

C 中国抽象艺术

HINA ABSTRACT ART

张国龙绘画艺术二十五年

2007.1 D

总第二期

许德民 主编

图式·技法探索与报告



图式报告 技法探索 理论研究 收藏指引

上海画报出版社

理 事 (按姓氏笔划为序)

史正林 刘蕴漪 许国忠 华 彪

孙晓刚 杜立德 陈柳青 张 磊

张海宁 尚 书 周正宽 周伟林

赵定理 唐荣汉 夏晓燕 彭胜浩

程 岩

支 持

寿光武 杨元昌 陈海汶 陈 强

荣 健 徐锦江 张旭东

编 委

王 林 许德民 张晓凌 周长江

赵渭京 殷双喜 鲁 虹 谭 平

名誉主编 / 周长江

主 编 / 许德民

策划总监 / 赵渭京

设计总监 / 许德宝

摄影总监 / 管一明

责任编辑 / 叶 导

执行编辑 / 吴留芳 张海宁

图文制作 / 方向传播 邹保家

主 办 / 中国抽象艺术研究会 (筹)

协 办 / 上海方向传播有限公司

上海角度抽象画廊

编辑部地址 / 上海市绍兴路40-42号

邮 编 / 200020

电 话 / 86 21 53822760

传 真 / 86 21 53826575*95

电子邮件 / art50@126.com

网 址 / www.chinaabstractart.com

出版发行 / 上海画报出版社

地 址 / 上海市长乐路672弄33号

经 销 / 全国新华书店

印 刷 / 上海美雅延中印刷有限公司

开 本 / 889×1194 1/16

印 张 / 9.25 印 数 / 0001—3000

版 次 / 2006年11月第一版

2007年4月第二次印刷

标准书号 / ISBN 7-80685-672-2/J.673

图书在版编目(CIP)数据

中国抽象艺术/许德民主编-上海:上海画报出版社,
2006

ISBN 7-80685-672-2

I. 中… II. 许…

III. 油画-作品集-中国-现代 IV. J223

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第132735号

ISBN 7-80685-672-2/J.673

总定价:80.00 (全五册 本册单价:15.00元)

2 乡土写实时期 (1982-1987)

3 意象表现时期 (1987-1992)

4 表现抽象时期 (1992-1994)

5 研究材料?还是使用材料?——栗宪庭、张国龙对话录 栗宪庭

11 图式抽象时期 (1994-1999)

12 抽象艺术与学院主义 刘骁纯

13 图式与呈现——张国龙经典藏品解读 李豫闽

15 静观与凝思 张国龙

18 材料表现时期 (1999-2004)

19 坚定的“材料派”
——探讨艺术材料与艺术观念之关系的张国龙 范迪安

22 意象抽象时期 (2004-2007)

23 抽象艺术的精神——张国龙抽象艺术形式阅读与分析 许德民

张国龙艺术简介

1957 年出生辽宁省沈阳市

1978 年参加“陕西省知识青年美术创作学习班”,作品获一等奖

1980 年出版连环画《卖雪糕的姑娘》(陕西人民美术出版社)

1982 年西安美术学院毕业后留校任教

1983 年参加“陕西省美术作品展”,作品获一等奖

1984 年参加“第六届全国美术作品展”,获优秀作品奖,作品被中国美术馆收藏

1985 年西安美术学院油画系读研究生,师从武德祖教授

加入中国美术家协会

1988 年西安美术学院获硕士学位,并继续留校任教,举办“研究生毕业个人画展”

1990 年参加在新加坡举办的“中国艺术展”,作品被收藏

1991 年公派赴德国作为交换访问学者,在卡塞尔综合大学美术学院自由艺术系

莱那·卡尔哈德(Reine Kallhardt)教授画室学习,在波恩举办“张国龙画展”

1992 年考入德国美茵兹大学自由艺术系克劳斯·尤根费申

(Klaus·Jurgen-Fischer)教授画室读研究生

1993 年参加德国波恩的“中德艺术家联展”

1994 年回国在北京中国美术馆举办“张国龙现代油画展”,并举办“抽象艺术与学院倾向学术研讨会”

参加“第二届中国油画展”,作品被中国美术馆收藏

中央电视台 CCTV-1“文化广场”栏目播出《视觉的音乐——张国龙现代油画》专题片,参加“第八届全国美术作品展”

1995 年参加在北京举办的“第三届中国油画年展”,作品获佳作奖并被收藏

在北京成立“张国龙艺术工作室”

特聘中央美术学院油画系第四画室任教

1996 年参加在上海举办的“96 上海美术双年展”,作品被上海美术馆收藏

1997 年完成在德国的学业,并举办“毕业画展”,由德国文化部特批作为艺术家继续在德国从事艺术创作活动

参加在上海举办的“中国艺术大展(油画展)”

1998 年参加在福州举办的“98 福州亚太地区当代艺术邀请展”,在西安美术学院举办“欧洲当代艺术”讲座,在中央美术学院举办“架上艺术的发展趋势”讲座

1999 年参加在澳大利亚墨尔本举办的“中国当代艺术展”,作品被收藏

参加德国杜塞尔多夫举办的“大型德当代艺术展”

2000 年参加“二十世纪中国油画展”,作品被中国美术馆收藏

特聘中央美术学院油画系在“当代艺术研修班”任教

2001 年参加在广州举办的“创造图像”抽象画展

在天津美术学院举办“大师给我们的启示”大型讲座

2002 年参加在德国法兰克福举办的“文化与科学”画展

在中央美术学院油画系作“材料与表现”幻灯讲座

2003 年参加在德国美茵兹州政府举办的“在路上”中国艺术家联展

参加在北京举办的“中国北京国际美术双年展”,作品被中国美术馆收藏

参加在上海举办的“中国当代艺术 2003”展

2004 年在德国罗曼大厅举办个人画展

参加在上海举办的“? 无关现实!”画展

参加在北京举办的“第十一届中国艺术博览会”,作品获金奖

在北京“798 工厂”举办“触摸身心的自由”当代油画展

参加在广州举办的“广州国际艺术博览会”

2005 年参加在美国纽约、旧金山举办的“中国艺术品展览”

