

INTERVIEW TRANSCRIPT

皮道坚访谈

访问：翁子健

日期：2009年2月19日

时间：约1小时26分

地点：广州华南师范学院

湖北美术学院

问：您为什么会为美术史、当代艺术感兴趣？

皮：我家庭出身不好，高中毕业以后就失学了，当时所有大学都不会要我，所以我在工厂做工，做了很多各种各样的工作。但是我从小就非常爱好美术、文学和电影，所以在工作期间一直自学，也学画画，有教我画画的老师。后来对理论的兴趣逐渐增大，因为在工厂里做工不能够实践美术。到了1979年，湖北[美术学院]有研究生招生考试。我有一位朋友刘一原，他是非常有成就的画现代山水的画家。当时他在湖北美术学院，帮我报了名，因为觉得我应该去考理论，就报考了阮璞先生的研究生。阮璞先生是中国美术史界非常著名的学者，是滕固（留德的美术史家）的学生。

当时我报考阮先生的研究生，因为我的美术史研究方向是中国古代美术史。但是在做论文的过程中，我写了一篇文章，叫〈谈中国美术史研究方法论的问题〉。这篇文章让我对当时流行的社会主义、现实主义的文艺理论产生了研究兴趣。当时李浴有一本书叫《中国美术史纲》，他用现实主义研究中国美术史，我就觉得这个很值得怀疑。其实现在我们回过头来看，当时和今天的情况是一样的，当时就只有一种社会主义、现实主义的模式据主导地位，特别是文革时期，像文革时期就强调三突出、文艺为政治服务。写这篇文章诱发了我对美术现状的关注和思考，我想这是后来我毕业留校会关注现当代美术的一个内在原因。

外在的原因众人皆知：当时中国改革开放刚刚开始，邓小平还没有提出「白猫黑猫」的理论，但是那个时候就有一个关于真理标准问题的讨论，说实践是检验真理的唯一标准，那就是思想解放运动。我想这是一个外部的气候。

另外，当时在各个高校里面，像我们78、79、80届研究生，都是社会上积蓄了很长一段时间，有的像我这样出身不好，有的因为别的问题没有进入学校，却一下子在这几年高校的招生中都进来了。回过头来看，现在比较有成就的文学、哲学、艺术各个方面的人才，都是这几届研究生里面出来的。我们美术界的情况也是这样的，他们说的「大三角」是刘骁纯、水天中和郎绍君，都是这一届的。而且武汉是高校相对集中的地方，高校里面有大量的人才，我们这些人当时形成了一个一个个的圈子，或者叫「沙龙」，大家经常一起交流，有思想碰撞。我想这也是一个外部原因，解释了我为什么关注美术现状、新美术。

当时我的老师很不以为然，他建议我不要写那些文章，建议我还是做回美术史、做回学问。我当时也很矛盾。我的毕业论文是做吴伟研究，写明代的美术史。因为关注现状，我曾经写过一篇文者，谈中国山水画的审美意识，也就是把中国山水画的发展和现实的境遇联系起来思考，我想这里面结合了我个人的现实遭遇和当时的环境。

问：湖北美院有关西方现当代艺术资源充裕吗？

皮：湖北美术学院历史比较悠久，前身是武昌艺专。但是和中国美术学院、中央美术学院相比，它的教学资源肯定相对少一些。不过它也有一些学术上的积累，因为毕竟是一间老校。湖北有一个很大的优势：湖北武汉在解放以来，就是中国高校非常集中的城市。它的高等教育非常发达，有武汉大学、华中工学院、华中师范大学、湖北美术学院和湖北艺术学院，尤其武汉大学的历史非常悠久。这个地方人文荟萃，集中的很多年轻的知识分子，学校之间的年轻人经常相互交流，比如当时我们有搞哲学的，像张志扬和邓晓芒都是现在非常著名的哲学家；也有搞社会学、心理学、文学的，像前几年刚刚去世的萌萌也是非常有名、有才

