

老85艺术史

OLD 85 ART HISTORY

1

刘向东 主编

中国美术学院出版社

老85艺术史

OLD 85 ART HISTORY

1

刘向东 主编

中国美术学院出版社

责任编辑 祝平凡
装帧设计 向东 艺 婷
特邀编辑 叶 玉
责任校对 孙树松 昌 林
责任出版 葛炜光

图书在版编目 (C I P) 数据

老85艺术史 / 刘向东主编. — 杭州: 中国美术学院出版社, 2006. 9
ISBN 7-81083-532-7

I. 老... II. 刘... III. 艺术史—中国—现代
IV. J120.97

中国版本图书馆CIP数据核字 (2006) 第112037号

老85艺术史

刘向东 主编

出版发行 中国美术学院出版社
地 址 中国·杭州南山路218号 邮政编码310002
制 版 杭州海洋电脑制版印刷有限公司
印 刷 杭州好而美彩印有限公司
经 销 全国新华书店
版 次 2006年10月第1版 2006年10月第1次印刷
开 本 889mm×1194mm 1/16
印 张 10
字 数 80千
图 数 160幅
印 数 0001—1000
ISBN 7-81083-532-7/J·513
定 价 80.00元

序I

高名潞

21世纪的“业余”和
“边缘”的叛逆意义

刘向东让我为他和其他7位从1980年代走过来的艺术家的图文并茂的集子（编者注：后来定名为《老85艺术史①》）写一篇短序。我欣然从命。抱歉的是，拖拉至今才提笔。我一直为刘向东的艺术理想和多年来默默勤奋工作所感动。向东是福建最早的前卫群体的参与者和组织者，于1985年初组织了“福建M现代艺术研究会”和《闽沪青年美展》等。在中国当代艺术创作中，刘向东可以说是少数最早能够娴熟地运用现成品作装置作品的艺术家之一。早在1985年他就开始创作此类作品，1989年参加了《中国现代艺术展》，展出了他的《哲学手稿》和“组式系列”。1998年，刘向东参加了我组织的Inside Out的展览，展出了他的小型装置和观念艺术作品《艺术法庭威尼斯双年展没有中国馆》（1994）。一个鸟笼子贴上了“艺术法庭威尼斯双年展没有中国馆”和“艺术法庭”的标签。这可能 是中国前卫艺术中最早对艺术“体制”化和后殖民现象提出质疑的艺术作品。刘向东多年来用身边随手拈来的生活用品创作了大量的 小型观念艺术作品。这些作品在中国当下艺术已经全面被市场化和体制化的情境中具有特别的意义。首先，这些作品是他对身边社会的变化有感而发的批判声音，不是个人感情的私密性表现。其次，这些作品不是为某个展览甚至都不是为展出而制作的，大多是向东在基督教信仰和诗歌创作的同时，在电影理论研究与教学之余的即兴之作，只为表达自己对社会和文化的看法，不带任何功利目的。再次，这些作品自然地成为向东日常生活的一部分，是他对生活和社会的思考的日常记录。从当代艺术史的角度看，所有这些，其实都曾 是西方1960年代的早期观念艺术所追求过的，但是在后来又不得不在强大的体制面前放弃；同时也是1980年代的中国前卫艺术运动所追求的理想，即艺术是生活、社会和人文思想的物化结晶，而不是商业产品。就作品论作品不能说明刘向东的创作意义，关键是他能够安静地呆在远离“当代艺术中心”的边缘地区—泉州，创作这些似乎与时尚毫不相关的作品。作品的功能似乎更多的是与艺术家的日常思考对话，而不是和艺术机构、策划人及画商对话。这点又很像传统文人的超脱境界。我想，倘若有众多的像刘向东这样的“退修”型的艺术家，当代艺术的景观可能会是另一番样子。

这本集子中收录的8位艺术家，包括刘向东、毛旭辉、任戡、蔡国强、黄永砗、渠岩、梁越、朱青生。其中蔡国强和黄永砗现在生活在西方，因此别有一种情境。他们都已经 是国际上很知名的中国艺术家。其他几位艺术家多多少少也有类似刘向东的处境和理想主义的特点。他们都是从“85”运动中走过来的，经历了1990年代的全球化和市场化的冲击。他们之中，有的曾经做出过激烈的反应，如任戡在1993年领导“新历史小组”创作了波普活动《大消费》，而后则转向设计，并在设计教学中投入了大量的时间和精力。渠岩是徐州现代艺术群体的中坚。他在1987年创作的油画作品《在我来之前的都是罪人》，在1980年代的新美术运动中很有冲击力，而近年也转入了多媒体创作的尝试。梁越在1980年代创作了许多很有创意的版画作品，并参加了1989年的《中国现代艺术展》。还有的人在自己的人文关注的范围内继续发展1980年代的艺术，并在现实的冲击下对其进行修正。如毛旭辉从1990年代初开始，从他的早期的生命表现的“存在主义”绘画发展到隐喻现实的符号象征绘画，作品如《家长系列》和《剪刀系列》等等。朱青生的艺术则体现了理论家兼艺术家的特点，其作品诉诸思辨性和东方形式的结合。不论在艺术作品的观念上有多么不同，有一点类似的是，他们都不是专业艺术家。他们或者在大学教书，或者从事设计等行业工作，纯艺术创作是他们的“业余”活动。我们可以称他们为“业余”艺术家，因为他们都不以艺术为谋生的手段。且不论是何种原因造成的这种状况，其结果是“业余”的身份给了他们更多的自由和思考空间，因此艺术也可贴近他们的生活和思想。在全球化和体制化的21世纪，“业余”可能是“边缘化”的同义语，但是“边缘”和“主流”的关系已经不具有现代主义时期的本质意义。“边缘”和“业余”可能被发展为一种对体制性“主流”的真正挑战，从而可能发展成为一种新型的叛逆艺术。这就像宋代的文人画向当时时尚的宫廷绘画的挑战一样。这种叛逆可能有待于这一代艺术家和更年轻的一代艺术家在“接力”中完成。

2005年11月于彼兹堡大学

序II

刘向东

我的想法

本来我给这本书起名为《新潮美术八人图文集》，内中收录了8个从“85新潮”和“89大展”走过来的先锋艺术家的作品、照片和文章。8人中，北京大学艺术学系朱青生教授、大连轻工业学院艺术学院副院长任戡教授、云南大学艺术系毛旭辉教授和我是高校教师；梁越是河南省画院专业画家、渠岩是北京一家文化与广告公司的老总；蔡国强和黄永砅是国际上著名的专业艺术家。艺术家们提供了丰富的历史资料，不仅从时间、地点、人物等角度展现了个人独特的故事，还基本上覆盖了“85新潮”、“89大展”的很多方面，并显示了1980年代至今剧烈的艺术流变。书名最后定为《老85艺术史·1》。虽然梁越和渠岩的现代艺术实践是从1987年开始的，但“85”的过程是1985—1989；“美术”改为“艺术”，是因为大家都约定俗成地称现代美术为现代艺术，现代艺术是强调“艺”而非强调“美”的，这体现了当代社会的现实和“图像”的基本特征。

1995年——“85新潮”10周年的时候，我在北京做了三件事：一是发起后由高岭主持的纪念“85”的座谈会（大家的发言后来发表在《江苏画刊》上），我在会上强调“理想主义”；二是创作了“平面”和“行为”相结合的作品《百元大钞》，在熟人中分发的百元大钞复印件上的“中国人民银行”被我改成了“中国美术新潮”，并注了“85-95”等字样，揭示了中国现代艺术的“政治—纯艺术—商业”的变化过程；三是筹拍电影《新潮》，尽管最终未能拍成，却留下了和周彦、高岭关于各种“话语”关系转化的对话录。

转眼到了“85”20周年，我想以编书的形式来纪念“85”超脱的、理想主义的精神，来反衬被严重“体制化”和“市场化”的现代艺术，呼唤“朴素”和“单纯”的回归。入编本书的8人中，除了少数两三个进入“市场”和“体制”外，大多数人还保留着“85”精神和“85”情结。我想，如果这本书能构成较为立体的意味深长的映照，就可提醒他人更提醒自己：不要被“体制化”和“市场化”，说得彻底一点，不能被世界给异化、同化了。艺术家应该是“主动的”，而“体制”和“市场”及整个世界都应该是被动的。

我请高名潞老师作“序一”，请也有作品在书中的朱青生老师写跋，不仅因为高老师是哈佛博士、美国波兹堡大学教授，朱老师是德国海德堡大学博士、北京大学教授，更重要的是他们是“85”的重要领袖，是我的好朋友、忘年交。说来很有意思，他们和我这个“土八路”构成了一种奇异的立体的审视空间：“土八路”和欧美两学派的“三结合”。朱老师说，因为我身处“边缘”才支持我，而高老师则把“边缘”当作研究的重点，而我的心永远是“中心”，我感受着平等关系的互动。

