

2017

ZJGAF (Zhang Jia Gang Art Festival)
中国(张家港)

COLLECTION OF CHINESE INK
AND WASH ART EXHIBITION

水墨艺术特展作品集

主编 朱其



2017

ZJGAF (Zhang Jia Gang Art Festival)
中国 (张家港)

COLLECTION OF CHINESE INK
AND WASH ART EXHIBITION

水墨艺术特展作品集

主编 朱其



2017

ZJGAF (Zhang Jia Gang Art Festival)
Chinese Ink and Wash Art

中国 (张家港)

水墨

艺术特展

策展人
参展艺术
展览地

主办单位：

承办单位：

媒体支持：

Exhibition 2017.10.10-10.31



朱其
家：刘德维 刘天禹 阎秉会 徐华翔 王非 郭志刚 严隐鸿 东方涂钦 何唯娜 张译丹
点：张家港美术馆1号、2号展厅

中国国家画院美术研究院 中共张家港市委宣传部 张家港市文广新局
张家港市文联 张家港市文化中心管委办
张家港市美术馆

《中国美术报》、雅昌艺术网、卓克艺术网

图书在版编目（CIP）数据

2017中国（张家港）水墨艺术特展作品集/朱其
主编. --成都：四川美术出版社，2017.12

ISBN 978-7-5410-7805-7

I. ①2… II. ①朱… III. ①水墨画—作品集—中
国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第305920号

2017中国（张家港）水墨艺术特展作品集

监 制：张家港市文化广电新闻出版局

策 划：张家港市美术馆

出 品 人：马晓峰

主 编：朱 其

责任编辑：宋 旻

校 对：况 忠 况 锐

制 作：北京图文天地制版印刷有限公司

出版发行：四川美术出版社

地 址：成都市锦江区金石路239号

经 销：新华书店

印 制：北京图文天地制版印刷有限公司

开 本：889mm×1194mm 1/16

印 张：13

图 片：163

字 数：57千字

版 次：2017年12月第1版

印 次：2017年12月第1次印刷

书 号：ISBN 978-7-5410-7805-7

定 价：180.00元

目 录

朱 其	1
-----	---

重审水墨的近代性及其再出发

参展艺术家及作品

刘德维（子墨）	12
---------	----

我的独白 刘德维 / 文

刘天禹	24
-----	----

线质重构与时空异象——2017“少字数书法水墨”创作手记 刘天禹 / 文

阎秉会	38
-----	----

精神的极地——阎秉会的现代水墨 范迪安 / 文

徐华翔	52
-----	----

先锋对话：徐华翔 & 何航飞

王 非	68
-----	----

中国画家的世界情结——王非的新水墨：《面孔》 赵士林 / 文

郭志刚	84
墨籁——艺游天门的身心洗礼 郭志刚 / 文	
严隐鸿	96
严隐鸿的抽象水墨实验 朱其 / 文	
东方涂钦	108
抽象即心象 东方涂钦 / 文	
水墨的修行就是生活的修行 东方涂钦 / 文	
何唯娜	122
自述 何唯娜 / 文	
张译丹	138
研讨会	153
开幕式 & 研讨会掠影	187

重审水墨的近代性及其再出发

文 / 朱 其

关于中国水墨未来的可能性，首先要回到 20 世纪的水墨现代性历程。20 世纪水墨主要是一个有关中国画的改造或者水墨的现代主义实践，从中国自身的艺术史视野看，20 世纪水墨的实践更适合放在“近代性”的概念之下进行讨论。

这不仅是为了重新定义水墨的现代性与西方现代主义的关系，另一个审视则是水墨画作为一个独立的语言体系，如何重新评价从 17 世纪开始的“近代性”或者“晚明性”，即八大、石涛、徐渭、龚贤等人在晚明创造的近似于现代形式的惊人革新。

