

# WORLDART

世界艺术

3/2008 总第六十九期 中文版 当代卷



吴冠中 真情故我 血性安在  
新刻度小组 无法追溯的历史  
谭盾 视觉音乐的侠者  
刘元 爵士教父的自在  
孙连刚 中国没有自己的当代艺术

Wu Guanzhong : Continued True Feelings and Courage

New Scale Group

Sun Liangang : There Is No Chinese Contemporary Art in China

Tan Dun : A Visual Music Knight-errant

Liu Yuan : Jazzy Godfather Freedom

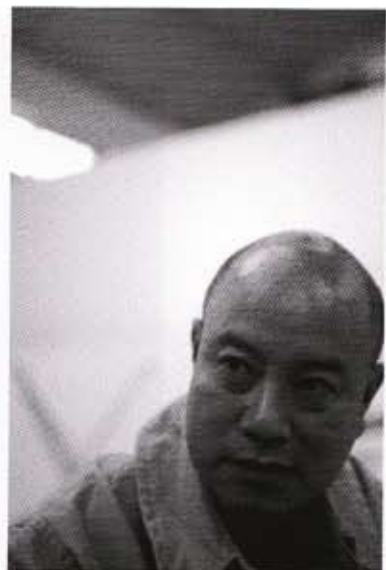


ISSN 1813-1041  
03

# A Legend of Marshal Ye

## 叶帅传奇

□ 刘佳  
Liu Jia



### 我们一直走在回家的路上

“迷涂症”叶永青艺术之旅，将于4月5日至19日在香港艺术中心举办。此次展出的作品有50余件，从1983年至2008年，涵盖了其近30年的绘画生涯。因此，本次个展带有一定回顾的意味。其中，叶永青将他80年代的作品放置于一个“家”的环境装置中，营造一种回归的氛围。叶永青说“过去是什么？过去是我们开始的地方或者艺术出发的地方，就是小小的角落。80年代对我们来说是一个很小很窄的角落，我们就是在这个角落里建立起对艺术的热爱。今天的情况当然不一样，我们今天面对的是更广阔的格局。国际化的前提，但越是在今天的环境中，越该回头去看看从前小的角落。其实我们一直走在回家的路上，走得越远，心灵就越宽广。”

配合香港艺术中心的展厅环境，观众将一步一步地走进过往，感知艺术家的心路历程。叶永青始终认为自己是一个过去年代的信诚者，但这种信诚者也有不同的态度，有的人愿意把以前当个勋章戴在身上，因为那个时代已经在你身上戳满了烙印，想洗刷都洗刷不干净。而叶永青的态度是：“我把自己看作是一个可以不断逃离的人，一个可以不断地逃离以前别人给你的或者这个社会赋予你的各种各样的标签。我有时把自己看成是一个幸存者，所谓幸存者就是不仅仅把自己当作过去时代硕果仅存的人，而是把自己当作一个可以在不同的文化情境中不断自我更新的人，从原来的陷阱里边，从别人给你规定过的那些概念里边不断地逃跑掉，这样你才会想各种各样的办法去表达出一些自己新的兴趣和新的可能性。”

叶帅将这次展览命名为“迷涂症”，意喻了艺术对他的重要性。他在长期的艺术和人生的迷思中，对绘画和涂鸦的坚持与痴迷，久而久之，这种方式已经成为叶帅个人形式的象征和嗜好。“艺术对我来说可能不是一个职业，也不是一门学问，而是像烟对于烟民一样，酒对于酒徒一样。它没有什么用处，但你对它有一种依赖。现在来看这些东西可能有各种各样的不完美，但正是这样的过程才让我们建立起这样的看法。”

### 偶然的看客

处于上世纪80年代那样的匮乏时期，人们不断地想去接受新鲜的东西，吸纳外来文化的影响，然后把自己放在了了解的过程中，在这个过程中发现深刻的问题，这时候又会再回头来看自己的传统。叶帅的感受是：“无论你去外看的东西，还是回头去寻找自己文化的认知，其实都是过程。真正的目的还是回到生活，回到个人体内的东西。”但这个过程可能是那个年代的人都要经历的，所以“迷涂症”一方面是叶永青一个人的展览，另一方面也是那一代人的历程，受到各种各样的洗礼、磨难，走到今天，其实艺术家最终获得的是一种可能性。今天能够在这样的环境里面，“爱谁谁”的状态下来做东西，都是出于一种自信，而这自信则是因为经历，或者有各种底线，可以把过去的东西从某种意义上不当回事。

叶永青说自己不是那种自恋的艺术家，虽然自恋的好处是能够把自己的东西整理得很清楚，而他是那种院子长满了野草也不愿意去



《大招贴》场景 重庆 1993年

做收割的人。叶帅笑称自己有点像点火的，看到那些材料，便想找个火种把它烧起来，真要烧起来就吓跑了。”其实我是一个蛮矛盾的双重性格的人。我喜欢关注热闹的事情，喜欢看这个时代的变化，做观察者。但是，当一个东西太热闹或者被很多人追捧的时候，我又会逃得远远的。这是我自己的一个性格上的东西。”所以追溯80年代的时候，叶帅觉得自己一直是两种身份，一方面偶尔参与了，但更多的是一个看客。

