



#1

## 墨非墨

——中国当代水墨艺术面面观

Ink not Ink

——Each Side of Chinese Contemporary Wash Painting

□刘骁纯 孙振华 殷双喜 贾方舟 游江

Liu Xiaochun Sun Zhenhua Yin Shuangxi Jia Fangzhou You Jiang

*Contemporary wash painting on the mainland has received great academic concerns since 1980s; and criticism, research, exhibition and publication are always along with it.*

**刘骁纯：**

有人预言：现当代水墨艺术将永远是一种边缘艺术。我看未必。

中国大陆的现当代水墨艺术在 80 年代中期兴起后便一直受到学术的关注，批评、研究、展览、出版的波浪起伏一直伴随着现当代水墨艺术发展的波浪起伏。从这个角度看，常被称为“边缘水墨”的现当代水墨艺术现象始终就没有被边缘化。

中国现当代水墨艺术的大潮正在涌起。

大潮总是泥沙俱下，大潮也会淘出真金。

从另一个角度看，现当代水墨艺术既不被西方主流艺术看好，也不受中国主流艺术重视。一方面，中国的政治波普、玩世现实主义、观念艺术在西方主流艺术中走红，另一方面，礼品水墨画和延伸传统的水墨画在中国主流艺术中走红；一方面，在西方主流艺术看来，中国的现当代水墨艺术并不具有当代意义，另一方面，在中国主流艺术看来，现当代水墨艺术跟随西方，缺少文化自主性。现当代水墨艺术遭双重放逐，在两面都处在边缘。

这就是中国现当代水墨艺术当前的宿命。

……当中国的艺术市场引来牛市的时候，现当代水墨艺术被远远抛在了后面。

有人认为对艺术的最后检验是市场，这样看来，这些年来皮道坚、贾方舟、郎绍君、鲁虹、陈孝信、黄专、李小山等批评家，包括我在内，持续关注现当代水墨艺术在艺术判断上出了大问题了。

可我偏偏认为，对市场的最后检验是艺术。

和许多关注现当代水墨艺术的批评家一样，我相信它的生命力。

……水墨艺术能否进入现当代，如何进入现当代，以及它在中国现当代艺术中处于怎样

的地位，又具有怎样的意义，这一切，西方艺术界如何看并不重要，因为它是中国现当代艺术发展中的特殊问题……重要的问题是中国人自己如何看待现当代水墨艺术。在中国主流画坛，水墨画可以说是占据了半壁江山，甚至许多学西画的人到老年也要以书画名世。这说明中国艺坛普遍认同水墨画的独特文化意义。问题的关键在于，什么样的水墨画和水墨艺术在历史上最能代表我们正处的时代。我认为，在主流艺术中占很大比重的礼品画、应酬画、大众水墨画，其大规模、高规格的宣传，以及快速攀升的市场价格是一种泡沫，它经不起时间的考验，因为他们不具备学术地位。代表一个时代的艺术一定是那个时代最具创造性和学术影响力的艺术现象，在这一点上，现当代水墨艺术是很有前途的。（节选自《墨思默想》）

**孙振华：**

站在当代文化的立场看水墨艺术，它的当代境遇和未来发展本质上是个传统资源的再生问题。

从上个世纪前期开始，就不断有人预言水墨的死期，但在事实上，水墨并没有停止自己的脚步，哪怕是在今天，在当前浓郁的商业气氛和各种消费文化、各种流行时尚竞相充斥的时候，水墨也并没有消亡，它仍然是中国老百姓所愿意接受的一种中国文化符号。

可见，水墨之所以能成为一个不败的中国话题，最重要的原因在于，水墨与我们的民族身份有一种文化渊源上的联系。如果我们首先将水墨理解为一种文化、一种精神，而不仅仅把它当作只是一种手段、一种材料、一种技术，那么水墨再生的前景是无比广阔的，它可以“重新洗牌”，可以“以水墨的名义”做当代的文章，也可以笔非笔、墨非墨……。

