

重新洗牌

——以水墨的名义

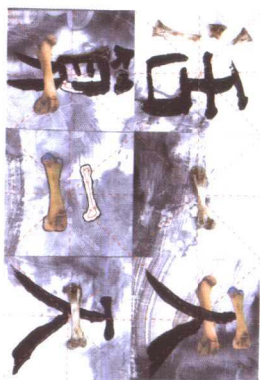
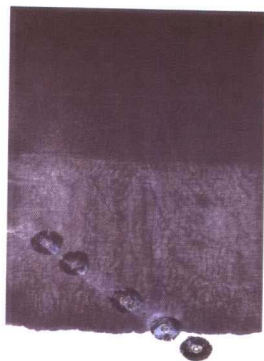
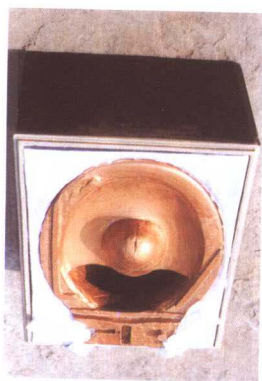
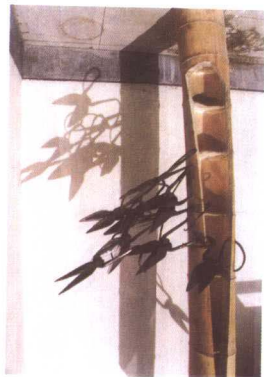
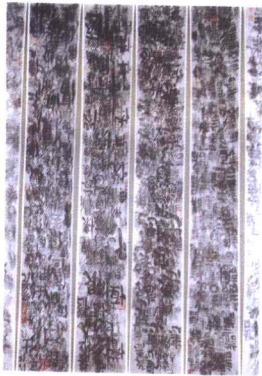


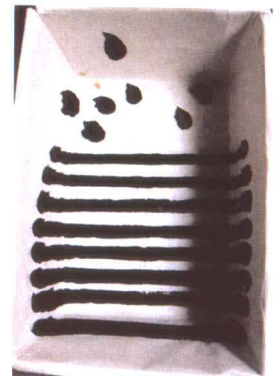
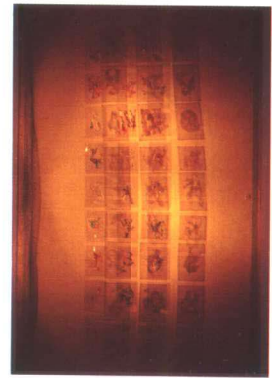
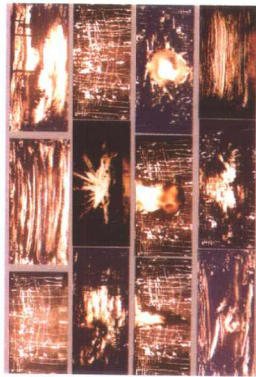
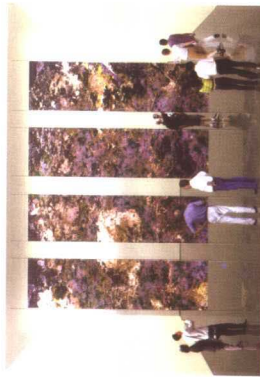
深圳雕塑院 湖南美术出版社

Cover works:Fountain · Fankuan VS Duchamp
[Conceptual *Shanshui*(landscape)] by zhang wei 2000 900 × 300cm

重新洗牌——以水墨的名义

出 版: 湖南美术出版社
主 办: 深圳雕塑院 湖南美术出版社
协 办: 深圳市晓筑投资发展有限公司
策 划: 鲁 虹 孙振华
责任编辑: 张 卫
英文翻译: 刘跃伟
视觉设计: 鲁 虹
封面设计: 张 卫
责任校对: 李奇志
印 刷: 深圳华新彩印制版有限公司
开 本: 210 × 260mm 印张: 6.625
印 数: 1800册
2001年8月第1版第1次印刷
ISBN 7-5356-1543-0/J · 1457
定价: 55.00 元







ARTPIA雕塑家園是以新建深圳雕塑院契機和背景產生的一個集展示、辦公為一體的綜合項目。

ARTPIA雕塑家園是在都市中保持着自立的烏托邦那樣的同時，由現代和未來所依存的電子情報網所支撐的動態的開放式的都市社區計劃。是以東方式的混沌的生命體意象為基調，將先端的技術和固有的風土與環境相融合，以異質的文化交叉構築起來的為深圳和世界帶來新風的據點。ARTPIA雕塑家園的構成採用了全新的“街區平臺型集住單位”和“大樓別墅居住單元”的概念。它們代表的是與現代主義的按功能來進行分區的傳統的機械式的都市計劃方法井然不同的、面向未來的思考方式。

