

## INTERVIEW TRANSCRIPT

### 马可鲁访谈

访问：杜柏贞、翁子健

日期：2009年3月18日

时间：约1小时35分钟

地点：北京马可鲁工作室

#### 文革期间

问：可以谈谈《印象画派史》这本书的故事吗？

马：这个故事应该从我中学的时候说起。中学时候正好文化大革命。文革期间很长时间停课，然后我们到农村、工厂去。后来又有一段时间叫「复课闹革命」，即文革之中学生离开了学校又回到学校。那个时候开始学一些文化，其实我们的知识基本停留在小学五年级的教育，上课以后许多同学在一起，有几个喜欢画画的。有一个同学的父亲是人民美术出版社的编辑谭云森，他原本是重庆地下党的，是一个在重庆的老共产党员。我们到谭云森家里上小组，有他的孩子还有其他同学。他有一个书柜，收藏有很多从俄罗斯到西方的艺术，书架一般是锁着的，因为那是文革的时候。我去他家，做完功课，当别人都下棋打球玩去了，我就看书。后来他发现我喜欢艺术，就故意把书架打开。我家里并没有从事艺术、绘画的，但由于经常去他家，我在68年、69年这两年时间看了大量的艺术书，其中包括文艺复兴时期的，还有十六、十七世纪的欧洲建筑与绘画和18、19世纪的欧洲建筑与绘画，整个欧洲的艺术史。这就是一个比较完整的学习。

当然还有许多其他的画册，像大量的苏联艺术家如列宾和斯里科夫等的画册，所有这些艺术方面的书我都在他家里看了。当时非常吸引我的还有其他，包括德国和荷兰的艺术。而特别吸引我的一本书是约翰·雷华德的《印象画派史》。我在看《印象画派史》的同时，正好也开始画一些水彩、水粉，然后画了很多素描。这本书说的都是色彩革命，然后我也开始画油画。在这本书之前，我几乎没有见过法国艺术。书本里所看到的基本都是黑白的图象，所有的颜色都是想象，所以它就更叫人激动、更丰富。另外，差不多也是68、69年，很多像Pissarro、Degas、高更、梵谷、塞尚他们之间的故事和信件，我几乎都背下来了。这些讯息一下子等于是hit your heart，所以印象非常深，对我七十年代的绘画产生很大影响。其他人不都是这样，但是我那个时候对印象派非常着迷。

71年的时候谭云森带回来一本画册，是瑞士公司出版的，封面是莫奈的〈Water Lilies〉，对我是一个非常大的震撼。然后我开始做油画，甚至还用油画棒点彩临摹了修拉的〈大碗岛的星期天〉，还去写生，调色板上颜色一下子就是亮起来了，这应该是从68到72年这段时间的事情。这期间也正是我们大量读法国文学的时候，读得非常多。当年我们看的书就包括了几乎所有的，甚至现在年轻人都不大接触的古典文学：雨果、佐拉、莫泊桑、福楼拜、都德、迪更斯、杜耶托也夫斯基，然后还有巴尔扎克，而且大量的看。我觉得接受整个西方的文学艺术影响对我们应该是非常重要的。还有另外的文学书是俄国的几本，其中有一个俄国诗人，早年流放在巴黎十月革命后在巴黎做了40年的苏联的公使，他叫爱伦堡，写了《人、岁月、生活》。这本书八十年代曾经在北京出版过，在这之前实际也出版过，那时候分6本出版。我这里就有一本。

问：六十年代的阅读全在谭先生家？

马：我说的艺术书，有相当一部分是在他家里看到的；文学书不是。对于文学书，那时候我们都有传阅的习惯——大家谁有了书就传着看。70、71年我在北京郊区农村插队，那个时候插队除了下地干活，回来之后就是在油灯下（还不是电灯，也不是巴黎的煤气灯，是油灯。晚上它的电供应是有时间段的，天稍微一黑就没有电了，有时候整天就没有电），我记得我看了大量的巴尔扎克，还有鲁迅的全集。包括莎士比亚和尼采的《查拉图斯如是说》是在插队的时候看的。

我71、72年回到北京城里，在饭馆里工作。那个时候就开始认识一些年轻人了，他们17、18岁，都是画画的，

有几个是文化部子弟。这些文化部子弟的家里，收藏了比较多艺术方面的书，而且他们也知道从哪可以找到这些书——白天溜进资料室去把书找好了，晚上从窗户把书勾出来，然后大家传阅。那时候又看了许多书。从73年起，我记得古典的东西看得不是那么多了。那时候接触很多现代文学，包括[Graham] Greene、[Jerome David] Salinger和Jack Kerouac的书。

