

访问文字纪录

王度访谈

访问：翁子健

日期：2008年1月18日

时间：约2小时15分钟

地点：广州 中山大学、博尔赫斯当代艺术空间、华南理工大学

南方艺术家沙龙

问：什么时候开始有沙龙这个概念？

度：有沙龙这个想法大概是在1985年下半年。我是1985年离开广州美术学院，被分配到华南理工大学建筑设计研究院当教师。华工校园很大，我在比较偏僻的化机系找了一个空的宿舍住下来了。宿舍后面不远便是银河公墓，再往下去是广东省艺术师范学校。当时陈劭雄就在那里教书。他在那边很孤独，我在这边也很孤独，我们便经常聚在一起，不是他来找我就是我去找他，骑自行车只是五分钟。我们在一起的话题除了艺术还是艺术，当然还有对整体文化艺术状态的焦虑，于是产生了组织一个艺术群体[沙龙]的想法。

也受到《中国美术报》的影响，这份报纸由社会科学院艺术研究所的张蕾和刘骁纯主办，也是当时唯一一份能及时报导不同省份、城市的非官方艺术活动的报纸。它事实上只有8页，但信息量很大，我估计这些消息给了我们积极的影响。

1989、1990年之前，中国艺术是一个非常单一的官方的体制，中国从来没有一个「职业艺术家」的概念。美术学院培养了大量专业的学生，但他们毕业出来要不就教书——教书已经是最好的职务了，要不到少年宫教小孩，要不到电影院画广告，或者在某机构搞宣传。唯一称得上是职业艺术家的就是在各个省市画院里官方供养的、以革命现实主义加革命浪漫主义为创作原则的艺术家。所以说没有职业艺术家，[美院]毕业出来想做艺术家只能做个业余的，因此构成了一种压抑太久的、普遍不满的精神状态。这种精神状态在八十年代中期得到真正的渲泄，形成一股浪潮。

在这之前的所谓「星星画派」，从我个人观点来看，「星星画派」更像一个持不同政见的群体，是对当社会的人权状态不满的直接表达。如果说真正的对抗一元的官方艺术体制、深度思考文化问题，以艺术家的身份展开非官方的艺术活动，应该是从八十年代中期，即1985年开始。这个现象的发生不以个体为单位，而是以群体，比如北方群体、厦门达达等二、三十个群体。在我看来，群体的产生显示「八五新潮运动」的规模和历史意义。

「南方艺术家沙龙」是这个「新潮」较早产生的群体之一。广州这个地政治意识形态很左，艺术、文化气氛一直非常淡漠，大家关心生活的一些琐事，关心怎样可以赚到钱，但是文化艺术几乎没有什么人理会。当时大家对我的成立沙龙的提议很激动，最初我和三四个美院出来的人在谈，比如林一林，他当时虽然还是美院三年级学生，但是我们关系比较好，他基本上每天下了课就骑着单车去我那儿，第二天才回去上课，非常积极；还有陈少雄，梁巨辉，这些人都比较积极。我们一起组成一个群体，可以集中一起做一些活动。

但是我当时想，要是仅仅把一些搞造型艺术的人组织在一起是不够的，因为大家都是受学院派教育的，有点「近亲联姻」。（我们当时比起内地[其他城市]有一些得天独厚的条件，即经常有香港、台湾的书展在广州展出，有时候在深圳。我们都不会错过看展买书。当时看到一些台湾翻译的现代美术史，也有一些后现代的东西。我们获得的信息和对外部世界的了解比内地的艺术家要新近些。）因此我希望这个群体能有更多其他学科的人参与进来，多学科交叉混合，相互充电，「发酵」，这样会产生更大的能量。其他领域的

研究在怎样的水平层面我们不知道，我们应该去了解。

我那时候开始意识到，高科技的发展演变是改变人们思想的一个很重要的因素。不像从前，一本书可以影响几百年、多少代人，现在人们思维的速度已经变得愈来愈快了，思维方式的进化，这都得益于高科技领域，它们反馈到我们的现实生活中来。当时我非常强烈的有这种要求，于是跟大家一起商量。他们想，要是我们做展览的话其他学科的人能做什么？我说，做展览我们做，但大家在其他的场合互相交流，挺有意思的。

当时我也不知道该怎样去召集多学科的群体[沙龙]，后来到了1986年初的时候，我觉得我们先把沙龙成立起来再说。我们在广州市少年宫借了一个地方，开了成立会。当时为了不让我们太孤独，还是把一些官方认可的有资历艺术家，如廖冰兄、王肇民、林墉等请了一堆当顾问，其实就是为自己壮大声势，但是他们很好，挺支持我们的，其实他们也是受整体社会压抑的，尽管他们是体制内的艺术家。沙龙成立之后，我还是坚持一定要让其他学科的成员参与我们的沙龙。现在回想起来有点像当年共产党搞地下工作。

我跟陈劭雄那段时间出门串联最多。我们俩骑着两架破单车，有时候坏了，半道上链子掉了又重新装起来，要从郊区华工那边骑到这边来。当年过了海印桥往那边走全部是田地了，完全没有现在的城市，整个沙河区是不存在的。要穿越田地、小路，还有一个地方要把单车抬上去，因为我们抄近路。首先第一站就是中大。我们通过一个朋友认识了中大研究生会的人，就去找他们聊天。一开始感觉就是不要暴露自己的身份，因为不知道别人会怎么看我们。我们认识了姓张的学生，他是西方哲学史专业的研究生，同一个宿舍里面还住了吴重庆、刑益海，都是中大里面几个很精英的学生。大家谈得很投机，他们谈的一些东西有时我们不太了解，我们谈的他们也搞不清楚，所以相互间都有吸引力。

我说：「我们的这个沙龙不止是几个画画的人集中在一起，也希望你们能参加进来，做一种多学科交叉式的交流。如果我们大家想把自己事做好，就应该把自己放到更广阔的角度。一个口开得小，挖到的最多只能埋一个锅。口子开得大，就能变成一个小小的浴缸，再大就会成为游泳池，再大做成大海，深度也有宽度也有，所以我们必须要把自己放开。」我们很快就达成一种共识，大家都很积极。我们也在暨大、华工本校发展成员，当时一个姓黄的研究生写了一篇很好的文章，从结构开放的角度写跨学科的相互穿越的关系。沙龙成员还包括搞电影理论的，社会学研究的，还有搞舞蹈的。加起来沙龙有成员近四、五十人。搞艺术的就我、林一林、陈劭雄、梁巨辉、黄小鹏、武世文、张波、王惠敏等等。我们从1986年四、五月份就开始了多学科研讨会，每月一次。

我记得第一个研讨会就是在咱们脚下这块草地（中山大学）上举办的。当时我们没有任何的社会关系，就是我们这些人，通知的时候都是提前半个月写一封信，说什么时候在什么地方聚会。我们的聚会没有固定的地点，都在户外，因为没有任何地方属于我们。记得当时开研讨会是每次要换一个地方，因为每一次的地方都不尽人意，比如这里可能某天碰巧是太多人围观，于是下次就换个地方；有次在华工的体育场旁边，坐也坐不好、站也站不好；下一次有人建议去银河公墓，我说：「那不是坟墓吗？」那人说：「没事的，不到墓地去，去大门后的漂亮的花园。」我们就去了，结果大家被那里的蚊子咬个半死；后来又到了火车站前面的流花公园，有人告诉我那里有亭子可避风雨。就这样南征北战了多次后，我觉得这不是个路子。后来我跟陈劭雄跑到中山图书馆，想在图书馆找个地方，碰到那个馆长非常热情，他答应五十块钱一个下午租给我们一个会议室。从那时起我们有了自己的固定集会点。我记得也是从那时开始，我们的研讨会愈来愈有质量。每次开会的通知单上都会写上在什么时间、地方，还有该次讨论会的论题是什么。

研讨会的活动一直持续到1987年某月。一天，有一个戴眼镜的很斯文的像个年青学生模样的人，跟我说：「王度先生，我要跟你谈一下。」当时我们散会了，在中山图书馆的走廊上，他说：「你们这个研讨会应该终止了，不能再继续。」我说：「为什么？你是谁？」（我原以为他是学生，因为每次的研讨会，他都坐在第一排，还很认真的做笔记，我当时觉得这是个挺积极的年轻人。）他说：「我是省安全厅的，任务在身，很遗憾对你传达上面指示，但我本人非常尊敬您。」我说：「我们有问题吗？」他说：「上面认为这是资产阶级自由化。我个人认为您还是停止的好，否则会有麻烦的。」

