

INTERVIEW TRANSCRIPT

吕澎访谈

访问：翁子健

日期：2010年3月1日

时间：约1小时40分钟

地点：成都吕澎府上

阅读

吕：八十年代一出版就去读，我个人读书的习惯是很想马上知道这本书关键的思想 and 意见，比如萨特的《存在与虚无》，我没有看完，那个时候有钟鸣有一幅画（他是他自己，萨特）就与当时的思想氛围有关，提出我们自己对自己承担责任，要对自己负责，这个世界是很荒诞的，不是原来所说的那种，好像充满了理想，所以你必须自己来，所谓自我选择就是这个意思…[我读书往往]不太去注意它具体怎么去阐释、表达他的思想，更多的是他究竟是说什么，是什么意思，当知道了这个是什么意思的时候，这个书就可以不读了，就不太像做研究的阅读方式。

当时读一些小说像黑塞的《荒原狼》和索尔·贝类的《洪堡的礼物》，当时具体的内容都觉得无所谓，关键是会思考这些小说为什么信息量这么大？它不像我们传统所看到的现实主义小说，比如俄罗斯托尔斯泰的小说，阅读起来娓娓道来，像讲故事一样，而且清清楚楚，不慌不忙。而你看这些现代主义小说，里面有很多信息，而且故事的穿插完全是破掉了我们习惯的阅读方式。其实是它的写作方法给你产生影响，里面的人物和故事都忘掉了，但知道这里面是写城市生活的、非常复杂的日常生活的东西。我不太爱去背诵一些名单，但是我就是读书的时候就觉得，只要知道它是什么意思就达到目的了，所以《走向未来》那一套书，都不是完全看完的，原来都买了，但是不一定都看完，只是翻一翻。

但是我觉得八十年代读书最大的问题就是：一开始书是怎么产生的、怎样开始阅读的。我们是77年进入学校，78、79年的时候，新华书店把还没有用火烧掉的库存用拖车拖到学校来，就像白菜一样，堆了一大堆，是四、五、六十年代出版的西方的著作，主要是翻译小说，其实思想方面的书比较少，但比如说狄更斯的《悲惨世界》、巴尔扎克的，这种小说比较多，最最早接触的就是这些书，在库存还没有被毁掉，在清理仓库的时候把它们清理出来销售，一毛钱一本旧书。其实这些书解决的是什么问题呢？解决的是重新认识西方，因为小说最能够展示西方的过去，其实也是到了82年、83年，大量的西方哲学书陆陆续续出版，美学、哲学、包括心理学，像弗洛伊德的这些，这里面有很多书都是那个时候买的。

这一批书真正[让我们重新认识过去]，而我们受的教育完全和这个是截然的不同。我们的教育是说：资本主义是非常腐朽和黑暗的，需要我们去拯救，这是非常荒诞的。所以当看到这些哲学的时候，对我来说，不是哪一个人的著作对我产生影响，而是整个西方的东西都产生影响，随便是谁。

弗洛伊德的心理学提出「无意识」，比如说我们今天认识知识文明，其实是人类精神世界很微不足道的一块，还有很大的一块并没有看到，这种道理容易产生影响，相反有一些概念我不太关注，很多「本我」、「超我」这些概念不是太关注，关注的是他讲的道理：过去我们认为人必须是理性的，所谓动物性的、非理性的那一面不要去谈，并且尽量去压抑住它，不要讨论人的动物性，人就是人，你读了这些书就知道人的复杂性和丰富性，人是复杂的、丰富的生命，而且过去被认为是很阴暗的部分是需要我们去重视的。

为什么说八十年代是解放思想的十年？过去不是这么看，或者过去根本不知道，现在已经改变了看法，对世界、对自己、对人的看法，整个就换了一个大脑，所以大量书的阅读改变了自己的思想，其实从某种意义上讲，由于出版的书太多，有时候有点不求甚解，就是赶快看新书吧，知道了，马上再看别的新书，又知道了，又看别的。

85左右的时候，有很多艺术家朋友都爱说他喜欢尼采、或者喜欢哪一个思想家，我没有这个东西，我始终没有崇拜对象，那个时候我主要是看西方的美术史，赶快了解西方的美术，这就是我最强烈的愿望，当时复印了一份英文的英国美术史，但英语很差，怎么办呢？边学英语边翻译，所以就找到外语系的同学说，你来帮我看这个翻译好不好，别人都觉得你都耽误我的时间，你自己都没学好，你这是乱来的。但是那个时候很焦急，就是

要翻译出来，了解一下，因为当时是只看到英国美术史，还看不到别的书，不管怎么样，它总是一个认识西方的窗口。

所以在这种不断出版、不断阅读的情况下，我觉得从研究的角度来说，其实我们的阅读是很不深入的，没有对事情有极其充分的认识，总是因为它其中的几句话给你深刻的印象，可能就改变了自己，然后你再去消化别的东西[...]

我有一个习惯，就是不想去背一些东西，我想知道是这么一个道理，比如我会读到塞尚、梵高的传记。[传记中一些故事我印象深刻，有一个故事]好像是塞尚要把画送给他的朋友，在酒吧里面聊天，喝完酒就回去了，那个画留在酒馆里面，他就走了，他不好意思把画送给别人，怕对方不喜欢他的画，他想以提前走了，那个人是不是就把他的画留下来了，但他的朋友说，你别走，你的画还没拿回去，又让他拿回去了。我对这些故事很敏感，我觉得这可使我体会到，最早的现代主义或者后期印象主义的画家，当时在什么样的状态下生活的，我对这种很敏感。我对很抽象的概念不是很有兴趣，关注的是道理和故事。

我翻译现代艺术理论，翻译康定斯基的作品《论艺术的精神性》，翻译肯尼思·克拉克的《风景进入艺术》，翻译了很多，达利、蒙克，通过翻译的过程读书，会涉及到很多西方的人物，涉及到尼采、涉及到叔本华、涉及到很多哲学家、艺术家、文学家。你要了解塞尚，你还要去了解一下佐拉，结果发现佐拉的小说的形式和塞尚其实不是一回事情，但为什么佐拉又支持马奈、又支持塞尚？它是从美术史这个角度去旁及，当你在一个翻译的著作里面发现了有一些西方的思想家或者文学家出现频率很高的时候，它会刺激你去了解一下这个人，为什么研究这个艺术家的时候会出现这样一些思想家和文学家，然后我再去找这些人的书去读。所以这是我的读书方式。

美术史

问：后来您才开始对美术产生兴趣，过程是怎么样的？

吕：其实从小喜欢画画，包括17岁、18岁画了很多速写、素描、油画、临摹、创作都有，到时候可以给你看一下。我77年去考美术学院，没考上，不管什么原因，反正没考上，但是要读书，不能再在工厂。我高中毕业到农村，就是知识青年下乡，然后在农村呆了两年半的时间，然后又到工厂，在工厂呆了一年，就不想再在工厂了，想读书，你考不上美院，你就一定要去考一个学校，管它什么学校，赶快离开，所以那个时候就考了四川师范学院，政治教育系，OK，没问题，就去了。可是你不能画画了，因为它不是这个专业，那你怎么办呢？那个时候我就想，我可不可以来研究美术史？可是那时我不知道有没有美术史，我都不知道。

