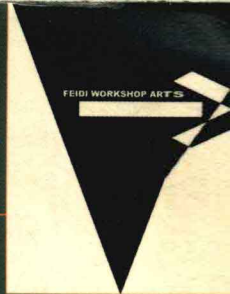


飞地 ARTS

素描
版画
油画
行为



王华祥

和毕加索一样多变

王华祥 著

WANGHUAXIANG HE BIJIASUO YIYANG DUOBIAN



河北美术出版社

Wx. 2004. 3. 21

ETHO ARTS

2014-2015





FEIDI WORKSHOP ARTS

王华祥 著

河北美术出版社

责任编辑：苏征凯

装帧设计：欧凯设计工作室

图书在版编目 (C I P) 数据

王华祥和毕加索一样多变 / 王华祥绘. — 石家庄：河北美术出版社，2005.9

(飞地 —— ARTS)

ISBN 7-5310-2053-X/J · 1733

I. 王... II. 王... III. 绘画 — 作品综合集 — 中国 — 现代 IV. J221.8

中国版本图书馆CIP数据核字 (2005) 第 100058 号

飞地 ARTS —— 和毕加索一样多变

出版发行：河北美术出版社

地 址：石家庄市和平西路新文里 8 号

邮政编码：050071

电 话：(0311) 85915035

印 刷：北京嘉彩印刷有限公司

开 本：1/16

印 张：14

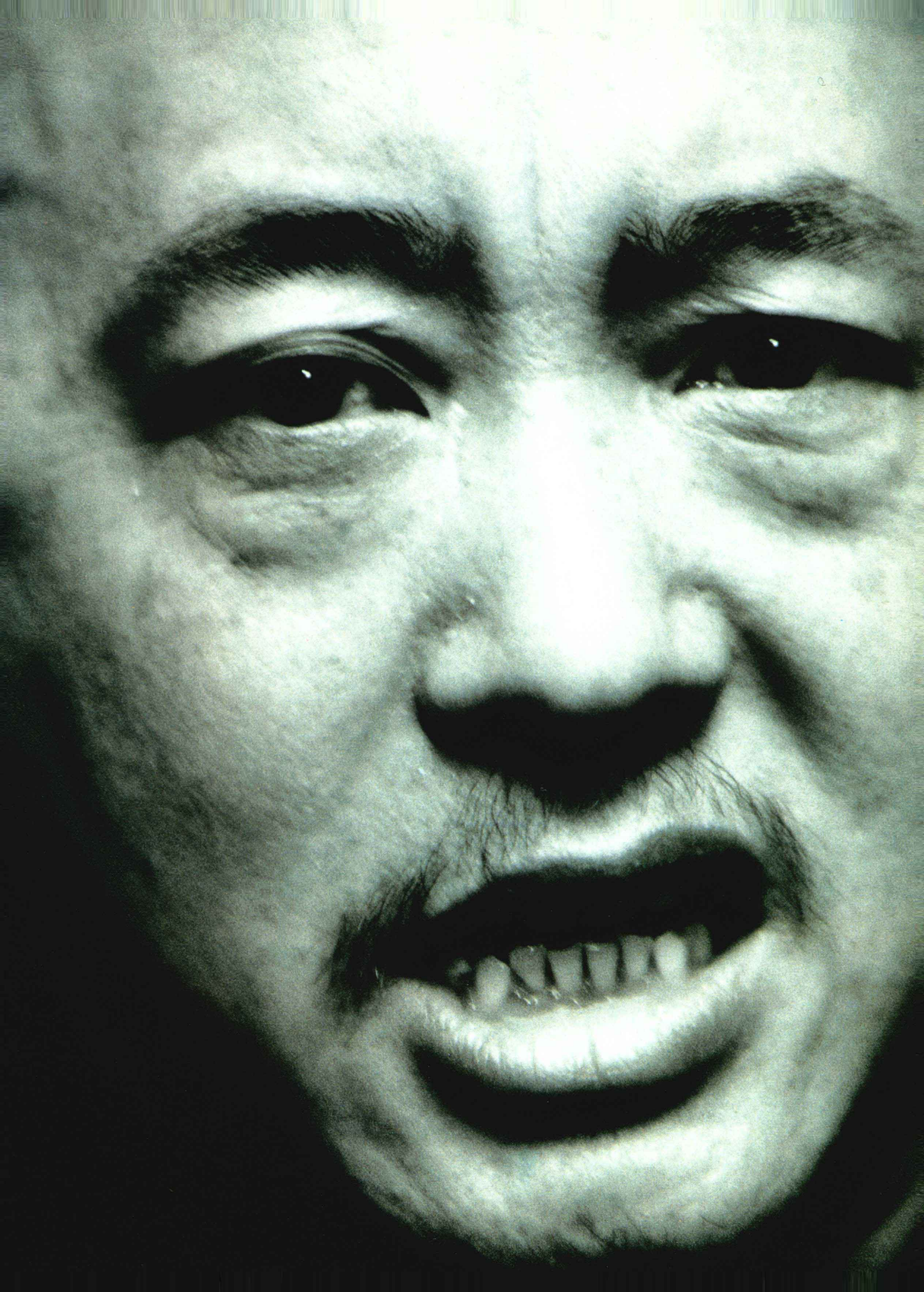
印 数：1 ~ 2000

版 次：2005 年 9 月第 1 版

印 次：2005 年 9 月第 1 次印刷

定 价：160.00 元







目 录

从“飞地”到飞地	
——王华祥访谈录	1
人人的心里都有一个毕加索	8
甘愿做少数人	10
在古典、现代和未来之间架一座桥	12
现代人的虚荣	16
谁是我的敌人	18
人贵有自知之明	20
个性化栖居，职业化生存	22
批评家谈王华祥	24
大学时代——素描	26
