

访问文字纪录

施慧访谈

访问：翁子健

日期：2008年11月26日

时间：约1小时20分钟

地点：杭州 中国美术学院万曼壁挂工作室

壁挂工作室成立背景

施：当时觉得[壁挂]是新物种，后来场地不够，万曼先生就在画廊里面做作品，做完组装调整。这个画廊是学校开辟了一个地方，实际上是学校内部的一个小展厅。万曼先生到我们学校来，其实是跟学校有一个合约的，原先是讲好双方提供的条件：万曼先生在巴黎艺术城给我们学校一个工作室。86年在巴黎艺术城找一个工作室是很不容易的。他用他的作品抵押，跟艺术城签约，他的作品抵押九十九年。谁出的钱呢？是皮尔卡丹。万曼先生的夫人是皮尔卡丹在中国的总代理，皮尔卡丹是七十年代就认识了万曼，因为万曼是71年到巴黎，原来是在保加利亚，在巴黎的时候做了很多作品，在那个时候结识了皮尔卡丹。皮尔卡丹非常喜欢万曼的作品，经常收藏。后来就把他的作品收藏在那儿，提供了工作室，巴黎艺术城的工作室。我们学校到巴黎艺术城区交流，可以说是最早的。

那时候全中国的美术学院教授都不太有机会出国，那时能提供工作室是打开了中西交流的门户，每年可以有四个老师出去，它提供了一个工作室。我们学校也给他提供这样一个地方，创建一个研究所，还有一个副院长负责这个工作。再加上万曼先生跟我们萧峰院长的夫人是同学，万曼先生曾留学中央美院，本科是学油画的，跟萧峰院长的爱人是同班同学，所以有这样的关系，才会来杭州。

他刚来的时候在北京呆了三个月，带过三个学生：穆光、韩眉伦、赵伯巍。其实带了他们三个月就做了一批作品，在北京展览。那个展是第一次我们叫做软雕塑的展，那边结束后就到杭州来了。刚到杭州听他说过，北京太政治，离政治中心太近，他喜欢杭州，因为杭州没有那么多政治因素，还有他的老朋友。

还有一个原因是杭州丝织历史悠久，现在西方壁挂的编织方法称为经纬线编织，竖的叫经线，横的叫纬线。经纬线编织作为艺术的话，在中国最早发源是杭州，在南宋的时候。这个工艺叫缂丝，是中国最早的编织艺术。

编织从古至今都是为了防寒保暖，后来就开始用织机，变成机械化。编织品一个成品，也是一个商品、一种日常的物品，但缂丝为什么会成为艺术的品种呢？南宋皇帝宋徽宗是个画家，也设了画院。缂丝完全是手工的，当时的织物，我们叫通经通纬，就是说纬线从机械一头到另一头，一定是这样的。缂丝可以在任意的地方回来，从哪里回去是根据团的纹样，那就一定要靠手工了，因为它的正面跟反面是一样的，我们现在的织物也有很多纹样。你看它反面这跟线是一直拉过去的，反面是乱的，缂丝手工是这样来去来去，正反面都是一样的。那是把很多名人的书画都做成了缂丝，缂丝就不是一个实用品，而是作为一个艺术欣赏品而出现的。欧洲的壁挂编织也是一种经纬的结构，万曼先生来了之后就只一直跟我们说，其实这个经纬结构是你们老祖宗一直就有的，给我们一个概念就是我国最早的，他是成熟的。

我们后来找了很多资料，缂丝最鼎盛的时期就是南宋。南宋时期有三个名家，我们后来找了很多资料，其中一个叫朱克柔，他的资料比较多，他在一幅叫《莲塘乳鸭图》，他的针法是非常丰富的，他的鸭子的羽毛和池塘里莲花莲藕的枝干，包括假山石，所有的东西，他的针法都不一样，非常细腻，他可以根据它的质感来变化它的针法。他的缂丝出来后就超过他的原稿了，并不是说，因为到后期就成为一种模范了，那时，是一种再创造，我不是说那幅画不好，其绝对不是一种模仿而是一种再创造，所以那时编织艺术应该在最鼎盛时期。南宋就是杭州，万曼先生为什么很愿意来到杭州，他觉得这里是缂丝的发源地。可能不是

现在的杭州，我们也写了一篇文章，找了些资料，其实是在松江那边，在上海和杭州的中间，当时可能属于大的临安。我总觉得万曼先生从感情上愿意到杭州来，我觉得这也是其中的一个因素。

问：这个工作室是属于独立的工作室、是有学生的？

施：没有学生，它的结构其实是一群青年教师。我当时已经是老师了。当时主要集中在工艺系，工艺系有兴趣的老师都可以报名。我们几个就报名了。

问：这个工作室成立是不是教学用途的？

施：不是教学用途的，当时叫做研究所，万曼壁画艺术研究所。当时是为了发展出一种有特色的艺术门类。万曼先生的初衷是想建立一个东方现代壁挂研究中心。因为在上世纪六、七十年代，壁挂发展得很快，已经成了工艺美术的一个门类、现代艺术的一种形式。他觉得中国有非常悠久的历史传统，但这些东西在今天没有得到发扬，对国外来说，欧美、日本在上世界六、七十年代都发展的非常迅速，在很多现代艺术展中都有这种手法呈现，壁挂也由一个壁面上的品种发展成了一个空间上的呈现。由室内走向室外，变成大地艺术的都有。在中国，当时我们叫做纤维艺术，因为很多作品已经脱离墙面了，如果再用壁挂来称呼，显得不够确切，所以我们把它叫做纤维艺术。因为他的材料基本控制在纤维材质这个方面。这个纤维艺术，他觉得在中国应该得到发展。它的历史悠久、技术成熟，只是缺少现代艺术观念的引导，他来之后，他的雄心就是把它作为一个中国的、亚洲的壁挂研究中心。

