



## 现代水墨画的思想危机

作者: 王南溟 来源: <http://arts.tom.com>

### 本站公告

1、网络传媒的优势之一是可以在线播放音像混成的动态画面,因此本站将尝试把过去需要录音后整理成文的访谈,用视频记录并在“本站专稿”栏在线播放。由于这些视频文件都是先传到优酷网再用外部连接的方式链接到本站,因此无法避免优酷网的网络商业行为。本站“视频下载”栏将改成“视频专栏”,也采取把视频文件传到优酷网再链接到本站的方法。如果您想避免成为优酷网在线商业宣传的对象,请不要点击本站视频文件。

2、本站免费刊登展览信息和个人作品。展览信息包括电子海报、简讯文档、参展作品与展览场景,作品要求表明尺寸、材料和创作年代,如果是展览预告,参展作品与展览场景的图片可以在开展之后补发给我们,否则我们将不保留该展览信息。个人作品要求有个人风格,并为具有探索与创新的风格,数量在4件以上,艺术市场上热销套路风格,本站一概不与刊登,展览信息除外。这是本站鼓励创新和尊重创作自由的学术定位所决定的。所有图片请把像素调到800X600,高宽相加等于1400

3、本站“视频下载”栏目欢迎40MB以下的avi格式的压缩文件,内容可以是video作品、访谈录像、名人生活录像、行为艺术录像、重大展览与学术会议录像。超过40MB以上的稿件,请分成上下集或多集,我们将采取连载的方式予以发表,连载最多不超过400MB。其他内容的avi稿件,请通过电子邮件与我们联系,我们将尽量考虑发表。本站工作邮箱: [art-here@163.com](mailto:art-here@163.com)

### 一、抽象画的狭路:“水墨性话语”与“宇宙牌”作品

当我有了《无边的吹捧:皮道坚的“实验水墨”评论》后,我还是有必要再次分析皮道坚对“实验水墨”进行“无边的吹捧”的动因,这样才能彻底清理皮道坚现象。就是说,皮道坚可以将“实验水墨”画家吹捧到“宇宙飞天”的级别,就与他经常用的一个关键词“水墨性话语”有关,如果没有皮道坚的语境,这个“水墨性话语”一词其实也无关于对与错,而皮道坚将它应用于“实验水墨”的评论中,也就使这个“水墨性话语”带上了皮道坚的偏见。事实上,皮道坚的“实验水墨”评论的核心就是他反复用的“水墨性话语”这样一个时尚的词语。我们可以发现,由于对水墨效果的解释很容易借助于传统的宇宙哲学,所有的故弄玄虚的水墨画都会不失时机地去呈现那种所谓的宇宙景观,所以“85新潮美术”时期的水墨画创新就已经开始了这条“宇宙牌”作品的生产线,谷文达是这样,甚至更早的时期,对中国内地产生影响的刘国松,也是一位善用宇宙题材的现代水墨画家,好象唯有这种现代水墨画才能够代表水墨抽象。它作为一个习惯性思维而延伸到现在的水墨画批评中,皮道坚称“实验水墨”为抽象水墨,被皮道坚肯定的“实验水墨”画家刘子建说自己的创作是抽象水墨,而反对“实验水墨”的批评家鲁虹也认同“实验水墨”是抽象水墨。不管是创作者本人还是与这种创作有关的批评家,从刘国松开始到“实验水墨”,都喜欢将他们的水墨画论定为抽象画,而这个水墨抽象,少不了皮道坚所说的“水墨性话语”的表面呈现,这是现代水墨画在不停地被这样推动以后的结果,也是现代水墨画评论中本质主义对水墨画的再次界定的体现,即水墨的混沌,就象宇宙的混沌(而事实上现代科学中的宇宙是很清晰的)那样,传统哲学中的宇宙意识是解释这种“水墨性话语”的引子,好象用了水和墨的混沌效果就实现了现代水墨画的精神,而这种精神自然而然地使现代水墨画进入了宇宙景观的老掉牙的戏拟和渲染之中,终于“水墨性话语”成为误导人们去判定是不是抽象水墨的一个参照性。因为“水墨性话语”已经要求这种抽象水墨不只是抽象画,而且还是反映宇宙精神的抽象画。