问：这些书在当时已经给翻译了？

马：已经翻译了，我觉得翻译得蛮好的。它是一种反文学，有很多dirty words，也有很多俚语，很多语法都特别有意思。我后来到了纽约以后，就找这个旧的英文的版本，我去买这个书再读，觉得它文字的味道非常有意思。在中国，那是大概六十年代的翻译，翻译完之后，下面有「内部读物」几个字，代表它不是在市面上流行的。

问：文学翻译者是谁？

马：不知道，我也忘了是什么人翻译。七十年代之前，很多书已经翻译了，包括艾略特和卡夫卡都已经有了，八十年代再版。内部的读物还有《22条军规》。所有这些书是现代主义的文学，它们影响了我很多。整个七十年代就是许许多多朋友聚在一起，然后每天就过着一种独立于当时社会的生活。当时的社会完全疯狂，一个运动接着另一个运动，你要生活在那种气氛是比较恐怖的，而且压力很大。所以我们有的更多是一种罗曼蒂克、一种乌托邦、一种Bourgeoisie(小资产阶级)的想象，但那种东西在那个时代是一种个人主义、一种独立的思考、一种革命和一种反叛。

问：朋友间会一起讨论读过的书吗？

马：那个时候几乎每天都是这样。我们穷得要命，但是每天谈的都是文学、艺术和诗歌。

问：在你家里聚会？

马：我们几个地点。七十年代一个地点就是文化部的史习习的宿舍，那是一间大概14平米的房间。那个时候有14平米是非常奢华，而且父母不在——父母在就完蛋了。然后一帮热爱文学、艺术和音乐的人聚在一起，我们在一起会朗诵诗，像拜伦、希勒，甚至中国古代的李白的诗。反正是大家总是找机会聚在一起，然后读书。有时候甚至会一本书轮流读。那时我们都比较年轻。

还有一个地点是无名画会成员赵文量家里，当然还有其他人的地方，不过常常聚会的还是赵文量那。不单是讨论文学，社会政治都谈。一些朋友就在那非常严肃、非常激烈的争论和讨论，甚至互相对骂，讨论的对于当时是社会政治的各种不同观点。比方说我们要看[Baron de] Montesquieu、德国哲学家的《神学论》，还有意大利康帕内拉的《太阳国》这些书，这些东西都批判着当时的政治，所以我们讨论得很激烈。艺术上也是这样。

七十年代的时候，我们受了很多西方艺术的影响，不管是法国印象主义还是后期印象主义，还有野兽主义；那个时候还没有接触到美国、欧洲的早期现代主义，像Mondrian和Kandinsky，这些都是在78、79年以后接触的。然而，在这个时候我们不只完全的接受西方，我们同时在寻找中国这条线，像中国的宋代绘画、明清绘画，还有中国的美学中的诗词。我们想着一个问题：这些东西怎么能够表现你的cultural identity(文化身份)？这个问题在那十年影响了我们很多，所以那时候也讨论这东西。而且我们把中西相比较，像把黄宾虹和塞尚比较，做了很多这样的比较，然后就寻找一条出路。七十年代我们的画里面，很多东西是有意识的想要寻找中国美学里面一种[与西方]不太一样的东西——「写意」，即一种书写的东西，虽然不是书法。

## 八十年代改革开放

问：78年以后北京有艺术小组活动吗？

马：有，为什么呢？七十年代的时候整个大环境比较压抑，社会上有一些小圈子。星星画会这个圈子还没有，他们是78年才组织起来的，无名画会是当时北京比较完备、比较大的一个圈子，最多有20-30个成员，形成一股气候。而且在74年底、75年元旦，我们在张伟家里做了一个地下展览。那个时候，你艺术的观点和实践都顺着是一个非常明确的方向，因为整个社会不是开放的，信息也是有限的。到了78年情况不一样了，因为76年文革结束，78年有了民主墙。到了八届十三中全会之后，一些过去的右派文化官员复职，以致整个情况又开始变化了——他们允许非主流艺术活动，因此有了像四月影会和我们无名画会，之后9月份也有了星星画会。这些非主流艺术相继出现，引来了很多国外媒体的关注。在这之前没有媒体的，大陆没有媒体。星星对媒体的感知非常敏感，从78年民主墙开始它借助了媒体的力量，结果连政治上的一些口号也可以提出了，在这之前要给「割舌头」的。

