

鲁虹
著

Chinese
Contemporary
Ink
Paintings

 中国当代
水墨

1978—1999

中国社会科学出版社

Chinese
Contemporary
Ink
Paintings

中国当代水墨
1978—1999

鲁虹著

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国当代水墨:1978—1999 / 鲁虹著. —北京: 中国社会科学出版社, 2017. 12

ISBN 978 - 7 - 5203 - 1662 - 0

I. ①中… II. ①鲁… III. ①水墨画—绘画评论—中国—现代
IV. ①J212. 052

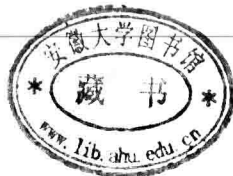
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 299470 号

出版人 赵剑英
责任编辑 郑 彤
责任校对 季 静
责任印制 李寡寡

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010 - 84083685
门 市 部 010 - 84029450
经 销 新华书店及其他书店

印刷装订 北京君升印刷有限公司
版 次 2017 年 12 月第 1 版
印 次 2017 年 12 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 25.25
字 数 372 千字
定 价 198.00 元



凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社营销中心联系调换
电话:010 - 84083683

版权所有 侵权必究

目 录

前 言	/1
第一章 1978—1984：水墨画酝酿变革	/5
第一节 开放的社会背景和艺术家的心理	/7
第二节 吴冠中提倡形式美	/20
第三节 水墨画创新蔚成风气	/25
第四节 周韶华的水墨画创新观及《大河寻源》	/35
第二章 1985—1989：水墨画面临急变	/41
第一节 “八五新潮”的巨大冲击	/43
第二节 李小山引起的震撼	/53
第三节 湖北中国画新作邀请展	/62
第四节 谷文达的突破	/69
第五节 表现型水墨崭露头角	/76
第六节 抽象型水墨异军突起	/86
第七节 超现实型水墨的出现	/97
第八节 对民间艺术的借鉴	/102
第九节 关于“新文人画”问题	/111
第三章 1990—1994：现代水墨渐成气候	/119
第一节 文化情境的转换	/121
第二节 《中国现代水墨艺术走势》丛书与抽象型水墨	/130
王 川 / 李华生 / 洪 耀 / 阎秉会 / 刘子建	
石 果 / 张 羽 / 王天德 / 梁 铨 / 胡又笨	
陈新懋 / 魏青吉 / 王林旭 / 其他画家的作品	

第三节	“张力的实验”展与表现型水墨	/201
	李孝萱 / 王彦萍 / 刘进安 / 海日汗 / 武艺	
	聂千因 / 朱振庚 / 贾浩义 / 李洋 / 张浩	
	/ 其他画家的作品	
第四节	新工笔画蔚为大观	/252
	朱伟 / 徐累 / 崔进 / 左正尧	
	/ 其他画家的作品	
第五节	多元化的艺术追求	/275
	田黎明 / 朱新建 / 刘庆和 / 吴国全	
	邹建平 / 李津 / 姜宝林 / 洛齐	
	/ 其他画家的作品	
第四章	1995—1999：当代性的建构	/319
第一节	现代水墨面临新的挑战	/321
第二节	“进入都市”展与现实关怀	/328
	邵戈 / 黄一翰 / 周京新 / 郑强 / 丁密金	
	靳卫红 / 何唯娜 / 其他画家的作品	
第三节	走向观念表达的水墨艺术	/372
附录	中国当代水墨大事记 1978—1999（刘媛）	/383

前 言

正如五四运动以来，每当政治上发生重大事件，都会引起水墨画改革的大讨论、大变化一样，中共十一届三中全会以后出现的改革开放局面，再度引起了水墨画界对这个敏感话题的讨论。由于在特定的文化背景里，经济与科学的现代化成了全社会关注的中心。因此很长时间内，“现代性”成了相当多水墨画家坚持的一个基本理念。而所谓水墨画转型的事实，正是以建设现代社会和呼唤现代思想为前提的。

