

库艺术

KU ART

主编 江涛

2011年2月 总第18期

江西美术出版社

库艺术·艺术库·中国当代艺术的文献档案

2010年度水墨人物 ——以水墨文化 的再思考为例



修 · 行

張羽指印作品 1991-2011

Self-Cultivation

策展人／馮博一
Curator: Feng Boyi

ZHANG YU'S FINGERPRINTS WORKS

展覽總監／張子康、鍾經新

Exhibition Director: Zhang Zikang、Chung Ching Hsin

開幕式／二零一一年二月二十日十五點至十八點

Opening: 15:00 - 18:00 February 20th, 2011

展期／二零一一年二月二十日至二月二十八日

Duration: February 20th - February 28th, 2011



主辦：今日美術館 
協辦：高名潞現代藝術研究中心 
台灣大象藝術空間館 
學術研討會：2011年2月21日 14:00
地點：今日美術館 1 號館（中國北京朝陽區百子灣）
媒體支持：（排名不分先後）大陸／《時尚芭莎》、《GQ》、《Vogue》、《FT 睿》、《南方人物週刊》、《東方藝術》、《藝術財經》、《藝術當代》、《Timeout》、《畫刊》、《畫廊》、《Hi 藝術》、《榮寶齋》、《藝術時代》、《當代美術家》、《國家美術》、《新視覺》、《週末畫報》、《東方視覺》、《庫藝術》、《當代藝術新聞》、《NO ART》、《藝術在線》、《世界藝術》、SOHO 文化、今日藝術網、雅昌藝術網、99 藝術網、藝術國際、卓克藝術網
台灣／《藝術家》、《典藏今藝術》
國際／《art in ASIA》（韓國）、《Flash Art》（意大利）
特別支持：英國捷豹汽車公司、北京燕燕捷汽車銷售有限公司
Organizer: TODAY ART MUSEUM
Co-Organizer: Gao Minglu Contemporary Art Center
Da Xiang Art Space
Forum: 14:00 February 21st, 2011
Venue: Building No. 1 of TODAY ART MUSEUM
Address: Pingd community No. 32 Baiziwang Road, Chaoyang District, Beijing, China
Tel: 8610 58760600-100
Media Support: (with no special order)

Special Support: 



库艺术

主办：江西美术出版社、北京盛世景源国际文化传媒有限公司联合主办。

出版：江西美术出版社出版，海内外公开发行。以中英文对照、大16开、彩色铜版纸精印、中国库艺术网同步推广，是传播最快捷、最新鲜、最丰富资讯及消费理念的专业的艺术类媒体。

发行：全国市级以上新华书店和美联体书店。

征订：即日起，富有成就以及具有创意生活品位的您预订2011年十册《库艺术》，即可享受特别优惠价190元所得（原价250元）。

E-mail_kuart@126.com

网址：www.kuart100.com

电话/传真_010-84786155/010-84563435

地址：北京市朝阳区酒仙桥路2号格兰维森商务楼229室（798艺术区707街北端）

水墨的新文化态度

中国的水墨艺术无论叫做水墨画，或叫做中国画，或合为水墨中国画，都是指向一种中国或东方独有的水墨媒介。在今天这个当代艺术多元化的时代，如何创作水墨、如何认识水墨，就不单单是水墨自身的文化问题，而是与当代的整体文化问题有关。

因此，本刊在新年伊始推出“2010年度水墨人物”专辑，即是试图去呈现水墨在今天的一种创作状态。自然，这仅仅是中国当代具有创新意识和表现的水墨艺术的一部分，而且也着重于探讨艺术家如何以水墨为媒介来拓展水墨的创作，以示那些积极的、有创新意识的艺术家并不甘于水墨的惰性、水墨的低级化。所以，对水墨抱有一种开放的文化态度，是发展水墨艺术的必经之路。没有这样的开放胸怀，水墨只会陈陈相袭、俗不可耐。今天的水墨必定是横向比较大于纵向沿袭。诚如本刊特约王春辰所写的“矛盾与交锋”中提到：“面对诸多水墨实践，要展开理论的论证，并且以理论为经，来充分想象水墨演绎为何物，其意图是捕获当代的艺术形势变化，尽可能揭示实践中的历史真相。”可以设定没有充分观点对立的水墨学术研究的开展，将无以深化当代的水墨艺术实践。

所以，本刊推出的“年度水墨人物”并非仅仅指向画在宣纸上的绘画，它更指向一种对水墨的文化态度，而且这种态度又是立足于当代文化的反思性、批判性和建设性。本刊也将积极地致力于当代中国的艺术实践的文献档案积累工作，期望艺术家、学者、批评家、策展人等提出宝贵意见，务使本刊越办越好。

江涛 《库艺术》主编
2011年1月30日 北京798艺术区



王春辰
批评家、策展人
现工作于中央美院美术馆学术部

CONTRADICTIONS AND CONFRONTATIONS

矛盾与交锋

——中国当代水墨之路

文_王春辰

去年10月份美国芝加哥大学为纪念在北京设立中心而召开了“当代水墨与美术史”国际研讨会，从多种角度来讨论了水墨问题。水墨也因为挂上了“当代”二字，方才显示了神奇和诱惑，才使得众海内外学者来参与到这种讨论中。问题是，我们依赖于什么样的理论和话语来讨论，更主要的是依赖于什么样的水墨实践来讨论，特别是后者，已经成为讨论水墨的基石。当今的情况是，面对诸多水墨实践，要展开理论的论证，并且以理论为经，来充分想象水墨演绎为何物，其意图是捕获当代的艺术形势变化，尽可能揭示实践中的历史真相。

20世纪初有康有为、陈独秀等人倡导革水墨的命，以写实主义来改造水墨。迄于1950年代，国家进行社会主义建设，水墨作为媒材也被纳入到新的国家意识表达中，如歌颂祖国大好河山、歌唱热火朝天的社会主义。时代翻转至1980年代，李小山振臂一呼，“中国画已经穷途末路了”，引发了20世纪最为惨烈的中国画及水墨的争议和论战。很多画家、学者都置身其中，反复思考，心潮跌宕。为什么？因为名“中国画”者，乃国之文化艺术象征，岂可穷途末路？所以，讥之者谓曰，此论为信口雌黄，不足为凭。赞赏者谓之曰，勇气可嘉，切中时弊，触动心灵。事实上，在文革之后，人们精神乏味，急于寻求自由精神的重振，而作为艺术表现的水墨或曰中国画，就像其它绘画媒介一样，都有众所周知的问题，如陈陈相袭等流弊十分严重。而从当时的文化氛围上讲，社会普遍唯革新是举、唯进步是论，各个领域都有人提出大胆的高论，从文学到哲学、从历史与政治，皆引起全面而广泛的争论。说起来，那是一种久违的思想自由、精神解放。有人称它为“新启蒙”，所以对于以“水墨”为媒介的中国画而言，又何尝不类似于五四前后的时代氛围，大家都有迫切革新的决心。

历史的意义就是20世纪80年代的水墨中国画大论战激发了那些具有反思倾向的艺术家的创作激情和欲望，他们的内心曾经被一层厚厚的麻痹、蒙昧缚裹着，终于得以释放，获得了重新认识艺术以及作为水墨的中国画的新认识。在这个时代对水墨中国画的认知，是作为精神自由的象征来进行的，而不是单纯为了水墨的国故来进行。对于革新者的水墨，时代总是显得滞后，

其样式与观点总是显得孤绝，这似乎印证了艺术的孤独总是一种时代通病。也正因为这样，对于革新者的水墨传达和表现，也总是有那些道义者为之呐喊、为之辩护——所辩护者，非一时艺术之实验结果，而是充分肯定和赞同对艺术自由精神的激赏。如果在人类的所有生存方式中，艺术还不能带给人视觉上、观念上、认识上的新变化、新发展，那艺术作为思维创造的手段与对象的存在又将何以成立？

