

访问文字纪录

刘小东访谈

访问：杜柏贞、翁子健

日期：2009年7月9日

时间：约1小时21分钟

地点：北京 刘小东工作室

美院生活

问：我们知道您在八十年代大部分时间都在美院读书。哪一些书是当时读的比较多，影响比较大一点？

东：其实在你的书单里头，尼采的一些书我读过，但是在读这些书之前，给我印象最深的一本书，其实很少人知道，叫《画出来的真言》[编注：畫出來的真言 (Painted Words) / 伍夫(Tom Wolfe)著；劉麗，陳艾妮合譯.台北：藝術家出版社，1977]，这应该是台湾或者是香港的繁体版，原是美国的一本很薄的书，大概在83年左右。我看的时候还没上大学。那本书对我的影响比学术著作都大，因为那本书写的都是美国最时髦的艺术，从波洛克到安迪沃霍尔，以及现在的艺术家，你如何才能成为艺术家，写了很多关于里奥·卡斯特里(Leo Castelli)，一个艺术家如何使自己在这样的一个框架里头，如何出名，如何穿衣服，它写的非常有趣，它不是很理论性的文章，但是它揭露的非常仔细，包括一个艺术家怎样生活才能够让批评界认为你是一个很有前途的艺术家。所以，那本书对我影响比这些学术著作都大，因为这些都太理论的书。这些书我也读，都是影响每一个人，读完也基本上晕晕的，看不懂。

问：《画出来的真言》这本书是从哪里来的？

东：当时我读中央美术学院附中，附中图书馆有这本书，是一个美国人写的。他比如写艺术家要穿很大的鞋，皮鞋要很多带，要波希米亚式的生活，蓬头垢面，长头发，又脏又破，生活要乱。他讲了很多美国的，讲的大色域的艺术，抽象艺术背后那个理论家叫格林伯格，写他如何界定这个艺术的，那时候那本书对我影响非常大的。我觉得这一辈子你要不认识那个什么伯格，你就完蛋了。

问：在附中时，有没有看到一些外国来的画册？

东：中央美院附中的画册更多一点，也就是说，我读书更多的是在中央美院附中，也就是1980年到1984年，我1984年到1988年就在美术学院上大学，大学那个图书馆我不喜欢，它借一本书很麻烦，所以我所有的美好回忆都是附中那一段，图书馆跟人的关系特别近，你借什么书很方便。我的求知欲在从17岁到21岁之间也是最旺盛的时候。我上大学的时候，基本在卖弄我这些书本知识，我觉得我已经掌握了这个世界，所以上大学的时候我基本上是在谈恋爱、好好画画，外边的世界少关心，而且越来越瞧不起外边的东西，就有点像北京人瞧不起外地人一样，这种心态有一个变化。所以，你提到劳申伯格的展览，我大概就看过一次，我觉得我不喜欢，因为《画出来的真言》都写过他们，从理论上都揭示了他们背后的故事，那我再看他们的东西，我觉得so what？

问：在附中的时候，同学或者老师会不会跟您交流现代艺术概念？

东：老师很少，上大学或者上附中交流现代艺术知识，基本上同学和同学之间，或者偶然有一些很好的讲座，老师更多的还是教授传统的写实技巧。有的善谈的老师也会谈，但是更多的谈点社会知识。

问：那时候在北京有哪些重要展览？

东：最早有一个法国农村风景画展，那时候我还没来北京，可能1979年。我能看到的第一个大型展览是美国波士顿美术馆，用霍伯的画做封面的一个展览。后来可能有印象派的展览。

问：中国的传统艺术的展览对您来说有没有影响？

东：我们那时候学西画、学油画，年龄小，对于中国古代绘画天天看，但不一定很喜欢。我们在学期间每年都要下农村，经常会去西安，去敦煌、新疆，麦积山，所有中国古代的艺术名胜我们都必须要去的，包括故宫。中国古代的东西，当时实际上不是很喜欢，但是看的很多。当时小孩学油画就是爱油画，其他的东西想的很少。但是呢，那时候比如说看云岗石窟，我现在回想起来，我现在再看一些古代的雕塑，我凭那时候的印象我大概能判断真假，因为看的太多，凭视觉的经验，比如说现在有人在卖雕像，卖些什么北魏的石刻，我一看它就是假的，因为我那时候看的太多了。现在你要看那时候那些真品，在中国不容易了，麦积山、云岗、敦煌都封闭的，必须透过铁丝网、透过窗户看，那时候我们都可以摸的。很自由。

文学书也影响很大，比如《百年孤独》对人生体验描写得很深刻，你会觉得内心有一种很荒芜的感觉，你会对艺术、对人生、对这个世界，你觉得最后的结局都是很悲观的。就像这些作品培养了艺术家一种悲观的情绪和悲悯的心情，我觉得这种文学可能会比理论书影响的更直接。当然，理论书对那种理论素质好的艺术家会有很多很多影响，但大部分艺术家理论素质都不是很高，除了专业搞理论的以外，那些原著我相信90%的人都读不懂的，读完以后还得看前言介绍，原来是这个意思，或者是某个中国学者发表一篇文章或者举办一个讲座，他去讲尼采，他去讲沙特，才明白原来尼采或者沙特是在讲这个。那你看沙特的小说，你看得稀里糊涂，两个人在屋子里干吗，不停的说话，很枯燥的。

问：您在中央美术学院时，油画系有分不同的工作室？

东：对。当时油画系分三个工作室，当我快毕业的时候，已经有第四个工作室了，我在第三个工作室，第一当时应该是靳尚谊。第二应该是李天祥、赵小平，第三个就是詹建俊、朱乃正，第四个是由过去的第二工作室抽出来的人组成的，就是林岗，后来实际负责的可能是我们的葛老师，搞人体大展的葛鹏仁。[...]

