

INTERVIEW TRANSCRIPT

张大力访谈

访问：杜柏贞、翁子健

日期：2009年7月18日

时间：约1小时30分钟

地点：北京张大力工作室

中央工艺美术学院

问：可以谈谈您当时读书的学校，中央工艺美术学院吗？

力：我是从80年开始考大学，一直到83年考上中央工艺美术学院。现在这学院没有了，并入清华大学了。83年的中央工艺美术学院是艺术院校里非常重要的学院，很多学生都想考进去，差不多跟中央美院、杭州的浙江美院或者鲁迅美院同等重要。而且它是中国最优秀的设计学院，那时候设计人才特别缺乏。我当时考了一个比较热门的专业，叫书籍装帧。我考的那年是这个专业设立的第一年。八十年代在中国最流行的画是连环画，最著名的这些画家，像尤劲东、魏小明都画过连环画。而我们这个专业除了给书设计封面之外，最重要的是画插图和连环画。我的老师，像当时非常有名的高燕，他画的《茶花女》非常有名，画得非常好。

其实我还考了浙江美院的油画系，同时也考了中央美术学院的连环画年画专业，当时系主任和监考老师是贺友直先生。最后我只被中央工艺美院录取了，我很荣幸考上了这个专业。我是从东北的一个偏僻地方来的，当时我觉得能来到北京，不管任何学院任何专业对我的人生也是一个改变，所以我必须考上一间大学。当然学的专业是你喜欢的更好；如果你不喜欢，你也可以通过这个慢慢的改变，这在八十年代是很重要的一步。中央工艺美术学院后来也培养出很多很重要的人才，像年轻的老师肖惠祥和吴少湘，那时候他们都很有名，创作了很多在形式上很能探索的绘画，包括吴冠中那时候提倡形式美，还受了很大的批判。

问：吴冠中是当时工艺美院的老师？

力：对，他教过我，也带我们出去九寨沟等等地方写生。实际上我在形式上非常受他影响。我第一次看吴先生画画很吃惊，当时他看到一棵绿色的树，却拿红色来画，我们很吃惊，以为他是色盲。我们说那树是绿的。他说：「树是绿的，但为什么不能拿别的颜色画？你应该用心里的颜色去画。」我们才知道描绘自然界，或者描绘风景、事物，可以不按照事物的形状走，你可以参考内心的东西——这也是从工艺美院学到的，是我们后来创作中非常重要的一个技术，或者也可以说是一种思想。因为在此之前，我是从东北来的，我们那儿很重视写实风格，即像苏联的一定要用那个颜色画这个画像。但是通过工艺美院老师给的训练，我知道了在这个世界上，你可以用心把这个世界分成好多部分，比如说你把这个房间分成方块，或者是竖的线和圆的线，然后把把这些元素组合成这个世界，这是我原来的经验里从来没有的。你如果仔细看，可以发现后来我的创作都运用了这些东西。我不知道同学、别的学生或者别的学院的人是什么样的，他们可能经历过但并没有记住或吸取当时的这些东西，或者毕业后就忘了，可能经历过这个给我印象极其深刻。

问：在工艺美院时您有画画吗？

力：一直画画。我们的专业是设计课，但是在一年级到三年级我们不接触主要的专业，只是学一部分，到三年级以后才定下这个专业。在中国所有大学都是这样，大学一年级我们学的所有课程都是一样的，除了文化课以外，素描、色彩和创作等等一系列的课都是一样的。我们学国画，然后油画和色彩写生。国画由李苦禅的儿子李燕教我们；写生是吴冠中；素描课是刘巨德这些老师。我们受的教育比较宽泛，什么都学。在这个过程中，开始真正接触了西方系统的古典绘画教育，比如说素描从石膏像入手，然后有人脸和全身的写生，穿衣服的和

裸体的都在学。

问：当时已经接触现当代艺术？

力：有。我上学的时候八五思潮已经开始了。实际上在上学之前，我已经接触了一些现代艺术，因为那时候有星星画会，我亲戚当时在邮局工作的，在邮局先有一些小的册子、小资料，在邮局里系统的人能看见，所以我很早就接触了黄锐他们画的圆明园的画。上大学的时候，我已经开始想做一个艺术家，不太想当设计师。当然这种人在工艺美院很不受欢迎，因为我们的院长常沙娜第一天就已经告诉我们：「你要记住，我们学院是培养设计师的，不是艺术家。」当时心里特别反抗，觉得我做什么是我自己的事。大学二年级、三年级的时候，我们的上级班已经有人画毕加索、马蒂斯这种画，然后展览，在学校很不受欢迎。后来他们就挪到外面展出。那时候当代艺术在中国已经非常活跃了，八五新潮已经开始了。

文化氛围

问：您会关注其他地方艺术家的活动吗？

力：要注意的是，我们除了在学院当学生、学应该学的知识以外，大部分时间是在学校外面，去看一些小的展览。那时候北京很活跃，经常有各种画会的展览，或者从外地来的一些画会，他们组织的小型展览。我记得我上学的时候，在靠近中国美术馆那儿有第一家私人美术馆，我在那里看了第一个展览。参展的包括现在还有在上海东廊画廊的老板，他们那时候很年轻，实验各种东西，我很吃惊水墨还能那样画——倒上汽油，水墨开始流。后来我知道这些方法是从刘国松那儿学来的。

大学快毕业的时候，我在中山公园兰花厅办了一个三个人展览，开始模仿用水墨，是用油彩画在宣纸上。后来刘国松看了这些资料，通过美术报的一个叫史小林的编辑转给我一本他的大画册。我当时特别激动，觉得我已经接触到这些大师级的人物了，而且我在学校的时候确实比较崇拜他。可能是85年的时候，他跟姚庆章来过我们学校教课。姚庆章也画一手好画，他在美国专门画在玻璃上的影子，也使我们很震惊这些画也可以纯表现形式，不表现什么具体的，它就是一种形式美。在学校时候还有一些日本的画家，比如画丝绸之路的平山郁夫，很有名，他们都来过我们学校。平山郁夫是我们的客座教授，来讲过学。

