

当代艺术·16
CONTEMPORARY ART SERIES 16

中国当代水墨画

CONTEMPORARY CHINESE INK AND WASH PAINTINGS

湖南美术出版社
HUNAN FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

《当代艺术》系列丛书 16□

中国当代水墨画

湖南美术出版社

CONTEMPORARY ART SERIES 16

中国当代水墨画

■出版:湖南美术出版社(长沙市人民中路 103 号)

■经销:湖南省新华书店

■印刷:湖南省新华印刷三厂

■开本:889×1194 毫米 1/32 印张:7.25 彩图 16 页 字数:15 万

■版次:1999 年 9 月第 1 版 1999 年 9 月第 1 次印刷

■印数:1—2000 册

■书号:ISBN 7-5356-1243-1/J·1161

■定价:23.50 元

目 录

■编辑人语 张 羽、邹建平/001

第一部分:当代水墨画与理论研究

- 关于实验性水墨艺术的几个批评话题 皮道坚/003
- 当代水墨画整体格局现状考察 李毅峰/009
- 东方化浪潮中的当代中国水墨艺术 马钦忠/018
- 当代艺术中的水墨 梅墨生/024
- “墨象”绘画的本土性与民族性、当代性与国际性 郭雅希/031
- 超越“精英情结”——关于水墨艺术的对话之二 鲁 虹、孙振华/037
- 水墨画作为一个问题 杨小彦/041
- 关于中国当代水墨画的思考 祝 斌/046
- 叶要归根——表现性水墨画的“本土”与“世界”之真义简谈 高伟川/052
- 多元与规范——关于艺术批评的思考 殷双喜/055
- “观念水墨”与“水墨”的形而上学 王南溟/061
- 拒绝传统(之二)——现代水墨问题检讨 邹建平/066
- 论抽象型水墨画 张 羽/070

第二部分:艺术家工作与生活考察

- 何家英的工笔人物画 郭雅希/078
- 走向现代的中国工笔人物画——郭雅希·何家英对话录 郭雅希/080
- 张羽的水墨立场与文化问题 杨小彦/080
- 世纪末的新东方主义方式——李毅峰·张羽对话录 李毅峰/093
- 表达不可表达之荒诞——试评邹建平《都市体验》水墨系列作品 邹跃进/106
- 水墨性带来的东方经验——张羽·邹建平对话录 张 羽/108
- 独创的幻境,玄妙的韵致 张 华/122
- 接续传统,发展传统——田园·卢禹舜对话录 田 园/124
- 评洛齐作品 王 林/134
- 流动的渴望——洛秦·洛齐对话录 洛 秦/136
- 古典的异化——李津作品解评 李毅峰/146
- 艺术是一种生活方式——郁人·李津对话录 郁 人/148
- 谋求绘画对当代观念问题的发言权 皮道坚/158
- 本土性是与世界对话的出发点——田园·刘子建对话录 田 园/160
- 张进和他的森林幻境 刘骁纯/170
- 中国的不是传统的——郭雅希·张进对话录 郭雅希/172

| | | |
|--|---------------|-----|
| Rejection of tradition II——Examination of contemporary ink and wash's issue | ·Zou Jianping | 066 |
| On abstract ink and wash paintings Regard ink and wash painting as a problem | · Zhang Yu | 070 |

