

## INTERVIEW TRANSCRIPT

### 丁方访谈

访问：翁子健

日期：2009年3月5日

时间：约59分钟

地点：南京 丁方工作室

#### 阅读：对历史的研究

问：丁老师，那个时候有什么书对您的影响是比较大的？

丁：刚才我看了你的书单，上面一大部分都是当时认真读过的，为什么有这么大的读书量呢？我是78年上大学的，到南京艺术学院。那个时候，大陆的文革刚刚结束，开始好像步入正轨。经过了10年的文化和知识的饥渴年代，那个时候饥渴到什么程度？新华书店什么都没有卖的，只有一些《毛泽东选集》什么之类的。我最记得，新华书店刚刚出来一本小连环画，好多人就抢着买。这部连环画好像讲渔民的一个故事，就是一个捕鱼的人系帆船，怎么样战胜了风浪，把鱼捕回来，一个很一般的故事，现在我们都不要看的，但是当时很多人抢购。

上了大学以后，所有新鲜的出版物，尤其是来自于国际、来自于西方的，带点如饥似渴，感觉到里面讲的一些思想、观念、事情、评论，不管是涉及到哪一个方面都是一种新鲜的知识，都是跟以往所接触过的、受到的教育完全是不一样的，就有点像什么呢？就像长久闷在一个屋子里的人，忽然走到自然界中看到阳光一样，就是有这样的感觉。所以这一定是经过这个时代的人[才明白的]，你要问现在70后、60后，他们不太清楚，我是五十年代出生的，完整的经历过这个过程。

当然，我看的书还远远不止这些，我看得更加偏重于历史方面的，我特喜欢读。对我影响比较大的第一本书，我记得最早读的是1980年，有一个同学借给我一本台湾出版的斯宾格勒《西方的没落》，台湾的版本，我记得很清楚，读了以后感觉非常好，好在什么地方呢？因为它使我们看到了一个历史学家的视野，他囊括人类的各个文明和文化，并不只是特指欧洲文化、中国文化，或者是印度文化，全部都看见了。我后来又知道，实际上斯宾格勒的历史哲学在某种意义上对汤因比的历史哲学观有很大的影响。

从1980年到现在有29年了，从那个时候开始我大量的读历史，从文化史、思想史、艺术史，各种历史方面的东西我特别喜欢，然后再结合中国的历史，沟通阅读，因为我有一个想解决的问题，就是说我要搞清楚中国文明在人类文明中间究竟是一个什么位置，它在漫长的、几千年的历史变化之中，究竟呈现出一个什么样的价值观？是什么样的形态和状态？斯宾格勒一直主张要从形态学的角度来把握历史，不要从历史知识和概念，所以他是从历史，包括从建筑、音乐、数学各个方面来对一个文明进行把握，这个合我的胃口，因为我们搞艺术的，对于形象思维是比较擅长的，有时候概念不对应形象，这个概念会忘掉，一定要跟形象结合在一起，这个概念才能被记住，乃至于成为一个有用的东西，在你的知识结构系统中间能起到一个活跃的作用，产生化学反应，能够不断的生成和变化。

所以我想，从八十年代以来席卷中国大陆的一种思想开放，和所谓以一些诗歌、文学和艺术为标志的现代主义运动，这里边有很多积极的因素，最可取的，我认为是中国人第一次看到了世界。为什么这么说？中国文明相对来讲是一个封闭的文明，这是自然、地理使然，东边、南边是外海，西边是沙漠、高山、北边是敞开的，但是是草原，来的都是一些蛮族、游牧民族。中国人自古5000年以来，还未真正认识过地中海文明，没有接触过，过去的将军、使者、商人、高僧去过西域，甚至去过印度，最远的汉代的使者甘英到过里海，但是却回头了。他们想跟大秦、就是所谓的罗马帝国接触，但是没有接触上。所以这就形成了中国的一种封闭意识，这种封闭意识才造成了到后来鸦片战争那个局面，很愚昧，什么都不知道。这个我们就不去说它了，这是中国近代史。

