

Transboundary Ink and Water

Exhibition of Faculty and Graduate Student Works Intermedia Studio

跨界·水墨——跨媒介工作室教师研究生创作展

主 编: 高 毅 吴 冰 陈 浩

江西美术出版社

Transboundary Ink and Water

Exhibition of Faculty and Graduate Student Works Intermedia Studio

跨界·水墨——跨媒介工作室教师研究生创作展

主 编：高 毅 吴 冰 陈 浩

江西美术出版社

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可，不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分。

本书法律顾问：江西豫章律师事务所 晏辉律师

图书在版编目(CIP)数据

跨界·水墨：跨媒介工作室教师研究生创作展 / 高毅，吴冰，陈浩主编. — 南昌：江西美术出版社，2017.11

ISBN 978-7-5480-5787-1

I. ①跨… II. ①高… ②吴… ③陈… III. ①水墨画—美术教育 IV. ①J212-42

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第282134号

出品人：汤 华

企 划：江西美术出版社北京分社

(北京江美长风文化传播有限公司)

责任编辑：王国栋 楚天顺

编辑助理：康紫苏 李小勇

责任印制：谭 勋

编 委：王水清 王海昆 郑 炜 段天然 黄华三 童 岩 雷子人

特约编辑：樊莲芝 张涤凡 董 雪 马 俊

展览统筹：刘亚琴

装帧设计：王靖媛

跨界·水墨——跨媒介工作室教师研究生创作展

主 编：高 毅 吴 冰 陈 浩

出版发行：江西美术出版社

社 址：南昌市子安路66号 江美大厦

网 址：<http://www.jxfinearts.com>

电子信箱：jxms@jxfinearts.com

电 话：010-82293750 0791-86566124

邮 编：330025

经 销：全国新华书店

印 刷：北京翔利印刷有限公司

版 次：2017年11月第1版

印 次：2017年11月第1次印刷

开 本：889mm×1194mm 1/16

印 张：27

I S B N：978-7-5480-5787-1

定 价：680.00元



江西美术出版社官方微信

版权所有，侵权必究

序 言

吴付来

时值金秋，党的十九大刚刚胜利闭幕。正如习近平总书记在十九大报告中所指出：“文化自信是一个国家、一个民族的灵魂。文化兴国运兴，文化强民族强。没有高度的文化自信，没有文化的繁荣兴盛，就没有中华民族伟大复兴。”中国人民大学是中国人文社会科学高等教育领域的一面旗帜，而艺术是人文社会科学领域不可或缺的重要组成部分。艺术的发展关乎国家、民族的发展，关乎每个个体的存在质量。《跨界·水墨——跨媒介工作室教师研究生创作展》就是在这样的背景下，由学校“双一流”经费资助，通过教师和研究生的共同努力使展览逐步拉开帷幕。该展览的同名画册也将付梓。

本次创作展以艺术学院中国画专业全体教师和研究生为主，集结了十位教师和三十余位研究生百余幅新作，从他们作品旨趣的多姿和师生经历的各有所遇，我们可以收获极为丰富的视觉观感。展览一方面可以展示跨媒介工作室（中国画专业）各位导师秉承“和而不同”的开放性教学理念，宽严相济的教学方法，以及他们多年来在岁月的蹉跎砥砺中，逐步探索出的在国内艺术院校中独具一格的“人大水墨”之路；另一方面，我们也可以通过展出的作品，看到工作室师生各自不同的艺术面貌与学术追求。这些作品透露着艺术之所以为人深爱的林林总总，展示出“人大水墨”既关注中华文脉，依托中国人民大学深厚的人文底蕴，深入挖掘中华优秀传统文化蕴含的思想观念、人文精神，又立足于当代艺术的发展，为探讨中国艺术未来的多种可能性作出不懈努力。

艺术学院师生用其生命中几年珍贵的时间，共同完成了一段同行的艺术之旅。我希望他们能够在未来的教学与创作过程中，不但回望传统，深入挖掘中华优秀传统文化蕴含的思想观念与人文精神，寻求我们今天建立文化自信的精神支点；同时大胆吸收和借鉴外来优秀文化艺术成果，使其丰富和滋养我们中国的当代艺术。更为重要的是：身为人大师生，应该将对时代、对人民、对生命、对万物的深刻体验注入作品之中，“讲好中国故事、阐发中国精神、展现中国风貌”，让观者能够从作品中感受到强烈的“新时代”情感共鸣，感受到“新时代”精神的宏大气象。

预祝展览取得圆满成功！

前言

牛宏宝

这个展览和这本画册，呈现了艺术学院“跨媒介工作室”（中国画）的导师和研究生教学与创作所走过的一段路。

这段路虽然短暂，但却呈现出他们以多元方式叩问巨大而丰富的中国画传统的步履和舞姿。尽管时而战战兢兢，但却勇敢而自由地进行探索。

这里所呈现的多元，不仅仅是导师们的多元，如黄华三、高毅、雷子人和王水清的人物画，郑炜、王海昆的山水，陈浩的都市水墨，吴冰的花鸟，以及童岩的抽象和段天然的装置，更有学生们对传统符号的不同选择，以及用各自的观念去融合这些符号以形成画面表达的多样性。