过去是一个封闭时代，接着整个大的情况改变了，同时我们无名画会也开始分化了，因为有年龄大的也有年龄小的成员。其实，任何团体包括印象派，也不过办了那么些年，办三、四次展览以后人就变了，甚至性质也变了。有一些利益驱使人走到一起，当内部和外部的条件发生变化，大家便会分离，毕竟每个人是个体。到了79年无名画会第一次展览之后，基本上无名画会这个团体便告一段落了。虽然他们在81年还有另外一次展览，但是那次展览和第一次完全不一样了。然后团体里面开始分化，因为年轻的成员思想各方面活跃，不愿意停留在一个点上，需要接受很多新的知识，希望能够走得更远，希望能够走向更加极端。西方的东西在80年开始大量的进入中国，就像这些画册我在七十年代不可能得到。所以，艺术活动的变化跟社会的变化是同步的。

问：八十年代初期流行的是哪些书？书是哪来的？

马：八十年代和七十年代不一样，我觉得八十年代更多的是视野一下子打开，因为大量信息进来中国了。我们这个年龄段的人开始思考很多其他的问题，不单单是艺术，甚至很多哲学问题。那时候哲学书迈进来，我记得八十年代初最流行的是像Sartre和Camus的书。我们还看了很多艺术哲学，像丹纳、克罗齐、博格森和黑格尔这些东西，虽然不是都很明白，因为没有这个知识水平。84年我看了两本很厚的书，我觉得它们非常重要，对我帮助非常大。这两本是罗素在哈佛4-5年的哲学讲稿，被李约瑟和何兆武翻译到中国来叫《西方哲学史》，从荷马诗史一直说起，是非常好的两本书。然后还看了其他心理学的书，像弗洛伊德这些，年轻人就是非常热衷这些。

七十年代能读到的艺术只是法国印象派，最新的也只是野兽派。后来，82年又进来大量的像表现主义的读物，还有Kandinsky、Mondrian，还有美国的现代主义抽象艺术。这带来一个非常重要的转变：同时很多艺术家都开始转向抽象，我们这个年龄段的人就尝试着画这个。书籍对艺术家有很多非常直接的影响。然而，那时候还谈不到你真正的独创性，我觉得并不是。所以那时候非常痛苦，也一直在寻找自己。怎么办呢？你必须解决一个哲学、方法论的问题，那就回到老子、庄子这些东西，包括冯友兰的History of Chinese Philosophy(中国哲学史)，这些都给予非常大的帮助。八十年代初的时候，我们就这个问题一起讨论。

我们在1978年开始第一次看到西方的原作，不管是瑞典的北欧那些，他们或者受到法国艺术影响，所以比较像野兽派和自然主义画家。法国十九世纪的艺术都看到了。展览是从奥地利来的。然后到了84年，第一次在美术馆的《波士顿美术馆收藏展》看到富兰克林等人的原作。画册我都有。其实，我在78、79年已拥有早期现代主义的画册，里面包含欧洲基里科和达利这些作品，但是一直没有见过原作。拥有这些画册(欧洲、香港或台湾印的)甚或一些journalists的书，那个时候对于我们后来的apartment art(公寓艺术)起了很大作用，因为它们让你有了幻想——we got to go to New York! (我们要去纽约去！)

问：那时候您在哪个单位工作？

马：72年插队回来以后，我在一个小吃店工作了两年。一开始我的工作做饭，很辛苦，也包括刷碗。74年以后我就变成机械维修工，修理所有机器(那里是机械做饭的)。一共做了12年，直到1984年。12年里我经常想办

法不上班，就是开病假，然后还去找别的借口。我记得一个月拿了6块钱人民币，那怎么生活？但是仍然想办法出去画画，要不然就白天画画晚上上班。

**问：**6块钱怎么养活自己？

**马：**我记得我在曼哈顿的时候，最穷只找出1块多钱。那时候我有一点紧张，但是我从来不害怕。所以在北京就更无所谓了，因为北京是家了。在北京我从来不会怕穷，我才不怕呢！

**问：**在北京时您住在哪？

**马：**住在我父母那里。我84年辞职了，辞职以后没有工作也没有收入。过了不久，有朋友找我去干点活挣一些钱，那是像橱窗陈列，室内设计和修理的工作。到了85年我开始卖一些作品了，因为那时候开始有许多外国的朋友，当中包括一些专家，也包括一个瑞士大使。他当时收藏很多东西，包括赵刚、张伟的抽象画儿。实际上作品卖得很便宜，没有多少钱，但是这使我们能够继续支持自己。这样的生活直到现在，我一直没有一个固定的工作，我不喜欢。