从八十年代以来，我认为中国一代知识分子和文化人真正的通过出版、阅读、媒介了解世界，当然跟在后面的，是要走出去看，走出去看还是后来的，当时是通过这些出版物，甚至一些图片，知道了原来人类文明是这样的，原来不知道，以为世界就是中国的，不是这样的。这个意义重大。我在很多方面是跟当时八十年代的文化青年都是一样的，但是有一点不一样，我从很早就对历史关注，而我们同代的人，我想很少有人像我对历史这么关注和研究，我一直到现在都在研究。研究，比如说轴心时代，就是德国学者雅斯贝尔斯提出的，在公元前500年人类有五大思想，文明高峰，它最后怎么样对印度文明产生了影响，印度文明又怎样对地中海文明，对罗马世界，最后对欧洲世界产生影响，它有一个历史的线索和脉络，这些脉络和线索在一些伟大的历史学家都进行了深刻的描述，他们论述了东方文明和西方文明本质性的关系，这种本质关系是在一个漫长的历史时空中进行了有机的转换，以汤因比为代表的，一直到最近我在读布罗代尔的，就是著有《论历史》的一个法国历史学家，也非常厉害，因为我认为，我们对于现代社会、当代世界一些问题的看法和把握，取决于你对历史了解的程度，如果你对历史不了解的话，你肯定你对现在也看不清楚，它是一致的，而且这种历史不光是本民族的历史，一定是人类的文明史和文化史，从这个宽广的角度。

所以我刚才给你讲得也很清楚，我和八十年代以来的这些艺术家、文化人、学者、诗人、文学家不一致的地方，就是我对历史特别关注，而且是持续的，所以看问题的角度，乃至对一些文化的判断和看法就会不一样。

## 「当然我也希望画能够卖钱，但能够给我书更好」

**问：**哲学、历史、文学的书是出版了很多，大家可以去买，但是可能画册等等就比较困难，很多可能是在学院的图书馆。当时在南京艺术学院的图书馆资源的状况是什么样的？

**丁：**南京艺术学院是老学校，它的前身是上海国立艺专，作为它第一任院长的刘海粟先生，他有一些积累。我记得1979年刘汝醴教授搬家，他把他的书都捐赠给南艺图书馆了，那么我们就看到一些过去的书，这些书中最引我兴趣的是，刘海粟于1932年编辑的《世界名画集》，他自己编的，有马蒂斯、德朗，是三十年代出版的，当时如获至宝在看，但不可能看很长时间，到时候人家要拿走的。

在南京艺术学院的图书馆开放以后，在教师阅览室有一些外国画册，学生是不能看的，学生看的都是一些不是西方出版的、可能国内出版的书，有些图，印刷质量特别差。我还记得我当时想方设法和图书管理员搞好关系，认识他，他能够在某段时间，比如晚上人家不去了，让我进去看。那时候就是抱着一些画册，非常喜欢。就是《世界名画册》上出版过的，这些大师的画册我都看过，而且临摹，有一些为了加强记忆，用小本子把构图画出来，或者写一些心得，然后去学习，所以总的来说，是比较困难的。

我1980年去黄土高原画了很多素描和写生，当时我就去了北京找了我的校友，叫黄素宁，她是我们早两届的毕业生，她的丈夫就是陈丹青，我把我的素描给他们看，他们看了以后非常的鼓励，说我的画画得很好，画出了一些深刻的、不是表面的东西。当时他们帮我在中央美院举办了展览…展览当时在中央美院也引起很大的反响，因为当时还是相对来讲比较保守，我画的人物比较真实，就是所谓的真实是一种生活的真实，并不是像照片，甚至有一点变形。那个时候有一个瑞典的留学生，他就很喜欢我的画，他就提出要买。后来我跟他商量了一下，我说你也别买了，你给我在外面找两本画册送给我就行了。后来他按照我的要求找了两本，是墨西哥画派的画册，一本是讲墨西哥壁画三杰，还有一本是奥罗斯科，壁画三杰之一。因为我那个时候对于墨西哥的艺术产生很大的兴趣，在国内也看不见，所以那个画册对于我从82年以来很多的表现方法、一些趣味起很大影响。那个时候我们就是爱书如命，当然我也希望画能够卖钱，但能够给我书更好。

