

## 访问文字纪录

### 廖雯访谈

访问：杜柏贞、翁子健

日期：2007年11月6日

时间：约1小时7分钟

地点：北京宋庄 廖雯府上

#### 在《中国美术报》

**廖：**《美术报》你们要翻出来看的话，有很多的资料，就是在当时发生的事情。当时的《美术报》最强调推动新艺术，那时候其实很艰难，因为在这之前，没有一个私人可以发言的、说自己观点的地方。《美术报》实际上是艺术研究院的报纸，也是官方的，其中有一些人想推动一些新的东西，因为当时中国有一些新的艺术现象出来，从八十年代初、或者从七十年代末就开始了。

我参与的时候是87年，我到《美术报》。我参与的时候，其实已经有一些很轰轰烈烈了。当时是集体英雄主义，但是不是个人英雄主义。那时候不知道前途如何，就是整体的状况，大家不知道以后是不是有名、是不是有钱，局势没有给你这种想象。大家只是觉得我们首先得把艺术从政治的功利主义里拿出来，艺术就是艺术。像老栗说的从二、三十年代开始，一直延续到七十年代末，又重新开始了现代主义运动，在中国一直是很艰难，断断续续，从来不能成为主流，中国的主流艺术从来是跟政治一块儿的，多少代的艺术家所做的努力，都是想说，艺术是要表达人的心灵的东西，要把它和政治分开，不是政治工具。其实中国的几代现代主义艺术家做的事情都是为了这个，所以七十年代末到八十年代中，因为八十年代初有一个开放，这段时期，我认为到89之前是中国最开放的时候，从七十年代末到八十年代末，就是六四以前。

**问：**在参与《中国美术报》之前，您是在哪一个单位？

**廖：**我是学文学出身的，而且是北京师范大学的，所以我当过三年老师，但是我是更喜欢艺术的气氛。我本来应该在文学圈里，但是我感觉文学圈比较酸，我认为艺术圈有意思。正好有一个契机，我介入的契机也很有意思，因为我辞掉老师的工作的时候，找不到另外一个工作。我是86年辞掉那个工作，当时在中国辞职，意味着你根本没有饭吃，没有找工作的机会。正好我有一个同学，他分配到艺术研究院，在这之前我一直看《美术报》，《美术报》是从1985年开始，我当老师的时候一直是订《美术报》，我认为那是当时最有意思的报纸，虽然篇幅小，只有前两页是推新艺术的，后面还是别的，所以我对《美术报》的情况非常熟悉。

到87年的时候，我有一个同学分配到艺术研究院，后来他又不去了，他去读社科院研究生了，他说：你跟我一块儿到院长那儿道个歉。我说好，我就跟他去。那是87年，正好赶上「清除精神污染」，《美术报》开始遭到批判，他们就回收，开始变得有点中庸，我都快不想订了，85、86的时候很前卫，觉得很棒。所以我跟那个朋友去到院长办公室的时候，他有很多《美术报》，我就瞎说，因为我是什么都说的人，所以我说：「这个《美术报》前两年很棒，现在太没意思了。」然后那个院长当时说：「你这个话要是让《美术报》的张蔷、刘骁纯（张蔷是社长，刘骁纯是主编）听了，他们就高兴。」因为他们也不满意他们现在被压制的状态。我说：「真的吗？那太好了。」其实院长是站在对立面的，我也没有意识到。后来那院长说：你在哪儿工作？我说：我没有工作。院长也觉得很奇怪，那时候有一个女孩，那么小，没有工作。后来说：你想不到《美术报》来？我一听，这不是天上要一馅饼吗？我说：真有这种可能吗？

当时《美术报》在清除精神污染运动期间，很多人写匿名信批判他们，就想把他们关掉，然后找个借口，不说他们有问题，是说他们没有正式的编辑和记者编制。按照中国的规定，一家报纸至少要有三个正式编制，

他们那个报纸，因为包括老栗在内，刘骁纯、张蔷全部是艺术研究院的研究人员兼职，他不算一个报纸的独立身份，这样的话，这份报纸等于说在体制上是不合格的，说他们当时只有两个任职人员，就差一个。我说：那太好了，我成了。而且当时我也意识到，那个人实际上是院长，他其实非常有权力。他特不高兴，他说：「我说成就肯定成。」结果就无意间走了一个大后门，就混到《美术报》。

