

INTERVIEW TRANSCRIPT

周彦访谈

访问：杜柏贞、翁子健

日期：2009年7月10日

时间：约2小时4分钟

地点：北京

翻译著作、硕士研究

周：我读过大部分你们列出的书。除了稍微的差别，当时大部分同学和艺术家都会读同一类的书。1977年到1981年在广州中山大学读哲学系期间，我也读过一些专业的哲学和经济学类的书。那时候对哲学系的学生而言马克思主义的哲学著作是必读的。

我1983年考上中央美术学院美术史系硕士研究生，1986年开始参与现代艺术运动。当时比较流行现代主义和后现代主义的书，尤其是托夫勒的《第三次浪潮》和奈斯比特的《大趋势》这两本书。它们都在八十年代翻译成中文，当时印数很少但渴望读到的人太多。那时候在美术学院里面流传。我当时是从程丛林和秦明这些从四川来中央美院进修的同学那里看到了《第三次浪潮》，我问是什么书，他说：「非常好的书，但是要排队，还有好几个人在后面等着。」等到排到我的时候，那本书的封面都已经很破了，但我还是如饥似渴的读着。八十年代中期，大家对西方的后工业社会、后现代主义就有概念。不光是我们，很多大学生、青年教师、研究生都在读这几本书。

另外也读美术界的书，阿恩海姆写的《艺术与视知觉》和冈布里奇的《艺术与幻觉》（我翻译的名字不太一样，我按照社科院统一译名翻成冈布里奇，范景中翻成贡布里希），这两个人的书当时在美术界影响特别大。很多学院派的老师对阿恩海姆的《艺术与视知觉》感兴趣，当然搞先锋派的学生也比较感兴趣，认为它会从形式上给你一种新的思路，即艺术还可以从视觉心理学的角度讨论、研究，也从中了解到还有很多的模式、方式、图式可以研究。《艺术与幻觉》这本书也是从这种角度讨论。

浙江美院当时以范景中为主，他们一批人把贡布里希的东西大量的翻译过来，包括他的艺术史、文化学方面的著作都有翻译。我当时比较偏重于艺术心理学这个层面，我本人就翻译了《艺术与幻觉》这本书，范景中也翻了这本书，他翻译为《艺术与错觉》。

问：您是自发翻译还是受聘于某单位？

周：从1983到1986年，我是中央美术学院艺术史系的研究生。当时就对现代艺术兴趣比较大。那时候西方的原文书进来不多，却在学校找到了这本《Art and Illusion》。当时社会科学院有一个叫滕守尧的，他专门研究美学，是李泽厚的研究生。他简单介绍过贡布里希这个人，我想这本书应该是很重要的，就一边翻译一边写我的硕士论文，论文也是研究他的思想，等我毕业的时候书已经翻译出来了。湖南文艺出版社有一个编辑是我的大学同学，她问我要不要出版，我说那最好，就这样在1987年出版了，名字叫《艺术与幻觉》。这本书的影响很大，过了二十年以后，现在还有人说当时是通过读我的翻译知道我的名字。其实翻译只是我工作中很小的一部分，但是它在那个时候影响了很多人。

问：还翻译了其他书吗？

周：因为早期比较多关注艺术心理学、视觉心理学的问题，我还翻译过一本阿恩海姆的书。那本书不像《艺术与视知觉》影响那么大，题为《中心的力量》(The Power of the Centre)，是我和张维波合作翻译的，由四川美术出版社1991年出版。

问：您硕士研究的方向是什么？

周：当时我的导师是佟景韩，知道他的人不太多。五十年代他和邵大箴先生一起留苏，所以他们对苏联、俄国的艺术史、批评和理论比较了解。他在中央美院并没有像邵先生那样为很多人所知，但是他是认真的学者。他做我的导师时知道 I 比较侧重艺术理论。我当时不侧重美术史，因为我是哲学系出来的，偏理论多于历史。这时候因为读到这些书，就慢慢的往现当代艺术靠拢。这也解释了为什么1986年我参加了珠海会议后，很快介入中国现代艺术运动中。当时上课都上中国美术史、西方美术史，但是侧重点还是在艺术理论，我的毕业论文就靠近二十世纪的新学科艺术心理学。

问：您的硕士论文也出版了？

周：硕士论文缩编后在《文艺研究》上发表。《文艺研究》是中国艺术研究院的学报，在八十年代发表了很多不错的文章，而且学术性相对较强，他们那边的编辑在这方面把关很严肃。如果能收集八十年代的《文艺研究》，可以看到它有很多电影理论、美术理论、文学理论、戏剧理论，介绍西方和研究中国的都有。我觉得《文艺研究》当时办得很好，很不错。

[...]

中央美术学院图书馆

问：在中央美院可以看到哪些画册？

周：八十年代我们很少能读到西文原版作品，所以中央美术学院图书馆在当时来说，应该还算不错。当时里面有大量的世界美术史书籍，印象中是日本出版的。除了世界美术史系列，还有以艺术家分类的，比如说塞尚、梵高、马蒂斯和毕加索，也有古代的一些的像米开朗基罗和达芬奇等等。当时我们进去看书的时候，觉得还是很震撼的。因为很多作品我们是在美术史课从幻灯片上看到的，效果也不是很好，看了这些精美的印刷品，能感受到一些作品的力量，所以收获还是很多。

不过当时中央美院有一件事情没有走在前面。浙江美术学院的范景中和院长肖峰做了一件很好的事情，那就是从图书展上收集了大量的西文书籍。1986年在北京展览馆举办了一个国际图书展，展出的各方面的书都有，如经济、政治、哲学、文学，其中有一块是艺术。展览把当时刚出版的以及六、七十年代出版的许多西文著作都拿来了，我们当时看了很激动，但是根本买不起。

问：您也去看了？

周：我去看了。大概他们展览以后这些书都不带走，想留在中国。浙江美术学院不知道从哪里找了一笔钱，大概花了几十万人民币——在当时是很大的数字——把那批艺术书籍全买了下来，现在收藏在中国美术学院（浙江美术学院后命名为中国美术学院）图书馆。这批东西后来成为范景中他们研究贡布里希和其他艺术史理论的很重要的基础。

但是中央美院没这样的优势，第一是没有人想到做这个事情，第二是没有人想办法找钱来做这个事情，这是很大的缺失。中央美院后来有一些书籍的补充，但是不如浙江美术学院一下拥有了好几百本西方新出版的画册、理论和艺术史的著作，让我们十分羡慕。

问：当时图书馆借书的情况是怎样的？

周：当时的图书馆沿用很老式的检索系统，即按照字母排列找到作者，然后说要看哪本书，然后图书馆管理员给你拿出书来，我记得本科生是这样的。后来留校当老师了，就可以直接到书库里看书、找书。但是借书的情况 I 忘记了，好像有限制，比方说你可以借两三本，但是有期限，比如说一个、两个星期就必须还。学生没有这个条件，学生通过检索卡找到书本以后借来看，很多都只能在图书馆看，尤其画册是不可能借走的，现场看完就还。不是所有人都能进书库，只有教师可以，好像连研究生都不行，因为书籍数量比较有限，而且怕损坏和丢失。

中央美术学院同学

问：美院同学之间多会讨论什么？

周：中央美院在一般人心目中是中国的皇家美院，所以很多人从外地来找你，到美院就像来朝圣，这是第一；第二，当时学校的研究生、本科学子经常会讨论艺术、理论、哲学和历史，八十年代这种情况很普遍。二十年后，我在外地见到一些朋友和同学，或者是那一代人，他们还常常会提起这个阶段，他们说曾经在我那里待过，我们一起讨论过什么事情。我很多都不太记得了，因为当时接待了太多人，很多是外地来的，尤其是搞现代艺术的艺术家。那时候大家没什么钱，旅馆住不起，我们就想办法把他们安排在办公室、甚至自己的房间，或者在学生宿舍里挤一挤，把他们安顿下来后就做事情，要么是讨论问题，要么是筹备展览。

