



六四
藝術·攝影
作品集



BLOOD-RED CROSSROADS

血色徬徨

1989年的政治和美學

POLITICS AND ESTHETICS IN 1989

朱其 主編

血色徬徨 1989年的政治和美學

五 湖源書社

朱其 主編

ISBN 978-988-12798-0-4



9 789881 279804

HK\$158 NT\$480

Printed in Hong Kong

Blood-Red Crossroads
Politics and Esthetics in 1989

血色徬徨

1989 年的政治和美學

主編 / 朱其

出版人：孟浪 / 佩索亞
責任編輯：劉以芳 / 碧哲
裝幀設計：松松

血色徬徨：1989年的政治和美學

主編：朱其
出版：溯源書社
電郵：fountainheadbookshk@gmail.com
發行：田園書屋
電郵：gfbook@netvigator.com
臺灣發行：貿騰發賣股份有限公司
電郵：marketing@namode.com

版次：2014年6月第1版第1次印刷
定價：港幣158元 新臺幣480元

國際書號：ISBN 978-988-12798-0-4
Published in Hong Kong

目錄

血色徬徨：1989年的政治和美學
文 / 朱其 2

六四藝術集

拉無	12	楊大飛	106
蒼鑫	14	張方白	108
常磊	20	趙俾白	112
陳光	24	朱葉青	114
杜峽	30	陳興偉	118
杜興	32		
高氏兄弟	36	六四紀實攝影	
韓濤	44	回憶一九八九	124
何燦波	48	文 / 王凱	
何銳軍	54		
黃銳	56	余力	125
劉大鴻	60	拉無	140
劉敏	62	塵光	158
羅傑	64	西月	164
莫毅	66	灰瑟	180
盛奇	74	傅眺強	186
王凱	78		
武文建	82		
徐勇	88		

血色彷徨：1989 年的政治和美學

文 / 朱其

1989 年之後，中國的當代藝術就開始處於一個精神滑坡的狀態，或者說整個中國的文化狀況處在一個彷徨的狀態。中國當代藝術的一個議題在 25 年內因此始終被掩藏著，即關於 1989 年之後的“血色彷徨”的政治美學。

一. 從未面世的六四藝術

2011 年，在杭州召開過一次西方美術館長、藝術史學者與中國學者、批評家的對話會。會期兩天的最後一個下午，美國紐約古根海姆博物館的女策展人亞歷山大·門羅（Alexander Munroe）提議下午的對話議題定位在“1989 年與中國當代藝術”。她解釋了為何西方在九十年代對中國當代藝術感興趣的兩個理由：一、1989 年在中國發生的是一場不同於前蘇聯和東歐的民主運動，相信這場運動的經驗一定不同於前蘇聯和東歐，也相信這一場運動的獨特經驗進入了藝術家的作品中；二、1989 年後，一批中國藝術家，像蔡國強、徐冰等流散到了西方，他們使用了西方的裝置藝術、觀念藝術等語言形式，但他們一定對西方語言進行了中國化的改造。

亞歷山大·門羅認為，西方人在 1989 年之後對中國當代藝術感興趣，主要是基於上述兩點。西方



人想看一下，中國當代藝術的作品中是如何傳達 1989 年這場運動的經驗的，也想看一下中國的六四流亡藝術家到了西方以後，將西方的藝術語言改造成什麼樣了。我在會上隨即提出了看法：第一，1989 年之後的藝術，像政治波普、玩世現實主義，確實具有 1989 年背景下的情緒、情感表達和由此產生的藝術政治的語言策略，但它不是關於 1989 年的正面的美學政治，對 1989 年的精神經驗的傳達也遠沒有達到西方人所認為的知識分子高度；第二，很多海外的華裔藝術家大都是 1989 年之前出國的，並不存在所謂“流亡藝術家”的現象，這是西方學者在時間上沒有考證的誤解。

儘管存在史實誤讀，但西方學者提出的有關 1989 年的美學政治的議題是重要的。這一議題冰封了 25 年，一直未能真正成為藝術批評的議題。但藝術創作的實踐實際上從 1989 年之後即已開始，很多藝術家都還是 1989 年學運的重要見證人，比如，有的是廣場的“民主女神”雕像的創作者之一，有的是 6 月 4 日凌晨廣場上人民英雄紀念碑最後一批撤退的 50 人之一，有的是當時戒嚴部隊的攝影幹事，有的則因參加北京工自聯入獄多年，其他藝術家也分別在各自城市置身於六四運動的現場。他們有的在 1989 年下半年就創作了六四題材的藝術，有的在次年創作，有的自九十年代至今的不同時段創作了“六四藝術”。

六四藝術不是一個統一的藝術現象，一開始誰也不知道他人做了什麼，都是自己私下從事創作。六四藝術在語言上是粗糙的，沒有確定的語言形式，有些是採用了對攝影底片的處理手段，有些是用表現主義、象徵主義或政治寓言的繪畫，有些是象徵主義的水墨畫，有些則是裝置藝術、行為藝術、紀錄片等形式。這部藝術文獻集的大部分藝術家都是六四的親歷者，也有幾位是未經歷現場的 70 後、80 後一代。

毫無疑問，“六四藝術”是指自 1989 年至今創作的有關六四的藝術。本書共收集了 23 位藝術家的作品，在體例結構上，還呈現了六四紀實攝影部分，作為與六四藝術平行的文本背景。我將這本集子定位為有關 1989 年的美學政治，但排除了兩類作品，一類是由藝術家創作的六四周年的紀念儀式類的作品，二是由 70 後、80 後年輕一代藝術家所作的美學上比較波普的，或者僅僅含有“64”字樣的觀念藝術以及抽象繪畫。前者不屬於嚴格意義上的藝術，更像是一種政治紀念；後者則丟失了六四場域的凝重的美學政治，顯得內涵上稍有輕飄。

後者涉及到對六四藝術在美學上的定義。前蘇聯、東歐在解體前都產生過專制主義後期傑出的藝術作品，包括前蘇聯卡巴科夫的裝置、索柯洛夫的電影，中國廣為人知的涉及六四題材的作品是婁燁的電影《頤和園》，但因為受禁，從未真正展開過藝術討論。我將六四藝術的美學特徵定義為“血色徬徨”，這似乎是中國所獨有的涉及專制主義的藝術政治的精神特徵。前蘇聯、東歐的藝術中可能有“血色”體驗，但精神上沒有如此徬徨，因為他們有確定的宗教背景。在 20 世紀中國的三場重大學生運動（五四、一二九、六四），運動結束後，前兩場運動中年輕一代可能在運動失敗後會有徬徨，也會有人身風險，但畢竟還是在“民主憲政”的框架下，不像 1949 年至今的政治體系充滿了心理上的“血色”陰影。

“六四藝術”不僅是涉及 1989 年廣場上的體驗，更為重要的是包括了 1989 年之後的“血色徬徨”的經歷以及近十年逐漸成型的“新 1984”語境。婁燁的《頤和園》更為精彩的是後半部分，即 1989 年之後，等那些出國的人走了之後，留下來的人所經歷的“徬徨”。我這一代“60 後”差不多都經歷過這一內心歷程，就像電影中的女主角余虹一樣，此時中國社會的主流已經淡忘了 1989 年，中國人天生血液中的與時俱進、適者生存的基因再度爆發，積極向上地投入資本主義。但余虹作為一個八十年代的文藝青年，經歷了 1989 年那場血色清晨的學運的高峰體驗後，從此再也不適應現實社會，她不專心工作，與門衛和已婚男人做愛，以解脫後 89 時期的內心苦悶。

八十年代是中國少有的黃金十年之一，在八十年代成長的這一代人沒有文革的傷痕，資本主義又尚未到來，世界六十年代的理想主義和社會運動的熱忱，最後一次回光返照在中國上空。但這一代藝術人在 1989 年以後，普遍都陷入了一個“血色徬徨”期，他們想抗爭，又不能徹底抗爭；他們想在藝術上繼續前衛，但又試圖在一個合法的語言策略中進行；他們不滿現實的專制主義，但又由於傳統的積極主義基因，選擇了擱置敏感議題，先在合法領域做建設性的工作。在九十年代以後，中國的當代藝術在西方取得意外的成功，當代藝術轉向了後殖民性的全球化，繞過了國內的“美學正義”的議題，藝術精神由此疲軟。

二、“美學正義”與 20 世紀的藝術政治

“六四藝術”不僅未能像當代藝術那樣部分合法化，甚至在地下藝術圈也沒有真正面世過，很多藝術家雖從事了創作，但從未示於人。以至於西方藝術界誤將政治波普、玩世主義當作“六四藝術”，而在九十年代大加追捧。“六四藝術”一直雪藏而未能面世的原因，除了政治風險之外，藝術觀念及其語言策略也是關鍵因素。

1985 年以後，中國當代藝術開始受 20 世紀西方先鋒派的影響，九十年代早期，藝術與政治剝離仍是前衛藝術圈的主流觀點，即前衛藝術應更側重於觀念藝術、裝置藝術、新媒體藝術的實驗。20 世紀的中國藝術一直沒有在語言上有真正的前衛性，因此要完成純粹的語言實驗的創造，與西方先鋒派一較高下。另一個原因屬於語言策略上的，既然現實政治不允許正面表達 1989 年的題材，就採用波普藝術的後現代主義的諷刺手法和王朔式的玩世不恭的美學，退後一步求得準政治主題的生存空間。在這一藝術觀念和語言策略的背景下，中國大陸的當代藝術失去了核心的主體精神，形成了長達 25 年的“弱主體”化的傾向，尤其在藝術史觀及其藝術和政治的關係上存在著認識誤區，導致藝術的政治態度停留在反諷和遊戲的層次上，缺乏美學上的深度力量。

20 世紀的西方藝術史以先鋒派藝術史為主線，從形式主義到符號學的文本，比較輕視社會政治主題的藝術，這是西方藝術界在左右之間選擇的自足性的生存之道，即將藝術史看作一種語言史，以語言

的本體探索為中心，即便六十年代後的波普藝術、激浪派、女性主義、同性戀、第三世界和少數族裔的政治議題，也限定在消費政治和身份政治的話語層面。從印象派到立體主義、未來主義、表現主義等形式主義藝術，自俄羅斯十月革命前的民粹主義就一直將形式主義作為首要的批判對象，認為抽象藝術缺乏思想深度，是一種頹廢墮落的藝術。魯迅等人在三十年代的左翼陣營展開的“藝術為人生”還是“為藝術而藝術”之爭，也對立體主義風格的抽象繪畫進行了不點名的批判。

自五四運動始，從三十年代的地下左聯、四十年代的延安文藝到1949年建國至文革的“十七年文藝”，整體上完全受俄羅斯蘇聯的文藝體系的影響，即從十九世紀中期民粹主義的巡迴畫派、十月革命後列寧時期的“黨文藝”和宣傳藝術，到斯大林執政時期的社會主義現實主義這一主線。三、四十年代的左翼文藝相當於俄羅斯的民粹主義時期；十月革命後，列寧執政時期，他在《黨的組織和黨的文學》一文中，將藝術的功能定義為政治工具的手段，以及黨的政策和歷史的宣傳形式之一。由此在民粹主義及其巡迴畫派的基礎上，將藝術改造為“黨文藝”和宣傳藝術。十月革命勝利不久，列寧政府就出台了紀念碑宣傳計劃，為黨的領袖豎立紀念像，通過宣傳畫美化俄共（布）歷史。延安整風運動實際上對應於這個時期，將左翼藝術正式改造為“黨文藝”。

1933年，斯大林執政後解散了既有的藝術團體，重新成立統一的蘇聯作家協會，在第一次成立大會上通過的蘇聯作協章程提出“社會主義現實主義”概念。這一概念除了冠冕堂皇的保留“文學的真實性和歷史的具體性”外，增加了藝術的教化功能。在作協全會上提出的“社會主義的現實主義”，之後被作為權威的官方解釋用於指導一切蘇聯文學藝術。該章程同年即在施蛰存主編的《現代》雜誌刊發，周揚則在北京左聯的《文學雜誌》發表了“社會主義的寫實主義和革命的浪漫主義”一文。由於當時中國革命尚未成功，社會主義現實主義的概念直到1949年後才正式成為中共官方的文藝觀念。從五十年代的“新社會”、“新人民”主題到文革的英雄人物的“三突出”表現原則，中國的十七年文藝事實上同斯大林文藝一樣，並不允許表現所有的藝術真實性和歷史具體性，更多的演變為工農兵英雄人物的政治教化藝術。

毫無疑問，從法國大革命後席里柯的浪漫主義和大衛的新古典主義，到德國的歌德、英國的拜倫、雪萊等人的浪漫主義詩歌，藝術與政治就發生了緊密的關係，代表一種民主主義的美學政治，即它不是一種宣傳藝術或黨文藝，而是一種在語言美學中內含了自由主義的思想結構和精神訴求。俄羅斯的民粹主義亦屬於這一脈絡，但與西歐的浪漫主義、新古典主義不同的是，俄羅斯的民粹主義將抽象的“人民性”提升到絕對主義的高度，而抹殺了西歐浪漫主義強調“個人性”的立場，為以後的“黨文藝”奠定了總體主義藝術的觀念基礎。

斯大林的社會主義現實主義是列寧的黨文藝和宣傳藝術的集大成之提法。由於黨文藝在建國前“十七年”造成的文藝災難，文革後三十年的藝術在“傷痕文藝”之後迅速在八十年代中期轉向西方的先鋒派體系，除了八十年代的一部分政治象徵主義和表現主義以及有關毛澤東像的波普藝術，至九十年代以後，基本上繞過現實政治的藝術主題，走向後現代主義和觀念藝術，避免藝術與政治發生關係。

從19世紀後期俄羅斯的民粹主義批評家車爾尼雪夫斯基、別林斯基和赫爾岑等人，到十月革命前後的馬克思主義理論家普列漢諾夫、盧納察爾斯基，形成了形式主義與現實主義之爭。20世紀的俄羅斯與西方藝術事實上也走向了兩條道路。去除列寧、斯大林的黨文藝階段，從19世紀中期的民粹主義至十月革命後的1920年代，民粹主義對自然主義、形式主義的批判雖然有激進的一面，但也並非毫無道理。

這涉及到19世紀末20世紀初的“美學正義”和“語言原創性”誰更重要的藝術史觀之爭。以今天的視角看，西歐在法國大革命之後實現了民主憲政，因此自由主義的前衛訴求很自然轉向了語言內部的革命，追求一種“前衛原創性”的高級藝術。而俄羅斯這樣的後發現代國家尚未走出專制主義，文化和政治還處在未完成的現代性，藝術的議題首先仍應是一種以“美學正義”為主要訴求的反專制主義或反總體主義（Anti-Totalitarianism）。事實上，19世紀俄羅斯的民粹主義文藝正是在“反總體主義”的框架中崛起的。

中國目前的政治、經濟和文化狀況，實際上仍跟十九世紀的俄羅斯一樣，處在尚未完成的現代性。一方面彼得大帝通過極權手段推動了工業化和經濟崛起，知識分子也可以出國交流；另一方面，仍維持著政治和文化上的總體主義控制。十月革命後，民粹主義的“人民性”被保留為黨的核心概念，“人民”由此變成一個無主體性的政治“因子”，在黨這個總體主義框架中，民粹主義最終走向民族主義和集體主義。在政治和文化上，黨掌控了甚於沙皇時期的媒體和教育系統，可以任意給“人民”洗腦，灌輸用於重塑和規訓人民的觀念和美學。這即是喬治·奧威爾的《1984》所揭示的總體主義模式。

三. 從1989到“新1984”

我無意將本書中的作品看作一種達到成熟高度的六四藝術，正如我將其美學特徵定義為“血色徬徨”，許多藝術家在經歷了1989年的血色清晨之後，他們的精神信念並非是一種堅定的救贖主義狀態，相反，他們的作品中呈現了凝重、徬徨、糾結、激憤、壓抑、惶恐等複雜難言的情感和思緒。本書反映了這一代人不同階段的後六四感受，有像劉大鴻、張方白、何銳軍、徐勇、莫毅在六四事件後一年內就通過象徵主義、抽象表現主義、超現實主義隱喻等方式表達運動失敗後的情緒，何燦波、王凱則是從救贖角度思考一種六四經驗的精神沉澱。

在語言上，高氏兄弟較早涉及了救贖主題，運用了大量行為裝置的形式。蒼鑫、黃銳、盛奇、趙仰白等也通過行為藝術和裝置現成品的形式，表達對六四的感受。攝影成為一個重要的語言來源，朱葉青、徐勇是將攝影的底片效果作為一種記憶損耗的象徵語言，暗示六四事件在一代人的記憶行將沖淡；陳光、韓濤、杜峽則將攝影轉換為一種超現實主義的寓言圖像，表現一種時過境遷後的思考性回望。常磊是通過表演攝影的方式，構建有關1989年和“1984”的政治寓言的圖像。

杜興通過紀錄片的形式採訪了六四天安門母親丁子霖。繪畫的語言使用較多，但語言風格上有極大差異，陳光、武文建、韓濤是以六四圖像為基礎的表現主義和超現實主義，張方白、何燦波、何銳軍、楊大飛、羅傑則是一種內斂的抽象化的表現主義或自然形象的象徵主義。對韓濤、劉敏等 80 後一代而言，他們的作品則表現了一種想像性的六四經驗，具有不同於上一代的美學語言。

