

走在时间的后头

朱伟

11 题写在年代的风气中 朱朱

- 17 大院
20 西征梦
23 “运动”
26 走，这就走
30 做想做的 I
33 做想做的 II
36 Chinese Cabbage
39 香港香港
43 2007年过去了，我一点都不怀念它
47 卖花姑娘
51 野火烧不尽春风吹不活
54 里希特·中国当代艺术
57 今年也就这三件事
60 二零零八年
63 飘满鲜花的粪坑
67 夏夜的微笑
70 像一斤包子
72 说死就死
75 夏夜的排行榜
77 水墨的故事
80 平地抠饼
84 温故一九六零
88 新写实也只是一个商业噱头
90 红旗剩下的蛋
93 他创造了一种技法
——谈里希特的绘画

99	为什么画画
103	绘画笔记
107	听天由命
109	三个代表
112	我为什么不喜欢吃窝头
115	外地警察（上）
117	外地警察（下）
120	土电影（上）
123	土电影（中）
126	土电影（下）
129	春天来了冬天还会远吗？
132	艺术家两礼拜了
134	大时代小秩序
138	这是最后的斗争
142	我看水墨画
145	和李小山的对话
163	《东方艺术·大家》给朱伟的十个问题
169	总有一件事情是要固守的 ——和裴刚的谈话
179	艺术和艺术泡沫
188	原创第一
191	执拗就是一种态度 ——和《东方艺术·大家》的对话
199	画家算是混蛋吗？
208	艺术家就是寄生虫
216	朱伟谈艺术及中国
220	精神继承不了，继承的是技法和材料

232	光着屁股过河
239	传统照进现实 ——和《东方艺术·国画》的谈话
245	文化还能影响现实？
250	和现实无关的画画不了
259	索引

题写在年代的风气中

朱 朱

尽管在我们的传统里，诗文与书画是文人们兼擅的事情。不过，如今的艺术家们大多放弃了文字表达的追求，我在策展中不时有这样的体会：如果有一个展览需要他们提供自己的文字，对他们来说几乎就是一场折磨，在迫不得已的情况下他们宁可接受访谈，而不愿独自面对空白的纸页，仿佛那是一座令人眩晕的深渊……

这样的事实固然映现了传统的涣散，不过，艺术家不愿动笔，未必就是因为他们阅读修养的缺失，而很可能因为羞怯于自己的文字——既然在画面中题写诗文已经不再是必需，这方面的日常训练也就停止了。相对于他们的视觉技艺的专业性，他们的文字技艺就愈来愈显得业余了。在另一方面，大概是从现代主义的精英意识那里，延伸出一种态度，要求艺术家们尽可能地将自己隐匿在其作品的背后，只让作品说话，以便在自己与观众之间保留一个具有神秘感和想像张力的空间。

也许是身为水墨画家，朱伟对待文字的态度更近于传统文人，他的一些早期作品中仍然保留了文字的题写——友人崔健的摇滚歌词或者自己的笔记——与画面构成一体；不仅如此，在最近的几年中，他应杂志之邀写下

了多篇杂文，其数量足够结成一集，在他看来，“古代的画家画画之余弹琴、写诗、做文章，甚至作为门客到有钱人家里白话天文地理、古今大事、做人之道。当代的画家没这个机会，但可以做古代画家做不了的事，比如我就画画之外还刻木版画，到工厂去做雕塑，给艺术杂志写专栏，给摇滚乐队拍电影，但这一切必须是水墨画的延伸，必须有水墨的影子。”这些出现在画外的文字显得短小、冷峻、讥诮，与他的绘画一样，那种个人语调里潜伏着八大山人“白眼向天”的愤激与桀骜，同时也不乏金农《冬心题画记》的灵动和戏谑，如果我们是从文学的角度来看待，他所接续的大概是《二十年目睹之怪现状》或鲁迅式的针砭时弊、嬉笑怒骂的书写方式。有些特别的是，他的表达带着浓重的京腔，其典型的特性就是什么世面都见识过，并且在说起什么来的时候总是既逗着你又噎着你。朱伟显然熟稔于此道，那些被北京人挂在嘴边的俚语俗词频现于文中，形成了口语化独白的生动效果，以致我有些怀疑，他是对着一只录音笔讲述了这些东西，然后再将它们整理成篇。

对于当代艺术的这三十年，朱伟既是亲历者、先行者，又是旁观者。当他于20世纪90年代在海外形成影响并且进入到商业化轨道中时，绝大多数的中国艺术家尚且默默无闻地挣扎于生存。进入到21世纪以来，整体格局发生了明显的变化，这也直接导致了朱伟在心理上产生了落差，不过，他并非陷入到这种落差之中而无法自拔，而是通过将个人历程与当代艺术的脉络进行对照，进而展开了对于西方与本土的双重批判和讽刺，正如我《缺席的在场者》一文中所阐述过的，“恰恰是他所特有的经历与焦虑，对自身代价的痛惜与反省，以及对当代艺术进程的参与和见证，造成了他杂文的夹枪带箭、尖锐而偏激的特点。”他的笔下首先凸显的，正是西方殖民主义的话语霸权：

几十年下来，不管前卫、后卫，“八五”还是“八九”，认真做艺术的、有点儿文化使命感的，心中多少还是有点失落，不管嘴上多硬，他们的梦其实是破灭了。就像我们到别人家去做客，你自己带来的面粉和鸡蛋，用人家的锅碗瓢勺做了个披萨，人家吃着一致说好，夸你了不起，说中国人的手艺还真不错，Great！你说我再给你们摊个煎饼，众人当时就把脸拉下来了。

另一方面，他变得格外敏感和怵目于中国当代艺术的殖民化倾向。譬如，他怀着惊愕的、近于不可思议的心情发现，“里希特一个人相当于半个中国当代艺术史”，并且，这种模仿竟然还可以获得很大程度的成功：

中国有一百多个模仿里希特画焦点不实的，但去年年底他的画价格反而还没中国艺术家的一半高，而且还没中国艺术家的作品抢手……

“赝品”赛过了真品，在朱伟看来，这甚至已经不是崇拜和模仿了。因为，如果说在崇拜与模仿之中还包含着某种真诚与认知的努力，而中国的当代艺术则已经演变为急不可耐的跟风与一鳞半爪的窃取，全然不从根本上追究与辨析西方艺术的来龙去脉，只求“当代性”面目的速成：

由于当代艺术这趟火车不是从自家开出来的，艺术家、批评家、艺术二道贩子等等等等，大家摸不着头绪，只能玩当年打日本鬼子时铁道游击队那手，人人手里都拿着耙子，只要火车开过来，不管三七二十一抡圆了就是几耙子，划拉多少算多少。

然而，里希特本人还在不断地变化，西方的当代艺术火车还在不停地向前

开，对于亦步亦趋的中国当代艺术而言，循沿他者的轨道而行，无疑是一件没有自我和未来的事情：

中国当代艺术东拼西凑，如今也跟头把式的拼凑齐全，西方那边有的行当我们也一一对应。进入21世纪，西方当代艺术也在急速向前发展，下一步会出现什么流行什么我们始终无法想象甚至束手无策。这也许就是中国当代艺术的悲哀。

在这样的写作中，朱伟为我们辨析了西方的中心主义，商业化的负面影响以及一个最为迫切的使命：文化主体的重塑。而出于他自己的身份，他强调了复兴水墨的意义，当然，他也更进一步地认识到重塑所缺失的基础在于，“今天的艺术家没有回到人，不能以人格的力量来作画。”

“笔墨当随时代”，艺术应该回应现实，针对社会发言，这是朱伟的一贯主张，他运用杂文这种体裁同样是在实现这一主张，与艺术家对于个人风格的缜密思虑和转型过程中的反复调整所不同的是，这些文字更恣意更迅捷，它们以仙人掌般带刺的笔触，直接题写在年代的风气中。

2012年5月

大院

《Hi艺术》的编辑两次来电话让写点。我想别给脸不要脸，再不写恐怕没下次了。

最近听的看的总是当年生活在大院里的孩子们关于大院的各种回忆，捶胸顿足，声泪俱下，怀念当年灿烂优越的幸福时光，弄得我们这些当年在铁道边、马路边玩大的，一天也没在总参大院、海军大院、歌舞团大院、美院家属院混过的野孩子们，时隔多年还得跟着惭愧。我他妈总觉得新中国眼看就六十了，自打成立那天起，已经消灭阶级，没有压迫了，没想到还愣是弄出一批“贵族”来，看来不和谐那时就有。只不过当时比较突出的是有权的和没权的，现在比较突出的是有钱的和没钱的。当时是有权的笑话没权的，有权的和没权的分开单住，现在是有钱的和没钱的还有可能住在一个小区里，看来社会还是进步了。但和谐依然是个问题。

我小时候住在北京西边石景山的首钢家属区。几十万人住在那里，厂子里的工人和附近种菜的农民混在一起，分不清楚谁谁。没一人脸上恬出优越感。后来到城里上学，为了俭省饭钱，我还是每天骑车回家吃饭。

从海淀一路骑回去，中途总得经过一些国家机关大院、军队大院，特别是翠微路、万寿路一带，军队各大小兵种的大院林立，个个威严，座座疹人。这些大院，再小的也严禁进入，里面出来的人个个透着自信和精神，连站岗的士兵好像国家大事他也能定。门口有时还站着几个和大人一起出门的半大小子，也个个透着礼貌、文明。当时我就觉得人和人真的不一样！望着大院干净挺拔的围墙，就想里面一定和我住的乱哄哄的居民区不同，里面的小姑娘们也肯定个个干净体面，不像我住的那排房子的几个女同学，天天脸都不洗。但是我从心眼里不喜欢那些大院。

转眼改革开放二十多年了，新生活运动开始了，开车、买房、出国都不算啥了，谁要是想说点国外见闻什么的还得看别人的脸色，转眼人们开始向往高层次的精神生活了。说话798出现了，798也是个大院，以前是20世纪50年代由苏联社会主义老大哥牵线，请民主德国人来盖的军工厂，厂房一水包豪斯风格，坚固程度不亚于日本人盖的炮楼，任装修工人怎么砸至今没听说有塌的，现在成了拥有近百个国内外画廊、工作室、书店、艺术资讯机构的艺术区了。有卖画的，有买画的；有卖雕塑的，有买雕塑的；有卖暖气片的，有买暖气片的；有卖照片的，有买照片的；有卖装置的，有买装置的；有卖国外艺术书籍的，有买外国艺术书籍的；有拍卖市场一咳嗽，就喘着来这里收件的；有卖贴上艺术标签的另类服装的，有敢穿来买的；有来崇拜艺术家的，有来装孙子让人崇拜的；有想载入史册的，有来搜集材料还不好意思说是趁热搅“屎”，其实是搅“屎”棍的；有装修完还挺好的下脚料堆那儿不要的，有来拿走隔墙扔出去的垃圾卖钱的，安什么心的都有，都没人拦。几个脸蛋红扑扑的小女保安只拦出租车不让进。我喜欢这个大院，这是一个相对自由的大院，是属于大家伙的，就像王利发开的老裕泰，谁来都行，只要世道不变，就这么往下出溜。我喜欢这个大院，还因

为它的艺术成分发生了变化。20世纪50年代那拨是散落在各地的星星之火，总想与政府抗争，总想说点啥；60年代也就是我这一拨是打擦边球，总是打死也不说，围着城市画画，就是不进城；到了70、特别是80年代这拨，他们的态度更干脆，就是玩儿，直接在城市里玩儿，在市中心玩儿。这帮孩子加上外国孩子，像一群快乐的鼯鼠，从地上到地下，上刨下蹬、左叨右闻，做着当年想都想不到的事，说着我怎么也听不懂的一些话。他们从容、自在、态度谦和、主意特正，经常张嘴老师长闭嘴大师短，基本是哄着所有比他们年纪大的人玩儿。他们的国际视野宽广平和，不像我们这拨提起来就腿肚子转筋摸不着头脑，嘴上还硬嚷嚷着要接轨。这帮孩子也许是这个大院迎来的第N拨八九点钟的太阳，他们一准是当年帝国主义和平演变预言中的第三代、第四代。可现在世道变了，那些陆续从帝国主义国家回来的艺术家都赖着不走，都说这儿好，这儿有机会，这儿有第二春、第三春。孩子们都睁一眼闭一眼过去了。我想再也不会有“贵族”了，最起码那帮丫挺的再也过不上当年的日子了。

798大院让这帮孩子们折腾得越来越火，借用70后笑星非著名相声演员郭德纲的话：“听说天安门也要往这儿搬了。”

2007年4月15日，星期日

西征梦

郭德纲相声：“说花二百块钱买一小猪，嗷嗷喝水、嘎叭嘎叭吃豆，隔墙扔出去，吱的一声，你猜怎么着——死了。”中国当代艺术20世纪60年代出生的这一拨当年差不多都被扔出去过：有的是被外国画商看上扔出去的，有的是被国外策展人选中扔出去的，有的是被外国文化混子忽悠着扔出去的，有的是心一横自己把自己扔出去的。连反应慢的也差不多都出去了。当时国内真没有画廊，王府井好像有一个，琉璃厂有几个，都是国营的，主要卖画框和钉子，售货员隔着柜台嗑瓜子玩儿；当时国内真没有美术馆，就一个中国美术馆，那是离休老干部发功的地方，离艺术探索真的远点儿。艺术家的生存状况可想而知。国内第一家真正意义上说符合画廊标准、现在提起来也不丢人的，直到1992年才由当时在中国人民大学留学的澳大利亚人布朗开了一个，就是现在的红门画廊。上个月红门画廊隆重庆祝成立十五周年，众星云集，布朗回忆说当年开画廊还是受到我和另外两位艺术家的影响，我们听得直发愣。

布朗的画廊开业的时候，被扔出去的这拨艺术家们已经各就各位了。

“后八九”、“政治波普”、“玩世现实主义”等等乱七八糟的旗号已经打出

来了,有的现在还有影响力。这拨哥们不仅没有死,有的还开了花结了果,消息还传回国内。就像是在墙这边蒸了锅馒头,热气隔墙又飘了回去。中国人现在因为改革开放弄得都很谦虚,对外来的东西很愿意吸收,给酒就喝、给饼子就吃、给电影就看,就连比我们老的在外面混不动的,也都回来指指点点:你这样不好,那样不对,窝头得这样吃,榨菜得那样咽。大家伙儿以为国外也是这样,信了,有的还照着改,时间长了才发现不对劲。

文化其实是一个国家区别于另外一个国家或一个民族区别于另外一个民族的最后一张王牌,特别是现在全球经济一体化、区域经济一体化的时代。唯独文化是不能一体化的,不然大家吃饱喝足后看一样的东西还真没什么劲。中国当代艺术之所以在国外受欢迎,其实更多意义上是对西方艺术的一种补充,是对西方人制定的游戏规则的一种验证,再一次说明诞生于西方的油画,它的普及性有多么强,影响力有多么大。这是西方人在中国做的一场梦,不是我们的东西真好。中国本身的文化和生存价值,并没有被认可,也没传播出去。几十年下来,不管前卫的、后卫的,“八五”还是“八九”,认真做艺术的、有点儿文化使命感的,心中多少还是有点失落,不管嘴上多硬,他们的梦其实是破灭了。就像我们到别人家去做客,你自己带来的面粉和鸡蛋,用人家的锅碗瓢勺做了个披萨,人家吃着一致说好,夸你了不起,说中国人的手艺还真不错,Great!你说我再给你们摊个煎饼,众人当时就把脸拉下来了。

文化其实是一个国家或一个民族大家一起做的梦。这个梦有的时候看不见摸不着,有的时候又通过种种形式附体。这个梦,无论是你躺着做,还是蹲着做,首先自己得觉着舒服,心领神会,然后才能感动别人。

当年被扔出去的这拨拿油画做梦的, 我就不再说了, 拿中国水墨画出去蒙老外混得不错, 并且还在做梦的, 20世纪50年代有徐冰、谷文达, 60年代有我和魏东, 70和80年代的, 没有。

2007年6月21日, 星期四

“运动”

现在人们一提起运动再也不那么紧张了，特别是七八十年代出生的孩子们，首先想到的是衣服，是穿阿迪还是耐克，是穿乔丹还是李宁，是玩滚轴、滑板还是三对三，面点的一头钻家穿着皇马的队服跟着电视喊，只恨自己不能在现场接贝克汉姆的传球，朝大门狠来一脚，只恨自己不能和舒马赫同志一道在赛道上转圈。一般没人能想起运动还有另一层含义，那就是社会主义运动。当年运动整得也很深入人心，有的都当饭吃，街头随便问几个漂亮姑娘（拣最漂亮的）：政治局六个常委都谁？一般都能答出七八个来，多出一两个回去一查，还是候补的，政治上相当成熟。

现在的小姑娘们也很可爱，一张嘴也能说出十来个“牌子”。大部分是国外品牌，有一两个说漏嘴了，可能是国产的。我认识一小姑娘，对跑车有兴趣，从宝时捷、法拉利、阿斯顿马丁、莲花到玛莎拉蒂，每款的排气量、提速、油耗，是手工制造还是生产线、制造年份，无一不晓，一听发动机声音就知道是哪一款的。还从不跟家里要钱，学校放假就找份工作，一般在耐克的专卖店。我觉得社会真的进步了。

打1949年起，六十年不到，老百姓经历大大小小的运动不计其数，就连

小小的美术界也弄出了：八五美术运动、新生代、后八九、泼皮、玩世、艳俗、残酷、七零后、极多极少、八零后、双年展热、拍卖热，好像不搞运动就活不下去，不整点啥就不知道如何过日子。拍卖过后还会有什么？圈里圈外好像从来没人想过，也没人会想到。中国人习惯了搞运动，正常的心态很难找回来，就连现在正常的市场经济也搞得跟运动一样，不停地提口号，不停地一窝蜂，不停地“放卫星”。

大凡运动，一定带有激进、突击、不理智的色彩。学雷锋，一天两天能行吗？植树造林，一年两年能成吗？五讲四美，五十年一百年能见效果吗？反对资产阶级自由化，十天半个月能出数吗？正经人家，能靠一个接一个的运动过日子吗？不累吗？“大跃进”后，我们留下了多少工业垃圾，迎来了多么艰难的“三年自然灾害”。

我有一毛病，只要一紧张，周围一乱，不管干啥，正常水平就发挥不出来，当着人面不能画画，边上有人尿不出尿来。眼下热炒的威尼斯双年展、卡塞尔艺术文献展、巴塞尔艺术博览会，年年我都到场，今年因为国内媒体的热炒，好像开天辟地的头一回，以前没这事儿。其实今年中国当代艺术活动与以往历届相比，少了很多。我的老友程昕东当年效力的法兰西画廊今年就没带中国艺术家来，同时间老牌的比利时 J.Bastien画廊也没有兴趣参加这些展览。中国当代艺术家的作品是以西方艺术为主流的展览中的一个乐子的处境并没有变。一些成熟的艺术家，已经选择避开这个已经成为话题的艺术现象，他们另辟蹊径，选择艺术更深层的内容。艺术创作对古今中外的艺术家、现代当代的艺术家，都是一个永恒的命题。再次的艺术家也不会为了一两个博览会或双年展改变自己的创作思路，改变自己的生存趣味。艺术创作一旦成为公众热衷炫耀的事儿，那么艺术家这

那个时候已经变成了一个孙子。他的呐喊和挣扎，没人会他妈听，甚至不如OPENING或晚会上的一小个小小布丁。

我想真正通过运动受益的人总是少数，大部分人会妥协，或者消失。俗话说：“我不入地狱谁入地狱”。大家就别让了。

2007年7月22日，星期日

走，这就走

最近死了不少人：伯格曼、安东尼奥尼、杨德昌、侯耀文、文兴宇、伊门道夫……请原谅我这么说，因为家里有亲人离开的时候我也用死这个词，除非有人拿枪逼着我，或是施加什么淫威，我一般不用逝世、永垂不朽这类死了还要比活着的人强的词汇。人死了就死了，用他妈多好的词也活不了。

伯格曼是我尊敬的世界电影艺术大师，是他把哲学的理性思考带到作品当中，是他可以自由地像作家一样直接拍摄电影，我始终抬头看着他。杨德昌，华人著名导演，是他证明了精彩的电影可以一个人做，而不必依赖巨大的投资。平时在家看电视，除了“法制进行时”，就爱看情景喜剧，从那认识了文兴宇，他把从领导岗位上退下来的老同志不甘寂寞总想发挥余热又不被理解的尴尬劲儿拿捏得相当准确。侯耀文是我的老邻居，人好，“非典”的时候大家都不敢出门，就在院子里喝酒，他天天都给大家说几个笑话。后来听说他还是郭德纲的师傅，我就更加对他喜爱有加了。他曾问我要本画册，当晚回家我就找了本厚的签了名准备给他，可惜当晚喝得多了点，第二天给忘了。现在那本画册还在，上写“侯先生耀文兄批评，2003年5月9日。”伊门道夫，德国当代著名画家，来中国办过展览，听说他不仅画画的好，在德国政界要人都给

面子，餐厅也开得不错。

最早看到安东尼奥尼的名字，是上小学的时候在奶奶家糊墙的报纸《人民日报》上。满墙发黄的旧报纸全是批判文章，没广告。大黑字标题，左边一片是打倒苏修社会帝国主义及其一切走狗，右边一片是打倒美帝国主义及其一切走狗，中间是批判安东尼奥尼。我当时就觉得满世界怎么全是狗，就中间是个人还反华。

多年后，上大学看了他的不少电影，才知道安东尼奥尼是一牛逼的世界级大导演，是意大利新现实主义电影“三尼”（罗伯特·罗西里尼、费德里科·费里尼、米开朗基罗·安东尼奥尼）之一。他拍的《红色沙漠》被誉为电影史上第一部真正意义上的彩色电影，《放大》被誉为世界电影史上艺术电影的代表作之一。他一生获得过全世界所有电影节的奖项，光威尼斯电影节就拿了五次，1995年、2002年分别获得奥斯卡终身成就奖和威尼斯终身成就奖。安东尼奥尼的电影，语言少，镜头长，叙事含蓄，这些点被中国的第六代导演们学了不少，再加上后来出现的法国新浪潮的影响，使这些年轻的中国导演还在欧洲获了不少奖。

有人说安东尼奥尼背，来中国的不是时候，晚几年像贝尔托鲁奇来拍《末代皇帝》的时候多神气，都拿头顶着。故宫、长城敞开拍，想去哪去哪，前呼后拥，连一起拍片的英若诚住的酒店床头每天都有最好的葡萄酒。作为一个艺术创作者，我觉得他就该那时来，中国人民也该批他。自打1895年有电影这一百多年来，世界电影出现了很多流派和样式：20世纪30年代的意大利诗意现实主义、1945-1950年的新现实主义、1958-1962年的法国新浪潮、60年代初的新德国电影、70年代的新好莱坞电影、80年代的好莱坞

电影全球化、90年代的基耶斯洛夫斯基、阿巴斯的电影。21世纪的EDV、数字电影等等，没有一个运动与流派和中国人有关，中国至今没有出现过一位世界级的电影大师和像样的有世界影响的电影。

在众多的世界电影大师中，唯独安东尼奥尼和中国有点关系，唯独安东尼奥尼来中国拍过电影，唯独安东尼奥尼这三个小时的纪录片《中国》因被视为丑化新中国而遭到全中国人民近十亿观众长达三年多的批判。仅1974年头两个月发表的批判文章就厚达二百页，由当时的人民文学出版社出版，作者来自全国各条战线，其中很多是安东尼奥尼拍摄过的地方的革命干部和群众。

因一部电影而引发的在一个国家如此持久的大规模的全国性的批判运动在世界电影史上至今没听说过有第二个。意大利新现实主义电影摈弃奢华，强调反映社会真实，将镜头对准劳动人民、普通百姓，不重情节，不给观众提供答案，这些特征在安东尼奥尼的《中国》里得到淋漓尽致的表现。“文革”后期极度封闭、空虚盲从、色彩单调的中国，也为安东尼奥尼提倡用含蓄空寂的视觉效果来揭示潜在涵义的理论提供了极佳的拍摄条件。这部电影在1974年第37届威尼斯双年展以及随后在全欧洲的放映引起了极大轰动，为安东尼奥尼带来了更大的声誉。中国人民也没想到，在与世隔绝、文化空乏的年代，能和世界级电影大师有了一次思想上的交流，成为一代人的集体记忆。安东尼奥尼的死，勾起了很多人的回想，特别是有过“文革”经历的人，有些情景还历历在目，安东尼奥尼这个名字，他们不陌生。

安东尼奥尼1985年中风瘫痪失语，2006年9月双目失明，他对中国始终有

感情，并不觉得他的影片给中国抹了黑。在他晚年每当有人去看他，对他说：“怎么样，去中国吧。”都能听到他回答：“走，这就走。”尽管由于身体原因，他自1972年以来，再也没来过中国，没“走”成，但很多中国人都希望他再来中国“走”一趟。人们很想问问，当年全中国人民口诛笔伐您的时候，您在想什么。

2007年8月15日，星期三

做想做的 I

眼瞅着截稿的时间到了，啥还没写。也不能说没写啥，本来要写《太阳照在潮白河上》，想说说通县画家村最近闹“土改”的事，写一半，停。又想续写上一期的《运动》，越写越大，弄不好得出事，停。正发呆，一老朋友带从瑞士来的国际奥委会几位官员到工作室参观，东拉西扯，最后订了几张丝网版的水墨画。一位善良、有女人味、美丽的女官员听说我正在为写稿子发愁，临走甩了一句，不行就别写了。

每天进城都要走京承高速，上次非洲人来的时候实行单双号限行，限制外地大货车进城，在收费站十几个收费口用交通标志围成一个只能两辆捷达并排通过的一个小口，众多远郊区县、外地进京车辆像三峡大坝上游的洪水，全都一起憋在这小小的出口处，那叫一个悬啊！你一路上交的这十几、二十几、三十几块钱的过桥费，在高速路上节省出来的时间，在这统统变成零，我感觉每个高速前行一路做梦的人，他们的美梦在这个瞬间都破灭了。前几天，“好运北京”奥运北京测试赛又这样重复了一次，只不过这次是私家车一律分单双号限行，不像上次非洲人开会，只限制公家车辆，对私人车辆采取自愿限行的办法。好不容易挤出出口刚上桥迎面一横跨在马路上的电子显示屏，几个大字：“同一个世界，同一个梦想”。本来

显示屏是提示前方道路路面情况的，这一口号一放至今没换，前面的道路该怎么走，大家开始猜测、开始犹豫了。

细想这一口号不知谁琢磨出来的？侯宝林大师的相声有一段叫猜谜语说：人人都能做，不能一起做，只能一人做，不能看着做。谜底：梦。说的就是这事。同一个世界没错，同一个梦想，听起来有点疼得慌。全世界不说，就中国，十三亿人口大家都想吃肘子，大家都喜欢一个姑娘，那还不得出人命。就高速路上这收费口，大家都想早点挤过去，每天都能看到吵架的，有的还站在车外隔着一辆车开骂、扔矿泉水瓶子。跟这生气，坐到奥运会开幕式现场，能高兴得起来吗？如果能马上欢快起来，那这人一定是牲口。

当然，办奥运会是一件好事，总比打一场仗强吧？我从心眼里赞成举办奥运会，只是希望办得从容，办得开心，办得大部分中国人都觉得愉快，才是件大快人心的事。办奥运不易，全民动员，人人参与，累点那是正常，烦点那是应该的。除了1984和1996在美国举办的两次奥运会外，哪个国家最后不是累得跟三孙子似的，但是大家心里痛快、高兴，那就值。办人的奥运，这也是奥运会的宗旨，也是要办的理由。

还有一标语，也让人很奇怪：“新北京·新奥运”，还有紧跟着后面的：“新北京，新海淀，新北京，新朝阳，新北京，新顺义，新北京，新火神营……”英文里不是这样写，英文原意是：新北京，伟大的奥林匹克。把口号改成“新北京·新奥运”，看了马上觉得急，时间紧，不够用。2000年申奥成功，要在短短的八年时间建成个崭新的新北京、新海淀、新顺义、新火神营，那时间真够紧的！就说把故宫、紫禁城、颐和园、圆明园等重点文物单位和沾点世界遗产边的都留下，其他的推倒重来，光动员、拆迁、挖坑、盖

房、装修、配套，八年时间就不够，现在的北京是八百年才建成的。新奥运听起来就更奇怪了，新奥运是指哪个奥运？新奥运组委会在哪个国家，谁牵头，几年一办，比赛规则是什么，有武术没，有拔河没，这都是中国人的强项，这回一定得放进去。

老的奥运会从1896年在希腊雅典举办了第一届后，除第一次世界大战和第二次世界大战因故取消外，至今已举办了二十九届。中国在1984年重返奥运会并实现“零”的突破，而且在最近的两届奥运会上已成为拿金牌前三名的国家之一。奥运会至今已有一百一十二年的历史，从哪个角度来说都不新了，但是它有公正不变的规则，有人的活力，有很强的人文色彩，能让全世界的人都动起来，不知道标语上写“新奥运”指的是否就是这个奥运！

还听说举办了几届，努力要办成国际上最好的北京国际美术双年展以及众多国内大大小小的展览也因新奥运要改在2008年展出，这就更让人不解了，威尼斯双年展，除了第二次世界大战以外，从没因为有什么会而改变。把什么都搞得跟运动似的，好像一扎堆、一窝蜂这事就成真的了，这可能是我们中国人的特色。（待续）

2007年9月17日，星期一

做想做的 II

上回说到我们差点又把奥运会给妖魔化了，很多和奥运比赛无关的事也都要愣往2008奥运会期间整，其实这也不新鲜，当年奥运会创始人顾顾头，就想把艺术也弄到奥运会里比一比。1906年顾拜旦在巴黎召开了艺术、文学与体育协商会议，会议建议国际奥委会组织五项艺术竞赛，即建筑、音乐、雕塑、绘画和文学，后来绘画类又分为古典油画、水彩画、素描、应用绘画（招贴、证书、集邮、图章）、木版画以及蚀刻画等，文学分为诗歌、戏剧和散文（小说、神话、幻想），音乐比赛为交响乐、器乐、唱歌。结果很多比赛无法量化，规则无法制定，操作起来困难重重，比赛荒诞不经，金、银、铜牌发不出去。有一首长诗题目为《体育颂》，获得文学竞赛金牌，作者是乔治·霍雷德和埃什巴赫两人，当时谁也不认识这两个作者，直到七年后顾拜旦才说是自己化名写的。瑞典皇家艺术学院甚至认为：“从艺术的角度来看，这种比赛是毫无意义的。”艺术奥运比赛最终由于艺术家和组织者两方面缺乏兴趣而不得不停止进行。艺术竞赛慢慢转化为在奥林匹克运动会期间举行的艺术节，至今大家把关注点更多注重于开闭幕式的表演。

奥运会开幕式其实是一个国家整体实力的一次大现眼，首先得保证这

一两个小时不能停电，上万人欢呼、跺脚，体育场不能塌了，有紧急情况能马上疏散得出去不能都捂里头；其次文艺表演也得时时刻刻想着是人在看，演员和观众大家都能觉得出来对方是人，是来交流来了，不是来活受罪。千万别弄成“阿里郎”，几万人翻板就为一个人或者十个人看。奥运会开幕式演出更是主办国文化的展示，短短一个半小时的演出会形成一个庞大的气场，这个气场是肤浅、鲁莽、急赤白脸，还是稳健、从容、含蓄优雅，全世界都会马上看得到，弄砸了，想挽回面子又得用若干年的时间，还不一定。历届奥运会开幕式，我觉得2000年悉尼奥运会最好，主题歌《圣火》神圣、稳健、优雅，仿佛战争前夜的寂静，与即将开始激烈的运动比赛构成了鲜明的对比，产生了节奏，催人积蓄力量拭目以待。被人一致看好的汉城奥运会主题歌《手拉手》，我倒觉得和《亚洲雄风》有一拼，把气给唱泄了，你好，我好，大家好，你强我也不弱，走到一起不容易，有唱完了今晚就不过的感觉。古人兵法云：一鼓作气，再而衰，三而竭，出征比武就忌讳这口。奥运会是体育比赛，不是春晚，不是红白歌会，千万别忘了，给后面留点。

顾拜旦犯的错误是把体育和艺术这两个不相干的事情愣往一块捆。体育比赛是人类向自身身体极限进行挑战，在相同的人群当中可以进行比较、竞争，在同样的规则下竞争越激烈越出好成绩；而艺术是人类思想和意识的结晶，有的甚至是看不见摸不着的。吃汉堡、拿大顶有朝一日都有可能成为奥运会比赛项目，而人们的瞬间思想、意识是永远不能放在一起进行比赛的。顾拜旦曾经在1915年感慨地说：“二十多年来，我一直在提倡体育与历史文化。你们响应了我关于肌体文化的号召，并且获得了益处。你们没有响应我关于历史文化的号召，不要以为

俺会放弃，直到生命的最后一刻，俺也将不断重复这一号召。”他死后没多久奥运会艺术比赛就停止了。

老顾头犯的错我想我们不会再犯了，能否把奥运会办成人的奥运会，而不是国家、地区间的较量还有望达成共识。2008年眼瞅着就要来了，奥运会成了当务之急，人们都议论在北京举办的奥运会开幕式该是个什么样，大牌导演争着往里冲，据说有各种版本。我的朋友里有几个也在为开幕式工作，光盒饭已经吃了一年了。从他们嘴里没听出有什么好的构思，还是让星星告诉月亮，让历史告诉未来，没现在什么事，没人什么事。玩大型团体操我们玩不过朝鲜，玩世界和平玩不过汉城奥运会，玩人与竞技的和谐我们玩不过悉尼、雅典，玩节俭实惠我们玩不过洛杉矶、亚特兰大，那么还剩下什么呢？朴实、含蓄，这是我们这个民族的传统和强项，可又是我们当下最看不上的。

2007年10月1日，星期二

Chinese Cabbage

《法制晚报》消息，今冬大白菜上市，供不应求，价格是去年的四倍，与历史同期相比不知道翻了多少倍，大白菜上市价格一路看涨。“今年八千公斤的大白菜卖出了去年二万公斤的价”，菜农李建良卖完最后一车高兴地说。听说有些经营不太好的拍卖行也准备接这笔生意，如果碰到有眼光的炒家的话，最后的总成交额不一定比现在的当代艺术次。北京最大的蔬菜批发市场新发地市场目前大白菜价格在每斤零点七五元至一点一五元之间浮动，是近四年内同期价格最高的一年。新发地市场信息中心工作人员就表示，一般进入10月后白菜的价格会明显回落，黄瓜的价格会上升，月中白菜的价格只有月初的一半，但今年这一规律并没出现。大白菜英文名 Chinese Cabbage，十字花科芸薹属一年生、二年生草本植物。以柔嫩的叶球、莲座叶或花茎供食用。栽培面积和消费量在中国居各类蔬菜之首，且居世界第一，而且三千多年前中国人就吃上了，七千年前西安半坡原始村落就有白菜籽发现。同时还有词儿，《诗经·谷风》中就有“采葍采菲，无以下体”，葍就是白菜，菲乃萝卜。直到19世纪才传入日本、欧美西洋各国，就白菜这事我们又走在世界前列了。白菜种类很多，有山东大白菜、北京青白、天津绿、东北大矮白菜、山西大毛边。南方大白菜由北方引种，品种有乌金白、蚕白菜、鸡冠白、雪里青。白菜

含有蛋白质、脂肪、各种维生素和钙、磷等矿物质以及大量粗纤维。用于炖、炒、熘、拌以及做馅、配菜都中。特别是白菜含较多维生素，与肉类同吃，既可增添肉的鲜美味，又可减少肉中的亚硝酸盐和亚硝酸盐类物质。白菜在中国有七道名菜：“蟹黄扒津白”、“白菜芥末墩”、“大白菜水饺”、“栗子娃娃菜”、“开水白菜”、“松茸娃娃菜”、“醋熘白菜”，还有冬储和腌白菜两大流派。北京城几乎家家都会腌白菜，不论男女老少，人人都爱吃。很多人都是打着白菜嗝去参加各种体面的Party。就连最体面时尚的外企白领也没觉得吃完猪肉白菜馅饺子再去见老外上司是件丢人的事。前几天和老友崔健以及两个日本来中国学水墨画的留学生去吃北朝鲜饭，价格不便宜，北韩特产的毛蟹也吃了，一大桌子，最后大家还是觉得那半颗整的就端上来还没腌透的大白菜最好吃。崔健的母亲是鲜族人，父亲是军人，一家人很善良，崔健本人为人低调、朴实，只有在台上演出的时候你才觉得他和摇滚乐有关系。而且他让摇滚乐在中国落地落得那样天衣无缝，以至于以前我总是和他争辩《一无所有》到底是“西北风”、“黄土高坡”，还是摇滚。我画的一些水墨画和摇滚乐有关，一些是受摇滚乐的启发弄出来的。中国改革开放近三十年，人们的生活水平真的是提高了不少，文化生活也丰富了很多，啥都见过了。但像邓丽君、王菲、崔健这样既“土”又“洋”的创作者、传播者少之又少。是大家没在中国生活过吗？没吃过大白菜、拍黄瓜吗？我想不会，以前的中国谁能比谁日子过得好多少，为什么只出来这几个？

白菜除作为蔬菜供人们食用之外，还有药用价值。中医认为，白菜性味甘平，有清热除烦、解渴利尿、通利肠胃的功效，经常吃白菜可防止维生素C缺乏症，就是坏血病。用大白菜还能治感冒，方法：白菜根加红糖、姜片、水煎服，或用白菜根三个、大葱根七个，煎水加红糖，趁热喝了，白菜叶都咽

了，盖被子出汗，感冒就中咧。大白菜洗净切碎煎浓汤，每晚睡前洗冻疮患处，连洗数日即可见效，别心疼白菜。白菜籽能解酒，对酒醉不醒者，可用白菜籽研末调“井华水”（即从井中刚打上来的井水），服之有效。对于气虚胃冷的人，则不宜多吃白菜，容易恶心吐沫。白菜吃多了，可用生姜解之。前年“神5”首次载人上天，杨利伟就随手带了包白菜籽上去。

写完这篇稿子，就该动身去香港了。就像艾敬在歌中唱的：“1997快点来吧，我就可以去香港了。”时间过得真快，现在有了自由行，大家抬腿去香港和去趟天津一样，不当回事。当然我不会站在红勘体育馆，人家也不让，我是画画的，只能进画廊。我的老合作伙伴万玉堂庆祝推广中国当代艺术二十周年，我想我的这次个展一定能给他们这二十年划上一个完美的句号。

因为这个展览，前几天《NEWSWEEK》、《国际先驱论坛》、《ASIAN ART NEWS》、《悉尼先驱晨报》专门来做了访问，东拉西扯，白话完之后，几乎所有记者的最后一个问题，都是现在中国当代艺术这么火，你能否给国外的藏家们一个忠告。我的回答是：“火是火，但是跟中国本土文化并没挂起钩来，没有出现连梆带瓢都特别过硬的东西。中国当代艺术家学西方的成分太多，而且半生不熟，拿目前你们认为最好的艺术家到世界当代艺术中去比，也顶多是二流中等偏下。别拿买大师作品的钱去买一个还不够成熟的作品。”

2007年11月19日，星期一

香港香港

“寂静的山岭，美丽的海港，有我的欢笑，有我的希望，这里的一切都使我难忘，这里是爱情的天堂……香港、香港。”邓丽君这首老歌唱的是当年最自由与繁荣的东方之珠，亚洲最国际化的大都市香港。也是大家唱着最顺嘴的歌颂一个华人城市的歌曲。当年有歌唱北京的、天津的、台北的、二道河子的，谁还记得住，就是真有记着会唱的，现在谁还好意思张嘴唱出来！邓丽君为香港唱的歌一共有两首，还有一首快歌《香港之夜》，这两首歌至今一直有人在唱，在哼哼。香港不仅是大陆人购物的天堂，也是西方人、老外喜欢的旅游目的地。前几天美国航空母舰“小鹰号”因为没能得到中国政府的同意在香港过感恩节，急得直翻脸，下到水兵、舰长，上到国防部长、国务卿至今还在念叨，气还没顺。有人说香港是文化沙漠，那是因为丫奴才当惯了，睁不开眼。香港，不仅所有世界上一流的企业、跨国公司、银行、证券商在这里设立区域总部，就连美联社、路透社、CNN、《时代周刊》、《新闻周刊》这样一流的传播媒体，及成百上千家各国报纸、杂志的亚太总部也都设在这里。1997年香港回归，英国人一赌气把路透社搬往新加坡，但一年后，还是将主要的制作班子迁回香港。香港的电影是世界上唯一敢跟好莱坞叫板的，大陆观众谁不能张嘴就说出二三十个香港的影视明星来。这里每个月都有上百个艺术演出和展览开幕，

世界上顶级的大牌摇滚乐队、交响乐团、古典舞团、现代舞团、剧院都抢着在这里演出。这里还有任何你想看到的书籍、报纸、电影及文化资讯，没人拦着，在其他地方恐怕你只能看到想让你看到的。