气的女文学家。我们在一起就形成一个圈子。我想这是一个很重要的资源，这也是一个很重要的原因，说明为什么后来湖北能出现一本叫《美术思潮》的杂志。

图书、画册是一个方面，但是我想，主要的还是这种思想资源--跨学科的交流、乐趣的碰撞。尤其当时的人和现在的人不一样的，他们有非常浓厚的理想主义色彩，充满了变革现实的热情，充满了对现状不满，因为他们经历了文革很长时间的的文化专制。封闭的年代突然一下子开放，我想这造成了大家的交流、资源共享，形成了一个很好的氛围。

问：朋友间交流的影响大于学院教育？

皮：影响要大很多，因为有各方面的信息进来，而且那个时候大家都读书，每个人读的书可能不一样，不一样就可以相互补充；要是读一样的书，大家就讨论共同关注的问题，有一种很好的学术氛围。(0'10'28)

问：当时不同大学的学生怎么彼此认识？

皮：有一个契机。湖北有一位理学家叫刘纲纪，他和李泽厚一起写过《中国美学史》，在湖北成立了一个湖北美学学会。湖北美学学会是全国美学学会的分支机构，是一个民间的学术组织。当时这个美学学会在湖北开了一次全国的美学会，我记得叫「中西美学比较会」，我们这一批年轻人理所当然的参加了。刘纲纪老师他们早我们一辈，当时我们这一辈人，有刚才提到的张志杨、邓晓芒、萌萌，还有华中师大一些搞文学评论、文学理论的。这个美学学会就把这些人组织在一起。

另外还在湖北美学学会下面成立了一个「中青年美学学会」，成员还有华中师大的张玉能，还有彭德（彭德当时在文联，也是搞理论的）。这学会把这些人联系起来，因为大家都对文艺问题、理论感兴趣。我想这是一个原因。

由于我和他们认识，所以美术界有些活动就请他们过来，比如说像张志扬、萌萌这些人都写过一些美术评论的文章。我还推荐他们在《中国美术报》上发表文章。我们的《美术思潮》上都发表过美术界以外的青年学者的文章。

问：谈谈「中青年美学学会」比较会？

皮：在八十年代初以后[美学学会]经常开办活动。中西美学比较会应该是1985年以前，好像是82年或者是83年办的。美学学会还经常开一些会。

问：会自发办展览或者讨论会吗？

皮：那就是沙龙，大家一起聚会、吃饭、玩，然后就一些学术问题讨论。那个时候的「玩」就是大家在一起讨论问题，这样的交往很多。展览是稍微后一点的了。85美术思潮以后，湖北有一些展览，当时的这些展览都是创新的展览，一般群众不理解，只有知识界的一些青年朋友能够接受，会参加这些展览。比如后来在湖北率先举行的《中国画新作邀请展》，那是最早的，可以说是中国画的变革，像谷文达、朱新建这些人都最早在这个展览里面展示他们的创新作品。

86年的时候办了《湖北青年艺术节》，是一个很大型的活动。《湖北青年艺术节》它不局限在武汉市，还在湖北其他一些中等城市同时主办。这艺术节是和85美术思潮联系在一起的，我刚才说到的理论界的朋友都参加像这样的活动，而且不光是年轻人，当时像刘纲纪老师这样的老先生，他的态度也是比较积极的。我让他写了一篇文章。

问：当时朋友间的讨论话题是哪些？

皮：基本上和当时[其他]知识界人们所关注的问题是一致的，就美术方面来说，像对现实主义、个人主义的问题，还有个人和集体、传统和现代、东方和西方的关系，都是我们关注的一些问题。然后就是政治和艺术的关系，以及有没有艺术自身规律的问题，主要是这些。

问：里德的《西方现代绘画史》在当时很重要。

皮：这部书的发行量比较大。因为当时的资讯非常有限，这些东西翻译过来的很少，这本书是搞现代美术那些青年人都必读的书。当时资讯的来源主要还是《中国美术报》，因为它的周期比较短，一个星期出一期，经常介绍一些国外现代派画家的作品。然后就有中央美术学院的《美术研究》、《美术》杂志。当时的《美术》杂志和现在不一样，要开放一些。另外还有中国美院的《美术译丛》。再就是《江苏画刊》。

这些介绍了国外美术方面的书，像里德的书，是我们搞理论的人必读的，也是年轻艺术家的参考材料。当时有一些外文书店卖的进口画册，也是大家创作的资料来源。我记得当时日本讲谈社出了一套《世界美术全集》，大家一传说它到了书店，就都去买。