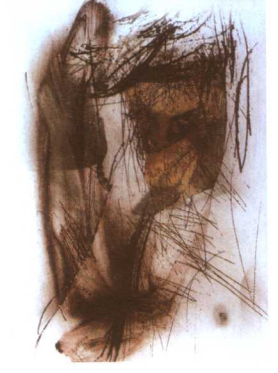
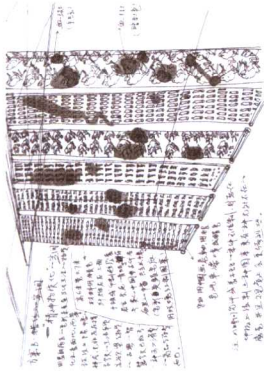
雕塑家园

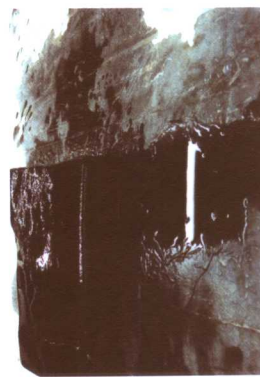
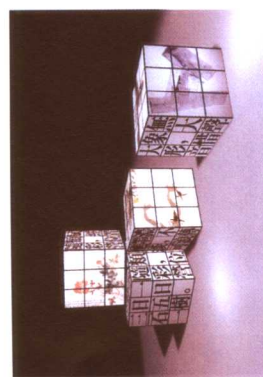
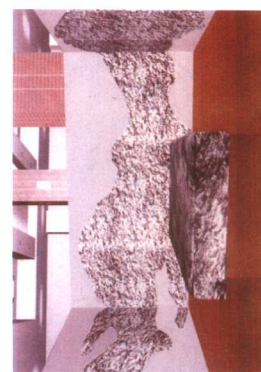
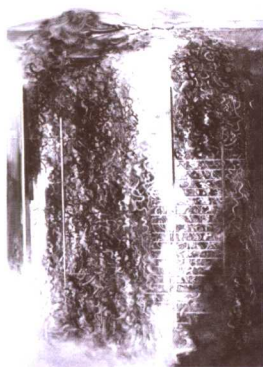


售樓熱線: 86-755-3101000 3102000

<http://www.china-artpia.com>

售樓地址: 深圳市福田區上梅林中康路8號 發展商: 深圳市曉築投資發展有限公司





宋冬	Song Dong
邱志杰	Qiu Zhijie
邱燕莉	Qiu Yanli
邹建平	Zou Jianping
张卫	Zhang Wei
张浩	Zhang Hao
张强	Zhang Qiang
张小涛	Zhang Xiaotao
张晓莉	Zhang Xiaoli
张克端	Zhang Keduan
邵戈	Shao Ge
茅小浪	Mao Xiaolang
尚扬	Shang Yang
胡又笨	Hu Youben
施慧	Shi Hui
洛齐	Luo Qi
袁晓舫	Yuan Xiaofang
夏和兴	Xia Hexing
黄岩	Huan Yan
黄一瀚	Huang Yihan
龚剑	Gong Jian
梁铨	Liang Quan
傅中望	Fu Zhongwang
管策	Guan Ce
蔡枫	Cai Feng
戴耘	Dai Yun
戴光郁	Dai Guangyu
魏青吉	Wei Qingji
二零零一年九月	2001.9
深圳雕塑院	Shenzhen Sculpture Institute
湖南美术出版社	Hunan Fine Arts Publishing House



鲁虹, 1954年生, 祖籍江西, 1981年毕业于湖北美术学院, 任职于深圳美术馆研究部。现为国家二级美术师, 中国美术家协会会员。



孙振华, 1956年生, 祖籍山东, 先后在文学、美学、美术学专业学习, 获学士、硕士、博士学位, 原为中国美术学院副教授, 现为深圳雕塑院院长, 国家一级美术师。

What is “reshuffle”

“Reshuffle” is a sort of effort to promote the development of contemporary Chinese art or it is a sort of solution proposed to the problem of the development of contemporary Chinese art. “Reshuffle” exhibition is held in the name of Chinese wash painting. We demand that the works for the exhibition have something to with wash painting. However, the exhibition itself is not an exhibition of wash and ink but a comprehensive painting show.

