

## 访问文字纪录

### 刘骁纯访谈

访问：杜柏贞、翁子健

日期：2007年11月15日

时间：约1小时4分钟

地点：北京 刘骁纯府上

#### 中国艺术研究院和艺术史研究的脉络

刘：介入现代美术运动之前，我在读研究生，就是硕士，在中国艺术研究院，那里有一个研究生部，当时我在那读研究生。那时候主要接触的书就跟这些[一般最受欢迎的书]稍微有点差异，因为当时我博士论文研究的是艺术的起源，所以我办《中国美术报》时跟他们（如栗宪庭）有一定的距离。我支持他们，但是我跟他们不一样，他们能从艺术家身上归纳出很具体的理论问题，我当时的状态还不能这样。

对我来说，[我接触的书]跟这些[新出版的哲学、文学]书有很大的差异。我当时因为写博士论文，朱光潜的《西方美学史》我读得比较认真。还有黑格尔的美学、弗洛伊德《梦的解析》、皮亚杰的心理学，再有就是当时的关于艺术起源、文化起源的很多文化学的书，还有《金枝》、《原始思维》也是很重要的书，能马上想起的就是这些东西。

我最初研究这些的时候，同时也在看一些其他书。如果没有其他书，我也不会一开始办《中国美术报》就能支持他们。当时给我影响比较深的是卡瓦夫·贝尔（Clive Bell）的《艺术》，应该算是形式派美学。还有一个音乐美学家汉斯利克（Eduard Hanslick, 1825-1904），他也是形式派音乐。他有一个很尖锐的主张：音乐不表达思想，不表达感情，只表达自身。由这些我就想到了中国的嵇康，他的乐论也是这种思想，那个就早在魏晋南北朝的时候了。这样的思想对我很重要，因为它让「艺术是宣传政治」的一贯思想发生很大的转化。这个转化成了我看其他书的前提。这些原著不一定都看了，但是当时的很多文章在谈这些书。而且介绍这些书的观点都对我有些影响，影响主要是对艺术的认识。

黑格尔的重要性就是：我对艺术的认识到了新潮美术结束之后，即89年以后，开始理出思路了，理出思路我就开始研究人类的艺术形态史，这基本上是在黑格尔的基础上发展的。有了这样对形态的认识，我跟现当代艺术就没有距离了。我把黑格尔从象征艺术、古典艺术到浪漫艺术的循环，用中国的很多概念重新解构和梳理，跟现当代西方理论结合起来，从中形成了我自己的概念系统。这样的话，我就把人类艺术的几个大的理论、它的自发运动[理出思路了]，也就是说，没别的干扰这个逻辑是没有的，有了别的干扰这个逻辑就会出现。

这个逻辑大概就是从象征艺术到「叙事艺术」。「叙事艺术」也就是黑格尔说的古典艺术；用中国的概念，我叫它传神艺术，传神艺术并不叙事——不讲哲学故事、宗教故事、历史故事，它不讲故事，也是黑格尔说的「古典」的一种。比如说人物肖像画，纯粹的肖像也有纪事的因素，但是到像达芬奇的〈蒙娜丽莎〉出现之后，人物肖像画就独立了，纪事因素越来越淡化。

中国这个就比较早一些，从山水画开始，山水画以后讲故事的就不重要了。我在传神艺术上提到一个概念叫「写意」，这是中国很古老的传统，我把西方的表现主义这一类都归到写意里头，就是表达主观的情感、心境、人格——中国的概念叫「性灵」。然后我才讲到现、当代艺术怎么从这变到抽象艺术，怎么会走到抽象、又怎么会出现杜尚的现成品。杜尚的现成品一出来，思路就全打开了。

这样梳理之后，我跟现代年轻人就没有隔阂了。在思想上没有隔阂，可是在很多具体的做法、行为上还是不一样，因为他们完全是生命都卷在里头，我却是个旁观者。我旁观的时候，跟他们没有距离，所以才会

支持他们的行动。大概这是我读书时期的基本脉络。

**问：**您什么时候开始写评论文章？

**刘：**办《中国美术报》，我一开始的基本思想是现象不能不报导。后来批评声音很厉害的时候，我开始写文章。我写的文章大部分跟栗宪庭他们的不太一样。我主要站在报纸主治的位置跟官方对话，我的文章大部分是这样的。我有一篇文章叫〈群贤办报〉，文章很短但很重要。没有群贤办报，栗宪庭他们[的文稿]就出不来，因为所有的文稿都要我审，而我跟栗宪庭观点不一样。我的东西若再让别的领导审，那很多东西都出不来。我当时想，办报本身就是个学术问题，学术问题就要强调独立性、强调独立的创造性，这样的话，我是要跟官方对话[以争取《中国美术报》的独立性]，不是跟青年艺术家对话。

