

“刘小东：你的朋友”系列

刘小东和他的艺术创作



对话 / Conversations

“刘小东：你的朋友”系列
“Liu Xiaodong: Your Friends” Series

**刘小东及他的
艺术创作**
Liu Xiaodong and His
Artistic Practice

嘉宾：
巫鸿（艺术史家、批评家、策展人）
毛秋月（同济大学人文学院助理教授）
杨娟娟（复旦大学哲学学院博士后）

Speakers:
Wu Hung (Art historian, critic, curator)
Mao Qiuyue (Assistant professor at Tongji University,
School of Humanities)
Yang Juanjuan (Postdoctoral fellow, School of Philosophy,
Fudan University)

2021.9.25 周六 / Sat
10:30-12:10
UCCA Edge 报告厅 / Auditorium
中文 Chinese only

UCCA Edge

活动时间：2021年9月25日（周六）10:30-12:10

活动地点：UCCA Edge 报告厅、ZOOM 线上会议

回看链接：<https://ucca.org.cn/program/liu-xiaodong-and-his-artistic-creation/>

嘉宾：

巫鸿（艺术史家、批评家、策展人）

毛秋月（同济大学人文学院助理教授）

杨娟娟（复旦大学哲学学院博士后）

整理编辑：徐子涵、实习生高渝洁

UCCA Edge: 欢迎大家来到 UCCA Edge, 我是负责公共项目的钱梦妮。UCCA Edge 正在展出开馆后的第二个展览“刘小东: 你的朋友”。它呈现了中国最重要的画家之一——刘小东, 在最近两年里创作的一些新作品, 同时还呈现了过去 10 年创作的一些旧作。展览期间, 我们组织了很多场跟展览相关的活动, 比如说我们邀请研究文学的老师, 借由刘小东代表的现实主义流派去聊文学中的现实主义, 也借由刘小东所植根的东北土地聊到东北的文化, 还有借由他常用纪录片配合创作的工作方式, 邀请纪录片领域的研究者聊纪录影像。除此之外, 我们还组织了一次线下非虚构写作工作坊。这些活动其实都是想要由刘小东老师的创作开始, 做一些不同角度的解读。今天的活动回到艺术史本身, 邀请三位嘉宾讲讲刘老师的创作。今天特别荣幸邀请到了巫鸿老师, 巫鸿老师因为人在美国, 所以只能是线上参与, 另外还有两位特别棒的老师: 一位是杨娟娟老师, 复旦大学哲学学院的博士后; 另外一位是毛秋月老师, 同济大学人文学院的教授。今天活动流程是先请巫老师做一个简单的分享, 然后毛老师会从西方艺术史的角度解读和分析刘小东的作品, 接着杨老师从当代艺术切入进行分析, 最后有 20 分钟的时间留给三位老师对谈。如果现场的观众或者线上的观众有问题可以在最后提出来。我们先邀请巫老师开始。

刘小东：1963年生

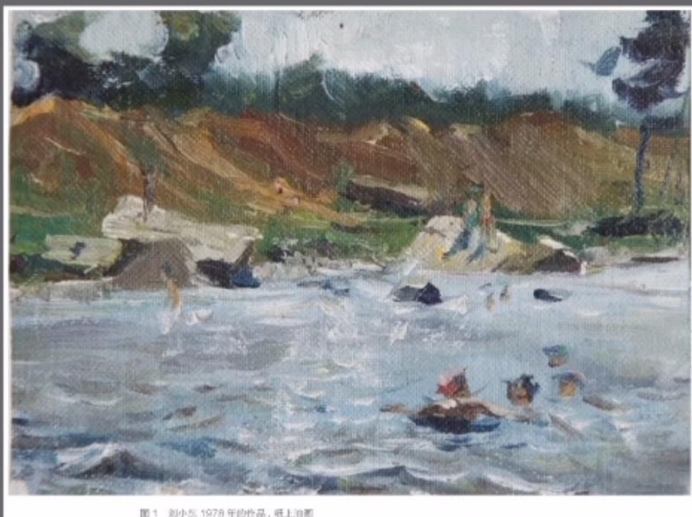


图1 刘小东 1978年的作品，纸上油画

插图 2 巫鸿幻灯片，第1页

巫鸿：我和刘小东先生合作多年、认识多年了，也跟他做了一些项目。有些项目是与写作有关的，比如说手边的这本小书（《行动中的绘画》），是我原来和他一起做的，其中有他很多的手记。刘小东画画的同时也在写，我对他写的东西很有兴趣，所以就建议说我们一起做一个小书吧。还有别的合作项目，比如展览，我在美国策划过一个关于三峡大坝工程的展览，我特别邀请了刘小东参加，因为我觉得他的画对这个展览非常重要。他和其他一些艺术家自发性地参与这个重大的，而且是带有争议的和有关社会经济公平的大事件，这在中国当代艺术史上是很重要的。

因为我是研究美术史的，即便在做当代艺术的时候也往往从研究美术史的角度出发，而不仅仅是评论一张画儿怎么样，画的好不好。每个研究者都有不同的视野，我的视野一般是从历史的维度。即使是针对一个人，就像刘小东这样的艺术家或是别的艺术家，我还是希望把他们放在他们自己的历史中来看。因为一个人从年轻到中年，到最终离场的时候，他肯定接触了很多的人，受到了很多的影响，也看到了很多东西，这些都会对他的发展有一定的影响。所以对我来说，重要的问题是理解一个艺术家的发展，他这个发展受到什么样的因素影响？是他个人的因素？还是有外界因素、教育因素、工作因素？对于刘小东呢，我对他做的这种思考比较多。最后一次集中思考是因为要给他写一个比较全面的文章，作为《刘小东全方位：1978-2018》的主题论文。为写这篇文章我把他的东西基本上都看了一遍，大概有几百张甚至更多，不光是大油画，还有很多的小稿，甚至还有很多的照片，还有电影，所以份量非常大。我是从历史家的角度，写了一篇文章叫《刘小东的艺术历程》。

今天我想跟大家分享一下，从一个美术史家的角度来看一下刘小东的发展过程。做法很简单，就是挑几张画按时间顺序介绍一下。我觉得每个学者都可能有不同的分析角度，特别是因为刘小东的东西非常丰富，非常复杂，很有意思，可以从很多角度分析。我做的更像是一种比较正统的美术史，从历史的角度看艺术家。

现在我分享一下这个屏幕，放一些作品。这第一张如果大家能看到下面的小字的话，就能知道是1978年画的，这是我们能够找到的他的可能最早的作品（图2）。我把他的生日也在屏幕上写出来了，你们一下就可以算出来这是他15岁的时候画的，这时他还没有进入美院附中，还在辽宁的一个小地方，金

城，在那里画画。但是我觉得这张画画得不错，他的那些笔触很放松，虽然还没有受正式训练，但这个感觉是好的。



插图 3 巫鸿幻灯片，第 2 页

下个阶段是 1980-1988，他先是进入了美院附中，然后是美院，进入了最高级的艺术讲堂，在那里接触到不仅是很好的教育、很聪明的同学，相互受到启发，而且也看到很多西方的作品。如果大家知道中国当代艺术历史的话，就知道 80 年代这个时间是最开放的，很多西方美术品和翻译进入，随后也就发生了“85 艺术新潮”。但是刘小东他没有直接参加这个运动，他主要还是在学校里琢磨画画的问题。这幅画（图 3）正好是 85 年画的，85 年是他进入中央美院的第一年。你看他受到现代西方艺术的

影响相当多，比如这里我们能够看到来自塞尚的影响，或者说是后期印象派的影响。这幅画追求对本质的把握，把表面的光线都去掉。他当时进入的是第三画室，这个画室原来是董希文先生创建的，它还是比较接近西方现代流派的，同时又把民族化作为一个目的，把二者进行结合。我们可以看到他（刘小东）进入了一个新的领域，不光是显露了个人的才华，而是发育了世界美术史视野。

下面这幅画（图 4）是 1987 年的画室习作。人体写生一般是把人变成静物一样地画，但是模特突然在一瞬间打了个哈欠，刘小东觉得这很有意思，就抓住了。所以这里头有一个冲突，有一个张力，就是说一个人摆这个姿势在这儿不能动，忽然这个人开始打哈欠，对年轻艺术家刘小东产生了触动，就画了这张画。把它和上一幅比较一下，前一个带有更强的西方影响，后一个是自己开始显示天赋。

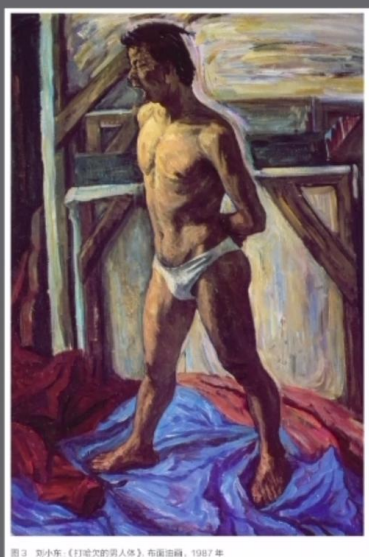


图 3 刘小东·《打哈欠的男人》布面油画，1987 年

插图 4 巫鸿幻灯片，第 3 页

然后我们就跳到 88 年，毕业的那一年。这时候我觉得他是相当成熟了，我在屏幕上的小标题里写“刘小东与新生代”。年代我写的是 1988-1994，这其实是个很有意思的划分。因为我们一般认为“新生代”是后 89 时期才出新的，以 91 年的《新生代》展览为标志，这是一群学院里面年轻的很有才华的教师一起做的，因此就出现了“新生代”这个名字。但是刘小东的这批画，我觉得实际上把新生代的界限拉到了 89 之前。因为他的画表现的都是一些生活细节的状态，没有什么宏大叙事。他是抓到一些瞬间的场景，好像没有什么事情发生，但是这个意义是从里往外走的，不是通过人为阐释产生的。而且这个时候他非常喜欢画双人像，两人之间有一股张力。你也说不清是什么东西，但每张都好像有一个故事，这个故事需要由观者去参与编写。这不是外界给的一个宏大故事，也不是一个关于历史的故事。画中都是他熟悉的人，都是他熟悉的地方，拿给观者去猜讲的是什么。也是这个阶段，刘小东和喻红一块儿画画、谈恋爱，画了《田园牧歌》这张画（图 5）。这个时代的刘小东很有意思，《田园牧歌》这张画应该要和王小帅的电影《冬春的日子》一起看，是刘小东和喻红演的，它们两个是平行线。刘小东艺术的生涯里有一个很有意思的事情，就是他的电影情结。他的电影情结非常强，从那时候到现在，可以说行动中的绘画和电影有很多共通的东西。拍电影的那种分镜头的感觉，有时候他的画就像胶片中剪出来的一样。这张画我觉得画得很好，现在看还能想象到当时的这一对艺术家。



