

\* 行为与摄影的交叠与划界[1]: 按语

在05年底和06年初,我和段君共同进行了一系列行为艺术家的访谈,最主要的兴趣集中在行为艺术与它“必不可少”的摄影之间的关系上。这个问题不仅是一个法律版权问题,也是一个现实问题,但同时,更为重要的是他和行为艺术的产生、博物馆体制之间有着极其特殊的关系。

与装置艺术和过程艺术一道,行为艺术肇始于对博物馆体制和现代艺术审美自足的反叛,它的起源紧密联系着对极端化博物馆和收藏制度的反抗,强烈针对着二维平面绘画和现代艺术“单一物体的诟病”(罗伯特·莫里斯),企图以一种多样化、综合性的方式来实现对现代艺术的自我更新与超越。当现代二维形式的艺术品通过博物馆成为养尊处优的中产阶级小情小调的又一种表征,并进而极端化地成为一种内容空洞的市场、消费形态时,行为艺术彰显出了其原初宗旨:反对僵化的博物馆和收藏制度。然而,它却从一开始就被“摄影术”所记录、整合、呈现和保存,同时,这些经典的“照片”在今天业已取代原来的“行为艺术”本身,而不仅仅是其纪录形态—在资本的强力逻辑之下,反对收藏的行为艺术最终以“摄影”的方式进入了博物馆和艺术市场。

就艺术史和摄影史的发展看来,二者从来不是互不相关、单向平行发展的,而是从一开始就矛盾地交叠在一起的。“画意摄影”是现代艺术对摄影的最早收编,企图将摄影这一艺术样式整合进现代艺术的体制内;“观念摄影”等后继者则希冀将艺术划进摄影的范畴内。在行为艺术与摄影的关系中,这样的张力更加复杂和难以区分。行为艺术家多把摄影看作自身作品的“纪录”和“资料保存”;而摄影家则多认为摄影作为一种图像艺术,已经体现出摄影家的“主体性”,理所当然地构成了另一艺术“文本”,不再仅仅是单向的“纪录”,而行为艺术仅仅是其艺术对象。这一理论形态在当代艺术的“场”中,显现为行为艺术家—摄影家的版权的归属、行为艺术作品自身—摄影艺术对象的差异、现场—影像“阅读”的误差等诸问题。笔者就此对一系列行为艺术家进行专访,以投石问路,集思广益。

盛葳

2006春于京

\* 行为与摄影的交叠与划界[2]:朱发东

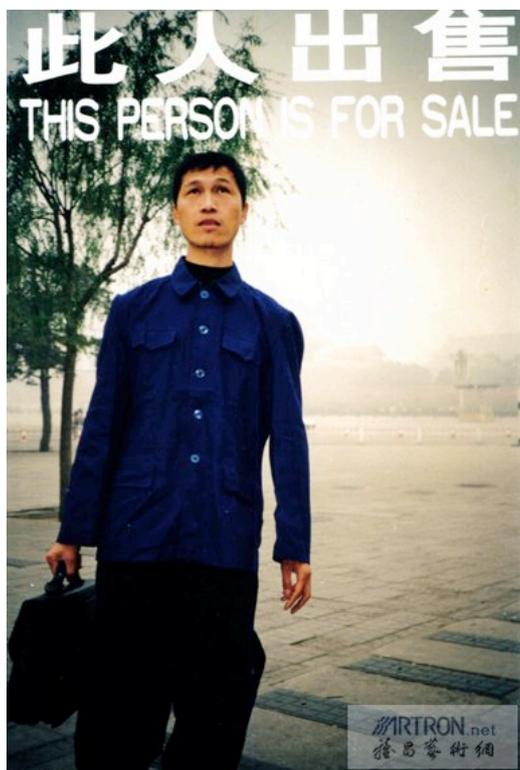
图像中的行为艺术——与朱发东谈行为与摄影

时间：2006.1.6

地点：北京通州朱发东家

被访者：朱发东(以下简称朱)

访问者：盛葳(以下简称盛)



盛：93年《寻人启事》、94年《此人出售》是你最早的行为艺术作品吗？

朱：对，最早的就是92年底，93年初开始考虑和做行为艺术的。

盛：当时还在云南吧？

朱：对，是在昆明

盛：那个时候和北京这边联系多吗？

朱：应该说是没什么太多联系，但是我有把自己的作品资料邮寄给一些人。在云南和毛旭辉有些联系，他是当时85新潮中比较活跃的艺术家的之一。

盛：应该说当时云南还是比较闭塞吧，你是如何接受行为艺术的，通过什么渠道？

朱：我读大学开始就一直比较关注当时85新潮的很多艺术作品。那时候《美术》、《江苏画刊》等杂志，我每期都看，我们都觉得王广义他们当时特别牛，所以也老看他们的作品。但我当时并没有介入到新潮美术中，85、86年基本上都这么过。后来我去了海南。

盛：是哪一年？

朱：是88年。当时特别向往外面的世界，所以我就离开了昆明，去了海南岛。那个时候因为刚建立特区，有很多人都往那边跑，实际上还是希望看到和经历一些新的东西

吧。其实这段经历对我触动很大，每天都忙于生存。那时很多人都是这样子，可能连给家里都不说一声就走了。好多人，父母啊，就整天忙着找自己的孩子。住在各种宾馆、旅店的，好多这种事情。招工的也到处找人，就是感觉特别动荡不安。海南岛当时是一个缩影，其实整个中国都是这样的。好多大学生到处找工作，晚上就打个地铺就混着睡觉了。美术学院的毕业生也是，自己的得什么作业啊，画人体啊，全都铺在街上卖，晚上可能就睡在3块钱一晚上的那种旅馆里面。所以这些东西对我触动特别大。89年我母亲出车祸，我就回去云南了。但后来我又会去海南岛了，但89年以后的情况就完全不一样了，所有的东西全都撤走了，就像罢工了那种样子。所以我就还是又回到了云南，回来之后我就一直想，所以一个新的作品也就慢慢的开始形成。

盛：你在海南岛看到的那些各种寻人启事，是不是对你新的创作有某种启发？

朱：对，特别有启发。当然其实寻人启事内地也能看见，但不像海南岛当时那样普遍，到处都是的。我见到很多人就是自己直接离开当地就走了，我自己也是这样，都没有跟任何人打招呼就走了，然后过了一两个月才让我父母他们知道。因为如果我事先就给他们说，他们很可能就不同意，单位上我也不可能说的，就这样走了。我自己就是这样，所以后来就产生这个作品。其实我并不想把它定义为一个行为艺术或者别的什么东西，我觉得就把它叫做一个作品吧。方式我也想了好久，最后还是选择了现在看到这种状态，我觉得刚好，这正是我想要表达的。想好了以后好久，我都没有下决心去实施它，因为那个时候其实担心也挺多的。或许一个人跑出来，去这里也好，那里也好，似乎都挺正常的，但我这样一来，自己会觉得压力很大，别人又会怎么样来看你呢？想了很久，起码有半年。后来我觉得是非做不可了，就不管他们怎么想了，然后就开始贴《寻人启事》，而反映也是非常的强烈。包括官方的报纸，很多也来采访我，小道的信息也特别多。在云南那个地方，出来这样一件作品，其实挺有意思，而后来的影响也是非常大的，到处都发表。

盛：是什么促使你选择了这种方式，而不是绘画？

朱：画，我一直也都在画，但觉得好像意思不大，所以我觉得这件作品只能够这样去表达。我也没有参照任何别的东西，所以特别原创。好多人在一个艺术杂志上看到这件作品，都觉得很奇怪，这是一个什么东西？为什么要登到艺术杂志上来呢？左思右想。当然，不见得在昆明贴，就只有昆明人才能看到，很多到那里出差、旅游什么的，后来跟我说他们当时有看到。当时有一个年龄挺大的画家，他也想离开昆明到北京来画画。然后他母亲，老太太就跟他说，人家朱发东那么有名了，都失踪了。他后来给我说的原话就是这样的。

盛：当时你在云南艺术学院学习的是什么专业？

朱：是油画专业。但是我什么都弄过，版画后来也都弄过，国画在当时也有学习过，只不过后来没有弄了。好多方法都学过。

盛：当时又没有看到过行为艺术，无论是现场还是图片？

朱：图片应该是看到过，但是当时是不怎么讲行为艺术，就是说一个作品，或观念艺术什么的。没有刻意的来强调是行为。像外国的克莱因那些，我们看到的也都没有说是一个行为，反正就是一个作品。虽然有时候你看一个作品的图片，但是你不能十分了解他是怎么样来实施的。图片所呈现的实际上是一个状态，比如颜料涂在身上，有人在拉啊，那就是最后的结果，你并不了解所有的实施过程。我也并不太关心一个作品是油画，还是行为，或者别的什么。



