



## 不断跨界的新兴水墨 Constantly Cross-border Emerging Ink

□鲁虹 Lu Hong

*Modern Chinese wash painting is faced with two big problems: some artists have over tried to mimic modern western styles and lack of originality; while some works are too formulaic, repetitive and lack of great insights.*

2002年1月，我在湖南美术出版社出版了一本书，名叫《现代水墨二十年》，介绍的是中国现代水墨从1979年到1999年的发展情况。在书中，为了避免混淆，我特别将这一阶段出现的水墨创作分成了两个不同的范畴，一个叫做主流水墨；一个叫做现代水墨。我在前言中明确指出：在一个追求现代化的文化情境中，强调水墨画创新与转型已是大势所趋，不可逆转。但人们在具体的改革方案上则完全不一样。从改革开放以后出现的水墨画发展来看，占主流的方法一直是：立足传统水墨画的艺术框架，对水墨画的某种属性，包括构成、造型、设色及入画标准等，进行现代化的改造。此外，还有一些人则是立足于由徐悲鸿创立的写实水墨的艺术框架进行现代化的改造。这两类水墨画就是我所说的主流水墨，它们十分广泛地出现在了由各级美协与画院——也就是官方艺术机构举办的展览上，在当今水墨创作中占有中心与主导地位。恕我直言，虽然这两类绘画在表达新的意境与创造新的风格上有着一定成就，但也存在重要问题，即一些艺术家由于十分忽视变动不居的新生活，所以，当他们按现代的形式观念改造传统水墨与写实水墨时，对以往的价值系统、入画标准及意境构成方式，并未作重大的变革。有些人甚至把传统当成了重要商品元素来加以运用，这使得他们面对时代的新变，并没有拿出体现时代特点与思想价值的力作来。由此我感到：从理论上讲，传统

的山水与花鸟符号，还有边疆风情的符号的确还可以表达现代人的某种感受，但它们毕竟与当下现实有很大的隔膜感，因此，如何从现代生活中去提炼新的文化主题、艺术符号与表现手法，应该是改革水墨画的根本出路。相对而言，一些现代水墨画家则要做得好得多。

究竟什么是现代水墨呢？

我认为，这一类水墨画在大陆诞生于上个世纪80年代，其不仅完全超越了传统水墨与写实水墨的艺术框架，而且在很大程度上参照的是西方现代艺术的价值观念，由于它锐意反叛传统，执着地追求水墨艺术的“现代性”，(2)结果打破了固有的文化程序，导致了本土画种的分裂，它就被我界定为现代水墨。站在正统的角度看，现代水墨很有些割裂优秀传统、数典忘祖的味道，但还原到具体的时空中，我们就不难发现，大多数从事现代水墨画探索的艺术家对西方现代艺术的借鉴，乃是为了突破呆板、僵化、陈陈相因的水墨表现规范，进而找到某种表达的突破口。实践证明，他们一方面在西方现代艺术的批判吸收，改造重建和促使其中国化上做了大量工作，另一方面又利用现代意识重新发掘了传统艺术中暗合的现代因子。而这一切对水墨画的现代转型具有无可估量的作用。事实上，在90年代中期，现代水墨已经基本完成了由传统向现代的转型。即无论在笔墨处理上，还是对新符号的选用与结构样式上，都创造了全新的东西，加上出现了一大批优秀的艺术家与作品，于是，现代水墨作为一个新出现的艺术传统，已逐渐为人们所接受，并成了历史的一部分——其中包括表现水墨、抽象水墨等等。最能说明问题的例子是，90年代中期以后，它开始出现在了从国家到地方艺术机构举办的学术活动中，其学术成果甚至为主流水墨所借鉴。

