

南京大屠杀 水墨 李世南

## 蜕变中的突破——中国现代水墨概观

□ 鲁虹  
Lu Hong

### The Breakthrough in Transforming —An Overview of Modern Wash Painting in China

*Recently, some contemporary artists who are not engaged in wash painting have consciously drawn the genres that possess contemporary elements from traditional wash painting and have done so with remarkable success.*

#### (1) 关于现代水墨画的定义

正像五四以来每当政治上发生重大变化，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。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，好长时间，“现代性”便成了相当多水墨画家都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。从近三十几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<sup>①</sup>和写实水墨画<sup>②</sup>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，这就使近十几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所说的主流水墨，其广泛地出现在由各级美协与画院牵头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

的著作与文章去介绍、去研究。

相对而言，还有一类水墨画则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代艺术，其结果彻底打破了固有的文化秩序，导致了本土画种的分裂。它就被我界定为现代水墨。现代水墨又被人称为实验水墨。现有的资料表明，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2期《广东美术家——现代水墨专辑》时提出。尽管在该刊的序言中，编者并没有就现代水墨的内涵进行十分明确的说明，但从本刊物介绍的10多位艺术家的作品来看，我们并不难发现，在编者那里，实验水墨绝不是特指某一类型或风格的水墨画，而是泛指一切在当时处于边缘地位的新水墨创作。最能说明问题的是，不仅属于表现水墨的艺术家李孝萱、王彦萍与属于抽象水墨的艺术家王川、石果的作品被纳入其中，就连很难用风格加以归类的水墨画家——如田黎明、黄一翰的作品也被纳入其中。但后来有人将实验水墨这一概念特指抽象水墨，这与最初的提法是有所出入的。站在今天的立场<sup>③</sup>上看问题，现代水墨很有些割裂优秀传统、数典忘祖的味道，但还原到具体的时空中，我们并不难发现，大多数从事现代水墨画探索的艺术家对西方现代艺术的借鉴，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；一方面利用现代意识重新发掘了传统艺术中暗含的现代因子，而这一切对促进水墨画的现代转型，并为水墨画创造全新的可能性，具有无可估量的作用。正因为这样，现代水墨画作为一种新的艺术传统，已逐渐被人们接受，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，二十世纪九十年代中期以后，它不仅出现在了从国家到地方各级艺术机构举办的学术性大展中，而且学术成果也被广泛借鉴。