问：书不是很大吗？

皮：很大。那个时候大家的经济情况都不好，都非常的窘迫，但是大家有热情，节衣缩食也去找这些资料看。

问：会买不同的书，然后互相传阅？

皮：完全可能。

问：或者手抄书？

皮：有，这是更早的情况。更早的时候流行手抄本，那是一些地下的诗歌、小说，是文学创作方面的。美术方面的这个情况比较少。但是借书的情况是有的，因为当时条件没这么好，不可能有那么多钱买书。

展览

问：武汉少有国外艺术的展览？

皮：比较少，在北京、上海展的时候，大家就会想办法去[看展览]，比如那时候有一个《十九世纪法国绘画展览》，另外还有美国一个基金会的展览，虽然那些作品今天看来远远不是现代或者是当代的，但是在当时那个非常封闭的年代，人们看到那些东西也觉得非常的新鲜，因为它毕竟带来了一些新鲜的空气。

以前看到的是前苏联的东西比较多，像苏联的叫《艺术家》、《创作》这些杂志，早期的美术学院教学也就是[苏联]现实主义的，西方的东西见的很少。文革时期有一本《红旗》杂志，它说西方印象派杂志上面的文章是资产阶级腐朽、没落思想的反映和表现，可见印象派是受批判的。所以思想解放以后就像国门打开了，有很多新东西大家趋之若鹜。

问：当时到北京、上海去困难吗？

皮：比现在当然要困难，当时是坐火车，有的是真的「坐」去，当时能有卧铺就是条件比较好的了。去北京可以看印象派的展览，也有一些其他的外国展览，想后来85、86年的时候，最早进行的是劳申伯格的展览，在中国美术馆。我去了。我比较幸运，经常出去参加一些活动。其他的老师还是尽量的创造条件去，学生就比较少。

问：劳申伯格的展览影响很大？

皮：影响肯定是大的，后来中国的一些青年艺术家做装置，应该是受劳申伯格的启示和影响。

问：您个人对这展览有什么感觉？

皮：我当时感觉很振奋，我觉得国家这样有希望。我认为这是一件好事情，是真正的开放。现在看起来，仍然觉得是一种开放，纵使是有限度的。

《美术思潮》与其他美术刊物

问：可以谈谈《美术思潮》的创刊情况吗？

皮：这个事要谈到湖北文联当时的主席周韶华先生，他是一位思想比较开明而且有创新意识的中年艺术家，他那个时候年龄大一点，应该有50多岁了。他自己的创作也是在探索中国画的新风格，像画了《大河循原》。他曾经和《美术》杂志何溶在湖北，办过一次「全国美术理论讨论会」，讨论会是《美术》杂志的征文活动之一。我们当时还算青年，会投稿，像彭德写了〈审美作用是美术的唯一功能〉，这篇文章当时是具挑战性的，因为当时文艺要为无产阶级政治服务。发表文章的除了彭德，还有贾方舟、陈云岗和我。我发的一篇文章就是刚才提及的〈谈中国美术史的方法论问题〉，对现实主义提出了质疑。一批有独立思考

的美术理论文章在这里发表了，然后在湖北神农架开了那个讨论会。

当时很有成就的学者也参加这个会，比方说沈鹏，他是人民美术出版社的，也是书法家，当然他的思想和我们年轻人相比是相当保守的，也有研究美学的北京大学的叶朗等等。我想这次讨论会应该说是为后来湖北文联和湖北美协重视理论问题奠定了一个基础。很多后来的年轻人的批评征文出来了，都是因为他们参加过这个神农架论会。

我想「神农架会议」和《美术思潮》的关系还是比较密切的。周韶华就是在那次会上知道了彭德。彭德当时在小县城文化馆，[周韶华]把他调到了湖北省文联，后来他又借调到《美术》杂志。当时何溶先生主持《美术》杂志，也是一个思想比较开放的人。这些对于后来的《美术思潮》能够落脚在湖北有很大作用。后来周韶华提出要在湖北办一份理论刊物，让彭德做主编；当时彭德调到文联时，我还在学校，所以我做副主编。第一期就是我和他两个人做起来的。第一期在文联做，做完了以后没饭吃，我们跑到饭堂，翻窗户进去吃人家的剩饭，条件很艰苦。后来《美术思潮》就吸纳了全国各地一些年轻作者的文章，同时也用了湖北一些其他的出名学者的文章--这就和我前面给你说的联系起来。这是一个动因，加上湖北这个地方有理论的风气，相结合就促成了《美术思潮》在湖北的创刊。

