

黑白宋莊

——断代青年的艺术追求与人生自白



赵铁林 © 著



版权所有 不得翻印

黑白宋庄 / 赵铁林 著，—海口：海南出版社，2003.9

ISBN 7-5443-1085-X

I.黑... II.赵... III.画家—生平事迹—北京市—现代—摄影集

IV.K825.72-64

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003)第 066989 号

黑白宋庄

作者：赵铁林

责任编辑：黄宪萍

特约编辑：罗琳

装帧设计：第三工作室

责任校对：李鹏

责任印制：李兵

印刷装订：北京宏伟胶印厂

读者服务：杨秀美

海南出版社 出版发行

地址：海口市金盘开发区建设三横路2号

邮编：570216

电话：0898-66812776

E-mail: hnbook@263.net

经销：全国新华书店经销

出版日期：2003年10月第1版 2003年10月第1次印刷

开本：889mm × 1194mm 1/24

印张：15

字数：140千字

印数：1-8000册

书号：ISBN 7-5443-1085-X/J·17

定价：39.00元

本社常年法律顾问：中国版权保护中心法律部

【版权所有，请勿翻印、转载，违者必究】

如有缺页、破损、倒装等印装质量问题，请寄回本社更换

汇款地址：海口市金盘开发区建设三横路2号，杨秀美女士 收 / 邮编：570216

若干年前，
圆明园画家村村民们的“荒诞”举止
轰动了海内外；

之后，他们迁居北京通州的宋庄。

如今他们怎么样了……

——断代青年的艺术追求与人生自

赵铁林 / 著



国防大学 2 087 6810 9

黑白宋莊



全本请在线购买：www.ertongbook.com

黑白宋庄

目

录

7

序言：宋庄的另类生产

中国社会科学院哲学所研究员 章建刚

13

宋庄艺术家访谈

13

开场白

15

附录

15

只是想住农家小院 栗宪庭

被访者：

19

索探

27

哈亦友

32

尹坤

40

成力

46

刘国强

80

附录

80

第一次充当父亲绘画的助手 刘国强

被访者：

82

彭一

85

吴德武

94

申云

106

杨少斌

121

王强

122

方力钧

147

钱筑生、片山

164

附录

164

故事 刘刚

167

我的艺术家生活 片山

169

在酒吧养活我的理想 片山

170

本源——体验的艺术 片山

被访者：

173

晨艺

177

鹿林

| | |
|-----|-----|
| 201 | 日出 |
| 220 | 张东 |
| 262 | 陈庆庆 |
| 306 | 栗宪庭 |

344 圈里圈外谈宋庄

| | |
|-----|-------------------------|
| 344 | 一些潦草的印象 刘树勇 |
| 348 | 结合在城乡之间——宋庄艺术家群体现象 杨卫 |
| 350 | 因为对抗而有魅力——赵铁林镜头下的艺术村 朱其 |
| 352 | 宋庄这个符号 郭盖 |
| 353 | 生活的一种方式 李玉祥 |
| 354 | 宋庄的文化张力 王艳芳 |
| 356 | 到宋庄钓鱼 色拉 |

目 录

序

黑白宋庄

言

I 序言

宋庄的另类生产

中国社会科学院哲学所研究员

博士生导师 章建刚

宋庄已有一丝秋意了，因为“廖雯说‘女儿把老栗给废了’”，而老栗（完庭）是宋庄的“教父”；因为这个庄的实力村民方力钧们也迈进了“四张”的门坎；或者是因为铁林口口声声说“‘宋庄现象’是非常需要总结的”，而“总结”这种反思类的事总是要在一定的历史距离形成后才好进行的，正所谓“米涅娃的猫头鹰总是在黄昏才起飞的”，但是秋天也是一个有结果的季节。也许宋庄仍是中国当代美术史上一个终将消失的重要过渡阶段，就像此前的圆明园。

大约有十来年的时间，北京边缘的通州区宋庄及附近农庄陆续迁来一些外表与农民近似的人丁，买下或租住农家小院，与农民一样散漫，不拘小节，随处便溺；时而在院里种些瓜菜青鲜，时而做些放浪形骸的事。但他们并不大在意农民或村里的事，小院里的世界也渐渐与外面有了天壤之别。这里进行着另类的生产，一些有世界影响的艺术作品从这些人的生存状态中喷薄或流淌出来，又流传到国外的画廊、展馆或私人收藏中。西方、日本乃至台湾香港的一些画廊、美术馆和艺术史家已经把这里当成当代中国美术的一个重镇或全球美术品的一个不可忽视的产地（中国的美术史家也许再过几年才会较多注意它）。

