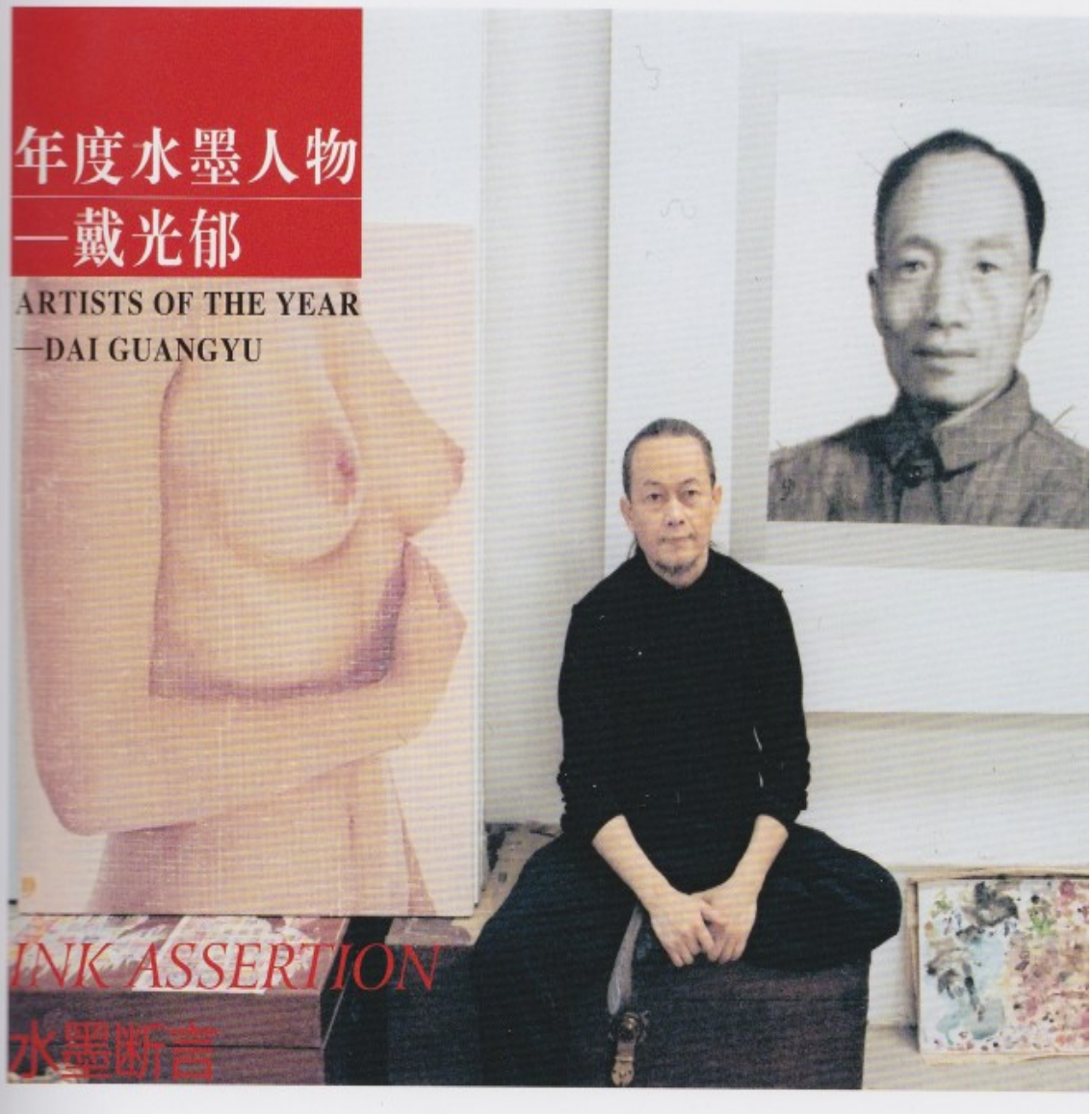
ifagallery

庫藝術 KUART

NEW INK NEW HUMANITIES — KUART

年度水墨人物
—戴光郁

ARTISTS OF THE YEAR
—DAI GUANGYU



INK ASSERTION
水墨断言

艺术家随笔：

水和墨这两种物质的掺和揉混，经过笔端毫致在宣纸上的铺陈运筹，宣纸以其特殊的吸水浸润性能，将笔、墨、水交融互渗产生的印痕留在空白的纸面上，顿时，某种隐而不露的诗意结构，便清泉般泉涌而出，跃然纸上。当这承载着奇思妙想的水迹墨痕以不同的图像结构方式，展现于世人眼前时，那"诗"的精神关照将直捣灵魂，或让人缠绵悱恻，思绪万端；或让人怡然自得，愉悦万般。

这种诗意的精神关照与水墨笔致相得益彰的物质融合，其形式与内容高度统一、珠联璧合、珠玑妙语的语言结构催生的水墨绘画形式，正是前人栖居生活中早有洞察、对生命安顿幡然有悟的思想结晶——精微博大的语言关照。

我以当代习见的视觉方式，重拾当代人鼠目寸光废黜不顾的绘画语言，便是文化思考中最本质的寻美求真行动。这于我，至少是在续接断掉的人文精神——为了一种崇高的精神复归。

遭际，好比被"文革"流氓痞子们撕裂的名画，一文不名，一落千丈。所不同的是，"文革"痞子撕裂的名画被付之一炬，一了百了；今日撕裂名作者，却是打着修复名画旗号的恋物癖，没完没了。两者唯一相似处是：偏执。

艺术上的偏执状态，其毒性体现在，谋杀传统，悄无声息。因为它出的旗号是：振兴中华。这个口号名份很大，挟裹于政治与权势之下，似有来头，煞有介事地，意欲压制住所有质疑者声音。原本开的传统——照亮幽暗大地行走者的召引——便因此而冻结在君主们设的庙堂里，沦为痴人说梦的图解示例。

