
**MATERIALS OF THE
FUTURE: DOCUMENT
ING CONTEMPORARY
CHINESE ART FROM 19
80-1990**

www.china1980s.org

未来的材
料记录19
80-1990
中国当代
艺术



AAA10
BEYOND
ARCHIVE

黄永砅访谈

访问: 翁子健

时间: 约1小时

日期: 2008年3月3日

地点: 香港亚洲艺术文献库

在浙江美术学院

问：我们知道当时有很多翻译的书进来中国，您也提到像《五灯会元》是比较中国的古典著作，当时是不是比较偏重看翻译的书，还是什么书也会看呢？

黄：当时看的书是很杂的。当然是有所侧重，比方说有一些书我是不看的，文学的书我是不看的，美学的书有时候我买，但是我也很少看，哲学的书我是看很多，主要是翻译的，中国传统文化的书当时也看。其实这个门户打开，我们能看到的東西有两方面，一方面是就是通过翻译的东西，我们知道外面的东西，还有通过一些再版，我们知道一些传统的東西。因为当时有很多传统的书没有出版，所以同时是打开两扇门，一面是通向西方现代的，一面是通向传统。这个古代的东西。

问：这些书是在浙美之后，还是之前在厦门已经有看？

黄：可以说是从浙美开始。差不多那个时候有一些书出来了，因为整个过程也是很被动的，为什么呢？因为要有出版书才能看到，或是中国出版是同意的，不是说我在福建看的书跟你在北京看的书应该是一样的，因为同是一个官方书店来发行。

问：听说浙美图书馆的藏书量是全中国的美院中最多的，当时是否有很多不同的画册、理论的书？

黄：我想主要还是画册，因为理论方面没有什么翻译的，主要还是现代主义的画册，所谓现代主义就是从很多印象派的画册，还有野兽派的画册。抽象主

义的画册有一点不是太多，所以主要还是早期现代主义的东西。

问：这些东西之前有没有看呢？还是在浙美才看到？

黄：之前我曾经看过一些。因为我当年在厦门，还未考学校的时候，有一个朋友是从越南考察回来，他就带画册回来了，带过几本梵高的，还有印象派的一些小册子，印刷做得挺好，那时候很难得看到印刷这么好的画，很简单的，一些个人的专辑。

问：在浙美看过的画册当中，有哪一些您印象比较深？

黄：现在回忆起来，谈不上什么印象深，因为是一个很长的自我学习、自我实验的过程，就是一点一点，譬如说一开始对印象派感兴趣，看了一些书，于是把印象派某些东西有课堂上面实验，同样也有对野兽派的实验。我觉得整个过程是跟着美术史的时间先后，但这个时间很浓缩，因为在学校毕竟只是四年，很短，这过程也不是说按照一个个步骤来的，也是下意识地进行的，没有什么特别的计划。

问：对现代画派的实验，像印象派、野兽派，在课堂的时候，老师的反应怎么样？

黄：浙美的情况其实是非常保守的，因为我们这届是七七届，属于文革以后第一次高考，我们跟以前的同学有什么差别呢？他们是工农兵，他们属于重新建立的一种学院派，实行形式教学，什么是形式教学呢？就是画石膏、画素描、画写生，这一套基本上是苏联的。苏联这个现实主义的写实办法，是非

常呆板的。总体来说浙美是很保守的学校，就这样。

问：老师反对您画这些画？

黄：浙美的老师中，有一些是从俄罗斯、苏联留学回来的，他们是教学的主流；但还有一部分呢，可能曾经在法国、欧洲留学，他们的色彩会画得较放松一点、造型放松一点。这些老师还是[对基本技巧]有要求的，但这个要求还好，不是太呆板，所以还是可以做，可以较为放松一点，不是严格被禁止。

问：当时有没有老师是很开明的、而且对您比较有影响的？比如郑胜天老师。

黄：郑胜天老师没有直接教过我，但是他的爱人陈爱康老师，当时是我们的班主任。她当时还很年青。还有几个老师，譬如说王流秋老师，当我们快毕业时，他来教我们。整个的情况就是说，学生跟老师的关系不是很密切，为什么呢？就是课堂是一套、课外是一套，课外就自己画一些东西、看一些东西，做的更多不是在这个教学系统里面，你可以应付日常的教学，但是你还有很多精力，你可以自己安排自己的事情。这个自学、试验的过程，跟老师是不沟通的。

