

画家，也是最具有这方面才能的画家。他以造型眼光来审视中国画的笔墨。他将每一根线条、每一块空白都视为一种独立而又与整个画面密切相关的造型因素。这种计白当黑的处理方式，可以说是对西方的美术理论中“图—底”理论的一种中国诠释。他能以最简洁的用笔去处理各种不同的对象。粗眼看去，他的用笔用墨像是取法于黄宾虹，但其画面的深邃之处，却是潘天寿那种严谨的构成意识。

在中国当代抽象绘画界，王川是履历最久、投入最深的。他看到了传统水墨画在运笔的丰富性和细腻感上的不可逾越的极限，也发现了西方抽象表现主义绘画在总体上失之于“精微”的倾向。他讲究细小的笔致的变化，但不追求“一波三折”的效果。他画出的线条虽然带有一种独特的东方情调，但并没有书法式的装饰化倾向，在墨色的浓淡和枯湿对比中，那些看似平铺直叙的线条，给人留下无限的寻味之处。它们舒展、优雅，并夹带着几分苦涩。

杨诒苍对西方现代绘画造诣深厚，对水墨画的品质有着非常内在的理解。他八十年代的作品着力于“墨”的研究，九十年代后期着力于对“笔”的研究，在对“墨”与“笔”的表现力的极致性方面的探索，他走到了顶峰。现在，他又将目光转向了“无常”这一题材，这里展出的作品，体现了他近年来对中国民俗问题的思考，它们多少也让我们想到了中国古代的“骷髅幻戏”这类故事在民间流行的情景。

对于王公懿来说，“笔墨”可能是最为遥远的一个概念，这不仅是因为她并非国画科班出身，而是她更多地是把“笔墨”作为自己体悟生命和生活的一种工具。她的这种作画观念，多少与二十世纪在日本兴起的对中国禅画研究的风气有关。然而，在王公懿的画里，显然没有梁楷、牧溪那种熟练的笔致。她把笔墨的美学品质降到了最低的限度，她只是把“笔墨”作为对绘画与人的精神世界的关系思考的一种媒介，一种有待超越的媒介。她的《海螺》，经由日课的方式呈现了自己对现象世界飘忽不居的感受，而她的《花》，则用极其平常的线条和“写生”方式，记录了自己的所知所见。



1、聚焦 中国画 郭全忠
2、战洪图 中国画 周京新
3、老树昏鸦 中国画 于朋
4、阴功轴 中国画 杨诒苍



永恒的宿命与投机的革命

Constant Fate and Opportunistic Revolution

●牟群 Mu Qun

自王洽、张凖，经董其昌、倪云林，至四王、八大，水墨成为官方视觉艺术系谱中的主流形态，自然有着一番深积淀和充足道理。水墨视觉经历千百年来步步夯实，固若金汤。水墨似乎超越一般视觉艺术含义，过多承载了哲学意义和精神成份。构成中国水墨精神基本要义的是古老的《易》学、先秦老、庄哲学、汉董仲舒集成推广的阴阳辩证观念，以及两晋、南北朝时期奠定的中国哲学认识论定势。心物不二，宇宙吾心的基本立场和普遍法则渗透视觉艺术。经历魏晋以降，尤其宋元，中国视觉艺术自觉摆脱秦汉以来的载道功利原则，艺术家开始将艺术作为抒发心臆的单纯手段和直接面对天地精神的心灵对白。水墨艺术因而在成为更加纯粹化语言的同时也更加精神化、哲理化。从元四家到石涛、八大、水墨的完善使其作为中国视觉文化权力话语，这种权力话语的背后，是天人合一的宇宙人生观、心物平衡的精神方式、符于社会、伦理控制的秩序、既心驰万仞又循规蹈矩的创作心理。水墨艺术，正是依据这些背后的指令，制造文化形态，发布艺术旨趣，驯养艺术传人。

水墨精神，有着无可奈何的全息性和广适性，无所不包，涵天盖地。上承三皇五帝，远知未来世界，因之又有着抽象的先验性和现实的适应性。水墨精神既可依附于拟真写实的形象刻画，同时，又可脱离对具体事物的依存关系而获取充分的自由形态，游走于抽象话语间，获取栖息、伸展的空间。水墨精神及其表象形态，既可以驻留在“天不变，道亦不变”的传统文人画系统之内，也可以变身换面于前卫先锋的实验形态之中。

基于水墨的以上特性，观察当下实验水墨诸家作品，虽然

与传统水墨面目有殊，但那一种视觉经验的定势，那一种涵天盖地，宇宙吾心，周游无际，致宏极微，包揽天下的精神意象，却与传统水墨并无二致。水墨革命运动大都还停留在形式语言表层，以及质材、载体转换的直接层面，对水墨的哲学基因与精神内核，尚少见根本性的触及、动摇。细数起来，前卫实验水墨运



