

1
顧德新採訪錄. 1989. 8. 6. 北京

侯瀚如

侯：你从巴黎参加“大地魔术师”（Magiciens de la Terre）回来不久，能否谈谈你对这个重要展览的看法？

顧：我自己只对完成作品感兴趣，至于展览怎样，则一直感觉跟我自己没有什么关系。展览的开始与结束于我都无所谓。我到那里，他们提供条件让我去做，我只对制作过程有兴趣。而且，我一直以为，艺术是一种在复杂情形中，在精神生活中获得快感的体验，别的^对我一点都不重要。

侯：撇开你非常自我的艺术观，你既然在一个地方，多少总会有^些直观的感受吧！从该展览的构思、布置到观众的反应，你是否能够看出它真正体现了^{表现}“世界文化多元化”的意图，而且，这个构思本身是有意义的？

顧：反正，看这个展览的确与看其他展览有不同的感觉。西方的东西以前多少能接触到，这次还能接触到以前很少见的西方以外的艺术，如南非、澳大利亚的土著艺术等，很有新鲜感。

侯：你当时是否确实^{艺术}感觉到自己对现代艺术的理解不够全面？我是说，从全球的眼光看，当今艺术或文化不光只是西方的那一套，或者，我们在中国所面临的那些东西，而且的确还存在着其他地方的东西，它们足以和西方的东西相提并论。所以，这次是因为它们的实力，而非对它们的好奇，而把它们招来的。

顧：我看，那部分作品还是有点象中国的民间艺术。按整个展览的气氛讲，它们和“现代作品”放在一起并不融洽。

侯：跟周围的环境关系又如何呢？这次展览开在很特别的建筑里（蓬皮杜中心和“La Villette”）建筑的含义被认为代表最当代的构思，特别注意文化的含义。这个安排是否与展

览的中心意图有关呢？还是只为了空间大小的关系？

顧：我想整个展览和周围环境有关系。象非洲人的作品原来一般在室外，拿到展场就跟原样很不一样了。

候：观众的反应如何？很新鲜？

顧：这是肯定的，因为很多观众都觉得这样^的展览挺有新意。大部分人更重视那些具有民间味道的作品。

候：从另一个角度看，这个展览的构思、组织是否仍然比较西方化呢？即是说，在西方某个地方搞一个博览会，以满足西方人了解全世界的愿望。这是确实比较客观地展示全世界艺术的面貌？

顧：我整个感觉是，主办方更重要是着眼于提高巴黎作为世界文化中心的地位。

候：这也是配合纪念法国大革命200週年活动的吗？

顧：展览本来并不是这样的，原计划是去年开的，后来应文化部要求才推迟了。

侯：实际上，他们是想使西方人认识到世界上不只是有西方的艺术，还有其他的。那么，你印象特别深的作品或倾向是哪些？一些西方“老”大师早已确立了地位，他们参加此展又有什么意义呢？他们的作品是否与展览的主题有关？

顾：我没有发现哪件作品是为主题而作的。要是说，主办人觉得这些作品与展览主题有关，则是另一回事。从纯视觉看，我印象最深的是白南准 (Nam June Paik)

