



# 北京 X 世代美術初探（下）

攝影 / 丘德貞 姚瑞中  
專題企畫 / 姚瑞中 蔣慧仙 丘德真

「當革命的承諾只剩一沫泡影時，當改革所帶來的限制比傳統更加侷限與閉塞時，後果將是什麼？當黨的綱領年復一年自我推翻；今朝的純粹思想變成明日的異己之說，人民會怎麼想？」

在談論後八九大陸藝術創作表現時，一種深刻的對於現實的懷疑，似乎是共同的基調。在毛澤東微笑肖像的背後是槍彈——中國的藝術家目睹政權的戲劇性變化，知道國王並沒有新衣，有的是槍彈。他們看見「政治宣傳」透過政治的粉飾的劣作，是如何的侵入了百姓的日常生活。

於是，有人選擇「走進地下，喬裝出擊，把憤怒轉化為冷嘲熱諷」。

六四事件以後中國繪畫令人關注的，不只在出現潑皮與無聊精神，還在於其玩世的程度。藝術創作者或者以政治波普嘲諷那被政治浸透了的現實，或者肆意擺佈調侃毛與新消費主義的符號。上一期的專題我們介紹了形成「後八九中國新藝術」的時代癥後。

本期我們繼續介紹另一個平行發生的現象：青年藝術家的「出走」。

據統計，八零年代以來移居國外的大陸藝術家已不下千人，其中年輕的藝術家佔大多數，而新潮美術運動的主要活躍份子也走過泰半。

藝評家費大為分析，八零年代的新潮美術運動與藝術家出國的浪潮，是「在特殊的文化轉型時期發生的一次巨大的精神探險活動」，是「為超越一種已僵化了的文化模式的侷限，從自身的貧困狀態出走」。由於他們的藝術觀念帶有強烈的前衛主義色彩，藉助於西方現代當代藝術的觀念與手段，突破當下中國藝術的僵化狀態；再加上中國被視為第三世界的大國，其政治文化背景的特殊性，使得近幾年在歐美等西方國家舉辦大型的「中國前衛藝術展」，幾乎是兩相情願、一拍即合。

這兩期北京 X 世代美術初探，主要就是去發掘一個參照座標——形塑中國圖像的機制究竟是什麼？

上期我們從大陸內在的特定的藝術社群，對於自身所處的環境所做的對話，歸納出政治波普、玩世豔俗等繪畫語言；至於外在的機制，則可以看見，所謂前衛美術「國際化」絕不能忽略其背後支撐的國際資本流動與權力關係。也就是說，西方美術及其運作機制，之所以能夠擴張為全球性的主導權威，除了是美術表現之外，必須經由理論體系的建構而取得當代藝術的主導權，以及與之相應的國際化的遊戲規則。

再者，西方對於「東方情調」的需要一直存在。西方對於第一世界以外的地域持以文化保護主義的態度，或取其東方情調、或視為西方藝術的翻版、更是期待地區性文化和類型的特徵的出現。在西方的中國藝術家，幾乎都搞帶有傳統中國色彩的文化命題，絕對不是一項巧合或自然的發生。

為了要尋找異質性以補足西方對於差異性的需求，在西方當代藝術策畫早已開始出現對於異文化的主題設計，但論者指出，這種挖掘地域性異文化特質，卻經常是聊備一格而已，將帶著種種非西方傳統或地域性的印記，做有如採樣報告的異質併陳。幾次的國際大展早已有人指出這樣的觀察，那麼，在海外的中國藝術家，究竟是依附、纏鬥、或是搏擊呢？

希望透過這兩期初探式的介紹，一方面繪出大陸青年藝術家的心理圖像，看他們如何反芻革命被神權化的當代創傷；再者從所謂國際化的中國圖像的鏡像折射，也能進一步尋找出我們自己的立足與對話基礎。

