



#1

基于对中国水墨画现状的反思 Reflections on Present Chinese Wash Painting

□谷文达 Gu Wenda

In this economic world, traditional academic painting theories are losing its place and influence to those with entertainment, commercial, multi-media and high-tech spirits.

一、中国画的边界与八十年代初中期我在水墨艺术中的探索：

那个时期我的中国水墨画的探索实验已包括了大型伪中文书法的水墨画系列装置艺术。首先是在彭德、皮道坚、周韶华和栗宪庭发起的“湖北中国画邀请展”中的巨型错中文水墨画系列。是观念主义中国画之始。其次是一九八六年在西安全国中国画讨论会中的个人展览上的水墨画装置，水墨与行为艺术等（由陕西中国画院现为西安美院美术史教授的程征和中国艺术研究院的刘骁纯等组织）；行为艺术与水墨环境（中国美术学院大礼堂）以及大型水墨与混合媒材装置等。也是首次在中国出现的水墨装置。当时我的水墨甚至已开波普之端倪，即以传统的中国文人画与文化大革命标语，大字报在观念，形式和色彩上作既无序而又逻辑，疯狂的直觉而又荒诞的理性上“误”与“悟”的境界。当时曾多次在与高名潞和刘国松的通信中提出“大字报书法是当代中国书法之典范”。并首次在对刘骁纯主编的一期《中国美术报》上出版了以查字典方式，以谐音异字写作的艺术论文。作为观念水墨的开始，当时我曾思考设立一个当代水墨艺术的“地界”即之于当代中国画与西方当代艺术之间的界限。潘公凯和我在纽约的一次谈话中也提到了此一“地界”是一个标准。一旦中国水墨艺术的创作逾越了此一界限，它将不再是中国水墨艺术了；但是，没有企及此一“地界”的创作将不是当代的。

这个“地界”实际上给当代水墨艺术界设置了一个进退两难的“困境”。我的一系列水墨前卫实验所引起的争议被《中国美术报》和《江苏画刊》评论为中国画“地震”的“震源”。与李小山的疾呼和卢辅圣的“球体说”给中国画当时的现状和面临的尴尬前景“一石激起千层浪”相呼应，并形成了当时中国画的“淮海战役”。我记得那时高名潞在《中国美术报》选文题为“新洋务与新国粹”把中国画当时的情形与“五四”联系起来作了比较。一九八六年我在西安的伪文字的大型水墨装置，行为艺术的个展除了在刘骁纯主编的那期《中国美术报》上大篇幅地报道之外，范景中的长文“沉默与超然”在高名潞主编的一期《美术》杂志上发表。此文实际上是从理论角度分析了我的水墨艺术的探索。在同一期《美术》里，费大为与我的题为“向西方现代派挑战”的对话点出了不仅仅当时中国画界的“困境”而直指中国美术界的一片沉迷于西方现代主义的现象。

重新审查和自我挑战我在八十年代初中期所设的中国画的“边界”现象，那么今天的水墨艺术的“边界”又在何处呢？这个问题远比讨论笔墨技巧与抒发豪言壮语更为重要。问题非常简单：谁能洞察，把握和建立“边界”而不仅仅是拘泥于自成一格，谁将成为一代宗师。这里我们可以谈到一个中国画领域中的特殊现象：不少艺术家以创新伊始，但当新潮成为气候之下难以在“前卫”立足，却鸣锣收场。或以传统面目出现，以示“鹤立鸡群”以保一片“自留地”；或称他人“机会主义”。这些人有很好的生存环境并成为实际利益获得者，但是他们不可能成为历史上的王羲之，范宽，董源，朱耷和石涛，成为时代的代言人，也无法为艺术设立“边界”。在某种意义上而言，他们远不及虔诚的传统卫道士。另外一些人说在当下“越传统也就越现代”，“愈民族化就愈国际化”。这些人仅凭良好却幼稚的想象下结论，导致的是理想化了的“国粹”和“民族情结”。