为什么要“重新洗牌”

鲁虹

孙振华

孙: “重新洗牌”是推动中国当代艺术发展的一种努力, 或者说它是针对当代艺术发展中出现的问题所提出的一种解决方案; “重新洗牌”展览是以水墨的名义进行的, 我们要求这个展览的参展作品与水墨艺术有某种关系, 但是这个展览本身又不是一个架上的水墨绘画展, 而是一个综合性的当代艺术展。参加这个展览的艺术家共有43人, 其中主要从事水墨创作的有只有10人, 其他的是从事油画、雕塑、版画、装置等其他门类创作的艺术。

应该说, “水墨”对中国艺术家而言是一个很有延展性的话题。两个原因, 一个是水墨与我们的民族身份有一种文化渊源上的联系; 另一个是中国水墨艺术中存在很多问题, 大家有很多话如骨梗在喉, 很愿意提出一些新的设想。水墨很怪, 一方面有那么多的人热衷于消解它, 摧毁它, 同时, 水墨这几年又很火爆, 展览活动不断, 据说在市场上或私下里还不时出现购销两旺的局面。实际上, 同一个话题, 在什么时候说, 谁在说, 意义都是不一样的, 水墨的背后包含着不同的文化

价值判断。我们的立足点是当代文化的建设，水墨的文化意义在目前远远大于它作为一个绘画门类的意义，它的启示性超出了画种、材料、技法、笔墨而在一个更广阔的空间提供了一个文化的话题。从这些艺术家如何洗牌的不同方式中，我们希望重新洗牌的展览能产生两个方面的意义：对水墨艺术的边界以及可能性方面产生推动；希望在思维方式上能对中国当代艺术的发展有所推动。

鲁：不管我们愿否承认，中国的当代艺术事实上是受启示于西方当代艺术。应该说，这种现象的产生，既是中国先锋艺术寻求自我超越的必然结果，也是中国进入消费社会后的一种内在文化需要。因为消费社会在带来经济高速发展的同时，也带来了许多灾难性的问题，如人文精神下滑、金钱至上、物欲横流等等。1993年以后学术界关于人文精神的大讨论足以说明这一点。但是，由于在中国并没有一个强有力推出当代艺术的机制，而中国当代艺术在20世纪90年代中前期的成功标准又往往取决于能否参加西方大展。所以，“文化迎合”主义在中国一些当代艺术家中是很盛行的。据我所知，最流行的办法是，专注于西方时髦的艺术观念与表现模式，然后填充一点点中国式的内容，这也导致了一些中国当代艺术家身份的异化。即当他们自觉地为西方批评家、收藏家、经纪人创作作品，而不是从中国现实的问题出发，并寻求中国式的艺术表现时，他们已经完全丧失了艺术家个人的精神品格与价值立场。

的确，无论在思想观念上，还是在艺术表现上，西方当代艺术都有很多值得我们借鉴的东西，但是，照抄并不是借鉴，所谓当代性也并不是西方化。既然我们的文化传统、生存现实以及视觉经验根本不同于西方，那么我们就决不能放弃文化上的差异性特征。这也正是我们策划举办

展览“重新洗牌”的重要原因。从根本上看，展览“重新洗牌”是针对中国当代艺术现状的，而且它是想挑起以下话题，即中国当代艺术家在进行艺术创作时，如何以自己独特的方式言说？换言之，中国当代艺术家如何面对传统的文化资源，并使之成功转换？我们希望关注中国当代艺术的批评家、艺术家对此进行广泛、深入的讨论。此外，我们也相信：一些当代艺术家的创作反过来还会对水墨画界造成巨大的冲击。

从大多数参展作品来看，我们的这一想法显然是正确的，也有一定的现实意义。通过编辑关于“重新洗牌”的画册，我深深地感到，虽然我们尚不能说参展的作品已经达到了尽善尽美的地步，但我们完全可以说，参加这个展览的大多数作品放到世界上任何一个美术馆，无需文字说明，也能让人感到这是中国当代艺术家创作的。这说明了什么呢？这说明传统与当代是可以有效结合起来的，关键还是看我们如何去处理好这二者的关系。更重要的是，在这样的过程中，人们既可以借用当代艺术观念成功地改造传统，也可以借用传统的某些元素成功地建构中国当代艺术。我认为，在一个世界性的文化格局中，这样的做法不仅对肯定文化身份的多样性与多元性有好处，而且对丰富政治概念和形成宽容性的多元文化是有助益的。

