

关注现实与走出地域

——20世纪90年代以来的西南当代艺术

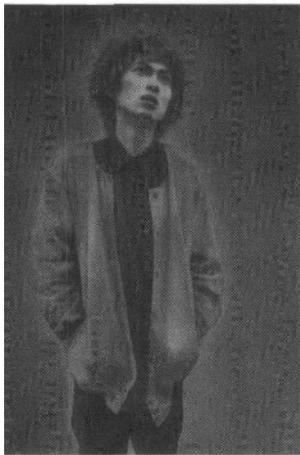
殷双喜

改革开放以来,西南当代艺术传承有序,几代艺术家、艺术批评家既有共同的特点和地域性色彩,又相继体现出不同的自我更新的创造姿态,构成了中国当代艺术中最有活力的现象。这一现象也一直是当代艺术研究中的重要课题。对西南艺术群体进行梳理和反思当然是必要的,但他们在“走出地域”的新路上欲将何为,更值得关注。

20世纪90年代以来的中国当代艺术的发展格局中,西南艺术据有非常重要的地位,涌现了许多重要的艺术群体和代表性艺术家,成为我们观察、了解中国当代艺术的重要参照。

毫无疑问,西南艺术的中心在四川,位于重庆的四川美术学院的教学与创作影响并决定了西南艺术的发展。西南艺术的一个鲜明特点是对现实生活的持续关注,只不过在80年代,西南艺术具有强烈的批判现实主义特征和鲜明的地域性。以1982年“四川油画进京展”为代表,四川的“乡土写实绘画”,敢于正视生活,反映生活的真实面貌,对“文革”期间的文艺创作模式是一个勇敢的批判与反叛。罗中立、何多苓、程丛林是其中优秀的代表,他们体现了中国美术在当时所能达到的人道主义的思想高度。在90年代,这三位艺术家持续地发展了他们的艺术理想,但又有所深化。

罗中立90年代的作品在看似客观的乡民日常生活场景中,蕴含了强烈的主观性的形象改变和叙事结构的重组,在各种不同的生存环境中,呈现出人类原始的生命力和质朴温暖的亲情。他为我们提供了现代化进程中一个生存的参照,另一种人际交往的价值模式。这使得罗中立与墨西哥的西盖罗斯相似:不是一个乡土意义上的画农民的画家,而成为使用独特的地域文化资源来表现都市知识分子对当代生活的现实态度与价值观念的当代艺术家。何多苓90年代的创作,保持了他一贯的诗意抒情,也延续了对个体生命的尊重与人性的分析,但是不再使用四川画家喜用的彝族与藏族人物,而是直接诉诸现实中的都市人物,将他们置于具有象征性的文化环境中,反思个体人物在历史面前的无常命运。程丛林90年代早期在国外的创作《送葬和迎亲的人们》仍然保持了大场面、多人物的宏篇巨构,但已从历史场景的再现转身朝向群体命运的象征性表达,这种象征性的表达在《山顶》等作品中更成为一种对人类命运的泛宗教性的沉思。我们可以从这三位画家90年代的创作中看到,对现实生活的关注与具象人物的塑造仍是其基本特



庞茂琨 《游离者之二》
2005年 180x140cm 布面
油画

色,但他们已逐步从地域文化中走出,转向对人类命运的象征性表现。

张晓刚、周春芽、叶永青是80年代中国现代美术中的重要人物,他们代表了西南艺术中张扬人的个体生命的潮流,在强烈的表现主义激情中折射出现实生活对于人性的压抑。在90年代,他们也放弃了传统的借西南少数民族生活张扬自我生命意识的手法,而直接转向对现实生活的反思。张晓刚几经周折,在对50、60年代的老照片的凝视之中,从家族性经验和个体身份的反省中,发现了中国人的内心化的历史经验,并以单纯直接、平静冷漠的形象和类型化的复制方式,为中国当代文化提供了一种历史性的批判阅读方式。90年代初周春芽留学回国,以一批奇异的“中国风景”表达他对人与自然的思考。此后在一系列家庭生活的片断场景中,他以激烈运行的笔痕、自由迸发的线条表现艺术家对现实生活的感触。近年来他在《桃花系列》画作中,延续了表现主义的激情,但同时以瑰丽的色彩,将历史与现实、神话与幻想等融入对日常生活的轻松表达,在这种具有国际化的语言处理之中,表现了对中国传统文化的当代命运的反思。

西南艺术中对于现实生活的强烈关注,往往使艺术家和观众易于忽视作品的艺术语言与技巧,对油画语言研究的薄弱和素描强于色彩是青年画家的现状,这在某种程度上影响了艺术作品的品位与观赏性,也是四川画家中少有人静下心来对艺术进行纯化研究的必然结果。90年代初四川美院的王毅与杨述曾经对抽象材料与表现主义色彩有过积极的尝试,但可惜未能坚持下来。只有贵州画家任小林、贾鹂丽在程丛林的启发下,对油画色彩与色层肌理作过深入研究并取得了可喜成果。而一向对古典油画和印象主义注意研究的庞茂琨、刘虹、张杰等反而在90年代淡化了单纯技术性追求,转向对人性的剖析。