在中國尚未走出專制主義之前，“美學正義”仍是一個重要的議題。這部集子正反映了 1989 年以來一部分藝術家的精神堅守。中國正在出現一個“新 1984”的雛形，藝術與政治仍是一種難分難解的關係，當然，在中國特殊的“新 1984”框架下，需要重新定義藝術與政治的關係，六四藝術可以看作這一美學政治的出發點或者早期實踐。

1992 年鄧小平南巡之後，中國迅速形成了一個不同於早期共產主義的“新 1984”模式，即它不僅依然維持著“1984”式的總體主義的權力系統，而且利用了跨國大公司的模式來轉換國企的經營方式，使國家公司化、黨委董事會化，由此接續上了陀思妥耶夫斯基的《卡拉馬佐夫兄弟》中“宗教大法官”的實現版，大法官作為一個威權政府用麵包和娛樂與人民交換自由。《1984》與“宗教大法官”因此合成了“新 1984”模式，黨雖然不再是上帝化的實體，但仍保持著列寧主義的政治體制和表面上的人民話語體系。但在生活方式上，開放了消費主義和小資產階級的文化，由用強制性的清教共產主義轉向讓人民成為經濟動物，或沉溺於它曾經禁止的消費主義和小資情調的不關心政治的平庸一代。

漢娜·阿倫特（Hannah Arendt）的《極權主義的起源》（The Origins of Totalitarianism）一書，Totalitarianism 的英文原意是“總體主義”，即一個超出個人抗拒能力的覆蓋一切的體系控制著每一個人的自由、財產和思想。與漢娜·阿倫特時代不同的是，總體主義不光是指極權主義，資本力量所控制的消費主義也是一種總體主義，而中共是極權主義和消費主義集於一身的總控制者，因此在中國實際上形成了一種“消費主義/極權主義”的複合總體主義。從陀思妥耶夫斯基的《卡拉馬佐夫兄弟》、扎米亞京的《我們》、赫胥黎的《勇敢新世界》、喬治·奧威爾的《1984》、弗蘭茲·朗的《大都會》到米基·馬諾洛維克的《地下》，這一反總體主義的脈絡在中國仍有現實的意義，並將重新定義藝術與政治的關係。

1989 年的政治和美學應該是當代藝術重新出發的一個精神起點，藝術與政治的關係首先是一種語言上的美學政治，而不是宣傳藝術或抗議藝術。總體主義不僅是一種政治和經濟上的絕對主義控制，更為重要的是，它通過所控制的強大的媒體、資本和官方藝術系統，成為一種政治文化工業，不斷生產用於控制個人的價值觀、圖像趣味和流行話語。這是一個總體主義的文化系統，某種意義上，在總體主義的情境下，藝術的意義在於跟這個總體主義的“洗腦”系統爭奪話語和圖像的影響力，建立一個可以從總體主義框架中逃逸出的美學體系。

六四藝術對於中國的“新 1984”的意義，在於它作為一種救贖美學，在精神自覺和語言力度上超出了 20 世紀中國藝術以往任何一個時期。這場運動是 1949 年以來最具有救贖意識和直面死亡的社會運動。

儘管有諸多不完美之處，但離開六四藝術這一救贖美學的精神原點，中國當代藝術就喪失了其核心的主體高度，在藝術人格上也是不完整的。作為六四藝術的一個原初的精神出發，“血色徬徨”的美學政治仍是一個初級階段。總體主義仍在中國持續發酵，並產生新 1984 的語境。中國由此成為一個集極權主義和消費主義兩大體系於一地的前沿陣地，經過 25 年四分之一世紀，中國藝術理應走出“徬徨”期，在思想和語言上吸收 20 世紀批判總體主義的遺產，創造出一種新藝術。

本書可以視為告別“血色徬徨”並對新 1984 重新認識的開始。因為政治氣候和時間的原因，相信還有更多的藝術家從事過類似的創作，但我無法在短時間內廣為徵集。在過去 25 年，有關六四的討論都由海外流亡人士發聲，而大陸藝術界則沉默了 25 年。作為一本拋磚引玉的“大陸六四藝術”首度結集出版物，絕大部分藝術家都同意署了真名，這是大陸藝術人史無前例的一次真誠無畏的集體出場。

感謝詩人孟浪兄、佩索亞兄促成此書的出版。藝術人只有直面自己經歷的歷史，才會具有人格力量，並通過藝術為中國的變革聚集精神能量。

2014 年 5 月 8 日晨寫於慧谷陽光

中國大陸六四藝術集

自由之歌

3̣ | 6̣ 6̣ 1̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 7̣ 3̣ 3̣ 0̣ 3̣ |
感 受 自 由 被 剝 奪 的 痛 苦 我

1̣ 1̣ | 2̣ 5̣ 4̣ | 3̣ - - 0̣ 5̣ |
再 不 能 繼 續 沉 默 在

3̣ 3̣ 4̣ 5̣ 4̣ 3̣ | 2̣ 5̣ 4̣ 3̣ 2̣ 1̣ |
熱 血 奔 騰 的 五 月 里 我

6̣ 4̣ 4̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 6̣ 4̣ 3̣ 0̣ 3̣ |
英 勇 地 走 上 街 頭 英 勇 我

6̣ 7̣ | 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 6̣ - - 0̣ ||
英 勇 地 走 上 街 頭 。

