

批评快讯

艺术前沿

批评与自省

问题讨论

策展人专线

批评家档案

批评家访谈

批评家自述

学院在线

新人文选

艺术市场研究

史论研究

■ 策划人专线

more

安静中的个性与当代性

<http://www.msppj.com> 作者: 中国美术批评家网 专稿 郑荔 时间: 2007-1-16 10:53:00

文/吕澎

西南绘画的历史与今天

“西南”是一个地域概念，在过去的行政区划上，她包括四川、云南和贵州。所谓“西南地区”也大致在这个范围。如果从1976年开始观看这个地区的艺术，西南出现了最早的新艺术。

在1979年“文革”之后举办的首届全国美展“建国三十周年全国美展”（中国美术馆）上，观众最为受到震惊的作品是几位四川美术学院的学生高小华的《为什么》（1978年）、《我爱油田》（1978年），程丛林的《1968年×月×日雪》（1979年），王亥的《春》（1979年）。《为什么》以及其他几位年轻人作品的主题表现了对历史和现实的困惑与怀疑，这样的立场与之前官方美术家协会要求的艺术标准完全不符。在1980年的“全国青年美展”上，同样是四川美术学院的学生王川的《再见吧！小路》、罗中立的《父亲》等四川青年画家的作品产生了巨大的影响，几乎是同时，人们从何多苓、周春芽、张晓刚、杨谦、秦明的作品中看到全新的气象。1982年至1984年，中国美术馆连续两次举办四川美术学院油画展览，在这两次的展览中有高小华的《赶火车》，罗中立的《春蚕》、《春光》、《金秋》，何多苓的《春风又苏醒》，周春芽的《剪羊毛》，程丛林的《同学》，朱毅勇的《乡村小店》和张晓刚的《藏女》。对历史的反省、对自然的真实情感以及对内心世界的关怀是这些年轻画家的共同特征，就历史而言，他们通过不同风格的艺术共同开启了一个艺术的时期。事实上，这个被称之为“伤痕艺术”的时期是二十世纪艺术史中一个十分重要的阶段。

周春芽、张晓刚对西方早期现代绘画所具有的浓厚兴趣，他们的作品引发了对自然与淳朴的普遍关怀，尽管这些画家的艺术经历开始于米勒和凡·高这类艺术家，并且在七十年代后期接受了印象主义和表现主义的语汇——他们深感这样的语汇适合于内心的需要，但是，更多的画家在这些敏感的前卫分子的作品中没有看到艺术的真正问题，加上早期

个案研究
女性艺术研究
出版信息
网络交流
留言板

香港与台湾画廊的推波助澜，最早对自然的关注的“生活流”被演变为地方风情，演变为甜俗的矫饰。藏族风情绘画泛滥成灾。这个现象产生了一个结果：在不少批评家看来，由于1985年开始的现代美术运动，西南地区的艺术家的倾向开始被界定为“乡土艺术”，这个词有特定的含义，乡土当然与农村有关，可是，几年前的农村题材没有引发批评家的恶意，而在八十年代的中期，批评家们不再将关注的重点放在西南艺术家的艺术上，在西方哲学与文化思想冲击中国的时期，他们觉得西南艺术家的艺术“很乡土”，这个意思即便是二十世纪初的巴黎画家都清楚，就是“很土气”、“很落后”的意思。八十年代中期，以“八五新空间”、“江苏青年艺术周”里的“超现实主义”以及“北方艺术群体”为代表的现代运动强烈地影响着这个时期的艺术，并构成了艺术问题的焦点，相比较而言，像周春芽、张晓刚这样的画家的工作便没有受到更多的关注。即便是生活与工作都在昆明的画家，如象毛旭辉、潘德海、叶永青——他们都是张晓刚最近的朋友，尽管他们的表现主义倾向在“新具像”展览的影响下构成了八十年代现代主义重要的部分，同样也是因为地域的原因，他们的艺术没有受到像“八五新空间”、“北方艺术家群体”、“超现实主义”艺术现象那样的重视。西南艺术家当然不接受部分批评家对他们的评价，他们时常在一起讨论如何扩大他们艺术的影响力，他们试图告诉更多的人：艺术的丰富性与特殊性不仅仅是从文字上反映出来的观念变化，艺术的敏感性与艺术语言的特殊性仍然十分重要，心灵如果不被富于个性的艺术表现所提示，将一无是处。他们组织“西南艺术群体”和不同学术活动的目的，就在于说明西南艺术家的特殊性与现代性，并推动西南地区的现代主义运动。批评家圈子讨论的问题是：西南艺术家如何能够摆脱个人主义的情绪，而将思想的范围扩大到“人类”的层面，就像“北方艺术家群体”的宣言里所陈述的那样：目标直指人类的终极关怀。批评家高名潞也提示过“爱自己”与“爱人类”不是一回事。

