

一  
当  
一  
代  
一  
水  
一  
墨

# 新经

CONTEMPORARY  
INK  
PAINTING

崔进

主编 / 孙磊

卷

河北美术出版社

—  
当  
—  
代  
—  
水  
—  
墨  
—

新  
经

CONTEMPORARY  
INK  
PAINTING

崔 进

卷

主 编 / 孙 磊

### 图书在版编目（C I P）数据

当代水墨新经. 崔进 / 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087726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多个角度，一种立场，当代新水墨的立场。





工作室

GONGZUOSHU



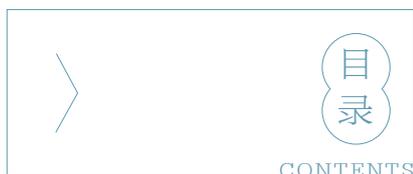
崔  
进

CUI JIN

简介

1966年生于江苏东台 / 2001年毕业于南京艺术学院 / 现为中国美术家协会会员 / 国家一级美术师 / 南京书画院专职画家





文稿	1	冷雨	50
创作随记（文/崔进）	2	此时彼刻	51
创作访谈（文/崔进）	6	朦	53
神圣的欢乐和消遣的沉思——看崔进的近作（文/黄专）	12	淹没	54
捕捉图像背后的现实隐喻（文/鲁虹）	14	伫立	55
逍遥的私语者——崔进和他的纸上世界（文/顾丞峰）	18	静凝	56
游弋的心灵——解读崔进的都市人物题材系列作品（文/马小依）	22	登高望远	57
清醒的呓语者——读崔进近作有感（文/王永彬）	26	盛装	58
剥离虚拟——感知画家崔进（文/师玉峰）	28	迷山	59
		浮游者	60
画 作	31	建设者	61
红色的记忆	32	高处	62
乐土	33	行迹	63
欢乐今宵	34	嘉年华	64
欢乐今宵（局部）	34	嘉年华（局部）	64
大操练	37	闲散	66
猎鸟者	38	怒放	67
融春	39	异花	68
耀斑	40	异花（局部）	68
悬置	41	眩臆	70
白屋	42	眩臆（局部）	71
并列的人	43	断线	72
华影	44	叵测的场景	73
眩晕	45	坐看云起	74
在一起	46	渍	75
怀念一只鸟	47	秘园	76
滥夜	48	眩夜	77
情侣	49	艺术经历	78



## 重构工笔画色彩的当代精神语境

在逐渐工业化，信息时代的今天这种标准赖以生存的文化情境已经消失，在我们关注现实情境的同时，同样需当下精神价值取向来思考、审认传统，领悟新文化形态所具有的意义。

在新的人文景观中寻找合适的、创造性的形式语言和符号。

在现实传统样式及内容已难以使中国画在实质上进入当代中国的文化生活中，应寻求切入现实，干预生活的新维度，以体现理性的时代精神和灵魂本质的深刻思考，以实质性的内容开拓中国工笔画的创新。

新的文化不能完全套用传统的形式表达，而应确立新的文化价值标准。作品一经和新的生活经验及艺术经验发生作用，便获得新的特征和表现。寻找合适的母题，形成新的语言符号和新的规范。

视觉图像是作者内心体验的外在表现，我们在以敏锐的目光关注现实情境的同时，须以当下精神价值重新思考传统的中国画，以新的艺术观念审认传统，用个人方式抽离中国画言语固有的观念和式样，强调主体的认识个人经验、直觉、潜意识及心理幻觉的表达。

强化色彩自身的精神深度，突破和超越传统色彩所负载的价值取向。向工笔画色彩确立新的“能指”，图像结构支配并体现图像生命的符号，使工笔画的格局拓展有着多种变异的可能性。

所谓的规范性标准只不过是前人根据特定审美追求对水墨画媒材性能的一种认识结果。



创作草图



传统色彩的理论及运用，能使画家自由地达到抒心写意的意象境界，但同时也导致画家面对五彩斑斓的世界的直觉与感觉在表现力上的束缚，就视觉图像而言，作为绘画本体的色彩表现空间和感染力大为减弱，这也使得中国画在风格多样的当代艺术潮流中难以融入其中。

