

景觀

# 動蕩的時代

## ——王慶松訪談錄

● 崔燦燦

訪談者：崔燦燦、王慶松

訪談時間：2013年7月10日

### 一 意識的覺醒與現實的困境

崔：你第一次知道「當代藝術」這個概念是甚麼時候？

王：在1985年左右，那個時候好像不叫「當代藝術」。當時，我還在考美術學院，看到1986年湖北藝術青年節上有一種不一樣的東西，不是學校教的，好像不是簡單的造型，作品有另外一種異樣的東西。

崔：當時好像許多藝術家邊做藝術邊工作，你呢？

王：那時候在單位工作，其實還沒上學，考了好多年。當時生活比較重要，做生意的也很少，純粹靠藝術生活也不太可能。

崔：後來為甚麼辭掉工作，到北京做職業藝術家？

王：1992年的時候，我去北京看了一個展覽，好像是幾個日本美術館做的收藏展。那個展覽算是我印象中最現代的。參觀展覽的人群也讓你覺得不一樣，我們原來看展覽就像看地攤一樣，沒甚麼意思。但這個展覽就不同，有很多觀眾做筆記、畫草圖，很像老教授的感覺，戴着禮帽和眼鏡，有的拄着拐杖，在本子上記下這個作品的顏色分塊和變化。雖然覺得有點可笑，但還是不太一樣，讓人覺得更有氛圍。因為，80年代以後沒有人認真的去談藝術，或者尊重藝術，那個時候已經商業化了。90年代，明顯的感覺是更商業化了，大家要下崗，或者說向單位辭職，或者買斷工作，各種方式都有。

崔：北京在這方面一直不錯，它有更大的藝術家群體和更多的交流平台。你之前知道1989年現代藝術大展嗎？

王：知道。當時看《中國美術報》，在我們當地只有一個新華書店有賣的。

崔：你會每一期都看嗎？

王：「八九大展」的那期雜誌我是買過的。但是平時不是總買，因為不是每期都能買到，我應該買了大概四份，八九大展有一個專輯，我記得很清楚。仔細看覺得北京不太一樣，好像全國各地的聚會似的，有點像梁山好漢的感覺。我在北京看完展覽，心裏想第二年一定要來，其實也是想逃避，因為之前老家的大部分一起畫畫的同學，後來都搞裝修，搞設計，覺得這個跟你太遠了。那時候，我也幹不了這些，因為接工程需要關係，需要談判，需要賄賂。我認為自己還是一個畫畫的，應該去做這個東西，去北京還是對的。

崔：北京在當時給很多人提供了信念和希望，雖然到了這裏發現真實的情況並不是這樣，但至少有許多藝術家需要的那種氛圍和生活的感覺，你剛到北京的時候去了哪裏？

王：在哨子營。那個地方跟圓明園就隔了兩個村，但那時候並不知道。直到村子裏的片警過來說：「你應該去那邊做。」我說：「去哪邊？」「畫家村，旁邊有畫家村。」我就搬了過去，其實我也是被迫的，當時片警為了便於集中管理，把我丟到圓明園去了。剛到北京的時候，比較有激情，在湖北當地激發的那種生活狀態，加上北京剛開始的狀態，本着那個狀態在畫畫。在北京，藝術家像是在角鬥，感覺像競爭，在這個社會其實很難，生活很難，所以那種感覺更多。

崔：你當時看到的北京的狀態，跟你之前在載有八九大展那本雜誌上看到的北京像嗎？

王：其實不像，那個時候在哨子營住，有時候去看看別人的東西，但其實對他們印象並不好，覺得他們更多是一種潑皮的生活態度，就是吃喝玩。那種吃喝玩，我們已經在單位解決這個問題了，因為過去在油田，比較優越，工資也很高，所以那種狀態對我來說有點可笑。

崔：你覺得還是應該特別嚴肅。

王：對，所以有一年的時間，我基本停止創作了，聽別人閒聊，閒扯，其實沒有真正的去創作，我在考慮用另外一種方式做作品。

崔：你覺得圓明園和哨子營有甚麼區別？

王：圓明園的房子明顯比我們那貴多了，之前我一個月只交75塊錢，到那兒交150塊錢，甚至200塊錢，房租太貴了。好多人到圓明園發現氛圍不對，因為圓明園有幾個很有名的藝術家在那兒，但是他們主要以繪畫為主，所以很多人開始遷往東村，那裏做行為藝術的比較多。

