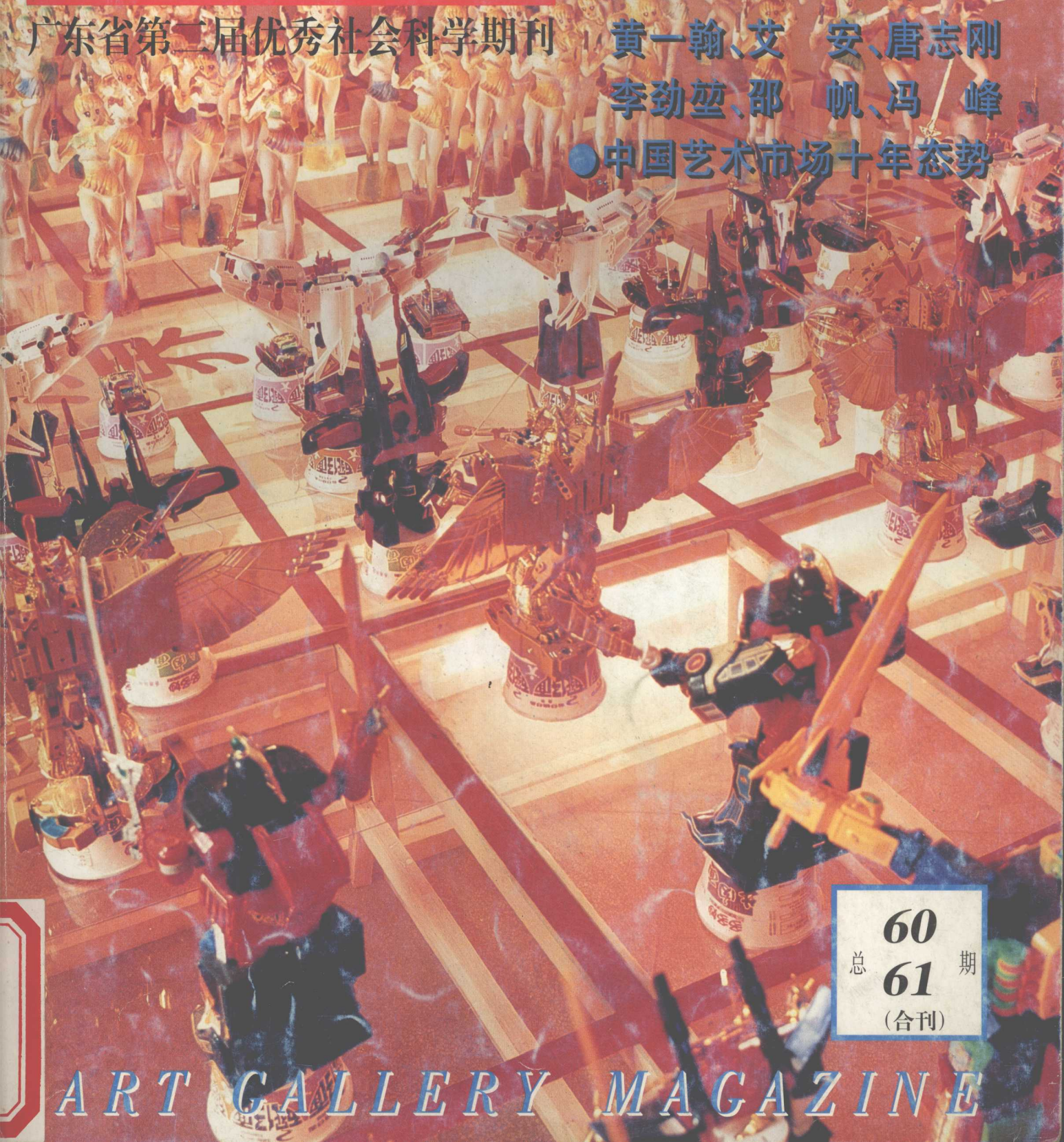


画廊

双月刊 · 1997 年第 1、2 期

广东省第二届优秀社会科学期刊

- 渐开语境下的十字街头
- 新世纪文化对艺术的召唤
- 内在的健康与外在的率真
——“卡通一代”展的意义
- 艺术家工作室报告：
黄一翰、艾 安、唐志刚
李劲堃、邵 帆、冯 峰
- 中国艺术市场十年态势

