

Tobias Rehberger

(整理自和 Robin Peckham 的对话)

我来过北京两次，第一次来的时候还是上世纪 90 年代初。我做这次展览的原因和我以前在其它大多数地方——比如，在巴西或者芬兰做展览没什么不同。我发现不同的文化语境总会引发我浓厚的兴趣，我想看看自己能想出什么好的作品来表现我将自己置身其中的状态。当然，我去芬兰的时候所感受到的差异会比我在中国和喀麦隆工作感到的差异小一些。我总是对所处的环境感兴趣，而了解近期中国历史上发生的一些事情，就足以对正在发生重大历史事件的中国产生浓厚的兴趣。这些足够成为我来到中国并在这里创作的原因。

我总会或多或少的将我自身的背景带入作品中，这既反映了我个人的文化背景、也映照出展览所处的上下文语境，这是非常有意思的，即使这点不能在作品中得到充分显现。我在这里经历的和如果我在纽约或柏林进行创作所经历的必然非常不同。所以，把这些融入到作品中是非常有趣的，但是我并不想做任何可笑的、可能以某种具体的方式和与中国产生联系的作品。来自文化的、技法的各种影响混杂在一起，决定着创作作品的方式，这也是作品本身自然散发出来的。我作品的很多细节都体现了这种影响。而在我身上体现的是国际化的影响力，各种背景和影响相互交融。我在世界各地举办展览，从北京到洛杉矶、从芬兰到南非。这就是我所生活的世界。所以，不足为奇，审美是世界的，是都市的。

如果仅从画廊所在地的周边环境来做决定，那这样的决定就未免太过具体了。我并不打算宣称作品受到某种中国因素的影响。我想说的是，这件作品投射的是我对自我的反思，是西方镜子里的中国特质。和画廊的周边环境相比，我对画廊的建筑、对艾未未依靠东方文化的背景、并运用极简主义的知识与理念创作的作品更感兴趣。我们好像是从两个对立的视角阐述同一个问题。

当然，在中国也有很多制作的可能性，与我以往惯用的方式与流程完全不同。从技术角度看，在这里能完成一些世界上其他任何地方都不能完成的事情，特别是我创作的这些大型陶瓷作品。以前我也使用陶瓷进行过创作。我一直就对这种材料很着迷，特别是未经上釉的瓷，但对这种材料我并没有太多深入的思考。我尤其喜欢它的表面，喜欢那种质感。我用瓷对家乡法兰克福的一家当地酒吧——Oppenheimer 酒吧进行 1:1 原大比例的再现，这是我创作的一件大型作品之一。Oppenheimer 酒吧吸引了形形色色的顾客。它略带艺术气息，但是法兰克福的艺术圈子很小，所以酒吧也欢迎诸如银行家之类的人物。它并不是一家容易找到的大众酒吧，所以一般都是经由朋友等熟人介绍才能找到。它有点儿像圈子里的一个小据点，但也并不只是艺术圈的。另外一件在景德镇制作的作品也是以 1:1 原大的比例再现了“法兰克福厨房”（Frankfurt Kitchen）。20 世纪 20 年代，法兰克福的一位设计社会保障住房的女建筑师设计了“法兰克福厨房”，这也是首批整体厨房家具的原型。

我在景德镇完成了这些瓷制作品。以前，我也曾在德国最好的瓷器公司进行制作，所以我非常确定他们做不了这些作品，或者说他们只能做一些装饰性的东西，但是景德镇的工匠们可以做到德国的工匠们做不了的事情，这些陶瓷家具其实都是可以切切实实投入使用的。我觉得没有谁还能做到这点了。我对此非常感兴趣，这也是我乐意来这里发掘制作可能性的原因。这次展览所有的作品都是在中国生产的，一部分是在北京制作的，一部分是在景德镇。世界上只有两个人能做这件作品，其他任何地方都做不了，而这两个人恰好都在中国。当然，制作过程中也会发生一些理解上的问题，甚至误解，有时候反映在一些非常微小的细节上。个人背景和产生某种特定最终结果的历史之间往往会存在差距。如果有某个德国人可以制作这些作品，那么这些作品做出来后肯定是不一样的——也许仅仅是细节上的不同，但是它们看起来肯定是不一样的。这就涉及到如何填平上面提到的差距。我将我的个人背景、期望值和依据现实而做出的投射交融在一起。由于作品是用这种方式做出来的，所以其体现的差距是非常明显的、并值得思考的。