当时我住在美院十二层大楼的六层，住那层的还有徐冰、朱青生、范迪安、孔长安、费大为、侯瀚如、尤劲东、杨飞云和苏新平，反正是学院派的也有，先锋派的也有。还有韩国臻和赵宁安这些中国画系的老师，我们经常有一些讨论。其实交集还是很多的，并不会很清楚地把自己分为搞现代的和搞传统的，毕竟大家都住在一栋楼里，而且大家也很关心中国文化的问题，所以交流很多。

但是后来我在一个访谈上，看到徐冰说：「当时周彦和高名潞、舒群他们经常在周彦的小房间里讨论现代艺术的大事，好像我是学院派的，跟他有距离。」我们当时并没有这样的感觉，实际上当时大家都是很好的朋友。他就住在我们斜对面，房子很小，空间很有限。在这个中央美院十二层楼的六层发生了很多事情。

徐冰原来是知青，下放在山东那一块，后来进中央美院读研究生。他是学版画的，其实他做的东西很好，没有很明确的现代和传统的差异。他最早做的复数艺术，就是把那个板从一块白版印出来，然后刻几笔，再印一张，最后把版刻没了再印出来，整个观念非常好。这回在今日美术馆高名潞的《意派》展中就展示了这套作品，是在八十年代早期做的，但当时很多人没注意这一块。当时搞先锋的艺术家天然地把学院这块视为敌人，其实包括我们自己在学院有时候也有这样的心态，觉得他们是我们的对手——不是敌人而是对手。高名潞当时的说法是「三足鼎立」：一个是学院、一个是传统、一个是前卫。前卫很弱的时候，我们想撑起中国当代艺术新局面，大概是这样的心态。

徐冰当时也没有很强烈地说一定要进入现代的圈子，或者说一定要死守学院的概念，他比较平和。直到1988年，他展览《天书》的时候（当时的标题用的是《析世鉴》），大家看到了学院里面也可以创造这么好的现代艺术。他跟吕胜中两个人是最早从学院进入现代艺术的重要代表人物。但是他没有参与任何类似黄山会议、珠海会议等活动，也没有参与筹备《中国现代艺术展》。因此他在别人的印象中，还属于学院派。先是徐冰和吕胜中两个人88年在中国美术馆做了一个展览，这个展览当时影响特别大，就是徐冰的《天书》和吕胜中的《字子》。当时《中国现代艺术展》筹委会的成员觉得这两件作品都应该放到现代艺术展里去，就这样纳入进来了。

问：您知道他在自己房间做的事吗？

周：他在刻天书中的字的时候，曾经邀请我们去看，我印象特别深，当时尹吉男也去看过。我忘了在二楼还是三楼有一个版画系的工作室，他在那边的工作时间长，使用的比较频密。我看了一下觉得很有意思。但他刻字和后来展出的效果很不一样，展出效果感觉很震撼，但光看刻字就跟以前古代人刻字没什么太大的差别。徐冰是一个不太表达自己想法的人，他就请你来看，你觉得有意思就写写东西，或者提提意见。他不会主动的跟你说他的想法是刻出我们不认识的字，他当时没有很具体的给我说这些，当时我觉得很有意思，但是没有想到那种展示效果，有点出乎意料。当时尹吉男觉得这应该是非常不错的作品，他的反应比我更敏感一些。后来我想，可能那时候这种判断力也不是很准确，也是在不断的培养。

展览

问：当时北京有哪些展览比较重要？

周：比较重要的展览当时有好多。我77级在中山大学读书，82年初毕业到了北京。因为我是哲学系，当时分配到北京的一所医院里做行政工作。我当时就是想到北京来，不管在哪里工作都无所谓，我想通过工作作为跳板，以后读研究生。这所医院在北京大学旁边，我还去北大旁听过课程。我读哲学系之前是工艺美术学校出来的，所以对艺术还是有兴趣。

1983年北京展览馆有一个展览叫《意大利文艺复兴时期的艺术与文明》，展示的不是原作而是文艺复兴时期名作的复制品，但是复制得非常好，那些比较重要的作品都复制得跟原作差不多大小，不仔细看可能觉得就是原作，只是笔触都没有了，是平的。那样的作品给人的感觉还是很震撼，尤其因为以前美术史的书籍都非常简陋，没有什么彩色页的，都是黑白，除了看构图，几乎看不出什么效果，大概的意思也根本看不到。突然看见尺寸很大的、非常逼近原作的作品的时候，你就会觉得非常不一样，尽管它跟现代艺术没有太多关系，但是对我来说感觉还是十分强烈的，因为展示的有达芬奇、拉斐尔和米开朗基罗这些大师的作品。

另一个重要的是1985年劳申伯格在中国美术馆的展览。这个展览是八十年代最大的西方展览，他把波普艺术带到中国，是一个里程碑式的展览。这对于搞现代艺术的人有很大影响，原来我们在架上作画、在工作室做雕塑，因为劳申伯格，用现成品做东西的概念一下突然进来了。当时很多人模仿他，学习的浪潮很快就形成了，当然这还是发生在现代艺术的圈子里，对学院或者传统基本上没有冲击，因为他们觉得这不可能做成艺术，有很强烈的排斥心态。现代艺术这块就觉得这是反对传统和冲破学院的新武器，所以开始大量地用劳申伯格的方式。其实，劳申伯格和安迪·沃霍尔相比已经比较文气。但是即使那样，当时他对我们的影响也是非常大的。这是在我两个印象最深刻的国外来的展览。[...]

问：您对这些冲击有什么感觉？

周：当时很多西方的哲学、历史学和艺术哲学对我们产生很大冲击，每次都有开阔眼界的感觉，而且每次都是一种新的震撼。那段时间总有很激动人心的新东西出现，和我们曾经接受过的教育完全不一样，是很强烈的对比。比如说我们原来看中文书，或者读中文报纸，毛的那套话语系统是无处不在的，突然间你会发现中文还可以这样的书写、这样的表述、还可以写这么独特的内容，包括可以这样来描述你的心理、意识流等。其实现在看起来非常普通的概念和思想，当时就觉得冲击很强烈。

劳申伯格的东西显然也是同样的道理，不过他不是从文字，而是从图像出发。原来视觉的东西还可以这样来做，大家很好奇。他当时弄了一个像车子一样的东西，大家都会探头往里面看，里面装着灯，摆放着各种各样的现成品，绝对让人耳目一新。整个观展的经验是全新的，以前只是单纯地面对墙面看作品，和转着看一件雕塑，现在不光材料是全新的，还开始有点简单的互动。不单观展经验是新的，创作、制作的经验也是新的，当然它的观念性更是全新的冲击。

问：您对于当时的《全国美展》有什么感觉？

周：1985年的《第六届全国美展》我没有亲自去看，我大概知道是什么意思。当时高名潞写了一篇文章，专门批判《全国美展》。其实我在文革期间看过《全国美展》的分部，比方说举办《全国美展》，国画在广州展、油画在南京展、雕塑在沈阳展等等。文革期间我在读工艺美校，到广州看过一个广州的连环画、版画类分部展览。七十年代时觉得画得很精彩，因为我们就是学这个东西出来的。国画也在那边，杨之光、陈衍宁的作品都有，很多广东当时很重要的艺术家的作品都有，也感觉非常不错。

到八十年代，看《全国美展》的观展经验已经完全不一样了，它很典型的就是一种传统的、官方的根深蒂固的体系。要是介入现代艺术这块，就觉得它的东西好像已经成为了我们的对手，那个观展经验完全不一样了，觉得它很陈腐、很陈旧。而且后来慢慢的弊端也开始出来了，因为有人通过关系进入展览，然后争夺金银铜牌，这种东西使我们很失望。

90年左右六四以后的时候，我忘了是《全国美展》还是类似的展览，那是在天安门广场旁边的历史博物馆做的展览，我走进去了以后非常失望，觉得现代艺术带来这么强烈的冲击了，居然他们还做这种官方意识形态如此强烈的东西，或者说保守学院派还是强大到这种地步，还能有这么多艺术家想削尖脑袋钻进这个完全腐朽既无思想又无艺术的假大空的官方展览里来，觉得完全不可思议。[...]