中央美院当时的传统是，第一工作室比较偏向古典的、西方的，安格尔时代为主的，从文艺复兴到安格尔时代的一种艺术倾向。第二主要延续了苏联的现实主义的艺术。第三就是希望能够结合西洋油画和中国传统文化的达到一种结合，那么第四就是完全要搞现代派，几乎到抽象。

问：您上大学的教学情况是怎么样的？

东：每天上午是专业课，画素描、油画，基本这两项，或者是创作，或者是速写、解剖、透视，这些都要学的。下午基本上都是文化课，包括文学、英语、哲学、历史，历史很少，美术史。那个时候更喜欢专业课，不太喜欢下午的课，下午犯困。那时候教政治理论、教马克思主义哲学的老师，有的教的非常好，他们听起来是马克思主义哲学，但是他们很会笼络这些年轻人的心，他讲很多有趣的哲学故事，西方的现代哲学什么的，所以内部都改变了很多，他不是简简单单讲为了考学的马克思主义哲学，讲马尔库塞，讲新马克思主义，讲很多新鲜的理论，蛮有意思的。

问：那时候有没有课本？

东：课本跟他们讲的也不太一样，考试的题目也很简单。他讲的很多，那时候有一个老师讲得特别生动，「六四」以后就去澳大利亚了。当时还有年轻的朱青生，他讲的就很生动。。

问：朱青生是在美术史系？

东：美术史系。他会讲一些古代艺术家的故事，互相打架、互相斗什么的，讲这些。就是跟书上完全不一样的东西。

问：当时的教师，比如像詹建俊老师，他们建议学生看什么画册、什么美术杂志？

东：我们工作室的老师比较鼓动看一看文艺复兴的素描，素描上比较推崇米开朗基罗，很古典的。油画的色彩上推荐我们看印象派的，那么看一些个人风格的比较推崇毕加索、塞尚这些现代主义的老大师，那么在他们之后的就不推荐了，基本上到毕加索为止。

问：詹建俊老师在教学时，也是一边画，一边就是教学？

东：不，那时候是我们画，他看见问题就说，那时候老师有自己的工作室，老师会集体自己去画，不跟我们学生画。

问：但是你们有机会看他的画吗？

东：很少有机会去。那时候老师和学生关系比较严肃，当然有个别老师会比较随便的老师，让你会接触的近一点，像詹先生是比较严肃的老师。

问：那时候他年纪多大？

东：应该50多岁了吧。不太老。

问：当时中国的艺术期刊，像《中国美术报》、《美术》杂志、《江苏画刊》，会介绍很多青年美术的作品、运动，那些您会关注吗？

东：我印象比较深的是《江苏画刊》，《中国美术报》不是那么普及，《江苏画刊》图书馆都有，也可以买到，但是《中国美术报》当时有点像底下刊物，它好像是内部传销的意思，有点像街头小报，它不是在公开场合你随便就能看。当然《美术》杂志也会看，还有我们学校自己的杂志，有《世界美术》和《美术研究》。

问：在里边有没有看到什么是印象比较深的，有没有关注那个时候的青年美术运动？或者中国评论家、理论家有没有对您有影响？

东：我们上附中，然后上大学，那时候陈丹青对我们影响蛮大的。好多杂志都在登他的——除了作品以外他的文字，他有一种和过去人写文章完全不一样的方式，叫你非常能看得懂，就像个艺术家，像个普通人说的话，所以大家都很喜欢看他的文章，看他的画。八五运动的时候，有很多很多种艺术家，所以也会看一些，八五对我的印象最多的还是行动艺术，比如说郑玉柯、赵建海他们，一会儿上长城、一会儿在北大的，总感觉跟政治运动很有关系的一种冲击，甚至用很多药布、血的。

问：有没有看过他们在现场做的？

东：我不去现场，大概我看一个照片就知道了。因为在附中的时候我们也做，像身上涂满了墨在画布上又滚啊，又弄啊，印痕迹什么的，也试过，挺好玩的，我还留了一件，但是现在不知道放哪了。那时候知道Yves Klein的行动艺术，那时候就觉得很过瘾，年轻什么都试。