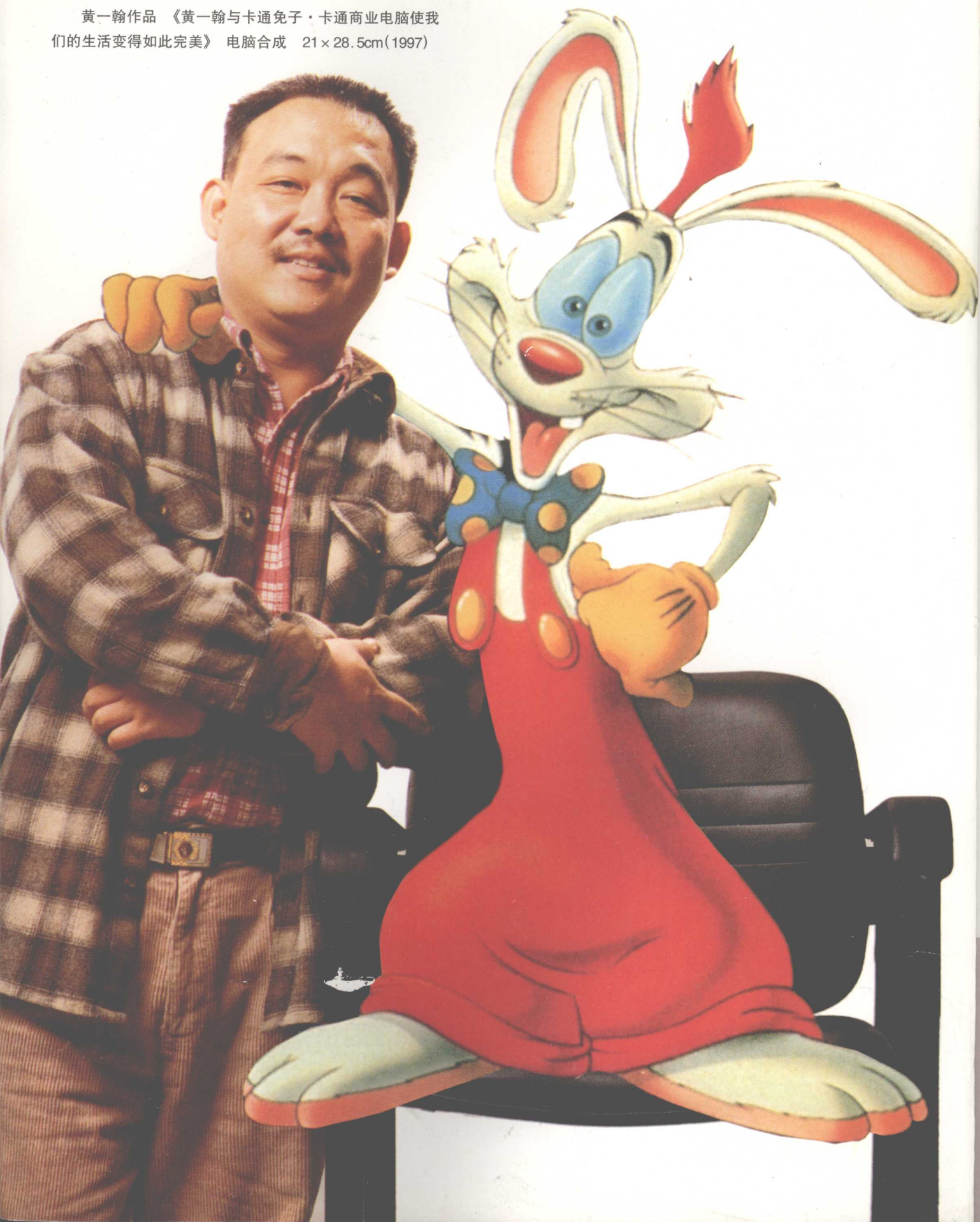


总 60 期
61
(合刊)

ART GALLERY MAGAZINE

倡导清新明快活脱的风格,通过充斥于流行文化中的卡通形象特征,为这个快速变动着的世纪末社会打上历史的印记,并从中呼唤新的精神与价值,这是黄一翰的工作动机与愿望。

黄一翰作品 《黄一翰与卡通兔子·卡通商业电脑使我们的生活变得如此完美》 电脑合成 21×28.5cm(1997)





FENG LIN SHAN
風林山



楊之光

浴後

獨家代理著名人物畫家楊之光教授的藝術品

廣州市文德北路75號 電話：83398807 郵編：510030 廣州市昌崗東路253號 電話：84412940 郵編：510250
擁有先進的設備 選用國際知名廠家的優質材料 結合精湛的技術為閣下的藝術品創造完美的效果
風林山址：廣州市工業大道中莊頭福南五巷18號 電話：84344047 通信地址：廣州市工業大道中莊頭福南五巷四號 郵編：510285



艺术家工作室报告

- 2 卡通一代·中国新人类
——中国社会不可忽视的新现象新问题 黄一翰
- 9 从荒原到彼岸
——评艾安作品 易 英
- 14 士兵之歌 大 毛
- 18 李劲堃山水画的转型意义 小 彦
- 23 知在行中
——邵帆访谈录 范迪安



- 27 你究竟想要干什么? 杨小彦问 冯峰答

画家手记

- 31 有画直说 庄小尖

理论交流

- 43 渐开语境下的“十字街头”
——当下美术状态刍议 陈云岗
- 44 新世纪文化对艺术的召唤
——完成自然赋予艺术灵魂的本质性内在蓬勃形式 高伟川
- 46 “庸俗艺术”——后消费时代的喘息 杨 卫

重读美术史

- 47 战时新生活中的延安农民与地主
——古元木刻作品随想 李公明



艺术乐园

- 49 对话:关于“卡通一代” 王璜生 黄一翰 田流沙
- 52 内在的健康与外在的率真 胡 图
- 56 旁观者的对话
——读段正渠、段建伟 钱大梁 田 志
- 58 走向 21 世纪的中国当代水墨
艺术研讨会讨论纪要(三) 芷 子 炼 力 整理

现状评说

- 53 “保卫雕塑”辨 隋 谭

市场巡览

- 54 中国艺术市场十年态势(1990年—2000年) 黄启贤

艺术新闻

- 62—63

封面 黄一翰作品《卡通一代——美少女大战变形金刚》局部



22718094

主编:杨小彦
副主编:赵克标
设计总监:白 榆
责任编辑:杨小彦 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

卡通一代 · 中国新人类

艺术家工作室报告

编者按：

“卡通一代”的意义

这里刊发的是黄一翰近期以“卡通一代”命名的系列作品，包括现成品、装置、架上工笔画等，并刊登黄一翰自己撰写的旨在揭示其创作意图的文章。我们觉得，黄一翰从都市的商业与流行文化切入当代社会，提出了“卡通一代”的问题，从艺术史的角度看，至少包涵着两重意义：一是从社会发展的纵向上试图对中国南方大都市出现的“新人类”在商业与文化方面予以定义，试图表明其中固有的与商业大潮共同成长的“代”的生活方式、生活态度以及与此相关的种种问题，为后人类文化生存方式寻找明确的标识，并希望从中呼唤新的精神与价值，同时也是对历史上残存下来的封建残余的挑战，是对

中国南方消费生活的直接切入；二是把“卡通一代”作为一个核心，作为针对的对象，并通过表面化和概念还原的方式来把隐藏在大众语境中的话语方式推到前台，从而揭示都市流行文化中的精神危机。黄一翰以及与他一起工作的伙伴希望通过他们独特的工作来倡导一种清新明快的风格，并与中国北方流行的前卫艺术拉开距离，试图为中国美术的走向确立另一类坐标，从波普的政治性、殖民性当中，从新生代的泼皮、玩世当中脱身出来，通过泛滥的卡通特征来给这个世纪末的社会变动打上印记。从这个意义上看，黄一翰与他的伙伴们的工作便有了艺术史的意义。



《卡通一代——渴望新生活》电脑、宣纸 200×250cm(1995年)



《为了大众的工笔画——美少女大战变形金刚》工笔画 300×300cm(1995年)



