

宫立龙



中国现代艺术品评丛书

广西美术出版社

中国现代艺术品评丛书

主 编：水天中

副主编：戴士和

苏 旅

宫立龙

出版策划 甘武炎
总体设计 苏 旅
责任编辑 苏 旅
责任校对 林志茂
(桂)新登字 07 号

宫立龙

中国现代艺术品评丛书

主 编：水天中

副主编：戴士和

苏 旅

出版人：甘武炎

出 版：广西美术出版社

经 销：全国各地书店

植 字：南宁金禄计算机照排公司

制 版：深圳华新彩印制版有限公司

印 刷：深圳当纳利旭日印刷有限公司

开 本：1194×889 1/24 3 印张

1995 年 6 月第 1 版第 1 次印刷

印 数：3, 000

书 号：ISBN 7—80582—866—0/J·619

定 价：(精) 38 元 (平) 28 元

前言

20 世纪是中国绘画由古典形态向现代形态转变的历史时代，古今、中外各种艺术因素的承接、嬗变、冲突、融汇，构成波澜起伏的艺术奇观。西方绘画自进入中国之后，也是在近百年中得到很大发展。到 20 世纪后期，它已经成为拥有广泛欣赏者的绘画品种。

20 世纪 80 年代是中国人民抛弃了左的文化专制主义，绘画艺术迅疾繁荣的年代。80 年代的十年中，除了艺术风格的多样化之外，一大批新起的画家成为绘画创作的骨干力量，是这一时期画坛最引人注目的变化。这些画家是从 80 年代开始创作活动的，他们不受拘束地借鉴古今中外的绘画精华，在深入了解、深入思考中国现实物质生活和现实精神生活的基础上，力求创树具有个性色彩的艺术风貌。创作了一批蕴含着中国人的精神、气度、而不一定具备传统绘画形式的作品。在艺术观念和绘画语言的许多方面，都与他们的前辈迥然不同。国内外一些具有敏锐鉴别力的评论家、鉴藏家和绘画爱好者，对这些画家的作品已经给予极大的关注。但在另一方面，他们的艺术仍然没有得到广泛的了解，甚至还被误解和歪曲。“中国现代艺术品评丛书”从 80 年代活跃于画坛的画家中，选出代表性人物，分册编选他们的代表作，由画家本人提供创作自述，并请对某一画家有深入了解的评论家撰写专文，对画家的艺术作全面评介，冀此使中国现代绘画得到更多的知音。

中国现代艺术正朝着成熟期发展，本丛书所介绍的画家也都处于各自创作生活的上升期。我知道对他们的艺术创作，还会有种种不同的争论，但他们的创作活动，必将对中国绘画的未来产生越来越大的影响。

水天中

1992 年 6 月于美术研究所

宫立龙是这样一位艺术家：当反映现实生活的绘画被视为陈旧、落伍、不合时宜和穷途末路的时候，他继续顽固地往前走并且公然宣称：不！

作为东北现实主义风格画家群的杰出代表，宫立龙从未掩饰自己对时代发展的关注。从早期的《路》、《街头》、《！街》等作品中，宫立龙已经显示了对社会现实问题的敏锐直觉和准确把握主题的能力，尽管因沿用了几十年来的传统表现形式而多少有图解的弊病以及语言上的肤浅和贫乏，但其直面生活的创作态度是众所公认的。对现实的偏爱和对东北土地的真挚朴素感情使宫立龙得以超越 80 年代花花绿绿的各种艺术思潮而直达真理的彼岸，从而在由《血衣》（1959 年，王式廓作）、《夯歌》（1962 年，王文彬作）、《在激流中前进》（1963 年，杜键作）、《父亲》（1979 年，罗中立作）、《西藏组画》（1980 年，陈丹青作）等杰作组成的现实主义博物馆中占据一席重要的位置。《下大地》、《收苞米秸子》、《腊月二十九·给狗柱子送福的春秀儿》、《村长》、《新潮》、《打台球》、《东方红》等作品的成功不仅凸现了艺术家对新时期农民精神世界探索的丰硕收获和油画语言上的娴熟精到，更重要的是为现实主义风格在新的历史时期和新的层次上获得新生和发展提供了令人信服的证据。正因为这一点，我们有理由把宫立龙列为 20 世纪末现实主义的重要代表画家之一。

