



缘分的天空

2005中国当代架上艺术(油画)邀请展

王小明 主编

河北美术出版社

缘分的天空

2005 中国当代架上艺术(油画)邀请展

深圳美术馆编

主编 王小明

河北美术出版社

责任编辑: 冀少峰

特约编辑: 鲁虹 覃京侠

图书在版编目(CIP)数据

缘分的天空: 2005 中国当代架上艺术(油画)邀请展 /

王小明主编—石家庄: 河北美术出版社 2005.11

ISBN 7-5310-2460-8

I. 缘… II. 王… III. 油画—作品集—中国—现代

IV. J223

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 110594 号

缘分的天空

2005 中国当代架上艺术(油画)邀请展

王小明主编

出版发行: 河北美术出版社

地址: 石家庄市和平西路新文里 8 号

邮编: 050071

电话: (0311)87060677

设计制作: 广州金彩分色广告有限公司

印刷: 深圳华新彩印制版有限公司

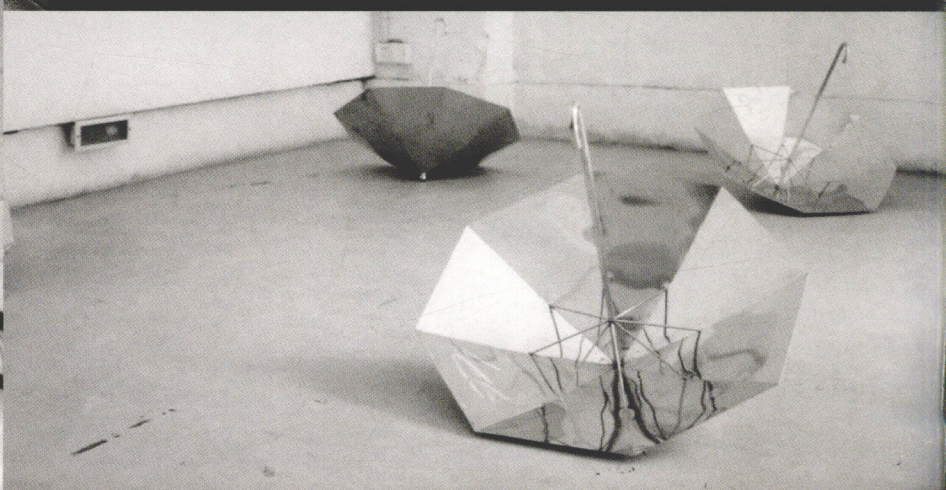
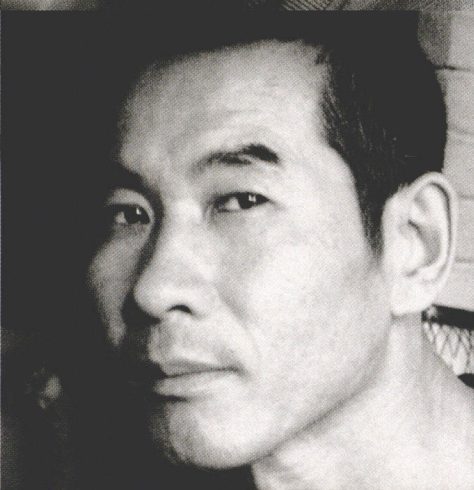
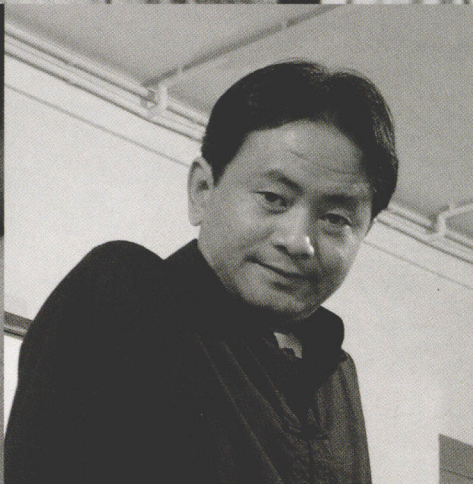
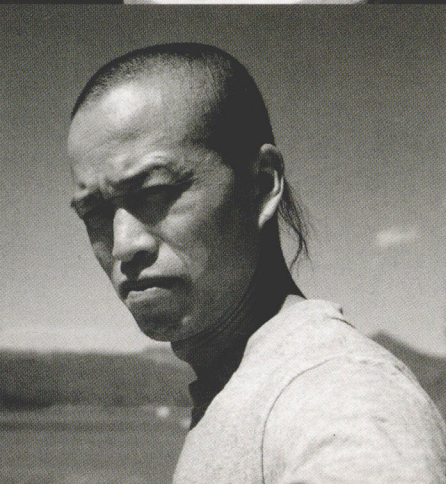
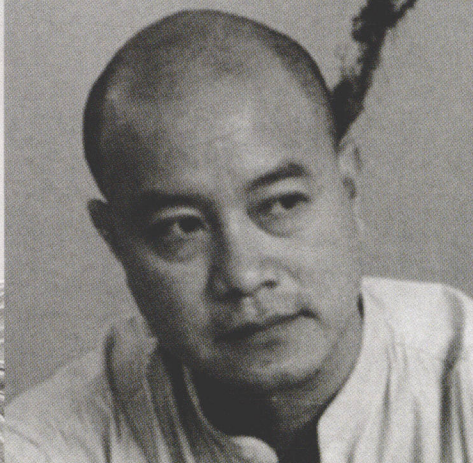
开本: 889 毫米 x 1194 毫米 1/12

