



【鸟No.1】叶永青 布面丙烯 190×150 cm 2000年

一次关于艺术创作与地域关系的谈话

郭延容 整理

- 时间：2000年6月21日下午 晴
- 地点：昆明市翠湖公园老知青茶馆
- 参加人员：毛旭辉 叶永青 唐志冈 李季 刘建华 武俊 潘德海 杨一江

叶永青：

这个话题我们曾经多次谈过，对一个艺术家来说，居住地或者是故乡，对他的艺术通常有一种潜在的影响，而且在个性、国家的文化身份之外，地方性是对艺术家影响至深的因素。云南的艺术家，都是在这片红土地上开始接触到一些艺术的情况，针对中国社会的现实，并把西方的现代文化作为一个参照系统，每个艺术家都伴随着这样的艺术生涯成长，从自己的居住地和内心逐渐地走向更广阔的地理和心灵的视野。也许这是中国艺术的一个缩

影，从一种非常地方性的艺术的参照，慢慢地打开眼界，从而将自己的艺术放到一个交流的国际化语境中去，并在其中判断自身的文化属性，越做越专业。但我自己应该是一个例外，因为我不只在云南，如果要从云南说起的话，我觉得还是先让在昆明的艺术家先说一下，最后我再谈。

毛旭辉：

地域性的问题是当代文化中一个越来越普

遍的话题，对于国家来讲，地域性是与之俱来的东西。从我们一开始画画，一个非常特殊的地域环境，比如红土地、蓝蓝的天空，多民族的居住地就与我们相遇了。由于我是在文革后不久上的大学，接受了现代文化，所以大学出来之后对所谓的地域性有所抵触，虽然开始也受到，象袁运生、吴冠中、姚仲华、丁绍光这些比较注意形式美的画家以及边疆文化和景色的一些影响，但慢慢地对这些东西产生了怀疑，想从单纯的表面的地域性概念里摆脱出来，去面对自己真实的人生感受。80年代初出道的艺术家更多地在地域性作为一种内在的东西来看待，而不是作为一种表面的符号来使用。

唐志冈：

上次谈这个话题的时候，我比较赞同作为一个画家因其所处的环境而比较强调地域性的看法。今天我可能会有其它的一种感受。用我在北京的那几年学习作为参照，当时很长时间在昆明，语言方法上很难和北方和中心文化对接。

武俊：

从云南的地理环境、历史文化和国内其他地区(尤其是文化中心地区)的比较来看，有很多独特的东西。其中很重要的一个因素，就是对传统的迷恋非常淡薄，即没有中国古典文人画传统，同时，也缺乏欧洲传统绘画的纯粹。从另外的角度看，由于远离传统和主流文化，使发展中的云南当代文化便有了很大的兼容性和创造性。

李季：

地域性这个话题谈过多次，每次都显得特别难谈。因为我觉得西南和北方的地域性差别反映得较为明显，北方艺术更观念一些，做得比较冷。西南艺术就算是做得观念的也都有一种人情味在里面，做得比较有色彩，情感因素比较重一些。特别是云南的艺术家，观念的东西少得多。当然北方艺术更综合，因为他们是全国各地的艺术家汇聚在那里，各种信息在那里交汇，还有国外的各种思潮，都对其产生着影响，这就使得艺术创作具有丰富性和浓厚的潮流性。云南的艺术家相比之下显得地域性比较突出。

杨一江：

我在北京上学时的状态与回来以后就不一样。在北京时，绘画的状态也好，语言的选择也好，和回来后的区别非常大。在那边真是有点“侃”的态度，拿起画笔就有点要“侃”的感觉。好象画画“侃”起来是一桩比较潮流的事情，很当代的事情，跟传统的创作态度有所区别。回来后状态从“侃”上往回收了一点，倒不是自己怎么了，是大家都不“侃”了。所以自然地就有一种往里收的感觉。

