## 行走在一个无形无垠的宇宙里

向京 x米歇尔·康·阿克曼

2017年5月北京宋庄，向京工作室

从自我出发

阿克曼（以下简称“阿”）：昨天夜里没睡好。我发现，对今天的对话有点紧张。紧张什么，我自己不太清楚，可是当中起码有三个理由：第一，我非常喜欢你的作品，跟其他人的作品不一样。第二个理由跟第一个密切有关。按照我的理解，今天做艺术家只能从自我出发，只能依赖自我。这句话需要解释。这个自我不是以自己为中心，不是自以为是，也不是个人主义。我想用一种比喻解释。真正的艺术家在创作的过程当中，如同行走在一个无形、无垠、黑暗的宇宙里面。宇宙没有上下、方向、目的。这是做艺术跟科学研究或搞哲学最根本的区别。过去的艺术家行走在这个宇宙的时候，他有基本的依靠和上帝安排的边界，帮助他的这个系统叫“宗教”。以Hieronymus Bosch（博世，1450—1516）——一个15世纪的欧洲大师——为例，无论他遇到了多么大的残酷和恐惧，他知道，宇宙有上帝安排的秩序——地狱、人间和天堂，上帝最终会托底。他在这个可怕的空间里有安全感和安慰。无论是Bosch的基督教或八大山人的道教，他们都会有宗教信仰的依托。今天的艺术家早已失去了这个依托。他/她不仅失去了宗教系统，也失去了审美系统，在中国甚至失去了审美感，他/她在既恐惧又有魔力的宇宙里行走的时候，只能依赖自己——他/她的自我。这是可怕的，艺术家面临一个寂寞、恐惧和迷惑的状况，没有上帝来引导你，你需要更大的勇气和至诚。大部分当代艺术家缺少这个。他们躲避寂寞、恐惧和迷惑，制造一种个人的系统。这是今天流行的观念艺术的来源。他们的宇宙不可避免都是苍白和狭隘，非常有限的。看这些作品使我不耐烦，顶多我明白了你的意思，你有这么一个想法，你有这么一个概念，你有这么一个目的，就完了。他们用或多或少的才气制造了某个想法或概念的插图。明白之后我就没兴趣 了。

你属于不仅有才气，而且有勇气和至诚的艺术家。所以，跟你谈你的艺术不可避免地涉及谈你的自我。本来已经不容易，加上我们不是很熟悉，再加上我是一个男人、一个外国人，当然紧张。

第三个理由很简单：汉语不是我的母语，我怕我说不清楚。

向京（以下简称“向”）：我做艺术的过程当中有很大的困惑，来自跟你一样的认识，难道艺术就是这些观念吗？差不多在20世纪90年代的时候，迟来的西方观念艺术在中国很流行，试图在美学上打破既有的规范，拓宽了许多语言、材料的使用，它的背后是一套后现代理论和问题，所有“先进的”在中国都会掀起一阵热潮，甚至以此来判断这个艺术家是当代还是不当代，有些人会觉得自己掌握了某种权力，可以评判这个艺术家的作品是当代的还是不当代的。当时我就会非常困惑，艺术并不是像数学一样的，一加一等于二，有一个什么公式，有对有错。观念艺术首先消除的是艺术的视觉重心，没错，艺术是一种思维轨迹，但我不觉得艺术是呈现抽象思考过程的最佳工具，因为它毕竟是一个视觉化的结果。所以我觉得仅仅是所谓观念的东西真不如去写作，文字一定更善于把逻辑性的东西说清楚。其实西方的观念艺术在它顶峰的时候已经显现了危机，而方法论入手也让国际范儿的当代艺术真的有一套“公式”，你在国际大展上能大量地看到那些“公式化”的作品，它们看上去很令人费解，但懂得它也不难，背后有一套强有力的阐释机制。我们看到的一些当代艺术，更像是小圈子的文字游戏，艺术的自证能力越来越差。在反主流价值的同时，观念艺术成了绝对的主流。观察这些慢慢加深我的怀疑。首先我不反对观念的艺术，但艺术不至于是“进步论”的逻辑，有先进的媒介和落后的媒介之分，艺术需要特别的语言去说话。所以我尝试着用一些已然“过时的”语言去说话，对应“当代的”问题。

阿：这并不意味着，艺术家不懂哲学，好艺术不能只包含观念。我记得我在罗马的时候去看拉斐尔的《主显圣容》（Transfiguration），我非常喜欢，看了好几次。后来一个艺术史的学者给我解读这幅画的内涵，其实非常丰富。拉斐尔在画里表达他那个时代神学的问题，当时文人讨论的新柏拉图主义概念。这些艺术家并不光靠审美感或者是灵性，他们确实有知识，他们的朋友圈有哲学家、科学家、作家。可是，好艺术超出观念。还用《主显圣容》举例，你对着画面看不完，也看不腻。知识可以增加作品的魅力，但绝不可以替代这件作品。拉斐尔的画不是一个聪明的艺术家制造出来的一个小小的观念世界。你的作品也不是。

