

访问文字纪录

郑重宾访谈

访问：杜柏贞、翁子健

日期：2011年4月7日

时间：约1小时30分钟

地点：三藩市 郑重宾工作室

早年在上海

问：您去浙江美术学院学习中国画，当时是怎么考虑选择中国画呢？

郑：要谈80年代，必须谈到70年代后期那段时期，因为像我们60年代初出生的一批人，不像我的兄弟，要去上山下乡，当时学校已经开始恢复了正常的制度。但是中学时候，还不是有很严格的要求。我小时候对绘画感兴趣，在我10几岁、初中的时候，学校比较网开一面，比如有些学生喜欢绘画，有些课可以不用去学，但是有一些课是必须学的，比如数学课我感觉不感兴趣，我就不想去。学校也比较照顾你。

还有一方面就是社会上的原因，70年代，那个时候小孩在社会上面玩，容易变坏。父母希望有一些专业能够引导他们，开始是带有一些强迫的，但是后来就慢慢的对这方面有兴趣了。比如说严培明、袁顺，这些人都是与我小时候一起学绘画的。大家今天在你家里画，明天到他家里画。他们也知道比如说哪些石膏像画起来比较精彩，放在家里，叫我们来画，或者是我找一个很好的实体静物，我叫他们就我家里来。我们在画的时候还会放一些贝多芬、莫扎特的背景音乐，感觉非常的神圣，真的像在艺术世界中一样，很纯。

后来父母给我们找了老师，比较有些目的性了。那时候的大学已经走向正规，所做一切的目的就是为了考上大学。这与今天很相似，所有青年的努力都为你以后的事业而准备的，自己也是被塞到这个位置上，当然是从被动到主动，自己会几乎晚上不睡觉画画，老师给了规定的作业，2个星期会去看一下陈家泠老师，或者是另外一个叫穆益林的老师，主要是训练我。他们都是画国画出身的，当时他们给你灌输的教育都是传统的，而且他们不会让你想太多。这与学任何的中国学科一样，你自己还不懂，你做的就是基本的，做好就行。他给我的训练就是速写、素描，这与学校开设的课程都是一样的。唯一不一样的是，他们跟我强调还是的是中国的绘画是以线为主，他们强调的是以线为本的东西。光影方面学习得比较少一点，以线比较多一点。学校对国画专业考试，要考到用线描来作画。

后来我有一个比较好的条件，陈家泠当时在上海美术学院。这中间有一段插曲。我在1978年毕业，考上海师范大学，那里有一批老专家。比如说孟光，他的学生比如说有夏葆元，画素描、画光影都非常精彩，包括魏景山、陈逸飞都是他的学生。当时我这方面比较弱，考试的时候没有考上。所以就在家一年，画素描。然后也去美术学院的工作室练习，陈家泠把我放在他的学生班里面，与他们一起去乡下，去东海的一个岛上面，一起上素描课。所以到80年考试的时候，我报考了上海美专和浙江美院。浙江美院考试时考了速写，速写就是画人走动的时候，画动态，看你理解线的能力。还有就是命题，会给我们一个题目，用水墨来画。比如随便说「早晨」，你就画早晨的图象，你可以想象，我画的是打太极拳，就是晨练与早晨有关的意思。还有书法和基本的文学。当时考美院是这几种科类，考场是在上海戏剧学院。

问：您当时学画的时候上海的圈子中都有谁呢？

郑：当时我们圈子里面一起绘画的同学里面，有严培明、袁顺，还有朱雅飞、刘坚，他现在在温哥华。

问：你们是中学同学吗？

郑：当时因为上海每个区都有文化馆，当时每个文化馆都有所谓的「暑期学习班」。也是上海师范大学的一些

素描画得比较好的老师授课。比如余积勇，他画素描，画石膏像画得非常细腻。这些年纪比我们稍微大一些的人，他们给我们的影响深，他们画得非常扎实，那个时候他们会在学习班里面带一些年轻的孩子。我当时在虹口区，教我们的老师是李厚，他现在在俄勒冈州，经常回中国，我最近碰到过。他画线描画非常好，也是做书法、水墨。

