

## 访问文字纪录

### 汪建伟访谈

访问：杜柏贞、翁子健

日期：2009年7月9日

时间：约1小时38分钟

地点：北京汪建伟工作室

#### 读书热

汪：卡夫卡最早是在外国现代丛书分好几本的介绍，那套书帮我们作了概念的梳理。我觉得很多艺术家的第一本书，作用是概念梳理。以前我们读的书是乱的，我记得特清楚，我买了一本托尔斯泰的《复活》，同时我买到《外国文艺》，里面介绍杜拉斯，你想想，这两个人的差距多远，但是它就在你的枕头旁边。那个时候书里面介绍现代文学、欧洲现代派，那个时候你梳理不清楚，因为整个中国对外是封闭的，她一打开以后，对你来说所有东西是现代派，而且这个后遗症到现在还有。

很多在那个时候大量阅读的人，他丧失了一个很准确的时间逻辑，我觉得这种丧失也许会带来另外一种思维方式，他会更非线性的去了解外部的知识结构。

八十年代的阅读，我用物理学的词「熵」来形容：内部趋于高度饱和以后，整个内部的系统是崩溃的。「熵」的概念就是，一旦内部趋于高度稳定的时候，它会产生一个「死机」，唯一可能的改变就是系统的突变和崩溃，所以是外部所有的东西成为另外一个系统，它和这个系统强制性的并置。

现在三十年过去了，好像我们又开始趋于一个稳定的系统。我在去年的《人质》里拍过一个影像，我用一种视觉化的东西来阐释我对崩溃的概念，没想到二十天以后却发生了[四川大]地震。很多人觉得这影像是地震的预兆，我没有任何预言的感觉，我只是解释封闭和崩溃，就是我对这个东西的认识。

特别有意思的是，我虚拟了一个崩溃以后的场面，这跟一个真实的地震的场面，几乎是一模一样的。我不知道是我虚构的真实，还是真实是虚构的，而且我还在怀疑我为什么是这样虚构的，因为我也拍了很多不同的军人，军人在和平时期几乎在任何一个灾难，都会成为一种因素[都会参与在现场]。

我觉得，八十年代的读书在很大的程度上是对个体的建立，比如我在做《征兆》的时候，写了一句话「我在研究一个身体如何逐渐的转换成一个个体」，身体是纯粹的、生物性的，但是个体是有看法、有世界观的，这就涉及到教育、知识结构和时间有关的过程。

我觉得我是在八十年代刚刚开始，因为我和所有的当代艺术家不一样，我横跨了两个系统：我的艺术历史发生在八十年代之前的系统，我得过[全国绘画]金奖，然后到了原有的系统崩溃了，这崩溃让我把我在原有系统里建立的东西全部忘掉，所以实际上我从那刚刚开始，重新建立一个自己的系统。我和很多人交谈过，其实这种情况很少有人遇到。当时我记得我是25岁，25岁你拼命的吸收各式各样的知识，这就是需要一种完全外部的结构和系统，来把以前的系统覆盖掉。25年以前你所建立的系统，到底跟你后面要覆盖的系统是什么关系？其实也是25年以后我们才开始考虑这个问题。

我们现在谈了很多东西，现代性、现代化，包括去年广三谈的「向后殖民说再见」，你就突然发现这个问题：其实帝国主义、新殖民主义、后殖民主义这几个概念还没有梳理清楚，这个后遗症缘自三十年前，我们每个个体和整个社会和外部之间已经产生了某一种开放式的非逻辑性的接触。其实到今天，这个后遗症还在延续。

我觉得先不要在某一个价值上肯定它是积极的或者是一种错误，有些人说这好像是一种错误，因为它好像完全不同于西方的逻辑；但是也很滑稽，好像和西方不一样就一定是有价值的，这是另外一种很幼稚的看

法。以前我们承认我们追赶的对象很强大，然后我们说好我们做的事是这样的事，我们变得有意义；我们有时候反思，我们是故意的表现出和他不一样，然后我们觉得已经有意义了。这两个实际上是一种方法，我绕了一大圈，实际上谈的是八十年代阅读对我们身体真正内部的置换。

## 艺术风格的蜕变

**问：**八十年代您的藝術風格经历很多变化，同时您读的书也有不同的阶段，您觉得读书有没有直接影响到您艺术风格的变化？

**汪：**大概有三个线索。从大的来说，我觉得和我的经历有关。我的整个经历跟群体没有关系、跟运动没有关系，过去、现在和将来可能都是这样。我从学校毕业以后，直接去农村。去农村很多插队的都在知青点或者集体住，从那个时候已经有集体意识了，但我是一个人。然后紧接着当兵，当兵时是集体，但是那是同床异梦的集体，是你拼命要抵制的，那个集体让你强烈的意识到你要保持你自己。那种生活过了六年，再加上知青的两年，整个青春期丧失了對集体的一种需求。从那以后，我对集体或者主流有天生的抵抗，到现在也是这样。我面对正确或者是反对正确的所有群体，都有一种游离的感觉，这是一个很大的线索。