作品《方·圆》在《今日世界》总第 41/42 期上发表

中国油画风景画大展

第二届中国北京国际美术双年展

大河上下——新时期中国油画回顾展

2006 年参加在北京举办的首届中国当代艺术年展

参加在北京举办的中国当代绘画交流展

当代艺术研究书系:《当代·艺术·材料·空间》专著出版

参加在北京举办的农民·农民——中国美术馆藏品邀请展

参加在北京举办的世纪风骨——中国当代艺术名家双年展

中国艺术——张国龙专辑出版

参加在北京举办的中国当代艺术文献展

现任教于中央美术学院造型学院实验艺术工作室

J209. 9/28

:4

2006

14

14

图式、技法探索与报告

张国龙绘画艺术二十五年(1982—2007)

乡土写实时期 (1982—1987)

题 材：黄土高原

创作及发表时间、地点：

《高原》 1982年《第六届全国美术作品展》 获优秀作品奖并被中国美术馆藏（北京）

《我的世界》 1985年《中国体育美术作品展》（北京）

《春》 1985年《前进中的中国青年美术作品展》（北京）

材 料：布面油画

技 法：写实



《高原》 油画 130cm × 125cm 1982年



《黄河摇篮》 油画 180cm × 160cm 1984年



《我的世界》 油画 50cm × 150cm 1985年

意象表现时期 (1987—1992)

题 材：民族风情

创作及发表时间、地点：

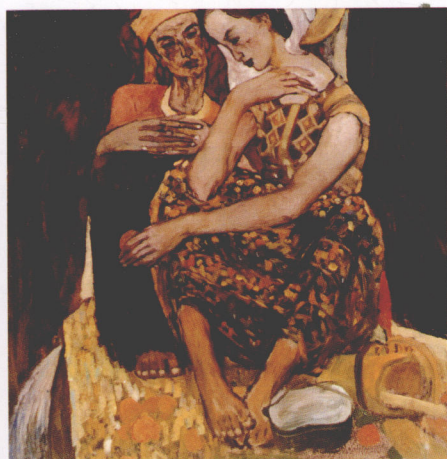
《夏》 1987年 澳大利亚私人收藏

《情》 1987年 澳大利亚私人收藏

《家》 1987年 澳大利亚私人收藏

材 料：布面油画

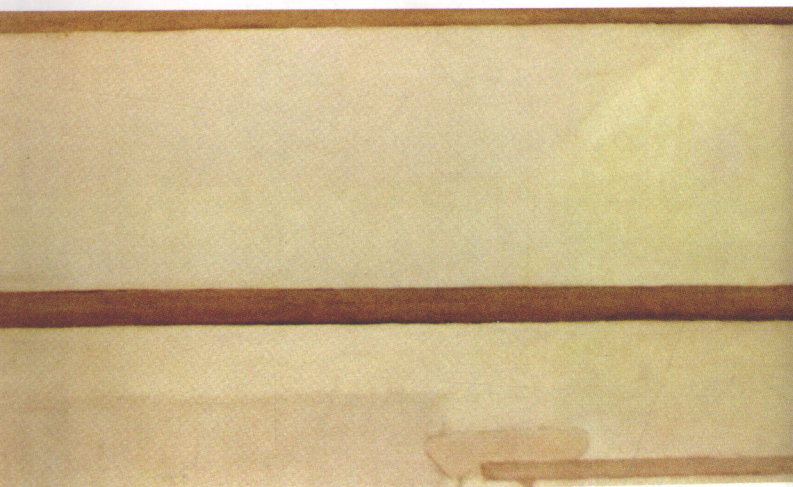
技 法：写实



《情》 油画 110cm×110cm 1987年



《夏》 油画 110cm×110cm 1987年



《家》 油画 110cm×110cm 1987年

图式、技法探索与报告

张国龙绘画艺术二十五年(1982—2007)

表现抽象时期 (1992—1994)

题 目:《生命》系列、《黑白》系列

创作及发表时间、地点:

《生命系列》 1992年

《黑白系列》 1993年

图 式:表现抽象

符 号:白线、红方块、黑方块

材 料:综合材料 丙烯、宣纸、胶水等

工 具:笔、刷子、刮刀

技 法:草构图,颜色和材料打底,根据色彩和材料的自然状态调整构成,添加细节,

平衡构成和色彩重心,用滴撒法甩出白线,烘托画面气氛

中国文化元素:碑帖、古钱币



《黑·白》 综合材料 120cm × 100cm 1993年



《生命 No. 39》 综合材料 36cm × 48cm 1993年



《生命 No. 30》 综合材料 36cm × 48cm 1993年



《生命 No. 6》 综合材料 300cm × 160cm 1992年

研究材料？还是使用材料？

——栗宪庭·张国龙对话录

栗宪庭

栗宪庭（以下简称栗）：你原来是画乡土写实主义的，我1993年在德国遇见你，你在画抽象。你是怎么从乡土写实主义转到画抽象的？

张国龙（以下简称张）：1991年我作为交换访问学者到德国，当时被各种艺术形式惊呆了，简直就是当头棒喝。我是在卡塞尔艺术学院，跟周春芽、唐蕾前后师从同一个教授。唐蕾那年在卡塞尔文献展上做服务工作，从这我知道卡塞尔文献展。后来我访问将要到期，就考虑自己的艺术如何转型的问题，想留在德国继续深造。当时在一本画册上看到了德国美茵兹大学的一位做材料的教授，便前去拜访，他对我的写实功底赞叹不已，认为我不用上学了。我说我要系统地学习欧洲艺术，争取能够在这里上学，由于他很欣赏我的技术和学识，为我大开绿灯，两三个月后经过考试便进入该校学习。当时我的住所楼上有一书店，便经常去翻看书籍，并做一些表现性内容的剪贴作品。过了一段时间就是1993年夏天在波恩遇到你，我们聊天当中你看了我的作品图片，你说了一句对我后来起作用的话，就是“转换是一种语言的转换。”

栗：我不记得当时我说了一些什么，只记得你画了一些有性器官形象的作品，我记得我建议你不必画得那么写实，强调你对自己感觉的表达，感觉有时是一种情绪状态——诸如冲动、激情、压抑，不是那么具体，所以感觉不具体，表现就不能那么具体，这涉及到语言的转换。好像大概是这样。