苏 旅



宫立龙

直面生存的思考

——关于宫立龙艺术创作的对话

对话者：宫立龙 艺术家

殷双喜 评论家

时 间：1994年5月24日

地 点：沈阳·宫立龙画室

殷：你已进入不惑之年，能否谈谈你的惑与不惑？

宫：所谓不惑，我想只是对自己的某些领域而言，超出这些就还有很多困惑。即使在艺术中也只达到相对的把握，不惑意味着放弃了许多好奇而更专注地搞一些东西，最大的不惑可能是认识到自己应该搞什么和怎么能搞得好一点。

殷：我有这种感觉，一方面在专业上越搞越难，但对某些问题比以前清晰了一些，现在缺少的是时间，有不少想法要埋头去做。

宫：我想，就艺术而言，人生有两个相对无知的时期，一是二十岁左右，一是五十岁以后。前者是天然的无知，能依靠缓慢的积累而改变；后者是对自己已形成的专业格局重新审视后想更上层楼，但对想知新知的迷茫往往又陷入一种力不从心的无知。过了这个阶段便清楚自己是什么了，也快知天命了。我还没有到这个阶段，但我在想可能还会有困惑与不自信，甚至对生存的意义产生怀疑。中国变化得太快，许多家庭和社会的问题很复杂。

殷：这种困惑在五十岁以上的中老年画家中确实存在，有一些画家至今仍然不自信，我在他们的作品中看到迟钝和犹豫。有一些很好的写实画家转而又和年轻人一样搞抽象绘画，显得很吃力，重要的是，原有的写实艺术修养如何转换？抽象艺术是艺术，是学问，在这方面，中老年画家和青年画家在一个起跑线上。

宫：我无意贬低这些画家的抽象画，抛开他们的眼力不如从前这个生理现象，新的开拓仍然要有充沛的精力，并不是写实画不出名堂就可以去搞抽象。我一向对描绘人物的名画怀一种崇敬，像靳尚谊先生，画且不论，他执著地画人物，已是有胆量的人了。我看过几届不老松画展，有关人物的绘画，包括临摹，都是凤毛麟角。而能直面生命、生存、生殖作自己的思考，对人物的描写，起步就进入一个凝重的课题。

殷：你谈到“生殖”，我想这不是一个简单的性的问题。作为广泛的理解，我想，涉及到种族的世代延续，那是一种顽强的生生不息的生命力，它隐藏在中

国人最日常的生活态度中，例如中国人对生男孩的态度，对子女后代的亲密与重视。

宫：相对西方而言，中国人对待生活是一个长期行为。中国人认为活下去是第一重要的，有点钱要攒起来，现在是为将来活着。他们考虑问题想得很远，连棺材的钱也要计划出来。

殷：这种心态是否由中国长期的农业社会形成？人们对没有根底的消费总是心存不安。

宫：中国农民长期靠天吃饭，天往往靠不住，人们只好节衣缩食以备不测，况且中国还有一个人为的“天”。

殷：人为的“天”也时好时坏，生存环境的艰难，有自然的，有人为的。经常的动荡，使中国人经常面临生存的基本困惑与务实选择。

宫：所以中国人对败家子十分痛恨，把没有子女看成大逆不道，对漫长的人生步调，强调缓慢稳定地控制，而不敢于面对剧烈的动荡和跳跃。中国人的家庭很少举家搬迁而且喜欢积存种种“留着还有用”的盆罐杂什。

