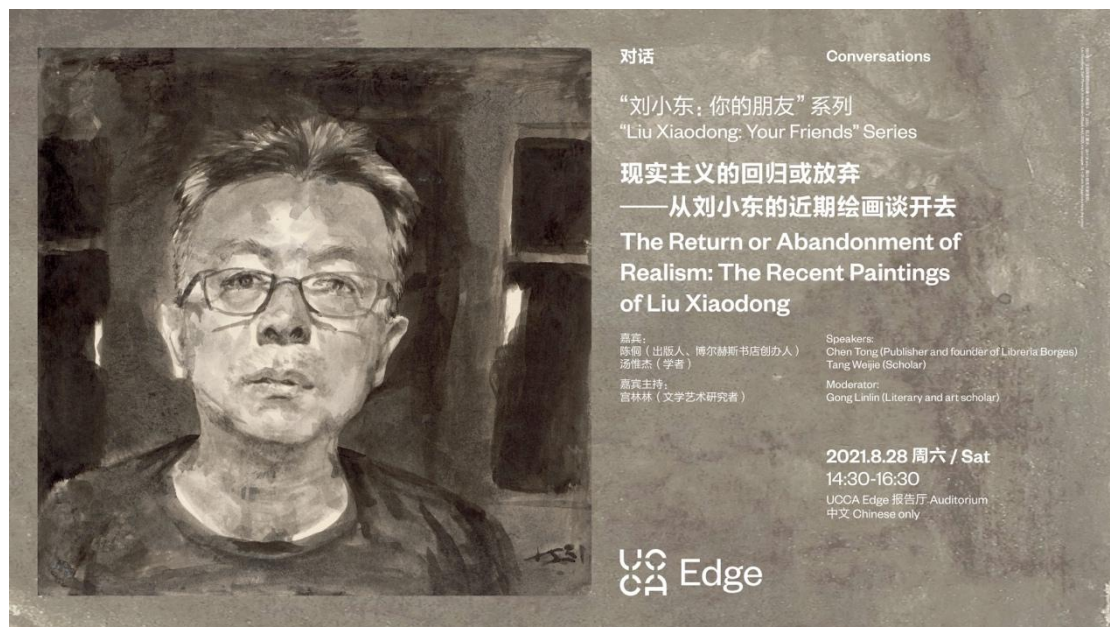


“刘小东：你的朋友”系列

现实主义的回归或放弃——从刘小东的近期绘画谈开去



活动时间：2021年8月28日（周六）14:30-16:30

活动地点：UCCA Edge 报告厅

回看链接：<https://ucca.org.cn/program/the-return-or-abandonment-of-realism-the-recent-paintings-of-liu-xiaodong/>

嘉宾：

陈侗（艺术家、出版人、艺术机构创办人、广州美术学院中国画学院副院长）

汤惟杰（学者，比较文学、城市史和电影史研究者，同济大学人文学院副教授，中文系硕士研究生导师）

嘉宾主持：

宫林林（文学艺术研究者）

整理编辑：徐子涵

Edge: 欢迎大家来到 UCCA Edge。今天我们展馆里看到的展览是开馆以来的第二次展览，是艺术家刘小东的个展。跟开馆展不一样，开馆展是叫做“激浪之城：世纪之交的艺术与上海”，我们展出了二十多位国内外艺术家在 2000 年左右的创作，有更多的装置作品、更多体现当代艺术多样性的一些作品。这次的展览主要是刘小东老师的画作，以及与画作相关的纪录片、手稿、日记。我们配合这个展览策划和组织了一系列的活动，想要从刘小东的画作、他的创作为起点延伸到更多领域，看看不同面向的解读。今天这一场特别高兴地请到了出版人陈侗老师、学者汤惟杰老师，还有在文化艺术领域做了很多工作的宫林林老师。三位老师今天主要是从刘小东的画作开始谈起，延伸到电影、文学中的现实主义。

宫林林：很荣幸今天能作为活动的主持，其实是作为一个后辈向两位老师来讨教一些关于从现实主义谈开去的问题。我们这个标题将“现实主义”放到了最前面的位置，虽然等一下陈老师的 PPT 引用阿城的一段话里说，关于刘小东我们不应该纠结在“现实主义”这个话题上，但是今天我们想用现实主义作为一个话头，不局限于去谈论一个很狭隘的、作为概念的“现实主义”，而是像阿城说的，“这只是一个话题”，从这个话题我们可以打开很多思考的角度和方向。陈侗老师的第一身份其实是一个画家，所以等一下我们请他从绘画的角度来多谈论一些，同时他又是一个资深的出版人，还是广州博尔赫斯书店的创始人。他这种多重的身份、多重的实践在我看来本身是一种现实主义的实践。汤老师是文学专业的教授，同时也是一位电影专家、影评人。因此我们可以从文学、视觉艺术各个门类等领域

去谈，多多交流。首先，请陈老师来开场。其实在我们前期讨论的时候，标题“现实主义的回归或放弃”最后是陈老师提出来的，那么我们先请陈老师来谈一谈，为什么要说“回归或放弃”这个事？

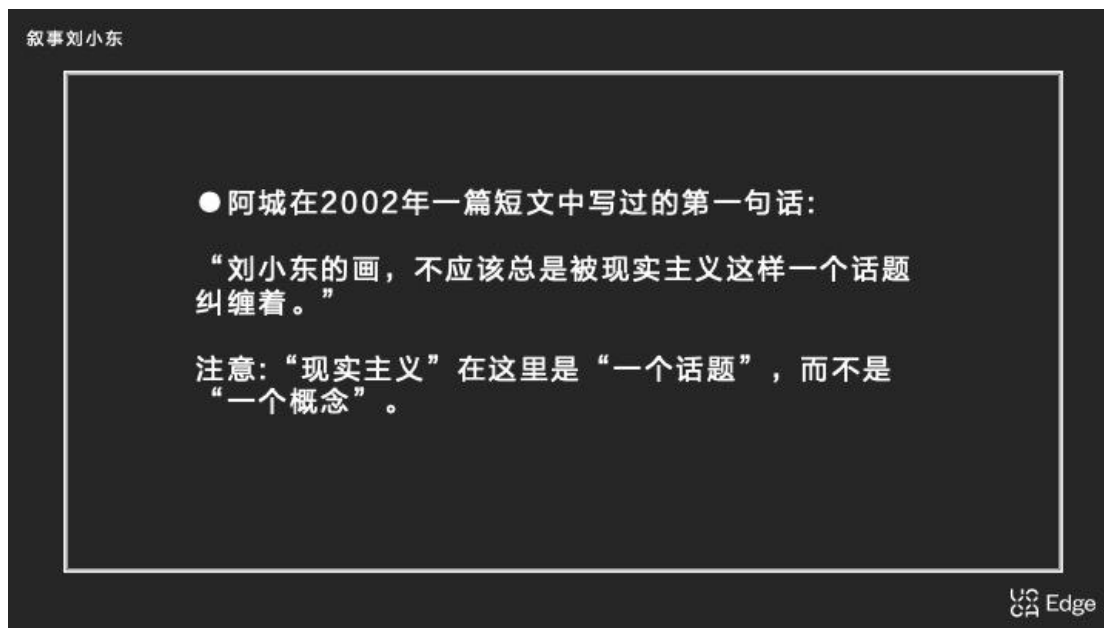


插图 2 陈侗,《叙事刘小东》PPT, p3

陈侗：从“回归”的角度讲现实主义，是指这个世界范围里面的文学概念，其实不是一个艺术概念，而是一个文学概念，当然艺术上面也有。那么从“放弃”来讲，是指放弃我们受到苏联社会主义、现实主义的影响之后的中国将近一百年的一种现实主义，指的是这个范畴。因为这里面有一个意识形态的作用。70年代的艺术家他们肯定被认为是属于现实主义的，但是他们自己的创作同时又是有点言不由衷的，比如说他们现在要去歌颂一个运动，他们就会画画，这个主题的选择是言不由衷的，但投入是彻底的。从主题的把握、人物的选择到入场都是很彻底的，因为他们只有这一条路去铺设自己成

为艺术家的道路。跟历史上任何想成为艺术家的人的野心都是一样，并不是想要成为宣传机器，而是想要显示自己的各种才能。所以从这个意义上来讲我觉得刘小东是放弃了（现实主义），但是不是彻底地放弃了？其实也不是。他还是想要展现他作为艺术家的才能。就像大家在展厅里的录像（《你的朋友》，导演杨波）里看到的，他和家族其他人唯一区别就是他选择了艺术道路。应该说他没有根本上的区别，同一个家庭出来的人小时候的教育、外部环境都一样，他为什么最终变得有名了、和家人不一样呢？跟世界产生了更直接的联系？那就是他选择了艺术家的道路。今天很多人愿意从事艺术、介入艺术或者是收藏艺术的很根本的原因，就是可以超越自己，但是“回归”就是说还是回到最终的艺术定义上。我是这么理解的。

在刘小东刚刚出道的时候他有一张画，画了两个人，一男一女，那时候我已经敏感地捕捉到了这里面的气息。那是大概是三十年前，我第一次在《江苏画刊》看到他的画的时候，就很想给他写篇文章，但一直没有写。当时确实是感觉到了他画里面所谓“新现实主义”的一种态度。一般的新现实主义就像是人们在陈丹青的绘画里感觉到的，是一种朴实、自然的东西，甩脱了旧的现实主义的那种政治框框、“红光亮”的这种东西，就变得极其自然，极其回到生活本身瞬间的东西。但是这里面有一个待会儿汤老师要讲的东西，叙事电影的成分。其实我们不愿意看着一张画像一张画，我们更愿意看一张画像别的东西。我们就是想看别的东西像另外一个故事一样。我们今天的创新就是希望看到一个东西像另外一个东西。比如说我们去中国的咖啡馆喝咖啡，就感觉是在喝奶茶。其实你在法国的咖啡馆说 *une tasse de café*（一杯咖啡），就是一个小小的杯子，在那里坐一个小时就是这个杯子，但是我们这里像在奶茶店喝奶茶一样，像另外一个东西我们才接受。我在刘小东的画里看到了一种新，跟以前