不过，并非所有赞成改革的水墨画家，在具体改革的方案上如出一辙。从30多年水墨画发展的整体情况来看，占主流的方法一直是立足传统水墨画^[1]和写实水墨画^[2]的艺术框架，对水墨画的某些属性，包括构成、造型、设色及入画标准等进行现代化改造，使得这30多年来的绝大多数水墨画，如新山水画、新花鸟画、新人物画，无论在文化内涵上还是在艺术表现上，都明显不同于传统水墨画及改革开放前的写实水墨画，具有鲜明的时代特征。这一类水墨画就是我们所说的主流水墨，其广泛地出现在由各级美协与画院——也就是官方艺术机构举办的画展上，在当代水墨画坛占有中心、主导的地位，需要专门的著作去介绍、去研究。

相对而言，还有一类水墨画处于比较边缘的地位，这一类水墨画不仅完全超越了传统水墨画及写实水墨画的艺术框架，形成了相对独立的艺术体系，而且在很大程度上参照的是西方现当代艺术，其结果也彻底打破了固有的文化秩序，导致了本土画种的分裂。它就被我们界定为当代水墨。需要说明两点：第一，20世纪80年代，更多锐意改革的水墨艺术家实际上借鉴的是西方现代艺术的价值观与手法，所以，当时国内出现的新水墨实验多被人们称为“现代水墨”^[3]。90年代以后，一些艺术家已经开始向西方当代艺术借鉴，于是，此类新的水墨实验又被人称为“当代水墨”。为了与学术界对当代艺术的称谓保持一致，我们写作本书时有意采用了“当代水墨”一词来统称改革开放以后出现的所有水墨新探索，

这当中自然也包括“现代水墨”。由于在八九十年代，很多文章与言论都是用“现代水墨”的概念，所以我们在涉及当时的创作与文章时，还是保留了对“现代水墨”的使用，希望读者能够理解。第二，由于当代水墨具有很强的实验性，因此又被人称为“实验水墨”。“实验水墨”的概念最早由批评家黄专与王璜生在编辑1993年第4期《广东美术家》时提出。从这一刊物来看，纳入实验水墨范畴的画家包括用各种方式超越传统水墨画及写实水墨的艺术家。但后来有人用“实验水墨”这一概念特指抽象水墨，这与最初的提法是有出入的。第三，本书根据《现代水墨20年》一书改写而成，后十年则由冀少峰执笔。^[4]

站在今天的立场上看，^[5]当代水墨很有些割裂优秀传统、数典忘祖的味道，但是还原到具体的时空中，我们不难发现，大多数从事当代水墨画探索的艺术家对西方现当代艺术的借鉴，乃是为了突破呆板、僵化、陈陈相因的水墨画表现规范，进而找到某种表达的突破口。实践证明，他们一方面在西方现当代艺术的批判吸收、改造重建和促使其中国化上做了大量工作；另一方面利用现当代意识重新发掘传统艺术中暗含的现当代因子，而这一切对促进水墨画的现当代转型，并为水墨画创造全新的可能性，具有不可估量的作用。正因为这样，当代水墨作为一种新的艺术传统，已逐渐被人们接受，并成了历史的一部分，这个过程就像写实水墨从产生到被接受、直至成为传统的一部分一样。最能说明问题的例子是，20世纪90年代中期以后，它开始出现在从国家到地方各级艺术机构举办的学术性大展中，学术成果被广泛借鉴。然而，尽管各类刊物、画册对一大批当代水墨画家及作品做过分散与零星介绍，但一本系统介绍当代水墨20年发展历程的书籍尚未出现。^[6]为了弥补这一空白，根据中国当代艺术研究院的要求，本书对当代水墨画的发展线索进行认真、严肃的清理。本书的宗旨，就是希望向广大读者客观而清晰地评介这一新艺术传统由成长到不断发展壮大的过程。其时间上限是1978年，下限则是1999年。为什么要将上限定在1978年？在我们看来，没有1978年展开的关于真理问题的讨论以及12月召开的中共十一届三中全会，中国的当代艺术创作绝对不可能迅速突破呆板、僵化与陈陈相因的局面。我们还注意到，2011年1月出版的《中国共产党党史》第二卷就将1978年定为新时期的开始，而将1976年至1978

年定为重要的过渡期。对于其界定，我们甚为认可。^[7]从这样的宗旨出发，本书不对属于主流水墨范畴的画家与作品进行详尽的介绍，在某些章节里，它们只是作为背景材料出现。

