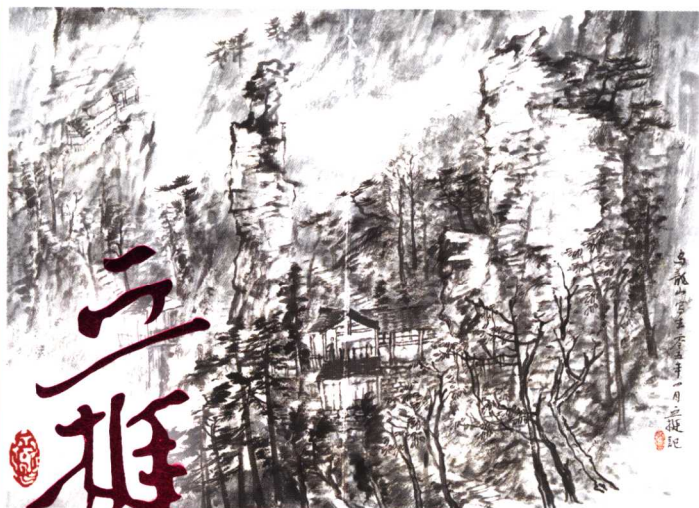


张晓凌·主编 李功一·策划

中国当代艺术家谈艺录

陈萌萌·编著



Evaluating
China Contemporary
Artists 吉林出版集团有限责任公司

二挺

陈萌萌·编著

张晓凌·主编 李功一·策划



中国当代艺术家谈艺录

Evaluating
China Contemporary
Artists

吉林出版集团有限责任公司

图书在版编目(CIP)数据

中国当代艺术家谈艺录·丘挺卷/陈萌萌著.
——长春:吉林出版集团有限责任公司,2006.8
ISBN 7-80720-604-7

I.中… II.丘… III.①艺术评论—中国—现代
②中国画—艺术评论—中国—现代 IV.J052

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第104551号

中国当代艺术家谈艺录丛书

——丘挺

著 者
陈萌萌
主 编
张晓凌
责任编辑
功 一
设计指导
赵 健
书籍设计
胡 妍

出版发行

吉林出版集团有限责任公司

制 版

北京图文天地中青彩印制版有限公司

印 装

北京图文天地中青彩印制版有限公司

版 次

2006年12月第一版

2006年12月第一次印刷

开 本

小16开

印 张

11.625

印 数

3000册

书 号

ISBN 7-80720-604-7

定 价

58元

版权所有 侵权必究

序言

张晓凌

2005年5月，因工作的缘故，我曾和法兰西学院艺术院的终身秘书长阿尔诺·杜德里夫有过一次对话。谈到中国文化时，他一脸严肃地对我讲，中国文化具有很强的精神性，法国人很欣赏中国人的艺术，以及中国人独特的思考问题的方式，中国文化不应该向美国文化低头。我的感受是，阿尔诺先生这段谈话是中肯的，没有客套的成分，充满诚意。然而，当我谈及中国当代作家、艺术家的名字和作品时，这位老先生却一脸的茫然。

依我的理解，这种尴尬事实上不是阿尔诺先生的尴尬，而是中国当代作家、艺术家在世界文化格局中的尴尬——对中国传统文化尊重和对中国现代文化漠然所构成的尴尬已有一百多年历史了，这种状况令人难以容忍。

沉默，不应该是中国现代文化的宿命。容忍沉默，无异于对中国现代文化的谋杀。

打破沉默应该是一种主动性的姿态，而不是等待文化列强们来挑挑拣拣。所谓的主动性，不一定等待迟缓的国家文化战

略的实施，而应是从一个个精英化的学术交流项目开始，从一个个艺术家个案研究和推出开始。

缘于此，我们策划编撰了这套“中国当代艺术家谈艺录”丛书。书中所录，既有艺术家吉光片羽式的思想与感受，又有他们多年积累下来的艺术创作经验和作品。其中言之凿凿的中之言发人深醒，而创作方面的经验和形式探索，亦让人觉得中国当代艺术话语体系已触手可及——这当然是乐观的感受。我喜欢这种感受，尽管有一些虚幻，有一点朦胧，但它改变了已习以为常的妄自菲薄的心态。

