



孤山3-2 综合材料 王天德

水墨文化特性及其当代表述的问题 Features of Chinese Wash Painting and Contemporary Expression

□靳卫红 Jin Weihong

上世纪80年代以来，对水墨画创作的争论热点莫过于李小山的“中国画穷途末路论”（1985年）和吴冠中的“笔墨等于零”（2006年），这两句话都很吓人，但它们有同一个前提——针对了陈陈相因的水墨画创作方式。而这个问题与90年前“五四”时期的陈独秀反“王画”乃同一个命题。

为何这种“陈陈相因”的水墨画历久不死？我们不由得要追问它的来龙去脉。

水墨画，或称文人画，作为中国士人建立起来的一种文化载体，宋元以来，它曾扮演过一种指认文化身份的重要角色，即参与者通过对水墨画的表述指认他是否属于一个文化圈，对“器”与“道”在理解上的分野决定着一个人对绘画的认识，也体现其文化上的总体素养。文人水墨画不能够下放到最底的阶层，修养和笔墨是它根本性的东西，一旦放松了它的入口，文人的“逸笔草草，不求形似”可能被借题发挥，变为一种粗鄙的绘画，通俗的水墨活动到吴昌硕、齐白石止已不能再往下。水墨最早地发展出了一种形式语言，纯以笔墨趣味的方式建构起艺术的品质，比如说元人的绘画，几乎笔墨可以独立于表达的内容之外。关于这层关系，如果我们非要在西方艺术系统里找出可以类比的例子，相应能够找到现代主义的一些创作方式，如抽象绘画，或一些表现主义的绘画，由色彩、线条、情绪诸因素即可以构成艺术本身，也可成为并不需要什么内容而独立存在的形式语言。中国的写意水墨画的形式语

言发展到四王是一个极端和顶峰，冲高而下，确实出现了陈陈相因的问题。

笔墨趣味本身如同一个巨大的能量漩涡，你需时刻保持清醒对待它，否则，它会吸走了你，让你成为它的奴才。对传统颠覆的意愿不强烈，在文化上是一种累积状态，这是中国文化中一个非常典型的特征。董其昌被吸了进去，四王被吸了进去，后世后代无数人被吸了进去。我预言，仍将有人被继续吸进去，并不是这些人愚笨，不明白独辟蹊径之重要，而是在一个情非得已，你不知不觉被吸了进去，它控制了你直至神经末梢。综合了诸多的学养因素，才能修成对笔墨的深度认识。笔墨，或者说是一个约定俗成的权力话语，确实有一种让你上瘾的可能，你随时可能掉进这个洞里，或可能你心甘情愿地掉进这个洞里被捕食。陈陈相因，古代中国人大概不这么说，他们用不断地完善来形容。一个个坠入深谷的人，他们形成一个盘根错节的势态，把这个形式发掘得很深入，不惜耗费生命做共同性的事情，独辟蹊径者有，但并不是什么颠覆性的，八大山人已经算是革命的了，中国文化史上没有杜尚，他们乐于做修补的工作，他们大同小异，这是中国绘画的一大特性，最后，在末流的时代，变成了“陈陈相因”的绘画，也变成了遭受诟病的老套子。

在近10年的水墨画实验当中，显然遇上了两个问题，一是我们如何理解水墨的文化性，是保留水墨文化性趣味？还是直接下

放笔墨的概念？二是，水墨能不能直接变成一个没有文化背景的媒材？（注意，仅仅是媒材，不是媒介）这两个问题在特定的情形之下是一个问题，即我们如何来表达水墨的当代性。

水墨如果是作为材料而言，是可以作为自由表达媒材的。但是如果我们考虑进水墨作文化性表达的方式时，我们将不得不论及它的特殊的语言权力。

德国策展人杨天娜在深圳策划过两个水墨概念的展览，一是“黑极生象”，还有一个是“水墨生活”，是深圳国际水墨画双年展的主题展之一。这两个展览有一个共同的倾向即水墨仅作为一种材料元素，脱离了中国文化场景，作为一个中国符号被推举出来，笼统地成为一个东方概念。这样的水墨展看起来不在本位上，未必符合中国人对水墨的理解，但是带来了不少生动的情趣和创意。它下放了水墨作为文化身份“道”的层面意义，使之简单化了，并且符合西方人对水墨的一种想象。这种水墨仅作为材料使用也出现在一些艺术家的创作当中，在一些当代水墨展里，也能看到有这样的倾向。比如，刘旭光的作品，他的VIDEO作品用一滴静止的墨滴，观看的人通过看这一滴墨，展开对中国文化的想象。但我认为这是一个有关于水墨历史的作品，不是水墨性的作品。