— — 蘇靄

# 文化的內爆或流放

-- 大陸前衛藝術在海外 --

文／遙亦

**近** 幾年來，大陸海外前衛藝術家在歐、美、日等已開發國家主流藝壇的活動力，相當密集且強勁（註1）。這批年齡介於30-40歲的藝術家們有幾個共同的特徵：在八五美術運動中都扮演革命先鋒的角色，幾乎都接受學院教育，以裝置、觀念及行為手法為主要範疇，多數配偶為外籍人士等（註2）。他們在八〇年代中後期，開始陸續移居海外，將革命的戰場由大陸轉進歐美先進國家。

## 出走……

這些移居海外發展的藝術家們之所以想盡辦法「出走」，不外幾個因素：大陸藝壇對現代藝術普遍缺乏認知所導致的誤解，「六四天安門事件」烏托邦的幻滅，整體的藝術生存環境空間狹窄，希望從國際的認證中打開內部的認同感等。

而這一波波移居海外發展的藝術家，處身異國其實並不見得獲得比在大陸更優越的創作條件，即使有，也必得面對新文化和社會環境的鉅變遷所產生的「文化落差」；現實問題更逼使許多雄心壯志的藝術家放棄藝術而改行，或者淪落街頭畫肖像畫……真正能突破現實困境進入當代美術的前鋒陣容者，寥寥可數。從大陸移居巴黎的名藝評家費大為分析，現今大陸藝術家原有的「反主流文化精神」並不適用於西方的體制，原本他們所反抗的對象——主流，或宰制霸權——在西方世界中不是消失了，就是改變了形式。

因此，大陸海外前衛藝術家面臨三種選擇：

- 徹底放棄抵抗意識，對現實採合作態度，以尋求體制中的成功為目的。
- 持續抵抗的姿態；或採消極抵抗的方式，即徹底的不介入。
- 以抵抗的姿態進入現有的體制，對抵抗意識的內容和手段重新思考，用自己的創作在體制內部從事批判性和建設性的工作。（註2）

就現今的觀察來看，似乎只有第三點是可行的策略。實際上，八〇年代後期出走的藝術家們在國際上斬露頭角的代表，如法國的黃永砕、楊詰蒼，德國的吳山專，美國的徐冰、谷文達，日本的蔡國強等，也的確開發出許多可能的方向（註3）。接下來將就幾個方向來討論，期望勾劃出可能的版圖和觀點。

（註1）從83年谷文達、顧雄在加拿大約克大學展出後；89年有黃永砕、楊詰蒼、顧德鑫於法國龐畢度文化中心的展出；90年於法國「為了昨天的中國明天」（Chine Demain Pour Hier）展出楊詰蒼、黃永砕、陳箴、谷文達、蔡國強、嚴培明的作品；91年日本福岡「非常口」（Exceptional Passage）蔡國強、谷文達、黃永砕、楊詰蒼、王魯炎參展；92年義大利「Life Size」展出黃永砕、吳山專、谷文達的作品；92年德國K18大展呂勝中等人；93年香港「後八九藝術」共51人參展；93年德國柏林世界文化宮「中國前衛藝術展」（China Avantgarde）共16人；93年美國牛

津現代藝術館「靜穆的力量」（Silent Energy）谷文達等八人；93年威尼斯雙年展「開放展」王友身、吳山專等人，「主題館」谷文達、張曉剛、劉煒，「航向東方展」王廣義、張培力等14人；94年巴西聖保羅雙年展——徐友涵、李山、王廣義、張曉剛、方力鈞、劉煒等等。近兩年來國際美展及主題展或個人展繁多，在此不一一列舉。

（註2）「後八九中國新藝術」，漢雅軒，1993，P. 45。

（註3）例如谷文達在八〇年代首先將西方超現實主義形式引入中國傳統繪畫領域，用怪誕的抽象形式和錯字、別字去破壞傳統水墨畫的高雅和詩意情趣；黃永砕於1987年將「中國繪畫史」和「現代繪畫簡史」在洗衣機裡攪二分鐘、嘲弄歷史的進化論，為廈門達達的靈魂人物；浙江的吳山專以「紅色幽默」喚起人們關於文化大革命的記憶，重現對觀眾的壓迫以達到批判大字報、標語對意識形態宰制的力量；北京的徐冰以「析世鑒」自創偽漢字，全面解構藏於文字中的暴力；呂勝中則以民間剪紙，「大召魂」地將民間怪力亂神搬上檯面，對儒家文化做一參照。

