

## INTERVIEW TRANSCRIPT

### 吴亮访谈

访问：翁子健 日期：2009年3月4日 时间：约58分钟 地点：上海作家协会

问：能不能和我们说一些八十年代的背景？

吴：我今年已经50多岁了，在八十年代，我刚刚开始介入文学批评，后来慢慢就进入美术批评，也就是20多岁的时候开始的，也快30年了。七十年代末，中国的变化，包括我们这一代人的变化已经在发生了，随着时间的推移，要说的事情显得非常之多，而且每一件事情你简单去回忆它的时候，你总是带有两种态度：一个是你尽可能的说出当时发生了什么，按照我们的记忆，讲一些事件、一些事情、一些作品的出现，认识什么人、一些具体情况；另一点是当我们在谈的时候，可能会带着对当下重新的看法、评判。

在我们的圈子里，在九十年代以后、特别89年以后比较沉闷，大家比较压抑。这段时间对上海艺术家是特别重要的几年，从89年到92年、93年这几年是非常沉闷的时期，但是93年、94年以后，慢慢的能接触外部世界，艺术家出去展览，慢慢的松动，交流机会增多，大家已经开始不断的回忆了…九十年代一直到了今天，一眨眼21世纪已经过了10年了，时间真的是太快了，所以这里面隔了很多层不同的阐释，中间因为各种杂志或者电视，类似像你们来做的这种访谈，谈比如上海的变迁、文化的变化、上海的电视、上海的建筑，诸如此类，总是迫使我一再的谈论八十年代，八十年代似乎对我们今天中国文化格局的变化，是非常重要的阶段。

我想你可能已经知道有一本书叫《八十年代访谈录》，是06年出版的，出版以后大家都有不同的反应，我觉得这倒不是很重要，这很正常，一本书，才十一个人的访谈，有那么多人都是从这个年代过来，从各自的角度对这本书作出不同的反应，这是毫无疑问的。但是问题就是，当中有一种说法比较有代表性，说八十年代就是理想主义、就是启蒙时代，用这样一种方式概括这个年代的话，值得研究、值得商榷。当然，任何人试图把历史一段时间简化的时候，总会找一些他们认为比较重要的词汇，你说启蒙也行，但是这个启蒙当然是在中国的语境里面，和欧洲的启蒙肯定是有区别的，无非就用了这样的词。启蒙这个词还是来自于八十年代的记忆，当时已经有一种说法是蒙昧与启蒙的问题，也就是说把文革时期不能说得太多了。

当时因为中共十大大有一个决议，全盘否定了文革，说毛泽东晚年犯了错误，在当时的党内是达成共识的。（现在文革又不能反复说了，又受到一些限制了，在一些新闻里面，文革要比较限制，大家都避而不谈，但是我看电视里面拍文革的、拍知青的电视仍然有，但是没有直接去面对文革这段历史。）文革这段时间是封建专制、是蒙昧的时期，所以现在需要启蒙。

而在启蒙当中发生了一些思想论证，比如说人道主义、关于社会主义有没有异化，重新来看马克思主义，你现在想谈的是中国的现代艺术，关系不是那么直接，它可能和文学关系比较密切。那个时候我在文学界里面，文学界当时在中国的文化当中扮演着重要的角色，而不是美术，美术不那么重要。而在九十年代以后，特别是到了新世纪以后——当然现在经济风暴使当代艺术有点冷了下去——确实在九十年代以后，一直到现在为止，当代艺术所包含中国的变迁、文化、历史、社会的信息，我觉得要远远大于当代文学，但是在八十年代不是这样，八十年代就是文学。这个问题是由好多原因造成的，我们要细谈的话，要费很多时间。

简单来讲，在八十年代是阅读的时代。从媒介角度来说，报纸、杂志非常重要。我们这些过来人都会记得：在七十年代末，新华书店排队买书，买什么书呢？无非就是十八、十九世纪外国文学经典重新印出来了，印得很粗糙，但是排队买，因为大家都没书看，看一些西方的名著，当然还比较多的集中于西方的批判现实主义，比如说狄更斯。比较现代派的东西是在八十年代以后慢慢出现的，那个时候就再也没有发生洛阳