我们学习班中有很多同学，我记得有一个叫单雅魂的同学，他的工笔画画得特别好；还有一位后来在去了中央美院版画系，我不知道她现在还做不做了，她现在在美国。她的名字叫张月妹。她是画版画，画得很好。我们那时候是一个学习班的。我们当时经常去上海郊外写生。那是在我考入学校之前学习的地方... 是我在夏天去学习的地方。

问：上海有这种学习班，应该算是否比较特别？

郑：特别，而且它有一个好处，后来我们这个学习班里面会选一些人参加上海市青年美术学习班，它的位置在上海大世界，在西藏路、延安路的交叉口拐角，有一个楼的三楼。我记得在过年前一天还在开班。我的父母问我，你大年夜的晚饭都不吃？我说不吃！那时候我的想法非常简单，就是想去学绘画。那时候学习班请夏宝元、魏景山给我们做示范，当时差不多房间都挤塌了。

问：就像现在的纽约一样，学生在下课以后还要去学习。会不会压力很大？

郑：我们当时不存在压力，是感觉有这样的一个渠道可以满足自己的诉求，通过学校之外的渠道来满足学习的要求。我们的老师并没有告诉我们这些。后来碰到袁顺、严培明，我们在假期经常在一起玩。

问：上海除了文化馆，可能也有比较多的机会看到一些画册、展览。在当时有没有某一种风格是比较喜欢的？

郑：当时有一个法国十九世纪的展览。我去了，看了之后觉得热血沸腾。怎么能画成这样的颜色和技法？非常震撼是来自于它们的技法，其他并不了解，只是看了就想怎么能画到这个程度？

还有在上海，我的老师，同学、一起绘画的人，从他们的老师那里，都可以借到米开朗基罗、伦勃朗的一些画册。他们的老师，比如说哈定等一些画水彩的人，在50、60年代留法时候带回来的一些画册。我们看到有这些画册，就开始临摹，这些是我最神往的东西。

问：当时有没有概念，比较想做油画或是中国画呢？

郑：油画也画一些。但是当时有老师，要你做的练习、基本上接触的就是水墨材料，带我到博物馆看，也是跟我讲从马王堆的壁画一直到中国早期的图案，一直到后来变成文字、水墨这样的过程，一直在谈中国文化。我个人都是在水墨这个传统法过来的。

问：您刚才说到去博物馆参观，上海有一个很好的优点，就是可以到博物馆参观他们的收藏非常丰富，有水墨传统的绘画很丰富。另外一个特点，那时候在中国没有很多的博物馆把收藏水墨画对外展出，上海可能是唯一的一家？

郑：上海是在博物馆学方面比较系统一些。比如说有关明清的书法，上海博物馆收藏得比较全面。我最近到上海博物馆去看展览，那些在我小时候看到的東西，他们又拿出来展览了，比如说梁楷的画作都还在。这些对我的影响很深，因为我去看了以后，老师也让我尝试做一些拷贝。后来我有一次在浙江美院读书的时候，我们又做一些同样的临摹，也是同样的版本。

问：上海与我国别的地方不一样，包括70年代末、80年代初的时候，上海已经有很多抽象的绘画了。你们那时候看到了吗？

郑：有。因为上海画院有不少年轻人画的东西是半抽象的，也不能说全抽象，只是半抽象，画的技法有一些变形。我觉得这与他们的老师也有关系，都是在文革之前都是有留洋背景的，他们对这些学生的影响特别深。

浙江美术学院

问：后来到浙江美术学院，当时这个学院的情况怎么样？我们更想了解的是关于中国画系，所以我想当时的中国画是什么样的？包括老师、教学、同学各方面是什么样的呢？

郑：比较有意思的是，当时整个学术风气是属于比较严肃的，我觉得浙江美院，尤其是国画系更正统一点。如果从反叛角度来讲，浙江美院的学生整体上相对来说是更「老实」一点，这学课的原因，因为是传统的形式，与私塾有点像，我们必须早上起来读诗，朗诵诗歌、背诗歌、写书法。每一个项目都是很严格的。

