

“存念”在美术馆中

■陈履生

中国书画有其独特的形式,包括题跋和题跋的方式。其中在画面上题写受赠者姓名或名号“上款”,表现出了与一般作品的不同,个中有很多可以叙述其关系的故事。这种方式和过去文人的传统有着紧密的联系,而美术馆作为具有现代性并与社会关联的一种公益性的文化机构,其公共性的特点又与传统书画收藏的私享方式有很大的不同。美术馆、博物馆的收藏都有其自身的特点,这是构成美术馆独特性的重要方面。如果基于美术馆的收藏去反映中国书画这样一种独特的形式,应该是中国各级美术馆的责任所在。另一方面来看,如果美术馆的收藏能够注意到中国书画具有独特性的那些方面,那么,也能为美术馆的收藏开辟一条新的道路。

深圳美术馆自1976年建馆以来,经历了数十年的历史发展,建立起了自己的收藏体系。而其藏品来源的早期阶段和很多美术馆不太一样,其核心部分是基于美术馆与书画家之间的特殊关系所建立起来的一种收藏方式。改革开放以来,深圳美术馆以独特的地缘优势与文化窗口的地位,吸引了上个世纪80年代具有很高名望的书画家来到深圳,在深圳美术馆举办个人展览和交流,

并留下了他们的墨宝。这些作品具有一个共同的特点就是都题上了“深圳美术馆”的上款,所传达出的是书画家与美术馆之间的特别关系。这一“惠存”与“存念”,在如今看来是一种历史的表述。显然,中国的各级美术馆都有一些有“上款”的作品,可是,在藏品体系中有如此数量“上款”藏品的美术馆并不多。深圳美术馆藏品中那些有“上款”的作品所传达出来的与书画家的关系,可以说每一幅都有着自己的故事,而这些故事都关系到改革开放,关系到上世纪70年代后期80年代以来深圳这一文化窗口与书画家的关系。这是一个时代的见证,也是改革开放历史的痕迹。

深圳美术馆在起步的早期阶段中,以后来居上的形象吸引了诸多的书画名家来到深圳美术馆,表现出了地缘与书画发展之间的关系。显然,深圳美术馆的发展正是基于改革开放初期的地缘优势,积淀了能够见证历史的藏品,表现出了它独特的存在。深圳美术馆在发展过程中的年复一年,其藏品特色俨然成为一个过去时代的产物。今天,美术馆的收藏可能不太会有这样一种传统的延续,因为现代社会的商业化,尤其是艺术的市场化,在整个

社会发展中已经形成了美术馆和艺术家之间的一种新型关系,美术馆的收藏可能是购藏,可能是通过展览的收藏,这些作品往往都没有“上款”;即使有“上款”的属于社会存量的那些作品也不能反映书画家与美术馆的关系。

显然,并不是因为有“上款”就好,而是因为有“上款”就有特别的蕴含。深圳美术馆馆藏中有“上款”的作品具有鲜明的时代性特征,所表现出来的美术馆收藏的时代特色,以及美术馆与书画家之间的关系,都是值得珍视的。可以说,这些有“上款”的藏品具有较高的历史附加值,在公共领域,它们有着不同于一般的可以叙述的历史,而这正是美术馆面向公众的一方面重要的内容。因为有了这样一种历史的附加,人们可以看到美术馆在发展过程中用自己的方式建立起来的这样一种收藏体系。如果美术馆在作品本体之外,把“上款”的故事讲好,那么,文化资源的发掘将是一种超越一般性展示的综合实力的呈现。这对于今天的美术馆发展来说,是否可以借鉴,是否可以承传这样一种收藏方式,都是值得思考的。无疑,一个时代有一个时代的作为,一个时代有一个



关山月 为精神文明建设作贡献

83×53cm 1991年

时代的机遇,而深圳美术馆这批有“上款”的收藏,不仅是深圳美术馆的重要收藏,也是一个时代机遇的见证,更是解读深圳美术馆的重要资料。

(此文为“存念留真”深圳美术馆上款馆藏名家作品展前言)

关于吴冠中的抽象水墨及其他

■王进玉

时至今日,吴冠中的抽象水墨依然不为很多人理解和重视,即便是那些自诩为专业画家、理论家的人,也大多对其持轻视之态,甚至口诛笔伐,指责他的作品浅薄,只有外在的形式美,而缺少内涵和内美,更批评他不懂中国画的传统,笔墨线条包括书法等也都不过关,难以恭维。专业人士尚且如此偏见和短视,何况普通观者,更是将其视为涂鸦乱画,动辄以齐白石为标杆,轻率地断言:“比齐白石的作品差远了”。他们偏执地迷恋于齐白石笔下的花鸟虫鱼,特别是那活灵活现的虾,把其看作是水墨艺术的巅峰、不容超越的典范。

不得不承认,对绘画的欣赏和评判,太多人习惯于厚古薄今,也总会拘泥于陈规,以画得“像与不像、似与不似”作为重要乃至唯一的标准来衡量。然而正是这种狭隘的、单一的观念与标准,导致了吴冠中的抽象水墨被严重误解和低估。无论是其艺术价值、经济价值,还是在学术上应有的地位与影响,都没有得到完全、准确的认识和评价。至于批评其书法,更是无稽之谈。须知,吴冠中从未以书法家自居,他一直都将自己的汉字水墨书写命名为“汉字家园”、“汉字春秋”,并没有称之为“书法创作”,这已经说明了一切,不过是把它们当成绘画、当成艺术来对待。再准确点说,他是站在汉字而非书法的立场,来探索和尝试一种艺术上的新的话语、新的表达,或者叫绘画上的新的语言、新的形式,倘若固执地以传统书法的标尺来衡量和规范,未免视域过于狭窄,要求也过于苛刻。总之,当一些人缺乏开放与发展的视角,无法接

