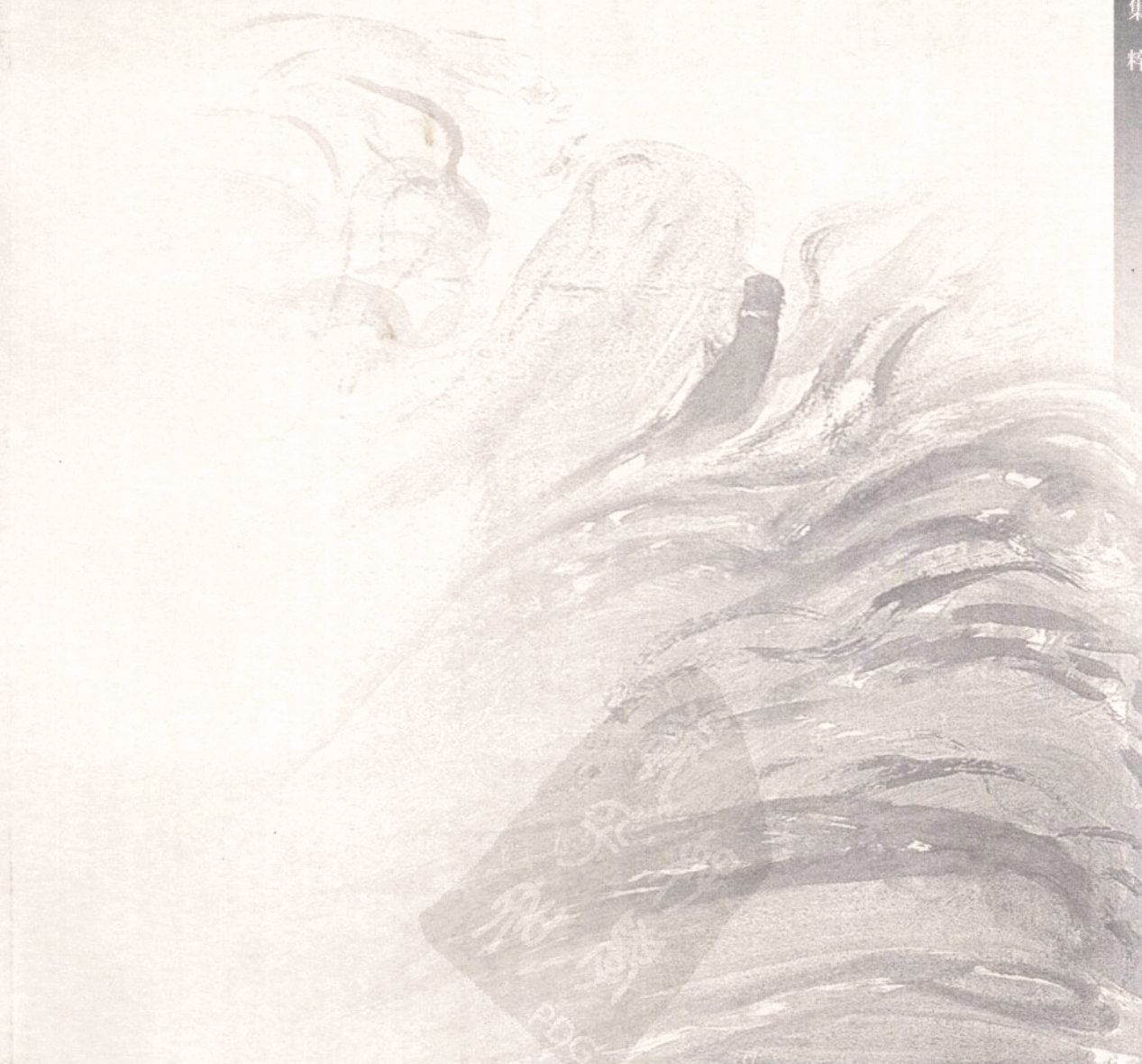


融合·互渗

编著 杨维民

河北教育出版社

当代中国
画家新作
集粹



序·各个击破

——“融合·互渗”2002年度展前言

易 英

哲学上的一个观点，哲学以人的存在作为它的终极思考，但是无论其答案如何，都不可能从这个终极返回到它的起点。人的存在并不以哲学的存在为其依据，而是整个文化支撑着人的存在，哲学的终极在返回其思考起点的时候，只能返回到文化的整体。为什么从这个哲学的观点说起呢？“融合·互渗”2002年度展的策划思想是传统与现代的融合，或者是艺术与生活的互渗，其基本的出发点是强调艺术的现代性与传统密不可分的关系。现代是从传统走出来的，但是其现代性的成果并不能返回传统。传统并不是在一个支撑点上，水墨画的传统体现在水墨，但从水墨画起步的探索在返回传统的时候不可能返回到传统水墨画自身。构成传统的并不只是水墨画，传统是由文化的整体构成的。

水墨画当然是传统的一部分，但它发展到一定程度，就显示出文化的规定性和历史的局限性，很难表达现代人的生活与现代人的意识，其语言的完美性实际上受一定时代的制约，现代人的思想是由现代社会所提供的，由现代的文化与环境所支配的，如果再用传统的语言来表达现代的生活与思想方式，显然是不可能的，从水墨画的出走恰恰反映了要突破这种局限，把水墨画引领到现代的语言和现代的表现方式。现代是一种历史发展的必然，但并不是一种完美，传统的延续性对于现代社会与现代生活当然有其重要的意义，不仅从大的方面来说是一种文化的身份，更重要的是一种人格修养的完善，所以传统不可避免地要引领到现代社会，对现代社会的物质主义、利益追逐、浮躁、激愤、人格的缺失、精神的异化，都是一种必要的纠正和控制。从水墨画的出走，首先的目的就是要突破传

