

INTERVIEW TRANSCRIPT

周春芽访谈

访问：翁子健 日期：2010年3月1日 时间：约1小时8分钟 地点：成都 周春芽工作室

五七文艺学习班

问：在七十年代，您在成都的一个文艺学校读书，这个学校是怎样的？

周：这个学校严格讲，当时是五七文艺学习班。它是一个全国性的组织，但是它是在每个地方办的。当时是文化大革命，江青要搞文艺的改革，她要培养无产阶级的文艺战士，就把以前的老的文艺全部要打倒，她自己就搞了一个「五七文艺学习班」，包括在北京、上海，在每个城市都有一个文艺学习班，主要包括戏剧、舞蹈、音乐、杂技。我们是作为舞台美术类招收进去的。

当时生活也很困难，但是在五七文艺学习班里面，生活比较好，当时国家给了一些补助，那时候一个月只能吃一斤肉，但是如果进去的话，就可以吃得好一点，吃肉的机会比较多。我们具体的叫「成都市五七文艺学习班」，比较好的就是当时我们有两个老师，一个老师是湖北美术学院毕业的，一个是中央美院毕业的。当时他们教我们的方式还是按照传统的素描方式教的，那时候画石膏像不能画国外的石膏像，就塑当时革命样板戏的英雄人物，自己做一个石膏，但是我们画的方式还是按照传统的素描方式。这三年对我们来讲，其实是很幸运的，因为这两个老师教我们的方式是按照传统的方式教，所以我们就不仅仅是画宣传画、画革命题材，是真正学到了一些素描的功夫。所以文革结束以后，中国大学开始恢复招生，中国10年没有招生，整个学校瘫痪。文革结束之后，1977年开始招生，我们的基础非常好，考试的成绩就非常好。当时四川美院一共收了30个学生，我们五七文艺学习班就占了5个名额。

问：那班上还有哪些人？[...]

周：有一个人可能你比较熟悉，就是程丛林，程丛林是我们一班的，16岁就在一起，读五七文艺学习班。

问：你们当时基础的技术比较好？

周：比较好，当时我们很认真的画素描，我们的老师知道要学艺术，基础还是很重要的，就按照传统的教学方式来教我们，所以我们就没有完全的去画革命题材，这就比较好，但是也画了一些，很少，我们主要还是学素描。我觉得很幸运，要感谢这两个启蒙老师，很关键。

早期影响和形式探索

问：那时候有没有办法看到一些外国画册的？

周：1971年整年，我跟程丛林在成都市图书馆，我们坚持了一年，每个礼拜天我们都到成都市图书馆，目的就是找国外的艺术方面的资料，我们想了解全世界的艺术到底是什么样的，但是什么都没有。成都市图书馆美术方面的书，只有苏联的书。梵高、毕加索、印象派，所有的国外的艺术，我们一概不知。在1971年，我们了解的全部是俄罗斯的，俄罗斯的传统我们都知道，苏里科夫、列宾，这些我们知道。

问：但是新的东西不知道。

周：那时候完全不知道。1979年，在读四川美术学院的第二年，中国开始开放，国外的信息才进来。应该是1978年开始慢慢进来，四川美院偶尔进一本法国印象派画册，全校学生都去翻那个画册看，一看那个色彩

特别漂亮。

法国印象派，因为看的人多，他怕学生翻烂，图书管理员每天去翻一页，我印象很深，我跟张晓刚拿水粉去临摹，至少临摹的10天，每天去临摹一张。这对色彩的帮助很大，就是直接临摹那本画册。后来逐步开始有毕加索、梵高，这些慢慢的进来，才知道世界艺术发展的历史和趋势。

问：我知道四川美院比较主流的起来伤痕艺术，或者是写实主义的艺术，但是您们很早就倾向现代的风格了。

周：中国开始开放，大家接受[新的文化影响]还是有一个过程。当时虽然都在接触西方的东西，可是对艺术本身敏感的，比如对色彩、对艺术语言敏感的人可能比较少一点，我当时是其中一个，我很单纯的对色彩感兴趣。

