

水墨如何被抽象

中国画、书法的当代转型

| 張 强 著

重庆市“两江学者”特聘教授团队 / 四川美术学院艺术学与水墨高等研究中心重大课题 YSXSM201301

“水墨史：21 世纪的思想与方式”阶段性成果

重庆市研究生教育优质课程建设项目 / YJY11011 中国本土艺术现代化

重庆市研究生教育教学改革研究项目 / YJG110348 “艺术学”背景下的中国画学体系构建与教学

水墨如何被抽象

——中国画、书法的当代转型

张 强著

重庆出版集团  重庆出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

水墨如何被抽象: 中国画、书法的当代转型 / 张强

著. — 重庆: 重庆出版社, 2011.8

ISBN 978-7-229-04603-3

I. ①水… II. ①张… III. ①中国画—绘画理论—研究—中国

②汉字—书法理论—研究—中国 IV. ①J212

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第208266号

水墨如何被抽象

——中国画、书法的当代转型

SHUIMO RUHE BEICHOUXIANG ZHONGGUOHUA SHUFA DE DANGDAI ZHUANXING

张 强 著

出 版 人: 罗小卫

责任编辑: 刘 嘉 马春起

装帧设计: 杨旭乐



重庆出版集团 出版
重庆出版社

重庆市长江二路205号 邮政编码: 400016 <http://www.cqph.com>

重庆紫石东南印务有限公司制版、印刷

重庆出版集团图书发行有限公司发行

E-MALL: fxchu@cqph.com 邮购 电话: 023-68809452



重庆出版社天猫旗舰店
cqpbs.tmall.com

全国新华书店经销

开本: 889mmx1194mm 1/16 印张: 13 字数: 249千

2013年8月第1版 2013年8月第1次印刷

ISBN 978-7-229-04603-3

定价: 38.00 元

如有印装质量问题, 请向本集团图书发行有限公司调换: 023-68706683

版权所有 侵权必究

目录

总论 水墨如何被抽象 / 001

上 抽象的历史与观念 / 013

- 一、抽象艺术：视觉的哲学 / 014
- 二、抽象艺术：观念与语言 / 019

中 水墨进入抽象状态 / 029

- 一、文化的窘迫：当代水墨艺术的物性与逻辑 / 030
- 二、水墨的意义空间 / 034
- 三、水墨史的发生 / 043

下 当代中国经验 / 047

- 一、对作为“学科门类”艺术学的认知与中国画学体系建构 / 048
- 二、书法的发展与观念指向 / 062
- 三、世纪初艺术反观之一：现代书法的状态及发展 / 075
- 四、必寻求抽象冲动的心理方位 / 081
- 五、谋取视境与深度纂集 / 085
- 六、一个必然的历程：国际语境之中的现代书法 / 092

附录一 各种主题高峰论坛及研讨会发言 / 101

- 一、中国抽象艺术的书法背景与理论的现代转换（北京环铁美术馆） / 101

- 二、个人经验与水墨概念（深圳大芬美术馆） /106
- 三、寻找国画创作的冲动来源（重庆画院） /108
- 四、清新的现代主义与个人创造力培育（重庆渝澳艺术中心） /112
- 五、中国画：在现代的心灵历险（四川美院） /115
- 六、艺术学背景与水墨概念（河南林州） /124
- 七、水墨：概念、语境及逻辑的审核（虎溪公社） /128
- 八、狂狷水墨：江南文化与现代转型（浙江俞源俞氏祠堂） /143

附录二 学术研讨会策划、命题及发言 / 149

- 一、“艺术被抽象之后”学术研讨会（重庆黄桷坪当代视觉艺术研究中心） /152
- 二、“艺术被抽象之后”（续）学术研讨会（重庆黄桷坪当代视觉艺术研究中心） /181

总 论

水墨如何被抽象

張麗華學術體系
學術卷
卷十二

一、水墨概念的产生背景

水墨这个概念，最早来自于与油画所比较而产生的命名冲动。出于学科规范的意识要求，在20世纪50年代，中国专业性的美术学院里，将与来自于欧洲的另外一个画种——油画并行设置为教学与研究的系科而产生。^[1]