**问：**为什么会为墨西哥的绘画产生兴趣？

**丁：**因为我认为墨西哥和中国有类似之处，从历史的人种学上来讲的话，墨西哥在北美高原的土著，不管是秘鲁高原还是墨西哥高原，他们是从白令海峡迁徙过去的亚洲人。中国学者也有研究过，在中国西南部部位的彝族还有苗族一些少数民族，他们的一些图腾崇拜，一些原始文化的祭祀制度，跟印第安人、阿斯特克

人和玛雅人非常接近，这个也间接的引证了他们在人种、种族上面的在远古有比较靠近的血缘关系。这是第一点。

第二点，墨西哥也跟中国一样，是发展中国家，又有近代被殖民的历史，他们需要有发扬一种本土精神，墨西哥绘画后来对整个西方的现代艺术产生了相当大的影响，连美国也很认同他们，请他们去画壁画，在校园里面。他们的艺术的成长道路并不是完全学西方，他也学习了很多西方的现代艺术观念，但是他更多的创作资源是从本土进行的一种挖掘。所以这个我认为对我来讲很有借鉴意义，而且他的画非常有力量。

## 交流

问：我刚才听您说，您很早已经到了北京去开一个展览，通过陈丹青他们的关系。

丁：对。

问：您当时在活动是在南京比较多还是在北京比较多？

丁：南京比较多。但是经常到北京，往北京跑，找一些老师请教，那个时候我们比较崇拜的，比较佩服的老师像袁运生、陈丹青、黄素宁等等。

问：当时旅行是不是比较困难的一件事情？

丁：对。坐硬座，就是坐火车累的要命，坐在椅子上坐一夜，而且时间比现在长，那个时候我记得是18个小时，现在大概是9个小时。甚至，有几次我还站着，那更累，就是买不到坐票。

问：在南京会跟哪些人交流比较多？因为我们知道八十年代有一个特别的地方，就是美术界的人会跟其他学科的人交流很多。

丁：确实，当时跟诗人、小说家、文学青年，还有就是在南京的大专院校里面的一些老师和学生，比如说历史系的、哲学系的、中文系的，地理系的，那个时候没有宗教系，就是跟这些文、史、哲领域里面的年轻人交往比较多，探讨看书的体会，互相推荐一些书，然后探讨一些我们现在面临的问题，我们的文学创作、艺术创作应该怎么样去做，那个气氛我认为很学术，比现在要好得多。现在的艺术因为受到经济的很大的冲击，所以我认为很多艺术家，包括一些从八十年代走过来的艺术家，他们的艺术是向钱看的，并不是纯粹的艺术了，他甚至是根据客户的要求去进行一些创作，当然这些都是些负面因素了。我认为远远不如八十年代，八十年代是比较纯粹的，那个时候经济很不发达，也没有想到画会卖，只是它代表你的一种兴趣，代表一种人生理想的追求。

问：这些在不同学校里面的年轻知识分子，是通过什么方法聚合在一起？

丁：那就是各种各样的方法，比如说，那个时候我们经常一些诗人、文学青年有聚会，办一些刊物，在聚会的时候有新的人来就会互相认识，就会留下地址，然后去拜访，拜访以后还会认识一些新的人，慢慢的扩大。

那时候我经常到南京大学去听讲座，南京大学毕竟是南京学术性比较高的，我那个时候印象很深，有一个历史学家叫林毓生，我第一次听他的讲座就是1981年，那个时候是南京师范大学的一个中文系的学生介绍我去的。那时候我们的信息互相的转告，但那个时候没有手机，有时候也不知道是怎么样通知的，可能是写个信吧，或者是怎么样打电话，想办法，或者是因为南京比较小，来来去去比较方便，然后就互相约一约。

问：是否有一些文学界的朋友，会自己印一些刊物？有没有通过这些刊物去发表一些早期的作品？

丁：有过。那个时候我帮一本刊物《人间》画封面、画插图。但是现在有一点很遗憾，因为我后来到北京工作，在圆明园画家村也呆过，搬家次数过多，很多早期资料都找不到了，搬头两次还在，再搬搬就搞不清了，最后就找不到了，就流失了。