第二，八十年代实际上是整个国家的水分岭。在文化和当代艺术上，这个分水岭在我这里体现得非常的明显，很多艺术家没有经历这一段，他们25岁以前可能没有经历到这段历史，但是我在25岁以前，已经有了一段很长的历史，而且这段早期的历史和我后来很长的历史之间的关系，和很多艺术家完全不一样。我有一次彻底的颠覆，但是这颠覆不是一天完成的，贯穿我八十年代的是一种不停的置换。体现在我身上的这种变换，像是艺术史的演变。比如说绘画革命现实主义，当时最让我激动的是俄罗斯巡回画派，像列宾这一批，像他的《伏尔加河上的纤夫》、《伊凡雷帝杀子》这些画，当时看得浑身发颤。但是紧接着突然发现还有另外的东西，就从绘画上来说，先认识革命现实主义、革命浪漫主义，再逐渐开始知道像卢梭的神秘主义，最后你觉得形象开始受到一种威胁，这个时候你看见了德库宁这些抽象表现，最后放弃架上，开始进入到一种物质的实验，开始对装置艺术、概念艺术、行为艺术，包括短片、纪录片、戏剧、新的媒体感兴趣。[我身上的置换]持续到现在，结果是任何一个我认为可以建立起正常秩序的东西我都会先质疑，如果我很明确的知道我要做一个什么东西的时候，我首先要丧失这种明确。

比如说你们看见后面的这个模型，其实在这一步的时候，没有任何人知道它是为拍影像准备的，但是对我来说，我如果很明确的想象我要去做一部这样的影像的时候，实际上这样的事情在我的脑袋里已经完成了，那我就要想，我如果认为这个工作还有必要或者对我来讲还有意义，第一，我会有一个问题，这个问题很有可能是质疑我熟悉的很多问题的一个起点，这样的话，它才有可能作为我一个作品或者我一个工作的起点，既然这是一个问题，那你就应该有一个解决问题的方式，这个方式一定也不是属于好像我已经操练了一万多遍，然后闭着眼睛我就可以把它做出来，那这就涉及到艺术家对自己作品的语言和你自己怎么去呈现的问题，我觉得这两个东西是分不开的，或者说我完全没有问题，我就是延续自己的某一种感觉系统，或者说我有这个感觉系统，然后我用同样的方法不断的呈现它，对我来说，这两个东西如果是受到质疑的话，它是同时受到质疑的。

第三是阅读，从传统的开始阅读。文革期间我第一次读书是六十年代的《欧阳海之歌》，是一个英雄叫欧阳海的故事。那本书的很多情节我现在都忘了，那是大人看的书，我看到大人能看到这么厚的书，然后我就想试一试，就吭吭巴巴的读，读了很长时间，好像就开始知道欧阳海从小怎么长大，但是很多情节都忘了。但是当有一个情节非常搞不清楚：这个英雄是当兵的，拉着炮车过铁路，过铁路的时候马被惊了，受惊了以后它就站在铁路上不走。火车会来，结果欧阳海去推马，但是马就是不走。这个时刻，按照我的理解应该是惊心动魄，但是突然他开始描述说欧阳海离这个车只有30秒，说这30秒欧阳海想了什么，他的童年什么的。我突然有一种感觉：这30秒怎么会想这么长时间？第一次感觉到小说描述的空间和你理解的空间不一样，我至今记得这是我第一本小说的困惑。所有的情节都忘掉了。

然后紧接着插队的时候开始读小说。我的书在第一个阶段是诗歌、小说，艾略特和叶芝两个诗人给我的影

响特别深。当时的小说我最喜欢就是博尔赫斯。博尔赫斯之前我读过马尔克斯的《百年孤独》，紧接着还有加缪的一本小说。很多人认为加缪实际上不是个写小说的，但是我读他的小说非常有感觉。然後就是讀博尔赫斯，包括像卡尔维诺这样的小说。閱讀跟着你思维方式的轉變會有很大的变化，所以紧接着是读哲学，好像是要在哲学里面去找这个人为什么这样去想问题。

到九十年代的时候，开始读科学。一开始想得很简单：你的可能性到底在哪里？那个时候蒙蒙胧胧感觉到也许每个人有自己的系统，所以开始有距离的看。如果說这个系统是由你熟悉的知识建立起来的，那么你不熟悉的是什么？你抵抗的是什么？那个时候还有艺术家是感性而科学是理性的概念。

我们现在还是把事情非常稳妥的分成西方的、东方的、理性的、感性的、哲学的，这个世界分配得非常合理。但是那个时候突然在想，为什么要拒绝科学？是不是艺术的理由可以让你拒绝这个东西？那我试一试不拒绝，结果他给了我震惊，这震惊首先让我知道在艺术知识以外，这个世界还有很多知识。而且最后你会发觉，如果你认为艺术也是人类知识其中之一的話，那么你为什么不可以用其他的知识来思考艺术问题？如果你说不，那又是谁规定的？这就是我说的三个线索：第一是我的特殊经历；还有就是我艺术实践的过程；最後是我读书的历史，我觉得这三个对我今天[的艺术风格]是有关系的。

