

## 兩岸當代水墨的交流與發展

### Interactions and Development of Contemporary Ink Paintings of Two Sides Cross the Strait

蕭瓊瑞 Hsiao, Chiong-rei

一、

兩岸當代水墨的交流，應以 1983 年劉國松在北京中國美術館的個展為開端。此一個展的促成，係緣於 1980 年，大陸知名詩人艾青夫婦和小說家王蒙，應邀參與美國愛荷華大學國際寫作計劃舉辦之第二屆「中國週末」，訪問該校半年；這是大陸改革開放之後，首批訪問海外的人士。

當時，劉國松也正應「愛荷華——伊利諾州藝術評論會」(Iowa-Illinois Art Council) 之邀，旅居美國，作為訪問藝術家；在「國際寫作中心」主持人聶華苓介紹下，與艾青夫婦認識，並成為好友。

艾青早年曾經留學法國，學習美術；返國後，加入「中國左翼藝術家聯盟」，日後以詩作聞名，並成為中共重要的文化幹部。1949 年，人民解放軍進入北京時，便是由他與江豐二人為首的軍管委員會，接收了徐悲鴻主持的北平國立藝專；隔年，該校即改名為中央美術學院。

艾青對劉國松的畫作極為欣賞，1981 年返國時，便將隨身攜回的劉氏畫冊，介紹給時任中央美術學院院長的江豐。江豐一見大為激賞，認為這是中國水墨改革的重要參考作品，於是積極尋求劉國松返回大陸訪問的機會。

恰逢「中國畫研究院」於同年成立，有關當局有意藉此廣發英雄帖，邀請海外畫家參與；江豐因此推薦劉國松為港台代表。

劉國松在「中國畫研究院」成立大會上，遇見了大批中國水墨畫的前輩畫家，包括：李可染、吳作人、劉海粟、陸儼少、程十髮、葉淺予、張汀、黃胄等人，並拜訪了吳冠中。同時受到江豐邀請，預計隔年前往中國大陸舉行個人畫展。

江豐之對劉國松的作品，表現出如此強烈的興趣，實與其既有的藝術主張有關。自 1949 年，江豐與艾青以軍管委員身分進駐中央美校，便表現出積極改革傳統國畫的用心；他在 1949 年的第一次文藝作家代表大會上，明白提出：中國畫是封建時代的產物，難以為社會服務；除單線平塗外，水墨畫已不能再發展，齊白石的畫雖好，但也到了盡頭……。在江豐影響下，中央美院「中國畫系」一度改為「彩墨畫系」，開啟了中國畫改造運動中的「彩墨畫時代」，前後五年之久。

江豐代表的激烈改革思想，在「反右運動」中，反而因「極左」的「反中國

畫立場」，被打成右派，受到批鬥。七〇年代中葉，十年文革浩劫結束，始得平反。

1983年，劉國松個展在北京中國美術館舉行時，江豐已在前一年去世。

劉國松在北京的首次個展，著名的前輩水墨畫家，包括：李可染、吳作人、葉淺予、蔡若虹、吳冠中、華君武、黃胄、白雪石、黃永玉，以及最早將他介紹給中國大陸的詩人艾青，都參加了揭幕式。劉國松並接受中央美院邀請，作了三場公開演講，包括：廿世紀西洋現代畫的發展、台灣現代畫的發展，以及現代水墨畫的新技法。

之後，畫展巡迴南京、廣州、武漢、哈爾濱等地，都作了演講。1984、86年，又有兩次大規模的大陸巡迴展，涵蓋地區更廣，包括：上海、山東濟南、煙台、濰坊、福建福州、浙江杭州、四川重慶、陝西西安、甘肅蘭州、新疆烏魯木齊、山西太原、湖南長沙等地。

事實上，包括江豐，以及與江豐在中國畫改革意見上有所對立的李可染等等一批中國水墨畫界代表學院主流的畫家，都對劉國松的作品，表達出高度的興趣與推崇；這顯然是相當有趣，甚至是有所矛盾的現象。

因為江豐一向強調「繪畫要能為大眾服務」的社會主義立場，劉國松這些抽象意味濃厚的作品，並不符合他的要求。至於李可染一向強調「基本功」的水墨傳統，對劉國松的作品，竟然完全不以「出格」的「旁門左道」來對待，也頗令人意外。劉國松能在這些最具主流地位的學院領導人中，獲得廣大的讚譽與支持，面對這些現象，似乎有必要進一步去深究其背後的思想型態與時代因素。

