

访问文字纪录

王广义、吴山专访谈

访问：杜柏贞、翁子健

日期：2007年11月4日

时间：约2小时

地点：北京798

阅读和图书馆

王：我们学校那个图书馆，我们大学三级以后是随时可以去，一年级二年级是一个星期只能去一次…学校就这么规定，也没啥道理，就是这样的。

问：其实我听说他们把画册放在一个玻璃柜里面，一天翻一页。

王：没这样的，其实这是夸张的。那可能别的系有。（问吴）没有这样的吧？

吴：学校买来这些书后，我跟你在学校里只呆了一年，最后一个学期要毕业了。

王：对，我们三年级可以随便看了，老师和三年级以上学生可以随便看。

问：那些书是从哪里来的？

王：是一个书展。那是最新的一个书展，我不知道是在上海还是在杭州，听说好像是美院本来要买车的钱，然后用这些钱把这些书展的书全部买回来了，最全、最新的书…买的。当时还说那一届的领导非常好，本来他们是要买汽车的，买很好的汽车开的，但是他们没有，就把这个买回来了。应当是这样的，这应当是非常准确的，不是捐的，是买的。

问：那些书是英文的还是中文的？

王：英文的。

问：都是一些关于艺术方面的东西，还是哲学方面的东西？

王：哦，全部是关于艺术的。其实那些书主要是画册，应当说这是一个艺术图书展，是正在展的。包括其中有些杂志我们现在也是第一次谈到。当时也没有挑，就整个都买下来了。

问：您还记得哪些书比较有意思？

王：画册…当时对我影响最深的应该就是博伊斯（Joseph Beuys）和安迪·沃霍尔（Andy Warhol）的，还有克莱因（Yves Klein）的。

问：可是您最早的艺术跟安迪·沃霍尔好像都没有太大的关系？

王：没有关系的，在读书的时候和他没有任何关系的。当时我看了之后很吃惊：我说这种东西…但他能印刷我就感觉是有一种很玄学的感觉。我当时印象很深，应当说是因为它挺超出我对艺术的想象。包括克莱因的绘画仪式的问题，哗地涂上颜色，画册印得非常好，那么多那么大。我当时主要是特别吃惊。但现在随着时光的推移，我现在看可能就是很平常的事情了。

当时的学生，书店一有什么好书，大家都相互告诉，说刚出的这本哲学书特别棒，然后都会去买。所以说你们列出的书我虽然并没有读过，但是名字都知道……有些书听说过，但是没有阅读过。这个概念也就是

我没有阅读，但我实际上翻过它的目录，可能记住一些词，可能晚上吃饭的时候聊这些说这些词。没有翻过的学生感觉有点慌。

问：大家都是这样吗？只翻目录？

王：不，这倒不是大家，就是有些人。我想是有智慧的人大概是容易这样，是不？因为看目录是很重要的，看完目录你立刻会对它这个哲学家的整个思想有一个框架式的感觉，虽然你可能不完全理解，但是框架式的感受其实是挺重要的。后来我同一个真正读书的人说过这个问题，我说艺术家这种阅读方法是不是有点开玩笑，他说那不是，其实这是挺重要的，他说好多读书人包括严肃的学者，有时也都这样，因为人不可能全读的；然后目录知道，就基本知道了这个人他关心和探讨的问题。

问：那有没有一些书是真的全文读过的？

王：有。其实真正翻来覆去看的，现在想起来倒是一个挺简单的一本书，《渴望生活》，我不知道老吴…？

吴：是，读过。

王：凡高自传《渴望生活》，这本书可以说我读了几遍。是欧文·斯通写的，还有就是毛姆的《月亮和六便士》。这两本书，基本都应该是大家都会读，我就读了好几次。

问：毛姆的不就是说高更的那本吗？

吴：毛姆的《月亮和六便士》。

王：对。但这两本书比较而言我还是喜欢《凡高传》。斯通的书所说的是常人所更能理解的。

吴：*Lust for live*，中文名称就翻成了《渴望生活》。

王：《现代绘画简史》，应该说也是很认真地读过。

吴：好像还有一本书吧，叫《开放的社会以及他的敌人》，卡尔·波普尔（Karl Popper）写的。

问：对您来说是很重要的？而且好多的艺术家也提到他的名字，那为什么说这本书对您来说很重要？

王：主要这个名字很重要，其实我当时记住是因为这个名字特别有意思，《开放社会和它的敌人》，我就觉得很有意思。

吴：后来我做了一些作品，例如「SMS和它的敌人」，是套用这种话。

问：很多人会说当时因为翻译过来的艺术的书不太多，所以他们读得大多是哲学、文学方面的。

王：有关系，是有关系的。当时翻译成中文的艺术类书很少，那时候有一本书叫《西方现代派文论选》，这本书其实上很好，老吴有印象吗？是把一些很有影响的艺术家一段话一段话地，包括毕加索，他们说的话一段一段——对艺术的看法摘录下来，就是文论选，一些纯粹是关于艺术家的事情。

问：是八十年代出的吗？

王：对。就是《西方现代派艺术家文论选》，那时把这个说得很抽象，都叫西方现代派艺术家…当时出这本书当时还有个前言，说这是批判性的出版。也就是说你可以读这本书，但是只是作为批判西方现代派的一些工具。他们说这样一些话，从批判的角度来看，前言也是那么些话，而不是说这本书很好，是从批判它的角度介绍的。

吴：说实在的，包括《尤利西斯》（Ulysses）的那个文学，都已经有一些选译，就是译文很短，但都已经有了，有一个丛书，叫《西方现代派文选》。而且那个翻译家是很有名的，好像大概出了四本还是五本，里面都是一点点，都是一点点。

问：那些翻译者都是老上海、北京的？

吴：是不是有卞之琳？反正是83到85年这段时间，中国翻译的量是特别多，特别大…然后才有了政治上「清理资产阶级精神污染」的说法。

问：这个是83年？

吴：对。还有一本书我觉得也是非常重要，就是《十万个为什么》。

问：就是像百科全书的那种类型的。

吴：对，其实是五十年代还是六十年代的一本书。这本书是到了几乎所有的父母都为孩子去排队买的程度，（问王）还记得吗？

王：记得。

吴：当时还需要到五点多起来排队。所以说我们觉得我们这一代从对书的欲望上来说的话还是比较幸运的…书也是很幸运的，由于中国刚好改革开放刚刚开始，有那么多的想要知识的人就会去…对书是如此地热爱。

王：对。因为出得很少，大家会抢着买。

吴：像《梦的解析》啊，第二天就卖完了。这在全世界任何一个国家都没有这种状况吧？

问：那您的父母，或者比您大十多二十岁的人，他们会不会跟您看一样的书，或者说看年轻人才看的书？

吴：我的老师会，但是我的父母好像他们很少看书，当然一些政治上的文件他们会看。

王：我想我们是一代一代的，我们父母那一代如果也是读书人的话[可能都会读]，但是刚巧了，我和老吴我们的父辈不是读书人…也和这没关系，如果我们的父母是读书人的话，他们看的书和我们一定是不一样的，所以对我们这代人呢，这些书就是……我们正在那个年轻的时期，正好这些书我们就看了。