当时我还写了一篇文章叫〈青年运动之潮〉，栗宪庭认为把运动看成从我这篇文章开始的，不是从他开始的。这篇文章发表在《中国美术报》上。它的意思是，对青年运动、青年艺术家的现象过早的扼杀和批判是没有根据的，首先要让它充分地反映出来，报纸上也应该让它呈现出来，然后你去研究它，研究过后才能有发言权。那时候大部分文章是这种情况下写的。大概真正的就是说，我给你介绍的东西是在运动过去之后。运动当中有一个讨论是栗宪庭挑起的关于艺术的灵魂问题，他强调一个大灵魂，这个灵魂就不是个人的小趣味。这就引起了大灵魂和语言的讨论，讨论期间很长。当时我也介入了一点，但是介入的这一点就是我后来的思考的一个前端。我有篇很短的文章叫〈走向纯粹？〉，它是一个问号，也是关于大灵魂和语言讨论的一个方面。刚才跟你介绍的我的整个思想，在那篇文章里头已经萌芽了。

突然想起，读书时还读了[文杜里]的《走向现代艺术的四步》，另外还有主张艺术终结的美国批评家丹托的著作。当时我没有这么明确的意识，只是在思考，思考以后用我的知识结构把过去接触的知识重新梳理了一下。现在回过头就看得比较清楚，我把黑格尔的终结论和丹托的终结论融合到一起了。

实际上我这篇文章也是个终结论，跟丹托最大的不同就是丹托是悲观的，我却是乐观的。我认为观念、形态的历史有一个循环逻辑，这个循环逻辑应该说到杜尚就终止了，这跟丹托的观点不一样。我认为杜尚提出的「现成品」概念完全打破了艺术的界限，后面所有的新观念都是在杜尚大观念下的延展。我觉得这个终止之后是艺术的一个真正的、大的繁荣时期，因为累积了这么多的艺术观念和艺术形态之后，会出现一种自由的融合——在各种各样的边界创造，这种可能性就非常多。当我们的观念还比较少的时候，这种可能性就少；当这种观念形态比较多了，反面的可能性多了，这就是我大概的基本思想。

**问：**当时通过甚么途径认识这些西方新思想理论呢？

**刘：**我当时受丹托影响，不是直接看他的书，是看介绍他的资料。他跟我有很多相似的思想，所以我对他很感兴趣。我当时看杜尚的作品，是我自己想到现成品这个概念。后来我看杜尚的文献，发现他正正要找这个概念，这就支持了我的想法。我从逻辑上思考，抽象艺术之后就是现成品，如此一来，杜尚一下子在我心目中地位非常高。

**问：**您是哪一年完成博士论文的？

**刘：**我79年开始读硕士，81年拿到硕士学位；84年毕业后就开始介入《中国美术报》的筹备；85年正式拿到博士学位。博士学位论文题目叫《从动物的快感到人的美感》，是个纯粹的发生学的问题。我看了很多跟美术没有关系的——动物学、人类学、心理学和考古学的东西。这方面当然也包括国际上一些最新的信息，在当时能看到最新信息我就尽量去看。

当时论文最感兴趣的部分是最早的那些时期，所以跟后来（《中国美术报》涉及的当代话题）离得特别远。让我办《中国美术报》的时候，我还没有那么充分的精神准备。我当时甚至还跟我的同学说，我认为李小山的〈穷途末路〉有点太「作秀」，当时我跟这些东西差距比较大。不过，因为有了我刚才跟你说的这些读书背景，所以我进《美术报》以后转化比较快。

## 创办《中国美术报》

问：您为什么会决定跟您的同事一起办《中国美术报》？

刘：[基本动机]跟后来的事实有很大差异。我们办报初时，现代艺术运动还没有那么大规模。我在《美术》杂志做过编辑，又研究过农民画，我对美术创作现状一直有兴趣。当时办《中国美术报》主要的动机不跟我一个人所有，几乎我们研究所所有支持办报纸的，包括张蔷，还有几个发起人，都一样的想法——美术研究所跟现实不发生关系，这个现状应该改变。很多人都不知道美术研究所，比如王镛到美术学院讲课，人家不知道有个美术研究所。王镛也是《中国美术报》的编辑，是后来当了研究所副所长的一个研究员。所以在这种情况下，这是一个基本动机。