殷：这样个体就显得微不足道了，日常生活的消费简朴、随便。

宫：但对大吃大喝的暴发户，也是既看不惯，内心深处又时有羡慕，这种发家暴富的愿望在内心被压抑着，当不能实现时，往往转为愤慨不平与嘲讽。

殷：这里讲的中国人是一个历史的概念，也是一种长期积累的心理状态，确切地说，是不发达的乡村心态。即使是进城很久的干部、工人，上推三代也多是农民，他们的思想深处仍有顽强的农民本性，一些城里的暴发户在物质生活上也许已超过西方中产阶级，但心态和行为方式还是相当乡村化的。

以你入选第二届中国油画展的《新潮》为例，我想，你试图以自己的敏感去把握中国这种传统的心理和农民的生存状态。在当代社会剧烈变化的转型期，中国农民这个最大的社会阶层在分化和变化，特别是城市化进程的加速，极大地影响和改变了农民

的生存与心态。但你没有以物质和富裕如新房、汽车等来表现，你画中的背景仍然是虚化的，突出的仍然是人。你没有描绘农民处在现代物质的包围之中，而把主要精力用在形象和心灵的刻画上。通过他们的动作、神态（当然包括服装打扮）自然流露出一种以往我们不常见的东西。你不大描绘群体活动的场面，像米勒的画一样，人物很少，对此，你有什么想法？

宫：这正是我思考的问题。中国目前的总体文化，其实是乡镇文化。某些发达地区也只是追摹西方的一些文化，还没有形成自己的新文化。现代文明对农业文明的冲击，从人们家中的墙壁上可以观察到。最早是土墙、手印年画，后来成为墙壁上贴花纸，有了机器印刷的年画（多为有关爱情的戏曲四条屏），“文革”期间，多是报纸贴上领袖像和革命对联、毛主席诗词，再后来是新年画。现在是彩色挂历，明星美女等等。墙上的画，是人们的理想与崇拜，反映出人们的追求与羡慕。

殷：这可能是青年人的心态吧。

宫：不，中年人乃至一些老年人也如此。农村文化和都市文化相比要滞后很多，往往是一些城市的剩余文化，甚至是过时文化，例如城市里时兴黑白挂历，农村就不接受。

殷：农村的时装也是这样。城市的积压滞销品、残次品、处理品在乡村集市中很多。

宫：对，这些文化的导入，应该感谢那些商人，即早期乡村的杂货店主、担挑走乡的货郎，他们贴近农民，更了解农民的需要和心理。

殷：能否这样认为，你现在所表现的，是市民文化和乡村文化的混合？

宫：我想是这样。这个结合点在乡镇。我最早表现城市生活，画了一批画，如《街头》就画的是“文革”刚结束，成堆的人挤在书摊上看小人书，文化大革命真是革文化的命，造就了小人书文化，那时的连环画很是火了一阵。

殷:中央美院还成立了年画、连环画系。我觉得这种社会转型期的文化变化很有意味,但你毕竟不是一个社会学家,你是一个艺术家,我想知道你是从哪一个角度表现这种转型期的文化混合、雅俗杂拌,你必然有自己的态度或者叫价值倾向。你是客观地呈现,还是主观地揭示?因为这种文化混合是复杂的,和我们以往了解的乡村文化很不相同。从你的作品来看,描绘乡村的角度、态度甚至表现方式,都发生了很大变化,不同于传统的现实主义的乡村题材绘画。你的《街头》仍是现实主义的方法,现在的作品中,既有现实的成份,又有非传统的非现实的成份。

宫:我现在的这些油画,没有一幅是从现实中直接得到的。每次下乡体验生活,我主要是去感受。我的作品不一定是自己看到的東西,但却是我能感觉到的东西。我没有看到过农村姑娘在大院里走时装束,但我确信她们中有人试过。

殷:这很有可能,真实性不在于某一个具体事实是否发生,而在于对某一种潮流、心态的准确把握。

宫:很多画都是我自己“编造”的。我常常觉得我走在一条很危险的钢丝绳上,稍不留意,倾向这边,就是常见的乡村风俗画;倾向那边,是油画讽刺画、“油漫画”,因为我也关注这一时期文化中的可笑和荒诞。靠着头脑中理性的长竿在寻找平衡,因此我是带着崇敬的心情去描写农民。