崔：應該是1993年，方力鈞他們已經參加威尼斯雙年展了，你是甚麼時候開始知道威尼斯雙年展這些海外展覽的？

王：《江蘇畫刊》很早就刊登過威尼斯雙年展和卡塞爾文獻展的報導。王林當時還做了一個中國當代藝術文獻展，用的就是「文獻展」的名字。但是，對雙年展有更多了解還是透過栗憲庭1994年寫的那篇文章。

崔：王林那個展覽也叫西三環文獻展。你是甚麼時候開始接觸栗憲庭的？

王：見過是1994年初春天。真正見面應該是在1994年底、1995年初了。那時候，我已經離開了圓明園。

崔：為甚麼離開？

王：因為圓明園被解散了，必須走，不走不行。那個時候也沒有錢，希望能搬得更近一點，所以搬到香山附近，住了一個月又被趕走，說那離軍事禁區太近，很快就被查封，沒辦法就選擇到了宋莊。

崔：應該說1995年的時候，在圓明園的那些參加威尼斯雙年展的藝術家已經有點市場了，你們當時應該是沒甚麼市場銷售，經濟比較拮据，漂泊感應該比較強。

王：沒有市場，也沒賣過東西。在圓明園的時候，還有一幫所謂難兄難弟，互相依靠，至少還有一些人也都是這樣生活的，賣不了東西，也就這樣。但是，事實上你會覺得有很多人可能還不如你，很多人畫的也不如你，或者他們的想法也不如你。但真正從香山搬走以後，覺得日子不好過了，那個時候很明顯了。往宋莊搬的時候，絕對不是說完全理想化的去創作，你會發現生活並不能穩定下來，因為到處被趕。

崔：那幾年展覽應該也很少，藝術家也沒甚麼展示的機會和動力，也缺乏了解信息的平台，雖然當時的中國

變化非常迅速，但藝術系統還是很冷清。

王：展覽到1996年之後才多起來。那個時候我覺得中國的變化太快了，因為生活的變化，物價不停地上漲，漲最快的時候差不多就是1995、1996年，到1997年的經濟危機，明顯房租、房價都在漲。但是那個時候沒錢，沒有額外收入，所以你就特別能感觸到這個錢在變化。那種感覺很緊張，反而根本不會關心西方的事情，更多關心中國的這種變革，將會有一些問題出來。那時候談論所謂知識份子人格還需不需要關心這個文化？因為市場變化太快了，精英藝術還重要嗎？還可能有市場嗎？後來的大眾消費開始盛行，泳裝可以登到掛曆上了。其實我覺得那個時候挺開放的，比如一些地方的文學雜誌經常會有那種穿得很庸俗的、很大眾化的美女做封面。當時就是賣封面，一看封面，裏面還有幾個小方塊，跟內容毫無關係，但是它可以招搖過市，靠這個封面打動你買這本雜誌。

崔：中國社會開始全面的消費化、大眾化應該是1996、1997年，1992年鄧小平開始搞市場經濟之後的效應很快出現了。

王：對，那個時候根本不會想着西方的藝術是怎麼樣的，我們更多的興趣是對國內的變化的關注。當時在宋莊呆了兩年之後搬出來，到東壩河，1997年年底又搬回宋莊。一個哥們很偶然的給買了一個院子，就又回到宋莊，不用交房租了。2001年3月底因為有孩子了，就搬了出來。宋莊門口是一個垃圾站，太髒了。

## 二 本土與國際的雙重矛盾

崔：你甚麼時候開始參加豔俗大展的？

王：「豔俗」應該是在1994年下半年開始。那個時候更多考慮到中國的文化，到1995年作品開始成型，創作是1996年開始的。

崔：你們討論「豔俗」這個概念的時候，除了對國內文化的判斷，在藝術風格、語言、方法上有甚麼共識？

王：我們確定的第一個是不能畫油畫，覺得一定要跟這個脫離，可以畫，但不能畫在油畫布上。最後覺得還是應該要脫離繪畫，因為你要表達社會轉移的這種狀態，應該用圖片合成，但是合成又不是照片。後來是印在絲絨布上，也出現問題，絲絨上有毛，損噴頭，好多人不給我噴，這個就阻礙你了。選擇絲絨是因為它有庸俗的光亮感。再後來噴在像鏡面紙一樣的相紙上，導致反光，展出的時候把鏡面紙覆膜搞皺了，沒法看。所以到2000年才開始印到照片當中去。

崔：當時參加豔俗大展感覺怎麼樣？在國內傳播的多嗎？

王：我覺得在圓明園這幫人覺得好像要起事兒了，圓明園很多人知道我們在做事，但是對作品不太認可，方向是可以的，作品每個人都有不成熟的感覺。當然最初商討的就是不想用真名字，都起個農民名字，比如「王國富」，想發財，致富。後來沒取，覺得把自己名字隱藏了，將來還不好處理，後來還是恢復到用真名。但是