这批新移民与原住民的不同在精神上。宋庄的新人无论成功与否，始终关心着艺术，标榜“前卫”，始终关心着一个内在的世界。尽管老栗称“宋庄也是鱼龙混杂”，但缺少了这种艺术志向与艺术家的身份认同，在宋庄是很难“混”下去的。今天的宋庄仍属乡下，没有基础设施和上下水，没有集中供暖和管道煤气，没有像样的餐馆、超市，没有良好的教育机构及通讯设施，治安状况和人际关系也未见得好。但这些人执意扎堆于此，执意构建一种相当夸张、称作艺术的生活方式。现在铁林这只记实的笔伸

到这里，想把一些近似东拉西扯的对话记录下来作为“末日审判”的口供（据说社会学家把这叫口述史）。

铁林的摄影有自己的原则和追求，他的文字注解了他的视野和他对生活的理解，也包括了他对自己一生的评判。在中国社会一个急剧变革的时代，他与某种边缘状态另类人生的亲密接触及深层记录有着极高的历史价值。中国人心理健康，那些刻骨铭心的悲哀和痛苦总是要不了很久就忘得一干二净，整天都乐呵呵的，但也因此不易进步，缺少创新，并因此与艺术的精神尤其是现代艺术的精神相悖逆。想想二十年前的中国美术届，连“印象派”、“自我表现”这些非常简单的词汇都难以见容，90年代的“人体艺术大展”更是闹得沸沸扬扬。可一旦这些事物终于被接受了，我们中国人又欣欣然了，爱说我们一贯就是如何如何的，从来就是虚怀若谷的。这似乎是一种事后的宽容。铁林不一样，他现在就宽容，他对那些边缘状态的事物有种判断，以同情的态度去理解它，把一些琐碎而真实的细节收拾到一起，让它们成为摄影镜头的某种注解，从而更多揭示出其在一般社会习俗之下的更基础层面的合理性，比如生命的不竭冲动，等等。而最终世俗的观念发生变迁，人们便发现，铁林还真有点先见之明，而在此之前，不少人注意铁林的镜头和文字仅仅是因为好道听途说，甚至有一点窥视癖（这句话包括我自己）。

铁林的个人生活经历使他对生命、文明和自然已经有一种近于固执的感知，我担心他那种“平民情结”和对原始的质朴的过分认同甚至会影响到这个题材的采访。我相信他这里仍能揭示出“一般社会习俗之下更基础的、生命的不竭冲动”，在这个层面，海南的小姐（见《另类人生》）与宋庄的大师的确是一样的。但在宋庄，“生命的不竭冲动”还有一更高贵的属性，即它是不竭的艺术冲动。在海南，那种冲动的可理解性在于一种经济的动机，而在宋庄，这种冲动有更强烈的牺牲意味。在海南，这种冲动往往是被动的；而在宋庄，这种冲动是积极的、自觉的，因而才不可遏制的。这个区别能否揭示出来才是本书终极价值能否实现的关键。但毕竟这是一本访谈，铁林于艺术也是有些造访的，更何况无论铁林说了什么，宋庄新移民的话里话外还是透露出不少关于艺术人生的自白。尽管这不是一本宋庄的作品集，而对艺术家的记述如果去除了作品他们的确很像是赤裸裸的，但它对于今后人们理解宋庄作品提供了重要的参照。我觉得透过这样一份访谈我们已经可以触摸到宋庄这批“波希米亚人”的基本生存逻辑。

场所。上世纪60年代开始，国际建筑学界用一个据说取自于海德格尔的概念场所(place)取代传统的概念空间(space)来定义建筑的理想。1977年12月通过的马丘比丘宪章批评30年代的雅典宪章仅把建筑视为“光照下的体量的巧妙组合和壮丽表演”，它指出：“现代建筑的主要问题已不再是纯体积的视觉表演，而是创造人们能在其中生活的空间。要强调的已不再是外壳而是内容。”猜想除了村外的田野和村内特定的院落，宋庄的整体形象会是很丑陋的，但它绝对是一个建筑学意义的场所。

所谓场所有三层意思。一、人是在场所之内的，场所是人的栖息地，场所中的人就是“到场”(present, being, 即存在)。在一定程度上，人会受制于这个场所。二、场所是由更大环境环绕着的。作为场所的宋庄势必要与周边的城市及历史进行对话；作为场所的宋庄不仅是某种围合的空间，而且也是一个象征。更重要的是第三、场所是可以成长的。由于新人的到场，比如艺术家的麀集，可能构建一个新的场(field)或者群落(community)，可能发挥某种新的影响并向城市渗透。与宋庄类似的场所常挂在老栗嘴边的有美国纽约的苏荷、东村和布鲁克林，但他似乎更心仪法国的巴比松。