**问：**八十年代初的书昂贵吗？您的收入能支持阅读吗？

**马：**那个时候的书其实很便宜，价格便宜得简直不敢相信，可能是一、两块钱，甚至几毛钱，就能买到小的册子。还有一些书在一般的新书店里买不到。琉璃厂有一个中国书店，专门卖旧书，旧书里面你可以找到很多有意思的书，你可能抱回这么一摞，花上30-40块钱。84年以前，我的工资是41.5元，那个时候就频繁的去书店，只要去书店你可能花上一、两个月的工资。到八十年代、甚至九十年代初，我们经常问自己，常常很奇怪为甚么中国人常常花费抽Marlborough(万宝路香烟)，然后大家好像真的是稀里糊涂过来了。反正以前是真的买书，而且大量的买。那时候生活实际很便宜，房子也就两、三块钱，生活费也很便宜。你挣得也不多，但是你没有其他奢侈的想法，所以除了画画就是书。能画画也有一个好处：有时候单位里做一些宣传，它知道你会画画，就让你去买材料，我应付了一下便把省下的画画材料、颜料分给朋友，大家就可以用了。这也是花党的钱。然后，书基本上都是我们自己大量的买——那是没办法的，你看到那本书你想就要买回来！

## 外国朋友

**问：**外国朋友会为您带来一些画册吗？

**马：**画册是非常有意思的事。78年的时候，我认识了我第一个外国朋友，他叫诺尔，是一个瑞典人，他中文说得好极了。他77年来到北京，81年回到瑞典，以后每年都来，甚至到现在也每年来。78年的时候，他们(瑞中友协)协助办了一个展览。我临摹了在展览上的一幅画，这幅画很复杂但是非常好的一幅画，我临摹了3天。

**问：**展览场地是？

**马：**展览在劳动人民文化宫举办，即太庙。那个时候你可以拿着画具去临摹原作。我在离这画大概2-3米的地方把画架支起来，画了3天，结果回家吃饭端碗都困难，因为很累。我这个朋友来采访我，采访了很多问题，那时候我很单纯，非常认真的回答，最后他的想法是他想拥有我的这个复制品。他想用买的，这是我从来没想到的，因为我们绘画从来没想到卖。我说不卖，我说我这个是为我自己画的。然后他叫我回去考虑考虑。中国人一般这样不太善于拒绝，所以我回家考虑完对他说：「这样吧，我再去画一幅，画完了这个我送给你，不要买。」后来我就去画第二幅，再画的时候起了稿子便觉得不行，完全没有感觉了，然后我就放弃了。放弃怎么办呢？后来我想既然我说了送给人家，那么我就送给人家了。然后我打电话给他，说我不再画了直接把那幅画送给他。他就奇怪着问他的邻居(一个奥地利的专家，他在Friendship Hotel，我们那时候老是去那里找他)，他的朋友说：「可能这是中国人的习惯吧，中国人习惯送画！」几天后我就把这个画给他了，然后他特别高兴，

我们就聊起来了，特别聊文学、艺术和哲学，结果成为了非常好的朋友。他觉得要感谢我，有一天他就拿来了清单，几页上是许许多多的画册，让我随便挑。我非常犹豫，觉得不好意思，想了很久最后在上面打勾，当时大概要了11本。然后他把它们都订来。其实，从78年以后到80年代初几年，我觉得中国人和西方人那种交流是非常非常好的，非常natural(自然)，too innocent(单纯)，是非常好的一种沟通。那时候我交了越来越多的外国朋友，朋友来来往往，经常带礼物，带来的不是现代音乐就是画册，所以这七、八年间我积累了很多画册。

**问：**你为什么选择临摹这幅画？

**马：**很大原因是一种直觉。它难度比较大，因为场面大，有5个人。而且它有一种宗教情绪，有北欧这种光线。这种光线非常吸引我，直到后来我到了瑞典到了北欧以后，我常常从晚上5、6点钟开始看，一直看那个光线变得越来越蓝、越来越蓝、越来越蓝，但是天不黑，一直看到10、11点钟，看整个变化。我们七十年代一直在外面画写生，一年要画一、两百张，所以对自然非常敏感，对光线变化非常敏感，而这幅画里非常明显的就是光线变化。

**问：**那位瑞典朋友的工作是什么？

**马：**他挺有意思的，非常sincere(亲切)，serious(认真)，truly intellectual(非常聪敏)。但是他早年是瑞典共产党党员，很有意思。我的几个好朋友都是共产党党员，包括德国的朋友还是共产党的领导，曾经跟德国的警察打架。我那位瑞典朋友，他年轻时也非常理想主义，比如说反越战，甚至在街上卖报、卖土豆，用挣的钱支持越南打美帝国主义，所以他对中国有一种乌托邦的想法。77年的时候他来到中国，在人民画报社工作。当时他每天来的时候就读《人民日报》和《红旗》杂志，后来他发现别人都出去买菜、织毛衣什么的都跑出去了，办公室的中午最后只有他自己在认真的看书。他年轻，后来他的想法慢慢变化。80年左右他回国了，但是在中国这三年，他的汉语学得非常好，结识了很多朋友，同时他对中国的文学特别是沈从文非常感兴趣。后来他和一位后来的文化参赞一起把沈从文全集翻译到瑞典文。我到瑞典的时候也要帮他校对。以后许多年他总是带着沈从文的崇拜者来中国，带他们来去沈从文在江西凤凰的故乡，去看那个小镇，去了解他书里的那个地方。非常好。