所以我就想知道你的宇宙里有什么，你在宇宙里怎样行走？

向：从一个受教育的背景来说，新一代小孩更多是用身体和这个世界发生关系，所有的一切都是在当下的经验里面获得的。我的这一代，早期在做知识建构的时候，书籍还是很重要的一部分营养，书籍里面有很多古典主义的价值观。我不觉得我长大的这个时代是有神的时代，但是在我所阅读的书籍里面，是一个有神的世界，那种东西对我多少是有影响的。知识是自我建构一部分基础，而你说的那个宇宙，有点像天然就存在的事物一样，我需要慢慢地认识它。我不觉得人在这个世界上，所看到的就是真相，我不觉得这个肉体的我就是一个真实的自己。从读书到离开学校，自己开始创作，我始终不能相信所有眼睛看到的、身体能感觉到的世界就是真实的全部，虽然有的东西让我非常喜欢和让我愉快。我是一个很容易感受痛苦的人，而又很难进入到一个宗教性的解释系统。现实发生的不能解释我脑子里想的很多的问题，所以我需要费劲地剥开表皮的世界，试图看到更多一些东西，给我一点相信。我觉得人活着，包括你说所谓的宇宙，每个人都是在不断地建构中找到你可能相信的东西，没有人说建构半天是你不相信的。所以我觉得我之所以能够做艺术，天生的有一个东西像个缺陷一样的。我没有办法每天吃好喝好，去旅游，我不是一个特别能享受这个世界很多东西的人。我老觉得这就是命，命让我会在头脑里面产生很多问题，首先是以问题的形态在我脑子里盘踞着。比如我很小的时候就会去想死这样的问题，我完全不能接受一个人的生是一个偶然性的事儿。小的时候通过看书认识到有自我意志这个东西，你的行为都是透过意志去指导的。但是有一天你会发现你的生不是在你的意志的选择范围内，这首先给我带来特别大的痛苦，我是偶然发生的一个生命，解释这个事情让我痛苦了很多年，而且这个东西会让我马上想到死亡。

阿：是痛苦还是害怕？

向：当然有很大的害怕，主要还是不解，不接受，觉得特别难过。我总是在别人特别高兴的时候突然间特别难过特别伤心，好像自己天生是这样一个体质。我会觉得这个世界不是我应该在的世界，很奇怪，很敏感的身体，我总是感到很多，想得很多。我不明白人为什么要活着，不明白这种欢乐是什么，大家很高兴，而这些欢乐来自什么？所谓的普通的欢乐有什么意义？有什么价值？这个东西首先是以一个问题的形态出现在我脑子里面。而这些问题好像是文明当中最原始的问题。

阿：这当然是最根本的问题，人类从开始起就面对这些问题。它们不是理论性、逻辑性的思维过程的结果。这些问题天生就存在，不管你要不要考虑它们。面对这些问题，或者用我的比喻，在无形、无垠的宇宙行走，是可怕的。可是放弃或回避它们的艺术没有大价值。中国今天意识形态和教育系统不允许提它们，所以中国今天有价值的艺术品很少。像你这样的艺术家不多。你说你先生是基督徒，我可以理解他，尽管我不是信徒。宗教是一个帮助你处理这些问题的系统。不过宗教是系统，不是宇 宙。

向：至少给一个解释。

阿：给你一种解释和安慰。靳卫红常说她没有宗教感，缺少一种根本的安慰。安全感和安慰是宗教最大的作用。我们人生最重要的截止时刻就是死，别的都可以希望避免，可是死亡避免不了。我看你的作品或者听你说话的时候，我都发现这些问题的影子。

向：不是我要去想那些问题，而是那问题铺天盖地在后面抱着我，追着我，如果我不搞艺术很可能就是一个精神病患者。一直被这种问题纠缠着，而如果不去解释它，不去找到方法面对它的话，它就会一直追着你。

阿：你作为当代的艺术家不能行走在一个安全的、整理好的空间（宇宙）里。你不知道你去哪儿，不知道这个环境里会碰上什么怪物，会掉进什么悬崖。我感觉出你的恐惧。你的作品不是从一个思维系统出来的，也不是从一个审美系统出来的。当然你上过美术学院，你也接受了美术学院的审美系统。你也用它，可是不是这个系统掌握你，不是这个系统告诉你该怎么 做。

向：或者说有一些核心的问题在我上学之前已经在那儿了，我上学只是帮我增加其他一些知识的东西，但是有一些持续生成的问题很早就诞生了，而这种问题也慢慢在结构成形中。

阿：依我看，上学对你做艺术帮助不大。

向：还是有帮助的。

阿：对你来说，琢磨自己比琢磨怎么解决创造作品或材料问题更重要吗？

向：琢磨自己是每个人必经的历程，自我认知是成长过程中无法绕开的一个问题，我相信每个人都会经历这个过程。在自我认知的同时，无非是透过自我的媒介，也在认知这个世界。无非想这个世界到底是什么，或者人到底是什么，还不仅仅是对自我的关注，它是一个连带的问题，包括自我认知的过程也不是简单知道自己就行了。这个世界对于自我来说就是一个负空间，双方都是镜子，你照到这个世界，世界也照到你。所以我为什么第一个展览叫“镜像”，就是指那镜子里面的反射。我们没有一个视角是跳出来看自己的——当然做梦会碰到。

从灵魂的动力出发

阿：你说现实像是镜子，世界像是镜子迷宫，无论你看哪儿，你都看见镜子中的你， 应该是一种又吓人又迷人的经验。找不到出口，除非做梦。你觉得，梦是出口吗？ 能让你离开镜子迷宫吗？

向：我的梦就像是另外一个生命，我估计人在梦里是在另外一个维度里面，才能带来那么多乱七八糟的东西，每天累得半死——除了在梦里，人很难有一个角度看到自己。镜子我也不是很相信，包括照片也很可疑，它像补充材料一样帮你找到素材去认识一个东西，但你得剥开这部分表皮的现象去观看。

阿：所谓的现实只是你的“宇宙”的一部分，你可以离开这个现实的空间去另外一个空间，这个空间旁边还有空间，这个空间上面、下面还有空间。在网上有这么多你的照片，这也是一个空间。这个空间给你一种肯定：这是 我。

向：你看到的不是我，你也许觉得这是一个悖论，但那确实不是我。

阿：当然也是你。你的作品也是镜子中的你，或者你在创造的时候离开镜子迷宫吗？

向：当我面对艺术的时候，我一定要试图把表层“假相”剥开，没错，现实就是我的镜子迷宫，一方面我始终在做这样的斗争，另一方面，“镜子迷宫”也属于我乐意去描绘的经验。可这部分不包括对自己的兴趣。

阿：我倒不认为这是假，这里面都有你。你想剥开的假是所谓自我形象。镜子里面的自我你剥不开。

向：那个就叫镜像，是镜子里的我，不是我自己，就是一个图像。作品比你看到的我更像我自己。当我们用一种特别熟练专业的方法创作的时候，我会想，“我们是否已经放弃了理解自己？”（我的一个朋友曾经写过的一篇文章的标题。）