不过，除了与西方绘画从材料特性与类种上的比较之外，另外一个不可忽视的背景，就是当时的艺术当权者本人，其演练中国画的基础，就是与西洋画基础所并行的素描。在此意义上，与中国画的社会功用相互作用，其坚实的造型基础正是表达社会诉求的重要方式。也只有写实的、叙事的、情节的中国画，才能够具有戏剧一般的感染力。这就是其不得不弱化中国画这个概念的基本背景。

中国画类种历史是以规避社会性而产生的一种艺术样式，即使是对于社会的对抗，所采取的永远是躲避、逃逸的、隐藏的方式。乃至激愤的情绪，一旦进入到中国画之中，则迅速地被融化在虚无缥缈的文化气氛之中。

如何参与到现代化萌芽的社会状态之中，这是中国画中“水墨”这个概念首先要面对的命题。

由此，“水墨”这个概念的第一意义层次，来自于社会性叙述的要求，它是一种对于表现内容的现实性要求下的系统转换，以及由此而来的解剖意义上造型性要求和空间上的文学性要求。它回应着西方古典主义油画叙述表达力量的展现。

水墨概念的第二层次，也是我们当下所面临的问题，这就是回应西方现代主义艺术形式之中对于绘画语言纯粹的要求而做出的反应。

第一意义层次里面，画家主体是被遮蔽的，在政治、国家、民族的大的命题面前，个体意志显然是微不足道的。

在第二意义层次里面，绘画的教育功能、认识功能，甚至是审美功能都遭到颠覆，画家面对的是水墨这个独立概念，以及接踵而来的语言系统、形式系统、材料系统。外在的社会性命题转化为文化身份的自我查询与国际语境之中的自我在场问题。

因此，我们本文重点面对的是水墨这个概念在第二层次意义上所展现出来的问题。

二、水墨中国画概念之中的时间存在特性

回溯于中国绘画史上，水墨又是怎样的一种情状呢？

“画道之中，水墨为上，肇自然之性，成造化之功”，唐朝的诗人兼画家王维，

算是首位在中国画论史上最为明确地提出“水墨”这个概念的人。如果我们认为王维的《山水诀》本身令人怀疑的话，而同时代张彦远所渲染的自然的品第，其实就是对于“水墨画”这个概念最高境界的描述而已。^[2]

中国画史上，尤其是到了明代董其昌等人对于绘画南北宗的划分，从中国文人文化根源上，予以水墨画一种美学系统上的构建，从此确定了中国画的代表就是水墨画这样的一种历史与现实的双重情势。