将错就错时期——素描	44
后现代时期——素描	63
贵州人系列——版画	107
近距离系列——版画	115
个人精神史——版画	126
文化波普时期——油画	145
反思人类时期——油画	178
过渡阶段——油画	187
行为	206
王华祥绘画作品索引	210
王华祥照片索引	212
王华祥个人简历	214

从“飞地”到飞地

——王华祥访谈录

时间：2005年3月3日 下午2:35

采访人：韩伟华

地点：北京上苑画家村王华祥画室

编者按：【飞地】feidi ①指位居甲省（县）而行政上隶属乙省（县）的土地。②指甲国境内的隶属乙国的领土。

——摘自《现代汉语词典》2000年修订本

韩：像我们这样20世纪70年代以后出生的，在学院求学的这一拨人对王先生作品最大的印象就是《将错就错》的出版，当时曹宝麟先生在为此书写前言的时候说到：“它的出版将是对我国素描研究与教学的一大贡献，希望能引起艺术界的关注。”这之后预言成为了现实，影响很多人。那个时期的很多精品在理论的梳理后，显示着一个艺术家在当时的氛围下站在主流的脉络上进行非主流的探索。这对过去的素描理论形成了很大的冲击，当时直接就有艺评人提出了“王华祥现象”的用词来对应这样的一个现象，你认为“它”成立吗？它究竟是怎么形成的？促使你去画这批画的理论依据又是什么？

王：“它”的出现的确引起了很大的反响和年轻人的共鸣，他们给我写信非常的激动，甚至觉得好像我是他们的一

面旗帜一样。也有一些人把《将错就错》看成是美术界的崔健，很激动，这种思想反映年轻的艺术家，年轻的学生的某种心态。《将错就错》的产生有一个背景，这个背景就是我所经历过的那种学院的苏派模式，当时的契斯恰科夫体系使我们感觉非常压抑，非常郁闷。那种压抑的感觉让你只想反抗，至于说反抗的手段、反抗的方法都可以不计较，都可以不去想，反抗的有没有力量都不加考虑，当时的直觉就是一定要抗争。

