



“吕克·图伊曼斯：过去”展览系列公共实践  
图伊曼斯与中国艺术家

亮点回顾

对话  
“吕克·图伊曼斯：过去”展览系列

## 图伊曼斯 与中国艺术家

Conversation  
“Luc Tuymans: The Past” Exhibition Series

### Luc Tuymans and Chinese Artists

2024.11.22 周五 / Fri. 13:00-14:00  
线上直播 / Livestream



**嘉宾:**  
吕克·图伊曼斯 (艺术家)  
谢南星 (艺术家)  
谢其 (艺术家)  
王晓曲 (艺术家)  
王兴伟 (艺术家)  
张恩利 (艺术家)  
秦思源 (艺术家、策展人)  
林思圻 (写作者)  
彼得·逸利 (UCCA 策展顾问)  
田霏宇 (UCCA 尤伦斯当代艺术中心馆长)

**Speakers:**  
Luc Tuymans (Artist)  
Xie Nanxing (Artist)  
Xie Qi (Artist)  
Wang Xiaoqu (Artist)  
Wang Xingwei (Artist)  
Zhang Enli (Artist)  
Colin Chinnery (Artist, curator)  
Lin Siqi (Writer)  
Peter Eleey (Curator-at-Large, UCCA)  
Philip Tinari (Director, UCCA Center for Contemporary Art)

**主持:**  
钱梦妮 (UCCA 公共实践副总监)

**Moderator:**  
Qian Mengni (Deputy Director of Public Programs, UCCA)

UCCA 尤伦斯当代艺术中心  
Center for Contemporary Art

活动时间：2024 年 11 月 22 日 (周五) 13:00-14:00 线上直播

回看链接：<https://ucca.org.cn/program/luc-tuymans-and-chinese-artists/>

**嘉宾:**

吕克·图伊曼斯 (艺术家)  
谢南星 (艺术家)  
谢其 (艺术家)  
王晓曲 (艺术家)  
王兴伟 (艺术家)  
张恩利 (艺术家)  
秦思源 (艺术家、策展人)  
林思圻 (写作者)  
彼得·逸利 (UCCA 策展顾问)  
田霏宇 (UCCA 尤伦斯当代艺术中心馆长)

**主持:**

钱梦妮 (UCCA 公共实践部副总监)



整理编辑：许如怡（实习生）、吴伊瑶  
文字校对：房小然

## 活动介绍

**钱梦妮：**欢迎大家来到UCCA大客厅。今天的主角是图伊曼斯先生，他是当今世界重要的画家，他的画作即将于本周六在UCCA尤伦斯当代艺术中心展出，这是中国首次对他的创作生涯进行梳理和展示。我们的聊天形式主要是大家先轮流发言，然后我们可以比较自由地进行讨论。我们先有请谢老师做开场发言。

**谢南星：**正好这个时候有图伊曼斯老师的展览，同时也有我的展览，我认为是一个比较好的时机。我以前在格拉西宫（Palazzo Grassi）看到包含他作品的大型展览，对他的印象非常深刻。图伊曼斯在他的绘画生涯中做了很多工作，是一个努力奋斗的人。我觉得这一点非常好，也很高兴能够在这个幸运的时段看到他的作品。

曾经我在中国一些美术馆里也看到过他的几件作品，尤其是他早期的风格对中国艺术家很有影响。我觉得这也是有渊源的，图伊曼斯一直在关注这个领域。作为一个画家谈论自己的作品其实并不容易，尤其是我与他的作品本身没有很强的联系。但我认为，中国艺术家的绘画与西方艺术家在很多方面有联系，甚至在图像上有相似之处。但是两者之间的差异是显而易见的。社会的运作方式（不同），培养出的艺术家和艺术类型都会有很大区别。我觉得这正是文化差异的体现。有时我们会发现，这种差异是无法弥补的，尤其是在思维方式或对当代艺术的理解上，底层的基础差异是不可忽视的。

**田霏宇：**是不是可以请思源稍微聊一下？因为我们今天举办的展览背后有将近15年的对话和来往，包括那天我翻出了UCCA大馆开幕，07年的大型开馆仪式，图老师也在现场。其实他跟咱们有着相同的血统，对吧？我们归根到底是一个比利时机构，图伊曼斯是比利时国宝级的画家。所以在那次见面之后我们有很多次试图创造展览对话的尝试，然后因为种种原因，直到今天才得以实现。我很好奇秦思源对这个过程的见解。



