

INTERVIEW TRANSCRIPT

张健君访谈

访问：翁子健

日期：2009年3月3日

时间：约1小时44分钟

地点：上海华东师范大学

上海戏剧学院

问：今天我们这个访问是关于八十年代的。第一个问题，您那时候读的是上海的戏剧学院，当时在戏剧学院教学的情况大概是怎样的？

君：那时候在读戏剧学院，戏剧学院在七十年代末开办了一个美术系，有油画专业、国画专业，还有宣传画专业，我当时是在油画专业。尽管那时候还是文革的末期，但是因为这届是考试招生去的，那一年是邓小平主持中央的工作，恢复高等院校的考试，艺术院校作为试办的考试。我们考进去以后，学校的教学还是延续了文化大革命时期的保守教育，或者说有很多的局限，但是有一点我觉得很有意思，因为是在戏剧学院开办这个美术系，无形中使它成为了综合性的学院，它有表演、舞台美术、编剧，导演，又有美术，所以有学科之间的相互交叉，尽管在那么保守的社会条件下，但是恰恰这一点我觉得还不错，对于很多同学今后的发展都起到很重要的作用。

问：当时在上海，要是对于美术有兴趣，是不是戏剧学院是一个主要的可以读的大学？

君：上海在之前没有美术学院，所以当上海戏剧学院主办了第一届美术院，或者说美术系的时候，那一年有一千多个考生去报名考试，我还记得很清楚，那时候我年龄很小，只有十多岁，在外滩的一栋大楼里考试，夏天把窗门都关了，热得一塌糊涂，一开始考，感觉画的很好，后来休息的时候感觉又不对了，冷汗直流，手绢都擦湿了。

问：在戏剧学院里面有没有一些老师或者同学，您觉得他们对您有比较特别影响的？

君：除了我们的带班老师以外，我觉得对我影响比较大的有两、三个老师，是在舞台美术系的。那时候我经常串到舞台美术系去，因为我觉得他们对色彩很敏感。由于他们专业上的因素，因为舞台上强调色彩，所以无形中用了很多印象主义的理念，在当时对美术系来说这是一个很开放的状态。舞美系有一位陈均德老师，是刘海粟的学生，他在当时也是比较开放的，他的观点和画风。我想是受刘海粟、受欧洲的影响比较多。那时候大部分人还是受前苏联的影响。我觉得陈均德老师对我的艺术发展，在学生时代起了很大的作用。

第二个是孔柏基老师，那是比较晚一点了，先是陈均德老师，后是孔柏基老师，因为那时候文革已经结束了，他提供了很多关于中国传统文化的信息。因为我们是学西画的，那时候我们根本没有注意那些「之乎者也」、那些老先生的画，感觉跟我们好像没关系。那时候通过孔柏基对中国传统的一些石刻、一些佛教艺术有了兴趣。1976年文革结束，77年开始有很多西方的文学、哲学的书籍重新开放了。那时候我们都读了很多这样的书，但是又有某种机缘，我又开始对中国的《老子》、《庄子》有兴趣。很巧合，那时候碰到孔柏基老师，我们进行一些聊天、谈话，所以那个影响也是很重要的。

问：有没有同学跟您搞一些活动，或者大家讨论得比较多的？

君：同学中我们比较喜欢聊的，在油画系有俞晓夫、国画系的冷宏，我们谈得比较多。有时候还和舞台美术系的，或者戏文系的学生也有交流。所以我前面说到，我觉得在戏剧学院的经历，其实要说我们学了多少观点、

技巧，倒也未必有多少，但是我觉得很重要的一点，就是你的思维方式一直是开放的，一直有横向的学术交流的。

问：在戏剧学院，有机会和其他系的学生交流，会不会对绘画的观念产生一些改变，或者说对立体、空间的看法有改变？

君：肯定有，这些年我一直在想，我觉得早期受的教育，有时候会很大的影响你以后的创作。比如说那时候我们经常不同学科的交叉影响。现在很多作品或者材料对我来说只是材料，我也做很多领域交叉的作品。反过来你再看我们的校友，陈箴，舞台美术系的；蔡国强也是舞台美术系的，他们对空间的处理、对材料的运用，我想和他们早期学习的方式都有关系。有时候我再看其他一些画友，他们早期可能是在工艺学校读的书，或者是设计学校读的书，他们的艺术作品就有某种设计因素。我发现是有一些意思的，你最早的状态潜移默化的对你以后有影响。

问：你记不记得戏剧学院里面的图书馆的情况，会不会可以看到很多外来的书，或者比较新的作品？

君：戏剧学院图书馆是我们经常去的地方，因为那时候刚进学院，75、76年没有什么很好的书，主要是苏联的，或者是俄罗斯的巡回画派、十九世纪的东西，主要是以那个为主。文革的时候把西方的东西全部作为腐朽的东西，几乎看不到，古典的东西，连伦勃朗等作品资料都很少。但是你提到戏剧学院的图书馆，我要提一下图书馆的一位老师，闵希文老师，我一直是很尊敬他。他曾经是右派，所以他很沉默，不太说话，但是我们要查阅资料，他会帮助我们查阅。一直到1978年，那时候文革结束几年了，通过上海的一家出版社，在中国进了三套当代艺术丛书的画册，浙江美院一套，上海戏剧学院一套，还有一套在哪儿我忘了，反正我觉得那三套像宝贝似的。学生还不能去看，我78年留校了，作为老师去看的。还在做学生的时候，图书馆闵老师也网开一面拿出来给我们看了，也就是想让我们吸收一些新鲜的东西。那25本画册其实就是从印象派开始，然后到后期印象派，到野兽派的东西，差不多就是那一段的。就是那些作品对我们来说也是觉得非常非常了不起。

1987年我去了美国，我是Asian Culture Council 洛克菲勒基金会第一个从中国邀请去的画家。当我第一次去了以后，第二天我去纽约的现代美术馆，我一看那些原作，我想我以前受的教育又有问题，我是通过画册看的。原来没看到原作之前，觉得眼前一亮；当我看到原作之后，通过画册得到的信息和通过原作，它有太多不同的地方。这是很有意思的。

