

Yue Jie 李文岗 著

跃界

河北美术出版社

图书策划: 田 忠

责任编辑: 赵小明 张永明 李菁华

责任校对: 李 宏

装帧设计: 彭 勃

图书在版编目(CIP)数据

跃界 李文岗 著

出 版: 河北美术出版社

发 行: 河北美术出版社

地 址: 石家庄市和平西路新文里 8 号

邮 编: 050071

电 话: 0311-85915039

网 址: <http://www.hebms.com>

印 刷: 保定市正大彩印有限公司

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 7.5

印 数: 1~1000

版 次: 2016 年 11 月第 1 版

印 次: 2016 年 11 月第 1 次印刷

定 价: 46.00 元



河北美术出版社



淘宝商城



官方微博

目 录

第一章 / 中国画创变理数 / 001

第一节 / 水墨的理论探讨 / 003

一、关于水墨当下 / 003

二、水墨的现代性思考 / 011

三、水墨构成教学中的三个问题 / 016

第二节 / 创新的尴尬 / 022

一、直击中国画创作之四大流弊 / 022

二、坚守还是放弃? / 028

三、谈国画中的意境营造 / 033

第二章 现代后现代释义 / 041

第一节 传统、现代、后现代 / 043

一、该如何后现代? / 043

二、传统? 现代? / 052

第二节：生活即艺术 / 057

一、现代艺术 / 057

二、后现代艺术 / 083

三、时下中国艺术如何走出误区 / 100

第三章 / 批评的角度 / 109

第一节 / 花鸟个案批评 / 111

一、简约疏朗 / 111

二、目击蜕变 / 115

第二节 / 多视角的个案批评 / 118

一、智者 / 118

二、字新奇人 / 112

三、独往 / 127

第四章：跨界说 / 131

第一节：学院艺术教育与市场 / 133

一、以市场引导我省美术人才的培养与就业 / 133

二、危机·应对 / 140

三、市场观念应引入学院艺术教育 / 144

第二节：设计与传统 / 150

一、标志设计与传统美学 / 150

二、从服饰看传统与现代 / 155

三、儿童绘本图书插画设计中的两大缺失 / 163

第三节：解构与感悟 / 169

一、艺术性与符号化：解构民俗文化传播中的文化认同 / 169

二、感悟本真 / 178

三、何时自信 / 182

第一章 中国画创变理数



第一节 水墨的理论探讨

一、关于水墨当下

美术界在经历了躁动、吹捧、炒作无序与混乱之后，这几年终于消停下来，我们试着对当下水墨做一梳理。

不难看出，20 世纪中后期以来，随着中国文化市场的开放，西方文化的冲击是迅猛的，甚至带有强权性，虽然对其有效抵制是确立自我身份的一种方式，可随着传统生活空间的改变，想保持文化的纯度已经不可能。文化的交融与互渗成为彼此的一种参照。几十年实践证明传统并未在西方样式的翻新下败下阵来，相反却更有生命力。

水墨在经历了 20 世纪 80 年代模仿、借鉴、移植、嫁接，20 世纪 90 年代反思之后，才终于明白了其中奥秘，尽管如此，当下仍未摆脱 90 年代水墨格局。它大致分为：第一，坚持

在传统笔墨范围内开拓出新的传统型水墨，它重视语言元素的现成性和书法用笔等笔墨规范的承继。第二，坚持西方现代绘画语素与传统水墨本性相融合的现代型水墨，它重视区域与本土的融合性表现。第三，借鉴西方现代、后现代艺术经验并利用中国画媒材进行创作的实验型水墨，它强调观念意识的前瞻性和激进的对传统的反叛性。

这三种类型的水墨形式主要根据两方面因素来决定。一是它与美术史的关系，体现在与传统的承继和延续关系上；二是它与当代现实生活的关系，体现在对现实生活的反映与关注程度上。众所周知，任何艺术形式都不是天外来客，都存在横向借鉴与纵向继承的问题。正是其中价值取向、操作方式的不同决定了其语言形态上的差异。中国传统绘画和西方现代绘画是两个对比鲜明的参照系，而对于这两者的选择、吸纳与疏离过程中所表现的不同态度以及具体的拿来什么、抛弃什么的不同切入点，则直接决定了作品风格和面貌的归属。