在开始这一讨论之前，首先要讨论 20 世纪初水墨如何从宋元之后的“文人画”或“南画”，被定义为“新国画”。关于水墨如何被定义为“国画”，其类似于中国的经学如何在 19 世纪末被定义为“国学”。晚清以后，经学向国学的转型，或者如何切分经学与国学的界定，基本上类似于南画向国画的转型。从汉代的“五经博士”到清代中期的乾嘉学派，为中国传统的“经学”时期，但从罗振玉、王国维到胡适、冯友兰，吸收了西方的考古学、唯物史观以及哲学史范畴的方法，去研究和阐释中国的经学，此吸收西法的经学，就正式可界定为“国学”。经学与国学的区分，在于看是否吸收了西方的方法论，即王国维、罗振玉借助考古学方法对甲骨文的研究，胡适、冯友兰使用哲学史的范畴阐释中国的思想史，这是新国学的开始。

同理，宋元之后的“南画”或文人画与之后被高奇峰、徐悲鸿称为“新国画”的区分，在于看是否水墨吸收了西画的方法，凡吸收了西画方法，则属于“国画”范畴。从这一视角看，“国画”一词的出现，代表了 20 世纪水墨的现代性进程。这一进程可以分两个阶段，首先是从徐悲鸿的写实主义改造到林风眠的表现主义，这一过程即是中国画的现代改造；其次，八九十年代水墨的现代主义，这一阶段由“国画”套用写实主义、表现

主义向抽象表现主义和综合材料的实验水墨的转型。

尽管有模仿抽象表现主义或形式主义的作品，但八九十年代总体上逐渐走出套用西法的“新国画”范畴，走向现代主义色彩的“水墨”。我愿意将八九十年代现代主义倾向称为“现代水墨”，而不是“国画”。因为这一阶段以现代主义的两个视角去重新看待水墨，一是以抽象表现主义与书法性的关系，看待水墨的形式主义，即马瑟韦尔、克莱因美国抽象表现主义书法派的实践；二是水墨与综合媒介的物性实验，不仅将水墨还原为中性的材料，与揉纸、掺入洗衣粉、装置化等手段结合，这是从劳森伯格到塔皮埃斯的方法。

上述两种水墨的现代性，当然是以抽象表现主义和综合材料的绘画作为一个参照视野，但不再是一种照搬西画体系的图像方法，而是一种以书法性与媒介性为基础的现代主义的东方主义实践，它越出了“国画”意义上图像的民族主义。

八九十年代水墨的现代主义，它提供了一个水墨现代性的思路，即将水墨的文人内涵清零，变为一种中性的材料，从材料的媒介角度，寻求水墨传统中尚未发展充分的部分，比如水与纸的关系、积墨或晕染，予以进一步的展开。从写实主义、表现主义、抽象表现主义到综合材料的实验，这一过程即可归为 20 世纪水墨的现代性。它确立在一个基本的现代性视野下，将形式主义、表现主义、抽象艺术以及语言的媒介实验看作现代艺术或现代绘画的标志。20 世纪有关国画的四次讨论，充斥着一种科学主义和现代主义的意识形态，将写实主义看作一种先进的科学方法，将抽象表现主义看作一种先锋派的形式特征，主导了 20 世纪前后期的水墨现代性的思想方式。

这就提出了一个问题，即中国到底有没有产生过西方意义上纯粹的“现代性”。值得重新审视的是，现代主义包括形式主义、表现主义和超现实主义三种主要形式，作为西方艺术的现代性标志。或作为“现代性”范畴的艺术史指标。但这一形式标志并不完全适合作为中国或亚洲艺术史的标准。

从中国或亚洲艺术史看，被视为西方现代主义的形式，早在晚明的“大写意”时期就产生了。这意味着我们需要重新看待晚明艺术的“近代性”。超现实主义在 17 世纪有关印度教的细密画中就有，在佛教艺术以及晚明的八大、石涛、徐渭、龚贤的“大写意”即为表现主义。宋元及晚明水墨中的皴法、没骨笔法以及表现荷花的墨法，这一笔墨自身的语言，虽然未到形式主义的极致，但有早于西方三百年的局部的抽象性。

被认为深受西方现代主义影响的八九十年代的现代水墨，可看作一个跨文化实践的

分支。水墨的现代性主要以抽象的形式主义、表现主义和观念艺术作为一个参照系来定义的。但越过这一阶段再往前看，水墨画真正脱离文人画系统，开始进入一种激进的变革，则是从晚明开始的，甚至在清代这一变革亦不间断的进行。

