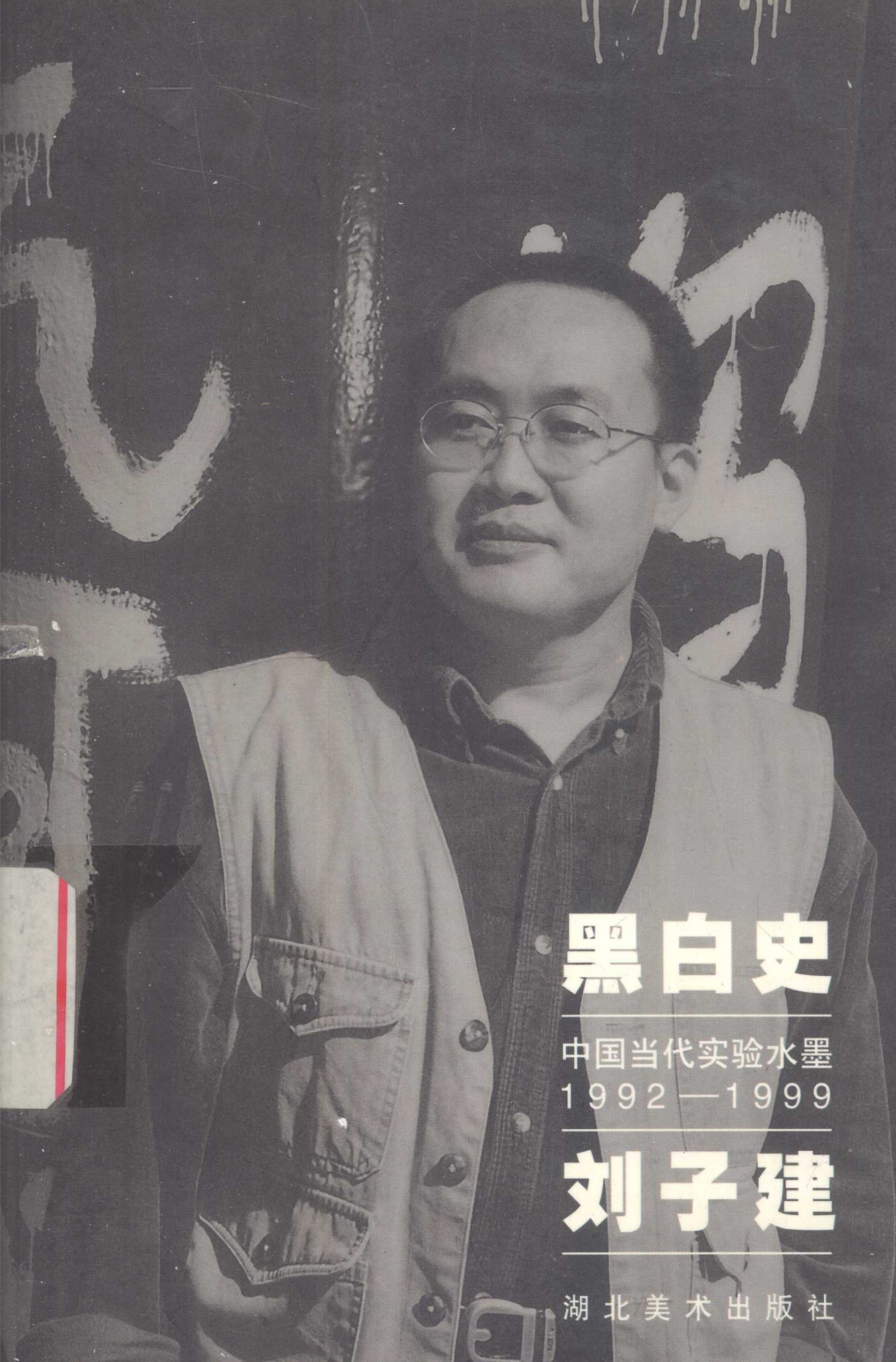


A black and white photograph of a man, Liu Zijian, wearing glasses and a light-colored jacket over a dark shirt. He is standing in front of a large, dark background featuring a prominent, expressive white ink wash painting. The painting consists of thick, bold strokes, including a large, curved shape on the left and a more complex, abstract form on the right. The man is looking slightly to the right of the camera with a neutral expression.

黑白史

中国当代实验水墨
1992—1999

刘子建

湖北美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国当代实验水墨 1992~1999·刘子建 / 皮道坚等著.
武汉: 湖北美术出版社, 1999.10

(黑白史 / 皮道坚主编)

ISBN 7—5394—0903—7

I. 中… II. 皮… III. ①中国画: 水墨画—作品集—中国—1992~1999 ②中国画: 水墨画—艺术评论 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 66159 号