问：自学是透过图书馆的一些资料？

黄：当然是多方面，图书馆也是一方面，还有一方面，是当时我们这个油画班比较活跃，因为有很多的同学的基础很不错，他们很快就不满足于学院派的教

学，因为他们很快就达到标准了，譬如说要画一个石膏像要画得好，很快他们就达到了，他们就会做一些其他事情，我觉得当时浙美是有这样的一个氛围。

问：同学之间有否很多讨论了？

黄：没有太多很深的讨论，同学会变化一些画法，这画法不是来自老师，也不能说完全根据某一本画册，但也是一种改变。

问：我知道您的班上有查立、林琳，他们都是比较有名的。看《美术》杂志有他们的作品。您们当时的交流是不是很密切？

黄：没有。没有太密切。比方说我跟林琳没有太多交流，他是上海人。交流比较多还是跟查立，因为他杭州人，曾经有一段时间我们还讨论要在外面搞一个工作室，后来也没做。当时在学校我跟他还比较密切。毕业以后，我到了厦门，然后他分配到别的地方去，也不在浙江，通过一些信，后来就慢慢的疏远了。当时他还翻译康丁斯基，我看过他还未出版的译稿，他的英语不错。

问：他的东西比较新？

黄：对。而且我觉得他当时的一些画法，影响张培力、耿建翌的一些东西，就是他快毕业的时候，他画了一些比较冷的东西，平涂、边线很锋利，当时王广义他们都受他一定的影响。

问：他后来应该有跟张培力、耿建翌一起办一个「八五

新空间」展览。

黄：对。他们的关系都很好。

问：有没有跟杭州的其他学校的同学交流？

黄：没有。因为学院是一个很封闭的地方，也很小。当时就是出版物慢慢有一个开放，就是通过书店看到一些东西。[···]跟别的学校的人交往没有，同一个学校的其他学系的有一些朋友，我们是油画系的，譬如说是[国画系]有严善錞也不错，还有一个版画系的研究生叫王公懿。

问：当时油画系多少人？

黄：当时一共十三个人。

问：同学之间有没有互相传阅一些东西，比方说自己写的东西？还有比较难找的书，台湾出版的书、比较地下的一些东西。

黄：好像这方面的书不大有。因为当时写东西也不多，最多就是做一些读书笔记，没有给别人传阅。

问：有没有发表的机会？

黄：第一次发表的机会是在栗宪庭编的《美术》，八三年。

回到厦门

问：毕业后，您回去厦门了。感觉厦门跟杭州两个地方的气氛有什么分别？

黄：当然完全不一样。我毕业后就有一种解放的感觉，学校的环境还是挺压抑的，你摆脱了这个学院的系统，可以你想要做的事，你可以更公开的做。在学校，是要把东西藏在床铺底下的。

问：所以说厦门的气氛还比杭州更好一点，因为自由？

黄：不是、不是。我觉得这是另外一个问题。我从大学毕业时遇到一个毕业分配问题，有很多单位不要我，可能我档案里有一些不好的评语还是什么，就是有很多单位，从省一级的大学一直推，推到市里面的美术专科学校，他们也不要我，最后就到了中学，所以这个过程对我来说是一个非常重要的经验，这个经验说我必须重新自己塑造、去走自己的路，自己确定必须要怎样做。

我觉得这是一个反弹，我也没有后悔，当时没有觉得到中学是一个很失望的结果，没有。我觉得是一个反弹，是一个反作用，这对我后来在厦门的整个发展，起了一个很大的作用。所以还得感谢当时很多单位不要我，成全了这个事情。

问：也算是一个机会。

黄：对嘛，就是一个机会，所有事情都是好事变坏事，坏事变好事。我当时不可能被留在学校，因为我也不是一个好的学生，成绩也不算好，属于中等偏下吧，勉强可以毕业，我觉得这个挺好是吧？到现在我还是跟他们说，学院好像是一个仙境，好像很安乐，到目前还是这样。对学院我从来没有任何幻