水墨的精神维度不再；水墨的语言向度不堪。

价值取向的零度萎缩，传统文化已被逼得毫无退路。误读、误导泛的文化见解，要麽在浮夸的应许中，把自己装扮成捍卫传统的守护者；要麽在暴力的语言蹂躏中，将一已之见自不量力的强加在对传统的

NEW INK NEW HUMANITIES
新人文新水墨

推荐理由：

>在中国当代艺术的领军人物中，能够立身于名利场之外而又坚守艺术信仰的人，恐怕已经不多。戴光郁是其中的佼佼者。早在新潮美术时期，戴光郁就是西南前卫艺术的发动者与组织者之一。他和一帮朋友于1986年在四川省美术展览馆举办的“四川青年红黄蓝现代绘画展”是成都第一个真正意义的现代艺术展。和昆明毛旭辉等人组织的前后三届“新具象画展”相呼应，共同奠定了“85时期”西南生命流表现性艺术的基础。

戴光郁自上世纪90年代中期至今，与水墨宣纸等传统媒材相关的现场行为、装置摄影记录、实物绘画。之所以把视点集中在这些以水墨媒材为依托的作品上，其主要原因，是希望通过一名艺术家长期坚持、拒不退让的“水墨”捍卫精神，或许可以释读出原本充满灵性的文化传统，因盛极而衰的词语不振，到釜底抽薪式零度创作道路，窥见到一条“渡过”的路径。



戴光郁

1955年生于成都。

现居北京。

个展：

2010 “戴光郁近作” 巴黎 法国

2010 “失忆” “活字印刷” 巴黎 法国



黎静/批评家

库：在您与戴光郁的交往中，他给您的印象是怎么样的？您认为他是一个什么类型的艺术家？

黎静：他给我的印象很深刻，当我第一次来到中国碰到戴光郁，就让我决定留在中国研究中国艺术。在当代艺术里，真正有创造性的艺术家并不多，他属于真正有创造性的艺术家，他的艺术虽然是多种形式，如行为、装置、绘画，但是都存在一个很明确的方向。目前，他在中国算是非常了解传统的历史，但是依然是做完全当代艺术品的艺术家。