《卡通一代——我们是一群长不大的孩子》装置 电动玩具、石膏像

卡通一代·中国新人类

中国社会不可忽视的新现象新问题

黄一瀚

“卡通一代”的概念

“卡通一代”的出现，是中国社会出现的新现象、新问题。我早在1994年底开始注意到这种现象，并试图给这个现象下定义。1995年初，我提出和使用“卡通一代”做为这一现象的概念和名称。

1995年3月，我们六位艺术倾向相同的艺术家——黄一瀚、冯峰、梁剑斌、田流沙、林兵、孙晓枫，以“卡通一代”的名称来指称我们的艺术活动，从当代社会的商业化、大众化、流行化、快餐化、表面化、还原化的性质来切入社会，揭示在这表面化的社会中蕴含的种种问题。



新电视时代影响下寻找自我的一代



发型新态度

香港著名歌星刘德华为某个洗发水做广告时说：“一头乌黑、飘逸的长发，给人最佳的第一印象”。如今的都市人，特别是新人类更是把这“三千烦恼丝”作为表现自我，显示特色的阵地。他们不仅追赶潮流，敢于创新，还配合衣装、场合设计发型，时刻使自己保持最佳形象。他们喜欢的发型有长发、短发、直发、卷发、长碎发、短碎发，还常见染发一族穿梭于纯黑发间：红色、金色、棕色，时而金黄发披于脑后，时而深棕一撮饰于额前。煞是绚丽多彩，满头生辉。拥有一种适合自己的发型，也就多了一份自信，多了一份对生活的钟爱。



穿得自在 活得精采

街上流行好心情

服装新态度

时装浪潮一浪赶一浪，透露出新人类的生活主张，快乐而真诚，坦率而实际，尊重自我消费和自我意识形态，找出属于个人特色的搭配而醒目，表现出一种热力四射，男男女女装呈中性化。



现代生活方式

这一代生活在与传统文化日益疏远，与西方、日本外来文化猛烈撞击的交叉点，生活在充斥着庞大的消费物质和电视网络的现代化空间，他们的生活方式和态度与他们的前辈有了强烈的变化。比如，他们沉迷于电脑和游戏机；从银行取钱，他们喜欢使用ATM自动存款机；喜欢使用自动传呼系统而非人工台，这现象说明他们似乎更喜欢选择与机器接触而非人。他们喜欢唱“卡拉OK”，从中实现当15分钟的明星梦。他们很可能大部分人认为牛奶、面包来自冰箱和牛奶公司，而不是来自牧场的奶牛和田野。他们认为很多清新的花香味直接来源于家具、漆油、纸巾和清新剂，而不是大自然的气息。在他们的思维中，从前的近、远的概念已经被模糊，电脑信息交通公路的普及化，远的变近，近的反而疏远了。同时，人们已不再歧视进美容院的人，反而，他们乐意通过整容、美容手术来改变自己不满意的身体部位，比如隆胸、垫高鼻梁技术的兴起已不再陌生。他们在儿童时期所受的教育大部分来自电视的美国太空飞人、日本美少女战士动画片、港台的通俗流行文化和“四大天王”。他们最好的老师已不再是学校的老师，而是电视台的播音员和节目主持人。

干得出色些 活得舒服些

现代生活态度

他们尚崇对个人价值的追求，以此来实现对社会所承担的责任。他们提倡实现多劳多得，更尊崇按需生产，按能分劳，按效分配。他们注重生活此时此刻的质量，宁愿活一分钟有质量的生活，而不愿窝囊地活一辈子。他们追求潮流，但有自己的主张。他们尊重他人的选择，但决不允许他人干扰他们的合法权利。他们热爱漂亮，追求美丽，蔑视那种假、大、空的宣传教条。他们有自知的局限，也有自在的超越精神。



人类个性明星偶像化

五十年代青年们崇敬的是劳模，文革时代青少年标榜的是工农兵，九十年代青少年流行的是“四大天王”。当明星已成为“卡通一代”实现自我价值的目标。他们对外型、发型、服装、化妆等的追求，在自我个性的基础上更多地溶进流行明星的影响，社会强大的电视传媒不断制造明星偶像，来满足他们对偶像的追求，选择偶像的档次体现了自我的档次，人类个性偶像化已成为这一时代文化最醒目的标志。



上海

香港



中性外表的
男子汉



真正的敌人竟然是自己
我们是一群长不大的孩子

在迅速发展中的社会
经济状态下九十年代的新人类



微笑的麦当劳叔叔

从新生代到卡通一代

“卡通一代”艺术工作组与“新生代”艺术家的艺术观念是截然不同的，是两种不同的人生观、社会观、艺术观。

“新生代”崇尚的是当下的深刻、批判、德国的波依斯。“卡通一代”则对这种已不能解决问题的规则不以为然，他们关心的是时下性、表面化和综合全息。

“新生代”重视的是北方特定环境的政治语境。“卡通一代”关注的是南方消费流行文化的商业语境。“新生代”非常在意如何反抗那些腐化的旧有的社会形态。“卡通一代”则毫不关心那些远离这个时代的仅靠“权力意志”支撑的“假”问题。他们着眼于流行文化给这个时代注入的生机。

“新生代”是有文化的，他们是中国传统文化和西方文化相结合的初生儿，有着明确的战斗方向。“卡通一代”则是“无”文化的，他们与商业经济大潮同时成长，从无到有，命中注定要茫然，要寻找，没有明确的自我。

“新生代”在无所所谓的玩耍、泼皮背后依然在意。“卡通一代”在浅薄、玩耍、幽默的背后崇尚的是真正的游戏和“卡拉OK”之后此时此刻的环境、此刻的现状和心境。

“新生代”崇尚“为艺术而艺术”，“为了艺术可以牺牲自己的人格尊严”。“卡通一代”则明确地宣称：“生活第二、艺术第一”，艺术是为了更好地生活。生活、艺术都是为了人格尊严的升华。他们在文化的中断中，同“能力”竞赛，在新的环境中寻找自己，在“卡拉OK”文化中寻找平衡的支点，在表面的文化苍白中建构属于自己的空间。

卡通舞·卡通音乐·卡通诗·卡通文学

为使艺术更接近大众和平凡，我提出：能否创造卡通舞替代现代舞？能否创造卡通音乐替代摇滚乐？能否创造卡通诗替代现代诗？能否创造卡通文学替代现代文学？使之成为艺术一次新的视角和角度的新尝试，使之成为替代二十世纪的艺术模式，开创二十一世纪新艺术的开端。

