

访问文字纪录

王鲁炎访谈

访问：翁子健

日期：2009年3月16日

时间：约50分钟

地点：北京 王鲁炎工作室

早期实验及活动

问：您1979年参加了星星画会展览了，是不是您第一个参加的展览？

炎：可以这样说，我参加的星星展览是首届的星星展览，第二届我也参加了。

问：为什么会艺术有兴趣？就是个人的兴趣还是工作上也有关系？

炎：个人兴趣，我从小就喜欢画画。

问：有没有专门去学过？

炎：没有，自己学，周围有一些这样的朋友，经常在一起精神上相互支持，一块探讨。

问：我知道有一个文化宫，可以在那里一起画画。

炎：当时的文化宫训练，实际上就是美院的那一套训练。画石膏像、画景物、画人体，而且画的方法和美院一样的。

问：您去是和学习有关系还是和工作有关系？

炎：也是爱好，纯粹是爱好。

问：北京比较特别，有比较多的非学院艺术家。

炎：因为在七十年代，学院招生的名额是相当有限的，绝大多数人是没有上学机会的，喜欢搞艺术的人，在没有上学的机会条件下，那就自己用业余时间，在学校外面进行创作，这样的人当时是一个很普遍的现象，绝大多数人都是以这种方是在学院外进行创作和思考。

问：在七十年代末、八十年代初出现了一些像文化沙龙的团体，当时你和星星画会的人交流的比较多？是怎么和他们认识的？

炎：我实际上是在文化宫跟黄锐认识的，黄锐认为我的画不错，然后就选我参加了星星画会，在这段时间结识了星星画会的一些朋友，但实际上我自己交往的那些朋友，不完全是星星画会的圈子，当中也有无名画会的朋友、星星画会的成员，还有其他的非学院的艺术家朋友。

问：可不可以说画画的人大部分互相认识？

炎：是相当紧密，在北京有几个圈子，圈子之间的艺术家互相也认识，但基本上也不往来，也很少做交流，只是圈子内部的艺术家经常在一起讨论艺术。

问：当时在什么地方做工作室？

炎：当时艺术家是没有现在的工作室，就是在家居里面从事创作，而且条件也非常恶劣。在最近推出了所谓的

「公寓艺术」，就是家里面的艺术，实际上就是把那个时期的主要艺术存在方式，被人们忽略的、被历史遮蔽的存在方式给揭示出来了，比如说在水木空间的那个画廊里面展览，就是恢复我们经常活动的张伟的家，我们的展览、我们的艺术交流，都在张伟的家进行，或者是少数的朋友家里进行，当时艺术家作品是没有机会在外面展览的，如果展览的话经常被封闭。所以艺术家的展览，通常都是在艺术家的家里秘密开始，邀请少数朋友来。艺术家的创作和交流也是在家里面，没有专业的工作室。七十年代、八十年代甚至到九十年代中，很长一段时间几乎都是这样的，只有非常少数的艺术家才会有工作室的这种创作条件。

问：您在八十年代初的时候风格是什么样的？

炎：我早期实际上是画油画的，我参加星星画会展览，画的就是油画。风景、人物、静物我都画，我参加星星画会的作品一张是静物、一张是人物。我画油画画了十几年，花了很大功夫，不久我就放弃了这个画法，因为在这个画法里面对我个人来说，我找不能属于我的可能，就是我无论怎么画，还是重复别人已有的东西。所以在八十年代初到八十年代中期，我就开始在纸上进行抽象绘画的创作了，水墨抽象，这个画的时间也是比较长，接近到九十年代左右甚至到九十年代陆陆续续我还画了一段时间。

问：就是在八十年代初的时候，您开始做水墨抽象。

炎：对，特别是八十年代中期。这也是没有办法的办法，在今天来看是比较幼稚，在当时似乎是我唯一的选择。当我画油画，无论我怎么画，似乎都是在重复已有的东西，因为油画是外来物，这种绘画在西方是一个非常成熟的领域，艺术家试图在油画这个载体中寻找出个性化的特征，对我来说几乎是不可能的。在我更年轻的时候，我没有意识到这一点，我总相信我用我的时间、画笔、用我的情感在我的画布上去画这张画的时候，这张画应当属于我，最后发现根本不是这样，甚至我都没有属有权利，因为我画了一张别人的画。在我画面里，我找不到属于我的个性特征，无论是语言和情感表达上都让人非常绝望。