## 東方老祖宗·國際新把戲

中國老祖宗的幾個大發明，「活字印刷」、「火藥術」、甚至古老遺跡如長城、天安門等，都不約而同的被現代藝術家把玩，並搬上國際舞台，做為一種文化對話的策略性籌碼。

近年在日本發展、來自福建的蔡國強，一貫地以「爆破」為手法，探索「氣」的感應力量。90年他在法國Pourrieres, Aix-en-Provence所發表的「隕石坑」作品，是用草和舊報紙及粘劑，做了45.5個象徵地表隕石坑的東西（象徵地球45.5億年），分布在一萬平方米的丘陵上，於日落時以導線引爆，視覺上相當震撼人心；強烈爆炸所引起的大氣脈衝，也成為往後「胎動」、「天神交會」等作品的主軸。

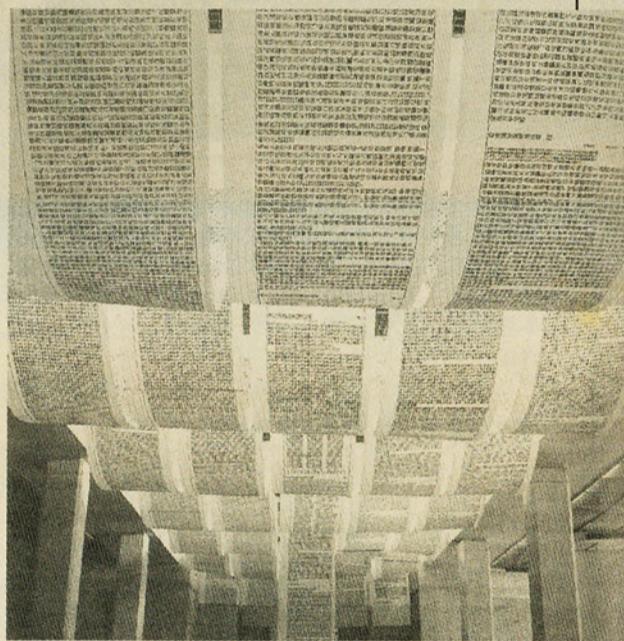
蔡國強認為：「從體驗毀滅中了解生之重要」。火藥具有破壞和創造的力量，引爆的剎那，一切都化為烏有，是幻滅也是再生的力量。不論是否受到「宇宙大爆炸」理論的影響，在其系列作品中可以感受到，除了試圖將「火藥術」這個中國人發明的侵略性工具做一個較具道家哲思上的探討之外，蔡國強也試著修正第一世界對第三世界土法鍊鋼的落後印象。

91年牛島國際藝術節發表的「胎動」，蔡國強則運用現代精密儀器創作：在一萬平方米的範圍內，從中央到邊緣，每隔一段距離放一個地震感應器，深入地層50公分，共有七個感應器隨著電纜傳到中央，中央有一人坐在地底2米見方的空間，以一部地震儀接收來自七方的訊息，每一方又分別傳送東西、南北、上下三處的記錄，共有二十一個頻道；另外又以心電圖及腦波掃描器捕捉該人的身體狀態。他試圖以西方理性主義能接受的方

式，透過儀器數據儀的紀錄，傳達一種神秘、超自然的力量。

蔡國強93年的作品「延長萬里長城一萬米」則延續其一貫爆破的精神，選擇在嘉裕關進行。他在戈壁起伏的山丘上，放置十公里長的導火線，每隔一公里置一爆破點。這件作品嚴格來說並沒有重大的突破，在視覺上也未達預期效果，甚至有賣弄招攬的成分（註4）。

