

Floating down nr. 8 West River (西下清河八号)

Summary

In this interview with Zhang Xiangyu 张翔宇, Wen Pulin reflects back on his childhood and youth, and how he stepped into the art field, and his quitting being a teacher, finally producing individual documentaries, participating in the revolutionary art movement, traveling to Tibet, and back to the city becoming a professional TV show producer. Basically it is like a condensed biography of artist Wen Pulin.

Note: First published in vol. 21 of the journal Shijue 视觉, 2001 年 第 3 期.

西下清河八号

西下清河八号——温家堡，乃京郊闲散游侠，江湖人称温老大者温普林坐镇之宅。老大隐居于此，迎天下客，唠天下嗑，多年来以搜集思想为乐事，天下高手无不识之。某日，与众兄弟吃酒谈天，感慨二十五史端列，正襟危坐却无人问津；倒是民间演义、市井俚语百年传诵、千年生辉。然观中国艺林近二十年，无疑为本世纪最为振奋之岁月，现代艺术思想处处生根发芽，前卫好汉八仙过海，行走江湖，人外有人、天外有天，如此境界好不痛快人也。遂以春秋布局，史记神韵、演义笔法、游戏心态为众好汉造像，突破圈子细语，直面生活真相。洋洋洒洒何止万言，借《视觉 21》之阵地，以“前卫 108”为大号，“蜀中八怪”、“绝妙双娇”云云为副题，终成一部中国前卫艺术家外传。刊载至第三十六员好汉“迷瞪行者”，始改大号为《江湖飘》，结集出版。一时四方响应，震撼非凡。众仰慕老大笔锋见闻之看官纷纷欲探老大之真容，故有《视觉 21》好事者，奔赴温家堡擒老大于录音机前，追述演义背后之风云时代，笑看江湖尘中之平常好汉，成此访谈录。将艺术不过就是生存，就是生活本身的秘密广告于天下，以博众看官会心一笑。

访问者：孙平 《视觉 21》主编 立名于江湖多年，与温老大同是中流击水之人。

记录：张翔宇 懵懵懂懂，怀仰慕之情，看官一员。

孙平（以下为 S）：我们是九三年十二月第一次见面？

温普林（以下为 W）：对。

S：但是江湖上是互相知道的，只闻其号，未见尊容。九三年你来湖南是拍一个纪录片。从那开始就了解到你的一些事情：东北人，在北京读的大学，大学里开始搞戏剧。分配后先是去教书，后来又不教了，组织了一些活动，拍记录片。九十年代又跟各路好汉生活在一块，以至于对前卫艺术二十年来的情况很熟悉。但是背景和一些具体的事情还是要你自己来介绍一下。

W：满人，八旗子弟，从小吊儿郎当。我们那个年代没有特别好的出路：要不投机，上山下乡去工厂——想办法投机当官；要不就是吹拉弹唱，学个一技之长。那我就开始学画小人儿了，大批判的那会儿，会画小人儿进工厂可以搞宣传，就进工厂了。后来恢复高考，有了进入“艺术殿堂”的可能，——当时美术学院对小画痞来说，是非常太神圣的。去考试就知道了，那确实是个“复辟”的年代。文化大革命的时候就有这样的字眼，说：决不能让阶级敌人再复辟，否则他们又会回来弹冠相庆——还真说着了——刚招生的那个年代，绝对是“遗老遗少”弹冠相庆的盛宴，跟一般的民众是没有关系的，大量的前美术学院院长，前出版局

局长，前文化厅厅长，前什么文化界的名流恢复地位之后，他们的孩子们占领了这块天地。像我这种小画痞，好斗，名声不好，一看就没造型，又由于有“匿名信”举报，鲁迅美术学院就认为这小子不能收。我连考三年，成绩都挺好，就是被拒收，这是我最早的一次受到体制的排斥。最初我的天性里有江湖的因子，但内心还是向往朝廷的——古往今来都这样。但体制给我的这个刺激是很深的。后来考了中央美院。进了中央美院，竟不知道毕加索是谁，而且真得看不懂，咱文化水平太差，最多也就训练了点造型能力，想像力特别差。