盛：当时你也很少见到行为艺术的现场和过程，是吧？

朱：对，是这样的。

盛：那你看到的行为艺术作品基本上都是通过图片或者杂志这些静态的媒介吧？你觉得通过对这种静态媒介的观看，是否会影响你对作品的理解？或者说会不会误读？

朱：我觉得是没有什么问题的，即便是有误读，我也觉得是通过自己的方式去看的，那也可以。事实上，后来我的作品在好多的文章里面也变的面目全非，稀里糊涂，都根本不知道是怎么一回事。包括好多谈到我的，还有张桓他们的作品都是这样，其实好多我都在现场。比如张桓那个作品，被吊在顶上，跟后来说的似乎完全是两码事情。到处都会有这样的情况，但这并不影响艺术家的创作动机，或者它的社会影响力。别人怎样去看，通过什么方式看，我并不强迫他们按照我的想法去看一个东西。很多老一代做批评的，可能现在都还对我们的作品有负面的评价，但不管如何，我也觉得挺好的。我们这一拨人，现在都已经四十多岁了，他们都似乎还把你当二三十岁的那种年轻人的作品，什么不成熟、冲撞，我觉得那也可以。所以有时候很有意思。当时我们觉得四十岁太老了，李山那个时候差不多四十多，我们觉得都那么老了，还画这么前卫的画，而我们现在也差不多四十多了，也不觉得自己很老，不敢想新的问题了，其实也还是敢的。

盛：《此人出售》那些图片是94年当时拍摄的吗？

朱：对，那都是现场拍摄的，包括再早一点《寻人启事》也都有现场拍摄的，就是我在贴寻人启事的照片。

盛：这些记录是如何发生的？

朱：是我请的人拍摄的。

盛：是什么人呢？摄影师吗？还是朋友？

朱：那时候基本上都是熟悉的人拍，有点关联的人，不是专业摄影师。

盛：他们是艺术家吗？

朱：不是，就是自己生活中有关系的人，不一定是艺术家。

盛：譬如他们是从事什么样工作的呢？

朱：有的比如说就是美术爱好者啊，就是我随便就比较好叫到的人。图片就仅仅要求呈现作品实施的过程，并不要求拍摄的画面一定要有多讲究。当时根本不会想，行为艺术的照片将来要拿去展览，要被人收藏。甚至我在北京做《此人出售》都没有考虑这些问题。但是当时还是专门请了一个人给我拍摄。

盛：这个人是摄影师？

朱：他照相，但也是画画的。

盛：还是艺术家？

朱：对，他就整天跟着我拍摄。

盛：也就是说，从你的第一个行为艺术开始，你就开始主动地进行记录，是吗？

朱：对，对，这是肯定的。



盛：为什么呢？

朱：我觉得它是一个作品，不是一个不管后果的随便什么东西。艺术家的创作都是刻意的，由主观的想法的，所以我想就一定要记录。当然也有考虑过发表，让更多的人知道。所以我认为正是因为有照片进行记录，才使它和那些非艺术家的行为有很大的差别。似乎人家可以说，啊，这个东西很简单，你会做，我也会，那我也不就是艺术家了？但事实不是这样的。后来我看到很多人，可能是仿效我，比如坐在美术馆，在背后写一个什么我要卖多少钱之类。有很多这样的事。包括上次中央台讨论行为艺术也有提到这样的事情，那种是不是行为艺术？那就肯定不是了，那个人，无论身份是不是艺术家，但只要那个想法是功能性的，就不可以。而我要表达的是一个艺术家想要传达的观念，而且希望影响公众，影响传播。

盛：当时的那种拍摄，其目的是为了保存资料？

朱：当然，保存资料是一个方面，肯定也有考虑给媒体，如果有记者现场采访就给记者，后来也有记者来拍照，他们是要记录这个作品的过程。

盛：当时有没有考虑这些图片的市场因素？

朱：没有，那个时候完全没有这种可能来考虑市场因素的。绝对没有。还有就是我的《寻人启事》那个作品，我也没有说把现场拍摄的图片放大，作为作品来出售，而是

将“寻人启事”的原件作为作品的最后呈现，我认为它是可以被收藏的，别的东西我就没有这么肯定了。我不知道自己为什么会一直把那个原件保留着，一直在我身边，比如有的不在意的人可能就会随便扔在那里，但我一直把这个这么薄的一张纸保留着，当时的那个四通电脑打的那个纸特别糟糕，就找了一些杂志上的广告什么的贴在上面。我一直保留得很好的。

盛：是把“寻人启事”当成作品，至少是一部分？

朱：是的，后来人们常常是把“寻人启事”这个纸看作是作品原件的。《寻人启事》并没有被看作一个完全的行为艺术，它只是和实物，和行为的过程，包括传播联系成一个整体的这样一件作品，他们后来把它说成是传播的艺术。我觉得也很贴切的。《寻人启事》在发表和传播的时候都是印“寻人启事”本身，和我做《此人出售》时发表的我在大街上走的场景完全是两个概念。而且我老提供给媒体“寻人启事”的照片，很少提供我贴寻人启事的场景。有两张贴在墙上的，可能你也有看到了。

盛：那比如说，前两年你在“长征”计划中做《寻找朱发东》，那个时候你会去主动考虑图像的商业因素吗？

朱：那个，我自己都没有去。这个我觉得更有意思，因为我自己都没有去。卢杰他们请我过去，出一个作品。但是我后来想，我过去了之后意义不大。我在作品上面不是写了吗，我被人体炸弹袭击，然后失踪，所以我肯定是不可能去的，但也感觉是一种借口似的。然后我就把样本做好，请王楚禹走的时候给我带过去，他正好也是受邀请要去那边。在“长征”的路上，分段邀请人过去，这一段邀请了包括我和王楚禹在内的一些艺术家，我就没有去，就请他帮我带作品过去。我包得很好，也没有跟任何人讲里面是什么东西，包括王楚禹和卢杰都不知道。之前我和王楚禹一起吃饭的时候，他就问我：“里面到底是什么，别到时候打开是一包钱？”我就说：“你别管里面到底是什么。”但是他肯定相信我肯定不会害他嘛。带过去以后卢杰当时还不敢接，还有邱志杰，他们都有点害怕，不知道里面究竟是什么东西。但可能最后想想，觉得我总不至于要害他们，就打开了。后来他们就帮我张贴，在昆明到贵阳的那段列车上，张贴在火车站，车厢上。最后他们因为张贴这个还被弄到铁路警察局里面去了。这个警察说：“啊，都死人了，我们都不知道。”后来他们说不是，这是艺术家的作品，卢杰他们还专门拿了许江开的中国美院介绍信，才了事。所以很好玩。而且这个作品后来网上特别多，好多网站上都有公布。

盛：后来网上有一个Flash小游戏《寻找朱发东》，你看到了吗？

朱：哦，对。是梁越他们后来来我这里，就是《东方艺术》他们刚要做第一期的时候，来这里采访我，给我讲他们看到这个游戏。我当时都还不知道，他们还以为是我自己做的。我说是吗？因为那时我还没电脑，我就去外面看了。果真是这样。后来他们就跟我联系了，说是王波和小鹏他们做的。直到这个作品上网半年了，他们才跟我说，给我一个盘。有的网站点击都好几万。

盛：你从一开始随便找人拍摄，再到后来找专门的摄影师拍摄，在这些过程中你有没有选择拍摄者？选择的标准是什么？

朱：我就给他们说要完全的体现我当时的状况就好了，到后来我就把相机都摆好、调好，只要他们充当按一下快门这样的角色。

盛：那就不是全程的纪录？

朱：我说的这个是摆拍了，全程的记录当然也有。比如我后来做的那个《打工100天》，我就请了摄影师和一些摄影很好的艺术家，每请一个我都付他们工钱的。所以这样就不至于出现什么问题，就像好多人他们后来产生矛盾啊，什么的。明确了互相的关系，就是直接的雇佣关系。现在好多人都是这样了，比较规范和明确，就不会像过去那样。

盛：你是愿意找将摄影自身视为艺术创作的艺术家，还是从事商业或纪录摄影的摄影师？为什么？

朱：如果是我有些摆拍的图像，脸上画了一些东西，那种我就更愿意找从事商业摄影的摄影师，但那张恰好还不是，是何云昌给我拍的，但也是我请他给我拍的，就是包括构图啊，什么都说好了，让他忙我拍摄。

盛：让他来执行和完成你的意思，充当一个工具化一点的角色。

朱：对，所以我的作品从来不写谁拍摄的，

盛：在你的行为艺术图片或图像中，你是否认为摄影师的主观性是一种很重要的因素？或者还是一种需要排除的消极因素？

朱：我认为是需要排除的，对我请来的摄影师我是这样要求的，但也不排除其他人另外自己拍摄的。包括我在深圳和最近宋庄壹号这个作品，不排除旁观者的这种拍摄，这是不可避免的，当然那是可以拍的，那是他的事情了，记者可以用来作为新闻摄影什么的，都可以。

盛：也就是说你并不希望摄影师将你的作品视为他的创作素材来对待。

朱：对，是这样的。

盛：很多摄影师也有将他们拍摄的行为艺术家行为表演看作自己的作品，因为他们认为其中有自己的主观性参与进来。你是如何看待摄影师的主观性的？

朱：我觉得这个不对，我和摄影者之间是首先说好的，是一种雇佣的关系。更早的时候可能不规范，以至于出现一些关于版权的争论。但是再怎么讲，那是行为艺术家在做一个作品，请人去拍摄，完了给摄影者一些酬劳或者照片，但那个时候很少考虑作品的版权归属问题。不过这个我觉得毕竟还是艺术家的作品，如果没有艺术家的行为表演，摄影师去拍什么呢？所以，把艺术家的作品视为摄影创作素材这条路是走不通的，很多当时的摄影师就转而拍别的东西了，比如自己的行为，外面的旅游观光，都可以。必须还是要去找自己的一个方向，比如容容后来拍摄的富士山，邢丹文后来就拍了一些关于工业的东西。当时邢丹文也拍照过我，那似乎应该感觉是她的作品，因为我没有请她来拍摄，但是他们也肯定会写朱发东行为这些。



