

# 画廊

一九九八年第一期

广东省第二届优秀社会科学期刊

- 艺术家工作室报告：  
张国龙、唐力
- '93年以来批评界关于现代  
水墨画的讨论
- 评“陕军东征”
- 消解与整合  
——兼论陕西画界
- 艺术博览会向何处去

总 66 期

ART GALLERY MAGAZINE

J221/6:66

1307168



张国龙  
《阴·阳》之七  
油画、综合材料  
180 × 150cm (1997)

### 艺术家工作室报告

#### 2 气贯天地

——张国龙的材料制作与人文精神

易 英

#### 9 自在的状态

——与唐力的对话

陈勤群

### 理论交流

#### 15 '93 年以来批评界关于现代水墨画的讨论 鲁 虹

#### 18 评“陕军东征”

——参观“陕西当代中国画展”有感

陈孝信

#### 21 消解与整合

——兼论陕西画界

陈云岗

### 名馆·名廊

#### 23 为建立现代化美术馆而努力

熊旻颖

### 画家手记

#### 26 陈青洋

#### 31 郑旭庆

#### 34 蔡拥华

#### 37 黄唯理

#### 38 余 陈



### 展 览

#### 25 “走向新世纪——中国青年油画展”

#### 41 守望在末世的黄昏

——曹恺举办“末世之函”纸本艺术展

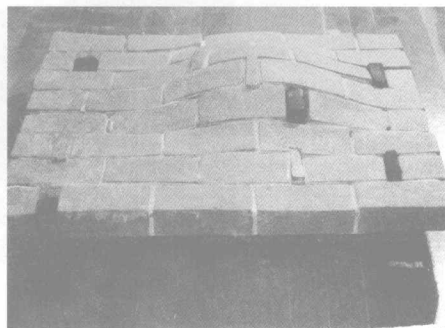
#### 42 (第二回)“边缘视线·江苏青年艺术家作品展”在京举行

#### 43 “甘肃十人艺术展”在宁举行

#### 44 交流中的容貌

——“仁川——上海国际美术交流展”

张 晴



7168

### 批 评

#### 47 立体化的抽象

#### 49 希望长安

——蔡小华作品简评

彭 德

陈云岗

### 重读美术史

#### 50 寻回的价值和意义

——谈胡一川的两幅历史题材油画

李清泉

### 市场巡览

#### 53 艺术博览会向何处去?

谭 天

封面 张国龙作品《阴·阳》之七 油画、综合材料

180 × 150cm (1997)

# 气贯天地

## ——张国龙的材料制作与人文精神

易 英

### 艺术家工作室报告 · 张国龙



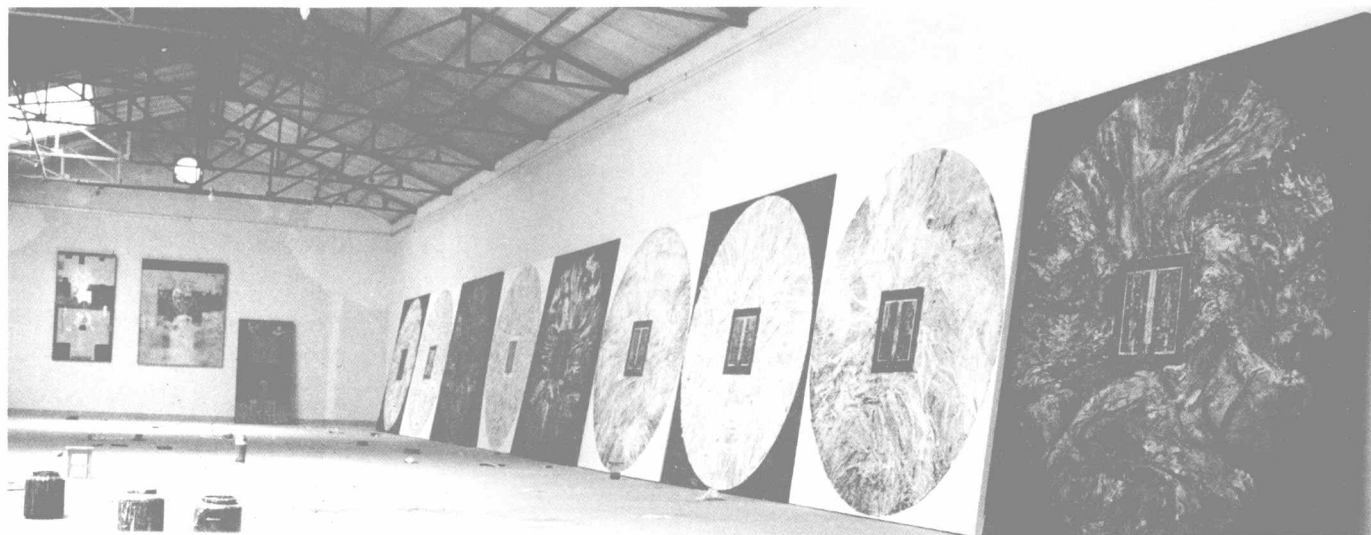
走进张国龙巨大的工作室，面对着一字排开的  $2.5 \times 2.5$  米的《天·地》系列，立刻感受到一股强劲的精神张力。这些介于装置与平面之间的作品采用了绘画的外观，但却是纯粹

的材料制作，张国龙力求从材料切入形式的突破，并通过材料与形式的复合来寻找东方的精神内涵。

张国龙留学德国，长期从事绘画创作，在艺术观念上一度受德国新表现主义的影响。新表现主义对他的启发主要体现在视觉张力的控制，但是他并不限于纯粹的视觉关系，他想寻找一种表现主义语言的东方解决方式。这样就形成了张国龙在前几年创作的颇有影响的大型抽象画系列。他的抽象画体现出两个鲜明的特点，其一是具有冲击力的完整的视觉效果，其二是在抽象的形式结构中设定文化的象征意义，这主要是通过约定俗成的视觉关系和文化符号来实现的。从绘画到材料是张国龙艺术道路上的一次转折，促使他实行这种转变的契机主要是突破绘画形式的局限，拓展更大精神与文化空间。但是，这不意味着他由此进入观念艺术的领域而舍弃绘画，而是充分综合绘画的视觉资源与材料的文化资源，衍生出新的形态与更全面的意义。中国艺术家也进行过同样的实验，尤其是利用水墨媒材和抽象水

