

艺术前沿

——中国当代艺术家访谈录

张值 著



中国海洋大学出版社

YISHU QIANYAN—ZHONGGUO DANGDAI YISHUJIA FANGTANLU

艺术前沿——中国当代艺术家访谈录

张 值 著

中国海洋大学出版社

·青岛·

图书在版编目(CIP)数据

艺术前沿：中国当代艺术家访谈录/张值著. —青岛：中国海洋大学出版社，2004.5

ISBN 7-81067-601-6

I. 艺… II. 张… III. 艺术家—访谈录—中国 IV. K825.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 045966 号

中国海洋大学出版社出版发行
(青岛市鱼山路 5 号 邮政编码：266003)

出版人：王曙光

青岛双星集团华信印刷厂印刷

新华书店经销

*

开本：880 mm × 1 230 mm 1/32 印张：12.125 字数：272千字

2004 年 6 月第 1 版 2004 年 6 月第 1 次印刷

印数：1~3 000 定价：39.00元

前言

或许我们还能依稀记得 1981 年 1 月 15 日,一个命名为“绘画新精神”的美术展览在座落于乡间的伦敦皇家艺术学会开幕。有趣的是,参展的 38 位画家中,有长期以来受到人们瞩目的著名艺术家,如弗兰西斯·培根、戴维·霍克尼、德·库宁、马塔、毕加索、弗兰克·斯特拉、安迪·沃霍尔;有带有写实性的形式主义画家如巴尔蒂斯和卢西恩·弗洛伊德;有 20 世纪 60 年代末 70 年代初主要艺术流派的代表画家,如英国的阿兰·查尔顿、德国的格特哈德·格劳布纳、美国的布赖斯·马顿和罗伯特·赖门,还有意大利发起贫困艺术的皮耶耳·保罗·卡尔左拉里、亚尼斯·孔勒利斯、马里奥·梅茨。另外,还有一些新奇的带有革命性气氛的德国艺术家格奥尔格·巴泽利兹、赖纳·费廷、K.H.赫迪克、安塞尔姆·基弗、贝恩德·科贝林、马库斯·吕佩兹、A.R.彭克、西格玛·波克,意大利的山德罗·基亚、米莫·帕拉迪诺,美国的朱利安·施纳贝尔等,从而引发了一场崭新的绘画革命,使绘画艺术再次成为艺术人关注的中心。我重新提起此事,只是想让人们知道艺术发展的复杂性的关联,而绝不是国人所想像的那种以写实、抽象或行为与装置、观念等表现形式来划分艺术的新与旧或前卫与传统。

当时针指向 21 世纪时,中国当代艺术界出现了前所未

有的新气象，这不仅表现为艺术形式的多样性和艺术家生存状态的改变，还表现为在整个社会大变革的环境中，进入21世纪的艺术家们在生活方式上有了更多的选择机会。那些真正热诚地面对艺术的人，真切地把艺术当成生活乃至生命的人，非常自然地站在了“艺术前沿”。惟有这样的人才能真正为艺术建功立业。这也是本书名字的来由。

我多次审视我这部断断续续花费了近三年时间才完成的著作，在对与这十几位艺术家的访谈过程的温习中，我忽然发现，多年来我苦思而不得其解的问题终于解决了，那就是：一个艺术家的创作与他的生活之间应是一种什么样的关系？真正的艺术人与以艺术牟取其他利益的人之间的区别是什么？而更多的时候，我是在论证自己最初的一种信念，我所有的提问和探讨性的话题始终只有一个，尽管表达方式上存在着某些差异，语言上也可能有些偏激，或者说为了谈透一个问题会反复地论证，显得有些冗长。近年来我深切地感受到在有些问题上若想有所发现且有所作为，就要有超常规的发挥与细致入微的观察。因此，在访谈时，我力求在准确理解艺术家的创作思想和所要解决的艺术问题的前提下，来探讨当代艺术的前沿性。何为前沿？何为当代？何为前卫？这些绝对不是当下人们所认为的那些粗浅的解释，其中必然有着深层的哲理性。我曾经多次提到前沿性不等同于时尚，不等同于新奇，不等同于投其所好、甚至出卖人格和灵魂。绝对不是这样的。在今天，我庆幸自己看到了有那么多不为金钱利益所动，尊重自己的感情、自己的兴趣爱好来完善自己的人格和艺术品格的人。身处同一个时代，同样面对着来自四面八方的种种诱惑，倘若没有坚定的艺术信念，怕是难以支撑下去的。当我选取第一位艺术家进行我的访谈计划时，我非