由于我们有了谷文达的作品,才有了从刘国松、谷文达再到“实验水墨”这条“宇宙牌”水墨的主线,我早已称刘国松的现代水墨画创新为“隋性的创新”,接下来的谷文达创新同样也是如此,因为这种创新都没有触及到我们传统思维的神经,或者说都是用着旧的思维系统说着旧的知识,哪怕是水墨材料的混沌性发挥,表面上是现代水墨的途径,而其实也不过是一种被我称为的“过时的文化学承诺”。由于在现代水墨画评论中一直缺少对这些问题的反思,所以到了皮道坚推崇的“实验水墨”中,上述的水墨缺陷也越来越被放大了。

这就是皮道坚将“实验水墨”同时也界定为抽象水墨的思想背景并在他的评论中反复提出,也就是这个原因,皮道坚曾对我的《张力的疲软:给现代水墨画的诊断书》给予了高度的评价,但这种高度的评价是建立在没有理解我的原意的基础上而作出的,只是因为我在批评现代水墨的时候针对了黄专和鲁虹的一种倾向,即用观念论和题材论去否定抽象画的价值和我重申“抽象”的重要性,所以我一度也被皮道坚认为是他的同一个战壕里的战友,可以和他同唱一台“实验水墨”的戏,肯定我的观点也就等于是肯定他的观点,尽管我当时也同时批评了“实验水墨”中刘子建和张羽的抽象。

皮道坚在这篇《关于实验性水墨艺术的几个批评话题》中说:青年批评家中,也不乏对实验水墨的当下性及其意义有清醒认识者。王南溟最近发表在《江苏画刊》上的《“张力”的疲软》一文,语虽尖刻,但大都言之有据,看得出作者对近年来水墨画坛的发展态势有过冷静观察和认真思考,可贵的是其观察和思考不仅有一定的当代知识背景,而且在学理的层面上展开的,尽管我不能赞同该文结尾的论断:在当代艺术中,有没有现代水墨画并不重要。但却赞赏作者把当代艺术看作一种“动态的文化问题”眼光。正是具备这种眼光,他才有可能发现抽象水墨的当下性及其现实的文化意义。与那些认为抽象画不具当下性而予以排斥的批评家不同,王南溟看到了抽象画在中国艺术中的现实性价值,并指出:“缺一环,中国当代艺术就有天生的语言佻倭病,而且一旦到抽象画切入点和语境有其‘观念’和‘意义’的维度,那它就远

远超越了画面所传递的信息。”这个见解无疑是深刻而有远见的。令人奇怪的是，既有如此见识，并认为抽象图式可能是与传统拉开距离的最好途径，以“构成”转化“写意”，以“表现”取代“书写性”可能提示抽象艺术的新看法的同一作者，何以会在同一篇文章中得出前述有没有现代水墨并不重要的结论。（《97深圳市谷风画院院刊》）

皮道坚这篇文章写于1997年，当时是黄专的“观念水墨”正在大出风头，鲁虹的“都市水墨”正在瓜分“实验水墨”的话题，而我在当时主要是回答黄专和鲁虹对我的批评，同时也批评了他们的“观念水墨”和“都市水墨”，我的这些论战都意外地得到了皮道坚的肯定。当然重要的还是皮道坚对我进行的提问，也是皮道坚与我发生矛盾的潜在原因，我对抽象的重新解释是出于我的评论方法，主要是针对从1990年代初开始否定抽象的价值的评论风尚，首先在油画领域中，然后到了水墨领域（易英是他们的重要成员，当然黄专在“观念水墨”的自我批评中纠正了这个偏见），如果皮道坚能够看明白我的这个批评视角，就不会认为我是在说着自相矛盾的话，换到现在我还会这样说，如果有了当代艺术，有没有现代水墨一点都不重要。因为我们已经不需要画种意义上的现代水墨画，包括不需要画种意义上的“实验水墨”，而所谓的皮道坚的“水墨性话语”也就是这种将“实验水墨”变成一种抽象画的狭路的本质主义水墨画评论，这种评论的有害性是会将水墨领域真正的思想排除在外。这也是皮道坚无法胜任水墨领域的评论的原因，道理很简单，顺着皮道坚的思路，如果不具备“水墨性话语”的水墨混沌性，当然就不会将它作为“实验水墨”内容来加以讨论。

高名潞在一篇题为《当代中国水墨画的危机与方法论的创新》一文中从美学的角度也谈了当代中国水墨画的批评与创作的误区，虽然他没有点名批评皮道坚，而是批评了谷文达创作与李小山的理论，但也涉及到了“实验水墨”的问题，高名潞说：