这个时代如果没有锐意进取、没有敢为天下先的胆魄和气度，何以改革积弊深久的中国问题？那一时代的改革风气遍及中国大江南北，关于水墨中国画的思考和讨论不能不说是那个时代的反映。到了九十年代，吴冠中一句“笔墨等于零”，又一石激起千层浪，让水墨惯性主义者大动肝火，直称笔墨乃水墨精华的载体，笔墨非笔与墨的相加，而是水墨作为艺术的本质所在，无笔不成墨，墨借笔而成，笔墨是水墨中国画的本体。这是发生在八十年代、九十年代的两次水墨中国画的讨论。一方面是中国社会革新意识使然，引起了激进的看法，一方面是人们确实感觉到水墨中国画存在的问题，而希望另辟蹊径来回应问题，特别是与横向的其他艺术比较时要发现水墨的多样含义，而不是唯一地只尊崇笔墨趣味。笔墨也是活的笔墨，在发生变化，在新的艺术观念的影响下，人们自然会对它增加新的认识。这本来是一种浅显的常识道理，然而一旦牵涉到水墨中国画时却不是这么简单。它成为与民族身份、文化主义、悠久传统、思维惯性、认知态度等等有关的问题。视觉本来是一种习惯，它受制于文化传统的影响，也来自视觉环境的改变，更主要是来自我们有没有一种胸怀愿意去接受发生变化的新水墨形式，能不能打破对水墨的唯一性笔墨尊崇。当年齐白石几进几出北京，都不被世人所识，讥为“野狐禅”；所幸得陈师曾慧眼相识，才发现了其意义所在，才有了齐白石的后来。在这里，

要习惯的不仅是水墨形式，而且是水墨作为传达方式与媒介的开放性。这正如当代艺术的开放性一样，首先要改变和转换的是围绕着艺术的一切概念。敢于冒险的艺术家则一遍一遍地撞击这些固有的艺术概念，这是相较于守成的艺术家而言，后者不过是在延续、沿用积累积淀下来的各种创新过的方式。

那么，又如何在21世纪认识、理解当代水墨呢？或者说，这个“当代水墨”话语成立与否？应该说，“当代水墨”不同于“当代艺术”，虽然同有“当代”二字。当代在这里意味着一种变化、一种新的表现，它契合于今天的视觉感受，同时也很重要的是，它有一个参照的水墨历史语境。没有后一种关系，无法言说“当代水墨”，同时也就混同于其他的“当代艺术”，或者用“当代艺术”来取消“当代水墨”。同为“当代”，但这是两个不同语言体系的当代，因此判断与批评也就有了不一样的话语，但基本精神还是一致的，即都是针对某些问题而发生的，都是以问题的回应为目的。就“当代水墨”而言，它更具有了多重的象征意义和挑战的对象。一，它因为其特殊的、不同于传统笔墨构成的图式、语言、媒材表达而造成与强大的传统势力的隔绝和对立。它经常受到这个传统派的攻讦和诋毁，乃至鄙视。在如此强大的传统语境中，进行当代水墨的探索和实践，大有牺牲小我而求艺术自由之大我的精神，其甘苦非言语可以形容。二、它在当前的艺术生态中，又与凌烈、爆发式的当代艺术样式发生冲突和对撞，因其侵染了“水墨”的千年幽魂而被视为不当代，“水墨”二字之媒介岂可言“当代”！这也造成了表面上“水墨”似乎在当代艺术中的缺席，常常被作为另类处理。这既有水墨被搞得庸俗化、低级化的缘由，也有当代人的视力不在水墨上之故。“水墨”并非因传统而消极，而是因为自身不振而处于遮蔽之中。这是需要水墨以堂堂然的姿态显身

的“当代”语境，需要以思考、思辨、质疑和批判的胆识来应对这种不利的外部环境。三、水墨因其东方的特殊性而在西方的文化艺术系统中只是一道边缘之景，也因为我们在水墨的阐释和实践没有进入到当代的话语体系中，因而被双重的忽视和忽略。这里不是文化地缘策略所致，而是我们水墨文化的当代转型上作为不够所致。

所以，“当代”之于水墨就有了多重的障碍和难度，就需要有更加急切的革新意识和文化意识。这种水墨的新文化意识实际上放在当代的多元文化里，是一种具有强烈政治性的意识，即它要应对、挑战的对象远不止是水墨本身，而是世俗的偏激、社会的势利、文化的蒙昧。对于革新者的当代水墨，要有支持的声音出现，要创造充分的自由辩论空间。最重要的是，当代水墨是远离世俗化的水墨画市场的艺术，不是风花雪月的水墨嬉戏。如果说当代艺术是一种直指当代政治话语的表达，那么，当代水墨就是直指狭隘固执的文化保守主义。当代水墨的实践和受到鼓励，就是对顽固的水墨保守壁垒的冲击，就是对泛滥的水墨抒情的批判。

真正的当代水墨是一种精神的象征，是一种生命意志的顽强表现，它是对所有不能忍受的文化保守、文化偏见、文化恶俗的抵抗和反击。因此，赞成“当代水墨”的出现和命名，就是要对水墨顽疾进行一场观念的革新、媒介的再造。“当代”是否是一个具有判断性的价值术语，放在“当代水墨”上即可显现。陌生化、抵触了水墨视觉惯性的水墨作为都有可能是向着水墨革新的路上前行，它不要求众声合唱，也不取悦于世俗化的赞美，它只要求完成自己的使命，只要求践行自己的艺术理想，它以水墨的陌生化来完成水墨在当代的转型和革命。

2011年1月17日 于中央美院美术馆



何桂彦
批评家，策展人，
四川美院副教授。

CHANGES AND BREAKTHROUGH IN CONTEMPORARY INK ART 当代水墨的变迁与突破

文_何桂彦

在讨论当代水墨的变迁之前，我们需要对与水墨相关的一些概念进行必要的界定。在过去的30年中，理论界曾使用过多个概念：现代水墨、实验水墨、表现水墨、都市水墨、观念水墨、抽象水墨等。由于立足点不同，这些概念的内涵与外延也有较大的差异。譬如，“现代水墨”便是一个极其宽泛的概念。在面对传统水墨时，它主要体现为一种风格学上的意涵，特指一种新的艺术语言或水墨样式；在面对西方现代艺术时，它又具有了某种文化身份的指涉，即一种承载了东方精神和具有“中国样式”的水墨；在面对当代艺术时，它又可能成为一种时间上的概念，特指“85新潮”这段时期，以形式先决和文化反叛为目的的水墨实验。因此，即使是同一个概念，因语境的不同，其内涵也在发生流变。因此，本文所谈到的当代水墨，特指在过去30年中，不同于传统水墨的创作范式与品评标准，且具有现代风格和文化现代性诉求的水墨创作。

20世纪80年代初，中国当代水墨是在反思文革、社会的现代化变革，以及西方文化的冲击下发展起来的。虽然这些因素并没有对当代水墨产生直接的影响，但作为一股合力，共同营建了当代水墨发展之初的社会与文化语境。

文革结束后，国家在文艺战线实施了自上而下的“解禁”与“放松”政策，尤其在“解放思想”的号召下，文艺界看到了艺术复苏的希望。1979年，为庆祝建国30周年，中国美协举办了“全国美术作品展”，也正是在这届展览上，“伤痕美术”滥觞，并迅速掀起文革后第一个具有影响力的艺术思潮。虽然“伤痕

美术”与当代水墨的发展并无太多联系，但作为改革开放在思想与文化上的症候，“伤痕”所具有的批判态度与反思意识对新时期艺术的复苏，以及艺术家创作观念的改变起到了潜移默化的影响。

如果说“伤痕”的批判是在一个相对有限的领域展开的话（主要是对文革进行反思），那么，随着改革开放的深入，特别是在憧憬现代化的变革，以及随之而来的西方文化的冲击下，社会批判的视角逐渐由政治领域转入文化领域，而思想解放与文化启蒙最终使其衍生为对传统文化的批判。在当时的时代语境下，一批知识精英急切地寻找改革开放的出路，希望为中国的现代化建设找到一套切实可行的解决方案。然而，在经历了数十年的极左路线与文革动乱后，几乎与市场经济有关的经济基础与社会民主建设的制度资源均已消失殆尽。更为紧迫的是，由于有西方艺术参照系的存在，同时迫于中国现代化变革的压力，以及源于文化现代性的焦虑，传统因其内部的陈旧、衰落、僵化、固步自封几乎成为了阻碍社会变革的绊脚石。和“五四”新文化运动相似，20世纪80年代中国现代文化的主潮是反传统的。而且，反传统的力度与思想启蒙互为张力，而反传统的目的之一就是“渴望西化”，这在当时以《河殇》为主题的六集电视专题片中可见一斑。

在这股反传统的文化浪潮中，传统水墨自然难逃厄运。作为一种文化表征，传统水墨，尤其是文人画，不仅在前现代社会居于绝对主流的地位，而且它还有一套非常成熟的语言体系、创作范式、审美标准与品评原则。