纸贵的情况，排队买福克纳、买海明威，那是不大可能的。七十年代末是买高尔基、托尔斯泰、《红与黑》、大仲马的《基督山恩仇记》，相对比较通俗、比较现实的东西，大家都去阅读。

那时电视刚刚出现，上海有一些最早的国产电视机是9寸电视机。我记得当时毛泽东去世、周恩来去世的时候，我们都要到单位里看电视，家庭里面是没有电视机的。电视到了八十年代开始产生了，但是节目还不够丰富，频道也很少，也没有娱乐节目，也没有什么新闻，基本上期刊、图书、报纸占有绝对覆盖面，大家都阅读。而且这个阅读有一个基础，实际上在49年以后，中国人一直在阅读，阅读什么？你们都知道：《人民日报》、毛泽东的著作、社论，我们大家都在学习，其他书就越来越少，大家都在读这个东西。当然，文学也存在于在中国思想解放、启蒙的时候，在社会每一次变动，从官方有一些受益，要写一些文章，或者批判什么，一会又不批判了，一会纠正错误了，这种书太多了。在九十年代，特别是互联网时代，图片、信息所传导的方式以及它的普及化已经起了翻天覆地的变化。

另外一点，读物本身有很大的发展，比如说时尚杂志、报纸，各种各样的小报。另外就是观看、读图的形式开始大量出现了。读图和观看并不仅仅是娱乐，也并不仅是为了求知，甚至包括很多带有非常尖锐的社会问题。比如说当代艺术或者纪录片，或者说先锋戏剧，都是可观看的。当代艺术里面有更多：装置、观念艺术、行为艺术、环境艺术，都是观看的、直观的东西。通过现场观看、通过图片记录，同时又配有不同的文字报道，或者一篇评论，人们或者直接被打动的、被震撼，或者看不懂、普遍的排斥、觉得不以为然的，不管你怎么评判都无所谓，当代艺术越来越重要，问题也不在于当代艺术里面有没有问题、说得对还是不对，已经不涉及这个问题了，而是说当代艺术胜在能以直观的方式直接呈现。

我先说一下九十年代的情况。九十年代当代艺术出现的时候，公安局、国家安全局、文化警察为免在他们管辖范围内出什么事情，就会封一些展览、来监视一些人、询问一些人。有些展览他不好把握，就把你们扣起来，圆明园就是一个例子。谁都没有想到，当代艺术在中国会成为巨大的产业，会造就文化明星，这个谁都没有想到。以前觉得当代艺术是有问题的，你们究竟是干什么？艺术家还真是说不清楚。它不像书报检查制度，意思很清楚，一些特定词是不能提的，比如说说到六四，你一定要说这是一场政治风波，有官方钦定的口气。以前中国历史就有文字狱，对文字非常敏感，所以文字的检查是非常严格的，图象他不知道，不知道我就先关了再说，而且受众面也不大，不像报纸，成千上万就出来了，他会控制的很严。所以在这样的缝隙里面，当代艺术以它的特殊的表现方式就开始，它总存在着，但是对一般的大众是没关系的，因为大众是没有机会接触这个东西，就变成这样的状况。

而文学一直存在着，现在我一直做一本文学批评杂志，应该说文学在中国从来也没有断过，而中国的文学期刊的数量仍然是全世界第一位的，我想没有一个国家像中国有那么多的文学期刊，因为中国有一个体制保证，中国有作家协会，作家协会都有自己的刊物，每个省都有省的一本厚的，一本薄的，厚的是双月刊，薄的是月刊，双月刊上海有《收获》，江苏有《中山》、广州有《花城》，北京《当代》，这种杂志很多。这种杂志是国家给予财政的拨钱，因为作家协会必须要有刊物，要扶植文学事实。但是期刊的黄金时代已经过去了，我讲的是在社会当中所起的社会效应。所谓的文学读者已经越来越少，中国和世界发达国家相比，每个人的阅读量是很少的，按照人口比例，国家太大，十三、四亿人口，但是从相对数字是少的，比例不高。所以在一些城市里面，文化程度在中学、大学以上的，还是不断的阅读，你去书店就知道了，现在印刷的书非常之多，但是都分化了。

