

访问文字纪录

张培力访谈

访问：翁子健

日期：2008年11月23日

时间：约4小时

地点：杭州 中国美院新媒体系、张培力工作室

浙江美术学院

问：张老师，可不可以说说您刚来美院读书时是怎样的情况？

张：我高中毕业是76年，那年刚好文革结束。77年恢复高考，那时候我因为留在城里没有下乡，所以没有资格参加。这期间我做了一段时间临时工，在医学院画教学图谱。到了78年春天第二次高考，规定改了，我参加了，算是第一次考美院，但没有考上。后来就去工作了，在一个挖防空洞的单位里呆了两年。79年美院没有招生，所以我考上的那一年是80年。

问：当时美院的情况跟现在很不一样，因为那个时候学生比较少。跟您同期的学生有哪些人？

张：我这一届油画系的同学只有十个，整个学校这一届学生也只有七十多个人。王广义跟我同届也是同一个工作室的，我们从二年级起就分工作室了。王广义、还有低一届的耿建翌、刘大鸿、魏光庆都在同一个工作室里。

问：您对七七届的同学有什么印象？

张：我是杭州人，在七七届中有杭州我的朋友，先考上油画系的，因此我对他们比较关注。他们这一届的风格跟以前美院教出来的很不一样，我想这并不是老师教的，而是他们通过了解，自己作出的选择。当时在他们这一届里面有几个比较突出的人，所谓代表人物。一个是林琳，他后来去了美国，但在时代广场（Times Square）和人发生冲突，被开枪打死了。他的风格有一点表现主义的意思，色彩笔触都比较强烈，变形的很夸张，把人体画的有动物、兽性的感觉。但其实这届学生的基础也非常好。另外还有黄永砅、查立、焦小健、徐进等，这里面黄永砅和查立比较突出。查立是一个极其聪明的人，比较偏向理论，看了很多书。当时这一届学生读书的热情，形成的风气对后来的学生很有影响，这跟查立很有关系。查立英语非常好，他还翻译了一本康定斯基（Kandinsky）的书，叫《论色彩的精神性》。但没有马上出版，我看过一部分他翻译的手抄本。当时我跟黄永砅不熟。查立、黄永砅的绘画风格又跟林琳很不一样，他们的风格比较理性，有点接近塞尚的风格。在暑假，我曾经去过他们的教室，看到黄永砅用油画、用色彩来画石膏，印象特别深，他居然可以把黑白的石膏画得色彩那么丰富。七七届学生其实对后来我们一届、耿建翌他们这一届影响非常大。美院学生中对于实验艺术、对于新的表现风格的追求应该是从他们那届开始的。但奇怪的是78年那一届就比较平静，只有两个人比较突出，一个是上海的侯文怡，一个是杭州的俞晓刚。俞晓刚毕业后分配工作去了厦门，参加过「厦门达达」，跟黄永砅比较熟。侯文怡后来去了美国。78届只有他们两个人比较突出，倾向于实验的风格。

问：77届的学生林琳在毕业前被学校开除，当时学生都出来支持他，情况是怎么样的？

张：我们那时刚一年级。那时候系里说要开除他，他们那一届同学就组织全校学生签名请求学校宽恕，拿到我们寝室里来，我们都签了。其实林琳这个人我们跟他并不熟，他平时给人感觉有点傲慢。平时可能和老师有点对立，所以开除可能不只是学术上的事情，不一定仅仅是因为毕业创作，可能是有很长时间积累的矛盾。但是我们知道他并没有其他的问题，并没有违反学校里的什么规章制度，所以不管怎么样，我们觉得

学校有点太过分，开除一个快毕业了的学生。但他最后还是被开除了，开除以后的情况比较糟糕。他回到上海，归居委会管，经常会有派出所、居委会的人到他家，说他画的人体是黄色的，然后就将这些画没收，很多麻烦。林琳似乎就是这种一直有麻烦的人，好像他的命一直不好，我想如果他当时不是有这么多麻烦的话，可能不一定会去美国。

问：美术学院的图书馆情况是怎样？

张：郑胜天老师在北京外国图书展，为浙美图书馆进了很多书。我印象中，我们还没考上美院，查立已经在外文书店买了全套的外国进口的画册，因为那时候杭州外文书店有销售书展过后的书，可以打折很多，查立当时就买了一套外国美术全集，好像有二、三十本，都很厚，精装的，一套要花很多钱，我们都特别羡慕。浙江美院的藏书、新书，是全国美院图书馆中最多的，而且基本上对学生是开放的。分不同年级，一年级时还要系里的任课老师带去，他选一部分画册给学生，但只允许在图书馆里面看。另外，平时在阅览室也可以看到一部分画册。到了高年级以后图书基本上是开放的，大四的学生拿图书证就可以自己去看，好像还可以借出去。那时候我们觉得浙美学生在这方面比较有优越感，比较幸福。

问：您在进美院之前，就认识查立了吧？

张：是的，查立是我进美院之前就认识了，他是杭州人，还有现在在深圳的严善錞，78届的俞晓刚，他们三个都是杭州人，以前一起在少年宫画画，他们关系比较好。我那时候也在少年宫待过一段时间，但跟他们不是特别熟。后来因为要考美院，我们有一帮朋友在一起画画，查立也进来了，他当时已经考进美院了，从那个时候开始我们混的比较熟了。我们这帮人，差不多天天集中在一个朋友家里。当时我们都已经在上班工作了，每天白天工作，晚上画画，基本都是这个情况。查立经常过来和我们一起画画。有一段时间我还住得跟查立很近，因为我借我姐姐的房子住，而查立就在隔壁的墙门里。那时我们还在早上一起跑步什么的。

问：当时是不是已经有一种八十年代的文化热、读书热的这样的事情，大家待在一起、聚在一起很喜欢谈论文学哲学呀艺术，当时是不是这个气氛呢？

张：还没，没这么早，在78、79年左右，我们已经注意到「星星画会」，北京的「同代人」画会。当时也有一些地下刊物、杂志，当然，最引起注意的应该是北京的「西单民主墙」，后来好像在各地出现了很多小团体，出现了朦胧诗，我记得有一个刊物叫《我们》，油印的，还有一些手抄本。最早我们看的一些书其实还不是哲学方面的，而是文学方面的，譬如一些美国的流行小说。[加拿大作家阿瑟·黑利(Arthur Hailey)的]比如《汽车城》、《航空港》、《大饭店》，这些书基本上是在那个时候看的，对哲学的兴趣还要再晚一点，读到马尔克斯、卡夫卡的书也还要再晚一点。

那时候，对于还没有进美院的人来说，看到有意思的美术资料是件很难得的事情，我们这帮人最初看到的一些图片，都是从画册里翻拍来的，譬如古图索(Renato Guttuso)，是意大利新现实主义，有一点点立体主义。然后就是莫迪格利阿尼(Modigliani)，我们看到莫迪格利阿尼(Modigliani)时比较震惊：人体可以这样画，可以压扁拉长的。看过这些东西后，我们也开始变的不太规矩了，其实对考美院来说，这是挺危险的。

问：但是也考上了。

张：是的，我们考上了，但都很危险。

问：但是当时考上是很不容易的事？因为学生收得很少，然后考生也很多。

张：当时的不容易跟现在的不容易不太一样，因为美院考试当时在文化科目上要求非常低，只考语文和政治，而且考试的题目都是美院自己出的。外语是不计分的，数学不用考，文化考试的确很轻松。最难的就是专业，因为那时候的考生普遍都是经过很多年的努力，专业在各地都是比较强的。

问：刚才您说看到一些画，像是新现实主义的那些画，也包括一些地下的杂志，那些东西是怎么来的？

张：那些东西有一部分是查立从画册翻拍的，还有一部分是我们一起画画的的王群力和张为民拍的（张为民后来考上了国画系），他们当时在单位里的设计室工作，有机会接触到进口画册，就找机会翻拍。翻拍的图片都很小，只有火柴盒那么大，黑白的，当时还没有彩色照片。还有一些对我们影响比较大的素描，也是他们从画册里翻拍的，比如俄罗斯的尼古拉·费钦，画得极细。当时我们能看到的東西很少，但似乎图片越是不清楚，诱惑力就越大。其他一部分画可能是从当时一些杂志看到的。「星星画会」好像在《美术》杂志上登过，我对冯国栋有印象，还记得「星星画会」的另外一个人画过萨特，好像也是在《美术》杂志上看见的。