实际上，在艺术领域，反对传统水墨画与文化领域的反传统同出一辙。在1985年7月发表在《江苏画刊》的《当代中国画之我见》一文中，李小山谈到了自己的观点，“传统中国画发展到了任伯年、吴昌硕、黄宾虹的时候，已进入了它的尾声。尽管当代中国画并没有放弃继续在中国画园地的辛勤耕耘，但所获的收效甚微……”李小山对中国画创作现状的不满，以及对传统中国画的批判，莫过于那个振聋发聩的观点——“中国画已到了穷途末路的时候”。

反叛与颠覆成为了20世纪80年代中国当代水墨发展的一个基本特征。当然，从实际的创作来看，反叛与颠覆的对象，及其追求的目标也是不一致的，大致来看，有两种倾向表现得较为突出：一种是主张放弃传统水墨的笔墨程式，通过对西方现代艺术的学习，建构一种新型的现代风格。这一脉络的艺术家主要以阎秉会、李津等为代表；另一种是彻底地摒弃传统水墨的笔墨语言和表现方法，甚至力图颠覆传统水墨得以维系的整个文化与审美结构。例如，谷文达的《乾坤浮沉》（1985年），整件作品基本上是由泼、洗、冲的方法完成的，同时，时空错置的空间意象，以及艺术家对图像的引入，让作品弥散出一种浓郁的超现实主义气息。对于艺术家而言，放弃用笔，等于就是放弃了以笔墨为中心的入画标准和依存于笔墨之上的审美趣味，对于作品的阅读方式和阅读习惯来说，也是一次挑战。在整个20世纪80年代中期的水墨实验中，谷文达对传统水墨的反叛都是最激进的，也是把这种反叛的文化态度保持得最为彻底的艺术师之一。事实上，和

前两种倾向比较起来，还有一种水墨的发展趋势也应纳入当代水墨的范畴。当时，以周韶华、李世南等为代表的艺术家，主张将水墨画的创新与对时代文化精神的表达结合起来，在寻求现代风格营建的同时，在题材上也应予以更新。

事实上，20世纪80年代的水墨变革从一开始就不单纯是一个艺术形态问题，而是一个涉及社会学、文化学，甚至是意识形态的问题。之所以反叛与颠覆会成为那个时期的基本文化特征，其核心之处还在于艺术家对文化、主体性、艺术的功能与意义等问题有了新的认识。简要地说，在当时的社会与文化语境下，有三个问题对当代水墨产生了重要的影响。

首先是传统与现代之争。在20世纪中国现代艺术的发展历程中，如何处理传统与现代的问题一直是文化现代性中主导性的话语，并出现了两个高峰，一个是“五四”时期，一个是“新潮”美术阶段。尽管二者在产生之初的文化语境上有较大差异，但其本质却有一致之处，即在西方现代文化的冲击下，中国传统文化如何给予积极的回应，并希望找到一条不同于西方现代艺术的发展路径。然而，由于西方现代艺术自身存在的合法性得益于对传统的反叛与否定，这就意味着，如果中国美术界按照西方的模式来发展，不可回避的结果就是对传统的批判与扬弃。更重要的是，在整个20世纪的社会与文化变革中，激进主义已形成了自身的传统。以周韶华和谷文达为代表的两种创作方向，最大的差异实质是如何面对传统的问题，前者希望

立足于本土文化，从民族传统中发掘一种新的现代文化精神；后者则借助于西方后现代艺术的解构观念，强调对传统文化的否定与颠覆。

其次是主体性问题。追溯20世纪80年代的艺术史，不管是“伤痕”美术，还是以“星星”为代表的民间艺术团体，以及其后的“新潮美术”运动，其精神要旨仍在于对“人”和“人文主义”的捍卫。整个20世纪80年代，西方的人本主义哲学在中国掀起了一个又一个浪潮：1981年前后的“萨特热”、1985年左右的“弗洛伊德”热、1987年短暂的“尼采热”。^[1]实际上，当时的“哲学热”几乎涉及到西方现代人本哲学的主要领域：存在主义、精神分析学、现象学、解释学、结构人类学、唯意志论等。与此相对的是，主流的意识形态对这些来自于西方的现代思想保持着足够的警惕。譬如，1981年前后，围绕“自我表现”和存在主义哲学所展开的大讨论催生了国家第一次大规模的“反精神污染”，其内容体现为：1、鼓吹抽象的“人性”、“人的存在价值”、“自我表现”；2、“纯艺术”；3西方现代派。^[2]从1981年、1983年、1987年、1989年几次大规模的反精神污染与反资产阶级自由化的运动中，我们不难发现，20世纪80年代的人文启蒙、思想革命很容易就会触及到现行的文化制度，进而延伸为一个政治问题。批评家高名潞曾将文革后到新潮阶段的艺术创作划分为三个时期，人道主义时期、人本主义时期、人文主义时期。当解决了认识论中的主体性问题后，艺术家对艺术的功能与意义也就有了全新的认识。不管是对于当代水墨的艺术家，还是那时追求西方现代艺术的艺术家的来说，其基本的目标之一就是让艺术打破政治的藩篱，摆脱文学、宗教的束缚，让艺术回到艺术本身，因为唯有艺术放弃自身的政治工具属性，才能最终赢得自身的独立，以及捍卫精神表达的个体价值。

第三，建构一个“想象的西方”。在20世纪80年代，“想象的西方”是一个集政治、经济、文化话语为一体的一个想象的共同体。

“想象的西方”作为一种话语被生产出来，其内在的根源仍在于我们在现代化、文化现代性建设方面存在着多方面的焦虑。改革开放后，现代性的焦虑迫使我们急切地希望找到一个蓝本，而这个蓝本就是西方的物质文明与现代文化。当然，“想象的西方”并不意味着我们要原样地复制和拷贝西方的现代文明，而是在学习、借鉴西方的情况下，找到一条立足于本土文化之上的现代化发展道路。当然，“想象的西方”成为时代发展的必然，更为深层的原因是国家过去长期所坚持的极左路线的失败，以及政治、外交方面与苏联关系的破裂，于是，要实现现代化，要建立一个富强、民主的国家，发达的西方资本主义国家不啻为学习的榜样。最终，“西化”成为了那个时代的文化特征。

社会的发展与变革改变了传统水墨所维系的社会文化结构，其单一的发展路径也在西方现代艺术的冲击与文化启蒙的使命下被迫做出调整。应该看到，当代水墨的起步与发展从一开始就承担着重要的文化使命——对社会主义现实主义的反拨与颠覆，对传统水墨的拒绝与解构，对西方现代艺术和后现代艺术语言的接纳与吸收，而且，艺术本体的革命与不同的文化诉求往往交织在一起，推动着当代水墨向多元化方向发展。比如，放弃“笔墨中心”主义就是表明了反传统的文化姿态，对个人现代水墨风格的营建实质是对艺术主体性的捍卫，而对西方现代与后现代风格的接纳更是源于一种“想象的西方”所产生的巨大的吸引力。

我们应注意到，一方面，当代水墨是在缺乏相应的经济基础和现代文化土壤的情况下发端的，是在对西方现代文化冲击过后的回应中出现的，是在对西方现代和后现代风格的“误读”的过程中建构起来的。同时，和

20世纪80年代的前卫艺术运动一样，当代水墨的反叛与颠覆也是非常激进的，而且部分作品还充斥着一种文化虚无主义的色彩。但另一方面，作为一种重要的艺术现象，当代水墨能彰显出那个时代艺术家所秉承的理想主义的人文热情，渴望传统文化动态再生的良好愿望，以及实现一种思想启蒙的文化责任。

然而，20世纪90年代的当代水墨并没有沿着20世纪80年代所设定的轨迹发展下去，其中的原因之一，在于当时的社会文化情景发生了急剧的转变。1992年以后，不可逆转的改革开放对中国社会、文化现实的改变产生了决定性的影响，同时，改革的深化不仅为大众文化、消费文化的兴盛创造了有利的条件，也加速了中国文化融入全球化的进程，此时，文化的分化与重组已在所难免——本土文化与现代文化、民族文化和外来文化进入了一种对抗与互渗、冲突与砥砺的状态。就整个当代艺术的发展势头来看，一方面，在经历了1989年的中国“现代艺术展”后，艺术家们逐渐认识到，“新潮”时期那种空洞的理想主义和简单地以模仿西方现代主义风格来表达作品的先锋性是无法解决中国现实的文化现代性问题的。当然，这并不意味着艺术家要放弃社会批判、文化批判和精神批判，相反是要改变新潮时期那种形式先决的思路，即艺术家需要将作品与当代社会现实进一步地结合起来，让艺术面对周遭的文化生活、精神生活，让艺术生活在问题中。另一方面，在全球化的语境下，中国艺术家还面临着新的挑战，譬如如何进入以西方为主导的展览机制，摆脱“他者”的角色，确立自身的文化身份……诸种问题共同推动了20世纪90年代中国当代艺术的发展。与此同时，艺术家注重从中国本土的文化经验中寻找突破口，重视“中国经验”的文化表达。事实证明，这种新的文化诉求为’89后中国当代艺术的发展提供了一个新的文化思路，拓展了艺术家可利用的文化资源。当然，这



