

異端詩學－中國行為藝術的「後感性」

日期：2014/ 08/15

主持人：姚瑞中／藝術家、國立臺灣師範大學美術系兼任講師

主講人：舒陽／西安美術館執行館長

文字整理：曾暉婷

●姚瑞中（以下簡稱「姚」）：謝謝各位蒞臨當代館，很高興與春之文化基金會有一個合作計畫，希望把近二十年來，亞洲的行為、身體或觀念藝術的發展，做一個面對面的介紹，這方面的史料與書籍比較欠缺，因此我們希望透過座談，一方面著重台灣本身脈絡的發展，另一方面也讓大家了解，除了台灣以外，近二、三十年來的亞洲，到底發生了那些事情？希望透過對照和對話的方式，進行深入討論。

今天很高興請到舒陽館長來和大家交流，我和舒陽認識蠻久的，我們年紀一樣大，都是 1969 年出生，他早期做了非常多關於行為的創作，本身也是位優秀的藝術家，在 2000 年之後，策劃非常多的行為藝術節。

現在中國大陸的行為藝術已經化整為零，慢慢有節慶化（**Festival**）的概念。而今天，我們會特別著重在「八五美術新潮」和「後八九」之後，以及到 2000 年左右，一些比較具爭議性的作品，透過爬梳，讓大家了解，在中國當代藝術發展的第一波運動當中，有那些值得我們去討論與關注的？當過了 20 年或是 10 年的現在，我們看到這些生猛、張狂、甚至是殘酷的作品，是不是有不一樣切入討論的面向？

我先大概的簡單講一下，我們看中國當代藝術的發展，不能只看現在市場受歡迎的程度，其實和共產黨在建國之後的一些發展是有密切關係的，如果拉回到 40、50 年前的話，我們可以從 1966 年的文化大革命（以下簡稱「文革」）開始談起，這場歷時十年的文化革命運動，不但造成後來中國劇烈的改變，也對於中國的文化面向有很大的影響。

我先簡單說幾個重要的關鍵詞，在 2000 年左右，展開了三個具指標意義的展覽，包括邱志杰策劃的「後感性」，從 1999 年至 2000 年，引起非常劇烈的討論，因為它是第一個運用活體、屍體來做創作的展覽；在這密集的一、二年當中，栗憲廷策劃的展覽「對傷害的迷戀」，把殘酷、傷痕美學的概念推至高峰；後來在上海雙年展期間，艾未未的《黑皮書》、《白皮書》、《灰皮書》，統稱「**Fuck off**」，也對於當時中國當代藝壇丟下猛烈的炸彈。

因此，我們必需要問，為什麼在 2000 年前後，中國當代藝術會走到如此激烈、顛瘋的狀態？它運用許多如死屍、活體、血液以及光怪陸離的色情出現。現在擔任中國國家博物館副館長的陳履生就寫過一本書，他把整個中國行為藝術的發展全面地批判一遍，後來就變成中國官方的參考指南，針對傷風敗俗或較殘忍的行為立法禁止，因而間接造成這種生猛、爆發的現象嘎然而止。

不過實際上，在 1985 年的「八五美術新潮」前後，中國已經有許多前衛的第一代藝術家，他們經過文革的歷練，在「八五美術新潮」之後，有了第一波行為藝術的表現。

關鍵是到了 1989 年的 2 月，我先給大家看一張蠻重要的圖，這張歷史圖片是 1989 年栗憲廷策劃的展覽開幕現場，唐宋、肖魯拿著一把左輪手槍，對著自己的畫作開了兩槍，這兩槍不但敲響了整個中國當代藝術較為極端、前衛的高峰，同時也劃下了休止符。這個展覽籌劃很久，但開幕沒幾個小時就被查封了，所有中國當代的先鋒藝術家都非常沮喪，而後又是「六四天安門事件」(以下簡稱「六四」)，政府採取高壓手段，查封各處、禁止集會，那時是噤若寒蟬，許多藝術家都很悶。

這種情況從 1989 年，大概過了四、五年，直到 1993、1994 年時，開始有了一票「北漂藝術家」，北漂意指他們無所事事，大家都從別的省到北京去追求藝術夢想。這些北漂一族的幾個代表，有件很有名的《為無名山增高一米》的作品出現，和馬六明像人妖般的扮裝自拍，以及張洵《為無名水塘增高》的這類詩意作品出現。因此，自 1993、1994 年後，整個中國行為藝術的發展，就從地下的狀態復活了，生猛有力的直到 2000 年。

在 2000 年之後，忽然間比較沉寂，這與官方管制、市場的發展有關。中國當代藝術的市場大概在 2005 年達到最高峰，我很多中國大陸的藝術家朋友，以前都是搞行為或是拍了許多照片，比如蒼鑫便向我回憶到那時候的狀況，當年早期的作品已經是炙手可熱，他忙著簽名，簽到手都快抽筋！因為市場太狂熱了！只要是中國藝術家的作品，都被搶購一空。

那麼，到達一個頂點之後，市場就影響了具批判性的前衛議題的開發和拓展。因此，中國行為藝術在 2000 年左右的前衛舉動，到現在是否還保有人性批判、社會關懷或是社會議題的開發呢？我簡略的爬梳一下整個過程，接下來就請舒館長為我們來詳細說明整個狀況，謝謝。

●舒陽(以下簡稱「舒」): 大家好！1949 年以後，臺灣、大陸是兩個政府，在冷戰的兩邊。我們雖然操同一種語言，但是文化上已經分別發展了。所以我今天在這裏的介紹主要有幾個部分：一開始是一個粗線條的，關於中國行為藝術的過程；

後面還有它的一些現象，譬如說國際活動等等；中間還會和瑞中有些討論，我們一起來彌補語言解釋、文化上的隔閡。如果有不清楚的地方，我們後面還可以討論。

中國行為藝術過去一般習慣上說是「八五美術新潮」應運而生，但我今天會從現象上來談。首先，這是我目前能找到在中國大陸出現過的第一個行為藝術作品，是香港的藝術家蛙王郭孟浩，他 1979 年和一個大學的訪問團到北京現在的清華美院（當時的中央工藝美院）訪問，後來他自己在天安門廣場、長城、頤和園、故宮、中央工藝美院做了幾個行為。這就是他在天安門廣場的一個現場，是在 1979 年 4 月。

因為冷戰，中國完全蘇聯化。他們反對純藝術，用毛澤東的說法是「文藝為工農兵服務」。藝術變成了一種宣傳，且是排斥現代藝術的。在我小的時候，現代藝術是個貶義詞，是西方資產階級的藝術，和社會主義國家是對立的。

在這樣子的背景下，郭孟浩是自發的去，也沒有得到什麼宣傳。他用塑膠袋佈置現場，塑膠袋那時在中國非常昂貴、罕見。我記得那時在大陸的傳說是日本塑膠袋已成了垃圾，可是在中國，家裡有塑膠袋是一件非常難得的事情，都要把它收集起來反覆使用。

另一件事情並不直接是行為藝術，可是對中國當代藝術影響非常大，包括行為藝術。1979 年 9 月有個「星星美展」原想申請中國美術館展覽未獲同意，於是便將作品掛在美術館外的花園欄杆上展覽。這些藝術工作者大部分都是業餘、自發的，不是體制內的。他們在文革期間喜歡畫畫，有的是工廠工人，有的是知識分子家庭出身。掛出來之後被公安局查抄了，那些作品被封了。後來他們在北京發起一個遊行，發起人是馬德升、黃銳和一些早期民運人士，當時的民刊《今天》、《沃土》等也支持。

1976 年文革結束以後至 1978 年年底有一個空檔，就是在華國鋒執政期間，他基本上還是堅持毛澤東的主張，所以那時稱為「兩個凡是」。簡單來說，就是毛規定的事情不許反對，還要延續他的政策。可是在 1978 年鄧小平等人通過政變重新獲得政權，同年年底在十一屆三中全會中提出中國應該要「改革開放」，即是要提攜經濟重新發展，按市場化的方式做適當的調整。

1978 年年底有詩歌、文學民刊《今天》的出現，主編是北島。「星星美展」發起人黃銳，同時也是《今天》的發起人之一和美編。所以，當時可以說民間是一種非常活躍的文化現象，知識份子和藝術家達到一種共時性。這也說明為什麼在此刻會產生這樣的東西，其背後有社會改變的因素在其中。

當時大家的資訊還很有限，畫現代主義繪畫都非常罕見，也根本談不上今天當代藝術中的裝置、影像和行為。直到 1984、1985 年在中國各地的一些年輕學生，他們慢慢地接收到了國外的藝術資訊，也開始知道當代藝術的門類，不同於過去學習蘇聯美術的教學模式。比如在美術學院裡，只有國畫、油畫、版畫、工藝、雕塑、師範等幾個專業。若從專業上來說，它是按照傳統 19 世紀末的畫種來區分的，可以說那時沒有一個真正的當代藝術教育。於是此時很多年輕人躍躍欲試，他們來自全國各地，所以我們今天就把它統稱為「八五新潮美術」，即是以 1985 年做為一個點。

因為有「星星美展」給了後面的影響，一些年輕人獲得更多的信心，開始嘗試來做當代藝術。比如說「廈門達達」的黃永砵等人當時把自己的一些作品給燒了，在燒作品的那空地上，寫上很大的字—「達達死了」。我總覺得特別好玩，因為達達在西方現代藝術中是歷史上的一個現象，談不上死了，或者說早就死了。可是對於中國藝術家來說，那還是他們的一個目標、沒有辦法迄及的。

