

访问文字纪录

李小山访谈

访问：翁子健

日期：2009年3月4日

时间：大约46分钟

地点：南京 四方当代美术馆

阅读

问：李老师，在当时读过的书中，有哪些您是印象最深的，是对您有影响的？

李：您在八十年代是在南京艺术学院研读美术史，当时南京艺术学院图书馆的资源是怎样的？

问：您在八十年代是在南京艺术学院研读美术史，当时南京艺术学院图书馆的资源是怎样的？

李：我在南京艺术学院读书，不是读美术史，是读国画。84年读研究生，依然在国画系，美术批评仅仅是一个兴趣，或者说可以说是一个偶然的契机。我对当时这种压抑的气氛、封闭的气氛很不满意，觉得总要发出一些声音，很偶然就成为了所谓的美术批评家。

建立南艺图书馆，应该说前院长刘海粟起了很大的作用。他用自己的钱购买当时还很少见的世界名画册。以前，我们对图像接受很少，图像很稀有。刘海粟给了我们这样一个窗口，尽管后来我们去欧洲博物馆看到了原作，但是第一步是刘海粟带回的、买回的那些画册给我们打开了眼界。

图书馆新书很少，基本上还是一些古典书籍，我刚刚在单子上写的，黑格尔、康德，这都是在图书馆借的，新书包括存在主义、尼采等等都是我们自己购买的。

问：有没有说一些比较新的画册？

李：新画册，刘海粟也购买了一点，就是现代主义的，因为刘海粟和徐悲鸿不一样，他是不排除现代主义，甚至在一定程度上，他是赞赏现代主义的，他自己自身的创作也和现代主义有关，他对这一块的爱好的导致了他在购买画册的时候有所选择。

〈当代中国画之我见〉

问：当时您读中国画，但是您对比比如说西洋画、或者说现代作品，是不是也有兴趣？

李：对，在我那时候的想法里面，艺术不存在中国的、国际的，就像中国的、西洋的区分。艺术就是释放一个从事艺术作者的创造力，不管是中国的还是西方的，应该通过这样的创作实践示范你内在的创造力，这才是根本的。那么，由于西方现代主义的产生和现代主义作品在全球的覆盖面，应该说西方现代主义在艺术创造性上面树立了一个榜样。

问：您当时自己也有做一些创作？有没有做一些比较实验性的一些作品？

李：这就是我要讲的，为什么我从事艺术批评、美术批评。以前我在读大学的时候，我们的老师说，好好的去临摹古画，打好基础，积累你的功夫，然后再去创作，这就是我们一贯承袭的规矩。到了研究生期间也一样，我的指导老师说，你要好好的临摹古画，只有好好的向古人学习，这套传统的技法全部学到了，你以后才能怎么样、怎么样。

我对这个特别反感。为什么呢？也和改革开放有关系，因为我已经看到了西方的现代主义，其他的艺术创作的启发：艺术创作并非只有一条路、一种途径，每一个人的个性不一样，追求不一样，不应该顺着一条路去走。我在大学到研究生期间从事的是中国画，但是我觉得中国画如果这样下去，死路一条。年纪轻轻一个个变成少年老成，一个个未老先衰，毫无活力，怎么去做艺术创作？我在古人的阴影下生活一辈子，能够超越古人吗？或者能够创作符合现代社会要求的作品吗？具有和古人同样高度的作品，能够创作出来吗？不可能。所以，那时候我觉得文字的力量更大，文字可以引起变革，就是变革中国画坛也好、艺术界也好，起到一个推波助澜的作用。我写那篇轰动的文章，是我第一篇文章。

问：〈中国画之我见〉就是第一篇。

李：对，其实是我第一篇，除了学校作业以外，作业不算命题作文，这是我第一篇自己独立想写的文章，在这以前都没有写过这样类似的文章，也是一件很偶然的事情。

问：这篇文章谈到很有名的艺术家，当时是发表在《江苏画刊》里面，发表时有没有什么困难？

李：很困难。我写好文章以后，拿给画刊的编辑部，很快就到了主编手里，主编是想发表，但是他不敢排版，又把这个稿子送到了社长手里。这个社长看了也想发表，她觉得很振奋，那位社长很开放，是位女社长。但是她还是不太放心，希望能够有一个更稳妥的办法，既要把这个文章发表出来，同时又不能承担过大的风险。那么她就找我谈了几次，进一步探讨这篇文章出版以后，如果有一些反驳和不同意见，我怎么回答。当我把我的想法原原本本的告诉他们，他们觉得放心了，我不是一时冲动。

问：这预先想好了。

李：我已经有一个比较完整的这个对中国画的看法，所以后来我又写了一篇文章。陈丹青说，这篇文章才有价值。他多次和我提到，他说小山，你后面这篇文章比前面这篇文章重要。这篇文章名叫〈作为传统保留画种的中国画〉。