结果张蔷和刘骁纯非常不高兴，因为院长直接给他打电话，他认为我是院长的后门，就是奇怪的一个误差。所以我开始去到《美术报》找张蔷的时候，张蔷特别不高兴，我还怕人家不同意我，我还以为要考试。结果张蔷说：「院长都打电话了，还能不让你来吗？」我才觉得这里面有问题，然后他就一直不给我好脸，后来我跟他讲：「你不用听那院长的话，如果你不满意我，你可以开我，但是如果你喜欢我，你愿意留我，我是真的喜欢《美术报》的。」然后就说一点我对《美术报》的意见。张蔷一听，我跟院长不是一伙的，我说这个后门的事真是一个误会。后来张蔷反而变得很喜欢我，就留下了我，就这么混进《美术报》，所以我说我是混进中国艺术圈的，不是一个美院毕业的，完全是混进来的。当时我就算第三个正式编制，就不是艺术研究院的研究人员兼职。而且当时我大概算是最年轻的。

**问：**那时候您几岁？

**廖：**那时候我26岁，算是最年轻的一个专业人员，可能包括行政人员我都算是最年轻的，而且是个女的。当时《美术报》有一个叫陶咏白的，也是唯一的专职人员，是个女的，她跟我的父母一样大的年龄。她看到来一姑娘，还挺高兴，其实那个女的就是中国老一代比较女权的、比较妇女解放的女人，很强，很努力、很独立。但是她的观念是比较半边天的那种，就是要跟男人比。她一看到我来了，她很高兴，她也是学文学出身，她希望我走跟她一样的路，希望我是一个特别好的记者。但是我至今还认为，我真的不是一个好记者。

我到《美术报》了我就想，我是学文学的，我应该花点时间入行，我不希望用文学的眼光看待艺术，所以就跟那个老师有一点冲突。后来她老说我，但是她是老师，她又是我父母辈的，我就一直对她很客气，后来她很生气，她说我是阳奉阴违，实际上不听她的。因为她跟老栗的关系很好，她是非常好的老师，她很直率，她说：「你看廖雯阳奉阴违不听我的。」后来老栗说：「你让廖雯跟我吧，也许我能了解她。」就这样我跟着老栗，老栗他们有几个非常坚定的要推动新艺术的人，我跟他们的味道马上就是一致的，沟通和学习的方式都非常顺利，入行非常顺利。最后我就裹挟到这里头，混迹到这里头。

当时《美术报》其实只有前两页是新潮版，现在人争着说：我当时在里边怎么怎么样。那时候是担着风险的，新潮版是担风险的。最后主编刘骁纯就规定，谁弄什么版，代表你的观点，签你自己的名，你自己要负责任。所以你们要翻看，那时期的《美术报》，就是看底下的责任编辑是谁，那一版就是谁的观点。后边其实有很多传统的，甚至有工艺、建筑，什么都有。谁签名就是谁的事，当时是那样的情形。我们很多的时候为一些新潮的东西，也需要跟整个编辑部不同意推荐新艺术的人吵。我还挺怀念的，还可以吵，可以说我非要这样，我就想弄这样。

**问：**请您讲一下你们编辑部的故事？

**廖：**当时因为我最年轻，所以我很少有直编的权利，（工作上）需要审批的不算很多，但是有两期是比较遇到障碍的。一个是我做了一期叫「方案艺术」，当时我们说到了很多，就是艺术不是图片的，也不是视觉的，全是方案。我觉得最奇怪的一个方案就是张培力的，你肯定知道张培力的一个方案，全是文字，很难读，他思维非常复杂，但是最经典的就是那个。在当时收到类似方案艺术的有很多。

**问：**当时的艺术家把他们的方案寄过来？

**廖：**对，因为那是中国一直以来给媒体投稿的模式，当时也是那样的。还有就是因为老栗、刘骁纯弄这个报纸，艺术家认为是前卫、新潮的东西会扔给他们，不会寄到《美术》杂志等等其他的地方，都寄过来。那个时期我们收到很多类似这样的方案艺术。还有像顾德新和王鲁炎做的「触觉艺术」，完全是文字的，就是像工程图。张培力的作品像一个法律，第一条、第二条，但是里面有非常有趣味的东西。实际上里头的

文字表述非常严谨，让人置于很悖论的境地，他的约定特别像法律，第一条可以什么，不可以什么，你要怎么怎么样，严格极了，但是实际上你把这一条读完了以后，你不知道应该怎么办，是一个完全悖论的状态。那样的状态让我隐约的感觉，因为我当时很年轻，我其实不能完全了解，但是读完了以后，给我的感觉，我觉得跟我们的生存处境有某种共同之处，它靠文字表述了这样的东西，我当时感性地觉得这个东西很有意思，还有「触觉艺术」，跟顾德新、王鲁炎谈，也觉得很有意思。