问：是颜色不对吗？

君：颜色不对，还有整个感觉，那个画册印得很好的，它不是中国印刷的，好像是日本印刷的，他们是通过国际出版的渠道订购的。应该说制作都很好，是精装本的，但是印刷不可能印到很Sharp的感觉，那个画面非常强烈，非常刺激，但没有原作那种微妙的感觉。通过画册的影响，从79年到80年那一阶段我画了很多画。那时候同学、老师、校友给我一个称号，叫「野兽张」。

问：是因为您用的野兽派的风格？

君：对，我想可能吧，颜色很强烈，我想这和图书的影响非常有关系，最后我全转到黑白的，但是在黑白之前我有一个色彩非常灿烂的阶段。

问：您刚才说的图书馆的老师是谁呢？

君：叫闵希文，他现在应该80多岁了。他本人以前也是艺术家，但是因为政治的原因，离开了画家的位置，他应该和赵无极是同学。

问：在当时的上海戏剧学院，在中国来说是一个挺先进的学校，因为我听你说，图书只有三套，一套去了杭州的美术学院，一套去了戏剧学院，所以戏剧学院当时在全国来说是一个很有名的学校，是不是有不同的地方的

学生来，还是上海的学生比较多？

君：这个原因我不太清楚，为什么上海戏剧学院会拿到一套，我想也许是得天独厚，在上海，上海的出版社进的图书[比较多]，而且上海当时没有美术学院，所以上海戏剧学院作为在上海唯一的最高的艺术院校，我想可能是这个原因。当时的浙江美院，现在的中国美院，它也是中国南方一个主要的艺术院校，所以他们有一套。

问：那时候的戏剧学院的学生是不是不太多，一年大概有多少学生？

君：我们油画专业有六个学生。

问：很少。

君：对，整个系是三十一一个学生，我们下一届美术系只有十个学生，只是一个版画专业。但办完那一届以后就没办下去了，因为原来的打算是想把上海戏剧学院的美术系慢慢的转换成上海美术学院的，但是当时主要的推手，或者说主要的计划的构想者吕蒙，他以前是上海美术家协会的副主席，他很热心支持当代艺术，特别是八十年代初的时候，他主持工作，身体好的时候一直极力的支持。那时候我们很年轻，他支持像我们这种年轻人探索当代艺术。所以他有一个想法，他想在上海办一个美术学院。在戏剧学院办这个美术系，实际上也是作为筹备美术学院的准备工作做起来的。

我了解这个情况，因为毕业以后我被留下来，将来准备去美院做老师的。所以他就跟我谈一些将来的打算。而且他对我当时的创作也一直非常支持，因为那时候我已经在做一些东西，我有称号叫「野兽张」。在1979年在上海美术馆有一个很大的展览，我的参展作品就是《力·速度》，那时候已经用强烈的线条，强烈的色彩，已经没有型了，是以赛艇运动员作为一个题材，但是只是表达力与速度，题目也叫《力·速度》。在当时看来，那是一个非常前卫的、震撼的、争议的作品。所以那个作品被上海市的评委评了一整天，直到下午的四点钟，吕蒙打电话回来说：张健君这个作品入选了，在1979年的官方美术馆展出，他们说这应该是一个很早的现代主义作品。

问：那是个什么展览？

君：文革前后，上海美术馆每年都有一个年度展，它不叫年度展但其实是年度展，就是每年的10月1日国庆节有一个美术大展，所以那是最大型的一个展览。在那个展览上选择了这样一个展品。当时很多年轻的画家朋友都觉得不可思议，很振奋，说：「张健君，你这个作品怎么被展出了？」

问：那时候您毕业了没有？

君：毕业了，我被留在学校，那时候成立了上海油画国画研究班，其实这个班的设想也是吕蒙先生构想的，他就是想在办班的基础上从这个班中培养一些年轻教师，为将来的美术学院做准备，可是一年以后他生病中风了，就回家休息了，所以这个事就不了了之。因为在中国很多事都是个人办起来，个人倒下去，所以一个个人的因素会造成很大的影响。

问：文革结束以后才有大学的招生，您是在文革期间就已经开始上学了？

君：对，是1975年年底，因为我刚才说了，75年是邓小平在主持中央工作，他有过三起三落，那是他第二起的时候，75年他主持工作的时候就提出要恢复高考，在艺术院校作为试点，上海就在戏剧学院这样一个院校里试着招生考试，有一千多个考生，因为事后进了学校以后，老师说：你们要好好学习，因为你们是这一千多人中的佼佼者，或者说是幸运者。

问：那时候的戏剧学院有没有外国的交流活动，或者说交流生？

君：没有，唯一看到的的外国作品，是我们在读书的时候，那时候还在文革，我们进入学校，老师带我们看了舞台美术系的一个教基础绘画的老师周本义（他以前是留苏的），他在苏联画的写生，我记得他拿了三幅作品，从学校仓库里搬出来给我们看，那三幅是他在留学的时候画的，和他以后回国画的就不一样了。也许是当时的环境，也许是当时的课堂老师帮他改动过，我们觉得有那种「洋味」，那是最接近的一次。

问：由于您在戏剧学院里读书，会不会有机会看到一些电影？比以前多一些机会看到电影？

君：我觉得也不会太多，因为我觉得有些看电影的人并不一定在戏剧学院看很多电影。我觉得很有意思的是我会接触很多演员，因为有表演系的，我们这个楼是美术系、戏文戏的，有时候清晨那些表演系的学生就在院子里、墙角背台词，背绕口令，我们往往就是这样被吵醒的。潜移默化也有一些影响，有时候也会看表演系的一些演出，看到他们走台，或者表演系的一些同学是我们同届的，也是朋友，我们聊聊天，包括戏文系的、舞美系的，我想这些影响都会有潜移默化的。

