

INTERVIEW TRANSCRIPT

顾丞峰访谈

访问：翁子健

日期：2009年3月5日

时间：约1小时22分钟

地点：南京艺术学院

阅读

问：八十年代有哪些书给您留下深刻印象？

顾：我读过大部分你罗列的书，或者翻阅过，不一定阅读得很仔细。八十年代，大部分青年都非常热衷阅读，每个人根据自己的兴趣阅读，范围和侧重点有所不同。我觉得使用范围最广泛或者大家看得最多的可能是《走向未来》丛书，因为那一套书比较多，出了几十册。我自己也收集了大概十几本。这套书涉及各个方面，它是一种启蒙性质的读物。它也不是原作，是把原作缩编了，缩编了以后你便对里面的学说思想有所了解。有一些甚至是编译，而不是直译的，这样做的好处是很快把思想传播出去，况且当时的传播都是通过学界最有权威性、最有代表性的专家，所以年轻人对之趋之若鹜。现在很难有什么书会那般引起大家的兴趣了，现在也不会有这类年轻人了。毕竟，那个时候大家一方面是知识饥渴，很长时间处于一种知识断裂的状态，其后便迫不急待的要寻找知识；另一方面是那时候能看到的東西太少太贫乏了，不像现在的人能接触各方面的知识却无法消化，那个时候反而一本书可以看得滚瓜烂熟，把它翻好几遍，甚至可以背下来。所以，我觉得像《走向未来》丛书这样的读物，对当时85美术新潮运动，以及当时的这种人文主义思潮，起了一个非常重要的推波助澜的作用。它甚至接近后来的一个电视专题片叫《河殇》，有非常强烈的一种启蒙作用。你今天回过头来看，会觉得它比较粗糙，无论是翻译还是介绍也有一点急就章，不是那么仔细，甚至有些地方不太准确，但当时它的确非常有用…

当时我们是「百废待兴」，意思是东西都废掉了以后，等待着重新兴起，而重新兴起需要的是有东西给大家借鉴。相比之下，香港是比较正常发展的社会，而大陆经历过文化大革命，肯定很不一样。文化大革命让知识处于一个断裂的状态，那么多年处在这个状态，它的修补因此绝对不是一天能完成的。那个时候处于很荒芜的情况，什么东西都是临时拿过来的，而且一旦有什么东西，大家都饥不择食。当时美术方面的介绍并不太多，主要出现的还是文化方面的书籍。但要是谈美术，当时西方所有的艺术流派几乎是一股脑的来到了大陆，不论是古典主义还是印象主义，以及是现代主义也同时来了。其实当时在大陆，大家还分不太清楚西方流派的区别，因为在这之前的十年几乎是一片空白，什么都不许你看，所以当它都进来的时候，大家都很高兴。

其实，这个时候很需要的是按部就班的介绍。当时中国最需要的是什么呢？可能谁也不能够说得很清楚。当时所有的人，包括这些启蒙者自己本身，都在一个要被启蒙的状态，因为当时最前卫的人也没有国外的经历，他们都要自学，只是自己偷偷的看了一些东西什么的，比别人强一点。拿来国外的东西就感觉很神圣，这种崇拜的状态很普遍。不相信的话你现在可以做一些采访，问当时他是怎么想的和他的知识结构是怎么样的，你都会发现几乎大多数人的知识水准差异不是太大，只是认识程度可能有差别，因为当时大家都面对着启蒙，都面对着重新学习。那时候几乎百份之九十九的人都没有出国，更不用说去看原作，所以只是通过很有限的印刷品学习，而且那些有限的印刷品的印刷质量还是很糟糕的，当时的人和他们的老师能得到的就那么多。

问：我们经常听说浙江美术学院图书馆的图书资源很丰富，在南京的情况又是怎样的？

顾：这一点恰恰就是各个地域的差异，但与其说是地域还不如说是由于身份和地位的差异，即学院里和学院外的差异。学院[图书馆]里原来就有这些书籍储备，只不过文化大革命的时候给封起来了，不让你们看，说它是「封资修」的东西；一旦开放了，大家可以迅速的把书拿出来看。但是社会上就没有这个条件。所以