问：跟您同年纪的艺术家，你们读的书都差不多一样的，我觉得很有意思。

吴：同时出版的，都是同时在新华书店销售，那么大家你传我，我传你……

王：一个是同时出版，还有一个大家……假设是一百个人的话，有那么十个八个他们买了这些书看了，说出那些词汇，另外那七、八十人有点不太懂，这些词汇没有听说过，然后那小部分人说那些书现在正在卖呢，谈得特别好，然后这七、八十个人就互相传诵也去买来。所以说大家读的书其实很相似的，其实那时候大家在一起探讨问题特别容易探讨，因为你读的书都一样的，只不过他是那样解释你是这样解释。

问：您看书以后会不会跟别人讨论？

吴：马上交流。

王：恩，马上说。所以说书必须买来，立刻看，要不你没法谈话了。

问：很有意思。有一些台湾的书？

吴：好像是九十年代以后才有台湾翻译的书，因为这时候我也不在国内，不知道有没有。都是大陆翻译的，以前四十年代可能有…

王：我看…哦，那是87年之后，86、87唯一可以看到的是台湾的《艺术家》和《雄狮美术》两本杂志…但这两本杂志呢，看到的基本是从香港辗转到大陆的。

问：因为87年、88年开始台湾就注意到大陆的现代艺术，所以他们的报道比较全一点。我问你，后来的一些关于西方和西方哲学的书，里面有中国关于传统艺术的，那时候你们有没有看到？

吴：那也有啊，也很多。

王：我看到传统艺术的图书应当是上美术史课，那时我看到一些很有趣的东西，由于这个兴趣后来到图书馆翻过一些包括宋代「青绿山水」的书，就是很有皇家气派的那种感觉的东西。

问：所以说相对中国的艺术，您对西方美术比较有兴趣？

吴：我们得上那个课程，还有一个是我们学校教授写的《中国绘画史》，（问王）是不是啊？

王：对，作者叫王伯敏，他是写中国美术非常有名的史论家。

问：你们在不同学系，那王广义所在的油画系应该也会学点美术史？

王：也上美术史，中国美术史。

吴：大课都是一样的。我们叫文化课。在时间上可能会有所不同，比如说油画系可能西方美术史的课时会比较多一点。这样说吧，比如一百个小时，那么我们这样的师范系呢可能就六十个小时五十个小时。比如素描课，油画系可能是一百个课时，那我们可能会是四十个课时。那是不一样的，应该说他们是专业学一个油画，我们是不叫专业地学，我们是为了以后要用地学。

王：但是你们恰恰反倒学到了很多。因为他们是师范的概念，反倒是学得很多，我们倒只是学油画这个事了。

吴：因为你要去教书。所以我们那一百个小时的话，什么都学过，什么版画、油画、雕塑、素描、包括设计。

王：这个我们油画系完全没有，我们油画系就是学的油画这一科。所以老吴学得多，各种气场都打开了。

吴：哈哈。我说你们油画系的人，包括国画系的人，在看电视的时候他们有权力换频道。

王：这个应当在美术学院里也只有在中国是这样的，油画系在美术学院也算比较至尊的，因为当时油画是非常难考的，所以就像老吴说的油画系有这个权力换频道。而其他系的人只能坐在那里看。

吴：国画，国画系也有。

王：国画系是尝试着…当时油画系是比较有权力的，别的系也认为油画系的学生挺厉害的，因为考试的时候是分数最高的嘛，这个很奇怪。像其他国家没这种情况吧？

吴：问题是当时学生宿舍只有一台电视机，学生时代这已经是很好的了，他们油画系有权力抢占很多位置，前面的位置都是他们的。那么当时在放的最受欢迎的是什么呢，是《射雕英雄传》…包括范景中范老师都在后面看。

问：当时哪个电视节目是您最喜欢看的？

吴：《射雕英雄传》放的话大家都去看。

王：那个是，无论你是哪个系，哪怕你是个很有学者气质的人，仍然挡不住这种很世俗的诱惑，《射雕英雄传》谈的爱情、侠义。

问：是中国本土拍的还是？

王：香港翡翠台。

问：那个时候已经能放香港的电视剧了？那是几年？

王：能放，当然能放。

吴：应该是85年，是你在学校的最后一年。

王：那倒不是，84年毕业了嘛，就是84年那一年，我们在毕业之前看的。

问：那个时候有武侠小说吗？

王：有啊，那很多。武侠小说在中国的概念当中真有点超越政治和意识形态之外的，它属于成人童话。你看无所谓，因为他超越政治，超越现实中的一切。这种书很多…

问：那时候出来了一些比较有名的策划人和批评家，比如栗宪庭、高名潞、费大为还有范景中……他们写了一些很有意思的文章。那时候您觉得哪个批评家是比较有印象的？哪些文章、哪些学者？

吴：国内的？那当然是高名潞、栗宪庭。

问：你们那时候也看他的文章了？

吴：因为这个时候主要还是写我们。哈哈，就是这样，广义说是不是啊？

王：是。

问：是在哪里看的？

王：《美术》杂志、《美术思潮》、《中国美术报》、《江苏画刊》…《美术》杂志是比较官方的。《美术》杂志当时是有一些85的报导，它不是专栏，但是每期会有这么四、五页，是说这个事的文章和一些小图。所以每一期大家还是要看，是个事，因为毕竟是国家的一个杂志嘛。

问：那时的编辑是邵大箴。

王：他是主编。

吴：高名潞是编辑…当时叫责任编辑。还有唐庆年。

学院时期

问：八十年代初时没有《中国美术报》，也没有《美术思潮》——这些比较活跃的当代艺术杂志都是从85年开始的。以前就只有《美术》杂志，它八十年代初也是有一些争论，包括发表罗中立的〈父亲〉的东西，您有没有关注那个争论？那个时候在那个杂志是比较活跃的。

