

## 八十年代中國大陸的前衛藝術

日期：2014/9/19

主持人：蔣伯欣／國立臺南藝術大學藝術史學系藝術史藝術評論碩士班助理教授

主講人：翁子健／亞洲藝術文獻庫研究員

文字整理：郭璧慈

### ●翁子健（以下簡稱「翁」）：

今天的講題是有關中國大陸八十年代的前衛藝術，約略分成三個部份來講述，首先是簡介我任職的「亞洲藝術文獻庫」是怎麼樣的一個機構，第二是我的工作內容，最後是關於我們進行中的中國大陸八十年代前衛藝術研究項目。

亞洲藝術文獻庫，Asia Art Archive 一般簡稱「AAA」，是 2000 年在香港成立的一個非營利機構。成立的目的是在推動亞洲當代藝術的評論、研究、歷史書寫等。眾所皆知，亞洲當代藝術發展得很快，內容也很豐富精彩，但在亞洲各地都缺乏一個收集亞洲當代藝術文獻的單位，這是一個很大的問題，因為一旦沒有材料，就沒有辦法展開研究。AAA 設置在香港的好處，第一是法律上能獲得保護，基金會、政府、私人的贊助較易在此地流通；第二則是機構的地點位於亞洲的交通樞紐，往來便利。AAA 的圖書館一週對外開放六天，完全免費。

即使前往 AAA 的交通便捷，我們成立之初已知網站是最方便世界各地的研究員使用的平台。因此相當重視網站的設計與使用。AAA 網站的結構包含一般圖書館都有的目錄搜尋頁，只要鍵入相關字詞，即能搜尋到一系列相關書目。唯一和其他圖書館不同的是，我們蒐羅的書目除了那些有 ISBN 的書、即一般正統出版物之外，只要任何與當代藝術相關，無論官方或非官方，公開發行或地下流通的出版品，我們都會收錄。網站會提供相關書籍內容的簡介，讓研究員來到 AAA 圖書館之前，就可以在家先進行初步的文獻搜尋。另外，近兩年我們也開始將文獻庫中的資料直接上網。過去，文獻庫的原始資料（primary materials，例如手稿、照片等），與圖書出版品是分開的，現在我們盡可能將原始資料在網站公布，相信這對於研究而言是很有助益的。

現在我以鄭勝天先生為例說明我說的原始資料到底是什麼。鄭勝天是八十年代浙江美術學院（今杭州中國美術學院）油畫系主任，經過幾十年的創作、教育及策劃工作，他自己收集了很多關於中國藝術的珍貴材料。包括為數不多但卻十分重要的五十年代到七十年代的外國展覽畫冊，從中讓我們看到中國當時封閉的環境下官方如何引介的外國藝術，以及對中國藝術家直接造成影響的展覽究竟有哪些。

以上是關於 AAA 的檔案和圖書館，接著我要針對我們面對檔案資料態度和實際使用的方式。過去許多資料庫擁有強大的蒐集、庫存資料的能力，但資料只作到靜態的保管和封存是不夠的！所以 AAA 想方設法要對外公布我們有哪些很

棒的資料，並推動資料的使用。因此我們策劃下面幾種方式的公共活動，以打開檔案庫的冰箱。

1. **國際研討會**：2013年十月AAA舉辦國際學術論壇「建構場域：展覽與亞洲當代藝術史編寫」，探討展覽在當代亞洲藝術史的構成過程中扮演的角色。論壇的其中一個專題，是以1993年前後世界各地舉辦的中國前衛藝術展覽為主軸。九十年代初，是中國經過外交封鎖，國際上社會始看見中國當代藝術的一個契機，因此本次研討會邀請了當年的策展人、藝術家和學者來一起回顧、探討這段1993年前後的中國藝術展覽案例。
2. **公共教育活動**：當代藝術的教育在香港的中學較薄弱，因此AAA邀請中學教師規劃活動，讓學生參與，希望當代藝術的相關教育可以在中學內流通。
3. **研究獎助金**：2013年AAA的「何鴻毅家族基金中國研究獎助金」計劃，公開招募藝術研究方案，讓年輕學生、學者、美術館人員等投遞方案，得獎的方案可獲美金一萬五千元的資金，於亞洲藝術文獻庫駐留兩個月進行研究。

