

苏伟：我觉得这次的前言比较有意思，首先它不是策展人策划的展览，它不是一个很观念性的东西，它只是像引子一样的东西，引出了你的展览，并不是用这种东西涵盖了你的展览。对这个展览来说我觉得是挺重要的一个方式。咱们先从海德格尔这个世界之夜的想法开始，你为什么选择用它来作为你这次展览的引子。海德格尔的世界之夜实际上是一个比较悲观的对时代处在黑暗的、被遮蔽的阶段的比喻。但是在你的展览里面我看到的是两个层面，一个是世界处于黑夜的阶段比较悲伤的比喻。另一种也是海德格尔经常引用的，引用老子“知其白守其黑”，就是说如果我们愿意进入黑暗的时候实际上是对白天的一种趋避，因为我们的光亮太多了，太阳太多了，他的语境里面是需要进入黑暗里面把白天制造的景象拨开。我觉得在你的展览里面“黑”或者“夜”是有两层意思的。

是的，这却是一个没有策展人的展览。之所以用海德格尔的“世界之夜”引出整个展览的意图，我想是引导观众进入观看的最佳途径。世界之夜或者夜与夜的世界，正如前言中所提到的——“我们的时代华灯万盏，昼夜通明，但事实上我们已没了夜晚也没了白天。然而，在这无尽的白夜，这场视觉的盛宴中，我们正遭遇着失明。”——事实上我们从来没有像现在这样过分地依赖于视觉以及围绕它所建构的世界，我们迷失在远比黑夜更黑暗的时代困境中而不自知。而这样的困境不仅是海德格尔看到的，也是我们当下的处境。身在这样的黑暗时代的处境中，我们必须承受这个世界的深渊；但同时需要有勇于先行入此深渊的人去识破时代困境的真相，探索世界之光的本源。——光在哪里，以何种方式发光显得无比重要。如你说，“知白守黑”，这也正是我在我的绘画中的摸索——尝试如何建立一种不同于视觉中心主义的另一种观看方式，而它将引导我们重新审视当下的世界和我们自己的真实处境，在这样的漫长且孤独的摸索中（黑暗的摸索中），唯有星光指引我的前行。

“如果我们深陷深渊，即使再亮的天空也可以看到星星。”

——这是我们曾经忽视和忘却的常识。

苏伟：说到光，对艺术家来说是需要一种绘画语言把光引出来，但是对观众来说光是你提供给他的一种怎样的观看方式。你需要他看到光，你需要提供一个观看方式。这在前言里也说了，在普遍的看法里我们看到的東西就像一个框子一样，永远有一个框架在里面。包括你的画最终提供的也是这样一個框架。但是你不讲讲述一种看法，你是想展示怎样去摸索和发现光的过程。但是观众如何进入观看的视野？

首先我们都知道黑色是一种吸光色，在黑色上是不可能产生光学上的折射原理的，但我选择使用铅笔的石墨质地使其形成了一种近似于反光的折射，所描绘对象的细节几乎完全隐藏在这层看似黑色反光的背后，我不知道你有没有留意，事实上观众不可能位于一处便能够清楚的看到我在画面上所呈现的事物，而唯一能够看清楚整体的位置是在远处，即迎面第一眼看上去的大黑大白，可是在这种情况下，你是无法观看到细节部分的；当你走进，站在画前近距离找寻观看对象的时候，你却又陷入了无尽的关于细节涂抹的痕迹中；最后，经过调整，你发现，只有游走——只有这样，你才能够看清楚整全的画面世界。正是在这样游走的过程中，观众与画面产生互动和交流——通过细腻的笔触描绘的可见一斑到整体的轮廓界定分明的清晰外观，在捉摸的过程和视觉的碰触之间产生交替，有点类似于镜面呈像——在大地上，“我们在镜中看见（上帝），他是迷。”从远处的看，到近处的凝视，转而进入游走中的观看，看已然不只是一个瞬间，而是一个过程。观者在这三者所构成的视觉更替中所感，所思，所

想，这个过程正是我在探索的有别于视觉中心的另一种观看方式，即在摸索中的“黑暗时代”的观看。而我们谈论的光，在随着观众的目光点燃看似静寂画面——使得每一处描绘的细节有如“复活”般奇特的显现重生的这一过程中——逐渐照亮两者间的世界。我经常打这样的一个比喻，就是艺术家的创作过程有如上帝之于创世纪，而我的创世纪则藏匿在那层类似金属的黑色反光的背后——那是夜和夜的世界，我所描绘的世界。

