



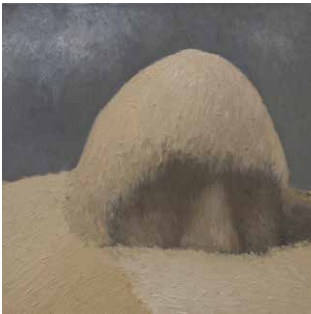
闫冰

Yan Bing

ShanghART
香格纳画廊

闫冰作品

Yan Bing's Works



封面：我的草垛 | Cover: My Haystack
布面油画 | Oil on canvas | 30x30cm | 2011

2009-2018



白布遮盖的土豆 | Potatoes Covered by White Cloth
布面油画 | Oil on canvas | 60x80cm | 2016

闫冰：荒凉的幸福

我只信赖我自己的所见所思，它是我接触世界的底气。反过来，在漫长的积累里，它也在从不间断地塑造着我。

黎明时分，我离开了村庄。天还没有亮，只是有些微光，曲折的小路一直向山湾外面延伸出去，我背着行李和粮食，顺坡而下。如果是春夏季节，这时已有鸟儿开始鸣叫，如果是冬天，就会宁静的似乎只剩下自己。秋天雨水多，经常是前夜一场大雨，地都泡透了，下坡的土路被雨冲的光溜溜的，得侧着身，小心翼翼的走。一切还没苏醒，人们也都在沉睡，偶尔会遇到睡不着觉早早起来走路的人，或者和我一样起早赶班车进城的人，离得很近了才发现对方，影影绰绰里两人同时重重地咳嗽一声。班车会经过几里外的公路，那里有三户人家，有一座石头水泥做的小桥，我就把行李卸在桥头，站在黑暗里等，不用多时，就听见一声声刺耳的汽笛由远及近，心里一阵紧张和激动。

我就这样一次次离开村庄。

少年时母亲说我心野，说我心里长了草，因为我总是想往外跑。其实是少年爱学艺，见到各路艺人做活，就喜欢走近去看看。记得曾经爱胡琴，想跟一位戏子学拉琴，都说好了，结果在一场大雨之后，那位戏子和人私奔，远走高飞了。我只好继续专心学画，可际遇渺茫，视野又闭塞，我能看到的，无非是乡间小庙里的壁画和各种年画，远处传来的消息总能在我心里产生回响，于是对外面更大的世界充满着幻想。有了念想，就想走到很远很远，然而学艺的路漫长而多艰，我像打关一样一步步往外走，在身上的钱透支之前又匆匆返回。返回来就继续念书和种地，种地有种地的好，多么具体的事啊，汗水和果实总能给人坦坦荡荡的欣慰。这种欣慰感会一代代遗传，像是基因，以致我们从小就会干农活，好像耕种收获就是我们人生最大的课业。然而，我不怕劳累，却忍受不了四季原模原样的轮回，这无数的轮回带走一

代一代的人，大地还是原样，看不出发生过什么。

我终究不自觉的走神，累的不行时，我会坐在坡上，定定地看着村庄和田地出神，想了很多，却好像什么也没想。我喜欢去庙里，看塑像和壁画，回家自己再学着画，庙相对于现实生活，有某种真空的意思，像水里的气泡。正午和油灯下是最宁静的，能体会到时间的幽暗。当我面对土地，仔细地做着农活时，经常会恍惚觉得世界上只有我一个人。在劳动的间隙，抬腰望一眼起伏的山梁，有风经过，总能体会到被某种东西穿透身体，心里竟会生出一丝酸楚的感激。某一天农具在我手里突然变得轻快如意，两臂有力量在暗暗涌动，我欣喜地意识到我终于长大了。长大对一个男孩来说至为重要，那时，你看到的农具是驯服的模样，你走向牲口，牲口会后退两步立住。

于是夏天来了。

麦子的爆裂声惊醒一地昆虫，镰刀在墙上蠢蠢欲动，劳力们挥霍着粮食给予的气力，闻着泥土的热气，大脑一片空白。夏天过去时，出透了汗的人们全都瘦了一圈。终于，蟋蟀的鸣叫让镰刀歇下，薄暮时分，我看见漆黑的骡子驮着犁铧，四条腿交替着往家里走去，用坏了脊梁和腿骨的人斜倚在村口的墙上。

九八年西北大旱，溪水断流，山泉干涸，人们挑着水桶四处转悠，偶尔在荒僻的山坳里找到一眼活泉，会引来半个村庄的人，大地被晒得白花花的，缺水的人们围住那眼泉，等着水像眼泪一样渗出来。人们聚到庙里祈雨，请求风调雨顺，天上哪怕飘过一丝云都会引起人们的希望。

三月祭虫王，杀羊，分肉，以羊血蘸白纸旗，遍插田间地头，虫害还是止不住，只好一桶一桶打农药。



在时间里，老匠人用手艺养活生存
人会死，被岁月和技艺包浆的工具会成精
With time, the old craftsmen use their skills to survive
People die, the tools worn with time and skills
would embody their spirit

不好的事开始发生，有一些长得像鼠又像兔子的动物来到村庄，谁也不认得，就胡乱起了个名字叫着，这东西繁殖得很快，而且很机敏，谁也没逮住过，它们会仔细地吃光果树的皮。

两兄弟没来由地打架，互相打烂对方的头，一起来找医生，医生很生气，把麻药藏起来，用粗线给生生缝上。

秋天时，不知从哪里来的两头鹿经过村庄，人们很兴奋，抢着看一眼，于是纷纷拿起农具围堵，打死一只，一只逃走。围着死鹿，人们忽又觉得精疲力尽，心里惶惶，只好买了鞭炮香火祭山神，再扯红布给死鹿披上，抬到干净处理了。

九九年初的一场薄雪过后，村外的林子里落下一地死鸟，人们望着天发呆，感觉事情要起变化。

这一年我又离开村庄，去往城市，谁知这一走，却再难真正回得去，我永远成了故乡的客人。之后陆续有人离开，去往不同的城市寻生活，从此村庄再也不能平静。我牵挂村庄，却一步步走远，试图进入不同的世界，心里充满渴望，我从不大意，牢记沿途的景色。

天地不仁，十几年来，村庄依旧送出一个个鲜活的力气，让他们去作动人的挣扎。

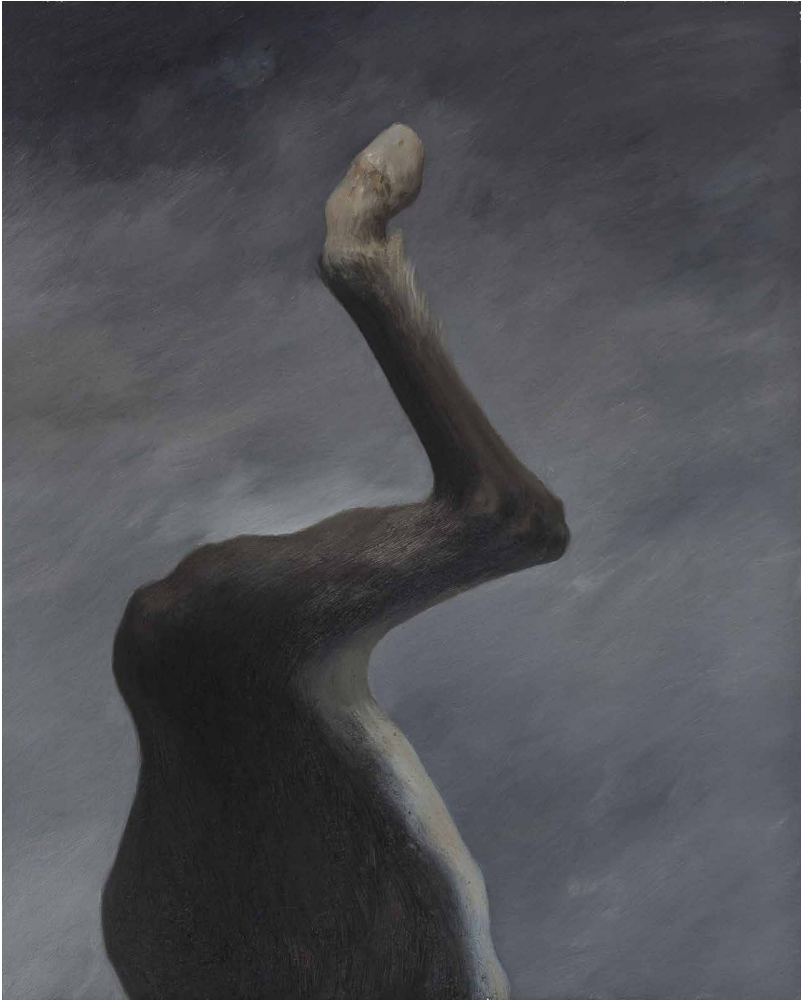
村庄里只剩下老人，于是村庄看上去也像个老人，不可

逆转地老下去，城市以不可抗拒的繁华便利吸引更多的人迁徙，空气兴奋而又不安，混杂的矛盾成为我们生活的现实，在繁华之下，我看见了太多的不堪。人们更愿意往好的方面看，主动回避或承担对这种不堪，这也许是最后的尊严。而我却看得真切，生存的真实一度把我逼到了角落。2000 年到 2002 年那段日子我画了大量的农民在城市做工的样子，与其说是一种对于绘画的训练，毋宁说是选择一种同在。

