

访问文字纪录

毛旭辉访谈

访问：翁子健

日期：2009年9月17日

时间：约4小时

地点：昆明 毛旭辉府上

看书

问：您的藏书里有一些很老的版本。

毛：可能是解放初期出的版本，应该是在文革期间我就得到这些书。可能是通过朋友。我上大学之前当工人，大家在一起还想读读书，有些朋友家里面会有些藏书，就拿出来分享。我也不知道怎么得到的，我忘了。莱蒙托夫一直都很吸引我们，属于我们早期精神生活的一部分。

[比如这本德国海涅的诗选]也是比较老，我上大学之前，甚至我还没怎么开始画画，但是这书中的插图特别吸引我，我都临摹过这些画。里面大量是爱情的诗歌，所以在那个时候感觉是一本地下的书，里面所有插图我都临摹过。

问：这本《现代绘画简史》很重要，很多人都提到这书是最初的对现代艺术的认识。

毛：对！我也是这样的看法。这本书我在大学期间是反复的翻阅，也是我写毕业论文、写塞尚最重要的一本参考书，这是在上海的淮海路买的，是我第一次到北京、上海的时候，和张晓刚、叶永青一起相约去周游中国，到处拜访这些知名的老艺术家，比如在上海拜访过颜文梁先生、还拜访过陈逸飞。和陈逸飞见面的那一天，他非常兴奋，他说我明天去美国了，我们想：他太成功了！当时是80年。

我的同班同学有上海的知青，我们这批大学生有各地来的知青，有北京、天津、上海的知青，刚好陈逸飞和我同班同学的姐姐在油雕院是同事。陈逸飞、俞晓夫在当时都是赫赫有名的画家。我们刚刚到油雕室的门口，就有一个戴眼镜的人，很风光的就过来了。后来他们说这就是陈逸飞，介绍我们是从云南来的，还没说清楚，他就说：「我要到美国去了，我今天非常忙！」然后我们就想，太成功了。

当时在上海买了这本《现代绘画简史》，我反复的在翻看临摹，可以说非常重要。虽然今天看起来印刷品质量非常差，但确实打开了一个视野，发现现代艺术的领域，包括看到其中一些的作品，完全不可以理解，一幅画写了几个字母在上面，当时完全不可以理解，就觉得这个领域太大了。

问：那段时间比较喜欢的风格，是不是像印象派、后印象派？

毛：那时候更多的还是停留在印象派和后印象派，走到抽象绘画的时候，都还有点接受不了，也看不懂。看到像古图索（Renato Guttuso）的具像绘画，但又是现代的，对这一类比较感兴趣。所以也可能是这些因素导致我们做的《新具像》展览，因为那时候我觉得纯粹的抽象绘画，确实理解不了，也做不出来。太虚无了，在另一方面，也的确要摆脱苏联式的写实主义，所以喜欢这种有形体变形的东西。

我觉得《现代绘画简史》很完整的把现代艺术发展过程、产生的理由写清楚了。我反复的看，那个时候确实喜欢这句话：「准确描述不等于真实」，可能至今都影响着我。而且这本书对塞尚的评价特别高，可能也影响了我后来写毕业论文。这本书是比较系统的介绍，像历史一样，但他有很多是艺术家的言论，每个画派的代表人物的书信和一些言论，以后像我写东西可能都受这些书的影响，因为觉得有些艺术家谈论东西特别精彩。

问：《欧洲现代画派画论选》哪一年的？

毛：是83年买的，大学刚刚毕业。

我觉得宗白华翻译得特别好，他把这个内容吃得很透，他不是不懂艺术的人。书中有德国表现主义画家、包括毕加索写的东西，编得非常经典的。

其实这些书最重要是给我们一种支撑，证明现代艺术不是乱搞。由于当时的历史背景，在中国普遍觉得现代主义就是乱来。但是看了这些书才发现，其实现代派很多的思想对我们是很陌生的，就觉得现代艺术是非常严肃的事情。

这几本书一张彩图都没有，而且印刷很差，前两年我买过一本新版，很厚，有大量的彩图在里面，但是我怎么看都没有这本旧版本那么亲切，后买的书丢掉哪我不知道，但是这本旧版我丢不掉。

当时不仅是看，还抄，生怕记不住，记在自己的本子上。书中提到：「绘画不是一种手段，装饰人的生活。」这些对我们写新具像的前言都有影响，当时我们说：「艺术不是游戏」。我觉得这两本书（《现代绘画简史》和《欧洲现代画派画论选》）在大学期间和大学毕业以后，在艺术领域、艺术理论方面是最重要的。当时看康丁斯基的书还是有点深奥，虽然买了，也没有好好读。

问：《梵高：渴望生活》这本书也是有很多人提到的。

毛：这本可能是每一个对现代艺术感兴趣的学生都看过的书，我也一样，可能从事现代艺术的某一种动力也来自于这本书的传播。书中对梵高生命历程的描述，影响非常大。

那时候我们特别能吸收后印象派的风格。大学毕业以后，我们基本上一步就能够跨到后印象派，因为印象主义对色彩、光线的追求，基本上在大学期间就完成了，后印象派加进了个人内心的思想和感觉，有独特的东西，可以改变描写的对象，这一点很重要。

问：但是当时有没有机会看到后印象派的画册？

毛：基本上看不到。能看到好的都是以后的事情了，可能都是85年以后了。但可以看到一些片断，比如说不太好的印刷品。其实在那个时候，包括中国的美术杂志也在介绍现代派、现代主义，但是非常有限。比如说一些文学刊物，介绍国外的《外国文艺》、《世界文学》、还有《世界电影》，从这些渠道可以看到一些印刷品，每期有那么两、三张、偶尔有一张彩色的。

那时候的营养、信息非常少，但是反而很有用，吸收得好，因为看得认真，反复揣摩，再加上临摹，不像现在东西太多了，其实看得很粗糙，过一下就完了。

问：这会不会和昆明的环境有关系？可能中央美术学院、浙江美术学院的资源比较多，画册也看得比较多一点，但是在昆明、四川相对来说比较少一点。

毛：四川可能都比云南艺术学院要好。四川曾经把世界美术全集放在橱窗里面，每天翻一页，我假期去找张晓刚他们，我都去看过，早上起来，今天换一页了，先去看了那一页再说。可能就看过两三天吧！但每天都要去，哎，今天换了没有？就去看一下。我印象比较深的是野兽派的作品，特别强烈。

问：这些东西在云南艺术学院完全没有？

毛：没有，完全没有。

问：那时候图书馆都没有？

毛：就是为此，在学校还闹过事，我们班主要是油画的学生，强烈要求学校给我们打开图书馆，因为听说有一个图书馆，但是是封闭的。后来我们还罢课，当时在学校里面游行，有两个理由，一个就是食堂的伙食太差了，吃得太差了；另外一个吃得差就是没有图书，其实都是关于吃的问题。于是油画班的十几个学生围着校园里面游行。当时还没有搬到艺术学院的原址，就在西南联大里面，可能那个地方有抗争、遊行的传统。

游行之后校方还挺注意的，没对我们怎么样，首先解决了伙食堂的问题；另外就到了美术系，一定要打开这个资料室，当着我们同学的面把资料室打开了。打开了，看到那个场面，你可能会更虚无。那个资料室里什么都没有，只有零零散散的，就像一个被抄过的家，什么都没有，只有十几本苏联画册，那个时候看着非常空虚、非常绝望，那个门一打开，大家都无言了，还以为里面有什么，就像阿里巴巴那样，打开以为里面有金子，结果什么都没有。那时真觉得是一片沙漠，很荒芜。

这也导致后来，我们觉得即使进了大学也解决不了什么问题，所以有机会都自己买书，特别珍惜资料，朋友之间互相传。

问：您当时有一些自制画册，能不能给我们介绍一下？

毛：在八十年代可以买到一些中国出的介绍外国美术的单册，从意大利文艺复兴，有古典的，也有偏后印象的一些东西…这里面有很多册，一本一本的能买到，比如有文艺复兴的素描、德国画家、苏联画家…实际上就是小册子，积累多了以后，我就装订成一本大的画册，就是自制画册，我做过两本。

这本书后来寄给我一个画画的朋友，他是上个月才还给我的，他说我要还一个东西给你，可能你都忘了，我说我真的想不起来了，他拿给我，我说你居然还不错，终于还给我了。我是八十年代末借给他的，借给他十多年，才回到我手上。但是我装订过另外一本，可能是更现代一点的，还做得挺好，是自己装的。全是自己装的。我的速写板都是这种硬纸板，加一块包装布，就是油画布，拿浆糊粘起来，那个时候还没有乳胶，就是用浆糊粘的。现在我都忘了怎么装的，那个时候会弄，速写板也是自己做的，好像后面用针和纸连起来。80年，差不多是二年级的时候。

丽江之旅

问：那时买书是不是比较贵？

毛：今天来看太便宜了，但是那时候对学生来讲还是很贵，才5毛5一本，但是对学生、对任何人来讲都是很贵的。

问：那时5毛可以吃一顿饭吗？

毛：不止，5毛可以吃一天的饭，可能一两毛钱就可以吃一顿饭。但是我还好，我算我们班比较有钱的，因为我是带着工资去上学，我工作了六年，然后去上大学，但是国家的政策规定我是职工，考上了大学，还是带薪上学。每个月拿工资，所以那时候我很幸福。

问：有多少钱？

毛：45块。我算我们班最有钱的，很多同学和我关系很好，画完画就要蹭着我去吃宵夜，经常请他们吃宵夜。

我和张晓刚约了第一个假期去画画，他就说他没钱，我说没关系，我领了工资就有钱了，我领了工资，我们去了丽江画画。应该是78年，我们进大学的第一个假期。他在四川美院，我在昆明，我们通信，希望假期一起画画，然后这样交流就比写信更清楚，然后我们就约了去丽江画画，但是他说一分钱都没有，我说没关系，我有钱。即使是这样，我们也是搭便车…那个时候当学生，去学校的系上开一个证明：「这是我们系学美术的某某某，要到某个地方去采风，希望一路上提供方便。」我经常都要拿着学校的介绍信，然后就去长途汽车站，去找那些拉木料的司机。

