

“观念绘画”

2008.4-A

《作品“撞车”问题与先锋精神的“位移”》

《2008 艺博会：是疯狂艺术大卖场吗？》

中国当代艺术第一服务平台

艺术汇点

www.arts2008.cn

双周刊

现场—朴素—心痛

张大力 访谈

文 / 杜曦云

访谈时间：2008年4月6号

访谈地点：张大力北京工作室

作品中的脉络

杜曦云（以下简称杜）：你在1980年代中后期所做的大量水墨画，与现在的作品相对比，我感觉有一个很明显的转变：从个人对宇宙、生命等的宏大冥想转变为在现场中的一种微观研究及批判。对我的概括你是否认可？

张大力（以下简称张）：我认可。从我的作品脉络里可看出，我个人也超脱不了时代的限制。在1980年代中期，整个中国的思想界、文化界都在考虑宏大的问题，它脱离了个人在这个环境里生存的主要性。当那个时代慢慢过去，开始有个人生活以后，我觉得艺术家很容易转变到对个人周遭发生事情的关注，而且这种关注证明你是活着的、有血有肉的，证明你的心脏在跳动。在当代，一个人如果冷冰冰的只关心宏大的宇宙问题、自然的轮替等，那还是处于一种哲学或艺术上的幼儿时期。每个人的生命是极其有限的，活到20岁时世界观可能还没有形成，但当它形成的时候你往往会问：自己在这种环境中是什么？到底有精神生活吗？如果没有，那你的肉体欲望了之后，再往前是什么？就是一个行尸走肉。作为一个物来存在的话，那不是真正意义上的人的存在。

杜：历时性地看，你的作品是以上的两种倾向；共时性地看，你现在的作品又有两种倾向：一方面，有些作品是非常具体、微观的，甚至有些作品是对当下底层民众的直接翻模。同时，另一些作品又想用非常凝练、精简的形式来集中表达出对当下文化的宏观把握等。你自己对同时期的这两个创作方向是如何看的？

张：我现在的创作方向，是从1992年开始的。脱离了水墨创作后，我的创作方式发生了非常大的变化。作品形式虽然多样，但我认为所有作品都反映、质疑一个问题：人活在这

个世界中，他是什么？具体来说，做为一个中国人，或者做为一个北京人，活在这样一个世界里，我是什么？我做艺术的所有动力，都源于我所看到的现实世界，我把这现实世界反应到我的精神里，到处找寻各种可能的形式，把它变成一件艺术品。

杜：当年做涂鸦时，就是这一核心理念？

张：我从1992年开始做涂鸦，当时有两个想法：第一个是想表现我个人存在的意义在哪里？或者我存不存在？第二个是我的艺术品不能限制在工作室中。以往的艺术家的，作为一个知识分子而言很多人是空想家，因为他在工作室里做艺术创作的时候，与现实是有距离的。我那时想要把我的作品放入这个城市里，让它真正的活在那里，然后看它变成什么样。或者它第二天就不存在了，这没有关系。这就是我当时做涂鸦的两个想法。慢慢的，这些东西真的与现实发生了特别密切的关系。我做了几年以后开始凿墙，通过



张大力
《飞鹰》
铜
165×100×130cm

那个洞看到了后面的环境，觉得我的话一下子说明白了，我用千言万语也描述不了那种感觉。那件作品存在的时候特别短，两天后就被摧毁了。

杜：这是做这件作品的主要冲动吗？

张：当时我还有一些想法。刚从欧洲回来时，看到中国的这种改变，我在想人是什么？他生活在这个城市中，但他是这个城市的主人吗？他的存在方式到底是被动的还是主动的？那个时候中国是一个急速现代化的过程，但我们所谓的现代化是一个政府主导的现代化，而不是民间自发的。这个现代化的成果，呈现给我们的就是马路要宽、桥要大、房子要高……，但它是不是现代化？

杜：你认为的现代化，是一种内在的，主体方面的现代化？

张：我认为精神的现代化要比马路宽、房子大更重要。当而且这种现代化应该是个人自

发的、主动的。我认为一个东西从内心生发出来比别人给你更好。其实所谓的民主、自由也都是这样的。我在想我们存在的意义是什么，所以我把很多涂鸦都涂在被拆迁的房子上，而且还凿了洞，对现实发出提问。我的作品需要对话，但是这个对话是我当时的异想天开，它并没有真正的和某些人形成对话，而是与环境环境中的人产生了对话。那张画画在这个环境里，仅拍那个人头和墙是没有意义的，如果我镜头同时也拍到很广阔的整个环境，我认为它发生了意义。