这个基本动机一旦举办[《中国美术报》]之后就发生变化，这个变化的关键就是请了栗宪庭来。当时主要负责人：我、张蔷，还有几个年轻的编辑，都很支持把他请来。别的也没有明确的反对，毕竟还不知道请栗宪庭会有什么结果。主张他来的人都知道他的背景，知道他因为在《美术》杂志报导星星画会、报导了一系列的现实讨论、形式讨论这些东西，观点越来越强烈，给《美术》杂志除名了。在国内这样被除名的人很少很难，一般是有错误了他给你转地方，被除名的很少。我们请他来的时候，心里明确的知道可能有些风险。但是我们觉得，他前一段的编辑有很大的社会影响，而且确实当我们回过头看八十年代初期，他抓的东西都是很重要的。我们愿意冒这个风险。

后来是我去请栗宪庭的，我到他家里去谈。我有篇文章提到我找他的过程，大概找他的时候最有意思的，因为我跟他年纪不一样，我说：「你搞什么都行，你不要非要用艺术说政治，这样的话风险太大，报纸就很难办下去。所以我跟你约定，咱们就谈艺术，你搞现代艺术什么都可以，我们就谈艺术，那个作品本身有什么东西，大家去看就行，你不要在这上面大作文。」这样的话他听了以后很恼火，他说：「那算了，我不干了，还干什么？」但是过了一天，他又愿意干了，因为他什么都不干憋在那也难受。所以他就干了，也接受我这个意见。实际上，后来他写的东西里头没有发生政治问题，只是把现代艺术那一块弄得非常大。只要是编的，版面的图片都放得很大。

## 「城市雕塑」风波

问：虽然不说政治，但有些文章谈当时的艺术体制的权力问题。

刘：整个组稿的过程是栗宪庭办的；整个打官司、受难的过程是我。栗宪庭很敏感。当时城市雕塑发展起来之后，一些代表官方权力的权威雕塑家批评，批评有些没有雕塑素质的人做雕塑，认为在城市里头到处去立这些雕塑，会造成很大浪费。但是栗宪庭认为你[权威雕塑家]说的东西是对的，但是你们搞的东西也有问题，你们的东西也不代表是一种好的建设。他有这样的思想，写过一篇短文。

当时有一个雕塑家叫吴少湘，后来到奥地利去了，他很愿意写这方面的文章。城市雕塑家的评选委员们，在一次评奖会上评完了之后，吴少湘写了一篇最主要引起麻烦的文章〈评奖还是分奖〉，这是比较尖锐的文章。这个尖锐就是说，因为当时评选体制确实没有完善，自己是评委自己又得奖，这种现象在国际上很少见，但是在中国来说，以前也不当回事，吴少湘一说出来之后才成了一个事。这引起了很大麻烦，那些人认为他们的名誉受到了损害，因为他们认为他们的评奖过程非常严肃，按照学术的标准和程序。他们以城市雕塑委员会来起诉《中国美术报》，但是我们这个律师也很厉害，说城市雕塑委员会当时不是法院单位，就没资格起诉我们。这样他们就撤诉，撤诉之后改成二十个雕塑家联名起诉《中国美术报》，这是一直到《中国美术报》停刊也没解决的案子。

但是在这当中，我跟栗宪庭写了不同的文章，观点不一样。我写的文章叫〈危哉——盲目否定权威〉；他写的那篇文章是针对我的，叫〈旧权威不破，新权威何立？〉。这能看出他的风格，也能看出我的风格。我

们俩的文章都刊在头版。

**问：**我们访问过栗宪庭，他说他有时会用笔名发表文章。那时候您有没有用笔名写文章？

**刘：**有，我那时随便乱起笔名，一下子想不起来。栗宪庭就那么两、三个名字，因为我也不愿意到处都看到主编的文章。有的是必须用我本名的文章，有的是随便讨论讨论，那么笔名就比较多，其中一个「肖原」，还有一些是临时起的，起完就忘了。

**问：**您刚才说文章影响了某些人的名誉？

**刘：**当时法院认为这情况不能构成侵权。法院有一条非常基本的东西，说这里头没有捏造任何知识，讲的全是事实，只是观点不一样、观点激烈。这东西难定罪，法院很明确，但是法院不判，因为对方都是大权威、权力人物。判了以后法院判的人也要考虑自己怎么办，所以一直不判，一直拖延至《中国美术报》停刊。

