

访问文字纪录

叶永青访谈

访问：杜柏贞、翁子健

日期：2008年4月5日

时间：约2小时43分钟

地点：香港艺术中心

四川美术学院与云南学习经验

问：可以谈谈您八十年代的创作背景吗？

叶：我的创作生涯是在七十年代末开始的，是改革开放的开始。我出生在云南的昆明，昆明是一个边陲城市，中国边疆，所以学习绘画比较困难，只能靠间接了解一些书本上的知识。能够考到外面去上学是我们从小梦想。

我参加第一年七七届的高考，考得虽然不错，但是因为体检的问题没有考上。那个时候我的另外一些少年时学画的朋友，像张晓刚、毛旭辉，他们在那一次已经考上[大学]了。张晓刚去了四川；毛旭辉在昆明本地一个艺术学校。我是半年以后才考上四川美术学院。

我记得当时是坐火车去四川的，它是一辆慢车，那可能是我年轻时候第一次出远门。在火车车厢，在云南的境内，整个车辆静悄悄的，因为云南人说话的声音都很小；越近四川境内的时候，这个车厢的声音越大，因为四川人说话非常喧嚣，像猴子叫一般。我当时就觉得到了一个完全不能适应的环境。

等到真的到了四川美院，我就发现，这和我们过去在云南学习艺术的环境完全不一样。其实我在云南学习绘画的过程中，已经受到很多在云南的前辈艺术家影响，像吴冠中、袁运生这些艺术家经常去云南，还有老师辈的，像丁绍光、蒋铁峰他们也在云南。这些人都有点形式主义的画风，作品带有一种云南少数民族的装饰性，我受他们的影响比较大。他们经常做讲座，和讨论中提出来的绘画思路都和当时正统学院的有点不一样。

到了四川美院，我发现我身边的同学其实更多受到苏联绘画的很大影响。另外，我们的同学一进校已经非常成熟了。我们是78届，跟77届实际上只相差半年，但77、78届年龄最大的同学比我大10岁，像罗中立、何多苓就大我10岁，还有比我小6岁的，所以一个班有16岁的差距。有两个学期我和张晓刚、周春芽，三个人在一个寝室。

一进学院，用学院的观点说，我们是画得最差的。这个让我当时特别沮丧，因为我去四川美院之前，在昆明那个小城市已经小有名气，但是这种小自信，到新的环境一下子被摧残了。我身边的同学都崇拜现实主义、写实主义的绘画。在我一年级刚刚过的时候，我的同学已画很多草图、很多东西，这些东西和当时流行的艺术有不一样的趣味和想法，我记得他们其实都是上山下乡的知青，还有一些是当兵复员的，也有一些上过五七艺校，比如说周春芽、程丛林，他们在之前已经经过了很严格的学院训练，是美术中专，所以他们第一是画得很好，第二是他们已经非常成熟，有很多自己的想法和社会阅历。

那个年代每个人创作出来的草图必须经过开会审查，因为当时的艺术只有参加全国性美展才有出路，而全国性的美展要审查，那么就每个人先画一张铅笔草图，画完以后全部拿去评审，通过审查才能够领到材料费、画布和画框。我记得第一次我们每个人都开始画了一些东西，挂在学校的一间教室里，然后由当时的美协主席，不记得是王琦还是蔡若虹、四川美协主席李少言、我们的院长和书记来审查，审查的结果是全部否决，因为当时我们周围的这些同学画的都是痛斥文革的作品。那时候中央还没有否定文化大革命，但是我身边的一些同学，画的很多题材都反映对过去知青生活的许多困惑和反思。

当时我和张晓刚俩人在学校有一个绰号，叫「云南两怪」，因为我们俩画的东西跟别人不一样。在云南学习的时候走的是野路子，没有画那种长期的课堂作业，都是在街上画速写，所以只要一画速写和勾线，我们就画得特别好，很自信；反之，一画两个星期、三个星期的作业，我们就画得黢黑，所以就也比较自卑。一些印象派以后的让我感到亲近，也有机会慢慢的接触它们，所以我们画的题材也开始有点偏向现代主义了。但是当时整个学校还没有什么书，也没有什么[途径]能够看到这些[现代艺术的]资料。以前唯一的来源就是看一种过去老艺术家留下来的苏联画报，叫《星火》。每一期《星火》里面，能够看到一两张苏联巡回画派的印刷，比如列宾、苏里科夫、谢洛夫这些东西。这是那个时候的标准。我们也看老一辈的那些艺术家，像侯一民，或者一些艺术家的早期印刷品。

我们二年级的时候，学校引进了一套《世界美术全集》，里面有印象派的作品，也有一些古典绘画的作品。好像是30本。上油画课的时候才可以看，素描课不可以看，因为油画课要学色彩，而且油画老师要先预约，约好了以后全班就一起去看。看的时候门口放了一盆水，大家要先洗手，怕把画册搞脏。那一天看的时候你就觉得，恨不得把那个眼珠子都挖出来，想把画册都存到眼里，拼命的记，记那些颜色，记那些内容。

除了看这些画册，还有另外一个渠道，就是去看国外的电影。当时一些国外电影已经可以进来了，像早期已经有一些罗马尼亚、日本的彩色片电影。看那些电影的时候，就像看一幅幅画面一样，所以那时候我们流行画一种「记忆画」，就是把这些看过的电影，像画连环画一样把构图、形象都记忆下来。每个人都在下面画出来。

当时学校觉得同学看这些画册可能太不容易了，就做了一个大玻璃柜子，里面放一本画册，每天翻一页，能够让每个人看一下，有时候有马蒂斯、高更。我记得我和张晓刚、周春芽就每天拿着一个本子去，每天翻到一页的时候，就把那一张画临摹下来，拿着水粉把颜色都记录下来，翻一遍我们就去记录一次，因为这是很难得的事情。还有那个时候，我觉得真正的启发都来自同学，因为我们身边这些同学进校的时候都已经很出色了。四川美院一直有个很好的传统，就是老师不压制学生，为什么？因为这些老师觉得学生都画得很好。当时有模特的时候，大家摆着画板一起画，老师也拿一个画板在里面画，可能在里面画的最弱的一张是老师的，因为那10年积累了很多人才，这些学生已经很强了，老师倒不如学生，所以四川美院的老师对学生都非常支持。四川美院的教学其实是一种没人管的教学，它和别的学校不一样，也没有系统，所以学生反而能够自由的生长，按自己的想法表达东西。这是很不一样的方式。

另外，我那会儿感觉很强烈的是同学互相之间的交流比较多，经常在一起。这种环境和云南很不一样。但这种落差让我显得比周围的同学要复杂一些，就是我始终觉得艺术还有另外一个参照。以前蒋铁峰和丁绍光给我们上课的时候，他们说徐悲鸿、列宾的东西不是艺术，好的艺术是蒙德里安等现代派的东西，但是我们心目中徐悲鸿是大师，列宾也是大师，这导致我们的艺术一直有两个参照，一个参照就是我们正在学习的那个环境——现实主义传统的学校，另外一个方面是一种形式主义的传统，就是我们家乡云南。我觉得我就像一个人骑在摇摇马上，一会儿偏向这边，一会儿偏向那边，摇摆不定。

在同学里面，我也不是特别自信的人，当时我和张晓刚合作的比较多，因为也没有钱，每个星期我有一点奖学金。那么我一个月能够领到十几块钱。有了十几块钱，一个星期能吃肉；其他的同学那会儿吃饭的时候，一个星期能有一张肉票，可以吃一顿肉。我记得张晓刚是不吃肥肉的，还有个回族同学不吃猪肉，所以很多人都要跟在后面，因为他们可以把那个肥肉让给你，罗中立、周春芽和我也要抢他们的肥肉吃。那会儿同学的关系和互相也比较亲近，互相形成一种有点像较劲一样的传统。