2002 年我来北京到美院上学，似乎到了世界的另一端，我囫囵且大量地了解古今中外的艺术，以为很快就能获得一条道路，寻得安放热情与痛苦的方式。但一直到毕业后两三年，我发现自己一直处在四处突围中。当时我能使用的只有绘画技能，大量的时间和精力都投入到对绘画技术的训练中，希望通过艺术的能力到达彼岸。然而日益熟练的绘画技术并不能减轻生存体验的痛苦，彼岸如此虚幻，而横亘在彼岸之间那条似乎永远跨不过去的河流却越来越宽。我发现即使经过漫长的学习和大量的实践，也难以形成有效的表达。感觉自己总是在困境中，任何人的经验于我都是无效的，也许是因为对艺术的误解和对知识的消化不良，总是词不达意。但表达的紧迫感却从未稍减，家乡的讯息不时传来，有生有死，在不知所措的窘迫中我的心思却游离了出来，不知不觉我成了一个观看者。而地理上的距离和生活环境的改变成全了这种观看，有一次查地图，发现北京离我的家乡有 3000 里远，想起村里山神庙门上的对联：“远追虎狼三千里，近保人民百万家”，不禁对时空起了荒芜的想象。



温暖的尖儿 | Warm Cusp
黄泥，鸡毛，钢 | Mud, Feather | H:170cm | 2011



一条驴腿 | A Donkey Leg
布面油画 | Oil on canvas | 100x80cm | 2012

那段时间，我在城市观看乡村，在乡村观察城市，试图发现事情的本质,我看到贫穷的繁华,也看到繁华的贫穷。我本能地相信事物不会横空出现，也不会真正消失，我相信我走在要去的路和来时的路上,而这是同一条路径。如果不能摸到自己，就永远迷失在长夜里。在观看事物的同时，我也照见了自己。我凝视人们面对生活的动作，怎样把一个物体拿起又放下，心思又依附于何处。我想象拳头打在墙上，墙和拳头一起在颤抖；我在想象中把麦子掉落的速度放慢十倍，于是感受到某种悲伤；在想象中无声流淌的溪水突然停住，有一阵耳鸣。在发呆和胡思乱想中，神经松弛下来，悲哀弥漫心头。在远方的梦里，我闭上眼睛在家乡漆黑的巷道里飞行。逐渐我体会到了某种出离的方式，就像哼唱会缓解疲劳，出神会获得平静。我发现秘密就藏在最简单的地方，有着永恒的魅力，在某一瞬间的错位中，安放了我的关心。

人须要看见自己，才能确认是否完整。

这意味着回看，是什么让我痛苦，又是什么让我欣喜，为什么我总是敏于感受到人世的苦难。2008 年我再次回到家乡，正赶上秋收，当我在一旁凝视土地和劳动时，心里异常柔软，我看见了自己，明白了是什么塑造了和正在塑造着我，当我意识到的时候，我知道我获得了面对自己和世界的姿势，也许这一切早在我在田地劳动时就已生根，只是现在才真正觉察。过往的那些体验依次被照亮，而且那些体验并没有定格在过去，反倒在今今的生活中被印证和激发，并给予我勇气。我走进自己的历史里，就像是返回家收拾行李一样。目光真的是一束光，能照见隐藏的结构。一切都自然而然，几乎是本能地描绘我对生存世界的体验，重塑生活在我



贫穷的风景 Poor Scenery

心里的投射。描绘农作劳动，农具，以及人们生活的物品，我使用泥土塑造一个个莫名的形体，我用粮食做材料，我用牛皮来做成被子，又反复地描绘牛皮，我把土豆画在阴晴莫名的天地间——我用个人经验和熟悉的材料，以尽可能朴素的方式面对世界的深沉。这是一个溯流而上的过程，却看到了新的风景，感受和思辨交织在一起，疼痛和欣喜伴随着我。每完成一件作品，都像是走出一条泥沟，重新获得一种轻松，好像艺术劳作能够托起下落的身体。而且准确的表达，有一种解渴的感觉。

这是一个新的开始，我听着自己的脚步声行走。

我知道我将永离故土。我太脆弱，尤其在走广袤苦涩之地，看到裸露在天地间无遮蔽的人事总让我揪心。虽然躲藏在人群聚集的地方生活，却又会不时走向荒野，以求在互证中触摸存在的质感，这显然是一条孤独的路。独自走在大地上的都会心存悲凉和窃喜，都会遭遇迷雾和幻觉，也都会感激心里的那盏灯。因为这样的行走，不光关乎艺术，更关乎存在。而艺术到底是什么呢，我只能在不断地劳作中去获得体会，并刷新理解。这是没有间断的事，心里有一面倒塌了的巨大的山墙，得不停地垒砌。

有时候需要等待，等待一阵风，等待一个词，一块颜色，一个形状。

闭上眼睛，一片黑暗，在黑暗中冥想，脑中有火星明灭，这火星会一次次把我带入新的境地。新的境地有微茫的欣喜，这可能就是启示，会上瘾，有一种荒凉的幸福感。



风 · 麦子 | Wind · Wheat
麦子，麦壳 | Wheat, wheat shell | 尺寸可变 | Variable size | 2014

作品

2009-2017

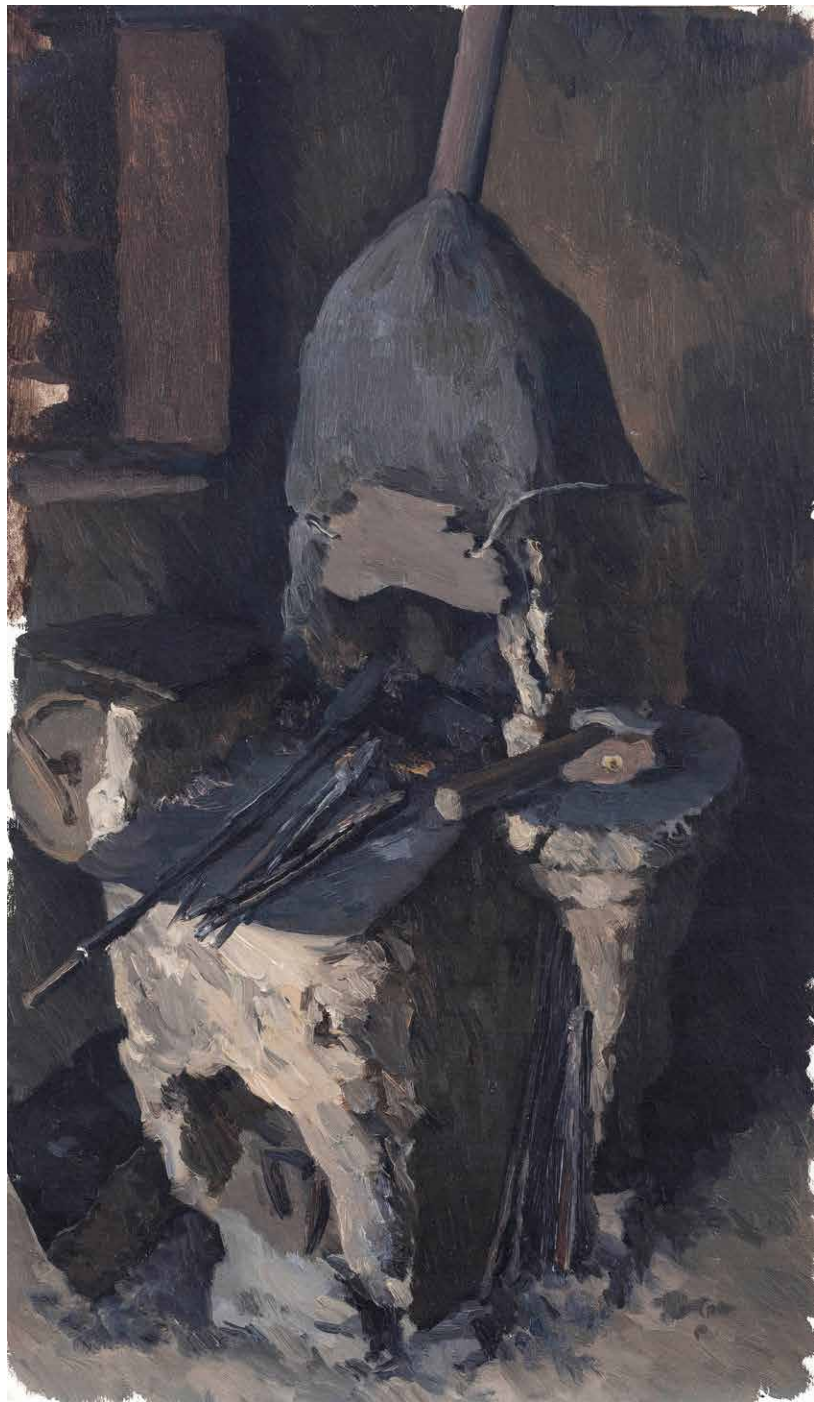
我在 2007 年美院油画系毕业之后很长一段时间都没有画画，这对一个学了很多年绘画的人来说是煎熬，可能是因为当时对知识和讯息的消化不够，或者是自己意识的混乱，总之并没有找到吻合自己感受的绘画方式，以致绘画长时间停滞。好在那时对材料有感觉，于是热情都专注在装置上去了。但对绘画的思索并未停止，与其说是对绘画的思索，不如说是对“艺术于我”的逐步确认以及逐渐个人化。直到 2011 年，我跟家人通电话时得知，开了一辈子铁匠铺的五舅年迈，传统铁器农具的需求量也越来越小，生意萧条，五舅打算关掉铁匠铺。挂掉电话当时我想起很多，打了一辈子铁的五舅，各式各样的铁农具，铁匠铺里常年翻滚的煤烟，乌黑的四壁和屋顶，在风匣推拉中呼吸的炉火，火花四溅的叮叮声，以及农业社会的没落。我想做些什么，在铁匠铺拆掉之前。最后也只是老老实实卷了几片画布回去，在铁匠铺里安安静静画几张画，这是我仅有的方式。在画这几张画的过程中我完全沉浸在了铁匠铺，心里很实，完全没有了
对绘画的纠结和欲望，之前的焦虑烟消云散，感受以最朴素无华的样子自然呈现出来，却有静谧永恒的气息。我一直很喜欢这几幅画，它让我真正接受了自己，从此绘画又回归于我。在这个意义上，《铁匠铺》算是我真正绘画生涯（不包括求学阶段）的发轫之作。