还有美国的波普艺术家劳申伯格，他也来我们学校讲过课，他是第一个在中国到工艺美院讲课的外国人，当时整个礼堂都坐满了人。我们并不能理解他的艺术，但是他这些形式确实很刺激，比如说他展了一些实物，包括一些图片，或者一些汽车轮胎。我们想努力了解，但应该说是不知道，因为你看一个作品，不能简单的看它的外表的形状，而应该了解这个艺术家的文化背景和当时的条件，你才能理解这件作品。当然今天我们的活动多了，而且走得很远，包括去了很多国家，慢慢的看别人的作品，知道它的内容的含义。当时确实不知道，因为很年轻，接受的就是形式上的冲击。我认为一个人的第一要素就是眼睛看到了什么，反映到脑子，这个很重要，具体这个东西是什么，可能10个人有10个人的理解，这不重要了，吸收了表面的东西已经够了。这都是在八十年代发生的很多重要的事情。

还有人体大展，那是第一次在美术馆做写实的人体大展，那个展览太重要了，基本上很多不懂画的市民、跟艺术没有关系的人，或者这一辈子没有进过美术馆的人都进去看，而且排队买票，他们当黄色的东西来看，有的人就趴在那儿看，还想摸，那个保安一直说不许动，觉得画得这么像。允许这些东西出现都是当时中国思想开放的前兆。

阅读

力：在此之前精神特别匮乏，像我们在上大学之前看不到书，没有什么书可以看。我可以说我的第一志愿并不想当一个画家，我原来是想当一个文学家，想写书。然后在考大学之前我放弃了，因为在东北那个小城市看不到什么书，除了《水浒传》和《三国演义》，而且是花了很多工夫，用别的东西跟别人换来看的。而且它的头三章都已经被撕掉了，因为前面有线描的画，所以很多孩子把那个画撕掉保留在家里。结果我放弃了。我在

学文学的时候同时也在美术班里画画，我觉得应该当一个艺术家，同时因为那时候大学里有大量的可阅读的东西。我们到大学里，那时候比较优秀的书还是不太让看，你去图书馆借，很麻烦的做登记，然后还要等，因为那个书传到别人手里不知道什么时候能回来。

我们开始接受了这些先锋的东西，然后慢慢的思想开始改变。那时候整个中国的精神都发生了巨变：开始有张贤亮的书，比如说《绿化树》和《男人的一半是女人》；然后有弗洛伊德的精神分析《梦的解析》，那本书很重要；还有《走向未来》丛书。当时晚上11点就停电了，我们都是楼道里借着微弱的灯光，大家传着看这些书，这就是我们那个时代的营养。还有第一次听说有一个叫萨特的人，但是不知道他是谁，只知道有这么一个存在主义。慢慢的吸收了这些资源，变成了我们以后创作和走不同道路的营养。

问：当时哪些书对您影响特别深远？

力：弗洛伊德影响太大，我看了好几遍。前年出版了最新的版本，我还买了一本，作为珍藏，我觉得很重要。还有张贤亮的书，你问这些大学生，我认为都很重要，当时我们对之很吃惊，因为在这之前我们看的书是浩然的小说，像《金光大道》，还有一些古典的小说，我没想到一个小说会这样写。再之前还有刘心武的《班主任》，我们今天看来这个小说索然无味，像一个中学生的作文，可是不知道那时候怎么觉得它这么重要，可能在他的小说里第一次很朴实的写了一件事，这是过去没有的。我认为过去的东西就是宣传，但是脱离了宣传朴实的写一件事，那都会对一个人有很大的冲击。后来我看张贤亮的书，我就觉得可以按照自己的方法写作，可以按照自己的想象，或者自己认为的去写作，这都是非常重要的事件。

问：您比较喜欢文学读物？

力：对，比较敏感。当然艺术也有很大的改变，因为上大学了可以看到很多大的画册。工艺美院的收藏比较好，像莫蒂尼安里的画，还有毕加索的大的画册，在学校里都有。别的比我更高年级的一些艺术家，像浙美的张培力或者黄永砅，我认为他们也是受这些书很大的影响。如果当时的学院里不提供这些画册，我觉得我们没有什么未来，因为你没有营养。在那大学的过程中，你不吸收重要的营养，你后来是没办法创作的。今天也是这样的，如果你知识量不丰富，也没有什么内涵，那你做第一次可能很好，但慢慢的就做不下去了，因为你不知道自己在做什么，不能把复杂的事件抽象化，变成你自己要创作的东西。

我认为那时候是知识启蒙阶段，但是到了85年、86年有一个资产阶级自由化的批判，我们学校很多老师都被批判了，很多书不让看封存起来了。有那么一段时间被压制了一下，如果没有被压制，可能会更好。当然整个历史和大的趋势在往前走，你没有办法阻止它前进。就像今天似的，你想遮蔽或者不让人接触，选择性的像喂牲口似的给他们一些东西，说你只能吃这种草不能吃另一种草，那已经不可以了，因为整个历史在改变，我们通过各种各样的办法反抗，或者去改变现实或者社会对我们的态度。

我不想做被压制的人，包括我大学毕业，我都没有服从分配，自己跑到圆明园做了一个艺术家。可是当时心里是很害怕的，因为你没有户口、没有证件、没有房子，什么都没有。那时候在中国大学毕业一定要国家分配，分配了才有粮食、有户口。可是我们那时候已经不怕了，已经觉得无所谓了，我脑子里就想当一个艺术家。吴文光披露了我们那时候怎么生活，在那种恶劣的情况下事情还是过了。慢慢的这个社会更好，我发现我们不服从国家的分配、安排的工作，最后自己还是能活下来，而且还能活得不错。今天回忆起来，我感觉人生最自由、最舒服的那段时间就是大学刚毕业，即87年、88年。那时候就像一只鸟从笼子里飞出来了，当然你也恐惧，你也没有什么吃饭的保证，可是你的时间是自己的，你可以睡觉一直睡，半夜三点钟起床，第二天不用上班，你不用为任何人服务和为他负责任，就为自己负责任，所以有一段时间心情特别愉悦。