问：所以应该说，很早的时候，您对当代艺术已经有认识？

东：对。我们读的很早。中央美院是全国信息中心，所有国外的最新鲜的信息都在这个学校里边，这个学校内部很开放，杂志都订国外新鲜的杂志，包括日本的AV的那种，有点黄色的都能看到。有一点那种暗示，一看亮晶晶的，那种日本、台湾，包括美国的，都有一些。在别的地方一般都看不到。

问：学生都可以随便看很多杂志？

东：学生跟图书馆关系好的可以，不是非常普遍的。

问：那个图书馆是在学校的院子里面？

东：就是在院子里头。中央美院附中的图书馆很小，就在一楼右拐弯，边上就是厕所，然后楼道里就是小书卡，一个个小抽屉，你就上里查那个书，查完了它就有一个柜台，你给他，他就给你拿出来了，你就去看，看完再还。

问：可以拿出去吗？

东：可以。到屋子里看了再还回来。但是期刊是不允许拿出来的，有一个专门期刊阅览室，就在那看，画册都不允许拿走，拿走的都是文学类、哲学类的书。那时候还读《圣经》呢，觉得很有意思，就是想把自己变成一个西方人，你知道吗？因为什么呢？中国为什么那么崇洋媚外，其实跟具体的生活很有关系，比如说去酒店，中国人不让进，饭店、稍好一点的地方，中国人不让进。你们现在都很难理解，那越不让进的地方，人越想往里进，外国人都长得好看，大大方方就进去了，所以你就想变成他们，所以你要从知识上读他们的书，包括他们的宗教，有的人读不懂也得读，那是很小的时候，1980年。我觉得就是这种愿望，所以那时候即使看了很多很多中国古代的艺术也是不喜欢，就是喜欢外国的，我觉得跟具体生活很有关系，你又不让出国，你看到的图片，外国图片都是那么吸引人，那么好看，这个生活会影响一代人的心情，所以后来才酝酿那么多人强烈的要出国，拼了命的要出国。

电影

问：电影在八十年代对您有没有影响？

东：有，那时候有北京电影资料馆，每年都有各个国家的电影周，比如西班牙的电影周、意大利电影周、法国电影周，对我们影响都蛮大的，都有去看。我现在还记得布努埃尔的电影，叫《资产阶级的审慎魅力》，一帮中产阶级在野地里走，然后坐在那又开始说话，又走。那个景象很吸引人的。当然还看意大利的新现实主义电影，看法国《火的战车》，都是内部电影，都是很有冲击的。

问：门票是怎么拿到？

东：我都忘掉怎么拿到的，有的人专门有这个渠道，你跟他关系好了，你就有。好像没有什么花钱似的。人家买了两套，给你一套。

上附中时认识的人少，上大学时慢慢认识搞电影的人越来越多。当时王小帅跟我是同学，附中的同学，后来他上电影学院，我上美术学院，我俩的关系就很好，他一拍学生作业就来找我，或者当演员，或者做美工什么的，于是跟他们学校就同时发展了很多朋友的关系。大学毕业那年，我还想考电影学院研究生，所以对电影蛮熟的，蛮关注的，那时候有什么新电影我都要去看，那时候就有一个艺术家林喻东？，他帮助我复习怎么考电影，他是个画家，但是他对电影特别懂，有些什么电影他推荐我去看，我就去。

问：后来没有考上？

东：没考上。

问：会觉得遗憾吗？

东：也没有，因为那个时候招导演系，其实是想招各电影厂有实际工作经验的人，我们是本科生，其实就陪考的，自己现在才知道，当时不懂，还真考。但是也很好，通过那个考试，也起码把世界电影史给背下来了，世界电影史，电影辞典你都要看，各个时代的，我都是通过那次考试知道很多很多电影。这是88年。那时候也很喜欢塔尔科夫斯基的《安德列·鲁布耶夫》。

问：很多朋友都是附中时认识的，后来去各种各样的艺术学院，有的是电影，有的是艺术。

东：对，音乐也是，比如附中当时有一个叫王迪，他后来就搞摇滚，就跟崔健他们认识很多。这些都是高中朋友，然后突然一毕业以后，各个方向都发展了，但是还保持着友谊，我们经常就跨领域去联系。

问：有没有机会接触北京的一些非学院的艺术家的？

东：比较少，因为我上美院的时候，大量时间还是画画，谈恋爱，很焦虑，基本这样，然后有些朋友是搞电影的，那画画的同学都是画画的，外头来的艺术家住在美院有一些，当时可能会跟孟禄丁他们会好一点，比我上一届高一年级的好的，因为高一年级的和社会的关系比较多，我们那时候还是个学生腔，只是学生之间来往，跟社会广泛的关系没有的，而且他们一来都是长头发，我们看了也不舒服。就是因为我在《画出来的真言》里早就读过这个，艺术家干吗非得这个样子？那书就告诉你，不这样子你就不像艺术家，你就没有希望。你一看见书里的人走出来就烦，鞋带那么长，大黄鞋什么的，都是这个样子。