从高剑父到徐悲鸿，将水墨画定义为一种“新国画”，这一定义认为在水墨画的媒介手段的基础上，要将水墨的重心转移至物象结构的科学主义和时代性的主题。在“新国画”之前，水墨画在日本率先掀起了现代变革，由冈仓天心、衡山大观、竹内栖凤等人吸收印象派的光雾效果以及简约主义的“日本画”。

从徐悲鸿 1930 年代中期写实主义的主题画到 20 世纪五六十年代的水墨宣传画及“新浙派”，水墨画的写实主义改造占据了主流。1930 年林凤眠的以绘画性色彩和人物的表现主义的现代主义，停顿了 30 年，在 20 世纪 70 年代末以后重启，即 20 世纪 80、90 年代的抽象主义、表现主义及观念艺术的水墨实验。此一阶段亦包括受日本现代书法影响的书法的现代主义。

无论水墨的写实主义改造或现代主义的东方主义，都可归于 20 世纪的水墨现代性这一范畴之下。20 世纪 20 年代高剑父等人提出的“新国画”概念，将现代水墨置于文化表征主义的“现代性”，八九十年代的现代水墨则试图从现代主义发展出一个东方主义分支。2000 年以后的水墨探索，吸收观念艺术、装置艺术及新媒体艺术的形式，实际上仍沿着从写实主义到现代主义的“现代性”视野，在“当代水墨”的名义下，作为战后当代艺术的一个分支。

有关水墨的现代性之后，涉及到两个未解决的理论症结，一是水墨如何回到晚明性或近代性的核心主线，以及它如何在这一主线视野下补充更开放的形式？二是如何重新定义水墨这一类似禅宗的体系，它的核心的超时代性与时代性的关系？

20 世纪 70 年代末以后，水墨的现代主义取代了写实主义，一部分追随从日本画到吴冠中的东亚化的简约主义，两者归于水墨的现代主义 / 东方主义的二元框架。从 80 年代的“现代水墨”到 90 年代的“实验水墨”，总体上可看作一种水墨的现代主义。作为现代主义的另一面，则为日本画开始的东方主义。东方主义的早期试图从图像的象征主义引入符号化的形象，后来倾向于在文人画传统的“意象”类型上，使形象在保持基本的自然结构的框架下进一步去细节化，演变为简约主义乃至装饰主义风格。50 年代日本的书写表现主义与美国的抽象表现主义的书法派，消弭了现代主义与东方主义的边界。

20 世纪“现代性”的视野下，“现代主义 / 东方主义”将艺术看作一种广义的文化身份的语言，表现为几何主义与形象的自然结构及其书写性的美学表征，其背后则认为语言形式背后有一套文化差异的控制机制，即西方数学和柏拉图主义的理念，作为纯粹性与几何主义的原则。但现代主义的东方主义更倾向于一种表意的自然结构及“身-心”交感机制的实践哲学支配下的心性主义书写。

在 19 世纪以前，水墨及其书写背后的这套实践性的哲学机制固然存在，但后来有关水墨的“现代主义”及其变体“东方主义”，忽视了水墨画这一体系的核心因素，即水墨画有一种元语言，图像及主题并非重点。重要的是笔墨自身的形式，这一形式自身的动势、灵韵及节奏，绘画性与物象的褶皱及肌理的相似性，才是中国绘画与书法的重中之重。

晚明以后，水墨的“元形式”的激进变革，实际上是西方现代性之前发生的“近代性”。晚明开启的由笔法和墨法自身的绘画性形式及其对物象的表意方式，构成了一种中国水墨的“近代性”，不仅将物象结构及其褶皱转换为一种表意性的绘画形式，并且将两者变为一种统一性的形式。

从书法到水墨画，晚明开启了一套新的笔法，傅山的书法，清代以后坏、奇、怪的书法形式，大都可以在傅山的书法中找到源头。八大、石涛、龚贤开启了水墨的近代形式，如八大的《河上花图卷》中表现主义的构图结构及笔触；石涛的罗汉和瓜蔬题材。从蒲华、吴昌硕到齐白石，以粗放的笔触对俗物的表现，石涛是一个源头；龚贤则是独树一帜，以短促的笔触构成印象主义的自然结构。