對文獻庫的大概介紹大概到這裡，接下來，我希望以我自己的經驗，向大家介紹文獻庫的研究員的工作內容。文獻庫研究員的其中一項最為重要的工作是：尋找與編整資料，這個過程包含尋找資料來源，初步整理，電子化保存，整理編目、註釋，與資料相關人士採訪。在中國、香港，以及臺灣亦然，過去十幾年以來沒有一個資料彙整的機構，所以許多重要的資料散佈在個人的手裡。幸運的話，可以被個人一直保存，不幸的話便是因外在環境的改變，像是搬家或其他的原因被扔掉。因此，研究員的工作是去發掘誰的手裡還保有東西？

發掘藝術家藏有的資料，就像發現一堆寶藏一樣！透過研究員的研究、篩選和整理，最後成為可茲保存的檔案。而附加在一批一批檔案上的，是AAA為它們建立的基本目錄，這就是研究員都熟悉的工作項目——編目。編目包含有：資料描述、掃描、分類和歸檔等步驟。我個人認為這些工作最有價值的意義在於資料的簡化，而不是繁化。怎麼樣從複雜繁亂的資料中理出一個思路，讓未來使用的人容易理解的脈絡，這是AAA研究員的工作最重要的責任。而另外一個重要的工作之一，是訪問相關人士，透過他們口述的歷史和關鍵事件，取得物質檔案無法說清楚的背後故事。這些訪談作了拍攝紀錄。

現在給大家看到的，是AAA網站的後台，這裡包含資料照片的表格，研究員的責任便是填寫表格，告訴大家照片的拍攝地點、時間，拍攝者和拍攝內容等。將來大家在網站的前台（使用介面）上，看到關於這張照片的資料。

我本人從事這一系列的工作以來參與的一項重要項目，是中國八十年代的藝術「未來的材料：1980-1990中國當代藝術」。八十年代對中國大陸而言是一個關鍵，一九七七年文化大革命結束，經過一大段完全封閉的階段之後，中國重新對外開放。視覺藝術方面風起雲湧，可以說是非常猛烈改革和變化！這段時間的藝術發展，影響了今天我們理解的中國當代藝術樣貌。如前面所說，因為過去龐大

的資料無人整理，文獻庫因此基於一種急迫的心理，自 2006 年開始從事這個項目的資料發掘與整理，一直進行到 2011 年，製作了這個計劃專門的網站「未來的材料」，發掘八十到九十年代中國藝術的發展軌跡。相關的訪問影片或文字整理，都可以在這個網路上觀看。

發掘與整理的方式是第一是訪問。我們訪問了約一百位活躍於八十年代的藝術家、老師、評論者、雜誌編輯、策展人、畫廊經營者等，訪問時間一次長達兩到三個小時，希望多角度地呈現當時代藝術的整體面貌。即使如此，我們還是覺得不夠，畢竟這個時代的複雜性太高。訪問針對的是當年的前衛藝術家，也就是當年希望革新藝術的一群人。