问：当时没有美术史的概念吗？

吕：没有中国美术史、西方美术史这个概念，但我觉得好像应该有[美术史这种学科]，这足以说明我们从来没有读到这样的书，什么书都没有读到，连这个学科都不知道。我到学校的图书馆，假设去问一下，有没有西方美术史？那图书管理员就给我拿了朱光潜的《西方美学史》，是朱五、六十年代写的东西。我觉得好像不像吧？我觉得美学和艺术还是两件事情，那时我都已经是大学生了，我翻开目录一看，都是哲学家，从苏格拉底、柏拉图一直走过来，倒有两个艺术家，有达芬奇，也涉及到米开朗基罗，其他都是哲学家和思想家。我觉得不像，但也试著看看这书，我觉得有关系，因为他们都谈到了艺术。但那个时候是不太读得懂的，但是也勉强读。

然后又到省图书馆，我问有没有西方美术史？终于找到了一本，钱君匋写的《西洋美术史纲》，1949年出版的，很薄、很小的一本书。钱君匋是一位老先生，大概是在九十年代去世的。我看到从古希腊大概说到立体主义、抽象主义，书很差，图有一点点，黑白的，黄黄的一本小书，但起码我知道了，一定有一个西方美术史，这个时候才明确有这个学科，那个时候已经二十几岁了。我想借这本书回家，但是图书馆说是唯一的一本，根本不可能借，可是这么一本，我不能每天来看，看了以后还是记不住，怎么办？我就决定每天去抄，全部把它抄下来。书的文字不多，我估计也就十多万字，抄了一个星期，就把整本书抄下来了，以后自己在家反复阅读。

这样一来，第二年又到四川美术学院，因为很有信心，知道有这个学科，看看能不能找到过去的教材。当时艺术史的老师叫傅孝先，他说我们没有新的教材，只有一套文革时期工农兵的教材，工农兵的教材是什么？是油印的，就是蜡版刻的，没有图，大概有三十多万字，那个资料就丰富一点，也有印象派这些东西。但是从印象派开始（标题我现在记不住了，抄本好像还在家里）叫西方资产阶级形式主义艺术、腐朽的艺术，已经有政治的表达，不管了，有资料，花了一个夏天，和一个朋友帮我抄，把它抄下来。

到这个时候，还是很少买到美术史的书。应该是在82、83年，我陆陆续续从人民美术出版社买了一些西方美术史翻译书籍，那个时候有一个编辑叫平野，我和他有很多通信，他会通知我最近出版的西方美术书籍，我通过他买，慢慢积累下来，真正对美术史充分的了解已经到了八十年代的中期了。

那时候还有一些外籍教师在中国教书，在成都科技大有一个女教师，不知道怎么认识了，她说她要离开中国了，有两三本书，一个叫做《西方艺术理论》，一个《风景进入艺术》，你要是喜欢我就送给你，那我当然太喜欢了。拿到这个书，我就把《风景进入艺术》翻译及出版了。把《现代艺术理论》中塞尚、梵高、高更的部份提出来，编成一个小册子，又把它出版。张晓刚他们认为梵高、高更是他们的上帝。所以很多学习是通过翻译英文，因为你买不到，英文书有时候有一些书展，但只能读，不能买，因为还没有这么解放可以流通，只能说交流，所以你只能复印，复印完了之后就翻译，翻译之间又会涉及到很多人、事件，然后你再去找专门的、更详细的资料，就这样展开研究，所以对西方美术史很熟悉，因为都是在背。

大学毕业之后就考研究生，考邵大箴研究生，但是没考上，他说我还需要继续学习，于是到文联做编辑，这个时候就有充足的时候，并且开始有越来越多的资料了解西方美术史，除了翻译之外，然后就开始写作了，87年还是88年写了一本关于西方绘画的书。[...]

《中国现代艺术史：1979—1989》

吕：政治教育系有一个非常的好处，对今天都很受用，就是我们有世界历史、中国历史的学习，有哲学史，有经济学史，有经济学，有一部分法律，然后有共产主义运动史，这些科目我觉得对于学美术史来说，一点都不多余，非常必要。虽然共产主义运动史听起来好像很遥远，但我们研究俄国、研究苏联的时候，可以了解到这一套思想的、意识形态的体系怎么走过来的，然后他们又怎么对中国产生影响，美术史我们也需要知道这个背景，包括以后的延安，为什么和苏联的方法、态度有一些冲突，同时又学习了很多，为什么在49年之后会向苏联学习，最后又放弃，我觉得这些知识都有用，哲学史、历史学的必要性就不消说了。所以其实政治教育系给我奠定了知识背景和语境的基础，剩下的就是美术史，美术史你再翻译嘛。所以翻译了很多，然后也写西方的美术。

到88年的时候，湖南美术出版社的编辑就问我有没有可能写一部中国改革开放的美术史，我说没有可能。第一，我现在对西方很感兴趣；第二，我觉得国内这些艺术家的作品不怎么样，太差了。我说，你要是了解西方，你就知道他们很多都是向西方学习，来了一本画册，就开始临摹、模仿，比方说我们在成都画院看何多苓画画，我们在旁边聊天、玩，他就在那里画《青春》、画很多画，旁边就放着怀斯的画册，画着画着就翻那个画册去了。

那个时候张晓刚、毛旭辉他们对表现主义的作品、画册很感兴趣。开始他们在学校看的是印象派的画册，所以他们到藏区写生，他们就画那种大笔触的，色块之间很粗糙，用原来老师说：「你们怎么能这样不认真呢？」所以张晓刚是受他老师批评的，他和周春芽两个在性格上不太接受写实主义，他们两个在一开始就想变形，比较随意一点。所以到了藏区少数民族，他们看了印象派了，他有依据了，本来他找不到依据，但是他看了画册之后找到了依据，所以很多画家都是这么走过来的，不断的看画册。所以觉得这个[中国改革开放后的美术史]就不要写了，那个时候我是很单方面的认为，价值点在哪里？我不知道，我认为那就是一个学习的过程。

其实真正把整个精力放在对中国艺术史的研究，恰恰是89年以后，就是六四，说到底就是六四。88年的时候我就拒绝写，我说没有兴趣，我和周春芽到长沙去玩，出版社不断的约，说你写嘛，写了我们给你出版。我说没一点兴趣，不要写。可是六四之后改变了这个看法，为什么会改变这个看法？六四过了，89年下半年的时候，我们有一种感受：这个社会、这个国家会退回到原来的位置，那已经经历了十年的改革算什么？它究竟算什么东西？它有没有价值？这就变成了一个问题了。如果学生全部被镇压了，事情就按计划时代来，重新按照这样一个制度来安排这个国家社会生活的话，那么我们过去的十年算什么？所以在1989年的那个时候感觉很黑暗，有