问：有一些杂志如《我们》、《今天》都是文学杂志来的，这个地下杂志…有没有一个美术方面的地下杂志？有没有出现过这种东西呢？

张：好像没有，我现在记得不是太清楚了…有一个正方形的杂志，小小的，但是正规的刊物，上海出的…好像是叫《美术丛刊》。这本东西比较有影响。《美术》杂志当时也登了一些有意思的东西。还有《世界美术》，这类杂志都是正规刊物吧。

阅读：美术学院图书馆

问：在进美院之前，已经看到很多不同的艺术的图画、翻拍的一些图画。那进了美院以后，很多人都说美院图书馆是很重要的，因为里面有很多资料，当时是不是对你们影响会很大？

张：其实美院的图书馆我们看到最新的东西不是很多，但是还比较全面，比较多的是从文艺复兴开始，到后来的譬如安格尔、大卫，还有库尔贝（Courbet）、柯罗（Corot）。新的大概是到印象派，塞尚、修拉、野兽派、马蒂斯、毕加索，但是七、八十年代美国最新的艺术在图书馆里基本上还是看不到的。

问：那时候在学生之间比较流行的外国的画家，或是大家比较喜欢的，会不会就是现代派的一些艺术像塞尚那些？

张：没有，我觉得比较喜欢现代一些的我们这一届油画系里面就我和王广义。我们也对现代版画感兴趣，我记得当时出过一本肯特[Rockwell Kent, 1882-1971]的版画画册。对了，很多学生都喜欢对四川美院影响很大的那个美国画家，非常写实的，用鸡蛋清来画的那个…怀斯。我比较感兴趣的是除了毕加索、马蒂斯以外，还有超现实主义，譬如达利、马格利特、基里柯，另外也比较喜欢美国的一个写实主义画家，叫霍珀[Edward Hopper]。

问：这些是在美院的图书馆里面看到？

张：对。是在美院图书馆里看到的。

问：我听过一个说法，就是说图书馆里的画册可能不是关于最新的艺术的，但是它有一些美国、欧洲的艺术杂志，如《Art in America》、《Art Forum》。

张：对，《Art Forum》那时候图书馆里好像还没有，但好像有《Art News》，还有《Art in America》。

问：是不是要老师准许才可以看呢？

张：我们可以看。那时候图书馆里也还没有《Flash Art》，好像也没有法国的《Art Press》…我不太肯定是不是有《雄狮美术》，应该已经有了。我们毕业后，有一本郑胜天老师做主编的《国外美术资料》（是本杂志，现在已经没有了），影响挺大的。

阅读：文学及哲学之翻译著作

问：文学、哲学翻译的书是何时开始比较多一点？

张：翻译的书我们上学的时候就很多，是在八十年代初吧。我们那时经常去书店，买书有一点像在竞赛，你有一本书，别人没有，会很得意。

问：为甚么呢？

张：是一种占有欲吧，它可能是一本人人都想要的书。那时候新书不断地出来，商务出版社出版了一套「汉译西方学术名著」。我们会在书店登记，要是知道什么书什么时候出版，就会等。

问：会有很多人去买去排队吗？

张：我没有排过队。有的时候听到什么书出了，譬如说朋友告诉你，就马上去买。

问：印象中有没有甚么书是很想买，但是买不到呢？

张：有呀，我现在记不得了，有过几本看到别人买了，想买，但始终没买到。有时候有些书出来了也会多买几本送给朋友，一方面自己很满足，一方面也是一个非常好的礼物…一般来说，如果是非常好的朋友，你送给他了，有一天你买不到的书，他也会送你，这也是一种办法，一种交换的方式。

问：我听说过有一种内部书，当时有没有听说过？

张：其实内部书是说说而已，能买到的其实就不是内部书了。那个时候好像是有内部发行的书店，现在来讲可能就是那些算不上正规的出版物，但是它肯定也是经过审批的，没有政治的问题的，是允许出版的，实际上不是真正内部的。

问：内部的意思是因为它是盗版的？

张：那个时候没有盗版的概念，不像现在，别人卖得好的东西，他也来卖叫盗版。内部书就是在审批方面放宽一点，这些书对于某一层面，某一领域可能不太适合，内部发行就比较容易审批通过。但也不算是真正有问题，如果是反革命的书，也不可能发行了。

问：刚才您提到有几本书是印象比较深的，包括卡夫卡、马尔克斯，还有《迈向质朴戏剧》，可不可以说说这几本书特别的影响呢？

张：照我来看，这样的书已经不是简单的是小说或者戏剧了，它涉及到哲学和美学的问题。我没有专门研究过哲学，所以比较喜欢能够容易进入的感觉，这样的书使我可能把哲学和其他美学的问题连结起来。卡夫卡的书我看得比较兴奋，也许就是因为尽管看这样的书会觉得很累，但还是比看哲学书要轻松得多。《迈向质朴戏剧》也一样，它与我们当时关注的一些问题有关，所以尽管它是关于戏剧语言的，但我更愿意把它看成一个行为艺术的文本，它延伸出很多问题。实际上，如果你把表演的概念看得更广泛的话，会有很多问题涉及到行为。这些书涉及到存在的问题，涉及到时间和生命，同时又涉及语言。看这些书会有一种阅读的快感。

问：所以说文学方面的书会比纯哲学的书对您有更大影响？

张：我自己觉得是这样子，这样的书我觉得不是纯粹的哲学，也不是纯粹的文学，也不是纯粹的戏剧，也不是纯粹的美学，是介于这些之间的东西。

问：当时有一些同学是比较沉迷于哲学，比如王广义对于哲学的东西很有兴趣，同学之间可有谈论到这些问题？

张：我跟王广义讨论比较多一点，事实上，我们经常不是讨论而是在吵架，但是吵架的原因不是因为大的哲学问题，可能只是因为很具体很细微的一件事。譬如谈到一个艺术家彼此的看法可能就不一样，最后两个人的观点可能会涉及到一些永远也谈不清的问题，可以说那是哲学的问题，也可以说是艺术的问题，也可以说什么都不是。有时争吵是从开玩笑开始的，他是北方人，我是南方人，我们对于南方和北方的文化会有不同的态度、角度、解释，似乎这也是一个敏感的话题，于是会相互贬低，争执不下。一开始只是开玩笑，到最后一不小心就发展成吵架了，搞到一些永远也搞不清的问题上去了。其实有很多时候只是为争而争，完全没有意义。因为两个人都很好胜。

问：您提到吵架时会说「北方文化」。王广义后来在「北方艺术群体」就是主张有一种北方文化在他们的艺术里面。

张：这是他毕业以后的事。王广义有一段时间比较喜欢古典主义绘画，而我这个人一直是比较矛盾的，我一方面喜欢写实中带象征意味的东西、像超现实主义的那种，之前提到的霍珀（Hopper），还有基里柯，都属于这一类。甚至后来美国的照相写实主义，在我看来也有一种超现实的意味。但同时，我也喜欢古典绘画，像库尔贝，也喜欢塞尚、修拉，所以我是比较乱的，兴趣不太固定。实际上，我和王广义都很少系统性的对哲学进行过研究，基本上采取的是实用主义的态度，只是想借哲学解决艺术上的问题。其实，哲学对于我们的影响不是真正让我们进入到哲学，所以阅读实际上也不是那种纯粹的研究性的阅读。对于很多搞艺术的人来说，文学，特别是现代文学的影响可能更多于哲学。至少我自己是这样，[读哲学]我基本上是断章取义、一知半解，是一种感觉性的阅读，我很容易读到中间就开始烦了，自以为已经明白那个意思了，就拉倒了。我经常会同时间看几本书，这本看到有点烦就换一本我当时的阅读不是融汇贯通的，不是很系统、很理性的那种。我相信王广义也不是。但是我知道有一些人在阅读方面真的很强，读过一本书，会记住当中的一些章节，记住当中一些很重要的段落，甚至重要的句子，到时候会用上。我很羡慕这样的人。

问：能不能说这种影响虽然不是很直接，虽然书的内容也可能跟您所理解的不一样，但是始终是在潜在发生影响？

张：潜在的影响肯定会有。我也曾经花了一点时间去看《小逻辑》，发现真的很难读进去，做了很多笔记。这样的阅读尽管并没有完全搞懂，但至少从思维方法上会对你产生一点影响。哲学的语言、一种特殊的阅读经验本身也会影响你。