书中还有中央美术学院副院长范迪安教授、著名评论家侯瀚如、费大为、周彦、吕澎等先生的文章和照片，也有我的好友、福建省文学研究所的刘小新副所长和其他艺术家朋友们的文章。由于各种各样的客观原因，书中不能更多地展示他们，在此表示歉意。我还要对王建设教授、王明贤先生等朋友表达谢意，是大家的关心和支持，使不同阶层、不同地域的不同声音终于汇成了“对立统一”的现实——《老85艺术史·1》。

2005年11月于华侨大学文学院

目 录

序I 高名潞	1
序II刘向东	2
1. 毛旭辉	4
【吕澎、易丹】	
【高名潞等】	
【刘 淳】	
2. 老朱青生	30
【E·史耐德】	
3. 刘向东	48
【周彦、高岭】	
【侯瀚如】	
【刘小新】	
4. 任 戡	78
5. 梁 越	93
【丁鹏辉】	
【杨 卫】	
6. 黄永砫	114
7. 渠 岩	117
【范迪安】	
【黄 笃】	
【朱 其】	
8. 蔡国强	138
【高名潞】	
【费大为】	
跋 老朱青生	154
(以姓氏笔画为序)	

注：方括号内为评论文章作者。

毛旭辉

Mao xu hui

- 1956年 生于中国重庆市，同年9月随父母移居云南省昆明市
1982年 毕业于云南艺术学院美术系油画专业。
1984年 调入昆明市电影公司任美术师，从事绘制电影海报的工作
1993年 留职停薪，成为自由职业画家
1996年-1999年 在云南艺术学院美术系油画2工作室任教(聘任)
2001年 调入云南大学艺术学院任教
现为云南油画艺术委员会委员、云南油画学会副主席

群 展

- 1985年6月 在上海市静安区文化馆与同仁创办首届《新具像画展》
此展7月在南京展出，之后被批评家列入中国大陆85美术新潮运动的重要组成部分
1985年11月 《CHINESE VISIONS》展(美国佛罗里达大学美术馆)
1986年7月 出席广东珠海会议，参加《中国青年85美术大型幻灯片巡回展》
1986年10月 作为召集人在昆明市参与创办西南艺术研究群体并举办《新具像第三届展》(云南省图书馆)
1986年11月 《新具像第二届展》(上海美术馆)
1986年12月 《新具像第四届展》(四川美术学院陈列馆)
1987年12月 首届《中国油画展》(上海美术馆)
1988年10月 《1988西南艺术展》(成都展览馆)
1989年2月 《中国现代艺术展》(北京中国美术馆)
1991年1月 《我不想和塞尚玩牌·八十年代中国新潮与前卫艺术选展》(美国加州巴沙迪那太平洋艺术博物馆)
1991年6月 《北京西三环艺术研究文献(资料)展》(北京中国画研究院)
1992年10月 《中国广州首届九十年代艺术双年展(油画部分)》获优秀奖(广州国际展览中心)
1993年3月 《后89中国新艺术展》(香港艺术中心)
1993年11月 《九十年代以来的中国美术：中国经验》(四川美术馆·成都)
1995年6月 《1979年以来的中国前卫艺术·来自中心国家》(西班牙巴塞罗那圣莫尼卡艺术中心)
1996年3月 《中国!》(德国波恩现代艺术博物馆，奥地利维也纳之家，华沙Zacheta现代艺术馆，柏林世界文化宫)
1996年3月 《分享的梦》(美国纽约牙买加艺术中心)
1996年12月 《现实：今天与明天-96中国当代艺术展》(北京国际艺苑美术馆)
1997年3月 《红与灰·来自中国的八位前卫艺术家》(新加坡国际古董及艺术博览会)
1997年4月 《引号·中国当代绘画展》(新加坡国家美术馆)
1998年6月 《日常生活的史诗展》(二人联展)(昆明紫藤画廊)
1998年9月 《开放的本体·中国新艺术》(美国纽约亚洲协会美术馆，旧金山现代艺术博物馆)
1998年9月 《昆明纽约蒙特利尔》(加拿大魁北省蒙特利尔市四方观众台画廊)
1998年10月 《首届收藏展》(成都上河美术馆深圳何香凝美术馆)
1999年3月 《1999中国当代艺术》(美国旧金山LIMN画廊)

1999年12月 《99中日现代艺术交流展》(上海刘海粟美术馆)
2000年9月 《两个城市的话题-亚洲当代艺术》(英国伦敦)
2000年10月-2001年1月 获美国亚洲文化协会奖励金，赴美学术访问和考察
2001年6月-2002年6月 《中国制造》(法国巴黎ENRACONAVARRA 画廊)
2001年9月 新加坡国际艺术博览会
2001年9月 《从深度到表面-毛旭辉、叶永青作品展》(昆明创库上河车间)
2001年10月 《梦-2001中国当代艺术展》(英国伦敦大西洋画廊 THEREDMANSION画廊)
2002年6月 《中韩当代绘画展》(韩国汉城艺术中心)
2002年9月 《中国-艺术三年展》(中国广州艺术博物馆)
2002年10月 《中国当代艺术》(德国杜伊斯堡库珀博物馆Kuppermuhli博物馆，意大利罗马MACRO-MUSEO d'Arte Contemporanea Roma 匈牙利布达佩斯Ludwig Museum)

Budapest-Museum of Contemporary Art Municipal Gallery Bydgoszcz,
西班牙巴塞罗那Casa Asia Barcelona)

- 2002年10月 《巴黎-北京PARIS-PEKIN》 (Espace Cardin 法国巴黎)
2002年11月 《广州当代艺术三年展》 (广州美术馆)
2003年3月 《来自中国的艺术, From China with Art》 (印度尼西亚雅加达国家画廊)
2003年11月 《第二届贵阳油画双年展》 (贵州师大美术学院·贵阳)
2003年12月 《第三届中国油画展精品作品展》 (中国美术馆, 上海美术馆, 西安美术馆)
2004年4月 《汉雅轩二十年庆》 (香港艺术中心)
2004年6月 《? 无关现实!》中国当代艺术展 (上海刘海粟美术馆)
2004年7月 《云南艺术展》 (美国加州州立大学圣伯纳汀诺分校艺术博物馆)
2004年11月 《激醒: 中法艺术的碰撞与交流 La France Mandaine》
(上海对比窗艺廊, 上海城市规划展示馆, 中国美术馆, 香港, 巴黎)
2004年11月 《大阅兵-云南当代艺术》 (598艺术空间·昆明)

个 展

- 1997年8月 《红土之梦-毛旭辉圭山系列作品》 (新加坡斯民艺苑)
1999年1月 《剪刀-毛旭辉画展》 (香港汉雅轩)
2004年10月 《毛旭辉: 剪刀》 (香港汉雅轩)

刊 载

- 《中国当代美术史》, 高明渊等著, 上海人民出版社, 1991年
《中国现代艺术史1979-1989》, 吕澎、易丹著, 湖南美术出版社, 1992年
《中国现代艺术史1990-1999》, 吕澎著, 湖南美术出版社, 2000年
《中国大陆中青年美术家百人传-油画篇》, 廖雯编著, 台湾随缘艺术基金会
《美术形态学》, 王林著, 重庆美术出版社
《中国当代美术现状》, 冷林、赵力著, 今日中国出版社, 1993年
《89-92中国现代艺术现状》, 江苏美术出版社
《中国现代美术全集》[油画][素描][速写], 天津美术出版社, 1997年
《20世纪中国油画图库(1900-2000)》, 苏林编著, 漓江出版社
《中国当代美术图鉴(1979-1999)》, 鲁虹主编, 武汉美术出版社
《新中国美术史(1949-2000)》, 邹跃进著, 湖南美术出版社, 2002年
《中国油画文献(1542-2000)》, 赵力、余丁编著, 湖南美术出版社
中国大陆地区:《美术》《中国美术报》《美术思潮》《美术研究》《中国油画》《画家》《画廊》
《江苏画刊》《美术界》《艺术界》《画苑》《现代艺术》《当代美术家》
中国台湾地区:《艺术家》《雄狮美术》《艺术潮流》
中国香港地区:《艺术新闻》《文艺报》
意大利:《艺术》
德国:《艺术》

主要收藏

中国长城艺术博物馆, 台湾随缘艺术基金会, 成都上河美术馆, 沈阳东宇美术馆, 深圳美术馆, 香港汉雅轩, 德国波恩艺术基金会, 美国亚太艺术博物馆, 新加坡斯民艺苑

摘自《中国现代艺术史1979年~1989年》

(吕澎、易丹著)