总体上，20 世纪的水墨脱离了晚明出现的水墨“近代性”，而置于从写实主义到现代主义的“现代性”的视野下，这一脱离自己的“近代性”而嫁接“现代性”的源头转移，导致水墨的现代性偏离了水墨自身核心的语言变革的进程。在“当代水墨”的名义下，将水墨探索与“当代艺术”的非绘画形式的对接，体现了“现代性”视野的困境。

阎秉会是八九十年代实验水墨的代表人物，与水墨的抽象化不同，他将椅子的物象发展为一种具象与抽象之间的图像，但占据着画画中心类似一个纪念碑的尺度，大面积的使用积墨达到一种没有墨色层次的纯墨黑。阎秉会的水墨实验在于将中国积墨的墨法发挥到极致，并使意象不再是一种与自然的表征关系，而是使“意境”达到一种墨法的绘画性。

他的“烛光”系列即这一探索的继续，这一系列试图将光在水墨中的表现进入一种

佛教的境识，不是一种外光的意义，而是将意识中的光转换为一种黑白关系。

八九十年代从现代水墨到实验水墨，尽管偏向抽象的形式主义以及符号化的文化表征主义，但取得了一些认识进展，即宗教、哲学等文化系统在观念及精神机制上对形式的控制，不在于符号化的形象，而在于将道教、佛教的意念体现在笔墨的绘画性和结构，并不一定要出现可识别的社会和自然的具体形象。

刘德维正是在走过了漫长的水墨探索之途，抵达了这一境地。他的作品标题仍然采用了道教等一些有关玄符的意境范畴，但将其变为一种有关笔法或墨像结构的形式。避免让笔墨的非具象化演变为西方意义上的形式主义，这是现代水墨后期东方主义的一个共识，甚至是欧美在 20 世纪 50 年代以后的趋势。刘德维的水墨实验还涉及吸收岩画、古陶、漆器等中国式的重彩实验。

有关色彩的实验，张译丹赋予了青绿山水一种新的风格。香港在 20 世纪 60 年代的现代水墨有过立体主义倾向，张译丹可看作这一现代主义的进展。将物象削平切面的几何化或符号化的图绘，自明代后期及清代四王即已开始，并非始自立体主义。张译丹试图将山水的意韵不仅体现于图像意境，而是在于色调本身的意韵。

有关现代水墨的图像如何从传统意义上的自然类像与现代的结构抽象找到出路，从日本画到吴冠中选择简约主义的自然“意象”，即画面结构依托一个自然的形象结构，在此结构下表现笔墨的形式。徐华翔早期的水墨探索来自这一背景，即将江南民居的建筑物作为画面结构，这是八十年代对于图像结构的东方主义方式。徐华翔之后放弃了画面的自然结构，回到笔墨本身的结构及墨线形式。

他的探索重点在于回到墨像、线性的本体结构，将包括文字的书写等各种层次形式构成一个交错的画面结构。墨像的肌理及有机的墨线在绘画性内部形成一个构成结构，使传统的墨分五色，发展为一种墨色的层次结构；黑白灰的色域结构，屋漏的线性结构，以及黑底留白的动势的线痕。

在自然的物象结构消失之后，徐华翔试图将墨域与线痕、黑白灰的色调、墨色层次、线性自身的结构等笔墨自身的层次结构中，找到水墨本体意义上的自性结构，这一结构同时亦是笔法及墨法的自性形式。

20 世纪 80 年代中期现代书法的新潮运动，可看作 50 年代井上有一等人日本的书法表现主义在中国的继续推进，刘天禹是 80 年代书法新潮运动优秀的开拓者之一。现代新潮书法的早期在日本的书法绘画化的方式，并偏向美国的抽象表现主义；90 年代以后倾

