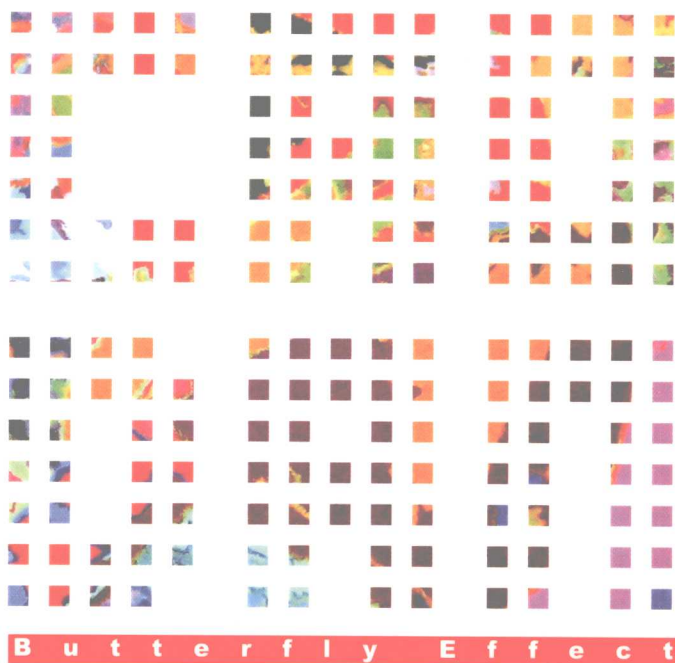


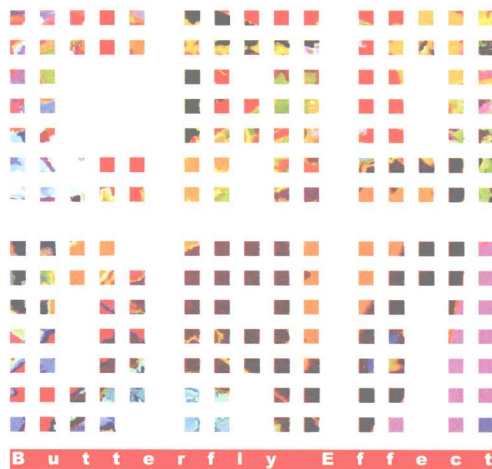


曹一丹

2008 · 蝴蝶档案

曹
|
丹

2008 · 蝴蝶档案



湖北长江出版集团
湖北美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

曹丹-2008·蝴蝶档案/曹丹 著.
- 武汉: 湖北美术出版社, 2008. 4
ISBN 978-7-5394-2201-5

I. 曹…
II. 曹…
III. 油画—作品集—中国—现代
IV. J223

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第043807号

策 划: 魏光庆
学术主持: 沈 伟

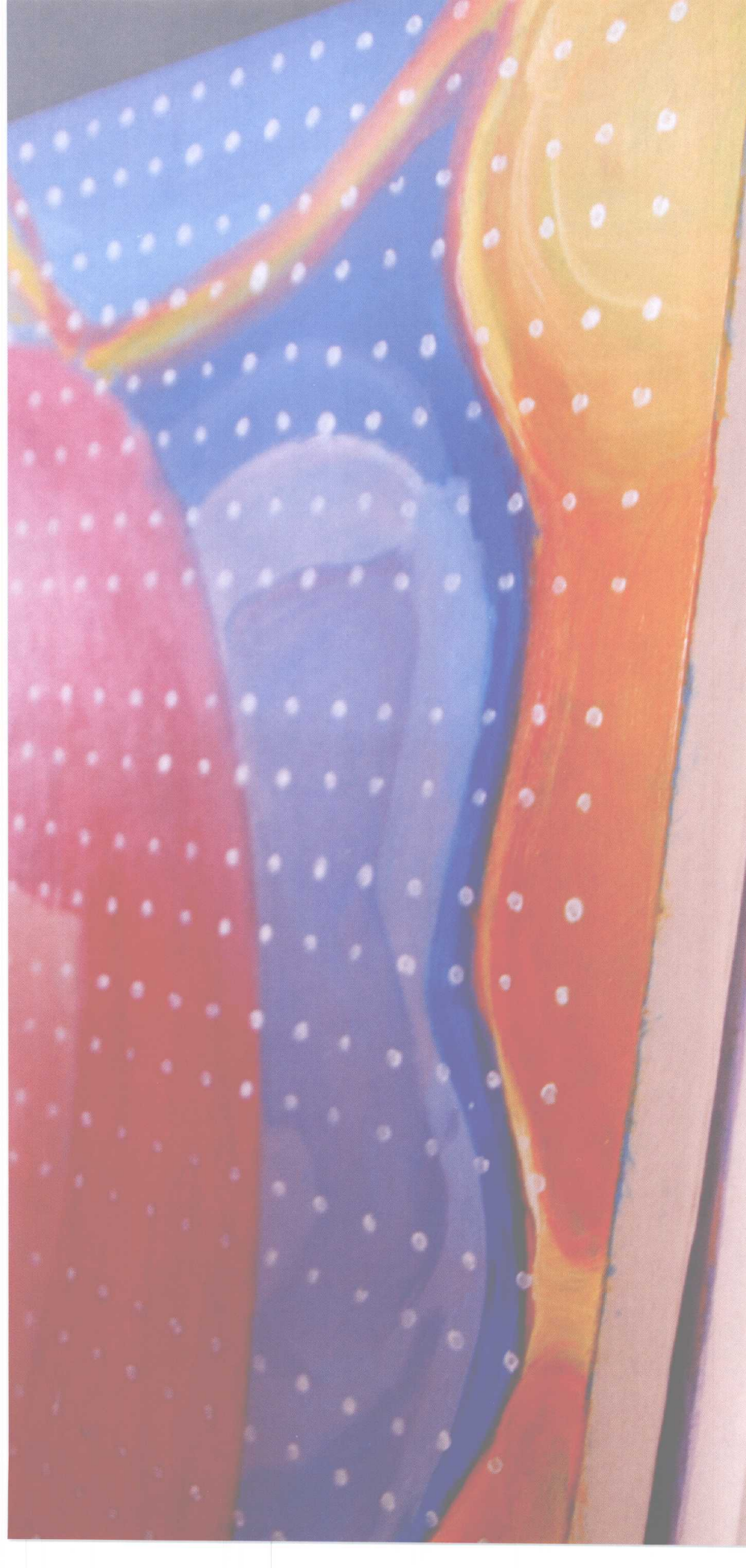
责任编辑: 王 乔
英文翻译: 夏 梓 胡 水
英文校对: 夏 梓
装帧设计: 袁小山 高 薇
平面制作: 武汉精一印刷有限公司

