

—当代—水—墨—

新经

CONTEMPORARY
INK
PAINTING

张见

卷

主编 / 孙磊

河北美术出版社

—
当
—
代
—
水
—
墨
—

新
经

CONTEMPORARY
INK
PAINTING

张 见 卷

主编 / 孙 磊

河北美术出版社

责任编辑：张 静 韩方敏
责任校对：齐少楠 张青艳 杜丞轩
装帧设计：李大龙

图书在版编目（C I P）数据

当代水墨新经. 张见 / 孙磊主编. -- 石家庄 : 河北
美术出版社, 2015. 5
ISBN 978-7-5310-6306-3

I. ①当… II. ①孙… III. ①水墨画—作品集—中国—
—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第087719号

当代水墨新经

主编 孙磊

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：0311-85915035
网址：<http://www.hebms.com>
制版：北京图文天地制版印刷有限公司
印刷：北京彩和坊印刷有限公司
开本：889 毫米 × 1194 毫米 1/16
印张：71.5
印数：1 ~ 3000
版次：2015 年 5 月第 1 版
印次：2015 年 5 月第 1 次印刷

总定价：420.00 元（共 11 册）



河北美术出版社



淘宝商城



官方微博



微信公众平台

质量服务承诺：如发现缺页、倒装等印制质量问题，可直接向本社调换。

任何一种艺术形态的变革都有它自身的逻辑关系与结构关系，它所形成的思想和修辞都是一种不容忽视的特征化指认标识。因此，在水墨或者中国画创新的场域中如何建构一种具有结构特征的修辞方式和具有独特审美意识的思想态度，一直以来都是水墨或中国画逻辑进程里极为重要的一环。董其昌的“南北宗”论正是在此基础上形成的一种观点，它对整个传统中国画的格局有着极大影响，以至于后来的中国画发展形成了主要以文人态度为基准的绘画理念。20世纪以来，中国水墨画仍然处于一种变革与创新的状态。从五四新文化运动的“笔墨革命”，到新中国成立后的“新国画运动”以及20世纪80年代中期以来的“新潮美术”、新文人画、实验水墨，一直到21世纪以来的当代水墨、新工笔、新水墨等思潮，都在不断地校正着自身文化的位置，传统与创新的矛盾始终成为中国水墨画进程的主要内质化矛盾。回顾此历史脉络，在“新与旧、东与西”的文化、思想冲突下又形成了水墨画在不同发展阶段所独有的审美语言与创作观念，由此而伴生出一种作为文化态度、审美取向以及生存经验的“新水墨”。在当代水墨语境下，“新”不仅仅意味着一种态度，还意味着水墨表达在今天有一种独特的处境化意识，还意味着在这种意识下形成的一整套新的思维方法、语言结构、修辞模式等，从而建立了新的水墨形态与样貌，这也许就是当代水墨呈现出的新力量之一。

新世纪以来，一种强烈的创新、求变的内驱力让新一代水墨画家重申当代水墨的欲求，在语言形态与思想态度等各个层面上都建立起多样的、鲜活的理解，从而演变成为一股“水墨新势力”，并产生了多重争议。而事实上，其核心是这股“水墨新势力”是如何构建自己一套相对完整成熟的“水墨新经”的。经，从佛学的角度讲，就是法和道理。对一种相对成熟的思潮而言，“经”意味着它被编织成的方法与结构，在这种方法与结构中形成的具有经典特征的修辞与语法。因此，水墨新经，实际上是当代水墨表达的新的修辞方法与结构方式，也就是说，只有建立起一种相对具有经典特征的修辞与语法，当代水墨的“新”才名正言顺，其新水墨思潮才相对完整与成熟。那么，出版一套当代水墨新经也就意味着建立一套当代新水墨的语法模式，对未来具有极为深远的意义。除此之外，这在艺术教育系统下也会形成相对直观的作用，既有形态上的认识，也有内在语言思想的认知，应该说出版这样一套具有强烈当代新水墨态度的丛书，实际上就是为水墨在当代艺术的进程中寻觅一条新的道路，一条水墨新途。

因此，这套丛书选择当代新水墨表达中最具特征与代表性的一些画家，进行个案式观摩，试图从作品细节出发，审视这一代画家各自建立的具有鲜明特征的新的语言思想方法。丛书为观者设置的实际上是多个角度，一种立场，当代新水墨的立场。