很多社会的画家，没有进入大学的，他们[对知识]就更是如饥似渴了。从这个角度来说，当时[西方现代的]知识主要还是集中在以往的大学。这说明了为什么85美术新潮时期的很多重要的艺术家，他们其实都来自于学院，都是学古典艺术出身的。这是他们共同的特点。[他们的教育背景]让他们有可能曾经看到，或者有可能知道哪可以找西方的东西来看。相反，像西北地区有一些群体，他们一个是看不到[西方的东西]，一个是没有地方去看，而且他们老师也没有教给他们，所以他们处于一种盲目的状态。沿海地区包括一些重要城市确实有一些地利之先。

中国艺术研究院

问：85年您在南京艺术学院读书？

顾：不，当时我不在南艺读书。85年的时候我是在北京，在中国艺术研究院读书。

问：当时中国艺术研究院是怎样的情况？

顾：中国艺术研究院是一个办研究的机构。文化革命后，为发展艺术研究，成立了一间艺术研究院，现在还在北京，叫中国艺术研究院，它没有本科生，只有研究生。那里面培养了很多在中国美术界很有影响的人物，特别是批评家和理论家，尤其是我们前几届的研究生，像郎绍君、水天中，刘骁纯、陈箴、高名潞和李路明。高名潞和李路明比我高一届，是第二届的；水天中和刘骁纯是第一届的；我们是第三届。现在的中国艺术研究院包括了艺术创作，但当时是以艺术研究为主的，而且是各个门类的艺术：音乐、戏曲、舞蹈、绘画和文学，像《红楼梦》或者马克思主义的研究都有。我们美术系现在有一个部门，叫美术研究所，全名是中国艺术研究院美术研究所。1985年到1988年我在艺术研究院是硕士研究生...中国艺术研究院原来是在恭王府里面，现在已经完全开放了，把它全部搬出来，搬到四环去了。

我的专业是中国美术史。其实，当时不论你是研究中国的还是西方的，共同的特点就是对西方的东西感兴趣。这是毫无疑问的。因为那个时候的年轻人觉得，西方的东西代表着「新」和「现代」，这是当时一种共同的心理。我们在读书的时候，北京跟南京情况不一样，它资讯特别发达，展览特别多。八十年代以后就开始是这样了。不光是看展览，包括演出和内部电影——就像在姜文拍的电影里面看到的场景一样，只有在北京可以去看内部电影，可以看一些国外来的好的演出。其他城市根本没有这个机会。所以当时我们沾了这样一个好处，可以大开眼界。我想在南京读书和在北京读书的差异的确不小，当时北京的确是一个文化中心。所以以启蒙的角度来说，当时从北京出来有影响的人肯定是最多的，这是毫无疑问的。

问：哪里可以看到内部电影？

顾：所谓「内部电影」，可能分几种情况。其他地方有时候也可以看到一些内部电影，但是在北京有一些电影资料馆，比如说北京电影学院，还有一些传媒大学等。当时的电影资料馆定期都要放映一些片，有的叫内参片，有的可以说是再早一些文化大革命时候就有的片。那些片说是要批判，后来又把它放映，但是这放映不是对社会公众开放的，老百姓买不到票，因为票发给相关文化部门的部委。这些电影都是原文放映，不像我们后来看的是给翻译好的。

问：没有字幕吗？

顾：没有，但是它有同期配音，即这边在放，那边后面有一个人拿着麦克风在翻译。当然他的语言是很好了，但是跟现在看的完全不一样，因为他是用一种很平缓的语气翻译，任何有情节的感情色彩到了他那里就没有了，不过你可以知道大概是怎么一回事。我们当时看了很多那样的电影。有时候我们经常是这情况：今天看电影去，到哪？到北影或者到北展去，看什么电影？不知道，但肯定知道是外面看不到的电影，去了再说吧。当时受的这种启蒙教育，它也不是要我们的钱，等于给予我们学习的机会。我们现在的年轻人没有这样的机会，因为现在什么都能看得到，也没有这个热情了。但是当时的放映在整个启蒙的过程起了推波助澜的作用。

