

从“庙堂”和“江湖”中回归到“个人”——叶永青访谈

From the "Temple" and "Wild World" to Return to the "Personal" - Interview with Ye Yongqing



#1



#2

本刊编辑部（以下简称“本刊”）：七七、七八级这一重要现象对川美后来的艺术产生很重要的影响。如果回顾梳理这三十年来历程，作为其中的一员，您认为应该怎样总结？

叶永青（以下简称“叶”）：整体来看，七七、七八级只是一批开启者。我不确切地将这段三十年的历程概括为三个阶段：它其实是从一种“庙堂”到“江湖”再回归到“家园”进而确认“个人”的进程。七七、七八级是改革开放之后第一批入学的学生，聚集了这么一群老的不老，小的不小的同学，年龄差距很大。整个社会背景是文化大革命刚刚结束，还是旧的体制和体系。在当时，一个年轻人想要扬名立万或是被人关注，唯一的途径就是参加“全国美展”。“全国美展”是种很森严的“庙堂”模式。正是这样一群调皮捣蛋的的毛头青年，用他们的创作“登堂入室”，打破了这样一种“庙堂”规律，进入其中，天翻地覆的搅和了一番。

但是这个过程其实很短暂，差不多就是从1979年开始到1982年左右，四川美院或者叫做四川画派最辉煌的高潮期差不多就结束了。那时产生了一大批从“伤痕”到“乡土绘画”的作品，以两次赴京展和一次在美院召开的全国会议为顶峰，到了“第六届全国美展”就基本落幕了。我记得四川美院在“庙堂”里遭到重创或者我认为受到了有意识的围堵，那一年几乎是全军覆没。好像只有龙全一张作品《基石》得了奖。其他的包括现在看来非常优秀的程丛林的《码头沿岸》几乎都被有意识拿掉了，除了少量展览入围，鲜有得奖。美展明显打压川美，与原来心高气盛的劲头一落千丈，四川画派摘金夺银的神话自此终结。我记得“第六届全国美展”后，有大量关于落选作品的报导和争议，《中国美术报》的头版就是我的落选作品《牧羊村的撒尼姐妹们》，落选的还有上海的俞晓夫他们，“六届美展”是往左走向回走的标志，重新变成歌功颂德加表现技巧。那次也是四川画派在整个当时的“庙堂”受到的遭遇。然而，创作上处于低迷的四川美院，反而在自身内部建立起来一种自我崇尚和日益固定化的模式，把四川绘画“小苦旧”风情画当做一种后来者的创作俗套和教条，在美院及四川、西南地区造成长久的影响。回想起来正是对这种陈腐的创作形式的不满点燃了反叛的

火种，为现代主义思潮应运而生理下伏笔。基于这样的情境，我那时是孤零零的星星之火，与川美当时盛行的风潮格格不入。不为人知处于边缘的与现代主义思潮相关的创作和实验，却给予另外一些更年轻的文化持有者提供了新鲜感和可能性，仿佛找到另外一块地盘，这个地盘就是——“江湖”，江湖其实就是一个通过艺术超越地域的束缚走向世界，它与后来的“85新潮”美术遥相呼应，在四川美院低潮期，在美院及其周边却逐渐聚集生长出一些超越出学院体制之外的艺术人群，1986年我和张晓刚将西南研究群体活动带入川美，虽然招至当时校方的极力压制，但仍在青年师生中渐渐成长出一股学术力量。在这样的一个背景下，在川美发生的艺术改变和学术参照开始进入到一个与现代主义相关的更广泛的语境之中。

这个线索发展到九十年代，一系列的体制外发生的学术展览冲击着学院，以“中国经验”、“陌生情景”、“切片”展览为标志的艺术家们的创作实践，产生了一代又一代的影响力，川美重新成为中国当代艺术的重镇。在九十年代后期，忻海洲、钟，郭晋和张斌等已经开始在市场上或国际的舞台上获得一些展览机会以及交流的经验，这些经验方法被带回到四川美院的教学中，同时形成了后来的包括一些从美院毕业以后仍然热爱艺术，愿意以自由艺术家的身份生存的以何森、陈文波和赵能智为代表的“黄漂”以及李川、李勇和任前等为代表的一大批实验艺术青年……这样的背景下形成了流动的，全球化的多元混杂的学术景观。四川美院本来是一个地处不利先天资源不足和信息乏的地方。但却保持了很有意思的传统，传播知识不一定依赖课堂，学艺不一定要在乎是谁的学生是何种专业，对艺术没有兴趣大可去做别的事情。对艺术有兴趣的学子总会聚集在一起，比如说围坐于火锅、茶馆和厅堂，我家的客厅的沙发上常有几个赶都赶不走的年轻人，是这些人慢慢汇集起一种气场和氛围，慢慢形成了后来的黄坪的“周一一锅”的故事，通过传耳闻彼此分享世界各地的经验，继而把这些社群品质及经验带到教学里面，在这样地影响下，持续不断地产生了一代又一代的艺术家，从川美出发，迈向江湖迈向国际国内艺术舞台。