潘德海：

我原来是东北人，在80年代初来到云南，跨地域了，是从一个极端到了另一个极端。后来又去了北京，这种走来走去似乎出乎我的本性，这也可能无意识地受到爱动的本能的引导所致。对我而言，区域性是一种相对性的存在，而艺术的创造性，则产生于不同区域的互动、游离、融合变化之中。但每一个人的体验会有所不同，当一个画家在某一个地方呆着，以自己的方式画自己的画，以他特有生命状态和体验，在一种相对封闭状态中，体会一种超常思想飞跃。这思想无论发生多大的变化，对于一个在状态中的人，都是极其自然的和本能的，从这个角度来看，艺术发生都是从某一个具体的点开始的，由小变大，由弱到强，但这个发生的点，是建立在一个很大的面上的，正是，我们内心所有的一个很大的参照物，比如，宇宙、世界性或者东方观念。这种互融性，或同时性的存在观念，对于一位从事艺术事业的人来说很重要。

对于我个人来说，毕业后就跑到了云南去，当时，每个人都面对自己的理想和现实的冲突，其心理本就复杂了，又赶上刚开放的气氛，受到大量外来文化清洗，遭受很大刺激。自然会产生很多问题，当然想得更多的是艺术问题，接触更多是国外的哲学，现代艺术和文学，吸引了我们更多的是未知领域的东西。过了很多年，现在又开始提到了区域性这个问题，我个人觉得，区域性的提法，不够确切，这种概念，如果放在80年代之前比较合适，放在今天好象没有足够的说服力。因为全球化进程正在影响着每一个角落的人群，空间和距离的感觉正在消逝，于是我们面对更为重要的是个性问题，是自我保护与可持续发展的问题。

90年代初，我又去了北京，在那里又生活了多年，我又体验到了，南北不同，有些差异，在那儿，信息广泛，个人化的东西很容易受到影响。

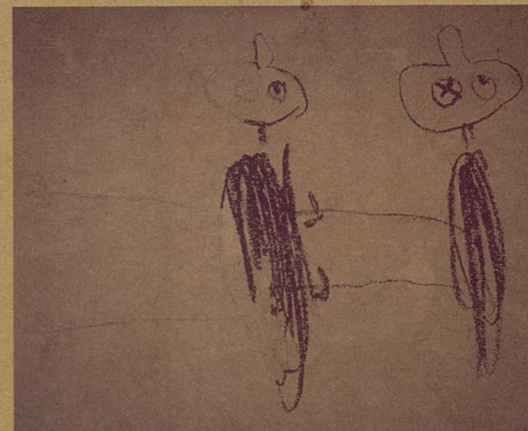
叶永青：

刚才，大家谈得更多的是从不同的方面在云南这个地方和其它不同区域的比较来找到自己的感受。确实，艺术就是这样，发生在西南或者昆明的艺术是在这片土壤上自然而然地生长出来的。而且每个艺术家在一开始接触艺术，或者进行创作就必定在特定的地域里面。地域性这些概念是外在概念，是一个文化概念，而且一开始不在艺术家思考的范畴里面，一开始艺术家只是根据自己的经历、阅历一步步地在从事自己的东西。但艺术是一种交流的东西，在交流的过程中就会发现自己的东西在同世界对话的过程中被先入为主地归纳到一个系统里面去了，比如说你的东西，是属于西南的，这是一个外在的提示：你是云南的艺术家！然后再回过头来审视自己的作品，跟自己身边的群体相比较，慢慢地来发现和体会自己的特点。这时艺术家就开始有一个角色的转

换，从一开始只是为自己作画到后来则是在一个文化情景或者说是文化场景中作画。发现艺术无论怎么变化、怎么发展，都有一个上下文，或者说是有一个文化情景，是一个有背景的文化属性。象西南艺术，发生在一个特定的情景中，这种特定的文化背景或地域有一个特殊的关系。比如西南的艺术、云南的艺术家，从传统上来说，由于特殊性的地理位置和文化氛围，和其它地方相比有不同的资源，不同的生存状态，这种东西在很大程度上影响了艺术家，我们前辈的艺术家所具有浪漫的、矫饰主义的气质，像云南的重彩画和形式主义的画家。他们当时比较多地从少数民族的民间的艺术中来吸取一些营养，或者是从形式上的东西里寻找边疆的风情，别于当时流行的艺术样式。他们也是文革后美术重要的一支，他们想反抗的是前苏联的现实主义的模式，和文化大革命红光的东。但80年代以来的艺术家参照的文化情景是西方的现代艺术和现代文化，以及中国改革开放以后剧烈的社会动荡和社会变化的现实，使艺术家的目光和焦点一直针对现实，在中国近20年的美术史上，西南艺术家起着重要的作用，象四川的伤痕美术，这种批判现实主义的东西的出现与文革时的美术划上界限。后来四川的乡土油画，也是与