黑白史·中国当代实验水墨 1992—1999·刘子建

出版发行: 湖北美术出版社

编辑: 圆照堂艺术收藏画廊

总策划: 殷双喜

组织策划: 张羽

资助: 黄真 陈强

主编: 皮道坚

编审: 贺飞白

责任编辑: 刘明 柳征

特约编辑: 张羽

封面设计: 杨志麟

装帧设计: 张羽

制版: 天津丹地兰电脑印刷设计有限公司

印刷: 湖北日报社印刷厂

开本: 大 32 开 889×1194 毫米

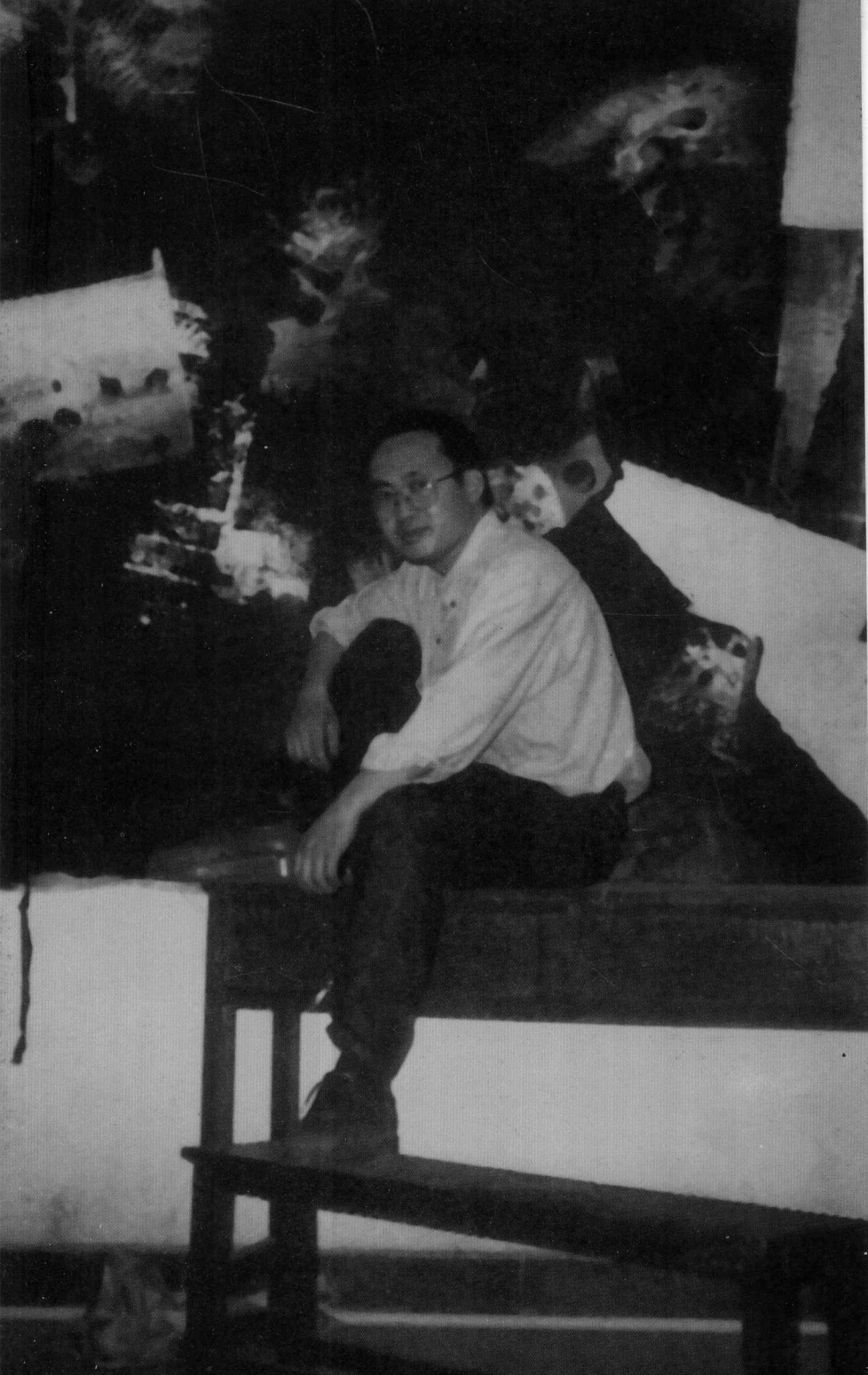
印张: 2

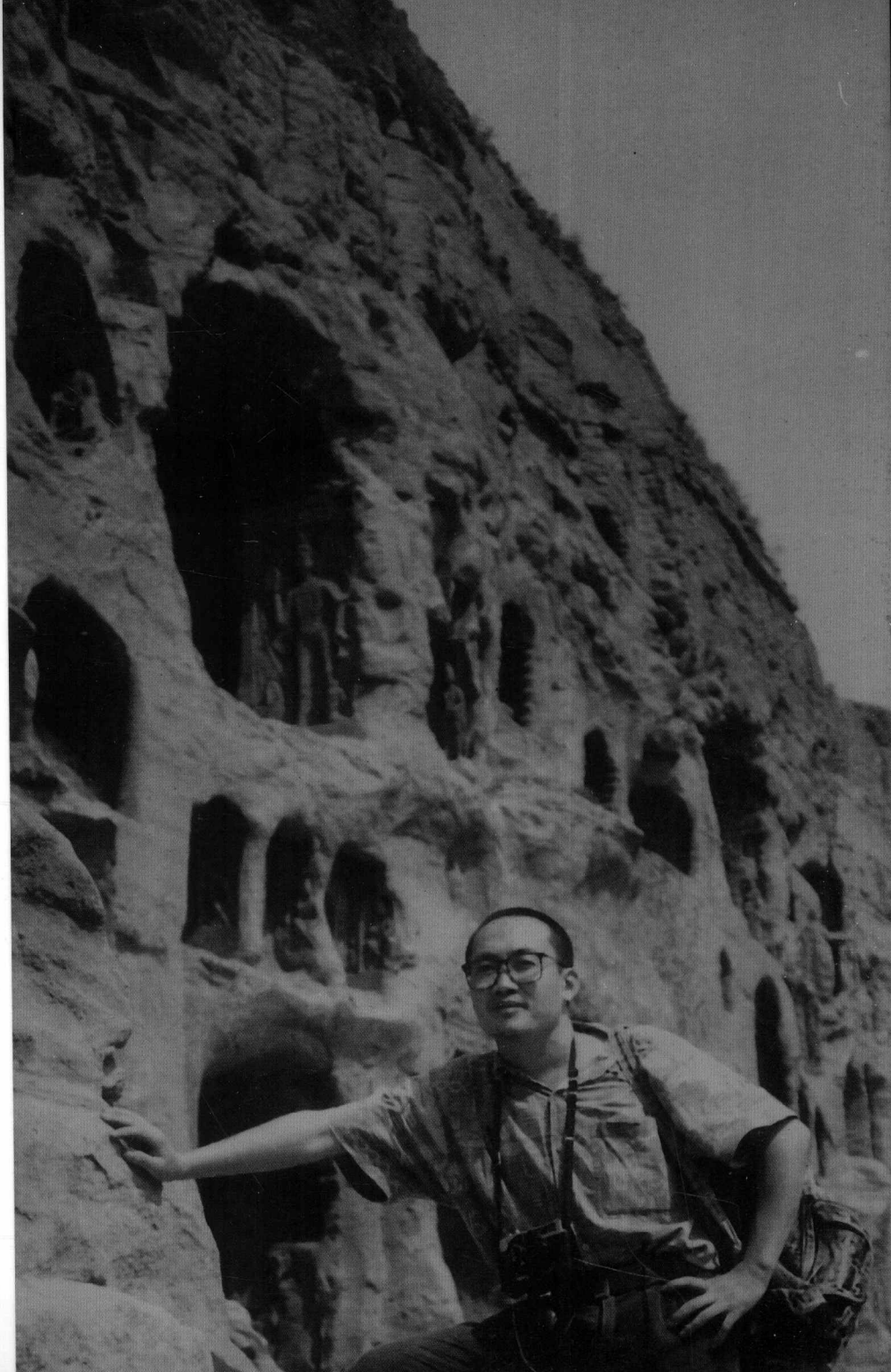
版次: 1999 年 11 月第 1 版 2000 年 3 月第 1 次印刷

印数: 1—2800 册

ISBN 7—5394—0903—7/J·811

定价: 12.00 元





黑白史是世纪末中国心灵史的一段缩影
黑白史是一组水墨实验是是非非的故事
黑白史是一本黑白精印的美术文献

《黑白史》释义

黑白史 ■ 中国当代实验水墨 1992——1999 ■ 刘子建

总策划

殷双喜

组织策划

张 羽

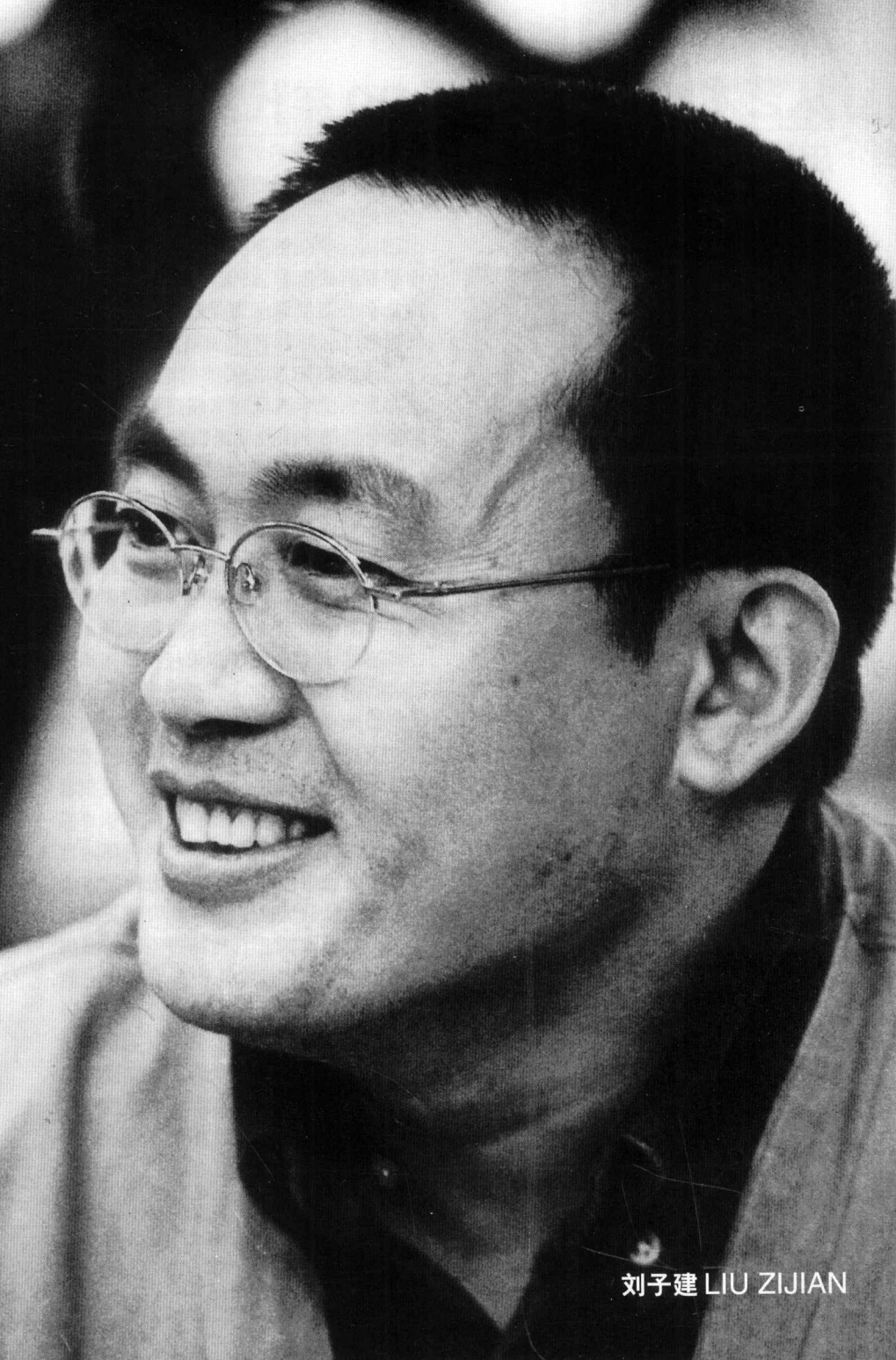
主编

皮道坚

湖北美术出版社

目录

- 8 从艺术史和心灵史看 90 年代实验水墨：皮道坚
- 14 实验水墨的文化意义及收藏：殷双喜
- 20 刘子建工作场景及作品
- 32 风中的帆，使生命之舟节节进展：刘子建
- 46 我看刘子建的墨象实验：黄专
- 50 刘子建实验水墨初始作品
- 52 刘子建实验水墨创作过程
- 54 刘子建作品评论摘录及被收藏作品
- 60 刘子建艺术年表



刘子建 LIU ZIJIAN

从艺术史和心灵史看 90 年代实验水墨

皮道坚



主编：皮道坚(美术批评家、华南师范大学美术系教授)

