消亡，为此必须防止“画中的点线完全西画化”，“中西绘画要拉开距离”（洪惠镇转引潘天寿语）。(9)传统主义者中有人为中国绘画“降格到西方绘画的附庸地位”而忧心忡忡，认为董其昌之后，确立了笔墨作为绘画中心内容的新原理，标志着中国绘画史进入了一个新阶段。而由于某些人对西方形式主义绘画五体投地，致使“20世纪并不是中国绘画的‘复兴’，而是一个迷失了方向的百年”。(10)

但是，反对笔墨中心和笔墨至上主义的另一方有着完全不同的诉求。吴冠中因喊出“笔墨等于零”的口号遭到不少论者的诟病。作为艺术家的吴冠中显然不是为了惊世骇俗，他是针对中国画创作中的因袭模仿、笔墨僵化、程式化的弊端有感而发。“笔墨等于零”是愤激之辞，他的另一段表述较完整

“要学会怎样表现出自己的感情，不择手段，择一切手段，表达视觉美感及独特情思……在这过程中笔墨是自然形成的，笔墨按题材分，应是感情产生笔墨，而不是用技法套感情。”(11)不难看出这与石鲁在60年代所确立的以笔墨来表达当下真实感受和体验的艺术态度完全一致。这段话中“自己的情感”、“独特情思”是指笔墨诉说内容的当下性、现代性；而“感情产生笔墨”、“笔墨是自然形成的”则强调了笔墨的创造性、生成性，或说是笔墨的“创造性生成”。这种态度在90年代的实验性水墨艺术家那里有着更加直言不讳的表述。在实验性水墨画家，石果的新水墨图式与其父石鲁的压抑、变态、狂怪的水墨表达和情感宣泄相比，显然具有远为开阔的世界文化视野和更加深刻复杂的历史文化内涵。但看得出他仍将传统笔墨当作文化资源，在他的抽象水墨图式结构中有着明显的金石书法意味。他并不一概反对笔墨，也不认定传统笔墨就是现代水墨的枷锁。他只是强调艺术家对笔墨的态度，他说：“把玩笔墨就是世纪末的荒唐和颓废，激扬笔墨则可望置诸死地而后生地跨入新世纪。”(12)与石鲁、吴冠中等的用水墨表达感情和体验的艺术态度略有不同的是，年轻的新水墨画家们还希望获得水墨性绘画对当代观念问题的发言权，石果的这种鄙薄“把玩笔墨”、主张“激扬笔墨”的艺术态度，正是与实验水墨艺术家们企望寻求新的水墨性话语来表达他们对当下存在和人类共同问题的关注，为中国和世界提供新意义的世界主义理想相联系的。实验性水墨艺术家希望能在传统的笔墨语言和从西方借来的艺术语言之外寻求这种新的表达的可能性。他们的根据是经典的线型水墨语汇只是对材料性情的一种认知结果而非唯一可能的认知结果；同样的理由使他们面对已然世界化的西方艺术语词规范去努力确立自己的艺术语词规范。与其他一些采用西化艺术方式的当代艺术家不同，他们一开始就拒绝西方的标准，不打算以牺牲自己的水墨性特质来赢得西方标准的认同。他们要在世界当代艺术格局中以民族文化身份来争取文化地位。说到底这也是一种民族主义的立场，但它体现的是一种进取的、积极的民族主义精神。

20世纪90年代的笔墨论辩有着比以往的水墨论辩丰富得多的时代性内涵。对立的双方不再只是单纯的传统与革新，守成与创造，各种各样的民族主义、世界主义、本土化、现代化的观点和主张交织其中，错综复杂。

不过尽管如此，我们仍然可以按照对待传统笔墨的态度将这些形形色色的观点和主张分为论辩的正方和反方。那么这场世纪之争的结局如何呢？谁是胜方或谁是赢家？艺术史逻辑已经提供了答案，正在提供答案，还将继续不断提供答案——笔墨无止境。

今天，艺术史逻辑已经有效整合了20世纪所有激烈论辩中的各种不同看法和主张，一个由笔墨派、学院派和实验水墨三方构成的水墨画发展的多元化艺术格局已经形成。这是一个令人鼓舞的艺术格局，一个具有向现代方向不断推进的内驱力量的现代水墨系统。在这个新的现代水墨系统中，笔墨取向联系传统文脉，输送文化资源；学院派水墨广泛融汇中西古今，是传统水墨精神最主要的当下文化载体；实验性水墨看似传统水墨的异己力量，实质上仍在中国文化传统之中，而且通过它们与纯西化艺术方式的关联与对抗为水墨艺术在当代艺术中争得身份和地位，使水墨文化精神得以在当代艺术中薪火相传。