PART II ARTISTS' WORK AND LIFE RESEARCH

| | | |
|---|-----------------|-----|
| Mr. He Jiaying and his Chinese figures paintings | · Guo Yaxi | 078 |
| Chinese figures paintings towards modern tendency : Dialogue | · Guo Yaxi | 080 |
| Mr. Zhang Yu's position on ink and wash and cultural problems | · Yang Xiaoyan | 080 |
| Mew Orientalism form of the end of this century : Dialogue | · Li Yifeng | 093 |
| Expression of absurdity of not to be divulged--Comments on《city experiences》series morks of ink and wash of wr. Zoujianping | · Zou Yuejin | 106 |
| Oriental experiences proposed by the quality of ink and wash: Dialogue | · Zhang Yu | 108 |
| Creative dreamland, mysterious lasting appeal | · Zhang Hua | 122 |
| Continuing tradition and developing tradition: Dialogue | · Tian Yuan | 124 |
| Comments on works of Mr.Luoqi | · Wang Lin | 134 |
| Floating desires: Dialogue | · Luo Qin | 136 |
| Classic dissimilation--Comments on works of Mr.LiJin | · Li Yifeng | 146 |
| Art is a kind of life style: Dialogue | · Yu Ren | 148 |
| Seek the right to speak of painting towards contemporary conceptional issue | · Pi Daojian | 158 |
| The beginning point of dialogue between localism and world: Dialogue | · Tian Yuan | 160 |
| Mr.ZhangJin and his forest fairyland | · Liu Xiaochun | 170 |
| The Chinese instead of the traditional: Dialogue | · Guo Yaxi | 172 |
| Sight above the city | · Yu Ding | 182 |
| Rough experiences: Dialogue | · Yu Ding | 184 |
| Mr.WuYi's creation of ink and wash paintings | · Xu Encun | 194 |
| On ink and wash paintings: Dialogue | · Guo Xiaochuan | 196 |

PART III COMMENTS ON WORKS AND ART AUTOBIOGRAPHY

| | | |
|--|-----------------|-----|
| Seek expression of new culture | · Lu Hong | 205 |
| Autobiography | · Zheng Qiang | 206 |
| A few remarks on ink paintings of Mr.LiGang | · Yu GuoLiang | 208 |
| Autobiography: Talk about painting beyond painting | · Li Gang | 209 |
| Regard narration as a concept | · Chen Tong | 211 |
| Autobiography: possibilities of the differences | · Wei Qingji | 212 |
| Dreams of antique vase--Feelings for recent works of Mr.Li Dongwei | · Li Weiming | 215 |
| Autobiography: Random notes beyond painting | · Li Dongwei | 215 |
| Combination of tradition, character and nature | · Ya Xi | 217 |
| Autobiography: My choice | · Jia Guangjian | 218 |
| Relative chronicles on contemporary ink and wash since 1990 | | 224 |

| | |
|------------------------|---------|
| ■都市上空的目光 | 余 丁/182 |
| 行走的体验——余丁·刘庆和对话录 | 余 丁/184 |
| ■武艺的水墨画创作 | 徐恩存/194 |
| 水墨画谈——郭晓川·武艺对话录 | 郭晓川/196 |

第三部分:作品点评与艺术自述

| | |
|------------------------|---------|
| 寻求新文化的表达 | 鲁 虹/205 |
| 自述 | 郑 强/206 |
| 李尚墨彩小议 | 俞国梁/208 |
| 画外说画 | 李 岗/209 |
| 叙述作为一种观念 | 陈 侗/211 |
| 差异中的可能 | 魏青吉/212 |
| 瓶之梦——李东伟近作感言 | 李伟铭/215 |
| 画边杂记 | 李东伟/215 |
| 传统、个性与自然的契合 | 雅 希/217 |
| 我的选择 | 贾广健/218 |
| 90年代以来当代水墨画坛大事年表 | /220 |
| 彩色图版 | /224 |

CONTENTS

| | |
|-----------------------|----------------------------|
| Words of editor | Zhang Yu ,Zou Jianping 001 |
|-----------------------|----------------------------|

PART I THEORETICAL RESEARCH OF CONTEMPORARY INK AND WASH PAINTINGS

| | |
|---|--------------------------|
| A few critical remarks upon experimental ink and wash | Pi Daojian 003 |
| Current situation's investigation of the whole pattern of modern ink and wash paintings | Li Yifeng 009 |
| Contemporary Chinese ink and wash art at the tide of Orientalism | Ma Qinzong 018 |
| Ink and wash in the contemporary art | Mei Mosheng 024 |
| "Ink" paintings of regionalism and nationalism, contemporary and international character | Guo Yaxi 031 |
| Surpass "genius affection"—dialogue on ink and wash art II | Lu hong ,Sun Zhenhua 037 |
| Regard ink and wash painting as a problem | Yang Xiaoyan 041 |
| Thinking on contemporary Chinese ink and wash paintings | Zhu Bin 046 |
| Falling leaves settle on their roots—Expressional ink and wash painting—An honest remarks on "Localism" and "World" | Gao Weichuan 052 |
| Pluralism and Standardization—Thinking on art criticism | Yin Shuangxi 055 |
| Metaphysics of "conceptional ink and wash" and "ink and wash" | Wang Nanming 061 |

