

从西南出发

——全球化语境下中国当代艺术十人谈

主 编：苟欣文 王 林

四川美术出版社

王 林

叶永青

毛旭辉

管郁达

董 重

杜曦云

查常平

罗子丹

张小涛

陈 默

从西南出发

——全球化语境下中国当代艺术十人谈

主 编：苟欣文 王 林

王 林

叶永青

毛旭辉

管郁达

董 重

杜曦云

查常平

罗子丹

张小涛

陈 默

四川美术出版社

目 录

出版前言

代 序

西南当代艺术述论	001
----------	-----

四川美术学院首届学术活动周综述	008
-----------------	-----

学术活动周开幕式暨开幕论坛	015
---------------	-----

交流对话：批评的伦理	029
------------	-----

专家演讲与访谈

叶永青	045
-----	-----

叶永青演讲	049
-------	-----

草船借箭：自生自在的年代

叶永青访谈	057
-------	-----

毛旭辉	071
-----	-----

毛旭辉演讲	077
-------	-----

我们从哪里来

毛旭辉访谈	089
-------	-----

管郁达	095
-----	-----

管郁达演讲	096
-------	-----

野生的当代——贵州当代艺术的源流

管郁达访谈	105
-------	-----

董重	111
董重演讲	113
贵阳“城市零件”	
董重访谈	120
杜曦云	127
杜曦云演讲	130
群体平庸、个体崛起——中国当代艺术当下现状分析	
杜曦云访谈	141
查常平	151
查常平演讲	153
当代艺术与都市文化的逻辑——以成都的艺术生态为例	
查常平访谈	165
罗子丹	173
罗子丹演讲	174
成都行为艺术	
罗子丹访谈	191
张小涛	205
张小涛演讲	207
遮蔽的实验——关于西南当代艺术历史走向的几点思考	
张小涛访谈	218
陈默	223
陈默演讲	224
四川当代艺术谱系浏览	
陈默访谈	234
王林	249
王林演讲	251
从西南出发：对中国当代艺术的思考	
王林访谈	265
西南当代艺术文献照片	275

代序

西南当代艺术述论

文：王 林

尽管《国际歌》高唱“英特纳雄耐尔就一定要实现”，但我始终认为，文化不可能实现全球一体化，这个世界上也没有完全超地域的所谓国际艺术家。所以，我愿意在全球化语境和中国文化现实中讨论西南当代艺术的历史、现状及所涉理论。

（一）

也许是受感性、多元、久远的长江文化影响，也许是由于西南方言既属北方语系又分化甚至自成体系之故，也许是多民族杂处、多文化交汇，地域封闭而心态开放的原因，西南艺术家在当代艺术中总是不由自主地表现出自身特点而显得举足轻重。

对于区域性、地域性和地缘性，不少艺术家羞于启齿，就像农民进城，生怕说出自己是双峰山后沟村的。这大概是因为在国际交往中，老外只管China而不管中国的东北或西南。我并不反对国际接轨，也特别看重艺术家出场的全国背景和当代意义，但绝不惮于谈论区域性、地域性和地缘性。在全球化和国际交流时代，区域、地域、地缘和国家、民族、语言、社群、性别、年龄一样是确立文化身份的必要因素，亦是艺术家在越来越令人不知所措的世界上找寻自我和自身定位的根据。

中国当代艺术的发展，和各大区域美术学院的设立多少有关。20世纪50—70年代，由于政治要求的严厉和文化资讯的封闭，区域特点难以和艺术身份发生关系，艺术家的个人追求只能隐晦地表现为静物、风景等非政治性题材创作。在这方面，云南昆明女画家刘自鸣值得一提。她是吴冠中的同学，留法时感兴趣于塞尚作品。她两耳失聪，心静若水，长期耕耘，默默无闻。其作品在塞尚式的庄重中融进东方化的静观，在体块相关性中加入线条变化，乃是形式追求的早期探索者。吴冠中曾坦然对她说：“你比我画得好！”我以为此言属实，准确地讲，刘自鸣走得比吴冠中更早一些。1949—1979的30年间，西南艺术创作的重要作品是以四川美院艺术家为主创作的大型泥塑《收租院》。该作汲取了民间艺人运用生活实物，力求逼真真实的艺术手段，在一定程度上超越现实主义典型论，和西方艺术家不约而同，创造了具有超级写实主义倾向的雕塑样态，成为唯一一件在中国自发产生、被西方学者纳入现代艺术范畴的作品，对后来的西南艺术产生了重要影响。

20世纪80年代早期前卫艺术的出现，意义在反抗新老集权主义和集体传统对艺术的压抑。在国内最早出手的是尹光中、刘邦一、刘建一、旷洋、曹琼德等人，他们于1979年8月29日—9月5日在北京西单民主墙举办的“贵阳五青年画展”，是80年代最早的民间前卫艺术群展，对后来同样出现在北京的“星星画展”具有先导作用。这个

展览是中国新艺术的霹雳之声，长期为前卫艺术研究者所忽略，是十分不应该的。接下来是重庆“野草画会”和“野草画展”，野草画会的成立早于星星画会，而野草画展则是紧接星星画展之后在重庆沙坪公园举办的早期重要前卫艺术展览活动。当时四川美院77、78级的许多艺术家如程丛林、何多苓、罗中立、秦明、王亥、杨谦、叶永青、张晓刚等人均参加了这个展览。从一开始，四川美院的艺术创作就和民间、地下的前卫艺术运动有不少联系。