还有从第一届学生到我所在的第三届学生都是这样的。比如说黄永砅那批学生就属于第一届，第二届的学生例如谷文达的前妻郭桢。我们是第三届的学生。

问：沈远是第二届？

郑：是的。我们是80届，当时在校的是78、79、80届学生。大家每天几乎不浪费其他时间，除了在宿舍住、吃饭，然后就是去教室或图书馆。同学互相之间的影响比较大，还有学术风气也是这样。感觉没事情做了，也要逼自己做一些事一样。图书馆是一个很大的窗口，图书收藏量还是很大的。国画系的老师，我们现在看到他们还在学校。比如说请唐云来教我们，也会请北京方面的叶浅予过来做示范，还有李可染。我们自己学校老资格的国画系教师，比如陆抑非、陆俨少，平时上课的时候，除了他们的弟子教我们之外，他们自己也会来示范，所以这方面的影响和灌输非常大。

问：您觉得是一种好的训练还是会有局限？

郑：我觉得是一种方法，这种方法我觉得还是很有用的。对于艺术来讲，我觉得技法不是很有用。这个技法只是对你来说觉得有用的时候才会有用，但是你必须了解这个技法，你知道可以用它或者放弃它。但是我觉得走这一步是有好处的，当时你理解、不理解也好，当时所学到的东西，后来再去看这些东西的时候，我觉得有一个非常好的参照，你知道怎么去看这个东西。若干年之后你突然理解这个事情，也理解了当时为什么要这么说。

比如说陈家泠是学习陆俨少的，我发现他学得过头了，学得太深了。他所有的一切都是仿他的，包括一些动作也仿效的，他可能有一些自己的元素加进去，但是总体的学术也是仿陆俨少的，动作也是仿他的，他也会加入一点自己的元素，但总体来说是他的体系。我现在在想，陆俨少风格很强烈，但是他的风格是他的，如果你要仿效他的风格的话，他当时说了句话，他从来不临摹，他看画的时候是手在动的，原因也是怕被套住。他回到自己的时候，他在想做的时候，出来的东西与仿的对象不一样，变成是自己的。

还有一次，他在给我们做示范的时候睡着了，给我的印象特别深。他的笔放在纸上面，结果墨越来越大，我们都不敢出声，后来看实在太大了，就只好叫醒他。他醒过来看到了墨，自己笑了，然后他顺着这个墨迹又继续画下去了。这个情景我后来回想起来，就是一种顺势、随机应变，是把传统方法活的利用起来，这让我理解到传统技法有什么意义在其中。我觉得有这样的训练很重要，尤其是水墨这方面，是非常重要的积累。你必须要有学校学的，也要有学校之外学习到的东西。

还有文学课非常好。那时候总是有文学讲座，我记得很清楚。当时学校有章祖安，他讲课的时候所有人都去听。他讲的《论语》等都非常生动，比较让你容易理解，但是他也带有一定的表演性。整个内部的教学、讲座都是相当活跃的，整个学校的风气非常活跃。有一个评论说从82届以后开始变坏了，很奇怪！而当时学术风气是非常好的。

问：您刚才说到浙江美院的图书馆很重要，这方面的收藏也是比较全。在那时，有很多的西方画册，而您是国画系的学生，对您的影响是什么样呢？

郑：也挺有意思的。我去图书馆比较关注的是，一是当时看的石刻，画像砖这些的资料比较多。也看日本的版画、西方的画册。真正传统方面的资料比较少，因为我们系里面有一个小型的系图书馆也可以借的。比如说我们经常借一些画论、吴昌硕的画册等。当时的画册都是50、60年代编印的画册。我这里有一本，是当

时从学校图书馆借来的，一直没有还，是有关画论方面的资料。国画系那时候在这方面的资料比较全，但是我们到图书馆都是看这个学系以外的资料。

问：你刚才说到日本的版画，这对您有什么启发吗？

郑：它有一种粗犷、一种原始感、黑白对比强烈，形式感很强。我也找到一些灵感。

问：那时候上海出版的很多画册？

郑：是的。有一批朵云轩出版的画册对我们的影响非常大，因为它很系统，有时候专门做一些专辑，关于传统书法、名画、印章。学术性很强，而且印刷的质量很好，画的细节我们都可以看清楚。我们把这样的内容用来拷贝。

问：这是在什么时候出版的？

郑：这都是在那期间出版的。这是1979年11月的第一版。都是70年代末，80年代初出版的。出版的朵云轩是上海的一个书画社。你们可以看扬州八怪的画册都是他们出版的。