复兴并重构工笔画色彩语言体系已是无法避开的话题。

表面上看，西方现代艺术中色彩的象征性和主观性与传统中国画色彩观有共同的一面，但重要的是：西方现代艺术色彩观与传统中国画的色彩观所不同的是，中国画主要是通过物象而有感而发，故色彩仍是以物象依附为基础的；而西方现代艺术的主观意识则是更为精神幻化，更为强化色彩的自觉，是对生命体验的直接流露。

在当下，艺术观念的更新远比图式本身的演变要重要得多。

精神出发点的差异，势必引导风格上形式趣味的异同，这对新的工具材料和技法运用的尝试也带来了众多的可能性。近年来工笔画色彩媒材，从传统的宣纸绢，延伸到云肌麻纸、皮纸、亚麻布等。颜料也从以矿物质色和植物质色为主的传统颜色扩展到水彩、丙烯等色的选用，大量的中间色系，使画家在色相的选择上有了更多的自由。不同材料形成了画面光泽、色相质感和肌理等艺术效果。工具材料成为作者感觉的延伸。传统的技法与无法承载新的审美表达，在不断的实验过程中，诸多的新技法应运而生，如厚涂、堆积、拓印、喷绘等等。渲染手法从水彩画、日本画等艺术中吸收了诸如皴染、积染、碰染、烘染等，这些都极大地拓展和丰富了工笔画色彩的表现力在全部的视觉历史中获得综合创造想象力。

在我近期的工笔画创作中以以往明快浓烈的色彩演绎为具有象征意味的中性灰色，画面追求朦胧的形色纠缠的效果，而这种色调的处理与我所追求的静谧疏离的心理描述相吻合，以自言自语的逍遥姿态独来独往于现实与幻想之间，关注人与人、人与物之间神秘的离合关系，捕捉生命中偶然呈现的诗意瞬间。清晰的形象消隐为悬浮飘忽的精神。

人物泛表情化的处理符合内省性的心理描写，意在刻画人类心灵阴柔的一面。以现实离异者的身体把遭遇的真实转入到自我捕捉快慰式的私语空间中，营造一个想象与现实相凝聚的意象世界。

色彩语言是一种内省式的体验方式，它的推进程度是体现精神的疏离程度，我们往往陷于语言层面上的危机意识，实质上是画家主体意识的危机，只有源于精神的探索，语言才能具有持续的内驱力。

艺术史是一部关于视觉方式的历史，更是一部表现人类精神演变的历史。

## 精神的眼睛

形式语言是一种内省式的体验方式，是一个触及精神视角的东西。它的推进程度。是体现精神的疏离程度。只有源于精神的探索，语言才能具有持续的内驱力。

风格上的形式趣味的差异，其根本点则是画家精神出发点上的差异。

用精神的眼睛来感验现实社会的生存空间，体验生命存在深层里遭遇的真实，把留在记忆层面上的生活话语转换出来，通过对自我价值的认可来重新看待存在的能指倾向。

关注人与人，人与物之间神秘的离合关系，捕捉生命中偶然呈现的诗意瞬间，透过视觉的表层，以一种诗化的距离来叙述想象与现实相凝聚的镜像世界。

当观者站在图像的背后，心灵将与之交往，它使我们与这个不可理喻的世界保持距离，而重新唤起人们对自身生存问题的关注。对生存的自省与对现实的审度，使水墨画进入“人”的生存空间。

对于现实，我们常常会显得无所适从，唯能聊以自慰的是，我们还有着一双精神的眼睛。我们仍能以绘画的方式延续着对某种理想的坚持。



鸟语  
60cm×60cm 漆画  
2002

## 自述

我出生于“文革”开始的那一年，印象中似乎世界的每个角落都充斥着熙熙攘攘的狂热人群。那种众生狂欢的景象使我莫名地兴奋和恐惧，茫然地注视着周围无法理喻的一切，犹如生活在梦境，这一切深深地存放在我的记忆之中。以后的日子里这种奇异的情境在与现实相对应的语境中不断地漂浮出来，不自觉地成为日后我绘画的素材资源，童年时代的惶恐与欢乐不时交叉地从画面深处生发出来。

