

INTERVIEW TRANSCRIPT

唐庆年访谈

访问：杜柏贞、翁子健 日期：2011年7月15日 时间：约1小时55分钟 地点：北京

在工艺美术学院

问：唐老师，您是从中央工艺美术学院毕业的，当时是什么专业？

唐：我是在工业美术系，专业是室内设计，后来这个系拆开了，成为工业设计系和室内设计系，即环境艺术系。我学的时候还未分开，比较重点是在环境艺术，学习的东西非常杂，我的老师说我们是设计行业的导演系，所以你什么都要会，因为所有东西都在环境里面的，陶瓷也好、布料也好，都在里面，所以什么都要知道一些，学的非常的杂。

当时的系主任叫潘昌侯，他是清华大学调过来的，是建筑方面的专家，他给我们讲第一堂课就讲老子，他说学建筑的人重视哲学。副系主任是一位资历很老的教授，叫奚小彭，做室内装饰的老先生。其他年青老师跟年轻学生关系有一点点奇怪，因为年轻老师也经过十年文革，也是荒废的，跟我们一样。所以有时觉得他们教我们有点底气不足，好像程度差不多，他们的优势是可以到图书馆里的教师阅览室看东西，我们就不行。后来我们慢慢跟图书馆的人混熟了，我们也可以进去看，老师其实也不管。有些老师是从教师阅览室拿书来参考，我后来看到书，原来他教的全都在这本画册里面。

当时很微妙，我们这一批人有很沉重的包袱，觉得我们是没有文化的一代人，因为十年文革，最该读书的时候没有读书，最该背诵一些古代经典的时候，我们背诵的是毛主席语录，学英文的第一句话也是毛主席万岁。后来我们大一点了，到农村，努力想自己学一点，就从报纸上看「批林批孔」里面引用了孔子的话，所以才知道孔子说过这样的话，完全是非常奇怪。所以我们上大学，比较老年的老师就直接说：你们这一代人没有文化。我们背着非常沉重的包袱，非常的惭愧，所以要改变自己的状况的愿望极强，于是拼命地、胡乱地去学，其实也没有系统性，而且也不是真的看懂了。像我那天看了广东的纪录片，我们也是读那些书，但是我后来回想：我们真的读了那些书吗？并没有读懂，甚至只是大概的看了一眼，我们只是被书里面的某种东西感染了。比如说尼采的东西，与其说我们读懂了尼采的东西，不如说我们被尼采感染了。我们根本没有了解哲学思想的脉络。

还有一点，经过文化革命的翻天覆地以后，我们对当时的东西都不信，对官方宣传的东西都不信，反而对官方批判的东西都相信，所以对古代的东西痴迷，对外国被批判的东西着迷，我们有一种叛逆的心理，所以对正统的、唯物主义的东西不感兴趣，这些东西我们知道，我们在中学上政治课一天到晚就是学这些东西，所以你们不要再跟我讲了，而且我根本就不信你了，甚至非常反感。西方的东西不知道是什么，反正拿来都是好的。真正学到多少，其实非常有限，但是是被一种激情推动。

我觉得有一些书你没有提到的，比如李泽厚写的《美的历程》，这本书在学艺术的学生里面影响是非常大的，从李泽厚以后，又接触到宗白华，非常感兴趣，也对高尔泰的观点有兴趣。宗白华后来对美术学院的学生感染力相对更强，因为他写的是诗的语言，文字非常美，我们在这个方面受到影响比较多一些。

问：您当时有没有明确的对哪一种艺术风格比较感兴趣？

唐：里德写的《现代绘画简史》，我们同学几乎都要从头到尾背下来了。这本书讲得不是那么深入，不是很厚，但里面涉及的人物比较全，所以大家都很喜欢。我们对西方现代艺术迷得一塌糊涂，这是官方不喜欢的。

工艺美院还有一个好处，工艺美院被认为是在当时所有美术学院中最开放的，因为从装饰的角度来说，这

些东西都可以，抽象是可以的，我们的立体构成、平面构成的课程，就跟抽象比较接近。但工艺美院也有一个特点，它比较偏重唯美，在八十年代初期这个其实是中国美术很重要的线索，装饰风、唯美风，工艺美院在这方面有点得天独厚了，一上来我们就学图案，两方连续、四方连续、色彩搭配，完全不用考虑写实不写实，同时老师也不反对我们把装饰色彩用在写生里，所以把两者结合起来，这是工艺美院的优点。我们对西方现代艺术，尤其是1950年以前的现代艺术，是特别、特别喜欢。

问：当时您是想当艺术家？

唐：我们当时都学艺术考进去的，但是学校、特别是系里面的老师，包括副系主任奚小彭老师，他自己也画画，但是他非常反对学生画画，他担心学生会走向纯艺术，而不做我们学的实用美术，学生对纯艺术的兴趣要大。随着年级大了，有了一些专业课，兴趣也逐渐改变，比如我们有园林课，我们到苏州看园林，老师给我们讲建筑空间的关系，这些东西还是比较艺术，我们兴趣逐渐就大一些。我毕业后，一天室内设计都没有做过，没有做过。我是84年毕业的。

