

访问文字纪录

黄锐访谈

访问：黄小燕

日期：2007年11月11日

时间：约1小时30分钟

地点：深圳 何香凝美术馆

问：可以谈谈您从77年到84年去日本以前的作品吗？

銳：那一段时间，我想更多的去「体验」艺术，而不是制造一种风格，再以这种风格给自己命名——我从来没有这样的想法。那个时候，很多人看我的作品，也有少数人很喜欢我的作品。但是他们也很吃惊，因为他们不明白为什么我在做出一种艺术家可以满足的风格的时候，我马上就变向了。我觉得把很多东西放在一起的时候，它们可以组成我在艺术里面的经历，也可以作为一种认知，这样我便学到很多东西。学习有两种方式，一种是去了解、去体验；另外一种就是在体验之后实践。实践和具体的创作，对我来说是一个学习的过程，透过创作我可以丰富我的能力。有一些人愿意快速建立风格，有些人不愿意，我觉得我属于后者。通过不断的突破，我才可以完全掌握自己。

问：您自学艺术的过程是怎样的？

銳：还是一个很愉快的自学经历。我不在乎到一间学校里去得到一种所谓专业的训练；或者在一种专业的环境下，接受有系统的教育。我是不以为然的。我也经历过考学，只不过没有考上，可是我有这么一种心态：我完全超越这种能力测验，我知道我具有超越他们的能力。

这是一个很具体的经历。那时候我在内蒙古农村里面，刚刚读过初二的文化，小学的东西我也忘掉了。当时第一次文化革命恢复考试，开考的是高一的水准。从报名到参与这个考试，我只用了一个半月的时间，学差不多8年时间的功课，而且还有很多的课程。我知道我考试成绩的时候，觉得很失望，我是60多分。但是60多分结果是最高分。当时的情况是全内蒙只招收6名清华大学的学生，我是被学分录取的，而且我是初一的学生考上了清华大学。当然后来江青不同意这个考试，所有的考分都撤掉了，变成共产党员才能够上大学。以后我在考中央美院的时候，我也知道我的学分。我的平均分是足够被录取的，但结果也没有录取我。

结果我在外面去掌握艺术、学习艺术。如此一来，我更能接受一种比较自由的想法。其实当代艺术作品，主要是一种对艺术的自由性、对其形式的多样性的探索。我们现在对于当代艺术的讨论，是探讨现代主义和当代思想在艺术里面的表现方式。这些东西都和学院式教育没有关系。

问：作为一个自学的画家，您从书本上读到哪些艺术信息？

銳：当时如果从中国的传统里去获得文化，以反抗[官方意识形态]，不太可能。即使是毛泽东搞社会主义革命，他的很多形式都是借鉴西方的，他的思想也是从西方斯大林的社会主义模式和马克思、恩格斯学说里面借鉴过来的。

我很小的时候，学的是水墨画。可是我在进入文化革命的同时，放弃了水墨画，我觉得这个东西如果是被打倒、被「扫地出门」、被破除的话，也是有它的道理。那么我开始去画一些素描。在那个时候，我每星期都回去北京图书馆。我有一个借书证，我看得比较多的书是达芬奇、米开朗基罗、伦布朗的素描，还有德拉克罗瓦。当时没有印象主义的介绍，印象主义之前的像库尔贝的介绍有一些，但是照片都是黑白的。

到了文化革命结束，77年恢复高考。为了恢复高考，教育部大概在78年的时候批准进了一批图书，很多都是从日本平凡社和讲谈社印刷的《世界美术全集》，也有很多是单行本。我主要是从这个途径看到了一些西