墨的结合，力求从传统媒材与抽象语言的复合上赋予传统艺术以新的意义。与之相比，张国龙的材料制作具有更多的理性程序和意义设定。这显然与他在德国所受的影响是分不开的，德国艺术从传统绘画到当代观念艺术总是通过严格的制作程序来体现哲理思考与理性精神。然而也正是德国的影响使他置身于西方的文化背景，在从绘画转向材料的时候，和在抽象绘画中的思路一样，东方的文化精神成为他首选的潜在主题，从材料到形式再到意义，实现从视觉到精神的整体转换。

观念艺术发展到 90 年代已逐渐消退了行为的意义，不再是为观念而观念，张国龙对这点有清醒的认识。他最基本的出发点是力求在目的形态上与当前西方的，尤其是德国从新表现主义绘画中转换过来的材料制作拉开距离。在这个基点上，他不仅要确立东方文化的视点，还要否定自己在前一阶段的绘画性语言。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。作为油画家出身的张国龙在材料制作上却选择了水墨媒材，他不是对水墨的造型语言有任何青睐，而是以这种媒介作为材料的切入点，从纸、墨到布、胶，构成一个中国传统媒材的系统，正是这个系统才对于中国的形象符号有一种天然的亲和力。暗示着主题的符号有一种预设性，对张国龙来说，它甚至是材料赖以生存的标志。张国龙从 1993 年就开始进行材料的探索，除了实验综合材料的物理性能外，还要使形式的生命从材料中显现出来，否则材料只是一堆无生命的物质。然而，更大的难度还在于形式与材料的关系共存于一个视觉结构中，这个视觉结构不仅有着自身的张力，而且还强劲地指示着文化与精神的循环。但是，也正是由于这三者的统一，才使得张国龙完成了从抽象绘画到材料的飞跃。



张国龙工作室一角

材料与符号的选择和视觉结构的关系是一个理性向感性生成的过程，充分体现了张国龙在德国所接受的理性程序的训练和东方文化特有的悟性的结合。张国龙认为形式有自己的生命，它是在艺术家的行为过程中不断显现出来的。张国龙在设计《天·地》系列的符号形态时，大胆地借鉴了中国古币的形式，一个巨大的圆形占据了整个方形的画面，在圆形的中间则是一个整齐严格的正方形。古钱币的形式并不是对钱币的任何暗示，而他以自己的独特方式对太极图的理解，即以阴阳两极的既和谐又对立的关系所体现出来的中国传统的宇宙观。这个符号的选择充分体现了艺术家在思考上的深入和智慧的闪现，他突破了以太极图来展现中国传统思维的惯用图式，同时又赋予他的图式以更加复杂的含义。在这个巨大的图式上，他融入了

与女等相互对立而又和谐统一的因素，每一组因素并非主观的联想，而是直接通过视觉的关系表现出来。这些关系有些是符号的对比，有些则是通过材料与视觉的关系指示着确定的含义。

如果我们再回到材料的话题，就可以看出材料对于《天·地》系列的决定性作用。“天”是《天·地》的主体，其基本的材料构成是宣纸、墨与胶水，张国龙在这儿充分利用了早期材料制作“拼贴”的概念，即直接将材料的特性用于主题的表达，不同之处在于毕加索的拼贴体现了材料在偶然性的组合中实现形式的创造，张国龙则是将文化喻意、视觉张力和形式设计融为一体。材料本身不仅指示着文化的规定性，而且还在形式的作用下暗示了不可互换的中国传统思维方式。一个巨大的圆形占据整个画面，在黑色的衬托下它象征着无垠的宇宙。艺术家在麻布底子上涂上胶水和墨汁，然后利用宣纸遇湿后的透明特性把宣纸不规则地粘在底子上，宣纸凸起的部分仍然保留了宣纸的原色，粘在底子上部分则透露出底子的颜色，即胶水的黄色和墨的黑色。张国龙采用了五种在国内市场购买的胶水，更加造成底色的丰富变化；同样，由于宣纸与墨色的接触程度不同，底子的黑色也形成层次不一的变化。这个粘贴的过程实际上是让形式自然显现的过程，由于《天·地》系列是由众多变体组成，因此张国龙在发掘材料在形式的可能性上有着充分的空间，每一次粘贴虽然都是一项艰苦的工程，但每次都会有意想不到的效果。也正是通过这些效果形成云气走动、沟壑纵横、波翻浪涌的视觉表象，在黑色背景的衬托下更呈现为一种壮丽的宇宙景观。与

