

## 访问文字纪录

### 费大为访谈

访问：杜柏贞、翁子健

日期：2009年3月18日

时间：约2小时30分钟

地点：北京 费大为先生府上

#### 早期的学习、阅读及研究

问：在到中央美术学院之前，您在上海，当时的读书条件是怎样的？

费：我爸爸本来是上海图书馆的。在文革期间上海图书馆是关掉的，但在进中央美术学院之前，我爸爸经常可以拿书回来给我看。关于艺术方面的中文书，就是文革之前翻译的书，有很多东西我都看到，基本上我都看了，包括鲁迅当时翻译的西方美术史，解放前关于西方现代美术的书我都看过。

我在七十年代初就已经是前卫画家，画印象派，但没有看到很多印象派的图像。在进中央美术学院之前，中文的资料看得比较多，而且我又是在玉石雕刻厂工作，所以对石窟的了解比较多。在工厂、在上海的工艺美术系统里有很多这方面的资料，也有图书馆，有包括日本出版的书，也可以到上海博物馆去查资料，看到日本出版很大的一本云冈石窟的画册，所以这方面已经有点基础了。

到了中央美术学院之后，一方面可以有一个比较新的美术现状的了解，因为美术杂志比较多，但是没有浙江美院多。国外美术杂志比较多。中央美术学院有非常多苏联时期的画册，但我不是太有兴趣。另外中央美术学院美术史系资料室有一个小的图书馆，这个图书馆可以马上得到庞比杜最新的画册，比如说当时Yves Klein的画册。

问：当时您在美术史系的研究方向是什么？

费：我到后来是选择了柏格森（Henri Bergson，1859—1941）的哲学。为什么选择他呢？我当时看了很多书，在八三年要选研究主题的时候，大家都感到中国的艺术要发生非常大的革命、非常大的转变。这个时候我觉得我们是处于一个好比十九世纪末、二十世纪初的阶级，是从现实主义变成非现实主义、现代主义的时期，当时在欧洲，这个转变中有两个人的理论非常重要，一个是Henri Bergson、一个是Freud。但是我对Freud是有点看不进去，Bergson是一看便看进去了，这可能是我个人趣味问题。比如像格式塔心理学（Gestalt theory）当时很时髦，但我看不进去，我觉得这个跟我没有有什么关系。

Bergson的书在二、三十年代在西方非常流行，在中国也非常流行，他的书可以说很多在解放前就翻译成中文了，我到北京图书馆找到这些解放前出版的书。在二十年代有很多辩论，中国现代文化的转变，应该是怎样？是中西现代文化第一次碰撞时，产生了很多辩论。我觉得这是很重要的理论准备：怎么样从艺术再现生活、车尔尼雪夫斯基（Chernyshevsky）的理论，变成一个现代的艺术？我在很多书里都看到，（在这个转变中）柏格森是一个非常重要的人物。尽管柏格森在后来就变得不是很重要了，但我觉得这是一个非常好的切入点。

问：您最初是怎样认识到柏格森的理论的？是不是通过老师？

费：不是老师，就是乱看书。我自己也不知道为什么，慢慢喜欢哲学。哲学的书东看西看，很多乱七八糟的东西，那时开始有翻译书介绍整个哲学发展的脉络，从西方十九世纪的新康德、新黑格尔、英美的语言分析哲学、德国、法国的系统，这样我觉得柏格森、还有怀特海（Alfred North Whitehead），他们讲的过程、时间，客观的时间跟心理的时间的区别。这方面的书我是非常有兴趣，另一方面有兴趣的是科学哲学，也

是要思考科学是不是真理。

当时我主要的理论翻身，就是要推翻标准的唯一化，是没有一个客观的标准，人主观的东西有非常大的随意性，所谓客观的标准不在外面，而是在你的心里。科学哲学也在证明科学不过是一个暂时的方案，不是一个终极的方案，所以科学哲学的一些思想家像费耶阿本德（Paul Feyerabend），后来就走到一种无政府主义的东西。这些书对我非常重要，尤其是柏格森，我是把他所有的书都看过，而且做过非常非常多的笔记。对他各个理论分门别类地分析过，我是用了一个非常传统的方法做，就是写小卡片，把他的不同思想写在小卡片上，然后通过不同组合分析他思想的结构。当时和同学在一起，我可以讲柏格森讲很长时间，就是完全深入到他的思想里面去。

1984年我写了一篇论文，在《美术研究》上发表了。后来我碰到毛旭辉，（他跟我说）当时在《美术研究》上，侯瀚如一篇东西、我的一篇东西，侯瀚如的一篇他也没有什么感觉，我的一篇他看得非常认真，他说对他的影响非常大。当时我还未毕业，是大学三年级。我觉得还是有画家会有兴趣，其实是讲作品是从心里产生的，而不是尽量去接近外在的现实。85年，提交毕业论文时要有一个毕业论文答辩，我是跟一个同学刘长虹同时做的，他当时完全研究格式塔心理学，变成了心理学家，他完全不看中文书，看所有的书都是英文原版，他写的一篇毕业论文完全没有人能看懂。我的那篇论文讲完以后，老师都很生气，为什么要选一个我们都看不懂的东西。我的指导老师佟景韩，他支持我的研究，他当时是《美术研究》的主编，他也是俄罗斯这一派的。他当时很支持我，其实我也帮他做了很多工作。当时在编中国大百科全书的艺术理论卷是我做的，但是没有写我的名字，我的指导老师是主编，所有的工作是我做的…所以他很支持我，但也让我要从马克思主义的立场对柏格森要有一点批判。我说：「好！批判一点。」但是对柏格森的研究对我非常非常有用，怎么样去理解创作，怎样可以有一个跟社会主义现实主义完全不同的创作方式，这对我以后策划展览、去跟艺术家交流，打了一个非常非常有用的基础。

**问：**当时您是在美术史系，也会跟油画、雕塑等的学生在一起活动。

**费：**对，是非常好的朋友，一起谈艺术。中国的美术史系放在美术学院，跟欧洲的不一样，在欧洲美术史系一般是在文科大学，所以我们的好处是非常贴近艺术家，虽然我们的同学也有做考古、古画鉴定，但是我跟侯瀚如就得到这个好处，可以非常贴近艺术家，可以感觉艺术正在发生什么，知道艺术家的感觉。

**问：**那个时候您跟哪些艺术家交流得比较多？

**费：**比如说夏小万。但是总的来说，中央美术学院在85新潮没有出很多艺术家，它相对保守一点，没有出非常前卫的艺术家。当时相对前卫的有夏小万、马路。马路从德国回来的，他做一些新表现主义的东西。其他不是很多，徐冰和吕胜中是更往后一点、77、78年。在我读书的时候，大家虽然对于苏联的教学非常不满，但是总的来说没有太多前卫的人。就不像浙江美术学院，浙江的外国杂志要比我们多得多，另外还有像黄永砅这样的人，会比较极端、比较彻底。中央美术学院的技术教学的压力非常大，他们要做解放，就是绘画的变形、风格放松一些。在表现主义之外是什么，在中央美术学院是看得不是太清楚。