一种黑暗的感觉，就觉得已经没什么戏了，为什么有大量的人离开中国？就是这个原因，都觉得没希望了。这个时候才发现，回头一想，过去的这十年太珍贵了，因为它是我们的经历，我们最宝贵的时间有一部分就在77年到89年，可是一夜之间，可能它就不算数了，这就非常糟糕。所以马上就答应了，我马上写，就要把这段历史记录下来，怎么来重新看待[这段历史]。

我的体会是书本会调整思想、大脑、看问题的方法，其实真正改变人的是现实。当然你的大脑已经被改变了，你马上会调整出你的立场出来，因为你读了大量的书，我们都尊重人，[普遍人性的]某种追求，比如说对民主制度的追求，这是无可质疑、毫无疑问，根本不用讨论的。但是那个时候比较少的去讨论我们如何进行，讨论的仅仅是要去实现这个目标。所以当六四发生了之后，我们就会想，可能制度会退回到原来的程度，因此赶快记录这段历史，让后面的人知道。从此之后，[我关注的]重点就不是西方了。

《艺术·市场》和《广州双年展》

吕：[《中国现代艺术史：1979—1989》] 1990年就写完了。当时我一写这本书，就和很多艺术家见面，比如说张培力，我到杭州，他家里很狭窄，这个倒无所谓了，因为大家都习惯了，最主要的是到工作室去看新作。他租了一个很旧的小阁楼，摇摇欲坠，可当时他的画现在很少人看到，有点波普的意思，画的健美造型，当时我很不喜欢。我想怎么今天心理状态变成这个样子了？下楼之后，街道下着绵绵细雨，准备去吃饭，可是那时候交通工具非常可怜，出租车没有，有三轮车，可是正规的三轮车很少，我们坐的是非正规三轮车，不过是搭了一个塑料棚，放一个长凳，可以坐两个人，坐着三轮车到目的地去吃饭。张培力有一句话给我留下了很深的印象，他说：我们有一种上升感，你看有人蹬着车把我们拉到了一个地方去吃饭，人的地位都有一点上升的感觉。虽然是一句玩笑，但是我就体会到，这些艺术家以后怎么办啊？其实经济条件很差的，继续画画、继续做作品，在什么样的情况下来做？所以就出现了办《艺术·市场》杂志的想法。

这是怎么来的呢？就是和湖南出版社就有联系了，他们的《画家》停刊了，因为意识形态原因就停刊了，但是大家不甘心，希望继续做现代艺术，我说那我们找一个借口，就是艺术市场，我们讨论的是市场问题，那个时候强调要市场。那好，就开始编《艺术·市场》，中间打个圆点是什么意思呢？其实当时有一个出发点，艺术还是艺术，市场还是市场，不是一回事，我们讨论的重点还是艺术，不过我们找了一个托词是市场。所以是在这样的背景下，恢复杂志，《画家》停刊了，那我们再来个《艺术·市场》，为了掩人耳目，我们说我们讨论的是市场问题。

你看头三期非常简陋，可在当时来说做这样的事情非常激动，可以做这样的东西，一路走过来。我在写第一本艺术史的时候，看到很多艺术家生活条件非常糟糕，当时正处于国家的转型时期，大学分配要到各个学校、机关、电影公司、出版社，但是有两个问题：第一就是商品经济导致大家有一点慌乱，同时对旧体制不是很感兴趣，你要生活，你要领工资，你就必须留在工作单位，但是又想自由，那么自由怎么办？自由就要离开，可是离开又怎么办？所以我想办《艺术·市场》，也许可以起到宣传的作用，尽量介绍这些艺术家，介绍市场的知识，调动、刺激社会来关注我们的艺术家，来解决一个个具体的问题，这就是办《艺术·市场》最早的初衷。我们的目的是艺术，但是借用市场这个工具，看行不行，今天当然大家都会认为在那个时候搞这个名堂是太荒诞了，因为没有什么可能性，其实在那个时候有很多行货已经很流行了，在香港、台湾已经很流行了，包括在大陆广州的一些画廊，我们当时认为那些不入流，但是[市场]这个概念在广东地区并不让人感觉很吃惊。

办了杂志才发现了问题，其实杂志的力量很弱，你能发行多少，谁能看到这些东西？那么就想，我们有可能做一个展览？通过展览的方式来进行销售、来进行宣传，这就是《广州双年展》产生的原因。为什么会在广州？就是因为广州是市场经济最早的城市，当时大家对这种东西不会太陌生，要是在北京根本就不可能。那个时候我写了一篇文章，叫《艺术走向市场》，人们都把我骂死了，说：「神圣的艺术怎么能和金钱发生关系？」所以我们就不断的为这个做辩护，但是我们十几个批评家内心很明白，市场只是一个机会，我们要做的其实是要推动现代艺术的发展，我想14个批评家都是这个出发点。

到那个时候，我们还是用「现代艺术」这个词，只是在92年，我和严善錞编了一本书叫《当代艺术潮流中的王广义》，那本书中开始用当代艺术这个词了，但是那个时候用当代艺术这个词仍然不普遍，还是现代艺术这个词用得更多一些，今天学术界讨论[八九十年代中国的用词问题]，我认为有一些做得太学究，没有价值了，但是可以去斟酌，但是要把当代艺术从79年划过来，我认为很难去做历史表述，为什么呢？因为一直到92年这个

期间，我们都使用新潮美术、前卫艺术、现代艺术，没有使用当代艺术这个词，如果你把当代艺术再往前跨的话，你以后再做历史叙述的话，这个词是很有阻力的，不方便，所以我比较主张从92年之后，92年王广义接受《艺术·市场》采访的时候，就用了当代艺术这个词，也写了另外一篇文章，也用了当代艺术这个词，所以这个词的产生大概91、92年开，然后大量使用是93年、94年之后了，其实是从威尼斯93年之后回来，逐渐开始泛滥使用当代艺术这个词。

所以《广州双年展》变成了一个实际来推动的路子，展览一完，问题就来了，因为投资人不赚钱，他马上就不考虑了，所以还有大量的作品没有退给艺术家，然后他们也就撒手不管了，那个时候有很多艺术家的作品没拿到，当然最主要的卖掉的就不用说了，所以我就担责任了，我被骂，这也是很重要的原因，尽管我没有权力继续去操纵，因为我们的合约是展览结束，我就离开了，很多合同是和公司、机构签的，从法律上讲，应该去找这个机构，可是机构已经不管了，这是我们初期遭遇的问题，而且是不可避免的问题，我们不可能在一天跳出一个很成熟的企业，能够成熟的面对盈亏。但是那个时候我们已经讲究法律了，因为签了协议，有大量的法律文件，所以周春芽他们后来打官司打赢了，就是靠那个法律文件打赢的，又获得了很多的补偿。

那个展览让我们想起画廊、拍卖行、律师、新闻、媒体、税收、保险，这些问题通通就开始产生了，因为你涉及到市场问题，这些因素也不可避免，但是在当时情况下，你根本就没有市场经济的经历，不可能很成熟的应对，你应对不了，所以会暴露很多问题。

我觉得首先是爱好，后来是翻译，由于我们自己的政治生活发生了很大的变化，所以关注我们自己的艺术，重新认识我们的艺术，然后到了新的历史阶段，思考采取什么样的方法能够推动它、支持它，才形成了杂志和展览，就是这么走过来的。