野草画会和全国美展

平：在这段时间，我觉得在重庆有两件事比较有影响，一件是「野草画会」。「野草画会」的成员是当时重庆社会上的一些主要的代表人物，像薛明德，他做了一些现代派的作品；我记得他的夫人是一位诗人，还有一个儿子；他整个家里天花板上都贴了一些自己画的当时我们叫「怪派」的作品。我们全部去参观他的

家，然后美术学院的和当地的一些诗人、诗歌的青年开始互相辩论。后来又决定做一个《野草画展》，这其实有点像一个自选作品展览，在重庆沙坪坝的一个公园里面举办，大家把作品拿去。我记得我们参加的比较多的同学是像罗中立、程丛林这些创作比较熟练的，那个时候他们就开始大量的画这种知青生活和控诉文化大革命的作品，也画有一些现代派的作品；我记得罗中立当时画完全现代派的一些东西；我和张晓刚两个人画的还是云南少数民族的题材，造型上追求变形，也显得有点不一样。就是当时这种辩论的气氛就比较浓烈。

另外一件事是全国美展。当时有全国美展，于是大家就开始画草图，我记得那次全校唯一通过的是两张老师的作品，两个老师的作品是有新意的，它们是带有一点悲剧的色彩或者是有一点好的想法被肯定的作品，一张是我们的任课老师王大同的〈雨过天晴〉，就是下过雨以后，一个漂亮的女孩在擦玻璃窗子，有很多雨滴流下来，这表现了当时春天来了，喜悦的情怀，特别符合当时大家的心态；另外的一张作品表现当时的天安门事件，是寄托哀思的作品，是我们的老师夏培耀纪念周总理的作品。就这两张作品通过了，所有同学的作品全部被枪毙了，所有伤痕的题材、控诉文化大革命的、表现知青生活的，有负面表现的这种作品全部都被否定了，叫「枪毙」。

「枪毙」了以后，大家都特别郁闷，也不知道这些草图该怎么办。但是我记得当时有一个机会，是在北京要开一个全国大学生会议。每间学校推荐一个代表参加大学生会议，全部人都推荐了高小华去当这个代表，因为据说高小华说他是高干子弟，在北京有熟人、有关系。他带了很多同学的这些草图，卷成个大卷，准备带到北京去给北京的一些人看。当时最重要的就是美协和《美术》杂志，希望带作品去给这些单位的人看。后来听栗宪庭说，高小华去了以后知道了两个消息，第一是中央要否定文化大革命、为天安门事件平反；另外是到了《美术》杂志社。《美术》杂志社当时的主编叫何溶，栗宪庭也刚刚去了《美术》杂志，当时我不知道高小华拿了多少作品给栗宪庭看，他其中有一张草图叫〈为什么〉，是表现文革武斗的困惑的，何溶看了就鼓励他画出来。

回来以后，高小华非常快的把这张作品（〈为什么〉）画出来，他是第一个开始画出伤痕题材的人。当时的困难现在大家都不能想象，如果用铅笔和水粉在一张纸上画，这个大家都能做，但是要画成油画，对于一个学生来说是很困难的，因为大家没有钱去做画框。就算敢去画这样的东西，而且领导认可了，你都要找到材料费才能做的。他敢去画这样的东西，就意味着他已经有点胸有成竹，这属于当时的一个壮举了。以前没有人自己画画的，画家就是一年只画一张画到两张画，画杰作，而且都是为官方的美术展览画。

当时程丛林正在和老师们在合作一张画，王大同是我们的老师，特别欣赏学生里面比较出色的几个人。77届班上有四大金刚，一个是何多苓，何多苓是当时所有人公认的才子；另一个就是高小华，高小华进去以后就很出色；另外一个就是程丛林；还有就是罗中立，罗中立课堂作业画得一般，但是他有生活的基础，因为他那时候画连环画在全国都很有名，而画连环画能挣到钱，他天天都在家里画连环画，画《水浒》。

高小华和程丛林两个人关系不错，经常在一起，所以程丛林可能看了高小华的那幅画以后，马上就回去跟老师请假，推掉帮老师画画的工作离开了。当时一众老师正在画一张很长的，好像四米的一张巨幅油画，叫〈欢腾的十月〉，就是庆祝十月，庆祝粉碎四人帮，这是老师的想法。本来程丛林作为一个助手在画一些边边角角，但是他马上回到家乡成都，关起门来几个月，画出了〈某月某日雪〉那张作品。同时，手脚比较快的还有版画系的同学王亥，画了〈春〉。那一年，当其他所有的同学都还在等待组织上批准画画、等待领材料费的时候，有的同学已经急不及待自己画出作品来了，那时就是先下手为强。那个时候我觉得挺有意思。

那几年的美术展览是在成都举办，那时候没有电视什么的，都是阅读的年代，所以一个展览真的是非常轰动，可以用“万人空巷”来形容。我记得那次展览的时候，我们还专程去了成都看，到成都看展览是一个无比遥远的事情。成都当时有德国艺术家科勒惠支的版画展览；另外就是《全国美展》，那一次是四川省的油画部分，当时所有人都去目睹最轰动的作品：〈春〉、〈某月某日雪〉和〈为什么〉。后来这几张画很快就选到全国美展上，也获了奖。这反过来刺激我们身边所有的人……

在四川美术学院

叶：当时我和张晓刚、周春芽走的比较近，大家在一起。我们一开始就是喜欢色彩风景，我记得那会儿每天我们要出去画画，每天早上一醒过来就要先去画一张风景。那个时候春芽色彩特别漂亮，特别成熟。只要他一出去画画，我和张晓刚一个人在左边，一个人在右边，春芽画一笔，我们画一笔，模仿他。

太阳升起的时候要画一张日出的作品，吃完早点去上课；上完课吃完午饭又画一张风景，画完之后再去看；上课完了之后赶快再画一些风景，画完了以后再去吃晚饭；吃完晚饭同学之间就开始轮流坐，比如今天我当模特，全部人来画，就这样有几个学习的小组。最大的学习小组是何多苓为首的，因为何多苓当时是整个学校的偶像，公认画得最好，然后他身边人很多，他一出场差不多有五十个人，像驾云一样的跟在后面，因为同学都很崇拜他；然后他能拉手风琴，就是那种最风流倜傥的那种学校里的才子，诗歌、画画比所有人都高一节。

高小华当时说了一句话，我觉得说得挺准的，他就说何多苓就是一个生错了时代的天才，因为何多苓当时的画有苏联巡回画派、尤其像谢洛夫那样的最典型的作品，画每个人都画得特别像，但是又比真实要美一点。他所以画美女的像，画灰灰的、很忧郁的那种情调，如果生在19世纪他一定是个大师，他可惜生在了有些粗旷的时代。但是80年代都非常有文艺青年的气氛，所以追随他的人很多。

相对比较老实的一群就是我和张晓刚和程丛林，我们走得比较近。程丛林是我们这个小群体的核心，他做事情组织能力比较强，我们当时特别崇拜理性，因为经历过文革，从文革那种岁月成长起来的人，我觉得内心其实有一种对「理性」的渴望，即一个人能够把事情很有规律的整理并反省。这是我以前在云南的所有的生活里面没有遇到过的，我们身边的同学却都有一种阅读习惯，有很理性的思辨，对很多东西能做归纳和整理与反省，还同学校之外的不同的人建立通信联系，这种东西对我们来说完全是打开了一个新的天空。

那个时候程丛林和高小华有一次旅行，那个时候他开始认识了陈丹青，陈丹青是我们在昆明就有耳闻的，他跟陈丹青建立了一种通信的关系，每一封陈丹青的信他都会给我们传阅。他有点像我们这个学习小组的头，我们经常在一起画画。另外还有一些零散的小组，但是最大的两个学习小组，一个何多苓的，一个程丛林为首。程丛林旅行回来以后就一直在跟张晓刚和我说应该离开四川美院到外面去看。后来他就开始跟张晓刚和我说我们应该攒一笔钱，说：「你们每个月拿10块钱给我，我帮你们攒起来，如果积累到一定的时候，你们就可以出去看了。」那会儿出去的意味，就是可以坐船从重庆沿江而下到武汉、上海、北京，他帮我们设计了这样一条线路。