展览及活动

问：您参加了89年的《中国现代艺术展》，您怎么认识高名潞等策划人？

东：我谁也不认识，当时其实我不知道谁是高名潞，谁是栗宪庭，我都不知道，我就知道我们学校有侯瀚如、孔长安、范迪安、周彦、易英有没有我忘了，反正他们几个也参与策划这个展览。有一天，大概是他们几个来找我，在宿舍里：「拿两张画，赶快。」我说，「好。」很快就回画室找画，拿三轮车就拉到美术馆，拉去三张，人家选上两张，我就拿回来一张。

具体是谁我忘记了，到我宿舍说，拿两张画，送到美术馆。我就去了，你看我现在都忘了是谁告诉我的，到底是孔长安还是谁，有可能是孔长安，因为孔长安的宿舍就在我的宿舍的对过，或者是范迪安。那时候不知道这展览还有策划，谁是头，我不知道。

问：当时那个时候你已经毕业了吗？

东：刚毕业。

问：还在学校宿舍住？

东：对。

问：开幕式您参加了没有？

东：参加了，给我印象最深的就是有点像不许掉头，有点像希特勒一样的旗，从二楼一直铺到下头，这印象很深，感觉那个展览很恐怖。那旗那么大，黑颜色，对一个青少年的心理影响很大，希特勒来了，就这种感觉，有一种视觉，红、黑、白在一块，一个大箭头，那时候的艺术都喜欢箭头，一张画画一个箭头，我就觉得很奇怪，我说为什么要这样。那时候，耐克起没起来我不知道，包装箱的箭头到处都是红箭头。

问：展览哪些作品给您留下印象？或者是您觉得是最好的？

东：有印象的都是视觉冲击力大，比如说像顾德新，塑料做的像肚子似的那些东西，铺一地，铺那么大一块。我不知道这怎么做的，我说，这帮人真能折腾，做那么大的东西。好多好多，行为艺术也看不见，因为行为艺术一发生，就多人围着，就看不见。我有不愿意围，我就走了。完了，我就看看我自己的画摆那，认识我的人路过一下，说这是你的。我都不好意思。因为没有人上三楼，都在一楼，三楼很少的人，三楼是展画，很少的人。

问：在您旁边的是挂的谁的画？

东：不记得了。摆在中间，对，两边是别人，不知道是谁。我的位置还挺好的，一个还不是侧面，它那是美术馆一个格子，一个格子，我这属于一个小格子里的正面，还挺高兴。

问：除了您之外有没有中央美术学院的同学是在这边展览画的？

东：画有方力钧，但是他比我低一届，有方力钧的素描，这都是我后来知道，当时有点记不住。后来通过读这

段历史回想起来的。展览时正好赶上春节，开幕式后我就赶快回老家。他们重要的人物不带你们玩，这个展览不是以我们为主，他们内部我不知道，他们内部有他们的规则，哪发生事都是这些人在那，我们都不在场，比如说他们开始合影了，也不告诉我们。所以，我们就傻乎乎的看完就走了，算了，就像一个观众一样，不知道他们会内部有一个渠道通知现在要合影，重要的仪式到合影，谁在中间、谁在侧面等等。我们得不到这个消息，是小孩。

问：在89年，除了现代大展之外，有没有参加别的展览？

东：没有。中央美术学院有一个叫素描大展，后来我参加素描展，也在美术馆。所以现代艺术展是我第一次我的作品在中国美术馆展出。以前没有参加过，因为那时候美术馆展出都是很重要的展览，全国美展什么的。

问：这一年也有一个全国美展，是第七届全国美展，您没有参加？

东：落选，参加不上。我送了一件落选了。我送了《青春故事》，好多人在阳台上，后边有好多红旗的，给退下来的，好像是哪只胳膊给画短了，比例的问题。

问：很有意思。您第一个个展是90年，是谁策划的？

东：那个时候没有策划人，就是我想展，然后找到翁菱，那时候翁菱是中央美术学院画廊的负责人。然后我就回家找一点钱，找了5,000元人民币，做一点画框什么的，然后是把画挂上就完了，我自己去挂，带几个朋友和学生、同学帮我挂上就完了。

问：有没有开幕式什么的？

东：请柬上写的有哪个日子，有开幕式，好多人就来，我自己发请柬。

问：那时中央美术学院有没有留学生？

东：有，留学生有很多。当时我们都住在一个大楼里，留学生女生住在8楼、男生住在9楼，我住在7楼，所以离得很近，有的时候偷偷上他们那洗澡去，因为只有他们那有淋浴。我们要洗澡，都得上洗澡堂子，每星期开两次，他们的楼道里就有淋浴，大喷头，所以来你这里头洗，然后那个保洁的人一看你的脚就知道你不是外国人，然后敲你门，赶快出来、出来，梆梆敲门。

问：他怎样看得出来？

东：不知道，他知道肯定不是留学生，他可能会闻着味，他们经常会发现，或者留学生举办的晚上喝酒、黑灯的party什么的，跟着瞎混去。

问：您参加过？

东：参加过。我在大学一年级时参加过在建国饭店，当时建国饭店有一个小画廊，在里头拿画，就是能进饭店了，很自豪。你的画能进，就是布展时你能进去，那时候有画展，但第二天就不好意思进了，因为中国人不让进，那个时代就是这么奇怪。布展的时候你拿着画，来这展览的，就让你进。然后你挂完了，第二天再也进不去了，等它撤的时候你再来给拿回去，你也不知道什么人给看了，什么都不知道。但是就觉得，到了饭店的那味那么好，高级。

