

访问文字纪录

黄专访谈

访问：杜柏贞、翁子健

日期：2009年9月17日

时间：约50分钟

地点：深圳 OCT当代艺术中心

《美术思潮》

问：您本来学习中国美术史，您研究的重点是什么？

专：我研究生学习的专业方向是中国画论，大量的还是阅读文献，魏晋南北朝以来的古典文献。我的研究课题李日华，当时在湖北的严善錞研究是董其昌，这两个人物很好玩的。我们当时的兴趣为什么在明代？就是觉得明代很像我们所处的时代，所有社会与制度全部重新洗牌，翻天覆地，所有思想都混杂在一起。我的毕业论文就是写的李日华，后来得了吴作人基金奖就是靠这个论文。

当时能够得到的西方研究中国古代艺术史的资料不多，《新美术》介绍高居翰他们的几篇文章，洪再新到了九十年代编过一部《西方学者的中国艺术史研究》文集，了解西方大概就是通过这几本书。当时我的导师阮璞先生是比较反感我参与现代主义运动的。其实我老师是典型的上世纪初的知识分子，他早年在国立艺专是学油画的，早期画的很前卫，画马蒂斯、野兽派，后来就专门做学问了，他是滕固的学生，他的艺术思想是从滕固来的，滕固是中国第一个留德的艺术史学者。他当时希望我不要参与这些运动，主要觉得这个太耗精力了，所以他对我参与编辑《美术思潮》什么的都不太赞成。当时的确有这种心理矛盾，当然，80年代中期我也接触了范景中和他们的学术团体，这两种原因使我在心理上一直保持着与85新潮美术运动的距离。89年我也去了北京的现代大展，见到了王广义、舒群、黄永砷、吴山专、张培力、高名潞等人，当时只感觉气氛特别紧张，开枪、闭馆什么的，乱哄哄的。

对这个展览，我当时心理也特别复杂，对当时的那种集体主义方式很不习惯，88年我就写过篇《中国现代艺术的两难》，批评过中国现代艺术的集权特质，89大展不过是将这种特质场景化了。

问：您最初怎样参与到《美术思潮》的？

专：我大学专业是历史学，但一直对艺术史感兴趣，82年大学毕业，分到一个地区师专当老师，后来认识皮道坚，他当时在湖北美院任教，他是我第一个艺术史的老师。84年彭德也是刚从一个地区调到湖北美协，准备筹备《美术思潮》，当是周韶华在组织这个事情，但是他具体不负责编辑，具体负责就是彭德跟皮道坚，彭德是主编，皮道坚是副总编，在皮老师推荐下我就开始参与了编辑，最开始我记得就跟严善錞两人在编，还有已在美协工作的鲁虹也是最早参与的编辑，后来祝斌、李松也进来了，栗宪庭也参与对编辑。当时我一边在郟阳师专教书，一边在这边编杂志。85年考上湖北美院的研究生后也一直在参与这个工作。文联主持，《美术思潮》参与做的第一个展览活动是《中国画邀请展》，这当然与周韶华的兴趣有关，谷文达和国画界很多年轻的现代艺术家都参加了。严善錞是浙江美术学院（现中国美术学院）77级版画专业毕业的，他跟浙美系的王广义、黄永砷、吴山专、谷文达保持非常紧密的联系。《美术思潮》上严善錞跟黄永砷当时的那个对话，使我们很吃惊，他们思考的问题已走到后现代主义那一步了。我觉得严善錞在这个里面作用非常大。其实想起来，那两年其实变化很大，87年左右我通过严善錞认识范景中，思想发生了很大变化，开始以科学哲学的方式思考现代问题，也继续了古代研究。

严善錞在当时的作用有点像王明贤在北京的作用，他把很多就是不相关的人串起来了。我82年在华中师大历史系读书，还没毕业，林志就从浙美分到华师筹备艺术史系，我当时在学校也喜欢画画，所以经常做展

览什么的。他就来找我，说他是浙美毕业的，韩辛当时也很激进的，然后就介绍了当时分到湖北画院的严善錞，我们在一起聊起来很投机，当时就是读康德的三个批判、黑格尔《精神现象学》、《历史哲学》什么的，读得人天昏地转，那个时候还真是下了一点功夫。后来那个范围就慢慢扩展到读海德格尔、尼采。很奇怪，那个时候我对尼采不感兴趣，可能跟每个人的性格有关系，像舒群他们读尼采都是很亢奋的，我当时读尼采，跟严善錞都是这个感觉，就是不太喜欢，还是喜欢逻辑性比较强的东西。

