

INTERVIEW TRANSCRIPT

黄小鹏访谈

访问：翁子健 日期：2007年10月27日 时间：约1小时 地点：广州美术学院

早期影响

问：这个地方与后面的背景有什么特别？

鹏：这是美院以前教学楼的天台。我一年级的時候，每次老师来改画，我都跑到这里来，因为我不想让老师给我改画。当时谈恋爱时，经常跟女朋友上来，或者跟一班同学经常来这里喝酒。背景是跟原来完全不一样。现在你们看见的这个「烂尾楼」，我刚回国时做了一个录像，就是以这个「烂尾楼」做背景，它原本的主人从上面跳了下来。我觉得非常有意思，可以说是中国当代进程的一个缩影。

问：这是美院比较自由的地方，当时整体的气氛怎样？

鹏：当时的气氛很压抑。进来美院时是抱着比较大的希望，进来后发觉也学不到什么东西。事实上当时的老师比较负责的，我的教授是比较负责的。但是发现他们教的东西不是你想要的东西，因为除了在技术以外，他们没有能引导你到一个新的方向。我一年级的時候已经意识到这个不重要，技术的东西在我进美术学院之前已经学了五年的绘画，都是苏联模式的素描、油画、写生，因为前三届，即七七到七九年要进美院是非常难的，如果没有经过很严格的训练，在百里挑一的考试是考不进来的。所以我进美术学院后我的基础已经够了，不用再学，要的是另外一个东西，但是我发现来了以后没有一个老师能教。

问：到美院是希望要学到的是什么？

鹏：我想可能还是比较朦胧，只是希望有一个新的天地，因为我对传统苏联的模式已经很不满，对官方的东西不满，但我们也不知道具体能找什么东西。我七九年时没有任何国外的翻译，但是我记得刚进来，不知是七九还是八零年，在广州工人文化宫有一个展览，就是北京「星星画会」¹。我第一次接触到中国当代艺术的这种东西，当时的感觉还是比较激重，我们想做的可能就是朝这个方向，而不是平时看到那种假大空的油画。还有一次就是八零年组织了去北京看韩默画展，在中国美术馆。那可能是中国第一次有国外大型的展览。那东西现在想起来好像也不怎么样，但是我们第一次看到这种原作。看到怀斯的画，（有影响）主要是他的思维，而不是他的艺术，就是有另外一种可能性，除了苏联这种大模式、光影、从印象派一直发展过来的模式以外，还有美国怀斯的这种比较忧郁的，比较适合年青人。他的技术是比较欧洲的，用文艺复兴时代的那种蛋彩。还有当时有德国表现主义，（说明）绘画可以用另外一种方式来画。

问：那个展览是在北京的吗？

鹏：星星画会那个是巡回展，来过广州的工人文化宫。韩默画展是专程到北京看的，坐火车去。

问：那个时候是否常有这种机会到中国其他地方看展览？

鹏：对我来说，到中国其他地方看展览的欲望不大，我想是没有什么好的展览，但是我很大的欲望是到国外看展览，不是在中国。

问：当时怎么知道国家其他城市的展览信息？

鹏：好像第一个消息是《美术》登的，不是记得很清楚。组织是通过美院官方的，老师也跟了我们去。因为是第一次国外原作，所以全国各地的美术学院都去北京看。但可能老师的角度跟我不一样，我感兴趣的东西可能老师不一定感兴趣。但我觉得总算是第一次吧。

¹ 可能是指「北京油画研究会」。

问：星星画会那个展是七九还是八零年？

鹏：大概是八零年。我记得不太清楚，反正是在我大学的一年级。

问：其之前有没有看过这种现当代艺术？

鹏：零零碎碎有，我记得在汕头时，没进美院之前，我有一个老师也是广州美术学院毕业的，因为他是华侨，所以他家中有一些比如是毕加索的画册。我去学画时，他有时会拿毕加索或马蒂斯的东西给我看，那种东西当时是被禁止的，所以他每次都是偷偷地从抽屉里抽出一幅画，很宝贵的给我看。那是最早对现当代艺术的认识。当时还是一种印刷品。可能跟其他同学不一样的，是我很容易被这种新奇的东西吸引，即使当时还不是很了解，但是知道绘画还可以这样画的，便很感兴趣。

