

殷双喜 主编

当代艺术中的刘子建

—— 一个实验水墨画家的个案研究

Liu Zijian

Liu Zijian In Contemporary Art

Case Study on an Experimental Washing

湖北美术出版社





刘子建艺术简历

刘子建，湖北省沙市人，生于1956年3月21日，正午12点，阴历二月初十，午时。降生之际，天空电闪雷鸣，冰雪大作。这件事被刘子建视为个人神话。

父刘瑞祥，满族。母刘芬，汉族。父系家族早在1911年辛亥革命时就已败落，而母系家族的灭顶之灾则是1949年的事，两个家族的故事远比这简括的表述复杂得多，长辈缄默不语，是刘子建心中的谜境。

1963年就读于沙市便河路第二小学，1969年就读于沙市第一中学，小学四年级文化大革命暴发，暴虐波及家族，又因家门正对公安局，看够了造反夺权的闹剧和武斗的血腥。

1979年考取湖北艺术学院中国画专业，1983年毕业留校任教。

1985年参与组织“J·L群体”，参加“湖北青年艺术节”（湖北美术学院展览馆），同年开始抽象水墨画的创作，并称自己的水墨为“墨象”，而曾春华围绕抽象和“墨象”撰写的一系列文章，是早期抽象水墨画鲜见的理论文字，这些文章大多没有发表，是刘子建独享的精神食品。11月，参加“墨与光·中国当代抽象水墨展”（比利时根特佛兰德斯展示中心）。

1989年参加“首届中国现代艺术展”（中国美术馆），艺术史必须记录的这次重要的展事，被看成是中国现代艺术前后两个时期的分界线。这个展览让刘子建记忆深刻的还有另一个原因，因疾病他并未亲临现场。1988年，

1989年两次心胸，他差点死在医院，身体疾患对从事现代水墨而招致处境艰难的刘子建，可谓是雪上加霜。所以，1992年的南迁广州，他自喻是胜利逃亡。的确，刘子建艺术创作上的一个崭新且重要的阶段，正是从华南师范大学开始的。

1994年参加“中国现代水墨画大展”（台湾省立美术馆），1995年参加“‘95张力与表现水墨展”（中国美术馆），1996年3月，参加“重返家园：中国当代实验水墨画联展”（美国旧金山瑞曼画廊）。这是实验水墨第一次以“实验水墨”的名义在国外举办的展览。6月，参与策划组织“‘96广州，走向21世纪的中国当代水墨艺术研讨会”（华南师范大学），这次会议在实验水墨的历史上至关重要，它不仅使实验水墨受到了批评界的关注，而且“实验水墨”成了约定成俗的一种称谓。

1997年7月，年参加“中华五千年艺术大展”（美国纽约，西班牙毕尔包古根海姆博物馆），在这个规模空前绝后的大展中，刘子建的作品是中国人陆90年代抽象水墨唯一的代表。7月，参加“中国艺术大展”（上海美术馆），这次展览开了政府大展接纳实验水墨的先例。7月，参加“中国水墨状态展”（中国美术馆）。

1997年无论对实验水墨还是刘子建个人，都是具有标志性的一年。9月，刘子建调往深圳大学艺术系，因他和艺术赞助人的关系，使深圳在实验水墨未来的活动中扮演了重要的角色。

1998年7月,策划出版了《九十年代中国实验水墨》,这是第一本以“实验水墨”的名义出版的文本。10月,参加“上海(美术)双年展”(上海美术馆)。11月,参加“回首长安——现代水墨收藏展”(陕西省美术馆)。12月,参加“第一届深圳国际水墨双年展”(深圳关山月美术馆)。1999年5月,个人画册《东方理想主义·当代美术中的水墨景观·刘子建》由湖南美术出版社出版。6月,参加“水墨装置互动展”(香港艺术公社)。8月,参加“第十四届亚洲国际艺术展”(日本福冈现代美术馆)。10月,参加“南方语境·当代中国艺术家第二回邀请展”(广东美术馆)。

至此,刘子建作品最引人注目的特征是对印痕直截了当的利用,用现成品拓印的痕迹强化了画面的物质感和网络感,也使各种拓印和以水带墨的技法更丰富、精致和完善,成为实验水墨画中最有代表性的风格。