向于“当代艺术”的方式，行为艺术化的行动书写，或与拓片、版画等结合的拼贴结构。

在日本风和当代艺术之间，刘天禹试图走出书法体系，使语言达到一种书法与绘画之间的临界形式。他的大部分书写仍在书法字体的框架中，但在字体、篇章以及笔线上，偏离书法意义上的形制，比如，将宋体字转变为一种“坏体”的结构表现主义；或者将西藏密宗的咒念重复的书写，排列出一种重复的书写布局；画面或由几个有限的单字构成，使笔线放粗为一种不断延伸的笔触形态，由于扩粗，使笔触的墨色本身的深浅浓淡成为一种色层肌理。

这一方式倾向于以字体的局部笔触放大，成为一种画面的线性结构及点线的动势墨痕。日本的书法表现主义对书法字体的破坏，强调书法的线性结构变为画面结构，字体形制的表现主义，将笔线扩粗为延长的动势笔触，这些反形制的书写开启了现代书法的变革。但日本 50 年代的现代书法倾向于与抽象表现主义的绘画化，在此之后，中国 20 世纪 80 年代中期的书法新潮，试图回归书法自身的本体主义，从书法的自性要素出发，发展出一种实验性的书写，比如从书法的字体布局、笔触本身的墨色变化等。

东方涂钦早期的实验是一种脱离汉字的“乱书”，即书写一种汉字草书的模拟结构，但字体本身是并不存在的“汉字”。他曾尝试在不同的现成品媒介上书写，如时尚杂志、包装袋、版画以及“中国红”、“中国蓝”等年画用纸。经过早期的现代主义及东方主义之后，东方涂钦的乱笔书写发展为一种动势的笔线结构。在篇章结构上，尝试将笔线密集在某一区域，成为一种总体上的积墨区，由于在画面分布上留下大量空白，使篇章结构接近一种黑白对比的图像结构。

在图像、书写与笔线结构的关系上，郭志刚的实验具有一种另辟蹊径的风格。他的画面以极其激情的书写构成一种形象的结构，有些看似山水中的山体及皱褶，或者水中、空中蔓延的织体，但显然它们不是物象，亦非形式主义抽象。郭志刚的书写工具借助了墨块，使用传统的研墨块作为绘画工具，进行一种线性主义的书写实验。它不是在笔墨的肌理结构及墨色的变化着手，而是一种更意念化的“线像”，将 80 年代有关简约主义的自然“意象”推进到意念化的书写层面。

20 世纪水墨的写实主义改造，使得水墨的重心由笔墨的书写转向图像的造型，但在图像模式上，一直未能脱离写实主义、表现主义及其形式主义的抽象结构。郭志刚无疑在图像上获得了进展，这一进展在于不仅摆脱了“现代主义 / 东方主义”二元形象的文化表征主义，亦脱离了西方有关“具象 / 抽象”的框架。90 年代以后，水墨的实验基本

上放弃了图像造型，重在书写、笔墨及墨色的形式结构。但郭志刚在线性的书写上，重启了形象的实验，并使线性结构本身呈现为一种意念化的形象，不仅是对外在物象的模拟或形式主义的结构抽象这两极。

从徐悲鸿、林风眠之后，人物的表现未能脱离写实主义和表现主义的框架，一部分在 80 年代以后转向形象的装饰主义。在肖像及其形体的图像实验上，王非无疑获得极大的进展。他在面部及身体结构上吸收了晕染的水墨肌理，使得人物看似一种鬼魂状的存在主义的精神影像，使水墨的人物画获得存在主义内涵，不仅停留于笔墨的形式或禅道的表现主义，达到了一种现代性的哲学精神的传达。

王非在水墨图像的空间实验上亦有探索。他尝试做一种具象与抽象、几何主义与水墨的有机笔触的二元形式的并置。在黑白对比的抽象结构、立方体的几何空间及画面的三维空间中植入表现化的水墨形象，在黑底色背景下留白凸显头像；或者在表现主义的晕染人体上，叠加上对比色的几何线，构成水墨与几何线的色比关系。

在人物的水墨实验上，严隐鸿、何维娜从 80、90 年代的表现主义、装饰主义中发展出一种女性主义风格。何维娜的 90 年代女性主义人物实验，实际上脱离了单一的水墨人物画类型，将女性形象植入风格主义的图案结构，发展出一种个人风格。画面的主体结构是一种超越抽象的风格主义图案。画面结构中心是一些矩形或菱形的四方格，围绕一些看似花瓣的笔触化的图像，或者画面结构直接由花瓣及叶瓣重复成为一个构成结构，四方格或花瓣结构中是女性的半身像或者熊猫之类的文化表征，背后有放射状的装饰性的光环。