当年考入四川美院，在伤痕美术和形式主义探索两者中摇摆。这两种东西对他个人来说都是一种滋养，但是也奠定了他绘画上分裂的东西，既有形式主义的探索，又有批判现实主义的东西。叶永青形象地比喻自己一直是骑在两匹马上的，而且左右摇摆，就像摇摇马。包括到他后来骑在又是东方、又是西方的这样一匹马上。留校后，叶帅经常要做的工作就是把别的老师或者同学的作品发送到全国各地，因此练就了很好的装订手艺，成为了他日后做艺术策划人、组织者的最初训练，也成为了在‘85新潮中作为中坚分子发挥作用的契机。1988年，黄山会议，叶永青带了一百多张幻灯片去放，后来高名潞和栗宪庭就是在这个基础上选出了参加“89年现代艺术大展”的名单。

叶永青回忆80年代初的时光，是忧伤的青春之歌：‘85时期他是潮流的观者和演员，有时候是在河边上的看客，有时候又投入其中。叶永青说自己参加‘85新潮，就像一个被拉进去的壮丁，当初大毛（毛旭辉）和晓刚（张晓刚）拉他进去也是为了队伍的强大。因为所谓的西南艺术群体，其实是被后来夸大了的，那时只是一个小城里一群热血青年和他们的女友们的学术冲动，历史总是这样。在伟大的时间和特定的地点几个非凡的人物谈论和做了一些庸俗的事情，只是后来这些事被载入史册。他们也就变成一个时代的缩影，成了这个时代最有想法的人，全都浓缩在这几个人的行为和方式中了。

到了90年代，又是一个特殊的时期。由于中国政治的变迁，80年代的神话遇到现实就破裂、幻灭了。对中国知识分子而言，90年代，提供了另外一个思考中国现实的机遇，但是也很迷茫。那时叶永青住在栗宪庭家里，老栗家原来是非常热闹的，但是那段时间人去房空，只有他和老栗两个人，每天下午坐在

家里抽烟，听着天空鸽哨一圈一圈的，一会儿飞远，一会儿又回来，无聊地打发时间。那时不知道前途是什么，也不知道文化的前景是什么。过去的东西已经很远了，但是没有办法来发泄。叶永青就是在那时开始画《大招贴》，算是回头去看过去的一种情绪的总结。在那样的过程中，慢慢发觉自己骨子里有一种背反的东西，就是一旦知道这个游戏怎么玩，或者对此太熟悉，就没有兴趣了。”当明白我们能够提供给西方的是什么，而西方是用什么样的角度选择你的时候，我就有不太愿意去适应这些的情绪。我要绕开西方后殖民的陷阱，绕开一种意识形态的东西。”所以他就慢慢地停止画以前那些东西，开始出现一些涂鸦。

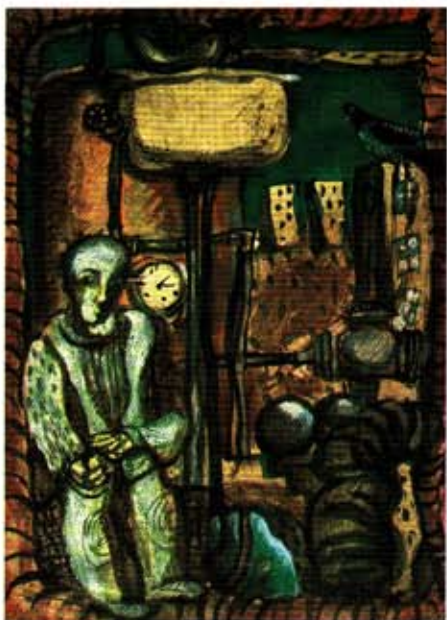
### 游历与涂鸦

叶永青的涂鸦是从1994年开始的，他又重新回到像日记一样整理生活碎片的创作中。这很像今天人们写博客。每天都是鸡零狗碎的事情，有非常个人化的生活记录，也有对社会事件的现实批判。但能够贯穿其中的是一种很罗曼蒂克的方式，融入个人的文笔与习惯。与涂鸦博客同时发生的是叶永青自己归纳的“远行和游历”时期，那段时间他在全世界周游。从1994年开始，去了上百个国家和地区。一开始主要是北美和欧洲，后来慢慢想看跟自己相接近的文化，就去了像印度、巴基斯坦、斯里兰卡、孟加拉、莫桑比克这些地方，还有南美，各种各样的地方都去了解。跟中国当时一样，在一个没有当代艺术系统的国度，没有画廊，没有基金会，没有博物馆，没有所谓的收藏家，但为什么这些地方的艺术还是那么生机勃勃，还是那么有意思，这是叶帅有兴趣去考察的。他的好奇心在于除了去看表面的繁荣之外，更愿意去它的后面看一看，到底是什么东西支持这种繁荣与热闹，什么样的原因在让这些东西发生、发展，它靠什么维系。这些也许都是一个艺术家分外的事情，但在这样的过程里，他也获得了一种积累，更多地接触到今天社会各种文化拼接的碎片。

从1997年开始，叶永青在伦敦住了比较长的时间，有自己的工作室，尽可能地画很大的画，然而画到一半的时候，就已经有点画不下去了。”有时候你做得津津有味东西，可能都只不过是让你暂时得到满足和快乐。当你换一个文化视角，换一个生存环境，重