统，突破传统并不等于抛弃传统，采用水墨画的媒介就表明它是从传统出发来探索现代与传统的关系，以及作为具有现代与传统的人的双重身份。它在现代社会的一种存在方式，但如果从水墨画出走以后，所达到的效果再返回到传统是不可能的，返回到的是传统文化的整体。从本次展览的角度看，它并不是一个复制传统的展览，几乎每一种风格都在追求一种现代的语言，体现出强烈的现代意识，它是在运用水墨的媒介来表达现代的方式，现代的经验、现代的感情和现代的叙事。既然选择的是传统媒介，就不可避免地表达了与传统的关系，传统的变异是通过多种方式来实现的，其中很大一部分是从传统本身来突破传统。从传统的多样性来突破传统的单一性，从隔代的传统来突破直接继承的传统，这种情况在八十年代表现得非常明显，到了九十年代，尤其是在新世纪，我们看到一种新的多样性，其中包括对传统的重新认识，以及对当代生活的更深入地体验与表现。

在“融合·互渗”2002年度展中，每一个参展画家中几乎都难以看出他们与传统水墨画的直接关系，它们都不是传统水墨的变形，更多的是从突破传统水墨的基础上保持了一种对传统文化的需求，表达现代的社会经验，或者是对现代社会与现代生活的看法，对现代经验的表述。袁运生是最早进行这方面实验的，他从中国民间艺术、地域文化、古代艺术等方面来突破传统，重新诠释传统，在八十年代曾产生了很大影响，在他现在的作品中仍然保持了这样的特点，甚至把他对传统的重新认识，比如说从非水墨的样式中，从民间美术，考古发现，早期艺术，工艺美术所发现的语言，都隐藏起来，综合地表现现代人的生存

困境。这使他完全摆脱了传统水墨的束缚,表现手段只是一种媒介,媒介意义就在于它是艺术家实现语言表达的唯一方式,而不是为媒介而媒介,这种媒介在袁运生那儿成为表现他对生存关怀的关注,在现代环境中人的精神困境。现代人对传统的迷惑,恰恰体现出传统与现代的冲突,袁运生是用一种语言的方式来表达,传统的水墨画的媒介对他来说,身份的意义大于笔墨的意义。

