

质疑水墨

ZHIYI SHUIMO

中国高等美术学院艺术论坛

王赞 主编

河北美术出版社

2.052
5

J212.052

W455

质疑水墨

ZHIYI SHUIMO

河 北 美 术 出 版 社

中国高等美术学院艺术论坛

王 赞 主编

10

策 划: 曹宝泉 郭 涌
主 编: 王 赞
编 委: 刘子建 陈福春 冯 斌
责任编辑: 张 静
封面设计: 史永平 禾 嘉
版式设计: 七彩商艺

图书在版编目(CIP)数据

质疑水墨/王赞主编. —石家庄: 河北美术出版社,

2003.12

(中国高等美术学院艺术论坛)

ISBN 7-5310-2232-X

I. 质... II. 王... III. 水墨画 — 艺术评论
IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 105146 号

中国高等美术学院艺术论坛——质疑水墨

出版发行: 河北美术出版社

石家庄市和平西路新文里 8 号

邮政编码 050071

设计制作: 七彩商艺

印 刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 900 毫米 X1280 毫米 1/32

印 张: 4

印 数: 1 ~ 5000

版 次: 2003 年 12 月第 1 版

印 次: 2003 年 12 月第 1 次印刷

定 价: 32 元

目录

透视传统与未来——水墨笔记问答
——李建东 史海明 1

悖离学术精神的庸俗
——论学院对实验水墨的态度
——刘子建 8

悖论 共建 差异
——与实验水墨相关的话语
——魏青吉 15

中国文化所扮演的角色
——王 赞 22

针对当代文明——我的实验水墨理念
——石 果 28

再释传统
——从传统笔墨看浙江山水画界的努力
——何加林 32

中国画的“骨”“肉”情
——刘泉义 38

传统精神与现代情怀
——陈福春 45

认识丹青
——简论中国传统绘画的色彩观念
——周 晋 50

人物画说
——盛天晔 57

932221

水墨动物画中笔墨的地位	郭兴华	64
我的笔墨观	范治斌	71
现代水墨画——心灵的感悟	傅新民	77
谈中国画革新与岩彩画	王雄飞	80
论山水画形式语言的因素与发展	王慧智	87
当代水墨人物画造型观念与手段	陈其和	91
说实验水墨	张 羽	95
疑问		
——从“寿终正寝论”到“笔墨中心论”所想到的	白 海	101
解答学院情结		
——王晓辉水墨肖像艺术访谈	王晓辉 殷会利	107
关于中国画当代性的思考	何 剑	115
中国画教学对话录	马俊卿	120



透视传统与未来 ——水墨笔记问答

李建东 史海明

史海明：我们第一次见面谈水墨，大概是 1996 年你第二次从欧洲回来后。那时的印象是：你正潜心研究西方当代艺术，但看你的作品却是用宣纸、绢、丙烯等绘制的，书法、印章、皴、擦都用上，甚至连传统的装裱样式也用上了。你的画没有简单地转译西方当代艺术语言，当时你的作品给人们的印象是非常朴实的“水墨”。事隔多年，人们对水墨也有了更多的讨论、更多的争执；水墨较前些年似乎多了许多内容。

李建东：水墨，这是一个老话题了。一说到水墨，许多人就在水墨的界定上纠缠不清，这跟前些年在中国画的界定上纠缠不清没什么两样，这让我想起那幅有名的漫画：红学家们拿着放大镜，围着曹雪芹的脑袋，在研究曹翁脑袋上有多少根黑发？多少根白发？难免有舍去主题，捡起皮毛之嫌。其实大凡熟悉中国文化的人都知道，中国画是一种称谓，指用毛笔、墨在宣纸上绘制的作品，其精髓在于用笔、用墨在宣纸上造成的水墨效果所体现的笔墨意境。如果上世纪末，“五四”前后，西学东渐的门没有敞开，与“国际接轨”没有成为一种时髦的说