四川美院今天变得更加的开明，宽容。包括各种门类的艺术和文化的汲取，甚至教学出现了包括新媒体和当代艺术的探索的作品。毕业创作也出现了不分边界不分学科的创作倾向。在这种情况下，当代艺术的种子慢慢的从边缘，个人的探索逐渐变为学院的一股大的总体的趋势。这种趋势让我在川美有一种回归家园的意味，当代艺



#3



术在四川美院已然生根、发芽、开花长成参天大树。加之市场的“井喷”催化。从另一方面也证明和鼓励了这种倾向。四川美院在这种倾向下遍地开花，越来越繁荣，基础越来越扎实，最后四川美院真的就变成了当代艺术的大本营，这样的景像清楚地勾勒出这个当代艺术的大家庭的学术谱系和自省、发奋的精神取向。

如果今天还需要反省这种现象，这个家园还是有问题的：太安逸。过去当然值得自豪，家园当然温暖亲切，优良的传统也没有问题。但是不是更应该鼓励一种野生野长的个人性？从七七、七八届到现在川美现象就来自野蛮生长的力量，自生自长注重体验的品质。关注现实和人文热情是生长于的质朴触角，与潮流和中心保持距离是这里的艺术家常常坚持的姿态。如果说四川美院的教学里面有什么一以贯之的东西，那就是“没人管”！基本上，从最早突破“庙堂”的模式进而转换到“江湖”模式的这一番转合，艺术史言说不详，更缺乏批评应有的重视和学术的研究。从学院到“江湖”，川美

- #1 1983年 张晓刚、叶永青、秦明、陈肖玉、杨千于央美学生宿舍
- #2 1984年 叶永青创作《牧羊村的撒尼姐妹们》
- #3 最早的“黄漂”
- #4 1988年 叶永青、张晓刚、王毅等在川美做关于“85美术”的讲座



显得比较宽容，我希望也不要管太多，无为则自在，让学生有些野生野长实践出真知的体验。现在是对年轻人太好，太温柔，我参加过几次川美每年“开放的六月”毕业作品展览。老师向画廊，收藏家推送自己的学生真的是无私的，不遗余力的。但我就觉得这些同学有一点点像“野生动物”被保护起来，变得像很特殊的物种。我跟老师们开玩笑说：你们不要只给他们吃那种你们嘴里嚼碎了的软食，给他们吃点野食呀！让他们从内心和现实感受荒

凉和粗糙一点，这样的话他以后的生命力更强一点。

从整体来说，虽然我觉得我们的后辈可能难于独立，在七七，七八级这几个老大开创的辉煌面前，后来者永远是汤的汤。像在阳光下前辈的阴影里生长。其实压力大。前两天我在北京参加“艺术100”和“几个年轻艺术家推广计划的评选”感受到，现在很多青年人缺乏机会，他们本身也很有才气，很有能力，但他们缺乏“比较”的平台。“比较”是互相的一个镜像。像是洗牌一样的混杂，要不同来源的价值和知识体系把他拆开重组。最重要的还是要能提供另外的杂质进来，血统不能太纯。一个东西太单纯的话会比较没意思，比来比去就是在互相之间的参照中发现自己，现今的知识和艺术系统还相对单调，当然一方面培养出对这个事情的热爱，但同时也养成了互相依赖、惰性的、同一性的气质。这些尤其是在年轻艺术家身上都能看得到。他处在一种同质化的语境里面。当今时代步伐很快，和七七，七八级出来的时候不一样。八十年代我们这一代人无意间成为那个时代的不管是思想上还是文化上的引领者，今天的现实是，这个时代飞快前行，比艺术快，比文化快！这个时代现实给我们压迫感，我们都变成被时代追着、赶着，被时代倒逼着盲目前行。艺术家有时候可能需要反向的思维，与时代同步，你就只得在时代的河流里随波逐流，也许跳到岸上或是有心寻找一个别的办法与这个时代保持一种另外的关系和联系方式，可能还能找到一点独特性，找到有意思有价值的一面。这个是我觉得可能是今天的艺术家需要的态度。但是现在大家很难有这种状态，尤其是八零后、九零后的状态，我觉得他们就是变成了一些赛马场的跑马，拼命的向前跑，因为大家都变成了运动员，大家都在一个节奏里竞争。看起来千奇百怪的风格，其实都是一个状态，所有的状态都是很紧。为什么呢？他就是要和别人比赛的，没有轻松的艺术，一个都没有。这是八零后、九零后的特点，也许这就是这个时代的状态，一种挥之不去地竞技状态。所以我觉得，如果能够在与北京和其他地方的艺术家在比较中有一种自己的角度，就真的把七七，七八级的脉络接到自己手中了。过去的历史机遇和文化条件不会重演，但并不意味新一代不可能在起承转合中，如三十年的学长们年轻时一样，能够随时说出真相，不用等待！