拉 無

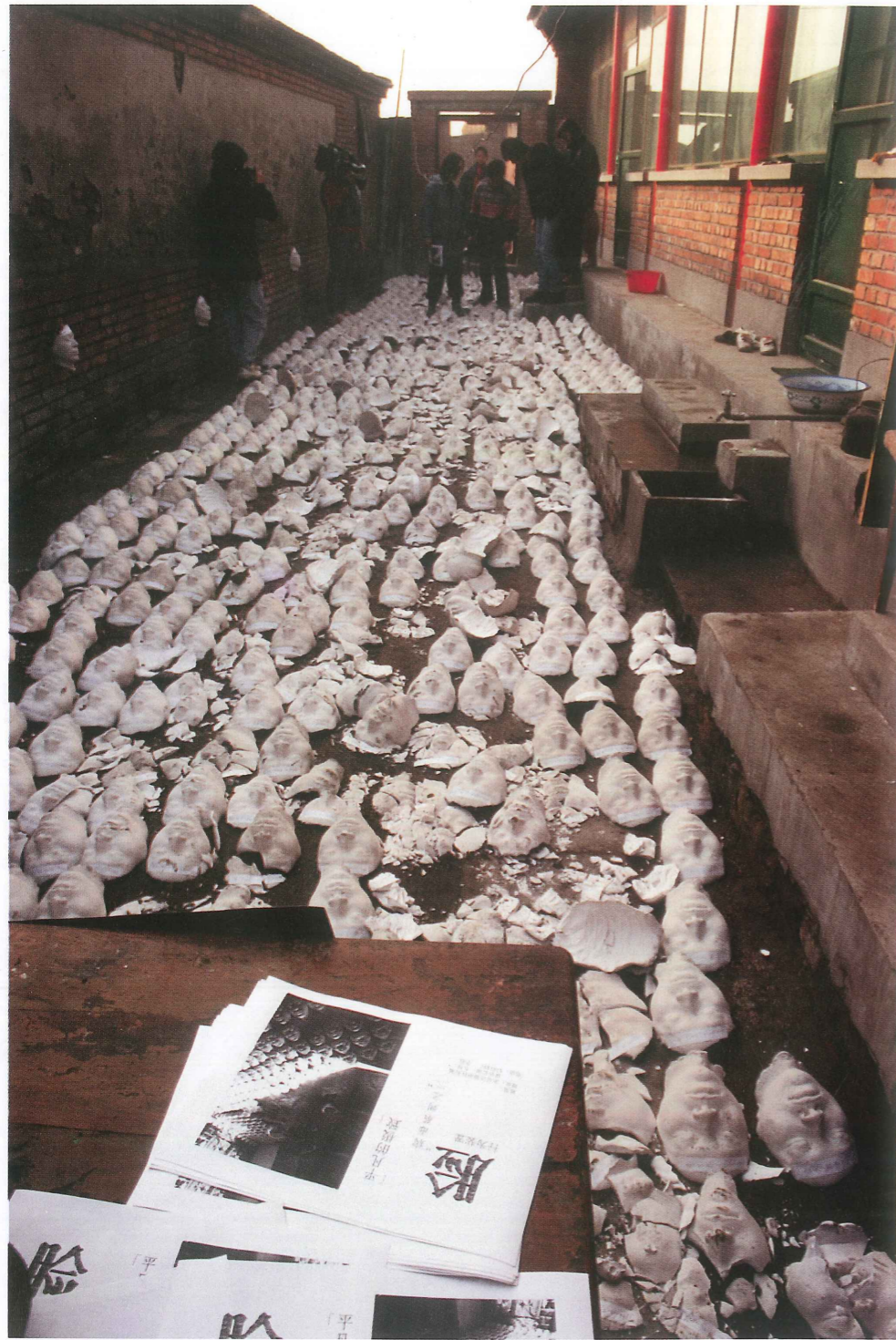


苔蘚民主, 材料: 泥土·植被·陶盆, 尺寸: 30cm × 15cm × 10cm

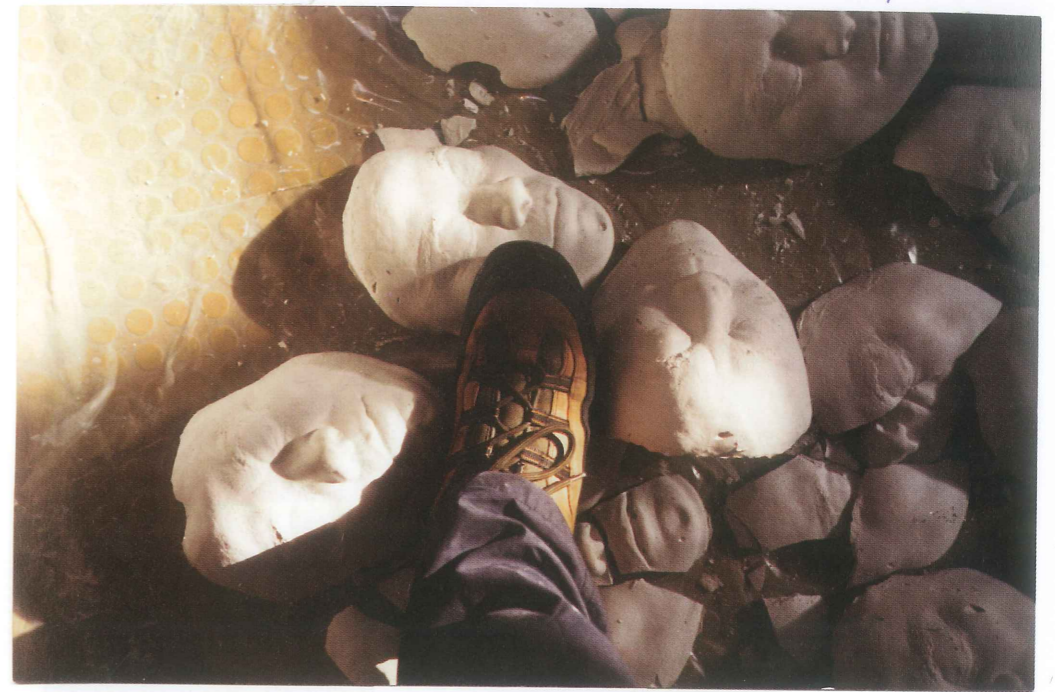
蒼
鏊



《踩臉》，1994，數碼打印



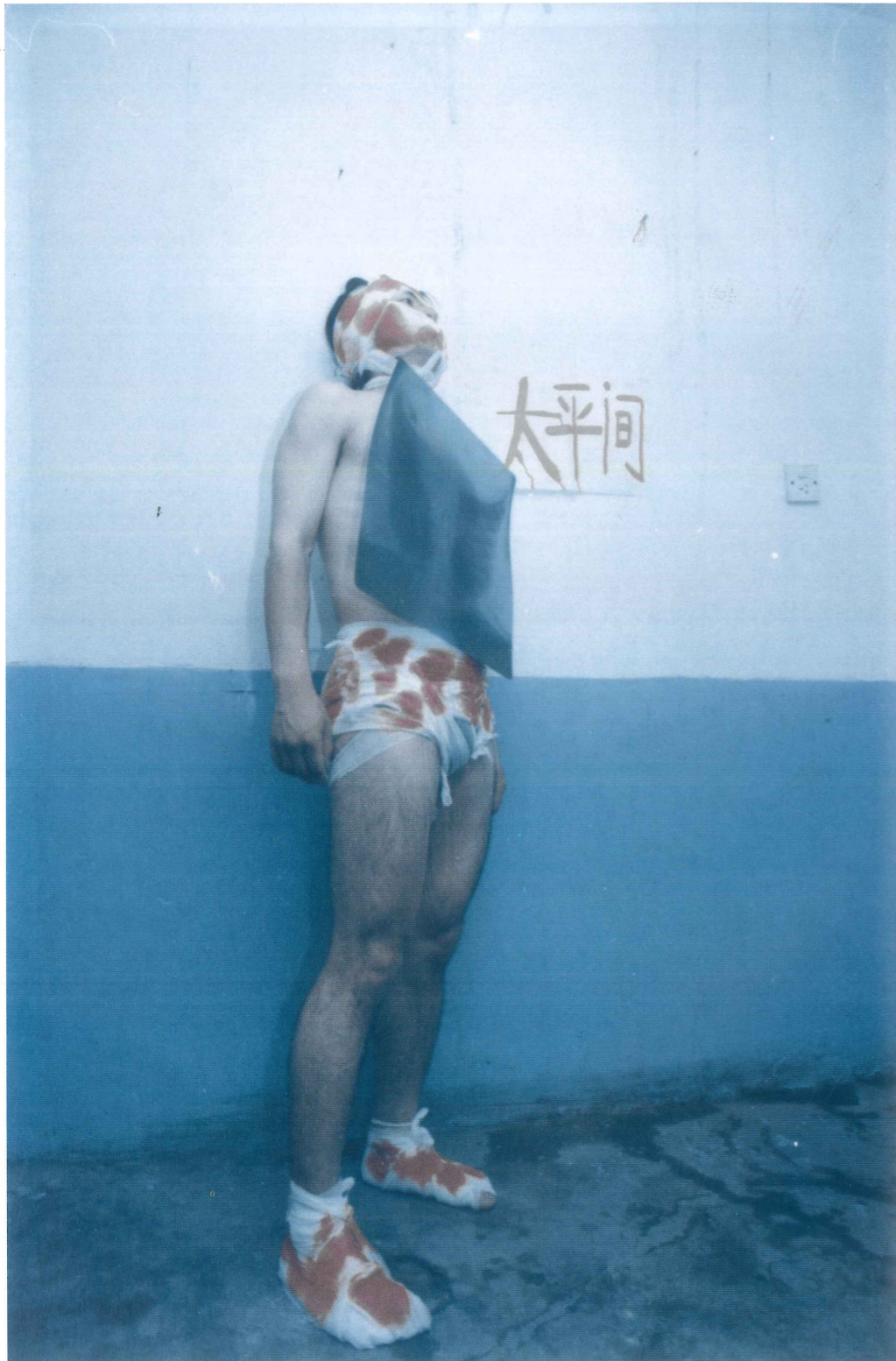
踩臉 創作時間：1994 材質：數碼打印



踩臉
1994



踩臉 創作時間：1994 材質：數碼打印



《祭奠五周年》，創作時間：1994.6.4，材質：數碼打印

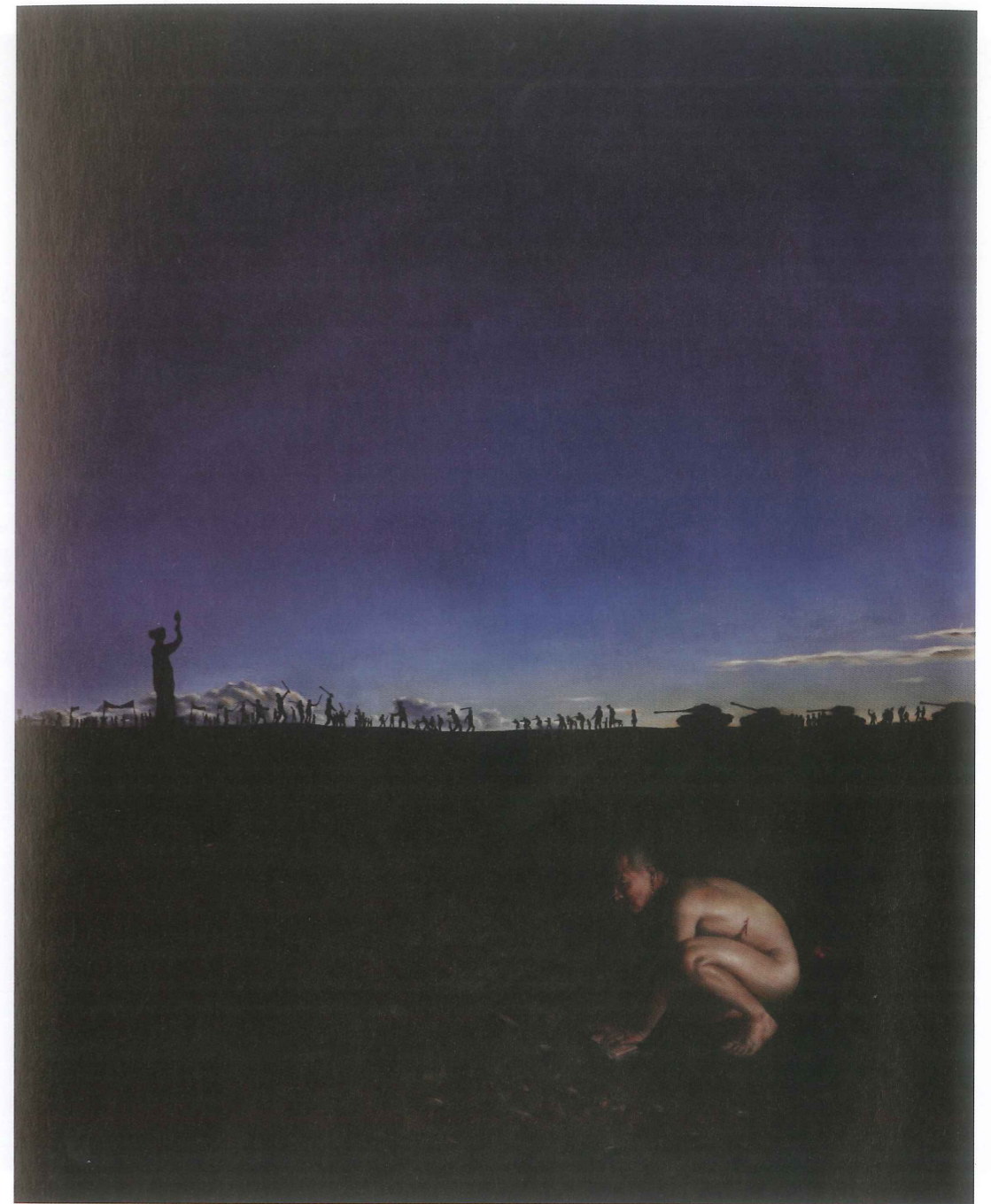


《祭奠五周年》，創作時間：1994.6.4，材質：數碼打印



《紅色是血》，創作時間：2012，175cm × 140cm

常石磊



《記住那一天》，創作時間：2012，175cm × 140cm



《動物莊園》，創作時間：2009，318.2cm × 140cm

陳 光



《風》，創作時間：2007年10月，180cm × 120cm



《遺留物 1 號》，創作時間：2006 ， 140cm × 135cm



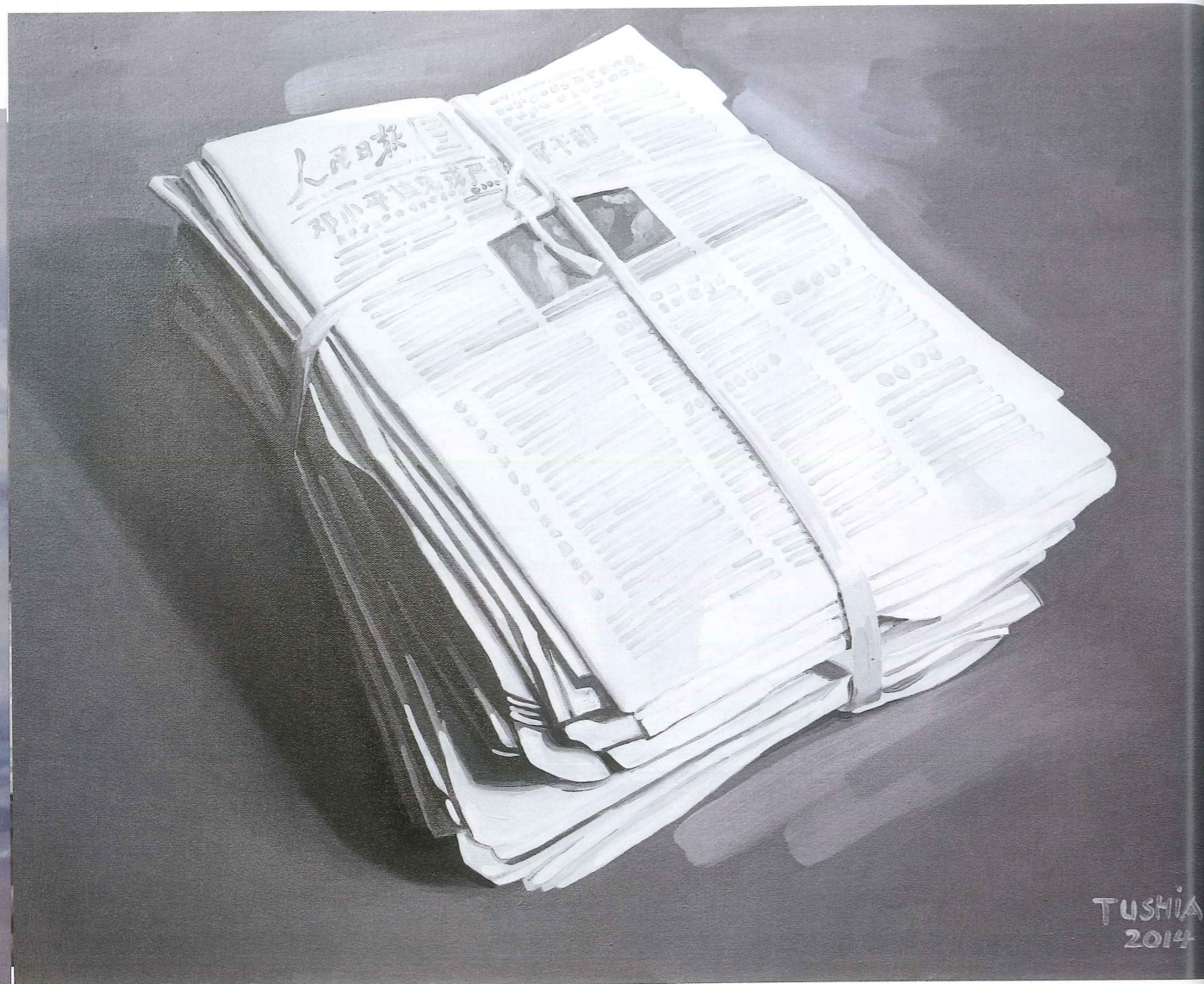
《遺留物 2 號》，創作時間：2006 ， 140cm × 135cm



《飛鳥 2 號》，創作時間：2010，180cm × 123cm



《殉》，創作時間：2007年9月，270.7cm × 220cm



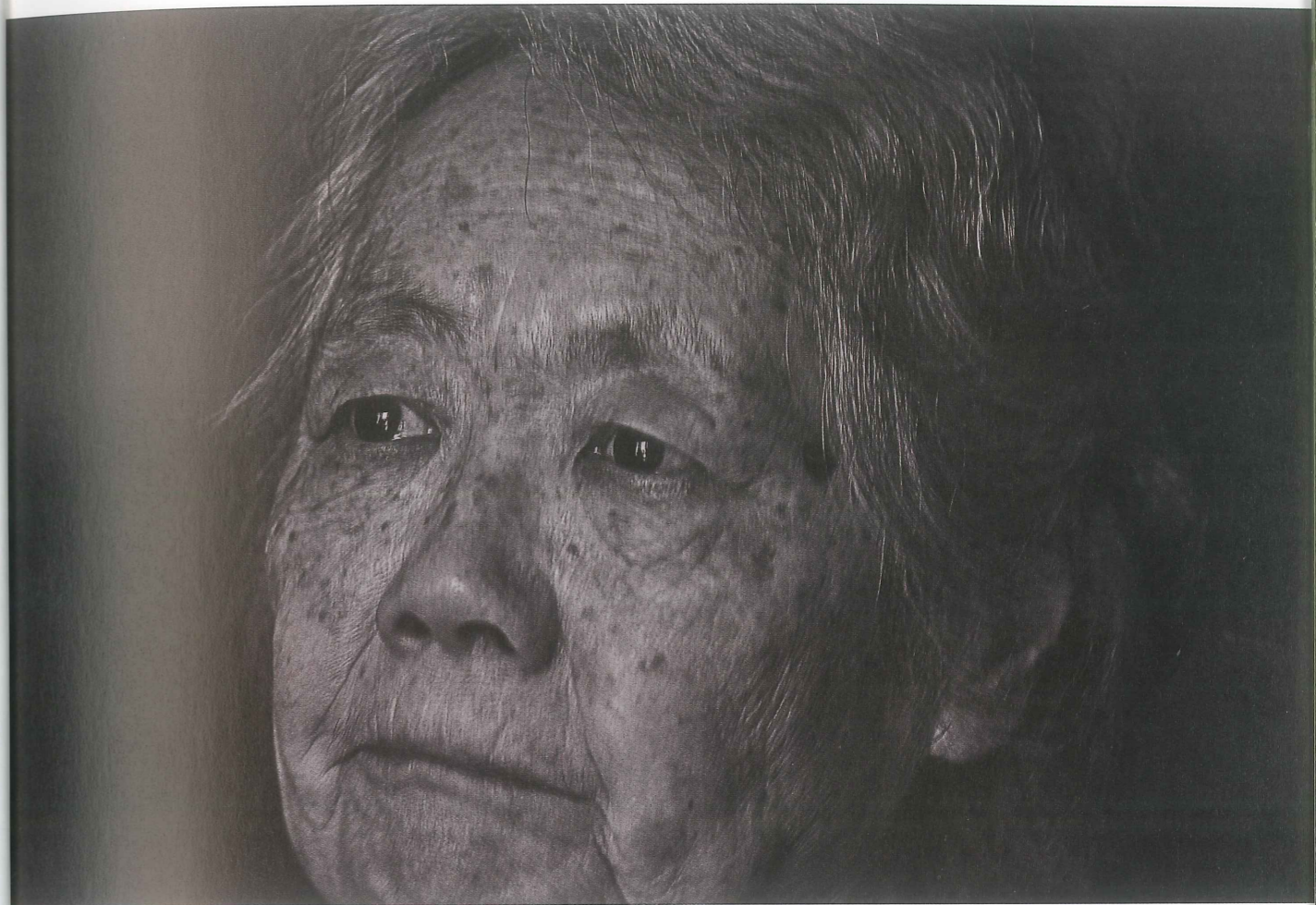
《絕對的新聞 - 那一天》 布面油畫 70cm × 90cm 2014年



《絕對的新聞 - 通緝令》 布面油畫 70cm × 90cm 2014年

杜 峽

杜興



丁子霖，女，1936年12月出生，上海人。前中國人民大學哲學系副教授。1947年就讀景海女子師範大學附屬中學，1956年就讀中國人民大學新聞系。1989年，其兒子蔣捷連於“六四”中遇難，後來組織發起天安門母親運動呼籲平反“六四”。獲得獎項包括：美國民主教育基金會“傑出民主人士獎”（1994年）；格利萊茲曼“公民成就獎”和紐約科學院“科學家人權獎”（1995年）；“萬人杰新聞文化獎”、夫婦同獲“法蘭西自由基金會記憶獎”（1996年）；瑞士“自由與人權基金會獎”（1998年）；意大利“亞歷山大蘭格基金會獎”（1999年）；《時代》雜誌“60年來的60名亞洲英雄”之一（2006年）；獨立中文筆會第四屆自由寫作獎表彰其及著作《尋訪六四死難者》（2007年）。

2012年1月16日在北京中關村寓所採訪

在當局最忌諱的“六四”問題上敢於直面、敢於說真話的人，真是鳳毛麟角

在我們採訪的諸多學者中，有學者認為，這些問題比較宏大和空泛，也有學者認為，這些問題已經不在他們的思考範圍之內。我們也在不斷修正提問的方向。從根本上講，我們提出的問題都是人生存的基礎問題：如果社會現在已經解決了這些問題，那麼再提出來就沒有任何現實意義；如果社會沒有解決，只是一些專家學者解決了甚至都已經不再思考這些，我就難免有一種困惑，他們的憤懣、爭論、吶喊的基礎在哪兒？

在收到採訪邀請的學者中，陳丹青先生回了郵件，他的回信對我們有重要的意義，他提出的幾個問題也值得我們思考。在郵件裡，他提出了三個質疑：第一，我們提出的這些問題60年前已經被普遍討論過了。也就是說，現在提這些問已經不新鮮了，沒有現實意義。第二，接受採訪的人有多少能說實話？第三，“六四”問題能談嗎？我也回信談了四點：第一，對我們這種年齡來講（我1966年出生），60年前到底發生了什麼我們並不知道，但這不是我們的問題，而是歷史書寫的問題。第二，在對歷史不知情的前提下，我們提出這些問題有沒有合理性？為什麼60年之後同樣的問題又提出來了？第三，我們沒有資格評判接受採訪的人究竟是說了真話還是假話，他們選擇出鏡本身就是一種態度，採訪結束了就是歷史。第四，關於“六四”問題，我6月3號晚上就在天安門，我經歷了那個晚上，如果陳先生願意就這個話題進行探討，我可以提供平台一起探討。其實，我要告訴每一位受訪者，我們這個平台是透明的，任何一種角度或立場都可以暢所欲言。

丁子霖：現在在知識知識分子圈裡，像你們媒體人能夠公開跟別人交流“六四”問題的人不會太多。如果被採訪者要是不說由衷的話，說假話，那何必浪費大家彼此的時間呢？要接受採訪就說真話，這是一種選擇，對一個知識分子來說是一種對良心的拷問。高華研究的是延安整風，現在對反右的研究也有很多，還有胡風案等，這些都是雷區。“六四”問題絕對也是個雷區，但很多人還是不敢觸及。

我給你講一個笑話吧，去年2月20號發生了茉莉花革命，他們居然也害怕。像我們這些“六四”的難屬，都年老體弱了，我們能做什麼呢？我們的訴求方式就是每年發出自己的聲音，就是在人代會前夕發聲。我們會給“兩會”代表發公開信，我們都用真名實姓，這很重要，不能就冠以“天安門母親”或者是“六四難屬”多少人，參加就得寫上名字，我們那些媽媽們或者是遺孀們，包括爸爸們，真的很勇敢。人必須活在真實當中，活在真話當中，你要不就說真話，要是說假話，就別說了，但是你要不敢說就別說，你可以避開，這是每個人的選擇。你願意觸這個雷區，我當然衷心歡迎。

“六四”發生後離今天還不遠，23年不到，大部分人都在，包括李鵬還活著，為什麼不談呢？每個人對“六四”態度各不同，這是他們的選擇，大致有三種類型：有說真話的，但絕對是少數。在當局最忌諱的敏感問題上敢於直面、敢於說真話，真是鳳毛麟角。作為一個受害者，我不能要求人人都跟我一樣，但是我也一直在看，一直在觀察，中國有幾個敢於直面這個雷區的知識分子。再有一種就是說假話的人，我鄙視這種人。還有一種是保持沉默，不敢說。有時候有的知識分子很有名，他們在別的問題上慷慨激昂，但在“六四”問題上不談。其實我還是能理解的，在這麼高壓、無恥、下流的政權下，他會考慮種種後果。如果不是因為兒子被害，作為一個大學教師，我對曾經發生在天安門的屠殺會是什麼態度？至少作為人的底線還有，我會同情受害者，會對這場屠殺採取批評態度。現在很多人對當局、對“六四”，對很多敏感問題，更多是在竊竊私語中，不知道你是不是有這種體會。比如有難友來，也有知識界的朋友，我們的老同學來，他們對“六四”也會講，但是竊竊私語，當然，他們能邁進我的家，就已經是要有足夠的勇氣和膽量了，還能給我一些寬慰，所以我不能要求他們都跟我這樣，也得設身處地為他人想。在這20多年裡，在我身邊走來走去的人是很多的，有的真是算來去匆匆的過客。以前我住人民大學宿舍，2003年才搬到這裡，“六四”剛剛發生，那些當官的自然不會來找我，除了公安部門的以外，一些當年的風雲人物來找我的真是不少，後來他們有的去了海外，有的坐了牢、流亡等等，現在都選擇了另外一種人生。當選擇了另外一種人生後，基本上就不跟我來往了。當年一些人知道我兒子被害還慷慨激昂地來我這兒，甚至說要拉一幫學生去，但被我拉住了，絕對不能幹這種事，但現在這些人在哪？他找他的前途去了，找他的利益去了，在這個社會的大污水圈找他的一席之地，找他的生存之道，那他怎麼能再跟我這樣的人來往呢？哪怕來看我一下都很難。

但是這些年也有一些人和我成為忘年交，譬如現在獄中的劉曉波，剛剛流亡的余杰。余杰是被打出去的，被這個國家打出國門，我真的挺難過，我太瞭解他們的處境了。他們始終沒有停對“六四”這個雷區發出批評的、譴責的聲音。我以前不認識余杰，是劉曉波領著他走進我們家的，認識以後就一直不斷聯繫，他有一篇文章《天安門之子》。這樣的人不是很多，這就是非常珍貴了，所以我很珍惜這些忘年交。這兩天我們看到余杰出國了，但是臨走前我們不得一見，我知道他要走，他只能通過郵箱告訴我哪天走，我們同在北京卻不得見面，我們覺得很悲涼，很孤獨。現在一些人對他有意見，我覺得他們還不太瞭解他，就像劉曉波被捕以後，我也不知道他可能會得諾貝爾和平獎。居然把他判11年，當時我們的悲憤之情真是難以言表，怎麼能這樣呢？我們沒有別的辦法，只有靠我們的筆，寫下我們的文字，發出我們的聲音。現在我們的年齡大了，身體不好，力量太微弱了，能做的事情極其有限，所以我們也不想浪費有限的時間，會盡我們所能。