图 6 刘小东：《死水》，布面油画，1989 年

插图 5 巫鸿幻灯片，第 5 页

下个阶段我把它叫做“走向社会”。刚才我们看到的几张画表现的都是刘小东的小圈子---朋友、恋人等。画得很有感觉，但这是自己的圈子。然后他就走出去了，往外走，而且开始强调“信息量”这类东西，他开始很关注社会的信息。他也去外国看了很多东西，画的感觉抓的更准确迅速，往往一次完成。刘小东的这种能力很多画家没有，就是一笔下去不用涂来涂去，人物的形象就跳出来了。对外边的社会他没有戴着眼镜去看，不是说要有一个主题，表现一个思想。他总是用艺术家的眼光去描绘，被什么东西一下抓住了。

比如这张《死水》(图 6)，水画得确实很好，真是一池“死水”。但是跟着上面这个人的眼光看下去，下面原来有个人摔死了。所以这好像又是一个电影镜头，其中的故事我们不知道，但也可能就是

我们需要编的故事。他的画有很强的故事性在里面，有很多和当时的国家建设开发、各地的情况有关。再看这张画《儿子》(图7)，我觉得是他的画里非常重要的一张。这是和电影导演张元有关的一幅画，因为张元也拍了一个电影《儿子》，这四个人就是电影里的一家人。这一家人都不是正常人，都是有毛病的。这个父亲是常年酗酒，然后进了精神病院，这两个儿子都有问题，妈妈就养家。刘小东把这个故事浓缩成了一张画。我找到他原来的速写，速写小稿里他用灯光来强调室内空间。油画里的光线有所改变，还加了一个红的暖瓶。这个暖瓶有象征意义，就是说暖瓶很脆弱，很容易打碎，所以和这个家有关系。但是作为一张画大家知不知道这个象征意义其实没关系，刘小东也不一定希望大家都要知道。但是通过这个暖瓶，他把故事浓缩成一张画，我觉得很感人。画面中三个人都看着观者，特别是这个年轻的男孩，所有人都沉默着。



图8 刘小东:《死水》,布面油画,1994年

插图 6 巫鸿幻灯片, 第 7 页

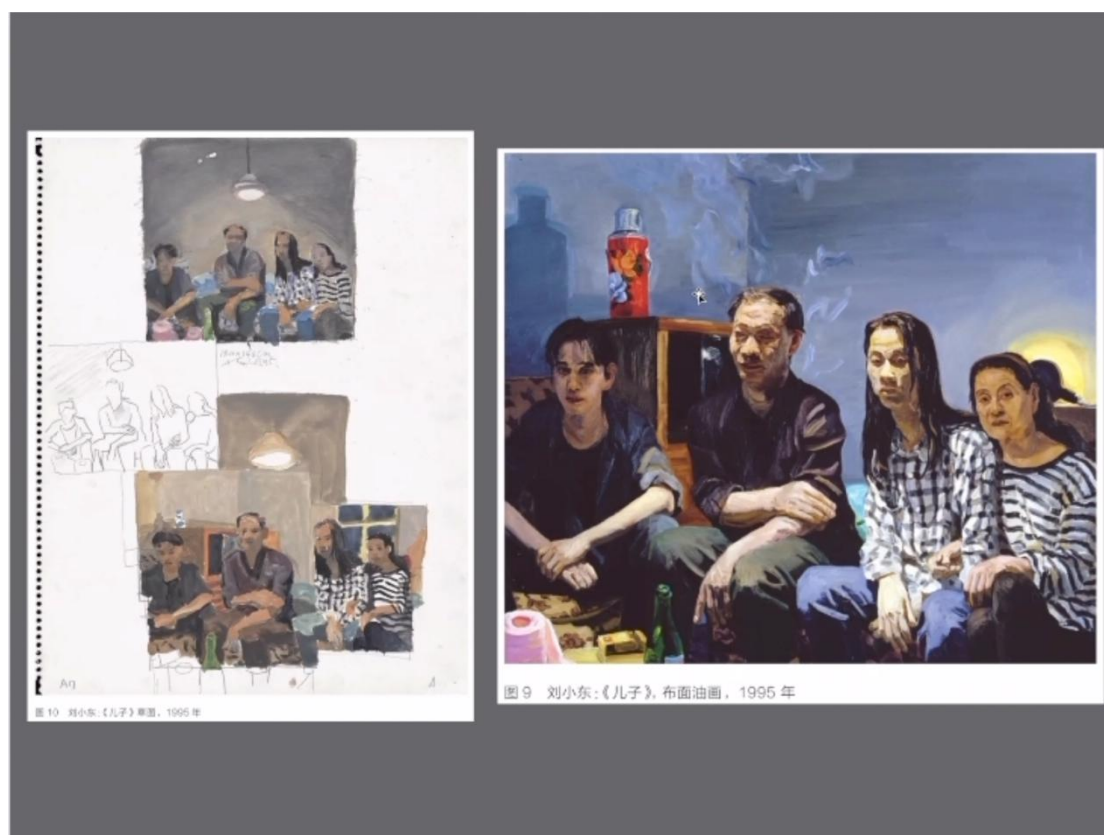


插图 7 巫鸿幻灯片，第 8 页

下一个阶段就是“行动中的绘画”了，是从 2004 年到今天。为什么把时间范围划这么宽？这是由刘小东的绘画方式决定的，他把绘画创作从画室搬出去，搬到生活中去了。绘画和行动、行为结合在一起。开始点是这张“十八罗汉”（图 8），是 2004 年画的，到现场去画海峡两岸的士兵。当时他就觉得很惶恐，他说：“我不会画了，走出来画这些人，要画的很大块，而且要一次完成，和在画室当中，和美院画画方式很不同”，他当时就这么说，这个经验对他冲击很大，也成为了一个新的开始，他开始把他的画放到生活中去。

接下来很重要的就是三峡项目，特别是《温床》(图9)这张画。这张画很长，由五张大画布组成。他把工作室搬到四川奉贤，因为奉贤马上要被淹了，所以当时他说他在和时间比赛。他找了一伙民工，每天在房顶上的烈日下画。很多处都没有画完，有些不衔接，但我觉得非常有感觉。什么感觉呢？就是画的现场感。我们学院的画往往是缺乏现场的，小东从那个时候就开始了找到了现场，直接去和不同的人、不同的地点沟通。

从2004年到现在，他的画还是存在很多变化的，但世界上很少有像他这样持续在现场绘画的画家。这种现场绘画与学院派的现实主义绘画有互动也有张力，看得出来有挣扎，但是他一直在进步。他在三峡项目以后体会到这种行动中的绘画的自由感，之后走了很多地点。有些和重大事件有关系，比如汶川地震。有些也不一定有重大意义，比如画他的老家。他的画作和他的作画都是在现场发生。所以把刘小东的画理解成常规架上绘画，理解成美术馆收藏和悬挂的二维画，这实际上是不全面的。他的长处正是因为把画作从封闭的空间中移出去了，因此也得到了最大的享受。

他在现场有一种直接地投入，而且有一种欣喜，有时候甚至是狂喜，进入一个特殊状态。比如他在希腊画的流亡者，就是进入了一个现场，他在画草图，这些人就在他旁边，他和他的画都属于这个地方。他还是一个摄影人，比如这本书《刘小东摄影集》，这些画都是有这些摄影作后盾的。刚才我说应该把他的画放在现场里去看，不能把它们完全当做美术馆和画室中陈列品。还有一点是我们需要把刘小东放到一个多媒体的环境去看：他既是画家，又是摄影家，又是电影人。他在现场成为现成的一部分，作为画家他又把现场转化为画。最近在纽约的疫情中他画的一批画，有的人觉得有点儿奇怪为

什么在照片上画？这对他来说是很自然的，因为这些媒介都是他得心应手的，自然也就融合在一块了。

大家看展览可以从这些的角度去看一看，就可能看到一些新的东西。



插图 8 巫鸿幻灯片，第 10 页



图 15 刘小东:《温床》, 布面油画, 2005 年



图 16 刘小东:《温床》作画场景, 四川雅安, 2005 年

插图 9 巫鸿幻灯片, 第 11 页

Edge: 谢谢巫鸿老师, 非常精彩。巫老师说到的这些在《行动中的绘画》这本书里有更为详细的解读。接下来我们请毛老师发言。



Gustave Courbet, *The Stonebreakers*, 1849, Oil on canvas, 165 x 257 cm (Gemäldegalerie, Dresden (destroyed))

插图 10 毛秋月幻灯片，第 1 页

毛秋月：很高兴参加今天的活动，跟巫鸿老师还有杨娟娟老师在现场做一个交流。刚才巫老师提到一个概念——世界美术史——我觉得非常有意思。那么我有一个小小的演讲，就是把刘小东的绘画放在世界美术史的语境当中去理解，我们来看刘小东这个画家是如何把西方现代艺术以来的一些图像进行一个整合，还有再加工。我想我们在看一些作品的时候，可能不是很快进入它本身的语境。如果我们对比和补充一些艺术史背景知识，可能更有助于我们对作品本身的理解。第一幅画是库尔贝的一个作品《碎石工》(图 10)，库尔贝是法国比较出名的现实主义画家，这是他的一个代表作。法国有个