在「未來的材料」計畫中，也包含其他一些子項目。例如，

1. **紀錄片**：我們觀察到八十年代中國大陸的藝術無論是創作或論述，主要都以北京為中心。但是廣州看似山高皇帝遠，這裡的藝術家與北京，或內陸其他省份的藝術家很不一樣，具有值得深入研究的特點。為此，我們特別製作了一部有關廣州藝術的紀錄片，訪問了八十年代活躍於廣東的藝術家、策展人、評論家。由於八十年代中國興起一波文化熱，重新出版了許多哲學、社會學方面的書。而「薩特」便如同超級偶像一樣備受大學生歡迎。廣東又因為接近香港，較早接收到流行文化，鄧麗君是當時和薩特齊名的偶像。這種新的學術潮流與通俗流行文化的碰撞是廣東地區的特色，因此我們想像這樣的一個畫面：廣東的學子一邊看薩特一邊聽鄧麗君。亦因此這部紀錄片的名稱，就是《薩特與鄧麗君：1980 年代的廣東當代藝術》。
2. **藝術雜誌**：在八十年代，中國美術學院重新招生、重新運作，它們的藝術教科書內容可能很陳舊，唯雜誌方面很新穎，藝術家就提到他們當時可以看到的是最新的《Art in American》和《美術手帖》等。不過，對學生而言臺灣出版的《雄獅美術》是唯一可以讀懂的雜誌。透過這樣的舉例，我想大家可以曉得，文獻庫蒐集的並不是只有藝術家的作品、手稿、展覽畫冊等，環境背景的材料我們也相當重視。
3. **書信**：八十年代的一項珍貴材料是書信。八十年代的中國大陸電話通訊比較昂貴、傳真和電腦也還不普及。所以書信成為理解當時的一項非常重要的文獻，因為藝術家和策展人在書信內談及的創作理念等觀念上的東西，或展覽的重要細節，都被白紙黑字給記錄下來。所以書信是理解這個時代不可或缺的材料。當然，AAA 面對書信，處理上也很不容易，畢竟書信時常涉及私人的內容，分辨何為重要或者私人的內容，對研究員也是很大的挑戰。

演講到此，我將開始切入今天的講座主題「八十年代中國大陸的前衛藝術」。我引用策展人費大為先生曾經提出的一個模型，來幫助大家理解這段時期的藝術發展。或者不只是八十年代的中國，這個模型的解釋性，對其他時期的藝術發展一樣有用。

我們看到模型的中間是社會主義現實主義，這在八十年代以前的中國佔了霸權。從徐悲鴻的現實主義革命一直延續到毛澤東的延安文藝座談會，其中雖然有一些變化，但都離不開藝術為政治服務這樣的中心。藝術對社會現實主義而言，是次要的，僅作為工具。文化大革命的時候，中國藝術家曾企圖擺脫這個中心，走往不同方向發展。因此費大為的模型作為理解八十年代藝術的一個方法，很好地說明了八十年代的藝術是如何有不同的走向。

模型的橫向軸「**本體革命**←→**保留傳統媒介**」，表示傾向「保留傳統媒介」的一端，認為傳統的國畫、油畫、版畫、雕塑等媒材可以保留，但內容上不再為政治服務；「本體革新」則意味著藝術創作可以去掉媒材物質，用身體、錄像來展覽或呈現。模型的垂直軸「**藝術作為純粹的思維活動**←→**藝術作為理解和批評社會現實的工具**」，「藝術作為純粹的思維活動」主張的是藝術就是藝術，不需要附加任何社會與現實的用途。「藝術作為理解和批評社會現實的工具」則堅持藝術應該和社會現實有直接的關係。軸線兩端的拉扯，就是中國八十年代藝術的情況。當然，實際的作品很多是遊走在兩條軸線的四端有所變化。

八十年代，中國曾有一個「抽象畫能不能畫？」的爭論，因為抽象畫在共產中國的早年被視為萬惡不赦的資本主義產物，這樣的認知到了八十年代開始有了改變，例如曾經留學歐洲的畫家吳冠中，作為抽象畫「可以畫」的代言人，陸續寫了幾篇文章支持抽象畫。1980年，吳冠中在《美術》第十期發表〈關於抽象美〉一文，他說：形式美是藝術家的本業，如果藝術家連形式的問題都不管，那就是不務正業。吳冠中站在形式的立場，表達藝術作為一種美的感受，和政治沒有關係，亦無社會作用。和吳冠中持相反意見的，有1986年《中國美術報》上刊登之〈重要的不是藝術〉一文，文章的作者「李家屯」是栗憲庭的筆名。栗憲庭的看法是，無論八十年代的藝術在形式上如何變化，最重要的應是思想上的解放，換言之栗憲庭從「本體革新」的角度出發，認為藝術已經擺脫過去的思維習慣，可以用不同的方式去思考。

