

INTERVIEW TRANSCRIPT

倪海峰访谈

访问：杜柏贞、翁子健 日期：2011年7月15日 时间：约1小时14分钟 地点：北京

学院及读书热

问：您是83年入读浙江美术学院的。当时考进浙江美院是不是很难？

倪：非常难，我考了两次，很多同学考了很多次，吴山专好像考了五次。我们其实都想考油画系，当时油画系招生比较少，大家都不敢考，最后考教育系，一下子考进了，有点后悔，觉得应该等一等，考别的系。其实教育系也挺好，因为教育系教的东西比较多，而且它不是学校里最重要的系，因此比较自由。其实在我们的届，教育系出的人才比油画系多。吴山专是我的同学，同一年同班，而且住在同一个寝室，我们也是同乡。还有丰江舟，现在在做音乐、声音艺术，在北京很有名。他在我们读书时已经有做摇滚音乐家的野心，到了九十年代中间终于实现了，做得很不错，叫「苍蝇乐队」。从2000年开始他慢慢转向声音装置。

问：所以你们一班应该不是很乖。

倪：不是特别乖，但是也不是特别跳皮。第一年还是很老实的，觉得有这么好的气氛应该好好学习，逐渐的对这种教育体制不太满意。我们的图书馆非常不错，很多国外杂志，当时不会英文，看不懂，但是看图片，对我们影响很大，可以看很多中国古代的东西，也可以看到倾向当代的艺术，这都是我们在进学校之前没有见过。考学之前知道的艺术十分简单。

问：当时有没有哪一个老师对您有影响？

倪：我觉得没有什么影响力。谷文达毕业之后，当过我们一个学期的老师，教学上也没有给我们什么影响，就是思想交流时给我们的影响大一些。其实就是一种形象，他在做一些当时看来非常极端的東西，主要是这种感觉给我们影响，而不是具体的作品。现在回头看他的作品，就是水墨，并不是特别当代，在当时的环境里完全是反传统的艺术家。我记得他85年在西安做了一个展览，他把自己放在一个金字塔一样的东西里，写字、做表演。我的意思是，在当时的情境里他是属于非常极端的，但反而没有很多关注他的作品本身。可能更多是潜移默化的影响。

问：图书馆资料中，有哪些印象比较深？

倪：我不觉得有哪一本书印象特别深，书看多了，真的挑不出来，可能都很重要，或者在某一阶段，一本书比较重要，三个月之后另一本书更重要。就跟吃饭一样，很难说哪一顿饭最重要。我觉得重要的影响来自图书馆以外，图书馆是一种很缓慢的自我学习。真正起影响的是[翻译出版]，八十年代中国翻译了大量西方现代文学、哲学、社会学，这部份对我影响很大，对八五新潮影响也非常大。比如说荒诞戏剧，黑色幽默，诗歌中的垮掉的一代，哲学中的存在主义，对我们影响非常大。

问：这些书在当时很容易找到吗？

倪：非常容易找到。我觉得那是现代中国最有文化的时代，当时不止艺术界，其他领域也是这样。

问：为什么当时存在主义在中国如此受欢迎？

倪：我觉得是两方面的原因，一方面是其内容，是关于人的存在，在当时中国的环境中很重要，因为我们从来没有考虑过人的存在是一个问题。另一方面，存在主义是当时被大规模介绍的一种思潮，结构主义这些东西后来才出现，是我毕业之后才看到。84、85年就是介绍存在主义，萨特、加缪，跟文学有关系，比如法国的荒诞戏剧就跟存在主义有关系，就像存在主义的解释一样。

问：翻译的人是有意大规模介绍存在主义的？

倪：我觉得有可能他们是有意选择的，他们可能也觉得这些东西对中国社会有意思。

问：您是何时开始有比较明确的意识要做前卫的作品？

倪：要到85年。我觉得在学校两年有潜移默化的准备，加上文学的影响，慢慢对传统的表现方式和观念产生了怀疑，对现有体制不满意，于是从反叛的角度出发做一些东西，而并没有明确的方向，比如诗歌就是这么一种尝试。当时很多人对诗歌有兴趣，同学中也有三、四个都对诗歌比较感兴趣。

「零度写作」、「红黑白」及其他实验

问：您86年毕业，分配回舟山，您对于这个安排有什么感觉？

倪：我不喜欢。首先我不喜欢当老师，我是被分到舟山市当中学美术老师，这个我不太想。我觉得北京是更好的地方，但是那个时候不大可能自由选择，所以虽然不喜欢，还是回去了。