中國大陸的美術發展，在1976年的文革結束之後，已經累積了開放改革的諸種氣氛與條件。這種態勢，在1979年的「中國美術家協會常務理事會第二十三次擴大會議」中，獲得明朗的發展。誠如張少俠、李小山在《中國現代繪畫史》一書中的陳述：

在中國現代繪畫史上，一九七九年將作為關鍵性的一年被載入史冊。該年三月在北京召開了中國美術家協會常務理事會第二十三次擴大會議。會議通過決議，宣布在「文化大革命」其間中斷了的中國美術會正式恢復工作。頗有意義的是大家一致希望在「美代會」期間要對這樣一些重要問題展開討論，即如何解決深入生活的問題；如何理解美術為政治服務的問題；「藝術是階級鬥爭的工具」的說法對不對；美術創作應當怎樣接受黨的領導；如何理解「為工農兵服務」的問題；如何澄清「四人幫」在題材問題上製

造的混亂；今后如何發揚藝術民主，按照藝術規律辦事……等等。問題的提出雖然在數年后的今天看來已無法使人振奮，但在當時卻是對「文化大革命」，甚至是建國以來美術界一系列敏感問題的最初觸及。<sup>1</sup>

隔年（1980），吳冠中發表〈關於抽象美〉一文，這是中國大陸在 1949 年以來，第一次脫離「美術為政治服務」的教條，開始回復到關於「形式美」與「抽象美」問題的討論。吳冠中在這篇著名的短文，以及之後陸續發表的文章中，不斷的提及：「形式是美術的本身」、「形式，它主宰了美術」、「我們的思想、內容、意境……是結合在自己形式的骨髓之中的，是隨著形式的誕生而誕生的，也是隨著形式的破壞而消失，那不同於為之作註腳的文字的內容。」又說：「抽象美是形式美的核心，人們對形式美和抽象美的喜愛是本能的。」<sup>2</sup>

可以說：吳冠中在劉國松訪問中國大陸前一年這些有關「抽象美」與「形式美」的談話，已經為劉國松作品在中國大陸的露面，營造了極有利的氣氛。

而當劉氏的作品正式在大江南北巡迴展出時，不同身分的畫壇人士在這位海外知名的台灣畫家作品中，分別看到了自己可以認同的部份；老一輩的畫家，包括江豐和李可染等這些學院領導人，在他的作品中，看到了蘊含濃厚傳統精神的山水情懷，而出之以新的面貌與形態；中青輩畫家，為他那些氣勢磅礴的太空畫所震撼；年輕一代的，則張目注視他畫面中靈巧多變的各式技法。尤其 1985 年，周韶華所著《劉國松的藝術構成》一書，由湖北美術出版社出版後，書中以圖文對照的方式，分解介紹劉氏各種製作上的技法，再加上劉國松不厭其煩的在各個演講場合中，以親身示範的方式，推廣這些水墨新技法，更是將一批好奇的年輕人，帶動投入到這場「技法革命」的熱潮中，一些以新技法繪製的作品，也開始出現在各地的展覽會場。

然而劉國松以一系列巡迴展覽，在中國大陸所帶動起來的水墨革新熱潮，也並不是如那些層壘堆疊的畫展報導文字所顯示出來的那般風光、順利。事實上，摻雜在劉國松 1984 年和 86 年兩次大規模的巡迴展覽期間，一些逆反的浪潮，也在公開或不公開的場合中，阻擋著劉國松這些改革思想的傳播。1984 年，有所謂的「反精神污染」運動，1986 年到 87 年間，有所謂「反資產自由化運動」，到 1989 年的「六四天安門事件」達於高峰；有關當局，甚至正式通令打壓現代藝術，轉而支持、提倡所謂的「新文人畫」；至於原先倡導現代藝術最力的《中

