

访问文字纪录

朱青生访谈

访问：杜柏贞、翁子健

日期：2009年3月17日

时间：约1小时17分钟

地点：北京大学现代艺术文献库

早年在南京学习

问：您觉得那个时候有哪些书是特别的重要？

朱：我的情况和别人不太一样，所以我的意见不能代表什么。我上大学时是学画画的，二年级的时候，我得到了一系列的杂志，是浙江美院出版《国外美术资料》，就接触到了西方的理论，这是一个原因。还有一个原因就是我的一个同乡，他家里有两本书，是文化大革命前出的，叫做《印象派画史》和《后印象派画史》，这本书我借来给南师大的同学看。

我们是77级。在南京，南师大有77级，南艺有78级，我们都是文化大革命以后最早进入美术学院的学生，江苏的学生都集中在那个地方。江苏的学生特别喜欢读书，这是它的传统，历来都是这样，我们学校里面当时有一些老的图书，是金陵女大、中央大学传下来的老图书，其中就包括弗洛伊德的《梦的解析》，还有尼采的《查拉图斯特拉如是说》，是徐梵澄翻译的。（徐梵澄翻完这本书就决定离开德国到印度去，那个时候是四十年代，后来徐梵澄就回到了中国，那是后来的事情了。）他早期就翻译过这本书，我们就看到了这个译本。

在我读书的过程中，我自己做了一个决定，我认为画画已经没有意义，因为现在有了摄影，不需要再来画画，因此我在二年级的时候，在学期的创作间就画了一幅画：我找了一本画报，在上面剪下一张照片，这张照片是一些农村的社员，就是农民，在海里面收海带，把海带从海里面拉上来，光很好看。我就用油画布画了1米1大左右的画，把这个图片完全描下来，画了一遍，然后把这张照片贴在旁边，叫「现实主义」。后来我们的老师就说：「我们知道你喜欢看书，这样好不好，你可以不来上全部的课，你可以上课的时候来一下、快要结束的时候来一下，你就可以看书。」这样对我来说，看书就成了我的主要的工作，所以刚才说读书热，读书热是指他平时做别的工作，同时读书，那么对我来说就变成读书为主、画画为辅了，所以我大学毕业的时候，很顺利的就考到中央美院去读研究生了，那个时候中央美院在全国只招两个人。之所以顺利考上的原因，就是因为我不画画，只在那读书，所以我的意见就没有什么参考性。

我倒是可以给你讲几个特别的情况：大约是在80年左右，南京大学已经开始有专门的课程讲解萨特、讲解异化问题，当时给我们的印象极深，同时讲萨特、异化的时候就讲到卡尔·马克思对于异化的一个讨论，这是一个情况。

第二个情况是西方的传统文化开始受到重视，比如说像对于基督教的介绍。南京有一个金陵神学院，文化大革命时被取消了，因为我们是文化大革命之后的第一届大学生，我们就有机会听到研究基督教的教授讲解。我到今天还保存了他们的讲义，只有一页纸，是很黄很黄的纸，油印的讲义。当时《圣经》由希伯来文翻译成希腊文，翻译成希腊文的时候，有70个人同时翻，结果发现翻出来是一样的，这样出现了奇迹。还讲到约翰福音的一些事情。这个是在八十年代的早期，这是第二个情况。

第三个情况就是中国的古代文化受到重视的时候，其实西方的现代文化也受到重视。我们在南京师大有一位许老师，他当时就给我们讲荒诞派，所以我刚才说荒诞派不是在书上看的，是老师讲的。他讲到《椅子》、《等待戈多》，都是他在上课的时候讲，这个时候他是中文系的教授，我是美术系的学生，但是我

还去过老师家里面去借他的书，他还借给我拿回家去看，这个就是当代艺术、当代思想，都在学校里面进行。

有很多人以为，中国八十年代时好像只是大家看到刚从西方过来的书，其实有一点被忽视了，刚才我介绍的这些情况都是他们老早就研究，都是一些老先生在讲，这样就使得我们就和有关问题紧接起来了。记得1982年的时候，我还听过一个音乐史的课，除了讲希腊的祝酒歌，希腊刻在墓碑上的歌之外，还讲16世纪的歌剧，不是17、18、19世纪，是16世纪的歌剧。我在德国时，讲给一个台湾人听，这个台湾人完全觉得不可能，他觉得你们大陆的人是写简化字出身，你们什么都不懂。他说，我只认识一个大陆最有知识的人，是侯瀚如，因为他竟然知道AE，AE就是德文说的欧洲共同体，他是中国最有知识的人，他在中国竟然知道有一个欧洲共同体。所以大家对中国的误解比较大。

问：这个情况在南京是比较特别的，因为南京有这种传统？

朱：这是你刚才听我说，你就这样认为。我觉得在别的地方也同样会有，在北京、在上海这样大城市都会有，文化比较集中的地方。当然我可以理解在一些偏远地方、小城市不容易，但是大城市都会有这种情况，而我们今天所说的当代艺术的发展、现代艺术的发展，其实都是从大城市开始的。