80年代四川美院“伤痕—反思—乡土”绘画的出现，和超级写实主义亦有瓜葛。《收租院》对生活经验的重视和对历史场景的偏爱，在反思艺术中再一次得到强调。伤痕作品即是从对“文革”场景的回忆开始的。对于程丛林《1968年×月×日·雪》、高小华《为什么》等作品的评价，至今仍然远远不够。以程丛林、高小华、秦明等人为代表的历史画最早使中国艺术返回人性思考，在反思历史的过程中产生的乡土作品，成为中国艺术史上最具有人文主义精神的代表作。罗中立的《父亲》从现实主义创作中脱颖而出，显然和他多少汲取了超级写实主义的逼真性有些关系。罗中立、何多苓、杨谦、王亥、王川、朱毅勇等人的乡土绘画终结了一个早就该过去的时代，而程丛林的《同学》组画对中国美术来说则是一个转折点，以其对个体性的关注，与后来新潮美术高扬个体意识具有相通性。

20世纪80年代中国艺术的另一脉是形式探索，云南版画、贵州版画以蒋铁峰、丁绍光、曾晓峰、蒲国昌、董克俊等人为代表，在国内及国际上都产生过重要影响。当然，这种具有东方精神的形式追求，囿于民间图式和原始情怀，后继者容易走向风情样式化而与当下文化意识脱钩。形式主义探索中值得提出的是云南雕塑家朱祖德。在中国雕塑无甚作为的80年代，朱祖德以其对物态变化的悟性和对虚空虚无的把握，把几何抽象雕塑和东方流变思维完美结合，创作了数十上百件个人作品，堪称中国现代雕塑的代表人物。其影响所及，见于90年代以来刘建华、杨明、隋建国、邓乐等人的作品。

乡土绘画发生的嬗变，是周春芽、陈卫閔、张晓刚、叶永青等人及云南毛旭辉、潘得海的表现主义倾向。这种倾向和西南早期前卫艺术一脉相承，再加上超现实主义的心理化，形成了西南地区85时期的“生命流”创作，并因毛旭辉、张晓刚、潘德海等人组建西南艺术群体及其展览活动而名声远扬。新潮美术对四川美院的影响，集中体现在川美学生自选作品展上，特别是拼贴、装置、行为等观念艺术在学院展厅出现，其开放程度在中国艺术院校中是绝无仅有的。正是西南艺术群体重生活经历、重内心经验、重心理反应、重情感表现的艺术倾向，形成了西南艺术的当代传统。后来不仅在何多苓倾向于心理现实主义，罗中立倾向于魔幻现实主义，程丛林、周春芽、陈卫閔等人倾向于文化表现主义和叶永青的涂鸦绘画、王川的抽象水墨、杨谦的变异影像等创作中继续体现，而且影响了一大批青年艺术家，如杨述、沈小彤、郭伟、郭晋、忻海洲、何森、赵能智、陈文波、谢南星、张小涛、俸正杰等。当代艺术创作中具有延续性甚至某种师承关系，恐怕也只有西南艺术最为明显。

在延续性的发展中，有两个现象应加以提及。一个是20世纪80年代末期到90年代初期由乡土题材向都市题材的转变，最早曾集中出现在四川美院如沈小彤、忻海洲、

郭伟和龙泉等人表现身边生活场景的油画作品中。此一变化后来因中央美院新生代画家的推出而为学界所重。另一个现象是在国际交往中对中国经验的强调，实际上是文化身份的确立与文化精神的归属，也是中国当代艺术的独立品格和自身价值问题。张晓刚、叶永青、毛旭辉、周春芽、王川等人以1993年“‘中国经验’画展”为标志进入新的创作阶段，并以其成熟的艺术面貌在后来的国际展览中获得声誉。其中张晓刚在巴西圣保罗双年展和英国库茨基金会获奖，是当时大陆艺术家在海外学术展览和机构中获得的最高荣誉。而谢南星分别在威尼斯双年展和卡塞尔文献展上出场，在中国乃至亚洲艺术家中也是罕见的。90年代以来，在国内外重要学术性展览中，西南画家出场率往往占到三分之一左右，足见西南当代艺术的影响力。张晓刚充满历史体验和不无内心独白的诗化情调，引起了一种新的创作趋向，即是我们先在庞茂琨、沈小彤、赵能智，然后又在何森、谢南星、张小涛等人绘画作品中所见到的模糊与朦胧。这里的确有美国画家李希特的影响，所幸上述画家各有其形象资源和个人面目，相近而不雷同。当然，由于域限较小，距离太近，多少还是显得有些局促。一些个体性更强的画家反而给人以耳目一新之感，如唐志刚、钟飙、朱小禾、栾小杰、董董等。

20世纪90年代，西南艺术最重要的变化是观念艺术出现并形成基本创作力量。在此方面，学院不再是辐射中心。最早是何工等人在重庆的装置作品展、王川在深圳的《墨·点》行为装置和张隆在上海的《苹果阐释》行为作品，这些都是80年代末期中国观念艺术的代表作。接下来则是叶永青的《大招贴》和朱发冬的《寻人启事》以及后来活跃于北京的何云昌、何成瑶的行为艺术。由于《水的保卫者》行为艺术活动连续在成都举办，加上《听男人讲女人的故事》等一系列观念艺术展览活动，成都形成了以戴光郁、余极、罗子丹、周斌、刘成英、尹晓峰、朱罡、曾循、张华等人的行为艺术创作群体。其间产生了不少优秀作品，如戴光郁《久已搁置的水指标》、叶永青《寂寞如此美丽》、罗子丹《一半是白领一半是农民》、周斌《神六》等。与成都相呼应，重庆亦举办过“失语”“永不进化”“听女人讲男人的故事”“中日行为艺术交流展”等观念艺术展览，其中黄奎、邱岸雄、马杰、李勇、李川等都创作过不错的作品。观念艺术还影响到架上艺术特别是雕塑创作，余志强、廖海英、陈长伟、张华等人的表现性雕塑，刘建华、焦心涛、施进滇、邓乐、朱成等人的实物性雕塑，李占洋等人的场景性雕塑，唐勇等人的新卡通雕塑和徐光福等人的新波普雕塑都显示出新的文化意识。上述作品从周遭生活经验取材，融汇文化问题和视觉感受，在当代背景中寻找个人创作的切入点，不仅具有现实的针对性，而且不乏在场的历史感，具有浓郁的本土生存意识和东方思维特征，是观念艺术深入中国经验的创作成果。

