

#1

汪建伟访谈

An Interview with Wang Jianwei

汪建伟 黄专 Wang Jianwei Huang Zhuan

在中国观念艺术的历程中，汪建伟是一个具有特殊地位的艺术家的，首先他是一个具有系统方法论和学理背景的艺术家的；其次，他是一个具有向任何媒介挑战实力的艺术家。他习惯将当代艺术理解成一种与人类思想逻辑、社会结构具有循环关系的知识系统，在他的艺术方式中，无论是录像、装置、行为、图片，还是戏剧、文本概念，都表现出一种少有的理性品质。

——黄专

My insight finds its root in different fields of knowledge. They not only provide a basis of relational cognition, but also, by questioning each other, form a particular way of thinking.

By this relational and nonlinear means, I hope to discover something

我对事物的看法来自于不同的知识领域，他们之间既提供了相互关联的认识基础，同时，又可以形成一种相互“诘难”的思维方式。

camouflaged by common rules. Is it possible that art can be given subsequently another new function? That's to say, this new function can change people's cognitive habits and bring

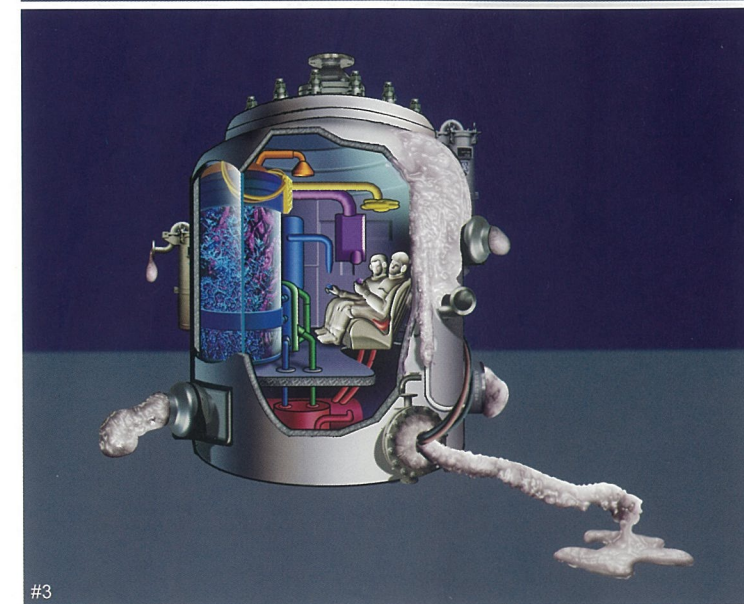
them to see an estranged, nuanced world. The traditional approach we have had to rely on seems similar to the off-site investigation method in anthropology, whilst today sees the concept of heterogeneity that is not literally limited to the physical space, but refers to a heterogeneous space based on knowledge and cognitive systems.

其实在我脑子里一开始没有形成特别强有力的“剧场”的关联概念。2000年我做了《屏风》，严格来讲，这个作品是我的“剧场”的第一个实验过程，但那个时候“剧场”概念还不是很完整。我从古希腊的剧场得到两个启示，一个是它跟莎士比亚戏剧之间的区别，古希腊的剧场在今天不应该被看做是一种“表演”，它实际上跟公共、政治有关。希腊的剧场不是将制作好的戏展示给观众看，而实际上是在那个地方，通过辩论，让公众投票投出他们认为最能代表人类价值的知识。我们读美院的时候，读过古希腊悲剧作家埃斯库罗斯的《阿伽门农》，当时我没读懂，后来才逐渐理解它的含义，这里面代表了两种意义，一种是要维护社会公正与秩序，一种是提出了人类在维护社会公正中是否有道德底线。这两种相互矛盾的东西被同时呈现。另外，从空间结构上，古希腊的舞台跟中国的完全不一样，它是观众在上面，演员在下面，呈扇面形状，中国的剧场舞台是高于观众的，因此剧场跟观众之间的关系是完全不一样的。那个时候还建立了“第四面墙”的概念，指的是面对观众的空间。这也就是奠定了我们所有传统的戏剧空间的基础。另一个启示是古希腊剧场跟中国的观看现场不太一样，我是在1996年拍《生产》的时候感受到这种不一样的。中国观众在看戏的时候都处于一种非常世俗的状态之中，比如他们有嗑瓜子、大声谈话等举动，没有仪式感。后来我觉得“剧场”真正有意义的地方在于它是一个转换与制造意义的现场，就像在德波的《景观社会》里面，他修正了马克思主义关于资本主义社会的看法，认为资本主义社会从一个物质的商品社会转换成一个制造景观的社会，这跟波德里亚关于图像和世界的理论有关系。我觉得我就是在这样的背景下来逐渐发展出我对“剧场”概念的思考点。回到“剧场”，就是这次我要在OCAT展出的《征兆》，这是我的创作的一个很关键的转折点。戏、剧、空间、电影和历史，以前完全以线形结