很多个人的经历和生活经验有关，现在到我们这一辈，如毛旭辉、张晓刚、潘德海、在八五新潮的时候，对乡土风情进行了另外一种背叛和反动。这时，我们接受的东西和参照的模式都不一样，早期的艺术家所参照的是法国巴比松画派那样的一些东西，反映质朴的农民，用人道主义的一种关怀来批判中国文革时那种虚伪的艺术模式，同情小人物。到了八五的时候，艺术家开始接受西方现代主义的思想，直接导致了艺术家文化上和艺术上的选择。西南艺术做出的一个重要贡献就是把超现实主义引入中国的美术界，所以在当时的一批作品里都不约而同地有超现实主义的因素，和意向性的表现主义相暗合的因素。实际上中国艺术与西方艺术的差异，在很大程度上还不只是一个地理的概念，还是一个时段上的概念，就是在不同的时间上对西方的、或者是近代以来的文化的影响的接受程度，在接受的过程中又根据自己的现实和艺术家的个性发生一些变异，形成一个地方性的、很特殊的风格意向。这种风格到了90年代面临很大的考验，因为艺术家的身份和创作的情景又发生了很大的变化。在90年代以前，中国艺术家一直把西方的艺术作为一种参照系，但这个参照系是间接的，是一个文本参照系。但90年代以后，很多中国的艺术家通过参加一些大型的重要展览，和直接的国际交流，这时艺术所面临的问题产生了很大的变化。中国艺术到西方去带来一个问题，文化身

份的问题。你自己做任何东西，到国际性的场合，人家都说你是一个中国的艺术家，所有的东西都马上带上一个新的地方性标签，不管你是什么风格和艺术语言，都是中国的现代艺术或当代艺术，这种不同文化的冲突问题，文化的成见和偏见就出来了。这种提示都是外界的，和每个艺术家早年的经历是非常相似的，就是无论你的初衷是什么，但社会以另一种眼光从外界来看。中国这样的地方性文化问题到西方去，对话的过程中带来的问题是自我和他人、知识和权力的问题。所以，这时中国艺术家的作品关涉已经不仅仅局限于中国艺术本身了。今天，艺术家本身一方面浸淫于母体文化，但同时又受到世界多元文化的影响，这种混杂的身份和当时土生土长的艺术家变化很大。今天，在这个国家参加这个展览，明天又在那个国家参加那个展览，艺术家成了一个文化游牧者，在这种环境里，一个艺术家再回过头来看地域性这个概念的时候，他的角度和眼光与当年就不一样了。开始，中国的艺术家中只是把地域性当做一种特产，当作一种非常简化的东西推向世界或者是世界的，但到了现在，由于艺术的情景，地域性的概念，或者文化身份的探讨，每个艺术家对艺术的理解产生了很



【鸟No.3】叶永青 布面丙烯 190×150 cm 2000年

大的差异，地域性就变成了一种对话的资源，而且这种资源在一个新前提下展开，首先是在当代性这样一个前提下，在整个西方一百年语言实验的成就基础上来演变展开，利用自己的文化的特点，而且在看待这个文化特点的时候，是将其作为观念方言来处理的。其次是建立在对话的基础上，因为从国际环境来看，辩证地来看任何地方、任何艺术都有其地域性和它自身的特点。比如加拿大的地域性，莫桑比克、印度、古巴等的地域性，这种各自不同的特点之所以可以大家来交流，首先是有个同样的前提，就是对当代性问题进行不同角度的讨论，劳申伯曾经说过一句话，我感受特别深：“共享不同——世界如此亲切。”

毛旭辉：

地域性其实是文化的课题，在不同的时间段和历史时期对地域性的理解和要求，对它的重视程度是不一样的。它是一个可利用的资源，也是一个可以反对和超越的东西。其实地域性最重要的东西是它联系着艺术家的生存感受，这才是本质的。因为每个艺术家都不是生活在真空中，总是在特定的时间、地点里工作，那种具体的生存感受怎么上升到一种可以交流的东西，这是艺术家面临的重要问题。怎么把地域性、生存感受上升到当代的层面与别人交流时产生共鸣或异议，这也许才是需要关注的一个焦点。