#### (2) 现代水墨画的尴尬处境

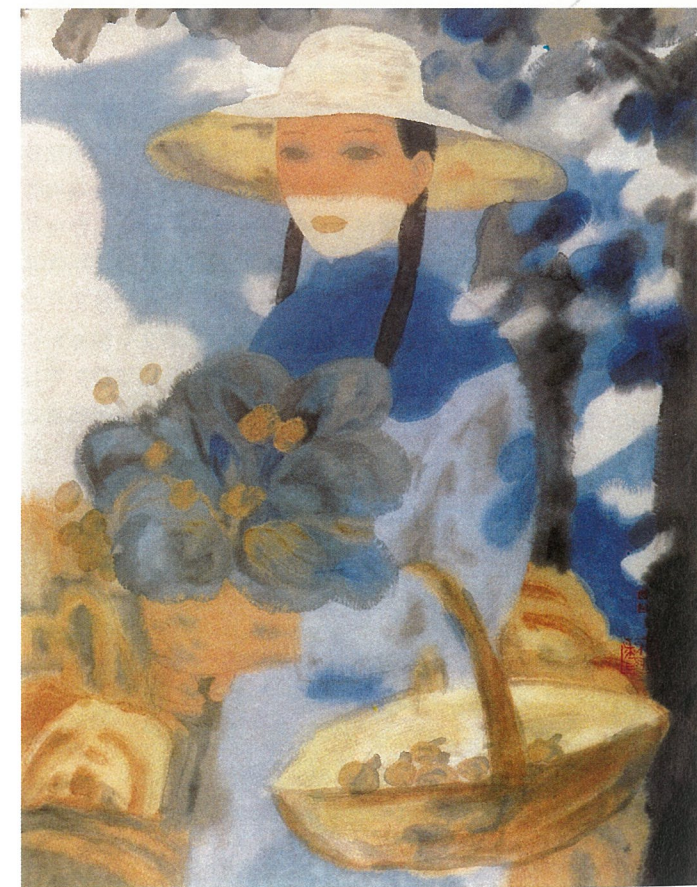
中国的现代水墨画在好长的时间里，一直处在十分尴尬的位置上，虽然水墨画界包括赞成改革的水墨画家将它明确划在了“实验”（当代）艺术的圈子里，但中国的“实验”艺术圈却十分忽视它。在一系列介绍中国“实验”艺术的大展中，现代水墨画总是处在缺席地位便足以说明问题。为什么会造成这一局面呢？细想起来，关键在于大多数现代水墨画家强调语言转型的做法，实质上还是在针对传统水墨或水墨画的语言媒介提出问题，这与中国当代艺术强调在当代文化中寻找问题的做法显然不太同步。批评家易英和黄专在1993年举办的“批评家年度提名展（水墨部分）”以后，都曾撰文批评过现有水墨实验对当代文化反映迟钝的问题<sup>④</sup>。笔者完全同意他们的看法，因为当代水墨的根本出路还在于和当代文化建立起更加对等的关系。不过，笔者又感到现代水墨画与中国当代艺术的不同步有着深刻的内在原因，简单地将两者加以比较是不妥当的。凡了解水墨画历史的人都知道，水墨画不仅有着严格的陈式规范，还有着一整套完整的价值体系，他们是互为表里的。改革水墨画的难度就在于，当人们立足传统的笔墨程式规范和价值体系时，极不容易进行全新的艺术表现，更不容易有效借鉴西方现当代

艺术的经验，人们至多只能在固有的表现框架内略有调整与变革，反过来，当人们试图改革传统的笔墨程式规范和价值体系时，水墨画又容易失去赖以存在的支点，这种困难在从事当代油画的中国艺术家那里根本不存在<sup>⑤</sup>。因此，现代水墨画家面临着两种艰难的选择：其一，立足固有的支点，对符号、图式、构成进行改革；其二，偏离固有的支点，转而寻找新的支点和出路。正是基于以上考虑，我对现代水墨画在现阶段滞后于中国当代艺术的现象深表理解。在我看来，现代水墨画家们用十多年的时间，对一个古老的画种进行解构与重构，肯定是必须的，其功不可没。我们不应该超越历史、超越现实，以看待中国当代油画的方式去看现代水墨画，否则，我们将无法理解现代水墨画所具有的现实意义及历史意义，甚至将其简单地划入形式主义的范畴。

事实上，在取得语言转型方面的某些成功后，已经有不少现代水墨画家开始了进入当代文化的探索，关于这一点，我们留待后面再谈。

#### (3) 表现水墨的出现

由于传统水墨画的表现方式及艺术追求都较容易与西方表现主义对接，如强调用笔的自由、个性的表现、情绪的宣泄、意象的造型等，所以，早在二十世纪八十年代中期便有一些艺术家通过借鉴西方表现主义的理念、手法来改造传统水墨画。他们的具体方法是：在尽力保持笔墨及宣纸本性的同时，选用新的艺术符号及画面构成方式，这样，他们就为发现自我、表现自我找到了一种可