此種手法，乃是運用中國的符號（長城）、象徵及神秘學等東方主義的色彩，以預設的立場在西方販賣東方異國情調，這對西方文化本身來說並不具有挑戰性，即便對大陸方面也沒有任何實質的影響。然而，西方當代文化的發展之所以如此迅速並強烈，主要就是建立在不



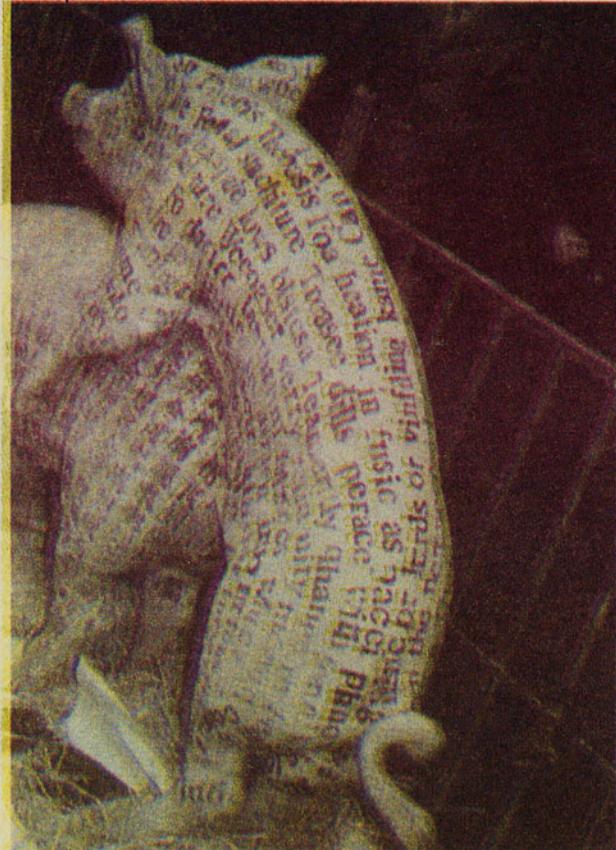
徐冰「析世鑒」局部 1988 木板印刷裝置  
拆解中國文字部首，重組成千萬個無意義的「偽漢字」

斷「向主流文化挑戰」的動力上，因此，西方人對文化的理解，只能通過對文化的挑戰切入。由此不難理解，為何中國的政治抗爭（六四、魏京生……）總是成為西方的焦點——在此種先決心態的影響下，對於中國傳統文化進行批判，便成為進入西方藝壇的必經途徑。大陸的海外藝術家在西方拿中國的傳統東西來批判，一方面對西方文化本身不具任何危險性，二方面又可藉此建立西方藝壇霸主的發言權。

然而，在國際藝壇上成名並不代表擁有自己的主體性。若不是哈米·巴巴（Homi Bhabha）等文化學者對文化霸權及殖民理論進行檢驗及修正，轉而強調不同文化的相互關係、和文化之間的「雜交性」（Hybridity），並且用文化的「不同性」（Difference）嚴厲挑戰了以往多元文化的差異性論述，作為中心的西方，頂多是以聊備一格的心態來偽裝主流／中心文化的包容性罷了。真正的對話以及主體性的建立，或許必須透過更細緻的論述才能開展。

反論述（亦即面對保守勢力不正面回應的迂迴策略），也可以成為論述鋪陳的起頭，接著我們從徐冰的系列作品「文盲文」、「析世鑒」，可以看見這樣的策略。

徐冰「文化動物」，1994 北京  
以「析世鑒」木刻版畫，將法文與偽漢字轉印在  
兩隻交媾的豬仔身上



(註 4) 由日本「P3 藝術與環境」組織出資六百萬日幣，配合嘉裕關國際旅行社協助，在東京「P3」展覽廳由嘉裕關中醫以當地土產「返樸歸真」的藥方，讓赴長城參與的日本人克服水土不服的情形。回東京後再喝一帖「增壽寧神湯」。