阿：我为什么这么喜欢你的作品？你的作品里面有灵魂——灵魂这个词也属于宗教意识。评价艺术没有比它更好的词。谈灵魂是太抽象。作品有灵魂意味着它表达一个跟巨大的无限的“宇宙”联合在一起的自我。这种联合没法想出来，也没法设计出来。你的女人都有灵魂，你的动物也有。可是，你杂技的作品却缺少灵魂，更多作为形式的实验。

向：那是因为我想结构的是一个外化的人性，就是现代人灵魂缺失的状态。我为什么把杂技和动物放在一起？这就像一个外部一个内部一样，这是人性的两个属性。

阿：这是理论。

向：杂技是我作为一个职业的艺术家试图结构的语言。当然未见得所有的尝试都是成功的，因为我走了一条很窄的路。

阿：对，你是从灵魂的动力出发……

向：几乎是本能。

从女性出发

阿：你的属性，外部的和内部的，都是女性的，所以你理所当然用一个女性的视角。在你和尤永的一个对话里面，他说你的雕塑不是男人幻想的女人，他觉得，她们不性感，等等。这句话第一部分是对的，第二部分是错误的。她们非常性感！不过这种性感不是可以消费的东西，而是女人确实具有的性感。

向：听到一个男人这么说真让人惊喜，因为我一直觉得我做的女人很性感！

阿：你表达出来的性感是女人自己的性感，也有诱惑的成分，可不是为了消费。中国当代艺术的女人形象大部分是符合男人幻想的消费品。

向：首先女性形象作为欲望的容器这样的意识，即便在女性创作者这里，也已然是深刻内化的。而只要创作女人体，没有办法，你想做一个不被观看的——我说的观看是文化的观看——不在这种观看的眼光下存在的女性是不可能的。一方面我最想做的就是她不在被观看的眼光注视下的自我，摆脱这个文化和观看，她就是她自己，她自己的存在。但是当你做了一个东西，放到那儿，就必须是被观看的。

阿：你怎么对待这个矛盾？

向：我能做到的只是，当她被消费的时候稍微难以下咽，让你觉得不那么可 口。

阿：面对你的女人我有一种非常特别的感受，我想接近她们，可是我没有消费她们的刺激。我并不否定她们的性感，她们肉体的存在，可是这不是最吸引我的地方。这是你的女人体和我看过其他类似的作品不一样的地方。很多作品要么干脆就是否定或者是拒绝这种性感，拒绝或者反对这种文化；她们不否定或者拒绝性感，但却没有变成消费品。

向：做这个东西对我来说出发点就是每一个存在个体的主体性，她是她自己，她以自己的角度去说话，这是做所有人体的一个核心。我觉得这种角度跟靳卫红很像。

阿：对，这方面你们两位绝对很像！不过你比靳卫红对性感胆大，靳卫红有意弱化这个部分。

向：其实我也抗拒，我害怕它被消费，被所有的目光污染。但是另一方面不代表要做成一个无性的身体，或者要变成一个性冷淡才能够拒绝这个东西，恰恰作为一个主体性的存在，她的欲望也是她存在的一部分。最新的那个系列里的《S》（见第69页），对我来说就是在做这个主体的欲望，欲望怎么样去找到它的主体，这个欲望是不依赖对象的存在显现的。

阿：欲望也包括色情。

向：当然，或者说当我在做性或者做欲望这类主题的时候——这种主题谁都可以做——重要的是怎样透过存在的主体的视角去说这个事，而不是把身体仅仅当作一个被观看的、容器式的客体，这是核心的。

阿：你确实跟靳卫红有很多很像的地方，你比她多走了一步，你不拒绝性和欲望的主题。

向：我不拒绝，我甚至认为这是一个专门的命题。

阿：你不害怕这个命题。

向：我恰恰觉得自己还不够勇敢，还不够直接，因为最勇敢最直接的方式其实是最干净的。

当然我肯定不想做充当欲望容器的女人身体。我之所以在我的创作生涯中能够比较认真地严肃地进入到一个性别问题里，因为这也是我绕不开的命题，就像我绕不开“死”一样，我绕不开“我是女人”这个事儿。活着不可能意识不到，在认知自我的过程当中不可能不碰到这个身份问题。当然，一旦涉及这个问题，你会发现陷入了文化的泥沼，你必须在文化的底色和背景里面去说话。就像你刚才形容的那样，面对灵魂的一种拷问的话语，最终都会变成跟文化有关的——只可能这部分是有效的——反而会削弱你面对灵魂最深层的那部分东西，转而变成了一个性别话题——首先这个是显性的，你只要做一个女人，就会被评论她性感或者不性感，好看或者不好看。虽说每个人的创作都充满狭隘性，但更困难的是任何作品都被限制在艺术语境的狭隘中。我做《你的身体》的时候，有人来工作室看，反应就是“真吓人，恶心”，或者是“向京你现在怎么这么色情？”。其实这种惊吓，只是因为他没有看到他想看到的一个女人体。我在做它的时候并没有想去吓到别人，但是他的反应让我马上意识到那种规训的视角。这不是我要不要面对，要不要用这个策略，而是当我一旦做了这个东西，立刻就被放到这样的语境和冲突里面去构成我的问题，我的作品立刻出现了一个敌人，这个敌人不是我预设的。

阿：那是因为儒家文化跟一神教文化一样把女性和性分开来。你的作品里不存在这个分离，这个肉体本身属于这个存在——这个我喜欢！你可能不是故意的，但是你本能地把女性展现出一个完整的存在，也是完整的自我，各种各样不同的自我。

你对男人体感兴趣吗？靳卫红老是抱怨自己，她对男人体没有把握。

向：我也很难做一个满意的男人的身体，我会做得很概念，缺少丰富性和复杂性，这是个视角问题。所以你可以想象对于这样的言说，主体性还是很重要的，我们如何站在第一人称的角度去说话。无论别人评说性感、色情还是什么，核心还是你用哪种视角观看，言说的主体是谁。

