

INK AND WASH ARTICLES · CHANGE IN THE WORLD OF COLORS



2015

水墨文章

INK AND WASH ARTICLES

当代水墨研究系列展

第四回



殷双喜 樊枫 主编

CHANGE IN THE WORLD OF COLORS

2012
中国书画函授大学
建校三十周年纪念册
CHINA CORRESPONDENCE
UNIVERSITY OF PAINTING
AND CALLIGRAPHY

色彩变化

CHANGE IN
THE WORLD
OF COLORS

图书在版编目 (CIP) 数据

水墨文章:色界变象/殷双喜、樊枫主编。

-- 武汉:湖北美术出版社,2016.11

ISBN 978-7-5394-8850-9

I. ①水…

II. ①殷… ②樊…

III. ①中国画—色彩学—研究 ②画家—人物研究—中国

IV. ①J212.063 ②K825.72

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 236733 号

主 编:殷双喜 樊 枫

执行主编:章后仪

编 委 会:(按姓氏笔画排序)

王 南 刘 宇 刘永西 张文博 高小林

彭子虎 樊 枫 薛苏北 殷双喜

设计排版:代 楷

翻 译:甘 静

责任编辑:熊 晶

技术编辑:李国新

水墨文章:色界变象 殷双喜、樊枫 主编

出版发行:长江出版传媒 湖北美术出版社

地 址:武汉市洪山区雄楚大街 268 号 B 座 18 楼

电 话:(027) 87679541

传 真:(027) 87679529

邮政编码:430070

印 制:武汉市精一佳印刷有限公司

经 销:全国新华书店

开 本:889mm×1194mm 1/16

印 张:21.25

印 数:1000 册

版 次:2017 年 8 月第 1 版 2017 年 8 月第 1 次印刷

定 价:398.00 元

做时代的记录者

2011年，我出于对水墨画问题的思考以及心怀对民族文化文脉如何继承的心情，在武汉美术馆发起了“水墨文章——当代水墨研究系列展”的学术项目活动，并在同年举办了展览的第一回：“写意精神”。这个项目最初并没有预设目标以及特别详实完整的思路，但基本方针是每届邀请一位学者作为策展人，提出一个水墨以及宽泛意义上的中国画的学术或实践问题，然后由问题展开讨论，并策划一场展览，召开相应学术研讨等活动，从而引发关注，展开思考。截至今年，展览已行至第四回，本回主题为“色界变象”。

“色”是画面的色彩，是艺术家心中的色相，是我们视觉辨别世间万物的重要依据与乐趣来源。在传统画论里，对“色”的使用方法论可追溯至南齐谢赫六法中的“随类赋彩”，意为根据类别划分区域后赋予画面颜色。唐以后，水墨画逐渐成为文人绘画主流，于是有了张彦远在《历代名画记》中有名的“运墨而五色具”的论述。“墨分五色”这一具有哲学思辨的绘画观伴随着整个文人水墨的潮流，在中国绘画历史中盘踞了文人画家观念一千余年，真正有关中国画颜色的讨论在这段历史中处于边缘而无力的状态。上世纪以来，许多画家在实践中探寻色彩在中国画表现中的可能性，突出表现的如林风眠、湖北重彩写意群体等，一时之间惹众人关注。但与此同时，问题也逐渐浮现——当越来越多的画家以色彩作为突破自我，突破传统画法的方式之时，“色”之于中国绘画其意何在？

中国画的概念因地域之分而与西画相对应，但区别于西画的绝不仅仅是地域。我以为中国画与西画最关键的不同在于，中国画以及中国画家表达的是“心源”的图像，表达方式也极为主观。这才形成了中国画以“意”为根本的作画思维。表达的物象与表达的方式相对于最终的“达意”而言，都只不过是载体。“色”作为表达方式之一，在中国画传统里，也是极为主观的。青绿山水的石青、石绿绝非视觉所见真实山水的色相，工笔花鸟里的璀璨翎毛也绝非写实。“意”是表达目标，“雅”则是审美标准。与我同龄的画家大抵都有习工笔的经历，这使我深知使色作画需要克服许多技术上以及观念上的难题才能使色达意且同时致雅。而中国画的“色彩”因其本身的特性，相较于西画在表现空间、体量以及质感上又略弱一些，这种限制使得中国画的“色”想要有所发展却一直困难重重。