杜：这一系列的作品之后，你的思路和视角转换了？

张：做完这件作品好几年后，它慢慢的失去了动力。我开始关注和思考现场中的人，生活在这个城市中的人，不光是北京本地人。其实那个时候中国最重要的改革就是人可以自由流动了，这会带来新的问题和思想。所以我从1999年到2000年的时候开始用肉皮冻做这些人头，我开始真正关心人的本身。但是因为它不能保存，后来我又做成了树脂的。从《一百个中国人》以后，我做的人头又不能使我更激动了，因为人的脸翻模时都闭着眼睛，表情一样。于是我就翻模人体，觉得人体更重要，因为人体是有千差万别的，它也是有表情的，它也存在一种特定的状态与痕迹，比如在这个时段中国人的身体就是这个样，时过境迁后也许我们中国人长的就不是那个样子了，所以那个时候我也开始做真正的记录。我的手法里并没有加入太多的个人创造痕迹，主要是做这个时代的记录，关心这个“人”。

杜：在这些当代记录的同时，你如何推进你的历史意识与追问？

张：这些作品翻完以后，我开始做《第二历史》，这是我最重要的一件作品，我开始关心这些表面现象背后真正的精神：谁控制了人？谁让人这么做？谁让我们现在变成了这个样子？如果你细心的研究这些作品，思考它后面所呈现的整个历史，会发现很多人今天的生存状态、思想和行为都是那个时候形成和起源的。作品后面的力量更重要，可是你怎么表达？这个太抽象了，太抓不住了。那个时候我选择了图片。在PHOTOSHOP之前，对图片的修改都是手工的，它的原版还存在，能找到重要的证据，于是我研究控制我们国家或者说所有人的一种思想。最早是一个真假的比较，后来慢慢发现越来越

复杂，有很多东西在这个里面出现了——有政治问题、美学观念、还有生活本身。修改这些图片的人，并不一定是某位领导，而是很多人，比如说印刷厂工人、杂志编辑、美工等，是很多人去做的。

杜：为什么很多人去做这些事情呢？

张：这种行为大家都司空见惯，都觉得无所谓。这种思想存在并被大量人所接受，我们个人的生存状态，我们的美学标准都被这些所影响。现在不仔细追究它，只看到眼前的片面问题，就不知道我们从何而来？我们为什么这样做？如何形成现在的这种性格？只有看清背后的东西，对未来或目前产生的弊端才能更准确、有力地批判和制约。



张大力
1963年生于黑龙江省哈尔滨市
1987年毕业于北京中央工艺美术学院
现生活工作于北京

现场中的心痛

杜：在谈你在现场的感受时，你用了一个词——心痛。在现场中的某些东西令你心痛，好的作品令你心痛……从某种角度而言，你相当于中国当代艺术家的一个缩影，因为你从85时期开始介入当代艺术，89以后又是所谓的代表性盲流艺术家，之后在国外生活和涉及广泛的领域之后，你却一再强调“现场”、“心痛”。为什么强调它们？

张：我认为优秀的作品应该是与现场发生密切关系的，而且它应该感动观者。当年我大学毕业后住在圆明园，我认为把艺术家这个光环去掉以后，我当时就是一个盲流、贱民。因为我没有户口，没有生存能力，如果想生存下来，就需在底层艰难的挣扎。我那个时候开始想：人是什么？人是怎么从这种环境中挣扎出来的？我没有办法，我只能抱一本《梵·高传》去看，激励我继续存在下去。到了西方，我是一个移民，中国当时文

化、经济是落后的，我们在西方也属于一种移民和贱民的边缘状态，进入不了主流。所以，很多年来我一直是在这种底层中，没有什么知识分子可以交流。那个时候慢慢的开始感受到：我作为一个人存在，我的艺术是什么？为什么要用它去描写我的内心？刚才我对你说，心痛也好、有灵魂也好，它们是创造艺术最重要的一个来源。如果没有这个东西，我认为艺术价值是不存在的。就像剥洋葱一样，你把它外表慢慢的剥去以后，它不让你心痛，不让你感动。1980年代的艺术展览，我们还有一个交流的平台，但是这个交流的平台慢慢的被很多浮华的东西掩盖了，真正的内核看不见了，所以人看作品时的心痛慢慢也没有了，麻木掉了。