我的工作室有一些人负责绘图和勾勒概要，还有两位建筑师和一位平面设计师。他们制作这些项目的最终视觉效果图。我只对赋予作品这种效果的数码元素感兴趣。二维平面图案总是看着更为抽象，而三维图的图案则更加协调且浑然一体。打个比方说，绘画应该是我们周遭世界的一个物，而且应该是立体的，是我们日常生活中所能用到的。但是我所考虑的并不是使用这些数码设备来制作东西。这其实是个很简单的问题：如果我只做一件事情，一支铅笔就够了，而要做别的事情的话，就必须使用电脑。回溯二十多年前，那时候我们并没有这么频繁地使用电脑，很多事情因为过于复杂而变得遥不可及，还有一些事情因为开发需要太久也不太可能被实现。如今，我和程序师坐在电脑前，告诉他这儿再短点，再大点，那儿再厚点。这和用粘土制作模型并没有根本上的不同，但却要更快一点。我其实对使用电脑没考虑过太多，对于我而言，我只是觉得它和别的东西一样，就是一个工具。

为了更好地理解厨房和酒吧的在这儿所扮演的角色，有一点很重要，你得知道我花了很长时间和人讨论这次展览的开幕式，包括一些有趣的形式，比如如果你享用一顿正式的晚餐，那么总会端上一整条鱼，等等。还有一个我认为如果有一个厨房和酒吧会很妙的原因之一，是因为开幕式上饮料将会由酒吧供应，而晚餐也将会设在画廊内，从瓷制厨房里被端出来。厨房和酒吧都是使用着色但未经上釉的瓷制作而成。这样一来，瓷器吧台表面上附着的每一个污渍都会留存很长时间，而且无法被彻底擦除，瓷器表面便因此成为了作品“记忆”的收藏者。如果某样东西被使用之后变脏了，那么你再也无法彻底洗掉它。我希望，如果有来自某个机构的某个藏家想收藏它并使用它的话，若干年后，你依然能看到附着在材料表面上被使用过的痕迹——“记忆的痕迹”。

我对使用酒吧和厨房的过程中所发生了什么并不感兴趣，我感兴趣的是作品的使用到底是在哪个层面：你是在使用一件艺术品，那么你是在精神层面或者说哲学层面使用它呢——就像你消费其他的艺术品一样？还是根本没有考虑这么多，而仅仅纯粹出于

其实实在在的功能性？在我看来，这就是艺术如何成为艺术的——“一切皆在于我们如何看待艺术”。你可以将任何东西都看做雕塑，但问题往往很简单：作为雕塑，它有多有趣？我对那些周遭环境的创作必须和其实用性或功能性有关，而不是关于社会关系的创作。那从来就不是我的兴趣所在。我感兴趣的是附着和被作品表面收藏的“记忆”。如果你不小心把红酒给洒了在吧台上了，那么就像是给它绘上了某种图案。这个图案就是对自然而然所发生的事情的记忆，这远比发生在酒吧服务生和站在他面前的任何人之间所发生的故事有趣得多。但这仅仅是有关酒吧使用的衍生之物，是不言自明的。我好奇的是，使用痕迹是如何被累积起来的，或者说随着时间的流逝这些痕迹会变成什么样。如果某件作品拥有某个时代的特定外观，那么你觉得这件作品和那个时代究竟是什么关系？比如，某张桌子拥有亨利·莫尔在 20 世纪 50 年代作品的特定形态，那么这张桌子就是亨利·莫尔的作品吗？诸如此类的问题很重要，也很多。作品的使用过程本身也成为了作品创作过程的一部分，而不仅仅是被动地接受。你可以说这些被使用过留下的污渍和痕迹就是形态迥异的纪录岁月的工具。

小的时候，我家有个灰色的茶壶，茶壶上的装饰图案都是中国的字符，也许是捏造的字符。我邀请我家庭的每一个成员根据自己的记忆去描画这个茶壶，这样一来，我们有了五个不同版本的茶壶形象：我父亲、母亲、哥哥等各自都画了一幅，然后这些草图被直接交给了陶瓷工匠，他们能制作各式各样的茶壶。我不认为这件来自家庭成员共同记忆的作品是一个合作的产物。某种程度上而言，我利用了我的家庭来制作某件产品——艺术作品。这个过程是作品最终形态的一部分。也许这听起来有点奇怪，但是我想说的是，对于我而言，我的家庭更像是某种“材料”，而非合作者，即便他们每一个人都对作品最后的呈现形态负有责任。我也不会把我和景德镇的工作室共同完成的作品称之为“艺术合作”。因为这个作品是由我发起的，我想到的，这和我跟某位艺术家朋友共同合作并不一样。然而，它确实又不仅仅是物色某个人去执行一系列的指令这么简单，因为有很多事情我只能在了了解了制作工匠们的能力后才能开始。在作品的制作过程中，我很乐于接受来自外界的影响，尤其是来自他人的决定。在某些环节，我大胆放手让他们去做，但这往往是故意或者说是被迫的失控。最终，这种在决定方面的失控仅仅是我的另外一种创作材料而已，而从传统的角度而言，这些决定对于艺术制作具有至关重要的影响。当然，从逻辑上而言，这并不意味着我不再是创作该作品的艺术家。整个作品的制作过程都在可掌控范围内，至于那些我放弃掌控的细节其实也都在我的关注之中。