常庆幸地意识到自己选对了。这位德高望重的著名画家也是我本人非常敬重的艺术家便是张竹先生。

张竹先生的生活方式与他的艺术一样的朴素，他对艺术的虔诚之心是常人难以想像的。就是这位中国内地惟一与毕加索会晤过的艺术家，自己却绝无半点的卖弄之意，或在自家展厅大幅高挂其会晤图片。在当今各行各业以从政做官为荣的年代，张竹先生回忆他担任前中央工艺美术学院院长时体验到的却是无尽的痛苦。正是这种不能从事艺术创作的苦痛让他更加珍惜生命，如今已 86 岁高龄却仍在户外作画不辍。难能可贵的是，他始终有一颗仁爱之心和永不停滞的探索精神。对张竹先生而言，退休之后，他的生命价值才刚刚开始。他也是从院长的位置上退下来之后，才真正地进入艺术生命的殿堂。张竹先生是用自己的心灵去感悟对象，用自己的品格来建构画面，用自己的信念来阐述自己的艺术观点的艺术家。他一直走在艺术的前沿，探索那古老而崭新的焦墨艺术。

艺术面貌的差异并不能说明任何问题，艺术品的质量与艺术家个人的品性始终相连，这些从过去的先辈大师那里早就得到了印证，这里不再赘述。第二位艺术家是当我第一次与他相识时就进行了访谈的。当我深入到位这位 93 岁、在当今画界并无什么影响的老画家的艺术世界之中时，我惊奇地发现这才是一位地地道道的艺术人，一个没有半点名利之心，天生就应从事艺术创作的人。他就是尤无曲先生。应该说在他的艺术生涯中不乏升迁投机的机会，他早年师从黄宾虹、陈半丁等先辈大家，齐白石先生曾为他的作品代订润格，但他甘于寂寞，后来到老家南通小城苦心习画数十年，他的艺术境界之高，为大都市里的艺术家所望尘莫及。

如果说前面谈到的两位老画家一直在中国画的传统与创新之间进行探索的话,那么中年画家崔晓东先生同样经历了这样的创作过程。他几乎临摹了古代山水画大师们的大部分作品,有些画作与原作一般无二;他从传统的笔墨里提升着自己的艺术境界,探寻着新的画风,并形成了自己的风格。李行简先生曾如此评述他的作品:“经过多年的摸索探求,晓东找到了一种属于自己的独特艺术语言。他的作品既体现了学习传统山水画时所下的功夫,又颇具现代绘画意趣和品味……”

张仃先生的焦墨艺术让我们看出了他在线条运用上的精锐,打破了前人在线条运用上的方式方法,而后创立了自己的画风。而尤无曲先生后期的泼墨艺术同样不同于一般。他 73 岁后,三上黄山观其气象、云雾之变幻,然后大胆地突破传统绘画艺术,呈现出既有传统中国画墨色的深奥,又有时代特点的清雅高洁的品性。崔晓东先生则继承和发展了先辈大师的艺术技巧,正如李行简先生所言,他的艺术中含有传统与现代的双重意味,这一点在他这样的年龄的画家中的确难能可贵。