在校时所学的是工艺绘画专业，各种画种、范式都学，这使我较为全面地接触到了视觉艺术的全部历史。直至今日，仍庆幸的正是经历过这种触类旁通的训练，我才能轻松自如地将不同的艺术语言不露痕迹地糅合在一起，在全部的文化传统中获得视觉的、综合创造的想象力。这期间受形而上画派和超现实主义画派的启示，热爱那些描述梦呓气息的大师作品，如包西、基里科等。我这段时期的作品多为一种无中心的构图，人物倒错、场面繁复，充满怪异迷狂的情绪宣泄，以愉快的话语来叙述想象与现实向事例融合的意向图景。而这种奇异的恣狂常常给我带来意外的惊喜，将我引入超验世界之中。

从1995年起，苦涩困惑、无所适从的都市体验使我将作品的精神切入点确立在对“人”的深层意义上思考，对个体生存状态的关注，放弃对物质的直接感受上，寻求一种诗化的距离，揭示表象底层的另一种真实，以自言自语的逍遥姿态独来独往于现实与幻想之间。以往清晰的形象消隐为悬浮飘逸的精神符号；人物泛表情化的处理符合内省性灰色，意在刻画人类心灵阴柔的一面，以现实离异者的身份把遭遇的真实转入到自我满足的快慰式的私语家中间。



皖南写生  
40cm×50cm 水粉  
1997

用精神的眼睛重新审度现实，仍将是未来一段时期内创作行为的态度。在实验过程中引导出新的体验并使之向纵深推进，用不断完善的个人使在当下已成失语状态的传统意义上的工笔画具备进入当代文化语境

# 创作谈

崔进

**吴东（以下简称吴）：**你的创作风格似乎从一开始就与别的国画家有所不同，能说一下这方面的原因么？

崔进（以下简称崔）：南京是个传统文化氛围十分浓郁的地方，但是我20世纪80年代末在南京艺术学院读书时，正值“’85新潮”时期，文艺界思想颇为活跃，各种主义、新流派、新团体层出不穷。社会上文艺思潮的剧烈变革，对我的思想也产生了剧烈的撞击，一时间陷入了兴奋和茫然中。只好从学校的图书馆里的前人画册和著作中寻找自己着迷的东西。那几年几乎阅遍了图书馆里所有的古今中外画册，试图寻找触动自己感觉的艺术家及其作品，以马格利特、契里柯、达利、巴尔蒂斯等人为代表的西方超现实主义画派的那些描写梦呓的作品，给了我很大的触动，帮我打开了传统文化之外的另一扇大门。

后来随着社会阅历的增长和艺术理解力的不断提高，我发现传统文化的规范性标准，只不过是前人根据特定审视的一种认识结果，在逐渐都市化信息时代的今天，这种赖以生存的文化情景已经消失，已无法寻找到农业文明氛围中所形成的样式背景，也难以表现当代人的内心世界。所以在文化变革的时期，我们在以敏锐的目光关注现实情景的同时，同样须以当下精神价值和审美取向来思考传统文化，以新的价值观念重新审视传统，确立新的价值规范。对于传统的传承，我们认为不是简单的沿袭传统笔墨的一招一式，也不是继承传统的审美情境，而是一种广义的继承气息和认识，是一种文化的继承。而不仅仅是抓住前人的笔墨标准不放并在创作中将之延伸，以不断完善的个人方式，使在当下已成失语状态的传统意义上的中国画，具备进入当代文化语境。基于这样的认识，从最初的工笔画创作时我便刻意寻求在技术上与传统工笔画和学院工笔画拉开距离，仅是在材料和某些技巧的运用上传承了一些工笔画的方式，如勾勒、渲染等，图式和技术则更多地借鉴了其他诸多艺术门类，如壁画、民间美术及西方艺术等，无论从观念还是构图、造型、设色等都与前人的工笔画有着本质的区别，这其实与我所学的专业有关，以平面的手法处理画面似乎更为得心应手。