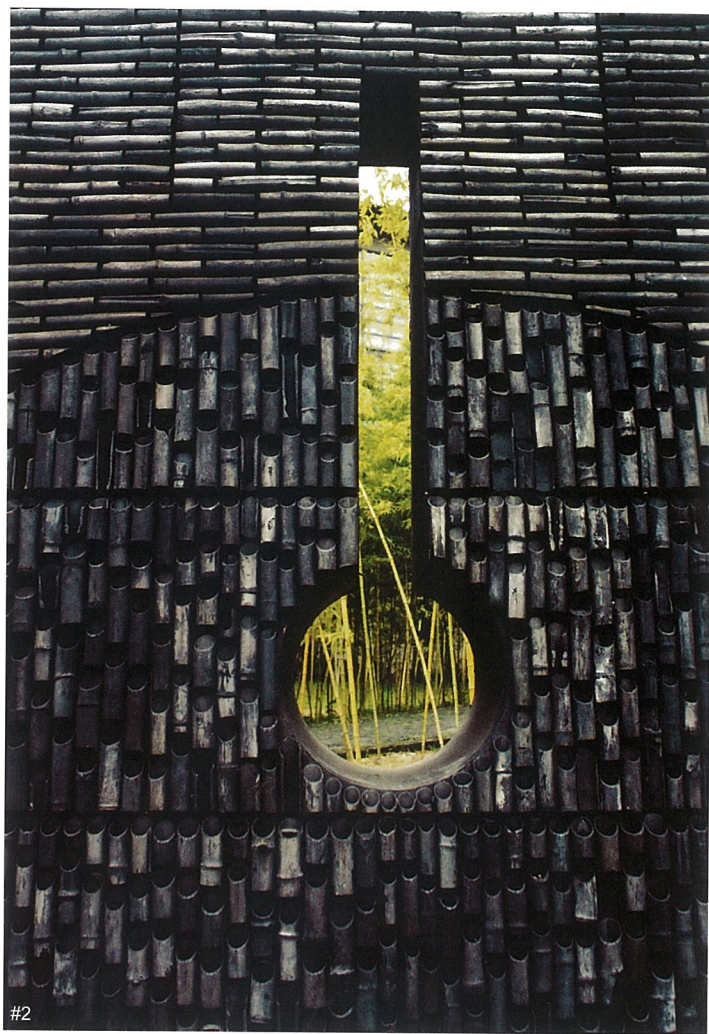
二、面对新世纪：

我想“面对新世纪”听起来很悦耳，也很时髦。亦是近乎所有人，不管是老是少，从理论家到店员的“十日谈”。故我在此也不再想空洞地慷慨陈词。所以，我还是想从我近几年对水墨画，水墨装置和行为表演艺术的思考和探索来寻找一些时代赋予我的烙印。我的“生物水墨”实验系列是基于以下所陈述的观念体系之上的即二十一世纪中国水墨艺术面临的挑战和革命的基础。

三、二十一世纪是“生物时代”：（略）

四、文化的返“源”：

世界艺术有史以来就是一部以客观媒体再现人的主观世界的历史。无论从史前岩画到文艺复兴的蛋青壁画，从油画到丙烯画；从绢画到宣纸画。无论从毛笔，铅笔到各种各样的工具，媒材与手段，以至于电脑程序。使用人发制造的墨使艺术创作离不开依赖于客观媒体和媒材成为历史。也是与杜尚客观物质的“现成品”艺术大相庭径的是主观物质的“现成品”。同时使艺术返回到了其本源“人”：“中国人”这个“源”与“五千年的文化”这个“流”融为一体了。我将创作的水墨画，水墨装置以及水墨行为艺



#2

术将由中国人跃然其中了。实际上，自1988年始我的创作已经以确实人体材料为艺术媒材了。

五、媒材的时代性：

社会发展决定文化艺术的媒体和媒材。反之，使用特定的媒材创作的艺术代表特定的时代象征和社会进程。所以，选择艺术创作的媒材不仅只是其独创性，更重要的是它的代表性。否则，仅仅为媒材而媒材，甚至有独创成份，它的时代象征性和文化影响力却是微弱的。前者之差别显而易见的是一个好艺人和一代宗师的差别。由此可见，对文化艺术的媒材的独特性选择的同时，艰难的是它本身所包容的种族，政治，历史，文化和社会的进程信息的程度。从本质上讲，这就是一种艺术媒材本身的观念意义。

我在研究人发“生物墨”时基于的观念跨度是将中国水墨画特有的传统“墨”与21世纪这一“生物时代”这两端连接起来了。这两个特性即“墨”和“生物世纪”既有传统的“源”，也有未来的“流”。如此才能称其为既传统又当代。故那些从骨子里没弄清楚什么是所谓艺术“媒材”的艺术家，东拼西凑，貌似创新，实际上是盲目而无意义的。我们可以从当下的某些“实验”水墨艺术中看