S: 居然就考上了美术史系！

W: 可见当年整个国民素质之低下。

S: 你进了中央美院跟费大为是同届？

W: 同班，侯翰如也是。我们班多出人才呀！我一进学校就傻了，在东北的一帮小画痞里我还假装是“学贯中西”的了——因为家里给了我一点古文底子——到了中央美院才知道自己太傻了。我们班同学，有几个刚进校就能读鹦哥离析（ENGLISH）原著了，人家家教好，从小训练，艺术素养还贼高，在我们班要是谁拿个录音机放个什么歌剧，好几个人能指挥录音机，谁要哼个咏叹调，教室里顿时此起彼伏，——教育早就拉开层次了。我迅速地感觉到在体制化的道路里我几乎是无望的，我要跟这些人拼外语，我一辈子也拼不过！一个念头就产生了，就是我上大学不是缺什么补什么，而是要学会开始放弃什么。算了，本爷不学外语了，一写论文又是三分（满分为五分），于是本爷也不做学问了。

S: 不过在大学里，你倒搞起了实验戏剧。

W: 我是吊儿郎当的学生嘛，这种学生学什么就不爱什么。那时候每天的自娱自乐就是晚上到吉祥戏院等退票，每晚上都看一出京戏，那时候开始喜欢戏曲，还知道跟着叫好了，演员来个眼神管台下观众要好，就猛得一拍大腿，“嗷”的一声——喊“好”就业余了，要“嗷”得一声才显得很到位——很过瘾，其实这种台上台下的交流是戏剧最本原的东西。后来有个朋友送了张票给我，让我去看人艺的《茶馆》，说是一帮老演员的告别演出，以后这帮原班的演员就不再演了，这是经典！看完这戏，觉得确实很经典，我很喜欢。第二天，看报纸上写，随着这帮老演员的告别舞台后，恐怕就没人能演了。当时我心里就想：这不对吧，一个好的剧本应该会给后代无数的导演以新的可能性，莎士比亚的剧都演多久了！——其实人艺这帮人至少还告别了三到五次……

S:（玩笑）人艺是不是当时有财政困难？

W: 但是我看的这场确实是他们第一次宣称。但这出戏，这部古典主义的杰作就触发了我搞戏剧的欲望。

当时中国开始出现外国留学生，最早出现在艺术学校，来学艺术史，来研究中国文化，我们学校突然来了好多留学生，跟我们杂处，当时我是班长，他们都挺信任我。当时中国由于物资的匮乏，发行了一种叫“外汇券”的东西，（指张）你可能就不太知道这个了——

张翔宇（以下为Z）：知道一点，没见过。

W: 外汇券理论上与人民币等值，但用这个东西能在友谊商店这种特权商店里买到一些在外边你有钱也买不到的商品，这些产品再到市场上就会有差价了，当时最早富起来的的就是一帮地痞流氓，他们开始练摊，——“倒爷”出现了，他们也倒外汇券。另一边留学生也苦于外汇券出了北京就没人认了，政府又不给他们人民币，他们还不es敢上大街去找倒爷们去，怕被骗，就按时把外汇券交到本爷的手里边，他们给我多少，我给他们对等的人民币，多了他们还不要，一脸正义，等我再换，不得了，在学生里我可就是大款了，当时好多人觉得我有“秘密捐款”。当然，这些钱就成了第一笔艺术财政了。开始做起摄影发烧友，拍照片，组织摄影俱乐部，不过瘾了，我说，我们排戏吧！有人说人艺那帮演员不演了，《茶馆》就没人演了，这不瞎掰吗！我就把茶馆给改编了，《茶馆》的故事情节八十年代的人太熟悉了，没必要从头演到尾，就乱七八糟跳着演吧，重组之后还弄出了些一些鬼魂角色。舞台很简单，

在学校的礼堂里；每个演员都画脸谱，这显然是从戏曲里借用来的元素；音乐也是自己剪接，斯特拉文斯基加上打击乐，这种对声音的实验从我们那会儿就开始了，以及视觉的，无场次的实验。台词里加入的大量即兴的和现实感的元素，比如《茶馆》里也有说大学生的内容，演员们也就指着台底下：你们这帮大学生……最他妈不是东西！——舞台效果极好，台上台下打成一片，因为演员上下都熟悉，大家也就笑得一塌糊涂，这样十分搞笑地搞了一出荒诞的《茶馆》。而进行这样的尝试对于我来说是不需要思考的，与身俱来的，因为没有任何的障碍。

第一出戏演出时，八大艺术学院的人马都请来了，当然他们很不忿，说这是瞎胡闹。

然后第二出戏我们就搞大了，我们成立的“大学生艺术团”，一个“地下”的东西，——这个词也是别人这么说，我们从来就没有认为我们是在“地下”，我们觉得我们是社会主义的光明正大的大学生嘛！