石窟旅行及道禅影响

问：到了文革之后，大概是八十年代初的时候出现了文化热、读书热，那时候的情况是什么样的？您有没有很高的热情读书？您对什么书的印象比较深？

君：读了很多，那时候排队买书，先读文学作品，像法国的、英国的，狄更斯、巴尔扎克的那些书，包括哲学，康德、尼采、叔本华的等等，读了很多西方的哲学书籍，那时候中国出了一套「走向未来丛书」，不大，每一期都有一些很特别的视角，对我们来说都是非常好的，因为很渴望有新的知识、新的理念、新的想法。有时候一本新出来的书，我们一些好朋友之间会相互通知一下，有时候你忘了，或者你漏了，就赶快骑自行车去买，读了很多这样的书。

直到1979年，我和孔柏基老师有时候交流、学习，那时候去了龙门石窟、永乐宫，后来又去了敦煌。从那以后我开始对中国的传统哲学有兴趣了，对哲学的兴趣随着我的艺术作品的创作在不断的扩展，主要是我觉得这几次石窟旅行给我一个震动。在敦煌石窟那里，我受到了很大的震动，因为我学的是西方的油画，焦点透视，去画我看到的東西，在一个合理的三维空间里表现出来，在敦煌我感受到那种冲击，它是平面的，根本没有三维空间的描述，它是走到你内心的冲击，所以那个冲击很强烈。我回到上海以后，首先就开始找老子、庄子的书。第二，我在尝试怎么继续我的艺术创作，因为按照以前那种印象主义的画法，感觉好像和我的状态有些碰不上了，那种状态没有了。差不多有好几个月的时间一直在折腾，或者说是在彷徨，用这些词感觉都形容不了，好像就不知所措。可能是因为老子、庄子的道、禅的影响，我开始对物质本体有兴趣。从那以后开始，我的作品慢慢往抽象里走了。那时候在国内，我想是很早，或者是最早直接用自然界的综合材料介入我的画，1981年，我开始用沙、石头、陶等在我的画面上，以后又用木，用纸。

问：其实是等于我们今天说的mix media的东西？

君：对，但那时候很早，那是1981年左右，没有看到比这更早的记录，那时候没有任何资料，像Julian Schnabel把盘子贴到画面的做法也没有看过，而且他也是82年之后做的这类作品。那时候我觉得是受「道」的影响。但是还算幸运，我那时候对老子、庄子的兴趣，我在读《道德经》，甚至读印度的《奥义书》，其实我并不是说想把自己作为一个哲学家，或者作为一个学者去看，我当时就很清楚，我觉得是要找那种感觉，我并不是想图解它，我并不是想给那个书画插图。我当时有这样的主观上的想法，我就想找那种感觉，然后以作品的形式、艺术的形式，以视觉形式表达出来，或者说不是表达出来，只是找那个感觉、做那个感觉而已。

《八三阶段绘画实验展览》

问：您的这些作品在当时是非常先进的作品，有没有一个展览的机会？

君：83年之前一直没有展览机会，到83年一个巧合的因素，一些年轻的画家朋友，我们一起在复旦大学做了这个展览，题目叫《83'阶段绘画实验展览》。在复旦大学做的，当时在美术馆做不可能——当时不像现在有画廊、艺术空间。当时除了美术馆以外，还只有文化馆，那也是官方的。83年我们想到大学展，是因为那时候艺术和科技，和现代哲学，当代艺术想拓展边缘。那时候我们还有音乐学院的一些做前卫音乐的朋友们，现在好象也都是院长、系主任，当时也算年轻的，我们也有交流，那时候就想拓展你的艺术语言，所以我们想去理工科的大学，去和理工科学院的学生做一些交流。而且也是正好有一个朋友介绍，在复旦大学有一个教工礼堂，他们同意让我们做这个展览。

问：那些理科的学生是怎么参与进来的？

君：学生没有参与，我记得学生会写过一个序，前言是我们艺术家自己讨论写的。在展览开幕的时候，有很多理工科的学生来参观，原来就是想通过作品进行交流，因为你看的作品，可以谈你的想法，学生可以提问题，我们的初衷是这样的，可是这个愿望也没有达成，因为这个展览开了半天就被封掉了。

问：为什么被封？

君：太前卫了，当时这是反主流的，因为也是第一次，第一个用那么多抽象语言的艺术展览。而且我的作品又用了那么多的材料在里面，之后有一个批判文章，批了八幅作品，提到这些作品公众都看不懂，因为有石头、玻璃，这也是艺术吗？被批的有四幅是我的作品，有四幅是高进的作品。那个展览当时来了很多人，特别多的年轻人，因为那附近有轻工业学校艺术学校在边上。事后多少年他们都说看过那个展览，还有很多复旦大学的学生也去了，第二天还有一个大的车，是戏剧学院马列主义教研组的老师们研究员们也去了，研究完了以后说这个展览要关掉！

问：在这个短短的半天里面，年轻的学生来了，您记得他们反应是什么样？他们是觉得很奇怪，还是会很喜欢？

君：我觉得是很兴奋，其实包括我们自己也很兴奋。那时候真说要到什么深度也未必。从今天回过头去看，那是一个过程，我觉得当时就是很兴奋，第一是年轻人的激动，第二，我们做了那些作品，很真诚的做了很多创作，那么集中的放在一起，而且这个展览又是那么与众不同，不像在美术馆看到的一般的美术展览，就是一个主旋律，一个统一的基调，一个统一的画风，都是这样的面貌。那个展览就是那么的不一样，我们自己当时都挺激动的，而且知道也不容易。我们这些人都太单纯，都是一些年轻艺术家，那时候其实已经隐隐约约的在开展83年的「反精神污染」政治运动，所以那个展览开了之后马上关掉，马上这个运动就大张旗鼓的在全国范围展开了。我们这个就变成一个精神污染在上海的具体的案例。 翁：你们这个展览被封了以后，又有一些批评的文章，你们当时会不会觉得很失望，或者是在想下一步怎么做，是改变自己的风格，还是继续坚持下去？ 君：坚持下去是肯定的。完了以后叫我写检查，因为我在美术馆，一直叫我写检查，我都没写。我说：理由是什么？他们说：我是受了严重的西方资产阶级的影响。我说：我的这些个作品是非常中国文化的，非常传统的。这是一个在中国的文化、哲学背景的基础上做的作品。但是当时压力是有的，因为文革结束没多久，大家会很直接的马上想到这又是一个政治运动，而且我们父母那一辈，或者说像我这种人，文革的时候还很小，但是多多少少看到了一些，或者有这样的强烈的印象。所以这个运动来了，其实也很紧张，也不知道最后的结局是什么东西。当时有个别艺术家说我们在哪儿再展览一次，我记得那好像是我们把作品从复旦大学拉回来的时候，因为我记得那时候在卡车上。我们把作品运回来的时候，我记得李山和我表示了反对，我们说不必要再展览了。但是把作品带回家以后，不管是李山，还是我，我们还是继续做自己的作品，当然我们就不拿到公众的场合下交流，只是私下的、小范围的在朋友圈交流，就像回到以前了，其实以前我们也是这样的，也是在很小的范围。

