

WU HONG ON CONTEMPORARY CHINESE ARTISTS

走自己的路
BREAKING
NEW PATHS

巫鸿论中国当代艺术家

巫鸿 著

嶺南美術出版社

张大力：和城市的“对话”
(2000)

1998年初的北京报纸上出现了一场意味深长的公共讨论,其焦点是众多市民已经十分熟悉的一个形象:街头上用喷料绘制的一个巨大的光头轮廓,有时高达两米。这个涂鸦头像似乎一直在自行复制,逐渐从城区扩展到三环以外,或单幅或成组,在大街小巷中反复出现。这些头像背后的制作者是谁?他想通过这个形象说什么或做什么?如果能找到他的话,他是否应该受到法律制裁?应该受到何种处罚?这类涂鸦是不是一种合法的公众艺术(public art)?“公众艺术”的定义到底是什么?对于这个有着一千多万人口但在此之前尚未受到西方涂鸦艺术“污染”的城市来说,这些问题都是新的,也都拒绝直截了当的简单的回答。

在相当长的一段时间里,创作了这些头像的张大力也拒绝对这些问题提供直截了当的回答。实际上,直到这场争论开始之后不久他一直保持匿名身份,而只是到了1998年3月才开始接受记者和艺术评论家的采访。于是事情终于大白于天下:他并不像某些当地居民猜测的那样是一个“朋克”或“黑帮成员”,而是毕业于中央工艺美术学院这所享誉京城的高等学府的职业艺术家。但是他又和一个典型的中国职业艺术家不同,因为他在1989年就已移居意大利,在博洛尼亚城生活了六年,在那里“创造”了他的光头涂鸦形象。他在1995年回到中国以后延续着这个艺术计划,到1998年之前已在北京的城里城外喷涂了两千多个这样的头像。我们后来又知道他很久以前就已发展出一套理论,为自己看似无心的举动提供一个理

性的根据。在公开出版的访谈中他解释说，这个光头形象实际上是他的自画像，其作用是使他得以和他所生活的城市展开“对话”：“这个符号来自我本人的形象，是我个人形象的抽取，我用这个符号代表我和这个城市进行交流，我想了解这个城市的情况，它的变化，它的结构。我把我的这个行为起名叫‘对话’。当然艺术家和城市的交流有很多方式，我之所以采取这种方式，其中一点就是它能很迅速地将我的作品植于城市的各个角落。”¹

虽然这段话解释了这个艺术计划的基本目的，但是在艺术家自信的声音和那些光头形象本身的不确定性之间，却也存在着令人焦虑的异化。观看张大力所拍摄的他在不同地点和环境下所创作的涂鸦的照片（这些涂鸦本身的大部分业已从街头消失），我们所感到的并不是对北京城的更多理解，而是艺术家与这个城市之间不断深化着的角逐。虽然这些照片确实表现了北京日益变化的景观，包括正在消失的老胡同，拆迁废墟中的残垣断壁，被脚手架包围的高楼大厦，以及政府保护的文物古迹，但是正如张大力在这个计划的题目揭示的，它们希望记录的并不是作为客观社会观察和美学欣赏对象的城市，而是由艺术家通过自己的主观介入——首先是把他的自画像强加给整个社会——所发起的一场“对话”。我们也发现这些照片所引发的问题常常并非是关于对话的具体内容或目的，而是艺术家与城市进行交流的欲望是否真的能够实现：归根结底，对话总是双方的，虽然艺术家的愿望很明确，但城市是否希望参与这种被迫的互动并对此做好了准备？因此，虽然张大力的每张照片都体现了艺术家对“对话”的持之以恒的渴望，但是北京居民对他的艺术的反应却是多种多样，从漠不关心到怀疑、担忧、误解以致完全否定。寻找“对话”的可能性，艺术家被迫改变积极参与的初衷，最后——可能完全是无意识的——退却到一个观望者和记录者的位置，观察和描述城市自身内部的互动和交流。