关于当代水墨画艺术发展的问题，我们曾在《当代艺术》丛书第7辑谈及过。但由于各方面的客观原因，我们只对当代水墨画艺术的一个方面做了一定的评估，而未能展开。其实，构成90年代当代水墨画的整体状况是错综复杂的，这也是我们这个时代的现实问题。

于是，本辑的话题：“20世纪末中国当代水墨画现状报告”，便针对这一特点。目的是对当代水墨画的发展进程做一次清理工作，或许我们从中可以体会到什么。当然，不是仅靠我们这一次工作，通过批评家的十几篇论文与10位艺术家的个案考察就能说到位的，但是，有些问题是要读过之后才有知觉的。

当代水墨画在90年代发展的一个重要特点是实验性。所谓实验性是艺术家强调他们与当代的关系，而对于传统笔墨图式对当今的毫无关联及面对水墨画坛出现的媚俗与无病呻吟的自慰形式的泛滥、春宫图式的萎靡气息以及拜金主义等，表示强烈的批判态度。另外，抽象水墨的崛起是当代水墨画坛一道引人注目的风景线。画家们通过明确的个人方案与鲜活的个人经验，致力于实验来颠覆传统话语，使水墨画向多元展开。当然，批评的对应也同是这一领域的重要课题。从艺术多元到批评的多元都要求我们站在一个相对客观和宽泛的立场看问题，以历史主义的态度，澄清艺术实质，以求艺术格局一个健康的发展。

由于水墨文化的特殊性，我们在判断作品有无当代性时，不能过于简单。这个问题的针对与表达，也有着各方角度的不同。但有一点是相同的，不管是具象还是抽象或表现性水墨，它们都针对传统、面向现代。

这意味着我们如何构建新的艺术规范。

以艺术史角度看，90年代以来的当代水墨画艺术确有明显的进展。当代水墨艺术家们为水墨艺术的推进所做出的贡献功不可没。

■ 张羽、邹建平
1998.3.于长沙

第一部分：当代水墨画与理论研究

PART I THEORETICAL RESEARCH OF CONTEMPORARY INK AND WASH PAINTINGS

关于实验性水墨艺术的 几个批评话题

皮道坚

实验性水墨艺术的日趋活跃与成熟，是90年代中国画坛的一道越来越引人瞩目的风景线。从1993年在北京中国美术馆举办的“美术批评家年度提名展”（水墨部分）到在上海刚刚落幕的“’97中国艺术大展·当代中国画展”，我们看到短短5年时间，中国大陆画坛的水墨画领域有了极大的拓展。今日的中国画坛，恰如《1997中国艺术大展作品全集·中国画卷》的前言所描述：“……不仅将昔日的异端吸入精神世界，同时也使统一意识形态、画派领袖和习俗规范失去了权威性。……中国画家的生存方式、艺术观念、创作态度也因此发生了新的分化组合，而演绎为种种共时和历时的人文景观，新奇、创造、激情、冲突、经典、解构、返祖、弄潮、狂妄、执守、困厄、繁荣……林林总总，层出不穷”^[1]。“1997中国艺术大展·当代中国画展”所展示的相当一部分包括表现性水墨和抽象水墨的实验性水墨艺术作品，正是中国画坛“昔日的异端”。而“新奇”、“创造”、“激情”、“冲突”、“解构”、“弄潮”、“狂妄”、“困厄”等语词所指涉的也正是这些“昔日的异端”给我们带来的前所未有的复杂而难以言说的审美感受。上海“’97中国艺术大展·当代中国画展”的观众平静地接受了这些作品，他们带着理解的困惑但却饶有兴味的观看，至少表明了这样一个不争的事实——水墨画领域的拓展和中国画坛的新艺术格局已被认可。圈内的争议仍然是难免的，较为一致的评价则显然是对实验性水墨之创造性活力的认同。