我们背着画架，说我们想去画画，但是我们没有钱，能不能带着我们去。在汽车站一个一个的去问那些司机，后来还是问到了，有一个人说可以，那就跟我们走吧！…就带我们两个，驾驶室可以坐三个人，刚好我们就坐在驾驶室。一路上就要请司机吃饭，要请他抽烟。那个时候到丽江要开三天的车。

问：车费也差不多了。

毛：其实也差不多了！张晓刚买了一条烟，那个时候要不断的发烟给司机抽，那个人太能抽了，一路上就没断

过烟，一根完了我们赶快点一只递给他，几千公里就是这样开过去的。抽了我们一条烟。然后还要请他吃饭，其实算下来也差不多了。因为那个时候是解放牌汽车，经常熄火，一熄火我们两个就冲下去，就去摇打火的手柄(那可是一个力气活)。

问：当时有没有公路？

毛：有公路，就是那种非常普通的公路。去画了差不多二十多天的画，我们班有一个同学在丽江，她接待我们，在她们家父母的单位上去吃饭，吃馒头，那个馒头太难吃了，是散的，一嘴咬下去全是面，面合不拢，太粗糙了。但是那个时候对这些还是很不在乎，只要能画画，那个时候年轻，身体也好，无所谓，结果画了二十多天…

问：当时画画的材料是不是学校提供的？

毛：没有，还是自己买，但是后来在艺术学院，有一点补助，有13块的伙食补助，13块加上我自己的工资，所以我在我们班是相当有钱的人，我有50多块钱的收入，所以我一直都还不错…我买的书也很多，和这个有关系，我比一般的学生买的书要多，你看这些都是在大学的时候买的，所以很多人都向我借。其实那个时候买的书也没看完，只是想买，因为有那种饥饿的状态，有些是反复看的书，是比较喜欢的。

问：有些是理论性的书。

毛：是理论性比较强的，像克罗齐。在八五运动，我们被划成直觉性的生命之流，其实在克罗齐和柏格森的书里可以找到理论上的支撑，即生命的绵延、生命的冲动，或者直觉就是艺术，这非常重要，所以对他们的书一直我都比较看重，好像是专门为西南艺术写的书一样…

外光派

问：在七十年代，昆明有一些画家，称为「外光派」，他们就比较接近印象派。

毛：对！他们当时就是有《印象派画史》，就是你说的老版本，全是黑白的，然后又找到一本西斯莱(Alfred Sisley)的挂历，但也是黑白的，他们是从黑白来研究印象派。其实他们的这种现象很有意思，一半信息是有的，但是另外一半还要去研究自然，要用自己的眼睛去看自然，再加上黑白的印刷品，然后揣摩。

问：很大部分都是猜出来的。

毛：对，猜出来的，还有就是他们对自然、直观的印象和分析…他们画每个季节的颜色，画樱花、油菜花，对用什么色彩来表现是有研究的。

问：「外光派」的名字是后来才有还是一直有的？

毛：是我为他们命名的。2004年左右，我在云大教书，我提了一个课题出来，去研究他们，但是这个课题没有做完。我们做了很多调查，收集了大量的资料，可能收集了几千张图片，拍他们的原作，做了访谈，但是我缺乏整理访谈的帮手，没有整理出来，文章也还没写出来，但还可以继续做。

问：其实在某种程度上，「外光派」是云南和昆明现代艺术比较先锋的一个方面。

毛：对，我也有这种看法。我认为我是直接受他们的影响，知道了什么叫油画，因为他们在昆明的街头、郊区、公园画画，他们算是形成了一种风气。

那个时候只有一天休息，星期天就骑着自行车到这些地方，很多人，有时候是七八个人在一起画画，有时候是十几个人，都可以碰得到，在一些特定的地方会碰得到他们。他们和普通老百姓有很直观的接触，实际上他们在告诉普通人什么是油画。他们自己做画箱、油画纸、画刀…很直观的影响了我们后来这些学艺术的人，他们这一批人很重要。

问：有一点和北京的「无名」，或者和上海的抽象画家，差不多同一个时期。

毛：从六十年代中期到七十年代，文革期间。

问：他们这帮人是以前学过油画？

毛：也有一些老先生，像昆明的廖新学和刘自鸣，四十年代到了法国，后来回到了昆明，他们有一些学生，而且六十年代艺术学院已经成立了，还有些老先生办过一些半工半读的学校，这些外光派的有几个主要的人物，像沙璘和姚建华都读过半工半读的美术学校，一边做工，一边学画画，还是有些早期的现代绘画的传播。

云南有一段法国殖民的历史，有一条法国铁路修到昆明，1910年这条铁路就通车了，通过越南到云南，也带来很多欧洲的文化，尤其是法国的。所以在昆明的几个老街道，像金碧路比较典型的，法式的建筑比较多，法国的风味，包括咖啡，梧桐树，和法国土灰黄的建筑在当时是很流行的。

问：所以说历史的来源还是很长的。

毛：对。从近代史的话，通过东南亚，云南受过法国的影响，当时昆明的商业也是五花八门的，昆明很多历史在中国还是比较靠前的，昆明是中国放电影很早的地方。过去古老的时候是茶马古道，后来又是法国的铁路，把看来是很封闭的地方打通了。所以，今天你和好多老昆明人聊天，他们都会觉得很自豪，云南不是一个很土的地方，像腾冲、蒙自等地有些地方号称小香港。

在法国铁路沿线，曾经矿业非常发达，我去过，那时候已经衰败了，但是留下很多很古老的欧洲商铺，包括旅馆，可以想象当时很繁华，甚至很欧化的。

问：外光派在昆明是不是很有名？在画画的人之中大家都知道他们几个人？

毛：在画画的圈子里面非常有名，但是他们又不是主流的，他们上面还有一层画家，都是从美术学院毕业的、现实主义的，可能云南最早的一个中央美院毕业的，就是董希文的弟子，姚钟华先生。他也是中央美院毕业后被分到电影公司，所以我们两个经常会聊，我们两个都是电影公司出来的…他后来进了相当于画院的前身——那个时候还没有画院，就叫美术摄影创作室，专门组织主流绘画的。

他们有画风景的传统，但是所有的外光派画家，没有一个是受科班的教育，大家都是自学，还有就是半工半读的，他们是工人居多，还有就是小学教师，算是这个城市的平民。他们画画的方式也是很平民的方式，画大街小巷，画生活环境，其实很像法国印象派，走到日常生活里，走到大众的生活里，这是现代绘画的一个起点，从古典绘画的神话的、历史的体裁里面走出来。有时候艺术的发展历程有很多很近似的地方，就是时间不一样而已。

他们是纯粹民间的，也无需秘密，去画风景也好，怎么样也好，没有人干涉，但是这些画是入不了大雅之堂的，一般美术展览不会邀请这些画，他们都算是一些业余画家，你要参加展览，必须要经过所谓的创作，要构思一个主要的题材，那些所谓重大题材也表现劳动，但是是一种歌颂性的、夸张的。其实外光派写生也会画栽秧的场面、劳动的场面，但是绝对是看着对象画出来的，非常不一样。

我做过他们很多的讲座。包括这一次我带学生去圭山写生，有好几个晚上我都在放昆明外光派的作品，他们非常喜欢，非常的亲切，所谓画外光的都喜欢画日出，他们大量的画都画日出和日落，画滇池，就像莫奈画的日出印象一样，有很多相似的经历。

问：他们从来都没有做过展览，都是在公园画画。

毛：这些画参加不了展览。认识他们以后，我们可以到他们的家里面去看画，我觉得最重要的裴文琨兄弟两个，大哥画得最好，九十年代就疯掉了，过早的去世了。他的画都是他的兄弟给他保存，两兄弟都画得很好，两个都是工人。

问：这个课题真的很值得研究。

「云南是一个出画家的地方」

问：相比之下，无名画会的情况是画也不让他们画，画出来觉得你做这个事情是右派，可能在昆明就没有这样的情况。

毛：这就是中央和地方的区别。其实到八十年代，慢慢人就开始流动起来了，很多人到昆明就觉得昆明这个地方太自由了。在七十年代末到八十年代初，北京天一黑街上人没有，但是在昆明，从我的童年到现在，24小时都可以找到吃东西的地方，街边上都有卖吃的地方，很多朋友第一次来到昆明就觉得昆明太自由了，怎么那么舒服？这就是云南的一些特别的地方，生活方式没有像北京、上海那么紧张，在政治生活方面没有那么紧张。

这又得益于云南是多民族杂居的地方，有一种特殊的人文传统，各个民族风俗习惯和宗教都不一样，比较包容，即使是共产党在执政，他都要考虑这个因素，不然的话，没有办法统治这个地方。这个也可以解答，为什么云南和昆明可以出很多艺术家，就是说它在一个比较包容性的人文环境里面，尽管按照今天的标准它没有艺术市场，但是它有包容性，这非常重要，也可以解释为什么在昆明出现了像张晓刚、叶永青、潘德海等等一些比较重要的艺术家，包括孙国娟、我们的前辈像丁绍光、蒋雪峰、姚钟华、刘自鸣、廖新学，各个时期都出现一些重要的人物，和这个地区长久以来各个民族在一起的混居和包容性是很有关系的。

可能我的观点有点保守，我就觉得云南是一个出画家的地方，我也宣传这一点。它不是一个搞高科技的地方，不太出这种人才。反而在八十年代看的话，这方面的人才主要是出在浙江，浙江的那种才子型的，观念性的，像吴山专也好、张培力也好、后来的邱志杰也好，这些都是非常典型的人物，才华横溢的，那种思维在我们看来很怪，因为在云南、西南的艺术家就像一种植物，是生长性的，不是靠观念来强化，而是能够在一定的土壤成长起来，这是生命派基本的状况。

问：所以「生命流」这三个字还是定得比较好。

毛：我觉得是很精彩的定论，他考虑到西南地区和自然的关系比较密切，我们很多经验是和自然在一起的，就像我们到圭山一样，我就摆脱不掉这样的情结，我自己每年都渴望去那个地方，去自然里，也希望我的学生去。我觉得你要学艺术，就应该去圭山和自然中，去净化你的心灵。

