

INTERVIEW TRANSCRIPT

顾铮访谈

访问：翁子健 日期：2011年6月9日 时间：约54分钟 地点：上海

八十年代中国的摄影生态

问：顾老师，您八十年代是上海照相机总厂技校的老师。

顾：对，这个学校更详细说是叫「技工学校」，培养照相机装配的技术工人。我也在这个学校念过两年，其中一年在车间里工作，学习技术，还有一年学习理论，比如照相机装配的基本原理。学校还分几个专业，装配专业是一个专业…其他方面需要数学、力学、金属科学，中国那个时候有不少这种技校，就是技术工人学校…

这样的学校中国现在应该还有，现在中国重新觉得应该重视制造业，技术的工人中国太少，因为人人都想去念大学，但大学不能教这种技术工人的手艺，比如模仿德国，有比较细的分类，有很多人专门学习做技术工人，在某一方面会做得非常好。比如国家要发展汽车工业，需要各方面出色的技术工人，不是一般流水线上的装配工人可以做到。当时中国还算有各种各样形式的教育，有不同培养目标的教育。

问：您最初对摄影产生兴趣是在这个学校的时候？

顾：不是的，我是因为对摄影有兴趣才去了这个学校，但是去学校也是因为文革刚刚结束，是分配而不是考试的，我找了同学的关系，希望到这个学校来，让我可以看到大量的照相机，当时有这种想法。摄影的兴趣比较早，家里父亲有照相机，自己拍拍，在中学和同学一起拍拍。

问：那是在文革期间已经对摄影有兴趣？

顾：对。我们拍过一些表演摄影，我扮成解放军，头上涂了血，在演，很奇怪的。那应该是74、75年。

问：为在八十年代初出现了文化热，有一个出版的高峰，我已经访问过很多画家、艺术家，他们对于文学、哲学的书十分热衷，对于摄影爱好者、摄影艺术家，他们在文化热接受的影响，又会否有何不同？

顾：我可能只能根据我自己的经验来说。文革一结束，有大量的书重新出现，大家去排队买书，去新华书店买西方的小说、中国的古典文学，这些东西只要有，都会买来，作为自己精神的养料。

摄影方面的书不是太多，只有一些技法的书。画册当时是很奢侈的东西，中国自己也没有出版画册，但我受到比较大的震撼是，有一位在中学跟我一起玩摄影的同学，后来他到交通大学念书，交大图书馆有书要丢掉，有两本书跟摄影有关，他问我要不要。这两本书是美国英文原版的，是Time-Life丛书的，一本是《Camera》、一本是《Documentary Photography》，这两本是美国中国大学交换赠书得到的，但交大图书馆认为这不是好书，要丢掉，我的同学问我要不要，我当然要了…后来整套书我都收集了，大概有十几本，包括《Studio》、《Art of Photograph》等。

当时我一看，见到Robert Frank和Lee Friedlander，十分对我的胃口，我便把介绍这两位摄影家的资料翻译成中文，交给上海人民美术出版社的《时代摄影》杂志，编辑杨克林。杨克林曾编过两本重要画册，《文化大革命博物馆》和《中国抗日战争图史》。杨克林当时是上海人民美术出版社的《时代摄影》杂志的编辑，我翻拍了Robert Frank的照片给他，他就在杂志上发表了。当时杭州有一本杂志《青年摄影》，

我翻译Lee Friedlander的好像给《青年摄影》了。应该是85、86年的时候。

问：当时您还摄影机技校？

顾：对，我在学校教书时时间比较多。

问：当时为什么Robert Frank和Lee Friedlander的东西会让你特别有感觉？

顾：当时一看，觉得跟我喜欢诗歌也有关系。我喜欢波特莱尔、惠特曼的诗，是忧伤的，不是一种很快乐的东西，我反而被这种忧愁、忧伤东西所吸引。

问：当时您有没有概念，摄影是一种艺术，还是一种纪实性的、新闻性的工具？

顾：我肯定不希望做新闻工作，觉得不是我这种人可以做的。我觉得摄影可以作为一种表达，但不明确觉得是一种艺术，只是一种个人表达，看人的生活，看周围，用摄影的方式，当然也是一种纪录，这很有意思，所以Robert Frank和Lee Friedlander的东西很符合我个人的兴趣。