我改了妥斯妥耶夫斯基的小说《舅舅的梦》，在减价书摊里我发现了这本小说，它很荒诞，讲人对金钱的渴望导致迷失，很可笑滑稽的故事；在书摊里还捡到一本破烂书，叫《爱森斯坦评传》，使我感兴趣的是他早期的对戏剧的实验，我对他的电影没什么兴趣，什么“战舰波将金”，我觉得很业余，都是形式主义。他的杂耍蒙太奇，小丑避开现实得以表现自我，这些东西对我有了刺激，而且这些东西也与我的“愉快”、“玩乐”合拍，我就吸取了这些东西排了《舅舅的梦》。八大院校当时已经联合起来了，使舞蹈，音乐，都专业化了。

后来的八十年代的戏剧就延续了这个路子，第一标志：无场次，第二，强调舞台的形式美感，第三，有音乐伴奏，第四，更重要的是强调了台上台下的交流——这是观念。当时我们做到这些是轻而易举的，我的舞台的布景是工艺美院的学生弄的，说白了就是“装置”，华庆，盛奇，他们随便拿一些个垃圾就能幻化出来一些变化万千的布景。比如建筑工地上用的破网，一张网在舞台上可以拼接，组合，吊起来形成一个平面打上不同的灯光就有了非常的美感。到86年我排的《雅典的泰门》，舞台上就是些破布，这些破布就变成古希腊的柱饰、餐桌、森林，我们用垃圾营造经典的视幻。

这要感谢中央美院，给我们提供了这个舞台、土壤，中央美院在80年代简直就是现代观念的大本营。从这里延伸出去的思想解放运动使得80年代中期成为中国近一百年来很灿烂的时刻，——相信我这句话随着时间的推移，越来越多的人会有同感。这一百年来就这么两个时代，另一个是二三十年代的上海，文人才子们都聚集在那些亭子间，石库门里，当时上海的观念和巴黎最多差一个礼拜，巴黎举办野兽派展览了，一个星期之后上海画家也就“野兽”了，它吸引了大量的人才。但现在上海虽然也豪华气派，却没有了文化人，现在它是个极其秩序化的一个都市。有朋友说，今天有“流浪北京”这回事，就没有“流浪上海”这回事——它不具有包容性的生活空间。北京虽是意识形态城市，但它有大量的空隙，允许“盲流”的存在，“自由人”的存在，我们就在这样的环境里滋生了。

但很可惜，八十年代末，九十年代初，85时期留下的北京带有实验性质的文化和艺术中断了。艺术家们一半出国了，一半下海了，像我就云游到荒山野岭里（西藏）去了。九十年代后来又有了一拨人，他们延续了这样的脉络，但可笑的是这些人像是从石头缝里崩出来的。80年代的实验只是原点，它提供了许多的可能性，但当时是不可能被观众接受的，首先不被学院派的艺术接受，学院派认为我们是胡搞，认为我们的愉快、搞笑不严肃。但到了九十年代，我们发现文化的一个基本特点就是“嬉皮笑脸”，我们的“嬉皮笑脸”过早了，没“生效”。九十年代这样的东西就竟然成了大众的娱乐方式，因为这个社会进入了“小品时代”，“卡拉OK时代”，大家集体放松，集体的“嬉皮笑脸”。但假设还是我们这些人在继续这种实验的话，就不应该是依然进行目前的这种讨好观众的小儿科的东西了。开个玩笑说，我们这帮80年代的老炮撒了一泡尿，划了一个圈儿，回来一闻，味还在呢！这不是什么好事，是一种可悲。

S: 你们采取的手段是现在才流行的搞笑,但实际上的目的是在于解构,解构原来那个时代、社会的伪崇高、伪伟大,但现在的这些东西跟你的不同,他成为了大众的玩偶。

W: 对,他们又把自己拉回到戏子的层面来,就是说——讨好,完全是适应大众的口味。当初的艺术家身上背着许多桎梏,压力;八五新潮时期,整个的艺术界都带有一种打碎、重组,冲击的精神,没有任何讨好的意思,没有任何商业的企图,完全没有!八十年代是一个理想主义的时期,对我们来讲“实验”就是唯一的目的,但现在的“实验”是主流,没发现吗?——“另类”“实验”“前卫”变成了媒体关注的焦点。没有了这个旗号的话,你就不“生效”了!