与西南艺术家的交流

问：在八十年代的时候，你说你对研究西方的美术史较有兴趣，对中国当时的艺术不是很有兴趣，但是从什么时候开始和艺术家有直接交流，和他们成为朋友，什么时候开始收集他们的资料？

吕：大概应该是83、84年开始和他们联系，有些是朋友联系，比方说张晓刚就是周春芽介绍到我家里来的，大概是84年，就是一个介绍一个，当时周春芽在成都画院，我们就经常去，因为他们那里中午还可以吃饭，他和何多苓的画室，有一段时间他们两个人的画室是在一起，后来才分开。

由于这些画家在成都，所以自然就成为朋友，何多苓是初中的时候就知道，可是那个时候根本就靠不进他们这个圈子。后来读了大学，最重要的是读大学之后，他们在画院的时候，开始接触多了，有时候就会说你是搞西方美术研究的，是不是可以写一点东西？其实那个时候最主要的是我在88年、89年之前我对中国的现代艺术并不是太关心，我认为不高级，你看看西方整个的艺术怎么走过来的？按今天话来说就是很有语言层层逻辑递进的，解决一个个的艺术问题、语言问题，可是中国那个时候什么都在学，一会超现实主义、一会抽象、一会表现主义、一会又是怀斯的这些东西，就觉得为什么中国的艺术家这么乱，没有去思考，不太去思考，大家完全是个朋友关系，好玩。差不多到了82年的时候，我先是分配到四川省机械厅，在都江堰的一个工厂的子弟校当政治老师，半年的时间，我忍受不了了，想办法到了四川省文联，当《戏剧与电影》的编辑。

问：知道重庆的艺术家就是通过成都的朋友一点一点介绍认识的，但当时就不知道比如杭州的艺术家？

吕：比较少，到了85年左右的时候，就是通过杂志，《美术思潮》、《中国美术报》、《江苏画刊》，看他们写的文章、发表的作品，就是靠这个来知道。

问：但是还是觉得不高级。

吕：不高级。

问：一直没有说和他们联系？

吕：都没有。

问：一直到88年、89年才开始的？

吕：对，88年我们做《西南现代艺术展》的时候，为什么要做展览？因为82年、83年以后，很多的批评家说西南的画家有问题，什么问题？太乡土了，乡土了就是不现代，不是真正的现代艺术，是乡土艺术、地方艺术，它和我们整个中国的艺术发展已经没有太大关系了，不重要了，可是这些西南的画家不同意，说：「乱说！我们是现代主义、我们是现代艺术。」当时毛旭辉、张晓刚、叶永青一大帮人，说我们自己做一个现代艺术，所以有了《88西南现代艺术展》。昆明的艺术家都是一个个介绍，认识了张晓刚，自然就认识了毛旭辉、认识了叶永青。

问：当时这个展览的组织是怎么样的？他们怎么找到您来组织这个展览？当时做展览比较不容易，要交钱，还要找一个地方。

吕：我当时是四川省戏剧家协会的副秘书长，有点权力。我说以四川省戏剧家协会的名义做一个展览，我就和秘书长说做一个展览，他说我们是戏剧家协会，这是美协的事情，我说：我们做一个创意，叫做「艺术中的戏剧性」，这样我们就可以做这个展览了。他说你要做就做吧，那个时候我还是个副秘书长嘛。但是钱在哪里？由张晓刚的太太唐蕾去找赞助，我也去找赞助，然后书是湖南的《画家》杂志，他们就免费出刊，又少了一点钱，当然印刷还是我们，但是没有像今天，还有什么书号费、管理费，没有这些东西。钱就是七拼八凑，私人再找一点。

然后展厅怎么办？那个时候市场经济没有这么严重，所以和美协说一下，能不能把你们的展厅借我们用一下？所以展厅不花钱，那就没什么花钱的了，请客这些都不需要花钱，因为都是自费，你要从贵州、昆明过来都是自费的，这些不用讨论，那个时候想都没想到请不请，谁出钱，你来自然就是你们自己想办法，所以每个人能解决自己的费用，所以钱的问题是靠大家凑、找赞助做起来的。我觉得当时最主要的出发点是我们也在做现代艺术，所以应该给北京、其他城市的艺术家看，我们也有自己的现代艺术，最主要的是这一点。

问：85新潮的时候，很多时候他们做展览都是几个艺术家自己来做，很少有理论上的人组织，或者他去联系一个地方，然后找赞助，或者有一点是挑选艺术家，所以我觉得您应该算是一个很早的策展人。

吕：有点这个意思，但是那个时候大家都帮忙，比如找钱大家去找，到时候布置展览，或者说组织开幕式，也是共同来做的。但是我那个时候最主要的是以戏剧家协会的名义，再加上我又是领导，所以就起到了一个组织者的作用。至于这个展览是什么主题？没有，就写了很简单几句话，不像今天这样很有意识的说，我们怎么样来做一个非常像样的展览，该怎么样一步步的做。但是从组织来说是这样，我觉得大家都帮忙，包括大家一直在商量这个展览该怎么做，谁进来，不要谁，有时候有集体的意见。

问：那个时候在西南地区，您是一个主要的做理论方面的人？主要的参与者都是艺术家，但是您是一个研究历史、研究理论的人。

吕：在成都是这样，如果算是重庆，当时还有王林。开幕式王林也来了，有照片。所以西南那个时候比较活跃的，可能就是我们两个人，其他我没有太多的记忆，珠海会议我没去，他们都是通知过，但是我没去。

问：也是那个原因，觉得他们的艺术不怎么样。

吕：是，当时我觉得有什么意思啊？没什么意思，包括西南这个展览，其实也是出于朋友的关系，既然大家是朋友，也有这种出发点，其实真正的改变就是六四以后改变的，就是我们怎么来看过去的十年。

问：包括89年的现代艺术大展，有没有去？

吕：我是临开幕的时候离开北京了，前几天都在。我发现了一些问题，之前是我、张晓刚和他太太、栗宪庭我们去长城玩了，还有一个朋友，然后在那里讨论这个展览、谈意见。当时栗宪庭、高名潞一直有矛盾嘛，我不是记得很精确，但是在那几天里面听到了，当时北京有一个画家叫施本铭，这个画家和栗宪庭的关系不错，好像他们让他去打高名潞，好像有这么一个事情，我当时觉得这样的展览我不去了吧？太恶劣了，怎么搞这个的名堂呢？我就走了，我不参与了。后来听说是在美术馆前面比较宽的地方把高名潞打了一顿，就是施本铭去的，后来我问王友身，是不是有这么一个事情？是不是把高名潞打了？他说好像是。这个可以再核一下，我的印象应该有这个事情，当时主要是栗宪庭和高名潞的矛盾导致的。所以我也想，这些搞现代艺术的是什么乱七八糟的东西？没什么兴趣，就回到成都了，开幕前几天回的，当时是春节，反正他们都已经准备好展览，一切工作在紧张进行的时候，我就离开了。