所谓再生就是水墨在遭遇和面对不同的文化情境和文化问题的时候，不断进行自身的调整和转化，生成出新的文化意义。

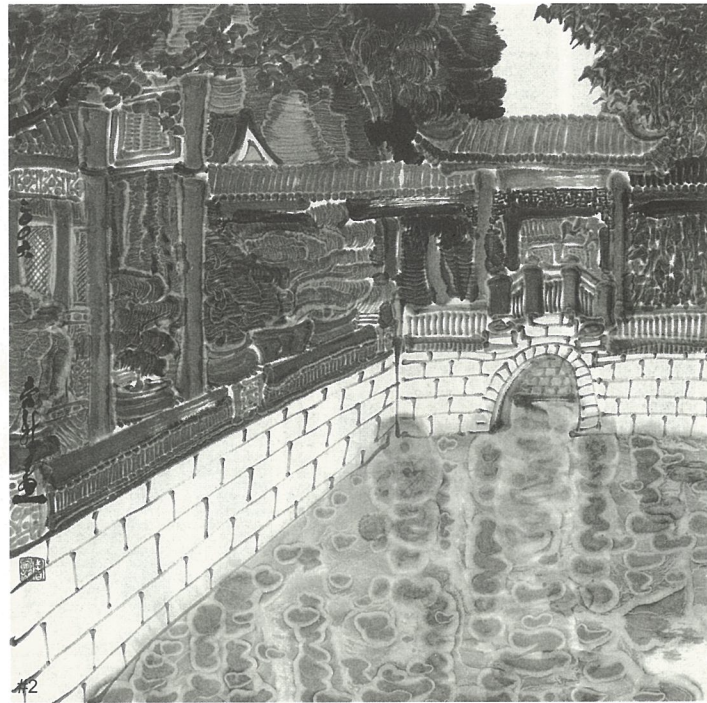
水墨作为一种可再生的资源，它的当代可能性表现为具有三个方面的充分条件：1、它是中国的，2、它是有悠久历史的，3、它是有广泛公众基础的。

如果把水墨再生的问题，放在 20 世纪以来人们一直在思考的传统与现代问题的框架中进行考察，它的启示意义在于，它有可能跳出思考传统文化与现代性关系时的思维惯性，避免文化“原教旨主义”和西方中心主义的两个极端。

这两个极端所可能导致出一个尴尬的结果：在文化问题上如果为确立民族身份而采取保守主义策略，可能在国际文化的交流中陷入自闭、孤立的境地而被淘汰出局；另一方面，如果简短地追逐所谓现代性的国际语言又可能落入普遍主义窠臼而失去自我。

水墨再生面对的是一个真正的中国传统资源，它走向当代的尝试或许可以为我们摆脱这一悖论式的困境，提供一条建设性的路线。

……现在的问题是，现代水墨虽然以反叛的姿态出现，但难以为传统水墨真正找到一条再生之路。它在创作



#2

面貌上虽然和传统水墨有了很大的不同，但它的基本问题仍然是从传统水墨自身中所生发出来的问题，它在精神和文化品格上，仍然与传统水墨一脉相承。

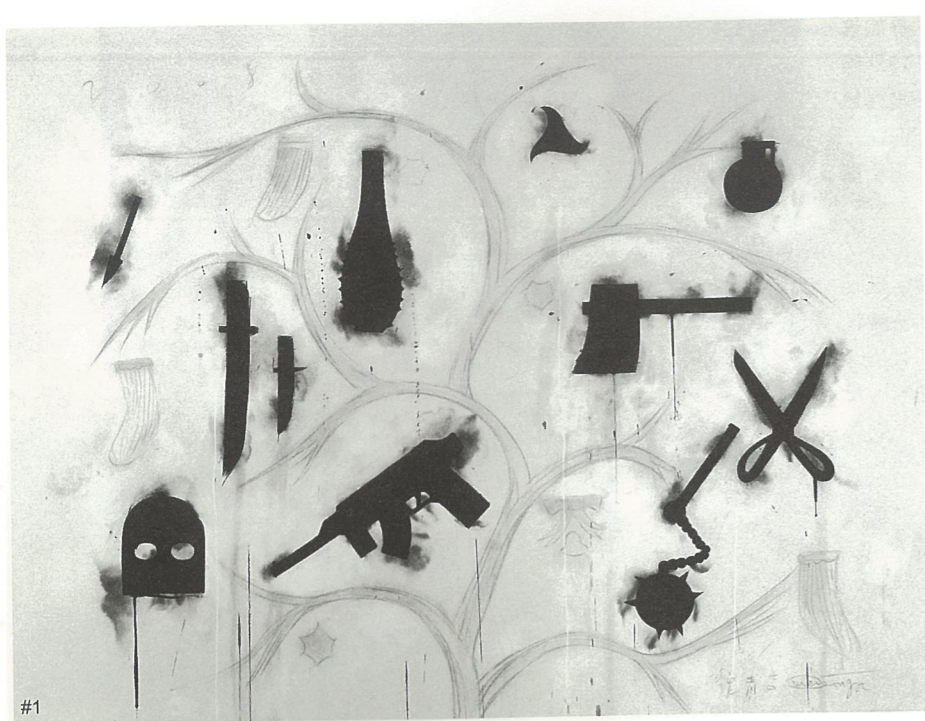
这种相互的承续表现在，现代水墨继承和强调了传统水墨中的那种偶然性、随机性、过程性的效果，把那种挥洒的、诗性的精神因素作了极大的发挥；同时，从创作主体看，它们都是精英主义的产物，它们强调个人，强调心灵的书写，强调心性的释放；第三，它们与当下的社会和现实总是保持着相当的距离，它们不针对问题，不针对公众，着力于个人的风格和形式创造。（节选自《水墨的再生》）