韩：就是那种不计后果的反抗！其实那时的中国正处在一个尖锐的文化转型上的过渡期。

王：那是一个非常迷茫的时期。所谓的对、正确、真理的这些东西，我觉得我们好像一觉醒来发现它像个谎言，他们原来教给我们认识世界的方法，后来发现都“失效”了。就像我们所面临的世界，这个真实的生活不是学校教给我们的那些东西，也不是社会宣传的那些东西，那么在专业领域当中我们又看到有许多非苏派、非学院的表达方式，就是那些已经在专业领域中形成影响的西方当代的东西。感觉这些东西在艺术创作上更加直接，更能传递我们的想法。这就像崔健在当时很本能地接受摇滚乐一样，原因是他发现古典音乐很难去传达这些东西。实际上古典音乐是可以对应绘画中写实的部分，它与美术领域的学院派实际上是很对等的。这

这些东西其实跟我们的感情、感觉有很大距离，它并不善于去捕捉发生在我们身边的事物。另一条线索是，当时的新潮美术弄潮儿大家都是同龄人，很多当时的“明星”都是我的同学，但是与他们不同的地方，我是一个受过很扎实学院教育的人，在进美院之前绘画功夫就很“厉害”了。我虽然不满意苏派模式一统天下的状况，但仍然觉得传统当中的一些东西是非常宝贵的。当时我是不愿意简单地去做一种模仿，弗洛姆在“逃避自由”中讲大众是害怕自由的，人对自由是逃避的，因为你要自由的话你必须承受孤独，他认为有智慧的人，思想家、哲学家是孤独的人，他们迟早要选择这种命运，承受这种命运。人在运动中是最盲目的，我当时也非常清楚这个问题。

从十几岁我就开始了艺术创作，1982年我获得全国少数民族优秀作品奖。那时候的作品是变形表现主义的风格，在我20岁的那个时候，国内的新潮美术还没有呢。

韩：当时是“空白”。选择抽象表现的画风来从事创作的人也很少。

王：实际上选择这条路，我知道是孤独的。因为当时社会信仰丧失以后，个人信仰还没有建立起来，一直到中国的市场经济发展起来以后，直到今天可以说有一部分人开始有了信仰。比如说有的人开始注重文化，有的人开始相信精神的价值，但也还有相当多的人不相信这些。那么我当时写《将错就错》其实就是那时候还没有想要建立什么东西，我只是想告诉别人，没有什么是对的。其实当时并没有想要建立什么，但是我预见到在这种对“对的”的否定里面它是唯一的出路，唯一的希望。是我们走向未来的希望，是建立新秩序，艺术方法的，新艺术思想的，包括人生观和这种世界观的一个重要的出发点。当时我觉得有点那种义无反顾的感觉在里面，所以我非常清楚这本书出版后的反响，我的朋友曹宝麟当时跟我一起毕业的，他是中国美院的毕业生，宝麟做编辑以后第一件事就是编了我这本书，他的预言实现了。当时这本书如果只是作为素描提出来，肯定没有什么太大的意义，但是我为什么要提出来这个主张，而且愿意去承担这样一个后果呢？原因是我知道它的意义。

韩：那么请解释一下《将错就错》在此的意义是什么？它是怎样的一个错？它到底“错”在了什么地方？

王：定义在两个方面文化原形的错误。比如说古典写实的艺术门类中，写实是艺术，古典的原则是艺术，浪漫主义的原则也是艺术。在有关一系列的造型方法中，这种相应的观念体系和方法体系，以及在教育当中它的权威性的这些东西，相对于他们来说，我第一个反抗的就是这些。对他们而言，要反抗你就是错；第二个是自然原形方面的，在绘画中我们脱离模仿，画得不像了，进入到非视觉表现的东西里面去了，非“现在”提倡的东西，非学校既有知识的东西，非美术大展的评审标准范围之外了，那么你们就是错；但是我觉得只有脱离这些东西我才会有希望，所以当时来说到底要建立起什么东西，还是一个没有时间去思考的问题。那时候也没有条件建立一个完整的体系性的东西，这是两个含义的错。第三个错是一种人生的，世界观的错。我们一直被灌输的世界观是具有非常浓厚的愚民色彩的，虽然这种情形在今日已经有所改观，但那时候可不是这样，所以我的行为实际上就是要小到跟我的习惯对抗，再大到要跟我周围的同学对立。我的同学中有的人走向乡土，有的人走向新潮以及其他各种各样的方向。这其中很多人会去投奔批评家的批评方向，在那个时候已经在迎合批评家的趣味了，再往后就迎合市场。此时我采取的态度是迎合人心，我觉得我是发自内心的。而当我的作品出来之后，好多人说是在炒作，但我的确没有炒作过。他们说经过媒体炒作我便如何如何。现在想想当时很有趣的一件事是，我只要路过哪个学校他们就会很紧张，生怕我去做讲座，当时他们的态度果断得很，就是抵制住不让去，一直到我办学，也在努力不让他们熟悉的人到我这儿来学习，不但是想着不让他们来，更是时刻想着灭我还来不及呢！