问：后来《江苏画刊》有一个关于〈我见〉的一个讨论，您是不是一直都参与这个过程？

李：我对这种争论并没有什么兴趣。我批评人家，人家批评我，这是很对的。就是到现在，我经常看到网上有把我骂得狗血喷头的，这是很正常的事情。我在二十多年前就毫不留情的批评那些大腕，那些所谓的大师，我能够用这样的语言去批评人家，那么现在的人也应该这样批评我，这很正常。所以，我对这些争论不感兴趣，争论不重要，重要的还在于这个时代需要什么样的东西，艺术家能不能拿出这样的东西，这才是关键。

新潮

问：85年左右，在各地发生很多的青年美术运动，您对当时这种风气有什么看法？

李：欢呼，欢呼，对于各种各样的艺术群体的出现、对于年轻艺术家用这种姿态出现在本来应该被官方牢牢占据的舞台，年轻群体通过自身的努力，又和这个当时改革开放这个大氛围吻合，这样的情景对于我来讲，只有欢呼——这不正是我想要的，看到的情景吗？打破了封闭，和僵化，使艺术家，特别是年轻艺术家的活力被释放出来，这不是最好的事情吗？所以我欢呼。

问：那您有没有直接参加到其中一些活动里面呢？比如说，南京也有很多新潮美术活动？

李：那当然参加。但是我由于写过文章，大家把我定位为一个批评家，所以，在大家的概念里面，我已经不是艺术家了。他们会邀请我参加各种各样的活动，但是不会邀请我拿自己的作品去参与。

问：在那个时候，在南京还是在外地，有什么参加过或者是看过的有什么比较重要的活动？

李：在我的印象当中，留下记忆的几乎没有。85运动就是年轻艺术家的运动，它的重要性在于运动本身，而不

在于它推出了什么重要作品，作品不重要，而且还确实没有留下重要作品。

外国展览

问：当时您有没有去看一些外国来的展览？

李：当然看，都是到现场看，因为对于我们来说机会难得，不是有很多展览，只有少量的展览。像劳申伯格这样的展览，能拿到中国来真是奇迹，后来就没有了。当时的感觉就是很奇特，因为没有见到过，就像一个乡下人进城，城里还有这样的高楼大厦，因为我们确实从来没有见过，就是画册上看到的作品和在现场看到的作品，感受完全不一样。

其他的展览都淹没在印象当中，就劳申伯格展览是最突出的，因为其他展览，像韩墨藏画、法国的十九世纪乡村艺术，都是古典的，最多就看到一些技术上的东西，就是中国的艺术家画不出来，他画得很深入。我看过罗马尼亚绘画展览，很惊讶，画得这么深入，比照片还深入，但是唯一一个觉得好的就是科·巴巴，一般的都不知道这个人，但是我们那时候觉得他画得很好，有点像库尔贝，觉得很好了。

问：那是比较早期一点的展览。

李：最早期的。后来的展览就很多了，慢慢就多起来了，再说后来我们还要到国外去看展览了。

山西的实验艺术

问：在青年美术运动的时候，也有艺术家用中国画的一些元素去发挥或者是去实验的，在这种实验作品中，您觉得有没有哪些是有代表性的作品？

李：没有。凡是在那个时候，用中国画做实验都是不成功的。从现在来看，二十年过去，当时我觉得谷文达很好，谁、谁，还有好多，我都记不得了，那么现在回过头去看，当时我的看法是不对的，站不住脚。这种类型的作品，既不能和西方现代主义比较，又不能和传统做比较，处境非常尴尬，因为没有参照，难以订立标准，这个标准怎么来的？他的观念上是学西方的，材料上是用中国的材料，那么他要和中国传统的艺术相比，又要和西方现代主义的观念相比，很困难。所以，多不成功。这个阶段已经过去了，现在从事这一类水墨实践的艺术家的，在国内越来越少，后来我也写过文章，谈到中国画、水墨这一块，我认为这条路是走不成功的。

其他[借用过水墨元素来创作的]当然有一些成功的了，黄永砷、徐冰，包括一些影像的，杨福东。

但是[这些艺术家]主要的创作成就并不在水墨上，像毕加索也画过水墨的，那天我去中国美术馆看路德维希藏画赠送的4张毕加索画的水墨，我看到都笑了，但是我们不能说毕加索是个水墨画家，他还做雕塑、装置、陶瓷、画油画，从大的方面来讲，徐冰不是一个水墨画家，他是个观念艺术家。