#1 花鸟四折屏 水墨装置 史金淞
#2 无题 水墨装置 李秀勤



#1

到那些形式上或是抽象表现主义和超现实主义，或是对传统的修修补补；材料上或是“国油兼并”，或是全然摒弃传统。除了重复之外，但究竟何谓“实验”呢？“生物墨”以中国人发创制的“生物墨汁”和“生物墨锭”本身是艺术品。它又既是水墨画的新材料，同时也是我的装置艺术的组件。中国人发“生物墨汁”和“生物墨锭”已由上海制药厂和上海墨厂联合试验成功样品。

六、我的“生物水墨”实验系列为何用人发？

将人发创造墨汁和墨锭是我自1993年开始的为期12年的跨国度和人种，跨政治与文化，跨世纪的作品《联合国》进一步对人发在观念上更深一层的发掘。《联合国》至今已完成了18个国家和地区的规模相当大的纪念碑。已由分散在世界各地的450家理发店收集赞助。自1993始，这一漫长的“世界之旅”的长征中，已有近百万不同人种的头发汇集在《联合国》中了。这一几乎永远不可能在现实中实现的乌托邦理想却能在艺

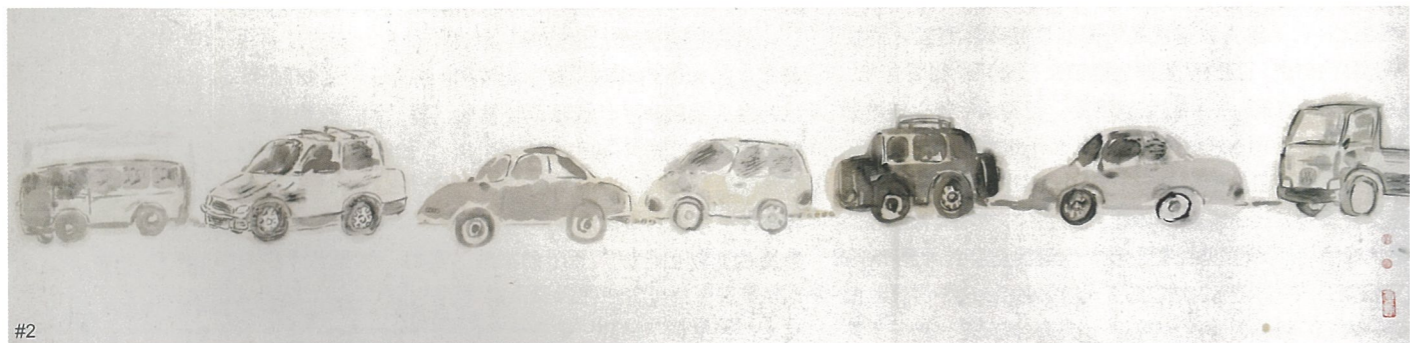
术中得以充分体现。

现代生物科学和遗传工程通过DNA可从一丝头发中得到此人所有的情和信。据此一方式，我曾设想创作与观众参与的装置《美国档案》American Files。展现DNA的电脑化验程序设备。而观众则是测试的对象。由他们捐献自己的头发，通过DNA的测试然后他们将取回他们每个人自己的“档案”。对于美国这个有众多人种与文化的移民国度，从政治和人种，历史和现状有其极深的涵义。这是一部活生生的数码的达尔文进化论。而在我研究人发如何制成我的“生物墨汁”和“生物墨锭”过程中，发现上海制药厂以人发提炼自然氨基酸作为生物化学药材的成份。除了我所陈述的以“发”制“墨”的基本概念要素之外，也传达了一个很有意义的观念即以当代“生化药物”治疗传统的“文化症状”。