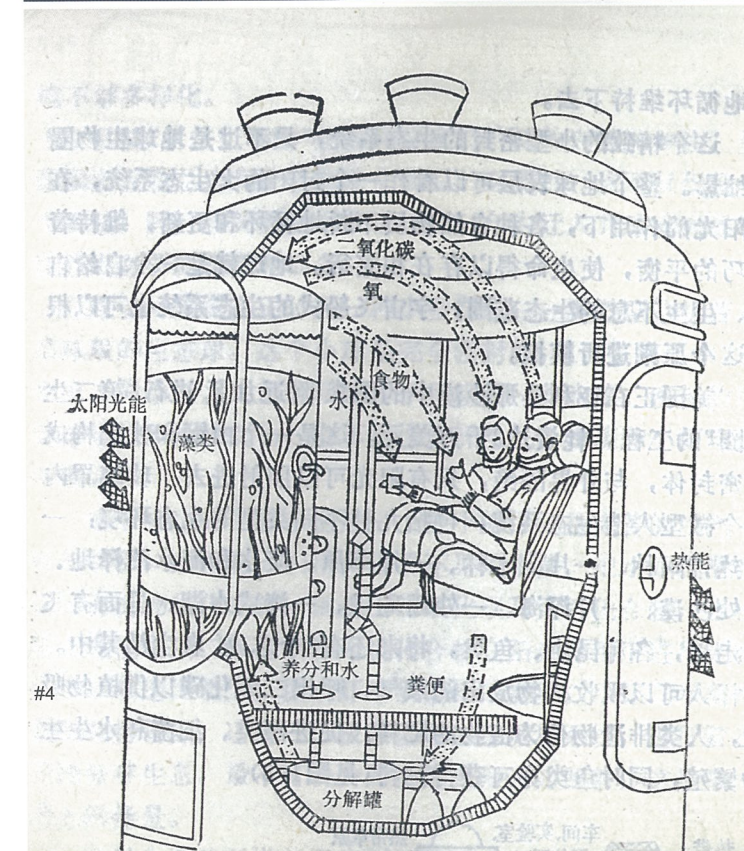
- #1 太空仓 综合材料 汪建伟
- #2-3 太空仓半成品 汪建伟
- #4 太空仓手稿 汪建伟



#2



#3

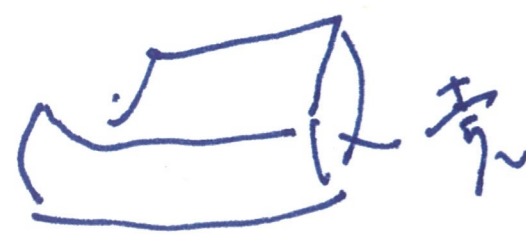


#4

手洗的饮水机



“内，暖水并配”“11日”



1. 饮水机?