這都是因為中國特殊的文化背景，包括宋永平、宋永紅在太原做的現場裝置與行為作品；以及北京出現了第一個行為藝術小組—「觀念 21」，由當時在北大實施作品的奚建軍、盛奇，以及朱青生、侯翰如等協助一起組織起來的，他們都是前、後期同學。這個行為當時給我的印象特別深。因為我是 1985 年上西安美術學院附中，那時中國有一個非常重要的美術報紙—《中國美術報》，我們從中了解較新的美術資訊，栗憲廷、高名潞這些批評家都是編輯。當時《中國美術報》報導了那次的行為作品，還是美術中學的我們看了以後非常震驚！

那時的藝術家便已開始赤裸，甚至在冬天把衣服脫了，潑墨汁在身上等等。由於過去的藝術是壓抑性、限制比較強的，因此，此時你看到很多人利用身體、裸體，這在當時是一種很強的釋放。例如李新建等人 1988 年「喜馬拉雅」系列行為，也是用裸體面對自然。

剛才瑞中說到特別重要的一個事件，是 1989 年在中國美術館的「中國現代藝術大展」上。自 1987 年開始討論策畫，終於在 1989 年有機會展出，當時有和現場結合的行為作品。像現在加拿大的中國藝術家顧雄，他的作品是將背景畫成一個鐵絲網，地上鋪著一大塊畫的鐵絲網，他穿了一件白衣，衣服上也是畫著黑色的鐵絲網坐在現場，有一種現場儀式感。

但是讓展覽最為轟動的，不僅是在展覽裡面以及《中國美術報》、《美術思潮》中都有介紹的這些作品，而是突發性的幾個行為藝術作品。這些行為藝術沒有被組織者策劃進去，是藝術家自發來做的，有七個行為藝術。像是王德仁拋撒避孕套；張念孵雞蛋，像雞一樣坐在一堆雞蛋旁，自己身上寫著「孵蛋期間，拒絕理論，

以免打擾下一代」，等等。

最著名的就是**肖魯**的《對話》。剛才瑞中介紹的是**唐宋**、**蕭魯**合作的，但是為什麼我在投影片上只寫**肖魯**呢？這裡面有一個公案。因為過去在介紹這件作品時，包括《中國美術報》，大家都說是**唐宋**、**肖魯**兩個人做的。當**肖魯**在中國美術館做完這件作品之後，**唐宋**被抓進去了，**肖魯**跑了。大家認為當時**唐宋**的身分是**肖魯**的男朋友，所以很自然地認為這也是**唐宋**的作品。後來他們「六四」之後又一起出國，生活了十幾年，以至於大家一直都認為這件作品是他們兩個人做的。

可是 15 年以後他們兩個人分手了，**肖魯**重新站出來在北京 **798 藝術區**（以下簡稱「798」）做了個展覽，聲稱 1989 年的《對話》是她個人的作品，**唐宋**是被這個事件牽扯進去的，他並沒有參與作品開始的創作。**栗憲廷**在先前的一些文章當中也說是**唐宋**、**肖魯**做的，為此他後來也做了更正，還特別給**肖魯**做了採訪。

肖魯認為重新述說這件事情，是讓她反思生活與重新釐清自己過去的歷史。因為她覺得她是一位女性，有一種非常弱勢的心理，當時也很害怕做那件作品，加上**唐宋**後來承擔了責任，在派出所裡關了幾天，所以她有一種壓力。此外又是情侶關係，所以她沒有辦法去更正這件事情。在 15 年以後，她回頭強調創作者的身分，並認為這是非常嚴肅、認真的事情。所以**肖魯**後來又重新做裝置，打了十五槍。

而當年的裝置作品《對話》，是她從浙美畢業所做的創作，有二個對話亭分別畫上一男一女。開幕那天，**李松松**幫她借槍拿到裡邊去，開幕式沒多少時間她突然對著自己的裝置開了兩槍。展覽於是被查封，不過一個星期後又開展。後來展覽又收到匿名信，信中說道如果不關閉展覽就要炸掉美術館，展覽便又關了一星期。當時警察、公安都出動搜查，但是後來也沒有結果，於是又開了。

就像剛才瑞中說的，「中國現代藝術大展」在二月份開展之後，六月份就是「六四」事件。所以冥冥之中有種很奇怪的聯繫，藝術家有時候好像有預見性一樣，將社會背後的一種騷動體現在藝術當中。

從 1970 年代末到整個 1980 年代，當時大家認為這個展覽是中國當代藝術（當時多稱現代藝術）蓬勃發展的開始。許多那一代人現在也都認為 1980 年代是中國黃金時代，因為那個時候政府的管制還沒有現在這麼體制化，比較自由，獲得的資訊都很新鮮。但也是這兩聲槍響，讓這之前的中國當代藝術落幕了，**栗憲庭**的文章裡這樣提過。

因為 1989 年「六四」事件後許多的學生、藝術家都紛紛出國了，所以 1990 年代

以後出現了很多新一代的藝術家，重新再去從事當代藝術的實踐，他們有些和前面是有些聯繫的。包括我自己 1980 年代從《中國美術報》看到行為藝術，就有一個很深的印象與了解。此外，像阿曼 (Arman) 在人民大會堂摔小提琴的行為，電視上也播了，勞森柏 (Robert Rauschenberg) 在北京的展覽等等，那時候的國外展覽對中國藝術家也有很大影響性。

「六四」事件把學生運動鎮壓下去之後，中國全面向左，重新變得比較保守。1980 年代的改革開放，一下子就受到打擊，趙紫陽那些改革派被抓起來。到了 1992 年在鄧小平南巡之後—因為鄧小平還是希望中國經濟繼續走市場化的道路，所以他南巡到深圳等地支持中國的改革開放，重新給當時江澤民的執政產生一種壓力—所以在這之後，中國社會又開始經濟市場化，大力發展資本主義經濟。

在 1980 年代，中國社會還處於一種比較朦朧的狀態，包括政府亦是較為理想主義的。對於這種政治體制的認識，大家還不是太清楚。可是到了 1990 年代就非常清楚了，中國決策要發展資本主義來提升國家的競爭力。而此時，年輕的藝術家在這樣的情況下，他們的創作方式也有了一些改變，包括他們的身份。

●姚：剛才提到因為「六四」關係，很多學生出國，這時候有幾個關鍵性學校或人物蠻重要的，中國當代藝術在國際上的發展，跟這些都很有關。比方說，浙美那時有位鄭勝天老師，他送了很多學生出去，包括吳山專、黃永砵去了法國、古文達去了美國，這和當時整體的政治氣氛有關，因為大家沒地方去，只好出國！

這些第一代出去國外見世面的藝術家，受到很大的震驚，包括像艾未未等人，他們受到巨大的震撼之後，決定採取幾個策略，所以我們可以看到海外第一代中國藝術家，他們先回過頭去，反省自己的一些文化遺產，是否能夠讓他在現代社會當中，重新被組織、運用並融入國際社會。

像是蔡國強，使用了很多火藥，或是萬里長城、毛筆等等的中國意象，許多祖宗遺產開始被大量運用，因此，那一批海外藝術家就開始用這種方式進行國際當代藝術的切入。反觀像邱志杰等人這一批大概在 1960 年代末、1970 年之後出生的新生代藝術家，適逢 1990 年代中國當代藝術的開創期，選擇待在中國大陸，開始進行在地的一些體制改革與藝術革命。

●舒：瑞中剛才所說的創作現象，我們在國內把它稱之為「中國符號」。因為這些藝術家他們身處西方，必需要有明確的文化身份才能獲得他人的關注和認可，因而透過中國符號強調中國藝術家的身份特徵。

黃永砵當年出去時，做周易算卦自動繪畫這類的東西。後來他慢慢地有所自覺，

認為總是拿自己文化土特產來創作還是有問題的。我印象特別深的是在 1980 年代《中國美術報》中，當時藝術家穀文達的宣言是：「我們要做西方的先鋒藝術家。」其實那時先鋒的概念已經過時了，可是中國藝術家的理想，是要在世界上變成最牛的藝術家！於是他們改變方式，再也不滿足於中國身份上。像黃永砅後來就把那些東西給拋棄了，改用較為國際化的方式搞創作。

中國藝術家在海外，面對的是變了的土壤、藝術系統和觀眾。可是在國內的藝術家還是得重新面對當時比較封閉的地方生活，他們更多的是關注和自己生活有關的東西。在理想主義的 1980 年代，栗憲庭的口號是「大靈魂」。到了 1990 年代，他的理念變成了「關注當下」，這四個字當時對藝術家們的影響非常大。因為 1980 年代藝術學院的學生所學的，都是來自於美術史。他們要從一種大靈魂、關注人類精神、世界大同的宏大敘事方式，轉向關注自己真正生活周遭的環境。這張是邱志傑的《一千遍蘭亭序》。他把《蘭亭序》重覆一遍一遍地寫在紙上面，最後變成黑紙。他雖運用傳統的元素，但其核心還是回到和自己生活息息相關的層面，因為他從小就喜歡這個東西。

而朱發東的作品《此人出售，價格面議》，他在衣服背後縫著這幾個字，從雲南到北京，背著這些字在街上逛。首先，這顯示出中國社會經濟多麼的發達，人好像都可以自己把自己在街上賣了；第二，這是藝術家走進生活，他認為要用這樣的方式去面對觀眾。這個觀眾不是美術館、特定的批評家、策展人，而是真正的街頭。因為那時沒有真正的藝術系統支持藝術家來做這類的作品，沒有美術館能接受這樣的作品，所以這時期的空間都是公共空間或私人空間。比如說自己租的公寓，那是藝術家唯一能展示自己的地方。