艺术家们离开城市未必完全心甘情愿，每个“落草”宋庄的艺术家都需有一种跳水的勇气。宋庄就是宋庄。它远离尘嚣，没有带薪的“单位”与“领导”，绝少制度，缺乏消息。艺术家们以都市文明和方便为代价，换取了起初会难以适应的“闲暇和自由”。下面的事全看他们自己的了。

以老栗这把年纪还能“下乡”真让人钦佩，但你看口口声声说“只是想住农家小院”的他折腾了多久才真正住进了所谓的“农家小院”呢？！起码有过一个时期，他从心底里明白，“宋庄对于我和我的工作是不合适的，我不需要一个大的画室，更不需要离群索居到几十公里以外的郊区，我需要的依然是即使出现在城里的艺术展览上……”其他的宋庄新人也时常趁着夜色潜回城里（好在宋庄也正处在城市化过程中）。

更为麻烦的是，宋庄这批新移民并非来自火星，他们的作品很快就有或早已就有世界影响，而这种影响又是由金钱或商业关系来中介的。在这个意义上说，宋庄的生产方式甚至是处于改革开放前沿的。于是批评家看到，“所有集体中的财富差异在这里也是存在的”（汪民安）；宋庄的艺术家早已分化，“极少的人很富有，大多数人都比较贫穷”（黄笃）。“他们摆脱了现代性的生

产模式和生活模式，……但是他们摆脱不了资本法则”（汪民安）。

那么这样的场所有什么意义呢？

这里的意义可能是两个。一是宋庄提供了一个特殊的位置。凭着与城市的些许距离，人们能在稍远的地方、稍稍冷静地审视城市化、工业化、商业化和现代化，因而有稍多一点的机遇思考“存在”的真谛，与真理谋面，而不是算计瞬息万变的行市。当然不是抵达这里的每一个人都能抓住这个机遇，这里有悟性的问题。“间离”的另一个意义可能是，这些人远离城市后，他们失去了做“短线”的机会，不得不进行“长线”投资；他们只能下更大的注、冒更大的险和命运赌一把。这是对宋庄艺术家气质的要求。

从铁林和方力钧的谈话中可以感到，方力钧的气质似乎符合宋庄的要求，无怪乎他在到宋庄的第一拨之列。在1989年的时候，方力钧能判断出“全国的文化人肯定都是在工作室里进行创作的，等两三年之后，文学家、戏剧家、画家，都会拿出自己的作品来，那个时候肯定是最好的，最棒的。”所以他的策略是：“现在这个时间我们是坚决不能卖我们的作品，只有等二三年之后，我们把自己的作品全都掌握在手里面，这时候我们才会有机会。”于是“坚持不卖自己的作品”，还“不断地劝……朋友说这种形势注定是不能长久的，肯定会发生变化的，时间也只能是二三年。……必须把所有的时间都押在两三年之后的时间上”。形势的确是那样变化的，“两三年之后，很多展览来了，……我自己的作品，还在我手里面，所以我就占了最大的便宜”。

方力钧的画也是这样。他画上那些乡亲玩伴般的面孔充满了无意义的笑容，他画面上的色彩越是鲜艳你就越觉得无聊、苍白。但他不属于“政治波普”，对他的乡亲或同龄人，他也有“哀其不幸，怒其不争”的意思，但绝没有鲁迅那样激烈，在他那里，怒也罢，哀也罢；不幸也罢，不争也罢，都可用何顿小说中的一句口头禅来概括：“就那么回事！”因而他至多属于比“政治波普”温和的多的“文化波普”，因为他与城市生活有适当的距离，也因为他在1989年以后的那几年他“非常穷”，“大学刚毕业，没有工作，也没有钱，连饭都没有得吃。冬天的晚上，要去偷煤，偷白菜”。鲁迅还没有到过这步田地。

当然宋庄没有保险制度。有人已经说了：“如果稍加留意，就会发现，村中的成功艺术家已使生活与艺术分离或‘裂变’，享乐主义已战胜了理想主义和批判现实主义的品格，绘画与行为并