当代的水墨，边界更开放，也包含各种艺术探索，但水墨常常不是主诉者，而是一个配料。如果我们稍稍注目，会发现其语言

上的偏正结构，比如，用水墨方式的Video，用水墨方式的装置，与水墨相关的行为艺术等等，水墨性并不是主体，水墨只是一个材料。我赞同水墨的各式试验，对水墨概念进行新的阐释，但是它不可流入简单化。有人说，水墨不是水墨画，这句话从逻辑上来看没有一点错误，但是，水墨到底是什么？水墨是材料吗？水墨如果离开了一些基本特性，比如说，毁坏水墨画的具体指数如用笔和趣味系统等等，我们还能把它认作为水墨艺术吗？水墨下放成了只是材料，我们无疑降低了它存在的要求和质量。我是反对把水墨下放为材料后仍被形容成中国文化身份的代言者，我们需要甄别清楚这些概念，不能一概称之为当代水墨。这个问题尤其在国际艺术活动中会产生效力，这种误解的后果是，西方人认为水墨只是一个材料的问题，而忽略水墨作为文化载体的深度认识，最终将水墨画理解为与西方绘画当中的草图一样，使水墨画的价值遭受极大贬损。现在国际间的水墨活动日益增多了，中国实验水墨艺术家的表现也被更多的国际专家眼光关注，我们应把握这些好机会，表述我们对水墨艺术的理解，也是中国人对世界艺术的一种贡献。杨天娜可以根本不考虑这个问题的，她的态度可以看成是一个外国人如何“看”水墨画。但作为本土的学者，则牵涉到如何“做”水墨这回事，这个问题如何解释似乎是自己的责任。因此，将水墨材料化这种肤浅的表述倾向应该避免，避免水墨成为一个简单的东方符号，这个也更应引起学术层的重视。因为水墨概念毕竟不是一般的丙烯颜料或水彩纸，它是一个民族文化的载体。

近百年来中国绘画受西方化影响，经历了一个范式转变的过程，水墨的完整性，“陈陈相因”的完整性已遭受极大破坏，我们现在针对的所谓笔墨问题已发生位移，我们说的笔墨问题到底是什么，也需要厘清。笔墨不仅仅是一个简单的技术术语，它凝结了中国人在绘事上的修为，笔墨不是笔触，更不是笔和墨，它是一个语言系统。水墨艺术的文化性体现在笔墨问题上，我们既要研究他们的关系，也要防止掉入陈陈相因的陷阱当中，象“四王”一样，已被证明缺乏意义。水墨本身的历史及文化性在当代性的

实践中是不可忽略的，如果我们仍冠以水墨之名，其文化特性则是我们必须考虑的。消解了这个语言系统，我们不能称它为水墨，用“当代”之名也不能。

水墨究竟是一个专门的问题，还是一个公共汽车，谁都可上？

我在1993年悟到自己创作中的问题，沉重的中国经验使我不能喘息，更怀疑自己艺术的存在价值。因此竭力摆脱共性，寻求个性，异想天开地要表达零经验的东西，反对一切用笔，也反对一切程式，我需要别人站在自己的作品前无法立刻判断优劣，也就是他们调动不起以往的经验，让经验作废。这个试验最终未能成功，这个要求提得太高，没有零经验，任何经验没有对应者它是无效的，我们的实验也许只是古人经验的延续，充其量可能是一些填补。如果你还不打算放弃水墨的方式，你只好尊重它的特性。我也领悟到，对文化特性的理解有助建立自身的文化身份，有了文化身份，你才可能与别人交流。

在中国文化现代化的过程中可以说一直对抗着这个陈陈相因的水墨画传统，这是个特殊的问题，它和其它的文化问题在历史的作用下形成了一个既对立，又同一的关系。对立在于它有一个自身的历史传统，同一在于在中国文化西方化的影响之下，水墨问题也不例外。

中国水墨，笔和墨之间的游戏，它的概念是被规定了的，它是一个文化特性问题，这是水墨文化的权力话语，从这一点上讲，它是不开放的。既要保留文化特性，又要介入当代语境，我们比古人的要求复杂。

Two big problems emerged in the ten years experiment of Chinese wash painting: how to understand its cultural quality? To give up the concept of brush and ink? Can it be reduced to only a material? To sum it up, the problem is how to present its contemporariness.