问：83阶段这个展览里面有一些人，像李山他们，你们是怎么组织起来的？你们之前会不会已经像一个小圈子一样，会一起讨论，谈一些问题？有多少人参加这个展览？

君：一共10个艺术家，但是没有像现在想象的这么学术化、那么专业。老实说，是很偶然的一个因素。在上海我并不是非常想组织参与一个团体，或者说一个团体的活动，我们做这个以抽象为主的展览，起因是这10位艺术家中有9位是戏剧学院毕业的，其实很多是校友、同学、老师，都很熟悉。在这个展览之前，差不多断断续续几个月的时间，我们在嘉定县那边的一个窑厂画画，我们把画画在瓷盘上去烧窑，当时因为有朋友提供这个空间、提供这个设备，对我们来说也是一个挺好玩的事情，我们就去那里画瓷盘、画一些画，在不同的材料上画。在作画的过程中，我们说起干脆做一个现代的展览，是这样凑起来的。而不是说像法国人，在一个酒吧，大家讨论艺术，争论之后形成共识做成的展览，倒没有那么浪漫，也没有那么学术，就很偶然的，但是我觉得也挺好的。第二个就是从我个人来说，我一般都很排斥那种群体运动，我并不反对，但我不介入，我觉得保持独立比较好。

问：那时候李山是不是戏剧学院的老师？

君：对，那时候我们已经非常熟悉，关系也很密切了。因为前面我谈到的戏剧学院两个老师对我的影响，那是我读书时期，第一个是陈均德老师，第二个是孔柏基老师，再以后就是李山了。我觉得我和李山比较密切接触是79年以后。

问：他是不是算是比较早做抽象的一个老师？

君：他应该是很早，在那时候做抽象非常少，李山是一个，我是一个，那时候好像仇德树在用水墨做一些表现主义的、抽象的、线条的作品，偶尔有一两个艺术家也在画抽象画，但没有延续，偶尔出现一两张。很少，八十年代初期的时候，其实很少。

万元户艺术家

问：我们刚才谈到83阶段展之后，您等到85年才做展览？

君：83年之后，84年我几乎没有参加过什么展览，但是我一直在做作品。83年结束以后，84年春天那个反精神污染运动突然结束。之所以我们那一代的艺术家非常关心政治，是因为那个政治直接影响到我们作品展览的机会，或者你发展的可能性，或者你的危险性。那时候我记得我和李山讨论得比较多，因为那时候我们比较前卫，所以这方面就会比较敏感。84年的春天，因为政治上的原因，胡耀邦、赵紫阳重新执政，有政治上的变动，那个反精神污染的运动突然就销声匿迹了，所以我们这个事也就不了了之了，之前美术家协会组织过帮助会，让我们做检查，帮助我们。

问：到了85年就可以做展览了？

君：85年已经变了，那时候社会变得很快，84年年底就已经在讨论报道万元户，整个社会的价值观都开始改变了。我为什么印象特别深呢？84年底，我正好有一个机会，美国有个艺术基金会来到上海，他要扩展他的当代艺术品收藏，结果他用1万美元收藏了我的作品，就是在复旦大学被查封的展览上的作品“永恒的对话”。1万美元在当时是天价，当时我们大学毕业工资才50多块人民币。所以那时候电视台、广播电台都报道了，报纸也有报导。那时候我一天就变成万元户了，那个社会万元户好像是很光荣的，你是一个大牌、很牛的。我印象特别深。85年的春天我拿到钱了。那时候的社会你可以想象出，我们的神经都练得很坚强，社会的变动很大。

问：这个价钱是您定的还是他们出的？

君：这个价钱应该是我们提出的。我们那时候也是很了不起，敢想敢做。

问：你们眼光也很厉害。

君：很国际化、很接轨了。

问：知道那个价钱应该是多少吗？

君：什么都不知道，我们几个朋友商量了一下。最后说的是在纸上的一千美元，在油画布上的是一万美元。威斯曼艺术基金会的策展人也来了，我记得报了个价他也是很吃惊，第二天他告诉我们，他老板同意了。因为这是通过一个中国对外贸易的公司找到我们的，他也知道这个价格高了，但是他觉得能够在中国看到当代艺术，他挺喜欢这个作品，而且他是作为一种很支持的态度把它收藏下来的，当然他认为这个价格肯定是高了。去年我碰到了他的孙女，我还是跟她说：其实很感激当时这样的事件，因为这个事件给我带来了很大的可能性。因为我当时很穷，大学毕业之后那48块钱拿来以后，出去买颜料、画布，去做自己的作品，没有任何出路，我画得很多。月初还有钱买材料，到最后画布没有了，实在不行，我有把床单撕了，画在床单上。最后连这个都没有了，就找一幅不太好的画再画一遍。以后又没了，我就想想这张画还是不好，又去画。有一块画布上面有5幅画在上面。到了月底没有钱的时候，我就买一个馒头，喝一杯水，这样打发日子过去。这个钱来了以后给我很大的资助，我可以买好的颜料，当时尽管好的颜料和现在比也差，但至少我可以想到去买好的画布、好的颜料，画大幅的画。所以去年我碰到他孙女，我说还是非常感谢他。