近年来，由于艺术市场的兴旺特别是国际资本的介入，再加上官方转变策略把当代艺术纳入文化产业，经济利益和体制权利对艺术家产生了极大的诱惑力。一大批西南艺术家特别是画家云集北京，取得明显经济效益。而老一辈艺术家作品拍卖的高价，更是让年青艺术家心驰神往。在商业利益和媒体操纵的推动下，四川美院迅速成为当代艺术图像和图式的生产基地。一到毕业季节，画商云集，走家串户，热闹如集市贸易。眼下西南艺术“当代”这一块，老中青三代同堂，民间、学院、官方三方上场，金钱已成为领导我们事业的核心力量。市场经济有一种力量，就是把艺术历史

平面化,把艺术创作样式化,把艺术追求庸俗化。但它也有一种催化和分化作用,让西南当代艺术既有延续性又发生蜕变,让相关的艺术家更加个体化,更加自由也更加自主地选择艺术方向。年青艺术家群体中一些佼佼者正在崭露头角,除了前面提到的年青雕塑家陈长伟、张华等人外,还有画家韦嘉、杨劲松、曹静萍、叶强、沈娜、向庆华、陈蔚等。在影像创作中也出现了很活跃的李一凡、田太权等人。至于炒作甚剧的卡通图像,比较有意义的是李继开、周金华、王玺等人的作品。

(二)

1989年以后,我和西南艺术家曾一起发起过关于“89后艺术”的讨论,旨在凸显前卫艺术,研究国际接轨和市场出现语境中如何保持中国当代艺术的独立性。十多年过去了,这个问题依然存在,并在市场与体制对“前卫”的联合收买中显得更为迫切。

当年西南的前卫艺术家,今天已成为中国当代艺术不可或缺的人物,其中的代表者已有相当的国际知名度。他们在国内外展览和媒体宣传中频频出场,具有极大影响力。其作品也被市场所接受,画价越炒越高,成为拍卖会上的“一线人物”。甚至当时围绕他们周围的一批年轻人,也因为“川帮”的集体声誉在市场上大获成功。于是后继者层出不穷,70后、80后,一批又一批以出生年代标榜的年轻画家尾随其后,在媒体操纵下,挖空心思寻找最简易、最便捷、最容易辨认的图式,多快好省地争取市场效益。而媒体的堕落在于为谋取商业利益,与市场相互勾结,以市场矮化学术,甚至以市场反应取代艺术批评。

在这种鱼龙混杂,学术被媒体排斥、批评被市场遮蔽的情况下,梳理西南当代艺术的历史脉络,并以此为例来清理中国当代艺术存在的问题,实属必要。即使非学术的操作甚嚣尘上,批评也应该发出自己的声音。批评家寄希望于历史阐释,这是在大众消费时代,知识分子唯一的也是不可掠夺的地盘,是任何机会主义者难以操纵的。我始终坚信历史有一种净化功能,就像江海始终在清除污染。在已被污染的当下艺术批评中,重返历史意识就意味着回到学术立场,回到批评的道义和责任。

张晓刚等艺术家取得成功的原因并不只有对成功的追求,从早期前卫到新潮美术乃至八九后艺术时期,前卫艺术家身处民间、底层与边缘,并没有名利双收的希望,他们的艺术探索来自对艺术的热爱,基于创造中国新艺术的热情。而热爱与热情的支撑则是对中国社会开放和中国人精神解放的向往。这种道义和责任集中体现在对艺术创作个体意识的强调,其历史意义在于反抗文艺专制主义,并由此推动艺术介入当今中国人必须直面的社会问题、精神问题和文化问题。美术批评界对新潮美术现代主义普世情结、精英意识和宏大叙事的反拨,依据的是后现代思想中的差异性原则和大众化思想,但连同污水倒掉的却是“澡盆”里的“婴儿”。现在回想起来,张晓刚在广州双年展上的作品《创世纪》是很有象征性的,中间是粉红色的婴孩,背景是历史照片。有些人否定前卫艺术对中国文化的建设意义,不仅想否定背后的历史,而且想否定批判的价值。因为他们要的是权力和功利,既不愿看重艺术史,也不敢面对批评史。他们倡导的迅速成功,是利用“当代”名义的快餐文化,就像包装麦当劳鸡腿的

图画纸中。对此,批评必须作出选择,以在场的个体意识和问题针对性来区别学术立场与市场化、异质呈现与流行化的不同取向,以重建艺术批评的历史意识。

世纪之交中国经济的持续发展,让一部分人已经富裕起来。消费文化的发展在政治体制尚需改革、市场机制尚不健全的情况下,造成了整个社会的实用主义、功利主义和机会主义。表现之于艺术,乃是回避社会苦难,拒绝历史记忆,放弃对于边缘、底层和野地的人文关怀,在个人功利和自我迷恋中寻找专利性的语言图式,以适应画廊销售和媒体传播的需要。张晓刚成功之后,一大批大头平涂问世;周春芽成功之后,一大批动物表现诞生。机会主义批评家对前卫艺术的诋毁与消解,使中国当代艺术朝野不分,集权的保守主义因同样混迹于市场而大行其道,学院风情画家摇身一变,居然成为中国前卫艺术的代言人。造成这种混乱局面的真正原因,乃是不同倾向的艺术家一齐朝钱看的结果,应该引起真正的当代艺术家和批评家的警醒。其实,中国当代艺术的历史情境并没有发生根本的变化,尽管我们在资讯共享的前提下有了国际交流与多元取向的某种可能性。体制对前卫的收编,其方法就是以个人利益为诱惑,让前卫艺术最终放弃批判立场而成为既成体制和意识形态的旁注和附庸,成为陪衬主旋律的多样性,至多不过是一点无关紧要的杂音。对中国当代艺术而言,这是叛逆的臣服与前卫的招安,无疑将成为中国文化史上最大的悲剧。