另外读书市场，哪怕是文学写作的市场，已经不是国家所扶植的期刊所能完全覆盖，国家期刊所占的份额越来越小，虽然现在整个中国的出版还是受到高度的控制，但是出版商、出版社现在走的是市场经济的道路，市场经济的道路很明显，就是有没有读者，有读者还是没有读者是他们衡量一部书值不值得出版、能不能出版的一个很重要的指标。当然，在这个前提下面，他们还必须遵守国家相关的法律，有些东西是不能提的，比如说宗教问题、政治问题、过度的性、过渡渲染的暴力，会影响民族团结的，但是这又很模糊，什么叫影响民族团结？我想你们也知道，有时候会冒出来一些事情，一些作品被封掉了，或者被禁掉了，现在还加上别的原因，比如说是不是涉及到侵犯名誉权，揭露人家隐私：你怎么把我爸爸写成这样呢？或者说怎么可以把我妈妈写成这样呢？现在出现了民事纠纷，就是关于侵权的。文学和当代艺术在九十年代正好位置颠倒了。

我现在再回到八十年代。在那个时候大家普遍都在阅读，所以在文学里面包含了很多观点，比如说政治的、社会的，或者说怎么来估价文革、怎么来看57年反右，怎么来看知青、怎么来看红卫兵、怎么来看待老干部，总是会涉及到这样一些问题。所以在八十年代初，文学和社会的每一步变化紧紧的捆绑在一起，但是这种情况到了八十年代当中又发生了一些变化，就是形式主义革命，所谓先锋文学的崛起，而差不多同时，艺术圈也兴起85美术新潮，这可能是时间上的巧合，

这些年轻人不同于七十年代的一批人。七十年代的一批人要翻案，他们在文革当中蒙受的很多事情，他们要重新翻案。比如说我是冤案，在某场运动我被打压下去了，甚至有些人已经死亡了。怎么证明我是冤案呢？必须说明当时这场运动是错误的，那么我才能成立，有好多过来人从五七干校回来，或者曾经是牛鬼蛇神，像作家协会的巴金，假如说文革不否定掉，巴金是不可能平反的，道理是一样的，有好多必须是要否定掉。但是到了85年左右的时候，新一批年轻人起来了，他们虽然也是从那个年代过来，但是他们没有那么强烈政治翻身的愿望，他只是要在这个舞台里面有所表现，他们没有太多直接的政治任务，不是要通过艺术这个工具说些什么。

七十年代末，北京有一个星星画会展览，当然有很多当时的回忆，说起来也是一帮人随便凑起来，可能也没有一个计划、一个纲领，但是因为它成为了一个历史事件，后来它被封掉、又转移，又和一些诗人配在一起，这批人就很重要，这些人开始被凸显起来，当时就是很随意的自由组合。这些人的一些作品用了象征主义的手段，有一点点指射刚刚过去的时代，比如说和政治、和文革有点关系，同时作品已经出现了形式主义的元素，也许这和北京的政治、地理空间有关，它总是和政治脱不了关系。相反，上海在七十年代末的时候也有一些展览，在文化宫、学校的老师、文化馆画画的美工，当时都是一些无名小辈，他们画的东西都是形式主义的，因为相对来讲，艺术可以比文字更形式主义、更好看，一幅风景，用结构主义的方式画一些什么东西，比较清新、比较好看、颜色比较绚烂，就这么弄起来。我现在无意把北京和上海做比较，但那是上海最早萌芽的状态，从文革过来，从49年以后慢慢的到了文革到了顶峰，然后一下子就开始解冻，逐步的开放，艺术家慢慢的开始出来。