问：刚提到有一个巴黎艺术城，在其他美院有个交流，形式是什么样的，在那边有个工作室，这边的老师过去交流？

施：万曼先生以他的作品作抵押，皮尔卡丹先生出钱，在巴黎艺术城买了一个工作室，把这个工作室提供给我们学校，让我们学校来使用。当时签的年份是九十九年，实际上是无期的，他的很多作品抵押在艺术城了。这个工作室对我们学校是非常重要的，所以每年有四个老师可以去巴黎艺术城，把那里作为一个据点。在巴黎艺术城有一个落脚的地方。这个时间内，可以在欧洲范围内考察。并不是很具体的，三个月或半年的考察之后，去的老师都要在艺术城办一个展，小型的个展做一个汇报，当时我们的学校是有这样一个要求，这个工作室现在还在使用，因为学校老师都去过一遍了，有的去过两遍了，研究生也可以去，现在时间缩短了，先是三个月一批，三个月一批的话，一年就可以有八个人，因为是两个人一去，艺术城提供的房间可以住两个人。

最早去的应该是蔡亮老师，可以去学校的外办核实一下，应该是蔡亮、陈守义。这个工作室应该是在八六年开始的。恰恰到现在我没有去过，没有使用过这些工作室，可能是因为出去的机会比较多吧，那时候主要一些没有出国机会的老师，会利用这个机会出去，那时我几乎每年都有机会出去，还可能比较忙，展览太多，因为这个一去就是半年，一直呆在那，我一直没有利用过，可能我退休的时候会利用一下吧！

壁挂工作室期间的展览：洛桑双年展

问：壁挂工作室从86到89年举办或者参加过什么展览？

施：其实我们最重要的一个展，是参加了瑞士洛桑的壁挂双年展。这个展应该是纤维艺术在国际上最重要的一个展。这个展是一九六四年，由法国艺术家让·里尔塞創辦的。他最早是画画的，后来做壁挂，在四五十年代就在欧洲做了很多壁挂的复兴运动。其实在两次大战之后，在欧洲，这些手工的东西也是渐趋式微的，在里尔塞的推动下，在法国中南部地区展开了壁挂运动，让壁挂艺术来了一次复兴，到六二年。在他的倡导下，由法国文化部和洛桑的国际壁挂中心，共同创办了一个国际壁挂研究中心，在六三年办了第一届展。

到八六年我们参加，已经办了第十三届，在这之前，我们中国没有人参加，甚至不知道这个展。万曼先生

是参加了第五、第六届，从当时观众的资料来看，是壁挂这种手工编织、讲究材料的厚重感、形式感，这样的风格在当时是最鼎盛的时期，第五届、第六届，万曼先生是参加了的，所以他知道洛桑这个展览的重要性，像一个地震仪一样，洛桑是一个什么样的走向，这些做纤维艺术的艺术家的走向，好像潮流的风向标一样。

万曼先生来了之后，第一件事情就是说，中国一定要参加这个展。非常巧合的是，万曼先生八六年来的，洛桑做到了第十二届，我们看了第十二届的资料，基本上已经没有墙面的了，全部都是空间的，有些还是室外的，包括材质也不是软纤维了，有的已经用到了钢板、铁钎，都是一些金属材料，还有用到了水泥袋，好像离壁挂研究中心的初衷有点背离了，看上去有点越去越远了。第十三届双年展委员会就把主题定位了「墙上的庆典」。就是到这个时候，大家停一停，反思一下壁挂艺术该怎么走，正好是长期发展以后的一个回归，一个回望的时期，就是十三届。

万曼就抓住了这个机遇，也是非常巧合。我们没接触过编织材料，万曼给我们看哪怕是他们非常传统的编织，线都是大股大股的，我们都觉得有这样一种肌理，总决的编织是细腻的，但是这样的柔韧中有一种冲击力，在当时对我们来说都是非常震惊的，我们就从这样的编织开始，一步一个脚印的走，也正好符合了「墙上的庆典」这个主题，因为他叫你回归墙面，不希望你在搞空间了，我们发展一段之后回归墙面应该怎么去，我们的起跑线和他们的回归现在一条线上面，对我们来说是一个很好的机遇。

万曼其实是82年6月份来过，跟学校谈组建工作室的想法，真正开始给我们指导是在四月份，86年4月份，前两个月基本在学一些很简单的编制，到六月份的时候，万曼就接到洛桑的通知，说明年双年展的主题是什么，交稿时间是什么，交稿要求9月份，接到通知已经是六月份了，万曼说这个展览一定要参加的，就动员大家有交稿子，他是要我们从中国传统文化中寻找基因。因为八十年代的时候我们的作品都在讲如何继承传统、出新，传统到底怎么弄，我们也看了很多的作品都是把传统的元素拿来翻版一下，当时怎么走都没个底，我们也是这样，这个怎么弄啊，根本不知道怎么弄，而且做的手法、材料都是以前没接触过的，就是在万曼的指导下，一件件作品，都是在他