地面艺术与太空艺术

后现代的兴起，标示着一种用大宇宙精神来审视和反思地球上的一切，包括审视地面艺术的开始。作为艺术的最重要对象——人，则从人的外表转到对人的内部的探视，从一点洞悉无限，由瞬间感应永恒，这种精神给世界带来了更为开阔的审美视野，也给人们对原来固有的对生命、人的价值、爱情观念等产生了新的定义和评价。世界的问题，如爱滋病、同性恋、女权主义、环境保护、领土分割等问题也同样是我们这一代艺术家的新问题。我们选择和确认“卡通一代”，正是基于这种新的情况和视野以及对人的新认识。我们身后的背景是活跃的市场经济、五光十色的消费文化、快速变化的文化快餐、充满幻想和色彩的变型金刚玩具文化。在这种背景和空间成长生活的这一族群，他们从流行文化中抽取其表面化符号，来切入商品消费社会，揭示其社会问题。用和平超越暴力，用建设超越批判，用消解超越解构，用大立超越大破，这是一种新的文化形态。

地域性与非地域性



新生代作品



从地理位置来说，广州、香港、深圳是地域，但她们是中国新经济模式的实验基地，它们的意义已超越了地域的概念，它们的今天就是中国的明天。星火可以燎原，改革所产生的文化也可以燎原。“卡通一代”的出现及消费流行文化不是地域问题，它是新型经济、新电视传媒介入社会的必然产物，尽管是微弱之光，但是艺术家通过艺术来表达它，关注它，呼唤它，这才是真正的艺术的前卫性。

卡通商业电脑
使我们的生活
变得如此完美



正在滋长着一种新的控制我们人身肉体和社会环境的观念，
它正在战胜已被人们接受了的传统观念。



“享乐主义”与中产阶级

在消费商业社会滋生的“中产阶级”，随着经济不断的发展，这一阶层将不断扩大，在社会中带有普遍性，起着承上启下的作用，是一个国家综合国力的主要阶层，是消费文化的主力军，是“卡通一代”的摇篮，他们的消费态度，已经超越了古典意义上的玩乐、玩世，而是对人生自我价值自我奋斗的肯定。



世界后人类与人类卡通化

世界范围微弱的后人类文化之光的闪现，是由于高科技以及新的社会态度介入艺术，使艺术呈现了前所未有的变化。美国、日本等超级大国出现的卡通大潮，也是世界后人类出现的现象。80年代美国著名涂鸦卡通艺术家哈林、沙夫的卡通画只是他们创造的和属于个人化的艺术，而90年代出现的商业卡通艺术，则是属于世界科技介入之后产生的，不只是自然属性，更是人工的新型态的新人类文化，它是人类虚拟的世界，是人类最后的隐逸，是人类在经济商品大潮中冲击下的避难所。人类卡通化——这种人类异化的现象作为后现代主义的重要组成部分输入到中国并影响了中国新一代。在这一代中，用过去的“性格类别”来形容他们的性格类型已经不够用了，十几年的卡通流行文化已经起了潜移默化作用。我们发现，用“卡通性格”来形容他们中的许多人的性格倒十分贴切。他们的思维、动作、语言都流露出对卡通人物的模仿。

九十年代令人想起什么？
变型金刚/美少女
/未来战士/流行歌手
/流行服装……

商业文化的新视角

随着'97香港回归，广州、深圳、珠海、香港地区将连成一片，成为中国乃至全世界关注的焦点。它们所产生出的新经济模式和商品消费文化，必然更有力地冲击中国北方地区，形成了一种与内地截然不同的都市文化。确实，在中国当代文化的发展中，以广州、香港为代表的南方沿海文化，具有独特的发源性质，香港回归使得这种性质更加明显。同时，它又为生活在广州、香港的当代艺术家创造了一次历史的机会——为中国当代社会、艺术提出更有力量的问题。作为广州的当代艺术家，他们不仅观察到商品消费浪潮冲击下，中国固有封建文化乃至小农商品意识文化的解体，也更敏锐地观察到商品浪潮及流行文化对新一代的重要影响和精神危机，以及在这种危机之下产生的一种与生产实验相平衡的实验精神，找到了自身的发展和介入社会的行动方式。

1995年3月于广州美院

风靡全球的日本美少女战士咄咄逼人





《卡通一代——现代玩偶》装置(1996年)



《卡通一代——美少女大战变形金刚》(1996年)



《卡通一代——美少女大战变形金刚》装置(1996年)



《卡通一代——现代偶像》
局部 装置(1996年)



《为了大众的工笔画——哥哥帅，妹妹靓》工笔画 200×200cm(1995年)



《卡通一代——卡通快餐》局部



《卡通一代——卡通快餐》局部



《卡通一代——卡通快餐》装置(1996年)

从荒原到彼岸

易 英

——评艾安作品

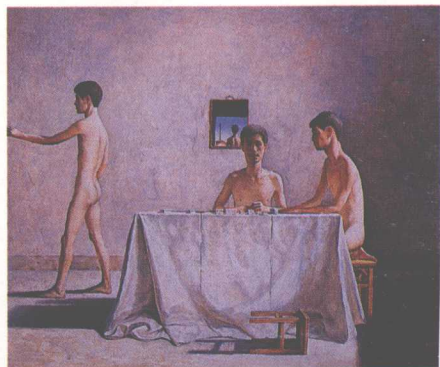
艺术家工作室报告



艾 安

艾安最初给我留下印象的时候，他还是一个学生，在军训的操场上，他挺拔的身姿与懒散的同学形成了对照。当时得知他有十年的从军记录，难怪军训时带来一股英气。数年后再见艾安是在他的画室里，在一幢旧楼的小单元房中，从窗外进来的光线并不是那么明亮，与他画中的气氛非常接近。在这个偌大的都市中，这是一个僻静的角落，艾安似乎也没有往日的豪情，与世无争地在画布上向沉默的四壁诉说无言的心底世界。