问：有没有一些书、一些小说的影响是直接反映在您的艺术创作？

张：我觉得有。其实这是混杂的，不能说都来自小说或什么书。我在毕业前的一段时间画了一批东西，都是人站在那里很僵硬、很木纳的感觉，是写实的，但在写实的场境，又没有对具体事情的描述。这可能一方面是从基里柯、马格利特那里受到了影响（但也不是非常典型的超现实主义），另一方面也多多少少受到卡夫卡的《城堡》、《变形记》的影响、包括加缪的《鼠疫》、贝克特的《等待戈多》，还有尤奈斯库的戏剧《秃头歌女》这些作品的影响。我试图在作品中呈现一种复杂的意味，在当时我说它是一种“不可名状”的感觉。

展览

问：当时的一些展览很有影响。包括对第六届全国美展，青年艺术家有很大的反应？

张：那个时候有几个展览影响比较大，一部分是国内的，譬如有一个叫国际和平年美展，大概是84年。第六届全国美展有什么影响？我有点记不清了，几个全国性的展览大家都会很注意。还有一些有影响的艺术家，像何多苓、罗中立、艾轩这些人。北京在七十年代末有「星星画会」。当然，很长一段时间[最流行的]是四川画派。

问：对四川画派有什么感觉？

张：其实真正改变对四川画派的看法，是我们毕业之后。在学校时，我们看到这些东西，至少觉得这个地方的创作气氛比较活跃，而且不是以前那种主题性的创作。四川这种风格的绘画是比较人文的，比较个人情绪的。这种作品跟以前的政治宣传的东西不太一样，我们还是觉得不错的。至少从写实角度看觉得它还是画得不错的。那时我们没有看过原作只是看照片，但到后来发现原作比印刷品差很多，其实那时四川的一些画从油画角度讲是画得很差的。

问：是指技法上的问题？

张：对，是技法的问题。当时在国内看到油画原作的机会很少，所以油画的技法普遍都是比较拙劣的，因为太多的都是看到印刷品以后凭想象画的。譬如很多人学怀斯（John Risse），其实最后画面出来的效果，并没有怀斯画面当中那种透明、轻松的质感。他们画的很腻，是硬画出来的，不是很自然的，是没有技法的，因为其实没有一个学怀斯的人有机会看过怀斯的原作。

但是从另一方面讲这也算是一个转折，因为他们上学的时候受到太多苏派的影响，从苏派到怀斯代表了一个变化。我们其实也一样，我们对油画的最初认识就是从苏联过来的，苏联的最重要的影响是什么？苏里柯夫、塞罗夫、列宾和主题性绘画。苏里柯夫在主题性绘画方面是很强的，但苏里柯夫的油画技法也是很差的，真的是这样，塞罗夫和列宾的技法比较好一点。所以在很长一段时间很多人学主题性绘画，他们以为油画不需要肌理、效果，不需要笔法，可以用颜色堆出来的。这样的绘画，我们说它完全没有意大利或法国的油画的好的传统。我相信「四川画派」的画家画这些东西之前根本就没有看过什么经典油画原作，所以他们画出来的东西只适合印刷，不能看原作，看原作真的很糟糕。

问：您第一次看那些原作是什么时候？

张：我忘了，应该在八十年代吧。毕业那一年，我送浙江的作品去沈阳参加第六届全国美展，在那边看过一些原作，当时还没有觉得很差。可能是九十年代以后，因为在国外看到的古典绘画原作多了，所以再看当初国内的绘画，就觉得那些画的技法很可怜。从油画角度来讲，当时这些作品还不如二、三十年代从法国留学回来的那些人的作品，二、三十年代那些油画还是比较正宗的。

譬如说有一个在比利时留学的艺术家（这个人在中国美术界影响不大）叫沙耆，现在已经死了，他在比利时时得过奖，后来因为精神病回国了，以后病情时好时坏。他的绘画风格有一点野兽派、后期印象派的的味道。我们在上学的时候看过他的原作那是在1983年，他的个展在浙江博物馆，他还参加了开幕式。这里有个有意思的故事，沙耆是浙江宁波人，住在宁波的镇海，我们下乡到镇海，我跟王广义去饭馆吃面条，沙耆就在那个饭馆里，很寒酸的样子，他看到我们就过来跟我们聊天，可能看我们像是画画的，他说他也是画画的，我们当时觉得他脑子有病，后来他就和我们坐在一起吃面条了。没想到几个月后，浙江博物馆举办他的个展，他本人来了，我们一看，居然是这个老头。

问：他记得你们吗？

张：他肯定不记得我们，但我跟王广义一看就认出来了，就是他。他那些在比利时的画画得非常好。

问：您第一次真正看到外国经典油画原作是在什么时候？

张：我们看过韩默藏画展，在上海，好像也看过《波士顿美术馆藏画展》，还有法国的一个抽象画家的个展，也在上海，那个展览的艺术家中文翻译叫埃利翁（Jean Helion），我对这个展览印象很深，我想它多多少少影响了我后来一段时间的作品。毕业后的一段时间我画的一些抽象的东西，跟他是有关系的…这个展览其实很多人都不记得，影响不是特别大，但对我来讲特别重要，那时候这样的展览很少，一个完全抽象的展览。我第一次看到外国油画原作应该是在《法国农村风景画》展的时候那个展览影响很大，它比较早，应该是七十年代末。

问：没有去过北京去看？

张：去北京是后来，劳申伯的展览，大概是在85年吧，我们专程去的，一帮「八五新空间」的人。

问：劳申伯的东西第一次在中国展，自从他的展览以后，中国出现很多类似于装置、混合媒体的作品。

张：我觉得对我来说没有直接影响，可能有潜在的影响吧。他的作品让我们觉得艺术家可以做的事情很多，这是从语言上讲的。但说实话，我当时看他的作品并不是太懂，尽管看到这个展览很震惊，但是并不明白他为甚么要这样做。譬如说在作品上面放一把雨伞、放一只鸡，这只鸡是什么意思？没有弄明白。我那个时候已经开始了解譬如像博伊斯（Beuys），杜尚（Duchamp）的艺术，但是看到劳申伯的作品我不是太明白，他的东西里面的喻意是什么？他的作品跟美国的环境、文化有什么关系？语言上他做了什么？当时有很多人学他，我觉得这那都只是表面的，他弄一把雨伞、你弄一块布，那又怎么样呢？的确，艺术家是都可以做，但是如果你只是简单的学[这种形式]，等于什么都没做。

问：有些人探讨，装置艺术是什么时候开始在中国出现？有些说是因为劳申伯的这个展览，那之后人们才知道，有些人就说之前就通过书本，有些人看见了去模仿，但是还未发展出一个展览，有一些人说是在中国美院万曼工作室里面，他们可以做成装置的展览出来，有几个不同的说法。所以我一直在想，会不会就是劳申伯这个展览之后，那个时间开始有装置？

张：万曼跟劳申伯在北京展览的时间差得并不多，两个展览都在中国美术馆。万曼在浙江美院开设工作室之前在北京已经有一个壁掛的展览，比这边后来的工作室本身的影响还要大。但肯定的，劳申伯的展览对中国的装置艺术是有直接影响的，在这之前，我们没有看过一个以装置为主的展览，绘画在当时还是主流。

问：在第六届美展有一个得奖的作品，这幅作品有点像您画的「音乐」系列。您的灵感是不是从那画中来的？是画了一些乐器，跟您后来画的有点像。但是他风格不是您那一种，他风格是很写实的。是画一些人在玩音乐的…我看见那个作品之后，想起您的「音乐」系列，应该也是在85、86年左右。

张：当时好像有一首歌是叫〈希望的田野〉，我记得是有一幅可能是北京画家的作品，题目就是〈希望的田野〉，有些人在玩玩乐器。这个我有印象，但好像跟我的「音乐」系列没有什么关系。他画的是农民吹喇叭，长号甚么的，侧面的，这画画得满好的，颜色有一点点像印象派，暗部的颜色跟亮部的颜色对比特别强烈，亮的地方是很暖，金的，暗部是蓝紫色。有印象，这张画在六届美展里算是画得比较好的。

问：之后还有一个展览叫《前进中的中国青年美展》。那个展览比六届美展前卫一点，有一点不一样的风格。展览上的一幅作品〈亚当夏娃〉（编注：该画正式名称的〈在新时代—亚当、夏娃的启示〉，作者孟禄丁与张群）。