于是，从逻辑推进上，水墨画与书法所关联表现性，依据于三十六皴法、十八种描法等等，而后，点线结构、渲染方式、皴擦特性等等，在其中实际上包含了如此的特点：

在时空感上，中国的水墨画的核心类种山水画，实际上是一种“太湖石式的美学模型结构”。

作为独立观赏对象的“太湖石”被文人视之为是“丑石”，而其丑带来的意味，又被认为是“丑到极处妍媚生”，其丑有四德，所谓“漏、透、瘦、皱”。

我们转换一下视角，就会发现这个四德的“漏、透、瘦、皱”，其实是四种时间方位的交汇。

这是因为：

“漏”是一种水滴落在石头上演变为视觉踪迹，它反映的是一种直接的时间单位状态。

“透”是一种在自然的磨蚀作用之下显见的空间穿越，它反映的是一种时间在空间之中的穿越状态。

“瘦”是在被挤压、削减力量下的造型特征，它反映的时间对于空间的压缩与扩张状态。

“皱”是被锐意力量的穿越和磨蚀双重作用之下的结果，它包含了踪迹与造型的综合因素，是一种时间的视觉性与触觉性的凝固。

也就是说，在太湖石这样的一个自然的视觉形式上面，居然分布着至少四种时间的维度，而这些时间性同时参与了一种空间的制造。

于是，“意味性”的基础就是时间性、踪迹感和造型性，而在时间性、踪迹感、造型性三者之间又形成了一种相互包容的特点。

同样，对于时间感上，水墨画的“皴、擦、渲、染”，也表现出相似的时间概念：

“皴”是一种对于岩石表面被自然力量伤害后结果呈现，是对于时间的踪迹性的表达。

“擦”是对于岩石被分离状态的表现，是对时间的造型性的表达。

“渲”是在山峦岩面上的踪迹造型边界的一种模糊化处理，是对时间踪迹学、

时间造型性的统一性表达。

“染”是对山峦岩面的各种被自然改变可能的一种重新覆盖，它是一种承认性的覆盖，在覆盖之中显见出可能性，是将时间性与空间性的重新穿越。

“点”是对于山峦岩石寄生物的一种表达，也是在时间意义上的一种重新强化。

“线”既是造型的、也是空间的，既是时间的、也是空间的，同时又是随时可以穿越期间的一种时空方式。

“描”是对于线条随时可以进行时间分形的一种表达方式。它是对于线条的系统化分离性延展。从点出发，成为线条，而后走向不同的笔墨方位，旋即而成为一种独立的形式。它带有皴擦的时间性，同时也展现出造型的框约性特征。

于是，写意本身其实就是复现时间感。同时，在一笔之下可以将不同的时间感聚合在一个一笔、一画、一点的最基本单位之中。

这就是水墨这个单向的维度之中可以体现的多向时间感的特性所在。

三、水墨中国画概念之中的空间存在特性

由于我们以上分析了水墨本身的时间特性，可以看出，它的空间存在特性就成为我们必须关注的了。

就绘画的属性而言，西方绘画来自于视知觉的形式分析与结构分析的立场，逐渐推衍出其绘画的性质所在。

从塞尚开始，其注意力便专注于画面内在的几何形结构在具象物体之中的呈现。但是，更为重要的是塞尚开始在画面上游移自己的视线。也就是说，西方绘画之中最重要的三个固定：时间、对象、视点开始发生变化。尤其是当视线发生变化的时候，直接颠覆了线性的时间轴。而这个时间轴会随着视线的游移而发生位移，当时间与视线被改变的时候，表现对象物理存在状态的内在结构，便容易发生分裂，这一切为抽象绘画的出现，扫清了基本的心理障碍。

中国画水墨之中的空间特性则是另外一种状态。

中国画具有抽象绘画所具有的空间前提条件，就是“时间、对象、视点”的不确定性，这种“不确定”恰恰是由于中国水墨画的诗意性所决定的。因为，“诗意”本身就是对于生活性的跨越，物理性的超脱，叙述性的淡漠，情节性的弱化。而且，更为重要的是，诗意空间所带来的是对于“分析”的拒绝。

因为诗意、境界、气韵、神采、味道，都是在经验基础上的“会意”性领会。“只可意会，不可言传”，便是真切地说明了中国水墨画的空间是反结构、非物理的，拒绝在元素单位的认识。

所谓的“散点透视”这个概念其实是不成立的，因为“透视”本身就是“焦点性”的，透视只是焦点之中的成角或者是平行的区分。中国水墨画面上的观察点是游移的，是带有原始艺术的概念性特征的。不过，由于文人的介入，将那种原始性转换成为一种诗意性和境界感。所以，在西方学者看起来中国水墨画的所谓自由性，只是一种表象的误读而已，因为这种“自由”只是一种假象而已，是被诗意与境界所左右的。而诗意与境界——或者说就是“意境”本身的表达是困难的，它几乎是拒绝言说的。当语言无法表述的时候，分析也就无从谈起了。

所以，按照沃林格的说法：东方艺术之中，可以无限延展的自由性和画面表现出来的平面感，是绘画起源于抽象这个命题的最好的注脚。^[3]实际上这种观察只是一种特别表象的视觉印记而已。因为我们可以检测一下中国水墨画的空间深度，就可以发现其中关涉的领域远远超出我们视觉所感受的层面：

1. 暗示空间

在水天相交之处，在画面之上的虚实过渡，在起承转合的画面经营之中，都通常会有大量的空白出现，这些空白由于有着景物上下文的呈现，可以能够得出其暗示的景物及自然变化的状态感。

2. 历史空间

画面空间转换为暗示的空间，在中国绘画史上有着深远的时间长度。无数的画家在画面上重复性地使用如此的手法，也就自然地成为一种知识——来自于遥远的历史时空之中的知识规定。它带有不可变更的特性，即使是在一幅水墨画上面，使用繁密的笔墨方式，也难以改变对于空间暗示的历史性阅读方式。

