

# 八人之地深 水土隨身帶

中國海外藝術家訪談

●孔長安

在過去的十幾年中，有很多原因使得

中國的當代藝術不能完全擺脫政治意識形態的干預和傳統審美情性的抵制。所謂的藝術自律的過程一直不能順暢地實現，還因為很多現實因素，中國的藝術體制（即：創作、批評和市場的三位一體）也不能實現。這便很多頗有才華的藝術家離鄉背井海外尋夢的主要原因。然而，九〇年代以來，中國大陸的藝術不再糾纏於自律或不自律的問題，也避開了政治意識形態和傳統審美習慣勢力的直接風頭。中國當代的藝術又從自律性的問題上回到了文化。在市場和經紀人的力挽之下，中國當代的藝術已經走出了自己的疆域，至少在亞太地區產生了影響。

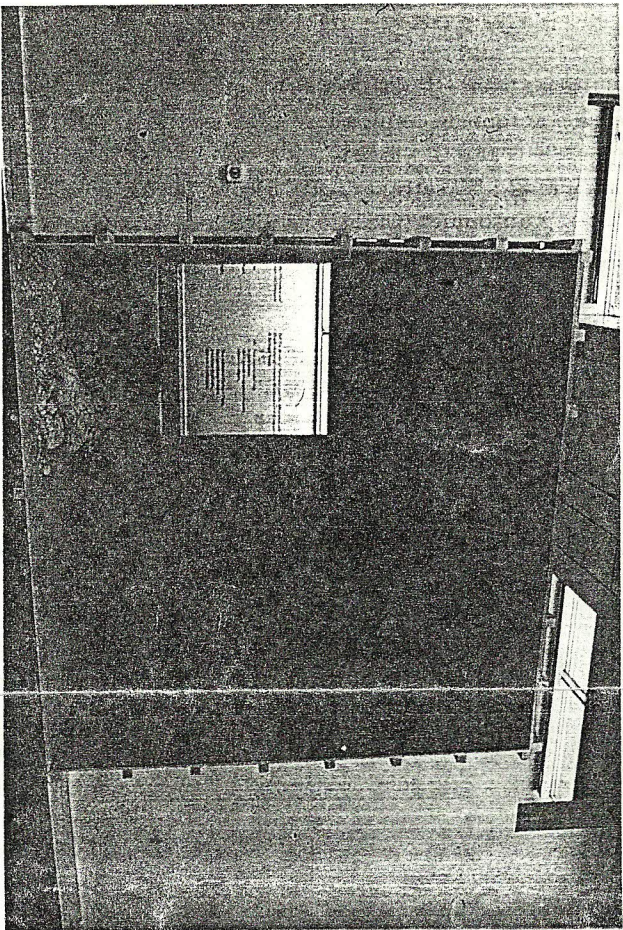
過去的十幾年間通過各種渠道來到西方的中國藝術家，很多已是圈內的名家，但身處海外中國藝術的權利和歡欣的藝術家以前主要來自於中國前衛藝術活動

黃永冰，三十八歲，畢業於浙江美術學院，一九八九年來到巴黎從事藝術活動。孔：你為什麼選擇去巴黎？

黃永冰：有人問過我類似的問題：「你為什麼選擇在西方逗留？」我說：這不是一種理智上的選擇，而是一種被動的因勢利導，因為那不是一個事先設計好的「留學」或「移居西方」的個人計畫。由於八九年的「大地魔術師展（Magical Earth）」以及後來夏天中國時局的變化，我留在巴黎便成爲一種「方便」。要避免選擇，最好以被動的方式接受已經成爲的事實。

孔：這幾年你在很多國家辦了展覽，我看過侯瀚如參與主持的那個「U.S.A.」。你的作品有很強的侵略性，這好像是你的藝術的一貫特點。你是不是對種族的問題比較有興趣？

黃永冰：關於藝術特點，我個人很難說出些什麼。我所作的各種展覽計畫都是因時、因地、因展覽主題的不同而不同。至於結論，或是個人特點、手法……也許你作爲旁觀者能說得比我更多。「侵略性」這個詞和「種族問題」之間的



黃永冰 裝置，大尺 1992 LIFE SIZE 展 義大利Patio當代藝術博物館

自律成爲可能作出了巨大的貢獻。他們的熱點，如：北京、廣州、上海、浙江等，現在也多活動在西方當代藝術的熱點，如：巴黎、紐約和歐洲的一些大城市。他們是：古文達、張建君、馬克魯（紐約）、黃永冰、楊誌蒼、陳箴、嚴培明、王度（巴黎）、吳山尊（漢堡）、朱金石、秦玉芬（柏林）、袁順（波恩）、蔡國強（日本茨城）、朱青生（海德堡）、徐冰（美國威爾米立昂）、奚建鈞（倫敦）、張大力（義大利波羅尼亞）、盛奇（羅馬）、關偉（澳大利亞塔斯馬尼亞）、吳少湘（奧地利）等。我感興趣的問題主要是圍繞著為什麼要在西方從事藝術，以及關於所謂中國藝術「文化身分（identity）」的問題。對海外的中國藝術家來說，這些問題已成現實，不容迴避。而對尚未在國際上亮相的中國的藝術的準備，或許也有借鑒。

了類似的話，「聖人終日行不離軌重」

似的話語。在第九屆文件展的資料裡，有三個關於藝術上的特點被強調：「eff. 這叫作水土隨身帶。

孔：原來你對中國的曾經一類的文化的東西感興趣，但似乎近來有意放棄了直接使用這些內容。是什麼造成了這個轉變呢？  
黃永砅：是這樣。我說現在不用，並不妨礙我其實繼續在使用。「兵無常勢，水無常形」。我一直在用古代兵法來隱喻今日之藝術。這不是指其策略上的相似性，諸如「兵者不詳之器，非君子之器。不得已用之。恬淡為止，勝而不美。」等等。這應該看做是從從事藝術這一行為的一個勸告。  
孔：你還想繼續在巴黎從事你的藝術活動嗎？  
黃永砅：我不知道。