张：〈亚当夏娃〉这幅作品是那个展览当中最引人注意的，我也觉得这是画得最好的作品，有一点像超现实主义，有一种比较哲学的感觉，比较符合当时知识分子、青年的状态。大面积的蓝背景，有一个女的拿一个苹果走过来，对吧？我后来画「游泳」的时候，是有过考虑，我画上的蓝颜色似乎很容易让人想起这幅

〈亚当夏娃〉画，而且我画的那个人体，画面的右边也有一个人站着。我犹疑过，但实际上我没有选择，因为我要是不用那个蓝颜色，整幅画的味道就不对了。我后来想，会不会有人问我这样的问题？你是第一个问，还从来没有人问过。可能很多人想问没有问，你是可能一直想问然后找到这个机会就问了。过了差不多二十多年。你要问我有没有影响就很难说了，的确这张画我也很喜欢，这是实话，我不能说这个画很糟糕。这张画从绘画的技法来讲，比以前四川流行的风格要好很多，这样的绘画语言、风格以前也很少。但是实际上我想我们之间有很多东西可能是相似的，我们可能同时都受到了一些人的影响，譬如说我在看到这画之前，也同样喜欢美国的Hopper，马格里特，基里河，喜欢修拉，在那张画里你似乎也可以看到这些人的影子。

问：我觉得修拉对您有影响？

张：我非常喜欢修拉，在读美院放暑假的时候，我临摹过塞尚和修拉，后来发现塞尚和修拉真的是两码事情，我怎么可能同时临摹两个完全不同的人的作品？

问：您是临摹画册？

张：是啊，画册。

问：画册是在学校看？

张：我已经想不起来，那个画册应该是借来的，是印刷非常好的画册。我上学时最迷的两个画家就是塞尚和修拉。基本上在学校图书馆里别的书我不拿只拿塞尚和修拉。所以你说受到〈亚当与夏娃〉影响，不如说我们同时都受另外一些东西的影响。

问：其实当时的资讯不是很多，所以大家受的影响可能都是大同小异。

张：对，是的。

八五新空间

问：「八五新空间」应该有很多个艺术家，好像有二十多个吧？

张：很多。

问：很多。当时您展出的作品是不是就是「游泳」和「音乐」系列？

张：对。

问：这个展览有没有出过目录？

张：没有，当时不是特别注意记录，也没有条件。可能自己的作品拍过照片，整个展览的记录差不多没有。

问：文字的资料呢？

张：我想基本上没有。

问：主要的组织人是不是您？

张：一开始是查立和我。查立当时刚刚从安徽回到杭州，准备参加考试，美院公派去英国留学的考试。在考试之前的一段日子我们商量，要做这么一个展览。其实我跟查立谈了之后，有很多人加入进来，后来有耿建翌，宋陵（现在在澳大利亚）、王强、徐进（现在在美国），还有包剑斐，现在在深圳。她原来是版画系毕业的，现在做不做艺术我不太清楚，当时她好像是在建筑设计院。还有一个现在在珠海文联的画家，叫王国俊。人挺多的。

问：有没有一个当时参展的人的清单？

张：如果需要的话，我可以帮你列一个清单。我会尽可能都列出来。

问：没有印刷的？宣言？

张：没有。只有在《美术》上面登过，好像在《江苏画刊》也登过，另外一些杂志上也登过。这个展览之后高名潞来杭州了。

问：他有没有看？

张：我不太清楚，可能是我给他寄了照片，展览好像已经结束了。他好像是为准备《美术》的稿件，因为他在那边做编辑，准备要发表一些当时比较活跃的、新的东西。我记得在美院对面的一个招待所里，我和耿建翌跟他见面了，那是第一次见到他。我跟耿建翌进去了，那个房间很黑很小，我们就很紧张，因为他是北京来的，我们觉得他是领导。高名潞很多年以后开玩笑说你们那个时候都不敢说话，有点像考生。

问：是因为太紧张，没有谈到甚么？

张：谈是谈了，就谈到这个展览，组织和创作的一些想法。

问：关于「八五新空间」，在《美术》上面可能有一些资料？

张：「八五新空间」好像我们自己也写过一些东西，还发表了，我记得是包剑斐写的。

问：后来「八五新空间」的成员组织了「池社」，比较特别的是，「八五新空间」转变成为「池社」，「八五新空间」还是画画为主，但是「池社」完全不是关于画画的，为什么会有这个转变？跟当时已经有《中国美术报》等等，跟当时「八五新潮」的出现有没有关系？

张：应该说还是有点关系吧。其实「八五新空间」并不是一个团体，只是受到官方也就是美协支持的一个展览。我当时是在省美协工作，因为跟原来单位里的领导吵架了，就借调到了美协。当时的美协领导从「六届美展」看到四川、辽宁和其他地方的创作很活跃，觉得浙江的创作有问题，他们很希望有一些改变，有新的创作状态。于是他们让我负责浙江青年的创作。当时正好有一批我的同学从美院毕业，有耿建翌，还有包剑斐、查立，很多人在杭州。我们组织了一个「浙江青年创作社」，美协给钱，这个「青年创作社」并不是为了一个明确的主张或是甚么艺术运动聚在一起的，就只是为了一个展览。这些人其实在艺术上的态度、风格都不太一致，想法不太一样。但要做展览也不可能只有五、六个人，美协当时很希望展览做的比较有规模，所以后来就不断增加人。

池社

问：「八五新空间」是浙江美协他们支持举办的，其后，这里面有一些人，他们去做了一个活动，大概是一年之后，在八六年。

张：不到一年，几个月之后吧。「池社」接下来在春天就活动了。刚才说了，「八五新空间」其实不是一个团体，只是美协支持的、美协出钱的一个展览。和这个展览有关的「浙江青年创作室」在展览结束后就没有再活动了。但「八五新空间」里面有一些人，在艺术态度、风格、语言上比较接近。85新空间以后这些人很想不仅仅为了一个展览，不是为了策略性的需要来形成一个团体，而是聚在一起，真正做一些自己的事情，来面对彼此都感兴趣的问题。

当时查立已经去了英国，我和耿建翌、王强、宋陵、包剑斐，另外还有曹学雷（曹学雷的兴趣比较广泛，除了画画也写东西，写长篇小说）。在一起经常讨论接下来做些什么，慢慢的大家觉得艺术家面对的问题

已经不再是绘画的问题，它已经远远超过绘画的问题之外，它是关于艺术和社会，艺术和大众的关系的问题，因此它不是绘画本身可以解决的。所以我们想，一些人聚在一起一方面可以做大家都感兴趣的事情，譬如像后来的〈杨氏太极系列〉，因为这样的事情一个人是无法完成的，另一方面每一个人又可以去独立完成自己的作品，但是独立完成的作品之间应该是有联系的，在语言上是相互关连的。

在那期间，我们不再觉得结果是最重要的，也就是说，作品并不是最重要的。传统意义上认为作品是一个结果，所有的事情、所有的工作都是为了这个结果。而我们觉得，在我们身上，这种态度已经结束，它的意义已经消失掉了。作品的意义最重要的部分是过程。那个时候我们一方面从绘画走到了绘画之外（譬如说带有行为色彩的，拿报纸来包扎，也有一些户外的、公共环境里的作品，也有一些文字的作品），同时在绘画里面，我们也开始消除代表作品的独立性的元素或概念，作品与作品之间的差别已经不重要了，它们只是一个东西，而这样的东西又跟我们做的其他事情是一样的。就是说，这样的作品跟你在马路上贴报纸，或者说用报纸把人包裹起来，含意是一样的，它并没有特别表达甚么东西。这样的作品它本身也是一个过程，我们也把绘画的过程，等同于其他的作品。

在「池社」的宣言里面，我们反复强调「浸入」，好像是把一个人「浸入」泡在水里面的意思，这样的「浸入」带来的是直接的身体的体验，但「浸入」不是一个结果，只是一个过程。这是我们以前很少强调而又很重要的一个过程。「浸入」的概念可能多少也受到《迈向质朴戏剧》的影响，在有段时间的讨论中，曹学雷向我们推荐了这本书，我们这几个人，几乎人人都看过，都很兴奋。「池社」宣言里面提到的一些词，可能是从这本书里面来的。