非一致统一。他们视艺术等同于金钱、荣耀和地位。”(黄笃)真是这样吗?看来,宋庄与城市文明的距离真的不远。

然而重要的是,宋庄已经诞生过一批融于国际文化潮流的艺术作品,并且每时每刻还可能孕育出这样的作品,因而,宋庄与城市之间短暂的距离对于全人类来说都是重要的。

方式。做“长线”不是什么人都适合,反之这些人的做法必有过人之处,或不同寻常之处。宋庄人需有更强的生命力和生存能力,这是所有宋庄艺术家,那些终于脱离了学院或体制的襁褓与庇护的职业艺术家所必备的条件。汪民安说:“选择这样一个地方居住,就意味着选择一种特定的生活方式,选择一种闲暇、慵懒、清淡和酒精的生活方式,选择一种平静而又危险的生活方式,一种远离权力但又无法摆脱权力逻辑的生活方式。”我总希望触摸到这话下面的蕴含,这将是他们与“学院派”艺术家及其创作的最大不同。

其实宋庄的主要艺术家与更早的“星星画派”不同,不仅是大约晚出生十多年,而且他们或多或少有过在正规美术院校学习的经历。但那时的学习就有些“另类”。方力钧回忆说:“上大学的时候画模特,大家都喜欢抢一个好位置,然后就去画,那时候我就觉得这是不对的,但我也不知道为什么不对,我就懒得去抢这个位置。因为所有的同学都要选2/3角度,选光线,当同学们都把角度选完之后,我就坐在一个没人要的,离模特最近的位置。这时候我根本看不全这个模特。但是我得到另外一个东西,就是模特的体温能扑到我的脸上,模特的血管和肌肉在动的时候,我也能很贴切地看到。那个时候我是调动我所有的感官来画的,而不仅仅只是‘看’。……我努力地画模特身体的体温、皮肤的弹性、血液的流动,那么我跟别人的起点是不一样的,我能够深入到内部去传达这样一个东西,而别人仅仅是画构图,画样式。现在我的创作,和生活,和社会关系都尽可能地按照这样一种想法,一种想像力来总结的。”这是一种“零距离生命体验”。因为零距离,所以无法观察,只能是全身心的感受和体验。因此我们在看方力钧的画时永远觉得距离不够,观众不断地后退,而画面里的形象却不断地“欺”上前来。

现在他自己也明白地说了:“画家空间的问题一般只考虑到‘看’,什么近大远小,避实就虚,实际上画的空间也包括心理空间,画传达的也是一种心理,因为眼睛毕竟是一个通道,……你最终的空间是由心理空间派生出来的,那么你的心理空间是由你

的社会经验产生的。这个时候你研究你的对象的时候,坚决不能只从眼睛去设想,你必须设想他是有心的。而我们的许多艺术家往往就把我们的观众当作傻×看,好像他们只长着眼睛,而没有心一样;或者他们心里边脆弱得只是今天阳光明媚,或今天下雨的时间段,而没有历史的深度。如果你对观众足够尊重的话,你会从观众的角度去考虑许多问题;如果你自己本身就是观众的话,你做出来的作品给自己,你就会明白其中的奥妙,这样你跟观众就没有隔阂了。所以我们的艺术家有时候太把自己跟观众分离了。但是我不喜欢这种分离状态。”“我喜欢我始终处在一种非常open的状态,……这样就会有更多的信息,或者更多的生活本身的感受涌进来。……现在很多画家画画都用照片了,但照片的来源我始终控制,我几乎不会为自己的作品拍照片。……我认为这样的话,永远都会有一些东西能够触动我,是在我的想像力之外的。但如果我总是为自己的作品拍照片的话,那么所有的照片都是在我的想像力之内的。一幅作品可能是这样想出来的,但长期下去的话,这个东西是致命的。”

铁林记录得是无拘无束的谈话,所以难免出现个别用××标示出来的字。如果这些话都袒露出来虽然更真实,却也有不够文雅的地方。比如鹿林对自己know-how即技巧的揭示就有这种问题。

鹿林说:“我一般是早上四五点钟爬起来,起来后的第一件事先手淫,这已经是一种习惯了,然后开始画画,画到中午。现在喝酒的时候很少,但昨天喝酒喝多了,喝了好几场酒……”这种说法如果不是夸张,几乎是一种病态,但这里毕竟有真理。艺术家的创造力总要有点生理基础,也多会表现为行为的怪异。略萨的小说中有一位歌手,进录音棚之前也总先上卫生间行事,所以音色柔情、甜美;而他的崇拜者了解了这一隐秘后更感到痴迷。

鹿林与方力钧刚好相反,他的画似乎是藏不住的,有买主他就卖,因而什么也没剩下来,况且体力“透支”过大,如何可能持续呢?!铁林的书里说,他已义无反顾地离开宋庄了。

我们今后也许还会看到鹿林的作品,在他的作品中多少也可以找到他生命的痕迹。不少美学理论是将艺术作品与艺术家及其生活、创作、行为方式分别对待的,因而艺术家就更像是一些道具、供奉或牺牲。这种美学理论未免过于无情,它使艺术鉴赏变得很残酷,因为你是正在观看艺术家真实生命消逝的过程,你的观