问题的关键在于,一帮机会主义者出卖前卫的理由,竟然是后现代思想家对于现代性普遍原则的批判。他们的逻辑是:既然福科、利奥塔、鲍德里亚等人在批判启蒙主义普世化的平等意识,那么中国的现代性就应该完全不同于西方的现代性,或者冠之以“继发性”,或者冠之以“另类性”,反正都可以和“中国特色”接轨。这里必须指出,前面提到的这些后现代思想家,从来没有否定也从来没有放弃过现代性的基本出发点,即个人自由的优先权是建立合理社会和开创新文化的前提。相反,他们所针对的恰恰是隐性的专制主义,即知识权利、意识形态和文化工业对个体意识的操控,他们对现代主义的批判并不颠覆现代主义对封建主义即集权主义的批判。把两者混淆起来,然后否定新潮美术所凸现的个体意识及其对中国艺术的开山之功,不过是一种狡黠而浅陋的政治伎俩而已。

个体意识对人的解放是人类精神进步的标志,是具有普遍性意义的,这里没有什么中国特色可言,也没有原教旨民族主义发挥的余地。因为个体意识必须落实到个人,而个人总是处在国家、民族、地域、阶层等具体生存环境之中,所以其普通意义并不排斥差异性,根本原因就在于它是个体的。艺术的个体意识是对操控人心的社会集权的天然反抗,作为历史的推动力量,它永远是异质的、在野的、民间的和自下而上的。

因此只有在个体意识的基础上,才能讨论艺术的地域性问题及其深度问题,这对于西南当代艺术来说是非常重要的。

中国社会长时期的中央集权造成了趋附中心的文化现实和文化心理,为更多机会而云集北京的“川帮”艺术家即是证明。但这并非问题之所在,因为作为个体艺术家在任何地方都可以进行创作。我们要讨论的是艺术家个体意识所形成的原因,在这一点上,地域性及其文化传统具有重要意义,不然就不会有法国艺术和德国艺术的区

别,也不会有研究东北艺术家和西南艺术家的必要性。尽管毕加索的西班牙血统使他在法国艺术中成为一个国际性画家,但如果没有对于法国和西班牙不同文化特征和艺术传统的研究,就不会有对毕加索艺术创作的深刻认识。这里所言的国际性,不过是个人的区域、地域性和地缘性的移民特点与艺术问题的共同性。中国艺术家不能为了国际化而弃绝根性,也不能为了当代性而放弃历史,特别是作为个人身体、生理、心理、精神、思想以至于艺术生长的历史,这一切都不可能离开你与生俱来并伴随你终生的地域性,哪怕你像候鸟一样迁徙。这个地球上从来就没有所谓世界公民,哪怕是联合国秘书长潘基文,当我们要讨论其人其事的时候,也避开他的韩国属性。可以说正是西南艺术家的地域性,促使他们在前卫艺术的个体追求中,凸现出“新具象”、“新写实”的艺术特点,从而造成了中国当代艺术不同倾向的分化。张晓刚作品中表现出浓重的人文情结、阴柔的精神意象、深度性的内心体验和独白式的语言方式以及私人性、时间性、历史感、距离感等,显然是从新具象绘画中蜕化出来的,更不用说其皴擦平涂的制作方法直接来自梁伟、叶永青和张晓刚本人在20世纪80年代末期创作的纸刻油画。既然当年我们不回避自称为“西南艺术群体”,那从生长出来的艺术现状,有什么必要讳谈地域性呢?从地理上讲,中国之大,相当于欧洲好多个国家。如果谈论法国艺术、德国艺术或西班牙艺术,我想不会有人异议。但以西南艺术为题,中国批评界总觉得太小、太地域,似乎只有把中国艺术看成一个整体,才有资格与国际接轨。其实,艺术乃是精神现实的存在方式,它是个人性和发生学的。因此,周遭的文化氛围、生存条件乃至自然环境绝非外在于艺术,艺术是从地域中生长出来的。在资讯国际化和技术一体化日益发展的今天,文化的多样性生物多样性一样越来越值得重视。个别性—地域性—国际性,正是我们讨论当代艺术的不同层次,而地域性作为中介,恰恰是个别性的深度化和国际性的具体化,失去这个层次的美术批评和理论研究,只能落入个人主义窠臼而变得空洞、虚无和自私自利。

当批评在个体意识中追问地域性与历史性的时候,必然提出对艺术的深度要求。这也是现在许多批评家讳莫如深之处。他们把后现代消费文化造成的平面化表征当作一种价值追求,大谈“复制时代”“图像时代”“传媒时代”,大谈后工业社会的娱乐和消费,似乎人类的精神心理和视觉思维在今天已完全改变,只能被动地接受广告图像和视频图像,只能接受艳俗的、嬉戏的、大众的、卡通的东西。中国当代艺术也只能因此而变成浮光掠影。其实,艺术的图像化不过是商业性画廊的期待,也是那些以操作取代批评的策展人和媒体的期待,而学术性画廊、批评家和博物馆都不会把自己完全定位于市场,而是把更多的关注投向历史。面对精神和历史的深度,操作本身难以成为价值判断,这正是以现实功利为目的的操作者否定当代艺术深度要求的真正原因。