问：曹学雷是画画吗？

张：他很有意思，他夏天画画，冬天写作。他写过一本书，三十万字的一本小说，这本书我们在前几年一帮朋友凑钱帮他出版了，但出版后，大部分书都只是堆放在他自己家里，书店很少有人买，因为很少有人知道他。他不是美院的。他没有读过大学，一直当工人，以前在铁路党校的厨房里做厨师，做馒头。后来一段时间在铁路党校的图书馆里当管理员…

曹学雷在「六四」当中参与了游行，他单位就把他从原来工作的图书馆弄到特别偏僻的危险品火车站，他最近的情况我不大清楚，我们联系比较少。他不用电话，没有手机，经常是一个人。他看的书很多，六四以后有段时间在研究古希腊哲学，他对文学、哲学的研究比较多，自己也写，但他不是特别喜欢跟人打交道。

以前我们经常在一起下围棋。这也是「池社」开展最多的娱乐活动。有的时候我们会下棋一整天，从下午到晚上，甚至到天亮，然后莫名其妙的就谈一些所谓严肃的问题。

问：他怎么认识你们？

张：认识他应该也是经过一个朋友介绍，朋友说有一个人你们一定要认识，很奇怪的一个人，从来没有学过画画，但他每年夏天画一些东西，他画的东西别人都看不懂。然后我们就去了，他画的基本是抽象的，有一点点超现实主义的感觉，色彩非常强烈，形象、结构非常自由，好像有一点具体的空间，但基本上完全不知道他在画甚么。

问：我知道「池社」的作品就是〈杨氏太极〉。

张：其实后来我画的一些手套、耿建翌画的大笑的脸，都是在「池社」期间的。这批作品后来拿到北京去参加八九大展了。我们一直想做一个展览，但没有做成。后来我干脆做了那个关于这些画的手套（所有手套的画只有一个题目：〈X?〉）的文本，我试图用文字来描述一个没有被实现的展览，或者说用文字替代一个展览，用阅读来替代观看。

问：就是〈艺术计划第二号〉？

张：不是，这个叫做〈「先奏后斩」，关于X？系列的展览程序〉。成语当中应该是叫「先斩后奏」，我把它倒过来了。就是说这个展览没有做，但我事先告诉你了，所以你不需要再去看那个展览。通常的展览都是通过视觉的观看，是一个视觉体验的过程。而我则想通过文字改变这样的方式。文字会给你一些提示，通过提示你可以去想。因为所有人都有基本的视觉经验，我告诉你这是白的，你自然就会想起白是甚么东西，我告诉你它是红，那么你同样知道红是甚么东西？但问题是，文字对于视觉经验的描述，有一种永远都无法把握的不确定性，它一直在飘，在经验当中飘移。你说白，那到底是甚么样的白？因为白有很多。当我们的视觉实际看到一个白的时候，我们似乎可以和经验当中的其他白产生联系并且判断出当下的白是甚么白，但我们没有办法用文字具体的描述它是甚么白，这个白不可能是经验中的那个白，即便你描述出来它也不是。但是，文字描述的不确定性在视觉转述时又具有一种扩展性，它可能提供比人实际看到的更大的想象空间。

所以我用了这么一个方法，一方面描述作品，一方面描述这个展览。我想让人通过文字去想“见”这些作品和这个展览。后来的〈艺术计划第二号〉是跟这个有关系的，实际上是从这个作品延伸出去的。〈艺术计划第二号〉完全变成了法律文本，但没有像〈X？〉那样的作品，是纯粹的看，相互看，相互窥视和对话，以及和这些事有关的一些陈述。这里的观看是人看人，看和被看的关系。《艺术计划第二号》里有很多与观看和对话有关的约束，这些约束有点像法律文本，但它是完全没有意义的。

问：86年到89年之间，「池社」一直存在着？

张：其实那基本上是一件有头无尾的事情。

一开始我们想可以做一些事情，大家在一起不知道会怎么样，也许可以有一些相互的影响。不知道到甚么时候，好像没有一个确切的时间，也没有正式的开会讨论说结束或者解散。「池社」有过一个宣言，也发过通告，但是我们跟当时其他的团体很不一样，很多团体，比如像北方艺术群体，有什么理事呀、常务理事呀，秘书长之类的头衔，他们有点像美协的结构。我们没有这个东西，甚至也没有具体的展览计划，那个宣言也是莫名其妙的。像首诗，也像胡言乱语。说它是胡言乱语，又不完全是，但具体表达了什么，好像又没有。这里面最关键的词就是「浸入」，前面说到的，艺术是一个池。很多人莫名其妙。

问：有人来问您吗？

张：很多。

问：您有解释给他们。

张：有时候解释，有时候的也不知道该怎么解释。有时候觉得似乎可以解释，有时候又觉得说不太清楚。

问：严格来说，88年之后说没有「池社」了？

张：88年之后已经不太有什么…其实「池社」真正在一起做事情是在86年，差不多不到一年的时。后来「池社」的一些成员出国了，有一些人去外地了剩下来是我和耿建翌，我们各做各的事情。

电影、电视

问：当时有没有看什么实验电影呢？

张：有一些电影，但并不是什么实验电影。那时候有几部公开放映的电影，《狐狸的故事》、《远山的呼唤》，还有一部描写日本妓女生活的电影《望乡》，还有《追捕》。后来还有美国的电影、欧洲的电影也

有一些，之后开始有越来越多电影的录像带。其实我们真正看到比较好的一些电影是在九十年代初，看的是录像带，譬如说伯格曼、费里尼、安东尼奥尼。

问：看到的时候是九十年代初？

张：应该是八十年代末九十年代初，大概是88年、89年左右。当时实验性的电影看的并不多，大多是剧情片。后来有一部电影印象比较深，是叫《德萨斯州的巴黎》(Paris, Texas)，文德斯(Wim Wenders)导演的。

问：当时这部电影是刚刚拍好的，马上就在中国放映？

张：对，是公开放映的，我们是在电影院看的。是跟几个同学一起去看的，本来电影院就只有十几个人，看到中间一个一个全都走掉了只剩下我们大概三、四个人，就好像为我们几个而设的专场。那个电影我特别喜欢，后来又看了好几遍。那时候在电影院很难得会看到这样的电影。

问：是在电影院，要买票才看到？

张：对。

问：我以为是学院里面有一些学术交流放映。

张：没有。

问：为什么这个电影可以在电影院放呢？

张：不知道，而且不是特别好的电影院。

问：甚么时候开始有电视？在家中可能没有电视，可能在学校有一个电视？

张：其实我们看到大量的片子是在开始有VCD之后，最早我们都是看VHS录像带。要是有机会看到好的电影的VHS录像带，就会想办法去做拷贝，跟人交换，这是一件令人愉快的事情，但这样的机会很少。我现在还保留着很多当时的录像带。后来开始有了VCD，就有了很多VCD的电影，我买了很多，差不多有一、两千多张。但过了一段时间又有了DVD。DVD之前还出现过LD、SVCD，但那只是很短的一段时间。LD特别贵，SVCD很快就没有了。有了DVD以后，我的电影的收藏又不得不重新开始。有段时间很疯狂，基本上每星期都会去买，到现在我想差不多有三千多张，基本上是看不完了。

问：但是那个时候没有这些东西？都是从VHS开始，八十年代末才开始有VHS？

张：对，开始有VHS的录像机之后就翻录像带，有好的带子就想办法做拷贝，但是拷贝出来的质量很差，你翻过带子的话大概就知道。不过这也比没有要好。

问：什么时候开始有电视机？

张：我想最早的电视机大概是在78、79年左右。记得考上大学之前，我家里已经有电视机了。那时候买电视机很难，特别是尺寸大一点的彩色的，得托人、排队。

问：当时能看到什么电视节目？

张：那时电视台很少，但是会和电影院同步放一些电影，有很多电影就是在电视上看到的。譬如刚才提到的日本电影《狐狸的故事》、《望乡》，包括美国的电视剧《加里森敢死队》，还有《未来世界》。

问：有了电视之后，可以看电影、看电视。您觉得对艺术创作有没有影响？视觉经验应该会丰富了很多。

张：对。在城市里家里有电视的是一个时髦，也暗示了家庭生活的水准。如果家里有电视，说明生活还不错，这肯定对很多人影响很大。电视让观看变得很直接了，很多东西你不需要再到电影院去看了。有了电视就