方的彩色的艺术印刷品。

问：可以看到您早期的风格是由写实、浪漫慢慢走向现代派如立体主义，为什么西方现代派风格会触动您？

銳：我不是在学校学习。我要求自己获得的知识，特别想能和社会的变动连在一起，而比较迅速反应社会变动的、能够投入这种现代主义运动的，一般都是我的一些写诗歌的朋友。他们其实已经断绝了玛雅科夫斯基或者普希金这个苏联系统的联系，当时他们已经去看西方的一些诗歌。可能是六十年代末，一些当代诗歌已经传到了中国，在国内出版了。中国是一个有诗歌渊源的国家，所以诸如《世界文学》的杂志会满足中国，定期的介绍西方诗歌，用相当的版面来翻译诗歌，诗人都可以廉价的取得这些信息、素材。我也是从这些情况发现，实际上，过去中国认为苏联是西方和东方之间的中介点，是一个过渡，但我对西欧社会发生的文化变动非常有兴趣。

另外，因为我没有经历过具约束性的学院式教育，所以我的想法是比较先锋、新锐的。这标准也是我一直希望可以达到的境界，因为我们一块儿玩的那些诗人谁都是这样，比方说今天看到了聂鲁达的诗歌，然后他突然就可以朗读下来，并且可以告诉别人。

过去看西方画册的时候，画册上会有一张纸，说这些是西方颓废主义的东西，说需要自我消毒。可是这些东西我觉得是胡说八道，因为我觉得这需要你自己去直观的去接受或者批评。现在学校里面要求的是一种阶梯式的教育，即各种知识掌握以后才能有一个批判的能力。可是那个时候，学校没有这种要求，就只有一种系统性的评语。如果能拿到这个画册就是一种幸运，你可能是属于干部子弟或者是高级知识分子；也有一些是从国外带过来的；或者是在学校里面有特权关系，可以把这些画册拿出来。

我第一次在画册看见几幅毕加索的作品的时候，第一眼便完全同意了，这就是直接的东西、说实话的东西。我看第一眼就觉得这些作品比苏联的作品好的多，因为它们比苏联的社会主义现实主义作品，无论是比苏利科夫、列维坦或者列宾的作品要直观的多。因此它们在艺术语境里面，对本质有更纯真的把握。对本质的把握是我一直体会着的。我从小学习水墨画，就知道这里面有一种本质性的东西，比如说用笔、用墨和选择纸，而不是去表现一个故事。

在那个时候，得到的画册和读物虽然不是特别多，但是对我还是非常珍贵。

问：您认为书本还是生活对您的创作影响比较大？

銳：当然是生活，因为中国当时处于一种自我的末日的时代，物质世界已经全部毁灭到一个零点上。人是一无所有，所有东西都没有，所以知识的探讨或者是交流都是不可能的，连吃一个馒头都费劲。在这个情况下，你只有一丁点知识，仅仅希望能够了解到中国本身有这么一个文化系统。而当你希望努力延续这个文化系统，不管是用一种反抗还是赞同的态度去延续，一丁点的外来知识已经足够作为你的动力了。

前几天我也讨论过当时和现在的比较，我觉得艺术的发生应该是以艺术本质为主，而不是知识。很多情况也是一样，包括一些解释不清楚的原始绘画或者抽象绘画，它们不需要很多的信息来积累完成。

问：大概当时您的经济条件不差，可以支持您的创作。

銳：文化革命结束以后，我父亲恢复了工资，因此我不需要负担我们家的经济。而且我已经开始在北京上班，虽然不太热爱当工人，但一个月有40多块钱，这些钱全部放在买绘画材料上。

那时候的北京是一个特殊的小环境。当时的北京城和现在的没法比较，是很小的，而这小环境又是没有界限的环境，文化革命的破坏性把所有的界限也同时破坏了。年轻人，特别是趣味相投的年轻人，是没有界限的，可互相认识。一个屋子里面聚集了三十多个人，他们马上就都认识了。这里面有一些像陈凯歌那样刚刚进了电影学院的人，但是他也写诗；另外还有一些写古典诗的或者红卫兵诗歌派的朋友；写新诗的有北岛、芒克、多多和严力这些人；也有很多音乐家，他们就是稍微晚一点认识的，像在中央乐团唱歌的岳重，他也写诗。这些人很自然的聚在一起。如果你说今天晚上你跟一位音乐家约会，去谈一些音乐事，