我一直认为，中华民族的文化复兴不仅仅从所谓的重大文化战略开始，更多的应来自于个体创造与想象。伟大的个体创造能改变历史并构成伟大的时代，古今中外，概莫能外。

2006年12月16日



临宋人团扇
绢本设色
1993年

目 录

第一章

陈萌萌

丘挺访谈录 1

第二章

丘 挺

丘挺谈艺录 28

以书入画——黄宾虹绘画用笔特征浅析 28

“造化”论与自然观 39

论董其昌书法的用墨 50

第三章

丘挺随笔 60

我的学画历程 60

金沙港记事 66

金沙港后记 70

清华印象 72

第四章

艺术家评论 79

张 仃

怀山水精神 写物象本真 79

范迪安谈丘挺 81

韩 朝

澄明与淡远——丘挺山水作品解味 85

诗 迪

道 心 91

玫 瑰(奥地利)

丘挺速写 101

第五章

陈萌萌

丘挺山水画评析 117

一、雁荡山写生之观音洞 117

二、雁荡山写生 120

三、临王蒙《青卞隐居图》 122

四、祇园写生 124

五、清钟穿云 126

六、弘一大师舍利塔 128

七、一溪云	130
八、榆林写生	132
九、雪霁图	134
十、浦江写生系列	136
十一、浦江印象	143
十二、秦川夏雨图	145
十三、闵园	147
十四、京郊写生	149
十五、八大处写生	151
十六、潇湘奇观图	154
十七、南雁写生系列	156
十八、龙山写生	165
十九、六合村写生	169
二十、十渡写生	171

第六章

丘挺年表	173
------	-----

第一章 丘挺访谈录

陈萌萌

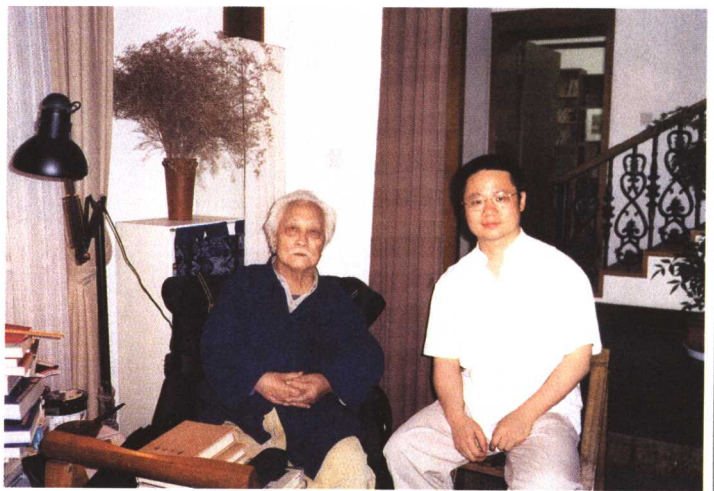
陈萌萌（以下简称陈）：您从14岁开始临写山水画，然后考上中国美术学院，本科4年，硕士3年再加上清华美院3年的博士，2003年博士毕业后在中央美院教授中国画到现在，20年了，请您回头看这20年的学画经历，有什么人、什么事情让您最为难忘呢？

丘 挺（以下简称丘）：应该说难忘的人很多，一路上遇到很多所谓的贵人。比如说我的启蒙老师周凯，他是陆俨少先生的研究生，传统功力非常的深厚，画格很正，他作为我的启蒙老师，在笔墨训练这一块，给我非常严格的要求，奠定了我今后发展的一个非常重要的基础。后来我念本科，有很多老师比如童中焘、卓鹤君、范景中等等这些老师，都从心智、品格还有对学科的具体理解上给我很多启发，我觉得这些老师都是我非常难忘的。后来来北京求学，张仃先生、袁运甫先生在很多方面都给了我很多启示，这些启示在于让你思考一个艺术家、一个画家他的知识结构的重要性。

陈：您用10年的时间不间断地完成了你的本科、硕士和博士的学业，每个阶段的起点都不一样，应该都有不一样的体会

和收获或者突破，在这10年的过程中您觉得您所受的教育，在方法上有哪些让您受益匪浅，又有哪些是您觉得有待改善的地方呢？

丘：我觉得我受教育的情况还是算比较幸运的，因为打基础阶段我是在中国美院完成本科学业，后来又在在一个相对宽松、安静和单一的状态中完成了研究生阶段的学习。比如那时候做了一些创作，写了一些书稿，那种单一的状态，可以说是