如果我们一定要为柏格森的生命哲学在中国寻找一个形象陈述人，选择毛旭辉的艺术是不会过分牵强的。毛旭辉的艺术历程正好说明了生命并非像物理学家图表那样的绵延性，这种绵延性本身也许与不少批评家心目中的艺术无关，它甚至很可能只是精神生活的形象记录，而并不告诉我们通常人们的追求的恒和终极的目的。然而，在一个永恒已经被大量地用于谎言的托词，而终极目的不是很难达到就是转化为一种欺骗的时候，惟有这种绵延性构成了我们对这个时代的真实和这个真实后面的善的了解的可靠材料。

毛旭辉显然代表了一批丧失“理想”，对存在表示极大怀疑并且对未来不抱任何希望的艺术家的。这类艺术家之所以能够保持画画的状态，是因为他们具有一种力量，即生存意志的力量。物质的现象或者过去的观念产生的意识形态在他看来，已经成了阻碍生命正常运动的邪恶势力。在这种情况下，生命的延续只能凭借它内在的冲动，只有生命的内在冲动，才有可能解决生命窒息问题，至于生命冲动的形式，艺术家的艺术活动不过是内在的希望活下去的本能一种可以被冠之以文明概念的表现形式。

毛旭辉在向我们展示来自两个方面的对生命的力：一是长期的精神禁锢，这种禁锢使许多人成了一种机械的提线木偶，二是现实物质压迫。这样，艺术家同时面临两个课题：恢复生命的创造力和超越物质的现实，以保证创造自主的现实。对这两个课题的解决，艺术家首先是从承认生命反抗死亡的可能开始的。生命反抗死亡如何成为可能？对这个问题艺术家是“借助生命的具像图式”（毛旭辉）本能地进行解决的。实际上，生命对死亡的战胜只存在于生命的自我意识之中，那些挣扎、膨胀、扩展、变形的东西不过是艺术家反抗命运后一种可怜的方式。艺术家非常清楚，死亡是唯一的永恒实在，但对于一个活着的生命而言，必须“从死亡中解放出来”，以便“享受各种乐趣”，“它要捕捉种种可能性，它要把自己挖掘出来，它要证明自己”。

毛旭辉在1982年以至以后一段时间，画了一批圭山组画，在这批画中，田园与诗意是艺术家表现的主题。在这个时候，可能是因为圭山的田园风景的作用，使艺术家有一种超越尘世之感。人们受够了沙漠的吹打，现在，只要有一片精神可以复苏的绿洲，就值得欣慰，无论如何，质朴的田园风光和清新的自然诗意总是可以抚慰化脓的心灵伤痕的。问题是，田园的圭山并不属于艺术家，它只是这一代人聊以自慰的临时疗养所，当艺术家回到冷冰冰的水泥房间，当他通过窗户“看路灯、看行人、看夜路”的时候，田园的诗意便荡然无存。

毛旭辉的艺术保持了如下一些恒定的东西：

首先是可辨认的形象的保留，我们在这位艺术家的作品中始终能看到一些可辨认的形象，艺术家情绪的宣泄一直没有导致纯粹的抽象。在这方面，艺术家把握住了一个基本的原则：

……当具像绘画在今天看来是缺乏真实性和充满欺骗性时，抽象绘画又因使人感到过分的纯粹而导致冷漠；当具像绘画的图解性、说明、介绍性以及那种表面的逼真性令人感到乏味和疲劳时，抽象绘画又由于过分的物理性刺激作用于视觉，过分的主观性阻断了企图介入它的心灵。新具像试图更完整地呈现世界由主观和客观的相互关系、渗透、交叉和错位混杂而形成的“现实”。

于是，我们在《家长系列》中看到是经过理性控制的表现主义风格。这些作品的共同特点是：情感的表现不是无节制的、任意的、艺术家有意识地对情感进行控制，并限制那些偶然的因素，或者说拒绝给偶然因素以更多的表现机会。对于艺术家来讲，重要的是保持一种稳定。情感的力量在现实的促发下过于猛烈，以致具有颠覆整个精神世界的倾向。因此，对这种情感的力量作最大程度的抑制就是当务之急。为了解决这一课题，艺术不可能再像以前那样去强调情感的宣泄和无节制，细节自然大大减少了。干瘪的人体是灵魂的象征，而巨大的椅子此时成了灵魂的支撑。在《家长89.9号》中，我们可以看出中央干缩的形象和矩形的背景是以前《家长》的延续，只是在这幅画里，形象更加本质化。在1989年下半年完成的作品中，毛旭辉保留了他的基本的艺术特征：灵魂的直接而真实的显现，所不同的是，在理性的控制下，情感增加了它潜在的力度，画面显得更饱满，而精神显得更充盈。他的近作出色地说明了这一点，而事实上，它们象征着艺术家的艺术正进入一个新的阶段。

易丹著、吕澎摘自《中国现代艺术史1979~1989年》P.179、180、182、183、184、358

摘自《中国当代美术史1985年—1986年》

(高名潞等著)

毛旭辉当数“西群”中最具代表性的画家，这不仅因为他是主要组织者之一，更因其思想与作品较为全面地反映了群体的总体追求。他生于1956年，1982年毕业于云南艺术学院美术系，先是在昆明市百货公司画橱窗广告，1984年调到昆明市电影公司画电影广告。

毛旭辉作品颇丰，毕业后创作的作品大体有以下4类：主要表现都市文明、工业文明及心态的拼贴（约40幅）和《面孔》（5幅）；带原始、稚拙倾向的《红土之母》系列（9幅）和《圭山组画》（6幅）；表现性意识的《爱》系列（约7幅）、《正午》系列（8幅）和《自囚者》系列（4幅）；带抽象表现意味的《体积》系列。

对于受到压抑的生命力的象征性本能，毛旭辉在几个系列画中表明了自己的感受与认识。那骚动不安、近乎疯狂地搂在一起的情侣（《爱》系列），那饥渴、煎熬扭曲到变形、瘦骨嶙峋的人体（《正午》系列），那以极大的理智力死死控制住生命体强烈的勃动而近乎痉挛的男女（《自囚》系列），都在向人们昭示生命与道德、需要与规范、个体与社会、生理与心理、非理性与理性、人本与文明等一系列激烈的冲突，展示了一个最基本的、无法解脱的困境。

毛旭辉的一批抽象表现意味的作品《体积》系列是内涵颇为丰富的佳作。那似有形而实无形的画面，既有生命的强烈骚动，又有施虐般暴力感，既有个体的苦苦煎熬，又有两个个体间如暴风骤雨般的互动。有生的渴望，又有死的恐惧，各种扭动的、膨胀的、蜷缩的、迸射的、无以名状的形体，给人以强烈的视觉刺激和心理冲击。

(摘自高名潞等著《中国当代美术史1985年1986》P. 251、P. 253、P. 254)

个人手记

(一) 生命、灵魂的自我解放(1983年—1985年初)代表作品：《红色的自画像》、《红色体积》、《红色人体》、《运动中的体积》、《夜晚中的两个体积》、《秘密》、《还在膨胀的体积》，以上均为油画。这时刚从学院毕业，面临的首先是如何独立地进行创作和创作方向的问题。对社会上那一套创作模式，已经到了深恶痛绝的程度，抛弃掉那一套虚假的功利的模式，剩下的就只有面对自己生命的灵魂了。一个社会人的我与灵魂中的我的巨大搏斗，常常被这种冲突搞得死去活来，不能自拔。有一天夜里，我在绝望之中写过一篇《生命宣言》：是从一种极度渴望死来求得平静的情绪开始，然后逐步去清理生命和生活这两个概念，以及在现实中因这两个概念的主次颠倒引起的痛苦，最后以肯定生命，高呼“生命万岁”而结束。下面是这个宣言的片断：“……让我离去，溶解在宇宙的真空之中，没有形体，没有失望和希望，没有欢乐和痛苦，用生命去换取这样一个实在的虚空。用死去获得生的全部意义。放弃一切就是重新找到一切。别了，世界！我的岁月已走到尽头，它已登上顶峰，在生存的苦难中我领悟了生命的奥秘……生活涂在生命上的那些颜色已在我身上剥落了，像一座风化的老墙无须再乔装打扮。是泥土就是泥土，是石头仍是石头……太阳可以任意改变大地的明暗，可我还是我。对一个知道死的人，太阳也仅仅是太阳。无须再去顶礼膜拜，无须高歌吟颂，无须自卑，也无须伟大……生命是运动着的存在。而生活只是一件外衣，可以是料子，也可以是平布。生活是偶然的。生命自有它的含意，生活企图扰乱它的环节，企图改变生命的航向，让生命误入歧途。生活是魔鬼、女巫，是撒旦的化身。生命属于上帝、土地、星月和空气，生活的痕迹是魔鬼的痕迹。多少世纪了生活让生命扮演了无数的角色，最后得到什么，无非是认识自己，生命难道非得借用生活这根拐杖？生活是一连串的陷阱，生命是一个幼稚的巨人被一再地捉弄……打倒生活、打倒这个被颠倒了的主次关系……生命不再理睬生活那一套鬼把戏，生命向未知走去，向上帝、向宇宙，向一切与生活毫不相干的世界走去，向一切无法用生活的言语表达的境界走去。让生命高呼自己的声音：生命万岁！”所谓生活无非是指现实中那一些虚假的价值观念，而生命要保持自己纯洁性，只有向更高的存在企及。1983年元旦的钟声，使人不能平静，当时记道：“在茫茫的宇宙中难道我们能掩盖来自心灵的叹息吗？人类的历史在上帝面前只不过是一瞬间，该上天堂上天堂，该下地狱下地狱，最后审判将给人一个公正的归宿。所以无须悲观，让生命欢腾起来。哪怕在上帝看来这微不足道。但是它为何又创造了我们，为什么把我们泥土里解脱出来，给我们眼睛来张望大地，给我们心来渴求生命，而它却没有赋予