印张: 10

印数: 1~1200

版次: 2005 年 11 月第 1 版第 1 次印刷

定价: 116.00 元



前言

王小明

改革开放以来，云南在由写生聚集地演变成当代艺术重镇的同时，也逐渐成为中国当代艺术家的聚集地。就如同这块土地宽容地让各种植物集居一样，这里的文化也兼容着多种元素。因此，有人称云南为“缘分的天空”。

在这片天空下，聚集着两拨艺术家：一拨是“本土型”的，另一拨则是“候鸟型”的。由于流动与交融是他们艺术生存的主要方式，所以他们不仅具有宽阔的艺术视野，而且对本土文化有着深刻的理解。这也造就了云南当代艺术的蓬勃与锋芒。

“缘分的天空——2005中国当代架上艺术(油画)邀请展”试图集中云南的当代油画艺术家，展示其作品，分析其个性与共性，梳理中国当代艺术在云南发展的脉络。在这一基础上，剖析云南文化土壤的可塑性及包容性，进而研究文化生态与艺术现实的关系，挖掘可供利用的地域文化资源，开拓当代艺术与本地资源相结合的可能空间，推进文化生态的建设以促成文化生态与艺术创作的良性循环，加快中国当代艺术在全球化语境下的本土化进程。

继成功举办“居住在成都——2004中国当代油画邀请展”后，我们在历史、地域两极所建立的坐标系内，对应当下，拈出了第二个中国当代艺术的重镇——云南，我们由衷地希望通过这个展览，呈现这一地区当代油画艺术创作的面貌，进一步廓清、补足中国当代艺术的版图。

与“观念的图像——2002中国当代油画邀请展”、“图像的图像——2003中国当代油画邀请展”和“居住在成都——2004中国当代油画邀请展”相延续，“缘分的天空——2005中国当代架上艺术(油画)邀请展”的部分作品将为深圳美术馆永久收藏，这不仅对中国当代油画艺术的研究具有重要的学术价值，同时也为深圳这座年轻的城市积累了宝贵的精神财富。

谨向参展艺术家和为此展览的成功举办付出努力的朋友们表示衷心的感谢！

2005年9月

目 录

流动之魅

关于“缘分的天空——2005 中国当代架上艺术(油画)邀请展”

鲁虹 彭捷→1

艺术的缘分总与云南的天空有关

叶永青 管郁达→4

作 品

(按姓氏笔画排列)

方力钧→8

毛旭辉→14

叶永青→20

史 晶→26

何云昌→32

甫立亚→38

李 季→44

张晓刚→50

岳敏君→56

唐志冈→62

栾小杰→68

曾 浩→74

韩湘宁→80

潘德海→86

简 历→92

流动之魅

关于“缘分的天空——2005 中国当代架上艺术(油画)邀请展”

鲁虹 彭捷

彭捷(以下简称彭):深圳美术馆自2002年初确立“关注中国当代油画”的学术目标后,接连举办了“观念的图像”展与“图像的图像”展,这两个分别以20世纪五六十年代和70年代出生艺术家为主的展览,无论是在社会公众层面,还是在艺术界内部均获得了较为广泛的关注。但至2004年举办“居住在成都”时,似乎又有某种变化的因素在里边,我感兴趣的是,贵馆对此有何学术上的考虑?