S: 而在八十年代,搞这些东西则是要冒风险的。

W: 九十年代的艺术绝对是媚俗的,而且是功利的。它有两个很著名的概念,叫作“操作”与“生效”。“操作”是免不了的,“生效”是目的。在这种环境下,浪漫、理想主义早就荡然无存了。当然,大家看着《视觉 21》上我的《前卫 108》连载,觉得我也是采取了一种“嬉皮笑脸”的姿态,但我们这代人嬉皮笑脸之余,不能说我们不严肃,我想,真正愿意来理解我们的人,会在我的这些文字里看出一种无奈。知识分子总应该是有历史责任感的,但对着什么人说话,你就得用什么人的说话方式——没办法,谁叫咱赶上九十年代了,允许大家一部分人先堕落起来,那么知识分子就首当其冲了,在一切领域里都一往无前了,因为反正理想已经没有了。这一百年来,知识分子是受许多苦的,但如果说以前是抽筋、扒皮、断骨,都是硬伤的话,那九十年代就是没魂了,知识分子是急不可待地跟魔鬼签约了!只要你魔鬼能允诺给我点什么实惠,灵魂那玩意儿——拿去!

S: 美院毕业后,你是分到一个大学去教书了?

W: 我们那一届学生应该说是非常好分配的,不好分配是八五以后的事情。在我之前,77、78 届的学生,他们有幸成为了社会主流的中坚,机会全是他们的,到了八几届的时候,像我这样的学生们出来也只能是看的份儿了,前面的没捞着,但也没遇上后来不包分配后“盲流”大量涌现的新情况。86、87 年,由于不包分配,大量的毕业生必须得回家乡,但是这些在京城受过 85 思想解放运动熏陶的人们,他们不再愿意受各种各样的限制了,于是艺术家们最早冒了这个险,为了自己的独立人格,他们首先选择了“江湖”。但按理说我还赶上这个“江湖”呢,可当时美院却很荒唐要把我分到西北去,就因为我组织的这个大学生艺术团被宣布为“应予取缔”,因为它是自发的,而不是在什么东西的指导下的的社团,我当然不愿意就这么去,我就自己找了工作。我是满族,由于民族关系,跟老舍夫人一家还挺熟(当时老舍先生早已逝去),当时搞戏剧,想把老舍先生的《猫城记》改编成舞台剧,后来老舍的女儿就给我介绍,上二外教书了。《猫城记》并没有排成,因为在这部作品里,老舍先生是借贬损猫来激起国民警惕的;而当时“猫”绝对是积极进步的东西,贬损猫有点忌讳。但是我在改这个剧本当中却进行了一些尝试,尝试着把东方的,程式化的表演,提升到世界化的语言的标准,它不应该再是一种民间艺术,少数民族艺术,它应该作为一种表演的观念提升出来。为了进行这种实验,我就排了另外一出戏,莎士比亚的《雅典的泰门》。这出戏是探讨金钱本质的,是没有什么故事情节的戏,正好给我提供了这种实验的可能。我让整个舞台充满了一种概念的、概括的、神秘的超现实的气氛,演员也都刮了秃头,画了脸谱,人物个性全部被抽掉,成为类型化的群体符号。这个戏演完之后,戏剧学院的院长徐晓钟在为这出戏写的评论中是给了很高的评价的——这出实验戏剧是轻而易举地解决了类型化表演的问题,以往人们都试图模仿苏俄的表演体系——再现生活,而在我的戏剧里却是运用大量的程式化的表演、动作,抹杀人物个性,进行类型化的处理,更自由地表达了导演的观念,使戏剧变成一种现代的寓言——我已经找到了这个形式和内容的结合点。当时还有几个年轻人也在进行这样的实验,戏曲学院现在舞美系的主任,于少非,是个谦谦君子,不求闻达,但他的戏剧观念与戏剧手段可不是现在舞台上这些简单的痞子化的实验戏剧可同日而语的,

他的毕业论文叫《二元戏剧论》，他就说东方的戏剧观念是二元的，用白话来说就是，有一元就是演员的本事，当时他的这个论文几乎让他没及格，没毕业。这也是个不善经营的人，不愿炒作，乐得做个教书匠，八十年代他排的一些戏剧是非常有意思的，就是可惜连学校的校门都没走出去。

