

黄国武的并置图景

日前,由今日美术馆、广东画院、中楷控股集团主办,中楷文化承办,皮道坚策划的“并置——黄国武现当代水墨研究展”在北京今日美术馆举办。本次展览是一次当代水墨个案研究的尝试,展示了艺术家黄国武近年来在水墨实验中的最新发现与成果。开幕当天,来自全国各地的十几位艺术评论家对黄国武的作品进行了探讨与交流。

“并置——黄国武现当代水墨研究展”研讨会实录

主持人:皮道坚

学术嘉宾:贾方舟、陈孝信、鲁明军、杭春晓、王璜生、曹庆晖、李公明、鲁虹、段君、付晓东、李劲堃、陈迹

皮道坚:在我看来,从上世纪80年代中期至今近30年时间的诸多不同角度的水墨艺术探索实践,大致经历了形式探索、语言实验和文化关注几个阶段。黄国武从1980年代后期开始并持续至今的现当代水墨艺术实践,基本上与上述几个阶段同步,每一阶段的水墨艺术创作都能清晰折射出这一历史演变的轨迹。这既是我们可以将其作为新时期现当代水墨艺术研究个案的理由,也是此次展览主题“并置”的由来。

近两年来,或许更早,黄国武放弃(也可能只是暂时搁置)了他那10年探索实验所形成的独特水墨语言风格——不再以水墨团块、水墨“马赛克”和“条状线阵”结构画面抒发情感、表达观念,而是重拾传统中国画的书写性笔墨以写生的方式描绘现实风景,这便是他2013年开始的新作《神州行》系列。表面看去《神州行》系列似乎是明清文人小写意山水的放大和对“岭南派”写生传统的回归,然而硬生生植入其中的形形色色的时髦美女人头或人体广告路牌及时尚产品广告路牌,瞬间刷新了人们对传统山水“写意”与“写生”概念的认知。传统山水画的田园诗意、笔情墨趣与商业文化的招摇过市、感官刺激“并置”,既现实又超现实,既合逻辑又不合逻辑。黄国武以多重“并置”的艺术手法为我们营造了一个又一个既可在想象中诗意栖居,又能让我们在现实中反思现实的山水画新空间。他以延续传统水墨范式的方法,将色墨的挥洒与现实的场景、形象交相融汇,让笔墨韵味与当下体验巧妙契合,把一种悲天悯人的情怀不露声色地融入山川自然、人物、形象乃至笔墨之中,以突显我们在“现代性”之后出现的无所适从的生存困境。就艺术家个人而言,这一创作方式的转变,则意味着黄国武以超越其水墨语言实验阶段的“后现代”水墨艺术手法,成功地使水墨的传统范式与其自身心性、体验相结合,让自己得以在喧嚣之中重返内心的宁静,建造一个心灵可以安顿的所在。

贾方舟:我始终坚持一个主张,当代人的艺术应该要和当代人的思考、精神状态和生存环境发生联系,否则和古人有何差异?今天到处充斥着当代人画的山水,但是这些和古人画得差不多的山水跟当代人没有任何关系。如果单独看一张画,判断不出它产生的时代,那么它就不是一种当代视角和当代的观看方式。传统水墨发展到今天,题材应该有所改变。在这个意义上,黄国武虽然非常纯熟地运用笔墨来表现山、水、树木,但是不一样的地方是他的山水里充斥着广告,这真是今天的商业社会、消费文化无孔不入的一个特点。广告、美女的强行植入,成为自然中的不和谐音,但也恰恰暗示了不同于古代的今天的自然。当下,旅游已成为人们一种重要的生活方式,这种生活方式恰恰是对黄国武《神州行》系列创作的佐证。我一直希望有这样的山水画家,他能看到今天人的山水生活,因此在当代诉求这个意义上我肯定黄国武,我觉得水墨画发展到今天就应该这么往前走。