文学、艺术、哲学的交流

问：我们知道在八十年代因为学术的热情很高，就像在武汉或者在北京，很多文学跟艺术、哲学理论的知识分子会有一个比较紧密的联系，在南京有没有这样？

李：是这样，南京的情况和其他地方区别也不大，诗人、小说家、艺术家、年轻的哲学家或者研究思想的年轻人，他们经常会在一些地方做一些交流，但是不定期的，没有群体，没有一个正式的群体。

这种交流是很多的，为什么？当时很多年轻的艺术家的也好、诗人的也好、小说家的也好，作为一个个体在这个社会上的声音太弱。另一方面，他们发展所需要的外部动力也不够，所以需要互相之间结发思想的动力，

这样的群体在那个时候普遍开花，这是有外部条件决定的。而且那个时候资讯信息都非常贫乏，我们要知道武汉、广州、北京发生了什么事情，要通过一两个月以后的报纸，或者朋友打电话，打电话都不方便，家里头没电话，更不要讲手机，北京发生的事情我们要知道，至少要半个月、一个月以后。不像现在，不要讲北京发生，美国的911、伊拉克战争我们都看直播的，连在以色列发生的事件我们都看直播，这就是资讯、信息发达的结果。但是那个时候不行，这导致了很多人有一种孤独感，他和外部的联系很松散，他有孤独感，周边的人、身边的人就要抱成一团。

问：南京比较多做文学的人，挺多诗人的，那你们平常讨论的话题以什么为主？

李：就是文学艺术，谈论一些最新读过的书，看过哪些作品，互相讲讲心得，马尔克斯、博尔赫斯，只有这些话题，谈有哪些新书。苏童喜欢美国小说，我喜欢俄罗斯小说，偏好不一样，有些人喜欢法国小说，普鲁斯特是最喜欢。有时候，一个朋友拼命的讲普鲁斯特好，我原先不感兴趣，由于这个朋友反复渲染普鲁斯特的好，我就拿来看，一看真的好。他讲玛格丽特·杜拉斯好，我去看了，她的《情人》写的真不错。这样一个氛围很重要。那么有些艺术家讲，最近德国那个里希特画风很好，比新表现主义更好，那我就去查他的信息资料，看他的作品。这样的情况经常发生。

问：当时有跟您交流的有哪些作家，像苏童他是在南京吗？

李：我们前两天还在一起聊这个事情，经常去谈，苏童、叶兆言，那个时候接触的比现在多，因为苏童就在南艺，他就在我们学院，整天在一起聊，打球，在一起玩，包括诗人韩东。这些人关系都很紧密。反倒是现在不如以前紧密了，这个和年龄有关系。

问：现在比较忙。

李：也不一定是忙，大家其实并不忙，像苏童、韩东，由于是专业写作的，还不是太忙。我反而有一些社会活动，美术馆、学校或者其他地方，可能事情比他们稍微多一点，也不是忙，就是大家交流或者谈论某些事情的热情降低了。毕竟不是年轻人了，年轻的时候求知欲强，这很简单。到了慢慢的步入中年，再变成往老年前进的时候，求知欲肯定要降低了。

问：为什么南京会集中了这么多的作家？跟这些作家交流，对您有没有一个影响？

李：影响应该巨大，就是因为我在南京，现在我完全放弃了，或者不是完全放弃，至少大部分的放弃了艺术批评的工作，我开始创作小说。[编注：截至访问当日，李小山先生出版了两本小说，分别为《木马史诗》及《作业》。]这是因为在南京造成的互相影响吧。另外，长期以来我有一个根深蒂固的观念，我认为一个人如果要做出成就的话，在中国搞思想研究不行，艺术形态的压力太大，就是不能让你自由讲话，没有自由讲话你做思想研究只是白做。

第二，就算思想上得到自由，但是由于我们以前的思想积累不够，出不了沙特、出不了加缪，出不了西蒙波娃，出不了雷蒙·阿龙，因为我们从孔子、诸子百家之后，几乎没有出大思想家，汉儒、宋儒、明代理学都是一脉相承下来的东西，没有新鲜的思想。到后来马克思主义，这也是西方来的。最厉害就是鲁迅了，批判家。所以，一个人要有成就，最有可能的就是创作，这还不是中国的情况，俄罗斯、拉美，不发达地区都是这样的。

美术批评

问：您是在什么时候开始创作文学了？

李：九十年代。九十年代以后，我的文章数量相对比较少。比如说我在写《木马史诗》，这一段时间文章极少。98年写完，由于书中的一些政治问题，出版社不敢出版。在这段时间我写了很多文章，也出过好几本

书，网上都有，《我们面对什么》、《阵中叫阵》，这一类书我写了不少。到了03年，我又写《作业》，《作业》也写了两年，到05年，05年以后又有一些文章，当我把小说写完以后，有空余时间我会写一些文章。