## 文化文本的偽造及雜交

在八〇年代末期，徐冰的木刻版畫裝置作品「析世鑒」可以視為反論述的代表，當時引起北京批評界廣泛的討論。作品都是以傳統手法完成，將數千個中國文字特徵的各部首拆解，再重新組合成一個個無意義的「字」，密密麻麻地印在長長的橫卷宣紙上，看似經文的長卷懸空吊起，四周掛滿捲軸「偽經文」，中央再置放一本本「偽書」，套用古代版畫、裱貼、線裝書的技藝及形式，認真而大費周章（費時三年完成）地開了一個徒有文化文本形式卻不具有文本意義的大玩笑。只是這個玩笑被理性的控制與設計、持久的意志力和不厭其煩的精工細作所掩蓋，一種明知無意義卻又付出巨大心力的愚公移山精神。

徐冰對這種行為解釋說：「我覺得應當把二十世紀末最悲壯的一幕來展開，作為沉痛的東西來展開；無聊感就是本世紀最沉痛的東西，又要你參與世界意識，你就



黃永砕「出口」，1993 法國

會感受到這種東西。你以為你是新的、最現代的，但實際上它是最無聊的；從情感上講，越現代就越無聊，徹底的現代主義者是無所畏懼的，因為他是最無聊的。」（註 5）徐冰為了擺脫無聊感所尋找的特殊媒介，偽字的編造和刻製的過程就變得很重要，當某些東西一再重複時，無聊感就不再是無聊了，「文本」本身的意義透過「過度無聊」而過渡到另一個大文本上去，即對文化論述的重新思考。他的意圖正是要引起人們對文字背後所暗含的、左右著我們文化價值觀的那個意義世界的懷疑：究竟中國傳統文化在面對西方文化時，基點建立於什麼之上？徐冰把文化的符旨抽空，基本上以消極取消文化內涵的動作，喚醒現代藝術創作者勿拘泥於刻板文化模式或約定俗成的意識氛圍中。

在此之前，來自廈門達達的黃永砕，其代表作——將王伯敏的「中國繪畫史」和 Herbert Read 的「現代繪畫簡史」一同放在洗衣機裡攪二分鐘，再將這灘絞爛的文本展示出來，也具有同樣「反文本制約」的味道，作者的消亡使文本讓位給它的觀眾，文化的主觀論述首先要對抗權威主義的一言堂政策，多元化相互激盪的論述才有助於文化的交叉共生，而非盲目對立。因此，雜交 (hybridization) 除了作為文化策略外，也使得在多元化的現代中，將所有一切文體都置於一個辯證的、相互為用的狀態，在現在和非現在 (now and not now)、同一和他者 (the same and the other) 之間發生作用，如此才有超越二元對立的可能。

而對於「反文化」這類命題，黃永砕表示：「『反文化』不應該被看作是站在『文化』的對立面；而應該被看作是尋求『另一種文化』，或是說對慣常的文化觀點採取一種批判的態度。所以，它並不是中國現實所特有的問題。在我看來，『反文化』是展現一種『他性』，而『他性』正是西方當代藝術重新在尋找的東西。」（註 6）

只是現在的問題，並非提供西方人對東方意識的一些樣本或異國情調而已，文本的取

消是為了建立新文本，而非將解釋權交由主流體制或市場機制決定。

（註 5）徐冰「在僻靜處尋找一個別的」，北京青年報，1989.2.1

（註 6）侯瀚如「本文的懶惰」或者「氣功」、雄獅 266 期，P.53。

## 怪力亂神的超文化顯靈

創作者為了要超越傳統繪畫的保守力量及市場機制的供銷性，並仍保有國際性的前鋒性格，使得裝置藝術大量出現在海外藝術家的作品裡；而取消形式化的限制，也加大了裝置藝術在處理「文化」這個命題上的空間。其中，谷文達運用了文化中較少碰觸的「超自然範疇」來做為超越東西文化差異的媒介，並藉此尋找人類共同面臨的課題，因此，他既反對新國際主義也反對民族主義，他認為前者是新霸權，後者是異國情調心態。