## 2

朱青生，三十五歲，任教於中央美術學院和北京大學，一九九〇年來上海德堡進行藝術史研究和藝術活動。  
孔：你一直從事藝術史的研究，現在同時搞藝術活動，兩者不是很相矛盾嗎？  
朱青生：從事藝術、藝術史、哲學或實豬肉，只是一種行為的形式區別，無關本質。那麼，在形式區別中涉及某些技術地點，不是總會在你的研究和藝術活動中體現它的？  
朱青生：人學內容應該是人類的知識、從未認識的無知以及不可認識的非知的三位一體。簡單地說，它是一種把握我們自身之外的一切的道理，但不是真理。人學不是學問，或不僅僅是一種學問，而是一種「理」，叫它做「人學」不叫它「人理」。人理可以利用哲思建構科學和文藝之間的各種關係系統。它與哲學的區別就在於哲思是置被思的對象外在於思維主體，而人理則是思維和彌補哲思和科學的邏輯網絡間的漏缺。它與文藝的區別在於：文藝要附載於一個被他入接受的媒介上才能成立。而人理不可亦不需對他人說。它與科學的區別在於：科學必須具備證實或證偽的手段，人理無所謂對與錯。體驗存在的方式與人的覺悟是互相認證的。人理即是覺悟。覺悟了的人採用什麼行為只是形式的區別，無關本質。  
孔：在海外工作的兩年多來，你的觀念是否有變化？  
朱青生：我不覺得自己是在海外還是海內。只覺得地球小了些。這個問題對我不是問題。海內外只是地址和電話號碼的變化了。

在今天的藝術批評裡，也可以看到類

似的話語。在第九屆文件展的資料裡，有三個關於藝術上的特點被強調：「eff. 這叫作水土隨身帶。與此相同的一個詞 *effort* 是指外國人和外族人。*effort* 是自治的和自主的。*effort* 是獨特的。在我看來和西方人相比較，一個普通的黑人或是一個中國人最自然於地合乎這三個概念，也就西方人想把他們自己變成一個異族人。但僅是想而已。我最近偶爾翻到一本很厚的畫冊，一九八七年在德國的一個展覽，德語是「*Exposition d'effort*」。意思是異國的世界，歐洲的想像。我想這是一個很好的注解。  
孔：在海外你感到作爲一個中國的藝術家最大的問題是什麼？  
黃永砅：這個問題和上面所談的有關。不是藝術家有什麼問題，而是在海外有問題。孫子說，「凡爲客之道，深入則走。主人不克，掠於饒野。三軍足食，謹養而勿勞，並氣積力……」又說，「人入之地深，背城邑多者，爲重地。」重地則掠，「重地，吾將繼其食。」看來是一個補給的問題。孫子提供了一個就地掠取的方法，可供仿效。老子也說

人不懂哲。  
孔：你在接觸中國和德國的文化與藝術時是不是有不同的感受？  
朱青生：德國的藝術，尤其是表現主義之後到波伊于斯的藝術對我的影響是很大的。不亞於中國藝術和希臘古典藝術對我的影響。我對中國傳統的藝術哲學不能說是很有信心，我只對藝術的未來有信心。對中國藝術哲學，只是爲之惋惜。中國由於思維習慣和文化發展布局的特異性，有些問題已經知道了，也說清楚了。而西方人還不知道，還在津津有味地探索。中國當今的一些藝術家也跟著他們一起探索。其實只要互相仔細看看，會省掉許多無用功。看康丁斯基（*Kandinsky*）的理論、德勞內（*Delaunay*）、蒙德里安（*Van Der Waerden*）的思想，就有點好笑。與中國傳統藝術哲學相比，就像一個老頭聽三歲的兒童講述生活的巨大痛苦。但是問題在於那個老頭現在變得很平庸，叫他自已講，也不見得能講到三歲小孩那樣讓人爲之太息的程度。在這個世紀末，許多藝術家、思想家都會與我們有相同的抱負，我們主要是受影響，而是用我們的心血去營養新世紀的文化。我們每個人都有機會影響文化。  
孔：我知道你會提倡過一種「人學」的

微妙關係是我所感興趣的。就像沒有一

國民革命「這一問題的提出。這兩個概念基本上是一個地理學的概念。  
我從中國來到西方，我是客人。「客」這個詞有雙重性。一是它隱含著侵略的意味；二是它同時是恭敬的和服從的。所以，「古之用兵者有言，吾不敢爲主而爲客，不敢進寸而退尺。「什麼叫不進寸而退尺，就是一種「不動性」。對西方人而言，我是個東方主義者；對日本人而言，我是個民族主義者。我只是按一個中國人的方式行事，這叫做「不動性」。所以，「侵略性」是隱而不見的。我爲客而不爲主，我的不動性因而也切合西方人的想像力。  
這樣我們就可以從另一個角度去談論「種族問題」。種族問題實際上是一種同異的問題。在我看來原來不屬於我的東西便是一種「他性」或「非我」。而不同種族的東西則是一種最自然而然的「他性」和「非我」。有人研究西方進、現代文化發展史，以爲每當西方文化發展處於彷徨時期，就有大批作家開始重新研究「他性」和創造一種「非我」，也就是重新尋找自己已知領域之外的「異域」。但這不是處於對其他種族的崇拜，而是西方人「想像力」的震盪。

層層次，比如怎樣在藝術活動中表達藝術效率；怎樣在科學（藝術史）活動中切合科學規則；怎樣在哲思活動中辯析思維原理。有了科學研究投放理智，就可以在藝術活動中相對更爲自由自在，不必調攝身心，表達什麼「思想」和「精神」。有了藝術活動投放「外理智」品性，就不必在科學研究中夾雜「感覺」和「情緒」，更有利於科學的嚴肅和準確。一個現代人不同於從事科學和藝術，是人性的異化的後果，這種後果與術，是人性的異化的後果，這種後果與