王南溟 字球组合-沙发 沙发 宣纸 墨汁 1992

种新的文化主张并不基于“文化保守主义”和“狭隘民族主义”的立场，相反，其要旨在于，使中国本土的当代艺术成为世界当代文化的组成部分而不仅仅是西方艺术拼盘上的“春卷”，因此，中国的当代艺术需要以前卫性的推进和文化上的批判与世界同步。

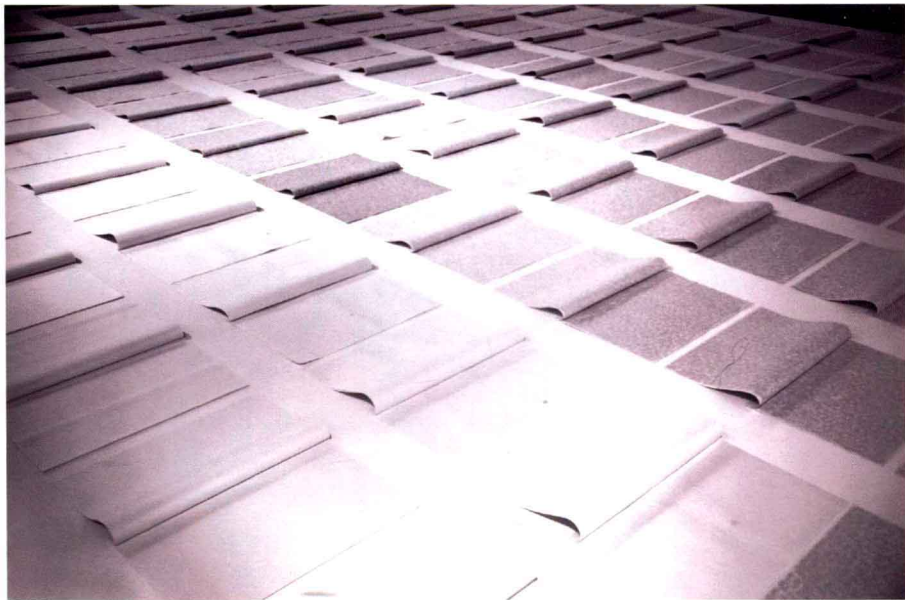
20世纪90年代初，尽管当代水墨在整个当代艺术的格局中处于相对边缘的位置，但也同样遭遇到了对“新潮美术”的反思与全球化语境下的文化身份问题。许多艺术家未曾预

料到，在1989到1992年间所发生的一系列社会、政治事件会如此迅速地消解掉20世纪80年代中期艺术领域弥散的文化热情。冷静的思索，就不难发现，一旦面对现实，单纯的形式革命与宏大叙事的人文表达仍然会显得苍白无力。同样，激进的反传统和对传统水墨的颠覆，除了对既定的艺术观念有所改变外，这些创作行为本身是无法建立起当代水墨的文化根基的。那么，当代水墨存在的合法性又在哪里呢？当激进成为值得缅怀的过去，当乌托邦的文化世界坍塌以后，艺术

家变得务实起来，开始将审慎的目光重新放在了传统之上。对于艺术家来说，这既是一个艰辛的心路历程，也是思想、文化观念上的一次重大转变。从认识论的角度考虑，这是一个从理想回归现实，从文化激进主义回到文化本土主义的过程。当然，对传统的思考，并不是说当代水墨要回到传统本原的状态，恢复其自律、保守、封闭的文化生态，相反是要以传统为基点，在文化现代性的框架下，对其做现代性的转换。与此同时，对文化身份的诉求也随即在20世纪90年代中



杨诒苍-无题 174cm x 130cm 水墨 压克力 纸本裱于画布



张羽-指印2009.6.19(空间装置)局部3 宣纸 水墨 2009

期在水墨领域体现出来。1993年，政治波普与玩世现实主义率先遭遇到了全球化语境中的文化身份问题。在当时“后殖民”主义和“东方主义”的双重话语下，来自中国的“政治波普”无疑是一个“他者”，那些具有政治意识形态的图像无非是一个边缘化的参照对象，是对西方或美国式“民主与自由”的社会的反证。^[3]尽管当代水墨并没有最先遭遇后殖民问题，但是，作为本土文化和传统文化的象征，尤其是在全球化的语境下，水墨艺术所面临的文化身份的焦虑远比其他艺术要强烈。如果说对“新潮”的反思，让艺术家从理想回到了现实，那么，对文化身份的焦虑，则迫使当代水墨调整自身的发展路径，即从西方回归东方，并以针对文化全球化的语境而开始强调本土文化或民族文化的意义。

变迁之途由此开启，到了20世纪90年代中后期的时候，“重建”取代了“颠覆”，成为了当代水墨发展的一个基本特征。但有必要提及的是，此时当代水墨的发展只不过是文化立场的改变，因而20世纪80年代中期在现主义范畴之下，在形式、风格、语言上所取得的成就也就自然的被保留了下来。但从实际的创作情况看，20世纪90年代的当代水墨远比20世纪80年代多元化。其中，除了20世纪80年代的表现性水墨得到了持续的发展外，有几种发展路径值得注意：1、都市水墨开始大批的涌现，其中以田黎明、刘庆和、李孝萱等艺术家为代表。毫无疑问，经历了20世纪90年代的社会转型后，城市化、都

市化已成为了中国现代化变革进程的一个重要标尺。当代人结集于都市，而当代文化的诸多问题也以都市文化为中心。对于要积极介入当代文化现实的水墨创作而言，艺术家就需要关注都市中人的存在，以及关心人在当代文化中的生存处境、生命要求和人文倾向。实际上，对都市题材与都市生存状态的关注，实质也是对20世纪80年代那种宏大叙事方法的背离。

2、观念性水墨有了更进一步的发展；何为当代水墨的观念？诚如批评家王林所言：“所谓观念，不是指一个概念、一种思想、一些可以用语言来说描述的东西，而是指人的思维水平与思维能力，即充满悟性、禅机的智慧。智慧是与众不同的体验、是豁然开朗的见地、是突如其来的启发、是力透象的反省。”^[4]很显然，观念的表达应取决于艺术家在创作中如何使用水墨材料，如何在个体的关注点与当代的文化问题之间找到一个契合点，最终将艺术表达与文化思考融汇在一起。比如，在王天德创作的《水墨菜单》（1996年）这件作品中，艺术家用浸染过水墨的宣纸将普通筵席精心的“托裱”、“包裹”，并在包装过的餐具中，放上一些古体诗集改装而成的菜单，上面借用了过去皇帝用朱砂御批的方式，使整个场景看上去符合中国人的文化习惯。然而，正是这一陌生化的场景既改变了欣赏者与作品之间的距离，也实现了从“消费食物”到“消费文化”观念的转换。同样，观念水墨的代表性作品还有王川的《墨·点》（1990年）、王南溟

创作的《字球组合》（1992年）、邱志杰的《重复书写〈兰亭序〉1000遍》（1990年—1995年）、戴光郁的《还原——水迹墨痕》（1998）等作品。

3、抽象水墨异军突起，形成了蔚为壮观的创作局面。在具体创作风格上，抽象水墨大致可分为两大类型（见下表）：以传统笔墨语言的转化和自我表现为中心的表现性抽象水墨（如张羽、阎秉会等）；以语言实验和形式创新的媒介性抽象水墨（如杨诒苍、胡又笨等）。从艺术家对传统水墨的意象表现和书写表现的继承和发展中，表现性抽象水墨又可分为意象表现型和书写表现型。从现代主义美学范畴上看，艺术家可以通过强化水墨媒介的物性特征，或者强调符号媒介的文化含量，在完成水墨语言的形式革命后，再逐渐将抽象水墨融入当代艺术的多元语境。因此，媒介性抽象水墨又可分为材料媒介型和符号媒介型。

抽象水墨	表现性抽象水墨	意象表现型抽象水墨
		书写表现型抽象水墨
	媒介性抽象水墨	材料媒介型抽象水墨
		符号媒介型抽象水墨

如果进一步细分，抽象水墨还应包括一些融汇了观念表达的艺术家的作品。比如，在《千层墨》中，杨诒苍对墨色的创造性使用，不仅回避了具象的图式，也放弃了传统的“笔墨中心主义”。从表面看，虽然作品保留了抽象的外观，但“千层墨”的创作过