这种多元，其实就是现代性的样态。而其根基就是艺术必须表达当代人的生活和审美诉求。这种根基在中国现代性的初期被表达为“笔墨当随时代”，或者“法自我立”。这个观点在西方的对应者，就是康德的“天才为艺术立法”。也就是说，现代艺术家的身份，是画面的立法者。这种身份诉求用这次展览的一位研究生的话，就是在画画时我在问“我是谁”。

当中国传统笔墨语言的现代转型面临困局时，李可染先生提出了“以最大的力气打进去，以最大的力气打出来”的解决路径。他本人就是这一路径的成功者。在这条路径上的成功者还有潘天寿、石鲁、张仃、姜宝林等先生。但是，如果梳理传统艺术的现代性创造转换的历史，我们还会发现另外一条解决的路径，这就是由徐悲鸿、林风眠、吴冠中等先生开创的路径。这个路径可以被称之为“逆向地打进去”。也就是说，立足于当代人的审美诉求，立足于现代艺术家作为立法者的身份，反向地去激活传统语言，去整合不同的元素和资源，以形成自己的图像语法、句子。

这次展览和画册，呈现了“人大水墨”在这两条路径上的并举、相互激荡和多元融合的面貌。

笔墨语言是中国文化贡献于世界的一种图像生成语言，它是我们文化自信的一部分。问题是我们如何站在当代人审美诉求的立足点上，以自由探索的艺术精神，讲出笔墨语言的现代故事。

目录

展览信息	1
牛宏宝教授对话参展师生	3
导师作品	29
研究生作品	131

展览名称：跨界 · 水墨——中国人民大学艺术学院跨媒介工作室教师、研究生创作展

学术主持：牛宏宝

参展教师：王水清 王海昆 吴 冰 陈 浩 郑 炜 段天然 高 毅 黄华三 童 岩 雷子人

参展学生：于 琦 马 俊 马 笛 王文佳 王梦婷 王靖媛 方 圆 乔 侨 刘丹怡 刘亚琴

许 莹 芦妍霏 杜薇薇 李海玉 吴 黎 张 弛 张 哲 张涤凡 张 婷 张 睿

尚 媛 罗汉卿 周 洋 郝左闪 胡春伟 姜怡帆 秦少璇 高利鹏 郭昱峯 董子杨

董 雪 蒋奎元 韩佳茜 温华俊 温雅馨 赖雪莹 裴思琪 樊莲芝（按姓氏笔画排序）

展览时间：2017 年 11 月 15 日—11 月 30 日

展览地点：中国人民大学博物馆 中国人民大学艺术学院美术馆

牛宏宝教授对话参展师生

主题：跨界·水墨——中国人民大学艺术学院跨媒介工作室教师与研究生创作展

时间：2017年10月25日下午14:30

地点：中国人民大学艺术学院

牛宏宝：因为毕竟要有一个开场，我就先说一点我现在做的一些事情。

虽然我的主业一直在西方美学这块，但是从2004年开始起，我有一个学术视野上的转向，这个转向就是当我们讲到现代的时候，我们的基本理论来自于西方。在这个时候我逐渐有一个想法，我们有没有中国现代？就艺术而言，我们能不能讲出一些中国现代特殊的和西方不同的现代性的一些艺术主张和审美这些方面的东西。基于这样的立场，我才开始逐渐介入到当代艺术实践的圈子里。

当然最初我介入的时候观察点选择的是抽象，为什么选择抽象呢？是我有一个理念，从传统艺术图形的方式向现代转换中间的核心是抽象。但是在过程中我也发现中国现当代艺术家们在做抽象的时候他们的理念和传统的笔墨语言之间有一个衔接。所以在这个意义上，当然西方也有不少人借助了中国传统笔墨这套语言来发展他们抽象的语言。

在这个情况下我有一个想法，就是把水墨或者说中国画，概括为一套笔墨语言，它仅仅是一个地方性语言，还是一个可以作为国际造型语言的一种语言方式来加以阐释？这是我思考问题的一个方式。

当然我们知道从新文化运动以来就有一种思想，要让水墨背上民族主义的标签，当然它也是民族身份认同的一种思考的方式。但是我觉得这样做，可能会把它做小了，它的价值可能也会做小了。所以我后来就有一个想法，我们是不是能够通过理论上的阐释把笔墨语言和欧洲发展起来的一套所谓的造型语言，看作是我们表达对世界的不同看法以及我们生成这样一个语言体系的意义。这是我的一个理论出发点。

在这个研究的过程中，我在前年的时候请邱振中老师来我们这儿开了一个高层会议，会议以邱振中先生的实践和他的理论来作为一个研讨的核心。当时讨论的核心就是书法的书写性与图像生成。这个主题的确立是我和邱老师一块商量的，就是想把这套书写语言和图像生成的语言衔接在一起，也就是说如果说书画同源，那书法在何种意义上支持了中国这套笔墨语言的图像生成的方式。所以当时也有一个纠结，用造型还是用图像生成？最后选择了图像生成，就是想把它与来自西方油画和雕塑的这样一个造型语言区别开来，实际上是用图像生成取代了造型这个说法。这个会议我认为当时是开得非常成功的，我们总结了一些东西，书法和绘画的图像生成之间的关系。这种语言，对我一个理论家来讲，我要考量的是这种