美术学院

问：那时浙江美术学院有很好的图书馆，在南京、北京读书的条件，会不会也有在浙江美术学院那么好？

朱：我浙江美院这批书是被说得很多的事情。浙江美院买了一批进出口公司拿来展览的书，他们把它买下来，大家都能看到，很多学生在上学时都能看到这样的书，我觉得是他们的机遇。

在中央美术学院，如果说八十年代的话，我不知道这个事情应该怎么来算，我在南京上大学是从1978年到1982年初，82年我已经到北京了。当时的一些事情我记得非常清楚：中央美院美术史系有一个资料室，可以由我们自己订书，无限制，你要买多少本就买多少本，国家有一笔钱，你只要能找出书目出来，他就给你买，是谁找出书目就给谁买。82年到85年我在中央美院读硕士的时候，西方最重要的著作我全看到了，而阿恩海姆（Rudolph Arnheim）的《艺术与视知觉》（*Art and Visual Perception*）是1980年出版的，我当时已经看到了它的英文本。

所以[关于图书馆资源之差别]这个事情是有，但是不能夸张，因为各个地方都有它的来源、都有机会，但是我觉得浙江美院的特点是有一批年轻的学生，人数比较多，当中就会有一些人注重看书、注重讨论问题。杭州、南京、上海这一带的人有一个特点，这个地方是读书比较多的区域，我从南京到中央美院上学的时候，发现中央美院学艺术的学生读书的风气不如南方的学生读得多，因为他们更注重技术，更朴实，要说画得好，那中央美院画的好，相比南京的学生，刚考进去的时候，也许我们的水平不亚于他们，但是画了两三年以后，能够看得出来，中央美院的技术性水平比较好，但是中央美院的学生唯独是色彩画得不好，浙江美院也不好。当时画色彩画得好的是南京有一个老师，他是从苏联的印象派学过来的，画得不错，当然浙江美院也有一个画得不错的，这也是各有千秋，但是[按当时的技术准则]，那个没有用。当时我们有一个老师叫秦宣夫，现在是一个非常著名的艺术家，当时他当我们系主任的时候，我们都觉得他不会画画，为什么呢？因为他画的是巴黎画派这个路子，写实造型不是他的专长，后来他就不教画画了。今天我们回过头来看，他才是大艺术家，那些画的准的人都是一些教师。

当时我们看到这些情况以后，从我的角度，我觉得照片比写实更重要，所以我不画画了，这是我个人的见解。但是在浙江美院，可以用另外一个方式画，并且有一批人画，这个是浙江美院当时比较好的一点，所以它有一个风气，中央美院没有这个风气，因为它就是画得很好，越画越好。在这次的竞赛中间（GAME中文老翻译成游戏，这个翻译法是不对的，它应该是竞赛），他们有自己的标准，所以发展的就相当的出色。

其实四川美院就写实的能力来说 [不及中央美术学院]，除了少数人，程丛林就画得很好，他后来中央美院去进修，我在读研究生，所以我们经常能碰得到。还有一些人，他们的技术都很好，但是总体上来说，没有中央美院画得好，但是他们有另外一条路，他们在绘画的叙事性、就是讲故事的方面特别注重，所以他们就创作出一批有意思的画出来，有思想性。所以当时是四川美院最有影响，因为它有创造性，影响最弱的是我们南京的学生，为什么呢？因为他们都画那些感觉，感觉在那个时候是没有力量的。

但是我们的话只是说到现在为止，这个事情还没有了结，我相信再过20年，人们重新再来看八五时期的时候，不会像现在这么看，重写近代艺术史也不是说就这样的写法，况且我们现在和你们一样正在收集，也许我们重新来写的时候，我们会更为客观，有新的艺术标准来衡量问题。今天我们是西方用西方的艺术标准和正统的艺术标准来写的，所以就写出了这样一个历史，大家以为这个历史就这么定了，完全不是这么回事。艺术家到了70岁，他如果更出色的话，人们就会回过头来追踪他以前的情况，就像吴冠中。吴冠中在八十年代末期，在南京办展览的时候，就是自己要画，然后别人帮他画，他就每人送一张小画，他现在变得很有名，大家就会说，他那个时候也很重要。所以我觉得，现在来定论八十年代，作为历史的研究几乎是不可能的，我们要做的工作就是我们要做好档案工作。

美术的改革：「口与手的颠倒」

问：您在中央美院读书时，是否有定一个研究的方向？

朱：我当时是研究旧石器时代艺术，这是很古老的一块，但是我同时是做现代派的阅读和研究，那个时候的书就多了。我刚才说了，在中央美院的时候，我们得到一个特别的准许，我和易英两个人就可以买很多书进来，你现在看中央美院的美术史系资料室，肯定有1982到1984年进的很多西方主要的理论著作，所以我们就读了很多这样的书。我自己的根本改变是这样，我认为画画不重要，但是艺术还是有意思的，因为艺术可以解决思想之外的问题，于是我对我们今天叫做「当代艺术」、那个时候我们叫做「现代艺术」的就比较感兴趣，因此我们就成了这个事情的主要推动者。

