

三联
耳关

生活周刊

2013.2.18
2013年第7期
www.lifeweek.com.cn

恋爱关系学 不会说话的爱情



722



生活·读书·新知三联书店编辑出版
国内统一刊号: ISSN1005-3603
CN11-3221/G
邮发代号: 82-20 定价: ¥12.00



刘小东作品《西》

刘小东的现场

“他力图以纯粹写实的风格反映矿工们的真实生活：小心翼翼的、谦卑的、艰苦但又复杂入微的状态”，“将自己沉降到生活现实的泥沼之中”。

主笔 / 曾焱 图片提供 / 今日美术馆

从2005年在奉节画《温床》开始，刘小东把绘画变成了绘画项目，或者说艺术事件——“涵盖了一系列多媒体和跨学科活动，远远超出绘画的范畴”。创作和展览，在他这里逐渐完整为一种标识性极鲜明的刘小东式组合：选择现

场——团队前期调研——在现场搭帐篷建立临时画室——专业电影团队伴随记录创作全部过程。除了创作巨幅油画，刘小东的艺术手法还系统地拓展至速写、手写日记和摄影，他的团队和顾问则通常集合了著名策展人、学者、导演，最终，

包括纪录片、历史研究及系列文化座谈在内的所有成果和画作一并呈现。

“现场”，成为刘小东绘画的关键词。以这样的绘画方式，他曾经在三峡、在金城、在古巴……这一次，现场是在和田：2012年6月22日，刘小东和团队从北



刘小东作品《北》

京搬到和田玉龙喀什河河套，开始了预期为两个月的记录采玉工的生活。

不难看到，他的现场，通常是社会性或人文性话题所在，给人的印象是在“借力”，或如画家所说，是他从过去封闭的个人视角朝向重大社会叙事的转换。“三峡系列”和旧作《违章》一样，画面主角为底层民工，但背景从不知名街头切换到了当时正处在关注焦点的三峡大坝和移民问题。在这一项目中，刘小东邀请著名导演贾樟柯并行创作，贾樟柯拍摄了后来在威尼斯电影节荣膺欧洲纪录片协会奖和欧洲艺术协会奖的纪录片——《东》，也助生了获得威尼斯金狮

大奖的故事片《三峡好人》。《金城小子》的绘画对象，是刘小东的故乡小镇金城和仍然生活在那里的家人、童年朋友，但背景其实也对接到了中国大工业遗迹之上的现实处境。台湾著名导演侯孝贤受邀为他监制拍摄了纪录电影《金城小子》，该片也获得台湾金马奖最佳纪录片以及台北电影节百万首奖、最佳导演和最佳纪录片。而这一次《刘小东在和田》，他的顾问是著名作家阿城。“想想10多天来阿城一直陪着我们，给兄弟们许多知识，真是件奢侈的事。”刘小东说。

为什么选在和田？从视觉的绘画或电影出发，自然会联想到因陌生、远离中

心而拥有的异域美感。但刘小东说，他在绘画中十二分警惕视觉的“异域”。1986年，他和同为画家的妻子喻红就到过喀什，在那次旅程留下的速写本里，我们还能看到画家面对“异域”的新奇目光，速写里有各种边疆风情和清真寺场景。而这一次，刘小东直觉地把目标过滤为唯一：挖玉的人。自丝绸之路时代，和田玉即是这个地区财富与传奇的象征，至今玉客仍是接踵纷至，形成了一个疯狂的玉石经济链。在资源已近枯竭的河套戈壁甚至房前屋后，到处可见到低头采挖的当地玉工，他们连同身后荒壁，已经在争夺生存空间的现实中销匿了所谓异域风情。



2012年夏，刘小东（右一）在新疆和田创作现场



“我画他们，两个月，很小很小的点，开放的信息。成为被画的人和景物的一部分而不要在其之上。”

就像两年前回到几近废弃的工业小城去绘画自己熟悉的童年朋友，刘小东在面对陌生的采玉人时，仍似要努力进入对方的日常生活，以那种“最直接、真实和尽量亲密而敏锐的方式抓住细节”。策展人侯瀚如形容刘小东：“他力图以纯粹写实的风格反映矿工们的真实生活：小心翼翼的、谦卑的、艰苦但又复杂入微的状态”，“将自己沉降到生活现实的泥沼之中”。