我对张大力的这个计划最大的兴趣并不在于它在理论上的一致性或其规模及持久性，而在于一个执意坚持的先设符号与其意义的不断置换之间的悖论。尽管他的每一幅涂鸦都在有意重复一个原型，但是艺术家并无法完全掌控他以这个图像作为与城市对话的中介的含义和效果。而正是由于这种不确定性，他和城市的对话——不论成功与否——才获得了一种空间和时间上的真实意义。在这种兴趣的引导下，这篇文章的目的并不是要提供一份对张大力实验艺术的图文并茂的记录（这种记录是许多报道和画册的内容，常常配合以报道者的社会批评和艺术分析），也不是要把张大力的艺术计划解释成早在上世纪80年代早期就已被西方美术馆珍藏的“国际性涂鸦艺术”的微弱回声。我所做的是从张大力提供给我的四百多幅照片中挑选出七幅，用以凸现出一位公共艺术家和一座飞速变化的中国城市在1995至1999年这短短五年里所进行的紧张协商(negotiation)。由于这种协商已经成为当代中国实验艺术中的一个核心问题，本文的目的也在于通过一个具体个案反思一个更为普遍的艺术史现象。

图1：始于博洛尼亚

不少实验艺术家在1989年离国出走，张大力也是其中之一。突然背井离乡以及融入外国文化的困难加剧了他心理上的创伤，其结果是把出国作为自我放逐的心态和经历。1999年9月在接受我的采访时，他描



◀图1
张大力，
《对话·博洛尼亚》
1994。

述了他在意大利为一家商业画廊制作具有异国情调的“东方绘画”的第一份工作，在他看来不过是一种不得已的谋生手段。他最后放弃了这份工作，但所获得的却是发现自己被文化上的失落感和深深的绝望所包围。这种情况直到在他发现涂鸦艺术后——不是在美术馆里，而是在博洛尼亚的街头巷尾——才出现了转机。突然之间，他看到了一个告别过去，与现时结合的可能。他开始用喷料将一个个的光头自画像喷绘在博洛尼亚的墙上，这些形象立刻得到其他涂鸦艺术家的回应。这种即兴交流的感觉使他振奋，使他将自己的作品命名为《对话》。但问题是这里真的存在着一个实实在在的对话吗？事实上，张大力所经历的是对一个过去事件的重复，即涂鸦被西方正统艺术史接受之前的“史前史”，来自另一时间和空间的背景使他能够做出这样奇幻的回归。他的涂鸦是一种朦胧的幻想，还因为他在心灵深处始终是一位艺术家——即使他摒弃了曾经受过的学院式教育以及典雅画室。他的街头自画像因此既展现了他的新获自我也掩饰了他的旧日自我。同样，他与博洛尼亚街头画家的“对话”既是交流也是误解。图1所记录的是他的一幅涂鸦头像与其他涂鸦互动和“交流”的过程：先是有人上面喷上了斧头和镰刀，随后又有谁喷上了一个右翼党派的符号。张大力后来才发现这场“涂鸦大战”是由于一场误会而引发的：他的“光头”被误读为新纳粹党徒的宣言，因此触发了其他党派反应。因此，虽然他继续对在公共场所绘制涂鸦而感到兴奋，但这种艺术行为所引起的互动却很少获得真实生活经历交流的实质意义。实际的情况是：涂鸦一方面创造了共同语言和文化的幻象，一方面也掩盖了语言和文化的差异。这种介乎理解和误读之间的一个突出的例子是他于1993年在斯洛文尼亚街头所作的涂鸦：在以各国文字涂写的反战口号和签字之中，他也喷涂了其他艺术家无法看懂的中文口号。

图 2：重返故里

不少上世纪 80 年代和 90 年代初离国的中国艺术家在 90 年代中期以后结束了自我放逐，回到国内。张大力又是其中的先行者之一。每个艺术家的个人情况和回国原因不尽相同，但在多数情形下，一个重要的吸引力是摆脱“海外华人”这一暧昧身份以及与之相联系的那种痛苦，但



≤图 2
张大力，
《对话·工体北巷》
1998。

往往缺乏实际价值的文化转变。而且，只有在国内，一个艺术家才可能同时具有“前卫”和“中国”这两种身份。另一个重要因素是某些历史事件的记忆渐渐沉淀于人们的潜意识当中，而邓小平倡导的新经济政策开始把中国从铁板一块的社会主义磐石转变成为一个充满各种机遇的巨大矛盾体。90 年代的北京是一个装饰着刺目商业广告的超级建筑工地。灰尘、泥泞、随风飘扬的纸屑无处不在，闪亮的玻璃钢大厦在拆迁房屋残留的断壁后高耸入云。外国投资者、国内企业家以及来自农村的 350 万非法移民涌入这座城市，令人眼花缭乱的变革给梦想家和淘金者带来满怀憧憬。