问：在当时有没有一些摄影展览？

顾：我最近写了一篇文章关于此的，我最近作的摄影研究，觉得应该还原八十年代的摄影界的生态。八十年代到九十年代的摄影展览的门票和请柬，我收集了大概有几百张，我写了一篇文章关于八十年代上海摄影到底是怎么一回事。我不想仅仅从风格和方法的角度去分析当时上海的摄影，而是想还原整个环境。

比如我收集的展览请柬中有英国的摄影家Ian Parry的展览，还有当时美国联系图片社（Contact Press Images）的展览，还有Cartier-Bresson的展览，他到上海来了，还发生了一件很有意思的事情。当时法国人大概不愿意让上海出版Cartier-Bresson的画册，那么上海的人便在展览结束之后，悄悄把画框拆下来，把图片翻拍，做了一本书。摄影展览中还有香港的陈复礼、简庆福的作品，现在被上认为是比较「画意」的，在中国也有很大影响。中国自己的展览心有。

摄影展览还算是相当多的，但总的来说可以说是刚开始的阶段，没有很强的个人意识、表现的、探索性、实验性的展览，我看看我保留的门票和请柬，就会觉得比较符合当时整体的情况。

问：绘画和雕塑有全国美展，摄影方面有没有？

顾：应该有的，但我从来不关心，不参加。

问：因为都是拍宣传的东西？

顾：对，一是太漂亮了，我们的世界没有这么好看。另外就是宣传的味道很浓，我从不想要这种东西，所以不参与。

北河盟

问：当时与您一起玩摄影的朋友，这些人的背景一般是怎样的？

顾：当时我工作的地方属于上海的郊区，是在淞江。当时是江青说中国的照相机一定要有自己的产业，她选了淞江的这个地方，被认为是远东第一流，是很大的工厂，有五千人，但现在已经没有了，现在完全被国外的照相机摧毁了。当时很有规模，与国外的差距也相对小一点，还觉得有希望，中国的照相机是不是可以做得好一点，现在根本没法有这种希望了。

当时我在淞江，由于交通不便，跟在上海的朋友没法很多联系。我们后来组成「北河盟」的朋友，比如王耀东，我们比较早在一起，有摄影的交流。王耀东当时在工艺美术学院，是上海一个培养工艺美术和美术人才学校，他毕业之后在广告公司工作。「北河盟」的毛一青、计文于、张少平也是工艺美校的；一位女成员曾凤芳是上海纺织专科学校读纺织品美术的；张继文是上海戏剧学院舞台美术系的。多数人都是跟图像有关系的。也有金弘建和尤泽宏当时是在工厂工作的。

问：「北河盟」做展览，跟美术界是否会有交流？

顾：有交流，比如王耀东，余友涵就是他老师，我们有什么活动，都会通知他们，我们会搞一些沙龙，会有一些画家来做报告，比如戴恒扬。社会科学院的学者也会来交流交流，当时是比较开放的。

问：我对当时摄影界与美术界的关系很有兴趣，因为当时正统美术学院里面没有摄影，所以摄影大概没有被看作一种很重要的艺术媒介。

顾：对，摄影在当时整个美术现场应该是不太受关注的。我们是比较特殊的，我们的东西出来受关注，因为我们的东西跟一般认为的摄影不一样，比较有意思，是新的一种东西，不是漂亮的，不是光考虑光影效果的。

问：86年举办了「北河盟」的展览，当时的组织情况是怎样的？

顾：首先，场地是在淮海电影院，在淮海路、成都路路口，在淮海电影院地下的咖啡厅。这个电影院的美工，画海报的人乔士敏可能跟金弘建、王耀东是朋友，他也是一个画画的人。他说，可以在他那里办展览，王耀东说这个展览对于当时的精神文明建设很有帮助，在我们展览前后电影院也办了几次美术展览。乔士敏比较有想法，想把这个地方做成艺术气氛比较好的空间。