但据我所知，实验性水墨画家们的工作，初衷主要并不在于向世人展示自己的创造性活力。已经算得上是“老资格”实验水墨艺术家的王川说：“我上无傍依，下无临地，先死而后生地从中国水墨情境的内心唤醒中出走，像迷失家园的出走”^[2]。他于

1990年12月在深圳市博物馆举办的第一回《墨·点》装置行为展览,便是为了“重新解读和整合水墨的本文含义,探讨其影响当下文化状态的可能性”而完成的一次“对架上平面笔墨情结的取消和超越”^[2]。几乎所有的实验水墨艺术家都有自己明确的工作目标和实验方向。在刘子建看来:“20世纪末的世界危机四起,其实就是现代社会高度民主发展带来的灾难性后果。西方现代艺术以参与的姿态执着具体实例,以复制现实的方法提出问题,并非一概而论都称得上是好的形式”,他认为“东方的智慧和水墨表现形式在对这个主题的关注上比起其它的一些语言和方式显得更加合适”^[3]。石果则明确地将自己的实验称为“图式革命”,而这一“革命”的目的乃是为了“运用抽象语言去传达与西北远古文明相契合的人本主义精神”^[4]。90年代以来为推动实验性水墨艺术的发展而做出了不少工作、用功甚勤的艺术家张羽,站在水墨的文化立场上对水墨做了多方面的实验与尝试以“递进方式”创作的一系列作品由视觉符号的撷取转换成对心灵冲击力的寻求时,即“以水墨的精神图式来撞击现代心灵,以‘水墨性操作’来挑战今天的物质至上主义、功利主义、泛商品文化和为反叛而反叛作为特征的现代主义思潮”^[5]。张羽和刘子建所创造的新水墨图式迥然不同,一沉静内敛,一充满动感。技法上的差异更为显著,一个以图式的单纯来凸现水墨精致微妙的变化;一个则纵横捭阖,大刀阔斧地交错使用硬边拼贴、拓印和大面积泼墨晕染等手法,来营造奇幻的空间。但显而易见顾念永恒,逃避商品化的机械复制,诉求自然性的意向是他们共同的特质,而他们共同的主题则是关注我们当下的生存困惑。共同的关注体现着共同的价值取向,正是这种共同的价值取向决定了90年代中国抽象水墨运动一个总体上的艺术特色,即“从外部世界向心灵和精神空间的拓展”。我赞同批评家邓平祥对此的敏锐把握和深刻分析:“但这并不是传统文人‘退向内心’的消极,而是现代文化所赋予的,以对外部世界的体认为基础的向心灵空间和精神空间的拓展,尤其是面对着人被物化,人欲膨胀的现实危险,这种拓展就显得更具价值了”^[6]。

遗憾的是,尽管实验水墨已经成为90年代中国当代艺术的一个新的“生长点”,并且如有的批评家所说,已经成为当今中国艺术的三个主要话题之一^[7],但从迄今为止已发表的有关实验水墨的总体批评和个案分析文章看,具有这种眼光的批评者还是太少。据此可以认为,与90年代中国水墨画艺术的创造性转型相比,我们的批评表面热闹,实质上滞后。(当然,热闹声中也夹杂着尖锐刺耳的“超前”批评,只可惜因为“超前”而失去了当下,对于关注当下的实验性水墨艺术来说,它们与滞后的批评

一样“不在场”，因而也不是其批评对象的对象。详述见后文)。

当代艺术现象的一个重要特征是艺术与批评共生。新艺术渴望“批评性关注”(哈贝马斯语)，乃是因为新艺术图式隐寓性的释放在相当程度上有赖于这种“批评性关注”。不承担批评对新艺术的这种关注职能，而指责新艺术建立在以往图式语言经验的挪用、改造和变异基础上的个人化语符和图像的翻新再造，意义虚妄和不可捉摸^[8]，是荒谬和不负责任的。如果说从所谓“笔墨中心主义”出发的批评，对于实验水墨艺术来说，它的滞后主要表现在批评话题和话语方式的陈旧过时，则这种不合逻辑地既要求新艺术“卓然新创”，又要求新艺术意义一目了然的论调，实际上是批评家对自己面对作品事实时的无感觉、冷漠、失语状态的一种无奈掩饰。如果说“笔墨中心论”者的尴尬在于他们早已成为苏轼所取笑的那种“赋诗必此诗”的人而不自觉的话，那么一旦意识到自己的批评话语与作品的同一性已经消解，他们还有可能摆脱先验预设的强制性言说规范，面对实验性水墨的作品事实，去发现超出作品之外、大于作品事实本身的意义^[9]。但对这类面对新艺术作品所展现的开放性、探索性空间毫无感觉，面对作品符号的暧昧性和种种支离破碎、时空错接的作品事实而茫然失语的批评者，我们只能遗憾地问一句：批评何为？