七、艺术的精神性寓于艺术的娱乐性将取而代之艺术的说教：

这是对视觉艺术的挑战。更是对传统水

墨艺术以及它的欣赏方式的冲击。在文人主义的“曲高和寡”，“阳春白雪”的一统天下的中国画界，一直将水墨画认定“精神性”为上品，而视其它的艺术成份为下乘。将艺术品的娱乐性当作水墨精神的反面。我们可以看到水墨画的欣赏的特殊性以及历史文化的积淀和影响。特别是长久以来在学院派体系下，这样优秀的传统被曲解和教条主义化了。更为甚者将水墨画的“精神性”仅仅变成了小和尚念经的“口头禅”。从而抛弃了中国文化另一些优秀传统。而我们可以很客观地看到在市场经济中占统治地位的艺术是好莱坞的电影，流行音乐，摇滚乐以及商业体育。可以理解李小龙是全世界最皆晓的中国人。也不难想像卡拉OK的创始人被《亚洲时代周刊》评为20世纪10位最有影响的亚洲人之一。就视觉艺术而言，近来引人入胜的展览是古根海姆的BMW汽车公司赞助的世界摩托车展。导致了世界众多的博物馆争先恐后的续展。古根海姆又在策划意大利著名时装设计师Giorgio Armani的回顾展。这对于传



#2



统的艺术界和传统式理想主义者来说似乎是难以接受的。观众心理学和市场规律是一不可抗拒的当代和未来社会的灵魂。当代和未来的中国水墨艺术也同样不例外。对于此一挑战的应战水墨艺术也扩展和涉及到了其它的艺术范畴如水墨装置和水墨行为艺术。我在80年代初中期已经朦胧地感觉到了（尽管那时的中国还没有建立市场经济的体制）。我在西安的首次个人展览是巨型的水墨装置和行为表演。参加瑞士的洛桑双年展的大型水墨与其它媒材结合的装置作品等。我们可以看到：视觉艺术从绘画，雕塑扩展到装置，行为和影像，电脑等多媒体，使其更具有扩张力，吸引力和娱乐性。

八、类型与市场：

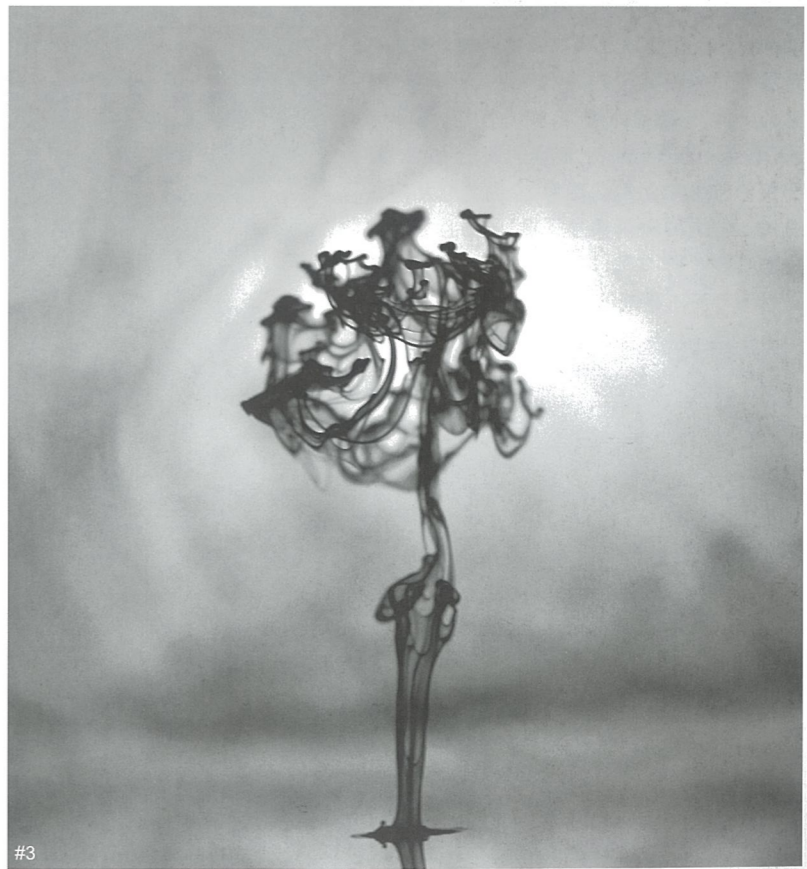
当代艺术在市场经济的支配下衡量艺术家或艺术品的标准已不仅仅是传统式的：即评判艺术品的优劣。而另一重要方面是它的客观的市场价值。就这一点而言，艺术品也不仅仅依赖于一小部份文化精英人士包括评家或史家了。而社会的集体意识具有不可阻挡的力量。这也是波普艺术产生的根本原因之一。