二

从 20 世纪初开始,东西方艺术家一直在寻求着两种不同文化背景下艺术的调和。这从马蒂斯、米罗、苏拉热、马克思·魏勒、林风眠、徐悲鸿、庞薰琹、赵无极、朱德群、吴冠中等艺术家那里,可以看出明显的探索痕迹。在中国,林风眠先生曾将自己的艺术旨趣定位在东西方艺术的调和之上,并且对东西方艺术的差异性和认知方式进行了独到的阐述。林风眠先生在 1926 年的一篇论文——《东西艺术之前途》中曾强调东西方艺术之间的互补性,即“西方艺

术是以摹仿自然为中心,结果倾向于写实的一方面。东方艺术是以描写想像为主,结果倾向于写意的一方面。艺术之构成,是因人类情绪之冲动,而需要一种相当的形式以表现之。前一种寻求表现的形式在自身之外,后一种寻求表现形式于自身之内,方法之不同而表现在外部之形式,因趋于相异;因相异而各有所长短,东西艺术之所以应沟通而调和便是这个缘故”。在这一认知的基础上,林风眠认为“世界新艺术之生产,正在目前,惟视吾人努力之方针尔”。正是这一创作思想,影响了在他之后中国致力于中西艺术相融的艺术创作者。接下来要谈的一位艺术家,正是走着这样的艺术道路。

20世纪90年代末,北京大学百年校庆之时,北大“批评家周末”曾经对中国90年代绘画艺术,进行了一个专题座谈。座谈由著名文学批评家、北京大学教授谢冕先生主持,特邀清华大学美术学院教授张立国先生参加,我也有幸被邀请主讲90年代中国绘画艺术发展的状况。除此之外,还重点阐述了张立国先生的艺术思想和他对中国当代艺术的贡献(可参见《江苏画刊》1998年第12期《走向艺术自律的过程》一文和《艺术广角》1999年第1期《要自然、要真实、要面向未来》等文)。后来我曾撰写了《东西方艺术观照视点 and 艺术精神——在比较中看张立国的绘画艺术》一文。在该文中我把张立国先生的艺术与奥地利著名画家马克思·魏勒先生的艺术进行了详尽的比较,在比较中突然发现这两位画家的艺术发展轨迹有着惊人的相似之处。这两位画家都经历了从写实到抽象的过程,而且,在最后的风格形成上也有一致性。虽然他们的画风有着很大的差异,却同属于抽象表现性的范畴。在对自然形态的感悟和感知上都具有强烈的东西方融合的倾向。遗憾的是本书只收录

了张立国先生在德国办展归来时的访谈，后来多次相约想作一次较为全面的访谈，却因种种原因未能如愿。

应该说刘巨德先生的艺术之路与张立国先生一样是走在东西艺术相融的道路上，但其风格与张立国先生完全不同。刘巨德先生早年深受庞熏琹和吴冠中先生的影响，在对艺术情态的表达上又有着自己独特的见解和表达方式，其刻画物象之细腻，为当代许多艺术家所不能及。在谈及艺术境界这一艰涩的话题时，刘巨德先生能深入浅出，使人领悟到艺术的真谛。因为与刘巨德先生做的访谈比较详细，无须赘述读者便能从访谈中体悟到艺术家的创作意图和他想要表达的艺术精神。

在中西艺术相融的发展道路上，有着无穷无尽的表现方式，无论是行为艺术、装置艺术、观念艺术还是绘画艺术，都有新颖的形式和画风产生。20世纪华人艺术家在海外建功立业，在艺术上取得了很好的效果。在绘画方面旅法画家赵无极先生和朱德群先生艺术中的东方情境和完美的创作技巧，开创了海外华人新绘画的先河。许多青年艺术家也深受他们的影响。陈辉先生的艺术，在某些方面从朱德群的艺术中吸取了细腻而奔放的画面效果，并且洋溢着新鲜的活力。但是，陈辉先生很快就摆脱了朱德群先生的形式语言和审美情境的影响，而是在静观物象和传统水墨表现中寻求着微妙的变化。杜大恺先生看了陈辉先生的作品之后，曾写下这样的文字：“画中一向秀逸淡泊的印象，突然间变得紧张突兀，取江河奔涌、吞云吐雾、一泻千里的声势，颜色的力量也变得尖利起来，汇合着黑与白剑拔弩张的对峙……”