问：有什么印象中有什么刊物是有发表过作品？刚才提到过《人间》。

丁：就是自己印刷的，还有一些什么名字叫不上来了，就是经常帮他们一些自己印的刊物画一些插图。

## 在南京的活動

问：您在北京很早做过一个展览。

丁：对，1981年在中央美院。这个如果你们以后有机会采访陈丹青他是非常清楚的。

问：这算不算是你第一个展览？

丁：算第一个。

问：后来就是什么时候举办自己的展览？

丁：是84年就有的，我们自己搞的展览。更早应该是82年，在南京的秦淮区文化馆，我们几个同学办了展览。84年又参加了在南京某一个场所几个人办一个画展，那个时候蛮多的，85年是在江苏省美术馆办了青年艺术周。后来展览很多，这个我可以给你一个简历，就是上面都会有的，就不一一说了。

问：您曾经做过一个「红色·旅」群体，这个情况怎么样的？什么促使您组织起来的？它的成员是什么人呢？

丁：这个就是说，这个是八五年江苏青年艺术周以后的一个产物，就是有一些画家好像想成立一个画风上有点超现实主义倾向的一个团体，后来我们这里面有人就起名字，说是「红色·旅」，但是我认为这个名字不好，他说好，那个人就是杨志麟，后来我们就也没有想出更好的名字，就用这个名字，因为这个名字跟意大利一个恐怖组织很接近，也是「红色·旅」。这个组织很松散，办过一次展览，后来由于我到北京，还有一些其他原因，可能艺术观念也不符合，后来也就没有再活动了。

问：就是没有持续很久？

丁：没有持续很久，这个也很正常，因为江苏、南京的特点就是对于搞这种像北方艺术群体的这种群体不是特别热衷，比其他的地方，南京没有这么大的兴趣，而且作为我个人来讲，我对群体性的、流派式的这样一种活动也没有多大兴趣，我觉得艺术还是关键靠个人，这是个人的见解。这方面呢，可能过去也有人采访过我，我也写过一些东西，可以把文字找出来，这个过程就比较清楚了，比我现在讲得要清楚。

## 江苏青年艺术周

问：江苏青年艺术周这个活动是怎样的？

丁：是很大型的一个综合活动。它之所以叫青年艺术周，首先是青年人，都是一些在校学生为主干，并不是一些老师什么之类的，都是青年。第二个，就是说它是包含各方面艺术在内的一个艺术活动，美术、戏剧、音乐，也有其他的，可能还有什么服装、设计之类的，它是一个综合性的。在美术馆的展览只是这个艺术周的一个组成部分，一个活动，怎么搞起来的呢？好像我也写过东西，大概当时就是活跃青年的文化生活，它是依托江苏省团委搞的，总的策划人是孙建军，是南京艺术学院音乐系一个年轻教师，我是作为美术界的一个发起人、负责人，就是分工的，然后就这样组织起来的。所以，由团委出面的才可以争取到在江苏省美术馆展览，如果你纯粹自己办，没有官方的背景就不可以的。

问：当时您找的艺术家是不是都是相对来说都是比较前卫一点的？

丁：对，找在江苏和南京比较不是那么保守的，而是比较前卫一些的艺术家，就是有一些个性、有创新的想法、有自我的表现，而不是过去画一些宣传画似的，画一个主题，不是这样的。

问：可以这样比较创新的风格带到一个官方的场所？

丁：是一个尝试，所以当时有一些作品受到了一些非议，因为当时都不能接受，现在都没有关系了，随便你怎么搞，只要不杀人就行了。过去很多人就会感觉到很不适应，现在这些作品看起来，也根本没有什么东西，但是当时就不行。

问：当时一般的反应都是比较负面的，还是还有一些正面的？

丁：反应什么都有，有的人说好，非常好，过瘾。有的人说，这个是牛鬼蛇神、乱七八糟，有问题。各种说法都有，观众的反应反差非常大，这个实际上反映出在改革开放刚刚兴起没几年的时候，人们对新生事物的不同的反应。

## 到《中国美术报》

问：您是在几年毕业的呢？

丁：82年毕业的。

问：然后从事什么样的工作？

丁：留校任教，同时也读硕士，到86年研究生毕业以后，87年到北京，在《中国美术报》做编辑，一直做到89年底，美术报结束。90年我在圆明园画家村。

问：当时是到《中国美术报》去工作，是分配去还是自己选择想去那边？

丁：不是分配，就是自己要去。

问：是不是觉得这个报纸很有意思呢？

丁：对，觉得很有意思，因为在北京毕竟是文化中心，能够能看得更清楚，就像你去黄山，你登上最高峰可一览众山小，都能看清楚了。在某一个地方，你看不清楚啊，因为我那个时候非常想把中国的现代艺术看看清楚，究竟怎么回事。