评论家就说过，他说没有库尔贝就没有马奈，没有马奈就没有印象主义。所以我们说库尔贝是现代绘画一个里程碑式的人，当然这幅绘画也是里程碑式的作品。当时可以说是引起了轩然大波，因为很多人认为这个画不是古典传统宗教当中的形象，画的是两个看起来都是工人形象。并且这幅画的尺寸非常大，里面的人物有真人大小，其实在库尔贝画成《碎石工》之前，就已经有过类似的对普通人的描绘了，但作品尺寸非常小。我们在美术馆里看作品的时候，会感觉这种小尺寸和大尺寸的作品带给你的震动、震撼是完全不一样的。也就是从库尔贝这个时候开始，这种用大尺寸表现普通题材、生活当中的日常题材，在西方绘画当中变得越来越普遍。那么我们看刘小东的绘画，他也是用大型绘画来表现他的题材。库尔贝的另外一幅画作，和《碎石工》同一年完成，叫《奥南的葬礼》（图 11）。奥南其实是一个不知名的农民，也是一个非常普通的人物。这幅画尺幅就更大了，里面的人物形象都是有真实依据的，库尔贝对于当时这些模特做了一个非常真实的描摹。那么这个画也可以被誉为是当时的风俗画，关于普通人的葬礼。对普通人生与死的思考进行仪式性描写，可以参考看下十八世纪英国诗人托马斯·格雷的《墓园挽歌》，对于普通人的挽歌式描写在诗歌当中是怎么体现的。



插图 11 毛秋月幻灯片，第 3 页

我们能在美术馆里看到刘小东的作品《你的城之三》(图 12)，这幅画是我非常喜欢的一个作品，我觉得非常有意思。我不知道大家看到这幅画有什么样的感想，如果我们讲这幅画的背景知识，它就是和北京城市人的迁徙有关系。我们可以看到一个人拿着巨大的床垫，可能要搬去新家，或者要搬到更远的地方去，在画面中央几乎看不到人，一个巨大的斜向的床垫，占据了整个画面很多的篇幅。我们说迁徙带给人的感受，肯定是一种不稳定性，包括我自己在过去几年也经常搬家，搬家给人带来一种强烈的不稳定性。艺术家在构图上通过床垫倾斜，展示的也是一种不稳定性。如果我们要用美和丑

来定义这个画面的话，可能一些艺术爱好者或者观众会觉得这个画面有点丑，不太悦目，不太让人觉得快乐。那么这种所谓的丑，也可能是我们会在库尔贝和一些现实主义画家那里看到的。其实这种丑和美怎么去理解？我在这里引用美国作家爱默生的一句话，他说“我们把美归结为朴质无华，实实在在恰到好处”，如果从这个角度讲，展现了迁徙的不稳定感，迁徙的朴实无华，那么这幅画就有了一种朴实无华的美。



插图 12 刘小东，《你的城之三》，2018，布面油画，220 × 260 cm。

我下一个要引出的是美国画家罗伯特·亨利 (Robert Henri)，他本人是美国现代艺术史上非常关键和重要的人物。他不仅是画家，而且还是美术教育家，他写了一本书叫《艺术的精神》(The Art Spirit)。这本书不仅对美国现实主义绘画创作有指导作用，也启发了后来美国其他一些抽象派画家。所以我们可以说罗伯特·亨利是美国现代艺术史上的奠基人。他当时在费城有个小的艺术家群体“Philadelphia Four”，包括四个艺术家，这些人当时都是在给《宾夕法尼亚新闻》画插图的画家。当时插画中的地位就相当于我们今天的摄影，插画作家就相当于今天的摄影记者，他们担负着描摹客观世界和真实社会的职责。插画工作让这四位画家养成了一个习惯，就是观察身边的人，观察身边的社会。亨利就鼓励这些艺术家把真实记录的态度进一步转移到油画的描绘上去，而且请他们用比较轻松的气氛创作。“费城四人”后来发展成纽约的“八人画派”。“八人画派”在美国 19 世纪末 20 世纪初是反学院派的画家团体。这些艺术家当时想摆脱欧洲的影响，想摆脱美轮美奂的构图，还有一些传统的展现等等。这些艺术家也将纽约某些生活图景作为艺术主题，比如酒馆、公寓、游泳池，甚至是贫民窟，呈现非理想化的视图，展现了即兴的速写式的风格。罗伯特·亨利在《艺术的精神》里面写的一些话影响了美国一代又一代的艺术家，比如“对于告诉你们我知道什么，我并不感兴趣。”他其实是想激发艺术家，艺术家要想让人觉得有趣，必须要保持强烈的情感和深邃的思考。他还在后面提到一点，说“你们不要去描绘好的风景画。不要说看上去漂亮就够了，而是要描绘你眼中的风景多么有趣”，这个风景，我们可以把它称作心灵上的第二现实，相对眼睛看到的客观上的第一现实。那么“我”眼中的风景经过主观加工，对于主观性的强调可以说是自现代绘画以来非常重要的特点。



Everett Shinn, *Eviction (Lower East Side)*, 1904, gouache on paper mounted on paperboard, Smithsonian American Art Museum

插图 13 毛秋月幻灯片，第 8 页

（图 13）是艾弗雷特·希恩(Everett Shinn)当时的一个作品（《驱逐（下东区）》），我们粗看上去就看到这个画面的笔触是非常粗糙的，看上去不那么悦目，他描绘的都是一些非常普通的劳动人民的情感。在这里我要给大家分享一个我对于现代艺术的一个观点：有的人说“欧洲现代主义随着军械库展来到纽约，相比之下美国的垃圾桶画派是相对保守的”。我认为这个结论其实是要慎重的，为什么这么说？因为通过你仔细观察“八人画派”以及后来的垃圾桶画派的作品，你会看到他们同样有对当时欧洲流行的印象派绘画技法的一些吸收。我们说现代主义是一个非常长的时间跨度，在这个过程中

出现了一些艺术风格，都是有内部差异存在的。所以说这个时候以罗伯特·亨利为代表的这些作品，是从学院派绘画到现代主义过渡时期的一些作品，表现出对于城市生活集锦式的刻画、对于生活场景比较敏锐的观察，是完全可以被肯定的。这样一种第一印象的匆匆生动的感觉，对于纽约劳动人民的刻画其实都需要从艺术家敏锐的观察得来。约翰·斯隆(John French Sloan)的《第五大道》(图14)描绘了纽约第五大道的街景，我给它配文美国诗人惠特曼的诗，大意就是讲曼哈顿多么好，非常的庄严，非常令人敬佩，有什么地方要比这里更好？这里有河流、日落，还有贝壳般的潮水等等，有不同的货物，没有一个地方比这里更好，这里是世界上最好的地方，相当于世界的中心。



John French Sloan, *Fifth Avenue*,
New York, 1911, Private Collection

Ah, what can ever be more stately, and
admirable to us
than mast-hemm'd Manhattan?
River and sunset and scallop-edg'd
waves of flood tide...
Thrive, cities - bring your freight, bring
your shows...
[N]one else is perhaps more spirit
——Walt Whitman

插图 14 毛秋月幻灯片，第 9 页



George Bellows, *The Cliff Dwellers*, 1913, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles

插图 15 毛秋月幻灯片，第 10 页

因为纽约它也是一个非常繁忙的港口城市，在当时也是一个移民的城市。另外一位垃圾桶画派的艺术家乔治·贝洛斯(George Bellows)画的曼哈顿下东区的一个街区(《悬崖居民》图 15)，充满了来自世界各地不同国家、不同社会、不同语言的移民。我们可以看到如果单就这个画面来讲的话，可以说它画面好像有些凌乱，上面是洗衣房，里面洗好的衣服飘落在空中，然后下面是男性女性还有儿童，还有卖东西的小贩等等。艺术家恰恰是要通过这种杂乱展现非常活泼生动的生活场景。那么我个人认为刘小东对于这种绘画的传统、现实主义的生活是熟稔于心的，可以说这种对于现实的描摹影响了他。

刘小东的作品《唐人街之一》(图 16), 一种好像匆匆一瞥的、社会集锦式的描绘也出现在他的作品当中。我看到在情景当中有一个大叔, 好像是在跟你对话, 他脸上展现的笑意, 实际上你仔细一看, 他好像是要摸一个小狗, 那么这个时候就好像艺术家是在捕捉一个非常细致的场景, 但其实这个场景是不是匆匆一瞥画成的呢? 这里有一个轨迹, 就是说我们在看这种所谓的匆匆一瞥的描摹, 其实是经过了艺术家长期思想上的再加工, 他可能会在画室里经过不断的绘画, 然后再进行修补, 达到他自己非常满意的效果。所以他这种看上去的匆匆一瞥, 一定是深思熟虑的。包括这个画面背景当中的人, 好像在关门的一瞬, 这样一种对于生活场景的捕捉, 是刘小东的一个特点。这个也是我认为非常有意思的一个作品《唐人街之四》(图 17), 如果我们看绘画的标题, 他讲的是唐人街, 但是我们看画的内容是什么? 就是一群人直接在工厂里面打麻将, 我们可以说如果刨去这个标题的话, 我们可以把这个场景安到中国的任何一个城市。那么我想艺术家他为什么要起“唐人街”这个名字, 但偏偏要画室内的场景, 他其实是要展现心理上的一种归属感。我不知道大家有没有去过美国的 Chinatown, 我去了之后就发现它里面的华人是高度抱团的, 他自己是一个内部的小社会。你在唐人街行走, 你可以完全不会英语, 然后街上的招牌都是中文的, 并且走到店铺用中文和老板们交流也完全没问题。这些华人他到了外国去, 建立一个 Chinatown, 但是他自己可能内心有一些坚守的东西, 他的风俗习惯、娱乐方式都是高度受到自己本国文化的影响。还有一个绘画不能体现的就是语言, 我们在说话的一些习惯用语上, 其实恰恰能体现出一个民族或者一个文化社群凝聚力的表现。如果我们今天去美国 Chinatown 走一走, 会发现我们现在国内流行的一些词汇, 也是在国内的华人群体当中流行的, 这样一种语言的相似性, 也是文化认同性的一个标志。