新中国成立后，画家们纷纷响应号召去体验生活，描绘生活。这一时期，出现了大量在今天看来独具特色的中国画。有趣的是，即便作画材料完全一致，中国画气韵却几乎丧失。当然，我们不能否认其在中国绘画史中的特殊价值和意义。只不过，这也带给我思考：中国画的气韵究竟是何？我们又该如何在当代这样一个缺乏统一判断标准的时代前提下确定中国画应有的文化立场，以在人类文明中积淀中华文明？

“水墨文章——当代水墨研究系列展”经前三回“写意精神”“笔法维度”“文脉创化”，至今“色界变象”已先后历五年，提出四个话题，邀请了共四十六位在中国画领域具有代表性的艺术家参与其中，未来相信会有更多话题提出，在一段时间以内这个命题都会处于一个不断探索和挖掘的过程。我们希望通过这样的展览记录和梳理我们所处的时代的水墨面貌和精神，而通过这个过程我们最终将要发现哪些才是真正属于中华文脉的“水墨文章”。

(武汉美术馆馆长)

2015年春

TO BE RECORDER OF THE AGE

In 2011, I started an academic program, the Ink and Wash Articles • Contemporary Ink Painting Research Exhibition Series, for my concern over the ink painting and my probe on how to carry on with our national culture; and in the same year we held the Freehand Spirit, debut of the exhibition. Though without preset destination or full-fledged blueprint, this program was set to invite a scholar as the curator once a year to raise an academic or pragmatic question on the ink painting and Chinese painting in the broad sense, then coming forth a series of discussions, an exhibition and corresponding seminars, to raise issues, make people confront them, and then let them figure out how to solve the problems. So far the exhibition has proceeded to the fourth round and the theme this year is “Change in the World of Colors”.

“Color” means the painting’s color, the hue in the artist’s heart, an important basis for us to distinguish everything under the sun and a constant source of delight. The earliest methodology of coloring in traditional Chinese painting theory can be traced back to Xie He’s six principles in the Southern Qi dynasty where he advocated “Suitability to Type”. Later in the Tang dynasty, ink painting gradually became the mainstream in literati paintings; then came along Zhang Yanyuan’s Famous Paintings through History with his well-known ink-monochrome theory that “Painted with ink, the ink painting has five colors.” This philosophical interest, “Ink has five colors”, has swept through the whole literati painting history, lurking in literati’s mind for over a thousand years, and the real study of color remained largely unexamined, marginal and powerless. Since the twentieth century there have been many artists exploring colors’ performance in the expression of Chinese paintings and some outstanding painters as Lin Fengmian, Hubei heavy color freehand painting group have attracted people’s attention instantly. Nevertheless, this also creates some problem — What’s the real meaning of “color” to Chinese paintings when more and more artists try to break through and break away from traditional painting methods via colors?

Given its geographical location, the Chinese painting is a counterpart to western paintings, but their difference is more than that. In my opinion, to distinguish Chinese painting from western painting, the key is that painters of Chinese painting present images “from the heart” and their expressions are quite subjective. This eventually creates the thinking mode in Chinese painting with “spirit” as its basis. Images and media are just vehicles as compared to the ultimate purpose of “carrying the spirit”. “Coloring” as a means of expression in Chinese painting tradition is also very subjective. As blue colors and green colors in blue and green landscapes are definitely not the real colors of the landscape, the dazzling feathers in meticulous flower and bird paintings are anything but faithful to the original. “Spirit” is the target of expression, and “elegance” is the aesthetic criterion. Most painters of my age have practiced the meticulous painting and I know there are tremendous obstacles to overcome both technically and conceptually in order to be faithful as well as elegant. Meanwhile due to its own nature, “color” in the Chinese painting is not so expressive in space, volume or texture as western paintings and the above limitations make the exploration of colors in Chinese painting extremely difficult.