传统型水墨一直维护传统笔墨的尊严及其延续性，其笔墨的结构关系、组织关系都是传统意义上的。它强调在一定的笔墨体量感中呈现出的个性差别。这种差别常常体现在用笔的轻重缓急、曲直刚柔，墨色的浓淡干湿、润枯亮暗等传统变化方式，构图与空间透视仍遵循传统的“三远”法则。相对来讲，传统型水墨的表现题材比较狭小，只是重复人们熟知的那些范围，如四君子、仕女、罗汉、高士等。既然是人们熟悉的题材，便有着积淀深厚、丰富多样的表现方式，自然这给突破与超越增加了难度。在反映现实生活方面则给人以回避现实的印象，事实也恰是如此。所以即使传统型水墨画家的新的创造，其变化也是极为微妙的。传统型水墨基本是在文人画的笔墨规范中完成法古变今的审美追求，其实质是以笔墨中心主义的方式对抗西方中心主义。这种纵向继承传统的方式一开始就注定了它具有相当广泛的群众基础，它的存活在中国有着天然的合法性。新文人画中的一部分画

家可以划入此列。新文人画之“新”在于试图建构既连接传统意蕴又具现代气息的新图式。它与其说是一名称概念，倒不如认为是对文人画传统进行反思的一个现象。由于其画家队伍的水平参差不齐，而且很多画家已经超越了“文人画”的范畴而真正进入了现代水墨画家的行列，所以它很难有一个鲜明而整体的风格特征，并未形成真正的流派。但他们的愿望可以被看作是传统型水墨画家的共同的审美追求。尽管不少人将传统型水墨视为保守派、古董派或更甚者称之为“一张废纸”，但不能否认它们仍然为中国画带来了新的生长点。在我看来，它并非不具备对异质成分的消化能力，而是选择了以追求本土性为目的的一种文化策略。

现代型水墨一方面强调传统审美主题的延续，另一方面着力于绘画语言现代性与本位性的建设，采取的是比较折中的文化策略：提取中西传统的精华。在与异域艺术的交流中，始终以水墨本位为起点与终端。时代词汇、现实场景、生活经验成为画家阐述与表达的重要素材。在历史与现实、本土与异域的十字交叉中确立起自身的文化坐标，构建复杂丰富的语言系统，具有承前启后的现实意义。毋庸置疑，当推进语言的原动力在世俗社会中丧失殆尽的时刻。现代水墨企图连接起形式演进的断裂链条。现代水墨对于传统不是小修小补的改良，而是以渐变的形式进行根本性的背离与文化取向的转移。这类水墨艺术是通向现代的必要环节，因此最富于建设性。画家将水墨变革与坚持水墨本性统一起来，将古典美学主题引入当代语境中进行了全新的表现与诠释，他们似乎具有不同寻常的消化历史的能力。与传统型水墨比较，主要吸取了西方现代绘画的某些形式要素，在画面中融入独特而富有活力的异质成分进行综合性处理。画家们对传统典雅、规范的疏离则表现在对传统形象的改造和对传统水墨逻辑新的整理以及在表现技巧方面的突破。惯有的形象常常被置换成一种陌生、鲜活的意象，

笔墨结构关系已与传统大相径庭，追求在打散传统笔墨结构关系的同时仍不失话语本身的严密性。在背离与消解笔墨精熟状态后，重新生成新的形态。在此，笔墨语言不可思议地获得了生机，在传统审美规范之外发现了中国画发展的新的可能性。现代水墨对文人画笔墨传统作了适度的偏移与改造，但同时注重挖掘画面诗意与意境。

实验型水墨以观念先行的方式力求颠覆传统审美规范，同时突显意象与图像的符号化所产生的视觉冲击力，对社会和人生的关注与表达建立在哲学思辨的基础之上。这一类型对传统表达方式的合法性构成了最大质疑。在这类画家看来，要想在变化了的历史境遇中保持作品的有效性与合法性，其创作必须有一个脱胎换骨的过程，因此，实验水墨画家志在“反”字旗下作文章。显然实验水墨是在与传统笔墨规范的纠缠与挣脱过程中引发的新的审美形式，在现代大众媒介和日益精巧的技术效应的共同作用下生成的一种崭新形态。它完全放弃笔法与墨法的传统功能，将文人画精致细腻的笔墨情趣尽可能清除干净，传统水墨形态的各种变化被画家归结到一种新的秩序中，同时将理性和设计意识的强化推向极致。西方绘画的构成因素、现代的材料肌理运用在此交汇，水墨图式常常呈现出一种肆意的张力和活力。它的先锋性则表现在：迅速摆脱捆绑在中国画创作上的绝对价值标准的绳索，它自身则渴望在同艺术的趋向性结合起来的同时更具有语言的原创色彩，无疑画家们力图在作品中贯穿一种高远的时代意识，尽可能保持自身的社会批判性，并通过象征与暗喻的手法来显现其特有的诗性与意境特征。实验水墨画家不管采取怎样的激进行为，最终也离不开中国画的影响，画家们现在大都意识到这一文化的宿命恰是民族文化身份的显现，它必然是与世界艺术进行平等对话的基础与砝码，所以有关世界性与民族化的各种争论到此自然而然地趋于平息。在语言形态上，实验水墨侧重于抽象性，它既有别于西方抽象主义绘画，又不同