问：《中国美术报》工作的情况是什么样子的？

丁：就是编辑。编辑平时采访，我们像主编报你的选题，他来排，比如说，我下一期有什么想法，他来给你排，每一期有一个执行编辑，但是它有一些固定的版面是一直连载的，你可以编得有一些版面，有一些版面是固定的。

问：也会去外面采访一些展览？

丁：会，到处有一些重要的展览在外地，就去采访，就像做你这样的工作。

问：看过什么样的展览印象比较深的？

丁：那就全国各地都跑，有重要的展览，当时从北京到南京来，六届全国美展、还有很多群体的展览，我现在具体记不清了，但是有很多很多。

## 八十年代的展览

问：我们知道第六届全国美展也是一个重要的展览，那个展览的情况是怎么样的？

丁：以往官方举办的展览都是比较保守，题材都要审，就是进行一种严格的审，比如说，不能有负面的东西。人都要笑，都得要快乐，有一个套路。后来像罗中立的《父亲》，他也是经过很多的波折，人家一看，怎么可以把农民画成跟毛主席的头一样大？这在过去是不可以的。但是他很真实啊，他里面饱含一种情感，而且是很真实的东西，过去的艺术一看就是假的嘛，都是有意识形态的一些虚假的东西在里面，文革嘛，我们的文革公式就是红光亮，就是人要画得红红的、光光的、亮亮的，都不能有任何阴暗的色彩，阴暗的色彩就不对了。所以，他那个时候就争论，有的人说可以上，有的人说不行，就是丑化社会主义现实，社会主义到今天不应该有这样的人了，都是很快活的。所以就争论，最后说可以让他展出，但是要改，为什么？要加一个圆珠笔，就是这个人已经开始学习了，他开始懂文化，不是文盲了，他会使圆珠笔了。很可笑，这都是故事，也就说明，中国从文革走出来还是很困难的，并不是说只是官方不愿意走，就是老百姓走出来也要经过一个过程，因为以前脑子里面装的全是这些东西。就像你现在要叫朝鲜人走出来他也很困难。

问：就是还是觉得国家的展览风格是保守的？

丁：保守，一直到现在还是保守。所以，像这种几届美展的官方展览我是从来不参加的，我也不会去交作品，交作品的人就都希望能够参加展览，能够对他有一些好处。

问：刚才听您说，经常会到北京去，您去北京时可能看展览的机会比较多一点，当时有什么展览印象特别深？

丁：有啊，1981年，当时我们没有见过西方绘画的原作。1982年在北京，就是我还未毕业的时候，看了一个《韩默藏画展》。韩默是一个红色资本家，他很早就跟苏联做生意，后来也跟中国做生意。他那时候展出很多藏画，印象特深，一进去有一张大的伦勃朗的〈朱诺〉，我们看他的手、他身上的珠宝怎么画的，以前都没见过，就是画册中看得都没有看原作那么真切。

我记得几乎同时还有一个时装展览，服装师，就是法国的圣·洛朗展览，那里面服装非常奇怪，也很有很多现代式的，什么蒙特里安式的，毕加索式的、蒙古式的，什么都有，给我印象很深。皮尔卡丹是后来才知道，最早是他，就是八十年代初、81年还是82年。后来展览就多了，但是你忘不掉的都是第一个展览，后来的展览都有的记不清了，有的时候互相混起来了，但是第一个展览印象非常深。

问：还有一个展览我经常听说的，是85年罗森伯格展。

丁：对，罗森伯格，我看了。

问：那个展览感觉怎么样？

丁：还可以的，一下子激发了很多中国绘画的尝试和革新，有装置、综合材料，已经不是传统的水粉、油画还是什么画种，是什么都上，所以很厉害。在北京展览过以后又巡回到西藏。人们还来不及反应，他就走了，回美国了。