鲁虹(以下简称鲁):从策展的角度来讲,我们是有选择性地按一个个专题的形式来做,这样一方面可以对中国当代油画的发展进行必要的清理,另一方面也可以使我馆形成一个关于中国当代油画的收藏系列。但是如果继续按不同年龄段艺术家往下做的话,很快就會遇到一些棘手的问题。所以我们马上做出了必要的调整,即按中国当代艺术的几个重镇分片来做。首先是选择了成都,接着很快有了关于“居住在成都”展的策划书。有趣的是,关于这个展览的策划书在由四川艺术家周春芽转到云南艺术家叶永青的手上的时候,马上有了积极回应。叶永青认为策划书做得很好,他还很希望我们也能把云南片纳入下一个策展的目的地。在此之后,我和王小明馆长专门去云南作了实地考察,我们一致认为云南的当代油画特点非常鲜明,艺术家队伍也很整齐,很值得一做。这样,我们便将原计划要做的广东片展往后推了。

当时,叶永青为展览取名为“缘分的天空”,其实我私下曾想换一个名字,主要是觉得这一题目与孙楠唱的歌名重复了。而用“流动之魅”来概括展览或许有更深一层的意义。因为透视云南当代艺术发展的过程,我感到这里面起作用的还是“流动”的概念,流动就意味着沟通与改变。否则,云南当代艺术绝不可能是今天这个样子。

彭:从展览奉告的名单上来看,参展艺术家包含有两部分的构成比例,即一部分是本土型的艺术家,像叶永青、毛旭辉、李季等人;另一批则是候鸟型的艺术家,像张晓刚、方力钧、岳敏君等人,他们有的出生于云南,有的在云南购有物业,而且经常地往云南跑,无疑也是云南当代艺术家中的一部分。我注意到,您在对话中很强调“流动”这个概念,那么,“流动”性特征是否构成了贵馆此次策展时想要突出的核心概念?

鲁:的确是这样,我认为是气候的原因带出了艺术家“流动”的最初动因。每年冬季的时候,一批批的艺术家就像候鸟似地飞到了春暖花开的云南,他们直接带来了外界的最新信息,这就极大地开启了云南当代艺术家们的创作思路;而本土的艺术家并不甘于现状,他们也是经常往外走,像叶永青、毛旭辉这些人就频繁地在国内外搞学术交流活动,艺术的视野亦是非常开阔。这种来来往往的迁移流动造成了外来信息与本土文化十分融洽的交融。应该说,它对于形成具有云南地域特色的当代艺术非常有益。

实际上,候鸟型艺术家在将新的思想观念带入云南时,也从云南的传统文脉和艺术氛围中吸收了丰富的营养,这对拓展他们自己的事业是非常有好处的;而对本土艺术家来说,他们不仅长期受益于地域文化的滋养,更从积极的对外文化交流中开拓了艺术视野。毫无疑问,流动是打破凝固状态,并开创新局面的一个重要因素。

彭:按我的理解,虽然展览核心是一个“流动”的概念,但流动显然又会带来与外来文化的碰撞与交流,对此您是怎样看的?

鲁:现在的展题“缘分的天空”更意指不同地域艺术家在云南的聚集。但整个云南当代艺术的发展一直不停地穿插着“出走与移居”的活动踪影。上个世纪80年代初开始的各地艺术家到云南写生的活动,可以说是拉开了新时期云南艺术“流动”的序幕,一直到90年代后期昆明西坝路的“创库艺术主题社区”的建立,这一循环“流动”的过程,仍然还在蓬勃进行着。正如云南艺评家管郁达在一篇文章中概

述的那样，云南现代艺术的发展可以上溯到上世纪初的护国运动、抗战时期的西南联大以及新中国早期的边疆风情画，即便是改革开放后产生的现当代艺术现象，也与外来文化的影响不无关联。云南的例子分明昭示了如下道理：新鲜的文化观念，由于和既成文化具有明显的差异性与不一致，常常会激发人们进行批评与探讨。在这样的过程中，人们将可以学习到许多新的东西，而这在既成的文化框架内显然是无法做到的。因为，有时人们会从一个全新的角度反思既成艺术；有时人们又会用新的观念补充既成文化所欠缺的东西。所以我们既不能像原教旨主义者一样，以维护传统纯洁性的名义，拒绝学习外来文化与新的东西，也不能妄自菲薄，全盘照抄外来文化。惟其如此，我们才能在一个相互碰撞的全球化过程中，具备更加开阔的文化视野。