**问：**在北京有一些学院之外的艺术家，像星星。

**费：**星星跟我的关系不是很大。星星这班人是八三年差不多都走了。我是81年进大学的，从上海来北京。当时我见到陈丹青，我对他印象非常深刻，他看东西的眼光非常细腻，用艺术家的方式来看事情、说话，跟普通人不一样，他看东西不是按教条，是感觉。这种感觉是非常特别的。

星星画派本来跟美术学院是没有什么关系的。在79年，他们曾经到上海去想煽动这个运动，马德昇就去过上海。在69、70年，我是在上海所谓的地下艺术圈的人，所以这个圈我是很熟的。上海的绘画在七十年代末开始醒过来，想做一些前卫的东西，这个过程我是比较熟睡的。到了北京，我跟星星画派没有什么关系，但我跟唐平刚这些人有联系，也听说过顾德新，但不是那么早认识他，是到87年才见到他。像唐平刚、阿仙这一批人都不是美术学院的。

我是可能跟高名潞、栗宪庭不一样，在85新潮之外还有一些东西，这些人不是在高名潞和栗宪庭关心之

下，我则跟他们比较熟。有些艺术家是「外交公寓的艺术家」，像星星画派的薄云、唐平刚，他们都是画水墨抽象的。还有不完全在运动里面，王音和曾力，曾力是做舞台美术，他们不在85运动里面，他们很早画抽象的，我跟他们交流非常多。

**问：**您说他们不在运动的范围里面，我完全明白，但是运动的范围是怎样定义的呢？

**费：**我觉得有两方面的原因。一方面是跟人的圈子有关系。85运动的人互相都认识，这个圈子逐渐拓展到全国，有心脏、有血管到全身。这个心脏就是栗宪庭、高名潞。在这个圈子之外的人不是跟著这个心脏流通的。那么这是第一个原因，第二个原因是他们本身的素质跟八五的不太一样，他们一方面是自学的，另一方面他们不像八五运动那样有一种理论狂热，这批人是比较小资产阶级、比较审美的。星星很突出一点是有些人很有战斗性、批判性，但是其中也有很多人没有什么战斗性的。就是形式上的小变革，这些小变革走到抽象绘画便走不下去了，然后就跟外国人卖画。他们也对社会很不满，有时候也会进入黑名单。像唐平刚的画永远不能展出，一展出警察就来关掉，也不知道为什么，不过是抽象画。所以他们也很苦闷。

**问：**您说在七十年代末已经与上海的地下艺术家有交流，当时是不是已经有抽象？

**费：**是，当然。

**问：**到了八十年代初，您对于艺术的兴趣是不是在于抽象艺术？

**费：**到美院以后就知道抽象以后有很多东西，但是不太懂。看到画册、看到杂志，有一些装置，但不明白为什么会这样。我知道自己的知识是有限的，比较过去的时代，不是最新的，便慢慢有兴趣，觉得应该再有一个很大的转变。

**问：**有没有看到比抽象更新、更当代的画册？

**费：**我现在说的不太清楚。但我在读书时候看过Yves Klein的画册，有performance的东西，很快就明白这不是抽象艺术，是蓝色的绘画，但不是抽象艺术，他是有行为的元素。所以我那个时候就觉得Yves Klein是杜尚之后的很重要的人物，杜尚也是一个非常重要的人物。

**问：**您看到Yves Klein的作品是看到很好的图片？

**费：**画册，就是庞比杜的画册。

**问：**您那个时候已经会看法文？

**费：**能看一点。

**问：**您的法语是在哪里学的？

**费：**我的法文是在工厂里面学的。我在工厂里，二十三岁开始学法语。这个时候我的工厂里面的同事学外语已学的很好。我的起步很晚，拿着英文的小说在看。我们工厂里面有学日语的、学德语的。学习时完全人就疯掉了，我学法语也是学疯掉了，学的很快很快，半年就把一年的大学课程学完，一年把大学两年的四本书全部学了，练习全部做掉，所以考美术学院时我是用法语考进去的，我的考试分数还是挺高的。

**问：**为什么这个工厂里面的人会这么热中于学习外语？

**费：**从七一年到八一年，十年在工厂。我讲一个小故事。我在工厂的时候，是一个人十六岁到二十六岁是最最需要看书的时候，这个时候看书是可以不睡觉的，而且白天上班之前、六点钟要军训，中午要政治学习，晚上还要政治学习，到了八点多钟才能停下来，是你自己的时间，但是我不能画画了，因为没有私人的空间，开头四年要住在工厂里。但是所有的图书馆都关掉了，要靠自己的书传来传去看，我借你一本书，三天看完还给我。就是拼命地做笔记，恨不得把书全部抄下来才还掉。书一本一本的看，看得非常多，我自己都没有感觉看得这么多书，我甚至觉得比在美院看的书更多。

有一天，我们车间的党支部书记，他是一个有文化的人，他一看到：「你们怎么在看《红与黑》？我们现

在提倡的是又红又专，你们怎么可以又红又黑？你们这些团干部，一天到晚在看什么东西？资产阶级的东西，要整顿这个东西。你们每个团干部都给我写个单子出来，你们一年之内看了什么书。」后来我们就有点害怕，要说实话还是不说实话，后来我们的团委书记说，我们就说实话，看他敢把我们怎么样。后来把这个名单排出来，我们自己都吓了一跳。我一年看的大概是一百一十多本书，有些人看了一百二十多本书。这个名单很有意思，西方文学的书也有、历史的、艺术理论的，马克思的书、毛泽东的书不包括，就是规定要看的书以外的书。非常多，那就是平均三天一本。而且都是在业余时间看的，还做了很多笔记。那时看了法国人丹纳的《艺术哲学》，狂做笔记。好不容易借到了一本苏联艺术理论的书，它怎么批判西方现代艺术，这个对我很有意思，因为我可以通过他的批判了解西方现代艺术。所以当时是学会一种反看书，这个本领是从七十年代练出来的。

当时《约翰·克里斯托弗》是禁书，谁被抓到看这本书是要被抓到监狱去的。这四本书在我家里，别人送给我的，宝贝一样。还有巴尔扎克的书，俄罗斯的书我读的非常的多，俄罗斯文学，我跟我的女儿说：一定要读俄罗斯文学。俄罗斯十九世纪的书，屠格涅夫和莱蒙托夫，我特别特别喜欢。

在这种氛围下，后来是慢慢学习外语。学外语是到处能够写的地方，墙上、到处都是英语单词，人走路时都在默念，我自己规定：我骑自行车上班，二十分钟，起码要背出十二个单词出来。所以进步非常快。