与导师张仃先生在西山别墅

在几乎不大了解现代艺术很时尚、很前沿的现象的状态下完成的。但是中国美院各学科的思潮比较丰富，思想也比较多元，所以在跟同学、老师，当然我指的这些同学、老师都是跨专业、系科的，在同他们的交流中受到了相当多的启发，这是中国美院作为一个美术类的专门学院，内部自身交流的一个重要特征。所以特别是回忆在杭州学习的7年，我觉得受益匪浅

浅。后来我选择来北京念博士，实际上当时两边都可以读，之所以选择清华美院是想换一个学习环境，转益多思。杭州那边的老师的教学思想我已经很了解了，不能说完全搞清楚，但基本上已经很明白了。在这些过程中要说很好的方面以及还有什么不够的地方，我觉得，中国美院有一种可贵的学院精神，不管外面是个什么情况，学院都有它自身固定不变的学院传统和



2003年8月与卓鹤君老师一家在西湖汪庄
左起：卓明、丘一夫、丘红艳、卓师母、卓鹤君、丘挺

价值标准以及非常独立、自我的研究精神，特别是在对传承传统的认识上，这就形成了这样一种统一的认识：只要你能做进去，你就能出成绩。当时我和很多老师都非常熟悉，比如童中焘老师、范景中老师，特别是范景中老师，那时候我们住得特别近，有时候会一起到学校上班，下班一起回来，一起聊天，聊很多对中国画、对传统、包括对西方绘画的看法。我觉得他的学养相当好，所以和他的交流对我的影响很多，作为学问之道，这种影响是一种心智上的影响。如果说中国美院有些地方

还做得不够的话，我觉得可能就是这个学校在杭州这个环境里面发展可能会有一个单一性的问题，它比较注重中国画，其他方面比如：对其他传统、其他器物的研究比较少，这一点我来工艺美院就特别有感受，工艺美院对器物比如：家具艺术、民间艺术等各种艺术门类的研究都很重视，比较多元。这和单一的美院：中央美院、中国美院都稍微有些不一样，所以对各门类的艺术在杭州的时候了解得少，到北京来之后了解得很多。我来清华美院念书的时候，正处在清华美院最有想法、也最朝气蓬勃、但也是最动荡的时候，所以在这3年期间，学校本身对教学的一些想法和宗旨有些混乱，说好一点就是学院想变，想做得更丰富一点。而同时这些教学上的混乱也造成了培养方面的一些混乱，但是作为过渡阶段，这种状况肯定会存在。就是在学校这样的过渡阶段，我接触到很多很好玩的事情。清华毕竟是一个综合性大学，其他学科的平台比较多，你和其他，比如理工科的、人文学科的其他学科的交流就比较多，这样确实扩大了你的视野，所以我觉得在清华念博士，还是蛮有意思的。当然对一些具体功课的学习，大部分还是取决于你个人，这个我想不管你选择在哪个学校，都是毫无疑问的。做到博士阶段，不可能天天依赖着老师，老师说怎么做就怎么做。

陈：为什么博士毕业之后没有选择留在清华美院教书，而是去了中央美院呢？

丘：我自身是想画画的。清华当然也有很好的环境，但是清华的纯美术学科处于初建阶段，如果我留在清华的话，我就



2003年与郎绍君老师
在博士毕业展上

要花一些精力去做这些事情，比如学科的具体建设。我说的这个具体建设，不是说硬件都配备齐全了，可以开始做教学大纲了，可以把教学贯穿下去了。我觉得不仅仅是这样，他要从这个研究机构怎么成立，怎么具体地操

作下去，今后可能需要我花很多的时间来对付这些事情。当时清华美院是竭力挽留我的，但是我觉得毕竟我念了10年的书，虽然念书的时候很多时间都自己支配，但是这种支配有一个大前提就是你必须完成学业的基本要求，然后才能有支配自己时间的自由。所以我很想有一个能支配自己时间的充分自由，以此来完善自己的创作状态和创作思想，所以我选择了中央美院。这样的话，除了教学以外，我会有很多精力做我自己想做的事情和思考一些问题。