老栗后来是我的老师，我就跟他说，我认为这是一个现象，我也不知道这些现象以后会在历史里怎么样，但是为什么在这个时期会有这样一堆东西出来，跟以前的艺术都不一样，而且我看了以后还是有感觉的。所以我说，我想做一期单独的发出来。这就奇怪了，编辑部一讨论，一个最没有资历的编辑还弄这个，反正说什么的都有，基本上不能通过。后来我坚持，最后刘骁纯找我谈话，我觉得刘骁纯非常好，他未必懂得、明白说这个是什么，这不是他特别主张、喜欢或者肯定的东西。但是他作为主编，他跟我谈话，他就问我一句话：廖雯，你弄这个，你怎么想？因为很多人觉得像我这样没有资历的人，就想弄一个奇怪的事，然后爆冷门，然后让我出名一下，或者怎么样，很多人大概是这么认为的。后来我就把我的真实想法跟他说：我认为这是一种现象。他说：你是不是很喜欢、或者很肯定这种现象。我说：我不肯定，我真的也不知道历史会不会认可，我也不知道它会有什么地位，这些东西最终有多少价值，尤其在历史上。但是作为编辑，如果我把这种现象呈现出来，以后的人会评价它。但是如果这个东西我们溜掉了，这个东西就不存在了，这个现象就像没有在当时出现过。评价的事咱们干不了，以后的人做。刘骁纯说：如果你是这种想法，我就支持你。所以就通过了，那期还真就真出了，当然有点删减。

还有一个吵架的事就是《现代艺术展》上的打枪。到89年的时候，我就稍微有点资历了，那个展览当时的报导，其实很多老编辑想报导也不愿意担这个风险，因为那个时候一会儿又打枪了，一会儿又关了，一会儿又出毛病了，但是我很激动。这两年我在美术界混，已经跟85时期的艺术家，包括老栗，我们跟艺术家混得非常熟悉，我们觉得我们是一体的。不是说你是艺术家，我是什么，那时候没有身份，大家一起成就一个事，搞得很激动。而且那时候所有人都是男的，就我是一个是女孩，还比较小，所以很受宠，就跟大公主似的，混得非常高兴。所以我觉得我们完全是一体的，我就很激动，要报导那个。我就跟刘骁纯申请，刘骁纯居然批准我两期，给我乐坏了。对我来说，那是一个伟大的机会，有两期可以报导那个展览。

那个小报特小，只有前两版，那个版面太有限了。我的构想是第一期报导我认为那个展览里头几种现象最有代表性的东西，我当时想打枪的那个，当然老栗也帮我很多，因为他那时候还是我老师，我选了以后，他再帮我。打枪的唐宋、肖鲁的作品，王广义的「打格的老毛」，吴山专的「卖虾」，还有张培力的手套之类的，反正是当时有几个我认为是不同现象和观念的、经典的，回头我们可以把那报纸翻出来，我都记不清了，我想第一期把这几个经典的东西提示出来，我也不肯定它是不是，但是我认为，比如说这一类作品的代表拿出来，我下面写了一个小小的编者按，因为每一个都有一张图，然后有一小段介绍这个作品的文字。

第二期我就想更广泛的报导一些我个人认为好的作品，就是非常个人的，就是说我就喜欢你的，可能别人觉得什么都不是，但是我想这么做。第一期就开始弄，吵在哪儿呢？最吵的就是王广义的「打格的老毛」那张图，就不行了，就是怎么都不能上，我怎么解释，怎么吵都不行。后来我们就一直坚持，老栗一直说，刘骁纯也帮忙说。我觉得刘骁纯那个人非常好，他不像老栗那么极端，他的性格特好，他也明白我跟老栗这样的人，但是他会跟官方的人周旋，他也是支持者之一。最后那张图也下了印厂了。以前是需要出一个片子，没有电脑，出那一张底片还挺贵的，已经出了底片了，我当时说：「这回成功了，不会有问题了。」因为那张片子挺贵，以前是铅字排版，那个片子也是一个照片弄上去的，结果后来还是不成。临出印的时候还是说不行，那张「打格的老毛」必须毁掉，必须撤下来，就是到了印厂撤下来了，所以最后的所有的都有图片，就是那张没有，这就没办法了。那时候还是在解放军报的一个印厂。我当时跟人家说，这片子挺贵的，别撤了，不行，最后还是撤了。

问：这幅画是不是在别的期刊发表过？

**廖：**这张画后来上哪儿去了我就知道了。这里边也还有好多故事，这张画展出以后，有一个叫宋伟的，第一个收藏中国当代艺术的，还是中国人，他现在疯了，就在宋庄，就流浪在这儿，完全疯了。那个人的故事，如果你们有兴趣，我以后会给你们讲。他是做快餐车挣了些钱，而且那个人非常聪明，他在八十年代就有上百万资产了，当时是万元户就了不得了，他挣了很多钱。最早那个快餐车能开动的，上面的羊肉串，还有水，餐盒是自然纸的不是塑料的，都是他的观念，后来满街都是。那个人不在乎钱，也很聪明，他有政治梦想。他当时拿了10万块钱说要在这里弄10张画，1万块钱1张，1万块钱在当时是非常了不得的，太多了。这个黑名单就成了大家很激动的事，原来做展览的时候，大家是跟着革命的劲头，一碰到有人收藏也挺高兴的。