在这里我们可以举一个例子：所谓“新文人画”及其伴随而来的理论是一个现象，是一个过程。它不是观念上的艺术和理论的建树。但是我们可以看到此一现象是文人画商业化的过程。它背后的动力非常清楚即金钱的需求和画商的操作。这是经济规律下之必然。这对文化大革命以来“理想主义”的一次冲击。正是因为它在中国是一个开端，所以“新文人商业画”和“画商”蜂拥而至。既没有合理的操作，亦没有依据客观的经济规律。“画家”可以完全放弃自己的风格而大批量地炮制眼前市场的需要品；而“画商”可瞒天过海拍到毫无依据的天价。如此过渡时期的现象，在我看来属于正常，也是必须经历过的。

九、传统的意义：

我讲的有关对传统的认识是一个方法论。首先这个

- #1 新山海经 动画截屏 邱黯雄
- #2 城·迹 水墨 刘俐蕴
- #3 起源·之一 影像 陈绍华



#3

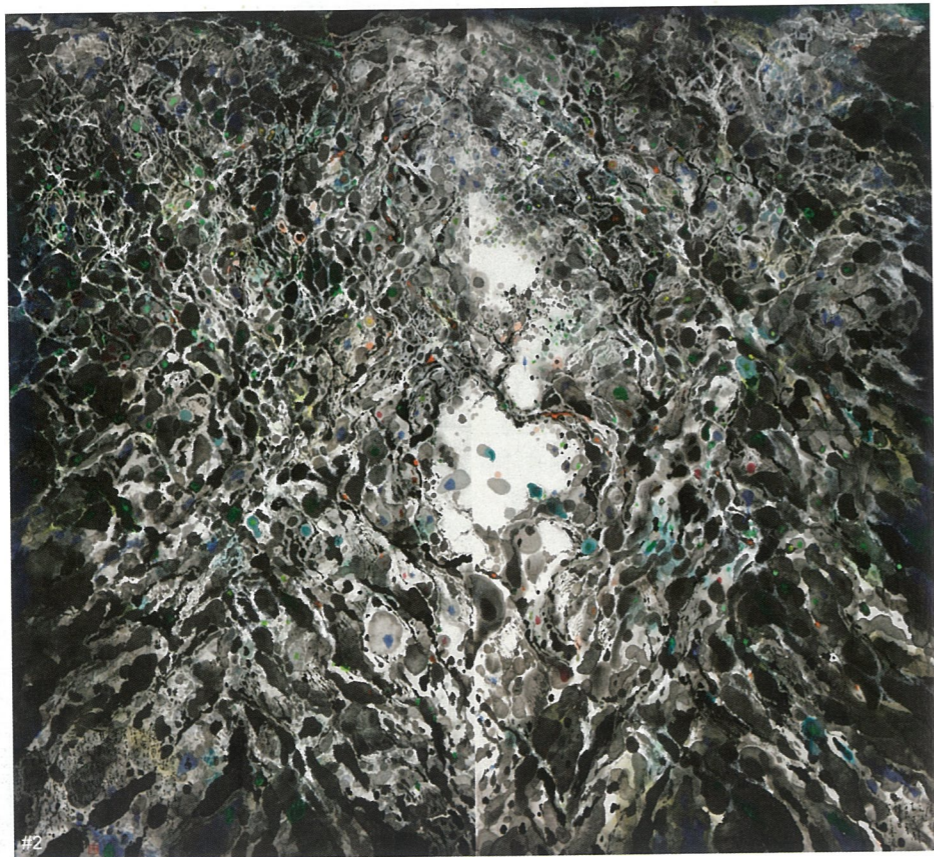


#1

方法论不是把“革命”和“承传”视为两个不同的或是对立的对待传统的范畴，亦不是将“革命”与“继承”作为前后两个有机联系的行为。这也就是我们通常所理论的。这里我所讲的是将极端的“革命”和“继承”融为一体：“革继命承”；将“历史”和“未来”融为“历未史来”。举我的人发“生物墨”为例：它是如此的“革命”，因为它从来没有过，但它同时仍然是“墨”，而且它比现成的墨更近于“华”。它可以说是本质上的“革继命承”而不是毛笔到喷枪的转换。道理很简单：其一，毛笔到喷枪既不是革命，因为喷枪技法在绘画上已普及，只是“拿来主义”；其二，它却丧失了传统。