香港还是中国当代艺术的圣地，如今这拨当代艺术火成这样，就是在香港被操作起来的。

香港除了有众所周知的苏富比、佳士得两大拍卖行以外，还有众多的大大大小小的画廊。其中以1983年创立的汉雅轩、1987年创立的万玉堂、1992年创立的Schoeni画廊名声最为显赫，被称为香港的三大画廊。Schoeni Art Gallery由瑞士来港的酒店业经营者Schoeni和前香港财政司郭伯伟的独子小郭伯伟创立，开始卖家具、古董后转经营中国当代油画，很少欠艺术家的钱，曾经推出了王沂东、李贵君、曹力、祁志龙、岳敏君、杨少斌、陈余、张林海、刘野等，成为香港经营中国当代油画的重要画廊之一；万玉堂画廊(Plum Blossoms)，由美国人Stephen McGuinness创立，分别在新加坡、纽约开有分店，画廊拥有博物馆级的古董织物和亚洲当代艺术，代理有顶尖的水墨画家如王己干(C.C.Wang)和吴冠中等，以及后来较为年轻的当代水墨画家我和魏东，万玉堂还是香港乃至全世界少有的以经营中国水墨画为主的跨国画廊经营者；汉雅轩画廊是由香港人张颂仁创立，其画廊分布在香港和台北。张颂仁不但是一位成功的商人，还是中国当代艺术的重要推动者。张颂仁出生在香港，毕业于美国威廉斯大学，是国际艺术批评家委员会(AICA)香港分会的创办人，还创办了亚洲艺术文献库，被选为古根海姆博物馆亚洲艺术顾问，两度入选国际著名杂志《艺术评论》最具世界影响力的一百位权威人士。二十年来他和汉雅轩画廊参与和策展了“后八九：中国新艺术”、“圣保罗双年展中国特展”、“威尼斯双年

展”、“文字的力量”、“威尼斯国际雕塑年展”、“中国新摄影展”以及“中国视觉文化的复兴计划”。代理的画家有：台湾艺术家朱铭，大陆艺术家张晓刚、王广义、沈小彤、方力钧、曾梵志、李山，香港艺术家陈福善。

从时间上说，张颂仁是将国外的艺术金融资本带到中国大陆的第一人。就连现在敢公开将藏品展出的比利时收藏家尤伦斯也回忆说：“我在香港受到了很大启发”。捎带着说一句，第一个将国外艺术产业资本带来中国的是红门画廊的布朗。这两个人也是我的好朋友。张颂仁1993年的时候就替他的朋友付钱给我，购买我的水墨画，后来也参加过我在香港万玉堂画廊的个展开幕式。布朗十四年前就和我约定要为我做一个展览，这事也终于在2005年落停了。我一直很奇怪他们怎么能眼光那么准、提前那么早就下家伙呢？以至于后来大规模的中国当代艺术炒作，几十家上百家境内外画廊蜂拥 798、草场地等等，比他们哥俩晚了近二十年。

张颂仁和他的汉雅轩画廊推出“后八九：中国新艺术”的时候也是在中国当代艺术最需要搭把手的节骨眼上。1989年北京中国美术馆的现代艺术大展之后，大陆艺术家在完成了一波对西方当代艺术的大规模的学习和模仿之后，进入低谷，没人知道下一步该干什么。也就是在这个时候，张颂仁开始把眼光投放到大陆，在栗宪庭的帮助下搜罗了一大批新艺术家和作品，并于1993年在香港会展中心以汉雅轩画廊的名义，举办了“后八九：中国新艺术”展，成功地推出“后八九”这一有别于80年代新潮艺术的全新的艺术现象。之后又把他们成功地推向世界。

时至今日，国内外艺术媒体还是在沿用“后八九”这个称谓，不管当初是为了商业噱头还是为了容易上口好记，反正大家现在是记住了“后八九”这

个广东口音很重的词。这应该归功于香港的画廊。香港这一小小的弹丸之地，对中国当代艺术的发展起到了重要的推进作用。

20世纪80年代末90年代初，每个人都在观望等待，很多人都出国了。北京的街头巷尾除了大大小小的英语学习班、托福班、日语学习班，还有为数不少的专教人说广东话、学粤语的班，而当时的艺术家，就像现在桥底下抱小孩卖盘的，只要你往她那扫一眼，她就敢迎上来：“大哥，要盘吗？”

2007年12月23日，星期日

2007年过去了,我一点都不怀念它

2007年一年北京愣没下什么雪,眼瞅就要翻篇了才掉了那么几滴雪花,还没看清楚就没了,房前屋后,瓦上一点雪的痕迹都没有,你要是跟人说刚才下雪了,别人会瞪眼看着你,一脸烦躁,好像你在说谎忽悠他。我亲耳朵听见电台里主持人说:“今天白天有雪,对不起,没下。”

这一年也不是一点事没有:一是结束了和万玉堂画廊(Plum Blossoms)长达十二年的全球独家代理,开始和几个多年想合作又没机会的彼此都看着顺眼的画廊有了沟通。去年一年画了四张画,加上今年的一共八张,秋天会在798最火爆的程昕东国际艺术空间弄一个展览,全是水墨。在靠画吃饭以画画为生的这一堆老老少少的画家里只有我、陈逸飞与画廊签过这种约,他是以油画和伦敦的马勃罗画廊签了九年,到他去世约还没满。这样的机会对一个画画的人来说真的不多。当年早早出去的那几个在国内油画画的号称待不住的,在国外混了小二十年愣没画廊找他。陈逸飞是20世纪90年代末开始回国做生意,我是一天没离开过北京郊区。

和一家画廊死磕和脚踩八只船的感觉是不一样的,死磕的能有时间安心画画,有点像现在国家养的画家,慢条斯理,待遇照国家干部走;脚踩八

只船的机会多，主动一些，但静下心来画画的时候少。死磕的像当年有钱人家的正房大奶奶，手里攥着库房的钥匙，从容不迫；脚踩八只船的像五六个姨奶奶中的一个，总觉得后面有狼撵着，踏实不下来，但有时也能得到意想不到的好处。总之各有千秋，活法大不一样。

活法变了，作品肯定得跟着走。作品和生活是互动关系，就像大冬天你光着屁股在街上转悠，即使没人管一会也得冻回来，因为天气和你的身体是互为感应的，就算你再牛逼再有意念，你也坚持不了多久。作品必须得反映你的生活，千万别编。好的作品一看就知道是哪个国家人画的，画的是哪年的事，是不是原创。那些看完不知道是中国人画的外国人，还是外国人画的中国人，时间模糊貌似永恒，在观众面前装孙子，这样的画画得再花哨，也只能蒙一阵子，最后还得归为垃圾。

另一个是偶尔和同行见面，吃饭喝酒三句话之后你要不谈谈拍卖，聊聊价格，这顿饭准吃不长。一开始是画家画完一幅画就有感觉，知道自己画了张好画；后来是批评家策展人决定，尽管丫一辈子没画过画；这两年炒家决定，而且每年价格都有很大变化。艺术品的价格和炒家的周转资金有关系，和艺术没有关系，而且从2007年年底开始，西方炒家基本全数退出，全部是由中国的炒家奔赴伦敦、纽约、香港举牌。让西方老牌拍卖行惊喜的是，中国大陆来的炒家，初生牛犊，花钱冲，出手愣，中国画家作品的价格直线上升，就像郭德纲说的相声：房子高七丈，炉子里的火苗九丈多，必须在房顶凿一窟窿走火苗子。中国有一百多个模仿里希特画焦点不实的，但去年年底他的画价格反而还没中国艺术家的一半高，而且还没中国艺术家的作品抢手。你说这事弄的，还没地方说理。郎世宁在绢上画的带点意大利口音的中国水墨画愣没这么好的待遇。命啊。

再一个是如今本土绘画样式也就是水墨画敢在798做展览的不多，那里展示的是经过几代人努力，几乎全盘西化了的中国当代艺术。中国打20世纪40年代，也就是二战后，就没干别的，专门学外国。林风眠、徐悲鸿等欧洲回来的这帮人掀起的西学热潮之后很快就进入了社会主义时期，由国家倡导的学苏俄运动，光明正大地把欧洲，主要是俄国当年的各种流派、理论带入中国，国家大量向那里派驻留学生，直到今天从苏俄留学回来的人才还有没安排好的。我看过当年留苏回来的理论家写的文章，不比现在差多少，不管写谁，最后都能拉到意识形态上去，比现在西方人玩的溜多了。1978年改革开放又掉回头来鼻涕眼泪地猛学了几回西方当代艺术，如“八五新潮”和“后八九”，这就是中国当代艺术的现状，看看欧洲，翻翻苏俄，再瞅两眼美国，就齐了。由于当代艺术这趟火车不是从自家开出来的，艺术家、批评家、艺术二道贩子等等等等，大家摸不着头绪，只能玩当年打日本鬼子时铁道游击队那手，人人手里都拿着耙子，只要火车开过来，不管三七二十一抡圆了就是几耙子，划拉多少算多少。

和画廊签约不是什么新鲜事，旧社会就有，当时家境稍宽裕的谁家不挂两张水墨画，还都是真迹，刚解放的时候琉璃厂就有卖齐白石的水墨画，四尺对开十五块人民币就能拿走；拍卖行如同当铺，总能跟卖儿卖女联系起来，心平气和过日子的谁愿意往那里送东西。国外的拍卖行有三百二十一年的历史，中国的当铺也有几百年的历史了，你能说它新鲜吗？中国当代艺术就如同西方当代艺术的一面镜子，那边有的这边一定有，那边没有的这边一定找不到。当下人们知道、看过的那几件中国当代艺术作品没有一个是原创。直到如今都学习模仿了半个多世纪了，还在接茬模仿，你说这一年一年的过去，值得怀念吗？改革开放三十年了我们

的文化信仰在哪？

2008年1月27日，星期日

卖花姑娘

去年一年只看了两个展览，一个是在比利时布鲁塞尔我自己的个展，另一个是北京四环边上居然之家的家居装饰材料展。电影看了两部：一是《色·戒》，二是《集结号》。我自己的个展纯属应酬躲不过去，看家装材料展是有兴趣，想看，去年装修工作室落下的后遗症。看《色·戒》是想看看华人导演怎样诠释那一段海峡两岸都不方便解释、日伪时期中国人的种种心理活动。看《集结号》是想看看民营电影导演如何拍类型片之外的、纯中国特色的主旋律电影，还不至于赔了。其他呜嚷呜嚷的近千个展览、四百部公映电影实在提不起兴趣去看，有的下了半天决心，走半道还是改约几个哥们聊天喝酒去了。今年准备在去年的基础上再精简一半，只看一个展览也就是10月末在798程昕东国际艺术空间自己的水墨画个展。另一个是将要在4月中旬来华演出的朝鲜大型革命歌剧《卖花姑娘》，听说是在刚落成的国家大剧院上演。

《卖花姑娘》说的是在万恶的旧社会（按国家形态来说，有可能是市场经济社会），兄妹三人同村里一地主作斗争，你活我也不想死的故事。

三十多年前几乎每一个中国人都不止一遍看过由这部歌剧改编的同名电

影。当时每个学校都包场，全体出动排队去电影院看。灯黑音乐一起就有人开哭，这都是看过一遍的，等演到妹妹顺姬因为饿极了偷吃了地主家一白薯遭地主婆毒打，头磕在火炉子上，被正炖着的参汤活活烫瞎双眼，疼得满地打滚的时候，全场哭声一片。那种哭声已久违了，恐怕很难再听到了。电影院里的工作人员不知看了多少遍，还是站在墙角哽咽着。这部电影在当年的流程度不亚于《泰坦尼克号》，插曲《春天年年到人间》更不逊色于《My Heart Will Go On》。朝鲜人民至今可能还没机会看到好莱坞的《泰坦尼克号》，不过没看也罢，与《卖花姑娘》相比那一般人算是幸福的。

这次即将来华访问的朝鲜民主主义人民共和国“血海歌剧团”是在金家父子的特别关怀下成立于1971年7月17日。金正日同志一百五十多次亲临剧团指导改编。歌剧团先后有一百五十多位艺术家荣获人民艺术家、人民演员和功勋演员的称号。《卖花姑娘》先后在朝鲜国内及世界各地演出一千四百场，出访前苏联、法国、意大利、德国、阿尔及利亚、日本等国家，在亚非拉四十多个国家进行巡演。还曾多次访问中国，在北京、上海、重庆、武汉等城市演出过，反响强烈。此次访华，“血海歌剧团”派出了一百八十人的超豪华阵容，集中了全朝鲜最优秀的音乐家和艺术家，其中享有共和国功勋演员、人民艺术家、朝鲜最高艺术奖“2·16艺术奖”获得者称号的演员就多达五十位，并且随团而来的还有大型管弦乐团和合唱团。

《卖花姑娘》能有这样的实力，是因为它具有强烈的原创性、民族性和当代性，这部歌剧要是由安徒生的《卖火柴的小女孩》改编过来的，那就差点意思了。

去年春天的这个时候，纽约古根海姆博物馆的策展人、东方艺术部主任亚历山大来访，我曾和她进行了认真的交谈。关于中国当代艺术这块我的意思是：中国当代艺术以模仿起家，从面貌上追赶世界当代艺术，这在任何一个国家当代艺术的起步阶段都是无可厚非的。但是时间长了总是这样，那么西方人看到的就不是真正的中国当代艺术，而只是自己的影子，只是看到了西方当代艺术具有多么大的影响力和普及性，是自己欺骗自己，我想西方人不会气量小到就喜欢看克隆的。现在已不是殖民时代了，虽然从表面的文化现象看中国当代艺术有点被文化殖民的意思，其实油画和电影传入中国不过是近一百年来事，中国的传统绘画和民间绘画并没有被改变，中国本土艺术的根基并没有受到任何影响。现在的这些当代艺术就像是漂在水面上的一层浮油，沉不下去，也溶化不了。

东方大部分国家，包括日本、韩国等等，还是以农业为主导的日子过得时间长点，陪西方人玩以工业背景为主的装置、观念等等有点力不从心，上气不接下气。再说，玩得也不好看，怯了吧唧的你们看了心里就觉得舒服吗？就绘画来说，中国、日本、韩国等等国家水墨画、年画、民间雕刻相当普及，每个国家各朝各代都有自己的官办画院和民间画坊，潮流、技法层出不穷，相当丰富。要是想真正的交流，领略东方文明和西方文明的不同与相同，取长补短，不正应该从这里入手吗？

对于中国当代艺术，现在有如下的不同反应：一，睁一眼闭一眼看发展，从国家根本利益上看不予否认也没打算承认，这是政府的观点；二，有点意思，但学得还不太像，要给予机会和扶持，这是从西方的角度来看；三，是当代艺术，不但是而且还争着抢着说自己立了头功，这是来自于民间当代艺术热衷者和既得利益者的心声。作为这个时代的一个艺术家，我的看

法是：当代不当代不重要，但一定要是原创，连梆带瓢都是自己独创的才感觉踏实。就像妇女生孩子，遭了十个月罪，费了半天的劲，结果生下的孩子说不清是谁的，看着谁都像，就不像自己，那才懊恼呢。

《卖花姑娘》是地地道道朝鲜人民培育出来的，意识形态极强的当代艺术产物，冠冕堂皇、堂堂正正地游走于世界各大艺术殿堂，不怕撞见也不会撞见和自己相似的。他们的演出让所有不同意识形态国家的观众都跟着哭，还白哭，哭完了还让你明白为了啥哭……

2008年3月16日，星期日

野火烧不尽春风吹不活

每次去琉璃厂都发誓以后再也不画水墨画了。就算是你脾气再好，定力再够，看着这铺天盖地的画轴、扇面，几千个奔腾的瘦马，一万多个不中不西的全因素透视感极强的熟得发紫的葡萄，你一定能当场瘫在地上，恨不得立马有人拿冰水喷你，或者赶紧吃一雪糕压压。扎堆廉价出售水墨画，有的还带拽老外衣服，生拉硬扯让人看的，我觉得实在不雅，有点糟蹋中国文化。后来有机会去国外看看，发现更惨。好点的美术馆、博物馆门口街面上一字排开都是当场画油画、画素描的，有会画的，有不会画的，看着姿势都对。不过人家玩儿的高，一门心思画画，绝不看边上的人，倍儿有气节，挤颜料，擦笔，动作娴熟，跟画了一辈子似的，除了画稍次点，没啥毛病。不耽误挣钱，一天下来肯定比琉璃厂连脸都不要、白不吡咧奔钱去的挣得多，还弄了个搞艺术的，冲这点，就得赶紧跟国际接轨。水墨画其实也不容易，前几年因为真假难辨，数量众多，曾遭到海外拍卖行的停拍。那些画的作者本人已经死了好几回了，很难坐起来帮着鉴别真假。不像当代艺术，艺术家都活得好好的，吃嘛嘛香，有的还能帮炒家说瞎话，最起码让买主当时觉得踏实，到了买主孙子的时候踏实不踏实那要看发展。不要盲目悲观，水墨画地位上不来，我琢磨着是从五四新文化运动时期开始的。以前不这样，地主老财、大款、秀才、员外家家都有名家真迹，

有的还养着会画画的人，奉为上宾，饭都单吃，既不跟长工下地干活，也不会和下人睡一炕上。新文化运动开始，文明戏、西方油画开始盛行，水墨画和传统戏班子一样遭到年轻人的唾弃，打倒孔家店的时候水墨画也没少被烧。解放后大批民国期间“海归”的艺术家更是从根本上希望通过借鉴西方艺术的长处来改造中国水墨画，甚至把水墨画改名为彩墨画，从形式上改变水墨画。水墨画专业开设素描、人体解剖、色彩和透视，在内容上逼近政治波普。从20世纪50年代、“文革”直到今天大家记住的熟悉的现当代水墨画作品，你一听名字就知道怎么回事了，比如《土改分得大黄牛》、《老汉今年八十八，始知军民是一家》、《化水灾为水利》、《红太阳光辉暖万代》、《喝令地球献石油》、《夺钢前哨》、《千秋功罪我们评说》等等。水墨画几千年来传统，讲求“师造化，得心源”，讲究意在笔先。上面几个画的名字听着就能吓一跳，让你感觉非得把宣纸搁油锅里炸了才能在上面画。西方当代艺术的不断革命，在形式后面是风格语言的革命，但在形式革命的潮流下，更还是隐含着意识与观念的变化、生活态度和人生价值的变化。这些变化因何而起，怎样演变我们不知道，只是看到了现在的结果，拿来就用，不管顺不顺手。几千年的水墨画和几百年的油画，在发端发展上是极为不同的，各有自己的一套。水墨画只是在五四运动以后，才变得非驴非马，不像个人样。我不知道该不该感谢那些“海归”回来口口声声要改变水墨画的那些哥们，我甚至祷告他们当年别回来，有种的就他妈去改变西方的油画，把散点透视和意境带给他们，把油画改成油彩画，另外再细分为工笔油彩和写意油彩；风景画里面引入大斧劈和小斧劈。艺术是属于全人类的，别回家里横。我想这帮丫的不敢，照毕加索、马蒂斯的脾气早把他们大嘴巴抽回来了，连这帮艺术家也知道糊弄中国人容易，糊弄老外门都没有，人家个个有血性。

几十年来水墨画被改造成如今这个不死不活的样子，似乎就先进了，文明了，就会得到西方的认可，其实不然。在当代艺术盛行的今天，水墨画连我们自己都未把它纳入当代艺术的范畴，指望别人点头就更别提了。前两天接一展览邀请，是对“文革”时期艺术形式反思的大型学术性展览《红·光·亮》，水墨画这块也就我一人。“文革”时期遭到严重摧残的其实是水墨画，红、光、亮当年最彻底的是水墨画和京剧。

中国水墨画的前途问题几乎贯穿了整个20世纪，几起几落，备受质疑，一次又一次完整的改造水墨画运动差点让水墨画作为一个画种消失在这个世界上。这事西方人没逼我们，全是我们自己干的。功劳归那些对水墨画似懂非懂的改良派，完全推给意识形态或“文革”等等政治运动有失公允。

画画是一技术活，行内的人不自己来回瞎折腾外人想插手也插不上。这帮丫的为什么要折腾几千年来老祖宗传下来的水墨画呢？原因有二：一，他自己的功力永远也达不到，绝望而致；二，强烈的文化自卑感所造成的奴才心理作祟。

2008年4月16日，星期三

里希特·中国当代艺术

郭德纲相声里有一段子，说人饿急了有很多种想着吃的办法，哪种听着都解气。其中有种吃法听着更瓷实：烙饼卷馒头就着米饭。这其实是人饿急了时的真实想法，甚至是饿死前很多人会产生的幻觉。人到了那个时候根本顾不上想那么多，逮啥都想吃，看啥啥都像烙饼。你跟他说的纯属扯蛋，你要是和他聊理想啊，坚持啊什么的，他要是还有口气的话一准把你咬死。

里希特的油画传入中国，对当年苦于找不到出口的中国当代艺术家来说不亚于烙饼和馒头，而且还是油炸馒头（写实手法）。

2008年5月15日至7月2日，格哈德·里希特从1963年起创作的五十六件原作开始在中国美术馆展出。展览预告上写：格哈德·里希特是全世界最知名、最具影响力以及最成功的当代艺术家之一，他的艺术是研究如何在具象和抽象之间反复转换，同时又在多样风格中始终围绕具有艺术史关键问题进行探索和质疑。他的作品表现出相互矛盾的真实性。他使用和模拟拍坏了的照片（焦点不实）所画的油画，成为中国当代艺术年轻艺术家参照和挪用的经典，他对中国当代艺术和艺术家产生了重要的影响。

说实话这话说得还算是轻的，中国现在有成百上千的艺术家在模仿和学习里希特的画法和风格，有的甚至还取得了成功，里希特一人相当于半个中国当代艺术史。前两天在798罗伯特的书店看到一本跟砖头一样厚的书立在书堆里，远处看封面是一张焦点不实的黑白照片改的油画，以为是德国艺术史，走近一看是写20世纪中国艺术的，可见里希特的油画在中国的影响力有多大。

里希特在中国艺术家心目中的地位比石涛、八大以及和他年代相近的傅抱石、李可染恐怕要高得多，用里希特的绘画语言更容易让西方人看得懂，更容易和国际接轨，中国艺术家对他的模仿恐怕也是空前的。

吃了人家的馒头就应该知道别人是用什么样的锅蒸的，烧的是什么样的柴禾，不然蒸不出人家的味儿来。二战结束后，在我们面对国破家亡琢磨水墨画还有什么用的时候，西方人也没闲着：纽约取代了巴黎成为世界艺术的中心，超现实主义画家包括安德烈·布列顿、达利等等集体来到纽约，除了七十多岁的康定斯基行动不便之外，立体派、抽象派艺术家蒙德里安、夏加尔和利普希茨也都跑到了美国，纽约到处可见欧洲的艺术家在街上晃荡。随后亚历山大·考尔德、德库宁这样的纯美国风格的当代艺术家出现，紧跟着以波洛克、巴尼特·纽曼为代表的存在主义画家崭露头角。进入20世纪50年代又出现了格林伯格画派、形式主义绘画，以及具象复活等等。50年代后期出现了新现实主义画派，以及为心灵而创作的博伊斯。60年代美国波普艺术诞生，出现了安迪·沃霍尔、罗森奎斯特、利希滕斯坦这样的世界级大师人物，其中安迪·沃霍尔对中国的影响最大。70年代出现身体艺术、行为艺术、白南准的电子艺术、克里斯托和珍妮·克劳德的包裹艺术，以及以波尔克、里希特、巴尔德萨利的后现代

主义，其中里希特在中国影响巨大。80年代出现了美国新表现主义如基斯·哈林，装置艺术如汉密尔顿，以及辛迪·舍曼的挪用。20世纪90年代初相继出现了观念绘画、身体的回归、文化认同、时尚（森万里子、基里米尼克、比克罗夫特）、摇移等各种新的艺术思潮。

如今当代艺术正试图在全世界范围内普及流行，但是请记住，当代艺术的起点标准并不由我们来制定，甚至不容插嘴。里希特的思想犀利、作风独特、作品变化多端，正像他所说的不希望被人们所界定。也许我们能模仿他从一个地方逃到另一个地方，也许能照着他也结三次婚，努把劲，没准也能像他那样在七十四岁的高龄生一大胖小子。但是我们无法替他去想甚至始终不敢揣测下一步里希特会干什么。

中国当代艺术东拼西凑，如今也跟头把式的拼凑齐全，西方那边有的行当我们也一一对应。进入21世纪，西方当代艺术也在急速向前发展，下一步会出现什么流行什么我们始终无法想象甚至束手无策。这也许就是中国当代艺术的悲哀。

2008年5月15日，星期四

今年也就这三件事

这期稿子印出来的时候，估计哥们已经出门了，应纽约近郊一文化馆的邀请去那里的工作室工作三个月。往高了说即劳务输出。工作室在当地牛逼，亚历山大·考尔德的雕塑就是在那儿做的。

一去就是三个月。从没出过这么长时间的门，上次去柬埔寨两个半月就已经没着没落的了。前天和程昕东吃饭话别，聊起今年这一件件事儿，还真是挺多。我觉得有三件事算是大事：一，四川大地震；二，北京奥运会；三，中国美术馆里希特他老人家的个展。

一我就不多说了。中央带动地方，整个国家的应急反应那是没说的，值得哭着说的唱着说的动人故事有的是。全国人民一致说好，外国人民也一致说好。特别是外国人民，看到中国对人民生命如此的尊重和爱惜，马上羡慕，立马达成共识，一面倒的支持中国抗震救灾。在对人性的关爱和人性的追求上，这回全世界人民终于尿到一个壶里去了。有一件事真的让人感动，第一时间赶到赈灾现场的温家宝总理对即将赶往地震中救援的解放军各级指挥官们严肃地说：“是人民养活你们，该怎么做你们看着办！”我在电视机前当时就热泪盈眶。多少年了，人民从来没听到过这样

亲近、理智、真诚、干练的大实话了。这话说的，比人定胜天啦，谁跟谁站在一起啦，谁战胜谁啦等等拜年的话要成熟得多，舒服得多，实在得多。这句话给人的感觉：第一，责任落实刻不容缓，而且句句落到实处，钉是钉，铆是铆。被压的是衣食父母、国家的主人，时间就是生命，分秒必争，动作要快。第二，告诉灾区之外的全国人民，政府和国家机器的使命、责任和动力来自于哪里，以及它的逻辑关系。第三，告诉全世界，即使没有旁观者，为了自己我们也一定会奋力抢救。地震无情，但是它告诉我们在灾难面前家庭的力量、集体的力量、国家的力量也是巨大的。国家是真实存在的，不只是半夜敲门查各种证件的，是真诚的，是可以依靠的。

二，北京奥运会，中国人民瞩目。但我觉得与四川抗震救灾来讲，并不那么让我上心。一是奥运会不是第一届了，全世界很多国家都办过，有的还办过不只一次，都很成功。特别是美国亚特兰大那次，当地老百姓有的都不知道有这事，政府也不那么热衷，两个商人包了，没给人民添乱，还挣了几个亿，利国利民，堪称楷模。二是从申办到承办，时间跨度近十年，办好了那是应该的，这么大的国家，又几千年几千年的数历史，办啥事都应该从容，穷了穷过，富了人民也都受得了，要拿出个稳当劲儿来别让人民老跟着揪心。

另外，别老让“鸟巢”出来现眼。说实在的，这真不算什么好的设计，听说当初设计者们是从中国古代瓷器皴裂的纹路上受到了启发，反正现在我一点儿没看出来，我怎么瞅着都像是一被人坐扁了的粪筐。从结构上来讲，就是现在的工人体育场在上面罩一罩子，不知道难在哪儿了？

前一阵子搞测试比赛，太阳透过一道道钢栅栏投射到场地上的阴影让运

动员们跑着头晕，无法踢球，最后不得不在顶部钢架结构的空隙处再装上反光玻璃。现在从外面看过去就更觉得不伦不类了，有的安装了玻璃，有的没安，像是钱花到那儿突然没了，一副捉襟见肘的景象。其实为装这几块玻璃又多花了好几个亿。钱花出去了，留个纪念吧。以后学建筑的学生开学头一堂课先拉到鸟巢，挨个给他们讲什么是成本核算，当然包括什么是经济成本和文化成本。

第三个就是只能在咱们这本行业期刊上说说的了，别的地儿说里希特，人家根本不知道。在美术圈里提起里希特，没艺术家不知道的，连艺术家的老婆孩子都耳熟能详。刚出校门的小孩儿泡姑娘也都拿里希特开头。里希特的到来让大家见识了一回什么是真的，油画毕竟是西方人发明的，人家使起来得心应手，就像是大冬天老外只穿一件T恤就骑着车在街上兜风，咱就不敢。吃的不一样，基因更不同。咱几千年的历史，动不动就是跪着，或者蹲着，走的是下三路。

废话少说，我建议大家一定要看看中国美术馆里希特的个展，好像快要结束了。另外，一定要看看里希特的代表作之一《1977年10月18日》系列，看看人家的魄力和胆识，以及由此产生的相应的技法。最后还有机会的话，买本朱其、张卫（湖南美术出版社出版）的《形象的模糊》里希特的笔记和访谈文献一书，原名《The Daily Practice of Painting》。

2008大家支持四川！

2008年6月26日，星期四

二零零八年

狄更斯在小说《双城记》开头写道：“这是最好的时代，这是最坏的时代；这是最聪明的时代，这是最愚蠢的时代；这是信任的时代，这是欺骗的时代……总之，这是一个一切都在变动，使人们失去方向，感到渺茫的时代。”

说实在的对时代发出这种感慨的基本也就是你我这些占社会绝大多数，好事没份、再好的政策也落实不到自己头上，倒霉的事肯定能跟自己挂上钩，再背的事也都赶得上的倒霉蛋、窝囊废或简称本分人。真正推动这个时代、操纵社会动荡的是没空儿发出这种绝望的声音的，因为这事就是他们整出来的。

今年最大的事估计就是全球金融危机了，这回的金融危机可以说是百年不遇，本来是美国自己的事，但眼瞅着全世界快受益了，已经演化成全世界的经济危机了。世界上有这么多国家，本来互相都看不上，眼下却不停地碰头。先是欧洲开会，后是亚欧开会，接着是俄欧开会，这几天又全都去和美国开会去了。美国金融海啸起因是两房产生次贷，波及整个美国金融业。但当初两房房贷政策还是为了让全体美国人民受惠，中国这几年房地

产业如此繁荣昌盛，有哪个哥们能像美国人民那样零首付就先住进屋子里去了呢，且还钱期限由人民政府作担保，长达四十年，还是固定利率，利息低得还不能再低了。

人类社会发展到现在大致有以下几种社会形态：资本主义社会、社会主义社会、半资本主义半社会主义社会、半社会主义半资本主义社会、半资本主义半封建主义社会、半封建主义半资本主义社会、半社会主义半封建主义社会、半封建主义半社会主义社会。别看也都跟头把式的要迈入新的一年了，就像街上跑的车，都往前走，但品牌不同，更要命的是烧的油还不一样。牌子不同，你是宝马、奔驰，我是奥拓、QQ，这还不要紧，大不了不打招呼，只自己没面子，不害别人。要是奔驰、宝马这样大排量的车愣烧次的油，车打眼前一过，一股黑烟，过往路人不知情，以为是国外新的排放标准，大姑娘小伙子还投以羡慕的眼神，那可就太损了点了。

我在上回专栏写过今年还有三件事：四川大地震、北京奥运会、里希特的展览。这几件事除了地震基本都是人为的，地震救灾可能是未来三十年乃至更长时间我们要做的重中之重的事，一个政府能否恢复因自然灾害而受损的人民生活水平并且还要恢复到比以前更好，这是最值得关注而且是硬碰硬的工作。中国去年的GDP排世界第四，但人均GDP排一百零四，具体落实到每个人的实际收入，恐怕还要排得更靠后。北京奥运会我懒得提及此事，甚至一笔都不想浪费在这么一件事上。里希特的展览是关系到一个国家当代文化、当代艺术的现状和相应的态度问题。里希特在中国的遭遇众人皆知，我不想再多说。前一阵子一位媒体的朋友转来一邮件，内容是采访几位有目共睹的模仿里希特多年的艺术家，其中几位现在已经不模仿里希特了，有的还在多多少少的模仿，有的我估摸着这辈子恐怕要吃定里希

特了。几位的回答闪转腾挪，左躲右藏，上蹦下跳，估计连金庸看了都目瞪口呆。学就是学了，不丢人，巨人肩膀就是让人踩的，问题是踩一会儿就行了别老踩着，时间长了谁也受不了，何况人家都七十多岁了。

艺术创作和拍黄瓜不同之处就在于拍黄瓜谁都能行，拍的时候拿手护着点，别让黄瓜蹦出去，完了多搁味精调料，吃起来就不错，都一个味。艺术创作不同，艺术创作讲究的是必须是原创，要不在创意上，要不在技法上，要不就在材料上，总之，必须实实在在有新意。有人弄了一辈子也没跳出古人的圈儿、外国人的圈儿，还累得要死要活，难就难在这儿了。不然，一张画卖多少钱，一盘拍黄瓜卖多少钱。

2008年就要过去了，21世纪的头十年也基本上快过完了，当年大家一惊一乍地跨入新世纪的门槛，现在瞅着也就那么回事，该干啥还干啥。不知谁起的头，现在人们过日子除了岁数能倒着过的都倒着过，先是迎接2000年新千年的到来，再是迎接2008年北京奥运会，现在又终于迎来了百年不遇的全球经济危机。

2008年11月16日，星期日

飘满鲜花的粪坑

问：在过去的一年里有哪些事情给你留下了印象？经济危机对你的影响有多大？

答：我在上两篇专栏里都曾经写过，2008年给我留下印象的有三件事。一个是四川地震，一个是奥运会，一个是里希特来中国的展览。四川地震我们受到的损失很大，到今天为止死亡总人数六万九千一百四十六人，震级由七点八级修正为八级，总的经济损失超过二百亿美元，震后的恢复工作相当艰巨。北京奥运会历时十六天，据北京奥组委官方统计，除了向四川灾区捐款八百万人民币以外，目前收支平衡，略有盈余。据我所知，北京奥运会总投入四百八十亿美元，开闭幕式花销接近五亿美元，入不敷出。不知道该相信哪个。

至于经济危机，我们别跟着瞎吵吵。现在有媒体不停地在报道这次百年不遇的经济危机有多么多么可怕，说的人心惶惶，大有谈虎色变的感觉。我觉着我们恐怕没什么资格来嘲笑这次起源于资本主义国家的经济危机。1978年的改革开放，我们的口号是“摸着石头过河”，其实这三十年来我们一天石头也没摸过，而是把西方资本主义市场经济运作的模式完全照搬了过

来，就这样，我们还一直担心、抗议别人说我们是准市场经济国家。从“文革”过来的人应该都有印象，“文革”十年我们的国民经济不是濒于崩溃，而是崩溃，物资极度匮乏，只要是人们需要的想象得出的任何一件物品，一定必须同时出示各种票证才能买得到，而且限额限量，粮票、布票、油票、香油票、肉票、鸡蛋票、豆制品票、烟票、酒票、糖票、自行车票、缝纫机票等等等等，刚刚消失不久。完全取消配给制至今满打满算不到二十年，我记得当时因为没有红糖，妇女怀孕只能凭票买二斤胡萝卜。过春节家家户户桌子上放的“凤凰”、“牡丹”、“大前门”这类的高档香烟一般不给来人抽，有的人家这几盒烟能放到半年以后。中国人民有这种生活水平打底儿，再有什么样的经济危机都不会怕，更不应该嘲笑别人的慌张。

经济危机对我的影响有，但是不大。我和我的水墨画没有起泡沫，一直很平稳，对艺术界的影响大家有目共睹。中国当代艺术缺乏基础，没有原创，却平地起风雷，整的热热闹闹要死要活，捷报频传真假难辨的劲头在我眼里就像是一飘满鲜花的粪坑。

问：你觉得实验精神在艺术创作中占有怎样的一种地位？

答：是第一位的，也是最重要的。实验精神说白了就是原创精神，面对铺天盖地眼花缭乱的艺术作品，别说是外行，就是干这行的有时也犯晕。我觉得一个谈得上是经典的艺术作品首先必须是原创，不然说破天也没用，最后还得扔。那么，怎么判断一件作品是否是原创呢，往通俗了说，就是你从来没见过甚至听都没听说过的。往理论上说，就是艺术家在创作时必须围绕构思、技法和材料这三个方面。这三个方面哪一个有所突破都算是创新。构思立意上，如果能做到前人没想到后人又没来得及想、时代特征

强又具有很强的批判意识，就算是原创。再者就是在技法上，以前从来没人这么做过就算是原创。比如里希特、石涛、八大等等。再或者，就是在材料的使用上，以前从来没人敢这么使用也算是原创，比如杜尚、劳森伯格等等等等。当然这些创新必须合情合理，经得起推敲，拿屁股画荷叶、吃屎、跳大神、呲牙咧嘴之类，不算。

问：那么针对水墨画的创新来说，你觉得技法还是观念的变革更为重要？

答：观念第一，技法第二。同时更好，恐怕难点儿。水墨画的历史比有七百年历史的油画多出两千多年，这两千多年形成的技法怎么也要比油画丰富得多、详细得多、成熟得多。对我来说，现在的技法够用。我们所差的是在观念上的丰富和更新，但绝不是否定。中国人最近几百年来真的没过过几年好日子，甚至有时连安全感都找不到，所以人们开始怀疑身边的一切，包括文化。这种现象非常普遍而且争先恐后，这就是当下我们的观念，这种观念首先要更新。

问：从开始创作到现在，我觉得你不怎么受外界因素的影响，一直坚持用本土绘画抗衡西方油画的理念，这种坚持的动力来自哪里？

答：我没啥理念，就是不见棺材不落泪。你埋头做你的事，别老拿弄到一半的东西出来现眼，谁知道你在想啥。别人不知道你在琢磨什么，如果说你肯定说不准，根本不用听。不听就不会受啥影响，至于有人说得鸣嚷鸣嚷的，那是在忽悠意志薄弱的人，或者他同时也在坚定自己的信念，千万别上当。啥事也多少问个为什么：他为什么这么说，怎么不那么说，是一直这么说，还是今儿这么说明儿又掉过头来那么说，谁给的钱，谁让他说的，

等等等等。有些事你弄了几十年都没弄明白，一知半解的半吊子怎么能给你指路呢？再说，外界的东西有真有假，只有你掺和进去才知道是怎么回事，可往往裹进去就身不由己，是好是坏是福是祸你只能面带微笑了。这事弄明白了，就不需要动力了，就像前面有一飘满鲜花的粪坑，你不需要判断，更不用作激烈的思想斗争，肯定会选择绕着走。

2009年2月5日

夏夜的微笑

最近几年闲来无事，没怎么画画。白天溜冰，偶尔练练书法，晚上大部分时间看电影、看光盘。有几个哥们觉得我要改行，我告诉他们，水墨画就这样，一时半会好不了，等大家日子过得都踏实了觉悟上来了，自然会好起来，不急。

前一阵子北京大学生电影节搞了一个英格玛·伯格曼（Ingmar Bergman）电影回顾展，这是我记忆当中电影节十六年来首次推出国外大师级电影人的回顾展。不管大学生电影节是谁办的，是学生自己办的还是幕后有老师操纵、政府职能部门操纵，总而言之，他们的视线宽阔起来，看得更广了。最要命的，是他们的胸怀宽广了，不是只盯着张艺谋，而是绕过他，直奔基耶斯洛夫斯基。不像去年里希特来中国，从官方到在野，大家视而不见，这么好的机会，听说里希特本人还来了，全都跟老鼠见了猫一样，四散奔逃。

在我脑子里，伯格曼是这么个人：是他把哲学的理性思考带到作品当中，是他可以自由地像作家一样直接拍摄电影。伯格曼不仅是瑞典有史以来最重要的电影导演，同时也是被世界公认的电影史上首屈一

指的人物。他有生之年创作的四十多部电影有别于同时代的欧洲新现实主义电影，也有别于和他级别相当的同时期的费里尼、安东尼奥尼以及塔科夫斯基。他的电影跟他本人有关，更跟他的国家——瑞典，这个欧洲大陆之外的，一个岛屿上的国家的人文息息相关，而且联系得相当紧密。这和我们的艺术家创作出来的作品，东不东，西不西，南不南，北不北，有着天壤之差别。首映礼放映的是他的早期黑白片《夏夜的微笑》，拍摄于1955年，主演伊娃·达尔伯克、厄拉·雅克布森，这是一部他标准的早期电影，故事描写的是小镇子上一个成功律师，一个伯爵，再加上律师的儿子，三个人你爱上我老婆、我爱上他老婆的故事，跌宕起伏，少有外景。这是伯格曼第一次以电影作为工具在众人面前分析人性的复杂和无奈。这部影片受到伯格曼自己执导的戏剧《风流寡妇》的影响，并且被普遍看作是技巧完善的剧情片杰作。在这部电影中，女性控制着性别的战争，而男人的结局总是处于不利。这部影片使伯格曼获得1955年戛纳电影节特别奖。在此之后，他还拍摄了他的代表作《第七封印》（1957），以及阐述信仰与怀疑的三部曲《穿过黑暗的玻璃》（1961）、《冬日之光》（1963）和《沉默》（1963）。这三部电影用伯格曼自己的话说，那是他摆脱了对上帝的信仰，即那个“遮挡了一个人视野的神圣的瞎话”，是一个从获得的确信到被揭露的确信，并最终得到上帝的沉默的运动过程。这三部电影不仅阐述了信仰与怀疑，同时也是美学上的“简化还原”，是伯格曼所特有的电影风格标志。伯格曼证实了他的影片与代表着20世纪艺术普遍典型的现代派课题的深刻关联度及其高度代表性。这种艺术本身就是现代危机的一个信号，而它同时还在描述着这一危机：对权威的反抗，绝对价值的瓦解、怀疑以及否定。