问：那时候实验性的艺术很多，大家都在探索，做一些前卫的艺术。您除了那个行动艺术，你还有没有做别的实验的、所谓奇怪的艺术？

东：没有，我做的都是局限在宿舍里的生活，这种作品都是在我快毕业了，其实是一种发泄，就像中学生毕业把

书给撕了一样，快毕业的，就用身体去发泄，在教室、宿舍里头，做完了就收起来，也不给人看。[……]我觉得还是绘画我能够一直往下走，我觉得做一个其他的艺术，稍做一下，我就不知道该怎么走，我不知道第二天该怎么做，所以还是一直比较围绕着绘画去做工作。

问：那时候画室的条件怎么样？

东：上学的时候的空间还是蛮大的，那时候学生少。

问：那时在王府井吗？

东：对，王府井。那个教室比我这个画室小一点，大概最早就5个人这么大，但等我们上了2、3年级以后，新的学生进来，他们就切走了一半，那个我们5个人在那里边，有点挤，还能画。

问：当时学校提供画布？

东：最早的时候提供，到快毕业的时候就没有了。我记得是1984到1986年之间还提供的，你每学期还可以去领一点颜色和画布。后来国家体制慢慢变了，就不给你了，要自己买，那时候我们也不买，到处偷，学校都快被偷光了，就是得到一个窗户给它卸下来，然后拿刨子自己刨，自己钉画框，都是这样子的，没有钱，哪有偷，所以国家不给你的时候，你只能偷国家的。

问：那些时候社会有一点变化了，经济开始发展，比较自由一点，所以艺术家开始卖画，就开始赚钱，您有没有在那时候开始卖画？

东：我最早卖画印象非常深，是上大学2、3年级的时候，那是1986年。我当时画的课堂作业，我画的女人体就画得特别深入，然后就画静物，比如椅子上放好多土豆什么的，就交给音乐厅画廊。北京音乐厅画廊，好像是北京当时唯一一家画廊，在那之前我参加过建国饭店的展览，那个画廊后来有没有我都不知道了，但是音乐厅画廊一直有，很长时间，一给他没多久，他就给卖出去了。我跟音乐厅画廊的关系其实维持到1991年还很好，1991年我还从它那卖过两件作品，最早是1986年左右在它那卖过两件作品。

问：当时是不是钱程负责这个画廊？

东：钱程之前那个人，忘了他的名字。那时候卖的钱大概分到我手，那张《女人体》分到我手1,900人民币，卖得非常贵，1,900人民币是非常多的钱，我拿那钱到西单，买皮鞋，买皮夹克花不完，带着女朋友，花不完，那钱太多了。

问：您知道买的是谁？

东：不知道。他说是个北欧的人，我不知道，他就是这么说。所以后来给我印象是，可能北欧人喜欢我的作品，我老有这个印象。

问：那个画廊是在西单，对不对？

东：对，就在六部口。

问：现在还是一个画廊？

东：现在没有了吧，它就当是在一个楼道里头，你去音乐厅听音乐，你就经过一个楼道，楼道里面挂满了画。

问：那时候他们在《美术》杂志也登过一个广告。

东：后来钱程接管，我也通过他手也卖过……他卖给香港的一个律师。后来又参加拍卖了，我就不知道。一个女的高一点，男的矮一点，抱著。那就是钱程卖的，91年的作品。

当时来中国的只有三个画商，沃尔鲁（谐音）、张颂仁和去世的索尼。这三个人最早的，那么，沃尔鲁（谐音）偏向于美院系统的人，张颂仁偏向于美院毕业以后在社会上折腾的画家，以画为主的，索尼是介于他们俩之间的，都有的。所以，他们三个的方向比较清楚。那时候你就感觉到、意识到艺术开始分圈子

的，不是你愿意不愿意站在这个圈子里，而是经济势力一进入，就被划分了很多圈子，人是不自觉的被进入划到哪个范围里，不是你愿意不愿意的，是很多策展人进来或者是商人进来给你们划分了。

问：在八十年代中有一个第六届全国美展，这次展出很多乡土、伤痕、四川派的画，当时你对乡土风格有什么看法？

东：其实印象蛮淡的，因为那时候中国画家我只喜欢陈丹青，我一看陈丹青没参加这个展览，一定不好，所以别人的画我也不怎么看，艺术家有时候很怪的，他喜欢谁就是谁，别的根本不太看两遍的，我就觉得应该陈丹青画得最好，当时就是这么想，其他的爱谁画谁画，不管，看看就走了，反正我也参加不了，因为我也送作品，有的说我画的胳膊短，那就算了。因为那个时候也年轻，年轻也无所谓了。那时候参加全国美展非常难的一件事。