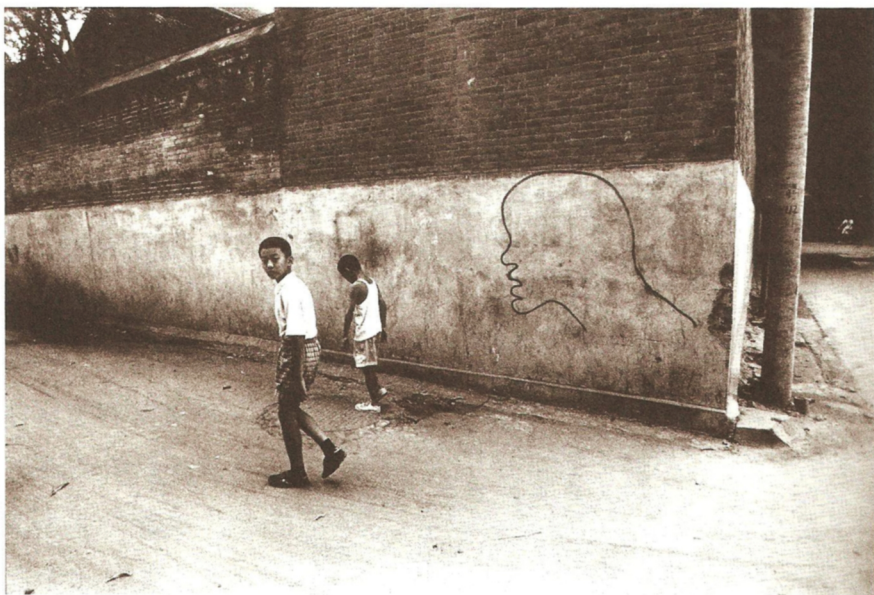
张大力以他的喷绘头像给这个场景增添了更多的混乱。有了在意大利的经历作为基础，他从北京的“地下层”开始工作，在阴暗的小巷以及

立交桥下的甬道中创作了他最初的涂鸦。他仍然将这些头像称作《对话》，也仍然希望通过它们寻求和城市的互动。但是迎接这些作品的只是一片沉默。在一次访谈中我问他，对他从1995年以来在北京喷绘的2000多个头像，有没有别的涂鸦艺术家以自己的图像回应的现象时，他的回答迅速而坚决：“没有。”

图2所展现的是北京一幢传统住宅的外墙，在张大力将涂鸦头像喷在上面之前一直被当做邻里间的简易布告牌使用。头像的左边是一个用旧轮胎圈起来的“车”字——一个自行车修理铺的招牌。右边张贴着一张印刷小广告，保证药到病除各种性机能紊乱。招牌和广告分列在张大力的头像两边，但是和头像并不发生任何关系。事实上，即便这个头像似乎以一种挑衅的态度强行加入进这个空间，但它的侵入并没有导致任何互动或对话：不论是同左右两边的文字和图像还是同下面打盹的人，它所遇到的只是沉默。也许这幅照片更合适的标题应该是《无对话》(No Dialogue)。回到北京以后，张大力可以用自己的母语说话了，但是北京人却需要学会涂鸦的语言。

图3：隐身人

无法获得对他的涂鸦的图像回应，张大力将关注点转向于捕捉北京居民对他的头像的反应：也许在他们的眼中，在他们的脸上，或是从他们不经意的评论中，他可以找到他们对这些作品的反应。他开始在绘制了涂鸦头像的地方游荡，暗中观察路人的动态和表情，捕捉他们说的每一个字。他成了一个双重意义上的“隐身人”，既是匿名的画家又是偷窥者和偷听者。为安全起见他采取了“游击战”的方式来绘制他的涂鸦头像，深夜骑着自行车在北京四处游荡，当周围没有人的时候迅速地完成一个个作品。而到了白天他就进入了另一种匿名状态，成为观看这些散布于城市各处的芸



◀图3
张大力，
《对话·兴隆胡同》
1995。

芸众生之一，从而进入另一种和城市进行匿名“对话”的状态。若干年后他告诉艺术评论家冷林说，当时他在和别人聊起这些头像时常常不说是它们的作者，似乎好像那是别人画的，用这种方法他可以察觉谈话对方毫无防范的文化背景和思想状态。一个出租车司机告诉他说这个头像是黑社会的符号，就像在香港功夫片中看到的那样。一位邻居猜想这个头像是民工拆迁房屋的标记，表示这些老房已经被政府指定拆毁，它们目前的居民很快就会被撵出自己的住房，迁往他地。张大力对冷林说：“这些年我一直在收集人们对我的作品的反应，我觉得这些反应是我的艺术一个特别重要的组成部分。只有这些反应，它才显得完整，才叫‘对话’，否则光你一个人自言自语，没反应，那就不成立了。”²