杜：在现场中，你有心痛的感觉吗？

张：我做《一百个中国人》、《种族》的时候有这种感觉。为什么这些人处于这种状态而不反抗，比如说一个民工被人打了，然后他就默默忍受；他干了一年活别人不给他钱，他们为什么不反抗以直接面对这种问题呢？是多年来的制约让他变成一个被动的、麻木的、没有灵魂的人。我起《种族》之名，实际上是标本的意思。这个民工的价值就是这样，不能有精神上的思考和动力，不能在面对这个社会时去考虑我活着是要干嘛？而且我认为中国人有一种躲避的犬儒主义思想，现在整个艺术界和精神界盛行的都是犬儒主义。写的天花乱坠，说的特别好，可是作品并没有让人真正感觉到他在做这样的事。他在躲避，不能真正的面对他所看到的问题，就此而言，艺术家与民工也没什么区别，虽然他们生活条件方面好一点，可是在精神上我们整个民族都是一种状态。你住到一个花很多钱买的楼房里，它的质量并不合格，然后小区被保安所控制了，你默认这一切，那么你与民工有什么区别呢？所以我做《种族》是想说：我们的民族为什么到了这种境地？如果一个人敢直面这些问题，那文化界里也不会产生这么多垃圾——没有质量，可是数量和体积在膨胀，就象经济泡沫和股票市场一样。

杜：你刚才谈到的，是当下的国民心理。具体到艺术创作中，就是说大多数人缺乏一种在现场中直面具体问题、解决问题的勇气和能力？

张：这是整个民族文化在目前的问题。原因是没有实证主义的精神，没有从我做起的勇

气和意识。我觉得只要你尽己所能，哪怕实效只有一点点，也是可贵的。所有人都做一点点，那这个国家就不得了。我们是这个文化的传承者，每个人如果都有责任感，可以产生一种群体的效应。艺术家和所有人都是一样的，都应该从自己做起，还原到做人的本质。

杜：每个人做自己力所能及的事情，这样形成一个整体的话，最后可以积微致巨。

张：对。我做不了一个直接的政治人物，如果那样我就脱离了我所能掌握的强项来表达我的思想和状况。作为一个画家、雕塑家，我的责任主要是把我的作品做好，从艺术的角度介入现场。我认为要采取这种实证主义的态度，不要采取那种不求甚解的含混态度，或者说了很多废话一点效果都没有，那就浪费了时间和精力。

杜：那样的话，缺乏一种行动意识，缺乏一种勇气。

张：有一段时间，在中国艺术界有做草图的风气，大家画的草图都特别宏大，但这个草图方案如果没有实现，它就是不存在。艺术家即使想的再好、说的再多，可是在作品里根本不能反映你的想法和说法，或者你的能力完全没有达到，那它就是不存在的。要想真正存在，就你就要把这个事情做出来。

杜：具体到你的绘画中，《AK - 47》这一系列与你整体的艺术创作脉络是一种什么样的关系？

张：它只是我创作的一个形式，我断断续续的画了好几年。当时我在街上喷涂人头的时侯，在人头旁也喷了AK - 47，这个符号是从枪械而来的，因为那种拆迁的暴力感特别强烈。一条街突然就消失了，像被战争炸毁了一样。我一直在想我怎么表现我们所受到的这种不公正的待遇，或者我们受到的这种暴力的侵害——你很无奈，你受到了侮辱。我认为还有另外一种看不到的东西，是精神上、思想上的暴力。我在街上画了那个符号后，我把它在画布上与人脸做一个结合，因为暴力已经侵入到我们每个人的骨髓里，当我们被暴力所侵犯的时候，并不知道被侵犯，因为你麻木掉了。我的画就表现了那个时候要表达的想法，做雕塑，或者别的东西不能把想说的话表达的那么清楚，所以我找了这种语言来言说。