我看过一些资料，甚至当中很多人我陆陆续续都认识，（发现当时）也不是说有多少明确的政治意识，而只是说我们现在可以画画了，我们现在可以画一些新东西了，我们不一定这么画了。以前是苏联的写实主义，加上中国的文革以后，画东西题材很重要，画工农兵、画领袖，除此之外没有什么可画的，那我现在可以画风景，我可以不把人画得那么英勇了，可以画很普通的日常场景，这些已经开始出现了。虽然没有通过我的作品去谈政治，我要求自由，批判什么东西，不见得有，可能是很小的日常题材，但是它已经离官方所要求的文艺要为政治服务很远了，这里面是不直接的政治梳理，不是采取一种对抗的方式，而且不一定是有意意识的，不一定有这种思考，因为我就是一个画画的人，我只是画一幅画，这是（艺术家）主观的想法。

前面我说到《外国文艺》有一篇文章（介绍外国现代艺术），当时还有其他的一些杂志，包括《美术》杂志都会陆陆续续的有一些介绍。当时北京、上海都有一些国外的展览，法国十九世纪的风景展、有些印象派的作品，还有波士顿美术馆展览。但是这些作品现在看来都是很一般的作品，但是当时大家看到不得了，门口排队，根本都买不到票，拥挤的一塌糊涂。大家都是很贪婪，多少人那么兴奋，几乎可以说不分性别、不分年龄、不分文化程度都会来看，因为没有东西可看，当时太缺乏这个东西了。

所以当人们看到了图片、听到了这种信息十分兴奋。由中央掌控的文化开始出现一些可能性，有一些空间，比如「要借鉴人类所有的优秀文化遗产」，这是当时党中央的一个说法，因为以前都是「封资修」，历史是封建的，西方是资本主义的，苏联的修正主义也不行，三个东西都拿走，中国就成了工农兵的文艺，就是毛的文艺，就是江青的文艺。八十年代初的时候，邓小平说：我们要继承人类全部的文化遗产。而且他这个话也是引用了马克思、列宁，有这样的保护伞，下面已经开始冒出来了。

当时大家也不见得有多少西方现代主义的理解，里面的来龙去脉和历史变迁远远不像九十年代以后我们知道的那么清楚，都是非常零碎的开始进来，开始拿来主义，按照鲁迅的说法拿来就用，我就模仿它，或者我用他的方法来画一幅风景，我画中国的写生，比如上海的陈均德，他就是根据一些图片的启发，我想那个时候他是没有机会看到原作的，但是他有一种感觉，他以后的作品就完全不同了，那个时候看到一些图片都是如获至宝。

我看过一些回忆录，浙江美院（现在的中国美院）后来起来的这批人，比如像吴山专、张培力、耿建翌，他们都在学校里面大量看资料。中国美院曾经传出来这样的说法，他们把领导买车的钱都去买图书了，所以这批当时的学生是最早艺术图书的受惠者。包括九十年代初，我还经常到上海外国书店去买外国的画册，很贵，当时就几百块钱一本，它经常就打折，一打折就非常的厉害，比如说400块的一本东西80块、90块就可以买下来，我们都去买这个，有些是法文、意大利文，看不懂无所谓，因为图片我们能看懂，不管能不能看懂，买回来再说。现在这种图书更多了，中国自己的印刷也都比别人好多了，版权买过来，当时就是从西方运过来的图书。

图书、文章零碎的介绍、官方的一种松动，我们这批人起来，比如说文革结束是1976年，到了85年，9年过去了，那批人当时是十、七八的，现在已经二十五、六了，他们有话要说了，他们开始要做自己的事情，要个性表现、要形式多样、要学习西方，所以这里面有许多误读在里面，有很多不完整的接受、零碎的接受，但是这就是中国特殊的历史条件所决定的特殊现象。因为要知道，中国以前就是图象非常匮乏的大国，是没有图象的，除了政治、标语、口号、领袖、工农兵是没有东西的。你现在回头看安东尼奥尼的《中国》，街上的衣服都是一样的。当然从另外的角度来说，那个社会多单纯、多朴素，我们都是过来人，你也不可能说这里面完全没有好的、朴素的元素，确实也有，但是整个社会是贫困的、封闭的、压制性的，而且你稍微有一些不同的东西，你就会被镇压，我太清楚了，我的邻居当中发生了家庭悲剧，真的是太多了，我们不会忘记，记忆是不会消失的。