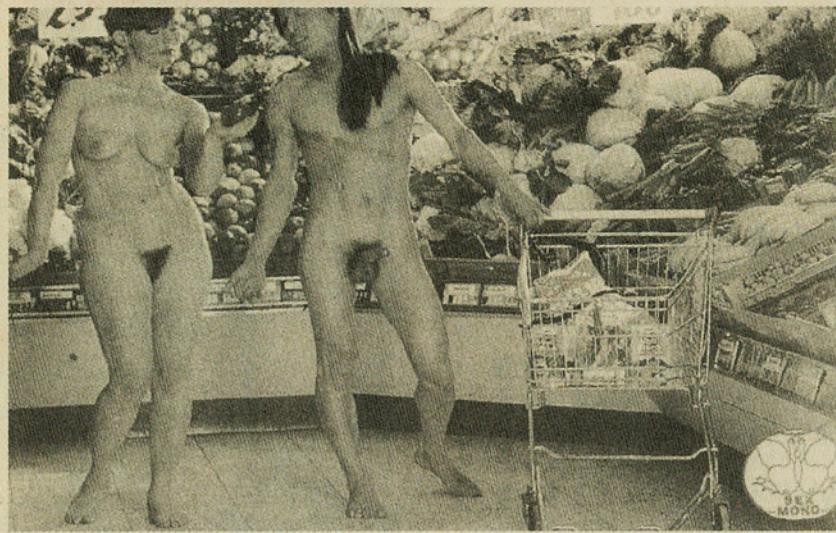
在他的作品中，大量運用一些人體的原始元素，如毛髮、經血、胎盤粉等，以作為進入人類共通的超感領域的管道，他認為人類總離不開它的文化神話，而真正的文化神話必須具有實在的精神力量，而這種精神力量需通過雄偉紀念碑式的儀式，才能呈現人的個相和共相。例如「在彼岸沉淪」是艘用威尼斯人的頭髮編製的船，沉放在一個盛滿威尼斯海水的玻璃缸內，缸底撒了自梵蒂岡收集的人髮，四周再以五大洲民族頭髮編成的帷帳包圍起來。這件作品是他大型計畫「聯合國 2000 年」的一部分，而他也陸續在世界各地進行以「人髮」串連的超種族運動（註 7），雄心勃勃地以超大型裝置，跨國別的區域展出，意圖超越東西文化差異的問題。這樣龐大的命題，表面上看似透過內部時空（即人髮或月經象徵的生理時鐘及神秘涵義）及外在時空（即當地的正史、地理等變動因素）相互合成，尋找一個人類超越種族、國界的「家天下」的大同世界，但實際上，卻是一種頗具霸權性格的「文化侵略」式藝術，因為當他用頭髮（註 8）、磚頭或天羅地網為某一區域文化建立歷史紀念碑的形象時，就已經將自己傳統文化認定和價值取向投射到此一文化區域，仍是以東方 VS 西方的二元對立觀來解釋後殖民文化理論中「支配的」（Dominant）、「被支配的」（Dominated）從屬關係，因此，在這裡的「家天下」，其實是以中原文化為核心，其它文化為次核心的大同世界。

文化本身就有差異，因此，對頭髮本身所賦予的文化和象徵意義，各地也有差別。而透過作者本身經驗界去統合超驗界的作法，理想的文體狀態是否能透過此種「道場儀式」而建構？或是另一「文化霸權」的再度顯靈？也許在 2000 年的第一天，於聯合國總部大廳前所嗅到的毛髮、經血腥味中，將能找到一絲絲的答案吧！