殷:从这点上说,你的价值倾向仍是相当客观的。这里虽然有一种轻松和幽默,但人物的造型却像大佛一样严肃,笔法又相当的凝重。我在展览上看你的《新潮》,做了一些笔记,我注意到你在色彩上采用了强烈的红蓝绿的对比。除了视觉上的强烈我想还有其他文化意义。你的近作《村长》,他的领带和绿毛衣,他酒足饭饱后的惬意,这里不仅有世俗生活的欢乐,还有什么?比如你其他的作品,我都看到有种强烈的红绿对比,出现在一个中性的温暖的背景调子里。

宫:在形式上我一方面吸取欧洲文化中毕加索以前的合于我用的东西,更多的是绘画技法,另一方面是吸取秦汉时期雕刻中的形式语言。

殷:我第一次来鲁美的时候,看到了你的研究倾向,而且是通过人体来探讨的。

宫:那时刚开始,还处于混沌状态。红与绿,是中国人最讲究的两种对比色,红男绿女。为什么是黄背景?我想我们文化的基础是土地文化,大地、土房、土墙、土炕,黄色是皇帝的颜色,也是老百姓的肤色。

殷:这说明你作品中仍然保持了某种象征性。十九世纪末,西方写实主义除了向印象主义的自然主义发展,就是向莫罗的象征主义发展。二十世纪的超现实主义和照相写实主义不过是象征主义和自然主义的延续。

回到作品上来。你的作品有一种技术性的调侃。画面中的幽默在技术上也采用了比较灵活的方式,并没有苛求一套固定的程式,相当自由和放松,这和你对人心理状态的刻画比较吻合。比如你的画面上有一种很强烈的整体感,基本上是不发亮的,但背景有一种前冲的感觉,显得很丰富,用刀笔形成的结合,很粗犷。面部像大佛一样庄重,边线的转折含蓄、细腻,面部甚至有很细的线,这和刀笔形成的粗犷圆浑的造型结合得很好,刀笔的表现力度和线的敏感都呈现出来了。

就造型来讲,你的作品中正侧面出现的比较多,给人感觉一种立体的和平面的冲突,有些地方像雕塑一样细节省略,立体的光影对比很强烈,有些地方又有平面化的因素。你更多的是从语言角度探索,还是结合你画面中的文化意味在技术上也显示出矛盾的冲突?我认为,你的画面上不再保持古典绘画那种始终如一的内在的统一、内在的宁静,技术规范的整体一致,冲突性的东西逐渐突出,包括色彩的冲突、造型的冲突、技术的冲突,最终是情感的冲突、价值观念的冲突、文化的冲突。

宫:我有一张画叫《庄户人家》,和你的看法相吻

合，一个正四分之三侧面的男人和一个正侧面的女人的肖像。西方的油画从雕塑中受启发，从形象上来说，更具有立体感。中国的艺术更关注平面化，如剪纸、皮影、木版年画，西方人的脸上更多的是块面，东方人的脸上更多的是线面，这在东西方的雕塑中也能看得出。

殷：在《新潮》中，我看到了一种对比，色彩的对比、服装的对比、发型和头饰的对比，这很有意味，常人往往视而不见。但这描眉毛和口红，给人一种官太太的感觉，农村来的姑娘，有了点钱，就去烫发打扮，这里的分寸感如果把握不好，就有一点炫耀和矫饰的味道。我不知道，这是否由于我是城市知识分子的眼光，还是你正要展示这种矫饰，或者是在乡村小伙子眼里这确实很美。

宫：她们描了眉，点了口红，但我没有在她们的眼睛上做任何修饰，这是我要把握的分寸，我下乡时看到的比这强烈得多，把眼睛描得像熊猫，也敢走东串西，我当时看了也没有特别不舒服。这种化妆，那些农村小伙子肯定看了比我们舒服，因为眼睛大了，眉毛浓长了，嘴唇鲜活了。