这是现在在香港、在北京、在深圳皆不可想象的。甚至我去巴黎，中午和下午见不同领域的人，就发现他们互相绝对没有往来。可是那个时候的北京是一个特殊的时间，所有人，只要是反抗者，全部可以沟通。

问：您刚才提到北岛，可以谈一下您跟北岛的交往吗？

銳：我比他小3、4岁，应该是49年出生的。我第一次认识他是在1969年，当时我还不到17岁。他去内蒙古我插队的村子，找他在四中毕业的同班同学，而他同班同学跟我关系特别好，这样我们就认识了。北岛是留在城里，我后来回到北京就去找他。

我喜欢画画，他们都知道。可是没有条件。我的第一个老师也不是专业画家，但他也是中央美术学院出来的。他很乐观。画画要追求内容和形式，这跟诗都是有渊源关系的，他让我多看诗。后来发展到我也自己写诗。所以后来我跟北岛算是很熟。我回到北京，是冬天，我们在一起玩。我的家离他的家特别近，不到1公里，走路或者骑自行车都非常快，不用打电话，打电话倒是特别麻烦。

问：北岛和您有互相影响吗？

銳：在当时的环境里面，我找到自己要做什么，所以会找比我优越的，或者比我有把握的想法，这些是可以影响我的。

交往圈子里面，北岛是我最好的朋友，但是我每一段时间各有偏爱。在这些诗人里面，我有一段时间也非常喜欢多多，后来我们在私底下有一点点小麻烦；有一段时间我也喜欢江河，可是这也很快有变化了；还有一段时间非常喜欢芒克。这几位是我身边的诗人，我很羡慕他们对语言和词汇的把握能力，也羡慕他们从词汇传达形象的能力。可是最长时间也愿意做朋友的，还是北岛。

我同辈的艺术家，对我来说没有太大启发，只有一种朋友间的关怀。在某个特定的时期，我有很多艺术家朋友，包括现在也是这样。在星星画会那一段时间，可能最好的朋友就是王克平和马德昇。但是在艺术的看法上，我们之间太不一样了。也不是说这两位对艺术没有独到的见解，特别是马德昇有很敏锐的、很直接的对艺术的把握能力。其实，我希望探讨的是艺术和其背后所要传达的观念间的关系，而且我要持续不断地制作艺术作品，同时以虚心的态度摆脱熟悉的情况，并且通过摆脱引起突破。可是我觉得我在周围的艺术家里面，找不到类似的人，包括比我年龄大的。我在同一年里尝试用2、3种手法来表现作品，这是自我要求，而当时的其他艺术家都没有这种自我要求，当然老一辈的更不这么做。

问：在这几年您在北京，有没有去其他城市看画、找朋友？

銳：我在这些年里面，用了好几个月的时间，去全国三十多个城市旅游。如果我不是去了南方，我的作品不会有这么样的转型。我的大部分对于空间结构的表达，是受在南方看到的园林的启发，特别是苏州园林。当然这些作品表达的是综合的体现，包括无锡、绍兴这类城市。

问：有条件去南方旅游？

銳：我也有条件去买这些画布和颜料。

问：这是少有的情况？

銳：是比较少数的。我的家庭不用我去支持，而且在星星展览以后，有人来买我的作品。我卖掉基本作品，大概卖掉不到十幅，可是每一幅是100人民币至1,000人民币。100人民币相当于我两个半月的工资。

在那个时候，吴冠中的绘画是300至500人民币。我想我应该卖了画去买他的画。不过直到现在，我还是觉得他的画不如我的（笑）…

那个时候游客不多。一个人能够出去3个月以上的时间，而且每一天在路上或者在酒店里度过——那是在中国很难想象的。

问：通过旅游认识了其他艺术家？

銳：我认识了很多艺术家，特别是南方的艺术家。后来被捧得比较高的四川画派的人我都认识；云南的我也认

识…后来没有太多的交往。当时认识的有罗中立和程丛林。可能那个时间张晓刚也上了四川美院，但是我不认识他。我也认识云南的毛旭辉。以后我跟他们没有特别多的交往，因为走的完全不是一个路向。他们在一个系统里迅速形成个人风格，而我还是在这些风格中捣乱、和它们做游戏。