**秦思源：**谢谢，从07年我们在建设UCCA的时候，当时我负责那场展览的项目，就觉得图伊曼斯的绘画跟中国艺术家的对话是非常直接的。和谢南星老师刚才说的一样，我们在文化背景完全不同的情况下，在当代艺术的语境里，我们该怎么面对图像？很多中国的画家老是在想，图像的内容该怎么呈现，以及内容背后的故事该怎么去解读，或者怎么样阐述，怎么去思考一个画面。

图伊曼斯的工作给了艺术家很多提示、启发。虽然其中很多可能是误读，但是我认为没有关系，就好像以前我在中国看过好多画册，那些画册里的画儿印刷得非常不好，可还是能从画面中看到一种精神，就算是特别烂的画册，还是能看出来一幅画是好是坏，在它背后是什么故事，那是另外一回事。图伊曼斯对很多艺术家的影响是非常直接的，在零几年的时候，我就觉得应该引进图伊曼斯的作品，就在想能不能邀请图伊曼斯在尤伦斯做展览。

在那时，我们还是一个非常新的机构，我又是一个非常新的策展人，所以当时我就觉得他非常大度，能够同意我们的邀请来做这个展览。可是后来有其他的展览计划，我们原有的计划就没有“得逞”，这是第一次尝试。我就不一一说明每一次是怎么没有“得逞”的了，反正我想策划引进图伊曼斯到中国的历史是一个一败涂地的“失败的历史”。

最后一次是想在木木美术馆举办展览，想策划图伊曼斯和刘韡进行对话。当时在讨论跟谁合作的时候，我们在图伊曼斯老家安特卫普讨论位置的时候，还是图伊曼斯主动提出（与）刘韡（合作）的这个想法。刘韡是一个有意思的人选，因为我们在想跟谁对话是最有意思的，当时觉得有一些艺术家会以一种决斗，或者比较的关系，以一种谁学谁的关系去进行对话，我认为这样就不太好。

最后图伊曼斯提起了刘韡，他们也没有互相比较、互相影响的关系，是另外一种层面上的对话，他们的文化背景完全不一样，可是有很多雷同的感觉，这个感觉是怎么一回事？我们觉得可以展开一个有关艺术本身的对话，而不是从对艺术圈子的影响那方面考虑。当我去刘韡工作室，发现刘韡特别爱用宝丽来照片作为他的参考图像，当时图伊曼斯说我也特别喜欢用宝丽来，图伊曼斯的助手非常激动，说有些宝丽来照片和图伊曼斯拍的照片非常相似，几乎一模一



样。可是那个展览也一直没有做下来，可惜每一个展览想做都没做成。因此今天这么一个大规模的展览背后其实有十分长久的历史，这次的机会是通过田馆长才能得到真正落地。

对我来讲UCCA这次展览是终于给这个计划画上了一个句号。我觉得这次展览对艺术圈也好，还是对广大观众也好，它给予了一次思考绘画的机会，思考现实和艺术之间关系的方法，是一种很独特的思维方式。只有像这样大规模的展览才对得起图伊曼斯对图像和艺术创作所付出的工作。

**图伊曼斯：**很遗憾，你之前的所有尝试都失败了，当然我很同意的是，这是一个非常好的项目，当然我也特别同意你刚刚所说的，我们做这个展并不是要去比较是谁影响了谁，而是希望这个展览够激发出我们彼此之间的不同之处，并且能够有更深入的对话。

我非常高兴看到在15年之后，这个展览终于能够变成现实。我也认同我的责任便是给大家呈现一场大规模的展览。在过去，我们不断商量讨论，因为一些原因无法落实，但是现在我们又重逢了，也终于实现了这次的项目，这次展览对我来说是一个相互了解的契机。另外我还觉得很有意思的是，这次展出了不少我早期的作品。在之前的展出当中，我的早期作品都是和最新作品混合着一起展出的，但在这次展览中它具有时间的逻辑，并且所有的作品都是在同样的空间展出，所以我们能够看到这些作品当中的不同，这对我来说非常震撼。

在过去的这些年间发生了非常大的变化，我们这一个时代是十分震荡的，这也是为什么我觉得本次展出非常恰逢其时，因为它的名称叫做“过去”。目前我所有的担忧都变成了现实，从现实层面来讲，每一件艺术作品都和它的环境分不开关系。我认为我们需要去了解每一个艺术创作背后的时代现实。虽然差异十分重要，也将一直存在，但是我觉得我们要在差异性和相互理解之间找到一种平衡，这一点在全世界都是如此。

