

画廊

双月刊 · 1996 年第 4 期

- 今天怎样做批评
- 美术批评的学科性与本土化辨析
- 艺术家工作室报告：
崔进、白明、于凡、李岗
- 装置、行为艺术的资金来源与经济回报
- 走向 21 世纪的中国当代水墨艺术研讨会纪要
- 江浙沪探索性艺术的现状与前景

总 57 期

ART GALLERY MAGAZINE

中國油畫廊有限公司

CHINA OIL PAINTING GALLERY LIMITED (COPG)

Established in 1992, is committed to support and promote outstanding Chinese contemporary art from both Mainland China and Overseas. Artists represented by COPG includes:

Shi Chong	石 冲	Qi Mengguang	豈夢光
Antonio Mak	麥顯揚	Liu Hongwei	劉宏偉



China Oil Painting Gallery Ltd.

is proud to present:

The First Academic Exhibition of
Chinese Contemporary Art

首屆當代藝術學術邀請展

30th Dec. 96 – 3rd Jan. 97

(paintings and Sculptures)

China National Art Gallery, Beijing

29th Dec. 96 – 5th Jan. 97

(Installations)

The Art Museum of Capital Normal
University, Beijing

22nd – 28th April 97

Hong Kong Arts Centre,

Pao Galleries 4/F & 5/F



香港中環交易廣場第一期 304 室

304, Podium, One Exchange Square, Central, Hong Kong

Tel: (852) 2537 3484 2598 8032

Fax: (852) 2537 3885 2598 5470

網址: <http://www.copg-art.com>

E-mail: [copg @ copg-art.com](mailto:copg@copg-art.com)

艺术家工作室报告

2 民族与狂欢话语的转换

——崔进:从记忆到表达 肖言

7 白明“物语”

——与白明的谈话 赵克标

12 寻求传统材料的现代表达

——于凡的青铜雕塑 汤荻

14 关于李岗绘画语言的对话 周绍斌 贾涤非

专题报导

24 走向 21 世纪的中国当代水墨艺术

研讨会讨论纪要 芷子 炼力 整理

潮流观察

31 三谈江浙沪探索性艺术的现状与前景 张晴

展览

34 经过平面媒体展

画家手记

37 程大利

40 李也青

理论交流

42 美术批评的学科性与本土化辨析

——兼与陈孝信先生商榷 黄丹麾

44 今天怎样做批评 孙津

当代艺术与经济

46 装置、行为艺术的资金来源与经济回报 张晓军

艺术与法律

48 艺术品鉴定:专家意见和责任 李剑刚 编译

崔进《鸟语》布面油彩
76 × 73cm (1995)

现状评说

50 内部的敌人 隋谭

名馆·名廊

51 文化职能与使命

——对广东美术馆馆长林抗生和有关负责
人王璜生的访问 本刊记者 赵克标

重读美术史

53 时代经典和个人经典

——重读潘鹤《艰苦岁月》及其他 王璜生

读点点评

封三 三棵树 岛子

封面 崔进作品《鸟语》布面油彩 76 × 73cm (1995)

下期要目 (第 58、59 期合刊)

“首届当代艺术学术邀请展”组委会、学术委员会、参展艺术家名单
 “首届当代艺术学术邀请展”策划人答本刊记者问
 “首届当代艺术学术邀请展”学术评审结果
 艺术家工作室报告:张晓刚、周春芽、何森、忻海舟
 批评的限度
 来自第二届澳大利亚、昆士兰三年展的报导
 49—79 年新中国美术的研究和收藏



22288266

主编:杨小彦
 副主编:赵克标
 策划:黄专
 设计总监:白榆
 责任编辑:赵克标

海外发行、广告总代理:中国艺术书刊有限公司
 地址:香港湾仔告士打道 108 号大新金融中心 2905 - 2907 室
 Subscription and Advertising enquiries: China Arts Publication Co., Ltd.
 Room 2905 - 2907, Dai Sing Financial Centre, 108, Gloucester Road, Wanchai, Hong Kong
 Fax: (852) 2537 - 3885, 2598 - 5470 Tel: (852) 2537 - 3484, 2598 - 8032

民俗与狂欢话语的转换

肖言

——崔进：从记忆到表达

艺术家工作室报告



崔进

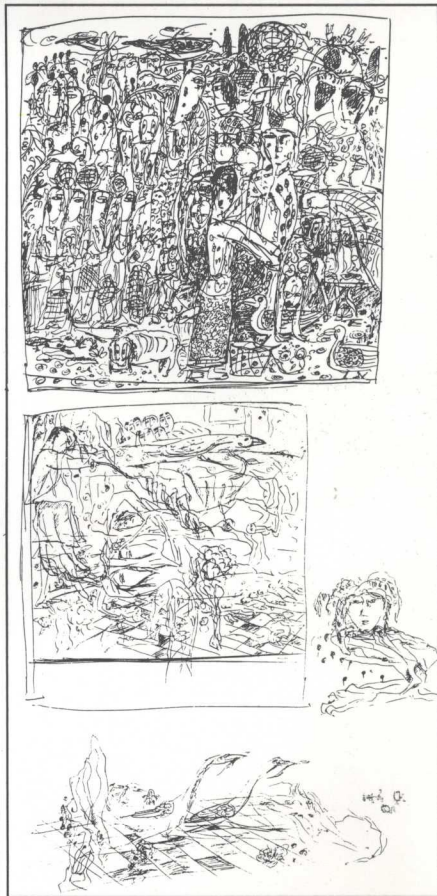
毫无疑问，年青的崔进心目中，始终浓烈地存放着乡间狂欢节日的景象。熙熙攘攘的人流、奇特的庙会集市、喧嚷热闹的社戏场面、民间的体育盛会，等等，都汇聚在他的记忆里，形成了不能磨灭的印记，也自然而然地构成他日后绘画事业的情感资源：他迷恋丰富、庞杂、密集的构图；他乐意描绘许许多多的人的集合；他的故事是有多种线索的，甚至是从那众多的脸孔中生发出来，又逐渐地归隐到那同样众多的面孔中。他不需要甚至厌恶单调，就象他不能用沉默的方式去表达一样。他注定了从一开始就必须在画布上建构一个表达的事实，将民俗与狂欢的话语转换成一系列色彩、笔触与形象的交响乐，让他的画布去轰鸣，去喧嚣，去迸发出众多的声响，而每一声响又都是来自于心灵深处对民俗与狂欢的眷恋与遐想。这样，崔进通过他的笔触，恰到好处地统一了他的记忆与表达，并在表达当中，完成了他孜孜以求的转换。