问：您在北京，他们在外地，那时候您是不是认为您看的東西可能比他們多？

銳：我当时绝对是这么想的。我觉得他们太注重学院派的对于造型的传达能力了，到现在我也是这样认为的，我觉得这种能力和当代艺术存在距离。

问：八十年代北京有没有重要的展览？

銳：1982年有德国表现主义绘画展览。1981年有毕加索的绘画展览。

问：毕加索的展览在哪里举办？

銳：在中国美术馆和上海美术馆。我去看了，那是一个很棒的展览会，有80多件作品。我记得很清楚，有很多重要作品都来了。后来我去日本，就知道法国人对中国人是倍加爱护的。以中国美术馆的条件，中国文化部也不会给法国人很多钱，可是毕加索的展览展示的很多都是大作，像〈三个音乐家〉那样的杰作，是毕加索在最好时期画的杰出，甚至画自己的小孩保罗的画，都运过来展出了。后来我起了日本，毕加索这么小的画他们都要加很多的保险，有很多保安在看，所以毕加索的展览肯定用有很多版画来充数，可能真正的油画原作有20件已经了不起了。他们来到中国，[展示了80多件作品，]是非常照顾中国人的。

问：您是第一个提及毕加索展览的受访艺术家。

銳：我觉得有问题，因为他们很快就不认识自己的祖宗了。现在中国当代艺术领域里面，艺术家都认为自己是从达达主义开始出发的，而达达是在毕加索的另一条线索发展出来的活动。

可是我认为，西方的当代主义不是一次性的运动，它是具延续性的，而且是在不断破坏、产生。毕加索参与的立体派绘画，它的作用是引起各种各样的对于绘画本质的颠覆，像毕加索要把本来是双维的绘画，变成三维以上，变成运动角度、变成一幅具时间的绘画。其实杜尚的作品和想法，是直接来自立体派绘画引发出来的。可是现在这些人不会提到毕加索，他们想把毕加索扔到保守主义那一块上。

当时这展览在北京是很轰动的，因为很多原作到了条件很恶劣的北京，它们没有什么保安。其实现在想起来，当时来几个人就可以把一幅画搬走了。

问：看德国表现主义绘画时很激动吗？

銳：没有特别激动。王克平和马德昇更喜欢德国的表现主义，可是我比较喜欢有形式感的东西，所以我看毕加索。当然在那之前，我看法国农村风景画展览的时候，非常喜欢塞尚和梵高的画。

在星星画会展览出现之前，在北京有过几次的展览会，对我们都有所触动。

第一次公开的展览叫「新春画展」，是民间组织的，但是参展的都是官方艺术家。以后又有北京油画研究会的展览，那可能是79年5月。同年6月有「无名画会」的展览会。无名画会是更像星星画会，是一个民间的、业余的、绘画爱好者的小团体，而且无名画会很多成员都非常年轻，跟我们年龄相约，我们也互相认识。

同时在西单有一个民主墙，那边大概有过2至3个展览会，有四川画家的也有贵州画家的作品。这些活动对于星星画会是一种激励，说明了我们有这种活动的可能性。而不是像在1978年以前，如果你有这种想法，大家首先都告诉你这不可能。

1979年开始的形势是政治环境造成的。邓小平重新恢复职务，胡耀邦担任了中央组织部部长，他给文化大革命中一些被打成走资派的老干部都平反了。另外，邓小平组织了一场讨论，批评华国锋的两个「凡是」。

这提供了文化艺术上讨论的可能性，一种可颠覆和反抗过去旧规则的可能性。

另外，江丰在1979年恢复到中央美术学院当院长，并且担任中国美术家协会主席；刘迅在1978年担任了北京市美术家协会主席。他们两个都在过去毛泽东反右运动中被打成右派。他们一恢复职位，便想开放思想，让美术作品从其政治任务解放出来，转换到另一个新的可以自由讨论的方向。