问：中国美术馆经常有新展览，您是否经常到那儿去？

周：当时如果觉得有不错的展览，比方吴作人、李可染的展览还是会去看的。在我们展览之前还有一个非常重要的《人体艺术展》，这个展览我们也去看了，抱着一种看看他们在做什么事情的心态去的。包括黄秋园的展览，当时都去看过一些。

问：对《人体艺术展》有什么看法？

周：对于公众而言，说《人体艺术展》是八十年代很重要的展览，我想是对的。因为人体艺术更多的是冲破了几十年禁欲主义的压抑，而且它对一般人的视觉和心理冲击那么强烈，因为它涉及的面更广。现代艺术不管怎么样冲击，还是稍微小众的艺术。人体艺术不一样，人体这个东西几乎所有人都会看，尽管那个时候很多人还有点觉得不好意思——这是很奇怪的心态，但是外面还是排着很长的队。《中国现代艺术展》没有那样排几百人等票的情况，来看的大部分还是真正想了解现代艺术是什么样的人，一般的市民很少。但是一般市民会看《人体艺术展》，他们看到媒体报导，就会用看热闹的心态去看看。他们对《现代艺术展》不会有同样的心态。而且，《人体艺术展》展期长，而且中间没有间断，我们那个展的时间本来就短，很多外地来的人一看看了就走了，所以《人体艺术展》比《中国现代艺术展》的影响要大。

问：您以前修心理学，曾考虑为《人体艺术展》写文章吗？

周：当时有一位中国艺术研究院的研究员叫陈醉的，花了很多时间专门研究所谓中国的人体艺术，可能涉及普及人体艺术和公共接受心理的层面，我觉得他做得不错。1988年的时候我参与筹备《中国现代艺术展》，没有太多的去想或者去写这个方面的东西。但是肯定注意到相关的情况，因为美院的学生去了以后回来都会谈，有的在食堂吃饭时会说今天《人体艺术展》排队排到哪里了，还说居然有人倒黄牛票。[...]

珠海会议

问：您是怎么介入现当代美术的？

周：我1983年进美院，1986年毕业，可以说是慢慢地向现代艺术方面靠。我1986年夏天毕业论文通过了，正在缩编毕业论文通过编辑联系出版，同时联系翻译的冈布里奇的著作的出版事宜。这时候朱青生跟我说高名潞他们准备在珠海做一个现代艺术的讨论会，问我有没有兴趣去，正好是放假的期间，我觉得是件好事。他跟我们教研室的领导说了，我当时不是在美术史系的教研室，我是在公共课的教研室。公共课不是美术史系，也不是油画系，是给所有系的学生上理论课，比如上马克思主义哲学、政治经济学、中共党史。这个主任是很开明的人，是七十年代末学哲学的研究生，比我年纪大一点，他说：「好啊，学校可以给你出钱。」我说那当然很不错了。那时候是很难得的，这样就去了珠海。

去了珠海整个感觉就不一样。高名潞筹划这个之前的事情我一概不知，包括王广义、舒群他们在珠海怎么筹备——主要是王广义花了很多时间在珠海画院做了前期工作，我一概不知道。到了那里之后才知道这个事情不容易。一次就认识了很多，圈子里的各种各样的人，包括艺术家、批评家和编辑。我一下子就自然地融入了，感觉这就是我想要的和要做的。会议上有人发言，当然各方面的事情也谈到，谈了之后就问我的意见。我当时意见很简单，就两点，我说高名潞把新艺术界定为「八五美术运动」很准确，它从时间、特征和艺术史上下文的角度准确地把握了这个运动的本质；第二个，八五美术运动是中国现代艺术的曙光，代表中国艺术的未来，大概就是这么一个很简单的表态，没有什么太深入的学术讨论。但是要走的的方向一下子就明确了。

8月20号左右会议结束回到北京，高名潞当时和王小箭在《美术》杂志当编辑，大量地跟我们约稿。我研究知觉的理论、冈布里奇和阿恩海姆的理论，联系当时现代艺术的实践写了一些文章，然后在《美术》杂志上发表。在这上面发表便一下子变得全国都知道了，慢慢的就在这方面有点小名声了。当时在《美术》杂志上发文章跟现在在媒介上发文章的概念不一样，只要一给发表，全国的美术界基本都知道，因为那个时候艺术杂志很有限。读者如果比较喜欢，便会记住你的名字。从那以后我就很积极的介入当代美术，和高名潞、朱青生等人为中国的现代艺术东奔西走。我们一起筹备后面的《中国现代艺术展》，一起写中国现代艺术的书。

问：这之前跟艺术家有来往吗？

周：没有，都不认识。

问：珠海会议中您对哪些艺术家印象比较深刻？

周：我个人还是偏向高名潞定义的理性绘画，对这块的兴趣比较大。我有一篇文章叫〈艺术·文化·哲学〉，这是我当时的取向，那里面主要谈王广义，但是还谈北方艺术群体的取向，我比较倾向这种形而上的思考，和终极、彼岸意识的东西。同样是高名潞定义的生命之流，那种在概念上比较强调下意识、人的欲望的作品，当然很好也很重要，但我还是比较喜欢表现性不太强的、比较冷的东西。实际上后来我去西方也慢慢发现，这个东西好像跟极少主义（Minimalism）也有某种形式上的接近。我一直是倾向这种东西，到现在还是这样。

《中国当代美术史 1985-1986》

问：谈谈《中国当代美术史 1985-1986》的出版过程吧。

周：1986年开了珠海会议，会议上大家看的都是幻灯片。大家都希望有机会看看原作，因为当时受的教育认为看原作是最重要的。要看原作就要有一个展览，所以有人提议举办一个全国性的现代艺术展览。回来之后开始筹备。1987年联系了北京的农业展览馆，展览命名《青年艺术家群体联展》。顺便说一句，我们最近在准备出版《中国现代艺术展》的文献，我们把相关材料都放进去了，因为稿子已经有了，只差高名潞的文字上的工作，想着可能年底会拿出来。它专门介绍《中国现代艺术展》前后的经过，包括文献、照片，还有我们写的回忆都要放进去。

在此期间，反资产阶级自由化这个政治运动开始了，农展馆就不让我们办展览了，因为中宣部下了一个命令，全国性的文化艺术活动受到更严格的审查，基本上都要暂停。可能不光是搞现代艺术，也许搞一个传统的全国性的展览大概都要停下来。现代艺术是最敏感的，所以马上就不让做。我们当时非常愤怒，因为当时是非常时期，我们已经做得差不多了，好像是准备跟农展馆签合同了，我们定下空间然后筹备钱。当时我们有一张在北京团市委开会的照片，李正天、Michael(陈赞云)他们都在里面。（见1987年3月26日照片）