实验水墨遭遇的最严厉的批评，其实并不来自传统主义的“笔墨中心论”。与一些激进的、“前卫”的批评家相比，传统主义者要宽容得多。尽管传统主义认为在笔墨语言之外重新创立一套能够传达丰富的精神世界、并和古代水墨相比肩的语言系统是不可思议的事，但还是认为探索性水墨的多种语言实验，作为笔墨语言的一种补充和改造力量是有价值的^[10]。“前卫”的批评家们干脆认为现代水墨画在发展方向上，是一种虚拟状态中的求存策略，而水墨画存在和发展的可能性，就是作为一个特殊画种的消亡，就是它在形态意义和文化指向上的彻底失效^[11]。应该说这个判决虽然确实令人沮丧，在逻辑上却无懈可击。因为如米兰·昆德拉所说：“未来总是比现在有力。”前卫派因此被与未来相和谐的雄心所主宰。不过，他同时又说：“过去，我也认为未来是对我们的作品与行为唯一有能力判断的法官。后来我明白，与未来调情是最卑劣的随波逐流，最响亮的拍马屁”^[12]。道理其实再简单不过，未来不论多么有力，也是现在的未来，即没有现在就不会有现在的未来。11年前，我曾有一次为“新潮美术”辩护的发言中说过：“现在不仅是连接着过去与未来的时间中介，更是活的精神驰骋的空间场所，正因为如此，现在又是未来的胚胎和萌芽，所以舍弃了现在的未来，只不过是一种海市蜃楼”^[13]。没有想到这段在当时有具体针对性的发言今天仍有

其针对性。不过,具有讽刺意味的是,它的针对对象竟完全换了一个。

年轻批评家中,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状况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,并且是在学术的层面上展开的。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^[14]。但却赞赏作者把当代艺术看作一种“动态的文化问题”^[15]的眼光。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有当代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,而且一旦到抽象画的切入点和语境有其‘观念’和‘意义’的维度,那它就远远超越了画面传递的信息”^[16]。这个见解无疑是深刻而有远见的。令人奇怪的是,既有如此识见,并认为抽象图式可能是与传统水墨拉开距离的最好途径,以“构成”转化“写意性”,以“表现”提取“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。其实,对于一个崇尚多元文化的当代社会,在其艺术领域中,要说少了谁都不会塌下天来,岂独对现代水墨画而言!如果从当代社会对多元文化价值的尊重和对差异性原则的强调之态度出发而立论,则艺术的样式、形态、风格、语言似乎应该是“韩信将兵,多多益善”,那就更没有理由轻言将谁作废掉。

更何况如果我们真能把当代艺术当作一个“动态的文化问题”来对待,进而把实验性水墨艺术放到当代艺术这个大的文化动态背景中看待,还会发现除了本文前述的关注当下、顾念永恒、逃避商品化的机械复制和诉求自然性等等意向外,90年代的实验性水墨艺术确实如加达默尔所说的那样,是“携带着向将来开放的视野和不可重复的过去而前进”^[17]。与以油画、雕塑、装置等其它艺术方式从事创造活动的艺术家不同,实验水墨画家差不多全都出身于中国传统绘画,他们所受的教育使他们与传统绘画有千丝万缕的联系。这种联系既在于对传统魅力的领悟和倾倒,也在于对传统束缚的切身感受和体会。这或许是理解为什么这一部分人始终不放弃水墨媒材和水墨性话语,而又常常是有意识地针对传统发问和挑战的关键。这也是在他们看似与传统决绝断裂的作品中,我们总能感受到一些与中国古典绘画气息与韵味相通的精神内涵的根本原因。(有必要指出,批评在这一点上的最严重错位是认为实验水墨艺术以实现文化身份为目的,从而将动机、过程及结果混为一谈。)而另一方面,