孙：中国水墨有没有自己独特的言说方式？有，这种方式已经有上千年的传统了，中国水墨有自己的一套系统，有自己的游戏规则。为什么到现在反而需要重新洗牌了呢？这是个问题。

这里包含几重矛盾：传统水墨与近现代以来中国变化了的文化情景的矛盾；中国传统水墨与西方的古典艺术、现代艺术乃至当代艺术的矛盾；传统水墨与经过了几十年革新后的现代水墨的矛盾；中国传统水墨、现代水墨与当代中国艺术的矛盾。这里我个人有一个基本判断，就是，不

要看水墨怎么热闹，除了少数人的尝试，就整体而言，基本上没有进入当代文化状态，水墨圈子里的人还在津津乐道“笔墨”的价值、水墨的“底线”就充分地说明了问题。正是基于这个判断，所以才提出了重新洗牌的问题，换用学术的话说，就是水墨的存在方式和各种可能性的问题。不要看传统水墨与现代水墨的争论和分歧也很大，基本的游戏规则还是一样的，还是在打同一副牌。重新洗牌的展览想探讨的是：水墨这张牌作为一种文化资源，特别是传统的资源，在当代条件下有积极意义，它是无法轻易否定或忽视的；同时，水墨作为一种艺术形态，它传统的游戏规则要改变，否则，水墨的根本属性还是一种精英主义的、审美的、把玩式的、远离现实的、程式化的古老游戏。如果说，在古代，一个民族，一个国家的艺术还可以在相对隔绝的状态下形成，在当代已经没有这种可能。中国当代艺术不可能自我封闭，自娱自乐。所以水墨艺术的当务之急是促使它向当代文化的形态发生转化。这是重新洗牌的第一个意义，即对中国传统水墨艺术的重新洗牌。

重新洗牌的第二个意义则是在更广阔的国际背景上，是对国际当代艺术游戏规则的思考，这个问题是中国当代艺术确立自身出发点的一个重要问题：当中国当代艺术试图参与到国际的交流对话的时候，并没有发现一个公正的平台，即使我们在理论上假定有这么一个对等的平台，这个平台也是由西方人搭建的，他们制定了游戏规则，他们预设了牌局的玩法，你们来玩吧，大门是敞开的，即使让你赢上了一局两局，让你在心理上感觉到，你终于参与国际的游戏了，但是，你的努力和成功，最终都是在强化这种文化权力，在肯定这种游戏规则，最后的赢家是他们。我们明知西方人设的牌局是一个陷阱，但是我们还要义无反顾地往下跳，我们的两难就在这里，这似

乎很悲壮，但是目前还没有更多的办法。我们为此付出的代价是人类文化的多样性和丰富性正在逐步消失，不同民族的文化个性面临着被强势文化吞没的危险，尽管我们不愿意看到这些，但这是事实。重新洗牌是一个尝试，它不希望被西方人牵着走，而是强调自己的身份，利用自己的资源，解决自己的问题，以自己的面貌参与国际对话。

鲁：有一种观点认为，在“全球化”的今天，世界各地的文化问题完全是同一的、普遍的，如环境问题、毒品问题、艾滋问题等等。因此生活在世界各地的当代艺术家，不应该把当代艺术的“差异性”问题放在很重要的位置上。更有甚者认为，生活在现代中国的人不仅大多受的是西方化教育，同时基本上生活在十分西方化的文化环境中，像中国的大都市与一些世界性大都市就没有什么区别。在此情况下，过分强调对传统文化资源的借用不过是多此一举的事。对于类似说法，我断然反对。我并不否认西方文化已经深刻地影响和改变了我们的生活，但是我想指出的是，这一点并无法掩盖我们与西方在历史文化与现实政治上的巨大“差异性”。毫无疑问，这一点也决定了中国当代艺术家在进行创作时，一方面要十分关注中国现实的社会文化问题与生存经验，另一方面还要有效利用传统文化资源。从根本上看，如此而为的巨大好处是：第一，有利于我们在参与国际交流时突出我们的文化身份，同时突出作品的特殊文化意义；第二，有利于大多数本国观众对于作品意义的读解；第三，有利于艺术家用更合适、更贴切的方式揭示作品的意义。我们必须明白，“差异”乃是一种政治伦理和社会道义的价值观念，它既拒绝任何抽象的、一般化的、普遍化的理论，也反对用单一的标准去理解和评价不同的文化。因此，在建构中国当代艺术的过程中，所谓“差异性”永远应该是我们要强调的基本准