问：传统画家中，谁是您最喜欢的？

郑：石涛我非常喜欢，八大山人的作品也很喜欢。石涛的画现代感很强，他是中国现代水墨画的鼻祖，八大的画非常高，但是我觉得还有有距离感。我喜欢元四家比如黄公望，宋画我也特别喜欢。

问：所以说传统中国水墨画的资料是比较全面的，大部分在这里都可以找到是吗？

郑：非常全。我记得当时的学校有一个临摹室，是一个非常非常优厚的条件。我们当时临摹是隔着一块玻璃，就像现在的大都会博物馆中国馆一样。我们就在那样的环境下，临摹郑板桥的画、吴昌硕的画，每个人一个大画板，可以自己临摹。通通是原作。

问：这些原作是从哪里来的呢？

郑：是美院国画系收藏的。关于这方面还有一个小插曲：我留校任教的第一个学期，有一个除夕晚上，大家都去跳舞，临摹室的门就关闭了，但是这些画还一直挂在橱窗里，从外面走廊中有单独的一扇门可以进入橱窗中。那天半夜的时候，国画系的秘书慌里慌张的跑来说，画被偷了！所有这批画全部被从画轴上下齐齐割掉，全部没有了。公安局隔了两天才开始进驻调查，我是属于最年轻的教师，与他们没有任何一种历史关系，所以叫我做书记员。在一个小的房间中，把每个老师叫进来审问。那时很有意思，我什么也不知道，然后公安局就审问人，比如说你在50年代火车上拿了一卷什么什么，他们都有这些人的档案，就像调查历史一样，我负责记录，等于说审查每个人、打开每个人的个人历史。有的是老先生，或是我的老师，我也知道一些细节事情。有点奇怪，感觉就像文革时候一样。

问：那后来这些画找到了吗？

郑：没有。一直没有消息。我记得都是吴昌硕、郑板桥巨幅的作品，非常大。

问：有没有可能拍卖呢？

郑：有可能。那时候我们对此还有很强的追查的意识，也许报上去说画丢了，也许过了这么多年，现在再拿出来，没有人会注意了。

问：有一个问题，当时你们同学之间也有很多交流，也有一起做的事情，但是中国画系与其他系，比如说油画、雕塑系有互动吗？

郑：有一些活动，比如说像我与雕塑系的王强比较熟，我们班的同学也与油画系的同学有交流。因为当时我们开始第一年住在同一个宿舍，并没有分开。在讨论一些艺术问题的时候，或者是下午课像历史课，都是在

一起的。到了晚上在宿舍中，二楼有一个电视房，所有人的都在一起看电视。大家在晚饭后，休息的时候也是在一起的。那时候跨系交流也多一些。但是总的来讲，国画系当时在浙江美院来说是非常重要的一个系，浙江美院的国画系在全国非常出名。但是国画系是由于学科的原因，其他学科相对觉得国画系是另一种分类。

问：您刚才给我们看的照片，这张照片上有谷文达等人，这张照片中所拍摄的场景是在学校的哪个位置？

郑：这是在系里面跳舞的舞会中。我们当时学校经常组织舞会，尤其是过节的时候，因为我们是一个系的，有的时候学校也在食堂中组织舞会。

问：那时候有外国的学生吗？

郑：有。我记得有一个日本的留学生，还有一个德国来的学生，美国来的留学生稍微晚一点。主要是德国来的留学生比较多，比如说施岸笛，他当时来国画系学习的是书法。他来了与我和谷文达接触比较多一些。他当时拼命讲书法是怎么样怎么样，是最本质的一种东西，最有表现力的东西。我当时看到的第一本德国抽象表现艺术的画册就是他给我的，另外他也提到Josef Beuys，我们与他接触多一点，因为他在系里面时间比较多。当时他住的是留学生楼，我们去留学生楼的时候，多多少少觉得有一点点的顾虑。因为每次去的时候，所有的管理的人员都看著你。你必须登记名字，你觉得会不会有什么后续的东西上来？但是我们还是去了。那时与留学生接触，气氛比较不一样。平时他们在系里面就会比较随便，后来我们学校与 San Francesco Art Institute 交流比较多，所以又来了比较多的留学生。

问：他们带来很多你平时不太看到的书和画册，他们跟你谈话的时候会讲到很多欧美的情况？

郑：会讲到一些。但是讲到当代艺术的时候不会谈得特别多。因为当时在中国的学校里面，了解当代艺术，很多是从图象上了解的。如果从政治社会文化方面了解的话，是不可能的。除非在这个环境中…