彭德思想非常敏锐，也是非常有活力、有锐气的年轻人。他的言论有时候看起来非常极端，但这在当时有它的现实需要。《美术思潮》的办成，我想和周韶华、彭德应该有很密切的关系。

问：《美术思潮》当时是怎么收集文章的？

皮：当时其他美术刊物的理论色彩都非常淡薄，理论思考还没有形成一种风气，但是当时很多青年人对理论又是如饥似渴，所以就是一种现实需要所造成的。有些稿件是直接找一些作者约稿。后来一些非常活跃的青年批评家都在《美术思潮》发表了他们第一次的文章，像殷双喜、王林、邹跃进、朱青生；高名潞也在这发表了，但他肯定先在其他地方发过；还有王广义他们北方群体；也包括当时到美国留学的陈丹青，他有一篇关于中国与欧化的通信，黄山会议上他有这封信，后来我们发现了这封信，觉得它和中国当代油画的现实问题关系非常密切，于是在《美术思潮》发表了。我们办刊的宗旨，一个是强调理论思想，第二强调独立思考、理论性，另外强调一种创新精神，即强调反传统、强调突破。所以这样就有意识的去约一些非常年轻、有思想锐气的作者的文章。周韶华、彭德和我（当时我是副主编），我们至今都是对这宗旨有共识，要找年轻人，主动约稿。也有人投稿，但投稿用的不多。

另外，从第一期开始，我们就做了尝试--搞了一个新论一览。这个尝试今天来说不奇怪，比如说新华文摘等文摘刊物都有，但当时是没有的。新论一览就是摘编在各地发表的新观点，不局限于美术，思想界、文化界、哲学的我们都用。第一期是我编的，叫做〈美术新论一览〉。它当时起了很大作用，因为当时比较闭塞，大家的消息来源很少，你把这个给他一看，他可以根本这个再去寻找其他的，所以主要的作用就是推波助澜，促进青年人的理论思考风气，也鼓励大家任意创新、积极进取。我想这个刊物受欢迎就是这样的原因，当时那个时代需要这个。

实际上这个刊物办得很粗糙。都是在一个县城的印刷厂印的，纸张是再生纸，非常粗糙，因为经费很少，好像只有几千块钱。当然要从学术的严谨性来说，我们今天看来要求还不够，但是它的文章最主要的是有锐气、有文化理想、有抱负和活力。

问：我们现在看来它很了不起。八十年代有两刊一报，《江苏画刊》在南京，它较早开始办，到85年左右开始创新一点的内容就出来了；《中国美术报》在北京，栗宪庭在那边做了很多工作，而且北京是这么大的城市；《美术思潮》就在武汉，85年一开办马上就取得很大的成功，受到很多关注，国家不同地方的批评家和艺术家都在看。

皮：美术学生和青年教师是我们的核心读者。

问：经费不多，人手不多，空间也很小，我们知道两刊一报里面你们的情况最困难。当时《美术思潮》的作者似乎很流行用笔名。

皮：我用过一个笔名叫松实，这个笔名用得很少。后来我干脆用自己的名字，我觉得无所谓。

问：我们知道白莉是黄专，胡川是栗宪庭，还有其他的？

皮：彭德有一个笔名叫楚迟。墨哲兰就是张志扬。其他的他们好像都用本名。陈孝信用过水绿。[...]