回云南

叶：…那个时候我们每个假期还要回到云南，每次回到就觉得反差很大，因为我们的另外一帮朋友是在云南的这些艺术家，他们在云南艺术学院。云南艺术学院是完全不一样的传统，当时的老师那一辈实际上是很强大的，他们基本上接受着他们老师的影响，就是像丁绍光这样的影响，所以完全反对现实主义的东西。

当时，我们身边的四川同学已经开始成名，因为伤痕美术已经在全国开始被发表。但是云南是另外一帮长辈，他们很成熟，像蒋雪峰、丁绍光、姚钟华就是这样的一群人，开始聚集了另外一种力量。当时他们以「申社」的名义做过一个展览，那一年是猴年，是80年，黄永玉还做了一张猴子的邮票，现在卖得很贵。那展览展示的全部是用高丽纸画的重彩，云南重彩绘画，其实都是用了蒙德里安和保罗·克利的方法画一些少数民族的形象，那种形式主义在当时显得特别新颖。那个时候还有一些交流，我印象深的是吴冠中来学校做过讲座。

还有，「星星画会」的黄锐和马德升来过重庆，在重庆的一个陈列馆（那会儿还没有美术馆）里展览。「星星画会」当时有两种不同的东西，一种是有点像在大街上喊口号的东西，马德升他们那种革命性的活

动，像科勒惠支一般；另外一种其实就是有点形式主义的作品，像曲磊磊他们的作品，当时的印象都很深。但是我印象最深的是在大礼堂里面的报告会，报告会上的马德升是一个非常有煽动性的人。

马德昇和黄锐住在刘世同的寝室里边。刘世同是我们的美院同学，是版画系的，和王亥同班，后来过世了。刘世同来自云南，是云南的知青，所以和我们走得比较近；他也跟云南的一些艺术家像苏新宏有通信关系，然后我们就经常在一起讨论。他觉得特别能沟通的就是「星星画会」这几个人。

「星星画会」那一天在大礼堂做讲座的时候，人山人海，不光椅子上全部坐满了，站的站，坐的坐，然后窗子上、树上都有人吊着在听。马德升一直说艺术就是要为人生而艺术，黄锐是说艺术还是一种形式，于是两个人就在讲台上打起来。黄锐是很冷静的人，是他们的一个头；但是马德森是另外一种真，他拄着个拐杖，就像天生的上大街游行的那类。他们描述当时天安门广场的民主墙；四川的薛明德也和他们一块参加了，用铁丝把作品挂出来。

当时其实还有另外一些交流，我记得我们每一年回到昆明的时候，我们都把身边认为画得很好的同学作品带回去传播，像何多苓、程丛林的习作，每个人给我们很多张。我们把画带去给毛旭辉他们，毛旭辉受这个影响是最大的。毛旭辉其实是在云南鲜有的受惠于外来影响的艺术家，其他人更多都是直接受他们的老师影响，只有毛旭辉愿意接受四川画派影响。所以，我们每一次回去就要把这些课堂作业带给昆明的人，互相传看，包括到现在都还在流传。现在已经有一些作品在拍卖会上出来了，都是当年借给这些人临摹的作品。

我记得那会儿，我们开始有一点点挣钱的机会，就是我和张晓刚最早合作了一套连环画，当时唯一能够带来经济的就是画连环画。我们画过一组关于云南少数民族的，是用线描和水彩画的连环画。脚本还是用云南少数民族的一个民间故事改编的，是张晓刚的二哥写的脚本，然后我们就依着那个脚本画，画出来以后后来就在陈列馆卖掉了，好像是卖了一百还是二百块钱。卖了这个画以后，我们俩想了半天，就去买了一个石膏头像，就是西方雕塑翻制成石膏用以练习的这种头像。因为我们的另外一个朋友没有考上学校，而且我们俩在学校一直觉得自己石膏画得不好，所以每次回到昆明，我们还要补习。

当时坐火车回到昆明是一个很漫长的过程，要两天，中途还要下车再等车。一路上都没有座位，只能站到昆明，所以我们抱着石膏像，还借了一个骷髅，就是人的头骨盖。当时想着这次我们回去第一要攻克外语，第二就是要背下所有的肌肉和人体的骨骼，另外就是把石膏画得棒棒的，一路上就这样回到昆明。

我记得我父母帮我借了一个房子，我和张晓刚就住在那。其实那个时候我们就在办展览，把四川美院所有同学的作品挂在里面，一方面作为一种范本，另一方面也是展示，等于是一个交流的基地。所有昆明的年轻人就可以来我们的房子看、交流。我们每天在那画石膏像，完了之后就把石膏送给昆明我们还没考上美院的一位同学。后来这个同学也考上了，他考的是79届。

圭山采风、旅行拜访

问：您的早期作品跟何多苓等典型的四川画派风格很不一样。

平：很当时就开始有这种差别。回去昆明的时候，一直有一个传统叫「下乡」，即艺术的源泉都存在于那些偏远的农村和少数民族那里。在云南有一个下乡的点叫圭山，是离昆明一百多公里的撒彝族的农村，这个村庄是以前云南的老一辈艺术家像姚钟华、孙景波、詹建俊和北京的一些艺术家去采风的地方，采风就是去体验少数民族的生活。云南其实有点像逃避当时的社会主义、现实主义和「红光亮」的文革模式的地方，也可以逃避画工农兵的题材。

很多人如果不想画工农兵的题材，或对题材反感，就去画云南的少数民族，因为画少数民族是被认可的。如果你要画人物，如果不是工农兵就一定是少数民族，所以其实很多搞形式主义和对现代艺术有兴趣的人，只能去画少数民族。所以你看我们后来出头的人全部都是画少数民族出来的，像后来陈丹青所谓的变革其实是画西藏，袁运生画西双版纳，他们就是用这种模式来反抗[当时的]主流文化。

我们受这样的影响会比较大一点，所以当时毛旭辉帮大家调查了采风的地方，说这个地方很好，我们应该去。那一次还有一个从北京中央民族学院回来的杨一江，然后我们一帮人就去了圭山。去的时候大毛去他们学校开了一个证明，然后我们就开始凑钱，我们都没钱，张晓刚是一分钱都没有，但是那个时候我们有粮票，粮票也值钱，所以我们能凑一些粮票给大毛。每个人背着背包，铺盖和被子背在身上，也带着画具。那个地方距离昆明一百多公里，要两天才能到达，还要走很多公里，第一天住在路上。老百姓找了一个乡村的小学给我们住，我们在小学自己铺开被子，然后要每个人派到老百姓的家里去吃饭，开始画一些风景和速写。就那一次我们开始建立了跟圭山的关系，关系维持了很长时间，其实后来画的很多作品就是圭山题材。但是那个时候都还没有开始创作，那会儿把艺术分为习作和创作，习作就是练习，创作是要专门画构图，要经过批准才能画创作，就是还是一些老的观点。

另外一个事情：程丛林建议我们要离开美院，出去看看。他后来帮我们攒够了快100块钱，我们开始酝酿，把大毛从昆明招到重庆来。他们来到重庆，我们就买了很便宜的船票，从重庆码头上船，几个人睡在五等舱大通铺里面。第一站我们到了武汉，去看了湖北美院；第二站我记得好像是去了苏州，看苏州园林；然后去杭州，去看浙江美术学院；然后去了无锡、上海，在上海我们去拜访了所有的我们心目中的名人，像当时见到陈逸飞，他刚要出国，当时他刚刚画出的那张《黄河》，后来拍卖很高，其实他当年画《占领南京》的时候已经是我们非常佩服、崇拜的艺术家。当时也有一些另外的老一代艺术家，像周碧初和颜文梁。颜文梁的家里很昏暗，老先生把他当时在意大利的写生全部翻出来给我们看，当时觉得他画得真好。但后来他画的那些西瓜、水果我们当时看不懂，老先生给我们拿放大镜说：“你看，我画的西瓜上还有一个虫。”老先生已经80多岁了，我们感觉老先生到了晚年就完全是另外的风格。我记得他拿一个中楷本，中楷本是小学生的本子，我们都特别恭恭敬敬的把自己的名字写上去，来自哪儿。就是这样一站一站拜访了很多在上海的艺术家。