想，包括在西方也是这样。

问：不错，上次我跟杨诒苍聊天，他也很感谢他的老师不要他，因为不能留在学院里面，学院里面太没自由了。

黄：对。所以任何事情都不能用假设，假设是没有意思的，你为什么会这样，是因为你前面的所作所为，做成你将来会做什么，是你自己做成你自己，不是说谁来给你推，所有事都是自愿的、自为的，是吗？不存在假设的问题。

哲学、语言

问：谈回书的问题：您回到厦门之后，看书的条件有没有跟杭州有什么差异？

黄：我想书店是差不多的，是迟早的问题，譬如说杭州会早那么一个星期，厦门会迟了这么一个星期，因为中国所有书店是统一的，中国的新华书店是一个网络，从上面到下面是一样的。当时基本上每个星期我都到书店去，我跟书店的人很熟，所有书架上任何的变化我都能知道，当然我关心的就只有几个书架，有一些书架我一瞄就知道有什么新东西。

问：听说当时还要排队去买新书。

黄：没有。为什么呢？能够排队的书我都不会要，那些书是人家不要的，我才会要。没有排队，也没有到这个地步，如果现在这样说，是有点太夸张了。

问：买书的情况是在厦门没这么热烈？

黄：我不清楚。

问：会否不够钱买书？

黄：所有的书都有分重要和不重要的，或者说以后会变重要…比如说，我到新华书店看到三本新书，我就会衡量一下哪一本对我是重要的，如果还有钱，我就把不是太重要的也买。我觉得这不是一个太大的问题，当时书也不是太贵，看几块钱你就可以买。当时的工资是十几块钱，有时候也还可以，凑合凑合。

问：有一些人对我们说，他们会偷书。

黄：我觉得不至于到这个地步。

问：当时有没有知道一些书是想看，但是找不到的？

黄：这是不可能的。我们能知道的东西我们都可以知道，当时是不可能超出一个范围。但是，出版的书可能不止含有一个讯息，可能它有另外一个讯息，这一个人看的是这样，那一个看的是这样，每一个书的讯息含量是很大的，看你怎么来吸收。

问：有一些书可能里面谈到另外的一些书。

黄：对。那肯定的[…]譬如说当时有一套西方哲学家的编译，这些书都是很短，但它有提到比如米歇尔·福柯，提到他的《词与物》、《知识考古学》，还提到一些书名，我就会有印象，但当时根本不能看

到，因为没有翻译。翻译是很迟的事，是九十年代以后的事。

譬如说维特根斯坦，也会知道他的《哲学研究》和《逻辑哲学论》，但这些都是以后才出版的，当时只能看到一个编译，编译就是说人家消化了的东西，或是一些引言，我觉得这个引言的信息很重要，因为我毕竟不是一个专门搞哲学的人，虽然我也看康德的《纯粹理性批判》，但我不一定能够看懂，而且我看的是那么的乱、那么的没有条理，这个条理是完全是由出版社来规定的，今天出了一个书，我就看这个，明天出了黑格尔，我就看这个黑格尔，再来一下看尼采，尼采跟黑格尔那些有什么关系？这个没有了，没有人能跟你安排，因为我也不是搞哲学。

由于我不是专业研究哲学，所以我有很大自由，我吸收我能吸收的东西。我不会为了看这些书，我就变了一个哲学的一个劳力，或者说陷入到这个世界里面。

问：刚才您提到在八二年，已经有一本书介绍维特根斯坦。当时您为什么会觉得有吸引力？我想，当时是不一定能看得懂太多他的理论，可能必须有很多哲学的背景知识才能读得懂。

黄：对。当时我也同时在看尼采的东西，但没有很多的吸收。我现在看尼采，跟我八十年代看尼采就不一样了，现在可能更看得进去，当时我看到的更少，因为当时很多人喜欢尼采，我有一个习惯，就是说

很多人喜欢的东西我就有点距离，可能不是太用心看，我不用心看就不能看到尼采的名堂。现在看我从另外一个角度来理解尼采，譬如说是通过海德格尔来理解尼采，或是通过其他途径，这路径不是直线的，也跟时间没关系的。

当时维特根斯坦跟我的思考有关系。我们能够接受、能够消化什么，都是因为以前某些东西我们曾经思考过，也许我们没有思考那么深。为什么我们会对维特根斯坦有兴趣，可能因为当时我对语言的问题开始关心，一看到他的东西我就很触动，觉得他好像已经说得很明白。我觉得这些事情他说得特别明白，我就能够领会禅里面说的那些东西。