3. 意境空间

意境空间不同于可视的画面空白的转换空间，它是一种对于整体画面所营构的内容性空间。这个“意境空间”的有趣之处，是以视觉作为初级感受，进而通过阅读来完成。所以它本身就是一种非情节化的文学性展现，是对于“诗意境界”这个概念理解的充分暴露。因此，其“内容”来自于相关知识、相关修养、相关的自然感受的转化力等，作为理解的方位感。

4. 宇宙空间

这里的宇宙也不是我们常规知识系统之中的地球之外的天体空间，而是一种在中国哲学层面上，对于人类生存意义追问过程中，所携带的一种广阔的存在感。它与中国历史上无数位哲学家的思考辨识有关，并且在这个过程之中，形成了特定的知识系统、认知系统与方法论系统。

5. 人文空间

人文的意思是对于科学的规避。所以，在西方理性科学的思维扫描之下，

中国水墨画的空间结论只能是一种物理性的、视知觉性、心理分析学性的。但是，由于中国水墨画的空间本身，就是一种反物理性的、躲避生理意义上的视知觉，拒绝纯粹心理学意义上的分析。因为，经过一种来自于历史的、哲学的、意境的意义依托，它已经成为一种综合的人文空间。

四、关于抽象艺术的基本概念和涵义

所以，把水墨这个概念从中国画系统之中单独地抽离出来来迎合绘画现代化的要求，从我们以上所认知的层面来看，无疑是极其荒谬的。但是，艺术的逻辑不是为了正确，而是为了寻求一种期待之中的可能，为了一种来自于应对的需求，来自于文化创造的一种借口，来自于艺术发生的一种动力源，来自于艺术家对于个体创作冲动的保护。在此意义上，逻辑的荒谬与否已经不是最重要的了，重要的是水墨与抽象艺术扯上了关系，而且已经有很多的艺术家用其丰富的创作经验来印证了这种关系。

于是，在这样的情势之下，来设立水墨与抽象艺术的关系命题，也就有了一种真实的可能性。

我们必须首先回到抽象绘画这个概念之中。

抽象绘画的产生，来自于两个重要的人物——是沃林格与康定斯基。他们从历史形态与现实艺术经验之中，挖掘了一个特别的事实，那就是沃林格在考察了埃及艺术、欧洲早期基督教艺术、东方艺术之后，发现这些地区的绘画，在物理空间的表现上，采取了本能的回避态度，或者是通过对于视觉空间的压缩，获得表现上的自由度。二维空间似乎是一种更可以自由发挥的空间方式，因为它没有时间与空间的高度重合所产生的物理性限定，也没有对于情节规定下的必然叙述关系，从某种意义上，它不依赖文学性作为表现的线索。

而康定斯基从一幅放置反向的绘画之中，领悟到绘画不仅可以脱离形象，而且，脱离了形象的绘画反而可以达到更高的境地。于是，它从脱离了生活常识经验的微观、宏观、局部等方面，切入到对于自然事物的认识之中，因此得出，脱离了常识规定情景的事物，可以更为真实地反映世界、表达世界。于是，在个性化的情感状态之中，去将代表于自然事物的形式进行分离，而后随机地组成不同的画面，获得新的视觉经验。

到抽象绘画成立之后，随即面临着一个绘画的标准问题，如果出现绘画只是一种心理测试和情感冒险以及视觉形式的自我修正的时候，那么，其发展的可能性空间就会大打折扣。于是，如何从创作的内在逻辑上予以展现并且推进，也就成为一种势在必行了。

不过，抽象艺术与抽象绘画还是两个区别性很强的概念。

因为“抽象艺术”把“抽象绘画”从一般的形式营建之中解放出来了。

波洛克的出现带来的一种新的绘画概念，行动绘画以及所携带观念进入到抽象绘画之中。从此，抽象绘画成为被赋予了具有独立观念表达的艺术方式。在此意义上，由抽象绘画对于画面的专注，走向了对于创作方法的关心，用什么样的方式进入到抽象艺术之中，成为其摆脱平面装饰陷阱的策略——抽象绘画则有可能把水墨从中国画之中解放出来。