繪畫的感覺首先要有農民的趣味，反映中國文化。為甚麼我們愛看封面這些低俗的東西？因為中國大體上還是農業大國，大部分人的趣味還是低級的，不是那麼有品味。我們當時第一不要繪畫，第二不要沾政治，絕對不沾政治，可以沾社會和文化，絕對脫離政治，所以我們那一批裏面沒有做政治符號的。

崔：我記得90年代北京有豔俗的時候，上海有文化波普，應該是李山和余友涵他們，南方有黃一瀚、響叮噹的卡通一代。

王：那時候許多人都開始有這種傾向，但我覺得他們更多的是繪畫樣式，沒有往文化上去接近，而豔俗當時希望作品要有社會信息、民俗文化。當時我們想中國這種農民文化怎麼跟中國快速發展的社會結合起來，因為所有媒體都是這麼結合，包括那一年（1999）天安門國慶時做的寶塔山、紅塔山，鴨子放在廣場上的池子裏，弄一個大金瓜等。

崔：當時豔俗應該挺多藝術家參與的，也經常開會、討論，也算是一個運動。1999年豔俗大展結束後，好像大家就各奔東西了。

王：對。其實1999年以後以為會有幾個巡迴，但是後來都泡湯了。1999年之後其實是失敗的，很多人認為這個展覽並不成功，沒有巡迴，標誌就截止了。1996年的時候很多人並不知道這些藝術家，只知道有「豔俗」這個概念。但是1999年以後，很多人才知道具體的藝術家，當然做得好壞不說，至少許多人知道你是做豔俗的。

崔：你的展覽是從甚麼時候多起來的？

王：我覺得就是1999年以後，我確定了以後的創作會用圖片方式。1998年參加了台北雙年展，2000年參加意大利都靈的青年藝術展。

崔：當時參加的雙年展對你來說是很重要的？

王：對，最早不知道，但是展完其實是有效果的，很多人說我看過你的作品，正規的國外媒體，包括台灣媒體，已經報導了，而且有一本正兒八經的台北雙年展的畫冊。

崔：在當時一年參加兩三個展覽就算很「成功」的藝術家了，《老栗夜宴圖》算是你當時傳播量最大的代表了。

王：對，那個時候只是說大家知道你的名字，但是《老栗夜宴圖》是個代表作，也是我第一張用大畫幅拍的攝影作品。

崔：2000年上海雙年展之後，各種當代藝術展多了起來，海外的機構和展覽業開始頻繁地關注中國藝術家。你覺得和1995、1996年相比，2000年以後國內的狀態有甚麼變化？

王：2000年以後，我覺得當代藝術展沒有那麼好了，2000年以前還是有很多不錯的展覽。最好的時段是1995到2000年。2000年標誌着中國當代藝術已經面向社會了，被官方認可了，那時候很多地下藝術家都開始進入國家級美術館了。其實2000年以後當代藝

術已經走向台面上了，大家都冒出頭來做事情。

崔：你的作品是在甚麼時候開始有市場的？

王：應該是1999年之後，在北京的西方人開始收藏了。我記得在參加雙年展之後，有個老外很直接地對我說，你參加雙年展，我要買你的作品了。這個時候他覺得你有收藏價值，因為雙年展意味着你真正的有價值了。台北雙年展還沒有那麼明顯，光州雙年展(2000)的時候就特別明顯。

崔：2000年之後基本上有三個方向：一個是當代藝術官方化，國家開始做雙年展；另一條是匯集在中國的西方人，開始通過市場的方式，到西方去做展覽；再有就是海外策展人從1999年之後頻繁到中國來選藝術家。各種藝術行業和機構也就開始出現了。你第一次和畫廊打交道是甚麼時候？

王：2001年初，法國Loft畫廊，現在想想那個畫廊也就有60平米，很小，我在那裏做了一個個展，作品賣了十幾張，但也沒有請我們去，畫廊可能覺得是一筆費用。那個時候，我感覺當代藝術圈已經有點無聊了，官方化開始出現了，我覺得應該進入攝影的領域。所以2002年我參加了平遙攝影節。參加之後，海外許多攝影節都開始找我參加展覽。我覺得我應該是在平遙攝影節收穫最大的。之後像俄羅斯、阿爾勒(Arles)、西班牙、加拿大很多這種西方所謂一線攝影節就開始邀請我參展。攝影節又帶動了藝術創作，直到2006年在法國阿爾勒獲大獎。