The time New China was founded painters accepted the call to experiencing and painting life. During this period, multitudes of

Chinese paintings unique in the present eyes cropped up. Interestingly, even if the painter used the same materials, the charm of Chinese paintings barely remains. Of course we can't deny these paintings' particular value and significance in Chinese painting history. They simply remind me: what exactly is the spirit of Chinese paintings? How should we define the right cultural stand of Chinese paintings without agreed standards in the present situation and develop Chinese culture in human history?

The "Ink and Wash Articles • Contemporary Ink Painting Research Exhibition Series" have been marching into the fifth year from the past three, "Freehand Spirit", "Dimension of Brushwork", and "Creation of Cultural Context" to the present "Change in the World of Colors", four issues having been put forward and forty six artists representative in the field of Chinese painting having been invited; still more topics will surely be brought about in the future with each of them being probed more and more in a certain passage of time. We hope that through this kind of exhibition we are able to record and sort the ink painting's face and spirit of our age, and that we will eventually discover those "ink and wash articles" truly belong to the Chinese cultural context.

Fan Feng (Curator of Wuhan Art Museum)
Spring 2015

变古则今 赋彩制形

中国画中色彩的运用，难点在于“形色相和”，和则气韵生动，不和则形迹宛然，画无生气。这说明，中国画中的色彩系统不是一个单纯自足的色彩系统，而是在与水墨的黑白系统（或黑白灰系统）互补共生、对立统一的过程中生发出来的，这一点与西方油画的色彩系统是不尽相同的，它的创新难度也在这里。

对于中国画来说，借鉴和运用中外美术史中的色彩经验是艺术创新的应有之义，而从中国文化与艺术的传统中探索中国画独特的色彩表现语言，则是当代中国画家有可能在前人的艺术高峰上走出新路的一种历史使命（另外一个可能的探索之路，则是绘画的空间关系研究）。

20 世纪 90 年代，中国的实验水墨运动兴起，涌现了一批重要的水墨艺术家。进入 21 世纪以来，“水墨”概念得到广泛运用，已成为“中国画”的替代概念，虽然强化了其“现代性”，但也与中国绘画史的传统渐行渐远。而中国画的当代性，其艺术语言的演进与拓展，应该从中国传统文化与艺术中寻找最为根本的生长点。

本次展览的主题为“色界变象”，旨在探讨中国画的当代转型，研究中国画的色墨关系，以及色彩与物象、色彩与图形、色彩与观念等。从“大中国画”“大美术”的视野出发，观察现代中国画艺术中色彩运用的可能性与边界，展现当代优秀的中国画家以不同的色彩媒介、表现形式所进行的语言探索和观念拓展。

这次展览延续了武汉美术馆对中国水墨艺术持续研究展示的学术构想，邀请了来自全国的十二位重要的当代中国画家，展现他们的近期创作和精心探索。对于这些画家来说，语言怎样在观念表达中恰如其分地展开叙述，工具和技术怎样在创作中推动表现的力度，笔墨与色彩怎样在艺术家手中魔幻般地超越原本的文化属性，始终是问题所在。如果说现代艺术发展的作用是视觉形式的拓展，后现代艺术则是把艺术变为无所不在的生活——感觉状态，这是从“形”到“态”的演变。从参展作品中我们可以看到，这些中国画家在笔墨与色彩、造型与图像、工笔与写意、传统与现代等不同方向所进行的学术耕耘，看到他们为建构具有中国气派、文化特性的当代中国画所做出的卓越贡献。



（中央美术学院教授、《美术研究》执行主编、策展人）

CHANGE FROM PAST TO PRESENT COLOR AND DESIGN INNOVATION

In Chinese paintings, the difficulty in the application of colors is to achieve “form and color agreement”; if they agree with each other, the painting will be vivid and lively; if they do not, the painting then will be rigid and dull, indicating the color system in Chinese painting is not an isolated or self-sufficient one but a system born in the innovation challenging process of complementing, coexisting, contradicting, and unifying with the accepted black and white (or black, white and grey) system, different from the western oil painting color system.