受多元的艺术观念和表现样式,但即便如此,我们依然要勇于进行观念的碰撞与样式的对冲,否则长此下去,大众的审美视野将日益逼仄,审美体验将日趋雷同,审美水平也将每况愈下。

首先要指出的是,齐白石,这位传统赛道上的艺术巨匠,其作品无疑承载着农耕文明的深厚底蕴,虽多有独到之处,但受限于历史背景,其现代性略显不足。所画内容多是旧有题材,虽有拓宽和创新,画了一些前人没有画或不愿画的东西,比如农具、昆虫等,但其技法技巧,以及所抒发的情感、韵致等都终究未能跳出传统的基调和框架。他对国画的贡献虽不可忽视,但并未在绘画本体语言上实现较大的、实质性的突破与拓展。更何况在他前面,已站立着吴昌硕、石涛、八大、徐渭等众多前辈大师。据相关史料及其自述中记载,齐白石一生都在学习他们,虔诚追随。所以开诚布公地讲,倘若将传统比作一辆马车,齐白石的贡献或许只是为其增添了一枚钉子或一抹装饰,但这已经很厉害,很了不起,可是马车的属性并未因此改变。千余年的积淀与完善,已使马车的各方面性能趋于完备,某种程度上说,后人无论如何努力,只要在传统这条赛道上从事创作,做得好的无怪乎是锦上添花,做得不好的就是在亵渎和糟践传统。

而吴冠中则不同,他的抽象水墨创作具有开创性、创新性,也更具现代性、现代精神。因为它是现代文明下的产物,他笔下的抽象与传统写意并非一回事。严格来讲,写意不等于抽象,或者不是彻底的

抽象,顶多算是半抽象,而吴冠中的抽象水墨则是纯粹的、彻底的一种水墨抽象。换句话说,他以水墨为工具和媒介,无论是外在形式还是内在语言上,都将水墨的写意性以真正现代的方式给予了激活和释放,使其得到了极大的发挥,也由此获得了无限生发的可能。他摒弃掉写意画中那些具有象征性、文学性等的表现手段,强调并坚持绘画性与现代性,只是将造型、构图和色彩等艺术本体元素加以综合、组织,呈现在画面上。同时也十分讲究诗性,但正如他本人所陈述的,这种诗性不是指文学性的那种绘画,而是指绘画本身所具有的诗性内涵。

对此前人很少甚至未曾涉足,或者没有像他这样系统而深入地探究过,也就基本不存在所谓传承与迭代的问题,因为他就是原创,就是源头。正如他对理论家华天雪所说:“林风眠是我所走的这条路的开拓者,但由于历史的原因,他只能是一个开始、一个起步,容量上不如我……所以站在美术史上,我认为我的开拓性在于使中国绘画,包括油画和水墨都走向了现代,走向了世界。”这番话绝非吴冠中的信口开河、自我标榜,而是基于他宏观的艺术视野、对全球艺术发展规律的深刻洞察以及对自己艺术实践的坚定信心。事实也证明,他的创作理念与实践相辅相成、自成体系,更是在现代文明这个广阔的时代与文化背景下,与西方艺术进行了直接的对话和交流,但又与西方抽象艺术不同,其始终坚守中国文化立场,作品中也始终含蕴着东方本土所特有的思维和

逻辑、语言和符号、韵味和魅力。

总之,吴冠中的抽象水墨创作已不再属于传统的那个赛道,不再是传统的那辆马车,他另外开辟了一条新的赛道,另外构建了一个新的审美和创作系统,这是不同于传统写意画的一种创作路径和表现样式,可以说现在更像是一辆现代化的汽车。当然,这只是为了形象理解而打的比方,并非在比较优劣。它们都是不同时代背景下的艺术反映,各具特色。那么也理应要以一种全新的品鉴与评判标准来审视吴冠中的作品,而不能再本本主义,陷于传统的、老套的法则和窠臼里不能自拔。这显然是认知固化、思想保守的体现,也错误理解了吴冠中的水墨思想及其他所提出的“形式美”“抽象美”等的系列观念,更完全低估了他在推动水墨现代化或者叫中国画的当代转型上所做出的重要努力与贡献,无疑是具有划时代意义的,而且越往后其价值会越凸显,影响也会越大。

毫不夸张地说,吴冠中创造、开启了当代中国抽象水墨的一个新篇章、新纪元,其艺术成就与学术贡献非常值得梳理和研究,也丝毫不逊色于齐白石等前辈大师。在笔者看来,完全可以同宋代梁楷开启的大写意人物画、明代徐渭开创的大写意花鸟画,以及和莫奈掀起的印象派、以梵高为代表的后印象派、以波洛克为旗手的抽象表现主义等艺术事件相提并论,都是开一代新风的大动作、大手笔。无疑,这需要拉开足够长的时间距离才能看清,而非当下一些人的任意定调或随便发表的一些妄言妄语。(作者系艺术评论家)