

访问文字纪录

徐冰访谈

访问：杜柏贞、翁子健

日期：2009年7月18日

时间：约1小时20分钟

地点：北京 今日美术馆

北京大学图书馆学资料室

问：您的母亲那时候是在北大图书馆学系，是吗？

冰：我母亲在图书馆学系，她是教学秘书，但当时文革的时候，北大的图书馆学系和北大图书馆馆系合并了，所以就是和图书馆就有很多的关系和方便之处。[...] (0:00:35)

文革的时候，我们其实觉得在图书馆看书特别麻烦，因为这么多书，那个时候又没有计算机，就是检索卡片，你的检索卡片检索半天，你又不能进书库的，只能让出纳进书库给你找，找来的书完全和你想要的不一样，所以就觉得找一点书很麻烦。其实我是很少去图书馆用卡片这样去找书。只是图书馆的概念最早我的母亲他们图书馆学习系的资料室，我在那里头呆的时间特别多。

所以那时候也不是靠借书的方式，就是反正她给我关在阅览室，我在阅览室就随手就翻书，有意思就看一看，没意思就放回去，随时就可以拿一本书看，特别喜欢这种感觉，这种感觉就是和书有一种特别直接的关系，最后我发现我跟书的关系其实主要不是文字上的关系，不是说这本书我拿了以后，从头文字读到尾，我从书上获得很多的感和知识、学到了很多。我跟书的关系其实都是身体上的，比如说我就对装订特别有兴趣，书的厚度和它是怎么样装订的，是西方的方法还是中国的方法？书的感觉，这种手感，翻动的感觉，包括它的字体，包括它的这种纸页和字体和插图和翻动之中这种感和关系，我对这个特别有兴趣。

这也是因为我母亲本身是图书馆学系，那资料室大部分书都是跟出版，就是书籍史、字体、装订的技术，书籍演变的历史有关系的，和印刷、活字这些东西有关系，所以我小时候就看很多这种书，我发现这种书对我后来的艺术兴趣有很多帮助，主要是什么呢？比如说版画和字体。我为什么后来就是对书法有兴趣？对书法有兴趣，一来是我小的时候，我父亲让我每天写，但是那时候觉得就是要把字写好看，其实后来我发现不是，其实他是教育你，让你接受中国文化的这种方式，就不让你乱去自己思维，让你要接受这个方式来发展自己。你坐在这块，手拿着毛笔，其实就是对你的一种控制，你得尊重这系统的东西。但是后来文革的时候，我对字体特别有兴趣，就不是书法，是对这字体特别有兴趣。字体的兴趣和我们后来出黑板报有关系，出黑板报、搞宣传、刻钢板、什么开会、讲应会、写大标语，写这种活动我参与特别多，因为当时我们家成份不好，我父亲是黑帮、走资派，所以我就得多贡献自己，然后让别人觉得我是一个很有用的人。我参加革命跟这个特别有关系。所以我后来就对字体特别有兴趣：宋体字、楷书、仿宋字、黑宋字，扁宋、长宋，就是当时报纸上的字体，我那会儿特别敏感。

最早还是从我母亲的图书馆系的资料室里头，我看到这些资料。后来就是在一些美术字手册，就是中国的美术字，文革时候和文革之前出了很多《美术字汇编》、《如何写美术字》，这都是为了搞宣传的人实用的一些美术字手册。一个是从这里来的，再一个就是从当时那个主要的报纸上来的，比如说《人民日报》、《光明日报》和《解放军报》，这三大报纸，我有兴趣就是这三个大报纸的这种字体的变化，比如说社论用什么样的字体，毛主席说的话用什么样的字体，最后是文艺版用什么样的字体，它都有讲究的，内容重要到什么程度，它的字号变多大，不重要的就是小一点，还有是什么样的字体。中国的字体其实有很强的

政治含义的，字体和风格是有很强的政治含义，对这个东西我当时特别有兴趣。

早期学习及天津美术学院

冰：我到中央美术学院是工农兵大学生和大学生之间转型的一届。

问：就是还不是公开招生的？

冰：但是我们入学以后已经是公开招生了，我这届入学特别奇怪，就是招我们的时候是76年，那时候招生不是说是统一考试的，他是看，比如说，学校的老师就到各个地方去了解，哪有好的年轻人，表现也好，也能画画的，到报社、出版社、美术馆、文化馆去了解。那一年我就在美术馆改画，那时候学校就到市美展办公室去了解，他们肯定是推荐了我，说有这么一个年轻人，表现特别好，是先进知识青年，他画得也不错，后来就把名额分到延庆县，延庆县然后就再给我给招上来了，招到美术学院这样