库：您认为戴光郁哪个系列或哪几幅作品给您的印象最为深刻？为什么？

黎静：他有一个以墨水系列的作品，从20世纪90年代开始，他打破艺术家利用墨水惯用的方式，来创作独特风格的作品。其中，有一些行为装置作品特别美。

库：您认为戴光郁的作品为什么能赢得大家对他的关注？

黎静：他是中国当代艺术“85新潮”中四川省的代表之一，现在，很多人又发现他的重要性，他的独立性。他给概念艺术一个很有意思的标准，同时他作品的形式非常美，对之后的艺术领域有很大影响。今天的情况是很多人对经济的发展感兴趣，很多艺术家先关心经济的发展，戴光郁是先关心他作品的创造性。

DAI GUANGYU IN THEIR EYES
他们眼中的戴光郁

采访人_成小卫



王林/评论家



段炼/批评家



张大力/艺术家

库：在您与戴光郁的交往中，他给您的印象是怎么样的？您认为他是一个什么类型的艺术家？

王林：他是一个历史意识比较强的艺术家，我对他的了解源于他的行为艺术。他在成都组织“红黄蓝”画会和行为艺术活动时，就有对中国传统历史文脉的重视的线索贯穿其中。我们看行为艺术，更多的是因为现场感（政治现场、文化现场），但戴光郁在具有这种针对性的同时，对中国传统文脉也一直非常注重，这可能是他跟其他艺术家不同的地方。他所做的很多组织性的工作，也有一种历史意识在里边，这种意识其实是带有批判性的知识分子艺术家难以舍弃的东西。

库：您认为戴光郁哪个系列或哪几幅作品给您的印象最为深刻？为什么？

王林：给我印象最深的作品有几个，第一个是在成都做的《水的保卫者》，这是一个装置性的行为艺术，把成都市民的照片用锁兰河的水浸泡一个星期，然后照片再拿出来的时候已经完全被腐蚀掉了，变成斑驳陆离的形状，并在一种公共环境下展出，我觉得这在中国生态艺术中是做的非常地道又非常好的，也可以说是中国行为装置艺术中具有代表性的作品；另一个就是他做了一系列跟水墨有关的行为艺术，在他作品中，并不只是将水墨看成一种材料，还有很内在的文化精神存在，也就是说他的作品中有一种中国性在里边，这是非常有意思而且不容易的。同时他的行为艺术非常有深度，不仅仅是视觉现场的效果而已，有一种历史的深度在里边。

库：您认为戴光郁的作品为什么能赢得大家对他的关注？

王林：虽然他在成都做行为艺术很出名，但是他不是一个商业操作后的明星，因为他的很多作品没有更多可以从商业榨取的利润，就不可能成为一个天王和明星。业界对他的关注更多还是因为他作品的力度和深度，还有一种持续性的长期的艺术创作。艺术家的创作应该有一种方向感，对自己设定的艺术方向有一种坚韧的长期的持守。戴光郁的作品恰恰属于这种状态，他有自己的价值追求，有自己精神的持守。这对中国当代艺术是至关重要的。

库：在您与戴光郁的交往中，他给您的印象是怎么样的？您认为他是一个什么类型的艺术家？

段炼：一个执着的艺术家，不从俗、不赶潮流。我认识戴光郁有25年了，那时正好是“85时期”，他介入“85艺术大潮”的基本精神就是执着。在这之后的交往中，他更表现出认准一个道理就不回头、不改方向的执着精神，也就是不盲目地追赶时俗的浪潮，而是自有个人见解。在当时，对一个前卫艺术家而言，这是很重要的清醒思维。在今天，对一个当代艺术家来说，这是最重要的精神和态度，如果缺乏这种精神和态度，那就不要搞艺术了。戴光郁的艺术探索之所以能够一如既往地发展到现在，正是有这种执着的精神和态度在做主导和支柱。