铁匠铺 No.1 | Blacksmith Shop No.1
布面油画 | Oil on canvas | 98x90cm | 2011



铁匠铺 No.5 | Blacksmith Shop No.5
布面油画 | Oil on canvas | 36x68cm | 2011



铁匠铺 No.2 | Blacksmith Shop No.2
布面油画 | Oil on canvas | 98x57cm | 2011



铁匠铺 No.4 | Blacksmith Shop No.4
布面油画 | Oil on canvas | 39.5x22cm | 2011

牛是农耕文明里的一个典型形象，在以往的农村经验和贫穷经验里，牛的形象往往是超越动物的，它像一个家庭成员，一个埋头劳动的哑巴，牛的一生和农民的一生有很多重合的地方，所以经常会有人拿牛来比喻自己，抒发自己的苦难。这就是我画牛皮的前提背景，但我侧重了我近距离凝视触摸牛的感受，以牛皮的质感和不可解释的图纹斑渍为绘画对象，来处理现实和抽象的关系。



大牛皮 | Big Cowhide
布面油画 | Oil on canvas | 300x510cm | 2014



牛皮 No.9 | Cowhide No.9
布面油画 | Oil on canvas | 120x180cm | 2013



牛皮 No.8 | Cowhide No.8
布面油画 | Oil on canvas | 120x200cm | 2013



五头牛之三 | Five Cows No.3
布面油画 | Oil on canvas | 160x280cm | 2011



牛皮 No.5 | Cowhide No.5
布面油画 | Oil on canvas | 80x100cm | 2013



土豆是人类食物里最为普通日常的材料，它埋于土地中，有着浑朴的外形和色泽，因为它是最廉价和基本的食物，所以常常与贫穷有关，这些属性都吸引我去留心它，在某个契机下，它的气质与我内心的某个感受相呼应，于是它便走到我的画里面来，形成一个新的气息和结构。土豆系列从 2012 年一直画到现在，它对我所激发的想象和我赋予它的结构这两者之间还在不断的寻找平衡，所以这个系列还会持续下去。在关于土豆的很多画里，都有被切开的土豆形象，我认为是我给了它一刀，有些多个土豆的画面，我取名叫“分土豆”，一方面是源于我个人的长期农村生活经验，一方面是为了某种结构，可能潜意识里有以它拟人的原因。

四个土豆 | Four Potatoes
布面油画 | Oil on canvas | 80x100cm | 2012



分土豆 No.6 | Cutting Potatoes No.6
布面油画 | Oil on canvas | 40x40cm | 2012



两个土豆 | Two Potatoes
布面油画 | Oil on canvas | 100x130cm | 2017



分土豆 No.9 | Cutting Potatoes No.9
布面油画 | Oil on canvas | 60x80cm | 2014



2016年在甘肃省的农村石节子村做了“村庄画展”，在村子里以当地农民的生活资料为对象画了一批画，比如果树，馒头等等，绘画呈现出日常庄重化的意味。2016年在四川岷江支流的羌族村寨“黑虎羌寨”完成的“黑虎”系列绘画，以羌族人厨房为对象的绘画，也是以生活的基础为激发点。还有一些单幅不成系列的绘画，基本气息都比较统一，大都源于对日常生活以及土地的凝视和想象，并通过我自身的经验加以结构，以此凝练出某种永恒的气息来。比如《天色》《深褐色的影子》《普兰》等。

天色 | The Look of the Sky
布面油画 | Oil on canvas | 80x125cm | 2012



一朵带黑边的云 | A Cloud Edged with Black
布面油画 | Oil on canvas | 40x50cm | 2016



深褐色的影子 | Brown Shadow
布面油画 | Oil on canvas | 150x400cm | 2015



两个馒头 | Two Steamed Buns
布面油画 | Oil on canvas | 40x40cm | 2015



土坡上的开花馒头 | Blooming Steamed Buns on the Slope
布面油画 | Oil on canvas | 30x40cm | 2016



接受治疗的树干 | A Trunk Receiving Treatment
布面油画 | Oil on canvas | 70x50cm | 2016



我们的绘画 | Our Painting
布面油画 | Oil on canvas | 80x60cm | 2016



五朵杏花 | Five Apricot Flowers
布面油画 | Oil on canvas | 70x50cm | 2016



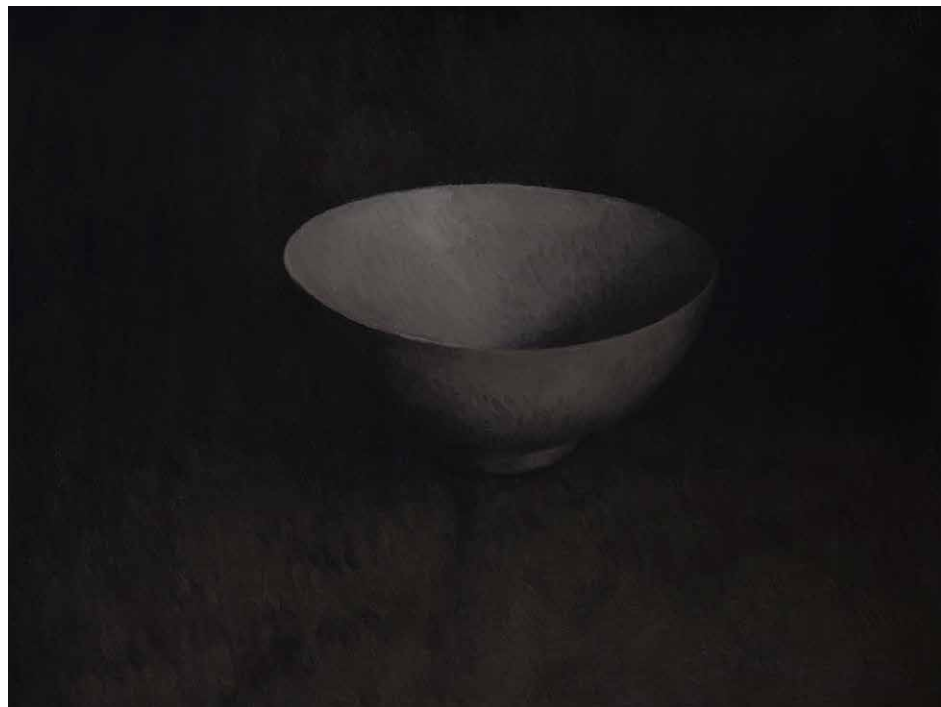
切开的红苹果 | A Cut Red Apple
布面油画 | Oil on canvas | 100x130cm | 2016



