

Chinese Contemporary Artists' Documents of Liu Zijian

中国当代艺术家文献全集

刘子建



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

Chinese Contemporary Artists' Documents of Liu Zijian

刘子建

主编 杨维民



文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

中国当代艺术家文献全集. 刘子建 / 杨维民主编.
—北京: 文化艺术出版社, 2010.5
ISBN 978-7-5039-4492-5

I. ①中… II. ①杨… III. ①水墨画—艺术评论—中国—现代 IV. ①J052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 078079 号

中国当代艺术家文献全集——刘子建

Chinese Contemporary Artists' Documents of Liu Zijian

主 编: 杨维民

监 制: 今日美术馆

策 划: 曾孜荣 陈爱儿

责任编辑: 胡 晋

特约编辑: 徐芸芸

装帧设计: 秦 华

封面摄影: 黄丽娟

出版发行: 文化艺术出版社

地 址: 北京市东城区东四八条 52 号 100700

经 销: 新华书店

印 制: 北京顺诚彩色印刷有限公司

版 次: 2010 年 7 月第 1 版

印 次: 2010 年 7 月第 1 次印刷

成品尺寸: 170 mm × 230 mm

印 张: 10.5

图 片: 131 幅

字 数: 98 千

书 号: ISBN 978-7-5039-4492-5

定 价: 78.00 元

如发现印刷装订问题, 请直接与印刷厂联系调换

地址: 北京市丰台区马家堡路 69 号 邮编: 100068

电话: 010-67582888

目录

自序

005 刘子建 自序

批评家评论

- 006 殷双喜 实验水墨的文化意义及收藏
010 皮道坚 子建墨象之维度
013 吕 澎 关于刘子建的艺术
016 陶咏白 他似一道电光——话说刘子建其人与艺术
020 查常平 从刘子建的阅读史看艺术作品的命名
024 马孟雅 不拘一格的笔墨手法
028 杨龙芳 等待之爱
032 评论文摘

杂谈与访谈

- 044 张继年 向死而生——画家刘子建的精神追求
054 孙振华 感受刘子建
058 刘明鉴 如何构建刘子建
062 王 昕 我这个常人眼里的刘子建
065 杜玉林 玄妙
066 谷雪儿 天音
068 刘子建 答嘉德六问
070 刘子建 库艺术笔谈
076 谢湘南 两个事关实验水墨的重要文本

艺术家自传

081 刘子建 风中的帆

艺术档案

104 实验水墨之前的作品

114 1987年的焦墨人物写生

创作案例

118 为创作雕刻的模板和拓印的效果

120 垂丽之天象·玉振的创作过程

作品赏析

123 刘子建 黑色空间里的时间碎片

145 刘子建 画前独白：关于《垂丽之天象》

艺术家年表

162 刘子建艺术简历

主编后记

166 杨维民 主编后记

原书缺页

原书缺页

Chinese Contemporary Artists' Documents of Liu Zijian

刘子建

主 编 杨维民



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



垂丽之天象——铺辞
200 × 122cm
水墨、宣纸
2007

自序

刘子建

我手里北岛的随笔《时间的玫瑰》，深冷的铁灰色封面，深红只在书名和一小片尖锐的碎屑上，是诗人对时间和玫瑰意味深长的诠释。时间无情，玫瑰坚强。只不过，时间更像一条流淌不尽的河，而玫瑰的生命则短暂得多，我们谁留意过或说得清楚，玫瑰最终怎么消失？它们又到了哪里？

时间在我们这一代人的生命消失之后，照样经流不息，不过那已是另外人的时间，和我们没有关系。但我们的生命应不至于和玫瑰一样，香艳和坚强过后，便了无终迹。记不清谁说过，人生就是一场奇妙的旅行，永远向前，没有停息，哪怕最短暂的瞬间，也应该是独一无二的唯一。我明白，我和他人留在书里的文字和图像，对未来来说，不过是时间流逝留下的花骸而已。若真是花骸就好，它就能唤起后人对过去的时间和我们的怀念。