接下來是當時在中央美院進修的張洵、湖北美院畢業的馬六明，他們北漂到北京發展，沒有錢，就住現在被稱作東村的地方，非常邊緣、條件非常差，是過去農村的房子。廁所是開放的、沒有窗戶，蒼蠅在裡邊到處亂飛。

艾未未剛好在 1990 年代初回國，所以他們也會請艾未未去看作品，提提意見聊聊天。後來老艾去了一看，就說：「你們還畫什麼畫呀？你看看你這什麼環境！把這些環境做成作品，就是很牛逼的作品！」這對張洵這件作品有很直接的啟發，所以他就做了他在東村的第一個行為作品《12 平米》。就是坐在村子公共廁所裡面，身上塗一些魚內臟等等，吸引蒼蠅叮在身上。當時現場也請人拍照，包含榮榮、艾未未等也在拍。而後，東村藝術家成為 1990 年代北京最重要的一個行為藝術小組。

至於馬六明做的這個行為《芬·馬六明》，比張洵還要早點。他最早接觸到行為藝術是在 1988 年，當時魏光慶做了一個「自殺」系列，有一個人包裹著白布在

鐵軌上面趴著，具現場意味的作品。這個趴著的人不是**魏光慶**，而是他的學生**馬六明**。因此，我認為這對**馬六明**做行為有直接影響，因為他在 1980 年代自己參與過。所以到東村之後，他也尋求自己的方式。一個偶然的機會，他把自己裝扮成異性。但實際上，他不想表現同性戀，也不想表現易裝癖。他給自己起了個名字—「**芬·馬六明**」，想用這樣的形象去給大家一種非常陌生、差異化的形象。但今天看來，不怎麼陌生差異了。可是當時在那個環境裡，還是有點另類、怪誕的。他認為人應該有一種特性，是超越男性和女性的，第三性或中間性。所以他在自己的名字前面，加了一般中國傳統女性的名字。

這個是剛剛瑞中提到很著名的《**為無名山增高一米**》，也是東村最後標誌性的一件作品。天下沒有不散的筵席，東村的藝術家那時集體做了這件作品。他們跑到北京郊外的妙峰山上，自己找了一塊地創作。這件作品同時有個錄像，內容一開始是兩位女藝術家、八位男藝術家先站在秤上秤體重，之後按重量，最重的趴在最下面，最輕的趴在最上面，結果趴在最上面的是**朱冥**，一位男性。當時趴完後，就拿尺去量，剛好是一米，正好是給這個山用人體增加了一米。

當時一位攝影師**呂楠**拍了這張照片。他拍過精神病院、西藏、中國的基督教，是一位非常孤傲的攝影師，認為這個作品不值得一提，不能當成他自己的作品。所以他根本就不在乎，就把作品底片每個人都發一張，後來也引起了版權問題的糾紛。

在 1990 年代還可以看到非常多的藝術家，他們嘗試用行為的方式來創作。這張是**宋冬**的《**呼吸**》，他在冬天時趴在天安門廣場上呼吸，最後結成冰，形成一塊帶有冰面的磚。那時天安門還允許這樣趴，現在已經不允許了，進去要安檢。

這張是在香港的《**潘星磊事件**》。**潘星磊**是在中央美院上學，後來到香港去了。在 1997 年之前，**潘星磊**認為時機來了，所以做了這件作品。先用榔頭把維多利亞女王像的鼻子砸扁，潑上紅油漆，結果媒體上激起轟動。有些人說 1997 年香港要回歸中國了，紅色恐怖要來了！於是就變成非常大的一個事件，**潘星磊**也被抓了 20 多天。他的年齡與我們差不多，早期都有文革的印記。這種採用非常強烈的行為方式，肯定是香港藝術家或是受過西方文明教育的人做不出來的！

何雲昌早期在雲南的作品《**金色陽光**》，他把自己用起重機吊在一個監獄外面，刷上黃顏色，手拿一面鏡子，試圖把陽光反射到監獄裡面。他認為監獄是非常黑暗的角落，要把陽光反射進去，照亮黑暗的角落。後來**何雲昌**北漂，一直堅持做行為。他這些年的行為，就如剛才瑞中所說的，在 2000 年前後中國開始出現了比較血腥暴力的作品，**何雲昌**後來也用一種傷害自己的方式來做作品。

比如說他有一件作品《一米民主》，請醫生從身體的一側劃了一米長的傷口；把他的鎖骨用鉤子鉤起來；或是把自己的肋骨取出來，做成一條項鍊，鑲上金；以及把自己的血液塗抹在幾位裸體女性的指甲上等，而他現在也還在堅持用這種方式進行創作。

這是**劉新華**，當時的作品是，他自己在家將生殖器塗上油墨，印在《大英百科全書》中文版上；而這個行為也是印書，他請到一名女性，在她腿上印了一個生殖器的印記。

王邁的《中國民航》，這是在文革批鬥時把人架上的姿勢，好讓人低頭認罪、懺悔，是非常暴力、強制性的。然後還可以去打他，許多人就因此被打死了。王邁在現場，腳上踩一個電視做這樣的一個動作，嘴裡還要唱著「社會主義好、共產黨好...」文革時的一種宣傳歌曲。同時旁邊請了幾位女孩跳紅綢舞，原是一般農村節慶的舞蹈，後來變成政治宣傳中製造節慶氣氛的一種方式。

還有海外的藝術家**蔡元**、**奚健鈞**，**奚健鈞**就是「觀念 21」北京小組的成員，他們在「六四」之前移民出去的。當時出國是一個潮流，國外跟中國差別太大了，天壤之別，所以他們出去之後，就一直生活在英國、做行為。**蔡元**是皇家美院的，**奚健鈞**是 Goldsmiths，他們非常活躍，做了非常多的行為，也有一些報導。可是由於他們的膚色和文化背景，因此很難在英國的社會中得到機會被認可。

所以在 1999 年 **Tracey Emin** 在 Tate Modern 的展覽上展出她的床，他們倆就做了個突襲，跳到那張床上。**蔡元**跳上去了，**奚健鈞**準備要跳時被保安按住了，成了一個事件性的行為作品。也因為這事件，Tate Modern 曾出示了一份文件，禁止他們進入 Tate 的任何美術館，Tate Britain、Tate Liverpool 等。不過今天這個限制已經沒有了，因為我後來和他們去過。但當時確實有一份官方文件，因為美術館認為這造成很大的問題。

●**姚**：**Tracey Emin** 的那件作品，早期得到英國最大的獎項 Turner Price，它就是展示一張床，上面是 **Tracey Emin** 與她的前男友做愛的遺跡。所以這二位中國藝術家移民到英國去，看到這件作品，直接跳上去破壞它，其實是在質疑這樣的現成物，是一個藝術本質的問題，所以引起了當時的喧然大波，Tate Modern 好像要他們賠，後來也沒有賠，但引起了一個論戰，這到底算不算作品？如果連妳做完愛的床，都可以算作品的話，那為什麼他們不能跳上去？

●**舒**：這是一種國際化，是中國藝術家在文革、改革開放以後對世界的一種想像。而前往歐洲、美國發展的中國藝術家發現這個想像根本無法實現，因為你沒有辦法真正地進入到它的文化系統裡面。

而在國內的反應則是，他們的藝術作品還是一種非常有力的形式，影響著中國的當代藝術。譬如說在 1970、1980 年代，藝術家獲得西方現代藝術的資訊之後非常興奮，他們就把各個時期的風格都模仿一遍。當時因為信息不對稱，只要你模仿，別人沒看見，你就成功了！

所以那時產生很多作品，但是今天一看，他們都是對過去一百年現代藝術史的反饋和模仿。不過，這也是中國藝術家接受現代藝術理念和教育的一種方式。因為這種教育是在美術學院獲得不了的，因此他們只能通過自己的實踐去摸索嘗試。

到了 2000 年前後，藝術家對於西方的認知與自身創作產生了連結，特別是在「對傷害的迷戀」一展中，剛才瑞中也說了，他們用屍體來做作品。為什麼用屍體呢？當時他們看到 **Damien Hirst** 參加的「Sensation」的畫冊後，非常震驚！他們也要做非常震驚的作品，而且要超過 **Damien Hirst**，他用動物屍體，我們用人的屍體！所以這個展覽突然間出現，但很快就查封了。因為一進去展場，就像停屍房，不管是裝置還是行為，都是利用屍體，是他們從醫學院裡面偷來或買來的。

像**琴嘎**的裝置，就是將一屍體立在鋪了一層冰塊的房間地面上；而**孫原、彭禹**在現場做的一件行為作品《連體》，是一個醫院手術後被遺棄的連體嬰兒屍體，藝術家分頭給他們輸血。這個展覽震動非常大，就像瑞中說的，對藝術家和中國官方文化管理的影響都非常大。現在國家博物館副館長**陳履生**當年寫了一本書，專門批這類東西。

●**姚**：整本書都沒有說誰是作者，作者都 XXX 掉，他把每一件作品的過程、每一件作品的時間，都調查得非常詳細，所以可以知道，中國政府當時對行為藝術的掌控，是都會派人去明查暗訪的，而老栗這檔展演也出現了「五毒」的封號。

●**舒**：他們有七、八人參加展覽，之後有五毒比較有名。**孫原、彭禹**他們算一組，還有**蕭昱、朱昱、琴嘎、張涵子**。**蕭昱**後來還參加威尼斯雙年展，他把一些動物不同的部分縫在一起，譬如說，雞或鳥的身體上，縫了一個兔子頭，看起來有點像變異或靈異的生物。相對來說，他用屍體還算比較溫和的！