张国龙在演绎他的作品《天·地》系列

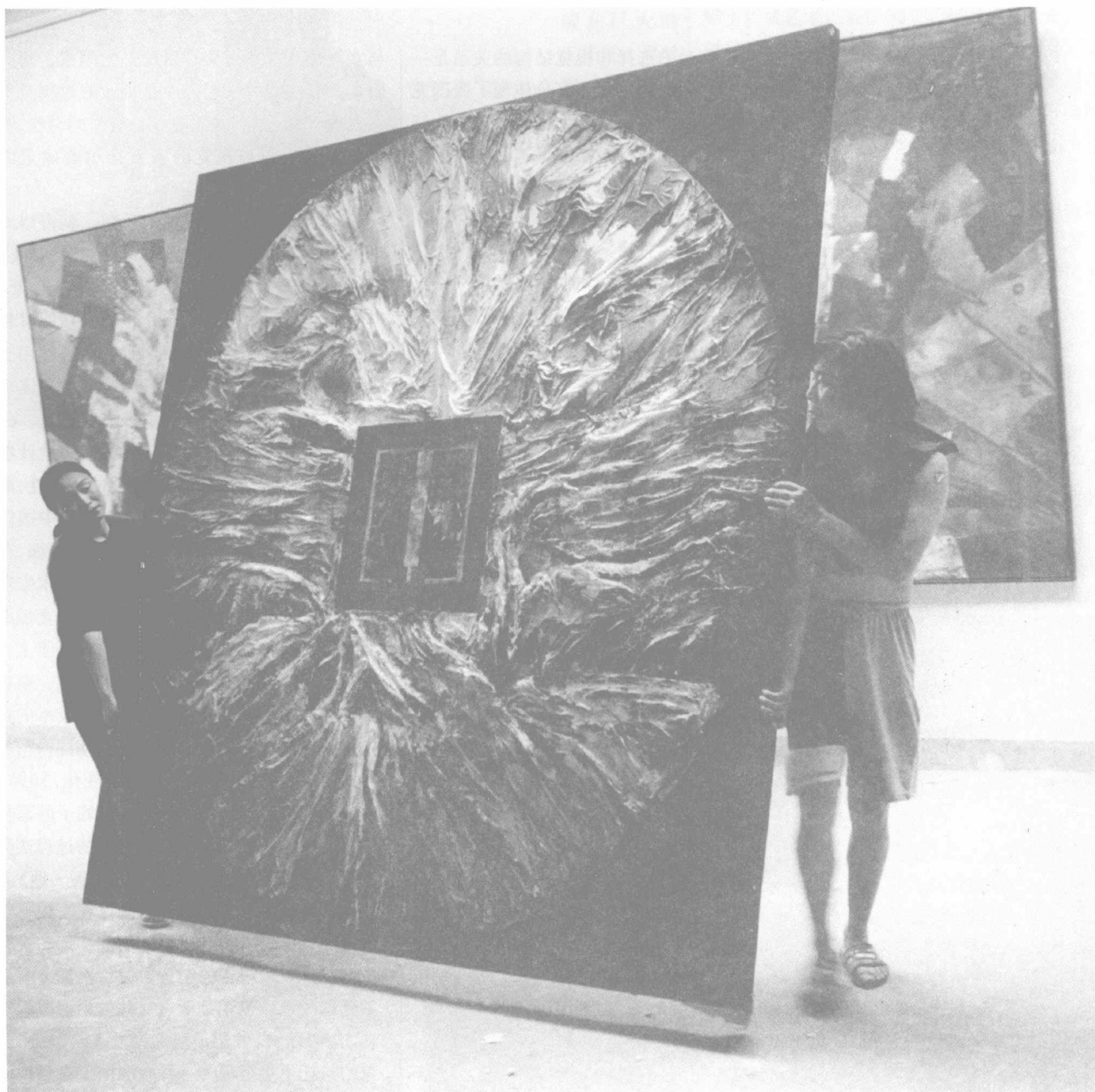


此相对应的是，在画面的中央，亦即圆形的中央是一个硬边的方形，与气象万千的环宇相比，这个方块是宁静的、平和的，是一种以静制动的力量。这种制约不仅是在方圆、曲直上的形式对比，更重要的还取决于文化上的指向。这个方形是多重文化符号的复合，在外形上它既是古钱币的内框，又是印章的外框，而印章的内部则是约隐约现的碑文字体。这种文化的设定也可以理解为以中国传统的思维方式对宇宙的静观与凝思。

至此，我们看到了张国龙的《天·地》系列的

一个循环结构，从材料到形式的每一个环节，从材料制作的每一个步骤，都凝聚着意义。其中有些是预先的设定，有些是从偶然性中生发，但在整体上都实现了张国龙预想的“东方的材料与东方的精神”。这两者又相互依存，媒材不是作为绘画形象载体，而是通过材质的特性衬托出文化符号。文化符号虽然指示着主题，但脱离材料的氛围就失去了价值。从这个角度来看，张国龙力求实现材料的纯粹，但最终的结果还是将这种纯粹转换为文化意义的载体。

张国龙在他的工作室





《阴·阳》之八 油画、综合材料 180×150cm (1997)



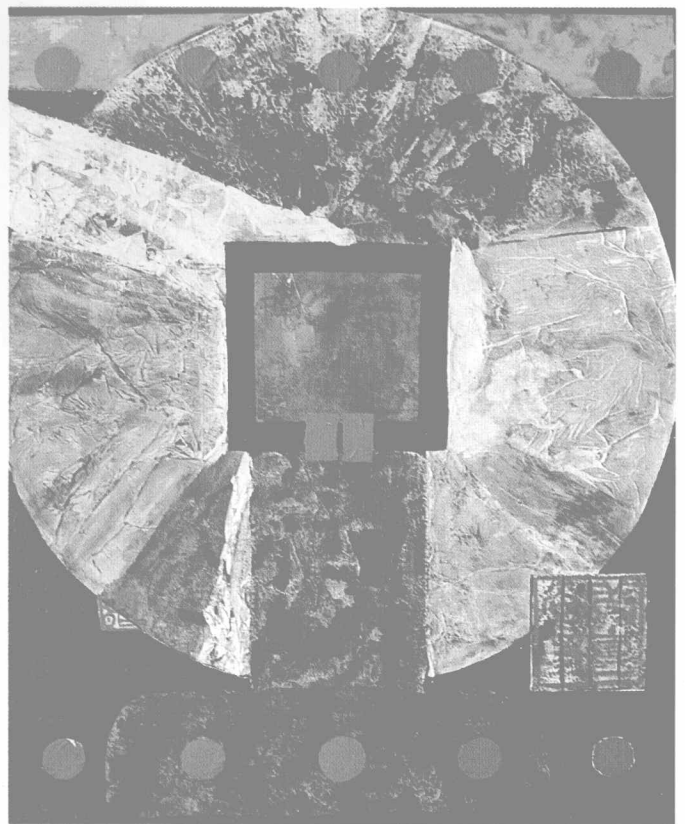
《阴·阳》之一 油画、综合材料 140×110cm(1997)



《阴·阳》之二 油画、综合材料 140×110cm(1997)



《阴·阳》之三 油画、综合材料 140×110cm(1997)



《阴·阳》之十五 综合材料 150×180cm(1997)