人的服装、建筑、日常用品都没有分别的。我后来写过一些问题，讲中国的设计，我们这一代的中国人，或者我父亲他们这一代人，他们年轻的时候看过一些东西，但是几十年下来，是生活在形势非常贫瘠、没有色彩，还不是意识形态的问题，就是整个的日常生活衣服配给、食物配给，食物都非常有限，好多蔬菜我们都没见过，后来才发现有，本来是有的，因为中国农业学大寨，要以粮为纲，全种粮食了，所以农副产品极少，蔬菜品种极少，现在什么都有。农业中国可不要进口，进口是犯不着的，因为中国什么地貌都有，所以中国的物产还是很多，那个时候却什么都没有。所以我们从小到大脑子里是没有关于设计、物的多样性的概念，是没有色彩、绘画的，因为你的视觉都是单调的，这个城市、这个乡村都是单调的。八十年代以后，特别九十年代以后，整个生活的景观开始改变了，我们有东西可看了，我现在说这个事情还不涉及到中国的政治，尽管中国的很多问题都必须谈到政治。

现在国内也很有意思，现在我编这个杂志，有些文章很尖锐，但是我说有几句话是不妥当的，我要删，他们说：「吴亮，没有问题，你删掉吧！」为什么呢？没有删减的文章是可以发在网络上的，而且一般网络是不会被追究，你发就发吧！他无所谓，以前我们写篇文章，比如说我投稿给你，你是编辑：「吴亮，不行，我要给你删掉两段。」我就很难过，为什么呢？我真正要讲的话这两句很重要，删掉以后，人们没有机会看我的原作、没有任何途径可以看到我原来写的，但是现在网络上原文，很有意思，现在是双轨制，网络是更自由一些，所以我现在改文章，没问题，你改吧！那么我做的比较巧妙，基本上保留原来的意思，有些关键词、敏感的、不能提的我就把它去掉。

我记得去年浦东正大美术馆做了一个形式主义艺术的回顾展，出了一本画册，里面参展的画家每个人都有一个访谈，大家从自己的角度来谈当年发生了什么、展览是怎么做起来的、每个人看见了什么东西。这里面的信息很多，慢慢通过这样一些不同人的描述，基本上可以看到当时历史的状况。

我讲了很多题外话，但我觉得必须要说，为什么呢？当代艺术绝对不是凭空的，它可以是一条线索、是非常单一形式主义的发展，仅仅是拿来主义，也许撰写美术史需要把这些东西拎出来，但问题关键是它成长在这个历史当中的，在八十年代，尤其是考虑到中国的特殊性，在那个阶段是不可能纯粹的形式主义的，都有有意无意的政治诉求。我刚才说了，这个政治诉求不是说我有政治要求，哪怕我这个人完全不思考政治，但是这个艺术行为本身在当时就具有政治性：我不合作、我不再画重要主题了，我就画这些东西了。所以有时候还是怀念那个时代的，好听一点是教条主义的，还是体制监督一批人，文化嗅觉也很灵敏的，他马上就说你是资产阶级自由化。当时有一些术语：精神污染、资产阶级自由化，西方就是腐朽的，西方现代主义是没落的，这些词我们现在觉得很荒诞。当然现在也可以说西方的艺术，可以批评它，西方整个的历史当中，不管是哲学还是政治，都有非常尖锐的批评，那和中国不一样，中国完全是意识形态的东西，比如说西方是没落的、腐朽的、糜烂的，诸如此类的一些定语，不用说，只要是西方的就不行、脱离