一方面，背後有中國的現實，藝術家怎麼獲得屍體？因為這個展覽，中國重新又把法律強調了，說私人不許私自移動屍體。在這之前，根本沒有人注意過相關規定。就是因為這個展覽，後來引起了非常多的討論，包括中央電視臺專門組織討論來論戰，方方面面的意見引起很大的迴響。

朱昱在這個展覽上也有一件作品《植皮》，不過那件作品相對於他後來的，也是比較溫和的。他把自己腹部的一塊皮揭下來，把一塊凍豬肉放在一張病床上，然

後把自己的皮縫上去。

同時，**後感性小組**也是當時比較活躍的藝術家，**邱志傑**可能是最重要的。他們的活動是連理論帶實踐的，譬如作品《狂歡》，他們利用電影學院的一個劇場表演空間，在裡面做現場裝置，搭架子，然後在上面又切又鋸，做各種各樣的表演，看起來也是非常暴力的，有電鋸等在現場。但這個比起「**對傷害的迷戀**」來說，就成為一個表演了。**後感性**在展覽中，其實強調他們是一個展覽策略。就是說，此時的中國藝術家不僅是在做一件作品，他已經意識到**展覽體制性**以及要如何去應對展覽制度運作的問題。所以為什麼五毒要做這樣的展覽？大家聚在一起，做一個驚世駭俗的展覽；後感性他們要集結一個小組、一些精英，大家共事，做一些非常讓大家超乎想像的作品。

在這些關於傷害的藝術作品當中，我比較傾向於**楊志超**。譬如在展覽「不合作方式 Fuck off」現場的這件《**種草**》，他不打麻藥，請外科醫生現場在他的背上切開兩個刀口，把事先準備好的草種進去。**楊志超**在這裡的挑戰非常強，要自己面對不打麻藥的肉體折磨，這種自我虐待是別人能想像得到，但並不能直接體會到的。同時，他把人的身體做為一種材料、物件來呈現，並非強調真正對身體的生理傷害。再舉其他作品為例，一件是他讓艾未未拿著一個熱烙鐵，把他的身份證號烙在背上；另一件是艾未未隨便選一個東西，通過手術植到他的腿裡面，不能讓他知道是什麼東西。透過 X 光片，可以看見一個小環。他的這些傷害，確實是傷害，可是真正對身體的傷害沒有那麼嚴重，不像**何雲昌**的傷筋弄骨。

還有像**何成瑤**的《**99 根針**》，這看起來很恐怖，但實際上她用的是針灸，遵循從前的中醫理論。不過也有危險性，何成瑤說這作品實施中她後來也暈倒了，畢竟刺激到多處的穴位。

再來這件，可能是目前全世界最極端的藝術品之一了，因為這作品的爭議太大了！是一個跨文化的分成兩極的爭議。**朱昱**這作品叫做《**獻祭**》。據藝術家所言，先是找一位合作的女性，讓她懷孕，之後把這個孩子引產出來，拿去餵狗。這件作品除了圖片，還有一件錄像，而錄像的過程是什麼呢？第一部分是一個盤子裝著引產出來的胎兒屍體，狗在旁邊。**朱昱**就拿小刀把這胎兒屍體切成塊，讓狗一點一點吃掉；第二部份是在做這件作品之前，**朱昱**找了幾位女性，與她們探討作品，希望她們與他合作的過程。**朱昱**強調，**這個是藝術作品，為了藝術而做！**不同的女性在聽到這個藝術計畫的反應都非常不一樣，片中大概有五個女性，沒有任何一位同意合作。有一位女性非常直接地跟**朱昱**說：「我覺得你不是人。」

國內外討論這件作品時，很容易分成兩極。有的說：「**這不是藝術作品，這是反人類！**」有的說：「**這是世界上最好的藝術作品，這麼牛！**」

但對我來說非常複雜的地方是在於，在朱昱的這個方案中，他是和一名女性一起生一個孩子，那麼就意味著這個孩子也是他自己的孩子。而在中國的法律裡面，孩子沒有出生，不能算是法律意義上的人。中國的計劃生育政策，一個家庭只能有一個孩子。若你有第二個孩子，懷孕以後就要打胎。所以就出現了許多人跑、躲，在外面待幾個月，為了把第二個孩子生下來，等生下來以後再回家。也有些情況則是，被計劃生育辦公室的人發現了，這尤其是在農村，他們就找醫護人員去，把這個人揪到醫院，直接做引產手術，工作特別粗暴。不經過妳同意，因為這是國家的法律，不管你願不願意，

因為計劃生育政策而引產的胎兒不計其數，數以萬計，但為什麼按體制化的方式進行引產是合法的？而藝術家自覺自願的找人合作，又是自己的孩子，因為自己純潔、崇高的宗教信仰而進行的祭獻行動，就像亞伯拉罕把他的孩子獻祭給上帝一樣，為什麼這樣卻遭人認為他是反人類呢？

如果我們不聯繫中國的社會現實與制度，當看到這件作品時，會感到不可思議。我總覺得這是一種藝術的終結，藝術家走到這樣的地方，他沒有辦法再走了，再走就是自殺或殺人了！可是，為什麼藝術家要觸碰這種東西呢？這對朱昱自身其實也產生許多困惑。如果他好好地在家畫畫、賣畫，生活可以過得很好。所以，我認為這就是他做藝術的堅持。

因此，如果把這些不同的信息放在一起，我想每個人會有不同的看法。當然，對我而言，這件作品也是太刺激了。藝術是不是有可能作為一個理由，進而侵害一個生命？哪怕法律不認定他是一個人的生命呢？所以朱昱的這件作品其實提出諸多問題，這些問題都停留在我們與現實的、人與非人的、藝術與非藝術的邊界上面。從這個層面來思考藝術，有時候藝術家的作品可能就是要告訴你，界線在什麼地方！

相較於大同大張，他這個人本身有點怪，做很多藝術方案，前期也是受現代主義的影響。到了 2000 年，因為是新千年，如同世界末日的概念，所以他在自己的工作室裡上吊了。上吊之後留了個遺書說，這是他的最後一件作品。

大同大張家裡的生活環境非常亂，不打掃，堆得亂七八糟，自己永遠穿著一件綠色衣服，也是髒兮兮的。他有時候也寫詩，想法很奇特。所以，我覺得他有種特殊的精神狀況。不能說是精神病，因為他還會理智地考慮作品，但他這種精神狀況並不是一個常態，有時感覺不是一種理智的精神狀況。這有時候可能符合我們對藝術的一種想像，藝術家都是神經病！藝術家都是梵穀，會割耳朵自殺！內在彷彿有一種不可理喻的邏輯，因為自殺的藝術家非常多啊！不自殺的人，很難說自殺到底對不對、好不好？

但對朱昱而言，他所有的東西、每個環節都是設計好的。譬如他早期做了一個人腦罐頭，擺到上海「超市」藝術展覽去賣。之後還有一件作品是吃小孩，也是胎兒的標本，他咬在嘴裡好像要吃他。這些作品我們只能看看照片，是沒有現場的。後來警察也找他去詢問過，因為這《獻祭》作品影響太大了！

這一系列的作品，都涉及到人最底限的一種認識。警察找他調查過，很多人也罵他。最後他假設有個法庭對他進行審判，他是被告，因此編一份自我答辯的文稿。內容是他自己寫的，寫他的思考，為什麼做這些作品。所以，**朱昱所有的作品他是知道邊界、遊戲規則的，並且非常明確、理智且有自己理由地去作出格的事情。**在這一系列作品之後，他的行為作品直到今天為止就再也沒有做過了。我認為他確實也沒法做下去了，觸碰到了這邊界，手燙了一下，他就只能再縮回來了！他後面的作品就是畫畫，畫吃過飯的盤子，盤底剩下的痕跡，叫做《剩餐》。還有畫過被放得很大的石頭。

●姚：除了朱昱，還有許多是用屍體來呈現，那時候也涉及到虐待動物的議題，比如孫原和彭禹用活蝦，掛在展牆上讓牠自然死掉，以及徐震的摔貓，都引起許多道德上的討論。所以在 2000 年時，大家討論道德的問題，其實比純粹藝術的問題還要多。

●舒：我認為在藝術系統內，不管是國外、國內的藝術家，都有一段時期會有種**競技的心理，我是不是能做到最狠、最厲害？**當尚未達到狠的程度時，這就成為藝術家一種潛在的創作動力。

接下來是與朱昱等人交往較多的陳光，這件是作品《人種》。他要徵集一位八十多歲的老頭，且要求人選不是同性戀、得是知識份子。找到這位老頭後，他便邀請這老頭跟他一起做愛。陳光不是同性戀，而這個創作的理由只有一個：**為了藝術！**最後陳光也得逞了，找到了這位老年人，是 1949 年以前燕京大學的畢業生，後來在北京的一所高中當老師，後來退休了。這件作品有錄像，是他們做愛過程。

在這個之前，陳光還有一些與性有關的作品。譬如說，他有二、三年的時間和一些妓女做愛，之後做了一件作品《我的情感和性》，把他過去的女朋友們和那些妓女的照片集成在一起。最後把妓女們都找來，她們全部裸體，陳光也裸體的站在中間，如三宮六院一般，拍了一張照片，號稱是有一百位與他有性關係的妓女。在這些性的作品之前的創作，還算正常，所以這可能也是有意識地要走藝術的極端。