90年代西南艺术中最为引人注目的是新生代的崛起,沈晓彤、陈文波、郭伟、郭晋、何森、忻海洲、钟飙、俸正杰、谢南星等是其中的代表,他们与前代画家的不同在于:地域文化感的薄弱与国际化意识的增强,群体意识的稀释与个人经验的突出,油画语言研究的淡化与风格样式意识的强化。对于这一代人来说,前代画家作品中的理想主义与崇高象征已成为远去的歌声,他们更注重的是个人对当下生活的品味,他们将理想化为平凡(说“平庸”也未尝不可),大众即是英雄,未来尚未可知,当下必须抓紧。他们对艺术作品的看法是不必追求经典,但必须与众不同,体现出这一代人面临的生存竞争的加剧和“品牌”意识的增强。在这批画家中,陈文波具有更多的思辨性,作品且有较大的观念阐释空间;郭氏兄弟对生存竞争的残酷与弱小者生存现实的关注,更具有人道主义的深度;沈晓彤、忻海洲对青年一代的自我反思,在轻松与荒诞的不同极点上,具有相当的力度;何森、钟飙注意到流行文化对现代青年的异化,以复制性的照相式虚拟提示日常生活与历史文化中的荒诞;俸正杰、谢南星则对商业文化下的个人的生理与精神病态从流行文化的角度加以反讽。在这些青年画家的作品中我们看到西南艺术一向具有的对现实生活的持续性关注,在今天,这种关注又有了更为多样的形式和极为不同的价值判断。

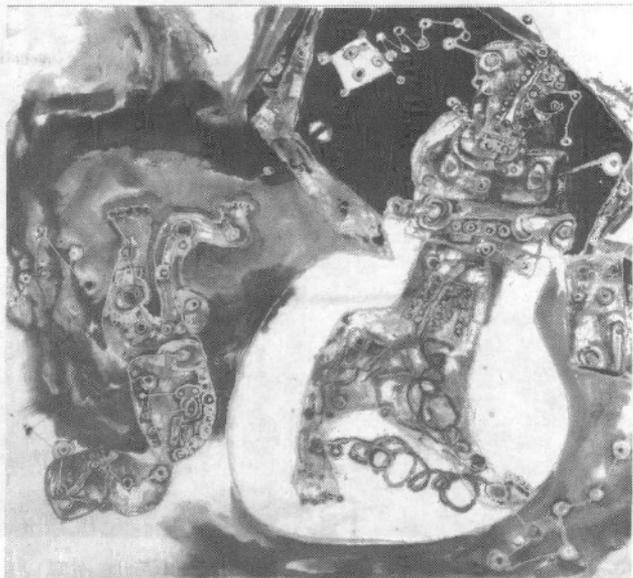


任小林 《江山如昔之三》
2002年 150cm x200cm
布面油画

西南艺术中重要的一支是云南画家的创作,80年代曾经引人注目的毛旭辉、潘德海、曾晓峰都以其表现主义风格的强悍而令人难忘。毛旭辉在90年代延续了对生命的热情,但却是从对中国传统家族统治的激烈批判来肯定人的生存尊严;潘德海曾经在艰难的生活环境中坚持了对艺术的理想,但在远走北京之后,失去了与文化母土的内在联系,在现代化的大都市中备感不适,几成隐士;曾晓峰发扬

了前期艺术中的象征主义与神秘主义，在与地域文化的互渗之中，试图进一步敞开中国传统文化的隐秘之源。云南新起的一代画家继续守护生命的原发性和对地域文化活力的信仰，但也开始在多样化的表现形式中寻求介入当代文化的可能性。李季、唐志刚、段玉海、武俊、毛杰、李建东、栾小杰等60年代出生的画家正在成长为云南艺术的中坚力量。