这个展览不让做以后，高名潞和我们说要把这段历史记下来。我们在1987年花了大概6个月的时间写这本书，有高名潞、我、王明贤、王小箭、舒群和童滇（一个南开大学的社会学女研究生），我们六个人合作，以高名潞为主，整个大的结构、总的思路和导言都是他做的，我们再细分一下工作。我比较喜欢理性绘画，所以负责理性绘画这个章节；王小箭写的是生命之流那块；舒群也写了那块的一部分；王明贤在建设部建筑杂志工作，而后现代主义主要是从建筑进来的，他就负责这块；最后还有一块是关于社会学、文化学的分析，这块是让童滇来负责。六个人一起写一本书，在很多情况是很难想象的，像怎么在写作风格、观念上协调就是问题。但在当时好像没觉得问题有多大，当然中间也有一些冲突、矛盾，但是整个写作的过程我现在想起来还是非常有意思的。高名潞为主，我们每个人分头回去写，一个星期见一次面，很多情况下都是在中央美院我的那个房间里，或者是楼下的办公室里见面。后来徐冰说我们这几个人一直在那里讨论中国现代艺术的事情，他被边缘化了，大概指的是这个时候。

我们在一起讨论的情况是这样的：你今天过来就读分派给你的任务，读你写的这一段。经常读完以后大家会鼓掌，有时候写得不那么好，一读就能听出来，大家就提意见。经常鼓掌的是高名潞的段落，大家都一致认为写得不错，很精彩很有力，逻辑性也很强。我们写的也有这种情况，但显然他的部分获得的掌声是最多的。当然还有一些大家觉得不太理想的，甚至舒群还号啕痛哭过一次，因为他的思路不被大家接受。整个的写作过程都非常有意思，六个人合写一本中国当代美术史的书现在想起来非常好玩。当时也没有钱，经常到美院附近三流、四流的饭馆里吃一顿很简单的饭，吃完回来我们又挤在一起讨论。当时高名潞就在团结湖那边，就是现在农展馆的附近，也是很狭小的空间，我们通常坐在地上讨论、读、写、提意见、修改，或者拿回去修改。现在完全不敢想象六个人集体写书，而且用六个月时间就出来了，有几十万字。

问：那时候课余时间充裕？

周：我那时候已经在美院教书；高名潞和王小箭是美术杂志编辑；王明贤在建筑杂志社，也是编辑；舒群是一个自由艺术家，他也在找工作，但是没有固定下来；童滇是社会学系的研究生，所以时间上比较自由。而且很多情况下时间都是挤出来的，你只要用心去做，白天上班可以晚上做，周末也可以做。我的工作不多，记得那时候一个星期就教两节课，剩下的时间就自己的，所以说那时候很轻松。

问：你们怎么收集资料？

周：按现在的说法我们好像掌握了「话语权」。高名潞在《美术》杂志、我们在中央美院写批评文章，已经开始有了一定的影响力，大家就会关注你写的东西。很多艺术家会主动寄材料给你，这是一种收集材料的方式；第二种方式是，艺术家和艺术群体会请你到各地看他们办的先锋艺术的展览、活动，参加他们的研讨会。我们到南京、东北，各个地方都去过，请你们去的时候肯定会给你提供一些资料，包括你去看他们的作品、到学校里的画室看看（那时候很少有艺术家的工作室），或者到他家里把床底下卷起来的画布摊开看看。在这种情况下，假如你说：「你的东西不错，能不能拍点幻灯片给我？」他们一般会很快提供，尽管条件很差很艰苦。那时候拍幻灯片也很贵的，按照艺术家的条件来说，像我们提出来要的话，他一般都会想办法找最好的照相机，然后找专业摄影师拍好了寄给你。包括一些文字的东西，我们都是这样收集的。

问：会去不同城市看看？

周：很多情况都是他们邀请的，主动去找的情况还是比较少。1986年珠海会议结束以后，高名潞、朱青生、王小箭和我几个人都很熟了，如果有什么活动通常是大家一起去。高名潞那边的信息比较多，哪里做展览了，我们一起去。艺术家非常欢迎——北京来的人越多越好，中央美院的老师来了，美术杂志的编辑也来了，这样他们在当地可以造成一些声势，和地方的官员争取权利、争取空间，跟他们协商；另一方面他们也会觉得很有面子，所以他们一般都会很欢迎我们，会非常高兴能把你请过来，毕竟搞现代艺术在那个时候同道并不多，我们去了他们感觉有了「中央」的支持，当然很开心，我们也一样，绝对有闹革命的那种兴奋感。我们会经常收到这种邀请，只要有时间我们就一块儿过去。自己主动找人看的那时候还不太多，因为面对大量的邀请，已有应付不来的感觉。

问：舒群、王广义他们在东北办过一个双年展。

周：我忘了他们的题目，好像做过一两次。其中一次比较大，那次把我们都请去了，包括高名潞、朱青生和我。当时中央电视台有一个专门拍摄新潮艺术的摄制小组也去了。那次是比较大的展览，是在一个非常寒冷的冬天举行的，大概是86年底、87年初。我从来没到过东北，有一种要被冻死的感觉。但是一到展厅，大家就都活过来了，很不错，当时它给我们印象很深。

离开长春以后到了沈阳，当时主要想去鲁美看看。先到沈阳故宫参观，然后去了鲁美，居然和几个学院的几个青年教师针锋相对地争论了一番。我们给他们印象很深，二十年以后他们还一再提到当时的这次争论。在各大美院里，鲁迅美院到现在基本上还是保持比较保守的传统。当时我们去了，他们觉得好像是敌人来了，召集了一帮青年教师跟我们辩论，记得主要有胡建成和韦尔申。他们努力想说服我们，但我们是不可能被说服的。朱青生很有挑战性，当时他最厉害，有一种舌战群儒的感觉，跟他们讨论很尖锐，他们到现在还记得。那次东北之行很开心。[...]

问：中央电视台当时拍了很多纪录片？

周：应该是有很多的，有大量的毛片，具体的是什么我不知道，高名潞可能知道一点点下落。这个和温普林做的纪录片也不太一样。温普林集中纪录北京、行为艺术和《中国现代艺术展》；中央电视台到外地拍了很多群体的东西，包括群体展览的东西，角度也不一样，而且他们更专业一些，片子的质量会更好一些。

黄山会议

问：1988年黄山会议的情况是怎样的？

周：1987年我们写好书以后，反自由化的风潮日渐减弱，于是我们重新开始筹备展览的事情，这次我们找了《中国美术报》联手举办。记得在1988年上半年就做这件事，总部设在中国艺术研究院的大院里，《中国美术报》编辑部就在大院的美研所。我们在《中国美术报》上发了一个通知征集《中国现代艺术展》的作品，要求提供幻灯片，或者提供照片、简历，然后寄到那里。这时候就开始收集这些方面的东西，到《中国美术报》汇总。然后筹委会坐下来开会，挑选作品。筹委会成员包括《中国美术报》和《美术》杂志的编辑，他们关注新潮美术好几年，对于人选和作品脑子里已经有一些想法。我们希望展览有回顾的部分，同时也有新作品。另外也在杂志上找了一些看上去不错的作品，然后和艺术家联系。所以挑选作品和艺术家的过程是非常多样化的。黄山会议主旨不在挑选艺术家和作品，它有点像我们所习惯的誓师大会，这和珠海会议不太一样。珠海会议是大家把东西展示出来。黄山会议也做了同样的事情，有一些群体把他们的东西展示给大家看，然后陈述观念、想法，艺术家之间会有交锋。作为主持者还希望在这里面发现一些新的东西、新的倾向，看大家能否尽量团结起来把这件事情做得更好。当然还有为展览筹集资金的问题，大家都在这个会议上讨论、商量，最后变成很杂的会议，它是又不是学术会议，是又不是展览筹备会议。它做了很多事情，却只有一两天的时间。这么短的时间不可能把所有问题都解决。后来我开玩笑说，我记得最清楚的就是打架的事情，中间讨论了什么反而变得不太记得了。当时有很多争论，最重要的争论就是「清理人文热情」的讨论，王广义觉得应该清理掉早期理性绘画里形而上的激情。这个话题显然不是预期的话题，只是因为王广义当时影响比较大，也代表了一种倾向，所以大家会相对集中讨论他这个提法。甚至在吃饭的时候也在谈这个话题。