2. 报纸:

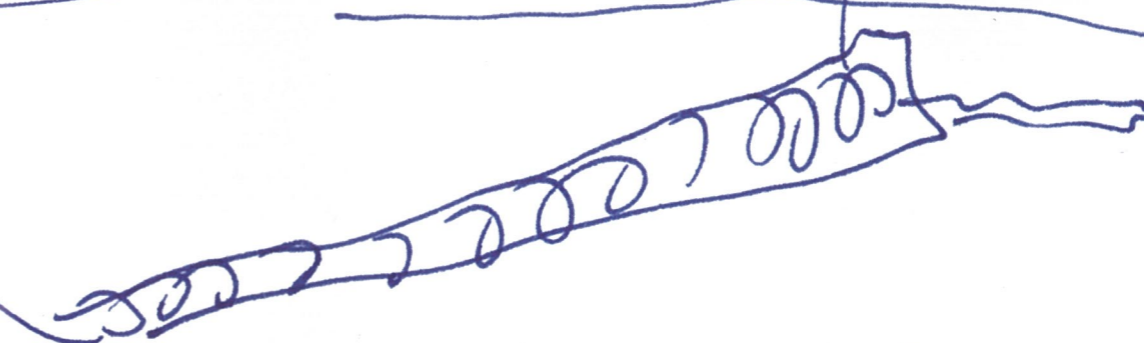
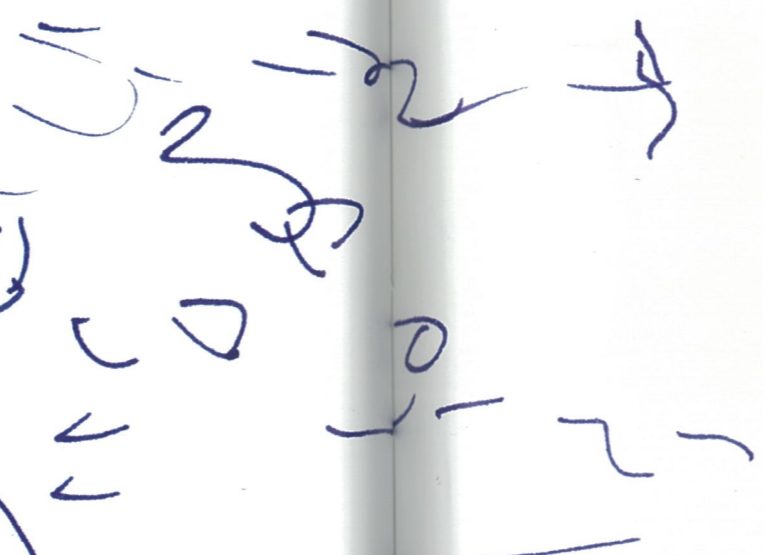
3. 新闻纸:

4. 电?

④ 散开书



可使用的
材料
和纸张



也可使用
(改切天部)