在贵州，老一代的艺术家如蒲国昌、董克俊、刘万琪、廖志惠等在80年代先后到北京举办了个人展览和联展，他们以地域性的民族美术资源与

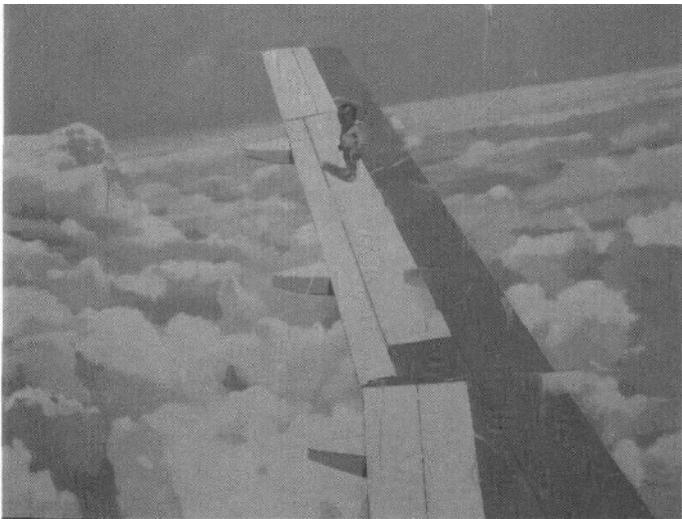


蒲国昌 《机器时代系列之一》 1992年 102×102cm
纸蜡墨彩

现代艺术的形式相结合，创造出极为强悍的个性化的艺术，被美术界称之为“贵州现象”，一度在全国开风气之先。这些老艺术家如蒲国昌、董克俊在90年代创作活力依然不减，在寻求解决艺术中的地域性与现代性的结合上做出了卓有成效的贡献。年轻的一代有董重、蒲菱、李革等在表现主义与抽象主义的语言试验中直面个人的内心体验，但囿于文化地域的偏远而少为人知。80年代至90年代初一度辉煌的“贵州现象”风光不再。近年来，在蒲国昌等教授的培养与支持下，毕业于贵州大学艺术学院的一批青年画家迅速成长，贵州省的当代艺术有重新崛起之势。在叶永青的策划下，先后举办了两届贵州艺术双年展，有力地推动了贵州当代艺术的发展，但艺术市场的不发达与资金的不足对贵州当代艺术的发展仍然限制很大。

90年代西南艺术的发展不仅在地区上不平衡，在艺术种类上也有着很大的不平衡。油画力量最强，而雕塑、装置只在90年代后期开始活跃，举办了一些地区性的雕塑展览与学术研讨。朱成、余志强、刘威、邓乐、廖海瑛等从不同的角度对当代雕塑的拓展做出了积极探索。云南的刘建华近年来从观念艺术的思路出发，运用中国传统的陶瓷艺术媒介，在东西方文化的对比与反讽中发展出一种极有价值的装置性雕塑。还有戴光郁、何成瑶、陈秋林等人的装置与行为艺术活动也十分活跃。

相形之下，似乎西南地区的中国画并未在当代中国画的变革发展中占据应有的地位，但实则不然。以重庆、成都为例，中国画的探索和发展一直在稳健的行进之中，王敬恒、王川、李华生、张修竹、冯斌等多年来对中国画的革新实验得到了国内外的认同。王敬恒延续了西南地区著名



画家陈子庄的文脉，在自由散淡的笔墨之中，表现了传统文人画精神在当代的创造活力。王川是90年代中国当代实验水墨的重要画家，他深入探讨了西方抽象艺术与中国传统水墨之间的可能性，作品整体上的结构抽象与局部水墨的丰富表情结合，将前者的力度与后者的敏感融合起来。但他的作品仍然继承了中国传统水墨的若干抽象性精华，带有较多的人文心理联想，艺术指向较多地趋于伦理性人格完美与精神

唐志刚 《Chinese Fairy Tale》 2006年
210×280cm 布面油画



何森 《马远十二水图之云舒浪卷》 2006年 200x250cm 布面油画

性的养生自适。李华生、张修竹本来在写意中国画的革新方面已经取得了很高的成就,但他们在近五年间毅然转向抽象水墨艺术的创作,将水墨艺术与媒材在抽象构成方面的发展推向极致,成为国内抽象水墨艺术的重要代表。冯斌对于中国画的认识和实践,具有在世界文化交流背景下的紧迫意识,这使他将自己的创作自觉地作为对中国画传统的提问和再认识,大胆地探索中国画各种新的可能性,采用了丙烯、综合材料乃至电脑图片

等,甚至偶尔采用装置的方式。他的西藏系列等作品以材质而论已经不是纯粹的“中国画”,但其美学追求却依然蕴含东方文化的特质。四川美院中国画专业的教学强调传统语言与文化的当代转换,尤其在研究生教育阶段更是如此。在这一理念下,不少新人都自觉地进行探索。较为成熟的是白海与何剑,他们将其在传统文化滋养中获得的文化认知和技巧,与当代时尚文化相对并悖论式地结合,在看似不动声色中对当代人文化经验进行揭示和批判。在他们之后,又不断涌现出了不少有锐气和新意的作品。这些作品无论在语言创新还是文化针对性方面,都作为一股日益增长的学术力量在各种展览中崭露头角。

在全球商业资本高速流动的今天,在市场和资本强势介入中国当代艺术的态势下,西南地区美术今后的发展与走向问题,是艺术评论界和收藏界十分关注的。我认为特别是青年一代艺术家的现状与发展应该引起我们的关注,因为他们的创作在当代中国具有普遍意义。