又譬如在今年「六四」之前，陳光做了一個關於「六四」的行為，隨後被警察抓起來，關了一段時間，把他那些關於「六四」的十多張畫都收走了，為什麼呢？

因為**陳光**在 1989 年時剛當兵，是當年天安門平暴部隊的一員。當時在天安門廣場，他就在大會堂裡面。因為他身體生病，所以他在 6 月 3 日那天晚上就負責拍照。因此，這幾年《紐約時報》每到「六四」就給他做訪談，把他拿出來宣傳。今年也是，他做了個行為，請了一些外媒，警察知道了，就把他抓了一段時間，「六四」之後就放了。放了之後毫髮無損，而且我問他，他說裡頭好像還不錯。

這張是 2005 年四川的 41 位大學生，他們集體做了一件裸體作品《@41》，他們大多是成都川音美院的學生。四川有一批搞行為的，像**陳默**，給他們帶行為藝術課。我直接可以聯想到《為無名山增高一米》這種方式，但他們組合成一個@，有一種時代的特徵。所以某種程度上，可能是年輕藝術家或藝術學者對前輩行為藝術家的致敬。同時他們也想通過脫衣服的方式，來發出自己的聲音。

接下來是一些行為藝術的活動，「大道現場藝術節」是我和幾位朋友做的活動。我們想讓行為藝術的方式從概念上有些變化，所以我 2003 年就把 **Live Art** 翻譯成「現場藝術」，想給行為藝術一種不一樣的東西。像邱志傑的「後感性」展，不完全是身體的，而是一種現場性的方式。

當時我自己的一些行為作品與政治有關，這件是我用撕開的黨旗做成道具來表演。而這張是**王楚禹**的作品，當時有一位韓國人在中東被抓、砍頭了，所以他為此做了一件作品。王楚禹用手指頭在水泥地上一直寫韓國人最後留下的遺言，直到血流出來。

當時我們也請了一些國外的藝術家，建外 SOHO 也提供我們空間來做這些作品。另外在 798 現場也曾有一些作品，我們也曾經在天安門廣場偷偷地讓大家去做行為。像這張《Clean Mao/Mouth》是越南藝術家**陳龍**在天安門廣場上刷牙，這樣的作品現在都不可能做了，因為安保措施比過去嚴多了。

這幾年行為藝術與其他藝術相比，還是差異化非常大的藝術。2002 年以後，中國當代藝術市場突然間加速了。在有 798 藝術區之前，北京只有不到 10 個包括大大小小的畫廊、藝術空間會展示當代藝術，四合院、紅門等，當時找一個展覽空間是很難的。

798 藝術區過去是一個軍工廠，在北京四環以外。1950 年代末蘇聯援建，由前東德設計，當時中國政府花了一億多人民幣建了這個廠做軍工的電子產品，一直經營到 1990 年代。過去能進這個廠子當工人是件非常自豪的事情，是保密性的。

後來在 1990 年代末，這個產業慢慢衰落，有許多閒置廠房。有些廠房租給國外的企業，有的人租來當庫房，但有些還在生產。比較破的廠房則沒人租，因此它

的租金比較便宜。剛開始有中央美院的雕塑工廠、羅伯特（Robert Bernell）做的中國當代藝術英文網站、書店等。早先也有個別的如搞音樂、寫小說的劉索拉、洪晃等人也住在裡面，但那時沒人知道，他們就自己待在裡面，廠子也沒什麼影響。

後來黃銳這批藝術家住進去當成工作室，並把東京畫廊介紹到那開了第一家國外的畫廊「北京東京藝術工程」，首展《北京浮世繪》是馮博一做的，這個展一下子很轟動。同時「時態空間」租了一千平米也在裝修，是當時 798 藝術區最大的藝術空間。所以一下子這個區域產生很多的藝術空間，包括比較早期進入的長征空間、北京季節畫廊，以及後來的常青畫廊、尤倫斯當代藝術中心等，這個區域一下子就改變了北京甚至是中國當代藝術的某種格局。

為什麼說是某種格局呢？首先是「量」上，從一開始的十幾個空間，在二年之內就變成幾十個空間，三、四年後變成一百、二百多個空間了，這種快速的發展是以前無法想像的。從 1970 年代末到 2002 年之前，在北京是不可能有這樣子的事情。而這剛好也是中國當代藝術市場爆炸的時期，比如有的藝術家在 2004 年前一張畫是十幾萬，到 2008 年是兩千萬了，這在之前是不可能存在的！這背後你可以說是藝術市場的一種爆炸、炒作，但其根本原因在於，當代藝術在中國受到某種程度的認可，開始由海外收藏反饋回來，變成市場化的行為，最後變成投資的工具，獲得一種被宣傳出來的成功市場。

798 藝術區後來成為中國第一個國際畫廊區，它和早期的圓明園藝術村、宋莊畫家村是不一樣的。因為一開始東京畫廊的這件注目性事件，以及後面一系列畫廊、空間、機構所形成的聚集區，這是過去所沒有的。它背後其實就是藝術商業市場，且只有當代藝術才能夠進入的國際藝術市場。所以，當時為了北京奧運會，要打造國際形象而表現一種開放，所以政府容忍、鼓勵這種現象。

因為當時 798 藝術區建立時候的情況其實是有規劃的，廠方預計在五年以後要把舊廠房全部拆掉，蓋成新廠房，變成電子城，讓國外的電子企業再入駐。包括今天 798 藝術區門口，拆了一片舊廠房建成**中關村電子城大樓**，現在還立在那。因為他們不是搞藝術的，是搞電子的，為了掙點錢養很多下崗工人，才臨時讓藝術家進來。可是藝術家進來了就不走了，想把這個地方變成藝術區。因為這是非常好的包浩斯建築，可能是亞洲最大的包浩斯建築群，所以這就與廠方產生了利益衝突。這就是我們早期為什麼做「**大山子藝術節**」，就是為了把這個藝術區宣傳出去，進而影響、改變政府的規劃，將之保留下來。所以當時黃銳、徐勇發起「**大山子藝術節**」時目標非常明確，就是要改變原有的規劃，因此就和廠方發生很大的衝突。

第一屆「大山子藝術節」時，廠方就不許叫藝術節；其次，不許出租車進入。後來是朝陽區政府協調，安排警察進去幫忙，出租車才可以進入。因為當時政府看到了 798 的城市新形象，以及在宣傳上的作用。

另外，798 藝術區房產的所有者「七星集團」有一段時間有個規定，是不許藝術、文化企業租空間，只要你是文化公司一率不租！但是這裡去了許多國際政要，包括歐盟主席、德國總理等。政府一看，全是民間自己租地方、裝修、做活動，最後成北京一大亮點，政府一分錢也沒掏。所以政府背後也支持，最後「七星集團」和北京市合搞了一個管委會，798 藝術區才固定下來，是做一個藝術、文化產業園區，把它原先的規劃整個改變了。

由於行為藝術作為一種藝術方式是沒有辦法和權力、金錢、市場結合起來的，它永遠可能會出現許多意外，在中國是非常邊緣化的一種藝術方式，所以是不可能被主流系統所接受，在今天也仍然具有這種色彩。比如在 2011 年，當時全球茉莉花運動，中東地區民主化。中國政府非常緊張，亦即是中國不能發生茉莉花運動。可是藝術家偏偏弄一些茉莉花做行為，但這不是茉莉花運動，藝術家也只能這樣子，像黃香這件作品《草木皆兵》，影射政府的警惕過度。

華湧於 2012 年 6 月 4 日那天，在天安門廣場做了這件作品《記憶週期》。他用拳頭把自己的鼻子打破、流血，接著站著用血在頭上寫「六四」。後來華湧被抓了，關了一年多，可能是這些年最長的一個。還有一個是成力，因為現場做愛，被關了一年。

這是華偉華 2013 年在中央美術學院美術館 Andy Warhol 展覽開幕式上，突然間打開一個袋子，成千上萬隻的蒼蠅飛出來。當時合作的美國美術館館長還說這個是對 Andy Warhol 非常好的解釋，但他也因為此舉而被抓了、關了幾天。

此時，可以看到中國的藝術系統已經較為多樣化，行為藝術可以在一個藝術的場館或系統裡面去發生。還有一些行為是非常政治化的，和現實場景直接發生關係的。因此，可以我們可見藝術家已經能夠區分不同的社會系統，透過行為藝術介入到這些藝術系統裡面，基本上方式都是搗亂。那麼，也有一些舞蹈的方式，介入到行為現場藝術，甚至在大學、798 裡搞工作坊。所以此時，某一類的行為藝術已經沒有特別強的社會挑戰性，變成一種比較藝術化的方式。它可能希望發展其他的一種緯度，不僅僅是單一對抗世俗政治的緯度。

接下來是 2000 年我、陳進、朱冥做的中國第一個行為藝術節「打開藝術節 **Open Art Festival**」。展覽當天晚上就被查封，我、朱冥、和藝術家劉瑾、李勇也被抓走了。這是當時陳光的作品，生吃動物內臟、活魚、螃蟹等。

1990 年代，行為藝術開始關注本土問題，但它沒有空間、沒有地方展示，怎麼辦呢？剛才瑞中提到了《黑皮書》、《灰皮書》、《白皮書》。艾未未當年回國以後，這傢夥比較聰明，一開始不給人看創作而是編雜誌。早期推介過謝德慶，所以中國藝術家對謝德慶都非常了解和感興趣；另外，也把北京東村的行為藝術放在裡面，甚至把一些現在不做行為、當時比較活躍的作品放在裡面。所以，那些文獻是比較早的通過媒體來推介行為藝術的雜誌。