艾安的画很特别，属于水彩画范畴，实际上是一种蛋胶彩画，即用蛋清作为稀释媒介，把水彩或水粉颜料用蛋清稀释后，再用较精细的毛笔蘸着这种颜料在画布上作画。作品完成后如果涂上一层上光材料，远看有油画的效果，但色彩较为低沉，近看则无任何油画的笔触，在单薄的色层中营造出一个梦幻般的空间。艾安就学于连环画专业，在毕业创作时由于专业的要求，他采用了这种独特的媒介。毕业后有一段时间的工作是绘制建筑透视图，这种枯燥的工作却使他获得了一种难得的经验，面对繁华都市体验到的却是一片心灵的荒原。他非常精细地描绘那些城区和高楼，却像在无意义地消耗生命。这种经验与他在生活中的经验惊人的相似，当他独自在北京的闹市时，这个城市似乎与他无关，他只是一个无意义的漂泊者。蛋胶的画法本来只是一种绘画的手段，于他却有了行为的意义，它没有漂亮的颜色，没有笔触的快感，也无法通过画笔的挥洒来自由地表达情绪，……。他像工匠一般地制作，似乎是在一个无意义的过程中把心灵坦露出来。当然，艾安对他之所以采用这一媒介的原因说得很简单，因为蛋胶颜

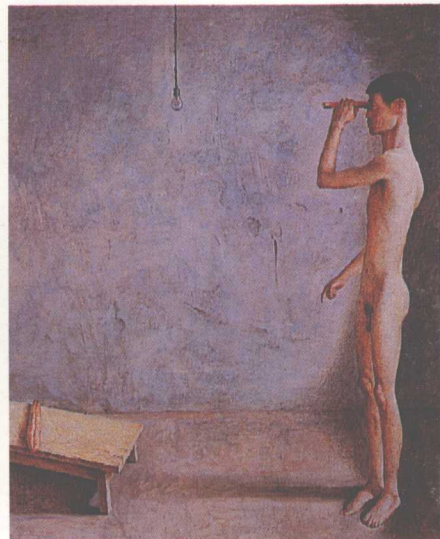


《未完的游戏》蛋彩 木板、布 80 × 65cm
(1996年)

色是即画即干，想法来了就可以画几笔，不用像油画那样考虑吸油的问题；那种细腻刻画也有油画达不到的很多效果。

当然，艾安的画并不是一种行为，媒材的选择与他的风格和题材一样，都是潜藏在心底的苦难记忆。他的画虽然没有明确的主题，却包含着初涉人世的苦涩和命运的挫折留下的印迹。人们可以从他的画中看出怀斯的虚空和超现实的意境，但最终仍然是他自己，即现代都市中人的精神

《万花筒》之一 蛋彩 木板、布 60 × 50cm (1996年)





《坠落》蛋彩 木板、布 80×65cm(1996年)

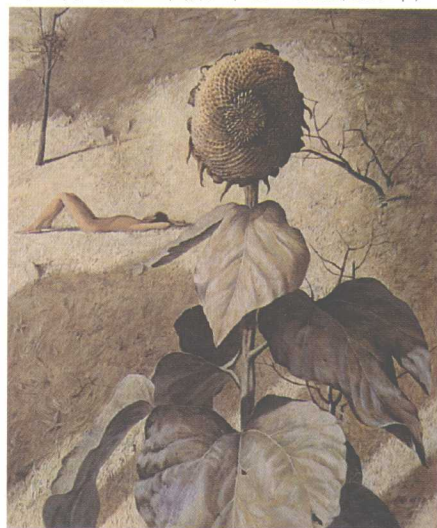
处境，在物欲横流的世界里，在荒漠化的心灵中寻找一片静谧的绿洲。这一切都来自他的个人经验，他以一种特殊的方式来记录他在命运旅途上的苦闷与徘徊。

1990年艾安从中央美术学院毕业后在石家庄工作了一段时间，为了逃避这种平庸的绘图生活，他重返北京开始了职业画家的生涯。像很多漂泊都市的职业画家一样，艾安也有着双重人格的痛苦经历，他面对一个他生存于其间的环境，这个环境却不属于他。他被囚禁在一个自我封闭的精神牢笼之中。艾安在1993年有一幅画的标题为《冬天的童话》，画面上是并非冬天生长的向日葵，在清冷的色调中，高大的向日葵占据了构图的前排，背景上倒像冬日的荒凉，在向日葵丛中，有一个渺小的裸体男人，这是画家的自画像，这个超现实主义的图景是画家自传叙述的起点，他是荒原中的独行者，然而在无情的

命运之神面前，他却是一个渺小的独行者。向日葵在这儿作为人的对立面出现并没有特定的所指，在此之前他画过一些以向日葵为题材的超现实主义风格的画，因此向日葵在这儿是一种象征性的替代物。在随后的“雨衣”系列中，雨衣本身就成为象征意义的载体。起初，这种指向还不是很明确，《荒野的梦》(1994)是最接近怀斯画风的作品，无边的原野、枯黄的草地、废弃的汽车和倒卧的人，都会把观众引向一个怀旧的主题。艾安也不否认，由于蛋彩画已有了怀斯的先例，加上他那种低沉的情调，刚开始很容易接受怀斯的影响，但艾安并不是怀斯的那种蛋的地方现实主义风情，他是在体验无助与孤独。在《远去的风筝》(1995)中，怀斯的印记已经消失，整个画面像是一个恶梦中的景象，荒原辽远得没有尽头，地平线上是翻滚的浓云，一堵直贯画面的墙不仅截断了

荒原，还似乎像是通向地狱的入口，压在下角的是一个穿雨衣的渺小的人，与他成对象线是在墙的另一端的风筝；风筝可能是套中人的唯一希望，但它不仅被大墙阻

《正午》蛋彩 木板、布 60×70cm(1993年)