盛：你和摄影师有过版权争论吗？你如何看待行为艺术家和摄影师的版权问题？

朱：我还没有过这样的事，一直比较明确，这个还好。

盛：在你的行为艺术创作过程中，摄影师有过主动地进行某种要求吗？

朱：这个没有，他就按照我的要求去做。但是如果在行为过程中，他可以说：“朱发东，你停一下，我拍摄一张。”在不干涉行为正常进行的前提下，这样是完全没有问题的。

盛：就说他不会去要求你摆一个什么样的姿势？

朱：对，对，是这样的。

盛：比如说《打工》，或者《此人出售》中你在街上走的时候，你觉得是图片的方式好，还是录影的方式更好？

朱：我历来比较喜欢图片的呈现方式。

盛：为什么？

朱：反正很奇怪，我一直不很喜欢把我的作品拍成录像。首先我就我的作品不是那种流动的形式。我从来都没有做过纯粹是一个录像的那样一个作品，我觉得那是另外一回事。

盛：就是叙事性比较强的？

朱：对，就是必须通过Video来展示的这种。我从来没有做过。

\* 行为与摄影的交叠与划界[3]:荣荣

1993年到1994年间的东村，是中国当代无可争议的行为艺术巅峰，经典作品呈喷涌之势。当时的马六明、张洹、苍鑫、朱冥、荣荣、邢丹文等人后来成为中国当代艺术史中的显赫人物。但囿于历史与国情，以及日后的物质主义利诱，东村的行为与行为摄影之间的关系，在1990年代中后期一直未能明晰，为其后的版权、作者之争埋下隐患。

现如今，当事人均还在场，并仍旧保持着旺盛的创作能量，而活跃于当代艺坛。为进一步逼近事实真相，我于2005年底、2006年初就此纷争话题，分别采访了荣荣、马六明、邢丹文和朱冥，他(她)们作了无避讳的精彩回忆，在此表示感谢。在《复制·比无名山更高》、《仿·为无名山增高一米》之时共相商讨，或许会起澄源清流、思想碰撞之功效。

段君

2006年5月27日

荣荣：摄影的力量

采访：段君

时间：2005.12.25

地点：北京草场地荣荣工作室



段君：早期的行为艺术，有一部分是起源于对博物馆、美术馆收藏制度的反抗，摄影、录像对它们进行记录的话，它还是为了保存，之后就在市场上流通了，这不也是最后进入了收藏系统？

荣荣：行为艺术最早是在反抗各种体制，比如说架上绘画、社会现状。对于收藏体制，除非行为艺术家一开始做作品的时候，就所有的东西都不要保存。也就是说，你这个行为艺术要有这样一个限制：所有的东西只有大家现场才能看到。但现在好像没有这样的了。很多的行为艺术在当时都有录像，包括博依斯的、奥地利行动派的都有一些，如果没有就不能被写入历史了。也有一些是用文字来叙述的，当时达达可能用文字来叙述的多一些。

段君：你最早拍东村纯粹是出于纪录需要？

荣荣：当然，完全是理想主义的，不可能考虑商业。我觉得那时我们这些人还是非常单纯的，大家都差不多，因为大家的状况都很接近。当时真的没有什么商业头脑，而且也没有机会。不像现在，今天你做了作品，明天你拿出来展览，哪个画廊就要你了。当时哪有这样的机会？没有。这个十年前跟十年后完全不一样。如果那时考虑商业，我就去拍广告了，但我为什么做记录这样的事情，我为什么拍他们？这跟现实、跟商业格格不入，根本就是碰壁。我拍他们，最重要的是心灵需要。那个时候自己处于一个完全迷茫的状态、处于一种困境，但我还是有一种激情热血，因为有些东西跟你心灵上是有碰撞的，所以你能产生一种交流。我用相机拍他们，跟他们的行为、他们的意思，是没有矛盾的，但其中的意思已经不一样了。我要用相机把它表现出来，我决定择取一些部位、择取一些瞬间、择取一些角度，这个都是影像的另外一种力量，而他们的行为是在这个过程里头。再反过来，我觉得现在很多行为艺术家已经不是在做行为，而是为做一张图片、为做一个影像，已经反过来了。我们那时的行为艺术家没有这个概念，说要做一张图片。当时所有的行为艺术家真的是在做行为这个过程。现在的行为艺术家是摆一下造型，做个姿态，但他没有行动起来，没有进入这个行为的状态，他们最终要的是一张图片。东村当时的行为艺术家不知道图片的力量，如果他们当时知道这种力量，他们不会用VIDEO。你看现在的行为艺术家，很多已经不把行为的录像做出来，而是用图片来做，图片成为作品。

段君：这算是“编导式摄影”或“行为摄影”。

荣荣：这是后来的，变成另外一个词了。所以传统意义上的行为、真正的行为应该不是这样的。东村那个时候真的不是叫“行为摄影”，我也不认为我自己的叫“行为摄影”。他们真正是在做行为，我去记录他们，但是我是记录我自己的概念。



段君：你觉得你跟他们之间的合作关系是怎样的？

荣荣：在那个时候我拍他们，他们会觉得兴奋。为什么呢？东村是很特殊的，不像现在，现在谁拍我，我不能让你拍，我当时拍他们，他们会很热情。而且我去拍他们，他们也觉得这个不干扰他们的作品，而且也不会影响他，对他的作品还有好处，为什么？这个照片可以给他宣传在杂志报纸上。我拍他们，每一个行为基本上我都放几张给他们，这个他们可以拿去做宣传。我觉得现在这个概念已经非常清楚了，摄影作为艺术的概念是非常晚的，但在欧洲很早，在美国也很早，而在中国非常晚，就是说摄影这个会不会变成一门艺术。“荣荣这个照片拍的是我，为什么变成他的作品？”这个对行为艺术家来说是一个打击，他们后来也是在反思这个问题。我的拍摄没有威胁到他们，他们行为也表演了，而且对他们的作品也有传播作用。他们的行为虽然也有录像，但我的照片比他们的录像流通的更多。当然做行为的时候，只有录像才能真正

的、更完整的反映现场。但是为什么我的图片比他们传播的更厉害？一张静止的图片它会让你产生很多联想。如果大家看到的是一个活动的画面，可能你会觉得很平淡，不信你去看看他们的现场录影，因为它记录的是一个时间段。一张图片它的力量还是很大的，这可能是图片所特有的因素吧。它把整个都抽象了，把整个东西都提升起来了，这就是凝聚力。而且我的图片基本上都是黑白的，你去看看别人拍的，比如当时新华社拍的，他们很多都是用幻灯片，彩色的。我的黑白图片则是另外一种释放，跟现实不一样。我所择取的多是当时黑暗的那一面，而且又很有力量的一面。当然，话说回来，如果当时他们是雇我去拍的，“荣荣，今天我要做作品，你帮我拍，我要什么样的，我要择取这一部分，我最重要的要表现什么，哪一部分最后是要通过图片说话的”，行为艺术家要跟摄影家交流，那样的话肯定无话可说。当然我尊重行为艺术家，如果作为朋友，我当时也做得到，不要钱也做得到，如果他们给我的要求很清楚的话，我会全部给他们。但当时我是投入了我自己的概念，也是我的行为。



段君：你拍图片的时候肯定会受到一些限制，这些问题你个人是怎么解决的？

荣荣：我觉得我在拍行为的时候，首先是很遵循行为的规则，比如说张洵做吃蚯蚓的那个作品，我就感觉到了一个限制。当时他是在天桥上，特别冷，一月份。我后面有一个大机器在拍，我只有一个相机，我只有一个镜头，我不能爬很近，我不能跑到人家做记录的机器前面。那如果我想拍一个特写就不可以了，很近地拍会破坏场面。我觉得这个是职业道德，再怎么也不能抢这个镜头，这时候就是一种限制。

段君：那如果说后面没有机器在拍呢？

荣荣：有一些行为艺术家在特别投入的时候，也不能打扰他。现在的拍摄很多就是摄影师在喊：“走过来这样”、“头歪一下”。实际上，如果看到这个行为艺术家进入状态，摄影师你再叫他“哎，你朝这边看一下，朝这边看，眼睛闭一下”，是不可以的，我基本上没有这样的举动。行为艺术家真在做作品的时候，基本上跟生命的呼吸一

样，你不能去打断这个呼吸。现在我基本上不去看行为，为什么呢？我觉得现在很难有真正投入状态去做行为的。

段君：就拿你跟映里在富士山拍的这组作品来说，比如肉体寒冷、心灵相通这样的细微体验，摄影就无能为力了吧？

荣荣：现在就是说我们这组作品是不是在做行为？我们在拍的这个过程是不是一个行为？因为没有观众，我们的观众就是一个相机。如果有一个观众，这个现场又不一样了。我们不能有观众的，有观众我们做不出来，也不能有助手。所以我们这个真的是不是行为，只有我们自己能感觉到。有一年在日本京都做作品，深山里头的水特别冷，我进入水里头，随着水流走我的身体，我现在肩膀完全坏了，深山里头的水，特别刺骨。当时我就在想，这个是不是行为？包括我们去嘉峪关的时候，我就站在那个悬崖边上，我觉得这个时候我跟树叶一样的轻，感觉风一来我会跟树叶一样就飘下去了。这时候摄影做了见证，图片出来的结果，观众看到的和我现场的感觉或许是不一样的，但有一点：他们可能会有另外的想象。这就是摄影的力量。