《中国现代艺术史：1979—1989》

问：能不能说一说写现代美术史，从开始有兴趣做这个事情，到收集资料，可能看过一些艺术家，用了多长时间，过程是什么样？还有一个合作者易丹先生，您们是怎么一起做的？

吕：这个书两三个月后，大概也是1989年下半年，准确的时间我也记不住，易丹要去美国密歇根再读书，他本来已经从密歇根研究生毕业回来了，好像原来有安排，是做访问学者还是怎么样。后来他一想，国家都变成这个样子了，去读书有什么意思？也没有什么意思，美国又不是自己的国家，现在大家每天精神状态很差，怎么办？后来我就说到美术史，我说还不如我们一块干脆把这段历史写了。他说那好，我们两个一块来写这个书，他就取消了去美国的事情，其实就是那个念头，必须把这个事情完成了，免得以后别人都忘了。然后就开始和这些艺术家联系，通过信件的方式，他们把资料寄过来。当然我认为所有的杂志是很重要的资料来源，杂志、报纸，《美术》杂志我是一直在订，《江苏画刊》、《美术思潮》、《中国美术报》也有，我认为这样几份美术杂志几乎是决定性的，对我来说是决定性的，然后再写信向艺术家，包括批评家要资料，然后打电话、写信，他们就寄一些东西，就是在这样的一个小情况下来完成。其实我们两个写作的时间很短，只有三个月到四个月就完成了，他写一部分，我写一部分，我们写完了之后再交叉、再改一下。

问：半年的时间有没有？

吕：最多是半年就结束了，也许我们可以把89年的一段时间作为资料准备时间，就是写作的时间很短，资料准备了两三个月，也不多。

问：也没有去外地看这些艺术家？

吕：偶尔，找张培力去看一下，到这些艺术家的家里面去看看，没有像今天这样，要了解艺术家，跑到他的工作室，做资料的收集、分析，完全没有。其实那个时候很简单，就是图片、照片、印刷品，那个时候的传播也就仅此而已了，剩下只有书信了，你回头一想真是这样的，除了原作以外，剩下的就是书信了。我举个例子，真正把原作保存的很好的恰恰还是西南的，为什么？像王广义他们原来的作品都没几件，本来就很少，因为他们的工作思路和西南的不一样，西南的绘画的概念还是蛮强的，可是在杭州、在北方，很多艺术家我们今天称之为是观念艺术，他们没有什么像样的作品留下来，而且材料很差，布很差，有一次张培力（爵士乐），放在恭王府的一个房间，栗宪庭要我去看一下，也可能会把他卖掉，很多艺术家要钱，找人把它卖了，可是想下框的时候下不了，轻轻一碰，颜料就掉下来了。

所以八十年代的作品，不是我们现在没有找到，就这些了，不会太多，多也是不会让人吃惊，为什么呢？因为那个时候的艺术家都把他自己最好的作品尽量争取发表，如果这个艺术家我们假设他没有发表、没有被介绍，他又画的很多作品，这样的艺术家现在你找不到，因为他早就不画了，也就毁掉了，但是这个假设只是个假设而已，因为真正画画的，这些人我们在八十年代就知道了。八十年代的作品其实并不多，艺术家人数来说也不多，虽然说各个城市有若干个艺术群体，你要和今天的艺术家数量比，那太少了。

为什么西南艺术家都是画家？

问：你觉得为什么西南的艺术家对绘画比较重视？无论怎么变，都还是画面上变，没有在媒介上变化。

吕：这个问题是很多人问的问题，都觉得挺奇怪的，我觉得这个问题的确是很难以回答，一路走过来，他们主要是绘画，像杭州、像北方有一些城市，包括广州，很快他就用别的材料，我觉得一个是教育背景，这是一个比较重要的方面，就是四川美院一直是绘画的老师很强，一代影响一代，如果我留校当老师，我是会画画的，那肯定会影响到下面的学生，现在中国的当代艺术从张晓刚他们这一辈再到今天已经开始有一点不错的年轻人，已经是好几届老师留校了，但是老师就这么传承下来，所以他会有一个教育背景上的影响。

第二个我觉得和地域还是有关系，和这里的地理、地貌、风土人情，和这种潜移默化的地理因素还是有关。西南地区从地理来说，它是一块非常茂盛、充满生命力的土壤，你到北方和西北地区看看，除了沙漠、黄土，什么也没有，光秃秃的，是人需要意志力来应对外部世界这样一种感觉，但是在西南，成都、重庆、贵阳，再到昆明，全是茂密，总是这样一种感觉，所以到了昆明你去问，他们所说的圭山，去这些地方它的植物、植被都挺好，这种地理地貌有很强的生长性。那个时候他们叫生命流，为什么叫生命流呢？那些艺术家很强调生命的状态方式。而北方那边就很强调一种观念，你看看王广义和舒群他们写的那么东西，谈的是康德、黑格尔、尼采，他们对理念、对以后所谓的观念艺术的东西很敏感，他们从来不太多的关心本能、潜意识这样的东西，他们不太关心，他们关心的是人应该怎么样理性地去面对未来，所以我想用「观念艺术」这个词的话，无非就是思考的东西要多一些，而这个思考的东西是非经验层面的，而西南的就是更加体验化、更经验化，它和自己的日常生活发生联系。但是这个仍然不能解释，为什么他们不用别的材料和工具，但是我觉得绘画可能还是算一个比较好的表现方式，还是人能够控制、掌握的方式，可以去了解一下每个艺术家，为什么他不愿意去用装置来表达。比如张晓刚在最近用了一下所谓的装置、雕塑，但被认为是只是一个绘画的延伸。[...]

我能想到的主要就是这些，然后可能还有一个信息来源，就是每个学校由于它的教育背景、信息来源，比如图书馆、资讯的进入方式不太一样，像我们学校叫中国美院，中国美院有一个法国背景，原来的老教师都是留法的，他们这种态度和苏联的态度又不太一样，他们会很自然而然去接续欧洲的某种传统，所以当西方的、欧洲的现代主义到中国以后，也许会因为教育的潜移默化，去接受那样的东西，所以你看中央美院也很少，因为中央美院是苏联体系，从观念艺术来讲，中央美院几乎没有。最近有了，显然最近这样的老师都有了，所以我觉得教育背景仍然是很主要的，资讯来源，老师的倾向性，都很重要。

西方和传统

问：比如我们访问过张晓刚、叶永青，他们都是最开始的时候是学习苏联，后来变形了，印象派、表现主义，一步步走过来。对您来说是怎么样的？你是什么时候开始对现代的东西有兴趣？过程是怎样的？

吕：俄罗斯或苏联的东西我很熟悉，我都临摹过列维坦、列宾的，小时候都临摹过，苏联的画册是不会被毁掉的，列宾的画册都有，画列宾的肖像临摹。我最主要的还是有英文版的书，当然中文也有，慢慢就开始介绍，比如《世界美术》邵大箴开始介绍西方的美术流派、简介，但是对我比较强烈的影响是英文版的书，比如在英国美术史里面，我就看过霍克尼[David Hockney]的一幅画，一男一女站在门口，我说：「这个画怎么这么差啊？」我是这么一个感觉，一点都不喜欢，这就是什么呢？就是我们原来长期的习惯，我就翻译他的这一段，究竟是怎么来解释这些东西。然后再往前看，渐渐接受了。八十年代初大量欧洲的书，包括人民美术出版社翻译的书，我会去买，然后自己又得接触后期印象主义，塞尚、梵高、高更，然后马提斯，包括未来主义，就是他们的宣言、他们的文献、他们的画册。我记得很熟悉，八十年代初有一套书，是日本人编的世界美术全集，很多城市的书展都有这套书，这一套书就把所有重要的画家的画册印刷非常好的进行介绍。

