

花间记 Blooming Stories

花间记

图书在版编目 (CIP) 数据

花间记：汉英对照 / 周春芽绘. — 成都：四川美术出版社，2007.2

ISBN 978-7-5410-3228-8

I. 花... II. 周... III. ①油画—作品集—中国—现代
②雕塑—作品集—中国—现代 IV. J223 J321

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第019918号

花间记 周春芽绘

出品人 / 王 骁

责任编辑 / 张修竹

特约编辑 / 杨 青

装帧设计 / 王云冲 李秀梅

出版发行 / 四川出版集团 四川美术出版社

地 址 / 成都市三洞桥路12号 (610031)

印 制 / 北京雅昌彩色印刷有限公司

成品尺寸 / 250 mm × 287 mm ¹/₁₂

印 张 / 11.5

图 片 / 70幅

版 次 / 2007年2月第1版

印 次 / 2007年2月第1次印刷

书 号 / ISBN 978-7-5410-3228-8

定 价 / 180元

如发现印刷装订问题，请直接与印刷厂联系调换

地址：北京市天竺空港工业A区天纬四街 邮编：101312

电话：010-80486788 联系人：杜洋 刘磊



Blooming Stories

目 录

- 1 “花间记”
——周春芽访谈 漆澜
- 14 Blooming Stories
——Interview of ZHOU Chunya QI Lan
- 32 新绘画的“桃月”
——周春芽的艺术历程 吕澎
- 42 “Peachblossom Moon” of the New Paintings
——Art Progress of ZHOU Chunya LV Peng

“花间记”

——周春芽访谈 漆澜

漆澜（以下简称漆）：从“伤痕美术”、“八五新潮”，再至“后八九”，你是重要的当事人和见证者，请谈谈你对中国当代艺术这几个关键发展段落看法，以及你自己与这个进程的关系。

周春芽（以下简称周）：我从一开始进入创作，就拒绝进入某种类型或模式，但受当时国内的情绪化的潮流影响，也有过一段摸索期。一个画家在起步的时候，往往更有主流期待，更急于在观念和形态上夸张一些，不仅仅是个体艺术家如此，就整个时代而言都是如此。那个时期，国门初开，艺术界很亢奋，都急于引起国际的关注，激进、夸张、矫饰是情理之中的事情。而当到了成熟期，这些外在的东西就慢慢地变得次要了，艺术的中心话题还是形态和趣味的问题，少了虚妄的“革命”热情，但变得真实、真诚了，慢慢学会了走自己的路让别人去说。

漆：从今天当代架上艺术的格局和话语权的角度来看，当年冲锋陷阵的勇士们前赴后继，得能“列土分茅”者，凤毛麟角。从“新潮美术”到“观念图像”，中国架上绘画的现代化进程实际上是一个“形态”的演进过程，但这个形态的演进过程却是在紧锣密鼓的“文化策略”——“观念”

的助威声中进行的，但观众、画家、批评家都心知肚明，“形态”是一套，“观念”是一套，平行但不对称，观念是策略，是一种“王顾左右而言他”的话语掩护，因为那时我们都需要这种神秘性的掩护，甚至可以说是“庇护”。时至今天，我们还有必要保持这种策略的神秘性吗？我们还需要这种掩护手段吗？

周：中国当代艺术的确是在策略话语的帮助下走出困境的，但这种“困境”也有人为的紧张成分，并借助这种人为的紧张在主流文化的阵营中谋求到了“合法身份”。我很赞同《艺术当代》2005年第一期“卷首语”的总结：“‘八五新潮’在学理上包括两个层面的含义，即现代文化的启蒙问题和艺术的个性及形式问题。”从这点上来看，强调“观念”也是必要的，因为中国当时实际是一个具有突变性质的转变期，各个阶段、各个领域所有的“现代化”问题交织在了一起，“要说的话太多”，又不知怎么说。“八五新潮”就是在这样的情绪化背景下进行的，就像要你写一千字写出一本当代美术史那样困难，太困难了！可以想像，这样的写作是高度概括甚至是粗糙的，唯一的解决办法，也是非如此不可，别无选择的办法就是“快刀斩乱麻”——把复杂的问题搞简单，这就是策略。正如你们所说的那样，“八五新潮”是