阳光下的蓝天 水墨 田黎明



流星雨 水墨 刘庆和

行性办法。表现水墨的出现扩大了水墨画的关注及表现范围，为水墨画带来了一股清新的活力。批评家离阳认为表现水墨是传统水墨画的致命敌手，从根基上动摇了传统水墨画的立脚点，的确很有见地<sup>⑥</sup>。一般来说，表现水墨在造型上比较夸张变异，在空间处理上比较自由灵活，在笔墨处理上比较激烈动荡，在题材处理上则较多涉及私密性的内在经验。表现水墨在二十纪八十年代中期较为突出的画家是李世南与李津，前者在1985年举办的“湖北中国画新作邀请展”上推出了《长安的思恋》、《南京大屠杀48周年祭》等作品。在这些作品中，画家一反以往温文尔雅的风格特点，用粗重的笔墨、象征的符号、超现实的空间有效表达了内在的孤独感和悲剧感。后者的在名为《西藏组画》的作品中明显有着对于原始意味的追求。那人与动物的并列方式、粗重的线条及色彩、民间绘画似的造型，都完全偏离了传统文人画的艺术趣味和标准，显示出野性的力量和率真的气息。这两个艺术家后来都改变了创作方向，其原因与他们对水墨画究竟如何走向现代的思考有关，需要放在另外的文章中去作专门的探讨。

到了二十世纪九十年代，表现水墨已形成相当大的气候，例如在1994年、1995年连续推出的“张力与实验”展就推出了一大批很有成就的表现水墨画家。<sup>⑦</sup>相比较而言，李孝萱、王艳萍的作品更为令人瞩目。这两位艺术家都将个人感受、日常经验与都市题材融为一体，给人耳目一新的感觉，不过，前者更多揭示都市的异化景观及城市人的焦虑心境，后者则更多结合女性的生活感受，表达

深层的内心体验。此外，他们在坚持笔墨性的同时，都对水墨画的空间结构、造型方式等作了具有现代感的改革。

需要指出，虽然表现水墨画家在引用新的文化符号时都很强调线性结构以及线本身的书法性，但从整体上看，表现水墨画家的作品逐渐显示出了由书法性向书写性转化的倾向。据我了解，在表现水墨画家看来，为了画面的整体效果与内在情感的抒发，有时降低笔墨的独立品格和超越传统笔墨规范是必须的。这一点在青年艺术家武艺的作品中体现得非常明显。他常用破笔散毫作画，所以他画面上的线条便具有传统线条所没有的破碎美、含混美、重复美，而且十分自由宣畅，毫无造作之感。与武艺追求异曲同工的是，还有一些艺术家已经在使用网状线、秃笔线、方形线以及一些尚难以命名的线纹。他们画中的线条都呈现出了一些新的审美特征。看来，从书写性入手，水墨画的线条领域还是一个需要继续探索的领域，人们不应把传统的笔墨标准当作评价当代水墨画优劣的唯一标准。

#### (4) 开创色墨交混的新传统

以上介绍的表现水墨画家多遵循“水墨为上”的原则，其中有人即便用色，也没有超越“色不碍墨、墨不碍色”的传统规范。另有一些艺术家则不然。他们从表达当代人的视觉经验及内在需要出发，在借用西方表现主义的艺术手法时，承继林风眠先生开创的艺术传统，将色彩大规模地引入了水墨艺术之中。至二十世纪九十年代中期，在这方面取得比较突出成绩的艺术家有海日汗、聂干因、朱振庚等。仔细比较以上艺术家的作品，我们可以发现，尽管他们的图式来源各不相同，如有的来自民间、有的来自敦煌、有的来自西方，风格也不尽相同，但他们的共同特点是：解构传统笔墨的表现规范，使水墨与空白构成的特殊关系，转变成了由点、线、面、色构成的新关系。另外，在强调色墨交混的过程中，他们已在很大程度上改变了传统水墨画的一次性作画方式，使画面具有很强的厚重感和力度感。他们的艺术经验告诉我们：当色彩大规模进入水墨画，就打破了由宣纸、毛笔、水与墨构成的超稳定结构，从而为水墨画赢得了一种新的可能性，其意义是深远的。海日汗是一位蒙古族艺术家，他作品中的图像多与本人的生活体验及民俗、宗教有关，具有很强的原始意味。从表现风格上看，他深受西方表现主义大师夏加尔、苏丁、蒙克等的影响，其可取之处是：有效地保留了水墨画的书写性特征与材料特征，并形成了个人独特的面貌。画家聂干因的艺术符号多取自传统戏曲，受美国艺术家德库宁的启示，他常常将戏曲符号打散，然后用大量的网状线与连续性色墨块加以重构，作品的视觉冲击力极强，也极耐看。聂干因作画从不预先构思，根据偶然效果决定新的作画步骤，是他惯用的方法。