问：用笔名是传统？

皮：原因是那时候经常搞政治运动，虽然是开放了，大家还心有余悸。如果又来搞政治运动，而你言论是反党、反社会主义的，便要捱批斗。但是我觉得当时我们这一帮人用笔名，这个顾虑还不是很大。

问：《美术思潮》曾和其他美术刊物合作？

皮：没有像今天这样正式的举行什么合作或者交流，但是相互之间的交流、信息交换是有的，对象主要就是《中国美术报》、《江苏画刊》和《美术》杂志，因为大家通过一些学术活动都熟了，所以互通一下有没有关系。比如说栗宪庭，当时我记得文联就请过他来编《美术思潮》。而且，在这之前彭德不是借调到《美术》杂志做编辑吗？所以他也认识《美术》杂志的张士增这些人。

不久前在关山月美术馆开过关于传播的会议，我在发言里谈了，说现在的情况是体制内和体制外是融合的，即体制内里面也有一些体制外的声音，而体制外里面也会请一些体制内的人来，和八十年代的情况不一样。八十年代还是左势力直接控制，官方是很左的，民间的比较活跃，《美术思潮》情况特殊，这就和周韶华有关。我认为他是一位非常值得我们尊重的老先生，他今年已经80多岁了。按照当时一般的情况，文联办刊物，主编肯定应该是他，当时当时他就让刚从县城调来的彭德做主编，自己开始做副主编，我开始是编委；过了半年、一年以后，他副主编也退下来了，让我做副主编。周先生是湖北改革开放美术界的一面旗帜。

问：可以谈谈87年《美术思潮》停刊的背景吗？

皮：一方面是外部的政治空气。当时是反资产阶级自由化，邓小平在这一方面实际上两边都要考虑，他要控制全局，所以左势力还是比较强大。《美术思潮》虽然有年轻人喜欢，但是很多思想比较保守的人对它反对的声音也强烈。还有就是经济上没有来源。所以只办了三年。

问：当时的发行量呢？

皮：具体的要问彭德。我记得是几千本。

问：对经济没有帮助？

皮：没有，那肯定是要贴钱的。文联觉得这个刊物不赚钱，又要投钱。而且这个刊物又这么激进，后来有一些左的人说三道四，就办不下去了。

问：你们有工资吗？

皮：我们都是义务的，文章发了以后会有很少的稿费。我在那里发过几篇文章，一篇是〈我的批评观〉，就我个人来说是一篇比较重要的文章，因为当时把批评观作为一种艺术提出来，也是为新艺术呐喊、辩护，在当时来说，它应该还是起到一些作用。再一篇就是〈艺术的精神和时代的精神〉，背景是湖北办了《中国画新作邀请展》，参展的有谷文达、朱新建、阎秉会等，都是一批今天已经在新水墨方面很有成就的艺术家，但是这些画当时出来的时候大家都看不懂，观众的意见写了满满的很多本，都是骂这些画画的乱七八糟，我们《美术思潮》把这些意见登了一些，我当时是针对这个谈了中国画为什么要创新。我写了这篇文章，我后来到了九十年代关注新水墨、推进实验水墨，还参加了《中国画新作邀请展》。他们创新的精神，引起我对中国水墨画的前途和未来的一些思考。这和我个人学术上来说是有关系，因为当时李小山发了一篇文章叫〈中国画已到穷途末路〉，它[对中国画]是全盘否定，我不太赞同这一观点，我认为中国画还可能获得一种新的形态、新的语言方式。就我个人来说，这是《美术思潮》给我的好处，因为它让我的思考聚焦到一些点上，对我后来的理论思考、策展活动起到一些作用。

问：您对李小山的文章有什么看法？

皮：我欣赏他的精神、理论勇气和魄力，但是我认为他的结论是草率的、缺乏论证的。事实也证明了这点：李小山前几年在南京做了展览，他也把新水墨都收进去，重新来做水墨。所以中国画并没有到穷途末路，并没有停止。后来到了九十年代，我这个信念更加坚定了。八十年代大家不是对西方的东西如饥似渴吗？可是到了九十年代就有一个转化。八十年代我们持激烈的反传统态度和立场，到了九十年代就要考虑传统是否就那样一无实处，特别是在全球化的新语境下思考。所以我认为中国传统文化的很多元素，对于中国的新艺术来说是非常重要的资源，还有在全球一体化的语境下，民族文化传统有自身的价值，这是我后来的想法。我就是一条路一直这样走过来，我感觉到《美术思潮》给了我很多恩惠，很怀念那个时期的生活和工作。