把记忆中的话语，或者说把留在记忆层面上民俗与狂欢的话语转换出来，形成一种新的风格，不是一件一蹴而就的事。首先要在转换层面上切断民俗与狂欢的所指，通过对自我价值观的认可来重新看待上述二者的能指倾向。也就是说，不论是从心理上还是概念认知上，都必然要把民俗与狂欢作为一个事实对象来把握，清晰地认识到在转换的机制中，艺术家完全有权力舍弃其所指的具体限制，从而达到一种与自我情感吻合的情状，把能指转向一系列的隐喻，从而创制出不同凡响的作品风格。一旦在艺术家的心灵中形成独特的隐喻，就会呈现出伍尔夫所一语道破的愉悦：一连串的隐喻照亮了黑暗的通道，使

我们能从中曲折穿行！崔进曲折穿行于他的隐喻所概括的民俗与狂欢的节日中，一旦表达在画面上，能指的锋芒就会迅速指向心领神会的观者，使观者无可逃遁地徜徉在他的画作前，为他的风格而兴奋。

崔进的形就是他的画框，画框之内是他的自由天地。在这块天地里，形是消隐的，同时又是凸现的。色块、笔触、形象互相缠结撕打，组成浑沌的结构。但是，你一旦拉开距离，所有的缠结撕打便奇异地消失了，代之而起的是一种仿佛从画面内部诞生出来的秩序，牢牢地切割崔进的自由天地，使之有机地与外框结合起来，

草图



形成有趣的整体。在崔进的形里，色彩与笔触同样起到了类似的作用。崔进显然对色彩的要求是极考究的，他有意不使用色块的分割，把色与形高度结合起来。色既是形成结构的形式因素，又是放在形中的内容。在这里，崔进有意识地使用了色层，使画面的色彩始终处于空间之中，从而达到毕加索所曾经强调的效果：这块颜色在这里消失了，可画着画着，它又从另外的地方冒了出来。其实，从技法上来说，连结崔进色层、色块、形体结构、形象的要素是畅快淋漓的笔触。崔进对笔触的重视，使笔触几可成为画面中一个独立和因素，而去统御画中的一切。

仔细阅读崔进的作品之后，再去看他

的画题，常会产生一种恍惚之感。我感觉到崔进在画题上也是动了心思的，也就是说，你既可以实看画题所呈现的内容，“挽歌”就真是挽歌，“乐土”描绘的真的是乐土，“游者”显然意指画面中有游者的飘移运动，“密语者及逃逸者”大概讲述了一个奇特的故事……但同时你又可以虚看所有这些题目。画题与画的关系，甚至可以看作是又一次能指与所指的疯狂分离，所有画题都恰好从逃逸作品而去的角度来被画家安放在了画的旁边，使聪明而敏感的观者会心于两者之间的距离，并在领悟这种距离及含义方面略有所获。这样一来，也许观者就成了名符其实的逃逸者，而画家则不失时机地或者说狡猾地将

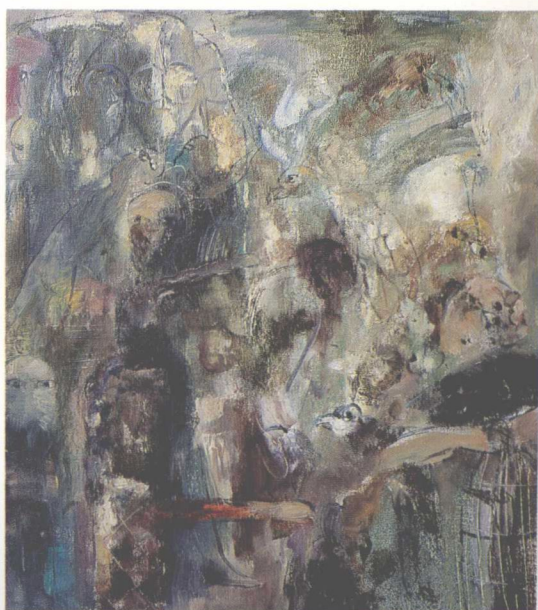
密语者钉在了他的画布上。

如果上述角度都能够成立的话，我将明白我描述了一个同样狂欢、同样充盈着民俗之乐的画者的形象。这个形象多少有些暧昧，多少有些分离，多少有些好奇，多少有些琐碎……可我写到这里时，另一个问题却突然横亘在我眼前：万一我所描绘的是一种虚妄呢？

盘桓再三，只能有一个答案，万一这样，那就证明只有画者与他的作品是实存的，你去找寻有关他的另外的能指吧！如此而已。



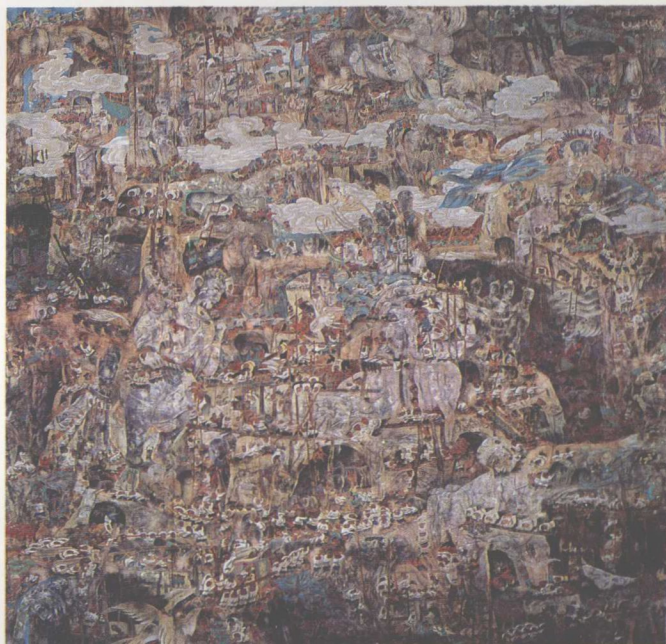
《椅子的舞蹈》 布面油彩 76×83cm(1995)