事實上，行為藝術早期大部分是通過圖片的方式傳播，因此就會出現許多專門為鏡頭表演的行為藝術，我們稱之為「擺拍」。它不是在執行作品行為過程中的記錄與直接流露，而是專門擺一個非常有意思的動作，拍出一張有意思的圖片，是和藝術家自身有關係的。比如馬六明曾經拍過《36 張自拍》，用自拍的方式，從頭把一卷 36 張膠卷拍完，此時的對話對象只有照相機，而他也意識到將來的呈現是攝影，是沒有現場的。

艾未未這件《失手》，抱了個瓶子，砰！掉下來，榮榮拍的，也沒有現場。而且很明顯的這是圖片編輯，你必需選出幾張照片，把過程呈現出來，照片更為重要。這種形式感，其實都是攝影圖片，但是行為是參與其中的，作為表演的一個重要因素。包括蒼鑫的《身份互換》，換完衣服的兩個人站在那，面對鏡頭拍了張合影；以及榮榮和映裏，是攝影師出身，所以他們許多作品都要捕捉到自身對鏡頭的需求；邱志傑的《紋身》也是通過圖片的方式，這過程無非是畫上去的，但過程不是他實際想要表現的東西，可視為一種準備；還有金鋒的作品《我的形象的消失過程》，也是通過圖片的方式呈現過程。

徐勇、俞娜的《解決方案》，俞娜其實是一位坐檯小姐，她不喜歡自己的工作，但為生活沒辦法不做，可是又想改變她自己的生活。徐勇與她認識、交流後，就建議一起做件作品，然後把這作品圖片賣了，之後錢一人分一半。如此俞娜有收入就可以不用幹坐檯了，想幹也行，也可以不幹，至少可能解決這個問題，所以就叫《解決方案》。於是徐勇跟俞娜合作，俞娜擺拍徐勇設計好的各種場景和姿勢，她自己手裡拿著快門線，自己按快門。場景設計、主意都是徐勇出的，但最後按快門是俞娜，作品賣出的收入一人一半，所以兩人必須都是作者。這也是徐勇強調的，要共同屬名。

伊瑞是 1990 年代中，在中央美院學傳統水墨，後來回捷克國家美術館東方館做中國明清字畫的修復。2006 年回到北京，因為他娶了中國太太，並重新進行水墨創作。他想突破，於是後來就做了現場水墨。這張現場照片旁邊可以看見碗裡放著豬心，牆上是他事先畫好的，他在展覽開幕的時候現場用水墨寫生豬心。過去畫中國畫，文人有筆會，大家聚在一起，吟首詩、寫點字再畫點畫。那是一種即興、現場的，但油畫沒有這個東西，所以伊瑞利用水墨工具的特性和現場交流、

發生關係。

趙偉白的這件作品，將韓國「光州事件」的新聞照片切成小方塊，讓觀眾來畫。觀眾拿的小方塊是抽象的圖案，畫的時候他並不知道內容是什麼，且畫完的結果也未必知道這個是什麼。觀眾可能照著畫，也可能胡塗亂抹，最後把畫照著數字和方格拼合起來。而這個是由於中國城市化的過程中，很多傳統的街區、建築被拆毀，於是馬寧把拆遷的現場移到展廳，然後塗鴉。

投影片 PPT 的內容就到此結束了。這裡涉及我自己考慮到的，基於我的一種觀察和選擇的關於中國行為現場藝術的一些內容，只是一個非常粗線條的，很多內容沒有辦法非常詳盡囊括進來。我是希望能給大家一個線索性的東西，如果有興趣，以後還可以做這方面的研究。因為中國做這個研究的人非常有限，現在也有幾本關於行為藝術的出版物，但都還是資料彙編性的，沒有完整的學理化。海外如香港、歐洲等，也有一些對中國行為藝術有研究的學者，去過北京也做過一些出版。

我覺得這個領域還是有許多盲區。今天我羅列了半天，還只是一些現象，其實它背後有許多可能性需要去闡釋、挖掘。像現在還會不斷地發現一些過去沒有被關注到的作品，雖然有些作品影響大一點，有些作品沒有影響。但我覺得即便沒有影響，它在那時候產生出來，背後也是會有其可讀性的。

比如我們美術館準備在九月份做「1981：西安首屆現代藝術展文獻」。在 1981 年，當時美術、外語學院一些喜歡藝術的人，和學校外面一些寫詩、搞文學的人，在美術系統之外一起做了個展覽。他們知道「星星美展」，也拜訪過黃銳，了解到「星星美展」的很多情況，想做和「星星美展」不一樣的東西。展覽當時叫「西安首屆現代藝術展」，是在「八五新潮美術」之前。展覽事實上不太為人所知，意謂著我們在看中國這段晚近的美術史也會有非常多的盲區。當時剛好有一個美國的藝術史學者到西安去，通過外院了解這個展覽，拍了一些照片、做了一些採訪。後來她回美國去，寫了一本中國當代藝術的書，把這個展覽放在裡面。所以在英文裡面，書籍出版是有的，但在中國很少人知道。

其中，當時參展的藝術家、外院的孔長安，後來也是新潮美術的重要推手。他最早把中國藝術家推到威尼斯雙年展，曾是《Flash Art》中文版主編，最早把王廣義作品放在封面等等，和侯瀚如等人都是同學，這是屬於從西安走出來的。

但是大部分參展的當地藝術家，後來因為 1983 年中國政府搞了一個「嚴打運動」受到打擊。「嚴打運動」表面的原因是因為當時有很多失業的「待業青年」造成一些治安問題，所以要嚴厲打擊。於是警察抓了許多人，有些被判刑甚至槍斃了。

但深層的原因是，1980 年代初改革開放以後，中共內部還是有許多左的、非常保守的勢力，他們不願意中國有這樣的改變。有些人在文革時受到打壓，文革之後又恢復工作重新掌握權力，非常有勢力。所以為了解決這個問題，鄧小平當時發動這個運動，收拾了許多高幹子弟。比如朱德的孫子，就說他強姦，藉此把他槍斃了。通過這種手段，痛下狠手打擊這些保守勢力，同時把權力抓在自己的手裡面。

所以當年，有四個參加過「**西安首屆現代藝術展**」的藝術家被抓了。因為那時開始跳一些交誼舞，他們以流氓罪被抓進去了。我再去了解時，其實他們抓進去後，全都是問當年展覽的事情。因為展覽當時在公安部門是備案的，被調查了，當時報紙還寫過非常嚴厲的批評文章。

栗憲庭寫文章說，這個展覽是文革以後第一個用「**現代藝術**」命名的展覽。因為現代藝術一直被宣傳妖魔化，說它是資本主義、資產階級、敵對勢力的藝術。因此，這個展覽可視為一種標誌。而且它不在北京發生，所以這個事件其實也讓中國當代藝術看起來更加合理了。當代藝術應該範圍非常廣，並不是限於北京、上海幾個大城市，它同時是中國整個社會變化的一個縮影。

這些西安藝術家很多當時都是大學生，被抓了以後受到很大的打擊。後來有些人失業了，有些人不能很好地找份工作，所以到現在很多人都比較落魄。不像「**八五美術新潮**」出現的那批人，後來又到海外，有批評家支持，在藝術市場上獲得很大的成功，今天都是名滿天下。西安這些人都被邊緣化了，是因為他們太早了。如果他們在 1983 年「**嚴打運動**」之後出現，可能就不是這種情況。

包括「**星星美展**」黃銳、馬德升、王克平等，後來第二屆、第三屆也到中國美術館展覽了，可是到後面，在一個小學校做展覽就被查封了，他們在北京也沒有辦法繼續做展覽。所以，中國社會在 1983 年之前有一段比較嚴厲的時期。可以說中國改革開放這三十年來，都是在中國政府可控範圍內變化，基本上還是屬於一種自上而下的改革。

雖然「**星星**」他們那時不是行為藝術，但是可以看到藝術史其實也是一段不斷改寫的過程。包括我們今天談行為藝術，也只是一個粗線條、檢索性的，還是需要許多的研究和學理的支撐才可以，所以今天也只能給大家呈現這樣的一個狀態。

●姚：非常感謝舒陽館長帶來中國行為藝術的歷史脈絡和線索，而這場座談希望能夠把較為含糊的行為藝術，拉出幾個不同的方向，讓大家可以多一點了解與接觸。舒陽今天早上才到，明天早上九點半的飛機又要飛回西安，他是專門為了這場演講來的，各位要把握這麼難得的機會，有什麼問題都可以提問。

Q&A

●**提問一**：您好！您剛才提到許多的行為藝術的現場有時沒有太多的目擊者，最終以文件或照片的形式來呈現。在晚近的行為藝術發展中，如果大部分的作品都是用相機、攝影機被記錄下來時，要如何認定為它是行為藝術？而不是錄像藝術？

舉例而言，我看中國藝術家劉偉的 2005 年的作品《忘卻的一天》，他拿著攝錄影機到北京大學和天安門廣場，問路人問題：「今天是什麼日子？」我就不太清楚他是一種紀錄片？還是行為藝術？

●**舒**：這個世界都是灰度的，其實沒有絕對的、純的、百分百的行為藝術，我覺得藝術的方式也是。就作品來說，媒介只是我們描述它的一種方式，油畫是油質的顏料、水墨畫是水和墨、影像藝術是攝影機、照相機。學理上它只能有一個大致認定，不是絕對的。你去搞清楚它到底是不是錄像藝術，這對實踐是沒意義的。但是在學理上它有一定的價值，你要了解它作為藝術媒介的特性，為什麼要這樣做，就看它佔比重多少。