曹丹-2008·蝴蝶档案 曹丹 著

出版发行: 湖北美术出版社
地 址: 武汉市雄楚大街268号湖北出版文化城B座
电 话: 027-87679520 88918949
邮政编码: 430070
印 刷: 武汉精一印刷有限公司
开 本: 889mm×1194mm 1/16
印 张: 10
印 数: 1000册
版 次: 2008年4月第1版 2008年4月第1次印刷
ISBN 978-7-5394-2201-5
定 价: 160.00元







目录 Contents

- 001 蝴蝶飞飞
——与曹丹谈当代艺术
沈伟
- 009 The Butterfly
——An Interview with Cao Dan
on Contemporary Art
Shen Wei
- 022 现场批判与历史存档
——曹丹的艺术足迹
杜曦云
- 024 Criticism and Historical
Records —— Cao Dan's
footprints of art
Du Xiyun
- 028 艺术，是艺术家个体针对
文化现象的一种态度
——从新潮美术走向消费
时代的语境转变与反思
曹-丹
- 029 Art is an Attitude towards Cultural
Phenomena by the Artist
—— the context transition and
reflection from New Wave to the
consumption age
Cao Dan
- 031 作品
Artworks
- 131 部分绘画素材、照片资料及
草图手稿
Part of painting materials,
photos and sketch
- 136 简 历
Resume
- 138 年 表
Biography
- 150 出版物
Bibliography
- 151 作品索引
Artwork catalogue

蝴蝶飞飞

——与曹丹谈当代艺术

沈伟



蝴蝶·中国档案No.1
[Butterfly · Chinese File No.1]
2007年
布面丙烯
Acrylic on canvas
150cm×130cm

“一只蝴蝶在巴西轻拍翅膀，可以导致一个月后德克萨斯州的一场龙卷风。”这是美国气象学家爱德华·罗伦兹（Edward Lorenz）对他六十年代初所发现的“蝴蝶效应”（Butterfly Effect）的最富于诗意的阐述。根据他的研究分析：在一个动力系统中，初始条件下微小的变化，能带动整个系统长期的、巨大的连锁反应，这是一种混沌现象。这一效应所能说明的是：事物发展的结果，对初始条件具有极为敏感的依赖性，初始条件的极小偏差，也会引起结果的极大差异。

时间：2008年1月26日下午
地点：湖北美术学院设计楼507教室

沈伟（以下简称沈）：关于这批近作，我们不妨从“蝴蝶”、从“蝴蝶效应”谈起，这是一个点，可以联系和发挥过去、现在、技术、观念等等方面的内容。

曹丹（以下简称曹）：开始画这批新作的时候，只想着从语言方式上寻找突破口，但一直不爽。后来，通过网络大量收集图片的过程，我大致确立了“蝴蝶”这一作品系列的语言风格和文化内涵的基本走向。

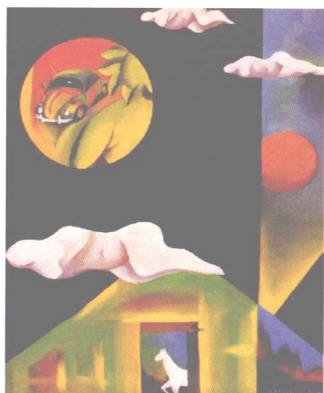
通过网上点击，我查阅了“蝴蝶效应”这一概念。目前，国际上很关注中国的“蝴蝶效应”现象。近20年来，中国经济以独特的发展模式与方向，吸引着许多国外优秀大型企业落户中国。虽然，这些企业雇佣中国工人、降低劳动成本、出口廉价产品等曾被人无休止地挑剔和非议，但是，在挑剔、非议和瞧不起“中国制造”的文化历程中，“中国制造”也开始集聚为一种文化渗透与影响力。人们开始发现，中国的“蝴蝶效应”开始出现在国际舞台。例如，宏观调控的政策手段、用工成本的定性与提高以及全球油价上涨等，都会引发产品出口价格的上扬。因为，市场的无处不在，可以使“中国制造”全面转向为全球性的“蝴蝶效应”。

蝴蝶，是中国传统文化中描述女性意识的一种形象比喻，它的名称借用比较符合我的画面构想与特征：《蝴蝶档案》系列作品里清除了男性形象的界面，它是由女性形象的碎片、局部组合的整体。