崔：從2001年一直到2008年，對好些藝術家來說那幾年記憶都很像，基本上就是瘋狂地參加展覽。從最初展覽很少，到展覽的高峰期，你怎麼看這種變化？

王：早期的國外展覽，只要請去中國的藝術家，費用都是全包的，接待得很好，還給許多生活費。但是之後覺得中國太熱了，只是拉着中國藝術家去展，但其實對中國藝術家的待遇明顯下降了。現在更不可能了，所以後來只是參與。我覺得從國際化、從市場角度去看，到處是中國當代藝術展。法國的美術館做，那英國的美術館為甚麼不做呢？美國的美術館為甚麼不做呢？但是對中國當代藝術就沒有了爆炸性的發酵了。同樣，早期的展覽，一個展覽開始，就會有更多展覽，在展覽現場就會有人邀請你參加下一個。但是這幾年就很少了，一個展覽就是一個展覽。但是，能和西方畫廊進行交流的時候，就有了話語權，有了商量的餘地，不像之前，基本上是等着被挑選。

崔：在這幾年裏，你基本上算是攝影或者當代藝術攝影這個範疇裏在國外參加展覽最多的藝術家。你怎麼看前幾年國內的這個攝影生態？

王：不太來往，打交道很少，因為國內的藝術家和機構只是組織一個展覽，很難去推動藝術家的工作，沒有明顯的展覽效果和交流能力。那個時候就覺得一個展覽接一個展覽做不完，其實想推掉，盡量不展，只能選擇好的美術館或是展覽。而國內基本就是畫廊、商業性的展覽，或者是朋友的展覽去參與一下。

崔：國內的藝術市場真正意義上的全面開放是2004、2005年之後嗎？

王：對，2004年下半年，基本一直到2008年，奧運會之前一直高漲，當時覺得奧運會之後也許就會崩盤，奧運會一結束市場就出現了問題。

崔：特別是2000年的「官方化」、2004年的「市場化」這些核心的線索開始之後。這十年以來的藝術系統愈來愈瑣碎，愈來愈分散。權力分配已經很多元了，國內在幾年的時間裏多了幾百家畫廊、美術館、媒體。這十年算是最為破碎的一個現場，也是最為複雜的藝術現象。

王：真正的權力話語沒了，原來還是有的。甚至官方的這種所謂大展也都沒有了甚麼效果，哪怕所謂的法國、俄羅斯、德國聯展，一對一的國家大型展覽都不可能生效。展覽只是活動，很難有那種意想不到的效果發生。大家都是憑這種自然的慣性在工作，展覽有很多，只不過看你參加還是不參加。

### 三 重返原地的動蕩

崔：現在回過頭來看中國當代藝術的現場，比較重要的藝術家基本上都是在2000年左右出現的。而之後的藝術家，看似有很多展覽機會和市場銷售，但整體來說還是比較艱難的，因為展覽太多了，多到參加展覽都變得毫無意義。特別是在市場的領域裏，每兩三年就出一批年輕藝術新貴，但很快就消失了，我們經常會問到：「那個藝術家前幾年挺活躍的，現在呢？」

在做甚麼？好像一點消息都沒有。」  
2008年市場疲軟之後，國內的畫廊各方面都不景氣，歐美也是這樣，各大博物館也都做過中國的藝術展，不能總是反覆展出，所以基本飽和了。你怎麼看2008年之後？

王：這幾年我聽得最多的就是批評家年會和各種會議，我覺得突然出了很多年輕人，記不住名字。像是現在的領導在開會，完全沒有那種激情。當時栗憲庭他們很少做這種會議。現在，好像策劃人的時代到了，感覺我們應該組織起來，因為藝術家都已經是不錯了，最少基本都解決生活問題了。現在雜誌多、廣告多，肯定是畫廊在背後操作的，宣傳得很虛假。

崔：媒體時代徹底地崩盤了，一方面需要資金完成運轉，另一方面還要編出好的刊物，這很矛盾，也很難。至少，2008年之後，中國的藝術媒體不可信了，那些所謂的出版和以後的文獻來源的公正與客觀度，徹底地沒有了。

王：我甚至感覺到誰登了封面，這個人一定是花很多錢，誰發表得愈多這個人愈傻，還有人肯花錢登自己？原來很謹慎的，怎麼可能登那麼多呢？登那麼多是要花錢的。而早期是沒有收費的，所以對媒體這種不信任感就很危險了。好多媒體採訪，我根本不願意，包括這次雙年展，我想也沒有甚麼可說的。