我觉得每一个地区可能会生产不同的东西，其实是很自然的，就像你在江南的绍兴有黄酒，云南就是喝苞谷酒，有云烟，我们的烟草很好，应该是世界第一流的，这是没办法取代的，是地理和气候决定的一些东西。

诗、《百年孤独》

毛：我有美国的诗集，介绍包括庞德等意象派诗人，我觉得特别重要。中国在文革后早期就有朦胧派诗歌，像北岛他们，其实走的也是这条道路。那个时代我觉得诗歌、绘画是一体的，共同的成为那个时代文化的一种象征，或者说，最有力量地、最能通过诗歌和绘画来表达心声的，也是那个时期。八十年代应该是中国诗歌的黄金时代，九十年代诗歌衰落，这种影响力的衰落是非常惨不忍睹的。所以在八十年代，大量接触诗歌文学，没有觉得文学和绘画有大的不同。

问：我们现在看八十年代，好像有一个特点，就是不同学科的人都会交流，搞音乐的、拍电影的，搞哲学、文学、艺术的都是一样。

毛：是整体性的。

问：在昆明也是这个样子？

毛：昆明缺乏这种完整性，但是一般文学和画家接触得比较频繁。当时有一个文学小组，叫「尚义街六号」，是于坚、吴文光那一帮云南大学的学生，我们这边就是张晓刚、我，潘德海，后来还有叶永青，大家经常在一起，都是交叉的，在一起喝酒、一起玩，交流起来其实很共通，经常都有一种生活在别处的感觉，很多人后

来都到新疆去教书，像吴文光就到新疆去教书。文学的跑得早一点，朱晓阳又到北京去盲流，是最早的盲流，于坚倒是一直都在昆明呆着，于坚和我的状态差不多，不太想跑，一直呆在昆明。他一直在昆明。他没有教书，一直在文联，找了一个非常清闲的单位，他很舒服的。但是八十年代我们经常都在一起喝酒，我们做活动，他都会为我们发言，大胆的批判一些保守的思想倾向，很先锋的。

问：我觉得《百年孤独》那种魔幻现实主义对西南这边应该有巨大的影响。

毛：应该说，一读这本书就像在写云南。

在云南呆久了，这里有少数民族风情，有他们很独特的生活方式和地理环境，有他们的服装、色彩和建筑，包括饮食、节庆、祭祀，非常的丰富。就说圭山，圭山其实和墨西哥非常接近，地理环境相似，甚至宗教也有相似，圭山地区是天主教盛行的地方，和墨西哥是一样的，有红土，种植的土豆、烟草、苞谷，包括人的形象，都有很多类似的地方。

所以看拉丁美洲的小说，魔幻现实主义一出来的时候，就特别亲切，我没有觉得是在写一个陌生的地方，只是可能我们的历史不太一样。所以当魔幻现实主义一出来，云南出版社就有一套丛书专门出版拉丁美洲的小说，一直在出，我几乎都有。但是我觉得《百年孤独》的影响是最大的，看完后我还写很多东西在后面，不断的推荐给周围的人看。

其实当时看了，觉得这种孤独其实就是人类的一种命运，不是说哪一个地区的，都是一种世界性的问题。85年4月我读完这本书，后来我又去买了一本精装的，从来没翻过，我觉得这本书特别珍贵。

问：这个版本（1984年上海译文出版社）是最好的。

毛：这个是最好的一本，也是上海出的最好的一套书，二十世纪的外国文学丛书，我买了不少，按今天的话是一个品牌了，那个时候还不知道品牌这种说法，每次装帧都有不同的画面，有一个人我特别熟悉，是陶雪华，封面都是她设计的、装帧的。

美术学院

问：1977年恢复统一高考，当时入大学会不会很困难？

毛：完全是一个惊喜，从后来看其实就是邓小平时代的一个开始，因为他一上台之后，马上就恢复高考，完全是给了我们这一代人一个机会，因为当时我们都在单位工作，还有很多人在农村，像张晓刚都在农村当知青。

既然是高考，就比过去的那种工农兵大学生的制度要公平很多了。其实我也是在农村里面去参加高考的，当时是单位上派到农村去做农业学大寨工作队的一个成员，去到那地区，也是张晓刚当知识青年的一个地区，就是昆明附近，其实也不远，40公里外的一个地方。

能得到这样一个机会，那个时候其实还是一下子看到一种希望，因为那个时候我已经工作了，我是71年工作的，工作已经快六年的时候，获得这样的机会完全是惊喜，没想到人生还可以有一次大的转变。结果还好，很顺利的就考进了梦寐以求的学校，读这种美术教育，在之前我们从来没有受过学院教育，也没画过石膏像、也没画过人体。但是我能够考取大学，我得益于和外光派这些画家的接触，最重要的是这个。在昆明学画画有一个特点，哪怕你素描画得不好，但是你的色彩都画得很好，他有一个风气就是喜欢画风景，很多人一开始都不知道学画画还要学素描，好像就是拿起笔来就开始画风景，很多画家都是这样的。天生的和自然的关系比较近、不陌生，我也是因为后来接触这些画家以后，至少我考色彩考得不错。

我还按照苏联的一本教材学习，画得比较认真，我觉得我相对比较轻松考取了大学。其实77年没有进学校，推迟了，学校完全没准备好，基础设施完全是乱的，包括云南艺术学院，我开始考的时候叫昆明师范学院，云南艺术学院之所以没有恢复，就是因为云南艺术学院的校址被工厂占了，两家工厂当时在用云南

艺术学院的校址，后来是逐步的清除出去，我们才从师范学院回到了艺术学院。那个时候好像是社会重新开始了新的生活，是非常大的改变。

问：后来在学校里面都是比较自由一点，包括您画的倾向于外光派、印象主义的东西。

毛：在云南倒是没有太大的问题，因为云南的教育也没有那么正宗，它不是很正宗的地方。它没有像中央美院或者浙江美院有那么长的历史、出过那么多的大家，比如中央美院有徐悲鸿，浙江美院有林风眠，有这样的一些风格非常突出的艺术家，云南艺术学院没有，反而它是一间很杂混的学院，无形中也会给学生一种比较自由的风气。

比如说四川美院，它是全面的接受苏派的教学体系，契斯恰科夫的模式，比较严格，云南不严格，有时候落后也有落后的好处。我在云南读书，我个人觉得还是比较自由，因为前面没有一个特别强大的传统。

我们进学校的时候，已经画了五、六年的画了，有一定的经验了，教师也没怎么教，就是来看一看，一个星期、两个星期能见到老师一面，都是学生在自己弄，瞎折腾，反而是学生之间的交流更重要，像我又多一层，通过和张晓刚的友谊，和四川那边的交流也比较多，有双重的营养，张晓刚也一样，他一方面受到自己家乡的一些影响，在四川又受那种比较苏派的写实主义的影响。

少数民族绘画

问：当时，像陈丹青、陈逸飞这些有名的画家，都经常用少数民族作主题，但是他们画少数民族和您和张晓刚画的少数民族完全是两回事。

毛：我也觉得。在张晓刚毕业创作的时候，其实他也选择了藏族的题材，但是他去的不是西藏，他去的是四川的红原草原，很快就登在美术杂志上，《暴雨将至》、《天上的云》那一批，而且画得很投入，我们在通信的时候我就和他说过，我说你比陈丹青画得好，我是很坚定的这样说的，为什么呢？因为我们已经开始对写实主义的很质疑，对这种价值观已经不屑一顾了，我觉得陈丹青只是画出了一种酥油的味道，这里面并没有太多精神的主观性，但是恰恰在张晓刚画的里面，他有个人的东西，有个人情绪在里面，内在的情绪更多一些。当然陈丹青有很高的技巧，画来画去无非就是还原到所谓外表上看上去真实的藏民，仅此而已。至少我们那时已经读过里德的现代简史，读过宗白华翻译的西方现代派的一些基本理论，都觉得外部的真实性已经不能够满足我这样的学生了。所以那个时候我和张晓刚写信说，你比陈丹青画得好，到现在我也是这样认为的。

形式主义和悲剧气氛

毛：我们在云南还有一个重要的影响是来自于吴冠中。吴冠中是79年就到云南来画画，到丽江去画画。他在昆明的时候，在省图书馆做过讲座。我觉得老先生给我们班的印象都非常的深刻，那个时候他说拿宣纸画油画，其实我说实话，当时他画的那些我觉得一点都不好看，首先材料就感觉别扭，但是我觉得老先生挺先锋的、挺有意思的。他谈形式美，我觉得也是对的。他说：「艺术家不研究形式的话，就是不务正业。」这句话我的印象也是比较深。

还有一个画家就是袁运生，也对云南那几年的学生和美术有很大的影响。他是董希文工作室的学生，当学生的时候就被打成右派，他和姚钟华是同学，可能他和云南的渊源关系，后来他右派的帽子一摘掉，云南出版社就给他一个机会到云南来画画。他到西双版纳一带，画了很多傣族的写生，用勾线的办法，画得非常漂亮。回来以后在云南博物馆做过他的个展，应该说很轰动，在七十年代的云南是很重要的展览，尤其对我们第一批大学生的影响很大，所以我们班也开始走形式主义的道路，用勾线、平涂，很自然的就把苏派的东西颠覆掉了。

但是我那个时候不喜欢简单的勾线、平涂的方式，当时也很矛盾：写实主义当然我们是怀疑的，但是对写实主义这边，比如说像张晓刚的同学程丛林画的，有那种悲剧性气氛的作品，就是《1968年某月某日雪》

的那张作品，我觉得非常好，不是说它的写实语言多么好，就是那种悲剧性的气氛我很喜欢。像吴冠中、袁运生他们就画不出那种悲剧性的东西，他们画生命的欢乐、画漂亮的颜色，我觉得在这当中很矛盾，到底艺术怎么走？在形式主义和现实主义所创造的悲剧气氛里面左右为难，我是在这样的矛盾里面毕业的。