伯格曼手中的摄影机和胶片就像我们手里的毛笔和宣纸，是他宣泄意志和情感得心应手的工具，斯文克斯电影工业公司就像一个长期和他合作的画廊一样，出品了他绝大多数的作品。

我还记得在首映礼上瑞典大使得意洋洋的样子，他宣布：“迄今为止，在全世界的每个角落，每到夜晚都会有一个地方在放映伯格曼的电影。”

2009年4月21日，星期二

像一斤包子

老友崔健这回真的拍电影了，电影名《成都我爱你》。同一个题目由香港导演陈果、韩国导演许秦豪和崔健三人分别独立制作。崔健执导的部分由超女谭维维主演。为了表示激动，前两天我专门从北京飞往成都再倒汽车连夜赶奔都江堰二王庙江边，看了一场夜戏。当时拍啥情节不知道，只记得女主角不停地扇男主角的耳光，扇了有十来遍，真打。满场连司机带茶水带方便面六十多人都导演长导演短的叫，一开始不习惯，后来才知道这是叫崔健，看来这回成真的了。

二十年前在五道口混的时候大伙都穷，但每到夜晚人们都不知从什么地方扑向这里。当时的“嚎叫”、“开心乐园”除了有小朋克们演出的摇滚乐，还有平时根本见不着的、不知谁带来的特别尖的果儿，还有大麻叶子和特别自由的精神。总之，这里有年轻人最需要的东西。崔健也常来这里。在我们眼里，当时他是最富裕的。听着崔健歌儿长大的这些孩子喜欢他的音乐，但不一定能记得住他的歌词。有一首歌的词儿是“摇滚乐就像一把刀子”，不止一个小朋克和我嘀咕：“你说丫是怎么唱的，我怎么听着都像是‘摇滚乐就像一斤包子’。”

这两年经济不景气，电影票房却走高。据美国电影协会（MPAA）公布数据显示，2008年全球票房高达二百八十一亿美元，与2007年相比，上升了5.1%。欧洲视听观察所公布的初步数据显示，2008年欧盟各国共拍摄长篇电影一千一百四十五部，与2007年相比，增加一百一十二部，创下了新纪录。在国内，2008年中国电影产业总体收入八十四点三三亿元，创历史新高，比上年同期的六十七点二六亿元增加十七点零七亿元，并跻身全球电影市场票房收入前十名。国产影片票房比例已连续六年超过进口影片，比2007年的十八点零一亿元增加七点六二亿元。2008年共生产故事片四百零六部、动画片十六部、科教片三十九部，数字电影一百零七部，中国成为世界第三大电影生产国。崔健对视觉的追求由来已久。1995年的时候我曾应邀给他们乐队做了一个超大型的天幕，在总政排练场花了近一个月的时间。他基本上老来，老是聊一些和音乐没什么关系的事儿，问问这个，问问那个，后来这块幕布跟随他在国内外世界各地转悠了十几年，还应邀参加了罗马美术馆举办的“世界摇滚乐五十年视觉艺术大展”。他每次出去演出都邀请我给他们乐队做舞美，可惜当时我和画廊合约安排得特别满，这么多年来只陪他去了趟石家庄和湖南卫视的个唱。后来他又找我聊了几回他想做一个音乐剧《给你一点儿颜色》，不久，听说音乐剧在深圳、香港公演了。崔健做人低调，做事扎实稳妥，我相信他的电影早晚会成功。因为这是他艺术追求的一部分，是他音乐的延续。

2009年5月15日，星期五

说死就死

迈克尔·杰克逊 (Michael Jackson) 说死嘎嘣儿就死了, 撒下全世界老老少少这么多歌迷、粉丝、龙虾什么的, 连哼都没哼一声。就一个字——脆。不像我们这儿这帮歌星、影星, 一天到晚一会儿引退, 一会儿复出, 一会儿天灾, 一会儿人祸, 就是不见死, 光折磨老百姓玩儿, 歌迷、粉丝恨不得都死他们头里。

论实力, 迈克尔·杰克逊被誉为世界流行音乐之王, 是继猫王之后西方流行乐坛最具影响力的音乐家, 其成就已超越猫王, 是出色的音乐全才。在作词、作曲、场景制作、编曲、演唱、舞蹈、乐器演奏等方面都有着卓越的成就。他与猫王、披头士乐队并列为世界流行音乐史上最伟大不朽的象征。他开创了现代MV, 把流行音乐推向了巅峰。他融合了黑人节奏蓝调与白人摇滚的独特MJ乐风, 空前绝后的高水准音乐制作, 他拥有世界销量第一的专辑《THRILLER》, 销量达一点零四亿张, 其正版专辑全球销量七点五亿张, 史上无人能出其右。他一个人支持了世界上三十九个慈善救助基金会, 是全世界以个人名义捐赠最多的人。

杰克逊魔鬼般的舞步让无数明星效仿，他的原创、真唱水准在中国根本找不出一个和他稍微能接近的。他为六十二首自己所唱的歌作词、作曲、编舞、制作MV。他制作了史上最长的MV《Ghost》，三十五分钟，赶上一小电影，还耗资一亿多人民币拍了一MV《Scream》。他购买了索尼唱片ATV百分之五十的音乐版权，包括披头士乐队一百首歌曲、猫王的大部分经典名曲。他同时还拥有自己的唱片公司和自己所有歌曲的版权。迈克尔·杰克逊的《HISTORY TOUR》全球巡回演出，为期十三个月，观众四百六十万，八十二场演出没一首歌不是真唱的。他还是以个人名义捐助慈善事业最多的艺人，也是影响新中国的六十位外国人之一，同时还是20世纪最重要的一百位黑人之一。

玩牛逼，远的不说，火爆热辣的四川人就想把杰克逊请到成都去演出。杰克逊的恩师、音乐总监巴比·泰勒今年三月份就来蓉洽谈，结果是杰克逊的惊人身价彻底吓退了所有演出商，即使不唱歌，单来回行程也要一百五十万美元，包括大型包机、六辆豪华加长轿车，包租两层五星级酒店，二百名警卫人员全天候保护，就算本人不来，弄个祝福的VCR也得五十万美元。

弄绯闻，杰克逊敢花重金全身漂白，鼻子经常塌陷。光和包括猫王之女丽莎在内的两任妻子离婚就分走五亿多美元的财产，打发几个孩子，又花去了七八千万。杰克逊近十亿美元的财产，谁的绯闻能玩得超过他老人家。杰克逊在世的时候唯一的一个遗憾是想痛痛快快地逛逛超市，就是想去趟利客隆的意思，这比我们的土星星动不动就在媒体上走露自己曾经在巴黎或香港或国贸的专卖店购物超前多了。

杰克逊的去世标志着一段历史的结束，也带走了一代明星人物的风范，我们该学的是人家高水准的原创和真唱，其他的少来，别弄得高的上不去，底的下不来，不三不四的，让人看了难受。

2009年6月28日，星期日

夏夜的排行榜

画画之余闲得没事，即使是嗑瓜子喝茶闲扯蛋也不太想聊艺术圈的事儿。当然所谓艺术圈其实就是指美术圈这一堆事儿，艺术包括的行业多了去了。每个月除了写《Hi艺术》的专栏，因为是行业刊物，必须写和美术有关的，或者像这帮年轻的编辑小姑娘小哥们嘱咐的那样沾点边就行，其余时间绝口不想提这种事。

2009年6月底，英国《泰晤士报》公布了20世纪最伟大的二百位艺术家，毕加索、塞尚排名第一第二，后边紧跟着有安迪·沃霍尔、里希特、杰夫·昆斯、达明·赫斯特等等，其中日本四位艺术家上榜，他们分别是村上隆、草间弥生、杉木博司、野口勇，中国艺术家无一人入选。前几天欧洲一家艺术公司做了一项调查，得出结果，当代艺术最具投资价值的五位艺术家是格哈德·里希特、杰夫·昆斯、辛迪·舍曼、罗伯特·戈伯、安德烈亚斯·古尔斯基，其中里希特排名第一。这五位艺术家里我只知道两位，一个是里希特，一个是杰夫·昆斯。里希特是因为有人跟我说过现在有很多的中国艺术家们在白不吡咧地模仿他，有的还成了，生意上和学术上都收成不错，财艺双馨，于是赶紧回家上网，果真有不少和里希特相关的中文网站。杰夫·昆斯是很早以前在国外的画廊看到的，一组用彩色气球吹

起来又拧成一小狗模样的作品，转圈看了半天，正想开骂，一服务员走过来示意我可以用手敲敲，这才发现原来是用不锈钢做的，还真逼真，国外的金属工艺做的还真是细，从此算是记住这位艺术家了。

里希特的作品有三种：抽象、焦点不实和照片。说实在的，里希特的作品就焦点不实的油画有点出人意料，其他的也就那么回事。模糊的画面也不一定像批评家白话的那样在美学上审美上有什么重大贡献，关键是这哥们用这种方法创作了《鲁迪叔叔》（1965）纳粹军人的形象，另外有《1977年10月18日》（1988）当年声震欧洲的“德国红色旅”被政府镇压，几位成员在狱中绝食身亡和上吊自杀瞬间的画面。当时正面描绘面带胜利者微笑的纳粹军人，特别还是自家亲戚；描绘由几个反美的年轻人组成的被称为欧洲最大恐怖组织、德国政府迫于美国压力大肆镇压的“德国红色旅”，这两件事都是要冒极大风险的。艺术家的责任和良知就在于此，敢于面对社会现实揭露社会本质，这是艺术家受到人们尊重和认可的根本原因，这也是艺术家在艺术创作的时候首先要考虑的问题。

以《1977年10月18日》这组作品命名的格哈德·里希特个展先后于德国克勒菲尔德（Haus Esters）美术馆（1989）、伦敦ICA当代艺术中心（1989）、美国圣路易斯美术馆（1990）、纽约格雷画廊（1990）、加拿大蒙特利尔美术馆（1990）、洛杉矶兰纳基金会（1990）、波士顿当代艺术博物馆（1991）、纽约MoMA（2000）展出。《1977年10月18日》是20世纪绘画史上的经典，是人们分析、研究、回忆那段历史的一个准确的补丁。

2009年8月16日，星期日

水墨的故事

水墨画几千年运作下来一直比较顺畅，没受过什么制，只是到了最近这一百来年才遭受到了两次大规模的劫难：一是清末民初五四运动，水墨画饱受争议，说争议还算是好听的，其实就是要否定已有的文化，当中包括水墨画、包办婚姻、科举制度、跳大神等等这些倒霉蛋儿；另外一次就是解放后的国画革命，说白了其实就是革国画的命，把素描带进水墨画，把透视原理带进水墨画，终于使水墨画变得非驴非马人不人鬼不鬼。严格地说，这后一次的折腾是从美术界内部发起的，所以它对水墨画的摧残最重，也是划时代的。

几千年来水墨画一直相当牛逼，直到清朝结束之前仍然是这个民族主流文化的一部分，从官方到民间有情的没情的有愁的没愁的都借水墨画说事儿。按照西方著名艺术史学家苏利文所说，在欧洲中国艺术至少导致了两次中国化运动，前者出现在17世纪，后者在18世纪，这两个时期中国对欧洲的思想艺术和物质生活的影响远超过欧洲对中国的影响。当年康熙皇帝不喜欢油画，因为年代久了就会变得黑乎乎的模糊不清，于是令郎世宁等欧裔画家学习中国工笔画，使用胶质原料在绢上作画。后来郎世宁等几个外国哥们儿向康熙反映，水墨画太难，一笔下去就不能

再画第二笔，也不容修改润饰，笔触偶有踌躇或下笔太重，那幅画就毁了。在许多中国人看来，用几何学透视原理来处理空间的问题是虚伪的，非艺术化的，中国画对物的视点不止一个，而是几个，视线角度是不固定的，所以画家在同一幅画中写人和写物表现出不同的视点和角度。当时宫廷画院、民间在野大家都依照宋人郭熙定的作画原则：山水画中画山盈丈，树木盈尺，马盈寸，人物盈十分之一寸。意思就是说，你要是画平行线，就一直不折不扣地平行下去，才中。郎世宁1715年二十七岁来中国，直到七十八岁去世，历康熙、雍正、乾隆，在中国从事水墨绘画五十多年，把一生献给中西结合上。他使得西方油画在中国首先得到宫廷的认可，有了很好的传播，使得中国老百姓知道世界上还有这么画画的。五四运动之后，话剧、歌剧、油画等等西洋玩意儿在中国广泛登陆，随后才有了民国油画、苏俄派油画、“八五新潮”油画、“后八九”油画，甚至到了今天，政府的主旋律绘画题材、民间的中国当代艺术炒作竟然都是以油画为主，真不知是喜是忧。

几千年来水墨画从没像现在动不动就拿出来讨论，水墨画能不能当代化不能作为一个问题。就像外国人吃西餐我们吃中餐，一直都这么吃下来的，可我们偏偏要讨论，该不该这样吃，还能不能这样吃，中餐符不符合当下中国人的需要。我们为什么老惦记着要否定自己呢，是不是太不自信了呢？还是有什么其他不可告人的原因。你什么时候听说欧洲人动不动开会广泛讨论油画能否当代化的问题。如果他们一天到晚拿不定主意，犹犹豫豫，一副前途未卜的德性，我们中国的画家能像现在这样一窝蜂地去学人家吗？

一东西拿出来讨论无非是想得出来两个结果：一个是想修理一下看还

能不能接着用，一个是想扔了。这么多年我们讨论的目的更倾向于哪一个呢？

2009年9月23日，星期三

平地抠饼

相声演员基本功讲究的是说、学、逗、唱，“平地抠饼”、“对面拿贼”，意思就是说，站在那儿就凭一张嘴，干白话，就能让老婆孩子过得好好的，还买房买车，付各种按揭，抽空还能去东南亚旅旅游等等。说相声的毕竟在一个国家是占很少很少的数量，如果一个国家全体人民都说瞎话，都拿嘴支着，堪称奇迹，今古奇观。那么，世界上有这种事发生吗？答案是：有，在中国。在一个具有五千年文明史的国家，应当是仁者见仁智者见智、各行各业皆出精英的国度怎么会混到全国人民都一致说瞎话呢，这就是怪事了。

1957年12月2日，《人民日报》发表社论，首次提出国民经济全面大跃进的口号。1958年4月15日，毛泽东踌躇满志地写道：“钢产量十年可以赶上英国，再有十年可以赶上美国。”一个月后，又提出：“七年赶上英国，再加上八年到十年时间赶上美国。”于是，全国从上到下用千奇百怪近乎荒唐的方式，炼出了一千零七十万吨废钢铁。如果说一千零七十万吨废钢铁虽然无法使用，但多少还是一堆东西堆在那儿，那么在农业战线呢，基本上就靠“放卫星”、说假话来完成。《人民日报》1957年12月25日报导，广东省汕头区的澄海县宣布实现了亩产1257斤。几天后河北沧县报，他们

那里亩产达到一千五百斤。到了1958年夏收，河南遂平县宣布，小麦亩产二千一百零五斤。6月12日，《人民日报》报导，遂平县嵯峨山卫星集体农庄实现小麦亩产三千五百二十斤，新闻的标题为“卫星农业社发出第二颗卫星”。这是第一次出现“放卫星”这个高产专用词。7月12日，与遂平县临近的西平县和平农业生产合作社宣布小麦高产七千三百二十斤，足足比嵯峨山的卫星高出一倍多，一时震惊全国。新华社记者的新闻稿中这样栩栩如生地写道：“密得连老鼠也钻不进去”。和平农业社没有风光多久，8月1日《人民日报》报导，湖北孝感县早稻亩产达到一万三千六百一十斤。“卫星”放得如此的高，连毛泽东也想前去看个究竟。河北、河南、山东三地的农村负责人向毛主席报告，过去一亩地只能产两三百斤，现在达到亩产两万斤，明年要争取四万斤。毛泽东兴致勃勃地听着这些汇报，还戴上草帽，亲自到丰收的农田察看。这就是那张著名的《一九五八年毛泽东视察农村》照片里的情景。就在毛泽东前脚刚回北京，湖北麻城县又放出了颗“卫星”，《人民日报》报导，该县一公社创造了平均亩产三万六千九百五十六斤的惊人纪录。新华社记者还配发了一张照片：四个孩子站在密密麻麻的稻谷上，脸上洋溢着纯真无邪的笑容。照片广为流传，也就是日后被称为“建国以来最有影响的虚假照片”。8月27日，《人民日报》发表社论《人有多大胆，地有多大产》，成为当时最响亮的一个口号。9月30号，新华社向全世界宣布，“中国1958年粮食总产量达到三点五万亿斤，是1957年的十倍，成为世界第一大产粮国。”

这种致命的数字和假话是怎么产生的？当时放全国最大的“卫星”的那个公社为了制造这条新闻，选了一块面积为1.016亩的稻田，先深翻了一尺五寸，然后施了大量的底肥：陈墙土三百担，塘泥一千担，水粪三十担，石膏六斤。在禾苗移来时，又施了豆饼一百八十斤，化肥一百五十

斤，水粪六十担，草木灰二百四十斤。移栽的当天，公社动员四个生产队的劳动力，将另外八亩地里的禾苗连根带泥拔出，用门板运到这块试验田中，栽到一起。由于禾苗太多，密不透风，据说把鸡蛋放到禾苗上随便滚动也不会掉下去。为了使禾苗不至于沤烂，还用细长的竹竿一垄一垄地分开。又用喷雾器喷射井里的凉水，还派人到县里借了一台鼓风机，日夜不停地给禾苗鼓风。

无论什么样的国家，一个社会基本是以工、农、商、学、兵、知识分子这几大类组成。如果说工人农民做出一些荒唐的事情来，那么知识分子、文化人这个时期又做出了什么呢？就在遂平县嵒岬山放出“卫星”的第四天，中国知名度最高的科学家、留学归来的中科院力学所所长钱学森发表了《粮食亩产会有多少？》的文章，详尽而科学地论证了“亩产量不是现在的两三千斤，而是两千多斤的二十多倍！这并不是空谈。”他在另一篇发表在《知识就是力量》杂志里的文章《农业中的力学问题——亩产万斤不是问题》，他预计，如果在条件合适的情况下，平均亩产粮食应该是三点九万斤。北大教授季羨林回忆说：“当时我是坚信的，我在心中还暗暗地嘲笑那一些思想没有解放的胆小鬼。”

著名文人、当时的中科院院长郭沫若创作了一首《迎春序曲》：“赶上英国只需要十五年，农业纲要七年就可实现；一个大跃进连着一个大跃进，英雄气概可以覆地翻天。看吧，要把珠穆朗玛铲平！”著名高校北京大学自称在一个月内完成科研成果三千四百零六项，其中达到或超过国际水平的有一百一十九项。北大的科研“卫星”放出之后，还真有不知趣的，当时同在社会主义阵营的捷克斯洛伐克向中国提出，希望中方提供北大科研已经达到国际水平的清单和相关资料。很快中国的科研“卫星”成了一个

国际笑话。美术界也没闲着，中央工艺美术学院全体师生在该院党委的直接领导下，院长亲自挂帅，日以继夜，苦干了一天半的时间，绘制了宣传画六十余幅。中央美院完成了大跃进壁画一百三十八幅，其中一幅大的三百平米。北京画院二十三位画家苦战五昼夜，完成一丈二尺的大画儿五张。浙江美院集体创作了《东方巨龙》，描写了炼钢工人驾驭钢铁巨龙，钢铁巨龙口吐白沫的壮观场面，江苏中国画院集体创作了《人民公社吃饭不要钱》，林风眠创作了《轧钢》，关山月画了《山村跃进图》，吴湖帆创作了《雨后春笋》，题跋道：“人创造频频，大革新，如春笋雨后一起伸。”

一个国家集体犯这种幼稚、荒诞的错误堪称空前，人们不禁要问：这是为嘛？中国的领导人绝大多数出身农村，并长期在农村从事军事活动，一亩地能打多少粮食难道不清楚吗；文化人可信吗，知识分子的良知是随时都带着吗？

2009年10月22日，星期四

温故一九六零

再热的饺子也有凉了的时候，再烫嘴的豆腐也有不烫嘴的时候。时间是客观的、公正的，随着岁月的推移，任何事情都会变得清晰明了容易判断。上回书说到，1957年大跃进、“放卫星”，粮食平均每亩三万六千九百五十六斤，平均每平尺六点一五八斤。当时农民实际的收成平均每亩不到两百斤，每平尺三钱多一点儿，也就刚够擀一个饺子皮儿。1958年8月27日，《人民日报》发表社论《人有多大胆，地有多大产》，9月30号新华社向全世界宣布，“中国1958年粮食总产量达到三点五万亿斤，是1957年的十倍，成为世界第一大产粮国。”艺术家、文化人为此创作了大量的歌颂丰收喜悦、吃不了兜着走的图画和诗篇。

短短几个月之后，1959年到1961年，中国社会迅速进入了“三年自然灾害时期”，国民经济由前一年的疯狂跃进陡然跌入空前的萧条低迷。工厂关停近半，两千多万工人被赶回农村。粮食奇缺，广大农村爆发大面积的饿死人的现象，出现了数以千万计的非正常死亡人口。个别地方甚至出现了人吃人的惨况，被后世称为历史上最苦难的三年。

所谓“三年自然灾害”，用刘少奇的话说：“三分天灾，七分人祸。”据《中

国水旱灾害》：1959年至1961年，全国干燥度距离平均值均在正常变化范围之内。1960年全国干燥度略大于平均值，干旱范围比1959年略大，但干旱程度减轻，1961年从全国来看属于正常年份。据气象专家编制的《一八九五至一九七九年全国各地历年旱涝等级资料表》表明，这三年没有发生严重的自然灾害，属于正常年景。日本的气象报告显示，中国当年的气象并无什么异常，他们怀疑所谓自然灾害乃是编造出来的，为的是掩盖食物短缺的真正原因。

“放卫星”产量虽是虚报的，可是国家的征购却是实实在在的，全国征购的粮食占年产量的39.6%，已经达到农村承受能力的极限，农民的口粮和下一年的种子也被征走了。“放卫星”最积极的地方也是景象最惨的地方，河南放卫星放得最多，三年中河南非正常死亡人口两百万以上，死亡牲畜七十四万头，荒芜土地为四百四十余万亩，很多乡村没有人烟，浮肿病大量蔓延，农民大量外逃或饿死，爆发了震惊全国的“信阳事件”。受中央委托去河南实地调查的王任重回忆说：“信阳地区的一个县因为放小麦‘卫星’，受打击的有一万多人，打跑七千多人，打死三百多人，这是多么残忍的事情！”河南省委在向中央检讨时也称这个时期的信阳“一时间成了恐怖世界、黑暗世界”。

2009年4月8日，《广州日报》采访著名水稻科学家袁隆平时，袁表示，“三年困难时期饿死了几千万人。‘大跃进’把树都砍了去炼钢铁，把生态破坏了，1959年大干旱，一年基本上没有收成，饿死了四五千万人。我看到路上有五个饿殍，倒在田坎旁边，倒在桥下和路边，我亲眼看见，那是很凄惨的。”另一个积极的省份安徽，据《剑桥中国史》记载，“安徽可能是人口减少最严重的，1960年全省的非正常死亡比率比上一年猛增了68%，为全国平均数的三点五倍还多。”

与大跃进相比，那么这段时间艺术家、文化人又干了些什么呢？寻找这一时期的历史资料、重要作品，丝毫看不出有任何“自然灾害”的影子和信息。1959年傅抱石和关山月为人民大会堂创作了巨幅国画《江山如此多娇》，毛泽东亲自为此画题写“江山如此多娇”。理论家这样写道，“《江山如此多娇》的意义并不在于它那巨大的幅面和一般作品所没有的特殊的创作背景，也不在它所表现出的典型的革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，而是通过它启发了后来许多山水画画家的创作思路，找到了一个能够在特定社会环境中获得成功的创作题材。”属于这一创作思路的还有李可染的《万山红遍》系列、潘天寿的《毛主席浪淘沙词意》等等。关于李可染的《万山红遍层林尽染》，理论家是这样指出的，“《万山红遍层林尽染》的出现标志了他在运用自己的笔墨语言表现毛泽东诗意方面已经完全成熟，而且也以此确立了自己的山水画面貌。”当时的画家几乎没有不画毛泽东诗意的，毛泽东的诗意画是一条不会出错的途径。1960年，江苏国画家还组织了国画工作团，历时三个月，行程两万三千多里，先后到河南、陕西、四川、湖北、湖南、广东等地。艺术家提出，“思想变了，笔墨就不能不变”，艺术家们几乎画遍了所有的革命圣地、领袖故居，就是见不到“自然灾害”的影子。以下是“三年自然灾害”期间中国美术的编年史：

1959年3月24日，全国美协副主席蔡若虹、常务理事王朝闻出席了在莫斯科举行的为期三天的“社会主义国家造型艺术展览会”讨论会，并在会上发了言。1959年12月23日，由全国美协、人民美术出版社联合举办的“十年宣传画展览”在北京中山公园开幕。1960年1月20日，由全国美协举办的“年画展览会”在北京中山公园开幕，共展出一百七十九件作品。1960年3月2日，美协安徽分会成立。协会选举赖少奇任主席，并选出理事二十八人

和常务理事五人。1960年3月16日，江苏省中国画院成立，傅抱石为院长，钱松为副院长。1960年9月30日，《毛泽东选集》第四卷出版发行，蔡若虹、刘开渠、吴作人、王朝闻、吴镜汀参加文联组织的第一批读书会。1960年12月29日，上海中国画院举行工农学院拜师仪式。1961年1月18日，全国美协召开常务理事会，决定上半年的主要工作是抓建党四十周年的献礼创作。1961年6月2日，“革命历史画创作座谈会”在北京举行。1961年10月25日，郭沫若以中国文联主席的名义致信法国画家毕加索，祝贺他八十岁生日。

据1999年版的《大英百科全书》称，中国“大跃进”饥荒为20世纪两次最大的饥荒之一。在中华人民共和国成立五十年之际，《人民日报》、新华社、国务院新闻办和《北京日报》联合举办了一次民意调查，请民众评选出建国以来最重要的事件：“文革”名列第一，“三年自然灾害”名列第二。

2009年11月22日，星期日

新写实也只是一个商业噱头

我觉得这事儿说起来有点可笑，就像1957年的“大跃进”一样，什么样的“卫星”都能放出来，什么样的名堂、花活都能给你扔出来。从写实主义来讲，写实主义这种风格一直没有断过，没有断过怎么会出来一个新的呢？经过这一轮的经济危机，按理说应该是经济上的一个起伏，对能源产业和产业链的相关环节影响比较大，对艺术不应该有这么大的影响。

经济危机给收藏家的启示是，他们忽然发现当代艺术不是唯一的目标和投资方向了。新中国成立六十年来，“反右”、“破四旧”、“文化大革命”，几场运动下来，一些从旧社会熬过来的老派藏家手里的坛子、罐子、水墨画轴等等基本上毁坏殆尽，收藏其实只完成了一个“收”字。改革开放三十年来，随着经济的快速发展，出现了一些新派的藏家。新派藏家对艺术收藏下手比较晚，所以一开始只盯准了自己熟悉的当代艺术这一块。客观上说，当代艺术这两年嚷嚷的也特别厉害。就像你手里拎着一个冒着热气的肘子，马上会有一群大大小小的狗围上来，其中有一只特别爱叫的狗上窜下跳在你眼前晃，它当然会引起你的注意。所以这些新派的藏家以为艺术市场只有当代艺术。经过这场经济危机，他们忽然发现当代艺术并不一定保值，同时他们开始注意到了还有其他，比如中国书画、古典油画、

新写实油画等等。

新写实油画不是说它现在特别受市场欢迎，而是量力而行的选择，就像你手里只有四千块钱，你不可能去商场抱回一个八千块钱的彩电一样。新写实油画有一个特点，观赏性特别强，跟所谓当代艺术比，虽然观念性差点，但起码挂在家里不保值还能饱个眼福。写实主义和当代艺术相比，绘画性强，艺术家的造型能力远胜于从事当代艺术创作的人。找一个模特坐那大家一起画，我敢保证当代艺术的这帮人肯定都得背过气去。比写实能力的话当然新写实要好一些。当代艺术观念性比较强，主要靠白话，你随便拉出来一个都能白话一阵子。总之，没有谁高谁低，只是分工不同。前两天听说当代艺术也成立了一个当代艺术院，我觉得这事儿同样也比较可笑。写实主义也好，当代艺术也好，只是艺术家在一生的艺术创作中的不同阶段，就像吃饭一样，只吃拍黄瓜，一辈子不碰花生豆，那是不可能的。艺术创作道理跟这一样，让一帮人坐在那儿必须搞当代艺术，是不是有点太不人道了？再说，这些所谓的当代艺术家，别往远了说，十年之后就六七十岁了，如果一个所谓的搞当代艺术的机构，一掀门帘，出来的都是老头老太太，还愣说自己是搞当代艺术的，孩子们能买账么？

对于藏家，我的建议是：喜欢什么就收藏什么，不要考虑它是哪个流派。在艺术界这个流派那个流派，这个画种那个画种，只是为了把从业者区分开来，对于欣赏者而言没必要趟这个浑水。对一个未经训练的藏家，最好别上来就盯准某一个，多尝尝，少听忽悠，用心去欣赏。

2009年12月

红旗剩下的蛋

12月24号圣诞平安夜，崔健阔别北展剧场二十年后又重新登台，举办个人演唱会。新老铁杆摇滚乐迷欢聚一堂，大部分朋友都是二十年后重新聚首，有的人已经不从事这个行业了，有的已经连听都不听了，但是他们对摇滚乐的那份感情依旧，稍有风吹草动就像干柴遇到烈火。崔健登台第一句话就是，祝大家圣诞快乐，我们是红旗下的圣诞，红旗剩下的蛋！

十四年前，当时我对摇滚乐相当发烧，一边画着工笔，一边听摇滚乐。按理说这两件事水火不容、南辕北辙，古时候的人画画写毛笔字，都要洗手、洗脸、更衣、沐浴、焚香，还得抚琴，写的是另一种体，画的是另一种画。当年我毕业的时候刚刚赶上改革开放，神州大地的穷劲还没完全过去，我租的房子里边只有水电，半年或者一年洗一回澡，晚上几乎天天去当时北京流行的那几个迪厅，比如王朔、冯小刚入股的位于西土城的NASA，还有新街口的JJ，国展边上的NIGHTMAN，狂蹦至深夜，浑身从头到脚湿透，晾干回家睡觉，算是洗了回澡。我现在很奇怪：当年愣是没长虱子。1995年的时候崔健电话找我，让我帮他的下一个演出做舞台美术，包括一个天幕，我听后非常激动，马上扔下手里画廊的活，用了两个月时间，在总政歌舞团的大舞美车间，完成了他以后将近十年海内外演出

的舞台背景。前一阵子为一个带有回顾文献性质的展览翻腾资料，找到了当时拍摄的录像带，在没有任何声音的基础上，居然还能感觉到摇滚的气息。几个当时帮我干活的中央美院的学生现在不知在何方，已多年不见，他们是史论系的张琳、雕塑系的王芃、版画系的朴燕和她北师大数学系的妹妹，还有总政舞美队的两个哥们，感谢他们。后来这一天幕还应邀参加了2004年在罗马美术馆举办的“世界摇滚乐五十年视觉艺术大展”。这幕布是用水墨画的形式画出来的，所以也算是中西合璧，推陈出新，或者推新出陈。

二十年前，1989年，崔健的一嗓子《一无所有》，中国开始了有自己本土的摇滚乐。后来沥沥拉拉出现了唐朝、黑豹、轮回、魔岩三杰、子曰，以至后边的脑浊、痛苦的信仰、瘦人、舌头、新裤子、超级市场、夜叉、二手玫瑰、美好药店、鲍家街四十三号、布衣、扭曲机器、CMCB、后海大鲨鱼、果味VC等。代表人物崔健、窦唯、何勇、张楚、郑钧、吴桐、秋野、肖容、谢天笑、汪峰、王迪、王磊。其中崔健、何勇、王迪、肖容已经是我多年生活中最好的朋友之一。后来又有了比WOODSTOCK小十倍二十倍的中国摇滚音乐节，比如规模相对来说比较大的迷笛音乐节，又有摩登天空、雪山音乐节、鄂尔多斯音乐节、热波音乐节。迷笛音乐节是首创，同时他们还办了一所规模不小的同名摇滚乐音乐学校。来自全国各地包括港澳台的孩子在这里学习，五环边上的迷笛音乐学校相当于当年的黄埔军校，或者是农民运动讲习所，或者是延安的鲁迅美术学院。和摇滚乐相关的写作者、CD店、摇滚乐书店也有很多，这些幕后推手至今仍活着，他们是颜峻、郝舫、黄燎原、江小鱼、周国平等等等。还有当时鬼火一样的瞬间即灭的一些和摇滚乐有关的唱片公司、录音棚和制作人：百花、中国火、魔岩、大陈进、张培仁、郭大炜等等。

摇滚乐20世纪50年代出现在美国，而不是人们印象当中的诞生于英国，1951年克利夫兰电台唱片节目主持人艾伦·费里德播放了一首歌曲《我们要去摇，我们要去滚》(We're Gonna Rock, We're Gonna Roll)，创造出了摇滚乐(Rock and Roll)这个名词。摇滚乐诞生的社会基础是社会出现了大量中产阶级，而不是当年中国，全部都还在贫困线上，所以中国摇滚乐对摇滚音乐的理解是逐步完善的。摇滚乐的音乐形式来源于布鲁斯，一般选用4/4拍，也有用3/4拍和6/4拍交替出现。早期摇滚乐的偶像，后来被称为摇滚乐之父的美国人比尔·哈利，其代表作《昼夜摇滚》，后边有埃尔维斯·普莱斯利，后者使摇滚乐迅速在群众中传播普及，他出色地把黑人文化和白人文化结合在一起。1958年The Beatles乐队在英国利物浦诞生，主唱约翰·列侬，贝斯兼主唱保罗·麦卡蒂尼，主音吉他乔治·哈里森，鼓手林格·斯塔路。甲壳虫乐队是世界摇滚乐的巅峰，他们的每一首单曲、每一个专辑都是摇滚乐的经典。后边还出现了滚石乐队、枪花、性手枪，以及鲍勃·迪伦和以杰弗逊飞机为代表的迷幻摇滚乐。

这两年摇滚乐听得少了，为摇滚乐多多少少做过两件事：一件是积德的事儿，一件是损人不利己的事儿。积德的事是2006年，我用在新加坡制作的水墨画图案为迷笛音乐节制作了大型的海报、T恤和各种宣传品，那一届参加的人数超过十万。另一件损事是，2006年为了去上海看滚石乐队现场演出，放弃了参加在同一天晚上红门画廊为我举办的水墨画个展开幕式，为此布朗曾三个月没理我。在此再一次道歉。

2009年12月26日，星期六

他创造了一种技法

——谈里希特的绘画

让一个艺术家看另外一个艺术家，保证没一个顺眼的，不管岁数大还是岁数小，运气好还是运气坏，都是同行，手里的活都一样，受的罪也差不多，谁也不比谁强多少，就看谁先下的手了。一个时代的艺术好还是坏，艺术家是一群优秀的创作者还是一帮地地道道的傻逼，那要经过几十年上百年的沉淀，再经过后来的艺术欣赏者、专家、理论家的无数次论证才得以确认。艺术家就像是跳大神的，不论怎么跳，跳得好还是坏，最后要看你是不是给人家消灾灭了祸，腰弯的直起来了，牙疼的不疼了，缺钱的不缺钱了，缺德的不缺德了，而且以后也不再犯了。如此多少年传下来，才能让人们承认和记住，你是一优秀的大神。

中国当代艺术跟头把式地到了现在，已经走到了最后一步，从早期的懵懵懂懂私下卖画开始，到陆续和国外的画廊合作，进入各种双年展博览会，以至于过早地又进入了最后的拍卖阶段，这拨当代艺术和艺术家们的作品，已经基本上完成了一个轮回。

包括我在内的这拨当代艺术家也不容易，在中国走的是地地道道的以农村包围城市、最后在城里买房的路子。这几年随着当代艺术热，艺术家们

就像是羊肉串，有各种理由被架起来用火烤。比如：不止一家的媒体策划的拍卖排行榜、权力排行榜、公益排行榜、时尚排行榜、财富排行榜、年度排行榜、拆迁排行榜等等等等，随便哪一个排行榜拿出来都让艺术家提心吊胆、有口难辩。而且排行榜不像是艺术创作，容不得艺术家本人出来辩解，艺术家本人也不好意思，所以基本上是任人宰割。

艺术家里面有可能出创作者，对于创作者来说，不论作品怎么千变万化，怎样花样百出，是好是坏归根结底都要从这三个方面来衡量：一创意、二技法、三材料，也就是我们常说的画什么、怎么画、拿什么画。这三个方面哪一个有所突破，都可以算作是一个大师级的人物。回顾中国当代艺术，无论是谁，只要稍有一点学术常识和良知，都会自觉不自觉地把渊源追溯到欧美。有两位艺术家对中国当代艺术的影响极其巨大，这两位艺术家既不是石涛也不是八大，既不是马远也不是夏圭，而是不远万里来到中国的沃霍尔和里希特，其中里希特影响最大。

里希特曾经有两句名言：“对艺术而言，能发生的最好的事情是与官方分道扬镳。”“自杜尚以来，一切创作的东西都是‘现成品’，即使是手绘的东西。”

里希特的成功在于他绘画技法上的突破，当年摄影的出现，摄影作品带给绘画的冲击，以及绘画的生存问题，成为全世界艺术家的一个共同面临的棘手问题。很多艺术家都做出不同的尝试，这其中包括毕加索的立体主义、康定斯基的抽象主义以及契里科的超现实主义和恩思特的达达派……我觉得毕加索的立体主义绘画和里希特的模糊的软抽象绘画算是一次成功的探索。

里希特从1962年开始采用照片绘画，他每次都从近千张照片中挑选一些认为满意的来复制放大。里希特认为，他的绘画不像人们所说的是一种现实主义绘画，他把抽象画分为小抽象、软抽象和大抽象，而自己所画的这些复制照片的模糊画面被他归类于软抽象。这样，他使自己的作品不那么直接针对时弊，在现实和理想当中创造了一个灰色的模糊地带。他认为，模糊的照片是最完美的画面，它没有任何改变，是绝对的，因此有自主性，没有限制，也没有风格，照片传达的方式和内容都是所想的，不左不右。他力图使自己的绘画像哲学那样带有抽象和思辨的色彩。

里希特在他的笔记上曾经写到：

“什么”是最艰难的事情，因为它是本质。“怎样”相对来说是容易的。以“怎样”开始是妄动的却是合法的。努力于“怎样画”，并因此为了达到目的而使用技术的必要条件，掌握物质和物理的可能性。意图是：什么也不创造，没有思想，没有构成，没有主题，没有形式，接受每一件事情：构成、主题、形式、思想和图像。甚至在我年轻的时候，我有点儿天真地为我的作品安排“题目”（风景画、自画像），我很快就意识到没有主题这一问题。当然，我采用主题并表现它们，但这在很大程度上是带有感情而不是那种真正的主题，是强加的，翻旧了的，人为的那种。“我要画什么”的问题显示出我自己的无助，我经常嫉妒（仍然嫉妒）那些只关注自己的最普通的画家，他们是这样的顽强而平庸地绘画。（我基本上因为这而轻视他们）。1962年，我建立了我的第一个安全舱口：根据照片绘画，我从对主题的选择和创立的需要中解脱出来。当然，我不得不选择照片。但是，在某种程度上我确实能通过使用有时代错误的图形避免对主题的任何许诺。我对照片的挪用，我没有更改，没有将他们转化为

现代形式（正像沃霍尔和其他艺术家所做的）拷贝策略，象征着有原则性地对主题的避免。除了少数例外（门、窗、阴影和所有我不喜欢的东西），这一原则被维持到今天。

由于里希特创造出的模糊绘画技法，这样他在表现创作题材的时候得心应手、游刃有余，不至于主题激化，也不至于被或左或者右等等派别所利用。他用这种技法在1965年创作了《鲁迪叔叔》，1966年创作了《八个学生护士》，以及1988年创作的《1977年10月18日》系列代表作品。他在绘画创意上努力接近现实，多少挑战了人们的一些固有观念，里希特是二战结束后举家从东德叛逃到西德的，可以说他具有双重身份，这样就使得他对社会的看法更加客观和全面。里希特的父亲是一个和蔼可亲的前国家社会党成员，也是一个纳粹份子，里希特和他的家庭因此无论是在当时的社会主义阵营和资本主义阵营都背上一个沉重的包袱。也因为这样，他对纳粹军人的描写就变的更加有血有肉，而不是从表面上鞭挞和批判。二战结束后的很长时间内，在全世界，无论是英美德为首的西方阵营，还是以苏联为首的社会主义阵营，都对纳粹德国进行了无情的制裁。当时的文艺作品也不亚于我们当年“文革”结束后打倒四人帮时的劲头，也出现过大量的程式化、脸谱化的文学艺术作品。里希特的《鲁迪叔叔》以模糊的历史照片的面目出现，使大家觉得耳目一新，同时，也让人们看到了文艺作品应有的客观的人性化的描绘，这张照片在当时引起了轰动。2002年里希特七十岁，纽约现代艺术博物馆以《1977年10月18日》为专题隆重地向世人介绍了同类题材的绘画，引起了世人的兴趣。《1977年10月18日》系列作品是以十五幅绘画作品，包括了四组图像和独立成一组的五幅油画组成，描绘的是当时横扫欧洲的最大的恐怖组织“德国红色旅”成员被抓绝食身亡的几个瞬间，里希特的主题是四个德国社会运动人士的生与死，