当然还有《走向未来》丛书之类介绍三论（系统论、控制论、信息论）、《历史表象的背后》、《新史学》这些东西可以读到，但是我们当时对特别新的学问反倒有点有意保存距离，对经典的东西兴趣多一点，后来认识范景中后就主要读波普尔科学哲学、政治哲学和贡布里希艺术史的东西。

90年代初，吕澎、严善錞组织了一个研究项目就是研究王广义，92年出了一本书《艺术潮流中的王广义》，这个里面我没有写文章，但严善錞那篇写的非常好，他完全用波普尔“情景逻辑”的方法来研究王广义，我认为到现在为止也是那时最好的批评文章之一，他把他作为历史人物来写，写得非常生动，他用的就是完全另外一套方法，不再是用哲学方法。当时周彦，祝斌，侯瀚如都写过文章。

吕澎92年在广州筹划双年展，这个双年展也多多少少受到波普尔情景逻辑理论的影响，旨在替代80年代抽象的时代精神理论，当时编《艺术·市场》也都把这些理论用上了，当时实际上既不懂消费主义，也不懂市场理论，完全套用波普尔和贡布里希的名利场逻辑来解释当代艺术的现象，这已是90年代以后的事情。

问：比较具体地说，《美术思潮》是什么时候开始？编辑部的情况是怎样？最后又为什么停止？

专：开始筹备应该是84年，出版试刊那个白封面的一版很少有的，那是84年还是85年，我忘了，大概正式出版是在85年，试刊是严善錞编的，那里边好像还介绍了三论。我编的是二、三期。

当时的办公室就是在湖北省文联的五楼，在湖北文联一个办公大楼里面，《美术思潮》是很小一个办公室，它旁边还有一个小的房间，里面摆了一个小床，给外地来的编辑休息，因为当时彭德也还算是外面聘来的编辑，我也在里面住了一段，条件很简单。

我印象中，第一期的稿有些还是自己写的，第二期投稿就很多了。第二期我编的就是关于第六届全国美展的评论，包括王广义的处女作都是那个时候，就是投稿了。当时国内有两本介绍现代艺术的地方刊物《美术思潮》和《江苏画刊》，《江苏画刊》创刊时间比较长，80年代中转变编辑方向的。《美术思潮》一开始主要的稿源，浙江这一块主要是严善錞组织，哲学界、文学性主要就是皮道坚来组织，实际上张志杨、鲁萌、邓晓芒，当时几个哲学家都参与了写作，北京那边主要就是栗宪庭，后来陆陆续续像周彦都开始投稿了。彭德办刊思想很开放，四处物色编辑和作者，每一期都会通过讨论确定一个主题，彭德设计了栏目，但不是太固定，有一个是理论信息，每一期负责编辑的，你就必须在文联图书室大量的翻阅各种杂志，汇编新信息，不限于美术的，有哲学的、人类学的、文学的，只要是觉得属于当代思潮的都会采集。

当时中国现代美术的两刊一报各有偏重，《美术思潮》比较注重思想性和研究性，《中国美术报》主要是报道信息，大量的非常快的信息。《江苏画刊》可能处于这两者之间。这在当时大概也没有一个规划，自然形成的。

《美术思潮》讨论问题就总希望有一个思想史的问题在后面。比如说介绍谷文达那一期就请了张志杨写文章，这种组合为艺术提供了一种开放的理论背景，你们可以看到每一期都是这样，也有很多外领域的投稿，每一期几乎都有。后来还设了一个理论奖，获奖的很多也是不是艺术界的。

编辑费一个人一个月30块钱。印刷是在一个很小的街办印刷厂，而且当时还是铅排，设计的是——前面两期是彭德自己设计的，后来还请了现在深圳的陈绍华设计封面。因为彭德他也会画点画，所以有时候版式都是他自己排，当时没有专门的设计，版式都是自己排。

《美术思潮》在87年停刊，据我了解，可能有两方面的原因，一是当时文联的确也有些压力，当时反精神污染，就是那个应该是87年反精神污染，它应该也有点压力。但是可能还主要是经济上的原因，因为当时文联每年拨一点少量的经费做这个东西，后来也不再拨钱。应该这两个原因都有…