问：那时工农兵大学生跟后来正式入大学生在学校课程上有什么分别？

冰：招我们的时候是76年，76年招完了以后，也考完试了，我就等着通知书，一直等了半年没有收到，是因为当时这半年中国的「四人帮」粉碎了，什么各种各样的事情都发生了，然后大学生又恢复高考。我就一直等着通知书，我想怎么还没来，因为我成绩特别好，我觉得我应该有这个录取通知书，但是一直没来，过了半年。后来我就到美术学院去看怎么回事，当时美术学院就有很多大字报，其中有一篇大字报就是上一届工农兵学员写的，就是说应该把这些工农兵退回去，不应该招他们，应该重新招生，因为已经重新招生了。我一看有点凉了。但是后来美术学院通过讨论，就把我们作为七七届了，就是说因为都是一个一个招上来的，这些人也都表现不错，后来就把我们算七七届了，实际上美术学院没有七七届，所以为什么像文革以后，像什么伤痕文学，比较出色的，像罗中立这些人，都是在那个四川出来的，四川有七七届，学生都集中到那去了，美术学院就没有。所以七八届等于是美术学院第一届正式的大学生。

从教学上，我们从76年3月份入学，当时整个教学过程中，它又有过去的工农兵学院的教学方法，比如说开门办学，到农村去写生，画的石膏都是工农兵的石膏像，就是那工人带着毛巾那些，都是我们雕塑系的老师做的，农民、女民兵，都是这些。后来，过了一段就可以画西方的石膏像，就开始画布鲁德斯、拉奥孔、大卫什么的，然后又过了一段时间，就是说可以画人体模特了，就是它经历了这么一个变化，就是我们上学的期间经历了这个变化。

问：什么时候开始绘画裸体的？

冰：画裸体我觉得差不多是78年。因为第一批的裸体模特是怎么招上来的呢？其实是在东北的很多知识青年，就是知识青年要回城，所以美术学院招模特，就有一份工作，他就可以回城。有一些是知识青年在东北兵团插队的，他们就借这个机会回到城里，第一批是这样来的。

前一段《北京晚报》给我来一个电话，说他们建刊50周年，说这50周年《北京晚报》做过什么贡献？为中央美术学院招人体模特发过一个小的广告，特别逗，这是他们50周年很重要的一个事儿，特别好玩。他们跟我打电话说的，你当时在美术学院教书，那是第一次公开招人体模特，就是在报纸上发表了，说几个艺术学院：工艺美院、美术学院、戏剧学院联合招人体模特，公开的，谁都可以报。《北京晚报》问我：「你记得不记得这个事？」我说：「我记得。」因为当时我已经在美术学院教素描了，我是负责素描课的，基础课的。然后就把素描的老师集中起来，然后评模特，说谁够格，谁不够格这样的。然后一下午就看了好几百个人体，当时女孩子就穿着裤子，上面是裸体的。男的就是也是穿小裤子。然后我看了一下午，我是代表版画系的，还有油画系的、雕塑系的等等。最后有分歧，到底要谁，不要谁，有分歧了。为什么有分歧？我发现是学术的问题，因为油画系的就比较注重色彩，因为每个人的身体的颜色是不一样的，有些人的颜色都特丰富，冷、暖、血管什么的。这个雕塑系的就特别喜欢像马约尔(Aristide Maillol)的这种特别健壮的、结构特别清楚的这样的人体。版画系就喜欢瘦的，就是结构特别清楚，骨骼什么的，都是李桦倡

导的，就是这种画速写特别清楚的结构怎么回事，研究结构的。这都不一样，特别好玩。后来招了一批，公开的，当时就有很多人他们已经是大学生了，但是他们要来当人体模特。

前辈和老师

问：您在77年、78年入学，当时美术学院有什么学系？

冰：当时入学的时候只有版画系、油画系、国画系、雕塑系。就这几个。

问：您从版画系毕业，毕业以后做什么？

冰：毕业以后我就留校了，我就留校教书，教素描什么的。后来到了84年开始，我又开始读研究生，研究生我是在职的，就是一边教书，一边读，因为我那时候承担很多课，所以我也不能完全去读书，到87年研究生毕业的，那时候差不多是第一届版画的硕士学位的。

问：在您学习这段时间，有什么老师对您比较有影响的？

冰：那些老师其实对我都比较有影响，李桦、古元，还有伍必端先生、杨先让先生，这些先生对我们影响都挺大的。古元先生那时候不直接教书了，他那时候在院里当院长，古元当院长当过一段时间。但是，因为我的东西比较受他的影响，所以有时候我请他看看我的作品，他很喜欢我那时候的木刻，他特别鼓励我，所以有时候私下我们有一些接触。古元基本上没有给我们提供过任何材料，他有时候做讲演或者讲一些画，他永远都是讲「第一步」，他有一篇文章叫〈第一步〉，就是讲他在延安怎么样受到毛泽东文艺座谈会讲话，受到去农村，深入到老乡家，怎么让自己的艺术发生了变化，就是他的一篇文章，他常常就讲这篇《第一步》。