另外，从个人经验而言，我开始参与《今天》的组织活动，担任美编，认识了马德升、曲磊磊和王克平这样的朋友。我觉得我们可以以另外一种表现方式创作，当时所谓要改正文化革命的错误，官方艺术家好像要有青春重新焕发的机会，这并非我们的要求。我们要求在民间要有真正的对艺术自由的探索。我们在探索现当代艺术时就知道，艺术不具有形式上的局限性。

我们想尝试举办在美术馆之外的展览。美术馆有它的收藏规定和作品评选原则，而我们做的和这原则是相对立的。不拘小节，尊重一些年轻人的独立的想法，比如说木雕、木刻、钢笔画、水墨画和油画，我们都愿意都收集过来。我们希望集拢不同的意见。

这也是我个人对于《今天》的反思。我在《今天》已经呆了半年多的时间，担任美编其实也没有太多事情。那个时候，《今天》渐渐变成一种小沙龙。社会正向更多元化发展，变得更复杂了，《今天》聚拢一些精英人士，这没错，也确能聚拢一些精英写的诗或者新小说。但是这情况跟《今天》和民主墙出现之前有所改变了。那个时候，《今天》还是会在民主墙散发信息，有一种独立性和向社会传播的积极性。但是它收集作品开始有一层检验，这种检验主要是由北岛来负责的，就这个问题我们有过矛盾，因为我觉得这么一种控制和我们要追求的现代主义有一些差别。我认为星星画会不是要体现精英作品，而要体现艺术里面的可能性、复杂性、多面性。这是我首先创立星星画会，然后和马德升一起找其他成员的由来。

问：您是怎么认识马德升和王克平的？

銳：那也是和《今天》有关系。做《今天》第一本书的时候，我们想找一个木刻，朋友介绍马德升的〈吸烟的人〉，是一个很小的作品，这就认识了马德升。王克平是《今天》的另一个作者、画插图的曲磊磊介绍的。诗人多多认识曲磊磊，曲磊磊又来到了《今天》，曲磊磊又认识王克平，而王克平也在中央广播话剧团。

问：你们选择跳出美术馆体制，用自己的方法办展览。

銳：其实这是当时唯一的选择。星星的问题比较多，星星的组织人员比较庞杂，不像无名画会。无名画会是一个存在很长时间的底层工人的活动小组。《今天》、星星的这些人都是来自社会上的，也有一部分是来自美术学院。既然它有一部分人来自美术学院，当然希望作品在专业技术上有一定水平，可是它又不是以这个水平为预设而建立的组织。比如说北京市油画研究会和「同代人」就是这样的组织。「同代人」的成员有部分是在文化革命以前进入中央美术学院附中的，有的人毕业去了中央美院深造，有的人去了社会去当各个部门的美工等。我们星星的组织人员比较复杂，所以我们得不到官方提供的展厅。这是一个非常具体的情况。不然的话，我们就要等非常长的时间，而我们不愿意等。

而且，在美术馆墙外展览的方式，正好配合我们当时想表达的——既然我们这些人的作品肯定不符合美术馆的评选原则，我们就到外面去。事实上，在星星事件造成轰动之后，北京市美协主席刘迅非常大胆地把我、王克平和马德升介绍为北京市美协会会员。有了这个特定身份，以后北京市美协和中国美协举办的会员展我们都有责任参加。

问：为什么星星展览会引起当时的轰动？

銳：因为星星展览的方式特别配合年轻人的需求。北京的很多年轻人，需要一种精英文化，渴望对社会作直接反馈。正好星星是这么一种方式，它的探索还是属于精英文化范围内的，同时它的展出方式、向社会介绍的方式，又是用一种向普罗大众开放的姿态，把艺术从贵族领域解放出来。