问： 还有哪些批评家的文章对你影响比较大？

皮： 具体的文章现在不容易举出来，但是因为栗宪庭和高名潞都是朋友，用今天的话回过头来说也是战友。高名潞不是刚刚在北京办了一个[《现代艺术大展》]20周年的活动吗？他给我寄了一张请柬，是他手写的一封信，写着「亲爱的战友」。我觉得他们两个人在当时的情况下，都是有理论勇气、有文化理想的。栗宪庭确实很有一种个人魅力。我们同行之间大家都还是比较了解、比较钦佩。

如果说对发表的文章、对后来的出版物有什么感慨，我觉得历史通常会淹没很多东西。比如有吕澎的那本书和高名潞的那本书，我们亲历过这段历史的人就觉得这两本书里面还是存在一些问题。主要的问题是材料的来源，因为有一些事情不是他们亲历的，还有他们的收集材料有时候是通过发信，即谁给他们寄，他们就用了这些材料，难免挂一漏万。所以在我们亲历了这一段历史的人来说，看了那些东西就觉得有些是不全面的，甚至有些被歪曲了，这是没办法的事情。

回过头来说，我觉得你们今天能做这样的东西是非常有意义了。书写历史的人我们中国古人是讲究要有「史德」，如果个人的修养或者是在某些方面有问题的话，会造成一种历史的遮蔽。吕澎做了了不起的东西，高名潞也正在做这些工作。高名潞当时写一本书，也是让我们寄材料，我觉得都是非常必要的，但是不够，所以还是希望有更多的人来研究、发掘、收集、梳理更多这个时代的史料，包括采访亲历过这个时代的一些人我觉得非常有意义。

问： 您和彭德有写书的计划吗？

皮： 当时曾经想过。杨小彦在岭南美术出版社的时候，找过我和彭德，要我们编一本85美术新潮的书，我们也因此收集了很多资料，但是后来这事情随着杨小彦离开出版社搁浅了。后来为什么没有做这个事情呢？就我个人来说，我始终还是行动着，在每一个时期都通过我的文章直接介入新美术，不是停下来总结一个东西。这是一个原因。

另外我始终在学校工作。彭德是后来才到学校，吕澎他们可以说是职业写作，我在学校还有教学任务，所以没有大部头的美术史著作。

还有一点因为我经历过这个时代，也看了这些书，觉得写史不是简单的事情，写史是要对后来的人负责的事情，就我个人的能力、精力、时间都不太允许。所以我只能做我力所能及的事情：一直对美术的现状经常发表看法、参加活动和策展。[...]

还有一个原因，我是双向发展的，当代艺术以外是中国美术史，因为我是学中国美术史出身的，是阮璞老师[的研究生]。中国美术史是搞先秦、楚文化、楚艺术史、夏商周，像王朝闻先生总主编的《中国美术史》中、由李松先生主编的夏商周一卷，我也做了一些美术史的研究，就没有写史的计划 and 打算了。

《湖北青年艺术节》

问： 谈谈《湖北青年艺术节》？

皮： 《湖北青年艺术节》是85美术新潮的一个部分。当时在北京、南京、杭州的青年的前卫美术都起来了，湖北就有我刚才给你说的情况，即它既有历史的传统，也有新思想的火种，所以在这个地方人的创作热情要爆发了，加上文联的周韶华、唐小禾老师他们是比较开明的长者，这样就创造了一种气氛。

美协出面组织这个青年艺术节，当时有好几个展场，就在美术学院，美术馆就相当于画院，因为湖北的美术学院和美术馆是相依的，然后在全市的好几个地方都有分展场。它是一个一个的群体展览，形态都是现代美术，在那上面也有装置。那个时候有一个叫黑鬼的，他把一些破烂的臭袜子拿到那里展览，当时已经是惊世骇俗了；后来有一个比较有名的雕塑家，是现在的湖北艺术馆馆长傅中望，他做了一个装置，把两个铁锅吊在一起，题目叫〈天地间〉，就是用现成材料，实际上也是做装置；还有黄雅莉，是土家族的一个年轻女艺术家，后来到加拿大去了，当时她烧了一组陶，都是很现代形态的艺术作品。也有一些新水墨、油画，当然也有很多群体，我记得有什么「部落、部落」等各种各样的群体，就是群体组织一个一个的展览。