其他画家,如海日汗、蒋世国、张新武、丁竹君等人,其作品都有一些相似的地方,他们在关注语言与形式的同时,把笔墨作为表现的手段,是对个人经验的表现和陈述,在他们的绘画中甚至看不到传统的关系,是通过笔墨的变化、构成的方式,表达了个人的精神状况和情感状况。不尽相同的是,这些艺术家有着各不相同的传统资源与视觉资源,有些从传统的关系演变而来,有些吸收了现代艺术的理念。事实上,这些形式的探索表现出了另一种意义,在主流的中国画日益精致化、商业化和娱乐化的今天,他们的艺术体现出了对庸俗趣味的拒绝,狂放、粗糙、自由、突变等,都是在表面的形式下高扬的人文精神,他们仍然在追问艺术的本质,并以生命的体验来回答这种追问。艺术失去了这种精神,也就只能失落于“走穴”了。

如果把传统作为一个文化的整体来看,我们从丁立人、聂干因、沈虎、潘缨、田建平、李桐等人的作品中看到了对传统的不同诠释,用现代艺术的术语来说,这是一种“原始主义”的风格。一种语言在发展到其精致化和完美化的时候,也就是表现力最贫乏的时候,循此路线,只能永远拜倒在大师脚下重复前人的技艺。返回原始实际上是返回重构语言的起点,为艺术注入新的活力。在他们的作品中,传统戏曲、民间艺术、工艺美术等传统图像都以各种方式进入水墨的表现,传统的笔墨或者隐藏这些形式中,或者完全舍弃了笔墨,直接搬用非水墨的传统图像。在当代社会,人们对传统的记忆主要不是直接的经验或知

识的阅读,而大多是从公共传播获得的印象,这些印象可能是模糊的,但却指示着现代人与传统文化在精神上的内在联系。这些艺术家正是从异质的传统上创造了比传统水墨画强烈得多视觉形象,潜在的公共话语与个人对传统的重新诠释构成新原始主义的基础,这种资源的开掘实际上还远未完结。

张培成、韦红燕、戴少龙、何唯娜、白云浩等人的作品虽然在画面上大相径庭,但共同的特点是叙事性。这种叙事并不是现实的叙事或描述,而是意念、记忆、幻想、心理等精神现象的综合。他们可以像张培成、白云浩那样从传统笔墨中浮现出来,也可以像戴少龙那样远离笔墨。韦红燕作品画面的纯粹静谧与何唯娜单纯鲜丽正是各自心境的浮现和表叙。这种叙事隐含大量私密的话语,似乎更接近一个无意识的世界,从这个意义上看倒是有些接近传统文人画的精神世界。但文人画的私密性封闭在精神贵族的圈子里,而现代艺术的私密性却是个人体验与隐秘的公共性的潜在沟通,如同在每一个人的精神世界中对禁忌与伦理的无限制的触犯。相应的是,这种叙事性的方式也更具有个人性,如果真实地描述个人的世界及对这个世界的观察,总是会形成个人的描述方式,这可能也是这些艺术家在表现形式上相去甚远的原因。这也意味着最有表现力的叙事,总是会走出个人的隐秘天地,实现公众的阅读,个人经验的公共性与形式识读的可能性应是这些作品的共同基础。

我们用“各个击破”作为本文的标题,当然不是要否定传统,而强调了以个人方式从传统的出走和漂移,他们可能都有共同的学习经历和基础训练,在视觉艺术中对传统可能有更深的体验与认识,但他们最终都以自己的方式走出了传统。出走终究还是要回归,但不是回归他们曾经历史的传统,而是回归对传统与生存的关怀。

