

童雁汝南庖丁解牛个展研讨会 文字版（部分）

时间：2013年11月2日 上午

地点：北京今日美术馆

主持人：王林

发言人（拼音序）：陈孝信、丁宁、范迪安、顾振清、黄笃、贾方舟、童雁汝南、王林、杨卫、殷双喜、张晴、章仁缘。

殷双喜：童雁汝南的画我以前没看过，所以今天来也是个现场的观后感，这个肯定是即兴的，也谈不上深刻，就是一些感觉。我觉得童雁汝南的画和展场的感觉，他有很强的中国文化的意识。作为他又是学过油画的本科、雕塑的研究生班。实际上他在中国美院，这个地方有很强的中西结合的愿望。所以我们也知道中国美院最近十年来，具象表现比较盛行。还有司徒立从法国回来，带来的很浓厚的哲学味道。所以我看他整个展场的布置：第一，我感觉文字很多。第二，繁体字竖排。我就感觉这是一个往回走的一个心态和价值观，为什么往回走呢？这可能是当代的艺术让他个人感觉到疲倦或者厌倦。现在当代艺术也是一潮一潮的，整体上大家都是满意的，觉得是一个疲软期。这个跟拍卖不同步，拍卖是跟着后头走的，创作的这个现在实际上是一个比较疲软的一个时期。在这种情况下，它通过最传统的写生肖像油画这种学院式的方式。他来做功课，有点像禅宗这些和尚的日课，每天要敲木鱼念经，实际上他是每天用画笔在念经。当然他念的是什么经，我不太懂，至少是心经吧，念他自己的经。他想通过这个获得什么呢？

我看这个画第一眼睛感觉像罗马尼亚的巴巴的那种味道。我特别在意他这个油画文脉，就是他这个肖像跟欧洲美术史艺术史的文脉在哪里，我觉得他写这么多文字只能证明他是一个有修养的学者化的艺术家。但是要看作品的时候，我还是感兴趣他是怎么画，画什么，他对于肖像的这样一个态度。他98年的第一张开始一直到最近2013年，其中有一个趋势，我不知道准不准确，就是平面化，画到后来这个人的脸越来越平，有一个抹平的趋势。他是学雕塑的，画立体很容易。但是他现在到最后就是那几笔平涂，一刷就过去了，有一个抹平的过程。这个抹平是不是在绘画里头，油画的一种推进。

再一个，它里头有很多个人的肖像，也有很多模特的肖像，这里我就在想，他为什么从1988年画到现在，只画自己。这个只画自己和只画外面人这是两种概念，一般的概念都是只画外面。所以说在自画像和他画像里面，它这里头的区别和他的想法是什么，我觉得不是特别明确。像有一个画家叫陈绍峰的，那个画家就很明确，拎着画箱下乡找农民，画农民，给

农民一个画箱也让农民来画他，持续的画，对着画。他在这个对画的过程中并列呈现一个状态，敞开了一种我们所不知道的情况。这个农民从来没画过油画，没画过肖像，但是他鼓励他，你画我，我画你。最后他就形成了一个自己的肖像系列和农民的肖像这种并列。这里头暗含着一个画与被画，看着被看这样一个关系的转换，所以他现在又画自画像又画别人，这点不是特清楚。

第二个，他画这些人，他不强调画眼睛，不强调传神。中国画那里头是强调传神写照。这样的价值观，本身是要回溯传统文化，还是在讲我是在模糊中间找准确，这个对模糊的理解。过去古代说画龙点睛，不点睛这龙就不活了，但是他现在就是要不画眼睛，要把眼睛给抹掉，那他这条龙是要什么样的龙？所以我觉得他对于传统文化的认识，我可能还需要去深入了解。我觉得他在最终的价值指向到底是对西方艺术史的肖像画概念进行质疑和反思，还是对中国传统文化观看表现进行反思，还是所谓的对社会底层的关注，那种社会学解释。就是他这个肖像画，十五年如一日的坚持，像做日课这样的，我最后只能理解这是一个观念艺术，它不是肖像画艺术，我理解成是一个观念式的。他15年，但是他的观念是什么？这个我一下子通过画只看到一些现象，我还得再去琢磨，再去体验。

所以这里头可能会涉及到几个问题：

第一个是社会性和去社会性。大家说你画了底层老百姓弱势群体就有社会性了，那画自己好像就没有什么。但是他就讲我不表现他的身份，我都是肖像。所以说这个人没有服装没有动作，没有背景，那他的社会性实际上是淡化，我们知道强烈的社会性一般是在社会公共空间里去出现。