李桦有的时候给我们一些——就是有时候去他家里，他也会给我们介绍一些书，但是什么书我都忘了，反正他就是给我们介绍一些艺术知识的资料。

文革时我其实获得过一些书，其实还是北大的一些先生给我的，但是主要都不是理论上的，都是一些画册，这些画册有俄国的，还有一些包括解放区的一些版画，包括鲁迅编的那些新中国版画集，还有俄罗斯的一些画册、德国的一些画册，就是北大的几个先生给我的，比如说很多德国、俄罗斯的画册都是张芝联，张芝联是一个很有名的法国学教授，他借给我一些书。(0:19:15)然后，比如说赵宝煦先生，赵宝煦先生是国际政治学系的系主任，他就住在我的邻居，他们都是我的邻居，他有一些关于艺术、关于版画的一些书。

问：是什么时候开始他们发现你对于艺术有天份？

冰：那时候差不多是66、67年的时候，文革刚刚开始，红卫兵就开始抄家了。我们那一带都是被抄家的，因为都是系主任，或者说教授什么的，全住在那一带，所以这个红卫兵抄家呢，抄完这家就抄这家，抄这家、抄这家，就是一串抄下来，而且周围有一些中学，中学就是什么？就是101中学和清华附中、北大附中、人大附中都在那一带，所以这些红卫兵就特别爱抄家，就抄完了这家抄那家。抄我们家的时候呢，我们这些小孩都跑到那家去，然后红卫兵跑那家来了，然后我们又再跑回我们家，就这么弄。就是这个时候，有些先生，像赵宝煦先生他就收拾他的东西，像那些画册什么的，他觉得也省得有麻烦，他就都让他女儿给我，他知道我喜欢画画，他就都给我了。这些东西对我有帮助。

八十年代的展览

问：八十年代初有一些展览，包括外国来的一些艺术展览，您有没有什么印象？

冰：当时展览都看。我当时是所有的讲座都参加，我有好几本笔记，就是那会儿的讲座都记，每次讲座我都

去，然后所有的展览我都去，包括最早的「四月影会」、两次星星美展，包括什么高行健的小剧场、《今天》杂志朦胧诗的一些朗诵会，什么我都参加的，我都比较爱参与这些，不是直接参与这些活动，就是旁观、听讲座的，我觉得它是一种文化现象。然后，那时候就是参加，讲座我特别积极，我每次讲座必到。

问：是学校的讲座还是外面的？

冰：什么都有，因为美术学院是很早开始办讲座，当时是什么呢？就是包括八五的时候，像刘东这些人，就是当时就是围绕《文化：中国与世界》丛书和《走向未来》丛书的这些所谓精英知识分子，年轻知识分子，这里面就包括高名潞、刘东、甘阳，谢选骏…同时还有搞舞蹈的，当时是最基本的不同领域的互相介绍，什么搞舞蹈的，包括史克（谐音）搞音乐的，各种各样的人都来讲，其实主要是介绍他们的领域是怎么回事，是什么东西。那个时候知识很贫乏，讲座、展览我都参加，我都看过，包括什么法国多少年的精品展，还有劳申伯格的展览，还有各种各样的展览。

但是对我有影响的其实是一个北朝鲜的展览，我有些文章里谈到过，那个展览对我影响特别大。就是因为北朝鲜的展览，其实是最典型的社会主义的这种绘画样式的一个集大成，对吧？就是这样一个展览。那个展览差不多是朝鲜的工农兵围着金日成笑，这些特别写实的绘画。其实那个展览不大，我忘了是哪一年，在84年、85年、86年这几年。我看了以后，我当时很清楚的意识到，我觉得我一定要从这种艺术出来，因为那个展览给了我一个机会，因为他们的东西比咱们的东西还糟糕，所以我好不容易有一次机会，就是我的眼睛比别人要强，所以就很容易看到这一类东西里的问题，就像一面镜子似的，就看到了我们的艺术环境和我们的这一类艺术的方式的弊病和问题。

那个展览对我收获很大，我就想从这里出来，且比那个劳申伯格那些展览要收获大，我看劳申伯格那个展览，最后我觉得我当时印象比较深的是，这些东西我们也有，比如说在农村的一些老乡家挂的这个、那个的，我说这就是我们的一个installation，也可能是这种文化上太不通了，所以当时并没有从那里获得什么真正的东西，其实就有点像看西方哲学书一样的，就是没有真正从这里获得什么东西。