实验水墨释读上的困难，不仅仅因为它是抽象的，还在于它所处的这个时代，极不利于它的生存，但又可以说是专门为它准备的，这种复杂性在其他艺术那里就根本不存在。不了解这种特殊性，自然就无法读出实验水墨的意义，也无法读懂我的艺术。我的创作是一个在持续了二十多年的过程之后，形成的个人风格和独树一帜的语言，我的追求是要建立起一个符号化的抽象世界。我不否认，这符号的世界充满了私密的意味，对欣赏者来说，如何进入这个符号的王国，并不是件容易的事情。这让我想起了波里布尼的话，他说：“抽象画家就像是敢于把自己发射到黑暗太空的宇航员，他们的领地是行星黑暗无光的那一边，他们标点出看不见的星球的存在。”如果说波里布尼把难以释读的抽象画比喻为“看不见的星球”，那么，我希望这本书对读者理解抽象水墨有所帮助。

具体到这本书，我不知道我对文献的理解和强加给文本的自传性质，对还是不对。我的理解是，要了解一个特定的艺术，首先得了解作品背后的那个人。没有两个人的艺术是一样的，说明艺术创作本质上就带有作者自传的性质。我用文字断断续续地回顾了自己的一生，还给作品配上释读的文字，这些内容，是因为它们存在过，并深刻地影响了我的生活与艺术，在书中让它们和作品相互印证，目的是希望它能帮助读者加深对作品的理解。

实验水墨的文化意义及收藏

殷双喜（博士、中央美术学院《美术研究》副主编）

20 世纪 90 年代以来，中国的水墨画创作呈现出十分活跃的态势：个人风格的多样化自不待言，艺术理想与价值倾向的多元差异也呈现出明显的格局。被称之为“实验水墨”的一批艺术家尤为活跃，并且在近十年的廉隅砥砺、艰难拓展之后，涌现出了一批优秀的艺术家和作品。研究他们的创作道路，分析“实验水墨”的文化意义，对我们全面了解中国现代艺术的进程，观察中国画的转型，确立当代水墨画的收藏基点是具有艺术史意义的工作。

在各种不同的展览和文献中，我们经常碰到的是“实验水墨”、“现代水墨”和“抽象水墨”这三个概念，在许多场合我们无法确切地把握评论家和画家对上述概念的理解与使用的范围，因此有必要对我们使用的概念加以界定。

上述三个概念虽然有语义内涵的差异，但都是指 20 世纪 90 年代以来中国画创作中具有强烈变革意识的一类创作，与它相对的是传统水墨与学院写实水墨（有论者称为“新院体画”）。传统水墨是指对于传统中国绘画的延续，其价值理想和水墨趣味都是以古典中国画为旨归的，无论是以宋代院体画为范本的工笔画，还是以明清文人画为根源的写意画，其笔墨技法和超脱现实、闲适幽远、天人合一的自然观和绘画观，代表了数千年中国传统的精神底蕴。

学院写实水墨的发轫可以追溯到 20 世纪初中国的新文化运动，一大批中国新文化的先驱病陈中国画的空洞衰败，主张引入西洋画的方法改造中国画。具体说就是将西方文艺复兴以来的三度空间的造型观察与塑造方法引入中国，将中国画传统的师生相授、默写临摹、书画并重的承传方式改造为以素描为基础的课堂教育，以“科学性”、规律性为理想建立一种大规模培养美术人才的体系。在强调写生的同时，更多注重艺术与现实生活的审美关系，主张为人生的艺术，笔墨技法服从于整体画面的形象塑造与主题性的构图，作品表达的思想性和形式语言的统一成为基本的评价标准。

与传统水墨和学院写实水墨不同的第三类水墨画就是我们所称的“实验水墨”、“现代水墨”