阿：你的雕塑《敞开者》——这个巨大的女性好像是一个结束，一个句号，是不是你现在面临的问题是，以后怎么做，怎么继续做？你从这个之后开始做实验，我觉得，更多是你琢磨出来的，比如说杂技作品，你觉得表达女人你做到底了，你只能重复吗？

向：这只是性别问题的句号，我确实不想重复。

媒介的限制

向：命题挺多的，我想做的东西太多了，实在做不过来。我目前的状态是有点厌倦了雕塑这个太慢的媒介，这个媒介对我来说已经产生了表达障碍。我受这个媒介所困，而且我想说得更有力量。

阿：你怎么这么不耐烦？

向：因为……我快死了（大笑），我永远有这种时间焦虑感。

阿：可是到死的时候，问题不是你做了多少，而是你做了什么。

向：确实是因为我想说的话太多，很多问题通过这个媒介说起来费劲，我就想换。说话很重要，用什么方法不重要。

阿：你觉得什么媒介对你更合适？

向：至少不只局限在雕塑这个单一媒介里。

阿：为什么你选了一个这么不容易的媒介？这不是偶然的，是不是？

向：这是命，中国有一句话，性格决定命运。

阿：那么，你接受你的命运吧。我感觉出你现在的创作有一种着急。

向：我着急的是结束掉雕塑。理想中做艺术家的状态也许非常本能，他天然就是一个力量的化身，他自己只要不停地持续爆炸就行。而不管你是什么类型的艺术家，实际发生的创作工作总是不尽理想，充满阻滞和困惑。作为一个创作者，尤其在这个时代，命题还是很多的，随时应该有准备面临不同的挑战。我经常说，才华就是一坨屎，你有就拉。维持本能状态对成长不会有帮助，相反应该去挑战一些更有难度的东西，修炼和节制自己的语言。

阿：这对任何一个艺术家都是最难的。我并不以为艺术家能全部靠这种本能，当然缺少本能作品会变得枯燥，没有灵魂。问题是，超越本能的塑造应该从本能生发出来，不是想出来的，光靠知识和技术也不行。

向：我打个比方可能更容易懂。我理想中的创作者就是博尔赫斯，他当然是一个特别有天分的表达者，但是他比一般的有天分要多一点。他的作品里有很多他的文化当中神话的部分——那是他的母体，他有不同文化的抚育，有丰富的知识的建构，又超越知识和单一文化的营养。他能够把丰富的知识消化在一具艺术家式的敏感身体里，用他的灵魂去感知它们，并把它们用复杂有趣的方式说出来，转换成他自己的语言架构。他多是小作品，但是个大作家，作品的非现实性也让我心仪。

当然我没有办法跟博尔赫斯比较，我只是很向往。他如果是海洋的话，我最多是一滴水。

阿：灵魂或者本能是无限的，知识是有限的。可能博尔赫斯知识比你多。

向：知识也是无限的，而他的知识没有变成他的捆绑。

阿：对他没有变成束缚因为他是艺术家。他发现在无形无垠的空间里有无数的可能。他能玩知识。如同毕加索的名言“我不寻找，我只发现”一样。

向：如果一切的表达都是一种语言的话，我用的媒介是雕塑，他用的媒介是文字，我们都是在说话，但是他说得太丰富，太引人入胜。博尔赫斯小说里的结构是非常迷人的，他的劲儿是藏在里面，外在的神气是灵动的。这都是雕塑的媒介不可企及的。

阿：做雕塑无论是过程还是材料上都有巨大的抵抗力，很慢，也不好改，写文章错的字可以去掉，失败了也可以修改。

向：雕塑是对于身体很大的消耗，快感特别少。而雕塑成品表现力的区间也很窄。

阿：我也想了解一下你对造型、对材料和手工艺的态度。用什么媒体实际上不是最重要的。拍电影是一个非常复杂的过程，特别艰苦，也特别无聊，每一个小片段都没有意义，开始剪辑这个片子的时候才开始有意义的。我看了一张你的工作照，我感觉这里面有一种你的享受。

向：我并不享受手感。我是一个身体迟钝的人，很少感受到疼痛，我的注意力是在那儿干活，因为雕塑太多的活要去干了。我可能享受我始终在行动。很多人会说你这个东西做得好细腻什么的，我老说跟很多做雕塑的人比起来，我的手艺并不好。如果说细的话，是我的感受细致。我的很多注意力常常在感受本身上，并不在雕塑上面。

说起来好像很矫情，我要放弃雕塑特别容易，因为我根本就不是一个特别关注雕塑的人。这个媒介对我的吸引力在于它太像真人了，我是对人感兴趣，它跟人如此接近，就像在面对一个真人一样，把它弄出来，那种感觉挺让我有快感的。

阿：我就是这个意思。

向：我在《S》那本画册里有一个对话，其中一个小标题叫“在限制里工作”。“限制”对我来说是一个很重要的命题。你首先被肉身限制了，肉身会累，会老，会干不动，有时候精力充沛，有时候睡不着觉；你会被时间限制，我有焦虑症，我始终感到时不我待；当然我被雕塑限制，这是非常封闭的一种媒介，一种语言。做雕塑你会知道能做的只有一部分，甚至是一小部分。你一边活着，一边做工作，一边感受限制。所有的工作的命题都是在这些限制里面，每个媒介当然都有自身的局限之处，而雕塑仿佛就是为了教会我理解“限制”这个名词存在的。我本来出于抗拒和怀疑，选择了用古典主义以来一直使用的具象这样一条很窄的路去工作，尝试以此面对当代问题，其实最终依然是很少的可能性，但总要试图在很少的可能性里面再去做一点努力，把它做得稍微丰富一点，面对当代问题时更有力量一点。我是一个并不研究雕塑的人，也不是一个知识型的创作者。有的东西给我的影响和营养特别大，比如说电影和文学，我把那里面的很多方法带到了雕塑里。但是恰恰这两个媒介基本核心的属性是雕塑最不具备的，电影和文学所能结构的叙事恰恰是雕塑结构不了的。但是长期与一个媒介相处，总会有一些深层的体会，有对它的语言再建构的渴望。