东方式阅读

问：您刚才提到一本禅宗的书，也是对您比较有影响，而且您读的也比较多，为什么这本书对您重要？

冰：为什么重要呢？其实就因为铃木大拙，他的思维的方式和对哲学的解释的方式其实比较适合东方人，比较适合东方人的习惯和习性，当时其实这些书我都读过。包括这个《梦的解析》什么的，都是这么厚的，真的，我都读，而且我都自己做很多实验。怎么样呢？我当时就有三个月的时间，我记录我的梦。对，当时我就想将来写一本书，这本书就是我的白天的记录和梦的记录，我想这个谁要是如果这辈子能够把这本书写完，这就是了不起。我当时就想做这件事，后来就开始记，每天早上起来第一件事，我就把我昨天晚上的梦，梦到什么给记下来，记了有三个月时间，后来就没法记下去了，因为后来我发现我的梦越来越清楚，就因为早上都在回忆昨天晚上的梦，最后梦就在你的脑子里变得特别清楚，让你觉得特别累，搞不清楚白天的生活是真实的，还是晚上的生活是真实的。梦的记录实在是太真实，最后让你总是在重复你的梦的生活，最后我觉得是没法继续进行的，后来就停了，记了反正有那么一段时间，挺逗的。笔记我都可以找到的，就记录梦，然后当时还有一些对我稍微有一点影响，都是和东方哲学有关系的，一个是加缪的哲学[《西西弗的神话》]，也是薄薄的一本小书，就是跟生命有关系的。

加缪的东西对我有影响，还有伯格森的理论。伯格森理论没有书，当时是费大为作了一个讲座，可能是他的研究生研究课题。他那个讲演其实对我帮助挺大的，但是后来我又找伯格森的书和文章，但是其实很有限，基本上没有，就是有很短的一些零零碎碎的摘录。

可是，我对这两个西方哲学家的东西有一些感觉，因为实际上他们的东西和东方的这种反理性是有关系的。后来一个朋友送给我一本《禅学入门》，我一看这书我特别有感觉，因为它翻的也特别好，是谢思炜给翻

的，他其实还不是搞哲学的。我看了这书以后，我觉得特别有收获，这个收获是因为你自己生活中体会到的很多东西，被他给说出来了，被他给说清楚了，所以你觉得这书读得特别来劲，而且他语言特别美，完全是一种东方的节奏，就是他整个书的节奏、语言的节奏，和他那种谈事情的简洁的方式，特别适合我的生理节奏和体会、获取东西的节奏。我觉得这种节奏特别适合东方人。我后来就发现，我看不懂西方翻译著作是因为我不是西方人，我是更像东方人的人，就是这人种上特别像东方人，所以特别适合东方人写的东西的节奏，包括这种传统，东方的哲学、东方的道德观等等，这些东西其实都是在我们血液里，他不是通过读书获得的，而是通过你父母说话的方式，你父母交谈和他们处理问题的方法，他们的处事轻重，其实都影响到你这个人的世界观、生活态度，我觉得这都是我们获取中国知识和中国方式的渠道。

读这本书，你随时打开一页就可以读，根本不像西方的著作，例如《梦的解析》，你必须把一个概念搞清楚，再搞下一个概念，再搞下一个概念，你随便打开一段读不出什么东西，因为它的这个概念都是连在一起的，你没有背景知识你是不能读的。但是这本书就跟看中国卷轴画似的，你随便看哪一段都有一个小的景观在里头，你都可以从这里获得很有味道的感觉。人家都看了好长一段，你从哪一段看都行，所以我读得特别舒服。

这本书其实跟了我好长时间，后来我丢了，后来朋友又送给我一本，我又复印的好几份，送给朋友。我有一段时间出门，到哪我都带着这本小书，因为它很薄，特别方便，而且你读起来特别舒服，每次读都有感受，都有收获，那你也甭谈这些理论，你就读这点书就够了。其实后来我发现，很多人一辈子对他有影响的书其实就那么几本书。我开始有点不清楚，为什么那么多人有兴趣谈哲学，我怎么就进入不了？或者说我怎么就没法从这里获得东西？有时候我为了表示自己参与文化，我也要跟他们去探讨这些东西，但是其实都是一种形式上的、动作上的、词汇上的。(0:34:46) 但是当时在所谓文化圈、艺术圈谈的更多的，一般都是在谈萨特、弗洛伊德，都是谈特别时髦的理论，你要谈这些特别传统的东西，好像跟这个大的趋向不太融和似的。

版画：复数性的艺术

问：您当时有没有跟朋友交流一些体会或者想法？

冰：要说交流的其实不是特别多，一个是我也不太爱谈论太多，再一个你又觉得你喜欢的东西，或者你真正获得的东西和流行的东西又不太一样，你又没有那么自信[...]当时跟美术学院的年轻教员谈的算是比较多。当然，更多的都是和艺术创作的想法有关，和民间的文化什么的，因为美术学院那一段对民间艺术特别热衷，有一些参与和一些讨论，特别[哲学]的东西其实不是太多。

问：与跟您同辈的版画艺术家呢？

冰：有啊，多的很，当时同辈的那些教师，比如我跟尹吉男、吕胜中，我们三个人平常在一起谈的很多。另外呢，当时还有一部分人，胡伟，也是美术学院的老师。曹力是给《走向未来》丛书画了很多封面画的，《走向未来》丛书很多的风格就是那时候美术界流行的风格，是比较抽象，形式探索的，就是纯形式的东西。还有易英，那个时候美术学院里谈的比较多。