#1

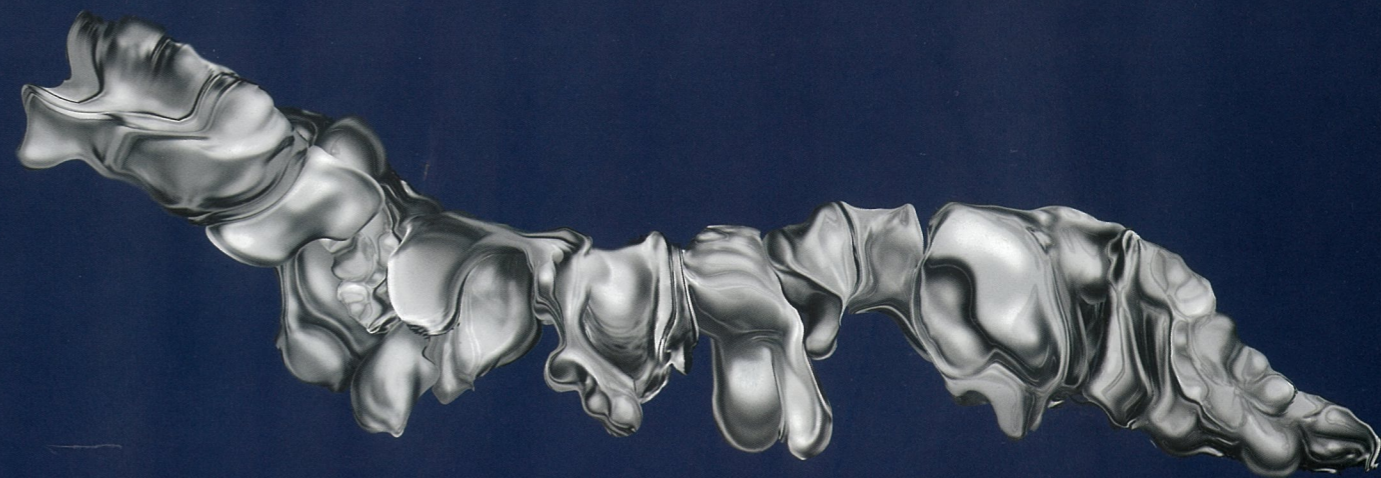
构来排列，在这个作品里面，我想完全让它们失去彼此之间的界线。

我觉得阿尔都塞对意识形态的分析，其实跟德波的“景观社会”有一致的地方，阿尔都塞研究的是意识形态的国家机器和物质性实践，德波阐述了物质化系统所制造出来的是某种景观的替代物，实际上我们必须回到图像制造和意识形态的关系里面去，而且我觉得意识形态的文化有一个很核心的东西，就是它使得个人生存的现实环境和想象中的环境得以相互置换，转化为一种想象性关系的表现。对于我来讲，这些知识也是不断地发展出来的，而且，也不是按照某种正确的时间和逻辑产生的。比如说关于幻想性系统如何建立？它与意识形态和宗教的关系？——从费尔巴哈对基督教神学的批判，认为宗教是在利用上帝的幻觉来替代现实本身，到马克思认为世俗基础自身的相互矛盾和自我分裂是同样重要的基础，即宗教与意识形态的双重关联。这样我们就不难理解为什么意识形态是作为一种与真实和科学知识相矛盾的幻象信仰系统，并且通过那些实践过程将人建构到这套系统并与之关联起来。最初我拍《生产》的时候，开始注意到一种关联的场所，比如话语的现场是如何建立的，如何在谈话和场所展开？后来逐渐地我意识到“剧场”里面如何制造景观？如何转换？重叠空间的概念逐渐形成。可以这么说，观众跟景观、跟看得见与看不见之间会形成一种关联，这也就是我的“剧场”的概念的开始。

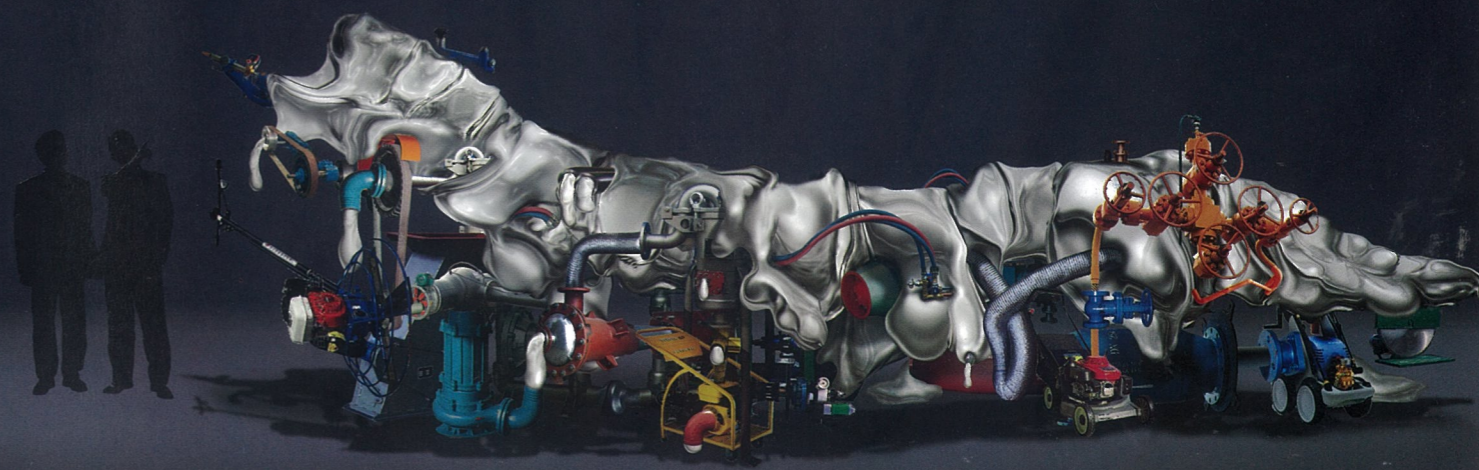
在90年代初的一段时间里，我没有做任何作品，我回到我特别不熟悉的领域，读了大量的科学的书，这些书以前我都没有读过，它被排斥在艺术经验之外的，从情感上来讲我也对这些书没有正确的判断，但那个时候我有一个很初级的想法促使我去读这些书，我在想，这部分的知识