也许这是一种对话，但这种“对话”只是单方面的，构成它的是不同人对头像的反应 (reaction)，而不是不同意见之间的互动 (interaction)。这种状态基本反映了张大力回国后第一年的情况：他在这段时间中的主要兴趣在

于了解人们对他的作品怎么看、怎么说，而不是去追求与观众的持续交流。一个值得思考的问题是为什么这个涂鸦艺术家在回到中国不久之后就拿起了照相机？我的解释是，这是因为摄影能够最有效地使他捕捉到人们的瞬间反应，使这种反应成为永恒。图3是张大力最早在北京拍摄的这类照片之一，每次看到它时我都会感到一种深刻的“无法交流”的困境。它表现的是北京胡同灰墙上新出现的一幅孤独的涂鸦，画面中的张大力头像向前探着头，似乎在追逐着胡同里的两个孩子，希望引起他们的注意。但是这些男孩并不理睬这个头像，一个孩子转过头来，冷漠地注视着相机镜头，虽然他的注视承诺了艺术家在照片之外的第二存在，但是并没有表现出任何的同情和共鸣。

图4：通过媒体的对话

在张大力喷涂了他在北京的第一个涂鸦头像一年之后，一个印刷的回应最终出现在一份大众杂志上。这篇发表于1996年的文章一开始就生动但又十分挖苦地描述了两位作者对张大力的头像的反应：“在北京街头，你不经意地会发现一个或并排几个一米多高的怪诞形象——用黑色喷漆勾画的侧面人脸。如果仅这一次，你一般不会在意，这一定是某个顽童所为。但是，情况并非如此。你在当天，或几天后再次外出时，你在北京的另一处地方再次发现它又赫然出现了。而以后你会在不同的地方频频见到这个同样的怪物。这个鬼影般的侧面人脸，似乎有一种铺天盖地之势，你无法再回避它，而这个人脸显然在对你表露出其作者的恶作剧态度。这就是北京街头的涂鸦，一个与背景庄重、文明的氛围极不和谐的现象。”³

通过这种直觉性的否定以及对这种否定的“论证”，这篇文章引出一组具有同样看法和使用同样辩术的报道。张大力的头像被描述成是对西方“涂鸦艺术”的庸俗模仿和西方“颓废美学”在中国的缩影。报道作

者的一个共同策略是援引“公众舆论”，奚落这个“丑陋的、鬼影一般的头像”。不过这些报道仍然反映出90年代中国文化界的一个有趣的现象，即其作者与“官方意见”的微妙距离。由于报道者采取了为“普通公众”说话的立场，他们很少直接为政府代言，直接要求禁止涂鸦，而是通过援引不同职业、背景和年龄的北京居民的评论来增加其写作的真实感。例如1996年的那篇报道采访了十个人，包括（按照原来的先后顺序）一位中年的大学教授，一位当地餐馆老板，一位过路人，一位农村来的民工，一位刚进入大学的新生，一位美国留学生，一位建筑师，一位“老北京”，一位当地居委会的成员以及一位“碰巧正在现场的”警察。可想而知，最严厉的评价出自居委会成员和警察，后者表示“只要一查到他、发现他，一定逮起来！”。其他人表达了不确定和犹豫的意见，但是没有一个人明确地支持涂鸦艺术。这篇报道的两位作者因此得出这样的结论：“可以看到，公众对这个京城涂鸦现象的态度基本是：不理解、反感和抵制。”因为媒体没有提供不同的观点，这个结论在1996年和1997年成为毋庸置疑的“公众意见”。但从另一方面说，由于这种意见不是官方的判词，张大力仍旧得以持续自己的计划，他的头像也继续从媒体构建的这种“公众”之处得到否定性反馈。