参加设计的老师一共是六、七个，加上刚才我说的让班念（谐音）的秘书长，万曼先生自己没做，一共是九件作品，包括梁绍基的，他做没在我们这边做，因为他下面自己有一个，因为梁绍基他当时就是浙江省工艺美术大师，他那个地方就是让他自己招了一些工人，所以他自己有一个作坊一样的，他就在他那个作坊里做。但是过程当中他经常会把他的想法、过程跟万曼先生交谈。

问：他其实不是属于美院的？

施：他不是美院的编制，在文革时，他是我们学校附中毕业的。当时因为也一直是搞编织的，听说来了这么一个专家，所以他非常高兴，就经常跑来请教，跟万曼先生交流也比较多。当时我们就把他的作品也作为我们学校的作品一起送上去了，反正填的表格都是我们学校的。到了12月份，洛桑那边有消息来，说我们有3件作品入选，当时一听高兴得不得了，万曼先生最兴奋了，没想到一下子入选3件，因为有3件就已经排名第三了。排名第一的是美国，第二是日本，第三就是中国和法国，是并列三件。那一年是51件作品，中国就入选3件，所以这就是中国纤维艺术在世界壁挂艺术界的一个零的突破。

郑胜天老师当时是我们外办主任，所以他跟万曼先生接触也比较多。从郑胜天老师的话来说，在我们参加洛桑壁挂之前，浙江美术学院的艺术家的作品也参加国际上的一些展览，但都不是现在创造的作品，是拿着一些中国的传统艺术作品去参展的，比如说青铜器、彩陶、中国的古画。而作为当下的创作去参加国际展览，他说我们这个改革开放以后的第一个，所以他认为能够参加这个展览是非常重要的。这个展览在国际上的地位是非常确认的，所以当时大家非常高兴。

在这之后，我们92年又有一件作品入选。洛桑这个展览在96年结束了，结束的具体原因我们也不是很清楚，听说是资助人过世了，还有没有其他原因我也不清楚，就是在96年的最后一届邀请了几个历史上参加这个洛桑参展比较多的、比较著名的艺术家做了一个邀请展。实际上那个展览是做到第15届，我们参加的是第13届，第14届我们没有入选，第15届入选了一件，第16届就是一个邀请展了。

从万曼先生去世之后，壁挂工作室有五位老师，其中二人出国了，就剩三人。88年、89年还有其他各个系的老师临时来做一下，觉得这个很有意思，他们也来尝试。有版画、国画、油画，像蔡亮老师也来做过皮影戏的作品，还有王公懿老师，她是做木刻的，她来做了3件。还有很多老师过来做过，很多是搞版画的。因为这些老师的编制都还在系里，所以他们只是暂时来做一下。

后来剩下我们三个老师，另外两个老师做了几年以后，后来也不知道是什么原因，他们慢慢就不做了。我在这之后，实际上是换了一些材料，但是我觉得我还是在做纤维艺术这块，因为可能做过几年以后，对这种材料有情感，我觉得这种材料特别有感觉，所以我是一直坚持做到现在。

我觉得万曼先生作为一个外国人，他来到中国，一个是他对我们这个国家，对中国是有感情的，另外一个是他要发展中国的编织艺术，怎么在当代艺术创造的构架下发展它。

当时他提出两个方向，我们后来在写论文的过程中也找了一些资料。从我们找的资料来看，编织艺术最早进入学校是在包豪斯时期，当时就是包豪斯学院把保罗·克利聘作染织、编织作坊的美术老师，同时还有其他的技工来进行辅导。所以克利在的时候，包豪斯每一年都有学生的展览，那时候染织这一块作坊的展览得到了校长的肯定，而且也得到了社会的肯定，反响非常好。他们当时就做了很多，因为保罗克利本身搞抽象的，所以有一批学生做的是抽象的东西，还有一批学生做是和实用性的东西结合，因为包豪斯本身提倡的就是艺术和工艺的结合，所以他们当时制作了很多窗帘、台布等一些实用品。但是这些设计都很新，所以在那个时候实际上就分成两条路，一个就是往艺术家个人创作走，另一个就是和生产相结合。

万曼先生来了以后，与他的交流当中，我自己个人感受到的一点，我觉得他也是提倡两个方向：一个方向是在当代艺术的构建下，怎么样运用纤维材料来进行新的创造。还有一个就是说，怎么样和现代的建筑环境相结合，和一些人能够接触、不管是室内还是室外的空间相结合。因为万曼先生说，在五、六十年代，他们这批艺术家的追求就是怎么把他们的作品放到公共空间去。其中当然有一些更加前卫的，像波兰的艺术家叫玛格德琳娜·阿巴卡诺维奇 (Magdalena Abakanowicz)，她就走得非常远，她一直是做雕塑，波兰把她推为波兰现在最著名的艺术家，现在大概72岁。

我们在86、87年做展览的时候，万曼先生也非常强调壁挂艺术和现代空间的融合。因为现代空间的变化和自由度跟我们的壁挂作品很配合，后来他称之为软雕塑，软雕塑的形态是一种空间的形态，这跟现代新建筑的一种非常自由的空间形态，再加上和它材质的反差，他觉得是纤维艺术在公共空间当中的重要性，所以他觉得这是一个非常主要的发展方向。