在“以社会学的普遍阐释为依据，以紧张和前卫为策略”，这样的总结是比较正确的。

漆：当然，“观念艺术”也是中国当代艺术谋求合法身份的重要历史术语，曾在当时为当代艺术的发展起到了号召的作用，其历史贡献毋庸置疑。但是，我认为“观念艺术”只是中国当代艺术阶段性的策略概念，而“当代艺术”应该大大地超越这个概念。“伤痕美术”——“八五新潮”——“后八九”——“观念图像”，这条线索是理论的梳理，显得简洁明快，但就实际历史而言，当年的创作活动要比这条线索所归纳的要生动丰富得多。

周：“观念艺术”在20世纪80、90年代对我们解放思想、破除模式化禁锢起到了“革命性”的作用，今天大家自由多了，但我没有忘记“观念艺术”的历史贡献，现在回想起当年那种激进、较真的劲头仍让我感动不已。但作为一个艺术家，不管在怎样的背景下，重要的是保持艺术感受的敏感性和独立自觉的个性意识，同时还要有真诚的人文关怀，眼光要长远，不能只关注当下和近期的东西，只有把创作放在更宽阔、更宏大的历史背景中，你的作品才能大于话语阐释，艺术才能在同时代的文化中拥有独立表

达、自主发声的地位，而不是靠外在的解释和发挥而生存。1989年我从德国回来，有了三年的留学经历，本土传统在经过短暂的疏离后反而备感亲近。我一头扎进了中国传统绘画之中，开始系统地研究古代文人绘画，尤其是在“元四家”、八大、董其昌的图式形态中找到了我的兴趣点，这是我绘画生涯的重要转折点：我决心走一条“出人意料”的全新的路。

漆：你在20世纪80年代至20世纪90年代初期，艺术趣味既不同于“宏大叙事”，自20世纪90年代以来，又与当下流行的“图像性质”保持着警惕而自觉的距离，你是否刻意保持这种距离？

周：当然，我随时都在注意不要跟别人发生粘连。我的性格比较随和，我的作品也都是即兴性的，有很大的随意成分，如果说我唯一有刻意成分的地方——那就是绝对刻意地不跟别人雷同。也许正是由于这种“刻意”，你所说的这两种“主流”都与我擦肩而过，让我一路从“边缘”走过来。作为一个画家，也许没有必要去太多地考虑什么“主流”和“边缘”，因为这些概念是认识论问题，而不是创作论问题，画家最要紧的是创作。还是那句老话，“走自



山石图 150 cm×130 cm 亚麻布油画
Stone 150 cm×130 cm Oil on Canvas

4

己的路，让别人去说”。

让作品具有多重视觉属性，这也是我的追求。我的作品在本意上并不是图像，但在当代视觉的释读环境中无疑会被释读为图像性质，我并不拒绝，也无法拒绝这种“善意的误读”，但值得指出的是，我的理想是动态的、敏感的表现而不是静态、模式化的呈现。我不仅仅追求形态本身的动态感，同时，更希望自己笔下的形象能在不同的文化背景、不同的媒材领域流动。

漆：在当代文化环境中，视觉是交叉视觉，叙事也是复调叙事，传统的那种单质的视觉形态明显滞后了。在这方面，文学创作走得比较远，而作为人类文化形态最为感性的绘画，不实现这种多媒材、多形态、跨领域的交叉实在是很遗憾，你在这方面做得很成功。

周：还不够。有人评价安德烈的歌声，说他的声音具备了声音所应该具备的一切美德，这评价很美，“美德”，就是美的属性，这种属性绝对不嫌多，而是多多益善，我渴盼这种境界。