看还没有过瘾、解恨，那些艺术家却已经老了、废了、残了。但真正的艺术毕竟是用艺术家的生命换来的。正所谓红颜薄命，一个伟大艺术家一生能留下几件永恒的作品呢？思想家又何尝不是如此呢？福柯为什么要混迹于同性恋者的社区之中？为什么要到人迹罕至的山上去体验致幻剂的药效呢？又为什么能从不幸车祸中体验到赴死的快感呢？所以我们不能占了便宜还卖乖，一边因艺术作品的存在而得以与真理谋面，一边却谴责艺术家的行为不端。也许我们对其生活及创作方式有更多的了解才能更深刻地体会其作品的意义。

作品。在文明高度发展的时代，没有人可能拒绝高等教育，艺术这个行当也是这样。中国的现代艺术教育尤其是西方式的艺术教育，曾长时间地保存或限定在高等艺术院校里。但学习与学习不同，有些学习就学僵了，只注重技巧、形式，而忽略了内容和生命的创造。宋庄的艺术家们从美术院校里出来，却保持着强烈的探索心态。我们可以注意到方力钧的一种说法：“画家有互相提意见的习惯，比如在我的工作室里面，有的人会说，方力钧，我觉得你应该这样好一点。我都会毫不客气地对他说，你不能给我提意见，这是我自己的事情。这个事情我必须懂，如果我做好了，是我自己的事情，如果我没有做好，也是我自己能力不行。”这好像与谦逊的品质问题无关。

艺术行业本来就是残酷的。新艺术的诞生并不会把旧的艺术挤出局，相反传统的艺术作为一种不可企及的典范永远催生着新的形象，因为艺术就是创造性本身，她拒绝模仿、拒绝重复。不创新，毋宁死。

艺术的创新还要经历公众认可的程序，按照伽达默尔的说法，她是在一个比形象创造更为基础的游戏结构中存在的，艺术家的巨额投入是在没有与观众签订合同的情况下进行的，因而它就像一局豪赌。而在现代商业社会中，尽管取巧的可能是存在的，但另一方面说，即使真正抓住了生活的意义，但公众认同过程来得太慢或过晚，艺术家饿死的可能也同时存在。对于标榜“前卫”的艺术家，这就是风险所在。有多少人愿意在刀锋上讨生活呢？

创作还并非单纯的形式，艺术家如果不能更深一层地揭示出生存的意义，那他注定会是一个失败者。在这个意义上我曾更多地注意西方现代派中超现实主义的绘画，而在近年的宋庄也许可以关注一下所谓的“行为艺术”。

国内近年的行为艺术受到许多批评，但我常常感到那些批评不是艺术的。由于行为艺术有强烈的干预生活的歧途，因而那些受到批评的艺术家与其说是挑战了艺术，不如说是挑战了传统的伦理。比如成都一位艺术家的作品甚至引起了西方同行的愤怒，并欲阻止作品的继续完成。我的确没有听说国内有什么太成功的行为艺术作品曾短暂地问世又消逝了，但我还是把这里的原因归之于思想传统的羸弱，尤其是对人、对存在问题缺乏深刻的思索。因此人们至多是从各自的立场出发，批评了某些行为艺术作品或尝试，而无法否定行为艺术的完整方式。同时我们还缺少对这样一种较为极端的艺术活动及其作品的艺术批评。

宋庄的片山做过一个行为艺术：“2000年的时候，我在怀柔做了个活动。我在一个两米见方的黑箱子里，困了七天，我的表哥住在帐篷里负责我的食宿。2000年1月1日那天早晨，我用斧头劈开箱子，出来迎接新世纪的第一个太阳。可以说，这件事的最初想法也是观念的，我自以为是地想在2000年之际代表什么真正的思想者、孤独者和承担人类命运者，又想起人们对环境的关注，对人类命运的提醒，于是我带着某种悲壮的感觉进去，出来才发现压根儿就没有人对我的观念感兴趣，当地的农民除了好奇，还被我们这群疯子弄得很混乱。他们才不理睬什么环保啊，什么人类命运啊这类屁事儿！在回城的车上，一个朋友问我在里面都悟到些什么，我说，就觉得空气最重要。朋友大笑说我失败了，还以为我悟到了什么呢。是啊！我应该悟到些什么，可我什么也没有悟到，倒是现在感慨良多，朋友怎么会知道我关在里面的滋味呢！在车上，我真是百感交集，深感思想观念的虚幻，我无法传递，因为这是我独自体验到的。”看来，这个“行为”该如何评价的确还是个问题。但我们是否应该为行为艺术的创作提供一种较为宽松的环境呢？