语言是不是能够作为一种世界语言来讲，对所有人这个语言是可以讲出去的，而不是让它一定要背上一个必须是中国人、你必须是汉人才能用这种语言，这是我要做的工作。

去年我又开了另外一个会，选择了一个艺术家，就是姜宝林先生。姜先生也是李可染先生的学生。这次会议的核心是研究从黄宾虹到李先生以及他的学生辈笔墨语言在现代艺术史的现代性的进程。这里其实最终会涉及到关于笔墨语言和抽象的关系问题。在这次会议上，讨论到的一个纠结点，就是传统绘画中的程式，比如说《芥子园画谱》的程式化和现代的抽象图式之间的关系。我当时提交的一个论文是观念转换问题，姜宝林先生的实践提供了一些非常有趣的方面，比如说他对黄宾虹的“不齐之齐三角觚”这句话的领会，还有黄宾虹先生绘画语言中的笔法和墨法系统，姜宝林先生绘画中的重复，他有大量重复的笔的使用。在这个里头可能就会有一个关于形式抽象的一些方面。当然他的画里，姜宝林先生在做他早期的白描山水的时候，实际上是从传统和李先生的一些画的局部解读到了一些抽象图式，他把这种语言放大，也就是把一个局部词汇、局部的一个东西放大，放大成整个画面的形式，他是这样一个路子。所以这个地方可能会有一些观念上需要深入分析的东西，为什么在传统绘画中的局部，我们可以把它放大成一个整体画面语言？

所以去年我就申报了学校的一个重大项目，这个重大项目就叫做“笔墨语言的历史谱系和符号学体系研究”，我的目标其实就是想把笔墨语言作为一个图像生成的语言，从历史上来把握它。当然我也也是要借助于现在的符号学的方式来解读这套语言。当然我现在已经做了一些研究，比如说我刚才所触及到的关于程式和图式这个方面的东西。还有每一种皴法的起源和它的认识论价值。因为我们知道，我们看一幅画的时候，即使任何一个皴法，其实都是和某种肌理或者某种样态，诸如你所看到的山体的或者风景的一种原始样态是有关系的。所以在这个中间就会涉及到一种认知，山水画的认知问题，你的图式、你的程式和你的认知关系。这个方面可能在过去所有讲述笔墨语言的这部分的时候，关于认知这个层面极少有人谈到，我们更多地关注于艺术家的个性和他的表现。

基于这样的研究背景，我也就对我们学院中国画方向特别关注，当然关注里也隐隐约约会包含一个关于民族文化发展的隐隐约约的关心。我觉得可能从某种意义上讲，这套笔墨语言如果它是一种具有国际性或者说在人类文化中它是一种重要的语言，它仍然是相对于西方造型的另一种富有活力的图像生成语言，我们应该发展它，拓展它。譬如像童岩老师他们在做媒介的时候，其实也可以把这套笔墨语言，做成一种媒介语言方式。不过这个地方有一个观念，如果传统的文人画所使用的笔墨语言是一种文言文的话，我们如何能够把它变成白话文？就像我们要把汉语从文言文转向白话文一样，这是我觉得这里头一个重要的东西。问题只在于，我们把文言式的笔墨语言转换成白话的笔墨语言时，是否能够把白话的笔墨语言提升到诗性的高度。我们没有必要说一定要成为一个文化原教旨主义者，因为我们知道任何一个原教旨主义没有前途。这是我的看法。

与这样的研究背景相关，因为这次黄华三教授他们夫妇的展出，给我一个非常大的启示，我觉得我们人大艺术学院在中国画这部分的实践已经发展出一些重要的线索，这些重要线索是可以总结的。这次他们的展出主要是关于人物画的，我也觉得这个部分是，笔墨语言下的人物画在当代怎么走，我觉得这是提供了一个可以思考的非常重要的线索。因为我们知道，徐悲鸿先生其实很重视笔墨语言的人物画这部分，所以他也挖掘了几个人，比如说对蒋兆和先生的提携，包括对叶浅予先生的扶持，虽然叶浅予先生好多观点跟他是相左的，他很重视笔墨语言的笔墨人物的发展。我们知道传统的人物基本上是两条路，一个是写意人物，一个是工笔线描人物。唐代就是线描人物，白描，白画。我们也知道叶浅予先生走的就是线描敷色的路。当然早期的像张大千、蒋兆和先生也是走的更偏向于书法性线条的路子。但是这里有一个潜在的现代的人物画线索，这个线索就是当中国现代的艺术家在他们早期成长的时候，他们即是以素描打底，介入中国人物画的发展。我曾经专门考察过这个问题，有素描功底的人在画山水的时候，素描是如何介入到山水画的，当然这个地方李可染先生就是一个

典型。上世纪 50 年代的时候央美曾经有过一次讨论，叶浅予先生发问，素描不应该成为一切造型的基础，起码人物画的基础应该是书法，中国画部分不用素描。他在央美提出这样一个问题，引起了一次讨论，但是李可染先生公然支持要画素描。大家也要知道，这个地方就显示了不同的语言选择的方式。当然我们可以说在李可染先生的现代水墨画里、山水画里，最重要的事情实际上是把一些素描的图像生成的方式带入到山水画里，他的逆光，他的素描的光的谱系，包括他的高光的使用，都在李可染先生的绘画中出现了。这个可能对笔墨语言是一个新的改进，对笔墨语言的图像生成方式是一个新的改进。我反复看他那些画，我也觉得有些画可能他的意境是在传统笔墨语言中很难出现的，只有在素描的造型基础上才有可能有这样一个展现。这是我的一个观察。