朱青生 參加第九屆文件展的履歷一份申請 1992年9月13日

- 1. 1.12.1992
- 2. 1.12.1992
- 3. 1.12.1992
- 4. 1.12.1992
- 5. 1.12.1992
- 6. 1.12.1992
- 7. 1.12.1992
- 8. 1.12.1992
- 9. 1.12.1992
- 10. 1.12.1992
- 11. 1.12.1992
- 12. 1.12.1992
- 13. 1.12.1992
- 14. 1.12.1992
- 15. 1.12.1992
- 16. 1.12.1992
- 17. 1.12.1992
- 18. 1.12.1992
- 19. 1.12.1992
- 20. 1.12.1992
- 21. 1.12.1992
- 22. 1.12.1992
- 23. 1.12.1992
- 24. 1.12.1992
- 25. 1.12.1992
- 26. 1.12.1992
- 27. 1.12.1992
- 28. 1.12.1992
- 29. 1.12.1992
- 30. 1.12.1992
- 31. 1.12.1992
- 32. 1.12.1992
- 33. 1.12.1992
- 34. 1.12.1992
- 35. 1.12.1992
- 36. 1.12.1992
- 37. 1.12.1992
- 38. 1.12.1992
- 39. 1.12.1992
- 40. 1.12.1992
- 41. 1.12.1992
- 42. 1.12.1992
- 43. 1.12.1992
- 44. 1.12.1992
- 45. 1.12.1992
- 46. 1.12.1992
- 47. 1.12.1992
- 48. 1.12.1992
- 49. 1.12.1992
- 50. 1.12.1992
- 51. 1.12.1992
- 52. 1.12.1992
- 53. 1.12.1992
- 54. 1.12.1992
- 55. 1.12.1992
- 56. 1.12.1992
- 57. 1.12.1992
- 58. 1.12.1992
- 59. 1.12.1992
- 60. 1.12.1992
- 61. 1.12.1992
- 62. 1.12.1992
- 63. 1.12.1992
- 64. 1.12.1992
- 65. 1.12.1992
- 66. 1.12.1992
- 67. 1.12.1992
- 68. 1.12.1992
- 69. 1.12.1992
- 70. 1.12.1992
- 71. 1.12.1992
- 72. 1.12.1992
- 73. 1.12.1992
- 74. 1.12.1992
- 75. 1.12.1992
- 76. 1.12.1992
- 77. 1.12.1992
- 78. 1.12.1992
- 79. 1.12.1992
- 80. 1.12.1992
- 81. 1.12.1992
- 82. 1.12.1992
- 83. 1.12.1992
- 84. 1.12.1992
- 85. 1.12.1992
- 86. 1.12.1992
- 87. 1.12.1992
- 88. 1.12.1992
- 89. 1.12.1992
- 90. 1.12.1992
- 91. 1.12.1992
- 92. 1.12.1992
- 93. 1.12.1992
- 94. 1.12.1992
- 95. 1.12.1992
- 96. 1.12.1992
- 97. 1.12.1992
- 98. 1.12.1992
- 99. 1.12.1992
- 100. 1.12.1992

孔：在你看來，中國藝術家慣用的形式在西方是異國情調，但你不覺得這也是多元文化的一種積極呈現嗎？

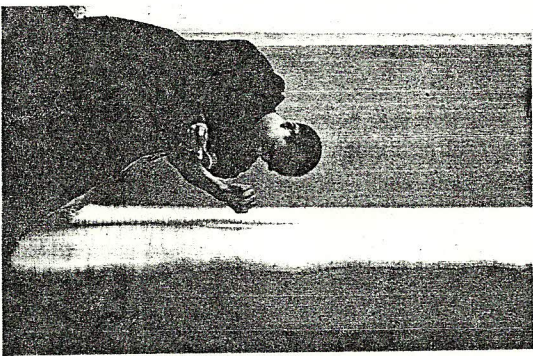
朱青生：中國藝術家的慣用形式當然可以合理使用。這屬於我們的「系列生產」，即創造「美感」和「情調」。我現在關注的是臨界的問題，即藝術的邊界發展的可能性，而中國藝術的遺留是一個科學策略的研究專題。在科學領域，我的題目是中唐佛教壁畫的一塊殘片，所以對這個問題沒有研究。

孔：你不想保留中國藝術家的身分？朱青生：我是一個在中國長大的藝術家。目前我將與德國、法國、美國、日本、俄國長大的藝術家一起共同探索藝術的臨界問題，探求人類智識的新發展。我的身分將是根據我的言行釐定。

姑且當它「寂寞身後事」。目前我的探索是「針對作品的作品」。過去的作品是「原創」的，我的工作是在「消創」，就是同作品的原作者們一起把加在作品的創思再次解除掉。人類的創造實際上是因為對「無知」和「非知」的無法掌握平生出的驕傲。太陽下面沒有奇蹟。我的「第九界又獻展的最後一件作品」是一九九二年九月十三日（是這樣的一家第一次在國際上的重要展覽中亮相，因而也比較受人矚目。展覽期間有幾個不錯的畫廊與我簽了合同，之後不斷受

楊詰蒼：這正是問題的所在。在海外，作為一個中國藝術家的最大的問題就是以為自己是一個中國藝術家。這「中國」兩個字對你是個限制，要丟掉才好。問題是你不可能脫胎換骨，但是儘管不能，還是要向這個方向去做。久而久之，能淡化這個問題，就算是過了一大關頭。國內人「罵」你被西方同化也好，「全覆蓋沒」也好；國際上有人以為你是中國藝術家也好，全然不在眼下。我行我素。

孔：出國這幾年，你的看法一定也有了變化。現在你是怎樣看待今天的藝術？楊詰蒼：到這個世紀末，政治領域，社會形態已經進入了一個沒有英雄也不要英雄的時代了。但在藝術界，過去的經



楊詰蒼 三千髮針 270cm×146cm  
材料：3000根藝術家的頭髮用藝術家本人的血粘在3000根針頭上 布 1992  
波蘭Łódź藝術家博物館

術，我就抽取其觀念，把作品還原成日用品。凡是以食品做的藝術品我計劃將之一鍋燴了。相反，凡是撲實地有意返回自然的作品，我則指出其矯情之所在，用理念的責難將之定在一個困境中。「唯此而已」。工作的第二個方面是「還債」。因為認定藝術是原創的，自石器時代以來人們就以個人占有和集體占有的方式，從自然中分離出一些東西並名之為藝術，債孽深重。我們要還一點點給自然。一九八八年北大我就開始試着做長回自然而且自滅的藝術。