生命以永恒的存在。只给了一瞬间，好像给予我们永久的存在就等于没有给予我们生命。荒谬吗？我们生下来就仿佛在等待死亡，去准备死，于是对于活着的人来说，生命要么被死亡的阴影笼罩着，变成一个巨大的恐惧和空虚，要么既然要死，不如抓紧活着的时机。活着就是迎接死亡的节日。”那时对艺术有了明确的看法：“全部的近代优秀作品，都在写着生活是如何乌七八糟地迫害生命，把生命送进一个又一个的深渊，把生命扭曲成恶心的形态，把生命典当成破烂不堪的垃圾，让生命去互相残杀，引入苦海，人们不会哭了，只会苦笑，不会唱了，只懂得沉默……艺术是生命在生活中艰难存在的呜咽，是哭干了的眼泪，灭绝了希望和梦想的声音，是被生活逼出的口供。”“艺术家就是这样一个自我暴露的傻瓜，把生命留在纸上，画在布上，以此构筑一座桥梁，走向无极和不可知，说是虚无吗？它的确存在于一种不可捉摸的与现实断然分割的幻觉之中，在飞翔着。但我们的手触不到它，可心召唤了，被激动了，那看不见的空间打开了思维，解放了本能，恢复了天性，使灵魂有了确实的位置，痛苦得到治疗。自我是什么？就是一个人的存在，包含着一个人的生命和全部哲学问题，自我就是一个新人。”那几年的激烈的思想比较集中地写在《争取艺术和心灵的新空间》一文中，它发表在1986年第1期云南美术家通讯上(现附后)。这种灵魂经历对我的创作是至关重要的。没有这个阶段，可能我要么陷在社会的圈子中，要么被抛在社会之外，永远迈不出创作的第一步，尊重自身的感觉和冲动，在当时谈何容易。它面临哲学问题。而且需要生命去进行切身的体验。当时画《红色体积》这批画时，连续几个星期处在亢奋状态，每晚不能安静入睡，极度的孤独和狂热把精神推到崩溃的边缘。当时如果还有一股力把我向前推一下，可能今天就不会还在有条不紊地讲创作了。后来被朋友拉出去喝酒，打断了那股气，一下子就再也不画了。可以说一个阶段就此结束，来得猛然，去得突然。下个阶段就是画云南的红土、蓝天去了，那又是另外一种治疗。人应该逃避那种肉体承受不了的冲动，当然那可能会产生杰作，而活下去又是十分重要的。

这批画最初是勾在速写本上的。我一直对理性的纯粹平面构成、制作光滑的东西打不起精神，甚至反感，画面重要的是生命的痕迹而不是思想的痕迹。另一方面我感觉到生命是有形态的，它不应被抽象得无影无踪，因为是生命，不是死亡。它是有形的、动的、有重量的、从内向外的—种扩张的锐气，是气和体构成的，就像血和肉。

如果说当时受到什么影响的话，那是多方面的。但直接影响可能不是视觉的，而是听觉的。像斯特拉文斯基的《春之祭》，拉威尔的《达芙尼与克罗埃》，马勒的《大地之歌》、《巨人》，肖斯塔科维奇的《第四》、《第九》、《十一》，理查德·斯特劳斯的《唐璜》、《莎乐美》，格什温的《蓝色的狂想曲》。当时也常写一些感受：“拉威尔的音乐是一片神秘的色彩在深暗调子中的闪动。有些是点，就像夜晚远处的灯，有时像一道强光掠过大地；有时是一串串影子在夜晚的大地上移动，你看见星空，看见神话中那些头部涂着各种色彩的面具，以及梦中那冷漠的长发美人从湖中升起。音乐和绘画是多么地相似。”又：“斯特拉文斯基给我看到的是另外一幅作品，这里是部落，在森林的边缘，在篝火下，那是一团团野蛮人，脸上纹着图案，鼻孔上插着羽毛，他们的目光像野兽一样凶狠和恐惧，他们在狂欢的眼神也泛着凶光，他们在黑夜中舞蹈，他们杀生，他们狂吼，他们把长矛高高举在空中。空气中弥漫着烧焦的兽皮味，混合着大自然新鲜的空气，他们性交、繁殖，就像野兽干的那样。他们就是一群野兽，他们崇拜生殖器、崇拜力量、崇拜太阳，他们跪在月光下，他们把恐惧和祈求刻在木柱上。你想在这里听到和谐的声音吗？除了力量、节奏、刺激之外什么也不会有。”又：“理查德·斯特劳斯的音乐是哲学的，是纯正的德国传统，他们的音乐和艺术不取悦于感官。第一流的大师都是如此，巴赫、贝多芬、瓦格纳。”又：“肖斯塔科维奇的音乐是一个真正男子汉写的，就像毕加索的画，那种力度和不协调音产生的震撼力是一个真正男性的特征。但他的抒情是那样神秘，催人泪下，它的情绪更象拉威尔，而不是德彪西，俄罗斯的音乐总给人一种宏大的感觉。”当时对音乐的眷恋常常会觉得自己是一个选错了道路的人。我当时觉得能与音乐相匹配的美术作品是太少了，毕加索的《格尔尼卡》、戈雅的《五月三日的枪杀》、格列科的作品、科科什卡的《风中新娘》、凡·高的作品、伦勃朗的《夜巡》、库尔贝的《葬礼行列》……这种感觉也许出自一种心态，感觉到现实太平庸了，能使人为之一震的东西几乎没有。对一个男人来说，这种状态是很难平衡的，因此对他来说，强调力、强调震撼必然是生命的光荣使命了。

(二)对存在的考察(1985年下半年—1988年元月)代表作品：《有黑凳子和走廊的自画像》(照片、油画)、《水泥房间里的人体·几种状态》(油画)、《水泥房间里的人体·正午》(油画)、《无聊的日子》(拼贴)、《水泥房间里的夫妇》(油画)、《大卫和维纳斯》(拼贴)、《红砖楼·夕阳》(丙烯、拼贴)、《晚报读者》(丙烯、拼贴)、《快乐的屋顶》(丙烯、拼贴)、《私人空间·自囚者》(油画)、《私人空间·自囚者之二》(油画)、《私人空间·自娱》(油画)、《私人空间·几种感觉》(油画)、《私人空间·诱惑》(油画)、《私人空间·周末》(油画)。从作品的目录上，可以明确地看到这时期的作品已从生命的自我膨胀和扩张的那种抽象的形态转向具体的人存在的空间，那种被局限着的，从精神到肉体的囚禁状态。这是一个生命在地球上的某个角落里的实况，这是一些纪实性作品。它具有现实主义的精神。从“新具像”首届画展之后，当承受了开幕前的紧张劳累、开幕时的痛快和兴奋、闭幕后的空虚之后，生命经过这段历程又回到原处，世界的确什么也没有改变，我们好像作了一次徒劳无益的飞翔。一

切都只有心里面清楚。从家人到朋友，对社会，我们是无法谈什么的，面临的是马上分文没有，饥寒交迫。单位上把一個多月的工资扣了，那时我的女儿才一岁多，她那么小，我却挣不到多少钱，我算是什么父亲！我去画画，办展览，此类蠢事干得不少，许多内疚是洗刷不清的。但另一方面，我生命中暂不罢休的劲头一点不减，反而被现实刺得很深。几个革命战友各奔前程，老侯将去美国，老潘到深圳打工，张晓刚也跑回四川美院混助教去了。家庭生活潜在的危机初见端倪。这时我从百货商店调到电影公司，10平方米一幅广告，够我瞧的。所有一切都显得如此沉闷和沮丧，从精神到肉体都有一种退伍军人的感觉，一种不伦不类的失落感。当时给朋友的通信中常常流露这种情绪，但另一方面，似乎也有了一种更为朴素的生存的使命感。“中国人似乎没有享乐的福份，像我这一类人长期生活在内心的紊乱和沉思默想中而挣扎不出来，谁有心去画像马奈、雷诺阿、马蒂斯那样的作品呢？尽管像莫迪尼阿尼、苏丁这样的画家也曾遭贫穷和伤感的困扰，但他们在精神上是自由的，他们的生活要纯粹得多。我们是无法与之相比的。尽管有许多人也试着追随一点法国的阳光和趣味，但总显得不地道，甚至有点格格不入。我们心中更多是苦涩和承受以及不能支配自己生存桅船的苦恼。我们老是处在被动的位置上和一连串表面的虚假中，我们要发泄和挥霍这种沉闷，要逃遁到先人的无极之境，没有什么享乐可言：既没有雅典娜，也没有奥林匹斯山。”