到现在都不理解他们是怎么盯上我们的，但也又不能说不理解，因为来参加我们研讨会一次比一次人多，

可容50人的会议室后来都得容纳一百到一百五十人左右，连走道上都挤满了人。安全厅的人一定会嗅觉到的，（广州这个地方意识形态实际上很左的）我估计他把这种情况汇报到上面去之后，上面就想在没有发生更大的事情之前，未雨绸缪把它先给压制住，因为他们如果找你麻烦是很容易的，就说自由集会、非法组织，这些都是可以的。而且我们又没有注册，只是一写一说，就是一个沙龙了，没有任何法律的保证。我们知道我们要是去注册，肯定是不大会得到批准的，在那个年代是这样的。

我们决定停止以后的研讨会活动，因为涉及太多人了，真有什么事的话那大家就太无辜了，我们从没有想跟政治发生关系。记得我当时说，我们没经费了，活动不搞了。大家非常伤感。最后的那一天，我们所有人把身上的钱都掏出来了，买了两箱啤酒，就在路边的大排档喝得烂醉一堆。

沙龙是在1986年三月份成立，到1987年三月份结束，共一年。那天我们把好几支蜡树立接成一根，做了一年生日的纪念。

在1986年九月份的时候我们做了一个《实验展》，这个展览只一件作品，可视作行为装置吧，是大家围绕一个认可的方案集体制作的。当时我们讨论做展览该怎么做？那个时候大家平时也在画画，每天都要在广州转来转去，谁在干什么都很清楚，我觉得这个展览如果只是把每个人的画集在一个空间挂一下就没什么意思了，与我们当时激进的态度和精神要求毫无关系。我当时提议，每个人先做一个方案（搞艺术的几个人），再从当中选出一个方案来集体实现。一个星期后我们每个人都呈上自己的方案，最后大家确定了我这个方案。当时我们真的很团结，确定了方案后便一起找场地，找钱，找材料设备等等。先是找到中大一座废弃的学生大礼堂，里面全都是灰尘，破烂，我们进去之后把它全部从新打扫清理了一遍。这是通过我们沙龙中大成员找他们学生会借下来的。

八五美术新潮

度：我们的展览在九月份举行，在这之前的六、七月份，有一次「珠海会议」，那是当时的艺术群体最早的一次集中会议，是珠海画院合办的。高名潞和张蔷，还有刘骁纯，他们三个人组织，主要是张蔷（张蔷现在在加拿大，他是我的忘年之交）。珠海会议我晚去了两天，因为我在这边准备我们展览的事情。我当时跟李正天一起去的（他代表101画室）。与会者轮流发言，谈个人的看法，听了几轮后我觉得不太是个调子，谈的都是现代艺术、还有什么理性主义之类。当时正好王广义的个展也在珠海画院，展出的是他那时画的像些雪人的东西，那个东西在我当时看来什么都不是，就是模仿现代艺术时期的变变形罢了，那时美院学生都那样做。当时我还跟人开玩笑说是一定是脑子冻坏了不会思考。就这样的展览和这样的画，在会上还不少人唱赞歌，认为这代表了当时的趋势。（尽管后来一些艺术家的作品变得好些了，例如张培力这些，但当时也是在大谈现代艺术和一知半解的理性主义。最傻和跳得最高的是舒群、丁方）

当时的发言比较好玩，大家在一个大厅里面，一人一个沙发，谁发言便坐到中间的那个沙发上。轮到我发言的时候，我就说：「我听了你们谈这么多的什么现代艺术，它怎么就变成我们今天的这个八五运动、八五新潮？它怎么能代表得这样的一个精神？你们可否回答我，现代艺术到底是一个艺术概念还是一个时间概念？你是把「现在」说成「现代」吗？你能确定你在谈的是什么东西吗？在我看来，现代艺术其实就是世纪初的那种艺术，不是我们现在要讨论的内容，如果谁不知道现代艺术可以回家自己补课去，如果把现代艺术当作我们今天在此讨论的思潮并且由此误导那么多情绪亢奋青年艺术家实在是太荒诞了。」

后来我也写了一些东西来谈这个问题，现代艺术虽然没有在中国发生过，但是还是有那么一点影子，是二、三十年代一些到欧美留学的回来的一些老前辈，他们当时画的东西还是有点早期现代艺术的东西，虽然不是原汁原味，但是起码有一点影子在里面。这些人回来后就本土化了，要往里面放水墨、加入传统的东西，变成什么都不是的东西，这个运动就是自生自灭，不成一个运动。这个东西后来在中国就没有存在过。今天世界的信息这么发达，尽管我们的国家仍然封闭，它还是像漏水一样漏进来一些东西，所以我们能够感受到外面世界的温度，并不是我们完全被冰冻在这个环境里面。」我当时强调我们是当代人，应该做当代艺术。

其实我当时也不是十分清楚当代是一个什么概念。对我来说，我谈当代是在谈时间概念。这是最重要的，因为任何一种艺术要与它生存的整个社会、人文环境发生关系，它如果不能体现它那个时代的人文价值的话，那么它就是退化的代词。

在「珠海会议」，有人因为不同意我的观点，说我反对八五新潮，之后，在中国美术报有人说什么「南北之争」，特别扯淡无聊。

会议结束以后，我就回广州准备展览了。

偷书、阅读、画宣传画

问：我们刚才谈了一些很有趣的偷书故事。

度：那应该是1966年，我上小学五年级。文化大革命开始的时候叫「罢课闹革命」，我们是小孩搞不清楚，后来学校没什么人，也不用去上课，很高兴。父母亲也去参加这个运动，比如什么参加组织、游行、造反派——我家算是造反派的。后来听说有人到小学的图书馆，从窗户爬进去偷书。我和两个小伙伴进去时，要爬两三次窗户，一爬进去是阅览室，再进去才是放书的书柜。我们进去的时候，已经没有连环画了，就剩下那些很厚的字书，后来我们也不管，就去选自己觉得有意思的，「有意思」也是凭感觉瞎偷罢了。

偷的书有高尔基的《童年》、《母亲》、《大学》等四本，有《钢铁是怎样炼成的》，《青春之歌》，还有《红楼梦》、《三国演义》、《水浒传》这几本书中，对《红楼梦最没兴趣，最喜欢看又看得懂的是《水浒传》；《三国演义》还行，有点半文言文，看得朦朦胧胧。其他的书是白话的容易看懂。

我觉得那个时候比较有意思，五年级的孩子，还不到十一岁就被那种疯狂的氛围席卷着。几个月之后，工厂的广播站勒令那些偷了学校的书的同学，在限定时间内还回学校。我的那些书不是一次偷回去的，偷了很多次，都塞在我的床底下。父母也没太注意，有时候看到我在看书，也没有追问书是怎样来的。当父亲听到这个广播后，觉得不对，问：「你的书是从哪里来的？」我说借的，他一翻开床底，发现一堆书，就逼着我把书还回去了。

问：过后多久才再有会学上学？

度：大概几个月之后吧！由于全国性的「罢课闹革命」导致中小学教育全面瘫痪（高中大学继续停课），于是上面又号召「复课闹革命」，结果真的复课了。可是没有教材了，原来的教科书尤其是语文科的，已经不符合那个红色的形势，许多老课文都成了受批判的文字，所以当时就用老师临时编的课文，大家对于上课已经没有热情。很快我们就直接从小学五年级升到初中了（当时取消了六年级）。当时读初中的主要科目就是学工学农，一会到农村去学两个星期的农活，回校没几天又下到工厂里学工。没有过正常的学生状态。三年的初中在学工学农之中结束了。初中之后就变成知识青年下乡去了，当时已经结束了大规模的「上山下乡」运动，我们下乡属于插队锻炼。在农村过了十一个月，吃尽了各种苦头，饥饿，寒冻加上农民的排斥。十一个月后回城工作了，我属于武汉钢铁公司的子弟，于是还是回到本企业工作。

问：工作期间想过读书的问题吗？

度：那是1972年，还没有恢复大学。我的工作操作一种机器，当了两年的学徒，学徒结束之后我就被调离岗位搞宣传工作，上面知道我有画画这个特长（我从小就喜欢画画，不管多跳皮捣蛋，每天都会专心练习作），就让我搞宣传，什么大批判专栏啊、75年的批林批孔等所有这些运动中，厂里的宣传工作都是我做，更多的是画一些批判的东西，漫画和宣传画等。其实王广义现在画的东西，是在临摹我当年画的东西（哈）。