我是83年考上工艺美院的，上一届的几个同学像82级的华庆和下一届的有几个同学，我们总一块儿画画，画自己想象的水墨。那时候在工艺美院很流行抽象水墨，禅宗思想对我们学生影响特别大。工艺美院那时候有一个老师叫薄云，他是星星画会的人，本名李永存，他开始画抽象的东西。那时候我们接触到刘国松的一些作品，还有台湾庄喆的，从画报上看到的，没有看过原作，所以我们开始在宣纸上实验，让墨自然的流动，好多层，然后拿起来看哪个好就要哪个。作品是纯粹的形式主义，当然这个形式主义是有一个精神指导的，它的精神原则就是禅宗。

社会刚刚开放，各种思想都进来了以后，我觉得最能接受的还是禅宗。禅宗会让大家觉得很欣喜，而且它没有规则。禅宗帮助我们做这种抽象水墨的画，比如说墙上的青苔；还有不规则的用上很多化学的东西配上水墨，

让它表面有很多花纹的纹路；还有把水墨放在鸡蛋里，或者粘上画笔，离很远去扔它，它在画面上有爆炸的感觉，我们都很激动，觉得这个东西太好了。后来见到刘国松了，我还说：扔这个像炸弹似的，很多人说这是小孩子都会做的。刘国松很激动的说：「这可不是小孩子做的，你以为谁都能扔？你扔的力量大小、远和近，还有扔的位置，皆使它出来的效果不一样。」我想想，觉得也是对的，不是说现代艺术小孩子都会做，它确实是有目的的，确实是在艺术家的能量控制之内出现的图形。但是外人一看以为这个图形是随意来的，实际上不是，即使是随意来的，也是在你的大范围之内对它有一个限制，而不是偶然出现的一个东西就叫现代艺术。

问：认识禅宗的东西是通过书还是讲座？

力：其实是通过大家流传。真正看禅宗的书，那时候还看不懂，不理解它的教义。只不过是听了很多故事，然后大家通过一些国画的图象，比如说梁楷画李白，了解到好像禅宗跟绘画有什么关系。但是我们因为年轻，不会真正的研究一个理论，只是对这个形式感兴趣。我觉得那是形式大于内容的时代，因为形式走在内容之前。到现在我才知道，内容是很重要的，我开始注重内容，虽然我的形式不停的变化，但是我遵循一个原则，就是在我所有的作品里只有一个内容。我的内容实际上就是对现实的一种批判的态度，但是我试图用雕塑、绘画、video和照片去表现它们。但是在当时，我们是形式为主，不是有思想共同走的，形式决定了我们做什么、改变什么。我认为八五新潮很多画也是这样的，包括乡土，都是突然的爆发了，它这种形式当然非常肤浅，可是它的行为本身也就变成内容了。

问：您刚才说对文学有兴趣？

力：三年级的时候我就开始在外面租房子，那时候学校不让，是偷偷的租，如果被发现了会给开除掉的。然后我跑到广播学院、北大听讲座，因为北大有一个三角地，这些地方晚上经常有著名的学者、专家去讲座。工艺美院没有这样的条件，因为工艺美院太专业化了，来讲座的人都是为了做设计之类的，所以那时候我就开始往北大跑。当时跟他们的校园诗人接触，他们念很多诗，然后通过这个平台我接触很多别的地方来的重要学者。我现在忘了谁讲了，但是85年的时候去听了一次，有一个学者说：「我们可以把国民党请回来，然后大家共同治理中国，看谁好。」已经开放到这种程度了，在学校真的都可以自由的说这些东西，气氛很活跃。后来我认识了他们的诗人，比如说西川，我大学毕业就跟他们接触了。当然之前我在北大也看过他们的诗，他们有一本杂志叫《未名湖畔》，后来我还给他们设计封面、画插图。北大有一个未名湖，那个杂志的名字就叫《未名湖畔》，是很早的自发的校园诗人杂志，作者都是北大的，现在他们变成著名诗人了。然后我也开始看一些资料，不知道从哪儿来的，油印的、打印的都有，看北岛的朦胧诗，还有《今天》的诗。现在我跟他们都认识了，跟黄锐都很熟了，我可以问他们当时是怎么回事。当时我是通过很多办法去接触和阅读他们的东西。

展览

问：那时候北京有很多非学院派艺术家的展览，您有看过吗？

力：我看过冯国栋的画，他也是星星画会的成员，但是他好像那时候不是特别著名。他画得挺奇怪的，像米罗、克利的画，很早期的，他们都不是学院的人，但是他们都比较著名，画的画也比较大胆。后来我在圆明园也看过阿仙、林春岩，还有几个画纯粹抽象画艺术家的展览。有一个人画纯粹抽象的，就是在画布上乱画，什么都没有，他每天画很多，也对我的触动很大，因为画水墨你可以遵循禅宗，可是你画油画还得有画笔落在画布上的状态，你怎么可以乱画呢？后来我知道这个叫抽象表现主义。

问：你说三年级时开始偷偷的住在外面？

力：对，在外面租房子，同时开始自己画画。我有一张画是画在红的在木板上，也一个人，那是我大学三年级的画作。

问：房子在圆明园附近？

力：不是，在工艺美院再往南走，有一个地方叫垡头，我一直在那儿住，直到快大学毕业。我希望有自己的空间，然后在那儿可以想或者画我自己的东西，而且我不想被别的学生发现，或者被老师看到，因为老师非常不喜欢你画这些玩意儿。他们后来看我的画就很生气，画的那些红的。他们说：「你画的什么？大学学了那么多年，你画的什么画？你不会画画，你画的人体不像人体，是一个怪胎。」可是那是我认为的世界，我认为这个世界就是这样，我觉得芸芸众生都在这个世界里纠缠，我想就是这样的。这并不是我照一个人来画，而是我心中的人的形象。所以我去租房子，避免别人说我或者干涉我。从那时候这种风格一直画了两年多。

问：那时候你有自己的展览吗？

力：我的第一个展览是1987年，大概是6月份的时候，当时我大学还没毕业。我大学毕业是7月份，那是在学校的时候做的第一个展览，展览有三个人，现在有的人已经不画了。刘国是我下一届的，也画水墨画，另外孙光华是我在中央美院版画系的朋友，我们三个人在中山公园做了这个展览。