楊詰蒼，三十七歲，畢業於廣州美術學院，一九八九年來巴黎和德國從事藝術活動。

孔：好像你在西方的起點是「龐畢度」藝術中心的那次「大地魔術師」。你認為這個展覽對你後來在德國和法國的發展是不是很重要？

楊詰蒼：我是因為一九八九年五月在「龐畢度」藝術中心舉辦「大地魔術師」展覽時來到歐洲的。當時也是中國藝術家第一次在國際上的重要展覽中亮相，因而也比較受人矚目。展覽期間有幾個不錯的畫廊與我簽了合同，之後不斷受

離藝術本體。

下一個世紀東西方冷戰將告結束。第二次世界大戰留下的這個巨大無比的陰魂將被更多的問題取代。藝術家越來越不可能超越時空，他們將會變得越來越實際。社會問題會是藝術問題中的重要部分。

孔：你不想保留中國藝術家的文化身分？楊詰蒼：我在中國大陸生活了三十二年。要想放棄這個文化的背景是不可能的。

到法國、墨西哥、德國、英國、美國等地的藝術機構、博物館的邀請，從此走上了專職藝術創作的道路。「大地魔術師」展有一百多位來自世界各地的藝術家集中現場創作。一個月的製作過程使我受益匪淺，這個展覽對我在西方的發展相當重要。

孔：你一直使用中國的材料，包括：紙、墨、甚至於中藥的汁。材料對你有本身的觀念意義嗎？

楊詰蒼：我喜歡的材料有紙、墨、藥外，還有毛髮、血液、石頭、文字等等。除了熟悉的材料之外，我更習慣於因時間地點的不同而調節，根據展覽場地給我的感受來做。這樣，更換材料也是常事。我不能說我用的材料本身沒有觀念的意味，但更重要的還在於我對現場的感應，好像是追土抓鬼，得身臨其境才

是。

孔：巴黎的當代藝術對你有影響嗎？楊詰蒼：我喜歡巴黎，但不是因為這裡的藝術氣氛，而是因為巴黎是能讓自己不墮落地生活的好地方。藝術上我卻對德國年輕藝術家的東西有偏愛。我在德國和法國分別住過兩年多的時間。

孔：近年來你在歐美的活動比較多，感覺也比較成功。你還感到自己是一個中國的藝術家嗎？

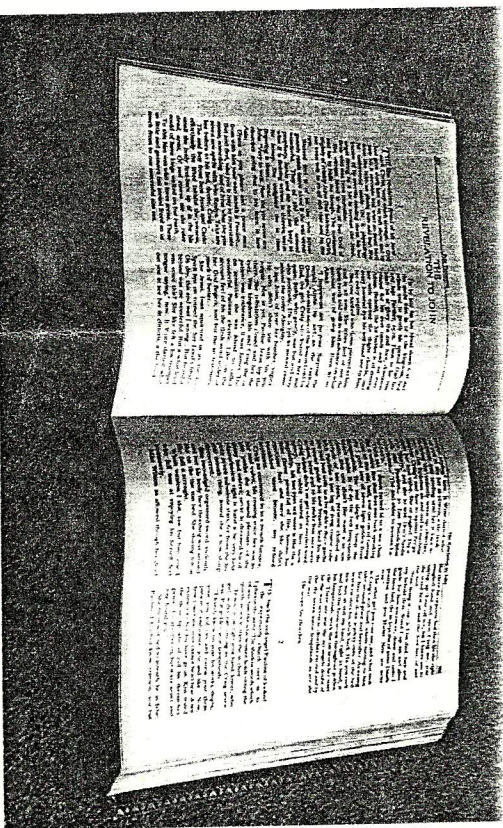
徐冰，三十八歲，畢業於中央美術學院，一九九〇年來美國南科達華州從事藝術活動。

孔：中國的政治誤會了你的藝術，這是你離開中國到美國的理由之一嗎？

徐冰：離開中國的原因是幾方面綜合考慮的結果。「中國的政治誤會了我的藝術」是其中之一。在我看來，對於一個真實的藝術家講，個人藝術的興衰幾乎是一回事。藝術實際上是一種政治，是意識形態因為敏感的文化問題的重點是對社會極其政治的敏感。這是藝術活動，包括形式問題的真正根源。我的入新世鑒在不同的文化及政治環境的改變中被做不同的解釋和利用，他成了意識形態的敏感試劑。

孔：在你的作品中，中國文字被改寫成錯字。文字這種符號對你有什么意義？你怎麼期待西方人接受你文字的作品？

## 4



徐冰 後約全書 35cm X 30cm X 10cm 有限印刷3000冊 1992

徐冰：文字是文明的根本點，也是人類的一個大麻煩。中國關於造字的傳說是倉頡造字、史皇造書。字畫初創，上天驚恐而下粟米，鬼魅害怕而哀泣。上天擔心人們會從此捨本求末，棄農耕而致文墨。文字會使人心變壞並且餓肚子。因而天降粟雨是為防災。鬼怕被這些字書記錄在案，見來遭彈劾。這叫「驚天地，泣鬼神」。聖經中的巴比塔的故事也說明語言和文字的將是人類文化危機的根源。

我希望通過我的作品給人類提示一種對文化的警覺。西方人理解我的錯字的作品的價值是有為的「意識製造」(闡釋存在實質的差異。因為實際上現代性作品對作品的被理解性與其他現代性作品不存在的警覺。西方人理解我的錯字的作品的價值多了一層理解上的技術契機。而錯字的作品對漢文化圈的人多了一層意義和相對的契機，會調動他們思維中慣常的同時又是麻木的那一部分。而對非漢語圈的人可能會失去這部分作用。但失去了一部分卻可能提示另一部。因為他們不認識，我也不認識，任何分作用。這件作品對任何人都不是平等的。