到《美术》杂志

问：毕业后，您就去了《美术》当编辑。

唐：我在北京出生，但在武汉长大。在湖北当农民、工人，从那边考大学考过来北京，但是毕业以后我要回原籍，我就很尴尬，我家都在北京，不知道该分配到哪里。我在学校喜欢写点东西，在二年级当了学生刊物的主编，是一个壁报。我也喜欢写一点小文章。到毕业时，我们学校的美术史老师奚静之（邵大箴的夫人）问我：你不想去《美术》杂志去？我当时没有马上回答，犹豫了一下，因为《美术》杂志跟我学的专业没有关系，跟画画也不是一回事。后来我想，我就去吧，因为首先我可以留在北京，然后这个工作还是一个比较重要的地方；可是我也有不想去的理由，我父亲过去是《文艺报》的编辑，在五十年代时候在那边工作，成了右派，所以我知道《文艺报》在中国文艺界是红旗杂志，非常官方色彩的，《美术》是美术界的红旗杂志，也是非常官方色彩的。在这种地方往往很危险，做错了就会出问题，像我爸就成了右派了，所以也有一定的犹豫，但后来还是决定去了。

去时是邵大箴当主编，他招兵买马，需要人来工作，所以非常幸运。我们这一代人非常不幸，因为经过文革，但是也非常幸运，就是在国家最需要人的时候，我们就顶数了，其实照道理讲，凭我的学历、能力，有什么资格到这个杂志？我要是今天当主编，我看到这个学历，我肯定不会要的，凭我写那点东西，肯定不会要。但这就是我们这代人的幸运，可以到了很重要的位置，后来居然发挥了很大作用，我觉得不是由于我们的能力，是碰巧碰上的。

问：您刚到《美术》杂志时，里面有什么人？

唐：我刚到《美术》杂志时，当时的主编是邵大箴，副主编李松涛，笔名李松，是研究青铜器的专家。还有一个副主编吴步乃，很多年都在《美术》杂志做编辑了。还有一个副主编丁永道，但他基本上不怎么管事情，只是重要文章看一看。编辑有夏硕琦、有张士增，有栗宪庭，但我去的时候栗宪庭已经靠边站了，83年时清除精神污染，他被批评有自由化思想，所以他每个月只是去领工资、拿信件、聊聊天。

问：当时《美术》编辑部在哪里？

唐：是东四八条，在一个灰色楼里面，有文联的好几个杂志，跟我们同一层的有《戏剧报》，还有《歌曲》、《音乐》，都跟我们在同一层。其他编辑都是借来的，包括梁江、邓平祥，很多人。

问：我知道夏硕琦、张士增、栗宪庭是较早时间由何溶先生请来的，到84年还是他们三个人？

唐：他们三个人还在，还有王小箭。王小箭比我早一点过去，也是何溶把他叫进去的。王小箭是学法语的，当时是觉得西方艺术跟法国关系比较大，所以找个学法语的人进去，但没有让他当编辑，我也不知道给他一个怎样的头衔。

问：何溶先生当时为什么不当主编了？

唐：他不当的原因可能也是跟清除精神污染有关，具体我也不知道，同时也可能因为他到一定年龄了，所以让他退休了，我觉得除了年龄之后还有别的因素。然后美协就把邵大箴找来了，让他来管这个事情。

问：当时在编辑部的日常工作是怎样的？

唐：主编每天大概八点多、九点就到了，我们也应该这个时候到的。我刚去的时候，桌上会有一堆自然来稿，就是人家投稿的稿件，我就看，稿件上面有一张纸，要批意见。我刚开始不知道，年纪轻，看了几篇就往上批。王小箭也做这件事，他觉得很有意思。稿件要在编辑之间互相传阅，不能你自己说了算。百分之九十之来稿是不能用的，少数比较好的稿也不太能用，因为杂志有时效性，跟当时的题目有关，所以有些稿就存着(将来可能发表)。王小箭说，当时这些稿签要是保存，将来拿出来出书，那将会很有意思，很可惜这些现在都完全不知道在哪里了，因为后来的人不会愿意留着前面的人的东西。

问：当时的来稿文章多是关于什么的？

唐：很多稿子都是讨论我们杂志上刊登过的一些问题，比如当时讨论所谓现实主义美术的问题，这问题在我进去时还有点余韵，但大家觉得这个问题已经不太值得讨论了，这个问题已经过去了，但人们来稿还在讨论这个，而且这些来稿常常没有新意，没有新的观点、新的角度，无非就表态支持某一方，重复一些观点，而且那个时候写文章很多口号性的东西，所以大多数文章不能用。

问：在这之前发表罗中立的〈父亲〉，已经引起了很多现实主义问题的讨论。

唐：对，有一个代表性人物是迟柯，广州的，他撰文讲了对于现实主义的看法。我进去的时候，已经觉得这个问题没有意思了。

我进去没多久，主编就说，我现在要给你一个任务，你现在要从你的角度、年轻人的角度，提议有哪些选题我们值得做。我觉得很兴奋，也不觉得很难。我记得我写给他十条还是十二条选题内容，具体不记得，但基本想法是关注当代美术思潮，不光是关注哪个画家，是关注整个思潮，大家怎样想的，艺术家的知识结构，年轻艺术家的知识结构跟老艺术家非常不一样，他们的经历对于他们的创作又有什么影响。我也是这一代人，他既然问我了，我便想到这些。我觉得主编、副主编都很重视，觉得这个很值得关注，因为在还没有涉及具体观点的时候，从这个角度大家几乎没有异议。所以提出这个之后，《美术》杂志好像开始比较关注这些了。

问：具体是怎样去关注这些？

唐：我们要约稿，但在约稿之前要跟主编打招呼。

问：当时会定期举行编辑会议吗？

唐：没有那么制度化，但是编辑部经常开会。邵大箴做事不拖泥带水，比较放松，定了就定了，就这样了。其实当时夏硕琦跟张士增之间是有冲突的，虽没有明显的矛盾，但观点上是比较有差异的。邵大箴不太顾忌这些，定了这个方向。但我印象是不是太制度化，要每个星期开会什么的。