问：在北京会跟其他学科的人交流吗？

顾：情况在全国各地可能有所不同，但是有一个共同点，即搞美术的人都对哲学和社会科学感兴趣。而且我们做过比较，在我们艺术圈子里面（艺术就是泛艺术所在，比如说音乐、戏曲、舞蹈和美术，也包括电影之

类的)，最喜欢看书的或者是看书看最多的就是搞美术的。我们的同学来自各个专业，都住在一起，通过彼此交流我们很清楚大家看书的情况和知识结构。搞美术的人可能出于对形象的考虑，会对形象背后的东西更感兴趣，像看胡塞尔和萨特等哲学书，不懂也不管，先拿来读了再说。其实看完了以后，根本说不出大义来，但是他觉得好像受熏陶了。这甚至成为了那个时候的一种时尚，而往往读书的影响在潜移默化中产生。相对来说，其他的行业、专业当中——我倒不是贬低其他的专业，看书比美术的人要少。研究中国艺术的，比如说研究戏曲和音乐的，可能好一些。最差的就是跳舞的，他们不看书，一天到晚去练功，回来以后累得要死，就去洗澡吃饭睡觉，他们几乎很少有机会看书。唱歌的也不行，这些书他们不看。[...]

「批评」

问：为什么选择在研究院读美术史？

顾：我很小的时候就对美术感兴趣，后来上大学以后，改考了美术史，那肯定是自己兴趣的一个延续。当时从事批评的和从事理论的大概有几种来源：一种来源是画画的，当时画画的人少；还有一些原来是学文学的，是中文系毕业的；也有一些是文化革命之前学美术史的，像刘骁纯和薛永年，他们都在文革之前就占了中央美院的美术室了。

那个时候「批评」本身不能成立，因为「批评」在当时是带有贬义的词汇，它甚至有点接近于「批判」。由于「批判」在文化革命时期完全是一个贬义的词汇，就是说这个事情不好甚至是非常坏，要把它打倒，才用「批判」这个词汇。「批评」通常是这个人犯了错误，要帮助他就给他批评。后来这个词真正被我们用到文化领域，实际上还是八十年代以后的事情。随着逐步开放，这个所谓的「批评」才被我们认识到是一种理论、一种对现实的创作的表达，或者是一种认知，不总是被动的。不像现在的搞批评的年轻人基本上都是从美术学院美术史系出来的，当时组成批评领域的人是多种多样的。所以说，当时有点像梁山好汉一样——你是干这个的，我也是干这个的，然后大家聚在一起，有共同的敌人，就是批判一些保守的僵化的东西。现在这个问题可能不那么透明，对手也就不是那么明显了，因为现在面对的是国际化的问题。但在八十年代的时候对手很明确，包括美协也是当时要批判、批评的对象。直到文化大革命之后，美术协会或者是《美术》杂志往往成为这些青年批评家所要批判、批评的对象。

问：您在读书期间曾发表评论文章吗？

顾：或多或少都是有的。当时我还在学习期间，主要以中国美术史学习为主。那时候我们有两刊一报，其中的《中国美术报》就是中国艺术研究院办的，我也在那上面发表过文章。其实当时它都是小豆腐块，版面一块一块的，就是可以试着随便说说，反正当时都是年轻人，都血气方刚。这个现象（发表评论文章）很普遍。[...]