比如說你剛才提到劉偉的作品，如果他不拿攝像機，不記錄，你就不能說它是錄像藝術，你的問題就沒有了，它就是行為藝術；可是他拿攝像機，那就涉及藝術創作過程和呈現，而攝像機究竟是一個道具，或只是個紀錄？我最終要把過程呈現出來，還是讓人看段影片？這裡就是百分之多少的問題。你說是行為也行，你說是錄像也行，或者你說它是行為錄像，這問題不就解決了嗎？你沒必要說它就只是一個行為藝術。

所以為什麼我演講最後一部分是「行為攝影」，我就是有意搞了一個局。有些東西你也不能說它是純粹行為，它畢竟只能通過照片看，過程是沒有意義的，也不讓你看意義。可是藝術家的身體、他的表演，行為裡的很多因素在這些照片裏都非常重要。比如說為了展示身體的某種動作，像艾未未的《失手》，一個罐子掉下來的過程，因此你不妨就跨類別地去給它稱呼！

在西方，早期達達、超現實主義表演、激浪派（Fluxus）、偶發藝術（Happening Art）、新媒體表演，你都可以從美術史的角度歸結出時間，以及它們具有有什麼特徵和早期有什麼承傳關係和區別。但行為藝術在中國是一個特別含糊的詞，用它來描繪這三十多年的發展時，是非常困難的。因為我們把更加細化、學理化的分別抹殺了。各種藝術實踐都有，我剛才展示的全是三十年實踐，可是我們看它的角度、視野和方法還是非常單一、簡單化的。

其次，這和中國文化在現代化、全球化下的自身思考有關係。因為現代主義是從

西方傳到中國的，我們開始學習西方，然後慢慢發展出來不一樣的現代主義。在這過程中，就會和西方不一樣，產生雙重的困境。就是西方的文脈相對清晰，我們是阻斷式的。你敘述它的歷史時，只能敘述這三百或五百年，便很難再去往前追溯，因為就和西方現代文化沒關係了。這就產生了在 1980 年代，中國人發展藝術時，把西方從文藝復興甚至更古老的中世紀，到現、當代藝術全部壓縮在一起，拿來做一個新藝術樣式，因為這都是中國傳統文化或蘇式系統沒有的。所以那時候中國會有古典人體油畫藝術，展覽也非常轟動，但與現代藝術混雜在一起。歷史被壓縮成一個平面，你看不到縱歷史線索上的變化，只能看到一些時間點上截取的切片。這也是我們今天談論現、當代藝術的某種困境，都要談到受外來的影響與一種本土的特殊性。如何把這些現象歸在一起，我覺得背後的理論思考還是薄弱的，所以延伸到這個層面上有這個問題。

●提問二：我來延續一下舒陽老師剛剛提到紋脈上的侷限性，剛才當代館的朋友介紹我是「行動」藝術家，「行為」與「行動」中間的差別是什麼？有時我會覺得，當在討論行動藝術脈絡時，它的調幅是一到一千，但我們常談論的，只有一到十而已，我們不知道還有十到九十這麼大的篇幅在跑，所以它的可動性以及與許多紋脈的銜接，我認為是大家坐在這邊，探討行動藝術或當代藝術很重要的原因，以及是不是有可能用更多不同的面向，來看非常具有騷動性的行動藝術。

事實上，這個類別也非常複雜，跨接了所謂的表演，在西方的一些書裡，可能會寫「Performance Art」，可是翻成「表演」好像又不對。而我採用的行動，是直接取用波伊斯在媒材上寫的 Action。因此，我覺得這便是有許多的紋脈，可以讓我們更為寬廣了解的地方。

我對中國行為藝術有一些接觸，也有實際交流過。剛剛在看這些資訊時，我常常覺得可能因為 1983 年之前的那些事情，我們面對政治的緊張，壓力太大了，於是很容易使用更為激烈的藝術形式去回應它，利用身體，乃至於用身體做為撐體，直接去做東西。

那麼，body 在政治緊張的狀況中，第一個就把它脫掉，第二個就是折磨它。「脫光身體、折磨身體」此現象乃至於到了不能容忍的狀態，都常常一而在、再而三的出現在中國行為藝術家裡。因此，你們這一段的行為藝術，直接用身體來處理，你認為這和 Body Art 中間的關係是什麼呢？

●舒：我想補充一點，剛才沒談到。其實行為藝術一詞，在中國的使用是相對晚一些的，1990 年代才開始用，是因為《黑皮書》。而最重要的是「Nipaf 日本國際行為藝術節」，他們就是用 Performance Art。霜田誠二 (Seiji Shimoda) 在全亞洲到處普及 Performance Art，並做藝術節，所以在 2000 年前後，幾乎亞洲許

多國家都出現了這個行為藝術節。

在 1980 年代，中國沒有行為藝術這個詞，中國只有「**行動藝術**」。像 1986 年的「**觀念 21**」小組，他們都是說自己是「行動」。那麼，後來為什麼我們要用「**Live art**」？因為我 2000 年之后參與北京紙老虎戲劇工作室的一些實踐，我們混合了許多其他東西。同時，我、**邱志傑**、**吳文光**、**栗宪庭**當年都在《**新潮雜誌**》，我們的雜誌也介紹北京地下龐克音樂、北京的實驗音樂等等。因此**對我而言**，**面對不同描述的界線需要學理上的延展**。你只能給它不同的命名，它才能朝不同方向發展。要不然混在一起，永遠爭論也是探討不清楚的。

至於 **Body Art** 的問題，比如說，西方有超現實主義，我們是不是也有超現實主義？又如「**廈門達達**」，是不是和達達有什麼聯繫？這些東西歷來都是一樣的，我們是拿來的。中國過去沒有 **Body Art**，是看到西方有，因而把它揉在一起了，並沒有按照西方的線索，清晰地去思考身體的政治，而是從實踐上直接地利用到它的一些方式。因此，在這種承接關係上，很難將其在我們今天中國行為藝術的系統裡面，給予一個恰當的定位。我們可以將之歸為 **Body Art**，但藝術家這樣做，其實他的信息來源是不同的。

中國藝術家的創作形式上是隨便拿來的，其實他們關注的還是與自己有關的東西，不管是個人的一種感受經歷，或是外面的社會、他生活的環境。中國文化過去的傳統中，只有抽象的裝飾圖案，沒有將抽象或工具作為一種純粹的藝術。當我們用西方現代藝術史作為一種工具史或現代主義的工具觀，來檢視中國藝術文化時，幾乎看不到這些。

比如現在中國也有許多藝術家畫抽象繪畫，我常感覺他們沒有根基，是拿來的。即便看起來有種類似中國山水、東方趣味或獵奇的東西，但真要你看，也能看出來它有點像中國傳統山水畫，那它就不是純粹抽象藝術了！我們的概念藝術，可能書法還有點像，是純粹的文字，這東西與概念藝術利用文字有點匹配，但也不完全一樣。因為我們還是把它作為一種藝術形式，而不是一種突破結構性的藝術界線，只是風格的演變。

說到核心，我們中國在這一百年來的現代主義發展過程中，沒有真正建立一種**貢獻性的現代觀**。早期為什麼藝術家要做西方藝術的先鋒？又要如何做？一個就是你把人家的方式弄得更牛，那就是站在它的系統裡面；或是給人家提出貢獻，對西方現代藝術有啟發，像是傳統的禪宗。可是，我們能不能有一種當代的方式？這是我們到今天可能都需要反思的，我們這樣子去工作，創新性在哪？不僅僅是建立在自己的系統上，而是在現在全球化的背景下。比如現在的科技有它的標準，我們很清晰地知道，如果搞個手機比蘋果厲害，哪就走到前面了。可是我們

思考文化的方式是什麼？我們今天中國人對人的認識是什麼？我們給世界提供的貢獻是什麼？可能過去的宗教回答過這樣的問題，那麼，今天我們做文化的，不管是搞藝術、文學、電影，你是不是能夠提出有價值的問題呢？所以，我覺得「錯位」，除了是藝術內部的文脈問題，還有一個是歸結到一種自身的、創新立足點在哪的問題。

我今天放的這些中國行為藝術，還是挺封閉的一個系統。甚至你覺得臺灣有一個階段也是這樣，或某個地方某個階段也是這樣。其自身發展也因為年代不同而有先後順序，因此，它內在的邏輯、創新性究竟是什麼？這是我們學理研究需要追問的一個因素。

●提問三：順著湯皇珍老師的提問，她談到了行動，我也對這很有興趣，想要了解。先不要去管它的名詞定義，在您今天爬梳的整個行為藝術發展中，您提到1983年之前應該是行動的本質，我們也看到之後的藝術家也用身體、行動的方式在創作作品，不知道您如何看待它與行為藝術的脈絡？

在台灣，我們這幾年的發展，有許多藝術家，除了持續在行為／行動上，他更有一種社會意識，理解到藝術家的社會責任，進而展開藝術行動，像是瑞中、吳瑪琍等人。那麼，這部分在中國，譬如邱志杰，從早期做那樣的作品到這幾年，將社會田野變成他創作的一種可能性，這已趨近於行動了。以及，很多年前的常征，是不是也算呢？想請您進一步談談，中國近幾年有沒有行動脈絡上的發展？

●舒：中國還是個極具變化的社會，藝術家必然與之有天然的聯繫。所以這種作品不管涉及政治、體制或是一種新聞事件的反應，都非常多。藝術家關照現實，付諸於實踐，甚至希望改變現實。