问：当时你自己租的地方是怎样的？

力：就是我在垡头租了一个小房子，是那种红的，差不多有6层的筒子楼。炉子、煤都放在楼道里，那个房子很小，大概10几平方米，什么都没有，就是一个空房子，有一张床，然后有一些画布和我的笔等等。有时候白天不上课的时候就跑到那儿，或者有时候晚上住在那儿，但是不能长住。虽然我们是成年人，但是学校对我们还像幼儿园一样管，发现你经常不回来，就觉得你有问题了。我大部分时间在那儿住，看像《梵高传》那些书，虽然这些书看不到你能吸取的艺术形式，但是你能吸取他的生活方式和精神态度，它就是让你很坚强，你想那个人那样都可以活，你现在也应该没问题，就是这样自己安慰自己。

问：展览的场地也是租的？

力：那是我们租的，但是要认识人。那时候在北京去做个人展览，还需要美协的批文。我有个朋友在《民族画报》，他认识很多人，帮我们找了这个地方，也没有什么允许和不允许，就展览了。中山公园兰花室原来是展水墨的，就是一些文人画的漂亮的水墨。我们展览了3天以后，他们不让我们展览了，纵然我们付的是一个星期的租金。他们说这个东西不受欢迎，而且不知道画的什么。我们很气愤，就去《中国美术报》找栗宪庭和王端廷。王端廷现在是艺术研究院外国美术部的主任，当时他也来看了，老栗没来他看了照片，王端廷来看了之后说这也算一个事，我们就给你发表，于是他们就在《中国美术报》上发表了豆腐块这么大的文章，也发表了两张画。这都是挺激动的事，因为我的东西第一次变成铅字了，而且我的画印在一个公开发行的报纸上了，而《美术报》是一个很重要的阵地。那时候全中国学艺术的人都想在那上面发表，而且都看那份报纸，虽然那份报纸只有2张4页，但是它太重要了。

问：展览的反应呢？

力：有很多人来看，很可惜我那个展览的照片现在没有了，但是我有请柬和当时写的东西。很多人来看，主要是当时画画圈的朋友，能记得的有迟耐，他是画抽象水墨的，现在不画了，开餐馆了。还有一个画纯粹抽象的叫唐平刚，我看他的纯粹抽象在油画布上，感觉还挺吃惊的。像迟耐他们都穿着中式服装，留很长的头发，长到屁股，走起来像武侠。来的人都是奇奇怪怪的样子，有诗人和艺术家，但是都不是科班生（美术学院毕业生）的。科班的那时候不受欢迎，我们认为学院的是学院派，虽然我们也是学院出身，但是我们不愿意接触这些人，因为学院派还是在全国美展。当然学院派以外还有一批人，我很愿意接触这些人。

「盲流就是盲目流动的人」

问：您为什么不接受毕业后的分配？

力：有几个原因，第一是我分配得不太好。我经常在校外办展览，跟老师的关系也不是很和睦，后来大学快毕业的时候，他们认为我不是一个好学生，就给我一个惩罚。我大学毕业那年，当我听到他们给我分配的地方时，我很吃惊，因为他们给我分配到黑龙江省佳木斯市的一个草编厂设计草编图案，草编是做地毯用的，可是我这届的专业人才，当时在中国是特别缺少的，所有的出版社都要我们这些人，因为之前没有专业的设计师和画插图的人，我们是第一届。我那时候也想，如果给我分配出版社，可能我也去了。可能有各种原因让人脱离体制，第一是分配不好，第二是不想离开北京，这是很重要的一点，因为我想当一个画家，离开北京等于是死亡了。在中国离开首都、离开这种文化到别的地方，便没有人能理解你，你会死掉，或者慢慢的背叛自己，觉得自己是发疯了，怎么能这样做？所以当时我不想离开北京。加上他们分配得不好，所以我就不去了。我是7月末、8月初，刚宣布完分配，拿上我的行李就离开了学校。

我认识一个朋友，叫张志，他是学跳舞的。我在学时总在外面混，他跟我很好，他就是所谓的混混。他说他有一处房子在西直门桦木林场胡同，我说很好，我就背着包到那里住了。他告诉我说：「你住在这儿没关系，我去西藏，我回来之后就都住在这儿。」我住那儿以后他就走了，没想到3天以后房东来，告诉我说张志已经三个月没交房租了，可是我身上的钱很少，只有学校给我的93块派遣费，是让我坐火车到佳木斯报到的费用。当时房租不是很贵，可是我觉得还是贵，把这93块钱的一大半交了房租，剩下的钱能够让我吃饭差不多一两个月。那次之后，下次房租我就不愿意交了。

后来我碰到了几个人，其中有华庆，他已经毕业了，也没有工作。还有做先锋话剧的牟森，他叫我去给他做舞台美术，他也没有工作。后来我们三人决定搬到圆明园住。为什么搬到圆明园？第一是那儿的房子便宜。中国在还没有实行市场经济的时候，房子是不能出租的，就是在城里每个人只有一套房子，不能出租。如果你有多余的房子，被别人发现你在赚钱是很可怕的，房子会被收回来。但是在圆明园那里有一些农民私人盖的小房子，已经开始可以出租了。我们三个在一个院子里住，我跟牟森住一个房子，华庆自己住一个。

第二是我们刚刚离开学校，觉得自己还是学生身份，这样我们可以在北大接触那些学生、去听讲座。还有第三个重要条件，就是可以在那儿吃比较便宜的饭，两毛可以吃饱，我们去到北大买饭票，他们的饭堂特别多有七八个，我记得两毛五就可以吃饱。这都是很重要的，是那些条件决定我们选择在那儿，并不是突然就觉得可以到那儿去了。

问：那时候房租大概多少？

力：25块，已经算是挺贵了。我跟牟森两个人各出一半，十几块钱。我大学毕业的时候，父亲每个月才给我寄80块钱，在3年级以前寄的钱还不到80块钱，有的时候是60。毕业那年多了一点，有时候寄100多，因为他的工资也没有多少。