库：您认为戴光郁哪个系列或哪几幅作品给您的印象最为深刻？为什么？

段炼：这个问题不好答，因为戴光郁涉足了当代和传统的几乎所有重要样式，从1985到今天，他的作品有油画、水墨、装置、影像、行为，以及各种综合式样。按时序说，他在“85时期”的作品，我喜欢超现实的诡异油画，例如《怪兽》；在1985之后的作品，我喜欢他的抽象水墨，就是那些有性暗示的极简水墨；在1989之后，我喜欢他那些厚重的半抽象布面油画，如《大风景》系列；在20世纪90年代的作品中，我喜欢他那些与宣纸和水墨相关的行为作品；在21世纪头10年，我喜欢他那些与书法相关的现场地景作品，例如在北京冰河上写下的“山水”，以及在德国的湖里做的行为，因为这些作品将他自己和中国文化植入了自然之中，这是中国观念与西方观念在他大脑里的碰撞，碰撞的结果就是这些作品的实施。在他最近的作品中，我喜欢那些用书法、传统材料制作的装置，例如《艺术让你一夜暴富》，因为这些作品直指当代艺术的社会问题，毫不掩饰他的批判性，他用尖锐的语言扒掉当代艺术和当代生活的虚伪外衣，而且有一种隐约的幽默感。

库：您认为戴光郁的作品为什么能赢得大家对他的关注？

段炼：就是上面说的执着和批判精神，同时，他的艺术语言也相当成熟，他对艺术语言有比较自觉的意识。

库：在您与戴光郁的交往中，他给您的印象是怎么样的？您认为他是一个什么类型的艺术家？

张大力：我认识他已经好多年了，因为他当年是成都最重要的人物，在当代艺术圈是一个标志性的人物。其实他是一个标准的知识分子型的艺术家，很注重思考，戴光郁是思考与创作同时进行。所以他在那个时代做的很多作品都是特别成功的。可以说他在当代水墨里可以算一个开拓者。

库：您认为戴光郁哪个系列或哪几幅作品给您的印象最为深刻？为什么？

张大力：戴光郁在成都做的行为艺术作品《白色不一定好》，给我的震撼力特别大。从他的作品中我们看出，绘画也是立体的。水和墨并不一定非要表现在纸上，它已经由二维空间转换到了三维空间。包括戴光郁在冰上用水墨写字，我认为都是突破了画室里的想象力，因为大部分艺术家只是固守于自己画室里的想象和小趣味，而他关心的则是更大的东西。

库：您认为戴光郁的作品为什么能赢得大家对他的关注？

张大力：第一他是一个思考型的艺术家，思考的比较多；第二他的行动和思考是成正比的。所以，他的思想能力领导了他的创作能力，同时他的创作能力也不低于他的思考能力，这所以我认为基于这两点，使得他和他的作品受到了广泛的关注。