彭：艾芜先生的小说《南行记》让我们的想象力深深地触摸到了充满神秘感的云南——一个好奇与神往并存的“想象的异邦”。云南在人们的印象中似乎是一个十分边缘的地区，一个远离政治、经济、文化中心的边疆省份，但实际上却并非如此，从历史的脉络来考察，她一直有着一个向外开放的传统与机制，比如从古至今，云南都是与东南亚通商的重要地区，而这对汲取外来文化显然是有好处的。

鲁：你说得很有道理。就像云南这块土地宽容地让各种动植物集居生存一样，云南这块土地自古以来就有着广纳百家的巨大文化包容力，各种文化思想都很适宜在这块土壤上发展生存。从早期的西方传教士在此地传教，到中国西部的第一条铁路——滇越铁路的出现；从中国最早的军事院校之一“云南陆军讲武堂”的创办，到闻名海内外的西南联大在云南办学，都可以生动地说明这一点。从这样的角度看问题，你就不会对云南当代艺术的迅速崛起感到奇怪。可以说，厚积薄发是云南当代艺术这些年一直在国内十分突出的原因之一。

彭：我感到，具有相当辐射力的昆明上河创库艺术空间的建立，不仅为艺术家们提供了艺术活动的平台。也使昆明、大理、丽江等地很快形成了一条共享合作的艺术资源生态链。请问，这是否可以看成是当代文化与地域文化发生联系，并由之产生某种重大变化的文化现象呢？

鲁：这显然是一个值得欣喜的现象。它预示着中国的省会城市以及边远省份的当代艺术正在逐渐脱离北京或上海等中心城市的辐射与影响，它们在所谓的“艺术文化中心”之外，又建立了一些并不闭塞的艺术生态系统与一些交流的平台，这样，很多互动的、各种各样的东西，包括国际化的东西都能够进来，更重要的是，大家都能够以宽松和合作的心态，积极地开发和整合本土本地的一切社会资源，进而寻找到了参与全球性对话的立足点，而这对于形成具有中国特色的当代艺术是具有决定性意义的。它会使中国当代艺术更加多元、更加丰富。

彭：你这里其实又谈到了一个心态问题，这与云南人传统的生活方式是否有关联呢？

鲁：我觉得是有关联的。云南独特的生态使人们的生活方式更接近自然，我到云南去很深的印象是，大家都非常悠闲，生活得很审美、很人性，节奏也不是那么快。而在所谓发达地区，商业的逻辑明显支配了一切，生活的节奏快得超出了人的承受能力。这也严重影响了一些艺术家的创作心态。相对来说，与发达城市相比，云南艺术家似乎不太受经济物质条件的困惑，反倒是以一种非常平和的心态诚诚恳恳地做艺术，由于不太迎合市场，也不迎合任何人，所以他们的艺术既做得很真挚，也做得比较深入、扎实。看来，艺术的高品味，总与悠闲的生活方式有关，中国艺术界当前的主要问题之一是，有些人太浮躁、太急功近利。

彭：据我所知，一些作品是用丙稀材料画出的，为什么这个展览还叫当代架上艺术(油画)展呢？

鲁：这有两方面的考虑：第一，是为了和以前举办的展览保持有机联系；第二，是考虑到了国内部分油画展中也有丙烯画参展的现实。所以我们仍然沿用了以往的称呼，希望大家予以理解。

彭：那么，在做了这个展览以后，贵馆打算如何策划今后的展览呢？

鲁：这个展览其实和上次做的成都那个展览有相联系的地方，只不过是它更加强调流动的成分。当然，在策展的过程中，我们也发现了分地域做展览所存在的问题。实际上，艺术家选择居住地在什么地方，比如说居住在北京、上海或深圳等等大城市已经不太重要，当前信息的流通已经是非常发达，可以很方便地联络取舍。下一步，我们会不断地调整策略，并更多地根据当代艺术新的走向来做新的规划。上次我们在做“居住在成都”展览时已经谈到了这个问题，即一批生活在改革开放时代的年轻艺术家，在创作的主题与方式上已经发生了很大的变化。我认为他们是在用自己的个性化创作方式对新的社会进程发出积极的回声。因此，从明年起，我们会从那些带回顾性质的展览，逐渐转移到“面向青年，面向未来”的做法上来。在当前的情况下，做老一辈艺术家的展览已经越来越难了，这是一个不争的事实。

彭：改革开放以来中国社会的流动性日益复杂，文化信息的快速传递也部分抵消了人口和地理因素的限制，个人选择性时刻处在频繁而新鲜的流动状态中，每个人都必须最大限度地发挥个人的创造性。实际上，一个人无论身处何地何时，都不可避免全球化带来的巨大影响。请问，您怎样看由全球化引发的一系列问题？