中國八十年代初期，最重要的一張作品是羅中立的《父親》（1980），這張畫的評價兩極。盛讚此畫的人，認為羅中立的照相寫實主義的技巧精到，畫中人臉上的每一條皺紋都刻畫仔細；且過去的中國農民，從沒有過這樣近距離的臉部寫照，這幅橫寬達兩公尺的巨型畫作，畫得居然不是毛澤東，光是這一點就叫人吃驚！而且《父親》如實地反應中國人民的生活樣貌，不再是過去矯作的「紅、光、亮」的樣板畫。批評此畫的人，則認為這張作品沒有表現農民的可取之處，而是表達出農民的苦，彷彿是利用了農民的苦來表現藝術家的才華。儘管正反意見都有，總體來說羅中立的《父親》仍被認為是一幅好作品。

另外，在八十年代走向「本體革新」的例子，是「廈門達達」。這是一個在廈門、福建一帶組織的藝術小組。他們的行動上溯至西方的達達主義，認為「物」不重要，應該且必須被排除掉。因為藝術的自由不能被物給限制住。所以他們認為應該要改變藝術的所有想法，例如1986年在廈門新藝術館外的廣場上將畫作燒毀，這一行動有兩層意味，一、拋棄過去所有的形式；二、拋棄和現實的任何

關係。如同廈門達達的其中一位成員黃永砵所表示：藝術的形式是次要的，可被拋棄的，重要的是思維方式。

在透過模型了解八十年代中國大陸藝術的四種走向之後，個人覺得再配合其他提問，就可以對這個時代有比較深的認識。相關的問題包括：藝術家通過創作這件作品要回應什麼問題？這個提問帶出八十年代的一個重要特點，即潮流和政治的風氣數月一變，可以說變化非常激烈。幾個月之前被認為是非常糟糕的作品，幾個月之後可能會被認為非常好。換言之，當時作品的影響期很短，不像過去藝術史上的風格典範（paradigm）歷經數百年才一翻新，八十年代的中國藝術的翻新速度是非常快的。

藝術家創作時的經濟條件和經濟原因如何？這個問題對八十年代的中國前衛藝術來說很重要。因為當時中國的美術是由國家體系作為贊助，創作者若要從事前衛藝術，既無藝術館，也有沒有畫廊作為任何經濟上的支持。因此，創作者怎麼獲得經濟支援，就是很值得探究的問題。至於藝術家在怎樣的文化氛圍下創作一件作品？可以透過關心藝術家當時看了哪些書？甚麼樣的思想影響了他們等來作釐清。另外，八十年代的前衛藝術家通常以游擊戰的方式自發性地展演，他們通過什麼管道、以怎樣的方式發表及展覽一件作品？這個問題對研究當時期的藝術也十分重要。這個問題留待稍後說明。我先透過幾個方面來說明掌握八十年代中國前衛美術的重要時點或關鍵：

**1. 1977年恢復高考，全國美術學院復學：**文化大革命期間，中國全部的大學都關閉，該時期的大學生沒法兒讀書，必須要下鄉重新教育。學習美術也沒有辦法在美術學院之內，只能學習大字報。因此文化大革命之後，1977年恢復高考，全國美術學院復學，對當時的知識青年來說非常值得歡慶！但是，重新招生的美術學院，與其說是教育，不如說是反面。入學後的學生很快地發現，學院內教授的東西都是他們不想要的，而極力想朝反方向發展。例如張曉剛就表示他當時完全不想管校內的老師教什麼，而是自己去到圖書館發掘、摸索畫冊，自我學習。

因此，當時美術學院的圖書館便非常重要了，因為它提供了與官方教學不一樣的學習資源。譬如浙江美術學院（簡稱「浙江美院」）的圖書館，在當時全中國美術學院之中評價最高，全中國美術學院的學生都渴望前去一探。從目前文獻庫保留的「浙江美術學院圖書資料登記單」上可以發現，浙江美院所藏圖書，很大一部分是關於西方美術、世界美術的日文出版品。這導致一個現象，即學生讀不懂文字，只能看圖，所以對於西方美術、世界美術的脈絡產生一種有趣的誤解。AAA對當時浙江美院的主任鄭勝天（也是建立浙江美院圖書館的重要人士之一）進行訪談，深刻地揭示了當年的這種情況。當時浙江美院圖書館最珍貴的一本書，擺放在玻璃櫃內，是《西方現代藝術史》。圖書館的人員會每天翻一頁，讓讀者隔著玻璃每日閱讀一頁。