同时，我也在看中国、东方、传统的东西，譬如说《五灯会元》，差不多是在同一时间《五灯会元》提「为什么」的问题，或者是「什么」的问题，譬如说艺术是什么？佛是什么？哲学是什么？语言是什么？所有东西都要问个为什么，什么跟为什么，就是开始关心「什么」这两个字来。这个「什么」在语言学上是什么回事，首先要知道这些东西，所以当时看维特根斯坦能够有感触，我觉得很大的一个因素是当时有一种很随机的共鸣，是很偶然的，因为之前也没有人说这个问题，那么多的机会正好凑在一起，所以我是特别能理解他说的「对于不能说的东西，应该沉默」这个意义何在。

他的书还涉及很多的问题，不仅是他哲学的思考，还包括他怎么来表达自己的思考，这个语言风格本身，也很重要。我们写出来的东西，从文风上不是

一种文学的语言。我们以前有一种习惯，在当时中国大陆受的教育，都是用一种抽干了的语言，我称为一种晒干了的语言，就像后来我有把纸张晒干、那种干燥的东西，这语言已经精炼到没有水份的，彻底摆脱了个人的、文学上的东西。[所以看维特根斯坦时我思考的是，]文风怎样影响一个哲学思考，然后这个哲学思考又怎么变为可阅读的东西。这个又关系到当时我为什么会《五灯会元》会有兴趣。为什么这样提问，为什么有这样的回答？我觉得这里面有一些相关性。但[禅宗]这些东西就没有流传下来，后来就变了一些另外的东西。

问：当时您觉得这些书的翻译怎么样？

黄：我觉得还好。当时我看了一些同样的书，是台湾翻译的，或者是香港翻译的，还是觉得大陆翻译的比较好，可能是跟我所受的教育有关系，因为我也是在那个背景里面长大，关于用词、语言习惯，这个我跟他们有共同的背景，我看台湾翻译的、香港翻译的，我觉得看不懂，譬如说有一些明明白白的东西，他给拐弯了，这肯定也是语言习惯的问题。

在厦门第一次展览

问：我听说厦门有很多华侨，会到国外，所以间接也带来台湾、香港的东西，这些资料可能也产生一些影响？

黄：那肯定的，你受影响总是那么一点渠道。我刚才提

到厦门有一个从西贡过来的人，他不是专业学艺术的，他是一个工人，但喜欢画画。他从西贡带来一些画册。他有一个朋友在法国，可能是做雕塑的，他就通过各种渠道带一些信息回来。但这些东西，我觉得都不是最重要，只是当时你有这种可能性，你就吸收各种各样的事情。但是，总要一个过滤的过程，最终什么变成你想要的东西，那是另外一件事情。

问：您在别的访谈也谈到了这位前辈，从西贡来的人。

黄：对。他也是浙江美院毕业的，他一直在厦门的群众艺术馆工作，他现在年纪已大，但他当时是四、五十岁，当时他对庄子的东西特别感兴趣，他喜欢搞一些抽象水墨。

问：那么当时厦门文化、艺术气氛怎么样？

黄：我想跟其他地方是一样的。所谓一样，就是都在美协的系统里面的。譬如说，每个地方都有美协，大美协、小美协，虽然没有画院，但是有美协，美协然后就是群众美术馆，群众美术馆是属于文化局管的。美协是个相对独立的系统，美协是另外一个系统，但是这个里面是相交叉的，所以我想在杭州是这样，在北京也是一样，就是有两个系统，一个是文化局的系统，一个是全国美协的系统。

问：群众美术馆是展览什么的？

黄：群众美术馆就是展像全国美展这样的东西。再早一点，在文革的时候，群众美术馆搞什么呢？搞样版

画，宣传画，慢慢就有全国美展，全国美展的作品就在里面展展，但是基本上没有什么活动，就几面白墙，有几个坐班的人坐在那边，就这样。展览也是很一般的东西，谈不上什么气氛。