韩：之后王先生身边的这种艺术氛围的凝聚力完全是靠有独立思考能力的求艺者中的口碑形成的。那是艺术上共识的东西在起作用。

王：我可能说出了大家最想表达的东西。

韩：很多人都在寻找这条路，它是这个时期艺术界所缺乏的，是当时人们所需要的。

王：所以也可以这样说，当时我已经有了一个完整的世界观，它是我对艺术的立场。有立场的人其实是不多的，有立场是要有勇气的，也是需要有自信的，有了前面的那些支



撑他才敢去谈立场。

韩：“立场”这个词很容易被说出来，但是真正让你去做到就难了。在《将错就错》之后王先生又创作出一批以油画为主线的作品。在人们的记忆中，你的大学教育是版画专业，更以第七届全国美展的《贵州人》获得金奖而步入中国版画界的最高殿堂。那又是什么原因使你在事业达到巅峰时转舵跨入油画的创作领域？

王：首先我一直在做素描，做版画，做油画。这些都有一个一贯的精神主导，就是我希望做每件事情的时候要做到极致，要把它最大效率体现出来。比如说在做素描的时候，我希望在使用写实语言的时候，能把写实的极致找出来。究竟这种我们所说的文艺复兴的高度，西方写实绘画的高度在什么地方，在素描上面我对这样一个没有达到的目标非常感兴趣。我觉得我的兴趣不在于仕途上的成功，而在于我能够获得一种高度。到做版画的时候，我有两批东西，一个是贵州人和近距离系列，那是要证明给其他专业人士看的，版画家也能有极强的造型能力。当时有这样的想法想达到不是谁都可以做版画，当时有为这个专业争气的味道在里面。

韩：所以就出现了那套著名的无主版套色。

王：之前的绘画功夫版画一直很难用上，尤其是比较深入的、深刻的素描。而当时我恰恰在这些方面已经有比较深的积累，对塑造也比较感兴趣。而在这些方面当时的版画只能用速写来表现，基本功不好的人往往选择版画。当时的想法现在想来也很纯朴，我究竟能够把一个木刻有限的颜色和套版“还原”真实到什么程度成为当时最吸引我的一个课题。当时全是手工，不借助其他任何东西，把自己限定在用黑白分明的刀，看我能不能够做到使画面很“逼真”，当时就是在做这样一个探索，这个探索应该说到现在也没有人超过它。

韩：这套版画在当时受到学术界的高度肯定，并获得了金奖，为什么王先生没有延续这条道路，这是最有可能快速成名的，成为美术史上不可动摇的人物，是什么使你最后放弃了这些？

王：我觉得可能是自己骨子里面有一种不安分的东西，不愿意循规蹈矩，哪怕是我自己创立的规矩我也要打破它。所以我最推崇的艺术家是毕加索，他一生不断在变。变，实

际上是非常符合人性的，不变实际上是非常功利的，我可以一直“吃”下去，用版画刻那样的东西，转个题材或是刻任何题材都可以非常叫好，也有卖点。包括我的素描出来以后，大部分都卖了，而且当时手掌大的素描500美金一张，那时候的价格，在1994年就很高了。当时的画廊经理跟我讲，你画这个东西，每年我给你卖15000美金的东西，但当时我就是不愿意画。首先我不是为了钱才画画的，我也不是为获奖而画画的，也不是为了让别人叫好。很多人推崇毕加索，他们喜欢他的风格，也有人模仿他，我从来没有模仿过他，但是可能我在精神上是最接近毕加索，我的画风包括我的人生轨迹一直是在变化的。