到了1984年的时候，我去参加南京的全国美术理论讨论会，那是一个关于国画的会议，我就提出「反传统是大继承」的问题，这是84年的事情。那个时候对于美术界来说还是一个比较大的刺激，当时我们还同时提出了另外两个问题，一个问题就是深入生活，我们不是老说深入生活吗？要下乡，我就提出来，中国的艺术之所以在全国美展中间做得不好，就是因为他们要深入生活，深入生活就是脱离生活，因为深入生活就是把自己熟悉的切身的感觉离开了，去看别人生活中一个比较表面的、现象的东西，我觉得这样你就不可能深刻，假设一个农民、一个工人，他如果看到《红楼梦》里面似乎是一些年轻女性的情怀，他会觉得深受感动，那个和他的生活没有关系，他永远不会过那样的生活，但是生活的深处是人的情绪和感觉，中国那个时候的艺术之所以做得不好，就是表面化，所以我就提出「深入生活即脱离生活」的言论，这是第二个论点。

到了1984年的时候，我去参加南京的全国美术理论讨论会，那是一个关于国画的会议，我就提出「反传统是大继承」的问题，这是84年的事情。那个时候对于美术界来说还是一个比较大的刺激，当时我们还同时提出了另外两个问题，一个问题就是深入生活，我们不是老说深入生活吗？要下乡，我就提出来，中国的艺术之所以在全国美展中间做得不好，就是因为他们要深入生活，深入生活就是脱离生活，因为深入生活就是把自己熟悉的切身的感觉离开了，去看别人生活中一个比较表面的、现象的东西，我觉得这样你就不可能深刻，假设一个农民、一个工人，他如果看到《红楼梦》里面似乎是一些年轻女性的情怀，他会觉得深受感动，那个和他的生活没有关系，他永远不会过那样的生活，但是生活的深处是人的情绪和感觉，中国那个时候的艺术之所以做得不好，就是表面化，所以我就提出「深入生活即脱离生活」的言论，这是第二个论点。

第三个论点比较简单，后来大家都已经说这个了，但是那个论点其实我个人的（信念）。我和易英老在一起，因为易英当时研究Roger Fry，我和他一起读书的时候，我也了解Roger Fry和Clive Bell的思想，即「形式就是内容」，本来这个思想就是significant form的讲法，那么我们把它用中文往前推进了一下，「形式即是内容」，因为我们中国老讲形式和内容是分开来的，叫「文以载道」。如果文以载道的话，实际上我们就把文，或者是形式，或者是画画的画面看成了是一个容器，用来装另外的东西，把内容看成另外的东西。而我们接受的现代艺术最早的熏陶或者影响，就已经意识到艺术作品本身已经有了意义，它并不再去讲别的意义。所以后来像海德格尔来分析梵高的时候，这个路径是错误的：还是来分析了他的含义，没有想到他本身就是意义，这个意义就是一种function，不是一种meaning teller，当时我们对这个问题也很清楚。因此我们觉得，当时的艺术之所以没有做好，就是因为在这个问题上没有自觉性，老想用一个作品去讲另外一个事情，其实作品本身你做好了，一切事情都在它本身，这就是我们在84年时候思想的觉悟，我们已经意识到这些问题。

但是我们这些问题提出来以后，一方面受到了批评，我记得有一位老艺术家叫潘絮兹，是个非常好的艺术家，我也很喜欢他，他过去画过一套连环画，叫《孔雀东南飞》。我小时候就看过这个连环画，印象很深，画的是女主人翁跳到荷花池里面自尽，为了她的爱情，但是他画的人脸色惨白，后面一片阴郁，但是那种惨烈的美感让人印象很深，我对这个老先生非常尊敬，但是我说了三件事以后，这个老先生对我一直不同意。据说到了十几年以后，他都记得有一个年轻人好像不太对，做事情、说话都不太对，我就觉得这个事情弄得比较大，当时是有这么一个情况。我们说了，他们都反对，老的美术界的人都觉得这个太过分。

而且我还受到了邵先生的批评，他当时是我的导师，他也直接的批评了我，这是后话。邵先生批评了我过了三年以后、四年以后，他又做了很杰出的事情，他在全国美术理论的讨论会上，他是美协的书记处书记，大会开幕的时候，他做报告，他公开在报告中间向我道歉，他说我当时这样说他是不对的，他有他片面的深刻，他也没有表扬我，他说我是「片面的深刻」，这个很了不起。当时很多年轻人都很感动，因此邵大箴那个时候在年轻人中间威信之高，大概和他的态度有关系，一方面他有自己的想法，他也批评年轻人，但是他觉得年轻人有什么对的地方，他又勇于承认自己的错误，接受他们的观点，所以他一直到现在，还是美术理论方面最重要的一个领袖，和他的态度有关系，顺便就想起这件事情。他当时就批评了我。