## 七十年代的「算术书」

**问：**那时候的书可以在哪里找到？

**汪：**插队时读的书全是非法的，那是在75年到77年。那个时候我没有读过一本完整的书，印象特深的是《复活》这本书，别人借给我的是包的封面，封面上写的是「中学算术第二册」。由于它读的太多，前后起码失去了不下几十页，所以我是从中段开始读的，前面和后面都没有了，我既不知道结果，也不知道开始，始终是一个谜。1978年我当兵到了北京，当时叫改革开放。改革开放开始，书店出書，第一批出的有托尔斯泰的这本《复活》。我在北京长兴店的一间小书店买到《复活》的全本。这个时候第一次从第一页开始读，把它读完，但是我始终不认为这书和之前读的是同一本书，因为我始终找不到连接点。由于这个连接点的消失，我觉得这是两本书，可能是翻译造成了这种困惑，但是我觉得非完全阅读和完全阅读可能也是另外一种困惑。那个时候我还读过《少年维特之烦恼》，也是几页，也是包着高中算术。我读的算术书其实是文学。

很多书到了八十年代以后我们才可以读到，那之前的书就属于地下传阅。还有一本书叫《第二次握手》，是手抄本。我记得我有一个朋友，悄悄的把它揣在怀里，结果可能是得意忘形，十几个人发现地上有一摞纸，就拿出来读，突然满屋子的人都不说话，最后发现他那本书是散的，每个人都拣了几页在那读，都觉得这个书很怪。我记得那个孩子的脸通红著不知所措。那个时候讀的都是手抄本，没有一本正常的书。所以八十年代读到書的时候，我們完全是疯狂的。

**问：**您在插队时可以和别人交流嗎？

**汪：**那个时候没有。我记得插队的时候，唯一能够交流的是绘画。那个时候开始学绘画，绘画上的知识都来自于前苏联。教我绘画的人应该是文革前在美院附中毕业的，他们存有大量的关于俄罗斯的资料，而且可能也读过俄罗斯的小说。他们转述读过小说，大量是关于这些小说里面描写的爱情，但只是片言只语。那个时候还因此建立起对阅读的渴望，想著沒多久我们也能看到这样的描述，但是能够获得这样的小说几乎没有可能。

当时像我们这些大院出身的孩子，父母绝对不允许家里有这些书，我们家有的书就像《欧阳海之歌》、像《毛泽东选集》这样的东西。像我说的《复活》这样的书，他[擁有《复活》的人]的父母当时是科技人员，在文革前受过这种教育，所以手里头有这种书。但是当时拿到这种书的时候，对拥有书的人也很矛盾。我们的教育里，觉得拥有这样的书的家庭很复杂，对我们来讲那肯定是属于资产阶级的家庭。但是读完这个书以后，觉得他们居然能够这么早读到这样的书，你还有某种说不清楚的感觉，对拥有书的人也是

一种很奇怪的心理。既认为在公共意义来讲、在我们那时候受的教育来讲，我们说他成份不好才拥有这样的书；但是从另一个角度来讲，你又很尊重拥有这样的书的人，因为你第一次开始感觉到，你自己阅读到的知识和宣传所控制的东西之间出现了距离、矛盾。

问：那时您是在哪里？

汪：四川一个崇庆县和温江县交界的镇里，和刘文彩的大邑县离得很近，在那个地方呆过两年。

问：之后就到了北京？

汪：对。

## 浙江美术学院 - 启蒙老师郑胜天

问：浙江美院的读书经历对您有怎样的影响？

汪：我的当代艺术经验的是由「装置」这个词开始的，而这个词的转播者是郑胜天。83年的时候，我得过奖，然后我们在沈阳开会，那个时候你只知道架上绘画有很多后期印象派，陆陆续续的通过一些画册认识这些。但是当时郑胜天刚从国外回来，他告诉我「装置艺术」，这个词对我来说，就完全像今天看徐冰的天书一样，我不知道这个词的意义，我去查字典，英语字典写的是装置、装饰，和艺术毫无关系。结果我就去听他的一个讲课，他说的是他在芝加哥机场出来看到的一个叫〈火烈鸟〉的装置，那是美国战后的一件经典装置艺术。所以，2004年我作为访问学者到美国，从芝加哥机场出来，第一时间就去看这个雕塑，正好隔了30年，我现场看了很震撼，它对我来说就是一个征兆，从那个时候开始，我开始觉得有一个我不熟悉的系统在运作。

我去浙江美院，在很大程度上就是为了我不知道的系统。在浙江美院两年，我几乎没干别的，就是在看书，浙江美院有当时最好的图书馆。当时郑胜天是一个很关键的人物。我记得有一个很疯狂的想法，当时我们获取外部资源唯一的就是书展，图书馆是不可能看到这些书的。书展由进出口公司来办，里面有大量的社科类、艺术类的书。