礼魂
68 × 68cm
水墨·宣纸
2010

或“抽象水墨”，它有着不同于前述绘画的精神内涵与风格形态。

有关“实验水墨”的“实验”，刘子建认为“实验”是一种态度，指对某一事物有超乎寻常的想象力并在信念中坚信它是一个可以实现的理想，却要在黑暗中探索实践的行为。“实验”之于艺术，意义重大在于它执意要勇敢地探索前人从未涉足之处。如果这样认识，“实验”不过是一种坚定的、不妥协的变革态度，所以刘子建又补充了自己的思想，即“实验水墨”的实验精神，就在于它要在传统水墨与学院正宗的笔墨规范之外，另辟一套路数，即以现代主义态度和传统拉开距离，同时坚持认为西方的标准不是自己的标准。具体说来，就是要在高度成熟的传统基础上实现语言的现代转换，即形式技法和抽象图式的同步发生。

由此我们注意到“实验水墨”的抽象性，即不少艺术家都在自己的创作中不再营造具体的物象，转而以抽象的图式和多样化的水墨技法来实现水墨语言的现代性转换。所以尽管用“抽象水墨”来界定“实验水墨”过于狭隘，但抽象性语言的综合运用确实是“实验水墨”的一个鲜明的特征。在我看来，“实验水墨”的内涵要大于“抽象水墨”，它包括了主观性很强的变形形象、符号化的图式、表现

性水墨、材料拼贴及部分以水墨材料为主要媒材的观念性水墨装置与行为艺术。

如果我们从走向 21 世纪的中国艺术的大背景来看,我觉得“现代水墨”这一称谓更能显示出中国当代水墨画中正在发生的现代主义潮流,即中国水墨画不仅以新的形态参与了中国当代艺术的整体性的现代化过程,也以独特的面貌参与世界文化艺术的当代发展。现代水墨是中国社会现代转型期的产物。所谓“现代”,不是“当代”这样一个时间性的概念,而是指水墨画创作中的“现代性”,它是一个文化和精神的命题,即当代水墨画家对特定历史情境的自觉反思,也就是对中国当代社会的历史与当代状态的执著关注和创造性的水墨语言表达。

“现代水墨”区别于传统水墨之处就在于它的人文内涵与精神追求,即它表达当代人的精神与心理状态、审美趣味为己任,但同时又坚持现代水墨的变化应该从传统中国画(秦汉以来的大中国画)中寻找语言的资源与风格的生长点,特别强调艺术创作中“心物关系”中“心”的方面。这一点又使它区别于学院式的写生型中国画。当然我们无需否认,现代水墨从西方现代艺术中汲取了许多有价值的东西,如结构、色彩、肌理、拼贴、观念等。但最重要的是,现代水墨画家清醒地意识到自己所面对的是一个全球经济、政治、文化等日益一体化的工业化、科技化、信息化的新时代。由此产生了现代水墨画的两难处境——既要保持作为中国身份的水墨形象,又要把这种传统艺术融入到当代生活中去,使现代水墨不至于成为中国现代化进程中的“局外人”。面对世界,要坚持中国艺术的文化身份;面对中国社会,要使自己成为现代精神的艺术表征,“实验水墨”或“现代水墨”的文化意义由此得以确立。

“实验水墨”的文化意义首先在于它在国际艺术格局中对民族艺术身份的确立。这种身份确立的必要性源于两个基本要点:一是中国艺术作为东方艺术的代表,确实具有与西方艺术不同的文化内涵与价值观念。作为全球文化马赛克拼图中的一部分,中国艺术应该有自己的文化特质,通过与当代西方艺术保持必要的张力,来促进世界艺术的相互交流,只有通过相异性才能达到真正的平等共存。已故的日本美术评论家河北伦明先生 1985 年曾来华访问,在参观中国汉代霍去病墓石雕时,他为中国文化的力量、厚度以及历史的深度所深深感动。与产生于优美自然环境中的日本美术的美丽、亲切相比较,他认为中国艺术的强力性、深邃性和惊人的感染力来源于邻近的厉害竞争对手。他认为创造了如此杰出的石雕的人们,是在与同汉族尖锐对立着的匈奴的生活与文化相厮搅当中,才造就成这种感染力和精神的。只有在与强大的对手的竞争中锤炼、完善,才能形中国文化的这种雄强气质。在一个迅速走向繁荣的现代化的中国,面对强势的西方文化,需要有自尊自信和强有力的民族艺术,以表达新一代人的精神,这种精神包含着健康进取、个性尊严以及富有想象力的创造。