**问：**在我听来这个工厂很特别。

**费：**这个工厂是很特别的。这个工厂是后来出了很多人。是玉石雕刻厂。报考大学的成功率是全上海最高的。每年都有很多人走掉。到八一年，我要报考的时候，他们要杀鸡儆猴，不让我去，中央美院派就发狠了，中央美院派人事科科长和美术史系的党支部书记要把我拉去，因为我考完以后，我是第一名，但工厂不放人，主要是我的档案他不愿意转到北京去。上海的《解放日报》、轻工业部、工艺美术公司，几个地方的党委一起开会，说一定要让费大为走，不让他走，我们闹到教育部、轻工业部，要把你这个厂长开除。当时弄了很大的丑闻，怎么样上海有一个工人考了中央美术学院第一名，但工厂不让他走。

**问：**您为什么没有去考浙江美术学院或者上海的学校？

**费：**因为只有美术史系我有可能考得进去，因为我已经不能画画了，画画得不好了。我考文科也不行，因为我非常讨厌数学，所以美术史系正好是既不用考数学、也不是以考画画为主的，画画也是要考的，但是画画不是很重要。主要是美术史的知识，还有艺术理论、语文、历史、政治。这些对我来说都很容易。

**问：**在中央美术学院的美术史系是多少人？课程安排是怎样的？

**费：**十个人。我们读四年，中国美术史有大课程，持续两三年，还有西方美术史、艺术理论，这是三条主线，其他的还有很多课程，包括日本美术史、非洲美术史都有一些，这些课时间比较短一些。建筑史，甚至还从音乐学院请来了一位老师讲西方音乐史，还有专门考古的课程，还有古代绘画研究的课程。当时我们这个班对于佛教艺术比较注重一些，因为我们主要是金唯诺下面一条线。

**问：**那个时候班上有什么同学？

**费：**温普林、侯瀚如。温普林当时是我们班上学习成绩最差的，他非常生气，每次考试之前都很凶地威胁我和侯瀚如，叫我们不要考得太好，因为我们考得太好就显得他很低。如果我们考90分、他才考50、60分，他就很没面子。哈哈！但是也很开心，嘻玩嘻闹，我不是很会玩的，温普林是很会玩的。

**问：**有没有跟比较高年级的学生接触，像高名潞？

**费：**高名潞是八五年才出现的，在之前他是做古代绘画研究的。（0‘42’00）他是在美术研究院，跟我们是完全另一个系统，所以我们是太不认识他们的，像李路明，他跟我一起考81年中央美术学院的本科生，没有考上。第二年他考艺术研究院的研究生考上了。所以他们这个系统我们好像有点歧视。美院的老师也有点

看不起他们，我们也不太在意他们。但是高名潞是毕业之后马上开始做。他们美术研究所里面我们都不太认识。我们有时候会去工艺美院、音乐学院，认识谭盾这些人，都是跟我们差不多时间的。

**问：**八五期间有一些杂志非常重要，两刊一报。邵大箴在《美术》杂志上做编辑。

**费：**邵大箴很大贡献是八十年代初做的《世界美术》那几期，开始介绍现代派，介绍从二十年代初以来的一些流派。这个对美术界的影响非常非常大。

**问：**这些书和杂志对您的研究和学习有没有影响？

**费：**那当然有影响，太大影响嘛。当时有一本书，像西方现代画家的话语录，是语录的选编。这本书是野兽派、立体派等二十世纪早期艺术家的，他们谈作品的一些说法，一段一段的。它的封面是彩色的。这本书也是我反复看了好几篇，看的很熟很熟。还有赫伯特·里德的《现代绘画简史》。

**问：**在上海和北京看到有什么比较重要的展览。

**费：**现在我年代想不起来了。比较早有一个法国画家埃里翁。埃里翁是一个抽象的画家，也会画具象的。我还写过一篇关于他的文章，可能是在我读书的时候。我是在上海看的。这个展览对我影响蛮大的，当时很少能看到这样的东西。还有其他的展览，比如韩默收藏展，能看到原作，古代作品为主，还是有一点点现代的东西。然后还有法国二百五十年、还有什么农村绘画…毕加索的东西可能也比较早。毕加索有一个展览在中国比较早，发生了一件事情，毕加索的作品在上海展出时被人用墨水扔在上面，后来他们擦得很干净，没有说，法国人也不知道。应该是挺早的。

还有劳森伯的展览，劳森伯的展览我的印象不是特别好。一方面他是有政府的关系。他有非常多的助手，这些助手对中国人非常凶，非常帝国主义的样子。我们是中国艺术界的艺术家或者理论家，跟外国艺术家交流——我一点都没有这种感觉。就是去看看，啊，这样，我觉得没有太大的感觉。像Yves Klein的东西我就看到很投入，但是对劳森伯的东西，对我没有太大的冲击。我觉得肯定有人比他做得更好。当时这种感觉，在记者招待会，有几个场合，跟他见面，非常非常的不舒服。所以没有太感兴趣。

**问：**八十年代，在《美术》杂志有一篇文章是您跟谷文达的对谈，这篇文章直到现在还是很有意思。您是什么时候认识谷文达的？

**费：**现在也有点忘了。谷文达的东西可能是85年之前，在《新美术》什么地方冒出来一点点。你们现在搞文献，文献是一部份，还有一部份就口传，口传其实是起很大的作用。当时口传就是：中国现在最厉害的是谷文达，是在杭州的，当然的感觉就是他是第一名。名气非常大。当时我忘了是什么原因，我就到了杭州，直接去找谷文达，录音机放著，我跟他做采访。我觉得我是有一个得益于平时我在中央美院的交流，我跟他的交流非常顺，而且谈的比较有感觉，所以我就写了一篇文章，题目也非常响亮。发表之后，张培力跟我说，这篇文章是讲谷文达的，但是把你弄得很有名。我原来很少发文章，谷文达还是很高兴，但是我毕竟还是删掉了很多东西，没有全部发。

**问：**当时发表这个文章有没有问题？比如他谈的东西太前卫。

**费：**没有问题，是因为中国八十年代的政治氛围是起伏不定的，如果在开放的高潮你可以做很多事情，但是一会就不行了，一会又得多了。正好是八五年最松动的时间，高名潞弄了这个专号，反正是很前卫。还有一篇范景中的文章，范景中的文章非常理论、学术，读起来比较细一些。

**问：**八五年以后您在《美术研究》工作，当时的工作是什么？是不是当主编？

**费：**当然不是主编。《美术研究》的人很少，但我是一个小跟班，职位最小的。当时主编只喜欢传统美术，是杜哲森，非常好，但他对现代艺术是极其痛恨的，也影响对我的看法，所以他是对我非常不高兴的。我不能在这个杂志上面发什么的东西，但是这个杂志不错，在学术上非常的严谨。比如我要组稿子，打电话约了稿子，我是改稿子是改得很厉害的，很多一般搞史论的人比较会写东西，没有太大的问题，但是有一些艺术家像吕胜中，他们写作就像开无轨电车。对我来说是文字上的训练，也是一种学习。同时作为艺术杂志的编辑，我也可以参加一些活动，比如像珠海会议，八六年。当时北京有一个青年记者协会，我也是成员。八六年的十月一日、到八七年七月我是在法国，当时是法国文化部的一个邀请…。这个对的来说非常重要。

