

中国当代艺术访谈

蔡广斌 丁乙 方力钧 傅正杰 郭承辉 郭晋 郭伟 郭燕 何多苓 何森 侯拙吾 李津 李山 刘小东 卢昊
罗中立 马六明 毛旭辉 庞茂根 邵光平 任戡 孙强
王广义 魏光庆 忻海洲 薛松 杨少斌 叶永青 余极 喻红 岳敏君 张恩利 张晓刚 张小涛
赵能智 钟飙 周春芽

刘淳·著

艺术
家卷



中国当代艺术访谈

蔡广斌 丁乙 方力钧 佟正杰 郭承辉 郭晋 郭伟 郭燕 何多苓 何森 侯拙吾 李津 李山 刘小东 卢昊
罗中立 马六明 毛旭辉 庞茂琨 邱光平 任戡 孙董
王广义 魏光庆 忻海洲 薛松 杨少斌 叶永青 余极 喻红 岳敏君 张恩利 张晓明 张小涛
赵能智 钟飙 周春芽

刘淳·著

艺术
家卷



图书在版编目 (CIP) 数据

中国当代艺术访谈. 艺术家卷 / 刘淳著. — 太原: 北岳文艺出版社, 2015. 6
ISBN 978-7-5378-4401-7

I. ①中… II. ①刘… III. ①艺术家—访问记—中国—现代 IV. ①J052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 103124 号

书 名: 中国当代艺术访谈·艺术家卷
著 者: 刘 淳
责任编辑: 赵 婷
助理编辑: 范 戈
书籍设计: 张永文

出版发行: 山西出版传媒集团·北岳文艺出版社
地 址: 山西省太原市井州南路 57 号
邮 编: 030012
电 话: 0351-5628696 (太原发行部)
010-57427866 (北京发行部)
0351-5628688 (总编办)
传 真: 0351-5628680
网 址: <http://www.bywy.com>
E-mail: bywycbs@163.com
经 销 商: 新华书店
印刷装订: 山西人民印刷有限责任公司

开 本: 720mm×1030mm 1/16
总 字 数: 950 千字
总 印 张: 60.25
版 次: 2015 年 6 月第 1 版
印 次: 2015 年 6 月山西第 1 次印刷
书 号: ISBN 978-7-5378-4401-7
定 价: 138.00 元 (全二册)

代 序

鲁虹

相对于西方，国内目前有关当代艺术史的书籍版本并不太多。而且，此类书因受西方艺术史书写模式的影响，一方面强调从社会、历史与文化背景出发去建构宏大的叙事框架；另一方面多以影响很大的作品、艺术家和事件为主要描写对象。也正因为如此，许多生动鲜活的材料往往很难纳于书中。令人高兴的是，一些对历史负有深度使命感与责任感的人对此做了非常重要的弥补。比如，由批评家刘淳的《中国当代艺术访谈》就是以访谈的方式，昭示了三十余位著名当代艺术家的特殊经历与体验。从整体看去，虽然全书有碎片化的倾向，并不像已经出版的几本当代艺术史书籍那样具有一定的完整性与连续性，但却使口述的历史与书写的历史相互胶着，从而形成了一个二重统一的历史。事实足以证明，其独特的写作方式，不仅有效克服了以往艺术史宏大叙事框架所存在的巨大遮蔽性，也在很好逼近被人们遗忘的真实时，显现了历史的多元与复杂性，而这显然对于许多研究者来说，无疑是雪中送炭之举。

据我所知，编者刘淳为撰写此书前后花费了十多年的时间，足迹遍布了大半个中国，其工作量与工作强度可想而知。加上在他采访之前，对每个被采访对象

都做了深入的研究与分析，与艺术家有着良好的朋友关系，那些有针对性的提问往往能激发对象坦诚、客观、随机而具体的回答，虽然有人重回忆、有人重评论，但都对重大的历史现象与问题采取了不回避、不简化的态度，以致开发出许多难得的宝藏。当然，这也使历史变得既鲜活又可以触摸。