直到有一天，西南画家开始讨论是否应该举办一个现代艺术展览，以向全国其他地区和城市的现代艺术家和批评家展示发生在西南地区的现代艺术。1988年10月，在张晓刚、毛旭辉、叶永青、唐雯等人的商议下，以四川戏剧家协会的名义在成都举办了一次包括有四川、云南、贵州和湖南艺术家参加的“1988西南现代艺术展”。参加展览的有张晓刚、叶永青、何多苓、牟桓、杨述、沈晓彤、顾雄、毛旭辉、潘德海、马云、陈恒、任小林、李路明等数十位艺术家，1986年成立的“红黄蓝画会”的重要成员李继祥、戴光郁、王发林也参加了展览。展览的同时，湖南美术出版社《画家》编辑部为该展览编辑出版了一期专号（1988年总第9期）。展览前言有这样的话：……当展览通知一发出，仍然有许多艺术家表示渴望参加展览，这种渴望的内在动力并不是来自实用的心理，也不是源于富于刺激性的“运动”或“思潮”冲动，而是生发于不甘寂寞的创造精神。这是完全可以由作品本身来证实的。参加展览的艺术家大多生活拮据，尽管生活十分艰难。真正的艺术家也只会思考艺术问题，至少，艺术家会全力以赴地为着艺术而努力，许许多多来自生活现实的困难与由此带来的沉重心理，永远只会压在艺术家的心底或转换成难以忘怀的回忆。

艺术家不是一个职业，艺术家的情况正如马克思分析作家的情况一样：作家当然必须挣钱才能生活、写作，但是他决不应该为了挣钱而生活、写作。作家决不把自己的作品看作手段。作品就是目的本身；……在必要时作家可以为了作品的生存而牺牲自己个人的生存。

展览前言“有关的话”里涉及到了当时艺术家面临的问题：观众如何理解现代艺术风格；观念更新中出现的种种问题，尤其也已经涉及到了经济问题：

来自云南、贵州、湖南、河南等地的艺术家在条件极其恶劣的情况下千里迢迢自费将作品寄运来，其虔诚的艺术态度是令人落泪的，此外，身处本地的艺术家的情况也并不好多少，画画期间为没有木条做画框，没有足够的调色油而伤透脑筋（更不用说为妻子临产而操劳、为爱人饭碗的着落而奔波）的情况时有所闻，即使是在集中作品期间闪露出一些虚荣或杂念，我想也远不足以抵消艺术家们对艺术的真诚感情。观众至少也可以从中感受到一点艺术家的美好品质。

的确，1990年之后，社会开始从之前的政治风波中恢复平静，在失去理想并失去稳定的职业的情况下，艺术家应该如何面对现实与未来？就在1990年底，批评家们已经将问题扩大到了艺术家的生存而不仅仅是艺术问题上。在回答《江苏画刊》编辑顾丞峰的问题时，我的介绍如下：