这或许是刘小东用以规避高度社会化的事件和明显的场景之方法。在初到和田第二天的日记里，他写道：“我说时间很短，环境复杂，我不可能了解这么复杂的状况，我想千万不要概括别人的生活，我只就这条河，这个河床上采玉

的人，一棵树，哪怕只是一块石头。我画他们，两个月，很小很小的点，开放的信息。成为被画的人和景物的一部分而不要在其之上。”刘小东清醒地知道自己只是一个“旁观者”。就像新疆女作家李娟，她多年在阿勒泰生活，每一篇文章都在写身边的新疆，但在接受“刘小东在和田”项目策展人欧宁的采访时，她说了这么一句话——“我描写这种异域风光，无论你距离再近也是一种旁观，因为你不是一样的人。”

刘小东的工作过程，在画面上最终呈现的表达，观众都可以从他的和田日记里找到回应——他把这些文字称为创作日记，因为平时他并没有写日记的习惯。对于日记这类文本在他创作和展览

中所占据的地位，阿城有中肯评价：“小东近年来有将自己的画作过程文本化的倾向，我未有能力将之视为喜或视为忧，因为文本批评已经是一种当代包装了，一般来说，作品很难穿透具话语权的包装，这是福柯们造的孽。”

6月22日，到达和田第一天：“安顿好行李，就去沙漠了，沿途是玉龙喀什河，有黄泥般的河流，河滩都是经百遍挖掘翻来覆去的卵石，凹凸不平在沙尘的白光中闪着光芒，源远凄楚。”

6月29日：“昨天回到和田，今天上午就去河套，再一次寻找可画的地点，几天的奔波让我中暑了吧，嗓子肿了，有点发烧，无力。中午还在玉龙喀什河的河套上画了草图——‘前、后、左、右’，我想做同一地点画四个方向……”

7月4日：“昨天傍晚又去河套右侧，忽然顿开，这里太好，前后左右都是那意思，在这儿搭棚画啦，正好还有两维

族青年在河里洗澡，他们答应我画他们，还有一个瘦高中年采玉路过，曾在广州烤羊肉串，都留了电话。”

和田13天后，7月4日晚，他和团队终于选在闸口河套上搭好了画棚。“黄沙漫天，土军绿的棚子屹立在废墟中，迎风招展，这真是最惊人的艺术品。”刘小东描述的场景，在纪录片里有一个

长长的静默的全景镜头，荒凉卵石戈壁之上兀然立着这样一个小棚，确实瞬间触动观者，包括他自己，画棚意外地给了他更多感受力——当然几天后就发现，这样的棚子根本不适合那样的气候。

他们搭棚的地方，主人是一位名叫麦·吐尔逊的维吾尔族老汉，附近都是他的采玉地，老汉带人在卵石堆里挖出

许多小窑，人就住里面，每天都在这个被大型机械翻过几百遍的地方一点点人工挖掘，寻找奇迹。刘小东开始画第一幅画，麦·吐尔逊和他的儿子及他儿子的采玉工朋友都来做模特，一共6个人，参差站在画棚前的沟坎中，吐尔逊的儿子蹲在中间。这幅画后来取名为《南》。新疆天黑得晚，为避开白天的暴晒，刘小东每天晚上19点半以后到河套，画到夜里23点收工。他在棚里面画画，那些采玉人就在外面挖玉、买卖，他和团队有时不想工作了，也加入进去，跟着采玉人一起买来卖去。晚上画布就留在棚里，若是狂风大作，他便一夜不能眠，担心肆虐的风是否已经撕碎他那戈壁滩上的画棚，作品是否散落在河坝上无法拾回。“即使捡回所有碎片，是应该展出这些碎片还是应该重画，是在狂风的戈壁上继续画画，还是搬回乌鲁木齐的室内继续完成未完成的画作，这是个大问题。如果遵循自然偶发的艺术原则，我应该展出这些碎片，如果遵循仅用绘画形式与这个世界谈谈的愿望那我应该不管室内室外，只要完成画作就好。”