陈孝信:黄国武身上有几个与众不同的特点:(一)黄国武天性叛逆,一向的行事、创作都独辟蹊径,特立独行是他一贯的做派。(二)黄国武个人意识强烈,他在创作中特别强调主体性建构,所以他笔下的客体常常被改造得“面目全非”。(三)黄国武的身上有着强烈的人文情怀,他的创作思路关注人生,关注变迁中的社会和现象中的问题,从他的作品当中我们能感受到内心的骚动、激动和彷徨、困惑以及某种孤独感。(四)与很多实验水墨画家所不同的是,黄国武艺术语言的自律性很强:首先,黄国武在水墨文化上的修养很全面,笔墨功夫到位,尤其是对淡墨、淡彩语言的研究和运用已经达到炉火纯青的地步,他也是出色的人物画家。最近几年,他对元明一路的小品山水研究较深。语言的能力为他的创作打下了坚实基础,完全做到进退



庄子真率亭(国画) 200×240厘米 2014年 黄国武

自如。我认为黄国武完全有条件走得更远!

十年以来,他一直在“并置”上做文章,分为三个阶段:第一阶段是2002年左右的《焦点》系列,这时的“并置”叫“平分秋色”:一个古人和一个今人的“并置”,让我们去思考古代人和现代人的差异。第二阶段,2009年《过客》系列的“并置”是“一片混沌”,在混沌的状态当中用“条块”加以组织,人物、山水变得“面目全非”。第三阶段是“神州行”系列的“装点江山”,江山中放着一些人物故事、男女和小广告等等。古人说“思接千载,视通万里”,“并置”让我们通过想象和神思来重构人文景观。从社会学层面,我认为他这个人有两面性,一面是“出世”,一面是“入世”。那些地道的“小写意”山水可以说表达了他的山野之志、田园之趣,是一种“出世”情怀和理想的体现,而广告当中的当代时尚元素所表达的则是“入世”情怀,在错位中发现问题、思考问题和追问问题。从美学层面上,《神州行》以后的“小写意”山水是一种视觉美学的表达,连广告当中非常轻松自如的人物写生也是纯美学的表达,但是把它们“并置”在一个画面里恰恰构成了一种“反美学”的修辞。

鲁明军:传统在今天无疑是最适应当下政治、文化、资本系统的一种话语资源,容易与当下和解,当代水墨已经失去了与这个时代的紧张感:新文人画的墨戏、实验水墨的形式主义表现,还有当代水墨各种视觉化与日常趣味化,似乎都是一种本能的对于当代的观念性适应,因为只有这样才能生效。

然而,来自艺术内部的紧张和与社会之间构成的关系,两者不是决然对立的。如果能在一个横向的时代认知和纵向的语言生产系统两个维度同时找到一种紧张感,在二者之间找到一个能动的结构和系统,那么我们可以将其称为“中层理论”。如此,黄国武艺术实践的意义及问题在哪里?横向地看,与这个时代的关系是什么?有没有一种并非表演的紧张感?纵向地看,与艺术史的关系如何?从画面的语言系统看,黄国武的作品在挑动着今天流行的两种类型:现实人物趣味的新文人画和回归古代山水的新文人画,这并不是一种视觉和解,反

而体现了一种紧张和不协调关系。从艺术体制上看,这种形式很难在当代性之外去界定,也许这种模糊和不确定反而构成了对当代艺术体制的挑战。我关心的是这种紧张和不协调能不能构成系统性的延伸和推进。