当我们在分明感受到新水墨通过抽象化或通过突破时空连续同一的叙事性，以断裂、变异、替换等非逻辑化并置的手法来传达的现代气息(宣泄感、破碎感以及对力量、速度、爆发等时空意味的生命感悟等)的同时，又能强烈感受到对当下虚假符号的有力拒斥和一种对自然的依恋之情。因而新水墨的图式或符号创造往往能不时给我们带来一些惊奇。对于看惯了“舶来的”西方绘画以及这些绘画的仿制品的眼睛和心灵，新水墨的图式和符号不仅开拓了新的艺术想像和阐释的空间，而且在相当程度上摆脱了意义的循环。因此，对于批评界来说，要使对话成为可能，一次也许是有着切肤之痛的转换在所难免。这个转换就是由言说绘画及绘画之真理，转向言说绘画的语言方式或方案，转向于在作品事实上留下踪迹——即做绘画本身所不能做的事。批评何为？如何为之？其答案应该是致力参与新水墨视觉空间符号系统的语义进程，亦即所谓“延异”的进行式，以无穷无尽的意义填充去否定所谓“形而上学”的永恒追求。

也许还有必要指出，实验性水墨不仅有可能在当代艺术中形成纯粹西化艺术方式的一个对立因素，而且也通过对抗，与传统主义相互砥砺，取长补短，形成有张力的水墨画艺术多元格局，防止传统的僵化，牵引传统向现代方向发生变化。因为如福柯所说，一种艺术“如果具有了一种日常生活的色彩，再加上经济法则凌驾其上，就能把传统僵化”^[18]。不幸的是中国传统写意画今天已有相当一部分确已日常生活化，成为人们休闲和延年益寿的工具。这样的情况下，“要把它频繁出现从习惯和熟悉性中拉过来”^[19]，实验性水墨艺术的探索实践，将是一股可信赖的力量。

1997. 12. 于广州

[1] 卢辅圣、郎绍君、皮道坚《思潮与情境——当代中国画略论》，载《中国艺术大展作品全集·中国画卷》，上海书画出版社，1997年。

[2] 王川《关于水墨材质的文化身份问题》，载《当代艺术》丛书第7辑，湖南美术出版社，1995年。

[3] 刘子建《有关现代水墨的随感》，载《当代艺术》丛书第7辑，湖南美术出版社，1995年。

[4] 黄专《石果“图式革命”的意义》，载《当代水墨艺术》丛书第1辑，天津杨柳青画社，1993年。

[5] 皮道坚《超越直呈的聚合与感悟——关于张羽的〈灵光系列〉》，载《当代水墨艺术》丛书第3辑，黑龙江美术出版社，1996年。

[6] 邓平祥《张羽心象——张羽〈随想集〉审美识》，载《当代水墨艺术》丛书1，天津杨柳青画社，1993年。

[7] 青年批评家陈侗认为这三个主要话题是：“实验水墨”，方兴未艾的装置和重新找回表现空间的架上油画。见《叙述作为一种观念》，载魏青吉、赵乐琳、段建宇“三面展”，（1997年，广州）场刊。

[8] 钱志坚《假设的可能性——现代水墨画的虚拟状态》，载《当代水墨艺术》丛书第3辑，黑龙江美术出版

社,1996年。

[9]事实上随着实验性水墨艺术的日趋活跃,已有不少笔墨中心论者修正了自己的观点,如刘骁纯即为了介入现代水墨画的批评而提出了两大笔墨系统的概念。详见刘骁纯《笔墨——黄宾虹与林风眠》,载《20世纪中国画》,浙江人民美术出版社,1997年。