鲁：全球化带来了全方位的交流，而这显然不仅仅是一种经济上的交流，因为经济全球化必然要带来文化与艺术领域的新变化。反映到艺术创作领域，全球化已经造成了东西方文化在各种场合中的相互碰撞与融合。我个人认为，在这样的过程中，尤其是要注意防止狭隘的文化民族主义与数典忘祖的文化犬儒主义。在前者，十分偏执的人由于设定了本民族文化就一定比外来文化优越的基本前提，所以，他们总是固守在封闭的框架内，不仅自己拒绝接受任何外来文化，还狂热地反对别人对外来文化的合理借鉴。在他们的思维逻辑中，学习外来文化等于反民族与反传统，而他们评价作品的标准除了来自传统，还是来自传统。但他们的的问题是，当他们以传统的方式继承传统时，根本没法子提出由传统向现代转换的革新方案，这使他们并不能完成发展传统与更新传统的历史使命。再来看后者，由于一些人设定了外来文化就一定优于本民族文化的基本前提，所以，当他们自觉不自觉地成为西方文化的“传声筒”与“复印机”时，同样不能提出由传统向现代转换的革新方案。伟大的卡尔·波普尔说得好：“如果碰撞的文化之一认为自己优越于所有文化，那么文化碰撞就会失去一些价值，如果另一种文化也这样认为，则尤其如此，这破坏了碰撞的主要价值，因为文化碰撞的最大价值在于它能引起批评的态度。尤其是，如果其中一方相信自己不如对方，那么，如信仰主义者和存在主义者描述的那样，向另一方学习的批评态度就会被一种盲目接受，盲目地跳入新的魔圈或者皈依所取代。”（注：见《框架的神话》，载于《通过知识获得解放》，P82，中国美术学院出版社，1996年。）再从另外的角度看，不同文化的相互碰撞既不可避免，又给我们带来了两方面的后果：挑战与机遇。不努力应对新的挑战，就会在很大程度上放弃发展的机遇。因此，怀着宽容的态度尊重不同的文化传统，应该是一个现代人必备的基本素质。我觉得云南艺术家在这方面做的较为成功，他们选择了一条很好的道路。希望他们的做法能对其他艺术家有所启示。

2005年8月12日于深圳

艺术的缘分总与云南的天空有关

叶永青 管郁达

管郁达(以下简称“管”)：叶帅，今天约你来主要是想聊一聊，今年11月份在深圳美术馆举办的“缘分的天空——2005中国当代架上艺术(油画)邀请展”，这是一个以云南为现场的、包括云南与这些年来迁徙和居住在云南各地的艺术家的展览。这个展览，是你牵的线、搭的桥，展览的题目也是你取的。为什么云南会成为这样一个国内外艺术家迁徙、流动、居住的“缘分的天空”呢？也就是说，为何是云南的“天空”，而不是别的地方的“天空”具备这种“缘分”呢？