所以在黄华三教授的画里，我就看到了，（我和黄老师没有交流）黄老师的画里其实有一种隐蔽的素描的胎在里面，这就是很重要的一个语言变迁了。但是这个里头可以看到，他其实是用积墨和积色的方式软化了素描的硬，我坦率地说这个软化还不够，在积墨和积色部分还可以再强化。从人物画方面来讲，我觉得笔墨语言在这一块会有一个发展，素描的造型胎底对于现代人物画，我认为是有贡献的，可以提供一种新的语言方式。这个语言方式实际上我们可以追溯从唐到北宋笔墨语言的演变，为什么从唐代的白画，就是纯粹的线的描写，到宋代为什么会增加皴法，只有当它是一种内在表达的需要的时候，这个皴法才成立。我们要去分析为什么会有皴法？皴法的出现和表达的需要之间是个什么关系？我觉得这里头是要来分析的。我们如果从这个角度来看，起码在人物画这块，现在其实有一个很大的发展空间。大家都已经不是从小使用毛笔走下来的，而是一开始大家学习的时候，大多数学艺术的学生都是从素描开始的，你带着素描的这个底子如何去画水墨画，这里面带进来的胎底对我们的语言形成会造成什么样的影响？我从黄华三和高毅两位的人物画部分可以感觉到，我们可以在这块有更进一步的发展和引领。因为我知道现在中国的人物画有很多走法，但是我觉得这里头可能有更多探索的空间可以来做。两位老师在这方面，我觉得是一个亮点，可以在这方面再做更进一步的工作。

还有一点，其实我们大家都知道，现在水墨语言遇到了它的困境，如何做成当代的东西，它有一个表达现代人的思想变迁的东西。所以就遇到了一个问题，仍然要回到李可染先生，李可染先生讲“拼命地打进去，再拼命地打出来”，但是对于现在他们这些 90 后的学生来讲，他们拼命打进去的愿望有多大呢？或者说你们所接受的教育体系是不是能够支持你们像李可染先生那样拼命打进去，这是一个问题。所以可能对有些人来讲拼命地打进去和拼命地打出来是可行的，但是它是不是唯一的路？这是我觉得要思考的。因为如果我们要受到那样一个完整的训练，从追宋学元这么一路走下来这个道路，充分地打进去会是什么样。另外一个，在当前的创作中间，其实有一个很重要的方式，这是一个更自由的语言组合的方式，就是今天看来，更自由的语言组合的方式，最重要的其实我现在要说的一个问题，就是我们对于传统笔墨语言的理解其实会有不同的层次，你是把它作为句子来看待，还是把它拆解成词汇？我们大家在理论上都知道，任何物体都可以无限划分，但是你把它分析为分子、核子还是夸克，这个方法可能在不同的阶段会达到不同的认识论上的结果。

我觉得可能传统的画家更多关注的是一个句子，传统水墨语言是由句子构成的。比如说你一定要临《芥子园画谱》，你一定要学到王羲之的用笔，学习某种皴法。这是一个方式，这是一个句子，你一定要学会他的句子，他是怎么造句的。但是我现在有一个看法，我们可以把它不是按照一个句子来接受，而是把它更细地切成词汇，切到词汇层面，然后，我们可以按照今天的语法来组织它。这是我觉得可能在这一条路上，可能会有一些新的探索，我愿意来做这个工作。

当然我上一周和黄老师、高老师在一块，看了你们“跨媒介工作室”以前做的展览，我就发现我们现在的学生其实刚好是我讲的第二条路，不是把传统的东西作为一个固定的句法来直接接受，而是取了他们自己喜欢的。我今天喜欢这个我就拿这个来作为我表达的一个方式，当你们要表达另一个想法的时候，再用另一种词汇。是现代表达的观念在引领年轻人的选择。有时候我们也会产生“这还是中国画吗？”这样的问题，但是我们在这个地方要看到，当我们把它分解成词汇的

时候，我们是以一种现代人的表达需要或者我们现代人的审美诉求来重新组织它，我们需要一个新的语法。因为从唐代的白画到宋代的画，其实面孔是完全不一样的。我们说李公麟在宋代就很孤单。所以，如何在不把传统形成的笔墨语言看做固定的句子，而是拆分出它的词汇，然后按照现代人表达和审美的诉求，去拓展现代笔墨语言，是现在教学和创作的理论要跟进的问题。我大概前面讲这么一个开场。

高毅：谢谢牛院长。牛院长的发言促使我们从新的视角思考水墨的现代性的问题，也概括和总结了之前教学中的水墨创作实践的方法，即提取传统句式中的词汇，表达现代人的思考与审美诉求，并在教学和创作的理论跟进上指出不足。也希望在此得到更多理论界的专家们的支持。