侯：从整体看，在展览上表现得比较突出的，是地区性的作品，还是个人的？

顾：我想，这是个人的。

侯：尽管如此，但这些个人的作品是否代表了一定的地区性？

顾：可能有此倾向，因为展览是第一次，给观众的感觉完全可能是地区的印象。

侯：按你的观察，你的作品跟观众以及其他艺术家能够沟通吗？

顾：我从不注意这种事情，而更注意完成的过

5
程。当然，我希望别人喜欢我的作品，但这是多年努力的结果，很难说没有作过这么多努力的人会马上喜欢你的作品。

候：他对自己有机会参加这个展览抱什么态度呢？比如，黄永刚认为这对他既重要（因为办手续很费劲）又不重要（作为展览本身），而你呢？

顾：我对展览本身没兴趣，但对他的邀请我在那里完成作品兴趣很大。有此条件，很高兴。

候：你在国内的构思和到法国后的有没有变化呢？我看，还是延续了在北京做的作品；但那里的新环境有无给你带新灵感，新影响呢？

顾：基本没有，只是材料上有点变化。

候：你的作品是否直接取决于材料？还是比较遵循原有的创作构思？

顾：材料往往能引导我有创作上的变化。

候：实际上，你的创作状态还是比较即兴的，取决于面对的东西。

顾：对

侯：话说开去，在你的创作中，是否有一种明确的想法，一种构想，还是直觉地面对具体环境和偶然灵感而创作呢？

顾：我一直以为一个艺术家应该是自由，而自身精神的自由是艺术家最需要的。

侯：实际上，你没有固定模式……

顾：不仅没有模式，也没有目的，什么也没有！

侯：~~因此~~，虽然看你的作品跨度非常大，如小画有点超现实主义味道，还有大的塑料装置，但从情调~~也~~，从内在精神看还是比较一致的，有意无意间所表达的关注方向和视觉效果还是比较一致的，当然也很能反映出你创作时的专注状态，很能进去。

顾：这可能不是我自身所能左右的。

侯：但同时我还注意到有一点，你跟王鲁炎他们合作的“触觉艺术”、“解折系列”等，则跟你一贯的创作拉得比较开。这主要是你的构思，还是他们的影响？

顾：几个人一起合作，能最大程度地释放每个

于
人的能力，所以大家的合作，不是得谁的东西就能表达得最充分，但合作完全是为了使作品更完善。

侯：你们的合作必须有一个基础，就是说，大家都要认同于一个中心，一个目的。比如“触觉艺术”探索的是一种可说是比较观念艺术化的方向，起码每个人都认同于此吧！那么，这种认同对你自己独立搞创作时是否有影响呢？

顾：应该有些影响，而且，从整个“触觉”的创作过程看，它本身也不是偶然，或者说，真正与我其他创作拉得那么开的，^反而是比较一致的。

侯：但至少在表面上，这个距离还是较大的，这是暗示你以后的创作会走这个方向？还是跟他们合作后才偶然有此新样式？

顾：这种样式完全是合作产生的。要是没有这种合作，肯定不会有这样的作品。要是由我自己来完成，可能一点也不会这么做。

侯：这里存在着非常矛盾的地方。从你以往的

作品看，都是极端个人化的，但这种合作
 又是以牺牲这种个人化为前提的，这是一
 种内在的、根本上的矛盾。当你面对这种
 矛盾时，怎么去选择呢？这也许出现得很
 自然，但你是不是觉得存在着一种心理上
 的障碍？我原来搞的东西很个人化，但现
 在要把它牺牲掉，认同于大家都认同的另
 一个东西，这时候你是否感觉不一样呢？

顾：是不一样，但我自己感觉并不矛盾，因为
 我觉得很个人化的东西，实际上是挺自由
 的东西；个人化本身不是为了一种限制。
 所以我想，合作与此没有任何矛盾。

侯：也就是说，在你的创作中可以同时容纳两个
 自我。

顾：对。

侯：那么，你能否预计到这时你今后的创作板
 成多大影响？会使你的作品不那么个人化
 吗？

顾：我自己觉得合作本身并不影响个人化，它
 们并不矛盾。

候：但从时间先后看，你的塑料作品是在“触觉”、“解析”之前的……

顾：事实上，“触觉”是在塑料作品之前的。触觉一直是我想得很多的东西，合作本身则是三年后的事情，拖了很长时间。

候：构思很早，而且实际上主要是你的。

顾：是这样的。有了第一次合作的感觉之后，第二次合作又产生了。这很自然。当然，“触觉”合作本身也牺牲了不少我所谓“个人化”的东西，但这种牺牲的前提是几个人的认同和大家讨论之后作出的，所以很自然，没什么。

候：对触觉的关注，体现在“触觉艺术”中，是用比较观念艺术化的手法表达的，而你的塑料装置则有意图让观众直接去触摸。你的这个关注是用两种方式表达出来的，前者^是比较观念化，非材料的，后者则具体地体现材料上，透过材料而流露你的敏感。那么，从你个人来说，对触觉的关注跟你其他与性、与个人心理、幻想有关的作品