**2. 地方文化環境和藝術傳統的差異：**廣東的文化氛圍和中國其他地區很不一樣，該地區的藝術創作也顯示出與他方的差異。中國幅員廣大，除了廣東，其

他地區也一樣具有自己鮮明的特色。好比上海，由於民國時期最重要的藝術家幾乎都集聚於該地，因此上海具有豐富的現代主義傳統。新中國建立後，留在上海的藝術家雖然無法進入美術學院或官方的美術機構工作，卻再私底下教授不少學生。這樣的傳統和文化背景使八十年代出現的新一代的上海藝術家有了一種與別不同的觀點和氣質，例如丁乙，他的作品是一種徹底去掉工具性的畫作，完全不表達內容，完全以形式表現為主，接近於蒙德里安（Piet Cornelies Mondrian）。或者王子衛在一個叫《黑白黑》的展覽上，曾展出一組畫在亞麻布上的，每一幅畫都一樣的「格子」。這些不傳達內容，表現基進（radical）的作品，和八十年代的時代氛圍有關。

八十年代的藝術著重個性的表現。因為在此之前，文革時候所有藝術為了替政治服務，藝術家的個性被極端壓抑。回到方才提到八十年代為何薩特的思想如此風行，正是因為他講求的就是個性。然而，當八十年代人人都講究個性的時候，另一種反彈的聲音也浮現，即反對透過作品過於盲目地發洩個人的情感。因此，在我看來，丁乙、王子衛的作品，便是用十分冷靜、理性且具邏輯思考性的手法，去回應畫家的個性表現過於浮濫的問題。當然，我們能不能說丁乙的作品是否全然地去掉個性？也許也不盡然。只能說是一種更高層次地對於個人思維之個性的表現罷。

現在，回過頭來講剛才提出的一個問題，即八十年代的前衛藝術家通過什麼管道、以怎樣的方式發表及展覽一件作品？首先我們得了解兩個情況，一是當時的藝術家沒辦法公開舉辦展覽，除非自己偷偷摸摸私下拿錢租用一個場地，否則是不被允許公開展示作品的。第二，八十年代中國的交通尚未通達，不同省份之間的聯繫並不容易。藝術家若要了解其他地方的藝術發展，唯有透過出版物。其中最重要的一份刊物，是《中國美術報》，這是一份 1985 至 1989 年間每週出一期的刊物，中國藝術研究院美術研究所為其出版單位。該單位中的年輕研究員，籌借了一筆錢創建該刊物，由栗憲庭先生擔任其中一位主編。栗先生過去曾擔任《美術》雜誌主編，不過由於他報導過多前衛藝術的消息，最後被開除職位，長期失業。《中國美術報》卻找上他，因此，《中國美術報》也就變得相當前衛，成為了全中國前衛藝術彼此交流的一個重要平台。目前廣為人知的藝術家，諸如吳山專、張培力，他們的作品第一次發表，就是在這份刊物上。

除了《中國美術報》，八十年代的重要出版物還有《美術思潮》。該雙月刊發行於湖北，介紹了許多新潮的東西。雖然只在 1985 至 1987 年維持了短暫一段時間，但值得注意的是，這些出版物都是某些有創見的個人，在體制內找到了一些機會而產生的結果。

1988 年，《中國美術報》第 35 期，出現了一個特殊的現象。報紙的第一版居然沒有任何一張圖版，全是文字。這麼不尋常的排版，其實是當時的主編廖雯策畫的「方案藝術專題」。所謂「方案藝術專題」，他說：再沒有需要實際實現的東西，只需要方案。現在看來，這是很具前鑑性的嘗試。在該期中，前衛藝術家張培力也參與了。早在 1987 年張培力已經從事這種純文字，不具任何實踐性的