对我来说尤其是在绘画（painting）创作方面，有些艺术家或者艺术评论者会问我，为什么我还继续绘画呢？答案是因为我并不天真，绘画终将是艺术。



我想我和张恩利应该是一代人，但是旁边这两位艺术家可能属于更年轻的一代。所以说我们从当下的情形中也可以看到一种思想的传承。

**王兴伟：**我开始艺术生涯的时候，大概比吕克晚十年左右吧。我是在九十年代初开始的，吕克可能是在八十年代开始的，当时我们处在一个相似的行径中。在九十年代初的时候，绘画在中国是相对被边缘化、处于弱勢的创作媒介。当时经过89年、“85新潮”那几年的美术运动以后，中国艺术走进了一个更激进的实验时期。

多元的艺术形式开始逐渐进入视野，比如录像、行为、还有装置，在当时这些形式代表了中国当代艺术的革命性。绘画反而成了一个不革命的代表。所以中国很多80年代的、最激进的当代艺术家，比如黄永砗、张培力，原来都是画画的。其中很多都是在90年代初放弃绘画，而我正好在这个时候进入艺术领域。我之前也观察了那时整个中国当代艺术运动，我也学了画画。当时从事绘画，是为了逆反强权强势的艺术形式，我心里可能也认为绘画是一个腐朽的媒介，但我就是要用它来创作，看它能不能承载一些思考。这就是当时的社会环境，我们是有时差的，当然情境上中国也确实落后了一些年。情况不同的是，西方艺术拥有一个更完整的、更长的历史，而中国拥有的的是一个短暂的，将近10年、20年的当代艺术史。而现在和90年初又不一样了。如今，一个艺术家选择绘画作为媒介不再有那么大的压力，现在绘画的市场变大了，画廊的展览也多了，整个艺术领域里，绘画反倒成了跟装置和录像平等的地位，而在我们最开始进入艺术行业的时候，绘画的地位与现在完全不一样。

**张恩利：**我们大家都很喜欢吕克，因为吕克也喜欢中国古代的文化，我能感受到他从中国古代绘画里面吸收到了特别多的东西。我们看到中国这么多艺术学院出来的画家都能够接收他的这种信号，他那种非常强烈的反抗的信号。就和这次展览所表现出的那样，他能从概念里解放出来，完全创造出一个任性的、不经意的、随意的、淡然的一个小角落，一个小小的bug，对于西方的传统绘画来说是逆反的。他作品的画面破破烂烂的，就像一张纸片一样，非常不讲究，但这种不讲究有一种亲和力。我们为什么说中国这么多学艺术的人看到这样的作品，会觉得特别有意思，特别有教养。我们说搞当代艺术不是说只要有概念，我们这个时代缺少的恰恰是教养。这么多年我们也试图在自己的历史当中去发现我们天生具有的天分，这个天分就是我们拥



有的与西方完全不同的东西。这种东西我觉得是特别有意义的，因为它不是为了改变社会、改变艺术历史，而是在改变我们人类。我觉得这就是今天艺术对我们来说终极的价值。其他我觉得翻来覆去变换符号，只是想证明你自己而已。

**图伊曼斯：**刚刚您提到了中国历史上的新媒体艺术，我对这点也非常有感受。虽然中国起步晚，速度不一样，但是我觉得这并不是一个大问题。刚刚恩利也谈到了我所带来的“随意性”，我觉得这一点确实非常的重要。之后还提到了反叛精神，我自己在布鲁塞尔其实有一幅画，画面上是一个人体站在一堆岩石的中间，当然这个画作没有在北京展出。我们能够在私人空间与机构空间所做出来的展示是不一样的，我觉得这也是反派精神的代表。

刚刚我们所谈到的立场，其实这一点对于绘画艺术家来说也非常重要，因为如果没有立场的话，你的作品便不和时下产生联系。中国的艺术不仅对于西方的观众来讲是一种异国情调的作品，它所提供的视觉表达可以在不同的历史时期产生不同的意义，对其他文化产生更多的影响，也会在不同的地理区域带来更多的诠释。

我自己在比利时刚刚开始绘画的时候，同期也没有很多在用绘画创作的比利时艺术家。对于我来说，所谓“错误的时间”实际上是一个正确的时间。但是非常具有讽刺意味的是，绘画却依然是最昂贵的艺术品。有些绘画它逐渐消亡，有些绘画还具有生命力，有些绘画重新开始复苏，但是不论怎么说，绘画都是一种重要的媒介，它具有物理意义和精神的传递意义。另外我还想说的是，当下有非常多的绘画在世界当中流转，但是他们当中的大多数都不再具有意义。