问：将传统的元素以现代的手法表达，这是不是就是看了朝鲜展览之后就有这样的想法？

冰：看了朝鲜展览以后，要从这里出来的感觉特别强，我觉得这有点太愚昧了，其实现在看来它有本身的道理和线索在里面，但是当时感觉到的这些东西太愚昧了，但是新艺术是什么样的？其实不知道。因为当时现代艺术信息特少，所以你想往哪去，还不知道往哪进。现在觉得不知道往哪进还挺好，你要很了解当代艺术，你肯定从这出来就进那里头了，当时不知道从哪进，最后必须找一条自己的路子走。

对现代艺术比较有兴趣，还是我研究生的期间。[...] 当时我在《世界美术》上看了一幅作品，是安迪沃霍尔的一幅小的版画。安迪沃霍尔的肯尼迪太太头像，连印了几张，差不多六张，就这么小，黑白的，我当

时看了印象特别深，我就觉得这种重复太有意思了，其实「重复」这个概念，我后来一直在琢磨，想了很多年。我的毕业论文其实写的就是大概类似这种东西，因为我是版画专业，所以我就探讨版画的复数性、版画的特殊性在哪。我觉得版画艺术和其他画种真正不同之处在于它的复数性，就是它可以重复印刷的，和它的规定性印痕，就是它的痕迹。当然，所有绘画都是痕迹的，可是版画的痕迹和其他绘画的痕迹不同在于，其他绘画痕迹是流动的，你知道这个笔触下来是流动的，版画是规定性的[……]所以它的艺术特征是由于「重复」造成的。

我又把这个「复数性」延伸到社会层面，谈当代社会和古代社会之间的区别。我发现复数的概念其实具有极强的、可探讨的哲学含义和社会学含义。我发现古代社会和当代社会不同的最关键的一种区别，就在于古代社会是个体的，就是像咱们坐的这个椅子，你个子高你就坐一个高的椅子，你个子矮，你就坐一个矮的椅子，但是现在可不一样了，现在是工业化的标准化生产，你个子高、个子矮都坐一样的椅子，因为这是被科学家算出来的，这是最合理的一个尺寸，对人体学。那这就是当代社会的特征。

当时我就觉得「复数性」这个概念特别有意思，因为它涉及到很多当代社会特征，比如说这个管灯的插销什么的，都是标准化的，你在世界各地都是一样的。简单讲就是工业化生产，这个盖子、磁带什么的，在世界各地都可以用。[……]当然后来我发现，人类生活在这个复数性的环境中，这个环境越来越严酷，刚刚谈到的是二十年前的想法和论文，但是现在我就发现，人类在更进一步的进入复数性生活，而且这个数字技术和生物技术的复制，最后让原作和拷贝没有区别了。

复数性实际上更代表了人类生活的趋向，比如说以前是电视的屏幕，电视屏幕都是同样的结构，这其实就是版画，是重复的。现在个人电脑界面，到世界各地都是打开一个重复的界面，是一样的，可拷贝的；你拷贝一盘CD盘，他拷贝一盘CD盘，世界各地这个CD盘的数据全是一样的，这就是当代生活的特征，而且当代生活就是人类不知道怎么被这种复数性给控制了，所有的今天的最先进的、时髦的领域的核心概念都源自于木刻版反复印刷这么一个概念，你看广告业、网络业、电视业，这都是重复的。

所以当时我就从版画的这个线索，探讨很多东西，其实来源就是从安迪沃霍尔这一张小的黑白作品来的。那时候人对文化的消化能力特强，就是一个什么东西，一点点信息，你都跟饿狼似的，都要给它吃进去，然后你再慢慢的消化，最后给它吸收的一点都不浪费，你现在去MoMA看安迪·沃霍尔巨大的作品，你都没什么感觉了，根本都没什么吸收的能力了。

问：老师对您的毕业作品有什么评价？

冰：他们其实没有什么评价。我记得我把其中一幅画拿去给王琦先生看，我记得他看了以后没怎么太说话，他特别吃惊，因为其实这些画的木刻技法非常好的。我当时刻这组画我其实挺有收获，其中一个收获是，我一边琢磨这种复数性的概念，一边动手印刷、实验各种各样的可能性，实际上为我后来的〈天书〉做了很多的准备，〈天书〉的视觉力量来自于它的版画的印刷性。后来我就老说，《人民日报》有多大的力量，这个版画就应该有多大的力量。其实从道理上讲，《人民日报》的力量是因为印刷的力量，版画的力量是印刷的力量。