动（含实验书法）不外有以下几种途径：

一、传统质材（宣纸、墨、水、中国画材料）平面作业。旨趣多在水墨之间的即合方式与效果。



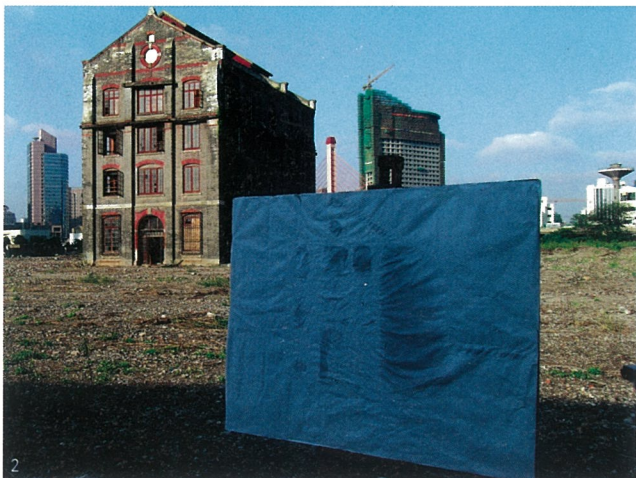
二、综合材料,宣纸之外(含宣纸)的多样材料,在平面上进行类三维作业。旨趣在将水墨的错综、涵盖、混合效果更具实体性地表现出来。如将宣纸折皱,堆集出立体。

三、转换载体,在诸如地面、墙面、几何体、人体、大米、谷物、砂石、瓷坯、金属及各类建材、纤维制品、自然环境中拓展近于装置效应的空间与效果,旨趣在通过对传统质材、载体的突破,杜绝水墨精神的种域性而获取公众性,杜绝经典样式化而获取当代多适性,杜绝精神的虚无感而获取物性的充实感。

四、通过非直接、非质材的载体和手段,如影像,对水墨迹象、过程作呈现,或进行消解,或将水墨迹象作为符号选择,进行另类艺术形态的阐释如表演、建筑、服装等。

迄今为止的水墨革命,虽然手段各异,无论风格温柔抑或暴烈,其呈现的基本语境和总体视效都基本一致。经过一番观念反叛、话语颠覆,几乎又回到传统水墨精神的天人合一,包天揽地的客体境界和主体心态。水墨实验的前卫斗士们如陈心懋、朱青生、张浩、胡又笨等诸君,各自用当代艺术经验企图在水墨帝国推行新政,但帝国的精神本体似乎仍以不变纳万变,扳着“古已有之,遂尔游戏”不可动摇的面孔。在这巨大永恒的宿命感之下,便显出其革命的软弱性与投机性。他们的话语境界和心理结构,仍是一种心驰鸿蒙大荒,吞吐浩然之气的宏大叙事。不过将一些抽象句式用于表现意象的语境。真正从精神根据、思维基底作解构者尚属凤毛麟角。因之他们的认识论与价值观仍未脱离“中体西用”的樊篱。

此说似乎对水墨革命者几近苛难,但我还是宁愿提示水墨是一种精神,一种哲学,并非单纯艺术。当革命者以当代视觉经验作为武器进军水墨帝国内部,面临的真正顽敌是深度的哲学诘难和精神抉择。实验水墨之所以始终未能摆脱传统水墨的视觉经验模式,实验水墨之所以未能摆脱传统水墨意象痕迹,实验水墨之所以未能有违传统水墨话语逻辑,正是因为实验水墨还未掀起直捣视觉精神深处的革命。实验水墨走到



今日,需要改变先决的精神定势和深固的审美性格。需要从永恒的宿命感中逃脱出去,需要将心物平衡的视觉秩序和精神结构搅翻重新来过。需要对烂熟于心手的陈腐话语实施消毒隔离。

陈心懋在摆脱传统水墨程式上走得较远,他的综合材料所构成的图式也几乎接近抽象表现主义,他用硬边等距切割的,由四十点构成的画幅,企图对中国视觉经验进行解构重组,但由于他对传统文化符号与传统表象语言情有独钟,难以割舍,他的抽象努力反使传统意象更为凸显,那感觉有些像



辫子军穿上洋军装。

朱青生是理论家兼实验水墨前卫艺术家,精神层面的思考和表现自然是要多一些。他对当今国际艺术现状心知肚明,了若指掌,他的图式似乎更多于西方人眼中看过来的中国事物。那轨迹跟赵无极前辈相似。既带着西方的抽象精神,又带着东方的鸿蒙混沌。这种图式也基本在水墨的宿命感之内。并未对水墨帝国本身有所撼动。朱青生的艺术意义在水墨之外,是观念艺术。不过选择水墨作载体,朱青生更多是从水墨外部构造一些哲学诘问和视觉预谋。