一位艺术家艺术风格的形成与艺术家的生活状态密切相关。陈辉先生艺术风格的形成，经历了摹仿、徘徊、思

索、情绪的玩味、个性的展示到生活化的流露等过程。在他的作品之中不难看出他的人格和品性：一个阳光的形象，丰满中求单纯，静中求变，动中求静。在墨与色巧妙的运用上，远远地与朱德群先生的艺术拉开了距离。尤其是他后来的一些作品，如去年在黄山附近画的一些民居厅堂，带有鲜明特点的皖南民居厅堂的陈设，对天窗光感的巧妙运用，一反往常的色彩表现，又回到中国传统的水墨材料里，以新的阐述方式使画面更趋宁静，在传统的笔墨的意境表现上形成了他的特定语言。陈辉先生在谈到他这一时期的创作时说道：“水墨画与西洋画本质的不同是以意象为本原，不局限在对客观物象的摹仿上。从观察和体验生活入手，将客观物象提炼升华为主观的意象。艺术家的情感与客观形态的交融潜藏着意象心理的源泉。情与景汇，意与象通，借景抒情，诗情画意般的画外之弦音悠远……”这种中国传统的田园诗意与西洋式的表现方式结合在一起时，呈现出了不同于传统意境但又是中国传统特定审美的一种境界。这是陈辉先生有别于当代其他画家之处。从此，陈辉先生的作品在艺术形态的表达方式上慢慢地形成了自己的独特语言。

三

早在17世纪，中国的一位画家石涛在他的著作《画语录》中，谈到了艺术创作中“一画”的美学本质。他说：“一画者，众有之本，万象之根。”他认为“一画”不仅含有“形而下”的技法意义，而且还有“形而上”的哲学意义。倘若从本体论意义讲，“一画”乃是一根贯穿宇宙——人生——艺术生命力运动的线，即“见山水之大，广土千里，结云万重，罗峰列嶂。以管窥之，即飞仙恐不能周旋也，以一画测

之,则可参天地之化育也”。无独有偶,时隔两个世纪的法国,有一位画家塞尚与石涛的艺术观同出一辙。虽然,时间相差两个世纪之多,绘画风格及其材料不同,但是对艺术的解释方式和表达观念却不无相似之处。塞尚先生认为“艺术是和自然平行的和谐体……艺术的生活,在我内心里,风景反射着自己,人化着自己,思维着自己,我把它客观化,固定在我的画布上……”我们看出两位艺术家都在寻求审美情境与艺术表现手法的纯自然化的流露:一方面做到物我两忘,另一方面又要做到“能贯山川之形神,山川脱胎于予也,予脱胎于山川”(石涛语)。

当我有幸给学生讲授“中外美术史”时,我有了一个梳理中外美术发展史和比较研究的极好的机会,也让我能更理性地对待中外美术的发展,从一个全新的角度完全用自己的眼睛、自己的思想、自己多年以来在中国画和油画的创作实践中体悟到的一些见解,以及从先辈理论家的诸多著作里感知而来的经验,来看待中外美术史。这样一来,让我处处得到惊喜,天天沉浸在新的感性认识之中,从而打破了以往对中外美术史零星片断般的认识。于是,我对中外美术的比较研究产生了日趋浓厚的兴趣。当我偶尔听一个朋友谈起在中国艺术研究院研究生班的一次深受学生欢迎的艺术讲座上,美术理论家徐书城先生把中国的大画家董其昌与西方的大画家塞尚进行比较,并且提出了一些新鲜的见解时,我产生了与徐先生对话的愿望,于是,就有了本书中我与徐书城先生的对话。但是,不久便受到了美术史学家陈瑞林先生的批评,也就自然而然地有了另一篇陈瑞林先生与我的对话。艺术理论的探索,为的是更好地理解艺术,从不同的声音更能看出自己和他人的不足。若观者有新的观点,我诚心地欢迎赐教。