**殷双喜：**

90 年代以来围绕现代水墨画的讨论主要集中在现代水墨能否进入中国当代艺术的主流以及它在世界艺术中的文化身份问题，比起 80 年代中国画在西方文化艺术思潮冲击下的危机与生存问题，现在更为紧迫的是水墨画面向新世纪的发展问题。而这一问题的产生与深化，是在中国社会 80 年代以后加速发展的“城市化”背景中呈现的，与此相联系的，即是水墨画中的现代主义倾向，其中的核心观念是“现代性”，即我们如何认识和理解现代水墨画发展中的“现代性”，作为视觉艺术的水墨画中的“现代性”与作为社会文化研究中的“现代性”有何关联与区别。

……如果我们希望中国水墨能够在新世纪具有跨越地域而进行跨文化交流的可能性，就不能只停留在纯形式的层面，而需要将中国水墨画系统内部的问题研究转换为

#1 房子和火山之二 纸本水墨 尚扬  
#2 园-1 纸本水墨 周京新



更为开放的从水墨角度对现代艺术与当代生活特别是与现代城市发展的关系研究，从而探讨当代艺术何以通过形式的革新而达至现代精神的探索与表达。以往有关的艺术史研究，往往将艺术史看作是艺术语言和自律性的发展史，晚近以来的西方艺术史界，对艺术史的研究似乎有重新回到社会学、经济学、文化学方法的趋向，有关现代主义的产生与现代艺术的形式变革，都已被置于现代城市、现代工业与科技的历史场景中加以观察。

……我们是否可以将水墨艺术中的现代性概括为现代生活、现代意识、现代艺术形式、现代媒介、现代观念？无论哪种概括，我们都不能摆脱现代性固有的内在矛盾，即前述“全球资本主义时代的现代性结构——同质化与异质化相互交织、公共性与差异性的相互纠结”。这种矛盾在现代城市生活中具有更为鲜明的典型特征。在全球进入信息化的地球村时代，在巨无霸式的跨国垄断公司越来越在全球政治、经济生活中占据着重要地位的后工业化时代，我们更有必要思考中国艺术特别是中国水墨艺术的现代性问题，从中寻找我们的文化选择。1998年上海水墨双年展的活动在日本国家电视台NHK播出后，引起日本美术界的注意，来自日本的著名艺术家、评论家的观点值得我们关注。清水敏男等人认为：一、以融合与拓展为主题，以中国传统的水墨形式体现现代人的精神活动，是中国这样一个文化古国所特有的。二、在世界各地持有特征的文化，在西方

强势文化影响下，已渐趋单一，上海双年展聚集来自全世界的华人现代水墨艺术家，作品的展出与研讨本身已构成一个行动——多元文化是必要的。三、水墨艺术虽不能全部承担东方艺术复兴的重任，但水墨不仅是工具，而且是维系东方精神的一个组成部份，这显示了传统东方艺术企图在新时代复兴的一种活力。四、中国水墨艺术的发展，将大大刺激日本与亚洲的艺术文化发展，亚洲的现代艺术发展离不开中国的原创精神。

可以这样展望，以中国当代城市生活为资源，由中国有代表性的现代城市作为艺术创作和艺术推广的先锋，中国的现代水墨艺术有可能在21世纪展开中国传统艺术新的历史，超越于“东西方”的二元对立，中国当代艺术家应该也能够对人类文明做出自己的贡献。（节选自《城市·水墨·现代性》）

贾方舟：

80年代以后，中国水墨画家面对西方现代艺术表现出更多的兴趣和更为开放的姿态。这些画家在新观念的引领下，完全放弃了传统规范而另辟新境。事实上，与徐悲鸿前辈的林风眠早在30年代已经开始了这一探索。如果说徐借的是西方的写实主义传统，林借的则是西方的现代造型观念。他们所针对的目标也是同一个（文人画），但切入点又各不相同。如果说徐悲鸿首先是从题材内容（即“以人为主题”）入手改变文人水墨画的走向，那么，林风眠的着眼点则在形式

