

#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。



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？



杨：伤痕美术刚出现，第一本伤痕文学是卢新华的小说《伤痕》，但是我们当时对外国文学更感兴趣，各个文学大师的都看。

本刊：你和张晓刚老师是一个宿舍的，你们当时都看什么样的书？谈论什么样的话题？

杨：我们寝室本来是四个人，陈宏、雷虹、何多、我。何多后来考上研究生走了，所以我们寝室一直是三个人住。四年级的时候晓刚就搬到我们这里住了，我和他床挨着床，头对着头睡觉，雷虹住在他的上铺。

本刊：你去了美国之后，与好友张晓刚身处两地，开始了漫长的通信。你们谈论一些什么样的话题？什么问题是你当时最关注的？

杨：我们经常谈论国内外的艺术现状。因为我在纽约，就经常拍一些照片给他们，同时告诉他们美国艺术现状。我会收集一些画册、画片、还有各种有关艺术的信息给他，我们通信长达十年之久。

本刊：《孤儿》是你们当时在全国美展上的获奖作品，你们有哪些人一起完成这件作品？当时的环境是什么样的？

杨：《孤儿》这幅画是由罗中立、雷虹、陈宏和我完成的。罗中立的构思，我们画的草图，最后大家一起来完成。我们画了这幅画的时候是1979年，当时的伤痕美术，像《为什么》已经被认可了。之前年轻人斗武很严重，所以文革后大家对这一批人特别关注。当时很多冤案，很多人和其父母都有类似的经历，所以大家对这个东西特别的敏感。这幅画参加四川省的展览，然后直接选到全国美展。但是这幅画现在在哪里，我们也不知道。

本刊：你早期作品《手》画面中的装饰是不是受到了西方绘画大师克里姆特的影响？你对形式主义，包括克里姆特的了解来自哪里？

杨：是的，我是从画册和杂志上面看到克里姆特的。当时中国的艺术

家对色彩和形式追求很少，大家都还在“伤痕”的语境当中，以色彩扎实厚重的苏派写实主义为主。当我看到装饰性比较强的绘画后，就感觉这与其他的形式不一样。我觉得这样的画面和其他的同学、艺术家创作出来的东西都不一样。所以，我这幅画就使用了综合材料，我就使用了水钻来装饰人物的手，画面也带有装饰性。尽管当时我的经济不独立，我还是花了很多钱去买了水钻。我觉得画，肯定是画不出这样的效果，我就把水钻缝到人物的手上去。这件作品参加了“全国第二届青年美展”。后来有人告诉我：当时四川美协主席李少言认为中国的油画应该用油彩，不应该用现成品和综合材料。因为使用了现成品，这件作品直接由二等奖降为三等奖。

任何时候我都对新的东西比较喜欢比较感兴趣。

本刊：当时你就知道有现成品这样的概念了吗？你怎么想到的用现成品？

杨：没有，当时对现成品和综合材料都没有了解，只是觉得这样的效果是没办法画出来的，就用了现成品。这幅画的草地部分还使用了糖纸、金箔、锡箔、塑料等材料。好像没有人做这样的作品，我在创作这张草图之前正好去了一趟大足。大足石刻里面有一座千手观音雕像，千手观音就激发了我的灵感，我想描绘用手创造的世界。当时对题材还不是很感兴趣，最感兴趣的是形式。像这样的形式，在当时其他同学的创作里面是没有的。他们当时的创作都是现实主义或写实主义。

本刊：当时大家的环境都没有很大的差别，产生的风格却完全不一样？

杨：这是一个很正常的现象，我觉得还不够。因为大家相互之间都太像了，特别是作业和写生。老师要求的东西很保守很传统，基本上只有写实的才能被允许，不然很可能被退学。那个时候像抽象表现或是高那样的风格在我们班里都是不被允许的。毕业创作稍微放的宽一点，像晓刚的毕业创作就有一点高的感觉。既定的题材必须有乡土的东西，与当代艺术还是两个概念。我现在回过头看，每个同学自己都受到了限制，因为我们看的东​​西太少了。我们能看到的就是画册，而且那时的画册还不是随便能买到的。大家都在图书馆借来看，或者在图书馆的橱窗里每天看一页。我们对现代艺术实际上没有了解，对当代艺术更没有了解。在这样的环境下，只允许一种方式来表达现实，这样还是限制了个人风格的演变。就我们班来说，风格还是不突出，太类似。

本刊：当时很多人画过张志新和老干部被害的题材，你们当中有人画过吗？

杨：罗中立画过类似的，何多也画过一幅草图，但没通过。这幅草图内容好像是：非常残破的房屋前，一位知青归来时发现自己家的门被封条封了，一只猫扑在她的身上。

本刊：你和罗中立一间工作室，因为你们不同的绘画风格，从你们开始画草图到最后结束，期间有没有一些思想上的碰撞？

杨：当然有的，但艺术家最重要的就是要有自己独立的风格，一种独立感知世界的方式和创新。罗中立因为年龄和工作阅历，他们对社会的经历和体验都和我们完全不一样。因为我家有海外关系，我的父母被关进过牛棚。我虽然是从学校直接考入大学，但是也间接地经历了上山下乡。每一个人创造的东西是不一样的，虽然是一个班的同学，但是大家都在找自己想表现的东西。当时我追求的是形式上的东西，色彩、装饰性，同时注重综合材料。