当然，写一本关于当代水墨的书是有相当难度的。首先是它离我们太近，使我们很难站在一定的距离上去冷静、客观地把握它。其次是当代水墨画尚未发展到它的尽头，加上好几次文化背景上的重大转换（例如从反传统到反西方中心主义、从追求“现代性”到对“现代性”的反思等），导致不少当代水墨画家在创作上都做了重大调整。仅从现象看问题，给前后不一致的变化下定义十分困难，就是清楚地描述它也是不可能的。出于尊重史实的原则，笔者力图重建艺术家面临的问题情境，以便客观、准确地把握艺术家面临的艺术问题和解题方案。

另外，根据效果历史的原则，笔者尽可能从那些在画坛上已经产生学术影响的重大创作现象中，选择具有代表性的画家与作品作为描写对象。如同德国哲学家伽达默尔所说，效果历史的原则已经预先规定了那些值得我们关注和研究的学术问题，它比按照空洞的美学、哲学问题去挑选艺术家、艺术作品要有意得多。笔者相信，只要以艺术史及当代文化提供的线索为依据，认真研究效果历史暗含的艺术问题，我们就有可能较好地把握那些真正具有艺术史意义的艺术家及作品。不过，尊重效果历史的原则是一回事，如何具体掌握又是一回事，鉴于笔者的视角、水平及掌握的资料都有限，难免会挂一漏万，敬请广大读者谅解。如果本书对希望了解当代水墨的人有所帮助，笔者将不胜荣幸。

在这里，还要做出几点说明：

第一，由于当代水墨从20世纪90年代至21世纪远比80年代更成气候，也由于90年代与21世纪以后出现的有成就的当代水墨画家远比80年代多，故介绍80年代的章节与90年代以后的章节在结构上略有不同，体现在后者常在一个小节中介绍多位艺术家，并将每一位艺术家列为一个分小节；而前者只是在某一个小节中介绍了一位至几位艺术家，并且没有分小节。

第二，将某位艺术家放在特定的时间段，是从这位艺术家的艺术活动和作品的突出表现来考虑的。但在具体的写作上，不会受特定的时间段限制，有时会结合他在前后不同时期的情况进行综合分析。

第三，为了便于读者阅读，本书配发了大量的图片，部分图片加上了一定的文字说明。这些图片有的是书中介绍的作品，有的是作为背景资料出现的。对于那些没有时间阅读全部文字的读者来说，图片配文部分可以作为了解当代水墨基本发展线索的手段。但因为有些图片是从刊物上翻拍下来的，故质量不是太好，敬请读者谅解。

第四，由于一些在刊物上翻拍下来的作品图片以及一些画家提供的作品图片未能标明作品的创作年代、尺寸与材料，所以，涉及作品的文字介绍不能做到规范化，这是非常令人遗憾的。

第五，本书数字的使用原则是：世纪前、年代前与具体的年、月、日都用阿拉伯数字。

最后，笔者谨向所有提供资料和图片的艺术家、批评家表示谢意，因为没有他们的大力支持，本书的写作和出版是不可想象的。作为本书插图，本来有六十几位艺术家的作品列入预定的名单之中，因受版面和行文的制约，个别艺术家的作品最终未能在本书中刊出，对于这些艺术家，笔者深表歉意。借此机会，笔者还要诚挚地感谢中国当代艺术研究院与中国社会科学出版社为我们提供了难得的出版机会；诚挚地感谢刘媛女士为本书提供了《中国当代水墨大事记 1978—1999》，诚挚地感谢杨克宁女士为本书收集资料及扫描图片而做的大量工作，诚挚地感谢鲁杨、王玮琪为书籍装帧付出了大量的辛苦劳动，诚挚地感谢一切曾经给我以帮助的朋友们！