当代水墨画界也存在着两个迷信，一是过于相信笔墨和笔墨的表现力，另一是自以为是地相信一些画面形象意义，如混沌意象的宇宙感，方与圆的阴阳哲学，或者矫柔造作变形后得到的所谓的深刻性，等等。当代中国画太缺乏观念和方法论上的突破。八十年代，以谷文达为代表的“宇宙流”水墨画将传统积墨法与西方现代派绘画（特别是超现实主义）相结合，创造了一种新风格，但本质上它是破坏性的，而非建树性的，因为它本质上仍未脱离徐渭八大的传统。八十年代中期，江苏兴起的新文人画也是一种对传统文人画优雅意境的破坏，但本身也并未建树任何东西。原因即在于它们在艺术方法上没有突破，只是在笔墨和人物、山川的形象上作些变化而已。但九十年代的水墨画仍循此方向发展，只是更加形式化了，精致化了，尽管尺幅变大，但气势却反而比先前小了。

笔墨迷信的根源是认为传统水墨画的发展即是水墨表现力的进化史。李小山风波的硝烟，有震耳之声而无发聩之效。其实，我们有必要对中国绘画史作新的解释。我们不能以我们自己今日对笔墨的理解去看古人的绘画和思想。我认为，我们应更多地从方法论更新角度而非笔墨变化的角度去理解中国绘画史。方法论在前，笔墨在后。

从二十世纪初的“革四王命”开始，“无个性”与“形式主义”即成为了四王的，乃至任何艺术家的永恒罪名，它使我们不能从方法论的角度去看待“无个性”和“无笔墨”的意义。中国人的一个世纪的乌托邦情结造就了当代艺术家与批评家对中国传统笔墨产生了巨大的期待。他们相信笔墨可以再现辉煌。伴随笔墨而来的则是徒有其表的鸿蒙宇宙气象、方圆抽象符号、变形人物或都市风景等等。左冲右突，其实均未脱离传统窠臼。只因为没有一个新方法论，所谓观念，只重表现什么和怎样表现，就是不问为何这样表现或为何非要这样画。所以总是事倍功半。（“美术同盟”网，2002年8月20日）

上面所引的高名潞的论述是这篇文章中的主要观点的摘录，但它也可以替我解释水墨画领域的两个批判性话题的由来，一是我为什么说，李小山已经回答不了皮道坚那句口号：“实验水墨”是有前途的。一是我为什么要批判谷文达至今的当代水墨画。高名潞对“85新潮美术”以来的反思其中就有中国的现代性问题，这也应该是高名潞在中国画领域的现代性反思的内容。所以从这点来看，这也是我看到的对现代水墨画作具体批评中最有意义的一段话，由于这段话让我相信高名潞是在不停地反思中国艺术的现代性问题，尽管在反思的过程中高名潞会出现更严重的心理障碍。

有感于皮道坚在“实验水墨”领域的评论工作越来越庸俗和将这种水墨评论在他的概念游戏中不停地绕圈子，我在2001广东美术馆“水墨实验二十年”展的研讨会上开始了与皮道坚的争论，争论的结果就是我的两篇批评皮道坚的评论，一篇是针对“实验水墨”主题与材料上的“水墨性话语”而写的《我为什么称“实验水墨”是“贴面水墨”》，即说明了“贴面水墨”的来源；一篇是皮道坚在讨论会上对我的提问的事后回答，《纠正“后现代”——有关水墨可能性的五个事例》。我所举“水墨可能性”的五个事例，正好是用来说明有了当代艺术，有没有现代水墨画已经不重要的理由。当然也包括我所认为的抽象与皮道坚所认为的抽象水墨的不同。如果说我在水墨的问题上会站在抽象的一边，是因为我首先对批评界不重视抽象与后

抽象而直接进入了实现主义的后现代主义(其实不是后现代主义)提出了批评。所以这首先不是我要为水墨本质主义作辩护,而是说,水墨在现在也同样出现了这个形态史的要求,其次,我在纠正皮道坚的一个说法,即“实验水墨”是抽象的,而事实上“实验水墨”的“抽象”是皮道坚理解得简单化的抽象,就我们现在看到的用谷文达的墨色和刘国松的肌理,再来表现性地随便搞搞,并附加一些象皮道坚那样的文学想象的解释,就有了混沌的宇宙抽象那样,这与其说是抽象还不如说是抽象的发育不良。就象我们其他艺术作品因为没有现代主义基础,所以所理解的后现代主义也完全是错的那样,“都市水墨”与“观念水墨”都是这样。与“都市水墨”和在“都市水墨”基础上的表现性水墨(到现在为止也只能称为现实主义,最多是批判现实主义改造的中国画,而不能称为当代绘画,因为当代绘画首先不是绘画,也不是非要用水墨不可)和“观念水墨”(也因为颠倒了观念与水墨材料的主次关系,使它也在提出“观念水墨”这个概念的批评家黄专的自我批评中结束而最终使这场水墨的命名性批评成为了一场闹剧),都是因为我们没有一条成熟的艺术史所造成的。就象我们也没有真正从学术上进行独立地对表现性和抽象水墨问题进行讨论,而且只有通过讨论才能让这种现代水墨画不至于只停留在形容词式的吹捧——从刘国松、谷文达到“实验水墨”这个可以讨论的问题情境那样。