我在创作“山石”的时候，正在研究文人山水画，我并没有像国画家那样在材质属性和图形程式上去理解，而是按

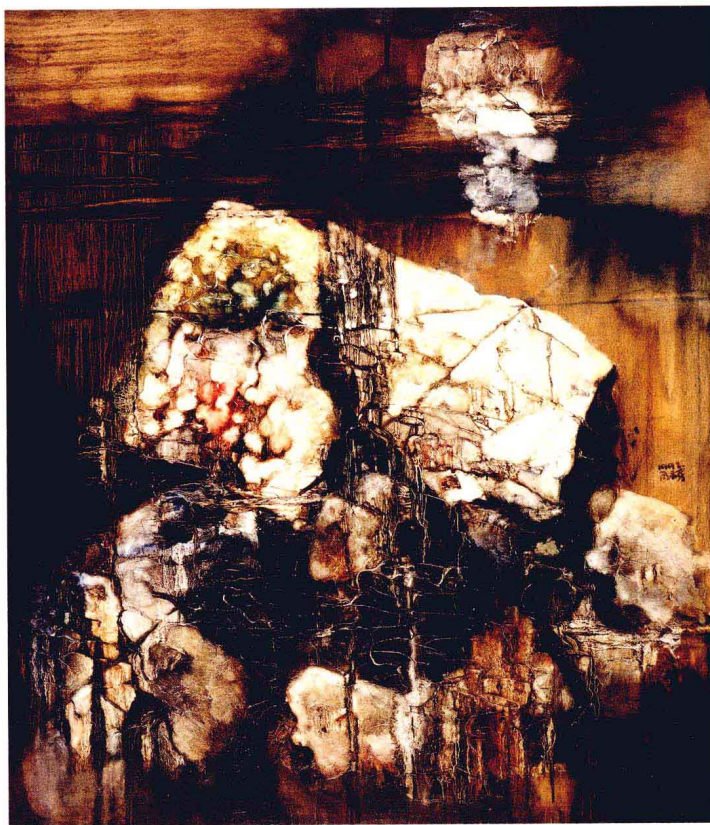
照我的表现意图去寻找那些令我觉得陌生又能带来惊喜的东西，我在肌理和质感上花费了很大的工夫，近似于强迫症似的去捕捉和玩味那些潜藏在石头自然属性中的视觉因素，把这些东西强化、放大本就是形式，而视觉的呈现本就是内容，已经不需要你进行更多的解释和引申，这比我们从概念、方法出发所看到和理解到的石头更让人惊讶、震撼。“绿狗”的形态是雕塑化的同时在笔触结构上又吸收了文人花鸟画的形态特征，是雕塑与文人花鸟画的通约。我看八大的花鸟很容易联想到雕塑的体量和空间感，同时还能从那大面积的负空间中领略到雕塑的纵深，我冒险地放大了这种隐藏在古人背后的视觉属性，效果很奇异。我的这些想法与图像并没直接联系，但在呈现形态上却暗合了观众的观看期待——也许是我歪打正着，也许是受众另具法眼。

漆：有人将你归入“表现主义”的范畴，你怎么看？

周：在20世纪80年代，尽管我是当时最早知道德国新表现绘画的中国艺术家，但我并不满足于做一个“翻译家”或“文化中介”——德国“新表现”就没有一定要翻译给中国人看懂，我也不打算一定要画给德国人看，但如

果我真的画得好，那地球人都是看得懂的！我只是把我所理解的一些东西运用到了我的创作中，我只对我的创作负责，对我的兴奋点及语言个性负责，当你把啥子“国际交流”、“文化通融”等大问题忘掉时，艺术才是你个人的也才是有魅力的。艺术家实际上没办法和政治家相比，管不了国际问题，但我相信——优秀的艺术没有民族和国家的界限，同时，也只有当你具有了国际视野才能拥有独立表达的自信！

1986年留学德国之前，我的创作题材主要是来自西藏。从1986年至1989年，在德国留学期间参观了许多美术馆、博物馆，了解了欧洲当时最盛行的艺术潮流，大开眼界，知道艺术的表达还有很多方式。我承认早期是受到过德国新表现绘画的影响，但我并不满足于他们那种一味张扬的美学趣味，总觉得他们的绘画缺少耐看的东西。我喜欢中国古代文人绘画，尽管也排斥文人们那种做作、矫情甚至是故弄玄虚的成分，但他们的细腻、敏感和那种充满神秘意味的绘画气质的确让我着迷。从力量来看，中国画家逊色于西方画家，但我们比他们敏感，我很早就自觉到了这一点，因此，我从20世纪90年代中期开始就逐渐走出了新表现的影子，独立表达的愿望日益强烈。