吴：也看了。包括晓刚的画，他们很早就登在《美术》。

王：他们是同一批的学生，罗中立、周春芽、张晓刚、何多苓，他们是一批出来的。

问：四川美院好像比较早就出名了……

吴：他们对伤痕、乡土比较感兴趣。这个跟浙美有一个很大的不同，我们浙美的从某种意义上说比较幸运。就是伤痕、乡土这种事情，因为已经有别人在弄了。

王：我们正好跳过去了…我们跳过去了，我们直接就进入到另外一个层面了。

问：那是因为学校的传统不一样，或者他们已经做过所以才……？

王：不，我想还有另外一个重要的原因，就是说我们上学要晚一点，如果我们上学早一点，如果是78年，也许会不一样了。因为差这么四年左右上学就不太一样了。这个有关系。

再一个我想和地域感也有关系，因为四川那个地域，他自身环境的那种浪漫和封闭性，导致了这里边有很多文学化的、浪漫的图像的感觉。所以说出了这样一些艺术家，他们年轻，愿意弄，然后弄得很好，很成功。在浙美这样一个环境，它的地域不封闭，可能它按现在的说法就是一个很开放、很多元的状态。又有这么多特别新的图书，所以说一进入这个学校的时候，学生的眼界是很宽的，我想对于浙美的学生，这个是特别重要的。哪怕他最后没弄出什么好的作品，但是眼界都已经开阔了。

吴：当时还有，因为从浙美出来的有一些大师，比如说赵无极，他是弄抽象的——那么像我们这样八十年代去读书的，那么肯定要比他以前[走得更远]。

王：哦，至少你要研究抽象之后的事情。这个是一个很简单很幼稚的想法，因为抽象属于那个时代，现在就弄抽象之后的事吧，你看抽象之后的事可能一看就更复杂了，但是你还是会想这个问题。

吴：对。它就有这样一个原因。广义说得很对，当然我们说四川很漂亮，很美，人性，怀旧。但是它在知识范畴里面还是属于一种原始的写实主义。

问：一直到现在几个美院都有很大的不同。

王：恩，非常不同。出发点是不同的，这导致最后走向的终点都不同。每个人走向的终点和他的出发点是有一种内在的关联。

吴：所以在某种意义上，因为我们的出发点是开放的，从制作的角度来说是很奇怪的，我们浙美毕业出来的人的东西可以叫任何人去画，叫任何人去做，但他们的不行。

王：只能自己做。还保留了一些极其个人化的手工、技艺传统。

吴：所以说现在想起来还是很高兴的，就是由于…也不能说是一不小心吧，可能是由于这样：你正好是从这个车站出发的。那我们从火车来说的话，徐州火车站是一个大站，出发后各个地方都可以去。

王：对，这个词是准确的。从这个火车站出发，可能这个火车站是个很小的站，他去的最大的站是一个县城，然后在县城你可能要倒车去另外的地方，但可能有些人觉得这已经挺好的，就算了，不倒车了。但是 you 从大站出发，实际上目的地可能兜得很远，那赶巧你就很远，哪怕你有点烦，但是一定给你弄得很远。所以这个事是有关系的，这是偶然性的。这不是说你自己选择的，这种偶然性会成就每个人不同的道路。

问：那个时候您还是看到了「伤痕文学」，对您有没有影响？

王：我倒是看过，当时像什么伤痕文学、乡土艺术啊都看过。因为那《美术》杂志一来，大家都翻来看。

吴：那我们都知道晓刚是82年，最早是…

王：那一期我印象很深，那一期封面是何多苓的，封三是周春芽的版画，封底也是周春芽的，是一张油画，然后里边有介绍他们四川的五、六个学生，张晓刚、杨千、叶永青都在里面，那期介绍了很多。当时看还是很羡慕…因为当时我们看到这个的时候呢，老吴那时还没上学呢，我是一年级，但那时候他们已经快毕业了。后来有时候和晓刚开玩笑说，我说我上学的时候看你们的东西，已经是不得了、很有名了，我说你们成功太早了，但是他们在欣喜之余还有些迷惘，好像在疑问成功太早是不是不好？

问：对。当时的浙江美院的老师是不是也相对比较开放？

吴：那绝对。有几个老师…

问：您记得是谁呢？

王：胡老，胡善餘。属于老一代的留法艺术家，画那种塞尚风格的，画静物画得非常好。现在在我看来，胡善餘老先生的那种开放，我倒产生有一种……我想他并不是他自己觉得他要开放，他也不知道啥，因为他年龄挺大了，老先生挺超越，觉得反正我就画静物、我就这么画，学生愿意画什么就画什么了，他看了之后会说「好的好的。」他是这样的。老先生应该祖籍是广东人吧，说话也有点听不太懂。学生说胡先生你看看我这个，他就说「好的好的」，所以说他这种很含糊的态度呢，倒确实给学生一个特别大的空间了，有的老师一定是画写实的、画苏派的，那你这个不是，他可能会烦躁，他可能会动给你改——胡善餘老先生从来不改学生的东西。他来教室的时间很短，他来的时候就拿一个小框，拎来就啪地坐那，看我们在画人体，老师就拿笔在那描、画，然后我们过去看，说胡先生你看我的这个色彩啊什么，他就说：「好好，」然后埋头又画自己的了。他是这种很超越的态度，在我们学生的心中会有一种很开放的状态。（对吴）是吧？这个倒挺好。

问：可能有一些人支持你们，给你们一些肯定……

吴：就我们学校里的？

问：还有你的父母。

吴：父母很支持的。

问：还有其他影响您的人。

吴：还是有的…比较准确来说是固定的几个偶像吧，比如说像杜尚、安迪·沃霍尔。

问：您认识的人之中呢？比方说在学校啊。

吴：那当然那时候就是，学校里已经有一些人像广义、培力他们…包括刘大鸿…

王：高年级、低年级的等级概念。

吴：恩。高年级低年级，然后就说油画系里的有几个人很猛…雕塑系里有几个人…那还是有的。说油画系的刘大鸿很厉害…都会这样传，然后你还是会去看他们的东西。

问：王广义觉得怎么样？

王：因为我比他高几届嘛，那么我们刚上学的时候就是黄永砅那一届，当时他们在我们低年级的影响很大……黄永砅、林琳、还有查立，大家就是感觉这一届这三个人很厉害…查立现在做生意了，和这完全没关系了。在美国。林琳是偶然事件被打死了，黄永砅当然大家知道都在做这事嘛。

问：我很想去找查立，谁有他的联系方式？

王：可能张培力会有。查立当时影响挺大的。

吴：恩，查立影响非常大，他翻译过很多书。

王：翻过什么《艺术中的精神》…康定斯基的。

吴：查立的素描、林琳的素描，太好了。

王：对。当时林琳的影响是非常大的，他当时在他们班中几乎是超越查立和黄永砅的…当时在我们传是林琳是挺怪才的，当时画《自由引导人民》，画人体扭曲起来，特别怪。

问：可是学校把他赶走了？

王：对，被开除了。他的命运是很奇怪的，由于他被开除，他在当时那个时间段里被传颂的声音是特别大的，黄永砅和查立好像慢慢地做，不是很过分，林琳那种过分好像不止是画得很过分，行为也很过分，好像老师一说他就骂咧咧的。挺奇怪，再加上被开除，当时被开除之后我们油画系，他们班发起一个联名要保他嘛，我们学校很多人都签名了，要保他、希望别开除他，最后还是被开除了。所以林琳当时是挺神的一件事情。