后来就提名单，这个我也不清楚，宋伟也不知道该让谁提。他也让老栗提，也让刘骁纯提，找了很多。提完以后，他就统计，选了一下，据说选了10来个人给他提的名单，最后他发现票数最多的却不是他喜欢的东西，最后他说不成了，这就否决了。否决以后也不知道怎么的，可能又有很多人在下边说，最后他就来找老栗，可能人家说：你还是要让老栗给你提，不知道是怎么一种说法，他就回来找老栗，老栗就给他提了10个人的名单。我能记得的有打枪的大亭子，有「打格的老毛」，张培力的「大手套」，耿建翌的大脸，还有夏小万的一件作品，可能还有丁方的，是不是还有张晓刚的，反正一共有10个，一个1万块钱，那时候也没有什么价，一人1万已经了不得了。

反正我就记得一个好玩的细节，宋伟给王广义钱的时候是在《美术报》（办公室），有一天晚上我们都在，那时候老栗刚离婚，住在（编辑办公室）的柜子里头，里边有一个床。因为王广义是外地人，没有地方去，也没有酒吧，只能约到我们这地方来交接这钱。宋伟拎一黑提包，就是七十年代流行的，里面可能不止1万，有一堆钱。过来说交接钱，王广义来了，后来让我们都出来，他俩在老栗的柜子后头，一会儿弄完了，宋伟出去了走了。王广义在柜子后头说：老栗、廖雯过来。不知道他们在柜子后头干嘛。他说：「过来，过来，我们有钱了，终于有钱了。」当时中国的钱是10块钱一张，而且是蓝色的，比现在的好像大一点，当时那钱流通很慢，没有新钱，又脏又旧，所以就是比现在的厚，它也比现在的大。1万块钱有挺多一堆，好像有4大捆，很厚，黏呼呼的，脏乎乎的，王广义拿着钱手直抖，现在可没法比了。我其实还是蛮怀念那个时候的，挺激动的，然后就开始请客…

我觉得甚至可以采访一下当时有几个一块儿做《美术报》的，但是专职的只有我，还有一个叫陈卫和，但是她现在好像在美国。

## 当代中国女性艺术家面临的困难

**问：**为什么当时很少有女的艺术家的？

**廖：**我跟老栗很关注当代艺术现象，我们是把[当代艺术跟]历史一起看待的，所以我认为在中国历史，女性艺术的问题比较复杂，比如说中国传统女性非常封闭，只能在内廷，非常简单的、象征性的说，她们就生活在后花园里，不能超出一个范畴，非常封闭。

中国最奇怪的一段历史是从二十世纪一开始革命，就把中国传统文化的所有东西连根拔掉。这从革命行为来说，这好办，你把人杀了都成，但是实际上人的观念不是说切断就切断的。中国的妇女解放从来跟女权主义运动不一样，我后来对女权也做了一些研究。中国妇女解放从开始是非常功利主义的，它不是为了女人的，是非常革命功利主义的，因为我要革命，我人少，所以我就把我同阶级的女人也搞到一起加入。不是从共产党开始，从世纪初开始都是这样的，因为咱们人不够，要增强革命力量。它的本质是革命功利主义的，不是为了女人的。我后来看了很多西方女权的资料，也在美国访问那么多艺术家，我觉得不管是激进的还是不激进的，这个运动整体是女人自己出来说话的，为了女人的需求，我能做什么，我想做什么，我的想法是什么，是女人自己在说话。中国的整个妇女解放就不是，它从来就是功利主义的。后来成立了共产党以后，共产党领导的妇女解放，就把这个东西更制度化，纳入章程，整个的跟着革命的这一套系统

走。

这样的一种功利主义的本质造就了中国妇女解放有一个严重的缺陷，妇女是都来参加革命了，也为革命流血牺牲了，但是在观念上没有解决，他们变成一个状态，以前在家里一个女的附属一个男的，现在变成一群女的到社会上附属一群男的。在极端的革命阶段就更糟糕，变成了我们连人都属于革命的，男人更属于革命，女人就更不能提了，所以跟西方的女权主义是在人权基础上，人权有了以后再提女权是完全不一样的，中国没有女权这回事，没有西方人说的女人为自己说话的这回事。我看中国党史的妇女史非常残酷，每一阶段都有号召妇女做出巨大牺牲的范例，还有那些牺牲得惨的女烈士的名单，可能更多的没有名单，和我看中国史料，尤其是明清史料的贞节烈女是一样的，给我同样的感受。在观念上没有任何的改变，说什么改变，就跟中国体制一样，革命那么多年，说是民主共和国，但实际上它的体制仍然是很封建的，完全是一样的。