强调民族身份的确立并不是狭隘的民族保守主义,而是说,要注意研究和发扬中国艺术自身的特性,这种特性既包含着对东方文化传统的批判性继承,也包含着对中国社会在工业化进程中生存环境的恶化与人的心灵日益物欲化和精神钝化的关注。具体到中国水墨画,在实践中的一个主要问题是如何理解它的“水墨根性”及水墨特质,而理论上的困惑则是水墨画对表现当代人的精神与心灵状态的可能性的问题。持反对意见的人认为,艺术媒材并不具有保持民族文化根性的功能,在当代艺术中,使用何种媒介并不重要,重要的是以何种观念去运用不同的媒材表达当下的文化感受。对于水墨画的功能和前途,有些评论家认为,它没有必要也不可能作为一个画种继续保留下去,而应作为一种艺术的媒介因素融入新的观念艺术整体中去。与此不同的意见主要来

自实践中的水墨画家。张羽认为,水墨的本质不是媒材,而是它所蕴含的文化内涵,而水墨的当代性就在于它的批判性,即对于现代社会物欲至上、心灵苍白、自然恶化的批判,这使得“实验水墨”成为中国当代文化语境的一部分,也具有了在世界艺术中交流的基本前提。刘子建认为,“实验水墨”的原创性在于西方绘画没有为水墨艺术准备现成的经验,油画的塑造性、遮盖性与水墨的流变性、透明性是不同的。中国水墨艺术的独特性不仅在于它的媒介的独特性,也在于它是一种与西方不同的观察方式和欣赏方式,在中国人那里产生不同的文化联想。皮道坚先生坚持认为,水墨抽象可以作为当下感受的载体,中国传统中的“澄怀观道”完全具有容纳当下经验和展开开放视野的文化功能。

由此,我们可以认识到,对于中国当代文化来说,“实验水墨”的文化意义,就在于它的“现代性”,即它对于现代人的精神生活的表达所具有的独特性与可能性。

“实验水墨”作为中国当代艺术的一个组成部分,积极参与了全息的现实图像的重建,艺术家要探讨的是艺术语言的自足性,即语言如何通过表达的方式同现实发生关联?于形态学的角度对传统水墨语言进行解体、重构与再造,通过图像的隐喻、符号的组织建立抽象与具象的深层文化联系,这就意味着一种对传统水墨断裂性和逆向性的继承。从这一意义上来说,“实验水墨”在艺术史上的文化意义就是一个创造性的转换,即在中国画的历史上完成从传统、近代向现代的文化转型。因此我将“实验水墨”定位于现代艺术范畴。这一定义的内涵是说,“实验水墨”是在传统中国画的文脉中发展出来的现代中国画的形态,它的基本价值(艺术价值和精神价值)是积极的、建设性的、理想化的、精英化的。在它20世纪90年代的发展早期,它还被认为是一种形式化的、边缘化的水墨样式,但在今天,它已经成为中国当代水墨画中最有活力的艺术现象。它的主要观众和接受者将会是现代社会中成长起来的具有较高教育水平和文化感知的青年一代。

从我近年来不断参加的多个重要的“实验水墨”的展览来看,可以观察到有相当多的民间资金在支持着“实验水墨”的创作与学术活动,这从不断举办的展览及相关的学术研讨会、不断出版的画册中可以看到。同时有相当一部分有远见的企业家、收藏家参与了中国“实验水墨”的早期活动与收藏。当我们还在争论中国画的前途问题,讨论“实验水墨”的身份时,中国的企业家与收藏家已经进入现代水墨的收藏。我们只要想一下中国古代的皇家收藏、清代的扬州画派,以及其后的海上画派、岭南画派等,就可以知道,在某种意义上,正是强有力的经济后盾支持了艺术家群体的形成以及艺术创作、交流、研究风气的形成。