近年来画界更愿意用现代水墨一词来取代中国画，实际上也给中国画注入了更多的可发展的可能性，随之而来的，当代水墨画也出现了非写实性，非传统意义上的形式语言，一条路是抽象的，书法与构成相结合的一种抽象水墨作品，使水墨从自然表象的表达过渡到抽象的结构中，目前抽象的形式主义被看作是具有最先锋的现代性。还有一种就是水墨与综合媒介相结合的一种现代性的尝试，有综合材料、装置等观念性的作品。

其实跨媒介艺术工作室在这个意义上已经迈出了一步，尽管我们都还在路上。这些技术层面的实验都是拓展形式语言多样性的必然。但是在审美上和文化诉求上，是否将中国文化的内涵完全清零？还是从传承中发展，这些问题比技术层面上的创新更为重要。找到一条中国文化主线视野中的当代艺术之路，特别值得大家探讨和研究。

牛院长刚才提出的一些问题，如李可染先生早在1941年就提出的：“传统要以最大的功力打进去，又要以最大的勇气打出来”这一创作感悟和名言，不仅能够帮助我们思考教学上的学习传统与创新的度的把握，也启发我们寻找一条载有中国文化语境的又具有当代语境的艺术之路。使水墨具有诸多可能性的语言空间。在这有必要讨论这一问题，是因为新中国成立以来我们受到的艺术启蒙教育是西方的，以西方素描观来画国画，应该怎样取，怎样舍也是我们应该思考的问题。

吴冰：简单说两句吧！刚才认真听了牛老师讲的内容，顿觉脑洞大开，如沐春风，受了很多启发。但是问题还要说，我觉得您说“打出来”这个事，是我们从小就说的，我先不说它。有几个问题想跟牛老师请教一下，您第一个说的是，中国这套笔墨语言，能否成为一个国际性的，或者是代表人类共同的一种图像呈现方式，翻译成简单的话说，也就是“能不能成为国际语言”，这个东西是不是必要？我们二十年前，或是三十年前，就有人说“民族的，就是世界的”，也就是说，我们认真做好我们自己，不就等于它已经成为国际性的语言了么？这个我当时一直坚信，这两年也有点怀疑了，如果说“是民族的就做小了，也会有民族主义的倾向”，那“民族的，就是世界的”这句话也不对了。

再有一个，用西方的这种，把它无限切小的方式认识世界，这种认识方式是不是适合解决中国问题？以往我们都认为中国人的认识方式是整体的，是注重相互关联的，从宇宙、阴阳作为整体去看一个东西。比如说：高毅老师作为一个人是一个整体，她长得很漂亮，有各种行为能力。如果无限分下去，她就不是高老师了，她就是二氧化碳和水，当然还有少许脂肪。“分割”这是西方人的认识方式，“整体”是中国人的认识方式，我不知道两者之间的关系怎么处理。

第三个到“打进去和打出来”的问题了。我觉得李先生处于上个世纪50年代，当时之所以说“用最大的力打进去，用最大的勇气打出来”，是就当代艺术的继承关系说的。你对中国传统文化精髓没把握，也就没有资格创新，所以他一定要打进去。现在社会的语境下似乎不需要这样了，某个人对传统研究多深，没人在乎这个事，你只要有创新就行。另外，“创新”也是西方人的概念，西方人是杀父文化，不断地把上一代打破，建立自己新的。我们中国人是越高古越好，黄宾虹先生就是集大成者，之所以说他好，就是因为集成了很多古代优秀的传统。所以那时候他一定提出这个，要打进去，打进去你才有资格创新，然后再打出来。至于打没打进去，学术界也有争议。学界有很多人说李先生是西画入手，素描很棒，

他学的还是古典主义素描，全因素素描，这也对他的山水画创作起了重要作用。有人说他打进去了，有人说没打进去，但是，走出来是肯定的。李家山水和历来的山水大家完全拉开了距离，确实在学术界是一个巅峰。如果现在这个社会还是像上世纪 50 年代那样，国家要求你继承和创新，肯定我们所有人都说我们打进去了，这两年创新打出来了。

牛老师，其实这几个问题是请教您的，我也有很多困惑。简单说这些，大家还没说，听听大家说说，我又会有新的一些想法。

黄华三：其实对是否以最大的勇气打进传统的问题，我的看法是：中国的传统真是深不见底，传统所涵盖的范围也很庞大，有文史哲以及诗词歌赋等诸多方面，单说传统艺术，我们都还要囊括音乐、戏曲、书法、雕塑、绘画等等艺术种类，绘画也包含山水、花鸟和人物，此外还有工写之分，还要涉及到这个传统是哪个时代？哪个时期的传统？传统之浩瀚，就算是穷尽我们的一生，哪怕仅仅选择其中一个时期的一个单项，我们都不敢说到 80 岁我们真的打进去了。所以我觉得对于今天的艺术家，我的看法是应该对待传统应该具有一种正确的态度，这个态度就是——面对那么宏大、深厚的传统，我们需要根据当下的感受，去传统里面寻求与自己创作相关联，有助于滋润自己艺术创作的那一部分的内容。如果想在短短几年中泛泛地把整个传统学一遍，可能我们从小学读到博士毕业也都只能说是略知一二。所以，我认为面对传统，在借鉴与学习的过程中需要具备一种客观的态度，这点非常重要。

