

访问文字纪录

唐宋访谈

访问：翁子健

日期：2009年11月27日

时间：约1小时12分钟

地点：杭州 唐宋工作室

问：您刚刚到杭州读美术学院是85年。整个八十年代有一个读书热的高峰期，您觉得当时的气氛怎么样？

唐：当时气氛不好，一点生气也没有。考试也不好，也没有出什么好题目，那时候挺腐朽。

问：没有学习或者想争取去做一些事情的热情在里面？

唐：是，完全不能抱任何幻想的，对学校、对当时的美术界。

问：当时已经有很多青年艺术家，他们有很多活动

唐：这个有。我当兵的时候是1978年，当兵的时候没有什么书籍。别人给我寄了本《美术》杂志，上面有点星星画展的东西，当时有点开眼界，可以用床单、拖把布拼在一起画画，那个展览算是有点意思。当然事后觉得它的美学技术可能远远不够，可是精神特别好。所以应该说从星星画展开始有点意思，然后到了85年几乎没什么意思，到了86年的时候就有张培力和谷文达、吴山专他们，有点小意思了，实际上就是乱。

问：有没有参与他们的活动？

唐：没有。

问：读书之前是在当兵？

唐：读书之前我是在山里面工作，搞野外测量，长年在山里，一年有八个月，在此之前才是当兵。等于说在社会上已经混了六年多。

问：但已经对美术有兴趣？

唐：我从小就画画，自娱自乐。主要是书法、诗歌、历史，当时也就这一点小资料了。

问：到了学校知道这些人，像张培力，在杭州周边地区的活动。

唐：当时美术学院出来的人能做点事情的很少，所以张培力做点事情出来觉得挺有意思，有一些人做这点事我还看不上眼，但是事后发现还是很有意义，谁也不是一上来就能够做得很好。

问：比如说吴山专在舟山也有一些活动。

唐：是，他有很多，吴山专在舟山也做过很多事，在学校里面也忽悠了很多同学们，很疯狂的往这方面去走。

问：有很多人参与吗？

唐：是，很多人一参与，最后工作也找不着，饭也没得吃了，这完全不是那么好玩的，你一旦玩上这个就可能就要付出很大代价。

问：他做行为？

唐：谈不上行为，他们还没有行为艺术，只不过就是一些文字游戏。看着那些文字游戏也挺吓人的。

问：您不参与这些活动？

唐：没有，我向来不参与群体活动。

问：当时您是在中国画系，您对于当代艺术有没有兴趣？

唐：那时候没有「当代」这概念。也不愿意用Modern这个概念，当时用一下Avant-garde也算是凑合了。但是还有很多时候他们更不会用个人主义、自由主义那种艺术观，那就更谈不上了。但至少有一种感觉，就是新，不能老玩旧。新要从何处开始新起来？要从材料开始换，等于说一个人要新，必须从血开始换、从肌肉开始换、从心脏开始换。所以张培力当时也没有换油画颜料，谷文达也没有换他的毛笔和墨，吴山专他们也是这样，包括黄永砷都没有从材料上面开始换，就是没有换血。在没有换血的情况下一直走，走了很多年发现要换血了，张培力首先开始换。

问：您自己在艺术上做怎样的实验？

唐：把毛笔扔掉了、把墨扔掉了、把宣纸扔掉了，你还能干什么？油画颜料你肯定不能去用它，氧化硅也不能用，你还能用什么？我就想如果跟纸差不多的，比纸软的，可能有一些绢，比它硬的有铁、有金属。

问：在学校里面可以做这样的事情吗？

唐：可以，学校里面有很多垃圾，你没有钱买材料，有很多垃圾铁皮扔在地上，铁皮不平，是硬的，你就把它敲成像布一样，像裹尸布一样，这个方法挺好。

问：后来这批作品没有做任何的展览吗？

唐：有，在88年的4月份在上海办过一个展览，全是这些铁的。丁乙当时也一起参加了展览，这也算是他第一个展览了，在上海美术馆，很意外的开了一个展览，没人看。

问：怎么可以在上海美术馆开的？

唐：完全很意外的，一下子真的很难说清，85年怎么会有劳森伯格的展览在中国美术馆办，这是很奇怪的事，甚至还听说到西藏去展览，所以这里头很奇怪，当时什么奇怪的事情都会有。所以到了89年的枪击事件都是很奇怪的事情，很难用简单的道理说是什么。