但是随着潮流的变化，北京的几份“文化”报纸和杂志在1998年初刊登了以张大力的涂鸦作品为核心的辩论，⁴越来越多的作者采取了同情的立场。更重要的是，通过这场辩论，张大力的作品开始使人们将着眼点转向一些更重大的问题，包括文化的多样性与社会的灵活性，城市中的暴力和对弱势族群的宽容，公众艺术与行为艺术，艺术家的自由与责任，以及城市的规划与环境政策。随着北京逐渐成为国际性大都市，这些问题不断地进入了媒体的视野。最后，张大力本人终于摒弃了自己的匿名身份，参与了这场讨论。他在1998年3月第一次接受报纸采访，直接面对观众说话。



图 4 >
冷林，
在北京的街上散发
《一表人才》，
1999。

这一“对话”所体现的实验艺术家与公众的沟通启发了美术评论家和策展人冷林在1999年设计和举办了一次特殊的“展出”。如图4所示，冷林将张大力的涂鸦和另外三位实验艺术家的作品印刷成报纸的形式，在北京城中散发。用冷林自己的话来说，“这个计划是用流通于社会的‘报纸’的形式来建立一种新的艺术表现形式，这个形式把艺术和社会重新在一种日常行为中组织起来。这意味着艺术和社会将随时、随地、随机地发生一种关系。”⁵

图 5：表现对话 (1)——毁坏 / 建设

尽管张大力最终通过媒体获得了公众对他的作品的回应，但这些回应只是文字性表述而非视觉性交流。他在数年中坚持创作和展示上千幅涂鸦头像的做法在当代中国可说是独一无二、非同寻常，但最终他仍然无法促成其他图像的参与，与他的涂鸦形成自发的“视觉”对话。看来在这个层面上，北京仍然是一座迟钝、缺乏反应的城市。由于这个原因，作为艺术



《图5
张大力，
《对话·北京》
1998。

家的张大力（而不是作为社会批评家的张大力）不得不探索其他的可能性，来实现自己计划的“对话”主题。探索的结果是这个主题的一个微妙但十分关键的变化：他越来越痴迷于城市自身内部正在发生的“视觉对话”（而不再执著于艺术家与城市的直接互动）。此外，摄影逐渐在他的艺术中占据了主导地位，成为他用来表现这种对话——往往反映为特殊建筑形象间的戏剧性的对立——的关键手段。

90年代北京的一个主要视觉刺激是无休止的拆迁与建设。尽管大规模拆迁是任何国际都市中的常见现象，但是北京拆迁的规模之大和持续之久可说是在世界历史上罕见的。中国的“经济奇迹”导致从香港、台湾和西方国家涌入了大量投资。成千上万旧房被夷为平地，为灯光闪烁的酒店、商厦和写字楼取代。无处不在的是吊车和脚手架，推土机的轰鸣声，破败的墙垣，堆积如山的垃圾。对一些居民来说拆迁意味着强行离家，对另一些人来说这种变化允诺了较为宽敞，虽然处于远郊的住宅。从理论上

讲“拆”和“迁”是首都现代化的前提条件。但这些条件实际上带来了城市和居民间的日益隔离：它们不再属于对方。

作为90年代中国实验艺术的一个重要主题，⁶ 拆迁也在张大力1998年和1999年的作品中占据着支配地位。但是他的这些作品在两个主要方面上具有与众不同的特色。首先，张大力不但是北京唯一的涂鸦艺术家，而且是这个城市的唯一的“废墟”涂鸦艺术家。通过在拆毁一半的空荡房屋中喷绘他的头像，他得以“重新占据并使用”这些被抛弃的场地，尽管这种占据和使用只是暂时的。其次，他孜孜不倦地将破坏与建设对比，由此构成二者间的持续性视觉对话。这两个特点都在图5中得到强有力的表现。在这张于1998年拍摄的照片中，前景是矗立在四处散落的垃圾中的一段残垣断壁。在这个处于拆迁过程中的传统住宅的遗迹上，张大力喷绘了一排业已十分出名的他的头像。两个巨大的现代建筑在这片废墟的背后升起，虽然仍被脚手架包围，但其中一座已经展示出广告，宣称自己是未来的“泛利大厦”并留下售房处的联系电话。张大力在这段时间内拍摄的其他许多照片也都具有这种双重目的。一方面它们是艺术家一直从事的“特定地点”(site-specific)环境艺术计划的摄影记录。另一方面，这些“特定地点”计划越来越为拍摄照片的目的而设计，最后以二维影像成为独立艺术作品。这第二种目的导致了张大力涂鸦头像的职能和意义的变化：期望这些形象能够在街头引起互动，它们逐渐成为一种图画符号(pictorial signs)，指涉并突出了城市景观中的戏剧性矛盾。