则，而与此相反的“文化迎合主义”和“文化机会主义”则必须加以严肃的批判。

孙：我在凤凰卫视上看到一个节目，一位著名的研究熊猫的专家谈他从事野外调查的经历，谈人类的活动对熊猫生存的影响，这时一个观众通过互联网提问，你调查的地方，熊猫的生存很艰难，而当地农民的生存同样艰难，熊猫和农民谁更重要？你是更爱大熊猫还是更爱农民？这位专家说，我都爱。主持人说这个问题很简单，我却认为这个问题很不简单，因为它“很中国”，决不是研究熊猫的专家能够简单回答的。保护生物的多样性，保护野生动物这是个全球性的问题，在中国也不例外，但是这个问题在中国的呈现和展开一定和发达国家不一样，中国由于自身的境遇，可能要复杂得多，苦涩得多，如果一个中国人和老外用同一种声音一起嚷嚷，认为在这个问题上全球没有差别，必须采用同样的方式，同样的标准，我会认为这个人没有心肝。山里缺粮的农民吃野菜与城里人吃野菜虽然在内容上是共同的，但立场不同，出发点不同，差异显而易见；反过来说，农民看到城里人也开始吃粗粮、吃野菜，就认为未来的世纪是粗粮的世纪和野菜的世纪同样是发昏，如同国粹主义认为21世纪是中国的世纪一样。从这个意义上讲，否认差异是西方普遍主义的阴谋，作为具有文化优势的一方，当然不愿意强调差异，作为弱势的一方，强调差异，强调个别才是我们存在的理由，我们为什么要跟着普遍主义瞎起哄呢？对任何全球化的问题我们都必须站在自己的角度和立场来进行具体的分析，都必须把它转化为我们自己的问题。重新洗牌强调的就是这种转化。

鲁：展览“重新洗牌”的“奉告”发出后，有人问我们，是否想通过当代主义的文化策略来激发水墨画的生命活力？我们的回答是绝对否定的。因为当代艺术并不强调艺术门类的区别，相反，

它突出的是观念的表达与现实关怀的价值观。那么，我们在展览的“奉告”中又为什么要强调与传统水墨画相关的因素呢？——例如材质与图式等等。在我们看来，中国当代艺术过分西方化的发展趋势，已使中国当代艺术与中国传统文化出现了某种断裂现象，如果说在两者之间已存在一个巨大真空地带也没有什么不可。在当前，对于中国当代艺术艺术家来说，有效地平衡传统文化与当代艺术的关系，进而从传统文化的既有实践活动中找到与当代艺术相一致的东西，乃是一个亟待解决的问题。而水墨最具传统象征与文化身份，这使我们很自然地想到了它。其实，通过展览“重新洗牌”，我们提倡的是这样一种方法论：想办法让传统文化资源与当代艺术产生某种碰撞，并转化为当代艺术的有效表达方式，至于是否选用水墨媒材并不重要。在这方面许多中国当代艺术家已有成功的探索，在此不一一列举。我想，假如我们在展览“重新洗牌”的“奉告”中，并不强调水墨的媒材，同时宽容各种传统媒材，如中药、丝绸等等出现，也许不会有人产生误会。但从展览策划的角度讲，即无论从主题的阐释和展览的视觉效果出发，目前的选择是无可厚非的。

孙：这个展览是一个实验，是一种尝试，它重在提出问题，活跃思想，我们谁也没法说艺术的必由之路是什么，水墨的未来是什么，但有一样可以肯定的东西，这就是不断地对自己提出问题，不断地挑战自己和否定自己。我们特别希望非水墨圈内人士“友情出演”参加这个展览，除了艺术界，其他文化界人士也很欢迎，水墨既然要开放它的边界，首先就要跳出水墨，看看其他的各方面的人士是怎么看水墨的，他们由于“不在此山中”，没有门户之见，没有传统积习，许多新鲜的想法更有建设性。为了让问题更有针对性，展览要求参展的作品全部为新作，这是因为展览希

望参展作者能体现关于这两个问题的最新思考。许多有成就的水墨艺术家，如果他们还是按他们的基本模式来创作，我们也不打算邀请他们参加展览，一个研究性质的展览要提出和研究问题，不是排座次，不是照顾关系，这和回顾展和成就展不同。