劳申伯格展

问：八十年代北京有什么重要的展览？

顾：85年我去了北京。我在北京读书期间，给我印象最深刻和影响最大的是一次在中国美术馆的展览，1985年美国劳申伯格的作品展览。当时无论是展览方式还是作品本身，包括劳申伯格本人，都对美术界的青年学子产生了很强烈的冲击。劳申伯格在做这个展览时，把中国美术馆的一层全部给覆盖了，这个以前没有发生的。而且因为他要做装置似的的东西，居然可以在墙上钉钉子！这也是以前在中国美术馆绝对不允许的。后来，我记得我在工艺美院（现在的清华美院）听过他的讲座，当时讲座是盛况空前的。他在北京和西藏共做过两次展览，他说自己到中国做展览，回去的时候口袋是空的，因为钱已经全部花掉了。他就是花了大钱，中国美术馆才允许他在墙上钉钉子，别人是不可以的。他的展览方式对人们首先是很大的冲击。

展览内容冲击更大。当时人们一看，问：「这是什么美术？美术怎么乱七八糟的？轮胎、破镜子什么东西全部都放进展览厅里面了，这是什么东西？」当时「装置」这个词甚至都没有或者只是刚刚进来，很多人都不知道有这个词汇，当然也不知道什么是装置了，而且分得不太清楚美术和艺术这个概念。所以这个展览对很多人有很大的冲击，而且有很多人开始学习。当时我们中国的很多年轻人是抱着一种很盲动的状态学习：他觉得这展览的冲击力在于它的没有边界，即艺术是什么东西都可以拿来展览，于是他没有考虑那么多就学习起来了，把一些乱七八糟的东西都塞到展厅去，便以为这个就是装置。当时那个现象比较多。所以说这个展览的冲击的确是很大。而且我觉得劳申伯格是挺有魅力的，他的表达很幽默，对青年学生来说很有号召力。

后面还有一系列重要的展览，包括人体油画展和89年《现代艺术大展》，但是在85年的劳申伯格展览，在那个时候对人们的观念是一种很大的冲击，它带来的是一种新的艺术形式。其实这个形式在西方并不新鲜，但是在大陆就不是新鲜的问题，而是根本就不理解。大多数人甚至很多学美术的人也不理解这种方式。我记得在85年的时候，劳申伯格的展览曾经派了一个先遣小组到中国来，做一个铺垫，宣传这个展览。

我在合肥曾经听过一个女华人做的报告，她介绍劳申伯格的展览要到中国来，还拿了一些照片给大家看。当时是1985年，所有人都不理解这是什么东西。当时人们对艺术的概念还是一种传统的架上绘画，根本没有想其他的。在这情况下，的确使人们觉得美国的东西肯定是走在比较前面的，而美国这样的东西竟然能够在中国美术馆展出，那它也肯定是美术了。中国美术馆是带有官方色彩的，既然官方的也认同了，我们不能说不认同，我们不认同就说明我们水平不高——就这样推理。所以这就起了一个很强的正面推动作用。后来慢慢的85美术新潮几乎也就是在1985、86年那个时期发展的，主要是在1986年开始。李小山写的那个文章也是在1986年。

精英艺术

顾：1986年，李小山的文章刚刚出来的时候，我也在北京，我们正好在中国画研究院举办座谈会，当时真是一个轩然大波。我那时候也不认识李小山，他是一个年轻的学生，当时我记得我们在讨论的时候，中国画研究院当时是前院的院长都在争的很厉害，包括郎绍君等等，石虎当时很痛恨李小山的说法，说李小山是说梦话，胡说八道。石虎当时就坐在我旁边，我觉得他非常愤慨。我们是在中国画研究院，就在西三环那个地方，我们在楼上开会，底下轰隆隆有声音，刘勃舒当时是院长，刘勃舒就说：「你们过来，底下怎么回事。」有人马上说，楼下是亚明老先生，亚明是江苏的一个老画家，他的画也是属于江苏的激进画派一个画家，他在北京中央画院也有一个画室，他就长期在那里做画，他听到上面哄哄楼上在吵，那么多人在那里吵吵嚷嚷，他不知道在干什么。他就问那些年轻人：「他们在楼上吵什么啊？」那个年轻人说：「亚老你不知道，他们在讨论中国画的前途问题，危机啊，中国画出了危机了！」老头一听：「什么危机？没有危机呀，我这忙还忙不过来呢。」他在那一张一张的流水线作业，这一张一张在画，很有意思的。当时后来底下人跑上来说：「亚老在那画画，问你到底什么危机？他都搞不清楚。」大家都笑起来了。这可见，当是也不是全民动员起来，也还是一些知识分子先知先觉，然后有这样一种前卫意识开始这样的一种讨论，但是大多数人，包括大多数画家也都没有参与到85新潮美术运动当中去，他只不过是后来被这个社会的思潮和这个文化的思潮逐步、逐步推动，大家逐步、逐步意识到了，他就觉得我不能说这个不好了，不能说它瞎胡闹了，那说明我没有水平，没有问题。是这样一个认同的过程，在85、86年，应该说还是很前卫的，不是大众的，是少数人的，是知识分子的，甚至是一种所谓精英的。