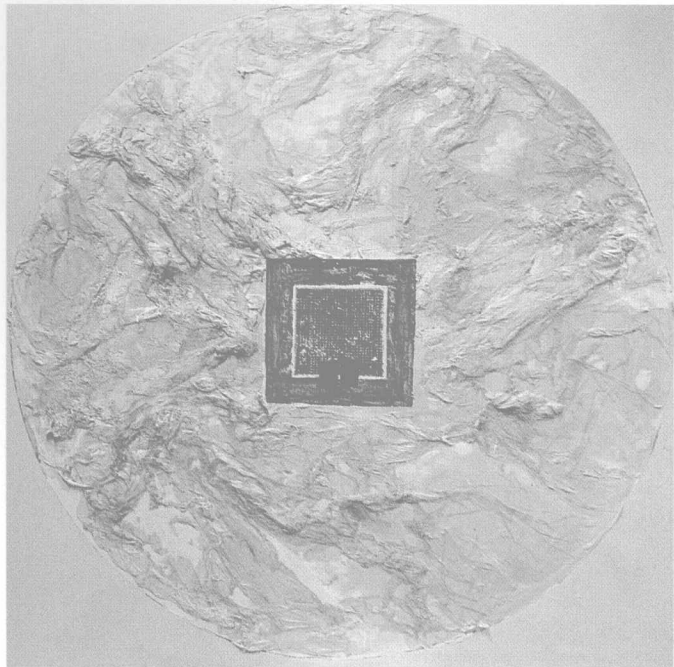
《天·地》8号 综合材料  
250 × 250cm (1997)

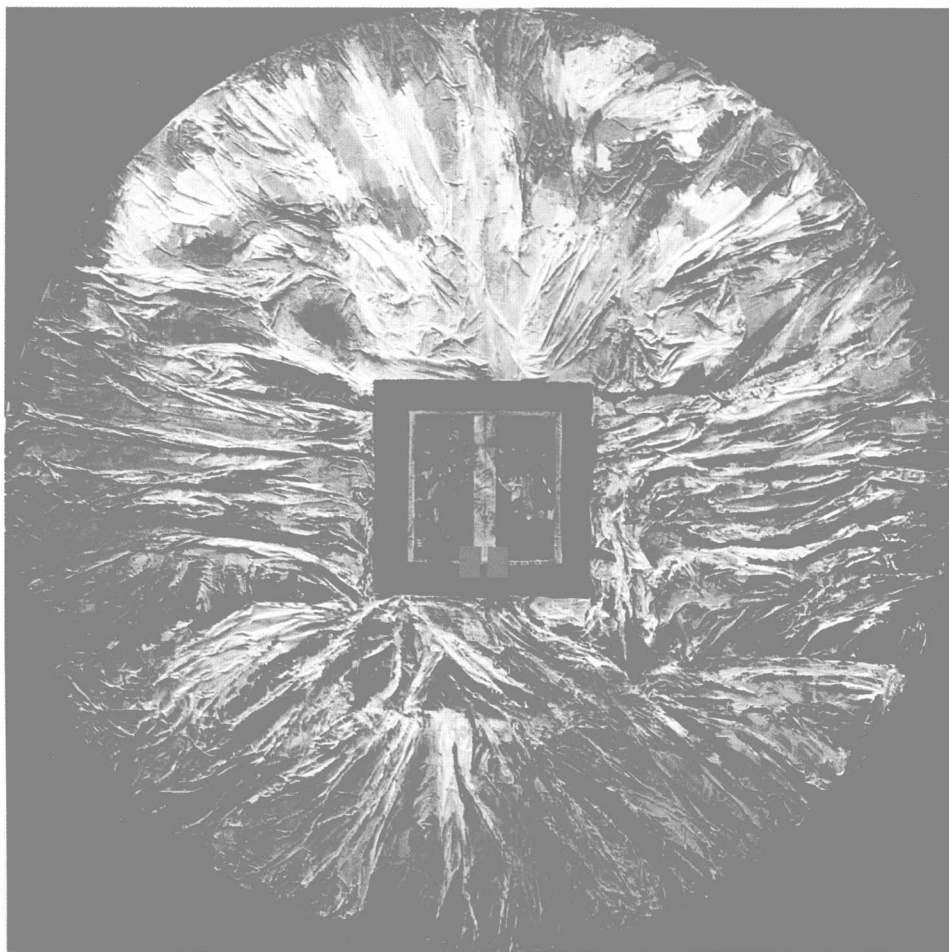


《天·地》7号 综合材料 250 × 250cm (1997)



《天·地》15号 综合材料 140 × 140cm (1997)





《天·地》4号 综合材料  
250 × 250cm (1997)



《天·地》16号 综合材料  
140 × 140cm (1997)

# 自在的状态

## ——与唐力的对话

陈勤群

### 艺术家工作室报告·唐力



时间:1997年4月  
21日

地点:珠海

陈:听说你去年在广州晓港公园旁边租了个工作室,每周星期四的晚上自己驱车从珠海到广州,画三天画,星期天晚上再驱车回珠海,工作三天。这样连续坚持了半年多,画了大批的人体画,是这样吗?

唐:是的,人有时会有奇怪的冲动,去年自己不知哪一条神经抽了起来,半年里不停地回来广州与珠海之间,一口气画了几百张人体写

生画。

陈:您的作品与时下流行的样式面目相异,在一片紧抠细描的画风中,您在水墨人体的大写意上越走越远,确实在视觉上有一种陌生化的效果,给人留下耳目一新的感觉,您创作时是否有意识地与别人拉开距离?

唐:一段时间停下来没画画了,面对对象没想那么多,拿起笔就画。画了很多,也撕了很多。我的这批画更多是直觉的东西,我厌烦细腻、繁琐或故作沉重的艺术品。时下流行紧抠细描的画风,缺乏对艺术作品整体艺术性的追求,我认为这种现象是当今社会艺术水平衰落的表现。

陈:应该说艺术上的加法在于注重技巧的运用,而艺术上的减法,则倾向观念的思考,当代许多令人费解的作品,纯粹就是观念的产物。您寥寥数笔的大写意,追求的是传统的回归,还是当代的思潮?