问：就是美院的学生也很困难？

东：很困难，要一层层审批，它要审画委员会批，要是能被选上也挺不容易。

冬春的日子及绘画中的电影感

问：您的同学王小帅早年找您演的《冬春的日子》，当时是怎样的情况？

东：是一个故事片，大概92、93年拍的。那时候他也是第一次拍电影，没有钱，请我拍肯定是因为我不要钱，因为上学时候拍也不要钱，我们在一块讨论玩，因为那时候我已经在画坛上有名了，我第一个个展以后变得很有名了。他还没有作品。那时候就拍我们熟悉的，他对我是最熟的，他就叫我和喻红，我说可以演。但是他说，演是演过去，不是现在。我就有点头疼，因为我那时候过得生活已经挺好的，所以叫我回到八十年代那种状态，吃面条吃不上吃的时代，到处卖画那种感觉。其实他拍我的时候，我那时候生活已经很从容了，但是叫我往回演，我就有点痛苦。

大概故事就是两个画家谈恋爱的，但是因为出国，女的出国男的留守，最后分手，弄得非常痛苦。当时出国对爱情的打击都是这样的，一出国就分手了，这样的生活特别普遍，所以基本上围绕着出国、艺术，然后爱情纠葛、性，还有床上戏呢。年轻什么都敢。

问：就是不是按照你们真实的故事，有一点点虚构的成份？

东：整体是虚构的，细节根据我们真实的生活，比如我们真的用电炉子吃饭，好多好多的细节，画画，住在很窄的一个画室里头，用的是公共厕所…当时还去我家拍，因为我建议他，老在北京拍，影片会枯燥，我家是农村的，我说有些影像放到田野里可能会——

问：您家是东北？

东：对，东北，电影看起来会更爽一些，所以后来又去我家拍，那时候我家人，我的父母、哥哥、姐姐都让他拍…一家人围着在那吃饭…

问：除了这部片子，您有没有演别的？

东：我也演过张元的电影，《北京杂种》。还有贾樟柯的《世界》，在卡拉OK里头唱歌。

比如说，拍《冬春的日子》的时候，要拍我回老家，进自己的家门，跟爸爸妈妈第一面这种打招呼，这是很难演的，演好几次演不出来的，最后咔嚓剪掉了，一回到家，一家人在桌上吃饭，就艺术来讲，我们可以越过很多东西，如果这个过程我们处理不好就不要了，我们要那个结果。这对我思维也蛮有帮助的，绘

画也一样，这一块画不好，你就不画了，换一个别的，可以经常换一个脑筋，就像蒙太奇一样，这一块不行也不要了，即使你付出了百分之百的努力，它就是不行，不要了，换这个。这跟我从事绘画也总是有一个新鲜的角度有关系，我觉得这个东西无所谓，没那么严肃，也没那么严重，就这样可以，没关系，就这样，很好，不行就不要。所以，我的绘画跟电影其实有这样的联系，也长期跟他们做朋友。

问：您的画很早已经有电影感。

东：应该有。我喜欢不喜欢这个电影，主要看它的海报我就知道了，我一看它的海报我就知道讲什么事，整个的意境，整个电影的情境我能够感受得到，所以我希望通过绘画一张画能让人家感受到一种情境，感受到一种说不出的味道。

内敛

东：我那一年考中央美院附中，那时候很难考，附中对全国招生，一年就招那么十几个、二十几个，很难。但你考上了它的附中，你再考美院就相对容易的，因为你是一家人，前院和后院的关系，所以我考美院不觉得难，考附中难，附中是属于这个大学的，它一定会另眼相看的，那就要在附中学习成绩是中上等的，你都能考到美术学院。1980年我考附中那一届，全国招23个。

问：但是考试的人有多少？

东：考试的应该有几千人吧，我想，我没有概念，因为它全国分好多考场，我在东北，在沈阳设一个考场，就那个考场里我看上去就有上千人，好多教室，好多好多教室，全都是考附中的小孩。

问：考试的内容还记得吗？

东：记得，最早考附中的时候，素描画人物头像，然后色彩画罐子、水果，然后创作出一个什么题目？创作可能叫灯光，类似这种。

大概我就是画一个小孩，趴着老师批改作业的灯光，就是那样的思路。那时候还构思，还想画毛主席什么的，夜晚不睡觉什么的。所以那时候一提创作，其实全是人家给的，跟自己生活毫无关系的。比如说，那个时候要创作，我画一个农村，也不是自己的农村，是想象的农村的生活，比如有山，山底下有水，过小石头桥，我们家没有那个，但你一想到农村，你就要画这个，一想到师生的题材，画的也是农村那种师生，不是我看到的，书本上告诉你的题材，那时候的创作全是这样一种概念，其实这种概念一直延续到85新潮之前，都是这个概念。85年之前人一画创作就容易有这个概念，都不是画自己的生活，都是画文学性很强，被描述过的生活。所以，那时候陈丹青一出来就让人家眼前一亮，他的画不像创作，就随便一个藏族人在那、走路，这就叫创作。所以他反倒有一种很新鲜的东西。