插图 16 刘小东,《唐人街之一》, 2015, 布面油画, 200 × 180 cm。



插图 17 刘小东,《唐人街之四》, 2016, 布面油画, 220 × 300 cm, 图片由侨福集团提供。

我们看这个构图就很有意思，几个人坐在麻将桌前，然后大家是有站位的，这种几个人围坐在桌子前面这样一种静态呈现。在西方绘画当中也有很多，比如说我们看到比较早的人物聚集在桌子前面的经典绘画是达芬奇的《最后的晚餐》。那么后来出现了一些展现外国上流社会的人，这些比较有钱的人和他的家族成员共同呈现在桌子后面，桌子上摆的是一些书籍，或者是一些华贵的装饰来体现这个人物的身份和地位。后来我们看到梵高，他画了一幅画《吃土豆的人》，这也是几个人围坐在桌子前，这个时候他就和传统的经典绘画产生了不同。我们看到视图上的人看上去非常的丑陋不堪，几个人的面目表情，甚至有一些狰狞，这个时候绘画变得不好看了，但其实是有艺术家深刻的观察在里面的。还有一个就是塞尚的《玩纸牌的人》，这个画塞尚画了很多的版本，塞尚通过画这些玩纸牌的人达到对他们生活的一种观察。这样一种对于生活的观察，我们可以说在刘小东的绘画里面比比皆是，他好像就是作为一个旁观者进行一个非常细致的记录。我把美国画家马克斯·韦伯（Max Weber）的《中国餐厅》（Chinese Restaurant）和刘小东的《唐人街之二》做了一个对比（图 18），在《中国餐厅》这幅画中其实看不到任何具象的东西，艺术家们把他对于中国餐馆的一些体验和一些比较典型的图案放在图像当中，让我们去感受一个中国餐馆是什么样的。那么右边是刘小东的《唐人街之二》，这幅画我觉得也很值得玩味，他画的 Chinatown 为什么画面如此凌乱不堪呢。如果我们给他一个评价，就是比较空。这个画我是怎么理解的，我联想到我的一个朋友，他告诉我他的亲身经历，他是在广东某个城市打工，这个城市非常有生命力，很多年轻人在那打工，朝九晚五，但是我觉得很难受，因为每天早上看着大批的年轻人像潮水一样涌向工厂，然后晚上大批年轻人从工厂潮水般涌向自己的住处。他说在这样一种每天机械重复的环境当中，他觉得自己身为一个人，好像人的主体性受到了非常严重的挑战，他感

觉很空虚。我这样说可能有的人会攻击我，因为他可能恰恰喜欢这种人潮汹涌的感觉，年轻人多的地方也恰恰是可以交流的地方。但是我想说这种工业化对于人的主观感受的压制，它一定是客观存在的。所以我想说的是艺术家通过这样一种表面上的空，来和人心态上的空进行对照，当然我相信观众朋友们有自己的解读。

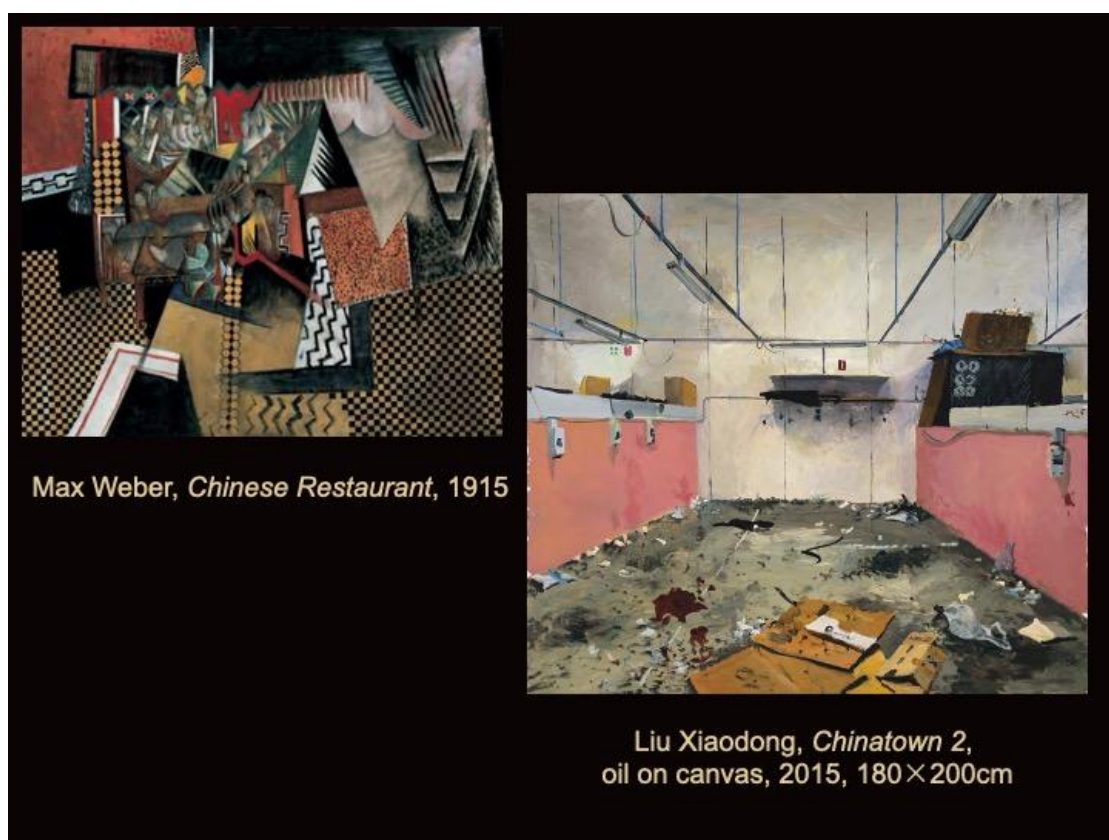


插图 18 毛秋月幻灯片，第 13 页

下一个作品是美国艺术家爱德华·霍普(Edward Hopper)，是我们国内很多年轻观众喜欢的艺术家。他乐于展现了一个主题——现代人的疏离感。霍普曾经有一个名作《夜鹰》来到上海展出，也是展现

出了现代人的疏离感。并且我请大家注意一下，画面当中他善于描绘灯光，他这个灯光是日光灯，在霍普的那个年代，这种日光灯是现代工业文明、工业社会的一个表现。他很乐于展现这种灯光下、黑夜里，人物彼此之间生活的状态。他说“这种画面当中人和人之间缺乏交流，可能就反映了我自己一种孤独的状态”，这种孤独可能是整个人类的状态。20 世纪前半叶的时候，霍普就很敏锐地捕捉到社会当中人们的这种心态。在 21 世纪的今天，这样一种人与人之间的疏离感，尤其是疫情以来造成的，可能在我们心中更为突出。刘小东这个作品《你的城之一》(图 19)，我们看到画面中央有两个人，两个人彼此之间的距离是有点远的，看上去是两个人，但实际上两个人的距离并不接近，也是一种疏离的感觉。还有两个人背对着我们，就加强这种疏离感。我刚才提到霍普的画中有一个人工的灯光，在刘小东的画作里面也出现了城市的人工灯光，也是对于工业社会城市景观的暗示。我在右边配文台湾诗人席慕容的诗作：“我孤独地投身在人群中，人群投我以孤独”，看上去是两个人一起行走，甚至更多的人一起行走，实际上是彼此孤独和彼此疏离的状态。当然对于这种孤独疏离，有些人有不同的看法。他认为这种疏离是现代社会进步的一个标志，因为只有疏离和孤独了，你才有选择权。如果什么东西都被安排的话，就没有自由权利了。



插图 19 刘小东,《你的城之一》,2017,布面油画,220 × 260 cm,由艺术家和里森画廊提供。

我将霍普另外一幅画《星期天的早晨》(Early Sunday Morning),和刘小东的《你的城之二》进行一个对照(图 20):一个是星期天早上的情形,非常空旷,没有人,《你的城之二》虽然出现了人,但是人向我们投来的眼光仍然是疏离的,非常疏远,看起来好像跟我们没有关系,并且对城市景观的描摹和上一个作品是相似的。