一

从世纪初到世纪末，几乎持续了近一个世纪的关于水墨画问题的学术争鸣和理论探讨，以及与之并行的水墨画创作的不断革故鼎新，是 20 世纪中国最耐人寻味的文化现象之一。

从 1910 年金绍城创办中国画学会，反对标新立异和融汇西法^①；1917 年康有为在《万木草堂藏画目序》中疾呼“如仍守旧不变，则中国画学应遂灭绝”，主张“合中西而为画学新纪元”起，本世纪中国水墨画的论争即拉开序幕。20 至 40 年代，所谓“复古派”、“创造派”和“折衷派”的矛盾冲突此起彼伏未曾间断。其间有徐悲鸿的“中国画改良论”、高奇峰等的“新国画”观相继提出，并付诸实践。50 年代新中国甫成立即出现中国画改造、创新的讨论。这一讨论至 60 年代围绕“长安画派”主将石鲁“野、怪、乱、黑”的笔墨宣泄所进行的论辩时，开始有了对水墨画语言现代嬗变的思考。发端于上半世纪对西方文化冲击回应的

水墨画问题论争，于是开始了由外向内，由社会政治层面向文化心理层面的实质性演进。

遗憾的是，“史无前例”的“文化大革命”中止了这段越来越有学术水准和理论价值的中国画笔墨问题的讨论。

80 年代，李小山《当代中国画之我见》的发表所引起的关于中国画前途和命运的激烈争鸣，是开放的历史情境中一次空前规模的中国画问题论争。值得注意的是，在这一次论争中，沿用了近半个世纪的“国画”、“中国画”概念开始向“水墨画”漂移。似乎越来越多的人认为“水墨画”概念较“中国画”更符合中国传统绘画现代转型的实际。通常认为这次论争也如世纪初的论争一样，是西方文化冲击中国传统文化的结果。现在看来，它的真正动力，应该与 60 年代那场被“文化大革命”所中止的笔墨问题讨论一样，来自中国社会和中国文化的内部——艺术自觉承担了变革时代赋予的使命，不过如此。对于与这场争论同时出现的新潮水墨艺术而言，西方现代艺术的观念和手法，只不过是它所借用的手段和工具而已。同样，对于稍后出现的“新文人画”对“85 新潮美术”的反拨我们也应作如是观。那是兴起于 80 年代中期的中国现代艺术的一次自我调整，或说