程仍像是一次观念的表达，即艺术家将每一次墨色的覆盖譬喻为重回东方文化、体验水墨精神的生命历程。李华生的抽象水墨创作起步较晚，时间大约在20世纪90年代末。不过，他的抽象水墨有着强烈个人性的私密经验。这种经验来自于他作品传递出的时间性，例如，他用《2000.3.7》、《2000.3.8》来命名，将片断化的时间转化成为个体生命在艺术中留下的印痕。有必要说明的是，抽象水墨中的观念表达与上文中讨论的观念性水墨在本质上是一致的，只不过，前者的观念表达是以抽象的形式而不是以装置、行为的方式体现出来。

新世纪第一个十年的当代水墨创作基本延续了20世纪90年代的创作方向，二者之间不存在像20世纪80年代与90年代初出现的转向与断裂。同时，对宏大叙事方式的拒绝与对自我文化身份的诉求已经内化在艺术家的创作观念中，并呈现出了新的特点。首先，立足于全球化的语境，在本土化与全球化、民族化与西方化的框架下，重新审视本土文化的特点，重视当代水墨自身发展的艺术史逻辑。与20世纪80年代的反传统有本质的区别，新世纪以来艺术家对待传统的态度，更多地是从文化现代性的角度切入的。也就是说，现代性不是单一的，而是多元的，它不以西方的现代性建设为终结目标，相反，对于中国这样一个“后发性”的现代国家而言，其文化应保留自身的差异与特点。当然，这种认识并不是基于一种全球化语境下的文化策略，也不源于狭隘的文化保守主义思想，相反会给艺术家提供一个全新的看待中国本土文化的视角。认识论的改变对当代水墨的创作将带来启示性的意义：一方面，我们需要正视文化主体性的建设，重视水墨表达中的“中国经验”；另一方面，当代水墨应强调自身的艺术史发展逻辑。前者的意义在于，当代水墨应从本土文化的视觉资源中去寻觅新的发展的可能性；后者的价值体现在，当代水墨不会以西方的现代和后现代艺术作为价值判断的标准，而是应该重视自身发展的上下文关系，尤其是艺术家个人创作脉络的延伸与推进。

其次，艺术家重视个人的创作方法论。实际上，对方法论的强调也是艺术家重视艺术史逻辑之后，在个人创作中的具体体现。所谓的方法，即要求艺术家在进行创作实践时，其所采用的表达方式不仅要有一定的艺术理论作为支撑，而且要体现为一种独特的、个体化的艺术

风格。而方法论则以艺术史和艺术理论为依托，以创作的实践为存在方式，以探索当代水墨新的发展的可能性为目的。方法论的意义并不取决于艺术家的创作方法要多么的特殊或具有极端性，也不存在技术层面的高低之分，而是说，这种方法的背后是否承载了艺术家明确的问题意识，以及对艺术史叙事方式的自觉认识。

第三、当代水墨呈现出多元的艺术形态，“跨界”成为了一种普遍现象。譬如，在张羽的《指印》（2002年）中，画面没有出现任何明确的个人图式，只有艺术家手指留下的繁密的印痕。这是一种完全不同于传统水墨的创作方式。但是，对于艺术家而言，《指印》的意义不在于表面的形式，而在于形式背后所蕴涵的“时间”。于是，“时间”被赋予了价值，既强调创作的“过程”性，也要重视身体行为在情感体验上的表达。一方面，艺术家持续、重复的按压行为被赋予了作品一种过程性；另一方面，无数的指印呈现出艺术家创作中的一种身体性表达。因为指印本身就是一种艰辛的劳作，指与心、手与纸的互动不仅使每一个印痕都具有无法复制的特征，而且印痕也能成为艺术家身体性表达的在场的证明。问题并不在于此，当《指印》不以架上绘画的观看方式，而是以装置的形态进行展出时，既定的当代水墨的形态边界已被拓展了。而且，当艺术家用影像将整个创作过程记录下来，并予以展示时，那么，我们是将它看作是当代水墨的一部分呢，还是当作一件独立的影像作品呢？事实上，对于大部分当代水墨的作品而言，不同的展示方式，以及作品与空间、现场的关系都能丰富或者改变作品的原初意义。

如果将20世纪80年代看作是“颠覆”的十年，那么，20世纪90年代以来的当代水墨创作则处于“重建”的阶段。而且，在笔者看来，经过三十多年的发展，作为线性演进的当代水墨创作在叙事方式上已经走向了终结。此时，单纯的前卫反叛，表面的风格营建、简单的二元对立的思维方式，以及以文化虚无主义的态度否定传统，均已失去了建设性的意义。对于当代水墨的发展而言，我们仍需要以传统为基点，在文化现代性的框架下，在既有的艺术史的上下文关系中，拓展作品的言说与表达方式，将作品的文化诉求与当代的文化语境有效地结合在一起。同时，当代水墨仍需要建立相对有效的价值评判尺度和批评话语，因为“重建”不仅体现在具体的创作领域，也体现在理论与批评的建构中。

1.参见薛菁《思想解放与艺术运动——西方现代人本哲学对中国新时期美术思潮的影响》一文，《世界美术》，2008年第3期。

2.参见高名潞《当代中国美术运动》一文，《八十年代文化意识》，甘阳主编，世纪出版社、上海人民出版社，2006年7月版，第50页。

3.1993年第10期的《读书》杂志刊登了批评家王林题为《奥利瓦不是中国艺术的救星》的文章。在这篇文章中，王林极其敏锐地指出，西方策展人在选择中国前卫艺术家时所具有的文化上的“西方中心主义”立场：“在西方人眼里，中国是东西对抗的最后堡垒（尽管不太势均力敌），是冷战时代的活化石（尽管正在发生变化）。所以，中国艺术家（理所应该地）是毛泽东时代的产物，是意识形态负担的承受者和抵抗力量。反过来，中国的政治波普用故作正经的文革图像去诋毁一本正经的政治神话，玩世现实主义则以嬉皮笑脸的生活场景来嘲弄空洞无物的理想主义。于是中国前卫艺术注定是毛时代情结的当代解决，是前苏联及东欧前卫艺术的地域性转移。”

4.王林：“水墨与观念”，《江苏画刊》，1996年，第10期。



鲁明军
四川大学历史文化学院博士生

WHOSE INK? WHAT IS INK?

谁的“水墨”？ 何为“水墨”？

——“‘当代水墨与美术史视野’ 国际研讨会”述评

文_鲁明军

内容提要：2010年9月21—22日，由巫鸿、朱青生和黄专先生主持的“当代水墨与美术史视野”国际研讨会在芝加哥大学北京中心举行。讨论议题尽管涉及“历史的反思”、“水墨与话语”、“艺术分析的新视野”及“水墨艺术的世界性”等多个角度和层面，但贯穿其中的无非还是“谁的‘水墨’”和“何为‘水墨’”两个基本问题。毋宁说是当代水墨所遭遇的双重身份危机。因此，问题的关键在于如何超越狭隘的、简单的本土身份认同这样一个认识和实践误区，即如何去身份化。当然，去身份化并不是重建“水墨”的普世性，也不是迷失在艺术家的个人趣味中，而是回到艺术话语本身的实验和探索中。

关键词：身份认同；历史反思；艺术语言；话语重构

且不论是否与“大国崛起”、“文明复兴”诸如此类的意识形态话语有关，近年来，水墨不知不觉地成为“显学”而广受“热捧”。高名潞的“极多”和“意派”，栗宪庭的“念珠与笔触”，奥利瓦（A.B.Oliva）的“伟大的天上的抽象”，以及朱青生的“第三种抽象”，无不借助水墨寻求一条可能的中国当代艺术之自主之路。如果说在“水墨”不受关注的时代，反思与批判的阙如是不可避免的话，那么在今天这样一片“众声喧哗”中，冷静的思考与检省显得尤为必要和迫切。

2010年9月21—22日，由巫鸿、朱青生和黄专先生主持的“当代水墨与美术史视野”国际研讨会在芝加哥大学北京中心举行。来自美国和国内的20余位学者出席会议并作了专题演讲。议题涉及“历史的反思”、“水墨与话语”、“艺术分析的新视野”及“水墨艺术的世界性”等多

个角度和层面。各个角度和层面之间也并非绝对自足，很多时候是相互交叠、勾连在一起的。尽管如此，我们也看得出来，不论身份认同的自觉，还是重新定义的焦虑，贯穿其中的无非还是“谁的‘水墨’”和“何为‘水墨’”两个基本问题。