离开和留驻在最后草地上的人 1985年



城市是一座排污器 丙琳 1985年



春蔬 布面油画 1984年

做收割的人。叶帅笑称自己有点像点火的，看到那些材料，便想找个火种把它烧起来，真要烧起来就吓跑了。”其实我是一个蛮矛盾的双重性格的人。我喜欢关注热闹的事情，喜欢看这个时代的变化，做观察者。但是，当一个东西太热闹或者被很多人追捧的时候，我又会逃得远远的。这是我自己的一个性格上的东西。”所以追溯80年代的时候，叶帅觉得自己一直是两种身份，一方面偶尔参与了，但更多的是一个看客。

当年考入四川美院，在伤痕美术和形式主义探索两者中摇摆。这两种东西对他个人来说都是一种滋养，但是也奠定了他绘画上分裂的东西，既有形式主义的探索，又有批判现实主义的东西。叶永青形象地比喻自己一直是骑在两匹马上的，而且左右摇摆，就像摇摇马。包括到他后来骑在又是东方、又是西方的这样一匹马上。留校后，叶帅经常要做的工作就是把别的老师或者同学的作品发送到全国各地，因此练就了很好的装订手艺，成为了他日后做艺术策划人、组织者的最初训练，也成为了在‘85新潮中作为中坚分子发挥作用的契机。1988年，黄山会议，叶永青带了一百多张幻灯片去放，后来高名潞和栗宪庭就是在这个基础上选出了参加“89年现代艺术大展”的名单。

叶永青回忆80年代初的时光，是忧伤的青春之歌：‘85时期他是潮流的观者和演员，有时候是在河边上的看客，有时候又投入其中。叶永青说自己参加‘85新潮，就像一个被拉进去的壮丁，当初大毛（毛旭辉）和晓刚（张晓刚）拉他进去也是为了队伍的强大。因为所谓的西南艺术群体，其实是被后来夸大了的，那时只是一个小城里一群热血青年和他们的女友们的学术冲动，历史总是这样。在伟大的时间和特定的地点几个非凡的人物谈论和做了一些庸俗的事情，只是后来这些事被载入史册。他们也就变成一个时代的缩影，成了这个时代最有想法的人，全都浓缩在这几个人的行为和方式中了。

到了90年代，又是一个特殊的时期。由于中国政治的变迁，80年代的神话遇到现实就破裂、幻灭了。对中国知识分子而言，90年代，提供了另外一个思考中国现实的机遇，但是也很迷茫。那时叶永青住在栗宪庭家里，老栗家原来是非常热闹的，但是那段时间人去房空，只有他和老栗两个人，每天下午坐在

家里抽烟，听着天空鸽哨一圈一圈的，一会儿飞远，一会儿又回来，无聊地打发时间。那时不知道前途是什么，也不知道文化的前景是什么。过去的东西已经很远了，但是没有办法来发泄。叶永青就是在那时开始画《大招贴》，算是回头去看过去的一种情绪的总结。在那样的过程中，慢慢发觉自己骨子里有一种背反的东西，就是一旦知道这个游戏怎么玩，或者对此太熟悉，就没有兴趣了。”当明白我们能够提供给西方的是什么，而西方是用什么样的角度选择你的时候，我就有不太愿意去适应这些的情绪。我要绕开西方后殖民的陷阱，绕开一种意识形态的东西。”所以他就慢慢地停止画以前那些东西，开始出现一些涂鸦。

### 游历与涂鸦

叶永青的涂鸦是从1994年开始的，他又重新回到像日记一样整理生活碎片的创作中。这很像今天人们写博客。每天都是鸡零狗碎的事情，有非常个人化的生活记录，也有对社会事件的现实批判。但能够贯穿其中的是一种很罗曼蒂克的方式，融入个人的文笔与习惯。与涂鸦博客同时发生的是叶永青自己归纳的“远行和游历”时期，那段时间他在全世界周游。从1994年开始，去了上百个国家和地区。一开始主要是北美和欧洲，后来慢慢想看跟自己相接近的文化，就去了像印度、巴基斯坦、斯里兰卡、孟加拉、莫桑比克这些地方，还有南美，各种各样的地方都去了解。跟中国当时一样，在一个没有当代艺术系统的国度，没有画廊，没有基金会，没有博物馆，没有所谓的收藏家，但为什么这些地方的艺术还是那么生机勃勃，还是那么有意思，这是叶帅有兴趣去考察的。他的好奇心在于除了去看表面的繁荣之外，更愿意去它的后面看一看，到底是什么东西支持这种繁荣与热闹，什么样的原因在让这些东西发生、发展，它靠什么维系。这些也许都是一个艺术家分外的事情，但在这样的过程里，他也获得了一种积累，更多地接触到今天社会各种文化拼接的碎片。

从1997年开始，叶永青在伦敦住了比较长的时间，有自己的工作室，尽可能地画很大的画，然而画到一半的时候，就已经有点画不下去了。”有时候你做得津津有味东西，可能都只不过是让你暂时得到满足和快乐。当你换一个文化视角，换一个生存环境，重



