

—当代—
—水—
—墨—

新经

CONTEMPORARY
INK
PAINTING

徐华翎

主编 / 孙磊

卷

河北美术出版社

—
当
—
代
—
水
—
墨
—



CONTEMPORARY
INK
PAINTING

徐华翎

卷

主 编 / 孙 磊

图书在版编目（C I P）数据

当代水墨新经. 徐华翎 / 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—工笔画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第087720号

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个多个角度，一种立场，当代新水墨的立场。





工
作
室

GONGZUOSHU



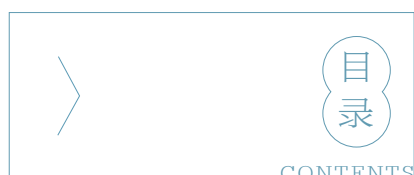
徐华翎

XU HUALING

简介

1975 年生于黑龙江 / 1996 年毕业于中央美术学院附中 / 2000 年毕业于中央美术学院国画系 / 2003 年获中央美术学院国画系胡勃工作室硕士学位 / 2003 年 ~ 2012 年任教于北京工业大学艺术设计学院 / 2012 年至今任教于中央美术学院中国画学院





文 稿.....	1	之·间34.....	40
创作随笔（徐华翎/文）.....	2	富春山居图（大局部1）.....	42
隔纱幻影——徐华翎的视觉结构（航春晓/文）.....	8	富春山居图（大局部2）.....	42
		之·间38.....	45
画 作.....	13	之·间33.....	47
香1.....	14	不如归去.....	48
香2.....	15	之·间36.....	50
香3.....	16	之·间43.....	51
香4.....	18	之·间46.....	52
香2014 N0.7.....	19	之·间8.....	55
香2014 N0.12.....	20	之·间40.....	55
香2014 N0.1.....	21	之·间12.....	56
香5.....	22	之·间48.....	58
香6.....	24	之·间45.....	60
香7.....	25	之·间47.....	63
香8.....	26	之·间44.....	64
香9.....	27	闻香识女人.....	67
香2014 N0.2.....	28	依然美丽5.....	68
香10.....	31	依然美丽6.....	70
香2014 N0.10.....	31	依然美丽7.....	72
香11.....	32	依然美丽8.....	73
香12.....	34	依然美丽9.....	74
香2014 N0.4.....	35	绣——孕.....	76
香2014 N0.3.....	36	绣——腿.....	77
香13.....	38	艺术经历.....	78



创作随笔

徐华翎

我是画工笔的，整个国画系很难进入当代的创作状态，我也受到其中的影响，比如对于传统技法的继承吧，美院给我更多的是技法，没有什么观念的东西，随着个人审美思考的深入，当代艺术给我一些想法的启发，从一开始不理解，不去接触，慢慢地接触多了，我觉得学院教育与当代艺术这两方面对我而言是两条并行的线。

在上大学的时候，我尝试了很多风格样式的创作，变化也很多。记得有一幅画，大概是在大学三年级放寒假时画的，作品名叫《冬天》，这张作品和平时的风格不太一样，开始由繁到简，颜色淡下来，画面主要画的是一个电线杆，我看着那根电线杆就很有感觉，我选择了那个最繁杂、最乱的电线杆去画，并添加了一些技法，不按照常规的方法去画，而是用一些材料去辅助完成，整个画面的感觉是冷灰的，淡淡的。

在大学期间我开始进行绘画语言的探索，可能主要体现在上大学的时候布面岩彩画的尝试和探索，而且这种创作确实持续了挺长时间，大概有两三年的时间，布面岩彩画有非常特殊的肌理和丰富的色彩。

和传统工笔画相比，岩彩画不会像传统工笔画那么细，它有丰富的肌理感，有细与粗的变化，材质的感觉非常强。传统工笔画是平的，岩彩画有高低起伏，颜色有时候不能受自己掌控，就会出现很多意想不到的效果，传统工笔画是非常安静的，平平的，岩彩画有点粗糙，视觉冲击力强，但是比较外露，与传统工笔画的感觉完全不一样。