唐:我只是作为当代的人画自己的画,没有倾向更多观念的思考,我比较注重作品的真实

性,这让我在艺术创作行为与艺术作品之间达到一种统一的状态,能让自己得到艺术创作意义的快感。我画的是大写意中国画,我认为大写意画就是用最简单的语言去表达最本质的东西。我只希望我画的画能给人简洁、轻松、舒畅的感觉。

陈:您的画是比较轻松的,受制于外界的因素比较少,这批作品,与其说是一种语言的探索,不如说是一段心路的历程,而您社会上的成功,使您免于金钱的匮乏,确实有一种随心所欲的自由度。渴望于市场,纠缠于观念,急于生效或“曲线救国”的迹象在您的身上较少呈现。画面上既看不到刻意求工的媚俗,亦瞧不出装腔作势的媚雅,有一种心游于艺、神有所寄、不求于人的自在状态,恰恰在这一点上,使人感到了您那想怎么画就怎么画的真实。

唐:是的,我是随心所欲地画画,这一点很重要。艺术创作是一种精神活动,受制于外物的创作是痛苦的。虽然,我的这批画还很成熟,但在艺术创作的精神上,我自己认为符合于单纯的艺术行为。渴望于市场,急功近利,都会有损于艺术创作的精神。

陈:您的作品从传统的人体水墨看,不如人意之处甚多,但人体对您来说似乎只是一种符号,纵横疾速的笔迹,留下了飞白的灵动和冲撞的张力,笨拙残缺的造型,阻断了平庸,激发了奇想,爽利和果敢消解了柔美的偶像,人体已不再是人体,只是一个借题,藉以营造一种异样的感觉,生发一种多重的印象,形色是那么飘忽不定,那么躁动不安,分明折射着时代的文化生态。理性追慕着远古苍茫的意境,直觉却准确地反映了当下普遍的浮躁,给人留下了历史片断的视觉标本。您忠实于自我的感觉,淡于潮流,疏离群体,颇像漫步于主流艺术之外的游侠。

唐:我画的对象是人体,但画面表现的是自己在美学上的取向。我的人体写意画基本不拘泥于局部,而着力追求整体的气势。中国传统艺术的精华中,浑然一体的震撼力是很强烈的,云岗佛像,你近看细节是无用的,远远看去,整个气势

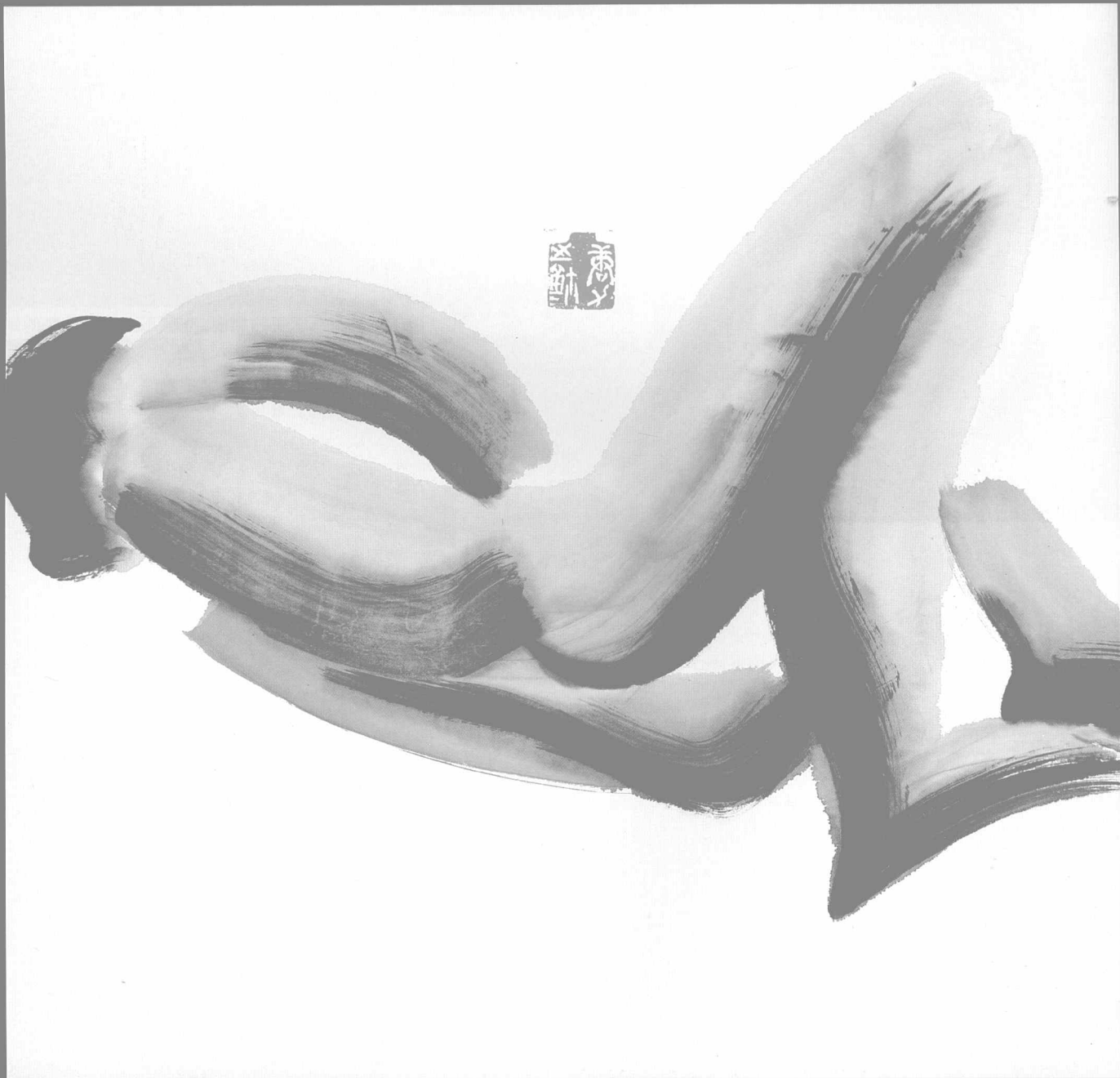
非常感人。走进敦煌石窟,有人注重看线条的勾勒,有人看石青石绿的搭配……我则每每被那巨大的流动感所征服。现在很多人往往拘泥于细节的肖似,忘掉整体气魄的追求。