有很多人，包括罗中立、程丛林、高小华他们的画是对政治事件涉及得比较多，那个也很有力量，冲击力很强，因为当时刚刚开始对文化大革命有一些看法，通过艺术来进行批判，一般的艺术家很容易进入这种思路。当时我们接受的还是苏联的教学方式，所以说有很多写实的，把人和物画得很真实，很多人使用这种方式来反映对文革、对当时社会的看法。

我觉得我自己是对色彩比较敏感的，对艺术语言的变化比较感兴趣。但是像我这样的很少，大多数艺术家，就是文革刚结束，带有批判性质的比较多一点，我自己觉得我算是比较特殊的，所以我很难进入他们的主流，就是你所说的伤痕艺术跟乡土绘画，都很难把我放进去。后来我画西藏题材，主要还是表现它的色彩、人的个性，就是人物造型方面。[...]

问：那个时候比较主流的展览是全国美展，或者是全国青年美展，您的作品拿到奖。您认为，为什么当时您的风格比较被接受，反而是另外一些年青艺术家，像张晓刚他们的风格却没有那么多的被接受？

周：张晓刚应该没有参加，或者是没有选取。我觉得是这样的，比如说我得奖的是《藏族新一代》，罗中立的是《父亲》，整个展览是以主题绘画为主，但是偶尔也有一些感觉色彩比较好的，可能我的是属于有点不一样的题材。所以说那个展览，包括中国的艺术界、中国的社会、老百姓，都知道《父亲》，谁都不知道《藏族新一代》，只是画画的人觉得这张画他们比较喜欢，就是画画本身的人，外面的人其实不感兴趣，大家都不知道。所以当时罗中立的影响是非常大的，他带有非常大的社会性，除了艺术的语言以外，他当时画特别大的一个头像，画一个农民，还是很震撼。同时他的社会含义比较多一点。我的画就是画画的人比较喜欢，色彩画得很好，但是它没有很大的社会影响。

问：当时很多艺术家都是对社会题材比较感兴趣，反而您对纯粹色彩、语言的兴趣比较大，您觉得这是从何培养出来的？

周：我觉得非常奇怪。在1971年，我跟程丛林在成都市图书馆，当时看了很多苏联的绘画，但程丛林看了苏里科夫的画，他对苏里科夫的那种情节很感兴趣，包括这幅画跟那幅画的历史上的联系，他很感兴趣，所以他后来画了《某年某月雪》，他基本上是按这种思路在画文革的题材。我当时很奇怪，我也不知道是什么原因，我对那种叙事性的题材不是很敏感。其实我内心还是很想像他这样画，当时我觉得他们这些人很容易出名，很容易引起社会的关注，我还是很想，但是我感觉我的能力不够，我画不出那种感觉，但是如果你让我画色彩，我就会得心应手，画得很漂亮。

当时我还是有一种蒙蒙胧胧的感觉，没有对美学的看法，后来看了很多美学方面的书，接触了一些新的艺术，才发现其实色彩里面也有很多哲学思想，也有很多理想、也有很多对生活的看法，它不是单纯的色彩，色彩里面其实包含了非常多的内容。只是它需要通过专业的知识，就是你要对艺术的了解比较深，专业的知识比较丰富，才可能会体会到那种微妙的变化，不像画一个故事，画得很清楚，我们一下就能知道，色彩比较微妙。就像你看抽象画一样，你要在很抽象的内容里面看出社会动荡的含义，那是很难的。现在看来，艺术应该很丰富，没有必要全部都按照一条路来走，每个人的方式都不一样。

问：那个时候没有一个明确的概念说要做一个现代艺术家？

周：没有。当时是这样的，我们对传统的东西肯定是排斥的，首先我们排斥的是中国画，就是中国传统的水墨画，当时很排斥，就是你肯定不能按照那种传统的方式来作画。当时受西方的色彩、构图，包括画的尺寸、材料，有很多新的东西，其实就是对新的东西我们非常感兴趣，对传统的东西肯定是排斥的。包括在油画方面，也是对以前苏联的那一套，就是苏联在五十年代、六十年代画的一些题材，我们也是比较排