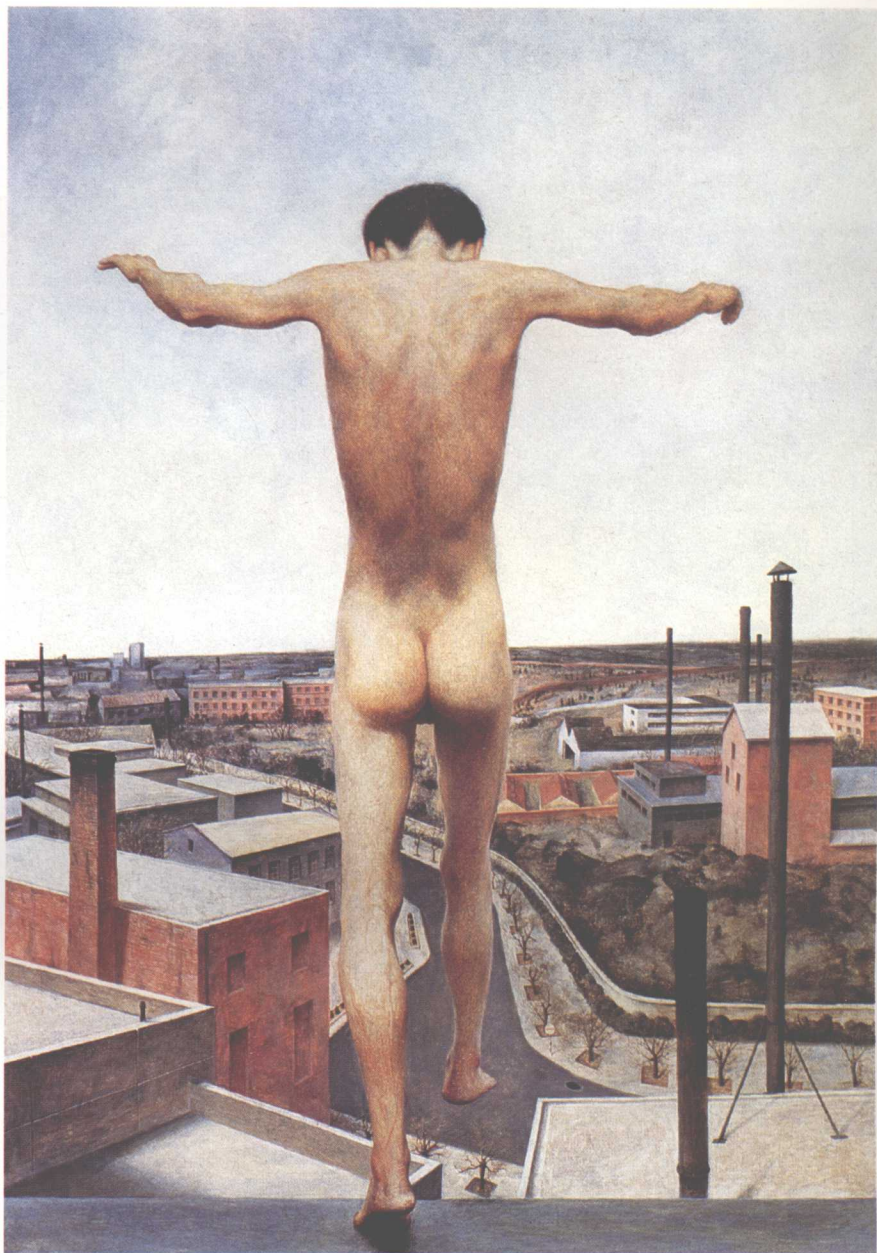




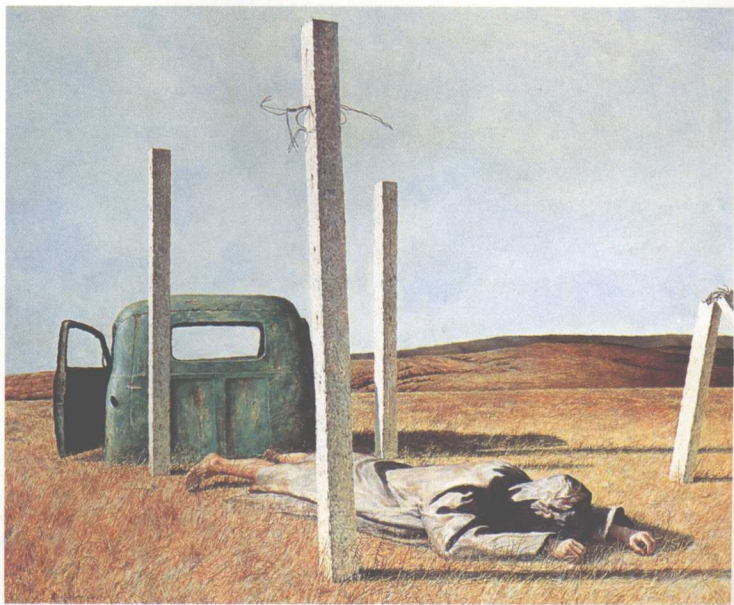
隔，还在无可奈何地飘逝。在艾安的“雨衣”系列中，这幅画具有总结的性质，它似乎暗示了“雨衣”作为套的象征，将永远是一个无法摆脱的厄运。事实上，雨衣及其空旷的环境并不是画家的臆想，初返京城时，艾安有一段时间寄寓在京郊的一处住房作画，但他不像那些在圆明园或东村的自由画家一样充满焦虑，急于寻觅进入各种潮流的通道，而是在淡漠的心境下体验自我。

《沉默的城——大风景》(1994—95)并不是一幅很出色的画，对于艾安则是一个转折点，他像一个梦游人一样从荒野来到了城市。这幅画的构图很不规范，占据画面二分之一的是一个正面的厂房，后面是密密麻麻的城市楼房，但仔细看去，房子都显得很陈旧，甚至还有中央美院的旧校舍参杂其间，毫无现代都市的气氛；这可能正是艾安所要表达的意思，在现代都市与人的精神冲突中，都市犹如一片废墟，在艾安的心底深处有一种强烈的被都市所遗弃与拒斥的感受。《沉默的城——游戏的羊》(1996)将城市转变为一种荒诞，在空无一人的城区内，只有几缕斜阳和几只孤独的羊。羊在艾安的几幅画中反复出现，似乎没有特别的象征含义，但在这幅画中却像作为他为都市的概念定位的符号，羊成为荒原的象征，它们在都市的小区是游荡就像在约旦河谷里迷途的羔羊一样。都市里的人群正在经历着同样的迷失。

顺着这样的思路就能理解艾安的“男人体”系列了。对于为什么近期作品都是以男人体为题材，艾安的回答是典型的画家式的解释：“大部分人都喜欢画女人体，我想另外走条路子。”实际上，男人体是艾安潜在的自我的显现方式。在96年他画了两幅“万花筒”，《万花筒Ⅰ》是一个裸体男子站在一间几乎空空如也的房间里看着万花筒，赤裸的躯壳与空无的四壁似乎是万花筒的隐性动机，是极度的孤寂在向一个虚幻的万千世界寻找安慰的方式。《万花筒Ⅱ》把这个孤独的灵魂从室内搬到了室外，这个室外的环境很不明确，远处是无垠的荒野，近处则像一片废墟，看万花筒的人好像不是在看万花筒，而是拿着一个望远镜，徒然地向四处张望。艾安的男人体似乎都是来自同一个模特儿，瘦弱而病态，他像一个无助的梦游者一样，在都市的废墟里无意义地生存