他们后来变成了恐怖分子，充满了争议，这四个人是：安得里斯·巴德、古德隆·恩斯林、霍尔戈·梅斯和乌尔里克·梅恩霍夫。作品的整个名字叫《1977年10月18日》，纪念巴德和恩斯林的尸体在斯塔姆海姆监狱严密牢房里被发现的那一天，同时被发现的还有他们的战友垂死的冉-卡尔·拉斯普和受伤的伊尔姆加德·莫勒。斯塔姆海姆监狱靠近斯图加特，他们被判谋杀罪和其他政治煽动罪期间与之后都一直关在这所监狱里。差不多是三年以前（1974年10月2日），被关押的激进分子呼吁抗议监狱的条件，举行绝食活动，梅斯就在绝食中饿死。梅恩霍夫和其他人被判终身监禁后不久，她就在她的斯塔姆海姆牢房里上吊了（1976年5月9日）。她的死被裁定为自杀，同样，第二年（1977年10月18日）巴德、恩斯林和拉斯普的死也被裁定为自杀，尽管人们普遍怀疑他们四个人是被谋杀的。

里希特在描绘现实社会的重大冲突和矛盾的时候，也基本上是一个旁观者的角度，客观地复述事件。为了表明自己的立场，多年来他总是以一个独立艺术家的面貌出现，有的时候稍稍带一点学院派。

当《1977年10月18日》1999年在拉南基金会和格雷美术馆展出的时候，主办方单独拿出一个空间用于展出照片和文件，并叙述分析“红色旅”的历史。美术馆的意思是，绘画作品不是单纯的文献，信息很有必要，如果人们要完全理解绘画作品，必须要有文献辅助。随着时间的推移，一代一代的人长大，但不能指望他们都详细了解过去发生的事情，也不能指望见证了那个时期动荡的人会生动地记住。里希特同意安排几个单独的空间，把素材和笔记陈列出来，但是他在日记中曾感慨地写到：“唯一不好的地方就是人们花在阅读上的时间比花在看画上的时间要多。”

客观地说，里希特在绘画材料的使用上没有创新，基本是沿用了几百年来油画家们所用的所有材料，他在创作思路上与沃霍尔比起来也没有什么大的起伏和突破。里希特的成功是因为他创造了一种崭新的绘画技法，也是油画技法上的一次重大突破，带给了人们一种全新的审美方式。这足以使里希特在世界当代绘画史上成为一个名副其实、无可争议的大师级人物。

2010年2月

为什么画画

人的一生只有两种活法：一是上学、就业、恋爱、结婚生子、养老送终，本能地活着，大部分人都是如此。另外一种是想做点事，不想白来一趟，想留点什么。他们的生活可能不那么如意，有的可能很惨，但这个世界的精彩是由他们创造出来的。

北野武在自传《浅草小子》里写道：我的表演不论蹩脚还是高明，受欢迎还是不受欢迎，我都会把它当作自己的真实水平来看待。

最近一段时间，我一直都在询问自己：为什么要画画，为什么要选择这么一件事作为自己一生的追求和目标？画画要解决什么问题？艺术又要揭示什么原理？我们身边的绘画这几十年来又发生了什么变化？

经常能看到某某艺术家自称是为艺术而生，刚一出生，街坊邻居就都说这孩子有艺术细胞，天生就是搞艺术的料。还有的明星大腕说是陪同学去考试，结果自己被录取了等等等等。这些机会我似乎都没赶上。我当时学画画是因为学习成绩一直不好，语文、数学很少有超过七十分的，即使在小学一年级也是这水平。画水墨画是因为宣纸便宜，颜料耐用，而且大

部分都是墨，买一瓶兑上水，一年都使不完。当年上大学的时候，连画素描、人体都用宣纸，老师说归说，从来没改过。我的心思是，换好纸我还不知道，谁出钱，就我家那穷样。二十多年混下来，就像是坐上过山车，一路跟头把式冲下来，啥都来不及想。这两年岁数大了，有时也认真琢磨琢磨，这一辈子究竟是为了什么，思前想后，觉得艺术对我来说还是那么遥远，有的时候觉得靠得很近，但忽然觉得原来是个梦，是个大谎言，一大圈套。四十多岁，再出去应聘，只能接两种活，一是晚上看门守夜的，二是白天颐指气使的总经理。

艺术家天生浪漫、随意、缺少章法与规矩，这两种活肯定都干不好，被辞退是早晚的事。如果以前还要追问自己，现在只能面对现实，拣力所能及的事来干。画画这活干了几十年，成了熟练工，只能如此。如果有人在我面前还愣说自己是天才，艺术缺了他会少点什么，凭我这么多年的积淀、修养和文化人的熏陶，肯定一大嘴巴就抽上去了。

艺术是要表达人的思想和灵魂，绘画只是其中一种，虽然古老，但是一切造型艺术的基础。何况在世界范围上看，它的生命力旺盛而持久，还是艺术的前沿。世界上很多事情，光靠物质、金钱或者机械原理是不行的，比如一小伙子爱上一姑娘，就会在晚上弹着心爱的吉他，在姑娘窗下唱歌，或是往上扔鲜花；要是小伙子在楼下打铁，或者一张一张地往姑娘住的楼上扔钞票，那这事恐怕要黄。有些事情，到了一定程度必须把它抽象化、寓意化，也就是我们常说的不能白不吡咧的。艺术要体现的原理就是人性的需求和各种欲望。这种事情不能靠公式，也不能只解释原理，更不能拨拉算盘，三下五除二，或者四舍五入，哪一细节稍有粗暴，都会引起人长时间不悦和烦躁。和音乐相比，绘画显得具体多了，我更敬佩音乐家，

他能让人们坐在那翻着白眼就领略到了人生的美好和丰富。

眼下又到了一个整数的年头，2010年有很多机会让有心人拿它做文章。有人以它为准回顾三十年的当代艺术发展，我更觉得2008年是个最好的时机，因为对全体中国人来说，1978年是整个中国社会发生重大变革的年代，所有的回顾包括文化艺术，也都应当以它为基础，不然的话有点像端午节卖元宵说明家里有存货，商业目的太强。

改革开放三十年的绘画，我经历了二十一年。我更欣赏“八五思潮”以前的绘画和探索，特别是“星星画会”时期。有的理论家把“星星画会”时期的艺术定位为形式革命，我不敢苟同，以一个画家的角度，我更认为那是一次内容的革命，正如星星画展的前言中写道：“现实生活有无尽的题材，一场场深刻的革命，把我们投入其中，变幻而迷朦，这无疑是我们的艺术主题，当我们把解放的灵魂同创作灵感结合起来时，艺术给予生活以极大的刺激，我们决不会同自己的先辈决裂，正如我们从先辈那里继承下来的，我们有辨认生活的能力，及勇于探索的精神。”之后的几十年来，我再也没看到过类似于1979年国庆节当天由众多艺术家参与的维护宪法大游行。在众多理论家中也很少再看到李小山、栗宪庭这样挺身而出横眉冷对的真正知识分子了。“八五思潮”的艺术还是继续在探索人性的解放，大胆解放思想，客观上说这三十年的艺术运动或流派的出现，前两次是由艺术家和理论家自发组织起来的，而20世纪90年代“后八九”则是由画廊和资本操作出来的，所以在他们的艺术样式和面貌上有很大的不同，甚至艺术家的行为举止也有一定的差别。这不一定是坏事，它和社会的发展有关。艺术家或理论家只不过是一个个棋子，就像磁场上的铁屑，不在这头就肯定被吸到那头。

艺术不会被任何人利用, 包括艺术家在内。

2010年4月11日, 星期日

绘画笔记

2010年5月2号是延安文艺座谈会六十八周年。1942年5月2日至23日，延安整风期间，毛泽东亲自主持召开了有文艺工作者、中共各部门负责同志一百多人参加的延安文艺座谈会。在这次会议上，毛泽东提出了文艺要为人民大众服务、要为政治服务的方针。这次会议，对后来党的文艺政策的制定和文艺工作的发展产生了非常深远的影响。

时隔六十八年，2010年4月，在台湾召开了华文文学高峰会，大陆作家王蒙、刘心武、阎连科、刘再复参加，马英九亲自出席，他在会上提出：政治和行政要为文艺服务，要为文艺界扫除障碍，要让它有更广阔的空间，这个是我们政治人物应该做的。

抛开意识形态、体制和特色等等不说，这显然是政治家们在摆明自己的态度，有的是为执政服务，有的是为选举服务，但总之是让人民大众知道他们的态度和观点，大家该拥护的拥护，该找对策的找对策，该躲的躲，起码都在明处。

政治家、艺术家和工、农、商、学、兵，都差不多，一行业干时间长了，吃这

碗饭吃顺嘴了，让他干别的，还真干不了，弄不好当场就死。炒了一辈子菜的厨子，一定不会是个好裁缝。

前几天在国家机关工作的哥们儿发短信，问我什么是四个代表？我回信：怎么会，前几年不是一直在吵吵“三个代表”吗？你怎么又多了一个，喝了吧？回答：你丫猜猜。我想了一天也没琢磨出来。我只记得三个代表分别代表什么生产力、科学文化、最广泛人民群众的根本利益啦什么的，反正该代表的都代表了，没落下什么。晚上眼瞅要上炕睡觉了，还是琢磨不出来，发了一短信：速告谜底，不然后半夜去厕所的时候给你丫打电话。答：代表港、澳、台同胞，海外侨胞的利益。

政治家也不白给，除了日理万机，运筹帷幄之外，还得都有具体数字搁那儿，让你觉得他不外，懂。毛泽东在延安文艺座谈会的头一天作报告，就指出，“在国统区一本书一版平常只有两千册，三版也才六千册，但是延安能看的书就有一万多。”具体到文艺创作，毛曾指出：“我们的文艺工作者对于自己的生活以前是不熟、不懂，英雄无用武之地。什么不熟？人不熟。文艺工作者同自己的描写对象和作品接受者都不熟，或者简直生疏得很。什么是不懂？语言不懂。就是说对于人民群众的丰富的生活语言，缺乏充分的知识。因此他们的作品不但显得语言乏味，而且里面常常夹着些生造出来的和人民的语言相对立的不三不四的词句。我是个学生出身的人，在学校养成了一种学生习惯，在一大群肩不能挑手不能提的学生面前做一点劳动的事，比如自己挑行李吧，也觉得不像样子。那时，我觉得世界上干净的人只有知识分子，工人、农民总是比较脏的。知识分子的穿，别人的我可以穿，以为是干净的；工人、农民的衣服，我就不愿意穿，以为是脏的。革命了，同工人、农民

和革命军的战士在一起了，我逐渐熟悉他们，他们也逐渐熟悉了我。这时，只是在这时，我才根本地改变了资产阶级学校所教给我的那种资产阶级和小资产阶级的情感。这时，拿未曾改造的知识分子和工人、农民比较，就觉得知识分子不干净了，最干净的还是工人、农民，尽管他们的手是黑的，脚上有牛屎，还是比资产阶级和小资产阶级知识分子都干净。”

二十三天后，毛泽东提出了文艺是为什么人的，如何去服务，文艺界统一战线，文艺批评，以及纠正不正之风五个问题。这五个问题至今没人不知道，老一点的还能倒着背。

马英九在上个月的华文文学高峰会上也讲到，“2007年台湾一共出版了四万五千种图书，大陆出版了十三万五千种，当然册数是更多了，总数大陆是台湾的三倍，但是大陆人口是台湾的五十七倍，所以说，台湾出版业是相当强的。我在台北当市长的时候就很想把台北变成全球华文出版中心，我觉得我们跟英文、法文、德文、西班牙文在世界普及的过程当中，最大的不同是西方语言普及的原因是殖民，而华文普及的原因是移民。”他计划两岸合编一本《中华大辞典》，并且用“云端数据库”的方式，让所有人都可以使用，完成“识正书简”的构想。他还希望将来能够把汉字列入世界遗产，希望全世界各地都有人用中文写作，而且不限于华人。

从五四运动“艺术为艺术服务”的口号开始，“艺术为人民群众服务”、“艺术要为政治服务”、“政治要为艺术服务”等等，层出不穷，艺术家和艺术家们究竟为谁服务，没一个人能说清楚。艺术家到底应该代表谁的利益，也没人能整得明白。几千年前的我不知道，几百年前的我也没见过，

但是就改革开放后这三十年，特别是最近这三五年，当代艺术这块倒是让人看得很清楚。可着通县、798、草场地、崔各庄、索家村、环铁什么的及艺术媒体、时尚杂志，扫一圈即使是外行看热闹的，也马上能察觉到。艺术家们现在代表的是拍卖行的利益、炒家的利益、策展人的利益和最广泛的大大小的画廊的利益。这四座大山就能让艺术家们心烦意乱，忙得脚不沾地，不但没心思认真画画，甚至连自己是干什么的经常都想不起来。钻研艺术那是考学前的事，现在真的忙不过来。艺术家的口号是：不求最好，但求最快。

但愿这劲儿早点过去。

艺术家应该是这个社会的良知，除了满足大家的审美需求以外，更应对现有社会不合理的方方面面进行批判和质疑。这也是艺术家、知识分子最起码应该做的事儿。这种事是谁为你服务也解决不了的。这种事你要做不踏实，也不可能为任何人服务。

2010年5月11日，星期二

听天由命

这篇文章是写给画家哥们儿或者所有创作者的。听天由命不是生死由命、富贵在天的意思，也没有生命犹如野草那么可悲。俺是指，一张画画完，或者一个作品创作完成，后面的事最好不要管了。一是累，二是管也管不了。就像你拍了一黄瓜，好了坏了，甜了咸了，得别人吃完再说，管得了自己的黄瓜、调料，你能管得了别人的嘴吗？

今年是老舍诞辰一百一十周年，老舍同志的丰功伟绩我就不说了，知道的不多，还是留给他的家人回忆吧。他的书我看了不少，比如《骆驼祥子》、《茶馆》、《老张的哲学》、《二马》、《猫城记》、《正红旗下》。老舍的小说、张爱玲的小说我最爱看，有人味，地方特征强，有血有肉，语言对白俏皮、真实，不是先想一大道理，最后再把它落实到几个人身上，变着法儿地想指点读者，变着法儿觉得自己比读者懂事。

从创作上讲，老舍、张爱玲的小说看上去不是什么大手笔。角度低，多半是小人物、普通人，但他们关心的是民族的文化问题。老舍曾经在书里写过，“玫瑰的智慧不仅在于它有色有香，而也在于它有刺！刺与香美的联合才会使玫瑰安全，久远，繁荣！中国人哪都好，只是缺少自己的刺！”

老舍的写作技巧是大量运用方言、京味对白，很多事情都是通过人物的嘴巴说出来的，且能高能低。在同一个场景，有聊国家大事、居安思危的，边上立马就有倒卖人口、算命的、倒腾鸦片的、打群架的。当代作家王朔和他很像，他对“文革”时期军队大院的描写也很淋漓尽致，所差的是，王朔敢骂鲁迅，老舍却很在意鲁迅，鲁迅写的文章，老舍就觉得有的是在说他。

作为一个艺术家、创作者，老舍反对在生前就为自己树碑立传。编好词搁那儿，等着你死，这样有违于创作规律，也束缚人的手脚。创作者像一科学家或者探险者，未来永远是一个未知数，需要探索、研究、描绘，艺术家的创作永远是进行时。当年出版家赵家璧曾经几次进京访问老舍，想由人民文学出版社为他出版全集，每次去的时候还特别拉上当时的中国文联党组书记阳翰笙和人民文学出版社总编辑楼适夷一起去。每次都是一张口老舍就站起来说：“我想写的东西还多得很，我肚子里的许多作品还没问世，干吗现在就出全集、出文集？现在我得集中精力写新的，到那时候，咱们编全集、算总账。”

不知道文学界会不会像现在的美术界这样，画家人都还活着，四五十岁，吃嘛嘛香，看啥都有欲望，却已经被收入了各种版本的艺术史当中，甚至有的画家一年要为好几个以艺术史为名义的展览拼命创作。新中国成立至今六十有一，我查了查，只在1981年由十一届六中全会通过了一个《党的若干历史问题的决议》，此外没出现过任何一种版本的新中国史。

2010年6月24日，星期四

三个代表

郭德纲、枪、“梦工程”是发生在三个国家不同的三件事，但它们却从不同层面多多少少地反映出了公民个体和公权力之间的关系。

前一阵子郭德纲住宅侵占公共绿地，当地一家电视台前去实地采访，遭其徒弟殴打，事后郭对记者私闯民宅表示不满，直斥北京电视台“装孙子”，称弟子打人完全合理。数日后，中央电视台在“新闻直播间”节目里用几个连续的排比句对此进行了狠批，指郭德纲“在个人私愤和公众人物的社会责任之间习惯性地倒向私愤，在我们身边更多的公民面前这位公众人物如此庸俗、低俗、媚俗的表现是多么地丑陋。”紧接着新华社发表评论《公众人物面对监督要自重》，评论指出：“公众人物善待公众，善待社会，是应尽之责。”紧接着《人民日报》发表评论《文艺从业者对普通人的精神和心灵建设荷负责任》，文章指出：“文艺从业者们无论主动还是被动，都先天地对我们这个时代普通人的精神和心灵建设荷负责任，一旦轻视了这个责任，一旦真的把自己混同于人格上的穷人，那么受伤害的不仅是观众，演员本身乃至这门职业、这门艺术也会受到伤害。”近日在北京的各大图书音像店已经买不到郭德纲的书籍和光盘，北京图书大厦音像部门的工作人员表示，是收到了相关通知才这样做的。

2010年6月28日，美国最高法院以五票同意四票反对的结果，支持了芝加

哥公民麦克·唐纳购买枪支的诉求。判决书称，宪法中有关公民购买持有枪支的条款同样适用于全美各州法律。枪支在美国就像中国家庭里的菜刀和普通物品一样，枪支的意义已经超越了武器，而是一种公民权利。枪杆子里面出政权这句话在美国是行不通的。1791年，美国宪法第二条修正案中这样写道：“人民持有并携带武器的权利不得侵犯。”在美国几乎人人都有枪，枪械专卖店多达十七万家，美国私人拥有各类枪支二点五亿支，每年美国销售七十亿发子弹。纽约手枪与步枪协会主席汤姆金表示，我们有非常严格的枪支法律，枪支法律只对守法的人有用，限制枪支无济于事。杀人的不是枪，而是人。到目前为止，在全世界英国、法国、德国、美国等十七个国家都允许公民拥有枪支，其中瑞士还可以允许持有半自动步枪。

近日越南“梦工程”在越南国会遭否决，“梦工程”是由越南总理、越共中央政治局委员阮晋勇发起的，计划斥资五百六十亿美元打造一条连接北方政治中心河内和南方经济中心胡志明市的南北高铁。据越南法律，凡预算在十九亿美元以上的项目必须经国会批准，早在2009年8月，越南政府便经由越南国家铁路公司和日本新干线公司达成初步合作意向，经过近一年的准备，才于今年五月正式将此案提交国会审议，不料十二届国会七次会议期间大家依然面红耳赤，最后四百二十七名与会会议员，以一百八十五票赞成，二百零八票反对，三十四票弃权，提案被否决。被否决的原因：造价高，公民负担重，票价高，广大农民受益不大。自1993年以来，越南国会代表便采取全国直选，越南国会代表分专职和兼职，其中专职代表占四分之一，近年还有趋势逐步上升。2002年越南国会质询制度实施以来，国会代表对各级官员们的质询真刀真枪，直至把部长们问得“额头冒汗，结结巴巴”；2008年国会质询向全国民众全程直播，迫使受质询

的官员在公权力的使用上不敢有丝毫闪失。

2010年8月15日，星期日

我为什么不喜欢吃窝头

我不是不喜欢吃窝头，只是不喜欢粗粮细做的伪窝头，就像人们普遍不喜欢伪民族、伪民间、伪民歌等等一样。窝头就是窝头，窝头必须用棒子面做，特别是刚一出锅冒着热气的黄澄澄的窝头，就着大咸菜条子往下咽，那拉嗓子的劲，才是窝头。当年谁敢说没吃过窝头，到了饭点基本上人手一个。

窝头：用棒子面、高粱面或别的什么杂粮做成的食物，略作圆锥形，底下有个窝，也叫窝窝头。粗粮细做：一般指大米中加小米或高粱米，白面中加玉米面或高粱面等等，主要用于大米或白面、玉米面或高粱面，一方数量或营养不够的时候，搭配着吃。

窝头切成片，搁火上烤着吃，味道就不错，如果谁家富裕，敢糟践油，拿油炸过的窝头片，再就上腐乳，恐怕是世界上最好吃的绿色食品。反正窝头不能就着红烧肉或者带鱼吃，不然粗糙劲立马就上来了。估计要是等鲍鱼龙虾端上来，回头再看看窝头，恨不得连锅都给它踢翻了。当年慈禧吃的窝头，估计是用栗子面加富强粉做的，听说还和了点蜂蜜黄油什么的，怪不得大姐不爱吃，那不是窝头。我想她怎么也弄不懂老百姓成天跟窝头过

不去究竟是因为什么。现在窝头的时代是过去了，要找回当年的窝头恐怕很难了，现在的餐馆老板也实诚，你根本点不出纯玉米面做的窝头，基本上都像当年伺候慈禧那样，以窝头的名义，其实是一个五谷杂粮的大荟萃，是一小点心。

现在的民歌也是这样，真正的民歌很少，以民歌面貌出现的歌颂某某人或者倡导某某政策的，比如《东方红》、《胶城的山胶城的水》、《春天的故事》、《走进新时代》等等等等，还为数很多。民歌是什么，民歌是流传于民间的、通俗易懂的、感情真挚的、想怎么唱就怎么唱的歌曲。比如《兰花花》、《孟姜女》、《茉莉花》、《小白菜》、《走西口》等等。大凡民间的东西都有一个特点：有别于官方，有别于主流，有别于学院，口口相传，不可复制，一听就知道不是后边拿枪拿刀或者拿钱逼着唱得出来的，所以它有很大的随意性、浪漫性。当然，也有改编得好的、成功的，比如1942年由李有源、贺绿汀、李焕之、公木改编于延安整风时期的《东方红》，即使是现在，我想大人小孩也能朗朗上口。但是《东方红》的原型陕北民歌《骑白马》也绝非不精彩，以下是《东方红》原曲的歌词：

骑白马，跑沙滩，
你没有婆姨呀我没有汉。
咱俩捆成一嘟噜蒜，呼儿嗨嗨，
土里生来土里烂。

骑白马，挎洋枪，
三哥哥吃了八路军的粮。
有心回家看姑娘，呼儿嗨嗨，

打日本也顾不上。

三八枪，没盖盖，

八路军当兵的没太太。

待到打下那榆林城，呼儿嗨哟，

一人一个女学生。

2010年9月17日，星期四

外地警察(上)

2004年、2005年前后两次新加坡泰勒版画研究机构叫我去做一些和水墨画有关的作品，为此我先后在新加坡住了近四个月。新加坡各种艺术设施与机构相当完善，规模也相当庞大，艺术双年展、博览会在亚洲也是首屈一指，人们普遍热爱艺术、欣赏艺术，连普通的小吃店、报摊，除了售卖《时代周刊》、《Newsweek》、《纽约时报》、《南华早报》及新加坡当地的《联合早报》外，还出售像杰夫·昆斯、恰克·克鲁斯的作品海报。新加坡泰勒版画研究机构又称新加坡泰勒版画研究院（STPI），是九年前由新加坡政府和民间共同出资，把位于纽约的泰勒工作室整个搬到新加坡。在我短短的四个月工作期间，新加坡政府高层、民间人士多次来泰勒版画研究机构我的工作室参观交流。其中被誉为世界城市规划之父的新加坡国家艺术理事会主席刘太格两次来工作室参观，问寒问暖。新加坡政府教育部长 Tharman Shanmugaratnam也前来询问新加坡的艺术教育该怎么搞怎么完善等等。虽然我一天书也没教过，甚至就连到了这个工作室我还不知道版画该怎么弄，他们还是耐心谦虚地听我白话，并留下了他们的电子邮箱地址，以备进一步交流。新加坡政府希望能像日本那样成为亚洲乃至世界的版画制作中心、艺术中心之一。新加坡的口号是“新亚洲、新加坡”。

新加坡是美丽的花园之国，人们善良、含蓄，做事努力认真、文明友好，但并不面。到樟宜机场领了行李办理出境手续，就能看到一字排开的办理柜台，无论级别高低，每个警察座位前方都横放着一长条镜子。我以为新加坡国家美，人们也爱美，都美到这份上了，连警察上班也不忘照镜子。过后一打听，才知道这是政府要求：要时刻面带微笑，以礼待人，而且要时时刻刻照着镜子提醒自己。

新加坡大街上轻易见不着警察，有人形容新加坡警察来无影去无踪，别看街上警察少，但一有事儿发生，警察立马就到，仿佛从天而降。

我工作的泰勒版画研究院位于新加坡河畔克拉克码头，边上就是类似于北京三里屯的酒吧街，但即使到夜晚也没什么噪音喧哗，至少我没听到。整个研究院分三层，最上面一层是艺术家居住的地方，面积很大，有专门的厨房，专人打扫，类似酒店式公寓。二层为访问艺术家的工作室，设计得很合适，宽敞明亮，我在百子湾的工作室就是模仿STPI装修的。一层为版画制作车间和专门的造纸厂，配有最少来自五个国家的优秀版画制作技师和造纸技师。研究院安保设施完备，从外部进入一楼通道有一道密码锁，从通道进入二楼的艺术家工作室有另一道密码锁，密码各自不同，并且经常更换。一次，我晚上想到工作室干活，不小心按错了密码，就在我琢磨白天通知我更改的密码到底是什么的时候，两名身着制服并配置全套装备的警察突然出现在我面前。（待续）

2010年10月17日，星期日

外地警察(下)

我不知道他们是从哪儿来的，甚至连他们上楼的声音都没察觉。两名警察态度很友好，文质彬彬地请我出示护照证件。当时我恰好没带护照，就告诉他们，一层入口还有一套监控措施，没有大门的密码，连过道也到不了，更不可能站在这儿。怎么解释都没用，唯一的作用就是让这二位从官方英语转换成了中文。我只好回住处取护照。从头到尾这两名警察一直面带微笑，离别时还多次敬礼。短短几个月内，同样的事情一再上演，深更半夜我把警察招来了四回。有两回还是同一拨警察，他们瞅我也面熟，但竟装作不认识，没见过，照原样又来了一遍。最后一次，把泰勒的经理也叫来了。后来我和泰勒版画研究院的工作人员说，我准备把护照缝在裤子上，随时能用，免得老惊动你们，照这样下去我就不是来工作室访问，而是来考察你们警察的快速反应能力的了。

在新加坡，家长不会用警察来吓唬小孩，不会动不动就说再哭就叫警察了，因为新加坡的警察和蔼可亲、干净文明，小孩不怕。

新加坡警察向大众承诺，拨打999，必须在十秒钟之内作出反应，十五分钟之内必须抵达现场，对民众来信包括电邮，必须在五个工作日内回复，七

个工作日内告知案件进展，在警局办事不能让民众等待超过十五分钟。

新加坡警察训练方式十分先进，有网上训练系统、CREATE资讯网站、检验学习中心、个人学习中心、模拟警局等等。

新加坡是个法制社会，真正做到有法必依，执法必严，处罚严厉明确。酒后驾车，罚一千至五千新币或六个月以下监禁；再犯，处罚三千至一万新币或一年以下监禁并吊销执照。乱穿马路，五百新币，如被控上法庭，可处一千新币罚金或三个月监禁；再犯，二千新币或六个月监禁。随地吐痰，第一次一千，第二次二千，第三次五千新币以上罚金。乱扔烟头，二百新币，乱扔大件垃圾，十二小时劳改。

新加坡总面积六百八十二点七平方公里，人口四百八十四万，新加坡警察现有正规人员八千人，文职一千二百人，国民服役人员三千七百人，预备人员二点四万人，志愿人员一千二百人。警察部队中的正规警员都来自新加坡警察学院，他们经过专业训练，掌握各种专业知识并熟悉武器的使用，有良好的心理素质并敬业乐群，勤劳进取，廉政奉公，讲求效率。在全球竞争力排名中，新加坡警察的服务水准名列世界第一。在警察部队的出色工作下，新加坡社会治安良好，已成为世界上犯罪发生率最低的国家之一。

四个月的工作终于结束，大包小包回来，到了北京首都机场过边检，里边坐一三四十岁的警察，黑着脸，把我的护照翻了个遍，斜着三角眼上下打量我好几遍，最后扔出一句：“出去干什么去了？”

我立马找到了游子回乡、落叶归根的感觉。

2010年11月12日，星期五

土电影(上)

你见/或者不见我 /我就在那里 /不悲不喜/你念/或者不念我 /情就在那里
/不来不去——六世达赖喇嘛仓央嘉措。

中国电影2010年票房异常火爆，还差三天2010年结束，已有不少业内人士纷纷站出来表示：票房突破百亿已成定局，2011年国产强片云集，中国电影票房将达到一百二十亿。

2010年底，《赵氏孤儿》、《让子弹飞》、《非诚勿扰Ⅱ》三部贺岁大片前后脚，几乎同时上映。被通胀压得喘不过气来的老百姓，终于有机会找一个宣泄的渠道，短暂地脱离一下尘世，让紧绷的身心放松一下。陈凯歌的《赵氏孤儿》率先登场，半月不到，票房过两亿。紧接着姜文酝酿多年准备票房翻身的《让子弹飞》上映，十一天票房过四亿。几天后，最会拍贺岁片、号称最理解观众的导演冯小刚推出了自己再度与王朔合作的《非诚勿扰Ⅱ》。面对《让子弹飞》票房成功带来的巨大压力，在广州为《非Ⅱ》作宣传的冯小刚只说了一句：《子弹》已经飞了一周了，让它再飞一天，我们《非Ⅱ》就来了。面对票房的巨大压力，艺术创作者能够保持心态从容，面带微笑，那是不可能的事儿。保证不哭，就已经不错了。

电影创作和绘画创作不同的是，绘画创作是由艺术家从头到尾一个人就能完成的，是独立的、个体的行为。画家画完一张画，再交给另外一个人，这个人或者是策展人，或者是画廊老板，或者是藏家，或者是拍卖行附近的，这个创作过程就算完成了，最多经过两到三个人的手。几十个艺术家在一起连吃带喝半年多，共同创作了一幅作品，如果真是那样，这幅画得多糟糕。电影则不同。再简单的电影，前后期拍摄下来，最少也得十几个人。还没听说过哪部电影是一个人连导带演、带拍再后期、配音、配光、合成、冲印出来的，所以它是集体共同智慧和体力的结晶，导演在里边稍显牛逼而已。电影小的剧组也得六七十人，大的片子，前期拍摄就一两百人。2010年夏天，经朋友推荐，我给一重金属摇滚乐队拍摄了一MV。摄影师邬竞就告诉我，在大的剧组，特别是一弄半年都下不来的古装片，每天拍摄的通告单，摄影师还没拿到，就已经贴在附近村里十几户村民家的锅台上。戏什么时候开拍，村民什么时候就捅火做饭，就是导演犯病，后半夜召集大队人马开始拍戏，几百号人也能吃上热乎的饭菜。

电影相对于绘画，拍的时候就几十人上百人，看的时候就成千上万人，创作营销过程客观透明很多。尽管有盗版、偷票房、挪票房等等行为，但真实性还是要强一些。通过视觉滞留原理，也就是瞬间通过的物体会在人的视网膜暂留零点一到零点四秒这一现象，用声、光、电、机械等诸多方法，把它记录下来，再通过机器，把记录下来的东西投射到银幕上，这就是电影。也就是王家卫所说的，电影是将生活的镜子打碎，再破镜重圆。电影和油画来到中国也都是最近一百来年的事。据说光绪二十二年，也就是1896年，在电影诞生的第二年就被法国人带到了上海，在上海徐园放过。1905年，中国电影正式诞生，当时的北京丰泰照相馆拍出了电影《定军山》，并在大观楼戏院正式公映。看过公映的士农工商社会各界贤达一

致认为, 这是弄出了一么蛾子。(待续)

2010年12月30日, 星期四

土电影(中)

2010年最终电影票房：《阿凡达》十三亿七千八百七十万。《唐山大地震》六亿六千五百零五万。《非诚勿扰II》、《让子弹飞》票房均在五亿以上。《盗梦空间》四亿九千九百九十万，《爱丽丝漫游仙境》两亿两千六百四十万，《赵氏孤儿》一亿八千万，《山楂树》一亿四千四百万。全年总票房一百零一亿七千二百万。电影票房是由观众的每一张票组成的，就像是民主选举，一票就是一票，比如《阿凡达》最起码有一个亿的人买票看了这部电影，当然可能有人看了两遍，还可能有人看了三遍，近十四亿的票房不可能有一半是假的。

这篇文章舍近求远，白话中国当代电影，是因为离着远，隔着行看得清楚，同时也有兴趣。美术圈的事越来越看不清楚，越来越不知所措，没法下嘴，也就不趟浑水了。上回书聊了2010年的中国电影现状，谈了谈电影与绘画创作的不同之处，又介绍了一下什么是电影，以及中国电影的诞生。接下来咱们着重聊聊中国电影的制作、发行、放映过程，以及中国当代电影的真实水平，中国电影的未來。

国产电影近年势头很旺，2009年国产电影达到四百五十六部，票房超过

六十二亿人民币。2010年达到五百部，票房突破一百亿元人民币，增长率达到创纪录的百分之六十以上。目前全国银幕数量五千块。新世纪初国家广电总局多次发文，允许单本立项，民营国营齐上阵，一页纸的剧本提纲通过即可开拍，意思就是说刚有一主意就可以建组拉班子、选演员、接受媒体采访，先整起来再说。

包括先力在内大大小小的大陆、港、台以及欧美电影器材公司陆续登陆，服务周到、价格合理，先拍后结帐。这些公司基本上做到了一条龙服务，除了女演员自己带着，基本上前后期吃喝拉撒根本不用操心，听说有公司还负责铲屎。

如果你有点闲钱，不想存银行等贬，又不想投股市揪心上火掰着指头过日子，搭帮入伙又谁都信不过，买车你老摇不上号，买房赶不上政策，眼下最好的方法就是弄一电影。旱涝保收，即使赔了，最起码还听个响过回瘾，听起来也不难听。

首先进想一主意，或者顺耳朵听别人一主意，实在不行花四十块钱买别人一主意。提纲会写吧，小学水平就行，越朴实越好，容易过。然后以自己家的门牌号，租的房子也行，去申请注册一公司，名字越响亮的越好，气势越大的越好，什么宇宙、地球、国际、洲际、兄弟啦、父子啦、母女啦，最好一听名字就能把人拍死。接着去街上找一类型喜欢的姑娘，再划拉一导演，这就算进入电影圈了。然后让导演带着你，找一影视城或者基地什么的，北京怀柔昌平有的是，连吃带住，旅游、洗衣服、做饭全包。没等你张嘴就会有人向你推荐哪家公司器材最好，器材都有场工跟着保养维护，用不着你亲自操心。如果是谍战心理勾心斗角片，连屋子都不用出就能拍完。

本子边拍边想，别不好意思，港台很多电影就这么拍的。包括王家卫在内，每天剧组人员全体到齐，坐在那儿大眼瞪小眼现想。没等拍摄接近尾声，自然就有多家后期制作公司找上门来，要求帮你配光、调色、做效果、合成。全部素材拍摄完毕，宣布剧组解散，除了导演。如果想省钱，导演也可以当场轰走。

中国大陆目前为止能发行电影的公司民营公营全算上，比如北方的中影、华谊、保利博纳、中影新农村数字电影发行公司，南方的上影寰亚等等，都有发行权。只要质量过得去，价钱又谈得合理，发行不是问题。（待续）

2011年2月13日，星期日

土电影(下)

山西富二代《让子弹飞》的投资人马珂像卖煤一样促销自己投资近一个亿也是姜文力图票房翻身的电影。宣传放在电影还未放映前的两个月就开始，在全国二十六个城市电视台，挑选收视率最高的频道播放这部片子的广告。仅北京市四环内路牌广告就购买了一千五百块。马珂自己本人也天天晚上去各个写字楼看看播不播他们的广告片，按他自己的话说，要让老百姓在家看电视有《让子弹飞》，出门上街有《让子弹飞》，上电梯有《让子弹飞》，进办公室有《让子弹飞》。年底正式公映，制片团队在全国的大小电影院铺十万张海报，投入了五百个胶片拷贝，三千个数字拷贝，并在正式放映两周后，也就是在冯小刚的《非诚勿扰》上映时，推出四川话版的《让子弹飞》，并争取在四川放半年以上。这其实是两部电影按一部电影算票房。

电影和话剧、油画一样是舶来品，起头就不在中国，所以评价标准一直在西方。我们一直像是小学生做作业，作业做完了，是好是坏自己心里没数，必须等着别人来评判、打分。中国有电影到现在一百来年，从无声到有声，黑白到彩色，胶片到数码，大大小小估计拍了上万部。1909年，中国出现了第一个影片公司，亚细亚影业公司，拍摄了电影《二百五白相城隍

庙》、《活无常》。1913年导演郑正秋拍摄了中国第一部故事片《难夫难妻》。1913年《庄子试妻》作为中国第一部电影在海外放映。1935年电影《渔光曲》第一个得了国际奖。1988年张艺谋导演的《红高粱》第一个夺得了国际A级电影节大奖，第三十八届西柏林电影节金熊奖。时至今日，中国当代电影除了规定动作主旋律电影之外，商业片又重新兴起，继二三十年代的上海滩文艺片，七八十年代的台湾、香港言情片后，中国大陆贺岁片大行其道。但是往往大部分贺岁片过于重视票房，在艺术内涵上缺斤短两的很多。2010年年底，三部贺岁大片争相上场，观众忙得看不过来，但事后细想下来，除了冯小刚、王朔联手的《非诚勿扰II》稍显有深度之外，其他两部片子，要不是故弄玄虚，装大尾巴狼，要不就是人来疯，不大气，由着性子显摆自己比众人聪明，把观众当傻逼。

百年来中国电影出现了《桃李劫》、《十字街头》、《渔光曲》、《中华儿女》、《八千里路云和月》、《小城之春》、《悲情城市》、《看海的日子》、《红高粱》、《活着》、《秋菊打官司》、《小武》等等优秀影片，出现了郑正秋、蔡楚生、程步高、史东山、郑君里、费穆、侯孝贤、杨德昌、李安、吴宇森、张艺谋、贾樟柯等等优秀电影人。这些电影和电影工作者代表着中国电影的最高水平，也是电影本土化成功的典范。

电影作为文化产业，和其他各行各业一样，电影的未来也需要一个宽松的、法制的、公正的环境。韩国电影在20世纪80年代末90年代初改革以来，电影产业进步很快，韩国影视产品覆盖中国、日本及东南亚各国。韩国政府对电影不作任何干涉，只要求电影行业协会、电影导演公会自律。中国电影未来短时间内还不会走到这一步，电影要想上台阶，只能靠影院的建设，通过众多电影院的覆盖，从量上取胜。即通过拍摄大量的文

艺片、贺岁片，再通过数量众多的电影院线，把观众吸引到电影院里看电影，让电影票房提高，从此加快电影产业化的进程。当然，这一进程是要靠所有地产商的努力和奋斗，和电影从业者没多大关系。与电影大国美国相比：年产量，美国六百部，中国五百部；平均每部电影制作成本，美国六千万美元，中国一千万人民币；平均每部电影宣传成本，美国四千万美元，中国一百万人民币；最高单片票房收入，美国二十七点五亿美元，中国六亿六千五百万人民币。

2011年3月12日，星期六

春天来了冬天还会远吗？

春天来了冬天还会远吗，这话听起来让人扫兴，不如说冬天来了春天也就快了那么鼓舞人心，其实谁先来谁后来都是脱了裤子放屁的事儿，一年四季的变化是自然界的规律，就像是先吃饭还是先去厕所，没高低贵贱之分，都是必须的，把哪个停了人都受不了。石涛在《画语录》中曾指出他的美学思想即天人合一，以此表达自己对自然万物合而为一、和谐统一的认识。看来要想画好画儿，也得遵循规律，悟性也得跟上，一画油画的奴才撑死了也不会超过郎世宁，一画水墨的面瓜到死也超越不了唐伯虎。

春夏秋冬一年四季是一个积累和结果的关系，它的目的就是造成循环，周而复始，往好了说休养生息，往惨了说大浪淘沙。

艺术家创作或罪犯进了派出所，警察都会想尽其一切办法不厌其烦地盘问你动机是什么，就是想知道你的行为和结果的关系，以此来证明你这是干了件有理的事还是没理的事。

现在的艺术家个个都是人精，基本上把窟窿都给堵上了，甚至有的直接拿着美术史，中国没啥就给补上啥。这一补绝对不会白忙活，马上就会载入五

年出版最长十年出版一次的中国当代艺术史。甚者，艺术家刚一放下筷子，有人就已经把艺术家待会去厕所拉干的还是稀的预测出来了，其速度超过日本人预测地震海啸。中国当代艺术现在有两种说法：一曰中国当代艺术火爆，影响世界。二曰中国当代艺术是个乱象。其实说中国当代艺术火爆影响世界，是指炒作拍卖价格，那是托中国经济快速崛起的福，现在中国人买车买房买包比这狠多了，和艺术成就没什么关系；中国当代艺术也一点都不乱，如果有朝一日，欧美艺术家都学石涛、八大、齐白石、唐伯虎、傅抱石、李可染，张嘴就写意工笔，闭嘴就笔墨不等于零，你会觉得乱吗？