问：后来，您是怎么可能在里面搞展览的？

黄：是这样，因为是当时年青，碰了很多钉子，有一股火气。我就去问他们：「你们这个地方能不能用一用？」里面也有几个熟识的人。「让我们用一用，反正你们也不用吧？展厅也放着。」我就跟他们商量我们能不能用一用。

问：于是他们批准吗？

黄：无所谓什么批准。我们最早的一次展览是在八三年，就在群众美术馆。几个年青人说：我们要办个展览，好，我们就把画挂一挂，东西搬进去。他们说：「但是这个画…可能不能展览。」那我们把东西都挂好了，怎么办呢？搞个内部观摩吧！好，观摩多少天？两天、三天，可以吧。就这样，就搬上去，完了就搬回家。

当时我记得还开了一个讨论会，就那些美协的人，还有一些大学里教美术的人，厦门小，搞美术的、比如说美院毕业的，加上美协的人，就那么几个人，几个人坐下来，搞美术的人来讨论讨论，其实也不是讨论，反正就出来聊聊天说说话。

问：他们对你们展览的作品有什么反应？

黄：没有什么反应，他们看不懂，而且当时也没有什

么，搞一点抽象画，剪两块塑料，把抽象画贴上去，又比如找到一条裤子，我就用石膏涂一涂，连鞋子贴到一个板上，就这样而已，只不过是我不去搞传统的，油画、国画、版画的那些样式，只不过是变化一点，搞抽象、用一点实物。这是八三年的事情。当时对他们来说已经是很难接受了，他们觉得：这样子怎么行？

问：太奇怪了。

黄：对，就是太奇怪了。他觉得，你还是从浙美毕业的，你还学了十年，你是科班的，你怎么搞？都没有看到一个科班的样子，那怎么办？疑问在这里。他们觉得你是科班的，应该画出科班的样子。

艺术是一个次要的东西

问：在那时，您已经认识杜尚和达达主义？

黄：达达主义是在浙美就知道。浙美有很多概括性的书，会提到现代主义，现代主义中也会提到达达主义、超现实主义，有几张照片，但不是系统的介绍，所有东西的来源都是一下子塞给你，一下子看很多东西，这个天地跟学校学的不一样，天地之外另有天地。学校的天地还要应付，不然毕业不了。这个信息其实早就有，但是怎么会选择以达达主义做主要的一个点，就是比较后来的事情了，也是通过毕业以后那么多年，在厦门自己做各种各样的试

验，慢慢得出来的。。

问：浙美可能有图书馆，毕业后就没有了图书馆。

黄：没有图书馆，这问题不是很大。刚刚提到了马塞·杜尚的访谈录，那是当时比较全的资料。当时中国浙美的情况，是有很多的图像，但是没有理论，没有翻译，没有一个背景，你不知道他干什么。譬如说，当时也可能看到一个尿壶放著，但是我不能准确[了解其意义]，因为没有这方面详细的资料。访谈录那一本书很重要，那个访谈对他的想法作一个比较全面的介绍。里面有一些图，但图不重要，印刷都是很差，像复印，但是是可以领会的。

我觉得这是跟是我看维特根斯坦是一样的。维特根斯坦的书也是编译的，编译的意思是说里面有一些原文，都是断章取义，但维特根斯坦没关系，因为他本身的文风本身就是断句：你可以看第二十五条，但你不知二十四条、二十三条，那没关系。这一个学习的办法，有点像看达达主义和马塞·杜尚，你看到第二十五条可以了，你有感受了，你不一定要把他看完，不一定要知道上文下理是怎么回事，我也不必要知道这个尿壶，后来怎么样，之前怎么样，但他提供一些信息是非常重要的，就是说艺术不是单一艺术的问题，它还涉及到很多其他的问题。

这些跟看维特根斯坦的哲学是一样，你也联想到很多的问题。哲学不止是哲学，还关语言的问题，禅宗不单是佛教的问题，还有其他的问题，这些东西

是相关的。我觉得总体是从思维上的改变，以前所受的教育、整个系统，由于社会的偏见也好、习惯也好，给你做成一种思维的方式，这种方式必须打破，这最重要，其他的都是次要，其他都是细节的问题。八九年以后我到法国看杜尚的原作，这个已知经不重要了，只不过用来校对一下当年那个尿壶子到底是米黄色的呢，还是白色的？这里面是不是有痕迹？这个是次要的，是吧？而问题已经抓住了，即这个尿壶为什么在这里起作用，这就是改变思维的方式，就是我们应该考虑到一个最大的问题。艺术是一个次要的东西，还有一个更重要的东西，是我们的思维方式。