但是到了1986年的时候，又发生了一件事情。全国美协在油画学会的组织之下（召开了「全国油画艺术讨论会」）。油画学会的主要人物是美协的领导，其中就有靳尚谊、詹建俊、闻立鹏、朱乃正、钟涵这些人。他们就决定要让全国美协的领导和重要的艺术家都要了解现代艺术，于是他们就组织了三个人做报告，我还在报告里写了这件事，哪三个人呢？一个是水天中，让他做报告做什么问题呢？叫做「油画中的现代美术」，大概意思是这个，就是油画创作中的现代艺术；让我做的报告是讲西方的当代艺术或者现代艺术，我当时就提出画画不重要，提出「口与手的颠倒」，观念比图像更重要（Concept is more important than picture itself），这是我的报告；第三个报告是高名潞总结当时年轻人探索性的作品，叫「85美术运动」，所以85美术运动这个词就是这样出现的，那是1986年。就在这个会议之后，我们就决定开珠海的幻灯展，在珠海的幻灯展上决定办第一次现代艺术大展，这三件事情就是连着的。（报告时）放了很多图片，美协出钱，你要拍多少图片我们就拍，用幻灯片，一张张的拍。

问：在会议上您讲西方现代艺术的幻灯，是从哪里来的？

朱：都是从画册上拍的。刚才我们说到浙江美院有一批画册，其实中央美院也有画册的，但是中央美院的学生不太注意这一块，大多数的主流不注意这一块。因为中央美院是全国的中心，画得好、技术好的人很多，所以后来中央美院从事现代艺术的人，你会发现，主要都是做理论的，无论是孔长安、侯瀚如、费大为、温普林、易英、周彦、我，还有范迪安。画画的人碰到这样的同学，就会认为：「这个事情关键还是动手要厉害」，它有它特殊的文化背景，今天是不是这样就很难说了，因为后来中央美院又出了很多的人，包

括像张洵他们都是到了中央美院以后才改变了画画的情况，那又是另说了，今后会怎么样？很难说。我回国以后很想到中央美院开一个实验艺术工作室，但是他们一直对我的方案不是太感兴趣，后来终于让吕胜中做了。

中央美术学院美术史系

问：在八十年代初的时候，中央美院美術史系的学生，很多後來变成很重要的理论家，当时您们经常交流吗？

朱：少一点，因为中央美院普遍瞧不起美术史系的学生，倒不是指我们这些研究生，是指小小的学生，他们称美术史为「抹一书屎」，把屎磨到书上，这是一个想法。更重要的想法是来源于另外两点。第一点是他们认为做美术史的都是画不好画的人，是不是因为美术史系有些人确实是过去学画画，没有成为一个绘画的名家，才改行做美术史，是不是有这个情况，也很难说，这是一个想法；第二个想法是根本性的问题，其实美术史是一门独立的人文科学，和艺术是并行的，可以没有关系，作为美术史的人可以不会画画，不关心艺术，他照样可以做美术史，它是视觉研究，它是通过研究来追求真理，来解决历史和人性的问题，但是在美术学院，他老觉得学美术史就是为了画画和艺术服务的，所以你要为我服务，你不就成了仆人了么？我是主人，你是仆人，所以你只要有自己的想法，他就会换一个人。

我记得当时有一件小事情，后来我回想觉得非常好玩。有一次是壁画系和油画系开一个讨论会，他们就请了我和另外一些人跟他们一起讨论他们的作品。我一看他们的作品，我就把他们的作品做了一些批评的建议，也没有什么恶意的攻击，我觉得你的画画得不够好，他们就恼火：「你们做批评，不为我们服务，所以我们的会不算，重来。」然后他们再找一些说他们好话的人重新又开了一次会议。这是一个很小的细节，就说明在中央美院的时候，为什么美术史系的人不能够作用于中央美院本身，却作用于全国。所以当时中央美院美术史系出来的人，到现在为止在各地的影响、在整个美术界的影响还是不小的，都是这个系统出来的，但是它当年在美术学院本身的作用却很小，就是因为有这么一个特殊情况，蛮好玩的。你不听到这些故事，你都想象不出来。

但是现在的情况完全改变了，大家本身就有友情，大家是朋友，过去我们是小孩子，我们在一起打拳，晚上弄一个白菜，用电炉插上煮，到东来顺买一点羊肉做成羊肉丸子煮在里面，然后大家在一个碗里吃，口水都掉下去，有一种兄弟情谊。过了多少年，现在我们都老了，大家在一起的时候，不管怎么样，每一个人都有自己的事业、有自己的家庭，大家在一起的时候都感觉到真是很好，现在我们很多同学之间的感情要比当年密切，也许我们老了以后，就不那么锋芒毕露了。我们在上学的时候，有时候还有很多的争论，现在连争论都少了，或者我们变得油滑了，碰到不同的意见，就是你好，我好，大家好，感情就好了，这是一个情况。

第二个情况，现在的艺术家都知道批评家很厉害，他们不仅可以给他带来名声，而且可以给他带来利益，更重要的是真的可以跟他一起讨论艺术，他们会对这个问题看得很清楚了。大家也知道，艺术关键要进入历史，历史是美术史系的人写的，所以现在谁也不敢说这样的话，况且艺术的改变，如果一个美术史系的学生如果学得很好的话，他也可以当艺术家，（因为现在的艺术）主要不是以技术为主了。

有很多复杂的情况，过去因为学生少，每个人都觉得自己很了不起，现在学生也多了，大家也不怎么觉得自己很了不起了。以前我读书的时候，我经常听到一些画画的朋友说：「我们上一届的人他们不行，下一届的人不行，就我们了！」他经常说这样的话，我觉得既好笑，又觉得他们挺自信的。