高氏兄弟



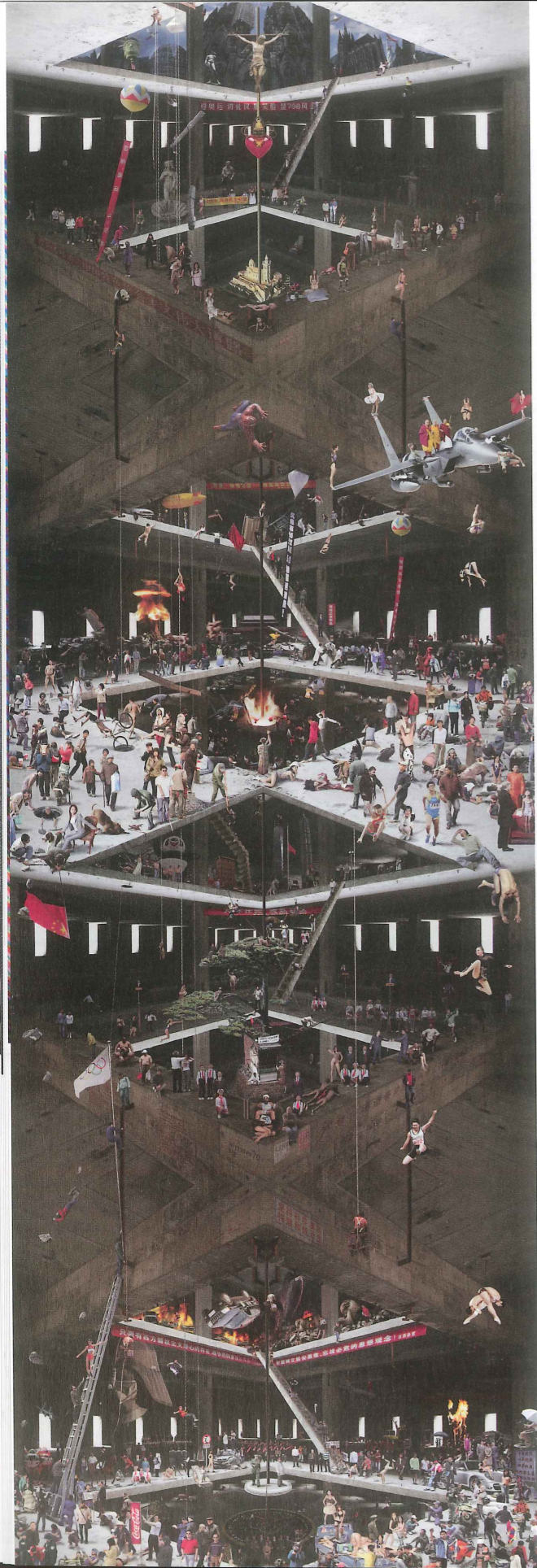
《被洞穿的記憶》，布面油畫，1999年



《广场 - 美杜薩之筏》，布面油畫，2010



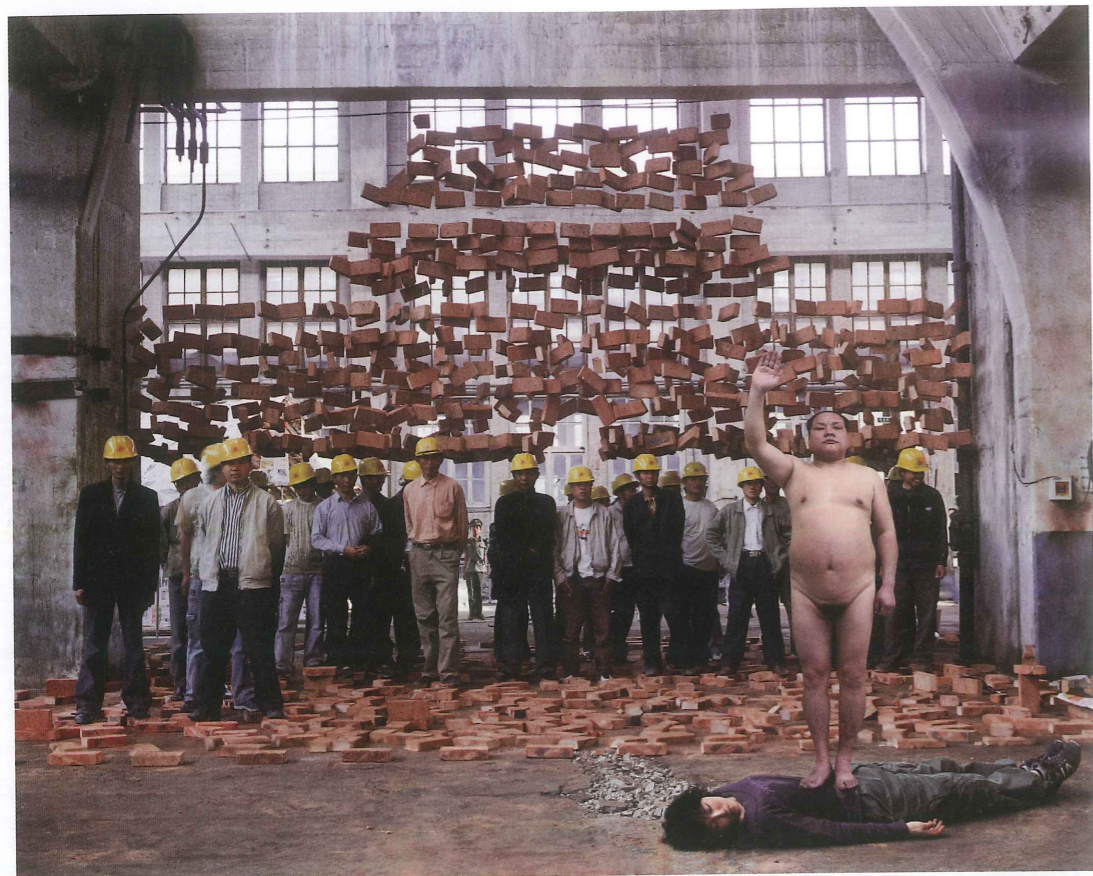
《广场 - 自由引導人民》，布面油畫，2010



《永不完工的大厦4号》，2008



《永不完工的大厦4号》局部，2008



《天安門》，2006



《廣場上的彌撒》，行為 / 彩色照片，101.7cm × 150cm，1995



《痕迹系列》，2005-2006，120cm × 150cm



《痕迹系列》，2005-2006，180cm × 250cm

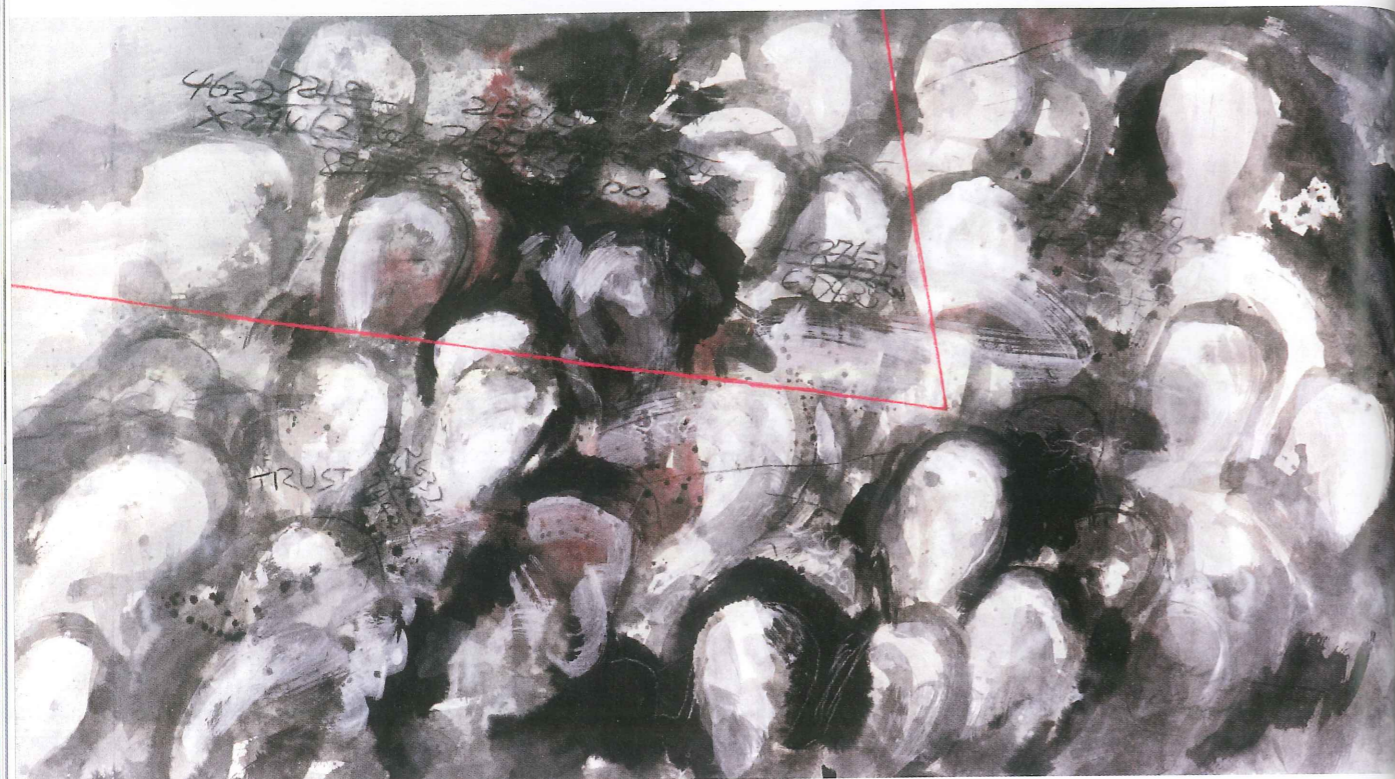
韓 濤



何 燦 波



《+Under+Threat+ 威懾》 水墨炭笔粉笔 創作時間：1999年 89.1cm × 118.5cm



《+Conflict+ 冲突》 水墨粉笔 创作时间：1999年 76.3cm × 141.6cm



《Voice of death+ 死亡之音》 水墨粉笔 创作时间：2001年 69cm × 138cm



《遺夢 No.1035》 水墨丙烯 創作時間：1999年 90cm × 120cm



《遺夢 No.1064》 水墨丙烯 創作時間：1999年 90cm × 120cm



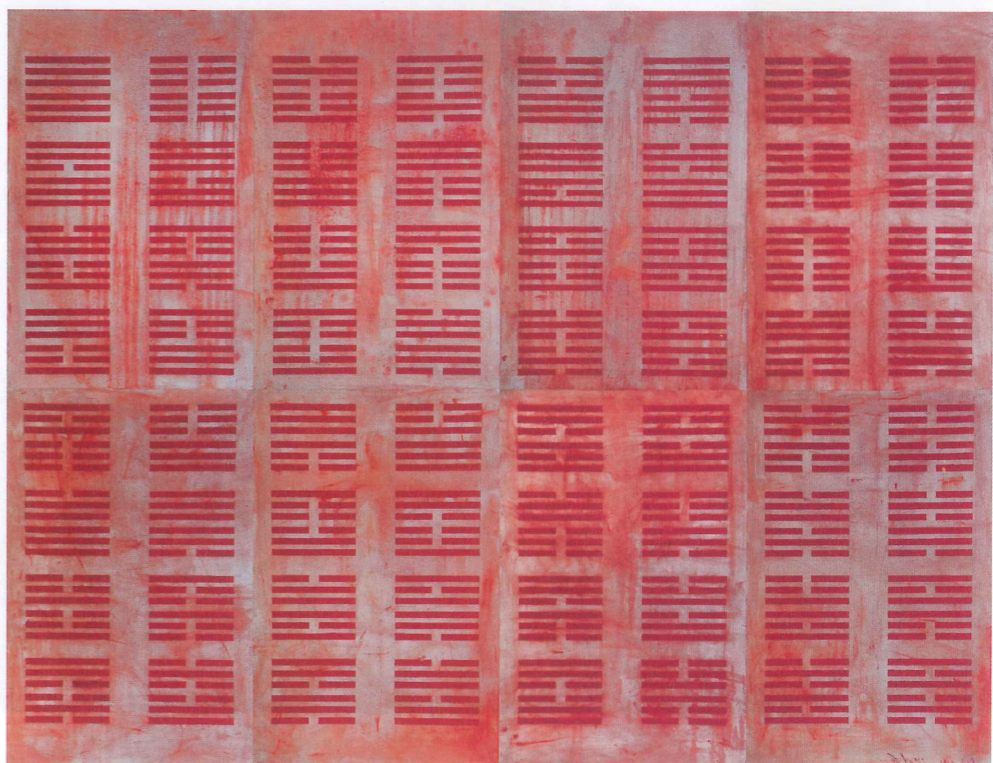
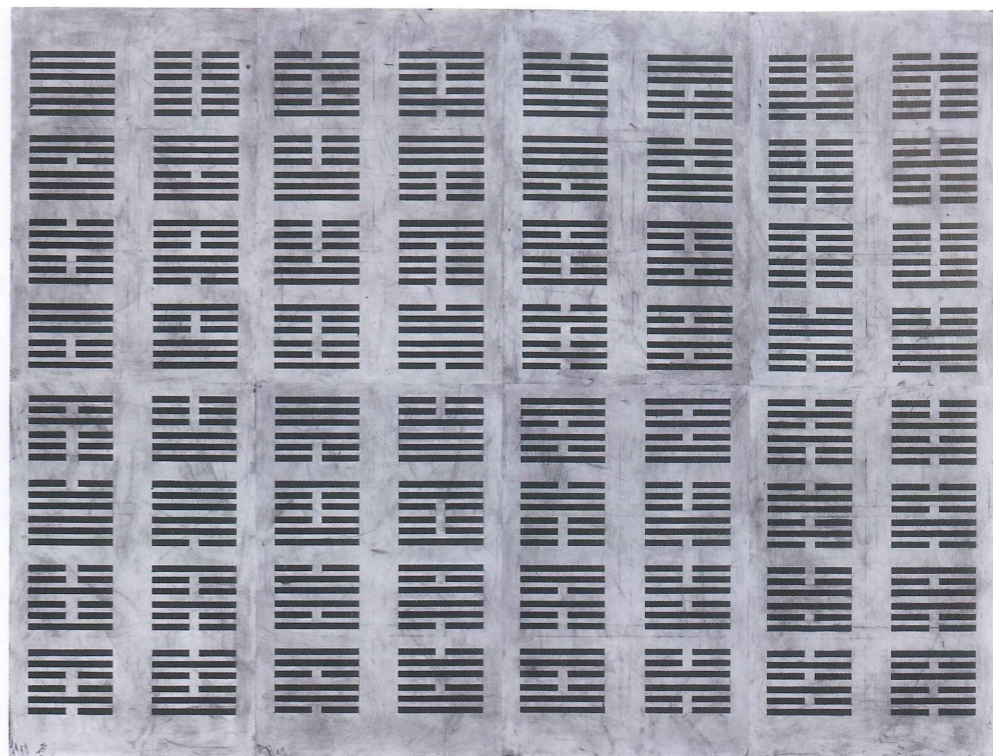
《火之蓮》，創作時間：1990年