是否有着逻辑上的联系呢？

顾：刚开始时，关于触觉的构思，我是要以展览的方式表达的。触觉是以关闭视听为前提的。我更关注人与人之间融洽本身，就算说是性的话，也是人类之间融洽的问题。我本来构思的展览是在一个封闭的黑暗房子内，没有声音，观众进来后，要求不管碰到谁，都要握一下手。展览的意又就全在这个上面。而且我那个时候就对人类文明发展有一种怀疑。比如说，你和我坐在一起，从人类文明的角度说，完全是因为我们有一种相同的东西才能坐在一起。我们俩要是什么都没法交流时，很难说会坐在一起。这样，我想，人类应该有一种抛开文明，关闭视听的状态，那么，大家都可以坐在一起了，通过体温和人與人接触而感觉到互相的存在。

侯：实际上，是把人类交流的“媒介”去掉，把文明或文化的前提去掉，恢复到人和人接触的最原始，最基本的状态，把这确认为

71
人与人之间沟通的最基本条件，而不考虑视觉形象，听觉语言这一类东西。

顾：比如说，文明给我们带来了很多东西。人和人接触，视觉先起作用，这个人长得怎么样，就让人有了接受或不接受的感觉。还有语言，即所谓“文化层次”，也使人产生接受或不接受的感觉。

侯：那么，从这一点看，也与“解析”是一致的。“解析”，以我理解，还是关注世界的最原始状态，最基本的构成条件的。

顾：“解析”从我们的认识来讲，我们觉得应该重新认识现代的文明，对现代理性或感性不应否定或肯定，应有一个重新认识的过程。

侯：即重新以客观的态度让客观的情形流露出来……

顾：有可能不客观。作为一个艺术家，他不会解决一种矛盾，可能只是提出一种矛盾，所以，“解析”是我们提出而不是解决一种矛盾，学院客观不客观就已经科学化

了。作品刚开始，我们就是完成一个点。
万物皆以点开始产生，重新开始，点是一个源，以这个源重新开始。

侯：又回到你参加“大地魔术师”展的作品上。你觉得这个作品的产生多少是因为在那里有条件实现，但冲动已不再新鲜。在此情况下，你觉得创作这作品还有意义吗？这是应该搞新的作品？

顾：当然，我希望做新的作品。但材料毕竟不一样，还是能给我带来新的感觉的。实际上，更重要的不是可能新的创作，我并不感^不研那是在复制以前的作品，那样的作品也不可能复制。

侯：你可以说是属于第一批有机会在世界性的重要展览上露面的中国艺术家。你觉得，这时你有什么特别的意义吗？

顾：没有，我对什么展览都不感觉到有什么特殊含义。

侯：尽管如此，但从展览宗旨和人们的看法看，

13
你们三个是中国艺术家，在你们的作品中，自然会反映中国艺术家所共同关心的一些问题。当你在那里展出时，是否会更明确地认识这一点呢？

顾：中国艺术家关心什么问题，我都不知！
侯：这当然似乎离每一个人都很远，很抽象，或者，是理论家的事，让他们去总结吧！
但是，又回到谷文达所回答的问题，所谓世界主义和民族主义（《美国艺术》1989.7），关心并表现这样的问题，对一个艺术家来说是否有意义呢？

顾：根本没有意义！

侯：谷文达的回答确实很注重这个问题：“我代表中国，所以……”；可能杨杰昌也有类似的想法，所以，毕竟中国艺术家还是有一些共同的地方……

顾：在一次晚会上，马尔丹（Jean-Hubert Martin）跟我们三个人说，他带了几个朋友去看我们的作品，他们说根本看不出是中国的。

侯：即是说，跟一般关于“中国的”概念脱离

很远。

顾：象这种国际性展览，让人注意国家，是肯定的。那种所谓个人化存在，在表面上，是一种完全没有国家界线的个人化存在，而现在既然国家本身存在，就注定使这种展览产生“国家的”印象。这是没有办法的。我想，观众应该更多地注意个人的东西，而且，作为我本身，看作品也不关心它是哪个国家的，作品本身比什么都重要。