问：发现你没有到被分配的地方，学校有什么反应？

力：后来他们找不到我了，因为没有通讯条件。我住北大好久了，我家里也找不到我，因为没有电话、没有地址，连通信都没有办法。一个人就这样消失了。好长时间之后我才跟家里联系上，我妈妈就开始痛哭，说一个人就这样浪费了。考上大学本来很不容易，你从一个偏远的地方来，你大学毕业了以后不要你的工作等于完蛋了，你念大学是为什么？

问：你怎么维持生活？

力：我主要是画插图。我上几届的同学都毕业了，他们在一些杂志社，有的在出版社，他们可以约稿，让我画插图或者杂志封面，可以给我6块到8块。我现在还有那时候给他们画的自己编的小故事和小连环画。我就靠这个维持一段生活。那时候基本上不能卖画，没有人买画，没有任何艺术市场。偶尔可能有一个留学生会买，在北大或

者什么地方买，花那么100块钱的外汇券来买。那个钱很多，很难得碰到这样的事情。

问：87年之后再做展览是什么时候的事情？

力：是88年、89年。后来我去了西藏，住了一年，画了一年画，然后回到北京，在北京中央美术学院的画廊办了一个我的个展，那应该是88年的冬天。89年4月份我们也做了展览，在首都博物馆，就是今天的孔庙举办。也有很多朋友做抽象水墨的展览。就做了这些展览，89年以后就出国了。

问：中央美术学院画廊的展览是怎么找到你的？

力：是我自己联系他们的，然后付租金。

问：等于也是租地方？

力：对，就是租他们那个地方，可以租一个星期，每天算钱。

问：您算圆明园的第一批人，您之前还有其他人？

力：我前边没有人，我和牟森、华庆是最早到那儿的人。但是以后他们说有很多人在我们之前已经到了，有写诗的，实际上我们是不认识的，像阿仙他们是有房子的，在圆明园附近，我们才是真正租在那个地方住，然后认识了很多留学生，他们有时候也来帮助我们一些。后来华庆跟一个南斯拉夫人结婚了，我记得她帮助我们很多，把她的奖学金给我们吃饭，然后排话剧。在那儿也碰到几个人买我的作品。我第一次卖的一张画是卖了200外汇券，很高。很多年以后，我又碰到这个人，大概是前年，他说：「张大力，你愿不愿意把你的画买回去？我现在过得不太好。」我说那我就买回来。我花了5000美金把那张画买回来了。

问：那是一个外国人？

力：对，可是我觉得也很值得，因为我这样的画很少了，我不停的搬家，最后我的那些水墨画都没了，我应该要保留几张。

问：你卖的是抽象水墨？

力：我主要是卖水墨画，那种半抽象、半传统的，上面有一点汉字，有的时候汉字后面有一些人的形状，这些画有时候能卖。但是卖得不是特别多，反正吃饭是饱一顿饥一顿。最重要的是每天中午我和牟森起来，想的第一件事情就是给谁打电话说要看看他，想想能到谁那儿吃饭。那时候要跑到街上的小店里打电话，对象都是有单位的人，他们有食堂，比如到《中国美术报》去找谁，他有食堂，就说让我们过来，那个食堂就几毛钱，多加一个菜就行了。有一次我是太饿了，从圆明园骑车一直骑到东面的第二外国语学院。后来我去找那个学生，他很不高兴，我也没吃着饭就骑回来了。那么老远，到今天我坐车都不愿意坐，不知道是怎么坚持的，从北大骑到第二外语学院，差不多骑到通县了，然后饿着肚子又骑回去了，我都瘦得快没人形了，你看吴文光的纪录片拍得我是一把骨头。

什么故事都有，我认为最主要是生活方面的。一个人离开学校，开始要对付很严酷的生活，因为没有单位和国家安排了，你吃饭洗澡都要自己想办法，可以锻炼人的能力。我跟牟森住在那里，管那片的警察经常来找我，他也很奇怪，因为他观察我们好长时间了，没有人在外面租一个房子，就两个年轻人，不知道他们在干什么。后来警察发现我是在画画了，他就套我的话，说：「张大力，最近邻居反映他们丢了鞋和衣服。」我说我可是大学毕业的，不会偷什么鞋和衣服。他说：「那你怎么生活？」他也很奇怪，我给他看我画的封面和小插图，想打消他的疑虑，要不然他总在监视我，就会变成他们这一片的问题。当时中国开始有盲流，他们便叫我盲流，盲流是盲目流动的人。

问：谁开始说「盲流」这个词？

力：盲流最开始在报纸上说，是贬义的，说这些没有工作的人在广州买衣服再到北京来卖，或者到香港弄一些录音机然后弄到北方来赚钱，就是盲目流动的意思。但是很少用盲流来形容文化人，所以第一次他们说我们是盲流，我们心里觉得很不舒服。最后这个盲流变成了盲流艺术家了，《中国美术报》、[吴文光拍的]纪录片管我们叫盲流艺术家，最后它变成了一个专门词汇。我觉得这个词汇挺好的，所谓的「盲流」是什么？就是我不认同你给我安排的生活，你说你的生活这样好、那样好，我不想那样，我想走我自己的路，我想按照自己的要求来生活。在别人看来，给你安排的那个人就认为你是盲流，因为你是盲目的，你没有目标。可是不对，因为我有自己的目标。我们一开始都是在自己的控制下慢慢的往前走，而不是被别人控制。

问：后来有没有其他人来圆明园住？

力：后来有，84届毕业了又有人来了，像张念这些人。后来越来越多。

问：全都不工作？

力：对，没有工作，到了后来情况就慢慢的好了。我的上一届还有一个人叫王德仁，就住在旁边，他也是没有工作。我记得他的屋子里就是一个炉子，什么都没有，地下都是烧完炉子的灰，像山似的堆在那儿。他要去爬山，让我帮助他，因为他要做一个行为，去爬喜马拉雅山，他很瘦要锻炼身体，每次我在前面骑车，他在后面跑，就这样锻炼身体。后来他跟我说他爬喜马拉雅山了，我不太相信，他说还在山上看到狼了，跟狼搏斗过。我不是生物学家，不知道喜马拉雅山上还有狼。他和我一样画的水墨画，还有一些爬山图片。有一次刘国松来了，他找到《中国美术报》，想见我们。我们在《中国美术报》史小林家放图片，王德仁先放，他放爬山的照片，后来刘国松说这个写实画得还不错，其实那是照片，刘国松以为是他画的画，说画得很好。(0' 52' 54)