For Chinese painting borrowing and imitating worldwide coloring experience is a necessity for innovation; and exploring unique color expression language in Chinese painting from traditions of culture and art is a sort of historical mission for contemporary Chinese painters who stand on their predecessors’ shoulders. (Another possible exploration is to research on space in paintings.)

In the 1990s the Chinese experimental ink and wash movement rose with a group of prominent ink painting artists. And the concept of “ink and wash” has been widely used and even replaced the term “Chinese painting” in the 21st century, reinforcing “modernism” while loosening its ties with Chinese painting traditions. However, contemporariness of the Chinese painting, evolution and expansion of the art language should be rooted in and rise from traditional Chinese culture and art.

The exhibition chooses “Change in the World of Colors” as the theme and tries to discuss on the contemporary transfer of Chinese painting, to research on the relationship between colors and ink in Chinese painting, analyzing color and image, color and figure, color and concept, etc. Viewing from “grand Chinese painting” and “grand art”, it also tries to observe colors’ possibility and boundary in modern Chinese paintings, to present contemporary elite Chinese painters’ language exploration and concept expansion through diverse color media and expressions.

Wuhan Art Museum extends its academic idea with long lasting interest in Chinese ink and wash research through the exhibition and invites twelve prominent contemporary Chinese painting artists nationwide to exhibit their latest creations and elaborate exploration. To these artists the problem is always how to appropriately express concepts with language, how to add force to their works with tools and techniques, and how to transcend cultural boundaries like magicians with their brush, ink and colors. If modern art development is about expansion in the form of visual expression, then post-modernism art is to change art into a state of omnipresent life-feeling, which is evolution from “form” to “state”. Looking at those works in exhibition, we see the artists’ academic effort in different directions as ink and color, pattern design and imaging, meticulous and freehand, tradition and modernity; we also notice their outstanding contributions to the construction of contemporary Chinese paintings with Chinese style and cultural identity.

序言

樊枫：做时代的记录者

殷双喜：变古则今 赋彩制形

学术论文与研究

- 002 殷双喜：变古则今 赋彩制形
- 007 彭德：水墨画的色彩背景
- 015 牛克诚：“众色”与“赋彩”——中国古代色彩认知与表现的一个考察
- 027 章后仪：限制与自由——“色彩”之于当代水墨的新扩展
- 030 “色彩中国：中国画中的色彩观”学术研讨会纪要

当代水墨之于“色彩”的声音与实践

色墨兼备

061 罗平安

075 陈向迅

093 陈孟昕

113 侯黎明

色胜于墨

135 田黎明

157 刘庆和

177 胡伟

191 沈勤

传统出新

215 梁铨

235 钟孺乾

255 徐累

275 金沙

附录

289 艺术家档案

303 展览档案Ⅰ——学术活动

309 展览档案Ⅱ——公共教育活动

315 展览档案Ⅲ——展厅效果

319 展览档案Ⅳ——筹备纪实

变古则今 赋彩制形

殷双喜

1927年12月13日，鲁迅先生在上海为装帧设计家陶元庆的画展写出如下言简意赅的点评：“他以新的形，尤其是新的色来写出他自己的世界，而其中仍有中国向来的魂灵……”这段文字的要点在于肯定陶元庆的绘画，既和世界的时代思潮合流，又未丧失中国的民族性，因为他究竟是中国人。而中国画的发展，则有赖于中国画家“变古则今，赋彩制形，皆创新意”（南齐谢赫《古画品录》）。