**彼得·逸利：**我想听听各位艺术家的观点，特别是年轻的艺术家接触过吕克的作品，从他的创作中所得到的启发。与他们自身在中国艺术创作经历的联系。

**王晓曲：**我艺术学习的过程是伴随着图伊曼斯老师的影响。他比较国际化，在大学的时候我们在网络上看到很多图伊曼斯作品的图片，当时我就感觉非常激动，在那个时候我觉得他的作品给人感觉很亲切，让人对绘画有了一种信心。当时很多国内美术学院的学生都会不自觉受到图伊曼斯作品的影响，可能是因为图伊曼斯老师的作品里面有一些现实主义的因素，是一种很冷



静的现实主义，他作品中所呈现的现实主义与中国的现实产生了联系，在我看来它不是一个很纯正的对接，而是一种夹杂着误解的对接，这让我觉得挺有意思的。

我最初的创作伴随着一种现实主义的概念。这些概念在我创作的执行当中，经过了很大的变化，当我开始使用图片去创作之后，再看图伊曼斯老师的很多作品，便感到好奇，身体在图像的选择中处于什么样的位置？因为我经历过这样的过程，首先会对于现实当中我的眼睛所见的、我周遭环境当中的东西去进行整理和吸收，然后再输出到我的创作中。但当我到了北京之后，环境的改变让我觉得从周遭环境获得灵感的环节不再可行了，我便开始完全在网上寻找素材，所以我们的创作都源于互联网或者图像。我认为图像给身体的传达并不是非常直接的，它是一个很概念化的关系。在那里你可以看到世界各地的新闻，跟你距离很遥远的信息。我一直在调整自己与图像距离的关系。

我看到图伊曼斯老师所说的创作，他更多是对于图像的创作，他更像是一个新媒体艺术家，所以我很好奇，对于他来说在电影创作和绘画创作的切换当中，他意识到这种创作方式与单纯绘画不一样的点在哪儿？

**图伊曼斯：**我大概是在80到85年期间停止了绘画，当时经历了一场存在主义的危机，因为我和这些图像离得太近了，让我感到十分窒息。你（王晓曲）提到了距离的概念，这一点非常重要，因为距离不仅指的是我作为艺术家该与这些图像保持怎样的距离。另外还有观众，他们在观看画作的时候要保持怎样的距离，而这种距离我们就把它称为“所指”。

说到电影，其实我是一个比较差劲的电影制作者，因为我接触拍摄特别晚，当我用超8摄像机做创作的时候，我可以直接调整镜头对图像进行编辑。因此我觉得摄影和绘画之间的关系非常紧密，因为它们本质上都是对图像的处理。再说到摄影这一行为很大程度解放了人的双手，但是当苹果手机出现之后，人们得用手去触摸屏幕，这个时候手重新被容纳到了拍摄的过程中。我认为与其站在媒体的对立面与其对抗，还不如把它当作一个工具来使用，然后回归到绘画中去。



**王兴伟：**最近一些年，不论是吕克，还是国内的一些艺术家，都大量运用网络上的图像进行创作。这让我想到了同样在场的谢南星，他的作品也涉及到对于图片的引用，在这样的创作过程中绘画与互联网图片的距离被拉近。要是将实际作品与原本的照片做对比的话，一幅绘画和一张新闻图片的信息是完全不一样的，而回归到那本画册或者是手机上的图片时，这种信息之间的距离就被缩短了。而且，我们告知与不告知观众原本信息的来源所产生的效果不是特别一样的。因为其中还包含了绘画的信息。它是比一个图片的信息要更复杂、更深入的内容，与图片本身在性质上会有很大的区别。

**谢其：**我想描述的是一种感受，我看过图伊曼斯在威尼斯的展览，在那之前我接触到他的绘画的机会非常有限，那是印象最深的一次，我记得是有布偶（《身体》）那幅画。在那个展览上我观察到一种有关时间和速度的感受，因为他的画作在我看来像一种很快速的捕捉，很像是摄影的镜头，甚至是有一点点歪斜的，或者是不经意的态度。在他的画面里面，他的笔触有一种来回遵循的感觉，他把快速的东西变得缓慢了。我自己称这种手法为“水泥化”，其中包括光线，还有一些非常戏剧性的时刻，这些时刻被凝固起来，像是将水变成水泥一样，但是这种水泥又不是那种像纪念碑一样精心雕琢的水泥，它更像建筑废料或者像废墟。我对这种感觉的印象特别深刻，也觉得很有意思，特别是看了那一幅巨大静物的画，让我感受到绘画的快感。让我想回去画画，有一种看见好作品的愉悦感。