工作室

GONGZUOSHI



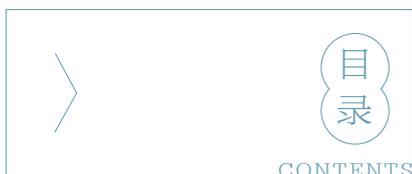
张
见

ZHANG JIAN

简介

1972年出生于上海 / 1995年毕业于南京艺术学院美术系中国画专业，获学士学位 / 1999年毕业于南京艺术学院美术系中国画专业，获硕士学位 / 1999年任教于上海大学，曾任美术学院国画系副主任 / 2008年毕业于中国艺术研究院，获博士学位 / 现任中国艺术研究院中国画院副院长





文稿	1	映月（局部）	47
天空（文/张见）	2	流风（局部）	47
经由《自由落体》（文/张见）	3	桃花源	48
红楼之悟（文/张见）	4	阻隔	50
藏春册随笔（文/张见）	5	悬浮的记忆	52
我画之我见（文/张见）	6	警幻的预言	54
		警幻的预言（局部）	56
画作	13	袭人的秘密	58
图像的阴谋之一	14	袭人的秘密（局部）	60
图像的阴谋之二	16	晚礼服	62
图像的阴谋之二（局部）	18	晚礼服（局部一）	64
失焦之一	20	晚礼服（局部二）	66
失焦之一（局部）	23	与Federico da Montefeltro对话	69
失焦之二	24	Medusa的预言	70
失焦之二（局部）	26	邀约之一	73
桃色系列	28	邀约之二	74
桃色系列（局部一）	33	2002之秋	76
桃色系列（局部二）	34	2002之秋（局部）	78
桃色系列（局部三）	35	向玛格利特致敬	81
桃色系列（局部四）	36	向玛格利特致敬（局部）	83
蓝色假期之一	37	早春图	84
蓝色假期之二	38	自由落体	87
蓝色假期之三	40	自由落体（局部）	88
凝雪	42	黑昼	90
映月	42	黑昼(局部)	93
流风	42	艺术经历	94
镜花	42		



天空

张
见



川西阿坝草原
1994年摄

1994年夏天我到川西阿坝藏族羌族自治州毕业写生，度过了整整一个月的光景。当时我正迷恋 Enigma（英格玛）的迷幻音乐——暗示着神秘主义的遥远部落或者宗教回声的谜一样的音乐。当面对眼前一望无垠的平原，低矮的云阵，面对所有可视的却又不具真实感的自然之时，我的心被放空了，听到很多不同的、极度美妙的声音从我的肢体不择地地冒出来，确切说，是散透出来，我意识到或许是内心久藏的超现实之梦在此刻瞬间复苏了。

2006年，这里的云厚重压顶，只在远处有一抹通透。这是我带学生去内蒙古写生的时候碰到的一次真实情景，你会惊异于，天空一下子呈现出两种完全不同的状态：那个中午，我们在这块大乌云之下体会着倾盆大雨近乎魔幻般的洗礼，天色暗得仿佛是深夜子庚一点。只有我们一辆车在行驶，车速很快，感觉前方天际线所在的月白色就是给我们一线希望的地方。一路马不停蹄地飞驰，可是无论我们怎么开，开向哪里，我们永远逃不出这片阴霾……当时在车里拍了很多照片，内心会猛地一震，你会想道：其实每个人都会在某个特定时期，产生过类似的感觉，最痛苦的时候，不就是这样吗？前方有希望吗？好像有，只是我走不出去，仿佛只在原地。

一个人对艺术的敏感，会波及到对人生不同状态的感触，看似是不起眼的东西，都会牵动整个神经末梢，其实艺术的魅力不正在于此吗？大面积的乌云是我钟爱的元素，是一直持续在画的东西，它是一种暗示，隐藏着明确的危机感，同时也给予你力量。