“赋彩”而非“着色”，这一用词也许与汉代文学400年间的主要样式“赋”有关，其特点是“铺采摘文”、“抒情咏物”、讥讽时事、想象奇物、结构恢宏。要之，“汉赋”继承“楚辞”，具有多层次、综合性、整体性的艺术气质，是中国文学的主流形态，顾恺之的《洛神赋图》创意直接来自三国曹植的文学名篇《洛神赋》，充满奇诡想象与瑰丽色彩。同理，在中国美术的早期，色彩的运用早已经成为常态，现存最早的画论中，东晋顾恺之的《论画》中已提到“凡胶清及彩色，不可进素之上下也”。《画云台山记》中提到：“清天中，凡天及水色尽用空青，竟素上下以映日西去。”此处的空青，即一种球形的孔雀石，随铜矿而生成。至南朝宗炳，已在《画山水序》中提出“以形写形，以色貌色”之说。它表明，中国画的发展过程中，形与色是一对根本性的范畴，决定了中国画的基本形态与风格样式。形色关系始终是中国画无法回避的重要范畴，因为形的表现主要依赖用笔和用墨，形色关系也就转化为墨与色的关系，无论是墨线或墨染，都要在与色彩的关系中呈现出形体的结构明暗、质感气韵，乃至图像意义。

如果说形的功能在于状物，那么色的作用则在悦情。“赋彩鲜丽，观者悦情”（南陈姚最《续画品》），从中国古代洞窟寺观壁画中广泛地运用色彩可知，作为公共艺术形态的壁画，色彩是影响观众的重要因素，色彩是最具有公共性的绘画要素之一。唐代美术史家张彦远在《历代名画记》中有专门的章节，详细讨论了中国画所用的各种颜料、绢帛与胶。值得注意的是，因为社会的广泛需求和工程巨大，在唐代壁画的绘制过程中，作为创作团队的首席，著名画家和民间大师，逐渐将赋色的工作交给助手和徒弟去做。唐代朱景玄在其《唐朝名画录》中提到，吴道子画东都天宫寺壁画，在寺之西庑“亲为设色”，说明他对此画的重视，阎立本在长安慈恩寺画《功德》一画，亦“亲手设色”。朱景玄曾观吴道子所绘壁画，见“数处图壁，只在墨踪为之，近代莫能加其彩绘”。这似乎表明，唐代绘画已经出现“形色分离”，有以墨绘线描而独立之绘画，如五代荆浩《笔法记》中所言：“夫随类赋彩，自古有能，如水墨晕章，兴我唐代。”问题在于，唐代兴起的水墨画法，在大画家王维那里，渐分高下，“夫画道之，水墨为最上”。色彩逐渐与工匠和院画视为一体，成为宋元文人画家所鄙夷的东西，画之逸格，“拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘”（宋黄休复《益州名画录》）。“今人但知用笔纤细，傅色浓艳，便自谓能手。”（元赵孟頫《松雪论画》）。

这便是中国画色彩传统的历史断崖，其根源在于唐以后文人画家逐渐掌握了中国绘画的话语权，他们以文字的形式界定了中国画中水墨与色彩的艺术价值高下。文人画家多为官员与知识分子，轻视画工出身的画家，又不愿花费心力学习造型与色彩技法，只从书法手笔入手，以山水为主要表现体裁，使中国画走上了水墨山水为主体的发展之路，人物画与重彩画的衰败命运此时被决定。明代唐志契指出：“山水原是风流潇洒之事，与写草书、行书相同，不是拘挛用工之物。如画山水者与画工人物（阙）花鸟一样，描勒界画粉色，那得有一毫趣致？”（《绘事微言》）画家钟孺乾对此有敏锐的评论：“中国文人画摒弃色彩，除了道家崇素思想的影响和工具材料的制约（或谓之优长）之外，在很大程度上同文人画家们不思变化的惰性和欲变不能的畏难心理有关。‘绢受色，纸受墨’早已成为定论，在纸本上用色需要磨练专业技巧，而清高守成的士大夫显然缺乏实验的勇气和热情。”