谷文達「聯合國——以色列分部」，1994  
以各種族的人髮串連，跨種族的超大型裝置

世界裡 Shopping  
亞當與夏娃，在徹底物化的「伊甸園」超市商品  
吳山專「單性伊甸園」1993 漢堡 SPAR 超市



## 材質中的文化記憶

在傳統材質中以批判的角度切入去尋找可能的出口，是另一種打破文化藩籬的策略。從徐冰的活字刻印版畫、蔡國強的中藥薰療法、火藥術、孫平的經絡療法針灸術，到楊詰蒼的千層墨水墨畫，在在顯示藝術家面臨當代藝術和文化身分認同的重新界定時，急迫地找尋在主流文化中的一個定位。於是，大多數的藝術家回過頭去，將中國古老技藝中的智慧，去蕪存菁的運用在現代藝術創作中，以為主體的根基。

楊詰蒼大量運用傳統水墨、宣紙和毛筆，以及書法繪畫的基本語彙，來拆解這種古老材料所代表的語言體系和價值體系。在大片宣紙上重覆塗上黑墨及藥材和泥砂，形成一個無定形邊界、密不透風的厚重黑洞或達到寂靜狀態的熵。這種材料全是由中國傳統媒材但內容卻絕對現代主義的作法，在前提下就區分了兩個對立觀的差異性，使得策略性大於藝術本身的真實性及價值性。在馬勒維奇的「黑中黑」中我們看到對純粹理性的終極探求，繪畫就是繪畫的純繪畫觀點，材質是媒介而不是目標。萊因哈特 (Ad Reinhardt) 曾說：「藝術是作為藝術的藝術，而其它東西是其它東西。藝術作為藝術只是藝術本身，藝術不是藝術的東西。」(註 9) 顯然地，對於文化本身定位的追求大於對藝術的追求，是海外藝術家的首要問題也是面臨的困境之一，在用完了老祖宗的遺產之後，我們仍然無法迴避去面對「現代化」的課題，如果只是一味地以「中學為體，西學為用」的本體論，去推展現代藝術並將其印證在西方人的主觀意識裡，那麼，現代藝術祇能封存在材質回憶的烏托邦裡。

## 媚俗文化的消費性格

中國市場的消費潛力驚人，西方列強從早期以武力侵略到現在以經濟進軍，莫

不以利益掛帥，傳媒為掩護，分食大餅。在西方活動的藝術家吳山專則以其人之道還治其人之身，大開資本主義消費市場的玩笑。

在美國 Wexner Center 博物館展出的「想念毛竹」裝置作品，將展場佈置成商場，出售從浙江運來的一千隻「異國情調」的玩具熊貓，販賣外國人認同的中國形象，一方面嘲諷中國人媚外的心態，一方面也嘲笑西方異國情調及東方主義的無知。此外，93 年在德國漢堡展出與外國女友合作的「單性伊甸園」(Monosex Paradises) (註 10)，他二人裝扮成亞當與夏娃，手持禁果站在堆滿商品的現代「伊甸園」超級市場裡，揭示去神聖化後的徹底物化。David Elliott 表示：「西方人常有一種可笑的偏見，一看到亞洲、非洲的現代藝術，就說這是受了我們西方的影響而已，不過是些『舶來品』。確實，『現代藝術』發源於西方，但是我們要看到非西方國家在理解和不理解中——特別是不理解中，又創造了新的東西。」(註 11)

若從西方人不理解東方文化出發，拿傳統東西去唬西方人，就算對「他者」來說是新奇的，對於本身文化的更新及新主體的建立仍然沒有革命性的助益，因為現代文化是建立在「對話」而在「對立」的層面。

總的來說，大陸海外前衛藝術家的整體力量，作品的強度及張力，是令人相當期待的。在 85 年藝術內爆後出走的流放之後，在找回中國人面對現代藝術的自信之後，接下來的工作是超越材質上的民族性情感，抗拒消費市場的機制運作和揚棄大中原正統文化的士大夫心態，並破除原始草莽土法鍊鋼的刻板印象，是接下來必須突破的瓶頸。

總結這兩期專題，北京新生代的作品與上一代海外藝術家最大的差別，在於對文化態度上。海外藝術家一心想先解決文化差異的問題，因此我們可以從作品中看到大量運用中國符號的材質及圖像，在創作態度上較為嚴謹並有強烈的使命感，也企圖超越種族及國界的龐大命題。而新生代藝術家則較從個人性主觀經驗出發，轉而追求一種私密性的個人風格，心態上較為放縱，作品中也透