陈:您以人体为载体,有意识地追求东方的精神,在这一点上,我想起了移居海外的杨诒苍,他的作品我所见不多,仅在《画廊》上见过那么几幅,但他以现代书法为载体,渲染出浓郁的东方风神,那尺度、布局、气势,浑厚神秘,印象之深,历久弥新。

唐:我很同意你说的,杨诒苍确实是个很有才气的艺术家,可惜国内没有重视他。

陈:您在载体的形式处理上留下了自己的脚印,从反馈思维的标准看,这脚印显然出格

了,从发散思维的眼光看,似乎又滞后了。您摆脱了流行的样式,又与前卫圈子保持了距离,您这种不即不离状态具有普遍的意义。您那简洁的近似观念化的笔墨,已形成了意味的重构,这是您的艺术进入语言状态的重要标志。尽管抽象语言往往可以扩大艺术的空筐结构,但完全脱离具象母题的探索并非都具有特别高明之处。有些前卫艺术家往往为自言自语的作品中的哲学探索而沾沾自喜,其实这种探索是有分寸的,超越了一定的“度”,就变得十分可笑,真正有学术意义的哲学探索,永远在哲学家那里,艺术作品可以有哲学背景或哲学意味,但他首先并且主要的应该是人类视觉艺术上的建树。值得注意的是真正严肃的前卫艺术家,在人类

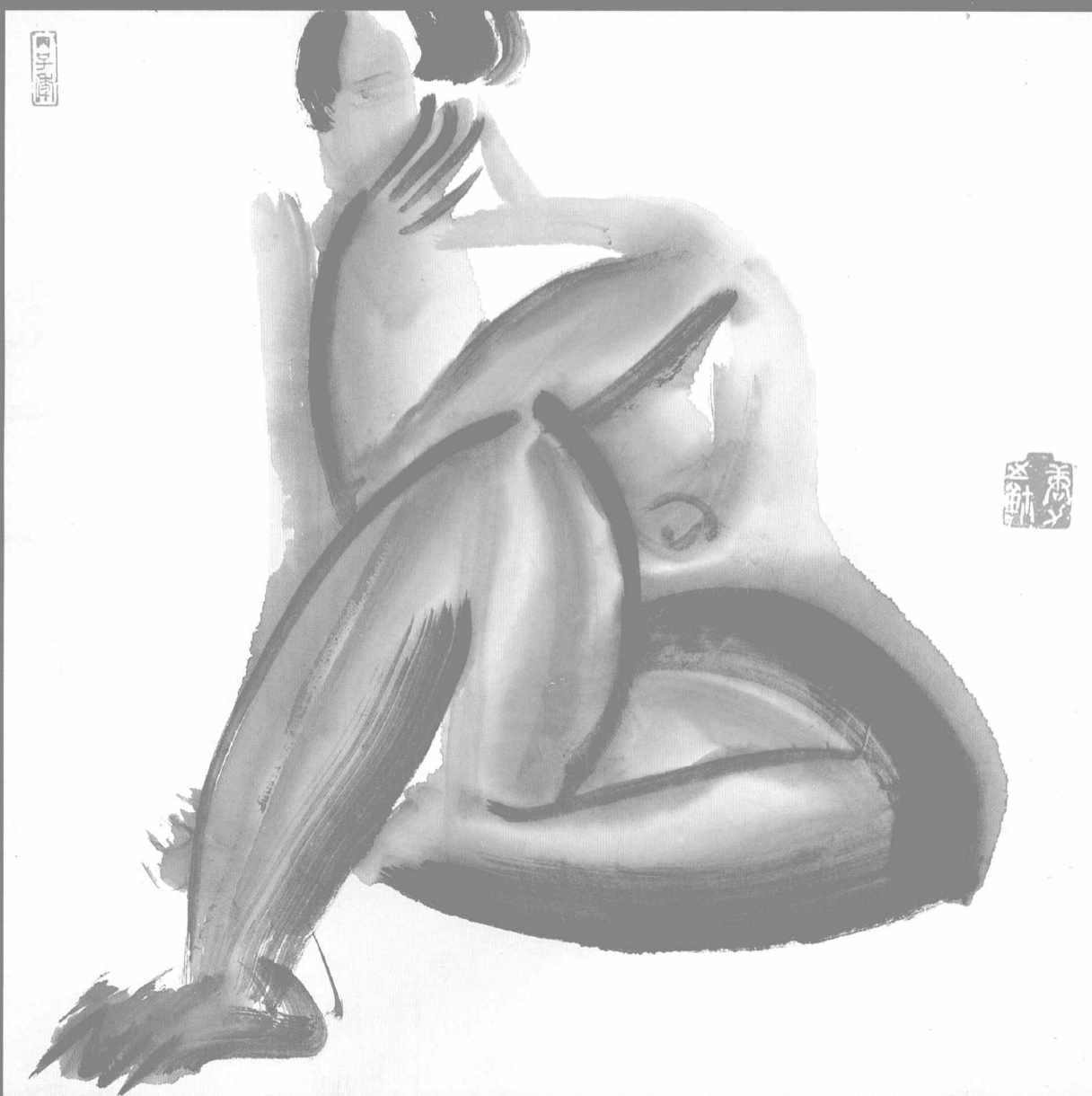


的通感基础上,拓宽了新领域,跨媒介创造性地给人们提供了大量的新样式、新启迪。您在这充满术语和能指空间的严肃的前卫艺术面前,如何保持学术的自信?