NEW INK NEW HUMANITIES
新人文新水墨

采访人_李旭辉

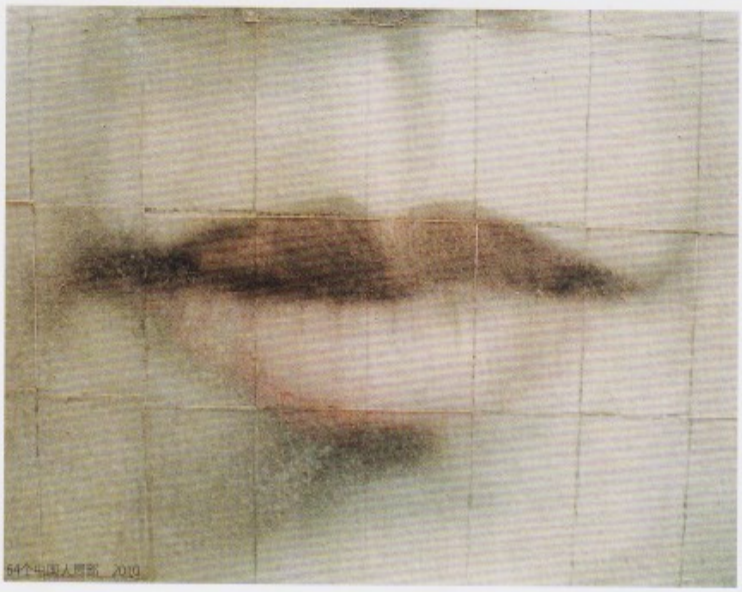


64个中国人 水墨 宣纸 150cm x 150cm 2010

库艺术（以下简称库）：您应该是在当代艺术领域做的非常先锋的艺术家，早在“85时期”就领导过整个四川新潮运动，但是您处于一个非常传统的书香家庭，自身的传统文化功底非常深厚，为什么却想去创作这种偏离传统甚至对传统文化带有批判姿态艺术，这整个经历是什么样的呢？

戴光郁（以下简称戴）：恰恰因为我这知识分子家庭背景，——我父亲是做历史学研究的——所以自小就从父亲身上见到一种知识分子对文化与民族身份的焦虑。知道传统文化在“五四”以后基本就是在走向衰落。之前的那场鸦片战争，中国古老文明被西方列强坚船利炮轰塌了，随之，中国人文化自尊也给摧毁了。举个例子，很极端的，“五四”时期甚至有人主张废除汉字。这是非常荒唐的！汉字一旦被废除，中华民族还可能有立国之本吗？当然，从汉字的坚固性中洋溢出来的文化精神看来，这显然是个恶毒的玩笑。其实，文字比枪炮坚利多了。这一点越来越明显。

我的从艺经历早期，主要是想从这种文化焦虑当中摆脱出来。父亲作为旧时代过渡过来的文化人，他的专制性教育方式具有普遍性，这与整个政治专制文化专制背景一脉相承，让人觉得很不舒服——尽管父亲也深具反专制思想。所以那个时候需要一种个体自由、文化自由，思想上需要寻求一种解放。事实上，我比同龄人更早在这些方面有一种不同认识，所以在别人看来，思想比较前卫。但有一点要申明，我从不反传统，而是尊重传统，光大传统。反的，只是伪传统。



64个中国人局部 2010

库：你早期的创作都是以水墨为主，那么对水墨的认知有一个什么样的过程？

戴：前面说了，我的家庭背景和自身文化结构关系，传统文化深入骨髓是不容否认的事实。那段时期，“反叛”，是我浑身上下最要紧的、最乐意做的事情。现在看来是一种少年无知、负气的冲动，但是我仍然认为这是对的。年轻人需要有这个过程。经过一番浪子回头金不换地过程，再重新审视传统文化，的确更有意思。

库：您早期作品是否保留水墨的精神性。比如说我们喜欢玉，也喜欢水墨艺术。这两种东西共同特点是润泽，这种润泽又延伸到人的温润性格上去了变成精神化的一种隐喻。但是很多批评家谈到您的水墨作品中的“物性”，这在传统的中国文化里是很少强调的。“物性”是“物自在”，“物自在”在西方传统哲学里面是指代客体，你想呈现水墨的一种“物自在”特性而不要把它看成精神性隐喻，这样就从传统文化视角解脱出来



64个中国人之二 水墨 宣纸 150cm x 150cm 2010



64个中国人 水墨 宣纸 85cm x 85cm 2010

了，那么这些是一种什么原因造成的。

戴：中国几千年文脉关系中，士大夫阶层为主导的文化权力关系，构成一种不允逾越的经典性权威机制，形成宰制人心的局面，培养出来的，必是不事张扬、顺从有理的奴性文化。落实在形式上必然很萎缩、很狭局。你说到玉的“圆润”在文化上很有象征意义。这种圆润构成的水性一般地渗透力量，不可小觑。说“润物细无声”，特别能说明中国人对那种忍性、细微渗透力量的深刻理解，和赞赏。当然，这是忍字当头被动接受文化的另一解释，说得不中听就是逆来顺受。