杭春晓:黄国武的创作也许只是个体经验,但关键在于进入话语系统以后跟社会制造的整体紧张感,而是能不能制造一个有价值的个体紧张,如果有,我想艺术家就可以为艺术史提供有价值的个案,因此,提供这样有价值的冲突就应该成为每个个案研究的重点。这一点来说,黄国武的并置显然始终是游离状态下的调和,一方面是写实造型的紧张——用形式主义来制造对于视觉造型的背离——但是他的形式主义又调到了被形式主义塑造的过程中,又用了带有符号化的,像《焦点》那样似乎抗衡形式主义的东西。个体不认同的主张,也包括对山水画的表达,对岭南画派注重写生的做法,以及他对自身的自觉守护,对人物画笔墨讲究的思考等等。同时,他又不断有意去触摸当代文化,是“摸”而不是强有力地介入。在这些关系中,他一直既是探索,又是坚守,在守护和推进水墨的可能性的同时,也希望能给水墨带来观念或智慧的介绍,一直在寻找一种开阔的表达的可能性。以《神州行》这个系列来讲,他希望对当下的社会、文化生态进行象征性的表现,他思考的是人和旅游的关系、商业对人的视觉和心态的污染等等问题。他在视觉表达方面,还是使用了相对比较熟悉的手法,我也与他探讨过,似乎他并不认为自己已经表达到位,他有很强的矛盾性,也非常谦虚。我觉得他有意地在意这一点,从他身上的矛盾性里看到了水墨画本身的矛盾性。

王璜生:我一直觉得黄国武的身上存在着很大的矛盾性,在他的主体意识里存在着一种混沌,一直找不到出口。比如他明确了解自己所处的广东,面对着自己的历史传统,包括在广州美院的学习历程、对笔墨的理解,他所认同与不认同的主张,也包括对山水画的表达,对岭南画派注重写生的做法,以及他对自身的自觉守护,对人物画笔墨讲究的思考等等。同时,他又不断有意去触摸当代文化,是“摸”而不是强有力地介入。在这些关系中,他一直既是探索,又是坚守,在守护和推进水墨的可能性的同时,也希望能给水墨带来观念或智慧的介绍,一直在寻找一种开阔的表达的可能性。以《神州行》这个系列来讲,他希望对当下的社会、文化生态进行象征性的表现,他思考的是人和旅游的关系、商业对人的视觉和心态的污染等等问题。他在视觉表达方面,还是使用了相对比较熟悉的手法,我也与他探讨过,似乎他并不认为自己已经表达到位,他有很强的矛盾性,也非常谦虚。我觉得他有意地在意这一点,从他身上的矛盾性里看到了水墨画本身的矛盾性。

有意思的是,他作为个案的意义在于他呈现出水墨的本质,他自身的矛盾性、混沌性的表达,恰恰表现水墨文化在当代社会面临的孤独、彷徨和焦虑,这是非常微妙有趣的。

曹庆晖:黄国武身上有很强的现实生存感,也有自觉性,他感受到的问题我们也能感受到,但是当他把这种感受当成问题表达出来时,我们又觉得似乎不能制造一个有价值的个体紧张,如果有,我想艺术家就可以为艺术史提供有价值的个案,因此,提供这样有价值的冲突就应该成为每个个案研究的重点。这一点来说,黄国武的并置显然始终是游离状态下的调和,一方面是写实造型的紧张——用形式主义来制造对于视觉造型的背离——但是他的形式主义又调到了被形式主义塑造的过程中,又用了带有符号化的,像《焦点》那样似乎抗衡形式主义的东西。个体不认同的主张,也包括对山水画的表达,对岭南画派注重写生的做法,以及他对自身的自觉守护,对人物画笔墨讲究的思考等等。同时,他又不断有意去触摸当代文化,是“摸”而不是强有力地介入。在这些关系中,他一直既是探索,又是坚守,在守护和推进水墨的可能性的同时,也希望能给水墨带来观念或智慧的介绍,一直在寻找一种开阔的表达的可能性。以《神州行》这个系列来讲,他希望对当下的社会、文化生态进行象征性的表现,他思考的是人和旅游的关系、商业对人的视觉和心态的污染等等问题。他在视觉表达方面,还是使用了相对比较熟悉的手法,我也与他探讨过,似乎他并不认为自己已经表达到位,他有很强的矛盾性,也非常谦虚。我觉得他有意地在意这一点,从他身上的矛盾性里看到了水墨画本身的矛盾性。

李公明:对于黄国武作品的解读,我同意曹庆晖的观点,不需要把它看得太深奥、太复杂,但是一个贡献于人类社会的个体产品、作为文化交流的产品,其背后是存在复杂性的,这个被认知和解读的本身就很有意思。