法,那么中国画的定义应该是不争的一种事实。当与“国际接轨”成为许多艺术家承担的历史使命后,情况变了,特别是许多艺术家们一次又一次在欧美参展、办展,寻求理解者,证实艺术无国界之说时,发现我们的作品无论是国画、油画、版画、装置还是非常前卫的“政治波普”,在外国人眼里都是中国画。于是乎,习惯按国、油、版、雕、连年宣等区分画种的艺术家里不习惯了,一些自诩为与时代接轨的艺术家们尤感受辱,中国画仅是一种墨守成规的传统画种,怎能代表当代中国绘画?中国画已穷途末路,怎能还拥有中国画这一伟大称谓?于是乎,中国画前加“传统”或“当代”以示区分,羞于提“中国画”而提“中国艺术”。特别是一些性急的批评家急于把它盖棺定论进行封存,未曾想中国画不但没有被封存、没有穷途末路,相反却被西人、国人所认识、接受,在拍卖领域也逐渐占有一席之地。面对没有死亡的中国画,总该有个说法,总该要体现一下当代性,于是乎“水墨画”就代替了“中国画”,成为具有当代性的“中国画”的又一称谓。暂且不论“水墨画”与“中国画”的区别,但就水墨而言,它确实代表了中国画之精髓,也代

对话四
李建东
李健东

表了几千年来中国艺术之精髓。提“水墨画”也解脱了中国画仅仅是指传统中国画的尴尬。任何一种艺术都应具有时代性才有生命力,“水墨”亦是如此。“水墨”在中国人眼里是一种精神,一种情结,在西方人眼里是中国的象征,定能生生不息。

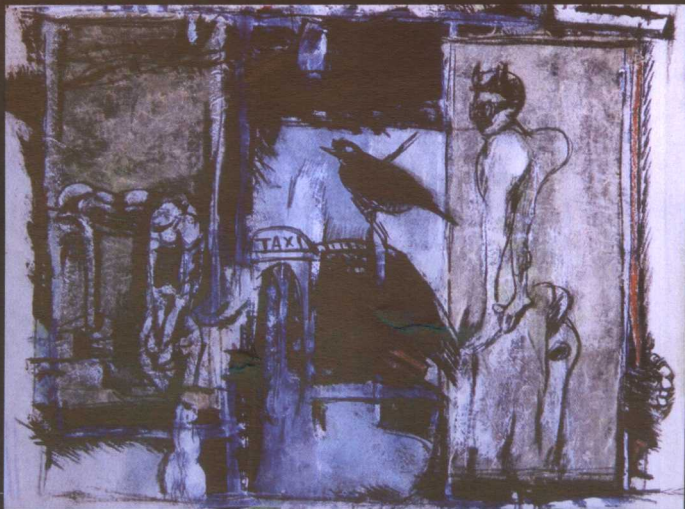
史海明:这几年我都在认真地读你的作品,前些年你在欧洲巡回展的作品我已非常熟悉。前一阶段你的作品较以前又有了很大的变化,大画面的“扑克牌同花大顺”系列以满幅浓墨体现出的水墨张力给人一种强烈的视觉冲击;你最近的作品又趋于安静,安静的笔墨透出了水墨的沉厚与深入。我感觉你的作品既有扎实的传统水墨功底又有实验水墨的表现趋向。

李建东:按当下的说法,当代水墨有两种存在的趋势:一是传统水墨,一是实验水墨。其实这样的说法也属牵强,非要把“传统”或“实验”冠于水墨之前,其目的仍同于以前用“中国”或“水墨”冠于画之前。无非是体现一种当代性,同传统拉开距离。从事实实验水墨的艺术家,数量很多,各有各的面目,各有各的追求,但引起人们注意的,特别是引起圈内人注意的,仅是引入水墨的媒材及影象混淆起来设计立体效果的几位艺术家,如果非要为其下定义,只应定义为水墨装置,它和水墨画本身就拉开了距离,没有可比性,但仍属同根生,其体现的仍然是中国人的水墨精神、水墨情结。我也是力求体现水墨情结。

史海明:西方人好像比较容易理解抽象水墨,你的画在西方有一定市场,是否是因为抽象的缘故?也有人说舍弃了水墨画的笔墨意境,只要画面上有水墨效果,西方人就容易认同?