严隐鸿在 80 年代后期从事抽象主义的粗线结构的水墨实验，90 年代转向以男孩的形象为主的人像实验，一种女性主义视角的表现主义的男孩形象。2000 年后尝试将水墨与综合媒介的结合，比如水墨装置或机械的动势装置；水墨颜料中使用荧光粉或明矾，使得水墨在黑暗中有不同的荧光效果，或在公众场合请市民参与涂写，在市民的墨涂下，画面上突显事先用明矾画在纸上的流行图像。她实验一种异型的画面结构，由四个长方形交错构成一个转轮式的结构，在绘画中心嵌入 Video 或鱼缸装置。这是一个类似佛教转轮的结构，暗示一种源自印度教的世界运行的形式，为女性主义及宗教内涵找到一种水墨化的综合形式。

20 世纪水墨的现代主义及其后期的东方主义实践，不能说毫无益处，至少是一次与域外现代主义的对话，证明水墨仍有诸多的语言空间。但这是一种迟到的补课。水墨作

为一种语言方式，与西方艺术从写实主义到现代主义及其一部分当代艺术的对话已告一段落。

水墨作为有自己元语言的独特体系，它的模式超越社会艺术，侧重于超世俗的实践性的身心哲学。因此，水墨是可以与新媒介及语言观念超越为主旨的当代艺术并行的。

在重审水墨近代性的视野下，需要重新定义“水墨”的核心价值及其外延的开放性。这一议题指可将水墨看作一种类似禅宗的普世主义艺术，它的特定性在于其自身的核心部分是探讨身心哲学及其心性主义形式的，这一内核部分是超越时代性的，并不存在是否当代的“落伍”可能。当然，在维持水墨核心的超时代性的前提下，它对一部分水墨的时代议题是持开放性。

本次展览试图回到这一视角，即在水墨经历了 20 世纪 80、90 年代的现代主义及东方主义之后，水墨的探索应该回到中国艺术史自身的历史和语言逻辑，回归“近代性”的晚明视野，来探讨水墨自身的语言可能性。

这一视野作为策展视角，关注自八九十年代以来不能完全被归为水墨的现代主义的一批艺术家。这次展览包括了上述不同探索背景的艺术家，他们参与过上一阶段的现代主义运动，又从中抽离出来，回到水墨自身的语言体系中的要素，寻求水墨及其书写自身的语言。这一进程正在开始，虽然这一艺术探索尚未完美。

2017 年 10 月 27 日月完成于上海



策展人 朱其

艺术学博士，著名艺术批评家、独立策展人，国家画院理论部研究员，中国文艺评论家协会艺术产业研究委员会秘书长。60后代表性的当代艺术的独立策展人，20世纪90年代以来策划了一系列重要的前卫艺术展，曾在国内外媒体上发表过大量有影响的艺术评论和学术论文。曾任《雕塑》杂志执行主编，798艺术区艺术总监，创办了国内首个当代艺术的跨学科课程“19层空间当代艺术高研班”。

获奖：上海《东方早报》2007年“文化中国”年度人物奖；中国批评家年会2008年“年度青年批评家奖”；《美术报》2008年中国美术界十大人物奖。2012年台湾《艺术》英文杂志第二届“中国当代艺术批评写作奖”。2013年523海安艺术思想论坛“年度艺术批评奖”。

出版著作：《新艺术史和视觉叙事》湖南美术出版社2003年；《Video：二十世纪后期的新媒介艺术》中国人民大学出版社2005年；《朱其自选集》北岳文艺出版社2015年。

主编：《1990年以来的中国先锋摄影》（湖南美术出版社2004年），《形象的模糊：里希特三十年艺术访谈和笔记》（湖南美术出版社2007年），《当代艺术理论前沿》（江苏美术出版社2009、2010、2012、2014年），《未来指向 影像艺术》、《未来指向 雕塑装置》（湖南美术出版社2012年）。