于中国传统绘画的笔情墨趣，其复杂性和价值意义须用时间裁定，但实验水墨画家试图超越传统的东西方文化界限的不懈努力却是明确和值得肯定的。实验水墨在 20 世纪 90 年代异常活跃，它是中国文化内部生长的水墨性话语向广度展开的重要标志。如果说它的最初形态是在西方现代艺术的胁迫下引进的艺术观念的突围，那么 90 年代实验水墨画家更加注重对东方艺术精神的理解与体悟，这对于 20 世纪 80 年代的探索显然是前进了一步。画家们大多怀着探寻文化之可能性的使命感，针对中国画个性丧失、庸俗化大众化和繁而不荣进行批判。虽然实验水墨体现了画家主体反思与批判意识的高扬，但值得警觉的是，有些实验水墨作品几乎陷入了缺少技术指标的境地，完全滑入另一种形式的孤芳自赏的泥沼。在这里我更趋向于坚守传统底线，如不然即使制作技术层面再高也于事无补，必将成为无源之水无本之木。

当然上述分类很难完全概括当下复杂而多变的艺术面貌。三种类型的水墨形态既相互分离又相互交叉渗透，共同构筑了当代水墨艺术的全貌。三者语言形态整体转换中虽各有侧重，但其共同点在于：都力求构建具有现代意义的价值体系。

以解构、纯化传统语言为契机，强调图示的个性化和单纯、整体、简洁、明确的语言特征，由此整合出新的笔墨形态、笔墨语言的表达逐渐延展为诸多具有个性体验的样式。从审美主题看，笔者认为，诗性与意境是构成中国传统审美主题的基本点，不论是在传统型水墨画家还是现代型水墨、实验型水墨画家那里，这一理念自始至终牵引着其绘画行为的展开。水墨话语的现代转型建立在认识中西绘画的共性与差异上，其实质是完成世界化与本土化的双向推进。同时，这种借鉴与修正是借他山之石激活传统蕴藏的潜力，保持并获取一种开放中的自律状态。画家们都清醒地认识到，在传统秩序面前，对传统采取虚无主义的态度既是不现实也是不明智的。就如同有过生活经历的人

不会失去生活记忆一样，更何况传统在人们审美记忆中的深厚积淀。因此，对于一个当代水墨画家，其作品与传统保持一种逻辑联系是必然的。传统既见证着人类文明的文化积淀，又体现着民族审美情趣和创造性追求，体现着地域文化的规范和特征。画家们越来越面对自己的紧迫问题来选择自己的表现方式。

当代画家更注重对个人经验、日常体验的挖掘，更善于利用周边资源，他们试图表现出特定历史语境、特定题材中的生存和精神状态，画家的创作实践都和具体历史语境发生关联，使作品特征变得复杂，也更具活力、开放性和包容性，当下几乎没有什么题材是画家回避和不能表现的，题材本身不再是价值判断的依据。

总之，当下的中国画艺术更注重画家对世界的个性理解与“有意味的形式”之追求，强调现实世界与心理世界的契合与转换。在这个充满梦幻与理想的世界里又存在真实与虚伪、精英与大众、深刻与庸俗的纠缠与冲突。这种表现或强或弱、或大或小地浸透在当代画家的意识和作品中。艺术的革新，在一定程度上是对社会转型与变革的一种呼应，艺术家以此获取在新的历史条件和语言环境中与人和社对话的能力。毫不讳言，画家们从不自觉到自觉的认知过程是通过对自然人生的接近和对观念的明晰选择来实现的。他们已然认识到必须根据自身所处的文化情境来选取最能表达自我内心感受的艺术语言，当代中国画的根本出路也在于和当代文化建立起更加对位的关系——这是中国画赖以存在的支点，也是它的延展趋势。不论如何，我们有理由相信，在经历了模仿与再造、浮躁与反思、困惑与发现之后，中国画在 21 世纪，画家们会以更加沉稳和平静的心态进行中国画创作，这将是中国画向纵深不断延展的最大内驱力。中国艺术家也应当不只是仅仅满足于对中国艺术发展产生作用，而力图对人类文化的整体进步做出积极贡献。

参考文献:

- [1] 韩朝:《危机——应对》599页《确立与延展》,河北教育出版社。
- [2] 殷双喜:《殷双喜艺术批评文集》,河北美术出版社。



荷影双禽
180x90cm
2015 年

二、水墨的现代性思考

中国的水墨艺术在上世纪初面临了生平第一次生存危机之后，水墨的现代化自然成为维系中国画生存的唯一可能。作为一种工具的水墨，越来越成为承载中华民族艺术之根性的重要元素。面对越来越难以清理和解决的艺术本土化、国际化问题，当代水墨不断确立自己的历史使命。但是，水墨自身在当代所要拓展的方向却不甚明确。自上世纪 80 年代以来，尽管对水墨现代化的讨论沸沸扬扬，不同立论、观点的艺术家和理论家亦各有己见，但在水墨实践上仍然没有走出如何现代化的困境，水墨语言的语义转换方式是相当暧昧的，有许多问题需要明确和梳理。