张：对，你走了之后，十月份我购买了一些纸板材料做实验，突然发现了一种语言：白的，喷发性的线。一发不可收拾，过瘾，作了一批又弄了一批。当时没考虑到材料，只用纸板。拿去让教授看，他也觉着很好。当时他突然用手将我的作品捂住一部分，他是说你不要太多，画一个局部就行了，这时候我才理解什么叫抽象语言，原来我总想表现一个主题或一个形象，实际上一个局部就可以成为很有表现力的语言，从这时起我就开始走向了抽象，实际上抽象这条路我是自然地走过来了。我在波恩第一次办展时，被报纸的文章评论认为作品很有东方味

道。颇象米罗，当时我还不知道米罗是谁，通过查阅米罗的资料，才了解了这位艺术大师，才认识到我无意中走向抽象之路。再加上当时我的教授是研究绘画材料的，便开始了抽象与材料结合的道路。后来回国时经刘曦林介绍去让刘骁纯看作品，他当时正在筹办油画提名展，说很喜欢这些作品。后来那年7月由刘骁纯主持在中国美术馆办了个展。当年受刘文西的提示，从性系列转向黄土系列，现在想来也是跟以前画乡土题材有一定联系。我是一个比较注重传统技法的人，还是希望作品里有一个主题和经得起推敲的形式，是这个原因促使我总力

求用抽象的形式和中国的内涵融合到一起，这也确立了我的方向。

栗：这是哪一年？

张：1994年，这之后我又回到德国。每两周给教授看一次。作品越来越大。后来用了卷轴，一方面它里面有中国资源，另一方面在德国的超市有很多卷布非常好用，也便于展示。这时上海国际双年展费劲周折找到我邀请我参加，当时我在德国深受感动。也因此萌发一种使命感。从这时开始中德两头跑了。后来我在国内建了工作室，准备回国。但在德国教授和朋友的挽留和帮助下拿到了德国艺术家身份。这样



《黑·白No.7》 综合材料 120cm×100cm 1993年



《生命No.6》 综合材料 120cm×100cm 1993年

我妻子也过来了，我的计划被全部打乱了。工作成停顿状态。从工作转到生活。刚巧我的儿子刚出生没人帮忙照顾，我三年里大部分时间在家看孩子。我从雄心勃勃到完全自我。这时国内美术思潮在1998、1999年玩世现实主义起来了。由于抽象主义对社会参与和干预毕竟有限，因此一些前卫展和大型展览我们就很难介入。我也处于矛盾状态，也就自己化解了。三年间，艺术也处在停顿状态。1999年中央美术学院油画系成立“当代艺术研修班”邀请我来上课，又把我的积极性调动起来了。在这期间我做了大量的教学笔记并又做了一批作品。正巧这时认识了来中国讲学的德国批评家米那斯，他在德国和我住在同一座城市里，他是专门研究波依斯的。从他那里我阅读了大量波依斯的资料。发现从材料的转换上，我还能作些事。所以2001年开始做了麻袋系列，开始进行材料

的立体尝试。结果累得犯了场大病。养病半年后，又回到架上采用麻袋贴的方法，做了一些实验性的作品。后来，我用了很长时间写书——《当代·艺术·材料·空间》。

我在中央美院作了两次讲座“大师给我们的启示”。我个人的理解：成功是一件事情，而成功者是一种精神。尤其是艺术史上的大师都起到了引导和转折的作用。我曾经写过一篇文章《迷惘中的执着》提到国内1985年以后，由于国家改革开放中国的画家把国外近百年的艺术形式统统过了一遍，但很少有人停下来作研究，于是我在这方面作了一下整理。到目前我经历了三个阶段，从乡土写实画家到出国接触当代艺术，成了抽象艺术家。到写书，觉得自己在做着学者的事。在整理艺术史的同时，感觉自己又干着跟文化有关的事了，成了“文化人”，艺术跟植于文化的土壤里，文化具有延续

性、伸展性。从后现代往现代回归，我也希望能让青年艺术家从这里找到一个点来重新再往前走。我这样的观点可能跟当代前卫艺术观念艺术相抵触。我个人认为一个作品应该使内功而不是使外力。我的作品也是经历了三个阶段，开始比较张扬，中间比较强调隐秘的结构，现在就把结构全都打散了。

栗：我1993年在德国遇见你时，你说你看到国外当代艺术发生了很大的变化。但事实上中国当代艺术从1979年开始到1993年基本上完成了对西方艺术史过去100年的借鉴过程，就是说，你在国内国外的这么长时间一直没有去了解中国自己的艺术发展？

张：可以这样讲。

栗：就基本封闭在学院里。

张：一个是在学院里观察还有就是在西方取经，刚开始对中国当代艺术我是个观众。我当时去西方是为了了解真正的西方当代艺术状况。我在思考——艺术最终是人。要了解艺术的发展，研究某一种艺术现象首先要从艺术史的上下文来理解，于是我阅读大量书籍作了大量的笔记，同时发表了一些文章。此后接触了好多青年艺术家，自己也参予其中。开始接触西方和中国的当代艺术。

栗：我主要想找到你在艺术上的转折点，你一开始是在德国看到当代艺术跟你所从事的写实主义的差别，使你开始转到抽象上，就是我碰到你的时候，你第一次语言转换，是跟你当时的生存状态有关，就是你画性的那些作品。

张：对，有性释放的成份。

栗：从1994年你回到90年代末你做的都是黄土系列，开始使用材料、研究材料。从这个角度，实际上我对你一直很熟悉，但一直没有更深的接触，从旁观角度你有学院主义的倾向，包括从材料的角度看艺术也是从研究者的身份，你非常熟悉西方材料方面的历史发展。我一直没有发言是因为在我的头脑中，艺术从根本上讲，它是文化语境中的产物，材料本身变化不是原因，而是结果。包括你刚才讲过的中国的艺术思潮不象国外那么平稳，国内新艺术的发展，是在转型期间激烈的思想转型和文化价值标准变动中发生，所以艺术上呈现的是情感上的很冲动的状态，包括使用大量的达达这种语言方式，这一阶段可以说一方面你作为画家，一方面作为一个研究者，作了一些语言上的尝试。我觉得这是你能够进入各种展览的一个重要原因，就是你做材料比较讲究。