《笼中鸟》 布面油彩 106×92cm(1995)



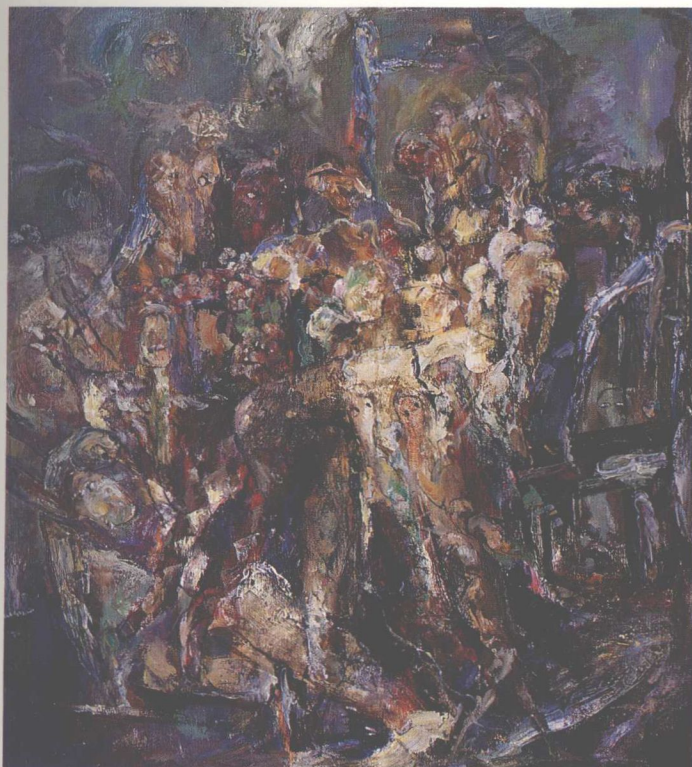
《出走》 布面油彩 94×70cm(1995)



《乐土》 纸本设色 180×180cm(1995)



《逍遥空间》 布面油彩 190×168cm(1995)



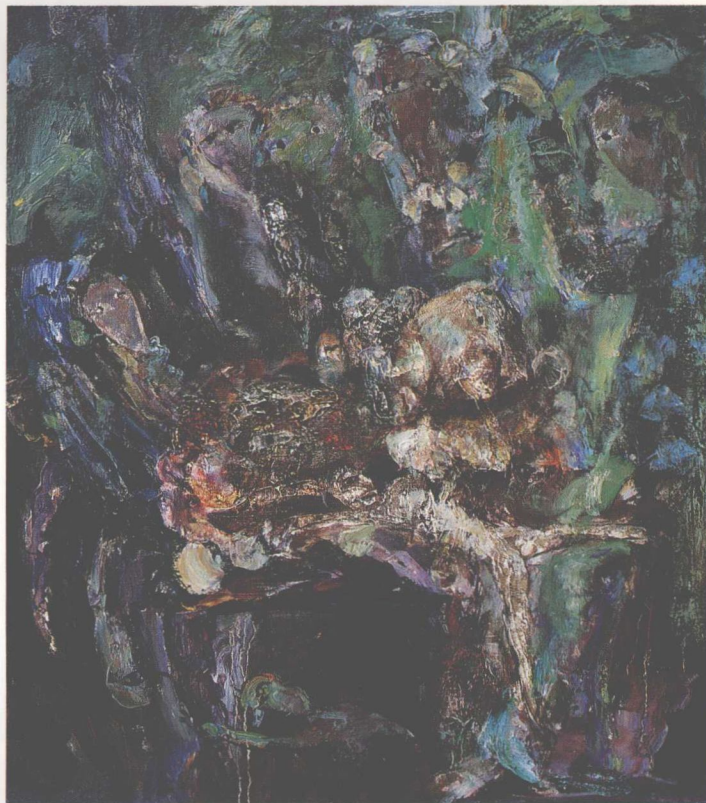
《挽歌系列》 布面油彩 76 × 84cm(1995)



《挽歌之二》 布面油彩 80 × 74cm(1995)



《挽歌系列》 布面油彩 55 × 62cm(1995)



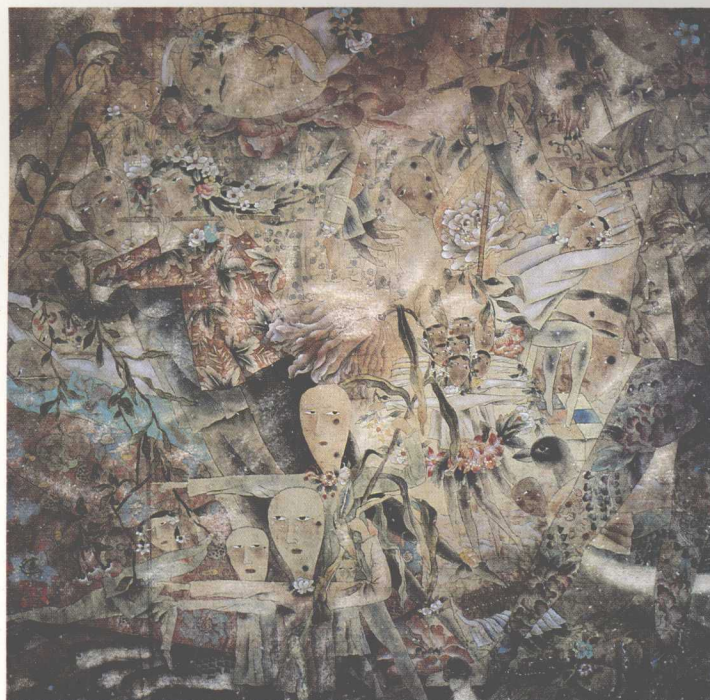
《挽歌系列》 布面油彩 51 × 58cm(1995)