问：星星展览以后你们去了不同地方开讨论会？

銳：刚才我也介绍了展览以后我作品卖了一些，所以我们用这些钱去旅游，去了很多城市。其中一个动机是我们必须去获得新知识。我们办了两次星星展览，觉得应该休息一下了，而且美术馆墙外和美术馆里面都被我们「征服」了，那么下一步应该怎么做？我想要思考的还是个人怎么去面对自己的艺术发展。所以我们就觉得需要补充精神食粮，便去了南方，像西安文化古城和一些石窟都是我们要去的地方。

另外，星星开幕期间我们认识了从外地赶过来的一些新的朋友，所以希望和他们在当地重新聚会。我们把信写过去以后，他们回信说希望有一些交流会和座谈会。我们觉得这也非常好，所以很多地方我们都做了座谈会，在四川美院，我们得到了美院副院长的支持（当时院长不在校），他想法特别开放，原来我们准备在学校的一个小礼堂做介绍会，后来校长觉得这个机会很难得，然后把全校师生都召集了，最后介绍会是在学校的大礼堂做的，来了八百人。所以我们跟王亥、程丛林、罗中立有私人的接触。

问：您认为办介绍会有什么作用？

銳：我们不是追求功利上的作用，其实我们是希望能认识一些新的朋友，让社会了解星星的合理性。外地对我们的情况有很多谣传，在北京也是风风雨雨的，很多层次的评价都很不一样，所以我们觉得把星星直接的介绍给外地的美术界，对双方都是一件好事情。在当时的技术条件下，我们只能带来一些随身带的尺寸小的照片，不会放得很大，只在桌子上放一放，所以它不是一种正式的展览。那个时候，我们没有幻灯片，更不用说我们手里面都没有相机。

问：座谈会的回响怎么样？

銳：我觉得回响还是非常好的。我们在西安市美协、贵阳市美协、广西师范大学美术系、四川美院和广州美院都做了这样的座谈会，一般在校学生对我们的讲演都非常积极，因为他们处于干涸的状态。北京很多年来都是文化革命的中心，也是世界革命的中心，所以身在外地的他们处于一种求知的干渴状态。特别是对西方当代艺术的这种直接的传达，他们都非常渴望了解。比如说我们看了1980年法国农村风景画展，所以在座谈会上我们可以直接的介绍印象派是什么样子的。又比如说像陈丹青喜欢的柯罗的作品，美院系统非常喜欢的巴比松画派，还有一些特别的青年学生非常关心的像塞尚和梵高的作品，我们都曾经现场看过。

问：星星的文献您是不是都保存着？

銳：应该是，你看我做的图录里面，都是我们自己保存下来的东西。它的材料非常丰富，收藏了超过《星星十年》展示的好几倍的材料。

问：保存星星文献，因为您当时就意识到这是美术史中很重要的部分？

銳：我当时没有想它是艺术史的重要环节。但是当时星星造成了很大的社会轰动，它引起的讨论不仅是美术方面的。而我是星星画会发起者，又是很多次座谈会的召集人，所以这些展览会的联系方式和其他文献资料，都是以我的名义来保管的。等于我是其中的一个负责人，如果星星有问题，或者星星将来被讨论，那么从我这边出发是肯定的。当时我已经有这样的敏感，已经知道必须贯彻这样的责任了。

问：您提到有三十几本展览留言册，你们有把里面的意见归纳分析吗？

銳：王克平他们曾经看过一次，得出一个结论：基本上三分之一是批评，三分之二是赞同。我没有时间从美术史的角度来研究这些资料，概括而言，批评的很多是从美术教育、文化政策和技术表达的角度批评，赞同的一般都是从社会学、从人性的角度。

问：留下评语的是哪些人？

銳：比较多的是学生，可是也有各式各样的成分：写诗歌的、小说家、工人，也有评论家。像有一本就是一个评论家写的，他是美协的一个中层干部。各式各样层次的人都有。

问：星星展览了多久？

銳：这个展览会（第二届星星）预定是展览三个星期，后来又推长了一个星期，一共展览了四个星期；第一个美术馆墙外的展览会（1979年星星首届）只展览了两天；后来的画舫斋展览会办了两个星期。