作品《先秦後斬的程式—關於〈X?〉》，以及《藝術計畫第二號》。究竟他想要藉此表達什麼呢？張培力表示，他的展覽還沒有進行，卻先透過文字來告訴別人。所以觀眾不需要前去看展，不需要像以往一樣通過視覺的觀看或視覺體驗的過程，只需要透過視覺的提示——文字，去想像。然而，文字的描述對於視覺的經驗永遠有一種無法確切把握的難度，彷彿在經驗當中飄移。比方我們視覺經驗的一種白色，很能用文字具體向他人說明這究竟是什麼樣的一種白；即便嘗試了描述，文字也也不完全等同於這種白。概括而言，張培力的作品環繞者無法確定的事物表現了他創作上的興趣。另外，他對於日常生活微細、看似無關痛癢的東西很重視，認為它們一點一滴地會對人產生重大的影響。

另一個方案藝術的例子是「觸覺藝術小組」。他們作品都是一種關於身體體驗的方案。例如：皂泡在人的面前撫過時的感覺？22度C的風迎面吹來的感覺？身體浸在30度C的水感覺怎麼樣等等。這些方案並不追求實現，只用圖像、文字和圖表要觀者自己聯想。作品的基進性在於，他們把具體的身體感應永遠停留在概念上。

今天講座的最後一個案例，我想用徐冰的《析世鑑》（1987-1991）作結尾。個人認為這件作品很能反映中國大陸八十年代的文化氛圍。《析世鑑》也是八十年代眾所周知的一件作品。他用木刻，雕了許多看起來像中文的字。這些由各種中文部首重新組構成的「偽字」，用傳統的方式印在傳統的紙張上，作成一件大型裝置。這件作品在視覺上相當宏大而叫人震撼！但他直言道：《析世鑑》和當年的文化熱有關。八十年代知識青年亂讀了一堆書，參加各種討論，覺得自己本身的許多東西反倒是丟失，或搞不清了。對於文字、書籍和文化討論，徐冰開始覺得厭煩，這種厭煩起於肚子過於飢餓卻一下子吃得太多，所以感到了不適。因此，他要造一部自己的書來表達這種感受。而這一部書，他說必須製造地非常認真！必須認真，作品的荒誕性就愈突出，結果就越形力道！造偽字的態度認真，就和畫畫須使用好的顏料一樣重要。實際上，這些天書就是一個玩笑，但卻花了藝術家好幾年的時間來完成。人們很難相信，這麼一部稀世漂亮的大書，裡頭卻一點內容也沒有？

徐冰表示他在意的是抽空內容，他的《析世鑑》使用了不具風格的「宋體字」，這個用傳統官體刻成的天書，沒有任何內容，也不給任何指向。而它必須被印出來，因為人們總知道印出來的東西應該要被認真對待。這件作品反映了八十年代文化熱中人們對印刷品的崇拜。這件歷經長時間製作的作品，在1989年在《中國現代藝術展》上展覽，也就在那一年，中國發生了舉世譁然的天安門事件，這起事件將八十年代以來的時代一舉割裂。不僅年輕知識分子對國家的想法徹底地改變，美術發展的客觀條件也遭逢改變，甚至中國對外的國際交流也就此中斷。八十年代所有風起雲湧的改革一夕之間斷裂。今天的講座到這邊作一個結尾，謝謝大家！

●蔣伯欣（以下簡稱「蔣」）：

謝謝子健今天給我們帶來如此豐富的第一手材料。演講的過程中，相信大家都十分滿足，因為這些和書籍上所談論的制式敘述十分不同！首先是這些材料包含有藝術家個人的生命痕跡，含藏許多個人心理層面的訊息，這些通常不會在一般官方的資料中顯示。我有幾個問題想和子健仔細請教，不過先問過現場的大家，聽過這場精彩的演講後有沒有想法想直接和講者進行交流、討論？

●**提問一：**

AAA 作為一個非政府組織，在蒐集資料方面怎麼保持其不受國家干預的獨立性？而我們知道資料的蒐集很難做到完全客觀，或多或少手有一定的偏好指向研究的未來願景。因此 AAA 除了蒐整亞洲各國相關的藝術材料之外，研究上具有什麼樣的企圖心？

●**翁：**

謝謝這個很棒的問題！關於您的第一個提問，AAA 位處香港的好處之一是它與國家政治的關係，可以就是沒有在中國大陸或者在臺灣那般敏感，立場上比較中立。機構本身沒有政治背景，以我本人負責的中國大陸研究來說，在材料收集方面沒有障礙，反而有很多好處。