毛泽东在1976年秋去世之后，全国掀起了一场大规模的毛泽东纪念活动，办各种的纪念展。武汉钢铁公司总

部设有美术创作室，当时也在筹划毛泽东纪念画展，向所属厂矿征集作品草图，被选中者就可以被借调到总部集中创作。我的草图被选，于是我就被调到总部搞创作去了，这一去就是好多年，在那个展览结束后我被继续留用，为武钢毛泽东纪念馆创作，都是红光亮的工人阶级形象。

广州美术学院

问：后来怎么考到广州美院来？

度：在工厂工作的那些年，我一直画画，年纪日渐长大。1977年高考恢复，第一次招生我就去报考，应该考得不错，但没有被录取。没有被录取的原因，我估计是因为我1975年在工厂里打过一次很大的架，所谓的「流氓斗殴」。当时我领着几十个人跟另外的几十个人打架，我们打赢了，把人打伤了。结果是我受了「记大过」的处分，差点被开除了。那个年代如果把你开除了没有工作，是不可思议的事情。估计是学校来做政治审查，发现了我是受过处分的流氓所以就没有招我。这个打击对我比较大，因为当时我的绘画基础相当好，在武汉的《长江日报》、《长江文艺》都发表过很多作品了，包括创作、写生都有。

从那之后，我仍然很努力画画，但是对考学已经变得没信心了，因为不是我的绘画水平而是政治审查的问题。我一直在美术创作室创作，也一直不死心，认为就算是画得很专业，但没上美院你永远都是业余的。（当时我不了解美院有多么腐烂，还以为美院是个圣殿，必须要进入这个殿堂才行）我在等待机会。

1981年我已经到了报考年龄的最后一年，因为二十五岁之后就没有报考资格了。我便再去考。这次比较幸运，我在考场上的表现不用说就是全场第一，不管是素描、创作、速写还是色彩。我当时报考的是雕塑专业，我选择雕塑专业是为了避免竞争，因为报雕塑的考生很少。当时在考场上的两位老师对我的印象特别好，尤其是我考了色彩。胡大江是油画系的老师，我画静物，很快便画好了，非常熟练。他（胡大江）一直在后面看，我突然想起来，说：「老师，我报雕塑的，是不是不应该考色彩？」他说：「继续画，把它画完。」我就画完了。第二天口试，他问我，你的色彩画得这么好，为什么要考雕塑。我想，如果说害怕竞争没敢报油画专业太丢人了，于是说雕塑我没学过，学学也挺好。吉梅文老师非常看重我画的素描，因为我当时交的作业很多是线描。（尽管我并不画国画，但是觉得用线比用光影表现要更实质）

最终，录取还是费了九牛二虎之力。政治审查还是有问题，这是其一，其二我当时得了肾结石，体检化验小便，小便里含血是三个加号，还有大量的蛋白。吉梅文老师是此次的招生组长，在最后的招生会上他力求录取我（胡老师亦然），为了直接了解我的问题，他从广美打长途电话到我们厂找我核实，厂邮局的人骑自行车来通知我去接电话。吉老师问我：「小伙子，你的身体怎么有这么严重的问题？」我说：「这不是严重的问题，医生说这不是器官、内科的问题，是外科，吃中药或做手术就可治好的。」他说：「那么当年这个处分是怎么回事？」我说：「就是打架，用人格担保，除了打架任何坏事都没有做过」。他说：「你说话要负责任。」我说：「当然负责任。」最后，由于他的坚持，我被录取了。所以，对吉梅文老师，我一辈子都心存感激，如果没有他，很可能我的命运是另外一回事：一个业余的绘画爱好者，为生活所迫而要养家糊口去干所有自己不愿干的工作，也就不叫王度了。

问：当时您身在武汉，为什么会选择广州？

度：因为广州美术学院招生的范围是在中南五省。湖北有湖北艺术学院，是综合学校，有音乐和美术，不够专业。广美当年在全国排名不错，中央美院、浙江美院、中央工艺之后便是广美，不象现在什么都不是。

问：读书之前来过广州吗？

度：没有。

问：初到广州，印象怎样？

度：跟武汉比起来有点异国情调，气候也不一样，说话也听不懂，有点感觉像到越南去了，吃东西也不一样。

因为学生没钱，只能去饭堂，而广美学生饭堂的伙食极其糟糕，简直不堪。这个饭堂过了两年就没有学生去了。后来学校改革，学生可以到教工的饭堂吃饭，结果学生饭堂便关闭了。当时觉得生活很艰苦，很不习惯，唯一高兴的是我很喜欢美院的气氛。因为那时觉得上美术学院里是很骄傲的事，是我向往已久的地方。

广州美术学院雕塑系

问：来广州之前您的创作风格是怎样的？

度：现实主义的，革命宣传的，是革命的现实主义加革命的浪漫主义。

问：什么时候开始产生别的想法？

度：应该是在上学的高年级阶段。刚开始在美院，我很不适应雕塑系，也不喜欢那样做雕塑，我想换到油画系去，但当年是换不了的。学校的课目训练，我之前都训练过了，像素描我几乎没有听老师的，泥塑、雕塑这方面我也没有墨守成规。最初阶段我喜欢罗丹的东西，他的雕塑比较生动，但课堂教学要求比较严格的解剖结构等。我记得好像只做过一两个比较严谨的作业，其他的就比较个人化了。像素描我基本上没有按步就班，那阶段我是在研究线条和纸面的空间关系，如何把对象变成简单的从纸中生出的线条。整个学习过程我都是这种自由的状态。

我不喜欢学校的教学，但喜欢学校的图书馆，那里让我们看到一些美术史上经典的东西，不管是俄罗斯也好、欧洲古典的也好，尽管只是些图片，但这是学校之外接触不到的知识。

问：图书馆里哪些画册对您影响特别大？

度：很难说，我估计后来上雕塑课的时候，贾柯梅蒂的东西可能对我有些影响。后来做的毕业创作也有他的潜移默化的因素。他影响我的不是技术问题，是雕塑语言的研究，他有一种很精彩的表现。雕塑在我们的教育中、在古典理论中，是强调体量、空间的关系，而贾柯梅蒂恰恰把体量减到极少的所谓核子的程度，小得仅仅是一层薄泥包住支架而已。他设法让体量融化到空间里。

他的观念影响到我毕业创作的那两件作品，一件叫〈绿色王国〉，另一件叫〈在风中漂移的关于童年的纪念像〉，是一个很超现实的题目。〈绿色王国〉是一个女孩的形象，很细很长，有两个刚刚发育隆起来的小乳头，两手边翻线叉边走着；〈在风中漂移的有关童年的纪念像〉是小男孩拿着一个纸制的小风车，整个人是漂移的，中心不稳，他的小鸡鸡也被风吹得有点飘着。从语言上，当时胡博老师对我这两件作品的评价非常高，说这个学生对雕塑语言很下功夫。其他同学搞革命题材，历史题材，工人什么的，我对题材没兴趣。我心里长期以来就很否定那些作品模式，包括教学的模式我也很否定。

当时还有一位老师比较重要，就是梁明诚老师。他在意大利留学了一两年，回来以后是我们班主任。他教学比较开明，而且那个时候雕塑系在美院里还算是师资雄厚的一个学系。

我觉得潘鹤是非常好的老师，他随和开明，从不向学生推销自己的东西。

当时上课搞了一些自选动作的习题，从教学上来说，是迟到的开放，但是比起其他的学系还是要好一点，这种东西应该是最基础的训练——亡羊补牢。每个学生选一个动作，我们班上七个同学，模特儿站在台上按每个人的姿势要求轮流各摆五分钟，五分钟便变成另一个人的动作了。我等着轮到我，在等的过程中，其实是在锻炼一种对对象的观察、塑造能力。自选动作也能体现每个同学对于造型的敏感性，没有想法的学生选的动作就很模式化了，如什么「S」形状、运动感等。我要求模特不做动作，随意在那，没有运动感的，我希望把藏在表象下面的东西找出来。这是一种自我训练。