问：我们看到一些您的作品照片，是在舟山做的。

倪：对，这些是我87、88年在舟山做的。这是在一个仓库里。88年的作品主要在户外，或者在现成的建筑里，当时没有装置的概念，只是觉得应该将艺术推到真实生活中去，从画布或者展览厅中解放出来，我选择了仓库这样的一种建筑。仓库是用来储存东西，而我当时有一个想法，当仓库空了，它是特别有意思的象征：一个储存东西的东西，是空的。这跟我当时对语言、诗歌的理解有一定关系，它的意义在非常边缘的地方，似乎是有意义，但是又很空，这是我当时特别想达到的一种艺术状态。这跟「红黑白」是有点关系。我们快从美术学院毕业时，我和吴山专等七位同学，做了这个「红黑白」，主要使用的是文字和语言。

问：您是怎样找到这个仓库的？

倪：在舟山有很多废弃的仓库。当时舟山有很多军队，在六十年代备战时建了很多粮仓。我的这个作品是在学校的一个仓库。因为这个仓库是废弃的，所以没有人干预我，但人们觉得很奇怪，神经病。

问：可否说说刚才提到的「红黑白」？

倪：「红黑白」是一个小组。这是一个总体的东西，具体写什么不是很重要，是白菜还是菠菜，并不很重要，而是一种对日常语言的态度，一种切入点。在成立前期有很长的讨论，大概有半年，起因是在去北京看劳生伯展览的路上，在路上我们讨论好要成立这个小组，要做展览。从北京回来，便着手准备展览，这个展

览正好在我们毕业展览的同期展出。

其实我觉得这个小组在85年有一点很极端，就是说个人著作权并不很重要，没有个人签名，在当时以表现主义为主的中国当代艺术，我们是挺极端的。我们后来看到新刻度小组做的，也是相似的东西，就是没有著作权的东西，把作品中的个人性完全去掉。就这一点，我现在觉得还是比较有创造性的。

问：这个小组的展览正式名称为「75%红20%黑5%白」，想表达的是什么意思？

倪：这个题目给了观念的先入为主：我做的所有东西都必须有75%红色、20%黑色、5%白色，这似乎要取消感情的、个人的选择，制定了自己的一种规范以决定创作。无论做什么，都是75%红色、20%黑色、5%白色。

问：当这个活动是否发生过两次？资料中记载是86-87年的。

倪：其实是在86年。85年做了作品，是在舟山做的，七位艺术家，就在85、86年的冬假时，一个月，在舟山租了一个庙，在庙里面做的。其后是在86年春夏之间在浙江美术学院展出了，在两个教室里。

问：作品的形式是怎样？

倪：是油画，但是以装置的形式展出。比如圆形的画，就在地上，是布面油漆，也不是油彩，这在当时也是一种观念，就是要做相当非艺术的材料，要做工业油漆，然后用自行车的轮子作为画框，在板上或者油画布上用油漆画。展出时不是挂在墙上，有些是放在椅子上，有些是塔成小空间一样的。

问：学校老师对于这个展览的评价怎样？

倪：他们没有什么评价，因为他们看不懂，这个东西离他们太远，他们不害怕也不评价。他们最怕的是对传统的改革，在教学上他们认为不对，但是像这样的东西对他们太遥远了，没有任何问题。

问：在同学之间有没有引起什么讨论？

倪：应该有，但我想不起来，大多数人是看不懂。

问：高名潞先生是不是有来看这个展览？

倪：我记得他好像是在展览期间来的，跟我们见了一面，看了一下，说了几句。做完第一次展览，便要解散，但是高名潞想在农展馆做个展览，那是89年大展的前身。他跟我们联系，希望我们要做，所以我们有了一两次会议、讨论。这个展览后来不做了，但87年的时候，[高名潞]带了中央电视台的人来舟山拍摄「红黑白」，所以我们又做了一次，但只剩下三个人了，吴山专、我和张海舟，这次之后便完全结束了。

谈到数字作品，就是对语言的兴趣，慢慢想做得更极端一点。中文作为语言，不管是象形文字还是不完整的句子，它总是有意义的。我想做到一种所谓的「零度写作」，怎样做到零度，我觉得用数学非常好。我觉得数学是很完整的语言系统，它的能指和所指，它的符号和意义，都是自律的，完全是自己的系统。我在写这个的时候，是想要把一个系统打散了之后所能达到的自由的状态。这就是为什么我用这么多符号，现在看有点解构的意味，建立不是很重要，解构很重要，解构之后做成的自由状态对我来说非常重要。所以你看到很多符号，出现得最多的是数学等式，但都是错的，比如说1+2是等于6不是等于5。