第二個提問，涉及資料的蒐集和選取，細節非常複雜。蒐集文獻不可能作到完全的全面，只能盡量去作。以「未來的材料：1980-1990 中國當代藝術」計畫來說，重點在了解八十年代的藝術家受了哪些影響，所以著重在藝術家閱讀的書冊、學院教育等問題，較少聚焦個別藝術家作品的追蹤。所有的文獻資料的蒐集都立足在 AAA 對外打開的立場上，包含我今天的演講，都旨在激發出不一樣的研究議題，而不是針對某個特定的議題進行深入地研究。目的在引起對議題有興趣的人，前往 AAA 進行個別的研究。AAA 一直對關於亞洲其他國家抱有高度的興趣，也都有研究的項目正在進行，今天限於時間的因素，還有我本身從事的地域，其他部份也就沒有多提。

●**蔣：**

我稍作補充說明。這位朋友的提問相當專業。珍貴的檔案材料，確實給從事研究的我們提供不同的角度。從事中國當代藝術史的研究時常有一種困境，就是無法碰到藝術家本人，而必須透過通史性的書籍來了解藝術家，所以時常找不到能真正切入研究的角度。而 AAA 的重要性就在他們提供給研究者一個更便捷的方式去觸碰這些得來不易的材料，更直接地了解藝術家創作的核心。

本次「春之當代夜」系列講座的規畫，實際上和 2013 年 AAA 舉辦的「建構場域：展覽與亞洲當代藝術史編寫」研討會有所呼應。過去臺灣一般認定的「當代」，常是從留學海外歸國藝術家的自我書寫起，因為他們的老師輩頂多到現代主義，每個人都從「我」說起，這也導致臺灣的當代藝術缺乏更具脈絡性的歷史。究竟「我」之前發生什麼事情，沒有人知道。在這樣的情況下來看 AAA 目前從

事的計畫，我覺得十分難得！透過檔案，我們知道當代藝術怎麼樣和全球不同區域的歷史產生連結？更顯示出「當代藝術史」的書寫可能。

由檔案書寫當代藝術史的例子，有 2010 年，藝術史家巫鴻集結八十年代以來重要的當代藝術家評論，翻譯出版的專書。不只是中國，2012 年日本也和紐約現代美術館合作出版計畫。反觀臺灣，似乎尚未意識到本身缺乏與世界脈絡鄉連結的當代藝術史，這一問題的嚴重性，就像剛剛這位朋友的提問，敏銳地指出台灣在當代亞洲的格局當中，我們的位置應該在哪裡？以「建構場域」研討會來說，我們看到主辦單位 AAA 邀請了不只是東亞，東南亞的學者參與，還包含中亞、西亞等國家，同樣關注當代藝術史的學者與會。簡單說，我們能否透過檔案重新認識當代藝術？或者透過檔案重新思考創作？舊檔案的新展示等可以引發什麼樣視覺效果？這些都是值得期待的事！

不知道現場各位還有沒有其他提問？我還想問，AAA 在面對堆積如山的檔案資料時，難道要將所有的資料全部帶回文獻庫嗎？還是有其他的篩選方式？以及面對冗長的訪談的內容，影片的剪輯上又如何擇取，才能精準點出問題？能否請子健和我們多分享這些訣竅？

●翁：

第一，面對數量龐大的資料，我們不是每一回都將它們全數攜回香港。以我的經驗而言，更多時候是在資料得在當地進行篩選。這樣的好處是不必將材料來回運送，第二是可以和資料所有者一起工作，憑藉所有者的判斷來篩選。第二，對資料擁有者來說，物件有其私密的珍貴性，所以我們通常會採取掃描，而原物件仍保留在藝術家手中。這是我建議的，透過數碼的方式來作檔案的建置。至於訪談，實在沒有什麼技巧，還是得靠硬功夫。也就是必須不斷閱讀，用自己的角度來挑選重要片段。過程中不可避免地會有主觀的成分在，但是我經常提醒自己，我所挑選出來的東西只是提供給大家一個入門，而不是下結論。如果大家因為我挑選、預示的角度有興趣，歡迎再作更深入的探討。這是在訪談剪輯方面持有的態度。