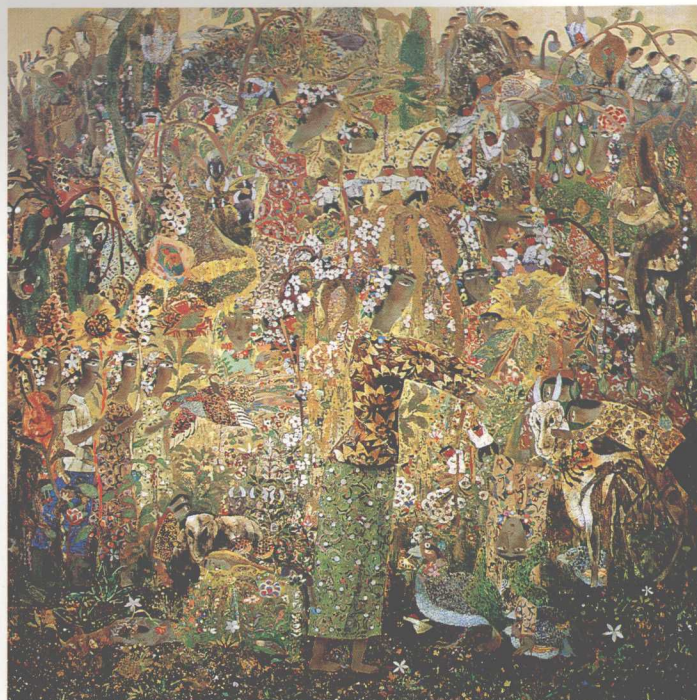
《欢心一刻》 布面油彩 190 × 168cm (1996)



《温馨花房》 布面油彩 190 × 168cm (1995)



《游者》 纸本设色 66 × 66cm (1996)



《花季》 板上油彩 90 × 90cm (1994)

——与白明的谈话

艺术家工作室报告



白明

赵：你是学陶艺的，认识你却是通过你的一批架上油画和抽象综合材料作品。此前，像很多艺术家一样，你也经历了相对具象的阶段。我想，那幅在93年博雅油画大赛中获大奖的油画《晶晶》算是你的阶段代表作。从形态看，那些相对具象的肖像画是你的阶段性意象表述。此后，表意策略有所改变，企图越出二维平面。请问，在你的架上油画、陶艺与抽象综合材料作品间，有着哪些表意上的推演关系？这与你学陶艺的背景有着哪些内在联系？

白：那件获奖的作品应视为我艺术生活的新的开端。不过，我较快地从相对具象的肖像画中走出来，因为我时刻警惕自己不要被形本身束缚。在这一点上，我总是非常庆幸自己是学陶艺的，做陶的经历使我较深刻地理解了材质本身语言的特殊性和重要性，选择综合材料正是这种陶艺实践的结果。从最初的肖像系列到现在这种较大型的抽象综合材料绘画，是随着我制陶的深入自然而然地发展过来的，是扩展表意自由度的需要。它们之间的互补性联系经常引发我新的创作灵感。我的观念、主题与我选择的材料语言形式在近期的作品中，可以说达到了某种契合。

赵：抽象曾经是80年代现代主义运动的大话题。从那以后，特别是'89后材料热以来，中国的综合媒材抽象艺术有了长足推进。我们看到，毕竟欧美近百年抽象艺术取得的经验、成就及形成的模式，随其文化强势形成事实性存在；在我们自身，对本土当下文化、社会问题的切入程度、材质选取的独特个人方式、个人语言体系的形成等，则衡量着这一艺术的本土品质。请谈谈实践中面对这些问题时的个人体验好吗？

白：在中国搞抽象艺术实验有两大难题：一是心态，二是经济。每个艺术家都想确立自己的位置和风格，但这种确立是多么的不容易，因为你一旦画起来就会发现很

容易带上别人的影子。通过借鉴到形成个人话语，不仅需要勇气，更需要智慧。这就要看艺术家给自己安一颗怎样的心。心态不好，这种实践就持续不下去。经济也是影响艺术家从事这一实验的主要障碍，中国的油画市场基本上还是以写实为主，抽象艺术少人问津，综合材料绘画更不用说了。同时，材料却越来越贵。综合材料绘画由于其特殊的视觉效果，往往要做得比较大，这就需要一个相应的工作室环境，附属的东西都要跟上来。

赵：这都很现实，艺术家无法架空自己。当文化通俗化、平面化的时候，有谁愿意费脑筋去解读“抽象精神”？人们更愿意去欣赏一件愉悦的抽象图案的裙子，愿意到摇滚乐中沉浮、放逐自己，你能说他们都错了吗？或许你也是这人群中的一分子，大家都是凡人，只是作为知识分子艺术家的你，多了一份社会理想和文化关怀，或者，还带点乌托邦色彩，这是你的精神依着。

白：也是的。我想，如果从这种社会心态中来思考问题，恐怕就更现实些，更有针对性些。还有，你前面提到文化强势的问题，一谈到抽象艺术，人们会立即想到欧美……

赵：是否“中心幻觉”的作用？

白：我想是的。如果冷静分析一下会发现，中国传统艺术中不乏抽象精神，古代雕刻、陶作、书法、诗、水墨画等等，有着丰富的抽象词语，问题是当下如何去更新、转型。越是有丰厚文化遗产的国度，观念、形态的转换越为艰难。正因中国艺术家所处的时代、社会的特殊性，包括民族、文化、经济、历史、环境、生存状况甚至文字符号等等因素与西方不同，更





《往事新解》之三陶瓷彩绘 60×60cm(1995)