问：您有没有看《现代绘画简史》？

鹏：我有看那本书。因为我是从同学那里知道，我记得我还专门跑到北京路的新华书店买那本书。虽然印刷很差，但总算是一个比较整体的对现代艺术的认识。但是我觉得对我影响更大的是《现代雕塑简史》，因为它使我认识到雕塑不再是原来雕塑的意义，因为现代绘画还是停留在平面上。《现代雕塑简史》后面有Land Art环境艺术、大地艺术，还有装置艺术。你突然发觉艺术还有这种表达的可能性。

问：装置艺术这个概念也是当时过来的？

鹏：是从《现代雕塑简史》那里第一次过来。

问：那是大概什么年份出来的？

鹏：也是在同一时期，我不记得具体年份，也是八十年代初期，是《现代绘画简史》的姐妹篇，印得很粗糙。

问：那是八十年代初期吧。

鹏：是的，我还在读书的时候。跟同学相传。

问：当时受到影响，有没有想过要做Land Art或装置艺术？

鹏：没有，我在美术学院时，包括在我出国之前我都没有做过这方面的创作，主要还是做绘画，在平面。因为当时我觉得像装置这种东西没有看过实物，很难经验它这种东西，而且照片又印得很差。你只是说，难道这个也可以成为艺术吗？你更多是这种感觉。

问：除了以上这两本书，还有没有其他外国翻译的艺术类书对您有影响？

鹏：说实话，我当时对国外关于艺术的书，看得还不如文学、诗歌的多。因为我们看得最多是上海译文出版社的《外国文艺》。里面有很多现代派戏剧、文学、诗歌，都是从哪里来。像荒诞派的贝克特这种东西，《等待戈多》等，还有法国诗人Paul Valery的诗歌。文学上有沙特的《呕心》或者是新小说派的阿兰·罗伯-格里耶的《橡皮》，这些都是我们大学时期大量出版的。画册我关注的倒不如文学、诗歌的多。我记得当时对欧洲中世纪的东西非常有兴趣。

我八三年的毕业论文是写《试论中世纪绘画》，当时几乎没有没有人涉及到这方面的内容。我记得我同学写的大部分都是什么民族形式、色彩等之类。我对中世纪艺术的兴趣也很偶然，因为有一天晚上我到图书馆看，看到一本美术史的书，它里面有一段很短的介绍中世纪的东西，但它主要是批判的，觉得中世纪是一个黑暗的时期。但因为那种宗教形式，那种非常压抑、苦闷的东西，当时吸引了我，当时使我感兴趣的是这一点。于是我阅读了一些中世纪的经验哲学、形而上学，像汤马士这种经验哲学家的书。我发现中世纪不是一个黑暗时期，事实上他们更注重的是灵魂，也就是他们认为现实是上帝呈现的一种外壳而已，不是内在的东西。

当时我的指导老师徐坚白老师都是在美国留过学的，但是他也看不懂，因为他在美国学的是印象派的。他们觉得我的资料有点像一篇翻译的文稿，因为当时我引用的很多东西都是翻译的，而且整个语言形式、格式，都很受翻译文本的影响，但是他还算宽容，让我及格了，没有说我不能写这个东西。后来我的文稿都丢了，回汕头有一个写诗歌的朋友说想看，借他以后便丢了。如果现在还保留应该很有意思，因为八十年代根本没有任何人关注中世纪的艺术，更多是表现主义的东西。

反叛

问：当时有没有跟文学系的同学、诗人、音乐家等联系？

鹏：没有，这些我基本上是靠书本。就像昨天Barbara Blake跟我说，你在广州会不会很孤独？我想，我不孤独，因为从书本里跟我交往的是前辈大师。你阅读这些东西时你感觉他们是活生生的人来跟你交流。实际上当时的交流就是美院的这几个同学，像陈劭雄、冯原、徐坦，还有同班的段正渠（他特别喜欢文学，现在在北京）等，这种交流的范围他们毕竟不是从事文学的，是视觉艺术家的交流。跟专业上从事诗歌、哲学、音乐的朋友的交流就没有。等到比较后期，八六年「南方艺术家沙龙」成立时，我们跟中山大学哲学系、文学系的同学有一些交流。