问：还有有影响的老师？

王：在我们油画系，应当对学生比较有神秘感的就是胡善餘、还有林达川，这两个老师比较难得，像另外那些老师呢，很有名，像全山石，不是我们工作室的，是比较苏派的，我们对那没有兴趣，胡善餘、林达川我们挺服。

问：有没有外国来的老师？

王：没有，我们那时候没有，（问吴）你们也没有吧？

吴：没有，只有一个好像是写美术史的老的美国教授。

王：那可能后来你们有，我们那时候还没有。

问：谷文达说陆俨少对他来说影响很大。

吴：哦，陆俨少那是，是国画系的。

问：还有一个是从加州大学来的一个教授，对谷文达来说是很重要的。

吴：也好像也是由于他的帮助…（问王）你那时大概已经不在美院了？

王：我不在了。那时候对我们那一届而言，还有一个：范景中，他当时虽然仍然是学生，但他挺神话，范景中当时是研究生嘛…哦，好像毕业了，刚毕业。范景中有时办讲座，对我而言我每次讲座都去听。范景中当时的「理论玄学」弄得很像。后来毕业多少年之后，有一次在北京与黄专、范景中几个人聊天。我说：「范老师你不知道，我在大学时是非常崇拜你的。」范景中很迷惘：「哦，不会吧？」我说真的，很真实的，我有过那么一个特定的时期。

问：是因为您看过他的文章？

王：他的讲座。他的讲座是非常有魅力的。

问：他的讲座主题是什么？

王：什么都有，我印象很深的有一个讲座题目是「宁静致远」…他谈的这个事，当时不是非常懂，但是觉得这里面有一种智慧的光辉，这个是真实的，对我真正有影响的是这个事情，这个种影响有时远大于专业老师的影响，因为专业老师含糊糊地说，这事好像就没有神秘感。范景中听我描述这个他挺吃惊的：「真…真的吗？」

吴：范老师教过你们？

王：没有教过我们。

吴：哦，他教过我们。

王：所以说我说的这种感受范老师特别吃惊，因为如果像你们这几届这样说呢他倒会觉得很正常，他没想到就我们这届的人是这么看他的。

吴：他好像是教我们美术史。还有一个樊小明。

王：哦，樊小明也属于挺神话的。

吴：对。还是在史论系。

问：是吗？觉得在你们生活里面女孩子太少…

吴：她比较大，樊小明应该说是跟老耿这届的有关系，她属于是…按照今天来说是…一个「达令」，就是美院的「达令」。

问：很多人都喜欢她？

吴：对。

王：不过当时在学校里对我个人而言对我挺重要的有两个老师。其实当时我在我的系里我是特别不得宠的学生，我是那种给我打三分我已经很激动了，三分是刚及格嘛，如果三减就不及格了。我印象特别深的一次，三年级的时候我们去浙江附近的一个地方写生，为搞创作画了很多速写啊、草图回来，那我们系老师看了就挺烦，打了三分。有一个试试看看能不能给打个三减，我当时还是愤怒，因为还是小孩嘛，心里难受。当时一个版画系毕业的叫王公懿。我后来在巴黎做展览，正好她在那边看了，我告诉她，她特别吃惊和激动…她当时特别喜欢我画的一些素描、草图，我一开始以为她开玩笑，她说你能不能借我几张，我说行啊，干什么？她说拿回去我要临一下，我要给我们系上课要让学生看一下，什么是好的艺术。我当时以

为她是开玩笑，但是她真的这样做了，她真的拿到系里。她同时对别的老师说王广义的艺术是最好的，有感觉。

一个是她，还有一个是郑胜天的爱人陈爱康，几年前，郑胜天在加拿大一个基金会，他领了一些美术馆的人来我工作室，他说广义，这拍摄是正经的事情，但我还想拍一些我私人的东西，拍拍你现在的情况让陈爱康看一下，了解一下你现在什么情况，传说你现在工作室很大啊什么，了解一下。然后拍摄，他说你不想跟陈老师说两句话，然后我就说郑老师——突然有这么个机会嘛——那我就告诉他，我说郑老师，您对我而言，仅仅是老师而已，对我的内心成长没有太大的影响，但是陈老师对我是有影响的，而且是对我的成长有非常重大的意义。陈爱康是我们系的老师，所有老师都认为我的东西不好，但陈爱康特别喜欢我的东西，很奇怪。所以这两个老师对我，对学生而言那种影响、那种自信是很重要的。如果一百个人，一百个人都不喜欢你，那真的有点含糊了。但一百个人当中哪怕有一两个人喜欢，那你感觉可能这个事可以，所以他们对我很重要。

吴：她后来成为了我的班主任，她很坦率的說，77、78，包括79届的油画系学生，老师几乎是没法教的，他们的素描、油画、色彩都很好。林琳你怎么教？没法教。因为他们是文革十几年来积累下来的人，第一届可能年龄没有多大限制，三十多岁都能考的，非常成熟。他们进了学校，你说那些老师怎样教？

问：我发现当时很流行写信。您写信的习惯是从什么时候开始、到什么时候结束的？

吴：当时强烈要求交流的那种心情。当时在学校那时也写了，情书啊那些。但是艺术家之间的写信，应该是85、86的时候？

王：对。

吴：培力收藏了很多信。

王：我也是，我是84年毕业之后。那时写信主要是精神交流、学术交流，什么都有。信写太多了。

吴：栗宪庭和高名潞，他们的信太多了。他们差不多是邮电局了。强烈要求表述，一堆信、幻灯片。

王：你在写信的时候有一种话语权在你手里嘛，挺有意思的。什么时候结束的…结束好像是慢慢就结束了。我想一想对我而言，几乎没有再怎么写信是好像是在92年左右之后。

问：是不是跟在外地的朋友和艺术家联系？

王：对…我是从杭州毕业之后回到哈尔滨，我在哈尔滨有些朋友，但精神上的交流我还是和我浙美的一些同学。对我而言，因为我和张培力是同学，和杭州主要通信是和张培力，然后北京的像栗宪庭、高名潞、王小箭、周彦。我又到南方、到珠海去工作的时候，那么通信对象又大了，又离开北方了嘛，那么舒群、任戩、刘彦，是这样的。我还记得当时给老吴写信……写得非常多。而且那时候还写得像……（对吴）你大概都还记得有些玩笑话，好像当时说你馆长啊什么，我写过几个：著名艺术家吴山专收，吴山专馆长收，当然信最后也能收到，但是就挺开玩笑的。是吧？有这印象吧？

吴：对，有的。怎么说呢，就是说我们浙美有一种病，就是「伟人症」…和妄想症还不大一样。但是不管怎样，那么这种「伟人症」呢，他又恐惧自己知识、智慧的孤独，所以呢就找「智者」，看还有哪些人是「智者」。