人民群众的，一大堆说辞，但是这种说辞今天已经没有人再这么说了，无非现在的问题是看不懂，或者资本在炒作，或者说这是西方的哲学困境、艺术困境，那是另外的说法了，但是在当时整个说法都是非常中国化的，带有中国自己的意识形态、一个狭隘性、一种封闭、一种自以为是，然后把人家全部排在门外。

包括在上海，这些（早期的现代艺术活动）零零碎碎发生在各个地方。实际上当时他们形成一个展览的时候，是有一个串联，有一个召集人、有一个组织，一般是有一些故事在构成，一些重要人物，有些民间的展览，民间活动开始出现了，就不是官方的，是民间的、自发的，比如学校有一帮学生，或者在某个文化馆，或者在仓库里面做一些展览，这个展览的命运又如何。有时候会有官方配合，比如说1989年中国美术馆的现代美术大展，这是官方配合的，《读书》杂志都参加了。上海也有，美术馆也做过展览，这很奇妙，有许多情况是官方这个部门主管、领导者他脑子比较开放，他会允许，这是取决于个人，但是你们可以发现大环境在变化，以前中国美术馆、上海美术馆是不会做这种展览的，但是这个时候可以做，这里面有一个慢慢的变化过程，这里面反反复复的变化过程就是中国的反自由化、清楚政治污染、政治大背景，批判了又开始放开。

中国每几年要开一次文代会，名称叫「中华人民共和国文化艺术界联合会」，是中国文联和中国作家协会每几年开一次会，每次开会的时候总会说要求文艺繁荣、要求创作自由，中央的重要领导都会到会，希望作家们、艺术家们为中国创造更好的作品，这个说辞就很有意思，每次都会有些变动。比如说前段时间批判了几部作品，批判了以后有些作家就不敢写东西了，艺术家不敢创作了，所以它一拨一拨的在变，这里直接关系到中国政局的变化，比如说邓小平上台之后，有胡耀邦、赵紫阳，一会左了、一会右了，这是中国很独特的术语。大的政治环境波浪式的一会这样、一会那样，艺术是在这样的气候当中成长的，很艰难的发展。在这样的政治结构里，中国本身因为多年的封闭造成的空白，什么东西都要拿过来，非常的贪婪，都拿过来，可能消化不良，也不重要，我觉得这些都不重要，因为你只能这样，有些根本不知道，也没有很系统的教育、也没有系统的介绍，你从小就在这样的教育环境里面，你突然就看到这种东西了，带有一种突然性。所以在那个时候的中国现代艺术里面出现了这样一种图式、模仿，好像没有太多的根基，拿过来就用了，写实画就不画了，我就画表现主义了，我马上就搞抽象了，也就是看那些图象怎么弄，就是这么起步的。

**问：**您最开始的时候提到文学和美术在当时的比较，我想到一个问题，北京的星星画会和朦胧诗人有很大的关系，比如说在武汉、昆明、广州这些地方，他们的艺术活动都和一些搞文学的一起去搞，八十年代有一种跨学科交流的风气，当时在上海的情况是不是这样子的？

**吴：**上海据我所知没有。上海直到现在艺术圈周围很少有搞写作的、搞哲学的，写诗歌的。我是九十年代以后和他们来往多一些，但是我知道八十年代没有这样，按照他们每个人的回忆，因为我和上海的艺术家特别熟，除了我以外，好像没有别的领域的人和来往，写作圈的、弄哲学的、写诗歌的，个别有一些写诗歌的人和画家有来往，但是他们很少合作、有一些互动。