所以这些年来，我都在环境艺术学系。我当时到环艺，就是想把这块发展起来。环艺很多是关于室内和室外环境的结合。但是这在中国的发展其实需要很长时间，我在环艺一直待到2003年，我觉得在环艺还是搞不起来，所以我在环艺开了一个公共艺术的课程，这个课程是引导大家怎么在校园的环境当中做公共艺术。

在2001年，当时是雕塑系系主任曾成钢叫我调到雕塑系，因为我们当时把万曼这一块叫做软雕塑。所以郑主任叫我到雕塑系那儿去，我说到你们那去干嘛？他说搞软雕塑。突然我就想，如果搞软雕塑更好。原来我还不不敢想，因为雕塑这个概念在中国非常封闭。那一年，我做了一件很雕塑形态的柱子，当时我没有翻成铜，我是用纤维和纸做的，那个他们都讨论了很久，说我这件算不算雕塑，就是有的时候可能参加、有的时候是不能参加。我觉得就很保守，要我整个打进来的话，我想他们接受不了，所以后来曾成钢又离开了，跟我讲了没多久就去北京，一直到03年我们学校重建这个大楼，03年建好搬回来的时候，学校就说南山路这一块做工作室制，以前都是年级制，就是统课上的，搬回来以后变成工作室了。我觉得这个时候时机就比较成熟了，所以当时跟雕塑系商量，我这里成立一个「纤维与空间艺术」工作室，或者对外也可以叫软雕塑，人家容易听得明白，于是我在03年9月就到了雕塑系来了。

我觉得现在通过我们办了5年的课程，也可以看到一些学生的作业，我觉得还是有成效的，而且去年冯博来看了以后，他提出要给我们做一个展览，所以我们定了明年4月在何香凝美术馆把学生这几年做的东西做一个展览。

我觉得这一块也是有一个交代，其实人就是到了接近50岁的时候突然会有个想法，这个之前我就想反正自己搞创作就完了，到了50岁时突然觉得好像要后继有人，就想这些事情想得比较多。所以我这个学期这边已经五年了，那边我又开始动脑筋，所以这个学期我就在我们另外一个校区，成立了一个公共艺术学院，他们有个材料工作室，所以现在我在给他们上课，就这个学期。他们是搞壁画，以壁画为主，我就说壁画和壁挂实际上就是材料上有变化，编织的这种东西其实可以做得非常细腻，他又是公共艺术学院，我觉得和那个方向就非常吻合，那边也接受了，我想这两边接班人都有了，那我就觉得我对万曼先生也有个交代了。

你刚才是问我当时搞了多少个展览，一个就是洛桑这个展览，87年上海一个展览，后面一直到88年是香港文化艺术中心，我没去，当时是工厂的王志凡（谐音）去了，我们其他老师都没去，因为我们没有钱，当时工厂出的钱。万曼先生去了，金董建平做的事情。而且当时林凤眠先生也去了这个展览，他后来也去看了这个展览。那是88年的，89年有两个，美国芝加哥一个，还有日本曲阜一个，之后还有英国有一个。

问：洛桑您去了吗？

施：洛桑我去了，当时梁绍基也去了，他是他单位出钱的，我们学校只能有一个人去，当时为什么不让他去，就觉得他的思想比较开放，怕他去了不回来。

问：就你们三个人的作品入选？

施：对，然后就选中让我去。因为跟我合作的那个人他届数比我低，我是82年毕业的，他是85年毕业的，而且他不是我们学校本科的，他是原来苏州丝绸工学院，他是那边调过来的。我们那时候都是很讲究论资排辈的，我是比他要高三届。本来首选是谷文达，因为他是研究生的学历，他学校不放心让他去，就让我去了。

所以我当时和梁绍基还有一个工厂的叫王志凡（谐音），我们三个人一起去的。万曼先生是提早先回法国了，从法国过去的。那个秘书长让班念也去了。当时在瑞士大使馆也很重视，派了一个叫郭邦言（谐音）的文化参战开幕的时候来的，还有一个文化处的处长，官方来了两个人。所以郭邦言（谐音）也很高兴，他说中国在海外的省会非常少，他的意思也是为国争光，那个时候也感觉蛮激动的。而且我们待的时间很短，我们一共待了13天，就在瑞士，因为其他国也去不了，在瑞士走了几个城市就回来了，我们几个人非常守规矩。

问：谷文达有没有很不高兴？

施：没有，因为他自己也在联系出国，实际上他也要出去了，所以他不跟我争。他当时跟我说一句话我是记得，他说如果是让那个人去，他就不高兴，因为那个人觉得资历相差太远。因为他知道反正不让他去，他也知道一点原因。其实我们读本科的时候，谷文达是读研究生，我们等于是同学，只不过他读的研究生，我们是本科生，其实是同时在学校。因为还有一个人，他得晚好几年，他就觉得如果是那样的话，我就要去争了，他说的。反正还蛮高兴的。