所以那个时候觉得艺术的道路对我来说还很漫长，还需要读很多的书，特别渴望好好的读一读书。我当时大学毕业以后，最强烈的愿望就是读书，因为我的毕业创作搞得很差、很失败，完全没有达到自己所设想的一个目的，既没有画出有悲剧性的东西来，也没有把形式主义的东西贯彻好，是带着一种在创作上非常矛盾的一种状态我毕业了，所以那时候我特别想毕业了以后，好好的去思考一下什么叫创作，清理一下自己。

大学毕业以后是大量读书时期的开始，发疯的买书，什么都感兴趣，弗洛伊德、尼采、柏格森，小说从现代派的小说，法国的诗歌、美国白白派诗，什么都去阅读，其实想解决的问题就是创作的问题，想从矛盾的状态当中摆脱出来。

83、84年 - 表现主义的开始

问：您说的关于形式主义和悲剧气氛的矛盾，可能在表现主义里会找到一些答案。正好当时在昆明有蒙克的展览，对您是不是有比较深的影响？

毛：大学毕业以后，有三个展览对我的影响比较大。我八二年去北京看《韩默藏画展》，是美国石油大王的收藏，在全世界巡回展出，八二年到北京来，我们就自费去看。当时我在单位工作，我觉得和单位上开不了口，因为你要申请去看一个国外的油画展，单位是一个百货公司，他怎么能够接受这种要求？后来我就和他说，我在大学是学油画的，现在终于可以看到国外的油画了，我必须得去看这个展览，怎么办？我去找经理，我也很为难，他也很为难，后来我们说了半天，他说你现在做的工作和油画没有关系，我们不能承担你这个费用，你要去你自己去，但是我可以给你一个星期的假，我们就达成这样的共识，然后我就自费去北京看这个展览。

当时这个展览是轰动性的，在中国已经是几十年没有西方重要的原作展览，可能有过苏联、罗马尼亚，社会主义国家的一些油画作品的交流，但是西方的、资本主义的绘画是从来没有，欧洲的是绝对没有，是第一次。

我当时要进去的时候，心情都不能平静，我说我现在还不能进去，我要平静一点才能进去。看花眼了，不止伦勃朗，甚至还有毕加索的素描、还有塞尚、德朗、米勒、柯罗。我还带着速写本进去的，刚进去时很紧张，就好像去见情人、见女朋友的感觉，很紧张，也很热闹，人挤人的，很大的盛事。

进去之后，很快就看了一圈，就平静下来了。后来就发现，看大师的原作不是想象的那么不可能，你不可能画不出这种画来，完全是可能的！我觉得大师的画非常朴实，这成了我的艺术标准：绘画都是很朴实的。甚至全国美展的那些画，好像技巧还要比这些名作更复杂，但是这些画确实是看着让你宁静、能够平静，让你的精神沉淀下来，这个是很大的收获。

其实当时伦勃朗那张画我不是特别的喜欢，真正打动我的是柯罗的画。然后也看到了印象派的原作，莫奈和雷诺阿的作品，我看了也不激动，我觉得和我们那些人画得差不多，印象派的神秘感我也打破了。但有一张画很打动我，就是莫迪格里阿尼的一张女仆肖像，应该说这张画对我影响很深。一个是柯罗、一个是莫迪格里阿尼，其他的绘画了结了一个情结，我大学读了四年的油画专业，第一次看见欧洲的油画，第一次看见真迹是什么，它使我平静。

这个展览看完以后出来，就听说民族宫还有一个展览，我们马上就冲到民族宫。一看是「德国表现主义」，根本就不知道什么叫表现主义。画册还可以随便领，我去得早，还抓到一本画册，有很多不熟悉的名字，在论述表现主义的时候还提到过梵高。

进去一看，就发现这个展览让人很不平静，很有冲击力。我当时觉得画得很粗糙，而且材料也很粗糙，但

是又很震撼。我就在那个展厅里面走来走去的想这个问题、清理这个感受。后来我就在想，可能我就属于这一类的，就是这种很直接的表达情感的方式，所以从那个展览我认识德国表现主义，对我非常重要。按中国人的话来讲是很有缘分，我真正开始创作是通过北京之行以后，我开始可以面对创作问题，开始画自己的生活 and 体验，其实从那个时候开始的。

83年蒙克的展览在昆明举办，又是非常重大的一次展示。这个展览也非常好玩，其实是通过私人的关系来到昆明，就是姚钟华的关系。这个展览先在北京和上海展了。姚钟华在云南美术界很说得起话，他认识中国美术馆和其他的美术馆，能把展览拿到我们云南来展。于是，83年就拿到云南来展了，40多张画，不得了。完全给我一种非常强大的支撑。蒙克说过：「要画活着的人，有情感的人，画真实的生活。」这个时候才彻底的摆脱了所谓的要去画重大的题材，去构思一些莫名其妙的东西，你的生活是什么你就画，就这样，所以那个时候都是画自己的肖像、画自己身边的朋友、画自己生存的那种感觉，其实从那个时候就开始了，83、84年画爱的欲望，那种得不到满足的感觉，受到生命的压抑那种感觉，很顺利就进入到创作。真正的开始创作，我觉得就是在这两个展览以后，非常的重要。

包括我写的东西基本上从这个角度，《艺术手记》探讨的都是这些问题，彻底的摆脱了中国主流的创作模式，进入到真正艺术的范畴里面，和人类文化的结晶和我所有读过的书，真正的在创作上连接起来是在那个时期。在大学里面也读过一些书，但是觉得别人写的书是一种创作观，在我们的现实里面是另外一种创作观，我们之前要画工农兵的形象、画领袖的形象、画革命的形象，但是所有书谈的都不是这些问题。有很大冲突的，只有在那个时候我觉得是统一起来了，所以就顺理成章的进入到八十年代的创作潮流里面。

拼贴

问：在昆明一个版画展的时候，有人送您一本达达主义的画册，所以就用了很多拼贴手法去创作，这个事情是怎么样的？

毛：有一年，应该是84年以后的事情。有一个展览来到云南省美术馆，是德国还是奥地利的版画展。我就忘了我为什么会认识那个展览的工作人员，反正他就到了我和平村的家，他看见我的画，非常的兴奋，这个人是一个德国人。他是带这个展览来的工作人员，他不是搞艺术的，但是接待他的是美协的人。我实在想不起来，我是怎么和他搭上调的，后来有一次，他就到过我们家，我不知道是谁把他带来的，他很兴奋，他随身带了两本画册，他说我一定要送给你，但是你不要和美协的人讲，本来美协和他要，他说看了我的画觉得很好，应该把这个书送给我。一个是这个展览的画册；一个是做拼贴的艺术家，达达派的女艺术家。我是从那本书里边了解到达达的概念、达达的创作方式。

好像这个展览是在八六年。当时我在电影公司，有大量的海报。我看他给我的画册，有用照片剪贴的，做得非常的超现实主义，非常的荒诞，但是很有特点，而且作品很小，于是我也开始做这种剪贴，这是一个直接的影响。

我也有大量的海报，因为我在电影公司就是画海报的。画海报是根据一个剧照，每有一部新电影，就发一些剧照，印刷出来的剧照，然后你根据剧照再创作出一张大的街头海报，我当时的工作就是这样。我把大量的海报剪裁、拼贴，我命名为是《私人空间》的一部分，表达我个人的生活。

其实我最早做拼贴是在百货公司的时候，应该是83年就有的，但是那个时候受的是立体派的影响。立体主义喜欢拼贴一些文字，还有花纹墙纸在画面上，研究立体主义才发现了，我在百货公司不是有很多商品包装吗？所以我做了几件用包装做的构成。但是那个时候还不知道是达达的概念，但是那个人给了我画册以后，我才知道是一种达达，无意义的，又是具像的，经过剪贴创造出新的空间来，和新具像的概念很靠谱。所以有一段时间就拼命的在做，我也在做，潘德海也在做。潘德海是用布做，他是用一些穿旧的烂衣服，剪成一些色块，比较形式主义的做了一些东西。

其实在八十年代的中期，我们经济都非常拮据，因为那个时候有家庭生活了，又做了展览，都没有很多钱可以买颜料，然后做拼贴，觉得这个太划算了，这个也可以是艺术。用牛皮纸、用报纸、用海报，一样可

以表达出很有意思的画面，一个省钱的想法。所以我一下子就做了很多这样的东西，而且还快，特别有兴趣，剪啊，贴啊，把家里面的挂历、单位上的海报、报纸全部拼在一起弄。省钱是很重要的。

那个时候做艺术太昂贵了，因为那个时候没有市场了，想都没想过这个事情，一直都在买书，而且要养家糊口，现在想起来都不是很负责任的，去参加展览，把家里面的钱拿去做展览…

第一次賣画

问：您第一次卖画是何时？什么情况？

毛：第一次买我的画是张真，是85、86年。

问：是《新具象》上海展的时候？

毛：在上海展的时候她没有买，她当时是送钱给我们，送了一百多块钱给我们。我们想去南京继续展，那个时候没有钱了，她送了150块钱，我的中学同学送了200块钱，我们有350块钱。张真提了一个主意，可以在闸北区找大货车把画拉到南京，不用办什么托运，果真这样，我们就骑着自行车到闸北区，挨家挨户的去问，真的问到这样的大卡车，花了一点钱，就帮我们吧画全部拉到南京去了，然后我们又坐火车到南京。

到了86年的时候，张真说她和沈诚（谐音）一起到云南来玩，去大理，然后就到了和平村我的家里面。张真就和我讲，我这次要买你的画，我现在有钱了，她就问我多少钱，我说我不知道，我说你有多少钱你就给我吧！我说你喜欢哪张画你就拿，沈诚（谐音）就挑了两张画，挑了两个圭山的妇女，还有一张是圭山的风景，她说可以拿出500块钱来收藏你的作品，我说如果你喜欢这两张画你就拿去，我又送了一张给张真，那是我第一次卖画。买二送一，二千年我到纽约的时候，发现那张画还挂在张真的家里面。那个时候不会有市场的概念，有一个人喜欢你的东西，他可能会买，因为那个时候张真就是一个朦胧派的诗人，他和北岛、多多、贝岭关系很好。她算是我的第一个收藏者。