2000年1月,参加“世纪之门·中国艺术邀请展”(成都现代艺术馆)。5月,参加“水墨的边缘·中台纸上作品展”(香港艺术发展局视觉空间·MOST艺术馆)。

2001年3月,参加“城市俚语·珠江三角洲的当代艺术”(深圳何香凝美术馆)。6月,参加“第十六届亚洲国际艺术展”(广东美术馆)。8月,参加“中国实验水墨二十年”(广东美术馆)。12月,参加“首届西安国际抽象水墨画展”(西安国际展览中心)。8月的两个展览之所以重要,显然在于它是对实验水墨的艺术史地位和学术地

位的肯定,前一个展览甚至被看成是实验水墨发展过程中的里程碑,后一个展览则体现为实验水墨对学院体制的影响。正是在这一系列的活动中,人们注意到了刘子建作为实验水墨的代表性画家在其中的表现和发挥的作用。

2002年5月,参加“水墨之光·海峡两岸当代水墨交流展”(台湾亚洲艺术中心)。8月,“墨与光——刘子建实验水墨画展”在北京国际艺苑美术馆举办,这是第一个以实验水墨冠名的个人画展。9月,参加“东加西·中国当代艺术展”(维也纳艺术家之家)。

2003年7月,参加“开放的时代·中国艺术展”(中国美术馆)。8月,参加“今日中国美术大展”(中华世纪坛美术馆)。8月,参加“无常·当代艺术邀请展”(香港艺术公社)。

2004年9月,参加“首届美术文献提名展”,获“文献奖”(湖北美术学院美术馆)。9月,参加“龙族之梦·中国当代艺术展”(爱尔兰当代美术馆)。11月,参加“傅抱石奖·南京水墨画传媒三年展”,任傅抱石奖评委(江苏省美术馆)。12月,参加“第四届深圳国际水墨画双年展”(深圳美术馆)。

2005年1月—12月,参加“水墨生活·国际现代水墨(巡回)大展”(台湾桃园长流美术馆、台南艺术学院艺象艺术中心等)。6月,参加“实验水墨回顾1985—2000”(深圳画院陈列馆)。8月,参加“中韩当代水墨艺术展”(首

尔市立美术馆)。9月,参加“中国水墨·当代实验水墨特别展”(法国里尔市瑞月宫)。11月,参加“形而上2005—黑与白抽象艺术展”(上海美术馆)。

2006年1月,参加“中国当代艺术年鉴展”(北京世纪坛美术馆)。2月,参加“冥想与叙事·当代水墨艺术”(香港艺术公社)。4月,参加“国际现代水墨大展”(美国纽约曼哈顿亚洲文化中心)。6月,参加“中韩当代水墨展”(深圳关山月美术馆)。7月,参加“中国水墨文献展”(南京南视觉美术馆)。

刘子建在实验水墨的群体活动中,还扮演着理论家和发言人的角色。发表的文章基本上可分为三类:一、关于个人的艺术创作;二、实验水墨的理论研究;三、和批评家的商榷与论争。值得一提的是2005年撰写出版的《不是一个人的墨之战:一个实验水墨画家的史论》,此书以亲身经历为线索,认真、客观、准确地反映了实验水墨20年的状况与发展历程。为日后研究这段艺术史奠定了最为完整的文脉基础,也对近年来理论界对水墨的争论发表了自己的意见。