徐冰：你後來錯寫西文的嘗試滿意嗎？錯寫中文和錯寫西文的用意似乎很不一樣，前者是在反思，後者像是在挪揄。你想用宗教和色情為一體的書說明什麼？徐冰：我錯寫西文的嘗試談不上滿意，但卻很有意思。我的西文錯寫的書有：《天書》(A Book From The Sky)，《天書詞匯選注》(A Dictionary of Selected Words From The Sky)和一本《文心》(A Book From The Sky)和一本《文心》(A Book From The Sky)。我一邊做，一邊像是在做著語言和文法的比較和試驗。那偷是必然的。美國人讀了我的錯寫的英文書時首先感到的是「哦！非常好讀，是一種真正的文字」，只是自己不認識。電腦證明我寫的文字是英文，但查不出涵義。

宗教和色情為一體的書是《尼約全書》(The Book of Job)，基本的想法是將《聖經》的新約全書和一本「無名氏」的色情小說《Fanny Hill》(Fanny Hill)隔字排印而成的一本書。如想把那個吸引人的色情故事讀完，你必須錯開「上帝」的文字。「好」書和「壞」書集於一體，給人們提示了一種文化的警覺，這也是我對文字類作品的一貫態度。

孔：在國外作為一種中國的藝術家你有沒有感到什麼問題或不方便？

徐冰：我還是認為在當今世界文化分配上的不平衡狀態給中國藝術家帶來的不方便。因為我們所負載的文化背景和成分，至少在人類發展的現階段還顯不出它的特殊價值。這個難處在國內或海外是一樣的。嚴格地講沒有在海內外的特殊問題。

孔：你將繼續發展你的文字的语言嗎？

徐冰：是的。在所謂後現代的理論的大框架中，種族、人群、差異性、不同生存圈文化的排斥性等問題越發明顯起來。這個題目直接涉及的問題就是傳達、溝通、文字、語彙等中介問題。這又和後殖民文化「問題都有一定的聯系。這也是我對「文字和語言」有興趣的原因。我現在對表述方式可能性的試驗與開掘的興趣更大了。

孔：你不想保留你的中國藝術家的身分？

徐冰：當然想保留。但是如果由於偏見，這個身分過分影響了或委屈了我的藝術，我會考慮改變。因為身分只是一個形式，真的東西難變。

陳箴：三十七歲，一九八六年來到巴黎從事藝術活動。

孔：你是因為什麼出國的？

陳箴：中國很大，但世界更大。作為「史之國」的後代，應該走出藩籬，看看地球之圓。

孔：在巴黎的這幾年裡你接受了什麼樣的藝術，這些藝術對你的藝術觀念影響很大嗎？

陳箴：前三年，我盡可能地接觸了所有的六〇、七〇年代的代表運動及代表人物。後三年，我的注意力主要集中在個人對現代社會的看法上和中國正在發生的變化。別人的影響已經不重要了。

孔：好像你很注意使用一種國際化的形式但同時又有中國的文字等內容，你是怎麼考慮你的立足點的？

陳箴：我的出發點很明確。我不想用中國古代文化來做當代翻版，亦不從中國的古代出發，去構成自己的立足點。而是全力關注當代中國及世界的發展狀態及面臨的難題。在這種出發點上，出現中國文字或「中國特徵」是全然按需用用的。因為我的作品中所有文字都不是我的陳述，而是物品上文字的印跡，或孔：你感到作為一個中國的藝術家在海

外會碰到什麼問題？

陳箴：有自身的與外在的兩種。前者是中國藝術家常常被文化束縛，在西方文化衝擊包圍下，自己懷疑自己，自己給自己扣帽子，缺乏介入和超越的意識。後者是外人看中國藝術家的作品時是「先看人再論作品」，成見在先，直覺在後。而中國人在看自己的藝術家時，又是多看作品的表面，缺乏深入了解藝術家的工作「背景」。中國藝術家在「走鋼絲」。

孔：你關心什麼樣的藝術上問題呢？

陳箴：全人類面臨的當代難題和藝術家是否有責任感的問題。

孔：你贊同「藝術家應有社會責任感」的提法，你的責任感是怎麼提現在藝術中的？

陳箴：我是用「現成品」來開刀的，我把它作為觸及社會的政治、文化和經濟的問題的一種「藉口」。二十一世紀的杜象一定不是單一的藝術家的杜象，而是政治、經濟和人類史的杜象。

分？

孔：你不想保留你的中國藝術家的身分？

陳箴：無關緊要。

## 6

吳山專，三十歲，畢業於浙江美術學院



若我的文化身分，並將它作為潛意識裡的動力來彌補我在其它方面的不足。但在我的藝術行為中，我將毫無保留地拋棄我的中國文化的身分。這樣說似乎有些矛盾，但目前我是這樣做的。

## 8

朱金石，三十八歲，秦玉芬，四十歲，一九六六年來到柏林從事藝術活動。孔：是什麼使你們放棄了中國的藝術環境而來到柏林的？

朱金石：是放棄還是放逐？答案在於中國的政治局勢。孔：你們提出「中國藝術博物館方案」是一個什麼樣的計劃？

朱金石：「中國現代藝術博物館方案」是我提出的，原名是「中國現代藝術博物館」。它的目的不是建立一個有牆壁

的博物館，而是建立一種中國當代藝術和社會溝通的方法。在這個名義之下，我們已經舉辦了很多討論和展覽，在G、

孔：德國的當代藝術對你們有影響嗎？朱金石：我們對德國當代藝術從來沒有過一個整體的印象。我們從來也沒對新表現主義的藝術感過興趣。對我們產生影響的是我們結識來自不同國家並生活在

柏林的藝術家，他們將柏林本地特點

藝術家。在我們接觸的朋友中，大部分和六〇、七〇年代的「激浪派」(Situation)有關，或者至少是屬於這類氣質的。他們對我的影響很大。我們試圖把這種影響轉化到我們的「非材料性」的觀念

作品中。從我的作品「方陣」(一九八八)到組織「中國畫廊」(一九九〇—一九九一)和現在提出的「中國現代藝術博物館方案」計劃都與這些影響有關

。秦玉芬：從宣紙抽象繪畫過度到裝置作品，這和外界的氣氛有關是無疑的。但在作品的實現過程中，重要的是自我的感覺和直覺，這是外界的氣氛無法代替的。

孔：在德國，你們從事裝置和表演藝術多年，在你們的藝術中，什麼是主要的方面？

朱金石：材料和有關材料的觀念問題。材料這個詞本身就是既明確又複雜的詞。你可以任意解釋，但是，任何文字性的解釋都離不開感官的干預。我們的興趣在於視覺、聽覺和觀念之間的聯繫。