离开和留驻在最后草地上的人 1985年

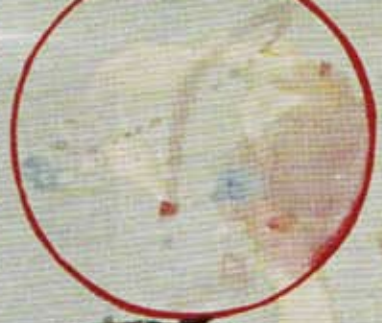


城市是一座排污器 丙琳 1985年



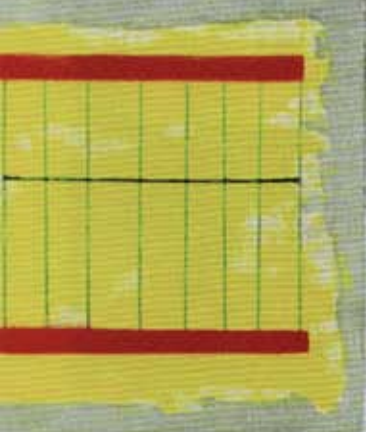
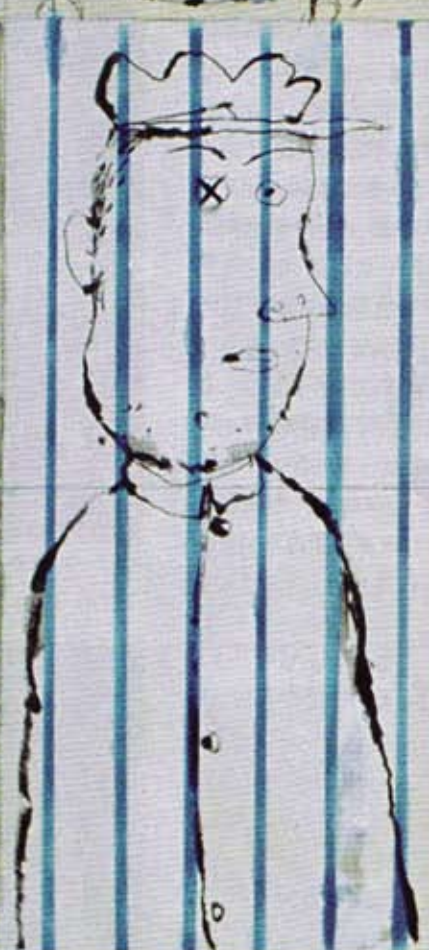
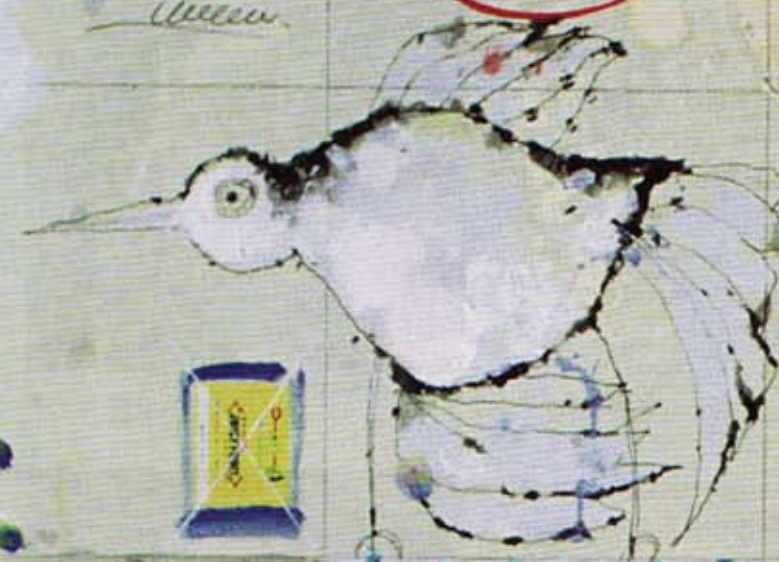
春娃 布面油画 1984年

Ullsen.  
Ullsen.  
Ullsen.  
Ullsen.  
Ullsen.  
Ullsen.