五、水墨是策略还是真实的概念

这当然是一个假设的命题。不过我们面对的艺术史与当下的艺术状态而言，这却是一个无法回避的、充满诱惑可能性空间。

将水墨从中国画之中分离出来，其可能测算的意义如下：

1. 中国本土艺术可以获得现代化的空间

无疑，“本土艺术”这个概念泛指一个区域之中的民族艺术，在中国境内所谈论的本土艺术，可能指的是中国各个不同省份的民间艺术、少数民族的艺术。而在国际语境之中讨论“本土艺术”，则一般特指于“国画”、“书法”，它成为中国整体艺术形态进行国际化比较时的一个自然呈现的选择。

中国本土艺术的基本逻辑与空间，如何转换成为一种现代艺术的样式或者是方法，其实是有着多向的选择余地，如观念化、行为化、装置化等等，然而，更为艰巨的挑战是，在水墨图式的构建之中，如何谋求一种新的空间可能。

2. 中国画历史逻辑可以延伸到当代艺术之中

“水墨”这个在现实的概念的真正意义，其实还包括到另外一个无法回避的问题，就是中国绘画史在当代的延伸问题。

从某种意义上来看，作为一种古典时代的画种，中国画在今日的延伸，也就成为一个首要的命题：研习中国画的人，如何从这个充满了古典趣味的艺术形式之中，获得一种当代性的创作冲动。因此，必须要将中国画的表现性语言进行现代性的转换，包括从空间的诗化“意境”到“视境”空间^[4]的转换，从集体的历史性时间维度向个体的心理空间维度的转换，从个性书写踪迹性的表达形式到多样性的手段选择等等。

3. 中国书法的历史逻辑可以延伸到当代艺术空间之中

从中国书法的历史状态上来看，其文字的结构与书写的线条，导致了表达形式上的非具象性的特点。而且，书法是一种最容易得出是一种“抽象主义的

水墨如何被抽象

中国本土艺术现代化丛书
——中国画、书法的当代转型 05

痕迹学
学术卷
卷十二

艺术形式”的结论。但是，我们却无法把书法当做是一种真正的抽象主义艺术，说它具有艺术的抽象性或许是妥当一些。

书法的现代空间的谋求，最重要的表现就是对于文字认读空间的消解^[5]以及由此而带来的关于书写方式的改变，最终进入到抽象书写的状态之中。

4. 可以将西方抽象表现主义之中带有水墨（或者说书法）特征的艺术形式，归结到中国当代水墨的范畴。

《后现代主义书法的文化逻辑》一书之中^[6]，笔者致力于这个谱系的书写。从书法立场出发的空间拓展，其最终也不可避免地与西方抽象表现主义相遇，这种情况对于书法的发展无疑是致命的。但是，把书法放置到后现代的语境之中加以讨论的结果是：后现代的书法空间其实是由西方抽象表现主义的家们率先进入的。所以，情境的转换带来了问题的转机，而中国的书法则完全可以在抽象表现主义的逻辑起点上进行进一步的推进。

5. 书写中国立场的、包含现代艺术形式的水墨艺术史。

中国立场的“水墨艺术史”，其实，正是可以将欧洲的、美洲的、日本的等国家和地区的、有关带有水墨艺术特征的艺术样式囊括在内。它因此而成为对于当代水墨艺术这个的概念的实践与意义重构。它一方面针对历史上已经出现的相类作品；另一方面则可以关注新的水墨艺术经验，从而成为在水墨这个概念下艺术创造的一种精神家园。

在此意义上的“水墨艺术”，将不再局限于图式的，它同时可能是观念的、行为的、装置的。然而，人们由此可以发问，事已至此，把持水墨这个的概念的意义何在呢？

（1）水墨思维不同于其他形式的思维，从水墨角度延展的行为、装置与观念艺术，与没有支点的行为、装置与观念艺术自然有所不同，甚至会有根本不同。它作为当代艺术的一种原动力，这种限定本身其实也是一种激发。

（2）虽然在日益国际化的今天，文化身份已经被一再淡化，但是，水墨可以提示一种历史文化的规定。这种规定一方面可以激活历史，另一方面则是可以从中国文化的角度，提示新的国际艺术问题。

6. 构建中国智慧、中国立场、中国视角的当代艺术学理论体系。

笔者在《踪迹学——艺术的文化穿越》一书之中^[7]，便是以如此的论述方式，构建了一个特别的理论体系，它的开放性显示出从中国出发，对于人类视觉文化经验的穿越，而后显见出一种新的谱系书写的可能性，其具体内容如下：