编辑部的事情很多，展览很多，要去看，回来要选片子，互相交流的情况也很多，每个编辑有自己的特

点。我第一次当编辑是跟张士增一起，他当执行编辑。这个执行编辑制度是由何溶创立的，到了邵大箴时代还是沿用这个制度，所以当时是张士增当执行编辑，我当助理编辑。

问：是由谁决定那一期由谁来当执行编辑的？

唐：其实大概排了一个轮流的顺序，但是如果有借调来的人，你就往后挪一位，大概是这样…我只做了一期助理编辑，邵大箴就让我当执行编辑了。我当时也有点紧张，不过反正年青，不怕，觉得就做吧…我帮张士增做助理编辑的，是封面有张健君的画的那一期。后来第一次当执行编辑是哪一期我不记得了。

问：当如果您是执行编辑，您可以决定封面放什么？

唐：当然要得主编同意。主编也是轮流的，三个主编也是一人管一期，但要是比较有比较尖锐的文章，得由老邵决定，他来拍版。他常常很快大概一看就决定，不拖拖拉拉，不犹豫。我进去两三个月之后，高名潞就进去了，跟高名潞一起进去有一个叫张保琪，从西安美院毕业后在美研所读了硕士，他现在在UC DAVIS教书。如果你往前看一点，84年底有一个全国美代会，张保奇在里面很活跃，是有几个中年艺术家想推行民主选举，几个年青人就发挥了推波助澜的作用。那是美术家代表大会，要选举美协，美协要换代了。其实当时有一个重要的人，周韶华是主导人物，他来自湖北，还有一个云南画家姚钟华，这两个人是里面的重要角色。这是体制问题，所以即使争取到民主选举，得到的结果也不见得会跟官方事前设定的相差很远，但是他们不可能接受（民主选举）这样的程序。当然，这个造反几乎要成功，最后是黄永玉出来帮了华君武，把形势转过来了。

青年美术思潮

问：您刚才说跟邵大箴先生提出要关注当代美术思潮，后来是怎样实行这个方向？

唐：基本上是说比较多去关注年青人的作品，关注他们怎么想，后来就非常自然了，很快这个潮流涌现出来，去关注便变得很简单了。国际青年年那个展览是八五新潮最开始露头的。我为《美术》杂志工作，在外面可以算是记者，在里面是编辑，编采合一。当时有评审委员会在选作品，其中马克是一位重要的评委。我们编辑部的副主编李松涛也是评委，有一天我去找李松涛，到美术馆，他们正在评选，李松涛就给我看这些青年人的画，特别指出一张，说：这张画也算国画。是谷文达的抽象水墨，题目很长，大概是敦煌：东西方美术的什么什么，很长。我说抽象水墨，还有点意思。李松涛马上就说：大家注意了，我们年青的同事说这张还有点意思。这张画本来被淘汰掉的，因为这句话，李松涛又将这张画放回去了，又入选了，很偶然。我参加过几次这样的评选，真的很多偶然因素，画在走廊放着，大家走着看，有一个人很爱讲话，别人也不反驳他，让他说去了。常常就这样决定了，只有极少数的画会引起争论。

从那个展览就开了八五新潮，孟禄丁的《在新时代》重要，就是有一点代表性，手法也新，也有代表年青人的想法，所以当时的杂志很多很多文章讨论观念更新，讨论观念更新就是八十年代初从伤痕美术到后来形式主义、装饰风、唯美主义，都觉得在观念上是旧的，所以普遍在讨论观念更新，观念更新的意思是不能只从表面上学习现代派的形式、色彩、抽象，要完全改变：西方现代艺术的背后是什么？它的观念是什么？大家都在讨论，也没有人说得清怎样去更新。《青年美展》的作品让人觉得，好像年轻人的东西适合美术界现在需要的，作为观念更新的例子作用。在当时是官方也肯定、美术界也比较叫好的一件事情。

问：办这个展览的原因就是要推动美术界的观念更新？

唐：不是，这展览是团中央办的。展览正式题目为《前进中的中国青年》，是一个联合国国际青年年的活动。所以是团中央办的，但他们没有美术方面的能力，所以还是请了美协的人来当评委、组织，我们《美术》就去报导。本来没有想要推动美术的什么，但恰好就发挥了这种作用。

问：这个展览跟84年的第六届全国美展就有很大的区别。

唐：很大的区别。那个毕竟是很官方的展览，那个美展又在各地美协受批评声音很多，觉得各地美协送展的时候不是很公正。又有批评说得奖变成了分奖，得奖的人都是评委，或者各个地方的头儿。《前进中的中国青年》没有这些问题，团中央从各地收集作品。

问：您在编辑部工作是否比较自由，可以到外地看展览和采访？

唐：基本上是这样，在这个展览之后，每年的高校毕业生展览，《美术》杂志都会看一看，注意一下。但是在前几年，是四川美院引起注意。《青年美展》上有几个画家都是浙美出来的，所以我当时就说，我想去浙美看看毕业展。主编只需你有合理理由就会允许，当时也会考虑经费问题但不是那么大的问题。就去了。

《青年美展》只有两个月之后，就是浙美毕业生展览，到底是怎样情况我们在北京一点都不知道。到了以后，听说浙美毕业生展览不得了，引起很大关注，遇到的第一个人就告诉我：「一塌糊涂，糟透了！」我觉得这个很有意思，于是去看了。我看了倒不觉得糟，于是我便去了解情况。作为《美术》杂志，主编早就告诉我们，不要轻易表态，不要随便说好或者不好，因为《美术》杂志邵大箴设定了一个栏目，叫问题讨论，就是说我们不把它作为肯定，而作为问题放在那里讨论，所以给我们开了一个窗户。