绿狗系列 1997 250 cm×200 cm 亚麻布油画
Green Dog Series 1997 250 cm×200 cm Oil on Canvas



漆：在 20 世纪 90 年代，所谓“后殖民”、“国际化”、“本土化”是学术界的热门话题，这几年渐渐冷下来了，这些时效性的策略话语的确为中国当代艺术走向国际起到过一定的推动作用。目的达到了，也就很少有人再去提这些过时的话题了。

周：20 世纪 90 年代也是各种实验媒材、实验艺术样式最为繁荣的年代，这些实验也为当代绘画开启了新的可能性，当代绘画集中吸收和呈现了这些积极有效的学术成果，不容易啊！风风雨雨、潮涨潮落，我们坚持到今天，不容易，要感谢很多人，要感谢很多的历史机缘，或者说是巧合？

漆：“后殖民”、“国际化”、“本土化”都是阶段性的学术策略，理论家比艺术家的干预意识更急切，画家管得了那么多吗？

周：我认定一条，一个造型艺术家靠的是形态，我相信埋头苦干。但是，我也非常关注国际艺术动向，对于国际主流必须了解，这倒不是说是为了跟进，而是出于战略考虑，“知己知彼，百战不殆”——为了超越。我尤其关注那些看似边缘而又极具才华的艺术家。一方面是因为艺术同情，另一方面也与自己的文化立场有关。因为，我相信，精英往往出现在时代的边缘，而适当的孤独最能保持艺术的独立和纯粹。

漆：从新潮美术到观念图像，你在图形和趣味上进行了整合，有学者认为，你的“山石”和“绿狗”明显具有图像性质，在图像流行的时流中，这是否也是一种策略之举？

周：我从来就缺乏策略意识。策略是预设的，而艺术往往在意料之外给你带来惊喜，与其守株待兔，还不如信马由缰，我珍惜这种自由而自足的状态，过分自觉虽让你觉得清醒，但实在太累——艺术得太紧张了。

我画石头并不是出于图像或符号的考虑，完全是由于趣味。我喜欢古典文人笔下石头的形态，但不满足于那种过于温和、内向的性格，我想到一种张扬而冒险的尝试——借助这种典雅的形态去传达一种暴力甚至是色情的意味。在这两种审美趣味之间，人们设立了人为的障碍，模式化的观看期待造成了审美趣味的单一，以致形成了一种习惯性的“排异反应”，尤其是国画家更是如此。我要拆除这道人为的障碍，于是以浓艳的红色涂抹在传统造型的中国山石中，并发挥了油画的材质特性，以丰富的细节和肌理置换了传统笔墨柔淡纤弱的质地，以繁复错落的体积结构改变了文人绘画扁平的视觉特性，从色彩到构图均给人鬼魅奔放之感。这种反理性、反自然的尝试获得了奇异的效果。如果以习以为常的正统视觉来看，我的作品形态和色彩无疑是离经叛

道的，解构、消解乃至破坏的意义大于建设意义。如果我的绘画成立，那么，那种“习以为常的正统视觉”将难以容忍我这肆无忌惮的挑衅，这让我觉得非常兴奋、过瘾——在“习以为常的正统视觉”之外，我发现了一种契合我天性，同时又与传统习惯相对立的视觉经验——以我的放肆证明了文人绘画“温和、内向、惰性”的性格局限——我非常兴奋，一发不可收拾，我感谢“表现主义”，感谢“文人画”，是它们给予了我张扬自我艺术个性的理由。我非常珍惜这一批“山石”作品，在一定意义上，它是我绘画艺术在形态提炼和文化命题两方面的第一个标程。

“山石”系列在质感及肌理趣味上花的精力较多，而“绿狗”却是我在绘画形态上深入研究的结果。有人认为，“绿狗”是我作品中偏向于图像性质的作品，但我的用意不是图像，我的初衷是文人花鸟画简洁的形态以及雕塑的体量感，是试图以流动的书写来展示力量和速度，以笔触来暗示质感及触感，同时以界限分明的正负空间来反衬体量和动态关系。在一定意义上可以说，“绿狗”系列是我在画布上做的雕塑，也是以雕塑的触感来重构文人花鸟画，我近期正在加强绘画和雕塑语言的通约，将绘画的书写性格迁移到雕塑中去，这是我接下来必须解决的问题。