再后来，我尝试了很多可能，甚至就是打破我学过的那些东西，去寻找完全属于我个人的一种东西，但是这种尝试经历了几年之后，我觉得每次都是失败。我甚至开始做一些很幼稚的尝试，比如说我带上墨镜去调颜色，忘掉色彩的经验，在完全不清楚的情况下去调和色彩，甚至我去闭着眼睛去调颜色，因为带着墨镜的时候，还是能够看到色的基本倾向。但是绿，比如说是棕绿、或者是橄榄绿，我是不能识别了，但是绿我能看出来，或者是蓝和绿我识别不了了，但基本上还是能识别。后来我干脆就闭着眼睛，或者背过去去调颜色，即使是这样，也摆脱不了传统对我的束缚和影响，画出来的画，虽然不是过去的写实主义，但是也变成了野兽派或者是抽象表现主义。无论怎么做，都是在西方美术史曾经出现，并且已经发展很成熟的一种存在，这对我来说是一个很大的痛苦。我感觉似乎传统就像一个投影，你无论走到哪里，它都尾随你，你很难摆脱这个影子。

所以我就想干脆彻底放弃油画这个载体。我用非西方的材料去尝试，处于这么简单的动机，我才放弃了油画绘画，但是在今天看来，实际上这个选择，不是那么准确的，因为你无论选择哪个载体，你放弃了油画、你选择抽象水墨，油画传统投影被你抛弃了，但是抽象水墨语境中的传统，又变成新的投影，要面对新的挑战，重新建立你的个性化特征实际上一样的。所以在这个时候，我又做了很多尝试。

问：当时对西方的美术史有很多的认识，就是像野兽派、立体主义都知道了。

炎：知道一些，实际上在八十年代中国改革开放力度还不是很强，西方外来的艺术思潮，和艺术信息我们接触是非常有限的。特别是在八十年代初期，要能找到西方画册是非常难的，一本画册也是艺术家长传阅，今天你临摹一张明天他临摹一张，就是这样一个阶段，信息是闭塞的，尽管是这样，我们还是通过有限的画册传阅和口头的交流，也知道一些。

问：如果在学院里面读书，或会通过学校图书馆、老师可以看到一些画册。你们当时是有什么渠道去看到？

炎：最困难时期是买不到画册的，通常是偶尔某一个有特别机会的人从国外带了一本画册，然后大家传阅。当时学院是不是有这些东西我不知道，可能有，但是也不容易看到，但到后来这些情况就改变。

我记得当时无名画会，他们定期有内部讲座。比如说我听过一期石振宇讲乔托、马萨乔，当然讲的是传统艺术，一个星期又换一个艺术家，来讲另外一个西方艺术家的创作观念和语言的特征。当时我参加过他们的活动，所以在当时通过这个现象可以看到、感觉到，艺术这种信息是相当闭塞的。

问：可否通过杂志可以看到一些东西？

炎：那是更晚一些的时候。当有了《世界美术》的时候，这方面信息就多了起来，就是看到这些信息也不是那么难了，我指的是更早的时候。

问：您印象中早期看过画册留下很深的印象？

炎：比较深印象就是印象派的一本画册，当时吴冠中有一本印象派的画册，他把这个画册拆成三页，然后放在镜框里面做了一个展览，就是让大家看这本画册。这本画册都变成一张一张画，好象是在公园。那是我第一次看到这样的画，而这在西方已经发生近百年了。

这个展览的具体时间我记不清了，大概是七十年代，几乎见不到这样绘画的时候。

问：在北京，也可能看到一些国外名著展览，您印象当中那个展览影响较大？

炎：境外艺术家的最重要的展览，我觉得就是1985年劳生柏在中国美术馆那次大规模的展览，这个展览在中国应该是具有非常强烈的震撼力，并且我们也和劳生柏有过一次接触。他日程排的很满，但是他取消了跟美术学院的一次约会，而到我们这些圈子里，小规模展览当中，来进行交流，并且逗留了将近两、三个小时，那次交流给大家的印象也是很深刻。那个展览就是我们那个圈子，有我、朱金石、顾德新、马可鲁、张伟等等，作品主要是抽象画。

问：当时有哪几个最重要的画会？

炎：报比较正式而且具有持续性的绘画团体应该是无名画会。无名画会比星星画会成立的时间早、持续的时间长。无名画会信奉基本上是统一的观念和艺术语言，就是他们绘画，他们都是去面对大自然去写生。在当时「反精神污染」、「反自由化」的社会语境下，具有很明确的叛逆性和针对性，甚至是革命性，但是这些作品在今天看来我们很难理解其价值，在当时确实具有一定的违法性。这个组织是以杨雨树为首，然后张伟、马可鲁等一些成员为骨干，他们交往的时间、延续的时间也比较长。