殷双喜

1954年出生于江苏泰县。

1991年毕业于西安美术学院批评理论专业，获硕士学位。

2002年毕业于中央美术学院美术史系中外美术比较研究专业，获博士学位。

艺术策展人和评论家。

现为《美术研究》杂志副主编。

全国城市雕塑建设指导委员会委员。

吴作人国际美术基金会副秘书长。

长期以来致力于中国当代艺术的策划、评论、编辑等工作。

撰写了180余万字的理论和评论文章，刊发在中、外艺术杂志及画册上。

曾参与组织过许多重要的当代艺术展览，出版有专著与编著多种。

序言

开放的水墨

——当代艺术中的刘子建

殷双喜

我与实验水墨的因缘可以追溯到1993年。那一年7月在中国美术馆举办的一个《当代彩墨画展》上见到参展的天津画家张羽，他向我透露，想编辑一本有关当代水墨艺术的丛书，问我是否愿意来担任编辑成为这本书写点东西。说实话，我当时并不清楚张羽要编辑出版的是哪一类当代水墨，也不知道收入丛书的画家是哪些人，于是我婉言谢绝了张羽的邀请。这一年的年底，张羽寄来了新出版的《20世纪末中国现代水墨艺术走势》第1辑，由刘骁纯先生撰写的前言，道出了丛书编辑的宗旨：“有感于现代水墨画探索的艰难境遇，一些青年画家为推进其发展，经过他们共同的努力，一本现代水墨画系列丛书第一集即将问世。第一集参与者9人，他们都具个人风貌，但又处在上下求索的过程之中。”刘骁纯在这篇前言中讨论了他对于现代流派、现代风格、现代形态水墨画的思考。而丛书第1辑既称之为《当代水墨艺术》丛书，又称之为中国现代水墨艺术，反映了丛书的编辑者对中国水墨画走向现代革新的朦胧而又坚定的立场。丛书第1辑收录的9位艺术家石果、阎秉会、刘子建、李津、张进、黄一翰、张羽、左正尧、方土并不都是抽象水墨画家，而是在当时的中国画界具有不同现代风格的水墨画家。但是正是由于丛书两年一本的连续出版，集聚了一批当代中国的具有现代精神水墨画家（除前述9位画家外，还有刘一原、王川、王天德、魏青吉、梁铨、杨志麟、杨劲松、洛齐、一墨、胡又笨、魏宝荣等），逐渐取代了90年代初期的“新文人画”而成为90年代中后期中国水墨画坛引人注目的艺术家。近年来，又有李华生、晁海、何灿波、孙伯钧、肖舜之、李文岗、张

卫等一批艺术家在实验水墨方面展开了新的探索。

这是我在 85 美术思潮特别是 89 现代艺术大展后，第一次接触并意识到“现代水墨”这一概念。它不同于我们在 85 时期看到的以水墨媒材表达观念的种种“新潮水墨”，在许多 85 青年艺术家那里，以宣纸、墨汁涂抹进行的行为艺术不过是对传统水墨画的一种快意反叛，他们关注的不是水墨画的革新与发展，而是以水墨为手段对文革以来的极左美术进行美术革命。只有谷文达在他那以“畅神”为题材的大幅书写中，发挥了水墨材质的特点，试图将西方现代主义的精神强行注入中国的文人画传统，从而使他在陕西杨陵召开的全国中国画讨论会上作为黄秋园的对立面，与当时的李小山一样，成为引人注目的传统中国画的批判者。而 90 年代中后期展开的现代水墨的创作，与 85 时期的新潮水墨有何文脉联系，这批现代水墨画家在 85 时期的艺术创作与艺术观念形成的轨迹，是另外一个研究的课题。

我与刘子建相识也是 1993 年，这一年的夏天我应华南师大美术系副主任皮道坚教授的邀请，为他主办的艺术商学研究班讲述《艺术市场概论》，他向我推荐了从湖北来到广州的画家刘子建。记得是在学校的教师宿舍楼刘子建并不宽敞的家中，刘子建将他的抽象水墨作品展开，摊在地上让我欣赏。我对刘子建作品中拼贴的使用、锐利的硬边、强烈的黑白对比和大气果断的画面组合，特别是不同传统水墨画的巨大篇幅留下了深刻的印象，同时也记住了这位有着谦和笑容，平易近人的青年画家。以后的交往证明，刘子建其实是一位意志坚定、个性极强的艺术家，他在日常生活中的平和好相处与他在艺术观念上的执著而不妥协并不矛盾。在 1995 年中国美术馆举办的刘骁纯主持的“张力与表现水墨展”的座谈会上，刘子建挺身而出，为非笔墨、非书写性、综合性的水墨画展开阐释，力辩群雄，使我见识了这位温文尔雅的画家的文心风骨。