问：那个时候他们怎么知道你的？是有人介绍，还是他自己去看的？

君：也是机缘巧合。当时上海接待的那个单位叫「海联」，「海联」的老总的儿子喜欢画画。因为我到了美国以后，曾经说起过，他们当时到中国，通过官方的美术馆，看到那些画都是很官方的作品，觉得不是他们所想要的东西，以后通过这个商业上的关系就找过来了。海连的老总的儿子是喜欢艺术的，比较接近当代艺术，这样通过他组织了当时的一些年轻的地下现代艺术家的作品，就把它放到他的公司礼堂里。所以也是这样的一种机会。

问：那时候变化很大，一下子有这么多钱了。

君：对，那个变化很大。《第一届上海中青年艺术大展》

问：那时候在上海美术馆工作？

君：对，那时候状态好一点了，因为83年的关系，尽管受到一些干扰，但是随着运动的变化，反过来，我可能反而出了一些名了。85年的时候，情况也比以前好很多了，到85年年底，又突然一次大的变化，新的馆长来了，方增先从杭州浙江美术学院调来上海，让他筹建上海美术馆，因为以前上海美术馆是上海美术展览馆。筹建美术馆的时候，方增先老师就找我谈过好多次，让我负责成立了一个艺术研究部，以后又让我做美术馆的馆长助理，做馆长助理是87年的时候，86年开始做艺术研究部的主任。

问：所以我们知道在上海美术馆，那时候有两个比较大型的展览，一个是今日美术展，还有一个是新馆的开幕展。

君：对，我觉得比较重要的有三次，新馆开幕展是86年，那是第二次，在之前，美术馆新馆还在建的时候，在老美术馆那儿做过一个《第一届上海中青年艺术大展》。那个展览最终也有近四百个艺术家参展，反正是很大规模的，但是全是年轻的，有很多比较当代的艺术家的作品，很集中的做的展览，那是一次。之后就是上海美术馆的开馆展。

在《第一届上海中青年艺术大展》，我得了一等奖。上海美术馆开馆展也是非常重要的一个展览，因为我全程

参与这个组织筹划过程，我比较了解这个情况，它其实是在中国官方美术馆系统，第一次那么大规模的做了一个现代艺术展，而且它的展览形式也变了。以前策划展览都是美术家协会领导来审查、选作品，但这个展览是5位中青年的艺术家作为策展人。当时说法不叫策展，叫评选人。评选之前，我陪着方增先老师差不多花了几个月的时间走访了上海大大小小的艺术家，年轻的、年老的艺术家差不多有一百多位，那时候也没有什么工作室，就是去他们的单位、去他们家看他们的作品。然后在这个基础上又选了5个中青年的评选人去挑作品。这样一来，就是有很多年轻的人，以前根本没有展览机会的人参加了展览。而且布展的时候，我们也没有按照以前的方式，按照你的年龄、地位去排，我们完全按照展览的格局、布展的格局去布置展览。因为这个因素，可能也得罪了很多人，所以这个展览开幕以后，媒体全都没有报道过。很奇怪，因为上海美术馆开馆展，在艺术界这是很大的事情。那时候我已经是馆长助理了，而且社会上方方面面的接触很多，我就给媒体的朋友打电话说你们怎么不报道。他们说：张兄，没批你们已经很客气了。那个话中有话，我就不便多问了。

问：那意思是不是说有一些比较老的艺术家有意见？

君：我想肯定是有，肯定会得罪很多，因为以前几十年的惯例是这样的，一下子有很多老先生落选，或者很多有名气，但是画得不怎么样的艺术家，和以前有很多滥竽充数的人，这些都落选了。然后又有那么多现代年轻艺术家的作品，好比说陈箴的作品那个三米高的抽象画，《气游图》，在上海美术馆开馆展里，还有很多，包括我的一些抽象的作品，还有余友涵的等等。反正现代艺术的比例很高。

问：您刚才说有五个人做相当于我们现在说的策展人，这五个人是哪些？有您吗？

君：我有，因为我是作为美术馆的主办方。另外我推荐的是陈箴、杨晖，因为当年他们也是很年轻的艺术家，而且都从来没有在官方美术馆参加过展览。

问：他们算是您的同学？

君：是朋友，陈箴和我同龄，他是戏剧学院舞台美术系的，我们都是好朋友，平时也在一起聊天，因为我那时候留校，或者在一起学英语，我和他在学校的接触就比较密切。杨晖也是社会上的朋友，也比较熟悉，他年龄比我们小一点，但他也是性情中人，敢想敢说，很有自己的主见。还有一个我可以想起，叫杜宁，但不是我推荐的，是美术馆的馆长推荐的，他的年纪比我们大。我们当时是20多岁，30岁左右，他大概是40多岁，是我们上一辈的。我想方老师把他推荐进来也是作为一个平衡，不能全部都是新一代的。因为我们当时年轻，有可能给我们那个权，我们会全部把它用足。我并不是说对这个人有意见，只是可能杜宁挑选的艺术家和我们的想法有些区别。但是方增先馆长作为整体平衡，他肯定还是要考虑方方面面的因素。

问：展览里面都是在上海活动的上海艺术家？

君：主要是上海的艺术。

问：有没有出过一本画册？

君：没有，当时经费很有限。美术馆成立以后，当时没有经费，其实当时盖了一个新房子，造了一个新壳。

问：是不是现在这个地方？

君：不是，已经拆了。所以这影响了我以后的作品，是后话。这个展览是在最早的南京路美术馆，就是在南京路多少号？以前有一个杂技场，在它的边上。最早在四十年代的时候叫康乐酒家，是一个私人的花园，大概是56年的时候，上海政府在那里公私合营，还是没收了，我不清楚，就是把那个地方占下来做了美术展览馆。直到八十年代中期，要设计新的美术馆的时候，美术馆就搬到黄陂路去了，那一块现在也没有了，现在是大剧院了，以前那个体育宫的跑马厅很长的，现在的美术馆只是那个2/3，后面的1/3被拆掉了，那是很可惜的，拆掉