美中要搞关系，中国政府哪知道当代艺术是怎么回事，然后[劳森伯格的展览]就来了…这个展览对我影响特别大，倒不是他的创作手法或者他的艺术观念，他好像是在中央[工艺]美院做过一个讲座，这个讲座文字发表在当时的《中国美术报》上。《中国美术报》的编辑是栗宪庭，所以能把这个发表出来，我们就可以读到。当时有张劳森伯格照片，脸上有个苍蝇。

他说他战后去的欧洲，以为到了那边去可以成名什么的，就发现晚去了二十年。他觉得美国还没有什么，那他就赶紧跑回美国去，要不然他又晚了二十年。然后他在那实现了自己的梦想，他告诫中国的美术学生，不要老想着跑去纽约去干什么去，或者跑到法国、巴黎干嘛去，要在你们中国去建立你们属于中国的东西。现在有点算是真理了，这就是他给我的印象。不要去吃人家吃剩的，创造力不能体现在这些方面，得体现在有一点预见性，还有潜在性，，要建立一个新的美，就得这么建。

问：您觉得在美术学院有没有一些老师会对您有影响？

唐：没有。学校的老师对我丝毫没有影响，甚至负面影响也没有。就不能怪别的，只能怪他们太弱，他们确实缺乏影响力。他们既不够营养，也不够毒性。既不能滋养你什么，也不能毒害你什么。

问：主要还是自己在做？

唐：当时很简单，我认为身处其间，多读点书是正常的，我也不要文凭。

问：他们没有干预您做什么事情？

唐：有，我的处分就有三个了，差一点就把我开除。就不愿意开除，开除了他们觉得成全了我。干预也没什么好处，他们也不干预，有好处他才干预。

问：因为什么事情要受处分？

唐：打架有过一次，比如说六四、枪击事件都受过处分，敲铁皮也受过处分，好不容易老师给你们找了三、四个女模特，裸体模特画人体，你不画，你去敲铁皮，这个反差太大。

问：在中国画系还有模特吗？

唐：开先例，学生强烈要求，没见过女人裸体是怎么样的。

问：当时的中国画系里面，有没有同学经常跟您一起活动的？

唐：有一个有点意思，这个人画中国画的。我印象很深，他是坐在我前面，他喜欢买点小花生米，趁人不注意偷偷吃，生怕人抢他的。画画得很谨小慎微的。六四的时候，他跟美国直营打电话，美国直营把他播放出来，电话上说中国美术学院的学生上街游行了，筹集了一千多万人民币，大力支持学生的反腐败、反官倒的学生运动。播出了以后是给邓小平听到了，邓小平老喜欢听美国之音。这个人平常很谨小慎微，碰到六四的时候，他很激进，然后把他美国之音播音的录音录下来，然后放在录音机里面，骑着自行车满校跑，说：「听到了吗？这是我打的电话，是我的声音。」这个人画中国画的，然后被判了9年，在监狱里面还继续画中国画，监狱长还有监狱的保安每人一纸作为纪念，三年多他出来了，两年前他的画拍卖拍得很好，然后监狱长、监狱看守都发了财了，这就是这个人特别有意思的故事。这人叫张伟平。他跟当代艺术毫无关系，但是也是个画家。

问：有没有一些人跟您一起作艺术实验，或者是做比较前卫的作品？

唐：我跟刘安平经常探讨这些东西，他是油画系的。还有一个颜磊，他当时大学二年级。他比我小，他是87年入学的。这个人你以后会见到，他很有意思。他也搞不清楚是什么，我告诉他什么，他就偷偷摸摸的偷一点过去，然后变一个调，就搞成了另外一个东西，搞得我很烦，我就不告诉他我干什么。他能做出很有意思的东西。