现在看来，正是由于张羽、刘子建等一批现代水墨画家持续不断的工作，以及他们对艺术的执著吸引了我和其他许多批评家。1996 年在广州华南师大举办的《走向 21 世纪的中国当代水墨艺术研讨会》及其相关展览，使得中国的一批中青年美术评论家（刘骁纯、郎绍君、邓平祥、王林、王璜生、皮道坚、李伟铭、陈孝信、易英、钱志坚、顾丞峰、黄专、严善淳、鲁虹、孙振华、郭晓川、黄专、冷林、廖雯、郭雅希、皮力以及不幸去世的祝斌）先后发表了大量有关现代水墨的理论研究与评论文章，并且通过许多重要的学术展览（如 1998 年上海双年展、2001 年广东

美术馆举办的“中国实验水墨20年展”等),使得实验水墨成为90年代中后期最为重要的艺术现象。对这一现象从编辑、策展、评论、传播、市场等艺术制度方面进行研究,完全可以成为现当代中国美术史研究的一个重要课题。对于实验水墨的概念定义和前景、艺术史地位、与传统中国画的关系、在当代中国画发展格局中的作用、在当代社会中的艺术价值等方面,迄今为止,仍然有众多的讨论与不同的观点,其激烈程度正好反映了一个古老的格言:“我们争论最多的问题是我们知道最少的问题”。有关实验水墨的争论,其实是中国社会现代转型过程中,中国文化与艺术面对外来文化特别是西方的强势文化进入后的激烈反应,越是传统深厚的文化,越是对外来文化产生更为强烈的反应和更为长时间的碰撞与磨合。没有人怀疑,实验水墨的发展过程已经不是一个理论模式和理想预期,而是一个现实中确实存在了20多年的历史现象,并且成为中国当代水墨画发展的重要参照,不管我们如何看待实验水墨,它已经成为研究中国当代美术史无法回避的艺术问题。

这就牵涉到艺术史的研究态度与研究方法问题。中国社会科学院历史研究所的吴焯先生在一次学术研讨会上说过:“美术史与历史一样,都要提出问题、解决问题,只是泛论、综述是不会有突破的。”在我看来,有关实验水墨的讨论乃至争论,其实都表明了艺术史即问题史,艺术史的开放性就在于不同时代的艺术家以其创作向艺术史上的经典与规范提出问题并且试图回答问题的历史,当然,艺术史不仅是范式的继承与革新以及语言的延续史与更替史,也反映了一个时代艺术家对他们所处的社会与环境变迁的感悟与评论。如果我们能够心平气和地去看待艺术史上出现的新的艺术现象,并且以一种有距离的客观态度去分析研究它们,也许我们能够在更人的视野中审视当代艺术的整体景象,一种多元化的文化景观与宽容的艺术心态将会使我们的艺术史研究在比较研究中更具包容性与融合的视界。有关实验水墨或现代水墨,90年代以来我在多篇论文中进行了分析研究,这里就不再赘述。[1]我在《开放与延伸:当代文化中的实验水墨》一文中曾经指出:“90年代以来围绕实验水墨艺术的讨论主要集中在实验水墨能否进入中国当代艺术的主流以及它在世界艺术中的文化身份的问题。如果我们希望中国当代水墨能够在新世纪具有跨越地域而进行跨文化交流的可能性,就不能只停留在纯形式的层面,而需要将中国水墨画系统内部的问题研究转换为更为开放的从水墨角度对现代艺术与中国当代生活的关系研究,进而探讨当代艺术何以通过形式的革新而达至现代精神的探索与表达。分析研究“实验水墨”的艺术史与文化意义,对于全面了解中国当代艺术,观察中国画的现代转型,

是十分必要的。”