苏伟：我的理解我不知道对不对，你把绘画这种语言形式给它一种生命感吧，让这种语言形式不仅是语言形式。说起来可能会泛化一点，具体的说你是在找可能性吧？我们对光的理解都是非常常态化的东西。

胡柳：整个过程就是探索的过程。

苏伟：对光的理解都是很常态的，有些是存在于你的知识系统里的。

胡柳：我现在所说的光和我们常规理解的光是两种光。

苏伟：说道观看方式，我觉得你的画是需要凝视的，而且是尤其需要凝视的。是必须要近距离看，甚至触摸才能感受到你要做什么。我觉得这里的东方思维并不多，我觉得是需要重新观看在西方可能是出现在上世纪二三十年代的观看方法，怎样通过艺术家的手工来呈现我们视觉的世界，这还是很传统的主题，我想问你在这里想挖掘出什么新的东西？这种东西的当代性在哪里？你重新观看的意义是什么？

胡柳：首先我本身在这中间的一个阶段里面，因为我本身也是受学院教育的。我们现在已经没有办法分清楚东方思维和西方思维，有些思维是有共通性的，我只是在找共通性里的可能性。我觉得对我的作品现在普遍的观看方式有两种：一种是人们以为艺术家或绘画的人是不用思考的，只关注绘画，不去思考它们所作的是什么，只是关心所谓形式上的问题，就是技法、技术；另一种觉得画家是拿着画笔通过视觉来思考的，画家通过艺术的表现方式将他们自己的思想呈现在作品里面，表现为不同的想象的主题。我想说我倾向于后者，事实上这个方法确实很传统，从达芬奇提出绘画是有思想的，作品自己会说话。在这一点上，我们中国人也是这样的思维方式，认为一张画除了讲那种信息外还有高于信息之外的思索。我觉得这个思索是很当代性的，这个思索既传统又从来没有被割断过。我们现在不能说我们不去思考，这就是我为什么要去引像海德格尔等哲人这个命题的东西是一致的。

苏伟：刚才提到当代性，实际上我们拿观念艺术来举例的话，它确实不是传统的做法，不是把一个东西用视觉语言表现出来，希望观众去挖掘它背后的意义，而是东西放在那里就是意义，这是观念艺术的一种做法。你的做法是作品意义并不是放在那里的，它呈现在前后所有的东西。它是一个整体存在，包括你制作的过程都体现在画布上，艺术家整个存在的表现全在你的画上，绘画前后的意义是有一致性的。在我看来这个在当代里面是没有的，因为现在

很多时候我们探讨绘画不这么探讨。尽管现在有很多画家在谈去观念性回到绘画本身。实际上在这个语境讨论这个事的时候往往不会这么看，去掉它是很难的一个事，在美术史里它已经被去掉过了。真正的当代性是怎样从新观看去掉的一个行为，为什么我们有必要性和紧迫性把它去掉。我关注你的作品也和你聊了你大概的思路，对你每个阶段的创作都有期待，有新的东西出来，它是合乎一个理路的，它想达到目标的、有一个方向。慢慢的我就有个想法这种东西的必要性在哪里？在当代提出这个东西，能不能真正让自己有合法性。我们观看一个现代艺术时和那个时候使用过的一个传统是一定要切合我们自身的思考方向的。这次展览的观念又让我模模糊糊的感到一个东西，你有一个方向，我不知道你能不能表述出来，因为现在我也表述不出来这个东西是什么。