阿：那么，你为什么做这些形式上、结构上很复杂的作品？

向：我也不觉得复杂。如果说复杂，我只是在追求电影或者文学里面带给我的一种语言的结构性。因为一件作品像一栋大房子，我想去搭建这个结构。雕塑擅长纪念碑式的语言，并不擅长叙事，像《你的身体》，或者《敞开者》，这种尺寸，是雕塑擅长的。所以我也从来没有把做一件大的作品当成难度。我做一张什么样的脸——不是说五官长什么样，而是这张脸透露出来什么，一个信息或者是很具体的内容，因为必须有一张具体的脸反映出来我想要表达的信息，是综合的，这个神情一定是长在这张脸上，我的注意力在这上面。我一直在找，到底是哪张脸是对的。

阿：你怎么知道是对的？

向：做对了就知道了。

阿：大概每一个真正的艺术家，无论他/她用什么媒介，都具有那种直觉的能力，本能知道事情应该这样。

向：所以核心问题不是媒介，媒介就是个手段，会慢慢熟练。

阿：依我看，艺术家和媒介的关系有两种危险：一个是对媒介太熟练，不考虑它了；另一个是太考虑它，媒介效果变成目的。好像两个态度是对立的，实际上是一样：你脑袋里面有一种很具体的结果，达到了它就差不多了。我认识的艺术家当中很多在这个问题上遇到困难，要么太熟练了，要么太考虑媒介。你现在面临太熟练的危险吗？

向：我恰恰是一直不太熟练。每一件作品都像重新上路，虽然看上去都差不 多。

阿：还是回到你的杂技的系列，你不觉得这是一种熟练吗？

向：杂技所用的方法我恰恰不擅长，只是证明我的不熟练。我是对语法感兴趣，注意力跑偏了。杂技做出来确实收获了很多批评。明眼人都可以看到，我的长处在哪里，我一直是很本能的艺术家，有一天我反映出不是这样的气质的话，很容易被看出来。但是我觉得这种尝试对我很有帮助。

阿：尝试新形式是有意思，可是我认为不是一条抵达目的地的大道。

向：这个设定取决于当时的一个命题，我想要面对一个人性去向的问题。今天世界的方式越来越外化，这种外化的方向是对人性的异化，一种扭曲。我怀疑这样的方向。

阿：这是观念。

向：是观念，但是我不可以表达观点吗？

阿：可以表达观点，但是马上也显现出来观念的局限——没有灵魂。

向：这是阶段性的工作，阶段性命题。如果我只是循着一条路在走，不出错，又有什么成长可言？人性就是在限制你，每个人都在自己的狭隘性里挣 扎。

阿：对艺术家来说，自己的限制再窄也要包含“宇宙”的广阔无限。你的女人是这样。

向：有些命题为什么能构成一个永恒的命题，我是谁，我从哪里来，我到哪里去，只要有人在，这个命题不会终结。

阿：你可以在一条很窄的路上继续走，继续问这些问题。没有必要扩大你的形式语言或者增加你的命题什么的。这并不重要。重要的是，不要因为太熟练而重复自己。

向：我接受你的批评。

向内的眼神

阿：不是批评，你是不一般的艺术家。你有艺术家今天少有的特质：你在不知道路的、无数问题折磨的、让你害怕的空间里行走和探索，是勇气，当然，你的才气比别人也大。看你的雕塑我想停下，不是我看了，知道了，走了。

向：因为作品里的内容？

阿：不仅有内容。有跟我有关的感觉。这些女人对我既陌生又熟悉，我非理性地理解她们。她们用一种无言的方式跟我说话。

向：我老提康德那句，非理性的行动者……

阿：当然雕塑也是一个很理性的过程，你要考虑这个那个，这个你都学过，有方法。可是你基本上还是做一种非理性的工作。

向：创作必须在巨大的直觉指挥下。虽然不知道为什么对，但是你知道这是对的，常常是这种情况。

阿：你觉得你缺少知识和理性吗？

向：我可能缺少知识，但是我不缺少理性，接着刚才那句“非理性的行动者”，后面一句应该是“对于行为的理性观察者”。在做雕塑之外，我大部分时间都是在经年的自我审视的过程里，审视自己，审视自己的工作，不停地琢磨这些问题的可能性。当然这种自我审视一定会导致很大的自我怀疑和自我否定。这一方面会让我有走偏的情况，另一方面也会让我继续往前推 进。

阿：往前吗？你能确定方向吗？人生没有往前，往后，只有往外和往内。好多人看这个世界就努力用一种逻辑性、理性的方式来处理它。你给我的感觉是不一样的，你不断地在你不熟悉的宇宙中行走。审视的方向是往自己，往内，不是往前。你不把你碰上的东西变成一种系统，你思考你自己。我觉得这是唯一的值得推进的方向。

向：或者说我的方法，知识也好，能接收到的信息也好，不管是外部轰炸般给予每个人的，还是我自己试图去找到的知识性的东西，所有这些最终都需要被我消化掉，我不是一个什么拿来就能用的人。我从来不会用素材，也不擅长处理现实。

我这个年纪，经历中国的变化太大了，大到像活了好几辈子，几年就像转世到一个新的世界一样，你看到前几年中国人的样子和现在长得都不一样，穿戴什么的更不一样。四十岁以后我对这个世界才有点反应，凑合对应上这个变化。很长一段时间我是一个反应特别迟钝的人，我一直不太想追逐外部的状态——至少在我的认知下。我不认为这样的外部是应该左右我的，我不觉得这个东西是我认识这个世界重要的参考，恰恰可能是打扰我的。我现在之所以能够面对，只是因为稍微强大一点了，我的消化系统更好一点了，能把嘈杂的东西装进来。消化掉这个东西之后，我试图用它们再去帮助我，再去分离出一些别的东西。你可以说是逃避，但是我不觉得是一个简单的逃避，可能是消化系统的问题，或者我认识世界的方法就是这样的，必须得消化掉才能进入。