“我想奋发，一切重新开始，从沉闷琐碎的生活中摆脱出来。但当这种状态萌发时，一种更大的压抑从四周无形的空间中挤压下来，个人的存在算什么？个人的存在微不足道？上帝知道，我怎样活着，我的灵魂在怎样地燃烧、燃烧，而我只能一次次地缄默，把一切发泄在画布上、纸片上。这就是我的生存方式和对上帝的爱！我陷得太深，在自我构筑的坟墓和现实给我安置的囚笼里，我常常在愿望和绝望同时呼出的气息中恶性循环，我目睹自己的悲剧，同时也是自己的屠手。”要活下去，就必须做出理智选择。“只有在绝望中去选择，去获得一种相对的自由。这种自由更多是体现在精神的自由创造上。否则你只有去死，那也是一种选择。要生存，不是这样就得那样，都得付出牺牲。有所牺牲，才有所生存。有幸福的人吗？我看很少，只有那些不被迫选择的人是幸福的，但谁能逃避选择呢？经过选择，自下而上有了新的起点，他开始实实在在地认同自己生存的价值，只有在他的去向和有限范围内寻求可能性。而要在虚无中建立一种价值并非易事，这要取决于人在多大程度上还保持着天性和应有的尊严，他忍耐痛苦的能力，他在死亡前活下去的勇气。社会无时不把人做为一个零件来使用，这样的受难并没有使人离天堂更近，活着的死是一个普遍存在的问题。当提出这个问题时，一个世纪过去了，生命仍在悬而未解之中度过，而价值也只有如何在如何度过中寻找了。”我们的困境在于，我们是在社会不需要的情况下从事艺术活动的。这只能从宗教的角度来理解，但我敢说这是一种没有偶像的宗教。现实变成了提供我们营养的沼泽。艺术对我们生存的这个现实持何种态度？在近代，几乎每一次艺术上的革命，都力图把艺术从理想主义的陶醉中拉回到现实中来，贴近生活，贴进存在的境况。我们必须对自己的存在有一种使命感，而且充满信心，因为首先我们接受了现实，并没有视而不见。贝克曼有段话长久地鼓舞着我：“从一种无思想地模仿可见的事物，从一种软弱的技巧堕入空洞的装饰性和从一种错误的感伤的浮夸的神秘主义里解脱出来。我们现在希望来到超验的真实性。这真实性是从对大自然和人类的深情里来的。”我深信当我们在探讨存在的境况时，必是出自一种更高的目的。这就是对人类的信念，但这种信念不是抽象的浮夸的，而是确立在生存受到明显的局限之后，确立在生存的实感中。我们崇拜艺术就因为艺术是以一个人的真实面目来说话，以个人的真实生存来说话。人生说穿了就那么一世，我们有什么理由放弃自己的生存？我们活着用什么证明？我们相信自己的存在，相信用生命的所有要素体验到真实，我们不怀疑这种真实的存在的价值，尽管它离所谓幸福的概念相距甚远，但它是属于我们的，无论它如何令人难堪，那是属于我们的。在我1985年底以后的作品里，坚持了自己的信念，《水泥房间里的人体·几种状态》、《水泥房间里的人体·正午》，展示的就是活生生的生命实体被封闭的状态。窒息生命的是一堵冷漠的水泥墙面和天花板。我长期生活在这种水泥房间里，它的狭小，它的干燥，它从早到晚的阴暗……想到一生可能就在这里被打发掉，常有一种恐怖的感觉，但实际上我们离不开这样的房间。《无聊的日子》用废报纸和一些速写的纸片拼贴而成，也是房间里感觉。涂鸦式的用笔表达了一种愤怒和烦躁。《水泥房间里的夫妇》是自己痛苦的家庭生活的写照，这时的亚当和夏娃已不是伊甸园的伴侣，而且相互对峙和仇恨的对象，但各自心里都是一片苦海。《大卫和维纳斯》是在那种无聊日子里的消遣作品。既然人的生存可以被随便打发掉，那还有什么不可以的呢？

《红砖楼·夕阳》、《快乐的屋顶》都是对我居住的那种楼房存在的一种如实描绘。我们和平村的居民日日夜夜就生活在这样的空间结构中，那些楼梯、铁栏杆、石棉瓦、通风口、水管、砖缝、楼下的猫、邻居炒菜的气味，它的喧哗，它的枯燥乏味，这些都不能一一细说。我常想，有一天地震来了，没有人可以逃出这栋楼房。《私人空间系列》是离人最近的状态了，每人都拥有自己的私生活。在今天，私生活应是受到加倍尊重的生存空间，而在前许多年中国人是没有什么私生活的。人的真正面目恰恰是体现在私人的空间中，谁能否认呢？如今，绘画也成了私生活的一部分，这是进步还是退化，今天很难下结论。想起金字塔，想起中世纪，想起一些轰轰烈烈的年代，艺术是崇高的，从样式到情感都是伟大的。历史走到今天，偶像的时代已成为记忆，个人的价值开始受到尊重，艺术的方向也发生了深刻的变化。现代艺术史正是从对个人的价值的肯定中发展而来的，因此，我们没有理由去拒绝自己的生存和怀疑它的价值！人类的历

史除了伟大和崇高还有其它价值供人选择，何况今天对伟大和崇高也有不同的理解。尼采很懂得人的意义，他满怀深情地谈着大地的意义。他的超人之处就是一个要在大地上健康生存的人，而不是要走到天上去的人。东方的禅宗也强调生存的意义，倡导一种朴素的人生观，“穿衣吃饭”，“下地种田”，“见山是见山，见水是见水”。做到这些，禅也就在其中了。禅不是身外之物，萨特说的存在就是指在地球上的存在。

今天在画坛上高呼“悲剧”就会引入注目，悲剧意识几乎成了一种时代精神，理性绘画在其中扮演举足轻重的角色。但我觉得需要表现的应该是悲剧本身，是存在的悲剧，而不是一个抽象概念。悲剧总是具体的，是生命经历着的事实，这是可感知的。关键是提示悲剧，而不是急于给悲剧下定义，做教育工作。过分的理性和秩序不过是生命弱化的现象，正确的理性对生命必然持肯定的态度，而不是拒绝生命的冲动和冒险精神，即那种自由创造的精神。可今天，在有些人眼中，上帝还活着，而自然死了。高呼口号的时代已过去了，人们对为一些概念苦死苦活的奋争已感到厌倦，一种讴歌生命和人本的力量正在上升，这种讴歌不是庸俗地对生命和人类的理想化，而是以一种健康的精神正视生命历程的苦难。做为人在世界上活生生存在着的悲剧，大地的悲剧，不是概念堆砌和推断出来的形而上的悲剧、偶像的悲剧，因而它不需要超度，没有彼岸，有的只是此岸世界。它需要的是介入而不是任何形式的逃避，艺术将成为一种有效的生命自救的武器，在这里存在将被揭示，存在意义也将明确起来。人们对将来和正在发生的痛苦有足够的自制力和判断力，因为人总得努力活下去。生存是必须的，你已经来到这个世界，不管是偶然还是必然，同死比起来，活着的每一瞬间都是充满意义的。

今天许多人过多地在谈超越，但超越什么，如何超越，却谈得很少。我希望自己作品多呈现一点存在的状况，如果世界具有超越什么的可能性，那么对“在”者来说，他必然享有那种欢乐。在形式的选择上，注重的是现实空间和心理空间的综合，它既是现实的，也是心理的；是具体的，也是想象的；是赤裸裸的，也是坦然的，展现式的，非说教、非神性的；是关注的，不是发泄；是苦涩、非娱悦的。我想从形式到内在的力是毕加索、贝克曼、格列科、培根、格罗兹、蒙克、贾柯梅蒂，他们从精神到业务都是我的导师，他们也不影响我对克利、高更、迪尚、克莱因、德·库宁、罗斯科等大师的浓厚兴趣。我想生命是会创造奇迹的，宁愿被人讨厌，但不要令人厌倦。关于存在，有许多的事要做。

1989年3月于和平村2号

作品必须与我感觉事物的角度和思考有关

(访谈录)

刘淳：在长期居住云南的艺术家家中，现在只有你和叶永青是从“85”美术新潮走过来而且一直走到今天的艺术家。云南比较封闭，但你的作品所关注的东西和你所思考的问题却远远没有因为环境的封闭而导致艺术家的某种个人情趣和孤芳自赏。从你们毕业到现在的20年中，你一直站在时代的前列，身置云南，放眼中国和世界，这个高度谁也阻碍不了。所以首先请你谈谈你是怎样走上艺术道路的。