艺术的深度是不会消失的。这不独因为人的视觉心理和视觉思维本身有深度的结构,想象力、思维智慧、个体无意识和集体无意识等不会因图像时代而骤然改变;也不独因为启蒙主义线性的历史叙事受到批判,后现代成为对现代主义历史终结的体验,就放弃文本的历史性。相反,为了避免进入历史决定论的陷阱,必须强调艺术家作为创作主体的自由权利和反抗作用。更重要的是,从新历史主义观点出发,艺术既

是我们身处时代“话语—权利”关系形成的文化倾向的表达，同时，它又是这种关系的批判者，艺术出自艺术家深层意识的自由要求，具有逼挤、破坏、颠覆正统观念的功能。艺术是当代文化的批判力量，这种批判不是现代主义的二元对抗，而是置身其中的问题意识。

正是问题意识改变了艺术创作的主体性。因为我们和对象的关系，有问题的共同性、共生性和共犯性，不可能再是主客体二元分离的。当你直面问题时，问题不仅是对象化的，而且是主体化的。中国批评界过于天真地谈论主体性的消解，似乎现代主义对个人主体性的尊重已经完全没有意义。其实人的主体性是不会消失的，在公民权尚未真正树立的中国，尤其应该加以讨论。今天主体性所发生的变化，在于主体的问题化，也可以说是主体的对象化。这既是主体性的消解也是主体性的寻觅，而主体意识的重建只能实现于直面问题的过程之中。主体既有问题，其内在结构就不可能是完整的、正确的和自我界定的。而艺术作为交际工具和媒介方式，不过是差异系统和延异过程。反过来，恰恰是由终极意义统控的话语压抑了差异的自在性和延异的原生性。在这里，国家权力、资本力量、意识形态和知识型构，正是那些被假定为正确的终极意义的代表。艺术对此的质疑与质问，使其永远立足在荒原、野地、边缘、底层和另类之中。因此，艺术作为否定性、解构性、异质性的力量，其根本要义在于直面问题并揭示问题的遮蔽者。甚至可以说，正是艺术的去蔽使问题成为问题，使问题能够真正呈现出来。的确，在启蒙主义对人的解放逐渐变为问题的时候，任何宏大叙事的理想都失去了意义。艺术只有直面问题才能找到人，才能让人走上自我解放与拯救之路。对人的精神需要而言，当代艺术不应该成为图像的俘虏，而应该成为当代人个性生长的证明。

在这方面，西南当代艺术曾自负道义和责任，我相信在经历一阵市场躁动之后，出自西南的新一代艺术家还会创作出有思想深度、精神强度和语言力度的作品。中国将因他们而荣耀，历史将因他们而延续。

（原载于《文艺研究》2008年第7期）

四川美术学院首届学术活动周综述

文：苟欣文

2012年11月24日至11月28日，由四川美术学院美术学系承办的四川美术学院首届学术活动周在四川美术学院虎溪校区举行。短短五天时间，十位艺术家和艺术批评家进行了十一场密集的讲座。既有多名专家共同举行的主题演讲，也有三五名专家一起与师生进行的小规模学术交流，还有专家个人围绕论坛主题举办的专题演讲。在讲座间隙，以美术学系研究生为主体的十个采访小组还对十位演讲者进行跟踪采访，形成了十篇采访稿。这种“多元互动”式的“头脑风暴”，让所有参与学术活动的师生大有裨益。所谓“风起于青萍之末”，这个在当时并未引起全校师生乃至艺术界广泛关注的学术事件，后来逐步被逐渐培植、发展为四川美术学院一个具有重要影响的学术品牌。这对于以当代艺术创作见长而学术研究相对边缘化的四川美术学院来说，是一件很有意义的事情，甚至是一个完全可以载入校史的事件。因为，一个“汇聚艺术研究最新成果，碰撞当代艺术前沿热点”的学术平台由此肇始。

11月24日上午，首届学术活动周开幕式在四川美术学院小剧场举行。开幕论坛由批评家王林教授主持。出席开幕论坛的有来自西南地区的艺术批评家管郁达、陈默、杜曦云，艺术家叶永青、罗子丹、董重、张小涛。校方出席开幕式的校、系领导有副校长庞茂琨、纪委书记兼美术学系主任苟欣文、美术学系党总支书记杨茂森以及来自兄弟院系的领导。闻讯而来的师生400余人，将小剧场塞得满满的，以至于迟到的师生只能在台阶和讲台周围席地而坐。

庞茂琨教授代表四川美术学院致辞。他提出，中国当代艺术从80年代以来，经历了重要的发展历程。而西南当代艺术在这个历程中占有非常重要的地位。今天有幸邀请到当时在场的、见证了西南当代艺术发展的一些重要参与者和见证者来学校与师生就这段历史进行回顾和梳理。这个学术活动具有重要意义。他希望这个学术周活动能为除美术学系外的其他院系、其他学科开展类似活动提供一个良好的范例，通过师生共同努力，树立起四川美术学院的学术文脉，也希望借此推动学校的学术氛围越来越浓厚。

苟欣文教授代表四川美术学院美术学系致辞。他简要介绍了美术学系学科与专业建设、师资队伍建设情况，提出：“随着学校提出建设高水平一流美术学院的目标，美术学系也提出了在教学、科研、管理上争创一流的目标，力争从边缘回归中心，瞄准方向，埋头苦干，不断增强自身的核心竞争力”。他说，四川美术学院地处重庆，身处西南，除了培养德艺双馨的艺术人才，我们还承担着创新学术与理论，以及传承文化和服务社会的责任。