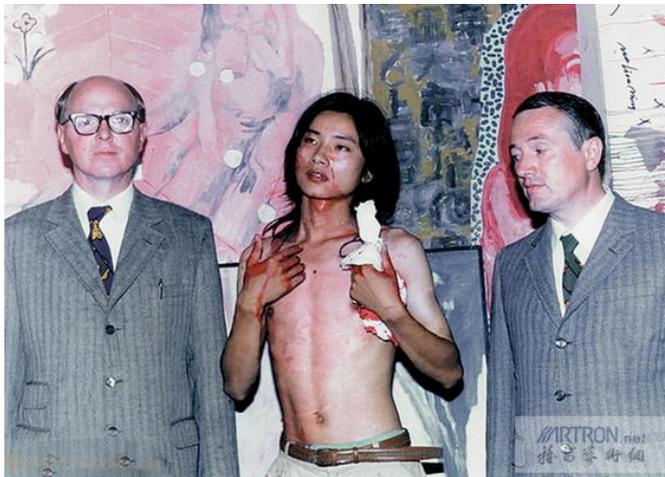
\* 行为与摄影的交叠与划界[4]:马六明

马六明：历史的误会

采访：段君

时间：2005.12.27

地点：北京大西洋新城马六明寓所



段君：最早你在做《与吉尔伯特和乔治对话》的时候，对行为现场的记录是出哪方面的考虑？

马六明：行为艺术跟绘画不一样，比方说你画画完了，拍一张反转片，就是保存资料；但是对行为艺术来说的话，它不仅仅是保存资料，图片记录和录像记录是作品延续的生命，因为它是靠这个东西来传播。那为什么后来产生版权的问题？就是因为当时没有说清楚这个问题，在西方是雇摄影师来拍。雇佣关系就是一个钱的问题，我雇用你来工作。其实从我们艺术家的角度来讲，这些肯定都是我的作品，都是我作品的一部分。我们那个时候是怎么处理这个关系的呢？一般就是请朋友吃饭，朋友就是来帮忙的。

段君：也没有摊开说明？

马六明：对，也没有说什么“你来给我拍，我给你多少钱”。没有这个概念，这是中国的一个普遍性问题，不是我们个人的问题，只不过是我们最先撞上了。你看我拍的《与吉尔伯特和乔治对话》，别人把底片给我了，这个是别人帮助你记录；那《芬·马六明》，是徐志伟给我拍的，底片也全部给我了。我往后都是这样习惯的工作方式了。邢丹文开始拍我的时候，她就跟我说了，她说“六明，要不我来帮你拍吧，到时候底片都给你”，很明确的。当然摄影肯定是这个摄影家的著作权，但至于谁拥有，是个问号。如果我发表这个作品，我会写摄影师是谁，这都没问题，这是一种尊重。但是按我的工作惯例和我对行为记录的观点来说，我肯定是要这个作品的，要这个照片，要这个底片。我认为你就是来帮我拍的，只是我们当时没有雇佣关系而已，所以现在年轻人做作品就特别清楚，要不就给你钱，要不你就帮着拍，因为他们都知道这是个商业关系。

段君：那如果从摄影师的角度来说，荣荣在拍你们的时候，他不仅仅是记录，他有他自己的看法，拿他的话说是：甚至他的思想有时离开这个现实。

马六明：我可以很肯定地说，如果他当时就提出来这样的话，我估计张洄不会让他拍的。95年我做《鱼孩》——那个时候我们住在一起，我说你拍可以，你拿两个相机，一个拍出来是我的，一个拍出来是你的，我已经很明确了。从96年开始就产生了这样的问题，因为我是最早进入商业的。

段君：所以你后来就开始自拍？

马六明：对，其实也是因为这些我才自拍。96年我做的另外一件作品，是请赵亮给我拍的，而且跟他说得清清楚楚，赵亮说“没问题，我帮你拍，都给你”。问题就是前面东村那几件作品。然后98年《芬·马六明在长城行走》，是我女朋友拍的，这都没有问题。中国就是存在这个历史问题，大家是朋友，而且我们做艺术的一贯就是朋友帮朋友。我记得尚扬说过一句话，当时有一些老外在一起吃饭，就说中国的“义气”这两个字，他们不是很理解；尚阳就说：“义气”在中国就是有好多事情一个人办不了，得由朋友来帮忙。那个时候做什么事情都是朋友帮忙，有的甚至他自己掏路费来帮你拍，你请大家吃顿饭，大家都很开心，那个时候的工作状态就是这样的。

段君：但在荣荣的日记里曾谈到，他拍图片的时候，比如说他要张洄套假肢来摆拍，还有张洄把头套进那个橡皮自行车胎的时候，荣荣让他表情再痛苦一点。

马六明：那个是另外的东西，荣荣可以这样说。但这个现在造成一个误会：我们都是他的模特，他是导演。这个是历史造成的，现在来谈，其实已经是谈不了很清楚的。你看徐志伟拍的《芬·马六明》，人家完全是给我了，我给他送了一套咖啡，就是表示感谢。中国那个时候的关系就是这样，你不能去掏钱，那时候也没钱，而且那时候你掏钱人家还骂你呢，给你帮点忙你还给钱。在国外做作品的时候，我们都是艺术家帮艺术家拍。别人做作品的时候，“马六明，你能不能帮我拍一下？”我说“没问题”，拍了你就把相机给他。我做合影的那些作品，是我把相机全部架好，观众来跟我合影，他们自己按那个自拍快门，按快门也是我作品的一部分。

段君：合影之后当时就可以打印一张给他们？

马六明：没有。

段君：那合影的观众他们没有照片？

马六明：基本上没有，有的地方也有观众提出来，能不能给他寄一张照片，他留个地址，这个没问题，给他；有的观众就无所谓了，就是在现场跟你玩一玩，人家没把这

看得那么重。我不是做合影的时候，就找个艺术家，我说“帮我拍几张，帮我记录一下”。

段君：《与吉尔伯特和乔治对话》是谁拍的？

马六明：都想不起来是谁拍的了。好像是高炆拍的，还是谭业广？应该是高炆拍的，那个时候就他们俩有相机。

段君：没有录像？

马六明：没那个条件。

段君：能用录像记下来就更完整了。

马六明：对，录像它能记录这个全过程。其实录像每个片断就是摄影，就是照片。现在很多做VIDEO的都是从录像片段里截出来的。

段君：你做行为的时候那些没法用录像和摄影记录下来的，有没有什么补救措施？

马六明：这个没有，记录成什么样就是什么样的。

段君：你曾经说，行为艺术发展到70年代，语言已走向纯粹，包括白南准和阿康奇他们用录影和录音来发布作品。你这个语言的“纯粹”是指哪方面？还是说以后你自己的作品完全是通过图片发布？

马六明：对，这个可能是跟科技有关。科技发达以后它能利用这种技术，在之前没有录像来记录。随着科技发展，可能人们就越来越会利用这种技术来传播。行为艺术是现场艺术，现场只有这么多人来看，最后的传播还是得靠录像、照片这些形式。但是更早期的可能有很多作品连图片都没有，所以你现在追溯到行为艺术史的最早，都是存留下来的一些图片，还有一些就是文字记录，越往后这种资料越来越丰富，图片质量越来越好，这也跟科技有关系。

段君：后来你觉得跟观众真正的交流越来越不存在，就开始灰心了？这就增加了作品的难度？

马六明：作品难度，是指做行为作品的难度。因为当你越来越了解这个东西的时候，你会觉得它越来越难。我在东村为什么这么敢拼敢冲？就是因为不了解，是轻松上阵。我不知道什么是好的，什么是不好的，我就是想做。我觉得这是做艺术的根，特别是对于年轻艺术家来说，这是最可贵的，你不能思前想后，把什么东西都想通了，什么东西都研究透了再去做，那是做不出来的，就算做出来也是没有生命的。

段君：所以你说在你做行为的时候会有许多意想不到的情况发生。

马六明：对，我还是比较强调自然的。毕竟你不是一个学过表演的人，所以在行为里面，你尽量不要去追求那种演出的完美性，哪怕你走到现场脚崴了一下。

段君：你说的这种“演出的完美性”，跟行为艺术中的表演因素之间有差异吗？

马六明：有，一场戏剧演出，它是经过无数次排练，每句台词都不能出错。但是做行为是没有这个问题的，你可以说着说着忘了台词，无所谓，你可以继续干其他的事情。演员不能在现场紧张得发抖，但行为艺术家是可以的。

段君：你怎么看待行为中的表演因素？

马六明：其实我对艺术是从来不肯刻的，很自然。有的人表演得好，那也好，没有什么。但行为艺术并不追求这个，不是说一定要表演的好。因为很多做行为艺术的都是

画画出身，还有的就是公司职员，他们看到这个之后喜欢，也去做。行为艺术的本质是什么？是一种很直接的、让你能很快进入来表达自己的艺术方式。所以行为艺术不像绘画，绘画你要经过十几年的学习，它有技能在里面，但行为艺术是不需要任何基础的。你想做了，你就找朋友来看，你就表达了自己。所以西方很多艺术家在年轻的时候都做过行为艺术，因为它也不需要很大的成本，只不过有的行为艺术家做到一定名气的时候，他要把场面做大，那是很花钱。但是你要在小的范围内做表演，你有身体，你找一些道具就可以了。所以我觉得，行为艺术应该是年轻艺术家都可以去尝试的，但首先是你别想着就要一辈子当个行为艺术家。