然后又去了北京，北京当时我们最想拜访的人，一个是陈丹青，一个是袁运生。陈丹青那一年已经去了西藏，因此他后来画出了《西藏组画》。我们当时见到了袁运生，袁运生当时画了很多东西，就带着我们去看他的东西。那时候北京有一个展览叫《同代人画展》，参展的是当时形式主义的一帮人。那一圈对我的影响非常大，看了展览一下子觉得眼界开了，因为作品的概念和四川美院同学的不同。

我和张晓刚当时在四川美院是非常压抑的，因为整个学校的风气和我们在昆明很自信的那些东西不同。我进校的时候连铅笔都不会用，我进校以后发现画这种苏联的长期作业，铅笔是要同时买五、六支：1B、2B、3B、4B是从软到硬的铅笔，开始使用软铅画，画到后来要用硬铅画；我就只有一支铅笔拿着就去了，一看每个同学都有很好的工具，可见他们是被训练过，有正统的教育。我们原来学画时是野路子，在昆明一切都是业余的，就是乱画。张晓刚比我好一点，他有一个老师叫林聆，所以他是我们中间唯一受过专业训练的，就是画过静物的；所以在学校的环境，我们一直非常的压抑。

但是这样出去一趟以后，还有包括阅读各种各样的书让我打开了另外的视野，我们就相对的自信一点。那个时候我们开始有机会看到一些像马蒂斯、毕加索、高更、梵高的一些书和书信。另外也看了很重要的两个本物，一本叫《美术译丛》，是浙江美院的，里面开始有一些西方的翻译和介绍；还有一本书是《世界美术》，等于是打开了另外一扇窗子。

罗中立的《父亲》与叶永青的《春》

叶：…那时，我觉得自己和别人格格不入，觉得我跟你不同其实挺好的，这是一开始我觉得我们能够建立的东西。但是也始终觉得自己笨，因为在四川这个环境聪明人多、能干的人多、能适应环境的人多，而我们特别不能适应这个环境，也不太会跟老师打交道，就是那种不乖的学生，但是也不是那种反抗性很强的，只是不太讨人喜欢，做什么东西老是和时代主流的东西有距离。这个时候我们身边已经开始一潮潮的出人了，第一潮是程丛林他们开始出名，第二潮是罗中立他们开始出名。

我觉得罗中立的出来跟高小华的一次争论有关系。当时我记得在班上，高小华很早就开始出名了，但是罗中

立还是在画连环画，而且在班上画这些课堂作业也比较吃力，他又是老大哥可能压力就比较大，他觉得自己不太适合画油画。老师也是这样认为，画油画色彩越来越不行，而班上的一些小老弟越画越好。他后来一段时间想考国画研究生，那一年好像是因为政治没有考及格，他就没有考上。但是何多苓考上研究生，离开他们班了。

当时，班上有一次辩论，那是很有趣的一次辩论，高小华比较骄傲，说话就有一点冲，他说：那些画「怪派」的人是基本功不好才画「怪派」。意思就是基本功很好的人才能够真正表达出那种很深厚、扎实、深刻的思想。可能大家都年轻气盛，我记得罗中立听完了以后比较受刺激，就开始放弃以前的现代派和怪派，所以他在后来，就开始出现一些完全画得像照片的作品，有一幅作品最早的时候画彭德怀，后来又画了一张叫《年终》。我们那会儿崇拜的东西是画得既生动又深入、才气一流的，然而罗中立不是特别擅长此道，他画的特老实，甚至有点笨，因为那些细节都是堆砌上去的，就是拿一个照片死抠的。(0' 48' 36)

他是老大哥，他原来在大巴山，生活累积的东西多；另外他最大的优势就是他画连环画和画速写的能力超越常人，而且他有独特的故事。那个时候除了画画以外，每天晚上还有大家一起交流的时候，把灯关掉，几个老大哥就开始像知青生活一样，男女生一起在一间房子讲鬼故事。那时候学校没几个学生，两届学生加起来一百来个人，一半还是工艺系的，工艺系跟我们没有关系，绘画系的学生只有50多个人，油画系的学生就更少，所以大家很近，晚上经常在一起。罗中立、何多苓几个老大哥讲故事，讲完了以后大家都不敢回寝室，罗中立经常是在墙角拿布蒙着吓人，他以前非常调皮。那会儿老的不小、小的又要装成熟、装有深度。那时候人人装深度，天天读书，读很多书。每天晚上十点钟就熄灯，熄了灯以后要么点蜡烛或借走廊上灯光，抱一本书坐在走廊上看；那个时候你睡觉就被人看不起，好像你是很肤浅的人。看不进去也得看一下，这是时代的标志，表示大家都很饥渴。

程丛林后来也因此画了一张画叫〈夏夜一〉，其实那场景就是[在四川美术学院]听马德昇和黄锐的报告，但是他没画主角，只是画了在课堂里一群像潮水的人。那是迄今为止我觉得程丛林画得最好的一张作品，但是那张作品在全国美展评审中落选，因为他很多结构和比例不是特别正确，更多的是强调动态和情绪，一些学院派的评委就觉得他画得不好。

我和张晓刚就从不自信中慢慢的开始的，而且是一直处于一种矛盾的状态，回到云南人家又觉得你是四川的，在四川的人家觉得你是云南的，一直有这种分裂，哪都靠不上，一直都是一个边缘的角色，也比较痛苦。然后当时几个人之间能够建立一些通信联系，其实包括写作也是一种对苦闷、孤独的宣泄。

后来开始有一些机会。我其实成名要比较早。我早期画的东西更接近形式主义，那个时候《美术》杂志有刊登，我的一些作品很早就开始在四川得到优秀奖，送到全国美展，那在当时就算成功了，但不是大成功，大成功是程丛林他们。像我这种就算是靠上去了，我们身边还有一大堆成功的，像杨千他们。(0' 53' 03)

我画过一张〈春〉，因为我又去了阿坝，阿坝是一个藏族地区，我觉得藏族跟我特别有隔膜，即藏族的气质和精神跟我比较远，但是回来还是画了一些像作业的东西，但在全国美展上很受好评，得了一个奖。非常形式主义，藏族地区的春夏秋冬都很美，画了一张春天、一张秋天。

我记得当时还有一个小插曲：那一年《美术》杂志是栗宪庭主编，何溶要用我的那张画做封面，因为它非常唯美，也比较有意思；栗宪庭却把那张画撤下来，换成了罗中立的〈父亲〉。这是很多年以后我才知道的，所以栗宪庭见到我，说：「我欠你一个人情，当时是我剥夺你的。」当时如果我们学生的作品登上《美术》杂志封面的话，整个生涯会大变，变成另外一种生活。后来我这张画换成一张小的黑白图，在罗中立封面那期里，这样命运就不一样了。罗中立不但上了封面，在封二还登了一个局部，是额头上的汗珠，非常浓抹重彩的去推荐当时的苦涩。这也意味着四川美院开始转向--从伤痕开始转向乡土艺术。

关于《父亲》这张作品，我觉得还有一个细节挺好玩的。当时我和周春芽、张晓刚住在一个寝室里面，我们的对面是罗中立的寝室，所以每天吃饭之前或者什么，罗中立都要进来。罗中立那会儿特别调皮，我们几个是小孩，他进来摸摸我们的头、踢两脚，进来玩一会儿。但是那会儿我们寝室几个人都是比较压抑，就是不像其他人那么自信，我们都在画连环画。我记得周春芽的那套连环画叫《小黑人吉姆》，画一个黑

人，他当时找的一个参考资料是国际航海学校的一张非常大的特写照片，是一个在海上的黑人水手，有很多的毛孔和皱纹，也有很多汗珠。那天罗中立来的时候，突然看到那张照片，说：「太棒了！这是真的原形，太强烈了！应该把这个汗珠画出来！应该把毛孔画出来！」当时的他想画一张和毛主席像一样大的头像，这张黑人照片应该对他来说是最初的表现启示，我记得他当时就高兴得手舞足蹈，踢会飞腿，跳了一个舞，然后才离去了。