●石瑞仁：

今天與會的聽眾又很多熟悉的老面孔。想必大家對研究和資料的蒐集都有一定程度的體悟。中國的當代藝術在八十年代初發時，世界對它作了不少關注。八十年代同時是網路開始起步的時候，很多西方人或臺灣人在了解中國當代藝術時，是透過一個名叫「chinese-art.com」的英文網站，以及居留在中國的外國人的轉述。我想問，當時中西方語言的隔閡，是否會發生翻譯或望文生義的問題？

●翁：

謝謝石館長。「chinese-art.com」是 1998 至 2002 年左右這段時間運行的網站。不過現在它已經不再更新，只能閱覽。AAA 有這個網站的檔案，網站的創辦人

將相關資料捐贈給我們。確實，該網站對當時後的藝術發展關注具有特點，特別是 1999 年中國藝術家參加威尼斯雙年展和 2000 年上海雙年展，網站都有特別詳盡的介紹，也記錄下重要的訊息。

以前中國當代藝術的訊息，的確是透由居留在中國的西方人引介出去。但這有一個問題，這些西方人多數是外交官員、領事館工作人員，或者記者，但不是藝術專業記者。因此他們是用看待政治新聞的角度來看中國藝術，報導上多捉住具有新聞性的焦點。所以八十年代到九十年代很長一段時間，西方人看中國的當代藝術，是他們對中國政治興趣的一部份，而不是真正對藝術有興趣。

●蔣：

石館長的提問非常重要！提點出關於藝術評論的研究，是否應該進行系統性的整理？以 AAA 對鄭勝天先生的訪談來說，鄭先生個人彷彿就是一個小宇宙，也就是他的個人世界給我們帶出觀看浙江美院的角度。那麼，完成了個人式的訪談，假若訪談中出現禁忌性的話題，比方六四天安門事件，則關於檔案的整理您們怎麼呈現？會否考慮到檔案公開播映時產生的效應？這也涉及檔案在網站上公開時如何方便人們再使用？這些問題對六十年代末至七十年代以來，臺灣的觀念藝術已出現大量使用檔案、紀錄進行再創作的作品。所謂檔案的再創製和再勘開發其效益，是我這幾年與南藝同仁主編的雜誌《藝術觀點 ACT》很關注的部分。我想就此，請教您 AAA 關於檔案的再創製的想法和觀念？謝謝。

●翁：

首先關於禁忌的問題，除我們將所有的檔案對外呈現之前，一定會徵詢訪談當事人的同意後才會公開。影片的剪輯播映上，則較少將政治事件作為焦點，更多的時候只是作為背景，因此基本上迄目前為止，沒有遇過太嚴重的問題。反而如果訪談和材料涉及金錢交易，通常會比較敏感，所以會予以去除。再來，關於檔案的再創製，也是我們一直研究等待再開發的部分。我們曾考慮將檔案按國家、主題（諸如美術教育、自我組織）等來作區分。檔案一但進入資料庫，鍵入關鍵字便能互相連通，帶出相關的主題。我認為這對研究者的個別研究來說很又助益。目前的想法都還屬於初步，未來值得再期待。

●蔣：

日本最近發行的《新潮文庫》的復刻版。六十年代臺灣志文出版社也曾出版《新潮文庫》，影響所及中國大陸。文庫本可以上溯至 1914 年，距今 2014 年歷史已經 100 年。由此可見日本人對檔案的重視領先亞洲各國。我想，一個民族或國家越重視檔案，代表其文明化的程度，以及他們對自身歷史的重視程度也越高。今天我們在翁子健的演講中看到香港 AAA 著手的計畫已經遠超越臺灣十年以上。臺灣在創作、策展上可以怎麼作思考檔案？如何透過檔案的研究，幫助創作、策展概念的發想，這些已超越作品本身，而生發更豐富的層次，這些都還有

V 《媒體的影像化軌跡：看見台灣當代藝術史》

亟待進步的努力空間。這也是今天的講座所希望打開的討論。再次謝謝翁子健精彩的演講，謝謝大家！