唐志冈：

我接着我刚才的话谈。我以前所想到的地域性是停留在一种地理位置上的地方概念，从地理位置上来考虑的。早年在北京学习的时候，其实是以一种地理概念上的地方文化来扮演角色。后来我常想，很多画家生活是非常游牧的，从这个国家到那个国家，长期漂流，如果从地理角度来评价他们的话就会很难谈清楚。所以是不是可以换个角度呢？我觉得是不是可以从你的开始到昨天这段时间来理解地域性这个概念，就是历史地来看，从昨天之前的那段时间来讨论画家的属性，他属于什么，这样就好理解了。因为每个画家都是在他昨天的基础上往前走，不管到哪个国家、哪个地方、哪个时期、哪个阶段，像刚才叶永青说的阶段性、时段的概念，这样来考虑就会清楚和容易得多。

李季：

我自己在创作的时候，更多的是考虑一种非地域性的，似乎更强调和外面的参照，但地域性的因素是与生俱来的，有时候就像说英语一样，说得再好都有一定的地方口音，这就是一种地方性。我们不可能用昆明话去进行国际交流，必须选用一种别人都能接受的语言方式，比如，英语。既要让别人知道你在做什么，又要有一种和你生活有关系和你的民族有关系，甚至与你自身有关的东西。参照和交流就很重要了。因此我们创作的时候，从某种意义上来说是在消解地域性，但不管你怎么做都带有一种地域的特点。

毛旭辉：

从根源上讲，每个地方的人文气氛、地理位置就是地域性。在昆明画画一个重要的影响就是阳光、外光。原先昆明有许多外光派画家，在70年代很流行，许多人学画一开始就是去画风景、画外光，而不是去画石膏，与自然发生关系，而非很学院派的，这是一个特点。还有昆明阳光强烈、明暗反差大，所以往往画不出四川那种灰蒙蒙的感觉。他们四川画家的画就退得过去，所以他们理解俄罗斯的绘画要容易一些。而云南就容易画出表现很强烈的作品。

武俊：

从我个人的角度看，云南艺术里边有一个很重要的精神内核：人文热情和生命意志。这块土壤上的艺术家走出去，或者是外地的艺术家来这里居住，或多或少都会带上这种情结。就象刚才李季讲的那样，纯粹的观念在这片土地很难快速发展。可以说，随着潮流的转换是较慢的，这可能是不足的一个方面，但也是地域文化的一大特色。只有在更高文化层面上的



【紫色歌谣】武俊 布面油画 116 × 91 cm 1996年

参与和交融，才能更好地体现这种文化内核。

毛旭辉：

我们在云南画画，更多的是和很遥远的那些思想发生关系，因为云南地理位置很封闭，过去我们常说，这里是火车的最后一站。但恰恰这种地方的人对很遥远的东西感兴趣，有一种向往。这就是一种地域性产生出来的心理状态。昆明并不是一个很现代化的城市，没有美术馆、没有良好的艺术系统、没有收藏、没有好的展示条件、机会，所以导致一种“生活在别处”的感觉。这也是一种地域性。今天坐在这里的艺术家很有意思，潘德海、刘建华，一个从东北来，一个从江西来，移居到昆明这个非中心城市，其它大都是在这里土生土长的，如果试图用地域性来概括这些艺术家的创作，一下子是很困难的，不容易划等号，很难归纳在一个概念里面。

刘建华：

刚才大家已经谈了很多，我想谈一些个人的体会。地域性的话题已谈了很久，大的方向大家都是一样的，每个人在理解和做法上可能还是不一样。一个昆明艺术家到北京去，作品放在那里肯定与别的艺术家的作品不一样，中国艺术家的作品到国外参展的话，肯定也不一样。记得95年威尼斯双年展的主题叫“身份与差异”，这个展览当时已经把地域性、国家性、