2002年中秋节于敦煌

融合·融合

——写在当代中国画家新作集粹前面

杨维民

中国画近百年几经变革，虽渊源不断，但极具变化。改革开放二十年，也是中国画艺术产生变化最大的二十年。经过二十年的持续但是力度不均的变革，中国画的时代特征愈加凸现，融合互渗已是二十世纪及至当今中国画艺术创新发展的主线。日益涌现出许多风格各异、流派纷呈的中国画家新方阵。他们追随着自己崇拜的大师，以各自独特的艺术风格和独创的表现手法，创作了在美术史上留有积极意义的作品，成为有历史感、有作为的中国画变革创新的先行者和新锐。

他们中一批极为优秀的画家，将传统笔墨语汇与西方色彩审美理念及新视觉表现语言融合、互渗，创造了独特的、唯美的、完整的东方精神和现代意味统一和谐的、表达当下情感的中国画新经典。袁运生、丁立人、聂干因就是新时期中国画探索变革、融合创新的先行者。

张培成、海日汗、沈虎、韦红燕、戴少龙、蒋世国、丁竹君、张新武、潘缨、白云浩、田建平、李桐与何维娜，这些中年享有盛名或青年新锐实力画家中，不乏曾在新文人画中脱颖而出的佼佼者，也有曾在实验水墨中冲锋的勇将。

他们走出单一语境，融入多元、兼收并蓄，突破常规的色彩、笔墨与造型表现语言，推出了极具个性、冲击视觉、震撼心灵、追求至高境界的力作。毕加索曾说力争通过透视自己矛盾的心灵来描绘世界，他们的绘画创作的内涵远比这表现丰富得多。这些中青年画家的发展成熟期与社会急剧变革期交汇同步，他们在“一种自我的内在生命力与大部分人看到的外部世界之间斗争”中求新探变，感触是独特而强烈的，其创作中的反映也是真实而别致的。“真实是最美的”，美丽的、个性化的作品人们是不会淡忘的。

他们在传承、变革、转型的融合互渗中，解构传统、多元借鉴、创新范式、产生未来新传统、打造新经典。《融合·互渗》展不是一个推出新画种的展览。虽然画家们极具笔墨功夫、又有创新意味，但不称之新水墨展；虽然画家们将绘画材料的质感、色彩发挥到了极致，但也不是新材料展。不叫重彩、岩彩、也不叫彩墨，就是《融合·互渗》——当代中国画家新作集粹。画家们具有原创性、前瞻性和学术性的作品将无疑是明日中国画坛的经典。



目 录

序·各个击破

易 英

融合、融合

杨维民

① 袁运生

⑨ 丁立人

⑪ 聂干因

⑫ 张培成

⑬ 沈 虎

⑭ 海日汗

⑮ 韦红燕

⑯ 戴少龙

⑰ 丁竹君

⑱ 蒋世国

⑲ 张新武

⑳ 潘 纛

㉑ 白云浩

㉒ 田建平

㉓ 李 桐

㉔ 何唯娜

㉕ 后记·又是金秋

杨维民

袁运生

中央美术学院教授、学术委员会常委。

1937年生于江苏南通，1962年毕业于中央美术学院，1978年在中央工艺美术学院任教。1996年至今任教于中央美术学院。



他始终关注着人类命运

张仃

没有一个真诚的艺术家是不关注人类命运的。

从贝多芬的《命运》、《悲怆》、《第九交响曲》到毕加索的《基尔尼卡》。袁运生是个真诚的艺术家。从青年时代起他个人的命运便十分坎坷，但他却总是关心人类的命运，很早便热爱墨西哥大师里维拉和西格罗斯。在中国文化复苏的早春时节，诞生了《生命的赞歌》。

此后，出国多年，是走遍五洲，每次偶然归国，总是如饥似渴，跑敦煌、云岗、丝绸古道、大河上下。目击心摄，不断汲取，以白描为手段，积累了大量素材。

他以西方艺术家惯用的人体为媒介，但他的艺术语言却是地

道的中国点线。工具材料不论水墨也好，油彩也好，他的笔墨符号，总是传递心灵信息，不论小品或巨作，总是凝聚着内心由衷的焦虑、丰富的想像，以及深沉的感悟；对人类现状深深不安，有怜悯，有悲叹，有愤怒，有对“文明世界”沉重的鞭挞！