本着这样的理念，我与刘子建经过反复讨论，确定了一个艺术史个案研究的思路，将刘子建作为90年代以来实验水墨的代表性画家，放入实验水墨这一重要的艺术潮流中观察分析，同时在中国当代水墨与中国当代艺术这两个更大的范围中观察刘子建及其所在的实验水墨群体，可以使我们对近20年来中国水墨画的发展获得一个有价值的参照。实验水墨在发展过程中的得与失，它对于中国当代艺术面对西方艺术强势进入时所表现的文化立场与艺术态度，都是值得我们研究和回味的。有关实验水墨的历史资料相当丰富，包括《20世纪末中国现代水墨艺术走势》丛书这样的画家群体研究和《黑白画史》这样的画家个案丛书，以及广东美术馆编辑的《中国实验水墨20年：1980—2001》这样的文献，还有大量的展览图录与画家个人画集，都提供了一种全景式的研究基础，而刘子建在2005年10月出版的《不是一个人的墨之战——一个实验水墨画家的史论》一书，其实已经相当详实地记载了90年代以来的实验水墨的发展过程和刘子建本人的心路历程，可以与本书对照阅读。因此，以一个画家为对象和讨论基础，组织不同研究方向的评论家与文化学者来观察研究90年代以来的实验水墨，可以视为一种当代美术史研究的实验。收集在本书中的文章，主要是国内的艺术评论家和文化研究学者从不同角度对刘子建艺术的分析与研究，这样集中地讨论一个实验水墨画家的艺术可能以前并不多见。但在我看来，对艺术家及其作品从不同角度展开严肃的研究和认真的批评，较之一般性的空泛议论，可能更贴近艺术史的本体。没有具体的艺术分析，只有宏观的文化价值判断与意识形态的立场裁定，是值得怀疑的。当然，有关刘子建的个案研究，我要首先提到的，是曾春华与皮道坚两位先生的文章，他们不仅是最先发现和研究刘子建的评论家，也对刘子建的艺术进行了广泛深入的学术分析，皮道坚若干从中国传统文化的现代转型角度讨论刘子建的论文确立了刘子建在实验水墨发展中的重要地位。而对于刘子建作品中的形式结构分析，令人欣赏的是易英先生的独特分析，易英抓住了刘子建作品中的“空间”问题：“刘子建的面表现了一种超现实的空间意识，这个概念包括了两个层次：一个是现代科技所指示的宇宙空间，这是人的知觉不能直接感知的世界，它是具体的存在，却又召唤着神秘的意识；另一个是中国传统文化中所特有的那种人与自然统一、同归于大化的天人合一的精神空间。在刘子建的画面上，这两个空间是交迭出现的，并且它们不是借助任何隐喻和暗示，而是直接诉诸视觉的感受力，达成观念的联想。”而查常平认为“刘子建明显受到《时间简史》、《时

间之箭》、《栖：一种新的世界观》之类著作中的观念的启发。他的90年代大部分作品中的灵性意象，主题一方面关注人与宇宙的关系，一方面又是对这种主题背后的神秘性的探索。其宗教神学的内涵，大致包括十字架的原初图式、无序飘浮物拼接拓印网格、指向现实的文字场景。”这就从文化阅读的角度探索了一个艺术家的人文知识构架，进而通过画家对作品的题目的选择，表明了画家的文化态度与作品欣赏的视觉与想象导引，是一个出人意料的研究角度。

郭晓川认为“刘子建的抽象水墨也是对旧有中国绘画符号系统的转换，在这转换中吸收和借鉴了西方现代艺术的转换机制。从刘子建的创作中，可以看到这一编码的精彩过程。刘子建早期虽然对中国传统笔墨有所质疑，但是对其仍有很人的保留。在此阶段刘子建对中国笔墨能够产生的视觉冲击效果和力量感的表达效果的特性情有独钟。其中见出刘子建对笔墨效果和内涵的独特理解和悟性。”这里，郭晓川指出了刘子建的作品图像呈现出隐喻的特征，而很多的论者试图以转喻的格式来解读，结果就只能是将对刘子建的图像看成是宇宙或时间的具象化。他的这一分析指出了刘子建的作品图像所表现出的意义浮游状态，对刘子建的创作图式的理解也应该超出转喻的层面，不应简单将浮游状态喻作宇宙或时间的运动。

郎绍君先生对抽象水墨的判断表明了一个学养深厚的艺术史家对当代艺术现象的敏感与宽容，“我认为抽象水墨的出现是正常的、合规律性的，但它成为一股不大不小的潮流，则与欧美抽象艺术特别是抽象表现主义的影响有关，即它是一种有内因（水墨画自身演变的条件与趋势）也有外因（流行抽象主义的国际环境）的艺术现象。对以抽象水墨为主要形态的“实验水墨”，我也抱同样的态度。我不赞同说“实验水墨”完全是摹仿、迎合西方现代艺术的观点，也不赞同说传统水墨已经“过时”，只有“实验水墨”才有资格进入“世界文化语境”，代表现代中国的本土艺术与现代国际艺术对话的观点。在我看来，“实验水墨”是从传统水墨中生出的（因文化“杂交”而生），但它们并不是“我生你死”的关系。它们的存在方式和价值各有不同，应当用不尽相同的标准衡量它们。”