行为艺术本想突破传统美术作品的永恒性，因此让其成为一次表演。一旦表演结束，作品便不复存在。但现在的行为艺术都留有摄影或录像资料（尽管表演的当时都有见证人即观众），可见其不能真的放弃“流芳百世”的追求。行为艺术有偶发性，一些情节是即兴的，甚至参与者也是不确定的（有时观众也是参与者）。这与早期的戏剧有相似性，只有个大致的“幕表”（情节规定了），演员们跟着感觉走，台词想怎么说就怎么说。行为艺术最大的“问题”来自于其以“身体”为媒介，而这个身体在较多情况下是暴露的。很多批评者的意思是说行为艺术家有裸露癖或

窥视癖，而安全地实现这种欲望只有打出艺术的招牌。严格说，身体不等于裸体，裸体也不等于色情，这里还有相当一段“政策”距离。在西方，从古希腊开始就有裸体的雕塑存在，并且无限美好。而在我们的文化环境中，当年杭州艺专刘海粟们画模特引起过轩然大波；90年代人体艺术大展也闹得沸沸扬扬。在这类事件中其实都不是艺术有错误，而是我们的艺术观念有差距。所以我们这种“国情”能与时俱进才真正有助于行为艺术的健康发展。

然而说到底，行为艺术的要害是艺术，作为艺术作品其形象（“身体”或“事件”）背后一定要有某种寓意或蕴含，要表达对生活的特定评价；哪怕你是某种“苦闷的象征”。所以网上有一个说法我很赞成：“两位性感女郎与888条蟒蛇同眠一周，压根就是商业性的竞技娱乐。”（岛子）该文提到一个极端反抗的恐怖个案是一位维也纳艺术家，“他为自己的艺术而殉难，一寸寸地连续切割自己的阳具，为此死于1969年，享年29岁（1972年卡塞尔的‘第五届纪录片大展’以艺术事件的录影带方式，展示了这种疯狂的恐怖）。”这在一个有殉难传统的宗教文化和弗洛伊德理论的环境中，其作品的意义不难理解，艺术鉴赏的残酷性也被公开了。

在若干年后反省温州地区经济发展的历程时，人们说温州是一个“自费改革”的典型：国家没有给什么特殊优惠政策，还顶着各种政治风险。宋庄大概也是这样一个自费启动文化体制改革的特区。我以为从上述三方面看，这个特区的确是有特色甚至取得某些成就的。铁林的镜头已经在不太晚的时候，将这里的实验部分地记录下来了。

将宋庄当作一个特区，而且是一个自费改革的特区，就是希望人们以一种新的眼光去审视它。比如说，我们能不能试着以二十年以后的眼光来打量它，评价它。悲剧是一种艺术，有时艺术必然有一种悲剧命运。用恩格斯的话说是“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的……冲突”。印象派的作品在西方最初也是不为人们所接受的，今天却都价值连城。因而人们对艺术创作应该有格外的宽容：

比如我们考虑到艺术作品与艺术家可以相对区分，那么我们是否更应该反省我们对艺术的态度，而不是挑剔艺术家的生活小节？我们是否没有必要直到画家把他与其模特的关系洗刷得特别清白以后才接纳那些美的原型呢？

比如国内的艺术批评家常把现代主义仅仅视为形形色色的形

式主义流派，将国内各种现代主义思潮的追随者仅仅视为西方艺术形式的模仿者。而现在宋庄诞生的许多画作就是从本土的生活出发的，他们绘画形象的创新不再是对西方某种艺术派别及绘画技巧的简单模仿，而是从自己的生命中感受、体味出来的。那么宋庄的艺术不正是纯粹中国的吗，尽管它们还可能漂泊海外，面临“再区域化”的命运？

比如我们考虑到宋庄有激烈的生存竞争，有与学院的悠闲所不同的环境，而中国的现代艺术就从这里开始，充满艰辛地向世俗的生活中生根，那么我们就不能容忍他们在这种很极端、很刺激的生存状态有几分醉生梦死，不时来点“高峰体验”吗？不然人人都很小资，都很中产阶级，都很平庸，如何会有艺术产生呢？