对于我来讲是否有意义？这个过程中，我发现了在艺术之外的世界，你获得了一种方法，就是在其它众多的知识的参照下去观看艺术的可能性。并且你会认识到艺术知识只是人类全部知识的一部分，你学会了在一种知识共享的基础上去看问题，包括艺术。同时是什么理由导致我们可以拒绝用人类的全部知识和经验来判断艺术？——这样做的理由是什么？我找不到答案。对我来讲，我的方法论是在那个时候建立起来的——如果我们承认艺术经验和知识经验是人类全部知识经验的一部分，那么为什么人类的其它部分的知识经验和经验不可以成为艺术的和文化的经验？我觉得这是我的一个特别重大的改变。而且在这个阶段期间，有很多来自科学的方法论对我影响很大，比如说微观物理学中的“波粒二向性互补”，这个简单的理论实际上给了我们非常深刻的方法：世界可以在相互互补和矛盾当中去被判断，这样的方法论不是来自于哲学，而是来自于自然科学，也就是说，我们不应该拒绝其它知识给我带来怎样看世界的方法，对我而言这也是很重要的转

1 #1-3 半合成实物及效果图 汪建伟



#2



#3



折。这样的方法是否可以作为艺术的经验来判断？从那个时候起，我对仅在艺术史的线索和思维方式就已经不感兴趣了。

这同时涉及到当代艺术的方法论，我们是在什么样的背景下来接受当代艺术的一整套方法的？是否西方的整个当代艺术史以各种样式和形式告诉我们的关于当代艺术的经验就到此为止？我们是否有可能产生在方法论意义上的艺术实践？既然自然科学和其它的知识带给我们这么强有力的方法，我认为我们是否也可以按照这样的方式来思考艺术问题？1992年，我做《文件》的时候，开始尝试完全使用另外一种方法——其实到现在我仍然很难判断，这种背景下产生的行为事件是否叫“艺术”？对我来讲，是否叫“艺术”也不重要了。我不想说我想建构一种“新艺术”，因为我在否定一种东西的时候，不能把我做的工作当成是对那种东西的新的注解。这个过程可能就像你说的，它完全是另外一个系统，一开始的时候是停留在方法论层面，它首先拒绝它可以被艺术史系统解读，比如视觉、象征性、暗示、语言逻辑、材料的关联……凡是我认为是从这些系统而来的经验，基本上就被我阻挡在我的创作之外，这是一种非常极端的实验。到了1994年，我意识到这个过程已经完结了。也就是说，在方法论意义上的实践已经没有问题了。同时，我发觉如果用其它的知识系统来支持我的实验，比如用元素概念替代材料，这样概念就在不断发展——我想我还只是注意到物质的自然属性和物质属性的转化，还没有注意到它的社会属性，以及它的共时性。这直接导致了《循环种植》的产生。