1. 历史反思与身份的双重自觉

有意思的是，讨论一开始，三位来自美国的学者林似竹（Britta Lee Erickson）、沈揆一和安雅兰（Julia Andrews）都将自己对于水墨或中国画的观照和反思置于整个20世纪一百年的历史框架中。

[1]安雅兰在发言中提出了一个命题：“20世纪中国水墨画的历史是一部斗争史”。从“五四”时期陈独秀对中国画的谴责与陈师曾为文人画的辩护，到抗战期间傅抱石、潘天寿与社会主义现实主义的“对抗”，直至20世纪80年代以来，西方现代主义的重兴与老一辈画家重现画坛的分野，看得出来，20世纪中国画的发展贯穿着这样一条同质性的话语线索，表面看似是一个古今问题，事实上已然不是古今，而更像是一个中西问题或“我者vs他者”的问题。因为在这里古今之间并无差异。也许，安雅兰是有意抽掉了古今之变而将其演化为一个中西问题，亦即身份问题。

尽管安雅兰没有明确身份问题，但在沈揆一看来20世纪中国画问题就是文化身份的问题。[2]从世纪初中国画作为民族文化概念，到八、九十年代，水墨的观念、主题、技法虽然都已远远超出了既有意义上的中国画概念，但本质上还是一种文化身份及国家认同的表征。在这个意义上，艺术家笔下的山水、风景都已不是被看的对象，而是一种主体身份的体现。可以说，沈揆一先生的观点实际上是安雅兰论述的延续。

与安雅兰略有不同，在林似竹这里，尽管同样认为是一部变革史，但区分了两种不同的变革方式。在她看来，改革开放前是一种被迫变革，即外界推动变革，改革开放以

来，则是“为变化而变化”。表面上，“为变化而变化”似乎是一种主体性的变化，但本质上还是被外界推动的变化。看上去这与安雅兰的结论并无二致。但不同的是，林似竹对此则明确了自己的反省和批判态度。她说，尽管“变革始终是主旋律，但是我们不应该认为变革必然是有益的”。“在西欧和美国，恰恰是因为对于变革的强调，最终在20世纪晚期几乎将艺术推向了‘死亡’的边缘”。[3]问题是，她是看到了20世纪中国画“求变”的一面，但同时也忽视了其内在“处常”的一面。我们固然可以认为，“求变”本身就是“处常”，但不能否认，作为中国画自身自有其应然的“处常”的一面。不过，林似竹似乎并不悲观，她已经发现今天至少仍有不少艺术家在“勤奋练习技法”，在默默“经营位置”。

其实一开始，安雅兰就已潜在地抛出了“谁的‘水墨’”和“何为‘水墨’”两个基本问题。在她的论述中，中国画尽管生长于中国本土，但外界的挑战本身已经意味着这样的本土化发展已不再纯粹，已不可避免或隐或显地受制于他者。因此，恰恰是越强调本土，越自觉于身份，反而越陷于身份危机当中。但无论如何，中国画或水墨自身的演变是不容置疑的事实，特别是深受现代进步论影响的20世纪，这样一种演变本质上也成了“历史必然”或“时代所趋”，于是，重新定义中国画或水墨也在情理之中。难怪安雅兰将张晓刚、方力钧的绘画也纳入其中。因此，如果说“谁的‘水墨’”诉诸其外在的文化身份的话，那么重新定义水墨，本质上同样是身份问题，只不过是一种艺术内在的身份问题。它不再是“谁的‘水墨’”的问题，而是还是不是水墨的问题。毋宁说今日之水墨面临的是双重的身份危机。

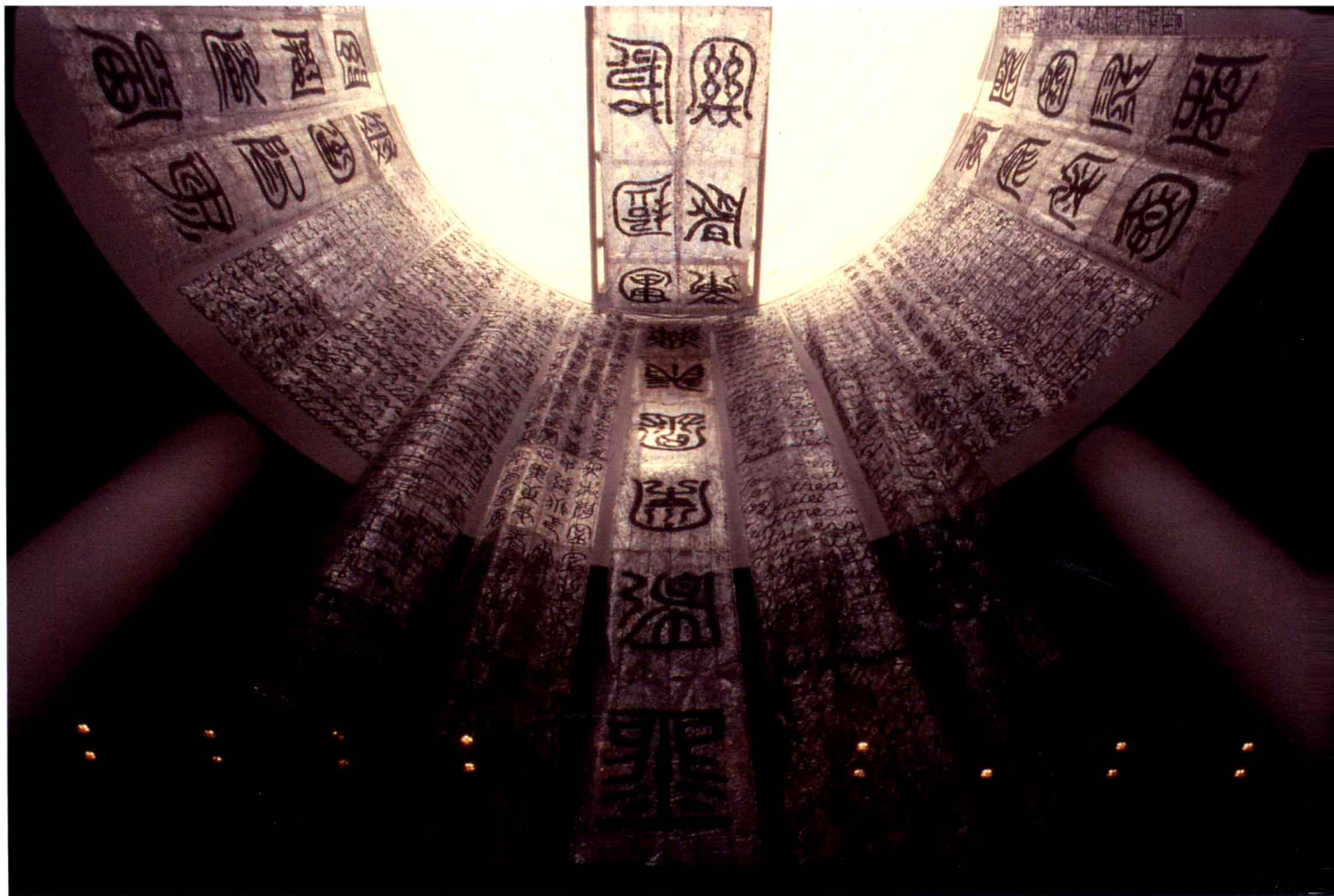
2. 艺术语言与水墨的重新定义

安雅兰等澄清了“谁的‘水墨’”，但忽视了“何为‘水墨’”。这或许与她自身的身份以及经验有关。与之相应，在朱青生、严善錞及杨小彦这里，更加关心的恰恰是“何

为‘水墨’”，而非“谁的‘水墨’”。当然，诉诸“何为‘水墨’”这一追问本身也不乏“谁的‘水墨’”之自觉。而且，不同于西方学者历史化、整体化地去审视问题的是，国内学者试图通过个案分析重新定义“水墨”。至于最终是否回到身份问题则是另外一回事了。