陈：您出生在岭南，在中国美院读到硕士毕业，而后北上清华，您觉得山水画上的南北差异到底在哪里呢？

丘：应该说这种差异还是蛮大的，一方水土一方人，这是肯定的。北京的有些画家比如冯远老师，他去岭南住过，他就能理解岭南那种大红大绿的色彩。岭南的那些花花木木因为四季的转换非常快，夏季和春季的时间又比较多，所以变化非

常敏感、色彩非常灿烂。因此它的文化也是这样，广东、岭南画家他们对色彩的运用是很大胆的，这种大胆是很多在浙江生活的画家觉得不入眼的，而你生活在岭南那边你会觉得需要的就是这样丰富的颜色。而如果你生活在江浙，整天烟雨濛濛，你会觉得水墨那种细腻的调子的变化同那种环境的感觉最吻合，这就是自然因素固定成了一种视觉习惯和审美趣味。而北方是一种很大、很疏朗的感觉，你看北方的树，长得就特别像树，很古雅；北方还有一种苍茫的感觉，这种感觉也只有在北方你才能真切地体会得到，它的云块和南方的就不一样，画论里就有管东北大山里的那种云叫坚云的说法。那种云是一块一块的，很凝重，它和南方那种婀娜多姿的云的感觉完全不一样的，所以这种视觉上的差异，会形成不同的表现趣味。但是我覺得在这个过程中最重要的还是你在表现意象的时候，能不能把内心的东西给表达出来，而且要表达得有道理。所以不管怎么探讨他们之间的差异，很多东西他们还是一样的。比如说李



2003年2月春节期间
在深圳看望周凯老师

可染先生、石鲁先生，他们都画过很多南方的山水，最关键的不是那些表现趣味上的差异而是个人对自然观察的深度问题，以至于现在我们说的各种画风，实际上应该是样式：岭南的样式、江浙的样式、北方的样式，这些样式实际上还是一种表面的东西。所以样式的东西要看它本身有没有深度。

陈：那您偏爱哪种样式？

丘：我觉得我希望的是：样式不要太明确了。中国画强调意境，而意境对形式的要求是一种若隐若现的状态，山水画造境的目的以及生成的过程要合乎自然，画中丘壑与笔墨表现形式要合乎物理、画理、情理，它有一个合乎自然的形式——“不讲形式的形式”即“无形式的形式”——这种成体形式我们称之为一段生成，中国画的形式是很强的，这种强是建立在你欣赏这幅画的时候一下子被它吸引的是它的意境而不是它的形式。所以我偏爱的是有无之间的状态，我觉得对各种样式我都有所好，最重要的是看能不能画得深入、丰富。特别是山水画，对自然的表现和观察的深度是山水总体精神的支柱，然后才会讲到依附在之上的位置的经营和笔墨的趣味等等。

陈：您在本科4年的学习中临摹了大量的山水古画原作和二玄社精印的经典作品，您对自己的总结是：4年的学习使您对传统有了一些粗浅的认识，根基还不是很深。现在看您在大学期间临摹的作品，事实上水平还是很高的，不像你说的只是粗浅的认识，只是现在您还会有时间，更重要的是那种“十日



1999年与童中焘先生
在一起

一石，五日一水”的心态去临摹古画吗？还是只是自己做创作？

丘：偶尔也临摹一些，比如教学的时候。我觉得临摹是一辈子的事情，我们说师今人、师古人、师造化，师古人和师

造化之间是一种互证状态，不是说你这段时间基础打好了，就可以不再考虑师古人了，另外，临摹还可以去掉你在风格形成过程中的一些不好的习气，特别是针对笔性的感觉。

陈：在您的作品中看到了大量的写生作品，这是不是受张仃老师的影响呢？您于古画的临摹上下过不少功夫，另一方面又做了大量的写生，但是在您的文章里您又说：“创作中不必拘泥于真实山川，主要是在心灵上对自然的体悟”，您觉得在师造化和师古人两个方面应该怎样平衡呢？

丘：应该说受他的影响很大。以前也画一些写生，但是没有这两年这样投入了大量的精力，这跟到清华念书，张仃先生强调从写生入手解决一些问题有很大的关系。从2000年开始，每年都出去画一批画。通过写生我觉得在绘画的表现深度方面进步了很多，所以写生也是一辈子的事情。在写生的过程中会遇到很多的不足，但同时也会发现一些闪光的地方，画了20多