图6：表现对话(2)——拆迁/保护

张大力照片中的第二种建筑“对话”发生在拆迁的废墟与被保护的古代遗迹之间，它们对比鲜明的影像显示了对待传统的两种截然不同的态度。例如，图6的整个画面几乎完全被一座半毁房屋的残墙充满，张大力在

墙上喷绘了他的光头形象，然后用斧凿将这个形象挖空。粗糙的缺口仿佛是一道新伤，透过这个缺口人们能够望见远处一个辉煌的、如同海市蜃楼般的影像——紫禁城角楼的金色屋顶。

以极为简洁、平实的方式，这张照片表现了北京在现代，特别是过去十年里所经历的“破坏”与“保护”的双重进程。众所周知，明清北京是由一系列相互嵌套的子城组成的城市，从外到内包括外城、内城、皇城、紫禁城。一系列坐落在南北轴线上的宏伟城门将这些分割的空间联系成一个具有韵律的建筑统一体。在著名建筑史学家梁思成的眼里，直至20世纪早期，北京城仍以其无与伦比的精确性与和谐性在世界建筑中无可匹敌。⁷

但是这座古老城市在100年后已经被系统地毁坏了。它的破坏过程可以被归纳为三个重大步骤。首先，皇城在20世纪上半叶消失了，沿东西走向新建的现代街道将古老的南北御道埋在了下面。随后，在国家支持的巨大努力下，内城和外城的城墙在50年代和60年代被逐渐拆除，大部分城楼以及街道交叉处的所有牌楼和砖石建筑也随之消失。最后，当今的建设热潮摧毁了大量传统四合院民居。从1997年到1999年，北京的主要建设项目之一是在人口最稠密的市区修建一条30米宽的“平安大道”。没有公开出版的统计数字告诉我们究竟有多少家庭被重新安置了。它们就这样无影无踪地消失了，所属的街道和胡同也被从城市地图上抹去。

在这种大规模的毁灭中浮现出了现代北京。与此同时，这个新北京把传统北京化解为珍贵的建筑残片加以收藏——包括若干古代花园、房屋、庙宇、戏台以及孤立的紫禁城矩形区域。这些残片被作为传统中国建筑的杰作而被大加颂扬，也通过法律得到了保护。它们得到的关注与施加于“其他”传统建筑的残酷摧毁形成了惊人的对比。这种摧毁在将大批私人住宅夷为平地的拆迁运动中得到了最强烈的表现。就像张大力的照片所显示的，一幢住房可以在刹那间被不假思索地彻底破坏；面对有组织的强制拆

图 6 >
张大力，
《拆迁·紫禁城》，
1998。



迁的暴力,任何维护私密性的企图都不得不在沉默中告终。

张大力不再满足于仅仅在拆迁房屋上喷绘形象,而是越来越多地采取凿空涂鸦头像的方法。这种“第二次破坏”可以被理解成他对有组织的暴力拆迁所作出的回应。他的方法是通过当代艺术的手段“放大”暴力,以此引起人们的注意。他在一次采访时说:“这个城市里正在发生很多事情:拆迁、建设、交通事故、纵欲、酗酒、暴力,渗透到每一个角落……我选择了拆迁房屋的墙创作我的作品,它们是投射城市演出的银幕……一个半小时中,只听见榔头和凿子的声音。砖块落下,搅起一片灰尘。”⁸他所形容的化为艺术行为的暴力在这张照片中得到了充分的视觉表现:一段残墙上的伤口成为一个民族建筑瑰宝的框架。

图7:表现对话(3)——核心/边缘

这幅照片中的形象与前一幅相似:绘有张大力涂鸦作品的一段残墙再次与背景中宫殿风格的建筑并置。但是对每一位中国艺术家而言,这幅照片所传达的是一个不同的信息,因为远处的建筑物并不是一座古代建筑,而



◀图7
张大力,
《对话·中国美术》
1999。

是这些艺术家一眼就可以认出的中国官方艺术的大本营——中国美术馆。历届政府举办的全国美展都在这里举办，权力巨大的中国美术家协会也坐落在这里，政府通过它的巨大网络得以控制整个美术界。这座建筑因此界定了中国官方艺术版图的中心。但是由于同样的原因它也成为激烈竞争的空间：它的权威地位在过去二十年来不断受到成长中的非官方艺术的挑战。