当代水墨作为当代艺术发展的一部分,最值得我们忧虑的是在大国崛起的这个逻辑背后,“中国性”作为一种文化包装,已经被用来把古典的文化资源用在现代的中国文化强势推出,传统资源再一次受到某种意义上的断裂和绑架。当然这跟国武没有任何关系,他不会想到这个问题,但是的确从这个运动发展现象来讲,这个是可以讨论的,为什么?艺术家表现出来的物象都离不开中国性的问题,为什么直到现在没有人谈到黄国武的山水画面里没有中国性,而是区域性?区域性有他们自己的逻辑和他们自己思考的话语系统。其实黄国武以前的《金龙宝地》之类充斥着文学想象的作品都非常好。当然很多话题不一定跟艺术家想的事情有关,但这的确是下一步我们讨

论水墨运动时需要的。

鲁虹:我和王璜生1999年一起策划了“进入都市——当代水墨实验专题展”,黄国武是参展的艺术家之一,当时他用没骨的方法画了一些都市青年。按我的理解,他所解决的问题显然是努力将由农业社会产生的水墨向当代转型。黄国武近期的作品一直在沿着自己的创作逻辑推进,他的《过客》系列其实已经形成独特的风格。他运用了晃动的条形语言,这有些像电脑的碎片,也有些像晃动的影像,非常好,与我们的时代也有明显的关系。他现在的《神州行》系列与以前的作品有很大变化,具体说,就是超出了以前的表现逻辑关系。他在《神州行》系列中很好地运用了岭南画派的图式、笔墨与写生的观念,然后在这一基础上又插入了广告牌,于是画面也有了超现实主义意味。从画面上讲,广告牌可视为当代物欲横流的象征性符号,而其切入传统的自然山水后,不仅使传统的田园诗意遭到破坏,也突显了商业价值对传统文化的挑战。此外,他在一些画中还画了大片的建筑,而这又涉及了环境问题。从观众的角度出发,《神州行》系列可能会更受欢迎,因为其在人们习惯的画面效果中加进了新元素;但是,就我个人来说,我更喜欢《过客》系列,因为这个人更个人的语言风格特点,也更有时代感。

黄国武的创作经历了“关注形式”与“关注文化”两个阶段,他始终努力把西方元素中国化,把传统元素当代化。他的作品表明,在今天,任何人谈有关中国性的问题,都不能简单地抛开西方的影响这一事实,其实,任何人也不能像100年前的艺术家,在单一的水墨画框架中去考虑水墨画的发展问题,因此,我们的艺术家一定要结合自己对历史与现实的感受去解决这个问题。黄国武在这方面提供了很好的经验,值得研究与借鉴。

段君:黄国武作品的意义首先在于他对于“淡”的选择。但我认为“淡”对于黄国武所选择的商业广告题材还是存在一定的妨碍,因为淡可能会显得薄,而且在很多批评家看来,淡是一种无力的、逃避的表现。但是细看还是完全瓦解了前面这种大的印象,陈孝信也是提到黄国武的“淡”不仅是风格上的选择,还是有心理上的依据。另外,我更看重黄国武在自身创作上的紧张感,而不是对于社会的紧张——当然我主张从创作内部的紧张出发,再与社会之间形成紧张感。因此在他的所有作品中,我更喜欢《神州行》系列,因为艺术家已经走出了紧张,却又是紧张的结果。这批作品比较符合通常意义上对当代艺术的衡量标准,既有个人化的审美趣味,也有对现实的介入,但这两个标准还是不够,需要寻找作品中更多特质。我发现有意思的是他作品中不仅包含古代的元素,还有新中国以后的一些元素,比如插秧、货车拉木头等等。但是我有一点不满意,比如建筑工地前的广告牌,象征性太明确,带有政治上的正确性。