本刊：作为当时七七、七八级中的一员，在您的作品中我们并没有看到“伤痕”和“乡土现实主义”的痕迹，回忆那个时代起来为什么您和张晓刚老师没有进入到那个系统里面去，你们至始至终都没有画伤痕，您和张晓刚为代表的“生

命流”表现画风，您能谈谈那一时期川美整体的创作氛围吗？

叶：其实那时对“伤痕”和“乡土现实主义”的题材也涉及过，但是没有状态，一个是年龄上有差距，经历上也有差异，我们身边的老大哥们都比我们年长几岁，年长最多的像何多、罗中立长我们10岁左右。在经历本身就有很大差异，知青和社会的经历，对文革的感受，包括现实的体验，还有在艺术上的认识也都不成熟。因为我是从云南考到四川美术学院去的，所以还受到另一种艺术思想的影响。当时文革后有两种影响，一种是批判现实主义，如伤痕美术，直接对文革进行批判和控诉；另外一种就是形式主义的画风，多见于活跃于云南如丁绍光、吴冠中，还有袁运生等艺术家。云南边疆，是个区别于当时的工农兵和主流绘画的一个另类的地区。到边疆去画少数民族其实是一些非常有想法的艺术家，为了逃避文艺为政治服务的创作教条的创作方式。所以形式主义画风在云南是有着它自己的一个土壤和基础，也创作出很多好的作品。这实际上是我的另外的一个背景和血脉。当然，形式主义风格也借鉴了西方现代绘画的形式观念，比如蒙德里安、莫迪里阿尼、毕加索等等艺术家的风格，所以我同时受到这两方面的影响，到了四川美院以后我们接触的同学和周围的创作环境，是一个非常强烈的现实主义和批判现实主义背景，所以一开始我觉得（张晓刚也差不多也是这样一个背景）纠结，我以前做过一个比喻：我们就像骑在一匹有两个头的摇摇马上，一会偏向这边，一会偏向那边。其实两边都有认同之处，但是我不知道自己是属于哪一边的。在这种摇摆和互相探索里面，我发现其实我们和两边都不一样。都找不到这样的东西，所以这个时候实际上是艺术的一个积累探索的一个时期，真正能够影响我们，和我们心意相通的东西当时还没有起作用。很多西方思潮和知识的涌入，从一些翻译的著作，包括一些印刷质量不太好的西方现代派的一些作品这样一些东西更打动我，我觉得那样的东西和我的感觉更贴近。

我的创作情况要比其他同学要复杂些，当他们都能十分投入地进行乡土绘画的创作时，我却感觉十分吃力，那时在学院里称我和张晓刚是“云南两怪”。所谓的“两怪”就是画的东西太另类，风格跟其他同学不一样，其实现在看来也是十分老实的，但是在当时这是一种完全不同于学院派的画法。实际上，我们那时的作品也是画的乡土题材，只不过，在风格上其他同学更喜欢米勒、库尔贝，而我们更偏向于高更、凡高，就是后印象派的风格。当然，另一个对我的影响就是来自于书本的知识。中国新时期以来的艺术都

是关注现实的，只不过，在这种现实的关照中，西方的文化一直是提供了一个强烈的参照系，上个世纪，这种影响是间接的或者说是文本的，我们只能从书本上得到这些信息，对西方现代派的理解也是一种误读，并不像今天我们的作品可以与西方大师的作品放在同一个展厅展览，那在当年是完全不可能的事情。