叶永青(以下简称“叶”)：深圳美术馆这些年来一直很关注各种不同地区的艺术创作群体，也就是地域文化与当代文化发生的联系，和由这种联系所产生的不同的文化现象。在做了“居住在成都”这个展览之后，深圳美术馆把眼光转向了云南。之所以选中云南，我觉得并不是偶然的，云南确实是一个很有意思的地方，因为云南过去在历史上给外界的印象和我们现在所提供的艺术史上的资源是有区别的。从前，我们都认为“云南”是非常好谈论的一个话题，就叫“边疆”嘛，而“边疆”这个概念出产一种“少数民族风情”和“边疆文艺”的东西，“边疆文艺”是一种相对于毛时代的中国，在主流文艺思想和文艺政策上能够被明确界定的艺术。“边疆文艺”是一个很特殊的东西，如果我们谈论“边疆文艺”，不把当代艺术作为一个参照，就很难把问题谈清楚，也搞不明白为什么云南在今天会成为我所说的当代艺术风云际会的“缘分的天空”？因为在多年以前，有很多艺术家被“边疆风光”和“异域风俗”所吸引，但他们只不过是来采风的。云南事实上成了很多艺术家为逃避当时文艺政策上现实主义主题、千篇一律的工具论和僵化的教条主义模式的一块乐土，通过表现异域风情或少数民族风情，使其创作有别于主流意识形态和主题性、政治性和工具论绘画，追求一种他们所理解的艺术自由和多样化，这就是当年云南所起到的作用。我觉得，在云南产生过的最好的、最重要的艺术作品要数艾芜的《南行记》，《南行记》对异域的想象，是对大一统的国家主义集权思想的背离，一种乌托邦体验式的对自由浪漫的、遥远的边疆生活的向往。这一类作品还包括《山间铃响马帮来》、《五朵金花》、《阿诗玛》等等，和后来很多艺术家在云南的采风创作，云南老一辈艺术家，都有这种理想化创作倾向。我一直反对把上世纪70年代的绘画写生和当年老一代艺术家以风景为题材的做法相提并论，因为这是完全不一样的两个概念，因为当年的老一代艺术家，像廖新学、刘自鸣、刘付辉，包括后来的吴冠中、袁运生、丁绍光这些艺术家以及后来产生的整个形式主义画风，他们的作品其实是具有非常强的社会针对性的，所以他们的创作是和当时中国社会的整个历史文化情景有关的。可以说，那一代人影响了云南当时的风景写生画派，培养出了昆明特有的浪漫和理想主义艺术气氛。但是到了这样一批后来考上各个美院的风景画艺术家，他们在风景创作上的能量和成就是远远不能和前人相比的，都只是一些绘画初学者，而且没什么针对性，绘画只是为了练习外光和色彩。而今天又去画那些东西只是一种对青春的回忆，或是为了身体健康之类的原因，我觉得这种作品已经丧失了一些文化上的价值，人到中年的艺术家这样做，当然是一种寻根的冲动。但将其放大成云南新时期绘画的传统，就未免太自恋了，是一种文化撒娇。至于当年产生在云南的边疆风情画风，以及后来发展出来的“云南画派”，如：丁绍光、蒋铁锋、姚钟华，这些艺术家其实是“后文革”意识的一种体现，是具有历史意义的。所以，云南现代主义的启蒙运

动可以上溯到上世纪初的护国运动、抗战时期的西南联大以及新中国早期的边疆风情画以及后来产生的形式主义画派，其中我们不难找寻移民文化的线索和影响，以形式主义为主的云南画派风格，也得益和成形于一批“文革”前毕业于中国中心城市后来到云南的艺术家。这种状态一直持续至今，与‘85时期，包括新具象运动、西南艺术研究群体、“南蛮子”在内的一些现代艺术群体，以及上世纪90年代一些当代艺术实验中的艺术家是有承传关系的，这些都是产生在云南本土的现代主义萌芽，是接受外来影响造成的现代主义冲动，比如当年出现在云南的大规模的“写生”现象，实际上都是由上海、北京的很多艺术家来云南采风写生所推动的。一个有趣的现象是，当时创作出最有影响的关于云南的作品的艺术家都不一定是云南本地人，包括《五朵金花》、《阿诗玛》都是采风式的对异域风情的想象。美术方面，像袁运生、吴冠中、肖慧祥等形式主义大家，包括文学方面的艾芜，他们都只是把云南当作一个采风题材来进行创作。而云南本土的现代艺术运动也是从‘85时期，以毛旭辉、张晓刚、潘德海为代表的接受西方文化和外来影响的“新具象”运动开始的。一个是早先由外地艺术家来云南采风写生推动的形式主义云南风情画；另一个是云南本土受外来影响产生的“现代主义冲动”，这两个线索原先都是在各自的方向上发展，到了上世纪90年代的上河会馆和创库的出现，引发了新的艺术交汇和流动的空间和艺术移民，这些潮流开始汇合在一起，云南现代艺术的生态出现了根本的变化。