最近有两个展览值得一看，一个是意大利乌菲齐美术馆的精品陈列展，在望京中央美术学院美术馆展出。另一个是国家博物馆“启蒙的艺术”，来自德国三大国立博物馆的精品展。

乌菲齐美术馆的展览巨匠云集，从15世纪一直到20世纪，看完展览你会觉得油画诞生在欧洲，在每一个欧洲人的血液里。油画对人物的刻画深入细腻、惟妙惟肖，七百年的油画史是一个科学发展的进程，有我们可学的地方太多了，要迎头赶上，奋起直追。这个展览因为是在一个大学里办的，着重强调造型和技法的成就，是学生们难得的学习借鉴的好机会，当然也是匠人们喜欢的一个好展览。

酝酿十年之久，来自于德国德累斯顿国家博物馆、柏林国家博物馆、慕尼黑黑巴伐利亚国家绘画收藏馆的艺术展，相比之下高级很多，也是中国人当下最需要的。自18世纪中期始，欧洲启蒙运动方兴未艾。启蒙运动的终极问题就是：人何以为人。展览的近六百件展品，分九个部分，全部围绕这一追问展开。其中有戈特利希·希克的《海因瑞克·丹纳克肖像》。作品诞生于

1802年，这幅画让普通老百姓第一次成为作品的主角。展厅内的一台电视，循环播放着博伊斯唯一一次美国之行的观念作品《我爱美国，美国爱我》，阐述了他对社会的快速进步所怀有的警觉。因为这个展览在中国举办，当然少不了中国元素的介入，其中最显眼的当属乾隆时代的《平定准部回部得胜图》铜版原版。这件作品是乾隆平定新疆之后，让传教士郎世宁、王致诚制作的纪念版铜版画，共十六套，包括作战、受降、凯旋等场面，稿子完成之后送往法国巴黎制作，历时十一年。1900年八国联军侵入北京，该作品被抢走，现藏于主办此次展览之一的柏林国家博物馆。

“启蒙的艺术”来到中国恰逢其时，中国当下急需要艺术的启蒙、思想的启蒙。启蒙的艺术来源于艺术的启蒙，画家、匠人什么时候都不缺，而大师来自于被启蒙了的人群当中，艺术的发展规律和自然界的四季变化一样，有因果关系。

2011年4月17日，星期日

艺术家两礼拜了

前一阵子好友尹丽川拍一都市电影《与时尚同居》，找我去作一角儿，扮演一时髦当代艺术家。副导演来电话说当天798时尚广场就有一场走红地毯的夜戏要拍，具体镜头就是我被两美女大模从奔驰车当众架出来，然后人声鼎沸，闪光灯不停，摆几个pose，完事面带微笑，被两人架着一路走进会场。我听完一阵激动，激动是因为我没像样的裤子。导演要求一身正装黑西服、黑皮鞋、黑袜子、脸上抹油。服装接着来电话说朱老师如果没衣服她们可以准备，但得下午就去试装，被我坚拒。在现场活活等到天黑是一件可怕的事，让人发毛，无所适从，等到要拍的时候，人往往能崩溃喽。警察审犯人就常用这手，叫蹲蹲性子，关一黑屋子里，没人理你，没吃没喝，叫天天不应，叫地地不灵，一般半天不到知道不知道的就全招了。我穿别人的衣服，除了托不起来以外，遇着大点的，穿着跟抓壮丁似的，别扭极了。在家翻箱倒柜，最后终于找了件运动裤去了。

尹丽川导过不少片子，法国学电影回来的，谁都知道法国是电影的发源地，是电影他爹。听说这回这部电影是奔商业去的，演员卡司也不错，有F4的周渝民、徐若瑄、谭咏麟、春晓，还有崔健、陈道明、姜文等等备选。

电影我也拍过，给痛仰乐队拍MV的时候，摄影师邬竞跟我说过一事。有一次他们在四川拍戏，有一场戏也需要一客串，由于是要拍一个黑社会的，大家一致推举导演张元亲自来一个。准备就绪，开始，录音师猛喊一嗓子：谁在那走动？众人环顾，没发现有生人，再仔细听，原来是埋在张元衣服下面的胸麦传过来的心脏咚咚跳的声音，可见隔行如隔山。导演演自己的戏也有紧张的时候。

客串电影俺是老人了，当年崔健拍《成都我爱你》时让我去客串一大群众，为了哥们，我曾连夜打飞机赶往都江堰二王庙，来回路费现在都没报。

其实我从心里紧张的不是裤子，而是当代艺术家这一头衔。大家都知道我是画水墨的，中国当代艺术这三十年基本把西方当代艺术各个款式模仿了一遍，说谁是当代艺术家都能找到理论依据，说谁搞的是当代艺术都不会出错，因为欧美那边有，人家跟头把式已经摸索了多年，已经被写入当代艺术史，跑不了，一比对就中。中国当代艺术虽然起步晚，但路子走得急，生吞活咽，来不及消化，就已经拉出一朵花来，有的还有了些许中国特色。而水墨画西方没有，没参照物，特别是当代水墨，失去了以西方为标准的当代理论依据，让人很难下嘴，谁愿意冒这个风险。只是我们这些个当代画水墨的在传统的基础上埋头向前摸索，还是在奋斗的状态。所以有人把我看成是当代艺术家，俺真的挺激动的。

2011年5月18日，星期三

大时代小秩序

季节画廊十周年了。北京的季节画廊位于798艺术区东北，一座很大的厂房。论面积在798也是数一数二的，够大。季节画廊口碑很好，从容低调，落地生根，从来没人觉得这是一家来自新加坡的画廊。

站在楼顶一眼望过去，整个798无论白天还是晚上，从来都是人声鼎沸，杂乱无章，活活一个小型的中国社会缩影：旧的价值观被推翻，新的价值观又迟迟没能建立起来，游客、观众、艺术家、批评家、画商、画廊老板拥挤在一起，仿佛每个人都看到了希望，却永远找不到出口。由于新的价值观迟迟建立不起来，人们只能凭着本能，拣最显眼最出数的：奔钱去。画廊、美术馆、博物馆、拍卖行、成千上万的艺术个体，界限混淆，视线模糊，都在做一件事，就是把画卖出去，变成钱，千万别砸在手里。从2005年起北京和艺术相关的报纸、杂志、媒体，没有一期不谈钱的，没有一期不谈拍卖的，几乎超过商业证券类期刊杂志。拍卖排行榜、收藏家排行榜、权力排行榜等等等等，琳琅满目，仿佛价格的高低是目前中国艺术的唯一评价标准。甚至机场候机大楼里的电视屏幕也在不停地播出某某当代艺术家在工作室画画的镜头。还有的艺术家背地里想钱想得发疯，却板着脸对着镜头侃侃而谈，白话自己对艺术的执着和生活中的清高。

的确中国确实踏踏实实地穷过一阵子，甚至是二阵子，大家至今想起来还心有余悸，每每能从噩梦中惊醒。改革开放以来中国人没变，制度上却有了不少根本性的改进，全国人民不再集体饿着肚子谈理想，关起门来谈未来，开始关注现在，关注吃喝拉撒，关注眼前的事。人还是那些人，场景发生了变化，钱成了衡量事物发展的唯一标准，后面的镜头大家可想而知。应了一现成的成语：八仙过海，乱箭齐发，跟头把式，发奋图钱。

艺术家创造的是精神财富，不会有人以这个艺术家钱挣的多少来怀疑他艺术水平的高低。再混蛋的社会，也不会对艺术家有这个要求。艺术家之所以受人尊重，是因为他不是以挣钱为目的或挣钱的同时再画几张画。艺术家和知识分子一样，是这个社会的良知，是起批判和调和作用的，是用精神产品来平衡这个社会的普遍倾向，是在某些方面要做出牺牲的，或者说是根本就不在意的。

画廊的功能是发现、普及和经营艺术作品，有的连艺术家也能一起经营。在艺术产业链中，画廊是最前卫的、一线的、最重要的环节。画廊起着大浪淘沙的作用，而且还要冒一定风险。画廊的经营者要用自己所知道的知识，判断和发现优秀的艺术作品和艺术家。美术馆和博物馆是通过画廊来选择成熟的艺术家，而不是挨家挨户地敲门，到艺术家家中去家访，那一天才能看几个。碰着艺术家有养狗的，可能会被咬一口；或者碰着艺术家实诚热情的，非留下吃饭，一天不就过去了。拍卖行应该是什么都拍，上到房屋地产、艺术作品，下到手套、袜子、葡萄酒，只要有人接，就提成。古今中外，没一家拍卖行只靠拍卖艺术作品营利，所以说它没有发现和判断艺术家好坏的职责和义务。当然中国的拍卖行现在抢着干一线画廊的活儿，这毕竟是暂时的，相信它们早晚会悟出来，会做得专业一些。但现在

绝对不行。

判断一个画廊的好坏是看它培养出了多少优秀的艺术家，引领了什么样的艺术潮流，同时又能在艺术家和收藏家之间建立良好的互动关系，有一定的优秀稳定的收藏家和市场。

判断一个拍卖行的好坏，只要看它拍出了多少东西，成交额是多少，没人期望拍卖行为艺术家书写历史。

判断一个美术馆、博物馆的好坏是要看它为公众收藏展示了多少优秀的艺术品，普及和传达给公众多少艺术常识，是否准确地记录了一个时代的艺术流变。

判断一件艺术品和艺术家是否优秀，首先是要看他在创作思路是否准确地记录了这个时代，是否是原创，是否能通得过价值判断。按照哲学上对作品的判断分类，一件作品一旦拿到人们眼前，首先要通过大家的三种判断，即事实判断、趣味判断和价值判断。

所谓事实判断也就是艺术作品所指的事件的真伪性、合理性，而趣味判断则更照顾普通观众的喜好，犹如大众电影百花奖。价值判断则是从审美、道德、历史三个方面判断作品的意义和价值，是体现出人类的终极理想，并能主导人们对是非、善恶、美丑、正邪的判断，是超越趣味的判断，是终极的判断。

第二，是在技法上有所创新，是原创的突破，而且，还能被大家认为是合

情合理的，是唯一的。

第三，是在材料上的突破，还不能无病呻吟，装神弄鬼，故弄玄虚。

艺术家和画廊是同一战壕的战友，美术馆博物馆犹如球场上的裁判，必须公正客观。如果有的球员一心要和裁判混成哥们儿，那球踢得一定不好。而拍卖行有可能是艺术家和画廊的敌人，因为它代表着另外一种和艺术无关的势力。这种势力的做大，会影响艺术家的创作和探索，因为畏惧价格的起伏，多少艺术家因此停止了向前探索的脚步。这一压力是有形的，实实在在，是看得见摸得着的，甚至超越了权力和意识形态对艺术创作的控制和影响，甚至影响到了从业者和普罗大众对艺术的判断。

798是这个社会和时代的缩影，而季节画廊作为其中重要的一员，验证了这个时代的演进和发展。这个时代无疑是巨变和对历史重复的时代，这个时代又是个狂妄无知、血腥露骨的时代。这个时代更是一个亟需建立秩序、规则，以便恢复正常运行的时代。

2011年8月26日

这是最后的斗争

最早听《国际歌》是在街上。当年每到晚上八点中央人民广播电台“新闻和报纸摘要”节目一播完，紧接着就放《国际歌》。那个时候不讲究噪不噪音，免费的高音喇叭广播算是福利，最起码不用自家掏电费。前有《东方红》，后有《国际歌》，当时不觉得播音员说话的腔调特别别扭，要是不把气氛煽起来，把气场托到一定程度，没法接《国际歌》。如果播音员都叫现在的主持人或主播心平气和、温文尔雅地播半个小时的内容，接茬就放排山倒海、气势迫人、把人往沙滩上拍的《国际歌》，当场就得先把自己吓死。

《国际歌》到中国，最早是由瞿秋白和萧三翻译的，香港的黑鸟乐队、大陆的唐朝乐队都先后改编过。我觉得唐朝版的国际歌较为成功，以至于时过多年，除了《国际歌》再也想不起来唐朝还唱过什么。

《国际歌》到中国一直没能很好地落地，不像崔健的《一无所有》，把摇滚天衣无缝地本土化了。《一无所有》是西方摇滚乐的节奏、中国的词，《国际歌》是带着词儿来的，这就不好办了。当年《国际歌》一般都是和《东方红》放在一起唱的，就连村里妇联开会，一律开始曲是《东方红》，散会结

束的时候是《国际歌》。前边鼻涕眼泪地唱完“他为人民谋幸福，他是人民的大救星”，后面紧跟着“从来就没什么救世主，也不靠神仙皇帝”。

《国际歌》唯一让中国人听了莫名其妙的，就是英特纳雄耐尔（Internationale）。英特纳雄耐尔乃法语国际的意思，是巴黎公社战士们满腔热情希望全世界人民万众一心，同一个世界同一个梦想，也就是国际化的意思。很多事情本来是小事，或者是局部问题行业问题，但如果把它国际化了，有可能成为影响大局的国际问题。我们不也经常能遇到，很多事情还没听说过，就已经被算在内，放在多少多少亿人民坚决不答应这种政治喊话里了。更可气的是，现在大大小小的地产商、开发商也学会了这手。我住的附近一个乡办小地产公司盖了几套号称“德国风格”的小产权别墅，十几年没卖出去。后来广告牌子上的“全县仅剩九套”，改成了“全球仅剩九套”，半年不到，就告售罄了。

一个画家没参加过双年展、文献展之类的国际大展，怎么说都是个遗憾。最早听说卡塞尔是九几年，当时圈子里出了一段子：有两哥们儿以德国卡塞尔文献展组委会的名义给大家伙儿每人发了一封邀请信，信写得很像那么回事，有鼻子有眼儿，结果有不少人中招，还有人当真已经开始做准备工作了。

20世纪90年代初开始已经有艺术家陆陆续续参加了威尼斯双年展、圣保罗双年展等等双年展，开始和国际接轨。就像现在议论拍卖一样，当时是双年展三年展热，大家每天都提着鼻子琢磨着双年展的消息，每天都打听是否有国外策展人到了。很多艺术家都为没能进入双年展而闷闷不乐，多年抬不起头来。

画家画画有的时候非常概念。就像有些电影导演，从拍电影的那天起就为了去参加某个电影节，以至于大批所谓参加了国际各大电影节、获了奖的电影，被大家都给看腻了。腻到这些电影最后连影院的梦幻小厅都进不去。

画家画画有的时候也很不严肃，尽跟策展人过不去，天天琢磨策展人在想什么，心无宁日，诚惶诚恐，创作成了最不重要的事。有些画一眼就能看出是为了某一个展览命题画出来的，最后却进了另外一个展览。画家还站在作品前，一脸无辜，叭叭地白话。有时候经常在想，这样的画家坐在画布后面画画的时候，会是一张什么样的脸。

画家画画的时候有时候也很无奈。特别是当代艺术，没什么标准，套路也不固定，国际上知名的策展人也就那么几个。一不留神怠慢了一个，可能这辈子就失去了仅凭一件作品或一个展览就一举成事的机会，或者因此错过了坐四望五成为大师的机会。

卡塞尔文献展创立于1955年，五年一回，今年是第十三回。这次的口号是 Collapse and Recovery，以政治、女权主义、考古学以及百科知识为主，参加的人数没1977年那回多。1977年参展的艺术家人数六百二十二人，作品二千七百多件。卡塞尔文献展参展的并不一定都是艺术家，甚至连搞艺术的都算不上，很多是人类学者、生物学家、工程师、政治家、理论家、催眠师、动物学家等等。其实日趋国际化的当代艺术研究的课题就是：什么是艺术，什么不是艺术，其边界并不重要。我衷心希望以此作为理论的当代艺术周围不要出现迷信的气氛和蛮横的力量。

去年有机会参加一个摇滚圈的座谈会，会上有人提出，现在的摇滚乐，特

别是80后90后的乐队，音乐越来越国际化了，听起来谁的影子都有，什么都像，就是越来越不像中国的摇滚乐。眼下国际化是全世界艺术工作者共同的奋斗目标，这需要全世界艺术工作者几代人的共同努力，必要的时候还要不惜流血牺牲，鱼死网破，倾家荡产。但这绝对不会是最后的斗争，国际化之后紧接着就是地域化、区域化、民族化、差异化。

要相信轮回，相信折腾，要不人怎么会是现在这个寿命。

2012年7月8日，星期日

我看水墨画

水墨画和油画比起来当代化的步子迈得既碎且乱，连摸着石头过河都谈不上。基本上是原地碎步倒脚却不往前迈腿，乱也没能在乱中求变，就剩下看了。

中国的绘画史就是水墨画的历史，油画等等当代艺术形式进入中国那只是近一百年来事，可以忽略不计。

中国的绘画史至今从没出现过启蒙运动、文艺复兴这样在绘画思想观念上的巨变，有的只是在历代君王的统一领导下，南北叫板，东西夹攻，或者关在院子里玩小情小调，互相捧场，自我陶醉，越来越阴柔，越来越下作。

没经过启蒙运动，就让我们至今都很难不以一个奴才的心理去看待和理解有些国家枪支泛滥，政府却始终不出台政策严加管理；没经过文艺复兴，就让我们至今都很难用人有自由支配自己身体的权利去看待和理解有些国家妓院的合法存在这一现象。没有经过启蒙运动和文艺复兴，就让我们很难理解，人类可以通过文学、音乐、诗歌、绘画、舞蹈等等艺术形式独立地表达自己的思想，而且还可以不受到任何干涉。

远的不说，就眼前这三十年，当时圆明园里就没有画水墨的，就我一个画水墨的也只是住在附近的万泉庄。通县画家村也是愣没有一个。后来有好几个画油画的都开了餐厅，有的还连锁，快要在校板上市了都，画水墨的却连一个卖茶叶蛋的都没见过。

改革开放，现在想想，最大的好处就是让人的生存方式灵活了一些。比如：可以带着老婆孩子，背井离乡，哪儿好去哪儿待着，不用再带着全国粮票、油票、布票、棉布票、豆制品票、自行车票、缝纫机票等等，见着喜欢的掏钱就买。更不用先在村里求爷爷告奶奶，送酒送烟地开介绍信，好一路上证明自己是个正经人，很可能还有正经事要做，确实挺忙的。现在虽然还是要像出国办签证一样，到一个新地方住下还要办各种证件，当时是连自己的村都出不了。现在是支个摊子就能画画，基本能做到有胆量想画啥就画啥，比以前必须到当地美协、文化局、工厂的工会或者中学的美术组联系，接上头，才能画些素描、速写、黑板报什么的强多了，总的来说自由了不少，从事绘画的可能性和概率大大提高了，创作的环境也敞亮了。大致看起来，基本上符合艺术创作规律了，接下来就出活了。眼下大家都知道的画油画的F4，当时都是无业游民或者辞去公职出来混的，至今他们还是。这也可以说是改革开放给艺术生态带来的唯一的真正的变革。说白了，就是一些优秀的画家、成名的画家、成功的画家、在国内外有影响的艺术家，不再是体制内的专业艺术工作者了。

水墨画几千年下来基本上是画院体制，或者是画家本人还是一官儿，画画实属无奈，有兴趣，上面给发着工资，属德智体全面发展，德艺双馨人才。画家一直都有饭吃，绝不为了五斗米折腰，宁死不做饭，不像“后八九”这一拨，北大门口卖过白菜，西单市场卖过衣服，老是被生活撵得狼狽

不堪状。

水墨画至今很少有能让大家看得过去、内行外行也都不讨厌、有血有肉的作品，大概和画水墨的这些艺术家的境遇有关。刀不架脖子上，谁愿意说怂话，不饿急了，谁会看啥都像烙饼，谁不想既要钱又要脸。

水墨画上去，小山兄二十年前曾经为之踏踏实实地着急，也曾大声疾呼过。除了理论界，画水墨的基本没人呼应，也没人敢呼应。水墨画和油画不同，不是请几个洋教练就能解决问题，也请不来洋教练。水墨画有点像乒乓球，家喻户晓，谁敢来教中国人打乒乓球？乒乓球不占地、好开展，谁都能来几拍子。很多小区楼前楼后，有老头老太太下棋、玩牌、伸胳膊绷腿的地方，边上肯定就有打乒乓球的。水墨画的历史比油画长出两千多年，又都是院体派，艺术家是被豢养的，只给皇上画，给娘娘画，给太监画，给老爷画，有的时候惹急了，皇上还亲自画。只按等级游戏规则玩儿，不按艺术规律办。这大概也就是水墨画这么多年下来，总是让人看着不舒服，又说不出哪儿不好的原因之一。

画家如果像大姑娘急于嫁人，归属感是有了，但从此就少了独立的生活态度和观察角度，基本上处在他人风格的影响之下，他人左右着自己的趣味，决定着自已的喜怒哀乐，几年熬下来，弄不好还会成为一个经验主义者，基本上没有自己的想象力，像狗一样看到多少就以为是全部，想象力最多不超过身体的长度，这样的人提笔画画，能看吗？

2012年8月21日，星期二

和李小山的对话

{谈当代}

李小山(以下简称李):你怎么看当代艺术?

朱伟(以下简称朱):我一直反感动不动就使用当代艺术这个词。有些人总是强调自己的作品是当代艺术,甚至用和以往搞运动一样的方式来倒腾当代艺术,我想他是要假借这个名义来说事儿。就像一个十八岁的大姑娘站在我们面前,她老强调自己十八岁。大家伙儿都看着呢,如果你年轻,不用说,大家能看得出来。她为什么总强调自己十八岁,强调自己年轻呢?说明她有企图。或许她是想用十八岁来卖个好价钱。年轻是可以看出来的,如果你强调自己年轻,证明你已经开始衰老了。在现在的艺术里就有这种情况,总有人视自己为当代艺术家。艺术有当代和不当之分吗?如果你说自己是当代的,那么请告诉我,哪些是不当代的?就像我们过几年不能说这个装置是当代的装置,那个多媒体不是当代的多媒体一样。把艺术贴上标签是让模糊的无数个体聚合成清晰的群体——不这么做大家认不出你来,历史学家也是这么研究历史的,可历史研究针对的是已经成为过去式的东西,为什么当下正在发生的艺术还那么急于给自己贴标签、

下注脚呢？再说，如果你的作品一出来马上就被定义为当代艺术的话，那么就证明你的艺术寿命从现在开始进入倒计时，在短时间内将会成为不当代的作品，成为被淘汰、被抛弃的作品。我们要给现在正在发生的各种艺术现象一定的时间和空间，不要急于把当代艺术或其他什么的标签贴在它们身上。

李：你怎么看“八五美术新潮”、“后八九”、政治波普、泼皮、玩世现实主义等等？

朱：“八五美术新潮”的时候我们刚刚改革开放，开始接受西方的一些新东西。“八五美术新潮”是由艺术家自发形成的，虽然在方法上是对西方艺术的一种初级模仿，但是当时这些艺术家们都非常单纯和理想化。高名潞曾回忆说，在中国美术馆举办的现代艺术大展结束后组委会让艺术家们回来取画，很多人都没来，他们都不要了。“后八九”则不然，它是由当时境外的画廊和大陆的批评家活活给撵出来的。当时的称法是“后八九”中国新艺术，用“八九”这个词儿就是一个噱头。他们挑选出来的画家也都非常有商业头脑，作品普遍用西方的材料，画面色彩艳丽，题材不痛不痒、不惹事儿，在很短的时间内快速定格，批量倾销，已谈不上什么艺术创作了。

李：你对今天的水墨画怎么看？

朱：中国水墨画，或者我们应该叫中国绘画，它和西方绘画在历史上一直是两条并行的绘画方式和审美方式。中国现在为什么有很多艺术家在创作时感觉底气不足，就是因为他们现在所掌握的材料和观念不是原生态

的，是舶来品，用这些材料和观念只能翻版，没有再生的机能。而中国绘画则不然，它的参照系不在西方。曾经有很多人问过我，有哪些国外的大师对我的创作有影响，我说不出来，因为确实没有。而宋代的范宽、明末清初的石涛和八大山人对我的影响则非常大，他们就像是生活在我周围要好的朋友一样，是我的参照系，也是我较劲和超越的对象。

{面对艺术的国际化}

李: 在你这十几年的创作过程中有没有遇到过什么问题？

朱: 如果有什么问题，那也只是在画面上的，而且问题是水墨画自身本质上的。水墨画是一个以线为主导的画种，颜色、造型都是配合线，线是很有弹性的，以线为主的造型，颜色就会变成辅助的，你要是想把它画成一个全因素的，像油画那样的，那么线就弱了，可是中国画就是强调线的。画得好的工笔画就是白描，白描最见一个人的功力了。现在的图式讲究画特写、画局部，我也试着画过正面的都不成功，最后都给撕了，必须得带点透视才行，这就是线的一个槛儿。画的时候能不用西画的因素就尽量不用。拿颜料来说，只要中国画颜料里有的，我绝不用日本画颜料。你看我的画里面有英国水彩颜料、丙烯颜料、日本颜料，是因为中国出产的水墨颜料没这几种色，就像我用透视一样，其实就是为了解决水墨画的问题。如果水墨画还是固步自封，就还只能是原来那样。

李: 水墨画不是跟国际接轨这么简单化的提法，而是国际化的可能，国际化的事实存在的问题。这种情况下，水墨画又当如何？新的背景产生了，国际化的舞台已经变成一个不可不面对的背景之后，我们又当如何？

朱: 我觉得坚持自己已有的就变得更为重要。

李: 像汉语, 把它翻译成英语, 有一个翻译在里面。翻译, 势必有一个过滤, 也有一个误读。

朱: 误读, 说明你的东西还需要解释, 这可能是因为你的构思还差点儿意思。你用心画出来的画, 还怕人家误读, 还要解释?

李: 方式不一样。比方说文学, 必须要翻译的。文字翻译, 它不管翻译的手段再高明, 一定会有遗漏掉一些东西。而绘画语言, 它是通用的, 不需要翻译。我们看非洲艺术、美洲艺术、欧洲艺术、中国的传统艺术, 不需要一个翻译告诉我们。

朱: 因为绘画语言很原始。

李: 欣赏也好, 接受也好, 要比文字近得多。而语言却带有很大的抽象性。需要从一个系统转换成另一个系统。

朱: 而且还需要具体的文字陈述。

李: 如果把英语转换成汉语, 里面很多只有英语系统能够领会的东西, 而汉语系统是不能翻译的。同样, 汉语有些东西也不能很好地翻译成英文。北京话以及很多方言, 不要讲在英语系统了, 就是离开北京话的系统, 其他地方都很难理解, 这就是语言的局限性和语言的特征。但是绘画作为视觉方式, 是通用的, 它不需要通过任何翻译而能够领会对方的意思, 可

以直接欣赏非自己系统的艺术性。我刚刚讲的国际化问题，你反过来问我，我是不是国际化的？为什么你有这样的信心和这样的底气？说明你的经历实际上已经证明你是。我们把这个问题回过去再看看，就会发现绘画语言在交流阻隔的时期并非像现在这样是通用的，某种视觉形象会让非文化系统的人无法领会，不能够欣赏。比方说清代，那会儿的西方人对中国画和中国人对西洋画，领会之艰难，令人匪夷所思。

朱：我觉得中国画对西方文化的冲击也是非常厉害的。

李：根据当时的文献记载，西方观众对中国画的误读，认为中国人的造型能力之弱的评价，现在看来真是不可思议。中国人怎么不会画画的啊！黑格尔在他的书里面直接说中国人根本不懂造型艺术，为什么呢？他提出“不懂”的理由是：我们不懂光影透视，他说我们不懂光影远近，就是透视嘛。那么，按照他的说法，像八大山人的画，就像速写勾画的几个东西，背景也没有，什么也没有，这不就成瞎画了吗？很显然，他是从西方绘画系统作为自己判断的基础的。

朱：他是在几百年前做出的判断，对我们的绘画系统并不了解。

李：他的问题是什么？清代的邹一桂，也算是理论家、画家，他在自己的画评里谈到西洋画时，用“虽工亦匠，不入画品”来评价。黑格尔讲中国人不懂造型为何物，邹一桂讲西方画家是匠人，他们会画画吗？根本连画品都不入。那个时代，在绘画上彼此不理解，在双方的评价上造成的差异之大，现在看来很可笑的。但是，随着时间的流逝，一段时间之后，西方人开始慢慢地接触多了，尤其是对中国的文化、整个文化系统有所了解，才

发现中国的文化所包含的东西，不是他们开始所想象的那么简单，而我们中国人后来看看，慢慢发现西洋画也不是“虽工亦匠”，里面有很多中国绘画系统里面没有的东西，也非常好。甚至到了19世纪末的时候，那些社会革新者把西洋画当成改革中国画的武器，并拉开了序幕，这个序幕拉开后，对我们的文化系统和绘画系统本身带来了极大的冲击。

朱：19世纪末到20世纪初期的改革者的态度，在我看来，完全是因为中国当时遭受了西方列强的侵略后，他们原有自足的文化心态迅速瓦解后的急速反应。现在，我们也许觉得是矫枉过正了，但是放在当时想想，一个泱泱大国，长时期地被列强蹂躏瓜分，肯定是要怀疑自己隶属的文化与文明是否有问题。只是造成中国当时积贫积弱、任人宰割局面的形成是源于政治体制的，文化上的问题也和体制有一定关联，但如果落实到具体的艺术问题上，其中涉及到许多方面，包括美学观点、技术特征、图式选择等等，这些并不能用科技、军事、经济等方面的指标来衡量，他们的态度还是受到社会因素的影响，和艺术本身的联系并不大。

李：被西方的强势文化打压之后，它往前走的步子开始歪歪扭扭了，有时候原地踏步，有时候退退进进，中国画原来的演变节奏是正常的，它基本上是线性的。但是到了19世纪末，它的步伐紊乱了。经过一百多年后，又开始产生了一个新的情况，当代水墨画家从事创作，把作品拿到西方去，西方的观众不再去追问，画这张画的是否是中国人？水墨画是什么样的画？他们着重于画面本身，他们喜欢就买下来。举你的例子，你说你作品的欣赏者和爱好者都在西方。西方人不会去问，哎，朱伟，你是什么人？你是干什么的？你的画是什么意思啊？他们不需要去问。我想至少有两点，第一，长期的文化交流使得西方的观众对非西方系统的文化艺术的接受的

视野比以前开拓了。第二，更重要的是，你的绘画作品与西方当代观众的思想感情、欣赏趣味是吻合的。因为你的作品是当代的。如果你画一张作品一看像是中国古人画的，他们也许会当成是旅游纪念品而购买。但是，旅游纪念品和艺术是两回事，就像我们到西藏、西安、云南去购买这些小零碎。作为一个当代画家，作品里的当代性是关键，尽管你是一个中国的画家，但和西方的观点，和西方艺术爱好者事实上建立了一种通译关系。他没有问你，也不需要去追寻你画的那些民族符号的含义，以及里面可能包含了哪些更深奥的东西。他们只考虑这是一张绘画作品，他能够接受，能够欣赏，如此简单。

朱：这两点不是正好说明绘画艺术就是这样，它就是要符合人们的审美需求。可能稍微有点品位，稍微有点创新的东西，人们就会喜欢，这就是审美的功能。老实说，我觉得绘画是给人们言说后变得复杂的，其实它是很简单的。我的作品除了装饰功能之外，还能把我的观念传达给观众，对观众有所触动，我就满意了。你研究艺术和研究学术走向的时候，需要深入理解，但这是不是有助于画家画画，观众欣赏呢？很多西方人根本不懂绘画，却仍要买和美术有关系的东西，他就是凭直觉，每个人都有自己的直觉。可能有些画家画画，也是凭直觉，一下子双方就达成了一种沟通了。有的艺术家他的名气非常大，比如说梵高、毕加索、里希特等等，因为他们已经成为一种质量的保证，大家甭需要判断值不值，只是稍微需要判断的是符不符合自己的口味。对艺术深入地研究，画家本人没这个必要，而一般的收藏者也没这个闲功夫。

李：结果很简单，但是有时候人的求知欲和好奇心，会顺着结果往原因探究，什么原因导致了这种结果。老外看你的画，为什么他们一看就喜欢上

了，原因是我刚才讲的两点，一点是从西方系统以外的东西看，视野比以前更开阔。第二点，你的作品有通译性，已和古代的作品不一样了，尽管你是用水墨画的材料，但表现方式不一样，从而达到的视觉效果不一样，这个视觉效果和西方绘画的历史积累接近了。所以，你的作品和西方艺术经验不是远离，恰恰是接近。

朱：我想那是巧合。

{ 范宽与梵高的较量 }

李：早期的西方人，他们对中国水墨的接受完全受异域文化和好奇心的驱使。我们对西方的不仅是异域文化的问题，还是对西方道路的追逐。

朱：现在也是一样的，还是异域文化。我们对西方的接受，要加进社会元素，那是中国人的反应。西方从来没有拿油画要跟国际接轨，从来没这回事儿。

李：西方的油画不需要向任何方向靠拢。

朱：所以中国水墨画、真正的中国当代艺术也没有必要去和别人靠拢，本身就是国际的，哪怕一个县级文化馆，做展览的一瞬间，那个展览也是国际化的。

李：拿一个县文化馆的展览举例子，似乎不很确切。我们谈国际化，谈某个展览有无国际化意义，主要有两个方面：第一，这个展览是否具有相当范

围的影响力，有没有产生一定的有效性，我指的有效性是其影响力，如果威尼斯双年展不是接纳五大洲所有艺术家参与，它每次展览不是成为了艺术家和艺术爱好者，甚至一般观众的关注热点，就不能讲它是国际化展览，像戛纳电影节、奥斯卡电影奖，道理完全一样。当我们讲一个事件是一个国际化事件时，主要是看它产生的国际影响力。第二，县文化馆办一个展览，称它是国际的，那么，这个县文化馆也许邀请和接纳带有国际水准的艺术家和作品来参与，并且最主要是，人家也果然来参与了。

朱：像梵高那样，当时在法国的小村子拿出了几张画给人看看，连个展览都算不上，那些画是不是国际性的？

李：梵高的例子和现象不足以解释中国甘肃、云南的县文馆办的展览。恰好说明了我刚讲的影响力的问题，他是世界五大洲所有的艺术家和艺术爱好者所熟知的，由于他的国际知名度，导致了他的作品在国际市场上的高热。反过来讲，甘肃、云南这样的县文化馆，如果某一个人有一批画，以前没参加过展览，自己在文化馆办了一个展览，办完了就自生自灭，那么他的作品仅仅是一个美术爱好者的写生或是习作，不能构成一个国际化的话题。既然是所谓的国际化，那就是很多国家的艺术家和艺术爱好者都要去关注。所以，我为什么一开头就把你的画作为话题来谈，尽管现在收藏你的作品，不是像收藏梵高、毕加索的作品一样的心态去收藏。梵高、毕加索在国际艺术舞台上会加码加码，加到了一个至高无上的地位。我看纽约大都会博物馆一个展览记录，近五十年来，观众人数最多的展览不是什么大展，而是梵高的个展。这就说明了梵高的影响力。

朱：我也去参拜过。

李: 毕加索的一张油画最近在拍卖市场上以一亿多美元的价格成交，很了不起。这个记录是毕加索的胜利，同时也是艺术的胜利。从量化指标来讲，艺术能吸引如此巨大的资金，并且那张画尺寸不大，还不是毕加索的代表作。毕加索和梵高现在是拍卖市场最厉害的，上次梵高拍到八千万元，令人震惊，现在毕加索超亿元，如此看来他们的上升空间还是有的。我看到这个消息以后，心里很高兴。说明艺术在人们生活当中的份量还在增加，能够花这样的巨资去购买一件艺术品，那就说明艺术在人们心中的重要性。

朱: 这更多是商人们的胜利，艺术这时的角色只是一头戴着眼罩拉磨的驴。

李: 中国的拍卖市场也越来越厉害了。里面包含了很多有待解码的社会因素，不是拿钱去买画这么简单，里面有很多比仅仅买一张画更深刻的意义。从目前的国内形势看，连官方都开始斥巨资来打造收藏系统了，而民间收藏更是火得一塌糊涂……有一个问题很有意思，刚刚闪了一下，我谈到一二百年前西方系统把中国水墨画当作一个异域的文化来对待，你插了句“现在也差不多”，为什么到了现在，还是这个现象？

朱: 这个可以理解，因为当下世界的艺术还是以西方人的标准来制定的。我们可以想象，如果让我们来定义当代艺术，我们是不是也会选择自己熟悉的材料和观念来作为一个标准呢？现在我们是抛开自己已有的几千年发展下来的艺术，拿别人的材料和观念去争取别人的认可，用热脸去贴一个还没冷的屁股，怎么会有前途呢？

李: 如果没有改变,这个话题是无从谈起的,因为西方和中国的文化系统壁垒已经被打破了,已经不再是异域风情的东西了。

朱: 是打破了,是我们放下自己的阵地,投降了。你看现在的中国当代艺术到处都是安迪·沃霍尔、里希特、大卫·霍克尼的影子,还有影子的影子,除此之外有一点中国自己的东西吗?这能叫中国的当代艺术吗?你模仿人家,人家带你玩儿,你有什么可乐的呢?

李: 这些话题对我们而言似乎是摸不到边的、看不到头的。为什么我们绕来绕去绕不过去呢?

朱: 是我们的自卑心理在作怪。

李: 特别是现阶段,人们对国际化的心理期待很强烈。他们感觉到在国内舞台上混的名堂再大,也不如到国际舞台上小混一下。

朱: 这个很有可能是金钱上的问题。

李: 不仅是钱,我所接触的很多画家,腰缠万贯,其富有程度已经比我们想象的还要厉害许多,能够修山庄,修公路什么的。但是,他们对去美国或者欧洲办画展的重视绝非是轻描淡写的。他们卖画已经感觉不过瘾了,需要到国际舞台上施展一下影响,他们认为的影响,就是要去是大师待过的,或者展示过的地方去亮亮相。

朱: 作为一个画家有这样的想法,没什么。他们认为只要站在那儿就是国

际化了。几百个画家，几千个画家脑子里想的，放在一起，拼凑成了国际接轨的虚幻图景。

李：几百个也好，几千个也好，脑子里不同的国际化印象，合在一起，形成了一个虚幻的国际化图景。就像海市蜃楼那样。

朱：就像我小时候，老师让写文章去憧憬21世纪一样：新世纪要到了，大家一起倒数十、九、八……其实，第二天一睁眼，推门出去看到的还是那几张苦脸。

李：一模一样。它给我们一种很虚幻的印象：啊，新世纪来了！

朱：新世纪来了，你该干什么还是干什么。

李：这个比喻，非常棒，这就是属于画家想出来的，这就是一个很精妙的隐喻。你有两个比喻很好，一个是几百个上千个画家出去了，他们脑袋里的国际化观念加起来就是国际化图景。第二个是倒计时。作为一个画家提出来这样的比方，与离开这个体验的冷静分析不尽相同。值得分析它，中国以往的艺术，比如宋代的是不是国际的？明代的、清代的是不是国际的？可以从这个来推演，推演到这个结论：任何国家、任何民族、任何地域的优秀作品都是国际化的。

朱：差不多。我一直在说，它们是国际化的，它们是人类共有的财富。

李：不管它的时代如何，只要它是优秀的作品，能够具有人类的普遍价

值，都可以说是国际化的。这种作品也许在某一个时期并不显示出来。

朱: 对，符合大家审美的标准。梵高当年画的东西，现在非常国际化，也是最顶尖的艺术作品。他死的前后几十年，根本没有人知道，但不耽误他以后成为国际化的。宋代的绘画，几千年以后拿出来，还是国际化的。

李: 我想到一个例子，你刚刚谈到的新世纪，西方人的一个机构，为了迎接新世纪的到来，做了评选，在一千年内，全球找一百个为人类做出重大贡献的人，中国在他们的评选标准下，选出了五个，其中之一是范宽。在人类的一千年里，一百个人中，范宽占了一席之地，说明他对世界的影响力有多大。当时我就感觉到，这是西方挑选的。尽管他们有西方中心主义这样一个局限，但没有排除他们对人类的其他部分的关注。在他们关注的视野里，范宽是大师，是一千年里最值得尊重的艺术家。范宽画出如此伟大的山水画时，西方人在画什么呢？同时期的西方中世纪，只有工匠画的圣像，画的宗教画。当然贡布里希认为，中世纪的画是最好的，因为它是图式的，这是从他个人理论做出的判断。你看现在范宽是国际化的吧，但是当时没有这个提法。他是一千年里的大师，是世界上最具有代表性的大师，他为绘画做出了巨大的贡献。

{ 国际化的规则 }

朱: 现在国际性被澄清了。县文化馆里面的东西是国际的，它就可能造成国际影响。

李: 所以国际性不是一个愿望。如果是美国、德国、法国，就算它有地域

上的优势，做了很多活动，带有国际性影响的，不等于他们做活动中的作品，以后就能够成为国际性的。不过你县文化馆的这个说法可能过于泛化了。

朱：我举这个例子，是为了把这事极致化，这样我就能把国际化这个概念解释清楚。如果我说的的是省级美术馆，别人还会对我的观点产生误解。

李：这是个极端的例子。

朱：再比如，我结婚肯定不会弄个车队，认识不认识的一帮人坐那吃饭，但我结婚的性质不会变，虽然我没有那么大的活动，但我结了婚了，它的实质存在。

李：这个事实存在，已经结过婚了。就像我刚刚讲的，国际化并非是一个活动场所，它是历史性的，是在实践过程中慢慢产生的。

朱：对，我结婚的质量非常高。但是我没有搞那种仪式化的活动，但我实实在在是结婚了。所以，如果大家都能明白这么一点，就不会那么急躁。

李：你刚刚举的结婚例子正好说明了，你不去摆这个排场，不能要求其他结婚的人不摆这个排场和仪式，很多人认为这是有必要的，结婚是一种社会规则。

朱：如果按你这样说，不摆这个排场的人不就成了非法同居了。

李: 有一个例子很有意思,我有一个朋友,他结婚,结婚证领了,小家也安顿好了,后来老婆肚子都大了,但双方家长认为没有结婚,因为,他们还没有一个车队在街上绕一圈,还没有办几桌……所以双方父母讲,这叫什么结婚啊?酒席、车队比结婚证可靠,这才是结婚,结婚的概念是这样的。

朱: 这就是标准的问题。我觉得这有一个问题,我们就说结婚这事,你跟一个姑娘结婚,你骗她只办酒席,但不领证,她肯定不会同意。因为你跟她领证,没有实质的关系,你再问十个姑娘,也没有人会同意,这实质的问题大家都明白。

李: 小姑娘明白着呢,这个证才能确立结婚的实质,法律规定的是结婚证,而不是双方家长逼迫搞的形式。那个小姑娘明白,酒席办一百桌没用,车队绕一百圈也没用,对国际化理解也是一样。

朱: 李老师说得好。

李: 这些希望国际化的艺术家都应该向这个小姑娘学习,要认清什么是问题的实质。对艺术来讲,你不受到将来艺术史的接纳,那就是白忙活。

朱: 每一个艺术阵营都必须有自己的特征,凑到一块才能使这些艺术活动具有国际性。

李: 我刚刚在谈范宽的时候,在谈国际化的时候,已经说过这个问题了。中国人在那个时期所创造的绘画已到了如此精妙高超的程度。当代人如果要延续这种辉煌,在视觉方式上肯定不能挖那些小东西,不能挖那些细枝

末节的东西。

朱: 有的人的能力只能办那些。画家是在力所能及的范围内干事的, 我也有好多题材自己画不了的, 画家和批评家的路子往往是背道而驰的, 但终点会在一起。

李: 我在文章里也经常引用一个作家的话, 已引用了好多次: “作家不能写你想写的东西, 只能写你能的东西。”简直像咒语一样。你经常在美国跑, 经常在欧洲跑, 你看到的东西和他们不一样。我举个例子, 刘文西在创作的黄金时期, 面对的是老农民、黄土地, 他不画老农民、黄土地, 画什么呢?