我真的不想通过艺术去讲述一个故事，或是去进行一种说教，而是希望绘画变成一种更贴近内心的表达的方式。艺术上的很多动力是一种态度上的东西，但是当时确实又找不到表达方式。像现在的艺术家很容易马上就能切入主题，他们都知道艺术其实跟自己的现状有关，但那时我却觉得艺术不是身边发生的状态，不是我旁边已经获得认可的东西。要么在某种想象里，要么在过去的故事或遥远的地方，在书本上。所以只能千方百计去别处寻找这些东西，张晓刚跑到阿坝的草原上，通过藏族的东西把高的气息带进去，把鲁奥的东西带进去，很累，要绕一大圈才能把自己的气吐出来。像我要跑到西双版纳去，当时我以为高更与我内心那么近。那是用语言表达不出来的感觉，它是那么孤独、忧郁，那么动人，那些孤单的景色、复杂绝望的情感，但是又那么美。那样的东西我发现我在西双版纳找到了。所以我们一方面生活在书本里面，一方面生活在遥远的现实里面，但是唯独没有回到黄坪，我是绕了一大圈以后突然发现黄坪的烟囱也是一样有意思，冒出来的烟可能就是从我心里冒出来的一样。黄坪长出来的一些枯枝烂草，风里飘的那些纸屑，那些发着霉气和臭气的东西其实也是可以在美学上转换成和自己内心相一致的东西。但是这个东西已经绕了一大圈。所以创作上相对我们的其他同学来说，我是晚熟的。我与四川画派若即若离，却与现代艺术结上了气。

本刊：回到创作的作品，从原来的“生活流”艺术到现在的极简主义风格，是受到西方柯罗的影响吗？

叶：柯罗，还有高更的。后来开始慢慢的有很多现代主义的东西，我也喜欢过毕加索等，包括超现实主义，从博依斯、哈林到概念艺术。在每个不同的阶段影响过我，有时候甚至变成我们嚼都嚼不烂，然后生吞进去，拉肚子。但是我觉得我们这代人的好处就是我们一直在吃错药，吃错东西，吃到吐都不管，所以我们在不停的犯错，不论对错，但是歪打正着，这种歪打正着就是艺术上没有对错。我们一直是这样的，不停的在尝试这样的一个过程，在这种磕磕碰碰里面，合适不合适中发现成长，吃了许多奇怪的东西。经历各种冒险和失败，当它同时在你身上发生作用时，自然开出自己的花来。八十年代，我们的想法是针对现实的，但把西方文化一直作为一个参照系，这个参照其实是间接文本式的。到九十年代，我们开始有机会去到西方，参与到直接的交流对话的过程中，这时候才开始有一些各种各样的切实比较，开始有一些另外的一些体会。比如说身份问题啊，导致回过头来看自己的传统，重新认知自己的文化的属性，清理那些不属于自己的东西，身上带的杂质很多，所以才慢慢的开始做减法。从1999年始的一系列创作就来自这样的思考。

以艺术的名目穿行在国际间即是行走江湖。行走江湖的一个基本目的就是去看世界，去照镜子，在照镜子的过程里面才能找到自己，找到自己才觉得人其实是有限性的。不是什么都要带到未来，也不必把过去当作负担背着往前走，所以你要除掉很多贴在身上的标签，变成一个在路上利索行走的一个人。

#1-3 诗歌原稿 叶永青
#4 早期手稿 叶永青
#5 山水 水彩 1989年 叶永青



本刊：七七、七八级那时候川美站在全国的很重要的位置上，但到后面的“85美术思潮”，“89艺术大展”，为什么整个后面当代艺术的延续中，川美显得落寞了？包括到后期的新卡通，加之市场的病？您是怎么看待这个问题？

叶：我觉得这不是四川美院一个学院的原因，川美能够在改革开放这个时期集体的爆发，有它自己的历史的机遇和文化的条件，但是在以后的“85思潮”中却处于边缘，“85思潮”时四川美院恰恰比较低落，很多参与新潮的川美艺术家超越地域参与到这场运动中，像张晓刚、王毅、杨述、任小林、许仲敏和陈卫闾以及王林等。其实我们周围形成的现代艺术群体已经通过各种交流与外部世界联系起来，这样的交流和联系拓宽了地域性的艺

#1 番石榴飘香 布面油画 1987年 叶永青
#2 离开和留驻在最后一块草地上的两个人 纸上丙烯 1985年 叶永青
#3 屋外的马窥视的她和被她端视的我们 纸上丙烯 1985年 叶永青