《彼岸》蛋彩 木板、布 120×100cm(1995年)



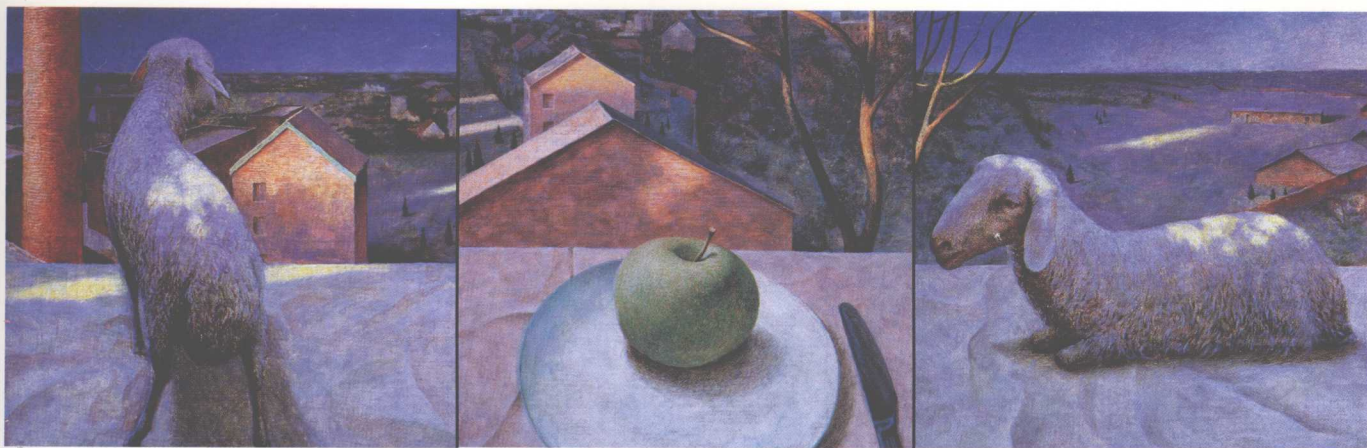
《雨人系列——荒野的记忆》蛋彩 木板、布 80×67cm(1994年)



《雨人系列——远去的风筝》蛋彩 木板、布 120×70cm(1996年)



《读书的人》蛋彩 木板、布 80×60cm(1996年)



《有关亚当、夏娃的传说》三联画 蛋彩 木板、布 32.5×27cm(1997年)

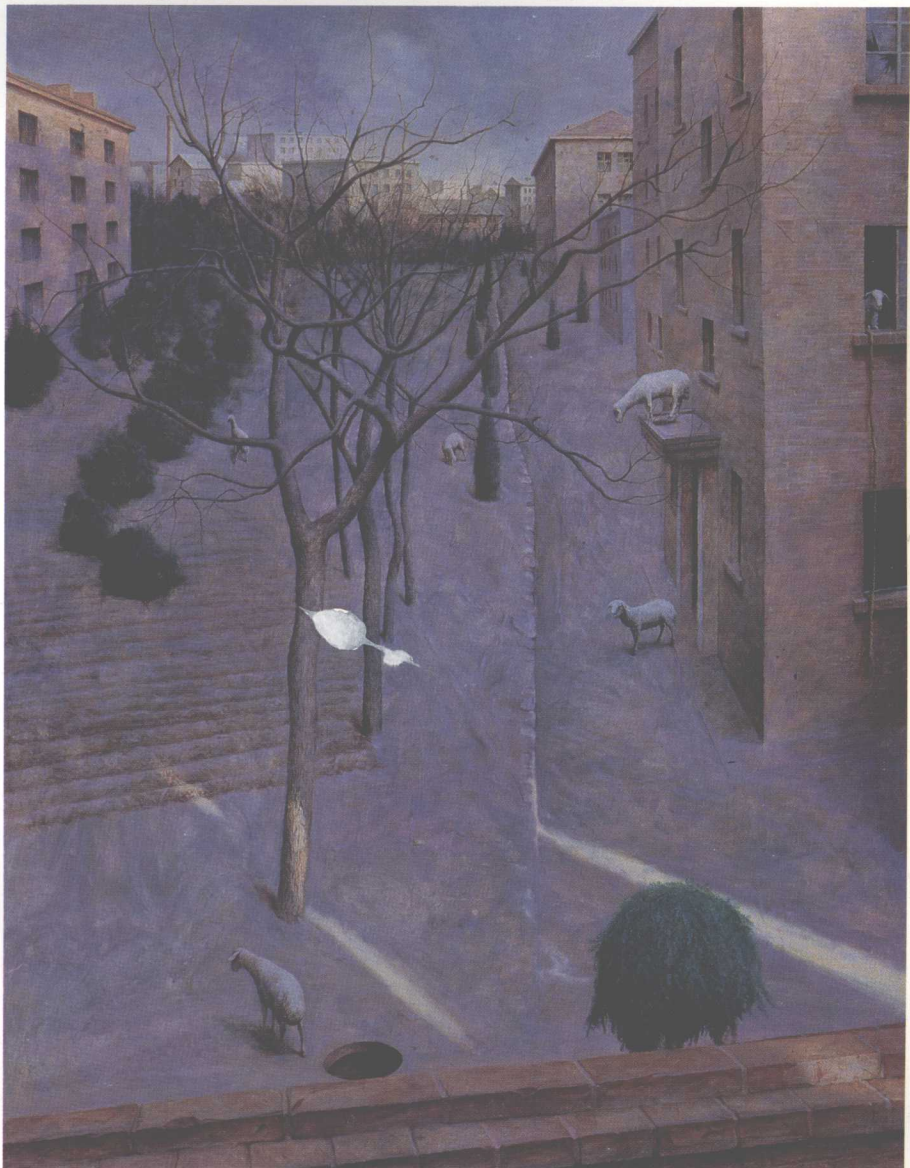
着。如果说,“沉默的城”还只是对生存环境的一种失望的话,那“男人体”系列则是以绝望为归缩了。《彼岸》(1995)是这种意识的典型表现;在明暗对比、造型力度和构图的奇特上,这幅画在艾安的作品中都是很突出的,然而更深刻的是主题的开掘,阴暗的室内与明亮的室外形成了对比,当然室外仍然是那个枯燥的、毫无特色的城市,但对这个梦游者来说却是一个希望的彼岸,他像一只蝴蝶一样从楼上的窗口伸出双臂扑向这个空间,以结束这种毫无意义的漫游。有意思的是,一年多以后,艾安再画了同一题材的《坠落》(1997),而且好像是一个连续性的情节,从窗口欲跳的男子已跃出了窗台,他似乎还在无比留恋地回首曾经幽禁其灵魂的那个阴暗空间。窗外是一片灿烂,蓝天依旧,白云依旧,只是永远不再属于他。