区域性说得非常清楚了。我们今天谈的实际上是对这些东西的一种感受和认同，是谈每个人的想法，不是在谈一种不一样的东西。艺术家在创作过程中能经历很多不同的感受，做出来的作品肯定不一样。我是一个从外地来昆明工作、生活了十多年的艺术家，而现在又回到20年前(我上大学之前)熟悉的材料(陶瓷)上，这与个人的想法、经历不同有很大的关系。在94年我做的彩塑作品里有一种生命状态的语言形式，或许这也是我当时对生命状态的一种体验。那批作品一看就觉得跟云南有很大的关系，当时也是来昆以后在生活上最困难的时期。现在又重新用陶瓷，回到我非常熟悉的材料上面，但这跟以前在景德镇工作8年时做陶瓷的感受完全不一样。去年我在景德镇呆了三个半月，恰巧北京的徐一晖也在那里做作品。我们就在一起谈一些这方面的问题，我跟他在做陶瓷材料方面的感受又完全不一样。

潘德海：

我刚从东北来的时候，云南对我来说，是很有吸引力的，它毕竟和北方有着天壤之别，很多方面都不一样，我当时觉得应该离开自己熟悉的地方，到外面去看看，这实际上是一种想象的魅力在吸引我，如果我这一生做了什么重大决定的话，那么这个只身前往云南是我一生最大的决定。但在当时我也并没有觉得很特别，只觉得是一种生活方式的选择，突然来到一个很陌生的地方，对于一个艺术家来说，是一件很重要的事情，对观念具有启发性。新的地方会重新创造一个人，至少会改变一个人的某些部分，会在某种日常生活的陌生中，重新发现自己生命鲜活的能力，这种生命再生的能力，会引导或转换成某种顺其自然的艺术方式。比如那种云南特有的酸腌菜，每次吃完饭，我都要吃上二两，直到拉肚子为止。莫名的冲动，莫名开始画抽象的画。一个偶然的的机会去了士林，我当时一下子被突然出现在眼前既熟悉又陌生的巨大形态所震动，实际上当时头脑



【宠物】系列 李季 布面油画 162 × 130 cm 1999年

里面一片空白，从来没接触和体验过这样的情境。整个视野里全是红色堆积物，周围没有任何东西，天是蓝蓝的，一切都是静静的，一点风也没有，我觉得语言无法说清楚。我当时应该说是一种狂喜的状态，不停地画了许多素描，又画了很多油画。对我个人来说，发现士林对我的艺术发展影响很大，后来艺术上一系列的重要变化，都是与士林发生着某种联系。在我们的很多种情境中，一个不期而遇的瞬间，就会由此改写人生的历史，谁也不会想到开始和后来竟有那样的不同，比如：我不来云南，而是去了其它的地方，那我又会是什么样子，会不会是一种完全不同的模样？

后来的《包米系列》作品也是在不知不觉中产生的，一开始，自己也不清楚自己要干什么，要画什么，怎么画，全不知所云，后来画来画去，逐渐能感觉到了一些可察觉的迹象，然后，才在那种不同形态感觉中，逐渐画出团块和圆球以及接近包米最初可供辨识的东西。

杨一江：

我自己学画，刚开始象大毛说的那样，也是画风景。以前“上山下乡”插队，画“农民画”。大毛是带队干部，也下来和我们一齐画。那时候都在讨论颜色如何才画得亮？后来考到北京，就接触到许多名作，70年代末期，主要是苏派的，李天祥等老先生的作品对我影响很大。起先画得“纯”，看到这些画后又画得“灰”了。这又是地域的影响。在北京学画最先看的听的都是这些，尽管来过一些国外的古典作品展，主要受的还是苏派的影响，多少年下来就成了一个情结，即必须把形、色、体画得很“到位”。教师坚持这么灌输，最后成了身上割不掉的肉。随后袁运生、陈丹青他们“上课”也了解了不少其他画风的东西。

毕业后，叶永青、大毛、刚儿、潘德海，我们这些在各地念书的朋友聚到了一块儿，大家其实带来了各地不同的东西，对造型标准，艺术都有了不同的理解。不久，这帮哥们投身到“八五”思潮中，搞得轰轰烈烈，我非常关注，觉得有冲击力、有意思，但不是那么习惯，丢不开养成的趣味，仍然向往以前那个方向。所以再考回去读书，了那个心愿。但这一次感觉全变了，学院派的东西已经没劲了，或许学院还是学院，但周围涌现了更有活力的艺术。而且，我的眼光也在昆明接受过洗礼。记得当时美术馆展出不少学院的美术作品，十分沉闷，而中国参展圣保罗的不少作品就有一种“挠过来”的张力，还有其他不断发表的新写实作品。这些经验对我触动很大，也是我下决心告别学院派的原因。不去北京或许我永远都怀有那个情结，去了，那个情结就消解了。这之后，我被当代艺术吸引住了。有人问我这么做算不算一种投机行为？是不是出于一种急功近利的考