胡柳：我想我应该从我自身的思考的想法上来聊这个事情。我最近的想法，艺术在整个现代性，我们讲的观念性也好所有的流程是在近百年诞生的，在现代性的逻辑里面，有很多东西是对自身的质疑、对其他的挑战。在反叛的基础上不断地去反叛，剩下一个核心。在现代性里面它反叛的本身从现代到后现代，到目前的发展过程，它的反叛已经被消解了，它的反叛性自我消解的过程。它目前的状况就是出现被市场买断。市场本身的价值渠道是不愿进入的价值渠道，但是最终是这样的一个过程。我想说的是在整个现代性的阴影下，我们中国自身的文化和艺术几乎也是暴风骤雨这样走过了这近一百年，包括 85 之后我们自身短短三十年的发展。这里面有很多东西就像五四一样给我们带来的冲击是一样的，需要重新去反思和梳理。我觉得值得反思的问题是我们可不可以依然这样去反叛，我们可不可以把某些否定自我的东西、观念性的东西驱除，驱除这样的动作是不是要强调、需要重新再想一下。因为我们的世界在现代性的氛围里面确实是支离破碎的，现代主义之前不管在东方还是西方都是一样的，我们看到的还是有个整全的世界观。我想说的是如何去建立秩序和重整世界观的问题。现代性里视觉占了很重要的比例，我们一直强调视觉，不管是从广告还是我们看到的所有任何东西。广告从某种角度来讲是油画传统的继承。在油画慢慢衰落，摄影和影像慢慢高涨的时候，我觉得它们其实制造出来的都是幻想，我们看到的只是碎片和局部，或者他们想让我们看到的世界是什么，而不是我们心中的世界是怎么样的。我试图通过我绘画的探索，其实每张画也只是碎片、也是个局部，如果我梳理清楚了，在我老的时候有个回顾展的时候我相信线索是很清晰的。但是现在单是展览来讲是个片段性的东西。事实上这也是在建立我的秩序感和世界观中间的某个步、某个点而已。我还没有完全打开，只是一种可能性。

苏伟：尽管你会说很多现代性的背景在里面，但是给我强烈的感受是这是有个尤其个人化的一个创作，包括你在画里的留白，星星都是用留白的方式体现的，实际上我是不把它看成现代性传统里的东西。我是觉得它是高度个人化的东西。即使它去建立世界观，它是非常个人化的，需要通道进入的世界观，不是一个被大家普遍感知到的世界观。

胡柳：从那种角度上来说我的普遍性是类似于我选的题材，而不是那个背景。

苏伟：这次聊我觉得和我之前了解的你的创作有一点不大一样。我也要在想一下。

胡柳：没事，我们慢慢聊，我也需要梳理。我在画画的时候，我是看不到艺术史的，但是我思考的时候，我会看到艺术史。因为我关心的很简单，全是一些绝对真理这样的东西，绘画的过程我希望是求真的过程。题材，花也好等都是我自身的，包括自我修行的一部分在里面，就是个人的状况。它确实不具备你刚才说的普遍的认知。

苏伟：我觉得求真这个事在每个有探索的艺术家身上都有体现，只不过我们对真实的理解不同而已。拿你刚才说的碎片化，其实碎片化只是一种普遍描述。每个人都相信自己看到的世界是真实的，只不过有时候会相信自我之意。如果世界不真实，我们不会质疑自己。

胡柳：但是我平常的思维方式是我不太相信眼镜看到的。其实不管你用的是一朵花也好、一片湖水也好，那些都是表象，一个引子，跟前言一样。但是有一点，可以肯定的，这些东西是我认为我们作为现代社会的人很少去关注和看的東西，至少这一点是可以肯定的。我们很少去关心植物、去观看植物和你的关系、也很少去看星星。现在很多小孩出生后就是在城里长大的，他晚上看到的确实是华灯万盏，他没有意识抬头去看星星的。他可能打开电脑觉得这个就是他的光，完全是这种生活状态。我表现的那些东西反到和自然比较接近，而且我很少去画人物。

苏伟：但是我觉着其实不是我们不去看星星了，只是这些观看方式已经被大量的信息吞噬了，让这种观看很平庸，大家会觉得这样观看看不到什么，脑子里已经形成了无数模式怎样去看星星。

胡柳：我觉得应该回到一个最本质的问题，当你对着星星看的时候，你如何去看星星。你和世界的关系究竟是什么，而不是通过别人的描述、或者书上的描述、前人的描述，是你和星星的关系，而不是所有的你间接的那个上面的和那颗星星的关系。还是回到最直接的一个动作就是看。

苏伟：但是你也知道在所谓的现代的传统里面，说到经典现代主义里面，看应该是一个侵略性的动作。把对象对象化了，看一定是在看一个对象，作为一个对象来看、作为对立面来看，这个看是一个侵略性动作，把对象消化成自己的东西。但是你要走的海德格尔的这条路，所谓现象这条路，把看的过程看作是回到事物本身的一个过程。