此外，传统还有一个特殊的规律，就是中国的传统一直是在动态中发展的。隋唐时期和宋元时期不一样，到了明清又发生了变化了。其实我们的传统是一个特别包容、特别能够消化和吸收异族文化的一个传统。所以这个传统的强大之处就是无论什么样的异族文化引入以后，我们都会很快把它消化、吸收了，转变成丰富我们自身文化的给养。在建立文化自信的今天，其实我们真的不用担心传统会失去什么，会葬送在我们这一代人身上。文化的自信首先就应该无所畏惧。传统的核心是什么？我个人认为传统的核心是创新！是根据每个艺术家他所处的时代，依据社会、经济、文化交流等等现在进行时的情形，依据艺术家的心性，艺术家本人对艺术的理解，所做出的新的贡献，这才是我们真正的传统。正如艺术史确实非常残酷地只记载了贡献出“前无古人”的创作方法、思路与作品的艺术家，我们如果和我们的老师画得一样，那是不可能被历史铭记的。所以，面对如何“打进传统”的问题，真的是要根据自己的情况来确定。

郑炜：谈传统，我同意刚才黄华三老师说的。传统究竟是经当代人们认知梳理出来的呢？还是历史时表延续下来的？我认为它是人们经过不断探索实践精选出来的，如李可染先生所说：“传统沙里金”，同时又存在于不同历史发展时代的大背景中，怎么去看敦煌？怎么去看宋朝？从山水角度文人画的形式去看四僧，他们较文征明是否是突破？不循规蹈矩？旁门左道？还是发展创新？绘画的功能有两方面：一是精神层面，一是图式、形式，图像恐怕是人类最早用来交流、传播的形式，也自然出现了绘画语言，就像牛老师刚才谈到的绘画符号，这个符号不论是东方绘画还是西方绘画，从早期的自然表述逐渐升华，最终形成高度程式化、符号化，这种艺术形式达到相应的高峰，同时又走向低谷或灭亡，或被另一种艺术形式所更替，如同登山，当爬到山顶时，感慨完，就只能是下山了，没有其他选择，这是规律。唯不同的是：不同的人会选择不同的山，山有高低之分，路有崎岖、平坦之别……说到传统从某种意义上讲其实我们每个人都是站在传统的大地上，拥有着这笔财富，用现今时髦的词说：站在同一起跑线上，但如何用好这笔财富，用它做什么？为什么？怎么用？每人的选择不尽相同了，这与个人的经历、学养、志向、才气等等都有关。李可染先生关于学习传统提出：“用最大功力打进去，用最大勇气打出来。”我认为关键在“打出来”，“打出来”谈何容易！每个艺人都会这样想，追求一种带有自我鲜明特点的艺术语言，创造一个与前人不同的图式、符号。用一生的精力去探索，能不能搞出来是不一定的，是未知数，正因为是未知的才需要我们不断的探索，太难了！需要勇气、毅力，需要一种精神。1986 年李可染先生在中国美术馆展览时曾写过一段话“我不是什么天才，我是困而知之。我是一个苦学派。”这是他过世前三年所总结人生的话，我的理解是：

做任何事情没点勇气、胆量，没有给自己出点难题，没有刻苦钻研的精神，有再大的天赋也不行。所以说我们吸吮着传统的营养液，更要为突破前人而努力，成功与否不重要，重要的是要有这种追求的志向。也许旁观者清，旁门左道是条路。大树底下的凉不好乘。

素描在我认为是很重要的，大概因为我画不好。素描是一种造型、空间的体现，这个词源自西方国家，所以我们国内很长时间都在不断地讨论中国画不能画素描，用素描手法表现就不是中国画，中国画是要讲笔墨，赏笔墨的等等。我持不同看法，任何事物都是在不断发展进化的，素描也是人类对客观世界认识不断深入而形成的，就是欧洲绘画不同时期，不同国家、不同流派对造型、空间、色彩的表现也是不同的。素描与笔墨对于绘画来说都是拿来应用的，根本问题在于创作出优美的、给人们带来可欣赏可回味的作品。我觉得无论东方还是西方的绘画，美与丑、格调高低还是有相对标准的。笔墨至上，那么在没有图式、意境、造型的情况下，一个绝世的点、线又有什么意义呢？古为今用，洋为中用，一切有利于艺术创作的奇思妙想、造型元素、材料工具都可以用。

童岩：大家现在谈的主要是水墨以及传统与现代的，包括牛老师说的符号学。关于这个问题，大家所有的观点都不同，甚至是相互矛盾的，我更想听牛老师最后对大家的争论有什么看法。我读过牛老师一些文章，包括我的学生，都上过您的课。今天涉及到大家最关注的就是如何打进传统的问题，但是这个问题，如果在牛老师的现代性理论研究视角下，应该属于现代性的话语，恰恰是现代性制造了传统。我想这个问题等大家说完了，请牛老师在理论上再给梳理一下。

段天然：其实我和童老师一样，对牛老师写的《西方现代美学》那本书，包括牛老师 50 多集的讲现代美学的视频，我都仔细看过、学习过。您谈现代性的时候谈过，比如面对当代艺术或者现代主义之后艺术的时候，符号学的方式其实是很难解读的，因为面对绘画，我们更容易用符号学的方式进行解读和分析，假如面对观念艺术或者行为，或者说装置，我觉得在很多种情况下，更在于你如何找到某种阐释方式，寻找到某种理论体系去支撑你的阐释方式，这个相对来讲是非常重要的。