问：您对王广义的提议有什么看法？

周：我不太认同王广义这种转向。我最开始写王广义的那篇文章（〈艺术·哲学·文化〉）的时候，是被他理想主义的激情和理性绘画里面的思考、形而上的东西所吸引，觉得很好，很符合我的一些思路和想法。突然他要清理人文热情了，觉得那个东西不行了，或者说要转向了。我觉得对形而上的追求，应该具有一种持续性，不会说一下子就转向，所以这个转向很突兀，我始终弄不清楚他的逻辑在哪里。也许他的转向，为他九十年代做的政治波普作了精神上的铺垫。我不太喜欢他后来的政治波普的作品，觉得他最好的东西还是在八十年代，这是我个人的看法。所以我在写完〈艺术·哲学·文化〉之后，再看到他后来的很多东西，便觉得和他最开始的已经很不一样了，我觉得中间的逻辑已经完全中断了，我找不到他后来艺术中的逻辑了。

问：真的发生打架吗？

周：真的打起来，当然我没打，我也不可能打，没有这种体魄（笑）。

问：谁牵涉其中？

周：打架是这样的情况：当时在屯溪饭店开会，那是安徽黄山下面的一家酒店，它是当时在合肥画院一个叫凌徽涛的艺术家联系的，包括会议的钱、组织、宾馆和接待都是他主持做的，贡献很大。最后一天晚上，我们有一个结束的晚宴。酒店还有另外一家人在举办婚礼，他们占据了餐厅的主要大厅。具体起因我不是特别清楚，据说是有几个艺术家喝得多了，拿着酒杯子去跟新娘干杯，当地人觉得有点受到侮辱，因为你是醉醺醺过来的，而且可能穿着不是很体面或正式。他们很生气，就发生了口角，最后谁先动手就不知道了。可能因为艺术家喝得比较多，双方打起来了。拉开的时候他们那边有人受伤了，头部流血了，他们就打电话把他们的朋友都叫过来，想大打一场。这时候我们发现这件事情失去控制了，赶紧把人叫回来，把我们这个厅的门挡住，不让他们进来。这时候他们把公安局的人也叫过来了。

公安局的人偏向当地的人，让我们把凶手交出来，问是谁把他们的人的头打破的，他们那边说是一个个子比较高的，他们认为是毛旭辉。这时候公安局的人就过来了，公安局的人说要交出凶手。高名潞说：「不知道他是

不是凶手。另外，这个人到外面去，我们的安全没有保障。他们来一帮暴民把他也打伤，或者打死怎么办？我们不能出去。」公安局长就说：「我保证你的安全，但是你必须出来把这个事情说清楚。」高名潞就对毛旭辉说：「毛旭辉，不管怎么样，他们认定就是你，你跟我走一趟。我跟你一起去，如果是他们要打，我们俩一起开打。」就带着毛旭辉往前走，毛旭辉当时吓得手开始颤，因为不知道外面是什么样的情况。开门走出去大概十几步以后，外面开始哄起来了，感觉公安局长也不可能控制局面，高名潞便拽着毛旭辉赶紧退回来。他说：「我们绝对不能出去，出去之后肯定会被打死的。」那时候公安局长大概也觉得局面有点失控。这时候在里面的艺术家发现这里面不能待，如果真被包围起来，那我们这帮人肯定会被全部打死的，就开始找逃路。这时候我看这个厅里有一个窗户，我往外一看，外面黑漆漆的，好象也没什么人，我就说：「我们就从这个地方悄悄的撤退，撤回到房间也好，或者撤回到哪里也好。」最后发现这是一个错误的决定。

实际上已经有很多人在外面等着，宋永红出去以后就被按在地上痛打了一通，当时牙齿也给打断了，鼻梁骨也被打断了，满脸都是血。这时候有人过来告诉高名潞，说我们这边有人受伤了，而且伤得非常厉害，已经送到医院了。高名潞便理直气壮了，因为现在我们这边也有伤员了，我们也要你们交出凶手，也要惩罚他。这时候他就对公安局长硬气起来了。然后双方就变得缓和了，安静下来讨论问题。公安局长说：「我们找一个地方，双方都到场，一起讨论这个问题。这个下面由警察控制局面，把他们隔开，不让他们再继续打。」然后就找了一个地方讨论，

高名潞、范迪安和我都参加了。范迪安强调高名潞是中国美术家协会《美术》杂志的编辑，他自己是中央美术学院的团委书记，其他的几个人他都介绍了一下。这一招还真管用，公安局长一看是北京来的，也不知道是什么官，但只要是有「中央」这几个字，感觉就不一样。他自己也有点怕，觉得至少不能得罪，而且我们也有人受了伤。他知道不能把你们当外地来欺负他们的混混对待。最后协商说，他们想办法把当地这帮人劝走，我们绝对不能再出面报复，我们同意了。

回来之后大家就商量我们现在怎么办，他们是不是还在外面，我们要不要逃走。因为会议结束了，第二天就要回家。我们半夜三更的时候商量，今晚不睡觉了，就连夜撤退，大家不能一起走，有坐火车的，有坐汽车的，要分成很多小组，免得目标太大。先派人出去侦察一下，看看酒店周围有没有被包围起来，因为前次已经吃过一次亏。回报说外面应该没有人了，然后就一组的撤退，到了快天亮的时候，大家基本上安全撤退完毕。这个细节大家都记得，但是讨论什么东西都忘得差不多了。我后来一直对被打的宋永红感到歉疚，每次见到他我都会向他道歉。[...]

问：有女艺术家参加黄山会议吗？

周：那时候女艺术家很少，好像除了批评家廖雯以外，没有女艺术家参加黄山会议，珠海会议也没有，只有陶咏白、陈卫和两位女批评家。但是当时我们在当代美术史的书里有写到，包括湖北、湖南、北方艺术群体中的女艺术家，但她们似乎不是很积极参与这种大型活动，而是自己做作品、画画，参加一些群体性的展览。

问：当时女性不参加公开大型活动？

周：抛头露面的事情好像还多是男人做的。虽然八十年代我们做的是先锋艺术，脑子里的东西、生活方式、观念有很多都是很传统的。这是很有意思的现象，我们这些人对人生、事业、性、婚姻、人际关系的看法和行为都很传统。[...]

《中国现代艺术展》

问：1989年大展的组织者怎么分工合作？

周：有分工的，在我们要出版的书里面有一个比较详细的分工表。当时高名潞是筹备委员会的……不叫主任、也不叫主席，我忘了是怎样叫的，高名潞想努力避免像全美协办展览那套机制，他不要用那个字眼，好像叫「召集人」，弄了一个很中性的词，而且平常很少用的，他就是属于总召集人。栗宪庭负责展厅的设计，像展

览的佈置和展厅的主题。当时我负责学术研究、研讨会，包括对外作学术性介绍和发言。后来由于各种原因没怎么做好。范迪安具体的角色我忘了，应该是行政沟通、协调公关的事情。当时费大为、侯翰如、孔长安外语比较好。孔长安是外语学院毕业的，学英语的；侯瀚如的英语、法语都不错；费大为是法语比较好。当时他们的工作是负责对外联络，以及媒体公关，包括艺术媒体和一般新闻媒体。