红苹果 | Red Apple
布面油画 | Oil on canvas | 30x40cm | 2015



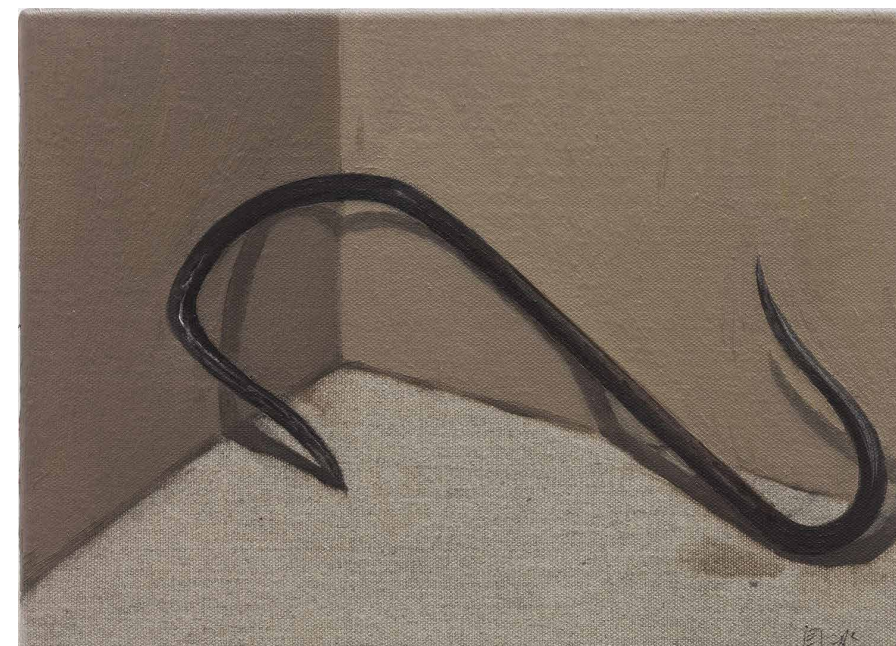
黑虎 No.7 | Black Tiger No.7
布面油画 | Oil on canvas | 90x120cm | 2016



黑虎 No.11 | Black Tiger No.11
布面油画 | Oil on canvas | 40x50cm | 2016



铁钩 | Iron Hook
布面油画 | Oil on canvas | 50x70cm | 2015



角落里的铁钩 | Iron Hook in Corner
布面油画 | Oil on canvas | 30x40cm | 2014



2015 年创作的《爱》系列，以铁和麦子两种材料构成，以手工打制的各种形态的铁器为容器，外形来源于简易工具（农具）的形态，再在铁器的某处切开一个小口，灌入麦子，直到灌满铁器，再把小口焊缝密闭。麦子永久封存于铁器内，观者并不知道外形简洁奇怪的铁器同时也是一个个容器，也不知道里面装满麦子，封闭小口的焊接疤痕是一个提示，也是造成迷惑的引子，它像一个不透明的琥珀。铁和麦子同样构成生活的基础，也构成文明的基础。我没有可以侧重它们的物质属性或者文化属性，我的工作核心在于给它们重新提供一个见面的方式，并且以“爱”命名。



爱 N0.2 | Love No.2
铁, 麦子 | Iron, wheat | 180x11cmx20columns, 67x220x62cmx1case | 2015



爱 N0.13 | Love No.13
铁, 麦子 | Iron, wheat | 191x12cm, 177x11cm, 203x12cm | 2015



爱 NO.4 | Love No.4
铁，麦子 | Iron, wheat | H: 54-96cm D: 24-38cm | 2015



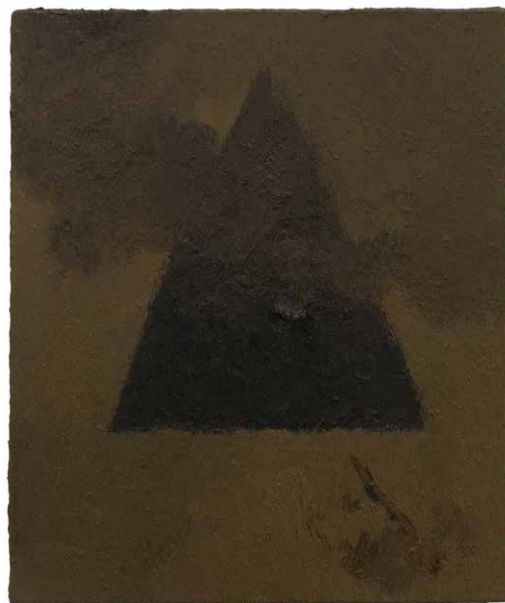
爱 NO.14 | Love No.14
铁，麦子 | Iron, wheat | 25pic | 2015



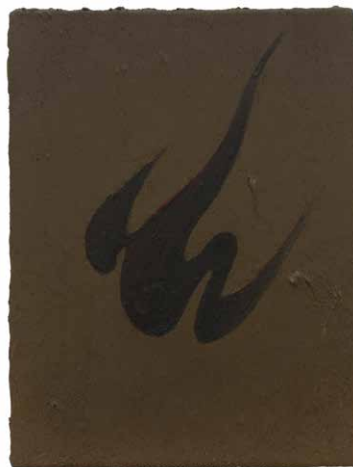
爱 NO.9 | Love No.9
铁，麦子 | Iron, wheat | 284x98x10cm | 2015



爱 NO. 10 | Love No. 10
铁，麦子 | Iron, wheat | 156x89x12cm | 2015



遥远之贼 | Thief in Distance
布面油画 | Oil on canvas | 60x50cm | 2015



火之肖像 | Portrait of Fire
布面油画 | Oil on canvas | 40x30cm | 2015



繁华 | Flourish
布面油画 | Oil on canvas | 50x70cm | 2015





泥土系列是我最早的艺术实践，我从 2009 年起从家乡甘肃采集泥土皮革麦子等物料带会北京做作品，并与现成品结合，创造出一系列朴素幽默的形象。在这些作品里，我保留并且提示了一些传统的农耕文明和劳作方式，并让生活场景意向化，我并没有强调材料的物性，而是提示它们的属性，让不同属性的材料结构出新的语境。比如《棉被》《炉子》《冰箱》《床》《粮食》《麦子》等作品。在这些实践中，我重新审视我经历的生活和土地，它成为我往后艺术实践的主要弹力。

黑色树桩 | Black Stump
树桩，黄泥 | Stumps, yellow earth | 尺寸可变 | Variable size | 2011



无题 | Untitled
黄泥, 木头 | Yellow earth, wood | 尺寸可变 | Variable size | 2009



粮食 | Grain

泥土，麦壳 | Mud, wheat shell | 尺寸可变 | Variable size | 2009



内部 | Interior

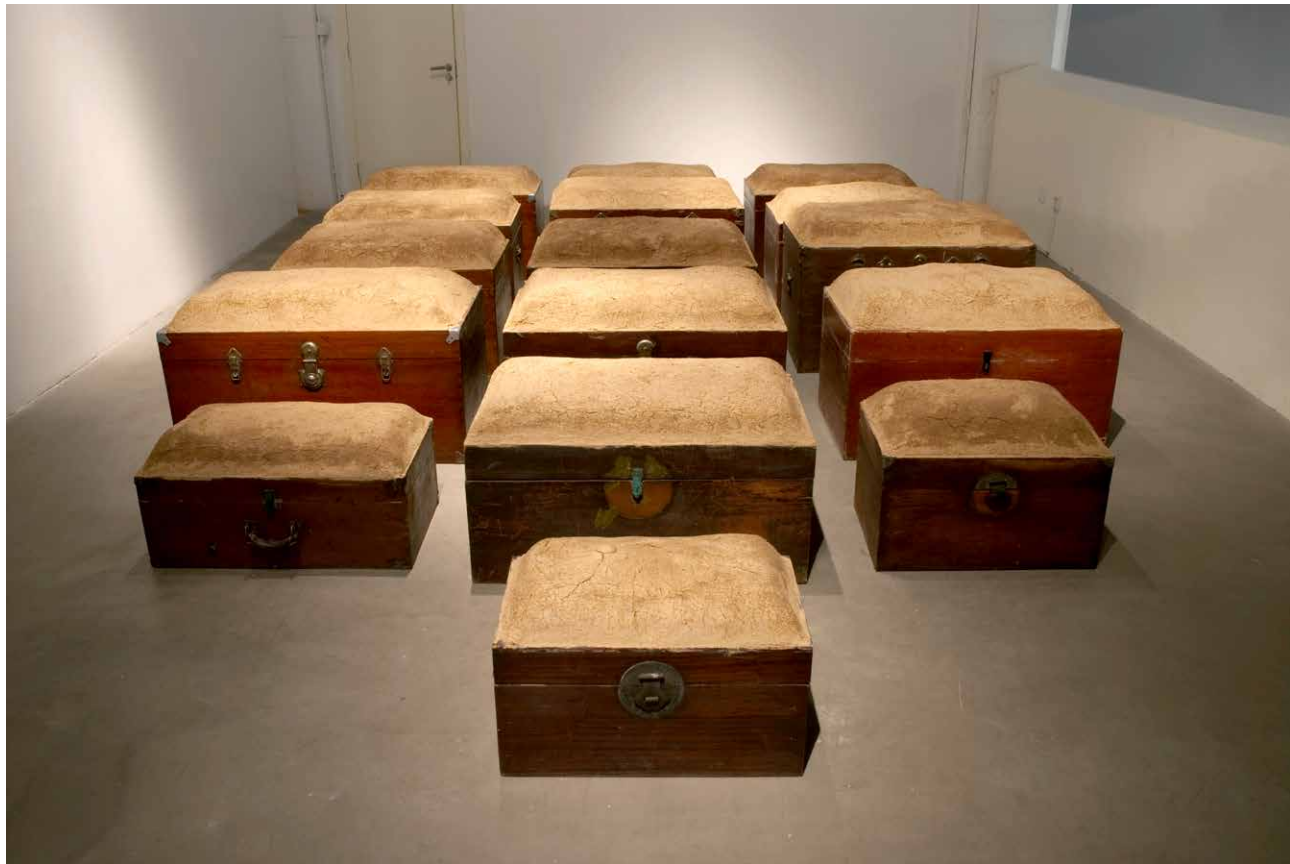
冰箱，黄泥 | Refrigerator, mud | 145x55x50cm | 2011