在这个书展上，发生了两件对我来讲很有意义的事情：第一，我了解到装置这个概念；第二，我了解到我跟自己的文化和西方的文化一样隔离，因为我第一次看到日本出的一本有关中国木屑和绘画的画册。我记得那时特别怪，老是想借西方的画册。我拿一本书，封面很好看，但不是中文的，翻一翻看看是哪个国家的，结果越翻越发觉这就是CHINA，所有的都是CHINA，就是中国自己的。那时候我突然想我怎么从来不知道自己的国家有这样的东西？然后就找了一个会英语的问，他说这本书关于中国的木匠艺术。我突然间觉得「封闭」是对整个外部的封闭，这个外部包括我们现在所说的西方，也包括自己的历史。很多人认为，我们的封闭是为保留自己的文化而拒绝外部文化，但实际上它是封闭知识，而知识就是全方位的东西。

因为这本书，我到了浙美以后开始回头读中国的文学史、中国的哲学史，包括把冯友兰的中国的哲学史全部读完，然后又开始读中国的佛教史。这个时候你就突然发觉找到线索了，而且觉得这也是你完全未知的领域。我就是紧张，就是成天读书。

所以到了我离开杭州时，除了南山路127号，我不知道任何其他地方。杭州他们说的断桥、三潭映月等等所有的地方我都不知道，我就是在读书，成天在读，而且根本不知道我那个学校在杭州什么位置。现在才慢慢的知道南山路在杭州的哪个方位。

问：郑胜天从外国回到浙江美院后，曾经举办研讨会或讲演吗？

汪：有。他当时谈过「装置」这个词以后，某个会专门把他请来演讲，当时是83、84年。那个时候根本没有人出国，而且我们没有任何能够同步获取外部信息的手段，这就是刚才我和你讲的，在《外国文艺》的封

面，我第一次看到培根的画，突然想这个人居然活着！那是我们第一次感觉我们看的美术史人物是活着的。在这之前不可能，因为我们没有办法读同步的书，而郑胜天带回来了同步的信息。第二天他在鲁艺做了一个讲座，我记得我坐在第一排，那个讲座讲了大概三四个小时，全是他考察美国拍的资料。

那个时候，我对装置艺术的理解还不是很系统，只是突然觉得有一个同步的世界在你身边发生。在这以前，资讯起码要差50年或者100年。比如说，当时很多人看的《世界美术》，上面你能看见的就是列宾、印象派、莫奈、巴比松画派，这些东西都有100年以上历史。让我们激动的像梵高、高更，你再看那也是100年以上的。如果你猜想做这个作品的人还活着，这是震惊的。尤其是你觉得他还不老，居然做这样艺术品的人也只是四五十岁，这个更震惊！就是突然感觉到一种分享，在这个世界上有一个信息和你同步，我觉得意识到这一点，心理上的震动比看见某一个东西还要震动。因为在这以前，我们的阅读史让我们了解我们跟外部世界是不可能同步的，其实现在这个国家还在做这个事，很多关于当代艺术的理解其实还是不同步的。有的时候你会看见很多人告诉你的事情，包括记者来采访你，他所使用的当代艺术的概念是不同步的，但艺术家有的时候也愿意让这个东西不同步，我可以这样说当时有这个感觉。

第二就是他全面的介绍了八十年代在国外发生的事情，那时候感觉：当代艺术实际上不再是一个「美术」的概念，因为第一，如果说装置，就涉及到「材料」这个概念；第二，郑胜天还谈到电影。我印象特别深的是，他谈到了当时一部写甘地的电影。那部电影长六个多小时，他看了以后很感动。其实他在介绍很多事情的时候，你会感觉到一个新的关于文化的建构方式——一种共享的、不仅仅是美术的概念，比如说装置放到户外就有环境和社会的因素，涉及到和美术完全不一样的概念，又比如说它的材料。他也会介绍一些艺术家，说说他和他们的谈话，而且他们在谈电影，不仅仅是在谈油画用什么颜色，明暗交接线、它的薄、它的厚、它的反面怎么样、它的正面怎么样，它已经从美术系统的词汇和知识结构里逐渐的发散，我觉得这个特别重要。

其实郑胜天当时在全国很多美院讲过讲座，在中央美院也讲过一次。我记得他背了一个包，那个包里插满了当时的幻灯片。如果他还能把那一套幻灯片找到，那肯定他会编一部中国当代艺术启蒙史。当时肯定中央美院有很多人听过他的报告。我的当代艺术史就是从郑胜天的装置那开始的。