问：美院老师的教学对您是有意义的。

度：是的，在那种背景下，雕塑系的教学还是比较积极的。当时还有一位胡博先生，跟我们交流最多，让我在学

生时代受益非浅。

问：胡博先生是老师吗？

度：当然，三年级的素描课是他带的。雕塑系好的老师也就这几个，其他的都不行。当年年少气盛，不买老师的账，对大部分老师都非常轻蔑。在学校里面，如果是老师认为好的学生，一般就是不好的学生。往往是不太被看好的、不太听话的，[后来才出色]。但也不是说听话的学生全都是好的。当时在学校，我们总有几个合得来，从今天看来，这些学生应该都是好学生了，像陈劲雄，我们整天玩在一起。

问：陈劲雄跟您不同年级吗？

度：他比我高一级。尽管我年纪比他大，他上学比我早，二十出头便上学了。当时还有一个何勇，现在他不做艺术了，但当时我们觉得他挺有潜力的。林一林比我们低两届，也整天跟我们一起玩。还有另外一个同学，是低我一届的曾海生，他现在也不做艺术了。

广州美术学院图书馆

问：可以谈谈在美院图书馆偷书的故事吗？

度：当时我们到图书馆看书，主要是看画册，带着一个速写本、一个颜色盒、笔，在里面看到好的就临摹一下。那时候时间短，你不可能把画布那么一大张纸搬进去。我现在回想起来一点意义都没有。

事实上看画册跟读书一样，是阅读这些关系、造型、体量、创作意图等等。那为什么偷画册呢？是老想拥有占有这本画册。在学生的图书馆偷书是比较难的。到了四年级的时候，我们可以到老师的图书馆，因为搞毕业创作，看的東西要更多一点。于是我在那里偷了一些书，也不多，只是十来本。

问：拿来的是哪些书？

度：都是画册，现在想不起名字了，有一些是当时日本和台湾出版的；有一些是中世纪和文艺复兴的书，都是我们理论老师上课时提到的东西，很支离破碎的。

问：图书馆里看到的最近代艺术是什么？

度：在图书馆里没有看到当代艺术的东西，基本上是古典的东西，只有一些零星的早期现代艺术的东西。我接触当代艺术应该是我们后来到深圳看书展买的一些画册看到的。

问：到深圳的书展吗？

度：是书展。1984、85年我经常到深圳。当时可以办个什么特区通行证。

问：在深圳书展买过什么特别的书？

度：里德的《现代绘画简史》都是那时候买的。在那个地方间接闻到了接近当代的气息。

问：学院图书馆里有外国的美术杂志吗？

度：没有。

问：中国的呢？

度：中国的破杂志就不想看了。那个时候我觉得更多是思想的苏醒。很多人的东西，像彭德他们写的，不能算是艺术理论，而是从其他学科里面衍生出来的一种东西，所以不太有影响力。但我们可以感到这是一种刚刚开始勃发的激情，因为它已经不是从前那种固定模式的理论比如什么马列主义的文艺理论，或者什么毛泽东的文艺思想，已经被抛到一边了。在这个意义上，它还是起了很积极的作用，起码形成一种自由治学的气氛，人们在学术上开始认真起来。我们不能要求它一下子就形成一个完整的理论体系、话语。不久，

这阵微薄的春风就被政府的「反对资产阶级自由化」和「清除精神污染」的运动归纳为精神污染了。这是在中国的政治体制下屡见不鲜的事情。

问：《中国美术报》呢？

度：《中国美术报》我是每期都有的。上面基本上是信息，这个信息在当时非常重要。传递着各地发生的艺术活动的消息，这是当时唯一的非官方的不受意识形态支配的媒体，它支持和怂恿着各个群体，没有这份报纸也不会有「八五新潮」。

问：五、六十年代的时候，您当过红卫兵吗？

度：当时叫「红小兵」。我们不够资格当红卫兵，当时十二、三岁的初中生才可以当红卫兵。我们去申请，却被赶走，说我们是「小屁儿孩」（野小孩），后来我们便发明了叫「红小兵」。

问：见过烧书吗？

度：没有见过烧书。经常看到很多人被拉到街上游行，包括我们家的一个姓邓的邻居，他是厂里的财务科长，被拉走了。我就跟着，很担心他被打。那些造反派的人把他拉到小学的教室批斗他，我看见有人试图打他，我就赶紧跑去找我父亲。我父亲是造反派的一个很重要的领导，历来反对打人武斗。我跟我父亲说邓叔叔被打了，我父亲二话不说，就去救了他。

华南理工大学建筑学院

问：美院毕业后如何被分配到华南理工大学这里来？

度：我1985年完成了美术学院的课程。那个时候大学读完了就两个方向，一个是考研究生，另一个是分配单位（每个人都有工作单位）。后来我考了研究生，考成功了，便可以读书。我们是应届毕业生，有三个人参加考试。当时的指导老师是潘鹤和梁明诚。我三年级的时候梁明诚老师就想把我招进去，但是有很多课没上完，想着还是等一年。到了第四年，我就不想考了。到了要考试的时间，梁明诚老师来找我：「去年你想考，今年快要毕业了你不报名？」我说现在来不及了。他让我赶快填了表，办了一个准考证，一个下午办好了，就去考了，考得很好。

雕塑系好几年没有招到研究生，那年梁明诚老师就想招一两个。招得不多，因为我们班上就七个人。事实上他们最想招的应该是我，可是另外两个人上了，我没上。我毕业证也没有拿到，因为有很多缺点，比如晚上不按时睡觉、把学生宿舍的栏杆拉坏，或者晚上又出去喝酒，到底是什么问题我也不清楚。当时学校给了我一张「肄业证」，我没有要，当着处长的面前把他撕掉。我也没去找单位，因为当时情绪非常不好。

当时潘鹤老师在日本办事，知道学校这样对我，很不高兴。他从那边打电话给学校，说要把这个学生留住，但最终没有办法。当时美院雕塑系跟华南理工大学的建筑设计院有一种合作的关系。比我们低两届的学生有一些会来这里实习，学习建筑课程，所以潘鹤跟这个院的院长陈开庆先生工作关系比较多，私人关系也不错。当时这个学院成立不算很久，需要一些艺术方面的人员。陈开庆先生曾经跟潘鹤说过，他要一个雕塑系成绩最好的应届毕业生，潘鹤先生说最好的将留下来读研究生。潘鹤在留我无望后，就给陈开庆打了电话，说：「你不是要个最好的应届生吗？我们现在有个最好的但研究生读不了，毕业证也没有，怎么办？」陈开庆院长就说：「我要！」于是我糊里糊涂就发到这里来了。

这个建筑设计研究院有三种职能：教学、科研、生产，是三结合的一种机构。它也承接外面的建筑设计，也研究建筑理论、建筑语言、建筑教学等方面。建筑教学方面，它只招收研究生，这里一些设计史的主任就是带研究生的。这个院里的一些设计师事实上都是建筑学系里的教授，所以三个方面是相对独立，但也是三位一体的。

当时建筑设计研究院里有一个「环境艺术工作室」，研究建筑环境方面。传统的建筑里，分成园林和建

筑，而环境的意义则比较广泛，除了绿化园林，更多的是环境与建筑之间有机关系的研究，这是一个很综合性的学科，当时是一个新的学科词汇。我被分配到「环境艺术工作室」。事实上我们要承担一些课程，可是我当时的情绪始终没有调整过来，因为我的心理准备是读研究生的，读完研究生就顺理成章成为美院教师了。这里的主流是搞建筑的，我的专业在此无足轻重，没有我的语境，没有价值感。因此工作也没有什么热情。

总之，陈开庆先生给我特别的宽容，我在他那除了给他制造麻烦之外，似乎没给他做过什么事情。我是1985年夏天来的，最初几个月还有上班，后来我就不见了，去搞沙龙了，时间黑白颠倒。后来华工本部要在教学主楼里做一个浮雕，正好用得上我们院设计室的人员。这个工作就分给我来做，我设计了一个类似构成的浮雕，设计方案被接受了（由于其他原因最后没有实施），陈院长很高兴，他觉得我还是个“人才”，所以对我更加另眼相待，以致他后来接受我的不务正业。