吴：这个时候，还有一个学校的，叫洪再新。

王：哦对对。忘了，洪再新很重要。他写过我的文章。

吴：非常重要。对我是相当重要。

王：洪再新是挺儒雅的。

问：因为我看了八十年代的历史，就是很早就知道谁很重要、谁不是很重要，但是事实上比较复杂一点，所以应该把八十年代的历史复杂一点，因为有好多人…

吴：对，你说得非常对。这种复杂是带有非常好的人文感情的。像洪再新啊，樊小明老师啊。

王：对。这个包括刚才说的通信，实际上有时是寻找「智慧光辉相似性」的一个想法。如果彼此的信，有一种共同的东西，就感觉好像你自身这种光辉寻找到相似的人。实际上「伟人妄想症」这是一个因素，另外还有一个就是说寻找「智者」，通过信来寻找「智者」，相似的「智者」，而且信如果是假如说这个人没什么智慧，不属于智者范畴，信一定写得不太靠谱，可能就不大会通信。这种信需要你要有思想、深刻，同时还要有趣，读起来应该很快乐。因为智慧应该是有这些特点的。如果你仅仅是深刻、严肃，这就属于是学究了，没啥意思了。

问：关于写信习惯的问题，因为我看过一些信，有的很长很长，你一般是什么时候写信的？是早上起来还是…

吴：一般都是下午吧。

王：下午一开始要画画，画画到四点钟左右，这个时候开始写，因为写完信就要吃饭了，这个时间正好，可以抽根烟，写封信。而且写信还有个特点，就是说字越写越大，我是这样的。开始可能是写得比较小，后来越写越大。其实如果是写小字的话两页纸可能就够了，但写大字呢就五页六页，很厚，就有这种感觉。而且感叹号很多。还有一个点点点的…省略号和感叹号都很多。

吴：还有一个，我们这种写信，除了广义说的，还有一个大家好像知道这个东西肯定是历史。也就是说为什么要这帮人在一起呢，就是说我们大概知道这帮人在一起，那以后就是历史。那你跟有些人在一起，那不可能是历史，这个我觉得可能是我们，广义、培力、我、老耿，就是我们浙美，黄永砅很早就毕业了，那么情况跟我们有点不一样。

王：就是潜在的历史意识，虽然我们也并不能确定历史真的会成，但是有潜在的历史意识。包括后来和吕澎在大量通信，包括那通信大量的历史词汇，就认定……因为啪地印出来感觉真的是好像很坚定，认为历史会这样。其实当时也不知道，但是历史的这个词汇，关于历史的描述，你就感觉，因为好像是你描述出来了，印出来了，好像已经是接近成了。那时对印刷体是非常崇拜的。这个我在朋友之中还开玩笑，很玩笑式地传诵这句话，有一个很有意思的词是「印刷体崇拜」，因为这个东西印出来，感觉这已经构成历史了。

问：那个时候的学生不多，就是每个系的学生不多，跟现在完全不一样。

吴：他们油画系少。

王：很少，十个。

吴：我们多，我们加起来有十五个。

王：你们多，放在现在也很少。

吴：三个老师教一个人。

王：那基本就博士后那意思了。所以说那时候在心里，这种种现象导致也容易有一种……好像有点很精英的感觉。

吴：就是当时他们的口号也是很简单，除了我们系，所有系都是培养艺术家的。

王：对，师范系不说这种话。

吴：哈哈。不是说不说这种话，连我们邻居都知道，他们培养我们就是要去做老师的。而学校是明确地说培养

他们是要去做艺术家的。

王：是。当时院里那些头开会的时候说，国家花这么多钱培养你们，培养艺术家，你们要怎么怎么样。是有这种话语假设的。

建造民族神话

问：对对。那些信，我想问您——因为我看了一些信，有个人他说看到以前写的信有一点像看情书一样，有点难为情，我也看过您跟吕澎的一些信，你们的关系特别特别密切。

王：对。那时候信是这样……但真正见面呢倒是很正常，但通过信写得是极其热烈的。

吴：他们位置、地方坐得比较好嘛。所以都给他写信，那么我们这些……从今天来说吧，那么这些艺术家都得强烈要求表述，希望能够得到朋友的认可。

王：这个有，最起码在精神和思想上得到一种认可，这是有。这个是很特殊的，因为他们坐在那个位置上，编辑啊什么的，有那个话语权，因为我们所说的话能否变成铅字，能否变成印刷体，他们是一个重要的环节，就是桥梁。哦，我想起来当时开过一个玩笑，我说你们是一个伟大的桥梁，但是当我们真正走过这个桥梁我们将更伟大。当时开玩笑说过这类型的话。

问：第一你还年轻，第二是性格问题，有变化？

吴：也应该是不同。所以我是想着，我们这一代，从这种意义上来说，还是很幸福的。

王：如果说从那个——当然当时不知道——现在看起来我们是在不自觉地在一件建造我们自己国家的一个工程。当时并不知道，其实那时我们挺无视于他国的，对国外这些事情其实挺无视的。

吴：广义这个说得很对。85、86如果说是我们当作……

王：恰恰是建造民族神话的。

吴：如果是拿农业来说吧，85、86的艺术是非常有机的，是本土性的一种机体……

王：而且那时我们想象呢，西方是有问题的，还真是这样……尤其是在我们北方群体当中，这特别典型，完全是一个——当时不是有人批评我们嘛，说我们北方群体有种民族沙文主义的想法——我说是，是这样，我感觉西方是有问题的。我感觉西方——当时说一些词，说西方很下降，我们是一种向上的力量。所以说现在想起来就像老吴刚才说的这个有机的说法，实际上更极端的想法是我们想象我们种这个麦子可能是最好的麦子，而这个其他国家的麦子肯定是有问题的，土壤啊、气候啊是有问题的。

南北文化

吴：我记得当时谷文达——他是教过我三个月的，谷老师，他有一封信发表在《中国美术报》，提到了他们的北方群体，王广义和舒群他们。他用了一个词叫做第二官方。（对王）你还记得吗？

王：哦对对，记得。

吴：第二官方。所以记忆慢慢都来了。那么这种民族的萌芽中的自觉，我们那个时候没有，我没有，他们北方群体可能比较强。

王：这个在很好的朋友之中，别的大家智慧共同，老吴也强烈地抨击过，包括张培力也巧妙地抨击过…我想还

是有点北方人和南方人的不太一样，北方的这个集体主义精神、国家概念更强烈一些，因为尤其是北方说的话也是非常标准的普通话嘛，有点官方话语的这种嫌疑。是有这个问题，有时是这样的。