画家田黎明的作品无疑很难划在表现水墨一类，但他却以大片团块的色墨将传统的笔墨关系分解成了一种光斑效果。他作画以没骨法为主，较少用线，是现代水墨画中具有特殊意义的个案。田黎明的作品无论是表现村姑，还是表现古代文人，都着意突出人与自然的和谐以及一种宁静安详的境界。这在十分浮躁的现代社会，是有着警示意义的。

#### (5) 标新立异的抽象水墨

传统水墨画讲究用笔用墨，但因为墨随笔走，故历来有处处见

笔的要求。这也使得传统水墨画一向重视对线的运用，而忽视对墨块的运用。在85思潮期间崭露头角的谷文达最突出贡献就是：他虽然也强调对线的运用，但在同时，他还把墨与笔分离开来，当作一种独立的表现因素与审美因素加以扩大化使用。在“湖北新作邀请展”上，他推出的《太极图》、《乾坤沉浮》等就是代表作，这些作品在技法上，以墨的大面积泼、冲、洗为主，喷枪主要是起塑造具体形象的作用，图式基本上采用的是达利的超现实主义。据他自己称，他当时是希望用西方现代派观念向传统挑战。

谷文达的改革为水墨画的表现寻找到了一个新的支点，他给艺术家巨大的启示性在于：水墨画放弃了笔墨中心的入画标准，将另有一番表现天地。我们看到：后来出现于画坛的抽象水墨画家张羽、刘子建等把这样的想法推向了更极端。他们充分利用喷、积、破、冲、硬边拼贴、制造肌理等技巧，创造了极具视觉冲击力和现代意识的新艺术语言。这种语言强调对力量、速度、张力的表现，十分符合现代展场及现代审美的需要。前者以单纯的“光”、“残圆”、“破方”构成了“灵光”的形态图式，后者以笔墨点线的碰撞构成了一种宇宙时空感。艺术家石果走得还要远一些，由于他喜爱将宣纸蒙在半浮雕状的实物上进行拓印，所以，在他的作品中不仅留有传统毛笔的笔法所不能达到的肌理效果，而且使得画面空间结构产生了一种富有层次的光影效果和韵律。石果的图式结构有三个来源：一是石鲁的书法金石趣味，二是赵无极式的东方抽象，三是亨利摩尔式的空洞结构。批评家黄专认为他作品具有“突进性的性质”。<sup>⑧</sup>对以上艺术家，艺术界存在着褒贬不一的看法，有人认为他们拓展了水墨画的表现方式，功不可没；另有人则认为他们的作品虽有新意，但与传统的笔墨表现失去了内在的联系，更多依赖于做效果的方式，不值得推广。

当然，也不是所有的抽象画家都彻底抛弃了笔墨，像王川、李华生、阎秉会等便努力把传统笔墨表现在了十分抽象的结构中，但他们画面中的笔墨已经远远超越了传统文人画“笔情墨趣”，具有极大的表现性，如王川常常将八大的花鸟画局部转换成一幅幅具有新意的抽象作品，李华生则常常用十分纯粹的横直线条画出具有禅意的画面，倘若人们依然用传统的欣赏方式去看他们的画，肯定会处于失语状态。

艺术家梁铨的艺术实验显然是抽象水墨中的一个特殊个案，因为他的作品更多是拼贴的方式制成，并且以块面为主，线条是由纸条的边缘形成。在前期，梁铨常将象征农业社会、工业社会与后工业社会的文化符号组装在一起，以反映当代中国多种文化共生的现实，而在近期，他更多将许多横型纸条构成画面，而且是以墨色为主。