崔：你是哪一年在紐約國際攝影中心做個展？國內的攝影家你應該是第一個吧？

王：是的，2011年。

崔：你的作品《跟我學》也是國內攝影拍賣最高的，亞洲都算最高的吧。

王：當時是亞洲最高的，80多萬美元。

崔：你覺得從亞洲最高的攝影拍賣，到在紐約國際攝影中心做個展，回來再看看這十幾年的變化，你覺得變化的速度快嗎？

王：還是挺快的，其實就像中國經濟一樣，突然發現，它會有一些動蕩，但是會突然間跳起來。早期我們看西方也是如此，反正也夠不着，就無所謂了，現在發現夠着也不會怎麼樣，所以也就無所謂了。

崔：2008年之後，國內雙年展愈來愈多，各種城市都在做文化產業園，各種藝術區不斷落成，當代藝術成了資本家高貴生活的一部分，藝術已經很普遍化了，普遍得讓人有些不適。

王：它有利益了，原來這樣一張畫你也不知道能否賣出去。現在所有人都知道，買藝術品肯定是可以升值的。如果通過各種途徑，買的價格可以便宜一些，就會有更高的利潤。做文物的都會有這種感覺。

崔：雖然中國發展的速度很快，可是我們發現美好的希望和安寧的生活，依然不存在；經典和標準在今天基本上被消亡得差不多了。

王：對，很難。也不會興奮了，1990年代的時候在雜誌上登個豆腐塊大小

的、黑白的版面都會保留下來，恨不得複印十幾張保存起來。現在再看到基本上都直接扔了，不停地扔，為甚麼後來拍《跟他學》，這種所謂知識的量已經不是簡單的知識，就是一個破爛，這個說，那個炒。

崔：你的作品從1990年開始，基本上見證中國這二十幾年的所謂「現代化」的歷程。在今天我們突然發現我們嚮往的所有東西，同樣給我們帶來巨大的傷害，原來不僅有政治，今天又有資本，又有權力，各種東西，其實這也是中國最艱難的一個階段。

王：對，一個人他現在在乎甚麼東西？中國有點地位了，錢也不缺，地位也不缺，但是它唯一可能致命的是自己的下一代，像李雙江的兒子一下子就把他毀掉了，他在乎的東西，可能最基本的這種情感沒解決好，很難解決。過去這些跟生活都沒關係的，不需要那麼多的東西，最後發現一件小事可以把他重創。因為大部分人擔心的就是後代，但是這種擔心瞬間就有可能出現，就是因為一個孩子，可能把你過去的榮譽，過去所有的風光擊得粉碎，忙了半天，全是忙身外之物去了，孩子最後也落到監獄裏去了。中國慢慢地會有這種傾向，包括我們也是，表面的東西還有甚麼東西，有那麼值得你去榮耀的？應該是恢復到人性的常態中，不能去想太多了。

崔：90年代的中國還算是一個大建築工地，雖然今天中國也是一個建築工地，但是你會發現建設的衝動愈來愈少了，因為我們的對象愈來愈隱秘，我們的努力愈來愈無效，甚至反抗都

成為被反抗者消費和重新組織的一部分，每個人都很無力地思索着。

王：大家現在基本在觀望，再好能好成甚麼樣子，我們都在等。包括現在整個社會、政治上也是一樣的。改革永遠需要，現在也更需要改革，因為不發生變化社會就不會進步，就會滋生很多問題出來。原來只要你膽子大一點就沒有問題，就可以把社會往前推動。現在不是那麼簡單，改革和變化是要改實質的，所謂我們說的深度改革。現在人人都有緊張感，怎麼做實質性改革？不能再是表面上發展經濟和促進消費，基本道德、法律、權利等等可能是我們更需要的。

崔：時代變化這麼快，停在某一個時刻其實很重要，我們必須有一個家園。你覺得未來中國，或者說藝術圈，你怎麼看這個未來，有希望嗎，你對它抱有希望嗎？

王：必須要有希望，只不過這種希望你不能夠很明確看到方向，原來感覺到有一個方向，現在可能有多個方向，只不過這個方向適合誰，我覺得沒有明確的目標，現在對我來說根本沒有明確的理想目標。現在想想這個東西，人心碎了才做夢，夢是靠有心，心碎了覺得這個夢也沒多大意義。一旦出現災難，可能重新喚醒人的心。但是如果順勢的發展很難看到明顯的目標，霧濛濛的，永遠摸不到邊，泥菩薩過河，現在真的是這種。

崔燦燦 獨立策展人、藝術批評家  
王慶松 攝影藝術家