开始时有点图像，逐渐没有了，最极端的是只写一个数字，比如一个十多米的「5」。这种创作方法大概延续了6、7年，一直到95年。对我来说，写的是什么东西似乎并不是十分重要，重要的是这劳动的过程，为写而写的过程。

问：创作的现场环境是否也有重要性？比如在寺庙。

倪：对，但寺庙是不让我写的，但我写过在自然风景中，比如在户外很多石头上，逐渐加了新的因素，开始只是对系统、语言的解构，但其实写作所处的地点、地方也产生了意义，我其实是在涂写我们看到的東西。直接在物体上写作，似乎是在改写什么东西。比如石头在海边是一个风景，在这个风景中改写，那就对我们的观看提出一种挑战，对我们观念中所谓的风景提出了一种质疑。再一个，我喜欢强调艺术的临时性，比如这种涂写只存在于我做的那一瞬间，很快便会被丢掉或者刷掉了。

问：这段时间您一直在中学教书？

倪：其实我只教了两年。因为我从美术学院出来当老师，我觉得不太适应，所以犯了很多错误，比如留长发，学校不太喜欢这样的老师。后来他们跟我谈，要不这样，我们还是把你当老师，我们给你发百份之六十的工资，我觉得很好。所以两年以后我就成了职业艺术家，不用教书，只是偶尔要去开一下会。

问：当时您到劳生伯展览，有什么感觉？

倪：我很喜欢。我记得好多作品，比如他用特别的亮丽的颜色，他的动物标本，他的POP ART式的扁的铁罐。其实他的作品很多我们在图书馆上看过，只是要感受一下现场的感觉，很多想法是在看到这个展览之前产生的，就在去的路上，二十四个小时在火车上，一边喝酒，一边聊天，好像在期待看到一种神奇的东西，在期待中又产生很多灵感，就把「红黑白」这个事情解决了。看到以后反而没有什么激动。这个展览对很多人产生很多影响，对于我们是促成了去北京的路上产生了很多的东西，但别人有不同性质的影响。我觉得应该是当时最重要的国外当代艺术展览。很多人从云南、四川、上海、浙江各种地方来看这个展览。

问：可否说说您当时的行为作品？

倪：其中一些是在北京做的，不是我平常风格的，是跟一位艺术家广耀合作的（他现在在德国），因为他说他比较喜欢我的作品，所以我们便合作。但是当时我不是特别了解他的作品，是第一次见面便合作，做大家特别即興的东西，有一些互动，比如我见到一个虫子，我便把人变成一个虫子，这个想像可能也跟卡夫卡有关。

问：您的行为作品中比如88年的〈最后的浪漫〉和〈空虚的运动〉，可以谈谈这些作品吗？

倪：〈空虚的运动〉在一个不可能骑自行车的地方骑自行车，是在舟山做的。〈最后的浪漫〉（就是下棋的作品）。〈大屠杀〉是广耀到舟山来我们合作做的。〈最后的浪漫〉是挺容易读解的，就是最后的浪漫主义的努力。〈大屠杀〉是杀鸡，跟广耀在北京的经验有关，那是89天安门事件之后，他对血腥的东西比较敏感，他带进很多政治的东西…我租了一个空间，还是即兴，没有任何配合，我做我的他做他的，我记得他弄了一隻雞殺了。

问：当您在舟山时，有没有一些朋友跟您交流？比如是吴山专和张海舟。

倪：对，他们在舟山，但是交流不是特别多。在89、90年，我跟全国各地的艺术家交流，比在舟山的艺术家交流还要多…我觉得中国当时的情况很有意思，大家很渴望交流。除了《中国美术报》，也没有什么媒体，所以有点像做口述的历史，大家自己介绍自己的历史，见面、吃饭，看看大家的作品。

问：这种见面是在什么地方？

倪：在北京、上海、南京，当时南京有《江苏画刊》，也可以在云南昆明，我就在89年在昆明见到毛旭辉、张晓刚、叶永青。

问：他们当时的艺术跟您做的，很概念性的艺术，完全不一样。

倪：完全不一样，但似乎是可以交流的。虽然不一样，但当时有特别强的反主流的感觉，觉得大家是战友，虽然大家的角度不一样，但都是反主流，所以挺容易交流的。

问：现在的艺术家在一起，他们不会太多谈艺术，可能因为怕对方会偷自己的想法，这跟当时艺术家与艺术家之间的交流方式是完全不一样。

倪：当时根本没有想过别人会偷我的想法，如果别人偷我的想法，我会很高兴。可能是因为当时交流不太频繁，各个地方的艺术家的特征十分明显，很有特点，想偷也偷不了，不可能偷，完全不一样。

