

行动中的绘画

刘小东笔记

(1998-2014)

巫鸿编著

文景

世纪出版集团 上海人民出版社

Horizon

MSMS
民主美术机构
MINI THINGS MUSEUMS

THE INSTITUTE
民生当代艺术研究中心

行动中的绘画

刘小东笔记

巫鸿编著

(1998—2014)

图书在版编目 (CIP) 数据

行动中的绘画: 刘小东笔记: 1998 ~ 2014 / 巫鸿
编著. —上海: 上海人民出版社, 2014
ISBN 978-7-208-12385-4

I. ①行… II. ①巫… III. ①刘小东—油画—绘画评论
IV. ① J213.052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 132088 号



行动中的绘画: 刘小东笔记 (1998—2014)

巫鸿 编著

出 版 世纪出版集团 上海人民出版社
(200001 上海福建中路193号 www.ewen.cc)
出 品 世纪出版股份有限公司 北京世纪文景文化传播有限责任公司
(100013 北京朝阳区东土城路8号林达大厦A座4A)
发 行 世纪出版股份有限公司发行中心
印 刷 北京盛源印刷有限公司
制 版 北京百川东汇文化传媒有限公司
开 本 890 × 1240毫米 1/32
印 张 13.5
插 页 2
字 数 281,000
版 次 2014年8月第1版
印 次 2014年8月第1次印刷
I S B N 978-7-208-12385-4/J · 374
定 价 69.00元

目 录

导论 刘小东的艺术道路 /001

睁大眼睛看现实——刘小东访谈 /041

刘小东笔记

26 号笔记本（西班牙笔记，1998—1999） /081

29 号笔记本（《抓鸡》《三峡大移民》《男男女女》《樱花树下》

《吃完了再说》，2003—2008） /087

30 号笔记本（《十八罗汉》《温床一》《多米诺》，2004—2006） /099

31 号笔记本（《人造海浪》《琪琪》《青藏铁路》，2007） /143

32 号笔记本（《吃完了再说》，2008） /157

33 号笔记本（《何处搜山图》《易马图》《上火》，2008） /167

34 号笔记本（古巴十年后记，2009） /195

35 号笔记本（赴韩国写生，《一半穆斯林一半基督徒》，

2008—2009） /221

36 号笔记本（《童男童女》，2010） /237

37 号笔记本（《金城小子》，2010） /265

38 号笔记本（金城故事，2011） /293

39 号笔记本（刘小东在 Eisenerz，2012）/305

40 号笔记本（刘小东在和田，2012）/321

41 号笔记本（这些天很高兴，2012）/351

42 号笔记本（刘小东在以色列、巴勒斯坦之间，2013）/365

43 号笔记本（半条街，2013）/385

44 号笔记本（记忆树，2014）/403

附录一 刘小东笔记一览表 /416

附录二 刘小东简历 /418

导论

刘小东的艺术道路

本书代表了有关当代美术的一种新形式的书写。当然，有关中国当代艺术的书籍可说是汗牛充栋，即便是刘小东本人的画册和展览图录也是洋洋大观。这本书的不同之处在于它对文本的重视，具体表现为对一个重要艺术家手写和口述的第一手资料的收集和发表。但它又不仅仅是一个材料汇编，而同时也包含了对艺术家创作和思考经历的系统思考和综述，为本书使用者提供了一个基本平台。书中三个部分里，第一部分“导论”对刘小东的绘画和创作方法进行了系统的分析。第二部分“访谈”通过笔者与刘小东的对话体现出艺术家对自己所走过道路的回顾，以第一人称的口吻直接表达了自己的经验和看法。第三部分是书的主体，首次发表了刘小东从1998年到2014年间系统积累起来的17本笔记本的全部文字内容。如下文中将要谈到的，从1980年代起，刘小东逐渐形成了在笔记本上思考和构想作品的习惯，常年下来积累了多个这种本子，其中包括了速写、草图和大量的文字。这批材料不但保留了有关他的绘画过程和思考过程的大量信息，而且更重要的是反映出他在观察世界和艺术创作方法的持续性变化，对于研究他的发展线路有着极为重要的意义。发表这批笔记本的目的在于提供有关这个重要当代艺术家的原始材料。编者的职责不是对材料作价值上的判断和取舍，而是尽力保证资料的完整性并将其综合、整理入一个比较合理的分类和年代架构，以便美术馆、收藏者和研究者得以在今后的一个长时期中查询和使用。