我记得我和他谈过两次。当时招待所是住四个人的，四张床我们两个住对角。那天晚上谁组织去看录像，那个时候录像也是获得外部经验的一个渠道，但是不知道什么原因我们两个没去。然后我们两个躺在对面的床上，他就开始谈他在国外碰到的事情，开始谈电影，也开始谈小说。我和他谈，我们那天谈得很愉快，估计谈了几个小时。然后第二天就是讲座，那个讲座好像是在一个教室里的，我坐在第一排，后面有很多人，可能是学生、老师。那个时候还没有「讨论会」这个概念，因为不可能讨论，所有人都是第一次看见这样的东西，基本上都是他在介绍。那个会我记得起码是三个小时以上，因为他那个汇报非常的长。郑胜天老师还一边讲一些情境，比如说这个作品发生在什么地方，然后会讲一些故事，这样的话他使你很了解这个作品发生的周边的情况，肯定就是很长的讲座。

**问：**从那以后您才想去浙江美院？

**汪：**今天想来，郑胜天的那次谈话可能是让我决定去浙江美院的很大的动机。在这之前，有很多美院让我去读研究生，因为我从部队下来已经过了本科生的年龄，我只能去考研究生。包括尚扬也邀请过我，当时他在湖北美院，那天他做展览我碰见他，我说你还记得吗——你邀请我去考你的研究生？他说你幸好没来，要是来了就多了一个油画家少了一个多媒体艺术家。我说我实际上考浙美也是考油画系的。

我觉得郑胜天当时在学校有两个很重要的作用，第一他通过书打开了了解外部世界的通道。学校当时那种气氛非常自由，我记得当时在食堂的边上总有一个黑板，上面写着学生会最近来了荣格笔记，工会最近进了一批维特根斯坦的书，所有人都要去买。我记得吃饭基本上就是吵架、就是争论，非常认真。但是今天看来，[吵架的人]看的是同一本书，也许其中一个正看着前面50页，另外一个已经看完了，没有耐心听对方把结论说完就说我不同意，那个人却说你是错的，最后突然发现两个人争论的是同一个事情。我觉得这

给了我们一个很好的训练：你在争论当中，对你自己也有一个参照，你知道他不是让你觉得你更对或更错，而是让你觉得你以外还有一个声音，我觉得这特别重要。

比如说我在前年和一个人合作，他说他要做一个吵架的节目，最后通过吵架咱们达成一致，我说NO，我不是这个概念。我说，我们一直没有学会讨论，讨论首先是彼此尊重对方的差异，到了最后是没有结论的。讨论的现场就是分享各自的不同，但是它不可能达成一个结论，我们的争论一定要达成一个一致？我说这个是不对的，我们必须学会每个人在尊重对方差异的情况下，来谈自己的问题，最后它不可能保持五个人通过一次讨论会，就变成一种声音，这个肯定是有问题的。所以说差异性也是可以拿出来讨论的，我们以前老是说综合、共享，但是我们还没有接受差异本身也是可以共享的，共享他人的不同，实际上是一个很精彩的东西。

郑胜天带来的第二个东西是学校内部的氛围。当时我记得特清楚，他居然花钱盖了一个图书馆，把两个书展的书全部买下来。所以我们在那个地方，可能比任何其他学校离外部世界近一点，我觉得这是非常重要的氛围。那时候谷文达还在学校，张培力和耿建翌已经离开了，但是他们也能读到这些书。

那个时候，很少有展览，展览的系统并没有公开。刚才你看见的那个图，为什么在青年报上做呢？因为这一类作品不可能找到展示的场所。我的很多作品：91年的〈文件〉，92年的〈事件〉，包括〈种植计划〉，一部分展示在家里——家里就是你的实验室，其他的直接展示在公共空间。〈种植计划〉就在农村种了一年地。

97年以后，黄专做的学术交流展临到开幕被封掉了。其实我记得，98年好像还没有一个公开展览的场所。那时候很多人的作品都在家里或者是在一个什么地方展示，或者一些朋友看一次这事就完了。

## 八五新空间

**汪：** [从浙江美术学院毕业时，]我和学校说，我可能不适应教书。学校说：「你知道吗？你们这批研究生，如果留下来教一年课，我们就会给你们硕士文凭。你们不可能现在就拿到文凭，一年以后才能拿到。也就是说，我们要留你们当老师。」全部留下，就我一个人走了。我当时觉得这个理由，对我来说非常站不住脚。很多人都说，在学校上过研究生怎么没有文凭？我不能说文凭不重要，这对所有有文凭的人是一个伤害。我只能说，当时提出这个条件的时候，我认为对我来讲不重要。学校说你觉得这个不重要，但是我们不负责给你找工作，所以我就跑到北京来。