在传统的观念里，中国女性常常可被比喻为蝴蝶。虽然，20世纪50年代，中国政治家们曾在人权地位上提倡和普及“妇女能顶半边天”的概念，但在传统观念的性别取向和社会生产需求的作用下，女性曾经获得的权利与支配方式，仍然最终妥协于生殖文化这一系统。事实上，在以男权为主导的社会里，女权争取权益与平等的历史进程，不仅世界各地大体相似，而且，这种特殊的人权问题仍然普遍存在。因此，《蝴蝶档案》针对主导生产力而提出的疑问既存活于观念之中，也非常现实。这也就是说，女人作为蝴蝶的一种文化效应，实际上和全世界的生产力发展，都是有着广泛而密切的现实联系。

总之，女人渗透到男性的主要生产场所，与社会，与当下的蝴蝶效应，与中国把女人当作蝴蝶来比喻的历史情境都有广泛而密切的联系。

沈：看你“八五”时期的那批画，包括现在的画，以及你刚才所谈到的，你一直都有一种阐释和自我解说的欲望。你的画有一种叙事性的特点，比如目前这些，尽管和当年“部落·部落”时期



飘浮的白云
[Floating Clouds]
1986年
布上油彩
Oil on canvas
91cm × 73cm

的视觉差异很大，图像的参照背景也很不一样，很明显是2000年以后的、数字时代的东西，但你的叙事欲望仍然还保留着。这是你的思考方式，也是你的思考特点。

绘画起源，大概都从讲故事开始，直到今天艺术纯粹独立了，还是保留有这些因素。比如你画《没有门的房间》的时候，你选择了当时那种叙事、讲故事的方式，故事里呈现的是你当时的想法。

曹：“八五”时期画《没有门的房间》的时候，是“文革”以后西方哲学译著大量充斥的年代。那时的阅读，既新鲜、又生涩，虽不能把握整体，但仍对绘画有着非常重要的影响。作品《没有门的房间》里，实际上也有这种哲学思考的痕迹，这跟当时阅读存在主义以及尼采、弗洛伊德等西方哲学译著有着许多关联。

大学时期，我的专业是装潢设计。因此对于我来说，油画只是一种释放想法的工具。在1986年创作《没有门的房间》，画面所具有的特征是：通过视觉符号和平面性的方式，来释放“阅读”之后的自我与意识。

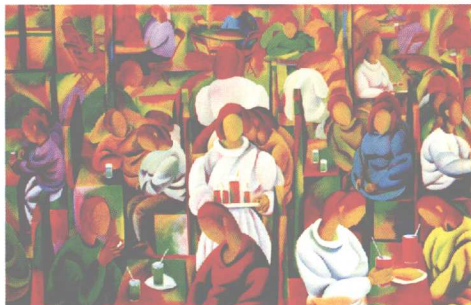
沈：不过这样你也少了一份负担，不需要拘泥于所谓油画的语言，因为重要的是要表达“阅读”与思考。

曹：是的。大学期间，我们在相关课程里曾经学习和接触过欧洲及苏俄画派的相关作品（印刷品），但就当时的习俗认同方式而言，自己仍然是处于油画技法以外的票友和门外汉。

参加《部落·部落第一回展》（1986年），是受好友李邦耀的邀约。碍于友情面，我们这些参与者必须要在约定的时间内画出5-6幅油画作品。对于专事油画创作的部落成员来讲，他们的创作过程自然得心应手。因此，我的画框、画布都是在他们的指导之下完成的。这一时期的绘画特征是：借助工艺美术的制作表现方式，涂平底色，设计并根据需要安排符号化的视觉形象，形成独有的、以符号象征的画面形态进行叙事。

安排视觉形象时，画面将一个男人和一个女人正反向背并置。目的是揭示冲动，展现日常生活的象征场景，表达自我对社会、对生活、对理想、对人生的基本看法。为强调画面人物的时序，画面添加了一口符号钟。这样，一男一女在午夜十二点里把自己最冲动的部位压抑着的符号方式，才较为充分地反映出当时年轻人的生活观念与情形。其后，觉得这种冲动必须在房间里完成，所以，又在画面正中象征性地悬置了一盏普通的罩灯。画完灯后，又觉得画面上的观念陈述仍然不够，因此，又添加了两个类似窥孔的圆形，并将象征传统帝王和王妃的头像，一边放置了一个。当整幅画面把历史与现实的境遇联系起来后，就觉得满意了。这张画，最初没有题目，随着符号的添加，画的主题才渐渐显明。由于画中没有出现门符号，所以，标题最后被锁定为《没有门的房间》。期间，与《没有门的房间》相关联的另外4幅作品分别是《受审的夏娃》、《漂浮的白云》、《生命的摆设》、《疯子与爱情》等，主题的内容仍然是将“自我”投射于历史与现实。

1987年，李邦耀约我、方少华去西双版纳采风、收集创作素材。这一年，在研习塞尚和高更的技法中，作品《有传说的秋天》，参加了湖北省油画展。后来，由于缺钱买布做画框，这张有着研习痕迹的作品，被我覆盖为另外一幅画。我经常做这样的事，很多画，画来画去，最后都被覆盖



生命的摆设
[Ornaments of Life]
1986年
布上油彩
Oil on canvas
100cm×150cm

了，主要原因是当时太穷。

1988年，好友孙汉桥为我提供了整箱的油画颜料。这一时期，突发婚变的我很快地转变了符号化的语言风格，并在充满激情的表现中完成了《病情》、《病群》、《病危》等系列作品，融于画面中的自我，率真、疯狂，并强烈地传递出一种莫名的、歇斯底里的情绪。

90年代初，在阅读诺查丹斯《大预言》的过程中，《红色》系列改变了以往关注自我的个人主题。虽然，表现性的语言方式仍然是画面的语言基调，但是，那些由深蓝、玫瑰腥红、白色组成的形、色结构，却使情绪化的歇斯底里转化为一种社会性焦虑。