露出異常冷漠的文化觀點，而嘲諷、調侃的手法及玩世寫實主義的風行，可以看成是對政治、文化的一種抽離或流放的姿態吧！

行進中的流放，究竟是文化輸出？文化對策？還是文化放逐？關於「內爆」，讓我們姑且待之。

(註 7)「聯合國」這件作品最終將以「髮牆」的形式表現一種存在於人類自身的衝突和統一的觀念。柏林計畫是用東、西柏林人的頭髮重建柏林牆；美國計畫用不同種族的美國人的頭髮組成一個花園；澳洲計畫是用澳洲人的頭髮組成一個髮帷；中國計畫是用大陸、香港及世界各地華人的髮磚建造一個長城的烽火台；以色列計畫是用猶太人的髮磚和舊約、馬克思、弗洛伊德、愛因斯坦等人的著作在沙漠中建造一條地道；義大利計畫「上帝和兒童」展示不同種族的帷幕和髮磚。

(註 8)頭髮、指甲、牙齒在中國民間的巫術上有其特殊的意義，可以召喚靈魂的媒介；道家醫術有些療法是通過人的頭髮或指甲向不在場的人施行治療；民間巫師以此為媒介詛咒敵人。

(註 9) Ad Reinhardt 「Art-as-Art」，「Art international」1962, Dec.

(註 10)Jeff Koons 於 93 年威尼斯雙年展中展出他與其女友愛蓮娜作愛大型油畫「天堂之許」(Ilona Staller a.k.a Cicciolina)。吳山專此作有異曲同工之妙。

(註 11)費大為訪美國牛津現代美術館館長，藝術家 211 期 P. 216

## 小檔案

黃永砕 —— 1954 生於福建廈門，1989 移居法國巴黎。

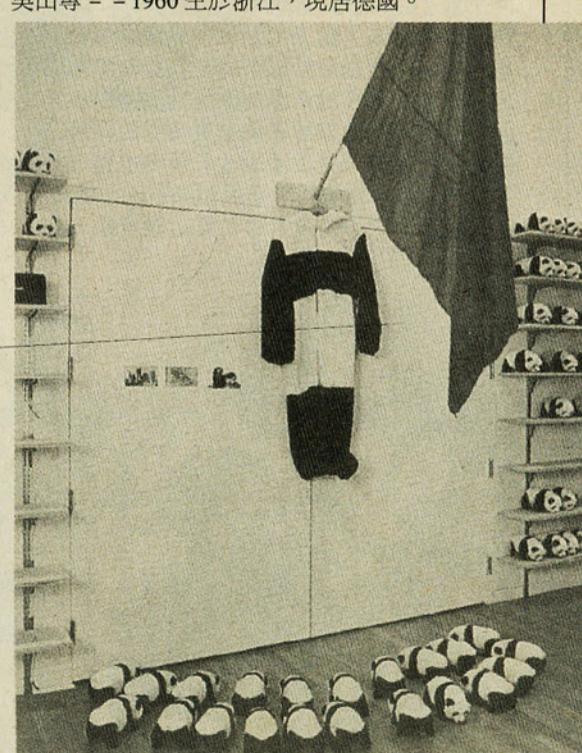
谷文達 —— 1955 生於上海，現居美國。

徐冰 —— 1955 生於四川重慶，現為美國威斯康辛大學訪問學者。

蔡國強 —— 生於福建福州，現入日本籍。

楊詰蒼 —— 1956 生於廣東佛山，1989 移居德法。

吳山專 —— 1960 生於浙江，現居德國。



吳山專「想念毛竹」1993 美國 Wexner Center Museum 展出  
中國貓熊立正站好，在西方美術館中膜拜東方紅旗



文化大革命的記憶  
鋪天蓋地的紅與亂糟糟的文字，喚起  
吳山專等「紅色系列之一」1986 繪