#### (6) 当代性的建构

水墨画如何进入当代，现在还是一个值得争论的问题。有一种观点认为，现代水墨画能够完成语言上的重大转换，这本身就是具有当代性的表示。受其影响，一些现代水墨画家的作品虽然越来越精致，却日益走上了风格主义的道路，加上与现实生活的疏离越来越大，他们的作品也失去了原初的活力，给人一种无限重复的感觉。另一种观点却认为，当代性并不限于风格、语言、形式上的原创，还应当包括思想和精神的价值。具体地说，就是要用作品对历

史和现实的社会文化问题、对人的生存状态进行深刻的反思。如果把反传统、语言转型以及内在情感的宣泄当作终极目标去追求，而不把社会改革的大背景纳入水墨画改革的大背景，就会进入一种由现代主义“精英”观念筑起的新封闭圈。人们不应当忘记，现代水墨画在二十世纪八十年代兴起之时，便融入了一个以西方现代艺术为参照和目标的运动，尽管在进入“后殖民”的国际文化语境中，有现代水墨画家声称他们的艺术是体现民族身份或反“西方中心主义”的边缘性艺术，但这并不能掩饰一些现代水墨画至今不过是传统水墨画对立话语形态的事实。因此，昔日的现代水墨画家如果希望自己现在的作品具有当代性，就必须在当代文化语境中进行新的转换。这意味着他们必须努力使具有明显现代主义特点的个人性、形式性的话语转换为反映当代文化与现实的公共性话语，并体现出现实关怀的价值追求来。不理解这一点，依然将地二十世纪八十年代的艺术问题视为现当下最重要的艺术问题，那么，他们的作品在今天就不可能具备实验性。因为当代艺术与现代艺术的最大区别在于，它并不仅仅是某种风格样式和技术媒介的展示，而是一种新型文化和社会批判意识的表达。

我们高兴地注意到，受后一观念的影响，一些现代水墨画家早已开始了进入当代文化的探索。例如画家刘庆和、黄一翰、郑强、邵戈等都做出了成功的探索。可以说，他们以非语言的方式更好地完成了语言转型的工作。在这里，特别值得强调的是：他们在把注意力对准现代都市中的人的生存状态时，有意识地把描绘的重心从对内心的体验转移到了对现实和社会问题的发言上。例如刘庆和表现的是在现代都市中比较失落的市民阶层，从水墨的材料特点出发，他较注重对生活进行“意象性把握”，即不去描写具体的场景和事件，而是强调现代都市的整体文化气氛，透过这种气氛，画面体现出一种深刻的无聊感与无奈感。又如黄一翰近期推出的作品，总是用广告似的手法将当下流行的艺术明星、时尚青年与美式卡通、玩具以及麦当劳叔叔并置在一起。画中的人物虽然占了主要位置，但并不构成对一个现实具体场景的描述，而且，通过他们那明显西方化的头发、服饰及肢体语言，十分清楚地强调了西方文明正在使年青一代产生变异的概念。类似情形也出现在另外一些画家的近作中，限于篇幅，就不一一介绍了。朱新建一直被划在了“新文



字球组合 水墨装置 王南溟

人画”的范畴里，一些批评家甚至认为他的作品是在体现拈花弄月、玩世入禅的价值取向，但当人们仔细观看他的作品时就会发现，他其实是在对消费社会盛行的生活态度与价值观进行了讥讽与揶揄。这几个艺术家都用作品生动地告诉我们：水墨画的写意性（非写实）特点并不影响水墨画采用具体的图像去提示观念，更不影响水墨画体现现实关怀的价值。相信随着时间的推移，他们的工作会越来越越好。