生物 · 圈桌 | Creature · Table
泥土，木 | Mud, wood | 尺寸可变 | Variable size | 2011



风 · 干旱 | Wind · Aridity
电扇，黄泥 | Fan, mud | 134x42cm | 2010



箱子 | The Box
泥土，木箱 | Mud, wooden Box | 尺寸可变 | Variable size | 2012



生物 · 木箱 | Creature · Wooden Box
泥土，木箱 | Mud, wooden Box | 尺寸可变 | Variable size | 2011



疼痛的重量 No.6 | The Weight of Pain No.6
泥土，铁 | Mud, iron | 30x50x90cm | 2014

疼痛的重量 No.14 | The Weight of Pain No.14
泥土，铁 | Mud, iron | 30x50x90cm | 2014

疼痛的重量 No.7 | The Weight of Pain No.7
泥土，铁 | Mud, iron | 30x50x90cm | 2014



疼痛的重量 No.22 | The Weight of Pain No.22
泥土，铁 | Mud, iron | 30x50x90cm | 2014





新泥 No.11 | New Earth No.11
泥土，画框 | Mud, frame | 58.5x58.5x5cm | 2013



新泥 No.12 | New Earth No.12
泥土，画框 | Mud, frame | 46x46x5cm | 2013



泥土与镜子 No.1 | Earth and Mirror No.1
泥土，画框，镜子 | Earth, frame, mirror | 73x58cm | 2013

泥土与镜子 No.2 | Earth and Mirror No.2
泥土，画框，镜子 | Earth, frame, mirror | 73x58cm | 2013

泥土与镜子 No.4 | Earth and Mirror No.4
泥土，画框，镜子 | Earth, frame, mirror | 73x58cm | 2013

泥土与镜子 No.6 | Earth and Mirror No.6
泥土，画框，镜子 | Earth, frame, mirror | 73x58cm | 2013



耐粧
一把黄土一庭山
慢愁者
马王

小路 | Lean
黄泥, 综合材料 | Yellow earth, mixed media | 尺寸可变 | Variable size | 2011

鲁明军：触摸，俯视与生活的重塑



藏刀 | Hidden Knife
布面油画 | Oil on canvas | 100x80cm | 2013

—

1980 年，闫冰出生在位于甘肃天水南部的一个偏僻的小山村杏树湾。19 岁那年，他背井离乡，赴京求学，历经三次（年）复读，才考入他理想中的中央美术学院油画系。和大多同学一样，毕业后他毅然决然留在了北京，开始了他职业艺术家的生活。“京漂”的这些年里，他见证了北京的城市化扩张，也目睹了家乡杏树湾的“流逝”，而伴随他个人生活和艺术变化的可以说正是中国社会的结构性变动。在这期间，他穿梭在这一“两极”之间，内心的不适和不安自不待言。直到有一天，当他意识到并选择曾经陪伴他度过童年、少年时代的农具、麦场和泥土作为艺术创作素材和质料的时候，这种落差和焦虑似乎才得到些许的释然。

不算短、也不算顺的学画经历，练就了闫冰娴熟的塑形技术、表现能力，以及顽强的意志。和不少年轻艺术家一样，美院读书期间他就想从学院系统中挣脱出来，找到自己的言语方式。他有意地摒弃了很多学院习气和绘画史的惯性，尝试以一种自然、朴素的方式去塑造他经验中的自然与朴素。于是，泥巴、农具以及家乡重要的农作物小麦和土豆便成了他主要的图像和观念母题。他既不诉诸写生，也不借助照片，按他的说法，是内心的目光在主导着绘画的过程，所以，这与其说是在描绘土豆，不如说是对于人身或人心的一种重塑。画面颜色的梯度降到了最低，以灰褐和黑色为主要基调，背景的“阴晴不定”既是一种情绪，也是为了传达一种不确切感；笔触的排布也不按部就班，仿佛谷堆、泥巴或皮毛一样，凸显了块面的结构关系和整体的质感；在构图中，他要么重新部署物（或人）的关系，要么只是取其某个局部，加之色彩和造型上隐约的古典气息，从而赋予画面一种强烈的象征性和仪式感，且这种朴素的描绘方式本身亦带有一种仪式感和象征的意味。在我看来，从选择描绘对象到绘画语言的形成，整个过程实际是艺术家心理症

状的一个真实表征。因此，画面中的晦暗和阴郁不是没有缘由，闫冰觉得，也许是成长环境和性格所致，他“一直比较悲观，经常会心里发苦”。

走进四周白色的展厅，这些画面与观者是有距离的，甚至，是有意地在抗拒观者的目光。而这一情境也像是艺术家对已经消失了的日常经验和生活方式的一种纪念或“哀悼”。不过，它并非限于视觉与观看，同时还来自一种触摸的体验和感知——某种意义上闫冰的描绘就是一个触摸对象的过程，他自己也坦言只信赖手感与经验。他所关心的与其说是如何再现对象，不如说是如何描绘他的触感和体认。也可以说，他是在画面的图像、形式（比如笔触）与泥土、谷堆、毛皮（包括农具的操持）之间开启了一个感知和行动的通道，画面中的物和现实中的一样，都是有温度的。吊诡的是，由于它们大多都是生活经验中的常见之物，此时出现在画面中，反而倍感生疏。而在我看来，这一熟悉的陌生感既是在制造一种视觉的“刺点”，同时他将主体的型塑本身也拉至一个复杂的牵扯结构和心理机制中。因此，他看似是在唤醒记忆中的某个切身经验，但同时，他又将其从自己的生活世界中抽离出来，视其为一个客观的描绘对象。

情感是闫冰艺术实践的起因和动力，但它不是目的，相反，作品最终的呈现更像是在制造一种与现实的“间离”——或许，这一表面情绪几近零度（或者说将所有的情绪隐藏在形式的内部）的间距才是他真实的心理。也不排除艺术家将自身作为一个连接和衔续的纽带，但毫无疑问，这已经是两个截然不同的生活世界。此时，艺术家的主体实际上是分裂的，而且当作品越是抽象，离乡村经验越远的时候，会变得越加分裂。在通常情况下，经验的介入只限于局部和片段（比如装置的材料），但也因此构成了对于这一分裂的弥合。如阿甘本（Giorgio Agamben）所说的，记忆是一种影像，而影像是一个介于鲜活生命与死寂之物间的一个存在物。（1）它一方

面弥补了二者之间的断裂，另一方面又试图制造新的断裂。依此也可以说，闫冰的画面本身也是一种记忆，或是一部影像。

无论麦子、泥巴，还是农具、家什，这些从老家收集来的现成品，包括他亲力亲为的制作方式都负载着某种经验和观念。和绘画一样，闫冰并非是一种单纯的现成品挪用或再现，而是在此基础上，予以一种形式的改造和美学的重组。有时候，他将其与现代生活器具进行一种组合，“还原”一个已经遗失的生活场景，如 2014 年参加“第三届曼城亚洲艺术三年展”（曼彻斯特）的那组装置；有时则如参加分泌场项目“乡村诗学（二）：生长”的作品《春天的故事》（2014），通过调动质料的物理属性，建构了一个新的视觉或空间场域。这个“陌生”的场域和绘画一样，与观者之间也制造了一种距离，同样带有一种强烈的仪式感和纪念碑性。值得一提的是，他经常使用的填充、堆积、包裹等装置方式，我认为既是既往物质匮乏的一种暗示，也是时下物质过剩的一种隐喻。亦或说，他是将自己的体验和想法全部潜伏在形式的内部。不过，闫冰并没有彻底将其封锁起来，比如在《书柜》、《风扇》（2009）、《炉子》（2010）、《我的劳动》（2011）、《农事诗》（2012）以及后来的一些实践中，总会留个经验的入口或出口。包括在最新的展览《爱》（2015）中，他将盛有麦子的黑色锻铁容器完全封闭起来，并将容器的各种形状抽离至一个极简的程度，但显然还是刻意保留了麦子入口的焊缝。只有顺着这一不起眼的入口，我们才能进入内部并洞悉其中不可见的物与物之间多重的辩证关系和隐秘叙事。



荒原 Wasteland

而此时，锻铁这一材质本身其实已经释放出一种感官上的重量和锐度，与白色的展厅空间一同制造了一个神圣的仪式和形而上学的场域。

二

在《物理学》中，亚里士多德将自然与人工区分开来，将其视为物之存在的两个源头。为此，他举了一个床的例子，也是当时他的一个反对者安提丰所举的例子。安提丰说，床的自然就是木头，比如把床埋到地里，木头烂了会长出幼芽，此时，它不再是一张床而是一棵树，所以是木头而不是床才是它的自然。我们可以质疑安提丰所说的埋在地里的不是床，而是木头，但这里的关键在于，亚里士多德真正强调的是具有实际功用的床，而不是木头，他真正关心的是这个床的自然到底是它的形状、形式和功用，还是材质或质料。在这之前，柏拉图其实早就说过：“每一种器具、生物乃至于事情其德性美好乃至正确都不是针对别的，就是针对它的用途而言的。”由是，“我们关于床的认识便有了两个根源，一个是它的功用，另一个则是其根本的创造者：神。这虽是两个不同的来源,但是它们指向了共同的东西.即是说,我们现实中看到的万事万物是由于其用途规定了目的,只不过这个用途所规定的床的形式、形状,有可能是神在最初做的,但是在世间是由我们人在使用中展示出来”。（2）这说明，自然和技艺并不对立，而是一致的，就像中国古代的礼器和用具，都植根于一个自足的伦理秩序，并建立在一个形而上学的基础之上。