美术史的复杂并非文人画家鄙视和远离色彩与工笔那么简单。同是唐志契，在讨论“积墨”之法时，注意到宋元画的“积色”之法——“迄今看宋元画著色尚且有七八次深浅在上，何况落墨乎”，而清代王原祁更注意到“色与墨”的关系，要点在“取气”，即“六法”中的“气韵生动”。“画中设色之法与用墨无异，全论火候，不在取色，而在取气。故墨中有色，色中有墨，古人眼光直透纸背，大约在此。今人但取博彩悦目，不问节腴，不入稜要，宜其浮而不实也。”中国画中色彩的运用，难点在于“形色相和”，和则气韵生动，不和则形迹宛然，画无生气。这说明，中国画中的色彩系统不是一个单纯自足的色彩系统，而是在与水墨的黑白系统（或黑白灰系统）互补共生、对立统一的过程中生发出来的，这一点与西方油画的色彩系统是不尽相同的，它的创新难度也在这里。

说到油画，20世纪30年代油画家倪貽德倒有一篇谈《新的国画》的文章，说到中国画的创新之路：“方今对于国画之非难者，大约都持有两种最大的理由：第一，说国画是不合于科学的方法，如轮廓之不准确，光暗之无分别，远近之不合于透视，色彩又太单纯，于是极力想把西洋画的方法，与我们的国画合起来，以另成一种折衷派；第二，说国画中所用的材料，太简单了，不足以充分表现物象，于是急急乎想把西洋画中的材料来替换了。”倪貽德认为这都不是重要的事情，重要的不是形的像不像的问题，而是由对象引起的内部的生命，要从新的事象、新的感觉中，去寻找新的诗意，新的情调。创造新的技巧，表现新画境。

可以说，将艺术的表现形式与艺术家的主观情感表达结合起来，正是中国绘画的精髓，传统文人画注重写意水墨的主观表达，而忽视自然形体与形式结构；而传统工笔画则关注形体结构与道德性的理性图解，忽略了艺术家的天性流露。中国画走向现代的进程，材料与形式十分重要，但根本性的问题是探索新的形式语言表现当代人的心理状态与

精神追求。在这一过程中，色彩的多样化探索固然是必须的，但色彩毕竟是艺术表现的桥梁而非终点。倪貽德在其论述提到“偶然用西洋画的材料绘国画，也是意中事”，但重要的是表现现实生活艺术，从摹仿到创造，从追慕到现实，从幻想到直感，这一点与林风眠的艺术观是一致的。显然，对林风眠、倪貽德这一代兼修中西绘画的艺术家来说，中国画的发展与变革，采用西洋画的材料和形式，原属自然，重要的是以艺术安慰人类的感情，以艺术替代宗教对人类的情感产生作用。而艺术之所以能够发挥宗教所不具备的作用，在于艺术的表现工具是线形、颜色或声音，艺术的表现方法自由而抒情。而艺术的进步，得益于科学的进步，例如“线形的变化，颜色的分析，以及声音之日渐复杂，可说全是科学之赐”（林风眠《致全国艺术界书》）。

有关艺术与科学的关系，值得关注。在中国画的长期发展过程中，科学并不是一个根本性的价值基础，而在西方美术史的发展中，科学在一定的历史时期对绘画产生过重要影响。例如，19 世纪的光学、透视学以及 20 世纪的心理学的对于印象主义绘画和超现实主义绘画的影响。在德国著名文学家和美学家歌德（1749—1832）生活的时代，人们视自然科学为过于秩序化的规则，人们想用自然科学去归纳色彩并确定其效果。从牛顿（1643—1727）开始，色彩规则成为西方文化知识界的一个时尚话题，在许多沙龙里面得到讨论。歌德撰写了《色彩规则》一书，在其中讨论“色彩的本质”，他想借助此书消除画家对于理论的反感——“人们发现画家至今怀有一种恐惧，那就是明显反感所有关于色彩的理论性观点，比如色彩的种类、色彩的意义等”。