尤其是那两件大的作品，都是对现实环境的复制，我当时琢磨了很多关于复制和真伪的事情。关于功能性的考虑也同样重要。和我合作的景德镇的公司得以制造这些东西是因为在“文革”时期，他们被禁止去制作美的东西，所以他们被迫制作实用的绑在拖拉机背后的瓷器耕犁。他们也制作家具。一家工厂的师傅告诉我，在那个年代，他们培养出了制作极其牢固的工具的能力，包括打谷机，全都是用瓷器制作的。而有关我家的茶壶的复制的想法也是如此：我热衷于复制的方式，不管是通过记忆、通过照片、通过草图抑或是模型。

依然是和我的童年有关，在我一周岁生日的时候，我收到了一份礼物，是一只金丝雀，这只金丝雀整整活了 11 年，当然，它去世的日子或许并不是我生日那天。我找到了 11 张于不同年份拍摄的照片，要求工匠们用陶瓷将小鸟的这些不同姿态加以还原。大概早先的五六张是黑白照片，所以我又另外做了一套绿色的小鸟。如果只是看这些照片的话，除了我，没人能够辨别出来那只小鸟其实是黄色的，所以最终有 11 只绿色的小鸟，11 只黄色的小鸟，它们散布在展厅的墙壁上，浑然一体，点缀着整个展览。

我并不会说我的创作游走于艺术和设计之间，虽然涉及了包括厨房或者灯在内的一些物件，但不能因此就认为作品和设计有关。关于这个问题，我的想法是你当然可以从设计的角度来欣赏这些作品，但事实上，我并不是出于一个宏大的设计框架或者理念的初衷来创作它们的。我的参考系统就是艺术，以及那些与艺术系统和我自身的艺术创作相关的形形色色的问题或者疑虑。总之，我认为，有的东西它之所以是艺术，并不是因为它内在的某个部分，而是因为它隶属于某个特定的艺术系统：艺术是一种观看和接近事物的方式。对于我而言，设计的问题往往是对于我作品的误读。而且，因为我根本不考虑设计的问题，所以这些物体如果是被看作设计品，那么其趣味就远不如艺术品。你不能因为它富含某种功能性的细节，就因此认定它和设计有关。和艺术品相关，对于功能性或者设计感的考虑就有点儿像个陷阱：人们很容易联想起有某种功能的物件。然而，在我的作品里，实际功能并不是它作为一个具象物所看起来的那样，其功能意在打开一条艺术探讨的重要通道。我当然也很喜欢你从中看到别的东西，但如果你仅仅是用那种方式去欣赏它的话，那么最终你将迷失其中或者与另外一些东西失之交臂。但是我还是喜欢它们所具有的这种模棱两可性。当然，如果我张口就说我的作品和设计毫不相干，接着又马上说我喜欢这个陷阱，那也有点奇怪，但我认为，其实就是如此。

还有一系列具有“伪装”效果的雕塑作品：如果从正面看的话，它们几乎消融于背景墙的绘画或图案中。这一系列有四个版本——春、夏、秋、冬，这也是中国艺术中最常见也似乎是极为重要的主题。背景墙上的图案是用水彩绘制的，而非油画或者印刷而成。和陶瓷类似，这里的水彩也是我在创作中运用的技法之一，只不过以前我从来没有这么用过，也没有使用过纸做雕塑。某种程度上而言，这是对我在工作室的创作以及对中国技法或主题的运用的一种融合。为了用水彩达到这种几何效果，我在纸上印制了非常细小的线条，就像铅笔画一样。你能看到它保留着这种手工的特征：看起来很精细，但其实是出自手工。图案本身有令人目眩的伪装效果。我只是对此加以设计；除了表明这四件作品其实源于同一张图像，只不过摒弃了一些元素，颜色有所改变，它没有什么更深层的涵义。比如，夏季版的作品，更为枝繁叶茂，但都是同一张图像或者说同一个雕塑的四个衍生体。

展出的还有一个手绘水彩房间，如果你驻足观看，看到的是水彩图案；但若走起来，图案会随之移动，你会感受到一种奇特的视觉效果。房间里放置了一张小茶桌和三个坐凳、一个小茶壶和几个茶杯。我曾经也用瓷器制作过作品，这些经历是我的艺术实