阿：我觉得更多是东西碰上你，一遇上，你就开始消化它们。不像很多艺术家那样，他们去寻找，把东西放到该放的地方，为的是更方便地使用它 们。

向：碰到问题要专心面对问题，而不是想下一步做什么。

阿：对，但是对好多人来说下一步是很重要的，他们全部的现在是为了下一步。实际上那是你预料不到的。我看你的女人根本不知道她们下一步是什 么。

向：创作没有公式。我的视力特别好，我能看到很多东西，这个反应是有的，我一方面是非常敏感的人，另一方面又是对现实特别迟钝的人。

阿：我说过，你有艺术家的眼睛，睁得很大，可是主要的方向是往内。你的雕塑的这些人有着向内的眼神。你做了一群女人，看起来在聚会，可是她们之间没有交流，每个人留在自己的状态里，甚至她们拥抱的时候不是真正的接触。

向：但是这种交流和接触是在她们内部发生。

生和死

向：我以前特别害怕老，那种未知的衰败让人不能接受。现在年纪越大好像脑子越来越好使了，所以我盼着我老了变得更聪明。

阿：你怕老是怕死吗？

向：我怕失去能量。我本来就不是活着很有理由的人，到老了以后能量在消失中，更没办法面对生命，难以承受。我现在意识到也许智慧在慢慢地增加，看世界的方式和角度会慢慢不同，我是这么想象的，也许那样的老还挺有魅力的。首先是一直能够做事情，这个是必需的。

阿：对，做事情是唯一保持活力的方式。

向：你能有充分的理由和激情在做事情。你始终能行动，能证明在活着，可以面对生这个问题，如果你没有办法再有理由或者有激情地行动的话，这个生命就到了尽头了。

阿：我觉得你不用太害怕变老。你会发现，起码我的经验是这样，到了我的年龄回顾，你会发现耽误了好多事情，没有做应该做的事情，可是慢慢发展成对自己生活的满足。我经历过我爸妈的死，特别是我妈，九十多岁，她死得很满足，我突然就明白了这个道理，她想走，因为她满足了。

向：很圆满。

阿：对，这不是勉强，是骨子里的东西。

向：很难得。

阿：这种满足好像被上帝抱着。当然也有另外一种可能，有的人死得很惨。只要你不得很严重的病，而是你真正地生活到最后一段，你心里会有这种满足感，是真的满意，够了，现在可以走了。

向：我现在已经满意了（哈哈）。我觉得死这个事情不是自己决定的，这个对我来说始终是一个命题。生和死我觉得是一个问题，核心的问题。

不停地和这个世界交媾着

向：中国有一个女作家，残雪。

阿：我认识她，我很喜欢她。

向：她说过一句话我印象特别深，大意是，虽然我并不跟这个世界发生很多关系，但是我每时每刻不停地和这个世界交媾着。我觉得这是太有力量的一句话。

阿：她描写得特别好。

向：这世界有一部分是被自己屏蔽掉了，而你的敏感把这个世界所有的美好和污秽都照单全收，你从来都是不停地和这个世界发生着关系。我能感知，不见得需要那么多信息，也不是说我一定要天天去看，去走，跟很多人接触。我随时在感知这个世界，它的变化。所以我经常感觉累，能耗太大。我白天在想事，晚上要做梦，一天到晚脑子始终处于这种状态。

阿：这样的话，雕塑对你来说是一个非常合适的媒介，因为它可以抑制你。

向：我其实很羡慕一种克制的表达，但我很难做到。雕塑对我来说是非常健康的。我爱想事情，但不是一个真正的思考者。

阿：你不是理论家，哲学家，你爱想事情，但你不是一个制造思维系统的人。

向：对。我对哲学感兴趣，但是一点点天分都没有。这种思绪一定要有个出口，艺术给了我很好的行动的理由。我对生命有很多困扰和不解，甚至是否定。行动给了我这样的人特别大的生的理由和激情，就像一个出口，给了我特别现实性的对于“生”这个事情的证明。我在行动中忘我，也在行动中成为自身。行动的轨迹，构成一种活着的激情，活着的理由。我想活着本身不会给我带来太大的信念。

阿：你一定需要知道活的理由吗？

向：我觉得我一辈子的工作就是在找活着的理由。我本质上是认为我没有这个理由的，所以我用一辈子的时间在找这个东西。

阿：你是没找到还是你觉得确实没有？

向：我一直工作总是一个像样的理由。因为物质化的东西对我来说本身是没有价值的，但是在做的过程中，我一直在想问题，这个东西分离出来构成理由，物质化的作品可以证明我一直在行动，在想问题。

阿：有两种人，一个信徒觉得他找到了活的理由，但还有一种人不知道这个理由在哪里，可是他知道这个理由存在。

向：我是反证过来的，本身没有这个理由。我是一个很小就思考自杀的人。

阿：你为什么这么着急想死？你难道没有感觉，因为你一直在寻找理由，所以你心里知道有？找不到没关系。这种安全感你没有吗？

向：一直没有，所以我说不安是宿命，因为没有活着的理由，所以我会努力去找。你知道人没有生的权利，其实连死的权利都没有。我得找到一个东西说服自己活着这个事不仅仅是喘口气，按照正常人生的公式，不是这么简单，我想找到生命背后到底是什么。

阿：在你寻找活和死的理由的时候，你雕塑的角色是什么？

向：这就是我所有努力的证明——物证，行动最后诞生了一个结果。这个结果证明了我想问题的过程，虽说有时也会被困在行动里，但这个过程才能说服我，至少活着还不只是喘口气，吃个饭，睡个觉。

阿：每次都是一次证明吗？

向：都是在抚慰我的不安，缓解焦虑，我从来不觉得做这个东西苦，是因为有更苦的事儿等着我。我不知道幸还是不幸，我们生在这个时代，真的是一个没有神的时代，我们不相信这个世界是由一个更高的造物创造的，我们生来就是有迷惑的。