最糟糕的是还造成了一个负面的影响，比如说以前封建社会在闺阁里，所谓封建社会的体制让妇女不出内廷，但也给妇女保护，外边的事女的不承担，男的担了，它有严格的界定和分工。比如说妇女在家里，能干的妇女还会有管家的才能，还有一些权利。但是革命的妇女更惨，革命的妇女弄半边天，就是男的干什么，你就得干什么，不管你是不是女的。但是女人有很多实际的困难，比如说男的扛200斤，女的也扛200斤，这真的很难。女人就是有很多事情，比如说例假、怀孕、生产，所以她们如果跟男人一块儿拼体力的话，就太惨了，太困难了。

「半边天」是完全忽略这些东西的，所以革命到七十年代末，重新开放了，当时我记得有一个最有意思的讨论，很多妇女要回家，说我们不上班了，我们不想上班了，我们太累了，我们家里的事也担，外边的事也得担。因为她在外边要工作，说是平等了，干同样的工作，拿不到同样的工资，男的不把你看平等，整个社会观念没改变。你说都上单位工作去了，但是女工就比男工钱少，但是干的跟男工一样的活。回到家里了，家里的观念也没改变，妇女照样洗衣服、做饭、带孩子、生孩子，双重的负重，没有办法。所以我觉得母亲那一代的女人最可怜，就像陶咏白这代女人，其实「半边天」这代女人最可怜，她们小时候有很多人是大闺秀，过着娇生惯养的生活，一革命，跟男的一块儿往外拼，家里负担也没减轻，外边的负担又加重。到八十年代再重新开放的时候，她们已经老了，她们不想再顶着那半边天了，她们想回家。所以八十年代初有很多讨论很有意思，有非常激烈的讨论，有很多女的说：我们想回家当家庭妇女，我们不想工作。当时西方很多翻译、新的东西进来以后，男的想更往前走，但是妇女想回家，这是非常奇怪的。我后来研究了整个历史，发现有这么一个问题，造成了一个很大的反差。

在八十年代初以后，中国妇女想再往前走，就跟男性有很大的落差，心理、生理上都有非常大的落差，像陶咏白她们那一代也有很多女画家，她们文革时期也跟着画很伟大的画，包括像周思聪，那么有才气的女人，那么敏感、那么有才能的女人，她其实心里的状态是非常敏感的，她是革命那一代的妇女，她就得画矿工，下到矿井里去体验生活，也是真诚的，但是对她来说是非常远离她的性格、感受和她的真实状况的，但是也画了。这一代妇女到八十年代初画什么呢？又重新画一些花花草草，画一些非常温柔的东西，画一些她们梦想的闺阁生活。我看一本那一代妇女的画册，那些女的都已经60多岁了，在花前抱着猫，她追求这个了。因为她们再回归，回归成所谓说我们不想半男不女了，我们想回归女性，她找不着依靠。再回归就回归到闺阁，传统闺秀的状态，但是又老了，就变得很尴尬，她们的画也是，就变成了重新画一些花草，只是不全是在用水墨，就是她也会用一些西画的方式、版画的方式之类的。

中间有一代人，当年是40来岁，就比这一代人年轻，就是文革一代的女艺术家。她们当时有一个最有意思的展览，叫《半截子画展》，有男的也有女的。他们自己写的前言就说：「我们是腌过的蛋、没孵化的鸡。」反正是很尴尬的境地，就是弄得半生不熟的。他们又不像老一代，已经60多岁的也没有劲再改变了，她们还想改变，可是她们整个的教育系统、观念、生活境地又离更前卫的东西有距离，所以就处在中间，成为半截子人，处在一种很尴尬的境地。

到了咱们现在所说的当代艺术时期，比如说八五，大家都认为是当代艺术发展的顶峰。那时候参与的都有女艺术家，但是很少。她们都混在群体里，有不太多女的，因为大多数女的画新闺阁画的东西，就是画一

些花花草草，很女人气，而且那些女的就特别怕画政治和社会的题材和问题，她们很害怕，故意回避，就故意画花花草草，画得温柔，生怕人家说你画得一点都不像女的。大多数女画家都画成那样。有一些跟着当代艺术走的，在不同的地区、不同的艺术小组里都有女人的身影，但是都是一闪，在集体展览里展过几回就没有了。