我看到他开始的构图，第一张草稿或者是前几稿是表现一个老赤卫队员出身的看林员，拿了一个军用水壶。改了好几个稿子，最后就改成一个在晒谷场上端着碗的老农民。然后才慢慢演变成父亲的这张画，当时叫〈我的父亲〉，后来是吴冠中说就叫〈父亲〉。那期《美术》的时候，这张画还没有在全国青年美展展出过。这是我们目睹身边同学这样的成名史、成长史，但是这些东西一直跟我们没有什么关系。身边的朋友和同学越是成了成功的艺术家，对我们越是一种摧残和折磨。因为这无非是证明这样的诣趣与我们关心的艺术相去甚远。

那时候像我们78届也开始有王川画出〈再见吧，小路〉，是那个时代的特别抒情的东西。后来又有第二次浪潮。《全国青年美展》时，四川美院的领导老师都是特别好，当时很好的一任院长叫叶毓山，他和另外一个老师蒋碧波，他们没教过我，但特别欣赏我。那会儿每个人都着急，过一段时间就要借一间房子躲起来画画，不能让别人看，因为看了以后互相会模仿，所以同学之间不知道对方在干什么。大家就像研制核武器一样，悄悄躲在房子炮制着惊人的作品，都有一种竞争关系。叶毓山每次见到我，就问我在做什么。我说我在准备创作。他说：「我有什么可以帮助你？」我说我没有画室。叶毓山就说可以借我一间房子，那是对我最大的支持了。

当时学校专门借了一些在顶楼还没住的房子给同学在里面画画。我记得罗中立和杨千在一个房间里画画，然后何多苓又在隔壁的一间画画，像比赛一样。杨千在画〈千手观音〉；罗中立是同时画了好几张不同的画，一张是〈父亲〉，另外一张是〈自卫反击战〉，还有一张是〈环卫工人〉。那会儿就是像赌博一样的，就是把赌注压在不同东西身上，看哪个东西会中了。何多苓也是这样。

当时公认基础和才能最强的是何多苓，但是他却是在所有人里面是晚出名的，所以感觉他有段时间特别痛苦。我记得好像到三年级的时候，突然何多苓消失了一段时间。有一天，有一个同学就来敲我的门，他说：「何多苓的画从成都拿回来了，你看到了吗？」我赶快去看，当时非常吃惊：〈春风已经苏醒〉！记得当时看得鸡皮疙瘩都起来了，那个又是一个高潮，我们身边怎么会有一件那么好、那么感人的作品？画面是一个小姑娘、一只牛、一片草地，每一根草和细节是那样感伤，以前没有人像这样表达，一下子让你觉得又是一个激励。

四川画派风潮

问：和张晓刚相比，您的作品写实性比较强？

叶：其实我所有课堂作业都画得非常写实，一直不想在课堂作业上有新的想法，因为当时真正觉得自己需要学技术，学写实的能力。我在我们班基本功的能力其实是很好的，刚开始进去的时候是低分，但到学习结束我已经是班上最高分之一。我一直觉得画画对我来说是特别轻松的事情，而且我画画特别快，一开始那种艰难慢慢的过渡之后，我就不怎么到班上上课了，经常逃学，天天都在寝室里给女孩写情书，或者是睡懒觉。为了能睡懒觉，我就天天起来升炉子，升炉子起得比较早，老师说叶永青怎么不来，上课大家就说他升了炉子补瞌睡去了。那么我就可以不上课，去做别的事情。一个作业比如要画两个星期，星期一我把模特儿的位置选好，把稿子勾好，就一直不去教室，到图书馆看现代派书籍、做自己喜欢的事；到下个星期五我才进教室，星期五画完了，星期六便交。我画得跟那些用了两个星期画的是一模一样的，甚至比他们还完整，我画画的手特别快，画写实对我完全不是问题，而且能得高分。我的兴趣不在课堂练习，我想画一些不成熟的东西，那是热衷于每天模仿新鲜的东西。

问：课余看的全是西方现代派的东西？

叶：有些也不是现代派，是後期印象派的东西，比如今天看塞尚，明天看梵高。而且当时感觉自己是文学青年，写很多诗歌，直到今天见到身边的诗人还感觉自己是不成功的诗人。这次展览我专门抄了一段原来写的文字放在展场，那种文字是很别扭的，其实是有一点苦闷、孤独的东西。

早年我去西双版纳比较多，最频密的时候是一年去8次。那时候我有一个特别不实际的想法：觉得我会做一个像高更这样的画家，于是我去到西双版纳，在那里生活和画画。直到现在，西双版纳的竹楼里还挂着我的照片，我跟当地人建立了特别好的关系，当时每天到河里一起洗澡，每天画一些东西。回来一直到大学毕业，我画的东西都跟西双版纳有关系。

大学毕业以后我身边的人都慢慢的离开学校，杨千留在师范系；朱毅勇、刘勇留在附中；当时油画系留校的是罗中立、程丛林、高小华、秦明，还有我，我是最没有名气的。除此之外，同学都被分配到全国各地，毕业那年（张晓刚他们实际上和我们是同一年毕业的，他们是春天毕业，我们在秋天毕业。）就在他们春天毕业的时候，四川美院变成了全国的楷模。当时「全国高等学校创作会议」和「全国油画创作会议」被当时的美协主席江丰安排在四川美院开办，相当于在现场样板，推崇四川美院这模式。所以四川美院的那批学生在当年完全是艺术明星，他们当年经历的一点不亚于今天这些当代艺术家，甚至比现在这些还要辉煌，因为全国人民谈这批人，如数家珍。

留校以后，以前革命性的东西很快也变成了新的传统，人人学四川画派。一些批评家总结四川画派的模式就是「小、苦、旧」，画怀旧的题材、小人物和苦涩、苦闷、悲情的东西。其实这些东西对我来说又是一种隔膜。

另外，那时候开始有一些新的变化。罗中立被江丰点名送到比利时进修，学习西方油画；程丛林、秦明去中央美院进修；高小华由江丰点名调到中央美院当老师，因为江丰非常不满意北京的状态，说中央美院不行，要调一个四川美院的人去“掺沙子”。就我一个留在四川美院，所有的同事都是我的老师，我是最年轻的一个，所以那时候我特别惨。我们油画教研室的主任是一个叫魏传义的老师，副主任叫张方震，他们两个一叫我，我就得干活路，因为我那时候要上课，要当班主任，要当辅导员，还要负责办展览。

那时候全国各地在办四川美院的展览，四川画派的影响延伸至全国。后来我受命做一些组织工作，每天钉箱子、联系各种单子，把四川美院的展品送到全国各地。那时候这些事情全是我干的，天天干。干这些事情的时候就特别苦闷，觉得在四川美院已经待不下去了。当时说起来有点矫情，因为留校是所有人最羡慕的，我的同学要么去了西藏，要么被分到阿坝——都是一些很艰苦的地方。张晓刚最想留在学校，但是他回到了昆明，找不到工作。我的情况算是人人羡慕的，但是我还是不开心，第一是所有的朋友都走了，特别孤独；另外的原因是我当时的想法不是很实际的，觉得要去西双版纳当高更一样的艺术家。

四川单调、昆明多元

叶：…四川美院跟我的家乡云南反差很大。四川美院所在的重庆是一个工业城市，我的周边都是最陈旧破烂的工业景观，周围都是一些工人，像扳道工、运输工，没有什么文化气氛。我当时非常羡慕在昆明的艺术家，因为昆明反而变成了另外一个艺术中心，很多在全国各地上大学的人才都回到了昆明，也有一些外地人分到了昆明。四川美院特别单一，人人都在画全国美展欢迎的乡土题材、「小、苦、旧」的东西；当我回到昆明的时候，发现昆明变得很多元，有现代艺术氛围。昆明一直在野，学院的气氛一直起不来，当年那些画云南画派的人接受现代艺术的影响，还有从外地毕业汇聚的人思想也比较活跃。昆明聚居了很多人，张晓刚后来找到了工作，在歌舞团当美工。歌舞团就有点像大本营一样，有一点波希米亚，诗人，文艺青年，落魄不成功的年轻人，也有很多美女。我每次回去都特别羡慕，因为我在重庆太孤独了，回去看到这些人天天可以喝酒，当时他们已经在过一种艺术家的生活，而我只能是一个为人师表的老师，这是非常强烈的印象。