刘淳告诉我，和《中国当代艺术访谈·艺术家卷》一书同时出版的尚有《批评家卷》，其中收集了作者对二十七位知名当代艺术批评家的采访，当人们认真阅读这两本书时就会发现：这些采访其实共同建构了一种描写历史的新框架。20世纪80年代以来，国际史学界有一个“向下看”的方法论转型，这种取向更加注重基层经验和生活细节的“小历史”，并从细微事件和平常人物重构历史，以使人们更加了解历史基层的实际情况。毫无疑问，刘淳的追求与这一趋势是一致的，对中国当代艺术史的再书写也极有帮助。因此，其成果值得我们认真对待。

是为序。

2013年10月11日于台北福华大酒店

contents

目录

001	蔡广斌
021	丁 乙
030	方力钧
046	俸正杰
061	郭承辉
084	郭 晋
091	郭 伟
097	郭 燕
108	何多苓
124	何 森
132	侯拙吾
153	李 津
171	李 山
182	刘小东
199	卢 昊
209	罗中立
231	马六明
244	毛旭辉
260	庞茂琨
275	邱光平
291	任 戡
311	孙 蛮

320	王广义
349	魏光庆
359	忻海洲
367	薛 松
377	杨少斌
390	叶永青
400	余 极
410	喻 红
421	岳敏君
433	张恩利
443	张晓刚
472	张小涛
482	赵能智
493	钟 飙
503	周春芽
519	后 记



蔡广斌

1963年出生，1988年毕业于浙江美术学院（今中国美术学院）中国画系人物专业。上海中国画院画师，上海市美术家协会理事，华东师范大学美术学系中国画工作室主持、教授。曾多次参加海内外重要艺术展，作品被世界各地诸多美术馆等艺术机构广泛收藏。

刘淳（以下简称刘）：这些年你在水墨的探索与实践上取得了显著成果，受到广泛的关注与好评。我们今天的访谈就从新世纪开始，因为它是你的一个分水岭和转折。

蔡广斌（以下简称蔡）：这是肯定的。2000年我从哈尔滨调到上海，在一座现代化的大都市里开始了新的工作与生活。当时上海的城市建设给我很大的触动和震撼。尤其对一个艺术家来说，这种震撼所造成的心理错觉是前所未有的，惊异之后的困惑，顿时陷入对现实改变的判断过程，再后那就是观念的改变。这一点非常重要。这样一个环境我能否适应？！于是当时就创作了《窗》系列作品，《窗》的概念给了我一种秩序感，实际上就是人与人之间的一种隔离。人与人之间的关系，包含着情感问题、文化问题、社会与现实问题都发生了新的甚至是决定性的变化。所以当时就画了这样一批东西。也引起同行的关注。

刘：一座城市对一个艺术家的影响是至关重要的，它的文化、习俗、

经济、生活方式和传统等，都会对你产生潜移默化的影响。你为什么选择了上海？

蔡：上海这座城市有它的两面性，一面是国际化，其实西方的观念和文化上海吸收得最多，这一点可以追溯到一百多年前。另一面，上海是一个非常折中的城市，它可以把西方最好的东西拿过来，也可以把中国传统最好的东西保留下来。改革开放之后，上海依然崇洋但不盲目，它能将西方的东西迅速消化掉，并由此形成很鲜明的地方特色。其实海派艺术就是它折中的一面也是它最鲜活的证明。

另外，上海这个城市不是简单的只是一个南方文化的象征，它是把南北文化包容进来。这两种东西碰在一起就产生一个大杂烩。比如上海人不温不火，冷静而理性，上海是一个非常秩序化的城市，它的文化也如此。这就是我说的折中，也是我选择上海的理由。

刘：2000年以后，你逐渐将水墨材质那种长期被内在力量发挥到极致，摆脱了传统绘画中那种庸俗的社会功利性，创造了一种新的绘画形式和艺术风格，它是如何形成的？

蔡：刚到上海时对它的城市建设印象很深。所以《窗》系列的艺术观念基本就是表达当代人的生存处境和状态。它使我更加关注外部世界给人的内心的反馈。比如无数个窗子堆砌在一起，就像垃圾一样，非常扼杀人性。在艺术形式上，线和笔墨的结合，画面大都采用线的成分，里面各种人物基本采用墨的晕染。当时外界非常认可，都觉得我是一个具有突破性的人物。然而，当电脑及手机的智能化革命袭来所带来的生存与意识的改变促使我又必须快速做了调整，开始关注人的精神。那么水墨本身可以找到一些共同点，比如数字摄影。数码相机的出现，拍完之后马上可以放到电脑里进行修改和制作，这个过程有很多意想不到的东西出现。一个艺术家的观念产生之后，就会有相对应的艺术形式，而且必须表达出自己的感受。正巧我很长一段时间对影像艺术非常喜欢，也产生了很多想法。所以我就开始思考水墨跟影像之间的关系。