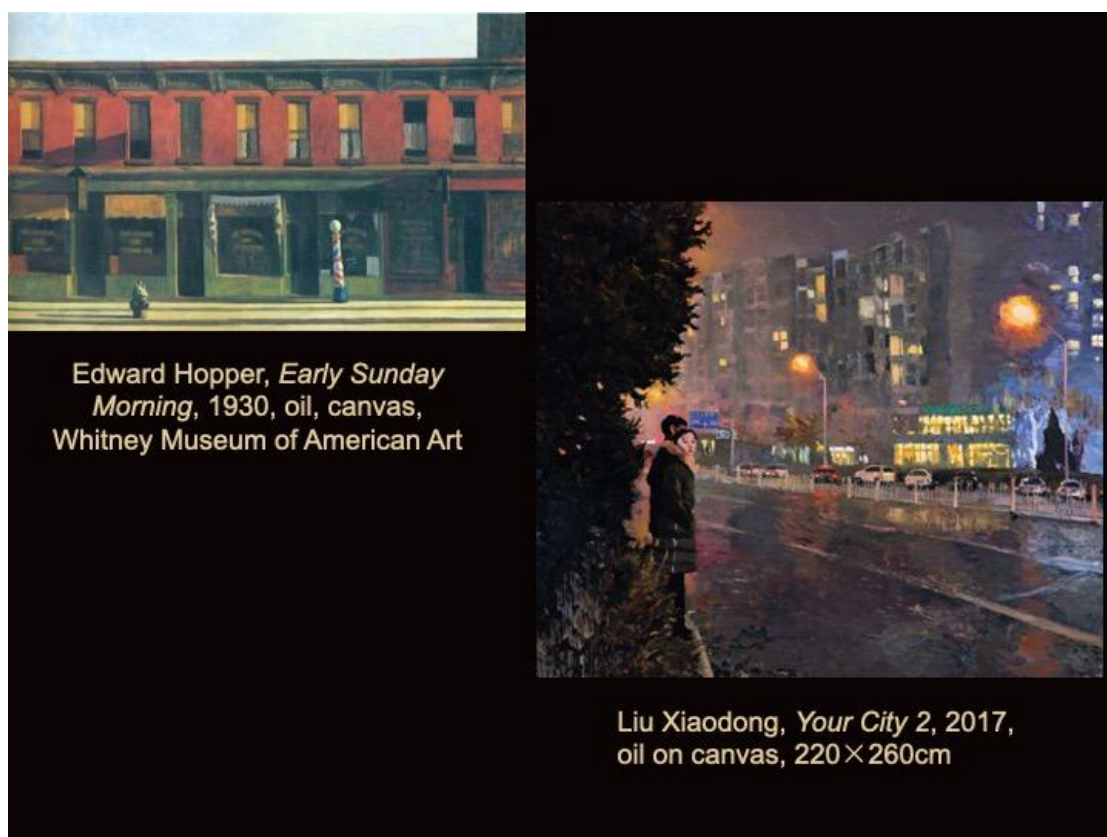


插图 20 毛秋月幻灯片，第 16 页

我要介绍的下一个美国现代主义绘画和摄影史上比较有名人物就是阿尔弗雷德·斯蒂格利茨 (Alfred Stieglitz)，他也是一个在美国积极推动现代绘画的人物。他说“我对生活有一种憧憬，我试着用照片的形式为它寻找等价物”。他原来是在美国，后来去德国接触了摄影之后，就一发不可收拾，深深爱上了摄影。他有很多经典的现代主义摄影作品。这个就是代表作《统舱》(The Steerage) (图 21)，展示了船上诸多人群。当时他自己在谈到这幅作品创作的时候，他说“我被眼前的场景吸引住了，我看到的是一个模糊的人影，构成了一个图画，在它下面出现了一个新的幻像，深深地吸引了我”，还

有我们从这个画面当中可以看出一种结构形状上的秩序。他说一些形状是彼此相关的，看到形状的图片，还有对于生活的感受，很多现代主义就是一种有意味的形式。那么这个照片可以说很好地达到有意味形式的描摹，这和刘小东的“难民系列”也形成了一种呼应。刘小东和斯蒂格利茨都是从一个比较高的地方往下看，看这个人群当中的景象，并且你可以看到人的脸是模糊的，艺术家重点展现的是一种群像，不是某一个单独人物的心理状态。

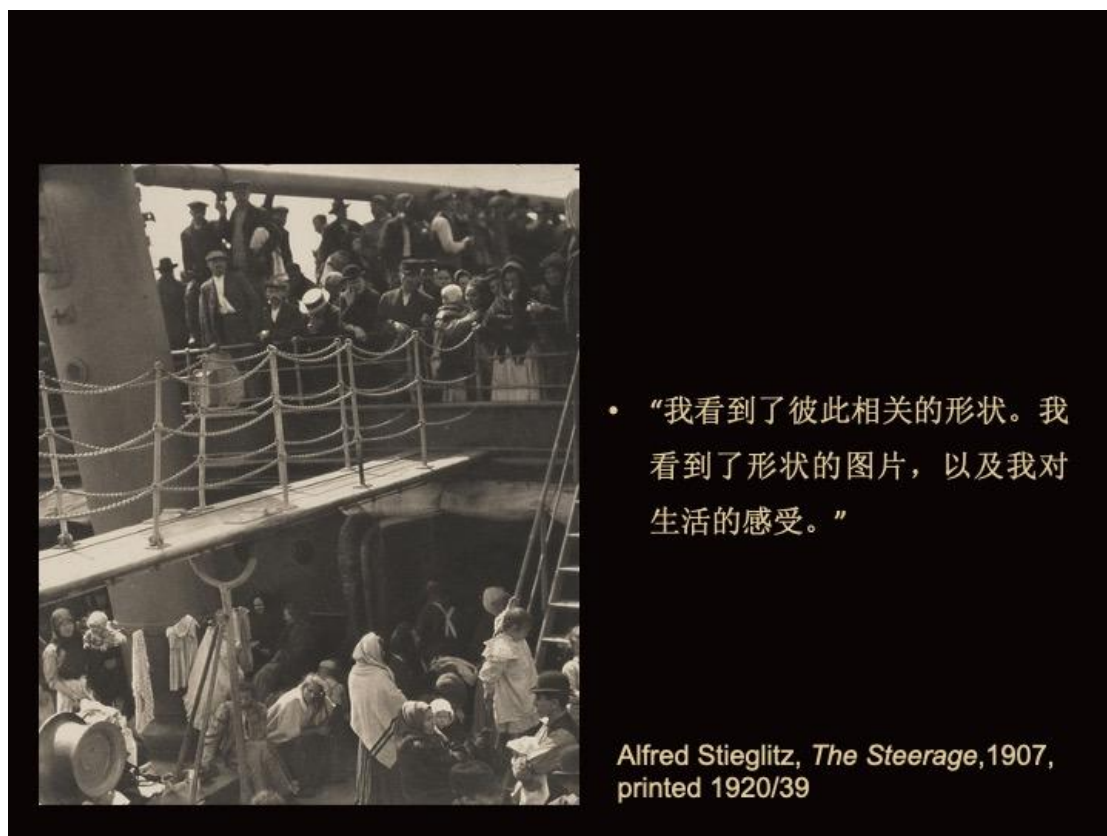


插图 21 毛秋月幻灯片，第 18 页

最后一个介绍的是弗洛伊德 (Lucian Freud)，他对于刘小东的影响是很多人都已经看到的，并且艺术家刘小东从来不讳言这一点，说“我深深地受到弗洛伊德的影响，我很荣幸”。我在这里想着重讲一点，就是弗洛伊德和刘小东的区别。因为弗洛伊德他说了，他不要让人注意色彩，他要的是一种生命的色彩。我们在这样的一个自画像 (图 22) 里面看到的是相对单调的色彩，重点是通过这种沟壑和粗糙的笔触对于人脸形状的描绘。我们把刘小东最近创作的《红孩儿倚窗》(图 23) 做个对照，你就可以看出某种相似性和共同性。首先在人物的描画上同样是粗糙的，不一样的是《红孩儿倚窗》的颜色比较生动，媒介比较丰富，里面有相片和油画两个媒介，所以这也就是刚才巫老师所讲的，他 (刘小东) 在当代艺术创作方面有非常丰富的媒介使用。

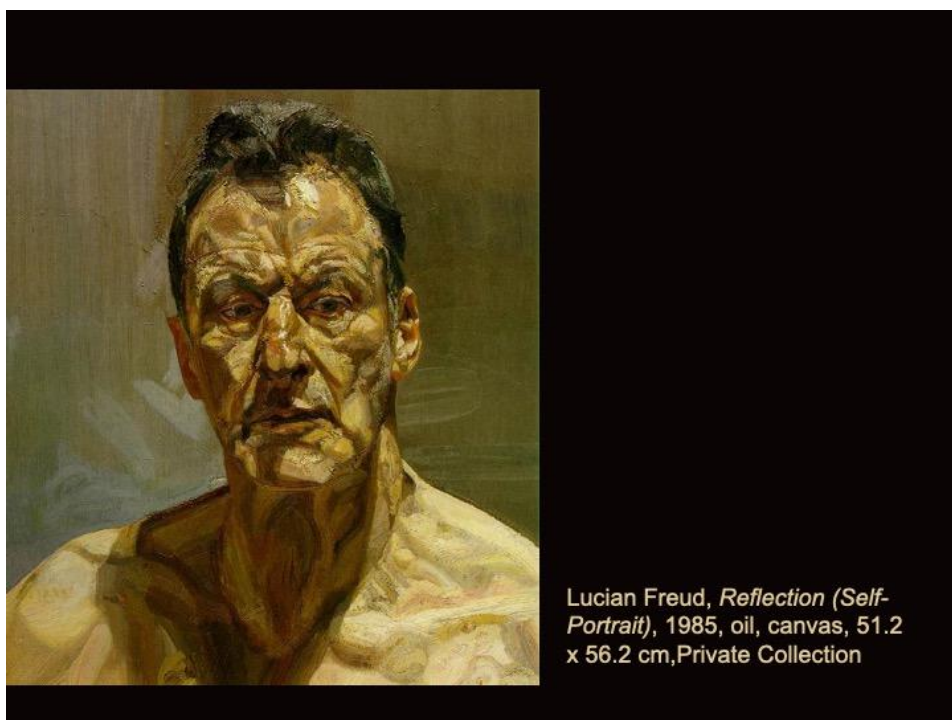


插图 22 毛秋月幻灯片，第 20 页



2020 5 8

1520

插图 23 刘小东,《红孩儿倚窗》,2020,相纸上丙烯,43 × 33 cm。

杨娟娟：刚才巫老师和毛老师基本上已经说清楚了刘小东的画好在哪里，以各种艺术史的例子给各位讲解释了很多。那么接下来给我的任务，就是刘小东的画怎么样放到当代艺术的语境下来解读。那么我先大概介绍一下，为什么我这里提出了一个词叫“参与式艺术”。“参与式艺术”在当代艺术里它原本是一个比较窄的概念：它邀请观众一起参与，有一点像集体性的行为艺术，或者说现场调研式的艺术，和观众一起创作。但现在我对刘小东的资料做了很多梳理之后，我觉得他是把绘画这样一个几乎已经被当代艺术所抛弃的门类，和当代艺术的一些手法，连接到了一起。所以我今天就尝试想提出这样一个说法。我相信今天来的观众都是艺术爱好者，看过很多展览，在上海有很多当代艺术的展览，还是比较偏消费主义的，或者说比较偏重它的好看、好玩的特性。但在研究当代艺术的人看来，关于当代艺术的批评话语，可以大致分成两类立场：一类是西方的一些主流媒体或大众媒体所倾向的，他们认为当代艺术就是一切皆可，怎么都可以，艺术要有趣、要好玩，是作为对于当下生活的一种肯定性的解读；另外一类才是研究者比较重视的一方面，就是作为对当代现实中种种问题的批判。我接下来的演讲也都是在讨论当代艺术对于社会生活的关注、参与，它的批判性。