问：在什么地方可以看到这个书，在图书馆还是怎么样？应该没有买回来吧，那本书太贵了。

吕：买不起，我估计是在学院，看看四川美院有没有。我听张晓刚说四川美院买了世界美术全集的时候，日本

画家介绍的很多，那可能是那一套，因为全集很多嘛，后来陆陆续续有很多一套一套的画册。书在眼前，我是能识别的，就是那一套书很多人见过，觉得很有意思。

就是在这样的情况下，又自己翻译，又去买书，慢慢开始来接受，其实就是反复受影响，然后再来看，因为我当时很熟悉的就是从文艺复兴时期，一直到十九世纪的西方美术史，后来把二十世纪的这一部分补上了之后，回来再慢慢比较，其实我觉得是一个综合理解，我们对日常生活，我们对这个世界在哲学观上的一种判断，对人、对生命，都是反反复复，各种书的阅读，其实就是这样，今天一点、明天一点，它导致你能够越来越独立的去看问题，比如现代艺术理论是没有出版的，那个时候我翻译了，几乎要翻译完了，从后期印象派到各个流派，到美国的抽象表现主义、到波普艺术这些，里面艺术家自己的表述和有些批评家的表述，我慢慢的开始理解，然后你要去了解那个历史、了解这个国家、这个艺术家生活基本的语境，这样来来回回的，自然就改变了，过去断断续续翻书、翻画册。

应该这么说，到八十年代的时候，尤其到85运动的时候，我对中国的东西有一个极其糟糕的看法，就是说中国传统的这一套东西彻底结束了，没用了，只是把这些东西保留一下可以，但是没用了。所以到苏州园林，走进去就马上走出来对同行的人说，你们赶快看，看完了就出来，我在外面等你们。可是今天真不是这个态度。

我回看这段历史，我觉得它其实是我们长期教育的结果，我们是怎么教育呢？这一套东西被认为都是封建社会的东西，封建社会的东西是没有用的，因为它是一个古老的、过时的，甚至是反动的社会，我们的教育一直到77年之前都是接受这样的内容，所以我们没有去学习；第二你也看不到，因为都被砸烂了，我们都参加过，比如我们住的院子是民国时代的别墅，非常漂亮，我今天回想，极其漂亮的别墅和院子，文化大革命时，就说要把封建的、资本主义的东西全部砸掉，建筑里面有很多雕梁画栋的，包括小人像镶板，全部通通敲掉了，别墅的镶板、走廊的镶板，都是木头雕的故事，我现在记不住里面是什么东西了，全部用铲子铲掉，只剩下一个板子。所以那个时候传统的东西是看不见的，或者说很难看见。

我们在20几岁之前没有受过这个教育，在这一块是一张白纸，到了八十年代，慢慢开始有机会了，可是那个时候顾不上，那个时候顾不上，因为要学西方、学美国、学欧洲，要赶快知道国外是怎么个情况，所以自己的传统还是没有去顾及。到八十年代末，有一个现象叫「新人文画」，到那个时候我还是批评，我说新人文画仍然是很衰落的精神状态和艺术样式的表现，也许是因为六四之后，大家很压抑，又不敢反抗，所以画点这些不痛不痒的东西，其实是没有什么价值的东西，到那个时候我是这么来认识的。

但是坦率地讲，1935年以后出生的艺术家、批评家、艺术史家，从概率来说，100个里面99个都不懂传统，因为1935年以后，我们知道是什么背景，那就是抗战要全面爆发、东北人迁徙到南方，战争期间没有正常的教育，抗战八年结束之后，就是国共两党的内战，还是战争状态，1949年之后发生了什么？就是思想改造，所以所有的传统都被干掉了，在教育里面不体现这些东西，所以我们的上一辈，四十年代出生的人，别跟我说谁是国学大师，很差，不要讨论，最多是比别人多读了一点书，但是你的底子、你真正的认识太糟糕了。我是五十年代出生的，我们受教育是从五十年代的后期到七十年代，正好受的是共产党的教育，这些教育今天回头一想，可以说是一塌糊涂，从一定程度上讲你白活了，当然历史不能这么说，你在什么条件过来的，你要重新认识它的价值，这是可以的。

所以传统我们缺掉了，文化应该是我们的生活，不应该是一个简单的像考古这样的东西，所以当你没有阅读、没有去体验、没有成为我们日常生活的东西，你对[文化、传统]就没有什么了解。改革开放以后，印刷品越来越多、展览越来越多，我们越来越看到原作的时候，我们才开始恢复对传统的重新理解，中间断了几十年，应该说断了三、四代人。今天你看到很多小孩画国画，写作已经很棒了，为什么？因为他们从小耳濡目染，只要他愿意、他喜欢，他就有画册、有资料、有展览、有实物去观看，这个应该说在九十年代中期以前，都完全不能比的，所以从这个意义上讲，我们的传统是断了好几十年，因此要恢复对我们自身传统的认识，我认为需要八十年代、九十年代出生的人，慢慢来恢复，重新来认识，在一个新的知识背景下，在对西方也很了解，又是一个全球交流的背景下，回头来看我们自己的传统，会看到很多有价值的东西，所以我拍的那些园林，都是我自己拍的，就是你今天非常喜欢的，你知道它好在哪里，但是从年龄的角度来说，我们晚了，去认识它、去研究它有一点晚了。

我的博士论文写的是〈溪山清远〉[编注：出版的题目为《溪山清远：两宋时期山水画的历史与趣味转型》]，研究的是两宋山水，其实谈不上研究，只能算是读书心得，但是系统的来了解我们的传统，终于才更加体会到，我们自身的这个文明，和其他民族的文明、和西方的文明是不一样的，不能简单的用这种文明去替代那个文明，都应该保留下来，然后去理解别的文明。其实人类文明这样才能很好、很健康的发展，你不能说好像我的文明比你的伟大、比你多二千年、三千年就怎么样，我觉得都很重要，所以我们到佛罗伦萨、到罗马、到欧洲国家的美术馆，

都很棒，但是他们各自在谈自己的历史、自己的趣味、自己的文化，你完全不能说谁比谁伟大，都很伟大、都很好、都很棒，所以这个应该算是我们今天获得相对比较成熟的观点，为什么这么说呢？因为我们的上一辈对今天的这些艺术是很反感的，我们在八十年代，对传统，对他们那些艺术也是很反感的，这是两种不同错误的态度，其实都应该很冷静的来看不同文明、不同民族的艺术它自身的特点。[...]