又比如我们考虑他们与城市的“间离”，考虑他们对“自然”的回归愿望，那么能不能对其有点返祖，有点野性的行为艺术予以宽宥呢？等等。

从黑格尔的时代起，美学家们就受到一种煎熬：艺术的地位越来越高，艺术品市场越来越大，艺术品的价格越来越高，而艺术即将终结的焦虑始终困扰着他们。一方面他们控诉商业时代对艺术的褻渎和伤害；一方面他们毫无自信地站在艺术界的大门口，想招徕更多的艺术家，又惟恐把骗子放进来令自己蒙羞。令他们游移的可能是艺术标准的朦胧和对时代变化的不敏。全球化是艺术存在的一个新的环境和新的时期，也是艺术的一个新的问题与对话对象。21世纪能让艺术从容面对吗？会让美学家免除对艺术终结的焦虑吗？中国的艺术又应该如何呢？所有这一切现在都还仅仅是个开始。相信这次中国人会比以前聪明，会让宋庄的实验继续下去。

把眼光调到二十年后，这样焦距更清晰。这是我当着铁林的面说的一句外行话。



图片：大兴庄的傍晚

II 宋庄艺术家访谈

开场白

赵铁林

若干年前，具体地讲，就是1975年的春天，我在工厂里闲得无聊，进入了一种干活——吃饭——再干活——再吃饭的良性循环，天马行空般的思维能力逐渐枯竭。我感到很恐惧，想给自己增加一些“艺术”的东西，给自己原本不太安分的性格增加一点“灵性”。干什么呢？文学是我首先想到的，但放眼望去“文革”中哪里有什么文学，有的只是口号，翻翻当时的文学作品不外乎作者的臆想，一种政治图饰式的标签。可如果舍弃这些“金戈铁马”般的作品，往前一直到鲁迅，甚至更往前越过《红楼梦》到达唐诗宋词，那无疑是非常危险的，弄得不好就会犯错误以至于丢掉饭碗。“笙歌归院落，灯火下楼台”式的个人情结只能深深地掩埋在心底，在工人之间行走，还是以“壮汉”“憨吧儿”的形象为好。

学习音乐，也存在同样的问题，更不济的是知识准备不足，再加上没有天分，只好作罢。

摄影也想过。我在新乡和平新村住时，楼上有一个哑巴，他的二女儿长得非常漂亮。一天北京电影制片厂的一个“舞美”得知了这个消息，便拿一台非常先进的照相机（后来知道那是“林好夫”）给她拍照片。我怦然心动，发现这是一个非常美好的事情。可一问相机的价格，才知道这绝不是吾辈之流所能企及的。我和妻子当年的工资加在一块儿也不过七十七元。以前看插图本的古典文学作品，如《牡丹亭》、《西厢记》之类时，每每遇到娘子们“曹衣出水，吴带当风”的形态，经常心旷神怡，于是乎下决心学习美术。学习当然要从基本功入手，找老师，画素描，买颜料，做画纸，忙得不亦乐乎……

光阴荏苒，日月如梭，一晃几十年过去了，但艺术的情结仿佛是心底里一棵树，已由一棵小嫩苗儿，长成虬枝老干的参天古槐，以至于我有时想躺倒不干都不行了。这时的艺术已不仅仅是美术，发轫于小，长大于斯，我已将它拓展到我所遇到的方方面面的学问，直到有一天我的老友王焱告诉我，这就是你的“本真”，而你的武器就是相机和笔。现如今我的“武器”已经指向了“宋庄”。

“从镜头里看社会”要受两重限制，首先时间是不连续的，没有头也没有尾，只有片断即瞬间影像，这就导致了这次对话没有一个固定的“仪式”，从哪儿开始都可以，于是就从这儿开始了。再有就是图片没有孰轻孰重的问题，生活中本没有“轻重”。总之我时间有限，碰到什么就是什么，由于时间较长，五年左右，所以看起来像是个囫圇个的东西。文字异常重要，有了文字，艺术家们就活泛了，个个都从生活中走出来而不分先后地进入了历史。



图片：艺术家们走在宋庄的土路上

只是想住农家小院

【果壳庭】

由于艺术家的聚集，如今的宋庄像90年代初的圆明园一样，成为海内外的一个新闻热点，于是开始有人把艺术家的聚集和这个地区的文化和历史背景联系起来说事儿，就像当时把艺术家的聚集和圆明园的历史背景联系起来说事儿一样。但是，在我的印象里，无论是圆明园还是宋庄，艺术家聚集在这些地方纯属偶然，尤其与这些地方的文化和历史背景无关，扯上这些文化和历史的背景并不能抬高这些艺术家，如同说艺术家和聚集地的文化历史背景无关也不能贬低这些艺术家一样。