毛旭辉：我个人没有觉得云南是个特别封闭的地方，至少没有有些人感觉得那么可怕。云南很大，地理和人文环境十分复杂。从与东南亚各国接壤的亚热带丛林到西藏接壤的有香格里拉美誉的高原地带，从横断山脉到云贵高原及长江上游的金沙江，穿越亚洲6国的澜沧江流域，居住着50多个民族，1910年由法国人投资建造的滇越铁路（昆明—越南河内）就已经全线通车，从那时起云南就不是一个封闭自守的地区。在更远的年代，马帮茶马古道将这个地区的文明与内地始终紧密地联系着。当然它与位于北方平原首都的距离始终是令人畏的，在1950年代，从昆明到北京要乘汽车换火车再换火车，行程长达9日之多。1956年在我出生后的一月随父母从重庆支边到昆明，也是乘汽车再换火车，足足走了6天。我们全家就是这样来到昆明的。在我的印象中，1970年、1980年来昆明的人都感觉得到，由于它与首都间的距离和多民族杂居的空间，就日常生活而言，它反而比内地宽松得多。在北京老百姓还没有夜生活的年代，昆明就称得上是一个不夜城，由于气候温暖，你在夜里任何时候都能找到吃东西的地方。在过去的金碧路上，还能喝到越南的咖啡，吃到法国的壳面包。年轻人跟那些印尼华侨和越侨学夏威夷吉他和木吉他、唱印尼歌、穿喇叭裤，在南屏街上海人开的“香海”理发室吹“导弹头”（一种类似美国猫王的发型）。在滇池游泳，夏季的海埂（滇池边）成了年轻人的乐园。自从工作以后，我那时才14岁，也就成了那种戴军帽，穿黑港裤、回力鞋的一员，跟着我的哥哥玩手风琴，弹“蚊子铃”（八弦琴）和木吉他。总有一本《外国民歌200首》，同《毛主席语录》那样大小的版本传来传去，那年头被称为“黄色歌曲”。我和大哥练一架手风琴，后来我觉得玩不过来，就专心画画了。当时借来的一本书改变了我的命运，那是一本由苏联人写的《给初学者的几封信》，让我走上了绘画的道路。

刘淳：父母都是干什么工作的，你又是在一个什么样的家庭环境中长大的？

毛旭辉：他们都是教师，1950年代在地质专科学校教语文、政治并兼任一些行政职务。按理说，他们应该是学医的，毛家有四代行医的传统，但在他们那代中断了。早在1920年代我爷爷就跟着他的父亲在重庆的朝天门码头行医，由于他又拜师学了西医，加上祖传秘方，所以在重庆颇有名气。四十年代他已经在市中心区今解放碑附近临街开设了诊所。那栋两层楼的西式洋楼，我在1970年代“文革”期间还在那里小住过几日。那时爷爷已经去世，他得的是癌症，有一手好功夫的爷爷却不能为自己治病，于1957年他刚刚50岁的时候，把这栋楼连同他的诊所一道卖了。从照片上看，爷爷戴着眼镜，穿着中山装，是一个十分儒雅的人。他娶过两房太太，有9个子女，却没有一个随他学医。我父亲为长子。爷爷那时为了应付商行间时而发生的某些小人的不正常竞争手段，从长计议，就让长子去重庆大学学法律，想的是通过法律来保护正在兴旺的家业。到了1940年代末，国民党政权摇摇欲坠。我父亲在学法律的同时爱好文学，和他的同学创办诗刊，歌颂民主自由，参加反政府的学潮。结果，在毕业前夕他们的诗刊被查封，我父亲（时已与我母亲结婚）被逮捕，关押在重庆近郊歌乐山上的白公馆。父亲在那里被监禁半年之后，在1949年11月大屠杀时越狱成功而幸免于难，迎来了共和国的诞生。父母在1949年那个历史转折时期脱离危险之后，一道为新政权积极地工作，于1950年代初参加土改工作队，1952年参与组建生态地质学校。1956年昆明地质学校开办，父母被调到昆明支援新校，我们全家就这样从重庆来到云南昆明。

刘淳：当时你的生活状态是什么样的？

毛旭辉：我的童年是在昆明地质学校度过的。当时政府非常重视这个学校，学校的设备和周围的环境非常好，背靠红土山下，还有可以放风筝的大操场和养鱼的水库，教职工自己动手种植包谷、向日葵、南瓜和其它蔬菜。学校那时还招收从印尼回国的华侨学生。每逢过年食堂里就杀猪，杀声震天，这声音宣告着新年的到来。1960年代母亲调到地质局机关工作，生活环境一下子变了，从郊区到了市区，我和两个哥哥成了城里的孩子、机关大院的孩子。不久“文革”爆发，学校停课，许多人手臂上带上了红袖套，传单满天飞，大街上总在游行。一夜之间，世界动荡起来了，父亲变成了批斗对象，罪名是“叛徒”和“走资派”。母亲的心脏变得脆弱起来，生活非常艰难，排队买蜂窝煤、买粮、买菜，买什么都要排队。父亲再次被单位的造反派关押起来并监督劳动，大哥去了靠近缅甸的盈江当知青，弟弟妹妹一起到火车站送大哥大姐，汽笛一响，车轮启动，哭声一片。

刘淳：好像你在1970年代初参加工作了，那时你才十几岁，是一种什么样的感觉？

毛旭辉：我是1971年参加工作的，那时我才14岁。据说那一年国民经济要垮了，周总理又亲自出来抓经济，所以我和我二哥那一届的中学生就用不着去“修地球”（当知青）了，而是要去当工人。班上年龄大一些的都如愿以偿地进了工厂。那时工人阶级领导一切，当一名工人是我们的志愿。但年龄小的学生只能分配到商业部门，就这样我二哥当了工人，我进了百货公司鞋帽批发部当搬运工。每天就是没完没了地上货下货，一顿饭能吃下两斤粮食。工作不如意，倒不是因为劳累，只是在商字号的单位工作，感觉在同学们面前抬不起头来。

刘淳：1977年恢复高考，西南地区的许多年轻人都考上了四川美术学院，你为什么报考的是云南艺术学院？

毛旭辉：那些年只想上学，根本不想那么多，也没有什么比较。不过我倒觉得在昆明上学挺好的，那时对外面的世界没什么幻想，也没想过离开自己的父母和兄弟。现在想想学院那些年的条件真是太差了，没像样的画室，图书室里除了几本苏联的画册外什么都没有。那时的学生都勤奋，有一半的同学来自边远的农村和部落，他们是北京、上海、天津和重庆的知青，还有一部分来自工厂，就像我已经工作了6年才获得这次考试的机会，对命运已是感激不尽，而且我还是带着工资上学的，幸福来得很突然。

刘淳：上大学前你就在昆明百货公司工作，大学毕业后为什么去电影公司画海报呢？

毛旭辉：1982年从云南艺术学院毕业后还是分配回昆明百货公司，当然不再是搬运工、仓库员、统计员了，而是到金碧路的一家百货商店当美工。说是去搞橱窗设计，实际上只是一个写广告、招牌、剪布标的人。工作非常无聊，不过在那一年看了不少书，也画了不少的画。1984年在朋友的推荐下，费一番周折调到昆明电影公司宣传科的美工室，这个工作还比较对口，画电影海报还比较有意思。而且比较幸运的是我碰到一位好书记，这个书记是一位转业军人，读过不少世界名著，对我这个留着一头长发、穿牛仔褲的大学生，与其他人有着不同的看法。一到电影公司上班，就赶上国庆电影周，4块2.5米高、4米宽的海报等着我去画。当时用了一周的时间就画完了3块，另一块由一个老美工帮忙分担了。我最早画的那3块是吴天明导演的《人生》、郭凯敏主演的《邮缘》和越战片《高山下的花环》。

刘淳：我在采访张晓刚时，他说他从四川美术学院毕业回到昆明与你结识后，你们经常在一起，当然谈论更多的还是与艺术相关的话题，在经历了痛苦、焦灼、失意、困惑等煎熬之后，在精神上获得了某种程度的再生。所以从1985年开始，你们携起手来向社会发出了源于生命的呐喊，你能具体说说当时的情景吗？