韩：在20世纪90年代艺评家尹吉男曾策划过一个你的个展叫“近距离”，它在当时的文化界形成了非常大的影响。这批作品是在什么样的状态下创作的？

王：这是1991年的事。当时有两个展览非常引人注目，一个是之前的刘小东油画展，第二个影响最大的就是我这个展览。我们两个人的画都有一个共同的东西，画的都是熟悉的朋友，都是身边的同事这些人。今天看这些画一点都不觉着奇怪，而当时就不同了。当时艺术家画什么是很重要的，怎么画也是很重。就当时而言怎么画都是态度，都是立场。1985年新潮美术以后，许多艺术家认为反映现实的东西已经过时了，相应的写实的手法，具象的东西已经被前卫艺术家所不齿了。认为只有观念的东西才是艺术，非观念的东西不是艺术。可什么是观念？我们近距离也是观念，刘小东也是观念，但当时的艺术家和评论家却意识不到这个东西。我当时也弄不大清自己在做什么，这个心态我觉得有点像徐兵在刻天书一样，实际上在没有方向的情况下我们是在就近做一些事情。有的人在牢里关着他可能每天看字典，我是画画的人，我觉得虽然没有人把我关着，而现在实际上就等于把你关着。你不愿意做这个，也不愿意去做那个，当时很多人做的事情你又不认同，在这种情况下你能做什么。眼前只有一本“字典”，我就看“字典”，事实上绘画是我最得的一种表述方式。那我就画。画谁？“周围的人”。

韩：当时新的评论家，他们在表述自己的思考时，理论上在以往的艺术中找不到默契点，反而新的艺术品出现后跟他们达成了默契，也填补了他们理论探索的空白，在这样的

情况下很自然就走到一块了。像王先生前面很多成就都是围绕版画、素描这些艺术样式展开的，那么用油画材料这种媒介来从事艺术创作又是要表达怎么样的一种情境。

王：我想像中的油画，是和素描有关的，不是那种平头式的，随便玩笔触，玩线条，平面色彩的。最起码在我的认识中它不是这样的。我希望有一种高技术含量的油画，这个油画不是博物馆内的油画，是我个人创造的属于“未来”的一种，如果当时你让我明确它是什么东西，我只能说不知道，但它肯定和技术有关，跟我所受教育有关。我不愿意画我当时反感的唯美的东西，我还是要表明自己对社会的态度，对于文化的态度。只是这里面我要兼顾商业的东西。当时我画得比较光滑，这样大家容易接受，就这样比较细腻的画两张后就被画廊看中了，提出来要跟我签约，问我愿意不愿意。那时候能与画廊签约还是很让人妒忌的。当时国内成为签约画家的人还很少，别人才拿工资的时候，你已经享受到国外画家的待遇了，甚至比他们的待遇还要高。

韩：现在的“飞地”是国内造型艺术研究的中心。而对于相当一部分人而言，它的意义远非只止于此，飞地已成为青年求艺者的圣地。追溯先生成立它的原因是什么？又是从哪年开始的？

王：办学的初衷其实从我写《将错就错》的时候就有这种萌芽了。我是觉得在艺术教育上面我有一种“理想”。感觉在这里面我可以有所作为，而且有一个比较大的作为。但是这个东西只有通过自己办学才可能实现。但这些想法因为创作、工作、生计上的原因一直搁置起来了，一直搁置到1999年。之前我做过很多尝试，包括做出版、做拍卖，包括曾经想过当作家。我对流行的艺术非常失望，不喜欢。这里面说得自大一点，我觉得像你看到有很多人在打擂台，三拳两腿下来你就把他们的功底看得明明白白，我知道我在任何方式中都可以做得出色，但是以那样的方式成功，我不感兴趣。所以有几年其实虽然跟画廊合作，卖画也卖得很顺利，但我就是不想画画了。到1999年我去法国待了半年，对我触动最大的是毕加索的展览，一个艺术家任何东西都可以拿来画画，什么条件都可以画画。烂纸盒都可以画画，看了这个展览又重新唤起我成为艺术家的激情，作为一个艺术家太伟大了。我本来就是这样的人，我被周围的这些人传染