唐:艺术应该跟生活是一脉相承的,艺术家的现实生活状态,决定了艺术家艺术创作的状态。前卫艺术是西方社会发展到一定阶段的自然产物,现代艺术中心在本世纪从欧洲转入美国,美国现代艺术就一直在前卫的地位,其实这是因为美国重视科学的发展,带起了世界新文明的缘故。本世纪的艺术创作已渗透到人类活动的各种领域,跨越画种,运用综合媒介,例如:装置艺术、行为艺术、大地艺术……林林总总,

不一而足,无奇不有。艺术生活化或生活艺术化,到了不可分离的程度。艺术越来越走向生活,这是现代艺术发展的主要特征。本世纪现代艺术从概念上大大跨越了传统艺术的范畴,大大拓展了艺术创作的空间,它的贡献在于整体艺术观念更新的意义。以为“哲学探索”或以发明什么新表现形式的创造就是前卫艺术确是十分可笑,相反,前卫艺术的追求,就是要否定“人为”的艺术形式。要理解这一点,才能理解前卫艺术。我喜欢前卫艺术,亦希望看到属于中国自己的前卫艺术。然而,由于艺术与生活的越来越接近,对艺术家而言,生活与艺术的真实性都同等的重要。









# '93 年以来批评界 关于现代水墨画的讨论

鲁 虹

'93 年以后,由于文化背景及艺术语境都发生了重大的转换,所以批评界围绕现代水墨的讨论,主要是:现代水墨能否进入当代中国文化以及世界当代艺术的格局。虽然人们的分歧很大,但无不隐含着特定的价值判断和文化选择。归纳起来,大致有本质论、消亡论、媒体论、表现论、观念水墨论、新保守主义论及文化介入论。

所谓本质论是指对水墨画本质主义的理解,代表性人物是郎绍君。在一系列文章中,他一再坚持水墨语言的内在一致性,即笔墨作为中国水墨画的特殊语言方式和接受方式,积淀着中国文化的精神与心理结构背景,表现了中国人的智慧与感知世界的方式;在当代中国画革新中,立足于笔墨的,可以重新获得活力,而那些抛弃了笔墨的水墨革新者,成功者却寥寥。郎绍君常常被人扣上“笔墨中心论”的帽子,这在一定程度上是误解:第一,尽管他一方面极力强调水墨画的改革不能离开笔墨的本体性特征,不能割断与传统的天然联系;另一方面,他也并不简单排斥借鉴西法与试验新法的作品。不过,他始终认为所有新法作为笔墨的补充是有益的,但将其作为笔墨的替代物则难免变为灾难;第二,他还极力强调现代水墨画“必须探索与现代社会尤其现代文化的关系,大胆表现现代人的生活

与精神,寻找传统精神与现代精神的结合点。”<sup>①</sup>全面把握了郎绍君的观点,我们就不难理解,为什么他近年来不遗余力地推介天津画家李孝萱,道理很明白,因为李孝萱不但有效介入了当下文化,还实实在在地立足传统,对笔墨进行了有效的改造。

郎绍君的观点遭致了批评家沈语冰的批评。后者在《精神的虚妄》一文中指出:“类本质主义的思维总是导致思想短路,它不仅解决不了已经提出的问题,而且以貌似有理的解答阻遏了问题的进一步提出。”他还指出:“从严格的现象学意义上看,画面语言是我们可以进入言语的通道,离开了画面的一切有关绘画的谈论必定是虚妄的,而在画面之外或在画面意义上的某种被称作‘精神’的东西更令人生疑。”<sup>②</sup>

顾丞峰也不同意对“水墨”作本质主义的理解,他甚至对“现代水墨”这一概念能否成立也表示怀疑。他说:“传统水墨画在今天难以成立,而只剩下物质外壳,从这个角度看,传统水墨画已达到了高度的完善,留下的空间已经太小了。如果简单提水墨画就可能给我们带来副作用,而水墨说白了与西画一样也是一种媒体,所以水墨不水墨就成了次要的问题,我们大可不必一定要强调这种东西。当代艺术已经超出了水墨画所能负载的限度,从当代性入手水

墨问题就没什么探讨的意义。”<sup>③</sup>

高天民同样是本体论的赞同者,而且比郎绍君还要极端。在《本体论——当代水墨画的前途》一文中,他认为“水墨画之成为中国人特有的看待世界和表达感情的艺术形式,是与其特定的哲学观相联系的。”他还认为:“作为一种哲学化形式下的艺术品种而非单纯手段,水墨画中的‘笔——墨’系统为其发展及各种生成机制提供了无限的可能。”<sup>④</sup>根据以上看法,他强调对色彩、构成、材料及题材的改革都要有一个度,因为过分扩张会使水墨画因失去自己的本性,而变成另外一种东西。高天民的看法不无道理,但关键是依据什么标准来把握度,从高的上下文来看,他对所谓度的把握相当传统与严格,按照他的说法,在当代水墨画创作中,很少有几件作品称得上是真正意义上的水墨画。

持消亡论的仅有钱志坚一人。在《假设的可能性》一文中,他明确指出:“尽管现代水墨画作出种种努力以求在风格样式和语言方式上区别于传统水墨画及其在当今各种各样的存在方式,但都只不过是水墨形态在现代情境中的求存策略,并没有从根本上摆脱这一画种固有的精神指向性和价值取向,因此,作为材料和语言的水墨本身所具有的对水墨传统的预设性承续,就使得

现代水墨的可能性中存在很多的假设成分。”他进而强调“水墨画存在和发展的可能性,就是作为一个特殊画种的消亡,就是它在形态意义上和文化指向上的彻底失效。它在当代文化语境中已无力再作为视觉审美和精神价值呈现的重要负载物,更因为它在语言图式和精神指向上难以破灭的固有规范性而不能再成为当代中国文化精神和艺术价值的象征物。在艺术呈现多元化和多样发展的现实中,水墨不再为一个特殊画种的延存而被利用,而是作为纯粹观念性的符号和一般意义上的媒材而成为综合媒材艺术中的一个语素。”<sup>⑤</sup>