从近年来中国水墨画的发展来看,“实验水墨”确实已成为中国当代水墨艺术发展史中的一个重要现象,对于这一现象的分析、研究和收藏,将会成为世纪之交的中国美术史的一个重要课题。我不认为“实验水墨”可以取代传统水墨、学院写实水墨以及其他水墨样式在中国当代文化生活中的地位和作用,但我认为,如果没有近十年来中国“实验水墨”的充分发展,中国当代艺术就是一个失去生态平衡的统一之场。面对一个走向多元文化与精神价值的新世纪,我们有充足的理由去守护我们的人文理想。愿这个世界有更多样的声音,尊重每个人的精神创造自由,如法国思想家利奥塔所说:“让我们向统一的整体开战,让我们成为不可言说之物的见证者,让我们不妥协地开发各种歧见差异,让我们为秉持不同之名的荣誉而努力。”

子建墨象之维度

皮道坚（华南师范大学美术学院教授）

“无边的黑夜骑着黑夜般的乌鸦飞进我的眼睛。”

——海子《太阳》

1985年以来，一拨又一拨年轻艺术家在痛切地感到中国传统绘画语言经由一代又一代文人的不断趣味化，最终丧失了它原初的本性时，不得不面向西方寻求言辞，以表达当下的紧迫不安。然而令人沮丧的是，艺术家与诗人一样，都是用“血液说话”（海子《太阳》）者，借来的言辞毕竟是借来的言辞，那不是我们自己的血。借来的言辞再好，也难免一出口就变调走神，神不在场，当下也不在场。难怪诗人慨叹“我无法换掉我的血”（廖亦武《大循环》）。

我想子建很可能是有鉴于此才毅然决然地选择了“黑色绘画”，用东方特有的水墨媒材去营构他的黑色空间，去捕捉那使他寝食难安、恍恍惚惚的墨象。为的是能在这人欲横流、纷纷攘攘的尘世，还能依稀可辨那仿佛来自遥远天穹的声音，那关于我们命运的神谕。这样做无疑是需要勇气和识见的。也许画家本人一开始并未充分估计到这一点，不然他不会伤感地说：“在我的朋友们旋风般地作动时，我超然在外了，我看上去甚至有点孤独，在我选择的黑色绘画上，没有同路人。”

1992年，子建一气绘制了十件较大幅面的抽象水墨画作品，其时画家仍蛰居湖北，尚未南迁广州。这一年也正好是湖北画家的“波普”旋风席卷“广州90年代首届艺术双年展”，以“强力集团”的整体阵容大出风头的时候，相比之下，子建的“黑色绘画”则显得有些“门前冷落鞍马稀”。作品效应上的这种强烈反差，实际上折射出中国当代画坛颇具代表性的文化选择和价值取向，将一系列尖锐的提问醒目地悬在路的前方：

传统的中国水墨绘画媒材是否已穷尽了它的能指？

西方绘画的标准究竟是全球的共同标准抑或只是我们的一个参照？一个更深刻的提问则是：艺术的纬度仅仅只是“天、地、人”和可以触摸的“长、宽、高”吗？细读子建这批绘制在中国宣纸上的水墨画新作，我们发现画家正以自己的艺术行为方式，力图为我们提供上述问题的答案。



黑色空间里的时间碎片.2 68×136cm 水墨、宣纸 1994

在子建看来，所谓艺术方式不过是基于艺术家对其所选择的材料媒介所抱态度的一种技术性操作。而媒介材料则仅仅是一种材料而并非一种规范。基于这样两点识见，子建走出了当前水墨绘画的两个误区：墨守传统水墨的笔墨规范和忽视对水墨之技术性操作的新的可能性的探索。

早在 20 世纪 80 年代，子建即在观念上与实践上开始了他对中国传统水墨画之“线条中心论”的消解。为了充分释放水墨材料随机渗化的潜能，他在自己的技术性操作中突出地运用了各种以水带墨的技巧，把中国画自唐代项容、王洽等人以来积累了千余年的泼墨语汇推向一个新的难度。水墨的流动感及其随机渗化特质所带来的种种奇妙变化，还有图式的抽象化处理，均给人以十分新奇的感受。然而，尽管画家主观上针对古典水墨画的“笔墨观”展开了冲刺，力图以一种新的“墨象观”来取代传统的“笔墨观”，以实现水墨语言从古典形态向现代形态的转换，我们在画面上感受到的那种墨韵仍是传统的延续。他这一时期的作品仍多少透露着一些中国旧文人的柔弱气息。