2012年9月6日初稿

2013年6月6日完稿

2017年1月16日校稿

[1] 特指传统文人画。

[2] 特指由徐悲鸿等人创立的水墨艺术样式，中华人民共和国成立后，由于官方艺术机构以及学院教育的大力提倡，其逐渐成为一种新的艺术传统。

[3] 这显然和早于我们的台湾与香港称新水墨实验为“现代水墨”有关。

[4] 鲁虹：《现代水墨 20 年》，湖南美术出版社 2002 年版。

[5] 如反对西方中心主义、强调民族身份等。

[6] 徐恩诚先生所写的《现代水墨画》（吉林美术出版社 1999 年 5 月版）一书只写了十位抽象水墨画家，并没有全面介绍现当代水墨画的发展情况。

[7] 中共中央党史研究室著：《中国共产党历史》第二卷（1949—1978），中共党史出版社 2011 年版。

第一章

1978—1984：
水墨画酝酿变革

第一节 开放的社会背景和艺术家的的心态

粉碎“四人帮”后，中国进入了“后文革”时期，其时间段是从1976年10月至1978年年底。这一时期的美术创作与“文革美术”相比，整体上并没有发生质的飞跃。以水墨画为例，除了在“文化大革命”中被放逐的山水、花鸟画重新取得合法性地位外，占主流的人物画创作仍然严格遵循着“题材决定”论的模式。只是随着政治形势与报刊宣传口径的变化，许多作品的创作主题也随之发生了变化。例如从对“走资派”的批判转移到了对老一辈无产阶级革命家的赞美，从批判邓小平转移到了批判“四人帮”（见9页图1），从歌颂“文革”英雄转移到了歌颂符合新政治标准的英雄，等等。在艺术表现上，则开始追求向真正的现实主义回归，并把艺术性放在了比以往重要的位置上。例如，画家周思聪创作的《人民和总理》可算是代表作之一。在这件著名的作品中，画家虽然延续了50年代至80年代处理领袖题材的表现模式，即让群众簇拥着领袖，但在场景与具体人物的塑造上，却把真实性放在了很重要的位置上。另外，美术作品还想办法突出了笔墨的表现功能。不过，“三突出”“红光亮”的创作模式仍然出现在相当多的作品中。这正好说明，一种艺术趣味在艺术表现上形成一种模式，且有了大的气候与市场，就像一个滚动起来的巨轮，当人们试图搬动刹闸使它停下来时，它凭借惯性还会向前冲一段距离。“后文革”时期出现在官方展览中的大部分水墨人物画创作，基本上是“文革美术”的巨轮被搬动刹闸后继续前进的产物。

对“文革创作模式”的深刻反思出现在1978年以后。这一年各地都出现了一些民间性的个展与群体展，共同倾向是强调作品的非政治化，突出作品的抒情表现，追求作品的形式美。其中最著名、影响最大的是1978年2月在上海黄浦区少年宫举办的上海“十二人画展”（见10页图2）。与这种潮流相呼应的是，山水画、花鸟画创作在整体上已超越了围绕政治构思的“文革”模式；而在人物画创作上，则出现了画家林墉的一批

带有装饰意味的巴基斯坦写生和少女肖像（见12页图3）。在1978年5月12日，《人民日报》转载了前一天由《光明日报》发表的文章《实践是检验真理的唯一标准》（见13页图4）。同年12月23日，邓小平作了《解放思想，实事求是，团结一致向前看》的重要讲话。12月23日，中共中央通过了十一届三中全会公报。这次会议强调全党工作的重点应该转移到社会主义现代化建设上来，强调实践是检验真理的唯一标准，强调在党的生活和国家政治生活中加强民主。由于冲破了思想的禁区，出现了前所未有的开放局面，美术界和全国一样，思想空前活跃。发表在《美术》1979年第1期上的文章《为伟大的转变创作美好的图画》，是华东六省一市30周年美展草图观摩会代表座谈十一届三中全会的纪要。在文章中，代表们联系十一届三中全会的决议，对利用美术作品搞个人崇拜的问题、美术家从事听命创作的问题和领导审查作品时“乱点鸳鸯谱”的问题，都提出了尖锐批评。与会代表还希望，艺术民主受到国家法律的保护。

相对此前报刊上的宣传口径，上述观点显得不同凡响。因为在稍早的时候，出席华东六省一市庆祝新中国成立30周年美展草图观摩会代表所涉及的问题，一般人不仅不敢讲，就是想也不敢想的。思想的阀门一旦打开，便日益向更深更广的领域进发。现有的材料表明，在之后的日子里，人们提出了更加尖锐、更加深刻的问题。例如，在中国美协于1979年11月21日召开的常务理事扩大会上，就有人明确指出：“艺术为政治服务这个提法，多年来实践说明了是有问题的。为政治服务具体化的结果就是写中心、画中心，一个政治运动还没有开始或刚刚开始，就强令去紧密配合，必然导致主题先行，把文艺当侍女，听从主人的使唤。”^[8]