在非官方艺术的短暂历史中，两个最重要的事件都发生在这里。首先，1979年的“星星美展”标志着“文化大革命”以后非官方艺术的出现。该组织的成员在中国美术馆外边的街道上和小花园中举办了自己的展览，他们的离经叛道的作品吸引了大群的观众，也带来了警察的干涉，最终终止了展出。第二个事件是规模远为巨大的中国前卫艺术展，在十年后的1989年举行。在这次行动中，非官方艺术家占据了美术馆大厦并将它转化成如同坟墓般的肃穆场所：长长的黑色地毯从街上一一直铺到展厅，上面绘着本次展览“禁止调头”的交通标志。作为对中国美术界既定秩序的反叛，这个展览也预示了一个历史的瞬间。

对这段历史的回顾可以解释张大力在1999年拍摄的这张照片：斗争仍然持续，这里又是一位艺术家采取了“外部”（outside）的与中国美术馆的中心位置抗衡的立场。但是这个外部立场的确切含义到底是什么？回顾一下张大力的作品，我们发现他总是通过把自己与传统中心之外的边缘地带进行联系以确定自我身份。这个中心可以是商业大厦，也可以是受保护的古代遗迹或官方机构。很显然，这种自我定位规定了不同的“另类”（alternative）空间，围绕着这些空间他可以构造出一位独立艺术家反对权力控制的自我认同。但是通过把自己的形象喷绘在废墟的墙上，他也使自己的立场和身份成为思考和质问的对象，因为这些形象必然会与断墙一起被最后拆除，而不会延展进一个新的区域。在一次访谈中张大力说：“独自走在一幢拆毁的房子里面，我听见瓦片在我脚下碎裂，这声音好像是从我身

体内部发出来。我是这个行将消失的场景的组成部分。”他并没有打算跨越这片废地，而是希望从一个“未来—过去时”的视角来反观自己，似乎他的艺术是正在形成中的一段记忆。因此他接着说：“随着北京的发展，我的涂鸦最终将会消失。但是它们会留下记忆的痕迹——那就是一位艺术家和这座城市之间的对话。”⁹

结语：涂鸦的世界主义

涂鸦是普遍的：无论是古代世界还是现代世界，没有一种文化不曾发明在岩石、树木或墙面上书写和绘画的本地习俗。但是今天我们称作的“涂鸦”并不是这种普遍 (universal) 行为，而是全球化 (globalization) 造成的，超越特殊地域的一种艺术、文化、政治和经济的实践。艺术史家已经写过很多文章和书籍来追溯这种当代艺术形式从纽约蔓延到欧洲、澳洲和亚洲的过程。回顾这段历史，曼哈顿涂鸦艺术家 Phase 2 (M. L. Marrow) 对自己协助打造的这个庞大的国际网络感到自豪：“这件事从哈莱姆传到日本，传遍整个世界。还有什么事曾经对世界上的每一种族产生过如此影响？……一个人不再需要能够说流利的英语，需要的只是拿起喷漆罐去画点什么。”¹⁰

Phase 2 在这里所说的涂鸦艺术家的网络是 20 世纪 80 年代早期的一个国际现象，与在世界各地推行说唱音乐 (rap)、霹雳舞以及涂鸦的电影、录像和书籍的爆炸性流通密切联系。这场民间艺术运动与涂鸦艺术的另一种全球化交织在一起，后者着眼的不是这种艺术形式在地理上的散布，而在于其日益变化的物质性 (materiality) 和社会地位。在这第二种全球化的过程中，涂鸦形象从墙面转移到画布上，脱离了荒废的市区，进入令人眼花缭乱的美术馆和画廊。由原始涂鸦获得灵感的高级艺术作品出现在大型艺术展览和奢侈的展览目录中，以其与众不同的特殊艺术风格受到欢迎。这种风

格承袭了涂鸦的表面形象但是排除了其原始承载者、环境和信息。由于这种区别,这些艺术作品永远无法取代它们地位低下的原型。后者仍然同底层社会以及涂鸦者的反叛身份联系在一起,继续跨越城市和国家的界限,从一个区域旅行到另一个区域。