问：再谈谈《今天》的情况吧。

銳：对于《今天》的发起情况，我觉得可以由三个人谈起：芒克、北岛和我。发起的决定是在我家的院子达成的，大家都有共识。他们两位都是诗人，而我作为美术编辑，担当艺术、装帧还有排版这方面的事情。诗人们在文化革命中期以后，已经有一些作品积累着了。北岛大概是70年左右开始，他已经建立了一直延续到现在独立风格；芒克可能稍微晚一年，也是从71年开始的。所以他们到78年《今天》创立的时候，已经有差不多10年的积累。

可是作为美编，我自己的状态不像诗人那样。写诗既是低成本，也在中国本身有传统，而作为艺术家，需要很多准备工作。所以我们纵使有同一种想法，好像又不在同一个水平。

问：84年离开中国以前，您一直在《今天》当美编？

銳：《今天》到1981年的时候，成为非法刊物了。因为到了1980年的下半年，出版局有一个规定，说所有的地下刊物，如果没有得到出版局的许可，就被认为非法。所以我们要在一段时间内登记，可是《今天》没有获得这样的许可，所以在1981年的春天就停刊了。现在的《今天》是在1989年之后重新复刊的。

星星第二次展览以后，社会上马上发生了反对精神污染的运动。其实中国的政治情况和艺术情况是密不可分的。

反精神污染是从1981年开始的，当时白桦写了一个电影剧本叫《苦恋》，登在解放军报上。这篇文章的出现，马上就得到了中宣部长邓力群的重视，然后他把它作为一种在文艺界实施的对于资产阶级思想侵入的批评。内部的运动再扩大到全国范围，得到很多保守派的支持。到了1984年，邓小平在党代会上宣布了经济发展是一切政治活动的中心，同时也决定让赵紫阳当总理，让胡耀邦当了总书记。胡耀邦当总书记以后，第一件事就结束了反精神污染运动，把邓力群的职务撤掉了。这事跟后来的事，包括85年劳森伯格的展览可以在美术馆展出，有一系列的关连。

当反精神污染运动扩大化的时候，因为王克平，马德升和我是美协成员，所以我们三人的作品是不可以发表的，我们三人不可以参加政府的各类组织，我们三人的名字不可见于报刊。这是一个处理方式…

…另外星星的活动更加个人化了，比如说我忙着去找女朋友等事情。钟阿城完全不画画了，那时候我跟钟阿城走的很近，他给我推荐了几本书，像老子的《道德经》和黄仁宇的《万历十五年》对我都有很大的影响。黄仁宇写的《万历十五年》是中国文化的一种非常客观的描述，通过它我也知道了中国政治结构和文化之间可能具有的关系。当时在看这本书之前，我还是凭着感性出发，看了这书便可以有一点客观的认识。另外，《道德经》也让我受益不浅，直到现在，我仍旧享受《道德经》给我人生和作品带来的各种好处。当然也看了其他的一些书，但这两本书对我的影响是最大的。(1' 17' 05)

我在82、83年都在做个人的东西，包括我和日本的女朋友在一起，我们去南方，去写生，也拍照片。那时我有一个相机，是从她那儿得来的。然后我就开始想做另外一种探索，这种探索是为了延续我画北京街景的半抽象绘画。做这种延续有两个原因，一个是让内心的表述进入更纯粹的层面，另一个是北京街道已经非常商业化了。82、83年的时候，北京的街道非常混乱，在84年已经确定了。因为当时邓小平已经提出迅速使农民发家致富，即培养万元户的具体政策。如此一来，北京已经没有那种优雅的、可以坐下来享受的街道结构，本来人的互相在街道里面有一种审美的结构。

我想，在今天深圳的街道上是不看到审美关系的，因为这种审美蕴藏在文化里面，它和表面虽有矛盾和冲突，可是又构成了一种不断联系的物质。这种变化使我必须要寻找一种新的表现方式，所以我去了南方。

我看了南方的空间，像那些窗格、院落中的一种自然和人精神状态融合的形式感，使我非常感动。特别是苏州、无锡的园林，给我特别大的触动。我拍了一些照片，也画了一些小写生。