问：新潮艺术退潮以后，在出国和艺术商品化大潮冲击下，探索中国现代艺术的局面出现了相对的缄默，你能否对地处内地一隅的成都的艺术与艺术家状态做一下简单的描述？

答：目前，对艺术仍然抱着执着态度的艺术家在成都这个内地城市的确微乎其微。85'时期，成都有一个叫“红黄蓝”的团体，当时参加该团体的艺术家为数不少，但到了90年初的《000，90艺术展》，就只剩下几个人了。这个展览也不是以团体的名义举办的。此外，更早些时候的重要艺术家如象何多苓、周春芽几乎是独自在自己的家里作画，与外界没有什么学术交往。出国在成都的艺术家看来，虽然仍然是一件值得认真对待的事，但远远不如北京、上海以及沿海一带的艺术家那样急切，这可能不完全是由于内地的机会少的缘故。比如何多苓曾去美国一趟，结果提前回来了，虽然他最近又要去美国，但我看他对美国也没有十分大的兴趣。说不定哪天又不期而归。周春芽在西德呆了两年多，回到成都感到很自在，对重返西德兴趣也不太大。不了解情况的人（乃至批评家）只以为这种情况也许与地域心理有关，但我知道，这些艺术家清楚出国对推进艺术并无什么直接作用，出国倘若成了目的，就事先别谈什么艺术问题。倒是商品化的大潮使许多艺术家改行赚钱去了。当然，这种人也也许生来就不是干艺术的。89年从四川美院毕业的沈晓彤、郭伟、忻海洲在最近一年中画了不少好作品，这些艺术家的经济状况很糟，沈晓彤根本就没有工作，但却画了很有分量的画。简单地说，这与作为艺术家的天分有关。使人增加信心的是，他们对艺术的关注远远胜过了对出国的兴趣。总的说来，艺术家就是那些为数不多的自愿背上艺术十字架的人，这样的人在任何时候都不会轻易受外界的影响，他们在成都还有那么几个。（《江苏画刊》1991.年第2期，总122期）这个时期，西南艺术家的艺术探索更加个人化，他们普遍离开了八十年代早期的“伤痕美术”的情绪，不仅仅局限在最为基本的人道主义立场，不过，关心现实并对现实给予富于个性的关注是他们的特征。例如批评家顾丞峰注意到了四川画家对头部处理的特殊性，他关心不少画家作品中那些肌理复杂的“头部”的美学特征。的确，在这个时期，不少画家对在布上做底子肌理有很高的兴趣，他们想使画面和形象具有厚重感和丰富的表现力。从1988年以来，我国的艺术家就通过出版物和展览，熟悉了塔皮埃斯、约翰斯这些西方艺术家，他们对画面的堆砌性的处理对中国艺术家产生了影响。对肌理的处理当然涉及到了所谓的“语言纯化”问题，似乎，这个时期不同城市的艺术家开始关注语言问题。大多数艺术家开始使用综合材料，这事实上构成了这个时期语言探索潮流的一部分。与此有关的还有1990年4月月举办的“000，90”艺术展中的王发林、戴光郁等人的作品。针对这个问题，我的回答是：“如果真有个‘纯化语言’的问题的

话，那就是艺术家必须明确自己工作的针对性（也就是在艺术文化史中的上下文），否则，‘纯化’工作是难以推进的。”

九十年代以来最为重要的变化是市场经济带来的对艺术生态和功能的影响。1992年，大多数西南艺术家参加了这年10月在广州举办的“广州双年展”，由批评家组成评审委员会以及展览的规则，影响了整整九十年代的艺术展览。“广州双年展”的前言中写道：“双年展”不同于中国大陆的任何一次展览。在操作的经济背景方面，“投资”代替了过去的“赞助”；在操作的主体方面，公司企业代替了过去的文化机构；在操作的程序方面，具有法律效力的合同书代替了过去的行政“通知书”；在操作的学术背景方面，由批评家组成的评审委员会代替了过去以艺术家为主的“评选班子”；在操作的目的方面，经济、社会、学术领域的全面“生效”代替了单一的、领域狭窄的并且总是争论不休的艺术“成功”。“双年展”的这些特点表明了一个事实：90年代的中国艺术史已真正全面展开。

尽管“波普艺术”是这个展览中的主流，但是，我们在获奖名单上仍然能够看到很多西南艺术家：周春芽、张晓刚、毛旭辉、叶永青、刘虹、沈小彤等，郭伟、忻海洲、赵能智、何森等画家的作品也非常突出。