十分明显,钱志坚的消亡论中包含着浓重的媒体论成分。正是在这个意义上,我们认为消亡论与媒体论其实如出一辙,只不过后者不提消亡罢了。

应该说,好些关心当代艺术的批评家都在不同程度上同意媒体论的说法,而在这其中,青年批评家沈语冰、王南溟尤其旗帜鲜明。在《现代水墨面临的问题和机遇》一文中,沈语冰相当明确地表示:“在当代艺术的情境之下,水墨更多地是一种材料,而不是画种式艺术类型。因此,水墨作为一种材料,就与人们通常认为的观念相悖离。这种观念认为,水墨是一种语言,特别是一种‘积淀’着、‘××着’民族精神的语言,而通过现代艺术——形式主义的‘语言即精神’的美学,水墨语言不仅与民族精神挂起钩来,而且也与民族主义、爱国主义沾了边。然而,在当代艺术——后现代艺术美学观中,水墨与其它材料一样,并没有一种国粹的民族的特质,克林因、马瑟韦尔能加以利用,马宋、塔匹耶斯也能利用。更何况,在当代艺术中,重要的是艺术家赋予材料的观念或思想,而不在材料本身的本质主义特质。水墨作为一种材料,这是现代水墨进入当代艺术格局的一个真正机遇。”<sup>⑥</sup>

王南溟亦表示了极为相同的观点。在《“张力”的疲软》一文中,他指出:“水墨可以发展,可以有‘身份’感,但在理解水墨时不要过于本质主义。与其将‘水墨’负载民族‘身份’,还不如将它看成媒体,在泛媒体的艺术时代,使水墨媒体在不确定的、漂浮的‘机遇’中产生潜能。”<sup>⑦</sup>不过,王南溟又陷入了另一种本质主义,即水墨是一种软性的、漂浮不定的材料。由于从这样的立论

出发,他认为水墨艺术不仅在表现现代社会、现实活动上软弱无力,而且在当代艺术中可有可无。从中他还得出了水墨画只能往抽象方面发展的结论,方法是以“构成”转化“写意性”,以“表现”提取“书写性”。王南溟的这种观点受到孙振华与鲁虹的批评,在《形式主义的困境》一文中,他们指出现今对水墨材质的认识还是建立在传统文人画的基础上,但这并非不可突破。另外,强调水墨介入当下文化,也不是要走素描加‘官方话语’的老路。在这方面,李孝萱等艺术家已有所开拓。<sup>⑧</sup>

批评家黄专这些年来一直很关心当代艺术及水墨画的发展,但他完全不同意媒体论的观点。在《中国画的‘他者’身份及其问题》一文中,他指出:“从逻辑上看,媒介论者的思维方式不仅有可能陷入新的本体论(以西方普遍主义为本体)陷阱,而且,这种思维方式事实上也是东西方二元论对立模式导致的同一种理论悖论,它们以为它们可以超越这种对立的悖论,但却只是从另一种态度上印证了这种悖论,这恐怕是中国画乃至中国文化在20世纪的一种宿命。”<sup>⑨</sup>

提倡表现论的批评家有刘骁纯、皮道坚。严格说来,这两位批评家的观点出入是较大的,在这里之所以将他们同归为表现论,是由于他们都在不同程度上借鉴了西方表现主义的理论,如“形式即创造”、“形式即表现”、“语言即精神”等,并力图将其与传统水墨精神相嫁接。

刘骁纯的观点集中体现在《张力与表现》中,这篇文章是专为“张力的实验”展所写的。在文章中,刘骁纯认为,“张力”与“表现”是当代水墨画发展中的两个重要环节,而引用西方现代美术中的这两个常用语,是为了针对后期文人画的衰势。他还明确强调,“张力”是强调视觉冲击力,“表现”是强调心灵表达的直接性。此外,他提出了有关精神力度、“我法”的确立、材料与肌理、墨与色、笔与墨、张力三要素问题。<sup>⑩</sup>毫无疑问,离开了西方表现论的理论背景,刘骁纯是不可能从传统自身的理论系统中演绎出他的理论观点的。

青年批评家王南溟批评了刘骁纯的观点,他认为刘骁纯可依赖的知识谱系——“新庄禅文化”、“东方之路”是阳痿文化,不可

能实验出“张力”。

艺术家刘子建也批评了刘骁纯的观点,但他的立足点与王南溟似乎不太相同。在《批评的错位》一文中,他指出刘骁纯在谈“张力”与“表现”的主题时,“笔墨”依旧是核心话题,而他在谈张力三要素时,又将笔墨张力放在了首位,这样人们“首先面临的是如何评价现代形态的水墨和非笔墨的水墨方式,因为它们往往弃毛笔而不顾,更多采用排刷、拼贴、拓印、喷洒、制作等一些新手段。事实上,当代水墨创作已向刘骁纯的观点构成了一种挑战。”刘子建还认为,过份强调吴昌硕等人的当下绝对意义,会带来负面性,使思维与创造都受到限定。<sup>⑪</sup>

相对刘骁纯的观点而言,皮道坚的观点显然要开放一些。在《水墨性话语与当下文化语境》一文中,他从反对西方中心主义的前提出发,对抽象水墨大加赞赏。在他看来,“抽象水墨在90年代形成了一股颇为强劲的势头,将水墨语言的视觉力度和现代心灵的撞击力扩张到了前所未有的程度。”并提供了解决中国当代艺术之国际化与本土双向推进这一课题的明确方案。仔细比较一下,我们可以发现,皮道坚所说的“视觉力度感和现代心灵的撞击力”,与刘骁纯所说的“张力”与“表现”实则上并无多大区别。不同的是,皮道坚并不以传统的笔墨标准看问题,对非笔墨的作品也给予了高度评价,这样就更适于解释抽象水墨创作的实际。皮道坚极为可取的观点是“现在的问题不是如何走向世界,如何得到西方世界的承认,也不是如何继承传统或批判发展传统,而是如何关注我们当下所面临的问题,以及我们所面临的人类的共同问题,如何就这些问题提供我们的文化所应提供的解决方案。”<sup>⑫</sup>但他极力推举的抽象水墨似乎与他提出的这一观点并不搭界,因为这些抽象水墨画家在关注形式的视觉张力及内在情感的渲泄时,已在很大程度上偏离了人类在当下共同面临的社会文化问题。

正是基于这样的角度,批评家鲁虹对抽象水墨的创作现实提出了不同的看法。他在《超越现代主义,直面现实生活》一文中指出,虽然抽象水墨在创造新规范和改变水墨画的生存状态方面具有一定的意