第一章 踪迹学的起源与发生

第一节 踪迹的起源与起源的理由

第二节 踪迹的文化起源与美学涵义

第三节 踪迹的“后发生”与“前发生”

第二章 踪迹概念的分辨

第一节 踪迹：作为哲学 作为美学 作为形式 作为词语层面上的涵义

第二节 踪迹的类型

第三节 踪迹学内涵的扩容与限度

第四节 概念：踪迹 踪迹学 踪迹性 踪迹艺术 踪迹主义

第三章 最初的迹象

第一节 创始的漫想

第二节 中国哲学情境中的踪迹意识

第三节 蹄印爪迹与人文转化

第四章 文字迹象及其书写实践

第一节 迹象的约解 / 象形

第二节 迹象的约解 / 偶合与理式

第三节 书写 / 喻象、取象与迹象

第四节 书写 / 方法与方式

第五章 艺术史的踪迹学与维度（上）

第一节 绘画的概念及其板块指向

第二节 中国绘画的踪迹性

第六章 艺术史的踪迹学与维度（下）

第一节 西方的踪迹艺术

第二节 西方具像绘画的踪迹性

第七章 心理考古

第一节 踪迹学的心理维度 / 上：行为与方式

第二节 踪迹学的心理维度 / 中：立体与空间

第三节 踪迹学的心理维度 / 下：影像与立体

第四节 观念装置：踪迹文化心理的错位的配置与命名

第八章 它者与她者

第一节 它者

第二节 她者

第九章 她者与它者

第一节 踪迹学与女性艺术逻辑

第二节 它者与她者相互兼容与吞噬的寓言：《枕草子》分析

第十章 游戏：在冻结的空间中嬉戏与狂欢

第一节 游戏——意义剥落

水墨如何被抽象

中国本土艺术现代化丛书
——中国画、书法的当代转型
05

第二节 嬉戏——规则设立

第三节 狂欢——目的确证

第十一章 文本实验：踪迹在当代艺术中的发掘与命名

第一节 至柔至刚撞击的心灵踪迹

第二节 时间之维与空间之维的踪迹切换

第三节 卑鄙与崇高交互的踪迹维度

六、水墨如何被抽象

“抽象水墨”这个词语，是一种在语言意义空间上的假定性概念。如果能够在这个概念上，建立一种完整的修辞，则取决于如下条件的达到：

- (1) 能够有足够相关经验的积累，可以为这个概念提供意义支点。
- (2) 能够有足够的经验类别，可以为这个概念提供意义类别。
- (3) 能够提供可靠的理论想象，可以为这个概念提出不断地追问。
- (4) 能够有较多的问题出口，可以将这个概念切入到社会性之中。
- (5) 能够有开放的形式选择，可以使得这个概念的意义具有增殖的效应。
- (6) 能够有相对可以界定的意义聚合，可以使得这个概念具有自我规定性。

水墨进入抽象的状态，和“抽象水墨”不是一个概念。水墨的抽象方式，其实首先是将中国画的时间性、空间性的含义，进行充分的撤换，其次是用抽象艺术的观念来看待水墨这个系统，如此一来才有可能进入其真实的腹地。它无疑包含了以下的可能性特征：

1. 摆脱表现主义

简单的表现冲动是水墨在进入抽象主义艺术状态的最容易出现的状况。它的反映症状是无原则的涂鸦性、笔触的极端放纵、图式的残缺与水性的涨溢。这类作品的最大特点是极易陷入自我复制。因为在情绪的主导之下，所有的表现形式都只是一种“为表现而表现”的结果。没有内在逻辑的支撑，没有主体理念的导向，没有形式的再造，更为重要的是，没有在“方法论”层面上的思考。

2. 摆脱符号主义

符号性其实就是一种简单的象征意义的拼凑，利用来自于历史宗教符号或者是某个局部历史文化的象征性符号，在某种水墨渗透性能的制作之中，显见出其图式的意义，这充其量也不过只是一种自我思考的放弃。而挪用涂鸦世界里的字母、片段的汉字、阿拉伯数字，其实也无法达到想象之中的时空聚合。这种以材料性能为主导的创作，其出发点是摆脱对于水墨材料的泛滥表现性，其结果又陷入到表面的拼凑之中。