胡柳：就是你和世界的关系，你在这里，你看到的在和你在这个世界是一体的。但是你如果你不在呢，那就不是你的世界。

苏伟：这个事情最难的一点就在于海德格尔已经把这个事情说的很完全。就是怎么通过我把我们的观看的方式驱弊化，它的核心、立足点、思考的基点还是我。这个我是没有变的，为什么后来的人在批判海德格尔也是再说这个事儿，因为最终他还是唯我论，他没有超越这个事。

胡柳：我不觉得，在这一点上我还是和他站到一边的，我觉得你只有搞清楚你自己，你才能够知道你所被观看的对象是怎么一回事。你如果搞不清楚自己，你觉得你是在看那个人，其实那个看完全是个假象。那只是最表面的一个动作而已，就像我们现在理解的关于画画这件事情，我发现我和一些艺术家和朋友交流大家对画画的理解都是不同的，但是我理解它很简单，画画就是两个字，前面一个是动词，就是你的动作，后面那个字是你可能呈现出来的效果、或者是世界、你认为的东西。但是我发现大部分人会说到如何塑造一个东西、如何去表达一个东西、如何去表现一个东西。也就是说他们把第二个画提到了第一个画前面。而事实上我认为画画的关系是先有了前面动作才有了后面那个结果。我想强调的是绘画行为本身是在这个之前的。当然最后的结果也很重要，但是它不是一个假象、先入为主的观念。因为在这个过程中有无数的可能性是在过程中产生的，而不是你预设了那种结果，你就完成了那

种结果。第一个画的动作就是与触摸、探索与所有的人类求知的动作是一致的。我是强调前一个，其次才是后面的这个，也是我心中想要和大家探讨的那个世界，前面的这个动作相当重要。我经常给一些学画画的人讲，当你要画这个杯子的时候，你感觉笔不在了，你是在摸它，你是在触摸这个杯子，它是有温度的，它是什么形状，它有体积感，当你不用语言等去描述它的时候，当你触摸到它真实的体感的时候，你就可以画它了，笔是不存在的。

苏伟：我想提一个问题，就是展览现场有一幅画是挂在办公室里很大的植物，在视觉上那可能是形式效果最好的一个，但是我觉得这个展览最重要的本质的部分可能是星空的那个房间。你是通过去掉这种过于强烈的形式感在塑造一个空间，这个空间是用无数的笔触来形成的，而不是最终形成一个形状。实际上它是一个动作，怎样把动作完全融入到绘画里面。每一笔可能是在建立什么，也可能是在消减什么。但是你也画了非常多的形式感很强的东西，包括植物还有白杨之眼这样的，原因是什么？我觉得着星空更接近你本质的思考。

胡柳：星空是最近的，与这个主题有密切关系的。其他的植物因为是前几年的作品，前几年的时候，那些东西还是在形式探讨里面的。它为什么会引到星空的这个方向呢，是因为我们除掉它高度的形式感以外，我还是在强调生命本身的驱动力，就是原生命力。叶子上每一片纤维的笔触和星空上的笔触是一个逻辑的，它是一体的，只不过确实是不太一样的两个方向。那是我第一个阶段，第一个阶段是我觉得“一花一世界”的阶段；第二个阶段我希望它是可以呈现一个境；第三个阶段我觉得那个秩序完全建立起来的时候，它已经不是一个局部的秩序的时候，它就是一个世界观的形成。

苏伟：当你说要建立一个秩序的时候，这个表达是非常强烈的。有时候会引起误解，建立秩序是现代主义的事。大家对建立秩序这个事是声音上的放大。我要去建立秩序，我来呈现应该呈现的东西，有的画家可能会这样想。但是你说的建立秩序，我的理解是这样，应该是建立可以通向这个世界的通道吧。就是一条通道可以进入这个世界，不是真正的秩序，无所不包的，把所有东西都容纳进去的一个秩序。

胡柳：说的不是我要建立那个秩序，而是我要呈现的我认为世界的一个秩序。一个人无法去建立整全的世界的秩序。人也是这个世界的一个引子，他可以带你去看到另一种秩序感。解决问题我觉得不是艺术家的强项，简单的讲有点接近于呈现吧。但是这个呈现又不那么简单。

苏伟：讨论一直会引向一个关于绘画本身的事情。你的创作到现在实际上是无法定义的，既不需要观念性、也不是完全纯精神上的思想体系的东西。你一直也在强调希望有一个整体感。我觉得整体感往往会被各种观看的行为、阐释的行为、甚至市场行为割裂掉。画面呈现出来了你的手工、你一段时间的工作、也呈现出了它凝固成永恒瞬间的形式感，这些都有了，但是这些东西特别容易被消解掉。一个批评家看到你的这个他会马上提出一套阐释，把你的这个整体感破碎掉。