郎绍君在89年写过一篇文章，叫《重建中国精英美术》，后来因为那篇文章他就挨批判了，就是因为他提到精英两个字。你知道，在中国过去精英正好和人民大众是相对的，你什么精英？当时的毛泽东在延安文艺座谈会上讲话，就是号召知识分子、艺术家要到工农兵当中向工农兵学习，艺术要是人民的、大众的，你怎么还能提倡精英呢？精英这个词本身就不对，于是就对他发起批判。所以，当时发起85新潮美术运动以及跟进的这一些，有很多人是热情在推动，但是在当时无疑应该是一种精英文化，所谓前卫文化也是一种精英文化的表达。在其他文化界，其实大致的情况也相类似。

问：当时的美术报刊上有哪些具代表性的批评文章？

顾：当时文章还是陆续不断出现，因为主要的传播媒介就是报纸和刊物。不是没有电视机，但是电视节目当中没有美术这一块，其他的包括电脑也是没有的。公众传媒只有报刊和杂志，报刊主要是诸如《中国美术报》的几本刊物，在这当中出现了一些比较有影响的文章，大家甚至会争相传阅。比较有影响的文章会马上给传播开来，像栗宪庭在《中国美术报》上发表的〈重要的不是艺术〉；吴少湘在批评城雕的评委会的时候也写过一篇〈评奖还是分奖〉，那个都很有影响，虽然文章不长。在《江苏画刊》上发表的有刘骁纯的〈破坏就是创造〉，那篇文章还是我1991年给他发表的，他在那谈杜尚的艺术，主要认为杜尚的破坏本身就是一种创造，像那样的一篇文章在当时很有影响，因为它在某种程度上带有煽动性。

问：八十年代的北京有官方场地以外办的展览吗？

顾：当时的北京跟现在情况不一样。当时除了美术馆的展览，主要的艺术群体不是发生在北京，因为北京管得严，弄得不好会有人经常找你，或者把你赶走。当时「星星美展」最早不就是被驱逐了吗？然后89年《中国现代艺术展》也办了两天不到，就被勒令停止了。虽然北京集中了很多精英，但是当时就是处在一种比较紧张的状态。反而在外地，比如说「西南艺术群体」、广州的「南方艺术家沙龙」和后来的「大尾象」，因为那些地方小，没有人去管他。其实当时很多团体是随便弄一下，拍两张照片把它记录下来就完了，现在说起来好像很轰烈，其实当时没有多少人看，老百姓根本不关注这些东西，一般的社会公众也不知道，报纸也不报道。

在北京这种情况肯定不多，而且北京要搞的是一种精英艺术，那种社会底层的活动不太会在北京出现。现在的双年展以后有外围展，当时85新潮美术运动是没有外围展的，要找这一类只能到北京以外了，南京、上海、浙江、福建哪里都有，但是北京的这样的展览相对少。后来《中国现代艺术展》的时候，把所有的艺术家都集中到北京来了。北京就是这样，那时候还是一个文化中心，其他地方[的活动]只是它的辐射，最后又全收到北京去了。