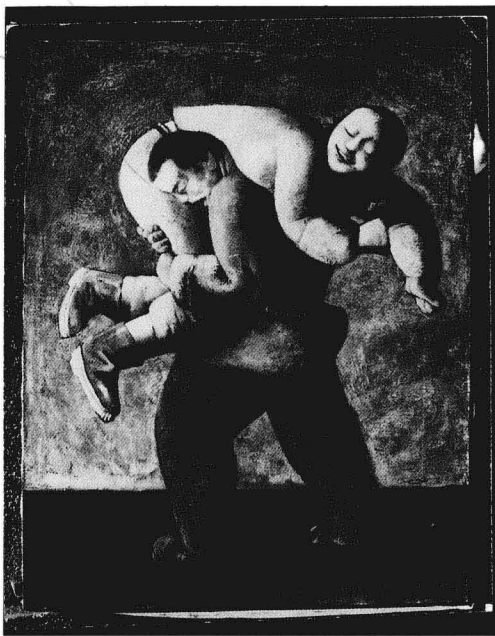
殷：看来她们并不是为城里知识分子而化妆的。

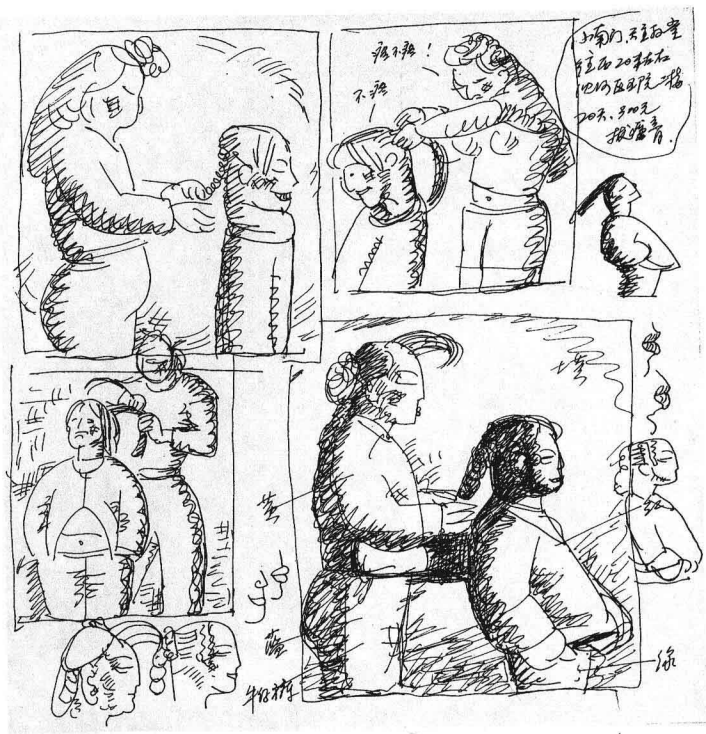
宫：这特别重要，这是基本点，如果用我们的审美去把握这种东西，就难以进入她们的文化之中。

殷：我们的审美角度和她们有一种错位。看来，对农民这种变化中的心态你是注意到的。但我还有一个疑问，有一些画家也在他们的作品中添上一些现代物质文明，如画农民买回彩电洗衣机，这和你的作品中那种农民对城市文化的追求，有什么不同？