我在浙美就想了解情况，随便问人，问学生怎么想，问支持的老师怎么想，问反对的老师怎么想。反对的老师是一位教马列主义的老师，叫谭永泰，留苏的，滔滔不绝讲了很多。问郑胜天先生，他说：学生作品嘛，你去问问学生好了，他自己不说什么，其实他是毕业班老师。我去问学生，跑去学生宿舍，张培力也去了，当时他已经毕业了。他站在门口：「你们这个官方杂志不会登我们的东西的！」哈哈！我当时也不能说会登还是不会登，就找他们要了一些特别有争议的作品。

当时态度比较明朗支持的是他们的副院长，就是后来积极把浙美改成中国美院的副院长，他的态度比较明朗。所谓支持，就是说允许学生多方面探索，反对的就说这是资产阶级的东西，大帽子扣上来的。回来之后，我就以浙江美院毕业展争论作为专题发表了，刊登了各方面的意见，把画也放在里面。当时《美术》杂志还是保有官方地位，所以《美术》杂志要是发表了这些作品，就是不一样，影响很大。

这一期杂志比较重要。有了这前后两期之后，影响了各地的年轻人，其实他们都在这样想，都在这样做，方法不同、风格不同、观念不同，但一下子都冒出来了。有人把稿子寄来，或者跑来找我们了。我跟邵大箴说，我们应该去做一个调查，全国各地走一圈，了解各方面情况。邵大箴说，让高名潞去吧，高是学古代美术史的，有学术功底，不会太冲动，哈哈！高名潞确是去了很多地方，编辑部出钱的，走了一大圈，回来做了一个报告，叫「青年美术运动」。这个报告最开始是在编辑部内部做的，请了美协的几个人来听，放了很多幻灯，两、三个小时。当时我记得他还没有把线索整理得特别清楚，但已经有个大概，结果美协的人，年纪大一点的人说我们坚决不能要运动，因为文化革命使运动这个字很敏感。这个报告前后在好几个不同的场合做过，以这个为基础。高名潞经过这件事之后，就变成很坚定关注当代美术，而且他也有一定的理论基础，我们不是学史论出身的，只是凭着热情、本能去做，他全心投入到里面，后来很多艺术家来找他，成为了精神领袖。

栗宪庭是在八十年代初期起了很大作用的批评家，伤痕、乡土艺术，星星画展，栗宪庭起了很大作用，当然也有何溶在后面支持，就像邵大箴也在一定程度上支持了我们一样，他就是不让我们把色彩弄得太鲜明，会引起攻击，他就冲淡一下，他也知道年青人的探索是好的，虽不见得每一个人的作品都是好的，但是探索总是对的。邵大箴是这样的态度。

没有邵大箴的话，应该说我们[介绍青年美术思潮]的工作是不可能的。可能有人觉得邵大箴没有多少作用，其实我觉得他的作用是很大的，还有郑胜天的作用也是不容忽视的。我一直觉得这两个人很重要。毫无疑问，高名潞和栗宪庭的作用是十分重要。当时栗宪庭被停职了半年，我去《美术》杂志时，他正在停职。半年之后，美协决定要他离开《美术》杂志。不知道是他自己找的还是怎样，他就去了美研所，后来就在《美术报》工作。《美术报》开始一两期的时候，是一个普及性的杂志，是教人怎样穿衣服、怎样布置房子的杂志，很快就转入到新潮美术，跟栗宪庭进去有关，跟张蔷对这个有兴趣也有关，所以栗宪庭在后来跟很多艺术家都有联系。

问：张蔷的背景是怎样的？

唐：张蔷是中央美院美术史系毕业的，是在六十年代已经毕业了。他基本上是我们上一代，他可能比邵大箴年龄还要大一点。

问：您认为他为什么对现代艺术感到兴趣？

唐：首先，对于改变、支持探索这一点，这几位先生都是一致的。另外一点，我不敢确定，张蔷可能在意识形态上对官方的东西反感，有这个因素，就像我们，当时官方提倡的东西我们都不喜欢，我觉得他也可能一样…文革中，他好像也是造反派的，我不知道。

《中国现代艺术展》

问：《美术》杂志在《现代艺术展》上是主办单位。

唐：很早就开始筹备《现代艺术展》。高名潞看到有这么多艺术家，这么多作品，还不断有作品在地方被禁止，我们就想，有一个全国性的展览不是很好吗？我们一起来办个展览，一起来总结、交流，这个想法一直有，但是一直非常困难，场地、经费都有问题，所以筹备了很久，开了很多次的会议。

问：您从开始便参与这个筹备工作了？

唐：对，我是组委会的成员之一。当时里面起比较大作用的是高名潞。

问：在筹备期间有一些大的会议，比如黄山会议，您有去过吗？

唐：我印象中我有去过，但会议未完我便提前走了，所以后来打架我是一点印象都没有。

问：筹备期间的会议，具体情况是怎样的？

唐：当时这个展览出现转机是因为宋伟，他愿意支持，他是快餐车的老板。我在里面为什么会成了所谓财务的负责人呢？是因为展览在最后终于说在美术馆可以办了，刘开渠同意了，但条件是美协要承担责任。美协出面就有点困难了，那么邵大箴说好吧，那就由《美术》杂志出面。《美术》是美协的编辑部，属于是它的一个部门，来承担责任。《美术》杂志于是变成了这个展览的主办方之一。我是《美术》杂志编辑部副主任，是管财务的，我也理所当然成了为这个展览管财务的。而且当时指定了三个现场负责人，就是高名潞、范迪安和我。当时开玩笑说，出了问题就拿我们的脑袋来交代。开始时还好，各路人马，也很乱。老孔是负责对外联络的，还有侯瀚如。我是拿着一大包钱，还有公章，哈哈！反正细节我都不太记得了。