从1985年一直到1990年我离开中国，严格上我只有一年多不到两年在学校，因为刚来了不久便开始搞沙龙。搞沙龙欠下很多钱，因为当时我赚的钱不够展览用，于是以我私人的名义找人给我借钱，当时借了六、七千块。到了1987年中期，即87年春天我们结束了沙龙的活动以后，我就回到学校，但是我已经没有任何心思在这里上班了。刚开始有几个月我跟院长交涉，说这里有生产、设计、科研，那我就搞科研，搞科研就是写论文，写论文就不用上班，我便可以搞别的事情。他竟然同意了。几个月我便给他一篇论文，关于建筑的，因为这毕竟不是我的本职工作。他说：「你不是搞建筑的，却能写出不错的建筑论文，难能可贵。」后来他便把文章印出来给学生当参考资料，放到图书馆里。

我觉得陈院长在当时的中国，的确是一个非常开明的领导。这跟他本身就是一位严肃的建筑师有关系。这个建筑设计研究院就是他亲自建立的。成立这个院之后，他在管理、组织能力上都是很强势的。设计业务搞得很好，承接过很多港澳、深圳的建筑设计。

还有一件我不能忘怀的事情。当我们1986年搞《南方艺术家沙龙实验展》的时候，到处找钱。刚开始找不到钱，我就打算卖血，以为血很值钱。当时便集合了陈劲雄、林一林、黄小鹏等十几个人去了当时的绿湖血站卖血去，也不知道那是个星期几，发现血站没开门，就看看门边的价格表，一看才知道100cc的血才卖三十多块人民币，也就是说十几个人的血全部卖光也不够做展览的。我们感觉很受伤，很愤慨，便说我们不卖了，反正也关门，开门也不卖！把血卖光哪有精神做别的事情？我说回头再想办法，大家便很没精打采散开了。这件事情刻骨铭心。

后来我回到院里，我每个月回来领工资，一般是躲着院长的，不要被陈院长看见。领工资要到财务室，路过院长办公室，于是就被他看见了，他说：「过来过来，有好几个月没有见过你，去哪里了？」我当时就跟他说南方沙龙的事，意在让他同情我，不要找我麻烦，我煽情的说：「我最近都穷到要卖血了。」他说：「卖什么血卖什么血？你的工资还少吗？」其实我的工资当时有两百多块钱，那时候两百多块钱是可以让一家人过的很好的，况且我一个人。我便如实的向陈院长说出沙龙的情况，说我在策划一个展览等。我觉得这个老先生特别富同情心，说和工作毫无关系的时情，一般的领导会很讨厌的，但是他问：「差多少钱？」我说就差几千块钱，因为我们已经在外面借了很多钱，就差几千块。他说：「这样吧，我来支持你吧。」他给我写了一个条子，从财务室领了几千块钱出来。我当时感动的恨不得下跪磕头。虽然陈院长是一个领导，但是一个有精神质量的人，他很理解年青人的热情和追求。后来这个展览做成了，在《羊城晚报》有一个小报导。我很高兴的拿给他看，我说：「陈院长，我们的展览做成功了，谢谢你的支持！」当时媒体的那点反应，我们便觉得是巨大的成功和鼓励。他说：「你展览做成了，现在可以上班了吧！」

后来回去上了几天班，几天后我找他说：「陈院长，不行，我在这里无法上班。我是搞艺术的，我在这里完全没有工作的环境。能不能院里拨一点钱，在旁边盖一个工作室？」他说，这是不可能的，首先土地我们不能随便使用。我说：「这属于院里项目，环艺室应该要有一个工作室吧！」他说没有这个预算。我就说：「我们做一个交换吧，我停薪留职，我自己出去找钱，找到钱交给学校，用来盖工作室，盖好归学校，但归我使用。」几番交涉，他竟然同意了我停薪留职一年。

事实上，为展览我还欠了别人几千块，必须找钱还钱。他同意了我便可以名正言顺的离开学校了。经朋友

引见，到了珠江建筑装饰总汇集团公司，他们的办公室在花园大酒店。这个公司的老总叫江荣宇，是个非常有意思的人。他问我能干什么，我说会环境艺术设计，说：「建筑涉及很多环境，我就给你成立一个环境艺术部。」他笑笑也就同意了，我说您还得借我几万块钱作为起动基金。我在这个公司最初几个月，满世界去找业务，哪里能找得到什么环境设计得业务啊，所以最后还是被逼得只能做装修工程，开始跑到湛江、深圳，江门，都找不到工程，后来跑到内地，什么湖南湖北的，终于找到一些小工程。大概干了一年左右。

到了1988年，我应该回学校报到，因为停薪留职的时间已经到了，可是我公司那边的事情还未做完。过去的一年的时间其实就是交学费了，时间告诉我只有做装修工程才可能搞到钱，不然我就还不了别人的钱。同时公司借给我的几万块起动资金也是要还的。（那个时候我已经穷疯了，招了五、六个人，都是圈内的朋友，每个人印个名片，都是什么主任部长的，整个就是提包公司，把公司借给我的钱已经花得七七八八了。）所以我跟院长讲能不能再延续一年，（院长其实也一直在关注着我，他跟那个集团公司的经理比较熟，人家对他说：「王度这个人很有能力。」院长说：「他很理想主义，他要搞什么我让他搞，现在搞不了要搞装修，总算不错。」…）院长无奈，同意我再停薪留职一年。

六四事件

度：…一直到1989年春节过后，我就决定不干了，把公司的事交给我的一位副手。我还没回到学校，我在沙河那边租了房子，便把我的东西从学校宿舍搬到那边去。等到了下半年，我觉得应该回学校上课了。在这个期间，春天开始发生六四事情，广州的高校也开始游行了，我也很自然而然卷入里面去，其实也只是参加游行。我想当时我被警方注意是因为我做了几场讲演。

我当时讲演的动机非常单纯：因为学生讲的不好，喊来喊去都是几句话，让我着急。最大的一次游行在海珠广场纪念碑下面，当时包括广州市民估计有几十万人。海珠广场有十多个路口，不止广场挤满了人，每个路口都塞出了几百米，我估计二三十万人是有的。我的那次讲演全部被录像下来，怎样录的我不知道，当时很晚天色很黑。后来坐牢时他们放给我看，问是不是我，我说：「哪里是我？长得一样的人多的是。」还有一个最严重的问题就是，我做了讲演之后，广东省的高自联的学生在我不知情的情况下，把我写成高自联的名誉主席。这是很要命的，因为这意味着学生的所有活动都是我操纵的。可是我自己都不知道自己是他们的名誉主席，是坐牢审讯的时候才知道——我一头雾水。这帮死孩子！

这场运动在广州，有游行、讲演，但没有任何出格之处，而且我们讲话都很注意分寸。我记得在海珠广场做讲演，当时我说：「民主民主，就是人民作主，意思是如果有什么要告诉政府的、有什么愿望，我们有说话的权利。这就是民主。而不是说无政府主义，我们不可能生活在一个无政府主义的社会中。相反也不能生活在一个完全被奴役的、被动的、任人摆布的生存状态。」学生他们说不出这样的话。我说：「贪污、腐败这些都是阻碍社会前进的，损害最大的是人们的利益。为什么人们会有这么强烈的反应？经济过热无序、物价上涨，让群众生活质量愈来愈低。政府的配套政策跟法律条文都跟不上，大多形同虚设，我们要求有一条有效的途径表达我们愿望，要求出现一个真正体现民主生活的社会。」

之后我大概就被列为通缉的对象。这个通缉不是公开的，是内部的。在车站、酒店、码头的售票接待柜台内都有[找我的通缉令]。这是别人告诉我的，我自己不知道。总之警方在找我。我后来又换了一个房子，换到美院附近的老干部退休所。那种地方恰恰比较隐避安全。大概一直躲到九月初，有人问我是不是应该走掉，因为当时有一些香港的组织营救了很多六四的学生，让他们从香港出去。当时也有人找我，问我要不要帮助，我说我不出去，因为我当时想我走了，我的家人怎么办？我们家里只有我一个男孩，我不能想象他们会怎样对待我的父母亲。我宁可自己承受这一切，也不能那样走。

几个月后，我觉得似乎问题不大了，就回到学校来报到。当我在院长办公室和院长谈工作安排时，办公室主任就悄悄给保卫处报了信。院长并不知道警方在找我，他还想安排我任学校的装修设计公司总经理。不

一会，保卫处来了三个人，开了一个军用的三轮摩托车，他们说：「王老师，请您到保卫处，有些事情想跟你了解一下。」我说去就去没有关系。当时是林一林陪我一起到学校来的（那段时间我们整天混在一起）。我上了他们的摩托车，告诉林一林到前面的那个教学主楼花园里等我（也是保卫处所在地）。