---

<sup>1</sup> 張少俠、李小山，《中國現代繪畫史》，南京，江蘇美術出版社，1986 年 12 月，頁 311。

<sup>2</sup> 轉見同上書，頁 335-336。

國藝術報》與《江蘇畫刊》也先後遭致被迫停刊或改組的命運。劉國松的大陸之旅，也在「六四」之後，暫時劃下休止符。

從 1981 年年底，劉國松首度返回中國大陸，並在兩年後，成為 1949 年以來第一個到大陸展覽的台灣畫家，直到 1989 年的暫時止息，劉國松帶給中國大陸水墨畫壇的，是一個外表寧靜、內裡激烈的「典範革命」。在劉氏作品進入大陸之前，除了極少數如吳冠中、石虎等人而外，一般畫家即使贊成中國畫改造運動的大方向，但始終沒有人懷疑「筆墨」在中國創作中至高無上的地位。誠如郎紹君所言：「在劉國松的繪畫沒有被介紹進大陸以前，中國畫革新大體上限制在傳統畫法和西方古典寫實、近代變形畫法的結合上，幾乎沒有人拋掉毛筆和相應的造型法則。」而劉國松進入大陸之後，一如他曾經在台灣所提出的主張，強調以「製作」的方式，取代「筆墨」的書寫性法則，的確帶給中國大陸水墨畫壇一個史無前例的巨大衝擊。

## 二、

當劉國松的作品在大陸的中國畫改造運動中，被視為一個「重要參照系統」，引發巨大波浪的同時，台灣社會也正面臨重大的轉折。

首先，也是在 1981 年，正是劉國松受邀返回中國大陸的那一年，台灣文字工作者蔡延俊，以他在調查單位工作之便，開始在《雄獅美術》發表〈中國大陸的「黑畫家」及「黑畫」〉系列文章<sup>3</sup>，介紹在文革期間被中共當局批判的畫家，這些畫家計有：齊白石、潘天壽、李苦禪、林風眠、關良、黃幻吾、李可染、吳作人、陳大羽、關山月、黃永玉、黃胄、何子、袁運生、劉海粟等人。儘管文章寫作的出發點，仍不脫戒嚴時期「醜化中共政權」的基調，但藉著這種作法，倒是可以大幅度地報導、介紹這些當代中國水墨畫家的生平及作品，而不至落入「為匪宣傳」的通敵陷阱。

倒是 1980 年代的台灣社會，到底已經走到一個重大的轉變階段。所謂的「黨外」勢力，經過 1970 年代鄉土運動、保釣運動以來的能量累積，瀕臨爆發成熟的地步。1984 年蔣經國當選總統，李登輝當選副總統；同年，「黨外公共政策會」成立，由費希平擔任召集人；1986 年 9 月，民主進步黨在圓山飯店宣佈成立。隔年 7 月，台灣當局正式宣佈解除戒嚴，並開啟民眾赴大陸探親。

---

<sup>3</sup> 蔡延俊，〈中國大陸的「黑畫家」及「黑畫」——中共批判的畫家及作品〉，《雄獅美術》129-131 期，1981 年 11 月-1982 年 1 月，台北。

隨著台灣民眾的進出兩岸，台北的畫廊也開始出現大量中國當代畫家的水墨畫作；當中較具學術性的展覽，尤以現代畫家李錫奇主持的台北三原色畫廊為代表。該畫廊在 1987 年 11 月，率先推出「大陸水墨觀摩展」；之後，先後引進的畫家個展，分別有：黃胄、石虎、劉萬年、周韶華、舒春光、關玉良、吳華崙、黃丕漢、張玲麟、韓書力、江中湖、段秀蒼、楊曉郵等人。<sup>4</sup>

此外，港人張頌仁也在 1988 年年底，在台北成立「漢雅軒」畫廊，以兩岸當代水墨為經營主軸。

在這一波熱潮中，大陸當代水墨畫家也成為台灣美術雜誌報導、推介的對象，其中《雄獅美術》是著力最深的一份雜誌。除前揭 1981 年，蔡廷俊率先發表〈中國大陸的「黑畫家」及「黑畫」〉系列文章之外，1986 年元月，《雄獅美術》(179 期)介紹了一位愛畫猴子的小畫家王亞妮，她使用的媒材，正是傳統的水墨，自由活潑的造型，給予傳統的筆墨一份新生的力量。同年(1986)9 月，則有中國美術史家吳埜寄自東京的一份特稿：〈狂怪不屈的藝術生命：畫家石魯的晚年及其作品介紹〉(187 期)。

不過對中國當代水墨較具學術性的報導，應是 1987 年元月由《雄獅美術》主動翻譯的一篇美國加州克萊大學教授高居翰 (James Cahill) 的文章〈當代中國大陸花鳥人物畫〉(191 期)。這原是 1983 年 11 月在美國舊金山「中華文化中心」揭幕的「現代中國畫展」中的一篇專文；這篇文章介紹了當代中國大陸從事水墨創作的、老、中、青三代代表畫家卅六人，這也是台灣觀眾較全面欣賞到中國當代水墨創作面向的一次重要機會。隔月，又有知名藝術史家，時任史丹佛大學教授的蘇利文 (Micheal Sullivan) 的另一篇相關專文〈今日中國大陸的繪畫藝術〉(192 期)。