孔：你們覺得藝術家能否干預社會生活？朱金石：簡單地說，我的「非材料」的觀念藝術就是對社會生活的干預。雖然觀念藝術對干預社會生活的作用，雖然

藝術家對干預社會生活的作用，有時很

本不產生作用，但是，藝術家也不能放棄這種理想。孔：你們不想保留中國藝術家的文化身分？

朱金石：當然想。

## 9

事藝術活動。學院，自一九八八年起在倫敦和巴黎從

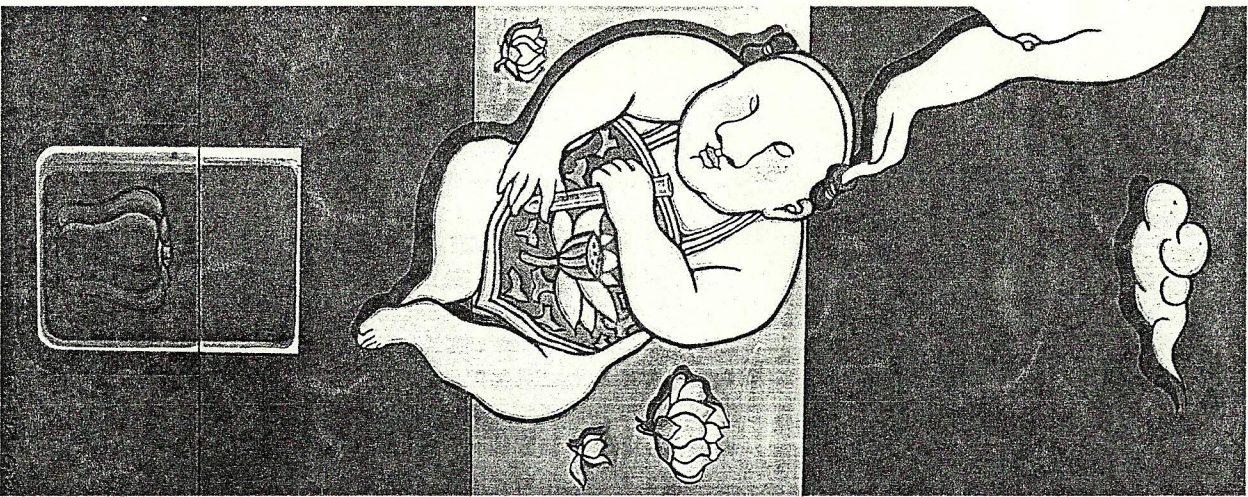
吳建鈞，三十歲，畢業於中央工藝美術學院，自一九八八年起在倫敦和巴黎從事藝術活動。現在對我來說在倫敦的特定背景的。現在對我來說在倫敦

實現表演的計畫很困難。在倫敦我認識一些表演藝術家。但在觀念上有一定的分歧，所以，暫時還沒有搞。我很想搞，如果有好的機會。我對表演藝術還是有很大的熱情和信心的。

孔：你現在開始使用中國的草藥做作品，這個想法是怎麼產生的？

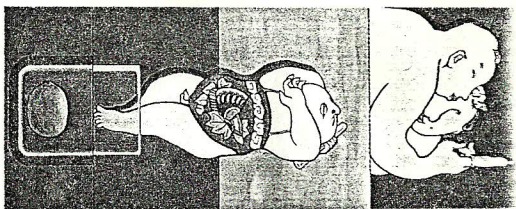
吳建鈞：我見過一個法國酒櫃，它和中國藥的藥櫃一樣使我想到了歷史、文明、生命、時間、生物、生態等等思想的領域。中草藥是東方文明的象徵，藥酒有強骨去寒的作用。我想到生物和生態，

想對自然形態的複製。我喜歡中草藥中



楊誌蒼 三千髮針

關偉 試管嬰兒 丙稀顏料 畫布 127cm×48.5cm



關係  
試管嬰兒

關係：是的。我對國內的政治生活一直關心嗎？

孔：你對中國的政治與文化生活還很關心嗎？

更理性了。

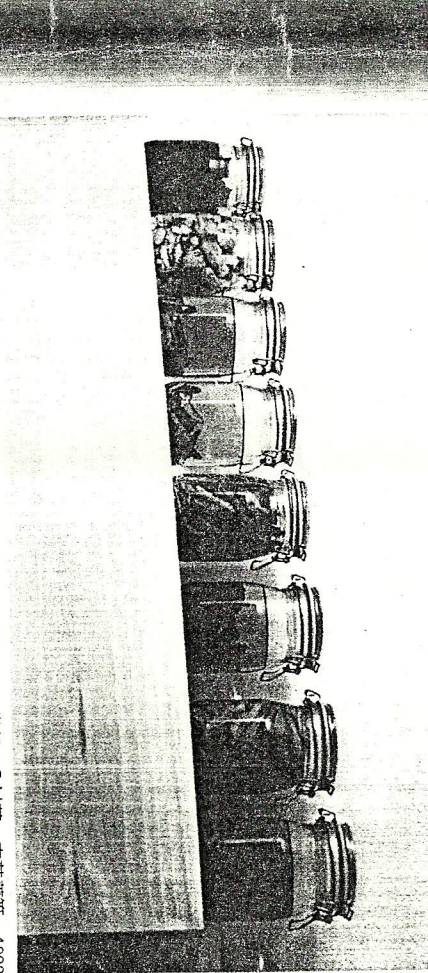
社會關係等問題關心地較多，相對來說而且個人感情的成分多。現在對藝術的野只是在國內的政治和傳統的問題上，關係：我感到自由多了。在國內時，視的發展有沒有幫助？