对我来说，对于布面岩彩画的探索，更重要的是我开始探索如何淡化色彩。比如，要在布面上画出水色结合的质感，但布面画很难有那种韵味，就是说在油画布上画传统工笔画那种水的感觉，很难有韵味，出现不了水溶了的感觉。《冬天》这张画我转到了纸上，感觉找到了一些，含进去的感觉、水的质感找到了一点点。对于布面岩彩画这种颜料的探索让我过足了瘾。因为传统的工笔画都是勾线、填色，重的颜色，要三矾九染，要一遍遍叠加上去。到大学四年级时，我开始对这种探索感觉没意思了，或者说，我已经意识到内心潜在的创作欲不在岩彩画方面。

布面岩彩画的探索一方面在潜移默化地对我产生着影响，比如我对绘画媒介、材料、技法、色彩等方面的探索，一方面也促进我自身对今后绘画创作上的思考和表达。我的本科毕业创作都是用油画布画的，画的是自己身边的、一些日常化的生活。颜料也使用了大量的岩彩，颜色很漂亮，视觉上也很明快。当然，这种日常化题材的表达，借助了照片、图片等形式，比如我画面中以大海的形象为主体，但其实我那时还没有去过大海边。

西方的视觉冲击对我们来说能更迅速地接受，因为今天不论从社会背景还是文化结构都与古代不一样了，这就是时代背景。

我可能对主题性的创作还不太感兴趣，觉得社会重大事件与画是两码事。

我对语言问题的理解，就是绘画还是要有人面貌，最高目标就是寻找个人风格。绘画要表现你的想法，或者说你的想法在画面里的渗透，这很重要。

《境》系列作品是我在研究生一年级时创作的，从那个时候开始，可能也有些物极必反，在早期画面颜色丰富绚丽过后，想要的是一种单纯的画面。《境》是以人体为主题的，但是人体的造型、手势有佛造像的东西在里面。这缘于大学毕业后去敦煌的经历，看了很多石窟壁画，敦煌壁画里佛造像的优美、静谧很打动我，尤其是壁画经年代久远残旧剥落后，原来的灿烂辉煌被时间磨砺得更加整体、单纯，显示出另一种神秘的美，我当时深陷其中。回来有一种想创作一批东西的冲动，选取的是我最沉迷的身体躯干部分，当时查找了很多资料，人物的手势都被置换成了佛的手势，颜色选取的是比较暗的灰蓝、灰绿等颜色，主要是想表达我想要的神秘的效果。材质的选择上放弃用了很久的画布，改成了绢。因为我想画面制造出水雾朦胧的效果，背景用的都是水面荡漾的纹路。包括私密部位的类似文身的蝴蝶等等，都是想有一种神秘的



绣——孕(局部)

效果。其实这个时候画面里还是有线条的，只不过出于整体效果的考虑，线已经被减到了很弱的效果，包括边缘也还是比较清晰的。

《境》系列的作品从构图上和后来的《香》系列已经非常相似了，都是选取的人体局部，除了觉得身体的躯干部分很美以外，因为我想着重刻画各种佛的手势，所以就自然把重心落到了躯干部分。

造型上，和后来的《香》系列还是有区别的，那时候比较注重女性柔美婀娜的感觉，因为看了很多壁画的缘故吧，敦煌石窟壁画里描绘的女性，尤其是唐代的壁画都是婀娜多姿的，略微丰腴些，很有些柔媚无骨的感觉，当然又很端庄。虽然我画得更写实些，但是整体的审美趋向是相近的。到了后来的《香》系列，就完全是时代女性的感觉了，无论是从姿势还是形体上，人体造型具有更多现代人的特征。

颜色的处理上，《境》和以前的创作有很大的变化，整体颜色趋于单纯化，画面颜色非常整体，不再像以前的岩彩作品那样颜色绚丽丰富。并且这系列作品总的来说颜色比较灰暗，冷色调居多，这主要是因为我想要营造出一种神秘的感觉，这和我对佛的感觉有很大关系。到了后来的《香》系列，整个色调明亮了起来，同样非常单纯，也是因为描绘的对象发生了变化。

文身的加入一直在《香》系列里都有延续，在《境》里，文身有一些象征的含义，它不完全是真实的，包括背景中的水波，也是虚幻的，并不真实。包括画在女性私密部位的蝴蝶，更多的都是象征意义。而到了《香》系列里，文身完全是现代女孩特有的身体标记了，是真实存在的。