《中国美术报》停刊之后，在《光明日报》刊登一个道歉。这个道歉是中途我跟张蔷商量的，说如果他们能撤诉，咱们也做个姿态，表示一下道歉，这就算是大家和解了，因为他们都是我们老师，我们也不愿意长期这么对峙，所以张蔷就让我起了草稿，给了法院，跟法院也是这样说的：如果法院撤诉，这个东西我们可以用。结果对方没有撤诉，报纸便停刊了，这个道歉后来是报纸停刊了好几年了才出现的，最奇怪的是它还是《中国美术报》道歉，但《中国美术报》已经不存在了。

**问：**您起草道歉的时候是89年？

**刘：**是89年，但哪儿都没有发表，只是给法院先写一个东西；如果他们撤诉，我们就发表这个道歉。但是后来没有这个结果。后来的权力交易，我们就不知道背景了。后来他们再找的时候，不是找我们，是找我们中国艺术院的院领导。

**问：**张蔷说他没有批准过发表这个道歉。

**刘：**对，跟他没有关系，跟我没有关系，跟《美术报》的所有人没有关系。

说着张蔷，我想起一件事。我看到费大为的展览（尤伦斯当代艺术中心的《85新潮》展，2007）的资料中，有一个环节没有足够的重视，那是86年的《'85青年美术思潮大型幻灯展》，这是张蔷跟青年批评家、青年艺术家联合策划的。这个展览非常重要。那是在珠海，当时大家都觉得应该办一个大型展览，可是没有条件，就先办一个幻灯片交流，很多艺术家都去了。

**问：**美协的人也去了？

**刘：**对。这个展览我觉得很重要，是《中国现代艺术展》的雏形。从那以后，这些人就不断的活动，酝酿展览的事。

**问：**能不能说有了官方支持，年轻艺术家可以比较自信的活动？

**刘：**对。你在关注的这一段历史，是一段「两头摆」的历史。邓小平的基本方针有两面，一个左手一个右手，一个是改革开放，一个是四个坚持，但是他不是在这两个当中取一个，而是一会儿强调改革开放，这时候船就往这边摆，他觉得摆过了，就强调另一边。一摇舵就要打掉一批人。实际上，《中国美术报》出在这个环境中，有的时候是宽松一点。像美协也去看幻灯展；后来幻灯片拿回来给詹建俊、靳尚谊、闻立鹏他们看，他们都还挺支持；包括我们《中国美术报》，我们有一个发起人叫张祖英，他是画油画的，当《美术报》一受到压力，就去征求这些人的意见，这些人支持美术报，又提点小意见。

整个环境压力很大，但是确实也有人支持，包括也有官方的人支持。随着风向的变化，一会儿支持得强，一会儿反对得强。支持强的时候青年人就没有顾虑，反对强的时候他们也没有太大顾虑，因为有我们在这顶着！九十年代就不一样了，我们没有权力了，压力直接压到艺术家身上，艺术家有些就被关起来了。