内蒙古乌珠穆沁旗
2006年摄

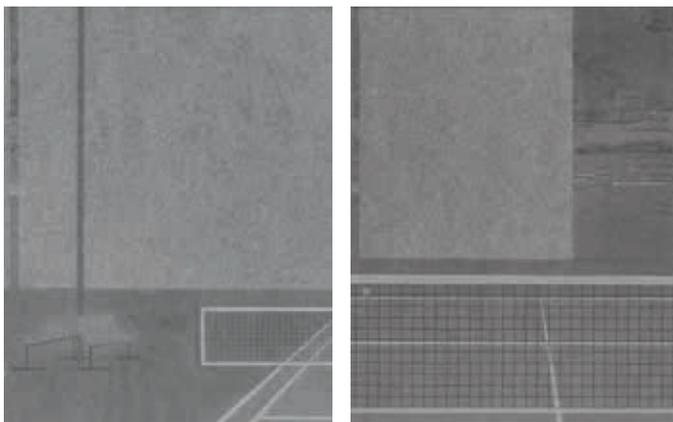


经由 《自由落体》

张见

经由《自由落体》，你会发现：风景在说话，具有叙述性。而这种叙述性，依托出一种气氛，有一种声音在这种气氛当中回响，像是画外音。一个跳台，一朵浪花。它不需要人，但其中有人。暧昧的画面给人一种感觉是：并不出现什么，但又能分明地感受到。我觉得，呈现美好而广阔的联想空间，远比画一个人跳水有意思得多。除了这件作品之外，我还尝试画了一些类似情绪的小稿，比如空荡的网球场清清冷冷，一把红椅子，一只被击打过网的球，它会让你下意识地联想到这样的一张网你是否有能力跨越？又是谁在网的那边出现？……

《自由落体》可以是一个独幕剧，我试图借助一个空旷的游泳池，在人物若有似无的空间内，呈现一个瞬间而永恒的结果：通过乌云密布的上空、高台跳板与地面形成的落差、四溅的水花，产生关于危机下逃脱、沉坠、藏匿或者酣梦的臆想，而远方隐约中的一线月白，暗示着生活中存有一种莫可名状的期待与希望——这一幕，是我截取的现实中曾经出现在我面前的情景，壮观得让人至今难忘，让人感到自己的渺小，它更像是一种昭示，陈述着人生的莫测以及否极泰来相互转化的必然性。



出界之一 / 之二

这是一种可能。身为社会中的人，心理必然承受着无处不在的危机意识、莫名的无奈与失落，对于很多事情的认知也有着与原本期待相异或者背离的结果，有时候确实只能收获结果。这种社会化视角之下矛盾与危机丛生的心理状态，渐渐成为我钟爱的画面镜头中的影像：只提供场景和结果，不提供因由和过程。观者可以在画面中自由想象，和我一同完成作品达意的过程。

人物缺失之后，留下一个不确定的风景残余，你隐约能感到什么，但你绝对不会对这猜测深信不疑。我进而迷恋人物退场之后的意想不到的情境，如同一幕舞台残留的人生幻影。

红之楼悟

张见

创作《袭人的秘密》之时，忽然意识到中国传统文化元素之于画面中的可行性，这让我异常兴奋。我好奇于将已然得心应手的西方文艺复兴时期经典图式与中国传统元素作一个跨越时空的对接与融合。其实与《袭人的秘密》并行的还有一张《警幻的预言》，这两张都属于具有情节性寓意的“命题作文”，尽管她们是人所熟知的小说人物，我依然希望在叙述方式上做到与众不同。



《警幻的预言》画稿

我借用小说《红楼梦》当中对于袭人命运具有线索性意义的大红松花汗巾子作为道具，让它出现在画面中——这条汗巾子与《警幻的预言》中秦可卿出现的簪子的寓意异曲同工。作为伏笔出现的道具确证了人物的身份，同时也使得画面不仅仅具有视觉性，同时具有文本的阅读感。

我当时希望画面能像小说《红楼梦》一样，捕捉神韵的同时，带有一抹情色的隔岸隐语。为传达出中国传统古典之美，对于袭人和秦可卿的塑造，我进行了仔细的查阅与考证。其面部和手部的造型，是在借鉴了历代经典人物画的艺术语言之后融合而生的一种新样式，希望从中提炼出一种具备个人化气息的造型语言——这种极致化、理想化的美，我让它有所出处，又让它与此前皆有不同。

画完《袭人的秘密》和《警幻的预言》之后，我发现，之于经典文本的表述到了一个我自己难以超越的高度。说完了这组画的画外意，我对20世纪90年代中后期《置于风景前的肖像》系列以来的样式忽然失语，我明白，这一阶段我想说的东西已经表达出来了。