从材料上《境》重新回归了传统的材料，绢和水色，在这种材料中，我找到了自己的感觉，继而在后来的《香》系列中延续了下来，并一直是我后来创作的主要材质。

总的来说《境》系列和我后来创作的《香》系列有着很多相似之处，可以说基本具有了后来创作的雏形。

《香》系列作品，是我真正进入一种自觉的创作状态下的作品，画的是人体的局部，有的上面有文身。图式上画的是身体的局部，但是画法上还是很传统的，比如从材料上来说，用的是绢，颜色虽然很淡，但需要一层一层很多遍地晕染。

从我自身的角度说，对女孩的日常生活感兴趣，尤其作为女性自身对于一种私密空间的体验，比如在同性面前换衣服的种种体验等等，包括女性人体的私密性的体验，对人体感兴趣，力图集中表现女性的人体美，比如人体有转折的部分，身体的切割，后背、侧面、躯干等等部位。

其实单纯用国画语言很难表现人体的感觉，尤其是传统工笔画那种勾线、填色的平面化技法，很难表现人体本身那种丰富的、微妙的感觉。首先，传统的工笔画语言无法规避线的存在，为了更好地表达我想要的这种虚幻、朦胧的美感，我开始尝试去掉边缘线，因为传统的勾线会像框了个框框，会限制那种无边，延伸的表现。但刚开始画的时候对光影，起伏的表现又让我几乎完全陷入画素描的状态，画面有点像油画的效果，我开始试图把光影减到最弱，达到完整而有微妙的变化的感觉。

我对女性人体的私密的体验还包括那种很温润、很粉气的感觉，比如画面出现丝衬、蕾丝、小内裤、透明

的长手套，文身等等因素，表达一种透明的感觉，一种隐隐约约的感觉，这些隐约的东西不会破坏整体的感觉，很女性化，也很私密，包括画面中的人物是一种很自然的、很放松的姿态，这种私密状态被呈现出来，是一种挺自然的状态。颜色是粉色系列，也被虚化处理，虚虚的，神秘被藏在里面，有种想要看总是看不清的效果，所以画得也是朦朦胧胧的。

中国画颜色最早比较单调，发展到五代顾闳中《韩熙载夜宴图》时，画面上各种颜色的蓝就有好几种，颜色变化可以非常细了。颜色与线结合得非常好。中国画在战国时，线的运用已经成熟，战国时工笔画技术含量小，到后来丰富了，到唐宋发展到了顶峰，“十八描”就是从那时演变来的，后来线条的表现力非常强，每个人都有自己的风格，比如吴带当风，很张扬，有动态，写意人物最早是从他那演化来的。唐宋以后工笔人物画画的就少了。

总的说来，中国画是一种虚拟性的艺术，它的线、点、形象、颜色等，都传达出一种特殊的意味。中国画所描写的种种物象，有着近似符号化的东西。虚拟空间的运用在中国画中是非常常见的，画家把所写的自然生命，集中在一片无边的虚白之中。

可以说，中国画的美，也是很抽象的，虚拟的，只可意会不可言传。营造出一种“雨在画处，又在无画处”的意境。

所有的人都想自己的东西与别人不一样。

我确定要画人体这个题材，线条就成为障碍，为了体现人体的厚度，几根单独的线条就把它框住了，并且，有些线条在我的画里是不需要的，去掉线条我会有更好的施展。偏爱典雅的色彩与我自己的审美趣味有关系，我自身不喜欢强烈的、跳跃的色彩，也越来越偏向灰色这种色彩，人体的颜色也是很整的，是融合在一起，线条的消解在最初是因为题材的需要，延续到现在则是个人风格的逐渐形成。

线在我的作品中更多的是实物的体现，比如在《冬天》这张作品里，我画一个乱乱的电线杆子，其实我就是被那种乱乱的电线形成的形式美感给吸引住了，我画它的时候觉得我完全就是在画线，只不过方法不同，这个线是我一点点染出来的，有厚度，不是勾出来的。我觉得我把线用另外一种方式呈现出来了，变得实物化了。再比如《冬天》的另外一个细节，女孩身上穿的条绒外套，我用颗粒的颜色堆出了条绒的效果，也是一条条线，这些线表现了衣服的厚度和转折造型等。这个线条在我的作品里同样不是被勾出来的，是我用类似古代壁画里沥粉贴金的效果堆出来的。只不过同样也是实物化了。这是线条在我那个时期作品中的体现，仍然有，变了一种方式。