问：谈谈您负责的工作吧。

周：我做学术这块。我们设想做两场学术研讨会，这个学术研讨会有点像圆桌会议（roundtable），是比较自由的方式，不是有人提交论文宣读的，当时还没有国外那种学术研讨会的概念。第一个研讨会是我主持的，是在中央美院那个12层楼大楼一层的阶梯教室开的。当时来的大部分是艺术家，包括没有参展的艺术家、批评家之类的，媒体人员好像没怎么见到。那个空间其实很有限，总共也就几十个座位，周围还站了很多人。我记得好像是展览大年三十开幕就被封了以后，当时的设想是过了春节以后展览会重开。那次会得我记得的几个细节主要是徐冰的发言和随后引起的争论：徐冰的《析世鉴》在展览中很醒目，有人问他的艺术思想，他讲了一个拾破烂的老年人的故事。这个老人家每天回家的一件重要的事情就是把白天捡回来的破报纸等一张张抻开了，然后很认真地压在褥子下面压平。每天如此，乐此不疲。他以这个例子和他花了几年时间刻那些伪字作比较，这种把艺术日常化的思路其实和后来高名潞的「极多主义」的主张很接近。这种学究气甚至有点“迂腐”的发言引起现场几位艺术家的不满，他们对「学院派」徐冰的这种姿态表示不能接受，其中一位大侠打扮的艺术家很激动地站起来大喊，具体内容不记得了，大意是要反对学院式的前卫，而要与学院和传统一刀两断的前卫。其实他不光是对徐冰发言有意见，他对徐冰和吕胜中被纳入展览就有意见，现代艺术、前卫艺术怎么可以和学院合流？学院只能是是前卫的敌人。这位大侠带着绿头巾，手持一把剑，高举宝剑大声疾呼的模样，令人印象深刻，后来大家都记住了这位「绿林（巾）好汉」，没人记得她姓甚名谁了，他不是参展艺术家这点我倒是记住了。

第二个研讨会是展览重开以后在中国美术馆的二楼开的，因为作品就在旁边，你可以看，也可以对着作品讲。它也是类似圆桌会议的形式，不是很严格，基本上也是比较自由的发言，大家往那儿一坐，有些人便开始发言，也有些人也很激动。这次会的一个让人记住的细节则是，有人拿1980年代的流行词“倒爷”来形容他在展览中看见的作品，认为中国的前卫艺术不过是一群倒爷把西方现代艺术转卖到了中国。这种激烈的反对态度激怒了一些参展艺术家，他们纷纷发言，有的争辩「拿来主义」的必要，有的强调作品是对中国现实的反映，有的认为西方现代主义是反传统和社会主义现实主义的武器。

两次会议都有非常情绪化的反应，这是我一直希望能够避免的，因为我多少还是希望冷静地做学问、研究作品的价值、分析作品、做一些趋向性的分析和讨论。但是很遗憾《中国现代艺术展》在这方面很薄弱。我没做好，同时觉得当时的背景也不可能做好，展览被关两次，然后又重开，我们被整得一天到晚心惊胆战的，担心展览会发生问题，像突然来一个炸弹、恐吓信之类的东西，弄得鸡飞狗跳，所以不是一个正常的办展览、讨论学术问题的环境。

问：那位「绿林好汉」是反对学院还是反对现代艺术展？

周：他自认为是前卫艺术家，当时是反对学院。实际上八十年代所有的现代艺术家都是从学院出来的，但他是学院的逆子，虽然是学院出来的，但他们认为他们不是学院传统的继承者，认为自己是学院的「掘墓人」，这是很有意思的情况。在中国美术馆二层的这个研讨会，当时给人印象最深刻的争论是保守派的攻击，他们认为所有这些都是模仿西方的现代艺术。最近还有人在谈论这个问题，说这是中国的麦当劳，二十年前是这样，现在还是这样认为，认为不光是模仿，而且还是模仿的还是最差的这块，这个问题当时争论得很厉害。因为当时都没有记录，既没有录音，也没有录像，所以很多细节都忘记了。那种突发性、自发性的事情很多，不可能操控。印象最深的只是两个争论。整个展览到后来是比较有新闻性的事件（开枪、各种偶发的行为艺术、两次停展等）在历史上留下来了，而学术这一块要么被淡化，要么无暇顾及，这是很遗憾的事情。所以我搞学术这块，基本上没有做太多事情。

问：展览发生开枪事件，你当时第一反应是什么？

周：肖鲁开枪是这样的：开幕式时候，整个气氛就有些紧张，有很大的张力，骚动的气氛已经开始有了。把大的「不许掉头」的展览标志放在美术馆前面，馆前的广场地上铺上红黑白的巨大布幅，展厅大堂则垂直悬挂着很多条同样是红黑白的布幅，本身就给人一种很奇怪的沉重和压抑的感受，气氛很紧张，空气中似乎弥漫着要爆炸的气体。当时大家觉得好像会发生什么事情，那不是个普通的展览开幕的情况和感觉。原来是准备把那个大布幅挂在外面墙上的，但美术馆不让挂，说这个东西挂起来像什么，当天还是除夕，这个黑的颜色在中国人印象中不吉利，所以就把它摊在前面的大广场地上。美术馆前的那条路是市中心一条比较重要的路，很多市民从那里经过都觉得很奇怪，不知道中国美术馆要发生什么事情，但是肯定不是喜事，很可能是什么奇怪事情。

开幕式上高名潞就说了一句话：「我们自己筹备的中国第一个现代艺术展开幕了。」然后就进去。进去之后人一多，就开始乱了。我在楼下，听说楼上有人做行为艺术，叫我上去，范迪安也上去了。我跟范迪安在楼上处理张念的〈孵蛋〉的场面。张念觉得楼下可能有比较多的人流，不大适合。他在楼上，没有太多人注意他，比较安静，他可以在那里慢慢孵。我们事先的协定是不能在现场做行为艺术，很多艺术家不知道这个背景，认为我们很保守，其实完全不是这么回事，这是跟中国美术馆的协议，不能在现场做行为艺术，如果要在现场做行为艺术，就不能做展览，我们只好妥协。这个沟通的过程是高名潞去办的，结果是行为艺术只是用图片、影像展示。

我们给张念解释，劝他离开。张念当时很不愿意，说：「我也没有影响到谁，就躲在这个角落里面做，也没有什么关系。」我们正在劝离的时候，听到楼下有两声巨大的声音，以为是放鞭炮，不会想到是开枪。这时候有人过来说：「下面出事了！」这是我们已经顾不上张念了，我跟范迪安两个人赶紧下楼去看是怎么回事，他们说开枪了。高名潞完全不知道怎么回事。中国美术馆属于东城区，这时候东城区的公安局长就在现场，现场有很多便衣警察，局长也没有穿制服。他在现场就把唐宋抓住了，唐宋大概是因为捡枪给抓住，他们认为是唐宋开枪，其实不是。他们把唐宋抓到中国美术馆旁边的小办公室。然后把高名潞带来，因为他是总负责人，正好我也在，就跟公安局长一起进到小办公室里。进去一看，唐宋被押着蹲在地上，好像还在桌子下面，整个感觉很侮辱，就像罪犯一样。我们当时觉得很难受，觉得不管他做了什么事情也不应该这样。

这个局长火气非常大，指着高名潞的鼻子说：「你怎么回事？」声音也很高，「你要负责，展览必须关掉。」非常凶。高名潞就说：「第一，请你平等的跟我说话，我不是你的下级，你也不是我的上级，我是这个展览的筹备人，你是东城区的什么官我不知道。你要跟我平等的讨论，我们现在是解决问题，我不是进来听训话的。你要训话，我转头就走，我根本不会跟你讨论任何问题。」马上就把那个人的气焰打掉了。局长觉得这个人好像还挺硬气的，就开始讨论问题，问是怎么回事，谁同意你们开枪，谁同意把枪拿出来。这些我们根本都不知道，跟他解释半天。然后他要把唐宋带走，当时我们也没什么办法，只要保证他的安全。