问：85新潮时北京没出产什么艺术家，却出了很多批评家和策展人？

顾：也不能说北京没有出艺术家，北京还是出了很多艺术家，后来很多画家也是从外地最后到了北京，像张刚和王广义都是在外地出了名以后回到北京，现在已经变成北京的了。很多当时北京的一些画家，他们主要在美术的学院里，在一些正式的展览场合当中，所以没有你所说的那些比较强烈的思潮性的流派出现。北京就像一个中心，把各种思潮汇聚过来，而它本身并不产生流派。我不知道这样理解对不对，但是我想，如果有那种比较地下的或者比较非主流的东西，他们在北京的生存空间可能也不大，因为不光是官方不喜欢他们，学院也不喜欢他们，认为他们要技术没技术，同时也谈不上什么观念，只是瞎胡闹。在外地这个问题就相对比较小，因为没有那么多所谓高水平的人去看那些东西。我想情况跟这个原因有关系。

《江苏画刊》

问：当时通过杂志您可以了解外地的艺术文化？

顾：当然，我们当时做《江苏画刊》的时候，主要的一个工作就是报导、发掘各地的艺术群体。我们曾经也做了一系列的地区艺术介绍，比如说东北、湖南和广东等等各个地区的作专题介绍，工作包括自己去采访，跟画家交朋友。当时很多杂志也做类似这样的工作。一些其他的杂志办的时间很短，最后还是谈不上了，像湖南的《当代艺术》、湖南的《画家》和广东的《画廊》等等，它们都办了几年便没有了，或者是就换了，或者是干脆连刊号都给别的刊物用了，所以它们的连续性差，在上面可以看到的信息也不是很明显。相对而言，《江苏画刊》办报的时间长，这方面就是优势，因为你能看出来它曾经做过什么，所以它这一系列的东西都能保存。

问：您从研究院毕业之后就到《江苏画刊》工作？

顾：对，《江苏画刊》是属于江苏美术出版社的，我开始就来了江苏美术出版社，一年以后，就是90年的时候，我就开始到《江苏画刊》工作了，一直工作了12年。后来03年的时候到了南艺。

问：《江苏画刊》属于出版社的一本刊物？

顾：直到今天为止，在中国办杂志报纸不是随便能做的事情，它有刊号、有书号，必须有国家正式的批准，才能够发行，否则就是非法出版物。所以必须得依托一个单位，或者依托一个文化部门，这份杂志才能出师有名。当时中国的刊物和报纸就有几种结构模式：《中国美术报》是研究院主办的报纸，后来因为报道6.4而停刊了，它上面挂号的是文化部之类的；《美术》杂志是属于中国美协的机关刊物；《美术思潮》当时是湖北省文联办的杂志，隶属文联。还有很重要的一点是，办杂志报纸要有人养活它，给它钱。《美术思潮》就没有多少钱。它靠文联，文联有多少钱呢？国家给一笔钱以后，它办了几年，然后出现一点政治问题，就钱也不给，不让他们办了。《中国美术报》也出了一些政治问题，然后就把班子全部撤了。

《江苏画刊》是出版社的一个部门，出版社要出很多书，而杂志也是书的一种。杂志有时候不赚钱反而赔钱，这个时候出版社可以贴补它，如果单纯的靠文联或者是国家拨款的话，赔钱了也没有贴补。相对其他报刊而言，《江苏画刊》作为出版社办的杂志，在经济上有保障，不会有断炊的忧虑。这是其中一个说明它为什么能活这么长时间的原因。

再一个就是管理的问题。《中国美术报》归艺术研究院，然后再上文化部，由文化部直接管理，那它就是在天子脚下了，所以一旦有什么风吹草动就给揪出来；湖北的《美术思潮》属于文联，文联在中国的行政区划当中也是属于宣传部直接管理的；《江苏画刊》是属于出版部门的，不属于文化部，也不属于宣传部。它属于国家新闻出版署，在江苏省叫国家出版局。所以《江苏画刊》的情况是，有些人可能对它不满意，可以去通过别人向它施加压力，但是没有权力让它不办。[...]