简短的开幕式之后，王林教授主持开幕论坛。

王林教授对本届论坛主题做了阐释。他说，所谓西南当代艺术学术周，主要是

指云南、贵州、成都、重庆,以及这儿的艺术家辐射到全国、影响到全国几十年来艺术创作的基本描述,以及对其所进行艺术史分析。我们希望通过不同角度、不同方面、不同层次的演讲和交流,让大家对西南当代艺术有一个立体的、深入的,也是历史的了解。同时把西南当代艺术和全球化语境及中国现实环境所经历的历史过程结合起来。他认为,一开始西南艺术就不属于西南,而是在全球化语境的中国文化语境中发生关系的背景之下,成为中国当代艺术的重要组成部分,它的先锋性和前沿性影响了整个中国当代艺术的进程。从西南出发,西南艺术家已经走向世界,但是艺术的根性仍然和地域性、民间性有关。作为艺术个体形成的基础,自然地理、气候环境、生活习性、语言习惯、历史传统与城市性格等等诸多因素,注定了“一方水土养一方人”。这些与生俱来的自然因素及文化因素既是个体性中的共同性,又是普世性中的特殊性。而今日艺术所需要的,恰恰是不同地域历史传统与现状特点所造就的文化多元化,以及从中激发出来的艺术创造力。

随后,到会的艺术家和批评家叶永青、陈默、管郁达、罗子丹、董重、张小涛、杜曦云等先后发表了各15分钟的主题演讲。他们分别根据自己参与“从西南出发”当代艺术的亲身体验并置身于国际化语境,从不同角度与会者分享了自己的学术思想与人生感悟。叶永青谈到了“西南艺术”这一名词的提法,追溯了80年代到90年代西南艺术发展脉络;陈默分析了全球化语境下西南当代艺术文脉以及西南川军等概念;管郁达讲解了西南当代艺术存在、参与和感悟历史以及个人经验在历史中的作用等;罗子丹谈到了全球化不仅仅是网络化,更是混杂化,在这一语境下有一种危机感,指出了东方性在西南地区的保持;董重则回望历史并指出其对细节更感兴趣;张小涛主要讲到了历史节点的重要性、从肉身经验到知识谱系的讨论和被遮蔽的实验者等等;杜曦云则谈到了当代艺术圈的新危机,只是注重圈内人脉而忽略其他领域的问题。最后,王林总结:西南艺术不仅仅属于西南,而是在国际国内语境之下,与区域性、地域性有关的概念。精彩而幽默的演讲,使小剧场不时响起听众由衷的掌声。

11月26日上午,王林、查常平、杜曦云在四川美术学院美术学系505教室举行了以“批评的伦理”为主题的学术交流活动。“批评的伦理”这个话题由查常平提出。他认为,所谓伦理就是讲人与之间的关系,或者是一个事物和另一个事物的关系。而批评的伦理,是中国艺术界需要反省的一个问题。至少有五个方面的问题需要谈。一是批评与作品究竟是什么样的关系;二是批评与艺术家的关系;三是批评与批评家的关系;四是批评与社会的关系;五是批评与历史或者说艺术史的关系。围绕这五种关系,与会专家与师生进行了交流:先由专家阐述自己的学术观点,随后师生参与到话题之中。比如,批评家能否以艺术品牟利的问题,王林提出:“给人家写文章,有些文章可能要给我钱,这是很正常的,因为要付我稿费;有些人可能送作品,送作品给我但我不能卖的。批评家不能卖画,就像裁判员不能上场踢球一样。所以作品对我来说,就是价值千金又一文不值的东西。”又比如,谈到批评家应该具有的职业操守时,王林谈道:“一些抄袭者在中国美术批评界大行其道,不以为耻,反以为荣。这个在全世界任何稍有学术良知的地方,都不可能。德国、捷克即使是总统的博士论文,发现抄袭都得下台。中国批评界应该开启重建良知的时代。”与会专家

与听众提出了与发言专家不同，甚至针锋相对的学术观点。大家都以“以理服人”为宗旨，以“繁荣学术”为目的，这种平等而激烈的学术交流让大家“脑洞大开”。

从11月24日下午至11月28日晚，首届学术活动周的十位嘉宾各举行了一场专题演讲。演讲之间或演讲之后，均安排了互动与对话。

11月24日下午叶永青的演讲以“草船借箭：自生自在的年代”为题。叶永青在1982年从四川美术学院绘画系油画专业毕业后，曾经举办过很多次个人展览，也参与过很多重要的大型展览，比如1989年的现代艺术大展、成都双年展和“从西南出发”等当代艺术展。作为一位非常国际化的艺术家，他经常到国外去访问。作为西南当代艺术的重要代表人物，在80年代的时候是西南艺术群体的主要艺术成员，也是西南当代艺术的发起人和元老级艺术家。90年代末期到2004年期间，他从重庆黄桷坪回到了故乡——昆明，相继举办了两个重要的艺术机构或者艺术社区，就是上河会馆和创库艺术社区，这两个艺术机构和社区是当时中国最早出现的艺术家自营空间。在演讲中，叶永青分析了在中国这样一个当代艺术传统比较匮乏的国度，没有当代美术馆、画廊和艺术机构，没有完整的收藏家阶层、赞助人和基金会，在一个艺术交流和展示机会基本缺乏的条件下，中国当代艺术如何以一种自我生存的野生自战方式生长的过程。他谈到了艺术市场的爆发和井喷带来的影响，重点分析了在这之前当代艺术的生态是怎样被开创出来的，在文化、地理、物质、资源和机遇相对局限的条件当中，与世界的艺术对话如何进行，该以怎样的一种可能性来展开等等。叶永青提出，从80年代开始，他就把自己的作品和把创作思想放在学习接受外来文化的背景之下，到后来，去到西方、去到世界回头看自己的传统，无论我们以何种方式接受外来文化的影响，或者回头来重新认知我们自身的传统，都只是一个过程和道路。“我们真正的目的是要使艺术回归到日常生活之中，让我们的生活每一天都与艺术有关系。”这些观点，对听众具有重要启发意义。