## 艺术刊物

- 问：**《中国美术报》是影响特别大、特别活跃的。办报时有拿什么做榜样吗？那之前中国没有那样的美术报，而且它的设计很好。
- 刘：**它的形状、设计方案在前期是没有的，大约是从第五期还是第六期开始的。栗宪庭请了一个专门搞版式的人，设计了这种方式。栗宪庭跟我说，如果你看着不舒服，也先不要马上「枪毙」。结果过了几期，我也不愿意枪毙了。以前没有这样的报纸，刚出来的时候看得很刺眼、很生硬。这种生硬在当时来说，在强调美的环境当中是挺特别的，多数人也接受不了。后来大家却都接受了，甚至有很多报纸都学这种风格。还有一点关于《中国美术报》可以注意的：它的文章特别短，而且每篇文章都特别精彩，现在看来还是觉得很精彩。我觉得当时这些人的智慧，等于是一个闪光点把他给掐过来了，所以这些小短文很有意思。
- 问：**相比之下，《美术思潮》的文章比较长。
- 刘：**他们里头有几个人有一种语言习惯，这种语言习惯大部分是看翻译书看多了形成的。当时的翻译水平参差，有些原作的情感和风味翻译不过来，只能指出一些概念性的东西。我觉得《美术思潮》中有几个搞理论的，看这种书看多了以后形成一种语言习惯：他可以写得很长，但是不知道在说什么。不全都是这样，但有时候会有这情况。
- 问：**《江苏画刊》有什么特别的地方？
- 刘：**我觉得《江苏画刊》最重要的是持续至今。它也是在八十年代转型的，转型之后基本上就能够跟现当代同步了，这是它很大的变化。89年之后《美术思潮》先停刊，《中国美术报》接着停刊，然后就没声音了，声音只剩《江苏画刊》。而且《江苏画刊》确实持续到现在。我刚才提到我在89年之后理的很多思路，都是在《江苏画刊》发表的，在其他地方就找不到机会了。
- 问：**当时《江苏画刊》的总编辑是谁？
- 刘：**在转型时期比较重要的是索菲。现在早就退休了，当时主要是她在起作用，包括后来编「批评家文丛」这一套书，就我、栗宪庭、郎绍君，就是她起的作用。这个人我觉得比较难得。索菲退休之后就是李建国，跟思想方面关系最密切的还不是他，他当时请了一个编辑叫陈孝信，他接上了原来的编辑，再继续做[现代艺术的介绍]。
- 问：**您在《美术》杂志持续发表了些文章？
- 刘：**刚刚89年之后，高名潞（当时《美术》杂志编辑）还没走，他临走之前刊载了我一篇文章叫〈从确认自身到解体自身〉，它就是我才说的那个思想比较系统的说法。后来在《江苏画刊》发表的文章谈的主要围绕杜尚，题为〈破坏去创造〉。
- 问：**是哪一年？
- 刘：**91年。高名潞他们一走，《美术》杂志变化就很大了。那个时候负责的是邵大箴，一转型就把邵大箴弄掉，弄掉就换人了。邵大箴当时给青年编辑的权力也不小，这可能也是他后来受批评的一个主要的原因。他跟我不一样，他听了一些批评，我根本就不听那些批评。他周围也有几个年轻的记者，一个叫唐庆年，一个叫王小箭，后来高名潞请到四川美院去教学，他们都在高名潞周围。高名潞跟《中国美术报》关系是客串的。他有些文章在《美术》杂志发表不了，或者是不好发表的、发表不出去的，就到我这来发表，所以高名潞也给我们编辑了不少，谷文达的第一次报导就是他编的。
- 问：**高名潞、费大为都是在《美术》杂志？
- 刘：**费大为当时不在《美术》杂志，印象中他已经去法国了。他86年得到去法国的奖学金，他已经去法国活动

了。但是他是《中国美术报》的特评记者，他跟《中国美术报》通了不少消息。

## 《中国美术报》上的敏感文章

**问：**《中国美术报》会像《美术》杂志一样，不能发表观点太激烈的文章吗？

**刘：**高名潞的没有，栗宪庭的有。上面的压力压下来的时候，主要压到栗宪庭头上。上面通过我处理情况，我只能让栗宪庭的出场机会降低一点，他一出场就很激烈！所以只能降低他的出场机会，我也不愿意改变他。

高名潞的没有什么。他激烈的观点，在当时的周围环境来说没有受到太大压力。比如说他想很信息性的、很快的报导谷文达，觉得在《美术》杂志要组织个大文章、要慢慢安排，那很没意思，于是到《中国美术报》来了，结果很快给报导出来，谷在那边活动完了，这边报纸就出来了。

**问：**有没有艺术家会的宣言或者艺术观点发表起来遇到阻力？

**刘：**大概最激烈的就是海外艺术家联盟的宣言，但是这个我们也发表了。宣言里头，最激烈的一句话就是「我们刚走过了最暗淡的一百年」，这句话刺激了非常多的人，所以后来这篇文章给报纸很大压力。王蒙也批评这篇文章，说「发表消息是可以的…」他还有这么一句话，那么我们就是发表消息，所以他等于是支持了，只是用批评的语气，但是是支持的。

**问：**那时候是艾未未、袁运生在美国。

**刘：**就是他们那伙人。他们后来又发来第二稿，但没跟上，第一稿我们就发表出来了。第二稿改成了「中国艺术刚刚经过了最困惑的一百年」。

**问：**王蒙说《中国美术报》有三个错误？

**刘：**我在[我的关于《中国美术报》的文章中]有一个注释，注释里谈王蒙批评《中国美术报》的三个问题。第一个问题就是朱新建那个「小脚裸体女人」，他说这个容易惹麻烦；再一个批评他说，发表李小山的〈穷途末路〉要注意各方面的意见，注意美术界的团结，不要搞得断裂。他的语言实际上我听着都是支持《中国美术报》的，这些批评都是无所谓的批评，都不是要扼杀《中国美术报》的。

**问：**王蒙是很重要的人。

**刘：**对，《中国美术报》活跃的时候，就是他主持文化部的时候。