胡柳：我明白，其实我一直遇到的事情一直都是这样的。我在每个阶段我遇到的所有的事情都是这样的，一个消解的过程，但是事实上那个对别人来讲可能他会这么想，但是对我来讲我还是有一个内在的线索的，而这个线索一直没有变。我觉得有一天是这样的一个情况，其实那个整体感完全被消解掉。他们的动作被纳入进来就没必要太在意。比如说有人说我的东西里面有很强的装饰性，我觉得不是一个坏事，好的东西是有一个往上和往下的。往上自己很高的要求自己一个方向性，它能低下来的原因是因为大家都是这样，它需要一个介入

的平台。介入的方式很简单就是一张画。比如我有两种作品，一种是你确实在博物馆看到了我的呈现出世界观的那个巨幅之作，花了很大的心血，但是有可能是一个人在街上随便买的一张我的作品，是和我们的生活有关系的、比较形而下的、和设计可以广泛复制的阶段。

苏伟：所谓装饰性是已经被人家很固化的一种说法，这种说法没什么意义，毕竟它脱离了艺术品本身。我在你作品里看到了有一点点隐秘的像是对抗的东西。你的作品是很开放的欢迎大家进来去做什么、去想什么。但是它实际上有一个很隐秘的对抗，我这个东西他实际上不是这样的。我这个东西不是你们要阐释的那样，当然还可以那样去阐释，但它还是它这个东西我是有点不大理解，是因为他毕竟是要进入到这个语境里面的。进入到这里的时候，你怎样还能让这个作品保持意义啊，就是你怎样才能通过对抗还能让这个作品有意义？它很快被消解、消费掉的时候，它的意义。

胡柳：意义在过程中。比方说我之前的东西全部卖掉了，我会不会心疼，原因很简单，那是一个过程，在那个过程里面我有了后面的一些方向和坚定的东西，但是我后面的方向有可能呈现出来和前面确实会有些不同，但是有延续，它是成长中的，消解的过程也是成长的一个过程。就像生物链一样，你必须让那些鱼把它吃掉。

苏伟：实际上一个当代艺术家的实践不是以作品为核心的。

胡柳：作品就是只言片语，你并不了解我这个人，但是我给你说一句话你觉得这句话很好听、很中听，你就带着这个东西回去了，但是事实上你根本就不了解我，这是很正常的一件事。

苏伟：这样的话我就能明白你说的整体感实际上是什么，不只是一件作品。

胡柳：你想那一幅画也是一个框子嘛，也是一个有尺寸的东西，不可能去呈现我说的那个整体感。

苏伟：我们讨论的那些基本上都是在画上面，实际上你的东西最终不是在画上面。

胡柳：我的展览有人会说这不就是个画展吗，我的东西表面看来确实是画展。我回答他的时候在说因为我在画画，当然是画展了。我只能把画放到一个主题来展，但是，是不是事实上我是不是只说了画呢，也不一定。一个人本身的样子和他所呈现出来的东西是不太一样的。

苏伟：这基本上解决了我刚才说的所谓当代性的问题。有关当代性的问题，咱们之前也说过，我的理解是你还是在用手工的方法去知道世界。

胡柳：那也是一个通道，就是别人看到你的痕迹的时候才会去看到你想干嘛、你在做什么、你在想什么。通过思索的过程而想到你在想什么。这是一个交流的过程。

苏伟：这是一个建立当代性的事，真正的实践意义在这里。太多人看到你的作品第一眼想到的一定不是当代性这个事，质疑的也一定是当代性这个事。这个画为什么这么好看，马上各种话语、思路就纷至沓来，这个东西怎样就会马上出现了。

胡柳：对，这是碰到的普遍问题。这不是画画这么简单的一个东西，其实我也觉着从传统到

现代几乎人类的思考方式没有特别大的突变。

苏伟：这也是你的思考方式，你觉得他们没有变。

胡柳：其实我们看到的不管是艺术史还是什么，提到的那些变化都太小了，就像我们看世界的一个整全的东西也是一个不断的消解，对我来讲是一致的。西方我们基本上都会提到文艺复兴，这五百年间建立的观看方式几乎是一样的，到了立体主义之后发生了演变。在近百年之内反复折腾了无数个不同的方法，但是事实上它是在那个基础之上的。