巧合的是，闫冰就有一件以床和泥土为材质的装置作品《床·沉睡者》（2009）。作品并不复杂，就是一张已经被废弃的木头单人床，床面覆盖了一层厚厚的泥巴。这里，泥巴和床分别象征的是以上所述的自然与人工。作品中脱离了功能的床也正显现了它本质的一面，泥巴则被赋予了一种人为的形式和形状，而这样一种颠倒则恰恰反证了二者的共同性。它们的组合不但揭示了自然与人工所共享的形而上学基础，且作为艺术，它所呈现的既是艺术的功能，也是艺术本身的自然根源。

对于闫冰而言，他所使用的这些来自家乡的农具（包括泥土、麦场等自然之物）从某种意义上说已经不在他的

生活世界，甚至也已淡出他曾经的生活世界。透过他的描述，可以想见这是一个再平常不过的西北山村，他说：“这里自古没发生过什么骇人的事，人们信奉没大灾也没大贵，吃饱穿暖好过活。大都养牛，四季辛劳，却要靠天吃饭，一代一代种庄稼，收庄稼，种庄稼，收庄稼。”这里的农具与泥土没有区别，都是一种自然，甚至可以说这样一种生活经验本身就带有或被赋予了一种形而上学的色彩。然而在今天，“城市化的影响已经渗透到了农村，它扰乱了农村传统的生活方式和价值观念，可新的秩序又尚未出现，村民也由此变得无所适从。一个残酷的现实是，由于物价的不断上涨，单靠农业已经难以为生，劳动收成甚至抵不上投入的成本。所以青壮年和妇女被迫集体进城打工，村里只剩老人和儿童，以致很多土地荒芜，老无所依，少无所教。（闫冰）”这其中，现代化器具的替代是一个方面——但事实上技术的更新并非完全适应贫瘠的黄土地，更深的体会我想还是来自整个乡村生活经验的消失和传统伦理体系的瓦解。因此，闫冰的实践还不仅是一种情怀，也是对其内在的自足秩序及其形而上学基础崩塌的一种自觉。我问他，如果仅从个人经验而言，过去和现在的区别到底在哪里，他打了一个生动的比方，“以前的乡村像蹲在山坡上的一个个石头，地震了，石头纷纷往下滚，就是现在的乡村。也许会找到新的落点，但也许会磕成渣。”



土块 | Clods
布面油画 | Oil on canvas | 30x40cm | 2016

然而，早在上世纪初，海德格尔其实已经“颠覆”了柏拉图和亚里士多德的相关说法。在他看来，器具既是物，因为它被有用性所规定，但又不止是物；器具同时是艺术作品，但又要逊色于艺术作品，因为它没有艺术作品的自足性。因此,假如允许做一个计算性排列的话,那么,器具在物与作品之间有一种独特的中间地位。（3）因此，器具作为一种存在，不光在于它的外形和与之相关的它的质料，更重要在于人与物之间的“上手性”和“有用性”这一依存关系。他说：“器具的器具存在就在于它的有用性”，而这种有用性本身又植根于器具的一种本质性存在的丰富性中。我们称之为“可靠性”（reliability）。因为“可靠性”的本质后果是“有用性”，所以，当器具变得无用的时候，也就意味着“可靠性”开始逐渐随之萎缩，直至沦为纯然的——抽象的客观——物。（4）正是这一消失过程，器具才获得了它们那种无聊而令人生厌的惯常性，但同时，它也是对器具存在的原始本质的一个证明。（5）这说明，海德格尔关心的并不是艺术作品本身，而是作品中器具之为器具的逻辑。这并不意味着他否弃了艺术，恰恰是在器具不合用——如其成为艺术作品——的时候,才需要我们重新了解它的本性，认识它的功能，进而才有可能进入其得以存在的认识系统中。（6）于是，器具的磨损的惯常性作为器具所特有的存在方式被凸显出来，而枯燥无味的有用性也因此



天空之下 | Beneath the Heavens
布面油画 | Oil on canvas | 40x80cm | 2012

变得可见。（7）所谓“艺术之本源”的意义也在这里。这可以用来解释他为什么会选择梵高的“农鞋”，也可以解释闫冰为什么会选择这些题材，就像闫冰所说的，正是因为时空上的距离才成全了他对乡村的判断，他如果继续留在农村做一个农民，定会和其他人一样奔命，自然没有反思的可能。（8）

作为一种“哀悼”的仪式，闫冰的“上手性”接近一种日常的观照和触摸，毋宁说他是将操持农具的体验直接带到了绘画和装置的制作中。从其画面的乡土感和装置的劳作痕迹中，足可看出这一感知的延续。闫冰自称是一个劳动者，这些物和有关它们的劳动也终究是趴在地上的，终究属于大地和自然。亦如他反复打磨那些锻铁容器的外表一样，他是希望赋予作品一个劳动的底色。包括他所常用的覆盖、包裹、堆积等装置手段本身也是一种劳动。于是，颜料的堆积和泥巴、小麦的堆积之间也就没有了本质的区分。且无论是描绘和打磨，还是堆积和凝固，都内含着一种时间性。这让我想起他的画面中反复出现的谷堆、馒头、土豆这些题材，其实本身就具有一种凝固感，而大多装置则仿佛是泥巴尚未清除干净的出土文物。可见，这里的质料和形式都具有一种历史的意味，它既是一个劳动的现场，也是一个考古的现场，而闫冰考虑的或许正是如何将乡下劳动的时间带进艺术的劳动时间中，如何将泥土、庄稼的自然孕育带进他的艺术实践中。此时，他也没有回避两个劳动和时间相遇后的错位和别扭，比如 2013 年在香港巴塞爾博覽會上的项目《工具》中，他幽默地为一组有序排列斜靠在墙壁的农具“穿”上了西服，似乎还有一种关于阶级的反讽在里面。也有人以“传统劳作”与“现代劳动”对此劳动做了区分（汪晖），但在闫冰这里，二者的界限并非如此泾渭分明，而且他的目的也不是简单地诉诸时髦的“古今之争”。他的体会是，“艺术反应了你对生活的态度。今天社会变迁的速度很容易让人无所适从，也反过来让人不断审视自己和社会的关系，艺术创作正是这种审视的方式，它试着去刷新人的感知方式或者照亮事物的本质。”我想，正是通过这一独特的方式和路径，闫冰才有发现并重建自然生活及其形而上学的可能，反之，也使得我们对其本质有了真正的体认。

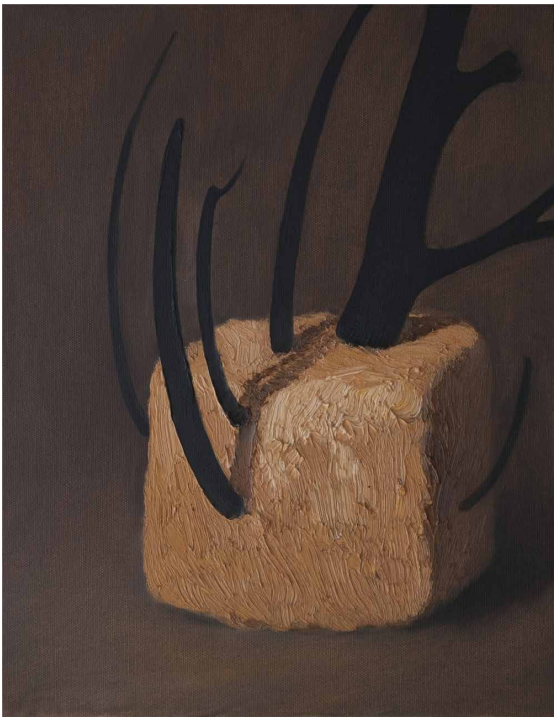
艺术史家夏皮罗（Mayer Schapiro）曾经两度质疑海德格尔关于梵高“农鞋”的论述，一再重申，海氏对于梵

高画中“鞋子”所属的“误读”，以及对于艺术本身的忽视，基于此，他提出，这里的鞋子不属于农妇，而是属于梵高自己，画面呈现的不是农妇或农民的存在世界，而是梵高自己的生活与命运。当然，海德格尔在文中业已声明，现实中的作品不是器具，因此，如果在物性的根基中猜度作品的现实性，那就误入歧途了，因为在此物性的根基并不归属于作品的现实性。海德格尔追问的是器具之为器具，或存在之为存在，而不是作品。但正是经由艺术这一方式，他开启了存在者之存在，或存在者之真理。这是艺术，但不是作品。所以，夏皮罗的质疑某种意义上也表明二者对于艺术的定义不同，对他而言，作品本身就是艺术，但对于海德格尔来说，艺术是存在的真理，而作品只是它的载体。（9）