问：您们有过展览吗？

唐：有，上海那个展览就是我们一起搞的，就我们两个。他那时候找了一个女孩写一二三四五，一直写了几千几万，把那个女的写疯掉了。你想你一天到晚写一二三四五，要么写到睡觉，要么就写到疯掉了。

问：他主要是做一个作品？

唐：对，那个作品还展览了，而且效果很不错，在上海美术馆。

问：您跟外地的艺术家有没有联系？

唐：当时的人还不少，有王广义、魏光庆，上海有丁乙。之前毕业的，比如黄永砅，但也不知道他在干什么。

问：没跟他们联系吗？

唐：王广义就是吃饭的时候碰到，说两句话最多了。上海有丁乙、余友涵，我对海派美学不感兴趣，我认为这个美学很成问题，还不如京派，京派虽然粗糙一点。

问：您觉得当时比较流行的像四川画派，有何看法？

唐：当时流行就是怀斯那波人了，像艾轩、陈丹青这些风格我反倒画不过他们，他们反倒画得比我像。

问：您是什么时候开始对「行为艺术」有概念？

唐：当时我们不叫它「行为艺术」，翻译成中文叫「行动艺术」。这两年好像也慢慢叫performance，在这里强调区别大。我认为黄永砅、丁乙他们，他们好像更多的是有行动性，不是行为性，不是那种带有很强的表演型。

问：是什么时候才开始有这种概念？

唐：我是比较喜欢付出行动的，哪怕就不搞艺术我也是比较喜欢付出行动。跟我当过兵有关系，什么事没有行动，嘴皮子是没劲，然后慢慢这个东西好像光行动要给他塑个碑、立个状，就叫行为艺术。包括绘画也是行为绘画，还有影象有行为影象。为什么？行为是一个根本，没有行动，其他东西都是皮毛。一个简单的例子，比如说你就做影象，如果没有一个行为方式，你做出的影象感觉挺苍白。

你知道一个叫阿昌（何云昌）的行为艺术家，他是云南人，是我好朋友。他做作品，他的影像都是有行为基础的。比如说一块石头，或者自己背着块石头，在这个影像背后有3,500公里的行走…所以这一类作品我比较在意的，一定要好的想法落实到行动上，然后再有影象、有绘画，这是很多年一个自己慢慢的经验，当年没想那么透。

问：您是不是后来才在艺术创作加入行动的元素？在八十年代中、在美术学院没有做种意识？

唐：我比较强调一点，所有艺术的观念也好，艺术的名词、概念也好，落实到一个特定文化氛围之内，他必须设立自己的特色、特点，已经跟泊来时不一样，跟原意识有所区别。什么含义呢？就是在这个地方建立的很多美学观念，通过长年累月，本来是借用了一些西方的，或者英语翻译，主要是英语翻译，还有一些日语翻译过来的概念，然后限定它。但实际上是不一样的，中间产生很大的差别，目前而言依然如此。

问：在那时，有一些人比较喜欢读认真严肃的理论书，有一些人可能比较喜欢看画册，可能有一些非官方的杂志，您当时吸收得比较多的是通过什么方式？或者是通过电视、电影，还是一些地下的杂志？

唐：对我来说，我对行为的概念来源于《史记》的刺客列传。刺客列传是讲到一个人单打独斗，没有任何别的，就是这个人他的行动能够做到哪个份上来，所以他基本上不会受一些专业性的东西影响，比如说看看杂志，或者看看画册什么美术史，然后我知道我怎么做，不会这样。这是第一个。

第二个，我认为当时一个很明显的感觉就是，该是自己树立自己的时候，已经不能是鲁迅那个时候说先拿来主义，先学习然后再发展，不是了。从五四时期到89年这段时间已经将近有60年，60年已经学得差不多了，还要再去学一遍？不是，应该开始自己动手，开始塑一点东西出来。这么说吧，得说自己的话了，哪怕不是真理，但是是我自己的话。但是你老说真理，老说别人的真理，不是自己的话，那就不行。这就是骨子里有点反骨，不愿意老顺着这个调子来。现在当然要求更高了，又要是自己的话，又要是真理。