这种做法甚至还有方法论的意义，边界在当代艺术本来就呈现开放的状态，以后我们还可以在其它门类也进行这种实验，通过这个展览，破除水墨的神秘，促使它面向当代文化进行转化。重新洗牌不光是在形式上对水墨的开放，更重要的是观念的开放，这里，涉及到对水墨精神的理解问题，许多人只是把水墨看成一种传统形式，看成材料、技法和一种狭窄的趣味，另外一部分人的革新则是一种迎合，用传统的资源作为手段，打中国牌，迎合西方话语。

鲁：需要说明的是，我们在强调对传统文化资源应加以有效利用的同时，也强烈反对狭隘的“民族主义”的立场。因为狭隘的“民族主义”立场不仅偏执地体现为一种盲目反西方的态度，而且还从“文化相对论”的观点出发，大肆宣扬所谓“华夏文化中心论”。我觉得这样只会带来如下严重问题：第一，忽视本民族文化中的劣根性，使我们处于某种“文化自恋”的状态；第二，忽视中国现实文化中的社会问题和经验，依然按老的艺术样式表现一种与现实无关的艺术境界；第三，忽视将传统文化往当代性上转化，以不变应万变。我们知道，在“后殖民”理论里，所谓反“西方中心”和强调“差异”精神，乃是以宽容、平等、多元为前提的，企图以“华夏中心”论取代“西方中心”论根本就不现实，也行不通。弄得不好，狭隘“民族主义”的立场还会成为一些人维持现状，反对变革的借口。本来，“西方中心”主义就是要抹去各种文化的“差异”，提倡一元化的文化形态，现在“华夏中心”论者也想这样做，

这不是反历史潮流而动吗？事实上，狭隘“民族主义”者借用古典艺术来反对西方当代艺术的做法在时下并不奏效，原因在于这两种艺术并不处在同一时态。另外还要强调一下，在“全球化”的背景下，不同地区的文化问题固然有“差异性”的一面，也有“同一性”的一面，这就使得我们根本不能关起门来搞中国式的当代艺术。恰恰相反，我们应该积极参与国际的交流与对话，而要做到这一点，我们就必须习惯从国际当下文化的空间来理解中国问题，并努力按国际通行的方式和规则办事。当然，无论从什么角度看，这样做都与借鉴传统文化资源，还有强调身份的“差异”不矛盾。

孙：重新洗牌的任务是双向的。我们为什么需要传统，我们为什么需要借鉴民族的文化资源，这个问题的提出本身就是当代性的，中国传统水墨不存在这个问题，它本身就是传统的形态，现代水墨，或者叫抽象水墨、试验水墨不敢接触这个问题，它只能以反传统的面貌出现才能获得自己存在的理由，它的图式资源和造型观念主要来自西方，它只有与传统拉开的距离越大，才越能证明它的成功，它与传统水墨的二元对立的立场和在形式上的对传统的反叛并没有确立一种中国的、新的水墨文化形态，在本质上，它们仍有许多相似之处。从“重新洗牌”的参展作品中，我看到了一种超越了传统水墨和现代水墨的新的可能性，它首先破除水墨的基本规则，人以水墨的名义进行了各种尝试，同时引入其它画种的元素，各种视觉的因素和其它的因素，它把人们对于水墨的理解放到一个当代文化的资源背景上去，放到了一个开放的情景中；另一方面，它又是建设的，它对当代现实问题的关注使它获得在当代文化条件下的生长的契机。这是对水墨弹性和容忍度的挑战，也是对我们思维定势的挑战。