接触的绘画不同。所以，阿城讲“不要在现实主义这个话题里面讲他（刘小东）”。我认为我们的指向是不要在中国的革命现实主义那个体系里面讨论他，因为“现实主义”这个词我们没法掰开它。

在中国很有意思，在汉语语境里面“现实主义”是两个词：一个是主题上的现实主义，一个是形式技巧上的写实主义。当我们看到一幅画采取变形或者其他方式的时候，我们基本上不说它是现实主义。但是在西方的评价体系里面，这还是现实主义。所以它变成了两个词。我想阿城讲的是，你不要觉得他（刘小东）表现的是真实生活，甚至有名有姓，就一定是现实主义。不，它是别的东西。所以我想，这个“现实主义”说的是中国的现实主义，而不是说在整个西方文艺批评关系里面的那个现实主义。所以他说的这个话题就是我们一直在谈，但是一直没有搞清楚的、模模糊糊的、印象中的东西。甚至包括民间有些人把所有的当代艺术都叫“行为艺术”，它就是一个话题，他不去考虑行为艺术是什么。他们也会认为刘小东这个可能是行为艺术。他们从哪一面证明是行为艺术呢？他一看，怎么这个画背景都没有填颜色？比如在中国城画的那个很多中国华侨新移民在那里坐着聊天（《唐人街4》），后面几乎都是空白的，画了几条速写线。他们会认为这个是行为艺术，因为看的出来他就画了两下。要是看到作画的过程就更觉得是行为艺术了。而刘小东刚好也满足了他们的想法，就在他们眼皮底下画。就当着你们的面，光着膀子画。所以我想这是一个话题。

但是作为一个概念来说，首先它（现实主义）是一个文学的概念，然后再被艺术引用。当然在艺术里面，比如说最典型的现实主义代表古斯塔夫·库尔贝。在刘小东的概念里面有没有库尔贝的存在？有的。库尔贝先生描绘的“打石工”，家乡人的葬礼等等，这些就是朋友、路人。其实刘小东回老家画亲友整个逻辑跟这个路线是一脉相承的。这种现实是没有什么国家担当，但是从情感出发的，恰恰刘



小东他就是从情感出发的。但是他（刘小东）有没有国家担当？有的。时代担当他有的，当他把目光伸到更远的时候，比如说去到三峡、唐人街的时候，这个就是一个时代担当、一个关于世界的担当。但是有时候不得不缩回来，这种缩回来仍然是一种现实表现。他会深刻地体会到这是过去的人不曾画过的。

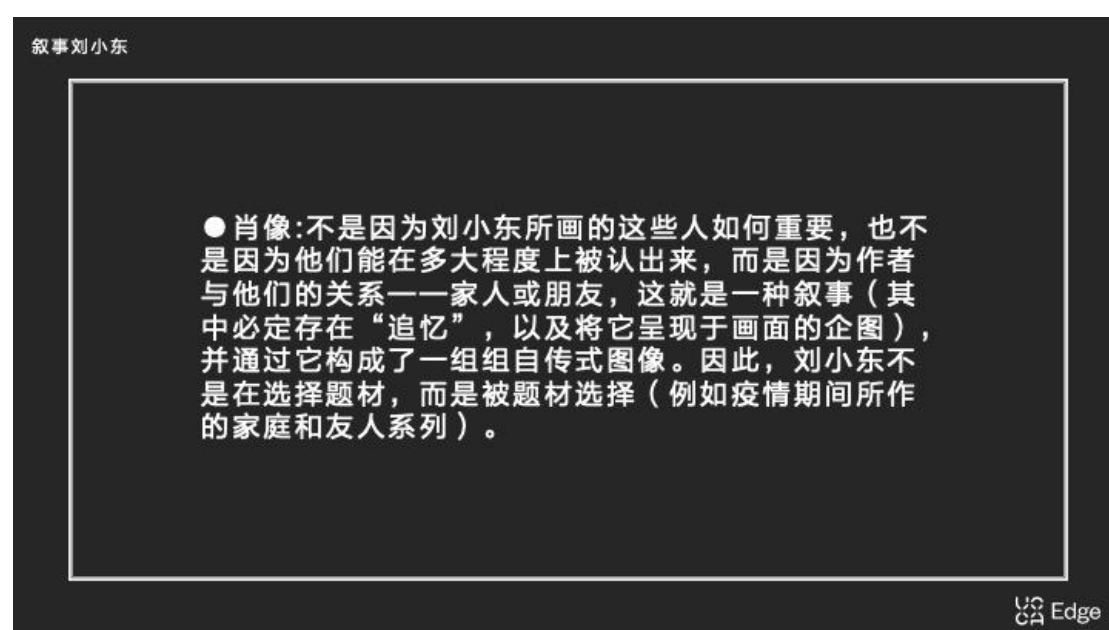


插图 3 陈侗，《叙事刘小东》PPT，p7

肖像画很有趣。肖像在照相技术如此发达的情况下，而且在今天根本不需要损耗胶片的情况下、低成本的情况下还有意义吗？你说画别人还有一点意义，寄托一点感觉，但是画自己还有意义么？画自己的意义也是表明某些东西，但是一个拿得出的肖像画在西方或者中国的美术史上，其实不多的。大家可以注意一张肖像画，不是很有名，但是也被出版过，是吴昌硕的肖像画。吴昌硕画自己的肖像

画有趣在于他不是画照片。为什么？他画的是侧面，是一个写意的侧面，画得很简略。那这个侧面不可能是一个照片。吴昌硕时代已经有照片了，既然有了照片，没有人会跟着照片画了，因为那个时候照片太珍贵了。那个肖像是他对自己的脸的形态的认识，侧面的一个肖像画。后来所有的肖像都要传达自己的一种胸怀、理想、愿望等等，寄托某种东西。到了刘小东这里，他还是这样的。所以今天没有多少人会画肖像画。我们甚至会觉得这种画肖像的行为有点自恋的感觉，但是刘小东把这个变成了一个记录的过程。从他个人的肖像到他的孩子、父母、朋友，这一系列的东西其实是给时代打下了一个烙印。从他的动机来讲就是有一个绘画的行动感。但是回到绘画的功能性来讲，我们会觉得过去的画肖像是一个写真，现在这个写真不需要画肖像了，但是刘小东自己还是讲到了肖像的特性和照片还是不一样的。比如说他要画一个人，画张元、王小帅，他和他们一起生活一段时间，虽然不是 24 小时的，但是就是这一段时间要一直在一起生活，要了解他们。实际上这个过程就是一个制造故事的过程。所以，他这个故事制造出来了怎么被人知道？那他就通过日记。所以我们看到展厅里面有很多刘小东出版的书、手稿。那些日记看的得出来就跟雷锋日记一样，有一种想让别人看到的意思，绝对不是偷偷摸摸写的。我想刘小东绝对没有写下自己最真实的内心感受。他这个还是想传播的，还是想让人知道“我的创作过程”。这个展厅里面我们看到的就是一个创作过程，一个叙事，就是讲他跟张元、小帅、阿城的生活，画这些画的这段日子、这些感受是没有办法完全通过绘画展现的，他需要借助于文字。所以他是当代的艺术家里面比较少的知道怎么去把握的人。所以我在他的艺术特点里面找到了一个项目性、计划性的东西。我看他过去的画册，包括当年在广东美术馆做的，我从那里面也看了一些材料。我觉得在画家里面，他是一个计划性比较强的代表。因为画家很多也有计划，但是一般来说就在心里

面兜一圈就算了。但是他要写出来，有很完整的（计划）。贾樟柯说“什么时候请你去大同画画？”他说那不能就请他一个人，要请一堆人。他有一个团队，这种团队今天正是当代艺术家最擅长的。一个当代艺术家请一堆人干活，不是一个人干的，还有工人。很多人都是有一大堆助手。那么画传统油画的需要这么多助手吗？应该说画画是自己的事，但是小东他是一个项目，需要很多人。