从他的作品中，找不到空洞无内涵的语言，找不到卖弄技巧、故作玄虚的笔墨痕迹。

袁运生的艺术语言中，积淀着劲健、含蓄、悲慨、旷达……独特的审美意义。

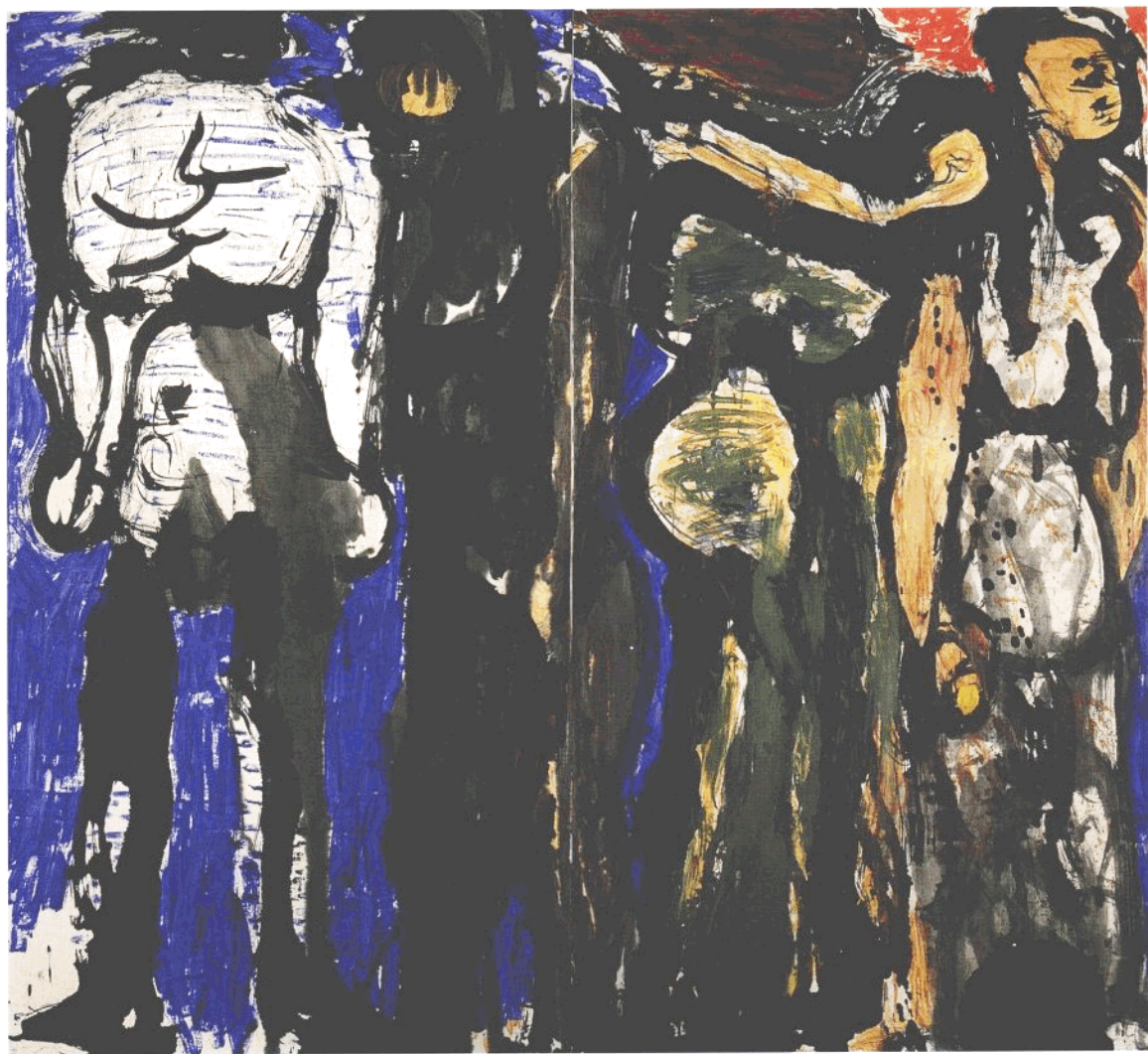
袁运生的艺术，能够达到这个境界，除了他具有的先天禀赋、后天勤奋、不断攀登之外，更重要的因素是：他关注人类命运。