[10]郎绍君《关于探索性水墨》,载《当代水墨艺术》丛书第2辑,天津杨柳青画社,1994年。

[11]同注[8]。

[12]米兰·昆德拉著,孟湄译《小说的艺术》第19页,生活·读书·新知三联书店,1992年。

[13]皮道坚《选择立足于我们的当下——兼谈当前美术论争的一个方法论缺陷》,载《美术研究》1986年第4期。关于“精神”一词的含义可参考该文所引加达默尔的一段论述:“我们的日常生活就是由过去和将来的同时性造成的一个持续不断的进步,能够这样携带着向将来开放的视野和不可重复的过去而前进,这正是我们称为‘精神’的东西的本质。”

[14]王南溟《张力的疲软——给现代水墨画的诊断书》,载《江苏画刊》1997年第9期。

[15]王南溟《“观念水墨”与“水墨”的形而上学》,未刊稿。

[16]同[14]。

[17]同[13]。

[18][19]《权利的眼睛——福柯访谈录》第96页,上海人民出版社,1997年。

□皮道坚:广州华南师范大学美术系教授、美术批评家。

当代水墨画整体格局现状考察

李毅峰

考察90年代中国水墨画发展状况，我们需要通过逻辑学一般的方法对目前显现出的和尚未显现出的明确而完整的创作格局进行分析和归纳，认识当代的、艺术的创作观念。从中国水墨画创作的当下情境看它的发展取向，深层的意义在于研究水墨语境的民族性与现代化文化的对话，促使艺术家正确地认识自己，调整自己，充实自己，自觉地把握历史，审视现实，在发展中逐步确立中国水墨艺术的现代品质和意义。

本文将当代水墨的整体格局归纳为四个部分。第一部分“中国工笔画的复兴”，分析了以工笔画表现为特征的新写实型画家群，以及民族性与现代化发展；第二部分“观念选择与理想确立”，分析具有超现实特征的画家画作的理论基础和发展势态；第三部分“理念的体验与实验”，分析抽象水墨的发展状况。第四部分“直观知觉的意义”，以认识论为基础，分析以突出现实存在的个性为特征的新表现绘画形态。

中国工笔画的复兴

历史的发展进入90年代以来，作为中国水墨艺术特殊品类之一的工笔画，伴随着平和的环境得到稳定的发展。观念的多元化、风格的多样化和技术的多层化，继续保持了80年代中后期的势态。同时，艺术的民族性与现代化的观念和创作倾向日益明晰，在艺术技巧的尝试上也趋向成熟。近百年来，由于中国社会的剧烈变化，给中国画的发展带来严重的冲击，文化的断裂，艺术的交融，观念

的多向，使民族艺术的思想基础和表现形式发生了极大变化。尤其是近20年西方艺术思潮和形式的大量涌入，造成了中国水墨艺术前所未有的新格局。但不应否认，新格局的背后潜伏着多种危机。特别是以工笔画为表现形式的中国画艺术在沉寂了千年后的20世纪90年代再一次成为当代水墨发展的主流。同时，艺术观念、风格题材、技术手段等诸多艺术要素也在与传统人文精神和现代化文化的交流中给艺术家提出了新的课题。我以为，围绕新课题阐发的关键，就是民族性与现代化的关系问题，它已成为这一时期新写实形的画家创作的内在凝聚点。

那么，什么是艺术的民族性？艺术的民族性就是由民族历史和思想文化所决定并体现的区别于其它民族同类要素的特质，它是艺术自身存在和发展的基础和内因。艺术存在的前提是民族性价值的体现，同时，艺术的现代化发展也是建立在历经千年而不衰的民族思想文化、审美观念和审美思想基础之上。无视艺术民族性的存在谈发展和背离民族思想文化基础讲现代化都没有意义。作为体现中国民族艺术精神的中国画艺术，其发展历程是同中国认识论的发展相一致的。特别是文人参与绘画后，逐步把这门艺术同中国的宇宙观和认识论结合起来，把艺术体现同人与自然的关系结合起来，形成一整套独特的艺术创作体系，也构筑了中国画艺术与世界任何一种艺术的本质区别。