问：当时有没有装置艺术的概念？

施：没有。

问：工作室的几个作品都是跟软雕塑或者是跟壁挂的关系比较密切，但是可能有些作品，特别谷文达的作品，已经跟挂壁关系不是很大，有一些文字的。

施：对，我觉得谷文达跟万曼先生的交流要比我们多，因为当时女孩子比较内外；另外我们经常会觉得其实万曼先生是非常辛苦的。他白天要教我们，晚上几个男的青年教师会去找他聊天、喝酒。他自己要做作品往往是夜深人静，人都散去之后，他才开始考虑自己的东西。所以我觉得他在这边三年真的是搞坏了他的身体，我听别人说他到最后喝咖啡都不是泡的，直接把咖啡粉放到嘴巴里，他要靠这个来提神。还有就是刚来的时候跟地毯厂怎么样来合作的一些事情，这些事情我们看看都很头疼，这些事情本不必他来弄，但是

中国的国情没有办法，很多事情他不介入，人家还不买账。地摊厂这种工厂有时候觉得，我有个专家，你来压一压他，他还没话说，你要是平等的跟他说，他都不理你的。所以很多时间也耗在这上面。

学校里除了壁挂的还有其他的其他人都会来找他聊天，所以说万曼先生在这里，他的作用不仅仅是成立了一个壁挂工作室，他是我们学校对外交流的一个窗口，或者说他是一个信使，很多人来找他谈当代艺术观念，无形当中他影响了很多人。

所以谷文达可能跟他谈得更深一点，其实万曼先生不是一个很善于言谈的人，他到工作室就在那坐，我们就看他坐，他非常实干的一个人。可能像我这个性格，我也可能不是很擅长跟他谈，就很实在的，他坐我们跟着他坐。我可能实践的东西比较多一点，跟他思想上的交流没有他们多，再加上谷文达本身思想就比较开放一些，因为他们都属于绘画造型这一块的，我原来是学工艺的，是属于设计这一块，所以可能有时候沟通一下子不到这个点子上，还没有到那个层次，我是觉得跟他们可能有点距离。

问：在78年，您刚刚来读书的时候，设计这个学科多少学生？

施：我们这个班只招了12个人，装潢班77届好像只有10个人，我们这一届12个人，陶瓷班也是12个，加起来24个，再加上那些也就30几个人，整个学校在78年的时候设计这块就30几个人。

问：也跟其他的同学一起，油画他们都是在一起的吗？

施：都是一起的，油画、雕塑招的比我们还少，我们这一届的雕塑只招了7、8个人，油画大概也就是10、12个，当时都是招得很少。那个时候感觉学生和老师的比例就是一比一，甚至好像是二比一，老师应该有二百多个，学生其实只有一百多个。我们那一届一共60几个人，所以我们77、78届搞活动，加起来学生好像就是120几个，本科生两届只有120几个，研究生不算。

问：您跟其他系的同学有没有交流？

施：有，那个时候基本上全校都认识，人不多，尤其是一届的都认识。不像现在，一个系的都不认识，一个系都一百多人。我们学校是从03年起，造型艺术学院全部搬回南山路，设计就在另外一个小区。当时我就一直觉得这个不太好，但是也没有办法。我就说为什么我们学校的工艺系原来在全国来说，它的设计和感觉都比其他学校强，我觉得比工艺美院强，因为工艺美院是独立的，所以设计出来的东西，我觉得有时候不够活，可能很刻板、很工整，有些东西不灵活。中国美院出来的东西就觉得很有创意，我觉得这就是和其他的学科在一起，非常有关系。所以当时说要分，我觉得非常不好，是有这个感觉。所以我当时那个年代，大家都在一起的时候，我觉得这种交流非常重要。

浙江美术学院的学习环境

问：当时您对77届的油画班有什么感觉，有没有觉得他们的东西很奇怪？

施：我们当时也觉得奇怪。我们是工艺设计系的，也觉得他们的画怎么这么乱七八糟呢？那个时候看的书非常少，我们学校的图书馆都是五十年代的书，就包括我们的设计、图案那些都是五、六十年代的书。新的东西看不到，我们看这种平面构层是在我们毕业的那一年我们才知道的。那个时候香港有个叫大一艺术学院，那个时候不知道在香港还是国内办了一个学习班，当时我们工艺系有个老师去听课，回来以后就跟我们讲平面构层、光效应，那个时候我们都快毕业了，我们才知道王无邪，那个时候才知道。所以交流真的太少，而且封闭的时间太长。

我们学校80、81年买了一批书。当时那批书就怕你搞坏了，不让学生在书那翻阅的，就在那个柜子里每天翻一张再锁上，好几个柜子。那些油画系的人要去看波娜的或者是莫奈的，每天去看，今天这张好，大家就去看，而且那个时候的印刷质量还不像现在。所以那时候看的书非常少。

问：您毕业之后，当了老师就可以随便看了。

施：当了老师以后可以，有些书还可以借出来。

问：您有看过什么印象比较深的书吗？

施：因为我毕业以后一直在工艺系，所以我借的书基本上都是工艺方面的。其实我印象最深的就是万曼先生了以后推荐给我们的一本书叫《非工艺的编织艺术》，这本书对我的影响也蛮大，。因为说这个编织是怎样可以从工艺走出来，他那本书实际上是介绍了六、七十年代很多纤维艺术家，介绍每个艺术家的特点。那个时候我英语也不好，我就托了一些朋友，有个朋友是外语学校的，复印了之后让他的学生翻译一点给我看。那本书应该说对我印象蛮大，我们学校有这本书。因为这方面的资料非常少，像油画这种书都很少了。更别说这么偏门的了。