《火之蓮》局部，創作時間：1990年

何 銳 軍

黃銳



《易經六十四卦合併》，布面絲網印油畫



六十四卦在香港，1999



六十四卦在澳門，1999

劉 大鴻



《鬼泣》，布面油畫，65cm×54cm，1989

劉敏



《里程碑》，數碼繪畫，187cm×150cm，2008

羅傑



《那些飄逝的記憶》，綜合材料（北京泥土·布·丙烯·白乳膠等），100cm×100cm，2014

莫毅



《我虚幻的北京》



《搖蕩的車廂》，1989年



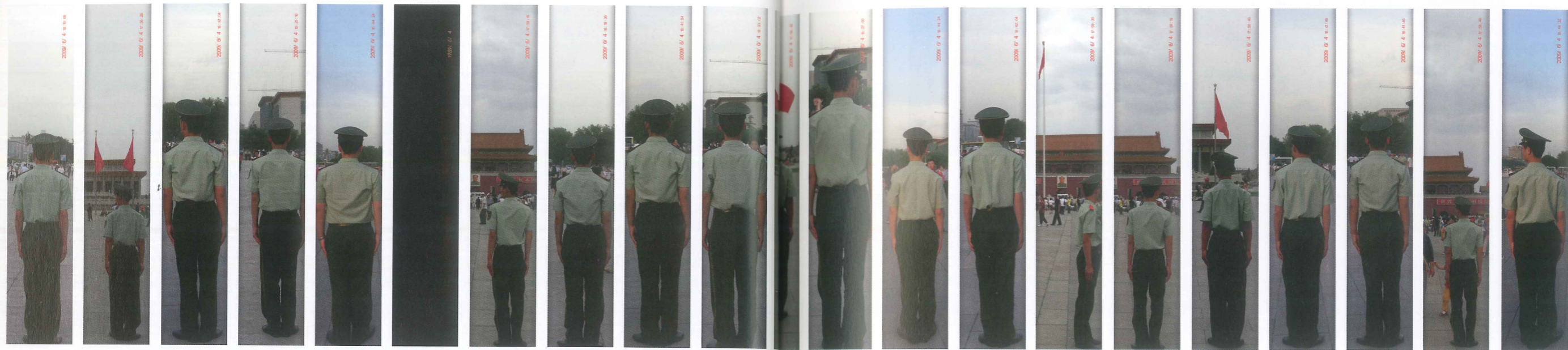
《搖蕩的車廂》，1989年



《我虛幻的北京》

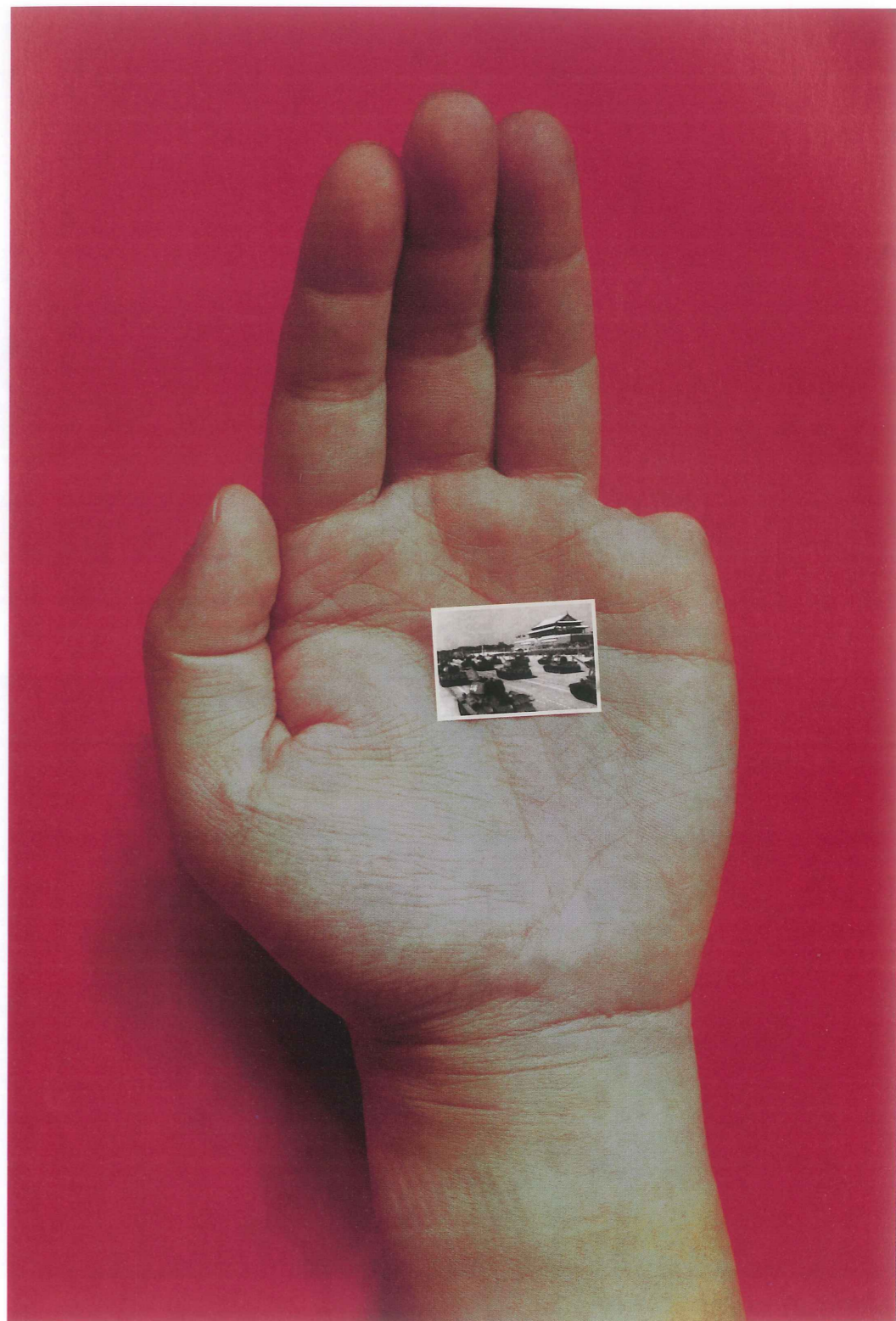


《我虛幻的北京》



《20年22個天空 No·2》

盛奇



《我的左手：坦克，坦克，坦克》，1999



《人民廣場》，200cm×300cm，2007

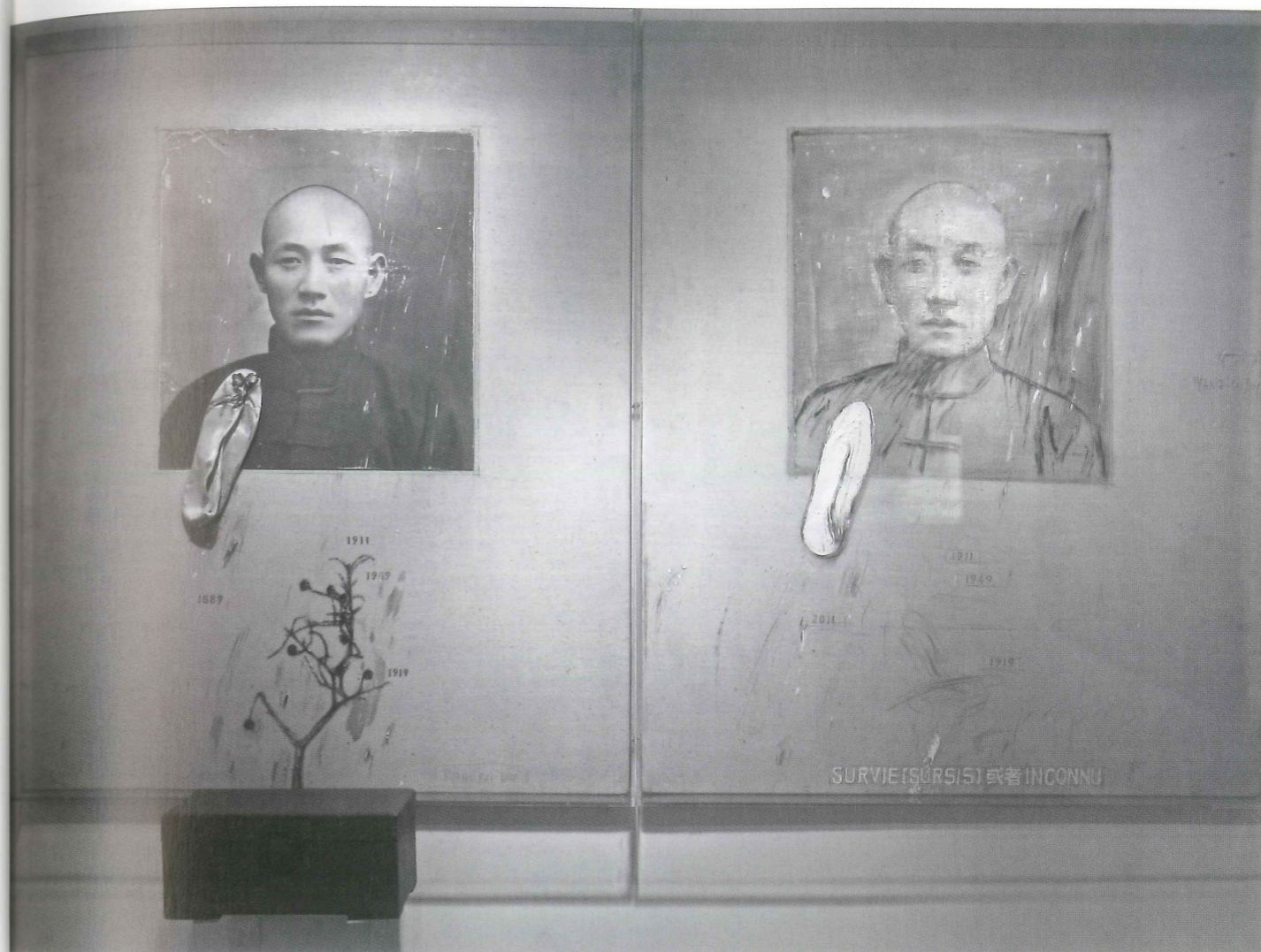


《英雄》，200cm×300cm，2009



《WUTI》，200cm×160cm，2011

王 凱



《或者》，2011



《童床》



《不在却在》，布面油畫，2011

武 文 建



《永遠的痛》，布面油畫，2004



武文建 04.6.