在“广州双年展”展览期间，香港汉雅轩张颂仁开始与许多大陆画家接触。在香港汉雅轩画廊的推动下，西南艺术家的艺术开始在国际艺术领域出现，1993年以及之后的一段时间里，由汉雅轩组织的“后八九中国新艺术”在香港和中国境外的展出使国际社会开始正面了解中国当代艺术，这个展览对中国当代艺术在国际艺术舞台上的亮相起到了至关重要的作用。1993年3月，在德国柏林举办了“中国前卫艺术展”；1993年6月，澳大利亚悉尼举办“毛走向波普展”；1993年6月，中国艺术家参加意大利威尼斯的“第45届国际威尼斯双年展”以及1994年10月参加巴西圣保罗的“第22届圣保罗国际双年展”。之后，中国前卫艺术家更加频繁地参加了国际上大大小小的展览，参加这些展览的艺术家不少来自西南地区。这表明，西南艺术家开始参与国际性的艺术事务，并且，随着时间的流逝，他们迅速提高了交流的频率并扩大了影响力。

市场意识形态的影响力在不断扩大，旧有的艺术评判模式不断受到打击，在一个因为市场开放而导致融入全球化浪潮的时期，艺术家从狭小的空间挣脱出来，拥有了更多的可能性，他们的视野与感受力完全不限于“西南”，他们成为新的历史时期重要力量。

新的环境在九十年代后期出现了。在昆明，“创库”成为艺术家们聚会、交流与展示的场所，空间具有完全不限于昆明或云南地区的特征，大量的艺术展览与活动发生在创库，参加这些展览的艺术家来自全国各个城市和欧洲国家。直至新的世纪，成都的“蓝顶”成为积聚数十位艺术家的工作场所。作为蓝顶艺术中心的“首领”，周春芽早年艺术从朴实的藏族生活形态开始，这表明了画家的本性。以后，周春芽与何多苓共同在画院的一间画室里作画，但是他们之间的风格却是区别明显的。小小的画室经常有许多年轻的艺术家来往，也有许多画家的朋友模特，他们听音乐，谈论艺术，从画册中共同感受与理解西方艺术的风格。90年代，周春芽开始对中国传统艺术尤其是两宋与明清山水感兴趣。他相信艺术不仅仅是所谓“特殊的风格”，在古人的艺术中，可以感受到永久不变的精神内容。他的“黑根”——他的狗——题材的作品、关于“石头”与人体的作品以及那些描绘花的作品，笔触的表现非常自由。周春芽因他的地位和个性，成为年轻艺术家聚会与展览的组织者，他个性的灵活性与随活态度使他拥有许多朋友。以后，与

传统精神发生关联的“桃花”盛开在不同的展览里。

郭伟最早受何多苓的影响，风格写实而拘谨。1990年左右，郭伟尝试通过超现实主义的手法，逃离何的影响。直至1994年之后，一种新的风格开始出现。红色的人体接近动物的形态表明了一种生存现实，以后，灰色成为一种对温水似的日常生活的概括。郭伟长期生活在成都，显然受这个城市的气候和人文历史的影响：缓缓的动作、悠闲的氛围、灰蒙蒙的天空、并不尖锐的生活态度，这些都是这个城市的特征。陈亮毕业于浙江美术学院，但是，成都这个内地城市的某种拘谨的人文氛围，导致他思考一些微妙的问题，比如他对人与人之间的精神距离的尴尬状态颇有关注，这样，构图的内容变得微观而灰暗，没有北方艺术家那样的明快的调子。当然，灰色调几乎是成都画家共同的特征，只是他们对不同层次的灰色有不同的理解与运用。杨冕的绘画看上去轻松而没有沉重的表现，但是，淡淡的广告形象在看上去任意涂抹的较重的色彩的压制下仍然让人内心不安。杨冕的艺术灵感与画家身处的商业社会环境有关。杨冕总是将建筑与城市问题作为他的关注重点。也许距成都有3小时高速路程的重庆这个城市的生活过分严酷，更有可能是成都对画家有吸引力，1998年底，赵能智、何森由重庆迁往成都，开始他们新的艺术生活。他们似乎相信在这样的环境里既能够享受到和谐的友情氛围，也有可能给自己的作品带来更多的展览与销售的机会。这两位画家的艺术精神执着，最初的风格具有强烈的表现主义特征，渐渐，赵能智将人的面部作为研究的对象，以至面部的表情成为一个需要深入进去的神秘领域。表现主义风格的冲动转化为平静的描述态度。以后，他们又去了北京。无论如何，在一个更为都市化的工作场地工作，同时又不至于受平庸环境的影响，导致了艺术家们寻找更为理想的工作场地。结果，有了今天的蓝顶艺术中心。艺术家集中在一个地方从事艺术工作的现象非常普遍，北京（798）、上海（苏州河）、昆明（创库）、重庆（坦克库），这是一种工作环境，更是一种生活方式。现在，我们看到了，在2003年秋天寻找到的蓝色屋顶的厂房，构成了成都艺术家们今天的工作场所，先是三个，两个月后，是七位艺术家将自己的画室移到了这里，渐渐，是几十位不同年龄的艺术家将他们的工作场地放在了这里。在次此参展的艺术家中，杨冕、唐可、赵能智、何多苓、周春芽、郭伟都是蓝顶艺术中心的成员。因为每个人的经历与人生安排的不同，西南画家在不同的时间里出国，或者将工作室迁徙到异地，主要是北京。