第二种是个性和去个性，肖像画一般是要强调画出独特的这一个人，要画出这一个人的个性，就是独特的他，不能别人代替。但是如果他采取一种抹平的方法，那我走出展馆的时候，他最后这一批画，在我脑子里，除了这个笔触刷过去这个模糊的脸以后，我记不住是什么东西，他又是那种去个性化的表现。我知道他画了一群人，画了一批人，这批人有的丑一点，有的不太丑。他也没有标注这是谁，这是张三李四，我听沈家卫告诉我，在澳大利亚他参加全国国家级的肖像画展。它是要求不管你用哪种方法画，你必须把肖像本主的照片放在旁边。你画顾振清，就把顾振清的照片就放在旁边，你用什么方式把顾振清画成什么样，就是那个肖像画的范畴现在非常宽泛，你不能说他画的写意就不是肖像。肖像的概念就是一个大的拓展，不是非得超级写实像照片似的才是肖像，这个我能理解。但是在这个过程中，他跟着对象这种面视、对话，他到底要达到一个什么东西。

中国美院的这种传统将中国文化的思考结合渗透到油画和雕塑，这个过去一直是有的。

潘天寿其实是上海新华美院的，也学西画。赵无极、吴冠中上学的时候，潘天寿还给他们上国画，但是据吴冠中先生跟我说，他上课的时候大家都不想画了，都不认真。上国画（课）的很不重视，弄的潘先生很不高兴，就对他们都有看法。而且赵无极还胡乱画糊弄他，随便抹两笔就交了，潘先生要把赵无极给开除，很生气。实际上他们都是到后来才意识到中国画对他们的重要性，其实赵无极晚年的一些作品，我看美术馆的回顾展，我个人认为不如六十年代中期的好，晚年的，它就有点具像了，有点中国山水的那种味道，越来越像。它就从抽象向意象返回，越画越能看出来像山水的形象了，这个我倒觉得不是中国画的一个味道。所以这个像与不像之间哪一种更接近中国文化的内涵，我觉得画的清楚和模糊，画的准确和不准确这个不是根本。但是作为艺术家，你比方他这个色彩系统到底是属于哪个油画色彩系统，暖灰色的土色调的，他没有表现主义、野兽派的的那种色彩系统，那么这种东西是欧洲系统、东欧系统、还是中国的苏派系统，我觉得应该从他这个画上面来分析。

如果说他的目标不在单幅画的流传，也是一个整体系统的一个表现，那可能他这15年，他可以接着画下去，再画十五年，那他真的是以这种执着，在某种意义上他所做的事跟丁乙做的事是一样。丁乙画十字已经画了一二十年了，只是有点变化，从简单的一直画下来。他这个做法是同肖像作个由头来画丁乙的十字。

贾方舟：我觉得你这个提法很有意思，你怎么会把他看成这十年的执着看成是一种观念？我觉得我在他的展览上看不出来，他把这个展览作为一种观念来表达。

殷双喜：这个问题我可以解释一下，高名潞作为一个念珠的展览，他做过一个极多主义，栗宪庭做过一个极少主义，笔触与念珠。就是说两个人做的展览，一个极多，一个极少，但是里头的画家多就是少，少就是多。原来上海双年展外围展，我曾经看过陆青还是谁，拿一个长卷，整卷的，每天拿毛笔填一个小方块，蘸点水墨，然后把它填满。就这种持续的做同一件事，每天念经，但是念经的声调有高有低，有快有慢，但是基本上还是在念经。所以我觉得他在这个过程中，他一定有他一个表达，但是是什么，这个我现在还不能很好地概括总结出来。我个人觉得他倒不是像传统的美术史上，要画出一幅经典的肖像，他不是就单独来追求经典，而是说一个整体来表达自己的观念，但这个观念是什么，要讨论他这个做法。我自己体会，他不是为了画一张好的肖像画，按传统的理解。这是我的一点认识，这种持续的做同一件事本身实际上背后是一个态度。

贾方舟：是不是观念我还是表示疑问，因为实际做一件事，可能是观念也可能不是观念。

和尚每天念经不是观念，但是这一个艺术家，他持续把这件事做下去，每天做得很简单，很无聊的一件事，他天天做天天做。

殷双喜：和尚念经他是有目的的，他是有想法有指向的。所以以前徐冰说过一句话，咱们过去农村糊纸盒，拿那个碎布剪鞋底啊，或者在脸盆上把那个纸泡烂以后糊，糊了以后干了以后脱下来就变成一个盆，这也是一个持续的工作。这种持续的做同一件事，这个背后我觉得他一定有他的想法。

顾振清：态度和观念这个关系，这个在欧洲实际上也有很多人表达。Ha le ci mam一句话说的很清楚，当态度成为形式，其实里面就是说是一种观念转化的表达。

贾先生：我补充一下，这个比喻不一定准确，关于是不是观念，何元温每天写一些数字，但是是不重复的，这个是一个观念意义的指向。其实是不是有观念，这个可能不是特别重要。童雁汝南是不是有观念，我觉得这个可能不是特别重要。