孔：你覺得澳洲的文化氣氛對你的藝術，現在塔斯馬尼亞藝術學院工作。

之後就住了下來。先後辦過十幾個展覽，一些澳洲朋友給我安排了到澳洲的訪問關係：這可能是一種命運的安排。我的孔：你是怎麼去澳洲的？

馬尼亞、悉尼等地從事藝術活動。

關係：一九九〇年我在澳大利亞塔斯馬尼亞、悉尼等地從事藝術活動。



袋建鈞 中藥配方在酒中浸泡1000年 材料：波蘭酒、中國白酒、人參、秦薑、交甘草、白芍藥等 1992

的材料的多樣性；喜歡中草藥中的生物和科學的內容；草藥給我以聯想和象徵；草藥可以是一個新的表現手法；我陳列草藥的方式給人提供了觀察、發現、體驗（味覺）等經驗；我還因為它作為形式是獨特的。

孔：你不是對波依斯斯的觀念有興趣？

袋建鈞：波伊于斯是我崇拜的藝術家。我看過幾乎所有關於他的出版物，最後一次看到他的展覽是在倫敦的Osgy畫廊，看了以後真讓人激動萬分。我喜歡他的裝置，喜歡他的繪畫。我覺得歐美成功的大部分藝術家都不同程度地受到了他和杜象的影響。百分之八十的藝術家作品中都有波伊于斯的影子。我覺得，你有百分之八十，加上前輩的百分之二十，今天的藝術只能這麼搞。

孔：在海外你感到作為一個中國的藝術家最大的問題是什麼？

袋建鈞：作為一個中國藝術家最大的問題是要被人承認和被人理解。我們中國的背景貧窮，藝術上又有很強的傳統，現在又有很多中國的藝術家大量生產商業藝術。我們在國外到底是在幹什麼，很容易讓人誤解。中國藝術家應該怎麼辦，我覺得只能用「炮彈」用最重的炸藥來「爆破」。用化學武器、用生物武器來「轟擊」。

很關心。現在國內的讀人文學和藝術現象與我的藝術很相通。我有心想把這種內容通過我的藝術帶到國際上。

孔：在海外你感到作為一個中國的藝術家最大的問題是什麼？

袋建鈞：主要的問題是如何對待自己認識自己的問題。也就是所謂的自我更新和建立一個新的人格的問題。以及如何把東方人的機智、幽默、詼諧和詭秘與西方的進取、理性、直接性和虔誠結合的問題。

孔：在澳洲你感到有沒有隔閡和障礙？

關係：我的英語還不太好。因而我感到的最大的問題是語言。語言不好影響你對信息的了解，影響你解釋自己的藝術和交流。我覺得在藝術上的可能性好發揮，而必須用語言的時候就困難了。

孔：你的作品多有荒誕和無聊的涵義，但是近來你又加進了對歷史，包括藝術史的批判傾向。對此你有什么解釋嗎？

關係：我創造了一個術語，叫做「情節滑稽」或「情節軟化」。意思是去製造假象和故事。把死的變活；把冷漢的變熱；把嚴肅的變為有趣；把崇高的變為俗。情節是軟化以上關係的手段。我感到，從「波普」以來，大部分的藝術都很少冷淡、無聊和重複。我考慮是否可以情節這個東西把一種親密的關係加進。

孔：現在你最感興趣的藝術問題是什麼？

袋建鈞：神秘主義、物理性、材料和自己的親身體驗。我喜歡Boris de Witte的大型環境計劃。喜歡Boris de Witte, 一點Boris de Witte, 我也喜歡科學、電腦、光、聲、色。我喜歡Boris de Witte, Boris de Witte和Boris de Witte。這些藝術家使對對二十世紀末的藝術有了了解。