两位女性
240 × 240cm



观
245 × 245cm



气息
178 × 183 cm



游寓
178 × 199cm



距离
178 × 193cm



讲谈录

袁运生

我们现在谈二十一世纪时，不得不回顾过去的一百年。中国的事情是比较特殊的，因为在世界上是那么重要的一个国家。在上个世纪初，我们面临的是那么一种状况，各种思潮风起云涌，中心点是对整个中国文化的一个疑问，这个疑问带来的变革是非常极速而且非常凶猛的。

你看我们的历史，经常被异族侵略统治，这说明一些问题，中国文化曾经非常强大，它非常具有吸引力而且它具有光明的前途，所以我们现在谈的是包括所有这个土地上的大文化。如果我们和西方人谈关于文化，能不能有一种对等的态度，个人讲自己的理念，对文化的独特看法，我觉得现在已经变得很困难，因为经过一百年的变化，实际上和中国文化传统的关系背离，这一百年我们所对艺术的解释、我们所读的书主要的部分可以说都是西方的，我们可以谈现实主义、浪漫主义，不管你谈什么词它都有本源就是西方的。我们到这个地步，是在一种什么状态下进入世界，如再不真正面对这个事情，实际上我们已经没有什么可以和人平等对话的，已经成为人家文化的一种附有的、二流的、边缘的，这个现象是我们真实的、实际面对的情况。我们的现在的比如学院的学生或者年轻艺术家，他们最关注的就是西方在干什么、西方最近又提出什么口号、最熟悉的东西是什么，能够跟得快点他就很得意，他觉得他变成先锋了。实际上冷静下来想一想，你追得人家走得快一点你不就是紧跟吗，有什么好骄傲、有什么好得意的？但是他很得意，他认为在中国现代文化这个大范围里他走的快了一步，其实这个东西说白了，它就是西方的一部分，我们有责任解决自身的、自己文化的转型的问题，只是很简单的把西方东西拿来就用、跟着做是不行的。我们进入世界，经济一体化我们是不得已。在犹豫不决中更大的妥协，最后我们加入，面临很大的难题。经济、文化我们现在不断地对西方让步，我们能占有的位置越来越小，西方是不断地进入，我们是不管好坏照单全收，哪怕在西方人家看不上眼的东西。所以在前年成都的一个会

上，我就说：除了年青的艺术家外不还有些经济人士，他们进入世界的状况、成就，我说我们没什么好高兴、好得意的，你说你是先锋派，你不过是人家的先锋派的一个紧随者，我们的文化什么时候变成这么一种状态？我觉得这种事情中国人应该不甘心的，如果我们连这点愿望也没有、这点勇气也没有，沉浸这么一种状态的话，中国艺术是没戏的。尽管我们画家不少、数量相当大，但艺术教育是什么、学生怎么发展，我觉得这个状况就是我们现在处于的状况。