问：那个时候500块钱挺多的。

毛：很多的，相当于我两三个月的工资，是一个很重要的收藏，是86年。

1985年美国展览

问：1985在Florida University有一个您、张晓刚、秦明的展览，是杨谦联系的？

毛：当时他是在那里读书，客观上有一个原因，他的同学秦明想去留学，然后就找了一个机会，同时可以为朋友做一个展览，秦明去参加这个展览，就去到美国去留学。我和张晓刚就纯粹展览。我觉得很幸运的可以把画寄到美国去，当时寄画都是很困难的，出国都是很危险的事情，有这种感觉。当时只有邮局，那个时候还没有快递公司，就去邮局办理这个事情，很贵，当时觉得很重要。邮局问你们寄什么东西啊？我们说这是我们自己寄的画，我们朋友交流，他们想看看是什么画：「看不懂，什么破画？」还好，很顺利的就吧画寄出去了，展览完了之后，隔了很长时间，又把这些画寄回来了，一去一回，是我第一次在海外参加的展览…

是在大学的美术馆…杨谦觉得我的画在那边最有冲击力。拿了《红色体积》、《运动中的体积》两个部分的东西去…杨谦很年轻，刚刚到美国。他84年的时候来过昆明，在冬天的时候，我和张晓刚就叫他去圭山，他一个人去的圭山，很冷，现在圭山老乡家里还挂着他的照片，烤着火，穿着皮夹克，画了一批很不错的画，后来就去了美国的佛罗里达。

他们在他们班上是比较小的。他后来之所以邀请我和张晓刚去美国展览，也是因为他的云南之行，他觉得云南的艺术家特别像艺术家，其实杨谦是特别优雅的一个人，也喜欢古典音乐，拉小提琴，他到云南就发现，云南才像一个艺术家的天堂，爱喝酒，很豪放，在一起很过瘾…后来他又看了我们的画，他就觉得太过瘾了。他到了美国以后，他就有想法了，到了美国以后他看的多了，尽管他也是刚刚接触到有点野

兽派的风格，画的色彩比较强烈，他在圭山画的色彩比较强烈。有了在云南交往的基础之后，加上他又是张晓刚的同学，多方的原因促成了这个展览。

六届美展

毛：六届美展在美术史上是很重要的一個事件，属于改革开放以后的第一个全国美展，它的走向、它的标准会产生很大的影响。

我觉得没什么希望这样的展览，因为自己受现代派的影响，和那个展览的标准不一样，那个展览的标准大概是知道的，可能都没有什么希望，心思没朝这方面去。我去了圭山以后，开始整理出一些东西，在画出〈红色体积〉、〈红色人体〉那种躁动以后，我特别想画一种宁静的东西，这个就是我在韩默展览，看到柯罗的东西，给我一种很深刻的印象。有时候想表达那种逃避城市的、田园牧歌式的東西。

我在整理圭山的这些画，刚好这个展览的通知来了。那个时候的规则就是先从省里面组织展览，然后再从省里面的展览挑选一些作品到北京去参加全国的展览。那段时间晓刚就和我說，他说我们可能还是要去参加一下这个展览，我们在这种现实里面，总要找点出路嘛，我就说，那就画吧！反正我在画圭山组画。后来他去了一趟四川彝族的地区，可能那时他受程丛林的影响，和少数民族有点关系，他画了一张很大的画，可能是他毕业以后画得最大的画，有两米左右。那个时候想参与到展览的欲望还是有的，抱着希望去的。我个人有点勉强，因为我画的三张都是1米2左右的，画了一组圭山风景。

结果送到省里面参加展览，好像是入选了。当时云南省的展览在云南的工业展览馆展出，应该说是很大型的展览。那天开幕的时候，张晓刚和我约着去，进了展厅就去找自己的画，找来找去，我找到一张我的画，他找到他的一张画，他画了两张，一张是两米的，结果那张大的没有，就是一张小的。我也是画了三张，只剩下一张画，我们两个就在那特别的不高兴，这样好像不能表达我们自己的东西，要么就不参加了，我们两个一拍即合，算了，我们不参加这个展览了。我们就去找美协的人说，我们不参加这个展览了。美协就着急了，马上就开展了，你们怎么能不参加了？我说我是三张，是组画，你给我拆掉两张是什么意思？张晓刚说，我的那张大画去哪了？后来我们就闹着要撤展，结果看展览的人很多，算了，硬是被劝了，我们就很不高兴，就走了。

后来才知道，我们每人这张画还是送到沈阳去了，当时全国油画的展览是在沈阳办，后来据说我们送去的那一箱根本就没开箱。当然这是传说，只有美协才知道。但是后来社会上又闹出这个事情来，还出了一本画册，叫《六届美展落选作品选》。我和晓刚的画都进入了这本特别的画册[...]

与高名潞

问：在84、85年，您和高名潞应该还不熟吧？直到八六年邀请您参加珠海会议。

毛：开始已经有一些通信了，我和他认识可能是因为候文怡，办完《新具象》展览以后，候文怡心情很灰暗，她认为：我们的行动在中国根本不可能引起什么注意，而且对中国的艺术的环境，我已经放弃了，中国没什么希望了，我要去美国了。但是，最近好像又有了一点动静，他说有一个人采访过她，就是高名潞，高名潞在写他的硕士论文，其实就是八五美术思潮这个东西，他走访了上海和北京、包括浙江的一些艺术家，他在上海听说了这个展览，就找到了候文怡…候文怡说，看来还是引起了某些人的注意，但是她的口气里面不屑一顾，觉得没什么希望了，但是我已经告诉他要了解什么展览的情况，你去找大毛，他说大毛能说会道。

我不知道是候文怡把高名潞的地址给了我，还是他把我的地址给了高名潞？第一次通信我已经忘了，第一次我们称呼都是高名潞同志、毛旭辉同志，但是我觉得很重要，第一次有人问我的艺术观，第一次有人这样严肃的问我，你们画画是在想些什么？你们的艺术观念是些什么？那个时候我很难答这些问题，所以也促使我去思考，因为社会已经向你提出这个问题。我一想，那我之前画画，我的艺术观念是什么？我不能

说我喜欢梵高，我喜欢蒙克，这还说不过去，我觉得和高名潞的接触才促使我加强艺术理论的写作，其实是为了回答他提出一些简单而尖锐的问题。他就是说，你们在想些什么？你们在云南画画是什么样的一种环境？你们为什么要去做这样一种展览？你们作品中的倾向为什么是这样？这是第一次在中国有人这样很严肃的问我。

所以我和老高的交往，其实就是建立在学术的开端上，实际上也是一个动因，促使了我去清理，八五年底、八六年初其实也读了不少的书，需要再做一些清理，到底我们吸收了一些什么东西？通过大量的阅读创作，艺术到底是什么？可能作出一些实质性的回答，和老高的交往促成了清理自己一些艺术观念的活动。我和他有几次比较长的通信，我也通过他这个渠道，把我们这边的情况、创作状态交流给他，后来包括《新具像》在《美术》杂志有文章也是通过这些交往。

云南的新潮美术：超越地区性

毛：但是那个时候就感觉好像西南艺术群体不是特别受到关注的，我自己也有这种感觉。

在办了新具像展览回到昆明之后，《云南日报》发表了一篇报导。实际上当时文艺界到底该怎么走？美协实际上也不清楚，它和中国的政治也比较相似，一方面有保守派、一方面有改革派，起起伏伏的，一下子保守派抬头，一下子改革派上来。当改革派一上来的时候，整个气氛又宽松了很多，保守派的实力强大的时候，又是反精神污染，好像文化大革命又要开始的感觉，那些年的历史反反复复的这样前进、变化。

恰恰那个时候云南比较宽松。我回到昆明以后，美协也在想文艺到底该怎么改革，后来他们就通知我去美协开会，我想：美协请我去开会是什么事情？他们通知我，我就去吧！那个时候我还是很能闯的，我上海都闯回来了，南京也闯回来了，美协我为什么不能去？结果去了他们在开会，是云南省美术理事的扩大会议，希望我在会上做一个发言，介绍一下新潮美术，谈一谈年轻人思想，很活跃，很大胆。

我就在想，我不知道有没有资格在这发言，你们是理事扩大会议，多少有一点常识。我说：我连美协会会员都不是。他们说不会吧？你还没有入我们美协的会员吗？这是我们工作有失误。当时是在省里面的美协开会，市美协的主席和秘书长都在会上，那不行，你马上写一个申请书，主席和秘书长做我的介绍人，我就是这样火线进的美协的，而且我一进去就是云南省美协的理事，这些事情很突然，你搞不清楚，中国的整个社会变化和政治你有时候搞不清楚。

我在这个会议介绍了我所知道的外边的情况，艺术其实越来越丰富、多元了。

...后来美协就说，那么这样吧！我们还是很重视年轻人的创作，你能不能帮我们组织一次这样的展览？我说：好啊！我来组织。我就帮他们提了一些名单，把所有我认识的，在昆明搞现代艺术的，张晓刚、唐志刚、潘德海、孙国娟，全部塞到这个展览里面来，而且是美术馆办的，取名就叫「云南油画新作展」。这个展览做了以后，就要开研讨会，我才写了这篇文章。所以无形当中在云南省扮演了一个新潮美术的角色。

实际上要客观的看待美协的角色，各个地区的美协情况不太一样。云南美协当时还办了一个《美术通讯》。其实《美术通讯》里把所有《新具象》成员写过的文章都发表过，所以云南美协是很奇怪的一个地方，这也是云南包容性的一个体现，没有像北京、上海那么极左，控制得那么严。我去参加珠海会议，我是提着一摞《云南美术通信》去参加珠海会议的，因为上面都发表了我们的文章。他们都觉得很可笑，这个人提着边疆美协的通讯拿来给我们，都没人要的，我都不好意思，我也觉得，我怎么提着这些边疆美协的通讯来？在座的都是各路江湖大侠，我后来就悄悄的放在王广义的家里面，就再也没有提这个事情了，觉得拿不出手。

那个时候大家很轰轰烈烈的进入珠海会议那个氛围。但是云南就很特别，其实《美术通讯》所有的文章都是八十年代张晓刚、叶永青、王川、我的文章...