侯：有一个麻烦的地方，即是，你去理解一件作品时，很自然地要跟它的文化背景、文化含义联系起来，任何作品离开了背景，可能都没有意义。比如，你顾德新的作品如果不是在中国，在这个时代做的，也许其意义就大不一样了。反过来说，这样一种文化背景是无法摆脱的，对你很个人化的创作也是如此。所以，对这种无法摆脱的东西，你宁愿它存在于潜意识中呢？还是让它上升到比较自觉的层次上呢？

顾：对于所接触的文化，我只关心它对我而言

是否好，而不在于它对别人如何？

侯：[~~侯~~] 总的来说，这次参加展览的作品，还是可以清楚地看出是来自什么地方。但中国的作品确实跟一般人认为的“中国艺术”距离很大，这是否证明了中国艺术已经出现了分化？

顾：我看所有的作品，并不计较是哪里的。比如白南笙的，要是别人告诉我那是非洲人作的，我也相信。

侯：这对艺术家个人来说不一定很重要，但对总结一个时期艺术发展的情况也是重要的。比如，从你们的作品中，就反映出中国艺术家和其他第三世界艺术家已有很大的不一样的地方，包括苏联、东欧的。苏联参展的两位艺术家还是比较直接地反映苏联社会问题的，比较浅层次的。但你们三人都已超越了这一层次，没有表面化地反映中国人的社会状态。这是否说明中国的艺术家很多已经走到更高层次？更加哲学化？

顾：不管在什么地方，艺术家之间总有一种层次上的区别，在苏联也一样；在中国肯定也有好多艺术家关心的是“低层次”的问题。这最终还是艺术家个人的事。

侯：你们这批作品离文化背景、现实状况比较远。你是不是觉得这会削弱冲击力？人们会不会因为缺少“社会挑战性”而轻视中国的前卫艺术？

顾：我觉得，这次展览重视中国的是这样的作品，还是比较客观的，它们不是以所谓“社会挑战性”面貌出现的。

侯：反过来说，又会不会使人们认为中国前卫艺术已经走到更加纯粹化，在艺术上自成一体而超越了仅仅关心社会问题的程度？

顾：这有点象杂音。有的人关心社会问题本身。不论艺术家、评论家，很多人都会是这样的，因为社会本身问题就是重要的。所以我不觉得存在不存在明确的关心是重要的。

侯：你不否认^{对之}你的作品与你的生存状态有关系吧！它们当然体现着你在生活中的处境。

顾：对，应该如此。

侯：在你的作品里，除了材料给你的感觉和冲动之外，有没有在这背后的其他含义呢？

比如，个人欲望。作为一个外人，我觉得，你的作品在形式和材料上走到很极端的地步，相当极端化，但如果不了解你全部创作过程，特别是那些小画，我不会问这个问题。当然，从塑料这批东西外表也可以看到一些心理方面的情形，但你是否有意识地要表现这种心态？

顾：我想没有。

侯：流露得挺自然。

顾：如前面说的，还是没有目的性。可能刚开始画画时会抱目的性，或自身要解决的某种问题，要表现什么。我画画已经很长时间了，到这时候完成作品已经很自然了，已经不是“要做什么”了。

侯：你设想一下，这次从中国选去的是艺术家，如果他们是比较官方式的，一般性的，放在这个展览中，效果会如何？反应会如何？

顾：我想，也还是一种了解。

侯：那么，当然还是一种比较，我们假设一个标准，跟工业文明比较一致的文化进程，比较一下中国的、苏联的、日本的，和其他地区，如非洲、澳洲、美洲的土著艺术，哪一个比较与现代社会发展同步呢？

顾：我整个感觉，不仅这个展览，还有参观过的画廊，证明世界文明发展最终还是靠年青人推动的。①如果要努力寻找年青的话，可以说就在中国。

侯：就是说，潜力。

顾：我说的“年青”，实际上就是潜力。我觉得那就是中国。而且，我认为中国艺术家除了没有钱，没有大工作室，什么都有的，而且什么都最好的。

侯：从本质上说，比较而言，中国面临的新文化对旧文化的挑战在世界上是最明显的、最激进的。这种潜力当然是通过两方面的比较才表现出来的。一是面临的任务，使你的潜力有意义，有强度。如果任务很小，