《坠落》无疑是在荒原上漂泊的套中人和在陋室中的梦游者的合乎逻辑的归宿,这种结局当然是一种无奈,就像《坠落》中的男子一样,是那样勉强和犹豫,似乎是从《彼岸》到《坠落》的这一瞬间他突然留恋起生命。艾安像一个哲学家一样完成了对生命的漫长思考,无论是荒原还是都市,对个体的生命来说都是无所归宿的,只有扑向彼岸才是一片灿烂。

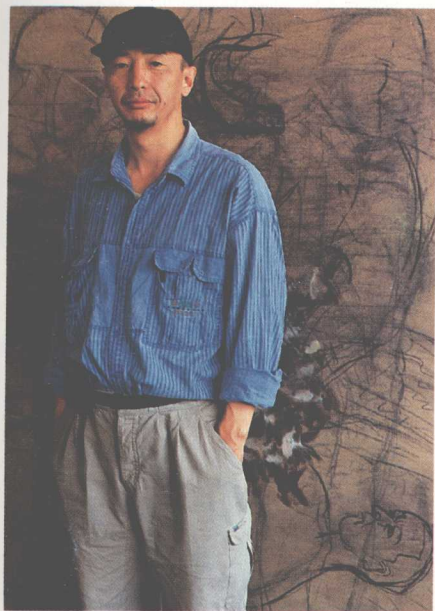
艾安的艺术像一部无言的自传,从表现上看,它讲述的只是画家的一段精神遭遇,或者是所有都市漂泊者的共同经历;但更深层的意义则是现代社会中人的本质异化,我们的灵魂都被封闭在这灰色的楼群中,但每天为生活忙碌之时我们几乎意识不到自我的存在,只有当厄运降临时,才会突然感到现代社会离人的本性是那么遥远。艾安的画为我们作了一个悲观的结论,但他又不是一个悲观论者,因为他的

画还是反映出他对生活的一种充满诗意的体验,不过从这种诗意体验中涌出无边际的沉郁与忧伤。

《沉默的城——游戏的羊》蛋彩 木板、布 146.5×112cm(1996年)



艺术家工作室报告



唐志刚

军队画家唐志刚，这位 1977 年 18 岁入伍的军人，现在是驻昆某部政治处的少校副营干事。这是个极为严肃的职位。这个与大多数画家有着截然不同的人生经历的人，他为我们提供了什么文化信息呢？

唐志刚是我接触到的第一位将军人作为普通人来看待的画家。基于这样的人文态度，他的作品抹去了我们头脑中早已形成的关于军事题材的模式，即重大的军事行动、富有历史意义的战争和对军人形象的概念化的讴歌。

唐志刚是一个有幸接受过多次艺术教育的军人。他曾于 1983 年在南京艺术学院油画系进修；1986 年在中央美术学院徐悲鸿画室进修；1989 年又毕业于解放军艺术学院美术系油画专业。然而要深入理解他的作品，仅从这些学习的简历中是不会有太大收获的。

早在 1984 年，唐志刚就满怀幽思创作了组画《军魂》。这是他作为战士在 1983 年从老山前线带回来的一份有关生与死的精神礼品，这套组画表现了战争。画家恰如其分地运用了表现主义和象征主义的语言来表达他对战争的体验。在《军魂 1》我们看到了战士们用担架沉重地抬着牺牲的战士的尸体。尸体上盖着白布和花圈。在远处那发生过战争的土地和天空中飞扬着一个呼唤着的女性的身影，那是强烈的人道主义式的呼唤，这呼声打破了沉闷的令人窒息的悲痛气氛。在《军魂 2》中表现的是在野外救护所抢救伤员的情景。画家省略了大量的生活细节，突出了严重受伤、处于垂危状态的战士沉重僵硬的躯体和一只面向天空张开的手，周围肃立着神情严峻的救护人员。那些夸张的大面积的白床单与白布是令人难忘的，画家描绘了

处于死亡边缘的令人肃然和紧张的时候。静止、凝固的画面展现了牺牲和受难的情形。

许多年过去了，那场战争已成为了历史。当时，25 岁的军人兼画家用自己的笔画关注战争中普遍遇到的死亡和献身的命题，充分体现了一个画家的人道主义精神。这种精神的基本价值就是对人的热爱和对人的命运的关怀，这种价值几乎支配了他此后近 10 年的艺术道路。

唐志刚不断地在创作有关士兵生活的题材，这种题材构成了他创作道路的主流，这一首首士兵之歌给人留下深刻的印象。在训练中的士兵《操练》（1989 年）；在小镇兵站上验兵的《体检》（1989 年）；星期天在边疆小镇上茶馆里喝茶、抽烟、看报的士兵《茶馆》（1989 年）；在医务室里看病的士兵《啊》（1992 年）；洗脸刷牙打水的士兵《课后》（1992 年）；正在杀猪的炊事班《杀猪》（1992 年）；在营房里下棋的士兵《棋斗》（1993 年）……关于这一系列的作品，可以使用以下的一些句子来描述：朴实无华的风格；近距离观念的结果；贴近生活的亲切感；对普通日常生活和事物的敏感性；按照生活的原样概括地加以描述的还原能力，等等。

对于唐志刚的这些作品，我们有理由将它们放在现代主义的思潮里来讨论。由于他的这种朴素的写实主义风格里吸收了大量的现代艺术和当代具像绘画的因素，

草图 (下接 35 页)