朱: 那是, 他要画别的, 就成骗子了。“笔墨随时代”嘛。

李: 你不能不承认, 你画里的各种元素, 像化学反应一样, 在起变化。

朱: 对, 我的变化很大, 但是一个渐变的过程。

李: 这种变化是潜移默化的, 它不是像开关一样, 啪, 灯亮了, 啪, 灯暗了, 不这么明显。从你的画册就可以看出来, “9·11”事件后, 你又去了美国……

朱: 去了两次。

李: 你亲临现场, 不可能不对你的感受产生影响。这个东西就像药物打在

你的脑神经里面，它看不见，它也许不在你的视野里面，但是它在起作用。我把你的画给人看，圈内圈外的朋友，竟然都说和“9.11”有关。

李：某个画家可以不关心国计民生，可以不关心世界大事，可以不关心沉重感……疾苦和紧张之类。但不能所有画家都不关心。

朱：我觉得我非常关心。

李：在20世纪80年代、90年代的文学界，有这样一个观点，就是创作要远离政治，真正好的作品是与政治无关的。我并不完全反对这个，但并非百分之百地赞成。为什么？如果一个社会的作家全去关心政治，是很不正常的。反过来讲，如果一个社会的所有作家都不关心政治了，那也是不正常的。

朱：我觉得这你也不必担心，肯定有人会关心。就像市场规律一样它会自我调节。规律不止体现在经济上，不是只有市场经济和市场规律，社会的各个方面都有它自己的规律，都有一只无形的手在进行调控。

李：逃避是当代很多作家、艺术家采取的主要方式，它成了一个防空洞。

朱：你逃避，但是它会影响到你啊。

李：影响等于零，这么多作家写的东西、画家画的东西，反映了当代什么样的状态？

朱：……

李：还有人曾说现在是中国社会转型时期，会出大师、大作品，你怎么看？

朱：处于转型期就会出好作品，这纯属胡说八道。艺术创作不是炒菜，油一热就得扔进去，是需要沉淀的。

2004年8月

《东方艺术·大家》给朱伟的十个问题

{壹}

过去，你的大部分作品都诞生于音乐和鲜活的世态万象，他们是怎么被创造出来的？那些形象与传统文人画和现代艺术的关系是怎样的？

20世纪80年代末和整个90年代，我的水墨画基本都是在嗑瓜子、唠家常，有点像明清绣像章回小说。比如《北京故事》，基本上快把人间万象全包括进去了，就这样当时我还觉得有好些事还落下了。啰里啰嗦的并不是因为当时刚出校门，才开始创作，啥都想画，而是当时的气场很容易让你提笔就来。因为动机有了，身边的每个人都有和你相同的气息。就像今年闹奥运一样，你会觉得每个人都在做和奥运相关的事，不论做什么，都像奥运志愿者，每个人都感觉有大事要发生。

大凡运动都会让人心情愉快、生理协调，就像运动员站在起跑线上，没人在那时候还觉得自己牙疼或者有个屁没放。因为运动对于每个人来说其实就是一个机会，而且万众一心、机会均等。

当时我的水墨画啰里啰嗦的就是想把这些都记录下来，免得以后忘了。至于音乐(当时的摇滚乐最流行)无非是把大家的心情下载下来的一个工具。就像吃了一堆东西总得找个地方要不吐出来要不拉出来。捂着肚子碎步找地儿的时候，绝对不会想着是以传统的方式还是现代的方式把它拉出来，肯定是哪个顺手就用哪个。

{ 贰 }

你的经历中有明显的西方思潮的影响，而你的作品中，又始终保持了中国画的图式和创作方法，是否可以说当代艺术的方法论支撑着你传统中国画的创作？这之间的困难与挑战为何？

不是我的经历有明显的受西方思潮的影响，而是咱们大家伙儿全体中国人最近这一百年来都没少受西方种种思潮、流派的影响。就像现在全世界的建筑师都来中国盖房子一样，这一百年来，咱这儿就是西方思潮的一块试验田。

从洋务运动、维新变法到五四运动，再到社会主义运动等等等等，哪个不是在外国的种种理论、学说指引下？连最浑的“文革”时期，街头巷尾，标语、板报、电影也都是在最醒目的地方和时段提醒大家，我们是在马克思列宁主义、毛泽东思想指引下将革命进行到底的。马克思、列宁二位肯定不是本地人，但他们创造的是理论、是主义，咱们的只弄出了一想法或者叫思想，还为了配合前两位的主义在中国落地，可见西方思潮在中国的影响力有多大。

从小到大毫无知觉地在这种思潮的影响下、笼罩下，它已经融化在你的血液里，拿它干什么都没有困难，更不会有挑战。

{叁}

多年以来，对中国宣纸特性的挖掘和再造一直是你艺术创造的一个特殊步骤，这源于你对宣纸特性的深刻理解和掌握，但你并未沉溺于其中，而是选择跳出物外，你时常会保持与你熟悉世界的疏离关系吗？

材料是个技术上的事，是一个艺术家赖以生存的手段，这事弄时间长了必定会有这样那样的一些小窍门，不足挂齿。

保持点距离就像画画的时候，要不停地退后观看整个画面，不至于画歪了。

艺术家和社会应该始终是一种批判关系，不然要你何为？

{肆}

你在你的作品表达中，可以看得出细节处十分讲究，在生活中是不是也同样要求？你的精神生活和现实生活是否有矛盾，还是十分和谐？

生活上严谨点是不希望有麻烦事，自己不要给自己创造麻烦。每个人的精神生活和现实生活都不可能和谐，十分和谐就更不可能了。

{伍}

你的作品对你来说意味着什么？

全部。

{陆}

在今天，市场对于艺术家并不是一个不可触碰的话题，你认为市场给予艺术家了什么？艺术家又影响了市场什么？

一直都可以触碰，以前是艺术家拿作品换鸡蛋、换煤气罐、换人情，现在是直接收钱。人要想活得好点，总有办法。市场是艺术家生存的基础，有了市场艺术家才会回报给社会更好的作品。一天到晚饿得跟三孙子似的，哪有心思坐下来画画。

当然这里面不包括炒作，炒作会让市场变得模糊，标准变得混乱。

{柒}

你觉得艺术家应该在一种怎样的状态下从事艺术创作？

艺术家首先是人，如果想创作哪种状态都是应该的。

{捌}

创造新的和颠覆旧的，对你来说哪个更容易做到？

创新和颠覆是一回事。创造了一个新的，肯定就同时颠覆了一个旧的。

当然模仿除外。模仿会让别人无法判断你是在弄新的，还是在捣鼓旧的。艺术家和科学家让人尊敬的地方就是他一直在探索新东西，无论成败与否。

{玖}

当代艺术的媒材已越来越趋向于综合媒介，你认为这现象是好是坏，你更愿意称自己是艺术家还是画家？

当代艺术本身就是一不自信的词儿，就像蒸了锅馒头，如果它还冒着热气，那它肯定是新的，别老强调，烦。至于趋向于什么媒介，都行，说清楚了就好，说不清楚或者滥竽充数就不好。对我来说画家和艺术家的区别就是：会画画的叫画家，不会画的就叫艺术家，八仙过海，都饿不死就中。

{拾}

你的画里借用了许多中国传统绘画的图式和符号，你对中外古典绘画大师的生活和思想也有所探究，这些了解对你个人的生活态度和处事哲学有无影响？你所景仰的艺术大家有哪几位？在哪些方面受到他们的启发？

从事一件工作时间长了，有时候会发毛，很想看看别人是怎么干的，比如前

人啦，后人啦，就是为了给自己壮个胆，没人真心佩服或者忌恨某一个人的。

石涛、八大因为也是画水墨画的，觉得亲近，很喜欢。其实安迪·沃霍尔、里希特也不错，不过总觉得隔着点什么，搭不上话。

2008年10月

总有一件事情是要固守的

——和裴刚的谈话

{艺术家肖像}

无论哪个时代、国家的艺术家，也无论这个艺术家的才情、创作活力多么的旺盛，都离不开他所处的环境、种族、时代对他的影响。同时环境、种族、时代又是艺术家创作的源泉所在。朱伟的水墨作品自然而然地把今天人们的生存现状、人性以及对中国画传统水墨的继承转化为他独特的艺术风格。在十五年间对水墨的探索、实践过程中，潜存于时代背景中的群体意识和作为母语的中国画传统建构了朱伟作品的面貌。

如果就水墨而水墨，就绘画而绘画，以我对朱伟水墨作品的浅见，“笔墨老硬，无少柔媚”是我初识朱伟作品时的直感。朱伟的绘画过程正像他所说的非常繁琐漫长，最终才出现皴裂、斑驳的效果。对于笔墨技巧和造型的锤炼正是朱伟在表达当代性的同时，提升和发展了水墨的另一种表现方式。朱伟作品中经常出现的穿军装、中山装的形象，很自然的让观者联想到“意识形态”和“政治”，但这些急剧冲突性的形象在朱伟的画面上也显得中正平和、不温不火，与纸张的作旧，线条、墨色的精研，造型布局的悉心经营不无关系。如果说“笔墨老硬，无少柔媚”是对宋人风骨的追

慕，而朱伟的人物造型往往又以健硕、宽厚的形象示人，包括由此而制作的那些披尘带沙的金属雕塑又给人以汉唐气度的印象。而这些技艺与修养的沉淀都转化为对今天现实的反思和批判的力量。

朱伟作品所显现出的强烈的当代性和时代意识，是艺术家对今天人的生存状态的关注和对中国文化今日景观的个人体验。朱伟诸多的系列作品《红旗下的蛋》、《乌托邦》等等，以没骨画法在做旧了的底子上再作画使作品产生强烈的间离效果，不同时空和不同文化景观并置、融合在同一个画面上。使观者产生对历史与现实的多重思考。在2008年10月18日北京798艺术区程昕东国际当代艺术空间开幕的“朱伟水墨画展”同时展出了朱伟具有代表性的水墨、丝网版画、雕塑作品，同时展出的有朱伟新近创作的《红旗》系列作品，是他对新的表现语言的探索。就此记者在程昕东国际当代艺术空间采访了朱伟。听艺术家幽默、睿智的谈自己创作和水墨的当代境遇。

{十五年水墨创作历程}

裴刚(以下简称裴): 您从十多年前就已经开始跟画廊合作了，一直到现在。

朱伟(以下简称朱): 从1993年开始和Plum Blossoms 合作，一直到现在。

裴: 作品已经积累了很多吧?

朱: 有很多，扎扎实实画了十五年。

裴: 这么长的创作历程，您对十五年的水墨历程梳理一下，能分几个

阶段？

朱：从开始创作，看什么都新鲜，什么都想往画面里面招呼，再到后来什么事都不太想说了，只做有寓意的东西，一共二十个系列。比如《北京故事》、《甜蜜的生活》、《太上感应》、《梦游手记》、《乌托邦》、《开春图》、《红旗》、《隔江山色》、《小墨课徒研究》。

{对水墨画的突破要围绕着水墨画的精神}

裴：您这次展览作品放得并不多，有没有新作品？

朱：一共四张作品，全是新画的。《红旗》系列是新的，主要是解决观念和线的问题。红旗的局部类似于照片，有点抽象，大量的线，类似于“曹衣出水，吴带当风”的意思。强调线在水墨画中的作用。

裴：数字放在红旗上面。

朱：对，有两张是涂鸦的阿拉伯数字，隐藏在红旗的特写里，喻示着时代的变迁。

裴：有抽象的东西在里面。

朱：有抽象的成分，水墨画很难抽象，连画鬼都很写实，这回想试试改变一些。

裴: 但还是用水墨、中国画颜料。

朱: 油画欧洲已经弄得很好了, 比如康定斯基、蒙德里安、马列维奇、库波卡、克利, 一个赛一个, 水墨画没有, 所以值得试试。

裴: 这次展览的作品《红旗》系列和原来您画的那些人物的作品不太一样了。

朱: 从《乌托邦》系列里独立出来的, 把背景的红旗单拿出来画。

裴: 您的想法和之前的相比有什么变化?

朱: 变化就是我刚才上面说的。

裴: 很多试验水墨的作品在探索的过程中脱离了水墨画的基础。等于是跨到另外一个系统去了。

朱: 其实已经不属于水墨画的范畴了。更接近于中国文化, 什么老子、庄子, 什么的, 接近于文化名词的解释, 显得简单又弱。

裴: 但是水墨又需要突破, 但是怎么突破, 怎么去表达?

朱: 水墨要突破不是非得在材料上做文章, 关键是是否存在水墨画的精神气儿, 不然就改装置了。谷文达的作品有的用头发什么的表现, 但围绕着水墨画的精神, 徐冰会飞的鸟也很有水墨的味道, 这个外国人还真做不了。因为他没碰过水墨, 没拿过宣纸、毛笔, 没受过这份罪, 所以他把握不

准确。把握不准确的作品看起来就相当难受，观众看着也难受。

裴：在中国传统绘画中，古人用中锋运笔、墨分五色等等技巧来表达笔墨的情趣。用笔墨来营造画面气氛和其中的意趣。我在您的绘画里面，看到带有木刻年画的的味道。

朱：以前农村过年过节，集市上、家家户户的窗户上都贴年画，那些年画是水墨画完后再用木刻小印的方式大量复制。杨柳青、桃花坞、滩头、绵竹都盛产木刻年画，制作精良的也墨分五色，几乎乱真。

裴：比如唐伯虎画的一张真迹，然后再复制成木刻版画，但木版画和原作肯定是有差别的。

朱：有差别，木版画复制后，拙的味道就出来了，因为刀不可能像毛笔一样自如运转，刀拐直角的，所以人物看起来有另外一股劲。

{水墨应该在有限定的范围内来谈}

裴：谈到水墨，人的印象里都是黑白的。但是现在谈到水墨宽泛了很多，比如用色彩，用各种语言，或者是用其他材料，如日本画颜料等等。

朱：说到水墨，因为直译为英文就是墨和颜色在纸上的意思，墨被过分强调了。不如叫中国画感觉包括的东西多，但是为了更加宽泛一些、国际化一些，只能叫水墨，叫中国画别人未必陪着你玩。如果油画叫意大利画或法国画，或荷兰画，那全世界人民画起来心情就没那么爽了，总觉

得是别人家的东西，没成就感。但是水墨画里墨的成分一定要够，不然就是张水彩画。

裴：古人在限制得非常小的范围内，仅仅是用纸、毛笔、墨，在上面创作各种自己想表达的精神趣味。那么他可能投入更多的是自己的趣味和精神上的东西。材料多了可能视觉上的经验宽泛了，冲击力也强了，各方面的因素都多了。但不见得就离精神、离灵魂更近。

朱：艺术这个东西也是讲究限制，要在特定的范围和规范里完成，不然由着性子胡来，那会是一天一个样，自己都无法解释。没了标准，不会好看。古人有拿屁股画荷叶、画蝴蝶的，这招就没传承下来，没人接着往下玩。

{水墨画的当代境遇}

裴：就会有一个水墨画在今天的实效性的问题。

朱：现在的水墨画已经没什么实效了，真的应了李小山那句话，但还不至于穷途末路，基本上也就混成一个咸菜，调剂一下口味。前几年大型的当代艺术展里面基本不带水墨，有的为了把画种凑全，勉强带一两张水墨画进去。一般都是放在展厅不起眼的地方，或者门后头。后来有人说水墨画纸的东西不好保存，没油画放的时间长，其实根本不是这么回事。宋代以前的绘画现在都好好的，几千年了，油画反而几百年后就开始皴裂，容易碎。我觉得不是材料的原因。

裴：它与国际政治和市场经济有关系。

朱: 其实是东西方文化以谁为主的问题。

{水墨技巧的探索与当代水墨的实践}

裴: 您认为个人的优势在什么地方？

朱: 我个人的优势其实就是本土绘画的优势，水墨画的优势。我把水墨画给成功地当代化了。1993年在广州遇到王林，他跟我开玩笑说：你这不就是水墨政治波普吗？我说我也不知道是什么。现在想想水墨能和当代艺术词汇联系起来就正说明了它当代化的可能。

裴: 技巧方面让您比较难以突破的是什么？

朱: 线和色彩及墨的结合，有难度。

裴: 墨和线条是浮在观念之上的一个形式。如果这个技巧处理不好，很容易就会把想表达的观念和画面的精神气质弱化了。把精神气质和技巧结合起来，能够表达得很充分，衔接得非常舒服，达到预期的目的。主要是用墨有问题吗？

朱: 是，墨用的多和少相当不好把握，正在努力试验。

裴: 之前您画穿中山装的人、军人、大白眼。感觉像八大的鸟看人的那种情绪。有一种脱离世俗的东西。这个跟您自己的生活背景有关系吗？

朱：和每一个当时过来的人都有关系。

裴：您画中人物的白眼有什么意义？

朱：纯粹技法上的事。为了提醒儿。

裴：其实也是阶段性的，您前段时间画的一些大头的胖人，四肢很短小。我感觉有一种符号在里面，是这样吗？

朱：这种造型我觉得比较舒服，也符合当初的构思，用的次数多了，变成一个雷同的符号了。

{关于当代艺术中的符号化}

裴：很多艺术家画出符号性的东西，跟快餐文化有关系。比如你画一幅画很快就可以进入市场被大家注意。

朱：不是这样，画家也是人，不是想变就变，找出一个形象不容易。

裴：其实也是自己画到这个程度，唯有这样画才能表达清楚自己想说的东西。

朱：是，谢谢你的理解。

裴：符号化和风格化的区别，您在自己的创作当中是怎么理解的？

朱: 符号化有刻意之嫌, 风格如人, 如人品, 画什么都有自己的特点在, 那是风格。

裴: 是自然而然的形成的。不管是用线, 还是用色彩, 都是用自己习惯的语言和自己的方式。

朱: 对。

{更关心的还是精神与观念的表达}

裴: 虽然说技巧上探索很艰难, 但您更想表达的还是您的思想和观念上的东西。其实最打动人的还是精神层面的, 还是传达出来的那种强烈的观念。我想, 您在创作过程中, 更关心的应该是这一部分。

朱: 观念是最重要的, 特别是对社会和时代发展观念的准确把握, 不然就是行画。

{与画廊的合作就像谈恋爱}

裴: 您觉得跟一家画廊合作好, 还是跟几家合作好。

朱: 多了好。

裴: 那么创作时间会受影响吗。

朱: 不, 合作的画廊多了, 他们比着对你好, 要是是一家画廊十几年下来彼此已经没感觉了, 画廊对新的艺术家反而更上心, 跟谈恋爱似的。

2008年10月24日

艺术和艺术泡沫

我们杂志忠实的专栏作家，文笔犀利、才思荡漾的朱伟在国内的第二次个展终于露面了，十六年前与程昕东一句不经意的承诺，近日终于得以实现，我们几乎是欢心雀跃地大举前往，也许是平时过于熟悉，以至于采访的时候，反倒有些尴尬。不过，朱伟一向大大咧咧的本色不变。

朱伟是我尊敬的艺术家，暂时不提他的艺术已经到达了什么样的高度，光说说他的“土豆人”是不是属于当代艺术这样的狗屁话题，就能谈一本书，也因为如此，国内的策展人总不爱带他玩，以至于让这么一个铮铮的汉子一直在国外市场流荡，事情总是有利有弊，朱伟算是被允许先富起来的第一拨艺术家，因此如今方能打磨出如此潇洒、放松、正常的朱伟。但还是不知道该怎么细说朱伟，突然想起今年应朱伟邀请一同去看崔健演唱会的画面，朱伟独自躲在一个角落里观看，估计和同时在场的姜文一样，唱到非常感伤的时候，也会站起来大声地喊出声甚至哭出来，这样的鳄鱼眼泪都会在接下来的酒局中化为一泡尿一笑了之，四十多岁的男人确实有希望变成一朵花，有钱但装作视钱如粪土，有情但装作挥洒节制，有恨但装作无关痛痒，这么成功的境界，如果不是有特别牛逼的遗传因子作祟，那之前吃过的苦，受过的累也必须归结在内，否则没有谁能随随便便成功，四十岁的成功只是开始，搞不好就是迈向猪肚子、猪脑子的开始，阿

弥陀佛，说了这么多臭屁的话，我们真心热爱的朱伟个展虽然作品不多，但该有的意思都有了，值得你去看看。不过，说实话，朱伟这个人值得与他成为朋友。

{十六年前的约定}

Hi艺术 (以下简称Hi) : 光景不好，为什么要办个展？

朱伟 (以下简称朱) : 这个个展是十六年前的一个约定，当时程昕东还在法国法兰西画廊工作，我一直在和香港的万玉堂合作，忘了是什么时候，我对程昕东说过：“一旦我自由了，就和你合作。”没想到十六年过去了，程昕东还记得，于是就有了现在这个展览。

Hi: 前一阵子你一直在美国生活，感觉到经济危机了吗？

朱: 感觉到了，出去躲奥运会三个月，但是说句不客气的话，你看美国现在经济危机，咱这儿也危机，人家什么底子，大家同时掉，我们掉到桌子底下，人家还在桌子上呢！水平不一样，后果也不一样。

Hi: 那就是说，欧美藏家还可以买画，反正他们也没掉到桌子底下去。

朱: 如果经济不好，股票市场也不好，真正有钱的藏家就会买古董和艺术品，往往都是这样。

Hi: 你看苏富比拍卖了吗？几乎全场作品价格都除以二，只有个别作品还维持在一定水平上。

朱: 我觉得除以四都不真实, 比如说一张画就值二十万, 你非得弄到二百万、二千万, 这反而不对了, 我觉得除以八都回不到原来的定位, 当然咱们当代艺术好, 你、我、大家伙都好。再说也不可能回到除以八的水平了, 很多人也不答应呀!

Hi: 所以我在想一个问题, 有多少人是真心喜爱艺术品而进行收藏的?

朱: 我觉得大部分人是真心喜欢, 一个人因为喜欢买了艺术品, 再加上投资升值的话, 那当然更好。就怕根本不喜欢, 早就预谋好了, 倒腾点东西, 那太糟糕了, 估计这些人会受到经济危机的打击。

{泡沫没有坚强的}

Hi: 总有人说泡沫论, 我终于有幸看到了一小下泡沫?

朱: 投机者老弄泡沫, 你就觉得对艺术家好吗? 对你们好吗? 大家弄一些假东西在那儿绕来绕去的, 还不如能看到市场的起伏正常一些。对你、艺术家、藏家都有好处。你看某些人老得势, 你觉得这公平吗?

Hi: 不公平。

朱: 塌下去一回, 再上来, 不是挺好的嘛。

Hi: 我有时候也有点幸灾乐祸, 我看有一些画廊卖那么恶心的东西, 现在卖不出去了。

朱: 我觉得不是你幸灾乐祸, 是你价值判断比较正确, 那些破玩意卖得好, 不就因为是泡沫嘛。

Hi: 没准有坚强的泡沫呢?

朱: 泡沫哪有坚强的, 你真逗。

Hi: 都说你一直以来不属于任何话语权之下, 基本上过着像陶渊明一样的生活, 这是真的吗?

朱: 我画的画内容看着是当代艺术, 但是从材料上讲, 是水墨画, 所以批评家、艺术家、策展人、画廊、博物馆, 不知道我是干嘛的, 该怎么样评价我。大家都在质问我: “你的作品算什么?” 这样的讨论以及分类进行了十几年, 但一直没有结果, 所以我也就悠闲了这么多年。

Hi: 不被重视, 你在意吗?

朱: 在意。我给你举个例子, 前一阵子程昕东画廊有个“红光亮”的展览, 半年前就给我发过邀请, 希望我也参与这个展览, 我一高兴专门为这个展览创作了两幅画, 等到展览马上要开幕的时候, 人家说: “朱伟, 对不起, 我早就知道, 你出名挺早的, 大家都知道, 你作品也挺好的, 但是我们这回都是油画, 没有纸上作品, 所以……”。我心想: 他妈的, 你怎么不早说, 这事让我挺火的。当代艺术有没有水墨画这个事? 多年的纷争, 我都见怪不怪了, 问题是这小子让人挺生气的。

Hi: 很多年前, 你和一个公关公司合作过, 这真是一个独特的思路?

朱: 那个跟我没有关系, 我的一个朋友在一家公关公司, 那个公关公司想找两个人当艺术顾问, 我当时不想跟画廊合作了, 决定自己折腾, 于是就答应了, 我记得一个顾问是叶锦添, 另一个是我。艺术顾问有什么好处呢? 就是给你出一画册或是什么宣传品上印上我们的作品。

Hi: 其实是一条很独特的宣传自我的方法。

朱: 那倒是, 一般画廊可是要画的, 公关公司跟我签了两年合同, 一分钱也没跟我要。公关公司还有一个好处就是他们离艺术市场远一点, 而且比一般的画廊专业, 所以跟他们合作很轻松。

{当代、水墨都排斥我们}

Hi: 我觉得“当代水墨”是一个很绝望的说法。

朱: 当代水墨算是一个文化现象, 因为水墨画是中国本土的东西, 为什么大家都喜欢油画? 自己的文化信心不够坚定。而且还有些人认为油画比纸上作品容易保存, 其实宋代那些画现在好好的。当代水墨画里还能混出来就这么几个人。特别奇怪的现象是外国人能看得懂当代水墨, 中国人反而更愿意看当代油画。而且我们认为自己是水墨, 老派的水墨画并不认为我们是水墨。当代、水墨都排斥我们, 这就是当代水墨。

Hi: 那你为什么一直坚持?

朱: 现在画油画那么多人,用不着我。

Hi: 你算是艺术界里拥有独立个性的艺术家,和我们杂志一样,不用依附于什么腐朽体系。

朱: 因为有《Hi艺术》这样的杂志,这么浑的艺术圈,现在开始变得透明了。就是因为有你们在中间,谁想捣鬼装孙子,装不下去了。过去的美术界一边是学术刊物,一边是商业刊物,艺术家在里面可要装了,两头堵着玩。有你们这样的杂志全都通,再牛逼的权威,你也能指出他哪儿该收敛收敛,再惨的艺术家,你也告诉他,前途有的是,我觉得你们杂志老在做这样的事,一般的杂志不会这样的。

Hi: 谢谢,不过怎么觉得很像当代水墨的处境嘛!

朱: 都是挺难坚持的,有的时候心里确实觉得有点不平衡。

Hi: 当然了,有的人画的那么烂,都开上了各种什么样的车,老婆已经换了几个了。我觉得作为男人不可能对这个事情无动于衷的。

朱: 开什么车,穿什么衣服,那能花几个钱。关键是你存多少钱。现在还是停留在开什么跑车,穿什么衣服,换多少老婆,那可能只是他收入的1%,你知道他存多少钱?

Hi: 那就是说他更有钱?

朱: 对啊。他能抗旱，能过冬。现在艺术家有钱，泡沫对他们影响不大，比一般的画廊、拍卖公司现金流好，所以市场不好，人家可以待在家里休息，市场好了再出来。

Hi: 我觉得你有一些画还是很商业的，这不算是批评吧！

朱: 你要把水墨画画商业了也不容易，这张《五牛图》我后来给改了，你知道这张画现在挂在哪儿吗？在纽约证券交易所大厅，2003年我在纽约的个展上三万美元卖出去的。

Hi: 现在对照经济危机，他们没有把这个画取下来。

朱: 我画的又不是熊。

{我不承认自己变老了}

Hi: 你的画经历了几次比较大的变动，或者是改革？

朱: 三四次吧，20世纪80年代末90年代初的时候《北京故事》是一次改变，后来那些画有点接近政治波普，90年代末的时候，开始做《广场》系列，在水墨画中加入了一些当代的东西，包括颜料、落款上也是全新的，再往后就是《天女散花》、《乌托邦》这样的作品，离政治越来越远，主要是思考怎么从技法上改变水墨画。最近的作品却越来越传统，从过去想改革水墨到重新回到水墨，经历了这么多年，现在是越来越安静创作的时候，基本上该经历的、该做的事都做了，好的也赶上了，坏的也赶上了，所以

如今安静了。

Hi: 作为一个当代水墨艺术家,你还有一个特殊经历,就是跟像崔健这样的摇滚圈一直在一起,至少共同经历过很长一段时间?

朱: 在我2001年的个展上,崔健还专门给我写了一首歌叫《农村包围城市》,传真上还写着“送给朱伟,祝贺朱伟个展成功。”

Hi: 当代水墨就是农村包围城市?

朱: 我一直觉得我很洋气。

Hi: 我感觉有一批人老了,比如崔健。

朱: 你到那个岁数,你就不承认了,我现在也不觉得我比二十年前有多老,我觉得当时还不懂事,我不承认自己现在老了。

{两面新红旗}

Hi: 这次展览新作品是什么?

朱: 新作品就是画了两面红旗。

Hi: 又变成红旗下的蛋了?

朱: 这回没有下蛋，直接画的红旗。

Hi: 蛋生的红旗？

朱: 我想说的是中国目前看起来有很大的变化，但骨子里还是在红旗下的，这回奥运会不就是典型的例证嘛。看着挺热闹的，但是说话的方式完全是“文革”状态的。还有一个从2004年画到今天的一张《乌托邦》大画，长八米四，高是七米，一共是一百四十块小画拼成的，因为那个画太大了，没有那么大的玻璃，就把画裁成一百四十块，不过这次时间紧张，可能没有办法展示出来。

Hi: 为什么要画大画？完全跟念佛一样，是为了锤炼自己吗？

朱: 我就是告诉大家水墨画也能画大。

Hi: 你的理想是什么？实现了吗？

朱: 我的理想就是让水墨画值点钱，我始终有一股气堵在心里，本土的东西，怎么就不行了呢？我就奇怪了，不管市场起伏不起伏，就是要把水墨做好。

2008年11月

原创第一

自20世纪90年代至今，朱伟一直在为中国传统水墨画在当代社会情境下的改良与变革进行着探索。他对水墨画的当代化进程做出了全新的尝试，水墨是否能够“当代化”，朱伟的创作给这个问题提供了一种答案。而且难能可贵的是，他的作品中自始至终彰显着一种对于社会现实批判的力量，即使在市场化泛滥的今天，仍旧警醒人们去反思。

东方艺术·大家(以下简称大家)：您从艺术创作开始，就一直坚持自己的艺术理念，很少受到一些外界因素的影响，这种坚持的动力是来自哪里？

朱伟：我没啥理念，就是不见棺材不落泪。你埋头做你的事，别老拿弄到一半的东西出来现眼，谁知道你在想啥。别人不知道你在琢磨什么，如果说你肯定说不准，根本不用听。不听就不会受啥影响，至于有人说得鸣嚷鸣嚷的，那是在忽悠意志薄弱的人，或者他同时也在坚定自己的信念，千万别上当。啥事也多少问个为什么：他为什么这么说，怎么不那么说，是一直这么说，还是今儿这么说明儿又掉过头来那么说，谁给的钱，谁让他说的等等等等。有些事你弄了几十年都没弄明白，一知半解的半吊子怎么能给你指路呢？再说，外界的东西有真有假，只有你掺合进去才知道是

怎么回事，可往往裹进去就身不由己，是好是坏是福是祸你只能面带微笑了。这事弄明白了，就不需要动力了，就像前面有一飘满鲜花的粪坑，你不需要判断，更不用作激烈的思想斗争，提鼻子一闻肯定会选择绕着走。

大家：将水墨画与当代题材结合是水墨画在当下变革的重要方面，这需要一种实验精神的支撑。你觉得实验精神在艺术创作中占有怎样的一种地位？

朱伟：是第一位的，也是最重要的。实验精神说白了就是原创精神，面对铺天盖地眼花缭乱的艺术作品，别说是外行，就是干这行的有时也犯晕。我觉得一个谈得上是经典的艺术作品首先必须是原创，不然说破天也没用，最后还得扔。那么，怎么判断一件作品是否是原创呢？往通俗了说，就是你从来没见过甚至听都没听说过的。往理论上说，就是艺术家在创作时必须围绕构思、技法和材料这三个方面。这三个方面哪一个有所突破都算是创新。构思立意上，如果能做到前人没想到后人又没来得及想、时代特征强、又具有很强的批判意识，就算是原创。再者就是在技法上，以前从来没人这么做过就算是原创。比如里希特、石涛、八大等等。又或者，就是在材料的使用上，以前从来没人敢这么使用也算是原创，比如杜尚、劳森伯格等等等等。当然这些创新必须合情合理，经得起推敲，拿屁股画荷叶、吃屎、跳大神、呲牙咧嘴之类，不算。

大家：针对水墨画的创新来说，您觉得技法还是观念的变革更为重要？

朱伟：观念第一，技法第二。同时更好，恐怕难点儿。水墨画的历史比有七百年历史的油画多出两千多年，这两千多年形成的技法怎么也要比油画

丰富得多、详细得多、成熟得多。对我来说，现在的技法够用。我们所差的是在观念上的丰富和更新，但绝不是否定。中国人最近几百年来真的没过过几年好日子，甚至有时连安全感都找不到，所以人们开始怀疑身边的一切，包括文化。这种现象非常普遍而且争先恐后，这就是当下我们的观念，这种观念首先要更新。

2009年2月

执拗就是一种态度

——和《东方艺术·大家》的对话

东方艺术·大家(以下简称大家):关于水墨问题的讨论从来没有停止过,争论似乎并没有给水墨未来的发展指明方向,对于你来说,作为一个实践者、艺术家,理论对你的作用是什么?