杜：这种暴力，是单向的吗？

张：有时我也在想，暴力没有那么简单，它不只是一个施暴者与受害者的单向关系。在我们这个社会，施暴者是很残忍的，但接受暴力的人则是很麻木的。受到侵害的人如果不去思考与反抗，等达到一定条件的时候，他也会对别人施暴，而且更狠。

杜：没有自我保护的能力，这是一方面。还有一方面原因是，作为一个受害者，他依然认为这一切都是合法的。他只是感觉因为自己命运不佳导致处于被动的一端，但一旦他占据主动位置，他也是遵循这一规则的下一个施暴者。

张：对。当施暴者不停的打受害者的时候，他发现受害者没有反抗，这种行为就变的合法化了。而受到暴力的人也认为合法化，他争取的是有一天对别人施暴。所以说，这种思维没有正义感。当一个社会没有正义感的时候，所有的法律、规章、制度是不存在的，是无真正作用的。当每个人在自己面对暴力的时候，不是说等到哪一天条件成熟后我去反击他，而是在别人给我暴力的时候我就在想怎样制约他、说服他，让他觉得自己施暴很无耻，他应该有良心、有灵魂，不能随意地对别人施暴。要让他知道这种良心的存在及价值。

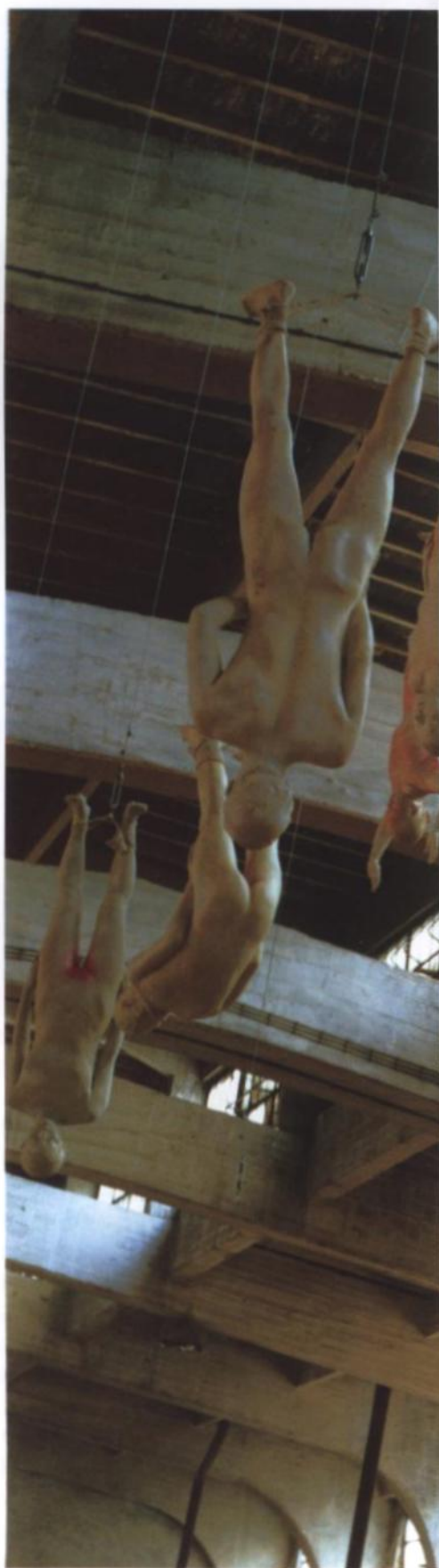
当代艺术之弊

杜：经过从事当代艺术创作的这二三十年的经历，你认为中国当代艺术的优势及劣势是什么？

张：在1980年代时，西方当代艺术是中国当代艺术的一个坐标。中国的知识界实际上是以西方现代的文化为标准来建构我们的价值。西方各个流派的风格，中国人全都做过。因为我们没有产生自己的价值和标准。在自身的价值观还没有产生的时候，追随的就只是形式。当我们慢慢接触很多，走出阴影以后，我们发现有自己的思想要表达，而我们的思想表达应该借助我们自己的形式。目前，这种我们中国的真正形式还没有产生，因为我们时间太短，从真正的改革开放到我们能说自己的话的时间很短。5年以前，在中国还没有什么真正意义上的画廊。更早的6、7年以前，所谓的当代艺术还处于地下状态。从地下状态到地上，而且慢慢的被官方化，这个过程相当短，但却是一个很有意义的过程。