## 在新潮期间

问：八十年代，很多艺术家作很多不同的尝试，您当时有没有实验过一些特别的媒介，比如像装置等等的创作？

丁：没有。我一直是绘画。但是我的现代绘画都不是油彩，是综合材料，但是我还是绘画，我的观念很简单，就是艺术应该是开放的，但是也有自己选择的权利，我是想把绘画做好，能够把这一门做好。

问：那个时候有没有写过一些像艺术的概念或者是观念？

丁：写过，发表过。像红色旅的箴言、宣言就是我写的，也发表过，反正我们那个时候写作比较多，现在有好多都还没有发表，就是准备发表，当时就写的笔记、艺术笔记一些想法。

问：在最近的画册、文集有重新发表？

丁：对。

问：当时有一些全国性的活动，像在86年有一个在珠海举行的交流活动。那个情况是怎么样？

丁：在某种意义上是为1989年全国现代艺术展进行一些准备，就是由每一个地方的一些代表性人物带一些作品，能够代表他这个地区，或者代表他本人的创作，进行交流。那个时候发起的单位也有《中国美术报》，我就是在那次会议上跟《中国美术报》的负责人讲，就是说我希望到《美术报》工作。是86年。

问：是不是张蔷先生和水天中先生？

丁：对，都有，刘骁纯、张蔷、水天中。那个交流活动很有意义，大家都感觉到好像中国的艺术被推动了，因为以前长期没有什么变化，没有新的刺激，没有新的想法，现在这些想法都呈现出来了，很好，艺术应该百花齐放。

问：珠海会议组织的时候，他们是怎么着到你的？

丁：给我发的邀请。

问：您之前是跟他们已经有过联系？

丁：有过联系。那时，我们办了展览之后都会把一些作品、文字就往《美术报》寄，之前就建立了联系。

问：主要还是通过《美术报》这个平台？

丁：对，《美术报》、《美术思潮》和《江苏画刊》，两刊一报，后来也包括《美术》，高名潞是后来去了《美术》。

问：除了86年的珠海会议之外，到了88年还有黄山会议的活动？

丁：黄山会议我没去。88年我参加了《走向未来》的展览，那个时候是戴士和先生[组织的]。

问：那个展览是怎样的？

丁：《走向未来》丛书办了一个展览，《走向未来》展览，当时影响很大。它那个展览的特征是什么呢？它已经不是分各个地方群体，而是把全国一些好的人都找来，就是不是分地区的群体来展览，比较学术性，他们也邀请了我展览。在北京中国美术馆。《走向未来》丛书对我们的影响很大，我觉得也应该和戴士和先生好好谈一谈，他那个时候就是在一种启蒙的作用，一种开启思路方面很大，他们编的那些小书我们都看。

问：我们知道这本书的主编是金观涛先生。当时戴士和先生在里面是担当一个什么样的角色？

丁：他负责艺术方面。

问：他是不是在中国美术研究院里面工作？

丁：没有，他在中央美院当教师。他的特征就是说，也是一个学者式的艺术家，他也做学问，同时也创作。

问：到了1989年在中国现代大展，您有参加？

丁：参加了。

问：您带了一个什么样的作品去参展？

丁：前些时候，是2月15号在北京搞一个纪念活动，纪念89年现代艺术展20周年，那么在原工艺美院、现在是墙美术馆举办了一个文献展，就是说它把当时的作品都拍了照片，然后把它按照原来的展厅的布置挂出来。所以，你一看那个就知道了。[...]

问：到89年的时候，您一直在《中国美术报》里面工作？

丁：对。

问：它结束的过程是什么样的？

丁：好像就是说中国艺术研究院因为《美术报》有些太激进了，有有一些什么问题就把它停了，就不要办了。也并没有什么另外的部门下达命令，就是他们自己停了，因为中国艺术研究院，当时的院长李希凡，反正比较左，比较保守。

问：当时是不是很希望办下去？

丁：当然希望办下去了。所以关门肯定是一个坏事，感觉很不高兴。

问：您觉得在南京的艺术活动跟其他地方有什么明显的不同？

丁：南京有它的好处，就是比较低调，也是按照自己的一种艺术追求在走，还是有自己的个性。所以从九十年代以来的当代艺术大潮中，南京并没有什么突出的人，就不像王广义、张晓刚、岳敏君、方力钧...就是没有他们这么火爆，但没有火爆并不代表他们的艺术没有在前进，也还是在前进的，有很多年轻人也还画得不错的。只是对外面的宣传、推广、交往做得差一些，就是这个特点，南京的当代艺术确实就是宣传、推广、包装方面做得力度不够，所以别人就不太清楚。[...]