了以后就建了大剧院。有两年时间作为一个过渡阶段，在那里做了上海美术馆临时的基地，美术馆到86年造好了以后，就开了新馆展览，那时候没有经费的，所有那些艺术家的作品配框都是画家自己做的，没有经费，所以也没有出过画册。刚才我说了连电视、报纸都没有报道，唯一的资料是两三年前有一位学者想了解这个展览，来找我，我回到美术馆去找资料，当时竟然简报的资料都没有，唯一的是有一个很粗糙的录像带，也很不清楚。谈到经费，美术馆开了以后，那时候我在主持学术方面的活动，在4楼开了一个多功能的展厅，平时有时候开研讨会，或者做一些年轻的艺术家的个展都是没有经费，所以有些艺术家的展览很可惜没有把资料留下来。

问：您刚才说的这个录像，我们可以找到吗？

君：我想应该可以。

问：要通过美术馆还是申请？

君：我帮你打听一下什么途径更合适、更方便。

问：因为我们都没有看过照片。这个很大型，应该是上海非常大型的展览。

君：我对中国的美术馆很熟悉，在八十年代，不管是北京还是广州，所有的美术馆都很保守，上海是第一个在官方的美术馆系统做了一个很集中规模的现代艺术展。我有一些照片，但不是很多，也许当时有一些艺术家手里还有一些。

亚洲文化协会

问：87年您获得ACC GRANT到美国？

君：对，也是很幸运，又是很好的一个机会，第一个作为艺术家被他们挑选上了，那时候同行的，电影方面的是陈凯歌，在香港有一个艺术评论家刘建威，在之前音乐方面有陈燮阳，是上海交响乐团的指挥。其实是Ms.Michelle Vosper来上海，但最早是Ralph Samuelson先生，当时的director，他来上海，也是偶然的的机会，通过孟光老师。事后他告诉我，通过官方的美术馆、美协都没找到合适的艺术家，所以通过孟光老师，孟光老师以前是上海美校的老校长，他那时候到美国探亲，他们就这样认识了。所以Samuelson先生来中国的时候通过他，想找了一些年轻的艺术家见面。那天晚上大概有二十多个人，我们也不清楚要干什么，就听说有一个美国人过来想看一些作品。我们那时候每个人有一个照片集，都是自己的作品，都是一些颜色不太准的照片。看完以后也不清楚怎么回事。一个月以后我收到一个信函，我不懂英语，那时候我去找外语学院的朋友，她说：恭喜你。她可能也没完全看懂。说：有人邀请，给你奖学金。我说：好，可以去读研究生了。就去申请了。然后又来了一个信，说这个好像跟我们的宗旨是不一样的，这个是作为访问学者的，我又去改了我的目的。再以后就是Michelle来上海做的一个面谈。

问：87年的时候，您的风格已经形成了用水墨黑白？

君：对，我差不多82年就开始，82年还有一部分有色彩，在82年是以黑白为主了，但到83年以后就全是黑白了，风格是越来越多用材料，用石头、木头，做抽象艺术，有一些体积的东西。同时也做水墨和油画的材料在一起。做一些纯粹抽象的水墨，也有用水墨和油画造成有江南水乡的湿润的感觉，很厚重的一些老的墙，并不是很具体的墙，或者不是很具体的房子，我当时用水墨和油画做的这些。

问：有没有做过一些不是平面的东西，像装置、雕塑一样的东西？

君：完全意义上的装置，应该是在我离开中国了以后。因为在八十年代末期的时候，我的材料越来越大、越来越重。石头越来越重、树也越来越粗。那时候我即将离开中国了。有一天我觉得物体材料很重的，挂在画框上面都很危险，这是证明我是画家吗？还要所有的东西都在画框里？那一下就想通了，我的作品就到地上来了，就是变成一个雕塑家，或者说一个综合媒介的艺术家。那个过程差不多用了我八年的时间，但也是很自然，一点点过来的。但是中间有一个例外，和上海的一些朋友们做了一个行为艺术，就是〈最后的晚餐〉。

最后的晚餐

问：是《凹凸展》？

君：不是，《凹凸展》的第一届是在一个文化馆做的，我没有参加，因为我很少参加群体活动。那个展览叫《最后的晚餐》，一个行为艺术，在上海美术馆做的。在八十年代用了几卡车的毛竹搭的架子运到美术馆去，这个架子搭到南京路，然后用了几十米长的布，是很大型的一个行为艺术，那是1988年的事。当然那个展览开了一个多小时就被关掉了。

问：这本来就是一个行为演出，你们计划这个东西做多久？

君：这个行为作品原来计划大概要两个多小时，有一些音乐部分，有我们十二个人穿的统一的衣服，有没有个人面目的面罩。然后有一些很荒诞的、没有意义的动作，或者说突然出来走一圈，在那个长的台子的前面，像《最后的晚餐》的结构，行为作品和观众都是在一个甬道中，全是封闭的，边上全部是黑白的人的轮廓，很压抑的一个通道。当时关闭的原因是因为怕会引起着火，当时特别热，人很多，挤得满满的。能在上海美术馆开，我觉得又是一个巧合。因为那时候我在美术馆当领导，同时受文化局负责美术的领导杨振龙副局长的信任，我们这个展览要去报批，因为美术馆做一个展览都要报批，他也并不太了解我们做什么，但是他挺相信我们，平时做得都不错。其实我们这个做得也不错，被关掉以后，观众特别反感。那时候情绪特别高昂，我们回到展厅里把衣服换了以后，观众全等在那儿，我们出来以后观众全鼓掌，那时候感觉像明星一样！很滑稽的。