进入 20 世纪 90 年代，子建的水墨画创作开始出现新的契机。根据水墨只是媒介而非规范，经典的线形水墨语汇只是对水墨材料性情的一种认知结果的观念，他在水墨的自律性运动中引入了一种强硬的阻断与限定机制——以拼贴的“硬边语言”去强化画面的紧张感与强迫感。这种引进的硬边语言拓展了传统水墨语言的阈限，画面明显呈现出当代艺术的可通约性，水墨的运动渗化机制与停滞、阻隔机制之间的纠结，传达出某些令人捉摸不定、耐人寻味的当代情怀。

应该说真正显示了宣纸上的水墨流动所可能具有的深刻表现力的作品，是画家 1992 年完成的那批被命名为《黑色空间》的“墨象绘画”。引进的硬边拼接手法已完全不露痕迹地融入水墨的流动、渗化过程之中，成为其中不可或缺的对抗性因素。画面上那些“计白当黑”的硬边处理，与显然也是着意为之的，仿佛是化不开的郁结般的浓浓的墨块、墨团、墨点一起，在浓淡水墨自然流变而成的幽明隐显、恍惚交替的背景上，构成具有强烈冲突感和神秘意味的新墨象。传统水墨的冲淡谐和被剧烈的冲撞、对抗所取而代之。这种冲撞对抗与我们在西方现代绘画中常常感受到的那种骚



邹恩 68×136cm 水墨，宣纸 2009

动、宣泄的欲望表达不尽相同，它们似乎更具纯粹的精神性，它的指向也仍是疏导和净化。

子建终于获得了一种新的水墨图式——一种以笔墨点线的碰撞去分割形态而构成的具有现代意识的新东方艺术图式。他不仅拓展了水墨语言对力量、速度、雄强、爆发，对时空意味，对生命感悟等方面的能指领域，更重要的是，他创造了使我们得以与喧嚣的物质世界之间保持一定观照距离的“黑色空间”。这些充满神秘的浮显与隐入的变化着的黑色空间，具有前所未有的维度。他们既非中国传统水墨绘画中所通常表现的那种“天人合一”式的天、地、人之三维宇宙，也非西方绘画所通常表现的三度具象空间。海德格尔曾经指出：“神性是尺度，人用它来计量出他的栖居，计量出他在天空之下，大地之上的逗留。……人的栖居建立在一种对于这个‘维’的翘望、计量之上，天空和大地皆属于这个‘维’。”（海德格尔《“……人诗意地栖居……”》）是的，子建墨象中即存在此种“神性之维”，如海德格尔所言：“意象之诗意言说，将天空显像的光明和声响与那陌生者的黑暗和寂静，聚合而成一如。以此种景象，神使我们惊讶不已。在此种陌生之中，神宣告了他那稳步到来的近（nearness）。”（海德格尔：《“……人诗意地栖居……”》，摘自《海德格尔诗学文集》）

画家自己也说得十分透彻：“人是靠神话活着的，没有神话的人是根本不存在的，神话既是个人的秘密，又是一种生存的勇气，还是人生命的一种暗喻。……绘画成为我连接神话的良媒，我要做的工作仅仅是复活生命孕育的过程与生命之初的混沌，还有黑暗中的光，这一切被用来表达我对生命状态乃至人类命运的关注。”（摘自刘子建《为〈黑色空间〉所作的自白》）

这是进入子建的黑色空间的小径，是理解子建墨象的关键。子建墨象在当下及将来的意义，不仅仅在于拓宽了水墨语言的能指范围，也不仅仅在于面对已然世界化的西方绘画的“语词”规范仍试图确立自己的规范，它最深刻、最直接的意义在于：拒绝充斥着物欲的世界对心灵和思维的腐蚀，让我们能在迎面飞来的无边黑夜中接近神祇。