有了看的到的新闻，还有转播的体育比赛，晚会、演出等。以前去电影院看新闻记录片，实际上那是以前发生的事情，或许是几个月前发生的事情。而电视则可以让有可能看到当天发生的事情。那时开始开放，人们可以在电视上看到很多国外的东西，像邓小平去日本、美国访问，就有很多关于美国、日本的报道，美国、日本的城市、工业、交通，以及文化、生活、家庭状况的介绍等等，这些东西很直接，很视觉化，与我们通常看报纸、看杂志、看电影是不太一样的。

〈30X30〉

问：您第一个录像作品是1988年。那个时候怎么会想到做录像作品的？怎么知道有录像艺术这个方法？另外怎样获得器材、怎样剪接呢？

张：88年的时候，电视已经比较普遍了，在城市里大部分家庭都有了电视机，而且开始有彩色的了。而且，不光有VHS录像机，也开始有了家用便携式摄像机。电视对人的生活越来越重要，家里有了电视就一定会花很多时间来看，不管你用甚么样的心态，因为这是个新的东西。另一方面，从86年开始，我其实对绘画以外的很多不同途径和方法感兴趣，同样对电视拍摄也有种好奇心。其实那时并没有太多的想这是录像艺术，没有考虑过这个问题，甚至也没考虑过这个是行为艺术还是录像艺术。

有一个具体的情况，就是88年年底开「黄山会议」，当时要求每个艺术家在会上介绍自己的新作品，做一个交流。我那时候觉得自己没有甚么新的作品，因为手套系列一直在画，87年的时候它已经被别人看过、已经发表过，所以我觉得没甚么值得拿出来让别人看的。于是想到用电视来做点什么，我也不知道它到底应该算是甚么。我想在开会的时候搞一个恶作剧。拍一个没有任何情节、故事、事件，完全没有意义的一个东西，一个没有任何观赏性的东西，而它恰好又是电视。电视通常是用来消磨时间的，是用来消遣的，而我拍的这个毫无意义的、很无聊的东西，不知道对于当时很有思想的艺术或批评家来讲会怎么样。我想把他们关在房间里看这样的东西，看三个小时。我企图开始放录像了就偷偷把门反锁，然后跑掉，三个小时之后回来把门打开。原来是这样打算的，但后来没有实现，因为刚开始放不久看的人就有点不耐烦了，不断地问后面是怎么样？我说后面还这样，他们就催着：那就快进吧，于是就一直快进。所以三个小时的录像，大概十五分钟就放完了。

问：当时在现场应该是高名潞、王广义等。

张：是的，还有王鲁炎他们都在。我记得王鲁炎特别兴奋。郑胜天和宋海冬出来后很认真地对我说你这个片子还应该处理一下，应该有一点镜头的变化。他们的意思是说，这个片子还没有做过剪接，做了剪接效果可能会更好，应该处理声音、镜头，至少应该短一点。

问：当时这部电影是刚刚拍好的，马上就在中国放映？

张：对，是公开放映的，我们是在电影院看的。是跟几个同学一起去看的，本来电影院就只有十几个人，看到中间一个一个全都走掉了只剩下我们大概三、四个人，就好像为我们几个而设的专场。那个电影我特别喜欢，后来又看了好几遍。那时候在电影院很难得会看到这样的电影。

问：其他人没有什么意见？

张：我没有听到，这些听到的意见是他们主动跟我说的，我创作从来不问别人，我不会去问你觉得怎么样，别人不说我也不会问。

问：这个作品有没有参加1989年的大展？

张：没有。

问：那参加大展有哪些作品？

张：油画的手套系列，还有用玻璃和乳胶手套做的综合材料作品〈甲肝情况的报告〉，还有〈艺术计划第二号〉的油印文稿，放在镜框里展出。就三个作品。

问：您当时想不想要展出您的录像作品？因为整个展览里面没有任何的录像作品。

张：这个不是由我来决定的。这个展览有点像官方的展览，是有筹委会的，作品不是艺术家自己选的。我记不太清楚是高名潞还是栗宪庭来决定的。

珠海会议、黄山会议

问：86年的珠海会议是怎样的情形？

张：85年在全国各地已经有很多团体、很多展览，广州、北方、包括上海、杭州都有。那时王广义刚好去了珠海新成立的珠海画院。珠海是特区，很想通过这样的事情扩大影响，但他们真的不太清楚王广义组织这个「珠海会议」会是什么样的东西。这个会议主要的策划人是高名潞跟王广义，好像还有几个半官方的媒体参与。珠海的主办单位是官方机构珠海文联，当他们看到参与者的这样一个比较正式的背景，就觉得比较安全、放心了。其实你知道中国的事情很多时候不是说有没有背景的问题，而是取决于具体的人。所以，珠海文联出钱把这些人邀请过去，住宾馆、吃饭、游览、开会，整个开了两三天。但到后来珠海文联渐渐发现受骗上当了，他们觉得这个会上介绍的作品，谈的事情都是污七八糟的，根本不是他们所想的那样。我们开完会离开之后，王广义的处境变得非常困难，珠海文联要他走，也就是要开除他。那是中国‘85艺术运动第一次全国会议，有点像梁山聚会，各路好汉都拿着幻灯片到那边作演示。

问：我听说当时开会很喜欢吵架？

张：一直在吵。其实有很多吵架，看上去好像是在谈一些莫名其妙的、永远也谈不清的事情，所谓宏大的问题，关于精神性，文化，终极目标等等，但是讨论的起因都是很具体的。我觉得，当时的争吵的真正原因其实是地域之争和权力之争。只不过真正想争的问题，又是不能放在桌面上说的，它必须经过其他的语言来陈述，必须通过文化的语言，或是哲学的语言来转述，于是就拿海德格尔跟尼采来打、拿康德和尼采来搞，其实这都只是借用一下，他们自己也搞不清楚，其实没有一个人真正搞得清康德是什么鬼事情，尼采是什么鬼事情，基督教是什么鬼事情。有的时候是混在一起的。就像一帮布尔什维克，大家都信仰马克思、列宁，但是他们会在一起吵、打，最后拿出来的依据可能又都是一样的，马克思说了甚么，大家都说我们都是为了打倒资本主义，而真正不能放到桌子上说的这句话，其实就是权力。当然「权力」不是指具体的一个文化部长，或是甚么文联主席的位置，更多的是话语权。

在「珠海会议」的时候，你可以看到北方团体一开始是占有话语权的优势的，那很明显其他地方的人就会不满、不服，譬如说「南方艺术沙龙」，以王度为首，还有李正天，当时很活跃的，就和北方的形成了对立、矛盾，最后语言就变的很激烈。这样的会议，包括后来的「黄山会议」，艺术家都认为是个很难得的机会，是表现的机会，或者说是争取话语权的机会。其他的在我看来，什么人类命运也好，文化价值也好，等等等等，全是胡扯，哲学命题全是胡扯，真正实质性的东西就是话语权。现在我想这个问题是比较明瞭了，文化这个东西，如果是完全不同那是不可能坐在一起讨论的，就是说一个苏派、革命现实主义的，和一个印象派，他们怎么可能在一起讨论？没有办法讨论的，对不对？其实在珠海所有坐在一起的人好像都是不满官方艺术的，不满苏联风格的，都试图寻找一种似乎比较个性、比较新的艺术语言，这上面好像没有矛盾，面对官方时大家态度似乎是一致的，但是为什么这些人坐在一起又会打得一塌糊涂，吵得一塌糊涂呢？这里面起作用的到底是什么呢？说到底还是局部的、区域性的利益和话语权的问题，因为吵得最厉害的双方恰恰是在利益上关系最密切的，因为双方都看到了利益所在。

问：后来「黄山会议」的情况又怎样？

张：「黄山会议」可能更具体，是为准备89年的展览专门召开的。本来，珠海会议之后「黄山会议」之前就计划做一个全国性的新潮艺术的展览。87年，我们都已经去了北京，高名潞专门召集的，讨论这件事，原来计划展览是定在农业展览馆。但后来突然说这件事情不行了，因为「反资产阶级自由化」开始了，展览计划取消了。一直到了88年，政治气氛又宽松了一点，好像又有做大展的可能性了，所以88年11月在黄山开会，有一个很具体的目标，就是怎么来做这个展览。

这个时候，心态上各地艺术家跟86年「珠海会议」那会儿有点不一样了，好像没有像86年那么急切地要争取话语权了。「北方艺术群体」也不像86年时那么占主导地位，大家有一种分享权力的感觉，平分秋色，基本上上海，东北，厦门达达（黄永砅也去了），杭州的、云南的、四川的，反正就是不用争了，展览会包括哪些部份，这些东西整体上形成一个面貌，就是八五年以来中国的新潮艺术。