还是觉得这个有点突然、有点荒诞感。我进去以后其实我和他们思想的差距还是非常大的，没有办法真正的去沟通。如果说他给我这个权利，给我这个机会，我认为是艺术的东西尽量的介绍给他们，就是起到这

样的一个作用。我和云南美协的关系是若即若离的关系，这在北京很难理解，包括栗宪庭都不能理解，栗宪庭有一次很小心地问我：「大毛，你还是云南美协的理事？」我知道他这个含义是什么，我说是的，真是这样，云南很特别，可能和你们在北京的概念真的不一样，因为他们完全是死对头，但是云南这层关系就很模糊。

问：当时《新具象》观众有没有给什么反应？

毛：有反应，其实这种反应我已经习惯了。正象我们在上海和南京展览，就是有非常愤怒的反应，还成为了《云南油画新作展》里面很经典的故事：有一个人，好像是哪一个单位的干部，他说：「你们这些画家每天吃着酒席、坐着小车，画着我们劳动人民看不懂的画。」我拿这个留言来美协的研讨会上念，大家哄然大笑。我们哪开着车，我们哪吃着酒席了？「你们画的这些画都是脱离劳动人民的情感。」那是最典型的。

其他的留言就各种各样的，比如说看不懂，有些人说新颖，那个时候的表态像文革的语言，非常的鲜明，要么就是喜欢，要么就是不喜欢，要么就说你反动，要么就说你们是西方现代派的走狗，但是有些人又说你是中国的栋梁，你是中国的希望…各种意见都是非常尖锐的，有些人说我们是蠢驴，我拿着蠢驴那个字在上海合了张影，我研究过塞尚，塞尚当年很多人也骂他是蠢驴，骂他画得画太差了。我说我就是蠢驴，塞尚也是蠢驴，我就拿着那个拍了一张照片。

问：是大是大非的。

毛：对，大是大非的时代，有文革的遗风，经历过文化大革命大批判的那种时代，以阶级斗争为纲，看问题都是黑白分明，没有什么中间的、模糊的。

问：我知道筹备现代大展的时候，曾来信要求艺术家帮助拉赞助。

毛：那是黄山会议之后。其实黄山会议的目的就是想策划这样一个大型的、全国的美展，高名潞他们一直想拉到一些赞助，我接到信我能理解，但是我觉得在云南拉到赞助丝毫都不可能，完全没有机会。

在云南办《新具象》展览时，有两家单位支持过我们，一是我二哥的公司，给过我们五百块钱，但即使是我的二哥，我觉得都很难去解释，很难开口。另外还有一个杂志也给过几百块钱，当时我们新具象、西南艺术研究群体的第一个展览，就获得过一千块钱左右的赞助。所有这些钱都来拍作品的反转片、复印费、付场租，甚至还有一点节余，展览完了以后，大家在一起吃了一顿饭，那个时候一千块钱能做很多的事情。

有一本杂志《家具与生活》给过我们五百块钱，我二哥的公司给五百块钱，我们拉到了一千块钱。那个时候拍反转片很贵，四百张的反转片都是我们自己拍，把这些钱拿来买了反转片，还要洗照片，除了放幻灯片以外，还有图片的展示，每个艺术家做了自己的画册，那些都是用这笔钱来开支的。还有大量的复印费、制作展览的招贴，也花了一些钱，买颜料什么的。

问：那个时候有招贴吗？

毛：就是一个宣传版面，画在上面，用的广告颜料，后来叫小潘来负责这个事情，小潘不爱说话，我说你就画画去吧！讨论问题，他不发言，后来我说你去设计海报，你想怎么画就怎么画，做得很漂亮，他用黄颜色的底，黑颜色的字，他还画了面具…

那个时候都谈区域性的概念，那个时候最难谈的一个问题就是区域性的概念。在云南画画有一个不成文的规矩，就是大家都会画少数民族的题材，这样有特点，有特点就可能入选，包括展览，或者说作为一个艺术家来讲，就会在全国形成你的风格，那个时候参照系都是全国的概念，没有什么国际的概念。

我觉得从《新具象》出来之后，更多的是在反叛这种不成文的惯例，所以我写了很多文章都是批判所谓的风情主义、所谓的区域性的概念，批判「云南本土」的概念。如果你没有超越这个概念的话，你进入不到

人类文明的程序里面。

还有一些对区域性概念的认识，很多画家理解的区域概念就是表面的，民族的服装、民族的建筑，画一些漂漂亮亮的人穿着民族的服装，像电视上的歌舞一样的，我是特别反感这种东西，所以后来我不喜欢丁绍光的画，我觉得他们的画那种矫揉造作，和我们到云南各个地区看到真正的生活是很不一样的。

问：在九十年代，这个问题可以说扩大到整个中国，别人认为中国艺术应该有「中国特色」，就像在八十年代人们认为云南的艺术必须有「云南特色」。

毛：云南的特点、身份感，这些好像始终都是问题，但是我觉得还是需要超越这种概念。在前一部分我谈了，在八十年代，如果没有对地区概念的超越，就可能没有《新具像》、没有这样一批新的艺术家出现…都是按照惯例的话，在云南也只会画少数民族题材，包括我母亲都有很深的这个意识。我一画「剪刀」，我母亲就担心这种画没人看得懂，但是我说我去圭山画画，她就特别高兴，她说我喜欢你在圭山画的画。可能区域性题材，对大众、对普通的老百姓的审美来说，更容易靠近一点、更容易把握，但是按照我们认为是更大的、更高的文化的需求，或者是更深刻的东西，确实是很孤独。

我觉得如果文化没有这种超越性，到不了「八五」的信念…你刚刚的类比很好，今天到了中国要走向国际的时候，与国际接轨时产生的这样一种话题，一个身份的问题呈现出来。可能在短期来说，这个有身份标志性的东西似乎很重要，但我经过八十年代文化的过程和洗礼，我仍然对这种身份和区域概念是持批判的态度的，我觉得还是要超越这个概念，不然中国的艺术还是在世界上立不起来。你老是用这种所谓后殖民的角度，或者只是搞一个特点的话，没有意义。

我觉得我从事艺术不是说非要搞出一个特点出来，我只是想传达出我作为一个人那种真实的感觉，我们这种人和其他地区生存的人都是有共性的，我认为这样才是一个比较平等的状态、一个真实的状态。其实你看我的文章、我的手记里面很多都强调这种东西，如果把我陷入到中国的身份、云南的身份，那我会觉得做艺术没什么意思。我和他们说我不是云南画家，我只是居住在云南，这个概念对我来说不是标志性的，也不是代表性的，我是作为一个人的艺术家生活在云南，我关怀的问题远远超过了这个地区，所以我也希望中国当代艺术要超越这个概念，不然的话，没有到人类文明所期望的那种高度，达不到。

与外地艺术家的交往

问：舒群曾来信，要求您为《八五、八六中国当代美术史》提供资料。他是该书的作者之一。

毛：…舒群写这个信，我们的话语权被北方艺术群体掌握了，我们心里面多少有点不舒服。

问：因为北方群体在八五很风光，在整个新潮美术里面显得更加的重要，包括写作的都没有我们的人参加，我们觉得好像西南艺术再次落入到舒群他们那里，因为舒群来负责写西南艺术群体，他自己都开玩笑说你们是不是不放心，我们说不好说，说你很难保证公正，但是他后来说，他在写我们的时候，他确实发现和他们的艺术观念确实有很大的不一样，而且是很重要的。后来有一期彭德编的《美术思潮》，是青年群体代表的文章，我在上面发表过一篇，那个东西一出版，我收到的第一封信是王广义写来的，也是紧紧的握手，他看了这篇文章以后，非常的振奋。那个时候老高还在编辑部里面。

像刚才说，《云南新作展》完了之后的讲座，这是研讨会上我做的讲座，然后发表在《云南美术通讯》上。我比较全面的介绍了一下全国新潮美术的基本情况，有北方艺术群体，浙江的八五新空间，江苏丁方他们的江苏青年艺术周，还有我们《新具像》提出的一些观点，同时结合云南现代艺术的现状，提出我的看法，强调内在精神、内心的感觉，才可能超越这种区域性…

毛：这是一张珠海会议的照片，高名潞穿得整齐一点的。

问：他像个知识分子。艺术家喝酒，也是挺乱的，这个是王川吧！王川也去了，还有朱青生，也算是当年的一个整理了。珠海会议是大聚会，这个会议对新潮美术，还有对我个人来说是非常重要的，我在访谈里面也谈过，只有到了珠海会议以后，才意识到原来我们自发性做的一些活动，无形当中已经参与到中国现代美

术的进程里面，非常的具体，我是到那个时候才知道，到处都有做这种现代派艺术的同仁，因为当时在云南觉得非常的孤独，就是我们几个，那个时候自称荒野狼，几头荒野狼，所以张晓刚为什么在八十年代写信，都把自己画成狼或者狗，都是一种自嘲的感觉，就是一种孤独，很落魄，和周围格格不入的心态。他本身也属狗，但是看起来是又瘦、又沧桑、又孤独的那种狗，同时也受黑塞小说《荒野狼》的影响。珠海会议非常的重要，在珠海会议以后，大家对各个群体都有一些见面、有一些认识，以后交流就扩大了，学术交流已经扩大了，已经不仅仅限于西南地区，像张培力他们也会寄一些资料过来，做一些活动，我也会和他们寄一些资料过去。

毛：当时您对像张培力这种纯观念的作品有什么感觉？

问：他感兴趣的东西我不感兴趣，我谈的问题他们觉得他们早就解决了，但是我觉得人的问题、人的情绪，甚至王广义说的人文热情，我觉得这是永恒的问题，对他们来说，人文热情只是做艺术的初级阶段，要很快的把人文热情放在一边，才可以做出这种更现代的艺术，而我的看法恰恰相反，我觉得我谈不下去，虽然我们也没敌对，但是没有太多的深入讨论。我们观点不一样，没法讨论，牛头不对马嘴，他关心的问题和关心的太不一样了，但是我不想把艺术带入那种智慧的、智力的迷宫里面，我觉得没意义。这个可能和西南艺术家一直喜欢绘画有关系，因为我觉得绘画应该比较直观，因为绘画是人类用手来表达视觉最直接的、最原始的，甚至可能是最长久的一种方式，这是我的一个感觉。所以我们还是愿意在绘画这个范围内讨论问题，你换一种方式，我觉得确实不感兴趣，到现在我对观念艺术都不感兴趣，没办法…