吴：他们人员也比较全，哲学家、数学家、化学家、诗人……都比较全。我们呢不太全，所以它更像一个机构。我们不太全，我们都是做同一件事情的。

王：不，你们的个体化倾向挺强，我们的是挺集体主义。

吴：那么从中国历史来看，从今天来看，北方起义的全部成功，就是政权上，南方起义的全部失败。是吧？

王：恩，的确是，应该有一定道理的。

吴：很奇怪，有时候我们谈到那个，就是说，当然这个也就说说罢了，就是国民党定都南京市在某种意义上是一个错误。很奇怪。广义也说得对，就是我们个体性比较强，他们就是北方群体……

王：北方我想是不是和自然的景观在心里造成的那种——因为它很寒冷，空旷，可能只有集体主义能够战胜自然——可能也有这种潜在的图像学式的类比的想。因为南方太自给自足了，你做个体、独善其身地思考也很有魅力。所以说在这种意义上说我在北方这个结构中我是比较特殊的，因为我的大学时期、我的主要思想成熟的时期我是在杭州形成的。所以说在我们这帮人，在北方那个结构里看呢，我这事还有点挺难搞。但我在南方，跟朋友说话的感觉，像和老吴说话，还是掺杂了一些北方这种集权的思想。（对吴）是有，差不多吧？

吴：有。包括朋友之间谈到王广义的时候，他有这样一个——广义正好是在浙美受的教育，浙美这样一个气氛中，所以他就…厄，这个叫什么？…南方和北方的综合体吧。

王：双重的。

吴：那就是非常不一样的，那么我们今天来看他们北方群体的那个…今天，别的一些人没有了。

王：他们由于纯粹是在北方，可能恰恰是停住手了，他们那种集体主义妄想恰恰把自身价值淹没了。而我不是，我有集体梦想，但是我的个体的辉煌…我还要这种东西。这个真的是这样。这个包括舒群他们都说，老王，你身上还有一种个人意识。他们也说你南方读书嘛，和这有关系，形成的。他说我们基本是为国捐躯了，舒群说过这个词，我觉得……

吴：真的假的？

王：舒群说过。他说等于为理想而捐躯了。舒群跟我谈过，舒群有时谈得特别感慨，说广义你多少年前就说…你作为一个个体，你是艺术家，你必须要用你的作品你的思想，通过作品呈现，我说你自己不创作，你不画东西，你就这么到处奔走相告，来传达一种思想，那到最后你是什么？舒群说起这话时，「我想你…你怎么就知道呢，我就没那么想。」所以说舒群他说有点为国捐躯了。因为舒群把八五初期那个时代，那个集体主义的幻觉，它在他身上困扰得太久了。甚至在今天，舒群身上仍然还残留着那种感觉。所以舒群有时一谈起一想起这个事情，想起现在的这种[个人化]……舒群心里有一丝酸楚。因为是不一样的……因为社会推推推，一直发生变化，现在是一个个体艺术家的价值，是通过你的作品你的历史呈现，它是这么一个事情，但你还得仍然捅这事，也仍然是这个道理。所以这个可能是不同的。我想我如果不在南方读书，我不是浙美毕业，我如果在北方的学校读书，我想我可能是完全不同的人，也许我仍然会这么夸夸其谈，但是我这大量话语可能会有些问题。

吴：那当然有问题，因为你拿出来的「物证」跟你的谈话，就是说我在跑过来我来告诉你我说我昨天强奸了谁谁谁，拿出来的东西都不是证据，所以大家觉得很可笑，就觉得肯定还是处男。然后他总是说，啊我昨天又这样一个……是这样的。

王：艺术家的作品就是「物证」。

吴：说起来还是浙美的影响，一开始我们对物证都比较有看法，所以还是很高兴的。

王：而且会尝试各种东西，这是不一样。

集体主义和个人创作的「二我分离」

问：（对王）那么您到珠海去之后，艺术也有一点变化了。

王：恩，珠海对我是很重要的。在珠海就说到珠海会议，那是我对「集体主义」这个梦想的终结，也是最后的贡献。因为我为此付出很大的代价。这个我后来和名潞、老栗、舒群一起谈过，感慨地谈过。

这个时期我因为办珠海会议，导致最后我失业、被开除。如果没有这件事情，就是假设我没有大量的物证，我的才华、我的智慧，那你为此作出牺牲……我跟舒群有个玩笑，我说那么[这件事]在历史上不过是个「梅花点」，一个注释：珠海会议，当时有这个人，怎么怎么样。

恰恰那时，我倒挺意识到一个艺术家个体的智慧光辉的重要性。当然由于珠海会议，让我走到了艺术界的前台，几乎所有人都知道了我，但同时让我明白一个道理：对艺术家而言，集体主义作为一个幻觉和背景存在是有意义的，但是你自身需要有大量的东西。如果你仅仅停留在集体，你把这个背景作为你生命的全部，你就是为国捐躯者了。

问：我看过您的信件，您的信和您的画有很大的区别。您的信很热情，您的绘画对我来说却比较「冷」、理性，这个区别很明显……

王：在当时，关于这个问题，由于别人问过，也由于当时我写一篇文章，这些问题我是绕不过去的，是矛盾的，所以我杜撰出一个词，我称之为「二我分离」：「书信」、「话语」就本质而言，是属于社会学系统，而创作是我私人智慧的呈现，所以我称之为「二我分离」。现在想起我仍然觉得这个词是挺准确的，对我而言特别准确。在这种意义上，我可能和老吴并不完全属于一种类型，就是不太一样。老吴的社会学的幻觉，和社会学的视觉，和我是不一样的。老吴倒是一个挺纯粹的个人，挺纯粹的艺术家的感觉。老吴的书信和他的艺术特别一致……

吴：因为这也确实满足了广义的需要，他在书信中他保持了北方人的需要，那么他在艺术中的表现是受南方的影响，浙美受的训练。

问：我觉得您特别复杂，特别丰富。

王：我承认我是挺复杂的。我说一句很真诚的话，包括当时谈——虽然这个例子不太恰当——毛主席当时在「庐山会议」把彭德怀干掉，毛泽东回到自己房间里坐在那里抽烟嘛，毛泽东潸然泪下。写的人是在猜想毛泽东内心的那种波澜，他说不知道毛泽东在想什么，但毛一定很痛苦，但他又必须如此。

我的意思就是说，社会学是一个事情，[私人创作]是另外一个事情……最起码这种冲突和矛盾在我身上是有的，即使在今天仍然是有的。这一点可能我和老吴是不太一样。在这种意义上老吴到是一个特别单纯、特别纯净的艺术家，（对吴）这个我不知道你能不能同意？

吴：对，同意。

王：老吴是挺纯粹的艺术家的，老吴对功利的想象，对社会学的想象，没有我想象的那么丰富……这个丰富不是褒义也不是贬义，（对吴）老吴能理解我说的这个意思吧？

吴：能理解。

王：我想我刚才这段谈得是非常真实的。因为我和老吴都是伟大的艺术家，但在社会学意义上的呈现是不同的。在这种意义上讲——老吴，我开玩笑说——可能，有时更高的人他可能在社会学意义上并不一定获得对等的礼遇。