## 总结：并非理想主义的八十年代

问：现在很多人回顾、研究八十年代的历史，都说八十年代是一个很理想主义，或者是很人文热情很高的时

代，您是觉得这个评价对吗？还是您自己有什么总结性的评价？

丁：我认为，八十年代的优点在于它比较纯粹，但并没有什么理想主义。我当时认为八十年代好像有理想主义，但是今天有了这么多经历和读了这么多书以后，我对理想主义已经有一个比较明确的认识。八十年代距离理想主义还很远，那首先要对理想主义怎么定义要谈一下。现在如果有人说八十年代就是非常理想主义，好，那我很想听听，他对理想主义是怎么样解释的，什么是理想主义？八十年代是由一种纯粹的对艺术的需求，一种对艺术的追求，这是肯定的。八十年代更多的倒不是理想主义，而是个性的张扬，每个人都在搞自己的个性，不愿意再有一条道路给我设定好了，我必须这样画才行、或者是那样搞才行。他想尽一切办法要去找新的表达自己的方式，个性化。就像一个大游行似的，我的服装打扮，我的帽子我一定要跟别人区别开来，不管好不好，我一定要别人区别开来，你是长头发我就要短的，你是短的我就是朋克。从这次墙美术馆搞的八九回顾展的照片，我仔细又看了一遍，我认为我这个判断，对于我来说是对的。别人认同不认同我不管，我有我的看法。

所以，八十年代是一个比较骚动的年代，都想借着这个机会把自己的个性发挥出来，可能有一些理想主义的萌芽，那仅仅是萌芽而已，没有充分的展开，因为这种人的个性表达，你很难搞清楚是好的还是不好的。因为那个时候要解决的问题是，中国从来没有过个性表达，先表达出来再说，然后再说另外的事，好不好、坏不坏是另外一回事。我认为理想主义应该有一个更高的精神追求，标准就不一样了，可能你要比较古希腊时代，西方的文艺复兴，那就差得远了，这就是闸门打开了，稀里哗啦全出来了，憋了一肚子憋坏了，跑出来的时候就不管什么姿态了，反正你跑出来就行，是这样一个状态。

所以只有给它以正确的定位，才能解释为什么中国从九十年代以来的当代艺术是这样，它是合乎逻辑的，并非八十年代好像达到一个理想主义的高峰，九十年代好像滑下来，被经济、政治所超越，不是这样的，它是一脉相承的。

问：八十年代纯艺术的追求，怎么跟九十年代的经济走向，我们怎样把这两个时代联系在一起？

丁：这个问题就比较复杂了，我认为这是一个很深层次的问题，未必是我们这个采访所能够谈深、谈透的。谈不深、谈不透，谈一点没什么意义。我对中国九十年代的当代艺术，总体来讲是持一个文化批判态度，所谓文化批判不是简单的否定，从文化上要予以梳理，但是它所体现的，不管是它的个性、它的精神追求，还是它对艺术的态度，都达不到八十年代的水平，看起来非常的五花八门，什么都有，但是中间有很多非常一般化和糟糕、甚至可以用「糟糕」这个字眼。看起来很热闹，这样、那样的。你这个问题问得很有价值，我想讲的就是说，我们这次的采访和这个话题无法能够谈清楚。

问：很多人说，八十年代是一个被断开的时代，九十年代以后就完全是另外一个故事，但是您说，其实里面有很多的关系。

丁：对，内在联系是一贯的，八十年代就没什么理想主义，尽管个别人身上有理想主义的萌芽，那就是一种个性，只不过他那个性并不是中国的图式，他的个性可能借鉴了很多西方的要素，可能是借鉴劳申伯格的、或者超现实主义的、基里科的，他还崇拜一个西方的东西。九十年代，他因为要迈出一个中国特色，他就变了，他完全不去向西方借那个壳，他就是中国模式，中国脸，中国头，中国的笑。