《南》最终是刘小东唯一真正在和田喀什玉龙河套现场完成的大画。沙尘暴的凌厉超过了他和团队之前的想象，每天去到现场，都发现画面扑满黄土。刘小东本来“想着将来的一两个月和他们在一起画他们”，结果画了10天后，就被迫在7月15日拆除了和田的画棚转往乌鲁木齐。他在乌市又画了一个多月，以在和田的现场勾画和素描，完成了风沙中没能画完的余下三幅——《北》、《西》、《东》。在接下来绘画15张小画的过程中，他决定转换一种创作形式，把照片变成绘画：洗出40厘米×50厘米的照片，然后在照片上用丙烯去画，以此“去掉没用的细节，保留无法用绘画表达的细节”。相纸上丙烯并非新方法，但刘小东从中找到了自己的兴奋度，他觉得被阻塞的部分感觉通过这种形式得到了释放：关于时间、怀疑、否定，关于劳动和艺术品。在他看来，被认为过时的写实画法也好，相纸上丙烯也好，旧技术如果能用为达成作品的媒介，与当下发生关系，就带来意义。■



上、下图：刘小东作品《南》、《东》





刘小东

陌生有一种张力，陌生有表达的欲望

三联生活周刊：近几年，你始终在坚持“现场绘画方式”。现场为什么对你那么重要？

刘小东：好多时候，去现场的意义就在于拉平——现场打破了你日常生活和思想构架之间的一个鸿沟。一般来讲，艺术应该传达日常接触的东西或者纯幻想的东西，但有的地方是这样的：它确实跟你生活无关，却跟你的情绪有关，比如那里发生了事情会影响到这边的心情，而一到现场我觉得这些东西就可以拉平了；一切真的跟你有关，因为有一两个月你至少在那里生活。

三联生活周刊：第一次找到现场这种方式，是画三峡那次吗？

刘小东：应该在那之前，真正主动出击是《十八罗汉》，一幅画台湾，一幅画大陆，到他们的营地里去画。《十八罗汉》之前我曾应邀到台湾去教学3个月，台湾的美术教育体系完全是英美式和日式，写实这块很少涉猎，需要做漫长的讲解，我就想，与其这样不如给你们现场表演两张，其实初衷是为了教学。但我觉得还蛮有意思的，到画《十八罗汉》就主动化了。

三联生活周刊：那你觉得你的这种“现场绘画”和传统的实景写生有什么区别？

刘小东：这得你们说。我认为理论上没什么区别，但从我个人的感受力来讲不一样，它更像一个行动艺术，而不是去完成一件装饰品。艺术很容易变成墙饰，尤其油画、写实，这几个字的罗列就会形成这个结局。我是用铤而走险的一个方式，如何让它不简简单单变成装饰品，有当今社会的问题，也是绘画本体的问题。我个人的收获是通过现场打开了自己，跟以前的画画意义不同了，变得满不在乎——当你真把一块画布拿

到大自然中，拿到充满噪音的地方去，它就是一块塑料布，这块塑料布使你变得自由，而自由是艺术的命根子。

三联生活周刊：对你来说，在这个过程中的感受比落在画布上的笔触更重要？

刘小东：更多一些，所以会逼着我用很多手段去传达这种感受，比如日记，我在家里从来不写日记，但到那个时候我就要写，很多正在进行中的事情说不清道不明，要记录下来丰富整个行动。比如邀请纪录片进来，它在绘画以外拓展了另外一个空间等等。都说我是画写生，那我就试试在照片上会不会画，这次在今日美术馆展出一批照片上丙烯，纯粹在照片上画，和写生无关。这是我在修正自己，不停地推翻，推翻已有的东西。