像玉一样的太湖石 200 cm×150 cm 亚麻布油画
A Stone Looks Like Jade 200 cm×150 cm Oil on Canvas

1999年在画“绿狗”的同时，也开始了“红人”系列作品的创作，初衷在于人物油画古今中外是经久不衰的题材，要出新很难，但创新又是必须的，结合我对生活的观察，才有了这种题材的创作，这些作品在形态和主题上都具有一定的自传性质。这些作品都隐藏着我现在生活的背景，只是我强化了形态，刻意压缩了生活的具体细节，为了达到我所追求的那种普遍、恒定的象征性格，必须牺牲细节。如果一片绿叶足以表达春天，我会毫不犹豫地舍弃整片森林！

漆：有学者认为，你是当代油画家中最为关注文人绘画传统的，并将你的绘画作品归属于中国传统绘画当代转化的成果，你怎样看待这种评价？

周：如果不掩饰的话，我非常期望达到这样的境界，这个评价太崇高了，我有些受宠若惊。了解我的人都知道，我是认真研究过中国传统绘画的，但我研究的出发点与近百年来流行的“海派国画”没有关系，因为我的兴趣点与那种市民趣味根本两样，而我的观察角度也与他们不一样，他们关注的是图形的平面挪移，而我更在乎叙述的动态意味和敏感特质。

近代以来，中国传统绘画老在一种狭隘的框架内修修补补，

很容易市民、江湖，如果说是这个传统，我惟恐避之不及。我生长在四川，受这种海派趣味影响很小，加上留学经历，这有助于我跳出框架之外，找到更多的视觉资源和文化兴趣点，从而建立了更多对本土传统的参照系，破除了“祖先崇拜”的迷信，对传统看得也更客观、全面。“当局者迷，旁观者清”，要领会中国传统绘画的精神，适当的疏离是必要的。就像一个有出息的儿子，你不能成天守在父亲的身边，你应该有自立门户的决心和力量，甚至你的父亲就是你必须超越的对象。因此，我对中国绘画尤其是文人绘画的观感以及兴趣点都比那些国画家更为超脱和自由，与其掌握了一条通往昨天的正确途径，我宁愿开辟一条通往今天并适合自己的路。

漆：你说到父亲和儿子的问题，让我想到了一个词“弑父情结”——可能过分了点，记得吕澎给你写过一篇评论，很有意思，大意是从你画的绿狗联想到文化的种性问题——德国牧羊犬就比本土狗更为精确、理性、勇猛，你是否有这样的含义？

周：哈哈，这是直觉、直觉，我很欣赏吕澎的直觉。四川人外表随和但内心坚毅，且四川拥有悠久的地缘文化历史，我



希望在绿狗中同样体现出四川人的文化性格。但我是一个性格平和的人，我珍惜并尊重中国的传统美德，“弑父情结”要不得！我年轻时比较听长辈的话，但做事很独立，现在年纪大了，但我更喜欢有主见、有独立个性的年轻人，我身边就有几位这样的青年，他们朝气蓬勃，我在他们身上看到了当代艺术的前景，与他们在一起，我觉得自己还很年轻。但是，艺术道德与社会道德毕竟是两个概念，不能混为一谈，我一直尊重那些敢于挑战权威、挑战历史，敢于独立创造的艺术家——“叛逆”在艺术道德中永远是一个褒义词！

漆：你是怎样理解传统问题的？

周：我认为，真正有价值的传统是进行时态的东西，传统之所以成为传统，其实归因于今天的人对过去的认定，归因于我们的集体记忆和理解。我从小很听话，但骨子里很倔强，很反感那种过于“祖先崇拜”的所谓传统，因为这种传统实际上是证实了我们的温驯和奴性。

当代艺术的当事人就是今天的人，尽管艺术是关于过去的记忆，但同时必须是今天的创造，是由记忆而催生的现代性。在这样的情景中，传统与当代并没有理论家所说的那么紧张。当一种感动成为往事，只要他还能让我们再次感动起