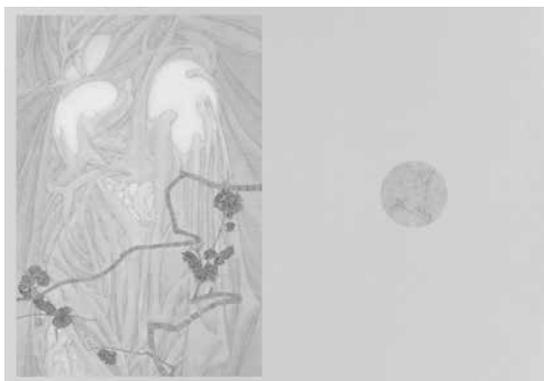
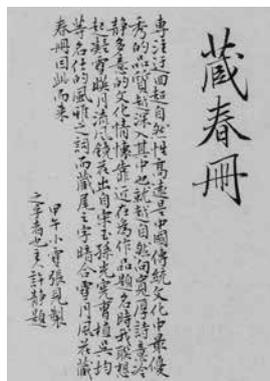
藏册随笔

张见

2008年，我接到一个创作《红楼梦》的邀请函，这样古典情境的创作主题以前还从没有考虑过，当时尚心存一些抵触的情绪。而当画面展开，线色铺呈的时候，整个身心便沉浸其中。最终作品完成的时候效果特别好，成为那个时期我自己无法超越的代表作。因此对于传统，对于古典情绪我并不陌生，并且一直期待。

从作品内容来讲始于2008年的《桃色》系列是此类作品的发端，对于《桃色》系列，我一直怀有某种文化抱负。希望在画面中实现中国传统文化的当代化，同时又不失它独有的东方韵味——不管是题材运用、元素添设还是表现手法，我都尽量让它更具传统性。而在实验的过程中，我惊喜地发现：传统元素组合方式的改变可以带来全新的视觉感受。我近年作品创作实践的主要线索是回归传统的，比如2014年初的作品《桃花源》。画面出现四种物象：极具中国传统文化气息和文人人格的风物桃花，古代文人画家笔底惯常描绘之物太湖石，最代表中国民族气质的织物丝绸，以及丝绸包裹下的半隐女体，无一不是古代文人雅客极尽风流之物。我试图借助它们，一个由传统文化元素组合而成的具有鲜活气息的中国画风景，去体会中国传统文化精神的深层结构。而在绘画题材上，模糊并混融了中国画原先相对明确的分科方式。当然在绘制的过程中，如线的勾勒，色的晕染，形的开合我都希望它保留尽可能多的传统延续，虽然好多都已带有我明显的个人美学烙印。而当我受到相关艺术展览邀约时，我就立刻对《桃花源》以来的创作思路寄以延续和深化的希望。

随着创作的逐渐深入，我越来越觉得这种古典艺术形式特别能诠释中国传统文化中“专注、迂回、超自然、性高远”等最优秀的品质。越深入其中越能清晰自己骨血中的文化基因。也就自然地向着宽厚、诗意、冷静、多意的古典文化情怀靠近。而在为作品题名的时候，让我联想起“凝雪”“映月”“流风”“镜花”等出自宋玉、孙光宪、曹植、吴均等名士的风雅之词，而藏尾之字暗合“雪月风花”，这既是画者笔尖的自娱游戏，或也折射中国传统文化向前发展的内在原动力。



《藏春册》

我之我 画 见

张

见

当代工笔画进入 21 世纪后迅速地发展起来，并且不断地进行着深刻的结构上的变革。它的发展跟前辈工笔大家在 20 世纪 80 年代以来所作出的贡献以及整个时代文化发展的背景密切相关。当 21 世纪初整个当代艺术的关注点都还集中在油画、装置、影像等形式的时候，就有一批年轻的工笔艺术家，一直在中国画这个中国本土的艺术体系中，不断地探索这种古老艺术形式当代化的可能性。有的艺术家的创造可以追溯到 20 世纪 90 年代。近十年来当样式或是榜样形成之后，当代工笔画的发展就逐渐驶上了高速路。但就风格演进的新方向来看，“非再现、非意向抒情、非形式审美”也许较为准确地概括了目前一些较为突出的新工笔画家最初一个时期的风格特征。当然我认为这些离形成一套成熟的、全新创造力的美学体系距离尚远。但就美学的个体丰富性而言，已具规模。