我记得有一次去大毛的家，大毛那时候在一个百货公司当美工，也很落魄，他的老婆好像在专县，很孤独，住在一个堆放杂物的破楼上。昆明中心有一条河，叫盘龙江，河两岸有很多梧桐树，这个法国以前的殖民地，还有一些法国的旧的建筑。我们当时把这条护城河称为塞纳河，当时我最喜欢的诗歌就是阿波利奈尔，「塞纳河在米拉波桥下扬波，我们的爱情值得追忆吗？」那时候我们经常在一块儿玩、借书，通信，那时候大家已经有很多西方的翻译著作，互相交流「你最近买到什么书了？这本书在哪里可以买到？」我的生活是分裂的，一种是艺术家的生活，另一种是在学校当老师的生活，重庆，昆明，西双版纳…对我来说其实是挺痛苦的。

当时回到四川美院，就觉得真的没有人能够对话、交流。每天晚上等着夜幕降临，发现喝酒的时刻终于来临了，却没有人跟我一起喝酒。四川美院旁边有很多防空洞，那里面有很多扳道工下班之后喝酒的地方，那些酒是最便宜的干白酒，下酒也没有菜的，就是用一盘佐料，一个油碟里面放了一点酱油和辣椒，里面放几颗鹅卵石，把鹅卵石拿起来啣一下，然后就喝一点白酒；还有一种办法是拿铁钉，用钉子蘸一下。身边都是工人，你会觉得生活没有希望，精神上很绝裂，不知道该怎么办，所以特别苦闷。

为打发时间我就开始画大量的画，这些东西当然都受现代派的影响，但我特别渴望到另外一个空间去，这个空间就是云南。云南是我那时候逃避现实的地方，所以我画西双版纳、圭山，其实是反映苦闷和孤独。我当时觉得昆明有一帮跟我心意相通的朋友。

《第六届全国美展》，我觉得是一个催化剂、一个转折点。《第六届全国美展》之前，全国都在学四川美院，然而《第六届全国美展》是四川美院全军覆没的时刻。那时候程丛林和秦明已经回到了重庆，他们像明星一样，因为全国都知道他们，每天都有人从中国各地赶到四川来朝拜程丛林，感觉天下非他们莫属；包括周春芽和何多苓的名气也如日中天。但是《第六届全国美展》一开展，全部傻眼了，因为四川好像只得了个铜奖，是龙泉的一张画〈基石〉得了奖，其他的人全部落选，包括程丛林画的〈码头沿岸〉仅仅入围，没有得奖。美展明显打压了四川美院的东西，让人情绪一下子一落千丈，原来心高气燥的东西就没有了。四川画派的神话自此终结。

我记得《第六届全国美展》后，有大量关于落选作品的报导，《中国美术报》的头版就是我的落选作品，落选的也有俞晓夫的画，当时大家普遍觉得有点不公平，那么好的画怎么落选？《第六届全国美展》是往左走的一个展览，重新变成歌功颂德题材加表现技巧，《第六届全国美展》的金奖作品是韦尔申的〈吉祥蒙古〉，那种强调技术，形式上有意思，也比较礼赞、形式主义化、古典的东西。

程丛林曾经想办一个四川美院毕业生的十人展览，我记得很清楚，那时候我们已经被分配到不同的地方了。计划参展的有何多苓、程丛林、秦明、杨千、张晓刚、我、周春芽，还有高小华、罗中立，就是当年四川美院画油画水平不错的人。当时《全国美展》变成让人反感、烦恼的东西，大家想要远离它，因为以前那种「千军万马过独木桥」的方式，已经在这些艺术家里面产生另外一种情绪，而且想背离这种东西的人其实是以前的既得利益者。但是这个事情没有办成，那时候其实每个人都是老大了，功成名就了。

这时候特别强烈的一个反差是从全国各地产生一些更年轻的艺术家的，像后来比较有影响的丁方。我有印象的还有北京的施本铭，夏小万，东北的王广义，浙江的张培中，耿建翌。

八五年后的新创作

问：八十年代您写了很多东西，可以谈谈吗？

叶：最早的时候是85年，之前其实每个人都写很多诗歌和文章，然后也有很多作品。但当时都是自己在做，每个人都在做自己想象的东西。那时候也开始流传一些手抄和简单自印的诗集，重庆、南京、云南的一些年轻的诗人也有一些沟通，比如云南的诗人有于坚等，传看南京的《他们》杂志；那时候会通信，比如说哪个美女或者哪一路朋友即将坐船从南京到重庆来，要准备接待，各路朋友就像大侠一样通过口传和交往达到交流。

当时最有影响的还是四川画派的东西，像程丛林他们，但是那时候开始有新人出现，一个是舒群，那时候他比较爱流窜。我从西藏回来的时候，程丛林跟我说有一个叫舒群的人，我说我知道，因为当时在北方有一个杂志，好像叫《北方文学》，每一期的封三或者封几，舒群都要在上面写北方的宣言，写很激昂的文章，我印象很深；而且那时候我特别有印象的是王广义，因为我们经常要画插图赚钱，而他当时是杂志里面画插图的人，我觉得他的插图挺好。

还有一次，我去北京陈丹青的夫人黄素宁的家里，在他的家里看到了丁方的一批素描，当时我想怎么有一个人能够画出那么棒的东西，能够以乡土表现出另外一种精神状态，当时觉得特别了不起。后来又去栗宪庭那儿，栗宪庭又特别推崇丁方。那时候我就开始有一些这样的接触和想法，但是四川美院仍然是死气沉沉的。

85年我回到昆明，毛旭辉那时候在电影公司当美工，画点电影宣传。那时候张晓刚每天都想离开昆明，想调工作，去了趟深圳好像失败了，又回来了。昆明原来的很多艺术青年有点散伙了，那时候很多聪明一点的人已经开始办公司赚钱、做装修，很多人已经走到另外一路。还在做艺术的人，就在社会里变成了很苦闷的一群人，有点像相互支撑着。我记得我去找大毛的时候，他们筹备在上海的展览，他正在准备钉一个箱子，记得那个箱子是我帮他钉的。在四川美院我天天钉箱子，但是在心里我非常羡慕他们可以像艺术家一样，把自己的作品凑起来，办自己的展览，这是以前从来没有人做过的事情，而且这在重庆是更不可想象的事情。后来大毛和小潘去了上海办了个展览叫“新具像”挺早的。

我记得在同样一段时期，有一个机会：我听说劳申伯格的展览要来中国北京做展览。那时候我已经开始看很多东西，比如我能在图书馆借到台湾杂志《艺术家》，接触到很多关于西方现代主义的东西。劳申伯格来的时候我特别激动，我觉得是一种新的东西，因为之前我们也去过北京看展览，但是看的都是古典主义的画展，也看过表现主义的画展，但是都不太一样。那时候我在四川美院比较孤独，我还是在试图画一些新的东西，是四川美院现代艺术的星星之火。我那时候刚刚结婚。

晓刚来重庆祝贺我们，还画了一匹马送给我们，我记得是在一个破麻袋上画的，现在看起来还很漂亮。我记得我们新家有一个双卡的录音机，意味着我可以翻录西方的音乐。张晓刚特别羡慕，就我家住了很长的时间。他当时来的主要原因是在昆明待不下去了，想调回四川美院，他看有没有这种可能性。