现在很多艺术家来到云南建立了自己的工作室，这样，云南也就不仅是一个采风、观光的地方了，他们有很长一段时间会居留、生活在云南进行艺术创作，而这种像候鸟一样迁徙的创作方式和生活方式，肯定会给云南当代艺术本身带来了很大的冲击。因为这不仅是一种地理视界上的变化，更重要的是一种文化生态的变化。这种变化一方面提示云南本土艺术家，他们也和当今生活在中国和世界各地的其他艺术家一样，可以在同一个平台上来进行艺术创作、分享文化资源；另一方面，中国与世界各地的艺术家也可以选择到云南本地来进行艺术创作、分享各自的艺术经验。以互动的方式，从两个方面把在云南的艺术家真正引入到当代文化的语境和文化氛围中来进行交流，所以，我认为这是云南艺术生态发生根本变化的一个前提和基础，而这个前提和基础正好是深圳美术馆这次“缘分的天空”展览策划的一个脉络，构成这个脉络并在其中起重要作用的是入选这个展览的十四位艺术家，这是一道很奇特的艺术景观，入选十四位艺术家中有一半以上并不是长期生活在云南本土的，他们是：方力钧、岳敏君、何云昌、张晓刚、曾浩、韩湘宁、叶永青、甫立亚、史晶等，他们分别生活、居住在北京、台北、纽约、大理、昆明和重庆等地，而潘德海、唐志冈、毛旭辉、李季、栾小杰等艺术家虽然长期生活在云南，但也经常外出旅行，被称为“候鸟”型的艺术家。选择这十四位艺术家和一些展览通常的做法是不同的，没有局限在以地理的位置来划分、选择艺术家。不同地域的艺术家可以在同一时间中讨论他们彼此关注的问题，这恰恰说明了当代艺术产生的可能性，也是当代艺术特别有意思的地方，它与今天的时间是有联系的，更接近当代艺术的概念。这就是一个时代所带来的变化。其实这些艺术家大多数我都是很熟悉的，有意思的是这种变化为什么会出现云南？最重要的是，它和我们以往讨论的区域艺术，与从前的“边疆艺术”是有很大的反差，以往的讨

论是将云南放在一个“边疆”的概念中，它向社会提供的就是少数民族风情和奇风异俗，但今天在当代艺术的氛围和展览中再来讨论政治、历史、社会、地理资源对艺术家的影响，云南这块天空对艺术家的影响，则可以引申出很多很重要的关于当代艺术的概念来。今天每一个艺术家的创作都与某个居住地有着耐人寻味的联系，地方的因素就如同地方的饮食和地方的口音一样，在个人和国家的经验之外产生作用，每一个艺术家在不同的地方创作出与地方相适应的作品。在这样的现实中，意味着日常生活每每遇到的自我定位的问题，云南对于今天旅居和居住在云南的艺术家意味着什么？如何在捍卫一个文化的同时不将它僵硬化？怎样在强调我们自身和地方内部的改变必要性的同时防止变成现代性的玩偶？彻底的拒绝外来思想实践会产生什么样的精神乃至具体结果？接受外来影响而放弃自身文化背景又会导致什么样的后遗症？所有这些问题都可以归结为一个存在主义的问题：我们如何在云南的天空下生活？

管：我一直在想，在很长的一个时期，“云南”在人们的心目中一直是一个类似人类学的概念，叫做“想象的异邦”，有点像19世纪西方的浪漫主义对东方的想象，中国与云南本土艺术对当时的国家意识形态主流艺术的逃避，这种艺术上的变革往往才会用一个别样的“他者”来抵抗，那么这个“他者”是什么呢？是不是就是你刚才讲的“边疆文艺”“民族风情”呢？我一直把艾芜的方式放置到早期文化人、艺术家对云南的当代表述当中来考察。我认为艾芜的方式提供了一种别样的边疆现代主义经验，可以说这也是一种模式了。在当时国家意识形态的主流话语，即工具论的革命现实主义占据至高无上地位的那个时代，边疆文艺经验正好成为这个主流话语的替代品。我觉得当时在云南采到“真气”的艺术家，恰好是把这种边疆文艺经验与自己的艺术个性进行了新的融合，从而开出一片新的天地。

叶：现在，艺术家到云南来其实是获得了更大的自由，因为云南的确是一个可以让身心松弛下来的地方。我注意到方力钧在一次访谈中也谈到了“业余性”的问题，他说他希望通过开餐馆来把艺术搞成“业余的”，虽然目前他不愁吃穿，也不愁钱，但要靠卖画为生，这样的生活，他认为是不正常的。我觉得这种心态也与他在云南的生活状态有关。在云南，你会具备一种和在北京或在一个文化中心里成长起来的艺术家不一样的看问题的角度。在北京，方力钧开了一家叫“茶马古道”的餐馆，实际上出于一种希望与人分享自己的经历的愿望，并且他把自己的经历拿出来卖了，在卖出自己经历的同时，获得了另外一种自由。这是很生活化、很具体的一件事情，挣到了这个零花钱，他就可以不一定靠绘画来养家糊口了，成为一个想画什么就画什么的人，他也是想获得一种自由。这种思想的基本源泉，我认为都和云南有关，和云南的天空有关，和他“候鸟”式迁徙生活有关。