张：而且还需要有一些内涵的东西。



《黄土之源 No.3》 综合材料 195cm × 195cm 1995年

栗：但是我比较怀疑这种内涵的说法，那要从一定的语言线索里去看。包括上海双年展等很多重要展览接受你，你的作品看上去很当代，但在文化的上下文中，我始终没有找到一点来确定你作品的价值。那么我也在想这个点是什么，因为抽象艺术在中国80年代初就有，比如最早袁运生的一些抽象作品，后来象云南装饰画的倾向，以及后来于振立等很多人作了

抽象的尝试。这是一条特别的线索，我始终在观望这个线索。那么到2000年初的时候，我作过一个“念珠与笔触”的展览，想找抽象艺术在中国发展的线索及其独特价值。其他的线索肯定还有，但究竟是什么到现在我也没有完全弄清楚，也没有彻底地清理这条线索。我比较喜欢你最近这批麻袋作底子的作品，但还是没有特别的感动我。因为我看艺术，是它起码能

打动我一根神经。你的那些参加很多国内展览的作品，在我看来学院主义倾向太浓。

张：这是我的一个结！

栗：从批评的角度来说，这既是你的好处，也是你的问题。学院主义在我看来，是一个问题，就是把一种艺术技艺，或者语言样式，或者某种手法、材料模式化。但是你这批麻袋，画得象山水画的这些作品，远处看挺辉煌，近看很

粗糙。这种效果处理我有点感觉。其实那红线有点多余了。

张：啊，做秀。哈哈……实际上我也是做一种实验。

栗：你刚才说你强调文化感，但文化不是一个概念，必须首先是感觉上的，其他语言说不出的，只能通过视觉表达出来。

张：我的作品里始终有一个冲突，就是理性与感性、实际上就是冷抽象和热抽象这两个东西的转换，我一直在做。

栗：你的独特的创造是什么，把中国发生的抽象艺术，放到世界抽象艺术的线索中来，你提供了哪些新的视觉刺激。

张：我从1996年开始也在做这种尝试，我发现西方抽象艺术毕竟根植于他们那个环境里面。他们比较理性。他们讲究满、整、厚、实这个路子。后来通过回来以后观察国内的一些文化情况包括我自身的过程，我开始追求的是静、空、虚、灵……

栗：我知道，我看过你的文章。

张：这样就有一个过渡，把我原来张扬的那部分去掉了。然后又面临新的问题，我经历了两个展览，一个是上海抽象艺术展，另一个是第二届北京国际美术双年展。布展期间，工作人员居然把我的作品放到工艺类的小画种里。说这根本跟油画没有关系。归到油画里这是一种综合材料的尝试，归到工艺里就成了工艺品了。一看麻袋，“这装饰画做的不错”。在上海抽象艺术研讨会上一位记者提出当年你张国龙的作品这么有张力有英雄主义倾向，现在怎么一点都没有了。当时我没有反驳，这是我个人的一个状态。我觉得抽象语言不是说出来的而是跟自己生活状态有关系。

栗：你很幸运，回来以后，官方这么多大的展览接受你，这其实也是你的悲哀。

张：但这是跟我的个人状况有关系。我还是非常在意在国内的参与和发展，也更愿意在油画语言的基础上转入材料。这样又一个困惑出现了，就是文化形态和抽象材料怎么结合在一起。我的抽象符号转变从开始的中国汉字变成红方块……

栗：然后是线。

张：现在连线都没有了。我力求于跟多如牛毛的抽象艺术拉开距离。但是现在很难，因为前面没有例子可找了。尤其是在中国这块土壤里如何介入文化。我只能沿着个人的感觉或者说是中国人的心理体验、或者是中国哲学的心理体验来做作品。

栗：我觉得你是一直在找东方的与西方的不同点，这些东西应该统统地扔掉，因为这些都太概念了。我觉得你还还原到你这么一个人，所有你的感觉最重要。

张：抽象艺术这条路抛开符号，缺乏概括，抛开比较和借鉴，从形式上来讲也就不叫“抽象”了……

栗：就象学剑一样，你不是说人的第三阶段是无剑之剑吗。

张：那这会没有作品了。

栗：那就进入禅境了，哈，杜桑到晚年不是就不做作品了吗？

张：比利时有一位中国去的很成功的艺术家叫张小夏，他到后来就不做作品了而是做起了收藏。还有其他好几位中国艺术家最后都是按照中国人的那种境界走向虚无了。所以这又是个临界点。