斥，对我个人来讲是这样的，所以我就有意识的避开他们这些。我当时就觉得如果是把莫奈的一张油画跟这种传统的叙事性的油画放在一起，我觉得莫奈的油画很震撼，他也没画什么，就画外光、色彩，但它的震撼力不亚于你画的很多很复杂的故事。印象派对色彩的革命其实是非常成功的。

问：有一段时间讨论得比较激烈的是形式主义的问题，吴冠中说需要改革形式，有一些人又说题材比较重要，那段时间你会不会知道吴冠中或者是之前的一些现代主义艺术家，像林风眠等？

周：开始知道。吴冠中当时提的形式美，其实我觉得那对我来说不是很重要，因为我感觉我已经走到前面去了，我觉得他们讨论的已经不是问题了，但是在中国是个问题。因为中国在八十年代不像现在，现在其实是很开放的。1977年以后，虽然中国在政治上已经开放了，但是在人的思想上、艺术上还是非常保守的，所以吴冠中提出来的那种形式美，他是针对当时的美协、当时的艺术的官僚机构，但是我早就没有跟着美协的创作方式在搞，我是按照自己的方式在创作。所以我觉得这已经不是一个问题了，但是在中国来说是一个问题。所以他提出来的东西，当时反应还是很强烈的。后来慢慢了解，其实中国在三十年代、四十年代，中国的很多艺术家已经从法国、日本等国学了很多东西回来，只是在文革的时候，我们没有看见他们的一些东西。他们早已经在做一些探索，就是在艺术的形式、艺术的语言方面做了一些探索。

问：当时为什么这么多人画少数民族的题材？

周：当时为什么很多人去画少数民族？因为少数民族有一点异国情调，跟汉族人不一样，因为汉族人穿的衣服都是一样的，少数民族穿的衣服是色彩的衣服，包括他的风景也跟我们这边的风景不一样，你很容易把他们作为一个猎奇的、奇怪的方式去表现。但是每个人画少数民族又不一样，有些人觉得他是反映少数民族的生活，他们的生活跟汉族人不一样，跟当时的社会也不一样。其实我对西藏感兴趣，主要是从色彩，我觉得他们的色彩特别奇怪，其实有点借用他们，我不是反映藏族的生活，实际上我还是在借他们这个地方在画一种我想表现的色彩。但是这种观念在留学德国的时候，又有所改变。

文化熱

问：经常说有一个文化热、读书热，大家都会看很多书，涉及到小说、哲学方面，你在那时候是不是也是在这个文化热之中？

周：那时候看书比较多，但也不是非常多，就是有一些，比如弗洛伊德的心理学，还有桑塔纳[?]的美学，就是美学方面的一些书。总的来讲，那时候的书还是比较少，包括中国的李泽厚的、宗白华的，包括一些翻译过来的美学方面的书。然后对美的一种理解通过看书才知道一些事情，比如美是在对象里面，还是在你心目中。桑塔纳[?]讲的「我的东西不一定有你的好，但是跟你不一样。」类似这种观点，其实对我的影响还是很大的，就是怎么在你的艺术里面体现你自己的习惯、个性，这很重要。那段时间看书是比较多的，是零零散散的，也有读一些杂志里面有一些片断、讨论。

问：有说西南的艺术家偏感性多一点，所以他们会看小说、文学多一点，就不像北方的艺术家比较倾向哲学。

周：这倒不一定，我也不知道。西南这边的艺术家对生活的情感比较具体，这是他的思考方式，我也不知道为什么每个地区有自己一些共同的想法，这很奇怪。包括现在西南这边对传统的东西比较感兴趣，但也不是完全的传统，他对油画、绘画，这边的人始终比较敏感，他不像在中国美院毕业的，可能对新媒体、对新的观念，对新的东西比较感兴趣，我觉得这也很有意思。