刘：这是什么时间开始的？

蔡：那是2007、2008年的时候，我跟两个艺术家去上海的崇明岛选工作室，在陈海公路上驱车前往，在东滩上，夜晚的草被海风吹得犹如波浪一般翻滚，那种游荡的感觉和夜色交织在一起，触动心灵底层让我非常感动。于是用相机拍下来之后，突然觉得跟我当时想到的水墨效果有很多相通的地方。比如在现场我考虑到皮肤，用水墨细腻的肌理表现皮肤的起伏，马上便有这种想法闪现很兴奋。人不止形象有表情，皮肤也存有表情波动，只不过更加细腻，很心理化的。当然，这种心理化往往是主观的投射。所以像东滩上的那片草，车灯光打过去，空间效果和皮肤似乎产生了某种关系。这种感动完全是心理化的东西。后来我完成了《陈海公路》系列和《东滩》系列作品，它基本是数字影像与水墨绘制混合再与纯粹的水墨手绘并置结合起来，并置的结果是对两部分内容与形式的互补，这不但扩展了我的水墨空间，也扩展了作品的观念空间。这样的表达方式在中国当代艺术领域中还是第一次出现，所以我很欣慰。随着时间的推移，无论对我个人、水墨本身还是从中国当代艺术近几年来关于个人心理化的语言层面上，都是非常有意义的。

刘：你平日低调而谦逊，但你内心却涌动并洋溢着一种对人生和艺术的无限激情，在大时代面前，你敏锐察觉到社会变革中人的内心变化，找到了一种新的语言表达方式。它们是怎么结合在一块的？

蔡：说来话长。我母亲做了一辈子教师，是一所小学的校长。然而我在她身边实际上更多的是压抑。这种压抑不是来自母亲的管教，而是那个时代造成的。我从小就能感受到当时的教育方法，孩子将来如何对社会做出贡献，做无产阶级革命事业的接班人等等，所以内心的压力非常大。我们这一代人经历了“文革”后期和改革开放的80年代而又直接进入了90年代的商品社会，这种跨越迫使我们思考很多问题。所以我觉得应该寻找自己内心最真实的东西，这一点对我的艺术创作产生了很大的作用。

比如水墨，如何去掉炫耀技法而更多地表达思想和观念，这是中国当代水墨急需解决的问题。这两种东西结合起来，就会形成一种全新的视觉语言方式。当

你的观念发生转变时，水墨就会发生变化。尤其在墨和形体之间就会出现奇迹。我画《东滩》等系列作品时，无形的墨就会促成有形的空间，也带动了一种情绪化的东西。这就是当代艺术的精神支柱。

刘：你创造的影像水墨，让人们意识到坚信传统媒介与新艺术媒介的内在关系与外在联系，都有可能成为与当代艺术相一致的精神价值和语言形态；那么这些东西是如何被激活的？

蔡：其实是很自然的事情，更多的是想表达个人的想法和艺术观念。但是这个想法必须是非常个人化的，然后再去寻找最恰当的表达方式，把想法充分展示出来，我觉得这才是问题的根本。观众看完作品之后能感受到艺术家的思想和观念，并产生自己的想法，个人意义和社会意义在此产生共鸣。我想精神和语言就是这样被激活的。

刘：你的影像水墨彻底颠覆了传统意义上的“水墨性”“水墨精神”和“水墨方式”，改变了人们的认识方式，这是1949年以来的一次罕见的跨越。

蔡：以前，水墨从来没有观念。水墨真正与观念的结合是2000年以后的事情。改革开放之后，水墨作为一种存在形式一直在不断地实验，但更多的还是技法问题，观念并没有起到应有的作用。2000年之后水墨发生了最大的变化就是观念化，个人方式就是观念问题。无论集体意识或个人意识，观念非常重要。当手机这种智能化的机器出现之后，在视觉表达上更加个人化和观念化，所以我的影像水墨最大特点就是很直接地表达了个人的观念，例如我的《自拍》《他拍》系列，这就是一个当代艺术家的思想、态度和立场。这是中国水墨的一个转折，也是一个延续。