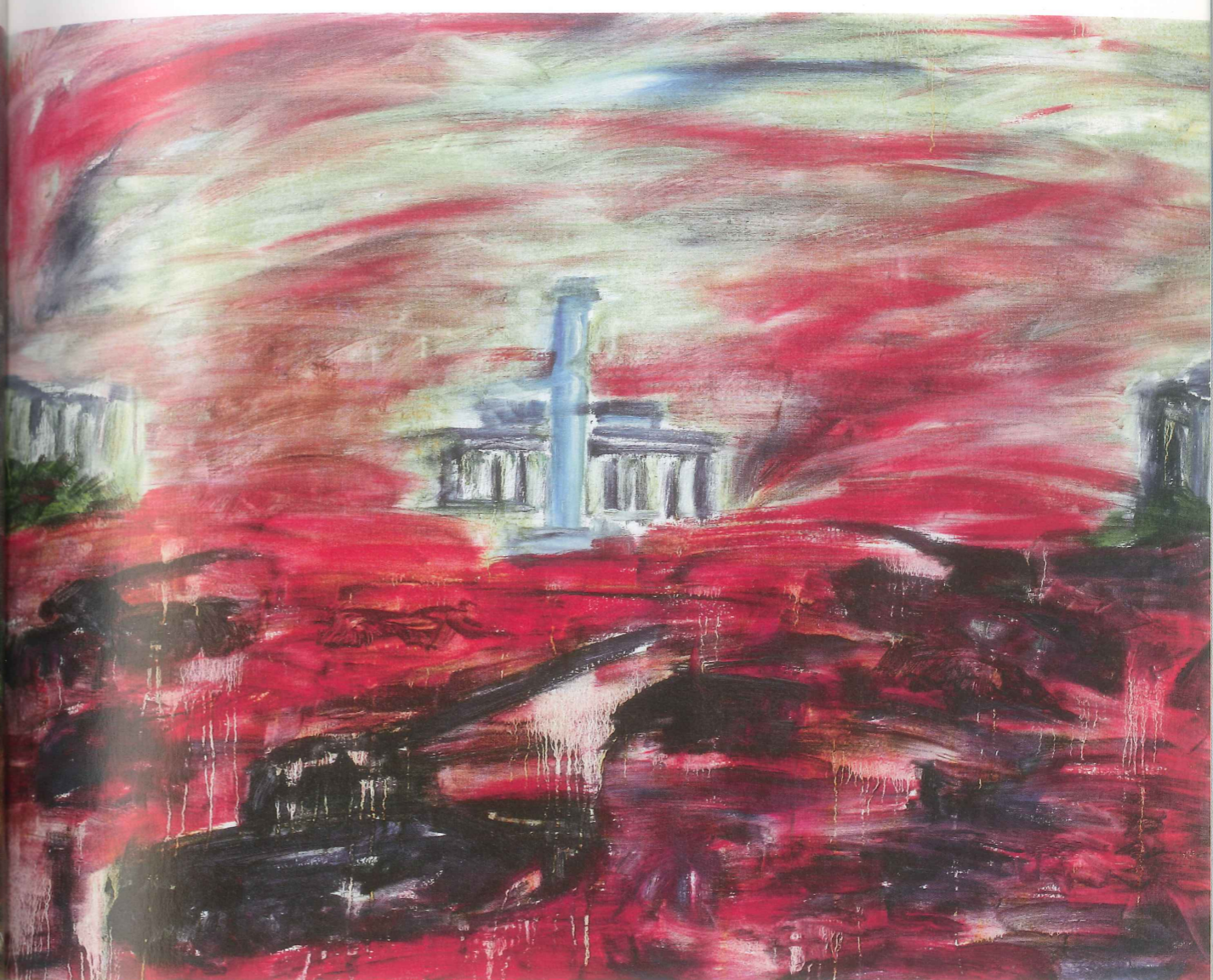
《永遠的痛》，布面油畫，2004



《永遠的痛》，布面油畫，2004



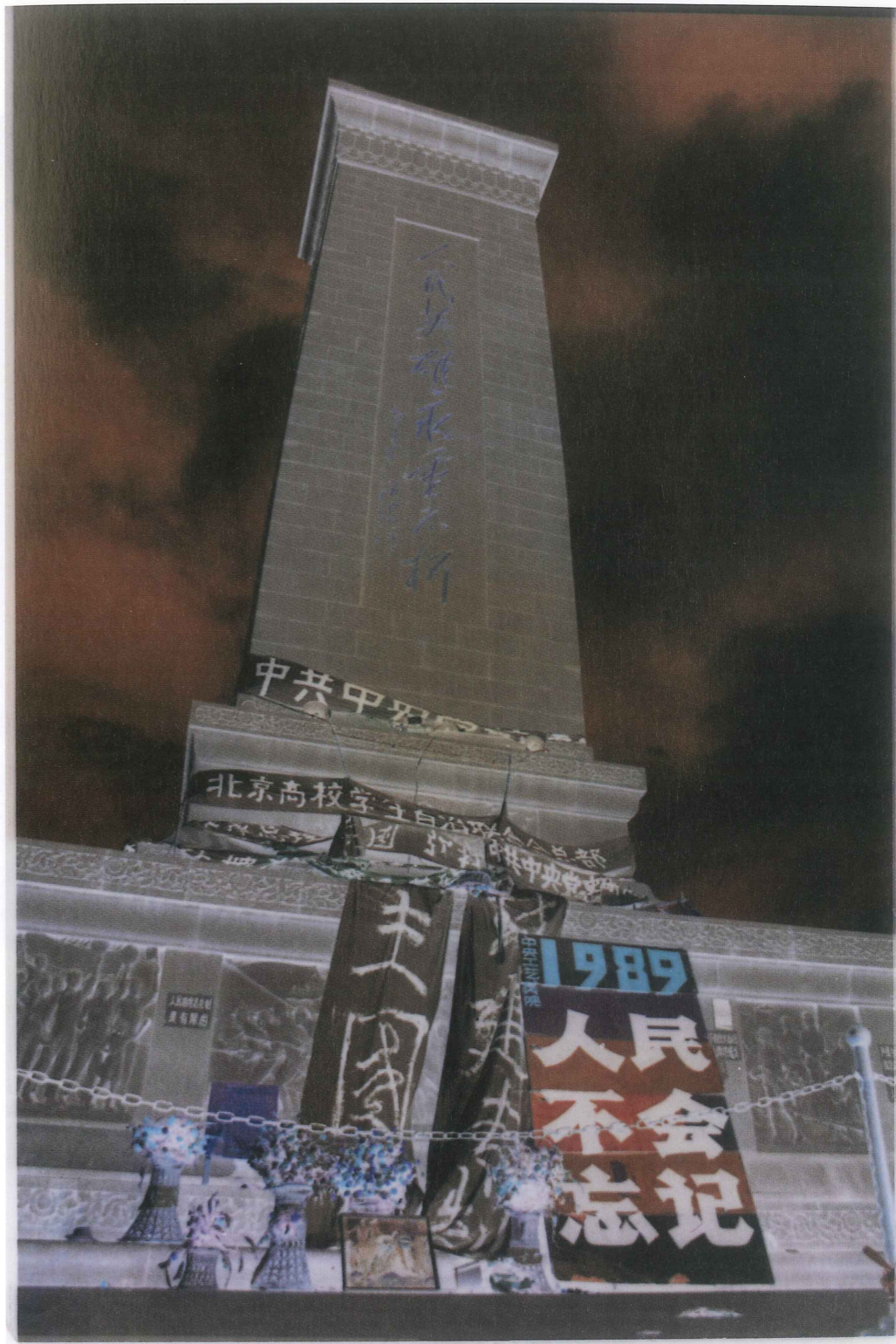
《永遠的痛》，布面油畫，2004



《永遠的痛》，布面油畫，2004

徐勇

《快要褪色的底片》系列





主 压 大 什

心不 意不 任 你 要 死 妻 子
官威 不 减 管 他 怨 声 载 道
架 不 放

学生 绝 食 救 饿
人 民 心 疼 难 过
老 爷 鼻 孔 朝 天
百 姓 怒 发 冲 冠

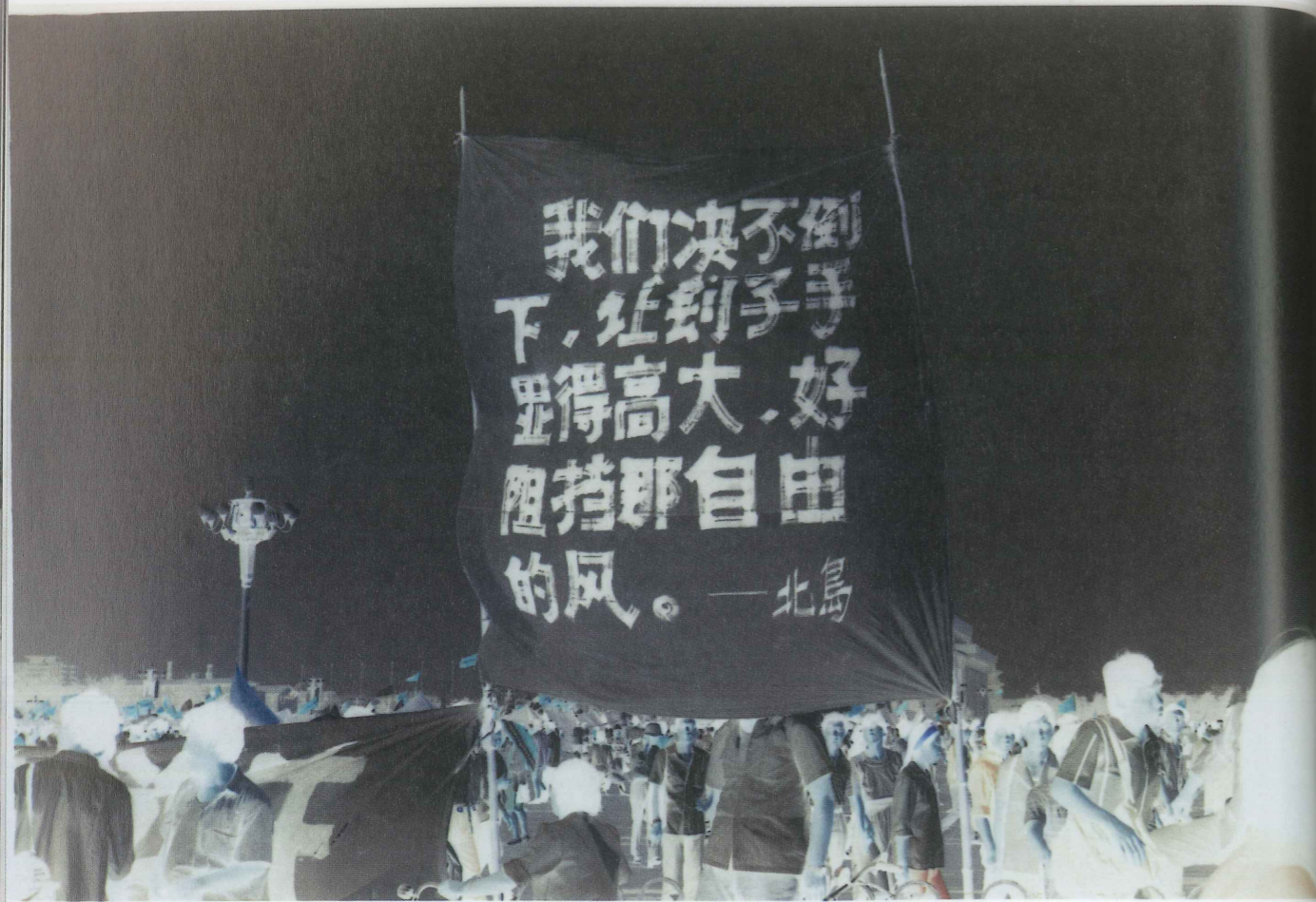
人 民 的 容 忍 克 制
是 有 限 的

请 天











全球化 [齐声] 呼 为人权而战 中国不能存流淚

无论... 防... 衰... 仰... 了... 进!

来... 悲... 罪... 的... 是... 前

六九 沈完

国... 学...



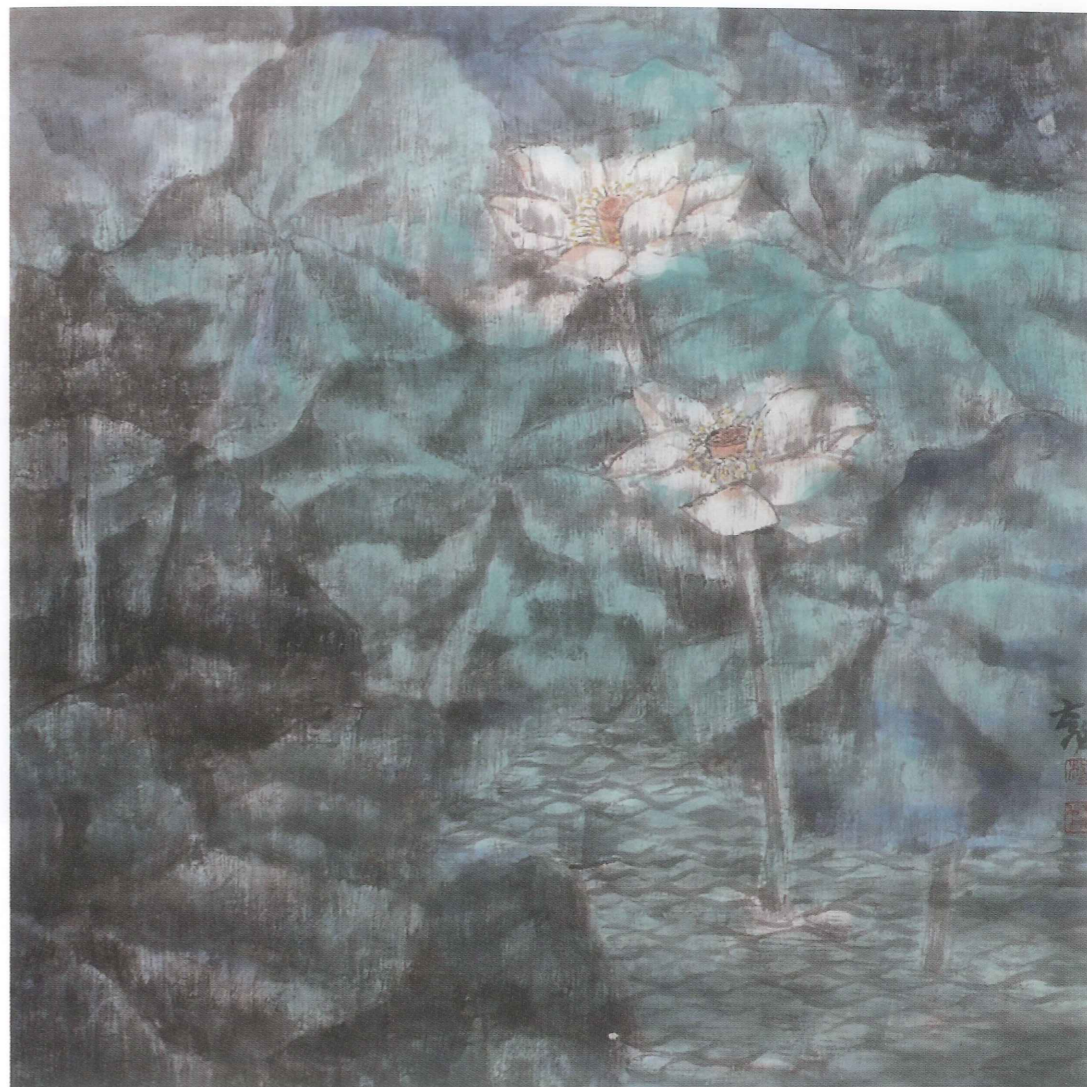


民主万岁
故宫科技部

世界人民大

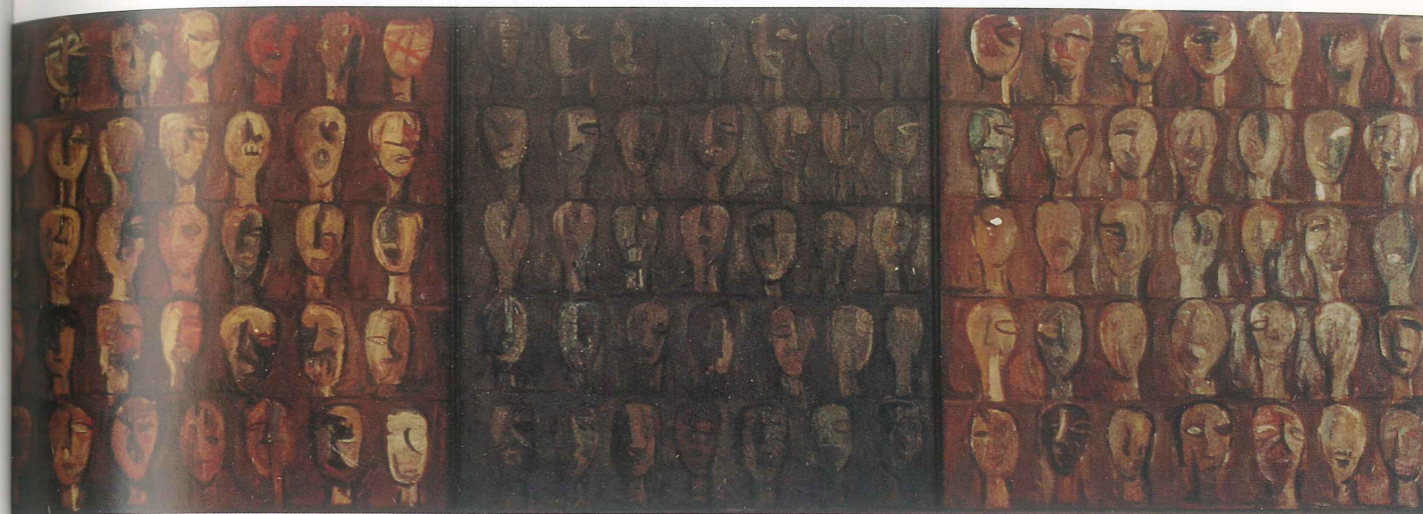


楊大飛



《荷殤組畫》，水墨畫，1989

張 方 白



《家族》，布面油畫，180cm×540cm，1989



《家族》，布面油畫，200cm×180cm，1990



《家族》，布面油畫，200cm×180cm，1990

趙 儼 白



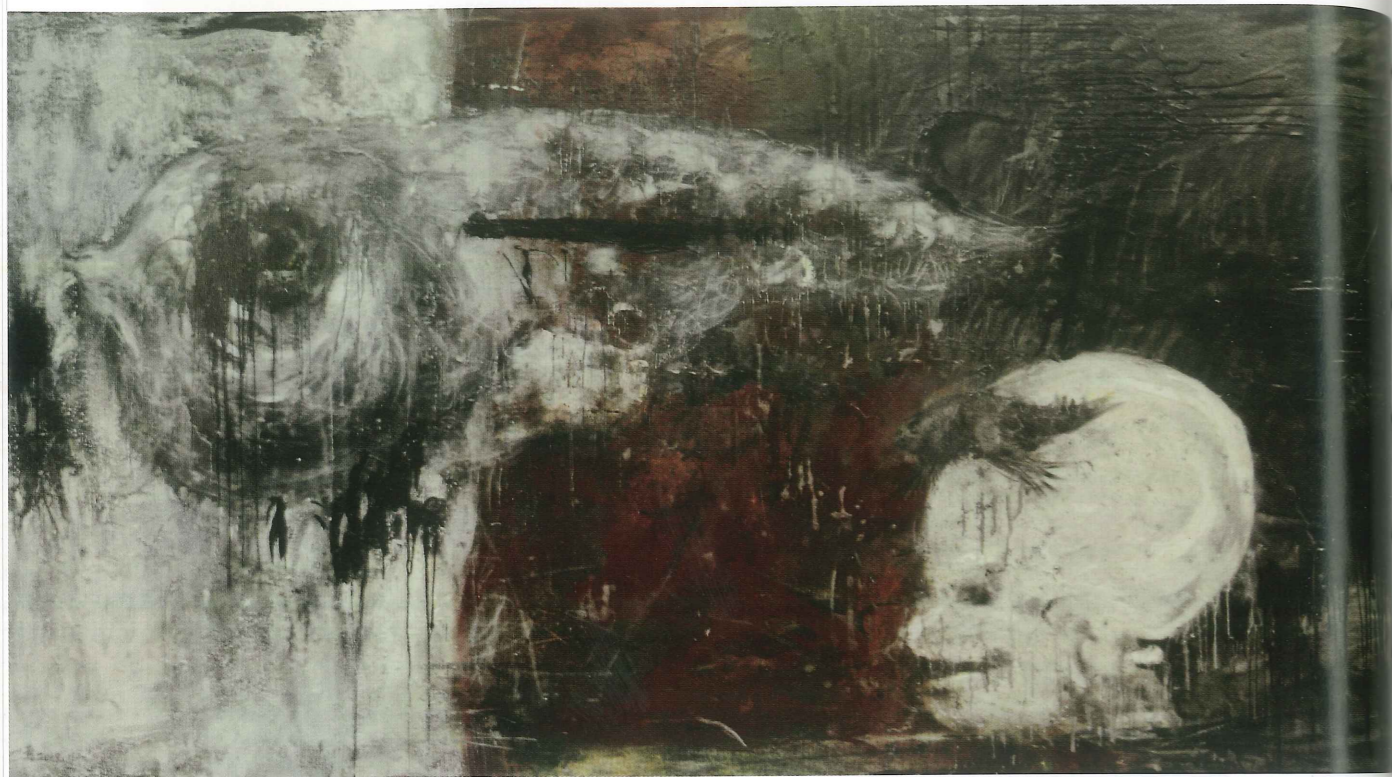
《1989年6月4日以後我去過哪裡？——帝國議會大廈》，現場藝術，柏林，2006