问：我觉得您的整个艺术发展是十分特殊。

周：我觉得是非常错位，我每一次都跟中国的主流非常错位。我是1986年出国留学的，我当时去卡塞尔，应该我接触到全世界艺术的所有新的形式，包括艺术发展的所有最前卫的思想，我都基本上了解得非常清楚。但是我1989年回国，这时候刚好是89年的现代艺术大展，中国艺术家整个的思路是往西方奔走的，包括艺术的形式、艺术的思想，整个是按西方的观念。偏偏我1989年回来的时候，突然对中国传统的东西感兴趣，特别奇怪，我就始终很错位。

到了1993年，我们做《中国经验》展，王林策划的，当时我觉得非常奇怪，怎么每个艺术家考虑的跟我想的都不一样？我受八大山人的影响，画了一批风景色彩，但我一直怀疑我这个事对不对。后来在《中国经验》展的一个非常开诚布公的座谈会上，栗宪庭跟每一个艺术家提意见，我们五个艺术家。他当时说我的绘画里面有自己的语言。这一下把我点醒，所以后来我一直坚持走这条路。

但我每次走的路向都跟当时发展的趋势有点不一样，也不是我故意的，我没有故意跟他们不一样，就是有点错位。我出国比较早一点，接触到西方的东西要早一点，很快我知道了很多，三年在国外学习，看了很多装置、很多行为，看到欧洲的艺术语言的变化，包括色彩的新表现主义等一些新绘画。

国内当时在发生八五新潮，他们是按照国内的一种步伐在走。我回来的时候，他们刚好是达到高潮，做艺术大展。当时我就觉得很习惯。我1986年出去的时候，我觉得西方在艺术的探索、艺术的方式上，当时是走在前面了。首先，中国在五、六十年代，在艺术上跟国际的交流是很封闭的，我们只知道自己的艺术，并不知道国外的艺术，国际艺术发展到了哪一步，我们基本上是不知，我们是按照我们的方式，我们有中国的传统，五十年代苏联绘画在学院派的影响，但是我们不知道国际上的情况。

我1986年出去，一下子发现国际上的变化已经非常大了，不仅仅是毕加索、梵高，这些已经很传统的，当时变化非常大，那时候你的头脑要仔细思考，要慢慢的思考，要想这些东西，他只是给你一个刺激，我反而不像很多人，当时很多人马上就学新表现主义，从色彩上、方式上学，我没有，我当时在德国还是画藏族题材，而且回来以后我又在研究中国传统的东西。在回到中国十年以后，我才开始对新表现主义有一点反应，当时我非常喜欢巴塞利兹、彭克(A.R. Penck)、Kiefer，真正对他们的色彩有感觉，在想他们思考物体、思考社会时，为什么选择一种方式在画。在之前，我在德国只是看，但是让我当时去模仿很难，我这个人很难去模仿谁，自己的习惯是很顽固的。我是一旦产生了一个问题，会慢慢考虑，所以每次都有点错位。

问：总是很特殊，跟主流不一样。

周：我其实内心里面是很想跟上这个主流的，但是跟不上。

问：1989年大家要走的时候，您又刚回来。

周：对。但是现在反过来看，我觉得其实都是很有意思的。每个人走的路不一样，但是如果你是一个非常优秀的艺术家，其实最后还是走到一起来的，只是说每个人走的路不一样，我觉得这倒无所谓，早出国、晚出国，只要你是个优秀的艺术家，也有很多中国艺术家很早出去了以后，他也不一定有自己的个性，要不然就被西方那种很强大的艺术发展趋势压垮，要不然他以为他融合进去了。

表现主义

问：在出国前，您有没有看过什么展览对您影响很大的？

周：出国之前，很早，我印象中有蒙克。在成都展览过一次，我印象中比较深。其他的展览，现在看来都不是很主流的，当时主要还是从印刷品上了解。那时候比如说罗马尼亚的展览，瑞典的展览，包括美国有一个展览，反正出国前就看这些，但是蒙克我就印象比较深。