朱伟:世界上没有一件事是在理论的指引下取得成功的,理论只能起善后的作用。比如,没人敢在刚一出生就把一生的简历写好,只有在死了以后才会有一两页悼词,理论在这个时候才显现出来。我现在的工作是水墨画能否当代的问题,可以说弄好了肯定有人跟着,弄不好就混了个前无古人后无来者。比如你想上山打狼,肯定会有人告诉你,今天风大,狼可能会从左后方咬你的脖子;又有人会告诉你,狼会从右后方袭击你;还有人会说,今儿天黑得早,狼见了你会先给你磕个头,然后带你去它家玩,走的时候还会给你带两筐葡萄;没准还会有人告诉你,这两天狼心情好,很有可能会直接带你去和国际接轨。你说这些话猎人敢信吗?水墨画几千年运作下来一直比较顺畅,没受过什么罪。只是到了最近这几十年才遭受到了两次大规模的劫难:一是清末民初五四运动,水墨画饱受争议,说争议还算是好听的,其实就是要否定已有的文化,当中包括水墨画、包办婚姻、

科举制度、跳大神等等这些倒霉蛋儿；另外一次就是解放后的国画革命，说白了其实就是水墨画西化，把素描带进水墨画，把透视原理带进水墨画，终于使水墨画变得非驴非马人不人鬼不鬼。严格地说，这后一次的折腾是从美术界内部发起的，对水墨画的摧残最重，也是划时代的。

大家：是这样，水墨在20世纪的多个时间点一度成为文化界自我质疑的对象，如果总是带着焦虑和自责的心态自我审视，就会陷入惯性思维的怪圈，自我认可建立不起来，客观的文艺批评就更谈不上了。

朱伟：几千年来水墨画一直没受什么打扰，一直相当牛逼。直到清朝结束之前仍然是这个民族主流文化的一部分，从官方到民间有情的没情的有愁的没愁的都借水墨画说事儿。按照西方著名艺术史学家苏利文所说，在欧洲，中国艺术至少导致了两次中国化运动，前者出现在17世纪，后者在18世纪，这两个时期中国对欧洲的思想艺术和物质生活的影响远超过欧洲对中国的影响。在许多中国人看来，用几何学透视原理来处理空间的问题是虚伪的，非艺术化的。中国画对物的视点不止一个，而是几个，视线角度是不固定的，所以画家在同一幅画中写人和写物表现出不同的视点和角度。当时宫廷画院、民间在野大家都依照宋人郭熙定的作画原则：

“山水画中画山盈丈，树木盈尺，马盈寸，人物盈十分之一寸。”意思就是说，你要是画平行线，就一直不折不扣地平行下去，才中。郎世宁1715年二十七岁来中国，直到七十八岁去世，历康熙、雍正、乾隆，在中国从事水墨绘画五十多年，把一生献给中西结合上。当年康熙皇帝不喜欢油画，因为年代久了就会变得黑乎乎模糊不清，于是令郎世宁等欧裔画家学习中国工笔画，使用胶质原料在绢上作画。后来郎世宁等几个外国哥们儿向康熙反映，水墨画太难，一笔下去就不能再画第二笔，也不容修改润饰，笔

触偶有踌躇或下笔太重，那幅画就毁了。他使得西方油画在中国首先得到宫廷的认可，有了很好的传播，使得中国老百姓知道世界上还有这么画画的。五四运动之后，话剧、歌剧、油画等等西洋玩意儿在中国广泛登陆，随后才有了民国油画、苏俄派油画、“八五新潮”油画、“后八九”油画，甚至到了今天，政府的主流绘画题材、民间的中国当代艺术炒作竟然都是以油画为主，真不知是喜是忧，中国人的自信就这么给丢了。

大家：郎世宁是中国绘画技法影响外国画家的一个例证，只不过他是访问者，服务于清朝皇帝，就是被雇佣的感觉，得按照皇帝的旨意行事，不过这是最有效的文化交流。其实像里希特的焦点不实的视觉方法在中国绘画传统中早已存在，它早就是中国古人观看世界的一种视角，却直到看到了里希特的作品才仿佛如获至宝。中国古代的美学体系中，其实早于今人就有很多创造性的艺术贡献，比如禅宗的“一滴水中有三千世界”，是极微观的视角。

朱伟：和郎世宁比起来，虽然里希特没有直接来中国用焦点不实的绘画技法和欧洲的透视原理描绘今日的中国，但是现在中国和当年比起来可大不同了，现在人们都觉得西方的油画好、时髦，中国的画家们个个训练有素，技法娴熟，学谁像谁，指哪打哪，大有青出于蓝而胜于蓝的意思。这事当年老郎头都没赶上，他当时作画的题材每张都必须由皇帝钦定，人像也必须平平板板不能有阴影，“照样准画”，其中代表作之一的《百骏图》粉本（草图的意思）目前还保留在纽约大都会博物馆。和现在学西方的中国当代艺术家相比，郎世宁也不亏，他和康熙、雍正、乾隆关系都不错，一直是宫廷御用画家，官封三品。晚年还接了几个基建项目，参与了圆明园内

长春园的设计和施工，一度担任奉宸苑苑钦的职务。

大家：中国传统水墨多从个体生命体验、个人的情感态度出发，强调画家自我的修为和完善，在处理个人与社会的关系问题上，相当长的时间内，水墨并不具有主动性，基本不直接面对社会的尖锐矛盾和问题。在你的作品中，20世纪80年代末到90年代的时期内，恰恰指涉了具体的社会问题，近来好像又走向了一种内在，这种变化产生的原因是什么？

朱伟：不是水墨画不去主动面对社会尖锐矛盾，其他艺术形式谁去碰过？就我们现在看到的所谓当代艺术，无非也是呲牙咧嘴或者目瞪口呆，基本也就算个油画文人画，这和我们的整个民族文化有关系。我在20世纪80年代末90年代初的作品有很多确实指涉了具体的社会现象，甚至用系列方式展开对问题的挖掘，这在中国水墨画历史上基本没有过，这也多少有赖于社会的变革以及相对宽敞一点儿的创作环境。翻看水墨画的历史，人物画与山水画正相反，人物画和当时社会的发展富裕、开明程度直接联系在一起，是成正比的，唐代人物画画家占整个画家队伍的三分之二，北宋占五分之一，南宋占二分之一，元则为五分之一，明为七分之一，到清代更少。清代前期还有像石涛、八大这样的借景抒情的山水画家，到中后期连这都没了。

大家：政治美学从前是间离和拒斥社会的，有时也表现为回避社会、回避政治身份。有的人将现实社会问题转换为视觉方式，将艺术视为诸多改变社会方式的一种，有些人则认为这本身与艺术无关，水墨指不指涉当代问题都是水墨画，现在广泛讨论的水墨当代化的问题，我觉得讨论的核心还是是否将水墨的语言方式作为关注现实问题以及参与社会系统

建设的工具。

朱伟：水墨画能不能当代化压根不能作为一个问题。就像外国人吃西餐我们吃中餐，几千年都这么吃下来的，可我们偏偏要讨论，还该不该这样吃，还能不能这样吃，中餐符不符合当下中国人的需要。我们为什么老惦记着要否定自己呢，是不是太不自信了呢？还是有什么其他不可告人的原因？你什么时候听说欧洲人动不动开会广泛讨论油画能否当代化？如果他们一天到晚拿不定主意，犹犹豫豫，一副前途未卜的德性，我们中国的画家能像现在这样一窝蜂地去学人家吗？一东西拿出来讨论无非是想得出来两个结果：一个是想修理一下看还能不能接着用，一个是想扔了。这么多年我们讨论的目的更倾向于哪一个呢？几千年传下来的中国文化劣根性我太清楚不过了：浮躁、投机取巧、怕事。你拿这三条去套，无不如此。为什么说浮躁呢，我们总是梦想着奇迹的出现，因为我们不愿意付出太多努力，总想不劳而获，总想着天上会掉下点什么。何谓投机呢，因为我们老想着走捷径，老想着四两拨千斤，以这种小概率事件取胜。在中国大人小孩都知道诸葛亮的“草船借箭”、“空城计”的故事，都认为诸葛亮聪明极了，可是有没有人想过，万一当年东风没借着怎么办，东吴几万将士的生命将置于何处？万一那天司马懿不起疑心，带兵杀进城怎么办？我们这么一个泱泱大国的文化为什么不崇尚做有把握的事儿呢？何谓怕事，因为我们从来没有勇气追求自己认为是正确的事情。艺术家在进行创作的时候应该像一个科学家一样，完善现有，探索新的，其实就是先继承，后发展。而且要继续好了再发展，理解透了再往下走，我们的艺术家有几个是这么做的？在西方的理念中所谓的科学文化就是积累和传递，在西方的理念中所谓的科学文化就是遵守规律，在西方的理念中所谓的科学文化就是加强对错误的测试和验证。我们的水墨画混成现在这个样子，完全是我们自己造成的。西方当代批评家

从来没人说过我们水墨画什么，全是我们自己撮的。

大家：谈到这里，我倒觉得应该谈谈知识分子这个话题。艺术家早已是一个社会的知识精英阶层，这与艺术家的工作有关，不再是技术上的蓝领，今天的艺术家必须首先是思想家，艺术家将自己对社会的判断转换为视觉呈现的一刻，作品被广泛传播，艺术家的个体经验和知识结构就不再是个人的了，你怎么看？

朱伟：人生到死就是一个积累知识的过程，活着的时候积累知识利用知识，人一死这过程嘎嘣儿就结束了，知识带不走也留不下。事物本身就存在，人们发现它只是早晚的事，比如爱因斯坦的相对论，这事不是因为他发现才有，他一死就结束，只不过他发现得早点儿，没准别人这个时候也在研究，只不过比他晚，不方便嚷嚷。这个世界上离了谁都行，离了谁大家都过得好好的，没准过得更好，根本没有什么救世主。如果有，那也是几个大忽悠或者大恶棍。

大家：听起来有点悲观，作为一个艺术家，在今天你如何看待知识分子的社会责任？

朱伟：我没事的时候坐炕上也想，我算个什么东西呢？不是官人也不是商人，不是工人也不是农人，不是老师也不是学生，不是城管也不是摆摊的。按行政治安管理的分法，画画的算是搞艺术的，搞艺术的归文化口，算是有文化的，有文化的肯定有知识，有知识的那么就算是知识分子。严格意义上说，中国现在没有一个真正的知识分子。什么是知识分子？一，知识分子不是读书多的人，读书多，那只是一个流动的书架子，也不是所

谓掌握专业知识的人，那只能算是个专业技术人员或者资深专业技术人员。一个知识分子必须有独立精神、自由意志和原创能力。二，知识分子必须是他们所在社会的批评者，也是现有价值观的反对者，批判所在的社会，反对现有的价值。我们现在其实连个知识分子都算不上，很多事情我们不知道，也无法知道，连事情的真相都弄不清楚，怎么去批判？怎么能像一个知识分子一样去批判？！

大家：咱们转回来谈谈你的工作，你为什么开始《红旗》这个系列的创作？是否带有“政治性”的意味？它对你现阶段的创作而言意义是什么？

朱伟：我在20世纪80年代末90年代初的时候画了一批非常尖锐的水墨人物画，比如《北京故事》系列，《中国日记》系列，《新二刻拍案惊奇》系列，当时影响很大。我的水墨人物画个展比和我同龄的“后八九”那批画油画的集体展览还轰动。我在后来的报纸上看到，展览开幕式的时候至少有两次观众为了争相观看，甚至发生肢体冲突，不得不由工作人员出面做工作。当时由于刚从学校出来，刚开始要画些什么，再加上年轻气盛，和我玩儿的朋友都是做摇滚乐的，最次的也是个朋克。我当时画画的时候听的都是 Beatles、滚石、崔健什么的，感觉千言万语想要画的太多，什么都想往画面里放。现在想想当时作品激情有余，但语言弱了点。有一张《新二刻拍案惊奇》落款的时候除了题了不少摇滚乐歌词还把呼机号给写上去了，现在觉得当时有点胡闹。打2006年和万玉堂合约期满后画得很少，每年连大带小最多不超过十张。今年的计划就画两张，是给程昕东在古巴国家美术馆举办的当代艺术展画的。2007年开始画了几张红旗系列，一共七张，用了一年半的时间，2008年年底完活。画这一系列画儿本想找找“曹衣出水”、“吴带当风”的感觉，可是一落实到具体的现实生活中，出现的布景道具马上就有政治化的意味。是画家不该这么画呢，还是观众

已经被调教出看什么都自危的心理状态了呢？中国符号、图示已经被利用得差不多了，快到人见人烦的地步了，为什么会混到这个份儿上了呢？就是因为 我们浮躁、投机，一直把创作停留在表面上，深入不下去，也不想深入下去，四两拨千斤多好，这就是我们的思维方式。我现在就是要干相反的事。

大家：你的工作方式已经持续了十几年，在你的创作中还有让你意外的因素吗？如果有，你怎么在习惯性的工作和意外的元素之间找到平衡点？

朱伟：没什么意外。如果每天都琢磨同一件事，就不会有意外。就像你顶着风冒着雪吃了半斤包子，回家进屋坐炕上打了几个嗝，你会感到意外吗？

2009年10月

画家算是混蛋吗？

2010年12月号的《O'ZINE符号》杂志年末版分别采访了电影导演张元、作家村上春树、画家朱伟等不同行业的几个人物，让他们每个人分别说出自己对混蛋的看法。以下是对画家朱伟的问答。

O'ZINE符号 (以下简称**O'ZINE**)：您认为“混蛋”是什么？

朱伟：我觉得在大街上称呼别人为“混蛋”，那是骂人，让人很难接受，碰到横主弄不好回手就给来个脆的。但在特定的小范围内，“混蛋”表示这人可能有胆有识。

O'ZINE：敢于直言的知识分子算不算“混蛋”？

朱伟：算。知识分子是社会的良知，是现有社会价值观的批判者，世界上没有完美的东西，批判和揭露是知识分子应做的事。但是在现实社会中，特别是在当下，我们连很多事情的真相都无从了解，连个知识分子都算不上，所以中国的所谓知识分子想成为“混蛋”是很难的，没这个基础。

O'ZINE: 您觉得自己是个“混蛋”吗？

朱伟: 我只能说正努力往“混蛋”上混，而且我会加倍努力成为真正意义上的“混蛋”。可以说“混蛋”对我而言是个很诱惑的称号。

O'ZINE: 您同意符号《O'ZINE》杂志对“混蛋”的定位吗？

朱伟: 你们杂志的定位只是“混蛋”的几个方面，都是以个性角度来谈的，我觉得是不是“混蛋”要看你为社会的进步做了些什么……

O'ZINE: 您认为在当今中国是否需要“混蛋型人才”？

朱伟: 改革开放三十多年了，文化层面、公民层面的改革举步维艰，没有看到什么有胆识、有魄力的人物，如果说中国有“混蛋型人才”，那是锉子里面拔将军。中国现在是需要出现“混蛋型人才”的时候了。

O'ZINE: 您干过最“混蛋”的事儿？

朱伟: 社会方面不应该由我来说。个人方面而言，就是为了去看滚石乐队在上海体育馆的演出，而放弃了当天晚上自己在北京的个展开幕式，和几个朋友直飞上海看演出去了。

O'ZINE: 什么是您最看不惯的？

朱伟: 我最看不惯的就是大家现如今对国家、社会现状的冷漠，从上到下

就是一个字“捞”。当然这也是一种响应，当年搞文化运动的时候，也是全民参与，特别是50后、60后，现在搞经济运动也是如此，80后、90后也嚷嚷得特别起劲。几代人甚至几十代人愿意听一个人或几个人的忽悠，放下每个人手中自己的事情，满腔热情地投入同一件事，这是人种的问题。

O'ZINE: 您怎么看待80年代以后的年轻人所出现的思想和生活方式的分流？

朱伟: 仔细想想，80后做的事情没什么出格的，只是相对于前几年少了激情，多了忍受，更安于现状。

O'ZINE: 您的信仰或最重要的价值观是什么？

朱伟: 第一不做坏事，第二不被人利用。

O'ZINE: 您生活中不可或缺的东西是什么？

朱伟: 自由和想法。我必须要有时间去想点什么，去做点什么，这是人活在这世界上最起码的。

O'ZINE: 您认为一个创作者，幻想的灵感重要，还是生活的感受重要？

朱伟: 生活的感受最重要，这是唯一的，其他说法那是骗你们的，你可以抽他。

O'ZINE: 您认为对于创作而言,技术和理论很重要吗?最重要的是什么?

朱伟: 技术是在不断进化的,拦不住,但它遵循着一定的规律,胡来不行。理论是仁者见仁智者见智,即使是到了现在很多事情也是大家在摸索。很多事情都是先做了,然后再看说明书。最重要的是一定要去。做。

O'ZINE: 您是以一种什么样的心态去创作?

朱伟: 我创作的心态是不急不赶。画画是一辈子的事儿,我估计以后我也不会去搞房地产、开飞机什么的,急功近利容易把作品做急了,事后后悔。我尽量去平衡自己,激情的东西不会长久。

O'ZINE: 您不创作时是一种什么状态?喜欢做什么?

朱伟: 我基本没有不创作的时候,到我这份上了,随时随地的思考就是创作的环节,而不是让人们随时看到你在那儿撅着屁股画画,那是装逼。我几乎所有时间都在想画什么,怎么画,很少闲着。

O'ZINE: 除了绘画,你还从事什么创作?

朱伟: 我目前给“痛苦的信仰”乐队拍MV,现在正在做后期,另外给一本杂志写了四年专栏。

O'ZINE: 您怎么看待中国古典绘画艺术?

朱伟：中国古典绘画艺术是包括现在的当代艺术在内最辉煌的绘画。它的颠峰时期在宋代、元代。现在的绘画和那时没法比，我们现在被迫放弃了很多。

O'ZINE：您说的“放弃”是指什么？

朱伟：放弃了形式和内容。水墨画经历过两次大规模的劫难，一是清末民初的五四运动，另外一次就是社会主义时期的国画革命。徐悲鸿当年把素描透视带进水墨画，弄得水墨画人不人鬼不鬼，去掉了自己所特有的文化韵味。这其实是文化不自信的表现。

O'ZINE：您觉得是“五四”时期放弃得多？还是新中国之后放弃得多？

朱伟：“五四”是西化的开始，覆盖的领域并不多，西化最厉害的是“文化大革命”时期，“文革”对中国传统文化的摧毁是致命的，超过秦始皇的焚书坑儒。

O'ZINE：您一直坚持水墨画的创作，但水墨画的确十分边缘化，您是怎么应对这种困境？

朱伟：我其实算是个苦行僧，坚持自己的信念，传承它，发扬它。水墨画是国宝，是我们自己的文化品牌，坚持的同时要让它的内容上更加关注现实社会，重回千家万户。

O' ZINE：您觉得摇滚乐是什么？

朱伟: 我觉得摇滚乐的音乐成份不多,它其实是一种以音乐为载体的批判形式,是一种发泄的渠道。

O'ZINE: 摇滚乐只适合年轻人吗?

朱伟: 适合所有还有激情的人,和年龄无关。

O'ZINE: 您喜欢听什么样的摇滚乐?

朱伟: 我喜欢跟本土文化结合得好的,比如崔健、窦唯以及何勇的部分作品。

O'ZINE: 您是一个喜欢了解过去和历史的人吗?

朱伟: 我关注现实更多一点。

O' ZINE: 您对现在的中国怎么看?

朱伟: 我觉得中国的现状很纠结,是个很躁的社会。我们老百姓感觉无所适从,没安全感,对未来也没什么希望,从上到下不知下一步该怎么走,或者不敢走。这是一个相当痛苦的时期,这个时期越长,今后爆发得越厉害。民众掌控自我生存的能力越被减弱,得到的自由就越少。

O'ZINE: 在您看来这不是真正的自由,只是人们生活变得很丰富而已?

朱伟: 只能说东西多了点, 人们的精神层面要比以前匮乏得多, 甚至十分单调。很多人说中国现在正处在转型时期, 我觉得这说法不成立, 一开始是, 现在是转圈时期, 如同在游乐场坐旋转木马, 一圈又一圈, 转的时间越长, 坐在上面的人越烦躁越惶恐。

O'ZINE: 您觉得现在的艺术圈有什么问题?

朱伟: 整个社会如此, 艺术圈能好到哪儿去?

O'ZINE: 您觉得艺术家变得有名有钱后, 是否会有更有话语权?

朱伟: 在商业社会是。

O'ZINE: 您很早就接触外国的画廊, 您觉得国外和国内艺术环境有何不同?

朱伟: 国外的艺术市场很平静。艺术家成名是要付出很大努力, 还需要时间等。

O'ZINE: 您认为中国的文化是什么?

朱伟: 中国的社会现状是这样, 你说它的文化能会是什么。

O'ZINE: 您怎么看中国摇滚乐后期的作品?

朱伟: 现在的摇滚乐更国际化一些, 也就是说越来越不像中国的摇滚乐。

O'ZINE: 现在年轻人的作品, 无论音乐、绘画、电影等, 都很难超越前人, 你觉得是什么原因?

朱伟: 还是社会问题。50后、60后是成长于社会动荡时期、转型时期、思辨时期, 现在是转圈时期、停滞时期、无所适从时期, 你说现在的孩子能怎么超越, 拿什么超越?

O'ZINE: 您如何看待市场经济对中国人的影响?

朱伟: 每天回家照照镜子, 混得那副样子就是市场经济对中国人的影响。如果是市场经济社会对人影响, 那会是另外一副样子。

O'ZINE: 您向往的社会和生活是什么样子?

朱伟: 公民社会, 一个自由宽松、人们物质生活精神生活丰富的社会, 也就是说市场经济社会。

O'ZINE: 如果要你搞一个让人一眼看上去就很“混蛋”的造型, 你会怎样弄?

朱伟: 一个真正的混蛋造型就是一个一眼望去是个本分人, 穿着很简单淳朴, 甚至有点土, 至于穿着标新立异的那种, 都是我们玩剩下的, 那叫可爱, 那不是“混蛋”的装扮。真正的“混蛋”是很低调的, 他什么都明白, 所

以他不在意外表的装饰。

O'ZINE: 您怎么看待时尚？

朱伟: 时尚必须有，它是年轻人的东西，他们还在判断这个世界，他们需要这些东西。

O'ZINE: 用一句或一段话自我评价：朱伟是个什么样的人？

朱伟: 我觉得我是一个谨小慎微的人，活得很谨慎，我不愿得罪人，不想招惹是非，尽量把生活降到最低，不要有太多事情影响到我的创作。这样我可以闭门于自己的工作室，想干什么干什么。

2010年12月

艺术家就是寄生虫

{不提1996年之后的作品}

Hi艺术(以下简称Hi): 为什么不想提1996年之后的作品?

朱伟(以下简称朱): 1995、1996年以前, 中国的当代艺术还处于探索阶段。那时候没有一个人敢说自己牛逼, 敢说自己能脱颖而出, 每个人都在尝试, 谁都不知道“对”是什么。在没有人敢肯定自己“对”的时代里, 人们拼的是胆量, 看的是功力。1996年之后逐渐被市场认可, 作品变得好卖, 样式也趋于雷同, 老中青三代人都开始画一样的东西, 意思不大了。不是有感而发, 而是都奔着钱去了。

Hi: 你所说的那种变化更多的是指外部大环境的变化, 但我感觉你的作品本身在1996年时发生了一次微妙的变化。

朱: 证明你看过我的画, 而且很细心, 作为你们天天跑展览的媒体记者来说能做到这点很不易。我从1989年之后开始这批作品的创作, 一口气画了六年, 到1996年进入了一个平稳期。主要的变化是不像一开始, 觉得千言

万语都想往里招呼，看什么都想画。1996年之后开始发现画面太繁琐，很多东西没意义，语言太弱，开始强化语言，把无意义的部分挤出去，做到言简意赅，开始突出观念，也就是我一直在想要表达的压抑感。

Hi: 什么让你压抑？

朱: 一个是中国人生存环境的压抑，再一个是水墨画本身所带给我的压力。中国人生存环境的压抑，远的不说，就最近的这几十年，世界上哪个国家的老百姓如此被折腾。先是“三反五反”、“文化大革命”等等大大小小无数个轰轰烈烈的政治运动，再是后来全民下海、人人经商、轰轰烈烈的经济运动，哪一个事先跟老百姓商量过，哪怕打一个招呼。每一个中国人过得都相当被动，没人知道，也没人能预测下一步会是什么；和水墨画相比，油画来到中国才一百来年，中国油画的鼻祖往前推也就是林风眠、徐悲鸿、靳尚谊、詹建俊这一拨人，弄不好连杨飞云、王沂东都能算上；而水墨画有三千年以上的传统压在这儿，往前轻轻一回顾，就能到大师云集的年代。所以说，画水墨画非常难。无论技法还是表现内容，都非常难有突破。

Hi: 怎么面对这种压抑？

朱: 认命。说是认命，其实我也动摇过，活动过心眼，也想画几张油画，但是怕找着让人骂：立场不坚定，哪好奔哪去。

Hi: 你是真的试着改过么？

朱: 2003年的时候,我还真找了一个住在花家地的川美毕业的小姑娘,帮着画油画。草图都弄好了,四张大画,我先起了个稿,等头一张画完我去取。记得那姑娘住在一居民楼的三层,我上楼梯的时候就觉得难受极了,一直在激烈地琢磨这事,觉得是犯罪。我当时的助理、现在在今日美术馆工作的楠楠小姐一直在看着我,发现我不太对劲,脸色发白,尽管是冬天,还顺着脑袋冒汗,以为我要犯病。

Hi: 你看到那张画是什么感觉?怎么就在一瞬间改了主意?

朱: 一进门看见那张画,我当即就改主意了。当然,画画得非常好,不亚于他们四川来的任何一个画油画的艺术家,属于有灵气、有才情的那种。我忽然发现在我面前的是一张油画。我这一辈子天天攥着毛笔练字,趴在毡子上三矾九染,脑子里转着石涛、八大、黄公望,最后却整出一张油画来……我心里一惊,于是当着人小姑娘的面就反悔了。钱给人家,画毁掉。要是不试,我还真会老有这种想法,不见棺材不落泪。看来油画我是死活画不成了。

{我不愿意扎堆}

Hi: 回头看20世纪90年代初,那会儿你的生存状况什么样?

朱: 那会儿在海淀人民大学西门万泉庄租的房子,两室一厅,六十平方米,一住就是七年。房租从开始时的一千三百块逐渐涨到我走的时候的二千五百块。我的大部分作品都是在那儿产生的。

Hi: 怎么没去圆明园待着？

朱: 那会儿很多艺术家都在圆明园，有时我也会去那儿蹭饭，但我不愿意扎堆。就挑了个离那儿不太远的万泉庄住着。记得圆明园有个艺术家，找了个澳大利亚的女护士，人漂亮，也贤慧。我有时会骑车过去吃顿饭，顺便看两眼。

Hi: 在创作上你怎么保持这个距离？

朱: 与同行保持距离，是艺术家必须做到的。画画又不是打狼，没必要成群结队，相伴着前进。

Hi: 《两面红旗》系列与技法上的尝试有关？

朱: 对。很多人不明白，说我怎么现在画抽象了，其实不是，它是技法上的事。最近几年画得不多，每年六张四尺对开的小画，想在技法上做一点改进。其实《红旗》系列画的是衣纹，“曹衣出水，吴带当风”，水墨画讲究的是线。但是当下不能再画过去的长袍，那叫抄袭。我想起红旗——中国人一开会，背后就是红旗，一串一串的。

Hi: 归结于技法使事情变得很单纯，但你选择对象时难道真的没有考虑过它的政治意义？

朱: 怎么说呢。有时候艺术家回避政治、回避血统问题，是怕别人说你应景。有时候一旦选择一个跟政治有关的话题，画的好坏、档次就被抹去一

半了，人们觉得那只需要有胆量画就行。其实这里面还有技法。奔着红旗画，是因为这东西大家熟悉，我就是想看看用水墨画画现代的东西该怎么画，还真不是奔着政治去的。画衣纹的祖宗有的是，比如《八十七神仙卷》、《簪花仕女图》，哪个都比我画得好。

{都在消费以往的题材}

Hi: 说说技法之外的改变吧？

朱: 技法之外应该是题材。像我这个年龄，四十多岁，应该正是出好作品的时候，但是我觉得前边该画的都画了，现在看什么都不新鲜，所以没感觉。

Hi: 你说1996年之后人们的创作都变得不新鲜了。难道当下的环境就没有造成些新的影响吗？

朱: 50、60后，这些所谓的“八五新潮”、“后八九”的一代，到现在都是在消费以往的题材。现在的东西，这些人基本不感兴趣，也没资格感兴趣。有权利感兴趣的是70、80后，甚至90后，他们把握得会准确一些。

Hi: 那你呢？将近十五年的时间里，你就没有去试图表达点新东西吗？

朱: 我也是。撑死了也就是参与点摇滚乐的事。画小卡通什么的，我首先就排斥。

Hi: 这不是卡通不卡通的问题。你面对的是当下的生活，如果感受不到新的刺激，今后创作的动力又在哪里？

朱: 现在的创作基本是画几张画换成钱，变成过日子了。不光我一个人，这一帮人都是。不管谁在唱什么高调，其实都没什么主意。如果谁说有，那么请告诉我：你有新的创作理念吗？哪怕就在技法上，你有新的突破吗？我好歹还想在技法上突破一下。我不得不说，大家基本是在消费以前的东西，拿这个来换钱，把日子过得更好。包括现在的年轻艺术家，创作出来的东西都没有什么活力，不震动他人。当然这个社会也没什么可震动他人的事发生。艺术家就是寄生虫。社会很平静，你不可能做出什么特别的、脱离了社会背景的事。

Hi: 你把自己归纳在刚才描述的群体中吗？

朱: 我就是。

Hi: 真的就不想改变吗？

朱: 想改变。但吃嘛嘛香、贪生怕死的寄生虫，能改变什么？

Hi: 往大里说到社会，这对话就没办法进行了。难道艺术家个人就不需要改变？

朱: 作为艺术家，我现在想变。目前想在技法上变，水墨画要想当代化，总有人得去突破。只要日子过得下去，我就会做，因为我对画画这件事还

有瘾。说句实在话，我这几年的创作确实没什么激情，除了技法以外，仿佛没什么事儿值得去做。艺术家一辈子做的就三件事儿：第一，画一张好画。所谓画一张好画就是你要有一个好的创意，它要记录这个时代的特征。第二，创造或者改变一种技法。像里希特那样，把油画的技法发挥到了极致，带动一场视觉上的革命，也让世界上学他的大大小小的艺术家们致了富。第三，改变一种材料。比如几千年的水墨都是在宣纸上画，能不能改变材料之后，还能让别人都觉得合理。衡量一个艺术家的好坏不外乎这三件事。到目前为止，我一件都没有完成。标新立异不一定意味着成功，我还在清理，这三件事都值得琢磨。

{压抑的社会寄生虫}

Hi: 你画中人物的眼神总让我联想到八大山人的画。

朱: 八大山人画中的气质，特别是那种压抑的感觉和气场，我挺喜欢。颜真卿的字我打小就练，写到现在还跟中学生似的。可八大山人的字，前藏头，后藏尾，我一练就能写得很像，可能还是内心有接近的地方。

我也老把他那鱼眼画在人的身上，还挺合适。

Hi: 你总在提“压抑”这个词。怎么就觉得那么压抑了？

朱: 压抑……因为我总觉得一个艺术家对社会的贡献不是特别大。艺术家是社会的寄生虫，改变不了什么，没听说哪次革命、哪场运动是艺术家领导的。

Hi: 你什么时候意识到这个令你压抑的问题的？

朱: 一直。

Hi: 你跟摇滚圈非常亲近，怎么早先就没想着转行啊？

朱: 晚啦，画了二十年之后才想起这事。当一个人一天到晚还在为吃喝奔波时，你没有那么大的火气。但是当你感到衣食不愁，有吃有喝，岁数不小时，你会发现自己原来连投票的权利都没有。没有人把你当人，这是很压抑的。从“八五美术新潮”到“后八九”，艺术家就是希望自己作为普通百姓的一员，在社会上有发言权。60年代的人老是有种社会责任感，总觉得怎么过了这么多年，社会还是没有什么变化。中国社会现在处于转型时期，转型时期出人才、出作品。我觉得事情不是这样。看上去是社会转型期，但实际上停滞不前，是原地转圈时期。

Hi: 你最近的画有点无话可说的感觉。衣纹、瓷器花纹、花篮……跟你这种愤怒的心态没什么关系似的。

朱: 没有。那些其实是课徒稿，是在实验着各种技法的可能性。让你看到了，对不起啊！

2011年4月

朱伟谈艺术及中国

对中国社会的未来而言艺术有多重要？如果艺术在经济发展和西方影响的名义下退居次席，将会产生怎样的后果？最近本刊（日本《外交学者》杂志）有幸和杰出的中国艺术家朱伟——他因水墨画而闻名——谈论了这个话题及其他。

Ulara Nakagawa (以下简称**Ulara**): 在您看来，中国的年轻艺术家是否有欲望去推动传统艺术形态的现代化？保存中国文化在您看来是否是一件很重要的事？

朱伟: 保存一个国家或一个民族的文化是很重要的，特别是在当今科学技术、网络信息现代化的今天，大家的衣、食、住、行基本都一样，那么文化就会是一个国家区别于另外一个国家，一个民族有别于另外一个民族的最后一张王牌，这也是人类社会丰富多彩所必须具备的。在中国水墨画的传承方面目前快出现一个断层，中国的美术院校现在招生，投考油画、设计专业的考生数以十万计，录取的学生每年也是成千上万人，但水墨专业的考生寥寥无几。

父母家长们也不让自己的孩子学习水墨画，因为没什么前途，以至于一个

水墨画专业每年只能招到三到四个学生，即使这样还是三心二意，再学一门设计类的第二专业，以备今后走向社会。

当然也有不一样的，我来自日本的助理，就坚持在中国学习水墨花鸟，并且一直从本科学到了现在的博士。

Ulara:水墨画在中国近现代的历史十分有意思，可以说同亚洲其他国家，比如日本和韩国，有着诸多近似之处。您可以谈谈这个吗？

朱伟:1860年日本明治维新，从政治经济体制各方面进行了全面的改革，至今一百五十多年了。中国大陆一直到1978年才开始进行经济体制方面的改革，至今三十余年。改革开放三十年中国社会方方面面都有了相应的变化，文化方面也有了一定的改变，当然这些变化过程在日本都曾经出现过，只不过在中国大陆这些变化是正在进行时，所以会显得被放大一些。

水墨画是东方文明的一个标志，伴随着它的是一整套完整的文化系统，但随着西风东渐，有着深厚水墨画文化传统的国家，比如中国、日本、韩国都或多或少地受到了影响。20世纪初中国的五四运动曾经严重地冲击了水墨画的生存，“文化大革命”前后曾提出“水墨画革命”的口号，质疑水墨画存在的合理性。20世纪80年代，中国大陆美术理论界曾经提出过“水墨画已经穷途末路”的说法，并引起了一场浩大的全国范围内的讨论。

Ulara:您的作品使用传统工笔画的技法，可是却经常不表现出工笔画为世人所知的传统风格。请问您是有意识地为当代观众重新创造了一

种风格吗？

朱伟：时至今日，我应该告诉你的是，目前中国的所谓当代艺术家里面很少有人涉猎水墨画。有些以当代名义进行的大型展览甚至不邀请水墨画家参加，他们担心因为有水墨画的介入，会使展览显得不够当代、时髦。中国的当代艺术现今被炒作得很火爆，价钱也很高，但是这里面几乎没有当代水墨画的痕迹。当然这符合现今中国的国情，即西方的先进技术和文化正在被推崇，这一过程我想还会持续一段时间。

包括我在内的中国当代水墨画家在这样的大环境和社会背景下，已经开始了水墨当代化的探索。正如你所问的，不是主题的不同，技法的不同，色彩色调的不同，而是选择了当代人物、事物的介入。以往每一次水墨画的变革都是被动的，特别是宫廷画家们，基本都是奉命进行一些礼仪、晚宴、狩猎、阅兵的主题绘画，另外还包括“文化大革命”时期的革命主题绘画。但这次中国当代水墨画的探索多多少少是艺术家们自觉进行的，所以它的范围相对来说宽泛很多，尝试的步子也迈得大了很多。

Ulara：您的艺术视角曾被同时形容为“痛苦和疏离的”、“个人和政治的”。您是怎么做到这一点的？您同意这个形容吗？您的艺术是否具有个人的和政治的动机？它们是否是由感情激发的创作？假如是，这些艺术作品是从您经历中哪一具体部分激发的？

朱伟：中国虽然从1978年改革开放至今已三十余年，经济有了质的飞跃，人们的生活水平和生活品质也变得丰富多彩，但中国还是一个以权力为主的社会。这样的社会结构，对社会发展的初级阶段来说无疑是有

利和高效的，但往长远来讲还是要不断充实社会各方面的功能，公正、透明、法制、民主要放在首位。这是历史的经验教训，也是人类社会发展的必须。艺术家在里面只是起推波助澜的作用，准确地表现也是艺术家应当做的事。

2011年5月2日

精神继承不了，继承的是技法和材料

随着当代艺术市场的火爆和当代艺术品的天价迭出，中国当代艺术这几年吸引了很多人的关注，但同时中国当代艺术的创作也面临着很多的问题，内容的荒诞和形式的多元化让人们感觉当代艺术与现实生活产生了很大的距离。尤其是在西方话语权下的中国当代艺术，该如何当代又该如何传统？在当代艺术中一直处于弱势的水墨画又该如何面对？为此我们采访了当代水墨画家朱伟，希望本次对话能够对中国当代艺术的发展是个有益的探索！

{水墨画一直存在，现在重视传统，其实上是在轻视它}

99艺术网：朱老师，您好！很高兴您接受我们的采访，首先想问一下现在艺术界都在讨论传统与当代的话题，大家普遍认为我们固有的传统文化或者是精神气质应该会在当代艺术领域展现一个新的面貌或者新的转向，您能不能阐述一下您对传统和当代的一个理解呢？

朱伟：首先感谢您的采访。传统和当代的关系就是昨天和今天的关系，可以说没有过去就没有现在也没有未来，这是客观的规律。哪一环节有所忽略早晚都得补，而且还要加倍。咱们这个国家就是一最好的例子，

当年眼瞅着马上要进入共产主义社会了，最后还得退回到社会主义初级阶段，踏踏实实搞建设，一心一意谋发展，补上市场经济这一课，而且补得相当激烈、残酷，比当年欧美各国同一时期还要夸张得多。看得见摸得着的东西可以加班加点迎头赶上，精神和文化则需要更长的时间才能恢复和完善，三十年的努力GDP可以跃居世界第二，再来几个三十年中国的文化也未必能发展到位居世界前列的水平。“十年树木百年树人”说的就是这个意思。

99艺术网：能不能也简单地阐述一下你现在这个作品的思想有没有从传统里挖掘的一些理念？它的内在脉络大概是什么样的？

朱伟：“外师造化，中得心源。”所谓造化，是指客观世界，自然万物，也就是展现在你眼前的人和事，要学习，模仿和记录，然后沉淀，构思，再把它弄出来。

我画水墨快三十年，使用的材料、技法全部从传统来，和传统有密切的联系。我一直没有脱离传统，但我描绘的是当下发生的人和事，是正在进行时，也就是人们常说的当代题材。所以我一直没觉得传统和当代是隔离的，古为今用是我画水墨画的理念和创作脉络。

99艺术网：新中国成立以后我们经历“文革”、改革开放，80年代末的紧张局势等等这些历史节点，从历史这些事件上来看官方的姿态和西方的潮流在很大程度上决定了人们对艺术、传统、文化艺术的一个态度，您觉得现在的传统文化艺术在什么样的一个生态下生存？

朱伟：我觉得不光是新中国成立以后，自打进入近现代历史，西方各国大部分经过了社会变革，经济迅猛发展，增长率也都是以两位数向前发展，GDP不断攀升，实力不断壮大。而中国还是在延续几千年来的封建社会，生产力相比极其低下，混到最后，谁过来都能说几句，打几下，毫无招架还手之力。1919年五四运动爆发，提出了科学、民主的口号，大量西方先进的科学、技术、文化涌入，由于多年来的积贫积弱，落后挨打，国人对自己的一切都变得极度不自信，人们迫切需要一场全新的革命，打倒和否定过去所有的一切，包括文化。几千年来的水墨画在那一时期第一次受到了严重的摧残和否定。建国后五十年代又提出了水墨画革命，也就是后人所说的“革水墨画的命”，把水墨画弄得人不人、鬼不鬼。“文革”时期，水墨画被作为反动和腐朽的东西，又被摧残一次。1978年改革开放，“八五美术新潮”又把水墨画给边缘了一回。80年代初期，又有批评家提出“水墨画穷途末路”说，引发了一场全国范围的有关水墨画存亡的大讨论。总之，一百年来由于极度的不自信，水墨画没少被折腾，但折腾来折腾去其结果是水墨画逐渐被边缘化了。水墨画作为中国传统文化的一部分被折腾到这个地步，没外国人什么事，全是我们自己干的。

99艺术网：离我们现在相对比较近一点的，说到水墨这个问题，关于吴冠中老师提的“笔墨等于零”这个说法，你有什么看法？

朱伟：现在不是笔墨等于不等于零的问题，而是很多以当代名义举办的展览，基本没有水墨画，即使是以古人水墨意境命题的展览，挂的也全部是油画。2008年的时候我接到一个邀请，是关于“文革”反思题材的一个当代艺术展览，就在展览即将开幕的头一天，主办方告诉我，由于展厅有限，所有水墨作品都被拿下。这个展览后来我去看了，里边除了有很多大

幅油画外，还有很多录像和装置，墙面空出来很多，放个两三张水墨画没什么问题。

99艺术网：最近吕澎老师策划的“溪山清远”的展览刚刚在美国旧金山举行，接下来将在成都双年展的时候举行这样一个展览。他在文章中提到传统刚刚才开始，在过去的三十年，由于社会历史的原因，我们的传统出现了断裂，他现在认为应该重新审视和发现传统，您认为是这样的吗？

朱伟：水墨画一直存在，被人们重视或不重视它都在那。传统应不应该重新审视和发现，有人现在想起来提这事，对水墨画来说肯定有益。但是有一点值得警惕，当代艺术经过这二三十年特别是近些年的火爆和过度炒作，已经到了创作枯竭的时候了，再以传统精神面貌出现，拿传统说事，可能又是一机遇，未必是真的要发现传统。画过画的人都知道，拿油画画中国传统的东西，很费劲，由于技法和材料的限制，往往会有很多隔阂，意境很难出来。我看过用油画的古代山水、人物，让你不知该说什么。由于它的不正宗，可能又让大家用刀子和叉子吃了一回水煮鱼。

99艺术网：在当代艺术现在面貌的主体里边，中国在国际上很出名的一些艺术家也好，很著名的一些策展人在国际上做的一些展览也好，主要体现中国当代艺术的面貌的还是油画。

朱伟：嗯。这种现象产生的原因就是上面我们分析过的。

99艺术网：现在像您这样一直还是以水墨的形式，以我们传统的形式来

承载一些传统文化发展的一些艺术家会不会有一些小范围的活动？

朱伟：有，范围也不小。5月份在纽约一家画廊有个叫“意在笔先”的中国当代水墨画展，有刘庆和、武艺、魏东、李津、王劲松和我。

99艺术网：这些艺术家都是一直在做水墨的。

朱伟：是。王劲松大学是学水墨专业的，后来画了些别的，现在又回来了。

99艺术网：策展人呢？

朱伟：策展人是楠楠，那家画廊的艺术总监，朱朱写的文章。3月份也刚刚结束了另外一个中国当代水墨的展览，有刘丹、李华弋、徐累、李津等等，还有我，也在纽约。

{精神上要当代，技法上要传统}

99艺术网：您觉得现在从事中国当代水墨绘画创作的这些艺术家，拿您自己举例，您觉得您现在是一个什么样的生态和环境？

朱伟：我是从20世纪90年代初第一拨跟国外画廊合作的艺术家，当时我画的就是水墨。第二年魏东也来了，他也是画水墨的。当时香港有三大画廊，万玉堂、汉雅轩、少励(Schoeni)。万玉堂代理的是我、魏东，还有吴冠中；汉雅轩代理的是方力钧、王广义、张晓刚，少励代理的是杨少彬、岳敏君。那几年中国当代艺术在香港做了大量的展览：汉雅轩

的“‘后八九’中国新艺术展”，紧接着是万玉堂我的“北京故事”水墨个展，然后是少励画廊的“竹帘后的脸——岳敏君、杨少彬画展”。当时没人觉得有水墨油画之分，大家说的都是当下中国的事，价格也一样，有一度我和魏东的画略高于他们那几个画油画的。从那时候打下的底，所以一直到现在都过得不错，魏东现在全家住在纽约。21世纪初中国当代艺术向本土回归，特别是当代艺术进入拍卖，水墨画、油画的关注度和价格才被明显拉开了。

99艺术网：这个跟国外阅读的来历和习惯有关系？

朱伟：跟这个没有关系，跟中国当下的情形有关系。油画、电影和话剧自五四运动先后来到中国，至今新鲜劲还没过，就像麦当劳和肯德基，年轻人很喜欢。20世纪80年代改革开放麦当劳刚进来的时候，还有在那结婚的，现在听起来可笑，但这是一个接受的过程。

99艺术网：电影进来了，舞台剧也是西化的，就是京剧什么的就都没有了。

朱伟：还有，坚持，这不后来振兴了几回京剧嘛。但水墨和油画不同于电影和京剧，水墨和油画的表现方式是一样的。

99艺术网：还是要有一个做推动工作的一个人。

朱伟：不是一个人，是一批。像你们这样的年轻人在适当的时机大声强调一下水墨画，让大家不要忘了这事，就很值得让人尊重。

99艺术网: 在当代艺术界领域看起来,做当代水墨的艺术家和组织相对比较少了吧?

朱伟: 数量其实不少。水墨画讲求的是功力,有点像武术,平时都回村私下里练,暗使劲,擂台上比武的时候,再一决高低。你什么时候听说过圆明园、通县画家村、崔各庄,有一批画水墨的在那扎堆住着?