历史研究之方法论：超越风格学和形而上学

问：我认为您研究艺术史的方法论很特别，很多人会去研究风格的变化，而您更多是关心艺术与历史发生怎样的关系，我觉得这个跟您刚才提到，您接受教育时对于整体历史的学习是有关系的。

吕：这是很明显的路子。我翻译和写作西方美术史，我对语言风格这一条路线非常熟悉，而且我认为，如果说研究西方这条路线，从文艺复兴一直走到今天，要我写一个风格史，一点问题都没有。

一种语言的产生，当然按照新史学来说，还是可以用马克思主义、用别的方法来进行研究，但是总体的语言的历史是清晰的，可以理出一条逻辑的线索。可是我们举一个例子，八十年代不同城市的艺术家可以用西方完全不同的风格，有些人用波普、有些人用超现实主义、有些人超级写实主义、有些人用表现主义，完全是混乱的，在这个时候，风格在什么意义上对我们艺术史的研究有作用？就在于为什么这个时期是这么混乱的，恰恰我是要问这个问题。为什么在南京的艺术家喜欢超现实主义，在成都的画家喜欢的是怀斯或者是塞尚、梵高、高更，为什么北京的艺术家又是别的风格？他们使用的风格，是西方几乎一百年来慢慢走过来的各种风格，同时间发生，所以我们首先要了解产生这个现象的原因。

我们要进入个别艺术家的研究，比如我们研究丁方。当初在南京是流行超现实主义，为什么他会用超现实主义？这个时候你会发现，他最早听的是巴赫的音乐，宗教音乐；他对基督教很感兴趣，他特别讨厌佛教，讨厌我们的儒家文化，他认为中国的落后和衰败是因为儒家文化和佛教这些因素，所以他希望用基督教来拯救中国。所以他画基督教题材，他画悲剧，他画尼采。在这个时候我们会发现，艺术家的出发点、思想和他的哲学观念影响到了他的风格，如果这时候说，丁方画了一个超现实主义的风格，它本身有什么价值的话，是因为这样一个原因，在这样的背景下。而且他这种风格和其他城市的画家之间完全没有关系，和整个中国改革开放三十年的语言逻辑背景没有关系，就是他的特殊的思想观念，为什么会有呢？是因为他有他的所谓基督教的观念，而南方的、西南的艺术家也有其他的哲学出发点，比如说由于个人的孤独、忧郁，他们会对蒙克很感兴趣，他们会对卡夫卡很感兴趣。

所以中国三十年，如果我们谈风格的演变，只有在什么情况下能够拉出一条逻辑线索？就是研究一个艺术家的个案：为什么这个艺术家这么走过来？我觉得这是很有价值的，就是深入到历史的每一块砖头，但是这三十年历史的框架，一个政治、思想、社会大变动下的艺术史的框架，如果没有这样的社会变化，这些通通都没法产生，一百年来的中国艺术史，就是一个乱七八糟的风格窜进中国的历史，你怎么样去理解所谓语言的逻辑？理不了。高名潞强调现在该我们创造自己语言的时候了，我认为他们有一个语言的乌托邦幻想。什么叫语言？其实应该回到最基本的东西，虽然我们可以从语言哲学、从后现代理论去谈很多理论上的东西，但是回到最根本的东西，其实艺术家的表达就是他对这个世界的反应，他对他自己、对这个世界的反应。因此离开了这个具体的世界，他是做不出反应的，我们的艺术和艺术家所处的社会环境有密切的关系，尤其是一个非民主制社会，政治生活随时在影响你，发生一事件，马上就引申出很多观念，你如何去应对。不像西方的、欧洲的消费社会，大的体制不变化，剩下是个人的经历最重要了，你个人的命运。但是中国到现在还是受制于总体性的影响，如果一个政策来了、一个新的社论来了，还是整体性的影响这个国家，如果你离开了这样一个背景，我们谈的语言就是抽象的。

我举个例子，你设置了一个概念，最后你装进去的作品是什么风格都有，那你这个概念的意义何在呢？它是艺术，你说都是「意派」了，那都是了，那这个概念有什么意义呢？如果我们说西方的现代主义，他们就是现代主义，那我们怎么去研究野兽派呢？法国的野兽派和德国的、和北欧的表现主义的差异在哪呢？你不能用一个概念来解决。

所以我认为最大的问题就是形而上学的习惯，倒不是说我不重视本体论、不重视语言，但我们今天所研究的对象没法不去更多的关注整个社会的政治、经济，甚至意识形态的斗争和较量，整个中国的一百年相当糟糕、相

当复杂，这些都不是我们单纯的用艺术语言能够说清楚的，我们倒是能说出是什么会导致这样的语言，我倒能够说清楚，看看毛旭辉他们的阅读，你就知道他为什么会画这样的画，知道这是他的思想、感情和这个社会的关系发生关联之后产生的一个结果，而不是毛旭辉说，我今天要好好的创造自己的语言。当然很多批评家说，这些都还处在学习阶段，我们以后就会创造出自己的风格，我不太相信有这个东西，我相信的是每个时代有每个时代的艺术而已。当初我说八十年代没价值，后来通过一个事件回头一想，我们不应该简单的用风格学来看八十年代，如果用风格学的话，我今天还是认为还是没什么价值的，其实我就是从那时开始彻底转变的：不能用风格学来看中国。回头一想，我过去受政治教育的知识通通起了作用，一定要考虑事情的历史上下文、考虑具体的语境，了解它的因果之间的关系。[...]

建立历史观和方法论

问：现在也有很多人去研究，总是说30年的回顾。

吕：我认为对八十年代的研究还远远不足，这是肯定的，我们该怎么样去进行这项工作？我觉得首先还是资料，这是我的习惯了，当初我写第一本书的时候，因为我身临其境，和艺术家也是朋友，相对而言信息量比较少，研究还是很粗糙。所以还是应该重新整理资料，为什么我后面要写《1992》，会写张晓刚的传记、王广义的传记，我就想深入进去，把所有资料全部读完了以后再回来，那就真正能看到历史有血有肉的东西，而不是一般的历史概念。所以资料还是最主要的，目前像你们这样做，包括朱青生，我认为价值是毫无疑问的，它肯定非常重要，当然从历史学的角度来说，如果资料这个问题不用去讨论的话，其实还是涉及到一个历史观和价值判断的问题，同样的资料也许可能是两个截然不同的历史表述。

我记得去年有一个关于改革开放30年的会议，邵大箴谈这30年，第一，85年以后的运动就不谈了，谈一些官方美学的事情，我觉得这荒诞透了；第二，他说改革开放、伤痕美术、健康发展、拨乱反正，说了这些套话，85也做了一些试验，他是有批评的意思，他认为现代艺术打乱了正常艺术健康的发展，同样一个东西，但是判断完全不一样，完全不同，在中国来说，我觉得今天就是一个价值观树立，然后影响到自己的历史观来看待的问题，我觉得这个问题恰恰还很严重，从资料的角度来说，我认为还不是太困难，只要辛勤工作就完了，而且现在人都还在，随着一天一天的过去，资料都会很完整，相对比较完整，我认为最大的问题是判断，我们是站在什么样的历史观来看待这个历史？