**问：**是什么时候？

**汪：**是88年以后。之后一直在北京，89年我已经在北京了。我的整个八十年代是在清洗自己。很多人和我不一样，89年很多人才刚刚开始。我是一点都没跳跃过去，我必须要把事弄清楚。其实，在学校一开始研究，比如说从中国的墓葬绘画发觉有另外一种审美，再逐渐的从装置的概念找到另外一个线索，这样一步一步的过来，我觉得特别好玩。那天在尚扬的开幕式上，我突然发现，两个系统的人不在，只有我一个人在。以前的美术系统——美协组织的全国美展的艺术家系统，几乎和当代艺术（以89年大展作为一个征兆）是没有任何关系的。而我恰恰横跨这两个系统，所以我对颠覆和崩溃的概念有很深的经验。这个国家的历史，不能从某一段写。比如你不能从七十年开始写，69年没有意义的吗？对我来说，八十年代的意义，其实在七十年代就有征兆，它也会延续到九十年代。那么我们谈八十年代，就不可能不谈它的两头。如果不谈两头，很有可能就会产生一批说不清楚英雄。而且我现在尽量避免谈群体的成功。

个体的文革是什么？怎么不纳入公共话语里来谈？比如说整个八十年代的解放，其实有一个东西被忽略了——八十年代整个民族渴望改革，没有这样一个强大的作支持，任何政治上和文化上的进步是不可能的。我在想，能不能不纳入一个东西去谈？为什么回忆永远变成了一部分人的业绩，不从群体分析？我父亲动手术的时候，我试着采访过他一次，问他为什么会参加革命，我相信他说的非常真实。但是他说的一些话，和我读到的所有的人谈他们为什么要参加革命、为什么跟了共产党，理由是一样的。这个时候你会发觉，也许

就是这个理由，这个是我相信的，但是为什么描述的过程都这么惊人的一致？那我就觉得，有一个公共的描述，以集体的利益，以时时刻刻控制你的描述系统在影响着你。

八十年代也是这样，比如说我们在研究建筑史的时候，我们就要说梁思成、林徽因，甚至他们开的PARTY，什么人来，哪些人当时穿什么衣服，都可能作为资源，最后这就变成公共研究的一个模式。但是我知道一种脱离集体的历史研究，这个我特别感兴趣。我们的电影总是谈五代、六代，又开始谈第七代，我想还能谈到第几代呢！这里面忽略了一个问题：导演到底在想什么已经不重要了，重要的是他是不是第七代，是第七代我就要关注他，不是第七代我就不理你。这强制人必须要用一种集体的方式来做事情。这实际上是一个意识形态的做法，就是你必须以集体的方式来回忆，最后我们剩下的正史和野史都是集体的，最后我们的反抗也是集体主义。我觉得这是很荒谬的。

说电影，我们不谈代，来谈谈电影可不可以？我们谈艺术家，不谈他是属于哪个潮流、哪一批人、哪一个社团，可不可以？我并不反对这个东西，但是我认为它不可能成为唯一让你梳理历史的方法。幸好有法国的福柯，他要去找的历史这把剪刀是怎么剪裁的——这些东西怎么就扔掉了？这些东西就变成历史了？这种思想很重要。

刚说的是书，实际上还有「人」。八十年代和现在都忽略出版的人，我觉得他们真的是先驱。我们当时没有这些书，改革开放对我们来讲，就是看了一些电子表，和现在一样，更年轻的人看到的是更多时髦的东西，信息里面的知识和文化含量已经被过滤掉了。我觉得新的犬儒主义的意识形态，就是这么被过滤掉的。上次信报的记者采访我，他说，和现在相比，我的时代是意识形态的，而现在不是。我说我给你比较一下，我说我们那个时候是被迫去开会，在一起学习，学一张脸，学雷锋的脸是这样的、他是怎么说话、他是怎么贡献自己的身体。我们很反感，但是我们没有办法，只有这张脸。我说你们是这样的：没有人逼着你们去开会，没有人逼着你们去学习，你们把门一关，打开电脑，对不起还是一张脸，但是这张脸是你自愿接受的，你只是选择了这个明星，而且这个人怎么哭、怎么笑、眉毛多长你全部知道，就是按照这张脸把自己打扮成这张脸，出来以后你突然发觉1万张脸是一样的，这就是新的意识形态的。我觉得问题是你们不觉得这是问题，你们认为这个很酷。我说这就是意识形态。

而且我们对任何潜在的控制都有警惕。犬儒主义的意识形态是把权力交给你，但是通过媒体的价值来控制你。这些媒体，把凡是可以让你去想的另外的声音全部滤掉了，然后你认为这一个声音是对的，因为「只有」这个东西。所以在今天，另外一个声音特别重要。

## 六四

**汪：**有一次，实施戒严以后，我从那回来，晚上天很黑，有一个当兵的对我拉枪栓，街上人很少，他就拉了枪栓。我当过兵，知道拉枪栓就是子弹上膛意思，拉了以后，他把枪拿着，看着我，没有任何动静，我感觉到一阵愤怒，觉得这就是把枪指着你一样，觉得生活在这个国家里是很恐惧的，所以我只能是不出来。我那个时候很胖，成天在家里，那个时候画的画就是你们看的这一批画，但是那个时候已经开始有点乱了，很混乱，我就把那一段时间展示出来，那批画都是在那个时候画的。就是那个时候给我一个放弃的决心，业余学画画把造型功夫学这么好是很困难的，而且我也没见过有人拿到金奖以后敢把绘画都扔掉。中间也有一个过程，这里碰碰、那里碰碰，但是89年是一个分水岭，那个时候让你感觉到有些东西就是不要了，但是我觉得我不要的不是绘画，其实我从来没有说不要绘画，只是这个东西代表的一种你坚持着或者说你认为有价值的东西没有了，所以之后一边做社团的时候，有一些绘画，那些画就很简单。其实包括那种画，虽然很少，也是并置的，有那么一个过程。