了，周围的人让我觉得作为艺术家没有意思，满目都是投机分子，有了这样的想法之后，我决定和画廊结束合作关系。

韩：这个决定是要丧失很多利益的东西的。

王：在2000年的时候，我在北边山里面风景区一个小的旅馆，开始了艺术坊的办学。

韩：从现在的情形来看，在飞地的教学并没有影响到王先生的创作热情。这些作品就是“飞地时期”创作出来的。有很多人对“飞地”这个名字非常感兴趣，它的由来有没有什么出处或者典故？

王：“飞地”的名字，辞典的解释是处在别人的境内而不受其管辖。

韩：这很有意味。

王：英文翻译是自由之境。实际上我的写作、画画都是一种立场、态度，这跟我对社会的理解看法有关。

韩：20世纪90年代以来，国内的美术培训已从暗流演化成为一种很重要的生存力量，而美术培训的衡量也是以升学率为唯一标准的。但奇怪的是飞地学生作品的研究方向已远远超出了考生的界线，甚而达到的艺术水准是美院学生在这一领域也不能比肩。王先生这样的教学方式是怎样来考虑的？飞地要向一个什么样的方向去发展？

王：我们虽然每年升学率很高，但是学生能从这儿得到的东西远远不是考学的那一点，对于许多人来讲飞地的训练对他的一生影响都很大。飞地在外边产生影响更多的是进修生的作品，我办学的目的其实就是希望把飞地办成一个培养艺术家的基地，一个中国新具象绘画的艺术基地。每年都有许多大学老师，在校本科生、研究生，中学老师，也有一些社会上的职业画家，或者是业余的，甚至不是画画出身的人，学理工科喜欢画画的都到这里来学习。这是非常包容的一个地方，我不想做只顾眼前利益的东西。如果我想赚钱，以我们的名声完全不用自己教，我可以请教员，我可以一年把十年的钱挣足。而现在我是把它当成实验基地，教学创作的研究基地。可以这么讲，可能中国的艺术家里面，比我有钱的人有，比我有名的人也有，但是有我这样的条件，能拥有众多青年画家的信任，别人愿意拿着学费来向你学习的，而且在这么偏僻的地方应该是唯一的一个。

韩：有“精神领袖”的感觉。这完全是以人格的魅力在

感染后学者。

王：像我这样一个可以一年两年、十年不断地改变自己，不断地否定自己，不断地进行探索的艺术家，可能很少。但飞地拥有的不是你一个人在作画，是几十个人跟你一起作画。你的一个想法，可以让一拨人进行实践，不断地进行调整，不断进行修整，在国内有这种实验条件的地方，“飞地”应该是唯一的一个。

韩：木刻版画在绘画领域是主流画种，王先生在《将错就错》出版之后，曾经有一个木刻的集子，像《不向狐狸说真话》就是那个时期的东西。这些很有意思的木刻使观者看到了先生的另一面，那就回述一下这段历史吧！

王：如果说我的素描反映了我对技术的一贯的重视，反映了我对技术作为造型技术个人化的努力，那么我的油画就反映了在油画作品中反映社会的变迁，但是黑白木刻我觉得它是我自己的个人的心灵史，这个部分可能是外界知道得相

对少的，但其实却是最重要的。

韩：结合前面提到的市场与艺术创作的相对矛盾，我刚好知道一个故事，十分贴切与这种情况相近。在非洲的自然界有一种鸟，它为了生存必须去吃一种有毒素的浆果，在进食之后它又要去啃本地的一种红土，红土的作用就是用来解毒的。而这些很人性化的木刻作品，使我感觉到它更像是给其主人解除痛苦的必须。这些承载着画家心灵史的木刻佳作让我想到中国文人的自娱，那反而是个人化的，一些画家很内心的东西。“写胸中逸气”在现今被推崇成为很高的东西，本来我觉得这个东西可能已经和当下文化没有太大联系了，但生存在中国这块土地上的居民，无论从哪个方向出发也还是不能逃出这种文化的影响。