其问题及解题方式的特殊性。只要忠实于当下个人生存感受，用自己的言语去发话、追问，那么作品的精神指向就会是切入的、当代的和本土的。

赵：具体到你的作品，可分出几种类型。《排列的状态》、《两种相应的形态》、《条状中的流》等一批画，给我一种探索物性表情及构成形式的信号，并不怎么着意于观念的负载。从《酸雨》、《受伤》、《共同的表情》、《大汉考》、《重新装裱》等系列中，折射出个人对社会环境的生存体验和焦虑，对传统文明的现代警喻意图。你的一批近作则倾向冷抽象，呈现空间结构、色调处理等的理性倾向，像《物语系列》中某些作品的状态，还有《庄严的对应》、《镜、框》等，从理性静穆中读到一种东方方式的庄严与智慧。语言思维自有其问题切入点。请就你的几个系列谈谈你的构想好吗？

白：我选择的主题正是我平时最关心的一些问题。由于专业的需要和个人爱好，我接触中国传统的优秀艺术比较多。每当我看到一些优秀的文化遗产被破坏和污染心里就无法平静。这种“历史”如果不及时保护，也就无法让后人看到前人的真实，而这种损失是无法弥补的；又如，人类对

自然无节制索取导致恶果；现代化批量生产消磨了思想的活跃性丰富性等等。这一切都是人在起作用。我相信一切对事与物——文化、历史、环境的思考，最终结局都回归到对人的关注。《大汉考》、《酸雨》、《重新装裱》甚至《物语系列》都是这种关注和思考的直接结果或间接派生，是作为个体的我对社会环境的生存体验及对当下人性腐蚀程度的体察和反应。而在近期作品中，则更倾向于冷静的理性表述。我试图在作品中熔铸、建立起一种现代人的纪念碑式的庄严，这种庄严感，或是对优秀传统文化如秦汉艺术风范的追念，或是对当代人格精神的追索。你提到的“理性静穆”这个词很到位，这正是我近期作品的理想。

赵：是的，思考的最终结局都归结到人——人的精神素质、人的文明程度。人创造文明又为其所累。早在五六十年代，进入高度物质化的西方人就已频频惊叫：人正在变傻。物质升值，精神掉价。人们普遍关心眼前，懒得回头看历史——历史是那么沉重，或者，将其肢解，消费掉算了。但从你身上还是感到一种既维系传统又指向当代的意图。我们的态度是，以人文热情关注历史的上下文关系，将过去历

史置于当下语境中反思、扬弃与重构，并为智慧感悟注入当代理性精神。在当代文化的异化情景中寻找人的精神归宿，确实需要社会良知的庄严，需要艺术家积极的社会参与，而不再是那种以精神贵族自居的自我封闭状态。

再回到你的近期作品。在你的众多系列中，《物语系列》算是较大的工程吧？作品中拼入了传统生活物品，我想，运用这些物品当然不单是构型的需要，更在于文化指意的考虑。请就这一系列的创作意图、符号象征与隐喻等谈谈吧。

白：《物语系列》是我近期创作的中心，是一个较庞大的创作计划。“物语”既包含媒材，又包含语义契入的文化属性。通过这一系列，以物材语言和材质组合来表述我的观念和情感。围棋子、筷子等除了日常实用性外，还有其本土方式的特殊文化含义；棉布、瓷板则是取其包裹和修饰的实用功能和特殊的视觉表情；运用陶土做基础底子，通过粉质材料的肌理塑造作结构整合。当然，在画面中如何组合并赋予它们新的视觉因素和精神指向，才是我真正要表达的，也是需要不断去研究和实践的。对作品视觉心理因素的研究不仅是艺术家的责任，也同样是普通观众的责任。

赵：我也是这普通观众。作为传统大众娱乐用具的围棋子既是形式的点，又被“设定”了进取、进驻、参与、渗透的寓意，同时有东方智慧的喻义；金属垫圈中则有一种对压力的感受……这是中国化了的波普。

再谈谈操作。从材料选取到做底、拼、贴、堆、砌、揉、嵌、刮、刻、涂、抹、刷、罩多种技法整合的心灵碰撞过程，体现了语义对载体的契入程度（如《往事》、《铸造》、《往事新解》等）。《昇石》、《肖像》、《新山水》等体积堆砌的“塑”法使意象越出平面。从实体效果的制做多少看到塔皮埃斯的某些影响，更看出你长期陶艺工作的体积观念、媒材敏感在起作用，一种越过平面的企图。但当你面对光滑的瓷板时又是另外一种感觉了吧？大概是因媒材转换和釉彩、烧制的关系，一部分瓷板画给人更多的是超验的精神幻象，一种个人私密性话语，陌生化倾向。油彩、画布与陶瓷是两类完全不同的质材，在与它们的对话中，你是如何调拨材质以实现创作动机的呢？我想，这与你的知识背景也还有一定关系，是吗？

白：从媒材本身来说，综合材料油画与陶艺有着根本的区别。不管选择什么样的材

料都会有一个最终视觉效果预料,好坏完全可以通过艺术家本人来把握。

赵:所谓意义在先操作在后吧。那陶艺呢?

白:陶艺则不然,它最终的可视效果,一半是要经过火的处理来决定,且不可更改。相比之下,陶艺制作的局限性与烧制过程的可变性形成了魅力所在,从这个角度看,陶艺也许更符合艺术的本质。在这两种艺术门类中,我的实践让我相信“触类旁通”和“殊途同归”这两句话。有时油画画多了,特别想去做做陶艺,拉坯、打泥板、刮、刻、贴、塑、绘的种种快感及陶艺的不可最终把握性很是让我着迷。反过来,在做了一批陶艺作品后又想回到架上绘画来,领略将思想、观念、审美物化成形的相对可把握性及更直接的视觉效果。结果往往是两种不同材料艺术的同步实践,不断引发我对它们新的认识和理解,许多问题也在这过程中得到解决。这两种艺术门类对我来说是相互依存、相互促进的。对陶艺,我是在一种总的设计思想指导下,更多的是让观念和情感去适应材料和工艺,顺其自然的发挥;在综合媒材油画

中,我则是让材料更多地顺应于我,服从于我,从而建立起我的审美理想。

赵:中国抽象综合媒材艺术的推进,涉及语境开放、个人的当下切入点、材质资源的独特发见及运用、表述的力度、语言体系生成等问题,特别是大家关注的本土性问题。你认为这一艺术的现状及推进的可能性如何?当下需要特别关注的是哪些问题?