刘：非常精彩。你的作品给人最大的感受是不玩弄不装腔，思路清晰、方向明确，精彩之处总是对问题的揭示和对常识的纠正。

蔡：对我来说，其实是一个心理真实呈现的过程，这一点非常重要。今天我

们谈论中国当代艺术，其实很难从心理化的角度去展示，更多的依然停留在形式上，我觉得更多的应该从个体角度去挖掘和认识，艺术家如何正确认识自身的问题才是关键。但是今天有多少人真正关注这样的问题呢？！怎样才能让生活更有意义，我觉得个人的角度非常重要，这就是我所说的心理化问题。所以有些东西还是从最基本的做起，就是对问题的揭示和对常识的纠正。

刘：中国画作为一种传统的保留样式存在了几千年，它是一种感受、一种思维方式、是一种表达方式和审美情趣。谈谈你对中国传统水墨的看法。

蔡：中国绘画从唐宋达到的高峰一直延续到今天，没有太大的改观。我们今天谈传统往往是皮毛，传统本身并没有真正得以继承。比如墨，如果把它的局部放大，就像中国的道家哲学一样会无边无际。因为将它规范就成了图谱，它的社会性和社会意义也受到了限制。如果把墨解放出来，就会发现它发生了变化。其实我更多是对墨本身产生了兴趣，我把它赋予一种精神，就是把一块山石的墨、树木的墨、云的墨或水的墨无限放大，就会发现它是无形的东西，这个无形的东西赋予精神的力量之后就会得心应手，因为它的意义发生了改变。比如我的影像水墨，实际上是墨本身无形化的方式。根据题材和观念从整体上把它结构化。当你局部观看时，它是没有具体形状的，可以千变万化。今天。我将它赋予不同的意义，在个人观念和题材上都很社会化和个人心理化。所以传统本身，更多的是从一种精神价值来考量的。

刘：你今天取得的成就，与你的教育背景和个人性情有没有一种内在的联系？

蔡：联系很大。这个背景可以追溯到80年代。那是中国最好的年代，我们可以接纳西方文化并大量阅读哲学、历史、文学和社会学等不同书籍。对后来的成长，以及对世界的理解和认识起到了关键的作用。尤其是如何思考，如何面对社会现实，都起到至关重要的作用。我是一个特别内在的人，所以80年代读存在主义哲学时，更多是谈人的生存意义，无论萨特与加缪，都是如此。如果人活着真是没有意义的话，我们该怎么办？！迷惘与困惑，混乱与希望同时纠缠着你。这

样的问题和我当时的心态，包括今天的心态都是贯通的。比如皮肤的起伏，这种皮肤起伏和自然环境的关系是非常心理化的，这种心理化的东西就是我内心的需求和欲望。没有欲望，我们是生存不下去的。

刘：传统中国画所达到的最高水平，已经变成了一种僵硬的抽象形式，你觉得根本问题在哪里？

蔡：精神价值是问题的核心。很多时候我们会停留在技法或传统样式上，这是它的表层问题。内在精神价值是不可缺少的，这就是东方文化的核心问题。今天当代水墨和传统是贯通的，只不过大多数人看传统时看的是技法，当代水墨表达的却是思想和观念。这就是传统与当代的本质区别。

刘：用水墨完成的影像从某种意义上混淆了水墨与影像的边界，这又是基于怎样的思考？

蔡：影像更真实化，观众一看就感受到环境和气氛，那是一种真实的状态。水墨的技法是一种游离的，实际上这两种东西碰在一起时，就是我一直寻找的自己最真实的状态。包括对某种欲望的奢求。这种东西和真实碰撞在一起，就会产生一种超越真实的东西，它是你的精神在真实的情况下产生一种升华。这种感觉在我的作品中出现了，会把有形的东西在恰当的情况下变成无形的，这样相互结合在一起，影像和水墨就显得很自然和恰当。