以此我来继续回答皮道坚对我的提问,为什么我要说,有了当代艺术有没有现代水墨一点都不重要,我的意思其实并不难理解,我对诸种现代水墨采取一贯的批评态度并不等于说水墨从此就不能用了,而是说,作为画种意义上的水墨已经不再有绝对性,我反对的是水墨画种论企图,更反对的是唯有水墨才有中国艺术的前途的口号。而画种论恰恰是诸种水墨论述的共同方向。在保守的中国画领域这种画种论是被绝对肯定的,而在“都市水墨”和“观念水墨”中这种画种论也是一而再,再而三地反映出现,即他们的理论必然会导致——即是说也许不是他们的愿望——对画种论的肯定,这就是我与现代水墨画家和批评家和那些自称为“实验水墨”而却被我称为“贴面水墨”的画家的区别,集中到皮道坚的“实验水墨”论题,我更关心的是这种抽象的艺术虽然用了水墨的材料——这又是我的媒体论的应用——但它却是与水墨本质主义没有关系,或者与画种论没有关系,它是为了足以能说明他所要说的观念而用了水墨材料,所以这就是真正的媒体,媒体的意义就在于它抽离了水墨材料的本质主义特征,而使它只是被用后的意义痕迹,而这个用又是非这样用不可的,而不是说明可以用其它材料更有表现力和观念性,却一定要用水墨材料。“实验水墨”和“观念水墨”画家却是相反,因为他们早年就是学中国画而无法再改其它的画种,就打着水墨的实验来求得自己的一种身份,以证明这是中国的现代或者当代艺术,所以从这一点来说,我也要借我的理论来批评我的作品的人提出反批评,即他们认为我的《字球组合》正好在否定我自己的观点,因为我也是用了水墨材料,而我要说,我的《字球组合》正好可以用来反驳现在水墨领域的理论观点,从“实验水墨”到“观念水墨”论,至少我的《字球组合》的思想背景与“实验水墨”和“观念水墨”不一样,他们是新儒学的,而我是批判理论的,我的《字球组合》同样地说,我讨厌新儒学。

## 二、东方人的“东方学”：谷文达、仇德树与中国现代水墨画

当美术批评家在谈到中国现代水墨画而言必提谷文达时候,仇德树似乎是一个可以被他们忽略不计的艺术家,不是那些批评家没有看到仇德树的作品和简历,也不是仇德树关在画室里什么人都不见,确实当美术批评界的每一个批评家只关心完全相同的人和事时,我们就无法再用上“独见”这个词,也正是这样,我才有必要在本书的结尾部分单独讨论仇德树的艺术,当然这种讨论不能简单地理解为我为仇德树翻案,因为它也是我在本书中所要批判的话题的延伸,即我通过对仇德树在1980年代的现代水墨画和在1990年代以后的现代水墨画的不同进行比较分析,可以看到什么是现代化理论的现代水墨画,什么是新儒学的现代水墨画。

东方人的“东方学”,这不但是我在本书中所要批判的问题情境,也是我所有的关于当代艺术批判的问题情境,这种“东方学”就是被西方殖民主义理论概括出来,然后让东方人去套用的理论,水墨画走向现代水墨画以后,由于这种西方的“东方学”很容易被人们认为就是我们的前途,所以它可以一次次地改头换面为文化复兴论,并随着它的发展越来越成为中国艺术进入国际秩序的唯一出路和身份符号,所以也使1980年代的现代化理论中的水墨画立即变成了1990年代的新儒学现代水墨画,在本书中我讨论了从林凤眠到台湾现代美术运动,再到以中国为核心的儒家文化圈(暂且这样称谓)的“东方学”水墨画的过程,仇德树作为一个现代水墨画家同样也可以让我们看到这种“东方学”对艺术思想的伤害。

编辑：仲晓 责任编辑：仲晓

<< 首页 < 上页 1 2 下页 > 末页 >>