三联生活周刊：你在日记中说，在照片上画，可以“去掉没用的细节，保留用绘画无法表达的细节”。什么细节是绘画所不能表现的？

刘小东：非常细微的一个烟头、烟灰、树上的一只鸟、地上的裂纹和桌上的灰尘，这些细节照片可以捕捉，而绘画对此却是非常无力的。

三联生活周刊：那你用丙烯在相纸上强调的东西又是什么？

刘小东：强调的是转化，转化成另一个意义。不加上绘画，它就是照片，令我们容易被细节迷惑。加上绘画后，细节也许就有了意义或者变成另外的东西。对有的照片我能迅速决定怎么画，但有的让我夜不能寐。比如《说不1》，当时我拍的就是市场上买卖玉石的一只手，拍完没有任何想法，后来我想怎么传达它才可能变得不是买卖关系：手摊开平放是在说“你挑吧，哪块玉好”，把手从平到立，变成另外一个意义，把中指“砍掉”，意义就更多了。中国人爱说“不”，其实还有比“不”更复杂的东西。

三联生活周刊：在照片上画画，这种方式好像也有人用过。

刘小东：这种方式以前好多人用过，不存在发明的问题，只是意义转化的问题。他在照片上涂改，和我涂改的结果不会一样，社会内容、艺术方向都不一样。就像我们画油画，它不是你发明的，仅仅是一个工具。今天来讲，一切都是手段，看它如何传达你的思想。

三联生活周刊：文本在你的最近两个展览——《金城小子》、《刘小东在和田》中都占据了比较重的分量，甚至有人说你在依赖文本。你自己



“去现场的意义就在于拉平——现场打破了你日常生活和思想构架之间的一个鸿沟。”

怎么看文本对于你绘画的作用？

刘小东：文本和邀请纪录片加入一样，其实是在扩大影响的范围。仅仅几张绘画，对于绘画圈子以外的人是很难引起共鸣的。作为艺术家，想在更广的范围内具有影响力，这一点也不可耻。要出名、要打破领域的壁垒，是艺术家最简单的欲望。这个分寸是否好，做到哪里为止，当然是我个人的问题。有时候也许别人觉得文本多得淹没了我的绘画，或者我的绘画不配有这么多文本，或者我的绘画比这些文本更深刻，这都是有可能的，就看我取哪种可能性。我觉得有时候需要一点“事儿事儿的”，否则只有“美容院”的人知道我，我是不甘心的。

三联生活周刊：邀请纪录片和你并行创作，对你的绘画有干扰吗？

刘小东：完全没有。他们从来不会说你再画一遍，我可以忘记他们和

镜头的存在。不过，画得不好的时候可能会想起来：周围怎么有这么多人，烦死了。

三联生活周刊：在纪录片中，让人印象深刻的还有那个画棚。画棚是你为自己刻意设计的一种符号吗？

刘小东：每次画画，棚子都是乱七八糟现搭的，它本身就像个艺术品，不该有棚的地方有个棚，画棚和野地的关系形成非常有意思的对比。每次回来看照片，我都喜欢那个棚子，特别喜欢，感觉有点像流浪者之家的味道，但同时有一种意志在那里。在戈壁滩上有个帐篷，太美妙了，不可言说的部分非常诗意，所以我到哪儿都愿意搭个棚子在里面画，它像我的一个象征物一样。

三联生活周刊：你好像说，去新疆前不愿意做太多案头准备工作，你是希望这种陌生状态给你的绘画带来什么呢？

刘小东：就像人与人接触一样，陌生有一种张力，陌生有表达的欲望，特别熟悉了就容易沉浸其中而忘记了表达。很多人去之前做很多文案，会带一个概念去，我还是喜欢到现场，现场判断，这种直觉更像一个艺术家该做的事。我不是历史学家也不是社会学者，我的艺术不对历史负责也不为社会负责，我为我的直觉负责。

三联生活周刊：在这种直觉的状态下，你在现场能进入到什么程度？

刘小东：首先我不做想象，进入到什么程度都是惊喜。更多是进入自己的内心，而不是别人的世界。我没有指望用自己的作品去表达新疆的本质，我想借助这个大背景，看自己能表达什么，它们跟我内心的交集有关，完全是借景抒怀。这样就不存在进入不了的问题——只要认识了，就是进入了。

三联生活周刊：策展人侯瀚如将你的绘画称为“肮脏现实主义”，你自己怎么理解他这个词？

刘小东：我理解这种“肮脏”是最直接的现实，它不是光鲜的，是赤裸裸的。侯瀚如的针对性还在于：现实主义是无力的，现实主义是粉饰现实的，什么东西到主义了，就基本死掉了。■