鲁：我以为要破除这样的误解，即水墨只能以材

质的方式进入中国当代艺术，作为一个单独的艺术种类，它在中国当代艺术中将不复存在。这当然是有违于创作实践的。我们认为，正像中国当代油画与其他当代艺术样式仍然保留着种类身份一样，中国当代水墨在中国当代艺术中仍然会有着自己的独特资格。这正好说明，当代艺术既不强调种类的差别，也不反对种类差别的存在。当代有一批水墨艺术家也把观念表达与现实关怀的价值观放在了很重要的位置上，也从西方当代艺术中吸收了不少营养，可他们远没有走到彻底反艺术的地步。因为他们仍然在中国画的内在语言的基础上寻求出路。至于他们为什么要进行这种选择，我们可以作出如下解释：第一，他们的学术背景使他们格外熟悉水墨材料的性能，故突出所长自然是他们要考虑的问题；第二，坚持水墨媒材的原因显然与当代水墨画家希望强调传统意识与民族身份有关。由此我们似乎可以发现，当代水墨画家与国内持有“新保守主义”观点的人具有某种暗合之处。不过这两者毕竟是不同的。而差别就在于：两者都在强调历史意识与民族身份的时候，一个始终没有放弃对当代性的需求，并力图从当代文化中寻找问题，尔后再用非常本土化的方式加以表现；另一个却在自觉不自觉地逃避当代文化中最敏感的问题，并希望借助古人的魂灵来对抗西方当代艺术。因此，我们认为当代水墨画的出现乃是一种历史进步，它不光标志着一些艺术家对水墨艺术的理解方式正在发生重大变化，也标志着一些艺术家在将水墨艺术纳入到当代文化问题的思考过程中时，已经开始对一种新的可能性进行探索。这就是为什么在“重新洗牌”展览中我们要给当代水墨作品以一席位置的原因。

孙：综观“重新洗牌”的展览，我以为参展作品具有如下几个特点：第一，彻底解构了架上水墨艺术的概念，打破了水墨艺术的边界，将水墨作

为一种文化方式，将其蔓延到各种艺术的方式中，它的目的并不是要消解水墨艺术本身，而是以这种富于试验性的方式，说明了当代艺术开放性、颠覆性和无限拓展的可能，这种尝试有助于改变水墨艺术在观念上滞后的状态；第二，参展作品以各种不同的方式对于水墨资源的借鉴、利用、延伸、诠释，使作品具有一种明确的身份感，具有特定的中国问题意识以及中国本土文化的气息，这种努力对于发展中国自己的当代艺术具有积极的建设意义；第三，面对中国当代文化情景和中国的社会现实，参展艺术家表现出了自己的现实态度，使参展作品具有鲜明的社会现实性，和那些冷僻、怪异、神秘的艺术不同，它们与一般社会大众之间没有障碍，对大众而言，它们是一种既陌生，又熟悉的艺术方式，相信每个人对接近这些作品都不会感到困难，并且能做出自己的解释；第四，艺术家以十分个人化的方式关注着中国当代的社会问题，以富于智慧的表达切入了全球普遍关注的问题，如文化差异的问题、民族传统的问题、中心和边缘的问题、精英文化和大众文化的问题，所以，这些作品更具有参与国际交流和对话的意义，这种努力有助于增强国际艺术界中国的声音。

鲁：不可否认，也有少数参展作品存在着形式化倾向，从这些作品来看，部分作者在将传统水墨画的表达方法处理得颇具当代视觉品质时，比较忽视作品的观念表达，这是令人感到十分遗憾的。我们说，当代艺术与现代艺术的重大区别，就在于它不仅仅是某种风格样式和技术媒介的展示，而且是一种新型文化和社会批判意识的表达。所以，这就要求中国当代艺术家积极关注艺术的外部问题，即历史与文化中问题，如果失去了这样的重要环节，仅仅从形式的角度着手，那么，所谓当代艺术存在的合理性就会出问题。我衷心希望类似问题在以后能得到很好的解决。批

评家黄专在一篇文章中说得好：“一种完全无视本国真实的公共处境、社会问题和民众疾苦的当代艺术，一种不具备批判意识的当代艺术在今天中国就没有存在的充分理由。”事实难道不是这样的吗？

孙：我所理解的社会现实性还要宽泛一些，当然，明确社会意义的表达、作品中社会的和文化的批判固然是社会现实性的表现，至于有些作品并没有直接地表现社会内容，有些作品比较注重个人化的视觉感受，但如果结合他们的具体作品来分析，我以为仍然具有较强的社会现实性。我这里想举几个雕塑家的例子，雕塑家作水墨作品，过去可能被认为是风牛马不相及的事情，但我们这个展览中几个雕塑家的作品就不同凡响。例如，李秀勤的竹子和剪刀的组合，是对传统“墨竹”的一种戏仿，与墨竹不同的是，它们是三维的、实物的，竹子与锐利铁器的组合，立刻有了一种尖锐的材料对比和视觉张力，当这种感受和对于传统“墨竹”的联想并置、重合的时候，我们马上感到了一种传统时态和现在时态之间的紧张、冲突和对峙，这是两种完全不同的文化意象，对中国文化感受越深，对它的感受也会越深；张克端的《停车吃饭》看起来是一个平面装裱的拓片，可是它充满了问题：经典文化样式和俗文化的问题，高雅的艺术和人的基本生理需求的问题，艺术生活与日常生活的问题，艺术和非艺术的问题……这件作品最大的成功在于它外表是轻松、幽默的，内涵却是严肃和具有广泛联想性的，每个人看到可能都会会心一笑，每个人可能都会对作品提出自己的问题；傅中望的条屏比较智慧，在观念上，这是一件非常中国化的作品，但在形态上，又是中国过去所没有的，它最大限度地利用了传统，又最大限度地推翻、改写了传统，这是这件作品的特点。条屏表现了中国古代哲学中有无相生的辩证法，中国画讲“留白”，讲了半天