但音乐上基本上没有。我记得当时我开始听港台的流行歌曲，邓丽君等。徐坦老是笑我，你怎么听这么俗的东西？因为徐坦当时喜欢听那种比较宏大的歌曲，可能跟他的教育背景有关系，因为他父母是学院的老师，是苏联那一方面的。后来我的表哥表姐就从香港给我披头四那种东西，当时冲击力也有大，突然听到跟原本的革命歌曲完全不一样的东西。也是在当时，包括像BeeGees那种比较流行的东西，那种很塑料的东西也是大陆很假的革命歌曲里没有的，给你一种空间嘛。

问：都是在八十年代传入的？

鹏：对，都是在八十年代，在我读书期间。

问：是否都是从香港来？

鹏：对我是，我是美院里最早听这种音乐的。因为汕头那边有很多华侨，我在美院是第一个穿喇叭裤、第一个穿长头发。也是因为这个影响。当时我的头发留得很长，油画系还专门为我的头发开了一个会，就是党级部会议，说我又喝酒、又抽烟、又有女朋友，问题很严重，说这是资产阶级自由化，是腐败。后来开会决定要我剃头。我就不想剃一个很普通的头，就剃了一个光头。跟陈劭雄和另一个朋友杨培江，都是汕头来的，有一种老乡的感情，一起剃光头。然后我们放假，坐船回汕头，在船上就被警察抓起来。当时是那些老解放，被抓到监狱里才有光头，当时是没有任何一个艺术家剃光头的，都是留长头发。最后因为我们都有学生证，所以才把我们放出来。

问：能否说当时有一种反叛的心理？

鹏：我觉得是很厉害，这种反叛心理我从高中就很反叛，比较孤癖，性格跟班上的同学合不太来。到了大学，离开家以后，这种东西便发展得更厉害。然后就很苦恼，对生命有疑惑，所以哲学方面对我们比较有影响是沙特的《存在与虚无》，但是看得也一知半解。到现在我也没有把那本书看完。但我觉得是开拓了一种新的空间，一种思考的能力，不是唯一的马列的思维。这是最重要的。我第一次接触存在主义这个单词也是在星星画会，有一个画家画了一个烟斗，然后写着〈自在者·沙特〉。这是我第一次接触到，作为一个一年级的学生。因为他们北京那边当时接触西方的东西比较早。有很多大使馆、留学生都集中在北京，他们对国外的不论是艺术还是哲学都接触得比广东早。

存在主义和《百年孤独》

问：可否详细说说存在主义对您产生影响的过程？

鹏：我觉得主要是一种思维的改变吧。因为对探究这种比较本质性的，我们的生活、我们的生存是什么意思，我们以前都没有这种意识。沙特影响了我之后，在我三年级和四年级的创作就可以呈现出来。我三年级的创作就叫〈烟在烟囱外面、在天空里面〉，很存在主义。就是这工厂冒出来的黑烟是在烟囱外面，然后是在空中里面。四年级的创作叫〈集装箱不断增加、码头不断扩大〉，都是跟生存有关的，跟存在有关系的東西。我觉得艺术不是像插图一样去解释哲学的道理，而是这种哲学怎样引起你的思考而融入你的艺术

里。尽管我们对哲学当时还是一知半解，但还是给我们开拓了这种道路。

我想最主要的是存在主义使我们思考什么是存在，是否我们的生活就是存在？是否所有发生的事情都是一种存在？这个是融入了我对艺术思考的一种东西。我记得当时看沙特的一本名著叫《他人之地狱》，实际上是说你的形成是通过他人眼光才有你的存在，作为艺术家，你是否要通过他人才能存在呢？还是你能够有一种自在的状态呢？即在没有他人的环境里你也能存在。这个在当时是特别重要，当时在文革之后都是一种群众专政、群众力量，就像我最近读的一本书《乌合之众》中所说的，整个思维是这样，突然沙特让你思考个体是很重要的。