反而有一些还没有决定地位的艺术家，在会上闹了很多事。他们在我们住的宾馆洒避孕套，在那里做行为，想引起别人注意。然后也和当地人、当地艺术家发生冲突。到最后我们都弄得很狼狈，当地民众开始围攻宾馆，我们有一点像落难那样从那里逃出来。这个事情很复杂，也不知道为什么，结束的那个天晚上有一个笔会，开始还好好的，后来就发生了冲突，是不是因为酒喝多了还是什么问题，反正就是有冲突了而且还愈演愈烈，到后来麻烦涉及到了每个人，事情很麻烦，差点都走不了了。

问：「珠海会议」和「黄山会议」都是以吵架为主，其实这两个会，在现在回看来有什么正面的影响？

张：两个会议都是批评家和艺术家一起，但是「黄山会议」时出现了一批新的批评家，譬如像侯瀚如、费大为、孔长安、周彦等，他们好像「珠海会议」时没有在里面[编注：费大为有参加珠海会议]。原来参加过「珠海会议」的很多人到后来就没有去。

我觉得开这样的会是中国的习惯，很有意思。这些人是在做新潮艺术，做的是非官方的事情，但是很多方式却是按照官方的方式来做，思维是官方的。动不动就开会，而且是非常有组织性的，似乎有一个严密的结构。这是非常讽刺的一件事情。我真的不明白，你说哪里有做当代艺术也好、实验艺术也好、前卫艺术也好，是这样开会开出来的？

问：好像活跃的艺术家大部份都会参加这两个会议？

张：对。我两个会都参加了，但是两个会我都没有发言，一句话都没有说。第二回「黄山会议」我觉得更无聊，基本上在外面玩。他们在开会的时候，我在街上打枪，就是马路边气枪打汽球那种，真的。打完以后回去他们还在吵，也没有人注意到我在外面蹿跹。

问：您有没有跟杭州的朋友一起去？

张：第一次比较有意思，那会儿我刚结婚，去开会有点假公济私的感觉，其实差不多就是去渡蜜月了。因为那时候没有钱，刚好有这个事，他们出路费，我跟我老婆说，我们就到珠海去渡蜜月。然后就把老婆放在宾馆里，我去开会，就这样。那次印象最深是会议主办方安排我们坐船围着澳门转，转了一圈，不能进去，大概是沿着澳门的岸这样开，差不多就是隔着一百米吧，可以看得很清楚，澳门岸上的人走来走去，就这样看了一下澳门。杭州的艺术家好像没有。我记不清了…耿建翌去了，耿建翌在黄山那边做了一个填表格的作品。

问：那个表格也是恶作剧。

张：有点这个意思，差不多吧。他也没有发言。我那个时候很想听黄永砅发言。他发言了。我觉得他发言很痛苦，大家逼着他发言，有点像罪犯在公安局被审问的感觉，他真的有点像犯错误的一个人，说话声音很轻，我记不清楚他具体说了甚么，说得很短，说了几句。我就看高名潞一直催着他说：「黄永砅你谈一下，说一下。」黄永砅说：「没什么好说。」，「说呀，说呀。」他没有办法，就说了点。我后来一看势头不对，如果我待在里面，可能也会叫我说，那我想我肯定会跟他一样痛苦，因为我特别不喜欢在这种场合说话，我会特别紧张。不像有些人特别能说。

北方群体最能说的就是舒群。他是北方群体的一张嘴、是发言人、是宣传部长，有点像纳粹时期的戈培

尔。很多事情是被他说出来的，其实我们看到北方群体的作品只有王广义，舒群的作品并不多，而且那些作品跟他说的东西有点距离。他说得那么多，说得那么好，作品是否还有必要？没有必要再画了，说得太好了，问题通过说话已经解决了，或者已经交代了，那为什么还要画？

问：当时他们差不多是主持。

张：当时那几个会议上重要的还包括丁方，但他说话的方式跟舒群有点不一样。然后还有一些搞批评的人。在黄山会议上，我第一次听到侯瀚如讲博伊斯 (Beuys)，那时他极其紧张，他应该还在读研究生，会议安排了他做讲座。

问：除此之外，还有什么讲座？比如周彦、孔长安等人。

张：他们都有发言，具体讲什么我不记得了。

问：当时群体之间的人是不是认识。

张：黄永砅我以前就认识。大多数人是彼此认识的，我认识丁方、王鲁炎。有一些是第一次见面，但在《中国美术报》发表过作品的艺术家，差不多就知道。

《中国现代艺术展》

张：89年大展上，我们的待遇算是比较好的。我们几个人有单独的空间，在一楼的大厅有一排半封闭的空间，每个空间有三面墙，面积挺大的，有点像现在艺术博览会的摊位。当时能够有这样的单独空间的，是待遇比较好的。我周围有黄永砅、吴山专、耿建翌、顾德新。我们几个杭州的租了一个集装箱，但是展览结束后作品没有运回来，因为没有钱了。参展艺术家的所有费用都是自理的，包括火车票。中国美术馆没有出钱，是组织者自己找的赞助。我有件作品留在北京，最后坏掉了。

问：有没有卖掉作品？

张：有卖掉的。那时候跟几个朋友聊天，说这批画怎么办？这么大的画，运不回去，在北京又没有地方放，如果有人买就好了，多少钱都卖。过了两三天，就有人问我，那天你说多少钱都卖，是开玩笑还是真的？我说，不开玩笑，真的。他说：「你要卖多少钱？」我说：「我不知道。谁出钱我都卖了，至少不用运回去了。」后来他说：「我买怎样？」我说：「那你就买呀。」他就买了。他说没有太多钱。我说多少都行。结果，九百块，三张「手套」。

问：当时来说这个价钱算不算是可以？

张：说不上可以，但也只能这样。我当时是觉得挺心疼的。

问：您在此之前卖过作品吗？

张：卖过。第一次是「新空间」时，《请你欣赏爵士乐》，三百美金，差不多是三千人民币。所以后来这么大一张手套，才三百人民币，我觉得有点太低了。但还是卖了，因为既然已经说出口了。后来回杭州，还剩下几张「手套」在北京。赞助这个展览的，有一位卖快餐的人叫宋伟，他买了两张手套，五千块。这已经是很满意了。另外还有一张放在《中国美术报》，过了一个夏天，坏掉了，是〈休止音符〉。

问：〈艺术计划第二号〉这样的作品，在当时就没有能卖的概念。

张：好像没有拿回来。

问：混合媒介的手套作品呢？

张：当时买了我三张「手套」油画的艺术家的，他还提了条件，他说：「我能不能挑几个玻璃的作品？」我说：「你挑吧。」他拿了。

问：他很聪明！后来89大展还发生了什么事？

张：开枪、賣虾…发生了很多事，还有签名支持魏京生这些，但有很多事情发生我不在场。听说高名潞被打，他们让展览上的人签名要求释放魏京生，最后不知道怎么就起了冲突。其实89大展里的很多人跟文学界、哲学界有关系，这些人又跟持不同政见者有来往，所以都弄到一起了。

问：您有没有看到吴山专卖虾的情况？

张：其实在那个展览，大家好像在比赛，很多人是这样的心态…都在那个时候做行为，有很多人打扮得很出格。在这个状态下，作品已经没有人关心了，只看谁做得更狠。開始是这边孵蛋、那边卖虾、洗脚，好像都还好，但是当开枪一发生，所有事情都变得很弱了。开枪把其他所有的行为都打住了，到此为止。这是比较有意思的，但是现在看，吴山专的作品我特别喜欢，做得非常好。

问：我觉得那是一个很成熟的作品，不像在跟其他比赛。

张：他的作品不是暂时的决定，他早就计划好了。我事先就听说他要做这个。我在学校不认识他，因为他比我低几届，但是我知道85、86年他弄「大字报」。只听说上学那会儿他经常找人赌，他喜欢赌，跟唐宋等，那个时候流行玩叟哈（SHOW-HAND）。