问：在八十年代，您有没有参加《江苏画刊》的编辑工作？

李：没有，我不喜欢做编辑。就写文章，写了不少文章…我一直在艺术学院。也许就是我的性格，我在学院里、在社会上工作，不能让工作束缚我的自由，如果这个工作会束缚我很多自由的话，我就不做了。因为我们人生很短暂，要想清楚什么最重要，不要去浪费很多无谓的时间。

问：您觉得在八十年代发表文章的渠道够不够？

李：这个可能跟我前面讲的偶然性有关。我发表了第一篇文章，这篇文章发表以后成了一个焦点，所以我的文章就很抢手，很多杂志、报纸希望出现我的名字，这样的话就有读者，这很简单。所以在《我见》之后，我的文章就很抢手了，尽管这个主编或者那个主编都害怕我会给他捅娄子，带来麻烦，但是他们还是希望要我的文章。

问：所以说没有必要去自己办刊物去发表文章。

李：不需要。直到现在来向我约稿的那些杂志很多，我也没时间去写。实在要的很紧，现在的办法就是发一个访谈问答，我按照你问的问题在网上给你传过去，叫我去花费很多时间去写一篇文章，不太行，现在没有时间写文章。

问：您对八十年代艺术批评，在整体上有何评价？有什么优点，有什么缺点？

李：八十年代的艺术批评很单纯、很纯粹，有激情，有理想，到了九十年代开始发生变质，很多批评家开始需要话语权，这个话语权是什么？做主编，做艺术策展。这就是为了使自己的想法落实到现实当中去，这个也是对的，但到了2000年以后有一个情况越来越严重，这个情况使我深恶痛绝，但是由于我身在其中，开始的时候也没有避免犯这样的错误，就是什么呢？现在批评家不仅是艺术界，文学界也一样，就是红包批评。由于红包批评这个现象的存在，将毁灭艺术批评和文学批评，文学批评可能跟艺术批评一样严重，就是拿钱，然后帮你写文章吹捧，如果是这样的话，批评就没有了。

现在在国内这个情况是极其严重，所以在前年开的一个批评家年会，我宣布了从此以后不写一篇红包批评文章，不要来找我，花钱写的文章一律不写，我不能再这样下去了。其他的批评家都是说，给我2万我就吹的好一点，给我1万就吹的差一点，这样的话太对不起你这个职业了。所以我宣布了红包批评一律不写，不要找我，再多的钱也不写。这样的情况在目前的批评领域愈演愈烈，没钱给我不要谈，这变成了一种勾结，变成了商业利益的勾结，这太可怕了。

问：但是除了这个不谈的话，您批评的观点是什么？

李：没有观点，你既然在收红包还有观点吗？你收红包了还哪里来的谈观点，肯定没有了，你就完全变成了抬轿子、吹捧。这就是我的观点，八十年代、九十年代都还不错，后来慢慢由于市场经济的原因，造成了现在的愈演愈烈的这样一种恶劣情景，这不是艺术界、文学界其他领域都一样的，无一幸免。

问：在那个时候的美术杂志、媒体跟现在有没有一个很大的变化？

李：分别就是现在的杂志毫无吸引力，以前的杂志有巨大的吸引力。这就是它的区别，因为现在任何杂志没有网络的影响力大，以前叫读者，现在叫网民，区别就在这。网民比读者多得多。所以，杂志不要讲了，我每天都能收到各种各样的杂志，有些杂志我都不拆开来的，我没有时间去读。太多了，现在纸张媒体太发达了。

八十年代的美术刊物

问：八十年代有一些非常重要的美术刊物。

李：《美术思潮》、《江苏画刊》和《中国美术报》。

问：对，您怎么去评价这三个或者是其他美术刊物在八十年代的作用？

李：这么说吧，就像二十世纪初的《新青年》，它造就了一批具有新思想、新观念的年轻人，那么《江苏画刊》、《美术思潮》和《中国美术报》在美术领域迅速的让年轻人变革的决心、想象力激发出来。很多年轻人由于这些新鲜的思想、新鲜的观点，读了这些文章以后，打开了思维，开始了新的创作人生、新的实践，影响力巨大，不可低估。

问：当时的艺术期刊可以这么开放，像《江苏画刊》可以发表〈中国画之我见〉这样前卫、观点尖锐的文章，但是到了九十年代初，即使在网络没有发达之前，《江苏画刊》已发生很大改变了。

李：对，这个应该去问中宣部，我没有办法回答，因为这全在中宣部的控制里面，愿意跟你松一松就松一松，紧一紧就紧一紧。这个问题问我，我无法回答。懂吧？现在还是这样，某个领导讲，要松一松，那就松一松，过了以后不对了，太松了，要紧一紧就紧一紧。