问：为什么那时候会对表现主义比较感兴趣？

周：我觉得是这样的，表现主义很容易被中国艺术家一下子接受，因为表现主义在某些方面跟中国的传统很像，因为中国的传统绘画都是在研究绘画的语言，比如说线条、色彩，我觉得整个在线条、笔触方面研究得比较多，这可能是中国艺术家里面在习惯上很容易对表现主义感兴趣，包括现在很多美术学院的学生，他开始画画都是对色彩、笔触比较感兴趣，但是到后来，到了一定的时候，可能有一些走的路要不一样了，有些人可能要放弃了，放弃色彩、放弃笔触，用一种新的艺术语言，或者用新的媒体来做这种艺术。其实这不仅仅是对中国，可能是对世界的艺术家也有吸引的地方，就是它有传统的痕迹在里面，这个传统的痕迹很容易被大家得心应手的用起来，感觉很容易。

问：1983年、1984年那段时候，您的创作有一点表现主义的倾向？

周：很多。其实整个八十年代的画，保存得特别少的原因是当时我觉得中国没有市场，我们那时候画画根本就不知道画可以卖，就不知道画还可以变钱，完全没有那个概念，所以大家也不珍惜，画了以后就送给别人，或者是乱丢，画画的过程感觉特别舒服，画好了以后也不保存它，画了以后，给谁，或者丢了都无所谓，现在觉得是不可理解的。那段时间的画保存得特别少，包括七十年代的画都很少。我后来找到一些速写本，但是画非常少，那段时间就是不太珍惜。

问：当时您应该是在成都画院里面。

周：没有，1971到1974年是五七文艺学习班，1974年到1977年是在成都的一个美术公司，我当时最多的是画毛泽东的像，以前每个单位都要挂一个毛泽东的油画像，我的主要工作是画这个的。1976年文革结束，邓小平上台以后，1977年恢复高考。决定要恢复高考是1977年的下半年，按道理，我们77级是77年的秋季入学，但是来不及，我们秋季才开始考试，所以我们77届是1978年1月份入学的，这个变化特别快，就是1976到1978这一年多的变化是非常快的。我觉得1976、1977年应该是中国的一个转折。在此之前，我觉得中国是非常贫穷落后的一个国家，包括政治上，包括我们艺术家都没有什么自由，政治上很压抑，生活也是非常贫穷的。我感觉1976年以前的中国，几乎要被世界抛弃了，现在回看感觉很惨。但是1976到1977年应该是中国非常大的转折，就是对教育、文化、经济的发展。观念一旦转变了以后，中间也有一个恢复期。整个七十年代末期到八十年代，是中国发展得非常快的一个时期。

问：成都画院是怎样的系统？

周：我现在都还是成都画院的。

问：您是辞职了吗？

周：我是辞官，把副院长辞了，但他们又不批我，然后我就不去了，从来都不去画院，就挂个名，他们也发我工资，就是按照副院长的工资发给我，我也可以不管，我就画我的画。我还是属于画院的，就是从来没有去上班了，我两年都没有进那个大门了。

问：那以前是不是要天天要去？

周：天天去，在八十年代初，在出国之前，包括从德国回来那段时间都是在画院度过的，很多画也是在画院画的。画院在八十年代还是有一些好处，因为中国当时没有艺术市场，国家把这些艺术家养起来，然后发工资给你，你所有需要用的材料都是国家给你，然后你出去画画、写生，包括你住旅馆、路费，都是国家给你，所以我觉得那时候还是很必要的，所以那段时间画画也是非常自由的，很高兴，时间比较多。但是后来由于经济的发展，市场的发展，很多职业艺术家起来了，画院又成了另外一个问题，就是国家给这些艺术家的工资太少的，已经养不活一个艺术家了，现在物价也在涨，整个的变化就很大，现在基本上是市场经济，而且艺术也很商品化了，变化很大。但是那段时间，我觉得在画院的日子还是非常有意思的，包括那时候何多苓、汪建伟也在。