我当兵的时候，我的枪全部是朝对方打的，我很少感觉枪是朝你这打的，我是不相信的。六四我骑车到天安门，我始终不相信那枪会打过来。我看到一辆坦克，然后我骑车还往那过，很多人都在旁边，旁边很多人都说：「不行啊！他们要开枪了！」我根本不信，当时觉得一个国家的军队是不可能向国家开枪的，我必须看着。但是他真的就开枪了，突然间全部都趴下了，那一瞬间我感觉到有一个东西塌了，枪朝你

这打过来，虽然他不是朝你这打，他是朝你上面打，他是想把你压迫过去，但是那种感觉是常人感觉不到的，对你心理的颠覆有多大？你第一次看见曾经参加的军队向你的人开枪，这是不可思议的，到现在都不可思议。我当过兵，我从来没有训练过，我可以拿起枪来，但是打自己的人，你不可能有任何的这种准备。这种东西可能和别人是不一样的，没有当过兵他们会恨，但是我当过六年兵，我全部的经验就是防御敌人，我的枪口是对敌人的，打自己的人是不可思议的。

## 九十年代的实验创作 - 科學的啓示

**汪：** [在我做〈文件〉之前，]我的大量实验是看不见的，基本上毁掉了。大概在90年做过一些鱼缸，当时的作品叫〈社团〉，有很多鱼缸，鱼缸里面有很多供养的水草，我把鱼从鱼缸扔出去。有了它就有了91年的〈文件〉。我把它[〈社团〉]拍成照片，用文件呈现出来。因为这个作品直接涉及到记录，所以很多人能看见。

前年皮力在武汉做了观念艺术展，想展出〈文件〉。我把〈文件〉扫描成一个电子文件，他用电视播映，但是很少有人看到[原来的]文本。这个作品是复写的十几张纸，那是我野心最大的作品，我把所有的视觉所带来的或者是艺术使用的象征、联想全部排斥在外，想著用一种纯粹的、科学的概念建立起一个文本，也思考这个文本可不可以是艺术。其实它是不是艺术不重要，你说这是艺术可能有问题，但是你说不是艺术，那也是问题。那个作品用一个科学的建模，这个建模是需要时间来验证的，然后我等于就用了时间的模型。当这个过程完了，我把它记录下来，这就叫〈文件〉。

我的作品有两个含义：第一个它只是一种阅读；第二，所有的字没有任何含义，全都是数字和模型，它有传递信息功能的。我记得第一次给南条（史生）看作品，作品里面有很多符号，其中一个五星，南条问这是不是有关于政治的象征，我当时很清楚说不是。

后来，在香港艺术中心做的〈文件〉，那是92年或是93年。当时有一个十三艺廊，想做我的展览，当时我已经不画画了，我说我想做这样的一个东西，当时要做这个展览的代价就是我所画的画都在艺廊那儿了，它就帮我出了这个材料费。这一批画后来就找不著了，张颂仁应该知道他，当时是一个很商业的画廊。

93年我已经不画画了，但是这个展览已经定了，于是我就去香港做了这个装置。这个装置和〈文件〉很像，但是我把数字的模型做成了实物的模型，实物里面有很多材料，这种材料没有任何视觉可以联想到的东西，所以完全脱离了我们可以用艺术判断事情的系统。还有，我认为所有的信息可以通过任何一个方式传递，比如说你们三个坐在那，然后我在这个作品里，我只把你们当「三」来传递，很多人会认为「三个人」是有含义的，但是「三」把人所有的含义给滤掉了，整个这个过程都是由这样一个东西建立的。到今天为止，我觉得没有多少人来读这个作品

**问：**我觉得这个作品很重要。

**汪：** 对，这两个作品实际上是很重要的。我写了一个东西，而且写的东西完全是按照科学的方法来看问题。比如说「元素」这个概念，我认为三个人既可以作为「人」，也可以作为「三」，「三」也是一个「元素」，我这个作品既不否定你们三个人，同时你们也具备「三」这个元素的功能，这个概念可不可以建立？很多人会认为，这是对意义的一个否定，其实不是那么简单。