注：①金氏认为“世间事物，皆可作新旧论。独于绘画事业，无新旧之论”，主张“谨守古人之门径，推广古人之意”。语见金绍城《画学讲义》，原载《浙江月刊》第 21 册。

是中国文化传统在其现代化进程中的一
次局部自我调整。它的演变动力依然来
自中国社会和中国文化内部。

如是观之就不难理解本世纪水墨画
问题论争的最后一个高峰——90年代中
国大陆实验性水墨画家群的崛起及围绕
实验性水墨创作展开的学术交锋和理论
探讨,何以会成为世纪末中国的一个文
化问题。也就是说90年代活跃于中国大
陆画坛的包括抽象水墨和表现性水墨的
实验性水墨艺术,既是艺术史发展的逻
辑结果^①,又是中国社会的现代化推进与
中国文化的现代性转型相互牵引的结果。
实验性水墨的发生关联着中国传统文化的
现代转型,又关联着中国当代文化进入
世界文化格局的方法与途径,这就是
它成为当下文化问题的依据。有意思的
是,90年代中国水墨画问题的论争对象
已既不是“中国画”,也不是“水墨画”,
而是“现代水墨艺术”。文化情境的变化
于此可见一斑。传统的“中国画”、“水墨
画”边界已经愈来愈模糊,各种西化的艺
术方式(装置、行为、观念、影像)日渐
增多地为一一些前卫的年青艺术家所采用;
西方现代、后现代艺术的种种观念与手
法对中国传统水墨艺术的渗透和移入也
已不再令人匪夷所思。只是“水墨”这一
媒材作为中国传统文化精神的一个象征
性标志仍牢牢地扎根于当代中国画坛。
毋宁说潜在于中国画坛的“水墨情结”在
世纪末的特殊文化情境中变得越发凝重,
仿佛是永难化解的了!^②

以上对本世纪水墨问题论争的历时
性回溯与当下文化情境的共时性描述过
于简略,挂一漏万。而作为这套《黑白史
——中国当代实验水墨》丛书学术背景
的提要钩玄,它旨在阐明90年代实验水
墨是20世纪中国水墨艺术现代化历程的