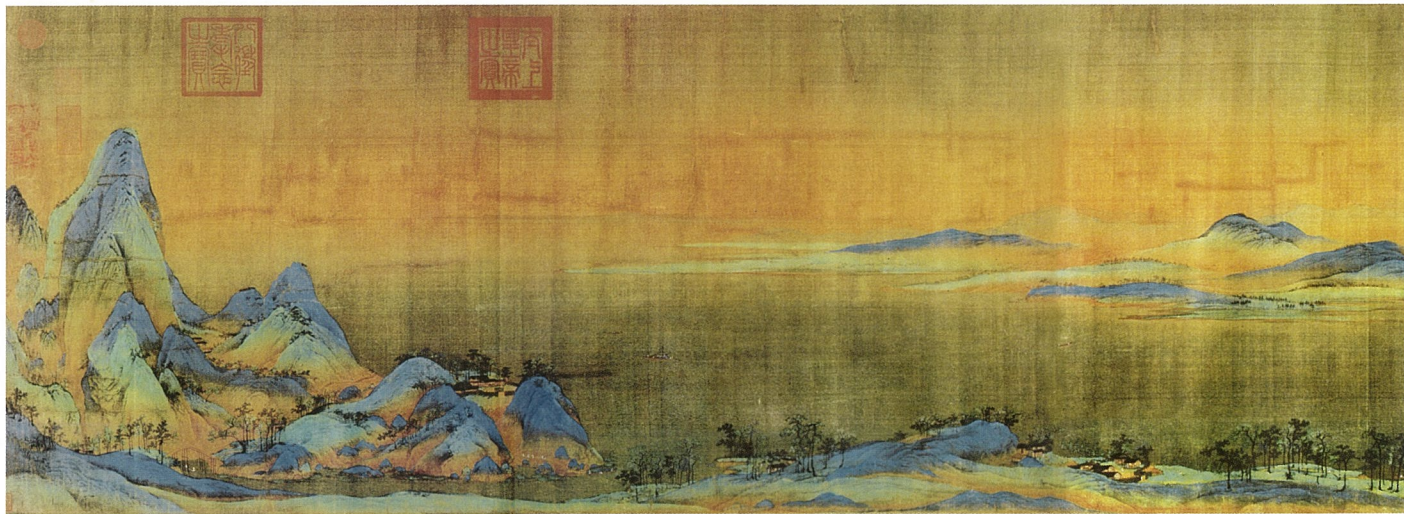
不过，现代水墨发展到后来同样面临着很大的问题，这首先是个别现代水墨艺术家过分摹仿西方现代艺术风格和缺乏原创性的问题；其次是个别现代水墨艺术家的创作过分形式化、定型化、重复化与缺乏思想内含的问题；再其次是自上个世纪90年代以后，尽管中国当代艺术在整体上更重视将社会意识融入到艺术创作中，可不少现代水墨画家却依然热衷于针对传统水墨的语言媒介去提出问题，而较少从当下文化和艺术问题中去寻找水墨艺术的对位性。基于此，批评家易英早在1994年便尖锐地指出：“尽管一些水墨画家力图突破传统的窠臼，但中国画在主流上总是游离于中国当代艺术的主流，日益成为一种自我封闭的修身养性的高级休闲艺术……”(3)很可惜，易英的意见并未引起很多现代水墨画家的重视，他们似乎无法从85情结与现代主义的精英情结中解脱出来，结果就造成了与中国当代艺术语境错位的现象。关于这一点，我曾经在1996年召开的“走向21世纪的中国当代水墨艺术研讨会”上指出过，在会上我强调说：“实验水墨画家在完成了阶段性目标（语言转型）后，应该根据现实文化情境的特殊性来调整他们的价值取向，使之从语言的层面的清理转入到对当下现实的关注中，进而以自己的方式对迅速变换着社会中的社会与人的状况做出有力的反应。我甚至觉得，同中国当代油画一样，水墨画完全可以表达当下中



国人的生存经验与艺术经验，只要实验水墨画家摧毁横隔在艺术与生活之间的栅栏，那么，艺术问题的当代性就会使水墨画这一古老的画种再获新生。”(4)然而，我的发言在当时不但没有引起了一些水墨画家重视，还引起了他们的深度反感，这迫使会议主持在编辑这一次会议的文集时，不得不违反学术惯例将我的论文拆下。