这个概念是因为当时读大量的科学书产生的，我第一次读到的是维纳的《人有人的用处》这本书，紧接着，我莫名其妙的读到了艾什比的《大脑设计》。其实艾什比这本书在今天很多人不知道了，但是我就是偶尔走过一个书摊，那个书摊处理书本，所有的书都是1块钱、8毛钱，我翻这本书，它很精彩。实际上这两本书都是关于控制论的，也就是说它改变了人从神经学和细胞学去研究大脑，认为大脑就是输出输入，从结构上来研究大脑——这很像我们说这不是三个人吗，说我们是不是可以把它变成三个输出输入的一个装置，但是它并没有否认这个人，我觉得人和人的用处也就是人的反馈机制，这就是控制的一个很重要的基础。

那个作品的生产过程和作用，其实受到另一本书的影响，那本书更不出名。那本书说的是一个生物学家研究棉花，棉花特别容易招棉铃虫，他研究棉花长的过程中怎么能防止这个虫。他发现棉铃虫有一个天敌，于是他培养了一个模型，棉花在长的时候，吃这个棉铃虫的虫子能活下来，棉铃虫不能活下来的话，它就能吃掉这个虫子。他就做了一个模型，第一有一个数字模型，然后它就会有一个温室，然后还会在这两个模型的实验之间去互相做研究，这个方法对我来讲很有吸引力。我说艺术为什么不可以这么做？所以就做了一个实验，有一个模型，这个模型就是我们五个人为什么不可以做五个数来被传递，或者说我们作为五传递。数字有一个概念，无则全无，但是如果是五个人，任何一个信息传递出去不对，那很有可能这个信息是不准，比如说五个人其中有一个妇女，那这个信息是不完全的，但是五传出去了，五就是五，那我就想，这个是不是可以并置在一起？就像棉铃虫的实验研究温度湿度的控制？我做很长时间。这两个作品最后你看见就是几张纸，但是我至今保留了从一个想法到这个作品的全部推理过程的笔记，起码一寸厚。没有人谈过这个作品。

03年的时候，Hans Obrist做了一本书叫《实验室》，他第一次听我谈过这个作品，他说能不能给他一张图片，我就扫描了一张给他，他发表在书里面。当时书出来的时候，北九州有一个会叫《跨学科》，就是全世界不同学科的人一起谈一种不确定性，那个书正好拿到会场上，打开的时候，Rem Koolhaas在旁边看，他说这是艺术吗？我说对，他就一直在看这个东西。当时这一页在前后之间出现的反差太大了，但是我觉得这一页是没有意义的，这一页只是让你看见了一个形式，它不同于视觉，它很有可能误导人，模仿视觉，但是在这个作品里，我一直想建立一种「亚准确」的关系——就是你不能说它不准确也不能说它准确，其实就像看这个桌子一样，你不能用对和错，或者是用某一种逻辑证明它的完全正确。我一直认为，任何一个世界，它用任何一种知识都不能到达，必须通过一种并置关系的东西去到达，但同时它的存在方式也是一种关系，而且这种关系很有可能是不一致的，它是矛盾与冲突共享，而且我们很难获得一种一致的东西，因为我们面对很多的东西就是不一致的、矛盾的。

我很喜欢齐泽克的一些观点，他认为很多事情首先要产生非常暧昧和矛盾的地方，这个暧昧和矛盾的地方可以作为你问题的起点，而且还有可能产生更加矛盾的事件来进一步认识问题，我觉得这很有可能是一种我们需要运用的新的思维方式。我特别欣赏他用拜物教的例子来谈意识形态，其实说的就是一个共享和矛盾体，我觉得这个非常精彩。他认为货币和社会价值系统之间的关系，当纯粹的一种价值要产生的时候，它必须要有一种社会价值体系，但是，当你要获得真正纯粹的时候，你必须要通过一个不纯粹的价值体系才能够达到，这个感觉多精彩！其实我觉得很多东西都是这种观念，他也谈了很多关于政治的概念，比如我们老谈无产阶级对资产阶级的专政，谈消灭资产阶级，但是当无产阶级已经把资产阶级消灭的时候，你的敌人都不在了，那么你作为敌人的另一个正确性也应该不存在，那么这样的话，这个制度就应该是不存在，所以无产阶级的政权也应该是不存在的。这很简单的就呈现了你逻辑的漏洞。

其实世界就是要把很多问题并置起来，就像〈种植计划〉，第一次有人问系统并置的概念。那是一个艺术家纯粹的行为，他要问一棵种子如何变成粮食。种子是一个生物学的概念，但是它一旦变成粮食以后，它就变成社会学性了，因为农民种粮交公粮，这是社会学的，农民的身份就出来了，那么，一个社会学意义上的系统、一个生物学意义上的系统和一个艺术家的系统，能不能并置一起？而且并置就不可能产生所谓的某一个正确的东西，那么，那是科学实验？还是农民纯粹的社会属性的行为？还是艺术家的行为艺术？我们必须找到一个无法说清楚的事情，所以我很难解释这个作品是什么。很多人说这是一个行为艺术，那可能是对的，但我始终在想并置共享。

[编注：为方便阅读，部份段落次序可能跟DVD版本有所调动。]