〈波普的启示〉(1986) 和 〈中国现代美术的两难〉(1989)

问：劳申伯格大家都說是很重要的展覽，但是真正写关于这个展览的文章不算太多，您寫了一篇《波普的启示》。可不可以给我们谈一下当时的观点，以及现在回看这个展览的影响？

专：当时的新潮美术是一个很具「中国特色」的现代主义运动，它的主流方向是政治性或意识形态的启蒙和反叛，它的理论依据是黑格尔式的理性精神和时代精神，高名潞提倡的理性主义和栗宪庭提倡的大灵魂都具备这种宏大的、本质的、整体的理论特质，这是一种历史决定论思维模式中的文化方案，其实当时很多艺术家也都很敏感地意识到这种方案的“集权”本质，像张培力、吴山专、黄永砗、甚至包括新解析都以不同方式讨论过这种完全偏离艺术方向的哲学化运动，他们希望把观念主义的一些语言形式引到中国来以改变这种现状，当然，当时也有像「纯化语言」这类很浅层次的理论意见。我当时也意识到需要一些修正性的理论和方法，介绍波普主义依据的就是这样一个背景。

85年劳申伯格展览进来以后，在当时语境下，大家都将看成一个破坏性、反抗性的艺术，中国美术馆以前展出的都是官方绘画、主流绘画，突然放一堆垃圾也可以当艺术品，大家除了震撼，最多的理解就是把它视为一种达达主义式破坏行为，对波普主义产生的社会、思想背景，它在西方现代艺术上下文中的位置，尤其是它作为一种解构性的力量对中国现代艺术运动现状和性质的可能性影响都还没有进入思考的范围，所以，在89年大展的时候出现那么多完全没有逻辑的行为艺术，完全破坏性的场景，我觉得多少都跟误读劳申伯格这个展览有关。

了解波普主义是什么东西，你得了解劳申伯格在波普主义中的位置，因为他实际上不是完全意义上的波普主义，他甚至否认过他与波普主义的联系，他的艺术还有美国抽象表现主义的影响，包括对物质材料的使用都是很语言化的，跟安迪沃霍尔纯粹图像复制性的波普主义还不一样。所以，我当时想，如果这个展览是一个安迪沃霍尔的展览，那中国人会怎么反应？可能一点反应都没有。为什么就是劳申伯格？所以，这个偶然性太大了。或者如果拿一个琼斯的展览，可能中国人反应又不一样，当时中国人就觉得开心，就觉得这一堆垃圾放進去，从来没有想到这些垃圾背后是有哪些哲学和传统导致的。开始，我是想翻译些介绍波普主义的东西，我觉得赫伯特·里德《西方现代艺术简史》中的介绍比较简单。当时中国已开始改革开放，通货膨胀很厉害，也有了商品经济、市场文化的问题，但是基本上还没有进入消费社会，不可能有这种关于大众文化的思维，所以，当时思考的主要是波普文化为什么突然会在西方艺术史中成为一个章节，它都我们现代艺术面临的问题有可能提供的意义在哪里，这就是我最终写那篇东西的动机。

同时，我也想把把这个任务和我们当时的古代研究联系起来看——文章后下半部就谈传统精英性文人文化如何向世俗文化转向的问题，这两个主题一般人看莫名其妙，但实际上，在当时中国艺术的当代情境坐标中西和古今是交替存在的两个问题，所以，当时这样两个思考问题就在这篇文章聚焦到一起了。

当然，祝斌、鲁虹后来写文章说，是这篇文章影响了后来的湖北波普运动，我说那倒不一定，湖北的艺术家当时可能也还没意识到波普主义能够对现代主义艺术起什么作用。实际上，当时我也正处在一个思想转折期——只是到了写〈中国现代美术的两难〉时，通过波普尔的《历史决定论的贫困》、《猜测与反驳》我的思想才真正清晰起来，这篇文章是从一个更大的思想史范围来谈中国现代艺术面临的两个问题，一个是中国的现代美术的整体主义、本质主义和集体主义的集权本质。第二个就是提倡从思想史、艺术史的线索全面理解西方。前篇文章写作时间是86年，后篇文章是88年，87、88年其实中国现代艺术自身的很多问题都已经暴露出来的，这两篇文章严格来讲是我那个时间阅读思考的一个结果。