白:这个问题非常有意思,也是我平时思考得较多的。我认为,一个艺术家如果游离于现实语境,缺乏对当下问题的介入热情,缺乏个人方式的表述力度,就难以形成独特的个人话语。这些问题的解决必须找正自己的位置,这种定位则只能靠深入来完成。当下中国的抽象艺术家们最缺乏的就是敏锐和深入。评论界也常提到作品的视觉语言较弱,而这个弱的关键是艺术家在建立个人话语的过程中不够深入。不管是个人切入点、材质发见及运用还是视觉力度等等,那一个单个的点都应深入下去,才能形成个体对整体的推进。通过不断地深入才能找到观念、情感表述的聚焦点,也只有表述的到位,才有可能个人

的且带普遍性意义的。严格说来,我们还没有真正意义上的属于中国的现代抽象艺术风格与体系,但我想我们这一代青年艺术家应该有所贡献和突破。当下我们有着一个开放、发展着的充满生机和问题的时代背景,从任何一个方位、层面入手深入下去都能有所作为,都是对这一艺术的实实在在的推进。

一个有思想、有道义感、责任感的艺术家所关心的是如何解决自身的问题,如何提炼属于自己独特的精神感受,并将这种感受物化成艺术作品去参与社会、表述自己,以自己的创造去寻求可能性,增加对这个世界和人的情感解释的新的方式。对绘画语言的研究永远是个体的,并且永远是一种过程。

赵:请谈谈你下一步的工作计划。

白:不断地将这种艺术实践深入下去,也只有在深入的过程中才能知道下一步到底应该怎样走。但有一点可以肯定:那就是综合媒材绘画和陶艺我都不会放弃,因为这不仅是我的优势,也是我的生存需要。



《物语系列·海底遗书》综合材料 170×160cm



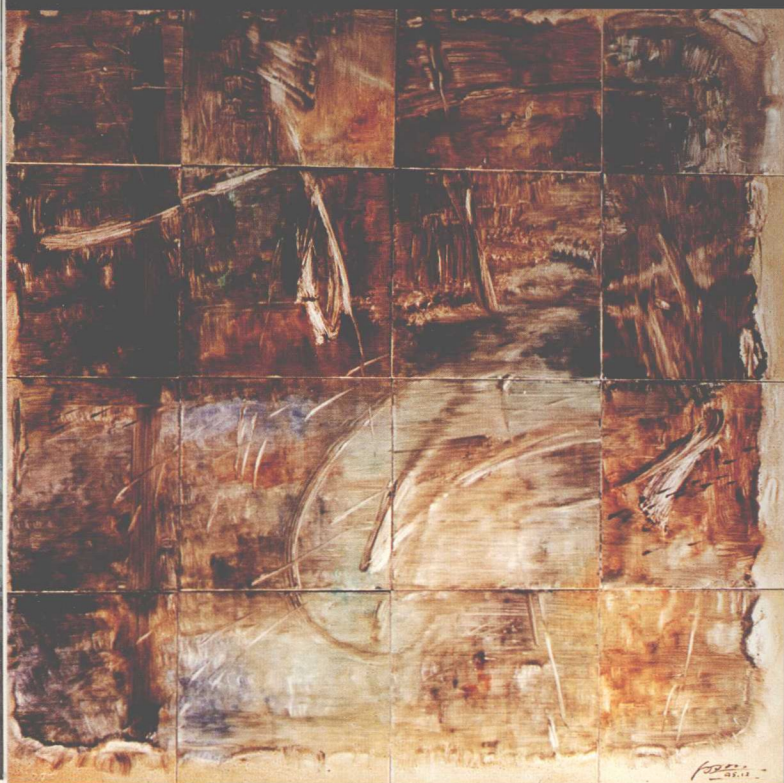
《酸雨·墙》综合材料 150×100cm



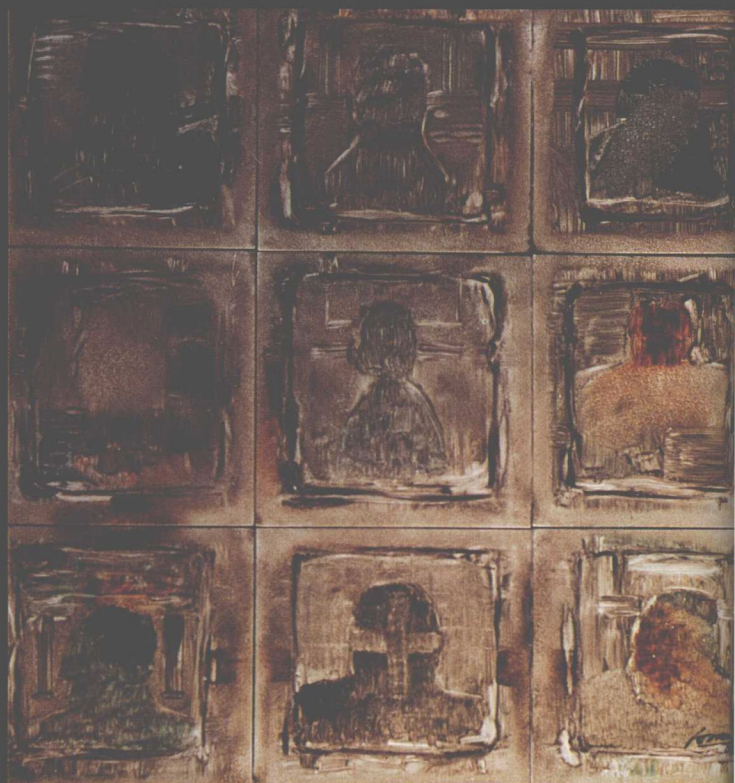
《物语系列·善本书》综合材料 40 × 35cm (1995)