问：这些外国人在这里，一般是学习中国的传统文化？

郑：对，他们也愿意与我们交流一些中国传统的东西。我记得最深的一点，Andreas给我看Francis Bacon的东西，我十分喜欢。我就问他，这张画原作多大？他说你没看到他如何画白色床单的，当时把所有的颜料都堆上去，简直太精彩了。他会从具体从画面谈这个作品。有的时候确实是这样，除了你了解的以外，还必须看到原作。我前几天与一个朋友托尼说谈，他说他以前不喜欢蒙德里安的作品，但是他真正看到这些作品的时候，他看到这种潜隐的笔触，感觉太精彩了。绘画有时是一个很具体的东西。

问：您毕业作品有展览吗？

郑：对。毕业是一个分水岭。你毕业后，作为教师学校不管你，做想做什么就做什么，但是你在上课的时候，不要把其他东西带到课堂上或影响教程，当时学校更强调的是这些。但是更多的同学反而喜欢看课堂之外的东西。

我们当时做水墨画展览，开始是几个朋友在一起组织一个展览。我记得在杭州西湖附近向农民借了一间房子，那个时候唐宋也在，还有吕永强，我们一起做了一个小型的群展，是抽象水墨画。

但当时发表作品更多的是两个渠道：第一是出版社，这方面比较多一些。当时李路明在湖南，在他们的画家杂志上面发表得比较多；北京方面是高名潞还有刘骁纯。

展览方面，我们有一个问题，是与上一辈的老师总有分歧，他们对我们做的事情总不感兴趣。后来学校成立了一个「中青年创作组」，王公懿老师也在那里。他们那个时候做得很新，我们那时候年轻，需要有这样一个上下交流和输通的渠道，当时中青年创作组在学校里也做了不少的展览。

问：当时各种美术杂志的编辑是怎样知道您的作品的？

郑：我的印象不是很深了。我记得到北京我到他那里去了，当时朗绍君也是在写，我听说他现在重点做古典的研究。当时去高名潞他家里，确实确实聊了关于一些当代艺术，第一次到北京是到他的家里面去的，他当

时住在团结湖一带。还有朗绍君，刘晓纯。

问：那时候有比较明确的概念是比较倾向于现代的？

郑：肯定倾向于现代。那时候国画系有一个比较强的风气，我个人也觉得想从传统的形式中突破出来，也是找一种方法，现在看来比较简单，那时候很多都是看表现主义或者印象派的东西，借用这种风格到水墨画中来。当时还有个大气候，像赵无极、刘国松，他们都来过学校，那时看他们作品中的肌理感，就是在寻找与常规不一样的突破。

问：赵无极、刘国松到学校去，您听到他们的讲座了吗？

郑：听了。

问：他们有没有开班？

郑：赵无极有开班，但并不是在国画系，而是在油画系。当时去赵无极的开班还是要选择的，我没有选择。我们国画系有一个年轻教师佟振国去了。他去了以后回来对我们讲怎么精彩，比如用笔怎么的用法等等。

问：那刘国松有一些什么东西呢？

郑：刘国松听到过，也看到他很多的作品，留意到他的比如造纸、肌理感等，其实看他的画，也与陈家泠的作品一样，陈家泠当时的纸是叫温州那边专门做，中间还加了一层塑料，是要尝试些肌理效果。

问：刚才提到，比如说谷文达，王冬龄，这些人是比较早的研究生，他们的画作可能比较前卫、比较特别一点？

郑：王冬龄的东西应该还不能说前卫，而谷文达是最早的。他的东西我还是比较了解，他们当时在系里面是最早画的大画，参照梵高的用笔构成方式，达利的空间。画幅比较大。当时系里面对他不是很看得惯。这确实也影响到当时学校中的很多人，从水墨这个角度反叛出去。他读了很多西方的书，尝试把很多西方的观念运用到水墨中来。当然今天看来还是比较基本，但还是从传统的笔墨体系破局和延伸出去。在学校以外他也是做了很多展览，象在北京和西安做展览。