王：在我骨子里面，虽然读古书不多，但是真正的中国文化还是有一种血脉里的东西存在着。好像总有一些入世的心和出世的心经常并置，我没有得神经病，我个人承受的压



与法国新奥尔良官员在一起 1999年

力是我的同龄人没有经历的。我十多年前被单位弄成那样，然后因为书的影响使我变得非常孤立，人家说你素描这么好，版画这么好，现在看油画也是很好，但是这里面就是有点生不逢时的味道。如果问我这些年是靠什么东西扛过来的，那就是理想，没有别的。而且我之所以受到牵累，就是因为坚持立场，这种代价我觉得是值得的。后来创作的版画作品也是如此，它始终是保持了一贯的东西。像最近刻的新作品《城市》，一个骷髅在一堆汽车上面奔跑，这个骷髅不仅仅是死亡的象征，也可能是一个危险，是一种不好的东西，整个画面像垃圾场一样。

韩：这体现艺术家对整个社会，对文化，对历史的看法。

王：这种责任感是与生俱来的，社会是什么？“社会”可能是你的家庭，你的单位。是你所处的城市，是国家。其实别人并没有让你负什么责任，但是你自己愿意这样做。

韩：对于今后的艺术创作有具体的想法吗？

王：我的创作还是集中在大型油画、大型版画和素描上面，因为这些年我一直在做准备，这个准备包括金钱的准备、空间的准备、技术的准备、心灵的准备、观念的准备。但是有一点可能跟以往会有所不同，什么不同呢？它可能是我的心灵史的延续，更多的可能我会更偏重于内心的东西，更真实的东西，更自我的东西。但是我要通过一个具有公共性的题材来反映这种类型的东西，就是说我现在有条件不看别人脸色，不看市场，不看批评，不看单位的脸色。然后可以画我觉得有责任的东西，我最想画的东西。



人人的心里都有一个毕加索

对 20 世纪影响最大的文化名人，一定是毕加索了。即使是最大众化的好莱坞影星，也没有人像毕加索那样令全世界不同国家、不同民族、不同阶层、不同职业、不同性别和不同年龄的人所知晓。毕加索的出现，是人类历史上最重要的事件之一，他不胫而走的名声，就像一种奇特的光芒，所过之处，便将那里改写、刷新。当我们的眼睛与其作品相逢，无论你理解与否，喜欢与否，你的灵魂都已无可避免地接受了他的照射，从此，你就变成了另外一个人：你的个性，你的尊严，你的自由不羁的心灵，你的快乐和激情，以及你蛰伏已久的创造力都被唤醒。

作为自由象征的毕加索

毕加索怪异多变的画风曾经让评论家、经纪人以及大多数观众无所适从，人们很难用自己的经验或某种系统的知识来理解他的绘画，当你好不容易对他的某一张画看出一些门道时，他却已经改弦易辙了。没有人能够预见到他下一步的行为，为此，他的经纪人经常叫苦不迭。然而，上帝仿佛是对他特别偏心，不管他做什么事，这个对别人十分挑剔的世界都会跟随他、拥戴他。也许，人类受自己创造的文明压抑得太久，需要一个不能驯化的都市野人来解救自己，于是，毕加索应运而生。人们看到他在画中拆解人的身体，把一个个美女弄得面目全非，把旧自行车当雕塑，把破纸盒卖给博

物馆……人们惊讶于他的所有举动，但又都会跟着兴奋，在他们看到他的作品的那一刻，心理的感觉就像一滴水掉到油锅中炸响，从此，一切都今非昔比。

作为艺术百科辞典的毕加索

在毕加索一生的艺术创作中，他的作品风格和技巧几乎涉及到所有历史上的艺术，原始艺术、古希腊艺术、中世纪艺术、文艺复兴艺术、自然主义艺术、印象主义艺术、象征主义艺术、超现实主义艺术、表现主义艺术、抽象艺术、波普艺术、装置艺术等等。习惯上，人们都把毕加索称为立体派画家，这个称谓妙极了。确实，如果把“立体”这个建筑感很强的词理解为一栋房子的话，那么，毕加索的艺术就像一栋有很多房间的房子，他说：“艺术没有过去，也没有未来。”这个男人的心里有一栋多么大的房子啊！在现代艺术史家们津津乐道于先锋、前卫等等进化论，而且把毕加索视为标本英雄的时候，他们竟然没有注意到大师话里不屑的语气。毕加索的确是一位文化英雄，但他不属于那些作茧自缚者的英雄。时至今日，纵观一百年来所有的现代艺术流派，几乎没有不受毕加索影响的。他的艺术，可以作为一部百科辞典来解读。