问：那时候已经流行做行为艺术了？

力：对，已经开始有行为艺术了。那时候不叫行为艺术，叫「行动艺术」。

另外，我们说在艺术上的探索，你画什么样的画，怎么走这个路，这是一种冒险。还有一种是纯粹的生活上的冒险。因为你不知道一辈子会不会成功，会不会卖作品。你基本上看不到未来的方向，那时候没有市场，除非你进入体制里，比如说你去一个画院，或者你去一个学校教书。如果你脱离这个体制自己来创作，完全等于是自杀。你在精神上承受不了那种压力，压力太大了，你不知道要画多少年，而且很茫然画什么，这个国家接受你吗？这个文化能让你存在吗？所以我认为大部分搞现代艺术的人，最后的目标就是离开这里，像星星画会的一批人走了，后来还有一批人，因为六四的人慢慢的都离开的，包括做现代艺术大展的人都离开了，因为生存确实是很艰难的。没有想到像今天会有市场，那时候不敢想，不敢想你会房子，会有车，把你打死了也不会往那儿想，没有任何经验会告诉你可以这样做。

问：当时在圆明园可以把作品卖给留学生？没有想还可以靠这生活？

力：对，其实当时卖画不是正常的状态，最重要的条件是因为这些留学生跟我关系比较好，他看我的生存状态比较糟糕，然后他还有一些富余的钱才买我的作品，并不是说你出名了，在一个系统里有市场的卖，他收藏你的作品，然后他知道你慢慢的重要，不是这样的。所以你今天卖一个，然后过了半年不卖，你的生活便没有保证。谁敢想卖了第一张画，然后努力可以卖第二个、第三个？不敢想。生活都是靠别的来源，画画都是变成了精神上的一种要求，不是物质上的要求。当然现在很多美术学院毕业的，他画画是物质上的要求，因为他知道可以靠这个活、靠这个发财。我们画画完全是精神上的要求，物质上的要求就是你去干别的来养自己，然后你去做画画的工作。画什么画是你自己要想的，完全是你自己心里的一种要求，因为市场没有对你有要求，你也不大知道自己画什么能被人买。

问：那时候你的同学中有没有女生？

力：有，我们同班有三个女生。工艺美院是女生最多的学院，因为有染织系和服装系，所以每届漂亮的女生特别多，别的学院的人眼睛都很亮的看着工艺美院的女生。每个系招15个人，服装系、染织系一招就是10个，数量特别多。也因此工艺美院的女生在所有的学院里比较出众，工艺美院的女生出去穿衣服、打扮和姿态一看就跟别的学院不一样。像中央美术学院之类的学生都比较土，不会打扮，也不会化妆，服装也穿得不好。

问：后来有没有和同学来往？

力：有，我们同学之间直到现在还经常见面，大家总聚会听各种各样的消息。当中有几个女的艺术家的，当然她们现在也不画了，慢慢的做别的工作，像教书，因为那时候画画生存不了。当学生的时候还可以，你可以这样那样表现自己，当你真正面对生活的时候，很多人会妥协的，结果很多人放弃了。

问：圆明园有没有一些女生？

力：没有，真正生活在那里的女艺术家是没有的。后来我认识一个女艺术家叫皇甫秉惠，但她也是在外面的。我不知道怎么认识她的，好像是我在那里画画，我的门是开的，她偶然路过那儿就进来了，后来就认识了。后来她去了澳大利亚，又去了新加坡。她是88年离开中国的，那时候很羡慕她，我记得她走的时候还办了一个晚会，她拿了一个国旗在上面签字，她很激动说明天要去澳大利亚，画了很多画准备去那儿卖画。很多年以后我还碰到她了，她说她那天走的时候太激动了，到机场要登机的时候发现她的画忘带了。我跟她还算比较熟，后来也碰过几次，在《光州双年展》上碰到过，但是联系不太多。她的两个弟弟也画画，有一个叫皇甫秉中，画水墨的。[...]

中央工艺美术学院与中央美术学院

问：八十年代，工艺美术学院和中央美术学院是北京最重要的。两者的区别是什么？

力：我觉得工艺美院在思想上更开放一些。我觉得艺术不但是要画得好，思想开放也很重要，思想开放标志着你可以用更多的材料。中央美术学院学生在创作的时候，使用的材料很狭窄，可是工艺美院就很多，比如说可以做拼贴、做陶瓷，还可以做跟设计类有关系的，比如说把一些实物贴在画上，那时候中央美院是没有的，他们不太敢，他们是画画，可能有的画得更像西方的，更抽象一些，可是在材料的拓展上没有工艺美院活跃。而且工艺美院那时候有一种绘画风格，我认为那个时代那个风格特别重要，就是它把人变形了，把一个人分割了，然后添不同的颜色。后来的这些人，像蒋铁峰、丁绍光都是走的这些路，也包括机场壁画，机场壁画里有一些像张仃画的《哪吒闹海》，它教了我们如何把一个具体的东西抽象化。我想中央美院的人没有学到这个本事。所以工艺美院更开放，在材料上、形式上，更多样，更为全面。

但是中央美院的基本功确实比较扎实，比如说他们学院的教学方式从俄罗斯来，或者从国画传统的大师来，往下接的工作便做得比较好，没有断代。工艺美院是突然出现了一些新的事物，大家学完了，你自己去用，用到什么样的地方、用得怎么样，我们就不知道。但是这个学院现在并入清华了，很可惜。如果它今天还存在，我认为它依然是最优秀、最活跃的地方，比如说会出现一些新的建筑师、材料学家和好的工艺大师。做设计的也会对艺术有很大的帮助，因为我们今天做艺术已经是没有边界了，我们使用的材料和思想已经是完全融合的状态，一个艺术家可以用Video去做，他也可以做一个像小型建筑或者一个园林。但那时候确实分得很严格，比如说有版画、国画和连环画，你一生就学这个，然后毕业了还要从事这个工作，是为了吃饱饭。今天的艺术家绝对不会这样，因为版画系的人还可以去画油画，这是没问题的。我们回头来看，很可惜的就是这个学院并入到一个工科学院里，一流的人才就此消失掉了。