协商过程大概二十分钟。结果公安局提出要把一楼装置的展厅，包括开枪的展厅关了，楼上的继续开放。名潞说：「这个部分是整个展厅重要的部分，关了它就等于是关了整个。要么你就全关，要么就不能关。」我们主张是不能关，一边调查一边继续展览。公安局长实际上也做不了决定，他大概也要和上面协调。最后就商量出一个结果：我们暂时以春节放假的名义给它关了，再来调查这个事情，看怎么处理，等到春节过了，到初三、初四再重开。我们再重开，中间就有中央美院的研讨会。这就是开枪后我所知道的情况。但是我也不知道是肖鲁开的，以为是唐宋，当时根本也没问。肖鲁下午两三点钟自己跑到这边来自首，就一起到了东城区公安分局，到他们的拘留所里待了几天。

问：张念是被邀请参展的吗？

周：张念没有被邀请。肖鲁是有一个装置被邀请参展。今年2月份高名潞主持做了一个《中国现代艺术展》二十周年的纪念活动，当时放映了温普林做的纪录片《七宗罪》。他所指的七宗罪是指七件行为艺术，其中李山〈洗脚〉是有参展，但是他洗脚是不是有跟谁打过招呼，我也不太记得；然后就是吴山专的〈卖虾〉，吴山专有展品，但是他〈卖虾〉是不是属于同意，好像是跟谁说了一声，都没有正式写一个报告由我们同意，好像都没有这种过程；张念根本没有参加展览；还有肖鲁这个；王德仁有行为的照片，但是他扔避孕套肯定是没有经过任何人同意的；还有山西的三个白衣人，他们也没有经过邀请和任何人同意；还有一个叫王浪的戴一个斗笠、穿一身很奇怪的衣服在展厅里走动。这几个都没有被邀请，我们都不知道他们是谁，后来才知道这些人叫什么名字，包括山西的那三个人，其中那个「大同大张」张盛泉在2000年自杀了。

问：这样在现场开枪不是很危险吗？

周：绝对的。后来栗宪庭等其他人解释说，说她想尝试试探中国的法律到底能不能容忍艺术在一般的法律下做不能做的事。这实际上不是肖鲁的意图，肖鲁本来的意图是完全个人的感情释放，和她失恋、罗曼史有关系，跟试探法律和后来的六四完全不沾边。

问：第二次闭馆是什么原因？

周：第二次闭馆是重开了大概三四天，我们觉得好像已经平静下来，可以讨论学术了。然后突然美术馆找高名潞说有一封炸弹的恐吓信。这个恐吓信用报纸上的字剪下来拼成文字，寄给美术馆、《美术》杂志，和其它好几个单位，说在中国美术馆某某地方放置了炸弹。当然不能完全无视这可能性，他们就找到我们，说肯定是艺术家又在做什么事，问你们知不知道这个事，是不是你们自己做的？我们说：「我们吃饱了撑的，还能自己把自己的展览给毁了？」但是怎么处理？他们又恶狠狠的把我们几个人叫过去训话。名潞也是不能接受的，说这样训话我们就不讨论。反正争吵的情况也有。他说肯定得闭馆，必须找这个炸弹，不管有还是没有。在这种情况下，又关了大概两天，他们带上探雷器、找炸弹的狼狗，把中国美术馆上上下下里里外外全检查了一遍，发现什么事情都没有，然后再重开。典型的一个艺术家唯恐天下不乱的恶作剧，按照现在反恐的标准，抓着了恐怕得坐几年牢。

展览重开之后，美术馆要求筹委会花钱请保安，在门口查包、寄存大小包。我们一想也没办法不接受，我们那时候没钱，请保安、存包都要花钱。可是真要弄个包带进去，有什么炸弹在里面炸一下也不得了，后来都同意了。重开了之后我们还排了一个很详细的值班表，就是哪个展厅是谁值班，谁负责哪一天，还分派工作给艺术家，每分一段时间负责一个展厅，要注意可疑人物，加上保安在门口检查。当时不知道恐吓信是谁做的，很久以后才知道是刘安平干的，他现在在德国。

问：发生了这些事情，你们感觉怎样？

周：我们作为筹委会的成员，对这个事情感觉防不胜防，我们希望展览平静的开办下去。我还特别希望大家能够坐下来讨论一下学术、讨论它的艺术价值、讨论它在文化大背景下怎么产生。他们说八九艺术大展是中国现代艺术的总结，那么是不是真有学术上的总结？我是觉得非常无可奈何，每天疲于奔命，处理这些事情。高名潞是最忙的，那段时间恐怕根本没有睡好。我比他的情况要好很多，但是整天脑子里没有任何精力和心思去想学术上的事情。

从艺术家的角度出发，肯定有他们的道理，比如说他没有被邀请参加，或者觉得这个展览还太不够力量，还要用一种更强烈的力量来展示、做一些事情。包括我们把他们认为的学院派艺术家纳入展览，他们有很多不满和抱怨。这些东西从他们的角度来讲肯定有他们的道理，从组织者的角度来讲也有道理，双方没有沟通，就出现了很多问题。

另外，从总体上思考，中国美术馆是中国当时最好的一个展示空间，而且它的地位是任何其他的展览空间都不可能取代的，所以我们当时最大的理想是要让中国现代艺术进入中国最好的展览空间去。这点实际上也有争论，艺术家也有不同意的，他们认为是被招安，问为什么一定要进到中国美术馆，为什么不在别的空间做。我们没有正面解释，实际上这个道理很简单：中国现代艺术要想让大家知道、要能够在中国的文化里站起来，这是我刚才讲的三足鼎立（传统、官方和前卫），这一只脚要站起来的话，必须通过这种方式。比方说在农展馆展也不错，农展馆的展览空间也很好，1987年我们就考虑到农展馆去展，但是因为政治运动，农展馆后来没同意让我们做。在农展馆还有另外一层意义，因为中国是农业大国，可能跟这个还可以挂上钩，在农业大国做现代艺术这件事情本身就很耐人寻味。但是中国美术馆的意义完全不一样，所以我们说要进去，我们要占领中国最好的艺术空间。

我们觉得比较遗憾的是，这个时候会有一些艺术家，他们有点以前搞农民运动一样的概念，就是说农民运动成功了以后就可以到艺术的殿堂撒撒野，或者掌握了话语权的时候可以随心所欲。他们的非理性压过了理性，要宣泄很骚动或者是很压抑的东西，如果平面作品展示不出来的话，他会采取比较极端的行为方式展现出来。就好象一个农民最后打到地主家里，他会想现在进到平常进不来的地方，要到地主的象牙床上踩两脚爽一下。我对这种心理不太认同，但是艺术家被压抑了这么长时间，好像也可以理解，但是对于整体来讲，这多少有点破

坏性。我们会考虑得更多、更整体，像怎么样把中国当代艺术、现代艺术推到社会上，对美术界原来的那两足产生一些影响，想办法撼动他们的根基。艺术家们一般不会这样考虑这么多，想问题和我们角度不一样。

问：你们当时便意识学院派和盲流艺术家的区分吗？

周：我们倒没有很明确的区分谁在运动之内，谁在运动之外，没有这样的界线。要区分什么是现代艺术，什么是中国的现代艺术，在当时的环境下不容易。基本上一个大的取向就是你反对传统、反对学院。那个时候其实还没有后来1990年代的所谓「盲流艺术家」。