宫：这挺难回答。这样说，我主要是想表现人的精神状态，我把背景给抽掉了，使人不再想一般的物质生活状态的改变，我想让人们注意物质环境带来的人的精神状态的改变。

殷：也就是说，在你的画面中，如果和人的精神状态结合起来有意义，你才会去描绘现代物质和服





装,否则就将其抽掉。

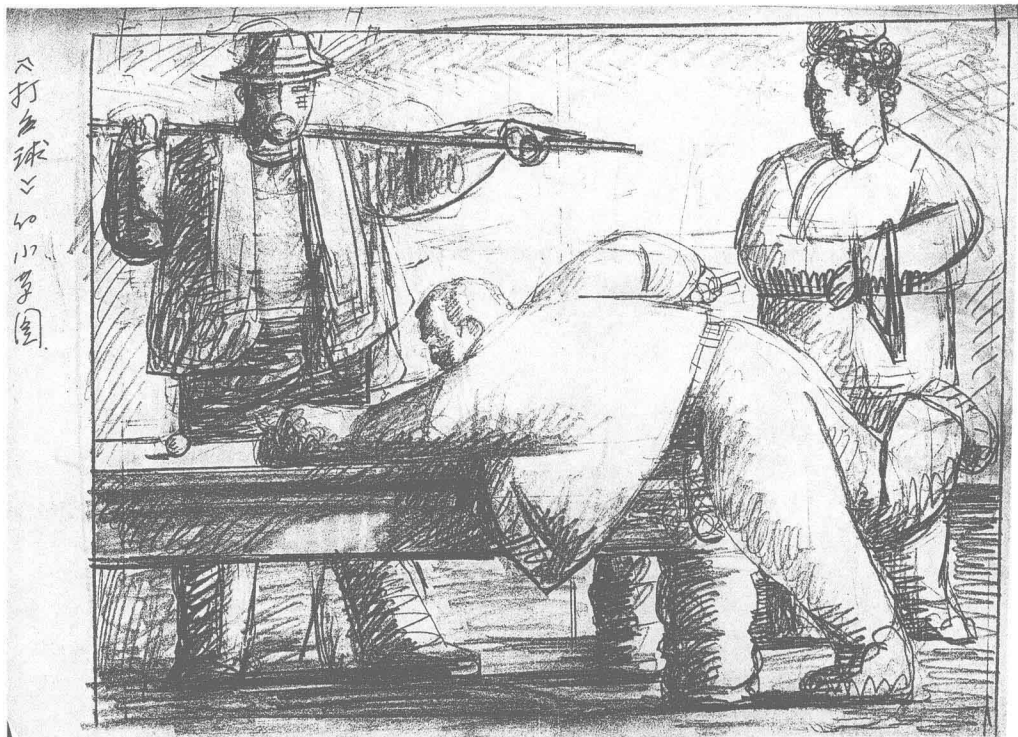
宫:是这样,我所描绘的农民离开他的家仍是现代的人,而你讲的那一种,离开彩电洗衣机,他仍是从前的人。

殷:我一直在注意中国的乡村绘画问题。在中国,农民占绝大多数,我们尽可以不谈题材与艺术的关系,但漠视几亿农民的状态无疑是巨大的损失。但我们又不是简单地像以前提倡现实主义是反映生活的唯一方法。对你来说,作为一个具象画家,就有相当的难度。你不形成一个公共性的情节性的主题,完全是个人性的或家庭性的一些不常被人注意的主题、场景、细节。我认为,这种心理和精神状态是很重要的。可不可以说,你的作品逐渐转为一种肖像画的研究,而不是对群体的客观化的反映,你的侧重点仍是当代农民的心理状态。如果是,我还有一个疑问,你的画中人物有些又不是完全个性化

的。像这个《村长》,我觉得可以进入当代中国农民的人物画廊的长卷,他有强烈的个性。但有些女孩,从《春秀》到现在这种侧面的佛像式的描绘,是类型化而不是个性化,这和我们所理解的肖像画应当是个人的心理状态呈现又有矛盾,这问题你怎么想?

宫:这是一个值得探索的问题。文学性很强的东西不是绘画的长处,我画画是一种思维的凝聚,因此,从服装到人物,我喜欢“再造”一些东西。再造的东西带有一种典型性和象征性,例如秦兵马俑,你难以为他们个性化的描绘所打动,却常常兴奋于他们的整体所传达的一种精神。我现在先寻找共性的东西,然后再去找个性的东西,那么能否最后走向肖像画个性的描绘呢?我想这是必然。而现在首先要描绘的是共性。例如描绘一个农村的二十多岁的女青年,至于她的个性,先放一放。