问：您记得当时经费一共大概是多少？

唐：当时宋伟给我们是五万块钱，我们基本上在这五万块钱里面做文章，但是后来宋伟好像把这五万块钱要回去了，最后还是由《美术》杂志还清了这个账。

问：所以预算只有五万块钱。

唐：对，但当然是超过了。究竟是多少我不记得了，但是是《美术》杂志给付清的。

问：展览上主要花钱的地方有哪些？

唐：美术馆好像找我们要场租的，另外我们出版小册子，印刷是要花钱的。设计是杨麟做的，那个倒不用怎么花钱，大概还有什么吃饭之类的。

问：作品运输都艺术家自己出钱的？

唐：应该是，有些艺术家最后没有拿回作品，原因是宋伟本来要买的，但后来又没有买，最后作品到底在哪里不知道。宋伟一直是跟高名潞联系，最后跟高名潞也弄得非常不愉快。

问：刚才说是指定您、高名潞、范迪安负责现场的，那么发生这么多问题，怎么办？

唐：第一次开枪以后，公安局把我们找去开会了。公安局副局长说：我亲眼看见，我差点把他抓住了。他说是一男一女，便衣就在他们身旁，当时现场是有很多便衣，安全部的人也有。有人说那一枪是那年的第一枪，那一年后来开了很多枪，直接的连系是没有的，但是社会的情绪已经到了有可能发生事的情况，所以官方很紧张，很怕出事，派人过来。找我们开会，我们也只能找艺术家去开会，说保持冷静，尽量少说话，尽量避免和政治挂勾，我们是搞艺术的。范迪安是一个非常出色的跟官方打交道的人，他用了很多跟官方语气接近的话，但是在维护在旁边的艺术家的利益。他非常擅长这个，讲得非常得体。我是不行，我不是很会讲话的。

问：对于其他的行为艺术又有什么反应？

唐：其他行为艺术是我和高名潞不知道的，但是可能有一部份是栗宪庭不知道的。我们跟美术馆的协议是展览现场没有行为艺术。我们当然是不能同意这些行为，我们好不容易有了这个展览，既然跟美术馆有这个协议，我们就一再跟艺术家说不可以有行为艺术。后来美术馆跟我们说我们有十七条罪状，就是有十七项事情是违反协议了。

问：当时您看到这些行为艺术会不会很生气？

唐：不是很生气，只是觉得又给我们找麻烦。而且我们已经知道，艺术家就是这样的，他们就是想方设法自我表现，想一些怪的方式突破现有条条框框。艺术家的天性就是如此，所以出现这些不会觉得很生气，也不觉得很奇怪，只是想尽可能的把它控制不要让它发生。我们在这种情况下总是要妥协。发生以后，美术馆说我们的十七条罪状，我们只能说我们不知道，艺术家要在里面弄，有些还根本不是参展艺术家，他要在里面做，我们有什么办法？

问：您有没有参加展览之前的作品挑选过程？

唐：我基本上没有参加挑选，只是说有一个大概，比如说某一部份的画，王广义放在二楼中间，浙江的画放在哪里，四川的画放在哪里，几个大类别。云贵川基本上是一个思路的，浙美的是另一个思路的，然后装置的、行为艺术的照片，是在一楼。这个大概的过程，我是参与了。具体说到底谁要谁不要，画家真的把画拿过来，是很难拒绝的，而且高名潞拒绝，我去找栗宪庭，栗宪庭也许就同意了。艺术家聚在一起是一件很麻烦的事情，哈哈，每个人自我表现的愿望都很强烈，都是放荡不羁的。

问：当时《美术》杂志也发表了关于《现代艺术展》的一些报导。

唐：对，当然。《美术》杂志是主办单位，不能少报导。我们最主要担心的倒不是发生的这些事件，我们最不愿意把这个展览变成一个轰动的新闻事件，而削弱我们可以坐下来讨论艺术的氛围。变成一个很轰动的事

件，出现几个很重要的新闻人物，但是大家不能坐下来研讨艺术问题，这是我们不希望看到的。但是没有办法，最后这个展览的效果不如预期，我们的预期是希望学术性一点，大家一起来讨论艺术问题，各方面的意见都可以拿出来，但事实上是坐不下来，两次闭馆，非常戏剧化。

问：邵大箴先生对于发生的这些事情有什么意见？因为《美术》杂志是主办单位，是否需要负上一些责任？

唐：但是在当时的情况下我们都不觉得这个会有什么不良后果，因为我们觉得这个不是政治，很清楚知道这不是政治问题，即使是开枪也好，后来有炸弹的纸条也好，都不是政治问题。六四以后，才变成政治问题，当时不是，我们只是觉得效果上变成了很轰动的新闻事件，不是我们想要的…
我们比较遗憾就是不能达到预期的效果，开过座谈会，也讨论不起来，完全被新闻事件冲淡了。但又有一个好处，就是真的引起国际注意，有很多外国记者。