也许是作为抽象艺术家的徐虹，对于抽象艺术的理解，有着更为感性化的直觉和表述方式。她对于刘子建的艺术的分析，是最具有艺术感性特点的美学表达，特别是注意到了刘子建绘画中的中国人的文化品格，以及其中流露出的中国人对世界的认识和理解，包括对生命的看法。

邹跃进从方法论角度讨论了艺术史家对于艺术家的创作,如何在形式主义的语词分析基础上,通过从作品走向文本,研究文本与文本之间的语义关联,从社会变迁和文化语境的角度展开艺术的深度分析。

谈到研究的方法论,必然会注意到杨龙芳的《存在之美》,他采取人类学惯用的田野考察方法,直接从刘子建的原生态文字语言和作品本身展开研究,既是实证的又带有逻辑推导的特点,这里作者的哲学、美学、政治学、经济学、法学和历史学的背景起了很大的作用,使他善用多学科知识对所构建的内容进行多角度多层面的分析,这是他能将刘子建的艺术创作看成一棵图腾树的原因,其实是对一个人艺术的成长史或精神历程的完整把握,揭示了社会生活中个体存在的特殊性和艺术表现上的特殊性,对艺术的价值和意义作了社会学的阐释。这种方法或它所能达到的理论深度在目前的美术研究中似不多见,应该说这是刘子建个案研究中的一份很有份量的理论成果,也是我在前面强调的文化研究学者参与这次活动应有的效果和意义。

也许我要说,从反思的角度观察实验水墨20多年来的发展,鲁虹与孙振华对实验水墨的质疑和讨论,更使得我们冷静地看待实验水墨的“成功”及其在当代社会背景与文化语境中的发展路向。他们的讨论以及与刘子建的争论,表明了评论界对于实验水墨的文化期待,这种对艺术的社会学观察方法与艺术的当代使命感,其实表明了中国评论界与西方艺术批评和策展理念的对接,对我们观察和评价中国当下艺术的“当代性”,建立了一个重要的标识。鲁虹从黄一翰、李华生等都市水墨画家的作品中,看到了实验水墨的希望所在。他认为实验水墨的发展仅仅从传统水墨中寻找问题并加以解决是远远不够的,更重要的是应该从当下文化的现实中去寻找问题,这也将使实验水墨画家处在一个前所未有的位置上,进而为水墨的发展开辟新的生存空间。

孙振华认为:“我们可以指出抽象水墨的问题,但是我们一定要捍卫抽象水墨的文化权利,鼓励抽象水墨继续实验下去。”但孙振华指出抽象水墨仍然处在夹缝中,这是中国和西方的夹缝;本土化和全球化的夹缝;传统和当代的夹缝……。我的看法是,这种从二元对立的思维模式推导出的困境似乎并非抽象水墨所独有,试问当代中国的艺术,有哪一种不是处在上述的夹缝中的?当代的艺术家,有一个不为上述二元对立的问题所困惑?当代中国的艺术家和艺术理论家,要想有所作为并进入艺术史的,有一个不是力图回答上述问题的?