Love  
of  
house  
in China

Ullsen



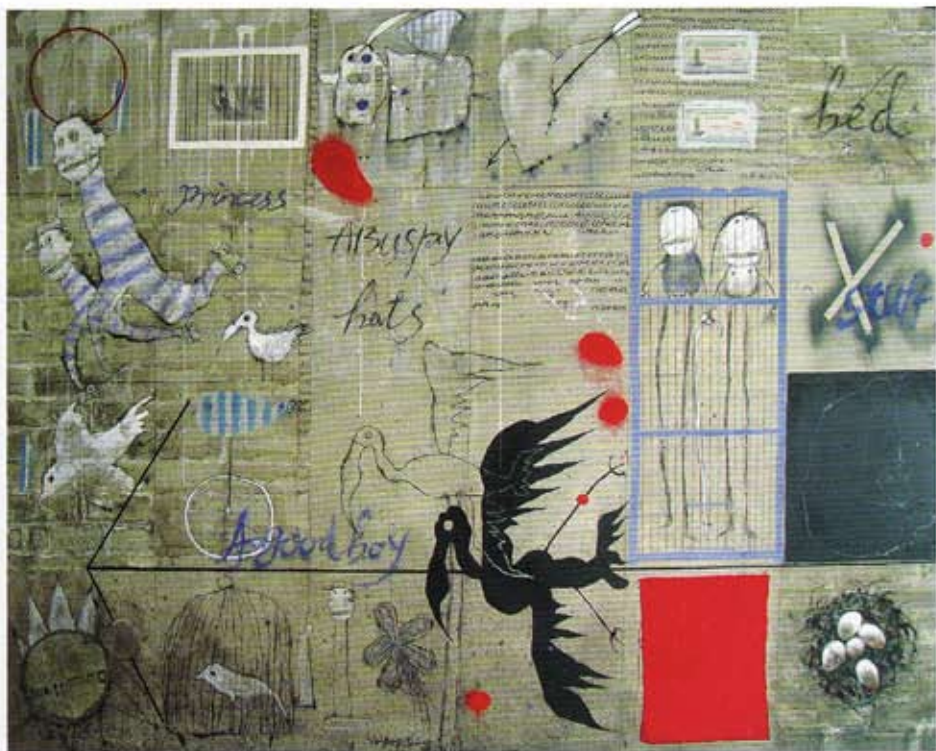
麻树干 布面丙烯  
160 x 110cm 1997年

新去看待自己做过的的一些工作,可能会得出完全不一样的结论。危机感与生活环境的变化,一下子就会把自己曾经沾沾自喜的东西给扬弃掉了。这种内心深处的危机感来自于内心对外部世界地把握和很具体的生存感受之中。”

叶永青回到故乡昆明做了一些超出艺术家范畴的事情,开了中国第一家民营画廊空间。在中国当代艺术还没有形成现在这样的繁盛之势时,张晓刚、周春芽、方力钧、岳敏君等人的画已赫然悬挂在昆明的上河会馆中了,使偏居一隅的云南成为中国当代艺术的一支发端。叶永青此时写了很多当代艺术的批评文章,在昆明、北京、成都、上海等地策划了许多当代艺术展。因此,在西南艺术家中,“叶帅”的美号掷地有声。那时的叶帅又是商人,又是策展人,每天都在做商务会馆,包括做创库、基金会的交流项目。每一分钟都在想做新的东西,不想再重复原来的东西。那段时间每天在大理,一边工作,一边也有点游山玩水,变成一种完全不同于在北京这种中心城市的另外一种生活和从事艺术的状态。而他也开始尝试一直延续到今天的这样一个新的涂鸦方式,就是探求一个悖论的东西。

### 画个鸟!

从2000年开始,叶永青开始减少作品中的内容,抽取一些符号、图形,经常是那些涂鸦作品中的鸟,先用铅笔自由地画在纸上,通过投影放大在画布上,在确定的迹印边界上填充。吕澎说叶帅的鸟:“鸟”的历史多少有些漫长,“鸟”有自己的“心路”。她开始胚胎于“思想解放运动”的时期,这时期给予了以后的“鸟”浪漫和抒情的空间与心灵的准备;她出生于骚动与慌乱的岁月,这个阶段的现实使“鸟”遭遇思想与观念演变的风雨,却也使她具备了坚韧的适应能力;以后,“鸟”生活在全球化的背景中,这使她理解了内心的杂念与个人主义尘埃的问题。最后,“鸟”自己也知道,自己什么都不是,她仅仅是艺术家在这个时期的特殊心理的形象定格,就像杜尚的“小便池”是观念转变的一个动作的记录一样。所以,对鸟的理解不必有太多的美学负担,将“鸟”放在任何一个空间里都是可行的,观众可以有



冬季 布面丙烯 1996年



星期天 布面丙烯 160 x 110cm 1996年



生日 布面丙烯 90 x 90cm 1995年

对‘鸟’的任何理解和阐释。可是，鉴于我们对‘鸟’的历史知之甚深，所以要提醒说：了解‘鸟’的‘心路’是重要的，否则我们怎么能够理解‘鸟’是艺术家联系过去、现在与未来的标志？”而叶永青自己认为“不光是画鸟，只不过鸟这个符号更强烈，更易为人所记住，因为本身选择的方法就是在开绘画的玩笑，鸟的谐音，鸟的含义，它表达的那种复杂性刚好吻合我这样的想法，其实我也在画被别人称作抽象绘画的东西，但是那些东西对我来说不完全是抽象绘画。”

### 生命中不能承受之轻

叶永青常常被邀请参加一些抽象展览，因为他的新作呈现出了更加自由的“随意性”。叶永青说：“这里有一些新的内在延续，就是内心层面的理解和交谈，艺术和艺术家之间创作的动因起源，在现实受到刺激和接触。比如现实对艺术家来说有时候是一种触动，有时候这种触动就像一些小小的划痕、伤口，像在现实里受到的创伤或者伤口一样，对我来说都是一些书写的痕迹。一颗心，或者一些划痕，这些都是非常具象的东

西，我们不妨把这些东西形容为‘新伤痕’绘画，是生命中不能承受之轻。”

生活中的不幸来自人在现实生活中的各种欲望，叶永青说：“我们这个时代大家都太相信人的因素，太看重人在现实中的作为，都以为自己能够控制在现实中所发生的事情，而且确实，这些东西在一定的的时候会起作用，但是时间会让好多东西都消失掉，时间会让人现在做的好多东西慢慢凸显出来，时间也会让现在显赫的权势和经济的繁荣无形中被扬弃掉，价值和价格的纷争甚至会延续



失败之诗 布面丙烯 200 x 200cm 2008年

到我们这辈人‘归于尘土之后’。这样的东西我们很难说清楚，所以与其基于比较悲观的想法，与其让你的精力过多地去关心现实的名利沉浮，还不如把自己的想法，更多的力量体现在对作品上的表达上，毕竟最重要的不是我们做了什么而是看我们真正留下了什么。”