还有一些现代水墨画家，受西方当代主义的影响，已经在采用组合符号的方式提示观念，例如艺术家周涌便力图用体现不同价值观的文化符号来清理人类文明的进程，邵戈则力图用象征人与垃圾的符号来强调环境污染的问题。他们的作品在符号的选择和艺术处理上，都取得了可喜的成绩，他们的作品足以证明：水墨画在利用符号表达观念上是大有可为的。它不仅不比其它艺术种类差，反而更容易体现民族身份。问题是现代水墨画家不仅要掌握水墨画的历史属性，还必须掌握当代文化中最有价值的问题。在这方面，中国的现代水墨画家似乎比中国当代油画家要差很多。

应该强调的是，利用水墨来做装置的实验，早在20世纪80年代末就开始了，至今给人们留下深刻印象的有王川的《墨·点》、王南溟的《字球》、王天德的《水墨菜单》等。（去海外艺术家的作品未包括在内）以上作品都从不同角度对传统文化进行了解构性批判。如王川是将水墨画的基本表现因素放大，以完成对架上平面笔墨情结的取消和超越。王南溟是将传统书法由平面而立体、由可识到不可识，以完成对传统书法的形式构成及内含的消解。王天德则是用传统水墨画来包装现代餐桌，用以探讨传统水墨画进入当代的可能性。以上作品都力图从当下文化中去寻找问题，进而探讨水墨的发展前景。也许画家们并没有意识到，他们已经将水墨画的概念扩大到了水墨艺术。在后一种概念里，水墨可以理解成民族身份、民族仪式的象征，至于水墨能否进入当代文化，显然不是要“写”还是要“做”的问题，而是文化价值取向的问题。其到底有没有前途，我们可以拭目以待。

以上主要是评介的是一些现代水墨艺术家的创作，其实，近年来一些并非从事水墨创作的当代艺术家已经在自觉地从传统水墨画中汲取具有当代元素的基因，并取得了显著的成绩。他们这样做的目的一方面是为了加强中国当代艺术与传统文脉的联系；另一方面是想在全球化的艺术格局中，进一步突出中国当代艺术的民族身份。也正是由于这样，我和批评家孙振华于2001年策划了名为“重新洗牌”的当代艺术展。从策展的角度看，我们基于一些中国当代艺术作品在艺术语言上过于抄袭西方当代艺术的现象，提出了应该有效借鉴传统资源的问题；再从参展艺术家的挑选上看，我们邀请的绝大多数艺术家都不是水墨画家。他们有的是从事雕塑创作的，有的是从事油画创作的，有的是从事影像与行为创作的……事实上，参展艺术家都很有创意地做出了他们的作品。不仅很有中国特点，也很有当代性。例如，艺术家邱志杰就在名为《兰亭序》的作品中，利用重复抄写《兰亭序》的方式，既机智地解构了传统书法，也暗示了中国历史上不断出现的毁灭前人文化成果的事实；而且，该作品既注入了书法与行为的因素，也体现了观念录影开放的一面。非常具有启示意义。类似追求亦可在张卫的作品《齐白石VS梦露》、傅中望的作品《四条屏》、戴光郁的作品《还原》中见到，



限于篇幅，在此我就不一一介绍了<sup>①</sup>。

注释：

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。解放后，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如反对西方中心主义，强调民族身份等。

④见《创意义》（易英）载于《江苏画刊》1994年1期。见《进入90年代的中国现代水墨画》（黄专）载于《雄狮美术》1993年9期。

⑤正是由于传统水墨画向现当代形态转换存在巨大的障碍，所以现代水墨在85新潮中一直处于落寞和较少为人关注的状态中，例如在由高名潞等人合写的《中国当代艺术史：1986——1986》中对现代水墨画的描写是很少的。

⑥见《当代中国画的类型》（离阳）载于《江苏画刊》1996年1期。

⑦见《张力的实验——94表现性水墨展》画册。

⑧见《石果“图式革命”的意义》（黄专）载于《20世纪末中国现代水墨艺术走势1》。

⑨详见《重新洗牌——以水墨的名义》湖南美术出版社，2001年8月版。



#### (1) On the definition of modern wash [ink-and-wash] painting

The transformation of wash painting was predicated on the construction of modern society and charge for modern ideology. With reform and opening of China, a kind of wash painting has not only gone beyond the artistic frames of traditional and realistic wash painting to complete a relatively independent artistic system, but has also consulted western modern art to a great extent so as to break the intrinsic cultural order entirely and lead to the disintegration of native types of painting. This 'sort' of wash painting I believed is defined as modern wash painting.