问： 参展艺术家都来自湖北？

皮：基本上都是湖北本地的。我记得当时我接待安雅兰，她和她的前夫一起来湖北，前夫是画油画的，当时他们看就觉得很新奇。外地人主要是来参观。

问：很多85美术新潮的艺术家都到了武汉？

皮：王广义、舒群、任戩，他们就调到了武汉工作，因为觉得武汉当时的气氛非常的好。一是因为有青年艺术节，另外因为湖北有《美术思潮》，所以他们曾经想落户武汉，但当然是短暂逗留，后来又都离开了。还有一个赵冰，现在还在武汉，他是建筑学的博士。

珠海会议、黄山会议、《中国现代艺术展》

问：87年有《八五青年美术思潮大型幻灯展》（即珠海会议）。

皮：我和彭德都应邀参加了。在会上王度和舒群打架，后来把他们扯开了。幻灯展就是把各地的新美术创作通过幻灯的形式进行交流，因为石果和王广义当时都调到珠海文联，由石果牵头，就在那办了一个幻灯展。

问：舒群和王度都是武汉人？

皮：舒群是东北的，那个时候他还没去武汉，那以后才去了武汉。王度是湖北人，从湖北考到广州美院，学雕塑。当时他们年少气盛，发生口角，具体为什么我不记得。幻灯展就是放映很多幻灯片，大家在下面议论、讨论。我和彭德都参加了。[...]

问：您有参加黄山会议吗？

皮：第二次的黄山会议我没有参加，刚好那时候有什么事情耽搁了。我参加了第一次黄山会议，那次会议和新潮美术没有直接关系，但是对新时期的中国美术走向产生了影响，叫《新时期油画艺术研讨会》，那好像是84、85年前后的事情。当时有尚扬、郑胜天，还有画《大明风度》的作者（王怀庆）。那个会议应该还是很重要的...第二次的黄山会议也打得很激烈，跟当地人打架了，抓到公安局。[...]

问：89年的《中国现代艺术展》您有去吗？

皮：我去了。有人把那个展览叫做「新潮美术的闭幕礼」，即一个阶段的结束，就是因为唐宋和肖鲁的开枪行为。然后有很多事件，说展馆里放了炸弹，所以展览被封。这个展览的影响反倒还非常大，当时文化杂志也有一些知识界的人参加这个展览。我想那展览是对85美术新潮的一种集中的呈现，所以还是非常有意义的，它让人们重新思考一些问题，把一些东西推到了极致，像装置、行为都在那一次展览集中呈现出来，比方说黄永砗、吴山专的作品、[张念]孵鸡蛋、[王德仁]扔避孕套，它们在当时的社会造成极大的震动。我曾经有一篇文章叫《黄土地上的视觉革命》，谈新潮美术的启蒙功绩，说它在改变中国人的思维方式、生活态度方面起到了很大的作用，比裸体艺术起的作用更大，因为它唤起了中国人对个体权利、个人深层意义的重视。现在回过头来看很幼稚，但是在当时非常沉闷的政治、文化风气之下，在文化专制主义之下，它给人们的启迪很大。实际上我曾经说中国艺术家表明他们要走在改革开放的前列，这就是新潮艺术的意义；我谈到了新潮艺术的精神给人们很大的启迪，这样社会其他的各行各业人们的创造力才会爆发出来，人们有了一种新的生活态度。这些都是89年《中国现代艺术展》的主要功绩。

总结

问：您会怎么总结八十年代的美术批评？

皮：我觉得八十年代的美术批评，是有理想、有文化责任感和文化抱负的一批文化青年造成的。那时候的写作没有功利主义的色彩，也没有物质主义的影响，它的精神性是非常纯粹的。这一点是我们的遗产，也是我们今天最需要的东西。但是它在学养、文化积累和极点方面都准备不足，所以现在回过头来看它，它是粗糙、幼稚的，但是它的精神非常了不起。

问：您怎么看美术刊物在八十年代美术界的作用？

皮：当时还不像现在有这么多电子媒体，就只有纸质的媒体，这个媒体对当时的新潮美术起了推波助澜的作用。如果没有这些媒体，新潮美术是成不了气候的；媒体开启民智，是一种启蒙。经过文化大革命的愚民政策和文化专制，很多人开始变得麻木、没有自我，我觉得刊物在这个时期、在这个方面起到了极大作用。