随着手头绘画资料的积累和表现方式的广泛研习，91年，我开始研读和零星地尝试着美国波普艺术中的平涂表现手法。因为，波普作品的平面性似乎与86年创作的作品《没有门的房间》很相似。这一时期，绘画主题开始在关注社会现象描述的过程中，脱离自我认知与情绪表现，画风再度转向语言化的平面表现。其间，研究“坏画”精神和脱离油画既有概念与模式的方法，使《戏子图谱》系列的语言结构，呈现出某种原创意识。如无厘头的线条与字符，马克（油性）笔的随意书写等。因为，艺术的“原创性”往往来自于对既有标准和模式的否定。

严格的说，《没有门的房间》是一幅颇具创造性的作品。虽然，高名璐、王小箭等在《中国当代美术史》中将这样一件随机组成的作品，纳入社会学的定义去推演符号组合的意味，但再度审视这件通过符号方式转化出来的作品，使我从真正的意义层面感受到视觉创造的愉悦。后来，进入《新偶像》时期，这种言说方式开始由符号表述转换为视觉拟像，风格开始变得简单、明了。

沈：你的“新偶像”基本上是在中国波普的这条线索里。实际上，波普艺术对“八五”以后中国当代艺术寻找表达方式的某些方面，起了很大的作用。90年代初，波普现象一阵风似的刮了起来，尤其是武汉，形成了一些“画”波普的群体。你觉得你在这方面和他们有什么关系。

曹：波普艺术，是一种符合社会发展需求的艺术方式。当时接触波普艺术渠道主要是通过朋友介绍和受书本资料的启发。安迪·沃霍尔的艺术方式，我比较喜欢，因为他出道以前的身份和我大学时期的身份相似——是画街头广告的。

90-91年，湖北武汉地区聚集着一批卓有远见的艺术批评家。在那个年代，理论先行是当代艺术发展的特色。由于这种缘故，湖北美院的部落成员显得有些得天独厚。因此，后来，北方艺术群体的主要成员舒群、任戡纷纷调往武汉大学，王广义也从珠海画院调往湖北工业大学。一时间，接触与交流慢慢地形成一种氛围。有一次，在王广义的画室看见他用“工业快干漆”来画作品时，我就知道他已开始着手波普艺术的研读与表现了。由于波普表达方式新颖，也由于技术材料的贫乏与误读，我们避开丝网技术并使用油画材料来进行手工制作。这一时期，如何在画面中体现自己的艺术观念，是我们思考得比较多的。因此，通过观念和平面样式来派生波普化的视觉作品，也是我这一时期的绘画特征。做“新偶像”的时候，我先用照相机拍摄一些定格不太清晰的视频画面，然后冲洗、放大进行制作。这批画数量虽然不多，但画的时间都很长，考虑的东西也很多。93年，《新偶像No.1》参加北京·中国油画双年展，获学术提名奖。95年，《大偶像》参加《江苏画刊》20周年作品展，获江苏画刊作品奖。96年以后，我开始停笔并关注着视觉语言的符号研究。这期间，我主要研读了阿恩海姆撰写的《视觉思维》、《视觉与视知觉》等与符号学



1988 · 病群AR · V床
[1988 · Patient Group AR · V Bed]
1988年
板上油彩
Oil on wood
78cm × 54cm

理论相关联的译著，并试图通过图形语言的研究来扩展视觉语言的表现方式。因为对我而言，语言本体的变异存在，仍然是我最为关注的兴趣所在。

或许是语言方式的变异使我对波普化的艺术方式产生了兴趣，或许是《没有门的房间》这一符号语言方式从本体上牵引着我，总之，这种意识的自觉已经变成了一种追求。直到今天重新动笔的时候，我也仍然沿着这一潜在的兴趣，而寻求着语言与当下视觉需求的结合。

沈：把语言放在第一位，这本身就是一种艺术观念。其实，对于什么是艺术、什么是绘画，以及什么是表达方式，或如何去表达一些想法，我们都应该从那些最具体的方面来进行。比如你从叙事走向后来的表现性，这直接和你当时绘画条件的改变有关：有人提供你充足的颜料，让你出现一批不计工本的画。

但20年过去了，回头想想，你当时是怎样理解艺术观念的？我们现在谈观念谈得太多了，无处不在，但观念到底是些什么东西呢？

曹：按我个人理解，观念，实际上是人类思维的思想印记与代谢，它是个人认知自身与社会，并通过面对、思考、分析、判断来形成解决问题的思维形态与结果，是人类思想不断积累的必然。一般来说，某种观念和某种思想的提出，常与哲人的思考有着必然的联系。这一类人，不仅专事人类行为分析与总结，而且，他们关注和研究的结论，常常能使社会生活发生相应的变化。

我大概是90年代中后期读完阿恩海姆撰写的《视觉思维》和《艺术与视知觉》两本书的。在这里，视觉与思维、视觉与知觉，不仅成为研究对象，而且，这种研究关系着视觉图像的语言方式，具有其他语言形态不可取代的特性。因此，从某种意义上讲，艺术的发展，既受制于思想与观念的凝结，同时也受制于的传统绘画语言形态的认知与牵制。过去，艺术作为一种记录工具，而广泛地存在着对自然物像的模仿（包括对立体空间的视觉模仿），虽然，不同艺术方式在材料的使用上有着很大的差异，但核心功能还是记录和再现。今天，通过观念而艺术的过程，则是在揭示人类思想轨迹的同时，也呈现出专事符号意味表达的视觉形态。这种艺术方式可以借用很多文化符号、文化要素来组织艺术家的思考与概念。于是，当代艺术开始从过去那种简单的文化需求和审美情境中出走，并通过观念演绎出不同于过去的时代烙印。