问：《百年孤独》是另一本对您重要的书，它的影响在于何处？

鹏：主要是魔幻现实主义，因为我们中国的艺术一直是走现实主义的道路、苏联式的道路，然后你突然发现有一种魔幻现实主义。它是脱离现实的一种类似神话的东西。我想这种东西到今天对我也有影响，就是说艺术不是直接把现实的东西搬过来，它可以有另外一个架构，事实上涉及的是一种更真实的东西。并不是你把那东西直接拿过来就是真实，这是一种假象。艺术家要做的是[判辨]什么对他来说是真实的。这种可能是通过神话，这种通过魔幻的形式，像魔术师一样把它变成一种艺术。

问：诗歌方面对您有什么影响？

鹏：诗歌对我影响最大，我想就是一种想象力的突破。它跟小说还不一样，诗歌是一种纯粹的想象力的提炼。另外是一种保持比较纯真的东西，几乎所有的小孩都会写诗，但他受了更多知识、接受了一些规范性的东西，马上不会写诗歌，因为他觉得诗歌应该是这样写、不应该是那样写，但是往往他在小学、中学的时候写的诗歌就非常有意思。当时我有一个朋友的小孩，九岁写的诗我都觉得比朦胧派诗人写得好。那种儿童的想象力没有被压制。我觉得这是诗歌最重要的地方。

问：在八十年代，艺术家与诗人在广东有没有形成一些沙龙？

鹏：我自己是没有，没有参与。更多是像刚才我说的，从书本上的这种交流。

香港

问：香港文化除了音乐外，还有什么方面的影响？

鹏：我想主要是带来一种冲击力，打开另外一种空间。我当时的毕业创作是在深圳做的，深圳在八二年刚刚开发，是一个特区，当时是唯一可以收到香港电视的一个地方，广州当时还被禁止。我在深圳住了一段时间以后，看了很多香港电视，我想这是唯一令我想去深圳的原因。香港每天有一个节目，我记得很清楚，是这在历史上今天发生了什么事情。那是八十年代一个很有名的节目，历史上今天发生了什么事情，包括第一次世界大战、中国历史上的各种。这对我影响很大，突然我们的知识开阔很多。当时毕业分配，老师问我想去哪里，我就说想去深圳，他说为什么，我说可以天天看香港的电视。我的老师就很鄙视，他觉得香港的东西很俗气，但对我来说大陆的东西不但不俗气，连俗气都没有，很假，我根本不能接受。香港的东西可能有点俗气、但是比较真实。我可以看到很多信息方面的，我比较感兴趣，比如新闻，我得到很多东西，在大陆我连这点都得不到，那我当然喜欢到深圳看香港电视。

另外一个我从少在汕头，是最后一年不用下乡的，在汕头比我大几岁的朋友都要上山下乡。他们基本上是在潮州汕头那个地区，都偷渡到香港去了。有些被鲨鱼吃了。汕头有一个非常有名的画家，大家都认为他很有才气，这个人在偷渡的过程中失踪、永远没消息。当时有些人失踪了一段时间以后，可能会被台湾渔民捞起来，经过很曲折的途径还是会通知在大陆的亲人。这个人永远没消息，最后大家都知道，认为他被鲨鱼吃了。所以我从少就知道，在中小学的时候，就已经有跟国外的接触主要是通过香港这个，包括我记得每年从广州美院坐船回汕头，晚上经过香港，一片黑黑的山背后有一些光芒，就是香港岛，我就很想跳下去，但又很怕，晚上的海很黑，怕被鲨鱼吃掉。当时对香港不了解，认为香港是一个自由之地，因为确实她比大陆的黑暗时代、专政时代她是非常自由的，但是这些东西都是通过感性的途径，比如亲戚朋友、香港电视，而并非政府告诉你什么是天堂。你不用人家告诉你，通过这些感情材料你就知道，那个地

方也许是天堂，我不知道。当然我现在经过香港，也在英国和其他地方居住过，便知道香港不是天堂。但是我觉得香港还是有很多值得大陆学习的地方，比如她的专业性，她的当代意识、真地的当代意识、十分实在。我觉得香港人比大陆人实在很多。这个可能跟殖民历史有关系。