问：当时没有什么发表的途径？

唐：没有，媒体几乎是封闭的，不可能让你发表什么。但是别人会登一下或者刊载一下，比如说《美术报》、或者是学生出的一些自己的小报。

问：当时《中国美术报》栗宪庭、刘骁纯，他们比较新、比较前卫的。

唐：这倒是有点新意，不可能墨守成规，《美术》杂志是邵大箴和高名潞他们两人在那边把持，他们可能会更谨慎一点，又担心自己位置难保，《美术报》好办，一个礼拜出一次，影响在小范围之内。我认为中国的当代艺术在老百姓之中起到影响，社会影响上大概是八九大展。尤其是枪击事件，因为它变成一个艺术八卦了。否则的话老百姓不知道那是什么玩意儿，也就不会出现潜在的艺术爱好者。

问：在1989年的《中国现代艺术展》之前，有一些团体活动，比如两个会议。

唐：黄山和珠海会议我都没参加，王广义说走吧，去吧，我说你们先混吧，我有我的混法。我不喜欢拉帮结

伙，我喜欢单打独斗，成也是我，败也是我。如果有人跟着我还挺烦的，我不喜欢别人跟着我。如果说热爱艺术的话，追求艺术、热爱艺术当然最好了，我还是接受的，现在我仍然接受。

问：那个时候是说还没有毕业，还是在学校里面？

唐：年纪大了，29岁了。

问：可不可以说一下当时的情况？

唐：这就没有线索了，线索太多。要我说还不如让别人说，不过如果说你觉得按照什么线索，完整的说这件事的话，中间的事情还很挺多，我觉得有很多有趣的事，甚至可能还会慢慢发生一些新的有趣的事。

问：说一下除了〈对话〉这个作品之外，其他有什么有趣的事情发生？像很多人在当时做了一些行为，你觉得你看过的一些行为，您觉得怎么样？

唐：200多个人，挤在一个国家的美术馆里面，当时离六四只有两个月时间，在那个氛围中，美术走在了时代前面。他们对社会的敏感走在了前面，但还谈不上什么建树。包括现在也很难谈，只能说有本事在那边拆一下，先把腐朽的东西拆掉一点。那些人都很年轻，二十多岁，现在四、五十岁了。现在恐怕选一百个访谈中间，看得上也就这几个人，集中起来不会超过十个人，很多人还是在海外。

问：这个展览是比较奇怪，也是一个比较重要的展览，但是没有一个很详细的记录，有很多参展的艺术家可能后来都没有看到他们的作品，您觉得有没有有什么作品是比较有意思，但是后来是没有被发现的？

唐：您说的是被忽略掉，或者是被遗漏掉了？历史是绝对很公平的，不会漏掉任何东西，留下来的就是留下来，留不下来就是留不下来，绝对不能怪是社会的原因，是这个东西不具有灵魂、不具有力量自己生存下去。就打个比方，你生了个孩子，孩子没长大，其实不能怪你，在他成形之后，他就应该自己生存下去，他不能怪父亲说，父亲没有照料好，他本身就有缺陷，凡是没有遗传缺陷的，他都能生存得很好。所以这波留下来的艺术家，他们中间已经摆脱了那种中国传统的遗传缺陷，因为中国的美学遗传基因特别差。

问：八十年代，有几批不同的艺术家，一批就是77年，像黄永砅他们，再后来就是85年开始读，89年毕业的那批人。您觉得在这些人之间，是不是已经有一个很明显的变化？可能是之前做的还是比较粗糙一点，后来慢慢有一些进步，可能是打破了一些东西，比较大胆、创新多一点的？您觉不觉得有一个明显的阶段性？