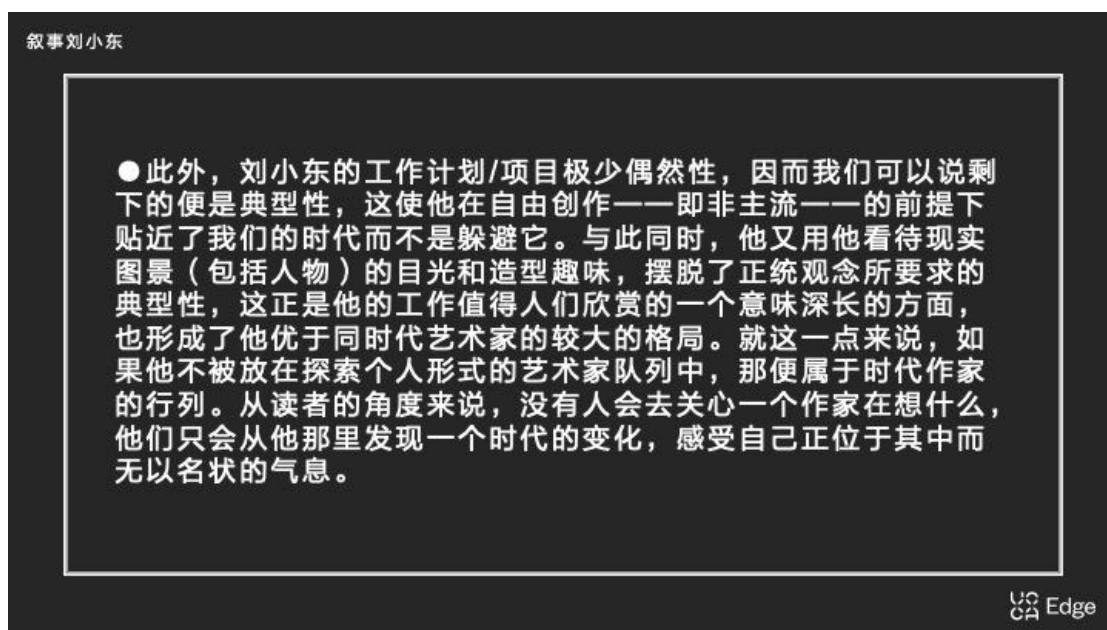


插图 4 陈侗，《叙事刘小东》PPT，p9

这种方式其实我觉得又跟他的跨媒介工作方式有关。他是极少有的在电影这个领域里双向交流的人物。比方说我去演鲁迅，很多人说我像鲁迅，演完之后就算了，拿了片酬就走，或者是友情出演钱都不要，上个名就可以了，大家知道就行，点赞一下就算了。但是他不是，他是一个双向的。他有跟电影艺术家合作，电影艺术家又表现他的生活，交错在一起的关系。因此，他的工作方式里一定程度



上使用了电影拍摄的方式，一个团队、一堆人的方式。贾樟柯说“我要请你去画画”，那他反过来用一种贾樟柯的工作方式，用一个团队。今天很多艺术家哪怕是画肖像，比如说画汤老师，因为汤老师在上海文艺批评界很重要，大家都认得，那我也画他。但是刘小东不是这样，他是因为和你的情感，当然你也可以有影响力，但是首先是基于我们的认同，不是说要找一个典型人物来表现。其实他选的这些人都是有合作关系的。虽然他和阿城的年龄有差距，阿城七十多岁，韩少功那一届，和他（刘小东）差了有十岁多一点。但是他们有合作了，就是很好的朋友，不管外界怎么看，是自己的生活体系。所以说，我想，他这个跨媒介的方式是很重要的一点。今天我们看到的画，这个东西（跨媒介的创作方式）是看不见的，但是这个画背后所支撑的东西。因为他现在很多画面是根据照片画的，动感很强，不可能去写生。如果画一个模特可能是写生，但是体现生活中的动感就是画照片。他也会承认是画照片。但是这些东西的产生，从想法到完成的过程都是一个项目的过程。这样一个过程在传统的现实主义工作方式里面是并不需要的。以前也有政府安排的一些活动，比如说我们集中去表现哪里的一个改革实践，表现上海的棉纺厂，政府会拨一笔钱组织艺术家去画这个主题。可以说也有这么一个组织形式。甚至还会有人去审你的稿，帮你去改画。但是你这个个体是被动的，你是要听从某些人，不可以去领导一个事情。但是刘小东，包括今天其他的一些艺术家，需要一个团队这样一个方式是很积极的。所以我觉得他很早地就使用了这么一个比较当代的方式。

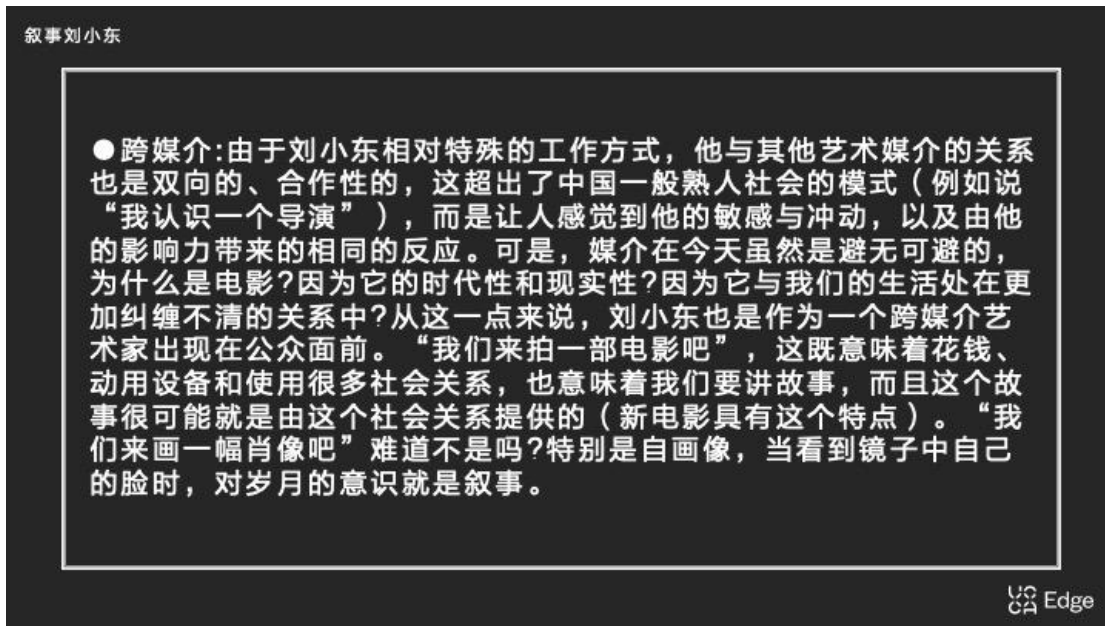


插图 5 陈侗,《叙事刘小东》PPT, p10

这个方式(跨媒介创作)跟他的绘画写意性结合,构成了他今天画面的风格。写意性大家都看到,很多画面画一点、不画一点,造型很自由的把握。这些有时候就是一两点就表现出来了,有点像咱们宋代梁楷的《泼墨仙人图》一样。眼睛、鼻子就这么随便搞一下。他画的喻红的一些背影,有一张是喻红和阿城在远处的时候,那个也画的很像。实际上眼睛鼻子只是捕捉到一种基本的感觉,差不多就行了。我在艺术上面特别欣赏这个“差不多就行了”的这种感觉。没有必要说要把自己搞得特别辛苦。刘小东的画就是意思到了就收手。他有没有反复的地方?肯定有。他有很多的表现是琢磨多的地方,比如说表现人体一些关系的时候,有些把握是反反复复的,但是他在表现形神关系的时候是差不多就行了的态度,不是说完全要把这个事儿怎么样。这个写意性是他绘画的特点。那么这个特点和绘画的行动性,跟这么一种团体的构想方式、计划是有关的。所以这一切加在一起使刘小东区别于今天很多

中国的艺术家。很多艺术家偶尔也有这样的一种状态，表现下生活、日常、甚至表现下家庭都有，但是没有他这么持续。当然这种持续今后会更好，他的这种工作方式就不会有瓶颈，一件事接一件事。在美国疫情回不来了的时候，他就可以按照他的方式做点事情。他不会什么事情做不来。他就顺着做，这是一种随遇而安的、速写的方式，也是他的绘画具有的优势。这个优势跟今天画家在架上绘画所做的努力是截然相反的。今天的方式要么是往抽象的风格走，要么是往精细的风格走，或者往形式感特别鲜明的方向走，或者充分塑造一个个人风格。但是刘小东没有，他其实就是一个“学画画的人”。生活对他来说就是这样，他的家、他的社会关系就是这样子，世界在他面前是很清晰的，他就这么画了一下。但是他很清楚地知道我们今天的工作状态应该是跟过去很不一样的，而且这一点刚好就得到了像 UCCA 和很多博物馆、画廊的一些肯定，因此他就有了更大的表现舞台。

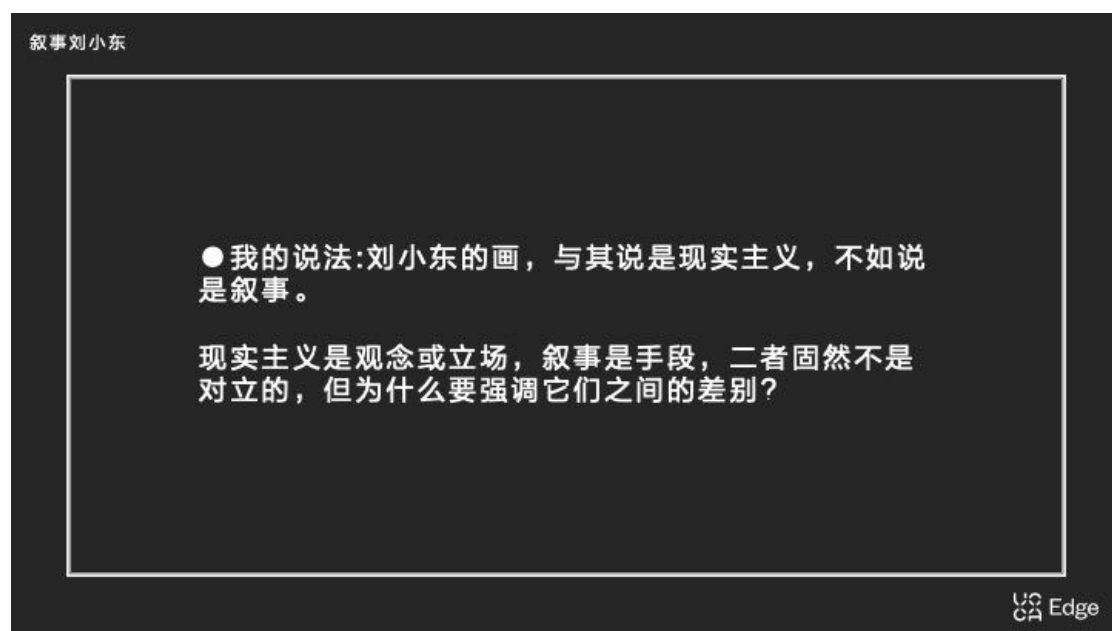


插图 6 陈侗,《叙事刘小东》PPT, p4

宫林林：还有一点没有讲的就是关于叙事的问题。因为陈老师之前在跟我们聊的时候也说过他的基本立场：“与其说是刘小东是现实主义，不如说他的绘画更是一种叙事”，而且他今天又加了一个问题：为什么要强调这二者之间的区别？