不假思索地接受体制强化的东西，很容易造成一种伤害。可能有人会说，任何事物都有个慢慢适应转化的过程，只要相互理解、顺应对方，形成一种对话关系，情况会越来越好。但时至今日，人们看到的却是体制毫无收敛的规训与惩治。人性张扬的一面，热爱自由的精神越来越萎缩。实际上，对话的主动性已被强权牢牢掌握在手里。

回到水墨话题上来谈情景也类似。譬如，被尊为文人画鼻祖的唐代诗人、画家人王维，就是长期为人曲解的人物。他在《山水诀》中强调“夫画道中，水墨最为上。肇自然之性，成造化之功。”前两句从王维角度来说一点不错，态度鲜明，有个人见地。艺术家在语言形式上应该保有一种极端立场。但割裂后两句之至臻化境，就仅仅变成了单一的语言经典形式强调，最后落入陈陈相因的语言模式与游戏趣味怪圈，在所难免。当然，不能一概而论地简单否认“文人画”的人文价值。“文人画”在千百年来的演变中很复杂，值得深入讨论。仅从文人画倡导者们的生活方式、精神关照这一面向看，差不多映射出传统知识分子最为根本的生存哲学态度来。就说王维，他的思想来源，精神关照主要秉承了魏晋玄学，陶渊明的隐逸思想，以及谢灵运山水诗的形式感，首开画中有诗，诗中有画的美学境界而为后世追捧。明代董其昌从士大夫文化立场需要，将王维推崇为文人画鼻祖（其实首倡者是苏轼，命名为“士人画”），并以此为标杆而定南北宗。从此也就定下了“文人画”荡涤天下的话语权，而以贬北宗（画工画）强化自己的权威性的话语霸权模式。从而舍本求末地背离了自元四家、苏东坡们一条线索贯穿上去的王维、陶渊明、嵇、阮及老庄思想，使水墨艺术落入笔墨程式泥淖中再难行走。其实观王维现存山水画（传为摹本）形式，是很具画工画功夫的，只是其夺目的孤寂境界，透出很深的人文内涵，而让人想到王维的诗，想到陶渊明的归隐生活。后来明清两季主流声音所说的“文人画”，流于表面，实在与此相去甚远。

这是个问题，它模糊了我们与文化根源的内在关联，扰乱了文脉关系的生成与转换意义。所以当代水墨必须从语言程式桎梏中解放出来。但是传统的惯性力量根深蒂固，很多事是剪不断，理还乱。何不如从文化原初状态去思考东方艺术的生长意义？比如，从物性的角度看，笔墨纸砚充其量只是个创作媒材而已，起主观能动作用的是人的思想。能不能先退回到物性本身，把语言精神层面的东西搁置一边，然后从物性本身来思考我们的艺术怎样从源头开始。也就是说，可不可以于“文人画”笔墨程式之外另辟蹊径，重新出发？例如，我在一个作品中把墨水冻成一块冰砖，放在一个宣纸装裱的桌子上。那么现在，宣纸和墨的功能性和传统水墨语境中所见的，就不一样了。自然状态下，在水墨冰砖融化过程中人们会发现，宣纸与墨这种材料的物性本真状态，其实在经过另一番呈现方式造就后，它突显出另外一种样态。作为一种形式，以另一种编码方式去构筑它的美学基础，是可行的，只要阐释得当，而且，作品出自聪明人之手。通过此作，意在说明一点，艺术语言可以从另外一个角度去关照它的。文人画的技术层次只是其中一种，水墨的天地实际上很开阔。