唐：当时情况下是形势比人强，形势很恶劣，人挺弱；在89年之后，形势和人势均力敌了。近几年来，人比形势强，就是艺术家比形势要强一点。他们开始可以影响这个社会的美学观了，这是三个阶段。如果你真的想分类，以浙美分的话，像黄永砅[是第一批]、[第二批]有张培力、有耿建翌、有王广义、有吴山专、谷文达，还有[第三批的]邱志杰、吴美纯，还有刘安平、颜磊、宋永红，大大小小一串。

我认为他们只是在才气上有高低，在里面才气比较高一点的就是张培力和王广义了，他们是同班的，王广义能画，耿建翌能画，张培力一看，都画不过你们，我一年画不了一张画，你们画你们的，我就找一门独门绝技去，影象就开始在中国有一个立足点。影象也不是中国自己发明出来的，这种引进中间生命力还是挺强的，后面还有一波，比如说严磊和刘安平是怎么一类的，宋永红和邱志杰、吴美纯是一起的，吴山专是跟谷文达他们是一个系统的。他们是在一个领域里面，基本上没有很单独的鲜明特色，北京也有这么一波人，也可以分分类。

问：所以说其实整个八十年代都是没有很明显的变化，意识没有成形？

唐：意识没有成形，因为它小，年纪弱，所以他得长，长到一定程度，有些人缺钙就补钙，有些人缺维生素就补维生素，有些人觉得离家出走我这种属于离家出走。

问：有人说89年大展是一个比较回顾性的展览。

唐：他们想这样，尤其高名潞想这样。我认为栗宪庭倒还是有一点挺好，虽然栽了胆，变成无胆英雄，比有胆英雄还要强，给你胆你不是更英雄了？他的影响是比较久远的，那个想借系统之内，比如说中央美院、中国美术馆，给自己奠定一下地位的思路是很愚蠢的。这些艺术家不会按照他的思路来的，尤其像我这样的，怎么能允许这么一个好机会，就像大家吃一个大餐一样的，祝你生日快乐，哪有这种事？肯定不行。

问：所以您去参加这个展览，是反对这个展览？

唐：我认为它是一个很好的底色，这个底色绝对不能成为一张画，必须要画龙点睛、神来之笔，这就是我当时说我年纪大，比年纪轻的人稍微有点思路就是这样。

问：这个展览其实是一个舞台。

唐：是，就看谁跳得好，谁胆子大，你可以跳，栽在舞台上也不要紧。中国艺术家胆子都那么小，都是挺怂。还有导演，这个导演、组织者想法是不一样的，就好像很多人为了在学校里面，如果你在学校考虑到要毕业分配、学分，那不是完了吗？你还干什么？所以那些人，从张培力到王广义到黄永砷，从来没有想过对这个学校抱有幻想，能留校，给我当个教授、分个房子，过两年能够当系主任，没有这个思路。他们是天上的大雁，大部分都是草丛中的小鸟，他们是高飞的，他们不会在这种地方，当然他们会在那个地方吃点虫子、吃点草，只要有机会他们就飞起来，飞走他可以再飞回来，看看这些鸟还在不在，看牠们还在就继续吃那些虫子。

问：您跟当时的批评家完全没有联系？

唐：是这样的，当时的批评家如果他没有掌握发言的渠道，所谓一个媒体，他成不了批评家。他一旦掌握了比如说是一份刊物，或者是一份报纸，证明他跟当时的政府的文化机构是中间有默契的，这当时我是看不透，现在我很清楚。批评家单独出书不就完了吗？那时候没机会出书，你没有话语权，话语权必须借助共产党的机构，那这些人能不能坚持下来，也坚持不下来，怎么办？比如像皮道坚、刘骁纯，这一类的，还包括挺多你知道的，这些人打交道你可想而知会怎么样。就像我这样的和他们这样的坐在一块，能谈什么呢？咱们还很简单，但是如果说在90年咱们怎么谈估计也未必能谈得好，现在情况好一点了。这就是我说现在艺术家比形势强得多了。