11月25日上午，毛旭辉做了题为“我们从哪里来”的专题演讲。作为云南大学艺术学院教授，他是西南当代艺术的发起人和组织者，是1989年中国现代艺术大展的代表性艺术家，其人其作多次被写入中国现代或当代艺术史。高更曾将自己的一幅作品命名为“我们是谁、我们从哪里来，我们要到哪里去”，恰恰是“我们从哪里来”连接着“我们是谁”，“我们要到哪里去”。毛旭辉的讲演从此切入，与大家分享了西南当代艺术的一个极其重要的阶段，即以西南艺术群体为组织，以“新具像画展”为呈现的新潮美术阶段。作为表征，西南生命流艺术从发生到形成，最后成为具有全国影响力的艺术流派这样一个过程。他认为，西南“新具像”一路关照普通个体的情景变化，这种对各种生存状态的体验和揭示人类存在的复杂性，在引导自我反应的同时，流露出人间和土地的温暖，同时萌发出强烈的回归自然的愿望。毛旭辉的演讲朴实而生动，对学习与研究艺术史的同学很有帮助。正如演讲主持人王林所说，搞艺术史也好，搞艺术理论也好，真实是很最重要的。本次讲座给大家描述了一个艺术家追求真实的过程。这个社会遮蔽了很多东西，艺术家需要真实地去表达自己内心的某种追求。

11月25日下午是来自云南的艺术家和批评家的“二人行”。两位对贵州艺术的演讲，管郁达着重艺术形态这一块，而董重则更侧重于个案细节，二者的结合体现了

贵州绘画的生态。

来自云南大学艺术学院管郁达教授演讲的题目是“野生的当代：贵州当代艺术的源流”。他说，艺术活动从本质上来讲是一个寻根之路，即我们都要回到母体，就像一条河流一样，我们要回到源头。但是在我们返回之路的过程中要尽量地睁开双眼，以一种开放的胸襟去看世界，去接纳各种跟我们不一样的文化、不一样的人和事。他将贵州人的性情总结为“地老天荒、原始混沌”。而“天高皇帝远”有它的好处：这就是自在、自由。而这正好是一切文化、一切艺术生长最基本、最必须的条件，故曰“野生”。既野蛮、桀骜不驯，又原始神秘。他进而说，西南地区都是这样，所以特别怀念黄桷坪，因为觉得那种交流很自由自在，有一种昏天黑地的“野生”状态。正是这种“野、怪、狂、丑”，即野蛮、怪异、癫狂、丑陋，使其与中原美学、文人美学完全背道而驰，为文人所不齿。而这种特有的野生之美，正是贵州艺术的魅力所在。在管郁达心目中，“城市零件”就是这样一块艺术的“野地”，也是当代艺术的一块“自留地”。

紧接着，来自贵阳的“城市零件”创始人董重做了题为“贵阳城市零件”的专题演讲。董重是贵阳市美术家协会副主席，做过非常多的个展、群展，也参加过很多学术活动。在董重看来，日益全球化的今天，新自由主义精神使“地域”这个概念已被最大化模糊，但在中国，却没有一个地区的艺术如“西南当代艺术”顽固地停留在人们的意识中。而“西南当代艺术”不是群体、不是流派、不是现象，而是一种身份。从这个区域走出去的和固执地待在原地的艺术家们同样享受着互联网和各种快捷交通工具带来的经验。

11月25日晚，青年批评家杜曦云演讲，题为“群体平庸、个体崛起——中国当代艺术当下现状分析”。杜曦云是四川美术学院美术学系2006年毕业的研究生。如今已在国内艺术批评界有重要影响。次日下午，他再次以“求真：对美术批评个人的看法”为题，向广大师生做了精彩演讲。“师兄”的率先垂范和言传身教，来得非常真切，大家觉得收获颇多。

11月27日上午，由来自成都四川大学道教与宗教文化研究所基督教研究中心的查常平博士演讲。他演讲的题目是“当代艺术都市的关系逻辑——以成都的艺术生态为例”。他主要是从艺术中的都市和都市中的艺术，以及艺术与都市的四种关系，为听众提出了什么是历史，以及对历史断裂的思考，在如何看待历史、如何与历史对话等问题上，提出了非常值得深思的问题。查常平的演讲以严谨的学术规范，为大家打开了一扇观察“当代艺术与都市文化的逻辑”之门。他认为，20世纪下半叶，成都先锋艺术的特点就是一种都市中的艺术，有生态关怀、人文意志、场景图片、身体美学。他认为，作为一个艺术家，应有特有的气质，包括天赋的敏锐感觉（个人天生的感性能力）、经验的丰富积累（创作技巧的不断提升）、个人的卓越品质（自我忍耐中的谦卑节制）、传统的广阔理解（艺术历史的烂熟于心）、人文的内化涵养（人文经典的消化吸收）以及对当代的问题直觉（当下文化的本质把握）等等。还有就是对经典的深度把握、对典型作品的成因了解。在他看来，如果一个艺术家具有了这样的品质，就是一个非常优秀的艺术家。