潜力再大也不过尔尔；如你所面临的巨大任务，潜力才显得有份量。艺术家的心理和文化准备也是与此相配合的。我意思是说，中国目前新一代所面临的巨大任务、挑战，比其他地方的更加严重。

顾：我更以为，中国人口占世界五分之一，他们要作的贡献也应是五分之一。

侯：这种等量^{齐观}是要站在世界的高度上看才能有此雄心。

顾：要是年轻些，会这样说。现在的感觉是，中国艺术家已经不是要站上去，而是已经站上去，不再提“要站上去”了。这个大国本身就应在那儿，应该考虑到它的位置已经在那里，而不是去占那位置。

侯：从你个人角度设想一下，现在已经站上去，要往前走的方向，更有所适的选择是什么样的呢？

顾：作为艺术家，方向是自然的，而且我以为，如果建立“国际美术”，没有中国艺术家的参与，肯定是不完善的。现在不是说我

们非要参加国际艺术展览，而是这些展览需要我们！完全可能是，中国艺术家需要国际交流，而这交流更需要中国艺术家，这么个大国，潜力肯定很大，而且过去是文化大国。^{现代}艺术家、评论家应该多参与国际交流，他们完全有能力推动世界现代文化向前发展。世界文化需要中国艺术家推动。到巴黎之后，这种感觉更加强烈。

侯：经过这样的对比，确实表现了这三位中国艺术家所关注的问题已经超越了其他第三世界地区的艺术家的关注，如其他地区的还是以民俗、民间的原始的东西被纳入这个圈子里多少是被用好奇的眼光去看待的，但中国的作品好象更有积极的意义。如果组织者仅是好奇，则可能选择最传统的中国艺术；而为什么会选择你们这样的作品呢？显然在组织者眼里是以另一种尺度去衡量的。

顾：肯定的。而且，以我所见，如果他们选择的是中国民间、民俗的东西，也许仍会晚

颖而出，他们选择中国这样的作品，表现出他们更有眼力。

侯：也证明了 中国现代艺术已超越了那种比较本能、原始的东西，与现代文化有更多共同的地方。

顾：应该如此。这种对话，交流已经自然形成，明显存在了。

侯：观众对于你们三个人作品的感受应该是不一样的。看杨杰昌的东西，也许更能看出点中国味来，而你的或黄永砩的，就更加国际化了。

顾：我想，杨杰昌^{作品}与中国的联系只是在装裱上，作品本身也完全没有什么传统的東西。

侯：这也证明了 中国的新一代艺术家已经走出了“中学为体，西学为用”的模式。对以前一代人来说，创新就是“洋为中用、古为今用”，把各种东西折衷起来，但你们这一代的思想方法已经完全脱离了这一套，不再受其束缚。

顾：我想中国大部分艺术家都比较鄙视这种庸_{年青}

人自扰的理论。

侯：这不光是理论问题，也是对传统影响的重
视程度问题。

顾：我想，他们对此也不关心了。

侯：就是说，中国艺术家当然从比较传统到二
者融合，再到模仿西方，然后建立自己面
貌这种过程不一定是必然的。

顾：我以为这种必然论很可笑。我想，这跟看
书一样，你喜欢一本书，并不说明这本书
在什么位置上，而是证明你在一个什么位
置上；是它对应你，而不是你对应它，因
为它是死的，你是活的。就是这么回事。
我更以为，艺术家自己的思想完全是受当
下环境的影响，而是不受过去环境的影响。
完全受过去东西影响的艺术家还是不是艺术家，
就很难说了。

侯：总的来说，这次去参展，不仅是给你一个
机会实现作品，同时也可以增加对世界的
了解，从而比较出一些东西。那么，正如
你所说的，中国艺术家已经成为了世界上

不可缺少的一部分。反过来，国内的情况刚好相反。越是能够推动世界艺术文化前进的那部分创作，越不受人重视，或者说，越受压制。在这样的情况下，你认为应该做些什么样的工作才能使情况变得正常起来呢？