插图 24 杨娟娟幻灯片，第 2 页

我先讲一讲刘小东的技巧，一般来说当代艺术为什么会抛弃大部分的架上绘画？因为当代艺术比较注重参与感，注重对于传统艺术价值的质疑。架上油画因为在学院里已经发展了几百年了，在学院派的艺术史中有一个明确的发展脉络，一种传统的线性叙事，所以很多艺术史给我们的印象仿佛其中有一种进化论，艺术的形态从某一个主义到另外一个主义，把它描述成艺术在不断地进步、不断往前发展的过程。但是当代艺术其实是在反抗这种叙事。很明显在上个世纪六七十年代之后，大部分的当代艺术都在反对，认为把艺术这样子归在越来越为艺术而艺术的门类里面，艺术就越来越不关注艺术之外的东西，这是有问题的。所以说架上绘画在这种“反抗的后现代”思潮之下，就被当代的批评家忽略了。但是在刘小东的作品中，我们其实能看到非常多的社会参与因素。照片（图 24）就很典型，就是他跑到那样一个大山里面，在现场画一张画。这个作品（《出北川》）的一些特质刚才毛老师也分

析过了，不能说它是一种很美的东西，因为如果说它美，那么可以比较一下原来传统绘画的形式（图 25），原来是比较注重和谐、甜美的一些作品。但刘小东完全不一样。这个区别并不在于创作的手法，事实上当时雷诺阿在 1881 年的时候，也拿很大的画幅，也在现场创作，只是创作时间比较长，画的慢一点，但是我们需要注意他们实质上的区别，就是刘小东有一个非常明确的社会批判意识。



插图 25 杨娟娟幻灯片，第 4 页。

他这一系列的作品，比如说 2010 年之前，他特地回家乡画的“金城小子”系列，其实他在访谈里面很强调他对自己家乡的一种感觉：他的家乡是一个典型的工业城镇，之前整个镇子的人几乎都是一个大厂里的。但是经过整个国家其它地方的产业升级之后，原来这些产业就被淘汰了，这些工人其实大部分都很难迁徙出去，除了年轻人。所以大部分还在壮年的人就处在一个下岗或半下岗的阶段。当

刘小东回去的时候，他儿时的好朋友有很多都下岗了，甚至发现他们的工厂已经有 10 年没有给他们交养老保险，这是一个非常严重的问题。实际上刘小东画的这种生存状态，也是一个全球化的问题，它不仅在中国，在世界上各个地方在发生。对于我们来说比较熟悉的是《杀死那个石家庄人》那首歌，在美国底特律、英国利物浦都有这样的情况，前几年撒切尔夫人去世的时候，甚至有许多人游行欢呼，因为人们将这些城市的衰败归咎于她。一个产业的失落带来的是整个地区的荒凉，而且几乎看不到能繁荣起来的希望，而个人又对这个事情无能为力。所以刘小东他回去的时候就构建了这么一个场景(图 26)，他特地选在这么一个小型飞机前，相信在座的也有人小时候也在公园里的小飞机上拍过照片，可能过了 20 年回去发现飞机还是在这同一个地方，锈迹斑斑、破破烂烂。因为这个城市的娱乐设施没有办法升级，它不会像上海这样弄出一个迪士尼来，还是原来破败的小公园。然后他（刘小东）就让这些通常也是无所事事的老朋友们，坐在这里打牌，就是主动构建出来这样一个场景。陈丹青应该是最爱刘小东的批评家，他对这个工作看得很清楚，说“刘小东像导演一样的画画”，他对画面的每一个元素的掌控非常确定，倾向于主动组建一个现场。

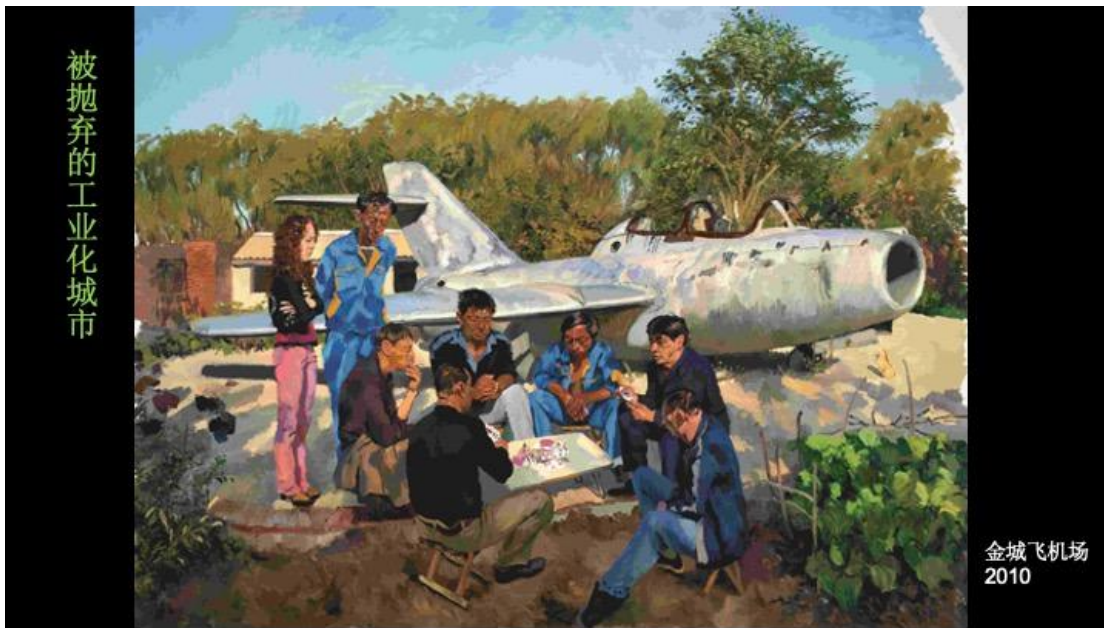


插图 26 杨娟娟幻灯片，第 5 页。

还有《小豆在台球厅里站着》，其实是个蛮失落的场景，一位正当壮年但是已经下岗的女性，每天就只好打打台球。这些作品里面都有比较明显的现场感或者说是剧场感。当代艺术它有一个术语，剧场性，其实是说这个作品它不再是一个跟我们观众没有什么关系的场景，它可以很大，它跟刚才毛老师说的霍普的一些画有很明显的区别：霍普会把这个画画完整，而且尺寸还是蛮小的，所以你看他的画就像是一个小窗，但那里的场景跟观众自己没太多关系；刘小东的画，我们等下去展厅里去看，相当的惊人，会让你直接感受到一种面对面的冲击，这个感觉是非常强烈的。所谓的剧场性，可以理解为像我们现在这样，我跟你们说话，因为我离你们很近，你们就会觉得这种冲击，好像看 B 站的时候感觉要清晰很多。当代艺术就是这样比较强调跟观众的互动，可以表现非常多维度的内容。所以刘小东的画里面有非常多的元素，他就是要去加强观众跟作品的联系。

巫鸿老师的文章中曾经提出的，作为行动的绘画，还有另外一个元素，也是当代艺术的一个特性，时间性。巫老师说：“这里没有照片和画稿的中介，也没有从现场到画室的环境转移，大片的一些空白，画到这里的时候一些颜料用完了，所以艺术家在与时间的竞赛中终于被迫停止，现场强迫画家最直接迅速地进入和现实对话，没有画完的地方，从而造成了一种特殊的内容。所以这幅画紧密地跟当时的现场发生了关系，有一个记录在案不可改变的一个过程”。所以这种画法，会让观众好像能进入当时刘小东画画的时刻，好像迫使你去面对当时画画的情况、突发事实，强迫观者进入彼时彼刻的那个现场，好像是和画家站在一起画画的样子，好像自己就站在他画的这些人的面前一样。可以看出来（《温床》）其实有很多地方都没有画完，故意留了缺陷。《唐人街 4》是刘小东 2016 年画的，画面中所有人没有在看手机，为什么？这说明他们在工厂里面肯定是没有 WIFI 的，他们的生活不像我们乍一看上去这么写意，即使他们是在娱乐，但其实朝九晚五甚至时间更长地处在一个密闭的空间里，生活是比较被动的状态。如果说技巧，跟前面一样，它也有大片的空白，画家故意把画布裸露出来了。画布本身的存在，在现代主义里有特殊意义，它提醒大家去看这张画，而不是创造一个完整虚拟的场景。它暗示这是一个平面上的、艺术性的东西。所以在有些绘画里面，留白能够促使观众更好地去欣赏构图和笔触的技巧。但另外一方面，我们也可以把它解释为，当代艺术认为花那么多的功夫去慢慢磨后面的这些背景，没有太多意义，因为社会批判已经把要表达的精神或者感觉给表达出来了，就可以了。