到了保卫处后，处长跟我说些闲话，我以为他会向我了解学校的学生六四游行的有关事情。实际上他们背着我已跟市公安局联系了，跟我耗时间等着公安局的人来。大概过了一个小时后，突然来了几个年青人，穿便装的，我还以为是哪个系的学生，他们说：「您好王老师，我们是市公安局侦讯处的，有一些事情想跟您了解一下，请您跟我们走一趟。」他们说话的态度很和气。我跟他们下楼，有一辆公安局的面包车等着，这时林一林从远处看到走过来问怎么回事，我说：「你先坐公交车回去吧，我得去公安局，晚上见！」因为当天晚上我们约好朋友聚会的，我说：「我可能回来要晚一点」。这一去就是九个月。

我被带到广州黄华路广州市第一看守所，这里囚禁着广东省所有等待审判的重犯。广州市的每一个区都有一个看守所，而第一看守所是市里面的，广东省所有最严重的罪犯都会关在这个地方（全中国都是这种机制）。到看守所后，带我过去的人就不见了，换了全副武装的警员，他们的态度非常恶劣，把我弄到一个屋子里，说：「除衫！」要脱得一丝不挂，像你们看的警匪片中监狱的情况一样。脱光了之后，身上所有金属的东西都要检查，比如裤带没收、牛仔裤的金属扣子拔掉、鞋带撤掉。后来又来了一个人，那个是看守所长，他给了我一个号，是「五五九五」（此后我的名字就叫5595），之后带我穿过层层铁栏杆的走道，就关进监仓了。我当时有点幻觉，以为是在拍电影。我意识不到这里日后的残酷，觉得这事对搞艺术的我而言是难得的生活体验。我是(1989年)九月份给关进去的，一直关到1990年的六月份才放出来。

有一个情节是警方当时不知道的：在我抓进去前一个星期，我与我的前妻结婚了，一名法国记者，我们在广州认识的。结婚当时对我而言是迫不得已，因为我们还没有到谈婚论嫁的时候，她出于一心想帮我提出和我结婚，希望我离开中国。在此前我从没考虑过去国外生活。我们结婚一个星期后她回法国了，而我一回到学校就被抓走了。

六个月后我被正式逮捕并起诉我了。按照中国的法律，拘留审查和逮捕中间还有一个过程，拘留不能超过三个月，超过就要通过当地的人大批准。但是文字归文字，实际被关两三年的有很多人，在没有起诉之前可以长期关押你。中间有很多故事，最终我被免于起诉无罪释放了。当时全中国的报纸都报导这个消息，包括《广州日报》、《羊城晚报》、《南方周末》、《人民日报》及其他各个省的报纸都有。我释放的消息和方励之夫妇释放的消息是在同一报道中，由公安部发布的，报道前半截说的是方励之夫妇，后半截是我。说“华南理工大学教师王学志”如何如何等，没用人们熟知的「王度」这个名字（因为艺术圈都知道王度这个名字而不知道我原名王学志）。而在我的免于起诉书上就更搞笑了，说我是“广州建筑装饰公司的工人王学志”。

我释放的那天，院里派办公室主任开车到看守所来接的我，他没让我回家而直接把我带到学校院长办公室，保卫处处长也在办公室正跟院长在交涉什么。保卫处长对我说：「王老师，我们不想对你作出任何校方的处分，但是我们希望你主动提出辞职。」其实就是不要我在学校了。我刚从监狱出来，身体虚弱至极，走路不到二十米便感觉晕了，虽然很兴奋终于自由了，但听了这个话，非常愤怒，告诉保卫处处长：「我刚从死亡那里回来的，我什么都不在乎！别想让我辞职，除非你们开除我。」我说：「我十几岁开始工作，已工作了十几年，突然没工作了怎么向父母交代？你们可得想清楚点！我现在要走了，我要休息。」我就走了。

当时我住在林一林现在的家里，他们有一间房子借给我住。我原本的房子在我坐牢期间朋友帮我退掉了。没几天以后，前面说的那则报道就出来了，各种报纸都在转载，简直就是铺天盖地。这个时候学校就给我打电话，问我什么时候回校办理出国手续？我说「我没要出国呀，」他们说，「学校有通知了」，态度极其的好。我说「我不知道，现在最重要的是回武汉看我的父母。」

坐牢这件事情对我的父母简直就是灾难，我妈妈一直都不知道，所有人都向她封锁消息，只有我爸爸知道，我妈妈要是知道的话那早就疯了。我的前妻这时也从巴黎赶来，陪着我一起去武汉父母家，我们陪了他们一个月。

随后又回到广州。学校不断催促说：「出国手续是你办还是我们帮你办？」我说按照正常的程序办。学校之所以积极是因为当时那篇公安部的报导，上面说「华南理工大学教师王学志参加动乱，但由于认罪态度比较好，免于起诉，无罪释放。允许其出国与法籍妻子团聚」，或者学校早已收到上面的通告，让他们赶紧把我打发走人。两个星期后我从罗湖海关出了境，从此浪迹天涯。

阅读与思维

问：武世文老师跟我们说，这个地方很潮湿，有阳光时都把书拿出来晒。

度：1985年一到学校来，就住在这里。房子很潮湿，我跟房产科的人说能不能铺上防潮砖，后来他们做了，情况好一点，但是仍是很潮湿，棉被握一下都不会松开的。屋里永远得点着一个电炉子烘着，还有一个风扇转着，所有的照片、书都发霉了。有太阳的时候，我就把所有的书都搬出来晒。当时很多书，要搬很长时间。晒到傍晚又赶快把书收回去，因为晚上空气是湿了。当时挺好玩的。

我算是喜欢看书的人，1985、86那两年间看得特别多，到现时为止我还保持这习惯。那时有比较集中的时间，什么事情都不干，就看书，偶而写一点东西，不多，更多是在看书。除了有事外出，但凡在家里，我都是晚上十时开始看书，一直到第二天上午十点睡觉，睡到了下午六、七点起来，搞点吃的散散步什么的，十点又开始看书。生活节奏整个晨昏颠倒。

问：读书的习惯是整个气氛导致的？

度：除了自己爱看书，当时也有这样的氛围。我觉得八五思潮是一个思想觉醒的运动，是一个启蒙的运动。中国没书看的时间太久了，从八十年代初起，包括商务印书局等的出版社，出版了很多西方的翻译书籍，自然科学的，人文思想，哲学方面的，什么《汉译世界名著》，还有一些再版的中国典籍等，颇为丰富。当时我注意了一下，最新翻译的书也都是人家十多年前的了，更多翻译的是更老旧的书，包括黑格尔、汤因比等等。但至少是有书可读！读书花很多时间的，有很多书翻译得不太好，给读书造成了一种障碍，所以有时候要靠前后文去猜它到底是什么意思。

当时我比较偏重读的是关于禅宗的东西，我觉得它跟艺术家的思维状态有关系，因为它主张打破戒律。我看《五灯会元》时觉得比较有趣。《五灯会元》是慧能之后衍生出来的上百个流派的梳理，都是些走火入魔的，胡说八道的邪教。因为我们之前说，“无为而无不为”，旨在让自己彻底的空掉，可一直以来还是有寺庙要收弟子、讲公案、讲谒语等等，其实慧能之后便没有重要的东西了。

当时大家都喜欢谈西方哲学的形而上学，与理性主义并论。形而上学是翻译过来的词汇，但中国古代哲人说的更好，有形而上，形而下之说，形而上为「气」、形而下为「器」，就艺术而言就是「观念」与「呈现」方式。其实具体的「器」就是物，是可触可摸可拥有可放弃的万物；那么「气」就是一种精神，是上升的东西。没有无器之气，也没有无气之器。理性就是上下之论。所以我觉得中国的这个「形而上下学」比看西方的「形而上学」更理性。

有人戏言「八十年代的艺术家都是知识分子艺术家」，这跟那个思想萌动的大环境有关系，不光是搞理论的人读书，大部分艺术家也读很多哲学思想的书。

问：很多人倾向读西方翻译书，您却似乎比较喜欢东方思想。

度：我觉得看书从来就没有直接的功用（无论西方还是东方的），因为某种思想一旦形成了一本书，它已经完成了那个思想的使命，他的那个思想跟你现在的思想是不一样的。我们最多是去了解，像学习美术史一样，了解一下思维演变的轨迹，知道曾经有过什么样的思想价值。充其量形成某种对话，激发你思考自己生活的时间、社会和人文环境等问题。