星星画会跟无名画会有所不同。星星画会就像有些人所说是乌合之众，他们信奉不同的价值观念，不同的艺术语言，他们并不统一，从来都不统一。当时星星画会比无名画会更为非法，它的影响早已超过艺术的范畴，它更多是针对社会体制。信息艺术观念包括艺术形态观念，集中起来说就是星星会成员上街游行打出的标语，就是政治要民主艺术要自由，这就是星星画会的宣言，所以星星画会的影响在很多年来对市委是一种政治性为主的一种价值，甚至还可以说，星星画会是承接在星星画会之后的中国当代艺术价值观念的上下之间的关系，因为星星画会之后，在八、九十年代，中国当代艺术价值主体，始终围绕着非法性主线来展开，而最非法起点就是从星星开始的，所以星星和无名还是有这个区别，无名针对性我认为主要是针对学院的体制，针对是艺术的体制，就是从六、七十年代延续下来，就是官方的艺术为公民服务，艺术为政治服务的这条价值系统，无名画会是针对这个系统，来进行所谓自由化一种尝试。我觉得是这样的。

本来这些小组是有很多活动，就是这样的活动已经被禁止了，没有实现，在1985年我们的群体在北京长安剧场，组织了一次《十人抽象画展》，这个画展就被有关方面封闭禁止了，然后还有很多次类似这种试图公开展览企图，都被流传了，都没有实现，后来艺术家这种交流，就更多转移到家里，就所谓公寓艺术这种形态就出来了。那么这种公寓艺术实际上是一种逼不得已的存在方式，并不是艺术家想要，或者是把这个作为存在方式的一个特点，并不是这样，是一个不得已的存在方式。

这种存在方式延续到九十年代的初期，比如说，大概是1993年我跟，汪健伟、王友身、陈少平组织一个工作小组，策划了所谓的中国当代艺术家工作计划，这个计划，实际上就是一本画册展，这画册展览作品在

当时是不便于展出，或者是没有条件展出的方案，入册艺术家是全国范围的，有张培力、耿建翌还有很多工作成员，还有一些北京的艺术家的，当时因为没有资金，所以也没有延续下来。本来是要做下去，所以这本书被后来有些批评家认为是方案艺术，实际上这个方案就像公寓艺术一样，他也是一种不得以的存在方式，并不是艺术家刻意追求的载体。中国当代工作计划就是表达或者是呈现该年该艺术家所有的创作的想法，这个想法不限于空间，或者是经费的局限，我们找一点点钱就给它出版了，这都是那特定时期的产物。

劳生柏

问：1985年底劳生柏在北京展览，其后他来了参观您和朋友自己举办的展览，并进行了会谈。当时谈了什么？

炎：这个特别有意思，因为这次交流，有很多好的地方，但也有一些不尽如人意的地方。当翻译是一位台湾女士，这个翻译有很大的问题，她只翻译好话，不好的话就不翻译，她阻断这个翻译。当时也有一些外国朋友，他们懂中文，他们看不过去时，就直接帮翻过去了。

那些是好话那些不是好话，好话我记得很清楚，张伟最先对劳生柏说：「我特别喜欢你的展览，你的展览对我来说就是一颗原子弹。」这句话，台湾翻译马上翻过去了，劳生柏一听大喜，我应该带你去美国，张伟一听又不舒服了就觉得好象有居高临下的感觉，转而又说了一举不是这么好听的话了，就是说，我看了六遍越看越不喜欢，这句话台湾人就不翻，台湾人就问你这句话是什么意思？其实她不应该问这句话，翻译就是一个工具，说什么就过去就完了，翻译阻碍了一些交流。

不管怎么样，还是有一些比较有意思的交流，比如说我们当中某位艺术家提出，我们中国艺术家身上有五千年文化的重负，不像西方，美国的历史比较短暂，没有这个包袱，所以美国在当代发展速度就应该比较快一下，因为禁锢少一些，而中国人具有这种思维和精神上的包袱就多一些。劳生柏就反复讲，传统在你的血液里，你不要害怕丢掉你的传统，你无论怎么做，你都会在你的做法里面流露出传统的痕迹。但是这位朋友还是坚持说五千年，劳生柏就着急了，起来用身体语言来表达一个意思，就是走到他身后，好象拿起他说的包袱，走到窗前扔了出去。我的印象还是挺深刻的。劳生柏也确实有艺术家交流上的这种气派。