库：这样做的话，就会有一个自由观在您的作品里面了。

戴：所以古人在“物自在”前加了个“观”字，观物自在便楔入了主观的思想，“在”便可以解释了，而且是可以从不同角度不同



水落石出系列 水墨装置 2007 北京798

层面解释的。“物自性”和“物化”认识，看你怎么去认识它，不同认识有不同的解释。这样，再来理解水墨就有意思了。它可以四面出击。每个人可以从自己的角度来理解水墨。自由阐释也就扩大了水墨的内涵。

库：回到原点，然后再四散开来。

戴：是的，这个认识对当代水墨很重要。

库：20世纪90年代以后，你将身体也植入您的作品里面去了。

戴：对，随着对“物性”哲学层面思考的深入，我发现身体是一个说话的基本点，而且有力。每一个人拥有一个属于自己的身体，可以自说自话，也可以与他人互动。最重要的是身体作为说话媒介，不受强权控制。除非你把我杀了。其著名一例是稽康的被杀。但稽康以他的被杀，使身体的语言更加强悍、更具杀伤力——让独裁者恐惧的杀伤力。

库：每一个人都有一个身体，它也是一个源点。那个时候还出现您的标志性的衬衫，为什么要用衬衫来创作你的行为作品呢?

戴：我在思考传统文化与当代文化在语言生成问题纠结中，如何转换、过渡的同时，又强烈感受到一种外来文化浸入对我的影响——不仅是西方，比如日、韩、港台。白衬衫进入作品，作为符号一方面是白领的象征，另一方面也是西方文明的代码。用墨水浸入白衬衫，一个意图是为呈现水墨的抽象形式语言样态可否在身体上展开；另一个设想就是对文化浸入的反拨，那也是一种文化渗透。我认为水墨的艺术张力只要摆脱了自我矮化和自闭，甚至内讧，它的力量就显现出来了。需要强调的是，从自己身体出发，路就出来了，其它的纠缠与我无关。

库：当时您做了很多行为作品，你觉得比较满意作品是哪几件？我记得其中《植物人》系列非常著名。

戴：《植物人》是个系列作品。这个作品既是对中国传统文化一次审视，也是对西方文化一次重新观看。把自己悬挂起来，也是从文化层面在理解悬置的问题，东西方文化互动，有接纳，有互损，影响好坏姑且不论，在现代性述求中思变愿望显现出来的既爱又恨的暧昧，传统与现代的割舍两难，本来就预示了悬置的必然和无奈。《植物人》就是一种悬置，一种冥想式的悬置。植物人起死回生肯定是个奇迹，但有时明明是在冥想状态时，被人错判为植物人，那就糟了。这种情况下，但愿有个“起死回生”的“错误”惊喜。中国文化的处境就是这样。悬置的另一重意义就是把无谓问题先搁置一边不管，直奔源头，正本清源，不被庸人拖后腿。西方文化很注重源头的问题，海德格尔为此而“思”虑，殚精竭虑，一生都在强调这一点。中国人却轻易地就把自己精神源头给断掉，还惶然不知。这一直是我心头一个疼。作品通过对身体的悬置，来呈现这种无根源的精神之痛。身体作为一个载体，灵魂却依附于墨驻足在人们视线里。结果，不得而知。

库：2000年以后，您开始做地景艺术，其中也包含了您之前行为方式在里面，你最著名作品就是《山水-墨水-冰水》这个系列，在国内外都做过，我想提问为什么选择德国的风景？为什么选择启用这个名字？做这个作品的原因是什么?

戴：在德国做《山水-墨水-冰水》，正是基于前面谈到的，想从“物性”角度来重新审视水墨这种材料在视觉上的张力。墨水当然就是带水的墨，冰水就是大自然中处于凝固状态的冰，且正在溶化。汉字“山水”，首先是依仗墨水书写，而呈现在凝固状态的湖面，然后随其凝结、溶化。当然作品呈现场域本身，就是山水。

库：这个作品在国外创作，意义有何不同吗?