问：但是您要负什么样的责任？要交画吗？

周：现在也要交，但是我现在不敢交油画了，现在交版画，一年要交两张画给画院，作为我的义务。但是交给画院，它是国家的收藏。所以画院还是藏了很大一批画，我至少有三十几幅油画在画院。

问：那他现在还有您八十年代的油画？

周：有，所以我觉得还是很有意思。后来我不愿意交画的原因，是因为画院还是没有有一个法律管制，如果领导一变，新的领导就想把这些画拿去卖了，把国家的财产拿来卖了，我就怕他们拿来卖，我交给国家没有问题的，只要这个画是国家的、政府的，因为政府留下来，包括在博物馆，这个系统是比较严密的，你进了博物馆是国家的财产，他将来会给老百姓看。如果你拿去卖了，我就怕了，我就舍不得拿油画去了，你卖可以拿版画去卖，无所谓。所以现在我不愿意交油画，如果他能保证有一个法律，说他不卖，只要是进入国家的美术馆，我送给美术馆是没有问题的。

问：他会不会拿出来展览？

周：我们画院经常展览，画拿来展览、收藏，我觉得是非常好的，但是不能卖。

问：那时候我们听说过一些人说，也不可以像后来这样可以卖画，在八十年代的时候，当一个艺术家的概念是很模糊的，就是不知道艺术家应该做什么。

周：我觉得虽然在八十年代对市场的概念没有，但是有一点，就是都很想出名，很想有地位，让别人佩服你，如果你的作品画出来展览，大家都称赞，还是有舆论、媒体，包括艺术界内部的学术研讨会，包括大家都认为你画得很好，当时对这个名声看得很重，虽然对金钱没有概念，但是艺术家的地位、名声是非常重要的，因为这个原因，大家才会坚持这么久，大家都很努力。其实对名的概念，大家会非常看重，就是希望被别人看中，觉得你是一个好的艺术家，以艺术的方式来评判你，那时候完全没有市场，只是从学术的判断。

问：那时候发生新潮美术，这帮艺术家知道自己根本没有办法参加到国家的展览，所以他们自己做自己的展览。

周：其实每一个艺术家还是希望自己的艺术有影响。那时候全国美展他们进不去，因为那个系统是非常保守的，他不会接纳一个很创新的、革命的艺术。所以他们只能通过一些其他的展览来体现他的价值，但是我觉得现在已经达到了，现在中国其实是非常开放的，你只要是搞艺术的，无论你多前卫，都有你的市场，不是商业的市场，是你学术的地位。因为现在的展览非常多，包括国内的展览，国际的展览，现在的交流非常多了，你自己也可以做展览，不像以前，展览的渠道非常少，展览的场地也非常少，媒体也非常少，以前就是《美术》杂志、《江苏画刊》这类的，现在有非常多，现在你如果有才华，那是挡不住的。现在有才华的艺术家在资讯这么发达的社会里，他是不可能被埋没的。

在德国

问：您在八十年代中到德国留学，当时看到了第八届的卡塞尔文件展。

周：印象比较深的，当时有一个单元叫「政治艺术」，我一听，什么叫政治艺术？因为我们当时在中国搞艺术，本身就是政治艺术，只是我们的政治艺术是中国当时的政治艺术，是按照别人的意愿、别人的政治，不是艺术家自己对政治的看法。但当时看这个单元，我觉得特别刺激，有一张图片我印象特别深，是一个装甲车，在打那些黑人，可能是镇压黑人的游行，它的题目大概意思是「奔驰公司不仅仅在造轿车」。我就想着奔驰汽车只有轿车，哪里还有装甲车？它大概的意思是说，它的利润不仅仅是轿车的，我觉得非常震撼。它是一张非常大的照片，我当时印象比较深，我觉得这很有意思。