还是要画，傅中望干脆让它没有，但不锈钢的条屏放在环境中，又不可能没有，实际上，中国园林中的借景用的就是这种办法，傅中望把雕塑和园林的方法和水墨联系在一起的时候，就会感到这是典型的东方式的智慧，比较起来，传统水墨还在几百年一贯制地停留在“留白”的思维上，就显得脑子不够用了；李险峰的《琥珀山水》是这个展览中的一件标志性的作品，他用雕塑改写了水墨，也以水墨的名义改写了雕塑，他以富于想象力的方式成功地演绎了展览的主题。

鲁：在筹展的过程中，有一位抽象水墨画家曾打电话给我，他认为，作为一个抽象水墨画家，要使自己的作品与以前的面貌发生太大的变化几乎是不可能的，这是因为与非水墨画家自由使用水墨资源不同，抽象水墨画还要受既有作画程式的约束，另外，在二维的平面上，较为抽象的图像也是很难揭示观念和行使文化批判功能的，而放弃一向擅长的抽象画画程式，他似乎又不太愿意。很明显，站在这位抽象水墨画家的角度看问题，他的说法也不是完全没有道理，但我们假如换一个角度就会发现，具体的作画程式，即特定的艺术语言在一定程度上会限制艺术家的认识，形成艺术家进入现实的巨大局限性。在这里，不改变艺术观念，艺术家就只能深深地陷在老的语言范式中无所作为，进而敏锐反映人与现实的新关系。相比较而言，画家黄一翰是比较值得称道的，他把做装置艺术的思维方式带入水墨创作中，这使他不仅成功借用了大众文化与消费文化中的图像，也有效地争取了水墨艺术对现实问题的发言权。还有一些艺术家，如邵戈、方土也取得了可喜的成绩，在此就不详细列举了。他们的创作实践告诉我们，只要我们不用静止观点看待水墨艺术，那么这一画种，就如同油画、雕塑一样，在当代同样有着自我更新的能力。

2001年7月于深圳园岭新村八角楼



王川，1953年生于四川省成都市，1982年毕业于四川美院中国画系，先后客居峨眉山、大连、成都、纽约、香港、深圳。现为职业艺术家。

自嘲画外无奈

在这里的城市，欣赏抽象艺术作品或艺术形式过程中，观者的因素从未带给人甚么收获。谈论什么公众或其代表人物在此只能使人误入歧途，甚至连理想的接受者这个概念在探讨艺术时亦是有害无益的，因为它无非是设定了人自身的本质和在场性。这种设定的界限本身是限定。

艺术以同样的方式设定了人的肉身和精神的存在，然而艺术作品却从未关注过人对它的回应。我从来没有一幅画为它的观赏家和收藏家而做，都是因为自己执著一种不执著的好玩，值得一提的是，我的生命劫难之后的三年，观众更不懂我的原作，足以说明在艺术领域里不谙原作的观者有多么广大了。事实是，最多观者和普及的艺术作品没有思想和艺术。

我们交流什么呢？如果那些领会了作品的人，它也几乎甚么也没有“告诉”他们。抽象绘画和抽象艺术不是发布信息，因为传播执行功能所传播的一切都只是信息，也就是说，它传播的只是非本质的东西。是些拙劣的特征，歪曲的吹捧，使人们普遍认为抽象艺术的实质是乱画之中或信息之外的东西。批评家阐释的东西是他们那一套随时随地可以“套牢”的词语信息的模式，抽象艺术的精髓是某种深不可测的、神秘的、私人性的东西，我们如何来理解不为观众而存在的抽象艺术作品呢？

于是，我们有理由说：“公共的亮光使一切晦暗”（海德格尔）。

王川