现代中国画家有自己的心理构成方式和层次。如何把民族性的现代化体现容纳到这一心理构成方式和层次中去，并保持住自己的独立性表现，是工笔画的民族性与现代化发展之关键。现代化发展是以民族的个别和特殊来体现的。民族性的改造和发展，也是以获得现代生命意识为标志的。民族性和现代化集中体现在形式上，对于新写实形态的工笔画来说尤其如此。赋予民族形式以现代特色，赋予现代形式以民族特色，都是围绕着表现形式这一中心。从传统工笔画的发展考察，在中国古典绘画的黄金时期到来之前，工笔画一直扮演着民族审美文化载体的重要角色。因其形式表现具备政治功用和社会功用而被历代皇家权力所支持和倡导，形式的演化也形成相对的稳定。写实形态的工笔作品由于它在绘画语言的精微和对表现事物认识的细腻，以及技术上可多层次地借鉴各种材料和制作手段，信息叠加丰富，表现容量加强，因而成为当代特别是90年代后大批画家趋之若鹜的选择形式，也成为当代社会政治、经济条件下新的用来表现社会、自然和人生的主旋律。当代社会是向理性和秩序方向发展的社会，艺术观念和创作也是在这一大规律下运行的。所以，工笔画的走向自觉和向民族性与现代化的发展，一开始便走出了狭窄而又古典的封闭天地，形成了与其它艺术形式交相呼应的开放性的发展势头，显示出强大的生命力。

从以上意义考察当代中国写实形态工笔画,不难发现以地域性创作为特征和以集团性创作为特征的整体创作实力通过90年代几次全国性的或地域规模性的学术展事和学术研讨的检阅和推动,已由边缘走向主体,形成当代中国画的重要景观,而且已由以学院创作为主辅射到地方的业余创作,更重要的是在审美观念、审美理想上起着引导的作用。但也应同时发现其创作的误区仍然是没有建立较成熟和完整的艺术观,在笔墨语言上也暴露出对传统改造和外来文化借鉴与容纳的不彻底性,特别值得注意的是由于经济的繁荣和市场的运作,使工笔画家面临着世俗化的危机。与以前不同的是,一批代表性画家在经历了主题与形式、古典与现代、东方和西方的多种磨合后找到了比较适合自己的契合点。比如80年代中后期即已形成风格特征的天津的画家何家英,在其不断强化个性语言的同时,继续在绘画表现内在情结上的改造和形式要素的深度提炼,逐步克服掉先前的一些表现弱点,1996年的一幅《桑露》标志着他的艺术走向成熟。这是近十年理性思维的结果。以花鸟画崭露头脚的天津的画家贾广健,从一开始就在创作上趋于理性和秩序规范。他认为:作品中和谐的色彩、具体明晰的造型、细致的刻画制作、完整的画面形式等诸多艺术要素都需要“理性的制约和耐心”,而且强调“艺术是一种将精神性彻底依附于工艺性的创造性劳动”。这是中国的方法论。浙江画家唐勇力亦如是说。他们一方面强调技术特征,同时又把技术特征的表现同民族绘画的思维结合起来。在艺术的切入点上,已超越了一般的机械的描摹、写实和再现,而把着眼点投入在深入心灵的认知活动和理性的思维秩序中,直接探讨如何运用技术表达思维内容和思维对象,表达人类发展过程中人与自然事物发生关系的思维活动的特征。因此,广东的画家林若熹把这种表现形态及与之相对应的语言实验称为中国当代绘画语言的转型。这样,像湖南的画家曾正明借助最细微精致的描绘来体现绘画语言与思维内容和对象的关系,他使在这一形态的民族性发展上超前一步。在他的作品中,无论是形式构成,还是空间处理,都蕴含了一种带有现代文明的但较为隐匿的气质。

如果把上述的部分情境作历史地看,存在下列一些共性:一是强调造型,讲究结构。所有该形态作品基本脱离了素描教学的影响,又避免了传统的造型结构和单纯的黑白调子的效果,在不失中国画材质特点的情况下,强调对画面物象形体本身的组织和对组织结构节奏的明确认识和理解,并且成为一种明确的技术选择。二是讲究色彩在整体构思中的作用,把线与墨、线与色、墨与色的关系作为画面形式要素主体,并强调这种关系的对立统一的和谐美,亦即部分的传统美学内涵。同时,讲究色彩的品质,这是该类作品现代化表现力的重要特征。三是注重西画的构成因素,讲究画面的分割关系。通过强化这一纯艺术要素,使作品具备了明确而纯粹