问：外国记者把这些事情都政治化了。

唐：对，都政治化了。所以我们第一次闭馆以后，我们跟艺术家讲，大家千万不要往政治上去靠，因为靠向政治对于中国现代艺术的发展是非常不利的，现代艺术变成了反动艺术，那么你以后就别再想搞现代艺术了。我们还想在这片土地上搞现代艺术，我们就至少在表面上离开政治。这是为什么后来签名事件时，高名潞不同意，我跟他在一起，高名潞跟我商量了一下，说你觉得是不是不能签。我说不能签，不要把《现代艺术展》带到政治里去，很怕变成政治，要是变成政治现代艺术在中国就没有出路、没有前途了。

问：但后来偏偏是因为政治，才使中国的当代艺术受到注意。

唐：对，其实中国的问题还是政治问题，中国很多很多的问题还是政治问题。我们那个时候也许是比较天真，很希望从体制里做一些改变，用非政治的方式，慢慢地，但这些都比较天真。

八十年代的美术期刊

问：有人认为八十年代各个美术杂志的编辑起了极大的作用，您对此有何看法？

唐：确实是起到一定作用，尤其是《美术》杂志，最大作用是对于各个地方美术界当官的，《美术》杂志是一个风向标，开放的程度到哪里了，要是显得开放，他就会允许手下的人开放，它是起了这样的作用。你说是不是真的向年轻人起到示范的作用，我不认为。但是年轻人希望发表作品，这是毫无疑问的，所以他们会主动来找我们发表。发表作品是艺术家的天性，也希望得到支持，那么《美术》杂志就是一个渠道。

《美术》是最先的，各个地方的，包括《江苏画刊》、湖北的《美术思潮》、《中国美术报》都是后来的，但是到了后来《美术》又不像这些其他的杂志那么前卫、直接了当，《美术》杂志有时候还是要顾及各方面，比如邵大箴把周昭坎借调过来，一方面他不会像我们那么多关注年轻人，他会比较多关注中年艺术家，另一方面周昭坎在安徽管财务大概管得比较好，所以想帮《美术》杂志也赚点钱。《美术》是国家杂志，但后来我们自行发行，经费还是比较紧张。

问：《美术》杂志还是国家美术界最大的平台，读者群最大，影响力比较大。

唐：当时《江苏画刊》有一篇李小山写关于中国画的文章，我们觉得是《江苏画刊》的小小的阴谋。因为我们当时杂志的印刷周期是五十七天，所以《江苏画刊》在一期发表了李小山的文章，紧接下一期就有一篇反驳他的文章，我觉得这根本不可能，是事先安排好的，又不放在同一期，以引起更大的轰动、争议。以我们印刷的经验，再比我们缩短，也得二十多天，怎么可能有人马上能写好一篇文章发表？所以这是事先设计好的，可以提高他们的知名度。

问：所以您也很关注其他的杂志。

唐：当然很关注，包括后来《美术思潮》停刊，我跟彭德说，你是不是故意的？你不是必须停刊，想壮烈一点，但稍为早了一点，要是再拖一拖，等到六四之后，那多壮烈呀。

问：当时北京有什么展览影响比较大？比如劳生伯的。

唐：当然，那影响太大了。你之前提到的劳生伯和德国表现主义展览的影响都很大，其实还有十九世纪风景画展，也是起到作用的，那是中国人第一次看到米勒的作品，第一次看到巴比松画派的作品。当时还有一个挪威的水彩画展览。但真正对当代艺术起作用的，就劳生伯的展览，其实是给艺术家大开眼界，跟传统绘画完全不是一回事了。

问：《美术》杂志有报导这些吗？

唐：有，但是放在有限的篇幅里。

问：所以您做一期杂志，必须平衡各方面的内容。

唐：也不一定非要有青年艺术家就一定要有中年艺术家，但是通常会有一点古代艺术。有时主编也会往里面放一些东西，有些时效性不是那么强的稿子存着，主编偶然就会加入以冲淡前卫的内容。

高名潞是最聪明的，他主要报导年青人的艺术，那么他挑的外国艺术、古代艺术专题，也是有某种呼应的，可以无形中引到这个话题的，所以他做编辑非常聪明，从几个侧面，都是做共同的题目。主编挑的是真的冲淡了，但高名潞经常看似是冲淡，其实是加强了。

问：八十年代期间有几次政治的波动，这些有没有影响到《美术》杂志的编辑工作？

唐：有，当然有，有些东西要收敛，也会发表官方的文章，一定有，反正我们是官方刊物，这段时间就多发一点古代艺术什么的，稍为避开一点。那个时候在中国做媒体的人，是非常懂得字里行间的意思的。其实现在中宣部还是会定期下发一些口号，说我们最近要说什么口号，但是我们不见得非要照着那指示来，但是在字里行间会知道有什么问题，便要躲一躲。邵大箴非常聪明，知道情况不对，这个过两期再说吧，哈哈！

问：89年天安门事情之后，《美术》杂志是否发生了很大的变化？

唐：不是立刻有问题了，是到了90年以后就有问题了。[MP3: 1' 22' 11] 我们经常要学习，每天讲，心情就很压抑。其实我们大概都觉得学生做的事情不是太成熟，但是官方是完全有可能有其他的方法来化解这个矛盾、来把事情做好的。所以我们后来很生气官方的做法，而且更生气的是官方在之后拿出一大堆东西要我们学习，要我们改变看法，这些东西我们很熟识，这都是跟文化革命一样的东西，我们便知道你原来还是一样的本质，还是拿出那一套东西，还讲阶级斗争，袁木说我们怎能不讲阶级斗争？所以我们觉得这个国家的改革开放已经倒退了，没有什么希望了。深深的感受是这个。所以高名潞靠边站了，轮流执编的制度也改了。有一次，我跟主编华夏提了一个什么建议，他说：「你呀，好好想想你的自由化倾向。」我也不是批评什么，我就觉得好吧，没什么好讲的。