我觉得劳生柏给我的印象是非常好的，但是我的朋友却不这么看，再后来看起来我觉得原因主要在于当时劳生柏，明显处于强势的地位，我们则完全相反，但问题是什么？实际上在八十年代中期以后，中国当代艺术的中心，已经不在是北京了，那么在七十年代的那个时候，中国当代中心显然是在北京，有无名画会，星星画会，还有其他的社团组织，以及其他的画会，都活跃在北京，但是在八十年代中期以后，情况有所改变，北京当代艺术活跃程度和先锋性实际上不是越来越强是越来越处于衰落的阶段，所以当劳生柏大型当代艺术展览在北京中国美术馆发生，确实给北京当代艺术界很大的震动。我们和劳生柏接触时，我认为我们这个群体是很虚弱的群体，所以劳生柏跟我们见面，我认为始终是很尊重我们，并不是我们当中很多朋友认为，劳生柏处于优势和强势地位，对艺术家不那么尊重，我不这么认为。

劳生柏刚进来的时候，和每个人握手从来也不是敷衍的，很认真，而且问你的名字，比我们有些党和国家领导人认真多了。我觉得他很有礼貌，但是在劳生柏和我们交流完以后，我们群体的人都没有走，又回到了张伟家里，我们这些朋友用纸笔写了一些东西，说劳生柏怎么怎么样。在那个时候，我觉得很失望，虽然这些是我这些年精神上和交流上最好的朋友，但是我感觉到是分道扬镳的时候，这个群体太虚弱了，他们不能正视一些自己的问题。

而且我想，我们展出都是抽象画，抽象艺术在美国的五十年代发生、六十年代已经走向衰弱，中国抽象艺术滞后美国二十多年。来自美国的劳生柏，面对我们滞后二十多年以后的画，他们说什么？我觉得这种交流已经是很坦诚的交流了，劳生柏是非常礼貌和客气的，但是我们这些人要找到各种理由来保护自己这种

脆弱的自尊心，就像是鸵鸟战术，危险来了，我看不见危险就不存在了，典型的鸵鸟战术，这让我非常失望。如果这样下去肯定不行，因此我跟顾德新谈了这个想法，我跟他在这个想法上一拍即合，从此以后我和他的交往就增加了。不久，我们就开始了触觉艺术，也就是前身一个合作项目，这个项目出现了以后，在今天看来，我才真正找到了属于我个人的东西，是让我至今也感到自信的东西。

触觉艺术、新刻度

问：您最初是怎么和顾德新认识的？

炎：是在张伟家一次所谓家庭展览里认识的。我们第一次见面很有戏剧性，并不愉快。小顾当时的性子很暴，现在好多了，老喜欢打架，因为中国受文革影响，年轻人基本上都是打过架的人，而且那个时候的文化就是打架的文化，谁最能打谁最厉害，谁手最黑，谁就是最英雄，就相当于在学术界谁的学问最好是一样的，是受到尊敬的。我们也是打架的，那个时候也是到处打架。当时我记得顾德新的作品是画了很多自画像，语言上有一点像朝鲜人主义。他穿了一身黑衣服，凡人不理，特别是外国人进来，更不理，拒绝握手，这样一来他就显得比较孤单了，我就想过去和他说个话，没说两句话不投机。他直接问我多大岁数了，我报了年龄，报了年龄之后小顾说：「我们没有什么可谈的了。」我们是这么认识的。但是后来我们成了最好的朋友，这段他还记得不记得我就知道了，我是记得比较深的。

延续了我跟小顾触觉艺术的前身了，但是有一个什么问题？虽然我们的作品强调读，不是看，但是我们的作品还是墙上的，我们知道墙是一个偶像化的界面，墙说到底还是一个视觉对象，是一个视觉对象，是在墙上展示，我们虽然是阅读的尺寸，阅读的字号，而不是看的字号由于在墙上多少还具有看的特征，所以在这上面来看不够纯粹，或者是在墙上的理由并不充分，而星星小组另一个特点是什么？他每一个阶段每一个决定都要强调理由，也就是说非常严格，假如他没有在墙上的理由，它就必须从墙上下来，如果我们发现阅读，是这个作品唯一的理由它就应该是一本书，因为书这个载体，对应的是读而不是看，墙这个载体无论是怎么把它当成阅读，它还具有看的特性，所以说在1991年我们的作品就从墙上下来，进入到书中，就是参加1991年福岗策划的中国现代艺术家展，我们就变成了一本书。