本刊：你还记的罗中立当时画过的画吗？

杨：罗中立画连环画画得很好，不需要写生，简单几笔就勾勒出生动的形象，他特别喜欢白描。他画画特别神，有时候感觉笨笨的线条，却很生动。他画的连环画是我们班特别好的，尤其在用线方面。他说：“如果这一次《父亲》再不成功，就考连环画的研究生。”他在大学就画过好几本连环画，而且还出版过。加上他有稿费，同时也有工资，他在我们班是最富有的人。

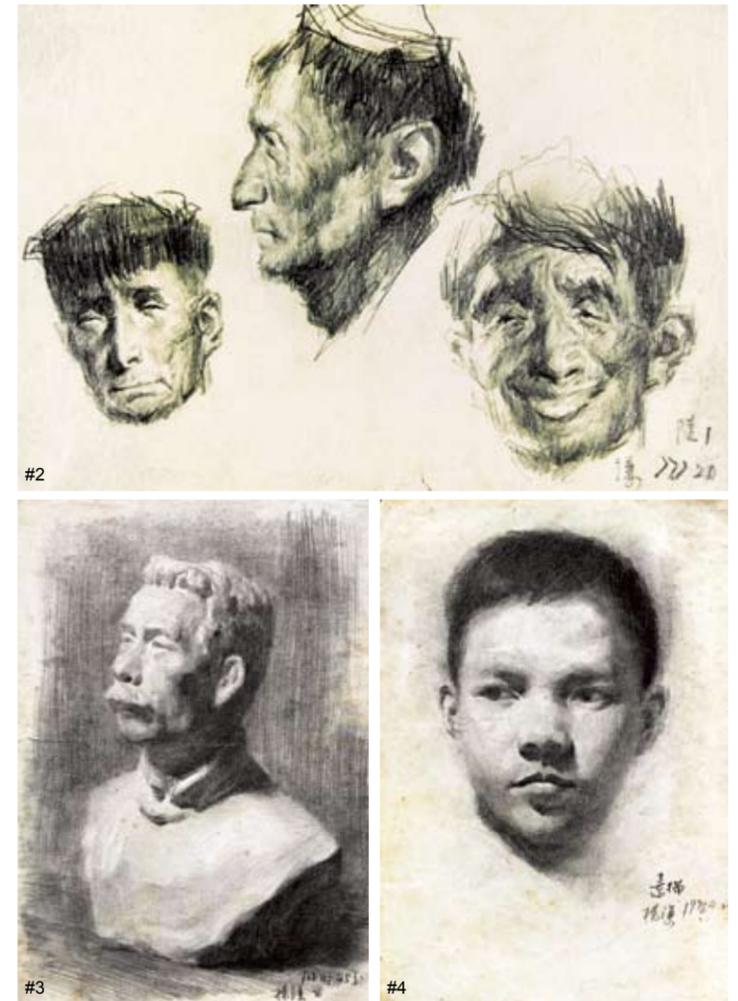
本刊：你作为七七级四川美院毕业的一代艺术家中的一员，你自己觉得你们的共同点是什么？为什么会有这些共同点？

杨：我们对艺术的向往和追求，我们都有自己的艺术理想。当时物质上的生活享受非常有限，我们极端地喜欢画画，有时候晚上还要去火车站画速写。

本刊：你说过“艺术的价值在于观念和形式上的创新，在于它的原创性，或在于它的深刻性、丰富性和想象力。”你觉得“伤痕”和“乡土”在价值观念和形式上与之前的绘画有什么不同？它的创新在什么方面？

杨：在当时，伤痕和乡土是很反体制的，是相对前卫的艺术。体制以内的艺术都是“红色题材”。艺术家实际上都是在艺术创作的时候完成政治任务。从“伤痕”开始，艺术家就反映自己内心的体会，表达一种真实的情感和看法。后来的“乡土”是反映大型主题，艺术家认为生活的每一个细节和那些朴实的生活图像都是可以作为艺术的表达方式。虽然这样的绘画和西方当代艺术相比是非常传统的一种方式，但是在当时中国的艺术氛围里面，它还是有一定的前卫性，对后来的艺术还是产生了一系列影响。

本刊：现在年轻艺术家都在关注个人生活和



价值，而你们那一代艺术家关注的是整个社会的问题，你给年轻艺术家的建议是什么？

杨：艺术一定要创新！在观念上和形式上一定要打破既定的形式和语言，一定要扩大艺术的疆域。（此文由龙雪梅整理）