我在美国呆了14年，九十年代后期，我觉得西方艺术处在这样一个状态，它自我感觉不太好，我举个例子讲：在1996年离开美国之前几年，美国艺术运动中心博物馆、艺术馆主他们心里是不太踏实的，因为看到西方没有什么象样的东西，艺术运动有一种萎缩状态，新思想也找不到，也没有什么新的哲学。我回来的时候我想中国人恐怕这是个机遇，可以调整自己，想办法走出一条自己的道路。随后西方的观念艺术这个潮流在中国有了反响，但是我们该想一想，在这个时候我们应该做些什么？我对现代文化有种想法，许多艺术的事情就是个人的事情，就文化的深层次诠释角度，我们每个人在选择自己的艺术方向、走的艺术道路、在寻找我们的艺术背景、支撑的时候，这时候是理论上觉的你有许多事情没做，那你只好跟着潮流走、跟着文章走、跟着只言片语走，其实你并不自觉，但你觉得你自己自觉，因为你并没有考虑这个问题，我觉得我们在讨论问题时我们的思想方法已经变得越来越简单化，很多微妙的差异已经不在，我觉得这绝对不是艺术家的特征、也不是艺术运动的特征，如果我们的思路已经变得这么简单的话，那我们也没什么事情可做了，你连思想都不需要了，你跟着潮流走就行了。西方的艺术家，比较有思想的艺术家，这个问题绝对是他首先考虑的重要问题，他们有一大批理论家很有头脑，很有大文化的考虑问题的这种敏感。我举个例子：二十世纪初所谓现实主义时，立体主义的第一个代表当然是毕加索，但是西方谈现代艺术之父不是毕加索，不是梵高，它是讲塞尚，为什么？塞尚的作用很重要，他的几句话几乎变成他成为现代艺术之父的经典性解释，他说他把世界看成几何体——圆锥体、圆柱体，这表明他对西方传统文化的一种不同认识，西方本来是模拟世界的，而且中间是断断续续的。它提出了一个跟自然平行的态度。他的思想应该是能够承前启后的，我们谈跨时代一个代表人物的时候，我必须让他和我们传统文化有一个紧密的联系，尽管我承认他是一个伟大的艺术家，但他也不是现代艺术之父，对我们来讲很有启发性。

我们在文化领域、在谈中学、西学关系时，有很大争执，“中学为体，西学为用”我觉得文化的本质艺术是你本身还在，如果本质不要就变成西方事表，那就是拉入西方思想范围，我觉得一个民族文化如果是这样选择它实际上已经没什么戏了，其实你就是等于放弃了。我觉得我们这一百年来就是在这个问题上纠缠不清，所以才会有现在这种状况。

2002年2月27日于北京画院



家庭
178 × 183

丁立人

1930年6月生于浙江台州，毕业于中央美院华东分院。现为中国民间工艺美术委员会会员，上海民间文艺家协会会员。广东工业大学特聘教授。现居京、沪。



从尝试到成功

贾方舟

到了二十世纪我觉得水墨画一个很重要的课题就是色彩的复现，色彩怎么能融渗到水墨画里来，这个题目很难。林凤眠开始就已经尝试，徐悲鸿也这样做过，我见过他的一些资料中早年画的马，用冷、暖色来区分，有过这样的尝试，但是很快他放弃了。在水墨画里面尤其是淡墨和浓重的颜色很难混合在一起，所以在这个问题上始终是二十世纪水墨画发展的一个难点，就是如何把色彩融汇到水墨里面去，在融合、互渗画展里，很多画家也一直在做这方面尝试，这方面尝试不仅仅是把西方的颜色拿过来、把西方的构成观念拿过来，而且也从中国传统里面吸收了很多东西，

我觉得这都是很自觉的既向传统吸收又向西方现代东西吸收。比如说丁立人的作品，要从材质角度看有些人对是否画在宣纸上都表示怀疑，也可能确实不是画在宣纸上的，不管怎么样，他的画基本上是从传统里面演化出来的，主要体现在造型、风格类型以及从传统年画、插图等民间艺术中吸收了很多传统的東西，所以他的画还是很民族化的，虽然从颜色上，表现手法上我们也可以说他从西方里面吸收了不少东西，但我们也可以说是从东方壁画里吸收的，好象很难都说清楚，其实这就是融合互渗。



第五卷
68 × 68cm



三美图
68 × 68cm