殷双喜：他是画肖像画，还是以肖像画的形式表达一种观念。他要愿意，他可以一直画下去。就像老隋，现在不是找那个把儿，每天蘸一点东西，他说准备蘸到他死，但是我说你要蘸到死的时候，已经超大了，那得用机器了，机器底下那个尺子有多大，他现在已经占到这么大，已经好几年了，从一个棍，每天沾一点点。我说你你不在的时候，出国的时候怎么办？他说我雇人，替我来弄。我说你准备沾到什么时候，（他说）准备沾到我死。我说沾到你死那个火柴头一样的大漆棍这得要多少年。这种东西他可以一画下去，画到老，但是我们就面临一个问题，就是要去想到这个事。

主持人：这个还是有区别，老隋那个作品我觉得是双喜说的中国艺术中的一种带有修行式的创造方式，分析问题。像童雁汝南他画肖像，他十五年这么一直画，他也带有这种修行，他自己也这么表述，老隋那种也是。但是童雁汝南他又和老隋不一样，他不不一样的地方在什么地方，是老隋那个作品他本身是作为一个作品，作为一个行为，而且他不断的让那个作品生长，他的观念性是很清楚的。童雁汝南的作品，就像双喜刚刚说的，我理解是一种质疑性。他的质疑，像这么画下去，他的意义在什么地方？

贾方舟：我觉得他讲的很清楚，我一直在看他写这个，其中十问十答其五，我觉得讲的非常非常清楚。比如说模糊性，是庖丁解牛的刀的精确性。你看他说存在于整体感的变化中的清晰，这就是整体感，不是逻辑清晰的形式分析。这个我觉得它也是对运动中，甚至模糊性的本质的变化的捕捉和把握，也是互动之间就会发生的整体性的关系。你看他写的很清楚，我觉得艺术家他讲的跟他思考的还是挺一致的。

殷双喜：我不太同意你这个说法。前两天老朱刚刚开了个会，就是图像与词语。我觉得

我们作为评论或者讨论的时候对艺术家个人的文字和阐释可以参考可以看，但是如果看完了以后，就觉得哦他是这样的，他很好，他是对应的一致的，他画的就是他所想的。我觉得这中间图象与词语之间不存在对应，就是说我对这种可信度要保持怀疑。这个可能丁宁知道，西方博物馆学对于作品旁边的标签的解释，就是那个分寸，你不解释观众看了画很晕，上次中国美术馆，路德维希那个，朱青生专门做了工作，给每件作品旁边写了很长的一段。但是博物馆里头强调这个对观众的视觉欣赏和导向要有一个适度的分寸。如果你过度强化那个导向，我们基本上就被吸纳了。

贾方舟：我觉得他的文字，他没有一个很特别明确、具体化的东西，这就是他的观念，因为他不是指向一个具体图象，他讲的是他的方法，你仔细看 he 写的这些东西。我们一定要按照艺术家的思路去想。

殷双喜：这相当于他为自己自己在法庭上的一个辩解辞，我们现在是旁听的，

贾方舟：那个诠释是另外一回事，从批评的角度，诠释是另外一回事。我觉得艺术家动机是另外一回事。这个也不是说我们一定要按着艺术家的思路去想。

殷双喜：我就说，这相当于一份证据，艺术家的证言，对这个证言你还要找其他的一些东西去综合考虑，不能说这一个证明就能决定这个事情判断。

张晴：这个会实际上应该在中国美术馆，因为我们是去年和比利时皇家美术院的院长，做了一个很大的展览，范馆长非常重视。但是后来叫我们中国美术馆去接手这个事情。

殷双喜：他现在没钱，规模搞的很小，几个人在那讨论，我觉得这个问题是很有价值的。

（接黄笃）

贾方舟：这是非常对的，如果他这样提，我就没有异议了，我的异议在于他附加的关键性。

殷双喜：我觉得他这个好啊，它是一个标准和时代的价值观不同，是变化的。我举一个例子，我91年到杭州去张培力那儿，他那个画室很大，我看了以后，这个画和街上的广告有什么区别？你那个刷子在那儿平涂，我说你还是油画专业毕业的，你画的东西一点没有那种油画的那种味道。就刚才黄笃说的有笔触，但他后来这些东西，他平涂了，不要笔触了，这个时候你怎么说他是越画越好呢，还是越画越差呢？这个时候对笔触的趣味，咱们就说，我画得就是要跟街上那个广告一样，平涂，而且旁边要贴粮票，贴证券什么贴上去。我要把跟我以前油画系交给我的那套好的东西我不要了，我要往这上面来，这个就是用平涂的趣味，

这平涂的趣味转化的好的地方，这个好不是固定的，所以我现在就说他在这个过程中，他头几张真的非常精采，我也拍，我在那看。对局部一拍，色彩笔触都很抽象。但后来慢慢慢慢，后面这几张，跟刘小东一比差远了。一进来是这么个感觉，但是还要整体上去考虑。