问：我发现在87年以后，《美术》杂志开始有了广告，当时杂志的经费情况是怎样的？

唐：《美术》杂志的情况在八十年代发生了很大的变化。《美术》过往作为美协的一个部门，所有经费都是国家拨款的，出版是由人民美术出版社出版，我们编好了，他们出版发行，那一部份我们就不管了。后来出版行业变成要自负盈亏，要考虑不能赔钱了，那么出版社就跟我们说，要不你们自己出钱，要不就停刊了。后来邵大箴说，我们决定自办发行。后来调来一个人，是八十年代初北京油画研究会的一个成员，叫

富元，他来帮我们做这个出版的事情。我们自己找邮局去发行，找印刷厂。

大概是86、87年。变成自己做了，找印刷厂，要想办法要广告，但是很难，很不容易才会有一个广告。印象很深是南方一个酒厂找我们登广告，但是国家规定酒是不可以登广告的，所以我们登了一个征集酒瓶商标的广告。广告很少，现在我们到国外知道人家怎么做了，要是今天我们办杂志，得要专门组织一个班子负责广告的事，还有很多办法宣传什么的，那就不一样了，当时其实什么都不懂。

问：《美术》杂志的设计是什么人？

唐：做《美术》杂志设计的两个人，一个叫陈威威、一个叫朱秀娣。她们从何溶时代便开始为杂志工作了，你其实可以采访一下陈威威，她对《美术》是知道很多的。现在有一个网站，他在那边做主编，叫中评网，各种各样的评论，做得挺学术的。

我们的设计也是经过一个改造，本来的设计比较老式的，标题很注目，有些花边什么的。在我去了以后，请了在革命博物馆做了很多年设计的人，叫施力行，跑到我们这边来讲了一次课，讲杂志的设计，带了几本德国的杂志来，讲德国杂志的设计是怎样做的，从那以后，陈威威做的设计都非常漂亮。

问：作为编辑会否对设计给意见？

唐：会，因为这个涉及重要性的问题，除了前后之外，文章的标题、图的大小，都有一定关系。有些有争议的，我们还不把图放得太大，哪些进彩色页、哪些不进，都是有关系的。

步入九十年代

问：您在《美术》杂志一直到1991年？

唐：对。我离开《美术》杂志其实是这样。有一次，我收到一封信，是郑胜天写给我的。他说美国有一个博物馆，想做一个中国当代艺术的展览，有两个人来，让我来接待一下。那是David Kamansky和Richard Strassberg。Strassberg讲很好的中文。他们做过一个中国现代的展览，他们现在要再做一个。

我就带着他们在一些城市走了一圈，收集艺术家的作品，我陪着他们。我们在上海看到李超（这个人本是学美学的，蒋孔扬的学生，现在在研究美术史）画了一张模仿塞尚的风格，在玩牌，标题是〈不与塞尚玩牌〉。他们觉得很有意思，所以把这个作为展览的题目。

91年，他们邀请我去Pasadena参加开幕式，但那时我不能因私去这样的活动，领护照很麻烦，最后变成因公出门。由于当时的政治气氛，又经过这么复杂的出国手续之后，我去了就没有回来了，算是离开《美术》了。但是我离开他们也很高兴。

问：您是怎么认识郑胜天的？是不是85年您去浙江美术学院的时候？

唐：好像是那次。之后我们经常会碰见，在一些展览、会议上，但我们从来没有很密切的私人交往。

问：那他90年为什么找到您来做这个事情？

唐：我没有问他为什么，反正我就帮他做了。我在网上看到Kamansky跟Britta Erickson有一个访问，他说：「我们才是第一个把中国当代艺术介绍到美国的。」Britta就问他当时是怎么可能的，他就说当时有我在帮他。

问：可否说说您接待他们的过程？您是怎么选择到什么地方去看艺术家？

唐：其实很简单，比如我到上海去找到画〈不与塞尚玩牌〉的李超，我知道上海有谁，就跟他说我想找谁，也问他你知道有谁可以推荐的，就挨家挨户去找艺术家的家，艺术家的家就是他们的画室，当时没有大画室。当时他们就会决定邀请谁。

问：找人的名单是您决定的？郑胜天没有推荐？

唐：没有，他推荐会有走后门的嫌疑，他不需要这样做。有谁在什么地方，我基本上都知道。去了一两个地方，我就知道他们要找什么，我也可以带他们到中年艺术家的家里，他们前一个展览《Beyond The Open Door》就是中年艺术家，但他们这次显然更有兴趣的是八五以后的艺术家，那我更熟了，很多我都认识，可能之前未见过，但是都知道。有些地方我之前没有去过，比如成都，因为八五以后成都不是很重要的地方。去了也很容易找到人，何多苓他们有兴趣，我们去找他了。有些艺术家，事后我想是出于商业考虑，比如山东一个艺术家画牛的，而这个展览有一个赞助人是做奶牛场的，哈哈！

问：他们当时是买了这些作品吗？

唐：是买的，所以毕竟是博物馆的名义，艺术家也没有要求很高，他们跟艺术家有商量。

问：但这不是博物馆买的，是Kamansky买的？

唐：我当时不知道是博物馆买还是私人买的，但是Kamansky跟这个博物馆的关系是很深的，他有相当一部份的私人藏品放在博物馆里面，是否捐赠的，我不清楚。他也有很多古代的东西，他很会鉴定古物，一看便大概知道真伪。他花钱的时候，让人感觉他是掏自己腰包，不像在花博物馆的钱。他也是这个博物馆的馆长。他祖父就到过中国，收集了很多中国的古物，这些东西就在博物馆里，所以这些东西不知道他捐了没有，反正是和他有关的，所以他在这个博物馆里面说话是很算数的。Strassberg现在仍在UC LA，大概是教中文，他把《石涛话语录》翻译成英文了。