所以我觉得思想家变得不重要了，因为高科技快速发展的速度和成果为社会带来变化，不允许你耗费大量的时间去沉思默想，去沉淀出一个理论来，你没有时间停步，只有快速的做出反应，在体验生活的同时获取

思想价值，表现思想价值。要么你什么也没有。例如，像社会学家，花五年的时间写一本书，这本书里的社会现状，论点，观念是五年前的社会学家的研究，对于今天已是过去式了。

生活的快节奏和思维方式的演变，把我们的生命延长了。

回头说1985、86年的读书热，它形成了艺术家的个人价值，更大的提高艺术家个人的素质，因为它是从思想入手，不是简单的批判社会现象。我们是在培养一种独立的思考能力，确定和明了自己的生存状态，寻求与社会发生对话的可能和参与文化建设。这是那段时间发生的最有意思的事情。

那时候艺术家的作品，都是拷贝西方现代主义时期发生过的，无论是艺术样式还是艺术观念都没有新的东西。当时在很多人的眼中，以为这是一种解放，但我觉得它不是，而是一个迟到的补课。就像一个人不知道一本书，突然有一天看到这本书，事实上是补读，因为这本书早就有了，不是一个新信息。

当时是在一个旧的知识系统里刮起的浪潮，浪到误以为是我们自己的创造。也正是这种无知、幼稚和高涨的热情，给中国那个封闭落后保守的文化现状，注入了承前启后的巨大能量和始发力。在这个意义上，作品的优劣好坏已经不重要了，因为它迟早会被扬弃的。

艺术史

问：沙龙的成立发言提出中国二、三十年代出现过现代艺术。可见你们当时已经能清楚分辨出「现代艺术」、「后现代艺术」和「当代艺术」间的分别。这种对艺术史的理解是怎样建立的？

度：我们当时几个人对艺术史的了解比较深入，不管是西方美术史还是中国美术史，我们的了解比学校教的要多很多。（我坐完牢出来之后，记忆力有很严重的损害，因为你在封闭的空间只想着每天被审讯折磨的事情。）当年我们几个人，对中国艺术史里的很多细节我们都可以如数家珍；对于西方中世纪的艺术、文艺复兴、早期的古典艺术，以至后来的写实主义，到后来的现代派，都是从书本上了解的，已经烂熟。（我初到巴黎，跟我前妻到罗浮宫参观，当我给她讲解每件作品时，把她吓着了。）我把这个称之为「硬件」，就是必须对艺术史有认识。

我当时是很认真的[研究艺术史]的，因为我[在沙龙]扮演的角色要经常讲话，谈艺术。我做了一些整理工作，也是这段时间我了解了一下二、三十年代到海外留学的中国艺术家。他们留学的时间非常短，只是晃了一下而已。且大部份人是奔入到古典主义中。例如像徐悲鸿，他根本不算一个艺术家，充其量只是一位搞教育的，他留学的巴黎美术学院，是古典学院派的，跟当时的现代艺术不沾边。他回国后又马上画水墨了。这是自然的事情，不是说他故意倒退，中国社会的人文价值观就是传统的延续，自给自足，跟外面不发生关系。

那时海外回来的年青学生就是最早的海归派，在西方受到的一点点影响，一回来就很快淡化消失了，加上中国战乱纷飞（从来都在内战，中国的历史就是一部内战的历史，没有被侵略，都是自己打自己的历史），所以生活都自顾不暇，哪有时间考虑艺术？

中国的文化都是传统文化的延续，而且是很被动的延续，事实上是一个退化的过程。当时我分析这些东西，尽量采取客观的态度，想看到底中国的文化堕落到什么程度。

问：这段历史是通过什么途径知道的？

度：没有正式的教科书论及这个，可是有这些人零星的画册。当时留学的徐悲鸿、林风眠、刘海粟、庞薰琹、吴冠中等等，都到欧洲待了几天、一年、两年或者三年，时间都很短。我在外待了十八年，很清楚待一两年是什么感觉，事实上跟没去差不多。但不管怎样，他们还是去感受了一下。总之，他们漂着去又漂着回来，受的那点西方现代艺术的影响很快被同化。我说的中国二三十年代出现过现代艺术，指的就是这批晃晃（指来去匆匆的人），如果中国当时不是那样的现状，那么，也不会在大半个世纪之后还把现代艺术当作新的思潮。

问：很多人说当时里德的《现代绘画简史》及《现代雕塑史》两本书非常重要。

度：对，我们当时几乎所有艺术家都看过这两本书。这两本书很影响我们，让我们了解到中国教科书上没有的这段历史。

问：里面的图片印刷得很差，文字也不太深入，可是已经成为了最重要的书。

度：好像是台湾人翻译的，一个叫李长俊的人翻的。

且不论图片文字质量，那个时候，就像一个人长期缺乏营养，饥饿难耐，哪怕是两本简单的书，它也让你觉得珍贵的不得了！就像菜里本来只是有一点点荤腥，我们却当做大鱼大肉吃下去了。一种打牙祭的满足啊。[...]

沙龙展览

问：沙龙有来自不同专业的成员，在做展览的时候，各方面怎样配合？

度：这个方案，像上次我们说，我当时考虑怎样做这个群体的展览。如果还是跟平时的习惯一样，各人把自己的画拿出来，我觉得没有意思。那个年代对于什么装置、行为还是比较陌生，并不是说不知道，我们知道，对于行为艺术、装置应该是清楚的。但我想更多应该是一个宣言式的东西、一种姿态，而不是每个人拿出一个作品放在一起做一个展览。沙龙的成员来自从不同的学科。我很希望这个第一回实验展是一个全新的视觉经验，而不是我们曾经很熟识的方式。这个作品做出来后，有些人觉得很像当代舞蹈，怎样描述这个作品，我觉得是另外的一个话题，现在回头看这个作品，我也觉得它不算一个什么不得了的作品。如果谈到现代舞，最早由邓肯开始现代舞的实验，到了五、六十年代的偶发艺术、行为艺术，都有一种表演性在里面，一旦它涉及到公众参与、能够把这个作品重复做的话，就是一种表演。最近这些年，有很多行为艺术家如果重复去做一个行为，那就是一种表演，表演不一定是一个贬义词。在不同的场景，与不同的观众、不同的环境，可能会产生不同的意义。我全部用「接近」这个词，「接近舞蹈的舞蹈」、「接近行为的行为」、「接近音乐的音乐」、「接近雕塑的雕塑」、「接近绘画的绘画」，事实上我是想要把所有的界限模糊掉。我当时是用“接近什么什么”来描述这个作品，那是我当时所能用的词汇，就是说它什么都不是。通过这个什么都不是的作品，让大家擦新思维的平台、底板，去考虑别的东西。至于为什么我们不自己去做一个行为，很多人说过这不是行为艺术，是舞蹈，因为它是使用了舞蹈演员，不是艺术家本人。这点我是有意为之的，我们完全可以把自已涂成白颜色自己做，可是觉得那就太行为艺术了。我当时的想法是用自己作为一种材料，不是说把自己当作一个表演的主体、行为的主体，我觉得要是把自己当作一个行为的主体，还是会落入一个套路里面，靠自身的体验，我觉得那个不是我的热情所在。我也不认为这个（把人作为材料）有多么的激进，舞蹈演员也是用自己的身体为材料，舞蹈演员从来体验不到她自己是做什么，就是一个材料在被使用，我用人这样的一个材料，是避免已经习以为常的呈现方式。用谁都没有关系。我不用舞蹈演员，用民工也一样。正好我们群体里面有舞蹈方面的人，用起来方便。

这个方案的行为内容非常简单，你看我画的草图，是一些坐、站、跪、卧的系列运动。我规范了几个动作，例如四支伸直仰卧向上，表示笑「哈哈」，然后反过来四支着地、屁股朝天的就是「呵呵呵」，一种直接的肢体意向语言，等于是一种清洗……所以我称之为实验展。方案的形成是这样的，就是每个人提供一个方案，大家一起讨论，确定一个方案，然后一起合力实现它。我的这个方案被确定之后，大家便开始分工了，这个分工是看谁有哪一方面的强项，阿辉（梁钜辉）的强项就能从电视台运来很多道具、挡板，张波的在珠影厂，通过珠影厂的灯光师运来一些灯泡。还有驻广州部队开车的一个小伙子，他喜欢艺术，是我们的朋友，他用军车帮我们运材料。我和陈劭雄等负责场地，建构几个可组合的台子，行为的时候要用的，我是「导演」。这个行为除了之前提过的动作，最后一节叫作「自由的舞蹈」，就是让行为者自己发挥，我们一共做了三次展现，现场发挥每一次都不一样，观众也会参与进来。很遗憾当时没有条件拍完整的录像资料。