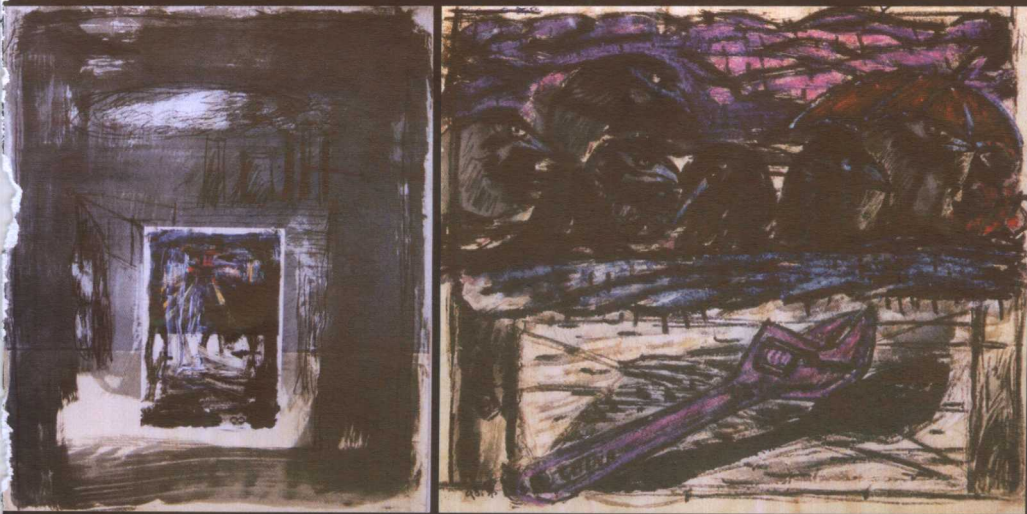
李建东:许多批评家把我的一些作品定义为抽象水墨(主要根据表现的内容),有一定道理。但实际我是一个非常具象的画家,我在国外跑了许多年,除了讲学,也办了许多展览,如何让西方人理解我的作

对话十八 李建东
对话七 李建东
对话十二 李建东



品,认同我的作品,让在完全不同文化背景下生活的人理解我的作品,确实是非常不容易的事。在中国人眼里,范宽、董其昌的山水画具象得不能再具象了,什么都画得清清楚楚、一目了然,可在西方人眼里,却是难于理解的抽象画,只有通过解释、指点,才能分清山和水。说到理解其笔墨,体会其意境,分清其好坏,没有中国文化的熏陶,没有中国情结的缠绕,对于普通的欧美人无疑是对牛弹琴。正可谓一方水土养育一方人,一方水土造就一方艺术。中国的山水注定了中国要出吴昌硕、黄宾虹、齐白石、潘天寿这样的艺术大师。在欧洲也注定了要出凡·高、塞尚、毕加索、波伊斯这样的艺术大师。为了让西方人理解其作品,就摒弃水墨画的笔墨意境,热衷于表象的追求,其最终将丢弃的是中国人的水墨精神。无论画面表现是具象的还是抽象的,只要能透过笔墨宣纸表现其沉厚、深入,就能感受到水墨精神;透过水墨精神就能感受到博大精深的中国文化。

史海明:水墨画是极其讲究笔墨的,笔墨的好坏实际是针对水墨画家的功底而言。现在有一种说法:无笔墨的、功底不扎实的画家才去搞现代水墨。



李建东：水墨画确实是讲究笔墨的，因为墨随笔走，故历来有处处见笔墨的要求，为体现其水墨的当代性，许多的艺术家就是在是否要笔墨上下功夫，似乎有笔墨的就为传统水墨，无笔墨的就为现代水墨（或为实验水墨）。其实不然，传统水墨画自有它传统的笔墨，体现着传统的意境；而现代水墨也有其自身的笔墨取向，也就是差异性与丰富性。故有无笔墨不是衡量传统与现代的标准，而水墨的精神，才是区分传统与现代的标准。

史海明：我记得你说过，一件作品的内涵非常重要，尤其是水墨作品的内涵。你还特别强调，今天的水墨画家更应重视水墨作品的当代性，说得时髦点就是“与时俱进”的问题。你在作品中使用的手法、语言、画面形态（借用八大的鱼、鸟、山、水、树及钳子、扳手、自行车链等）强调的都是一种沉厚、深入的内质，站在今天的立场上重新审视传统，用水墨强调自身民族的后现代语境，非常有意义。开放的中国，眼前出现的盛况是一种奇迹，在这多元化、多样性的时代，怎样正确感受当代水墨的内涵，对任何一位水墨艺术家来说都非常重要。