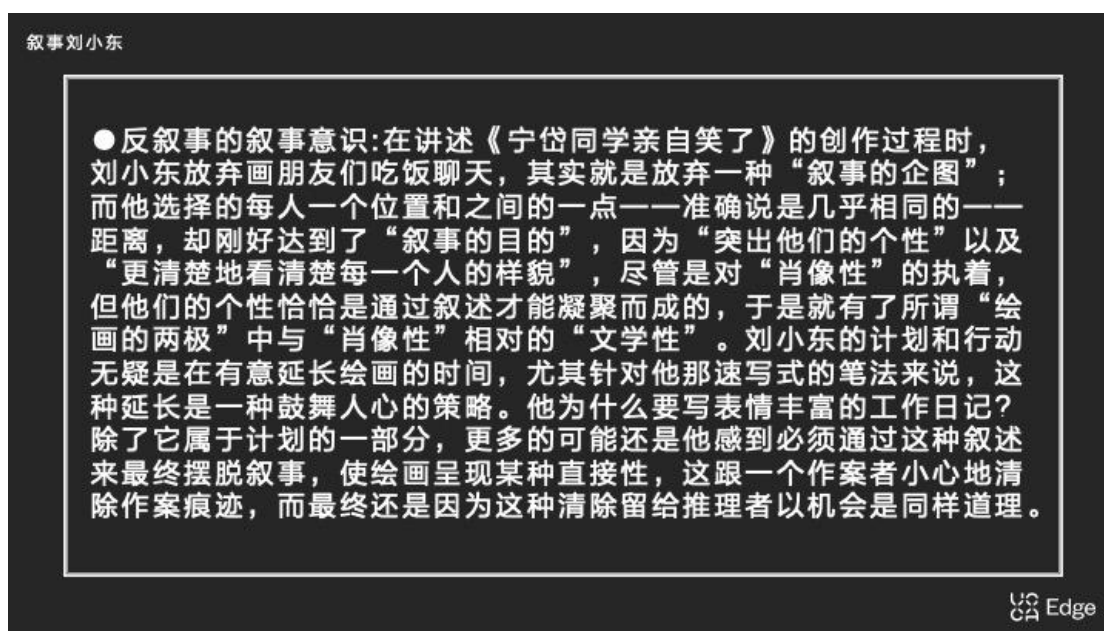


插图 7 陈侗，《叙事刘小东》PPT，p8





插图 8 刘小东,《宁岱同学亲自笑了》, 2021, 布面油画, 250 × 300 cm。图片由艺术家提供。

陈侗：按道理说，叙事肯定是和现实主义有关的。现实主义肯定是一个故事，如果是一个观点的话，那就是一篇批判的文章。所以现实主义肯定是一个故事、一个叙事。但是刘小东说他是现实主义、不是叙事，可是刘小东的画里面又没有什么真正的故事性。最典型的有故事的绘画，像列宾的《意外归来》，画面中有一个穿着破破烂烂的爸爸走进家里，所有家里人看着他，这是一种情节性绘画。这种情节性绘画在六、七十年代是特别兴旺的，但是一到七十年代末、八十年代以后，所有的艺术家都不想从事情节性绘画，觉得这个非常的不本质、不本体。大家觉得形式语言比这个更重要，造型语言、



形式的探索比这个更重要，所以叙事性就没了。我想刘小东也是很谨慎的，不会去走向情节性的绘画。但是为什么我说他是叙事性的？我们试着看《宁岱同学亲自笑了》。这个“亲自”是今天网络语言中的一种玩笑的说法。这里面我注意到他本来说的是想画他们在一起吃饭、喝酒的场面。这个吃饭、喝酒似乎是很情节的，因为我们知道吃饭有个过程：招呼大家坐下来、上菜、喝酒、打一圈。这个里面有很多情节，或者还有人喝醉了、有人在哭，这里面有很多情节。我们知道这能说明很多东西，但是刘小东放弃了。他不要这个，他要的是给每个人一个位置和他之间的“一点”，我觉得这个“一点”是几乎相等的距离。那么他摆出来一个想去叙事的企图，他达到了叙事的目的。因为正是在画面里面清楚地展现出某个人物的一生，而不是喝酒的那一刻。比如说阿城可能平常是一个冷静的、有幽默感的人。但是突然一喝酒可能喝得很醉，这些（冷静幽默）完全失去了，那你就看到了一个完全不同的阿城。为什么现在大家都喜欢照合影？其实我们合影里面信息量是最少的，主要是注意几个问题。一个是站位的问题，还有一个是手势的问题。放哪？要么放前，要么放后面。老放后面也不行，老放前面也不行，就会犹豫这个事情。但是从画面的每个动作看得出来这个人的一生、或者他的性格，包括着装都有可能看出来。所以他用这样一种等距离的方式来表现，其实他达到了一种叙事的目的，凝聚了一个人的成长过程。他把这些所有放在一起，我们就马上意识到这些人其实都不一样。但是如果在一个喝酒的场面，可能就是说被吃饭、喝酒的氛围给渲染了，最后变成了一个情节性的故事。他现在就是有五个人，就有五个故事，包括刘小东自己。所以他其实是有一个叙事的目的，但是他把这个企图放弃了。这是一个艺术家的本能，愿意抛开、不愿意走情节化的东西，但是他画了很多。比如说这次展览中那张裸体的、在雪地里弯着腰的自画像（《黑土坑自画像》），是根据一个穿着衣服的照片改的。那么

这个其实也是很叙事的，因为这样一个动作在生活里面是很异常的。他做出来以后经过一番解释，就算他不解释，我们看了这个动作也知道后面是有背景的。刚好他也是从这里面延伸出整个这次展览的“你的朋友”系列。所以他以一种反对叙事，或者是不以所谓的现实主义的方式最后达到了一种现实主义。好像作案的人，小心地擦掉桌子上的痕迹，但是警察会看到这个桌面被人动了，本来是有个痕迹的，然后就心理分析，最后还是在消除的痕迹里面找到了这个“痕迹”。所以刘小东一方面尽量削弱这个东西，最后我们发现还是可以找出来。我们说他是现实主义或者是叙事的话，就是在他的各种努力掩藏的背后，发现他还是这样。

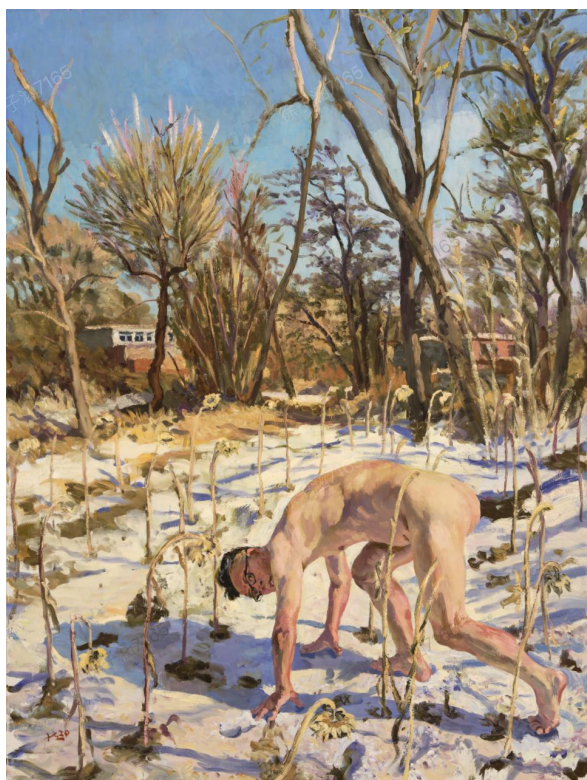


插图 9 刘小东，《黑土坑自画像》，2020，布面油画，244 × 183 cm。图片由艺术家提供。

宫林林：无论是现实主义这个词，还是叙事这个词，都是从文学领域借来被运用到绘画批评中的词。陈老师也说了，刘小东的绘画中呈现了所谓绘画的两极中与肖像性相对的文学性。我们在刘小东的绘画中看到了一种文学性，而且他的展览中有很多文本的东西在里面参与。我们想求教于汤老师的专业领域，怎么样去理解绘画、视觉艺术的文学性，或者说文学和视觉艺术这么长时间以来互相交错的关系？