劳申伯格展览办了一段时间以后，已经开始出了一些新的状况。那时候我的夫人在北京中央工艺美院进修，我也去了北京，租了一个小小的房子，一方面看劳申伯格的展览，另一方面接触了很多在中央工艺美院的人，也去过栗宪庭的家。我记得这个在北京的冬天突然有很强的画画冲动，所以我八五时期的很多画是画在纸上的，因为那个房间特别小，可能只有十几个平方的房间，我只能画小作品。我当时有一种很强烈的印象，就是想画跟我身边有关系的東西。在重庆我的生活其实是在一个工厂的环境，但是我一直逃避这种环境，一直在画西双版纳的树和林、大树叶、圭山风景、少数民族。在北京我开始画重庆，就是画工厂的景观和我自己身边的肖像。

当时我们在四川美院住在桃花山，那时候我经过努力，已经把张晓刚借调回四川美院。那时候我跟张晓刚和后来的一些学生已经开始在重庆形成了一个小小的群体，很边缘，也不被官方认可。其实当时的学生非常崇拜我们，也很受这样的影响，当时在西双版纳画过的一些速写，每一个想学艺术的学生的枕头下面都有一叠我的速写的复印件，他们都在模仿。我画西双版纳的树林是长毛的，那时候四川美院的全部绘画都长毛，包括后来的学生陈文波、何森也是这么画，更早接受我们影响的是任晓林他们这个班，另外就是庞茂琨，杨述这个班。四川美院那时候已经有一个小范围的气氛。

这期间我们开始接到一些信，记得王广义写给我和晓刚，写得很夸张，说一个伟大的时代来了，说我们要书写历史。当时我觉得还是挺激动的。另外，那会儿互相在流窜，很多人告诉我说我长得特别像李小山：我原来很瘦；李小山在别的地方也听到，说有一个叫叶永青的人长得特别像他，互相之间是口传的，没有见过面，但神交已久，在地下酝酿这种想法和关系。

那时候[王广义]邀请我们到珠海参加一个图片幻灯的展览，叫我们凑资料、幻灯片。包括像高名潞，费大

为、栗宪庭等等也参加了。那时候都是用一种办法：拍一些幻灯片到处寄。这时候功成名就的身边的同学要么到北京去，要么也出国，罗中立、杨千也出国了，高小华调到北京以后很快就出国了，他当时留下了一句特别有名的话：「主力红军都北上抗日了，留下来的都是一些土八路。」我们心里还是有一些恐慌，觉得自己真的又落到后面了。当时我们真的没有在意王广义的信，只是自己画画，因为当时我们没有钱去搞那个幻灯展览。最终只有毛旭辉一个人响应了，去了珠海，回来他完全像一个传播者一样，特别的激动。

大毛一直在昆明，同我和晓刚一直有书信联系。他和小潘跟上海的张隆、侯文怡在上海和南京办了一个展览，后来通过珠海他认识了高名潞，跟高名潞建立了通信的关系。高名潞那时候已经来过一次四川美院，他当时看到的是庞茂琨他们那一代，就是跟传统四川美院那一代不一样的画家的群体，所以他印象很深的是有一帮四川的人在做受现代艺术影响的东西。

当时高名潞特别欣赏的一个人叫成肖玉，这个人是在四川美院毕业的，后来去了北京，在北京中央工艺美院当研究生。这个人在八十年代，文章写得非常好，绘画也很有意思，高名潞特别欣赏他，给他发过一个《美术》杂志的封面，那就是像蛋图形面孔的、很多人骑自行车的一张画。他写很多文章，而且外语特别好，我记得当时劳申伯格来中央工艺做讲座的时候，我和成肖玉坐在一起，我说：「成肖玉，你起来给劳申伯格提一个问题。」当时特别崇拜劳申伯格这个大师。成肖玉说：「提什么问题？」我说：「问问劳申伯格是怎么出名的，对于年轻人有什么话要说。」成肖玉站起来直接用英文向劳申伯格说：「今天的中国对年轻人是有机会的，但是我们特别关心您当年怎么出名。」成肖玉当时非常活跃，是一个不乖的孩子，所以当时中央工艺的院长非常不喜欢他，把他给发配回贵阳了。高名潞一直特别挂念这个人。我谈成肖玉，因为这跟我进西南艺术研究群体有关系。

新具像及西南艺术研究群体

叶：当时毛旭辉回来以后特别想组织大家一起。高名潞给他写一封信说要找成肖玉，他不认识成肖玉，就开始问我；张晓刚也说：「如果要做这样的活动，你应该把叶帅拉回来，因为他比较了解这些事情。」我算是活动范围大一点的，我也知道部分成都、贵阳的艺术家，因为我就在四川美院，而且经常回昆明。大家一起在大毛那儿开会时，我就给成肖玉写了一封信，说我们要做一个西南艺术研究群体。我记得当时成肖玉特别激动，回信写道：「我等安居偶角，（就是我们在一个小的角落里已经快被人忘记了），不知世人之险恶也…」八五新潮的东西已经轰轰烈烈的在全国各个地方兴起。这时候已经是1986年了，我记得当时我回到昆明的原因是我老婆怀孕了，要生孩子，我每天在昆明等女儿出生。

当时有另外一份杂志《美术思潮》，这是彭德和祝斌办的。祝斌当时给我约稿，写西南和四川绘画的变化。我开始一边写作这篇文章，一边准备西南艺术研究群体的展览。我觉得所谓的「艺术群体」其实就是一个小城市里几个文艺青年和他们的女朋友们为自己无望无助的人生的自救行为。这些活动到今天却变成了在历史上和时间上的一个节点。但是当时就是这样，西南艺术研究群体，因为联系了另外的资源和人群，把影响和范围扩大了。

我当时从四川美院带了许多幻灯片，有后来出名和不出名的一些学生的作品，在此之前四川美院当时已经产生了自选作品展览，这是由我任教的教育系学生创立的模式，院长说每年可以有几天把陈列馆开放给学生，学生可以自己去展览，不用审查，这段时间四川美院就出现了很多非常活跃的作品，这些作品很多都是我当时的学生做的，也有学劳申伯格的波普，把皮鞋挂起来展览。我拿了很多这样的幻灯片去云南，成肖玉又给了我一些贵州的幻灯片，我又从成都找了一些，再加上大毛他们在昆明的这几个人，从各个地方凑了100多张幻灯片。大毛找他哥哥找到一点钱，我们就在云南省图书馆做一次《新具象》幻灯资料展览。我记得那天非常热闹，整个昆明的文艺青年都来。当时没办法展览原作，于是我们先开一个研讨会，给大家放幻灯。会上大毛放了一些昆明艺术的幻灯片，我放了一些我带去的幻灯片。我记得时间比较长，因为我带的幻灯片太多了。放完了以后大家宣读论文，每个人慷慨激昂的宣读了很多对艺术的想法。然后每个

人都为过去作品的照片配上一些自己艺术的观念和想法，做成一本图录。复印了很多，大家可以取走。

我记得当时我们几个人在大毛家的板凳上一人凑了一句，凑了前言，办了个幻灯资料展。那个展览导致了另一帮波在昆明的文学青年化剑为犁之前，我们和那帮文学青年以前有一些接触，但是两边总势不两立互不买账。他们其中有一个诗人叫于坚，还有后来拍电影的吴文光。这一堆文学青年特别不喜欢画家，因为当时这些画家显得更风流一点，有漂亮的女朋友，尤其于坚认为这些人装出一种艺术家的风度骗女孩。

那天带有一点戏剧性：研讨会放了幻灯，开始研讨，于坚站起来对我们这帮人大加赞赏，当时这出乎我们的意料。结果大家一下子冰释前嫌，在这个城市里一起喝酒。那个年代每天都有很冲动、很激动的一些东西。做这种东西后来就变成了西南的传统，延续下来了。

其实八五美术新潮的时候没有一个原作的展览，全部是资料、幻灯、印刷品，其实更多的是想法的交流，真正的画面不是特别重要。我在医院里等我女儿出生，一边在写一个总结性的文章，写得很长，有1万多字，写的是〈西南艺术群体的自然意识〉，想说明我们别于「北方艺术群体」、「池社」、「厦门达达」。后来高名潞、周彦他们写八五美术史，说写到西南这部分（由舒群、周彦执笔）的时候，看了我那篇文章一下子就觉得特别好写。