戴：中国文化根植于中国大地，西方文明在西方自然生长，这本来是合情合理的。但是种族偏见，政治、宗教歧视又使这个问题复杂化。有时它会非常对立，甚至引发战争。它为什么对立呢？它本来是可以交流，可以互惠的。那么我以作品的设置来提问，这是为什么？我将中国味十足的水墨作品搁放在德意志大地，究竟想说什么？也许，它想说的很简单，就像四时风物变化无常，冰化雪融，周而复始。没有别的。由于语言的多义性与歧义性，这个作品的诞生还被另一种解读理解为，语言张力蕴含着一种文化渗透意义上的扩张性。其理由是，西方文明在中国的被认知与被接受，不管是过去还是现在，都是没有疑虑的。就是说，西方文化早已成为中国人日常生活很自然的一部分了。这是早期殖民扩张的结果，尤其科学、政治、经济、军事，它毕竟是先进的，所以是对的。文化也兼累其中，遭遇不幸。故而东方文化在西方，一沾就是“异”文化，泾渭分明。中国文化在与西方的交流中渗透性不够，所以得改变，可以开始了。这是一种观点，我



风水-墨水-冰水 地景 2004-2005 北京



风水-墨水-冰水 地景 2004-2005 北京

没意见。

但是我觉得事情不必搞得太复杂，从语言学和传播学角度看，先把自己说话的材料准备好，选择适当的时间恰当的地点，尽情地表达就是。但一定要字正腔圆。如果说这也算作扩张的话，那就请罢，表达多了也就习以为常了。

库：西方的文明一方面带来科技进步，促进了物质文化的发展，另外方面也物化人让人狂迷。中国文化在我看来，对于西方文化来说的话至少是一杯清茶。

戴：也许中国传统文化就是西方文化系统需要的解药。海德格尔早看到技术给人类带来的伤害，所以他一直逼问技术，强调回归，寻找文化源头。甚至，他曾思考把他所思虑的“道路”与老子所言的“道”找到精神上的联结，来解决一种精神危机。虽然未果，但越来越多西方思想家、哲人在思考、注视东方。兴许，中国传统文化能在这方面为人类做大贡献的。如果我们自己能洞悉这一点的话。

库：像《风景美如画》也同样是在解决类似的文化问题，这个作品也是被很多杂志相继刊登过。后期还做一个相应作品叫《漂浮物》，这个两个作品有什么样的关系呢?

戴：《风景美如画》是在德国著名的基姆湖实施的，作品背景远处有一个岛，很著名的灵修圣地，上面都是嬷嬷，所以叫“女岛”，这个岛教堂林立。选择它是有用心的，它与浑身附满墨水的中国人（我）浑然一体——虽是要经过仔细推敲，才会发现教堂与实施行为者关系别扭，造成某种释读上诡异关系形成的语言张力。但事实上的图式结果，就是“风景美如画”。作品中，立在湖里的人究竟想干嘛？我的意思是他在说话。他事实上就是在说话。

他在这么美丽的图景上想说什么呢？现在再看《漂浮物》就有意思了。斜躺在芦苇边的逝者（也许活着），让人想起拉斐尔前派画家那幅著名画作里的主人公奥菲利娅溺于水中，奄奄一息，却仍然在咏唱——为爱情。《漂浮物》芦苇边的逝者也在吟唱——为不再的风景而吟唱。从这个意义上说，它应是《风景美如画》的姐妹篇——关于汉文化沉沦忧思的姐妹篇。

库：2010年也是您比较多产的一年，您做了《64个中国人》这个系列作品，这是非常有意思的转型，您的艺术从架上转向行为又转回到架上了，而这次与其说是架上，不如说是装置，那么这种转变意味着什么?

戴：计划画64个人，先从我自己和父母画起。也许从中你能看到人生活在当代景观里，却是那么政治化；另一方面，我最为关切的是绘画语言层面与精神状态的微妙关系。语言负载于什么样的精神指向上，