汤惟杰：今天在这里，我基本上是以一个艺术界圈外人的身份进入讨论。因为我自己所从事的专业是文学、城市史和电影史。当然，诚如陈侗老师说的，现实主义这个概念、范畴，要把它看成一个历史化范畴的话，它离我们并不太远。差不多也就两百年。因为它是欧洲，尤其是法国 19 世纪 30 年代之后慢慢地生长出来，主要是在文学领域生长出来的一种倾向。它产生有特殊的文化背景。现在如果分析起来的话，一个是城市文化，一个是在某种意义上，文学创作慢慢地变成了一种职业。比如说，巴尔扎克是可以靠写作为生的。在此之前，西方文学史上的，特别是诗人，对他来说基本上没有这个以写作为生的想法。但是到了 19 世纪情况不同了，写作是可以成为一种职业的。几乎和他同时以及略晚一点的时代，可以说绘画也进入一个广义“现代阶段”，画画也慢慢地变成一种职业，就像波德莱尔讲的那种意义上的现代画家出现了。到了当代，就像刚才陈侗老师讲的，刘小东的绘画过程已经不同于传统意义上的画家。以一个圈外人的理解，一个独立艺术家就自己画，搭一个架子，就在自己的地方画。但刘小东不是这样的，如果我们去看展览现场放映的纪录片，你会发现他是一个团队。在某种意义上，视频、纪录片的这个部分是构成整个刘小东的艺术展览的非常重要的部分。它并不仅仅是一

个注脚，而直接就是构成了这个展览非常实在的组成部分。所以说在这个意义上，这应该是一个 19 世纪以来的创作氛围的变化。而到了最近 30 年，在我们中国当代的绘画领域中，这样的—个倾向会越来越突出。第二，就文学来讲，“现实主义”在—开始被使用的时候不是—个好词，就和“印象派”—样。

“印象派”只不过是当时的评论家说，“这画的什么呀，纯粹就是—个印象”，类似的贬义，现实主义在开始还带有“唯利是图”，缺乏精神信仰的贬义。但是它慢慢地变成了—个文学史的范畴之后，不仅和刚才说的背景有关，还有比如说和科学主义支持者的想法有关，他们认为这个世界是可以解释清楚的。这个很重要。非常具体的还有法国的广义的 19 世纪到 20 世纪初的现实主义潮流中的自然主义，特别是以左拉为主，他们特别相信医学、家族遗传等等。这是他们用来解释世界图景的—个框架。如果看刘小东的画，我们发现他这批新作特别强调他周围的人。在纪录片里面他半开玩笑地抱怨说他母亲原来在他小时候在北京念书之前好像不太那么关心他，什么事情都想着哥哥。但是我发现，小东在家族里面他比他哥哥更像妈妈。这一点很有意思。如果说肖像也好，或者说从—个外行去看，这种家族近似性可能要去挖 19 世纪的现实主义画作，这一点是有点关联的。诚如刚才陈老师讲的，写实和现实不是一回事。譬如说刘小东在画他母亲的时候，画到—半老太太隔着玻璃窗说“你怎么把我画得漏了—颗牙在外面”。老太太说“你丑化我，在嘴唇上有一点白”。实际上她不清楚，刘小东告诉她这是“高光”。老太太也听不懂高光是什么意思，她只认为这个是—颗牙。这个非常小的细节，特别是对于我们这种行外人有特殊的提示。现实主义实际上仍然是—副眼镜，—个符号体系，去看、去描绘这个世界，它并不完全就是“写实”。譬如说刚才陈老师提到的冷军，画得跟照片甚至 8k 照片那样的。我发现陈老师刚才用了—个词，这个词实际上西方艺术评论不用，是中国艺术范畴，就是“写意”。所谓

“写意”，就是如何挑选在你面前对象呈现的若干个东西，如何重新去组织。这个纪录片让我想到它并不是完全一个像镜子似的去反映特定对象。另外，如果说现实主义是对刘小东当下生活的一种反映的话，某种意义上和 2019 年年底以来的疫情有关系的。为什么他（刘小东）突然找这样一个时刻去到很长时间都没有回的家乡，而且还郑重其事地租了一个房子。作为所谓“新现实主义”艺术家，他怎么回应最近这一年多的他的生活。会不会他画他的朋友、亲属，是因为那一段给了他一个非常特殊的契机？他重新通过画（这些人）来打量他的人际关系，什么是家，什么是朋友。类似的故事在文学史上当然有，更早，不属于我们说的现实主义范畴的时期就有，譬如说，中世纪意大利文学中的《十日谈》。《十日谈》框架就是一个讲述、叙事，它的前提就是瘟疫。意大利佛罗伦萨爆发了一场瘟疫，有一群年轻人为了躲避这个瘟疫来到了一个僻静的新的生活场地。他们每天提出一个话题，比如说今天的话题是“快乐”，每个人围绕它讲故事。讲了十天，正好有十个人就是一百个故事。考虑到疫情当下的生存境况，这可能是像我这样非艺术界的人进入他的作品的一条理解途径。生存、境遇直接促成了某种艺术上的东西，譬如《十日谈》开创了一种故事套故事、大故事套小故事的形式，并不是说主体上催生了这样的作品，而在某种意义上是境遇产生了形式，直接产生了一种新的讲故事的技巧。

现实主义在当代中国确实是一个很有意思的话题。在我所熟悉的电影史领域，和艺术界一样五、六十年代有一个对社会主义现实主义的提倡，甚至在一个特殊的时间段里面我们把它称之为革命现实主义，与之对应的还有革命浪漫主义。我们有的时候描述一个艺术作品说“这是一个革命现实主义和革命浪漫主义高度结合的作品”，实际上你很难想象革命现实主义和革命浪漫主义怎么结合。这是当时描述、评论艺术作品的一套话语。在六、七十年代，我们也发展出一套所谓现实主义的创作方法，在



七十年代被归纳成所谓的“三突出”。在坐可能都是八零后的年轻人，没有听说过这些。“三突出”就是：在所有人物当中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出最主要的中心人物。实际上我本人比真正接触过这类创作的人小几岁。当时还有一套创作方法叫“领导出思想，艺术家/作家出技巧，群众出生活”。在那个年代可能艺术创作也有这样的主题先行。有一些形式可能在坐的朋友熟悉，今年有一个什么重要的主题，我们就围绕着这个。比如说陈侗老师对艺术圈更熟悉，那我们大家围绕着这个某一个主题去画。比如说程十发美术馆最近在展一个新安江的展（《敢教日月换新天——新安江水电站创作专题展》）。六十年代上海画院曾经组织过一批画家去新安江建设现场，现在说起来都是中国画界大腕的老艺术家了，当年他们都是中年人，去新安江因为当时正好造了新安江水库。这是一个主题，画家要下生活观察，回来交一批作品。最近又有一个新的邀请，组织现在画院的成员又去了一次，可能又有一批作品上来，最近这个展览是把六十年代的画作放出来做一个对比。好像已经离我们很远的模式可能在某种意义上还没有完全走出来。如果说我们在谈刘小东的重要性，在这个意义上我们更能认知他的重要性。

宫林林：刚才汤老师带我们回顾了历史年代下的现实主义，特别我国的现实主义创作，也说到现在我们也没有完全走出这样的创作模式和思考模式，比如历史主题创作，疫情期间歌颂抗疫英雄的现实主义创作。如果不是在中国特定语境下去理解现实主义这个词，汤老师刚才则回顾了19世纪法国文学中现实主义的出现。其实到了20世纪，尤其是五六十年代，现实主义已经经过了很多争论和讨论，在文学创作和艺术创作当中都有很多不同的表现形式。比如说，我们不再认为巴尔扎克是现实主义，

而卡夫卡才是真正的现实主义。陈老师很熟悉的法国新小说家罗伯-格里耶（Alain Robbe-Grillet）专门讨论过现实主义，他说过每个作家都认为自己是现实主义的。当代艺术家或者是当代现在从事文学艺术创作、研究艺术的人，我们更多可能还是受到 20 世纪五六十年代之后这方面思潮的影响。请汤老师先来谈一下这些思潮影响让我们具体做出了哪些反应？等一下再请陈老师谈一谈他的创作和观念，或者说他如何画画，以及如何画画，受到了罗伯-格里耶的现实主义观的哪些影响。

汤惟杰：林林刚才提到的现实主义在二战之后，在那个时间里，传统的现实主义或者十九世纪的现实主义和二战之后新的文学现象之间有一个重要的文学运动，就是现代主义运动。到了 50 年代法国有一个不妨称之为文学运动的“新小说派”。但是“新小说派”极其松散，里面的每一个作家都不愿意声称自己是某个流派的。玛格丽特·杜拉斯也被冠之新小说派的头衔，但是她绝对不承认和罗伯-格里耶有什么相似的地方，反之，罗伯-格里耶也有同样的感觉。“新小说”标签确实存在。80 年代上海出版的一套叫《外国现代派作品选》，那个时候的学界并不非常清楚在二战之后的所谓“后现代主义”脉络，也有点胡子眉毛一把抓。现在再去看这套书，会比较清晰地看到第四卷大部分的作品就包括了被我们后来称为“后现代派”的很多创作。但是那个时候没有感觉，都觉得是现代派。这里面就收入了罗伯-格里耶的一个短篇作品，叫《舞台》。我当初刚入中文系的时候，读这一篇每个字每个句子都读得懂，非常流畅，也没有什么玄奥的地方，但是读完以后会有很大的一个震惊，不知道它说了什么，它好像机器似的对一个场景的刻写。这对我这样 80 年代后期读大学的人来说是非常震惊的阅读体验。