问：当时的地域分野很明显。

倪：对，当时是有这种特征，但我不知道是因为文化传统还是地理特征做成的，85新潮其实是以美术学院为中心，说写实，肯定是以中央美术学院油画系为中心的。浙江这边，像黄永砷、张培力、谷文达、我们，浙美以观念艺术家比较多，而且比较极端。黄永砷的厦门达达很极端，烧东西、洗书，非常极端。可以做一个横向比较：徐冰的东西，跟同样对语言感兴趣的浙江美术学院艺术家，差距也非常大，似乎徐冰要比较严谨，他的结构比较严谨。浙美的似乎要比较荒诞，在任何东西里都带有点荒诞…烧东西、洗书、我们写白菜、写菠菜，包括「红黑白」这个名称本身就有点荒诞。而四川、云南就是以四川美术学院为中心。所以我想说，不知道各地的差异是因为地理特征，还是因为各个美术学院的文化传统、及其知识结构的关系，得要社会学家、人类学家来研究这问题，但确是很明显能看得出来，包括现在，川派的艺术家即使在北京，也很容易看得出来。

问：在谷文达的作品中，甚至在吴山专的作品中，有很明显对文化大革命的参照。您的作品中也用了很多文字，而且是在户外。您的作品中有没有文化大革命的影响？

倪：完全没有。吴山专利用文革的样式、形式、视觉感觉，但不代表他认同文化大革命，这个他经常提到的。谷文达的反而少，他的东西受文革的影响，好像不多。我对文革没有兴趣，我的东西虽然是在户外，但想达到不是文革的视觉效果，也不是涂鸦的效果。有人说我的作品像涂鸦，其实我不喜欢涂鸦，涂鸦是亚文化的产物，代表都市的低层文化，我当时想做的要更加纯粹，至少一个最大的区别是我不想有象征符号，我是努力不想让符号有任何象征，不想跟这个城市、省份、国家的某些亚文化联系起来。

问：我觉得您跟吴山专的作品都有「抽空」的意味：吴利用文革的样式，但打乱或抽空其中内容；您的「零度写作」也有抽空语言或者符号意味的意味。

倪：我是对系统的解开、打乱、建构有兴趣，要抽空是不太可能的，再努力抽空，还是不断有东西涌入进去，我们能做的是向一个完整的、已建立起来的系统进行挑战，每一次挑战都不会完全成功的，所以每次要用不同方法挑战，这样才会做成它的不稳定，这是我当时的想法。要一劳永逸地把一个符号、一个字抽空，我觉得不可能，只能主观这样认为，这跟接受美学有关，作者认为是抽空了，但观众会有新的东西看到。这是角度不一样，我不会用「抽空」这个词来描述这种努力。

问：「红黑白」的起缘是什么？是受现代文学中的荒诞感之影响，还是对流行的表现主义的反感。

倪：更多是后者。当时有这种想法：你把蛋清扔到画面上就可以成为艺术的话，那么我们认为有更简单、更直接的方法，即直接写出来，不需要绘画这种媒介把你的感情表现出来。当时是对这种简单的表现主义有点厌倦，有批判。

问：这个出发点跟新刻度小组有相似。

倪：新刻度小组当时跟我们没有任何关系，我是后来才认识的。我在89年认识他们，当时我们已不做这个事情了，他们的东西我很喜欢，在去作者这一点上，我们是有共同点的，当然里头所做的东西是不一样，他们是更加严格，有点军队的感觉。

问：您有没有参加1989年的《现代艺术展》？

倪：我没有参加。本来应该是「红黑白」一起参加，但到了89年大家都不做了，吴山专用自己的作品参加，我的作品是在外面、在墙上做的，我没有想到好的方法去参加展览，所以我也没有参加。后来想想是可以，91年我展览时是用大照片。当时没有想过，而是更纯简，觉得艺术是在这个时间、这个地方，做完了不应该复制，现在倒是比较折衷，觉得可以用照片或其他纪录来呈现。这个展览我有去看，快结束的时候去看的。挺好的，但是是这样的：我觉得整个85新潮，到89年为止，它的好在于是在当时社会环境下总体的运动，而要仔细分析每件作品的话，好的不多。当时我这么想的，现在更这么想了。