《物语系列·往事》综合材料 40 × 35cm (1995)



《往事新解》之四 陶瓷新绘 60 × 60cm (1995)



《共同的表情》之二 陶瓷彩绘 45 × 45cm (1995)



《重影》 综合材料 80×80cm



《天·子》I 综合材料 180×180cm



《大汉考系列·岩音》 综合材料 80×80cm



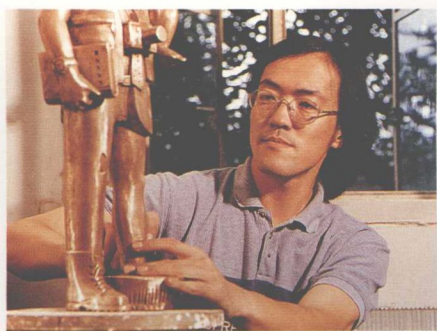
《酸雨·人》I 综合材料 180×160cm

寻求传统材料的现代表达

汤 荻

——于凡的青铜雕塑

艺术家工作室报告



于 凡

于凡是中央美术学院雕塑系的年青老师，在雕塑界普遍忙于接“行活”或转向以非传统的材料来寻求艺术语言的突破的今天，他却闭门造车，围着雕塑台琢磨一系列小型青铜雕塑。笔者最近在他的工作室对他进行了两次采访。

问：我最早看见的你的作品是和材料有关的，为什么现在你又回到了青铜雕塑？

答：我在1992年硕士生毕业后确实做了一些与材料有关的作品。任何艺术都需要载体，它就是材料。我当学生期间最大的认识就是雕塑不仅仅是形体艺术，它同时也是材料艺术。在对西方艺术作了一番研究之后，我感觉到在西方人眼中，材料就是材料，一般来说，他们注意的是材料的形状和质感，也就是说与材料本身的美感有关的东西，而中国人习惯于把材料看成是与人类具有呼应关系的大自然的一部份，并因此赋予它情感或哲理的成分。在我开始对材料有一种认识后，我感觉到一种表达的冲动。

问：你是怎样表达的？

答：我最初采用的还是传统材料，铁、木、金属等，比如在1993年的“木的善后计划”中，我没有对材料作出太多的刻意加工，而是在它们之间建立起一种对话，其诉说的生命过程也同样体现在人的身上；1994年以后我加入了花、叶、香水等有机物，由此产生了一系列的“春的收集”。

问：但收集到的只是枯叶菱花，还有《枕》和《成年》，在这些作品中我注意到一种巫术的成分，或者说一种宗教的感情。

答：那段时期我对铅特别有兴趣，它冷酷、沉重，是本能的表现。我把铅、

铁、石头这些雄性的东西跟与之完全对立的棉花放在一起，为《成年》设计了一个摇篮，并把一个真的枕头放在了《枕》中。现在回忆起来，我可以给出多种解释，但当时我完全是出于个人感情的需要才创作的，这也许就是你所说的宗教感情。