**问：**现在还保持联系？

**马：**一直，一直是铁哥儿们。

**问：**现在他做什么工作？

**马：**他一直是教师，教数学，后来做了几年瑞典的文化参赞。瑞典国王、公主和总理来中国的时候都是他陪伴做翻译的。他和马悦然也是好朋友，所以他对中国非常非常了解。但是，他做完那些工作，回去还是教书。他喜欢教书，教成年人。

**问：**当时跟外国朋友组织了甚么展览吗？

**马：**那个时候办的展览是Apartment Art(公寓艺术)。当时展览抽象艺术是不太可能的，现在没有关系了，什么都可以展览，但是那时候是不可能的。那么我们就在家里展览，像在张伟家。然后又有两次展览，一次在朝阳剧院，另一次在首都图书馆。其中一次是10个人的联展，有星星画会的杨一平和马德升，还有我、朱金石和张伟，也有秦玉芬、唐平刚、顾德新和冯国栋，但是展览被警察封杀了。展览挂画的时候或者是开幕之前，公安局就来了说不允许。那个时候不允许。

## 反学院艺术探究

问：你们有否为展览宣传？

马：我觉得那个时候大家都是非常primitive(单纯)，还想不到诸如记者招待会的宣传，而且当时也没有太多的媒体。其实你们现在所收集的文献，不管是吕澎甚至高名潞过去写的所谓中国当代艺术史，都是学院激进派的论述。属于在野的、草根的艺术活动他们不知道也不了解。我们(无名画会)那段历史后来被高名潞新出的两本纳入了，但在那个时候，我们跟他们学院的人不相往来，我们是反学院的，当时我们不了解他们，他们也不了解我们，因为从根本上就是两个系统。

问：浙江、武汉的学院艺术家比较活跃，但北京的情况不一样。中央美院的压力比较大？所以八十年代北京的非学院艺术家更活跃？

马：对。我们恐怕是当时在北京仅有的一些搞抽象艺术的人。我们基本是在82年开始转到抽象的。我在那个时候也不仅仅是抽象，我的发展方式是往前走两步退一步，再走两步再退一步。

问：学院派确实有局限。

马：我觉得其中一个缘故是他们的教育。学院一开始的教育是苏联的教育，后来一下子西方的信息进来了，这个情况影响我们在野的，同时也影响着他们。但是他们已经给灌输了社会主义、现实主义，他们的造型技巧一旦建立成体系，要再完全改变过来是需要一个过程的。反之，我们从七十年代起看的东西都是和自然、生活有关系，这和新的信息是一致的，所以发展很自然，没有学院的一些条条框框。学院里的艺术家往往是千人一面的。还有一个很有意思的地方，即八十年代有一个讨论：中国开放，那么抽象艺术是不是也可以拿进来？学院派理解抽象艺术的角度是找出其抽象美、形式美，因此抽象就变成一种形式主义的试验，或者是一种decorative art(装饰艺术)的东西。相反，七十年代时我们一直持有一种反叛的姿态，我们的艺术有一种直接震撼心灵、对抗生活生命的压抑，所以我们不太谈美。因此，我们理解的抽象艺术是一种反美学，认为那种抽象更多是从绘画激发生命的反抗力量，即一种spirituality(精神性)。这是相对苦涩的东西，是不确定的东西。我们在七十年代画画里面也在寻找一种未完成性，这个特点一直从我们的写生延续到抽象。反而学院派的一般注重这个怎么去画，不讲究绘画本质。

问：上海好像又不一样，很早已经有很多抽象的试验，像李山。

马：那是三十年代的海上画派。上海的气氛跟北京不一样，北京更raw(粗糙)，上海是比较bourgeois(资产阶级)，它更偏重bourgeois lifestyle(物质生活)。北京的艺术气质和上海不一样。