术概念，它不再以学校的、单位的名目示人。虽然来自浙美，“85新空间”发自几个同学，昆明也是几个从小成长起来的昆明小城青年，他们年轻的艺术冲动和反叛被今天历史化，但毕竟它开拓了更广阔文化视野，这些艺术家更多的生活在别处，他的对话，他参照的是西方文化这样一个大背景，他们知己和朋友可能远在四面八方的他乡，那个时候的交流也没有我们今天到处可见的艺术空间，没有美术馆，没有画廊，也没有所谓的原作展览。“85思潮”的时候很少有个像样的展览，其实像我们今天说的很多的展览它只是留在一些文本和印刷品中，或是复印纸手抄本、诗歌民刊啊，各种各样的展览其实都是幻灯片的展览，它更多的是一种思想的交流，在一些个人的行为和流动里面：在火车的车厢里、城市之间、远方来信，在每个艺术家的的工作室，在饭后的酒桌，那种沉醉的状态里面。它没有一块像今天的这么一块地盘，所以其实艺术在当时是更接近一种思想层面的PK。今天来自川美的创作我尚未做深入研究，透过表面的热闹和繁荣，孤独和安静往往更具有打动人心的力量。初浅观察许多创作似乎更接近由资本和商业刺激下的批量化、风格化和符号化产品生产，这是需要警惕的。

我说的“庙堂”，就是单位，体制，从体制出走，方能体会江湖的多元和高远，才有艺术群落混杂交集，歧义丛生的个人的自由和选择。从江湖到市场物竞天择，然而艺术却远不止优胜劣汰适者生存，而是发自内心追问当下并发光发热。江湖是流动的，是全球化的，从此意义上看国际化的语境里面已经没有了所谓的本土艺术的概念，早前从七七、七八级开始经历的由“庙堂”到“江湖”的成功模式也荡然无存。我认为已经不能把今天仍在四川美院创作的年轻人视为本土画家，因为今天已经没有四川画派这样的概念了。今天的创作一定是和某种内在需要、梦想和野心、艺术系统、展览制度、画廊，某种生产，某种具体情节相联系。创作者内心所向往的东西一定不是所谓的本土和地方性，没有人会用“川军”来定义自己，这是很荒唐的。这是一种来自市场和其他别有用心宣传的调调。创作的本来意义是寻找立判当下的自在性，远离乡愁恰恰正是现在的艺术家需要具备的意识形态。历史从不描述沉重的事物，它只处理仍在运动的往事。立足于包装和推销的当代艺术体系的批评，只会把历史简单化为占山为王和划地为牢之类的无聊争吵，我们完全可以不理睬它。

艺术其实是个人。

当代美术家



1982年 杨千毕业创作《喂食》

艺术的价值在于创新——杨千访谈

The Value of Art Lies in Innovation - Interview with Yang Qian

1977年，20名考生经过激烈的角逐之后成为了四川美术学院恢复高考后的第一批油画系学生。这批学生还没毕业的时候就已经为四川美术学院赢得了巨大的荣誉，同时也让中国美术史翻开了新的一页。

年仅19岁的杨谦（后改名“杨千”），以西南地区专业成绩第一名考进了川美七七级油画系，成为了班里年龄最小的学生之一。这位被称为油画明星班里的“小儿”从来没有把自己固定在一个特定的风格里面，从绘画到装置他始终以一种年轻的心态面对艺术。

本刊编辑部（以下简称“本刊”）：当时川美七七级招生名额很少，而且很难考。你当时是

以专业成绩第一名考进美院油画系的？

杨千（以下简称“杨”）：是的，因为考试内容正好是我的强项，当时的石膏素描没有人比我画得好。我画石膏的方法很特别，是从石膏眼睛的高光开始画。从局部开始画比较快。对整体结构的把握是我自己研究出来的方法，所以很快。考试三个小时，画一张头像，一般情况下从整体开始画速度要慢些。我从局部开始画，三个小时就能画得很完整。

本刊：那个年代的学生都喜欢读哲学，你们主要受哪些哲学思想的影响？

杨：当时大家求知欲都很强，我喜欢看黑格尔。当时没有什么娱乐活动，一般除了画画，就是看书。什么类型的书我们都看，主要是有关艺术方面的。我们喜欢看书，特别是西方的文学。有时候找不到好的小说，就借书看。《悲惨世界》就是我从楼上七八级的同学那里借来看的。

本刊：你们看的不是伤痕文学而是西方文学吗？