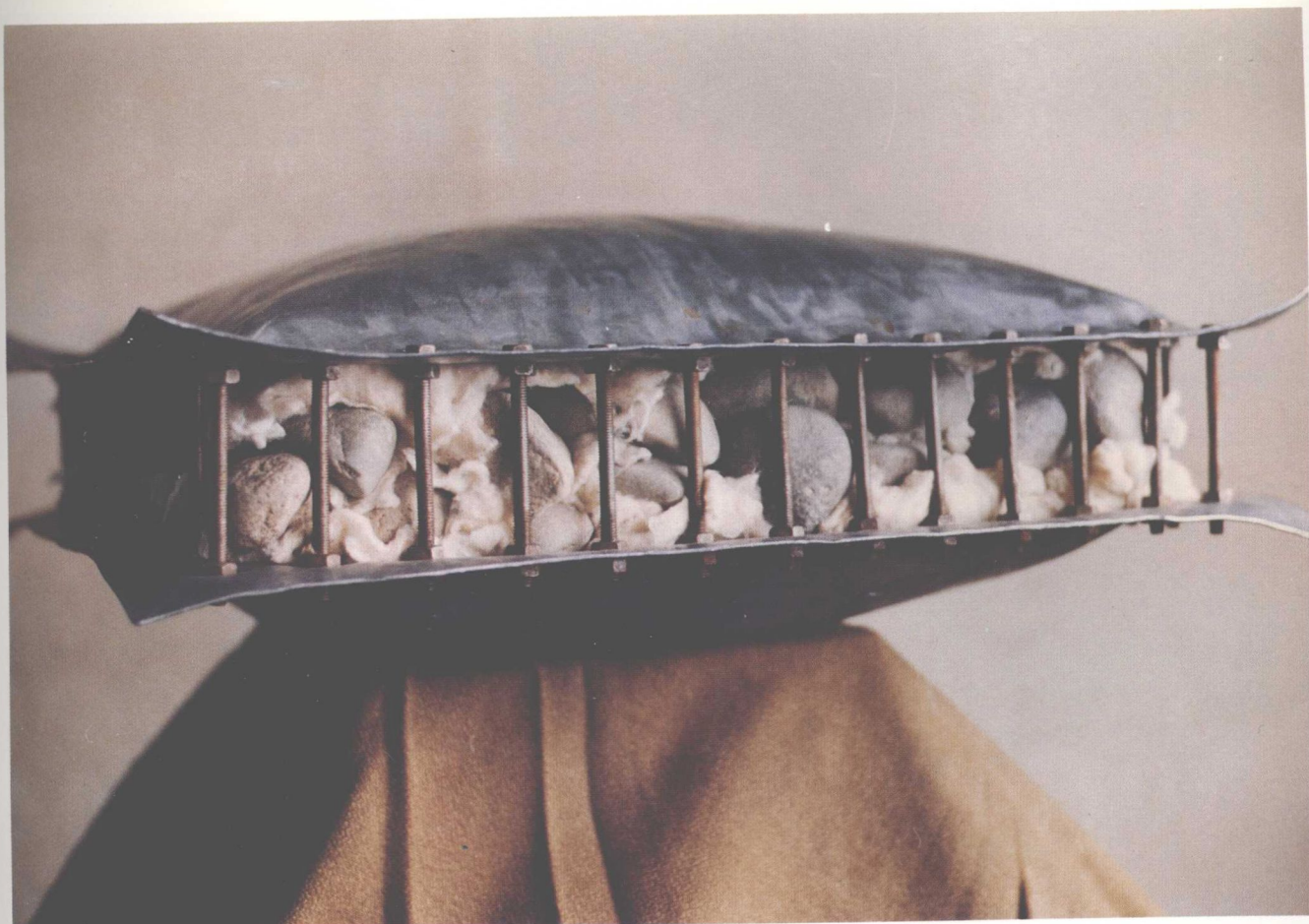
问：再回到第一个问题，你是什么时候开始酝酿这些作品的？

答：1995年。当时的考虑有几方面，一方面我在探索其他的艺术途径，另一方面，我无法避免考虑雕塑本身的问题，即，传统雕塑是否还有用？

(下接 P20)

《耍猴》 青铜雕塑 62×24×16cm(1996)



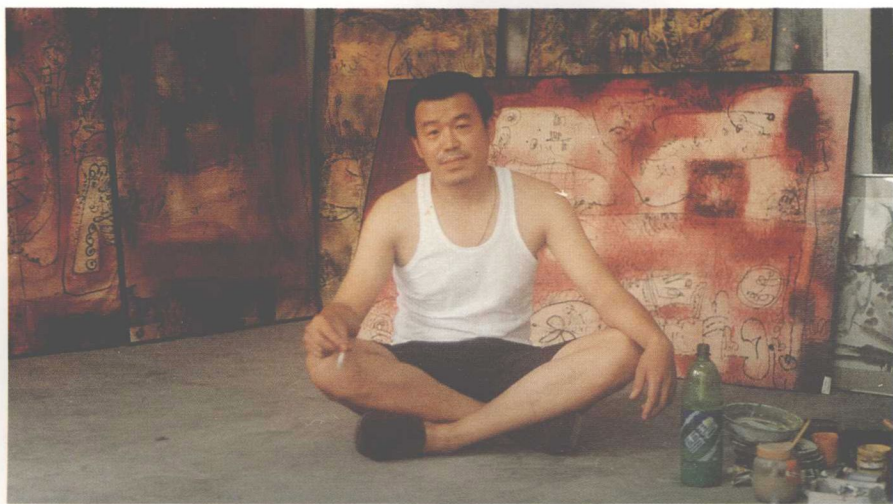


《枕》 铅、棉花、石头、铁(1994)



《成年》 铅、棉花、石头、铁(1994)

艺术家工作室报告



李 岗

贾涤非：李岗在中央美术学院进修期间画了一些东西，与他以前的作品相比有相当大的不同，这种变化使我很感兴趣。

周绍斌：我以为，用语言解析的方式来看李岗的画是个切入点。原因是它首先控制了我们原初固有的视觉惯性，那种令你熟悉而习见的程式化语言没有了，代之以新的视觉感受与精神刺激。再者，更为内在和心灵性的图式话语也咄咄逼人，不得不使我们重新去体味和复现这种心态、情绪的流动感。

贾：至于语言解析是否过于理性暂且不说。就一个画家来讲，用画笔与画布（纸）碰撞的痕迹，我常说这是由画家的手感与心绪相制约的过程，我以为这是个生命表现和精神存在实现的过程。可以断言，每个画家在其创作中，都一定有这种体验和感悟。

周：我以为，这个碰撞过程展示了艺术的语言层面。它是用一定的视觉符号、心象话语以及两者结构而成的对话形式来传达画家的生命过程。那么，我们对这种表现心态世界的绘画就有了分析的对象及批评的可能。

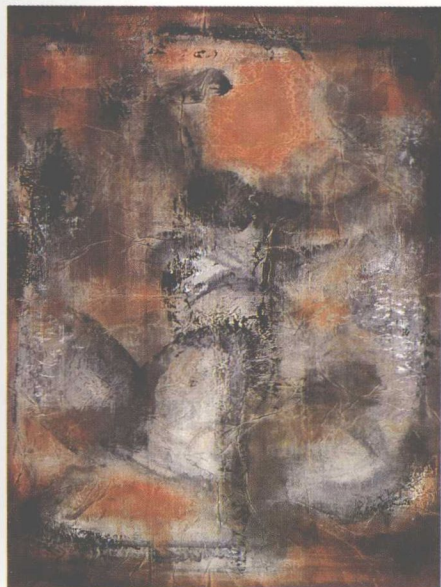
贾：说得对。但我往往只停留在一种感觉当

中，越喜欢的画越说不出什么来，还是您来引导一个谈论的顺序或者是命题也好。

周：在李岗的画上，我认为作为视觉的语言符号有两个程序。一是以阔笔纵挥横抹而捭阖的一种心境和情绪话语；另一程序是用紧劲而绵细的线条随意写就的一种指意和特定词汇。两种程序叠构而成的整体语言，给我们以强烈的视觉冲击和精神震荡。无论李岗内在情绪和心态如何狂放或沉静，都是以这种话语传导的。至于我们接受的程度怎样，完全是另一回事。

贾：画家对你所说的程序符号，在作画过程中往往不是经意的，有时是随意的，甚至是无意的。但是，我承认存在着某种动机。这种动机有时是生活中的某种现象的偶然触及或是即时性的感觉，也可能是梦幻般的，等等。生命存活的任何状态都可能成为这种动机。另外，在创作中，由于制作表现的习惯性所留下的痕迹，往往也许是一个画家的程序语言，这在不同的艺术家那里可能表现为物象的写实或表现为心象的表达。但总之，表现的语言是在一

《圣诞礼品》 宣纸、墨、丙烯 100×120cm





《欢乐颂》 宣纸、墨、中国画颜料、丙烯 180×230cm(1995)



宣纸、墨、丙烯 130×130cm(1995)