栗：临界点是很重要，只要你还是个艺术

家，你还是要通过作品带给人一种视觉刺激。

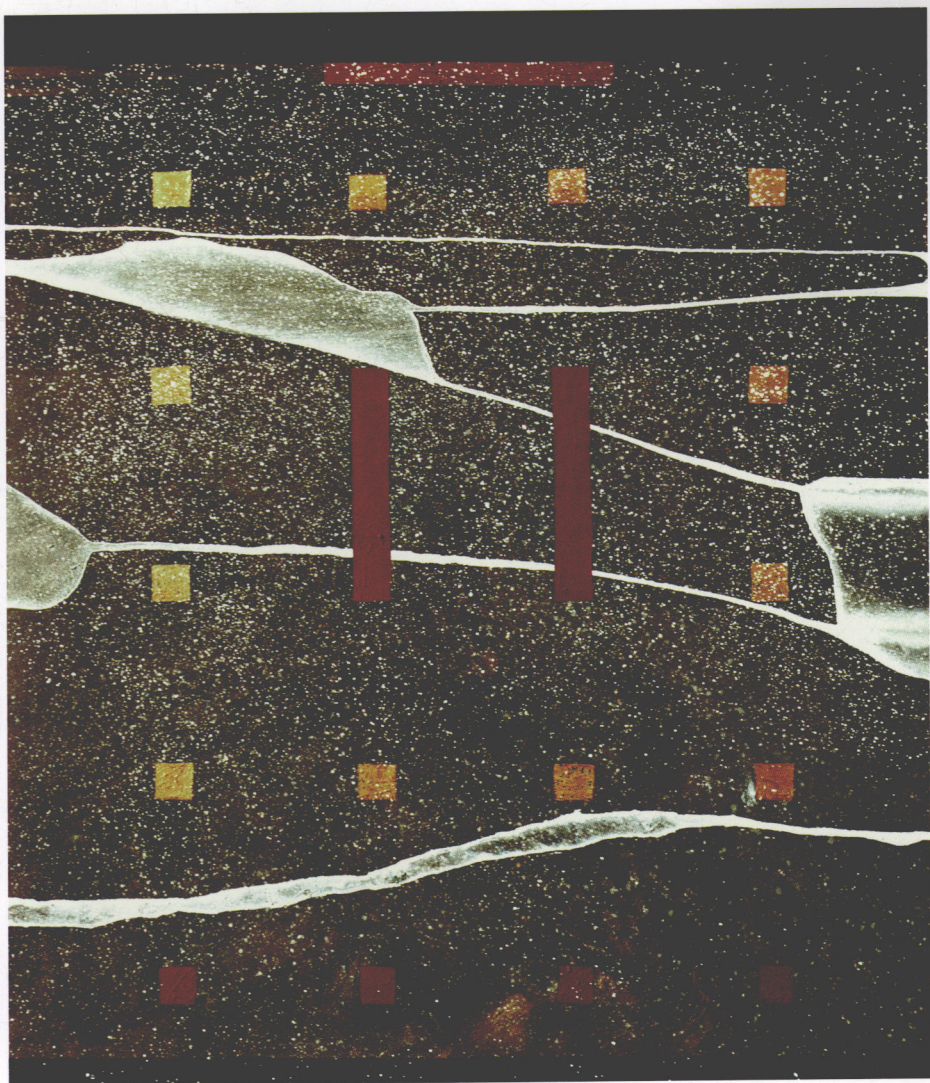
张：“风格”展览给我启示很大。艺术家要有作品给人看，总要有个表达的载体，而抽象艺术较之具象艺术目前是反馈淡漠的。

栗：何止抽象艺术，但这种冷漠我觉得不重要，这就涉及到通俗文化和真正文化之间的关系。大众的审美，从来是用过去的经验来看当前的艺术。当然，那些最写实的，能让老百姓看得懂的作品，电视肥皂剧，很无聊的通俗歌曲，接受的人很多。但这不该是艺术家所追求的，艺术的价值，从来不是以人数多寡来决定，其实在我看来，艺术家追求的往往是对于内心孤独的表达，只有这个东西，有一天人们会突然发现这才是这一时期人们的精神状态。你没有必要关心大众冷漠不冷漠，否则就是迎合。

张：现在抽象艺术其实也发展成一种对材料的实验。我更希望用材料来说我的作品。能从材料语言有一种感觉上的东西，然后经过材



《黄土生命系列》 综合材料 189cm×162cm 1993年



《30-生命·溶入》 130cmx150cm

料的转换是不是抽象已经不重要了。始终在状态里找对应物。

栗：对呀，材料应该成为你心灵的对应物。

张：如果你不在状态里，可能就有些东西视而不见。我现在找的就是材料和精神的关系。如何对应和扩展也是我们今天谈话的目的。

栗：材料最重要的是你怎么使用，而你赋予材料的内涵又不是能用嘴说的，你说出来的那材料就没有必要了。

张：材料艺术实践有两种，一个是原理性的分析，人们在探讨怎么做，一个是材料语言形态方面的是来做什么。我现在第一个阶段已经做了一些实验，下来就是形态上的要说什么了。最后可能是试图怎么把它们结合起来。

栗：我觉得你现在过于理性了。你太研究了。

张：研究是把它分解来说，而真正在我做作品时我是不想这么多的，材料给我的感受就是过瘾，它在为我诉说。包括写书我也是过瘾，

它在为我发言。我知道这才是我的原动力。我觉得艺术一旦给解构了，艺术的生命力也就没了。艺术创作的过程是只可意会不可言说的，它的生命也就在这。

栗：对。

张：为什么我这么理性呢，是因为我要研究它，把它分解了以后就成各个局部了，这是为了更好的表达。

栗：艺术家应该浑浑噩噩的，哈哈...

张：所以我在两边摇摆，我骨子里是艺术家的气质，我现在又有学院派的情结，老喜欢知其所以然。好处就是可以持续的向前发展，不好的就是容易把自己陷进去了。所有的艺术家都有一个问题，当他的拳头要冲的时候，都是要收回来。但再没有力量出去的时候你收回来干什么。这又是一个临界点，研究材料？还是使用材料？所以我的作品一直也都是感性跟理性的抗争，人生就是矛盾的。这是全世界艺

术家面临的问题

栗：这也是一个主题。

张：那种临界点——往左走，是技艺性；往右走，是艺术性。

栗：这种矛盾你也可以通过作品表达出来，但表达的过程，不是说我喷了个方块就代表理性做了个什么就代表感性，那样就太概念了。可能要找到一个更确切的表达，具体是什么我也说不上。

张：这是抽象艺术不同具象艺术的一个因素，“抽象”就是抽离了具体的现实的形象，那还剩下什么？那可能在形式上？在点、线、面的要素中寻找某种平衡和对抗的关系。

栗：不是形式上的。真的能不能表达你的感觉。因为冲突本身是一个很痛苦的过程。

张：再提到临界点的话题，暂且把我定在学院派。因为我身处学院，这一块我认识了。我有了话语权，我有一定的理论基础，一定的实践基础，和掌握大量信息的过程。我和你有点不一样的是现在我开始不喜欢冲突我喜欢和谐。不管你是前卫的还是学院的都不能非此即彼。强调生长性、互渗性、还有过渡性。在一个展览会上大家都变得心平气和的时候，这时就形成一个大的艺术氛围。

栗：这是两个问题，作为一个社会人事关系，大家和谐。不同的派别可以一起展出一起讨论问题，这都是无可厚非的。但是艺术最终给人的和谐不是人事上的和谐而是你内心的和谐。首先在艺术上是新鲜的。