问：中国传统文化的熏陶对您的抽象艺术有影响吗？

马：的确是有关系。我、张伟和朱金石很快接纳了抽象表现主义的许多图式和方法，因为我们从写生的时候就开始理解它。我们还在画写生的时候，常常讲求「写意」，但是还是有一个对象、主题。过程中我们往往尝试着去掉对象、主题，然后轻重缓急的调动笔触，像是书法的笔触，把它放大，give a visual impact(呈现视觉效果)。其实许多美国画家当初也是这样，比如像克来因，他最早期是画铁路的，他那些非常结构主义的黑色和笔触，也是局部固定然后放大所产生的视觉效果。所以我们后来进入抽象的时候，就有了这般的理解。

这理解可以回归到像八大山人或者石涛。石涛说：我这一笔上去，that's everything I should do，我就在里面了。他的很多话语录，当时我们都背下来了，现在不太记得。包括老子的说道也有关系。当时我们的许多抽象绘画是想把画面的元素缩得越来越小和简单，同时思维复杂化，想把绘画从自然主义升华至一种形而上的带有哲学意味的境界，用这东西和超现实主义对话契合。这只是其中一个阶段。

我记得在85年的时候，有一段时间我差不多一天要看三种不同的书：一种是老子庄子或者是中国哲学史、中国

文学史，另一种是西方哲学史，还有一方面是其他的传记。甚至一段时间不画画，晚上就是一帮朋友讨论。然后，画画的时候，甚至你夜里睡觉的时候，突然进一个想法来了便起来画。那个时候做抽象画，我半小时之内可以画四幅画布。那个时候开始有画布了，一米大的画布。然后也卖些画，可以买这些材料了。当时和现在的状态就是非常不一样。

85年之后，抽象逐渐的变得不那么简单了，因为那个时候更多的信息进来了，而且也知道抽象表现主义在五、六十年代的时候已经过气了。Documenta这些德国画册我们也能接触到，甚至他们的策展人也到北京来跟我们接触，这样我们才知道西方当代艺术已经完全是另一个不一样的阶段。包括Gerhard Richter, A.R. Penck, Jörg Immendorff和Joseph Beuys的东西都开始在三十年代后期出现了，他们把抽象和新表现主义这些东西都混在一起。甚至后来接触到更多的激进主义，对我们都是非常混乱的一种冲击。很多艺术家觉得不够了，那个时候大家都纷纷出国。中国的情况还是反精神污染，还是反自由化，你甚至觉得没有办法再待下去了，因为警察封杀展览，展览不能办我们就逐渐的开始出国了。

88年出国以后，我开始画得越来越慢。这个时候创作已经不局限于抽象表现主义这样的东西了，你会希望在绘画的时候除去画面过度的emotional(带有感情)的东西，总愿意呈现spirituality(精神性)。结果慢慢的绘画已经到了painting itself as an object(视画的本身为纯粹对象)，画面有very dense physical quality(非常明确的物理特性)。后来画得越来越慢，绘画就往layer after layer(色块层迭)的方向，然后往激进主义什么的——基本上我们很多人都有这个过程。然后有的人开始走向装置，有的开始加入更多的观念。更多的观念说的不止是subconscious(潜意识)，或者是action(行为)，更多的是用理性、概念、观念主导绘画。

在90年代初，差不多90至93年这四年，我的绘画基本都是激进主义的，即一个颜色加上一个tone(色调)，然后开始再把画面自然的平面化，这是纽约很多画家曾经历的。到了93、94年，那个时候我在纽约已经生活四年了，纽约又是一个多元文化不同的社会，艺术家来自不同国度，有不同的文化背景，所以我开始考虑这个问题：what's your cultural identity? I don't wanna just simple be an abstract painter like everyone else(我的文化身份是甚么？我不甘像其他人一般，只做一位抽象画画家)。这个时候feel like stand out, you have to do something(如果你想脱颖而出，你必须之做更多)。你会看到纽约的很多艺术家像Ad Reinhardt的那些完全黑的绘画，你也知道他里面有很多佛教思想的影响，就是这种cultural mix(文化融合)，文化一直就是在bargain(协调)。

我在中国的时候虽然是画抽象的，但是我和其他几个朋友还不一样，我可能更多的受中国文人绘画的影响，像我喜欢旅行。06年我旅行了13、14座山，我和冯国栋两个人出去旅行，住在道观、寺庙里。而且，我也用水墨尝试理解中国的绘画、美学理论，不单单是去读书。85年我在读那些书的时候，我用了几年的时间，每天早上5点钟到9点钟我是练书法。这些都影响了我以后在94年的创作，那个时候我已经对抽象的必要性产生怀疑，并且开始采用八大山人的图式。其实中国13世纪的书法和16、17世纪的绘画，对西方人来说应该是很概念性，非常抽象的，所以我就借用它的图式。在激进主义体系的理解中，画本身是对象，而且着重画的过程。实际上我的创作是尝试把这些想法一层层的延续，同时用图式作为一个载体。