### 原点

叶永青之所以将以前的作品在展览中还还原于过去家一样的小房间中，是因为他觉得现在

艺术家都已经被展览这个大机器吞食掉了，我们都活在这个系统的阴影下面，也在为它工作。所以今天，说艺术家还在做艺术，是一个漂亮的说法。某种意义上是在做生意，所有的艺术家都在开车间，为巨大的工厂投入产品。而今天的工厂有点像文化的工厂，从某种意义上讲，有时候我们愿意让人去看过去的环境，那样的环境做艺术没有任何的前提、背景、功利的东西，就是一个小小的角落，在那个角落里面唯一能支撑的就是热爱，简单到如星星之火。叶永青想通过这个展览表达的是，不管走任何路，我们都还是

要回到这个原点上——就是对艺术的热爱。

正是这种恬淡和从容，叶永青以他特有的浪漫气质和他不断超越的心态为我们构筑了一个与众不同的“叶氏绘画”图景。他作品中那些中庸的文字、稚拙的涂鸦、歌唱性和宠物化的形象都具有梦幻史诗般的内在联系，那些浪漫的荒诞和幽默的话语方式具有东方式的温情，他的作品放荡不羁却不失对现实的批判意义，个中透露出了艺术家深厚的涵养和底蕴。这些变幻而统一的景致为我们打开了叶帅的传奇人生！

# Ye Yongqing,

## A Bird Man Painting with Ideas

### 叶永青，

### 一位用思想作画的鸟人

□ 陆善之

Lu Rongzhi



两只鸟 布面丙烯 150 x 150cm 2007年

第一次对叶永青留下深刻的印象，是他到台湾去参加一个团体展。他话不多，但一开口便很醒人耳目。

真正和叶永青熟识起来，还是和台湾有所牵连，那时我俩受邀为台北市立美术馆(Taipei Fine Art Museum)策划一项两岸对话的大型展览。虽然后来因为台北方面的关系，展览并未办成，却因此促成我们两位加上乌里希克(Uli Sigg)和金善姬(Kim Sunhee)一起策划了上海当代艺术馆(Museum of Contemporary Art, Shanghai)首届的文献展。此后，我对叶永青的交往，正式转入认识“叶帅”的阶段。

叶帅的艺术，很难从“媒材”或“技术”的角度去归类或定位。他的整体创作态度，极其类似中国传统文人“游于艺”的一种意境，认为生活即艺术，艺术即生活。他掌握了悠然自得的节奏，属于一种自我提升的精神状态，也是一种面对工作的心理状态，所以无法将他的思想、人格、行为和衍生出来的艺术作品一一进行切割或分别对待。叶帅，是一位在中国艺坛运筹帷幄的大将，如果一定要将他定位于一位艺术家，那么他的创作，其实是他思想的延伸，也是他思绪滚动后所留下的痕迹，完全不是西方现代主义所奉行的“艺术为艺术而艺术”那一码子事。

时势造英雄，叶帅出生于1958年，那一代人适逢时代转变、风云际会的关键时刻。上一世纪80年代初期，叶永青在四川美术学院求学期间，遇上四川地区的伤痕艺术和乡土写实主义的崛起。他虽然并未卷入这一波风潮，但是却完全参与了大陆新潮美术运动，成为领军西南艺术群体的主要成员。

叶永青的早期作品，看得出他受到上一世纪一些西方大师的濡染，他从早期现代主义的源头塞尚入手，1983年的《云南圭山》风景系列显然关注到塞尚式的形式主义对画面空间分割后重新塑造的课题。云南故乡的圭山、红土山丘、西双版纳的茂密林荫，不但是叶永青创作灵感的源泉，也是他模拟再现普桑式的牧歌情调或巴比松画派笔下的世外桃源的最佳对象。恬静、简朴的西南风光，使叶永青当时生活在工业化都市重庆的对应面，两者之间的变奏，成为他调整创作路线的动力。

当理性的塞尚不再能满足叶永青感悟生命的澎湃热情，1984年他和女艺术家甫立亚成了婚，浪漫的青春开始进入他80年代中期以后的画作里，卢梭的田园风，夏卡尔的情人颂，云南少数民族的神话，交织成他的生活日志，形成这一时期接近那比画派(Nabis)的一种隐喻风格。1995年叶永青去了北京，在那里经历了一个冬天，正值85美术思潮的萌动，他接触到形而上画派的契里柯和超现实主义的达利，将梦境表达在画面里，将痛苦转化成幽默，诙谐的抒情画境。《离开和留驻在最后一块草地上的两个人》、《屋外的马窥视的她和被她端视的我们》、《最后的花园》、《听见毕加索马叫的隐者和鸟》、《春天唤醒冬眠者》都是这一时期的作品。

1986年叶永青和一群朋友发起组织了《西南艺术群体》，使他直接投身于“新潮美术”运动，奔走于昆明、上海、重庆和北京各地，在各种刊物上发表文章，他至今仍难以忘怀那风起云涌的时代，当时他们曾有的真切热忱的人文主义理想。1988年叶永青以他的《逃逸者》参加了在成都举办的《88西南现代艺术展》。画中的“逃逸者”是他的自画