问：他到西安的展览很特别，做了一些像装置的作品。您当时听到这个展览的消息，觉得这个展览怎么样？学校里面有什么反应？

郑：学校里面几乎没有太多的反应，很多都是「墙内开花墙外香」，在本地没有太大的影响，但是到地区之外才有影响，就像现在的独立电影。本身并不太知道你有意思，学校也不推举你，反而到是很受到体制外地的推举。

其实当时对我们影响最深的事情，是现在已经去世的林琳。他的画（事件）为什么对我影响比较深？因为那时王德威是院长，他比较左，当时林琳在油画系做的一些变形的作品，当时油画系点名批评他，后来林琳因为坚持自己这么做，学校专门开大会，当时我记得很清楚。我们都坐在那里，王德威坐在上面，那时候学校已经决定开除林琳。林琳就自己拿了一个长的板凳坐在那里，把板凳放在中间，坐在上面，眼睛直视着王德威。这次事件是对我们印象最深的，这是一种公开的反叛和抗议，后来他就走了。当时对很多人的印象很深，后来我们也经常谈到林琳。

问：他的画有什么特别？

郑：当时其实也没有什么特别的变形，那时候是受莫迪里安尼影响很深。大家都喜欢变形，我记得第一年国画系有一个从山东来的同学，他也喜欢画变形的东西。我记得学校的老教师当时就说：「他在画什么东西？怎么像一团包一样呢？」说他乱画，不好好的学习！当时就听到类似这样的评价，所以当时的风气导致学校想要抓一个典型，而林琳总是跟学校对着干，学校就决定开除他，杀鸡敬猴，那次是最典型的一件事情了。

问：他与老师的矛盾比较多、性格比较倔强？

郑：他与老师们的直接的对抗比较多一点。

问：您后来有与他交往了吗？

郑：我们是一年级，他是第一届进的学校，所以也不是很熟悉。

问：他被开除之后回到上海去了？

郑：是的。后来到了美国，做过展览，是用橡胶切成一片片，铺在在画布上面，然后再上面画一些色块。

问：刚才谈到谷文达，他读了很多西方的书，用很多西方的方法作中国画。当时很多学生觉得，读书就读西方翻译的书。比如说萨特、尼采的作品，对国画系的学生是不是有一种不同的态度？Andreas说你当时爱看一些老子、庄子的书。

郑：我觉得那个时候，是大家都觉得手头要有这样一本书，而且都需要经过这样的阶段。从主观意愿上想跳出原有的常规的思维，这就产生了阅读大量的西方书籍。徐坦说，你一谈这本书、一写西方语系这样的语句，有很多的粉丝马上就上来。他当时做了早，就影响到很多人。很多人说他很懂，其实开始很多内容也是生硬搬照过来的。当时你做一盘菜，试很多材料、很多做法，看看能作出什么味来。国画系还有一点不一样的地方，除了西方书籍以外，我们还找的到一些书籍看。比如说《人间词话》当时比较流行，是清末的一本书，就是讲境界、诗词中的词学和美学。还有国学类的书籍，其实当时也并不是完全理解，画论与诗、词、经文方面的东西也看了很多。这可能是与其他的系不一样的地方。除此之外，我们还收集了各类的印章图案，包括画像以及石刻方面的东西，包括书法的碑文，都强调要有这方面的素养。

1988年上海美术馆个展

问：在1988年，您在上海美术馆举办了一个个人展览，能否谈谈这个展览？

郑：1988年的4月份。我们三年级的时候，方增先作过我们的老师。因为当时对我们来讲，画浙派人物画中最崇拜的就是他。因为当时的水墨人物画，所看到、了解的，就知道方增先是最厉害的。他的课几乎不是很多，但他教过我们一学期素描和水墨。

之后他到上海，我有的时候会去找他，给他看一些画。想在上海美术馆的展览，当时有两个人，一个方增先，还有一个执行馆长，当时他们比较支持。他说，一楼不可以，因为是林风眠展览，像这类展览还不适合一楼，可以在二楼举行展览。我当时在做展览的时候，他们没有经费来给我做海报这些东西。我就找到我的父亲，他当时在医疗单位，是做医疗器械的，他是搞计划的。他找到一个工厂，他说我的儿子在浙美教书的、画画的，说可以把帮你们把会议室布置一下。当时我画了一幅长卷给这个工厂，回报是工厂提供资金让我做海报跟请柬之类。当时方增先也比较支持水墨方面的探讨。