集装箱不断增加、码头不断扩大

问：在深圳时是什么年份？

鹏：八二、八三年吧。我的毕业创作是八三年的，因为当时传统的方式是每年都要去下乡创作，以前是老师带队的，我二年级就到过阳江——当时郑国谷出生了没有？可能出生了。我们第一次下乡是由我们油画系的老师叫黄谷，现在可能在香港。说起来很好玩，他带我们到阳江，因为阳江当时是海边，我们便到阳江写生、画渔民。我记得大家都是画很漂亮的风景，我画的是一些螺，感觉很悲惨的躺在沙滩上。也尝试用一种很新的技法，用很厚的白色变成一个螺，而不是用传统的光影手段。

每年都要下乡，四年级也要下乡，当时就是允许同学自己选择到哪里去。我当时因为对深圳很有兴趣嘛，就说要去深圳下乡。当时我有个同学的哥哥，刚好中大毕业，在深圳的一个外资企业，就是一个做集装箱的企业当翻译，我就去找他。我去了以后，就发现这种所谓的当代化进程并不是我们想象的那么美好。实际上工人在那里都变成了一个机器，事实上它跟毛泽东提倡的螺丝钉——「所有人要成为这个国家的螺丝钉」——是没有区别的。所以我的毕业创作是画了一排集装箱无限的向海边漫延，前面有两个工人像机械人那样走，题目叫〈集装箱不断增加、码头不断扩大〉。

问：之后您便毕业了？

鹏：对，因为这个毕业创作不通过，我当时的指导老师也是来自潮州的。他说：「你不改这个毕业创作，你就不能毕业。这是反社会主义的。我们正在建立社会主义，你把建议社会主义说成这个样子。」我说：「我不改。这就是我认识的。」最后给了我一个六十分。当时很奇怪的，现在说起来很好玩。因为当时广州美术学院的党政部是潮州人、汕头人，我爸爸听说我毕不到业就去找我的老师。我自己没找，是我爸爸很害怕。我的老师是我很尊敬的、从前是泰国华侨，即陈万老师，即汕头文联主席。在文革也受了很多的苦。我爸爸去找他，问他认不认识美院的书记，他说认识。我爸爸说：「我小孩现在毕业都毕业不了，你能不能跟他说一下？」这些是我毕业之后我才知道的。陈万老师可能就是跟那个书记说了一下，就让我毕业，但是没有学位。当时我是广州美院第一个拿不到学士学位的，王度可能是第二个。没拿到学位，我就和一班朋友喝酒，跟汕头帮、潮州帮，像陈劲雄、杨培江、还有现在在北师大教书的杜伟超。杨培江说：「他妈的，那个书记叫袁浩，他不给你毕业，我们去搞他。」把他的冰箱给拉掉，因为当时冰箱在大陆是很贵的，要是我们把它的电源一拉，它的冰箱便烧掉了。就是要搞他，或者破坏他的玻璃。我们当时真的很郁闷。我记得我们冬天画模特，有很多炭，我们喝完酒便把那个炭从三楼扔下去，大喊大叫。比现在的学生野很多，现在跟我上课的学生反而没有从前那样野。

问：离开学校以后您从事什么工作？

鹏：毕业之后，我爸爸帮我安排了一个在汕头教育学院当老师。我在那里待了一年，由于我还是长头发，就被院长说：「你要当老师就不能留长头发。」最后又跑到深圳去待了几个月，因为当时有个美院的老师在深圳大学当老师，他让我过去跟他看一下。最后还是没有调到深圳大学，因为大陆的制度是要调动的，最后就跑到广州，因为我女朋友还在大学读书，她比我低一届还是两届，最后我入了珠江电影制作厂工作，我跟电影还是有点缘份。在珠江电影制作厂工作了四、五年吧，到八九年便去了英国。事实上，「南方艺术家沙龙」也是在这段时间八六、八七年成立的，在广州离开美院的这班同学还想继续从事当代艺术，所以便做起来了。