吴：谢谢。哈哈。

王：不，老吴，我这个说得很真实…老吴这种智慧，应当说在圈里，老吴的智慧是无人企及的。真正能和老吴有一些华彩的对话、华彩的玩笑，这种人微乎其微。有幸，在这种意义上，我和老吴是可以谈问题的，但同时我又比他 - 我用一个贬义的词 - 我又比老吴多了一些世俗，我知道社会学是那样的。（对吴）我说得比较准确吧？

吴：对，呵呵。

「无立场」

王：也许我最初并没有这样明确地想，但是现在我慢慢地……我想其实我的〈大批判〉让人们记住的原因——哪怕不喜欢它，但是记住它的原因，我想可能（现在我用这个词，当时我并不知道）是由于我「中性」的立场。

就是所有人都认为我在批判什么，好像我有个明确的立场，其实慢慢他们看，认为我并没有，也许这个偶然的原因倒恰恰是赋予了我〈大批判〉的意义，就因为我是一个中性的立场。后来刚巧我和一个哲学家交流，他说在哲学界有这个�，叫做「无立场」，但是我用的是「中性」的立场——因为艺术家瞎编嘛，编出一个「中性立场」——他说从哲学来说就是「无立场」。其实我的〈大批判〉是「无立场」，但是所有人都认为你是有立场的，说来说去，其实我却是无立场。

所以应当说我的〈大批判〉的意义，人们包括艺术界整个对它的看法，认为它简单的人，今天看起来好像不简单了。我想那可能就是我这个偶然的无立场的态度而导致的，反倒觉得它丰富了一些。当然这是偶然的，这种偶然性可能是由于我性格中一些很模糊的东西决定的…

那么后来我的〈大批判〉在默默中开始转型，搞学术的人一看就知道，真知道我这东西、我说的「无立场」真的是出现的，我现在已经没有商标了，没有那种东西。猛然一看还是那个东西，但实际上我那里边完全是「艺术与图腾」、「艺术与生活」、「艺术与力」，都是这些莫名其妙的词，这些词倒特别吻合我的「无立场」，我没有立场。「艺术和图腾」是什么呢？没有立场。我只是说出一个词，这个词又很标语化，有点莫名其妙，这个可能让人们会记住，会想。你把它说没了，他会说这小子挺简单化。

问：我觉得这个很重要，但是您知道您的成功在哪里，因为别人喜欢把他自己的想法放在你的画里。

王：对。我就说…吕澎当时在「九十年代美术史」里边有一段描述，我当时听了，我说吕澎怎么产生出这样的想法？他说是他的第一感觉。吕澎说我创作〈大批判〉是我整个艺术道路中一个走钢丝的阶段：走不好，什么都不是，人们会认为这小子干吗呢，没什么意思，太简单化了。但是刚巧我走钢丝走过去。

当我们回顾一下这个艺术发展的历史，政治和一切历史，包括现在我谈出的一些观点，我和黄专沟通过，他说老王可能这是你最重要的一个环节，他说这个词可能会救了你。我还没和老吴交流过，我现在从我整个思想脉络找到一个词：是关于「冷战的美学」，这个词我以前没有用过。我以前模模糊糊地觉得我这件事情和所有冷战的事情相关，但是现在找到一个词：「冷战美学」。这个把我整个的脉络一下子穿起来，似乎有一个学术的脉络了，所以说我的成功是有偶然性的。老吴倒是必然的。

吴：哈哈。

王：不不，老吴，你听我说，因为在这个情景中听起来好像是…我说这个必然因素是什么呢…我很难描述出来…因为在这个情景下描述有点乱。说一个人的好话，那个人会认为是玩笑。这么说吧，就是说——也是好话也是不好的——老吴的艺术太复杂了。使得很多人是不懂的，人们对好多不懂的东西会回避的，（对吴）我说这个词是吧？

吴：准确。

王：我认为非常准确。因为我这东西外表呈现特别简单，所有人都认为他懂得，有人会说它两句好话，有人也会说「这是什么东西！」。而正是这些正反的话题把我救了。因为一件事情它被正反地说，它肯定是个事啊，要不说他干吗呢？但是老吴这种复杂性，我就发现有很多批评家对老吴好像确实不太懂，也确实很难看得懂，那就回避不说了。因为他要说，写得很傻，他知道艺术家看也不对，别人看也不对。（对吴）这个有没有道理？

吴：有道理。

王：真的有道理。

中国现代艺术展

问：我有一个特别具体的问题。八十年代有什么展览是比较重要的？。

吴：那就是89年在中国美术馆的中国现代美术大展嘛。

问：您有没有去过劳申伯格的那个展览。

吴：哦，劳申伯格那个展览很重要，那肯定去过。

王：这个我有点遗憾，我没有去看。

吴：当时确实来说是很重要。

问：关于89年的展览，这次尤伦斯的回顾展览，我觉得很有意思，有很干净的感觉，那些画干干净净地摆在那里。

吴：历史如果要保存的话，它肯定是干净的。

问：是，但89年的展览是很乱很乱，画都堆在一起。高名潞说过，当时您（王）的「毛泽东」和任戡的画本是放在一起，但后来决定把他的画拿出来，任戡就哭起来了。

王：这个每个人说的版本不一样。其实任戡当时非常不高兴，我知道我的作品一定会受到注意，这个不是我现在瞎编，我当时就知道，任戡的画挂在我的画的下面，我真的觉得对任戡是不好的。那放到展厅另外一个空间，在中间围一个圆圈是他的，我认为那个展现得非常好。任戡当时理解是，他的作品挂在我的作品下面我会不高兴，他就很不舒服。过了很多年，我还是认为，他的作品挂在那里，肯定是吃亏的。因为我的作品从很多角度，特别是从新闻角度…我知道这一定对他不好，如果他跟我不认识，我反而不会这样建议…

问：您（吴）的「卖虾」，是事前就跟高名潞说过呢，还是一个偶然的想法？

吴：哦。我是被默认，他们七个人还是八个人，最起码是高名潞和栗宪庭都是默认的，我是属于计划内的。

王：对。包括说好了在老栗家吃虾。在之前都准备好了，说展完之后——因为不可能都卖掉，那虾真的是晚上…是在老栗家吃吧？过年吃的嘛。

吴：恩…就过年，对。就是在栗老师家里，廖雯都在，就是在廖雯的房子里吃，就是《工人日报》的……

王：哦对对对！

问：我看到温普林拍89大展上行为艺术的纪录片，真的很有意思，跟现在尤伦斯那个展览完全不一样了，这个展览也很好。

吴：很好，老费做了一件非常了不起的事。

问：（对王）而且看您的早期的画，我觉得很有意思。因为以前是在报纸上看到，就是〈马拉之死〉，我以为这幅画是很小的，但是实际上这幅画很大。

王：对。这个展览把每个艺术家的学术脉络呈现出来，让人看得很舒服。

问：当时张培力、耿建翌、宋陵的「池社」的活动，您去看过了吗？

吴：我们当时应该是没去，像那个在墙上面贴报纸的作品（〈杨氏太极〉），我看到了。

王：我倒没有去，但是在第一时间张培力就把拍照片复印在纸上寄过来了。

问：而且这些也是在《美术》杂志发表了[...]