问：当时您除了展出作品之外，也做了一个行为？

郑：是的，是开幕会的时候做的。因为我一直对水墨，比如说人与动物一种结合的「异化」的状态。当时也是一种局限的心态，在原作基础上想延伸出更多的表现手法。当时借助动物形态这种形态，那时也做了行为，请了一个模特，配合画中的形象，表达空间和语义的延伸。模特穿我设计的一件服装，上面有类似我画里面人动物形态的图像，然后在我展览的画附近两边走动。

问：观众的反应怎样？

郑：对观众当时看了不知道说什么好，因为不知道从哪种角度去看这些东西。但觉得很有意思，但是并没有说太多。

问：有没有受到压力或者批评什么的？

郑：当时没有太多的批评，因为这不是通过官方的方式展出，也没有人在乎。但是很突然的，上海电视台当天晚上播放了，然后把这段片给了中央电视台。结果中央电视台第二天在提到上海的活动的时候，就播放了一小段。我后来觉得很奇怪，当时在学校里面有两个老师问我，你是通过什么关系，让这段新闻上了中央电视台的？

问：对于您做比较前卫的艺术实验，学校有没有不高兴？

郑：当时没有太大问题，很多人并不在乎。你只要不把你做的东西影响到正常教学，做什么他们都不会管你的。除非涉及到很敏感政治底线什么的。当时比较开放。尤其是80年代中期，整个的社会都变了，包括当时的浙大，很多思潮非常活跃。

问：您第一次卖画是什么时候？

郑：我在浙美的时候，好像从来没有卖过画…我印象不深。你现在提到这，我想起了一个人，当时学校里有一个教师叫樊晓明，史论系的，她的英文很好，当时我们都不会讲英文，当时有很多国外的团体来，他们一来她就会带领这些人到我们的工作室来，并且让我们之前就把作品准备好，她会做翻译。这样交流很多。国外来的艺术家也好，艺术史论的交流也好，这些交流不是学校官方的活动，但私下交流对我们影响很大。

问：您是什么时候出国的？

郑：在1988年的8月。我当时出国到旧金山美术学院做交流。当时他们有人到我的工作室来交流，看了我的作品很激动，他说以后有机会应该到他们学校去交流，如果你出国可以找我们。当时这不是我的唯一动机，想去美国还有一个很大原因，就是对西方现代绘画非常感兴趣，我通过那几年的积累，从跟外国艺术家接触，从书本上、展览和电影上看到的，所有这些给我的影响便让我想到国外去了解当代艺术。

当时很多人想去国外，有一批一批的人出去。我当时出国去的是语言学校，出来时先找了一个学校，报了研究生课程，但我并没有去上学，只上语言课。因为我的语言不行，我交了一些学费，学校给我安排的语言课，我学习了一个学期的语言之后，就可以休学，我就去了洛杉矶。后来又有了一个机会，在旧金山做个展。然后我又去了San Francisco Art Institute，当时他们刚刚开始做一个international fellowship，我就申请，就这样进去了。

问：您从1988年就一直在国外？

郑：1988年一直在外国，没有回国。

问：我有一个比较大的问题，就像现在我们觉得广东有很特别的文化，其实我觉得当时上海的那种特别情况是与其他的地方不一样的。所以我们一开始说，上海有很多的机会，年轻人可以去学习，可以接触很多的大师，也有很多的机会看展览。您能不能讲一下上海文化当时是什么样呢？用你自己的理解来说，有没有给你特别的影响？比如说在别的地方就不可能在博物馆中做一个人的展览，而且是做一些比较抽象的东西，但是在上海是可以的，所以我觉得比较特别。您会不会对上海、上海人、上海文化的特色呢？

郑：你说得挺有意思。当时的上海挺活跃，有很多的人，比如说浙美毕业之后到上海的，比如说宋海东，当时已经都在做那方面的活动了，后来又信佛了。当时我们在浙美很活跃，就在浙美的圈子里面，并没有与上海那边参与很多。我当时对上海的印象不是很深，除了假期回去以外，还是在美院的时间多一些。