问：90年之后您作为《江苏画刊》主编，会多关注现代艺术。在您之前的主编是谁呢？

顾：《江苏画刊》原来的主编是刘典章先生，比较热衷85新潮，也在当中起了很重要的作用，包括发表了李小山的文章。当时我们的老社长叫索菲女士，她也是起到很重要的拍板作用，因为李小山的文章要发表出来，也是冒了很多风险。这篇文章如果是在《美术》杂志投稿，那边是不敢发表的。正因为《江苏画刊》是新闻出版系统的，不由文化部或者宣传部直接管理，这篇文章才有可能发表。当时他们把李小山那个文章拿来以后，为决定发还是不发，讨论过很多次，因为当时文章提到的观点还是很有冲击性的，很多人画中国画的人还是无法接受这个问题，然后他们会向上级反映说有人利用国家正式的出版物在大放厥词，当时有很多人会做这样的事情，所以要发表就要冒风险。

前任主编刘典章先生在这方面还是很有魄力的，他顶住了这些方面的压力，把这文章推出来，事实也证明这篇文章建立起《江苏画刊》的形象。人们从李小山的文章开始认识了《江苏画刊》，然后逐步进入到对当代美术运动思潮的报道当中。实际上这主要还是从八十年代中期开始的情况，也就是85新潮前后的事情。在那之前，《江苏画刊》是一本很普通的初级的用以学习绘画的杂志。

问：它应该是七十年代末创刊的？

顾：对，好像是79年。当时主要是登一些画片，文字也很少，类似一个启蒙的画画读物。关键的时候要有很关键的人才把一些关键的事情做起来。缺了一个也不行。

问：刘典章先生也研究美术史？

顾：刘先生他最早是学油画的。他居然在文化革命以前就去了国外，去过法国，这样的经历对他的眼界可能会有很大的影响，所以他不保守。他在出版社原来是编书，后来做了杂志的主编。他很显然的希望报道一些新的、年轻的、当代的活动和运动，也起用一些年轻人来把这本杂志办得很生动活泼。这是很难得的。开创了这个局面以后，杂志便慢慢的一直延续着这个方向，所以开创者是很重要的。刘先生现在身体还挺好。

问：他现在还在出版社吗？

顾：早就退休了。

问：索菲也是非常重要的。

顾：对，当时索菲是出版社的社长，等于是刘典章的上级，她要是不支持的事情马上就不能做了。而且必须她拍板，因为杂志都有三审，即审查要三遍，第一遍是编辑，第二遍是科室的主任，相当于刘典章这样的编辑部主任，第三遍最后终审要在总编，就是索菲这一级，要她签字这个文章才能发表出来，哪一个都不能缺少。

所以在这一点上来说，索菲也要大力支持这个事情，否则就做不成了。江苏美术出版社一直在大陆都是一个比较新的甚至是比较前卫的美术出版社，它在八十年代、九十年代出版了很多现代的书籍，像现代艺术的介绍，我也编过不少或者策划了一些。美术出版社国内就那么几家，还有一个湖南美术出版社，其他那几家像人民美术出版社他们都出版一些比较传统的读物。

艺术期刊今非昔比

问：美术刊物在八十年代非常重要，为什么到了九十年代初便开始衰落？

顾：其实说起来比较简单，主要是两个方面。一方面是画家、艺术家的心态发生了变化。八十年代的时候，很多资讯都是从刊物杂志上得到的，而且很多带有推动性的东西也是从这当中得到的。但随着国家的开放，很多人都去过国外了，都可以直接看到艺术原作了，而杂志发表出来的毕竟是二手的印刷品，所以他们对报刊传媒的需求便自然减弱了。而且报刊杂志受条件的限制，很多东西还不能报道。

要从理论和文章这个角度来说，人们对这种理论的热情似乎也不如八十年代那个时候那么高了，对哲学对文化各个方面的热情也不高了。热情的减退跟第二个原因有关系，即资讯媒体更发达了。自从有了互联网了以后，人们有各种各样的东西可以看，有各种各样电子的、光媒体的东西可以学习，他可以一下子就连接到国外的资讯，根本没有必要再理杂志上过了若干天以后才印刷出来的二手东西，直接就可以看最新的报道了。