## 法国交流活动及《大地魔术师》

**问：**那是您第一次到法国？是怎么邀请您的？是因为知道您会法语？

**费：**不完全是。八五年夏天有一个法国的活动，有非常多的法国青年坐了一辆火车从巴黎坐到北京来。都是大学生，来跟中国的学生联欢…当时法国是Jack Lang当文化部长。很大的一个跟中国交流的活动。其中有一个小组是五十多人，是法国各个美术学院的学生到北京的中央美术学院来联欢。他们带队的人是一个文化部的人，他带了一个秘密的计划，是要物色人。他的计划是四个中国美术学院的老师对换四个法国美术学院的老师，四个月，而且待遇是按照本国的情况，就是我到法国是按法国教授的工资来给的，法国人来这里，中国教授才六十块钱，当然美院会对他们好一点。他们当时有一个原则，就是中国人选法国人、法国人选中国人。这改变了当时艺术界访问的惯例，都是官派的，官方派出去的人，说话也不敢说，看东西也看不懂。法国人就提出来，能不能我们来选？他八五年来是秘密选人的。那时候八五运动还不是很清楚，八五年夏天的时候。他当时找了程丛林，还有王公懿，是浙江美院的一位女教师。还有广军，中央美院的老师，画画的。三个画画的，再加上一个我。他找我时候也没有说这个计划，他就问你是什么时候学法语的？在学什么？在做什么？将来准备干什么？等到第二年，他跟文化部谈完，他再来中国签字，他就来找我：「费大为，你想不想去法国。」「怎么啦？想去呀！」他说：「你再过一两个月就走了，准备一下。」我说：「准备什么？」他说：「随便你准备什么，你是在那里作为老师，要去讲课的！」

八六年正好是珠海会议，是很好的机会，可以碰到很多不在北京的人。我带了一千二百张幻灯片，主要是八五的，其中有一百多张是官方艺术的，讲课的时候我要做比较！到了很多学校去讲课。到每一个地方都可以碰到当地的文化官员、最重要的评论家、最重要的艺术家。我也做很多探访，我想了解欧洲的系统是怎样运作的，他们的前卫艺术已经被体制化，那么体制化了会发生什么问题？我们才刚上山，他们已开始下山，这种情况对我们有什么教训。我的探访主要是围绕这个主题来谈。我的讲座主要是关于中国这两年发生的前卫艺术运动，我可以马上看到西方人的反应是怎么。专业的艺术界他们的反应是怎样，尤其是专业美术界的反应是什么，大部份人的反应都是非常都不好。他们说：「你们中国人有这么伟大的传统，为什么要学习我们西方呢？我们西方这个东西太差了，这个东西没意思。我们都觉得很讨厌了。」他们对中国有很理想化的想象，他们觉得中国可以做出一种现代文化是跟西方完全不一样的，你们没有必要借鉴，我们这个东西不值得你们借鉴。这是大多数人的反应。有些所谓专家的、专业性的，像美术馆的头，他们只从作品的好与不好来看。

**问：**您的一千两百多张幻灯片是从哪里来的？

**费：**收集的。我自己手里已有非常多，北京所有的批评家手里都有非常多幻灯片，我也认为我知道好的艺术家是哪一些，可以直接问他们要。

**问：**在您放映幻灯片时，法国专业的美术界人士，他们最感兴趣是哪些艺术家？

**费：**黄永砷。当然，一看就看出来了，毫无疑问。那是最有意思的。我选的有黄永砷、张培力、吕胜中，徐冰未有，有夏小万，余友涵、李山、陈箴，还有西南画派几个人。当时我觉得很奇怪，我当时比较喜欢夏小万的东西，法国没有一个人喜欢他的东西。余友涵我非常喜欢，但法国人只有看到黄永砷的东西才觉得最有意

思。然后吴山专也有，他的幻灯片非常多。可能就是徐冰跟吕胜中的东西不太有。

我每到一个地方，都跟大美术馆的馆长、评论家见面吃饭，跟里昂当代美术馆的馆长见面。他们当时正在筹建，未有自己的空间，但是馆长Thierry Raspail，他非常的年青，而且很狂，刚刚上任，直到今天他还是里昂当代的馆长，这么多年了。他当时跟别人不太一样，别的地方的馆长，大家比较客气，他有点摆架子，他比我年轻，刚刚当上馆长，有点气太盛。他跟我时间定好，不能迟到，我到了还要我等五分钟。他下来，跟我说他将来要做伟大的计划、过去做过什么伟大的计划，讲自己的成就。他说：甚至像东欧这样的国家，我们也做过展览！我说中国的当代艺术将来有没有什么可能？他说中国太远、太远。他的心里想的话就是中国没有什么当代艺术，那你们搞什么？那就结束了，不跟我谈了，他也不问问我你们情况是怎么样，完全不想问我。我已经说完了。我说我带来了十张幻灯片，你有没有时间看一下。可以呀，看看吧？后来我拿出来，他一看：「嗯！这是中国人画的？什么时候画的？」我说：「现在画的。」「中国人现在这样画？什么时候开始的？怎么会这样的？」我的十张是吴山专、黄永砵、张培力的东西…

**问：**您挑了最好的十张？

**费：**当然啦，十张要把他说服。后来马上就不一样了。费大为，我们要合作，你包里面还有没有幻灯片。你还有时间吗？你等一会。我去叫我们美术馆里面所有的人，放在幻灯机里给他们全部看一遍，你们看中国现在都发生这样的事情，中国都有这么好的艺术。他说：「费大为，你要不要我们的画册？」我说：「画册很重，能不能帮我寄过去？」哈哈！「没问题没问题！给你寄过去…」很大的两箱子，寄到美院去。就是一下子态度变化了。

跟Jean-Hurbet Martin见面也是这样。我到法国的第一天，Jean-Hurbet Martin就在那里迎接我们。我们吃完饭，他就是要了解一点西方世界以外的艺术，因为他已经在准备《大地魔术师》展览，他说了说就没有怎么样。后来过了几个月，他打电话给我，说：「费大为，听说你在法国很多地方介绍中国的前卫艺术，他们说很有意思，你能不能给我看一下？」我说可以呀，我给你挑选两百张。我知道两百张，讲的比较快就是两个小时。他说你有多少？我说我有一千两百张。他说我要全看。就是不相信我嘛。那好，就说时间比较多，他说没问题我们有时间。那我就去法国文化部。他就是在准备《大地魔术师》，整个《大地魔术师》的团队，五、六个人一起看，讲了大概两天，讲的我的嗓子也哑掉了，一张一张的讲。我还要给他们分类好，他们非常认真做笔记。全部讲完之后，他站起来，费大为，我要马上去中国，你告诉我怎么去法。