张：哈哈，我指的和谐是艺术的类型和它们之间的关系。我是觉得大伙都在作艺术，我们在一个大的平台上对话有什么不好啊。

栗：我强调独立和自由，因为知识分子之所以称为知识分子就在于有独立的立场和自由的精神，就是不同流合污。

张：我强调的是渗透和互动。



栗宪庭（左）与张国龙（右）对话

图式、技法探索与报告

张国龙绘画艺术二十五年(1982-2007)

栗：我不会和主旋律、不疼不痒、无病呻吟的东西保持和谐。比如说现在很多建筑师，设计了很多烂建筑，他也会解释那是人家让我这样做的，我也没办法，为了养活自己。孔子有句话叫“君子有所为，有所不为”，你能不能不为？你不为就真的生活不下去吗？生活其实很简单，但那一个大工程能赚很多钱。还有一些烂建筑，明知道不好还做就是良知问题。

张：我昨天看电视里他们讨论一个词，他们说“什么叫坚强？说坚强是抗击打的能力……”，“什么叫坚韧？就是持续抗击打能力。”我现在也在干这个事儿，实际上刚才说的临界点也罢，还是艺术状态冲突也罢，都是在这个中间找平衡点。我说我现在崇尚和谐也罢冲突也罢，实际也是在承受一些东西，你的承受力有多少，你的坚韧度有多强，你的冲击力就有多大。这种承受是源自外界更源自于我的内心，说好听点是使命感吧。否则的话我只管画画就是了，我个人觉得我先把自已调整好，找到一种状态。我特别喜欢过去那种出家人，羡慕他们，一直坚持自己，所谓地任思想遨游，喜欢那样，但你又在现实状态里，特别我是个学院倾向的人，从国外回国住到宋庄来了，本想过“田园隐居”生活，实际上到宋庄后更加引发了我内心深处的矛盾冲突，这个是显而易见。这是小冲突，再加上我又是在中德之间来回跑，又是两种冲突，这个冲突我要去……

栗：找到一种和谐。

张：是的，找到一种和谐，我谈和谐是这样去谈的。我原来在国外老在找一种跟西方对抗、和谐的一个条件。现在好了，我现在回来了，我没有必要专门去给一些不在这个身份条件和语境下的人去看作品。我这反而是一种释放，这是真正回到了原我，回到了生长性的大环境，这个时候才慢慢开始意识到一些东西。如果说转变的话，最开始是形式上的转变，到中间找到两方面冲突的一种协调，到最后完全融化在其间，只能这样理解，并且这样坚持去做……



《黄土一根No.2》 综合材料 195cm × 195cm 1995年



《黄土一根No.3》 综合材料 195cm × 195cm 1995年

图式、技法探索与报告

张国龙绘画艺术二十五年(1982—2007)

图式抽象时期 (1994—1999)

题目：《黄土》系列、《方圆》系列、《阴·阳》系列

创作及发表时间、地点：

《黄土》系列：

《黄土》 1995年《第三届中国油画年展》(获佳作奖)

《黄土·根》 系列1995年《96上海美术双年展展览作品集》

《黄土·源》 系列1995年《96上海美术双年展展览作品集》

《黄土·源No.2》 1995年上海美术馆收藏《上海美术双年展展览作品集》

《黄土1997No.1》 1997年《中国艺术大展》(作品集·油画卷)

《方圆》系列和《阴·阳》系列的《阴·阳No.7》、《阴·阳No.8》、

《阴·阳No.9》、《阴·阳No.10》：

1997年《98福州亚太地区当代艺术邀请展》、收入大型画册

《二十世纪中国油画》、《中国当代油画经典解读》

图式：图式抽象

符号：白线丛、红方块、黑方块、空心圆点

材料：综合材料 丙烯、宣纸、棕丝、胶水、塑型膏等

工具：笔、刷子、铲刀

技法：草构图，颜色和材料打底，根据色彩和材料的自然状态调整构成、肌理，添加细节，平衡色彩和构成重心，用红方块或白丝，调节、烘托画面气氛

中国文化元素：钱币、宣纸、太极圆

中国人文意境：太极、阴阳、黄土魂



《黄土 No.10》 综合材料 150cm × 150cm 1994年



《黄土一根No.9》 综合材料 120cm × 100cm 1993年



《黄土No.8》 综合材料 200cm × 100cm 1994年

抽象艺术与学院主义

■ 刘骁纯

张国龙是当前中国抽象油画中具有学院倾向的突出代表之一。

我这里所说的学院倾向，相对于前卫倾向（在中国范围内的）往往显示出如下的区别：①强调建设性和经典性，从而与非经典、非永恒、反艺术、偏重破坏性的倾向形成区别；②让语言回到精神表达层面的语言，从而与将语言视为语言反叛的语言的纯观念性形成区别；③精神取向的向上性和君子风范，从而与歹徒、侠客式的精神取向形成区别。

当代中国的学院倾向不是现代主义的对立物，它可以是古典的，也可以是现代的，只是它更热衷在巨大规范中寻求个人创造。

我之所以用学院倾向、前卫倾向，而不称为学院艺术、前卫艺术，是基于两者互渗和不

可分割的现实。我们只能用典型例证来说明两者的区别，却无法为所有的艺术家定“成分”。

张国龙 1957 年生于沈阳，1988 年在西安美术学院油画系获硕士学位，1991 年赴德国在卡塞尔综合大学美术学院自由艺术系 Reiner Kallhardt 画室学习，1993 年转到美茵兹综合大学自由艺术系 Klaus Jürgen Fischer 画室学习。

抽象艺术的历史不足百年，却已经有了深厚的传统，这传统主要在西方。张国龙赴德期间，带着打入西方抽象绘画传统的迫切愿望，因此，他拼命地吸吮，而且钻了进去。旅德期间他完成了《生命》系列，并举办了个展。归国后的短短半年中，他又融入了对西北黄土地的精神感应，创作了《黄土》和《黑白》系列。这批作品在艺术上与《生命》系列同属于一个阶段，