问：当时您没有一个明确的观念就是想要当一个艺术家、当一个怎么样的艺术家？

唐：刚才我说刺客列传，中间我还提到一本书叫《世说新语》，就是当你做了很多事的时候，艺术家是什么你都搞不清楚，艺术是什么都搞不清楚，艺术家是什么就更搞不清楚。首先要当一个至少有一点英雄气概的人，好歹不能够当怂人，美学上面也不能玩鸳鸯蝴蝶派。九十年代以后出现那种叫做媚俗艺术的美学观，我是挺反感，但是我不说。不说的原因是什么，尽管美学观特差，但立场特别好，因为他站在体制外。不跟你政府玩，尽管玩得不好，没关系，这是事后我总结的。就是媚俗艺术它的中国文化价值特别高，艺术价值可能风格上面问题真的很严重，相当严重。

问：能不能说您希望是参与性比较高的？要跟社会、跟现实生活有更多的直接连接？

唐：我小时候，因为我是军人出身，一个军人是什么，如果你不打仗，你永远不是一个军人。你打仗打失败、打成功就是一战役，在我们和平年代说那就是一个世界，在美术行业说就是一个艺术世界。要是个艺术家不能在他的一生中创造一个艺术世界，那么这就是个很平凡的艺术家。当然我回避那个时候推动的一个艺术潮流，那个潮流还有点虚，事件，尤其在这个过渡里面。要把根刨掉，就废掉你二十年时间了。所以个艺术家在咱们中国，如果艺术家他说我一张画拍成两千万人民币，这是一个事件，虽然不成为事件，过两天就忘了什么是艺术事件。叫做什么？行为艺术最高境界就是要么就是历史创造了你，甚至创都不创你，理都不理你，要么就是你创造历史。《世说新语》中有个叫黄翁的，他想当英雄，胆子挺大，但是他有一点犹豫不决，趟在床上突然坐起来。他说我不能够流芳百世，我还不能遗臭万年吗？艺术家就要有一种遗臭万年的勇气。

问：您觉得这种想法跟当时整体文化气氛有关系吗？是很宏大的理想，因为八十年代的教育，很多都是一种精英

主义，不像现在大学里面有一千多个学生，当时可能一年只有一百多个学生，大家都觉得自己是一个改造社会的力量，是要创造历史的。

唐：这种人很少的，向黄永砅、张培力、王广义这种有历史责任感。但是大部分人，是我考上了一个大学，如果是名牌的话，我很好向我的父母亲交差了。我父母亲在村里面或者在街坊邻居里面很有面子。这是中国传统的一种制约，他们上大学目的就是荣光耀祖，没有说有一个事业感。荣光耀祖还远着、还早着，上学只是万里长征的第一步。所以这些人他们现在还在，那些荣光耀祖的人我也不知道在不在，大概确实也还在。但是荣不荣、耀不耀好象也没什么关系。

问：那个时候相对来说会出现比较多这样的情况。

唐：多，相当多，我也受到这种影响。比如说我上到大学，我父母亲就觉得很有面子、很高兴，我房间搞得很乱、很脏，他也不打扫，还让别人看，这是我孩子的房子。过去不是的，过去房间门关着，不让别人看的，你算什么？你什么都不是。现在你是大学生了，是画家了。我相信他这一套，我不也完了？他是他，我是我，总要有这个过程。跟这个学校也一样，在这个学校里面，他有精华，就是这波志同道合、臭味相投的人在那边聚在一起，有一天他们干了一样事情，高兴了一把。过两天又郁闷了，又想干一样什么事情，就像一个匪徒要抢银行一样的，抢完了还要抢。除非被逮进去了，不抢了，放出来还要抢。当然他们不是抢黄金，是抢美学，抢着了以后，他们就觉得自己是一伙的了。这个学校早就忘在哪儿了，谁会把学校当一回事。

问：所以精英主义的教育是有益还是有害的？

唐：我不认为中国有精英教育，因为教育有一个是受教育的，一个施教的，哪有精英去教育精英，孔子有句话说「唯上知与下愚不移」，就是最聪明的人和最愚蠢的人是不可以教的，所以中国教的都是中间那一段，既不最聪明也不最愚蠢那一段。什么是最聪明的？这波中国的当代艺术家要么就是最聪明的，要么就是最愚蠢的，疯掉了，你也知道很多人疯掉、自杀掉了，什么都没有。还有一种就是很聪明的，他们永远不会愿意待在中间，所以中国没有精英教育，除非有精英，如果真有这些精英，这些人首先有一个特征，这个老师如果是精英的话必须会喝酒。他先把自己搞疯掉，学生才会疯掉。我们再看看哪些跑道经营上去了，哪些变成酒鬼了。