苏伟：这种演变也是后来叙述出来的演变。比如塞上刚刚开始画他那些苹果或静物的时候，你很难把他建立一个演变逻辑，他就是断掉了。它不是一个演变逻辑，是后面叙述建立出来的一个逻辑。你的画也是这样的，不是一个演变的逻辑，是接续了什么、或为了对抗某个特别实实在在的存在对象，对象其实本身也不存在，真正的对象就是自己，也没有别的。今天聊的有意思的就是一个艺术家怎样去看待艺术史传统、或者哲学传统，这个是当代艺术家时刻要面对的一个事情。

胡柳：这和你怎样看待你的父辈是一个问题。

苏伟：你的消化方式还是很慢性的，你所说的建立世界观这些说法我觉得也是表象。你也是在摸索一个事情可能让你接受的方向。这个消化过程还是挺有意思的，大家有时候谈理论谈特别多，理论和自己的创作往往是断开的。有的人的创作就完全局限于个人化，很偶然的、非常个人的和他的思考完全是接不上的，他觉得他已经有了这个知识背景就好，只要不进入大家经常叙述的那个模式里面，这个就是我成功的创作，这是一种消化方式，还有一种消化方式就是不断的再观看，你总觉得它有传统的影子，他就是有潜力找出一些东西，但是这些东西我们现在还不知道。

胡柳：我觉得这个就是蜕变的过程，包括传统这件事。你能活到今天，你和你的祖先绝对传的不是一样的衣服，吃的饭也可能改变了，都变了，唯有活着这件事是延续下来的。这个就是我刚才想讲的那个几乎没变，你还是一个人，你没有变成其他的东西；另外一个没变是你还在想，你还在探讨的是你和世界的关系，你和大的格局是怎样的关系。这也不是在艺术里面大家会问的问题，而是作为一个人、一个生命体都会产生这样的质疑。还有死亡是怎么回事这是很本质的一个问题。

苏伟：在现在的艺术语境里面不断的有人在制造外壳，制造各种外壳把艺术世界坚固化，坚固的大家可以理解在里面操作。这是个安全的方法。

胡柳：但是这也是在真个现代性的范围以内的。以前的历史学家梳理这些脉络的时候不是以这种方法的。以前梳理逻辑比较单一，现在就比较多元。

苏伟：现代性梳理逻辑其实是两条路，一种是所谓革命的逻辑，一条路实际上是让它持续的逻辑，这两条路是相辅相成的。你在做的也是一个个人的历史，历史化的创作。只不过这种创作不是非常想建立明确的坐标系。

胡柳：因为我发现那个坐标是不存在的。

苏伟：个人就是历史。

胡柳：对，这好像跟海德格尔也很像。

苏伟：我们现在提出的问题在理论上已经呈现过许多次，作为艺术家的工作就是把它表达出来，然后建立一种视野，这个视野不一定就是正确的。但是你提供一种视野就是一种成就。

胡柳：你没有办法解决问题，但事实上你一直在探讨的问题是有价值的。你真把那个问题解决了也不可能，人类多少年都几乎在探讨那种可能性。

苏伟：你说人一直没变，我想说艺术创作其实也一直没变。艺术创作事实上也是在是与否之间做的运动。

胡柳：我想看到当代的东西是如何承接古代的关注点的，其实关注点几乎没变，只不过方法、方式、叙述是不同的。我的思考是特别奇怪的，我最近一直在看北宋的山水画，我就是在找一种观看方式，西方的观看方式和逻辑我看了一遍，就是关于透视法和透视法的悖论，所有艺术家都在打破。但是事实上透视法在文艺复兴提出来的时候只用了五十年，艺术家就觉得是个局限了，但是为什么到今天为什么我们的学院教育仍然在教透视法。还有我们如何去看包括蒙娜丽莎等一些打破透视法的经典的世界名画，这有一个什么样的说法。透视法和透视法的悖论同时被艺术家运用在他的作品里的时候，它其实是自由的，这个自由是非常重要的。这个和中国山水里的可居、可游，即你是自由的是一样的，他们同时是在建立一个世界观，都是整全的世界观，虽然世界观的方式不。它会是一个整体的过程而不是一个局部的过程，我觉得这个是比较有意思的。在文艺复兴前期的时候的蛋彩画和中国的方法，包括工笔是一样的都是在用矿物质颜料，那个是用蛋清，咱们是用别的方法把它调出来画，只不过画的时候一个是在绢上，一个是在布上，但是方法多相似，几乎是一样的，所以人类差别也没有那么大。我们前面一直在说比较中西文化的差异，其实差异是小的，大的是关于人类命题的东西是一概都有的，任何时候都会问到。我们说的散点透视是完全建立因为西方人说了个透视。但是事实上如果说中国的观看方式透视你怎么来说。在西方《宫娥》那幅画被说了很多遍，可以从透视法也可以用别的方法去说它里面自由度的问题，最后呈现出这个艺术家背后的思想，在一个观看方式里把它说清楚，而中国没有这种观看方式，说不清楚。中国的学术里面没有建构这样的逻辑。所以我们没有办法进入到北宋时候我们前人整全的世界观里面。西方人可以做到，他们可以很清楚的把那个说出来。但是中国也有观看逻辑的。