这种对原始资料的积累带有某种观念和方法论的意义。论者一般把20世纪70年代作为中国当代艺术的起始，至今已有40余年

的历程。虽然这段时间在历史长河中不过是流光一瞬，但是在美术史上，任何艺术传统和潮流的起步时期都具有特殊的意义，不断被研究者重顾和反复解读。在很多情况下，由于早期资料的丧失，美术史家常常需要花费极大心血对艺术家、展览和文献材料做艰苦的收集。时间的推移也往往造成鉴定上的困难，使得对真品和赝品的识别出现意见分歧的局面。这些学术经验使我们不断认识到在第一时间，在尽可能和艺术发展同步的状态下积累资料的重要性。特别是如果艺术家本人能够参与这个工作的话，则更可以保证资料的真实和完整，为以后的研究和收藏带来极大的便利。近年来，一些机构和个人不约而同地开始进行对中国当代艺术原始资料的收集工作，导致一些当代艺术档案、年鉴以及回顾性展览和出版物的出现。但这些努力同时也提出如何更为精确和完整地进行这些工作的问题。处理和呈现原始资料的科学性和方法论遂成为学者和藏家关注的焦点。本书可说是对探讨这个问题所做的一个努力。其目的是通过编者和艺术家的密切合作，为中国当代美术研究的进一步学术化、严谨化提供一个个案。

进而言之，虽然这部书的目的主要在于提供资料，但是它对“资料”的定义隐含了对当代艺术研究方法的特定考虑。一个主要的考虑是：当代艺术的研究不能只是就作品谈作品，也不能停留在对某些潮流的泛泛谈论，而把艺术家及其作品简化为这些潮流的个别例证。换言之，如果希望深入理解当代艺术的意义，包括其思想和美学价值，我们必须将之结合到它的具体社会和思想环境中去，同时也要考虑每个艺术家的独特文化背景、生活经验和美学趣味。而若想获知这些方面的详细情况，就需要深入到文本和档案材料中去，把作品放在微观的历史环境中、放在艺术家的经验和思考中去作具体的阐释。这种研究因此必然是在“多重证据”的基础上进行的。近百年前王国维提出了“二重证据法”的原理，将历史文献和考古实物作为史学研究中的两项交互参证的基本素材。陈寅恪进而

将之延伸为具有全球眼光的中外文化和观念的比较。虽然美术有其形象和视觉的特点，但是对其进行历史研究的标准和方法则是一样的：要想理解得切实、准确和深入，就必须在最大程度上发掘和使用证据和材料，进行深度的观察和解读。实际上，简单、泛泛地观看刘小东的绘画虽然可以满足日常层次上的视觉满足，但很难获知它们的原始动机和真正含义。而如果结合艺术家历年所作的笔记、草图和对他自己作品的谈论，我们对这些作品的理解就可以大大加深，在脑子里或文字中构造出它们的生动原境。

沿循着这个思路，这篇导论将对刘小东的艺术历程作一大致勾画，同时结合这个陈述对本书所收的笔记材料进行一些解说。

学生时代：1978—1988

刘小东，1963年生于辽宁锦州附近的金城乡，父母都是该地造纸厂工人。他在小学五六年级时开始显示出对美术的爱好，但用武之地不过是图画课和黑板报。初中二年级开始更专心地画画，一个重要原因是通过学习美术、投考美术学校或许可以离开造纸厂，走向外部的世界——这是他那一代年轻人的最大愿望。他在当地找了位美术老师，然后寄住在公主岭的舅舅家里学画。这位舅舅毕业于吉林美术学院，刘小东在他的影响下开始临摹英国水彩画和苏俄绘画。一天父亲在报纸上看到中央美术学院附中招生的消息。当时刘小东还没听说过这个地方，问了教他画画的老师才知道是全国顶尖的美术学校。初生牛犊不怕虎，他拿上水彩盒和涮笔的罐头瓶，去到沈阳的鲁迅美术学院考场应试。“色彩”的考题是静物写生：摆的是一个黑色小瓷罐还有水果。他自认为有把握表现出瓷罐的质感，但是考到一半紧张得胃痉挛、呕吐。

可能出乎大多数人甚至青年艺术家自己的预料，他居然一举得中，于1980年考入了美院附中。这是这个学校在“文化大革命”之后的第二次招生，这一届和上一届的不少学生是“文革”中积累