我画的第一幅国画叫《红色的记忆》，这幅画对我启发很大，因为我当时不会画传统意义上的国画，当时在学校上了一个月的工笔基础课，我在学校真正学的工笔画时间就这一个月。教研室设置这个课程的目的就是为了让了解中国传统绘画，教课的老师也不是专业的工笔画老师，主要以临摹古代作品为主。



1991年中国画研究院搞了一个展览，我送了《红色的记忆》参加，现在看来当时那张画的线条勾勒渲染都不是特别好，但是人物形象吸收了很多剪纸及年画的造型因素，我把剪纸的形象符号用国画的形式表现出来，运用包西等人

皖南写生  
40cm×50cm 水粉  
1997

满构图处理作品的方法，营造熙熙攘攘的众人狂欢的景象，后来居然还获得了特等奖（第一名）。当时的评委刘勃舒就评价说：“你画中的人物形象很创新，大家原来都没有见过，你这画是满票。”我说：“其实我是不懂国画怎么画。”情况的确如此，我在学校里所学的工笔画只是最简单的勾线、填色、渲染，也仅仅是皮毛，但是我对于绘画的图式理解比对技法来说更敏感。

当我到欧洲第一次看到卢梭、马格利特等人的原作时，感到很吃惊，觉得他们的作品从技术上讲距离古典大师的“标准”太远了。他们作品里面几乎看不到什么技术含量，像卢梭本来是个业余画家，但是他却描绘出了被现实遮蔽了的游弋的灵魂。西方人认为创造比传承更重要，特别是进入现代艺术之后，绘画作为视觉图像的一种，其识别性和唯一性成为衡量作品价值的重要标准，这就要求我们在传统技术之外应该更为注重作品图式的创新。

我们讲对传统的理解，并不是说古人怎么画你就怎么画，一招一式学过来就是传承。继承传统更多的是一种气息的继承，是一种“大文化”的继承，比如说像赵无极。赵无极在西方能站得住脚，主要是因为他的绘画具有很东方的文化内涵，把象形文字等大量的东方文化元素融入到他的作品中去，东方人能理解，西方人也喜欢看。还有你比如说像蔡国强他的作品也很国际化，还有谷文达等。你需要把传统的文化内涵与现代的文化符号相融合起来，能够将传统的文化气息表现出来就已经够传统的了，所以没必要非得一模一样。

吴：你的工笔画中吸收了国画、油画、漆画、壁画等多个画种的技法，使你的作品厚重耐读，具有很强的艺术表现力，你是如何做到把这些技法完美地融合在你作品中的呢？

崔：这要得益于二十多年前我的本科专业——工艺绘画，这个专业类似于壁画、漆画之类。因为专业基础课的原因，学的比较杂，各种艺术门类似乎都接触过，油画、水粉、国画、壁画、民间美术（如年画、剪纸等）、西方的现当代艺术都学过，当时对每个画科的兴趣都很浓郁，紧张而充实地学习，使我受益匪浅，为我今天的艺术形式的形成夯实了基础。

每一个经验都被运用到创作中，如那时的美术教育注重速写，进校后又临摹了好多连环画。这对后来的创作在构图、人物造型等方面很有帮助，乃至我现在还用一些速写的笔法来绘制极具动感的人物形象。写实油画的技法吸收到工笔画中，改变了一些传统的渲染方法，使画面显得厚涩。漆画有多种技法其实与当代日本画很接近，近来较为流行的岩彩画，其技法几乎在漆画中都有运用，如漆画中如涂、窑变、打磨等技法吸收到工笔画中，丰富了工笔画的肌理表现效果，至于壁画几乎就是与国画互为发展的。相当多的壁画其实就是以工笔重彩的形式来表现的，壁画的充盈构图、绚丽色彩对我的影响很大。现代艺术中的平面构成手法对现代工笔画也很有启发。所以说，若从技术层面来说，各个艺术门类都接触一些，无疑是一种触类旁通式的训练，从中将不同的艺术语言不露痕迹地糅合在一起，在全部的文化传统中获得视觉的综合创造的想象力，从而形成和完善我的绘画形式语言。

吴：我们发现从1990年至今，你的创作风格还是变化较大的，能谈谈这个变化过程吗？