苏伟：是有，但是我们一是没梳理；二是并不占据思想的重要地位。中国人更多时候把文人画等看成趣味。

胡柳：我是把文人画否了。

苏伟：其实山水画也是一样的，更多的是一个趣味，一个小通道。它可以引发什么，但是它真正的价值并不在于它作为视觉本身。画出漂亮的树、漂亮的山，对于中国传统是知识分子来讲无非是一种形式成就。

胡柳：我觉得这是在文人的那个体系里说的，但我想说的不是文人体系里的山水。比如我会

说范宽我不会提倪瓒，倪瓒已经是趣味性的了，但是范宽是和达芬奇在想的时候画里的思维是一致的。他们在想我如何达到自由的开合度，我可以住在山里，这个山是有我的思考在里面的，我觉得这个是很高级的。包括你从哪个角度看这张画，你会觉得范宽在这张画的哪个位置站过，这都是很有意思的事情，他的观看逻辑，当你进入的时候你会发现它完全不是趣味性了。

苏伟：这个我同意，艺术家在创作的时候是有趣味感。

胡柳：我觉得这是所有的大师级的作品的共通之处。人和天、地的关系，和时间的流逝的感觉。

苏伟：像《宫娥》这张画，委拉斯贵支就是用有一点点游戏的方式在说怎样去看画。里面有很多观看的通道都可以进入这幅画，甚至画里的对象有可能就是虚拟的人。

胡柳：还有个阿拉斯版本的关于《宫娥》的解说，说的特别好，回头找给你看。

苏伟：比较有名的就是福柯的解说吗。

胡柳：他已经把福柯的完全突破了，我看的出神入化，是解释这张画解释的最棒的一个人。因为这张画改了两次，前后两次为什么是那样子，说的非常清楚。他得出的理论和福柯很相似但指向不一样。他觉得这个艺术家比康德早出生一百年，把国王和观看者，神圣不可侵犯的君主之权是建立在那个角度。他就是从透视法开始讲的，他的视平线是怎么走的，讲的好精彩。他后来讲到那张画后来改了是因为继承人的关系，最后就变成了艺术家对自己的夸耀，除此之外他想说的更重要的是绘画的神圣性被艺术家彰显出来了。

苏伟：绘画的神圣性，其实艺术家要表现的就是这个。

胡柳：但是之前那是一张有关皇室的公共绘画，后来变成了私人的，是怎样转的，两者的关系也非常有意思。国王还是在那里，就是神圣的那个，但是已经转化到艺术家的神圣感了。很巧妙。

苏伟：艺术家就是在强调作为画家我是自由的。

胡柳：他说的那个其实和达芬奇说的是很相似的，就是这张画自己会思考、会变。我觉得中国的画里面其实也是自由，关于自由的概念我们都在找，我确实认为明清以后、包括元代很多山水趣味性就不必要看了。

苏伟：它完全是建立在趣味之上的，绘画本身的探讨太少了。

胡柳：这也是我的一个反向吧，我画的植物还有别的要是还有形式感要是还有趣味性的话，下面一个阶段我可能会把这些东西消解一部分，因为我找到了一种方法。范宽的那幅画时期应该是在文艺复兴之前但是它们相差已经没有太大距离了。再往前看也一样吧，形成大山水风格的时候和山水画最初五代的时候形成时，山水的观念应该追溯到西周时期提出的天地人的关系，那个确实是个很宏大的命题。