毛旭辉：我们认识是在上大学之前。当时我和他都在昆明附近的晋宁县，他是知青，我是被单位派到那里的农业学大寨工作队的一员。一次晋宁县组织一批知青办美术学习班，我去那里玩，碰见了张晓刚。那个学习班的许多知青后来考上了大学，他就是其中之一。从那以后就有了往来，在大学里经常通信，各自汇报学习情况，交流一些美术上的认识。每逢假期他回到昆明，会带一些四川美院同学的习作给大家观赏，像何多苓、周春芽、高小华等人的素描。有些假期也一起到云南的乡下写生或者到外省游玩，其实主要是去拜访名流。1979年夏天我们去上海拜访过80岁高龄的颜文樑先生，并在他的家中看到他当年在欧洲的写生，非常精彩，真是令人赞叹。在南京看到了石鲁的大型个展，在北京拜访了袁运生、马德升和黄锐。那一次同路去的还有叶永青和我们班上的同学，走了不少地方。毕业后，张晓刚回到昆明。各自的处境都不好。张晓刚找不到工作，一度还去当装卸工。我在金碧商店呆得很烦躁，感到大学期间的理想，当艺术家的理想，一下子窒息了，社会根本不需要艺术家，而那些稳居专业职位的人与艺术根本不沾边。张晓刚的家庭是那种刻板沉闷的干部家庭，他在家根本呆不住；我从小出来工作，习惯和朋友泡在一起，所以那些年常常在一起借酒消愁。后来他谋到一个昆明歌舞团的工作，也是当美工，还有一间12平方米的宿舍，在走廊的尽头，那里就成了昆明一些画家和文学青年聚会的窝子。他楼上的道具房很大，后来也成了我们这帮人开圣诞party的地方。每到周末、节假日都要喝个一醉方休，疯狂地谈论人生和艺术，唱俄罗斯民歌、黑人民歌、毛主席语录歌，从东北吉林来的潘海德，诗人王坤红、张夏平和已经留在四川美院的叶永青，还有从各地分配回来的画家，从新疆回来的吴文光、上海的张献都经常泡在这里。那时在一起玩的人少，凡是打着艺术的名义，对现代艺术感兴趣的都在这个圈子里窜来窜去。有时在节日的party上会出现40多人，非常膨胀。喝醉了的人就像垃圾一样被扔在一旁，能喝的继续吹、继续唱。那是一些狂欢之夜，骚动的灵魂主宰的夜晚，魔鬼的夜晚。

周末的聚会和狂欢只是生活的一部分，一种消耗青春的方式。其余的时间还要工作，晚上画画、读书，这帮人一致地成了学院派的叛徒，后印象画派、巴黎画派，毕加索、蒙克、弗洛伊德、萨特、尼采、卡夫卡、斯特拉文斯基、卡朋特等人成了大家共同的精神领袖。那几年翻译过来的东西不少，在精神上帮了大忙。否则完全靠自己的“悟”，我看没有那么容易，如果没有引进西方现代主义文化，我们今天还不知在干什么。

刘淳：当时你们经常聚在一起喝酒，是不是因为太郁闷的原因？

毛旭辉：那是肯定的，那是1980年代的郁闷。我们的青春正处于我国改革开放初期，新的思想有活力，但旧观念更有势力。毫无疑问中国在向世界开放，文化上的讨论也就多了起来。只读几本书，信奉一个观点，反复看几部早期英雄主义的影片，唱几台样板戏的时代一下子就结束了。但这一切还仅仅是一种开始。事实上，社会的变化并没有书本和头脑上来的那么快。“文革”的结束并不意味着那一套价值观马上从生活中消失。现实是什么呢？在有些单位，青年女工留披肩发、穿高跟鞋、抹口红都是被禁止的；《外国民歌200首》仍然是黄色歌曲的代名词；邓丽君的歌是靡靡之音；弹吉他、穿牛仔褲、留长发是年轻堕落的表现；离婚是一件丑闻；“爱情”是人们不太习惯的字眼，电影也没有接吻这样的“暴露镜头”，现代派并不是什么时髦的事，至少你参加不了展览，上不了杂志，凭那几下也找不到体面的工作。那是精神和现实产生巨大反差的时期。对于刚跨出校门的年轻人来说，这一切都太生疏、太沉重了。回想起来，在那些青春躁动、穷愁潦倒、怀才不遇的日子里没有沉沦下去，全靠艺术这根缆绳了。酒喝干了，歌唱完了，在夜深人静的时候，你无法逃避灵魂的审视，看着一天又无言地死去，孤寂和绝望并没有动摇，最后你只有在窄小的居室里继续摆弄颜料和调色板，在画布上证明我的生命和灵魂的存在，去反抗死亡。那些日子，从事现代艺术成了精神上的自救之道，成了有效平衡精神混乱的方式，生命和艺术血肉般地联在一起。

刘淳：批评家高名潞曾经有过这样的文字：“无论从群体的人数、成员素质还是从其理论、观念系统性、完善性和力度来看，抑或从作品的水平、活动的质量与扩张性来考察，‘新具像’和后来的‘西南艺术研究群体’都堪称‘生命之流’中最具代表性的一支，其影响之大，不下于‘理性之潮’中的任何一个主要群体。”你也是“西南艺术研究群体”的主要组织者之一，作品和思想比较全面地反映了群体的总体追求。那么你认为高名潞先生的这段文字是否客观地反映了当时的情况？

毛旭辉：你说的是那本《中国现代美术史1985~1986》，书中关于“新具像画展”以及西南艺术研究群体的活动都是属实的情况，只是要简单得多。我在1987年写过一篇《记新具像画展以及西南艺术研究群体》的文字，后来发表在由王林编辑、香港艺术潮流杂志出版的《艺术家文摘·深度体验与精神批判》一书中，1986年11期《美术》杂志也刊载过我的短文《云南·上海〈新具像画展〉及其发展》。1985年1986年间《新具像画展》在上海、南京、昆明、重庆举办过4届，先后有43位青年画家、雕塑家、诗人以及理论研究者参与。这43人中，有9位是女性，大家分别来自云南、四川、贵州、上海、河南和山东。特别是在昆明的第二届活动中，放映过400多张幻灯片，200多张作品图片用于陈列，还宣读了7篇论文。西南艺术研究群体的活动使昆明成为中国1980年代现代艺术运动的发源地之一，并为中国当代艺术造就了一

批优秀的艺术家，他们是张晓刚、叶永青、潘德海、张隆、侯文怡、孙国娟等人。

刘淳：1986年8月，你参加了珠海会议，当时看来是一件非常荣幸的事情，会后还写下了《珠海之风》激扬的文字。为什么组织者就让你一个人去，当时那篇文章的大概内容是什么？

毛旭辉：1985年首届《新具像画展》结束后，潘德海去了深圳，张晓刚回到四川美院，侯文怡准备出国。那一阵感觉这件事情就完了，世界并没有因为你的冲动而发生什么变化。从上海和南京回来后我和潘德海身无分文，还是昆明市美协知道了此事，给每人补贴50元钱，我们才暂度难关。大概在1985年底1986年初的时候，我收到侯文怡上海来信，说我们在1985年的展览还引起一些人的注意，说高名潞在上海找过她，很关注《新具像画展》，而她对现实已经不抱什么希望了。不久我和高名潞取得联系。老侯自那以后很快就去美国留学。临走时把《新具像画展》的一些底片和幻灯片，其中包括关良老先生参加画展开幕式的留影，都寄给我，这就像一种嘱托。那时我从张隆的来信（他还在华师大读书）得知，在1986年4月全国油画艺术讨论会上，放了“85”时期的大量作品，高名潞在会上作了《85美术运动》的书面发言，其中对《新具像画展》给予很好的评价。这些信息多少给人一种安慰，想想那些年的酒没有白喝，办展览的那些辛苦也算是有了某种回报。1986年7月前后，我分别收到高名潞和王广义来信，要我去参加珠海会议。正式的邀请通知是王广义发来的。那时正值暑假，晓刚也在昆明，我与他商量此事，希望一同前往，但最终他还是放弃了。其实那时大家对开会之类的事情没多少兴趣，我也不知道被什么推动着，硬着头皮上路。那是我第一次到广东，从昆明出发，还得在湖南转车，到广州在晓刚的亲戚家住了一宿，第二天冒雨赶到珠海。当年做事，凭的都是一种直觉和热情，一种生命的冲动。那时谁也不知道这一切还会和历史有关，或者说它还在书写着历史，谁也没有这种高瞻远瞩的目光。说到底我们只是一些星期日画家和业余诗人，生活的艰难使艺术像遥远的地平线上飞翔的蓝鸟，给人一种郁悒的慰藉。《珠海之风》主要传递了一种信息和一个时代的感觉。我只是到了珠海才知道，在1985年后竟有那么多的人群体和展览，只有在那时我才真正意识到我们的生命冲动无形中参与了历史的进程。那时的头脑里总算有了一种乐观的东西。那篇文章实际更像通讯，当时发表在云南美协机关刊物《云南美术通讯》上。