《波普的启示》发表于1986年，而波普主义真正影响中国是90年代初以王广义为代表的中国波普绘画，这本来应该是一个解放性的观念主义思潮，但因为很快被批评家归纳成“政治波普”这样的意识形态运动，并很快成为国际接受的后冷战艺术标本，从而丧失了它自身作为艺术解放力量的特质，这是中国艺术史上十分吊诡和可惜的一章。

问：〈中国现代美术的两难〉里面的观点，您现在回看觉得还成立吗？

专：当然，这篇东西是对当时中国现代艺术问题做出的一个反应，从70年代末到80年代末中国的文化、艺术问题已经发生了很大变化。启蒙主义初期，主要是寻找西方思想资源来反叛传统政治体制压迫和思想束缚，后期很显然就出现了启蒙方案自身的反思问题，艺术界以理性主义、「大灵魂」为主流的思潮是一种历史决定论、本质论性质的理论方案，它提倡的整体主义、集体主义文化观具有以新集权替代旧集权的特性，当时艺术界群体林立，既有启蒙、反叛的性质，也有中国民间江湖传统中山寨、丐帮的特征，我那篇文章大概就是对这些内部问题的清理，我在文章中提及的这些问题我觉得现在并没有过时，。

89大展的功过是两面性的，功的部分是在一个非常极端的情况下，中国现代艺术突然有了一次整体性展示的机会。但是，弊的部分就是它把所有的问题简化了，同时也意味它掩盖了很多问题，中国现代艺术变成了一个简单的对抗运动，变成一个单纯的意识形态行为，使它自身丰富的学术性全部淡化了，自身的问题都没有了。

在上次MOMA中国现代艺术文献编辑讨论会上，我说87年在中国80年代现代艺术运动中有非常重要的节点意义，但谁也不提，87年是这个艺术运动内部交锋非常激烈的时候，所以你们要收集文献要能够体会到这个东西，实际上张培力、吴山专、黄永砅，包括后来王广义提出的「清理人文热情」，都是在从不同角度力图反思85新潮，反思它那种集体主义和那种纯粹哲学化的运动方式。

89大展以后，由于后来的政治变故，政治对抗重新成为中国现代艺术的主题，一直延续到90年代初栗宪庭推出政治波普、玩世现实主义，这一政治主题又和西方当时的后冷战思想合流，成为西方看待中国艺术的主流眼光。在我看来，至少这个主题应该结束了，或者应该在新的思想背景和理论高度上来进行研究。我觉得我这篇文章在那个节点上也许也有一点反思作用，如果说这篇文章有什么阶段性作用，就是那个时期，那就是它表明起码我们还有另外一种看85的眼光。除此之外，在当时那种亢奋的情境中它是不可能产生什么影响的，事实上它也真的没有产生什么影响。

这篇东西发在89年高名潞做编辑时的《美术》杂志上。所以，这一点我也挺感谢高名潞，这种严格来讲都是针对他的文章他也都发表了，这是一种理论气量，在80年代，正是这种宽容的气量支撑了当时的运动，不像现在的杂志，只能容忍与我观点相同的文章。所以，我觉得这也算是80年代85新潮的一种精神遗产。

人们一直认为湖北理论很强，当然认为湖北在现代艺术运动中算是一块，一个是当时有《美术思潮》，一个是当时湖北那个学术团体除了艺术界的皮道坚、尚杨、彭德外，还有哲学界的像张志杨、鲁萌、邓晓芒等，湖北那个理论风气跟这个可能也有关系。

我们几个年轻一点的在编《美术思潮》时主要是辅助性的做些工作，另外，我印象中这个理论团体与本地的艺术运动好像关联也不大，这也算是个特点。87年举办的湖北青年艺术节，当时组织其实跟《美术思潮》没关系，至少我理解是没有太大关系。当时好像是武汉市的一个什么美术家协会主办式。当时全国各地都有，南京丁方他们搞的所谓什么青年节都有。我个人是没有直接参与。前几天彭德还问，我们到现在没有一张全一点的合影照片，当时根本都不会想到这个问题。湖北最全的大概就是我90年离开湖北那一年举行过一个送行聚会，基本上算是全家福，就照过一批，所有的人基本上都齐了，包括王广义他们北方群体都在那里，就是艺术界、哲学界的最齐的一次。