沈：阿恩海姆是对视知觉经验的科学研究，但这些东西对西方艺术思维大有影响。我们所说的观念艺术，西方所谓Concept Arts，是个进行时态的东西。其实艺术的每个变化都是针对它的前辈人来发生的，上世纪的西方艺术就是如此。我们对观念艺术感兴趣，恰恰是针对于此前的意识形态，比如苏联模式、说教倾向的绘画。所以新的概念出来以后大家都非常感兴趣，因为属于自己的思想。但我们现在很多人把“观念”二字理解得很宽，而又把“观念艺术”理解得很窄，似乎影像、装置才是唯一的。艺术革命有它确定的内涵，对绘画技术的表现力产生厌倦和怀疑的时候，就会有一些极简和抽象的东西出现，认为它同样能够表达思想，最后就超越了视觉思维，进入哲思的境界了，实际上超越了绘画。这就是“观念”，包含着对艺术表达、本质、作用、功能及其普遍接受程度的质疑和批判。

当代艺术利用了很多符号化的东西来取代观念，实际上很容易空洞。这当然是一个过程，毕竟90年代以后中国的艺术才开始真正的当代，但在这过程中你恰恰退出了，远远旁观，想看得更明



1988 · 病危AX · W床
[1988 · Critically ILL AX · W Bed]
1988年
布上油彩
Oil on canvas
86cm × 62cm

白一些。那么你是怎么看待这一段艺术的？又为何在现在回到了这个领域？

曹：中断自己的艺术创作，实际上有很多层面的考虑。客观原因不谈，主观上总觉得当时的江湖情境过于混乱，而且，这是中国艺术将要、但还没有真正进入市场的时候，艺术家的心态非常浮躁。因此，对于我来说，这种情境的不愉快有悖于我参与“八五”美术运动的初衷。

这一时期，中国的艺术家面临着急剧的社会性转变。与西方现、当代艺术相比，这种急剧的转变，不仅显示出时间上的“浓缩”，而且，这种“浓缩”过程还产生出大量的艺术投机与思维意识的崩塌。既然艺术情境坍塌了，就干脆挂笔，让自己休整一段时间。当时打算停两三年时间再动笔，哪晓得笔一放下，再提起来就没有那么容易了。虽然，我始终关注当代现象，关注当代艺术的发展动向，但没有氛围和提不起兴趣的事情，我很难去做。现在，终于提笔了，也是因为情境。因为那些老朋友们总是“煽动”我说：“你应该从事你最擅长的东西”。

沈：最近这几年，尤其07年，国际市场对中国当代艺术的青睐、本土对当代艺术的宽容，艺术情境已经彻底改观。90年代的江湖混乱，导致你丧失兴趣，但你今天的介入，而且是在环境升温的情况下，你是不是有一种重新找到信心的考虑？

曹：我对自己很有信心。因为我一直积聚和储备这种重新介入的准备。06年，我通过网上查阅做了大量的准备工作。07年刚提笔时，的确遇到过一些困难，但现在这种重新介入和衔接的问题已基本解决。目前，我所关心的是通过观念，关注语言存在的价值。

沈：当年的艺术创新是有很多禁忌的，而今天已无禁忌可言，任何一种样式，人们都可以容忍，甚至被官方接纳，可以说，中国的前卫艺术已经进入了一个极其自由的时代。

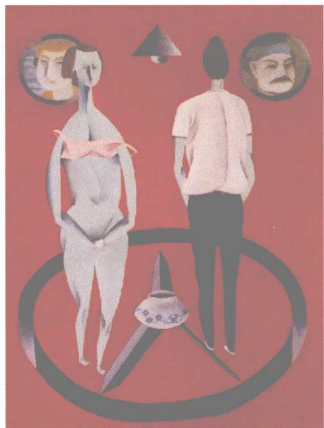
观念艺术、或更准确地说前卫艺术，在西方是有特殊含义的，它是思想的边缘，或者说前沿，对社会现状十分敏感，始终在表达一些独立的看法。欧洲的主流大展，都有一些特定的文化政治、经济对抗、宗教冲突等等的主题，语言性的艺术，其实不在思想的主流，即便是最近挖出几个澳大利亚的本土艺术家，推向卡塞尔文献展，也不过是表明一种文化眼光，表明西方对地缘文化的重新认识。

而我们谈的观念，其实多半是一些所谓的“想法”。回头看你的画，你有三条线。第一，你的思维习惯，使你能够编制一个东西，编制一个故事吧，这就是你最早的一批作品，一直到现在，仍有痕迹可寻。第二，表现主义，说你是语言型的艺术家，正是指这批画，有内心活动的信息，笔触随意，也很情绪化，与你本人很符合。第三，平面性特点，这与你初学设计有关。

你目前的平面性，又与当代的技术背景有关，这就是今天的数字时代。而这个时代是你当年无从想象的，95年，PC机用的还是486系统。

曹：我在数字时代之前做过一些由影像转换图像的工作，但那些方式没有今天自如与贴切。

沈：你当时是在用照相机抓拍视频画面，而今天这才是真正的数字技术。你现在运用了你过去的长处——平面化的办法，然后再来寻找合适的表达。表面上看，你的画像波普，类似沃霍尔以后