虑？我认为主要是在北京的经历造成的。不论作品有没有出路，我还是喜欢画画，而要能画下去，要能让自己喜欢，就得画点有意思，有活力的东西才行。何况自己的工作就是教书，就是搞学术的。

李季：

我现在关心的创作上的问题是，如何面对新挑战，甚至是走向自己的反面，走到一个和自己的一贯性完全不一样的层面上去。我有一次和叶永青聊天，他提到了这个问题，一个好的艺术家常常是走向自己的反面。我觉得特别有启发性。艺术家不断地挑战自己，这样艺术创作才会有意义。如果某种艺术创作是从一种感性走向理性，从具象走向抽象，我觉得这样的艺术是走向自己的反面的一个过程。

武俊：

谈到个人状态，我属于绘画经历比较长的



【开会系列】唐志冈 布面油画

那一类，很多因素都会在作品中显现出痕迹。从90年代切入当代文化，表现主义是最早的选择，在创作中注重个人经验并与当代文化的融合。以后，慢慢返回到具有浪漫主义情结的人文关怀中，体现出自己的特点。现在，也在想怎样从以往习以为常的东西里摆脱出来，如何更单纯化。当然，也不回避自身的文化经历和积淀，最终目的是达到更纯粹的表现。

毛旭辉：

我还是觉得地域性的讨论很重要。第一，关于地域性的讨论，我希望是一种积极的文化保护主义，也就是对各地不同的文化现象的一种保护和尊重。这关乎到文化的民主进程，这将有深远的意义。今天全球化的进程是摆在我们面前的事实，已经成了生活的一部分，今天我们谈到足球、欧锦赛，我们熬夜在看，与欧洲同步，对场上发生的事作出反应，这是非常直接的事。欢乐和痛苦一起融入其中，参与其中。全球化进程已经到了和你分分秒秒

联系起来的时刻。在这种时代，来看地域性，我就对那种根源性的东西感兴趣。也许因为年纪关系，人到中年就会有一种反省的心态看过去，你有理由站在这个位置上看过去发生的一切，经过一些清理，能找到一种延续性、归纳一下的话，西南的艺术，或者说西南那些有意义的艺术家，在80年代崛起的艺术家，象刚刚潘德海谈到的士林给他的启示，吃云南的咸菜什么的，其实是生动地诉说着西南艺术的一种自始至终存在的自然性、生长性，对西南艺术家来说，那种类似植物的生长性的脉络是十分清晰的。

叶永青：

因为从西南这边的艺术家来说，还是有一个基本的共同特点，就是这边的艺术家，他们都不是从一个文化的一个点上或者从一个切入点上来突然寻找艺术发展的前景，而是象一棵树一样，一点一点地伸展出来的，他们都是慢慢做出来的。但是，这种东西，你做到后来，产生了一些与初始相去甚远的东西。早期我对艺术的理解是基于一些单纯的原因，这种单纯的东西一直支撑到了今天，但今天的世界早已不再单纯，所以到了今天仍能持有那种单纯的话，实际上是一种热爱，这种热爱是艺术家一种非常可贵的品质。但我自己同时觉得仅有单纯或对艺术的热爱，在今天是远远不够的，因为处在今天这种社会里面，一个最基本的问题，就是实际上你看的世界越广阔，了解的事物越多，你就发现人实际上越局限，可以说人就是偏见本身。如果能承认这一点并把这种偏见表达出来，需要有对映时代和切换语言的能力。象我的艺术和生活经历，我一直生活在昆明和重庆，这种象候鸟一样来来去去的经历，这两个城市是非常不一样的城市，但这两个地方对我影响至深，重庆是一个工业城市，充满那种旧工业城市的气息，而云南本身的自然环境，从少年时代长成的经历，在我的记忆中充满热带雨林，富于梦幻的东西，这两者之间环境的距离很大，实际上，我是非常分裂的生活在这两个时空中间，所以最早的艺术一直在表现这种矛盾，或者是非常直接地在表达这种爱恨交织的东西。到了80年代从一个纯粹的描绘周遭生活的方式上有一个转换，而且当时觉得自己能通过艺术表达对社会一些关系的思考，当时有一种强烈的欲望想做一些文革到商业社会经历的作品，因为当时政治和商业的资源对我来说是非常有刺激性的东西，也是我记忆里面非常强烈的一种东西。当时花了几年时间作《大招贴》，也正是基于这样冲动的情怀，后来我将作品放到一个真实的环境里去，放进学校的招贴栏里时，突然发现它太象生活了，太象我们曾经有过的现实，我等于说