问：那时候有没有和同学、朋友一起来组织一些活动？

朱：我们最重要的活动就是中央美院的「星期五沙龙」，就是艺术界各个方面的人都到美院，每个星期五或者隔几个星期五就在那里聚会，很多各个门类的人都来过，音乐的、舞蹈的这些，就在我的宿舍，叫中央美院611。

那个房间很小，有时候坐不下了，就把门打开，大家就坐在走廊里，叫星期五沙龙，做了很长时间，讨论了很多问题。比如有一个中央音乐学院的刘金术（谐音），他就来讲瓦格纳的歌剧，有很多这种事情。（每次有）不同的题目，有一个人在讲。

我只能讲我知道的事情，当然有很多各种聚会，老师之间也有很多。比如说我还参加了另外一件事情，就是《二十世纪文库》，它也是一套丛书，《走向未来》是一套，有一套是北京大学这边的苏晓康、刘小枫和甘阳他们做的（《文化：中国与世界》），还有一套就是在城里（北大这个地方叫城外），就是《二十世纪文库》，里面有艺术这一块，我就参加了。当时它挂名的是邓朴方，出了很多书，是华夏出版社出的，我们也看稿子，每一本书我都可以拿到，先睹为快。你说到这里有很多书，这里面没有写到《二十世纪文库》，其中本来有一本是艺术史，就是简森（H. W. Janson）的艺术史，1984年做完的，但是由于技术问题没有出版，后来出版的是容格的一本书，就是（《人，艺术和文学中的精神》），是孔长安译的。艺术方面本来有很多本，但是由于艺术类书印起来很复杂，华夏出版社当时没有这个能力，理论方面的书做起来简单一点。

有很多的活动，我们也参加外面的活动，戏剧学院的，那个时候还可以看内部电影，反正有很多。内部电影就很多了，所有西方刚刚出现的电影都可以放，放的时候都没有字幕，就是有一个翻译，他在即场解说，而且经常说错，翻译有时候来不及，他就说错。我记得那个时候有贝托鲁奇的《巴黎最后探戈》（Last Tango in Paris），诸如此类的都有，我还看过很多的电影，现在一时都想不起来了。钟阿城不是写过吗？他说我们在乡下听到他们在北京看内部，他有一个很有名的调侃，确实有。拿票都是拿一串票，撕下来，看电影的地方就是在小西天，有时候在中央美院，我们自己也组织很多的活动，有一次我就从民族研究所调用了五十年代民族研究所拍的各个少数民族生活的纪录片给大家看，很好看，那个时候的人怎么吃饭、怎么生活。因为我当时是做旧石器时代艺术，因为中国没有旧石器。我对民族艺术，现在说起来就是人类学很感兴趣，我当时差一点到哈佛去学人类学，因为我当时正好做这一块。

中央美术学院美术史系

问：当时有一些期刊很重要，像《中国美术报》。您觉得哪一些文章比较重要？

朱：我当时就是作者，我也不太关注哪些文章重要，就是说我们只管不停的写，我自己写的文章，是我觉得是比较重要的问题我才写，同时我们也阅读别人的文章。这个要问那些艺术家，他觉得哪些文章重要，因为我们等于就是工作的，我们就不管哪些重要不重要了，反正我们觉得我们做的事情都应该是重要的，但是有些有影响，有些没有影响，就是你想要说的事情别人没有听清楚，或者你的效果没有达到，是这样一个问题。

问：我自己觉得我大概没有什么重要的文章。因为我写的文章，我自己觉得问题很关键，但没有引起足够的重视，所以它就谈不上重要可言了。

比如我在八十年代末期的时候就提出来不要模仿西方来做艺术，应该主动的来做艺术，我写了一篇文章叫〈西方现代艺术华化论〉，怎么样让它中国化，然后进一步的扩展自己的艺术，也就是因为这个原因。当时我参加了《现代艺术展》，我的想法是做了《现代艺术展》以后，结束模仿阶段，进入创作阶段，这是我当时的想法。但是这篇文章好像并没有太多的影响，也许我做的报告，可能当时有一点影响，因为很多人都在听那个报告，或者我当年的言论也有一点影响，但是那个言论没有公开发表，所以只有有限的人知道。

所以在高名潞85的书里面，他原来还写了这一段，他说当时因为我的那个没有发表，就没有造成「朱小山」的风波，因为李小山的文章发表在之后。当然他这个说法是不太严肃的，这样说话不像一个学者来陈述一个问题。

这样，或者重要的言论就变得不是太重要，但是我们当时达到的思想水平，不是我们个人的问题，只是说明当时大家在想什么。今天有很多文章，对当时的陈述、当时的说法，好像都比较注意当时的艺术家有什么特别的想法，我觉得大家都是差不多，甚至做这个理论和研究工作的人要优先一点，否则的话他们就不会成为当时运动主要的领军人物了。这个事情现在被掩盖了，现在我们做85研究的时候，我们都觉得是艺术家