當你看一位中國當代藝術家的作品，雖然時間不長，卻是個人成長史，像剛才瑞中不斷強調許多人的年齡，以及他們是的文革成長起來的這些背景。我們今天可以用許多學科、工具方法去研究它，但藝術的現象首先是創作。最後它一定追究到個人，在一個社會裡面，個人對自身的認知，和外界的關係。

若從藝術自身的倫理來說，我認為**藝術就是突破邊界**。它倒不在於限制你是接觸社會還是涉及什麼，是沒有邊界的，所以藝術才會玩得很 high 嘛！隨便玩！但很多東西是沒有辦法從藝術層面去談的。因為藝術涉及到個人，有時候藝術是要擺脫和外面社會的聯繫，像是中國古代的隱逸，或是現代比較邊緣化的人，他並不站在和時代同步的角度來做創作。我覺得這些東西的緯度，到今天還是一個問題。尤其中國的藝術要寓教於樂，過去把要有社會道義的儒教傳統通通裹在一起，但核心還是我們沒有對自己文化做真正的反思。比如魯迅的時代與他的姿

態，今天的知識份子，還是把他視為知識份子社會批判性的一種象徵與方式。

如今在說藝術市場，對藝術家的扭曲是非常厲害的，藝術家是為了收藏在做作品。尤其是許多年輕藝術家，一開始就想著這個，與 2002 年之前完全不一樣。以前的藝術家是先把作品做出來，而現在藝術家在創作時首先會想：我創作出來的作品在哪展？這就是因為有了錢和權力在支撐的藝術支持系統。

這些我把它視為現象來觀察。我過去是非常政治性地看待藝術，我認為藝術要承擔政治的責任和義務。可是現在，可能是年齡、能力的問題，我會比以前希望多一點視角看一個東西，我現在更愛看到「意外」。

比如說中國出現民主浪潮了，大家都去為這吶喊。「六四」的時候中央美院在天安門廣場做《民主女神像》，我覺得如果你拿藝術談它，就是對它的一種蔑視。其實那個東西要大於藝術，或是大於個人的藝術。所以談到藝術，我現在更愛把它縮小來談，涉及到個人來談。因為涉及到社會的話，它會有很多闡釋。你縮小到個人，才會和個體生命經驗聯繫在一起。

像是看朱昱的作品，是真的觸動到我們個人的經驗。即便我給它外化了很多社會學的解釋，中國現實如何，可是還有一部份是很難解釋、很難去讓它合理化的。因為作為個人經驗，我不能接受。至少我覺得看到那件作品，我不願意有這樣的作品出現，而這也是藝術觸碰我們內心的東西。

所以有時候，有一種政治正確，一個時代藝術應該是什麼。但實際上，可能藝術史發掘到它的時候，它跟這個政治正確又脫開關係了。我們經常舉的例子，海德格爾（Martin Heidegger）或達維特（Catherine David）都是政治錯誤的，可是在藝術史上也是成立的。所以藝術最終不是因為社會道義和責任，而是與個人經驗聯繫多少。

有些要求、標準有很強的時代性，我們做它的時候不一定要用藝術的名義來做，譬如我做環保公益就是環保公益。那麼今天，藝術家會用藝術的方式去介入，在過去這就很明確有一種宣傳性，為了讓更多的人知道這件事情，大家都參與，藝術在這裡面會發揮作用的。抗日救亡運動的時候，你一個人要在那畫花鳥，可能很多人就會罵你；但在文革時，像林風眠畫女人體、古代仕女，就是非常政治、反抗性的，那是冒著風險、很危險的，要是被發現畫裸體，可能馬上就把你打死了！所以為什麼他 1974、1975 年畫女人裸體，後來還嚇得半夜把那些畫撕碎，從下水道沖走，這也是非常政治。可是他不一定非要如此，但因為在這種特殊的環境下，他也沒有辦法去創作反對文革的作品。這就是一種人的脆弱，不僅是人性，還是個體之於社會，就像人在大自然面前的一種渺小脆弱。藝術同樣要展示

這個東西，而這實際上也是最迷人的東西。

我們老有一種個人的關照，涉及到社會正義這些東西。這在中國有很多討論，包括攝影，在討論形式時，認為紀實攝影更具有社會正義，因為那是真實的、反應苦難的，以及表現現實世界的環保、人權等議題最為直接的。如果是這樣的話，談的可能不是藝術，因為你沒有談到媒介、某個個體的經驗，這不能完全拋開。所以我剛才說，**藝術的命名有時是沒有意義的。不如去看一件作品，了解藝術家的內心和想法，接著去感受你自己是不是有這樣子的經驗，這可能更好！**

●**提問四：您好，謝謝舒館長帶來豐富的資料。綜合您的演說與對談，感覺聽到您的脈絡裡有兩條主軸，一條是比較大的行為藝術脈絡，與中國的政治抵抗有關；另一個是回到藝術家本身較小的個人經驗上，所以想詢問是不是有一個您自己正在整理的部份？**

●**舒：中國社會的變化確實對個人影響非常大。我認為涉及個人的經驗，並不是小問題，而是藝術剛好要放大個人的問題。要把個人的問題變得非常重要，它才有意義，所以我一直認為**藝術的核心是個人**。有時候藝術不一定要一群人有一個共同的想法，它的開放性，首先是基於個體的。**

今天我以中國行為藝術為題，就是一個限定。並且從中國的背景對其行為藝術影響是什麼來談，因此題目與選擇的素材有它的侷限性，而我只能把一些現象線性地呈現出來。這並不是我對藝術的看法有矛盾，而是這樣的選擇，我希望能提供一個背景性的東西。而大家**把每件作品看成個體的作品**，這樣你才能更加清晰地有個人的判斷。可能有的作品有意思、有的沒意思，它們不是一樣的。每件作品都是非常不一樣的，即便在同一個時代，面對同一個問題，也是不一樣的。當然，這個更好的呈現，應該是通過展覽現場的展示，你可以更關注於一個東西，而不是用今天這種粗線條的線索形式。其實我在談「中國」與「行為藝術」這兩個詞的時候，對它的概念是有點抵觸的。所以我只是說這是一個範圍，並不是我真的想談藝術的概念。若要談藝術的概念，不一定非要用行為藝術來談。這裡只是一種介紹方法，或是介紹的範圍所產生的一些問題。我的選擇還是非常有限的，而交流永遠都是這樣。希望聽者用蒙太奇，自己剪輯成一個自己的版本。

●**提問五：兩位老師好。我在思考的是，假如我現在挖掘一個很久以前的行為藝術，找到了相關的紀錄片，我會先質疑它的真實性，因為它是經過攝影或錄影的二次複製行為，所以是否行為藝術的現場及真實，是它很重要的本質？**

此外，我很喜歡謝德慶的藝術，因為非常關乎於人。例如他去阿拉斯加好多天，想要試圖從一個文明到非文明的地方存活下去；或是另一件作品，他將一部在西

方被禁播的電影，拿到薩哈拉沙漠去播放。這和行為藝術在特定文化場所發生不太相同，所以我的第二個問題是，這會不會是行為藝術常用的手法呢？如果它脫去了文化場所的話，會是如何？有沒有可能有一種行為藝術如謝德慶這般，而不是在一個文化脈絡下，去操縱所要討論的問題？

●舒：謝德慶是不是一個標準的行為藝術？是不是世界唯一正確的行為藝術？當談到行為藝術的方方面面，都可能是行為藝術。所以只用一個行為藝術來說這些東西是不夠的，每件作品是不一樣的。你看這件作品給你的意義，與看那件作品給你的意義是不一樣的！藝術要讓你意識到的東西是要突破這種邊界的，所以為什麼朱昱的作品一直觸動我，因為我沒有辦法給他一個非常窮盡的解釋與答案。

我覺得一件偉大的藝術作品，是不斷地在給你提問，在歷史上經過幾百年以後，讓我們還沒有定論。如果一件藝術品很直接地告訴你世界是這樣子的，儘管他是再厲害、再牛逼的一個人，那也不一定是答案。而且這種答案往往是錯的，因為這個世界不能用什麼是什麼的方式來呈現或解決問題。

你剛才提這個問題特別好，其實你的問題就已經是答案了，他們就是他們那樣的！但他們是不是符合標準的行為藝術？是不是達到行為藝術的標準？這沒有意義，只是對你來說有一以及那些學美術史的人—要有選擇和判斷。所以，有時寫歷史的人，他們的闡釋也是不一樣的。不過基礎是要尊重史實本身，要研究它本身呈現的東西，用這個來說服別人，為什麼它會對我們影響很大或對我們有意義？那怕沒有什麼答案，天天困擾著我們。

今天我們用行為藝術這個詞—語言就是這樣，外延愈大則內涵愈少—你把這個詞弄得愈大，要說的東西就沒有了，因為它涵蓋太多東西了。比如我們今天談中國行為藝術，就像湯皇珍說的，我們會談 Body Art、過程藝術、現場藝術，如果有各種各樣的概念，它一定更具體，我們的理解也才會更加恰當。

今天沒有這樣一個理論工具，或說這理論工具也是西方藝術史提供給我們的。因此我覺得除了發明創造一些新的理論工具，更重要的還是關注作品，看這作品今天對我們的意義到底是什麼？甚至是再過十年，對你的意義是什麼？這是一個藝術品活下去的理由。

●姚：我們這個系列的座談到今天暫告一段落，這個領域還需要更多的介紹和拓展，需要更多精緻的討論，我想六場是不太夠，也許將來還有機會，謝謝大家的參與。