问：从来没有遇过这样的老师？比较疯的老师？

唐：我对老师的概念是这样的，我的老师都是已经死掉的，而且书写了下来，几千年留下来的东西，这是我的老师。活的人有，但是可能不是老师，是朋友，而且很有趣。

问：在体制外，可能在体制外、在学院外面，可能会培养一些艺术家出来？

唐：这就是体制内的一个价值，他是作为一个反面人物，帮助像我们这些现在已经成了正面人物的人，去好好画素描、好好写书法，就像一个钢琴老师教小孩，你不要管，你拼命弹钢琴弹，他们起到这么个作用，很好，如果没有他们逼迫，没有他们作为反面的推动，这些人可能更不行。他们就像一个监狱一样的，看看谁能够越狱，多好。如果你在监狱外面，你哪知道什么叫越狱的快感？你不越狱你怎么知道你有越狱的本领？美学是一个监狱，传统的监狱围墙早就坍掉了，铁丝网早就没电了，不叫越，跨出去就是一个新世界。

问：跟你们一起活动的，比如说刘安平或者说是吴山专，一起交流有没有产生影响？

唐：这么说吧，大部分这些人都是大师，不是省油的灯。谁也不抱有一种幻想说谁去影响谁。互相之间谁都看得起谁。可以说你在采访完了以后，你会发现，我在这四、五十岁的所谓当代艺术家里面，我最没有什么敌人。因为我跟他们没有什么利害冲突。比如说玩文字的现在有谷文达、徐冰、吴山专。到底是你玩什么东西，我玩什么东西互相之间有矛盾的。跟张培力一起玩影象的也有不少人，玩绘画的你也知道，有张晓刚、王广义这一波，玩装置还有一波，玩雕塑的有随建国、展望，互相之间有利益冲突的，中间还有一些

女人的问题。今天这个老婆跑到你那个艺术家的床上去了，这个东西就很难谈了。当然艺术八卦有些人还挺喜欢听的，不过由我来说不合适。

问：现在对于八十年代有很多回顾、展览等等，您觉得这些工作是否有必要性？

唐：我认为像你这样的有一个中正的态度，严守一种客观的态度，来做一个观察家、观察者，我非常愿意提供我的看法。可是咱们中国没有这种，至少大陆缺乏这种人，两句话我就知道他们想干嘛，你必须保持一个中正的态度，很专业、很客观，你就会获得你想要的信息、资源和资料。你可以写你想写的东西，而且你写出来的东西也会被接受，因为客观。很多年以后，别人还会觉得写得很准。

问：您您觉得本来已经写下来的历史…

唐：还在变。是要有一点前瞻性，就是眼光要长一点，观点要大一点。比如说我刚才说媚俗，它本身就是不行，美学价值很低，但是在这个地方，它的立场非常靠谱，那么就有它存在的价值。那些画得很好参加全国美展，或者是美术权威的，可能他有很大的艺术性，可是他的立场不行，他就不行。就等于说一个要饭的，或者是一个乞丐，在那边晒太阳，感觉穷困潦倒，但是他有他自得其乐的味道。有一个衣冠华贵的人，在殿堂之上他像一个孙子一样的，两个膝盖是跪在地上的。这是中国两种极端的美放在一起，所以中国的美学必须考虑到这个环境、情景。