问：我觉得从89年到92、93年这段时间，中国当代艺术的情况比较奇怪。八五新潮已经结束，93年的诸如政治波普这些风格还未完全出现，所以这段时间大家都在探索往后应该怎样走。刚好这段时间，在1990年，您在中国走了一圈，您觉得当时艺术家的心态是怎样？他们最关心的问题是什么？

唐：这段时间最有代表性的就是刘晓东。刘晓东那批作品会引起注意，我觉得是非常能反映那个时期的心态：很无聊又很无奈。所以他的毕业作品画宿舍里面的情况，乱七八糟的，空饭盒什么的，我觉得是非常有代表性，他和八五有一个很明显的区别，就是有非常消极的态度。八五是理想主义的，是希望改变现实的，尽管风格有些冷峻。刘晓东表现了无聊、无奈、没有意思，非常明显的这种状态。出来引起很多人注意，官方也没有说什么，因为他写实，技法很好，其实他很有代表性。当时包括催健的歌曲、一些地下电影，都是有这种情绪，六四之后整个情绪一下子就变得非常低落，和后来商业潮出现之后表现的东西也很不一样。所以刘晓东在当时很有代表性，陈丹青在国外看到之后很赞赏他，这是从技法的角度去肯定他，但刘晓东被广泛注意是跟当时社会的心态有关的。

问：我们看过很多有名的艺术家在这段时间的作品，跟他们在之前和之后做的东西都非常不一样。他们似乎在探索应该怎么做，国外的观众怎样会接受我的作品，因为当时在国内所有的展示发表平台都是封闭的，他们找的出路就是找新的观众，就是海外。通过出国的艺术家或者策划人，他们想找这个出路，这种新方向对整个艺术创作有所影响。

唐：有很大的影响，特别是在九十年代之后。包括在九十年代初期有相当多的画展是在外国人的公寓或者领事馆开的，或者是在外国人的宾馆，当时的北京饭店是拿外国护照才能进去的。当时有很多这种展览，针对的是外国观众，无形中影响了艺术家。九十年代以后，很多艺术家有很明显的这种倾向，直到今天还是有这种情况，目的是讨好外国人的钱袋。很多画家画文化革命的题材，其实文化革命跟他们没有什么关系，

而且画得很肤浅，没有什么意思。

问：这个现象在九十年代初时，不一定是一个坏的现象，因为当时的艺术家根本没有出路，前途茫然，所以这是很自然的一个方法。直到93年又是一个转折，有一些重要的展览，在威尼斯、香港、德国等等。在此之前没有，形成一个很有意思的时期。

唐：对，刘晓东的展览是毕业展览，所以可以公开展出。还有很多展览是不公开的，比如当时有圆明园村，有很多盲流艺术家，他们的展览基本上就在外国人的宾馆。当时给他们比较多支持的就是栗宪庭，当时高名潞出国了，我也出国了，而且也失去了阵地，费大为、侯瀚如、孔长安，很多人都出国了，坚守阵地的只有栗宪庭，所以栗宪庭在九十年代是起了比较大的作用，在八十年代初期起了很大作用，在九十年代又起了很大的作用，外国也很关注他，在国外都能看到关于他的报导。

问：93年开始了一本很好的杂志，就是《Art Asia Pacific》，里面就报导很多栗宪庭，又有他的文章；张颂仁也跟他合作做了后八九中国新艺术展览。

唐：栗宪庭在艺术观上有比较明显的意识形态倾向，在这一点上他比其他人明显。他对共产党的一套东西非常反感，所以他对于比较对立的東西比较关注和支持，这和他在九十年代推崇的艺术也有一定关系的。他在八十年代已经是这样了，我在编辑部碰到他，他开口就骂共产党，哈哈。

问：最后一个问题：唐老师，您怎样总结八十年代？

唐：有一些词大家都说的，可能也有一定道理，比如理想主义，普遍的理想主义色彩；跟当时的文化热也很有关系，很多艺术家的东西有明显的西化倾向，最后把现代化与西化变成一样了。还有一点，八十年代的市场非常弱，也可以说是一个好的地方。

很多想法其实是很简单的，有人说八十年代直到现在的中国当代艺术，都是模仿西方，但可能不是那么简单，当然西方影响是非常非常大，但分析八十年代的艺术接受影响的过程，你会发现中国人是有选择地模仿：为什么先选择这个，然后选择那个，其实这个选择的过程中能发现一条线索，它自己形成了一条轨迹，不是简单的模仿。另外，中国的艺术其实一直没有脱离政治、社会环境的影响，比如文化热就是整体社会的现象，又比如对于传统文化的反思，包括政治的影响，一下又反精神污染，一下又开放了，这始终对中国艺术有影响，中国艺术始终没法在很冷静的、旁边的角度看这些，而恰恰是跟着这些东西在走。只能说明中国艺术还不是很成熟，如果八十年代这些问题可以好好的讨论的话，可能也是有好处的，但是始终就没有认真的讨论过，要不就说成是简单的模仿、是跟着外国人的屁股走；要不就说那是先见之明，现在巨大的成功都是那个时候创造出来的，始终都没把问题看得很全面。