九十年代初

问：在这段时间，您是一直在舟山？

倪：没有，我89年便离开舟山，在上海和北京住过。

问：在「红黑白」之后，您真正参加的展览就是1991年上海的《车库展》？

倪：对。这个展览没有策划人，或者说我、宋海冬、张培力、耿建翌是策划人。我的参展作品叫《对农村广播》，这倒是文化大革命很流行的一句话，比如说「中央人民广播电台对农村广播」，任何电台都有。89年天安门广场事情之后，整个文化界便沉静了，一直没有事，到1991年我们觉得要做点事，正好宋海冬有个线索，找到上海教育会堂的地下室可以做展览。其实应该说宋海冬是策划人，他在组织上做了很多工作。当时请了吴亮作为展览的主要批评家。《车库展》上，张培力第一次展出了录像。他做得早，但公开展展出是1991年才第一次，就是「洗鸡」那个作品（《卫字三号》）。这个地下室是个地下车库，不是一般很暗很破的地下室，是很亮、很高，很像现在美术馆的格式，但是有很多柱子。当时请了十多个艺术家，有孙良、胡建平、张培力、耿建翌、宋海冬、我、周铁海、杨旭等。在展览开幕前一天，周铁海被赶出去了，没有什么重大原因，只是张培力觉得他的东西不太对，而且不太积极。当时的艺术家都是留长头发，穿着很像艺术家，但周铁海每天穿着西服的，他觉得其他艺术家很奇怪，不想跟这些人在一起，所以他很少到展览现场来。突然有一天，宋海冬打电话给他，让他撤展，他觉得很奇怪，后来仔细想想觉得大家可能不是同一种人。这个展览在当时很重要，因为已经两三年没有任何活动了，但如果仔细看选择的艺术家和作品还是有些问题，就是展览到底要干什么，不清楚，是非常不一样的作品，有一部份艺术家是比较实验、比较尖锐的，有一部份是比较表现主义的绘画，比如孙良，有一位何旸画的是非常黑、非常重的表现主义，这些绘画跟我们的作品差别非常大，所以按照今天的标准看这个策展是不太有想法的。当时来了很多人，栗宠庭来了，还有日本的千叶成夫也专门来看。我的作品还是延续了「零度写作」，但是书写转到装置、对象上去了。简单来说，是试图对每一件对象进行重新解析，to write over，覆盖在上面。这是一套对农村广播的器材，是不起作用的对农村广播的系统。

问：您觉得您的创作在89年之后有发生什么改变吗？

倪：改变是在89年之后，在九十年代初慢慢发生的…我在1993年柏林《China Avant-Garde》展览上的作品也是比较有针对性的，这个作品叫〈领土〉，我收集了很多德国地图，是印错了、不能用的地图，正好当时是

柏林墙倒塌之后、东西德还没有完全融合在一起的时候，我在柏林做了这个关于德国领土变迁的作品。那是秋天，我在柏林收集了很多树叶，放在袋子里挂起来，它在不断变化、腐烂，开始是很大的一袋，最后只剩下一点点，一堆水和一点点树叶。

问：您说您在1995年最后一次在作品中使用数字，是否有特别的原因？

倪：这是93年定下来的作品，我感觉有点被推着走，因为他们喜欢的好像就是这个数字，而我也一直在想怎样把这个东西结合到公共空间，那是在一个广场做的公共作品，我想象一个很私密的空间暴露在广场。「零度写作」可以继续进行，既是写作，在写作底下又是物体的表面，但这个作品已是我最后的尝试。从概念上，在92、93年「写作」的元素已在我创作中逐渐退位了。

问：您是什么时候离开中国的？

倪：是我是92年离开，94年短暂的回到中国，同年又走了。92年出国前我在北京。第一次出国是为了柏林《China Avant-Garde》展览，有一个Heinrich Boll基金会让我在那边工作一年，在柏林待了几个月，在科隆和波恩待了大概一年，然后回来中国，又去了荷兰。去荷兰也是通过基金会。

问：您在荷兰有没有教书？

倪：没有，但荷兰教书不错，没有问题，我客座过几次，对学生管理不严，比较自由。不用开会，而且我现在也不留长头发了。

问：最后，您怎样总结八十年代的重要性？

倪：就像我刚才形容，八十年代是中国近代历史中最有文化的一个时代，比较短暂，大概有四、五年时间，文化的地位非常高，对文化的热情非常高，从事文化的时候没有过多的其他目的，跟现在非常不一样，现在文化本身不是目的，是通过文化达到其他的目的。