张小刚的生活时间很长的城市是昆明，在这个城市的经历中，我们可以考察到他与毛旭辉、叶永青之间相互影响的历史关系。可是，张小刚在青少年时期和大学毕业之后的很多年里也生活在成都。早在80年代，张小刚的艺术表现出压抑与伤害的表现主义的特征。这与画家的个性以及生活境遇有关。那些表现幽灵的作品是他生病的精神记录，而1989年的许多作品表现出的残酷与伤残与社会的政治现实有关。直至1993年之后，“大家庭”作品的出现，画家开始了对历史与记忆的系统和反复的认识。张小刚的个性是压抑与渴望自由的，他当然希望生活在一种自由的生活氛围之中，当他用自己卖画的钱开设了一间“小酒馆”时，不可避免地使这个地方成为成都地区年轻艺术家——包括音乐家和作家——喜欢聚集的地方。这样的生活方式事实上来自西方，不过中国文人也有聚集论文喝酒的传统，所以，小酒馆作为一个环境成为属于新艺术的画家活动的中心。以后，他将自己的工作室迁徙到了北京、昆明。对于一位当代画家来说，在全球化时代，任何地方有可能成为自己的工作场所，只要自己愿意。在北京的西南画家很多，除了张晓刚，本次展览中的俸振杰、忻海洲、杨谦、张小涛、赵能智、杨冕就主要在北京从事他们的艺术工作；叶永青、刘虹也分别阶段性地来往于北京和重庆与成都。在市

场的支持下，对于任何一位有不少展览经历的西南画家来说，“西南”仅仅属于亲切的历史名词，“西南”已经包括了北京以及欧洲与美国不少画廊和美术馆里的展览——例如毛旭辉的“剪刀”可以“剪”向任何一个领域，“西南”成为全球化中的一个充满诱惑力的资源，“西南”被融化进了这个时代的艺术中。没有什么理由像西南艺术家的生活与工作的变化能够说明西南画家十足的当代性，而观众与批评家在西南画家的作品中所目睹的丰富性正是中国当代绘画中重要的组成部分，对此，那些曾经不断唠叨“西南乡土”概念的批评家也应该不能否认。有趣的是，当年推动八十年代现代艺术的“北方艺术家群体”的艺术家舒群也参加了本次展览。舒群早年对“终极关怀”的热情似乎没有减弱，只是随着时间的流逝变得具有更加安静的韧性——这正是大多数西南画家的宝贵的特征。

2006年12月25日 星期

- 展览名称：新西南当代绘画展
- 展览宗旨：以学术交流为主导，展示西南地区最优秀的当代艺术家群体最新的绘画现状
- 策展人：吕澎
- 展览时间：2007年1月19日至26日
- 展览地点：成都市高新区芳沁街87号附3-4号
- 参展画家：陈亮洁 郭伟 郭晋 何多苓 李季 刘虹 毛旭辉 舒群 唐可 杨千 叶永青 张小涛 张晓刚 赵能智 周春芽

• 网友评论

注：网友发表的任何文字只代表个人观点，不代表本网站立场！ 用户名：

确定