四川美院那时候开始有年轻学生的群体，有自选作品展览。《新具像》展览办完了之后，把很多这些艺术家都带进来了。第一次展览成功以后，大家觉得应该继续以幻灯展的形式到处办《新具像》展览，张晓刚就负责在四川美院继续办，我当时在昆明照顾孩子，没回去；张隆就在上海找了一个场合。张晓刚那时候和学校的关系特别紧张，他在四川美院已经把《新具像》都布置好了，找了一些重庆的诗歌和别的行业的人参加这个展览，包括张枣这样的一些青年，也包括四川美院的学生，但最后展览没办成，好像要连夜关掉。从那时候开始，张晓刚对四川美院感到特别不舒服，而且四川美院也把我和张晓刚当做跟学校不太协调的人，可能[跟传统]反差很大，官方觉得这两个人要不得，在各种事情压制我们。

但在学生中我们有特别大的影响。其实后来想一下，所有的想做艺术的年轻人都会想办法向我们靠拢。稍微跟我们熟一点的人，到今天都变成了我们都知道的艺术家。86年四川美术学院办了两个展览，一个是师范系学生办的《六月画展》，有何森、陈文波、杜峡，他们受我们和八五美术新潮的影响，所以展览跟现代派有关系；另外一帮学生是郭伟、沈晓彤、怀海洲、张频，他们几个人也办了一个展览。那时候这些学生跟我接触比较多一点，我当时看到这些学生的展览特别激动。我记得我给栗宪庭和张晓刚各写过一封很长的信，说我觉得这是一种新的艺术，因为新生代创作的感觉最早是出现在四川美院，那是1987年，那时候还没有刘小东、方力钧他们。当时郭伟，沈晓彤他们开始画自己身边的朋友、同学，还有画自画像。我看了特别激动，因为对这种东西特别敏感，而且一直在宣传这些。

我和晓刚还是在原来的状态，生活很困难，而且当时整个社会也发生各种各样的变化——我们身边的很多同学、朋友向主流价值观靠拢，都开始变成生意人，有的人开始出国，过去四川画派的风格已经转化为一种流行的风情商业画风。这些东西好像都跟我们没关系，我们好像变成被这个时代淘汰的人，非常边缘。那时候我就想办法调了几个同学回来，其中一个陈卫闽。陈卫闽是我的同学，画得非常好。我们几个人就变成一个小群体，每天在一起吃饭、说话，是既互相温暖又互相折磨的小群体。很多人跟陈卫闽的夫人说：「你叫陈卫闽不要跟这两个人在一起，他们连饭都吃不饱，跟着他们一点希望都没有。」

有一次冯斌带着一个日本的留学生来，留学生喜欢我和张晓刚的画，说想买，问我们能不能卖，我们都很愿意。我记得那是我们第一次卖出画。他好像用100块钱的兑换券买了我的一张画；又向张晓刚买了，付100块钱兑换券，买了之后再买一张，共得到200块钱兑换券。200块钱兑换券等于是400块钱，这算很多，张晓刚对我说：「我现在有钱了，我就要跟唐蕾结婚了。你愿不愿意跟我去？」他要我去当「扛大刀」的。第二天我们就买了火车票去成都，觉得自己很有钱的感觉，买了酒、鸭、烧鸡等等，一路上吃吃喝喝去了成都。唐蕾找到一间他们住的房子，是她父母的，房子空空的。第二天我和他们一起去买了地毯铺在家里，当天晚上他们俩就有一床被子可以睡；他们给了我一张太空布，就是塑料布。当时就是那样的环境。他有点像个浪子找到家了。那时候我经常在重庆，他经常在成都，大毛在昆明，开始经常有一些通信。

在这期间，吕澎也开始跟我们接触。他好像是戏剧家协会的小领导，是副秘书长。他当时来四川美院找我和张晓刚，我一看他的样子，就觉得他像一个小科室的小干部，特别文绉绉的，穿着也严肃。他来找我们俩吃火锅，同时给我们俩提了请求——他搜集每一年的《美术》杂志，但是好像少了一两期，希望我们俩能够找那期，补给他作为交换。我因此一直觉得吕澎是一个特别有生意头脑的人。吃完火锅之后，吕澎从他的衣服里面拿出一个非常正式的牛皮纸信封，从里面抽出非常崭新的钱结账，让我们好羡慕，因为这是挺气派的事情。那时候他就开始跟我们接触，筹划做一些事情。到了88年的时候，晓刚给我写信说有一件事情快做成了，说有一次大毛也去了成都，和唐蕾、吕澎一起策划做一个西南艺术展。吕澎可能找到一点钱。

《西南现代艺术展》、黄山会议

叶：…87年左右在《美术报》工作的蔡蓉和栗宪庭给我写了一封信，说希望介绍四川美院的新艺术。我当时觉得这是一个挺严肃的事，因为别的地方当时已经有很多批评的声音，而四川美院一直没有批评家。于是我去找院长，说报志要介绍四川美院，但是这个事情我不知道该怎么办，而且我们学校又没有批评家。叶毓山说：「我们学校当然有批评家，你不知道吗？」我问是谁，他回答：「我们学校有双林双木，一个叫王林，一个叫牟群，还有一个叫林木。」这三个人我都没听说过。

那天我没时间，就托晓刚去找，他找到了王林。那是我们第一次见面，王林来了，说他是学中文的，我记得他说话的声音很有特点怪，其实我早听过他的声音，只是没见过真人，因为他说话的时候整个教学楼都听得见。王林是一个反应很快的人，他接触我们之前大概跟现代艺术没关系，也不是这个行业出身的，但是他在中央美院进修过，那时候北京的事他都了解。后来我把幻灯片给他，我们在一起聊了一天。第二天早上王林说文章已经写好了，叫〈四川美院的那一群〉，这是王林进入现代艺术的第一篇文章，文章发表在《中国美术报》上。那时候所谓的西南艺术研究群体已经早就散伙，但以西南艺术为名的活动开始有一些新人了，一个是吕澎，另一个是王林，我和他们都有些接触。在88年的时候，吕澎在成都办了《西南现代艺术展》，我们和王林，顾雄一帮人去了。

88年还有一件事，即高名潞和栗宪庭给我写信，说终于找到钱，要开一次黄山会议。那时候四川美院已经有一大帮搞现代艺术的人，包括沈小彤，他们和我们这些艺术家已经开始收集片子。当时还有一个插曲：他们不知道张晓刚已经调回重庆了，所以在整个重庆只邀请了我一个人，昆明又邀请了潘德海和大毛。于是晓刚就开始发牢骚，说被革命队伍抛弃了。我说：「你不要管。你还是要去。必须去！」当时刚刚在成都办了一个成功的《西南现代艺术展》，我们心气都很高。那时候我们也开始认识湖南美术出版社的鄒建平、李路明，他们在办一本叫《画廊》的杂志。实际上是《西南现代艺术展》也包括湖南。

我们去黄山的时候，每个人都背了一堆西南艺术的书，准备在会上派发。大毛和我各写了一篇论文，因为会上安排我们每个人要介绍自己不同地区的艺术。后来在黄山集合的时候，有一个特别敏感的情况：正式的代表有饭票，不是正式的代表要在外面吃饭，于是晓刚、王林他们就在外边吃饭、发牢骚。

当时八五美术新潮的各路大侠全部在黄山聚集，开始放幻灯片。侯瀚如那时候还是一个毛头小伙，他介绍博伊斯；费大为也开始介绍法国艺术，顾雄介绍在加拿大的艺术营。更多的是艺术家。黄永砷放他的片子，全部是用烟头擦的东西，画面空白的，什么都没有的，两三张就过了；我很老实的把我带去的所有川美和西南的幻灯片（主要是郭伟、祈海洲他们的）放了一遍；大毛也放了几张原来的云南艺术家的作品。