朱青生先生讨论的是水墨空间问题。他认为，如果说西方的写实主义是一种三维空间，抽象绘画是一种二维空间的话，那么中国书画特别是书法是一种一维空间，即“气韵”。“气韵”的“艺术性在于它功能之外的无用性；在于实用功能（指政治意义和经济价值）之上的那种不可言说的空灵虚阔的状态”。它“既与现实无关，也与时间无关，变成一种超越历史和社会的人的存在方式”。这是一种区别于物理空间的精神空间。因此，他认为中国书法和希腊艺术是相并行的。[4]换言之，西方理论是无法有效解释中国传统水墨空间的。表面上看，他是在解决一个具体的艺术语言的解释问题，但实质上背后隐含的还是如何重新定义水墨的问题，如他提出的“第三种抽象”便试图在西方固有的框架和体系之外找到一种可能。但问题是“抽象”本身还是一个西方话语，因此即便是重新定义，也还在既有的西方话语体系中。

相对朱青生先生的空间话语而言，严善錞先生所谓的线条问题则更为具体。同样，他也是通过中国水墨画的线条与西方绘画中的线条的比较和区分，强调了中国画线条自身的趣味和观念。在他看来，西方绘画中的笔触属于一种“结构性线条”，而中国传统绘画中的用笔则属于一种“表现性线条”。以此审视20世纪中国画的变迁，正是在二者之间的紧张关系中展开的。基于对“结构性线条”的反思和对“表现性线条”的辩护，严善錞在此明确了自己的偏好和主张。诚如他所说的，徐悲鸿为了“准确”地表现形体和空间关系，线条只是起到了笔触的作用，也失去了应有的个人风格，而黄宾虹则将线条的自然趣味发挥到了极致。[5]不仅如此，在



谷文达 联合国——千禧的巴贝尔塔 高2290厘米 直径1040厘米 场景装置 头发 宣纸 墨等 旧金山现代美术馆藏 1999

在他看来，这样一种书法的“表现性线条”并没有停留在个人趣味层面上，如井上有一、王川等早已付诸与“结构性线条”的融合及观念话语的实验和探索。因此对他而言，重要的并非是能否实现观念的重构，而是线条之趣味性的自觉。

杨小彦先生以水墨人物画展开关于“公共水墨与私密笑语”的讨论。有着传播学知识背景的他更看重的是水墨人物的特征及其与社会、政治变迁之间的密切关联。他认为，不论改革开放前的“公共水墨”，还是改革开放后的“私密笑语”，背后都有一套生产机制。如果说前者依赖于国家、政治与意识形态之控制的话，那么后者则不得不“遵循现代展览制度而出场”。问题就在于，后者建基于对前者的反省和颠覆，但一旦进入“公共空间”，都具有被工具化的危险。不同在于，前者是政治工具，后者是资本工具。因此他鲜明地指出，如果“让艺术具有现代性，必须让其成为个体经验之表征”。^[6]

看得出来，朱青生的“第三种抽象”也好，严善錞的“趣味性线条”也罢，包括杨小彦关于个体性的诉求，都意在重新定义“水墨”本身。不过三位的观点明显不同。如果说朱青生和严善錞的定义背后隐含着一种基于中西之争的身份自觉的话，那么在杨小彦这里，身份自觉则是源自对于一种“视觉政体”或“视觉伦理意识形态”及其工具性的抵抗和瓦解意义上的主体性诉求。在这个意义上，水墨不仅被赋予一种文化身份，还涵有一层政治权利的意义。因此他断言，如果没有个体意识的自觉，所谓“水墨性”、“中国性”都是不可讨论的伪命题。某种意义上，杨小彦的定义与朱青生和严善錞的定义之间已经形成了一种潜在的紧张关系。难怪杨小彦对于严善錞所谓的个人趣味可能转向公共（客观）趣味的危险性提出了强烈质疑和批评。

3. 认同焦虑与话语的自我重构

安雅兰、沈揆一及林似竹等基于与西方或他

者的纠缠关系，梳理了近百年来中国水墨画的基本演变脉路，而朱青生、严善錞及杨小彦则基于自我的立场及其与他者的区分突出了中国水墨画自身的特征及其变化。显然，他们都忽视了作为当代（即1980年以来的）水墨艺术本身其实也不是铁板一块，随着时代的变迁它也在发生着变化。

何桂彦在《颠覆与重建：当代水墨画的变迁与突破》一文中对近三十年当代水墨的发展作了相对清晰的梳理、辨析和概括。在他看来，20世纪80年代以来，当代水墨对于传统笔墨的颠覆本身是一个社会学、政治学或意识形态的问题，进入20世纪90年代以后，在全球化背景下，才逐渐进入一个自觉的建构自我文化身份的状态。特别是新世纪以来，当代水墨不仅拓展了自身的形态边界，而且通过与本土文化传统的有效融合，体现了一种建立中国当代水墨价值尺度与批评话语的自觉。^[7]如高名潞先生提出“极多主义”及“意派论”，不仅意在建立一套艺术创作方法论，也是为了形成一种批评理论话语。

周彦先生的发言“水墨·类抽象·东方宇宙观”基本沿袭了“意派”的理路，通过对陈箴、丁乙、李山等具体个案的分析，调动了内在于当代水墨中的线条、颜料、飞白、书法等元素分别加以解释，从而将其延伸至中国传统自然观和宇宙观，即老子思想中的核心或本质——“道”。^[8]当然，这样一种解释某种意义上也是为了重新定义“水墨”，背后隐含的还是一种身份的自觉。

颇具争议的是鲁明军的发言，他试图避开以往普遍的后殖民话语和老庄禅宗话语，通过诉诸宋代“道统”即“内圣外王”话语重新解释当代水墨。^[9]他以李华生和谷文达为例，着重分析其内在的“书写”方式。在他看来，李华生通过“反求诸己”的书写方式诉诸“内圣”，而谷文达则以公共介入的方式诉诸“外王”。如果说“内圣外王”一体的“道统”为一种“理想类型”的话，那么，李华生和谷文达尽管都偏离了这一“理想类型”，但都不乏“道统”的自觉。因此，他将其称为“当代儒家美术”或“当代士大夫美术”。不过对于鲁明军而言，不仅如此，更重要的是这样一套话语本身所内涵的思想史叙事及其当下的反思性所指，某种意义上，重构当代水墨的士大夫精神才是他真正的诉求所在。

尽管何桂彦直到文末才提出批评理论话语自觉的问题，但本身还是与周彦和鲁明军一样，都隐含着一种“主体性或自我认同的焦虑”（黄专语）。在黄专看来，这种身份和主体的焦虑背后，可能是更大的陷阱。王南溟的质疑则更为直接，他提出这样一套“道”“禅”和“道统”话语的价值立足点何在？反思性和批判性何在？正因如此，他依然坚持意识形态话语对于当代水墨解释的有效性。

问题就在于，这是不是建基于一种身份和主体的自觉和焦虑呢？至少对于鲁明军所提出的宋代“道统”话语而言，实际上并没

有如此强烈的诉求，首先考虑的是这样一套话语进入艺术语言内部的有效与否，其次才是话语本身的反思与批判意义。更重要的是，这只是寻找另一条新的可能的解释路径，并没有取代而是丰富和拓展了既有的话语和进路。事实上，这背后隐含的问题依然是，如何定义水墨？除了后殖民话语和“道”“禅”话语以外，还有没有别的可能？因为，不论后殖民，还是“道”和“禅”，某种意义上已经被政治化了，与其说这是以水墨定义水墨，不如说是以政治定义水墨。而“道统”话语的前提恰恰是从既有的意识形态话语中解放出来，将水墨放回水墨的位置上。这并不意味着它抽离了政治，恰恰相反，它不仅是将认同开放出来，更是为了更深地介入政治。对于“道统”话语而言，重要的是水墨性及其内在的政治性本身，至于政治的具体所指如左翼还是右翼并不重要。因此，“道统”话语意在寻找一种“临界”状态。在这个意义上，这恰恰是为了走出身份和认同的困境。