杜：这种意义是什么？

张：意识到你的精神可以不受限制了，可以





张大力
《种像》
雕塑
2003-2005年



张大力
《一百个中国人》
雕塑
2000-2001年

开始找到你说话的语言方式了，而且这个语言在外面可以被接受，所以这个意义产生了。我不知道中国什么时候能产生真正的本土重量级人物，但这个过程肯定在酝酿之中。我希望有一天中国能产生那种极其重要的大师，这种大师会把中国的事情说的特别清楚，而且他是真正立足在我们这个文化的基础上。我们不能总像一个婴儿似的姗姗学步，或者像一个世界工厂似的供给西方产品，做一个后殖民意义上的所谓的好艺术家。那样的话，我们的艺术不会成长壮大，我们也无法做一个文化的继承者或推动者，不会产生优秀的人物。

杜：那么你认为如何才能让中国当代艺术良性发展，以及逐渐走出这些阴影？

张：我觉得要找出中国目前的问题所在，如果问题找出来了，你就会知道它的弊端在哪里，就会避免这些错误继续发生。实际上，这些问题我们已经看的很清楚了，只不过没有一针见血的指出来。比如说观念化、宏大化、市场化，还有做展览时把许多装神弄鬼的东西加进去。我觉得艺术要回到朴素和真实的状态，哪怕很小的一张白纸或很小的雕塑。从真正的朴素状态开始做起，艺术才能慢慢的成长，变成一种有力量的东西。你做一个很大的拳头，但却是棉花的，它根本不能把人打倒。你的拳头很小却很硬，它就有足够的力量，把问题击倒了，就成长了。要

重新回到朴素、感人，把自己表达清楚，让人心痛，艺术要从这里开始。我想肯定有人会思考这个问题，当所有的泡沫消失的时候，艺术家会追问自己，所有的行业都要追问自己，这样艺术才能回到良性的形态。现在展览越办越恢宏，用不着。哪怕只展出一件作品，可能来看的人并不多，但是能感动几个人就足够了，然后这几个人对别人诉说，感动了身边的人，慢慢就生效了。

杜：你刚才提到一个关键点：要找到本土现场中真正的问题所在。就你个人的看法而言，当下现场中，中国当代艺术真正的问题或症结主要在哪里？

张：虚假、浮华、观念、市场，这些都是问题。如果我们要写的话，可以给中国艺术写出几大罪状，就是所谓的观念化、概念化。我并不反对观念艺术，它当时的出现是有道理的，比如像约翰·凯奇，或者博伊斯等的作品，因为他们针对时弊。杜尚做现成品，也是针对当时已趋腐朽的东西。可是在这之后，时过境迁，我们不停的附加、演绎他们，我觉得这些东西没有意义。中国艺术现在有这些弊端，比如宏大性、观念性、概念化、浮华、金钱化等，唯独没有朴素、感人，没有针对问题扎到你，让你心痛。

杜：你认为现在的很多作品，它的精神内核以及涵盖面、冲击力等，可能还不如很小、

很朴素、很微观、具体的作品，它们只不过是这个小的基础上不断的兑水，同时添加一些华丽的东西，使之乍看非常的炫目，但实际上外强中干，甚至是一种美丽的泡沫。

张：对。我认为好的作品不用给它附加太多的表面文章，它本身已经说明了问题。而且我现在有一个想法：应该去观念化。艺术作品的观念化，往往是艺术家在掩盖自己精神的空虚，掩盖自己创作动力的匮乏。附加太多的东西后，你看不到真正感动你的是什么。现在的画廊非常多，展览也非常多，看展览的时候人们很少去看作品，或者无法评价别人的作品，因为它是观念性的。我认为这个时候已经出现问题了。这些所谓的观念性作品，特别宏大、漂亮，因为投入了大量资金。可是当你把市场因素和华丽的外壳去掉以后，它真正的涵义存不存在？它真正的动力从何而来？艺术家创造出来的作品，它的解释权在评论家或者大众手中，可是我认为作为一个当代的艺术家，他必须自己清楚他的创作是为何而做。如果一个艺术家不清楚自己作品的意涵，不能在作品里告诉别人他要表达什么，我认为这件作品不存在精神内涵，它没有灵魂。而一个没有灵魂的作品不是一件真正的好作品。艺术品可以成为商品，但它的货币价值是附加的。它真正的文化价值是感动了很多很多人。否则，它就是纯粹的庸俗商品，买了后挂在家里好看就行了。不只是艺术界，其它行业都存在这样的问题。比如在文学界，过去我还能看到小小