\* 行为与摄影的交叠与划界[5]:杨志超

行为现场的力量——与杨志超谈行为与摄影

时间：2006.1.6

地点：北京通州杨志超家

被访者：杨志超(以下简称杨)

访问者：盛葳(以下简称盛)



盛：你大学是在甘肃省西北师范大学美术系学习吧？

杨：对，开始叫甘肃师范大学，后来改成西北师范大学。

盛：是学油画吗？

杨：对，油画专业。我们当时就分一个油画，一个国画。我就选择了油画。

盛：是从什么时候开始关注行为艺术的？

杨：说起来也关注的比较早。我82年就上大学了，86年毕业。在毕业的前一年，也就是85年，我已经在关注这些事情了，但当时的资讯特别少，我们就没有办法获得很多详实的资料。好多都是通过朋友介绍，那时候陆陆续续开始有一些出国的，他们带回来一些信息，说国外的艺术怎么样怎么样，但最后落到实在纸本上的资料并不太多，只是偶尔对西方的现代艺术有点介绍，但这些介绍都特别简短，模模糊糊的，总之很可怜。那个时候我的求知欲特别强，特别喜欢一些新的东西。如果谁带回来一点国外的东西，甚至是超出你想象的，都会引起你极大的震动。

盛：在你毕业的时候，也就是86年，对当时85新潮美术了解的情况如何？

杨：我们当时就看《美术》杂志，我不记得那个时候《中国美术报》出来没有？

盛：已经有了。

杨：对，那就是通过包括这两种媒体在内的一些杂志什么的，接触到85新潮等一些新的艺术信息。85思潮对我的影响也是很大的，尤其是之前的星星画展，就是王柯平、老艾他们做的那个展览，对我的影响相当大，那个时候中国主要的艺术还是很传统，我觉得连形式都谈不上，我们都已经看得麻木了，看都不愿意看。所以后来看到星星美展的时候特别震动。现在我们再看，可能会有一些不同的意见，但在当时它的意义很重要，它完全不同了，成为与传统艺术之间的一个分水岭，而且都是发自内心的。那个时候的人都是很压抑的，你想寻找新的东西，但完全看不到，你糊里糊涂觉得应该有一些新的东西，但又找不到，所以很烦。突然看到星星美展，就和自己的内心世界发生极大的吻合。所以感觉爱不释手，就一张图片就能让你震动，那个力量是相当强大的。

盛：你的第一件行为艺术作品是1987年的《滚画布》吗？

杨：对，就是那个。

盛：在那之前，你有看过现场的行为艺术表演吗？

杨：没有，从来没有。

盛：看过图片吗？

杨：我想想，87年，图片好像也没有，那个时候对“行为艺术”这个词都还相当生疏和模糊。不过87年的时候应该是接触到了，但这个接触的范围肯定相当有限。因为我觉得我们不会凭空捏造这样一个概念和方式。但是87年的《滚画布》还不是我们今天意义上严格的行为艺术，当时做这个作品纯属偶发，不是像今天做作品，提前有设计什么的。做那个作品是因为当时我们要参加一个活动，是省团委办的，实际上是一个很官方的一个庆祝活动。当时就是要邀请100名中青年艺术家到现场去做表演，当然这种表演和我们说的行为表演不一样，属于纪念活动，就是画家画个画，签个名，画个两只飞鸟什么的。但它好在哪里呢？就是有年纪大的，也有中年的画家，还有我们这种刚从学校毕业的年轻学生。所以我们也就觉得很有意思，也就一块去玩去了。那个画布大概有80公分宽，100米长，每个人大概分配有一米左右的一个空间，你要画什么都行。我当时看周围的就是画水墨或者中国传统的那些东西，很多盘子，颜料堆在旁边，也有用广告色的，看你的感觉，倒没有限制，但这种没有限制也是很统一的，除了国画的墨，就是用广告色。大家都在那里画些山啊，水啊，小情小调的，我当时感觉。我和几个经常在一起讨论艺术问题的同学在现场看到这些东西的时候就产生一个很大的疑问：现在的艺术像这样做有什么意思呢，它的艺术性在什么地方？其实我们作为学生当时想的比较简单，就觉得这个东西有什么意思，这样太不好玩了。艺术到

了今天，已经八几年了，西方艺术已经相当辉煌了，我们今天怎么还在这个圈子里，不出来呢？所以，我们几个一商量，决定做点新的东西，把这个给冲击一下，让他们感受一种不同的状态。结果大伙说怎么办呢？不如干脆就给他滚了。可能当时带有一种比较强烈的反叛心理，需要突破，把过去的东西撕开，找到一种新的状态。所以这个时候采取的方式相对来说就比较极端，于是就把画布给滚了。只有破坏的越彻底，才能建立一种新东西。基本上就是这样一种思维，大家都说好啊，也没有其它更多的思考。然后我就躺在那里去了，我们同学就推我。就一直推过去了，但这个过程其他人也不清楚，因为事先参加这个活动的人都不知道这个计划，我们没有提前通知。于是大家在紧张和慌乱之中，全都一下傻了。我在那里滚的时候，就听见旁边那些盘子嘀里咣啷一片乱响。因为滚的时候，身体长，就把周围的盘子都给弄翻了。

盛：是你人直接在画布上滚，还是画布把你给包起来一起滚？

杨：我是躺在画布头上，我们同学把画布卷到我的身上，我就一只手带着画布，顺势就卷着画布借势往前面滚，就把画布全都卷掉了。所以就叫做滚画布了。

盛：这里有一个很有意思的东西。中国最早的行为艺术都是采取了一种包裹的样式，就是克里斯托那种，包括北京当时的行为艺术也是受包扎的影响很大。你也是受到这种影响吗？

杨：不，这个和那些没有一点关系。我现在看是完全没有关系，因为包扎还是意识先行的，行为在后。而我在当时想的比较简单，没有一种更好的方式来做，所以只能通过现场就有的一些东西来完成。这个行为不是预先设定好的，是别人策划的这么一个活动，其实当时他们要用纸也可以，只不过那次使用的是布，但如果使用纸，我们一样会去捣乱，因为想的就是要把旧的东西给破一破。所以和那个包扎没有什么关系，而且我之后的作品也完全没有任何包扎的痕迹。我觉得《滚画布》更像是一种观念和行为的启蒙。更多的是预示一种新的可能。那个活动后来在兰州闹得很大，公安局都介入了，说我们是破坏，因为那是一个官方活动。主办者也因此连工作都没有了，受到很大的牵连。



盛：在这个之前你知道北京这边的行为艺术表演吗？

杨：完全不知道。那个时候几乎是看不到。所以你问我当时的行为艺术，我就觉得模模糊糊的应该有，但也不是特别明显。但是在什么地方见到呢？真还没什么印象。因为87年我刚毕业，还没有得到什么太多的资讯。

盛：当时的作品有记录吗？

杨：录像有没有纪录我就不清楚了，估计不会有，因为那个时候太早了。摄影是有记者拍的，因为它是一个官方的活动嘛。可能记者保留了一些图片，本来是准备发的，滚画布大概是上午十点多吧，结果下午就说不能发。另外可能个别私人手里会有照片吧，但是我们不熟悉，也就不知道。

盛：也就是说你现在自己手头都没有？

杨：是，我现在自己没有，一张都没有。那个时候不像现在，没有意识说我要带一个记者去。当时可能主办者手里会有，他和记者当时是朋友。

盛：你当时并没有一种主动纪录的意识。

杨：没有，完全没有。这和这个作品是偶发的也有关系。这个是一种观念上的偶发，是象征性的。并不是说我主观上绝对明确，我应该干什么。所以连纪录都没有。

盛：开始主动纪录自己的作品，是从什么时候开始的？

杨：主动记录作品的时候已经到了90年。

盛：是从做《葬》开始吗？

杨：做《葬》的时候已经是93年了。其实从90年就开始了。别看从87年到90年只有仅仅3年，但事实上差别是很大的。87年以后《美术》，还有《美术思潮》当时都比较活跃，而且国外的很多咨询业都传进来了。那都是很具体了，比如行为艺术是怎么回事，观念艺术是怎么样，都有一些比较简单的介绍了。这时候就已经有了一种意识，就是艺术要用一种什么样的方式来呈现。

盛：那个时候开始进行主动纪录的出发点是什么？为什么要进行记录？

杨：是这样，那个时候的纪录并没有一种主动意识说我纪录究竟是为了什么，可能还不知道，是模糊的，没有人教你，你也不知道是怎么样。但是知道看人家，就是好像照猫画虎一样，我画了一张画，做了一个作品，要留下一点痕迹。我要做一个活动，我怎么做的活动？这个东西最后怎么样能存在？仅仅就是一个记录，当时可能想不到别的。