阿：你不信神，不信宗教，也不信唯物主义，没有一种系统给你安全感。可是我绝对相信你心里对神的存在有最根本的意识，至少有直觉，要不然你不会做这样的作品。这并不意味着你不迷惑，不害怕这个想法，因为这个东西太不靠谱。所以你确实只好靠自己。

向：如果我找到一个宗教，这套系统我接受了，我可以把自己放在这个系统里面，那我肯定什么都不做了，艺术对我来说就没有意义了，我恰恰是没有办法把自己放置在任何的一个系统里面去。当然你可以说每个人都要靠自己。

阿：每个人靠自己的方式不同。

向：在现在的这个时代，我特别怀疑“不同”这件事情。当然可以有个说法，每个个体是不同的，随着年龄的增长，我觉得没那么多不同，没那么多特别的个体，我们只是很多人当中的一个。

阿：能力是绝对不一样的。

艺术离不开宗教感

向：太强化自己的折磨和受苦挺没意思的，日常就是日常。但是恰恰就是因为有深层的无法摆脱的命题，命运扔给你一道道题让你想办法做，所以我始终认为我是一个被动的人。我是被要求处理这个，处理那个，不能停 下。

阿：这种被动是一个力量。世界碰上你，你去消化它，比那些积极去处理世界的人强。

向：我和当下时代文化里面自我意识的那套价值观是非常相悖的。我觉得生命的意义在于，你能够找到什么，把自己的生命献给它，自我不重要，我认为人最大的幸福莫过于能够把自己奉献给什么。我有时候能感觉到，有时候感觉不到。

阿：感到的时候有什么样的感觉？

向：其实感到感不到我都想赶快结束生命。感到的时候就觉得生命已经非常美满，就像你妈妈那样；感不到就觉得生命毫无价值。

阿：你偶尔有这种满足感。

向：对，偶尔感到这种喜悦，好像生命有一个东西可以放置。每个生命可以是毫无意义，毫无价值，你长得好看也罢，长得难看也罢，聪明也罢，愚蠢也罢，其实你就是一粒尘埃，在时间里一瞬间就过去了，要说没意义就是毫无意义。

阿：这个是宗教性的理解。

向：所以我说我不信任何教，但我是一个有宗教感的人。

阿：艺术离不开宗教感。天才和宗教感是分不开的。

天才是本能的力量

向：你相信有天才这事？

阿：相信，天才是本能的力量，天才不需要系统，比如宗教，比如一个意识形态的系统。在艺术家只能依赖自我的状况下，天才给你勇气。你的迷惑，你的恐惧都在，可是你还是在坚持。

向：我始终是觉得有个力量，这个东西很强，所以我也不觉得我所带有的才能是属于自己的，我时常有这种感受，因为它不稳定，有时候发挥得很好，有时候发挥得很不好，我觉得这东西有一天会突然间就没了。

阿：你不能依靠天赋的才气，靠这个，它早晚会消失。艺术家的成就靠他的天才这种说法，是欧洲十八九世纪的发明。

向：很多人是因为力量不够，慢慢就弱了。

阿：很多人二十岁的时候都有天才，几乎所有人都有天才的一段。可是它不是上帝送给你可能养一辈子的礼物。你胆子太小，力量太弱，修养太少，努力不够，天才的作用很快就会消失。你的痛苦是很正常的。

向：我绝对认命。

阿：你的雕塑就是有一种“对”，这种对只能是从你的自我出来的，和你的天才也有关。

向：除了某种力量给我的不太可靠的才能之外，我还得做更多的努力，我始终带着这样的焦虑感不停地学习。

阿：你想坚持发挥你的天才是不容易的。

向：对，现在我有一点年纪了，每个阶段会不一样，好像丢了一些东西又得了一些东西。

阿：每次丢了一个东西也得了一个东西，按我的理论总的来讲还是很平衡，丢了多少就得了多少。

象征的系统失效了

阿：我喜欢你的动物系列，同时我有一点不舒服，它们的象征意义太强。艺术家历来把动物变成象征性的作品，你也不能避免这个。你的女人不是一个象征，或者是说，她们超越象征，她们表现出一种全然的存 在。

向：对于我这种问题先行的人来说，问题深化抽象化是必然的。像这些作品那么具体，那么细节，就是想结构不那么抽象的叙事。你面前是个真实的人，但是又觉得有个东西从非常具体的人之中升起来了，它跟这个现实有距离，你不觉得你面对的只是一个现实的肉身。

阿：象征起抽象化的作用需要一个固定的文化系统。只有在这些系统里面象征才可以被理解。过去是宗教，比方说，羊羔，作为耶稣的象征在基督教系统里意义是非常明确的。今天有各种各样的意识形态系统，象征的作用或消失了，或变成假的了，变成了kitsch。你的作品跟现实有距离，可是它们不属于象征性的艺术品。你的动物系列倒是有一点。

向：我忍不住要尝试这种语言，我喜欢隐喻，一个指代，我对这种语言永远是迷恋的。

阿：这个我可以理解。你大象的鼻子太大了。

向：你说得也对。以前朱朱也说过我这个问题，他说你的这种想法应该做得更奇特一点，有的东西要超越写实的形。但是我的注意力总不在这上。

阿：我不是批评大象的鼻子太大，我觉得是对的，你不注意，所以对了。我唯一的问题就是对象征性的东西一直都有一种怀疑……

向：你说得很对，欧洲的文化里面每一个隐喻都有非常具体的指向。

阿：对，象征有自己的力量，但是这个力量今天失去了。你现在用它推动人的想象或思想可能性不大。

向：我的理由是我对模拟现实没有兴趣，所以我能用什么语言呢？隐喻对我来说是非常有意思而且有效的语言。

阿：这是你现在的困惑，是不是？

向：我一直是这个问题。从某种角度来讲，我每一件作品恨不得都有一个隐喻的意义，这个形象会指代另外一个意思。

阿：是超过外壳的意义，但是象征是一种语言系统。这个系统起作用的时候，象征是一种互相可以理解的语言。我理解，你也理解，你感觉出，我也感觉出。如果系统不存在，那象征就不起作用。你说你作品有象征性也不是完全没道理，可是它们的象征性的意义在哪儿，不容易说清楚。它们不单单是象征。