当代艺术中的价值观正在发生转换,当代青年艺术家的表达方式更多地具有一种自语与对话相结合的特点。观察近年来重要的当代艺术展中的作品,我们可以看到曹静萍、陈可、韦嘉、熊莉钧、罗丹、李继开、张发志等70年代乃至80年代以后出生的青年艺术家的普遍状态。这一代画家与80年代“新潮美术家”的最大区别在于,他们没有那种“胸怀祖国、放眼世界”的英雄主义情怀与救世理想,而是将个人的生活和大众文化与影像图像作为重要的艺术表达资源,在平凡的日常生活中用异样的眼光观察物象,从中获得异样的感受。当然,这种感受没有前辈画家在作品中表现出的那种由坚定的理想与价值教育所形成的不容置疑的确定性,我们在这一代青年画家的作品中看到的是若干游离与恍惚、暧昧与自恋。在他们的作品中,也会流露出茫然和对前景的困惑,但从整体上来说,他们在作品中对于闲暇与享受的表达更带有一种对世俗生活的体验、认同与投入。而他们在艺术表达方式上已经由于当代艺术信息的丰富来源和媒材的多样化,具有了更大的自由度与综合性。但是他们对于艺术风格的某种样式化的追求和迷恋,以及批量化快速生产的创作方式,让



韦嘉 《草地野餐 II》 2006年 170x220cm 布面丙烯

我们清晰地看到当代艺术已经成为文化产业链中的重要环节,具有明显的工业生产气息。投机资本和商业机构对于青年画家挑选、包装、推销的明星生产机制,在制造了普遍的“艺术繁荣”现象的同时,也降低了当代艺术的基本水准,这种当代艺术媚俗化、样式化、空心化的危险,是西南地区特别是四川与重庆的青年画家应该高度警觉的。

谈到90年代西南艺术,不能不指出艺术评论家与艺术展览策划人的重要作用。重庆的王林与成都的吕澎对90年代的西南艺术乃至中国当代艺术都做了重要的工作。王林面对流行文化与国际霸权话语的抵制态度、对深度精神和中国经验的提倡,以及吕澎对艺术评论家介入中国艺术市场的实践,都具有不可替代的重要意义。另一个值得注意的现象是,当地政府对艺术发展的支持与宽容、西南地区的艺术收藏家与企业家对艺术的资助,同样是这一地区90年代以来始终保持艺术创新活力的重要因素。成都具有现代化展示空间的现代艺术馆已经举办了三届完全由民间资金支撑的“成都双年展”,使成都成为与上海、广州、北京、深圳并列的国内举办双

(三)年展的大型城市。2008年,由吕澎策划的都江堰市青城山当代美术馆群建设项目在当地签约,张晓刚、方力钧等当代艺术家将捐献自己的作品,建立以个人名字命名的美术馆。在昆明,艺术家叶永青主持建立了实验艺术的展示空间——“艺术车间”,举办了多次国内外的当代艺术交流活动。在重庆,四川美院以过去的兵工厂旧厂房为基础,建立了实验艺术家聚集的“坦克库”,举办了大量的前卫艺术展,推出了一批颇具才华的青年艺术家。中国当代艺术中的若干重要展览(如两届美术批评家提名展、广州艺术双年展、世纪之门——1979~1999中国当代艺术邀请展等),其主要资金投入均源于重庆和成都。当然,西南地区艺术市场与基金会、博物馆展览体制尚不够发达,使得西南地区的青年一代艺术家将更多的希望投注于海外画廊与国际展览,这使他们的创作仍然以便于收藏的平面性绘画为主,带有较强的功利性和可变性,这也是可以理解的事情。

应该承认,在90年代以来的中国当代艺术的发展中,西南地区特别是四川、重庆的艺术创作,是中国当代艺术中最有创造力的一部分。这仅从中国当代最为活跃的艺术批评家与国内外展览策划人、画廊经纪人频繁造访西南就可见一斑。2007年,由评论家王林策划,在广东美术馆举办了“从西南出发——西南当代艺术展1985—2007”,这是“85美术运动”以来西南艺术的一个大型回顾展,实际上也是一个中国当代艺术展,不仅因为参展的西南艺术家来自全国不同的城市,有许多人已经成为有国际影响的艺术家,而且展出的作品也基本覆盖了中国当代艺术的各个层面与发展路径,从而不会使人认为这只是一个地域性的艺术展。这一事实表明,西南当代艺术确已构成中国当代艺术中最有活力的景观。



钟飙 《体温》 2006年
280x200cm 布面木炭、丙烯



忻海洲 《民工潮之擦皮鞋者》 1994年
180x180cm 综合材料

(作者单位 中央美术学院)

责任编辑 陈诗红