我们都知道探险这个词，也听说过许多探险家的名字，最有名的莫过于哥伦布了，因为他发现了美洲新大陆。人们一般不把科学发现或文化创造当成探险，其实，对于牵涉到颠覆文化传统或主流艺术价值观，蔑视公众趣味以及画廊评论界的意见时，就是一种探险，因为这意味着与权力、金钱和整个社会为敌。至此，出路只有两条，一条是被掐死或冷淡死，另一条是战胜对手并将他们改变。毕加索就像唐吉珂德一样，以画笔当利剑，历史与现实的每一个角落都被他征讨过，不同的是，唐吉珂德只是幻想中的斗士，而毕加索却是现实中的英雄。他成功了，他以他的征战，打开了人类视觉和精神中的另一个世界，使我们看到自己所具备的无尽潜力，世界也因被其战胜而获得了新生。

童心永远不灭的毕加索

毕加索像一个野人、一个斗士、一头西班牙的公牛，更像一个孩子。他能活着和成功，看起来纯属侥幸，因为在他前前后后的艺术家，很少有像他那样无法无天的。大多数人包括名声显赫的一些大师在内，一辈子都只能受制于金钱或评论，只敢画一种风格或一种样式。而毕加索的创作几乎没有一天不在改变，令人不解的是，他不仅没有因此而遭致封杀、冷遇或贫穷，反而像一个令公众俯首帖耳的皇帝，他玩什么，人们都鼓掌；他说什么，人们都聆听。人们对他的宽容就像父母对待孩子，在慈祥的父母看来，自己的孩子永远可爱。在毕加索的身上，永远保留着我们每一个人都曾有过而又都失去了的东西——童心。人们从他荒诞不经的行为和

作品中，仿佛看到了自己，或者一个以为已经失去了而又依然存在的自己。毕加索就是这样粗暴地对待公众而又十分微妙地在人们的心坎上活着，这或许就是他成功的秘密。

永远的毕加索

在20世纪，所谓的现代艺术被当成先锋艺术，或叫前卫艺术。随着21世纪的到来，所有“前”的都变成了“后”的，站在现代艺术阵营里的人们意识到了自身处境的尴尬，于是改称作当代或前卫。这是一种聪明的做法，可以避免因一个概念的过时而使自己由新物变旧货，而旧则意味着降价或出局。这是一种全球性的短视意识，是一种典型的商业社会的派生意识。商业追求利润和效益，赚钱或生效是其最高目标，因此，当这种价值观被移植到文化艺术的创作和鉴赏当中时，“新”就成了最重要的甚至是唯一的标准，于是前卫降格为时尚，先锋等同于流行，艺术创作最宝贵的个性、独立、自由精神皆让位于权力和金钱。权力和金钱合力制造出不再前卫的前卫假象，不再革命的革命时装，然后将他们卖给胃口早已败坏的公众去消费。人们以艺术的名义去赚钱、去社交，艺术家以一个艺术的姿态，公众以一个欣赏的姿态，艺术以一个皇帝新衣的姿态，热热闹闹，粉墨登场。艺术，乃至我们的精神生活已变为一种类似缺少情欲的性表演。何谓艺术？艺术何用？艺术存在的理由是什么？何谓人生？生命何用？生命存在的乐趣是什么？重温毕加索，对所有的人意义都非常深远。

囚·草图(左) 21cm × 13cm 1996年; 打开心扉(中) 21.7cm × 13cm 1996年; 凤凰·草图(右) 21.7cm × 13cm 1995年