的发迹史，就是他们怎么发展起来的。那些艺术家写的东西，在我当时看来，他们如果不写他们的艺术更好，我一直有这个感觉。但是我现在当然觉得他们的写本身也是一种创作，我是这么来看这个问题的。

八十年代的展览

问：八十年代哪些展览对您有重大影响？

朱：可能很多人都回答了这个问题，都不需要我们调查，有无数的人讲这些问题。第一个从国外来的展览是《法国十九世纪农村风景》画展，后来就是波士顿博物馆收藏的艺术展，里面有现代艺术部分，然后还有韩墨的藏画展，还有东德和西德同时在北京开的表现主义画展。

在表现主义画展期间还有一个展览很特别，它是柯勒惠支的展览，这是中国人最喜欢的一个表现主义的艺术家的，因为鲁迅把他带到中国，影响到上海的木刻青年，后来影响到延安的木刻，所以中国人非常重视柯勒惠支。但是德国的策划人是个非常聪明的策划人，他在这个展览的时候，带进来一个电影，这个电影是贝克曼，贝克曼在艺术的成就上要超过柯勒惠支，柯勒惠支当然很重要，她是个人道主义者，但是她更多的是从个人的感情、母亲的感情来做艺术的，而贝克曼是从人对于政权、对于压迫的反抗来做艺术的，贝克曼从艺术上更加好一点。我记得我是在南京看那个电影，那个时候应该是80年左右，当时看了那个电影以后，才知道还有比柯勒惠支更好的艺术，印象很深，影响了很多人。像现在曾梵志的画明显的受到贝克曼的影响。这个电影是跟着展览走，展览在哪就在哪放。

当时还有意大利的展览，后来还有劳森伯格，在美术馆的三楼。其实波士顿博物馆的展览影响很大，它主要就是现代这一部分，当时波士顿博物馆馆长叫 Jan Fontein，是荷兰人，他当时被要求只展出古典部分，不展出现代部分。但是他说，如果不展出现代部分，这个展览不完整，我们就不展。后来就让它展出现代部分，而我们最早看到的装置艺术全是在那个展览上。那个作品是在东侧厅，一个作品都是一面墙挂着，影响很深。这是劳森伯格的原作，Pollock的画不大，印象不深，Pollock、Rothko都不是印象太深，我怎么记得这么清楚这件事呢？因为我自己是学画画出身，如果很有印象的东西我会记得，我后来对Pollock和Rothko产生印象是90年，我到了德国以后，再看到他们原作的时候，印象才很深，当年他们不是主要被推出的，主要还是Pop Art的作品比较好，有实物性的，也有Minimal Art的一些作品…

问：当然还有劳森伯格。

朱：那是后来，他是比较晚，应该是85年底。那个时候我们已经开展了所谓85美术运动，实际上84年、85年就已经有了。其实劳森伯格的影响并不是很大，你看中国很少有人做那种作品，即使是装置作品，与其说是受劳森伯格的影响，倒不说是受Joseph Beuys的影响更多一点。

问：但是他们没有看到Beuys的原作。。

朱：但是可以看照片，中国艺术家只能看照片，看原作的机会少。而且当时劳森博格的展览，我后来在想，它为什么影响不是很大呢？可能有一个原因，他的作品走到哪个国家，就在哪个国家创作，然后拿出来展。这样一来，他就比较接近于这个国家人的经验，而不是造成对比、造成强烈的印象。只有和我们不同、有差异，人们才会印象很深；如果和我们的视觉经验接近的话，反而没有力量了，可能是这个原因。他用的都是中国采集的材料、图象，包括装置…他的理念就是这样的，他那批作品就是到哪个国家、用这个国家的方法做，然后在这个国家展，所以劳森伯格的影响恐怕不能夸大。

问：有一些中国艺术家的展览，您觉得哪个最好？

朱：我没有想过这个问题，这是典型的比赛的问题，这个问题我不知道怎么回答，现在《南方周末》问我，一年当中哪个作品最好？这有一点像什么呢？有一点像你要把东西拿出来比赛，艺术作品很难比，展览也很难比，我也想不出来哪个展览很重要，反正就是有时候有些作品可能你们都没听说过，但对我来说我觉得

印象很深。有一个中央工艺美院毕业的时候叫凌晓（谐音），他拿了很多的竹子、芦苇编了一片东西。我后来看邱志杰展览的时候，我就看到很像他编的那些东西，但是凌晓（谐音）编的东西第一是抽象的，第二形式非常之动人，我看完了之后觉得，他如果坚持做下去，他在艺术界的影响就像崔健在音乐界的影响是一样的，他是从中国的感觉和材料出发做的，但是很可惜，他后来不做了，就没有影响，其实我觉得那个展览特别好，好像是在中国美术馆办的，我看到过这个展览，但是很可惜。凌晓（谐音）后来因为做工艺美术、做假画，坐过牢，现在他又出来了，是南通的艺术家。像这个展览，我就在想，如果早一点大家看到作品的话，现在就不会再做，邱志杰如果知道在83年、84年就有人做得这么好的话，大概就不会做这一批作品了。像这个展览就相当好，我自己觉得一个好的展览的话，主要是你进去的时候，你会感觉到，第一你受到了触动，但是你找不出来你用什么标准来衡量它，这种展览就好。