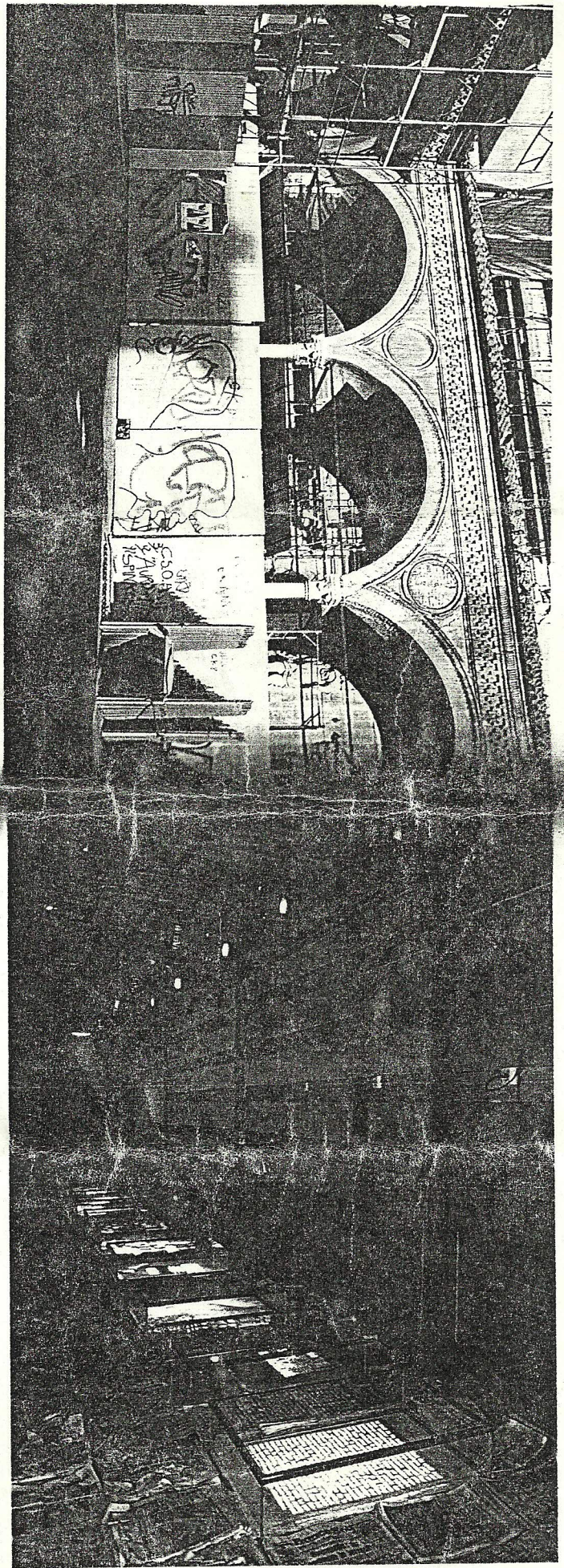
孔：你是不是還感到你是一個中國的藝術家？

袋建鈞：我們這一代很特殊！我生長在中國，是英國國籍，但在法國搞藝術。我是蒙古和漢族的後裔。我的妻子有愛爾蘭、日爾曼、俄羅斯和蘇格蘭的血統，我們的孩子又是什麼。我說英語、法語、西班牙語。我覺得沒有一個純粹的人種，用二十世紀的眼光看，也沒有一個純粹的地區文化。我的藝術也是綜合的，不是中國的也不是西方的，是自然流露出來的。我無所謂保留中國藝術家的身分。

後記：

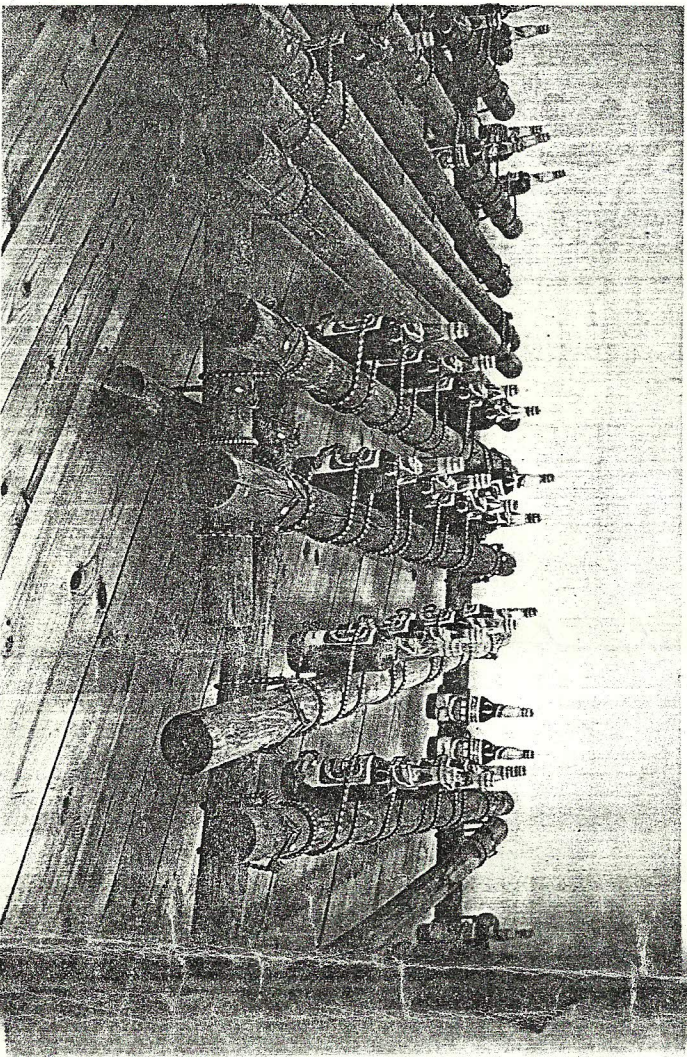
一、以上的談話均完成於一九九二年底至一九九三年初。我一直對兩個現象的原因有興趣。第一個是為什麼西方現代和前衛的藝術會有如此巨大的影響力，第二個是中國藝術的「文化身分」在西方環境下為什麼會是個問題。這是我做這些訪談的初衷。

二、有人稱現在柏林「世界文化宮」展出的中國前衛藝術展為「歐美貨的返銷品」、「現代藝術的地方化」、「東方主義之陳見」等等，或曰若將展覽「中國前衛」中的「中國」一詞去掉，此展則無前衛性和原創性可言。舉一反三，其它中國的或東方的前衛藝術或許也難逃類似責難。由於篇幅有限，暫且不做議論。但是，我相信，如何以新的角度評價有中國藝術家參與的當代的和前衛的藝術已是有識之士關注的課題。

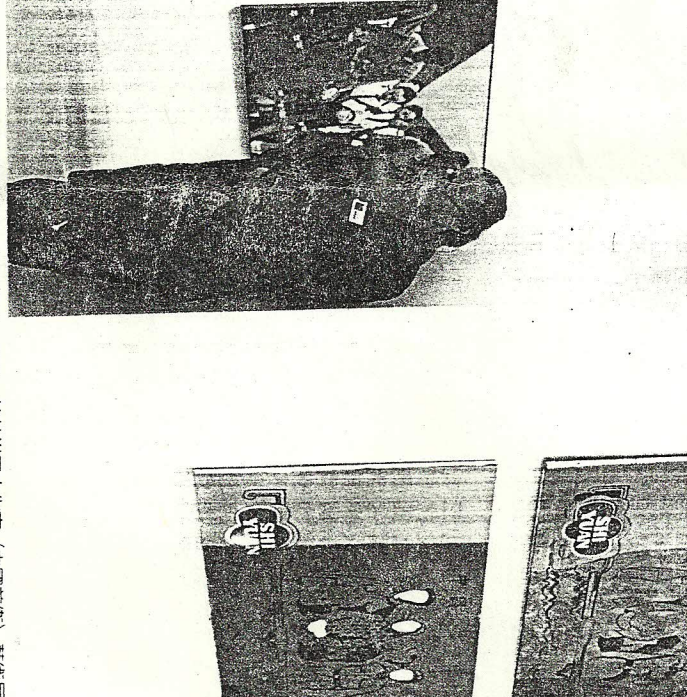


張大力 和波羅尼亞的對話 公共場所噴塗 波羅尼亞市中心大廣場 1992

陳葦 明日中國 李紹盛攝影



朱金石 放逐 (高瓚) 材料: 原木、漆油、繩勾 250cm x 400cm 1991 柏林“藝術廣場”



吳山專 把錢存到銀行裡，就拋打工 1993 柏林世界文化宮 (中國劇團) 韓劍展