这组画同时带来另一收获，就是训练到我特别会刻木刻。在这之前，其实我不会刻木刻，[经过做这组画的练习之后，]刻得特别精美。我懂得了木刻艺术到底是怎么回事，是在做了这一组作品以后。我发现我可以像国画家玩笔墨一般玩这个刀法，其实这个刀法是带有很强的表现力的，像中国画笔一样，它可以有很多的丰富的表现语汇在里头的，但是过去的中国木刻，绝大部分木刻家其实都是画出一个黑白稿，然后再用那个刀把黑白稿给抠出来，这和中国新兴版画的发生传统是有关系的，因为中国版画没有被当成一种艺术，更主要是一个宣传和战斗的武器，所以很少有版画家有把玩刀法的闲情逸致，主要还是为了创作这幅画，最早在延安的时候，板子刻出来之后直接就放在机器上印报纸用的，这是它产生的原因，所以习惯上就是把它作为一种宣传的工具。

问：您毕业时有没有一个毕业展，展出这段时间实验的作品？

冰：有毕业展。但是这些东西基本上没有给人看过，因为当时毕业展没有这么大的空间展这些这么长的东西，其实只是展了单幅的，这种我自己的实验的就没有拿出来展览，有一些重印的东西，就是在这些基础上这么印，那么印，但是展览空间不够，就没有放，这些东西后来就没有再展览过。因为我接着就搞〈天书〉了，我的兴趣也都在这种带有一定观念性的作品上。

〈天书〉出来以后，大家对〈天书〉都特有兴趣，所以就没有人再注意过去的版画了。大家觉得特别不明白的是，我过去那些旧版画和〈天书〉有什么联系，都觉得我好像跳跃比较大，但是其实很多人都忽视了这个阶段的东西。后来我到美国，这些东西就搁在箱子底了，也没有拿出来过，我那会儿好像天生就是一个很现代艺术家，做的东西都是非常实验性的，实验各种各样的当代手法什么的。这些东西就没有拿出来，因为觉得这些东西和当代艺术的线索和系统实在是没法接在一起。

只有到后来，慢慢有些人开始对我过去的版画有兴趣，我自己也发现我实际上做了很多的作品都和版画、印刷和复数性的这些概念其实有关系。后来美国全美版画家协会给了我一个奖，就是版画的终身贡献奖，他就是说什么？他就是说你的创作把版画艺术和当代艺术这两方面都做了很好的发挥和影响，从那时我才开始注意到，我后来的很多综合材料的作品，中间是有很多印刷的概念，而且这些概念帮助我发展后来的综合材料艺术的，包括语言上、观念上的发展，其实都有很大的帮助。

〈天书〉

问：当时您有了做〈天书〉的概念，就马上做出来？

冰：如果简单来说差不多是这样。就是突然有一个想法，我觉得这个想法特别有意思，很兴奋。但是，事实上是和当时的文化热有关系，因为当时就是乱读书嘛，读了很多，就是读这些乱七八糟的书，读了半天，参加各种讨论，你也觉得好像没有什么意思，而且你自己又丢了很多东西，就是你自己本身的很多东西反倒没有了、搞不清楚了。后来我就对文字、书籍和文化讨论，其实有点厌烦，这种厌烦是因为你太饥饿，然后你有机会吃得太多，你就不舒服。后来我就很想做一本自己的书来表达这种感受，所以就想到做〈天书〉，当时为什么觉得这个想法有意思？是因为这个想法特别能够表达自己对书籍的这种感受。

我当时就觉得，这个世界每天得有多少书，你想想，每一本书都想把世界说清楚，但我想没有一本书能把世界说清楚，其实都是后来像德里达那些哲学家探讨的事情，但是当是对德里达这些理论并不了解的。

问：您创作这个作品期间，有没有给同学或者是朋友看过这个作品？

冰：有的，我有这个想法时，我还在研究生期间，所以我就把毕业作品做完，毕业以后，我就开始进入这个作品的准备阶段了。我有了这个想法以后，其实我跟一些同学谈过，就是比较近的朋友谈过，他们都觉得这个想法特别有意思，可是他们并没有觉得我真的会去做，但是当我都刻了一大堆字出来以后，他们觉得这徐冰有病，刻这么多这个东西。

问：您当时有没有一个明确的概念，就是刻多少的字？有没有期限或者目标？

冰：这个想法有了以后呢，其实我很快就把这个想法概念上已经很清楚了。首先一点，我觉得这个书要做得非常认真，这是我很清楚的一点，就是必须把它做得非常认真，它的荒诞性就特别强，你认真它的荒诞性才强。你的认真程度属于这个作品的艺术语言的一部分，就跟画画时颜料调的好坏一样重要，你不认真这个作品就没有力量，因为它就是一个玩笑，但是你把这个玩笑好几年才做出来，做得那么认真，这个玩笑的艺术力度就出来了。我就觉得这个书要非常的认真，和非常的像一本重要的书，因为人家不明白，这么漂亮的书不可能里头没有内容。