李建东：毫无疑问，水墨画在当代艺术领域中仍占有较重的版块。中国当代艺术不可

能完全因袭西方那一套,中国艺术家必然会跳出西方当代艺术的狭隘天地,把眼光投向自己的文化传统,因为它是我们自身的资源。但处理好传统与现代的关系,却是难而又难的问题,石涛语“笔墨当随时代”永远是中国艺术家探索生存与发展的“座右铭”。至于当代水墨的内涵,我非常同意范迪安先生所说:“传统文脉、现代感受、中国现实三结合,构成了当代水墨的基本内涵”。由于水墨具有非常强烈的“本土性”与“民族性”,如果只继承传统文脉,在国际交往中势必会失去平等对话的平台;只讲求现代感受,无视传统资源价值,无视传统沉淀的文化精华,势必如断根的艺术,失去汲养的厚土;只强调中国现实,等于强调了水墨的“本土性”与“民族性”,放弃了水墨“全球性”这一文化目标。只有“传统文脉、现代感受、中国现实”三者有机结合,才能使水墨语言与当代文化达到统一,既保持了水墨的中国性,也展示了水墨实现“全球性”的活力。也只有这样,我们才能在多元的世界艺术格局中占有自己的位置。



对话廿四 李建东



对话十三 李建东

李建东 1961 年生于云南昆明。1984 年毕业于中央民族学院美术系中国画专业，获学士学位。同年执教于云南艺术学院美术学院，现为中国画系系主任，副教授。

史海明 1959 年出生于广东。诗人。现旅居日本。

悖离学术精神的庸俗

——论学院对实验水墨的态度

刘子建



迷离错置的空间 2 刘子建

迷离错置的空间 3 刘子建



对现行的学院体制来说,实验水墨不是课堂教出来的东西。从根本上说,实验水墨不是学院艺术。即使在今天,实验水墨的存在已是不争的事实,而且学院水墨在许多方面还受惠于它的影响,但这并没有让学院改变对它的态度。意味深长的是,说实验水墨不是学院艺术,但它的重要的画家却多是学院的教师,这看上去就像一个悖论,课堂上他们不教实验水墨,而是按教学大纲的内容给学生上课,艺术上却很独立和学院不相干。教学与创作截然分离,不是出于画家的意愿,而是情势所迫,只能作这种选择。二十年一闪而过,等我们来清点这段公案时,分明得到的是一个让人慨叹不已的事实。

历来如此,统治者提倡什么,什么就会以主流自居并显赫一时。宋代皇帝提倡富丽堂皇的院体画,梁楷的泼墨画就受冷落。毛泽东提倡艺术必须为无产阶级政治服务,艺术就只有社会主义的现实主义一条路好走,在很长一段时间里,偏离这条路线便是罪过。在一个缺乏民主机制或公平的前提下,百花齐放、百家争鸣只是一些人说着玩的。就



迷离错置的空间 6 刘子建

当今而言,学院作为一级行政单位,既是最高学府又是艺术裁决的权力机构,种种权力集合形成的强权意志,决定了它要说东,别人不能说西,它提倡合乎主流的艺术,自然要对悖离主流精神的艺术排斥或压制,学院对实验水墨的态度是再典型不过的例子。

“实验水墨”是这样一种艺术,在现代主义潮流中,坚持使用传统的水墨媒材,而每个个案的实践又都在偏离传统的水墨规范和学院水墨。“实验水墨”的信念是个人主义的,而不是一个趋同的风格样式,作为称谓,是对在艺术上持相同价值取向的水墨画的一种统称,最初使用是在 1994 年,后逐渐被社会所认同。早在 85 新潮美术中,这样的水墨画就已经有过,它的一个显著特征是抽象的形式。那时艺术院校恢复招生还不

到十年，学院急欲恢复被文革中断的学院传统。而社会上另一番情景是艺术挣脱了意识形态的禁锢，正迫不及待地把批判的矛头对准旧的传统和现行的制度。这当中，抽象水墨表现得相当激进，仅就形式而言，其咄咄逼人可说是锋芒毕露，既伤了由古典水墨传下来的笔墨传统，又伤了由徐悲鸿那里承继下来的学院派传统。而这两个传统正是学院急待恢复或光大的学院的精神支柱。无论怎样肯定 85 新潮美术都不为过，这个带有极强启蒙色彩的艺术运动，让人从中看到人性的张扬及艺术与社会互动的能量，一个长期压抑自行封闭的民族，一旦松活过来，其行为往往是浪漫的和充满了激情。从水墨的角度说，抽象水墨只能从这个背景中诞生，它的先锋姿态与批判意识使它在 85 新潮美术中扮演了举足轻重的角色，后来在不断证明，它注定要搅动一个时代。按理说，有过文化大革命惨痛的教训，应该懂得尊重别人的选择，而没有差异的存在，是谈不上百花齐放的。但教训不意味必然化为宽容，宽容是要有实质性内容的，它必须表现出对个体自由意志的尊重，并给他人和自己同等的生存权利和发展的机会。显然，抽象水墨也好，实验水墨也好，从学院体会到的不是宽容而是它的反面。