下来的佼佼者，自视相当不凡。而刘小东则是由底层上来、睁着两眼到处看新鲜的“乡下人”。遗憾的是，目前还没有发现他在附中一二年级的习作，可能是随手丢弃了。现在留存下来的他的最早作品包括上学前两年画的若干张水彩，多为静物和风景。作为一个尚未经过专业训练的十五六岁的年轻人，这些画反映出相当不错的造型能力，一张描绘堤旁河中游泳者的小画用笔相当厚重而洒脱，几乎透露出他若干年后的油画风格（图1）。但总的来说，这批画所反映的是他璞玉未琢的业余状态，显示了印刷品的影响。他所留存下来的下一批色彩画来自1984年，也就是他从美院附中毕业的那一年。这批画和早期水彩之间的显著差异，隐含了从1980年到1984年这段时间里，他在艺术知识和趣味上都发生了一个巨大变化。

刘小东在多次访谈中谈到过这个附中时期，以“全盘西化”一语加以概括。在这四年中，他从对现代艺术鲜有所知到开始有意识地进行当代艺术实验。那段时间里的美院附中相当开放——据他回忆甚至比美院还要激进。美院主要还是在绘画的圈子里转，附中已经开始搞行为和其他标新立异的东西。不少学生沉迷于西方现代艺术和哲学之中，有关的资料和图籍也相当容易看到。刘小东自己参与了一些在当时来说相当极端的艺术活动，比如说受到伊夫·克莱因的影响，把墨泼在身上在画布上滚动，以自己的身体作为绘画的介质。但是这类对艺术媒材和表现形式的实验并没有对他造成长期的吸引。他所希望捕捉的是艺术内部固有的某种凝聚力，而非变幻无常、刺激感官的外在手段。他是一个爱玩、喜欢交朋友但又相当固执的年轻人，一旦相信了什么就不会轻易放开。因此，虽然有关西方现代艺术种种新媒材的信息在当时相当泛滥，虽然“架上绘画”在这种气氛中常被看成是一种传统甚至保守的艺术式样，但是对于刘小东来说，绘画的封闭性和二维特质恰恰构成一种挑战，对有志于此的艺术家造成发掘其潜能、扩展其内在张力的压迫。对他来说，一件好作品不在于它的材料和介质的种类，而在于它在有限