通过几年来的几次较有学术影响力的展览，人们也逐渐接受了这样一个约定俗成的提法“新工笔”。最早在 2005 年及 2007 年南京的一些艺术空间零星举办过“新锐工笔”或“当代新工笔”为题的展览。而真正意义上首次提出学术主张的是 2008 年在北京由杭春晓策划的“幻象·本质——中国工笔画‘当代性’方向展”。此后，又经历了“格物致知”“三矾九染”“概念超越”等一系列学术展览的梳理。“新工笔”主要成员的作品在当今的工笔画坛里风格鲜明且具有当代性，但这些风格从一开始就不完全在一个方向上，并且随着时间的推移，各自在作品风格上都有不同程度的演进与变化，甚至出现了一些跨界的边界艺术形式。所以“新工笔”在今后几年不同的展览上也不断地变更或丰富对它的释意，来回应这种变化。比如说“运动的概念”“概念超越”等。这也许在某种程度上也符合当下松散与多元的文化环境特征。所以用一个专有的名词来代表某种特定艺术概念的时候越来越显得力不从心，而需要用专题的文章不停地进行重注。当然名字只是个名字，这个概念已经产生了它的影响力。



玛格利特作品

作为这部分画家里边的一个个体，我也思考我为什么这么画？在《新工笔文献丛书·张见卷》中，我如此解释自己创作的初衷：第一“观念先行”。我的创作注重观念的意义和价值，形式语言都作为阐释观念的方式而存在，同时也具备独立的价值。前辈艺术家惯常在画面中寻找诉求自然主义、现实主义的东西，比如，画一个劳动场面，就是为了说明这个劳动场面本身或是劳动的意义，也许你第一眼所见便是作者意图诉说的全部内容。而我与前辈艺术家作品的真正分水岭在于观念的注入，真正想要表达的，并不全是你眼中所见。我提供观看的滤镜，透过滤镜物象呈现出丰富而多义的特点，我喜



弗朗西斯科作品

欢这种间接而迂回的方式。希望观者能借此洞察图像背后的本质，与我共同完成作品达意的过程。就像玛格丽特的那只烟斗所表意的那样“这不是一只烟斗”。第二，这个“观念先行”是不以损害我们古老而伟大的绘画传统为代价的。以此设立技术壁垒来区别其他当代艺术样式。这对我来讲很重要，也许对其他画家又不那么重要。传统必须往前走，传统在解构与重构之时，道路选择因人而异，我自己愿意最大限度地保留祖宗血脉中的一点基因。这一点可能也制约了我，可能也成就了我现在的画。而我的成长机遇和知识结构便注定了我的文化抱负与文化包袱。这是一对相互转化的矛盾，也是宿命。

从我个人的体验来看，20世纪90年代时我可能是一个传统的叛逆者，1995年本科毕业已有了后来的风格雏形。1996~1999年研究生期间，确立了当时的风格面貌。那时的探索好比打着手电摸索前进，偶尔还会有人质疑“这还是不是中国画？”从1995年到2005年，我不断尝试用工笔画唐宋经典传统对接意大利文艺复兴西方古典传统，以实现两种高尚文化传统的对话与融合。

东晋顾恺之“以形写神”论，几乎规范了一千六百年中国工笔画的造型法度。当代工笔肖像画却鲜有不受西法影响的。这种梳理的起源可上溯至16世纪下半叶。诸多参用西法的明清肖像画能为我们提供现实的借鉴与批判。而当我们回顾意大利文艺复兴早期画家弗朗西斯科、波提切利等人的时候，联想起他们画面中出现的人物形象写实却又受到较大主观因素的影响，呈现某种夸张的，平面的，或是装饰的意味，脑海中自然涌现肃穆、崇高、幽雅等赞美之词。似乎觉得此类西方古典大师的造型观在某种程度上与中国传统工笔人物画造型观暗合。这为我在人物造型上探索中西融合找到了契合点。

至唐宋工笔画达到历史的巅峰，但我们从现存的文献资料中很难找到与之相对应的关于色彩的丰富论述。而我更欣赏清代张岱《绘事发微》中的一段注解：“所谓春山艳冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如淡，冬山惨淡而如睡，此四时之气也。”好比诗文一样，抽象的文字总能给人更多想象的空间。我欣赏传统中国画对色彩的理解，但当我窥探到西画色彩的无穷魅力时，我便不再甘心在几种样板似的标准色中间挑挑拣拣。虽然在赋色时我恪守最为严谨的古法程序和平面化处理的传统审美习惯，但我的色彩观无疑是西化了的。