那是八七年三月份。当时的文化部长是王蒙，我说王蒙还是挺好的，你可以写信给他。马尔丹想正式以文化部的身份来中国。我说：你要用法国文化部的名义给中国文化部写封信，要求费大为陪他做这个考察，还要跟美院写封信。但写了好几封信之后，一直没有回答，后来我去找王蒙，托了关系，好不容易找到，王蒙说这个信外事办也没有给他，因为这个事情王蒙自己也不能决定的。我跟马尔丹说：「你就个人旅游好了，就一个人来旅游，我陪你完了，这样简单。」我马上请我在上海的外婆给我一封电报：「外婆病危」，马上向杜哲森请假，请假十天，事实上后来是十五天啦。马尔丹来之前给我打电话：「费大为，我现在是庞比杜馆长了！」当然庞比杜馆长其实我不能这样，不能才上任一个礼拜就来中国，很多事情要处理，但是决定了就不改了。

这个还是挺有意思的，我一路上对我是非常好的学习机会，我能看到策展人跟艺术家的关系是什么关系，是跟当时八五运动的领袖跟艺术家的关系是非常不一样的。他非常的尊重艺术家，感觉好像他是在下面似的。他都是在谈作品，他提的问题是非常的精确。他不是讲一些大道理的，大道理他也会讲，但他不是说批判性、革命、运动，不是这些东西，这是一个非常大的学习，而且做艺术的时候是有一种快感在里面，不像像八五运动，好像是一种仇恨、发泄不满。有一种快感，这显示了作品的质量是怎么来鉴定的。这个过程很有意思。我说，你来中国我陪你，当然他是有给我工资的，但是我说钱是不够的，我有一个条件，你不能挑了艺术家就走，你必须要跟他们谈话。因为这对艺术家是绝无仅有的机会，是外国一个非商业美术馆的专家来跟中国艺术家见面。你来谈话我来翻译，你说多少我翻多少。他说好。我说你喜欢不喜欢你必须得说。他说好。这是一个协定。当时栗宪庭不在北京，我们跟高名潞、王广义见面，就是谈话谈话，

长时间的谈话。每到一个地方就是长时间的谈话。这是一件非常非常有意思的事情。

**问：**您跟马尔丹在中国访问艺术家，他有他自己的眼光，中国人也有自己的眼光。那时候新潮的一些领袖，他们的想法跟法国人定有不一样，他们说运动、革命这些比较宏大的想法，法国人不讲这些，但是他们认为好的艺术家却是一样的，就是说从艺术来说，他们的想法可能是一致的。像你说的黄永砅，那个时候黄永砅在中国人的圈子里面，也是很有名的、很重要的人物，而马尔丹也觉得他很好，虽然马尔丹没有中国的社会、历史背景。

**费：**但是高名潞和栗宪庭都不是最喜欢黄永砅的东西的，高名潞讲的是老百姓艺术。《艺术与投资》做了一本89大展的专号，还比较学术的，就是讲对89大展的分析、回忆和批评。那么，当时就是说高名潞讲的是人要多，而且要老百姓，好像谁好、谁坏不是很重要的事情，这个东西和栗宪庭当时有一点相像，我觉得。栗宪庭也是讲，这个不是一个艺术运动，这是一个思想启蒙运动，而且重要的不是艺术，它讲的就是这个道理，所以当时我是很难和大家达成一致，就是我觉得就是有一个这样的区别，我觉得很重要，我觉得是最最重要的，我觉得一个时代能够出新一两个很了不起的艺术家，这个时代就站起来了，而不是说有几千个人做一个运动，但是如果没有一个特别好的艺术家，这是没有意思的。这个是一个很的大区别，我觉得这样，所以像高名潞是在避免做这样的事情，就是说做这样的选择，所以人要多，有一个群众运动，是一个老百姓的艺术…

当时跟马尔丹的谈话，我记得很清楚的有一点，我也是跟马尔丹也是反复讨论过，在巴黎的时候也是讨论过，马尔丹来以前他有一个先入为主的想法，就是说中国的传统文化有没有一个复兴，有没有一个新的革命？跟西方不一样的东西。比如说，中国的水墨画。我说没有。他说，那我能不能看一些材料？我说，可以给你看。我到巴黎的最大中国书店去，给他看李可染、吴作人、徐悲鸿，还有八十年代有名的那些大的国画家，他一看他就知道了，确实没有什么意思，那不在他的范围里面，因为非常的美学化，这些东西对他来说是没有意思，不形成对话。

那到了中国以后，他还是有这样一种想法，就是能不能找到比如说像中国少数民族艺术，比如说中国的原始文化的东西能不能找到一些新的东西，其实在85年运动里面是有这样的东西的，特别是像云南有几个艺术家，尹光中之类的，但是它比较会变成一些装饰性的东西。一看就看出来，这个东西不行。

马尔丹跟高名潞他们谈话，还有王广义跟吴山专在旁边。高名潞也是说，你这个想法是不对的。一个时代应该是找最有活力的艺术。马尔丹说：「我也承认是要找最有活力的，但是这个活力是不是能够和西方的不一样？」然后高名潞说：「这个不一样，这个东西是你们的要求，不是我们的要求，我们要找的东西就是要打破我们的传统，在我们自己的背景下打破这个传统。那就是说，对我们来说这个是最重要的。」我记得马尔丹说：「我也理解你们这种想法，比如说你们中国的一个大的美术馆要做一个全球的展览，你们到法国来挑法国的民间艺术，我也会不高兴，那我非常理解你们的心情。」所以呢，后来马尔丹也是慢慢的被说服了，他选的艺术家的真的跟他原来的想法是不一样的。

**问：**这里杨诒苍的艺术品有一点。

**费：**杨诒苍有一点点，对。所以他到什么澳大利亚去找到澳大利亚土人的东西，到非洲去，找非洲土人的东西，他原来到中国来，可能最方便的就马上把他带到四川藏区去、少数民族的地方去，也可以找到东西的，跟澳大利亚土人一样的东西。当时中国民间艺术已经开始备受重视了，像剪纸这些东西，完全可以的。所以，这个过程他也是一个转变。

**问：**他最后选择了顾德新、黄永砅跟杨诒苍。过程是什么样的，他当时有没有说为什么邀请他们？

**费：**其实，我是马尔丹去看顾德新的时候，我才认识顾德新的。原来是不认识的，而且顾德新实际上当时在中国的一个法国人介绍的，就是说你可以去看看，这个人做的东西很怪，家里面一堆垃圾一样的东西，非常怪，去看一下。然后，当时我们去到顾德新家里面，马尔丹跟我说：「好东西、好东西，这个是好东西，



太棒了。」然后跟顾德新稍微聊了一下，顾德新是不太善于说话的人。但是马尔丹说这个非常好。然后我就跟顾德新熟起来了，就这样。然后我也觉得顾德新是挺好的。

**问：**那个时候他是烧塑料的东西？

**费：**对，就是他家里面一堆塑料堆在椅子上，乱七八糟，墙上挂这一些塑料，还有一些过去的画，就是八十年代初的一些油画什么之类的，他最惊人的就是塑料的那些东西。

**问：**当时他在做什么工作？是不是跟他的工作也有关系？

**费：**他在工厂里面呆过一段时间，很短的，可能是塑料工厂，然后就退出来了。

后来我跟马尔丹要讨论的是吴山专和张培力能不能上，马尔丹也是非常喜欢吴山专和张培力的东西，更喜欢吴山专的东西，但是他说吴山专主要是把文革的这个形式保留下来，把内容抽掉，变成了其他的内容，这个内容是被打乱的，但是它主要是一个书写的东西，所以他说这打碎结构的过程，可能西方观众看不懂。当时差一点吴山专就上去了。