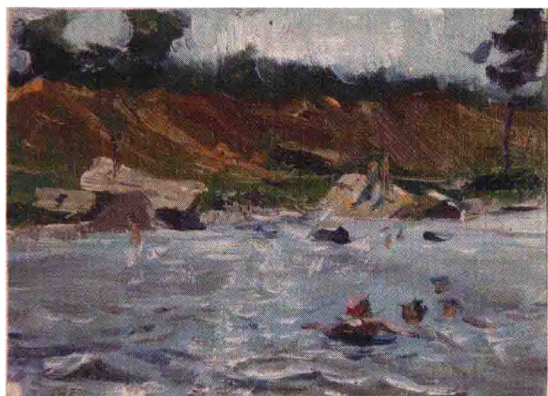


图 1 《习作 3 号》 1978 布面油画



图 2 《海滩男人体》 1985 138×163 cm 布面油画

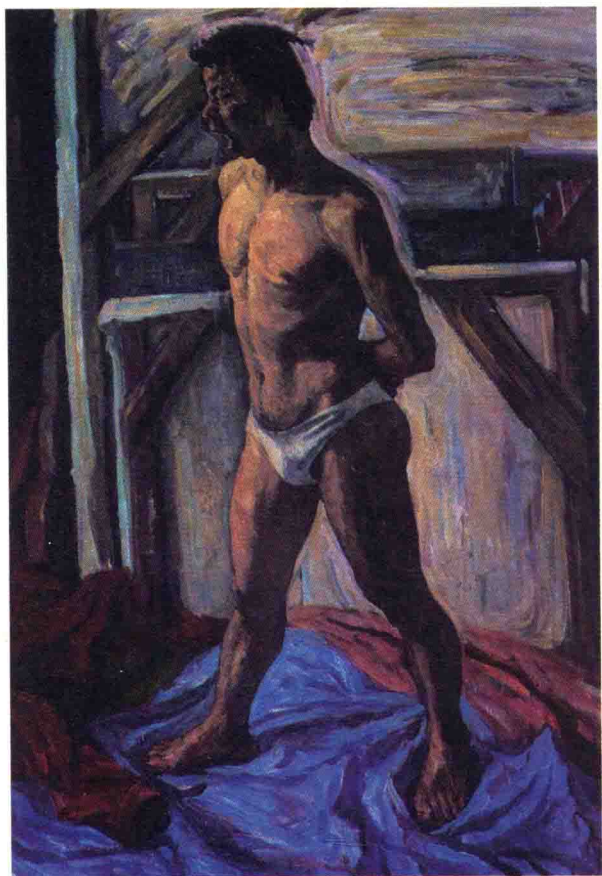


图3 《打哈欠的男人》 1987 180×130 cm 布面油画

的平面和空间中所传达的感情、思想与技术的强度和浓度。在对现代西方艺术进行了一番涉猎之后，刘小东附中时期的最大成果可说是建立了这种对绘画的信念，而这个信念——同时也是绘画对他的魅力——支持他走过了从那时到现在近 30 年的历程。

现在观看刘小东在 1984 年和 1985 年的画——他在附中毕业后马上进入了中央美院油画系第三画室继续深造，看得出西方现代艺术大师的很多影响。第三画室从它的创建者董希文开始，其主导思想就是把油画民族化作为一种追求现代风格的尝试，以后的各位主持教授所走的也都是一条中国式的现代艺术路线。刘小东在校期间，这个画室由詹建俊和朱乃正负责。詹建俊强调形式的概括与提炼，朱乃正推崇中国艺术传统中的细腻。二者都属于美院中最豁达、思想最开放的导师。刘小东因此也得以继续他的漫游和求索，在深厚的西方绘画传统中寻找自己的前驱。他在访谈中谈到这一时期里对他有过重要影响的艺术家：塞尚、梵高、蒙克，还有古典派的卡拉瓦乔和普桑。他的留存画作时时显露出这些人的影子，有的甚至是风格上的直接模仿（图 2）。这是一个广泛学习的过程，也是一个在技术和知识上打基础的过程。从 1984 年到 1987 年，他的画在造型和用笔上越显自如，个性的火花也开始闪现。一幅 1987 年的人体写生相当精彩，其坚实的造型和对瞬间印象的捕捉使之脱出了画室习作的惯常格式（图 3）。但总的说来，他在 1988 年以前尚未形成持续的独特面貌。可是如果没有这个学习和摸索的时期，也就不会有 1990 年初作为“新生代”代表画家现身于画坛的刘小东。

谈到 1980 年代和 1990 年代之间的关系，这牵涉到中国当代美术史写作中的一个现存重要问题。在几乎所有对中国当代艺术的介绍和讨论中，1984 年以后几年的叙事主线是“'85 艺术新潮”，大量的篇幅被给予在这个前卫艺术运动中出现的团体和个人。与这个运动关系不大的艺术现象则退居二位，甚至被略而不谈。但值得注意的是，这一时期正是刘小东这一代“学院派”年轻艺术家成长和

个性形成的时期，而他们却和“'85新潮”关系甚微，甚至被其有意抵制。当这些艺术家在1990年代初进入画坛，开始发挥影响时，人们便感到当代艺术史的书写中存在着一个缺环，没有交代出这种影响的来龙去脉。使人更产生困惑的是：这些艺术家的思想和艺术趋向实际上与“'85新潮”基本一致，都是从欧洲美术史和思想史中寻求灵感和认同。那么他们为什么对“'85新潮”不感兴趣，甚至对之回避呢？而为什么“'85新潮”的历史叙事也不包括这个线路呢？

这里的一个关键是美术界中“精英”和“江湖”的区别。虽然“'85新潮”的弄潮儿中不乏浙江美院（现中国美院）和四川美院等高等艺术院校的毕业生，但这些人大多在1985年以前已经进入社会；“'85新潮”中风风火火的活动也基本上是在体制之外的社会空间中发生和展开。在高等院校之内，特别是在自认为是美术界最高学府的中央美术学院里，艺术的独立性和纯粹性被认为具有更为基本、普世的价值。这里所集中的大量知名艺术家和图书馆中随手可触的艺术典籍更给学院加上了一圈庙堂的光晕。从这种精英角度看，“新潮”有如江湖上的群雄聚义，虽然不乏呼风唤雨的气势，但其实际业绩既不足以反映深厚的技术训练，又缺乏形式上的推敲和处理上的细腻。这种看法当然含有相当程度的误解和门派概念，但其中也确实存在着一个观念上的重要分野，即二者对于艺术创作主体有着相当不同的看法。与“'85新潮”中高涨的群体意识判然有别，刘小东这一代年轻学院艺术家认为优秀的艺术品只可能产生于个人的独立创造和探索，而不可能是运动或任何其他集体行为的结果。他们反对宣言和标语口号，将其视为“文革”式的概念和说教。因此他们也很少像“'85新潮”中的一些斗士那样，对自己的作品进行大段大段的概念阐释。他们宁可把自己说成是靠绘画吃饭的“手艺人”——这并不是故作谦虚，而是精英心理的又一种表现。