说，现在小小说已经死亡和不存在了。

杜：为什么呢？

张：因为长篇小说的内容完全是小小说的内容，但是大家都把它拉的非常长、非常夸大。

杜：你认为他们为什么这样做？

张：有经济上的原因，还有另外一个原因，就是大家好大喜功地希望自己做宏大的作品，但它的所谓宏大，其中很多都是附加的，不存在或者并不是真实的存在。包括经济领域，很多人做一些漂亮的东西，但是也许用了几天就坏了。谭盾的音乐非常宏大壮丽，有水、木头等的声音，可是他音乐的价值在哪里？他超过了《二泉映月》吗？《二泉映月》就是两根弦，我天天听都会被感动。可是，前者那种宏大的场面也许会让我很兴奋，但当我脱离了那种现场回到家以后，它在我的脑中马上荡然无存——它并不能触动、影响我内心最柔软的那个部分。我认为艺术品能触动、影响人最柔软的部分是最重要的，你不用附加太多的这些伎俩。

杜：你谈到的所谓的观念化，它们在中国当下的主要问题是不是与现场脱离？

张：我要问：观念是什么，什么赋予了你作品观念？不能随便做一个作品就说是观念作品，听上去挺吓人的，但这些东西从何而来？每个艺术家都要扪心自问：你做作品的动力从哪里来？我自己知道从哪里来，因为我在坐车的时候，我特别恨路上行走的人，因为他们不遵守交通规则，来回乱走；当我骑自行车的时候我特别恨开车的人，他们也是横冲直闯，没有人理会对方，所以，在路上，我的身体和精神感受到的所有这些东西，我把它转化成我要表达的艺术。我在现场，我活在这里，我的血和肉感受到冷和热。很多作品已经不能感受到冷和热了，血已经不流动了，画一个东西或者做一个东西的时候，他只说是观念，说这个作品多么多么好看，多么多么值钱，唯独没有说这个作品的来源和动力是什么。没有动力的作品就只能是商品。所以我认为要去观念化、去概念化、去空洞化，因为概念太空洞了、太虚假了、太浮华了。现在的盖大楼也是，那么多金碧辉煌的罗马柱，我不反对这些建筑形式，无论是当代的或是古典的，但是

你能不能用真正的原始材料去做？弄一个石膏和三合板的东西刷上金色，两天后就毁掉了。

杜：它变得很虚假、矫饰。

张：对，这就是我们今天的艺术的问题，而且，它不仅体现在艺术品上，还体现在大街上。

杜：你认为所谓的观念化、概念化的形态，是与现场的文化问题不发生关系的。

张：人到了麻木状态后，与现场不发生关系，只是一具行尸走肉。这些，实际上就是我说的那种犬儒主义，把自己关起来，醉生梦死。如果当代艺术这样做的话，那它完全丧失了存在的理由。从二十世纪以来，我们所有的思想或人类的价值存在，都是与现实密切地发生着关系。现在有些人做的很漂亮，它的形式也是当代的，但是如果不能令人感受到冷热，应该把它们归到古代艺术中。

杜：他们的弊病，首先是一种脱离现场的文化逃避主义，其次是一种贵族化的把玩。

张：没错。当他变成商品的时候，更成为了一个玩物。我不能要求所有的艺术家都这么做，我也不能想象一个国家的人都思考这种尖锐的问题，但是思考一下是难能可贵的，哪怕能部分做到，也还差强人意。

杜：你下一步的工作计划是什么，你现在关注的是什么？

张：还是现场中的事实。我做了一件新作品，叫《自由之路》，可能在形式上也没有太大的突破，但还是延续了《种族》的这些东西。我用了一种物象，它好像在走动，其实只是在原地踏步，在精神上没有进步。

张大力《AK-47(DH4)》 380×310cm 2007年
张大力《AK-47(DH2)》 380×310cm 2007年
张大力《AK-47(DH3)》 380×310cm 2007年