张培力的画是一部分，张培力还有一些文字的东西，一些计划。然后马尔丹直接就跟张培力说，老实说，那些画没什么意思，特别是他那个手套上面还写些数字，这个没意思。这些手法就是七十年代的时候，法国的那些「新具像」画家都用过，而且实际上张培力的手套非常像法国的一个画家Henri Cueco，而且Cueco还到中国来展览过。这个风格是有可能是有影响的，他的这种画得比较简单、简练的，把背景抽空的这样的一种写实的手法，再加上那些数字，就非常像七十年代法国的新具像的绘画。马尔丹说，你这些文字的东西，这个东西要彻底得多，更加直接。

张培力跟耿建翌两个人，我们是跟马尔丹一起到当时杭州的唯一一家酒吧，泡到半夜两三点钟，就是乱说话。马尔丹拼命说：「你们要注意Picabia，Picabia很重要。毕加索是没意思的，Picabia很重要，除了杜尚以外，要注意Picabia。」非常好玩，还有Robert Filliou。就是讲这个，讲了很多。耿建翌说，毕加索就是一个娼妓。后来马尔丹说，对啊，庞比杜我一上来，他们就要叫我做一个毕加索的展览，被我拒绝了，但是毕加索的展览，观众肯定很多。

**问：**有点坦白了的感觉。

**费：**对啊，就是朋友和朋友之间，他们喝着酒。喝干邑。

## 对'85的新观点

**问：**您在尤伦斯中心策划85新潮展，做了很多研究，这会不会令您对85有新的看法？

**费：**新的看法当然是有的。首先第一点，就是做减法，这是应该去做但一直没有做的事情，因为85是一个群众运动，所有的这些高名璐写的东西，其他人写的东西，这些人永远都是参差不齐的，我觉得这种状态不好，就是要有勇气去做选择，做这个选择现在肯定会得罪很多人，那我就得罪了，我就不客气了。

我以后可能会写一篇东西出来，就是说这里边哪些东西，我特别希望包括在这个展览，但是没有找到的。不能说这个展览是完美的，有的东西是相对来说不是那么那么重要，但是也不太坏，而且很方便。我毫不动机要去多展出尤伦斯的收藏，对我来说这是一个很清楚的事情。但是有的东西实在是方便，就像甘肃的那个人，画minimalism的东西，这个人其实在整个85里面不是特别重要，但是他在甘肃就比较特别。甘肃我比较喜欢曹勇的东西，但是我找不到曹勇，他到纽约去我就找不到他了，而且曹勇反复跟我说，这个人很重要，他还受这个人影响，这个人叫刘正刚。刘正刚早期做过非常minimalism的东西。我看到过一些雕塑的东西，也是做得非常精彩的，但是这个人到后来就没有[继续做艺术]，他现在给艾未未做房子。我跟他也基本上不认识，但是像这样minimalism的东西，是在整个85里边，我觉得还算做得比较干净，是这样的。（…）

比如说我认为《大地魔术师》是85的一个很重要的成果，没有85就没有《大地魔术师》，而且《大地魔术师》的筹备是在85这个阶段里面产生的，它不是因为我才这样做，我觉得它确实好，这几件作品确实是非常能代表当时的最高的水平，黄永砅、顾德新和杨诘苍的东西是非常非常精彩的，所以从这个角度去看85也是没有做过的。

所以，一个是从「作品」来看85，而不是从「运动」来看85，通过作品的品质来看85的品质，而不是通过85运动来去谈作品，是以作品为前题，这个角度我觉得是跟栗宪庭、高名潞是不一样的。所以从这个角度看《大地魔术师》也是很重要的。然后还有一点，一般人说89年是85运动的结束，但是我把它往后延一点点，为什么呢？因为有89天安门事件，89天安门事件它使得创作上的一个欲望又提高了一项。其实到88年以后，85运动已经开始有点不太行了，但是到89年天安门事件以后又出现了一些现象，这些现象我认为不属于九十年代的，是85的做法的又一次延续。比如说，像我在展厅里面放张晓刚的东西，他早期、85时候的东西，很柔，非常的小资。但是89以后，东西很野，很有力量。我认为这个阶段是张晓刚最好的东西，而且它不属于九十年代的東西，九十年代以后的，那是像玩世现实主义、政治波普，那都是九十年代的作品。像王广义的作品也是在89以后有几张特别好的，那一组小的画，像孙良的东西，像吕胜中的作品，也是89以后的东西，我是把它放在85的轮廓里面去看的，因为它是在85的这样一个精神里边做出的好作品。九十年代初以后所产生的是另外一个形象，就是对所谓精英的、对理想的东西的一种幻灭，开始用批判精英的角度出发，像方力钧，他们其实就是反85的，是这样一个角度出发的。那我把85的东西放在89年以后，还有几件作品，它不属于这个现象，是这样的几个角度，我觉得是这样的。

**问：**您觉得就是在89年以后，还延续多长时间，八十年代的東西才慢慢过去？

**费：**可能是1-2年吧，有的情况看。

**问：**有没有一个分界线？

**费：**分界线要看情况，比如说像新刻度，新刻度在89年以后还有一些，但他跟天安门事件没有关系…我觉得新刻度到后来慢慢的就有点变化，到后来就不得不结束了，因为他已经面临到一个情况：是不是变成一个比较壮观的、就是说一个视觉上比较精彩的东西？这时候开始它不行了。

那么，其实我觉得汪建伟也是挺85的，汪建伟早期的东西也跟九十年代的東西不太一样，但是它出现的比较晚，它确实是在90年以后，所以他这段时间的东西是应该很特殊，所以我没有把它放在85里边，因为他85的时候还没有开始呢，是比较特殊的一个现象。其他的人，像王广义、张晓刚，我觉得他们在90年开始就差不多开始另外一个阶段，王广义的〈大批判〉就开始，其实就是说是一个很大的转向，从精神上有一个很大的转向，其实他已经不相信85的精神了。

**问：**在新潮的时候，高名潞觉得最重要的艺术家是谁？

**费：**我觉得高名潞是比较避免这样去谈问题的，但是只能说跟高名潞走的比较近的艺术家是谁，我觉得是「理性绘画」的北方艺术群体，还有当时有些艺术家，我觉得一点意思都没有。像跟高名潞特别好的，我不知道是不是高名潞认为他特别有意思的，像凌徵涛。我们看一下八九大展的小画册就可以知道，这就是高名潞选出来的，所以高名潞选的东西不是全部的展品，是一部分，但肯定对他来说是相对比较重要的，那我们就可以看到他的一个选择。然后，有意思的就是说，在89大展完了以后还是开幕以后，栗宪庭以自己的名义写了一个名单，89大展里面最好的艺术家是什么人，这个名单全都是画画的，丁方、施本铭什么的，他排除了徐冰、黄永砅这样一些人。所以我跟栗宪庭说，我说老栗，你的观点是很清楚的，你的观点我可以同意不同意，我知道我同意或者不同意你，但是，高名潞的观点我到现在没搞懂，我没法同意不同意他，他到底主张什么东西，在艺术上他主张什么东西，所谓「理性绘画」是什么，我搞不懂，我看半天看不懂。