刘：用笔，是中国传统水墨画语言范式的核心，但在你这里却看不到笔迹和笔痕，你觉得摆脱用笔就是摆脱了传统的束缚吗？

蔡：某种程度上可以这样说。我们不能拘泥于传统的某些方式和固定模式。笔痕与水墨肌理这些东西不重要，重要的是如何使画面的气氛、空间构造、墨色处理更准确地表达我个人的想法和观念。观念表达准确了，那些附加的东西自然会产生。当然，我也会引导它在观念和思想表达上更清晰、更透彻。

刘：三十年前，南京李小山在《江苏画刊》上发表了一篇文章，题为“当代中国画之我见”，阐述了中国画的危机。今天，你如何看待这个问题？

蔡：从今天的感受来看，谈中国画的现状确实很危机，这种危机更多是来源于社会和体制。探讨水墨在今天的价值，或者传统水墨如何再生，李小山的文章是正确的。但从另外一个角度去谈问题，中国传统绘画走到今天，我们如何延续它或者秉承它的核心价值，赋予它今天的意义，李小山的文章还是有问题的。

刘：水墨，首先是历史的延续性，它来自于独特的价值。水墨背后重要的是“士”，它一直掌控着国家政策和文化话语权。水墨体现了这个阶层的观点、理念、诉求，当然还有利益……

蔡：水墨在今天更多的已经变成了政治的工具和附庸，甚至也是强势文化的工具。就是利用水墨来谈今天的文化和审美问题。关键是从上到下的引导和水墨本身发生的断裂，这种断裂是可怕的。可能还需要一定的时间才能得以纠正，它会随着中国政治体制的改革和进一步开放而得以改变。

刘：从艺术史的角度来说，中国画的历史其实就是追求“意境”所采取的形式化的手段不断完善，而在绘画观念和审美经验上不断缩小的历史。你恰恰相反，扩大了绘画的观念和审美经验，这是你的贡献。

蔡：对我来说，我的出发点并不是只考虑水墨传承的问题，而更多的是考虑到作为一个人的文化问题和人类的文化问题。比如数字文化和智能手机的出现，使我们今天的文化发生了变化，人的思想和观念也发生了变化。以前的变化可能是自上而下的推动，或者是精英阶层的推动。今天是从普通百姓到精英阶层再到高层都发生了变化。这个变化改变了每一个人的生活方式，也改变了他对文化和社会的认知程度。甚至改变你的思想意识。今天，水墨本身的问题已经不再是问题。你的作品如何和社会结合在一起，如何与时代的发展结合在一起，这是我考虑的问题。

刘：长期以来，我始终认为水墨不是指具体的形态、材料和工具，而是一种文化概念、身份和气质。所以水墨也是认识和寻找自己文化的重要方式。

蔡：水墨对中国人来说，是一种文化的延续。因为它和我们的血脉是混为一体的东西。从个人的角度来说，它会更有力量，一旦它能说明我们自己的时候，这种力量的文化性和社会价值就会得以充分的展现。

刘：中国画从一开始的形成、发展到没落的过程，基本上是与社会保持了一种平衡的过程，没有出现过突破与跨越。你的探索与创造，是不是清醒地看到了艺术史的惰性？

蔡：这个问题非常好。因为中国传统文化和中国画是一脉相承的，清末之后，中国开始大量接受西方文化，发现我们以前的生活和文化已经不适应国人的生存和社会发展，以及人的精神需求。所以我们不能再用传统的方式解决今天的问题。艺术必须发生改变。我一直强调“视觉需求”和“心理需求”，其实这就是今天中国当代艺术的走向，也是水墨的走向。从这两个角度出发，艺术就会发生转变，水墨也会发生转变，水墨的当代性就会在此产生。关键是要回到问题上来，你要找到今天最真实的东西，这才是一个人在今天最真实的状态。

刘：改革开放以来，大多数勇于实践的水墨画家一直都在对水墨的“现代化”和“现代意味”进行大胆实践。探索水墨进入当代文化的多种可能性。但是并没有走出多远，更多是一种表面形式的简单变化。

蔡：这个问题也很好，包括一些很好的水墨艺术家，可能很多人对这个问题的看法都存在一种误会，那就是技法本身。比如我们谈抽象水墨，难道一个很好的水墨技艺就是抽象艺术？我觉得完全不是，只是一种技法而已。从事当代水墨实践的艺术家的技法已经和他没关系了，关键是你能找到如何表达自己的语言方式。也许有些人一生都没有意识到这个问题，我觉得这才是问题的关键。其他别的都不用谈，谈了也没用。