空间越大，你自己就觉得越窄

阿：你现在做的《一江春水向东流》是一个故事性的东西？

向：其实不是故事，我觉得叫结构性，这件作品对我来说是对于语言的研究。电影和文学这样的语言在雕塑里面是不可实现的，但我老是想要去试试它。它会给你一个表象，一条河，一个船队，但是这里面的几组人物是在不同空间和时间里面的，没有任何两组是在真正现实的平面里面的。组织这样的结构对我来说特别有意思。

阿：制造的空间也是目前空间的一部分。你说你的道路很窄。是因为你的空间这么大。空间越大，你自己就觉得越窄。

向：是这个道理，就像我住这么大一个房子，我依然觉得我的生活是很狭窄的，和这个世界相交的通道少。同时我和世界的交集并不依靠现实的空 间。

阿：你说得对，问题不是这个世界大不大，是你跟这个世界的不断地“交媾”。

向：我想从外表的现象往里面看。我始终在语言里制造各种可能的观看，包括观者视角的加入，当你意识到作品这样一动不动地看着你的时候，你就觉得这是一种对视，有一个交集。

阿：很强烈的交集。

向：而且这种对视会拖延你观看的时间，一旦拖延了时间，就好像你能看到内部的什么。

阿：我觉得这是艺术最根本的、最基本的意义，要不然就把艺术变成一种装饰，满足一种审美感。我喜欢你的作品没有一个好看或者不好看的问题，在你的作品里，这好像就不是一个问题。

向：不管你反应是好看还是特别不好看都很奇怪，你不会反应这个问题就是对的，就真的看懂了。

阿：是的，这个我觉得是一个重点。

过剩的此在，源于我内心

向：做完《敞开者》后，我找到里尔克的诗，给了作品一个题目。也用了几句放在画册里：“最终庇护我们的，/是我们的无保护性，/而且当我们看到它逼近时，/我们已改变了它，使之进入敞开者中。”这些诗句我觉得特别对应作品本身。

阿：你会找到好多的诗和好多其他的作品和你对应。你确实把全部对女人的理解总结了，在这个角度里面，你的总结并不广大，而是全部都有。

向：我曾经还想过要给每件作品选句诗，当然，大多数的时间，是碰到了它们对应的句子而已。比如，《寂静中心》这句：过剩的此在，源于我内心。很多东西不过是来自过剩，生命很难有平衡，要么是匮乏，要么是过剩，我们永远是在匮乏和过剩之间左摇右摆，不停地经历，只是非常短暂地拥有彩虹，非常短暂是平衡的。所有分泌出来的，我们的创作，我们的艺术全部来自我们的过剩或者是匮乏，包括我们想象出来的爱情，都是因为我们匮乏或者过剩而产生的。谢林就说过这个世界都是上帝过剩的产物，所有的创造其实都来自过剩。

阿：你这样描写你创造的过程吗？

向：必须要把这种东西从身体里扔出来，要找到一个出口，这个东西不能在身体里待着，就像一个急于要说话的人，急于把这个东西扔出来，扔出来之后就变成了作品。

阿：你把你的作品“扔出来”这个比喻我觉得非常准确，尽管扔出来的过程需要时间、技能。成功的作品都是扔出来的。你觉得扔出来的过程甚至比结果更重要吗？

向：结果总是可评判的。但是对我自己来说我着急赶紧扔出来，不想结果。所以我为什么要写东西，就是因为雕塑只能释放出一部分。

阿：不扔出来就会憋死。扔出来的东西成功或者不成功以后再看。

向：做了很多之后慢慢意识到这个东西确实可以跟人分享，就像照镜子一样，因为你意识到这个东西是可被分享的，才获得了一种更大的使命。如果这个东西仅仅是为我自己扔出来，那我扔一次两次就可以了，我一直不停扔，试图去关联一个更大的命题，也许是更复杂的陈述，一种语言。我肯定不仅仅满足把这个东西排泄出来，这不能说服我一直工作，所以很多东西是慢慢积累的，慢慢意识到。

阿：我看了你最早的作品，没有像现在这么成熟，可是完整的东西都有。你现在看似简单，当时并不简单。

向：我觉得那些就是本能，就像拉屎一样。

阿：不过这个本能也不简单。当时你的问题跟现在的问题不一样，也不会比现在简单。我们几乎没有谈你具体的作品。我觉得没有必要。作品就是作品，需要的话，去跟它们对话。

向：我始终觉得别人跟我谈雕塑的时候，本质上是这些问题，这些问题跟我生命本身有关系，是互相印证的。阿：我并不觉得你每件作品都成功。你这么一直跟自己较劲，有的时候成功，有的时候失败，有的时候强，有的时候弱，可是在每件作品里可以看到你的自我，无论强的或者是弱的。向：好残酷。作品变成了主要的案例。阿：实际上我觉得你变成案例了，有意思的案例，作品我可以去看，其实也不需要跟你谈。

米歇尔·康·阿克曼

~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~

1974年毕业于慕尼黑大学汉学系。1975—1977年留学于北京大学历史系。1988年，创建歌德学院北京分院并担任院长。1994年赴莫斯科担任东欧中亚区歌德学院总院长；2000—2006年在罗马任意大利区歌德学院总院长。2006—2011 年任中国区歌德学院总院长。2007—2010年任“德中同行”项目的总监。目前为孔子学院总部特聘高级顾问和德国墨卡托基金会中国代表人。

阿克曼从80年代初开始与中国文化界交往，尤其关注中国当代文学和当代艺术的发展。他在德国和中国策划了几次当代水墨展(“墨变”, 汉堡2014 ;“男女”，济南，北京，武汉2015/16)。 他曾翻过译莫言、张洁、王朔、刘震云等作家的作品。1980年，阿克曼出版介绍自己在中国经历的书——《门里门外》，在西方发行之后产生一定的影响。