黄山会议

毛：「黄山会议」，吕澎去了没有我都没印象了，好像没张晓刚的名字。他去了，但他没收到邀请，后来我跟高名潞他们写信，我说西南最重要的是潘德海和张晓刚，应该要出席这个会议，他们收到作为列席代表的通知，吃住没有人安排，王林也是，王林去参加这个会议以后，他对这种美术界的权力持相当批判的态度，搞得很难看，大家本来坐在一起开会，结果到吃饭的时候，有人有安排、有人没有安排，列席代表吃饭的时候就没有人管，中国人对这些东西很敏感，今天就无所谓。

问：您愿不愿意谈一下黄山会议的情况？

毛：其实谈了很多了，高名潞最清楚…其实当时打人的人是贵州的成肖玉。他现在可能去美国了，九十年代可能他去了德国。当时出事的时候，我们在一个桌子上吃饭，西南的、四川的，成肖玉也在。当时他也算在西南。

有些人画了花脸祝新郎新娘喝酒，那边就打过来了，我们不知道发生什么事情，很多人就打到我们餐厅来了。唐蕾和我们坐在一桌，她可能是面对那个门，看见很多人打架，一下子就叫起来了：「啊！打架了！」我们全部就过去看，很乱。我们上去，想把这些人推出这个餐厅，在推推搡搡当中，成肖玉可能在我旁边，他很厉害，出了一拳，可能打到了对方的一个人，不知道打到谁的头上，一下子就打出一个包出来，但是我的个子比成肖玉高，那个人就认为是我打的那一拳。

我们就把那些人推出去了，关上了以后，我们这个餐厅就被围起来了。那个饭店有好多餐厅，我们只是在其中一个餐厅，关起来我就很奇怪，宋永红不是从窗户逃的吗？一下子啤酒瓶子就打到嘴上，他带着一个上海的女艺术家。后来我们就不敢出去了，当时我们就发现，玻璃窗外面的人都很怪，所有人都指着，我也不知道出什么事了。

后来高名潞、凌微涛来了了解事况。他们说要叫我出去，这边就说，大毛为什么要出去？张晓刚他们都说不能去。后来高名潞说，可能我们得出去解释一下，现在公安局的人也来了。我就说，那没关系，我去，我还是很勇敢的，但是西南的艺术家都不让我去。后来高名潞说不怕，他就对着外面说：「我是这个大会的主持人，有什么事情，我负全全责任。」高名潞其实很厉害的，也还是很男子气的，后来我见到高名潞，高名潞说我们一起去说清楚这个事情。我说可以。老高我还是挺信任的。

从餐厅穿到大门口，有很长的路，一路上都是人，都是想上来要打架的样子，我才发现事态已经发展到很严重了。高名潞当时还是很厉害，警告那些人，谁也不准动，然后就和公安说，你要负责我们的安全。我们上了警车，那是我第一次坐警车，就到了一个地方，可能是派出所，马上就开始审问。高名潞就问我说，大毛，你是不是打了人？我说，老高，我没有动手，我要是动手的话，可能那天的事情就更大了，因为当时有一个人还拿着椅子还要砸我，我都指着他，你敢动我，那真的就是不敢，就放下了。后来我说，我不知道是谁打的，我没打。我们也不知道是什么情况，严格的说，我们是在平息这件事情，老高他很相信我说的话。

派出所不相信，所有人说是我打的，我说我没打，我就把这个过程说了一下，他们有记录。正在说的时候，后面又来人了，黄山本地的画家来了，他们已经来承担这件事情了，是他们画了花脸给新娘祝酒，产生的这个纠纷，老高说，那我们就可以回去了，我和老高就准备撤了，当时派出所还是站在当地人的一边，你们是可以走了，没理由留我们吧！他说你们自己回去。当时派出所外面有一卡车的人等着，高名潞说，不行，我们怎么来的，你怎么送我们回去。老高很厉害。后来警车又把我们送回宾馆，结果我和老高一进宾馆，在我住的那个房间有一个值班的柜台，有六个小伙子在那等着，哪些人还没甘心。

老高觉得这个事情比较严重，怎么又惊动了市里面的人又来了，连夜开会，那个时候已经晚上了，商讨这个事情怎么办，和当地人很难说清楚，这个事情闹得太大了，只有采取一个办法，本来安排会议结束，第二天大家游览黄山，就和我商量，要么就不要去黄山了，今天晚上坐火车回昆明。我说可以。我也没心思玩什么黄山，我对这些山也没有什么兴趣，云南的山我见得还少啊？然后连夜有一趟从上海路过黄山的，市里面派车把我们送到火车站…

问：对方被打了一拳，也不是伤得很厉害吧？

毛：其实也不是很厉害，成肖玉打也是很本能的，餐厅有一个门，我们把他们推搡出去，要把这个门关上的一瞬间，成肖玉在这，他用左手，我有一点感觉，因为大家都在推他们，把那些人推出去，因为我们两个在一起，如果他是用左手出的拳，就很像我用右手打的…

当时很多人在楼上搞一个笔会，笔会就是大家留一点字，想画画就画一点画，那几个人就喝多了，就去笔会上画花脸，因为餐厅很大，还有一个厅是办婚礼的，他们画花脸给人家祝酒，就被别人打，人家就觉得不吉利，是这种风俗上的冲突。他们被人家打了，不知道怎么推到我们这个餐厅来的，他们一下子就叫起来了，哎呀，打架了，怎么办？我们就赶快去制止这个事情，当时很混乱，我觉得只有西南的艺术家比较勇敢，都站在最前面去推他们、拦他们，叫他们出去…

然后就闹出这个事情了，但是几件事情弄下来，我觉得高名潞看起来是文弱的知识分子，但真是一个做事情的人。一件是酒吧的事情；还有就是这个事情，我觉得高名潞是一个挺有勇气的人，不是看上去那么文弱。当时我和高名潞牵着手，从餐厅走出去，我看着那么多人，我手都是抖的，我想，今天这个事情闹大了。高名潞一直在说，谁也不准动，我是大会的主持人，有什么事情我承担，和公安局的说，你们要拦住他们。我们走出去的时候，他们就拿石头来打。那天是稀里糊涂的，我说我是太冤了，我们西南的几个艺术家是来制止这个事件，怎么会变成我们打人呢？那天晚上在派出所我也很气愤。

后来都还没审问完，黄山的人来自首了。而且宋永红被打了，高名潞非常的气愤，我们要马上处理这个事情，你们也没有任何证据说是毛旭辉打的人。

当时，我觉得一个亮点就是莫妮卡的出现，所有人都觉得很特别，因为那个时候莫妮卡才二十多岁，一个年轻漂亮的外国女孩，怎么会参加我们现代艺术展呢？是一个亮点，当时晚上还跳舞，邀请莫妮卡的人特别多，当时有几个女的，还有就是廖雯，女的很少，参与现代艺术的女人很少…他们几个女的比较突出，他们三个个子都很高…莫妮卡可能也觉得很兴奋，但是不知道是什么事情。那个时候很狂，艺术家感觉有300多个人，合影的时候起码都是上百人，就是在宾馆。所以大浪淘沙，参加过黄山会议的，我能够记住的有十几个人。主要是这个事情把我弄得很扫兴，所以到今天，我都没有去过黄山，到过黄山脚下，都没有上过黄山。黄山还是一个比较传统的地方，这个小镇上突然来了上百个莫名其妙的艺术家，长头发、牛仔裤，都是不知天高地厚的，对当地刺激也很大，可能已经引起反感了。

展览逸事

问：《'88西南现代艺术展》，应该是吕澎第一次策划的展览？

毛：应该是，这边也邀请了一些八五时期《新具像》、「红黄蓝」这些艺术家，昆明也还有其他的一些艺术家…我是带了〈私人空间〉的几张画去，那也是在八五时期以后，第一次在成都展出。通过这次活动也看得出来吕澎和李路明、鄒建平，和湖南美术出版社的这几个画家建立起很好的友谊和学术上的交流，最后他的著作都是通过湖南美术出版社来出版，和这个渊源也有一点关系，甚至也很重要。所以湖南美术出版社在那个时期大量的介绍现代美术…

这个展览相当于是西南艺术一个大的聚会，还是很重要的，检阅了一下西南艺术的力量，还有一本画册，封面上有张晓刚的照片，是湖南美术出版社的《画家》杂志出版的，通过这一次来建立起关系的，后来我和李路明、鄒建平很多通信，鄒建平写信都是书法的，很大的，很过瘾，我收藏了他的信。

在《中国现代艺术展》以后…中国现代艺术有很多要编画册的可能性，我收到过很多资料，彭德、皮道坚、栗宪庭，他们好像都找到相应的出版社，都准备介绍新潮美术的画册。我们那段时间征集了很多的资料，给他们寄了很多的资料，寄幻灯片、寄展览的介绍，我还在写了新具像始末，及西南艺术群体介绍性的随笔。他们说要写得生动一点，我写到认识张晓刚和潘德海的经过，写到张真和我的同学资助我们，还有在张真家举办的西瓜晚会，在南京和丁方的接触，被南京艺术学院罚款…

有一个上海的画家在南京读研究生，叫陈建明（谐音）。他在上海看了《新具像》展览，我告诉他我们可能还要到南京去，他说去南京的话，可以住在南京艺术学院，可以去找丁方，他就给我写了封介绍信。我太高兴了，到了南京就有住的地方，结果就找到了，丁方不在，但是找到了另外一个人，也是在从上海去的研究生，他处事有点紧张，但是他说不怕，丁方的床就是在这，他们有几张床，我们可以住在那了。