我认为这个实验展，更像是我们群体的态度和宣言，作品本身不是最重要。

问：当时的观众人数多吗？而他们的反应怎样？

度：人很多，因为我们用最原始的手段去告诉别人，就是满广州城去贴展览海报。来的人不少，多半人的反应觉得新鲜，他们不知道这是个什么展览。像舞蹈又不是舞蹈，而且是零距离的观看，尤其是最后一段「自由的舞蹈」，是跟观众混在一起的。音乐在此比较有感染力，我们混合了很多乐声，还有我们自己加进去的一些声音，整个调子不轻松，出来的声音很怪诞，「接近音乐的音乐」。音乐的基础用了日本一个叫喜多郎的音乐，用他乐曲的一些不同的碎片反复延长剪辑并加进我们自己制造的几十种声音，我和陈劭雄在省广播电台花了一个通宵做剪辑混合。观众虽然没有见过这样的展览，但反映还是很善意的。

问：展览之前沙龙办过很多讨论会，有不同方面的议题，其中一次是美国的舞蹈教授王仁璐主讲的，展览的这个作品有没有受到她的启发？

度：她来广州是在我们的展览之后，不是之前。

问：那展览的作品其实有没有反映之前讨论会之中任何的概念？

度：没有，沙龙研讨会更多的是别的学科的内容，艺术讨论的少。

问：我觉得这跟沙龙多元化的精神有点相通。

度：可以这样联系。我想通过一个没有经验的、没有偏见的方式做一个开始。我们都在构想在这个展览之后的展览，应该是每个人都实现自己的方案。后来由于各种原因没有继续做展览，那是社会的因素。

我们的展览是在八六年做的，王仁璐是八七年应省舞蹈学校邀请来的。当时舞蹈学校的杨美琦校长是我的好朋友（她是搞现代舞的，应该是当时中国搞现代舞的第一个人），她告诉我她那里来了一位美籍华裔舞蹈家，正好我们要开研讨会，我们就请她介绍她的作品。她的舞蹈很像行为艺术，是些在现场的即兴运动。她说要把舞台搬到生活现实中去。在这个意义上，她跟观者的身份是混合的，可以相互调换的，当时我们觉得她的想法是很有趣的。

问：您觉得南方艺术家沙龙第一回实验展的作品跟南方、广州的文化背景有没有关系？

度：我觉得一点关系都没有。因为广州没有值得称道的文化背景，我们正是不满意南方的这种的过于实用主义，拜金主义。我认为当时所有的艺术群体都有一个共同的精神面貌，就是有比较沉重的责任感、使命感。因为所有的群体都是产生在同一个沉重的社会背景下，面对的是同一种东西。表达方式是可以不一样的，这个表达方式跟地域方位是没有什么联系的。我们的作品在中国美术报介绍后，还是产生了较大的影响。在这之前，那些群体展的都是绘画，在这之后，在外地就看见一些人做行为了，什么把自己包起来呀，卧轨呀，把颜色涂在地上打滚啦，好像真的很自由了。

问：这样说当时北方的人都已经认识到实验展的作品了。

度：应该是知道了，因为《中国美术报》第一时间有报导的，在我们展览之后的几个月看到了厦门达达的展览消息，他们展的是绘画，不同的是他们把作品烧掉了，最后留下的照片是烧作品的场景。我觉得这在当时有一些共同意识，我们是干脆不要把画拿出来，他们是把画给烧掉，「极端」在当时是很有吸引力的。

问：在珠海会议认识了很多其他地方的艺术家，您跟他们有个人的联系吗？

度：厦门达达没有去（珠海会议），黄永砵他们没有去，上海那边就是张培力他们去了，北方的就是王广义他们，因为当时是幻灯展，所有的人把他们的幻灯交给高名潞，让他投放。

问：我跟其他人像林一林老师谈天的时候，发现他们不太认识其他地方的人，多是广东留在圈子里面，感觉好像广东是相对封闭的。

度：很难设想当时有串连的可能性，大家知道的信息，唯一通过《中国美术报》而知道这些团体的存在。一份报纸，两页纸，是获得信息的唯一渠道，我们只能在那里知道其他人在搞什么。当时这份美术报，是极其

的重要，在这段时间里，发挥了超强的功能。就那么两页纸，就让一个运动在这么大的一个中国形成了。倒不是高名潞，他没有具有影响力的文章，而就是这个美术报每期四版的信息推波助澜了“85新潮”。像现在美国的《Art Forum》，没有什么重要的文章，就是展览信息，让你知道有什么事发生。现在欧美很少有期刊专门论著的，更多是信息，《Flash Art》也是信息居多，文章也不会超过一页。当时的《中国美术报》就四个版，它发挥了巨大的能量。

问：应该说信息比文章重要吗？

度：重要得多，它里面没有大文章，只是尽量把更多的信息发出来，很短的，大文章最多是半个版面，那就已经不得了，文章稍为大一点，前面放一小块，内页继续。我觉得它的主导思想定得比较准确。

问：您是怎样认识张蔷先生呢？

度：张蔷先生是《中国美术报》的社长，当时珠海会议是以《中国美术报》的名义主持单位。美术报的主编是刘骁纯。张蔷先生是研究美学的，他是中国社会科学院美术研究所的研究员。说八五新潮，真正起到发酵作用的就是《中国美术报》。张蔷先生作为《中国美术报》的社长，从一开始就是（新潮美术的）目击者。我想如果没有他，这个报纸是不可能产生的。因此他是最有资格描述八五、八六年发生的事情、艺术群体作用。85新潮这本书很简单，体现了他对当时发生事情持有的客观态度，因为这个资料是通过他个人跟这些群体的联系，他是征集稿件，大家会把各自群体的活动内容和展览信息都发给他，然后他根据这些信息很客观地编出来，他不作任何评述，不会去判断这个群体怎样、那个群体怎么样。他只是很客观的描述这些群体的存在和活动。所以在这本书之后，写这段历史的人已经很不客观了，更多的人是想分一杯羹，硬要把自己放到这个历史里。

问：刚才说南方艺术家沙龙的作品不一定受到南方文化的影响，但是您从武汉来，在广州过了这么多年，应该怎样形容南方文化对您的影响？

度：我觉得我在这里生活这么多年，除了生活的饮食习惯让我觉得有不同之外，其他的不会对我产生什么特别的影响。反而让我发现了很多负面的东西，因为这里的人和社会不注重文化的事情，像我刚才说，是更加注重实际、实用主义的东西。我不能说广东地区没有学者，这些学者是保守、传统的。我们很难去描述、确定广州文化里有什么东西，有的就是文化的冷漠。

问：当时八五新潮，武汉那边也很热闹，为什么不选择回去？

度：这很容易理解的，那年头是户口制，你在哪个地方工作，你就应该属于哪个地方。我对家乡没有特别的情绪。

问：昨天谈过《五灯会元》，其他还有什么具体的书曾对您有过影响？

度：我很难确定哪本书对我有多大影响。我觉得看书是一种对话，有些书你看着就看不下去，那就是话不投机。看《五灯会元》这种书，我把它作为一种了解。这本书在禅宗的领域，是描述后禅宗时代的，真正禅宗到慧能便结束了。他去世之后，伪弟子遍天下，每个人都有独立山头，在禅宗里形成很「民主化」的东西，我只是了解一下而已。

问：王老师，最后一个问题，能否总结一下整个八十年代文化艺术圈的气氛和影响？

度：「八五新潮」，在中国这个特殊的政治社会，是唯一的一次文化启蒙和文化精英的自我觉悟。它不是以持不同政见的姿态出现，而是籍以纯粹的文化诉求和使命感，为中国的文化注入活力。

「八五新潮」催生了「艺术家」这个长期在中国缺席的自由职业。

「八五新潮」也是所谓「中国当代艺术」最近的遗产，遗憾的是它的精神价值部分被商业化了。