殷:共性实际上是从许多个性中概括出来的,当



我们谈论北京人如何，东北人如何，上海人如何，这都是在谈论一种共性。但在中国这个范围内，北京人、东北人、上海人的特点又成为一种区域性的生存环境所形成的个性，这是共性和个性相互依存转换的另一种意义。事实上，在现代艺术中，人类的整体处境正日益为艺术家所关注，在一些艺术家那里，人的形象已经为一些共性极强的符号所取代，它所体现的是一种更为广泛的对人的生存的认识和情感反映。我们都熟悉的美国艺术家哈陵和德国艺术家彭克，就是以强烈的人物符号来形成自己的艺术传达体系的。所以，传统的肖像画的概念也会发生变化，神似（心理真实）的意义将超越形似（生理真实）而成为艺术家着力之点。

我想问一句，《春秀》是不是你这类作品的第一幅？

宫：对，它是我这个转折期的关键的一张画。在

技术语言上，是从那幅人体开始，而精神关注点的转换是从《春秀》开始。

殷：当时我来东北，看到你的草图，很随意，其实很重要，它在广州九十年代艺术双年展上获奖不是偶然的，由此展开你的一系列的创作。你现在是否仍处在这一创作途中？

宫：是的，我有许多感受和想法，但这需要时间。

殷：你刚才提到荒诞，很有意思。在你的作品中常有一些非常细腻的生活化细节，但也有戏剧性因素。例如你在上海第一届中国油画展中的《温柔玉》，戏剧性地展开的生活场景给人们一种幻觉，但这也走向一种艺术的真实，因为它也是内心的折射。

宫：戏剧所描写的首先是现实中典型的东西，如果把典型的东西放到一个不合理的位置上便产生荒诞。如实而质朴地再现一个农民只是一种创作方法，

而我不一定做。

殷：你认为你不是再现型的画家？

宫：对，我是再造型的画家。

殷：这个词非常有意思。

宫：再造并非要脱离现实。

殷：如果这一点你很明确，我觉得你在东北画家中已经开始明确你的位置了。

宫：我不会受环境或照片的限制，不会把一张照片拿来便放大到画布上，我只是让它们启发我去编造一个事物。

殷：我看到你的作品，感觉到确实是我们时代的东西，不是过去，也不是将来，但又好像不是生活中随时可以见到的生活场景。

宫：这就需要我来选择表现的对象。在没有能力再造一个更适应我的房子时，我的手没有画过房子。

殷：房子作为建筑，在乡村的样式变化是很迟钝的，你画中的人物却已经走出他们的居所，在空间中飘移，你可以设定他们在任何一个空间。

宫：荒诞在某种意义上讲，也是再造的问题，如一个农民走上正在演出的芭蕾舞台，在一群白天鹅前站上几分钟。我的画越来越倾向戏剧舞台的空间，简化到极端，便会产生一种新的东西，人活动在一种人为自然里。

殷：还有两个问题。刚才谈到个性与共性，我想作为一个艺术家也有个性和共性，现在很多青年画家特别是青年写实画家在寻求变化，对此你有什么感？

宫：绘画上的变化应该和你要表达的精神相吻合。在画《春秀》时，我并没有想我要在技术上变化了，画草图时总在想，怎样才能更好地传达我的追求。过多地描绘细节，对每个转折都很关注，必然削减整体的意味。变化是一个自觉的过程，不是按着脖子干的事。

殷：但是在中国当代艺术中，有一些年轻画家努

力寻找一种与众不同，这种强烈的愿望往往形成一种样式而不是风格。但就是这种外表的差异也并不多见。第二届中国油画年展在香港举办，有一位美国的艺术博物馆馆长看后讲：“这些都是很好的油画，但不是很好的风格。”在他看来，中国油画的功力不错，但强烈的个性和风格总不突出，这一点值得思考，为什么我们的展览会把作者姓名盖住，你很难辨认出像吴冠中、罗尔纯那样清晰的个人风格？