#### (2) The dilemma of modern wash painting

When artists base themselves upon the traditional forms and norms of pen and ink paintings and likewise upon traditional value systems to create works, they can neither easily carry on the wholly new art performance nor use the experience of contemporary western art for reference effectively. This is why it is difficult to reform wash painting. Furthermore, when artists try to reform traditional forms and norms of pen and ink painting along with the traditional value system, wash-painting loses its fulcrum, which is essential to its existence.

#### (3) The arising of expressive wash painting

As early as mid 1980s, some artists have begun to reform traditional wash painting through making use of the ideas and techniques of western expressionism. They chose to use new artistic symbols to create and new ways to constitute general appearance of pictures; in the meantime, they also tried their best to keep the nature of pen and ink and *Xuan* paper. In this way, they have found a feasible way to discover and express themselves. The outstanding painters among these artists are Li Shinan, Li Jin, Li Xiaoxuan and Wang Yanping. Expressive wash painting is quite exaggerated and varied in mould, fairly freely and flexible in space processing, rather intense and upheaval in pen and ink processing and relatively referent more to the inside experience of privacy in theme processing. And thus the paintings have gradually shown their tendency from calligraphy to narrative.

#### (4) Creating a new tradition of mingling colors with ink

Some artists, such as Nie Ganyin, Zhu Zhengeng and Tian Liming, etc., deconstructed the expressing norms of traditional pen and ink painting and developed the special connection constructed by ink-and-wash painting into a new relationship constructed by points, lines, surfaces and colors. In the process of emphasizing the integration of colors and ink, these artists have changed the disposable traditional wash painting method to a large degree and embodied strong thick, heavy and dynamic feeling in the pictures. Thus they have brought wash painting a new kind of possibility, which has profound significance.

#### (5) Creating new and original abstract wash painting

The most distinguished contribution of Gu Wenda is that he has separated ink from pen and widely used them as a kind of independent expressive element and aesthetic element. The painters such as Zhang Yu, Liu Jian, Shi Guo and so on have practiced this method more extremely. Then artists such as Wang Chuan, Li Hua, Yan Binghui and others have likewise tried their best to express traditional pen and ink in

those very abstract structures. The artistic experiment of the artist Liang Shuan is obviously a special case. He composed the cultural motifs that symbolize the agricultural, industrial and post-industrial societies together in order to reflect the reality that there are multiple cultures co-existing in contemporary China.

#### (6) The construction of contemporary significance

When wash painting entered its contemporary age, it was forced to transform its forms in a contemporary cultural context because contemporary art is a kind of new culture and an expression of social critical ideology. Liu Qinghe, Huang Yihan, Zheng Qiang, Shao Ge and so on purposely shifted their painting emphasis to realistic and social issues. Zhou Yong used the cultural symbols that reflect different values to express the process of human being civilization, and Shao Ge used motifs that symbolize humans and waste to bring to focus the issue of the environment pollution. Experiment with various instruments use for wash painting started in in the late 1980s by painters Wang Chuan, Wang Nanming Wang Tiande and many overseas Chinese artists who have explored this field.

Recently, some contemporary artists who are not engaged in wash painting have consciously drawn the genres that possess contemporary elements from traditional wash painting and have done so with remarkable success. Their reasoning is as follows: Firstly, they can enhance the relationship between Chinese contemporary art and traditional culture veins, and secondly, they want to further stress the national identity of Chinese contemporary art in the global artistic pattern.

1、美人图 水墨 朱新建  
2、流动的绿 水墨 海日汗  
3、春 水墨 王彦萍