一、现代水墨启蒙

当代水墨的发端以“五四”新文化运动为

背景,理论学说上以康有为的“中国近世之画衰败”说、“画论之谬”说以及陈独秀“革王画的命”说为主,艺术实践上主要以徐悲鸿和林风眠为代表。在中西艺术精神合流之初,他们在对待传统水墨的“现代”方向上皆极力主张“中西艺术交融”,观念上大都以西方文化艺术精神和审美规则为参照系统,并开始了轰轰烈烈的水墨现代化运动。徐悲鸿从西方古典主义、文艺复兴时期现实主义入手,本着西洋画的写实造物功能改造旧中国画,以求用“新的形和新的色”表现自己眼中的现实,同时做到必须保持民族特色,不失“中国的灵魂”,从而实现传统水墨向现代的转型。作为另一代表的林风眠同样具有中西合璧的现代意识,只是在方法论上和徐悲鸿有根本的区别。林风眠的彩墨艺术在不失中国画墨象的同时,融入了西方后印象派的艺术精神。较之徐悲鸿,其艺术气质和语言表达方式更接近现代绘画的本质,其作品更加暗示了未来水墨现代化的审美取向。但是,由于二者所处的地位不同、机遇以及其他现实因素的影响,水墨现代化一直沿着徐悲鸿所倡导的西方写实素描加中国水墨材料的现代写实主义方向前进。诚然,徐悲鸿的确革新了传统水墨人物画的造型特征和审美特色,带来了水墨画的新气象,而现在看来,他其实只是在某种程度、某些层面上改良了传统水墨画,操作上所运用的中西艺术加减之法也过于简单,可传统水墨就是以这样的方式现代着、现代了。较之此时已完成了的西方现代艺术革命,即对古典主义、文艺复兴艺术、印象派和后期印象派的依次否定,中国水墨艺术只是进入了相当于文艺复兴时期的艺术状态,艺术语言无任何现代性可言。写实性或现实性即现代性,这只是对现代水墨表象的、肤浅的认识。

二、改革开放以来的水墨实践

进入20世纪80年代以后,随着中国的改革开放,西方现代艺术思潮大规模涌入,水墨界又开始了对现代性的深入反思,水墨艺术

再一次面临和西方现代艺术对立的局面。其结局产生了传统中国画“穷途末路”的悲凉心态以及再次以西方现代艺术形式、规则为参照系的中国画现代化运动。当时主要以“85新潮艺术”和“89现代艺术运动”为典型，不过，水墨艺术因其在绘画语言上并未摆脱传统窠臼，或因其媒材的关系，并未获得20世纪80年代现代艺术的话语权。更有甚者，以传统笔墨为审美范式、意趣的新文人画运动在现代艺术思潮的语境下得到强烈反弹。从水墨创作的整体形态看，笔墨技法表现传统审美感觉的作品充斥于各级展览和各类专业刊物中，创作思维上的保守、感情上对传统的迷恋情结可见一斑。以传统中国画已到了穷途末路为背景而虚拟出的现代水墨只能以一种幻象存在，现代意识尚无力形成同传统权威挑战和抗衡的局面，因此，水墨现代化的可能是值得怀疑的。

20世纪90年代是水墨艺术最活跃的时期，承载了本土艺术精神的水墨担负着与西方当代艺术对话的任务并试图走向国际化，水墨成为中国当代艺术语言中运用最多的语词，“笔墨”成为当代艺术中讨论最多的问题，各种以水墨为名义的展览接连不断。水墨的身份问题、本土性和国际性问题，水墨的发展方向问题，水墨的边缘性、当代性等诸多问题层出不穷，热闹非凡，使本来就没有从根本上现代化的水墨还要面对更多的当代问题。对于水墨当代化的各种可能性，唯西方当代艺术马首是瞻者虚无地认为，水墨的本土性决定了它根本进入不了当代，而视民族艺术的水墨为国粹者则看到了水墨对当下精神意志、艺术观念的表达具有其他媒体的不可替代性，因而对水墨当代化的可能性特别自信。但是，我们终究无法回避这个问题，即未从语言层面进入现代的水墨艺术能否进入当代艺术的学术范畴。

三、现代水墨的可能性局限

毋庸讳言，较之20世纪80年代，90年代的水墨的确形成了丰