对话是一种感悟的交流,尽管对话中的一些观点比较偏激,或许还比较幼稚,但是,都是发自内心的思考,并不是道听途说或东抄西拼的他人观点,只要能真诚地面对它们,且不断地完善自己,我想对艺术理论的思考和艺术创作将很有益处。

现在,我们从各式各样的国际双年展上,看到了华人艺术家的频频参与和获奖,这无疑使华人艺术家在这些国际性大展中显示了他们的艺术才能,这是值得庆贺的。但是,这之中到底有多少东西能真正地表达他们的思想呢?我不愿妄加评论。我只是想探讨一下这种大展与过去传统的艺术展览之间的差异。在当今中外策展人风靡的时代里,艺术家的作品到底与策展人的思想理念之间有着怎样的关联?一个大展到底是策展人的思想还是参展艺术家的思想?在这些问题上好像不同的艺术家有着各不相同的看法。比如有些艺术人就认为,在这样的展览里,参展艺术家只不过是一些没有任何思想的奴仆,丧失了一个艺术家的基本人格,策展人让艺术家干什么艺术家就得干什么;倘若在这样的展览里要展露艺术家的个性才华,那只能被清除出展览。为了所谓的名和利,一些艺术家委曲求全,一些艺术家投其所好,还有一些艺术家大大地利用策展人的这一思想而从中牟利。但是,不论是何种方式,只要在这样的会展中一展身手,无疑是一件好事,毕竟这种参与有一定的时效效应,如同一件时尚的装饰品点缀着国际艺坛!

也许事物总是有两面性,无论什么样的展览方式和艺术家的创作方式,只要真诚地面对自我,策展人与艺术家之间到底又有多大的差别呢?只要有好的策展理念,有优秀艺术家的积极参与,各自都以平实质朴的心态面对艺术,面对同一个主题,充分发挥艺术家的集体力量,这样的

作品又怎能没有强大的生命力呢！

当我与策展人黄笃先生谈话时，我深切地感受到了这样的力量，他在策展过程中一直在追求着自己独特的策展理念。在对国际上的种种策展理念作了一番研究之后，他提出了自己的策展思想和理念。比如在最近的一届威尼斯双年展上中国馆独树一帜的策展理念，打破了一直由西方人来解读华人艺术的局面。黄笃先生在谈到当今涌现出的策展人这一现象时说道：“策展人不能只停留在解读艺术作品上，现在许多策展人和评论家仅仅停留在视觉的解读上。当然，一个策展人或评论家，你首先必须对视觉的东西有一定的了解，对艺术家作品的价值取向有一个判断，知道艺术作品的意义所在，这个判断很重要。但是，面对一件优秀的作品，你怎么发现它的价值，这就需要策展人有一定的判断经验，这个判断经验是来自于他实践的经验和知识的积累，这种知识包括传统的和现代的知识。做不到这一点，你做一个策展人就会有很大的局限性，你就很难超越自己。”

在谈到自己所做的展览时，他重点谈了“别墅·美术馆”的策展理念，他说：“我曾经做过这样一个展览，叫‘别墅·美术馆’。这是一个房地产商提供给我的展览场所，我把这幢别墅变成了美术馆。于是，我用了一个词叫‘别墅·美术馆’。怎么理解呢？因为别墅是一个私人空间，我把它转换成一个公共场所，这两个词是独立存在的，这两个词放在一起也发生了词语意义的变化。这里的展品并不是歌颂别墅，而是一种反讽，是对别墅生活的一种讽刺。”从他的表述中我们可以看出他力求表现的更多的是一种文化消费意识的转换。对同样一个事物，从另一方面来解读时，其文化内涵得到了提升，从而对当代人们生活中的种种现