有理由相信，21世纪中国水墨艺术系统的多元化格局是造就新的笔墨语言的保证，水墨性话语将在相当长的一段时间内成为中国当代艺术中独树一帜、意味深长的艺术表达。

注：

- (1) 参见《二十世纪末中国现代水墨艺术走势》(《当代水墨艺术》丛书3)，黑龙江美术出版社，1996年，第121页至124页。
- (2) 《黑白史·中国当代实验水墨 1992—1999·刘子建》，湖北美术出版社，2000，第47页。
- (3) 《黑白史·中国当代实验水墨 1992—1999·张羽》，湖北美术出版社，1999，第43页。
- (4) 参见《九十年代中国实验水墨》，香港世界华人艺术出版社，1998年，第30页。
- (5) 同上第44页。
- (6) 有关实验水墨的学术争鸣情况可参阅《二十世纪末中国现代水墨艺术走势》(3) (黑龙江美术出版社，1996)和皮道坚主编《九十年代中国实验水墨》(世界华人艺术出版社，1998)。
- (7) 中国大陆画坛的水墨热至1998年达到极至。不算这一年内各地举办的许多中、小型水墨画个展和联展，仅大型的耗资上百万元的水墨画双年展就有上海美术双年展和第一届深圳国际水墨双年展；如果算上在北京举办的“'98中国国际美术年——中国山水画、油画风景展”中的中国山水画部分，则一年之中就有三个大型的全国性水墨展事。这不能不说是画坛“水墨情结”的表征。
- (8) 张竹《守住中国画的底线》，见注9《论吴冠中——吴冠中研究论文选》页262。
- (9) 《论吴冠中——吴冠中研究论文选》页270。
- (10) 万青力《画家与画史》(中国美术学院出版社，1997)页87、88。
- (11) 同注13页258。
- (12) 《二十世纪末中国现代水墨艺术走势》(1) (天津杨柳青画社，1993)页16。

# 画刊 ART MONTHLY

SINCE 1974

艺术月刊 创始于1974年

中国美术界成熟的品牌杂志  
了解中外当代艺术的窗口  
为您倾心打造的学术平台

A mature brand of Chinese art magazine  
A window to contemporary art  
An academic platform created with aspiration for you

## 为当代美术立传 为当代读者服务

-Biography of contemporary art

-Serving for readers

《画刊》(Art Monthly),原名《江苏画刊》(Jiangsu Art Monthly),是一本有着30多年历史的美术类专业杂志。在20世纪80年代中期,中国当代美术迅猛发展,《画刊》是介绍新艺术的重要平台,并在20世纪90年代的发展当中,成为中国当代著名的具有标志性的学术杂志。

Art monthly, originally Jiangsu Art Monthly (Jiangsu Huakan), is a professional periodical of art with a history of 33 years. During the late 1980s, Chinese art experienced tremendous development, and Art Monthly was an important platform of introducing new art of this period. It continued to develop into an important representative of its kind in the 1990s.

《画刊》艺术月刊·每月15日出版

国内统一刊号: CN32-1692/J

国内发行刊号: 28-12

国外发行刊号: M714

定价: 11.80元(国内)

11 USD(国外,含平邮费)

广告经营许可证号: 3201004950068

出版: 江苏美术出版社

编辑: 江苏画刊杂志社

地址: 南京中央路165号出版大厦8层

电话: +86 (0) 25 83603992

+86 (0) 25 83601107

传真: +86 (0) 25 83601107

E-mail: huakan@vip.163.com

Art Monthly published on the 15th day of each month

China serial number: CN32-1692/J

National distribution serial number: 28-12

International distribution serial number: M714

Price: 11.80 RMB (domestic)

11 USD (abroad, by ordinary mail)

Advertising Business Permits: 3201004950068

Published by Jiangsu Fine Art Publishing House

Edited by Art Monthly magazine

Address: 8 Floor of the Publishing Mansion

No.165 Zhongyuan Road, Nanjing, 210009 P.R.China

Telephone: +86 (0) 25 83603992

+86 (0) 25 83601107

Fax: +86 (0) 25 83601107

E-mail: huakan@vip.163.com

全国各地邮局(所)均可订阅,本刊邮购部为您邮购服务,欢迎各博物馆、美术馆、艺术院校、艺术机构代理零售业务。

You can subscribe in any post office in China, and mail order service is also provided by our magazine. We invite museums, art galleries, fine art academies and art organizations to act as our retailing agencies.