一个必然环节,它的艺术史意义和文化
重要性渊源于中国艺术史自身和中国文
化内部。

二

世纪之交回顾百年中国文化,不只
可以看到水墨画问题论争的诸多耐人寻
味之处,更能看到本世纪中国水墨画自
身变革和发展所取得的前无古人的巨大
成就。这些成就主要体现在两个重要的
方面:

1、造就了一批与本世纪紧密联系在
一起的水墨画艺术大师。每一位大师的
名字都代表着一段辉煌的艺术业绩,这
些业绩连缀成20世纪中国传统水墨画现
代转型的历史。

2、形成了水墨画发展的多元化艺术
格局。90年代以来水墨画领域三分天
下的态势基本形成:即当代水墨画坛由纯
粹沿袭传统的笔墨派水墨、借鉴西方写
实绘画及现代绘画语言的学院派水墨和
挪用西方现代、后现代艺术经验的实验
性水墨三种类型的水墨艺术构成。

应该说这后一方面的成就尤为重要。
它使当代水墨画坛成为一个具有向现代
方向不断推进的内驱力量的现代水墨系
统。在这一系统中,三种类型或取向之力
量对比远非鼎足之势。其中传统笔墨派

注:①由于历史原因造成的艺术发展环境差异,台湾
和香港的现代水墨均早于中国大陆30年时间发生,
可见艺术发展有其自身的逻辑。早在80年代中期批
评家栗宪庭就曾指出:“纯粹抽象是中国水墨画的合
理发展。”参见《美术》1986年第1期。

②中国大陆画坛的水墨热至1998年达到极至。
不算这一年内各地举办的许多中、小型水墨画个展
和联展,仅大型的耗资上百万元的水墨画双年展就
有上海美术双年展和第一届深圳国际水墨双年展。
如果算上在北京举办的“'98中国国际美术年——
中国山水画、油画风景展”中的中国山水画部分,则
一年之中就有三个大型的全国性水墨画展事。这不
能不说是画坛“水墨情结”的表征。——

式微,学院派占据画坛中心成为主流,实验水墨则刚由另类进入边缘。它们之间也绝非泾渭分明,而是界线模糊,你中有我,我中有你。但其差异也是明显的,而且正是这差异构成了水墨系统内部的张力,使之具有向现代方向推进的内驱力:笔墨取向联系传统文脉,输送文化资源;学院派水墨广泛融汇中西古今,是传统水墨精神最主要的当下文化载体;实验性水墨看似传统水墨的异己力量,实质上不仅仍在中国文化传统之中^①,而且正是通过它们与纯粹西化艺术方式的对抗为水墨艺术在当代艺术中争得身份和地位,使水墨文化精神得以在当代艺术中薪火相传。

上述水墨系统内的多元格局酝酿了近百年,而最终形成于90年代。其中实验性水墨出现最晚。虽然在台湾和香港早有刘国松、吕寿琨等领导的抽象水墨运动,但那毕竟是在中国大陆画坛之外。就水墨艺术的整体转型而言,90年代中国大陆画坛实验性水墨艺术的活跃,显然具有举足轻重的艺术史意义:首先,它标志着中国社会和中国文化内部生长的现代水墨艺术系统的完全成形。这样一个初具雏形的中国现代水墨艺术系统将在新世纪丰满羽翼,成为中国传统文化现代转型的一只先飞的凤鸟。

其次,它使水墨性话语成为中国当代艺术中独树一帜的意味深长的表达。

90年代中国大陆实验性水墨与融汇中西的学院派水墨的发生机制不同。从艺术史的发展逻辑和内在联系看,实验水墨源于水墨语言的自身嬗变和对文化感觉的自觉表达。就此意义而言,可以说它是从60年代的“长安画派”出发的。而学院派水墨则是发端于上半世纪中国文化对西方文化冲击的回应,是由康有为

倡导,徐悲鸿、刘海粟、林凤眠等人实践的融合中西的艺术潮流的延续。当然,这一融合中西的艺术潮流最初虽然源于半殖民地社会文化精英救亡图存、振兴民族文化的理想,但至20世纪下半叶也逐渐转向用水墨性话语表达当下感受和体验。尤其是80年代中期以后,它成为中国当代艺术的语言方式之一。但是,就改变人们的艺术观念、在艺术思维方式和个体心性层面上促进中国文化的现代转型而言,学院派水墨总体上似乎仍停留在社会问题泛化的层面,而实验水墨则带来了更多语言上的贡献。也就是说,作为90年代中国画坛的一种现代性话语,实验性水墨能更贴切地表达当下的文化感觉。这使90年代的中国实验水墨成为蕴涵着中国当代社会心理结构和集体无意识层面丰富内容的“文本”,成为世纪末中国心灵史的一段索引。因此,直接面对实验性水墨文本进行多方位、多角度的解读,其文化意义就应该是不言而喻的了。

三

既然90年代实验水墨是20世纪中国水墨艺术现代转型的最后一个重要环节,又是蕴涵着中国当代社会心理结构和集体无意识层面丰富内容的一种根源于本土文化的艺术表达,那么对实验水墨的作品研究、画家研究以及相关的文献资料收集就应是一个有学术价值的文化课题。《黑白史》正是基于这样的考虑,从90年代中国大陆的实验性艺术家中选择了8位具有不同代表意义的抽象水墨画家,集中了他们各自近期的代表作品10