“剧场”的概念从那个时候起，对我而言就是一个“关系”的概念。紧接着我做的就是关于场所的调查：为什么人在特定的场合说话？为什么只有在特定的场合说的话才是真理？为什么一个完全没有话语权的人要

到特定的场所寻找他人的话语？为什么在一个场所里面很有话语权的人到了另外一个场所就丧失了话语权？……当时“剧场”的概念在我脑子里还不是很强烈，想的都是“关系”、“关联”。我觉得“波粒二向性互补”对我而言影响很大，我开始尝试在作品中用这样的思维方式来考虑问题，比如空间的方式、材料的方式和观念的方式，我考虑的是它们是否可以在相互矛盾和相互抵抗中被展开？按照我们的艺术史，是要把所有的材料调动到“最佳状态”并用于支持某一种观念，我觉得这只是一方式，我想，一种相互抵消和相互不可能的关系是否也可以建立起一种方式？

我始终警惕在我的作品中出现某种起支配作品的东西，因此我的作品始终“不好看”，始终无法被读解，当一种会起支配性的因素，比如说“深刻性”、“悲剧性”、“趣味性”，我就非常警惕，我就会在我的工作范围之内去阻止某种倾向的发展，在一个作品中出现某种支配性，就会产生某种秩序化符号，实际上我们就又回到传统的认知方式上去，制造的是一个“感人的”、“深刻的”作品，这是我不愿意看到的。我觉得我作品中一个很重要的东西，就是作品的暧昧



性，我不是消灭掉暧昧性，我让它既呈现出可被过去的经验所判断的那部分，同时我用一种方法去拒绝可以全部正确地被识别。比如说我的“种植计划”为什么要放到农村而不是在自己的家里面进行？虽然说这是我——汪建伟的一个作品，而公众看到的是一个农民在承包的土地上种麦子，这两个东西都存在——这也就是我的作品所要展示的，即当两个东西都在的时候，怎么来解读这种“都在”的现场？

还有，我一直在考虑如何观看的问题，我始终认为“剧场”的观念实际上不仅仅是景观和观众的关系，也有相互转换和共享空间的意义。为什么古希腊的戏剧跟莎士比亚的戏剧不一样？就是因为它改变了戏剧跟观众之间只有一种关系。古希腊的戏剧有观众投票的部分，这样的行为被带入剧场，观众的态度和选择增加了剧场的概念，实际上就已经改变了戏剧跟观众之间唯一的关系。在德波的《景观社会》一书中，他对景观与公众的关系修正了马克思主义关于商品与社会的关系，同时将意识形态问题并置在一起。我想“剧场”这个概念也应该放到景观社会与公众之间的关系这一层面上去思考。

如果你仅仅是去做一个“反控制”的作品，

实际上你就成为这个控制的一部分。这需要警惕。我拒绝选择一个完全没有属性的空间，这个空间有一个基本属性，它是一个传统剧场，有公共性，而我不对它作任何修改，当时它给我的感觉就是，它提供了一种与社会发生关系的连接点，我要选择的的就是这样的空间。进一步，我不需要它有过多的属性，否则它会形成一种控制，会让人认为在这个空间出现的就一定是传统的或者当代的东西。另外，还有一种所谓的西方的非场所的控制，就像loft、工厂、街道等，这是一种反博物馆、反体制化的体制。我觉得对于这两种控制，不是说站到一方就可以对另一方构成意义。

我的作品始终强调的是，任何一个因素不能有单一的属性，比如身体，生物意义上的身体，社会属性的身体——我们可以共时性的使用不同的概念。在我的作品中，我不愿意呈现某种支配性的视觉倾向，因此我的作品也不可能被支配性地阅读，实际上我的作品是一种遮蔽性呈现，抵消、平衡、共享。“波粒二向互补”让我从自然科学中接受了相互矛盾的和悖论的世界观，那么，我不认为我们应该拒绝跨学科给我们所带来的可能性。（节选自：汪建伟与黄专的对话）