问：有没有看过一些像大地艺术或者是装置艺术这些与空间关系比较大的艺术形式？

施：这都是比较晚了，九十年代才看，在八十年代没看。八十年代时对装置也有一些概念，当时是我们学校有一些留学生，其中一个德国汉堡美术学院的，当时跟我们有一个交流，他毕业的时候就做了一个装置，所以那个时候就有装置的概念，完全是空间的那种构架。现在学生可能都不能理解我们那个时候的资料的匮乏到什么程度。然后有机会出去就是拼命拍照、搜集资料，就比较注重资料的搜集。

九十年代以后的创作

问：当时女艺术家好像比较少，是否没有一个很清晰的概念：女生可以当艺术家。

施：我倒是对这个方向比较坚定，因为从万曼先生给我们看的这些资料里面，做纤维的大部分是女性艺术家，我觉得她们的东西做得很好，尤其是我刚才跟你说的波兰艺术家也是很有思想性。所以我就觉得以这个材料、这个形式，同样可以走入当代艺术的领域。自己内心有一个信念，我觉得一定要走这条路，而且一定能走好，但是怎么走，当然过程中有很多的彷徨或者不确定。而且我对这个东西很有兴趣，所以我觉得我这辈子就是要做这个做下去，但是做到什么程度、别人怎么看你，你自己就很难确定。

万曼在时，为我们联系了那么多展览，万曼去世以后我们的作品根本没有地方展。因为那个时候的全国美展是按总类分的，国、油、版、雕，根本就没有壁挂，放到哪里，人家根本就不收你的，所以没有地方可以给你展览。我第一次参加展览是91年9月份，我们学校自己弄了一个展览，叫《新学院派第二回》展览，当时是杨劲松搞的，他搞的第一届我没有参加，第二届那次他就问我要不要参加，他请我参加，那我我说好。

90年万曼去世了，他去世了以后我自己也反思了很久，我想我接下去怎么走。因为万曼在的时候，其实很多事情，说实话就是说脑子不是动得很灵光，就是一定程度他会告诉你你怎么走，有一种依赖性，觉得反正到最后老师会给你把关。一旦这个人不在，你就要想自己该怎么走，所以当时万曼去世，我有好几个月就在考虑这个问题，在接下去怎么走。首先我就想到在材料上面，因为这些材料欧洲艺术家都用了很久了，我就觉得如果再用这种材料、这种手法做，总是摆脱不了他们的一种模式，那么我就想首先在材料上是不是能够改变一下，所以我就找了宣纸。我很偶然发现书法系的学生，他写完以后就丢在走廊上，丢了很多，扫垃圾的就扫掉了。我有时候就去摸一摸这种宣纸的感觉，很柔，感觉特别好，所以有一天我就弄了很多宣纸回家，用那个来编，各种编法都编过，到后来就不编了，把宣纸来包，一开始用写过字的，后来不要写字的，自己来弄水墨。

后来参加那个展览的时候，我是包了一个中国的蒲扇，把蒲扇用写过字的宣纸包掉，再把它组装，有个十把就这么组装起来挂在那里，衬了一个黑的板，还做了一个农民戴的斗笠，他们弄的斗笠都是像包粽叶的那种叶子，我把那些叶子全部抽掉，然后用宣纸编起来，做了两件，那件是挂的。有一些斗笠没有编到，用灯光打一下，它那投影感觉跟环境很融洽，这两件作品参加了那个展览。

结果这个展览得到很多人的肯定，一下子给我很大的信心，自己非常高兴，因为我想我这个编的东西从工艺的角度会觉得很粗糙，像垃圾一样。但是展出的时候，很多艺评家就肯定你的作品。因为这种包法是一种陌生化的效果，创造了新的视觉效果。还有一个老师，他看了我的扇子以后，他跟我说你知道我看你这件作品是什么想法吗？我说不知道。他说我想到文化大革命时候的大字报，我说怎么那么可怕呢？是这样一种概念。当时也很提醒我，实际上作品给有不同经历的人看，他对这个作品他产生的联想、他的感觉是不一样的。其实它的信息量很大。于是，几次下来以后自己很有信心。

后来我很喜欢找一些材料，我对纤维、线、竹篾、宣纸这样的材料我自己特别喜欢，然后就折腾这些材料做各种试验。92年时，我做了一个半球，那个半球就是用以前最古老的苍蝇拍，其实它就是把一根竹蔑撇了以后，像扇子一样一弄，再用铁丝固定，就是一个苍蝇拍了。然后我把那件东西折腾来折腾去把它组成了一个很大的球，再拉上金线，因为拉线、织成网状再弄这种都是跟原来学的编织是有关的，然后纸浆上去以后发现不要用宣纸，纸浆本身干了就是宣纸，然后在上面再缠再浇，好几层，最后你就会觉得他虽然是个白的东西，但是他一点不轻飘，他非常的厚重，层次非常丰富。所以做了那个之后我基本就是用白的做了，我的作品基本上都是白色，很少用其他颜色。因为我觉得积累的语言已经非常丰富。我觉得个人感觉是最重要的，因为女性可能比较讲究一种感觉的东西，作品要是跟自己的感觉特别吻合，我觉得已经够了，如果你再去加颜色、再去加什么我觉得太多了。所以从92年的球之后，我基本上就是用白的做。