苏伟：你再说其实你并不关心文化差异，因为文化就是一个建构，关键是在这个东西形成之前还有什么，不形成一个特别形状的一个东西。

胡柳：它是很多东西的本源，光、如何发光、以什么形式发光、光源、它的本源在哪里，我想说的是这个东西。按照我的逻辑，想来想去确实没什么太大差异。想到差异的时候，我觉得这不就是咖啡和茶的差异吗，它都是让人喝下去的饮料。我觉得有个说法很有意思，文化也好，宗教也好其实是在消解和分散人类的团结、共同的目标。

苏伟：但是也不能泛泛这么说，它确实是有这种功能。

胡柳：大家会有冲突、这样那样的异议，但事实上我们的看法是一样的。

苏伟：这说起来有点复杂了，文化毕竟还是有积极意义的。

胡柳：是，那天我们谈论的问题有点类似于宿命论。在中国画油画这件事很扯，我是这样的观点，那就是你的局限。我觉得自由的东西是建立在局限的基础上的，只有认清自己的局限的时候才能完全达到那个状态。像透视法和透视法的悖论也是这样的。我曾看过一本书叫《云的理论》，里面写的最早打破透视法是用云朵，教堂的天顶不想让人看，就拿云把它破掉了，破掉之后就是完整的、悠游的世界，很有意思。他想对比，当讲到中国的云的时候就无处讲，通过云这个符号，但是又不是在说符号学的意义上讲到的一些观看方式和关于西方美术史的思路还是很好的。近些年我对现代性也是有反思的。假如让我选择，我不愿生活在现在的这样一个格局。

苏伟：通过今天的聊，我对你的创作的理解又深了一步，你的创作很多是是比较边缘的，不着边的东西可以真正反映你的思路。

胡柳：我想东西也会想到中国当下，看到大家在为家的事情而奔波、家园的建设，包括国家建政治最高权力的建设。关于家这个概念，家其实也是一个秩序和世界，和外部世界是一样的，可是在现在的环境里面我们似乎甚至连立身之本都很难找到。

苏伟：再出现潮流再找，这种东西可以用一个不太恰当的词归纳就是新的保守主义来归纳，保守是在反对价值观激烈变化的激烈革命的，一下打倒一个偶像、一个前辈，大家慢慢的在寻找以前的传统，慢慢的效应非常的小。像现在出现的华尔街那样是从中产阶级内部开始，也不是要革命推翻这套金融体系，也许很暂时，也是为自己慢慢找到安全的、有持续发展可能性的东西。。

胡柳：对，所以还是持续发展可能性。

苏伟：画其实也是一样的，我说的不是消极意义上的安全，它实际上是在找存在的基础、每一件事物的本能，画本身也是这样的。

胡柳：可以这么说。

苏伟：这样看回到海德格尔这个前言就是一个引子，不完全代表你的思路。

胡柳：在这个展览上就是一个引子。

苏伟：我也时时刻刻在觉得这些东西有多大意义，我最近也在想一个理论过去了一百年后它还有多大意义，它的意义其实不在理论本身了，而是在理论之后引发的持续影响。

胡柳：我们还在说它，你还看到了它。

苏伟：重新再看它，如果说意义，只能是这个意义。其他的都是工作，读这些东西都是工作，一下能激发你某一根神经，其他的都是工作，这个工作是慢慢的影响你，重新回去，它不是创造性的过程。读这些东西创造不出任何东西，最后就是这样。

胡柳：对啊，但是它至少可以让你去想。卢迎华说的挺有意思，她说她看故宫博物院的画在里面找到了古人的当代性。

苏伟：这是可能的，就是持续不变的啊，这跟我看到的问题是一致的，就是我突然现在会想到范宽，我之前是不会这样想的，包括我为什么还再要重新看文艺复兴的东西、再想一遍。

苏伟：当代性，为什么我们现在还在用这个词，它的意义确实是很多重、也很矛盾。说白了在当代做的事就是有当代性。我不喜欢可能性这个词，可能性这个词特别模糊、中性，可能性就不太好，很难定义，没有自己的想法在里面。当代性这个东西最难说清楚的。

胡柳：我挺喜欢阿拉斯说的那个说法的，他说如果我现在关注的是十五世纪的一张画，我看它的时候它就是当代的，我现在活着我看它，它就是我的当代。它被我关注了，如果没有被我关注就不是我的当代。

苏伟：你关注它，你的目的就是找到这个原因的，你的目的就是找到它的原因。