【鸟No.2】叶永青 布面丙烯 190×150 cm 2000年

是还原了这种经历，加上90年代，我的这类作品不断地在西方展出，这种经历使我有机会切身地体验到西方当代文化中的种种文化好奇主义的因素，在很长一段时间，我象躲避陷阱般地远离具有政治符号的图式，虽然保留了符号运用的倾向，但94年我改变了早期作品中的表现主义特征。开始做象一些碎片一样的东西，我期望达到的是既象真实又具有想象力的境界，一些符号，一些圈，鸟笼子，鸟的符号……经过不断的重复，变得具有象征意义，我是学油画出身的，但我一直对水墨、材料有情节，总觉得操作水墨、丙烯这些材料时会比较自如，和画油画的心态不一样，而且感觉那种信笔涂鸦的东西非常贴近自己。不断地重复一般人司空风惯的符号对我来说是非常有意义的，慢慢地变成了识别的系统和语言方式。去年，我在伦敦作一些比较大的东西，都铺在地上做，在做的过程中我接触到一些各种各样的艺术家，也启发了我新的想法，所以从伦敦回到去年年底我就停下来，什么也没画，做新的作品的欲望折磨着我，感觉非常痛苦，我意识到原有的路继续走下去没有问题，对市场也好，参展也好，要在里面混日子，慢慢地画下去没有问题。但关键的是自己没有画的欲望了，我始终把我的作品当做交流的东西来看。也许是我太过要求完美，不想做下去，到年底我终于做出一些东西，这些作品是将随意和涂鸦的符号痕迹，用最客观和准确的手法复制出来。作画方式也由自由挥洒的姿式改变为伏案于画的姿式，我希望营造的是一种对视觉经验的逆向性的陌生处理，所以那天和李季聊天，我就说这是走向自己的反面，我从很多艺术家身上都看到了这种走向，比如象张晓刚，他80年代表现主义风格的非常痛苦和非常梦幻的东西一直都存在，但是手法已经变成对柔和虚拟的方式和今天的环境相关的东西。这跟他自己的经验有关系，就是你能够有机会把自己的作品放在专业的博物馆、和一些比较有意思的艺术的空

间里边去的时候，你就会知道你的画配不配放在那里，或者放在那里面是一种什么样的份量、什么样的效果。包括毛旭辉的艺术也是从早期的那种非常有力量、非常张扬的、表现的、抽象的东西变成一种象征的、含蓄的东西，似乎是把自已激荡的情怀冷藏了起来，完全走到自己另外一个方向去了。但仍然可以感觉到那种根源性的东西，这是每个艺术家心路的历程，这是非常重要的，这种体会是在不断地交流，不断把自己的作品放到一个不同的场景而得出的。因为艺术虽然是自己的东西，但文化是有参照的，你能把自己的东西放到一个什么样的文化场景里面去，这个非常重要，作为一个从学院和特定的地方出身的艺术家，更多地被开初形成的观念牵制着，所以很多原来觉得非常依赖的东西实际上是对自己的羁绊，能够在这样的基础上超越出来，慢慢地走向出发地的反面，这个特别有意思，也是我们讨论地域性问题时当代艺术家所具有的活力之所在。