## 女性方式

廖：其实有不少，当时其实画得还挺好，可是当时不是女性意识的东西，就是看不出男女。我是87年混进美术界的，我自己也没有意识到说男性、女性什么的，这在当代艺术其实不是个问题，当时大家就是要革命，要把艺术弄出来，首先要把艺术独立于政治，然后要找到自己的当代艺术之路，表达自己，借用西方方式也失败了，后来又找自己的方式，又从传统里挖掘，一直是忙于这些事情，这些事情大于很多事情，就是大问题太多了。所以我一点也没觉得中国当代艺术还有女人的问题，我一点也不知道，没有意识。

最早让我有意识是挺好玩的，我印象中是英国一个国家博物馆的女士，她大约是在90年前后来的，她听说中国有新艺术了，她要来弄一展览，但是她找不着人，因为这些所谓新艺术的人都在地下，在89年以后，打枪、六四，整个中国一下子变得非常封闭了，把大门重新关了。她找不着人，她以为可以到美院、文化部，结果找了一圈都不行，都不是她要看的東西。那女的就着急了，好像有一个星期在中国，没找着我们，后来就想起了顾德新，顾德新是她一个朋友介绍她认识的，让她需要照顾就找顾德新，没想到他是个艺术家。后来她说：我问问他吧。她一问，顾德新说：「我知道啊。」就把她带到我们这儿，我们就给这个人放，当时都是拍那么小的幻灯片，在家里拿一小幻灯机打，放的就是这一代人，刘炜、刘小东的这些小图片。那个人说：我想要的就是这个东西，但是我明天就走了，我想要这个。后来讨论展览方式，很难对得上，因为我们这些人都是个人方式，她是一个国家美术馆，她好像要找到一个国家美术馆之类的才能弄，所以那个展览最终并没有做成，她第二天要走了。

当时在场就我一个女的，她也是女的，所以我们就谈得特高兴，谈得特晚。最后那女的问我一个问题：你认为中国有没有女权主义艺术？大概是这么个问题，就是有没有Feminism女权主义。是通过翻译讲的，连我当时都不知道feminist这么一个词是翻译成「女权」的。反正她就说「女权」这两个字，她就说中国有没有女权主义。我完全没有想过这个问题，我也不知道怎么说，当时我就完全凭直觉的说：「中国人权还没解决，还没有女权这回事呢。」我当时就凭感觉说。很久以后我想，还真是对的，人权不解决，女权还上升不到一个事，他是在人权比较完整的解决了以后，才能提到女权问题。所以当时就没有，后来这个事就说过去了。

89年以后，所有的艺术都回到自己的工作室，不能展出了，像以美术馆为首的国家展厅全部收到通知，还附有图片，就说像这样的艺术以后不许进馆，大多数是装置，还有比较新的，主要是政治一类的东西。他们有一套（不允许展览的名单），就是说像89年《现代艺术展》的图片，指明像这样的以后不许进正式展览馆。所有的艺术家回到工作室，我和老栗的工作方式就变成我们有事没事就往艺术家工作室里窜。

开始艺术家工作室都很小，有的就两个人合一间，有的就是自己家里搞出一小块来。一直到93年前后，93年、94年我们看工作室的时候就发现有很少几个女的画的东西不一样，很有意思，也不同于传统的，也不同于当代艺术里面的男的，但是有一种很奇怪的感觉方式和表述方式，比如说像蔡锦这样的，我觉得很有意思。真的不一样，我就开始跟他们聊，我一聊我就发现我很有感觉，完了我又和老栗聊，我发现我的感觉和老栗的不一样，老栗也觉得这个好，他是从另外一个角度看待这个。我觉得这个很好玩，这个事就开始引起我注意，后来大概有一年多时间，我就比较主动的，周围找有没有女的艺术家的看看。因为也没有女的做我们这行，而且这也是中国一个很奇怪的现象。中国人认为女的是感性思维，不能做像批评、理论之类的，但是我认为我自己是个很感性的人，可是还是做了这个，因为我觉得批评也可以很感性的做，也不一定要弄出条条框框。我看作品从来都是看感觉，我感觉我跟艺术家沟通的时候，他们都提得很对。后来我有一年多就开始找，找出那么10个左右有意思的艺术家，其实当时有一些并不成熟，可是那些现象出来的，所以我在95年做了一个女性艺术的展览。我提出一个女性问题在当代艺术里作为问题的展览，95年做的，但是这些现象大约在1993年就已经有。