没有门的房间
[Room without a Door]
1986年
布上油彩
Oil on canvas
116cm × 86cm

的发展线索，但实际上，这恰恰是一种技术所产生的图像经验：不是沃霍尔那个时代的丝网复制，而是数字时代的克隆。

曹：是的，最近的《蝴蝶档案》作品，就是通过这种方法来“克隆”的。在这里，语言形态通过拟像，已使图像处理折射出当下的文化印记。我个人认为，使用或提取、借用符号，必须放大它的语言内涵，并在突破经验局限的过程中，张扬语言本身所传递的视觉感受。对于艺术家来讲，传递信息就是一种风格外化的视觉表述，哪些政治符号还可以再用？哪些文化符号还可以再挖掘？我观察了一下，凡是“八五”过来的人，多半喜欢使用文化符号、政治符号，而70后、80后的艺术家，则反向回到本我状态，调侃也好，嬉皮也好，实际上是新一轮的回归自我。

沈：有一个问题是：近些年来，当代艺术一直在张扬所谓的“公共性”。确实，数字化以后，公共平台成为了一种工作方式，尤其数字模式，不分地域、人群，都用某种公共的程序工作，于是人们会逐渐认为，更多的交流平台和交流模式，会带来共同的话语。但事实正相反，公共的，只是工具而已，思想上，人们反而有了更多个人的话语，就像网上自我的喧嚣的帖子，根本无法交流。

而艺术家们也都极力挖掘个性经验，希望进入更广泛的交流和沟通，这其实是幻想。现代艺术之后，作品里更多的是一些具体的体验，甚至是一些隐喻的、日记式的东西，于是就出现了矛盾：艺术家的个人体验，哪怕艺术家群体的体验，也并不意味着社会大多数人的体验。尤其在中国，艺术家仍然是一个特殊的人群，他们的生存体验，在很多情况下是非常态的，甚至是极端的、边缘化的。所以，一方面大家都极力追求个性，因为有了个性，你才能感受到你的独特存在，感受个人的价值；但另一方面，个性越强，离公共经验也就越远，其结果，人们无法理解“艺术”。

在西方，经历过时间的淘洗，公众逐渐熟悉了新的艺术方式和经验，开始进入理解的层面，不同的职业，可以在一定的思想层面沟通；而在中国，突然的剧变，艺术家的经验或许只能在艺术家之间沟通，很难在社会上和其它领域的人群沟通。

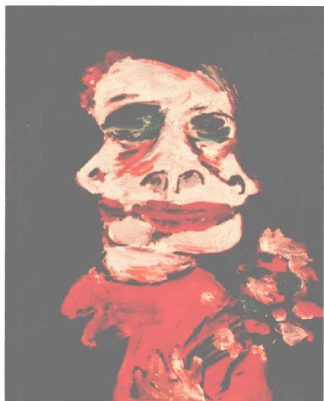
曹：简单的说，中国的当代艺术走向，实际上是一种受控于国际文化氛围的选择。因此，你说到的公共性，实际上对于中国公众来说，是一种虚拟的公共性。

历史需要文化，而且需要超越受众所习惯的文化。但就艺术的公共性而言，只有公众把进博物馆和美术馆视为逛公园的时候，艺术的公共性才有可能激发为切实于现实的文化效应。

沈：但实际上，如果我们把前卫状态中的艺术看作是思想型的艺术，那么它就绝对不是—种雅俗共赏的艺术。因为广泛吸引受众的、所谓雅俗共赏的艺术，恰恰是在感性愉悦的层面上，是休闲的艺术，而思想型艺术的目的，是激发对文化现状的思考，甚至是艺术本身的思考，是很费脑子的。

对于当代艺术而言，受众决定传播，某种艺术，总有它适应的人群，将来永远如此，换句话讲，对于那些高深的东西，人们可以理解，但未必愿意接受。那么对你个人来讲，你考虑过为哪些人群来做你的作品吗？

曹：我倒是希望每个人都能够理解我的作品，但这做不到。我所考虑的问题是，作品能否反映这个时代。



探视急诊病人
[Visit Emergency Patient]
1989年
布上油彩
Oil on canvas
91cm×70cm

沈：那你觉得我们目前的前卫艺术是否接近了我们这个时代？

曹：现在是一个选择和判断的时代，艺术家往往都是做他能够做到的那一部分，至于是否达到了当代文化的前沿，这需要建立一个标准，否则，没有办法判断。

我个人认为，文化前沿的艺术方式，应该是一种针对当下文化现象的批判。例如，在我作品中，课以“蝴蝶”命题并把它演绎为视觉“档案”的初衷是：呈现中国当下蝴蝶般的情色文化，将“蝴蝶效应”的经济观念纳入作品的表现内涵，目的是提出问题，展现中国式的蝴蝶隐喻——即情色、性感与人性等等。

过去，中国把情色视为洪水猛兽，因为，它会使当时的正统道德观念发生坍塌并波及社会稳定。今天，全球进入互联网时代，人们思考问题和解决问题的方式也就不同了，情色现象在某种层面上，变成了社会稳定的潜规则。因此，《蝴蝶档案》在宽泛的文化体验和特定的时间与空间里，实际上已将蝴蝶现象压缩为中国当下的文化符号。

沈：我们的日常经验已经发生了很大的变化，不自觉地接受了许多生活环境的刺激，所以对艺术家、尤其前卫艺术家来讲，“体验”两个字应该更宽一些，不仅仅是视觉、情感、生活，还应该涉及文化、政治等更多的方面，因为这才是前沿，思想和艺术的前沿。回到我刚才的话题，你考虑过艺术的对象没有？比如我就冲着威尼斯大展，那我面对的就是国际策展人，和国内就真的没有关系了；或者我就是画画而已，有技术、有情调、有人消费；或者就玩另类，像打哑谜一样，自己不说，没人知道他要干嘛，策展人也未必懂，只是展览中需要这样的汤头。