第二，八十年代初开始被引进的拉美文学跟我们中国的当代文学现实更紧密。1981年诺贝尔文学奖给了马尔克斯的《百年孤独》。那之后，所谓魔幻现实主义的概念在中国让大家痴迷。小说最后，这个家族的人被一场龙卷风全部卷走了。在叙事技巧上，也正好是一段家族史的书写，书页卷起来，呈现了这个结果，非常妙。这部小说几乎是开创了80年代中期以后的一段时间里大陆汉语叙事的主流。70年代末文革刚结束，“伤痕文学”控诉文革灾难。严格说，写法和50年代、60年代没有什么区别。但是作家和其他艺术领域都一样，他会努力去找一种新的表达方式。魔幻现实主义这种世界文学对我们的影响很大，所以会看到韩少功写《爸爸爸》，王安忆的《小鲍庄》等作品，知青一代作者重新去书写中国农村。他们这一代人，都在60年代到70年代去过乡村。但是他们对农村的写法已经不是30年代所谓的中国新文学那样的写法。不同于鲁迅、不同于叶圣陶、也不同于艾芜，是一种新的写法。王安忆也写插队，最开始她是写上海60年代初中生年龄的“雯雯”系列，但是这一系列她自己都很沮丧，觉得突不破。直到后来，一个是拉美的文学潮流的引入，第二是她80年代中期去美国爱荷华大学参加了一次写作坊，突然一下子感觉上就有了跟世界文学潮流的再次接触，发现自己找到了如何组织叙事的新方式。王安忆从美国回来之后就有一篇新作叫《小鲍庄》。如果重新梳理80年代中国当代文学中这些非常突出的现象，会发现它跟我们今天话题相关的现实主义，在二战以后各种各样的变形、变体，甚至是以反对的方式呈现的另外一个意义上的写实倾向的写作，联结在一起，实际上串连成了我们当代近30年的文学经验。当下，我从行外人的角度来推测的话，中国的艺术界也可能有近似的的地方。这一点需要陈侗老师做详细的分析，也许我的想象有很大的偏差。有意思的是，陈老师也是罗伯-格里耶在中国的一个非常强大的推介者，后来罗伯-格里耶的主要作品的系列也是他组织出版的。

陈侗：事实上他和今天这个题目也蛮有关系的。究竟罗伯-格里耶是现实主义还是反现实主义？我想起来在罗伯-格里耶 1984、1985 年的时候回答一个提问“你最喜欢的作家”，他的回答里面有威廉·福克纳。还有个材料，说这和法国的一个译者对福克纳的推荐有关。他大力地推荐，所以在罗伯-格里耶的心目中留下了个影子。所以就像我们今天说到的魔幻现实主义一样，可能对于拉美人来讲你们怎么这么在意这个事情。站在法国的角度，其实因为罗伯-格里耶英文很差，他在美国教课也是要有翻译的，他只讲法语，学生听他课也是法语。所以他能看到的美国作品就是靠翻译家提供的。他在福克纳的现实主义里面发现了一些他需要的东西，恰恰从文学史的角度福克纳又是继承巴尔扎克，但罗伯-格里耶又是反对巴尔扎克的。这个反对和继承又是什么？我们先不要说那种阶级论的观点，比如说巴尔扎克的小说里面有阶级论的东西。更重要的一点是观察方式不同。我们过去六、七十年代整个文革时期的现实主义是一种有距离的观察。因此罗中立的《父亲》一出来的时候大家就惊讶了，怎么可以画一个比毛主席像还大的老人，而且是用 8k 的方式画的。其实当时罗中立的水平并不是很高，到今天来讲他的绘画水平都不是很强，但是他用了一种笨的方法，去把查克·克劳斯的超写实方法挪用过来，但他没有挪用克劳斯的观念，因为克劳斯的观念是要把画放在的照片和绘画之间，罗中立没有这个。罗中立只是觉得我们过去的现实表现是保持距离的，十米的距离，我们应该超出这个距离。在小的画面里做不到的就画很大，这样就变成了八十年代现实主义的代表作。在这个作品里当然他赋予了一些过去所没有的特征，比如说他歌颂的不是农民过去的那种东西，而是跟土地、自然联系得更紧了：耳朵上有一个圆珠笔、苍老的手、端着一个碗等等。其实从今天的审美原则来看肯定是不太能看的，但是在

那个时代是突然一下子有这么个东西，它是距离的缩短。罗伯-格里耶是强调艺术作品的现实性，甚至对他的作品用阶级阅读、政治阅读的方式都可以，但是他反对在观察的时候仍然用那种老的思维方式。先不说他潜意识的、个人趣味的东西，就从方法的角度讲他是反对的。加上巴尔扎克的小说停留在那个感觉，还有观察者无所不能的东西，在他那里就突破了。当人们说罗伯-格里耶是主观的时候，他说“我是客观的”；人们说他是客观的时候，他说“我是主观的”。这种主观从何而来？我们只有主观地去看，才会看到这样细节。比如说我看到这个桌子上的痕迹，客观上是看不到的，客观（的看）是看到块玻璃，只有主观（的想法）说在这块玻璃上看到一些不是玻璃的东西，带着这个念头去看就看出来了；就像有些医生有洁癖，说这个杯子里的水有什么（不干净的杂质），这个就是一个主观的判断。你说是（医生的判断是）客观的，的确化验结果确实是，但是这个结果超出了普通人的距离，我们对这个事物本来的判断是差不多就行了。所以罗伯-格里耶说自己是主观的，不是客观的。因为一般现实主义写平面就可以了，但他把一个物左写右写。其实这种方式在现实主义的表现里面是有的，甚至在中国的革命现实主义里面也是有的。我举一个例子，浩然先生的《艳阳天》：《艳阳天》所描写的时间范围就是十五天，但是试着用十五天读这个书，每天采取一个时段是读不完的。他是写完张家写李家，把一个时间反复地用，就好比写了在 UCCA 里面发生的事情，还在写街上的同一时间（发生的事情）。但是一般的现实主义是不可能看到两个东西、两个面的。毕加索为什么把人的两个眼睛画出那么多来，不可能画出来。但是这一旦成为一个观念的时候，做模特的人只能接受，就是他的做法。所以刘小东的妈妈说这里怎么有个白点，那是站在通常美术学院写生严格的基本要求上，有高光、有调子。但是这种对高光、阴影的认识，本身是个知识。你有这个知识就能接受这样画，没有这个知识就不能接受



这种方式。我想，刘小东以后肯定不会画高光了，他觉得为什么要画这个高光呢。高光是很片面的东西，我们要画一个实在的东西。如果说抛开这种浮光掠影的东西，去画一个根本的东西，这就是咱们中国艺术的特色。我们中国艺术所谓的现实表现里面有透视的问题。大家看了《清明上河图》就知道，怎么可以看到这么长的东西？但是哪个更真实？当然是散点透视。近大远小是不真实的，比如刘小东给妈妈打个电话，接近大远小规则他妈妈就不存在了，已经在灭点消失了，可是明明是存在的。所以中国的绘画它要表现这个。其实新小说在某种程度上是想反对这么一种过去的做法，所以他们把一些东西加以强化。这些强化就像刚才汤老师说的不符合我们的习惯。我们用一种套路去看这个画，艺术家稍稍去做一点突破，我们都觉得不能接受。所以我去做罗伯-格里耶的推广的时候，是带着对传统的现实主义的不满情绪。他不像传统的小说家，他给你很多画面感，尽管很多东西不属于画面，属于别的东西。比如说数字，在《橡皮》开始的时候，老板出来擦桌子，11、12、13、14……今天在做电影时都要把这些剪掉，不要这么长。但是我们一旦接受了这个东西，就能把这个打个包，说这是新文艺的做法。最早介绍艾柯的《玫瑰之名》，国内的第一个译本是中国戏剧出版社的副牌宝文堂出版的。后来我对过重庆出版社的版本，发现宝文堂里面把所有的建筑描述都删掉了，觉得这个没有用，类似于电影中将开门、下楼这种描写就删去了。可是有些电影全部都是开门、上锁。现在我们需要具备的目光就是说去欣赏上锁、关门、下楼、上车，而且我们会在这个情节里面反复地拍，模拟现实。在刘小东的画里面有一个这个，在唐人街上画的，有一个人在前面摸这个狗，然后后面有人侧身去拉车门。他对这个瞬间的捕捉在过去六、七十年代的时候，草图就肯定会被枪毙，会被说这个太琐碎了，能反应什么精神呢？应该选另外一个劳动的，搬东西的情节。“开门”在电影里面几秒的动作可以忽略不计的，

从来没有一个电影海报、剧照会选择这样一个情节，但是电影里面为什么要开门？为什么要有这样的细节？同样绘画里面也会有这样的细节，甚至这些细节让艺术家很得意。也许刘小东的画里面最得意的不是画的那个人物塑造，而是随便画的那几笔。他说画海的、画天的那几笔最喜欢。但是那个不能从油画的角度来看，那几笔就是一个草图，但是他或许认为那几笔很有感觉。

汤惟杰：好像在画《小帅》后面像栅栏一样的东西，刘小东自己画得很得意。



插图 10 刘小东，《喻红在哈德逊河边》，2020，纸上水彩，26 × 36 cm。图片由艺术家提供。

陈侗：刘小东画《喻红在哈德逊河边》，那个河水就是刷刷刷几笔，他也许很满意，这就是艺术家内心里面的部分。这部分怎么和我们交流？有一个方法，就是不断地重复，以至于让观众看见。一个小偷怎么被警察发现？必须是惯犯，偷一次不算。就像贾樟柯电影里的惯偷小武，警察说“今天又收到了很多身份证”，知道又是梁小武干的。所以刘小东他很聪明，不断地去在画面里面尝试一些我们可能最不接受的东西，扔给观众。同样，在新小说里也是，我们一下子看到罗伯-格里耶那一套又来了，又把一个女人的双手铐起来，又在重复性地说明一个东西，一而再再而三，和我们画画一样，老是画一个东西。刘小东画自画像画一次就算了，可能过几天又画一张。他相信这就是一种策略，是他的魅力。所以说刘小东他没有什么创作瓶颈，他这套方式可以一直用下去，就像企业管理方式一样，出了一点问题还可以继续。有的时候是人的问题，不是制度的问题，制度还是可以这样，换一个人来执行还是用这个制度。很多艺术家没有意识到这个问题，还是停留在前现实主义阶段，依赖于美协，属于吃公家饭，像我这样在美术学院当老师或者在画院当画家的，始终认为我已经站到了这个平台上面。虽然刘小东也是吃公家饭的，但是他就把这个吃公家饭的东西做淡了。有的人是强化了，他是弱化了公家的这一块，强化了作为公共艺术家、公众人物的这一块。所以他跟媒体、电影界合作又是比其他艺术家更多。其他艺术家会说我认识一个导演，你一听那个导演是谁？都没听说过，就像是说认识一个主治医生一样，确实是主治医生，但是他是谁？你去问那个主治医生说“认识他吗？”，他说“谁啊？”，见面说“对对对，吃过饭。”只是一种熟人的关系。但是刘小东不是的，他跟这个领域的人要么就不交往，一交往就成为他可以观察、表现的对象。其实我们生活里面有大量的各种社会接触，从安装电线的工人到扫地的清洁工到各种帮忙的，或者说超市的店员都可能认识。但是认识也就算了，是生活