客观看今天的社会，较之历史毕竟进步了，学院能做到让偏离主流的艺术家活得不自在，但却没有办法剥夺一个人创作的自由和权利。比如实验水墨，学院不喜欢，你尽可以在外面去弄，在一个逐渐开放的社会，人们完全可以更看

重社会的评价。说到社会评价，同样意味深长的是，构成社会评价的那些权威和严肃的声音，出自教师之口却不代表学院的态度。只要和实验水墨相关，理论家的论坛同样是在学院的外面。学院在实验水墨问题上的表现一直十分尴尬，一边态度坚决地要将实验水墨阻挡在学术研究和教学之外，防范它扰乱正常的教学体系，却又无可奈何地看着自己的教师把实验水墨的声音越弄越大、越弄越响。

记得前年在深圳，我碰到一位南下组稿的北方一家出版社的编辑，得知他们正着手编辑一套面向大学毕业生的创作范画。他告诉我约了哪些稿，我听了很不以为然，尽些些出滥了的眼熟的东西，我相中的是它的大开本精印，加上有足够的文字，可以把技法分析得清清楚楚。我建议他出一辑实验水墨的作品，让学生多长点见识。他对我的建议同样不以为然，说这些东西不是学院教出来的，出版社出书必须考虑市场。我竭力想用道理打动他，我知道很多人都在暗地里揣摩实验水墨的技法，由于手头缺少资料而不得要领，所以鲜见在校学生画出了令人满意的作品。出版这类的读物恰似补缺，弥补因学院故意忽略而造成的学生知识谱系上的欠缺或对新艺术的隔膜。毛泽东有一句话叫“在普及的基础上提高”，用在这里也很合适。事后细想这件事，觉出自己的单纯，实际上出版社找到的卖点就是“学院说了算”，你叫它放弃这个卖点是是不可能的。通过市场兜售学院的艺术标准或具体的榜样，

是扩张学院的影响和巩固其地位的一种策略,一边赚钱,一边告诉人们,这些才是值得信赖或值得模仿的好的艺术。

在很多时候,人们常常把学院和美术家协会混为一谈,这实在是不幸得很。谁都知道美术家协会这个官办的机构不是一般的群众团体,但再怎么样,协会和学院的性质毕竟不同。学院有时让人觉得像是专为全国美展制造展品的校办工厂,全国大展成了学院间竞赛的“全运会”。学院对美术家协会举办的展览和颁发的奖项是无条件的接受和认同,主要表现在教师晋级、分房、涨工资时是算数的。把功利的诱惑弄得赤裸裸的,说明学院的权威也需要有另外的权威来证明,这种相互照拂仰赖的后面,是共同利益的需要,于是只有被学院看好的作品,才有可能获得大奖。美术家协会的大展长期以来把实验水墨拒之门外,不过是对学院态度的一种呼应而已。

1977年以来的学院,是建国后最好的时期,学术氛围之浓、思想之活跃,前所未见。扳倒了意识形态的栅栏,一夜间改变了对西方的看法,短短的时间里,就把西方各流派的艺术在中国竞相上演了一遍。学院的图书馆和课堂在其中起了举足轻重的作用,图书馆类似于情报机关,搜罗了大量的西方画册,一时间有关西方艺术的信息几乎都是从这里流散开去,教师则成了这些陌生艺术在中国的传教士,课堂成了道场。说热闹或繁杂一点不过,烘托起1977年以来中国艺术开放的气象,不排除这里有一种集体狂欢的成分,大有一味西化的嫌疑。在多数人沉醉于西风东渐里的集体舞时,实验水墨乖戾的命运已被决定。说它是错在不合时宜地打了一面本土的旗帜,显然不是。只适合存活在“中国画学馆”里的传统一路的中国画,在院校照样活得有滋有味。在一些人眼里中国画是中国的国粹,许多位高权重的人只喜欢或真以为懂得国画的好坏,他们在那些卑躬屈膝的国画家的奉承下,误以为自己真是个专家,社会上于是形成了他们首肯的画家就是好画家的错误视听。不妨随便找一本大展画册看看,总有些和艺术不相关的人名神圣地高居榜首。或许这就是国情,或许成为国情一部分的学院自是无法脱俗。西方抽象艺术在中国学院畅行无阻,赵无极的画作几成国人的常识时,实验水墨则被无情逐出在边缘。中国的学人早在上世纪就意识到构成学院精神的四大自由是尊重个人思