管：所以，“缘分的天空”与其说是一个关于云南艺术家的展览、与云南有关的展览，不如说是讨论一种别样艺术方式和理想生活方式的展览。虽然寻求自由的人或者说追求个性的艺术家在每个地方都存在，但为什么人们都不约而同地选择了云南这个地方来作为一个艺术的聚落，这其实是非常值得思考的一件事情。

叶：是的。这个展览要去超越过去对云南文化边疆文艺模式的狭义理解和文化俗套，不仅是将云南看作一个地理的概念，而是特定的

文化空间和生活场域，在现代化、城市化和全球化的背景下，区别于我们熟知的北京、上海等中国文化中心的当代艺术的主流模式。讨论由云南居住、迁徙的生活方式影响下，在云南创作或进行部分创作活动的艺术家获得的更为远大的地理和文化的视野、寻求艺术创作的自由以及由此引发和形成的多样化的艺术生态空间的故事。

管：所以这个展览不是一个纯粹的关于艺术或艺术家的展览，它提供的也不只是一种单一的观点，与深圳美术馆不久前做的“居住在成都”那个展览不同，当然“居住在成都”也透露了成都或四川艺术家生活方式的一些信息，成都艺术家很聪明，特别强调手工性，风格很鲜明而且单一。整体的文化精神中有一种颓废的、享乐主义的倾向。

叶：云南为什么会产生那么多不靠谱的东西啊？但它偏偏就长在了云南。比如，史晶当时参加了创库“羊来了”的展览，他让我提意见，我说：“你是一个非常有点特点的画家，你的画没有问题，离开这里想办法去北京，云南养不住你。”还有像韩湘宁、方力钧、岳敏君这样艺术家为什么会到云南来？当然自然气候是一个因素，如果我们参照德国一些获得了权力和更大自由的艺术家的例子，用世俗的观点来看，他们是成功的艺术家、有能力的艺术家，这些艺术家就有了选择的权力。当他选择生活、工作、创作环境的时候，气候当然是第一个要考虑的因素，还有地域的差异性也是要考虑的，更重要的是通过漂泊、移动获得精神体验。这时，“边疆”这个概念就可以重新来界定了。选一个和北京、台北、纽约不一样的地方来做另外一个创作基地，这就是韩湘宁、方力钧、岳敏君、张晓刚他们的想法。

当然，“缘分的天空”不光是云南的，云南艺术的繁荣也并不完全是由云南人做起来的，它是由艾芜、吴冠中、袁运生等这些来云南采风艺术家炒作出去的，而云南本土艺术家在其中真正做出大成就的很少。游历在本土与国际间的艺术家的成就和声音盖过了众声喧哗，成为代表今日云南当代艺术面貌的力量。而这次展览几个本土艺术家被排除在外，我觉得很遗憾，它实际上意味着云南本土文化和现代文化对接、整合过程的失败。我也是云南人，而且我是偏爱失败的经验，我能理解一批艺术家在接受现代艺术过程中的艰辛和曲折，以及他们所做出的努力，这些艺术家作为个案研究是非常有意思的。正是通过居于隅角的云南的生活经验和艺术创作，疏离喧嚣的中心，脱离浮躁，让生命得以真正沉潜和放松。云南艺术生态其实提供出了一个界线不明却具有包容性的特殊的第三空间，这个新的生活工作的时空平台提出了对当代社会单一的价值观念的反向的思考，不分边界、学科、等级，不分主流和民间的艺术和文化间的不同价值和差异得以并存。所以在云南当代艺术这块富于想象力的天空下，包含着远远超出参展的十四位艺术家之外的更多的艺术家付出的努力。他们通过无数艺术上的成功和失败的实验与冒险，形成了如云南天空般丰富和多样化的艺术景观。

2005年2月26日于昆明



方力钧

方力钧作为中国新艺术潮流最重要的代表人物之一，与这个潮流的其他艺术家共同创造出一种独特的话语方式。其中尤以他自1988年以来在一系列作品中所创造的“光头泼皮”的形象，成为一种经典性的语言符号。它标志了当代人一种人文和心理的感觉。方力钧通过人物表情的嬉笑和发呆，或是打哈欠之类的无聊表情，或是他们的背影和后脑勺，使画面中出现了一种无意义的消解现有意义系统，具有叛逆、嘲讽意味的形象。而且，他的光头形象又多选择自己、自己的朋友作为模特儿，使得这种嘲讽成为一种自我嘲讽，因而变成了对意义系统自我逃离的形象。

栗宪庭







2005.8.15 140cm x 180cm 2005 年