由于这种双重的全球化和国际性,涂鸦艺术为我们提供了一个独特的个案以反思当代都市文化中的“世界主义”(cosmopolitanism)。显而易见,都市空间中不同文化的共存与互动所体现出来的世界主义远非是由兼容并包的愿望所造就的和谐状态。恰恰相反,它从根本上讲是一种强加给城市的现实,包含了城市无法避免的对抗性的空间、意图和态度。涂鸦艺术既存在于街道上도存在于美术馆里;决定哪一部分是“内”或“外”,实际上意味着我们与城市关系中的自我定位。这种定位体现在我们对无数具体问题的回答:我们是否会一方面呼吁阻止街道涂鸦的“破坏行为”,一方面用凯兹·哈林(Keith Haring)的涂鸦风格绘画装饰自己的客厅?当涂鸦艺术家班杜(Bando)说“涂鸦是……一种很美的罪行”时,¹¹我们是否与他有同感?我们是否会支持费城的反涂鸦网或类似的计划,将街头涂鸦严格限制在某些指定的地区?我们是否能够将“好的”和“坏的”涂鸦区别开来,从而为作为“艺术”的涂鸦指定一个定义?对这些问题确切回答往往带有强烈的目的性而背离世界主义的理想;但是把这些问题放到我们面前的正是世界主义。

随着张大力于1995年从意大利返回中国,国际性涂鸦艺术在它形成的十五年之后终于到达了北京。它姗姗来迟的原因当然是因为只是在这个时刻,社会主义中国的首都才开始成为一座世界性城市,尽管并非心甘情愿却开始容忍涂鸦这种国际艺术形式的存在。但是张大力的涂鸦作为北京新兴世界主义的表征不仅在于它们的具体存在,而且在于它们重新提出了涂鸦艺术在一个特定场合中的内在矛盾。事实上,作为这座城市唯一的涂

鸦艺术家,他内化了这个矛盾。他确实是在一种真诚渴望的驱动之下开始了自己的涂鸦计划,希望避开现存的艺术体系,追求与城市的直接对话。但是现在,他拍摄的自己涂鸦的照片已经在北京的一家外资商业画廊出售,其中一幅甚至出现在美国《新闻周刊》(Newsweek)的封面上。这种类型的成功故事在艺术史中并不新鲜,但在这里它被赋予了一个新的逻辑:虽然无法真正和北京进行对话,张大力和他的艺术作品至少给予这座城市一个新的国际形象。

(毛卫东 译,巫鸿 校)

(原载 *Public Culture* 12.3 [2000], 第 749 - 768 页)

注释:

1. 冷林,《是我》,北京:中国文联出版社2000年版,第168页。
2. 同上引书,第171页。
3. 杨福东和蒋志,《看!北京街头的涂鸦》,载于《街道》1996年第6期,总第42期。
4. 这些文章列举如下:于忠,《平安大道有人涂鸦》,载于《北京青年报》1998年1月24日第1版;杭程,《本报独家访到街头涂鸦人》,载于《生活时报》1998年3月18日第16版;赵国明,《为何墙上画人像?》,载于《北京青年报》1998年3月18日第2版;杭程,《街头人像:是不是艺术?》,载于《生活时报》1998年3月21日第8版;姜涛,《聚焦北京人头像》,载于《蓝天周末》1998年3月27日第1471期第1页;博马修,《墙上的标记》,载于《音乐生活报》1998年4月16日B1版;岛子,《生态艺术的文化逻辑》,载于《中国图书报》1998年5月6日第14版。
5. 冷林,《是我》,第69页。冷林将这份“报纸”称为《一表人才》,在1999年7月组织了这次展览。“报纸”上刊登了四位实验艺术家的作品,包括张大力、王进、朱发东和吴小军。
6. 其中一些作品在拙作《瞬间:二十世纪末的中国实验艺术》,芝加哥:斯马特美术馆1999年版,第108-126页。
7. 林洙,《建筑师梁思成》,天津科学技术出版社1996年版,第110页。
8. 引自马修·伯瑞塞维奇(Mathieu Borysevicz),《张大力与北京城的对话》(Zhang

Dali's Conversation with Beijing), 载于《张大力：废墟与对话》，北京四合院画廊，1999年版，第13页。这篇出色的文章最初刊登在《亚太艺术》(*ART AsiaPacifc*)1999年第22期，第52—58页。

9. 杭程，《本报独家访到街头涂鸦人》。

10. 亨利·查尔范特(Henry Chalfant)和詹姆斯·普里戈夫(James Prigoff)，《喷绘涂鸦艺术》(*Spraycan Art*)，伦敦泰晤士和哈得逊出版社1989年版，第91页。

11. 亨利·查尔范特和詹姆斯·普里戈夫，《喷绘涂鸦艺术》，第72页。