《红孩儿给朋友寄消毒液》（图 27）也可以理解为另一种当代艺术的手法，混合媒介。刘小东是在相片纸上画的，其实也有一个被迫的因素，因为疫情他被困在纽约，所以没有他习惯用的大画布可以

用，就只好请人帮他打印了一些他拍的街景照片。他就记录大家的生活情况，街道上也没有什么人，他就在相纸上画一个人，假装在跟这个环境互动。



插图 27 刘小东,《红孩儿给朋友寄消毒液》, 2020, 相纸上丙烯, 43 × 33 cm。

我们刚才说了好几个概念：比如说现场、剧场感、时间性、作为行动的绘画(或者说某种行为艺术), 还有画面的未完成性和跨媒介性。这些手法或者说技巧, 可以理解为刘小东是强迫观者把这张画看成

一种参与式艺术。可以是一个更广义的参与式艺术，而不是狭义的非让观者参与、下手或说话的“参与”。他还会对这些绘画现场拍很多照片，电影，也一起展示出来，这种广义的“参与”，帮助观众不但感受到他自己的创作过程，也能感受到现场的模特和环境的更丰富的状况。我后来发现刘小东自己也说得非常明确，他说“我不是为了使一张画画得完美才去画的，我就是希望我的画有更多的社会参与意识。”当代艺术确实需要这样的非常理性的画家。他一方面以他的感性来创作整个作品，另一方面他的理性也很清楚要如何去构建一个复杂的工作项目。

我们再回到跨媒介性这个概念，先回到之前的现代主义，它比较强调艺术是一种有意味的形式，而当代艺术的思潮一开始就是作为反现代主义出现的，所以当代艺术家大多不想强调有意味的形式，他们首先想要强调的，是不要为了艺术而艺术。艺术是关于所有的事情，要跟生活直接联系在一起，要有很多社会性、批判性的东西。当后现代主义起来反对现代主义的时候，那个时候的现代主义，正在成为一个过度关注艺术本身的主流学科意识。拿王小波的话来比方一下：“任何一门学问，即便内容有限而且已经不值得钻研，但你把它钻得极深极透，就可以挟之以自重，换言之，让大家都佩服你；此后假如再有一人想挟这门学问以自重，就必须钻得更深更透。此种学问被无数的人这样钻过，会成个什么样子，实在难以想象。那些钻进去的人会成个什么样子，更是难以想象。古宅闹鬼，树老成精，一门学问最后可能变成一种妖怪。”在六七十年代甚至更早时，很多艺术家和评论家们对于毕加索的时代文化的解读，有非常多话语就是本着艺术本身的价值来讨论的，这当然也是一个非常重要的问题，但后来的批评家们认为，艺术本身的价值（作为学科自律）是确实是很核心的价值，但也必须重视艺

术以外的部分。所谓艺术的自律就是指艺术要为艺术而艺术，而反对现代主义的神话，其实就是反对天才论、进化论，反对单一的线性叙事。

刘小东他自己也是有意识地往这个方向走，所以他比较看重去现场跟大家沟通过之后画的东西，而且他也不想画的非常细，不想一张画变成了一个好像完美无缺的、被崇拜的对象。刘小东出去画的时候，身边就带着去拍电影的人，去把现场录下来，录完了就是一个纪录片，但是并不是说他要这样当一个明星，他是觉得要让以后的观众能更多地参与现实，所以提供了大量的信息让观众尽可能融入到当时的情境之中。



插图 28 刘小东，《老妈》，2020，布面油画，150 × 140 cm。

接下来我要说的是另外一个面向，当所有人都接受了当代艺术的价值取向的时候，其实还有另外一种声音出来。有批评的声音说，刘小东以前画的三峡等，社会批判意识非常强，艺术家是某种意义上的公共知识分子，有很强烈的人性关怀，而他最近的一些画，反复画自己的好朋友，但那些朋友也并不是底层人民，也不是普通观众或批评家会关心的对象，于是就没有社会批判的面向了。怎么看待这个问题？我们平常看新闻或者看社评的时候，会注意到一个词叫政治正确。政治正确的意思对于我们作做文艺的人来说，就是要批判社会的不公，或者说站在弱势群体的一方，这就是一种政治正确。它如果做过头了，就变成一种道德绑架了。所以在真正讨论艺术的时候，我们其实也必须捍卫政治不正确的自由，不要被道德绑架。即便是做批评或者说做当代艺术，它也是可以跟社会的其他事情保持一个距离的。

举个例子，刘小东《老妈》(图 28)是画自己母亲，他曾经说过“画画是一个自传性的秘密而脆弱的过程，怕人打扰，也怕人揭穿。”所以他画一些跟自己非常亲密的人的时候，其实已经是一种“反对阐释”的过程。他特地画的是一种无法阐释的经典文化的类型，看起来每个地方都自然而然非常和谐。这种对画熟人朋友的画作，的确是没办法套用整个社会批判的理论去分析的。但我们还有另一层意思可说，在十几年前刘小东曾经做过一些行为艺术，故意去破坏自己的画，因为他非常反感他自己画什么作品都会被全面商品化。因为画家们卖一张画最开始是卖个 10 万、20 万，后来被炒到了 1000 万，这种炒作使得艺术家自己都不认识自己了，生活也跟周围的老朋友们完全脱离开来，是一种不真实的状态。刘小东当时也被艺术炒作的潮流给绑架了，所以当他回归对个人亲情的创作的时候（很多艺术家都会这样），会本能地表现一些不适合被商品化的，比如说画自己家里人和朋友，这种对全面商品化

的反抗，是为了保护艺术它本身的价值，或者说自己的人生、情感本身的价值。它还有另外一个价值，私人生活的叙事，这是在对抗集体生活的主流叙事的，因为不能每一件事情都可以拿社会学的那些理论去解释。这就通向我要说的第三个比较重要的概念——艺术作品的天职。



插图 29 杨娟娟幻灯片，第 23 页。

艺术作品的天职之一，是作为主流记忆的反记忆。“反记忆”是福柯的概念，这里的“反”不一定是反对，但是一种必要的补充。主流记忆当然包括教科书式的历史叙事，但在当代更突出的是大众媒体、娱乐产业，甚至偶像电视剧里面所表现的各种意识形态，凡是打开手机媒体被倾倒的各种文化、言论，其实都可以说是主流记忆。而艺术工作者的天职是要提供跟主流记忆不一样的东西，这也是他们描述个人生活的意义之一。刘小东的确画了很多可以被归为反抗集体叙事的一些作品。《战地写

生——新十八罗汉像》(图 29) 是台湾海峡两边一共 18 名士兵，大陆 9 名士兵，台湾 9 名，这些人物画就是两两对置在一起，明显有反战意义的一组作品。刘小东特地让士兵自己写名字，强迫观者看到一种现场感，看到士兵自己的痕迹。平常如果我们去看各种叙事如这类电视采访，镜头一会儿几秒钟就过去了。画家花这么大的功夫，画这一个人估计要一整天时间，他直接提供给我们一种对于单个人的、非常长时间的“注视”的感觉。有血有肉的人并置摆在两边，他会让大家知道，我们不应该让他们以后互相开炮。刘小东还有很多去西方文明中心的作品，(图 30) 是中东地区的人物，我们看外网新闻会发现主流媒体都倾向于把中东地带（甚至把我们中国）各种刻板化和妖魔化。而刘小东这幅画非常细致，他特地用古典艺术中非常典型的平行构图来表现了这家人，把人群画得既庄重大方，也非常放松，还有前面小孩子的表现很有幽默感，还参考了古典油画里的小公主的造型。他是用这种在西方倍受尊重的传统古典媒介——油画——给这些被边缘化或者被误解的人群，一种理所应当的尊尊重。



插图 30 杨娟娟幻灯片，第 26 页。



插图 31 刘小东,《钢板1》,2016,双联布面油画,250 × 250 cm × 2,私人收藏,由星美术馆提供。

《钢板1》(图31)很特别,它是在画孟加拉国的一个拆船厂。这整片地区都在做这个产业,事实上就是进口洋垃圾,把它拆了,钢铁回收。这个事情咱们中国也干过,干了几十年了,直到最近几年中国才终于不需要进口洋垃圾。在我们过得岁月静好的时候,东南沿海一带有过很多农村承包了这样的工作。这张画当然是有相当激烈的对现状不公的控诉:为什么富国的垃圾可以这样地轻松处理掉,而穷国得用人手去拆,以这样辛苦的方式积累资源。

最后以刘小东自己的话结尾,他说“我觉得用这种有传统仪式感的艺术形式,留存这些难民的形象,这本身就是赋予人尊严的过程。”我们也可以把它理解为,油画作为一个传统艺术能够参与到当代

艺术集体实践中的一个办法。我今天展现的只是几种办法，其他的画家也还有别的办法，总之，绘画要作为当代艺术，一定有许多不同的路径。

毛秋月：刘小东的作品可以说得到很多人的喜爱，另外也有一些批评的声音，刚才杨娟娟老师也提到了，用我们现在年轻人流行的话说叫 anti 粉或者叫黑粉。我想问问巫鸿老师，您认为在我们艺术史研究的角度，有没有必要把支持他和部分反对他的声音汇聚到一起，做一个研讨会，或者就这个现象本身做一个理论性的思考。您怎么看待这个事情？

巫鸿：我个人觉得这个现象不是刘小东一个人的现象，对任何艺术家，尤其是特别好的艺术家，往往评价非常多。刚才举例说了很多艺术家，在当时都引起了很大争议。所以我觉得能在当时达到一个共识，是不现实的，特别是当代艺术。当代艺术就是艺术家挑战历史的一种超前的意识，自然会引起不同的意见。所以我觉得如果这种不同意见形成一种明确的态度，分析立场观点，我觉得很好；如果只是一些个人的喜好，那这也没什么办法，因为每个人都有习惯，包括去饭店有人喜欢什么菜不喜欢什么菜，大家都要讨论都要协调。所以我觉得不是说不能，前提是平心静气一起分析一个问题，不是说哪个艺术家好不好。而且我们分析的结果，不是说要否定哪个人、否定哪幅画，而是要给我们增加更多的知识，让我们的学生和同事都从中得到提高，不是说一定要把黑的弄红，这不是我们要做的事情。