我的创作也就是，把陈丹青那藏族袍子去掉了变成了汉族人，那时候谁敢画穿着中山装这样衣服的人作为画面的主角呢？没有人这么画。现在回头看看不重要，但是当时真的很重要，因为没有人表达自己，哪怕85的时候表达的也是别人的东西，不是自己的生活。所以，这个创作意识很长、很长一个时间，直到到90年，我画画、创作其实还有那个概念，很多人还有那个概念，包括我上大学的时候，我要画创作，我就会画黄河，黄河虎口瀑布，我用人体堆积的瀑布，就是你要表达一种民族情，一种不是你的生活，不知道哪来的一种东西，特别奇怪的。大学时候的创作也是这样的，一个作品的形成很长很长时间。

八十年代很重要，很有意思，但我没有做更多的实验，比如说很多材料的实验，很多行为艺术的实验，可能跟每个人的性格，或者你受的文学影响不同。那时候比如说我喜欢陈丹青的画，他的画就跟收敛，文学上我喜欢钟阿城的小说，他的东西也是非常内敛，非常静，就是描写，明白的人通过他的描写能感到一种力量，你的审美是被这些影响的，你就不可能做出我去长城去包裹自己身体，或者像张洵那些行为艺术。在我这种性格身上是不可能的。

问：就写实主义绘画说来，他们当时不画汉人？

东：不画汉族人，汉族人不入画，很简单，那个时候判断很简单，就是汉人长得不入画，少数民族好看，色彩、服装长的像外国人。那时候我们画模特也是，哪个人长的像外国人，那谁都愿意画。我觉得这个跟心理因素有关，整个时代中国人是最不值钱的，不允许你进饭店，你向往的地方都不让你进的话，你就真的瞧不起自己了。你会瞧得起那些随便出入的人，所以影响到整个教学体制，整个教学内容的安排，模特、光线，衬布的摆法，其实都跟这个心理有关。这不是谁的口号，「我们不要崇洋媚外，我们要有民族自尊心。」这些没有用，因为你现实生活是在崇洋媚外的一种机制里头，每个人的生活是受这影响的。现在反过来，好多人说85受国外的影响太多，那很正常，因为那时候中国人自己连汉族上自己的画面都觉得，「这能入画吗？不对这个。」失去判断，对自己的生活判断等于零，所以这时候他一定有那样的艺术，很张扬的，或者是很受外国影响的，没有一个人能够逃脱这个东西。

人体绘画展

问：88年有一个很受欢迎的展览，就是人体大展，喻红也参加了。您没有去参加？

东：没有，那时候喻红是美院的老师，我是附中的老师，所以他们油画系的老师都展览，所以影响非常大，那个观众比89大展人还多。

问：那个展览的观众是最多的。

东：最多的，是那时候对中国大众影响最大的一个展览。其实89现代艺术展只对专业人有影响，而且专业人都爱写历史，都写这个，但是他不去写人体大展。其实人体大展是对中国的社会生活冲击最大，那些人看那么多人体，就像进女澡堂子一样，那对普通观众的震撼，影响他们的婚姻，影响他们的生活，都是那个展览的。你89大展你影响人家干吗，一个黑黑的旗，人家觉得好恐怖。性对人的影响太大了，性的开放，于是才有离婚啊，好多好多社会问题产生。那个展览被学术界太忽视了，学术界太窄了，没有社会的考察、社会的纵向，那个时代什么对中国的社会，对中国普遍人影响最大，他不去探讨，还是沿着西方美术史的路线在研究中国美术史，这是我觉得非常不对的一点。

问：喻红参加了，她那时候也算是年纪比较小的。

东：最小的，天天签名，手都抬不起来，观众排队签名，天天都没完没了。

问：所以您去看了？

东：对啊，开幕式我都去了，人山人海的，都开着卡车来，那个什么如果为那个展览拍个记录片，太好看了，说工厂开卡车，开大客车都集体来看，疯了。

问：而且他们把那个门票提高了2倍。

东：不止吧，20倍。我记得当时美术馆是2毛，它提高到2.5元，对，非常高，那的队都排到美术馆的花园里头。艺术形式当然是一个问题，还有一个艺术对社会的关系，这需要很多探讨的，它跟社会的关系正好那个时代做的最有意思的一件事，最刺激。

问：说是人体，但是大部分是女性，女人。

东：对，几乎都是女人体，有几张，个别的几张，广军画的是自己的男人体，基本都是女人体。那画肯定不重要，但是它缺少社会的考察，没有把它放在历史的环境里去看这个问题，要回到历史的话，它那个展览比89大展对中国社会影响大。

东：您觉得这个展览的轰动是说明中国社会缺少性自由？

问：当然，性很压抑的。

东：这些让他们感觉到刺激。

问：对，他就觉得人体可以画，可以看，那就会影响他的生活，以前哪敢，看人体回家老婆会打你的，俩人会吵架的，社会很严密的。那个时候中国社会谈恋爱都是偷偷摸摸的，其实说是自由恋爱，还是在一种封建社会里边的，你谈恋爱会被别人说三道四的，街道，人和人之间，哪能随便谈恋爱，你摸一下这女孩的手，你就得娶她，你俩就得结婚了，你怎么能说谈完恋爱就吹了，不可思议的。那个时代什么搞破鞋，男女关系要游街的，你要有一个女孩你在婚姻里跟人搞破鞋，叫人抓住了，你俩要一人挂一个破鞋在大街上游行。所以，这个性对人很恐怖的。