研究和翻译

问：当时您跟范景中先生周围的人还有一个团体。

专：也不能叫团体，就是志同道合的人的一个队伍，一些同仁。他们当时在浙美办两本杂志《美术译丛》和《新美术》。当时北京中央美院有《世界美术》，有人问资讯和知识的区别，我就开玩笑拿两本刊物举例：《世界美术》是提供资讯，《美术译丛》是提供知识。《美术译丛》的翻译以介绍西方艺术史传统为

主，基本上都是很有质量，范景中先生80年代的工作基本上也是围绕着这项工作，《美术译丛》当时是非常有影响的，后来被砍掉了，就留下了《新美术》。

问：那个时候大家在不同的地方，就是您在武汉、邵宏、杨小彦在广州。你们之间的交流与合作是怎么样，是通过书信还是什么？

专：我大学专的名利场逻辑来解释当代艺术的现象，这已是90年代以后的事情。

问：比较具体地说，《美术思潮》是什么时候开始？编辑部的情况是怎样？最后又为什么停止？

专：前面讲了彭德这个人思想很开放。《美术思潮》基本上每期都请外面的编辑，栗宪庭当时在编《中国美术报》，也过来编过一段时间。后来也请广州邵宏和杨小彦编过一期，我们认识就是在他们去《美术思潮》期间。

我记得当时还有一个线索，就是李媚，她是在中国摄影界最早进行现代主义宣传的人，当时在深圳编《现代摄影》，大概87年左右她在杭州组织开了一个摄影会议，是当时杭州一间摄影出版社出钱，好像是中国唯一一间以摄影为主的出版社。范景中当时组织西方艺术史翻译的书很多也都是这个出版社出版的，包括《艺术与错觉》、《图像与眼睛》。当时这间出版社的主编跟他们关系很好。这个会议外面很少知道，就是研究现代摄影，包括介绍布列松。我当时写过几篇关于摄影的，包括爱瑞克·萨洛蒙、布列松，麥蒂斯，都是因为跟李媚的这个关系。这个会议讨论的是摄影，但是也给我们提供了见面的机会。

我们当时就在设计一些文化和学术的纲领，当时想了几块，首先当然是翻译。我个人觉得，在中国的80、90年代，不光是艺术界，就是就整个中国的学术翻译而言，范景中组织的西方艺术史的翻译水平都应是最高。这项学术工程到现在还在做，后来，贡布里希把他几乎所有的书都捐给中国美术学院，也说明他认可这件事情。我觉得这个艺术史翻译工程应该在中国当代艺术史上有隆重的一笔，虽然也许它没有像其他理论那样影响过中国现代艺术的实践。

第二点，我们想在一个新的基点上重新做一些我们自己传统的研究，但那时候视野是比较狭窄的，当时美国的研究我们知道一点，像罗樾、高居翰、方闻、李铸晋、何惠鉴的研究，我们当时都能通过《新美术》零零星星地接触一点，89年上海书画出版社卢辅圣组织了一个董其昌国际研讨会，我们使对外界研究有了更直观的印象，当时想把中国古代史的研究提到一个高度，当然我们那一代人局限比较大，没有能做到那一步，在这个计划中我和严善錞完成了两本书《文人画的图式、趣味和价值》、《潘天寿》，试图运用贡布里希的一些艺术史理论来重新研究中国的文人画艺术，水平还是很初级的，但范景中给了很大的鼓励，现在我的很多学生，我觉得他们现在慢慢开始继续做这一步，所以就是如何在世界视野中研究中国古代和当代艺术。

我现在开了一门课，叫中国艺术史学史，其中很重要就是讲西方怎么研究中国，从传教士阶段、汉学阶段，一直到中国学研究阶段，我让学生去找这些资料，实际上这也是我们一直的理想，就是用现代视野去重新对中国古代艺术史的研究做一个整理。后来我和巫鸿相识，我也获得了一些更新的思维和方法，我觉得我们现在可以更好从事这个工作。现在条件好多了，可以在更大、更开放的范围去做。

可能第三个也许不是当时我们计划中的主要部分，就是如何运用我们的一些研究去影响现实，影响现代或当代艺术，当然这个工作的影响可说非常小，是一般人几乎不会提及的影响，2008年我在费大为在尤伦斯组织的85新潮回顾展的文献中曾应约写过一篇文章〈作为思想史运动的85新潮美术〉，将影响80年代中国现代美术运动的思想分为四个板块，波普尔科学哲学、政治哲学和贡布里希的艺术史思想也是一块，不过是潜在的、隐性的和有更深意味的一块。