大展期间有些没有被邀请的人自来参加，以行为艺术来参与展览，其实在他们来说还是比较自然的，因为行为艺术常常带有偶发性。我们就在想，假如能做一个行为艺术展览类似的活动，在户外也好、室内也好，让大家都有充分的表演空间，或者做行为的空间，那是最理想的。但是在当时的背景下是根本不可能的，很难考虑这么多。我们主要集中精力做好一个展览，把这个大展放到中国美术馆，并顺利展览，同时兼顾新闻性和学术性，希望还能吸引国外学术界关注中国的现代艺术发展，那是最理想的状态和结果。如果说将来有机会做行为、做表演，那当然是可以的，至少我从来没有把这个界线划得很清楚，并没有感觉他们是捣乱。因为行为艺术的定义也很复杂多元，没有定量的界限。那时候只能说大的区别是这样的，跟传统拉开距离，和学院拉开距离的，都会划在现代艺术的大圈子里。

问：后来一些作品卖掉了？

周：细节不太清楚。当时资助展览的是一个个体户宋伟，他拿了一些钱。当时有一个口头协议，说给他一些画，他赞助几万块钱，展览结束后拿了一些作品过去，包括肖鲁被枪打坏的那个装置。我记得王鲁炎还收藏了几张，他当时有点钱。至于直接跟外国人做交易的细节我不是太清楚。那时候很奇怪，艺术家认为作品不重要，参与本身很重要，或者观念很重要。那时候展览撤了，问他作品是不是带回去，大概觉得带回去也麻烦，有些人觉得已经展过了都不重要了，跟现在的观念不一样。那时候如果把作品都留下来，那就完全不一样了。艺术家会说算了，你们找个地方给我放起来，将来我也许有时间再来取，都不是很在意。后来，剩下的作品有架上的、比较好放的，就被搬到了《美术》杂志社在东四的编辑部的一个空间。最后这些东西去哪里了我们都不知道。据说这些东西有一些到了市场上，或者在收藏家的手里。[...]

出国

问：后来您通过什么机会出国？

周：出国跟八九年的六四事件有间接关系。当时事情发生以后，我的前妻想要出国，她觉得国内不大能够待下去。她在杂志做编辑，6月3号晚上她在现场，她没有亲眼见到被枪打的人，但是听见枪声，也看见火光。从广场上回来，被一种恐惧感笼罩，这给她造成很大的心理创伤。3号白天我也在广场上待过，已经精疲力尽了。白天在人民大会堂后面已经开始有用棒子打人的冲突，但是还没有开枪。晚上我回来了，她说她要出去，我说这么晚了还要出去，她说要去看看，我叫她小心点，她就跟另外一个同事出去了，大概到晚上两三点回来。那时候我已经睡觉，她回来说已经开枪了，当时我们两个人抱头痛哭，觉得整个天都塌下来了。接下来那段时间她是铁了心要离开这个国家。我想那就去吧。正好当时美术学院有一些老师联系到澳大利亚去学英语，就是交一笔钱到那边英语学校学习，当时很多人去了以后打工，想办法在那边留下来。她走了以后我想家庭还要团聚，但又不想去澳大利亚，就联系美国的学校读研究生。我联系了美国的很多学校，结果俄亥俄州立大学给了我全额奖学金（其他的地方有接收，但是没有钱），我便去了俄亥俄。[...]

问：现在在俄亥俄州教书？

周：对，我在肯尼恩文理学院（Kenyon College）兼职教现代中国美术史和当代中国美术史。

跨界交流

问：八十年代期间音乐、电影都对艺术产生影响？

周：绝对。这个问题问得好。八十年代和现在的情况似乎不太一样，当时的文学、小说、诗歌、电影和美术，实际上是相通的。那时候对于文化人来说，中国文化要复兴，中国传统要打破，就要借用西方的武器，这个大的文化启蒙思路是一致的。所以行业、学科之间的界限远远小于在文化和官方、传统的对立。当时很多人都读小说，包括中国人、西方人写的小说。听谭盾的音乐……当时音乐界有四大才子[编注：音乐四大才子应该为叶小纲、陈其钢、瞿小松和谭盾]，他们也是77级、78级这么一批人。

当时文化都相通：莫言、余华、苏童等南京和北京的小说，张艺谋和陈凯歌的电影，然后就是朦胧诗人和朦胧诗人之后的这么一批，以北岛、舒婷为主的诗歌。他们也很多的受到美术界前卫艺术的影响。那时候我们发现各个领域尽管形式、表达方式都不太一样，但是精神上完全一致。所以那时候看到陈凯歌的《黄土地》、《一个和八个》这样的先锋电影，我们非常激动。我记得一个很重要的细节：当时《一个和八个》和《黄土地》是在东华门的小剧场做内部试映，观众是中央美术学院的学生和年轻教师，我忘记了为什么是以这样的方式去看那个电影，当时看完以后，观众起立鼓掌长达五分钟之久。看电影中这种经验是从来没有过的。在电影中看到的和我们搞现代艺术、先锋艺术的东西很接近，而且很自然的就发现那是以前电影里从来没有过的东西。

大家都读刘索拉、莫言的小说，包括当时南京最重要的苏童、格非和余华，南方有古华、韩少功等等，一大批当时文学界的小说都和先锋艺术的思路精神很接近。我们都是大量的读书，一旦有什么新的东西出来，大家会相互介绍。音乐也是一样。要有机会便到音乐学院或者北京音乐厅去看表演，当然也很有限，因为演出的场次本身就很有限。音乐也和艺术相通。当时我们和哲学界和所谓的文化界的沟通也很多。周国平、甘阳、刘东跟我们都是很好的朋友。他们和很多的艺术家也是朋友。我们出版这本《中国当代美术史》的编委会，「20世纪文化中国与世界」编委会的主持者就是甘阳。我们跟其他界别的交往都非常密切。跟建筑界互动也不少，比方说王明贤，他和建筑界同仁组织了一个当代建筑文化沙龙，经常邀请美术界朋友参加他们的活动，他们也会参加我们的一些活动。我们觉得文化启蒙、建构新文化是一个大事业，不论哪个专业的都是奔着同一个目标。

现在这种交流好像比以前少，但是它以另外的一种方式联合，叫文化产业，即艺术、文学、诗歌、电影和美术方面，以一种文化产业的方式连接起来。在这个意义上把各个行业联络起来，我没有认真思考过这种新的「联姻」方式。

问：从香港来的音乐、杂志对你们有影响吗？

周：有。香港和台湾文化对大陆文化界或者普通百姓的冲击，是八十年代文化启蒙运动的一部分，像邓丽君的歌、校园歌曲。八十年代的校园歌曲对中国大陆的年轻人影响相当大，诸如《外婆的澎湖湾》这种歌曲，现在很多那一代人都琅琅上口。

其实八十年代和台湾美术界的交往还是比较多的，不是我们想象中那么少。当时最重要的两本台湾杂志是《雄师美术》和《艺术家》。《艺术家》好像还在办，《雄师美术》已经没有了。当时《雄师美术》的几个主要编辑来大陆向我们组稿，了解中国当代艺术，然后在他们的杂志上发表。高名潞、我，还有很多中国的批评家都曾经在《雄师美术》上发表文章。我写的关于王广义的文章就是在《雄师美术》上发表的。他们当时有一个编辑叫李復興，向我做了一个采访，谈中国的八十年代的先锋艺术。后来关于新生代的〈调侃和自嘲〉那篇文章也是在《雄师美术》上发表的。那时候的交往还算是比较多。我们那时候对台湾的现当代艺术了解有限，大概知道有一个五月画会，没有很系统的了解，但是感觉他们是主动的到大陆来，感觉大陆的现代艺术运动很有意思。我们也会跟他们很好的合作，提供一些我们的材料给他们发表。

跟香港的交往在艺术方面不是太多，至少我是没有太多。但香港的流行文化对大陆的影响肯定相当大。八十年代流行很多粤语歌曲，不光在广东地区，在其他的地区都很流行，就可见它的冲击力之大，冲击面之广。