即确立个人探索方位的起步阶段，或曰开始“求脱”的阶段。两个系列都有一些较突出的作品，也都有一些探索过程中的尝试。

在张国龙的画中，我比较喜欢的约有二十余件。之所以喜欢，是因为从这些画中可以看出他没有掉入技巧的陷阱，没有炫耀功利和学养的毛病。他画中有一种生气和活力，一种躁动于母腹中的生命意识和生命状态，一种在强大的传统规范中奋力挣脱的人格精神。这些使他的绘画有一种外冲的张力。在《黑白》系列中，尝试梁柱式的黑，灰色块为基本结构，形成古城垣般的稳定气势；喷射状的白色笔触使庄重的画面显示出了动荡的激情和遥远的圣光；黑白冲突像惊涛拍在碑石上，粗砺而斑驳的表面处理则给人厚重的感受；而画面中心火焰般的橘黄方块又似乎是在严肃、深沉的乐曲中加入了一阵节日腰鼓。作品中却蕴涵着东方古国的现代神韵。

有感于中国年轻的抽象油画整体布局松散无力的某种倾向，张国龙特别强调布局的单纯和严谨；他在平面中寻求空间，这种空间往往不是指向远处的光亮，而是引向无限幽深；他在理性的框架结构中寻求自由表现，这种表现的重点不在韵而在势；他的色彩不是侧重于欢快与跳跃，而是倾向于浑朴与苍茫；他常以时隐时显的碑形作为画面主体，这或可视为人类原始生命崇拜物的现代化身；画面中疾速喷洒的线是更具有个性的语言方式，它直接呈现着画家的生命激情；他从西画入手，却顽强地表达着中国大西北黄土地上的灵魂。

张国龙推进了中国学院倾向的抽象油画，难在如何与西方 20 世纪的新传统拉开更大的距离。



《黄土—源 No.1》 综合材料 195cm × 195cm 1995年

图式与呈现

——张国龙经典藏品解读

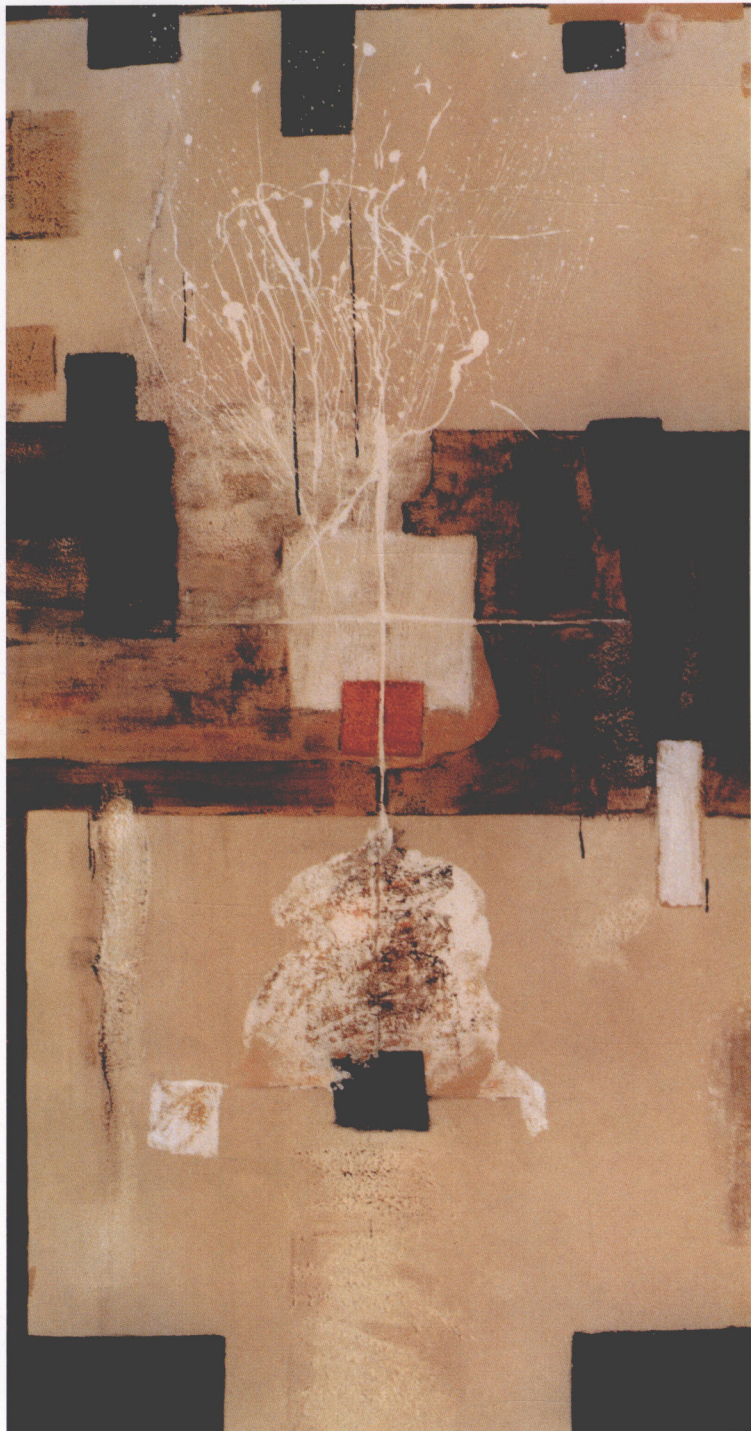
■ 李豫闽

抽象艺术在中国的起步与实践相对较晚。究其原因，与中国长期以来对油画的认知，限于一种现实主义倾向下的具象绘画样式的接纳有关。“西画重形似”，“国画重神似”的笼统看法或多少的影响着对油画本体意义的认识。具象绘画以其明确的形态和主题表达结合，易于实现其对现实生活的再现功能。“艺术以反映客观现实生活”为目的的思想成为一种对油画的“先人为主”的接受抽象艺术作为一种风格和样式在中国的实践，是“新时期”以来的抽象艺术作品进入国内大型展览和西方现代美术作品的图录画册被介绍进来之后，它逐渐地被确认和接受则与艺术家个体局部推进密切相关，其中尤以张国龙近几年的艺术活动和他的系列作品引起广泛关注。张国龙的作品以其特有的文化经验和艺术经验特征，赋予20世纪90年代中国抽象油画新的主题与内涵。