问：能不能谈谈当时展出的作品？

顾：…当时空间有限，每个人不能展览太多，四张最多了，有些人只有一两张，一共大概三十张，我展了四张，还有一张被拿掉。我当时展的不是在上海拍的，是北京和其他地方，现在书中看到我在八十年代的作品是用超广角拍都会的情景，当时展览的作品不一样。其中一张，审查的人来看了让我不要展出，那是在北京军事博物馆拍的，从上而下拍毛泽东雕像的黑色剪影，有一个小孩，手拉着母亲，抬头看着毛泽东雕像的剪影，当时团市委来看时，问我是什么意思，我说没有什么意思，就是图像感觉比较好，他认为不合适，希望拿掉，我说拿掉便拿掉，因为我不希望因为一张作品做成展览办不成。另外还有一张王耀东的作品，前景是铁丝网，后面一个女性，也被叫不要展出。

问：当时您在摄影，想表达的意义、和想追求的风格是什么？

顾：好像没有明确认为要跟社会发生关系，主要是一种个人的表达，这种表达不同于过去、也不同于现在。当时人的历史感、历史意识还不是那么强烈，只是当前的摄影是如此甜美的、好看的，我们不希望我们的摄影是这个样子。当时的摄影没有那么多主观的表达。今天的摄影没有绝对的主流，如果你说要做和今天的摄影不一样的摄影，那似乎很难说清楚。但在当时，九成以上的摄影都全国摄影展一样的东西，我们要表达不一样的东西就很明确了，要有一定的摄影语言的追求，人家一看便知道这种摄影从来未看过，当时像我们的东西太少，更多是个人表达，及对当时摄影状况的不满。

问：展览后来可以到北京展出，是通过怎样的机遇的？

顾：最主要是尤泽宏的父母在北京工作，他跟北京的一些人认识，比如裂变群体的于晓洋、谷大象、李明智，他们会联系，也谈到我们展览到北京的可能性。当时北京也有拍〈上访者〉的李晓斌。我的父母也在北京

工作，尤泽宏和我就一起到北京找这些朋友，跟他们商量，他们也非常支持。当时北京市西城区工人文化宫正好有一个展览空间，八十平米，同意我们过去展览。展览当时我没有过去，尤泽宏过去了，我们都没什么钱，大家凑了一些钱，由尤泽宏代表去了。张继文是北京人，他有可能也去了。

问：这个展览在北京和上海的反响分别是怎样的？

顾：表示鼓励的、喜欢的意见，在我们的留言本上看到是相当多。但我们知道上海官方摄影家协会会有指示，说这个展览是有点资产阶级自由化的东西，不要理睬他们，等于是被压制。但摄影家协会的理论家朱钟华先生很不容易来看了，还写了留言，说：「你们的东西将来会有自己的历史地位的。」

摄影家协会很奇怪，从前到现在，主席都不是具体管理事务的，其中有一位党的驻会代表兼副主席，他是管日常事务、天天上班的，他是决定性的。他说这个摄影展览是不对的，要抵制的、反对的，基本上就代表了官方的态度。

北京当地的反响也很不错，我手上还有当时的留言本，留言基本上都是比较鼓励的、比较肯定的。当时北京也有「裂变群体」，人们看到现在上海也有这种群体，觉得很不容易。当然，北京有中国摄影家协会，我们和它也是没有关系的，对我们的展览他们有什么态度，我们不清楚，也没兴趣知道。我们选这个展览的开幕日，正是全国摄影展的开幕同一天，尤泽宏还把我们的作品拿到中国美术馆的台阶上，表示示威。

问：在上海有北河盟、北京有裂变群体，其他地方也有类似的非主流群体吗？

顾：比如广州有安哥的人人影会。

问：当时您跟其他地方的群体有联系吗？

顾：也有些联系，但可能是个人的联系。比如厦门有一个「五个一」群体，有一位陈永鹏到上海来，我和王耀东跟他见过面。

问：能不能说，不同地方的群体在关注的主题和使用的风格上，有什么不同？

顾：…北京的「裂变」，比如于晓洋、谷大象，他们似乎更多在超现实的层面，包括用摄影探索心理。上海的北河盟，现在看来，更多是探索摄影语言的纯粹性。广州的我倒不是太清楚，还有陕西的，乡土纪实的倾向比较强烈。