为什么会说到这一点？一方面老的专家、历史学家对这一段时间他们不感兴趣，并且是有否定性的含义，他们也拿不出像样的历史观来陈述它。更年轻的一部分人，由于不了解历史、不了解基本的语境关系，他又轻易把它否掉了，认为这个也没有太多的价值。从尤伦斯做《八五新潮》展览引发的几篇文章和讨论，包括一些年轻人跟贴就能够看出来，这些人什么也不知道，他夸夸其谈说了一大堆，哈贝马斯、布尔迪厄，你说这些干什么？没用的。你说德里达没用的，德里达我们都读过，但是不要轻易去用西方哲学家的概念，因为它是在法国、在美国、在德国、在其他的国家产生的思想，到中国的时候，你要消化它，因为语境不同了。他们用这样的东西去重新评述85运动。重新评述我认为当然可以，每个人都有这个权利，而且非常有必要，但是在他们的文章里面发现，他们完全不了解基本的历史，而且他们缺少非常明确的历史观。他们只是有了新知、读到了新书，开始用新的概念去表述过去，这是很糟糕的。这种情况八十年代在我们的身上都发生过，那个时候的新知就是系统论、控制论这些东西，用这些东西去写历史，现在一看是极其荒诞的。

对中国不同的历史、不同的传统和文明，还是要找出自己的方法，所以我觉得目前各个学校、美术学院，首先是艺术史家学太简单，也没认真，是公共教材；第二是没有史学史课，这个学生以后是不能够研究历史的，我觉得应该了解整个人类历史的观点，是怎么走过来的，历史的方法论应该是这么来，至于采取什么样的方法？

我最近又在写一本书《怎么学习艺术史》，我的体验是不同的方法有不同的对象，看我们的课题是什么，我们有很多方法：心理分析、符号学、女性主义、包括政治学、社会学、人类学、马克思主义，不同的方法可能交叉使用、也可能同时使用，但是我认为还是根据课题来确定我们的方法，而不是说有一种方法是先进的，有一种方法是落后的，我不认为，我倒认为是看情况，看我们做什么课题，然后我们来看哪一种方法更加适当一些。所以从这个意义上讲，当然每个人有每个人的立场。比如说我的方法，起码我研究我们这一百年，严格说来我用的是马克思主义的方法，用的是社会学的方法，甚至是政治学的方法，但是我充分的意识到，包括人类学的这些方法，包括最经典的、最基本的方法是非常有效的，尤其是我们在深入到历史细节的时候，特别有

效，所以我们现在做二十世纪艺术史，在我看来只是一个很粗糙的框架，也许这个框架还需要调整，但是我们要对每一块砖、每一个空间、每一个局部要做认真的思考，可能回过头来再来看整体基本的历史观和价值观还有什么问题。[...]

现在我们所看到的，包括高名潞、包括我、包括栗宪庭、所有关心85的，我觉得我们还没有像样的、非常清晰的、让人觉得有说服力的历史观，我是这么看待的，我们只能是尽我们的力量、尽我们的知识，先暂时做一份工作，然后供给别人批判性的来审视这段时间。

我觉得这个问题很严重，其实就是五十年代出生的人的局限，就是读书的时间太少了，而且没有一个真正自由、清新的读书的语境和社会环境。小时候的记忆，今天所有的东西只能算是我们的经历，也许这些经历能够有其他方面的帮助，怎么样来应对我们生活中的困难，比如我们到农村、到工厂很辛苦、很艰苦，我们就会觉得今天的物质生活非常好了，这些方面能起到作用，但是对知识这一块完全不起作用，只能是历史，那是一个无知的时代。一年、两年、三年没有读一本书，从今天的人来说是很荒诞的，而且你没有浸泡在知识的语境中，你完全浸泡在纪律严密、很枯燥、很单调的一个环境中，这种人生算什么人生？你只能说你经历了。监狱里面可以出哲学、可以出著作，但不是说这个监狱我们是必须要去经历的，我们当然希望一个自由的空间去接受人类所有的一切。

在八十年代，我们觉得祖国的未来在我们手上能够彻底的改变，现在没有这种想法了，看来问题太多，所以要慢慢来，一步一步的。我想我跟有些批评家有差异的地方就是我觉得我相信每个人都需要一步一步的行动，去做，千万不要简单的说，尤其是不要简单做批评，你如果发现了一个问题，最好你去把它解决掉，否则你这些话都是废话，行动很重要，历史所有的改变全靠行动改变的。所以你看共产党早年的革命家，我觉得他们能够获得这个天下，还是这个原因，行动，那没办法的，光说是没用的，知识分子最后都倒霉的很，所以，最好是在民主社会下的行动，这个让人心情舒畅一些。

当时有些作品原来在书上看过，一看到原作品，为什么这个东西质量这么差？难道这个艺术是精品吗？当时用这样的概念，后来一想，发现观念是重要的，有一些东西的价值不在于一般意义上的制作，就是块麻布、一块砖、一个铁丝，是很综合的，我觉得艺术接近宗教，是能看得见的宗教、能感受到的宗教，它其实有很复杂的东西，我们很难去言说，并且每个人去追求的时候，有时候知道它是很虚的东西，什么也不是，但是我们非常喜欢它。

其实在八十年代、九十年代初的时候，我是很愿意谈艺术理论的，就像高名潞他们去谈概念，我现在没有一点兴趣，我是反感，不知道要说什么。深圳的一个会上，高名潞说，我们今天要建立「精神的整一性」。我说你的「精神的整一性」是什么意思呢？怎么能够体现这个东西？你说了这个概念，我要坚持精神的整一性，怎么体现？他说不用，他说：「只要我知道就行了。」我说你就是上帝了，你知道了，你现在要给大家说话，那你就不用给大家说了，因为你知道就行了。其实你是在谈艺术，一个思想不付诸实践的来证明它，你就是一个巫师，你自己搞，搞了以后有信徒，大家相信你，就搞这个名堂，这是不对的，那我们的学术讨论会都不用开，你知道了就行了，不需要我知道。所以我就觉得这是一个形而上学的习惯，我觉得后现代哲学出来以后，哲学的形而上学的思考方式已经彻底的交给宗教了、交给信仰了，作为信仰来说，我们两个可以不说话，你能理解我，我能理解你，只要我们稍说几句话，我对你就很认可，我对你的思想也很认可，原因不在于证明，原因是信仰的某种碰撞。

你看看七、八十年代到今天的哲学有什么进步？我认为都是管理思想，像现在最时髦的就是布尔迪厄的书，我们97年就读过了，象征资本、文化资本，很多人用这些概念，大家用可以，但是也没啥用，因为中国还没有这么清晰的呈现出需要用这样的概念去表述的现实，还是有中国自己很特殊的东西。说今天中国艺术的时候，好像说不出来。

问：但是在作品里面体现怎么样呢？

吕：作品里面的体现该一个一个说了，我们说哪一个艺术家体现了什么样的作品、体现的怎么样，这个可以讨论，像黄永砅的，我们可以去讨论，后来我们发现，黄永砅的〈蝙蝠计划〉特别和现实有关系、和国际政治有关，形而上学的早就没有了，真的是这样的。