践里非常重要的一部分，在某种程度上，这次展览中的水彩和瓷器参考了中国工艺或技法，或者说是我以一个西方人的眼光来看待东方艺术。据我所知，这些都是来自中国的最早也是最为重要的工艺品，早在 16、17 世纪就已经在欧洲出现。当然，很多早期欧洲的瓷器制作颇具中国风。我一直以来都非常热衷于中国水墨和水彩，还有日本的水墨和水彩。我对东方的现实主义以及与之相随的东方的抽象理念尤其感兴趣。从典型的中国山水画中，你会看到某种现实主义绘画，在西方人看来，这就是表现主义流派。对于我而言，运用西方抽象手法的同时，加入更具表现力或者手工的表达来演绎中国山水画，是件很好的事情，即使作品中留有某些机器刻画痕迹。就像我所知道的，欧洲很多产品比如瓷器，因为它们的价钱相对低廉，我们会认为是中国机器制造的，但是你会发现，基本上这里所有的瓷器都是手工制造的，只不过它们看起来像是工业化大生产的产物。

我们还有一套具有“伪装”效果的雕塑，同样也是水彩绘制的，每一幅作品前的天花板上都悬挂着一盏陶瓷灯。灯在我的作品中也常常出现，因为它们代表着介于功能性和观赏性之间的模棱两可。一方面，它们是被设计成产品的物体，但是某种程度上而言，它们比大多数别的物体更为抽象。比如，相比椅子的形状，灯的形状和其功能之间的关系并不那么紧密，所以物体的外形和它的功能之间并不存在必然的紧密联系。灯还是一个奇怪的物体，它被设计得很漂亮，但是却得为其他物体的观赏性负责。灯是为了照亮别的物体，而足以奇怪的是，大多数时间，它们并不照亮自己。这种模棱两可性或者说思维转换使得它们更为有趣。这件作品和你可能如何处理某些不是仅仅存在那用来被观看的东西这个问题有关，因为它在消失的过程之中。你或许在观看什么，但是伪装的视觉效果试图阻止你去观看。这从艺术角度来看很有趣，因为我总是认为艺术不仅仅是你所观看的东西，而是在你观看的时候能充满意义的东西。我们或许坐在这个房间里不去看墙上的作品，但是我认为，它或多或少总会对我们有所影响，而且不是以什么玄妙的方式：即便你不直视，你眼角的余光也会瞥见些什么。我想这就是艺术被低估的一面，也是这整个图案主题如何在我的作品得以呈现的方式。

当我第一次看到这个令人目眩的伪装图案的时候，我非常激动，它既让人愉悦，又有点矛盾，因为它包含了这种强烈的色彩斑斓的几何图案，但是另一方面，它又阻止我们去观赏它。我想这就是一个美好的悖论，或许艺术能以同样的方式，从视觉开始，但又不止步于此，而是踏入新的领域。我认为如果只是把艺术作为只能对视观看的东西就了无生趣了，你走进博物馆或者画廊，然后站在作品前，目不转睛地盯着它看，它也盯着你。我希望艺术更自然地存在于我们的生活中。它可以更加深入地参与我们的生活。这也是为什么我特别有兴趣做一些不仅仅是用来观看的作品，虽然这些作品可能会有非常吸引人的外表。

其实我谈的是我的雕塑作品。因为我的作品类别太多，功能也各不相同，所以我总会被问到作品“标签”的问题，我一直坚持，把它们看成雕塑是一种正确的观看视角。这其实就是说作品的参照系统是什么？我参照了过去几百年里的哪些作品？即便我的作品看起来并不像罗丹等古典艺术家的雕塑作品，但它们是的作品所能追溯到的起

源，是我的作品的源头，这也是我的作品所想探讨的。如果说它是一件装置作品，那它也是探讨雕塑的装置作品。我一直强调，我是个雕塑家，而不是装置艺术家。事实上，绘画是个很复杂的问题，因为很多作品谈论的都是绘画和雕塑的关系，试图探讨绘画的源头，雕塑的源头。然而，我还是认为，从雕塑的视角才能和作品走得更近。色彩选择以及图案的特殊形状——这些对于两个流派而言都是关键性问题。当然，这最终也和分类及其涵义有关。我坚持雕塑，即便是绘画的时候，我也挪用了雕塑的技法。传统上，图案和颜色并不是雕塑的必备元素，但对我而言，根本的问题在于，你这么做的時候，雕塑会发生什么变化？而不是它最终是否会成为绘画。

翻译：王文卿