厦门达达及八五新潮

问：所以那个时候跟其他几个人，都是经常讨论吗？

黄：当然有讨论。

问：当时的交流是怎么样？

黄：当时是很随便的交流，不存在什么定期的交流，都是很个体的，因为我毕竟是厦门本地的，有点像东道主一样，他们都来我家里坐，他们都是外地来的，一个是从浙江来的，一个是从广东来的，就是很自然、很随意的交流。

问：厦门达达成立以后，有没有跟其他地方的艺术群体互相交流？

黄：没有。我跟你讲，首先是不存在「成立」，用现在的话说，就是这个店开张了，那个布拿下来，就成立了，而厦门达达则没有这样的成立。厦门达达这个词是从哪来的？这个词最早是从我写的那篇文章来的，我们从来没有很认真的去限定这个词，所有人也没有承认他们是厦门达达。厦门达达这个词好像是后来才成为一个固定的名称。这也有点像达达主义的情况，所有的运动也是后来人加给他们的，一开始的时候，大家都无所谓。当我用厦门达达这个词，还不是一个主要名称，下面还有一个破折号，甚至也不是一个展览题目，当时展览根本没有题目。

我们说的「运动」其实也是自发性的，可以说是没有组织的，说是团体还不如说是一些个体，这些个体因为经常凑在一起，变为一个团体。更谈不上我去跟张培力交流。我毕业的时候，张培力还刚来学校，他们还经常跑来看我们的教室，我也不认识他们，所以不存在交流。

但是当时我跟栗宪庭、高名潞是有交流的，为什么呢？因为他们当时有了《中国美术报》等几个杂志，我当时也知道，在厦门做这个东西之所以有意义，不是因为在厦门发生的意义。在厦门做这个东西没意义的，重要的是把消息传递出去，通过其他途径，譬如让北京的人知道，所以我很注意厦门之外的人，建立很好的关系，有很多的通信。艺术家倒没有，我没有跟其他的艺术家交流，我不认识他们。我知道他们在做什么，但是当时对我来说没有

必要去交流。而且我做的事情正好是跟他们是相反，可以用他们当我的参照：我之所以这样做是因为他们这样做，我反过来做，似乎是这样。厦门是一个很远的地方，因为远，所以我可以看清楚。我不需要在那里面。可以说我在八五新潮里面，但我其实完全是个局外人。

问：「八五新潮」这个概念也是后来才加上去。

黄：对。所有的东都是后来再加上去，我也跟你说了，「厦门达达」也是后来加上去的。我比较有意识用「厦门达达」这四个字是什么时候呢？可能是八七年，或者是八九年，在北京的《中国现代艺术展》，当时比较有意识。当时我自己就弄了一个图章——其实不是图章，就是拿来一个厦字，一个门字，达达两个字，绑起来，这里盖一个，那里盖一个，就成了一个图章，就是八七至八九年，我才有意识地用这个名称，之前没有。

但是我们不需要一定有个名称，才可以考虑关于达达主义的问题。达达主义的问题是八五年、甚至八三年，我已经在考虑。回头看，我们不能很准确的说哪一年我们做哪一件事情，无法说厦门达达是从什么时候开始、到什么时候结束。既然没有开始，所以也没有结束，这些都是虚的东西，我们今天需要归纳，所以把它变为一个事实，但是这个事实是必要打问号的，我觉得这样做事会比较客观一点。或者你们可以去访问其他当时人，他们会不会有我这种感觉。

到现在，对什么「八五美术新潮」、「八五美术运动」这些词，我还是持怀疑态度，根本就不存在，只不过是农民起义。为什么呢？因为这是最简单办法。由于整个社会的压制，所以有一个自发的反抗，当有很多的反抗在一起，就变了一个大的反抗，这个大的反抗其实没有纲领、没有领导人，所以我觉得它的生命力也在这里，不是说一个组织好的东西，完全自发性的。当然也有一些单位在发生一定的作用，譬如说《美术》、《美术报》、《美术思潮》，它们把这些零散的东西给连起来，他们开始做归纳了。有可能我们要反对归纳，要逃避这个归纳，但是我们也要利用这个归纳，你不能不用这个归纳。《中国美术报》需要什么资料，我当时也会给他们的，这是必须的。