11月27日下午,来自成都的行为艺术家罗子丹以“罗子丹的行为艺术”为题做了专题演讲。在90年代中国观念艺术热潮中,罗子丹是一位充满原始才情的真正的行为艺术家。和客串行为艺术的人不同,罗子丹从不投机取巧,也从不追逐时尚。从1995年开始,他先后在北京、成都、上海作过几十次行为艺术作品,一直以个体化的自发性的方式活跃在社会舞台上。他喜欢在大街上、酒吧里、在各种公共场所内从事创作。没有羞涩、没有躲闪、没有畏惧,面对公众,坦然而投入。为此,他比其他艺术家遭遇过更多的麻烦,但公众和媒体却逐渐被他征服。在演讲中,他系统总结了自己从事行为艺术的实践和经验,尤其是以自己的亲身体验破除了一些人对视为洪水猛兽的行为艺术的不解、误解和曲解。通过他非常鲜活的九个案例来分析行为艺术观念以及它的表达形式。让人很感动的是,通过这几个鲜活的案例,大家其实可以感受到罗老师确实是一直处于创作状态之中,而且这几个行为艺术作品全部都是在公共场所、在大街上完成的。正如媒体对他的评价,他的行为艺术确实从“地下”走上了“地面”,并且能坦然地面对大众,这对一个执着的艺术家非常难能可贵。在互动环节,他坦率地回答了听众的提问,包括一些“不怀好意”的提问。

11月27日晚,四川美术学院新媒体艺术系副主任张小涛博士做了题为“遮蔽的实验:关于西南当代艺术历史走向的几点思考”的专题演讲。这个演讲以“快节奏、大容量”为特征,深受大家好评。张小涛是很活跃的青年艺术家,多次在国际、国内重要的双年展、美术馆、艺术中心、基金会举办个展、群展。2010年他参与创建了四川美术学院新媒体艺术系,在新媒体艺术的实践和教学中进行了“新媒体艺术的国际化视野和创造性、实验性”的可贵探索,致力于构建一个超越地域经验的知识谱系和工作方法在新媒体的教学结构。他认为,今天谈“被遮蔽”,主要是“我们该如何对待年轻人”的问题,因为“在总结历史的时候,往往会遮蔽年轻人,这是我们要警惕的”。至于“被遮蔽的实验”,他认为:在很多区域真正实验做得好的,不在聚光灯和潮流的艺术家。为什么某艺术家的画值一千万,因为几百个人需要围绕这幅画展开工作。从艺术家的画室到展览、拍卖会、媒体、美术馆,再进入艺术史,再进行拍卖,再进入大众媒体的视线,转了多少圈,有多少人靠这个产业生存。在他心目中,朱小禾、陈卫闽、杨述、李一凡,还有刘景活,就是这种特别重要但又是被遮蔽的艺术家。

11月28日,来自成都的艺术批评家陈默做了“四川当代艺术谱系浏览”的演讲。演讲一开始,他就提出了“为什么当代油画的崛起,不在其他省份而是在四川?为什么行为艺术同样也在这个地方热闹,和当代油画是平行关系?为何四川曾一度被文化部列为在艺术表现方面出问题的‘重灾区’?”这些疑问,由此引出了他想要表达的基本观点。作为国内艺术重镇的四川,其艺术发展其实和它的地域关系、人脉关系,包括历史成因密切相关。如果不了解这一点,就很难理解成都艺术市场何以如此繁荣。他提出,包括成都艺术在内的西南当代艺术,其实是有一个比较完整的“谱系”的。而这个“谱系”,值得我们进行更加深入和全面的梳理和研究。

11月28日晚,是本届学术活动周学术主持王林的“压轴演讲”。题目为“从西南出发:对中国当代艺术的思考”。对于“从西南出发”这个题目,王林认为,从

70年代末早期前卫，到80年代初期伤痕、反思、乡土艺术，经过“85新潮美术”以西南艺术群体“新具象”为主要代表的创作活动。到90年代至新世纪十多年，西南已经成为中国当代艺术策源地和创作富集区。很多艺术家从西南出发，有不少人成为驰名中外并以其中国身份具有国际性影响的艺术家。演讲中，他用了三个关键词来表达他的学术观点。一是“异在”。西南当代艺术家所具有的异样性、异质性和差异性，也就是西南当代艺术的前卫性。西南艺术一开始就是偏离于主流的、官方的、商业的艺术。实际上对主流的偏离性，才是中国前卫艺术最重要的特质。二是“深度”。深度是西南艺术家强调人文，关怀生命，始终关注中国人生存现实和存在际遇的必然追求，也是西南艺术家重内心体验，重内在精神，重思想价值的艺术特征。西南艺术家不紧跟潮流和时尚，也不是非常直接地以反映的方式面对现实。他们的艺术有一个孕育的过程，而这个恰恰是艺术内心化的深度表现。三是“历史”。因为西南艺术家在中国当代艺术创作中是最具有连续性的，一代一代，既有承接关系，又各自充满活力。我们不能以好和坏来说承接关系，这里面有好的东西，也有不好的东西。艺术家个体对于这样的历史过程、这样的心理过程的体验，常常表现为艺术作品的时间性，在作品当中起到很大的作用，和瞬时的、时尚的消费文化正好构成批判性对比。

在王林演讲的最后，作为本届学术活动周的学术主持人，他对本届学术活动周进行了总结。他说：“从各方面收集到的信息来看，本次学术活动周超出了预期的效果。它引起了那么多争论，包括网上出现的肯定的、质疑的、否定的种种评价。这超出了美术学系原来对活动的设想。就实际效果来说，这次活动的嘉宾，他们讲的内容都很质朴、很实在、具体生动。我们请来的嘉宾是很有责任感的，非常有奉献精神。这些艺术家和艺术批评家平时都很忙，他们能来四川美术学院为同学们做讲座，对我们美术学系、对我们四川美术学院的教学推动作用很大。这些嘉宾是来帮助我们的，我们应该感谢他们。”

2012年11月28日晚，在师生对下一届学术活动周的殷切期盼中，四川美术学院首届学术活动周落下帷幕。