盛：那就是说单纯的保存资料？

杨：对，其实这样来说更准确。更多的就是为了保存资料，而没有想到它的其它什么意义。

盛：当时想到这些图片可以展览没有？

杨：也没有这么想。如果有的话，也是之后才想到的。当时就是说作品做完之后我还要看，还谈不上什么展览，当时现代艺术中连画都没地方展，展行为图片不是很滑稽吗？但是你想，我毕竟作了一个作品，朋友来了我拿什么给他们看？他们也不可能天天陪着我。

盛：如果是这样的话，当时就更不会考虑行为艺术的照片还可以买卖，进入艺术市场？

杨：完全没有。当时完全不知道还有这回事。连这种意识都没有，完全可以这样说，这是一点都不含糊的。

盛：你的行为图片现在能卖吗？

杨：现在能。

盛：那是从事么时候开始考虑保存行为图像的市场价值的呢？

杨：那是到了北京以后了，97、98年。我们当时在兰州的那种状态，用现在的话说就像没有受过教育的野孩子那样，所有一切完全靠自己来感觉，所以那种操作意识也都不完整。到了北京以后才发现艺术需要很系统的来做。系统就是指的还是要有一定的科学精神，要有思维、逻辑关系、前因后果。一系列的问题需要你去想。你自己这么都东西要呈现，别人也有那么多东西放在那里，而且那时候国外回来的人太多了，我一到北京，就接触老艾，他直接从美国回来，呆了那么多年。国外的行为艺术在当时已经发展的相当完整，人家的高峰期已经过了。他们的那一套样式，无意中也就成了我们参照的标本。人家是怎么在做？但这时候也不一定就是学的他们的形式，他们可以提供比较好的方式，就像做一件事一样。过去我们做事，可能就是这样的，想当然，明天做什么？明天再说吧。但是他们给我们的一个启发就是，明天应该做什么事？我今天就应该用笔和纸把它记录下来，然后我来想，这样做是对还是不对，然后怎么做？就是要有规划。这个还是相对比较科学的一种方式。

盛：你的这些作品一般都是由谁来记录的？

杨：当然都是周围的朋友。

盛：是艺术家？

杨：有些也不是的，就是平时可能喜欢这个。关心艺术的，都可以。并没有说是专门的摄影师来做，因为艺术家没有太多钱。请专业的都得花钱。就尽可能把费用降到越低越好，越不花钱越好。其实说穿了，行为艺术是一个最不花钱的一个行业，搞装置搞得起吗？搞不起。

盛：那在你的作品中就没有一个请过专门的摄影师来拍摄过？

杨：没有，一个都没有。因为如果说把艺术家叫做专业摄影师的话，我还不承认。艺术家不是专业摄影师。譬如某些艺术家，喜欢用摄影来做东西，但我认为他还不是严格意义上的摄影师。我们看到的摄影师拍的东西完全不一样，所以我只能说我请过艺术家。甚至还有好多是完全不怎么懂摄影的人来拍摄的，像我99年作嘉峪关那个作品的时候，当时也没有条件请艺术家跟着我一起去拍，我就让我13岁的小外甥拍，你说他懂摄影吗？而且我拿的都是傻瓜机。我当时告诉他：“你不用管，只要看见我在镜头里，就用力按就行了。”到现在，我都一直认为请个摄影师拍是商业作用，不是艺术本身。但现在，人们越来越多的不去管这个了，只要结果是一张好照片就可以了。我这些照片拍的，按照摄影师的角度，其实并不好，不清楚，焦距也不对。都是随便拍的，不讲究，还有虚的，但这个不重要，因为行为艺术绝对不是为了要拍一张好照片，否则我们天天跑到摄影棚里呆着算了。尽管我们能拍出世界上最漂亮的照片，有用吗？没有。那和我们最初的理念是违背的。它需要在现场，将那一瞬间的力量给呈现出来。我觉得让摄影师在一些特别的位置上来拍摄，说穿了，我觉得有一点造假。

盛：也就是说你觉得现场更重要？

杨：当然。

盛：摄影是否是一种不得已的手段？

杨：应该是这样说。因为我们吃饭的时候，没有筷子，只能用手。那么这个手并不是最重要的。我们并不因为没有筷子这个工具，我们就不吃饭了。所以这个也是一样的，我们要记录它，是没有办法的，我们只能用手吃，因为没有筷子，但最重要的是里面的饭，而不是摆一个漂亮的姿势来拍。

盛：如果要找一个摄影师对你的作品进行纪录。你是愿意找将摄影自身视为艺术创作的艺术家，还是从事商业或纪录摄影的摄影师？为什么？

杨：我觉得这是两回事，我甚至觉得他都不需要学摄影。只要懂得你这个感觉就可以。

盛：在行为艺术图片或图像中，肯定会有摄影者的主观性，你如何看待这种主观性？

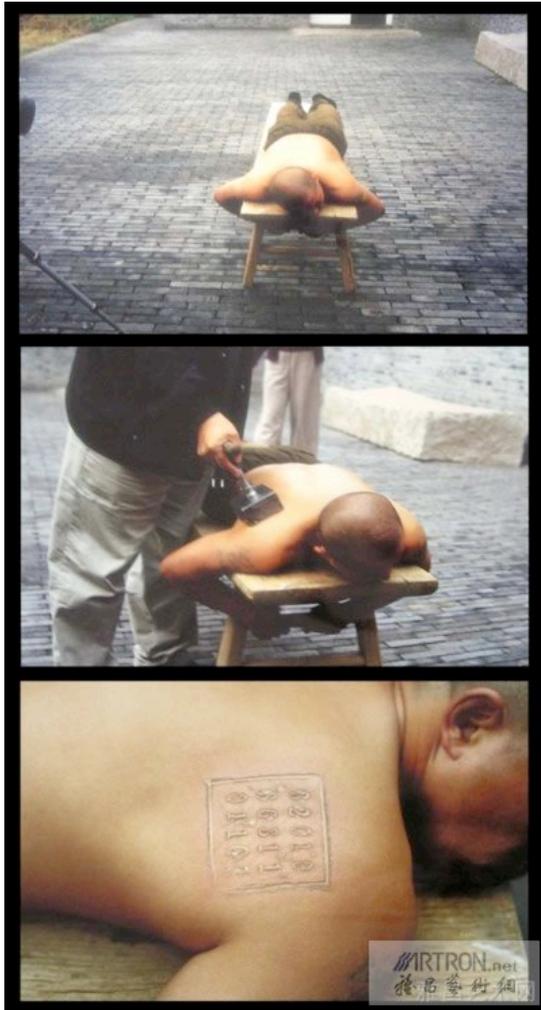
杨：对，那没问题。但一般的行为艺术家是这样，是在过程中设定好了，让别人来给你拍。我做的时候想的比较简单，可能就是选取一个尽量能充分我的活动的角度就够了。比如录像，一般都是固定机位，不太动的，只要能保证大伙都能进镜头，就可以了；摄影也一样，几张图片把你的过程充分表现出来也就够了，而不是以效果为目的。

盛：在你的行为艺术创作过程中，摄影师有过主动地进行某种要求吗？

杨：没有，从来没有。因为是我找的人，如果提出什么要求，我也不会允许，因为我这个不是摆拍。我在现场的那个状态中，就跟上战场是一个道理，摆拍怎么可能呢？

盛：你和摄影师有过版权争论吗？你如何看待行为艺术家和摄影师的版权问题？

杨：我还没有。可能一些非常成功的人士会出现这样的情况，牵扯的问题就会比较多。和那些人比，我们还不足，可能就不会有这样的情况。再一个这种是不是对商业过于注重了，才会产生这个问题。如果对商业不注重的话，谈何版权纠纷呢？摄影师登一张说是自己的作品，那也没什么，对吧？我觉得这个不重要。你得看从哪个角度讲，并不是说谁有意侵犯版权，还说不重要。就是说在行为过程中，摄影师拍的一些东西，这样的纠纷是不重要的。因为这个过程人家都参与了，除非你一开始就不让人家参加。或者你一开始说不允许其他人拍照，不就完了。所以我不认为这是一个很重要的问题。



盛：你觉得在你作品中，图片或者录像是否是一种必要的手段？

杨：至少在中国是一种必要的手段。

盛：为什么？

杨：因为在中国，行为艺术没有成熟，行为艺术的环境更没有成熟，它的传播渠道严重受阻，这个影响非常大。不可能让别人都到现场，那怎么行？而且还有一点，行为艺术家自己也不是很有钱，没有更好的办法让自己的东西进行传播，需要制作很大的宣传，或者花大量的钱请人来看，这不太可能，不可能把成本降到零，但他仍然需要人去看，那么这个时候，包括图片在内的纪录，就成为一个间接的传播手段。如果当现场观看的基础已经打下的时候，照片记录可能就退居二线了，但是我们现在还没有可能实现。

盛：是这样的，今天的行为艺术仍然只能在远郊和外地进行。

杨：对，没错，那能有几个人去看。有时候我们的行为现场也就只有4、5个，5、6个人，那你说这个作品最终只给这几个人看？不可能做完就玩了。

盛：比如在你99年的作品《四环之内》中，你在作品说明中明确标注了两种纪录方式：1、手记；2、照片。是否是手记的纪录方式更多的是在纪录自己的内心独白？比如说手记中第一天的纪录中有一段关于“闯关”的心理描述；而照片则是一种外在的，客观的纪录方式。