的一部分。但是艺术把它变成了另外的事情，今天有个主题要变现，力争要入选得奖，在艺术道路、人生道路上筑高台阶。但是刘小东不是这样的想法，他把所有跟生活发生联系的人和事切进来。至于说体制的东西可以从画里看到吗？中央美院在画里面有吗？除了他老婆，他就没有画除他们两个人之外中央美院的人，就把他自己放回一个时间里面。

但是现代主义的东西在今天来看可研究的价值比当代的某些东西还强，因为他们体现出艺术家可以无中生有地做很多事情。毕加索怎么可以变出这样的造型？今天的人没有这个能力，今天的人变不出来最后就弄抽象的东西。那个时候的艺术家每个人都能变出这个，复制了一大套这样的东西。特别我们的留学艺术家都跟着走，带回来的时候，都是学人家的。但是当时这个东西的产生是突然一下子，康定斯基、保罗·克利、米罗。当然对于罗伯-格里耶来说，他可能更像马格里特（勒内·马格里特）那种，受他影响的东西更多一点。罗伯-格里耶的可贵在于他的方法论一直坚持，一直到晚年，告诉你们在我的文学体系里面这个东西是怎么构成的，但是他本人的兴趣范围还是相当宽广，从自然科学、数学到物理。我觉得他的成功是因为他有这个意识，他不会回避当下的事物。从这一点上来讲，刘小东的可贵之处其实不在于他的绘画能力，可以说他的绘画能力是很多人都有的，但是他的敏感性、行动感、朴实是很好的。他没有要绕好几个弯，大概就绕一个弯就可以去做了。有些人觉得不能这么做，比如说我画朋友，那要先选择朋友，然后还要想，面有多宽，是什么目的。但是他没有，这几个人很重要，可以利用一个时间更多地跟他们待在一起。这个“待着”就是一个叙事。我想我们中间和谁待着都是一个叙事。假如你和一个女孩子待着超过两天，不爱上才怪。如果说你愿意和她待两天，问她吃了没、睡了没，那已经爱上了。所以刘小东是通过这种方式进入到他的角色里面的。那刘小东他想



获得什么？是想把自己绑定在这里？还是想找到一些时代的东西？我觉得是后者，因为他在阿城的身上看到了那个时代的文学家到今天（的状态）。阿城也是一个非常多面的人，他有小说创作，涉足艺术评论，也参与过电影，是一个当代的知识分子，不只是职业性的作家。其实刘小东本质上不想成为一个职业画家，虽然他只画画，但是他做了电影，因为那是叙事。他是一个很想叙事的人，只不过他不是用一个写故事的方式。他的故事就在他的日记里面，并没有虚构什么东西，他不满足于绘画在早期现实主义所规定的“你出题目，群众出生活，我来画”。

宫林林：经过陈老师敏锐、细致的分析，我们看到了刘小东非常独特的、当代的工作方式，以及他如何处理现实和创作的关系。这些其实部分回答了之前汤老师提出的问题：现实主义在今天还是一个有效的讨论范畴吗？这是汤老师听说我们在策划这个主题时候的第一反应。根据汤老师刚才的讲解，现实主义这个词在某些方面已经是老生常谈，或者说无论刘小东的现场工作，还是他所画的身边的人能给我们多少现实感，我们已经不太会想到用现实主义这个词去讲述这样一种艺术创作。听了这么多和一起讨论了这么多，汤老师现在对自己的疑问有什么回应？您认为现实主义现在还是一个有效的讨论范畴吗？或者我们今天应该怎样看待现实主义？

汤惟杰：这个确实是非常难讲的。我只能讲“现实主义”作为一个概念，在当下，可能更多的是像陈老师和我们这样的身份的一群人，我们身处的院校、学术圈，不断得去谈论、强调现实主义的合理性。但是这个话题扯出来一个更重要的问题，也许我们不必拘泥于“现实主义”这个概念，我们其实更关注的是当代的作家、艺术家，怎么去回应当下的生活、当下所身处的情境？我愿意策略性地使用



“现实主义”这个概念，部分是因为我们过去的讨论里可以强调“环境”，现实主义文学理论有一条“典型环境里面的典型人物”，这个是很经典原则。而像刘小东这样的当代艺术家怎么重新去组织一套关于当下情境的言说、表达，这个是非常很关键的。至于说要不要用“现实主义”这个概念去命名，在我看来已经不是最重要的事情。从回顾 19 世纪的概念及其相关的文学、艺术实践，实际上还是可以看到，刘小东跟这一条脉络当中仍然是有连接性的。可以从巴尔扎克那里看到刘小东可能还有相似的一面，永远对自己当下的东西充满着兴趣，就像一个企业家一样——这里不是贬义地用这个词（“企业家”）——去经营他的有关当下情景或者现实的创作，这是很有效的。

陈侗：其实反现实主义，或者抛弃现实主义、放弃现实主义，是跟另外一个词有关联的，就是“自我表现”。在七十年代末期、八十年代，尤其强调“自我表现”，但是那个时候的“自我表现”其实讲的是想怎么做就怎么做，艺术家想抽象就抽象，想变形就变形，想画成这样子就画成这样子，不管你能不能看懂，也不受主流意识的影响。但是后来的“自我表现”是“我”和世界的关系。刘小东是把握了后者，他的画法今天很多学生都可以做到，甚至有的画的比他更灵，但是处理“我”和世界的关系这一点上是没有信心的。很多今天的年轻人包括在美院读书的孩子，他还是在那个早期的“自我”。他说，“我做了一个梦，梦半天最后就画出来了”，艺术家要站在他的画跟前解释，不然就看不懂。刘小东的画就不需要他站在画跟前，观众就知道这肯定是他家里人，比如说唐人街画的肯定就是外国。但是今天的孩子很奇怪，觉得怎么想的就要怎么画出来，那观众看不懂也要讲给观众听，就构建了一套自己的逻辑。听半天，观众说画是好看的但是还是听不懂，因为和社会没有关系。他（现在的孩子）

不要和社会有关系，对他来说社会就是一份工作、薪水，或者说晋升的、一直读下去的可能性。但是对刘小东来说是世界重大的社会变革，比如说三峡工程，还有唐人街。唐人街对于今天来说不是华侨史，而是今天的历史。过去的华侨肯定不会待在地下室做皮具，他们早就有身份，甚至都不会说中国话。现在整个温州地区的人都移过去到意大利、法国（打工）。这个现实我们不去国外、不去唐人街是感觉不到的。对于今天的广东的侨乡来说也不是这样的，他们都功成名就、扎根了。但是对于浙江温州的这一带人来讲就不一样。这是一个现实。刘小东要构建的是和他个人的关系。所以他写生，写生的时候就和他们交朋友、聊，变成了一个事件。这是今天作家、艺术家们创作的一种有效的方式。这种方式在过去是不可能的，因为过去交通各方面限制很多。因此他的“自我表现”不是过去的想干嘛就干嘛，而是把自己放在这个事情里。可能也会有人觉得艺术家怎么创作和我没关系，这就是艺术家自己的话语权，但每个人都可以去讲这个事情。艺术家可以说有无上的权利，就像当年杜拉斯跟密特朗说，百年以后人们肯定不记得你、但还记得我。政治家肯定是慢慢就消退了。同样，刘小东和贾樟柯都意识到作为艺术家的他们不能去左右整个三峡工程，但是在叙述的层面，他们的表达将优于国家政策。所以他们就会去选择，当然他们不去选某些东西，比如说一个地震灾区，因为在这里面人道主义占了主要优势，他们不想成为一个人道主义艺术家。从这个角度讲他们又和传统的现实主义不同，传统的现实主义就是人道主义。我看一个人道主义电影是不会感动的，因为我觉得如果要在一部现实主义电影面前哭的话，肯定是有人被冤枉了，而不是有人生活得好痛苦。明明是一个好人却被当成坏人了，这个会哭，被冤枉了要澄清。但是这个和人道主义没关系，这个和价值观有关系。所以刘小东他捕捉到了这个东西，他很暧昧，因为三峡工程有各种说法，这是件大事情，但是要看怎么说。他们

不是去推进高层，但是他们表现的是普通人。和贾樟柯的路线一致，他们都很敏感，所以他们有一拍即合的感觉。阿城并不属于这个，他更多是从文化结构的角度去看这个事情。阿城介入的面很多，最近在看一本书《画可以怨》，有阿城的文章，书里说中央美院的中国画不完整。因为中国画应该包括了壁画和其他，但这些都没有纳入中国画范围，只是文人画，这个是一针见血的评论。阿城是一个文人，但是又不做官，这是现代社会提供的一个条件。所以刘小东格局比较大，看得清这些。他是看得清但也不是在算计的一个人，他用直率的、东北人的简单的性格去跟这个东西结合。