**图伊曼斯：**我非常认同，既然要画画就必须要有热情，不然就不要画。我觉得刚刚你所提到的绘画有这三点十分重要的要素：意图、时间，还有准确性。我觉得你观察得非常全面。另外，刚刚你所提到的、喜欢的那幅名为《身体》的画作，我创作那幅画的速度也非常快，有了灵感之后便冲到了我的画室，然后基本几刷子就完成了。

**林思圻：**谢其老师刚才提到的“时间性”让我联想到液态状态的概念。从图伊曼斯老师的图像中，我看到了状态的变化，这可能与艺术家使用宝丽来相机进行原图像建立和捕捉的过程密切相关。宝丽来相机保留了照片液态显影的质感，这种液态显影方式让我想起了杰夫·沃尔在他广为流传的短文中提到的“液态智慧”。他将液态智慧与相机、机械化的、固定的、干燥的特征对立，称之为一种对抗关系，这种对抗关系体现了古老的液态智慧。





例如，在安德烈·塔可夫斯基的电影《飞向太空》中，科学家对海洋星球的研究，让人联想到海洋星球中的古老“液态智慧”，这种智慧似乎在遥远的地方反向地研究我们。与此同时，图伊曼斯在创作过程中，借助社交网络等媒介，利用图像的流动性与“液态”概念相联系，尤其是在当代情境下，“液态”的含义被解读为个体的状态。就像社会学家在谈到现代性时提到的，我们正从以硬件为基础的现代性过渡到如今以软件为基础的现代性，这一过程中凸显的个体社会，尤其是移民流动等现象，反映了社会的流动性。

因此，我观察到，在图伊曼斯的创作中，原图像的捕捉实际上涉及两种截然不同的“液态智慧”，他通过这种方式见证了我们时代的变化。基于此，我想请问图伊曼斯先生如何看待绘画作为平面艺术承接不同时代“液态性”的能力？此外，在运用不同技术手段介入创作时，绘画媒介如何表达不同图像的可能性？这种探索如何反映绘画在当代艺术语境中的参与度和强度？

**图伊曼斯：**我觉得可以用液态性或者流动性来描述刚刚的发言，因为我们的声音就是流动的。在我一开始作画的时候，我并没有为了纯粹的艺术性而作画。对于我来说现实主义是我作画的起点，对我来说，我们每一个人都在经历一种永远不会结束的叙事，一幅图片它会引起其他不同图像的关联。在本次UCCA展览中所覆盖到的一些话题，换做是在1968年，我是绝对不会描绘的。因为我发现很多在过去无关紧要、不相关的事情，反而有可能随着时间的变化，在20年后会变得非常的重要。

**彼得·逸利：**我还想给各位提出一个问题。因为我既不是欧洲人，也不是中国人，所以我在讨论欧洲与中国艺术话题的时候保持着一定的距离感。对于我来说，中国的绘画当中最有意思的是对于叙事处理的一种非直接的、迂回的、一种十分隐晦的表达，好比书法艺术那样。我发现图伊曼斯也会用这种方式为具有挑战性的话题找到表达的形式，所以我好奇的是在座的艺术家里有没有也从他的作品当中找到我刚刚所说的这一种关联性。

**张恩利：**我提到中国清代的一位画家——金农，八大才子之一。他是非常重要的位艺术家，因为看他的画可能就是画一个小水，画一个小柳树，在风中的乱扭。然后画一个书生去敲门的



背影，他就是从刚才吕克说从现实出发进入到一个改变了中国人对古代绘画的那种比较僵化的创作思维，而且这种精神在我们今天看来是非常有价值的。

为什么吕克的画在中国那么受欢迎？ 来源于中国人对他的作品有精神上的认同，在80年末90年代初的时候，学院教育改变那种对于现实的观看，正因如此，吕克的绘画，包括他的思维方式，才能够跟东方的文化产生一种无形的链接。我们今天探讨吕克作品中的意义、图像性，所有人都知道，但是我在想为什么中国的画家很多都会喜欢吕克的画？因为我们能找到共性，吕克跟中国文化背后的哲学概念的关联性，因此他是一位非常重要的艺术家。

**田霏宇：**虽然这个时代的挑战和困难我们都很清楚，但如果说它有值得欣赏的地方，我觉得，它至少表明我们已经不再处于一个偶像化的时代了。比如2015年我们做肯特里奇的展览等，那时我们尽力将偶像化的成分降到最低，但这并不完全在我们的掌控之中。而现在，或许正是一个更加适合踏实、诚恳和开放对话的时代。因此，再次感谢大家的参与，感谢大家在这个对话中的投入。