“六四事件”是我這代人生命中無法磨滅的印記。這個作品不但拒絕忘記這一事件，而且在對我自身進行追問：這個事件之後，我們這一代的位置在哪裡？我們經歷了怎樣的改變？

朱 葉青



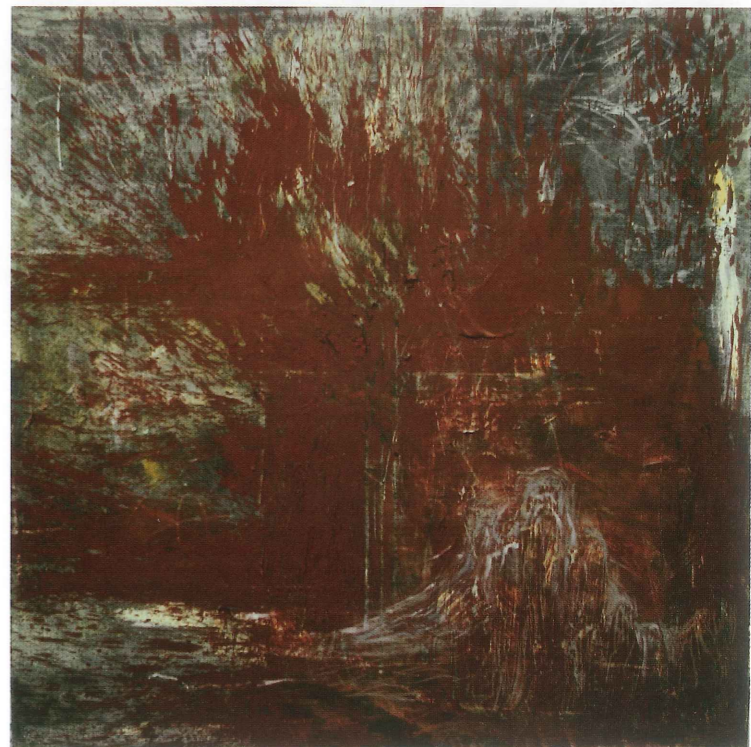
《失憶》，木板·臘·墨鐵鋪粉，120cm × 120cm



《89-1》，布面油畫·臘



《89-1》，布面油畫·臘，120cm × 120cm



《89-2》，布面油畫·臘，120cm × 120cm

陳興偉



《非典·國家一瞬間 NO.1》， 綜合材料， 80cm × 60cm



《非典·國家一瞬間 NO.2》，綜合材料，80cm × 60cm



《非典·國家一瞬間 NO.3》，綜合材料，80cm × 60cm

六四紀實攝影

回憶一九八九

文 / 王凱

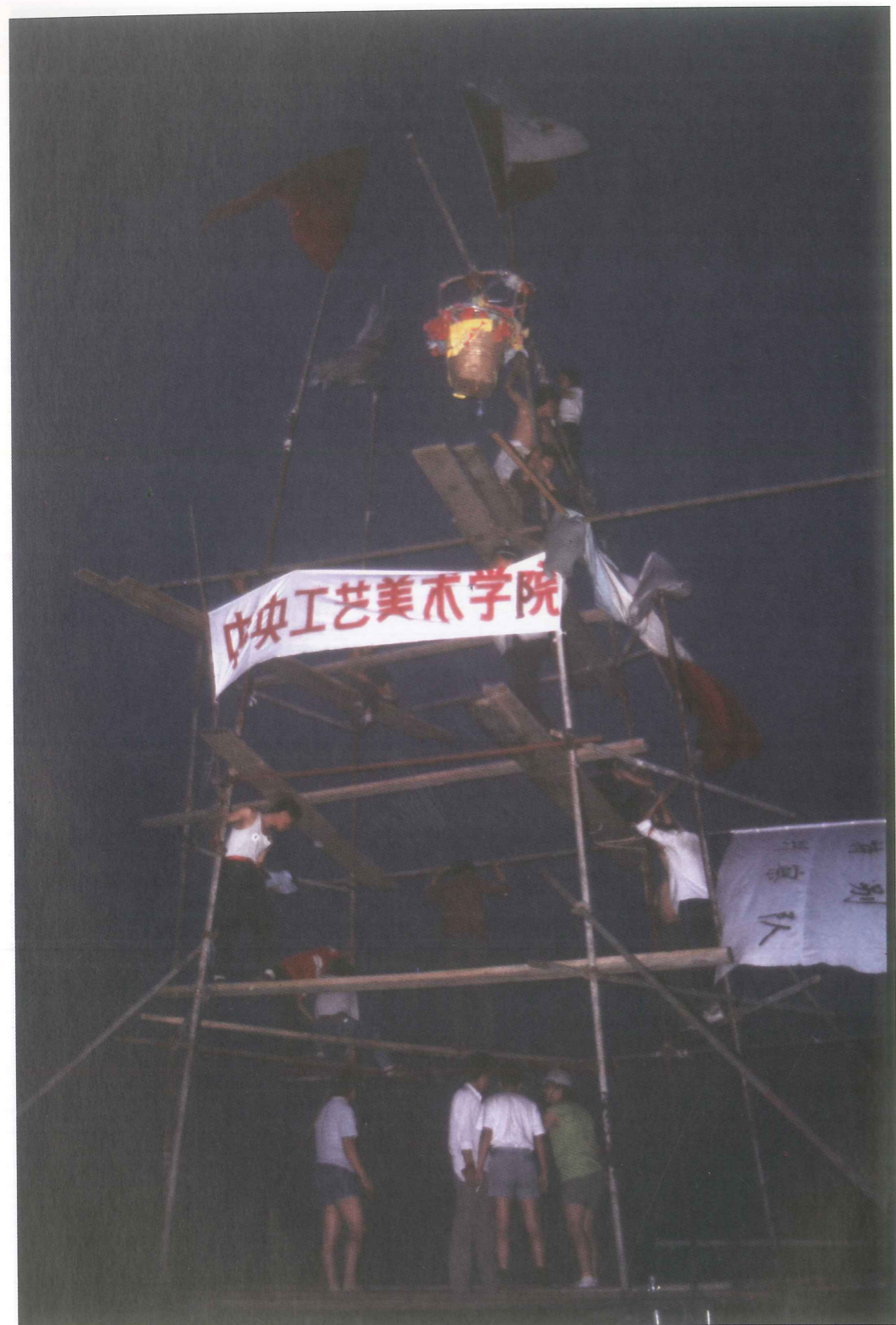
1989年5月29日，與往常一樣，廣場上的學生在自己學校的營地帳篷裡討論下一步的打算，也有睡覺的，看書的，聊天的……學運持續到這個時候的確很疲憊，既看不到希望也沒臉撤退。因此，之前就想搞點效果提振大家士氣的美院學生把做雕塑的想法提了出來，與廣場指揮部的學生代表商量後決定由北京八大藝術院校共同完成。於是，這天晚上十點左右，一座名為“民主之神”的石膏像，由幾輛三輪車分塊運到廣場，開始吊裝拼接完成。這時，廣場上有許多人圍觀，他們或許希望看到學運的持續，希望民主自由精神在廣場的堅守。因此，他們中有人與我們一起等到天亮，當雕像完工時，他們在下面叫喊：“哦，自由女神！”我想，這時的民眾的確需要我們的國家有所改變，而改變的方向是和美國人一樣享有民主自由。5月30日中午12點，在廣場舉行了“民主之神”雕像的揭幕儀式，宣讀了“民主之神宣言”，中央音樂學院的學生還現場唱起了“歡樂頌”，之後，大家齊唱“國際歌”……場面既神聖又悲壯，今天回頭來看每個人的內心是那麼乾淨！

我好像還記得在“宣言”裡有這麼一句：在真正的民主到來之日，我們一定還會回到廣場上，塑一座永遠的民主之神像……嗨，時間就這麼過去了25年，誰還能奮力前行呢？這只是整個學運的一個小插曲，但卻有著不一般的象徵意義；這也不是一次簡單的藝術行為，這是我們作為在場者對理想的召喚！往事已矣，記憶永不完滿，惟其如此，我們才可重新填寫。尤其關於一段青春史，在不在場其實也並不重要，重要的是我們仍可開始追溯被時間遮蔽的歷史！