南方艺术家沙龙

问：「南方艺术家沙龙」您也参加了，现在回看，您怎样看它的影响？

鹏：当然我觉得还是影响很大，因为它是广州第一个由学生自发性[办的组织]。多学科交差这种观念还是比较新的，在中国当时还未有。而这个概念主要是王度提出来的。王度在学生时代，事实上我跟他交往不多，我不喜欢他的性格。他像个农民起义领袖，像陈胜、吴广。而且我比他高年级，而且你知道高年级的同学对低年级的同学都看不起嘛，所以跟他交往不多。但是毕业以后，由于我跟陈劭雄是老乡，而王度当时的女朋友是在陈劭雄的班上，于是王度经常来他们班，是去找陈劭雄才跟王度接触多一点。他们毕业后是各奔东西，王度在华工，陈劭雄在师范中专，他们两个离得比较近，他们便经常一起喝酒。有一天陈劭雄来找我，说：「我跟王度喝酒说要搞一个沙龙，要不要一起？」我说可以搞，那明天便到王度家里喝酒、谈这个事。我们当时也没钱，就借钱买啤酒、吃炒粉。我们老是说王度当时是卖血来做艺术的，因为他人这点我比较欣赏他，就是他想做艺术，不管他是什么目的，他很执着。他工资不够，做雕塑做作品不够钱，他便去卖血。

当时王度提出要建立艺术家村，我觉得当时八五前后有很多艺术家有这种构思，事实上这个概念是从美国纽约的Soho那里来的，也像巴黎的东岸。但是我自己一直是对这种群体的东西是比较怀疑，我不是太喜欢这种。第一次展览我们大家都提了方案，但是最后因为王度的个性比较强，最后出来的事实上就是王度的方案，让我们、林一林、陈劭雄，还有中大这些人，事实等于是帮王度实现他的方案，即你们现在看到的这个舞蹈演出，事实上跟我们的关系不是太大。我觉得有意思的是第一次在广州这班艺术家集中在一起，吹牛、讨论，这个才是最重要。后来这个展览后，我跟王度说不能这样搞。一个群体中应该每个人都呈现不同的面貌，而不是说你一个人，你当老大然后我们跟着你，我觉得不是这样。以后开会我就没去了。我当时的女朋友王惠敏想去，我便叫她去代表我。我觉得这样讨论下去是意义不大，因为我不想成为里面的一个零件，我觉得每个艺术家都应该平等。第一次做完后便没有第二次，没有「第二回南方艺术家沙龙实验展」。我后来分析这个原因很大，我觉得第二次应该每个艺术家都做。

当时我还记得《美术报》很提倡我们，给每个南方艺术家沙龙的成员发了一个表，我最记得有一个问题说，当代艺术对你来说意味着什么，很多同学都肯定填一些很哲学性的东西，我填的是生活方式、思维方式。

我记得王度当时参加了「珠海会议」，就是王广义在珠海那边办的，就是叫了全国各地的人，我没去因为我不知道，王度开完会才跟我说，然后很兴奋的，说：「操，我在珠海会议都把这班哥儿们给闭了。」那时是说「南争北战」，我对「南争北战」一点兴趣都没有。我觉得艺术不是要搞掉谁的问题，更多是搞掉自己。「南争北战」这种概念是非常共产党的思维。后来慢慢就散了。我第一回之后就很少参加他们的活动了。然后就出国了。

问：《中国美术报》给您的单是怎样的？

鹏：类似一个表，给全国的艺术团体填写。每个成员都有参与。

问：那是不是意识到「南方艺术家沙龙」已经在参加八五新潮呢？

鹏：那当然啦，那正是为什么王度有这个「南争北战」的观念，但是我觉得这个东西各个团体都是自发的一种东西，而且大家可以有沟通，不应该有这个「南争北战」。就像江湖，我要搞掉这个、我要搞掉那个，我是最牛的，这种观念。

问：中国出的艺术杂志对您有没有产生影响？

鹏：有，但是这些对我个人的影响不是很大。我还是比较关注阅读西方的原著，现在的潮流在兴起什么，事实上我不是很关注。

问：有没有跟中国其他地方的新潮艺术家有没有联系？

鹏：可能有，但我个人没联系。我听王度说你跟这些人有交往。这可能有两个原因，一是可能王度想通过他个人进行这联系，不想所有的人员都有联系。另一是可能因为我的态度，我是比较不喜欢这类东西，所以可能他就不想通知我有这种联系。我是不多。