展览主题名为“并置”非常得当,不仅是时空并置,还在同一个画面上把不同的感觉交织在一起,一如王璜生提到的“交互生产”的概念。另外,我觉得这种手段不一定完全属于超现实主义,虽然都是想达到荒诞的效果,但是他毕竟不是与梦境有关的作品,虽然他八九十年代的作品还有跟梦相关的元素,但现在已经没有了。在我看来,广告牌还是对现实的美化,存在虚幻感,广告牌的虚幻反而衬托出现实的虚幻感。这跟50年代的国画改造有一定的可比性,黄国武也有一点国画改造的性质,但是他具有当代意识,并不是被动的,他意识到商业广告对山水画面而言是突兀的,但这种突兀反而转化成一种有价值的美学。

付晓东:我认为黄国武所继承的传统是五六十年代中国的现实主义传统。虽然在图式表面上使用了文人画、笔墨因素,但是他作品的构成是带着知识系统的文化背景。笔墨类型的山水



黄国武

代表着文人闲逸的舒适生活,但画面中也有消费主义的倾向,另外建筑工地的场景实际上是模拟了中国现实的场景,也有中国环境和风景地貌上的真实结构,这个结构可能有自然风景,当然这个风景已经完全被人所控制,已经不再是过去让人身心向往的自然,也不是让人震撼的北宋山水,也不是平淡的明清山水。广告牌的风景结构也完全出自人工包围,实际上是盆景,是一个人为控制的山水和自然。我认为他在所有的细节中强调了这种并置关系,因此这个主题非常贴切,他把不同层次的生活状态并置在他的画面当中,既有农耕场景,也有非常时髦、时尚的现实人物,图像化的广告牌塑造了一个被信息化的现实生活场景。从这个角度来讲,我一直反对把水墨作为媒介化的对象,水墨是一个知识系统,它本身作为一种文化,和历史不管是不是民间原始文化都存在关系,我们既无法回避对中国本土历史文化系统的传承,又无法相信外来的文化能建构中国本土的当代现象。我们更多是站在艺术的角度来看水墨,实际上水墨反而有可能为当代艺术系统提供另外一种可能,因为水墨所携带的含义和它自身的矛盾性,在当下的文化语境里显得更有力了。

陈迹:在我看来,黄国武是一个既矛盾又固执的人。他在上世纪80年代求学阶段,整整8年时间几乎都浸泡在具有“实用功利”的学院派造型训练系统之中,他那超强的物象写实造型能力为圈中所公认。但同时他又经常和同学探讨各种美术新思潮,读当时颇为流行的“走向未来”丛书,并暗地里水墨淋漓大笔挥洒,开始对他所熟悉的新中国人物画风格进行颠覆。可是,1989年他参加全国美展获奖的《金龙宝地》,反而以类似于山水画的形式出现,而当大家都认为这是一条很不错的艺术道路,可以继续走下去的时候,黄国武却以其敏锐的艺术触觉,将视野投向身边的都市生活,他的创作重心也回到了人物画本身。从这里开始,黄国武已经显示出他在艺术上多面而又固执的一面。之后令人应接不暇的多种系列创作,既与他的艺术态度有关,又与他的生存状态有关。

我认为,在相当长一段时间之内,黄国武的一系列都市题材的作品,具有一种“闪烁其词的茫然”的精神指向,是对冰冷、压抑而又紧张的都市生活状态的无奈。显然,这与黄国武那段时间在广州的生活经验有关。创作《过客》系列时,黄国武正客居北京,人在旅途,相机也就成为习惯性的随身物品,生活的漂泊不定通过晃动的镜头,又转化为画面的晃动——“晃动”是《过客》系列最为显眼的画面特征。他近新的《神州行》系列,既与近年广东画院持续组织画家外出采风写生有关,也大概与他从都市中人、事关系转向重新关注人与人的关系有关。而且,从《神州行》系列画面轻松的笔调来看,也应当和他当前比较稳定和写意的生活状态有关。但无论如何,在我看来,以黄国武跳跃多变而又固执的性格来看,他所固执坚持的,始终是他的“变”。