问：全国各方艺术家的活动和风格不一，唯一把他们归纳的就是两刊一报。

皮：实际上思想的资源不是两刊一报提供的，这种思想的资源和整个中国当时开放的文化环境有关，包括改革开放引进来的很多东西，像西方比较现代的思想、方法论--我们对现实主义的反思也会受西方新文艺理论、新美学思潮的影响。「两刊一报」当时起到了一种纽带的作用，把这些东西都联系起来。

问：您认为八十年代的美术思潮是什么时候结束的？

皮：这个时代的结束就是89年的动乱（六四事件），那次动乱以后，85美术思潮就处于低潮，有些知识分子也就出国到海外去了，有一些当代艺术就进入地下。新潮沉寂的时期引起人们理论的反思。当时在北京香山开了一个关于85时期的会，这个会被人检举，告到中宣部。有一本书是《美术新世界》，我主编的，[其中收录了]《第一届深圳美术论坛》上一篇水天中写的文章，文章就是回忆这个会议的情况。那个会上我有一个发言，总结我们回过头怎么去看85美术思潮。从那以后，大家就开始反思这个时期。

另外，九十年代中国社会生活发生了很大的变化，即商业化、市场化的进程加快。这样整个文化环境就也转变了，有了艺术市场，相比85时期的作品是没有办法卖的，所以这个情况出现以后，这个时代自然而然终结了。

还有一个外部的原因：八十年代整个世界的格局是社会主义阵营和资本主义阵营的冷战。当时85美术思潮的那些作品，它的经济来源还是有人支持--海外的传媒，比方说当时很多艺术家做展览，就是希望政府把这个展览关掉，造成一个事件，希望引起媒体关注，然后造成国际影响。这就是冷战的背景，和今天的国际格局不一样。所以他们有很多作品除了反传统以外，还有反政府，让自己成为所谓的意见人士，持不同政见色彩，西方的很多媒体确实希望看到这样的作品。

到了九十年代，外部环境的情况又不一样了，经济大潮改变了每一个人的现实生活，人们乌托邦的幻想被现实粉碎了，于是物质主义、拜金主义就开始流行，相比我们以前写作稿费是非常少的。

另外以思想史的线索来说的话，因为按照黑格尔的学说，历史的发展是正反合，到了一个时候它自然而然回过头来反思这个时代，应该是九十年代初邓小平到广东南巡以后就发生了变化。再加上到了九十年代，全球一体化也成为一个问题，于是东方和西方成为人们考虑的问题。

问：您提到国际的关系是冷战？

皮：那个时候（八十年代）西方是孤立、遏制中华人民共和国的。

问：外国传媒曾报道九十年代北京的艺术家在外国大使馆做展览。

皮：肯定会找到很多材料来说明这个问题，因为那时候的很多展览是外向型的，即为外国人做的。

问：85时期也是这样？

皮：有很多是这样，比方说朱新建，他当时到使馆里面给外国人看作品。还有一些就是要让外国人觉得是受压制的。

问：在大使馆办展的时候，很多作品给外交官买走。

皮：他们（外交官）是中国当代艺术有限资金的主要来源，所以在某种程度上，他们欣赏的口味决定了那时候中国当代艺术一部分的走向。我想这个是可能的。

问：「打中国牌」的情况在八十年代已经有了吗？

皮：情况不一样，比如说九十年代打中国牌是为什么呢？因为您是在西方文化环境下，你要与众不同，要吸引人们的眼球，就得打中国牌，比方说蔡国强用火药、草船借箭这样的典故，或者像黄永砅的创作。在国际环境里面肯定要用中国元素，政治上的因素就比较少。

八十年代的中国当代艺术，应该还有一些政治因素，因为政府反对，所以新艺术在国内是脆弱、被孤立、

非法的，那它要寻求支持，支持就来自于海外。这是一个很复杂的问题，但是如果说把当时的环境复原的话，就相信这里面有一些真实的东西。

外国支持是肯定的，其实现在中国当代艺术在国际艺术市场上当红，也是外国人在里面炒作，也有一些是艺术资本的博弈所造成的，并不是这些作品自身。现在你看中国当代艺术在这么短的时间里面创造的作品，它的价值竟然超过了中华民族几千年创作的文学艺术精品的价值，我觉得这是值得怀疑的。