问：《最后的晚餐》是不是有12个人参加？

君：12个还是13个，我忘了。

问：那个展览是大家会议谈出来的还是某些人的主意？

君：应该是大家一起谈出来的，最早的时候是想要办一个展览，但是具体是什么样的还不清楚，大家想合起来做一个当代艺术展。那时候我正好刚从美国回来，带了一些资料，放了一些幻灯片，然后大家聊一聊。以后这些艺术家又在一起，又谈得稍微具体一点。那时候余友涵说不参加了。最早的时候，余友涵老师也在里面的，什么原因我忘了，反正那时候作品还没有很明确。再往后，大家又各自推荐了一些艺术家，那时候开始聊的就是这个作品的方向和想法，一点点的清楚了。我记得“最后的晚餐”这个作品的名字是孙良提出来的。每个人都提出了一些建议，我也提出了一些结构、方式上的建议，每个人都参与其中，待会儿可以给你看一些照片，很好玩的。

问：为什么要选择用行为艺术的方式？因为你们原本都是画画，或者是做其他的工作的。跟您在美国的这些经验有关系吗？

君：也许潜移默化，也许并不是那么直接，我不清楚，可能会有。就像你说的，其实我们当时都没有任何人做行为，但是88年、89年的时候，中国也好、外地的一些现代艺术家也好，这样的一些艺术方式已经开始有了。包括我们画画的时候有时也想去玩一玩，做一些不同的可能性，找一些不同的感觉，有这样的心态。然后有几

个人凑在一起，因为并不是某一个人说他想怎么做的，告诉大家怎么分工，而是在那个特殊的时代，大家都在那个状态中，在一起玩一下，做一些不同的东西。

问：我们现在看了历史的资料，我们知道上海是比较早有行为艺术，装置艺术也是比较早的，这会不会和上海戏剧学院有关系？因为舞台美术跟视觉艺术混在一起会发生这种情况。

君：我觉得这是很大的因素，特别是对早期的中国当代艺术活动产生的影响，我想一定有这方面的原因。

问：上海之前还有一些行为艺术，你们有没有看过？

君：丁乙的包扎的那个雕塑，我没有看到那个演出，但是事后我看到了照片。

问：还有一个M小组。

君：中间应该有一些成员是我的朋友，但我没有直接的介入，也没有很多的联系。因为那时候我始终是反对群体，所以我一直是在群体之外，但他们很多是我的朋友，很多人都是我私人的朋友，但是作为艺术的群体活动我很少参加。

问：你觉得不应该参加群体的活动，但是你有没有留意，通过《中国美术报》或者其他的媒介知道在中国其他地方发生的一些活动？

君：也有一些留意，而且会碰到一些，因为他们到上海来。比如说谷文达，83年在上海，他已经做老师了，那时候一些学生，宋海冬等等一些，事后都是朋友，那时候到上海来，找李山、找我，我们一起见面，还有张陪力等，其实那时候已经有很松散的联系，所以有时候会看一些作品，包括一些杂志、《美术丛刊》，或者说《中国美术报》...那时候会看一些不同的艺术家的作品。但是在形成自己的艺术创作的时候，我还是相对给自己留一些空间，至少在那时候是这样做的。

问：您回来以后参与《最后的晚餐》，也算是一种改变？

君：这种心态还是玩一玩，因为这个作品并不是像M小组，或者说它有纲领，这其实完全是玩一玩，甚至这个作品的题目也是在玩的过程中形成的，纯粹还是一种很放松的状态，大家觉得做艺术可以尝试不同的状态。

文字和评论

问：您在那个时候有没有发表一些自己的艺术宣言，或者是文章？

君：没有，有时候想想那时候的想法很固执，我一个不参与群体活动，第二个我不留文字，我希望艺术用很纯粹的语言去表达，而不是通过其他的语言、宣言、观念解释等等。所以我有意识的没有留任何文字，这是我当时的做法。以后访谈、写一些东西，到离开中国之后写一些东西，或者最近几年我写一些东西，但是那个时期都没有写。帮我记着，以后如果有的话，一定是伪造的。哈哈！

问：好像有一个资料，当时有一本自己印的杂志，叫《视觉艺术》

君：有我自己写的吗？不是我写的，有别人写我的。

问：好像有您的作品？

君：有我的作品，我记得是别人写我的文章，不是我写自己。我应该还有这个杂志，黑白的，自己油印的。我记得当时有几个朋友在编这个，但是文章是别人写的，因为我自己好像没写过东西。这个杂志我应该还能找到。

问：他给您做了一个访问？

君：对。

问：它上面标的名字是海青。你们已经谈了一些东方的概念。

君：对，那时候是87年了，以后是比较后期了，那几年我做了差不多70幅的抽象画。

问：除了这个杂志之外，还有没有另外一些关于您的文字资料？

君：高名潞来访谈过，他写一些东西。你是指八十年代那段时间，我记得有一个私人的原因，我个人的好朋友吴亮，最早是做文学评论的，因为我的关系，他介入到美术圈内，认识了很多的朋友。我们俩私交很好，他也很空闲，经常去美术馆看我的创作，我们会聊天。他写过我几篇文章，写过一篇报告文学，就是我第一次离开中国之前，他感觉好像我去了之后就不回来了。他说他那一晚上写了一万多字，那个报告文学还得了个奖，是88年中国报告文学的银奖，那个文章我应该还有一个复印件。他85年在《文汇报》写过一篇评论文章，就是我的作品被一万美元收藏之后，他写过一篇文章，那个记录还是有。其他的在香港有一些，因为87年去香港做了一个展览。在香港艺术中心做的，当时主持是陈赞云先生，策展安排的是Alice King金董建平女士，那时候香港还算海外，那是第一次官方在海外的当代艺术展。上海有12个艺术家，有国画和油画，那时候有一些记录，有很多电视台采访，有杂志、报纸，大概有几十份，我保留了一些香港的报纸。