书和杂志

问：有人跟我说广美很早就已经有外国的艺术杂志。

鹏：有，但是它出了一段时间后认为没有人看就不出了。我也看过，但因为当时我不会阅读英文，看的东西还是非常表面的东西。当代艺术的文本非常重要，给我们更多的就是像刚才我们说的「艺术也可以这样做，也可以这样做」，但特别是一些装置，一些后现代主义的作品，感觉跟现实生活没什么区别，但是我们当时看了之后就会说：「难道这样也算是艺术吗？」。是有，当时是有进口的，但是主要还不是，西方还是很少，主要是苏联，当时从苏联进了很多书，很臭，因为印刷技术很差，油墨很臭，我记得很清楚。

问：在广美的图书馆吗？

鹏：我们每天晚上几乎都会去临摹，带着水粉盒就到上面去临摹，因为没有书，原作你只能用水粉临摹下来。

问：广美图书馆算是您主要的阅读来源吗？

鹏：一般吧。我觉得主要的来源还是自己在书店找到的。还有通过跟同学的交流、探讨找到的。

问：买书比较多。

鹏：对，当时刚开放，很多翻译的书、包括古代的书都出来了。文革期间被禁止的东西都出来了。但古代的东西我们看得还是比较少。因为当时有一种要排斥传统的东西，当时当然传统对我们来是国家、政府这个概念，因为我们对中国古代文化了解不多，没有学过嘛。

问：作为学生，会不会不够钱买书？

鹏：这个不会，我们宁可食得很差，但是书一定要买。但是买了很多也不一定会读，这对我们当时来说好像是一种态度，书对我们来说是很重要的。我记得我出国的时候，王惠敏还给我寄了很多书，因为她在出版社工作，可以免费。我刚到英国，还不能阅读英文，但是需要这种阅读，她通过出版社免费给我寄了几箱书过去。

问：那是什么年份？

鹏：在英国的時候，已经是八九、九零年了。

交流氛围

问：「南方艺术家沙龙」经常会开会，讨论的内容是什么？

鹏：谈天的内容就是瞎扯啦，从哲学到艺术，到怎样做作品，黄色笑话，什么都乱说。我觉得这种气氛很重要

问：为什么觉得重要？

鹏：这种交流，这种思想的碰撞，特别是当你离开了美院环境。我刚才说，我可能不是太喜欢交流，因为我不喜欢把这个东西最后做成一个非常有组织性的东西，这是我比较抗拒的。这个可能是王度想发展的东西。后来我发现在资料上沙龙把我的名字给去掉了，我觉得很奇怪，我不知道是什么原因，可能因为我后来退出来了。但是我觉得这不是历史的态度，因为这个历史不能说你有这种话语权，你就可以根据自己的爱好来写，应该是根据历史发生过的事情来写。

我记得当时还有一个我不满意的，就是王度想把美协这些人都拉进来，像林墉等，都没有征求我们的同意，然后成立那一天他们都来了。包括李正天都来了。当时我是学生，我还是比较尊重他，因为他在当时我的老师之中，他是唯一一个「搞搞震」的。其他的老师脑子都死掉了，尽管我觉得他的东西不够深，那种假大空、口号式、教主式的东西。我当时是不同意他来做我们的顾问，但是王度一定要他来做顾问。结果是我一见到美院的学生，都说你们在李正天的领导下成立了一个沙龙。因为他跟美院的学生说的，是他

成立「南方艺术家沙龙」的，我说这个东西跟他应该没什么关系吧。这是我们几个同学计划组织的，后来因为王度跟其他同学同意他来做顾问。但他们也有他们的考虑，当时最主要的考虑是李正天有最外的关系。这个也是一种我们可以对外、被外界看到的一种途径。我在当时确实没有想到，因为李正天当时有很多香港、外国的记者来访问他。每次访问他，国安局都会来监视他。我记得有次在饭堂碰到他，他拿着水壶、拿着饭说：「今天美联社记者又来采访我了。」搞得所有人都知道。现在回想起来这是很重要的，是一种独立声音，而且他敢于这样做，不管出于什么目的，还是值得承认、敬佩的。