问：我认为有很多的艺术家出来是有一个历史上的必然性，因为那个时代是有点特殊的时代。你觉得那一个特殊的时代、热情对艺术的追求的时代，是在什么时候结束？

唐：没有结束，远远没有结束。这些人如果没有死就没有结束。你要发现这波人里面哪个先死了，那么丧钟就开始敲响了。假如这些人没死，就不会结束，二十年或者三十年很短暂，留下来的或者正在起作用的就是这些活的活体，这些人，有些人有非常强的血和肉，有些人可能老了，血肉不全了，这些人还在做事。历史不就是人和事组成的吗？如果你作为观察家你会观察一下，还会出现什么事，这是一个。还有一个，你总结了过去、现在，指出一个未来是什么呢？给那些以后看书的人、看你这些资料的人，给他们一个方向，给他们一个参考、参照，知道未来可能会怎么样。这些人提供了一个新的经验，这个经验是五四以来没有人提供过，是这些人摸爬滚打创造出来的，是一种财富，你让那些新的人，未来还要再走下去的人，给他们一个财富、一个参考，我想大概你的工作价值就在这里。

问：对于八十年代您怎么总结？它的贡献或者说对后来又什么不良的影响？

唐：这说到一个一锤定音的事情上面了。中国人品格上的缺陷、美学上的缺陷很多，有几样，首先不够勇敢。第二个，不够理性。第三个，没有远见。虽然鲁迅把这些东西都总结为中国人的脊梁，但是我不认为，我认为克服了这些问题，中国就接近了什么叫美学，或者说先有一些美学家研究了美学，改变了中国人的劣根性、改造中国人的过敏性。不光如此，不光是中国人，只要是人的劣根性都要改变它，美学就是这个价值，它不是科学、也不是军事政治、也不是宗教、也不是经济，我这里不是一个简单的民族主义，我认为以身处之，先从这着手，然后再看看是不是能着手更多。

八十年代到现在为止，或者你从1919年开始也好，或者再早早到所谓的二百年前也好、五千年前也好，中间到底有没有什么规律？其实真正的规律在美学上变革的时候，是八十年代开始。1919年到1979没什么变革可言。我认为79年到89年这十年间，是酝酿期，89年是一个分水岭。89年会是怎么回事？怎么再等等看，我也在等看89年之后是怎么回事。不能给一个简单的结论，如果给一个简单的结论你就会误导别人，甚至还会误导自己。一定要用发展的眼光看。

今天我把我这辈子的问题回答完了，这辈子没人问我那么多问题过。你不觉得我的工作很累吗？这是我想要

的，甚至我还认为不够激烈。很多事情要颠覆掉，你可以颠覆别人，也可以颠覆自己。颠覆是个很好的观念，颠覆就是让别人思考，如果说你做的事情让别人思考那是很好的，那你肯定要把自己先交出去。比如说89的时候你也被关进去了，然后放出来了，后面又有很多其他的故事，比如说是六四这种故事。然后回过头来，这两个人又分手了，女的在那边说，男的也不说话了。今天咱们坐在这里，面对摄像机大谈特谈一大堆。

问：最后，您觉得对于〈对话〉，尚有什么想谈的？我们尝试描述出一个具体的画面。

唐：这个画面很简单，其实当时的影象都有，故事的描写也有，当事人也有。他们说的话就是完整的画面，包括我的态度也是一个画面之一。你不觉得这是一个很大的画面吗？你想提供一些很简单的小蛋糕？我提供的是一个蛋糕，这是我想提供的画面。因为他确实是挺大的，他不是一个简单的画布，也许你应该理解我的意思，这是我的风格，因为我是下围棋的。我不会说一个角就决定一点，一个艺术家一生就是一个棋盘，一个角上下得再好，他必须要跟全盘也好，这个角才好。

我一开始并不是一个新的艺术家，我是从传统开始的。我一开始从书法开始，我喜欢中国的诗歌、中国的古文历史，还有书法、围棋、武术、功夫。学得不太好但是挺会吓人的，还有一些中国的古琴音乐，我是从这方面开始，然后我才发现这些东西都不行，但是这些东西有助于我去找到一个新的东西。新的什么东西？就是一个创造，我不说他是当代艺术、现代艺术，是一个创造力，新的创造力。跟传统有关系、跟非传统有关系、跟完全未知的世界都有关系的東西。