杨：我觉得每一件作品的倾向性可能还不完全一样，比如《四环之内》和《嘉峪关》为什么采取了手记的方式？因为那些都是实施时间较长的作品，人内心的心理变化相当丰富，经历的事情多，仅仅靠图片是传达不了的。而且还有一点，如果在我的“行乞”过程中，让第三者加入，就会严重影响作品的客观性。这些之前都探讨过，让一个人跟着我，那就太滑稽了，把作品给架空了。这个时候，最真实和方便的方式就只有用文字来记录我的经历、感受、发生的一切事，最后观众通过阅读也能感受到整个作品。因为艺术没有规定必须这样或那样，只是在一个环境中什么样的方式合适就可以了。

盛：就是说照片的纪录也不一定是一种绝对必要的方式？

杨：对，是这样的。国外的方式是这样的，它又专门的行为艺术展示场馆。只要有一定的条件，人们就可以花钱进去看的，形成了一个良性的循环。如果到达这种程度，也就无所谓纪录还是不纪录，你可以随时去表演，而且还有收入。你的作品一样很好。

盛：当时《四环之内》的作品照片是谁拍摄的？

杨：是老艾他们拍的，在我出发之前。还有一些是在麦当劳门口，出发之前，是陈静他们拍的。本来我和老艾约定在中途可以联系两次，比方说十五天，可以中途偷拍一些，最后结束时拍一次。但由于中途时间出现了差错，就没有办法拍摄，结果就是这样的。

盛：中途可以联系两次，是这样吗？

杨：对，一是考虑可以做一些纪录；二是看有没有非正常的情况发生，总不能说病重没有人管，或者出现什么别的大问题，丢了命了，那还是不行。

盛：就是说，如果他们跟着你，就会影响你作品的正常进行了？

杨：对，问题就在这里，所以当时约的就是拍两次照片就撤。只是按照时间段记录一下过程。

盛：你在手记中有一些文字的描述，比如，“湿漉漉的人”、“湿漉漉的小姐”，你自己内心的“湿漉漉”这种感觉，只能用手记，而不是照片来表达吧？

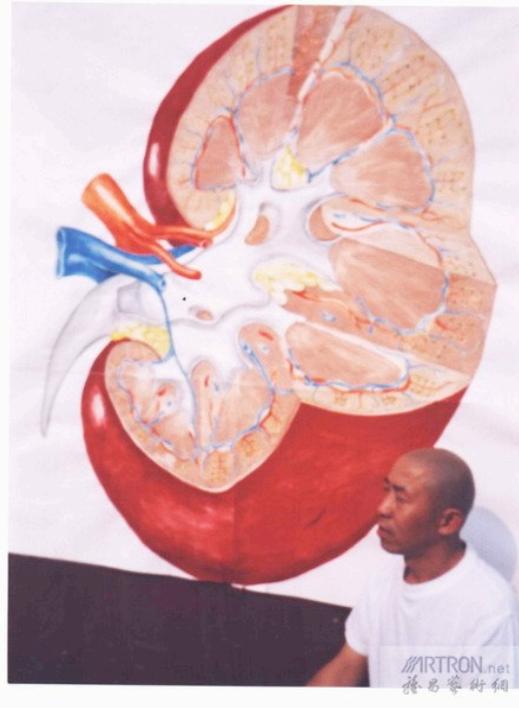
杨：我觉得用影像也不一定能表现出来，因为它毕竟是一种内心的东西。

盛：你觉得手记和照片这两种方式，它们最大的差异和各自的优势分别是什么？

杨：这种情况下，如果没有新闻摄影队那样的设备，没有架起各种远程镜头的条件下，当然只有手记是最客观的了。这是毫无疑问的。除非说找一个专门的摄影队，天天跟着我，在一定距离内，那也能拍到一些真实的场景，因为他离得远了，不会影响我的行为进行。然而，那种心理感觉仍然无法记录。心理感觉会直接影响作品的倾向，如果我知道后面跟着一个摄影队，那种感觉就完全不一样了。就像拍电影一样，明明知道会中五枪，而且不会死，那和我心里完全没法知道是否真会中五枪，会不会死，那就完全不一样了。所以文本的还是它的价值，和摄影完全是两回事了。跟我进嘉峪关也是一个道理。

盛：在这个作品之前，你知道谢德庆吗？

杨：知道。这没问题，我受到过他影响。在行为艺术界，我觉得老谢是最优秀的艺术家之一。他的作品既不完全西方的形式，又是自己独辟蹊径的类型，非常有个人性，很经典。所以他对我的影响应该是非常大。甚至看了他的作品，老外的我都觉得没什么大不了的。



盛：在2002年的《藏》中，最后的结果只能通过X光片来呈现。还有《取》这件有待完成的作品，最终如果可以实现的话，结果也肯定会通过大量的医学光片和影像来记载。一个行为艺术，其艺术结果只能由影像来呈现和证明。你觉得在你这样的作品中，表演和影像之间是什么关系？

杨：其实我们在前面的谈话中也牵涉到这个问题，严格的讲，二者间没有什么太大的关系。我们之所以记录它是因为现在是一个资讯时代，需要靠后期资料的传播，来使得作品有所扩展。

盛：就是说像前面说的那种是外在的纪录，不一定是完全必要的手段；但在这个作品中，只能以影像手段来呈现，否则，这个作品就是不完整的。是这二者之间的区别。

杨：那当然，我觉得这个地方的X光片和对行为的纪录有着本质的区别。X光片是一种结果的呈现，是行为的一种目的。而对行为的纪录只是一个外在的形式，严格将不是作品的一个有机部分，并不具有必然性，也就是说我不照也是可以的。但《藏》里面，如果没有最后X光片的纪录，这个结果就是可疑的，是没有办法证明的。我说我腿里面有个东西，但别人是没办法摸得着、看得见的。就像大夫诊断一样，你的病情在什么地方，得拍出来看才知道。所以我说这个X光片和前面的照片完全不一样，有很大的区别。

盛：现在“藏”的那个东西还在吗？

杨：在啊，当然在。

盛：包括“烙”的那个身份证号码都在？

杨：在，都在。

盛：在你的《行为艺术手记》，你似乎体现了为“暴力”辩护的意思？你觉得暴力表演场景效果与最后保存的摄影效果间有差距么？

杨：有距离。因为行为艺术的精髓就在于它的现场。很多时候你必须是在现场，你才知道他的力量所在。不能取代。通过第三者的叙述，告诉你这个作品是怎么样做的，那你就完全感觉不到，这个道理很简单。

盛：你的作品都与手术和人体的切割、缝合有关系，在现场的演示都不至于动作特别大，甚至你都很少运动，图片的纪录是应该是对你的作品不会有误读？

杨：不是，我觉得这个是因人而异的。如果你的作品的精神完全没有呈现出来，它就可能被误读。但是这个也不怕，只有误读了之后才会慢慢读懂。重要的是在你自己，而不是观众。你怎么做，大伙都在看着。因为往里面放静态的东西，更能说明作品的本质啊。我们到底要做什么？我想这可能会打开另一种思维，这比较有意思。

盛：你在自己的《行为艺术笔记》中写道：“诸如触觉、味觉、痛觉、嗅觉等等相关的人体感觉，就变成了艺术家借以表达某种深刻感受的方式”。你觉得这样的特殊性可以被影像表现出来吗？观众通过什么样的方式来体会？

杨：有些东西是不能体会的，比如触觉，观众必须去摸，才会有感觉。如果不摸，你让他体会触觉，那也是很难的。比如电影，人家摸你，观众站在第三者位置，我认为这种体会不是真正的触觉，他难以接受到自己摸得那种感觉。这个只有两个人能感觉，一个是摸者，一个是被摸者。所以，触觉、味觉、痛觉、嗅觉，还有切开皮肤的感觉，只有自己亲身体会他才能感觉到。但这个也是我想表达的一个重要因素。

盛：比如你的《英国现场写生》里面，用血进行的书写、绘画，你有主动要求过观众去主动摸它？

杨：我没有要求他们摸，但是有邀请他们上来在画上签他们的名。其实在国外也有一些限制，他们开始就要求观众甚至不能拿有我血迹的那一支笔，去签名或者画画，这个时候我要主动邀请他们也没有必要了。这个可以让他无感觉就行了。

盛：在这种情况下，图片的力量还是相当有限。

杨：对，实际上任何一个东西都有它的限制。不管什么形式，做到极端都有限制的。也不可能是尽善尽美的。我们作为艺术家，只能尽可能把自己要表达的东西达到一种比较完美的状态，而不是要求非得尽善尽美。我画血迹，并不一定就要求观众来触摸，可能我的设计最初就是不要求触摸，让你观看，再感觉。

盛：从艺术史上看，行为艺术起源于反体制和反收藏，但行为艺术最终还是以图片的方式进入了市场和博物馆。作为一个行为艺术家，你是如何看待这种矛盾和变迁的？

杨：我觉得这个也不矛盾，因为谁也改变不了这个历史的进程。无论你最开始怎么想，在现代社会中最终都要成为商品的，这是大势所趋。重要的是在你做之前，不能存在这种意识。那么，最后它可能是被社会所异化掉了，这个我们也没有能力管，那是属于另一个范畴。