在南京天很热，中国的大火炉，从云南去就有一点受不了，晚上睡不着觉，就吹牛，睡得很晚。第二天想去展厅的时候，就被人叫住，学校里面保卫科的，你们是干什么的？我们说我们是从云南来的，掏那个证明，云南电影公司的，来办展览。说不行，你们怎么可以随便住我们学校？说要罚款，罚50块钱。我就说没有钱，我掏了半天就掏出5块钱来，我说我就只有5块钱——5块钱也可以。就被南京艺术学院保卫科罚了5块钱，还开了一张发票给我，晚上扰乱，不安静。

后来我才知道为什么，原来他们院长住在我们的旁边，他没吭气，结果他第二天叫保卫科的来罚我们的款，把我们赶出了南京艺术学院…我说现在要是把那张发票留住就精彩了，掉了，被罚了5块钱的款，我就把在南京碰到的事情写了。还碰到一些朋友，包括汤国也是在那个时候遇到的，他是编辑。

汤国是南京人，他给我们出了很多主意，他头脑挺聪明的。我们在南京办展览，他说：「像你们这样的，又没钱，怎么办啊？我给你们想一个办法，你们把你们画的照片拍一下，你们去写，这些照片可以卖。」我们在售票处写，我们是云南的青年艺术家，由于来南京办展览，经费有限，如果大家喜欢我们的作品，可以购买我们的照片，就算赞助我们的展览，卖1块5还是3块钱一张，很贵，但是居然还卖出了一些，冷林就买过，冷林后来和我说，我当时看展览，买了你的照片，我说谢谢，这是对我们巨大的支持。还卖了几十块钱。汤国找了一部相机来，买了一个富士胶卷，那个胶卷很贵，把我们的画就这样拍，拍了以后就赶快去洗，洗完以后拿一个卡纸贴在上面，赞助性的销售，还真卖出了一些，汤国脑袋挺好用。后来我就和汤国有通信的关系。

他现在还在南京，他在《钟山》杂志社工作。他的性格比较引退的那种，喜欢读老庄哲学。他和我通信老和我谈老庄，我有一封信就是写给他的，谈什么老庄？现在的中国人有什么资格谈老庄，搞得什么都不是，我说我们现在需要的是勇气，要起来说出人性的真实。他劝我：「大毛，你要去看看《五灯会元》，去学一点东西，不要那么火气…」

中国现代艺术展

问：到北京参加《中国现代艺术展》期间，去了北京多少天？

毛：我也忘了，可能至少呆了一个星期。

问：停展的时候有没有在？

毛：都在，我们是全过程，从布展好像已经在。初到北京是曾浩来接我们，曾浩当时在美院读书，曾浩和翁菱来接我们，把我们接到中央美院，住在他们的学生宿舍里面。开始几天是这样的，展览完了以后，后来又在老栗那住过。其中发生了一些事情，还有宋伟买画、酒吧事件，很多事情。

问：听说宋伟买画出了很多的钱。

毛：出了很多的钱，那个时候也算是我们几个拿到的最大的收入了，差不多像第一桶金的那种感觉。我拿到5,000块钱，全是十块一张的，因为宋伟是卖快餐的，都是卖盒饭得来的钱。这个人相当的了不起。

展览差不多结束的时候，好像是高名潞通知我们的，说宋伟要收藏一些作品，这个收藏很重要，好像有十个人的名单，西南的艺术家都在里面，潘德海、我、叶永青、张晓刚，但是迟迟没有通知我们拿钱，我们都要回昆明了。有一天，有人通知我们，今天晚上去宋伟处，可能是拿钱。那天就很兴奋，也不知道是真是假，然后就找到了一个胡同，找到一个老院子，很昏暗，就是做快餐的院子，很零乱。

进来以后有一个布帘是打开的，见到宋伟，完全像个黑老大一样的，他又不太说话，我们艺术家也不好开口说是来拿钱的，就这样很尴尬的坐着抽烟，然后宋伟就坐在床上，像是炕上的感觉，就抽北京的香山烟，抽一半就丢掉，不断的在抽烟。我们坐了一下，我看他一地的烟头，我们也掏出我们的云南烟在那抽，断断续续的他也不说话。隔了一下，他就问我们喝不喝酒，我说喝，就叫让上了一箱啤酒上来，我喝了酒以后就敢说话了，就说起在云南是怎么回事，我们在上海做展览，就聊开了。

当时我心里面在想，我们是来拿钱的，但他老不提此事，今天不拿就算了，也没什么…大家在一起喝酒，就聊云南这些事情，到上海、南京做展览，聊了一下。我们都喝了一两瓶以后，宋伟就打了一个手势，又从帘子里面出来一个人，拿出很多钱，说这一次他收藏这个作品，每人一张，每人都是5,000块钱。

叶永青、张晓刚、潘德海、我，唐蕾，我们五个人都去了。第一次看到那么多钱，不得了，我带着军用书包，重重的，每个人装在军用书包里面，那么大的一摞，很兴奋，那天酒也喝多了。第一次在北京打的，我请大家打了的，十块钱，回中央美院。

问：他在什么地方？

毛：记不住了，可能是新街口。也是市中心。我说今天晚上打的，那天晚上我请客打的，十块钱坐回中央美院。第二天还是第三天，张晓刚又请客，唐蕾过生日，都有钱了嘛，请我们吃烤鸭。

我都觉得好像不是那么回事，他一点都不像收藏家，也不像可能会给我们钱的人，我们抽烟，他也抽烟，他也不说话，不断的抽，很奇怪。

而且在北京，好像是谁还买过，我们都带了一些小画去了，使馆的人买过，我还卖过两张画，有一个叫美蒂奇的法国女人买过我一张画，还有一个美国人买过我一张画，100美金。

我那个时候觉得很成功了，卖了两张拼贴，一个是我做的高帽子批斗的形象，像一个家长的形象批斗的，背后是电影的招贴，那个作品卖给了美国人。还有一张美蒂奇买的红砖楼系列 - 晚报读者，她可能卖给尤伦斯去了，在尤伦斯的展览上展出…那次还是收获不小，当时100美金也是不得了的，将近1,000块钱。

问：对于现代艺术展上很多行为艺术，您有什么感觉？

毛：当时我觉得非常混乱，好像和艺术没什么关系。后来所有报导主要是着重在这个部分，我觉得其实没有进入到真正的学术交流的状态里面，是在做一件什么事情，这个事情是必须要引起社会的反响，和我们想象

的不一样。可能我们想得太理想了。我们想象的是像国外的美术馆，大家围绕着艺术。结果是不断的出事情，所有事都很敏感。

当然那个时候我们还是很坚定，要维护这个展览的形象。比如说展览一停展，我们全部坐在广场上，都不离开，一看防暴警察来了，觉得很反感，我们是做艺术的，不必搞得那么紧张。美术馆被封锁了，北京的老百姓就从栏杆递煎饼、苹果给我们吃。那个时候已经有一点像六四，我们全部坐在广场上等消息，好像高名潞和他们走了，警察拿着防爆枪，那个时候非常的反感。

后来就宣布停展，要检查。那个时候才知道，那些快餐都是宋伟赞助的。后来第二次开展，就说要值班，要排班…当时觉得北京是一个特别敏感的地方，而且什么都逃不脱政治化。对我来说这是一个很矛盾的感觉，其实我从事艺术特别想逃避政治，但是后来就发现，所有事情最后都离不开政治、逃脱不了政治的阴影，包括后来的酒吧事件，觉得北京这个地方真的是太特别了。

问：您对酒吧的事件有没有什么特别的看法？

毛：是已经撤展以后，大家都很累。老高就说，有一个朋友想请大家喝点东西，去休息休息。我就去了。那个时候很多人都会请艺术家吃饭，我们听说好像要请我们吃饭，走了很长的路到那家酒吧。那酒吧特别小，人挤人，我觉得空气不太好，我就说：「晓刚，我们出去了。」刚刚要出去，陈军就站在一个板凳上说：这次我们有一个签名。大家一下子就蒙掉了，不知道怎么回事，而且进来之后就发现有很多外国的记者。

很多艺术家都去了。那天很累，而且我进去之后就觉得空气不好，我就和晓刚说要不然我们出去吧！感觉很不舒服，刚刚要出去，陈军就站在板凳上了宣布。高名潞和陈军说：「你不对，我们来之前没说要签字的。」然后他们两个就争吵起来了，高名潞说：「如果作为个人，你之前和我讲，我们是有个人的态度的，但是你不能这样欺骗大家。」我们就说走，这是干什么？我们都出来了，后来他们折腾了一下，我们就走回去了…

我觉得北京特别敏感，后来联想到六四，回想这件事情。那个时候的北京已经感觉到要出事了，气氛已经起来了，所以到六四一点都不奇怪…

问：《现代艺术展》时您卖了三张作品？

毛：没有，正式只卖了一张，是〈家长〉，后来也被尤伦斯买去了。另外的五张有两张被留下来，说去香港的三联书店做展览，是〈私人空间〉的两张，这两张画后来就不了了之了。当时是孔长安和唐庆年具体操作这个事情，做了登记，留了我两张作品，说三联书店要继续做一个展览，只要小幅的作品，就选了我的两张。但是后来这个展览并没有办成，不了了之。这两张作品06、07年被拉出来拍卖，刘向东打官司就是因为这个事情，里面有我三张画。

《大卫和维纳斯》因为小幅，我带回昆明了。另外还有两张画，一张最大的画就寄放北京宋伟处，有一张拿到音乐厅的一间画廊。这批画有点妻离子散的感觉，我就带回来一张画，其他的都遗失了。

寄放在宋伟的那张画，后来被潘德海的女朋友拿到手，被她卖掉了，但是她也没给我钱。有一年我到深圳去参加张晓刚、方力钧和王广义的展览，有一个人突然和我说：「我有你一张参加《现代艺术展》的画，你要不要买回去？」我说：「哪一张画，怎么会在你的手上？」她说很破，开了一个价，我觉得太贵，我很气愤，我说这张画本来就是我的，我又没卖过。后来我就很生气潘德海的女朋友，肯定是她卖掉的。

后来那次拍卖，打了一个包，可能二十几张画，有丁方的，有我的，有刘向东的，还有一些其他艺术家的，可能一百多万卖掉了。刘向东气不得，就去打官司，他征求我的意见，我说这些事情太久远了。