毛秋月：好的，谢谢巫老师，谢谢您，我稍微追问一下。我作为一个青年学者，我在面对我自己研究对象的时候，我感觉说他好话很容易，让我批评他，我觉得很难。我在看一些文献的时候，很多时候看到的是经过沉淀下来的，还有在面对分析对象的时候，他有一种对我的吞没感、压迫感。您刚才讲的我非常认同，就是不能单凭个人喜欢或不喜欢去做比较粗浅的判断。还有一点是我相信真理越辩越明，有一些东西恰恰是要通过不断的对话才可以明晰的。我的追问是，当自己在面对研究对象的时候，怎么样才能保持尽可能的客观和中立？。

巫鸿：我觉得你说的非常好，因为我们也是需要找到一种衡量的标准，刘小东怎么面对批判和赞扬，对于研究者来说是其次，怎么衡量其实也是我们的问题。比如说行动中的绘画，从2004年到现在已经十几年了，在这个模式下又做了什么样的新的东西，我觉得这个东西就可以仔细的衡量，比较精微的去想：如果说仔细研究之后，觉得没有太多的对基本的模式和发展的突破，我们不一定说是批评，至少是一种判断；刘小东不是一个观念艺术家，但他的突破都很有观念性，如果说观念性的突破没有看见或者不是那么明显，那这些标准也是可以讨论的，也可能有不同的意见。有人可能看到我们没看到的，所以对我们来说，要多看多学习。我觉得这是很多原因造成的，不是说好不好，喜欢不喜欢。而且谈论当代的事情往往是历史回来看的，当时的人就看不清楚，比如库尔贝、梵高、都没人买他的画。所以历史会告诉我们哪些画是重要的，哪些不重要。比如当时三峡系列的作品，大家并不是很重视，经过那么多年的谈论、展览、写作，慢慢地从历史中显示出来，所以我觉得我们也都在做贡献，慢慢理清楚。

杨娟娟：我们在同一个时代里面，就一个问题有非常多不同想法的时候，很多时候是信息差异造成的。比如我说的现代主义和你说的现代主义有时候是不同的两种；比如说我们在谈一个事情的时候，我的脑子想的是 80 年代的事儿，你的脑子里想到是当代的事，那么我们的价值取向就有可能不一样。实际上我觉得还是不辩不明的，只要我们有充分的能力、精力和时间辩论，那么基本上大部分信息交换充分了之后，就没有太多冲突了。所以这个冲突其实到最后会发现其实没有太多。比方说，在 90 年代最火的 F4，现在过了 20 年一看，发现 F4 已经不怎么受关注了，因为当年的那种简化的模式不断被复制，但当时他们所批判的那些东西，到这个时代大家也不想再去重复了，可能没有太大现实意义了。所以除非艺术家他们自己突破自己的模式，去找一些新的批判性。因为现在的社会矛盾也已经相当不一样了，不同的人看待今天的社会矛盾也是完全不一样。所以我们怎么看待今天这个时代，这是一些需要在辩论中所建立的基础共识。十月学派就是最典型的比较看重当代艺术的批判性、激进性。他们解释过为什么反现代主义，是因为那个时候现代主义是个主流。而后来十月学派自己变成了主流了，所以他们就只好反自己了。那么十月的编辑哈尔·福斯特就提出说，在 80 年代初他们是要反自律，反阿多诺——阿多诺认为政治的艺术必须蕴含在自律的艺术当中——当时他们不信，他们不要躲在自律的艺术的框框里面。但是过了 20 年之后发现，所有人都在谈批判的时候，这个批判就被简化了，大部分模式对于观众来说确实没有多少积极的影响。批判非常泛滥的时候，大家就会对这个事情反而无感了，所以十月的批评家只好开始讨论，是不是应该“半自律”。而我们看刘小东的批判性的绘画，其中是有很多为艺术而艺术的技巧——巫鸿老师在他的书里面也谈到了——他一开始作为学院派（说自己是手艺人），比较看重绘画本身的技巧，当时他被陈丹青从国外一眼看中的时候，也是因为技巧。那

么目前刘小东确实用这种高超的技巧实现了一种为小人物立传、甚至可以称之为丰功伟业的活动。所以对此我们不用去强调一个人的天才，就像刘德华说的一样，“不要把我看成是一个明星，把我看成是一个认真工作了 40 年的人。”从这个方向来看，当代艺术评价的演变提醒我们，还是需要珍视艺术自律的面向。

观众：我的问题是关于两幅作品，一个是《红孩儿倚窗》，还有《唐人街 4》。一个是跨媒介的，背景是照片的形式，还有《唐人街 4》是用线条非常简约的勾勒出环境，背景很多留白。我觉得所有老师都提到了一个问题，就是现场感。这两个作品都有，但是它似乎是用截然不同的方式。从一个观众角度来看，我觉得照片作为背景就有很多的细节，好像它和前面的人物在争夺注意力。但是在《唐人街 4》，我的目光非常自然放在那些打牌的人身上，很有剧场感、舞台感。为了达到同样的目的，营造出一个氛围，让观众留意到他想表达的情绪，在这两幅作品中似乎用了两种特别对抗、相反的方式。我就在想是不是因为 2020 年的疫情，所以照片作为背景是一个不得已而为之的选择，还是说它是刘小东有意的一种尝试？

杨娟娟：我相信照片作为背景是有意义的。刘小东可能以前也试过，只是比较集中反映在这次展览中。我认为这些画其实强调了，人，是困在这样一个环境中间，他要表现这个环境其实用照片就够了，没有必要把这个环境给一笔笔画下来。而且其实照片确实比油画更加适合表现纽约，纽约就是横平竖直的，用照片表现就很好了，改成油画反而不够有意思。因为油画比较适合表现有生命的东西，

有很多曲线，但是纽约的街景没多少曲线。所以他说的因地制宜，就是从想要表现什么内容出发，来决定适合用什么样子的技巧。

毛秋月：我简单的回复一下。我觉得刘小东作为一个当代的艺术家，他一定是对当代媒介比较敏感的。油画在我们今天来说已经相对传统了。您刚才讲的话本身就是一个比较好的小型艺术评论。我认为一个艺术家，不管他是音乐家、文学家、还是绘画家，一定是保持高度敏感的，不仅是对媒介敏感，对于身边的题材也敏感。像刚才讲的《唐人街4》可能创作于疫情之前，我们会发现人群聚集的景象，那么《红孩儿倚窗》是疫情期间疏离的景象，等等。还有我认为看艺术家的作品的时候，不光是看他的作品，还要看他创作的背景、创作的思想等等，是一个非常立体的过程。

杨娟娟：巫老师有一本很著名的书《废墟中的美学》。我看刘小东作品的时候注意到他其实有一些画残缺了，甚至人物也缺了一点，会让我想起巫鸿老师说的废墟美学。我想问巫老师有没有这种感觉，刘小东的人物描绘手法，可能和他内在的破碎感是有一个相关的、互相呼应的东西。

巫鸿：很有意思，我们可以讨论。因为废墟有一个很大的话语系统。我估计把刘小东的东西放在另外一套话语体系下，就是说碎片和废墟肯定有关系，但是它不是完全是废墟。因为废墟是一个很长的时间概念，它一定是有一个原型，比如希腊神殿或者长城，一个完整的纪念碑慢慢地被腐蚀了、粉碎了，这个整个过程产生的美学和回忆就是废墟。但纯粹说碎片，不一定要用废墟的那一套话语去联系，也可能有关，也可能不一定。刘小东我觉得他性格不是废墟型的人物。他非常活跃，精力旺盛，

好像总在时间的边缘上往前推，他不是太想怀旧。当然很多人拍照片、写作什么的，可能都很废墟式，但小东就像另外一种。他的电影情结、照相情结，还有对瞬时的兴趣，包括打哈欠，他画了很多人的瞬时，虽然人的姿势有点摆拍，但是给人感觉是瞬间的。他的东西内在的张力很强，虽然人站着，但是感觉还是有种奇怪的张力。还有一点我想再提一下，现在我们对当代艺术家的认识是不是可以升一下级。中国当代艺术若干年了，开始的时候认为一个艺术家就是一个标志性概念，现在已经半个世纪过去了，每一个艺术家都有一个立场，他这个立场里头往往留下一个典型媒介。我们能不能不谈一个艺术家作为某种现象，其实我觉得艺术家是有历史的线性发展，还有各方面，我是希望把注意力放到作品上，不是放在艺术家本身上。刚才我们围绕的一些话题，为什么选这些而不选别的，因为刘小东的东西太多了，我觉得他的这些作品可能更关键，不是说更好。比如说我做艺术史时间太长了，总是希望发现新的概念、新的技术或者一个新的问题。这个问题到底什么是问题？哪个作品最有代表性？不是说所有刘小东作品都是一样的，不是说这张画得非常好，也不是说这张画得不够好，尤其当代艺术很难用好不好来说。包括刚才三峡系列，好多空白的，很多人可能说不好，但是可以证明好不好无所谓，后期还有一种关键性存在。我觉得这个咱们当代艺术也可以细化一下。

UCCA Edge: 今天听了三位老师的分享，含金量非常高，我个人也跟了展期内的整个活动，包括展览整个对刘小东的梳理。我自己的感受是，本来以为刘小东这个展览作为一个当代艺术的展览，会是一个相对简单的呈现。首先它是一个艺术家的个展，其次它又是国内的画家，虽然它有一些影像，但



影像是辅助的。今天听了三位老师的解读，反而觉得这一次展览其实非常复杂，可以连接古典跟现代、当代，也可以接通我们跟全球，是连接了很多事情的一个点，非常有启发。