Z: 那为什么后来选择了搞记录片呢？还为中央电视台拍过片？

W: 86年我参加了在中央戏剧学院的剧场举行的中国首届莎士比亚戏剧节之后，我就没再排戏了，排戏对我而言已经是一种很难的事情了，我们离开学校了。当时跟我合作的很多人变成了“盲流”，没饭吃，登载在《视觉21》上的故事里我也写到了像张大力、盛奇、搞戏剧的牟森这些人，都非常艰难——后来牟森搞戏剧也是搞的很苦的。当时他们就聚在圆明园一带，《中国美术报》想做一个专题，报道这第一批的自由艺术家；因为当时这些人也都跟着我排戏玩，所以我就可能像是个草头王吧，《中国美术报》就让我来说说这些人算什么，作个定位。我就乐了，我说干脆就叫“盲流艺术家”吧——这个词儿就这么出来了。当时很多人不以为然，但后来很多艺术家自我标榜，恨不得名片上就印上“盲流艺术家”，因为“盲流”已经成为了一种生活方式，一种姿态。首先是艺术家走了这一步，后来大量的知识分子也变成“盲流”了，纷纷地下海，冲破了各种各样的有形的、无形的体制的限制，大家终于走进五湖四海了，在这种状态下，我发现戏剧的舞台对我而言，一是难，二是太小了，在艺术的各种领域中都有一些非常新鲜的、刺激的东西出现了，一帮哥们就开始讨论，应该把这些记录下来，如果不记录下来就太可惜了，当时是87年。哥几个一合计，找了台破摄像机，就开始拍，记录艺术家的生活状态和生活方式：“盲流”的这拨人，我就拍了张大力，牟森，音乐界有曲小松，舞蹈界就拍了张明伟，他当时搞了一个现代舞剧叫“大地震”，后来我们觉得这个名字很好，应该把这个概念扩展到整个文化界的“地震”，当时我们很自负，觉得一场新的文化的地震就要来到了。我们开始在各个领域里拍片，记录。

S: 你们是很早的所谓的“独立制片人”？

W: 我们没有这个意识——什么“中国真正的纪录影片”从我们这儿开始，对我们来讲，这没有意义。现在动不动就摇滚之父什么之父的，我没想过标榜纪录片之父什么的。多傻呵呵呀——你要真养出个儿子，牛逼灿烂放光辉，当老子还有点儿威风，可九十年代出了什么值得剩下的东西呀？我们开始做纪录片就是觉得我们自己的生活方式本身是前所未有的，是值得记录的，我认为纪录影片这个东西，它应该具有很大的包容性，而且它可以与时代形成最密切的关系。我们一切都是没有理论的，没有准备的，——就这么开始了。到了1988年，一些合作者们觉得我们要集中一个舞台，把我们所有的实验找到一个点集中展现，但不在一定十分完整。找了半天，找到了一个最具有象征意义的地点——长城。长城无论是在时间上，空间上都太长了。那么主题是什么？——告别二十世纪。我们这代人已经急不可耐地要翻篇了。语言是什么呢？从86年开始，各地的艺术家采用了一种新的表现形式，是一种完全没有理论指导的是一种生命的躁动：在全国不同的城市里出现了艺术家走上街头，用自己的身体去表演，或者在展厅中脱离出架上绘画。

S: 当时很多的艺术家感觉架上绘画已经很无力了。

W: 对，无力了。而且他们的手法也是惊人的一致——包扎。用纱布捆绑自己，或把自己整个的遮蔽。为什么用这种语言？当时我也是不知道的。87年，盛奇他们的叫做“观念21”的一个行为艺术的小组在北大登台亮相的时候，也是用到“包扎”，当时盛奇就很明确地说，“我们是病人”——艺术家没有理论的理论就已经出来了——就是我们这一代都有问题，我们需要包扎。北大的学子还和他们展开了辩论。（详见《视觉21》试刊A《前卫108》）

于是我们就把“我们是病人”作为我们的切入点，长城有病，中国历史有病，我们就包扎它吧。当时我写的主题词是（大意）：捂住你的屁股露出你的嘴，裹住你的胳膊露出你的腿，踉踉跄跄万里路，鼻青脸肿数千年……

很多搞艺术的人参加这个行动，千吧百人一块上长城。还去了许多摇滚青年，黑豹乐队，后来的唐朝，还有那时候还很小的何勇，才十七岁。

S: 基本九十年代的神头鬼脸都去了!