问：我看过您在八八年时做过一个作品叫《藏书计划》，这个作品我了解不太多，这个作品是怎样？

黄：我刚刚也说，美学的书我不看，但是我也买了很多，譬如王朝闻的美学，还有黑格尔的美学。当时我就把它黏起来，这个就叫做《藏书计划》，有很多美学的书我就把它黏起来。还有一本是可能在厦门的时候，我跟一个留学生交换的，用一张画换了一本艺术史，这个是英文的现代艺术史，黏起来，一页一页的，厚厚的，这个《藏书计划》就是这样。

问：怎么表现？我看那个图片是堆在地上。

黄：这个是另外一件事，《藏书计划》其实是……你要知道，我的工作是与书很有关系，因为我有很多的书，买了很多的书，你也知道我洗书、黏书，有一些书我就堆在这里，写了一个条放在那里，其实也不是在展览，就是讲我的故事，就这么一张照片，叫《藏书计划》。

问：刚才提到浙美的气氛很压抑，但同学之间的交流很活跃，当时这种对比是怎样的？

黄：我觉得所有事情都在它的对立面产生反作用力。这里面有一个平衡的问题，其实我们说压抑，其实这个压抑也是自我的需要。学校不是给你很大压力的。如果你去按照学校的需要去做，为什么你会压抑？你也可以画画、可以毕业、可以很轻松、很开心。所以这个压抑是一种内在的需要，是因为你想摆脱一种既定的东西，不想要别人给你规范好的事，你有了这个愿望，所以你才会感到压抑，所以所谓「压抑」不一定是坏词、也不一定是什么好词。从今天来回顾，应该是个积极而非消极的东西。

问：您为什么不想看美学的书？

黄：没有，其实也是看了。当时有一种想法，你想当个艺术家，作为你的目标，你就要尽可能的不要像个艺术家，这是一个悖论。有可能真正的美学跟所谓

的美学是两回事，黑格尔的美学跟宗白华的美学又不一样，宗白华的美学是比较通俗的、从中国的语境来谈的。王朝闻的美学又不一样，可能是社会主义、现实主义的美学，要明白，要通俗易懂，要跟整个社会要求一致的。当然你是看了以后才知道这都不是你想要的东西。

问：当时有一种对抗主流的态度，但其实很多情况都是在官方的机构里面做的展示，这是不是一种矛盾？

黄：当然，这也是当时唯一的选择。为什么在群众美术馆不在别的地方，是因为不存在其他地方。不像今天，不在这边就在那边。中国美术馆当然有问题，它毕竟是个官方的地方，当时冲著这个地方去，当然有另一个含意。别的地方对你吸引力没有这么大了，正是因为它是官方的地方。所有的对抗都是有一定的目标的，不是一个宽泛的目的，反而是要找最近的對抗的对象。当然，是没有其他的选择，但它也是最好的选择，必须选择这个地方。其他地方我才不会拖，如果不是美术馆，有什么好拖呢？拖美术馆，正是因为它重要，就让它倒吧。

大地魔术师

问：在1987年，马尔丹先生来中国为《大地魔术师》找艺术家的时候，情况是怎样？

黄：其实当时厦门达达跟外面的人还是有很多的联系，我很早就认识费大为，这个事情跟费大为有关系。

费大为到法国讲学，他帶了很多幻灯片，当时马尔丹在准备《大地魔术师》，费大为便帶他到中国看一些艺术家，但在这个之前，我们在厦门做的东西外面已经知道了，不是说关闭在厦门。

问：您是怎么认识费大为老师？

黄：好像也是通过《美术》杂志。

问：当时马尔丹先生来到厦门，对您的作品有什么反应？

黄：他没有当面说什么反应。见面时间也不是很长，只待了一个晚上，就在工作室坐了一下、看了一下。

问：最后一个问题：您怎样总结整个八十年代的艺术、文化？

黄：我觉得现在来总结还为时太早。

亚洲艺术文献库

Asia Art Archive

©2011

www.aaa.org.hk

www.china1980s.org