再一个，我要把它抽空内容，就是这本书里没有任何内容，不给人任何的指向，这也是我比较清楚的一点。包括我选这宋体字，为什么选择宋体字，是因为宋体字是没有风格的字体，你用楷书，楷书就是有风

格的字体，风格就是内容。而且宋体它是「官体」，就是各种《人民日报》用的印刷体，而且我必须要印出来，是因为印刷出来的东西是属于要认真对待的，对不对？你光写出来大家就不会那么认真对待。

所以这个书实际上它的很多细节，包括每一个部分的处理，其实都是动了很多很多脑子，包括它的版本、风格、行数、字数，其实我都是在北大图书馆翻了很多古书，因为我希望这书的每一步、每一个细节的处理都是有根据的，我希望版本学的学者看了这个书，他也会认为这个书不是随随便便的书，行数、字数、字体、鱼尾、刻工、眉批，所有的这些细节，我都希望别人看了以后认为这可不是随随便便的一本书，至少做这个书的人他对版本学是很有了解的。

后来，我研究生毕业了以后，我做的第一件事就是在北大图书馆善本书库呆了很长时间，我就翻各种各样的版本，就是宋本书什么样子，元本书什么样子，明清书什么样子，刻工什么样子的，风格是怎么样子的，我看了很多书。那个阶段你要是给我拿来一本古本的书，我大概可以说是什么年代的，因为我看了很多很多，做了很多的研究。

问：好像您是用了活字印刷的？

冰：活字板。

问：所以每一印都不同，是没有重复的？

冰：对，没有重复的，因为它每一版是在排的，你看过的版本其实是最早，88年我第一次展览的。因为当时展览有挂在顶上的，还有墙上的，墙上的当时有一个解字卷，还有翻译，当时还有英文的翻译，印在报纸上，当时你见过的是「解字卷」，就是完全按照《康熙字典》的方法来印的。一个字下面写三个小字，是标这个字的音的。我觉得有意思，用这些不认识的字，来解释这些不认识的字。那就是一版一版排，手排然后印，那是独一份，是唯一的。因为当时也没有印多一份，当时就是要展览，所以就排完了印了，就算了。那是当时那一块板子很大，上面有3条还是4条是裱在上面的，而展览完以后就给它拆开了，拆成一条一条的。活字版其实很难印的。

问：很多人看了原作之后，真的觉得很不一样的，很精彩。

冰：是手工油印的，都是我自己印的。那一套字和后来的〈天书〉是两套字，后来的〈天书〉是88年展览的以后制作的。

当时大家都议论〈天书〉，我都没有什么太讨论，也没有写什么东西，因为我老想着要在没完呢，我老想着真正的做100套这个书，这100套书要在真正的印刷厂，古籍复制工厂，然后由专业的人给印出来，但是后来发现我设计的那套书的版式、大小，就第一次印的那一套版不合适，因为那字有点太大。后来我又重新刻了一套，那字稍微小一点…所以，[刻了两套字]一共是四千多个字，每一套差不多二千多个字。

问：〈天书〉是花了3年制作？

冰：〈天书〉我91年才完成。我去美国的时候，在那个工厂刚刚印完，印完还没有装订的，就是在分页什么的，后来我是决定了那些书封面、装订的方法，什么都给决定好了以后，我就出国了，是在一间古籍复制工厂印的。

问：有意思，所以说这作品在88年、89年展的时候是没有完成的？

冰：没有完成的，其实那一次展览差不多是我的实验，我就是试验大家会有怎样的反应，再一个就是说这些书的装订方法，这些书到底大一点还是小一点，用什么方法，用蝴蝶装、经折装还是用线装，中国的线装又有好几种，有六眼装、八眼装、什么四眼装，都不一样的，我就琢磨这些东西。那次展览之后我就比较清楚了，就是这个书[的一些技术细节]。

问：后来有没有一些真的研究版本学的人，或者您的母亲去评论这个作品？

冰：那有啊，当然了。美国有一些大学收藏这书，其实是为了放在图书馆，让学生了解中国书籍装订的，因为它大，像教具一样的，所以我后来真的做了一个中国线装书的教具。还有前些时间〈天书〉在伦敦的

Bernard Quaritch古书店，就是专门代理和销售欧洲的古籍、羊皮书的书店，那个老板就对〈天书〉特有兴趣，他们做了一个展览专门展〈天书〉，后来我写了一篇文章，专门谈〈天书〉的印刷、装订和活字印刷版本，最后Bernard Quaritch古书店出了一本书。那个书出得挺漂亮的，他们就谈这个活字印刷怎么回事、活字印刷和中国印刷的关系。活字印刷是中国人发明的吧，但是后来没有用，中国人不太用活字印刷，还是用刻板，一板一板的。因为我后来发现，活字印刷其实非常难，技术上特别难，我开始[做〈天书〉]就是用活字印刷，就遇到这个问题，表面没法弄得很平，一个方块，你每一个面，各面都必须90度，这样上面才能平，一边稍微斜一点，一弄紧了以后，这上头就是翘的，就是很复杂。