后来这个事也出毛病了，我当时提了一个概念叫「女性方式」，因为我发现中国人老说：女人画得好还是男人画得好。我说不是这个问题，不是优劣的问题。后来我发现实际上是感觉方式的不同，而不是比优劣，不一样的地方是在于方式，它表达和感觉的方式不同。所以我当时就提出「女性方式」，我比较强调几种风格，当时也带了施慧，人特别少，有一种是缠来绕去的，很复杂。林天苗也是最早我做的，她不是像大多数男性艺术家有大的观念，比如说像方力钧他们秃头、大笑脸，他是有很多观念在里头。这些女人都是碎碎叨叨的，林天苗的缠啊，绕啊、吸啊、弄啊，包括像蔡锦画画也是，从一个角，就跟她那人似的，嘟嘟囔囔，最后画到尾，有一个大概造型，但是那个造型已经变得非常模糊，重要的就是过程，一问她们怎么想的，都说不出来。那男的艺术家的，你问人家一句，人家能说一小时，这女的都不能说，都不知道是因为什么弄成这样。但是你问她过程里的感受，她都能说得很好。所以我就发现是感觉方式上不一样，所以我就做了那个展览，但是最逗的是，这个展览做完以后，有一批女的都开始作类似的东西，我也晕了，我也没想到是这样的结果。

还有一个我提示的现象，在那个展览里，女人画的很多东西很性感、很生命状态，你问她，她不是表达性，但是她就是画得很性感，很明显的有性。我后来说，这是一种很模糊的生命仪式，因为女人感受生命比较直接，她说不清，她也并不是直接关注性问题，还跟咱们直接表达性问题不一样，她就是感受里面有很生命状态，就提了这么两个现象，这是女性方式，后来就有很多女的做类似的东西。

九十年代中，有一个德国的博物馆的人来找贾方舟，贾方舟正在做一些女性艺术的研究，贾方舟他找合作一个叫「半边天世纪女性」的展览，然后就把一堆女性的作品都拿去德国，它也是一个女性博物馆，还有人说：他们把你推荐的艺术家的都拿来了。是德国的朋友跟我说，我说那也不是我的私有财产，她们愿意做就做。后来说：他们为什么不找你做，为什么找贾方舟。我后来也见到那个女的，我发现她找贾方舟是对的，因为她跟贾方舟的女性观念是一样的，跟我的是不一样的，所以他们是正确的，他们就是凡是女性的都拿去，但是对于我来说不是的，我是关注当代艺术里的女性问题，不是说凡是女人画画我都得看，我都得管，不是这样的。所以他俩的观念是一样的，他们合作成了。那里头确实是拿了一批我当时推出的，但是有相当多的女孩的就是「女性方式」的那种东西，同时摆在一个展厅。

后来来了一个德国的女记者，那个记者很专业，年龄不小，好像是一家非常大的报纸的记者，专门跑来坐在我家。她访问我和老栗是为了说另外一个展览，最后因为两个事挨得比较近，她就问我一个关于女性艺术展览的事，我说：「那你觉得那个展览怎么样？」因为我没看到，那个展览不是我做的，我说：「你一个西方女人，你觉得怎么样？」她说一句话特逗，她说：「我觉得那个展览的作品像一个女人做了一堆仇视男人的作品。」我一听都快晕过去了，我说：太恐怖了。那女的很严肃的说的，我当时都蒙了。我说当时我强调女性方式，为了提示一种现象，是不是犯了错误，让很多女孩觉得是不是只有这样才是一个进入当代艺术的路子。其实那里边是很多女性艺术家的作品，我觉得这期间也跟西方女权的资料进入有关。比如说，从九十年代中期开始有比较大量的西方女性艺术资料进来，但是进来的是比较老的资料，就是六、七十年代女权的艺术，然后她们借鉴这些东西，有些比较直接的借鉴，然后我又提了「女性方式」，她们把它简单化了。

后来我就写了一篇文章反省我自己，我说：这个坏了，这成了一个品牌，我就管它叫女性方式的品牌化，我为此写了一个检讨性的文章，进行反省。我觉得艺术最可怕的是品牌化，或者说风格化。因为艺术最珍贵的东西、最本质的东西是鲜活的，就是我现在最真实的感受、最鲜活的感受，找到一个最贴近我这种感受方式，给它转达出来，我认为本质上是这个东西。所以有些人虽然成名，卖得很贵，但是他固定了，变成风格了，我认为离艺术的本质也远了。

**问：**现在在中国的很多女艺术家是这样做的。

**廖：**我觉得很多男艺术家是在走过很长一段时期以后才品牌化的，中间有一段很珍贵的东西。我反省比较深刻的是女性的这个问题，我认为它还在没有成熟的时候就品牌化了，就很可怕了，所以这个东西就变成一个非常简单的形式了，比如说人家一看，一个皱皱巴巴的，就知道是三宅一生，但是有假造的也成三宅一生了。

现在一个完全不了解中国艺术现状的人，就去798厂，去环铁、艺术区转一圈，你会发现大家就是出了一些点子、一些图式，估计这些图式有卖点，有宣传点，然后就开始画，还画得巨大，然后很快就卖很多钱，所以也乱了。所有的人，只要是生人在那里转一圈都会有感受。所以我觉得老栗提的「点子、图式」很好的。