而且我不用传统的材料，甚至不用传统的油彩，用大量的wax(蜡)，比如说一些作品会同时用oil paint, turpentine, acrylic, wax and charcoal(油彩、松节油、塑料彩、蜡和碳)。我尽量用这种organic(有机材料)，它给你一种非常自然的感觉。我的这批作品有浓烈的中国色彩，但并不是说我一定要做民族画，我只觉得它是我一个非常basic, from my blood(单纯、由衷的选择)。我画了这批画以后，得到了很多艺术家包括在纽约的中国艺术家，还有当地艺术家、画廊他们的一种appreciate(欣赏)，给了我不少鼓励。我以后这十几年，又做了几个系列，但几个系列都不一样，一直在发展。后来我有一个系列，更是回到了抽象，但是它始终还是有中国山水这些主题。到现在我一直还是有一类作品是这方面的：我觉得它是一种challenge(质疑)，这种challenge不是针对political ideology(政治意识)，但是它在文化的发展上，甚至对过去10年中国的Pop Art(波普艺术)、Kitsch Art或者Ideological Cynicism完全是一种challenge。

## 美国

问：您通过什么方式去美国？

马：这故事挺有意思。我直到87年从来没想过出国，我的许多朋友在82年初就出国了，他们回来常常问我怎么

还在这待着。87年我想和一个朋友骑自行车去南疆，我们想能骑多远就骑多远，他拍照片我画画。我准备好所有东西，想走之前到Friendship Hotel去向一些外国朋友说再见。他们说：「不行不要走，我们邀请你到德国去！」我说那就去吧。后来他们给了我做担保，给我写recommendation letter and application letter (推荐信和申请书)。公安局早就知道我们，所以他们不给我出国，八个月内公安局到我家来了六次。但是最后他们还是允许了，我便出国了。我也不知道最后到底要出去多久或者去哪里。

签证是3个月，我先去了德国，带了很多东西，那个时候就想出去看世界，也不知道最后会去美国纽，只是能走多远便走多远。到了德国以后，我待了一个多月不到两个月，就跑到瑞典去了。到了瑞典以后回不来了，因为我没注意我的护照到德国是一次入境。后来我在瑞典待了几个月，又跑到丹麦去上学，那里有朋友帮助我。那个时候我有一个朋友，是在北京认识的美国大使，还有我的其他的朋友(也是美国朋友)，他们说：「如果你走不动了，你写信我们帮你到美国去。」我还记得这话，当时英文也不大会，便写了封很简单的信。然后他们帮我拿到美国签证，后来我就继续到美国去。途中试着能走多远，我想去巴黎，但是中国的护照就像废纸一样没用，我想到荷兰去他们也不给我。我在丹麦拿到挪威签证，想去奥斯陆没有去，然后到哥本哈根，感觉非常好。我是坐火车出去的，从蒙古，俄罗斯一直走。

最后到了美国东村，许多老朋友已经在那了。然后张伟说：「那你留下来吧，反正以前我们也是总想到东村，东村是一个梦。」那个日子是白天晚上颠倒的，让我非常兴奋。后来我在纽约上语言学校，然后就把身份给确定下来了。还有一点挺有意思：直到了1997年，我才知道有「美国梦」这三个字，知道美国梦这么简单，即房子、汽车和当老板之类的，非常庸俗。

问：88年到美国？

马：88年10月底到达纽约，从哥本哈根飞过去。

问：您在美国待了多久？

马：一直待到06年回来，共18、19年。[...]

## 劳申伯格

问：您在北京曾与劳申伯格交流吗？

马：劳申伯格在北京和拉萨做展览。85年他的展览开幕，当天晚上在人民大会堂有一个招待会。第二天官方安排他去中央美院，他不愿意去。那时候我们在一个美国朋友的外交公寓做了一个展览，大概展示了7个人的作品，挂在墙上。后来那个朋友说劳申伯格今天会来，所以我们很兴奋，这个兴奋并不是纯粹的，因为我们既很尊重他，但是心里也有一种不服气，一帮小孩子心里总有这种情绪。