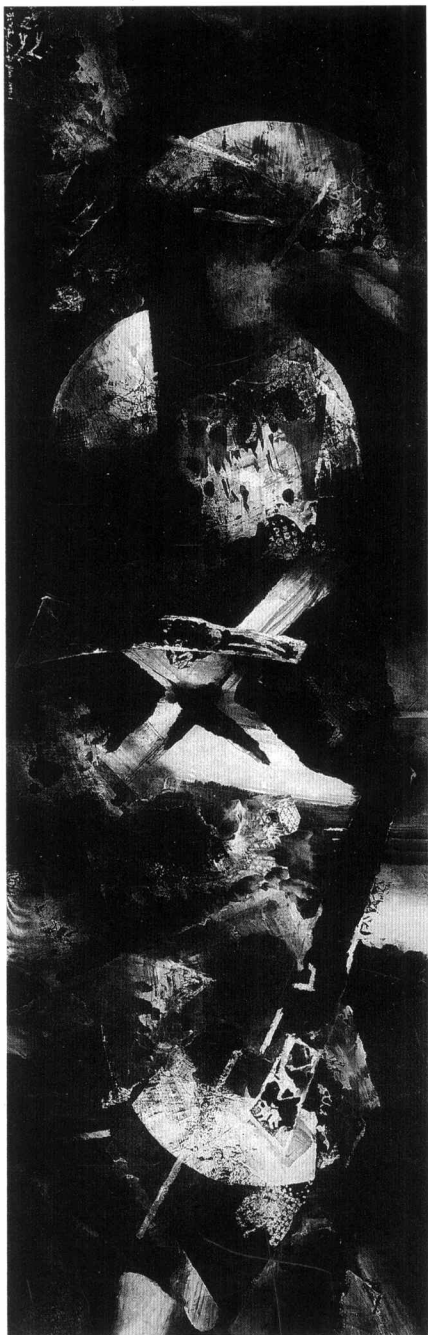
注:①关于实验性水墨与传统的联系,作者已有论述,此处不赘,详见拙文《实验性水墨与当下文化问题》,原载《第一届深圳国际水墨画展文集》,广西美术出版社1998年11月。

幅,进入实验阶段前的代表作品10幅,以及与其创作活动相关的各种文献资料。其中有包括画家创作过程照片在内的各种工作照和生活照、对画家的水墨实验工作产生过影响的古今中外艺术作品,还有画家自述和批评家有关论述的摘录。希望这样做能为读者提供意义的风景,为批评提供阐释的文本,也为当代艺术的研究提供翔实的美术文献资料。

当然,也还有一个更为内在的学术目标,那就是将近年来关于实验水墨在当代中国文化语境中的地位、实验水墨与民族文化身份,以及实验水墨与当代文化等问题的讨论,引向实验水墨的作品事实本身。因为我们发现在近年表面热闹的水墨问题讨论中,不少就实验水墨尤其是其中的抽象水墨发言的论者,事实上对实验水墨的作品事实缺乏必须的了解。

在《黑白史》选择的8位抽象水墨画家,石果与60年代在水墨画坛引领风骚的“长安画派”关系最为直接。尽管从表面看石果的作品即使是与石鲁70年代的一些已经很有抽象意味的作品相比,距离仍然很大。但它们之间在艺术上的“血缘”关系却也并非难以把握。说90年代的中国实验水墨(包括表现性水墨与抽象水墨)是从“长安画派”出发的,也许这是一个再典型不过的例证。此外,作为90年代的实验水墨艺术家,石果的代表意义不只在干他所创造的一系列黑白图像具有风格鲜明的不可替代性和技法语言上的完整性,还在于他通过水墨实验所作的“纯粹的个人终极性追求”(据画家笔记)既充满了对本土传统文化价值的迷恋,又包含着对与本土文化相反的文化特质之可能性的好奇。

就抽象水墨图式的戛戛独造而言,



时间碎片 No.1 225 × 82cm 宣纸·水墨 1997年

刘子建、张羽与石果一样，在90年代的实验水墨画坛引人注目。但无论从图像风格、技法语言，还是从“黑白史——心灵史”的角度看，他们又都具有各不相同的代表意义。虽然就“心灵史”的意义说，刘子建和张羽的作品都体现着90年代萦绕在中国知识分子心头的那种深刻的“宇宙宗教感”，都是当代中国社会及观念问题的意味深长的图像隐喻，也都表现出谋求水墨性话语对当代观念问题发言权的强烈的意向。但二者在水墨图式和技法语言上却判然有别：刘子建的黑色空间里，大面积的泼墨晕染和纵横捭阖的硬边拼贴与拓印的奇妙结合，令无序飘浮物的动感和呼啸声惊心动魄；张羽的灵光系列则反其道而行之，用精心编织的微妙的水墨变化去聚合那飘浮的破方与残圆，让灵光显现引领世俗超凡入圣。图式和技法语言上的差异使他们的水墨性言说包蕴了必须分别阐释的诗性和哲理的丰富内涵。

相对来说，阎秉会与张进的水墨抽象中，延续着更多民族传统文脉。也许正是因为这一点，阎秉会不主张将自己的水墨艺术称做“实验性”的。在他看来“实验”二字既意味着尚不成熟，又有照搬西方之嫌。也就是说，他对自己的现代水墨艺术渊源于数千年之久的东方文化底蕴毫不怀疑，并且充满自信。这种对传统文化价值的认同，在实验性水墨画家中具有普遍性。张进的抽象水墨画与传统的联系则主要表现在作者对自然的亲和情感中。画家自己所说的“人在自然中天性灵性的苏醒”乃是他创作的真实心理依据。这种对自然依恋的态度和情感，代表着民族文化传统中精神与人性成熟的一面。与此相适应的是阎秉会与张进的抽象水墨中技术形式因素与传统绘画中