趣味的更迭：传统水墨画一向只辅以淡彩或根本不赋彩，而他却常以浓墨重彩构筑画面，在清淡的水墨画中开了先河；传统水墨画一向以书法用笔作为规范，而他却无视一整套笔法，将疾速、流畅、爽利的露锋线条（多取自民间瓷绘和壁画）移入水墨画中；传统水墨画一向有自己的章法布局，而他却将西方的现代构成观念引入水墨画，从根本上改变了传统水墨画的画面格局。徐、林二氏在对待传统笔墨的问题上也彼此相近。他们二位虽然都背离了传统的笔墨规范，但性质并不一样。徐的背离不属于主观意识上的“反叛”，只是出于表现“人”这个“主题”的需要，笔墨需服从造型原则。因此，这种“背离”是被动的和暂时的。他的后人因遗憾于笔墨的缺失而重新回归笔墨，根源正在于徐的目标并非要革笔墨的命。相比之下，林的背离却带有明显的反叛色彩和无所顾忌的性质，他似乎从未考虑过“是否有必要回归到传统的笔墨规范之中”这样的问题。他的后继者吴冠中在这一问题上更是表现出敢冒天下之大不韪的勇气，说明他们的目标正是要依据自己的艺术理想，重建水墨新原则。因此，这一类型的水墨画家（也包括90年代的“实验水墨”）将如何归类？至少“新写意”无法囊括他们，这里姑且给它们一个称呼——“新水墨”。

……我们可以将20世纪以来的中国现代水墨切分为三块：一、以表现客观对象为第一要义的“新写实”；二、以传统笔法抒写主观性情为第一要义的“新写意”；三、只作为工具材料借用而放弃传统规范的“新水墨”。

不难看出，在现代水墨的三分天下中，与传统文人画最具血脉关系的是“新写意”。因为“新写意”在形式上首先强调的是“写”，是“写其笔意”，是“书法用笔”。因此，“新写意”应该首先“收编”的是“新文人画”，同时应该将与西方现代保持更多血脉关系的画家和作品划归到“新水墨”中。这样，现代水墨中的“新写实”、“新写意”、“新水墨”作为三个不同脉系的整体面貌和价值取向会变得 clearer，更明朗。（节选自《现代水墨的三分天下》）

游江：

90年代以来，以语言实验为前导的抽象型水墨、以精神探索为指向的表现性水墨和以观念表达为目标的非架上水墨体现了我国水墨艺术发展的三个方向，它们的基本特征是一方面与传统保持着一种内在的联系，另

一方面又或多或少借鉴了西方现代艺术的某些样式、吸收融合了除水墨之外其他艺术语言的表现技法。出于与国际艺术对话的可能性，又或多或少在某些方面有意识地凸显一种民族文化身份，对于这一点，在90年代以来尤为显著，但是最近几年随着艺术家对城市化进程、生态与环境、都市生活和客观现实的种种关注和思考，出现了大批超越仅仅从“民族身份”、“文化符号”角度出发进行创作的艺术作品，这对于用水墨作为基本表现元素的水墨艺术来说是十分难得的，而这样的新的尝试，又带给我们这样一种感觉，作为某种“民族身份”的水墨画终结了，取而代之的是一种多元审美观、多元价值观下的多样的艺术表现。

在最近的一些展览中我们发现，“鉴古开今”为取向的水墨探索和“借洋兴中”为取向的水墨探索已经成为了一个阶段的历史，当下水墨在艺术语言上很突出的显示出由传统向现代转型的基本特征，无论是在结构样式上，还是笔墨造型上，都有了一些新的方法和表现。这种新的多元的语言风格，往往难以简单地进行分类，这好比西方后现代艺术一样，艺术家之间的差异性和不可复制性成为了当下水墨创作的特点之一，作品之间，各有面目。从“墨非墨展”的作品我们就可以看出，有介入现实的直接呈现，有展现个体视角下现实的一面，也有将作品直接涉及现实社会问题，从一个艺术家自身的立场去体验、反省和批判。很多时候，中国当代艺术与世界文化艺术的关系问题是一个让人充满焦虑的问题，因为我们一方面希望带着一种带有文化身份的艺术方式去争取与世界当代文化的发言权，但同时也焦虑于水墨“语言”本身的独特性与世界的距离，自身的“文化牌”有时也被人看作一种献媚西方的功利举措。也许，这是一些艺术家的策略，但是不能否认的是，在历史的进程中，水墨的实验从来就没有停息过，不仅仅是“政治符号”这一类，题材在不断地扩大，形式也在不断地进行着反叛和超越。我们看到的是，艺术家们将水墨当成具有现代文化品味的艺术样式，用水墨性话语来直接呈现个人当下的感受和体验，对当下社会人的生存状态作出反应，对水墨形式技法的探索逐渐演变成为一种自觉的艺术语言实验，水墨性话语与当下文化语境相契合，艺术家用个性化的作品和充满冲击力的视觉符号撞击现代人的心灵。（节选自《从“中国画”到“水墨艺术”》）

▼

I don't agree with the idea that contemporary wash painting will stay forever at the edge of art.

Contemporary wash painting on the mainland has received great academic concerns since 1980s; and criticism, research, exhibition and publication are always along with it.



#1 圣诞快乐 综合材料 魏青吉  
#2 古俑图 纸本水墨 朱振庚