女性艺术家

问：从以前到现在，女艺术家对于材料、物料关注比较多，跟男性艺术家很不一样，当时的男艺术家追逐宏大的主题，像生命、哲学，而且我们后来看历史，记下的绝大多数都是男性艺术家。您觉得女性艺术家在当时受的影响是不是跟男性不一样？

施：我觉得首先是数量的差别。当时在学员的招生当中，女性的比例其实很小，当时的雕塑只有两个女的，油画班也是只有两个女的，77、78都是两个女的，男生的比例是要比女的大很多。不像现在，现在有的服装班和一个建筑班，女性只有一两个了，有的服装班一整个班就一个男的，建筑也是，大部分也是女的，所以建筑老师都傻了，搞建筑怎么这么多女的？他就希望有男的。今年开始好一点了，反正前两年就是女性多，因为女的考试成绩分数高。但是我们读书那几届女的很少，我想有可能跟十年的动乱有关，因为很多女性到那个时候基本上就放弃了。我是因为77年考完之后，虽然只有半年，但是这半年我极尽努力，如果是78年再考不上我肯定也放掉，就是坚持不下去了。

问：您之前是学习什么？

施：我高中毕业后，我们家下放到农村去，我跟爸爸妈妈下放到农村去。我是在一个县城的中学读的。不在杭州，在江西。但是那个时候很难说，有的时候县城中学比城里更好，因为城里受的冲击更大，县城中学有时候还比较正规。

问：在读高中时有没有学习工艺或者美术？

施：没有，我是因为我父亲原来就是浙江美院的国立艺专毕业的，解放前毕业的，他是搞设计，学应用美术。我祖父是画国画的，也是上海中华艺大毕业的。其实我小时候也没学，我也不知道，可能潜移默化，可能那个时候没有事情做了，也找不到工作了，想到的一技之长可能就是美术了。我去考美术时，我高中毕业已经5年了，当然我母亲很好，我一直说我要去工作，因为我妈妈本身也是大学生，所以她说一定会有考大学的那一天，不会一直这样下去。她说你还是准备考大学，所以一直不让我去找工作，她也不积极给我找。那个时候你要在工厂找一个工作已经是很不得了了，当一个工人很光荣了，但是我母亲就是一直没有给我找。

后来可以考大学，我妈就说赶紧去考。实际上我第一年考上了苏州的一个大学，我没去，因为那个时候梦想就是考浙江美院，因为我想考我父亲的母校，内心有一种追求。我想第二年再考不上再说，所以第一年

我就放弃了，放弃了以后就在上海学了半年，到了上海以后又找了一个比较好的老师。很不容易，77、78这两届考上真的很不容易，那么多人，名额又比较少。

问：当时在学校，女学生是比较少，跟男学生的生活、学习有没有很大分别？

施：可能现在的学生跟男生的交流比较多，我们那个时候除了自己班上的男生，其他班上的男生一般交流就比较少，好像还有点男女有别的感觉。

另外，毕竟男的比较理性，女的比较感性。我看很多包括我们雕塑系的女的老师，其实也是在材料上面，痴着于某一种材料，他会在材料的制作上面会有一些专业，可能是有一点不同。再加上当时改革开放，这种跟国外的交流也好、跟留学生的交流也好，可能在接触上面女的会稍微退一退，男的比较放得开，包括一些外国专家。包括万曼先生在我们身边，我也没有很好的去利用，可能还是有一点区别的。因为男的考虑问题比较宏观。我可能是比较特立一点，因为我原来是学工艺的，对设计感、材质上本来就比较偏重，在观念上就比较欠缺一点，可能比较注重形式。

其实我内心觉得我自己跟大自然有这么内在的情感，这可能跟我文革下放到农村的经历有关。我大概十二、三岁就跟家里下乡了，最好的年华是在农村度过的，十二、三岁到十七、八岁，这段时间是在农村。在农村虽然我在读书，农忙时都要放假，农民的孩子都会去帮家里干活了。我在农忙的时候我就回去了，回到家里你又不不好意思坐在家里，人家都下地了你肯定也下地，所以我那个时候跟农村的这些孩子都是一起的，他们割麦子都是排着队走的，你就跟在后面，你如果动作慢一点，后面的人要盯你的。所以就是逼着你，我们是用百分百的劲在那做了，勉强跟得上他们，其实对他们来说他已经很轻松，所以那个时候就是拼命的一股劲。所以说我们这代人为什么说很能吃苦，可能就跟很多人有这个经历有关，在农村里锻炼过、吃过很多苦。

我的情况跟知青还不一样。因为我毕竟还有母亲，还有一个家，干活回来妈妈把饭都做好了。知青点就不一样，都要轮流的，有时候有的知青点根本不成片的那种，比如三、四个人在一个大队里，那么就是你这三、四个人。合得好大家轮流做饭，合得不好就自己管自己，那是蛮苦的，就靠这点工夫养活自己。家里条件不好的话，就真的是自己管自己。虽然跟着母亲下放，但是毕竟在农村这个广阔的天地里，虽然是辛苦，但是当时也不觉得特别的有怨气，而且人家放牛，你坐在那个山坡上，觉得好像还特别心旷神怡的感觉。看到每一根小草都觉得是有生命的，看着牛吃草，看着牛大便，冷的时候脚也会伸进入在大便里面暖和一下，这种经历我觉得蛮有意思。