刘淳：“珠海会议”不久，你们就成立了“西南艺术研究群体”，这个群体的宗旨是什么？

毛旭辉：从珠海回来不久，我在画家圈子里，也到云南艺术学院，与一些青年教师谈了珠海会议发生的情况。我当时的感觉是在传达中央文件，给予那些对现代艺术感兴趣和已经在这方面探讨的年轻人一种莫大的鼓舞，一下子解除了精神的桎梏。这直接影响了“西南艺术群体”在昆明产生，也影响了主要由云南的青年教师组成的“南蛮子”群体的产生，他们很快在艺术学院举办了先锋派的展览。尽管办得有些仓促，但它发生在学院内，所产生影响也比较特别，给校方和学生们很大的刺激。“云南艺术群体”是在我电影公司的宿舍里，即昆明市和平村2号成立的。那时正值暑假，在外教书和打工的朋友们都回来了。我、张晓刚、潘德海、叶永青、张隆等9个人经过一番热烈的讨论而决定的。当时认为，由于这个群体的主要成员在1985年举办并参与了《新具像画展》，所以以后办展览还要沿用“新具像”这个旗号。9月的一天，这几个成员还一起到北京路上的照相馆合了一张影。还整理出“西群”的简报一号。其中写到：“1986年秋‘西南艺术研究群体’主要成员在昆明聚会，讨论了中国当代前卫艺术的有关问题。大家认为三中全会以来，中国文化艺术正处于迅速发展时期。祖国的现代化进程促使广大艺术家，特别是当代青年艺术家充分意识到自己的历史使命。现代艺术的意识更宽容、多元，能广纳人类一切优秀文化成果，具有鲜明现代精神和现代气质的整体性意识；它是自由、独特、健康，能创造性地实现艺术家个人的艺术理想，以唤起人们奔向未来的崇高激情。”即使在当时看，这张简报的调子也是极其高昂，大家都还没有认真清理过理论上的问题，而这个问题已经明显地摆在我们面前。我想当时并不是我一个人意识到这个问题，不然在之后的那个个月举办的《新具像画展》就不会有7篇文章。我在那次展览上宣读了《关于新具像》一文，后来经过整理，改为《生命具像图式的呈现和超越》，于1978年1月发表在彭德主持的《美术思潮》上。

刘淳：我见到你的文字性东西比较多，而且感觉非常好，看得出你曾读过很多书，也思考过许多问题，这其中不仅仅是艺术本身的，还有哲学、文学、诗歌以及人类学和社会学等许多方面的。我们来谈谈你的绘画艺术，你是一个高产画家。早期主要表现都市文明、工业文明，后来开始了《红土之母》系列创作，再后来进行《圭山组画》、《爱》、《正午》、《自囚者》、《体积》等系列创作，请你具体谈谈这几个阶段是如何变化的。

毛旭辉：在1983—1984年这段时间，画的主要是《红色人体》这批画。那时刚从学校出来，脑子里非常杂乱，不过有一点是很明确的，就是要真实，当然对真实的看法很不一样。我以为的真实是内心那些你能体验到但很难言说的东西。就是想表现出内心状态，而且不是对这些状态做什么道德评判，所以画面上常是些扭曲的形体和古怪的体积，非常性感，色彩特别强烈和苦涩。喜欢用大红、黑色、普兰这些较重的颜色。这样的画创作了一阵之后，精神特别疲惫，有时几乎走到崩溃的边缘。到1984年的下半年，我又开始画《圭山系列》。圭山是昆明100多公里外的红土山村，撒尼人的聚集地，上艺术学院的时候我和张晓刚、叶永青都在那里体验过生活，并有一些作品，毕业之后也常去，积累了许多素材和写生。在云南你不

可能不画一些与土地有关的东西，因为高原的大地和阳光、土著人的形象实在太感人了。不过我们所画的圭山都不是写生的那种。有些学生受我们影响也跑到那里去，结果根本找不到我们画上所表现的那些东西，我们所描绘的是内心感受到的圭山，如果你没有获得那种感受，圭山是不存在的。

刘淳：《私人空间》系列是什么时候画的？

毛旭辉：1985—1987年间。包括那些在红砖楼、水泥房间里的人体，这些都是我居住的简陋环境和居住在这种环境中的一种绝望的状态。

刘淳：你在1980年代的作品《大卫与维纳斯相遇》，画穿牛仔褲的维纳斯和穿皮夾克的大卫的“历史性的邂逅”，这件作品在“85”美术时期很有影响，你用这种调侃的方式加以拼贴组合是一种什么样的思考？

毛旭辉：那只是我很多拼贴中的一幅，是受一种直觉和戏谑的心态驱使的结果。那些年我也研究过达达主义和立体派的作品，而拼贴是他们常用的手法。在电影公司宣传科工作，身边有大量的电影海报和有关杂志、剧照。那时的创作条件很差，因为没有钱就不能画更多的油画，我就利用这些不花钱的资料做些拼贴，由于材料廉价，做起来特别放松，很容易进入“达达”的状态中去，也很“新具像”，一度做得特别入迷。

刘淳：经历过“85”美术新潮的艺术家对那个时期都有一种说不出的东西：革命热情和高涨的干劲。那个时期你又是一种什么样的心情？

毛旭辉：很复杂。当时的年龄30出头，年轻气盛，血气方刚，又正处在社会变革时期，各种价值观，新与旧的事物在发生激烈的碰撞，年轻的生命总是既苦涩又充满激情，既绝望又无所顾忌，既单纯又充满欲望。那时崇尚精神生活，求知欲强，每个月发了工资就跑到书店买书。尽管那时活得有些夸张和浪漫，但很直率。那时大家都很穷，但相处起来很容易。只要一说艺术、存在主义、尼采，就很可能成为哥们。艺术成了一种通行证，在艺术的名义下可以在朋友处甚至朋友的朋友那里混吃混住，没有问题。

刘淳：进入1990年代，中国当代艺术发生了重大变化，北京出现了“政治波普”和“玩世现实主义”这两种艺术潮流，云南艺术家的作品在这个时期也发生了很大的变化。张晓刚开始了《全家福》的创作；叶永青的《大招贴》也在热火朝天地进行；你的作品在经历了几个不同时期的变化之后，开始进入《家长》系列创作，这里面介入了一种权利的词语。这种转折又是基于什么样的考虑？

毛旭辉：《家长系列》开始于1988年，最初的时候是一些人物头部的变形，把头部画成一种接近菱形的效果，强调了面部颧骨的特征。在1989年《中国现代艺术展》上展出一幅两个头部的“家长”，后来这作品被长城艺术博物馆老板宋伟收藏。那次颇有争议，影响很大。展览结束后，那一年又发生了政治风波，严峻的现实激发出一种难以抑制的创作的冲动。仅1989年8月到1990年底，创作了至少40多件油画作品（加上纸本上的就远远超出这个数字）。其中主要是《家长系列》，也有一部分是《白色人体》和《黑暗中的楼梯》。那几年缠绕在头脑中的就是“家长”这个概念，对这个概念和含义的追究促使我将它形象化和符号化。反过来这个形象对我有极大的吸引力，它与我纠缠到1993年才逐渐淡化。当我从噩梦中醒来的时候，正是“政治波普”和“玩世现实主义”绘画如日中天之时，它们主宰了中国当代艺术的走向。

刘淳：《家长系列》在当时是一种什么样的情况呢？

毛旭辉：与当时的文化感觉和氛围格格不入。如果一个艺术家沉迷于个人感觉，往往疏离了现实。我想当时西南的艺术家都有类似的状态。

刘淳：后来是怎么改变现状的？

毛旭辉：为了找到与现实新的关系，1993年由王林主持的“中国经验展”在成都举行。在这次展览中展出了张晓刚的《全家福》，叶永青在丝绸上的涂鸦，周春芽那些像噩梦一样的山石风景，王川的抽象绘画。我展出一组《关于权利的词汇》（8幅），想摆脱“家长”符号，增加一些更直白形象，甚至文字。所有这些努力都是想在潮流之外开拓另一种空间。

刘淳：《坐在椅子上的人》那批作品有没有意识形态方面的考虑？

毛旭辉：如果所谓的意识形态指的是一个人对存在的思考，它包含有丰富的内容，这些都会成为作品的内涵。但如果意识形态还停留在冷战时代的用法，即阶级的斗争和对抗，艺术就会变成一种政治态度的简单载体。“文革”时期艺术被当作一种政治工具，违背了自己发展的规律。你指的那些作品，也就是《家长系列》，是贯穿着我对“中国”的感受和理解。这些东西不是来自书本而是被现实激发出来的。现实和社会总是在变，但新的现实和社会来自过去，有时候它只是过去历史不同形式的再现而已。一些反复纠缠着一个国家和民族的问题常会引人深思，历史会给予解答，这就是我在画《家长》时常想到和想要表达并提示的问题。

刘淳：后来又怎样进入《剪刀》系列创作并确立这样的样式的？

毛旭辉：《剪刀》是在《家长》之后，从《日常史诗》中遇到的。进入1990年代，一个迅速到来的商业社会使不少人难以适应，像我这样还沉浸在1980年代浪漫精神的人尤其如此。我个人与社会的变化总有