毛旭辉：

我还是接着叶永青的，来谈我们这一代艺术家的历程，它的变化、个人的艺术语言，观念与整个中国社会文化的变化关系，艺术家如何坚持一种实验性的态度，这个过程是非常曲折的。在80年代我们面临的是反叛整个“文革”美术的模式和后文革的包括乡土风、形式美等风格。那是一个狂热充满激情的过程，那时很难，不得不面对来自各方面的压抑，但更难的是90年代，在最初那些年，叶永青、张晓刚我们准备做中国经验展，大家对中国的现实和文化非常焦虑，感觉很沉重，对已经到来的商业化社会还相当生疏，在一次的讨论中，基本上是在重复一个古老的命题：我们是谁？我们从哪里来？我们要到哪里去？这种原始的寻问出自西南的艺术家，似乎在情理之中。但那时的中国社会正发生着巨大的变化，迅速地进入商业社会，大谈国际接轨，这对处于自然状态的西南艺术家是一种相当大的挑战。这种挑战直接来自现实和文化的巨大变化。我94年到北京呆了半年的时间，其中有家庭的原因，但主要还是想去文化中心感受一下时代的气息。面对新的艺术潮流，我有一种失语的感觉，我开始变成一个沉默的人，一些有见地的人对我说，现在搞艺术的背景变了。如果说“八五”时期是在进行一场国内战争的话，现在面临的是一个国际背景。还有一些有见地的人对我说，你的缘不在北方，你的风水还是在南方。我很看重这些见地，半年后我就回来了，我发现我在北京那个语境里根本无法画画，也无法正常地去思考。就象一棵树被移植到一个难于生存的土壤里，难于适应那里的气候。为了不使自己变成一个废物我还是回来了。同时也放弃了我的“家长”的主题。画“家长”的那种冲动已经随着社会和文化心态的变化消失了。我从身边的东西开始，从画静物开始。我觉得象我这种经历的艺术家不可能简单地去跟随热点和

潮流，那完全是对自己的人生和思想的反动。太可笑了！在心理上是是不允许的。但是要在这种变化中找到自己的语言太困难了，这种经历很难描述。在80年代我的东西是很热烈的，在呼唤或在反抗当中膨胀着一种激情，而当这个社会轰轰烈烈地在90年代搞起商业化的时候，我整个人好象冷却了。我没法与这个现实同步，我对90年代的整个感觉是比较冷的、沉默的，冷峻的艺术到了今天，我完全能理解吕澎在他新写的中国当代艺术史的那种心境，其实就是一种艺术的死亡，艺术走向反面，就是把艺术消灭掉。他有一种深深的忧虑。当然我们还在工作，还在实验，如永青说的：每个阶段都在实验。这种心态就是一种残存的希望。我们不愿简单地重复一种中心主义的东西，或者那些热点和潮流性的东西。我们还在按自己的方法去思考，画自己的东西，这就是一种价值，我现在的作品也走向了反面了，画得很弱、很冷、很虚无。走向反面，这导致了新的课题，但这种变化一定要找到社会和文化上的原因，不是简单地做视觉上的变化。

唐志冈：

大毛这种感觉我也有切骨的体会。在我去北京学习之前还是做了一些作品。受了西方一些近现代艺术的影响。早在“八五”期间《江苏画刊》发表的《军魂》组画，那种战争完了以后对死亡、对人道主义的关怀为主题的一批作品。后来去了北京学习，突然进入到学院派的体系里的时候特别的失落，特别不得逞，有障碍。感觉你完全不是这种语境当中的，特别压抑。这种时候，还是在云南这个地域的文化、精神、情怀的支柱上建立起了一种东西。我在部队生活了20年，只是作为一个穿军装的旁观者，不是真正的军人，我是坐在凳子上看那些军人的军人。所以和北京作比较时，我就显得闲散，象昆明这样每天喝茶，很无聊，疲惫的状态上来表现一种军人的生存状态，作了一批军事题材的绘画。这批画完了之后就下到地方，在北京当代艺术比较火热的时候，也是在云南这种远离中心文化的角度去参照北京那种文化的时候，作了一批“现在状态”的作品。那批东西现在看起来也很有地域性，而且是在昆明，在远离中心的这种地域上来参照别人，参照中心文化，所做出同样是很泼皮的、很艳俗的、很表现的东西。但跟中心的那套东西不一样，它是那个东西在遥远的云南的一个翻版。接着就到了艺术学院作“开会”。一直对具体的、幽默、现实的、直接的东西有很大的兴趣。后来这种东西出来以后有很多的麻烦，有压力。人们总爱对号入座，有很多困难。这个时候找到一条出路：做假。这是一种不自觉地“预谋”。要作假，要模糊直接性，要让你看了觉得不是但事实上又是。在这种状态上一直做到现在。



【入迷片断】希瑞·里希特 黑白录像 1999年