我没有在圆明园艺术村居住过，但自始至终，我与圆明园的艺术家有密切的联系，而从圆明园转移到宋庄，一开始我就是个参与者，可以说，开始往宋庄转移是在圆明园最热闹的时候。1993年~1994年，当圆明园艺术村成为新闻热点以后，记者、画商、艺术家和抱着各种目的的人络绎不绝地来到圆明园艺术村，这种空前的热闹，给圆明园的艺术家的带来各种机会，也骚扰了有些想静下心来画画的艺术家的，如方力钧经常把自己反锁在画室里，不愿接待太多的访客，这就是离开圆明园的动机。那时我刚刚做完“后89”的展览，和方力钧、刘炜等人接触频繁，而方力钧和王音、杨茂源、张惠平、田彬以及杨少斌、岳敏君这些圆明园的艺术家的经常在一起吃饭聊天，而且他们在张惠平的工作室成立了一个小食堂，离开圆明园的计划就是在这时开始的，我不知道他们是否还计划找过别的地方，我也不知道他们是怎么开始讨论这个议题的，但是我知道他们一定需要大的工作室，所以只能选择郊区，而离城市最近的郊区是通县，决定到宋庄是因为张惠平的一个学生是宋庄小堡人，他提供的消息说宋庄小堡有不少农民进城居住，村里有很多空院子，于是决定到宋庄小堡看看。除了以上圆明园的艺术家的，方力钧又叫上了我和刘炜，我记得第一次去宋庄是1994年的初春，天气还很冷，我和刘炜坐着刘炜妹夫庆祥开的一辆北京吉普，杨茂源开另一辆吉普带着杜培华、王音等人。在寒风的呼啸中我们出了北京城，我第一次来通县，路过运河大桥时，我们下车小解，看着开阔的河床和一望无际的黄土地，久违而熟悉的风景，唤起我童年记忆中的北方农村，我有点激动，我

想我自己最终决定在宋庄居住与此有关，我想说的是每一个人到宋庄有不同的想法。到了小堡，我们看了不少院子，对于住惯了城里小房的我们来说，这里的院子可真大，而格外吸引我的是那些已经破败了的院子，朴素的北方民居，青砖灰瓦，由于风吹日晒，已经变成深褐色的老式花格子窗户，窗前一棵弯弯曲曲的老石榴树，来年火红火红的石榴花在深绿深灰的背景中闪耀，以及房顶上的荒草在风中沙沙作响，童年生活过的环境和眼前的情景混在一起，使我的宋庄之行有了一个幻想、浪漫而怀旧的开端。

我真的要从城里迁到宋庄来吗，幻想之后就是现实，其实，宋庄对于我和我的工作是不合适的，我不需要一个大的画室，更不需要离群索居到几十公里以外的郊区，我需要的依然是及时出现在城里的艺术展览上，而且那年我和廖雯都被开除了公职，我不知道将来怎么解决我们的生计问题，更没有闲钱来买房地。所以，在决定买房时，我就退缩了，当然，那种怀旧的幻想依然常常萦绕在我的脑海。这时，买房进入实质阶段，不知道什么原因，最早决定买房的只剩下方力钧、刘炜、张惠平和岳敏君，而且刘炜买了两个院子。方力钧力劝我参与买房的行列，在他们的商议下，刘炜还把另一个院子送给了我，那个院子当时是五千元，正房五间已经破烂不堪，院子长满荒草，土坯的院墙倒塌了一多半，但那是真正的1949年以前保留下来的民居，一水的青砖墙和青石的地基和门墩，窗户已经不能使用，老式的花格子却依稀可辨，正是这样的房子击中了我的要害，虽然犹豫，我还是接受了刘炜的厚谊。半年后，圆明园的其他一些艺术家如杨绍斌、王强、马子恒、张建强、邵振鹏、刘枫华也闻讯到小堡买了房子，从1994年年初的五个人，到94年年底的六个人，这是最早转移到宋庄的艺术家。

到了真正修建房子的时候，我又犹豫起来，当然我还是经不住劝说。在我决定修建房子的时候，刘炜、岳敏君、方力钧、张惠平的房子已经完工，时值1995年的春天。最令人兴奋的是画房子的草图，我画了一张又一张我理想中的房子，我发现我所有的想像力与传统文人的避世、休闲的居住环境有关，完全脱离了自己当时实际上需要的功能。其实当时我根本就不需要这个房子，在这一点上我与画家不同。我画的只是自己的幻想，一个45岁人的幻想，人，其实是我，到了这个年纪，变得越来越虚无，我自己以往批评过的文人避世与散淡的情怀，像晚期癌症一样，愈来愈在自己的身体中扩散。当然，真正实现一种休闲的居住环境其实不可能，你面对的是这个社会的所有现实，除了政治和国家管理体制外，你心目中的传统房子的样式体系、材料、工匠的技术