象进行反思,从人们生存状态中寻得对人类生命的珍视。

四

记得 17 年前,我有一个同学从日本留学回来,当时约我去一个酒吧,其间专门谈到他去日本留学一年的感触。不知为何那次谈话在以后的这些年,总在我的回忆中盘旋,无法在我的脑海中消失。那应该说是他从日本回来后最认真的一次谈话了,这是后来这几年我这么猜测的。当时并没有意识到这一点,也没有把那次谈话当回事,因为 20 世纪 80 年代中期的人们总是在谈理想、谈计划、谈人生。那时,我还在中央工艺美术学院读书,我清晰地记得那间酒吧是学校附近的“小小酒吧”。一开始他谈到他是如何体验到鲁迅先生在日本时的种种心态。在日本时,他想回国的第一件事就是去北京图书馆办一个借书证,重新认识和思索中国的历史和文化艺术。紧接着他的话题转到 50 年代和 60 年代出生的一拨人身上,最后的结论是:中国 60 年代出生的这拨人将来要比 50 年代出生这拨人在艺术上有更大的发展潜力。那时候 50 年代出生的人正在风头上,人们都在关注他们,我也一样,当时并没有过多地注意他谈这个问题的出发点和意义所在。

不久,我参加在黄山召开的“1988 中国现代艺术研讨会”。研讨会的最后一天,我突然有一种失落感。我忽然意识到这些 50 年代出生的风头正旺的艺术家所缺少的东西是什么了,或许就是这所缺的东西会断送这批有才华的人的艺术生命。十几年过去了,这一点已经非常明显。当时我就想,这批人只有两条出路:一是踏踏实实回到东西方传统艺术里下番苦功,来重新建构自己的审美基础;另一种是真正融入西方最前沿的艺术中去,洗心革面,重塑自己

的艺术精神。只有这样才能使这拨人得到新生。

去年,我在清华大学美术学院美术馆偶然看到旅奥华人艺术家刘秀鸣女士的画展,我吃惊地看到这个 50 年代出生的女画家的艺术与我所见到的同龄华人艺术家的作品是那样的不同,于是一下子就有了进一步了解她的愿望,当时就约她做一次访谈。从访谈中我明白了为何她的艺术比她的同龄男性画家都要优秀得多的原因所在了。我讲这句话丝毫没有夸她的意思,也没有贬低与她同时代的男性艺术家的意思。她确实已经融入到西方最前沿的艺术中去并重塑了自己的艺术精神,彻头彻尾地得到了新生。

我们熟知在 19 世纪末 20 世纪初维也纳分离画派的创立,克里姆特等艺术家,以其对生与死、情与爱的表现,形成了带有明显象征主义色彩和浓厚装饰色彩的风格而在现代美术史中独占鳌头。20 世纪 50 年代末,以鲁道夫·豪斯纳、安童尼·雷蒙顿、阿利克·布劳尔等创立的维也纳幻想写实主义,再次使奥地利绘画艺术大放光彩。而刘秀鸣女士有幸考入维也纳美术学院阿利克·布劳尔油画大师班就读,并且获得硕士学位。在此之前,她还在维也纳美术学院玛丽亚·拉斯尼克油画工作室学习了两年。在维也纳两所著名学府的艺术学习使她对艺术有所领悟,懂得了如何像先辈大师那样理解对象和表现对象,并从大师的影子走出来,形成了自己的表达方式。这里要强调的是她要表现的“幻想规范”,这是一个让艺术家深思的问题。

某种对世界上已经发生过的一些往事的追忆,一些人类心灵中期待已久的某种神秘意识的展现,一个人的内心世界的展望和希冀,那种生涩的情感深处的孤独,不可理解、不可把握的感知与幻想,以及性的真实而幻想着的语言的描绘在维也纳幻想写实主义画家那里表露无疑。刘秀