源远流长的“书写性”一脉相承。应该说这一点在阎秉会的作品中体现得更为突出。他的水墨性表达那份精神上的力度感与厚重感明显来自书法用笔，从而展示了包括精湛表现方法在内的民族文化特质进入当代的可能性。

魏青吉代表最年轻一代的抽象水墨画家。他与90年代的多数实验性水墨画家相同的是，对现代化和高科技发展带来的精神贫困、思想浅薄、急功近利以及因此导致的人性与自然性的丧失保持应有的警惕。他的作品也与多数实验性水墨画家的作品一样，具有逃避商品化的机械复制、顾念永恒和诉求自然性的品质。所不同的是他在自己的水墨抽象中还轻松自如地使用一些非水墨工具和材料，去诉说生命和生活体验，以此向我们证实现代水墨语言空间的开放性和无边性。

熟悉中国当代艺术历程的人当然不会忘记1989年2月在中国美术馆举办的“中国现代艺术展”和它的那个意味深长的“禁止调头！”的标志与海报。杨志麟就是那标志和海报的设计者。他同时也是那场意义深远的现代艺术运动的中坚分子，是'85美术新潮中许多艺术活动的组织策划者。他创作于90年代的抽象水墨作品自然延续了那场新潮艺术运动的一些精神品格和价值观念。它们代表着90年代实验水墨与80年代新潮美术在某种意义上的承传关系。杨志麟的抽象水墨亦因此而具有与其他90年代抽象水墨画家不相同的艺术特色，那就是十分个人化的瞬间直觉与思绪的表达，以及他那与众不同的睿智、精巧与优雅。

杨劲松的版画家身份和他旅居欧洲5年的经历使他的抽象水墨艺术获得了跨越艺术门类和文化差异的视角与视野。

同样读者也能在他的作品中感受到水墨抽象超越艺术门类和文化边界的想象力和表现力。而且如杨劲松所说：“在水墨的技术性使用上，由于我没有所谓正规的程式化教育，它们在我手中便少了许多陈腐的定式，而更像是一种感情表达所需的工具。”这就使他“在观看和表现艺术时的着眼点自然就自由了许多”。无独有偶，同样有着旅欧经历的学者型艺术家朱青生也在给作者的一封信中写道：“水墨问题是与媒材问题相关的，不确定的水墨给观众和作者的自由正是现代媒体从人中剥夺的。”那么这是否意味着走向21世纪的实验性水墨艺术将会有更大的文化发展空间呢？

90年代关于实验水墨的讨论中，针对实验水墨的批评，除了来自“前卫”批评家的“消亡论”、来自庸俗社会学的“缺乏对现实的直接关注”说外，更多的指责集中在实验水墨的语符和图像意义虚妄和不可捉摸上。有艺术史常识的人都知道，类似的对新艺术的指责，在艺术史上屡见不鲜，一般说这与欣赏者的接受方式有关。^①但所谓的“看不懂”有时又并非完全是接受方式的问题，而是由文化惰性所导致的对新艺术的断然拒绝所致。

有的批评者尽管从理性上认识到“当代实验水墨画的种种探索精神与实践是具有真实的审美价值与理论意义的”，却同时又十分情绪化地提出“即使是异常规模的无政府主义的水墨骚乱也可能是真实地表达出某种复杂的情感。但是，如何能够有效地对它们进行解读(或者这样提问：还存在着有效解读的可能性么？)，这是需要认真思考的”。并由此而断定“某些批评家发出的声音明显地是上演着‘皇帝的新衣’的喜剧(悲剧？)”^②。令人担忧的是这种情绪化的断然拒绝，

不仅拒绝了新艺术，也拒绝了不是以真理代言人的身份，而是作为新艺术的一个普通对话者与之展开对话与交流的新批评，于是也就同时拒绝了在这对话与交流中生成的文化现代性。

问题在于什么是“有效解读的可能性”？

罗兰·巴特说得对：“批评家的理由是否正当，不在作品的意义，而在他关于作品所谈的意义。”^③显然，我们没有任何理由让一些人对新艺术颠覆性的恐惧去影响和妨碍新批评与新艺术的对话。相反，既然实验性水墨已经成为当下文化语境中活生生的语言事件，成为与我们共在的一种语言方式；既然水墨性话语已不再是一种定义性、指示性和评价性的言说，而是充满各种可能性，带着各种随机、偶然因素的个体心性显示，我们就应该有充分的理由去鼓励新批评与新艺术的对话与交流，并通过这种对话与交流共建我们的文化现代性。为此，我们特意邀请了8位关注当代艺术的批评家各为本丛书中的一位艺术家的作品进行解读。无须讳言，我们的目的更在于邀请本丛书的每一位读者参与这一现代性的交流与共建。

1999年4月于广州

注：①关于新艺术带来新的接受方式的论述，参阅拙文《关于中国的视觉革命》，原载于皮道坚《当代美术与文化选择》，江苏美术出版社1998年。

②引自李公明《实验水墨画在现代性重建中的问题》，原载于《'98上海美术双年展论文集》。

③关于传统意义上的批评的解构，可参阅张志刚、皮道坚、萌萌《批评三题》，原载于《朵云》1992年第1期。

实验水墨的文化意义及收藏

殷双喜



总策划：殷双喜(美术批评家、《美术研究》编辑)

90年代以来，中国的水墨画创作呈现出十分活跃的态势：个人风格的多样化自不待言，艺术理想与价值倾向的多元差异也呈现出明显的格局。被称之为“实验水墨”的一批艺术家尤为活跃，并且在近十年的廉隅砥砺、艰难拓展之后，日趋成熟，涌现了一批优秀的艺术家和作品。研究他们的创作道路，分析“实验水墨”的文化意义，对于我们全面了解中国现代艺术的进程，观察中国画的现代转型，确立当代水墨画的收藏基点，是具有艺术史意义的工作。