W: 参加过这次行动的许多年轻人到现在还会说，在长城上的那一天一晚对他们的刺激影响是很强烈的。一个美国小姐多年后看到录像，感叹这简直是中国的伍德斯托克。

上去之前，让我给弟兄们说两句话，我四下一瞅，一大堆散兵游勇，有拉着音箱的、探照灯的，扯着电线的——要接好几公里的电线接到长城上面去。我一看这场面，怎么说呢，心想：很愉快！当时扯个破嗓子就喊：“弟兄们，你们记住今天——肯定是空前绝后的！”这时候，就有一人小声跟我说：“嘿哥们，别这么说呀，怎么就‘绝后’了呢？”我就说：“你以为下把还再来玩呀！”

Z: 从那以后，是没有人再玩这个了，也玩不成了。（“包扎长城”不仅仅是一件借用了大地艺术的手段的艺术行为，更是对当时艺术思想解放的描绘和小结。）

W: 在那样的一个公共空间里，那么大的一场聚会，可能以后是不会有有了。

十月份的长城，后半夜天气非常得冷，在长城的甬道里就开了个摇滚乐的晚会，最后冷的大家伙只能点火，把包扎长城的那些布全部都烧了。这些过程我们都在拍摄，记录，直到半夜两点多，我们还在拍，还有现代舞蹈的表演。参与行动的还有学生们，一堆一堆地，一片一片地拥在长城的楼子里，甬道里，冻得、饿得，都无精打采地躺着，那一瞬间的镜头很经典。至于给中央电视台拍片，是很后来的事了。

S: 之后，你去了西藏呆了很长时间？

W: 八十年代末进入西藏，我和我弟弟温普庆一块，开始了另外一种生活。都市里的文化，实验，一切都没有了，我厌倦都市了。我们就像西方的嘻皮一样，选择了蛮荒之地，选择了土著，选择了自然，在藏区的荒野里面流浪，去生活。后来我一直在强调，“记录”是我的生活方式，我拍了太多太多关于西藏的东西，但从来不急于把我的片子拿出来，也许这些片子拿出来会让我得到很高的回报，包括后来我拍的太多太多的艺术家们。我觉得我要跟历史保持距离，我对我所经历的许多事情没有判断力，我也没有急功近利的念头，生存是第一位的，而且是像个人一样的活着，有尊严，在世俗的生活里，我也还是保持着一种健康的状态的，我并没有变成“疯子”，虽然不在体制内生活，但社会责任还是有的，这种“记录”的生活态度我从来没有丢掉。

S: 后来回到北京，还会经常回西藏看看吗？

W: 每年都会去，至少一次，今年夏天就去那儿呆了三个月。有些朋友也就找不到我了。而且现在也跟国际接轨了，有些国际上的邀请，我会挑选，说白了就是对方出费用的去“国际盲流”一把。还有一些时间在北京闲呆着，晒太阳之余，有朋友有同好，需要我的一些胡思乱想也乐意胡说八道，致使好多朋友说我怎么突然变成作家了。我说是因为跑不动了。

Z: 也应该整理一下了。

W: 这也是一切随缘。《视觉 21》上这个《前卫 108》的连载是湖南这帮兄弟——李路明，孙平，老周，这几个人在一起喝酒吹牛的时候侃出来的。这帮哥们鼓动我弄，说你也不费事儿，你就得得得写吧，于是就有人说了，我是“口水化”写作，我说真太了解了，我要标榜的就是“口水化”的写作，我对“美文”深恶痛绝，从骈文到近代朱自清，简直没法忍受，文字变成精英们掌握的话语权，很恐怖。我觉得实实在在说点事儿吧，有屁就放。

《前卫 108》最早的构想是把现代艺术史通过一些人物串联起来，进行一把演义。但是在我着手写的时候我就发现我无法按照这个逻辑写下来，因为我不可能给现代艺术史作注解，我不愿意给它做插图，那是那些恨不得一泡屎的工夫就写出一本艺术史的家伙们干的事，我是凭着我个人的兴趣，我感兴趣的是——人，生活方式，人格魅力，但是我怎么去找这个人呢？我绝对不会因为这个人有名，值了多少银两了，我就去登门拜访，把他的成功史写下来。我

是蒲松龄，《前卫 108》就是个聊斋，到我们家的就是茶客，所有的人来都大门洞开，我就在与这些人闲聊当中发现有意思的人和事，我就把它记录下来，一切随缘，不论姓甚名谁，年龄分段，在艺术史上地位如何，以上这些一概跟我无关，我不是在做艺术史，我是在做特定的历史时期的艺术家的生活史。

最近我说我不想往下写了，因为我觉得再写下去有点危险——又变成体制化了。开始头一本书出来是无意的而且是好玩，第二本书出来它可能就是完成了，——否则不完美。“108”这个定位使江湖上许多人误以为我是在排坐次，我觉得不舒服了。有句话叫“革命不分先后”，而且艺术这个玩意怎么判断好坏呀？究竟哪个作品就在历史上重要到那个地步？如果我来分辨大小个的话，就无聊了，所以出书的时候我一再坚持换个名字，叫《江湖漂》，这样就回归了。第一本书出来了，可能得到了一些江湖人士的厚爱，也有一些觉得自己也是好汉的，也应该列入进来，托朋友引见的，提着匣子来的，这让我就非常尴尬了。我不想当“民间美协”的主席，我对这种操作性的行为一概不感兴趣。出一本书就是要在这个领域控制话语权了？我可以马上把这本书就地全部销毁。不愉快的事情，对我有再大的好处我也不干——人生特别地短暂，能够属于自己的时间空间不多。