中国当代摄影

问：北河盟86年展览之后，您还有没有组织或者参加什么展览？

顾：我没有了，在北京展览之后，我们感觉动力好像一下子没有了。大家连聚在一起的动力也没有了，一点点就散掉了。我们希望表达，而当时上海总的来说是比较宽松的，没有太大的外部压力，于是便不觉得有必要抱成一团，对抗外部的压力。所以说，做了两次展览，便觉得好像差不多了。也许是这样，我当然不能代表大家，但回过头是觉得这样。

问：您个人的作品有没有展出或者发表？

顾：零零碎碎有一些发表。首先在《现代摄影》、后来《青年摄影》发表我们北河盟群体的作品发表。88年，李媚跟浙江摄影出版社谈了，出版一套摄影丛刊，其中我作为一个摄影家，有八页介绍，还有一些评论文章。北河盟每个人根据自己的情况展开自己的活动，比如计文于还主要在绘画方面去发展。

问：您89年之后，中国当代美术发展发生了很大变化。摄影界又经历了怎样的变化？

顾：首先，当时摄影的媒介还是比较局限，所以说一种大的变化，还是感受不到。我比较感兴趣的，是表达城市生活中人的荒谬感、孤独感。我91年出国，出国之前感觉是当时的摄影没有出现跟1986年非常大的变化。当时有几件事情比较重要的，陕西群体搞了一个《艰巨历程》展览，是新中国建立四十周年，在1989年举办的，但是这样的展览还是没呈现太多的变化。

主流的摄影还是那些，非主流方面出现了一个重要现象，就是深圳的《现代摄影》杂志，李媚主编，慢慢改变了一般对摄影的追求和感受，88年杭州会议之后浙江美术出版社出版了摄影丛刊，在当时算是水平高的。

问：后来，您从摄影创作逐渐转向对摄影的研究、写作。

顾：不对，因为我到日本是念艺术史和理论，不是专门摄影的。我刚过去念研究生，我的导师研究的是日本美术，但我觉得好像跟我自己内心真正的追求有距离，所以仍然很关心世界摄影、当代摄影的状况，在两个方向找平衡。艺术史和艺术理论中，也会碰到作品分析、历史写作等等。北京的《中国摄影家》杂志邀请我发表文章，我发表了连载的「摄影大事」。一点点从写作中找到很多东西要整理、梳理、学习，渐渐对摄影理论写作的兴趣浓厚起来。

问：九十年代中在中国出现的当代艺术中，很多艺术家会用摄影作为一种手段，但他们对于摄影的使用和认知跟「正统」摄影家很不一样。您对于这种现象有何看法？

顾：我会从几个不同角度去理解。我在日本八年这么长时间，接触到日本的摄影，也看到世界摄影的情况，知道当代摄影的概念不是那么狭隘，应该是更开放的，所以也有了心理准备和接受的基础。但毕竟我是从纯摄影的方面过来的，所以对纯摄影的感情更深，对于真好的纯摄影很喜欢，比如刘铮的《The Chinese》，我觉得是非常棒的作品。有时也觉得，一些当代摄影对于摄影本来的东西太不关心，觉得有点不以为然，但也知道有摄影的可能性在里面。

问：最后一个问题：您觉得要谈「中国当代摄影」，我们应该如何理解？是否由以摄影作为手段的当代艺术，到接近传统意义的摄影作品，都应该包括在里面？

顾：就「中国当代摄影」和「当代中国摄影」，我们可以作不同的解析。但我们暂且不谈「中国」，因为更广泛的人类面对的问题，往往不是国家的帽子可以解决得了的，包括今天中国当代摄影探讨的问题，可能跟世界上所有的人也有关系的。至于所谓「中国当代摄影」中的这个「当代」，我觉得不要从风格、观念、手法来界定，而是跟当下中国现实有关的、反映中国当下现实的思考、态度、价值判断，就是一种当代摄影，没有必要从样式、风格去分是实验性的还是传统摄影的，这种对立没有必要。我觉得甚至现在一些年青人的作品，可能会狭隘了一点、关注小我而不是大我，涉及个人私密的情感，小的悲欢喜乐，但这些东西放在更大环境，可能是这个特定时代中某个人群的痛苦和欢乐，这和整个当代世界是有一定关系的，用这种方式看，会比较宽容一点、开放一点。