宫林林：我们留一点时间给现场的观众提问。

观众 1：我想请教，刘小东他身为一个艺术家，应该有个观点，对这个世界和这个社会的观点，他是不是想让别人知道这个观点？第二个是，他和别的导演，不论是侯孝贤还是最近这部《你的朋友》，跟他的作品互为文本的指射性是什么。如果把两个拆开，假设不看这个电影直接去看刘小东的画会是什么感觉，或者只看电影不看刘小东的画又会是什么感觉？因为我们通常很少看到一个肖像画画家那么了解他所画的人，经过他的电影知道他里面的人是怎么回事，所以这两个东西如果真的切开看的话是否成立？

陈侗：如果说他们的电影合作想揭示什么，我觉得首先他们是对这样一种合作方式感兴趣，因为这种方式也是今天才有。其实一个人也可以做，贾樟柯也不需要通过刘小东。但是他觉得这个世界、这些东西、这些资源都是可以用的，造成一种新颖的感觉。今天的写作都是这样，拍摄、画画也是这

样。比如说陈丹青有一批画专门画的是画册，不是说不可以，画册已经有了为什么还要画画册？可以临摹画册，但是画画册就变成了你的画。这个必须有一个解析的体制。有了这一套解析的话，一个导演和艺术家合作或者一个导演的作品进入美术馆，他们觉得这是一种打破。包括图森本来是拍商业电影，拍了好几部突然不拍了。他要拍录像，而且都不用好设备，都用手电筒照明。他就要抛弃，他今天只要位置在这里，做什么都可以。刘小东也有这个信心，用蓝墨水画，墨水很容易遇水就化掉，他觉得什么都可以，也可以拿圆珠笔画。所以他去画速写，他就有这种自信，没有什么不可以，到了这个位置做什么都可以。所以那些导演都可以，包括现在很多小年轻都可以当导演，我们社会愿意尝试这个，而不愿意在职业逻辑里面说他不够级别，必须要先到电影学院导演系混一下。当时贾樟柯也想去混一个，他是文学系的，但是后来他意识到不用的，就先做。我觉得他们不是真的满足于这种合作本身。

观众 1: 只是说这个电影和画相互的关系。我们真的通过这个电影了解他所画的人是谁，这件事对他很重要吗？因为我们看很多肖像画不知道里面的人，这个会有什么不一样？

汤惟杰: 如果我们沿着常规，把一幅作品看作是独立的，希望从里面挖掘出完整意义，那确实可以去质疑这样是有意义的吗？比如说一个外国人，来看刘小东的画，他不一定会产生阐释，可能这样一种阐释的模式，或者意义挖掘的方式已经不是一个当代的形态。我们把这些画、那部纪录片放置在这样一个空间里，以这样的形态去整体地理解它，已经成为了一个当代的比较惯常的阐释模式。但是实际上这并不很新，并不绝对是现代的。画家和电影导演的合作模式，从 1920 年代、差不多 100

年前就可以看到了。譬如说现代主义电影里的里程碑影作《一条安达鲁狗》，一部 20 分钟的影片，布努埃尔和达利合作的。我们也可以借用你这样的提问方式说，那么这部电影的意义在什么地方？假如我是一个原始部落来的人，啥都不知道，给我放了这段该怎么去解释？实际上这样的一种质疑即使是有效的，但是对当代艺术的场域来说也缺少真正有解构力量的地方。我们如果说要解释刘小东的这个展，实际上需要把认知框架架构在中国当代艺术的场景当中。所以说在这个意义上，一切质疑又变得不那么犀利了。“我”和“你”之中存在的一种看似悖论的东西也是反阐释或者再阐释的东西。

陈侗：谈一下我个人的创作感想。当我按照群众的审美、主题要求去做画的时候，我的题材大概在 15-20 个之内，但如果没有群众的要求，我随便根据现实去画，今天已经达到 900 个。这些方面的技巧都被填充，我可以画得很细致，有素材、构图，但是在题材的选择上不行。这说明既有的框架束缚了艺术家的想象。只要打开这个东西就觉得没有所谓，甚至觉得没有观众。那些电影导演要和作家合作的时候，恰恰是个商业模式，觉得我们俩都很有名，这个名字出现在上面就很有票房了，没必要在乎它是什么，但是他们两个肯定要对这个名誉负责，肯定要拍绝对有意思的东西。这个绝对有意思的东西在叙事的方面是没有意义的，不符合传统的叙事。这个消费结构里百分之七十是明星效应，百分之十是某种吸引的手法，还有百分之五是对应我们潜意识的东西，只有百分之一点点的是符合传统现实主义的结构，但是它不反逻辑，从春天拍到冬天，没有搞得很乱，只是说不习惯。但是艺术家很有名，拍卖很贵、展览做了很多、国际都承认。我们为什么去看蔡国强，难道看得懂、真的挖掘的出什么东西？看个热闹也行，这是我们一个艺术消费，这个心理很重要。因为我们今天所有的消费都存



在这个东西，没有什么真正必须的东西。这个观念都会变。我们用这种变的态度看世界觉得有发展。但是其实是不是真的发展了，我真不好说。比如说我刚才举的例子，后面空白的就画了几笔。按道理有一个老先生肯定要提意见，说刘小东这个画还是没有画完。

汤惟杰：您的这个问题让我想到，从浪漫主义到现实主义之间，法国文学还出现了波德莱尔这样的象征派诗歌，到了1930年代左右，德语批评界的本雅明在做城市文化研究的时候就非常敏锐地提出，波德莱尔的诗歌当中有一群人，是“flâneur（浪荡子）”，游手好闲、在都市里闲逛的一群人。可能我们过去把艺术家或者诗人看成是这样的一群人，他们和他们所处的境遇相对会拉开一定的距离，这群人不是直接以城市里面的金钱来看待环境的，但是本雅明想说的是，当艺术家、诗人或者他所命名的闲人在东逛西逛、东张西望的时候，实际上他们是希望有一个买主去买他们的手稿和作品。正像巴尔扎克，据说他是一个勤奋的作家，但是他平时都懒得写作，手头没钱的时候才开始写，赶紧找一个出版商签一个合同把稿费预支了，然后就是悠哉悠哉，到最后半个月的时候非常勤奋，每天喝五十杯咖啡把那部作品赶出来。我对陈老师刚才的回答做了一个非常小的注脚，实际上不能小看等待买主的那种游手好闲者背后的故事，尤其在理解当代艺术的时候，这是一个非常重要的背景。

陈侗：艺术的传奇性不是在于它表现出了一个人们看不出的东西，而是在于艺术工作本身。我觉得刘小东是很注重这个的。我想起周星驰《唐伯虎点秋香》的电影里面，为了证明他自己演的角色是唐伯虎，他跑到屋子里面画，刷刷刷，几分钟就画了一幅画。其实按照唐伯虎真实的情况，他是不画写意画的，而是慢慢地去勾勒、去渲染。但是周星驰这部作品的好处在于告诉观众国画就是这个样子，

艺术家的神采就是这样，张嘴就来，要什么就来，没有其他工序。刘小东利用了这个，所以他画的写意因为他觉得没有所谓，把学校教的那些都扔了。因为位子在这里，随便干什么，他始终相信他的格局。有的艺术家缺乏这个东西，很高位子的艺术家觉得这个不行，会搞坏自己的名声。

观众 2：我们了解到刘小东在中央美院接受了系统的美术学习，之后也任职在中央美院。想问一下中央美院的理念或者氛围有没有对他现在的创作有影响？多少程度上他保留了原先受到的影响？还是说他现在已经完全脱离出来了？

陈侗：这个肯定是有的，比如说写生这个动作。很多艺术家从学院毕业以后就不会再写生了，也看不到谁在家里画素描。这种习惯是美术学院给予的，但是美术学院的老师也在扔这个东西，他们也不想这么做，所以他们会去探求各种形式、风格。刘小东利用了美术学院里写生的东西，但是他唯一不利用的是美术学院的氛围和结构。因为不要认为中央美院在望京一代肯定和当代艺术关联很近，其实任何地方的美院不一定很当代。杭州的情况可能不一样，杭州的当代艺术肯定都在学院里，其他地方没有的。但是在北京或者广州，恰恰学院里不一定有，是在外面的。我觉得刘小东是意识到了这个，一方面用了教学里面那些习惯，不是说不得不用，上午教了学生写生，下午自己顺手写生。他觉得这个是可以作为一个看家本领的。同时，不要和美院的氛围打交道。让我想起了杨诩苍老师，留法国的艺术家，但是他人到法国的时候，赵无极跟他讲，你绝对不要和中国人来往。因为赵无极老婆也是法国人，他确实不和中国人来往。杨诩苍就把这个反过来，只和中国人来往，他也很成功。因为时代变了，之前的那个时代出来的中国艺术家都是黄永砷、严培明，当代艺术后来都是由他们“控股”的。

但是在赵无极的那个年代有什么中国艺术家呢？所以他肯定是和法国人来往，融入欧洲艺术家的圈子。杨诒苍是反的，他在家里要求小孩不准说法语，这是他的策略，要么说中文要么说德语要么英语。这不是他反对法语，而是说在法国生活、在法国学校不缺学法语的时间，缺的是说中文、德文的时间。我觉得小东也是，明明是中央美院的一个顶梁柱级的人物，但是他不要和这个氛围太过于融入，我们从他画里看到的是社会关系、家庭关系、世界关系。很多艺术家是学不到这个的，因为他们靠着单位吃饭，甚至想要在学院里变成画得最好的，刘小东已经超越了这个层次。