非常值得欣慰的是，在90年代中期以后，有一些艺术家已经自觉地在寻求转型，并把追求水墨艺术的当代性视为了艺术创作的新方向，(5)例如画家李孝萱、刘庆和、黄一翰、周涌、郑强、邵戈、王天德、张羽等人做出了极为成功的探索。虽然他们的创作切入点与艺术风格不尽相同，比如有人强调对公共图像的借用（黄一翰），有人注重对现实进行“意象性”的把握（李孝萱、刘庆和），有人用超现实的方式呈现生活的本质（周涌、郑强、邵戈）……但他们仍然具有一个共同的特征，那就是不仅都很注意从当代文化的发展中寻找问题，而且还有意识地针对社会现实问题发言，显示出了当代知识分子应有的立场。这对一向不太涉及社会现实问题的水墨画界是有着重大转折意义的。他们的创作启示着我们：关注现实并不意味着机械地反映物理现实。如果艺术家能从水墨自身的特点与个人切身感受出发，并且对现实进行一种意向性、虚

#1 一面红旗四号 设色纸本 朱伟  
#2 开春图21号 设色纸本 朱伟  
#3 反面正面和黑暗中 设色纸本 严隐鸿 球池



拟性、本质性的把握，那么，新兴水墨不论在图式上、符号上还是在笔墨上都会有巨大的空间与可能性。这里还应指出的是，当代水墨正走着多元发展的路，在前面我更多谈的是架上水墨的发展现象，其实也有一些当代水墨不仅逐步走向了三维，而且借用了影像、装置的手法。(王天德、张羽)关于这一点，我与孙振华曾经在策划“重新洗牌”展与“开放的水墨”展时曾经谈到过，因篇幅有限，在此我就不多说了。

我一直认为水墨和油画、版画不一样，它并不简单的是一个画种问题，而是一种身份的象征。由于它在中国有一千多年的历史，所以是在全球化的背景下参与国际对话非常有效的资源，应该很好地加以利用。只要新兴水墨艺术家很好地解决了当代性问题，不仅可能解决自身转换的重大问题，还将在中国当代艺术的格局中占有重要的位置，进而引起国际当代艺术界的关注热情。不过，这需要顶尖级的人物与作品出现。基于这样的考虑，我在近年分别策划与参与策

划了一系列与当代水墨有关的展览，它们分别是1999年在广东美术馆举办的“进入都市”展；2001年9月在深圳雕塑院举办的“重新洗牌”展；2007年6月在深圳关山月美术馆举办的“开放的水墨”展；9月在四川美院坦克库举办的“与水墨有关”展；同月在成都现代艺术馆举办的“重新启动——第三届中国成都双年展”；2008年9月在深圳美术馆举办的“墨非墨”展。在这一系列展览中，我与其他策展人除邀请了一些资深的新兴水墨艺术家参展外，还邀请了一些从事当代油画、装置艺术、影像艺术、雕塑艺术的一线艺术家参加。其目的是希望他们能从外部进入新兴水墨，并为新兴水墨注入创新的活力。当然，如果他们由此开拓出自己的艺术新境界，那我将非常高兴。

我清楚地知道，个别批评家对我以上的看法是持绝然相反看法的。首先，他们认为，我实质上是在以水墨加当代的方式延缓水墨画的生命，说得好听一点，就是想利用中西艺术的二元对抗论来构造水墨画的新防御功

能，进而从国际文化的边缘向中心挺进。其次，他们认为，水墨材质的柔软性与漂泛不定性，使水墨画在关注人的生存状态时显得软弱无力，它充其量也只能画些似是而非的抽象水墨。