曹：我没有具体地考虑过你说的“艺术对象”问题，但我的作品通常都具有一定的文化指向性。86年创作《没有门的房间》，是为了“部落·部落第一回展”准备的，因此，前期的知识、技能、阅读等属于自己拥有的东西，都自然而然地流淌于画面。其中，美术运动的前期躁动，应该是那张画的外部环境与氛围。严格地讲，“八五”美术运动是在小范围内展开的，大众并没有真正介入。那时大众关心的是政治，还没有欣赏艺术的习惯，更别说消费了。《没有门的房间》是一种个人经验的复述，但这种个人化与大众化的日常经验有着密切的联系。因此，它的出现既是个人化的，也是大众化的。但当时做作品的时候，我并没有想到这些。

沈：在那个时代，你读萨特，别人也都在读萨特。但今天不一样了，你知道卡塞尔文献展，但圈子以外就没有几个人知道。

艺术史研究有时需要从艺术品的受众角度确定艺术品的性质，而过去的艺术教育不太注意这些东西，造成了一些误读。实际上，不论创新还是保守，每个路子都有明确的受众，明代绘画文雅，是因为它的受众是知识分子，或是退休的文人官僚，有观众口味的影响。扬州八怪创新，是因为当地商人大多不懂艺术，附庸风雅而已，新奇就好，别的无所谓。

今天做当代艺术的，对这点都会有模糊的感觉，只是没有很好地考虑。其实考虑清楚了以后，当代艺术的创作就会非常轻松：我就是为那些喜欢当代艺术的人来创作的，或者我就是为画廊制作的，这样一来事情就很简单了。



蝴蝶·中国档案No.7
[Butterfly · Chinese File No.7]
2007年
布面丙烯
Acrylic on canvas
150cm×130cm

曹：中国的当代艺术被众多画廊、收藏家青睐，很大程度上是来自于海外资本运作的结果。如果说《蝴蝶档案》这批作品有着明确的“艺术对象”，那这个对象应该是有着当代文化需求的画廊、美术馆等专业机构。他们可以通过市场来操作我的作品，但不应该操纵我的个人兴趣与艺术追求，因为，我的艺术追求是：不断在既有的语言方式中挖掘出语言创新的创作潜能，所以，我必须盯着前沿文化向前走。

沈：其实对于许多艺术家来说，谁来操作并不重要，重要的是有操作，因为他需要把职业维持下去，让作品顺利进入市场，将来再谈后面的事情。我觉得这就是为什么现在许多作品越来越符号化的原因。符号是个人产品的一种标志，而这个符号里面，到底又有多少精神含量呢？你有时比较理想化，始终对语言感兴趣，但如果封杀你的想法，只是订购你的作品，你可能并不乐意。

曹：是啊，因为兴趣和变化，我才会有创造的动力。我不会因为市场来盲目地改变我的艺术方向。

沈：你确实变化了很多，但还是没有舍弃平面，想用最经济的手段出最好的效果。而且你现在的平面和“八五”时期不同，是数字化的痕迹，但也没有走到抽象逻辑和符号化，还是想在生活里面找素材，比如说情色因素、叙事内容，至于你下一步怎么发展，谁也说不清楚。

曹：我的下一步，肯定是往前走，但这种走势不可能描述得很具体。

沈：我觉得你应该归纳一下你目前的绘画方式，包括内容、材质、趣味、图像来源，甚至为什么这么做。

曹：与过去不同的是，我现在的绘画方式引入了电脑技术与网络。相同的是，仍然在画布上作画，而在制作表现的过程中，我又特别关注那些具有数码特点的形线表现以及色层处理。

沈：你画面上的形象来自哪里？

曹：来自网络电子图像，感兴趣了就下载，留下来，然后用电脑进行前期制作，满意了，再进行画面制作。

沈：这是数字时代的方便。其实从图像重组的视觉方式上讲，如果用数码打印，也能完成一件这样的作品，但你仍然是用丙烯来画的，用手工完成作品。

曹：我觉得手工的方式很重要。虽然新的媒介可以灵活地表达很多观念上的东西，但架上绘画仍然具有普遍存在的价值。

沈：中国当代艺术是追随国际当代艺术而发展的，但最后产生的东西又和国际上的很不一样。就国际主流而言，架上艺术已经被挤到很边缘的位置了，是艺术方式与时代技术特征的同步，而中国的文化形态不同，人们对艺术品的概念，仍然习惯于手工层面。所以说，架上绘画在中国还是有很多事情可做的。

曹：架上绘画在中国还能走多少年，这并不重要。只要是艺术的，就是好的。

沈：实践出真知，下次不谈“蝴蝶”了。

The Butterfly

——An Interview with Cao Dan on Contemporary Art

Shen Wei



1988·非打格主义者
(病群AG·M房)
[1988·The Expressional Man
(Patient Group AG·M Room)]
1988年
布上油彩
Oil on canvas
44cm×30cm

"The flap of a butterfly's wings in Brazil can set off a storm in Texas a month later." It is a poetic exposition by American meteorologist Edward Lorenz on his subject "Butterfly Effect" which is discovered in the early 1960s. According to his research analysis: in a dynamic system, a small change under the initial condition could lead a long-term, huge chain effect, this is a kind of chaos phenomenon. And what it can tell us is: the result of development depends sensitively on the initial condition of which the infinitesimal deviation can lead a huge difference as result.