不過在兩岸當代水墨交流初期，讓台灣觀眾印象最為深刻的畫家，應是早期留學法國的吳冠中。1987 年 3 月的《雄獅美術》，以吳氏為專題，有他多年好友熊秉明寄自巴黎的介紹文〈東方的情致〉，以及吳氏本人的專文〈長江三峽創作回憶〉(193 期)。此外，同期又有黎朗寄自香港的〈畫家筆下的北國風物〉一文，介紹七位來自大陸北方黑龍江的水墨畫家；這是前此一年(1986)12 月在香港舉辦的一項特展的介紹，白水黑水的畫面，也給台灣觀眾格外深刻的印象。

同年(1987)6 月，又有香港藝術中心的陳萬雄，以〈上海繪畫：蛻變中的

---

<sup>4</sup> 詳參蕭瓊瑞，〈李錫奇與台灣美術的畫廊時代——80 年代台灣現代藝術發展切面〉，氏著《島嶼測量——台灣美術定向》，台北，三民書局，2004 年 6 月，頁 332-333。

中國藝術) (196 期) 為題，介紹當年 4 月份在香港藝術中心包兆龍畫廊所舉行的一項上海藝術特展；其中國畫類的作品 32 件，分別來自毛國僑、李原、冷宏、陳家冷、張松銘、楊正新、劉堅和韓天衡之手，是中國大陸新一代畫家（大多為 40 餘歲）的重要代表。顯然，在兩岸交流初期，香港是一個重要的中介站。

同年隔月 (1987.7)，《雄獅美術》又刊出台灣學者、也是現代水墨畫家羅青的一篇專文〈畫出時代的筆——談中國近代水墨繪畫〉，以相當的篇幅將近百年來中國水墨繪畫的變化與發展，劃分為(1)對抗期、(2)革命期、(3)資訊期等三個階段，羅列出各期重要的歷史背景與代表畫家，視野兼及兩岸及海外，試圖為近代水墨研究，建構一個必要的架構 (197 期)。

此後，直到 1990 年結束前，《雄獅美術》對中國大陸當代水墨畫的介紹，較重要的尚有：1987 年 12 月香港畫家鄭明對陸儼少談藝內容的摘錄(202 期)；1988 年 10 月的「葉淺予專輯」(212 期)；1989 年 12 月的「董欣賓特輯」(226 期)；1990 年 5 月的「新文人畫專輯」(213 期)，收錄薛永年、李小山的兩篇專文，介紹了：常進、周京新、徐樂樂、馬小娟、方駿等幾位新生代畫家。此外，尚有阿城(《棋王、樹王、孩子王》一書作者)對朱新建的(211 期)，亦屬「新文人畫」的系統；劉驍純對楊力舟、王迎春夫婦的介紹(220 期)；以及劉再復之介紹范曾(222 期)，後者曾是台灣商業畫廊一度走紅的畫家。

其實在這段期間，中國大陸當代水墨畫的介紹仍是摻雜在許多其他中國當代藝術的介紹中同時進行的，其中 1990 年 9 月的「徐冰專輯」(235 期)，由於這位前衛藝術家使用的媒材，偏重於傳統的水墨，因此對「前衛藝術」與「當代水墨」之間的辯證，也產生一定的刺激與思維。

而在兩岸交流的黃金十年當中，《雄獅美術》也曾在 1988、89 年之交，聯合北京《美術》雜誌及香港中華文化促進協會，共同舉辦了一場「大陸水墨新人獎」的徵件評審活動；由常進(1951 生)、馬小娟(1955 生)、陳向迅(1956 生)三人獲得；基本上可以呈顯「新文人畫」系統在當代中國新生代水墨畫壇一定的主流地位。不過中國當代水墨畫的走向，仍是一個有待持續思考、突破的課題；1989 年元月，上海的一些藝術家，包括長期從事水墨創作的仇德樹、陳家冷、李山、沈浩鵬、劉堅等人，在仇德樹召集下，舉行了一次座談會，座談記錄以〈他山之石還是自本為基——上海藝術家探討中國前衛藝術的問題〉為題，刊載在 1989 年 11 月份的《雄獅美術》(225 期)上，這些都有助於台灣觀眾對當代中國藝術家，尤其是上海地區水墨畫家對中國前衛藝術的基本看法之理解。