在此之所以插入这一“学术公案”，是因为在闫冰这里，涉及到了相关问题，但又不存在如上所述的“分歧”。对他而言，作品本身当然就是艺术，也是他的生活世界和经验轨迹，且同时，还渗透着一个时代、一个地域和一个社会阶层的生存变迁。某种意义上，也可以说，画面中那些纪念碑式或象征性的物，本身所传达的就是存在之为存在的逻辑，它所指的既是闫冰自己，也包括他的家人、邻居乃至整个农民阶层。如此我们才能理解闫冰为什么在创作中诉诸触摸或劳作的意味，重探已然消失了的器具的“可靠性”，在这里作品和器具没有区别，作品成了器具的一部分。换句话说，作品及其自足性实际上是消失在了器具之为器具的存在逻辑中。因此，他不仅将自己让渡出去，也将“艺术”让渡了出去，直到艺术变得不可见，存在变得可见。而这才是他实践的真正目的。

三

闫冰的实践敞开了内在于生活和艺术中的自然及其（反）形而上学根源，借用阿多（Pierre Hadot）的说法，他像是揭开了“伊西斯的面纱”。（10）在这一点上，海德格尔无疑也是一个重要的历史节点，他将自然的秘密转化为一种存在的秘密，并重新解释了赫拉克利特“自然爱隐藏”（或“伊西斯的面纱”）这句箴言，认为存在的遮蔽和解蔽密不可分，存在向我们呈现，同时也遮蔽了它的本质。（11）在我看来，闫冰的实践所针对



伤树 | Injured Tree
布面油画 | Oil on canvas | 50x40cm | 2012

的正是这一存在的本质，就像新作《爱》中封闭的方式和外形所提示的。艺术的形状、功用遮蔽了泥土、麦子和农具的自然属性，与此同时，其感知和实践方式及其象征性和仪式感本身又敞显了自然及其形而上学。它不禁让我想起斯宾诺莎的那句名言：“思考活着”，或“别忘记生活”。阿多认为，这源自一种俯视的目光。（12）而与之相应的是，西北人常说的“面朝黄土背朝天”，其实也是一种俯视。只是，闫冰俯视的视点不在“天狼星”，也不是犬儒般地忠诚于现实尘世生活，他俯视的是切身经验中的土地、劳动和自然生活。这是一种自反的目光。至此，我们不妨将其放在上世纪 80 年代以来的“乡土艺术”的理路中作一检视。

1980 年，在中央美术学院研究生作品展和全国青年美展上，陈丹青的《西藏组画》和罗中立的《父亲》备受关注。画面中，自然、古朴的人物和其近乎原始的生活，告别了此前延续了数十年的苏派模式。无论是对于革命现实主义的检讨，还是其背后的人道主义关怀，这一所谓的“乡土写实主义绘画”的社会基础和思想根源还是人性解放和主体重建。后来，这一画风虽然渐趋式微，但乡土的主题并没有消失。90 年代以降，乡土写实绘画普遍转向一种风情式的表现，且多出现在体制内美术系统，自然也就无关社会反思和当代文化的针对性。不过，也正是在市场化和全球化这一背景下，反而激起知识界关于“乡土”的自觉和反思。

1992 年 9 月，在哈佛大学举办的“文化中国：诠释与传播”研讨会上，甘阳发表了题为“文化中国与乡土中国：后冷战时代的中国前景及其文化”的演讲。他敏锐地指出：“七十年代末开始的中国农村改革，绝不仅仅只是 1949 年以来共产党体制的改造，而且更是世世代代以来‘乡土中国’基本结构的根本改造。”为此，他将 1978 年以来的农村改革看作“中国现代性”之真正历史出场。正是在这一现代性反思的基础上，他重申了“乡土中国”作为“文化中国”之依托的历史所趋。（13）



种土豆 Potato Planting

可事与愿违，全球化背景下的城市化运动非但让“乡土中国”化为泡影，乡土的流失反而变本加厉。2000 年前后，以《读书》为主要阵地的关于“三农”问题的反思和讨论就是在这个背景下引发的。（14）在这期间，虽说也有像汪建伟的《循环—种植》（1994）、《生活在别处》（1998-1999）这样的态度暧昧的实验，而且也或多或少已触及到了相关的问题，但实际在更多的艺术实践中，乡土只是后殖民背景下的一个认同符号（包括诸多以乡土为题材的电影、摄影作品），比较典型的如毛同强的《工具》（2005-2008），作品由大量的镰刀和锤子构成，但本质上它还是一种意识形态的考量，这些废弃的用具只是作为一个政治符号，并未对这一社会变动及其内在的机制构成任何挑战性的深度质询和真正的反思。另外，近年来也不乏以社会参与的名义介入乡村的艺术实验，如邱志杰的“华西村调研”、欧宁的“碧山共同体”及渠岩的“许村复兴计划”等，固然为乡村生活带来了某种活力，艺术家也从中汲取了丰富的资源和营养，但他们真正所针对的不是乡村和生活，而是日益封闭和狭隘的当代艺术系统，但据我所知，闫冰似乎很少考虑这些。

这其中，一个根本的区别在于，那些过分“诗化”或“污名化”乡土的艺术家其实大多都没有真正的乡村生活经验，都是基于某一既定的态度和观念建构一种想象和乌托邦，闫冰则不然，他生于斯，长于斯，虽然后来离开了乡村，但是这些经验已经浸入他的血脉，渗入他的经络，根深蒂固的伦理牵缠决定了他无法真正地背井离乡。也正是因此，他选择了以乡土的逻辑表现乡土的秩序，以自然的话语方式传达自然的本质。这与其说是诉诸某种反思的姿态，不如说是忠于自己切身的经验。类似的实践也不鲜见，譬如宋冬的《物尽其用》、陈彧凡和陈彧君兄弟的《木兰溪》都带有亲情的感怀和伦理的温度，只是他们的城镇经验中一开始就少了像闫冰这样的乡土气息。

值得一提的是同样来自天水农村的艺术家靳勒，他在老

家石节子村植入了一个“石节子美术馆”的艺术项目，持续地开展一些与当地农民有所互动的实验计划。这和邱志杰、欧宁等艺术家的乡村实践其实并无二致，主要针对的还是日益封闭、僵化和保守的艺术系统，但无论对于发起人靳勒，还是对于参与者之一的闫冰而言，却有着格外的意义——毕竟，他们二人都来自这个地方，更重要在于，这一在地经验本身的特殊处境及其普遍性的症状。而这也是他与其师刘小东的实践方式的差异所在，如果说刘的田野实践还带有明显的人类学色彩的话，那么在闫冰这里，虽然不可避免地借助了人类学的方法，但在价值层面，无疑是反人类学逻辑的。

闫冰参与的是由石节子美术馆和“造空间”两家机构联合发起的项目“一起飞”。从 2015 年起，此项目陆陆续续先后邀请了二十余位艺术家来到石节子和当地的村民一对一合作完成一件作品或一个小展览。今年 3 月，闫冰应邀来到了石节子村实施他的计划“村庄画展”，和他合作的是一位双腿略有残疾的 72 岁的老人靳同生。实际上，也谈不上什么合作，无非是聊聊天，了解一些有关对方个人、家庭乃至整个村庄生活的变迁等信息，主要在于，艺术家在驻村创作期间，能否对于合作者的生命经验以及当地的生活方式、状况有所真正的体验和感知，能否将这些真正带进自己的艺术实践中。

不到一个月时间，闫冰完成了十余张小画，画面描绘的是馒头、树枝、花朵、麦苗以及暖壶、脸盆等日常生活用具，题材全部来自这段时间的所见与所感。闫冰延续了他以往的画法，看似写实但又不是，他通过抽离背景和心理色调的强化，凸显了物的象征性及其现实感。当然，对于闫冰而言，画面只是其中的一部分，他更在乎的是这些作品与在地村民生活之间生发的互动、僵持等各种可能的关联，他期待村民和艺术有一个平等的对话，希望弥合当代艺术与农村生活之间的隔阂和距离。清明节那天，展览开幕，参展的十余件作品零零散散地挂在树枝和院落的土墙上。所有村民都来到了现场，闫冰的导

览吸引了他们好奇的目光。但不出闫冰所料，他们的目光对准的不是作品本身，而是画面中的物和器具，或者说是器具之为器具的生存逻辑。此时，作品只是一个载体，对于村民而言，画面中的这些物才是他们关注的重心，才是他们念兹在兹的生存痕迹。闫冰说，画展就像礼物一样，馈赠给了当地的村民。而此时，观看更像一种仪式，蕴藉着对于这一淳朴的生活或生存方式的一种敬畏。