我觉得这样的状态比当时我反省女性艺术品牌化那个还糟糕，当时的那个还是说有一种东西抓住了，但是我觉得比较好的是后来有一些真正好的艺术家，在品牌化的阶段过后，他们很快就开始反省了，很快就深入的找一些个人的感觉和方式，所以我觉得好的艺术家最终还是能找到自己，中间这个过渡是没办法的事，都是需要的。

**问：**我就是很奇怪，我刚刚在四川美院待了两三天，看了很多年轻人的工作室。在那个坦克仓库，他们有很多的工作室，他们带我过去看，那个艺术家问我有什么意见，我一直在说，我要等5年才能看到你的艺术，5年以后才会知道。他瞪着大眼睛说：要5年？

**廖：**现在就想画还没干就要卖了。但是我觉得从大局来看，这个过渡阶段是必须的，要不混乱，也不可能找到一个规则，中国处于这样的阶段。现在已经开始有一些人意识到这种混乱是有问题的。

## 美术批评文章

**问：**在八十年代的《中国美术报》、《美术》月刊、《美术思潮》等之中，对您来说，哪一些文章是最重要的，或者是最有印象的？

**廖：**现在可能最有影响的文章就是老栗的〈重要的不是艺术〉，这成口号了，可是这就是一个提法。

**问：**没有翻成英文？

**廖：**没有好的翻译。我跟老栗不太会弄这些宣传的事，所以我们的文章，英文翻译得挺少的。老栗的文章不好翻，我的文章也不好翻。我们的文字不难，可能有一些问题思考，有些东西深入了以后，就非常有小环境、小语境，就是说对西方人来说有难度，你不了解小语境就有障碍。比如说我跟你这么聊就比较自如，但是大多数西方记者我是不行的，因为你聊什么他都不知道，你一看他的表情，你说什么他也不知道，这样的话，你每个都要解释，一解释就岔出去了，所以就很难，深入一个东西就有小语境，但是能有多少人小语境有了解，我觉得很难。我觉得面对你还挺好，因为你知道很多，我一提谁你都知道，我就觉得这谈得很顺，可以说得稍微深入一些。

其实我跟老栗的文章是最好读的，就是文字本身从来没有怪词，就是讲的事是有小语境的。我们也想过很多办法，而且我们的文章都不长，其实像我的文章都是1000字到3000字，我都没写过太长的文章，除了书。

老栗的讲座，从五四讲起的一套讲座，人家起码能讲二十讲，他就三讲，我们俩最后变得就得要靠图片说话，就把句子变得很简洁，我们想过方式，为了西方读者，比如说某一个文章，把小语境做成注，写上做个解释，就为了西方研究的人。比如说我们做好了，找人翻译，让那个文字尽量少。

[可以为文章]做比较详细的注解，就像词条似的，说「文革」，用一个简单的介绍让人家明白是什么东西，比如说八五的某一个小组是什么小组，然后星星美展是什么，但是这个工作量比较大，我跟老栗就想慢慢做。我个人是特别反对铺张浪费的风格，包括语言。比如说读书，我就不喜欢读一大堆还没读到最关键的闪光语言，我觉得浪费他自己，也浪费读者。所以我就喜欢那种少而精的东西，大家谁都不受累，翻译也不受累。我觉得拿上万字让人翻译，我都开不了口，我就觉得朴素一点，但是文章可以写得感觉非常好，大家都不难读。首先得把原文简化，让它是精的，我看他们的文章越写越大，就跟现在的风气一样，就是画也越画越大，展览也画得越大。

我小时候姥姥说：有一种人就像一种包子，咬到手了，都咬不到馅。就是说办事完全没谱，说得很大，但是到最后，手都咬着，馅都没咬着。但是现在这个社会就成了这样一种风气，尤其是中国。我们买东

西，拆包装，拆得都烦了，最后还找不着东西，好不容易出一东西，这么小，包装这么大。月饼这么大一盒，最后那月饼这么小，你都累死了。你看咱们做的展览，一个展览能用掉盖一大栋建筑的钱，但是他们还很高兴，自己很炫耀，说：「我一个个展用了99万。」我当时都晕了，我说那99万要给我，我一年可以做很多事。出画册40万，画册都砸死人。我听说有的展览要拆墙，然后要盖什么东西。有一回我做一个展览的时候，我用的布展的工人，同时也给798厂一个展览做工，给累得够呛，到我这儿，活就变得很轻松，他就跟我聊天。后来我说：「布展怎么那么累？跟做工程似的？」大芯板300张做一个作品，过两天就拆了，那当然得要很多钱了，我也糊涂了，我不太明白了！