其实这时候我对线条的态度已经是它可以变换成各种方式存在，不一定非要拿毛笔勾出来的。我对线条的这种不坚定态度应该和我在附中受过的四年西方教育体系有关系。那时候觉得线在画面里的作用并不是不可动摇的。这和我在临摹时的感受截然不同。

到了《境》系列的时候，线已经被我最大限度的弱化，只是在非常关键的我认为需要强调的部位才会强调一下。

在开始《香》的创作时，我觉得线条对我表现人体已经形成了障碍，我需要人体的边缘是虚的，浑然一体

的，所以一直到现在，表面上看，线基本在我的画面里消失了，但我觉得它以另外的形式存在。比如蕾丝，完全是用线勾出来的，再比如女孩的头发，隐约中还能看到线条。这些线被实物化了，在我觉得应该出现的时候在画面中扮演另外的角色。另外，在人体的某些结构部位，有被强化的染出来的线的感觉，这和西方的造型美学就相去不远了，同样的强调结构。我的作品里始终摆脱不了西方艺术对我的影响，这和我身边有一批从事油画和当代艺术的朋友也有很大关系。

线条对我的作品而言，最早就是一个轮廓，或者说要用线条把轮廓勾勒出来，到第二个阶段，线条是表现力，不仅要表现轮廓，还要体现疏密，体现美感，一张白描不用加颜色，用线去体现黑白灰的层次，线条有了表现力。我的画，线条可以被消解，人体表面轮廓没用线条，其实看背影，有些线是染出来的，是隐含在里面的，没有勾出来，也就是说我不是为了画线而画线，是根据需要画出来的，不需要就不用画出来。线条为我的创作服务。

我不想我的画完全素描化，那样还是简单了。我努力把素描的一些因素弱化了，但是因为受了这么多年西方教育，会不可避免带有西方的素描因素，一些人物形象的刻画肯定会用到，在结构上也还会有，完全回避是不可能的，回避的是素描与工笔冲突的东西，那就是回避素描中的光影、起伏、质感，把黑白灰的层次有意弱化掉。

男性对女性人体的感觉，认为女性的美是丰腴；是女人体的转折、曲线，高高低低起伏错落的曲线；有变化是美的，而在我看来，曲线不是我对女性美的全部概括，纯净是更重要的，皮肤有呼吸的感觉是吸引我的。

女孩与女孩在一起可以很亲密，可以手拉手，可以抱着，可以搂着，女性的亲密更自然，这里有暧昧，但没有指向性的程度。

从人体的局部着手，应该是受西方摄影的影响，尤其是黑白摄影有很多是选取人体的局部，这能很好地体现躯干的美，如果完整地表现人体，比如画人体的正面，那么人的头部肯定要好好刻画，比如表情，这势必会夺人的眼球，人的注意力就会集中在五官的描绘，毕竟这个地方很丰富，而躯干部分干净、单纯，我就单独表现躯干，选取我感兴趣的这么几块来表现，这样出来会更纯粹，表现更直接，而且会走向极致。选取局部本身使构图饱满，很有张力，局部充满了画面，再没有多余的东西，张力就是有这种扩张性的感觉。我觉得这也与我身处在电视、摄影、网络、电影等等这些影像的时代有关，图像的广泛传播与这个时代有关系，看多了肯定会在作品中反映出来。

《依然美丽》主要表现的就是现代的女孩，是刚过了青春期，有点少女的感觉，也有点女人的感觉在里面的状态，她们对爱情，对生活的压力有一些感悟。但这些东西对她们来说是懵懵懂懂的，她会感受到社会给她的压力，她自己的感觉就是在这个社会里自己很渺小，很微不足道，很无助，她会给自己化妆，但是是化给别人看的，但她又很单纯，所以这是很矛盾的。以前我画的大多数是身体的局部，好像一个美丽的瞬间，而这次都是比较完整的。包括很多细节上的处理，比如描黑的眼圈、脸上不加掩饰地贴着“邦迪”，甚至是拎着假发的光头女孩。此外背景上有一些被线缚住，或者已经死去的小鸟、小鸡……我觉得黑眼圈是种特别适合现在的女孩的妆，因为很多女孩年纪轻轻好像已经经历了很多事情，她们的外表虽然依旧漂亮，但是眼神已经不再清澈。黑眼圈可能不用画都已经有了，这种妆说不上是掩盖了疲惫还是暴露了疲惫。包括这种被涂掉的口红，就是没涂好或刚涂掉，因为红色本身有种被伤害的感觉；还有她的眼睛红红的，有点没睡好，有熬过夜的，每天晚上出去玩的感觉。我画面中主要描绘了这种矛盾的、被伤害的感觉，比如画