我的看法是,应该超越“二元对立”或“二元分立”的观念,在“黑”与“白”之间,存在着广阔的“灰色地带”,

即黑与白的交融与过渡地带,这一地带蕴藏了更多的发展的可能性。考虑到人类艺术发展的悠久历史,当代艺术是不可能空白的,不可能在空白的的基础上创新和发展的,所有的艺术都来自于传统并指向未来。因此,在传统与当代之间,在过去与未来之间,在东方与西方之间,存在着许多折衷型、混合型的难以命名与定性的艺术状态和风格样式,这些非经典、非纯粹性的艺术生长状态,彻底打破了我们希望“纯粹血缘”和“标准化生产”的原教旨愿望,由此涌现了许多新的发展的可能性,也使一些试图以宏观叙事或文化分类来界定鲜活的当代艺术的体系化、模式化的理论表述显得十分苍白。无论如何,在今天试图建立一种“正确的”理论体系来涵盖和指导面貌各异的当代艺术,只是一种良好的愿望。从物种杂交到基因工程,人类为了自己的生存和发展,毫不犹豫地迈出了实验与革新的步伐,这也许打乱了自然界以万年为计算单位的自然演进过程,它的远期后果还难以预测,但杂交水稻、转基因物种、狮虎兽等已经成为我们现实生活中的生命实体,我们无法回避,只能面对。

刘子建与他所代表的90年代以来的中国实验水墨画家群,正是这样一个前所未有的艺术杂交样态,我认为实验水墨是中国水墨画走向现代过程中的多种发展道路中的一条路径,中国水墨画走向现代、走向当代,这已是一个不可逆转的开放性过程,中国水墨画已经和必将继续出现更加多样化的艺术类型和艺术语言。进入新世纪,由于消费社会的提前到来,新一代青年画家更多地倾向于以影像文化为基础的具有很强消费文化特征的流行艺术和商业艺术,这使得实验水墨以及其它具有现代主义精英性质的现代艺术悄然退居二线,而大多数观众和正在成长的中国收藏家群体则还处在一个对现代主义艺术学习研究的起步阶段,而我们的美术学院也还没将现代艺术真正纳入学院教育体系。这种创作、传播与接受的历史错位,使得中国的实验艺术还有着广泛的发展与传播空间。观察北京798、索家村、酒厂、通州宋庄和上海苏州河、莫干山路等艺术家和画廊聚集区,我们可以看到从最商业的画廊到最激进的实验艺术工作室,人家共处一地,各得其所,中国当代艺术已经呈现出一种多元并存、杂居共生的状态。实验水墨画家的出现和存在与90年代以来的社会与城市变化有密切关系,但他们作品的艺术价值却不因时代关注热点的转移而飘忽不定。有关实验水墨的讨论和争论在20多年的历史中不断被提起,与此同时实验水墨艺术不断应邀参加世界各地的中国当代艺术展,伴随着中国画界激烈的“笔墨之争”和中国美术界的“全球化与民族化”的持续讨论,也从中华民族和平崛起的角度证明了中国文化在当代全球化语境中的高度活力与光明前景。

当代艺术中的刘子建

—— 一个实验水墨画家的个案研究



Liu Zijian

Liu Zijian In Contemporary Art

Case Study on an Experimental Washing



曾春华

现任职于成都市委政法委，
艺术评论家。

黄昏已经到了

曾春华

他们怀着临刑前的悲烈心向你们走来……

他们没有布恩迪亚上校在临刑前的那种“残酷的幽默”。
只有那四个加莱义民的悲烈狂涛在翻腾并把他们抛入到
绝望之中。

有谁把自己置于历史的绝望之下来体验一种古老文明在
死亡之前的痛苦挣扎吗？有谁能够敢于绝望而又能够勇敢
地把对历史 and 个人的绝望境地担当起来？而且还毫无怨言
地把自己献身给古老文明在死亡之前痛苦挣扎的祭礼（以
身殉葬而且自觉自愿的悲壮主角谁又愿意来扮演？更不用
说献身为祭礼。就连承认绝望的勇气都没有的人何以能
够战胜历史悲剧的最后一幕以自己微不足道的生命来阻
止幕布沉痛地拉上的殉葬者呢？