问：工艺美院有一位万曼先生，他教学生用壁挂，在美术馆里做了一个很大的展览。

力：实际上就是装置艺术。这个万曼太重要了，他就是宋小红的爸爸，后来他在浙江美术学院办了一个班，包

括谷文达都做过这些壁挂。工艺美院的壁挂做得确实非常好，有一些学生把竹子切断了，把竹子用一些线连起来，那已经脱离了所谓的实用艺术。实用艺术是你做一个壁挂，你挂在墙上好看，或者铺在地下好看，或者画一个平面的壁挂。我认为那时候是装置的开始，虽然大家也是从壁挂来的，然后找形式上的美，但是它已经脱离了实用性，表达的是精神概念，那它就是一个装置。

工艺美院有的人开始做，后来没有发展到很大，因为没有意识到它是一种新媒介，原因第一是这种东西的体积太大，做完以后没法保存；第二是你把它当成你的艺术道路去走，那时候一些学生和年轻的艺术家的，对可以发展一条艺术形式和道路还不自信。

好多年轻学生都是在工艺美院开始的，因为学系之间不是分得很清楚，材料方面很自由。中央美院的老师肯定是不让，画油画的人，肯定不允许你做一些陶瓷，或者做一些实验，或者把一些竹子贴在油画布上，老师肯定会很生气的。工艺美院可以，因为我们是学装饰艺术的，装饰艺术可以采取各种各样的手段，只要画面出现一些奇异的效果，那它就是一个好的作品。而且可以给老师一些启发，你可以把一些不同的瓷片贴在画布上，塑料的布、一些绳子，我们都做过这些实验。我有中央美院的朋友，他们来看以后也很吃惊，说：「怎么能这样画？画画应该用油彩把一个人画出来，你怎么能用一些绳子或布去表现？」那确实是从工艺美院开始的。肖惠祥她们可以把人画得像机器那样；吴少湘最早做的雕塑奇奇怪怪的，也不知道它是什么东西，当然他表现的是两个人，一个男一个女；还有很多人，后来他们不画了，现在也想不起名字了。

问：中央美院的学生会不会瞧不起你们？

力：我们考学的时候，当然中央美院在我们心目中是最好的学院。但我上学以后，我就不觉得中央美院是最好的了，因为我突然发现在工艺美院可以学到更多的东西。是我们院长说我们是培养设计人才的，她不希望她的学生都当艺术家，都去画画。可是我们的老师，他们都是真正的画画的人，他们就是画家，他们不说这些话，他们不知道你以后干什么，你当一个工艺大师或者你当一个画画的艺术家的，老师不太强调这个。上了学以后，工艺美院的人还是跟别的学院没有太大的竞争，因为它不太一样。可能中央美院跟浙江的杭州美院有竞争的关系，但是跟中央工艺没有。因为第一它的学生不愁分配的问题，学生毕业以后分配得特别好，分配到这个社会的各个系统里，因为学生有陶瓷的、染织的、服装的，量很大。它不像中央美院，画院分配以后有问题，比如说他只能分到画院、美协，或者分到某一个杂志社当编辑，就是进入社会的几率特别小。工艺美院完全可以做任何事情，你可以分到陶瓷厂做厂长，领导陶瓷厂做艺术陶瓷，这些都有。

在学院和新潮之外

问：您毕业以后有没有在当代艺术界里觉得身份尴尬？

力：没有，一点没有觉得身份的问题。实际上今天我已经忘记了我是哪儿毕业的，我不太在意是不是受科班教育的，我认为这不太重要了。可能别人有着身份的问题，我不知道，或者他们觉得自己的出身不好、学校不好，或者没上过学。

问：您看了89年的《中国现代艺术展》吗？

力：我现场去看，因为我的朋友都在那儿：张念在〈孵蛋〉，王德仁在那儿扔避孕套。我当时很奇怪，我认为《中国现代艺术展》完全在胡闹，别的朋友都在报名参加，我就没有。因为我在画水墨画——刘国松对我影响太大了，所以我那时候有一种思想：想用西方的形式表达中国人的精神，我总觉得应该用水墨，然后你可以在水墨上做实验，可以印东西，可以画别的颜色在上面。但是我没有想超越更大的范围，我只想坚持这个。从86年开始我一直坚持这种思想，到1992年它破灭了。92年以后我基本上放弃了，我想这是一种不正常的状态。

《中国现代艺术展》那天我去帮助，王德仁在那个点上扔避孕套，他人手不够，我帮他扔这个东西，把那个撒到楼下的大厅里。正在跟几个人说话的时候，听到一声枪响，然后大家都乱了，兵也来了，最后来了一卡车的军人带着枪过来。在现场那天都在看这个东西，像一个故事。

问：王德仁和张念有没有先跟你讨论他们要做什么？

力：张念没有。王德仁之前要做什么我已经知道了，他一直在做跟避孕套有关系的，然后做一些登山之类的奇奇怪怪的事情，然后他也在纸上画一些莫名其妙的画，我知道他有这样一个作品。但是张念那个是比较突然的。他好像没有计划，或者是他有计划却没有告诉别人。我们不知道。

问：圆明园那帮人有没有群体的感觉？

力：没有小组的感觉。当然住得比较近，也经常在一块儿吃饭、聊天，但是没有小组的感觉。因为小组必须有共同的精神思想去指导着，纵然我们的生活方式很像，我们想的东西可能不太一样。就是有一种同类的感觉，但是没有创作的共鸣。我们一起玩，也讨论艺术，但是当时为生活所困，讨论艺术比较少，就想怎么解决生活上的问题。有几个人也经常讨论艺术，那不是在圆明园的时候，是后来认识的拍照片的吕楠，他是北京人，我们经常到他家里谈艺术、谈国外的摄影家、人物。吕楠、王德仁和我经常谈这些事。