回顾

问：有八十年代有文化热和八五新潮，是一个很特殊的年代。您觉得这个年代是在什么时候结束的？

张：标志性的结束，我想是89年的「六四」。这对于很多人来讲是有很大影响的事件。以前很轰轰烈烈的、感觉很壮烈的、很自信的事情，在这样的一个政治事件面前，我们看到知识份子是那么脆弱，文化是那么脆弱，那么没有张力、苍白、是在隔靴搔痒。以前的什么理想，都是被无限放大的，因为你没有任何解决实际问题的能力。中国的知识份子至少没有像法国革命、英国的资产阶级革命中，有一种实际的操作的能力。中国知识份子在一起的时候，常会有文人相轻的心理在作怪，马上要來争话语权，包括在「六四」，后来在学生之间的派系斗争很厉害。事情还八字没一撇，就开始争了。这暴露出中国知识份子的状态，帶有很強烈的个人英雄主义情节，不是很理性、或者有那种逻辑性的。尽管我们讲结果很糟糕，那是所有人都不愿意面对的结果，但是这个结果也是自然的。这一下子令很多人改变了态度，有些人去了国外，因为国外的环境而改变，有些人在国内也改变了。

问：您自己也是这样？

张：的确，有一段时间比较情绪化。「六四」之后至少一年以内，我有很多作品都是波普。我在「六四」之后第一件作品，没有发表过的，叫〈标准措辞—1989的风韵〉、〈翻身不忘共产党〉。但是实际上，如果讲一种转折，看后来对于八五的回顾、总结，都有点太简单化了。不同的艺术家、不同地区的艺术家，表现出来的状态都很不一样，吴山专、黄永砵，包括我自己，西南、东北，完全不是同一件事情。很早已经有艺术家，特别是南方的，用一种比较怀疑的态度对待当时追求的原则性、真理，并不是那么坚定地、像个革命者般的去做事。今天似乎把所有人都描写成革命者，这是很简单化、图谱化的方式，其实不是。而且以前，尽管会阅读很多东西，但是阅读的方式各人都很不一样。我自己没有很理性地去读很多哲学书，我也很反对在文章里面引經据典。艺术不需要解决哲学问题，也不需要哲学来帮助艺术来解决什么问题。所以现在关于85的描写（有点不准确），但谈到历史，有时总归需要一些东西來描述。就像我们谈一种颜色，说它是红，红成什么样子？到底是不是那个红？这不是那么简单，说是「红」就完了。因为文字上终究要去定义它，但是一旦定义了就比较简单、比较概念。到目前为止，我不觉得二十年前的这个事情，有什

么好的描述的方法出现过。在我看来中国艺术界最大的问题在于批评，批评始终没有一个好的方法，太笼统，太急于下总论、急于用社会学的方法去替代语言上的特点。尽管看来好像有很多搞批评的人角度不一样，有很多争论，但是到现在为此，我没有看到过有真正梳理出关于那个时代，它的真实意义在哪里。或者说，没有人会指出那个时代的问题在哪里。比如这么厚的《中国现代美术史》，仅仅十年时间怎么可能会有这么厚的书出来？这里面我想至少有三份之一是在概念上没有弄清楚，什么是现代艺术。要不是没有概念、要不概念是错的。但是在梳理历史时没有概念，或者概念不清楚，你怎么做？

所以我觉得，如果你把一些艺术家作比较，他们真的很不一样，不能简单用革命两个字来涵盖一切。有些人可能不是革命，而是反革命。

每一个时期的艺术家，不仅是艺术家、所有人都会有一个大的背景。在中国是政治、社会、经济的背景。还有跟西方、跟其他国家的，对于中国，有两个国家特别重要，一个是俄罗斯，一个是美国。在我们的想象中，将来是要跟他们打仗的。我想这个大的背景每个人都差不多，如果你生活在这一段时间，你无法逃避，这是你的命。但是比较有意思的是同样的人、同样出自这个背景，同样80年考上油画系的，在学校里面感兴趣的东西就变得不一样了。不是所有人都对塞尚感兴趣、不是所有人都对夏加尔感兴趣、不是所有人都对马格利特感兴趣。有些人一直是按照苏联的方向走，走得也很踏实。有些人会受到一些经过改良的、所谓有中国风格的油画的影响。有一些人可能会喜欢西方绘画，可能是法国、意大利的风格，有一些，像我一样，会喜欢美国、欧洲的现代绘画。这个里面到底是什么东西起作用，影响到艺术家后来的语言、创作的风格。

我觉得研究每一个艺术家所遭遇到的不同的生活背景、经历，要比研究每一个都共同遭遇到的大的时代背景，要更有意义。因为这些经历跟他后来做的事情有更直接的关系。你想想，为什么是吴山专卖虾？而不是王广义卖虾？为什么是黄永砅在厦门达达把作品烧掉、而且在法国的《大地魔术师》展上用纸浆做坟墓？为什么他后来很多的作品又跟《易经》有关系？为什么在北京的王鲁炎他们搞「解析」，而这又没有发生在黄永砅身上？为什么会是我拍录像，而不是别的人？我觉得这个里面就有个人的不可琢磨的东西在起作用，我们不能简单从一个大的背景、不能从理论或者哲学推断出一个作品的形态，不能说这样的背景下必须产生这样的艺术语言，不是这样，因为发生在不同的人身上会产生差异。我们同样读过海德格尔书，但是很有可能做事情是不一样的。因为海德格尔谈的精神性，它作用于的这块肉是不同的，而最后的作品又是通过这块肉做出来的，所以又是另外一个形式的东西，它是通过这块肉来转换的。这块肉怎么会一样呢？从生下来，他的环境、吃的、喝的、被教育的、他的记忆、他做的梦、三岁、五岁时的很偶然的经历，所有这些可能都起作用。有些时候艺术家不说这些东西，但我们想这些完完全全在艺术家的创作里面，可以一点一点被解读出来的，这个东西是最有意义的。

一个好的算命先生，他不说你的将来，因为将来是没有办法确认的，最好的算命先生会说你的过去，说你爷爷是怎么样、你爸是怎么样、你父母是怎样认识的。这样的算命是最厉害的。

所以在我看来，做美术史的研究，如果问你生出来是几斤几两、生出来是第几胎、你是你父母婚后生还是婚前生的、他们婚姻有没有遇到问题、有没有家庭的反对、是包办婚姻还是自由恋爱、他们家庭是怎样的、收了多少聘金，这些东西都特别有意义。到后来，我们在做很多看上去是差不多的事情，包括看的书、看的作品、谈论的艺术家，好像想的事情都差不多，但其实真的很不一样，这个不一样不是大的背景的不一样，恰恰是因为每个个体的不同。此肉非彼肉，最后这块肉出来的东西就不一样，所以我们应该更多的关心这块肉，他们有什么不同。这是在中国目前的研究里，至少在语言研究里，很少有人想到或者正在做的事情。你不用下任何结论，我讲这块肉，你就告诉别人他几斤几两、他是怎样出来的，他的结论就已经有了。

我觉得特别有意思的是看看艺术家的家庭是怎样的，在文革期间，不同的家庭的遭遇很不一样，有被打击，有的没事。有些人甚至是革命干部、当官的，如唐宋就是高级军官家庭出身的、老耿也是的。去追究这个原因很有意思，军人家庭出来的人怎么会做出跟他父亲的理念完全不同的事情？老耿的父亲是在军校里面教哲学的，级别很高…这些我觉得很有意思。

还有一个值得研究的是中国的地域性差别，比如南北几乎可以说是两个不同的国家，虽然都是在说中文。比如杭州这个地方就很特殊，对于北方来说它是南方、对于广东来说它是北方，它是一直处于文化交汇的地带，人种也很混杂。广东人觉得我们有点像北方人、在北方人看来我们又很南方，但从我们自己看来，我一直认为广东是另一个国家，它的语言我完全听不懂，尽管文字是一样的。中国的语言很有意思，文字一样，但可以有那么多不同的发音，这跟欧洲的语言很不一样。同样一个字有这么多发音。在外国，文字的拼写代表了它的发音，它就是一种文化、代表一个国家，从这个角度来讲，粤语就是代表一个国家的符号。

问：有人认为在浙江美术学院的文化环境，跟杭州一般的环境没有关系。

张：其实我觉得从表面上看没有，从表面上看美术学院跟杭州不太搭接，完全是不同的概念。杭州是一个非常世俗的地方，跟上海有点像，是过小日子的地方。但是杭州是南北文化交融的地方，这个会对美术学院的影响很大。美术学院最初决定在这里设立，它的发展思路、方向，其实不是由杭州的市民文化决定的，而是由它积淀下来的人文精神决定，里面有很多很自由、散漫的文人气。像徐悲鸿的寓教于美这样的态度，用美来教国的这种态度，跟浙美的唯美风格就太不一样了。