栗宪庭喜欢丁方，喜欢大灵魂，其实是一种带表现性的批判现实主义，我觉得是这样。实际上当时栗宪庭是对装置、观念的东西很不喜欢，我们在法国和在 日本搞展览，他就骂：艺术不是智力游戏，不是杂技，

这个就是在骂装置，骂这种观念的东西。

## 《中国现代艺术展》

**问：**您在89大展里面参加组织的工作，是怎样分工的，您是负责什么具体的工作？

**费：**有分工的，我是主要管对外联络和宣传，就是communications，现在就是说叫公关公司。但是当时是不知道，就是完全凭自己的感觉去做的，现在看来还做得还挺不错，我当时累到就是说话没有声音了，就是真的是非常累。我记得当时我们做的。

**问：**是谁给您分配的，是高名潞还是谁？

**费：**我们自己报的，我说我来管对外宣传。然后我也不知道怎样，其实是很乱的，但是我这一摊是没有别人来做，就是我来做。你说栗宪庭负责展厅，我觉得也很难说…我觉得当时乱到什么程度？肖鲁在回忆录上说，是我叫她把作品放在这个非常重要的地方，但我不记得了，我忘了。栗宪庭也不知道，就放在这个地方，进门第一个作品，这是最最重要的地方，肖鲁说：「费大为觉得我们这个作品很重要。」

然后…有一些是内幕，不知道能不能讲，哈哈…我们89的展览有一个学术委员会，其实就是一个核心的班子，上边还有很多委员会，各种各样的委员会，都是老头子，都是各种各样的保护伞。我们这个核心的名单里边也不是每个人都工作的，其实真正工作的人是其中的一小部分，而还有一小部分人不在任何名单里面，他们是属于像秘书处一样的，像周彦当时的老婆等等这些人，她们是很拚命的，也是每天加班、加班做出来的。

然后每天晚上看幻灯片，全国各地寄来的幻灯片，要和不要，要和不要…如果要的话，我们有一个通知单要填的，是什么名字，哪张作品我们要了，在什么时候运过来，就寄走了。到开展的前后，作品全寄过来，一看有很多作品我们没有挑选，有很多艺术家我们没有挑选，怎么会寄过来的呢？我们一找到艺术家，他们说我们有啊，我们收到这个通知了？是什么东西？是栗宪庭签的名，栗宪庭从来没有参加我们的会议！他自己拿走了一叠，自己去发给别人去了。然后，那为什么你不来参加一起讨论呢？然后大家就很生气，而且有的人当然连这个通知都没有，他就把那么大的作品运过来了，我花了上千块钱运过来了，看你们怎么办？这个作品就多到，可能有三分之一的作品是多出来，几百件，根本就没有办法，什么展厅设计，根本就没有办法，一共有多少件作品都不知道了，完全乱掉了。

后来我们就决定，全部重新看过，要和不要。后来，一件一件把不要的东西马上搬走，要的东西留下。在这个过程中，我们不要了丢到那去了，过了一会儿这个作品不见了，原来这个艺术家偷偷把它搬到展厅去了，哈哈！后来到整个展厅去找这件作品，把它拿出来放在外面，一会儿又进去了，第二天又进去了…

像这样的事情，我们发现的有这些，还有一些没有发现的，就这样进去了，就参展了。就是说什么艺术家，他自己贴一个名字，我就挂上来了。就是这样。我们重新过的时候，栗宪庭在旁边就生气，你不要重新过了，人家那么辛辛苦苦拿过来了。我们说放不下，老弟！所以，这是一部分，所谓展览的选作品的部分是这样乱七八糟的。我们这个宣传这部分是，我是当时从法国带回来一本Art Diary，这本东西很有用，然后就是我要给全世界的艺术机构、美术馆、画廊、杂志要发信息，然后我把高名潞在小画册里的引言看一遍，我觉得这个东西不能用，完全不说明问题。我就自己写了一篇，这是一个什么展览，大概多少件作品。写完以后翻成法文、英文、日文，是不是有德文我忘了，好几个文本都是发动留学生去做的，中央美院的留学生全部是义务给我们干活的，他们都有找到打字机去打，法文是最高级，用电脑打的，当时就有电脑了。

然后要发动这些留学生，比如说日本的要通过这个日本留学生到日本国内去叫日本国内的专家打勾，就是说什么、什么机构是最重要的，然后打出来。一共是大概发出去六、七百封信，每封信里面还有大概十张幻灯片，要填写地址之类的。我搞到当时全世界驻京记者的名单和地址，这个都是很难的，就是说全部都

有，就是英文的版本，就是给他们。当时这套东西就是做得蛮好的，有什么时候开幕，开幕以后的节目是什么，讨论会怎么样，有幻灯片，而且可以订购幻灯片，五、六百封信发出去，只有一个回答：David Elliot。他没有去那个展览。他要幻灯片，他是Oxford Museum of Modern Art的，在英国。

**问：**因为那时候他说想做一个中国的当代艺术展览。后来天安门事件之后，他就不能做了，直到93年才能做。

**费：**对，所以我们是做好了一套套幻灯片，是要卖的。所以，当时记者采访我是，整个所有的记者采访都从我这里走，所以我的记者采访非常多，中央美院就给我警告了，就是说你不要跟外国人来往。中央美院的电话是有人听的，就是有安全部的人在监听的，所以日本的记者要来，我记得很清楚，日本的记者的电话刚打完，半个小时以后美院的人就叫我去了，他说：「你明天要跟日本的这个记者见面，你不要去。」后来，我说：「好，没问题。」后来我去跟日本留学生说，我说你给他打电话，改地方。我说你要用安全部听不懂的话。安全部的人他懂日语，他听日本记者里边的电话肯定是听的，那个日本留学生跟这个人打电话用日本的土话跟他（记者）说。对，用土话，那个日本留学生跟我说，我保证他们听不懂，他们绝对听不懂。后来就改了一个地方。所以就是说，这些记者都跟我很好，所有的发表的文章，他们都拷贝给我，所以我这里有一套比较完整的press documents。

**问：**各国的记者对于这个展览有没有不同的看法？

**费：**我觉得，这里边基本上没有专业艺术的记者，他们的采访、报导，一般都是从社会、政治角度去谈的，所以我觉得也不是很有意思的，但真正有艺术上的这种评论家里面的话，可能有千叶成夫，他可能写了一篇东西，后来我在法国做《中国明天》，我请他去了，他回去写了篇文章，把日本当代艺术大骂一通。他到法国去参加我们这个展览的讨论会，整个过程当中他一句话不说，我以为他有什么不高兴。他回去，就非常非常生气，他说：「我们日本跟在西方后面一百年了，还是形式主义。人家中国人才用了3、5年就做到了像西方大师的作品、最好的作品，要深刻检讨现代日本艺术！」