来，这就是历史的价值和魅力。我没有过于忠实的“与古为徒”，也没有遵循某种模式或流派，我的绘画在技能和形态，甚至是艺术趣味上都与传统文人画趣味没有太大的上下文联系，同时也绝对拒绝这种上下文联系——历史对于我来说不是权威和督导，我向来反感这种“昨天对今天的干预”，反感那种狭隘的“文化宗祖论”，传统对于我来说不是规定和限制，而是一种激发我创造的兴奋剂。

漆：“传统”是一个多义词，由于浓烈的家长文化和文化宗谱意识的笼罩，这个概念往往沦为“祖先崇拜”，成为“忠实与温驯”的价值观的等同语，是今天人们对“昨天合法化”的被动认同，同时也是对“昨天对今天的干预”的容忍。因此，从这个意义上来看，我们通常“奉为圭臬”的传统并不是历史本身，而是我们被动认同的“效果历史”。

周：的确是这样。把传统与现代割裂了来看的确矛盾，但实际上艺术本身并没有这么紧张，自觉的策略与自发的艺术冲动是两回事，我更愿意选择后者。作为一个画家，要敢于自由地选择你的历史组合，自由、自信而自足，我相信，历史是一个充满个性的演进过程，真正有魅力的往往不是那些事后总结出来的“必然规律”，而是那些看似偶然的东

西——那些偶然的東西比必然的規律帶給我們更多的感動，在我們的生活中變得更为重要——如果你要去追問那些看似偶然的東西何以變得重要，你就會一發不可收拾地迷戀上歷史。也只有這樣的追問中，傳統才變得有魅力，也只有這樣的傳統才是具有藝術品質的傳統。我愛傳統，但拒絕忠實、溫馴和奴化，我沒打算為古人負責，我關心的是我的感動和我的表達。

漆：你的作品在“後八九”藝術中是明顯具有反美學（至少是反傳統美學的）性質的，但同時你又對古典文人繪畫特別迷戀，在這種巨大的反差間，你是怎樣調和的？

周：我並沒有覺得這兩種趣向之間存在着矛盾，用不着“調和”，只需像美食家一樣“調味”就行了。我尊重視覺藝術的獨立和純粹，一旦你能從視覺的角度而不是根據外圍的文化聯想去看待那些文人繪畫，那些作品其實很單純，也會讓你獲得一種單純的心境，同時，“表現主義”又會給予我一種激烈、刺激的情緒，兩種截然相反的審美趣味同樣過癮！我們沒有必要在我們所喜歡的東西之間設立那么多人的障礙——四川人喜歡吃辣的，但也喜歡吃甜的、酸的，不挑食的人最有口福。

漆：這次你將在今日美術館推出雕塑新作和桃花繪畫系列，展覽的標題也很別致，為什麼用“花間記”這個標題？它與《花間集》有什麼內在的關係嗎？

周：其實早在1997年我就畫過桃花，但那時桃花只是作為次要陪襯，並非主體，桃花的溫和艷麗與狼狗的暴力並置在一起，形成一種強烈的視覺和心理反差，讓我著迷。有朋友說我的畫具有一種“溫和的暴力意味”，實在是說得太貼切了，我的繪畫趣味總是在“溫和”與“暴力”之間——由狼狗到桃花又開始了一次由“暴力”到“溫和”的轉換。我收藏了一幅家鄉晚清先賢龔晴皋的書法對聯，“湖上修眉遠山色，風前薄面小桃花”。文辭風流極了，流露出古典文人的精緻和幽雅，又有懷春的感覺，曖昧而略帶情色意味，讓人覺得美得“難受”，讓你領會了什麼叫按捺不住！我的性格要直接得多，我也沒有古典文人那種隱曲婉轉的表現手段，我描繪的就是“色和情”——這人類與生俱來的欲望——絢爛的桃花與野合的紅色男女人物奇异地並置，這種組合消融了人類與自然的阻隔，也模糊了罪惡與道德的邊界，在一種流動的色彩情緒中放縱著真誠而本能的幻想，在一個宏大的場景中將人的自然屬性徹底地釋放、引爆——溫和而暴力！