这也是它和流行的社会参与性艺术的区别所在。这里没有政治姿态，也没有对错与否。简单的反现代性、反全球化和反城市化不是闫冰实践的主题，实际上，他在揭示自然或乡土之神圣根源的同时，也是在重启艺术本身及其所在的当代语境中的一种自然和神圣。作为一种俯视的目光，它提供了一个整全的视角，因为他所观照的不仅是他曾经的生活世界，也包括他今天的生活世界。对此，他并不是认同这个，排斥那个，而是都抱以一种难得的同情。毋宁说，二者已经化为一个世界，而艺术家的思考和行动则诱使我们去重新触摸和认知这个世界原本自然的属性——用闫冰自己的话说，它是一种性感，内敛，天成，和神圣。

1. 参见阿甘本：《宁芙》（Ninfe），蓝江译，重庆：重庆大学出版社，2016。

2. 李猛：《用具与礼器：形而上学的中国检讨》，见：<http://www.douban.com/group/topic/20209060/>。

3. 海德格尔：《艺术作品的本源》，孙周兴译，见普雷齐奥西（Donald Preziosi）主编：《艺术史的艺术：批评读本》，上海：上海人民出版社，2015，第414页。

4. 海德格尔：《依于本源而居——海德格尔艺术现象学文选》，孙周兴编译，杭州：中国美术学院出版社，2010，第24-25页。

5. 海德格尔：《艺术作品的本源》，见普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第416页。

6. 李猛：《用具与礼器：形而上学的中国检讨》，见：<http://www.douban.com/group/topic/20209060/>。

7. 海德格尔：《艺术作品的本源》，见普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第416页。

8. 向京：《“一个人在山沟里走，走着走着唱了两句”——“和年轻艺术家聊天”之闫冰》，未刊稿，闫冰提供。

9. 参见普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第

416-418页；夏皮罗：《艺术的理论与哲学：风格、艺术家和社会》，沈语冰译，南京：江苏凤凰美术出版社，2016，第133-149页。

10. 公元前500年左右，在小亚细亚的以弗所，古希腊思想家赫拉克利特将其著作放在了以弗所最著名的阿耳忒弥斯神庙中，这本没有标题的书总结了他全部的知识。据说，思想史上那句神秘莫测的箴言“自然爱隐藏（phusis kruptesthai philei）”就是出自这本书中，而神庙中蒙着面纱的阿耳忒弥斯或伊西斯黑木雕像所象征的正是这一箴言。数千年来，人类一直试图揭开这块面纱，去探寻自然的秘密。参见阿多：《伊西斯的面纱：自然的观念史随笔》，张卜天译，上海：上海译文出版社，2015，第7-9页。

11. 阿多：《伊西斯的面纱：自然的观念史随笔》，第338页。

12. 阿多：《别忘记生活：歌德与精神修炼的传统》，孙圣英译，上海：上海译文出版社，2015，第207页。

13. 甘阳：《文明 国家 大学》，北京：生活·读书·新知三联书店，2012，第57-63页。

14. 《读书》杂志编：《改革：反思与推进》，北京：生活·读书·新知三联书店，2007，第3-188页。



台子上的白瓷盆 | White Enamel Basin on a Stand
布面油画 | Oil on canvas | 70x50cm | 2016

简历

Biography



两朵黑云 | Two Black Clouds
布面油画 | Oil on canvas | 40x50cm | 2016

闫冰

b. 1980, 工作和生活在 北京

基本资料

1980 出生于甘肃天水

教育

2007 毕业于中央美术学院油画系

个展

2016 闫冰同名个展，上海民生现代美术馆，上海

2015 爱，杨画廊，北京

2013 我的劳动 II，杨画廊，北京
长物志 No.5，蜂巢当代艺术中心，北京

2012 农事诗，白盒子艺术馆，北京

2011 我的劳动，杨画廊，北京

2010 51 平米：14# 闫冰，泰康空间，北京

2009 由刘小东策划：闫冰 / 温度，尤伦斯当代艺术中心，北京

群展（部分）

- 2016 我该何其幸运，与你不期而遇，Tong Gallery + Projects，北京
石节子村艺术实践计划，造空间，甘肃
退而瞻远，上海油画雕塑院美术馆，上海
- 2015 民间的力量，北京民生现代美术馆，北京
物体系，上海民生现代美术馆，上海
- 2014 劳作与时日，前波画廊，北京
第三届曼城亚洲艺术三年展，曼彻斯特，英国
日常之名 - 2014 成都蓝顶艺术节，成都蓝顶美术馆，成都
观海中 - 釜山双年展，釜山，韩国
向左拉动 - 不保持一贯正确，俄亥俄州立大学城市艺术中心，美国
乡村诗学二 - 生长，分泌场，北京
Outside The Lines，R H 当代艺术中心，纽约，美国
在路上 • 2013：中国青年艺术家作品提名展暨青年批评家论坛，关山月美术馆，深圳
- 2013 延伸 - 大同国际雕塑双年展，山西
文脉当代 - 中国美术批评家年度提名展，西安美术馆，西安
- 2012 首届 CAFAM 未来展，中央美术学院，北京
- 2011 清晰的地平线 - 1978 年以来的中国当代雕塑，寺上美术馆，北京
51 平米：16 位年轻艺术家，泰康空间，北京
- 2010 工作坊：传播的图与转译的像，伊比利亚艺术中心，北京
- 2009 时间的能量，昌阿特画廊，北京
- 2006 离艺术还有多远 1，雨画廊，北京



西瓜红 | Watermelon Red
布面油画 | Oil on canvas | 80x100cm | 2012

Yan Bing

b. 1980, works and lives in Beijing

Basic

1980 Born in Tianshui, Gansu Province

Education

2007 Graduated from Oil Painting Department, Central Academy of Fine Art, Beijing

Solo Exhibitions

- 2016 Yan Bing, Shanghai Minsheng Art Museum, Shanghai
- 2015 Love, Gallery Yang, Beijing
- 2013 My Labor II , Gallery Yang, Beijing
Superfluous Things No.5, Hive Center for Contemporary Art, Beijing
- 2012 Farming Poems, White Box Museum of Art, Beijing
- 2011 My Labor, Gallery Yang, Beijing
- 2010 51 m² 14#, Taikang Space, Beijing
- 2009 Curated by Liu Xiaodong: Yan Bing / Temperature, Ullens Center for Contemporary Art, Beijing

Group Exhibitions (Selected)

- 2016 We are Extremely Fortunate, Tong Gallery, Beijing
Fly Together-Shijiezi Village Art Practice Project, Zao Space, Gansu
Transcendence, SPSI Art Museum, Shanghai
- 2015 The Civil Power, Beijing Minsheng Art Museum, Beijing
The System of Objects, Minsheng Art Museum, Shanghai
- 2014 Labor and Time, Chambers Fine Art, Beijing
Asia Triennial Manchester, ATM, Manchester, UK
Daily Name - 2014 Chengdu Blue Roof Art Festival, Chengdu Blue Roof Museum, Chengdu
Busan Biennale - Special Exhibition, KISWIRE Sooyoung Factory, Busan, South Korea
Pull Left: Not Always Right, Urban Arts Space, Ohio State University, USA
The Rural Poetic - Germination, Gland, Beijing
Outside the Lines, RH Contemporary Art, New York, USA
On the Road, Guanshanyue Art Museum, Shen Zheng
- 2013 Extension - Activate City with Sculpture, Shanxi
Context of Contemporary Art - China Annual Art Critics Nominated Exhibition, Xi'an Art Museum, Xi'an
- 2012 The First CAFAM - Future Exhibition, CAFAM Museum, Beijing
- 2011 Start from the Horizon: Chinese Contemporary Sculpture Since 1978, Sishang Art Museum, Beijing
51 m² : Sixteen Young Artists, Taikang Space, Beijing
- 2010 Work in Spreading: Images of Circulation and Retranslation, Iberia Center for Contemporary Art, Beijing
- 2009 Energy of Time, Chang Art Gallery, Beijing
- 2006 How far from art 1, Rain Gallery, Beijing

ShanghART

香 格 纳 画 廊

香格纳上海 ShanghART Shanghai

徐汇区龙腾大道 2555 号 - 10 号楼, 上海, 中国 200232
Bldg. 10, No.2555 Longteng Avenue, Xuhui District, Shanghai 200232
T: +86 21 6359 3923 +86 21 5424 9033 | F: +86 21 6359 4570
www.shanghartgallery.com | info@shanghartgallery.com

香格纳 M50 ShanghART M50

普陀区莫干山路 50 号 16 号楼, 上海, 中国 200060
Bldg 16, 50 Moganshan Rd., Putuo District, Shanghai 200060
T: +86 21 6359 3923 | F: +86 21 6359 4570
www.shanghartgallery.com | info@shanghartgallery.com

香格纳北京 ShanghART Beijing

朝阳区机场辅路草场地 261 号, 北京, 中国 100015
No.261 Caochangdi, Old Airport Road, Chaoyang District, Beijing 100015
T: +86 10 6432 3202 | F: +86 10 6432 4395
www.shanghartgallery.com | infobj@shanghartgallery.com

香格纳新加坡 ShanghART Singapore

吉门营房, LOCK 路 9 号 02-22, 新加坡 108937
9 Lock Road, #02-22, Gillman Barracks, Singapore
T: +65 6734 9537 | F: +65 6734 9037
www.shanghartsingapore.com | info@shanghartsingapore.com