相對於中國新生代水墨畫家在媒體及民間畫廊受到的大量關注與熱愛，一些較資深的水墨畫家的大規模個展，也陸續在台灣的一些重要官方美術館推出；包括：1989年「林風眠九十回顧展」於國立歷史博物館；1990年「傳統內的創新——黃賓虹畫展」於台北市立美術館；1991年「關山月八十回顧展」於台灣省立美術館（今國立台灣美術）；以及1992年謝稚柳、劉旦宅應太平洋文化基金會之邀抵台訪問，兩年後（1994），又應邀舉辦「上海當代水墨四大名家聯展」於該基金會新設藝術中心；另1993年有「無限江山——李可染的藝術世界」、1994年有「徐悲鴻紀念展」於國立歷史博物館等。這當中，中國書畫鑒賞雜誌《名家翰墨》於1990年的創刊，大開本的精美彩印，也對大陸近現代名家大師作品的在台推廣，有著積極的貢獻。

不過整體而言，中國當代水墨最具系統和規模的在台大型展覽，仍應以1994年，在台灣省立美術館舉辦的「中國現代水墨畫大展」為代表。在此聯展中，受邀的台灣、大陸及港澳畫家，計有83位，展出作品多達234件。配合展覽，同時舉辦研討會，發表論文的學者，包括大陸地區的薛永年、王伯敏、嚴善錚、水中天、郎紹君、皮道堅、彭德、劉驍純、賈方舟，及台灣地區的王秀雄、羅青、蕭瓊瑞、楚戈、蔣勳、李霖燦、閻振瀛，和海外的李鑄晉、郭繼生、張薈等人，是歷來規模最大的一場展出及研討會，內容也框住「現代」為主軸，可視為兩岸當代水墨交流的一個高峰。

### 三、

台灣對中國大陸的水墨回流，以劉國松為開端，也以劉國松那種偏重自動性技法的水墨創作方式，引發巨大回響。劉氏在1984及86年的兩次大規模巡迴展後，也經常受邀參與中國大陸許多重要書畫聯展及擔任評審。如：1988年應邀參加北京中國畫研究院舉辦的「國際水墨畫展」和「水墨畫研討會」，發表論文〈當前國畫的觀念問題〉；隔年（1989），又應邀擔任北京「全國現代書畫大賽」評審委員。「六四」之後，劉氏的大陸之旅，稍稍暫緩；1992年自香港中文大學退休，返台定居，仍和大陸畫壇保持密切聯繫；由大陸知名藝術學者陳履生撰寫的《劉國松評傳》，在1996年由廣西美術出版社出版。1997年劉氏又應邀參加上海美術館舉辦的「中國藝術大展」及研討會；2001年應成都現代藝術館邀請舉辦「西強擴遠——劉國松畫展」；2002年「宇宙心印——劉國松七十回顧展」再度巡迴北京中國歷史博物館及上海美術館、廣東美術館，且均配合舉辦兩岸學

者座談會。2006年「心源造化——劉國松創作回顧展」巡迴杭州浙江省博物館、西湖美術館及湖南省博物館。2007年「宇宙心印——劉國松繪畫一甲子」，於北京故宮博物館新修復完成的武英殿展出，並舉辦大型學術研討會，這是北京故宮首次展出當代藝術家的作品。

劉國松作為一個具革命氣質的現代藝術家，尤其是對現代水墨的開拓和推展，不論贊成與否的人，均不得不承認他是對兩岸三地影響最大的一位藝術家。

在劉國松之後，事實上也有一些台灣當代水墨畫家的作品，先後登陸展出，包括：1988年，江明賢應大陸文化部「中華文化聯誼會」之邀，赴北京中國美術館及上海美術館巡迴個展；這是台灣解嚴後，第一個直接由台灣前往大陸舉辦個展的本土水墨畫家。在當時兩岸氛圍尚未完全解凍之前，也是一件相當敏感的事情。1990、91年，江明賢個展又分別於江蘇美術館及浙江博物館舉辦。尤其1997年江明賢任教國立台灣師大，並在2002年接任美術系主任兼所長後，對兩岸水墨畫家的互訪，也有著特別著力的貢獻。