08年年底的时候我们在深圳开了一个会，讨论85年以来中国美术媒体的变化。那一次会上大家很感叹的一点就是，现在人们对美术传媒不感兴趣，人们的兴趣越来越淡，它的影响力就越来越小。当时我做过这样一个发言：我认为电子媒体（网络）出现了以后，平面媒体作用的逐步淡化是必然而且是正常的。电子媒体最大的特点，恰恰是平面媒体所不具备的。我觉得它的特点主要是两个方面，一个是电子媒体它的迅捷性，就是速度。它可以立即把所有东西拿上来，可以进行一种全方位的报道。而即使是报纸，我们不会有日报，最多就是周报，像《中国美术报》就是周报，那是最快的了。一般杂志是月刊，也有半月刊。但等你出来以后，那就不是新闻了。所以从新闻的迅捷性这一点来看，电子媒体比较优越。

还有更重点的一点是互动性，这方面恰好是网络媒体最擅长的，而且是平面媒体的缺陷。比如说我看到这篇文章，我觉得它写得不好，我马上就批评它。从你写作出来到发表到印刷，起码要两三个月才能看到，最快也要一个月。但在网上第二天马上就可以出来了。而且在网络媒体上的互动还有什么特点？就是他们受的限制很少，你可以在网络上随便说说，甚至有的时候有的人是互相骂、攻击都没有关系。当然，你如果超出这个限度，人家去告你那是另外一回事。但是杂志上不行，报纸上也不能这样，到了编辑那里就给砍掉了，因为你不能这样去说，你要用学术的语言。08年《美术焦点》做了互动性很强的一系列，那个杂志已经做到一个极限了。其他的互动性都是网络媒体在支持的，像种种在网络上的争论，这种事情在网络上办最方便，而且没有人管他们，版主一般是不删也不管就把它贴上去。杂志却不可能发这样的文章。也不是说这样的文章就一定不好，这样的文章肯定有它好的地方，为什么大家会喜欢看呢？喜欢看一方面说明它能反映问题，另外一方面说明大家关心这个问题。当然有些人只是看热闹。毕竟网络这个时代是眼球经济，网站有点击率才行，所以它这也是吸引大家的一种办法。而杂志就不能这样做，报纸也不能这样做，因为有人管你，不能随便这样做，无形中这种生动性就受到了很大的挑战和影响。

从这两个大的方面来看，杂志跟电子媒体竞争，注定要失败。当然我觉得我们也不能完全抱着悲观的态度，包括我们自己也在做批评家杂志。为什么会这样做呢？作为杂志或者报纸这种平面媒体，它也有天然、天生的优势。现在看来，它唯一的优势就是跟人们的亲近感：人们手里面拿着一本书，泡着一壶茶，那种感觉和你在电脑上任何一个时空当中看到完全一样的那种冰凉是不一样的。而且它还有一种权威感，我觉得那可能是把文字印成铅字保留下来了，过了若干年以后你翻开一看，便知道这个时候发表了这个谁的重要的文章，你永远会去寻找它，会去翻阅它。网络上怎么办到这一点呢？最后也得借助于传统媒体把它印刷出来，作为一本书。我觉得学术性和权威性恰恰是传统平面媒体还能够生存、还能够得到保留一个空间的凭据。你只有在这个方面去做努力，以后还有存在的价值。否则你要跟电子媒体竞争谁快、谁

报道的多、谁争鸣得快和谁的争鸣来得厉害，你肯定会失败的。所以我们办批评家杂志，追求的我想是一种权威性、学术性和深度性。这也是我做了这么多年平面媒体的一个综合眼光。

为什么还要去做这样的事情？做这样的事情现在又不赚钱，你为什么还要做？我们是尽量争取能在文章做到深度和厚度，然后它会产生一个文献的历史意义。网络媒体就是快，深度的东西人们哪会耐心慢慢琢磨？另外，社会上有一些比较花哨的、比较新闻性的甚至比较时尚性的一种美术刊物，现在也有，他们有一种他们的生存方式，这和我说的不一样。我觉得我们这种学术性的平面媒体，以后看来会越来越走下坡路，这是肯定的。所以它必须得改变，要不然的话，你受到的冲击那么多，你的经济依托和支撑以后也会越来越差。[...]