3. 摆脱语言的控制

语言是表达的重要媒介，而视觉语言的表达前提是必须要构建一种表达的系统。在这个系统里面，语言的要素包括材料性能的释放、色彩系统和材料肌理之间的协调、笔触系统和堆塑系统的之间的呼应等等。如此繁琐的视觉语言系统的构建，对于水墨进入抽象的领地，不但无法保证其独立，相反，却有可能失去其内在的创造性冲动。所以，在某种意义上，超越视觉语言的限定，也就成为一个重要的创造出口。

4. 空间性的转换

我们在中国画水墨的空间之中，划分了暗示、意境、历史、宇宙、人文的五个空间层次，由此来说明中国画水墨空间意识与西方传统绘画的差异性。而在水墨进入抽象的状态之中，也注定了其转换的可能性。暗示就是象征，意境就是会意，历史就是时间层次积淀，宇宙是一种亚巫术的意志，而人文则是对于科学的拒绝。

那么，这种转换也就意味着将象征转换为是一种独立的形式，将会意转换为视觉的感应，将时间拉长来清除沉积性，变巫术感为现实感，对于科学的拒绝变化为对于浪漫的空间感应。

5. 时间性的转换

以太湖石为模型，我们分析了中国画水墨的技法系统之中所包含的时间交错的因素。也由于这种时间性与书法的意味性、书法的金石气、书法的力度感有着密切的关系。因此，这种时间感其实是使得中国画水墨之中形式的视觉抽象成为一种视觉的时间向度。这些时间的维度交错是水墨形式成为进入抽象状态的障碍。

所以，转换时间性其实就是要寻求对于书写性先天的历史意志的突围，寻求对于书写个性踪迹程式如影随形的摆脱，寻求对于线条独立质量感的要求的脱离。如此，才有可能进入到一种新的时间感的塑造。

6. 形式的自由

形式的自由来自于方法论的独立，只有进入到真实的方法论层面上，才有可能超越对于形式的判断，才能够到达真实的自由境地。方法论不是“方法”本身，而是方法的必然化，是在哲学层面的规定，是对一般意义上的方法的逾越。

所以，形式本身的变化便不再重要，重要的是主导这种变化背后的观念。而这种独立观念恰恰是保证方法激发到方法论层面的重要能量。

7. 平面化与材料化的交互

进入抽象状态的水墨，也不会拒绝材料意识的加入，而不同的材料感，也恰恰是新的时间维度介入的可能性状态呈现。如同有的艺术家在同一画面上，

水墨如何被抽象

中国本土艺术现代化丛书 05
中国画、书法的当代转型

以不同的材料形式，来体现不同的书写意志，最终达到一种集合的时间维度的交叉，构成了画面丰富的时间性与特别的空间效果。

.....

水墨如何被抽象只是展示了一个构成，是中国艺术家以不同的文化身份、文化基因、文化踪迹、文化方式来进入到现代化的空间之中，是试图将中国本土艺术转换成为一种崭新的国际性艺术方式。尽管其中困难远远比想象要多得多，陷阱遇到的比看到的也要多许多，被质疑的声音也处处可以听得到，被嘲讽的刺激也时时可以感觉得到。然而，终究有这么一批人在从事着这样的实验、探索与冒险，迄至今日，也已经出现了不得不令人重视的艺术经验、理论建构和思想成果。

当然，水墨进入抽象状态不是目的。

其实，它所应该抵达的是对于抽象主义的超越。不过，这或许要进入到另外的一个命题之中了。

2012年11月12日 午夜于巴渝泓月丘

注释

- [1] 张强《迷离错置的影像——现代艺术在中国的文化视点》，山东美术出版社，1998年版
- [2] 张强《中国画论体系》，河南美术出版社，2005年1月版
- [3] 沃林格《抽象与移情》辽宁人民出版社1987年版
- [4] 张强《谋取视境与深度纂集——在当下中国语境中讨论四川美院中国画系的艺术走向》
- [5] 张强《现代主义书法论纲》，重庆出版社，2007年6月版
- [6] 张强《后现代书法的文化逻辑》，重庆出版社，2007年版
- [7] 张强《踪迹学——艺术的文化穿越》，重庆出版社，2006年版