因为我学的是电影和动画，现在开始做一些装置和媒体艺术。在电影里其实有一个老生常谈的问题，就是电影是否是一种语言。因为电影对于绘画来讲，电影语言没有最小单位。假如一幅绘画，我们可以分析，像《芥子园画谱》一样，我们说一座山、一棵树、一棵草、一块木是有最小单位的，但是电影语言没有人真正把电影截一张图去看这个画面的最小元素，电影是否能够用符号学的方式进行分析，这也是一个问题。后来的法国理论，例如德勒兹的电影理论就是讲时间影像和运动影像，其实是以时间感知为基础提出一些电影研究或者视觉文化研究的方法论问题。

至于说媒体艺术，我觉得更加复杂，因为黄老师做一个跨媒介的艺术展览，谈论媒体的时候，除了符号学的问题，除了对时间研究的问题，同时还要介入一些不同场域的关系问题。我们在什么样的空间中展示作品，包括绘画也是，我们在什么样的空间中去阐释这个绘画作品，都会产生不一样的结果或者不一样的理解方式。我觉得在做新媒体的时候或者做装置的时候，都会考虑，哪怕是同一幅作品投在一面墙上，或者投在三面墙上，或者说是放在什么样的空间中，是要结合装置展示，还是要结合绘画展示，其实我个人的经验来讲，每次的展示方式都会带着不同的结果。总之我还是希望能够寻找到一种更有效的阐释方式。因为我们现代主义、后现代的，很多是依赖于西方美学的艺术理论，但是如果说真的能从中国传统中寻找，这里面是否有时间或者说展示方式，或者空间场域的这样一些研究，我们可以借鉴。如果我们真能找到这样一个支撑点，我觉得我们是否可以建立一套自己的理论系统去面对我们现在中国当代的艺术。

童岩：我接着段老师的话来说说，比如谈到水墨，我们一般的理解它就是一种媒介，我们延续了上千年的一种绘画媒介。在这方面恰恰符合我们说的西方现代主义绘画所强调的媒介性，是媒介性本身的特性。对单一媒介性的解构恰恰是牛老师

说的词汇而不是句子。我本身的疑问是，这种水墨和跨媒介之间到底有什么样的有机的，可结合的地方？这恰恰是咱们今天要讨论的一个目的。

马俊：对于传统的学习我认为应该要有选择性和目的性。在历朝历代绘画作品中都有很多好的东西值得我们去学习，但是如果没有一个明确的方向，穷尽一生精力可能都难以达到一个理想的效果。早在本科时期我对于学习传统这方面的认识就是要集百家风采，不断临摹历代经典作品，最后站在巨人们的肩膀上进行创作努力创新。那时与黄老师曾交流过自己的这种想法，他给我的建议是学习传统是好的，但是不能盲目，要有选择性和目的性。假如盲目学习，很可能还没到巨人的膝盖，人就已经老了。他的建议为我在本科时期提供了一个如何学习传统的方法论。

另外在我研究生期间的作品中经常会不可避免的出现一些素描的影子，早期使我比较纠结，因为在中国传统绘画中是极少有光影出现的。关于在这个问题上，黄老师给我的建议是没有必要刻意去回避画面中的素描成分，因为我们这一代就是在这种西方美术教育体系下成长起来的，应该做的是如何去利用好这些东西，如何恰到好处地使它能够与传统绘画相融合相转化。所以在我现在的作品中依然保留了一些素描的因素，同时我也在不断地努力去利用它，使它能够慢慢与传统元素相结合。在这个过程中有目的性与选择性地去寻找对自己作品有用的东西，最终通过临摹和借鉴来不断加深自己画面中的丰富性与可读性。

李海玉：刚才牛老师说“打进去和打出来”的问题，我们作为90后大学生考入美术专业来说，我们从初中高中接触的美术教育就是以应试素描为主，那个时候是高考应试素描的集中阶段，打进去的一个集中阶段，也是价值观形成的重要时期，对于我们影响很重要。在这种教育体制之下，我们一直是输入打进去的观念，到大学的时候，老师的层次和观念更专业更正统了，老师现在也鼓励我们要打出来。当今时代是一个资讯爆炸的时代，现代科技推动了文化传播，人们的时空观、价值观、审美观已经发生了革命性的改变，传统所追求的精神内涵、笔墨情趣，以及常见的题材内容，已经难于表达当代人的情怀。所以说对于国外的一些优秀文化也借鉴了许多，如果要是为了中国传统文化绘画的很好复兴，我认为打出来是很重要的。