何懷碩也在1991年第一次訪問北京，和北京中央美院、中國藝術研究院、天津美術學院的教授、學生，都有相當交流；之後，又多次前往大陸與北京中央美院師生（1995）座談。同時，他也是傅抱石來台展出最重要的評介者。

在兩岸水墨交流工作上，財團法人沈春池文教基金會也扮演一個重要的推手角色。自2000年起，沈氏基金會與中國文化部合作，策劃「台灣藝術巨匠系列」，先後促成2000年的「須彌芥子——陳其寬80回顧展」（北京、上海）、2007年的「得意忘形——黃光男水墨創作展」（北京），以及前揭2002年的「宇宙心印——劉國松70回顧展」（北京、上海、廣東），和2005年的「縱筆天地——江明賢墨彩特展」（北京、上海、廣東）等。

此外，知名水墨畫家楚戈，也在2006年受邀前往上海劉海粟美術館舉辦個展，並在2007年回到故鄉湖南博物館舉辦「迴流——楚戈現代水墨大展」，並舉辦學術座談會，造成相當轟動。

事實上，自2000年以降，中國大陸的「現代水墨畫」<sup>5</sup>已逐漸形成風潮，以大型聯展的方式邀請台灣或兩岸現代水墨畫家參展，也是經常性的活動。如：2000年的「新世紀兩岸水墨對話畫展」（上海）、2005年的「現代水墨畫會中國巡迴

<sup>5</sup> 有關「當代水墨畫」一詞，係泛指當代所有各種面向的水墨創作；有關「現代水墨畫」一詞，則特指自1960年代以來在台灣及海外所興起的一種講究媒材革命與技法實驗，乃至形式構成的前衛水墨風格；詳參蕭瓊瑞〈台灣當代水墨的類型分析〉，原發表於香港「水墨新貌——現代水墨畫開展暨國際學術研討會」。後刊《現代美術》133期，2007年8月，台北，台北市立美術館，頁46-59。



展」、「中華兒女美術館開館展」(廈門)，以及 2007 年成都現代藝術館的「成都雙年展」等。相對地，由台灣方面主動邀請的兩岸聯展，有由劉國松、袁金塔主導的「台北當代水墨雙年展」(2006、2008)，及由黃朝湖主導的「台中彩墨藝術節」(2001-) 等。

此外，以學校為單位的交流展，又有國立台灣師範大學美術系主辦的「水墨新紀元——當代水墨畫兩岸交流展」(2002)，以及由兩岸美校博、碩士生主導的「中華兩岸美術學博士生創作交流展」(台灣師大、北京中國藝術研究院，2007，台北)，及「五嶽看山——海峽兩岸創作博、碩班師生文化考察寫生暨作品聯展研討會」(2008，台北、北京)，計有台灣師大、台灣藝術大學、台南藝術大學及北京中央美院等校師生參與，呈顯兩岸水墨創作交流的一定熱度。

不過，整體回顧自 1983 年劉國松首次北京個展以來展開的兩岸當代水墨交流，儘管有個人創作思維的激盪，也有少數特定群體之間的互動，但始終缺少一種具備歷史整理意義的相互對照。台中國立台灣美術館與北京中國美術館在 2009 年 2 月推出的「新象——2009 兩岸當代水墨展」，顯然正是因應這樣的需求而提出的一項作為。

這是歷來兩岸水墨交流最具官方代表意義的一次展出，台灣方面由國立台灣美術館資深研究員崔詠雪策展，大陸方面則由北京中國美術館學術一部主任陳履生策展。台灣部份基本上仍以「現代水墨」為主軸，分(1)新文人與自然、(2)新現實與憶境、(3)意識流與空境三個主題，呈顯台灣在戰後 1960 年代現代水墨創興以來多元的面向與發展。大陸的部份，則打破以往以「現代」為訴求的角度，回到中國自 1949 年以來「國畫改革」的基本面向，呈顯他們在「現實主義」的趨力下，所展現出來的諸種面貌，尤其是策展人費力所撰的專文〈文人面對現實：20 世紀水墨的時代流向〉，更是中國當代水墨歷史的一篇重要論述。

兩岸的邀展名單，限制在各 25 位、每位兩件作品的原則下，對策展人都是一項高難度的挑戰，但大體上各自均掌握了自我歷史發展的主軸，以求相互的對照、瞭解與反思，則是此一展覽成功的地方，也為兩岸當代水墨的交流，立下一個重要的里程碑。