像，正在逃离他所处的工业环境。1989年一幅《恶心》意味着叶永青自我面貌的一个新的起始点，他以画面的切割和拼接来表示错落在一起的不同时空定格。他从以往由内而外的窥探摹写，进入由外向内的自我剖析阶段。因此，他从早期透过观察而表达的隐喻画境，转化为编辑象征符号的视觉工程。这个转变是意义重大的，他超越了20世纪大师的图式对他产生的制约和影响，而能够自由自在地以图像语意的排列组合，开展他个人的自我表白，创作者的话语权成为他此刻的关注，媒材只是任他选用，作为图像语言的载体。他从古到今，玩弄古今中外各种媒材，一切都顺手拈来，再也不受约束。

1986年叶永青在《美术家通讯》杂志发表了以下的观点：

西方现代派的先驱们曾经费劲地使自己摆脱传统的束缚，而今天的我们并不渴望新的开阔天地。相反，在某种程度上我们好像在追求重新获得约束的舒适。老一代曾经把违抗传统当作解放，而我们无论其风格来自哪个根源，则认为违抗传统没有什么意义。对我

们来说，传统不再是一个负担，而是一个新发现的源泉。

所以，叶永青虽然回避了上一辈人的伤痕艺术和乡土写实主义，而且他也似乎绕开了当时在国际间引起高度关注的“政治波普”路线，高高举起“综合就是创造”的旗帜，反而以他的图像文字语意学，迂回迈向一个创作的新纪元，使得他比起同辈艺术家更早一步拥抱了观念艺术。上一世纪90年代叶永青推出的《大招贴》装置绘画系列，透过他编辑的文字和图像符号，来完善他对于精神文化奥秘的自我追求，为中国当代艺术提出了往深处发展的课题，才是他的终极追求。一般人容易把眼光停滞在形式的表面张力上，而忽略了挖掘文化特质中必然存在的历史景深。所谓的“现代化”，往往肤浅地和“西方化”画上等号。叶永青避开面对西方化或现代化的课题，直接采取中国传统的水墨材质，以中国书画的框架作为基本的符号图式，而类似于“广告栏”的文字组合结构，又不免令人联想起中国文革时期的“大字报”，他作品中出现的漫画式水墨线条，描绘不同时期的代表性图像，各种视觉片断的