Time: 26th January, 2008, afternoon

Venue: Classroom 507, Design building of Hubei Institute of Fine Arts

Shen Wei (Hereinafter referred to as Shen): While moving to your recent works, we can begin with "butterfly" and "Butterfly Effect", because it is a point and can be referred to before, present, the technology and concept, etc.

Cao Dan (Hereinafter referred to as Cao): When I started to paint this series of works, I just wanted to find a breakthrough point on the language method, but it didn't work. However, during the selection of images through the Internet, I roughly established "butterfly" series as a general trend of my language style and cultural connotation.

I got the definition of "Butterfly Effect" from the Internet. At present, the phenomenon of "Butterfly Effect" in Chinese mode is internationally paid much attention. In the recent 20 years, Chinese economy always attracts lots of outstanding enterprises from overseas by its unique development mode and direction. Although these enterprises employ Chinese workers, reduce labor costs and export cheap products, have aroused incessantly the censure and criticism, "made in China" started to centralize a cultural infiltration and influence. People began to realize that, Chinese "Butterfly Effect" has appeared on international stage. For example, Macro-control policies, the determination and elevation of labor cost and the rise of global oil price all may make the export price grow up, because the market could completely face the "made in China" to an international "Butterfly Effect".

Butterfly is an image which is used as an analogy to describe female consciousness in Chinese traditional culture, and it's quite suitable to my paintings' idea and character: *Butterfly Effect* series eliminate the masculine image and composed of female image's fragment and different parts.

In our traditional conception, Chinese women are always compared to the butterflies.



母嬰病室
[Mother and infant Room]
1989年
布上油彩
Oil on canvas
76cm × 93cm

Although in the 1950s, Chinese statesmen once advocated and popularized the concept "Women hold up half the sky", but under the traditional conception of sex orientation and social product's need, the right and dominate method which obtained by women finally compromised with the system of reproduction culture. In fact, in this society generally controlled by men, the historical process during which women called for the right and quality is quite similar with other countries in the world, moreover, this special problem of human rights still existed, and largely. Therefore the question proposed by *Butterfly Effect* in view of leading productive forces exists in the conception, and also realistic. It means that woman as a kind of cultural effect of butterfly, has a widespread and close realistic relation with the development of production force in the world.

In brief, the fact that women penetrate into men's main product area is definitely related with the society, the "Butterfly Effect" at present and as well the Chinese historical situation in which women are compared to butterfly.

Shen: When I read your paintings during "85 Period", the recent works, as well from what you mentioned just now, I find that you always hold a desire to explain and self illustrate. Your works possess a narrative character, just like your recent ones. Although they are visually different from the ones during the period of "Tribe • Tribe", so as to the image reference background, they obviously belong to the years after 2000, as well the digital age, your desire still existed. This is your thinking way, and also your character of thinking.

We always go to the origin of painting from telling story, until now art has become purely independent, it still keeps these factors. We take your *Room without door* for example, you chose the telling way, and your idea of that period is presented in story.

Cao: When I painted *Room without door* during "85 Period", it is the years filled with west philosophy translated books after "Cultural Revolution". The reading of that time was fresh and jerky, although couldn't grasp the whole situation, it still had important influence on my painting. This kind of philosophy thinking trace existed actually in my work *Room without door*, and it is related closely to the existentialism during my reading process, as well the west philosophy translated books by Nietzsche and Freud, etc.

I majored in decoration design during my university life. So the oil painting to me is kind of tool to release my ideas. The work *Room without door* which is completed in 1986 obtains the characters: release the ego and consciousness after "reading" by the visual symbol and a plane-like method.

Shen: However you are unladed a burden, the so called oil painting language can not control you, because the importance is "reading" and thinking.

Cao: Yes. During university period, we have studied related works from Europe and Soviet Russia, but according to the way of custom approval, we are still outside the area of oil painting technique.

I attended "The 1st Exhibition of Tribe • Tribe" in 1986 because of my friend Li Bangyao's invitation, and the attend artists had to complete 5 to 6 oil paintings in limited time. For the members of the Tribe who are majored in oil painting, it is a lube job, so I finished framing and canvas under their direction. My painting characters during this period: by means of expression method of industrial arts, paint color evenly on bottom, design and arrange the visual image according to my need.

During my arrangement of visual image, I placed a man and woman pro and cons together so as to present an impulsion and a symbolic scene of our daily life, to express a basic view on society, life and the ideal. Moreover, I added a symbol clock to emphasize the character's succession in the picture. Thus, a pattern in which a man and a woman oppress their most impulsive part in mid night could finally reflect young people's living concept and statement of that time. Then I found that this kind of impulsion should have been finished in the room, so I placed a normal lamp symbolically in the center of picture, but the completion of lamp couldn't satisfy the concept narration. So I added two circles which are like peepholes, and arranged two portraits which symbolize the traditional king and queen at two sides. While the painting related the history and reality together, it is done. There has been no name at the very beginning for this painting, but with the adding of different denotation, the painting's subject became obvious. Because there was no door in the painting, I decided the title *Room without door*. During this period, there were four related paintings as well: *Eva on trial*, *Floating clouds*, *Ornaments of life* and *Madman and love*, the importance was that I kept the projection into history and the reality.

In 1987, Li Bangyao asked Fang Shaohua and me to go to Xishuangbanna for collecting creation sources. In this year, while I was studying Cezanne and Gauguin's technique, my work *Autumn with legend* attended in the "Hubei Oil Painting Exhibition". Unfortunately, I covered this painting with a canvas for another work because of my lack of money. I often did such kind of things, lots of my works finally had been covered, and the primary reason was the problem of money.

And in 1988, my friend Sun Hanqiao provided me a box of oil pigments. After the sudden