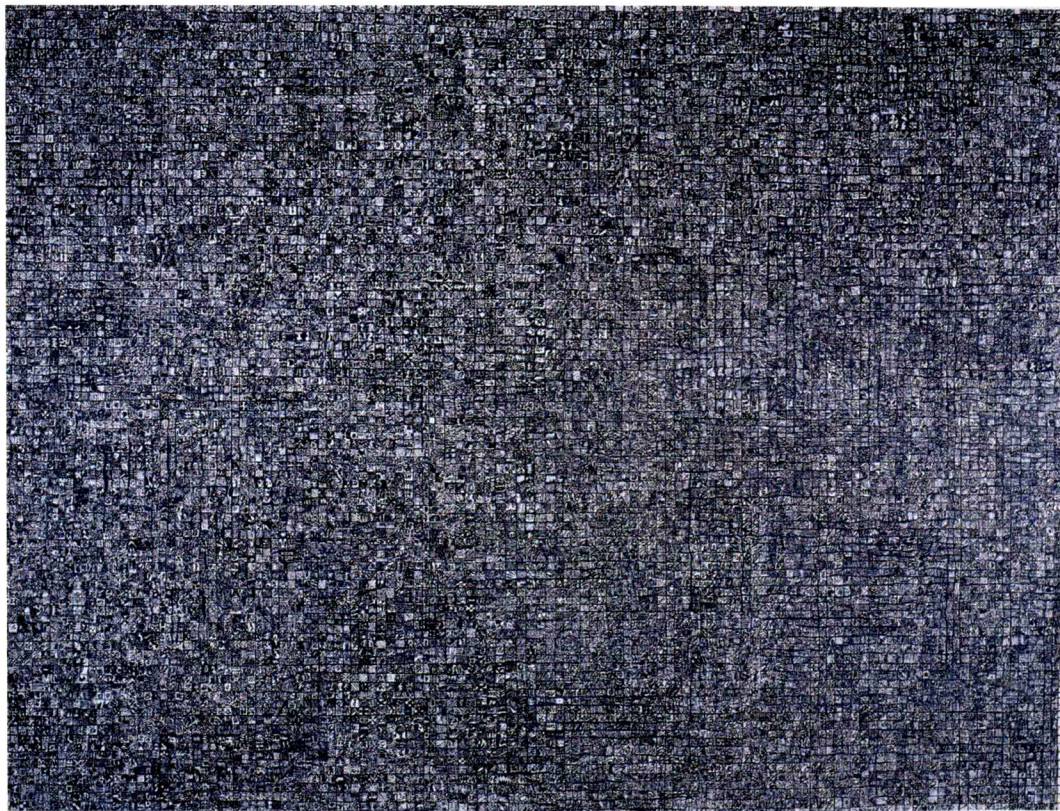
4. 超越本土与主体的去身份化

古根海姆美术馆亚洲策划部Alexandra Munroe博士在发言中强调了关于“水墨”的争议。即对于我们而言，“水墨”到底意味着什么？或者说什么是“水墨”？她说，一直以来，当代水墨对于中国传统绘画而言是一种“次传统”，对于西方现代艺术而言是一种“次现代”，而所谓“传统艺术的当代形式”实际上是一种偏见。^[10]因此，迫在眉睫的是如何从其独特的“中国性”和“媒材性”这一局限中解放出来，从而开启一个更为开放的话语视野。在论述过程中，她以韩国艺术家李禹焕的水墨作品为例，认为李既是西方后极少主义的代表，也充分体现了我们所谓的“道”的精神。因此，对于李禹焕而言，身份并不重要，甚至不成为问题。按巫鸿先生的说法，Munroe是站在一个世界美术史的视野提出了一个当代水墨的边界和疆域的问题。也就是她开始提出来的，在媒

材上如何跨出既有的水、墨等边界，在文化地理及民族国家认同意义上如何超越“中国中心主义”。而李禹焕的艺术实践恰恰证明了这一点。

如果说Munroe是站在一个世界性的视角反思当代水墨背后隐含的“中国中心主义”的话，那么，刘骁纯先生的“墨象论”的恰好相反，他是站在中国的视角，反思西方中心主义，不过他并没有回到狭隘的国家和民族认同，而是以中国包容西方、乃至世界。以至于连很多西方抽象表现主义作品等都在他“墨象论”的范畴之内。^[11]虽然他以“以墨致道”这一哲学话语作了界定，但在实际的论述中他所谓的“墨象论”的边界反而被无限放大，以至于只要是属于“玄”或“黑”的形式范畴，都在其中。问题是，当一个概念变得无所不包的时候，也就意味着它什么都包不了。更重要的是，如果真是这样，那么站在中国的眼光看世界或许还有一点意义，而一旦反过来以世界的眼光观看中国的话，那么这一纯粹的“黑”究竟还有多少实际的意义呢？这也是巫鸿先生对他论述的质疑所在。

显然，刘骁纯先生的“墨象论”是以中国眼光看世界。无独有偶。沈语冰先生通过比较黄宾虹与塞尚之别，意在重建中国画的现代性及普世性价值，本质上这依然是以中国的眼光看世界。沈研究发现，黄宾虹通过强调用笔和用墨的主导地位（物象已退居其次），进而与西方现代艺术史的主流相遇，或者说他汇入了真正意义上的世界现代主义的主流。因此，他认为黄宾虹是近代以来最早意识到艺术自主的中国画家。^[12]尚且不论这个结论是否成立，但之所以得出这个结论，则是因为沈语冰先生是以形式主义的方式展开黄宾虹与塞尚的比较。^[13]而形式自律本身就是西方现代主义之自主性的核心所在。问题在于，抽离了具体语境（context）而单从形式出发的比较可靠吗？正如巫鸿先生在评议中所说的，黄宾虹也好，塞尚也罢，他们在对谁说话？他们的“预想观者”



李华生 《995-997》 137cm × 180cm 纸上水墨 1999

是谁？或者说，他们要改造的对象是什么？如果去掉了这个前提，那么这样的比较意义何在呢？

毋庸讳言，对于沈语冰而言，与其说是重构黄宾虹笔墨的普世性意义，还不如说其真正的目的是重返现代主义及其形式自律。很简单，当我们以现代主义的眼光观看黄宾虹笔墨的时候，就像放在普罗克鲁斯特（Procrustes）的床上一样，不免或多或少的裁剪，以最终契合自己的立场和原则。因此，黄宾虹在这里不过是证明其现代主义原则及其普适性价值的中国依据而已。当然，沈语冰的这一诉求背后，还不仅只是一种普世性价值的认同，也包括对于后现代艺术中简单粗浅的拼贴、挪用等语言方式的反省与批判。不过，单从其世界性自觉而言，无疑更接近Munroe的立场，只不过二者主张的具体对象有所不同。如果说沈语冰坚持现代艺术及其艺术自主的话，那么在Munroe这里却更具开放性，她所强调的对话性不仅只限于现代主义意义上的艺术自主和形式自律。而且，沈语冰与刘骁纯之间也不乏重叠性。不同在于，刘骁纯眼中的普世性建基于中国历史中的中国水墨，而沈语冰眼中的普世性则源自西方历史中的中国水墨。

在这里，实际上三位发言者都试图超越狭隘的本土化身份认同，但是所持的立场和选择的路径却截然不同。对于Munroe而言，其认同并没有具体所指，但明确反对“中国中心主义”；在刘骁纯先生这里，表面上超越了中国这个地理边界，但本质上认同的还是“水墨”，尽管这已经改变了“水墨”本然的界定；吊诡的是沈语冰先生的发言，看似回到了黄宾虹的书写方式，但事实上恰恰要超越中国传统绘画的本土性，而试图建构一种现代普世性。虽然三位之间存在明显的差异和分歧，但都在诉诸对于水墨本身的重新定义。不管怎么样，且事实已证明，他们的确丰富和拓展了长期以来我们关于“水墨”的认知和界定。

说到底，水墨之所以复杂，是因为它总是纠缠在古今中西之间。于是乎，媒材、形式、语言、趣味及观念这些艺术本身的话语不再重要，重要的是它的身份及定义。此次研讨会上，虽然三位主持人没有明确提出自己的观点，但不论从策划这次活动本身，还是从会议期间的演讲及零星的发言中都看得出来，对于朱青生先生而言，尽管他一直在回避身份问题，但是寻找“第三条道路”本身就是一种身份自觉，何况他旗帜鲜明地指出

中国传统绘画特别是书法中的一维空间既不同于西方写实主义的三维空间，也不同于西方抽象绘画的二维空间。而黄专先生似乎是纠结于身份与定义之间，或用他的话说可能是一种“焦虑”。

然而对于研讨会总策划和主持人巫鸿来说，表面上关心的看似更多是如何重新定义“水墨”的问题，但实际上其真正意在如何超越狭隘的、简单的本土身份认同这样一个认识和实践误区。也就是说，他念兹在兹的还是如何去身份化。换言之，不论对他，还是对我们而言，身份问题也恰恰是当代水墨所面临的最根本的症结或瓶颈所在。当然，去身份化并不是重建“水墨”的普世性——这实际上也不大可能，也不是迷失在艺术家的个人趣味中——这根本上也属于一种理想状态，毋宁说是回到艺术话语本身的实验和探索中。我想，这或许是巫鸿先生以“当代水墨与美术史视野”为研讨会主题的深刻用意所在。在这里，所谓的“美术史”不仅指的是美术（形式、风格或语言）的演变过程，还指的是内在于美术中的大历史（文化、政治与社会变迁）。