这种“精英”和“江湖”的分野在1987年以后逐渐得到化解。

一个原因是“'85新潮”的群体阶段在1986年以后基本结束，一些原来的群体领袖以个人的身份凸现，集中于对艺术语言的探索和对自我形象的塑造。另一个原因是像徐冰、吕胜中这类美院年轻教师以其当代艺术作品挑战了正统学院艺术的定义，从而也模糊了前卫与学院之间的边界。刘小东于1988年从美院毕业，所画毕业创作的主题是故宫中的游客和陈设，据他说使用了后来被其否定的一种表现主义手法。但是在同年稍晚的时候，他已经又画出了一批风格全新的作品，并以其中两幅参加了1989年初在中国美术馆举行的、被认为是“'85新潮”最后一项重要活动的“中国现代艺术展”。这两件事情——这批新画的产生和在“中国现代艺术展”中的展示——标志了一个新的阶段的到来。论者一般将这个时期和中国当代美术中“新生代”的出现结合起来，并把刘小东作为这个潮流的重要代表。

刘小东与“新生代”：1988（末）—1994

“新生代”这一名称来自1991年在中国历史博物馆举行的“新生代画展”。这个展览是“八九风波”后在北京组织的一个少见的公开大型美展，加以题材和风格脱出了新潮美术和传统学院艺术的双重轨道，因此受到美术界的广泛注意。该展的策展人包括年轻批评家范迪安、尹吉男、周彦、孔长安，以及艺术家、《北京青年报》编辑王友身。参展16人都是1960年代出生、新近从高等美术学院——主要是中央美术学院——毕业的年轻艺术家。展览目录中的文章指出这批人深厚的技术功底、“松动的语言”，以及向现实生活的靠拢：“他们都是凡夫俗子，所有的视线都贴近他们最熟悉的生活……与文学上的‘新现实主义’相近，他们切近生活与大众，但却无那种理想现实主义的浪漫。他们有生活，也有想法，他们有技巧但又不死板，他们审视世事人生，有时鞭辟入理却又寓庄于谐，其作品为大众尤其是青年人喜闻乐见又不失艺术的档次。概言

之，他们属于视觉艺术变革中新起而颇具力度的改良者的一群。”¹这篇由范迪安执笔的文章可说是代表了与“新生代”美术同步出现的“新生代”艺术批评，以其学院背景、对绘画语言的敏感，以及和“运动”的分道扬镳，而与“’85新潮”时代的艺术批评拉开了距离。在讨论“新生代”（或“新学院派”）的诸多文章中，尹吉男的一篇颇有影响的文章提出了“近距离”是新生代艺术家的最重要特质：

所谓“近距离”是指拉近艺术与观念、艺术与生活三者的精神距离。生活与观念一直是中国艺术家思考的两极。以前重视生活，因此形成了种种各不相同的写实主义。85年以后，人们开始重视大观念，80年代的结束也为中国意义上的新潮美术画上了休止符。新生代艺术家喜欢描述日常生活琐事，常常以自己最熟悉的人物作为艺术作品中的主题人物……新生代艺术家或近距离艺术倾向往往不喜欢明确表态，把各自的人生态度藏在生活表象的背后，从作品中缓缓渗透出……新生代利用他们在基本功上的优势非常重视制作过程，注意纯化艺术语言和个人符号。他们基本上把自己放在一个艺术家的位置上，而不是放在哲学家的位置上。²

以这些话来描述刘小东这一阶段的作品是恰当的。但由于这类文章多为综述，所讨论的是一个广泛的艺术现象而非独立画家的创作，因此我们对刘小东的认识仍需要从他的具体作品中去发掘其特质和个人属性。（关于这一点，邵大箴《新潮和学院派悄悄结合：

1 吕澎：《中国当代艺术史，1990—1999》，长沙，湖南美术出版社，2000年，第77页。

2 尹吉男：“新生代与近距离”，载《独自叩门：近观中国当代主流艺术》，北京，三联书店，1993年，第25页。