问：在八十年代，你们的作品中很多元素，和科学、数学有关系，和分析的哲学有一点关系，您本人是不是对数学和哲学兴趣很大？

炎：其实数学跟我们兴趣没有关系，而是作品自身的需要，因为我们试图取消艺术家个性，但是我们刚才说，你如何取消，前一位艺术家说你不可能取消，你即便画最理性的图式，你也不能说是一种个性，后来我们就去探索到底那个载体，有可能成为有效载体，最终我们发现两个元素：第一个元素就是我刚才强调，首先制定规则要通过合作，而不是个人制定规则，个人制定规则首先是个性化，从一开始就说了，通过合作这种规则这是一个前提；第二我们选择数量关系，并不是我们的数量关系，而是因为经过我们反复的研究，筛选，最后发现数额关系是最为纯净、不负载任何人文热情和情感、不表达个性特征的纯净载体，他是抽象的载体，所以说数量关系，在发展的全过程当中都没有被抛弃，一个主要原因就是他的纯净性你用任何材料，或者方法，都有个性特征，比如说一个笔触一个色彩，或者是黑白它都有情绪化的东西，或者是个性的某些特征所以数量关系，是处于这个理由长期存在这个里面的。

问：具体来说，有没有真正参考一些数学计算的方程式？

炎：其实还没有到这个程度，规则没有那么复杂，但是这个形态看上去挺吓人的，特别是草稿和手稿，很吓人，很像科学家的手稿，全是引线、论证，全是这样的东西，所以我们作品形态确实跟今天中的作品形态已经产生本质上的区别，甚至在很多时候，人们已经开始问这还算不算艺术。

在1989年大展的时候，张培力见到我们都要以这样的招呼来和我们打招呼：「你们最近科研搞得怎么样了？」当然是开玩笑，但也有一部分是认真的，就是我们的状态已经和他们很不一样了。甚至在初期，我

们还比较天真的订立一些规定，尽管不是很严格，但是我们希望这样做到：我们拒绝留发，因为艺术家留发，就是令艺术家不在工作的时候，也能让人看出我是位艺术家，艺术家好象就应该有大胡子、长头发，我们不是这样，我们希望看上去很干净，跟传统艺术家就是不一样。因为我们有一个最朴素的常识，每一个有工作经验的艺术家都知道，当你面对一块画布或者是雕塑或装置的时候，在想和别人区别的时候，那已经晚了，因为你的工作状态和方法是和大家一样，程序是一样的，载体是一样的，你怎么可以期望一个与他人本质不同的结果？所以我觉得艺术家之间的区别，可能性应该尽可能提前，比如提前在状态上。培力说的那句话在某种意义上就是一个很大的褒义词，就是让我们从开始进入工作室之前，就已经和别的艺术家有很大的区别了，我们的思维方式，我们的生存状态，我们的价值取向，都跟传统艺术家的区别闹得很开了。在这种情况下，我们的作品才有可能是一个完完全全的另类，在艺术家群体当中是另类，这点我们已经做到了。

问：在1985年之后，有很多艺术群体出现，形成了一种新潮运动。那时候您有没有参加新潮的活动，像珠海会议、黄山会议？

炎：黄山会议我参加了，珠海会议我没参加。当时是被邀请的，因为是参展艺术家所以被邀请去黄山去参加会议。

问：当时怎样发表作品？

炎：当时我们作品发表很少。当时艺术媒体也非常有限，主要是《中国美术报》，还有《江苏画刊》，屈指可数的几家杂志。

那时候，我觉得北京艺术家状态很被动，做事情很被动，就是皇城根心态。举例说，假如中国政治、文化、经济中心不是在北京，假如是杭州，我们北京艺术家必须去杭州，我们北京人到了那里，我们是外地人，我们就有危机感，我们做事情就要特别努力，就要有明确的目标，我们要拼命去发表作品，让人们知道我们的想法，去到处和人们交往，让人们知道我们的存在，但是在杭州的本地艺术家，就是皇城根心态，他们无所谓，他们有优越感、没有危机感，他们家就在这里，他们很安全，但是这种安逸感在很多时候使这里的人做事比较被动。

在八十年代，外地艺术家涌入北京，形成很大的力量，他们就是所说的另外一种心态，他们奋斗的欲望和意识跟北京人比较起来有特别明显的反差，而且他们这种习惯，到今天实际上还在保持着，尽管他们情况发生很大变化了，还保持这种心态。