宫：形成独立的、鲜明的、个性化的风格的愿望，是每个艺术家都向往的事。第二届中国油画展给我两个启示，一是精神性作品不足，一是语言纯粹性作品不足，都缺乏顶尖的东西。如果两者结合得特别好，当然我们鼓掌，如果做不到，两者取其一，也是好的，我先取前者——精神性。达利在技术语言上没有创新，并不失为一流画家。

殷：达利的写实局部拿来和我们的写实画家比并不高到哪里，基里柯也如此，但他们的着眼点不在写实。我们不能忽视技术性，但更应强调精神性。在二十世纪艺术的发展中，观念性是一个核心的概念。

宫：作为外来画种，让我们对油画语言作出原创性的形式开拓很困难。东方的油画，如果要和西方相抗衡，最重要的是东方的精神意识。

殷：这里我们的看法在接近。我一直在思考写实油画在当代阶段性的的发展。我觉得语言的锤炼和发展是个自然的进程，不是一朝一夕的事。目前谈语言的原创性很困难，如果走综合性的道路，那就是现代艺术中的综合媒介、技法综合。那么中国油画是否就无所作为了？不，至少当代画家对当代中国现实的表达（不是简单的反映）是有广阔的天地的。你所作的，是中国的前人和后人所不能做的。也是外国人表现不了的，在精神内涵方面还是很有可为的。西方艺术家其实也面临原创性日益困难的现状，但他们在技术、材料、语言的综合性方面仍然不懈探索，特别是开发自己的想象力，创造新的图式语言。不可能人

人都是爱迪生。

宫：但人类的发明创造不会停止。

殷：最后一个问题就是，你的作品我一直关注，包括早期的《下大地》、《收苞米秸子》，我当时看了也很激动，我觉得那也能发展成为一个系列，它既有崇高的东西，也有对劳动与永恒的象征，不是单纯的再现。但是 you 从《春秀》以后更多地关注乡村文化的变化，而表现传统的劳动崇高与永恒的主题却没有延续，你当时的思路是先放一放，还是转向别处？

宫：暂时放一放，我觉得再往前走一步，容易滑入空洞的英雄理想主义。对生命、生存、生殖的表现，是我的理想，但这种表现应避免说教性、理想性、愚昧性。我暂时放弃是因为仅有庄严还不够，容易流于空泛，画《下大地》的时候，满脑子都是英雄交响曲。

殷：最初你的英雄主义和理想主义的东西比较纯粹，不太含有杂念。现在你的画面也有崇高的东西，你没有丧失对现实生活美好的认识，但也混合了很多幽默的和世俗的东西，你认为这个东西更贴近你所看到的生活？

宫：现在的农民，不少人有强颜欢笑的感觉。信

息多了，才发现自己的生活与先进地区差的太远。这个社会太对不起他们，我们对他们的关注真是太少。一些画家下乡，专找陈旧落后的地方拍照，认为他们应该是那样的，这不公平。他们想美好，他们想现代。他们只能缓慢地去改变，有时他们会叹口气说：“你看人家城里人。”在他们眼里，城市就是高于他们。

殷：你的画里，人物的笑容确实复杂，那体现了一种崇高、荒诞、幽默等混合的心态。

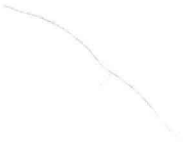
宫：城里人现在忙着挣钱，不大关心农民怎么想。城里人忙里偷闲去旅游，总是说：“这空气多好，这山，这水，太美了，生活在这里的人真是太幸福了。”农民会对他说：“那咱俩换一换。”

殷：席卷中国的民工潮反映了这种社会转型期的人口大流动。先是农村人想到城市，接着是城里人想到农村，这与日本战后的状况很相似。

宫：城里人部分想到农村，农村人全都想到城市，城里人想当农民的几乎没有。

殷：这句话非常好。

宫：所以，农村文化向都市文化迈进，是不可抗拒的历史性潮流。



1. 路
麻布油画
125×95cm 1980年





2. 街头
麻布油画

180×180cm 1982 年