首先我们面临的困惑是对于“实验水墨”的命名与定位。在各种不同的展览和文献中，我们经常碰到的是“实验水墨”、“现代水墨”和“抽象水墨”这三个概念，在许多场合我们无法确切地把握评论家和画家对上述概念的理解与使用范围，因此有必要对我们使用的这些概念加以界定，以助于交流和沟通。

需要指出，上述三个概念虽然有语义内涵的差异，但都是指90年代以来中

国画创作中具有强烈变革意识的一类创作，与它相对的是传统水墨与学院写实水墨(有论者称为“新院体画”)。传统水墨是指对于中国传统绘画的延续，其价值理想和水墨趣味都是以古典中国画为旨归的，无论是以宋代院体画为范本的工笔画还是以明清文人绘画为根源的写意画，其笔墨技法和超脱现实、闲适幽远、天人合一的自然观和绘画观，代表了数千年中国传统文化的精神底蕴。学院写实水墨的发轫可以追溯到本世纪初中国的新文化运动，一大批中国新文化的先驱痛陈中国画的空洞衰败，主张引入西洋画的方法改造中国画。具体地说就是将西方文艺复兴以来的三度空间的造型观察与塑造方法引入中国，将中国画传统的师生相授、默写临摹、书画并重的传承方式改造为以素描为基础的课堂教育，以“科学性”、规律性为理想来建立一种大规模培养美术人才的体系。在强调写生的同时，更为注重艺术与现实生活的审美关系，主张为人生的艺术，笔墨技法服从于整体画面的形象塑造与主题性的构图，作品表达的思想性和形式语言的统一成为基本的评价标准。与传统水墨和学院写实水墨不同的第三类水墨画就是我们所称的“实验水墨”、“现代水墨”或“抽象水墨”，它有着不同于前述绘画的精神内涵与风格形态。

有关“实验水墨”的实验，认识颇有歧义。刘子建认为，“实验”是一种态度，指对某一事物有超乎寻常的想象并在信

念中坚信它是一个可以实现的理想，却要在黑暗中探索实践的行为。“实验”之于艺术，意义重大在于它执意要勇敢地探索前人从未涉足之处。如果这样认识，“实验”不过是一种坚定的、不妥协的变革态度，所以刘子建又补充了自己的思想，即实验水墨的实验精神，就在于它要在传统水墨与学院正宗的笔墨规范之外，另辟一套路数，即以现代主义态度和传统拉开距离，同时坚持认为西方的标准不是自己的标准。具体说来，就是要在高度成熟的传统基础上实现语言的现代转换，即形式技法和抽象图式的同步发生。由此我们注意到“实验水墨”的抽象性，即不少实验水墨画家都在自己的创作中不再营造具体的物象，转而以抽象的图式和多样化的水墨技法来实现水墨语言的现代性转换。所以尽管用“抽象水墨”来界定“实验水墨”过于狭隘，但抽象性语言的综合运用确实是“实验水墨”的一个鲜明特征。在我看来，“实验水墨”的内涵要大于“抽象水墨”，它包括了主观性很强的变形形象、符号化的图式、表现性水墨、材料拼贴及部分以水墨材料为主要媒材的观念性水墨装置与行为艺术。如果我们从走向21世纪的中国艺术的大背景来看，我觉得“现代水墨”这一称谓更能显示出中国当代水墨画中正在发生的现代主义潮流，即中国水墨不仅以新的形态参与了中国当代艺术的整体性的现代化过程，也以独特的面貌参与世界文化艺术的当代发展。现代水墨是中国社会现代转型期的产物。所谓“现代”，不是“当代”这样一个时间性的概念，而是指水墨画创作中的“现代性”；它是一个文化和精神的命题，即当代水墨画家对特定历史情境的自觉反思，也就是对中国当代社会的历史与当代状态的执着关

注和创造性的水墨语言表达。

“现代水墨”区别于传统水墨之处在于它的人文内涵与精神追求，即它以表达当代人的精神与心理状态、审美趣味为己任，但同时又坚持现代水墨的变化应该从传统中国画(秦汉以来的大中国画)中寻找语言的资源与风格的生长点，特别强调艺术创作中“心物关系”中“心”的方面。这一点又使它区别于学院式的写生型中国画。当然我们也无需否认，现代水墨从西方现代艺术中汲取了许多有价值的东西，如结构、色彩、肌理、拼贴、观念等。但最重要的是，现代水墨画家清醒地意识到自己所面对的是一个急剧现代化的中国社会和一个全球经济、政治、文化等日益一体化的工业化、科技化、信息化的新时代。由此产生了现代水墨画的两难处境——既要保持作为中国身份的水墨形象，又要把这种传统艺术融入到当代生活中去，使现代水墨不至于成为中国现代化进程中的“局外人”。面对世界，要坚持中国艺术的文化身份；面对中国社会，要使自己成为现代精神的艺术表征，“现代水墨”或“实验水墨”的文化意义由此得以确立。

尽管我倾向于使用“现代水墨”这一概念，但在界定了“实验水墨”与“现代水墨”的共性(即在精神内涵上是面向现代的，在艺术语言上是革新的而非改良的)后，我在这里采用“实验水墨”的概念继续我们的讨论。

实验水墨的文化意义首先在于它在当代国际艺术的格局中对于民族艺术身份的确立。这种身份确立的必要性源于两个基本要点：一是中国艺术作为东方艺术的代表，确实具有与西方艺术不同的文化内涵与价值观念。作为全球文化马赛克拼图中的一部分，中国艺术应该