**问：**就是大部分记者都是走政治方面、社会方面看这个事件。

**费：**对，这个都是一般的新闻报导，有点这个样子。

**问：**那个时候中央美院的留学生，有没有一些是后来参加到中国当代艺术的？

**费：**你说留学生？他们没有，89六四以后他们都走了。他们也没有参加，就是他们就帮我做事情，也没有任何钱的。

上次在《85新潮》展的时候，在玻璃柜有一张纸，就是上面还写着我的宣传费用是多少钱，连几毛几分都有，总的宣传花掉的钱，包括幻灯片的复制。

**问：**谁负责钱的问题，就是谁是会计？

**费：**忘了。

**问：**钱是哪里来的？

**费：**钱是赞助的，就是宋伟。可能我用掉2000多块钱。

**问：**幻灯片做了多少套出来？

**费：**整个展览的幻灯片，就是每一张作品都有一张幻灯片的，这样的东西我忘了做多少，反正只有是两个盒子 [...]

**费：**87年我从法国回来以后，在中国做了很多讲座，因为我带来非常多，也是可能有几千张这样。就是跟他们交换的。我把我所有的1,200张幻灯片做了一个拷贝给巴黎美术学院，他们做了1,200张幻灯片给我交换，就是他们图书馆里面的法国的、西方当代艺术的幻灯片，而且给我做了一个目录，这样我可以开讲座。而

且我到处拍照，走到那里去都拍很多照片，所以我回来以后就做了非常多的讲座，然后还写很多关于法国当代艺术情况的文章。

87年回来后，徐冰、吕胜中跟我三个人几乎是天天晚上开会。就是要谈想法，谈想法，就是怎么样的想法才更加奇怪。有什么样的可能性来做作品，然后就是各种各样的想法，到后来徐冰就是激动得一塌糊涂，就录音录下来。现在我不知道他能不能拿出来，就是很多、很多想法，就是记啊，拼命记笔记，我自己都找不到这些东西，讲的非常兴奋。所以后来徐冰突然拿出《天书》来的时候，我跟吕胜中都有点生气。他没有告诉我，他在秘密在做这些东西。哈哈！他完全是秘密制作的，而且这个过程当中，我们每天都在开会，就是讨论怎么样才做出一种奇怪的艺术出来，但他从来没说。

然后，跟黄永砅的通信也是非常非常多。有一件事情特别好玩，就是说88年黄山会议，当时有一百多个艺术家，一百多一点点艺术家，全国各地来的。

当时有很多艺术家是跟高名潞、栗宪庭不熟的，有的艺术家是熟的，比如说像王广义，是紧紧贴在高名潞旁边的。那么，这些不熟的艺术家就很担心，如果要做一个大的展览，那就是高名潞周围的人就会占据一个比较大的空间和比较重要的位置，而且比较容易被选上，那不熟的人是不是就不容易被选上呢，或者是放在一个不太重要的地方呢？所以，就马上有矛盾，所以很多人就提出，这个展览中的不平等现象怎么解决？然后，就有好几个艺术家就提出来，说，要每个省份要有固定的名额。

**问：**那好像全国美展一样…

**费：**然后慢慢有好几个人响应起来了，响应起来以后，黄永砅就非常生气，黄永砅一激动就会发抖似的。黄永砅站起来说：「这样做是非常错误的。非常错误，我坚决不同意这样做，没有什么平等可言。」黄永砅说完话，我站起来说，我的想法是——我记得我当时说话还说有点长，而且我当时非常奇怪，我怎么说话的时候我站起来，我还一边走一边说话，哈哈，很奇怪。大家后来也说，你怎么一边走路、一边说话呢？我说，这个事情大家不要看得太重，以后大规模的中国的前卫艺术展览说不定还会有好几个，现在这次是我们几个筹划人找到钱来做这样一个展览，说不定以后还会有其他的人来做其他的展览，我们这个展览的目的是要打破全国美展的模式，这是非常重要的一点，就是说，我们不能搞全国美展的模式，要把这个展览模式去掉，我们是要展示一个我们筹委会对艺术的判断，所以就是说，很可能有几个人会比较重要，有几个人不太重要，但要是谁找到钱，也很可能比我们找到的钱更多，可以做一个更大的展览，他完全可以展示一个跟我们现在不一样的全国展览，完全可以的。

我刚说完话坐下来，高名潞马上站起来说：「费大为的发言不代表我们筹委会的看法。」后来，我看看高名潞…后来开会休息的时候，吴山专和张培力就跟我讲：「老费，不容易啊，很难啊。」

其实87年、88年以后，其实85运动已经有点散掉了，而且散掉以后应该是有一种更加个人化、多元化的比较自由散漫的一种趋势出现，这个情况下，还要做一个大的展览，高名潞重新要把它集中化，做成一个结构出来，这个时候就有一个冲突，这个冲突最明显的表现，就是在89大展上，为什么组织者说不要搞行为艺术，但是有这么多人要来搞行为艺术，而且这么多的艺术家一定要把这个展览毁掉，开枪、放炸弹怎么样，就是我要把它毁掉，因为这个展览本身包含着一个矛盾，这个矛盾是：当时的当代艺术究竟应该怎么做下去，集中还是分散？

所以，后来栗宪庭马上在《美术报》上写了一篇文章说，这个东西是一点都不前卫，完全没有提出新的观点出来，而且就是要进美术馆、进美术馆、进美术馆。黄永砅也在89年的3月份写了一篇东西，就是讲权力，语言权力的问题，就是说前卫艺术最好让它散漫一点、自由一点、小一点、弱一点，而不要强大。当时黄永砅也是非常质疑这个展览，当时吴山专拉着我去，就是当时在美术馆这样搞不行、这样搞不行，这样肯定不行，是错的，这样搞是错的。黄永砅也认为要形成一个权力结构把它强大起来，这个是错的。

**问：**这很明显。

**费：**很明显，是。

**问：**当时吴山专的行为，筹委会之前是知道的，是不是？

**费：**高名潞不知道，所有的破坏行为有很多部分都是跟栗宪庭有关的…就是要散漫，要更加随便，不要那么严肃，而且他不是卖虾嘛，他的虾全藏在栗宪庭家里面，栗宪庭说，你不要慢慢拿出来，就要一下子拿出来，就是说突然袭击。

栗宪庭不知道要打枪，但是唐宋跟他说过，我们如果做一个非常狠的作品，可以不可以？栗宪庭说可以，你做就行了。所以，当时一开枪，栗宪庭就说这个展览成功了，就是展览关掉了，栗宪庭是很高兴的，就是说可以了，这个事情就做到此为止，就够了，广告也做出去了嘛，全世界都知道，哗一下，全世界记者一塌糊涂，很多很多来报导这个事情，比这个开幕更重要，高名潞就很着急，反应是不一样的。