回来以后，一开始我是模仿，把影像非常直接的做成画面。以后就开始打掉，去寻找一种减法，只保留它结构的最基本形式。我身后面的那些绘画，其实这两个是画北京的；那个是画南方的，有一些是俯瞰的玻璃窗、墙和院子；这边是北京的老的民间的窗子；这个是我在故宫里面的体验。

问：还以为这些作品是您看了西方书籍后的尝试。

銳：其实有关系。这些作品有一点点像蒙德里安，蒙德里安画的是直线。可是我真实想表达的，是中国传统结构的抽象方式，是破坏后再重新建造起来的。那时候，《道德经》给我的影响是人的存在似有非有。把这概念推延到那些街道的绘画上，我觉得它们可以更加纯粹了，包括后边的这幅画，它表达是四合院，可是它又是一种非常精神化的视觉符号。

问：这些水墨小品的出现又是怎么的情况？

銳：当时星星画会有一位朱金石，他就做这些小品，用很自由的方式，像木棍或者手指头做一些小品。我在朱金石家里看他画画，他有的时候把纸做成纸浆，蘸了墨便直接在另外的白纸上画，当时我觉得这是一种新的方式。我从小学习水墨，他让我觉得水墨画也可以表达的很现代…水墨画的表达可以很随意，价格也很便宜，和油画不一样。油画需要准备很多材料，而且水墨的很多表现手法我都学过，所以做起来很方便。

做油画需要准备几天，虽然现在物质上没有困难，但你需要去计算尺寸，绷好画板，然后决定它的主题、颜色、步骤。如果是水墨，你完全是即兴和随意的，你要的只是一个案子、毛笔和墨，还有一些色彩，即兴随意，我觉得做这些水墨小品，让我保持一个工作状态，有一个思想上的练习，和有一些在做大事之间的轻松的创作时间。

问：您去日本以前的大部分作品都在这美术馆展出？

銳：可以说是最重要的部份。这里展出的有65件作品。我保留下来的最重要的作品，全部都进入了这个美术馆。我去日本之前，清点了一下我个人的创作，一共有400多件。而且从74年到76年的作品不计算在内，因为一件也没有保留了。

问：就是说您尝试了很多东西了。

銳：对。其实也不奇怪，你要知道梵高只有十年的创作时间，在丰富的物质支持下，他创作了1,000多件作品。

问：八十年代的时候，你读书还是创作的时间比较多？

銳：读书、创作和聊天这三种活动占用了我白天的时间。

问：您说过《麦田守望者》、《第二十二条军规》和《在路上》在八十年代之前您已看到，并对您有好大的影响。

銳：对，我觉得卡夫卡的《审判》和《城堡》也是非常有影响的，可以说让我很震惊。在这一段时间，高行健也开始创作荒诞的作品，比如他有一个作品是〈站台〉。我和朋友之间热衷讨论的不是艺术作品，我们很少谈艺术，因为艺术作品是一种非常直观的东西。您看到顾城给我的手稿上有写「黄锐大师指教」，其实他有对艺术的陌生的崇拜心情。朋友之间交流唯一的媒介是这些书，或者是诗歌。

我的朋友中只有很少人看我的作品、去看民主墙，我因此觉得很难过，因为诗人朋友对于视觉艺术了解太少了。即使是我最好的朋友北岛，现在给他看这个展览会，他也会一头雾水。

因此我们的交流唯一依靠的就是这些小说和诗歌。一些了不起的诗人和作家，把人的现状、社会的发展和人的精神的存在，以文学表达出来。这种表达对于作为艺术家的我是一个标准，也同时可以让我借鉴。当然对

他们这些写小说的和搞文学创作的人，这是一面镜子。他们的作品可能有另外一个背景，但是人的存在的情况和人的精神危机是永远存在在內的。我一直想把这种文学上的表达，放到我的艺术作品里面。文学作品的参考不一定能解决任何场合和时间的困惑，但是在我的创作和人生，它都有持续不断的支持。