刘：有人说，水墨是一种焦虑，这种焦虑是不是因为它过于成熟的原因？

蔡：其实水墨到了宋代就非常成熟。后来这个遗产一直用了几个朝代，今天，这种焦虑还是一种社会化的东西。如果今天人们没有这么大的压力，焦虑可能会小一些，大家更多的会探讨水墨的文化问题而不是商业化和政治化的问题。所以，当代水墨和水墨大环境是两码事。

刘：还有人说水墨的危机是价值基础解体的缘故，你如何看？

蔡：确实，水墨的价值体系已经成为一种历史了。1949年之后形成了另外一种传统，就是体制内的水墨，它的价值体系其实还没有真正形成，我们就不要以一种批判的眼光去看待它。只是一种工具而已。所以说在今天我们要创造或构建一种新的当代水墨体系，其实就是中国当代艺术问题。如果把水墨作为一种传统文化形式延续，精神因素和文化因素从横向的角度插进来，再和水墨的纵向文化价值相结合，是否会创造一种更新的东西呢！这种东西可能就是新水墨的价值体系。

刘：你是一贯坚持以高度个人化的角度审视水墨并关注现实的艺术家的，所以你描绘的东西都非常本质。作品更像放大的照片，呈现一种沧桑和私密。

蔡：个人私密不仅仅是我自己特有的，在整个中国长期存在着，也是一个非常自我化的问题。只是多了一些压抑的成分，少了一些正常释放的渠道。随着70后的逐渐成熟和80后登上历史舞台，对私密的认识和阐释，在今天都显得急迫而重要。私密的东西一直都会伴随着每一个人，而且在一个人的一生中都会占有非常大的比重。它甚至会左右你的情绪和心理活动。包括人在现实中的欲望等等。

刘：你让我们在你的作品中，重新审视社会现实和日常生活的碎片，那些被忽略的场景和细微的东西，恰恰是一种强烈的印象。

蔡：我的每一批作品结束后，都会有一个空档期，为的是思考下一批作品。所以我会把这一段的情绪带到下一个作品中去。去年我们到南极走了一圈，一直

到今天还没有新的作品出现，其实我一直在思考，比如南极那样的空间环境给我的一种触动，回国后又是在这样的雾霾之中，两种环境在我内心产生不同的结果。我不可能直接描绘南极的景色，我会考虑一种浑浊和纯净之间的关系。这才是我目前思考的问题，思考的越是清晰和透彻，作品的价值和意义就会更加丰富。

刘：你的作品除了水墨的变革之外，内心的转变成为亮点，它对应的是什么？

蔡：对应的是传统绘画，这是毫无疑问的。传统绘画解决的就是大一统问题，今天对应的还应该社会环境和生存问题。如何让用恰当的语言方式将其准确地表达出来。中国当代艺术到底应该朝哪里走？水墨怎么做才会更好，有时候还不是个人化的东西，需要一个大的语言环境。

刘：可能会有观众在你的影像水墨前疑惑，它还是水墨吗？

蔡：这种画面产生的结果会和影像有相似的地方，我觉得当代艺术在今天就是要把你自己的事情说清楚，同时还会产生一种新的语言表达方式。比如我的水墨和影像之间、黑白之间有很大的不同，它就是墨韵的变化，完全是心理化的。我为什么总是谈心理化的东西？因为心理和心理化是不同的概念，如果你觉得我的水墨和影像有一些区别，这种区别就是语言表达方式上的不同。我不会去用水墨描绘影像，所以它与影像还是有根本的区别。

刘：无笔迹晕染的制作方法是你的大胆刷新，为什么选择弃笔？

蔡：弃笔基于两个原因，一个是笔的方式在今天过于形式化，因为它给人的感受就在于笔本身的形式化问题。弃笔就意味着你要重新建构一种艺术样式。它可能是各种各样的，就看你如何使这种样式准确表达你的观念。

刘：关键是，你的新水墨图像又与那些科技图像产生明显的距离，这是你的创造，也是你的高度。

蔡：其实它们之间就是影像与水墨的相通及不同点，实际上它的前提还是水