鸣女士较好地继承了这些艺术家的创作思想，并且进行了幻想的规范。在绘画材料和技法的运用上力求精耕细作，严格地从古典大师那里学习技艺，从维也纳幻想写实主义画家那里全面地吸取其精华。虽然，她师从阿利克·布劳尔先生，但她的作品更多地受到这个画派其他画家的影响。在此基础上，慢慢形成了她个人的表达方式：一个东方的中国女性艺术家心灵之中流淌的激情与生活情境的流露，用自己的双眼来看待这个西方的世界时，她的想像的驰骋该是另一番天地。她追忆着自己童年时对大海、蓝天的渴望，回忆着她经历东西方文化艺术的熏陶和洗礼过程中的人文关怀，情感的变迁与失落，生命中的一个一个片段正如天空的浮云飘渺不定。这种既具体又抽象的东西在她的作品中交杂地展开着，尽可能地发挥出她最大的想像力。于是，她不禁追问自己：“我的生命到底因何而来？又因何而去？我将走向何方？”这种高更式的浪漫情怀在这位华人女画家那里尽情地开放着、成长着，生命的片断中情感的忧郁如同阴云般流动着，幻想的直觉把一草一木转化成画面上的生长，美好的遐想伴随着苦涩的心房，是幸福还是苦痛，这来自心灵深处的和谐与地平线上呈现的突变的狂热，理智与感性的交替，使刘秀鸣女士的艺术变得细腻而充满生机。

本书中的另一位艺术家张大力先生，是一位对事物的发展非常敏感的艺术家的。这种敏感来自他在意大利时对中国古老的水墨艺术发扬光大的绝望。一个对艺术如此虔诚的艺术家，在他的艺术思考进入深层的无奈时，他的内心必将有着重大的转变，这种转变将时时刻刻地与心灵深处的期待和自身的生活状态密不可分。也是这个缘故，张大力先生的艺术轨迹不同于其他人，在当今中国的艺术家中独树一帜。他的艺术与我们这个时代的发展、这个时代的

变迁、这个时代的人的真实生存状态紧密相连。更有意思的是他的艺术与北京人这些年的生活变迁关系更为密切,其实张大力先生是一位“城市贫民艺术家”。他悟出了艺术与环境与人文与生存状态的重要性,当人的生存环境和文化背景发生极大变化时,艺术的生命也在变化着。图形的表达方式,并不是艺术的真正差异所在,其真正差异在于人的生存状态和人的思想情感的变迁与艺术的表达是否一致、是否相辅相成、是否表达出自己所要表明的艺术意境。张大力先生旅意期间一直在思索这一问题,其后,走出了自己狭隘的精神世界,融入到大的社会性变革中来寻求自身的艺术发展、实践自己的艺术主张。所以,他能敏感地意识到文化的重要性,民族文化与市民文化、外来文化之间的变更相互交汇在一起。这样一种新颖的艺术形式恐怕是千载难逢的了。

盛奇先生在欧洲十年的不寻常经历,以及在英国圣马丁艺术学院接受硕士研究生教育的过程中,生活状态与艺术教育的差异,使他对艺术的理解更为丰富。他做的行为艺术,意在中西文化差异的基础上进行不停地对话,在这种对话中探索自身艺术的发展。

盛奇先生与张大力先生有着相似经历,早先在意大利受到了文艺复兴时期艺术的熏陶,但在艺术表现形式上他俩却完全不同。在我深入地了解了一些行为艺术家的作品之后,我理解了从事行为艺术的艰辛。因为每一位优秀的行为艺术家在身体的表达方式上都有差异,日日求新、年年求变,所付出的努力要远大于他们所设想的效果。行为艺术家的生命之短暂,也是行为艺术的一大缺陷。由于行为艺术有着很大的误读性,所以这里选取两段艺术家自己对作品的解读,这样或许会让我们对行为艺术的创作过程