问：那时候有没有经常看电影？

力：看电影不多，我大学毕业看的最重要的一套电影就是《红高粱》，是在北大的大礼堂看的，叫我很激动。之前的电影我已经忘了，当时放了很多，我完全记不住是什么电影了，可能都是没有意思的电影。我也看过《黑三角》，它说阶级斗争，说那个人有一个象棋丢了，后来以为他是一个特务，很无聊。我大学毕业了看电影，第一部是《红高粱》，那是张艺谋第一部电影；然后是陈凯歌的《黄土地》，都非常震撼人心，他们都强调了艺术形式和画面的美；还有《一个和八个》，是张艺谋分到广西厂拍的第一部电影，拍军队打仗，一枪把马打死了，血流出来，第一次看那么残酷画面。

离开中国、重回中国

问：为什么你在89年离开了中国？

力：我是89年7月30日走的，因为六四的时候我在天安门，整个过程都在。6月3日晚上8点多我在天安门，到了10点多大会堂上的喇叭在广播说：「你们都应该离开这儿，如果你们不离开这儿，所有的责任你们自负。」我是一个人去的，觉得有点害怕，后从天安门开始走。那时候人已经很少了，有人告诉我们有人打起来了，我就往西走，走到民族宫前面的时候坦克已经过来了。过来的时候我趴在一辆面包车底下，因为有的人已经被打伤了，我知道那是真的子弹。等军队过了以后，我们跟着军队最后一辆车走，都是解放牌的汽车，那个车上都是兵。接着我往天安门方向走，这些人边走边扔石头，有时候兵就打一枪。我记得有一枪打在地上一颗石头上，那个子弹就崩在我身上，我以为被打死了，那时候穿的是白色的确良衬衣，被打出一个小洞。6月3日的晚上一直到6月4日下午，公共汽车也没有了，整个社会瘫痪了，很多地方被封锁了。我从民族宫前面，沿着那条路走到北京展览馆，从展览馆走到首都体育馆，然后沿着白颐路走到北大我住的地方。那时候兵已经去到北大了，我走到北大西门的时候，北大西门前面有一条万泉河，我看到有一个尸体扔那儿，从河里漂过来了，我吓坏了，我赶快回家。我回到家的时候，张志已经过来了，骑个自行车他说兵已经来了，有的人已经被抓了，因为发现了布条什么的。我就搬到别的地方去住了。7月30日我离开了中国，我想这辈子可能不会再回来了，终于离开了这个国家。但是几年以后我就特别想回来，因为93年以后我一个老师也走了。他在巴黎，开始开公司、做装修。当时在东莞要盖第一家五星级宾馆，他去意大利买大理石，而且他派我做翻译，帮助他把大理石运过来。我看到了中国的变化，就再也不想在海外，因为待不住了。95年8月份我就回到了北京，一直到现在。

问：意大利的生活对您的艺术影响很大？

力：有特别大的影响，对我整个人生都有影响。如果我不走那么远，不接触别的，我今天做艺术不会坚持一种

观点。我从八十年代坚持用西方的形式表达所谓的中国传统思想，但是到92年我就放弃了，因为我觉得这样是不对的，有一天我就想明白了，我觉得当代艺术是研究人的，特别是研究人现在的生存状态。如果你不用当代艺术表现你看到的状态或者你生活的状态，等于你还是做古代的艺术，等于是关在书斋里、在画室里想像，那样不行。所以从92年我开始做涂鸦，我觉得这个东西很好，一个是它很快，还有一个是它真正的表现社会，马上就反映社会的情况。到95年回到北京继续做，一直到2007年停止了，做了十多年涂鸦。

问：在意大利的时候您的生活怎么样？通过什么方法赚钱？

力：我不赚钱，赚钱很少，有时候在小画廊卖一张水墨画，主要是我妻子在工作赚钱，她当翻译，做很多别的工作养这个家。艺术家的生活状况是不稳定的，有的时候花的钱比赚的还多。我后来要做装置等等，每次都觉得特别有希望，你觉得做完这个肯定要出名，然后别人要买，但是发现展览完了还是没有用。每次都是这样。

总结

问：[89年您刚好有个展览，跟六四的时间很接近。]

力：因为胡耀邦死了，很多学生已经在天安门静坐，给他送花圈。我们的展览开幕式那天正好是在游行，所以那个展览没人来看，空空的，只有我们几个艺术家坐在里面。

问：那展览在什么地方举办？

力：在孔庙，叫北京博物馆。它是有数的几个可以展览的地方之一。除了中央美院画廊和孔庙，再没有别的地方。

问：负责孔庙的是谁？

力：我忘了他的名字，那个人挺好说话的，只要你付一点租金就可以展览。展览期间，后来我们那儿没人，我们就跑到天安门看游行。我看到孔庙那个人也去游行了，还在队伍里挥旗。[...]

问：那个展览是谁办的？

力：有我，也有张念、皇甫秉中、安宏、莫保平，还有美院的人，共十几个人。作品是什么都有，有的人画得很具像，有的人把水墨画成像素描那样，也有什么形状都没有的，就叫《水墨展览》。[...]

问：您不属于学院派，也没有很多参与到85新潮中，当时有没有觉得自己被主流排除？

力：没有，那时候中国很活跃，什么样的人都有。有的人从西藏来了，好像是李新建，他们在劳动人民文化宫办展览，弄几个牛头，然后弄一些哈达放在上面，乱糟糟的却觉得自己很了不起。当时没有一个真正的主流，谁都是主流，谁都认为自己很了不起。那是很活跃的时期，几乎是碎片，到处都有，到处都在出现一些新的观念、新的团体，那时候也是团体最多的时候。

后来高名潞提出「公寓艺术」，到底有没有公寓艺术我也不知道，可能没有。如果你现在说它是，它就是，你把它规划整理变成一种文献，那它就是了。很多在外地的团体，他们也是在家里办展览，因为没有正规的可以办展览的地方，小型的展览便在家里举办，然后找朋友来看、聊天，这在当时已经算非常重要的活动了。