新潮美术活动

问：在新潮美术运动期间，您有参加一些艺术的活动？

朱：有一个《观念二十一》的展览，这个展览有两个地方介绍过，一个是苏利文写的书里面讲到，后来还有很多不同的人提出来，在展览的时候有两个人特别活跃，一个是盛奇，还有一个叫做康木。这个展览其实不是我来参加，是他们来找得我，因为当时我已经是中央美院的教师，他们是学生，他们是中央工艺美院和美院的学生。我记得那天晚上他们到了我们宿舍，一说我们就很高兴，就开始一起想怎么做，我现在觉得这就是最早的策划人的角色。我后来想，什么是策划人？要想把这个事情做好，你得在家里想，这个事情我怎么做，第一步做什么、第二步做什么，谁做什么，材料从哪里来，我担任了这样的角色。

孔长安、侯瀚如全去了，我们还敲锣打鼓，等于就是参与了行为，我们是在后面敲鼓，奚建军就在上面表演，就在大讲堂。讲完了以后，因为我是[类似策划人的]角色，所以我就接受了很多人的提问和讲演，提问和讲演在什么地方呢？现在这个小院子没有了，也在北大的后面，当时很多人录音，但是现在无论如何找不到这个录音了。当时很多人就问，为什么它叫「观念二十一」？我就回答他：「你就不管三七二十一吧！」就说了这句话。其实这个展览的名字是「观念二十一」，实际上它指的是21世纪新世纪的意思，后来这个事情还登在报纸上，因为它是87年做的，比较早，引起大家的关注。现在因为那些东西都好卖钱，所以那些艺术家把它找出来进行发表，我经常发现我的样子出现在杂志上，那个时候又瘦又弱的样子。

之后我们还参加了一个事情，这个时候「观念二十一」的小组继续做，参加了温普林组织的「大地震」。其实我也有一个表演艺术，但是温普林把我的幻灯片弄得找不到了，所以他的那本书里面就没有我的部分。我是在干什么呢？就是在长城上做演说，后面有一个灰颜色的旗帜在冒烟，那就是我做的行为，就是对于21世纪艺术的批评，因为那是1988年，21世纪还没有来呢。这个照片后来就登在《美术报》的头版上。1992年 Hans van Dijk 在柏林做 China Avant-garde 展览时，最主要是放这个照片。我问汉斯：「你知道站在那顶上的是谁吗？」他说：「不知道。」我说：「那就是我呀！」他看了我半天：「那是你吗？」有这么一个故事。

就在那一次，徐冰也发表他的天书，是用了两个外国人，是说英语的人，在那表演朗诵，他们穿着橘黄色的衣服，是有这么一个表演，我们有三四个表演，还有一些表演就是在长城上捆着自己乱滚，他们原来做「观念二十一」的一些人又接着做，还有舞蹈，有一个叫张明娟的人做了舞蹈，从长城上面滚下来，她是一个胖胖的舞蹈家，滚下来的时候特别有张力，这是1988年。

我和徐冰是被温普林派了一个汽车被接过去的，我和他坐在车上。徐冰就问我他的作品有没有意义？我说一点意思都没有。为什么呢？因为我觉得刻一个错字对于世界来说没有意义，对于一个不懂中文的人来说，所有的字都是错字。支持他的是尹吉男他们这些人，后来他们就很近，我和徐冰基本上就没有来往了，我真的认为那个没有意义。第二个我认为，计算机如果出现乱码，就全是错字。后来我就在想，他为什么变得那么有名、世界上给他很多的奖？他那个错字，一般人都看不懂，后来我就在想，是得益于他的

两点：第一点是，你记得我刚刚说到，在87年、88年的时候，我们已经在说：中国如果要想有当代艺术，不能用西方的方法来做。他是用中国的刻字来做的，那么一定是大家所等的一个东西，大家都在等，谁来做，谁就可以出来。就像当年的谷文达，做了水墨，他就变得很有名。吕胜中也变得很有名，他剪纸、刻小人，这是一个原因。我当时对于世界的情况没有估计到会是这样，因为我从理性上觉得，世界更需要超越Beuys的艺术，后来才觉得世界对中国人的要求很低，他只要求你中国人做有中国特色的艺术就行了，在我看来这是对中国的贬低，他只要你和他不同就行。其实现在大家都遇到了艺术的困境，在我看来，中国的艺术家应该给世界的艺术往前推进，你怎么样越过 Beuys 往前走？但是发展中国家当时都是被西方的艺术家、评论家来选一些和他们的艺术有所不同的，所以这个时候必然是蔡国强、黄永砵、徐冰、谷文达成为最受欢迎的艺术家。当然他们也有才能，他们也做得很好，这一点我都不否认。我一直在问为什么会是这样，所以我就在想，这和我理想不合，因为我不想让外国人觉得中国人和他有什么不一样，我是想要知道，我们在都一样的情况之下，谁能做更重要的开拓，做前所未有的艺术。我现在还是这么想，所以我觉得中国的艺术远远没有到达当代艺术的前沿和开拓的地方。我们成功的艺术家，在别人看来，是他们[西方艺术家]开拓了一条路，但是路上需要一些补充，然后我们[中国艺术家]补充了一些角色。这是一个原因。当时我没有觉得西方的艺术界和评论家对中国的要求这么低，这是我当时的一个估计不足。