盛：你的作品图像能够进入市场吗？至少目前看来其市场化程度远远不及绘画和雕塑。

杨：可以。我相信要和绘画比，行为艺术图片进入市场的比率是极低的，无论是什么时候，这个与它的形式，产生都有关系。

盛：你会一直坚持做下去吗？

杨：没有问题。这个很简单，你为什么要做？谁也没有逼你。我们也不傻，也知道这个东西养活不了自己，那我干嘛还要做？所以这不是同一个问题，就是自己愿意做，

自己愿意达到哪一步？这是我认为最有意思的一种艺术形式，它能把人内心的那种感觉表达得淋漓尽致，而且具有冲撞力。这能深刻揭示人的内心，这和商业没什么关系。

盛：现在你要画画是怎么考虑的？

杨：这个我就是考虑市场，生存的问题不能不考虑，如果连活都活不下去，就没资格谈艺术了。人就是这样，是怎么想的就怎么做。在行为艺术中，我想怎么想的就怎么做，没有任何拖泥带水的东西。我想把内心深处最有意思的东西揭示出来，有人可能还不是很愿意揭示这些东西，或者方式不一样，但我觉得这样的方式很好。

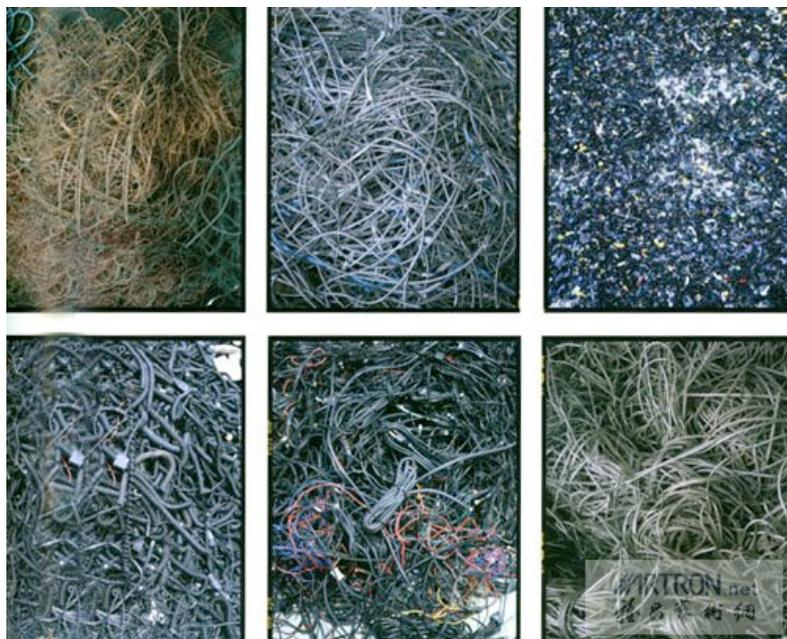
\* 行为与摄影的交叠与划界[6]:邢丹文

邢丹文：我要保护自己

采访：段君

时间：2006.01.10

地点：北京CLASS邢丹文寓所



段君：你拍的马六明行为照片，是什么时候第一次发表？

邢丹文：第一次发表是为了救他们。当时他们被抓进去，我给老栗打电话商量，帮他们造舆论。那时我不知道他们的消息，我们都被分开了。当时我嫁了个德国人，有关部门没有随便动我。我被他们审问，到晚上我回家以后，原先那个老公特别气愤，马上给法新社、路透社打电话，他们一听，觉得这种事应该帮忙。然后我就把照片冲出来，拿给路透社、法新社，他们挑了一、两张，马上就扫描，传到全世界各地，那就算是第一次我拍的关于马六明行为的发表。其实我在东村拍也就是一年，九三的六月到九四年的六月，他们被抓以后就散伙了。我主要是给马六明拍，后来朱冥、张洹也找我拍，张洹我只拍过一个，就是他出事的那个《六十五公斤》。马六明后来确实很伤我的心，拿了我的底片，对我的工作，包括我对他那么多的帮助，他不尊重。这一点我可以不吭气，但我心里不舒服。后来就没再拍过马六明，但我从一开始就给他们很多的照片。

段：底片呢？

邢：我丢了很多底片。记得第一份我先做完小样，然后他们挑，每个人基本上十到十五张。从买相纸到做照片，这些材料、我所耗费的时间，我都是很慷慨的。他们那时也很愿意出名，照片谁都给，给光，也不知道留一下。完了以后就要，我再给他们洗。

段：当时也没编号？

邢：没有，一直到在东京画廊展出，我都没有编过号。在我到了纽约以后，才思考这个问题。那时我一直觉得我是诚心诚意，而且是非常热情地帮助他们。你们要什么照片我都给你们洗，钱，你们不要给，你们生活都很困难。98年以前，这些作品从来没有做过任何买卖，荣荣这一点不一样。后来东京画廊收过我几张照片，98年我开始想起来，说你们还有几张照片没还我呢！还有一次，那时马六明当着我们好几个人开

玩笑说，你给我拍的照片，别人出版了以后，还付给我稿费了呢！我说那你就得请我吃饭啊！那个时候他开这个玩笑是那么的自然。

段：你当时也没有意识到问题？

邢：没有，我就没想过要稿费。他出事以后回来，开始对我不满意是什么呢？那时我工作很忙，他们再找我要照片，我真的来不及给他们做，那时我每天都赶一个截稿线的问题。他们跟我说，你几月几号，必须把东西交到我手里，快递什么，都准备好。这个时候我就有受伤的感觉，他们不能理解我那时的工作。所以后来有几次他们的行为没再去拍，一个原因就是因为我那时确实在拍别的东西；还有一个原因，就是他们对我有意见，不叫我拍了。后来，我去了美国读多媒体专业，这个专业是做现代科技和影像。在纽约那个学校，我就问我们系里的老师，这些老师都是各个行业的专家，包括艺术家、评论家，而不是固定教授那样子。我发现我上这个学没上错，当时我一直问到我的美术史老师，他说现在情况比较复杂，这个事情在中国发生，现在又是在美国。他就给我介绍了一个美国很有名的、关于艺术法律咨询方面的女专家，我就去了，给她讲情况怎样怎样。对我来说，那时真的非常需要搞清这个问题，最起码为我自己、为我所做过的事情。我一直说不清，我只是觉得不公平，心里感觉很别扭。是不是我真的没有权力说，这是我自己的作品呢？从拍照片的角度来说，肯定是我拍的，难道因为拍的内容是他们的，就说这个东西不是我的？而且我拍东西，我也是有想法的，拍的跟别人不一样。我那时做摄影，觉得没有一种拍摄方式可以达到我所满意的那个层次。我想用纪实的方式拍摄心理、拍摄心理比较复杂的、肖像在背景和主题里面的那种照片。我总觉得，在做记录片和做故事片两者之间，我更偏重做故事片。我总觉得记录片不是我所要达到的最后目的。但是做记录片也有很难的部分，就是它的纪实性。对我来说，这恰恰不是我个人喜欢的角度，它不合适我。就是在那个时候，有两种原因使我不想谈关于东村的作品，包括在东京画廊的展览，因为那个主题“现代艺术的见证人”是他们定的。我所以参加还有一个原因，是因为荣荣的作品。徐志伟的作品就更加记录片，拍摄是非常客观的。而我的拍摄是比较主观的，但我还是老觉得这是一个纪实。日本的东西又是典型的纪实，那我既然他们让我参加展览，纪实的，我提供照片就完了。参加他们那个展览的时候，我的主动意识是很弱的，而在这个阶段，荣荣的主动意识是很强的。



段：法律专家是怎么给你解答版权问题的？

邢：她说，毫无疑问，这些照片都是你的copyright。我说你能不能给我解释一下？她说，第一，你是被邀请拍摄的；第二，你没有被禁止拍摄；第三，你是没有被雇用的；第四，没有你的这些纪录，行为可能就不存在。所以这些照片是你的照片。她说如果你需要的话，我愿意从法律角度给你申请版权。这样，到纽约之后，我自己的思维才逐渐成熟，对我自己的自卫性、自尊性，我开始有意识地去维护。加上外界在发展，这个事情不断成为要讨论的主题。而且当时有一家画廊，那时候刚刚成立在纽约，要做一个中国当代摄影展，我和张洹的冲突就发生了，张洹给我发了一个特别愤怒的传真，威胁我。那个时候我跟那个律师已经谈过了。这是我的摄影，这是我的作品，至少可以说是我的摄影作品，我为自己说话。后来我没有给张洹回电话，只给他发了个传真，说我过去都一直非常支持帮助你，包括来纽约成功，我都为你自豪。而关于这个事情，如果说我们两个都在纽约的话，那么我们应该按美国的法律办事；如果你觉得有问题，就给我美国的律师打电话。以前我就是不知道怎么自卫，我一直觉得我不喜欢的事我不接受，我可以躲着，忍一忍，就绕过去了，不要发生冲突。他们给我挑起这个问题，实际上也是促成我成熟的一部分。当时我跟他说了之后，就再没有回音了。我觉得在纽约的那几年，我找到了自己的工作方式、工作表达方式、作品表达方式，各方面都成熟了。这时候我回过头来再看，突然觉得我过去拍照片时，有些明确的想法和我说不清的想法已经混在一起，我才清醒地看到了我那时是处在怎样的一个发展阶段，我开始明白我自己是怎么回事了。更有趣的是，这件事情也促成了一本书的诞生，在纽约上学期间，我这批不光是东村的，包括全部我拍的九十年代地下艺术，我做了一本书：《我们》，不久就要出版了。