**问：**这是为什么呢？

**吴：**不知道，就是没有。直到现在上海的一些作家对当代艺术还是了解甚少，都还是一些很重要的作家都不知道，不太了解，我也搞不懂为什么。

**问：**您在八十年代就已经有一些美术批评的文章了，甚至《最后的晚餐》这些作品也参与到里面，你是怎样从文学跨进美术的范畴里面？

**吴：**对于西方现代艺术的兴趣，我刚才描述了一个状况，实际上我也经历过这个状况。我在七十年代末的时候，我罗列出一些我看杂志，从这些杂志你也可以看出我的兴趣很广泛，哲学、历史、文学、包括一些美术我都看，但是因为我毕竟不是一个专门搞艺术的人，所以八十年代所发生的好多事情，我是以后才知道，我当时并不知道。八十年代上海的艺术界、国内的艺术界大的事件我是知道的，比如说星星画会我是知道的，北京的大展我是知道的，85新潮我是知道的，一些论证我是知道的，但是非常小型的社团活动、一些展览、艺术家的个人情况我当时不清楚，因为我当时还是在做文学评论，我是在九十年代以后比较多

的时间和一些搞现代艺术的朋友慢慢认识越多，和他们进行交流，看他们的画册，历史总是不断的被回顾，我刚刚和你说的事情都是我后来才慢慢把它整合起来，比如上海的好多事情都是90年代以后才知道的，并不是当时就知道。

除了我个人参加的一些活动我知道，比如说《最后的晚餐》，更早一点在83年有一个实验画展，在复旦大学的，我去参观过，因为我和里面的几个画家都是朋友，朋友的关系早就建立了，我和张健君、李山，再晚一点像孙良、宋海冬这些人，都是八十年代认识的。但是我也不知道什么原因，85年前后，我记得上海曾经有一个「金三角沙龙」，当时上海的宣传部长叫潘维明，他当时是宣传部长，年龄很轻，他当时要改革，也是一脑子新思想，当时中国有几套书很重要，比如说《走向未来》、《文化：中国与世界》、是甘阳、刘小峰、金观涛他们编的书。《走向未来》丛书里面，有相当多的小册子，都影响当时的一部分艺术家，比如说张健君是一个，李山是一个，当时都是作为前沿科学的普及读物，看了以后耳目一新，但是你还不是太懂。是白封面的口袋书，这种书很多，据我所知，对张健君、李山影响很大，文化、科技、系统论，现在大家都觉得是常识性的一些学科了，但是当时都非常的新鲜，这些思想对他们的一些作品都是起作用的，比方说张健君早期的一些作品，他当时看了一些物理学、量子力学，因为艺术家无所谓，艺术家只要有一些概念拿来，就会画出图去解答。刚才说的金三角沙龙，我参加了几次。

**问：**金三角是官方的吗？

**吴：**不是，当时有民营的一些企业，具体我想不起来，一些民营书店，但不记得是不是以宣传部名义来做，好像潘维明很支持这么做，大家要跨学科做一些交流，来自不同领域的人能够交流自己的一些心得。我参加过没几次，我不清楚别的活动是什么，但是大家都是一般的聊聊天，实际上有些话题不能是凑在一起聊得特别深，但是有这样的一些想法了。这段时间好像很短暂，后来潘维明因为什么事情就下去了，下去之后这个事情就没有再继续下去。

**问：**金三角这样的沙龙参加的人可能会有一些艺术家，您刚才也提到了，你和很多艺术家建立了朋友的关系了。您觉得您在八十年代是不是已经参与一些活动里面了？

**吴：**基本上没有。就是最后晚餐，那已经是88年年底了，我就和他们参与了一次。

**问：**在写评论文章方面的。

**吴：**评论文章陆续写过一些，都写得很少，当时你写了评论，第一很难有地方发表，第二个他们当时也不像现在，随便就可以出一本画册，因为评论都印在画册上面，我当时给他们写文章都必须发在报纸上面，报纸上也发过几篇，比如说最早我写张健君，那是1983年，后来都写短文章，写过陈箴，陈箴后来到法国去了，他去法国以前在戏剧学院开了一个展，我给他写了一个前言，后来一个报纸发表了。艺术家朋友中还有一个叫胡项城，后来去日本了，现在他回来在国内做一些环境保护工作。