顾：这一点也能证明中国艺术家那种年青的精神。至于解决问题的办法，则很难由艺术家说清楚。我个人希望^{首先}在国内由更多的现代艺术展览。

像：另一个方面，也许你并不大注意，^即商业对艺术的影响。现在的文化多少是一种商业文化，艺术作为其中一部分，当然，不一定真的就是商品，但肯定还是要被纳入这个轨道的。你是否觉得这是消极的？

顾：我要是非常喜欢那种气氛，就可以留在法国。这完全是因人而异的。商业的存在，客观而言，对于艺术发展是有好处的。我其实希望在中国多建立一些画廊。无论如何，好处会比坏处要大得多，虽然我个人

不喜欢。它确实起了一种非常强的推动作用。

侯：另一点，你觉得，法国跟中国的环境更有挑战性呢？

顾：还是中国的环境。这是很个人的问题。最重要的是在于自身。自身的努力比什么都更重要。有诸多的努力会导致你表面上的成功，实际上这种成功对艺术家并不重要。这要看他追求的是什么。如果他追求的就是这个，那就没有问题了。要他追求的是自身的^的欢喜，自身的^的成功，那就是另一码事了。那么，在哪儿都是一样的。当然，有人会有钱、材料、工作室的问题。艺术家肯定喜欢有一个好的环境，大的^{现代}工作室。

侯：其他国家艺术家如何看待中国艺术家呢？

顾：因为语言问题，我们多多跟白南^南交流。他会写汉字，能够笔谈。他很喜欢中国文化，中国过去的东西给他影响很大。他有很多作品都写了中国字。他对老子等古代作家特别有兴趣。他说他比我们更了解古

代文化。他也喜欢中国现代艺术家，但那种喜欢我不知道是感情上的，还是艺术上的。其他人还是抱着好奇的感觉看中国的东西，了解得很少。

侯：无形中，中国的艺术家还是有一种使命感，只要有机会，还是希望自己的创作能体现出中国目前的状况的。他们的创作毕竟还是向西方打开的一个窗口；每个艺术家都是一个窗口。

顾：所谓使命，既是外来的，也是自然的。每个艺术家通过自己的作品以使西方多了解中国的现代艺术。我的感觉是，中国现代艺术家不一定^太了解西方艺术现代，重要的是西方艺术家、评论家、观众多来了解中国的现代艺术。

侯：总之，可以^说从任何角度看，中国现代艺术都已经具有了自己的面貌，已经是世界上比较重要的潜在力量。

顾：作为艺术家个人，我更关心自己能做到个人自身完善，自我感觉的成功。而从另一

个角度看，可能很多批评家，艺术家会关心“中国现代艺术”的位置。

侯：这总有一个区别。评论家总希望能够为一个东西确定一个位置，但艺术家总比较关心个人问题。

顾：我还是认为那种“位置”是自然存在的。从法国回来，更加深了这种感觉。以为中国艺术家，是有大国心态的，也即是那种世界文化的心态，二者并不矛盾。我在法国碰到一个懂中文的法国人，他看了展览后跟我说，他看了很多展览，包括这次的“大地魔术师”，但最能使他激动的是“中国现代艺术展”。但有关的宣传报导太注重新闻价值而忽视了学术价值，这是很遗憾的事。他认为这种展览应在世界各大文化城市巡回展出，以帮助世界了解中国现代艺术。

在世界各地

侯：实际上，这也是比较普遍的反应，特别是东方国家，地位和心态和中国很相似，如日本，他们的反应也很激动，而且也希望

与中国合作，把中国现代艺术推出去，当然他们也愿意把日本的东西推出去。可以说，从这一点看，在下一个时代到来时，东方现代艺术将会成为新的刺激，可能是一次新的变革，改变全球文化的格局。

顾：我一直以为，北京会成为世界的文化中心，这是不以人的意志为转移的。

FOR REFERENCE ONLY. 只供参考。 FOR REFERENCE ONLY. 只供参考。 FOR REFERENCE ONLY. 只供参考。 FOR REFERENCE ONLY. 只供参考。