99艺术网: 我们采访过几十个工作室,我刚进来的时候感觉您这个工作室的环境是最好的。

朱伟: 谢谢,当代水墨画家应该有这样的工作室。

99艺术网: 就是说水墨画还是沿袭了我们传统里面这个清远的感觉,包括一些艺术家的气质也是这样的。

朱伟: 一方水土养一方人,一方水土养一方牲口,养一方文化,甚至养一方黄瓜。中国的黄瓜和美国的黄瓜就不一样,长相、味道都不一样,尽管都叫黄瓜。艺术家也应该有所不同,当代艺术也应该如此,这样世界当代艺术才有意思。重视传统要从它的本土性入手,从生态和习性上入手,不是非要从精神上来继承,也很难继承,谁跟石涛吃过饭,谁跟八大喝过酒。连面都没见过,怎么知道人家当时是什么精神状态、什么心境、怎么想的。

99艺术网: 现在的学者都是这么提的。

朱伟：应该继承传统的技法、材料，完善补充它。咱们一说和传统接轨就是精神接轨，除了大家都知道的天人合一，请问中国传统有什么精神？传统精神又是什么？恐怕没人能说得清楚，说得准确。

99艺术网：中国水墨在技法上、材料上已经发展很多年了。

朱伟：水墨画有三千多年的历史，油画有七百多年的历史，三千多年摸索出来的技法、材料，怎么也要比七百多年的油画成熟得多，完善得多，我们要有信心继承它，尊重它，用好它。

99艺术网：关于中国水墨画传统的问题，就是水墨的材料和材质都涉及到难以保存这个问题。

朱伟：保存没有问题。

99艺术网：大家一般概念上都觉得油画好保存。

朱伟：中国人老爱毁自己，二千多年的水墨画，包括中国在内，世界各大博物馆里有的是，六七百年的油画保存倒是个问题。油画画布厚，颜料使用得也比水墨画厚很多，时间长了容易风干，变脆，变成很小的颗粒，怕卷，怕光，西方博物馆要做到恒温恒湿，防闪光灯什么的，那是用来保护油画。水墨画用不着这么保护。

99艺术网：我们每一个项目都会有一个学者来做梳理，因为我们媒体的角度更多是做呈现，我们从学者的角度去做一些贯穿性的专题。

朱伟:有一件事倒是值得提出来,油画七百年还出现了那么多的大师和流派,水墨画的历史更长,高峰迭起,流派众多,大师云集,随便研究一个流派可能跨度就是几百年,还不敢肯定是否准确,一贯穿到现在就更难以下嘴和判断;当代艺术在中国基本上是克隆拷贝,艺术家的探索正确与否,看看欧美,翻翻西方当代艺术史,上面都有定论,可以参照,保证不会出太大的错。而水墨画西方没有,没有参照物,特别是当代水墨,更难加以判断,没人敢冒这个险。这就是为什么李小山当年提出“水墨画穷途末路”没人敢接招。提出反对意见的,也大都是从意识形态、政治角度,甚至只是人身攻击。

{当代水墨被边缘化不是因为内容而是因为材料}

99艺术网:现在好像其实美术馆这一块,比如中国美术馆,他们还是很多水墨画的展览。

朱伟:大部分都是艺术家掏钱租的。

99艺术网:都是老一代的。

朱伟:年轻的也有。

99艺术网:当代水墨画在市场上好像被慢慢边缘化了。

朱伟:当代水墨市场被边缘化,不是因为内容而是因为材料。

99艺术网：还是有引导，国外的市场买油画的多，苏富比、佳士得是中国艺术的风向标。

朱伟：外国人对油画熟悉，拍卖又是一个商业行为，所以判断油画要比水墨来得顺手。国人收藏又刚起步，只能跟着外国人走。

99艺术网：绘画来讲是一种视觉艺术，比如《韩熙载夜宴图》，在当时看是当时的感受，现在看是现在的感受。

朱伟：《韩熙载夜宴图》在当时完全是当代艺术，而且还是政治波普。现在看来成了无法超越的经典。

99艺术网：因为他颠覆了传统。

朱伟：倒没颠覆传统。是对政治斗争的描绘。南唐后主李煜不相信韩熙载，因为他是北方来的大臣，但又想重用他，一度想让他当宰相，于是就派了俩画画的顾闳中和周文矩去看他每天在干什么。韩熙载尽管压力很大，但每天还要歌舞升平、吃喝玩乐，装着轻松。于是顾闳中就把默记下来的情景画出一幅长卷，类似于蒙太奇的手法，惟妙惟肖，精彩绝伦。在我眼里，顾闳中的《韩熙载夜宴图》和达芬奇的《最后的晚餐》，主人公同样心里有事，但顾闳中刻画的人物轻松诙谐，场面调度自如，整体把握上更胜一筹。

99艺术网：中国大家比较认可的文化还是梅兰竹菊。

朱伟：那是常见的。过去家家户户，只要生活过得去的，基本都买画。电影里不是常有这样的镜头：地主老财被打倒，成捆的水墨画轴和地契被当众放院子里烧毁，起码说明他家收藏过水墨画。20世纪50年代初齐白石的小品十五六块人民币就能买到。除了梅、兰、竹、菊，场面大点的有《清明上河图》、《千里江山图卷》等等。

99艺术网：也是写实的東西。

朱伟：对，写实的手法，《清明上河图》画的是北宋汴梁，也就是今天开封的闹市市景，相当于画了整个CBD。当时的出租车都是六匹马拉的，相当于六缸SUV，现在我们都做不到。画面上的人和物在当时都是很当代时髦的，时间推移变成了传统，所以说传统和当代就是昨天和今天的关系。

99艺术网：这么多学者提出来的传统精神不光是一个绘画，还应该是一个社会的，大家的思维以及精神面貌。

朱伟：中国的理论家老爱提精神，国外的批评家不怎么提。有不少国外批评家给我写过文章，人家里边没提什么精神，而是把它量化了，具体来说。这样的文章让读者容易看懂，容易理解。继承传统精神是一句空话，请问继承传统哪段精神？弘扬传统文化，请问弘扬传统哪段文化？传统精神是什么？传统文化又是什么？

水墨画是需要认真对待和爱护的，因为它是我们自己的品牌。把它做好，它才能是世界的，全人类的。就像是自家的孩子，自己就不待见，指望别

人说好, 那基本是不可能的。

99艺术网: 谢谢朱老师能够接受99艺术网采访。

朱伟: 谢谢你们。

2011年5月17日

光着屁股过河

库艺术：20世纪90年代初，当你开始创作带有明显个人风格的水墨作品时，应该还没有明确的“当代艺术”这个概念，水墨圈也相对保守，当时对自己做的事有把握吗？

朱伟：没把握。当时大家都在摸索，都是从零开始，但都觉得有事情要发生，或者说有画要画。当时也没人张嘴闭嘴地把当代艺术挂在嘴上，现在老提当代艺术的当时基本没这人。水墨画方面有一些人开始探索，在人物方面有我和魏东，在山水和观念制作上有谷文达，他后来去美国活动了。还有一些折腾宣纸的，我基本上不知道他们在干什么，也不看他们的作品。当时我很清醒，在水墨当代化的人物创作方面参与的人不多，就几个。这几个人是在继承和改进水墨画，使它能够进入当代艺术的这一潮流中去。其他人基本上是在否定水墨画的基础上，想通过折腾宣纸，或者说，从材料载体上使它当代化。

就是因为大家都没把握，包括画油画的那些人，大家当时才把画画得那么认真，那么仔细，那么慢。多半时间是在观望。

库艺术：在用“没骨工笔”这种传统技法来表达自己的过程中，技术上有没有遇到什么障碍或是问题？

朱伟：“没骨画法”有一个好处，就是能让水墨画最讲究的线稍微退后一步，而更加注重人物的造型，加强了画面的叙事功能。这么画有一个不足之处，就是线弱了，对色彩的需求加强了，所以就像最后大家看到的我们这几个人的水墨画，颜色上都很鲜艳，变得很跳，今后我准备在线上再加强一些。

库艺术：20世纪90年代初，有一股水墨革新的潮流，像实验水墨之类，等于是用西方的现代艺术、后现代艺术观念来指导水墨创作；而你却一直坚守传统的笔墨技法，走出了更加个人化的道路。当时为什么能有这样的定力，没有盲目学新？

朱伟：上面我好像说过，我们的当代油画是从90年代初，或者再早点，80年代中后期开始，基本上是用西方的现代艺术和后现代观念来指导油画的创作。实践证明，这事还成功了，而水墨当代化却不能用这些理论，因为这些理论是冲着油画、话剧、歌剧、古典芭蕾说的，人家的理论家、批评家说这些理论的时候，脑子里根本就没有水墨这一概念。人家也没这个义务，更没这个职责，所以这套理论完全拿来，未必合适。就好像人家说的是拌沙拉的方法，而我们非要拿这套拌沙拉的方法去拍黄瓜，能好吃得了吗？所以我们必须坚持自己的笔墨技法，努力用它来说当代的事，才行。从当年到现在，我们从自己几千年的传统文化演进出来的当代艺术观念、当代水墨画的观念和理论始终没出现过，一直是滞后的。既然没出现，又不能等，那只有先画着再说，连摸着石头过河都算不上，基本上是光着屁

股过河。

库艺术：你作品中的人物形象很有特点，这个形象最初从何而来，其中是否有自己的投射？

朱伟：“文革”时期宏大叙事、高大全红光亮的作品大家看得太多了，快把人都看吐了。改革开放之后，人们开始关注个体、人性、每个具体活生生的人。我也是人，所以有些形象有我自己的影子，画别人，人家也不一定同意，其实也是更多地向传统回归。中国古代的很多经典绘画，画的都是普通的人，街坊邻居、才子佳人的什么的，给伟人、皇帝、太监画像的并不多。

库艺术：这个形象的创造完全是一种画面感觉，还是含有某种文化隐喻？

朱伟：画的时候完全是从画面的感觉出发，事后才看出还有那么多隐喻和文化承载。当时要知道有这么多事儿，不一定能画得出来。

库艺术：2002年的一张《无题4号》给我的印象很深，画面中只有半个背部，但却仍能一眼看出是你的手笔，这种强烈的个人性是怎样获得的？

朱伟：当时油画也都在画个人、画自己，我就想水墨画怎么就不能。实践证明不但能还不错，水墨画一直没人这么画，我算开了个头。

库艺术：你的画面很“美”，但在这种美的后面又有某种很残酷的东西，这是否在你的预设之中？

朱伟：你所看到的美是画面整体给你的感觉，正如你说的，画面的背后是在描绘残酷的客观现实，甚至可以说更多的是痛苦。从我近三十年来的创作来看，可以分为两部分。前十年是在叙事、讲故事，紧讲慢讲还怕别人听不懂、不理解，所以整个系列更像是章回绣像小说。比如1993年的《北京故事》、《甜蜜的生活》系列、《新编花营锦阵》系列，1996年的《中国日记》系列、《九十年代》、《太上感应》、《梦游手记》系列等等。从2002、2003年开始强调隐喻即水墨画讲究的意境。画面开始简练一些，有的相当简练，比如2003年的《大水》系列、《开春图》系列、2005年的《乌托邦》系列、2008年的《两面红旗》系列。画面内容虽然有了些变化，但我还是在强调人们在现实当中所必须遇到的痛苦、不得意、冷漠及对真善美的追问。关注人在现实不同境遇中的处境和变化是我画画的动机和根本，也是我的激情所在，就像是摇滚乐手，只有在你有愤怒、有情绪要宣泄时，你才能吼得出来。

库艺术：从很多作品的名称上看，你是一个有着传统文人情怀的人，但面对作品，会发现这种情怀好像只是一种借口，或是一层外衣，用之表达的是对现实的一种怀疑与讽刺。你认为自己属于文人吗？

朱伟：现在哪有文人？有文人情怀的倒是不少，我就是其中之一。传统是一天一天累积形成的，历史上的每一天对当时来说都是全新的，都是当代的、前卫的，否定过去怎么会有后来的当代和前卫。

库艺术：你是怎样将中国传统文人趣味与当代艺术家对现实状况的关注，这两个看似矛盾的方向融合到一起的？

朱伟: 对不起, 我从没拿传统文人的趣味来关注当代现实, 这是不可能做到的, 犹如诈尸, 让死人起来陪你喝酒。我们所说的撑死了是对古人的揣摩, 我在另外一篇文章里曾经说过, 我们曾经挖出了汉代的编钟, 随即就有人编排出了一套《编钟乐舞》。谁都知道, 中国古代没有发明出五线谱, 连简谱都没弄出来, 那这套音乐是怎么传承下来的? 靠口口相传, 从汉代到今天, 如果真的能传下来的话, 那味儿得变成什么样, 那还是当时的音乐吗? 既然不是了, 那让观众瞎听什么, 这不是在误人子弟吗? 拿揣摩出来的东西当真, 是不是不太严肃?

库艺术: 很多艺术家, 特别是水墨艺术家, 在回望自身传统的时候, 更多看到的是限制、模式与样式。想创新就干脆另起炉灶, 搞Video、装置去了, 怎样既坚守传统, 又能搞出新意, 这个难度就太大了, 你对这个问题怎么看?

朱伟: 这需要稳得住, 还得耐得住寂寞。即使创作当代水墨画也需要足够的功力和悟性。用传统的水墨技法、现代的思路, 画你看到的理解的现实就行, 没什么难的。老想着跳大神恐怕不出来。

库艺术: 有艺术家提出: 现在只有当代艺术问题, 水墨本身已经不是一个问题。你是否同意这种看法?

朱伟: 这是一谬论。什么是当代艺术, 当代艺术是要落实到具体的东西上的, 比如通过绘画、雕塑、装置、行为艺术、Video、声音装置等等形式表现出来。通过它们来表达自己的想要表达的当下现实和想法时, 所遇到的问题, 就是当代艺术的问题。我们吃东西的时候讲究吃点有营养的, 所谓营

养是通过白菜、萝卜、茄子、西红柿、猪肉、牛肉、羊肉、鱼虾等等组成，你要想摄取营养，就得通过它们，没有专门有一个东西叫营养的。谁能给我炒盘营养出来？当代艺术也是同样的道理。

库艺术：可想而知，对于你的作品。外国批评家不会放过从政治角度大谈特谈的机会，这与你的本意或许有着一定差异，你怎样看待这种误读？

朱伟：中国的社会现状就是如此。直到如今我们的大街小巷也是标语口号不断，只不过对中国人来说已经习以为常，甚至能做到视而不见，外国人没有受过这教育，所以他敏感。你说我的画面里还有肯德基、麦当劳呢，他们怎么不在意？人家打小就是看这个长大的，看到现在还一惊一乍的，说明这人有病。我们的社会至今为止还是一个权力政治的社会，这个特征无处不在，包括艺术家的作品里。我对这种误读还是比较宽容的。当然，艺术家过多地使用政治符号，会让人觉得哗众取宠，创作能力低下。

库艺术：“红旗”这一元素在《乌托邦》系列中就已出现过，后来怎么想到将之单独提炼出来创作一系列作品的？

朱伟：单独拿出来更多的是从技法的角度考虑，古人有“曹衣出水，吴带当风”，我们也可以用它来表现当下的东西，看看谁表现得更好。红旗是大家常见的，甚至看得都没感觉了，但是都没能很好地表现出来。

库艺术：最近几年来好像越画越慢了，是有意控制节奏吗？

朱伟：嗯，是在有意地控制。现在一年画六张左右，没有新的主意，应该少

画。我现在大部分时间是在写毛笔字。

库艺术：从作品上看，今年的作品在技法、语言上又有了新的尝试。现在的创作思路与技法上发生了哪些变化？

朱伟：是。还是在尝试，创作思路和技法上没有太大变化。

库艺术：在画家、雕塑家、作家、导演等等这些身份之上，是怎样的一个共通的追求在引导着你的兴趣？

朱伟：我是画水墨画的，所以一切围绕着这个来。古代的画家画画之余弹琴、写诗、做文章，甚至作为门客到有钱人家里白话天文地理、古今大事、做人之道。当代的画家没这个机会，但可以做古代画家做不了的事，比如我就画画之外还刻木版画，到工厂去做雕塑，给艺术杂志写专栏，给摇滚乐队拍电影，但这一切必须是水墨画的延伸，必须有水墨的影子。

库艺术：最近几年干了许多画画之外的事情，接下来的工作重心会放在哪儿？

朱伟：书法和水墨画上。作为水墨画家，这个岁数是想法和功力相对来说成熟的时候，应该是出好作品的阶段。

2011年9月

传统照进现实

——和《东方艺术·国画》的谈话

东方艺术·国画(以下简称国画):近几年,“当代水墨”这个词汇频繁出现在国内美术界的展览或研讨会上,各种探讨的声音不绝于耳。应该说,目前当代水墨作品较为流行,有些美术馆开始收藏当代水墨作品,一些藏家开始将它作为投资定位,然而“当代水墨”未来发展如何,无人知晓。您是怎样看待“当代水墨”现象的?

朱伟:“当代水墨”以什么样的方式出现都不奇怪,这证明大家对本土绘画样式的回归和认可,看到了它的价值所在,说明我们开始对自己的文化包括传统文化有一点点自信了。

国画:这是中国经济实力增强之后,在文化上努力找回了对本土艺术久违了的自信。改革开放三十年,中国政治、经济、文化环境的改变,影响和推动着中国画的发展。在20世纪80年代,正值改革开放初期,在西方文化的影响下,中国传统文化和思想面临西化的时代潮流的冲击,单从这一点来看,它和五四新文化运动具有相似之处;90年代随着改革的深入,艺术创作开始注重与现实生活结合,注重本土文化的回归和确立文化身份;21世纪的第一个十年依然在延续着这样的方向继续发展。中国当代水墨的发

展已有三十年，您身为一个水墨画创作者，有什么感受？

朱伟：近一百年来整个中国的方方面面受到了来自西方包括前苏联在内的资本主义、社会主义的种种思潮、理论、经济发展模式的影响，一次又一次强烈地冲击了中国社会。混到现在，看得见摸得着的，包括老百姓过的日子，没有一样是我们自己研发的，或祖宗传下来的。五四运动只不过是起了一个小小的头，后面的N次运动都比“五四”来得猛烈、持续，有的居然折腾十年之久。这种自我否定的劲头在任何一个国家都不可能做到如此坚决彻底。历史迟早要追问：这是一个什么样的民族，我们是怎样的一群人。

国画：当代水墨改变了传统水墨程式化的表达方式，呈现出多元化特征：从内容方面看，它力求表现鲜活的社会生活和情感，具有时代性；从技术来看，对笔墨和材料的要求更加包容；从视觉来看，画面承载的信息量更大。从这几个方面来看，多元化对中国画的发展是具有积极的意义的。

朱伟：当代水墨和传统水墨最大的不同，是它摆脱了宫廷绘画和文人绘画的影响，不再玩小情调、小趣味，不再哼哼唧唧，自作多情，而是变得有血有肉、有哭有笑、知冷知热了。它已经开始参与社会的演变进程，它已经把屁股坐到了你我这边。

国画：当代中国画更加关注社会现实问题，贴近生活，而不再仅仅是文人画家所表达个人的文思与情怀。在您的作品中，既具有现实主义的意味，同时又具有表现主义的色彩，从20世纪90年代至今的作品一直有充分的体现。谈谈您的感受。

朱伟:首先我想说的是，当下中国经过几个文化断层，发展至今，不可能有文人、文人画，只是有看似像文人或酷似文人画的。80后、90后，可能一不留神出现文人或文人画，但那也要等几十年之后，现在绝对不会有。其次，我们有幸生活在这个剧变和动荡的时代，虽然大家活着都不容易，但是我们都是历史的见证人。作为一个艺术家，准确地记录和描绘时代的演变是责无旁贷的职责和使命。脱离社会现实的画我至今没画过，也画不了。

国画:传统的中国画是讲究修养和功力的，甚至需要“读万卷书，行万里路”的积淀。当代水墨则更加强调画面的视觉效果和张力，可能不再特别讲究线条、墨色的质量以及钤印的方法。我认为，在艺术创新的同时，艺术家仍然需要保有各自的文化底线。当代水墨是否应植根于传统？

朱伟:谈不上底线，你说的那些都是作为一个画家最起码的。水墨画根植于哪儿甚至都不重要，首先要保证画出来的是水墨画，其次在画的时候，您还得要保证对它有信心，存一定的功力，不是躲着藏着，扬长避短。

国画:在中国绘画史中，影响过您的画家有哪些？

朱伟:范宽、石涛、八大。

国画:在这个材料丰富的时代，很多画家愿意用材料打造新奇的效果。从90年代至今，您的绘画材料似乎从未改变过，一直坚持使用宣纸、毛笔、中国画颜料，以没骨工笔画的方式创作，将传统文化和当代生活糅合在一

起，这种方式相对于水墨画，是否更加适合表现当下的社会生活？在绘画过程中，在技术上是否同样有需要解决的问题？

朱伟：画水墨画已经成为我生活的一部分，成为一种生活方式，每天睁开眼睛看到的所有视觉图案、形象，我都在想把它融于水墨画有多大的可能。在画画的过程中要看你有多大的耐性，要看是不是把心思全用在画上。水墨画讲究的是功力，说白了就是要看你是不是三心二意。心思不正，画马上就不伦不类了。

国画：在20世纪90年代的中国，“政治波普”是很重要的当代绘画风格，在当时得到了国际市场的认可。您在90年代也创作了不少有影响力的代表作品，其中不乏伟人形象、军人形象。这是否和您出生在军人家庭，以及十余年的军旅生涯的背景相关，是题材上的不谋而合，还是有意为之？

朱伟：我属于和“后八九”一道出世的，是仅有的两位以水墨画走向世界的，另一位是魏东，也是画水墨的。大家题材都一样，风格一致。

国画：20世纪90年代初期，当代水墨在当代艺术大的格局中，仍然处于边缘的位置。中国画家在全球化语境之下也意识到了文化身份的重要性，如果要确立文化身份，必然离不开本土文化的根基。当时你们那一批最早打入国际市场的画家也遇到这个问题了吧？

朱伟：遇到了。当时的文化身份更多的是以弱者和难民的面貌出现的，以可怜呼唤同情，并没上升到文化异同这一层次。我记得1994年在国外第一个大型水墨个展上，我在画册上签名的时候，把女士的名字写在前头，男

士的写在后头，就为这，还赢来一片赞许。那意思是，这位来自中国大陆的艺术家还懂得最起码的文明，居然还通人性。

国画：或许您是一个为兴趣工作的人。您画画之余，也完成了很多版画和雕塑作品。90年代摇滚乐成了您生活中不可缺少的一部分，以老友崔健原作歌曲《红旗下的蛋》命名的系列作品随之应运而生。在中国的美术圈里，同时从事多种创作活动的艺术家还是比较少的，当然这与个人精力和才能都有关系。

朱伟：古时候画水墨画的，画画完了，爱在上面多写点。一个是因为人家字写得好，二是肚子里有水，有的时候还洗个澡，抚个琴，谱个曲儿，捅个词儿什么的，那叫雅兴，或曰锦上添花。这些我都不会，但我会古人没见过的，比如电脑、吉他、拍MV、雕塑什么的。这隔几百年后看，一定也算雅兴。我是先听革命歌曲后听摇滚乐长大的，我的朋友里至今玩摇滚的要比画画的多。必须反映现实，这就是我喜欢它的原因。我的画面里落款经常都是摇滚乐的歌词。当年革命歌曲影响了我们，我们也影响了革命歌曲，通过大家不懈的努力，终于以摇滚乐取代了革命歌曲。我的所有作品都是现实主义题材，以年轻时候的激情，捎带手把知识分子该做的事情做了。

国画：从革命歌曲到摇滚乐，意味着时代文化的变迁。你的绘画反应了很多社会现实问题，其中不乏批判的、嘲讽的意味，从这一点来看又与中国摇滚乐精神旨趣具有一致性。那么，中国摇滚乐已经有二十年的历史，它在发展过程中吸收了传统文化和民俗文化的营养，它具有批判性和反叛精神的同时，又带有理想主义色彩，它揭示了中国现代化进程中呈现出的文化立场、价值观、人性等种种问题。您见证了中国摇滚乐的发展，请谈

谈它目前的发展状况？

朱伟：中国的摇滚乐直接影响了我的几十年来的创作，它发展到现在，就像我在他们的研讨会上讲到的，反叛精神还在，理想色彩没了。越来越国际化了，也就是说，越来越不像中国的摇滚乐了。

国画：自从结束了与万玉堂画廊的合约后，您的绘画创作暂且处于停滞或者休息的状态，什么时候开始新的创作？

朱伟：和万玉堂合作了十四年，全球独家代理，我从二十六岁一直画到四十一岁，圆满地完成合同，同时也度过了一段快乐的创作时光。到目前为止，快有四五年没怎么画画了，2012年正式开始恢复画画。因为后面有几个大的展览要办，合同也签了。

国画：延续以往的系列还是有新的创作想法？

朱伟：创作思路不变，技法上也不准备变。

2012年1月

文化还能影响现实？

2012年迷笛音乐节即将到来，北京迷笛音乐节现场将设唐、宋、元、清四个舞台，近百支乐队及音乐人参与演出。继2006年合作后，音乐节主办方再次邀请艺术家朱伟提出并使用其作品，以朱伟的版画为原型的音乐节官方海报已经发布。今年音乐节的主题“PM2.5”是朱伟与迷笛音乐节的创办人、迷笛校长张帆在朱伟工作室一起想出来的，同时，音乐节期间也会放映朱伟执导的MV以及音乐记录片等。针对2012年迷笛音乐节的主题阐释与摇滚乐精神等话题，我们对艺术家朱伟进行了如下对话：

搜狐艺术：被称为中国的“伍德斯托克”的迷笛音乐节在音乐节中为何如此受关注？

朱伟：迷笛音乐节始于2000年，今年是第十二届。迷笛音乐节的前身是成立于1993年位于北京北五环边上香山附近的迷笛音乐学校校园音乐节。迷笛音乐学校集合了大量来自于全国各地热爱摇滚乐的年轻人，他们从对摇滚乐乃至对音乐都知之不多的情况下经过两年的专业训练拥有了自己专业的乐队，其中很多已经有了相当不错的水平，和大批的拥趸。在当下众多大大小小的摇滚音乐节中，大部分乐队都来自于这个学校。

搜狐艺术：迷笛音乐节在当下所具有的、提倡的精神是什么？

朱伟：摇滚乐的精神是超越现实、影响现实。没什么当下不当下。摇滚音乐节就是要传达和体现这种精神。

搜狐艺术：今年的迷笛呼吁大家都来关注“PM2.5”，因为它的不断增长直接危害着我们共同的生存环境和身体健康，作为海报设计师，对此主题的理解以及创作思路是什么样的？

朱伟：作为一个艺术家，面对我们不断恶劣的种种生活环境，呼吁大家关注日益感到担心并已经影响到了自身健康的空气质量，这是我们力所能及、而且也是唯一能做到的事情。

搜狐艺术：“PM2.5”的海报设计图形来源于您的2003年的作品《木版画十号》，这件作品也曾经在纽约亚洲艺术周展出。早在十年前您就以当代水墨画、雕塑、版画的形式诠释当代中国社会现状，对不断给我们带来危害的事物进行拒绝的表态，但这种表态中又有一种漠然的态度，这种态度是面对你们这一代所遭受到的哪些创伤？

朱伟：这张版画是2003年“非典”那年做的。也是在关注我们的生存环境，特别是越来越多的通过空气传播的重大疾病。老百姓再也经受不了在社会和经济生活之外再给他们增加哪怕是一丝一毫的压力和困扰了。近三十年改革开放，几代人已经付出了巨大的牺牲和个人利益，他们得到的不是很多，财富并没有集中在他们身上，但是他们却集中地为我们国家改革开放奉献了全部，这就是我们这个国家的现状和当下的

生态。

搜狐艺术：您作为20世纪90年代最早一批得到国际艺术界认可的中国当代艺术家中的一位。您的当代水墨作品中经常使用源自中国传统绘画的题材以及当代人物来表现政治和社会的主题，一些古典的引用在暗喻您内心中什么样的艺术景观？

朱伟：世界上的很多事情是轮回的，现在有的过去都曾出现过，只不过换了些许样貌，本质是一样的。我们现在有时会觉得眼花缭乱，其实没一件是新鲜的。借古喻今能起到一个提醒和反思的作用。也没什么水墨不水墨当代不当代的，它只是人们对生活感悟的一种表达方式。但是有一点就是，无论什么时代什么社会，一件好的作品必须准确反映时代，透过一件作品能看到当时社会思潮和现状，也能感觉得到那一段时间将会在历史中留下什么样的份量，更能感觉得到艺术家在创作时的脉搏和心跳。

搜狐艺术：对于近三十年来受到外来新文化与传统的交替以及社会转型造成的文化真空，已经开始有艺术家意识到了“中国性”建构的本土价值，也在试图努力回到自身的语境中，回到文脉、回到传统重新发现对于艺术和历史的一种思考，而对于这种所谓“传统再生新艺术”的思潮您认为现在艺术界存在普遍的问题是什么？而真正应该追求的艺术本质又是什么？

朱伟：重视传统是件好事，无论是在什么情况下，哪怕是在走投无路的时候想起传统也行。传统的价值，就是我上面说的，现在发生的事都能在过

去找到，有的时候你会发现过去发生的事比现在还丰富，还有血有肉，还有激情，甚至更为科学。

至于现在的“传统再生新艺术”、“回归传统”，还有更具体的这个清远那个气质什么的。批评家理论家可以这么提，因为他们是站在理论的高度，或者说是策略上考虑，但艺术家绝对不能这么做，除非你手上的活儿和构思正好和他们合拍。艺术家要连续的做自己的事，听风是雨、见风使舵、跟风创作不是艺术家该做的事。独立思考、不懈的探索、准确反映时代的演变才是艺术家该追求的艺术本质。

搜狐艺术：在近三十年在文化艺术界的作品中，无数作家、诗人、艺术家的作品表现着这个时代的压抑与焦躁、愤怒与无力等，一切表达背后试图是对自由精神的更高追求，作为艺术创作者您认为真正的富足、真正的精神自由应该是什么？

朱伟：这三十年大家的压抑、烦躁、愤懑、无力其实是分几个阶段的，这也是中国社会三十年来几个不同的发展阶段带给老百姓的感觉和反映。艺术家当下的反映未必准确，因为这是一个进行时，正在进行时，谁会在行进当中不停地给大家做总结，下结论？何况区区的三十年，这在历史的长河当中能算得上什么？我当年刚到部队，有一次新兵连野营拉练训练，大家都持枪荷弹、背包行李、绑腿，全副武装深夜冒雨山路。上级命令要在拂晓前到达会师，大家全神贯注、鼻涕眼泪拼命往前走，一路上班长、排长、指导员不停地激励表扬大家，一班走得好，没掉队的；二班某某某带病坚持训练，不落人后；三班把平时训练所掌握的要领全用上了，回去给予连口头集体嘉奖一次。大家你追我赶，一宿累得要死要活，天蒙蒙亮，

忽听一阵急促的哨音，连长宣布路走反了。真正的艺术创作是相对个体的、独立的、私密的，不是上山打狼，大家必须成群结队的，好互相有个照应，仗个胆什么的。不谋而合是最高境界。

2012年4月28日

和现实无关的画画不了

始终在尝试回避“明星一样宣传”的朱伟，一点都不像传说中那么“朋克”。历经三十年的沉浮，作为身边水墨艺术家里几乎唯一的“在野”艺术家，他就像是一个标本，充满了故事和现实。

{起早贪黑}

Hi艺术 (以下简称**Hi**):这次新作有几张? 是什么时候的呢?

朱伟:从2005年到2012年,加起来一共是十二张新作,其中有四张是从2005年一直画到今年,七年来一直在画这个。这也是当代水墨画的一次突破,可以这么说,因为别人没我这个胆子。

Hi:那这一年整个的状态是怎样的?

朱伟:我这一年肯定比你惨,你不坐班,我坐班。最近这一年起早贪黑全干这个了,为了明年新加坡MoCA、印尼国家博物馆和今日美术馆的巡回展。

Hi: 展览是什么时候开始准备的呢？

朱伟: 都是两三年前定的。有些是用了五年时间画的画，今年突击收尾。明年准备休息一年。

Hi: 当时准备展览的时候想到过今天会出现什么形象吗？

朱伟: 这个形象几年前就想好了，一直没舍得用。我从2005年一直就开始准备做一些变化，这大概憋了有七年了。这回在人物造型上有些变化。再一个我画的画应该说都跟现实有关系。水墨画也好，油画也好，脱离现实、不反映艺术家生存现状的画我画不了。闭门造车，画一些哼哼唧唧的东西，这种画我画起来比看的人都累。

Hi: 你的画面越来越满？

朱伟: 作品很满其实主要是受到西方当代绘画的影响，再往远了说是受到电视的影响。电视屏幕小，要叙事就全是大特写，中景都少。当代艺术受材料、科技进步的影响特别大，以前文艺复兴、古典时期的都是全身。技术进步决定了艺术家在创作材料、创作技法和观念上必须要跟上时代的审美步伐。

Hi: 那现在创作对您来说有压力吗？

朱伟: 有，现在主要是没词儿，想画画不出来。艺术家是要等米下锅的，要等材料。像“八五新潮”、“后八九”这些中国当代艺术运动，都是借助于

社会剧变。现在社会相对来说稳定，艺术家就变得很被动。编一个东西瞎画，没什么意思，也不接地气，所以现在我更侧重于水墨课题的研究。我还是比较特殊的，画水墨画成名的只有我一个是职业艺术家，其他大部分都是画院、研究院的。我没有职业，能由着性子画，就当下可以说我算是一个标本，以前倪瓒、文征明也和我一样，从没进过宫里和画院画过画。我是从90年代初到现在一直靠水墨画为生，又能活好的职业艺术家，所以我的动机、想法、作派不可能和体制内的一样，我看水墨画的角度也和别人不一样。相应地，我也最有紧迫感和危机感，我不画画全家都会挨饿。

{不是文人，不是朋克}

Hi: 你认可“朋克”这种称呼吗？

朱伟: “朋克”在西方是二战结束以后产生于60年代，建立在反战基础上的。中国比西方晚二十到三十年，80年代末和90年代初才有人这么叫。

“朋克”和“当代艺术”一样，在中国只是个词汇，我们并没有完全理解它的内涵。我们是希望国外有什么中国都得有，其实中国到目前为止既没有“文人”，也没有“朋克”，因为这两个都是坚定的理想主义者。

Hi: 水墨画从某种意义上说不是一种文人游戏吗？

朱伟: 不对。首先得先有文人，其次也不是文人的游戏。

Hi: 那摇滚对你有什么影响？

朱: 摇滚就是有爆发力、批判精神。我从1994年、1995年左右就开始接触摇滚，我自认为我融合得很好，我用水墨做过各种尝试，包括跟摇滚乐的结合，跟当代现实的结合，方方面面，水墨画我的路走得比较宽。我一共有十六种系列的画，每个都能堵死，尽量把水墨和时代融合。创作给我的感觉是，这不是一件顺其自然的事，有时候非得拧着干。我要顺其自然我早不画了。

{创作最愉快的十四年}

Hi: 当时跟万玉堂签约是什么感觉？

朱伟: 对第一拨签约的艺术家来说，最起码衣食不愁了。我觉得我跟国外的画廊签约的那段时间是我创作最愉快的。后来不合作了，很多乱七八糟的我还得自己动手，那时候就只画画，现在所有的事都我自己张罗。

Hi: 画廊是更专业一些的吧？

朱伟: 1994年第一次在香港、新加坡做个展，大家都在用心而不是嘴默默地做事，在文件的搜集上做得很精致、专业。画廊和苏富比挨着，苏富比还给我送了一个有意思的花篮。

Hi: 画廊提供了一个相对独立的创作环境？

朱伟: 想保持独立创作必须在生存状态上是一个独立的人，独立的状态必须有独立的生活才行。我觉得我一辈子要保持独立，我适应这种生存

状态，体制对我来说没有任何吸引力。

Hi: 那你最近的“课题研究”系列是脱胎于独立精神吗？

朱伟: 我跟“后八九”这一批从生活习性上、从创作上说是一样的，是艺术市场化的产物。可能以前其他人都需要先找一个落脚的地方，各方面都觉得安全之后才画画。我们不一样，机遇不太一样。我是一个琢磨型的艺术家，当代水墨画我算一标本、一化石，我完全依靠作品生存。我希望让大家知道我是个研究型的画家，我不停地在水墨题材上变化，争取更大的成功。

2012年11月

《题写在年代的风气中》，朱朱，2012年5月

《大院》，2007年4月15日，星期日，《Hi艺术》2007年5月刊
《西征梦》，2007年6月21日，星期四，《Hi艺术》2007年7月刊
《“运动”》，2007年7月22日，星期日，《Hi艺术》2007年8月刊
《走这就走》，2007年8月15日，星期三，《Hi艺术》2007年9月刊
《做想做的I》，2007年9月17日，星期一，《Hi艺术》2007年10月刊
《做想做的II》，2007年10月1日，星期二，《Hi艺术》2007年11月刊
《Chinese Cabbage》，2007年11月19日，星期一，《Hi艺术》2007年12月刊
《香港香港》，2007年12月23日，星期日，《Hi艺术》2008年1月刊
《2007年过去了，我一点都不怀念它》，2008年1月27日，星期日，《南方周末》2008年2月14日刊
《卖花姑娘》，2008年3月16日，星期日，《Hi艺术》2008年4月刊
《野火烧不尽春风吹不活》，2008年4月16日，星期三，《Hi艺术》2008年5月刊
《里希特·中国当代艺术》，2008年5月15日，星期四，《Hi艺术》2008年6月刊
《今年也就这三件事》，2008年6月26日，星期四，《Hi艺术》2008年7月刊
《二零零八年》，2008年11月16日，星期日，《Hi艺术》2008年12月刊
《飘满鲜花的粪坑》，2009年2月5日，《Hi艺术》2009年1、2月合刊
《夏夜的微笑》，2009年4月21日，星期二，《Hi艺术》2009年5月刊
《像一斤包子》，2009年5月15日，星期五，《Hi艺术》2009年6月刊
《说死就死》，2009年6月28日，星期日，《Hi艺术》2009年7月刊
《夏夜的排行榜》，2009年8月16日，星期日，《Hi艺术》2009年9月刊
《水墨的故事》，2009年9月23日，星期三，《Hi艺术》2009年10月刊
《平地抠饼》，2009年10月22日，星期四，《Hi艺术》2009年11月刊
《温故一九六零》，2009年11月22日，星期日，《Hi艺术》2009年12月刊
《新写实也只是一个商业噱头》，《No Art 中国艺术新闻》2009年12月刊
《红旗剩下的蛋》，2009年12月26日，星期六，《Hi艺术》2010年1、2月合刊
《他创造了一种技法——谈里希特的绘画》，《东方艺术大家》2010年2月上半月刊，“艺术家眼中的美术史”栏目
《为什么画画》，2010年4月11日，星期日，《Hi艺术》2010年5月刊
《绘画笔记》，2010年5月11日，星期二，《Hi艺术》2010年6月刊
《听天由命》，2010年6月24日，星期四，《Hi艺术》2010年7、8月合刊
《三个代表》，2010年8月15日，星期日，《Hi艺术》2010年9月刊
《我为什么不喜欢吃窝头》，2010年9月17日，星期日，《Hi艺术》2010年10月刊
《外地警察（上）》，2010年10月17日，星期日，《Hi艺术》2010年11月刊
《外地警察（下）》，2010年11月12日，星期五，《Hi艺术》2010年12月刊
《土电影（上）》，2010年12月30日，星期四，《Hi艺术》2011年1、2月合刊
《土电影（中）》，2011年2月13日，星期日，《Hi艺术》2011年3月刊
《土电影（下）》，2011年3月12日，星期六，《Hi艺术》2011年4月刊
《春天来了冬天还会远吗？》，2011年4月17日，星期日，《Hi艺术》2011年5月刊
《艺术家两礼拜了》，2011年5月18日，星期三，《Hi艺术》2011年6月刊
《大时代小秩序》，2011年8月26日，《季节十年》画册，季节画廊2011年出版
《这是最后的斗争》，2012年7月8日，星期日，《Hi艺术》2012年7月刊

《我看水墨画》，2012年8月21日，星期二，《Hi艺术》2012年9月刊
《和李小山的对话》，《东方艺术·大家》2004年8月刊，《东方艺术·大家》2006年8月上半月刊
《〈东方艺术·大家〉给朱伟的十个问题》，《东方艺术·大家》2008年10月上半月刊
《总有一件事情是要固守的——和裴刚的谈话》，雅昌艺术网2008年10月24日专稿
《艺术和艺术泡沫》，《Hi艺术》2008年11月刊，“Hi封面人物”栏目
《原创第一》，《东方艺术·大家》2009年2月下半月刊
《执拗就是一种态度——和〈东方艺术·大家〉的对话》，《东方艺术·大家》2009年10月上半月刊，“对话”栏目
《画家算是混蛋吗？》，《O'ZINE 符号》杂志2010年12月刊
《艺术家就是寄生虫》，2011年4月，《Hi艺术》访谈
《朱伟谈艺术及中国》，日本《外交学者》杂志2011年5月2日刊
《精神继承不了，继承的是技法和材料》，99艺术网2011年5月17日
《光着屁股过河》，江西美术出版社《库艺术》2011年9月刊
《传统照进现实——和〈东方艺术·国画〉的谈话》，《东方艺术·国画》杂志2012年1月刊
《文化还能影响现实？》，搜狐艺术2012年4月28日
《和现实无关的画画不了》，《Hi艺术》2012年12月刊

走在时间的后头

朱伟

监 制 / 今日美术馆

出版统筹 / 曾孜荣 赵小平

责任编辑 / 施 琴

书籍设计 / 李云龙 秦平

出版发行 / 中国今日美术馆出版社有限公司

地 址 / 香港中环干诺道中 77 号标华丰集团大厦 6 楼 606 室

联系电话 / 00852-28681767

印 制 / 北京图文天地制版印刷有限公司

成品尺寸 / 150 × 230mm

印 张 / 8.25

版 次 / 2013 年 1 月第 1 版

印 次 / 2013 年 1 月第 1 次印刷

书 号 / ISBN 978 - 988 - 12067 - 2 - 5

定 价 / 45 元

版权所有，翻印必究。