余力攝影









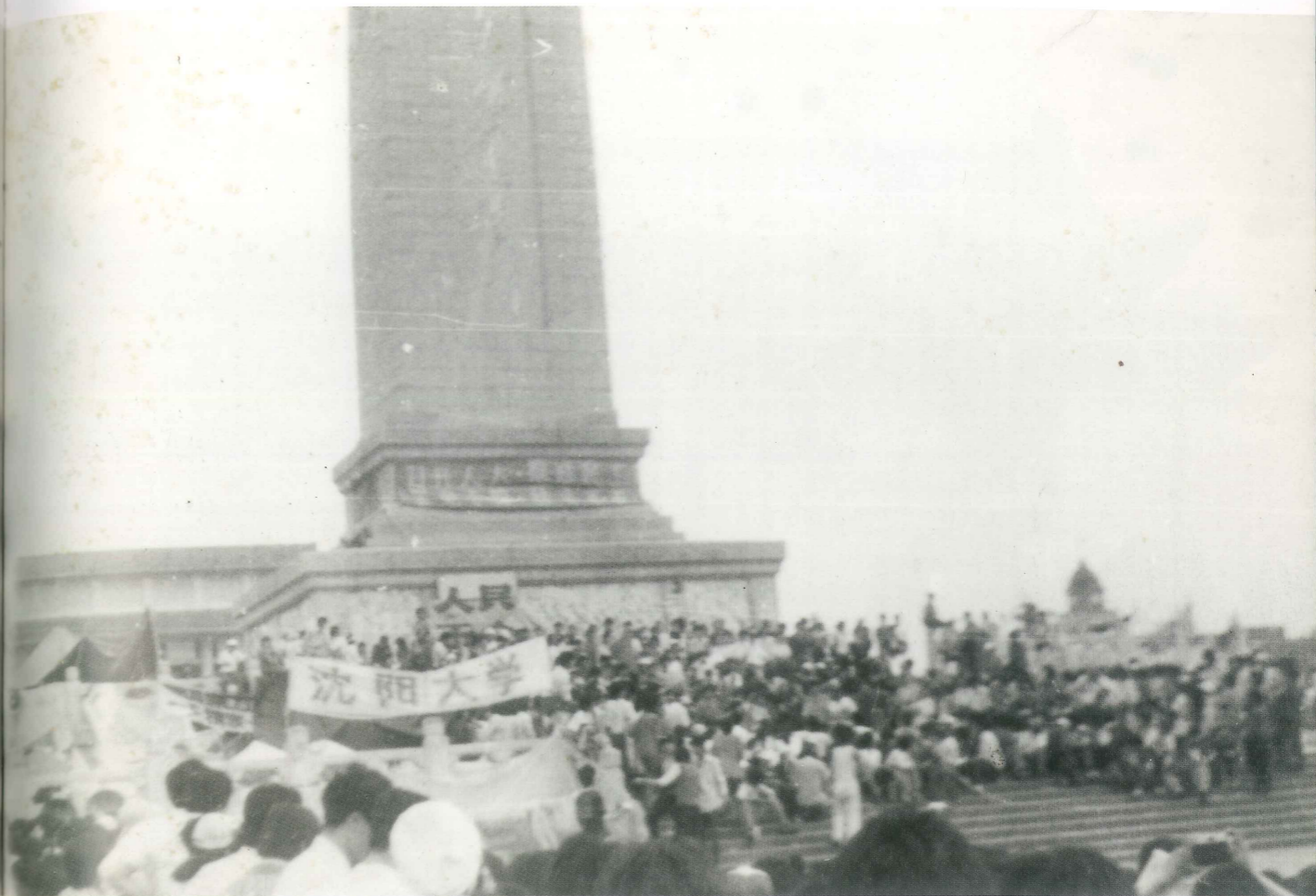






拉無攝影



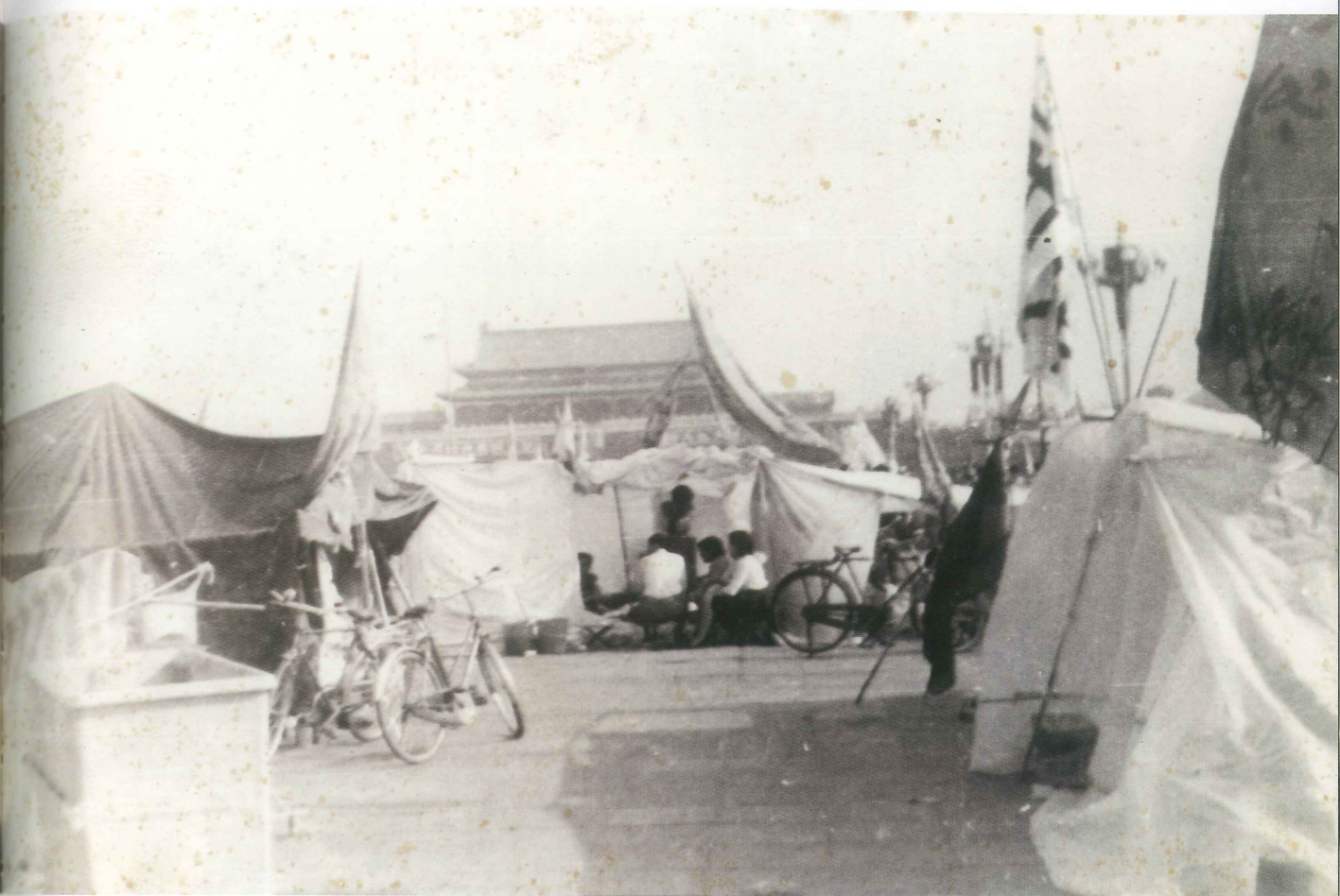


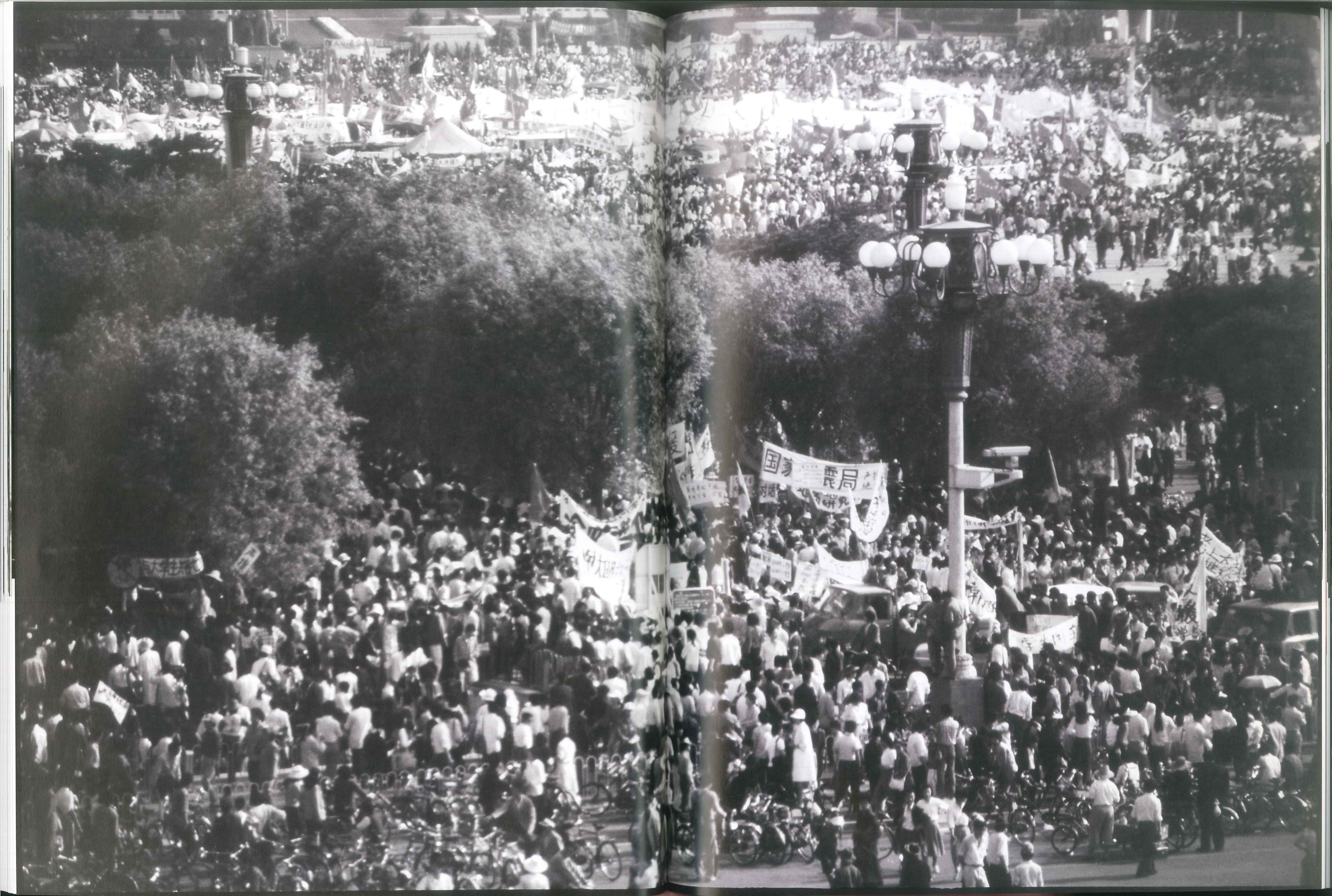














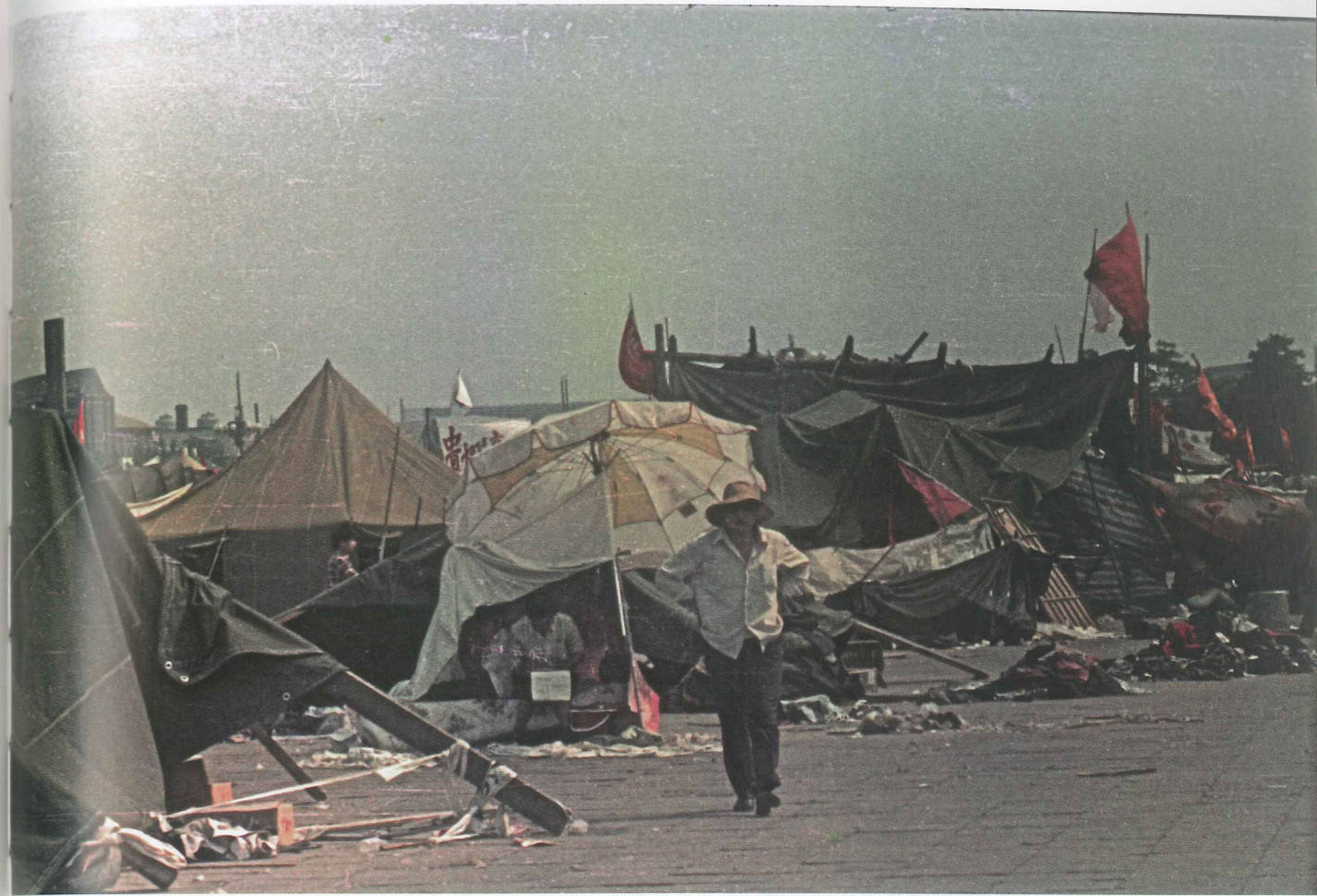
塵
光
攝
影







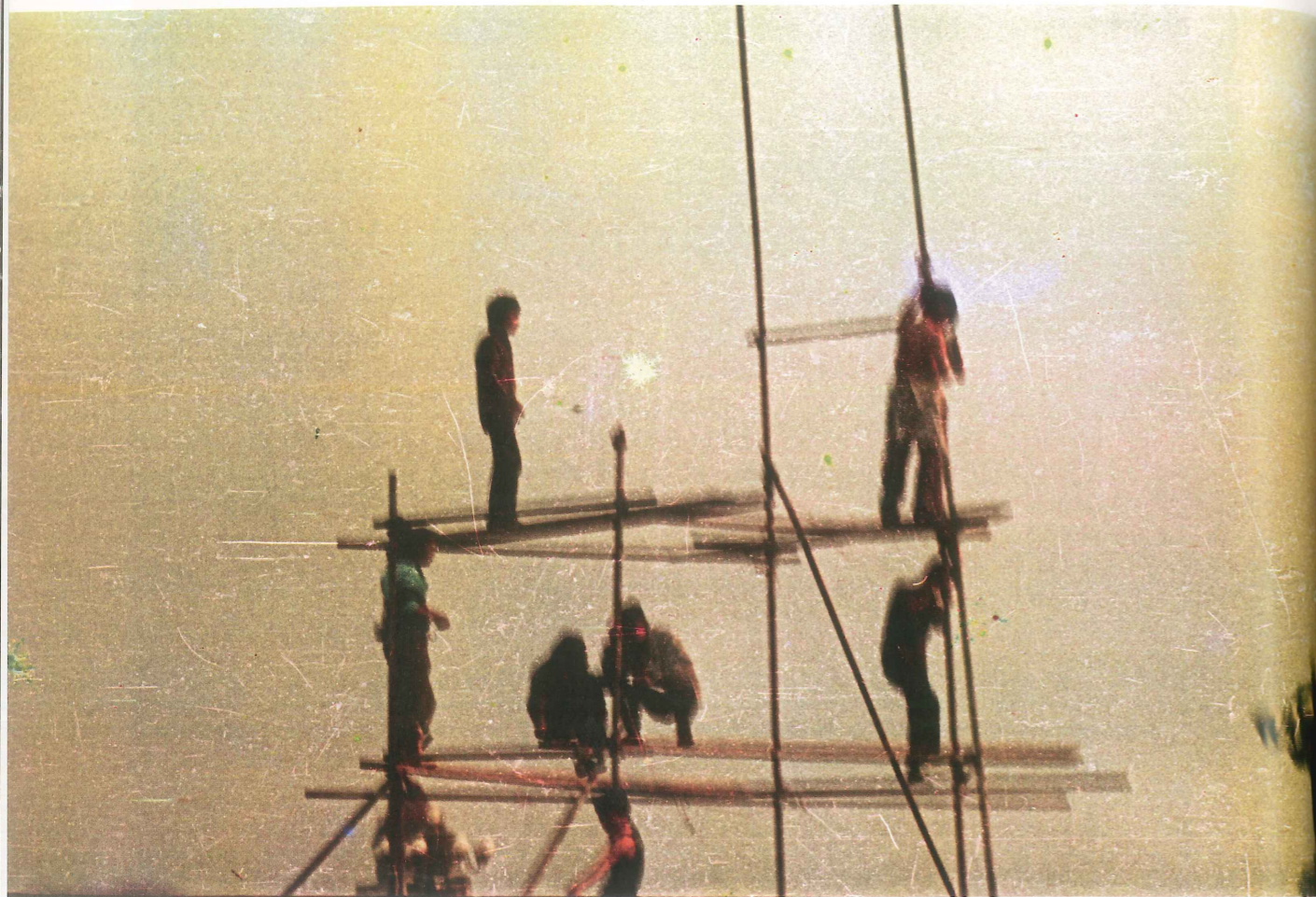
西月
攝影



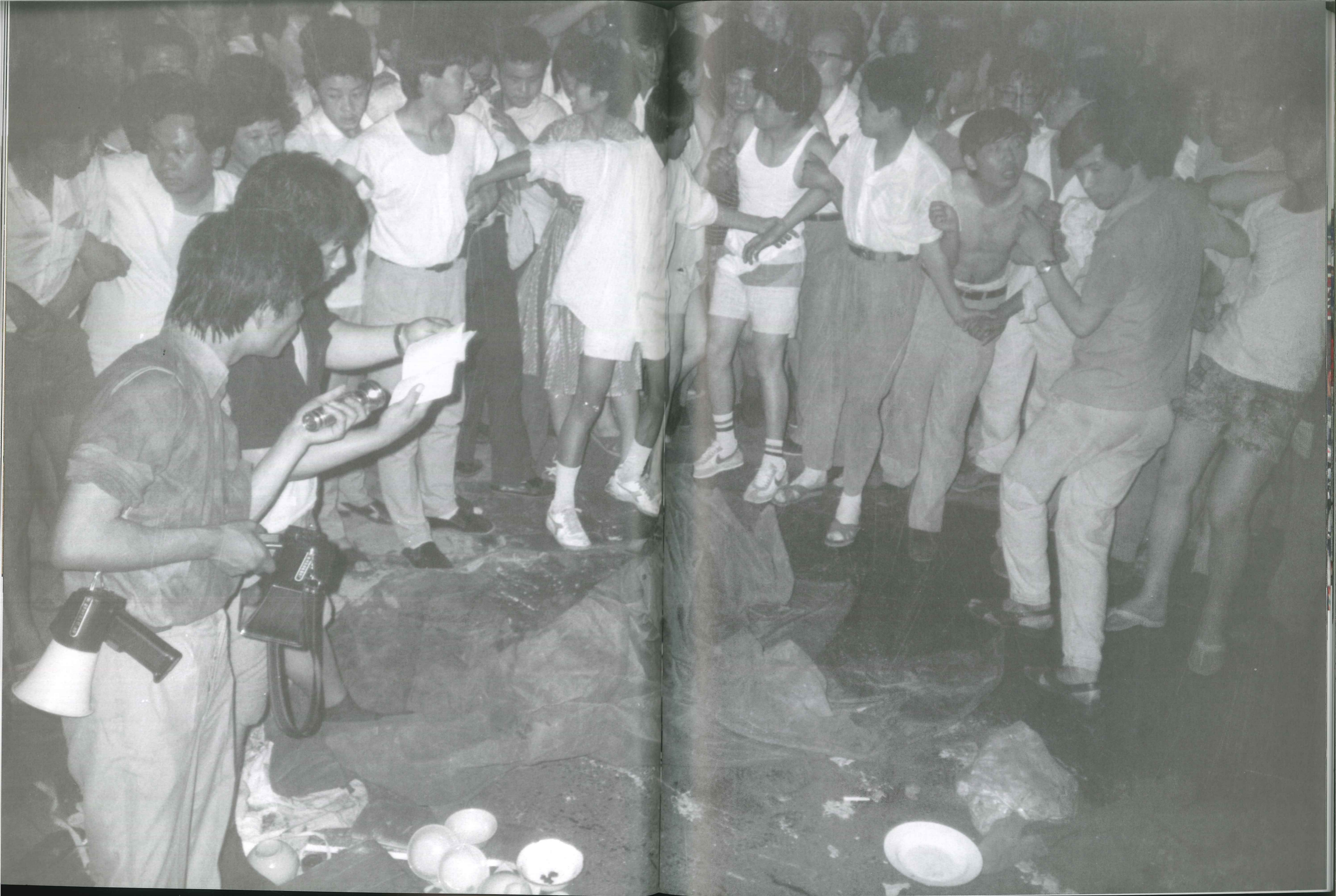














灰
瑟
攝
影







当局 从来是服了你了!?!.....
我失相!

绝食
别无
中华

洒泪
于血

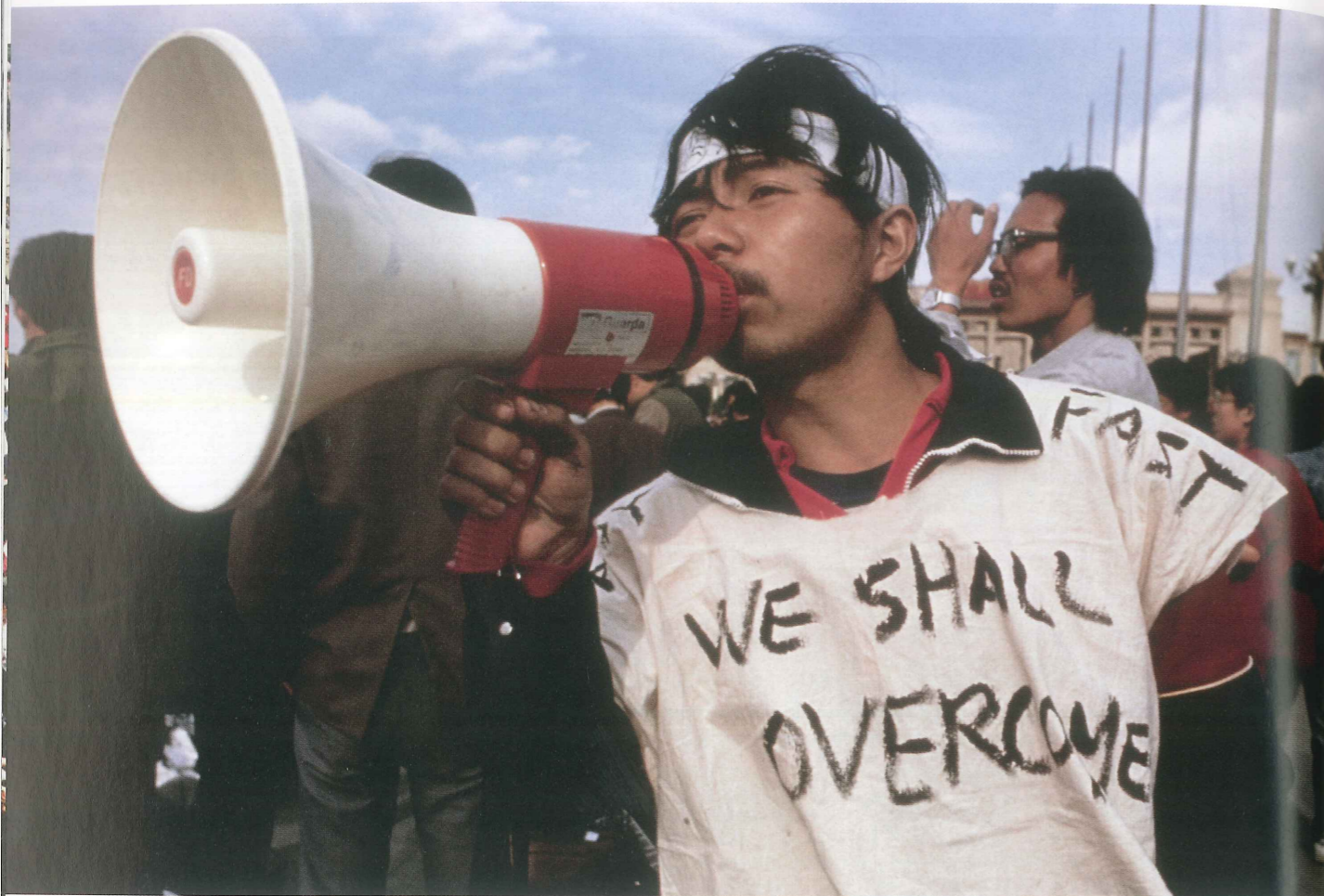
师大
请愿
师大

傅
眺
強

攝
影













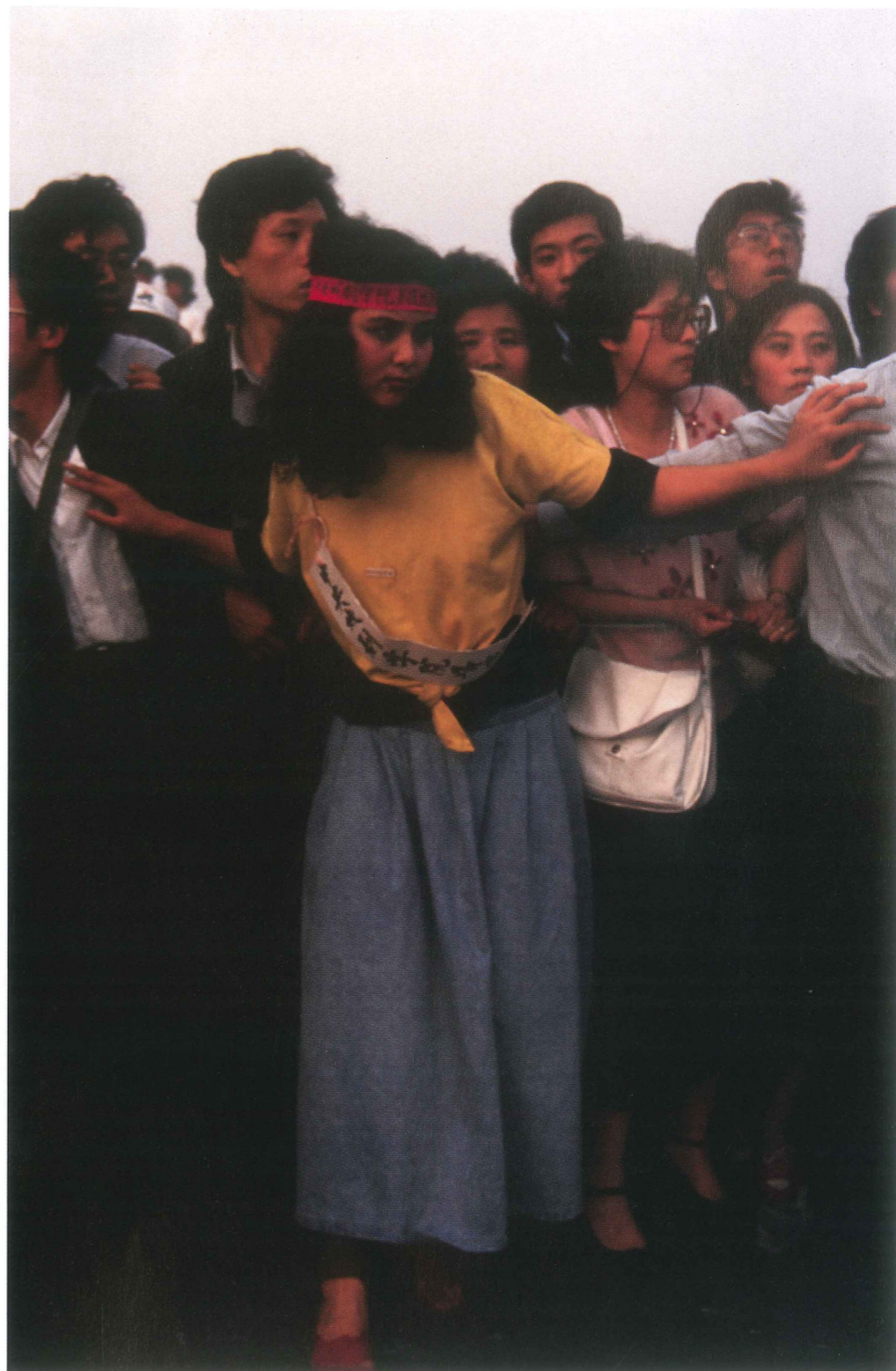


六四藝術家

拉 無
蒼 鑫
常 磊
陳 光
杜 峽
杜 興
高 氏 兄 弟
韓 濤
何 燦 波
何 銳 軍
黃 銳
劉 大 鴻
劉 敏
羅 傑
莫 毅
盛 奇
王 凱
武 文 建
徐 勇
楊 大 飛
張 方 白
趙 仰 白
朱 葉 青
陳 興 偉

紀實攝影

余 力
拉 無
塵 光
西 月
灰 瑟
傅 眺 強



余力摄影