如果说以上言论均出自一些有影响的人之口；那么，一些不太出名的小字辈画家就更出格了。1980年第3期《美术》刊登了记者栗宪庭访问《星星画展》部分参加者的文章，^[9]其中记下了青年画家曲磊磊说的一段话：“我觉得作为绘画艺术的本质，就是画家内心的自我表现，要把他生活中的感受、欢乐与痛苦画出来。”针对曲磊磊的这段话，干禾在《美术》1980年第8期上发表了批驳文章《“自我表现”不应视为绘画的本质》，

图 1：
《愤怒声讨
“四人帮”》
雕塑
纪航
1977 年



在作品中，一个女民兵肩扛长枪，正在书写批判“四人帮”的大字报。其创作模式与“文化大革命”的批判类作品并无二致。其实，换上大字报上的内容，这件作品也可以放回到“文革”的情境中去用。



1978年2月，上海“十二人画展”在上海黄埔少年宫举办。参展艺术家不仅在题材上有非政治化与非文学化的倾向，而且强调对形式的追求，所以引起了很大的反响。从陈钧德的这件作品中，我们明显可以看出艺术家对印象派技法——如对外光的处理和对笔触运用方法的借鉴。由于这样的作品在当时很少，所以受到了广泛的关注。

图2：
《有过普希金
铜像的街》
油画
陈钧德
1978年
118cm×57cm

由此引发了一场关于“自我表现”的讨论，时间达两年之久（见 13 页图 5、14 页图 6）。

其实，反对艺术为政治服务的说法也好，强调艺术是自我表现的说法也好，在当时的文化背景中，核心还是逆反于遵命创作的“文革”模式，向往艺术家内在感受的真诚表露和对形式美的研究。因为长期以来，“正统”的艺术理论往往把艺术为政治服务和自我表现看作绝对不能相容的东西。受这种思潮的影响，水墨画创作很快出现了两种趋势：其一是大批人员转而从事山水、花鸟画创作；其二是人物画日益向小品化、风情化倾斜，所谓重大题材的创作渐渐减少。针对这一点，《美术》曾连续发表了批评文章，认为，一些水墨画家受出口画与商品画的冲击，迎合低级趣味，没有进行严肃认真的艺术探索。毫无疑问，从金钱出发，以媚为美的现象当时也存在，但作者们似乎忽视了以上两种趋势在特定时空里所具有的积极意义。其实，类似情况也出现在一些用其他媒介进行创作的艺术作品里，不同之处在于，后者已经开始把眼光投向西方现代艺术，显得更加前卫。上海“十二人画展”“星星美展”与“北京油画研究会展览”（见 15 页图 7、16 页图 8）中的一些作品，都很能说明问题。但是，为什么水墨画对西方现代艺术的借鉴在整体上要晚于油画和其他画种？为什么从“伤痕绘画”（见 17 页图 9）到“乡土绘画”（见 18 页图 10）乃至“生活流”绘画（见 19 页图 11）水墨画都处于边缘的地位？分析起来，原因主要有两点。第一，水墨画不光有着严格的程式规范，还有着一整套完整的价值体系，一旦离开固有的艺术框架进行艺术探索，水墨画就有失去立足点的危险，这使得水墨画家对西方现代画的借鉴远不如从事西画的画家来得容易；同时，一些水墨画家也不得不花更多的气力去寻找进行新水墨艺术表现的立足点。第二，在从“伤痕绘画”到“乡土绘画”的过程中，年轻艺术家们实际是在重新处理真实性问题（标准）的前提下，以写实的艺术手法表现或批判不加粉饰的现实。在这方面，水墨画似乎显得力不从心，当时虽然也曾出现过带批判现实倾向和追求乡土风的水墨画作品，但大多是陪衬，不太为人注目。关于水墨画为什么在相当长的时间里，即从“八五新潮”到 90 年代都显得十分滞后的问题，笔者在后面会专门讨及，在此不拟多谈。



图 3:

《喜雨》

水墨

林塘

1978年，

138cm×58cm

针对“四人帮”强调“粗、大、黑”与“红、光、亮”的创作模式，画家林塘率先推出了一批偏离政治题材、追求抒情与审美意象的作品。本作品是他去巴基斯坦后创作的作品。这种风气很快体现在一些中青年画家的作品上。