现在年龄大了，再回忆起来，觉得那些时光其实是蛮有意思，很丰富多彩的，我觉得可能那段时间培养出对大自然的情感，因为在农村没有人跟你交谈，一个人独来独往。有时候到一个地方去买煤，挑煤回家，挑到半路上就在一个山坡上歇一歇，然后自己就在那儿玩。那个时候你跟大自然是一种交流，所以我觉得这种情感可能一直在我的心灵深处，所以我做东西总是想着它在自然当中呈现、和自然结合，呈现出一种很美妙的东西。我觉得很多时候我是以这样的心态在做，使用一些材质、呈现视觉的东西都是跟生命有关的。

问：在学校时有没有跟其他的女生同学交流，同年的我听过的一些像侯文怡，是您同学吗？

施：是同届的。

问：王公懿、陈海燕呢？

施：王公懿当时是读研究生，陈海燕比我们低，她是版画的。但是我毕业的时候她是进来了，有过交流。但是那个时候谈艺术很少，因为那个时候「国油版雕」的门类分得非常清楚，他们自己一般来说也不愿意跨越油画去跟你谈，不像现在都可以综合，现在学雕塑的可以跑到新媒体去，我这个雕塑作品怎么跟影像结合。那个时候就分得很清楚，尤其是学油画，我觉得在学校里他好像是最骄傲的，因为油画这个品种是最难考的，分数最高的，而且又是西方进来的，油画系的人都特别神气，好像看不起其他的。你更不要说油

画跟我什么东西结合了，他才不理你，他就抱着他的油画，是这样一种感觉。所以像我们那个时候，学工艺的，你去跟他谈油画，根本不用谈，他根本就不听。那个时候在学校交流不多，可能就是各个系自己，跟我同宿舍的就有一个版画系的女学生。

问：当时女生都住在同一个宿舍吗？

施：陈海燕经常会来找我的室友，她们经常聊天。我跟她们交流不太多，因为关注的东西不一样。我在学校的时候，后期我是对历史比较感兴趣，青铜器、彩陶，研究这些东西的纹样。所以那个时候可能写一些论文什么的，自己一个人的时候比较多。我作了一篇《中国古代漩涡纹式初探》，这篇论文后来被入选了当年的中国的论文集，其实我们当时毕业论文没有很高的要求，随便写写都可以。

我在研究彩陶和青铜器，当时学校有个老先生叫朱金楼，是我们学校「三金」，一个叫金冶，画油画的，还有一个叫金浪。朱金楼是比较偏重理论的老先生，当时有一个偶然机会认识他，老先生非常认真，那个时候谈得也比较好。他就说「我要交给你的是一把金钥匙，而不是一个金苹果。」所以我觉得我在这里也学到了一种方法，他就告诉你写论文要怎么写，要去找多少资料，所以我当时跑浙江省图书馆，跑了很多次，里面的人都认识、怎么查资料，知道做一件事情不是说那么容易、简单、它的过程应该是怎么走，在那个时候能够得到这个老先生的指点，也是一个很大的收获。

后来万曼先生来的时候，因为我从小也比较喜欢搞一些手工，比如织毛衣、编小青蛙、小鹿所以当时听说万曼先生要来就非常高兴。

他来之前，我们学校的陈守义（谐音）先到巴黎，我不知道他是从万曼先生还是从哪里弄了一些资料回来给我们看，他的夫人在万曼先生来之前就给我们上过个壁挂课，给我们看了一些资料。所以那个时候我就自己在做了，也看到了万曼先生后来介绍的这本书上的东西，那个时候就真是一种模仿，其实不知道根源是什么东西，就是一种表面的模仿，所以在万曼先生来之前我做了一个作品。当时万曼先生一来，有这么一个专家来很兴奋，深怕自己报名报不上。

我们另外一个叫龙如来的，他以前在少数民族地区考察过，所以他对这种织也有一定的兴趣，我们还有一个老师，我后来问他，他说我是谁谁是我来报的，他说他好像没什么想法，叫他报他就报了，各种各样的情况都有。所以我觉得兴趣也很重要，我觉得当时是找到了自己非常有兴趣的东西来学。

问：整体来说，都是在踏实的学习和工作，比较大的环境、气氛对您来说可能没有很大的影响，您比较专注于自己喜欢的东西。

施：应该说这两届学生都是很勤奋的。那个时候校园里面，早晨很多人都拿一本书在看、在读，现在我觉得看不到这种现象。学外语早晨学记得住。吃早饭、上课之前操场上都很多人拿着一本书在走来走去在背，我有一段时间也是这样，都是这样背来背去，那个气氛我觉得在现在的校园里真的看不到。那个时候早晨都有晨练，做早操或者跑步，完了你就去背外语。傍晚的时候，拿了一块画板就到西湖边写生，现在西湖边根本看不到学生写生，都拍一张照片回来画画就算了。所以我觉得总的来说，尽管那个时候开放的书籍不多，但是这种学习气氛我觉得比现在好。现在年轻人在网上能看的东西多，但是缺了一种氛围、一种气氛。我一直跟学生说，一个班的班风其实非常重要，如果你这个班级的人都是自己管自己的话，互相之间没有交流、竞争，实际上上不来；只有同学之间的交流多了，互相之间一种潜意识的竞争，会有一种激励，否则你就很懒散。我觉得我们当时的这种风气比现在要强，不管你是看这些书还是看那些书，这种学习的热情是很高的。