问：可是我觉得这是它的一种美。

冰：对。它有深一点、浅一点。它的手工感特别强。但是中国的印刷业最后没有用活字印刷，我觉得还跟经济上的考虑是有关系的，活字后来就被西方使用了，它还是比较适合26个字母这种，中国这个你要是印一套，刻一套字你得好几千个。你要印一本书，你在拼的话，你得有文化的人才能拼，没文化的人他拼出来都是错的，即使是有文化的人拼出来还是错的，最后你还得校对，然后你这不对你还得换，换了最后整个都得重排，排出来一版然后你印，排出来一版要好长时间，所以印一本书就很难、很难，但是刻板是有一个方便之处，这一套版就是这本书的版，比如说皇帝说一个星期之内这本书就得出来，你有一百个版，一百个人印，一天就可以出来，那要是活字版的话，实在是没有办法出来。

问：八八年跟吕胜中的二人展览是怎样安排的？

冰：这个展览是当时美术馆的一个什么人，说可以有一个展览的机会，而且可以免费，不用场租，所以就有这么一个机会，在10月份还是在几月份，我忘了，希望我和吕胜中两个能够展览，后来就——

问：您记得不记得是谁这个机会？

冰：美术馆一位姓曹的，他给的机会。

问：他事前有没有看过您的作品、知不知道你的计划？

冰：当时还不是要展览〈天书〉，因为我当时在艺术界有一些影响，主要还是我过去的版画有影响。他并不知道我在做〈天书〉，他希望我展览我过去的作品。但是我当时正在做〈天书〉，后来有这个机会，我当时也想，因为很难把握〈天书〉到底会怎么样，所以我就有点想借这个机会，把〈天书〉拿出去给大家看看，到底会怎么样，我就接受这个展览了。

我和吕胜中，我们俩一起接这个展览。在准备的过程中，吕胜中就说不展了，因为他当时没有特别清楚的想法，但只差两星期就开展，他不展，我说不行，我说一个大展厅，你要不展，我一个人实在是弄不了这个展览。我就说你必须要展，他当时实验了各种各样的方法，到底展什么东西，复印什么的，我们一起弄，最后都觉得不太有意思，但我说必须要展，后来他就做了剪纸，做了大张的剪纸，效果还不错。

最后展览我们俩就分这个展厅，是两个个人的展览，我这边叫《徐冰版画艺术展》，他那边叫《吕胜中剪纸艺术展》，就做了这么一个展览。

问：那个展览很受欢迎，人们觉得很重要，后来请你参加现代艺术展览。您觉得在《现代艺术展》和88年个展，观众对〈天书〉反应有什么不同？

冰：88年的反应一般来说比较正面，89年的展览，其实和88年展览相隔时间很短，就几个月的时间。高名潞他们说你必须展这个东西，我觉得刚刚展过再展就觉得没意思，他说不行，你还得展这个东西。后来我就展了，给它发展了一下，规模又大了一点。那次其实讨论比较多，主要是什么呢？主要是因为有一些前卫艺术家觉得这个作品太学术，觉得它做得太认真，而且形式上太古旧，他们觉得这个东西太传统，因为当时觉得前卫的东西就是带有一定的反叛性和西方化，和戏弄文化的东西，他觉得这个东西太学院化，所以前卫艺术家觉得这种东西是很古典、很保守的，但是传统的这一帮人，就像程至德（谐音）、王成因（谐

音) 这些就是比较保守的, 稍微有一点年龄的批评家就不习惯这个东西, 他觉得这个东西是「鬼打墙」, 问题很大什么的。

〈天书〉出来以后[受到很多批评]。那时候批判新潮美术, 他们觉得像批判李山的〈洗脚〉、「孵鸡蛋」什么的, 他们就提一下, 其实他们觉得这些东西没什么可批判的, 但他们觉得〈天书〉里头特别阴险, 因为这个东西影响大, 它特别认真, 它不是胡闹的东西, 他觉得〈洗脚〉等是胡闹。他觉得这个东西那么认真, 它里头肯定有险恶目的, 所以就集中批判这个作品, 因为它里面有一点复杂, 是从传统文化自身中出来的。

其实那个作品在当时, 我觉得有一个比较好的作用, 就是让很多人开始意识到, 现代艺术是可以从我们传统艺术中发展出来的, 因为那个时候搞现代就是和传统隔绝的, 这么一直走也走不下去, 就是光是西方的、杜尚的这种东西, 观念的东西, 感觉好像搞来搞去都是这种东西, 但是那个展览之后大家开始觉得, 其实应该从中国的营养中获取创作的资源。可是六四以后, 现代艺术就停止了, 大家意识到, 但没有机会进行实验了, 后来就停了。现在大家慢慢开始意识到, 我们需要的很多真正有价值的养料, 其实是从我们自己的文化中可以获取的。