问：所以您一直在杭州，就与上海有距离，比如说当时在上海的说丁乙、余友涵他们，您没有参与。

郑：当然都听说了，但是没有与他们参与。他们也很少到杭州来，几乎不来杭州。

问：这就是上海很特别的地方，好似也不太愿意与外地联系。

郑：其实这也很奇怪。上海的人很多都是各做各的。不像北京一样成立一些群体。上海的人是个体的，自己做自己的东西。他们到现在也还是这样，似乎还都是个体，不像北京。

问：所以杭州美术学院与杭州整体的文化没有太大的差异，美术学院也有自己的体系？

郑：美术学院觉得自己是最重要的一个体系，跟美院之外没有太大的关系，与画院也没有太大的关系。当时的美院对外的影响起到了很大的作用。

问：我们采访了很多的艺术家，每个地区、每个学院都有自己的特点。我觉得浙江美院的学生，他们的概念性比较强一点，他们会看很多的书。

郑：我觉得还是地域文化的原因，当时总是在学校听到的，什么强调注重修养，要多读书等等。我觉得美院的整个风气，对学生从上到下的影响很大的…他们是非常虔诚的。现在我们在一起很少有人谈艺术，当时都是在谈艺术。我们现在坐在一起谈艺术，感觉有点傻。但是那时，包括平时经常在学校里面吃晚饭、闲聊的时候都是在探讨这个问题。

总结

问：郑老师，你怎么总结自己在整个时间段上创作风格上的变化？从传统的水墨到抽象，到各个方面的实验，这个过程是什么样的？

郑：我觉得最大的不同是，从浙美之外到浙美以后，最大的一个影响，是对传统的接触有一种量的积累。浙美当时在传统中国画方面还是很强势的，学科也分得非常细：花鸟、山水、人物，对传统的理解是非常有系统、有效的方法延续下来的。我觉得这对我水墨方面、对传统的了解是很重要的阶段。还有整个的学术思潮，从正面和反面都是比较重要的一个基地。很自然的影响到自己从学生到最后想建立自己的风格，想破除它的话，很自然的就会想到寻找一种体系、一种语言。我觉得当时的社会环境中有这样的条件来做这件事。

当时最重要的方面，是大家都想从传统里面破出来，到另外一个语言中，起码这个语言不是局限在原来的范畴之外。最大的不同，是在后来几年当中找到了一个突破口、一个方法。另外是找到了一个语言体系，建立了这个语言体系。这个体系哪怕从最初也是形成了自己的方法、观念。这是与浙美的几年学习过程是很分不开的。

问：这期间有没有一个很明显的突破点？

郑：这个突破在1985年的时候，当时我觉得水墨最大的语言障碍就是太单一了，没有足够的力量感。那个时候想得直接的就是延伸，把其他材料用到水墨画中去。像丙烯，应该是不受水墨画所用，因为水墨要求比较纯，比较透明，但当时我把丙烯引进水墨画的原因，正正是想增加它的一种质感、材料感。用笔方面，我抛弃了毛笔，用大的排笔。对我作画的行为方式上面也会有改变和影响。自然对于行为语言的重新组合，也给我带来了新的方向。

问：我们觉得80年代是一个很特别的年代，热情、理想。郑老师，您怎么来形容、总结年代的价值？

郑：80年代实际上是一个很反叛的年代，如果70年代多少有些迷惘，那么80年代是非常求变的年代，也是一个交替的年代。从70年代的压抑到后来文革结束以后，有一种对文革的阶段的反思和安抚以后，下一步是怎

么个走法？这是社会大背景的方面，比如深圳开始崛起，整个社会的思想都是求变，这是一个新思潮，从学术性也好、政治性也好，80年代是变化最剧烈的年代，我觉得是必然会导致89年的思潮出现，这是一步步的形成的。

我觉得文化上的反叛很明显，还有就是政治上的求变。我倒不觉得是政治上是想颠覆，是一种求变的感觉非常强。另外80年代，从学校的角度来讲，比较重要是一种新旧的对抗。从国画系本身来看，是年轻人与老人的观念碰撞很多，另外从行为、从政治上带来的影响与学校之间的互动也是非常明显的。

80年代是中国美术界中，政治上是属于最动荡的年代，而且是最重要的年代。因为如果没有80年代的各种思潮，发展不出90年代的延续，包括对美术界的挑战，对旧有系统的挑战，创造新的东西，最终被89年的6.4打击影响之后，接下来开始重生，发展成了今天的中国当代艺术。