当时劳申伯格把整个美术馆都占了，用线制品、垃圾等所有东西做作品，对当时的我们是一个震撼，好几天所有话题都是他。因此后来朱金石和张伟想我们也做一个装置，我对那不太感兴趣，只觉得人家来我们比较友好的对待就算了。我记得顾德新也同意我们做自己的展览，不要管他，他爱来就来爱看就看，不爱看便拉倒。当然我们最后也没有做那个装置。那天晚上他来了，是一队人马，包括他的助手、他的儿子和一组摄制，还有一位女华人翻译。他们一进来，我记得女翻译就特别兴奋的说：「报告大家一个好消息，今年Time Magazine的封面采用了劳申伯格的设计，那个封面是邓小平的肖像。」那个时候我们还不知道Time Magazine的重要，所以我们没有反应，而且我们当时对权力、对中国官方一点兴趣也没有，就也没有兴奋没有激动。

最后就是看画，劳申伯格喜欢一些人的画，包括我的画。然后大家就开始喝酒、聊天。后来还座谈，这个时候大家开始提些问题。我提到美国艺术没有历史，因为它比较年轻，比较有开放性和冲击力，而我们中国艺术想突破是很难的，因为我们有着太长的文化艺术负担，思虑着怎么能在我们的文化系统里面产生一种有价值的东西。然后他说要放下包袱解放思想，诸如此类的话说了半天。

然后出状况了，因为张伟的性格比较刚烈(我们比较温和，张伟当时不是很温和的人)，他把劳申伯格的艺术称之为Pop Art，然而劳申伯格比较忌讳，不愿意人家说他是Pop Art。其实劳申伯格跟Jasper Johns是好朋友，他

们的作品里面的确跟后来的Andy Warhol是不一样的，最早期的激进主义6幅白的画也是劳申伯格创作的，他也有从超现实主义过来的情结。当时张伟故意说：「我很怀疑你作品的艺术性…」，接着用我们东方非常elegant(雅致)的艺术跟他这种垃圾艺术作比较，觉得他没有什么资格到我们这耀武扬威。当时的翻译说我们这些年轻人这么狂妄，不愿意把张伟说的话翻译过去，然后我们就迫使她一定要翻译过去，最后她没办法翻译过去了。这样一来一去争执着，劳申伯格觉得我们不友好，那天不是太高兴。

那个时候实际上我们很幼稚，对于他使用现成品，即使用daily life material(日常用品)，garbage(垃圾)的这种美国式艺术文化，不是非常理解。这些对我来说，只有到了那个环境之后，包括张伟到了那个环境之后才明白，后来我们还是非常尊重他。那天晚上后来他就一直喝。他主要喝威士忌，喝很多。在我们印象中他是从得克萨斯来的cowboy，有点土。其实我们那个时候也挺土的。那天晚上大概11点多便散会了。

**问：**您是什么时候去看他那展览的？

**马：**我好像开幕式去了，以后也去了几次。我觉得它还是真的挺棒，在那个时候算是非常有意思。我们当时都非常传统，画布绷过去还是拿裘皮钉子钉着。所以我们更多的是关注他们怎么那么有钱，可以用那么大的画布、那么大的画框，技术也很先进——布绷到背后，然后拿着staple gun(钉枪)，我们都没有见过所有这些东西。我可以给你看我们当时七十年代的画框，从中可以知道我们在那时代的条件。[...]

**问：**劳申伯格通过外交部找到你们吗？

**马：**不是外交部，是一个记者，叫马尔罗，后来在纽约和巴黎住，有一个法国妻子孟凡。那个人非常好，86年的时候他和张伟、李珊(张伟的前任太太)一起从四川骑跨斗摩托去西藏。当时他应该算是第一个美国人走最危险的路去西藏。那个时候我们都有一种冒险精神。

**问：**您记得展览当时有哪些媒体吗？

**马：**那时候应该就是路透社、法新社和《南华早报》这些媒体。那天还有许多其他的朋友，他劳申伯格也邀请了一些其他的，即在北京的对艺术感兴趣的外国朋友。

那段时间我们常常在外交公寓，我一星期最多接到四个聚会的邀请。这种聚会包括作家、音乐家，像崔健他们，就是85年至87年的事情。那几年非常活跃，北京的地下文化圈子，不管是画画的、作家、拍电影的和崔健他们都常常在一起。

**问：**那时候院派艺术家会跟外国人交流吗？

**马：**在北京应该也有，不过少，反而我们(非学院的)跟外国人交流比较多。应该从七十年代末便开始逐渐的认识很多留学生、外交官和记者，来往非常多，所以很多信息都通过他们传到香港和国外，而且很多信息的回馈也是通过他们。[...]

**问：**外交官跟艺术家一起办展览，这和德国的情况相似。您觉得这交流重要吗？

**马：**这是非常重要的。当初在莫斯科、在东柏林也是这样，像新表现主义这一批都是西德的外交官在东柏林促成的，最后A.R.Penck, Jörg Immendorff和Anselm Kiefer他们全从东柏林到西柏林去。  
[...]