问：您知不知道吴亮现在有没有做艺术方面的工作？

君：他也断断续续在做，最近没有听说他在策展，但是去年我回来的时候他策过一个展览，我们还有过约定，我们要再聊一次，因为我们以前也经常聊一些事，很随意的聊一些。

问：因为大家有时候会说上海在八十年代没有一个专门做当代艺术的批评家。

君：我想吴亮应该是。我觉得八十年代一定是他。

问：但是我们最近比较少听到他的消息。

君：可能是八十年代以后介入的人也多，他的兴趣一直游离在不同的领域，他有时候在文学领域，有时候在艺术领域。如果说你要访谈八十年代的话，我建议你去找他，至少他看到很多过程，甚至有些作品的完成过程他全程目睹，因为有时候他就在边上看着我画。或者说有时候讨论，有时候我谈一些想法，他第二天会告诉我的直觉，或者有时候他建议我一些作品的名字，不光是我，可能他和李山，以及其他的艺术家都有很密切的沟通，所以他会了解很多。

问：他现在是专业写作？

君：他在作家协会，写过几本访谈，和画家工作室等等，他出过一些这方面的书。如果要对八十年代上海艺术要了解的话，他至少比其他的评论家和艺术家要了解得更全面一些，因为他介入得很早，83年的展览他也在，因为那时候我和他关系挺好，我在美术馆的时候，经常和他来往，那个展览他经常去，以后的展览活动，包括《最后的晚餐》他也是参与者之一。

外来展览

问：那时候在上海有机会看到外来的展览，还有可能北京有一些展览，像劳申伯格的。

君：那个展览我没有去，什么原因我忘了，好像是85年，好像是我的前妻怀孕了，或者是美术馆有什么事我没去。波士顿那个展览是比较早的，在上海自然博物馆做的，但我印象更深的是在文革时期就有外国的展览。

问：是什么展览？

君：一个是加拿大的7人画派的展览，还有一个是南斯拉夫或是罗马尼亚的展览。加拿大的展览是我中学刚毕业，我在工厂，去看那个展览，那个展览还不能对公众开放，是内部的票。那时候因为我在工厂，那个工厂恰巧是海军的修造船厂，我的工作证上有「中国人民解放军」的字样，我进不了门，我把工作证一晃，他们说「便衣的」，就让我进去了！所以那个印象特别深，那是第一次直接的面对西方的油画，看得懂、看不懂是另外一回事，但是我就觉得很奇怪，很有意思。

问：是什么类型的？

君：风景。

问：是印象派的？

君：也不完全是印象派的，是印象派后期的，加拿大比较冷，和法国那种很浪漫、很华丽的又不一样，但是那个系统里的。第二次的展览也是文革期间，不是南斯拉夫就是罗马尼亚的，也有革命烈士的题材，或者英勇不屈的题材，但是和我们那时候看的中国画毛的宣传画和工农兵的造型不一样，还有冷颜色，一笔蓝、一笔绿，感觉太不一样了。那时候我已经在和我的启蒙老师偷偷的学画了。因为我那时候运气比较好，起步比较早，在文革时期，我中学时的启蒙老师在学校里偷偷的把窗关上，气温38度，他教我们画伦勃朗风格的素描，他藏着大卫石膏像，如果那时候被逮住了，他肯定倒霉。也很巧，有这个机缘，在我十多岁的时候，大家都在画毛、画宣传画、画工农兵、画红光亮的时候，我在画静物，画那种所谓科班出身的东西，那时候还是很有运气。

问：刚才说那两个展览是在什么地方？

君：在上海美术馆，最早的那个馆，在南京路的康乐酒家改的老馆。

总结

问：我们觉得上海是一个比较特别的地方，跟中国其他地方的艺术活动有一些不一样，都是个人的、比较独立的，然后是比较先进的。您觉得八十年代在上海生活对您的创作有什么影响？

君：在八十年代可能是下意识，或者是没这个意识的。现在回头看，我想可能是上海这个特殊的地理环境、社会形态。因为上海是最早的口岸、殖民地，或者说跟西方接触很早，所以它就是受了很多西方的影响，其中也有很多很好的影响，或者说不从好坏去谈，就从资本主义社会对个人的自我价值的重视程度来说，我想上海是有这样的延续，有这样的文化脉络在上面。这样的话，我觉得会对艺术家，或者对整个生活的形态有影响、有联系。但是在中间还有很多三十年代在欧洲留学的艺术家，去比利时、法国、英国、德国那些艺术家回到中国以后，基本上就是上海或者杭州，因为上海有上海艺专，那又是一个传统，这几方面，一个是艺术上的传统，还有一个就是前两辈艺术家的生活方式和工作方式，还有一个是整个社会的形态，我想这些对我们那时候的影响肯定是有，就是一些比较注重国际性的，或者说多元的，或者说个人的。我觉得多元的和个人的是非常

紧密的联系在一起的事物。

问：您刚才说当时已经有意识的不想参加到群体性的活动里，这是不是在八十年代上海艺术家里面大家一般都有想法？

君：我觉得会有，因为毕竟不是我独自一个人在上海有这种想法，都在一个环境中成长，肯定有很多相近的地方。我觉得整体上来说，上海艺术家跟外地的艺术家相比，可能是更少的介入群体活动。

问：能不能给我们总结一下整个八十年代的文化氛围，或者整个艺术活动的特点？

君：我只能说我自己，我觉得那时候是在寻找自己，找到自己以后也会有那种固执，我可能是带有北方血统上的关系，我是生在上海，但是父母是北方的。可能一种固执的精神，我就会很执着的做自己的东西，或者我认为有意思的东西。我倒是很少总结，我还没总结过现在。

问：都是比较理想主义？

君：对，谢谢你提醒我，其实我一直在想这句话。我觉得那时候很纯粹，就是按照自己的想象去做，自己想做什么就做什么。而且现在我还是保持着。至少我认为，或者我周边的朋友都说。因为我去了美国以后发现在那儿还有很多理想主义，艺术家还是选择自己想做的事。所以我觉得这个还是很重要，虽然现在商业社会，但是商业社会中理想主义还是很可贵，应该保持下去，这样的话，大家也有激情，也可以做很多，特别是艺术作品，我觉得艺术一定要有这种状态。

(编注：录影末段有张健君先生介绍一些八十年代的文献，请查看DVD。)