面上的女孩一只眼睛被打青了，蹲在地上，挺无能为力的，是一种很暧昧的受伤害感。

我是希望在这个时期自己的作品能更有力度，更有内容一些。其实说起来画面的主体人物整体感觉是柔弱的，画面总的来说也还是淡淡的，看起来很平静。但是女孩脸上的邦迪，肿了的眼睛等等这些因素使画面出现了不和谐的、硬的东西。我觉得这种反差更强烈，比直接硬碰硬的东西更震撼。就像一个很安静的屋子里掉了一根针，声音很小，但却很有穿透性，能直通人的内心。我认为这样的形式很有力度，也能拨动人的心弦。包括电影我也喜欢日本的多一些，是因为日本的电影总是在纯净中透出一丝残酷，表达得挺极致，又能在平静中突然带来很震撼的东西。

我开始构思独立的刺绣作品。当时考虑的首先是绣什么，刺绣是传统的样式，这个是无法变的，那现在是否可以把刺绣的内容延展一下？我就想很多东西其实都可以绣，不一定非固定在传统的東西里，我只要借用这个刺绣的模式就可以了。接着我就琢磨，是否可以把这个东西再深挖掘一下，我不想只是原原本本地把它画出来，最后我找到了刺绣背面的这个东西，我现在做的《绣——孕》等作品画的就都是刺绣的背面。《绣——孕》这件作品的产生是在我怀孕的时候，当时怀孕了要生小孩了，我的想法还挺复杂的，一方面我是很期待这个小生命，可反过来我又有恐惧，不知道自己是否能够胜任母亲这个角色，以及她是否会打破我既有的生活。其实所有事物都是有两面性的，它的正面和背面是不同的，呈现给人看的和私下里的是不一样的，这和刺绣是一样的，正面整洁亮丽，背面乱线纠缠的。刺绣背面的形式感也非常好，它打破了原有的整齐有序的东西，看起来有种凌乱的美。

做这个作品的过程是先有实物再画出来的，就是先找到我想画的东西，按照图形把它绣到绫子上，然后再比着绣好的背面把它画出来。其中有一个从真实的针线转换到画笔勾出来的线这个过程。我用的是非常传统的线条，只不过把功能转换了一下。传统线条是用来造型的，为造型服务；我这个作品里是单纯把线像缝制东西一样的，就像针线，使用勾线来模仿针线刺绣的效果。这个出发点就完全不同了。这回的刺绣作品很纯粹，完全都是线了，晕染的东西消失了，出来的效果和以前的《香》系列也不一样了。但和双层系列一样，我会同时进行其他作品的创作。

其实意义和内容的模糊性是当代艺术的一个重要特点，就是很难一下把这东西说清楚，它有误读和歧义的东西在里面。

双层的作品还有一点和我以前的作品不一样，就是把图像的东西直接用在了我的作品里。上面是我在绢上画的画，下面是图片。这个图像有的是我拍的照片，有的是我从网上下载下来的，这是没办法的，现代社会图像的信息量很大，想不受影响都难，还有就是我喜欢的艺术家的作品直接翻拍成图片的。像我有一张双层作品《雪国》，后面用的就是里希特的一张油画作品，画的雪景。我觉得里希特有很多作品都很中国，和东方讲究的那种意境美很相似，我当时一看就很有感触。当然中国的东西更含蓄、中庸一些，而他的东西有德国人特有的那种冷静和理智。但都很安静、空灵、不躁动！这个是很喜欢的。我把我的画和图片这种现代媒介叠加在一起，但看起来并不生硬，一个是和我选择的图片有关系，还是有指向性的；另外就是绢本身材质的特点决定的，绢有透明性，但又不完全透明，它制造出的这种朦胧胧的效果会把很多不和谐的东西削弱，并把它们融合在一起。

作为一个职业画家，我理解的职业就是工作，画画就是我的工作，画画不单是谋生的手段还是我的兴趣所在，工作与兴趣结合在一起对我来说是最好的状态，是一个非常理想的工作。