第二个，因为我和徐冰比较熟，我们住在一层楼上，我就觉得用错字来写，当然很漂亮，做得也很好。我后来觉得，它的成功主要是因为它的展览效果特别好。人们对艺术家都有一个潜在的要求，这个潜在的要求在我看来已经没有必要了，但是在人民群众看来是很必要的，就是一个艺术家必须要做很多动手劳动的东西。徐冰做了那么多字，他们会觉得这个事情很了不起，要动手。我刚才说到，我们接受禅宗的影响，禅宗认为，一个事情只要能够刹时的去掉，只要能够转变人的观念，它已经达到了最高的目的，为什么非要动手一点点的做呢？这就是南宗和北宗的区别。我是带着这样的想法，所以就不看重他的这个部分，后来我估计不足的是，其实大家都很看重这一部分。我记得有一次我在哈佛碰到杜维明，杜维明说徐冰他确实很了不起，因为他一个人给大家做了一套字典，他觉得这个事情很了不起。后来我觉得他们都是对的，徐冰他知道我当时对他这个作品的评价不高，但是我后来看到徐冰做的灰尘，我觉得他进步很快，那个作品是一个历史的产物。这是我当时和他一起去的路上，我和他谈了两个问题，他那个时候还没有公开的展览。就是参加过温普林的表演之后，徐冰就在中国美术馆和吕胜中一起办了大的展览，就变得一下子非常有名，到现在他成为中国最有影响的艺术家。那是1988年。

新潮美术活动

问：在89年《中国现代展》上，最后您退出了组织工作，是因为您觉得展览没有什么意思，还是说您更想回到学术研究上？

朱：高名潞已经写了这件事了，我和他有一个约定，就是1987年的时候，我们两个人分工，一个人去搞学术、一个人去组织，包括刘驍純，我们三个人来管这件事，但是我也深刻的意识到，这个事情只要一个人就行了，两个人的话，没有必要，当时我们有一个约定。这个事情彭德专门写过一篇文章，他误解了，他觉得是我们两个人有了矛盾，决裂了，好像在九十年代初期或者中期的时候他写过，在《江苏画刊》上发表，他说北京的两个领头人的分裂造成了什么什么，后来我还专门写文章澄清这件事。

高名潞最近写大展的故事也提到这一段。当然他说我「回到学术」，还打了引号，是不是觉得这样不是他所希望的，他当时也跟我说了，他说当时我们希望抱炸药包去冲锋是很好的，但是我当时之所以选择学术有两个原因：第一我觉得我们的任务已经完成，艺术家已经从一个冲锋解放的角色退回到大家都在想，怎么来确定自己的位置，那些群体的负责人跟我和高名潞一起开会的时候，他们就非常公开的说，我们这次办展览的时候，要把那些次要的艺术家淘汰掉，就展出我们自己，他们已经开始计划这个事情了。我觉得这个事情很无聊，我说要么不展，要展就一起展，我是非常明确的态度。所以在89大展有占展位的情况，

你们大概都听说过。既然已经把冲锋的任务完成了，大家已经干（确立自己的地位）这件事情了，我没有必要再做了，这是事情的一个方面；更重要的方面我觉得中国要想做好艺术问题，首先要对中国自己的文化要有所理解，不能光看外国的东西来做艺术，这是表面的。要对中国文化理解，就必须回到中国文化的根基去理解。所以我到了北大以后，实际上我做了国学所有的学习，文字学、音乐学、训诂学、佛学，那个时候我研究了《易经》。为什么呢？因为只有从深刻的文化中找到艺术和人的关系，才能够找到今后推进艺术的可能，否则我们每个人都说，中国艺术要发展，怎么发展？你说中国的艺术要有理论，理论从哪里来呢？所以必须要做这个工作，我就从中央美术学院调到北京大学。那个时候我听了21门不同的课，在佛学院进修佛学。等到我这些东西都学完之后，我才决定到德国去学习西方的理论，是这样的一个过程。等到这些东西学完了回来，我们才有能力来继续做研究和探索，虽然我们现在还没有把事情做得很好，但是我们总要做这个准备。我当时是这样的想法。

而且高名潞他也很愿意当负责人，我们就让他来负责，所以当时跟我一起工作的中央美院的小组，全部跟高名潞一起工作。原来我们有三摊，《美术报》是一摊，《美术》杂志是一摊，中央美院是一摊，三驾马车。所以不存在觉得展览有意思、没意思的问题，我觉得很有意思，原来我们86年就准备办了。给王蒙的那封信，最近他们又发表了一次，当时就是我起草的，就是为什么我们要办这个展览，这封信现在巫鸿打算把它翻译成英文，他觉得很重要。当时以所有人的名义写给文化部长的一封信，来说明我们为什么做现代艺术、会有什么问题、我们做了这个展览会解决什么问题，都写得很清楚，是我和孔长安两个人起草的。这封信的原稿还在。