另外一个单元是行为艺术，有一男一女在跳舞。我当时在想，舞蹈怎么进入艺术？舞蹈怎么是艺术？然后两个人在表演，表演夫妻之间的寂寞、无聊，好像结婚了之后，天天就是在家里跳过去跳过来。他一下又跳，一下又沉默，体现夫妻间的无聊，他是通过现代舞蹈表演出来的，后来我才知道是行为艺术。但是在这时候，很少中国艺术家知道[西方当代艺术最新的风格和流派]，包括新表现主义，我回来时，很多人都不知道新表现主义是什么东西。我去看了新表现主义，我出国之前我是去看了康定斯基，我对康定斯基很感兴趣，色彩搭配特别漂亮。但是我去看了巴塞利兹的画，再看康定斯基，我觉得有点像装饰画了，我一下觉得不刺激了。但是在这时候，其实很少人知道巴塞利兹，大多数人还是知道康定斯基，所以我觉得出国对我来讲还是非常重要的。

问：当时虽然在德国看过这么多的新形式的艺术，自己有没有做过一些新形式的实验？

周：所以说我觉得我是比较顽固、比较保守的人，对新的东西，我是感兴趣，但是你要让我放弃我习惯的表现方式，需要有一个过程。我曾经有很多念头要做什么装置、行为，我给别人出了很多主意，但是我没有去试，我还是觉得绘画是有很多力量的，如果哪一天我觉得绘画表现没有力量了，我可能就放弃了。我一直在思考这个问题，为什么你要画画，为什么你非要画画？我觉得绘画有力量，它的力量不亚于装置和行为，这要看每个艺术家的作品，你不能单纯说装置比绘画强、或者行为比装置强，要看具体的艺术家怎么运用这个方式。只要是优秀的艺术家，我觉得他做出来的东西都有他独特的价值和力量。所以我一直没有放弃，我觉得绘画还是非常有力量的。

问：我今天早上跟吕澎老师谈到这个问题，我们觉得西南这边，从八十年代到现在，画画的人还是比较多，不像在广东、杭州，他们很快放弃绘画，用其他媒介创作。我觉得可能跟地区文化有一点关系。

周：如果从国家来讲，目前这三个国家在新绘画方面比较有力量的，就是中国、德国、英国，这三个国家都是传统文化非常强大的。它还是有原因的，在德国，绘画比较有力量的那些艺术家都来自于东德，他们所受的教育是非常传统的素描体系，跟中国有点像。实际上我们中国艺术家受的教育体系是传统的，所以可能跟传统

的影响有关。包括德国的很多东西要保守一点，反而他的绘画比较强大，英国也是，中国肯定也是。

问：你在国外看到了西方最当代的东西，回到中国看到当时的新潮美术，那时候有什么感觉？

周：我当时觉得他们的精神是非常激进的，而且是万众一心，向着西方走，我也是向西方走的，我出国就是奔着西方去的，中国艺术家的整个思想是奔着西方的，这是对的。中国开放了以后，很多艺术的形式都进来了，他觉得做这种艺术形式很刺激，我觉得这是对的。我觉得当时做的东西有点落后，因为我接触的是最前沿的，看了很多重要的展览，当时我觉得中国这边的艺术家做的，一个是材料比较旧，因为没有多少钱，装置很花钱，你要做得非常漂亮、有体积，还是要花钱，当时觉得比较简单，更多的是想法、观念的变化，但是实际的作品比较落后，即使是绘画也有问题，我们的尺寸比较小，我们的颜料、画布，整个感觉比较旧。所以我当时回来的感觉是这样的。但是人的精神和理念，所有年轻艺术家肯定全部是朝现代艺术的方向在奔走。

问：您有没有参加89年的《中国现代艺术展》？

周：我没有参加，我回来的时候，刚好回到北京，栗宪庭正在策展，我住在他的办公室，他当时离婚了，没有住在家里，就住在办公室，我在他的办公室住了两天就回来了，他也在忙这个大展，当时我也搞不清楚这个大展，我觉得头都是晕的，因为我刚从德国回来，回到中国一下子反应不过来。当时我从北京回成都的时候，张晓刚他们刚好从成都去北京参加展览，包括张晓刚、郭伟、沈小彤、叶永青、戴光郁，四川所有的参加89大展的人跟我错过，我们估计是在秦岭错过的，我就回去了。