**问：**研究八十年代艺术的时候，不难发现当时的美术类杂志很重要。但关于上海的评论文章不是很多，很多都是湖北、北京、浙江的一些。当时的上海对当代艺术的美术批评是不是真的很少？

**吴：**根本就没有。

**问：**为什么会有这个情况呢？

**吴：**那不知道，我一直在作家协会，美术的情况我不知道，就没有他们的代言人，没有专门为他们评论的评论家，至少八十年代是这样。

**问：**有人提出可能是因为上海没有一个像浙江美术学院这样的学校。

**吴：**没有院校是有关系的。上海有一个工艺美校，工艺美校是一个中专，但是出了很多人，谷文达、陈箴好象也是、费大为也是、孙良、丁乙、余友涵都是工艺美校的，还有戏剧学院，陈均德、李山，戏剧学院还有很多的工农兵学员，张建君、周长江，而这几个学校都许多搞评论的人，就是画画的，而且当时也没有美术系，戏剧学院叫舞美系。

**问：**当时上海艺术家也没有很多参加全国的新潮美术活动，有一种说法是和没有批评家或者理论代言人有关系。

**吴：**我想应该有关系。

**问：**我们看到早期一些文章不是专业美术评论人，而是一些朋友写的，情况是比较特别的。您也会有兴趣去看美

术类杂志？

吴：没有做一个研究的目的去看，就是翻一翻。是我个人的兴趣。

问：在上海流通比较多的美术杂志是哪些？

吴：作家协会的图书室里面都会有，我也不是每期都看，但是我印象当中中国美术报和江苏画刊，特别是靠后的几年，早一点我是不看的，早一点没有太多的好文章，像《美术》杂志我觉得都是比较难看的，这是比较官方的杂志。

问：通过《江苏画刊》、《中国美术报》您会知道外地的艺术家。

吴：知道的也不多。

问：您当时觉得外地的新潮艺术家和上海艺术家做的一些活动有什么明显的分别？

吴：你刚刚说的特征我觉得是很重要的，比如说杭州的「池社」、或者说北方群体、西南群体，他们都有自己的代言人，像舒群、彭德，北京像高名潞，每个地方都能找一些人物给他们写文章，还有其他人。上海除了美协专门是批判人家的文章以外，正面的写文章确实没有这样一个人，九十年代以后也是出现的比较早，直到现在都没有理论家的身份影响很大，有些朋友后来因为他们参加了一些活动，做策展人、又写文章，那是九十年代以后的事情，八十年代确实没有。

问：可不可以谈一谈88年《最后的晚餐》，您怎么会参加这个活动呢？

吴：我去这个展览完全是客串一下、玩一玩，因为那个时候我和他们有一些来往，大家聊得比较多，可能在他们的朋友圈子里面能够写作的也就是我，是一个文学批评家，而且我和张健君认识的时候，他当时已经在美术馆画画了，我还在工厂里，我已经和张健君认识了，我进作协以前在工厂当工人，我们这家厂和张健君的美术馆是邻居，他们的美术馆当时也很小，我们是小厂，太方便了，大家就成了朋友，完全是非常有意思的认识过程…然后通过他认识了李山，年轻人就这么认识了。我本人又特别喜欢看画，我小时候喜欢画画，后来没有机会画，我就转向写作、转向阅读了。因为我从来没有这个任务，我不是学这个专业的，我根本和这个专业没有什么关系，但是我就是非常有兴趣，直到现在都是非常有兴趣。

问：您参与的时候有没有帮他们写文字？

吴：有两篇短文章，在当时的报纸上发过，在我的一本集子里有，这本书叫做《画室中的画家》，当时我写这本书，文章都是八十年代末加上九十年代初的文章，95年出版的，可能描述上海的现代艺术家比较集中的一本书。这本书名是里面的一篇文章《画室中的画家》。我记得这篇文章里面写了十多个上海的艺术家的，我说由于种种原因，这些画家都在画室里面，他们现在还没有走出画室，我是在他们的画室里面认识他们的，这是他们作品诞生的地方，这是他的第一现场，就像作案的第一现场，以后的作品总有一天会挪到美术馆，总会有这一天的，但是我现在还不知道。