张国龙实现画风的改变源自他多年的赴德国求学经历。这就是当他身处异国他乡从艺时面临的遭际——发现自己原有的艺术局限性与西方艺术所呈现的繁复无比的强烈对比下失去对当代文化的介入和反应能力，西方艺术的新表现主义大师作品中所体现出的视觉力量和精神复合性启发了他找寻语言转换的切入点。即致力于对语言符号的重构中融汇东方文化内涵的可能性尝试，抽象绘画精神性成为他思考的问题。通过特定的可视形象转化，塑造一个具有文化意义的“隐秘的结构”，进而获得对精神世界的“最佳”把握方式。

张国龙的抽象绘画作品所体现出的视觉张力和思想底蕴突出地反映在他独有的艺术体验与文化经验上，艺术经验主要来自他经过美术学院长期训练的结果，这种训练所形成的视觉关系已深深地渗透在他的直觉中，并投射于每幅画的结构上。这是一种具有古典的庄重整体上均衡和左右的对称。其随意性的色点流动与稳定的构成之外，文化经验来自艺术家个人对深刻人文理想的尊崇，即通过符号化图式的设计，包含个人情感宣泄，又提供了一个可作参照的文化背景。当这两种经验汇集起来成为支撑作品的精神力量时，张国龙的抽象艺术便有了深刻的精神性和思想性。

张国龙回国后，陆续推出了“生命系列”、“黑白系列”、“黄土系列”直至近期的“天地系列”和“阴阳系列”。在“阴阳系列”的这组作品里，依然保持了他前期抽象艺术的某些特征，即充分表现一种自由的语言元素。土黄色的基调中设置沉稳的红色和黑色，起伏的肌理和笔触拖扫、覆盖。然后，图式结构的变化亦十分明显，即以“圆形”设定隐喻阴柔，以“方块”硬边结构象征阳刚。然而，宣纸拼贴产生的画面特殊效果显然不止是为了娱乐视觉。除了宣纸经过油彩的复合作用产生出特殊的画理效果，一种经岁月蚀出留下的痕迹感，这种自觉性的设计行为和制作，可以被看成是画家试图在以东方意味的情境里表露出



《黄土之源 No.9》 综合材料 200cm × 100cm 1994年

“以天为父，以地为母，阴阳为纲，四时为纪”的深深哲思。这就是从作为一个东方人，确切地说，是一个中国艺术家站在一个东西文化交融的临界点的思考与选择。



《黄土—碑No.1》 综合材料 200cm×150cm 1996年

静观与凝思

■ 张国龙

万物生长，周而复始。天长地久，个体的生命在恒久的自然面前仅仅是短暂的一瞬间。然而，有一种浑然的东西，它独立长存而永不衰竭，循环运行而生生不息，广大无边而返回本原。老子勉强给它起了个名字叫做“大”，这或许也就是我们现代人讲的人类的、宇宙的“精神”吧！

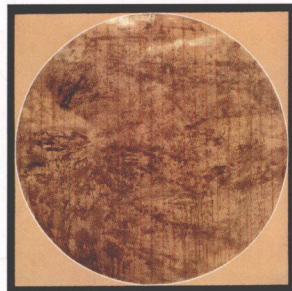
上世纪90年代以来，我先后创作了《生命》、《黑白》、《黄土》、《阴·阳》、《天·地》、《方·圆》和《时·空》等大型系列作品。这些作品是我1991年赴德国学习并从此告别了乡土现实主义画风的转换。语言模式的选择成了我初到德国时的一种困惑，也走过一段谨慎诚恐的心理转换过程。在潜心研究西方新表现主义画家的过程中，我发现了摆脱困惑的契机。《生命》系列是我刚到德国期间创作的，我是将抽象的画面作为生命活力、表现形态，让生命意志在无意识的作画行为中通过形式显现出来。人们可以从画面的表象之下感受到生命力的存在，在一种直觉的情

感中重构一个精神世界，让生命的活力回荡于宇宙空间。我力求创造一种生气和活力，一种躁动于母腹中的生命意识和生命状态，一种在强大的传统规范中奋力挣脱的人格精神。《黑白》系列是我开始将中国哲学最基本的对立统一要素——转化观念引申出来，融合了“冷”“热”两种抽象语言因素的尝试。在这两组系列作品中，是在珍视自己艺术经验的基础上，表达一种庄重深沉的生命感，使人感受到始终释放着的强劲的势态和活力，而这正是生命意义的本质所在。自然的神韵是生命的本原，它必然将观众引入一种境界，身不由己地感受自然神气的激狂与澎湃。

1994年归国后，用半年的时间创作了《黄土》系列。黄土是我个人的情怀，也是引发新的视觉主题的契机，我以黄色来确定画面的基调。黄土地意象在画面上成了背景，这不仅是将一般的抽象绘画的平面空间转换为纵深的空间，同时也是通过这种前后关系使背景中的黄土虚化为模糊的记忆。在此，生命意志的冲撞力转向了对民族精神的符号化挖掘，这个过

程实际上是以生命体验进行民族情感概念的抽象。

《阴·阳》系列是宇宙观念的视觉化。阴主性，阳主形。理自性生，欲以形开；阴为虚的背景，阳为实的参证；阴为之基，阳为之化，基立而化施。在阴阳对立中转化、升华为一种沉郁而勃发的气势和情境。在画面中，白色以不稳定的形态逸出方圆对称格局，形成扭曲变异的伸张与冲突。它一面构成又一面分解自身的图样，使阴阳关系问的性象征以酣畅、恣肆的自然形态显征。《天·地》系列采用了绘画的外观，但却是纯粹的材料制作，因为材料在这儿的意义不只是实现视觉张力的媒介，其本身就是文化的象征性或符号化载体。选择宣纸和水墨的媒材，是试图构成一种中国传统媒材的系统，这种天然的亲和力暗示着主题的



《天象No.1》 综合材料 200cm×200cm 2004年



《天象No.4》 综合材料 140cm×140cm 2004年



《黄土1997No.1》 综合材料 150cm×150cm 1997年