问：有一段时间在做跟电影有关的工作。

鹏：我在珠影比较特殊，可以在里面看到很多内部观摩的电影。比如说侯孝贤的电影，我第一次都是在珠影看的，还有《现代启示录》，在电影厂以内部观摩的名义最早看到。当时我对影像这方面没有兴趣。因为我看到很强群体合作性的东西，很流水线的东西，我就很讨厌。因为电影是一个群体，而在大陆电影厂的东西是做得很「流」（劣等）的，很没意思。所以我还是在家里画画最好。当时我的画——我是有点往回走的——有点中世纪的风格，在当时对我来说我觉得很当代。

问：有没有写一些文章？

鹏：写得很少，因为「南方艺术家沙龙」起草的是王度和陈劭雄，我没有参与起草。

问：个人的没有？

鹏：个人的没有，不太喜欢。

生活在广州

问：在广东、广州成长、学习、创作对您有什么影响？

鹏：我觉得广州的整个思维跟外地区别很大。就是一种比较独立、无政府状态、山高皇帝远的东西。广东人也有很多人喜欢吹牛，但他的吹牛跟北方是不能比的，那是为什么很多广东有钱人都不录库。我觉得这一点也是一种广东特色，比较实在。这种实在往不好的方面发展就是很实际，是蝇头小利，关注的是很小的东西，失去了大的视野、景观。北方那种大是不着边际、不落地的。这可能是他们的优点、也是他们的缺点。我觉得广东对我的影响是这种实在的东西，而且没有什么规范性的东西。北方从历史上一直觉得南方是南蛮，对我们南方比较有偏见。但是我觉得是两个完全不一样的东西，我记得上次在广州三年展，侯瀚如在强调地方性。我跟我的学生说你们不要误会这是说独立不独立，事实上他谈的不是这个问题，而是一种平等的地方性。

至于美术学院，毕业之后我都不想进来，我从英国回来以后，我约徐坦都是约在外面喝茶，都没有进来。因为我从来没有想过会回美院教书，离开美院以后，就根本没有这种可能性。突然回来应该是因为我在英国的经历，然后美院又需要这种所谓当代的呈现吧。因为我这种身份，所以有另外一种空间。国内的其他老师是做不到的。我觉得这也是一种广东特色。在北方的美院，我听一些朋友说，受的控制比在广州美院大。美院就是不理你，反正你是一个装饰品，起不了什么作用。我们要对外显示的时候便拿你出来，不显示的时候便不管你。在这种不理的情况下我觉得是很大的空间，可以做很有意思的事。如果一个领导，他不懂当代艺术，却因为他是领导装作他懂，那麻烦就很大，他整天干预你的工作。倒不如像我的系主任，他说：「我不懂，我们是朋友，你是这方面的专家，你拿了英国的学位，你说的是肯定没有错的，你做什么都没有问题。」我觉得这种空间就很大，尽管这个空间在美院占的比例很小，但这种空间是一种思想精神的空間，而不是局限于你的工作室有多少平方，这种思想的空間是有限度的，所以我觉得在广州做这方面的空間很大。

总结

问：可否总结一下八十年代？

鹏：我觉得那是很理想主义的阶段，尽管这种理想主义是很虚的东西，我经常怀疑中国文化里究竟有没有这种理想主义的东西，我很怀疑。可能没有。所以我说它虚就是这个原因，突然打开一种国外的、或者一种古代的东西、从前被禁止的东西。我觉得真正的理想主义是你碰到真正的功利在你面前，金钱、地位、名利在你面前的时候，你还能不能坚持，这才是真正的理想主义。当没有这种东西的时候，你那种理想主义是非常空的。所以我很怀疑，我听到很多八十年代出来的朋友都说当时多么好、多么理想主义，确实有那么一点苗头。另外这种理想主义中共产主义的因素很大，这所谓的大同世界。你现在可以看出来，为什么很多八十年代过来的人坚持不下来，在实际利益面前这种理想主义便没有了，很简单。我想归纳一句是八十年代是一个比较理想主义的时代，不管它是不是真实的。