埃及 布面丙烯 200 × 300cm 2007年



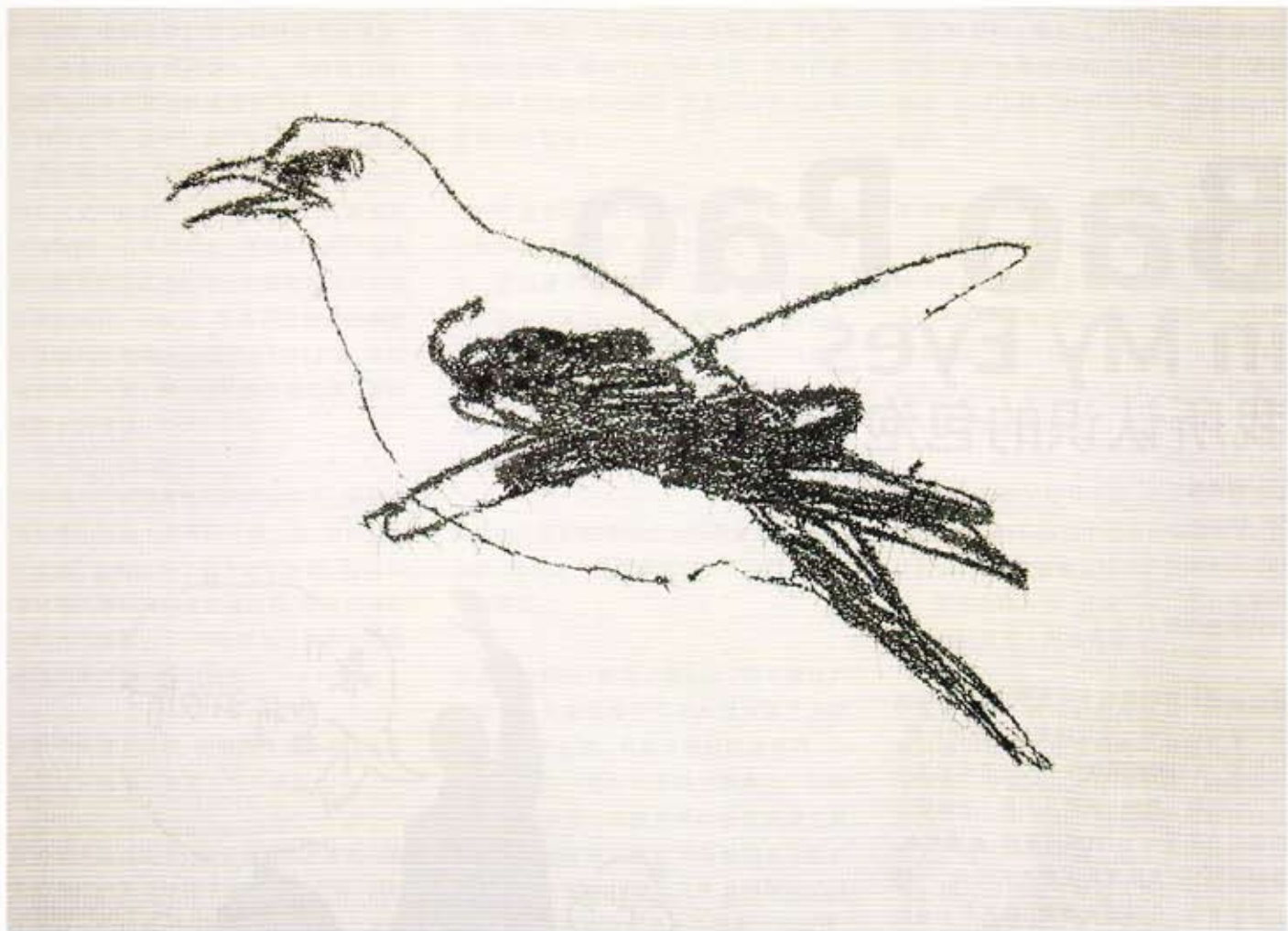
激情 布面丙烯 200 × 200cm 2007年

图像符号和报纸的底面相重叠，共同构成中国现实视觉经验的时代图式。作为他对90年代一股崇洋媚外的世俗艺术一种无言的抗争。

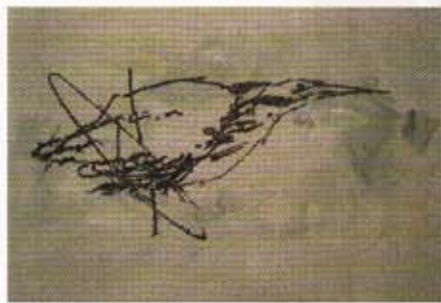
《大招贴》的终结和1993年初的《中国经验展》有关。叶永青、毛旭辉、周春芽、张晓刚和王川等艺术家，与批评家王林共同举办的展览中，将《大招贴》的书画形式做成墙面装置，地面上等于做了一个墓碑，隐喻新的马王堆，这种形式引起当时美协官员的质疑，1993年以后他停止了《大招贴》系列。他的无言抗争，终究以无言作为结束。90年代中期他游历欧美各国，西方文化的直接冲击，不同于他在北京看西方展览时的抽象体验。表面上看来像是收集生活琐碎图像，一些鸟、鸟笼、灯泡、烟斗、植物、汽车、旧照片、卡通化的人物、中国式的收纳柜……等各种涂鸦式的符号，看起来像是他随心所欲的组合、拼贴，其实是中国文人艺术中所标榜的业余身份，所具有的一种写意风格绘画。包括1996年叶永青在上海双年展展出的九个鸟笼子，也是他在丝绸上随手拈来的写意画。叶永青自己将之称作“是一种心情



伤口 布面丙烯 110 × 140cm 2007年



画鸟 布面丙烯 100 x 140cm 2007年



画鸟 布面丙烯 300 x 200cm 2007年

的笔记，有点类似今天的博客”。

1997年以后的叶永青，他的活动空间不断扩张，同时身兼多种身份，包括艺文空间的创建者、策展人、艺评家、艺术家的经纪人、城市规划的参与者等等，在全球各地飞来飞去。他在给栗宪庭的信中说道：“我的生活常常被我像候鸟般的迁徙于几个城市弄得居无定所和四分五裂。我作画和搞作品也是打一枪换一个地方，我的作画方式和工作习惯乃至作画工具，材料都很‘业余’，在‘画

家’这个职业中，我的选择也日趋边缘。近几年，我的兴趣也是零零星星，有时我会有一种幻觉，我在丝绸上罗置和堆砌的这些碎片式的图像和日常之物，举手一挥，便满地鸡毛飞扬而去，仿佛一切都不曾存在过。这样一些中不中，洋不洋，今不今，古不古的东西，实在是生活的不堪和无奈。”

变成一个在天空不断飞翔的“鸟人”，其实不像他说的那么“不堪与无奈”，他从2000年开始，以一管墨和一支细小的“眉笔”开始他的“鸟画”系列，间歇地在北京、重庆、昆明三地的工作室画大大小小的鸟儿，而且到后来越画越大，“鸟”取代了中国现实视觉经验时代图式的“大招贴”，“鸟”成为他的个人图式，把他自己也变成一位不折不扣的画鸟专家，所谓的超级大鸟人。鸟在中国文人艺术传统中，一向是具有高度拟人化和隐喻性的，八大山人翻白眼的鸟儿，正是他自己满怀怨气的鸟人写照。叶永青的鸟儿是他最新的观念艺术，用投影放大打在画布或纸上的“鸟”已然失真，他用“眉笔”一点

一画描出的线条是抽象的，他用天晓得画什么鸟儿的方式，再一次无声地抗争了他所处的时代，这一回是横行霸道观念艺术。

叶帅在他的文章里表示“89后艺术”已不再有真正知识分子活动的地盘，他却选择在“那个精神突然休克的时刻”，继续以毛笔和水墨的媒材持续着他的水墨情结。叶帅之所以是叶帅，因为他永远不会是一个时代潮流的追随者，更不会是一位屈服于西方艺术风潮的拥戴者。他的风骨，中国五千年文化积蓄成“精”的承续者，有一种吸天地灵气的本能。鸟儿修成“精”，成了“鸟人”，是叶氏幽默的双关语，既是骂粗口的“鸟你个鸟，鸟人”，也是个天人合一最高境界的象征，中国笔墨永不变的文人艺术灵魂，那个“好大一个鸟”！

神哉，叶帅，那一位会用思想作画的鸟人，每一笔细碎的笔触，不只在释放他抑制的情感，也是他用来激动人心的感情，一种千年不灭的文人情操。☺