江湖也是一个容易体制化的领域。从 80 年代以来，一些现代艺术的重要事件我都在场，这帮弟兄们信任我，另一个，我有条件，我能够带着摄像机出现在现场，这些被官方挤到“地下”的东西是不允许被曝光的，也没有资格被记录，我的摄像机存在，就标明着我的态度，我在关注你们。没有一个艺术家因为我到场会给我什么好处，而且完事之后大多时候是我来埋单请大家吃饭，有些经费我还尽我所能地提供的，但是我不操作，我参与一些幕后的策划，但我从来不是策划人。我始终保持着对体制的警惕，包括官方的有形的体制，也包括对“江湖”进行体制化的作为，想充当“民间领袖”，企图规范“江湖”的所作所为一概是敬而远之，嗤之以鼻，我保持着我的独立人格，独立的生活方式。

S: 这其中有一段时间你全国各地到处跑，跟中央台拍片，也记录了许多的艺术家的生活？

W: 那时江湖人士纷纷被招安。《美术星空》建立以后，我也被拉过去当编导，做样片。

S: 那个时候你通过一个控制严密的媒体把现代艺术家介绍给了主流，。

W: 这就叫“阳谋”，为什么我们就不能进入主流？我不拒绝合作，只要这种合作对文化有建设意义，进入国家的媒体，关注当代的文化。以往的《美术星空》就是一个老年节目，叫《书坛画苑》，虽然“美术星空”也有点艳俗，但还有点进步，起码关注当代了。我做的系列节目叫《地域文化与当代艺术》，其实我是想借这个机会视察一把祖国大地，这个“阳谋”就实现了！由于我们的介入，官方的媒体有了一种自由的表达，给了许多艺术家直接说话的权力。后来没做了——简单的重复对我没意义，还有一个原因是那个媒体里是一帮孙子把持着，你跟他们合作长了，思维会变成孙子化的思维，等你习惯了就要命了。缘分尽了就算了，不愉快的因素也产生了，它开始修理我，片子拍完了要被“毙掉”，经常要我改解说词，改画面，很痛苦，很狼狈，还克扣起粮饷了。那就拉倒，翻脸不干了，重回江湖。他们说你敢跟中央台叫板，以后“封杀”你，我说去你的吧，谁封杀谁呀？！

S: 后来的《前卫 108》是我们的一个不谋而合。我们最早谈起来是在 1998 年，当时我们就说八十年代是个理想主义的年代，九十年代则充满了诱惑，艺术造反后还惦记着招安。这是我们都感觉到的，在这种同感之下，我们就觉得在去做一个操作艺术的东西是很无聊的，就像贡布里希说的：——只有艺术家，没有艺术。艺术是艺术家拉出来的屎。但是我们的这些艺术家本身很好玩，很生猛，人民大众也愿意接受。揭开了艺术家的神秘面纱，原来很多东西都一样，但是他们有更多理想。但像一些正统的理论家一样假装伟大，像教父一样的说教就很没意思，我们要有一种新的方式来说这十年的事。但当初还有一些误区，开始是有一个名单，按谁的腕儿大，出道的先后，谁的画价钱买得高来写，后来意识到我们在用江湖

的语言来做了一个体制化的事情，就及时推翻了这个初衷，变成了“收藏思想的乐趣”。

W：我非常庆幸，我们有这种默契。湖南的出版界这些朋友允许了这种改变初衷。我关心的是艺术家们吃什么，思想就是每个艺术家的菜单，写“艺术史”的人是关心艺术家拉出来的是什么，谁拉得多、谁拉稀，谁拉干，津津有味的做验便的工作，这个我干不了。我收集菜谱，我生活在这些艺术家的生活方式之中，虽然我本人不做艺术，但我认为我是艺术的活着的，重要的不是你是否要拉出一堆艺术的屎。