老实讲，我总觉得这类激进的看法实质上是“媒体特征论”与西方普遍主义的综合产物。其荒唐之处是，它一方面将水墨画的媒材划入了软性材料的范围，另一方面根据这样的前提推断它既不可能生发出批判的能量，也不可能解决好“当代性”的问题。甚至无法以独立的主体身份参与国际艺术的对话，除了重复传统和改良过去时态的艺术，如传统水墨与抽象水墨，别无出路。按此逻辑推理，中国当代艺术就只能用西方当代艺术的样式，如装置艺术、行为艺术、新媒体艺术来进行创作，否则就是运用“新保守主义”的守存策略来挽救处于边缘的劣势文化。这是什么逻辑呢？这是典型的西方中心主义的逻辑。谈到边缘，很多人心里都有数，其实也不止当代水墨处在这样的位置上，就是一

些使用了西方当代媒介的中国当代艺术也在所难免。类似情况，人们完全可以从许多材料中看到。而造成这一现象的原因复杂得很，远不止媒介特征是硬还是软的问题，对此采取文化虚无主义的态度肯定无济于事。如果由此便剥夺当代水墨进入中国当代艺术的权利是根本没道理的。另外，有一点是我们绝对不能忽视的，即所谓当代艺术除了不强调媒材与画种的差别外，也不反对各画种与媒材的存在。既然有一些艺术家从各自的学术背景出发，更愿意选择架上水墨的方式进行艺术创作，既然水墨画更有利于突出民族身份，那么简单地反对当代水墨的存在就是没有道理的。这正像我们不能简单反对一些有新媒体背景的年轻人要以新媒体来进行艺术创作一样。

当代水墨的不断推进与演变乃是历史的进步，它不光标志着一些艺术家对新兴水墨的理解正在发生重大变化，也标志着一些当代水墨画家在将水墨艺术纳入到当代文化问题的思考过程中时，已经开始对一些新的可能性进行探索。在今后的日子里，如何利用时代的新变或我们深厚的文化传统，进而为新兴水墨寻找更佳创作途径将是艺术家们急待解决的问题。对此，我们应该给予积极的支持与关注。<sup>[4]</sup>

注：

(1) 在本文中，我用新兴水墨的概念来涵盖现代水墨与当代水墨，以防止用现代水墨包含当代水墨，或者用当代水墨包含现代水墨。

(2) “现代性”的概念都来源于西方，具有特定的文化与精神的内含，包含着与艺术观念有关的价值准则，而非纯粹时间上的概念。“现代性”既产生于工业化社会，也是相对“古典性”而言的。体现在艺术上的追求是：强调对传统一元化创作模式（古典主义）的反叛，对自我（主观世界）的表现以及对艺术形式本体的关注。

(3) 见《创造意义》，《江苏画刊》1994，1

(4) 见《超越现代主义，直面现实生活》，《江苏画刊》1996，9。另外，现代水墨也常常被人称谓实验水墨，因此作者在本文中用了后一种说法。

(5) “当代性”的追求产生于西方后工业化社会，是相对“现代性”而言的。在面对生存状态的急剧转变以及一些新出现的文化问题时，如异化问题、战争问题、环保问题、种族问题、性别问题等等，它一反“形式至上”的现代主义原则，更强调以艺术的方式表达对当下现实与文化现状的关注与批判。历史表明，“中国前卫艺术群体”在上个世纪80年代与90年代以后分别借鉴西方“现代性”与“当代性”的艺术观念，是有着内在合理性的。因为在上个世纪80年代，“中国前卫艺术群体”的文化使命是如何冲破极“左”的创作模式与一元化的艺术创作格局；而在上个世纪90年代，“中国前卫艺术群体”的文化使命则是如何就经济开放导致的各种社会文化问题发言。这就是“中国前卫艺术群体”在上个世纪90年代以后出现创作转向的重要原因。因此，决不能将“当代性”与“现代性”混为一谈。与此相关的是，也不能将“当代水墨”与“现代水墨”混为一谈。

Modern Chinese wash painting is faced with two big problems: some artists have over tried to mimic modern western styles and lack of originality; while some works are too formulaic, repetitive and lack of great insights.



#1 千里江山图(局部) 影像 袁晓舫  
#2-4 墨荷 水墨综合媒介 董小明  
#5 校园风景系列7 水墨 徐加存