吴：现在说起来有点好玩的。就是比如说广义做了一个作品，他马上寄给朋友…

王：哦对，寄给朋友…是那个135黑白的照片，非常小。不是反转片，反转片太贵了，很小，就是小黑白的照片贴那，那就不得了了。

吴：什么意思呢？潜在意思是，这个领域你不要做了，我已经做了。（对王）有没有？

王：有这个因素。这个思想的交流，又希望说我在弄这个了…挺怪的，哈哈。当时是很复杂的，这件事情。

第一次卖画、偷书

问：问您个很有趣的问题，就是偷书的问题。

王：这我倒没有过。

问：有人说有人会在图书馆看画册时把图片撕下来。

王：这个有，当时我在看画册时，就发现有人用刀片把一页切下来，因为他太喜欢那张图片了，就偷走。我会临摹那些图，我做了很多这样的事情。当时不能拿油彩入图书馆，就拿油画棒，临摹，觉得这个图色彩很好，就临下来，挺多的。

问：张晓刚说过他第一次卖画的故事，很好玩。您第一次卖画的情况怎么样啊？

王：第一次卖画，这倒是可能对于所有人都会觉得很有意思。我第一次卖说应当说倒是被退回来了。我第一次卖画是从哈尔滨去珠海之前，那时没钱，搬家也没东西。当时那画呢，拿又很麻烦，当时搞文学的一个朋友，他爸做生意，有点钱，就是他耍两张画，就是〈北方极地〉，一百块钱一张，人民币一百块钱一张，他要两张。当时我特别高兴，把钱给我了，他把画也拉走了，就是三轮车拉回去的。我特别高兴，我想因为要搬家嘛，到新地方……二百块钱对当时而言挺多的。

问：那时候您已经有孩子了吗？

王：那时候没有，哈尔滨那时刚结婚一年，没有。第二天就要搬走了，结果是晚上十二点左右，我已经睡着觉了，我那个朋友啪啪啪敲门——那时候还没有电话，来了就来了，敲门——就听见有人叫我，叫广义，我不知道什么事，我就出来。当时我就楞了一下，因为我一开门就看见两张画拿进来，还特别不好意思…他说：「广义，我爸说我了，知道我花二百块钱买了这个东西，就让我必须拿回这钱。」那我没办法了嘛。二百块钱也想好了，明天搬家要干嘛干嘛了。那二百块钱不是一百块一张的，而是十块钱十块钱的，二十张，挺多。那我真的是在床底下拿出来还给他，把那两张画拿回来。我第一次卖画是这个事。

问：那为什么退回来了呢？

王：他爸不愿意，他爸说你花二百钱买这东西干吗。他爸认为二百块钱能干很多事嘛，他爸有点钱的意思也是很少的钱。我的第一次经历是这样的。

问：再下一次真的卖出去的呢？

王：哦，那是郑胜天帮我卖出去的。郑胜天当时介绍了尼尔逊（Waldemar Nielsen），当时尼尔逊是在福特艺术基金会工作，他买了我一张〈凝固的北方极地〉，就和〈马拉之死〉一样大的，2米乘1米6的画。

问：是郑胜天陪他到中国来的吗？

王：他们到杭州，然后写信，说什么时候来，也没有说要买我的画，郑胜天就感觉是个机会嘛，他说几月几号我领福特艺术基金会尼尔逊到杭州来，说广义你要方便你就来一下，看看你的东西，可能会要，也没有说一定要。其实我完全没必要把画弄过来的，当时感觉这事是个机会，就把画卷过来了，卷到杭州，而且是张培力帮我打的框子，因为感觉你卷着看你不可能买，必须把框弄好绷上，看着像嘛。当时放的那个地方我记得非常清楚，是放到那个浙江展览馆的一个地方。老张当时在美协工作嘛，那个地方他可以用，然后帮我打好那个尺寸的框子绷上放在那。然后郑胜天领尼尔逊来看……好像还没有问多少钱，根本没有还价的意思，他就要了，这事已经是。我说那太好了，郑胜天就在那翻译。我记得非常清楚，尼尔逊从包里拿出钱包……厄，三百美元。那当时激动坏了。

吴：哈哈。那是几年啊？

王：应该是87年，三百美元，然后我张培力、耿建翌还有宋陵、包剑斐，我们几个人到一个好像是快餐店啊什么的地方，我请他们吃什么水晶包。老张就开玩笑说，广义，你现在在这个小饭店里边，你是最有钱的人了。因为给我的三百美元我都放在包里，当时三百美金是不得了的。实际上这是第二次，是成功的一次。第一次是刚才说的，85年末，正要去珠海，我是86年去的珠海嘛。就是两百块钱人民币是退回来的，所以第一次是失败的。[…]

吴：第一次卖画，我还是比较早。我毕业以后，86年，回到家乡工作，在群众艺术馆工作，群众艺术馆把房子租给舟山第一个广告图片社，你在画中看到很多照片，都是我的那个朋友拍的，他当时已经有点钱了。他买的是我另外的画，有几块石头、风景、三点水，是86年，他属于是赞助我，帮朋友的忙，是60块钱，这张画还在他的家里，这跟艺术圈子没有关系的，是朋友之间…有一点我有点小后悔，我的作品上的照片都是他拍的，但是没写他的名字。当时那个图片社有两个人：一个是总经理、一个是副总经理。（王：哈哈…），都是拍照片的人。广义第一次卖还是艺术界的，正儿八经来买的。

王：不，我第一次也是朋友…

问：那么您有没有偷过书？

吴：偷书？偷过呀，偷过偷过偷过。但鲁迅先生说过：偷书不算偷。连画册都偷过，在新华书店，偷过好几次。

王：我想被抓著会非常麻烦的。晓刚也偷过。

吴：培力偷过吗？

王：培力我不知道。

吴：我们比较容易偷，新华书店的党支部书记我们都认识，他的女儿我们都认识，也是在新华书店工作的，这应该是83年就开始了，在读书之前，读书之后好像就没偷了，83年是刚刚调到县城里面了。

问：偷了什么书？

吴：按照德国的说法都是「道德书」，道德哲学。

王：往复杂的说，我对社会秩序有恐惧心理。而且我挺坚持社会秩序。有些人不是这样，可以反社会，我始终不是一个反社会的人。

吴：我偷过《怎样画水粉》，哈哈…