裴思琪：我说一说自己对于传统“打进去”、再“打出来”的理解。我们从本科一直到研究生关于美术史的学习就是一种对传统打进去的方式。这种方式是一种对于传统艺术线性发展的了解与当下艺术审美眼光的培养。传统对于我们来讲，其实就是不同时代在那个时期的一种当下。我们要做的是：了解在过去的历史长河当中，艺术是如何以线性往上不断发展的。并能够以此来推测到了现在21世纪，处于当下的我们该如何去发展创作出自己的艺术。因此对于传统的“打进去”与“打出去”是没有先后顺序的，是一种如影随形、相辅相成的关系。比如：作为我们学生，“打出去”就像黄老师所说，是一种站在个人角度上的创新，站在我们所思、所想、所见的生活与社会中的创新。而中国传统美学的修养，带给我们更多的是一种民族性。这种民族性会像一个记号一样，体现在未来创作的方方面面里，就好像艺术作品里“小我个性”中的“大我个性”。整个世界艺术在当下是非常多元化的：国油版雕的基础上更是增加了，多媒体、装置、声音、互动、公共艺术等艺术形式。而在西方艺术占主导的今天，世界艺术趋向同一性，很多作品难以分辨出国界。因此我个人认为对于传统的学习与涵养更显得尤为重要。这是我个人对“打进去”、“打出去”的理解。谢谢大家！

一种对历史知识与当下现实混合运用的理解，要对美术史充分了解，才知道什么样的东西与技法用来作为艺术创作比较好，怎么样走下去才比较稳当。

王文佳：就刚才所讨论的素描要不要继续作为中国画最基础的教学进行下去，我觉得没有特别冲突的地方，其实我们在画中国画的时候，不管是“以点入面”还是“局部到整体”，其实最后都要求有兼顾整体的能力，其实素描就是教大家

具有这个能力，要说区别，可能更多的在于：西方强调光影的整体性，中国画强调的是我们看一座山、一个人、一朵花感受上的整体性，也就是我们常说的气要贯穿。无论是国画还是素描教学，永远强调的是个整体，而不是一个局部。我觉得这是不冲突的。

不论国画还是素描，都是一门语言，我们可以学了汉语又去学别的语言，学习语言就是在学习一种思维，我们可以在两种思维与方法论的对比中有所体悟。学到东西永远无止境。

素描其实相当于一个工具，你掌握了，以后在艺术创作过程当中，可能就正好用到了，它是一个工具，你可以选择用或不用，但是掌握它还是有益的。

创新打出去的问题，我认为西方艺术一直是颠覆着在发展的，中国现当代水墨也是很多艺术家想去做颠覆，但是他是很怕颠覆坏了被骂的，因为颠覆不好，别人就说你忘了老祖宗、忘了老本了，因为要背负着这种东西前进，所以有时就颠覆得很别扭。如果我们反过来去做一个逆命题，我们想一下，西方艺术如果从最开始中世纪到现在，如果一直都是兼顾传统，永远都是不创新的话，它现在会是什么样的面貌？可能就不会再有这么多丰富的艺术形式呈现在大家眼前了。当然，中国画有其独有的审美方式，我们还是要抓住中国画内核的东西打进去，否则中国画就仅仅是一个媒介了。不论什么形式的颠覆也好，什么形式的艺术形式也好，最终一定要符合人对美和力量的感受。

张弛：老师们好，同学们好，我叫张弛，导师是郑炜先生。刚才说到传统是非常大的概念，我觉得单论传统，就像黄老师说的，这个词真的涵盖的范围非常大，让人有点茫然。但是我们讨论问题的时候，总是要归之于个人的角度去考虑。作为年轻的创作者，现在是研究生，和本科的学习状态不一样，我们更多考虑的是个人创作的目的，所以传统对我们有很实在的意义。我觉得首先是作为我自身来看，要加深对自己的了解，也还需要对自己有进一步的剖析，就像每个人一开始都是一棵小树苗一样，能够长成什么形状、长成什么样的大树，自己要清楚，需要什么东西要去拿。所以刚才讲传统，传统是技法、是图式、是观念么？也许是，也许都不是。这要看怎么去理解，什么是需要的。最终所学会化作修养体现在作品中传递给观众。

马笛：关于牛老师提出的问题，全力打入传统，又全力打出来。我是这样理解的，其实就是一个传统与当代如何结合的一个话题。换言之，即如何激活传统的一个问题。中国画的历史源远流长，中华民族的发展史也是上下五千年的历史，无论是绘画亦或是其他，传统中都有数不尽的瑰宝，为我们后辈所取之不尽用之不竭的源泉。

方才我的导师雷子人老师提到浦心奋先生，说他已经是在研习传统到一定高度的先生了，但都不敢认为自己已经“打进去”了，学习传统有多少人敢认为自己已经“打进去”了呢？如果没有“打进去”又谈何“打出来”呢？因此，我认为在传统绘画的过程中“打进去”将是我一直要追求的。

关于“打出来”我没有过多深入的思考，我认为“我”就是“打出来”。因为我们就是生在这个时代，活在当下的，我们的成长环境即为世界发展变化之样貌，世界发展之快，有那么多的新鲜元素，那么多新的发明、新的创造，新的事物的不断涌现。因此我们自己本身也是这个时代的新鲜元素、新的产物，即“我们”就是“打出来”，所以我觉得我就要不断地学习传统，一直“打进去”再结合好“我”，就能“打出来”了。

其实，“打进去”就是不断地深入学习传统，对于我们现在学习的传统，就是一个对艺术史的了解学习与应用，而应用就是“打出来”。从实践而言，了解艺术史表面看是溢出于技术层面的知识系统，即便对某类深藏哲思的艺术创作，艺术家也不大可能完全自觉于艺术史的训诫。因而现当代的“我”不断地“打进去”，但出来的并非绝对的“传统”，出来的很有可能直接就是“打出来”的结果。