回去那段时间，一下对中国传统的音乐特别感兴趣，找了一些古筝来听，也弹古琴、琵琶这些。然后就找中国传统的绘画。当时回来的时候是1989年，紧接着就是六四。六四的时候，我们肯定是从思想上、情感上站在学生那边的，肯定是同情学生的，那段时间根本就没有心思画画，我1989年基本上没有画画，没有心思画画，觉得中国乱糟糟的。然后从89、90年开始，我反过来研究中国传统的东西，我感觉是在补课，我以前怎么都不知道中国还有这么好听的音乐，一看画册，八大山人画得很好，感觉特别奇怪。但是我那种思想跟当时很多艺术家的思想是完全不一样的。那时候很多艺术家对中国传统的东西都很反感，从来都不看，觉得周春芽听的音乐怎么这么奇怪？那时候都听交响乐、现代音乐，斯特拉文斯基，那时候很刺激的音乐。我很爱听古筝，这特别奇怪。

问：您觉得这跟您在德国的体验有没有关系？

周：其实还是有关系。我觉得在德国，通过两种文化的碰撞、对比，虽然我没有受过中国传统文化的教育，我至今对文言文都不是很了解，没有学过中国传统文化，没有受过中国传统文化的教育，但是我的骨子里，包括我的父母对我的影响，以及这个社会对我的影响，其实是非常中国、非常传统的，你以前不觉得，但是到了德国你才发现，你是一个地地道道的中国人，你的想法跟他们的想法完全不一样，我觉得非常有意思，我在德国学了他们很多东西，但是反过来，你对自己的东西，你也觉得很多东西很有意思。我觉得回来再去找那些东西，很有意思。

问：像这批作品就是1990年的？

周：对，但那时候的画还有点西藏的题材。我1989年基本上没画画，就是从1990年开始，然后从1991年开始变，那时候对中国传统的绘画感兴趣了以后，就开始画石头系列。所以出这本画册[《当代中青年美术家：周春芽》，1992，四川美术出版社]，实际上我已经决定要放弃西藏题材了，然后这本画册对西藏题材是一个总结。这本画册以后我就基本上放弃了，从1991年开始放弃西藏题材。

问：你第一次参加的非官方的展览是什么时候？除了画院的展览？

周：如果第一次参加非官方展览，除了在德国的不算，应该是吕澎1992年的广州双年展，那应该算是第一个。是不是中间还参加过什么集体的展览，我得查一下。但我有印象的是这个展览。

问：我觉得您于永远在走自己的路、坚持自己的兴趣，跟同时期其他艺术家不一样。从七、八十年代到现在，您对于自己的艺术发展，您是不是一直有明确的想法？

周：也没有故意想这个问题，但是有一点是在以前就比较坚持的，我觉得就是要跟别人不一样，但也不是故意要跟别人不一样，其实你要坚持自己习惯的一些东西，因为你感兴趣的东西肯定跟别人感兴趣不一样，人

都不一样，长得都不一样、想法也不一样。然后有些东西非常好，但是别人做了，你就不要去做，有些艺术的形式是非常有力量的，但是别人做了你不要去做。你自己做的东西，虽然在别人看起来感觉不是很好，但是只要你跟别人做得不一样，就有你的价值。这一点我其实是从西方学到的，我觉得西方的艺术家，他们的每一件作品之间的差别是非常大的，中国传统的绘画从最早开始一直过来的变化是非常小的，我们画山水、画花鸟有几百年、上千年的历史，但可能在西方看来我们的画都是一样的，他区别不出八大山人跟王原祁的差别，王原祁是非常保守的，八大山人是革新的，但一般人一点都看不出来，你要看得非常细，你要看他微妙的一些变化才能看得出来，不像西方美术史的变化，每一个阶段的变化都非常大，色彩的革命，从古典主义到现实主义、浪漫主义、印象派、表现主义、新表现主义，艺术的形式跨度非常大，是整个视觉上的革命。我觉得古代中国的艺术家[不重视形式的变化]，但现代[中国]的艺术形式也比较多，变化比较大。