王南溟、邱志杰等人,将水墨迹象赋予各种变异空间、另类载体的实验,具有拓展水墨话语流通领域和水墨审美场效的意义,但这种努力所呈现的面目,使人感到是将水墨作为某种直观符号和表层话语,裱糊、散置在一种所谓国际化形式架构之中。这种革命不外是一种“西体中用”的激进主义,企图把水墨话语扔进全球一体化的战车。却杜绝了在水墨帝国内部,在水墨精神深处引发革命的可能性。邱志杰用影像对水墨痕迹进行的消解,也多少透出其面对深度诘难的矛盾心态与否定立场。时下一些把含精神意义的“笔墨”概念等同于纯工具意义的“笔与墨”概念的理论,也因之显出面对水墨革命深度诘难的表浅性与投机性。

胡又笨的水墨浮雕实验,其语言创新意义显然胜于其精神层面的变革意义,关于这一点,从批评家们对其宏扬民族精神、气度的盛赞中便可看出。胡又笨对既定工具与手段的突

破,从另一角度提示了传统观察方式和审美取向的恒常性与广适性。张浩将解构话语与传统文化图式进行拼贴,通过波普化摧毁水墨经典殿堂。这些在水墨帝国内进行的视觉革命,对传统视觉经验的当下处境具有积极的提示意义,但其革命尚未涉及视觉精神根底。

当下方兴未艾的实验水墨运动中,李华生脱胎换骨式的水墨格子图示,使人看到发自水墨精神深层的振荡。李华生是上世纪八十年代新国画运动的老将,虽有无师自通的经历,实受惠于传统教习,其个人对“屋漏痕、折钗股”的笔墨心经之烂熟鲜有人能及,这位浸润于传统之中的宿儒却天生有着一身反骨和一双慧眼。李华生从容不迫的格子审判着天经地义的图式仪轨,以冷峻理性的质问颠覆包揽万象的阴阳秩序。李华生用绝对经纬的数理逻辑挑战非方非圆似棱而模的虚滑,用密密实实的现实网络束缚空纳万境的虚幻心象……这一切,都行进在传统水墨经验与工具规范之内,用以笔运心,以气载道的传统修炼,用生死刚正,力抵千钧的笔墨规诫对水墨精神视觉心理实施刀刀见血的解剖,对水墨帝国的体制进行毫不留情的解构,华生兄的格子可以作为当代中国画变革的一个精神里程符号,提示实验水墨作如下思考:革命必发于内需方能避免宿命,体制非由内部振荡莫言变革。王川经由以抽象表现主义戈特利布等图式入手,改造水墨帝国,并以装置手段开拓水墨路径。王川渡过生命之大劫,有感人生命须臾,艺术无穷,遂将水墨精神的追远化作生命历程的涂鸦,从中受启于后现代盲流画家哈林。王川兄和华生兄的水墨实验,印证了沃林格的著名判断:是焦虑,而不是信任与顺从,产生伟大的艺术。正是对生命的焦虑、对时代和存在的焦虑,而不是对经验的信任和对某种话语权力的顺从,产生了他们振荡民族灵魂,脱换个人心灵的艺术。

与其说需要改造水墨视觉经验,莫若说需要改造其哲学美学精神。水墨中国,水墨实验,还必然面对如下避不过去的问题:

一、水墨的视觉形态和哲学精神高度一致,因之,水墨形态的改观最终取决于对事物认识论的改变,而认识论的改变最终取决于价值观抉择。走到终极之处,实验水墨是选择天人合一的自然秩序还是选择天人有别的人生秩序?

二、是将水墨话语和笔墨程式当作普通意义的造型手段,还是将其视作特殊的思维方式和创造逻辑?

三、是将水墨作为一种中国精神的既定符号弘扬彰显,还是将水墨作为一种全新的未知形态来重新组创?

四、水墨是否仍将停留在经典样式和文人话语体系之中,抑或将水墨放逐到广泛的视觉应用和民众接受选择之中?

五、水墨语境是否只能是涵天盖地,宇宙吾心的心物包揽,宏大叙事。能否成为解决具体心性、物性的针对方案和对号钥匙。

六、水墨是永驻无人之境,成为远离现实烦厌的形式游



戏,视觉麻将,还是介入人生,直面焦虑,承担当下责任。

七、水墨是否仅是潜藏规诫的心性自由,性灵抒臆,由此产生与严密塑造之间的鸿沟。水墨能否具有某种结构性性质与塑造功能。

八、是将水墨视作不可更张的精神关照模式,还是将其放在视觉超市里任人挑选、组合、应用。

九、水墨能否超越审美集体无意识,而成为纯粹个人经验。

十、水墨能否超越东方西方的既定成规,超越比较学层面的对视意义,而是在当下艺术实践中,通过对既有视觉经验、美学定义的质疑,批判而获取独立价值?

这些问题不可能只有一个抉择和趋向,多元的选择和极端的实验是保障水墨艺术生存、发展的前提。



1. 装满空气的瓶子之二 实验水墨 梁 轶
2. 过程的瞬间 实验水墨 梁健君
3. 字球组合之二 实验水墨 王南溟
4. 无题 实验水墨 王天德