所以我们遗忘的太快了，我们对过去的事遗忘的太快了。比如说民主的问题，那都是大城市，高干子弟探讨的问题，普通老百姓不知道民主是什么东西，是吧？民主墙，普通人不知道，不会影响到普通人的，普通人最大影响，我要性，我要谈恋爱，我要生孩子，有没有地方住，谈恋爱到哪去做爱，没有地方做爱。那时候我们刚毕业的老师，一个十平米的房子，中间挂一个布帘，两对夫妻在里头做爱。社会是这个样子的。

所以，人和人关系变得很紧张，就是你们俩关系就不可能好，你这周围有声音，他那边睡不着觉，他有声音，你睡不着觉了，怎么弄？然后也没有厕所，到楼道很远的地方去上厕所，这个普通老百姓生活的改变是非常大众的改变，也非常不一样的。政治诉求那时候还提不到，因为生活诉求还没有满足。那个民主墙、星星美展确实在政治上走在前头的，它是民主，是精神的一种东西，但是现实生活的老百姓看不到这一点的，他们最起码的生活诉求得不到满足。

「近距离」风格

问：在八十年代下半期，您的作品便显出很与别不同的风格，不再是画风景和理想主义的东西，而是画很接近日常生活的情景。您是什么时候意识到这个方向？有没有受到什么影响？

东：这种转变发生在我大学快毕业的时候。大学快毕业时，我们也在画毕业创作，一提到创作都很严肃，我画的也是老百姓游故宫这些东西，其实还是一种跟自己不是很近，画古代的人和现代的人在一起，什么的乱七八糟，总想画一些想法，其实我觉得很幼稚。回头我就画写生，我就发现还是这个东西画得好，就是老老实实画一个人，他坐那、站那，然后窗外有什么景象，景象中的人，会产生新的意义。那时候我突然觉得这个东西比想象的创作更有意思，更有趣。

因为以前画写生，我们课堂都是对着真人画，可是都是摆出来的。快毕业的时候，没有这个作业了，你也要画画，然后有个人正好在窗前，我就画了。我觉得窗外的、远处的城市也很有意思，一起就画进来了，我就觉得这个东西会有一个含义，一下子离我感觉很近。反过来，我再看看我的毕业创作，我就觉得特假，画一些人游览故宫，故宫里头又飘着小鬼，什么什么的，古代的什么皇帝、皇后的。我画完以后，我就觉得自己都脸红，觉得这个不好，不知道哪不好，就觉得不好。突然回头又画这个，觉得不脸红了，就觉得这个东西很坦然，他是什么样就是这个样子，绘画是很简单的一个工作，你想太多以后，画会变得很别扭。因为我老觉得生活里这个样子比艺术里的那个样子会更有意思，或者想把生活中的东西挪到画布中去，就做这一点努力。

问：您九十年代初的作品主要是画人物和景物？

东：对，基本上都是人物，画我自己，我的女朋友，我的父母，还有一些社会上我能看到的小饭馆，什么朋友之间的，呆着吧，朋友能干吗？就在这呆着吧。要是以前的创作，两人不能呆在那，要么得读书，要么一起去看电视，或者是他俩中间总得有事，后来我突然觉得生活里好多时候都没有事，尤其朋友之间没有什么事，就呆着共同度过，聊两句，说两句就呆着。这个时候很好，很有意思，这个时候你有你的世界他有

他的世界，可是我作为观者，我很客观来讲，他两个不在一个心事上，他两不在一件事上的时候，一下子世界就打开了，就特丰富了。然后，你们俩一起在那写作业、读书，他俩干一件事，这就是过去的创作，这张画就非常封闭，没有什么好画的，因为他们在炼钢，这都是在统一做一件工作，没有什么好表达的，他没有更开放的东西让人进来。

那时候我意识到，一个艺术家应该像一个幽灵一样，像一个灵魂飘在所有人的前前后后，突然这个灵魂在这里观望着看，这个瞬间非常有意思，这个游荡的灵魂发现的这个有意思，也不是你们故意摆出来的，也不是我让你们这样的，而是生活中自然产生这样的东西，我突然呆住了，然后我就把它画下来，基本上都是这样的思路。

问：您从什么时候开始用摄影？

东：我在大学毕业以后就开始用，一边用摄影，一边对着真人画，因为我对着真人画我觉得有点局限，好多想画的东西，他不可能在你画布前，比如户外你怎么弄？现在我想了一个办法，比如现在我有经济实力了，我说，我组织一班人马去到户外画，我想画哪画哪，这许多很多成本，很多人帮助你，花很多钱，请人站这这么做，那么做，像一个导演，一个剧影，那个时候不可能有这条件，那么生活很丰富多彩，很有意思，那就拍下来，回到工作室再重新画，就是这个样子。