黄昏已经到了。

又有谁敢于作夸父追日那样明知徒劳而又能够担当起绝
望的探索者呢？

又有谁敢于作闯荡古老的无知山谷去探索新的原野终将

被石块砸死在山崖下以身饲饿狼的“先知”呢？

黄昏已经到了。

他们什么也没有，他们只有这一时代所有的痛苦和挣扎，
他们敏感的心灵在绝望的监狱里被绞。

如果他们英雄，自然就不必祈求外在力量的拯救。因
为作为英雄李谈罚受死刑，然而他们不是。

如果他们白痴，就让上帝和英雄去怜悯那些悲哀的生
灵，把那些可怜的羔羊救出苦海，然而他们也不是。

他们是痛苦而又绝望的平凡人，因为

黄昏已经到了。

他们只能自己拯救自己，把绝望当作勇气来承担，把痛
苦当作非薄的幸福来咀嚼。

他们愤怒地反对现代犬儒主义者，藐视一切又无所创造，
他们画了自己想画的该画的。

他们说了自己想说的该说的。

就这样



他们担当起了自己的绝望，既然

黄昏已经到了，

当我们对传统文明抱有明显的敌视情绪的时候。作为传统文明的形态之一的国画也成了敌视对象。这是他们唯一畏惧的。

他们畏惧未经思考未经审视未经检查就盲目地反对和盲目地怀疑。

他们也无所畏惧。他们欢迎经过思考经过审视经过检查的反对和怀疑。

因为他们有勇气担当自己的绝望。

他们的作品就是对他们的痛苦和绝望的咀嚼和承担。

黄昏已经到了。

但是他们相信浮士德在升天堂时天神的颂词：

“惟奋斗者方得拯救之”。

啊，黄昏已经到了。

他们怀着临刑前的绝望的希望和希望的绝望的悲剧心向

你们走来，把自己的心掏出来献作祭礼。

黄昏已经到了。

“啊，他从来没有失去什么。

尽管他感到缺少”。

(本文原载《湖北美术通讯》

湖北美术家协会。1987年第一期)

注：此文为1986年10月湖北青年美术节“J·L群体”展的前言。

“J·L”为加莱义民的缩写。“J·L群体”的四个成员分别是荆子建、黑龙（英国权）、陈运权、曾嘉华。

哨声口的独白 1985 138cm × 69cm



戴着镣铐的舞蹈

曾春华

很明显，审美观念在悄悄地转移……理解和欣赏国画的文化背景渐渐地丧失……国画面临着种种不可否认的危机。

然而刘子建竭力用作品本身来竭力表明：国画作为表情达意的工具仍然能够传达现代的精神。

作品《不祥之兆——因为想得太远》不由得使人感到作者满怀于心的忧虑，只要仔细体味，刘子建的情思似乎与达利的精神有着不可言说的相通，有着难以言喻的心领神会的默契，就像未来学派的罗马俱乐部的忧虑一样，似乎还不仅仅如此，忧虑中有自嘲，自嘲中有忧虑。

而他的组画《孺子牛撰写历史》富有对人生的浑沉而又悲哀（准确说是悲愤）的思考，倾诉着孺子牛不仅是吃的是草挤的是奶的悲剧，而且还暗示出孺子牛必然的悲剧命运：最后被招安成唯唯诺诺的木偶，这里面弥漫着浓厚的对人生的悲剧气氛的思索。处于认真思考和真诚探索的困境中的人，不会没有种种说不清也理不开的焦虑和痛苦吧？！他的《被压抑的焦虑找不到发泄口的独白》、《老人的哲学：吃的盐比你喝的水还多》、《悲哀的四重奏：春夏秋冬》，用酣畅淋漓的笔墨在宣纸上诉说自己无法对人说的“独白”。

生活毕竟是丰富多彩的，不仅仅是悲哀和痛苦，作品《可疑：想到哪里去了？》，画面上是一个在春意融融的花丛中沉思的少妇。作者把传统的写意技法同西方现代派形象分割的手法巧妙地结合在一起，潇潇洒洒的笔墨里，隐隐地传达着作者对生活的幽默态度。

如此等等，刘子建在艰难地探索。

他在传统的围墙里奋力地向前拼杀，企图突破传统陈旧又沉重的枷锁——国画这种古老的语言本身所要求的种种规范，融合进新的东西，然而正因为如此，守传统的对他不理解也不宽容，反传统的对他也不理解，嫌他舍

不得旧框框，逐渐在丧失理解和欣赏国画的文化背景的人越来越多，也越来越不理解。他好象戴着沉重的镣铐在不被理解中孤独地舞蹈着。

他在夹缝里

孤独地舞蹈……

（本文原载《湖北美术通讯》湖北美术家协会1987年第一期）

宇宙中的纸船 2001 140cm × 240cm