十、理论的市场：

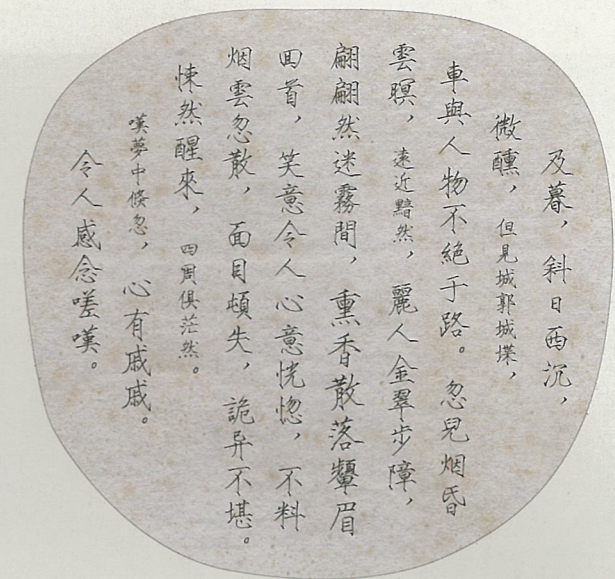
在市场经济发展中，在以经济为宗旨的人类社会，传统的学院式理论界即“文人画”化的理论家一统天下的格局将逐渐失去它的地盘和影响力。这也不仅是中国的特殊现象（在中国只是刚开始）。逐渐渗透，并逐渐取而代之以娱乐性，商业性，多媒体性和高科技性。从元代文人画到郑板桥的“人格赋”是一例。以文科著名的耶鲁大学为例，近来动用几千万美元的代价大肆兴建高科技实验基地，并声称不在这些领域领先，将会在未来失去统治地位。水墨艺术理论界和艺



#2



#3



明末清初至“五四运动”以来更史无前例的西方当代文明的影响。它的直接性可归于交通的便利，电视的发明。特别是当代的电脑网络“信息高速公路”将瞬息万变的世界同步同时地摆在每一个人的眼前。可以想像如此的今天突然出现在长久“闭关守国”的基础之上，文化上的“走出国门”当然成了吸了“精神鸦片”进了“迷魂阵”。但“盲目崇拜”，“急近功利”，“民族情结”等等现象都属正常的也是必须经历的。我们无须指手画脚地，痛心疾首地去批判。（节选）

评家的转型也将逐渐体现在以下两个方面：1，适应新兴的以艺术市场为宗旨的画廊系统，辅助以商业为目的客观合理的操作系统；2，知识结构的改造与转型，特别是艺术评论家不仅仅是老生常谈的艺术美学传统，史学知识，在未来他们必须逐渐地纳入多元化文化，高科技信息和生物时代的美学。可以预言，此一转型是自然而然的，不是一代人所能胜任的。这对于现存的理论界可以说是痛苦的。因为这不仅意味着面对尖锐的挑战，而且固有的地盘也将逐渐失去。在个人利益之间，他们会选择两条路：要么埋于故纸堆；要么进入商业市场。

十一、走出国门：

八十年代后期至今的中国水墨画艺术的“实验”：

自一九八七年之后，我离开了中国水墨艺术领域。我并没有离开思考怎样去突破我自己在八十年代所创立的中国水墨艺术的“地界”。评论家多有可惜的言论实在是没有必要。作为一个装置艺术家，生存在一个多民族，多文化的纽约使我在每一时，每一天都有机会接触和思考更广泛、更深入的艺术问题以及社会，政治，种族，历史和文化这个在今天信息媒体网络系统中错综复杂的世界。在我建立自己的装置艺术领域的同时，“他山之石”几乎孕育了我对中国水墨艺术新的突破口，远比作为一个水墨艺术家每天要画几笔更重要。与此同时，我亦阅读“新文人画”，“实验水墨”等等现象。同时也觉得不少批评家和艺术家们的豪言壮语既不“超以象外”又不“得其环中”。一种欠于实在的空泛激情。我从中看到的是我们这一代人的传统即从文化大革命的“呐喊”到个体户的“泡沫”。随之而来的便是情绪虚妄的“民族情结”或“国际接轨”。其悲剧性在于“困境”中的狂妄的理想主义和机会式的实用主义。冷静下来仔细分析一下当下中国水墨界，会对形形色色俱全，满贯十八般武艺有一个清醒和中肯的估价。

八十年代初伊始的开放政策下，中国经历了远比自

#1	bodende	影像截图	托马斯
#2	展根之九	水墨	王无邪
#3	黯·景致(册页局部)	水墨	鲁珊
#4	菊花台	水墨	王冬龄



#4