今天，有关色彩的心理效果、象征效果、文化效果、政治效果，仍然是我们研究和探索的对象，通过情境阐明色彩的效果，人们可以将色彩与个人的生活经验联系起来，进而唤起人们自然的、无意识的反应与联想。绘画中存在着摹仿现实的真实色彩，也存在着与人们心理感受相关联的象征性色彩，象征的效果产生于将一些审美经验普遍化，将色彩的心理效果抽象化。为什么同一种色彩在不同的绘画作品中会产生不同的观看效果，这取决于观众基于生活与视觉经验的复杂的心理记忆。对于中国画来说，借鉴和运用中外美术史中的色彩经验是技术创新的应有之义，而从中国文化与艺术的传统中探索中国画独特的色彩表现语言，则是当代中国画家有可能在前人的艺术高峰上走出新路的一种历史使命（另外一个可能的探索之路，则是绘画的空间关系研究）。

20 世纪 90 年代，中国的实验水墨运动兴起，涌现了一批重要的水墨艺术家。进入 21 世纪以来，“水墨”概念得到广泛运用，已成为“中国画”的替代概念，虽然强化了其“现代性”，但也与中国绘画史的传统渐行渐远。而中国画的当代性，其艺术语言的演进与拓展，应该从中国传统文化与艺术中寻找最为根本的生长点。本次展览的主题为“色界变象”，旨在探讨中国画的当代转型，研究中国画的色墨关系，

以及色彩与物象、色彩与图形、色彩与观念等。从“大中国画”“大美术”的视野出发，观察现代中国画艺术中色彩运用的可能性与边界，展现当代优秀的中国画家以不同的色彩媒介、表现形式所进行的语言探索和观念拓展。

这次展览延续了武汉美术馆对中国水墨艺术持续研究展示的学术构想，邀请了来自全国的十二位重要的当代中国画家，展现他们的近期创作和精心探索。对于这些画家来说，语言怎样在观念表达中恰如其分地展开叙述，工具和技术怎样在创作中推动表现的力度，笔墨与色彩怎样在艺术家手中魔幻般地超越原本的文化属性，始终是问题所在。如果说现代艺术发展的作用是视觉形式的拓展，后现代艺术则是把艺术变为无所不在的生活——感觉状态，这是从“形”到“态”的演变。从参展作品中我们可以看到，这些中国画家在笔墨与色彩、造型与图像、工笔与写意、传统与现代等不同方向所进行的学术耕耘，看到他们为建构具有中国气派、文化特性的当代中国画所作出的卓越贡献。

作为视觉艺术的绘画的力量，在于艺术家对于作品形式语言的综合性处理与表达，真正的艺术存在于整体性的表现，而艺术中的表现性就存在于造型、笔墨与色彩的语言结构之中。既然色彩、肌理、速度、形状、方向等结构性质是被视觉直接把握的，我们有理由相信，这些性质传达的表现性同样是被视觉直接掌握的。当代中国画中的视觉样式不是任意的，它不是一种由形体和色彩组成的纯形式，而是艺术家对于各自民族的传统文化、哲学与人文精神的理解的综合表达，画家对于造型与色彩的表现，使他成为传统精神和自我观念的主体解释者。这样，观念就存在于艺术语言之中，存在于造型与构图、笔墨与色彩的表现之中，存在于艺术家对于艺术语言的独特理解与处理之中。

早在2001年，画家钟孺乾就意识到：“开启中国色彩传统，拓展语言技巧，积累专业经验，并不是中国画家既定的意图和最终目的，而是在纯然个性化的发展中开发了新的艺术趣味和新的表达途径，使一向满足于即兴玩耍和单色铺陈的旧体水墨画，扩充容量，增强表现力，从而为当代中国画辟出新的品类。”

当代中国画走向成熟的标志，取决于我们能否建立有历史凭借和现实依托的艺术品格和语言体系。以往在艺术创新的口号下进行的潦草实验，已成往事；深入而广阔地吐纳传统资源，独立而自在地表达，在探索中形成当代中国画新的语法和表现语言，是当代画家的要务。正如徐悲鸿在1947年发表的《新国画建立之步骤》一文中所说：“建立新中国画既非改良，亦非中西合璧，仅直接师法造化而已。中国画可开展之途径甚多，有待于豪杰之士发扬光大，中国之艺术应是如此。”