我和艺术家一直保持欢乐，一直到孙平在“世纪之门”抛洒纸钱。（见《视觉 21》创刊号——《收购梦想》）这是对一个时代的祭奠。而且在后来知道，几乎是在孙平抛洒纸钱的同时，山西的一个艺术家作完了自己的最后一件作品，就是把自己做掉，自杀。——行为艺术已经走到了它的极限，再往下走，他就成熟了，真得变为“艺术”了，我一直没有把这种东西叫“行为艺术”，我叫它“行动”，英文里“行为”这个词有“表演”的意思，在我看来，我记录的这些艺术家都不是在表演，都是一种生命的冲动，与中国的特定历史密切相关，有生命力；当行为变成“艺术”，有操作，有卖像的时候，可以凝固化、物质化、——艺术品化，可以价值多少的时候，它就跟我的兴趣无关了，他成熟了，该由资产阶级，消费者去负责了。上海双年展我就不可能再出现去记录什么，而且以后也不会了。曾经没有人记录的时候我有浓厚的兴趣；现在，在任何一个行为的现场，最重要的变成了摄影机，照相机，在这个卡拉 OK 的时代，每个人都可以有，我没必要锦上添花了。

S：看过你的一些记录片，《太阳 100》，其中不光是记录了艺术家，还记录的人民群众非常自发的行动，有时人民群众的这种由衷的行动让我们看起来还会有些惭愧——我们很小儿科。

W：艺术家总要绕弯子，而且是设计出来的，人民群众真正行动起来，艺术家就显得没有力量了。所以我关注社会，艺术家是处在特定环境里的。但他们敏感。

S：你写得不是“史”，《二十五史》没人看，民间演义可以告诉我们那个时代里很多的事情。但艺术界的评论家们也就要有些看法了，第一个，说你态度很不严肃，嬉皮笑脸胡说八道；第二呢，就是尽写一些身边的狐朋狗友。

W：“嬉皮笑脸”这个我肯定是承认的，我们就处在一个嬉皮笑脸的时代，你要十分严肃地对人家讲一个什么事儿，没有谁会严肃地听。但是在我的嬉皮笑脸的背后，是有严肃的东西的。如果看的人他是个嬉皮笑脸的人呢，他看到了嬉皮笑脸的这个层面，我也算是与他结了缘——皆大欢喜；要是有人想比嬉皮笑脸更进一步，看看嬉皮笑脸之余的鼻青脸肿——无奈，借着我的嘴对一些艺术家有了更深的了解，那我们就更相知了。至于第二句话，我更是绝对的承认，我写的全是狐朋狗友。我没有兴趣去登门拜访，因为艺术品在我的眼里面没有大小个之分，这是我的价值观。进入现代艺术以来，哪个艺术离开过“操作”？所谓正统的艺术史是以一个一个可以用价值来衡定的艺术品来串联起来的，看看画廊里，收藏家的库房里，中产阶级的客厅里摆着什么，就知道了艺术的正史，我对这些东西毫无兴趣。我就当然不会再按人们思维中的样式再把艺术史很严肃的输理一遍，——从这个意义上来讲，我确实不会严肃，——重要的是我感兴趣，不能把我写的东西当艺术史的坐标，写谁都是撞到我枪口上来的。说我“尽写狐朋狗友”的人，很遗憾我们没有成为“狐朋狗友”，但是并不是说我们不可能成为“狐朋狗友”，只要能成为“狐朋狗友”，我都会非常的乐意，不论年纪，地域，时间，空间，就像我写的那些人一样，越多元化，越复杂，生命的经历越与众不同越能提起我的兴奋，刺激我了解他的欲望。

S：还有普通看官们的看法，原先觉的艺术家很神秘，很崇高，对艺术看不懂，但是从你的这些文章里看到的艺术家却是很好玩，也跟我们很相似——到处泡妞；再一个呐，觉得艺术家胆子比较大，花样比较多，有的艺术家把自己手指头也都砍掉了，还有找了四个老婆，其中还有洋妞，生了好几个孩子，这是跟我们不一样的。

W: 羡慕?!

S: 是呀, 让我们羡慕。在连载了《前卫 108》以后, 也收到了许多读者的来信, 信里就说, 看了这些文字, 觉得艺术也不是离我们很远, 其实离我们很近。不是我们误会中的神秘的东西, 也不是春节联欢晚会上的东西, 原来他们是处在一种不同的生活方式里的。

W: 人民群众关心起前卫艺术是非常愉快的一件事, 以往是把现代艺术职业化, 精英化了。

Z: 就是说, 好象人人都可以成为艺术家嘛, 哪天真得人人都是艺术家了又会怎样呢?

W: (大笑) 那谁不是艺术家——谁时髦。