

# ARTYTIME

December 2009 长城脚下的国族叙事 “镰刀·斧头” 抽象表现主义 终极追问中的精神镇痛

# 艺术时代

十二<总第12期>





# 终极追问中的精神镇痛 ——张大力访谈

文 / 杜曦云

访谈时间：2009年11月14日  
访谈地点：北京798艺术区

## 被操控的行尸走肉

杜曦云（以下简称杜）：你这些年的作品，始终在寻找与身处中国现场中的真人更加贴近的语言方式，比如用真人来翻模和用硅胶复制。《我们》则直接使用尸体标本。

张大力（以下简称张）：我一直在寻找与我的所思所感最为贴近的材料，这些材料，大多是在日常生活中经常观看或接触的普通材料，我把它们转化成艺术语言。在针对社会现实问题的同时，我也在遭遇和力图解决形式的问题，只不过，它潜入到问题的表皮之下了。

杜：《我们》是从什么时候开始做的？

张：早就有这个构思，到2008年3月份，时间、精力、技术和资金方面成熟了，到5月份正式做，到2009年5月份完成。这种材料和这种技术的结合，是近十年发展的结果，只是在科学领域内做，其它领域的人做比较困难。我当时也找了很多办法，才进入他们这个系统里。

杜：这种技术称为“人体塑化技术”。

张：对，实际上肉体已经被塑化了，但还有肉体的质感，比如说颜色、柔软度。只不过脂肪被抽离了，因为它是最容易腐烂的部分。

杜：这个技术的发明者哈根斯（Gunther

von hagens），是纳粹集中营中幸存下来的犹太人。他自己也用这个技术做了很多摆出各种姿势的人体，在全球巡回展出时争议一直非常大。他的尸体来源，也大多来自中国。当然，这个本来不在我们讨论的范围内。我们谈它的前提是以艺术的角度切入，旨在严肃、冷静的思考一件作品的呈现方式。

张：这个尸体来源是神秘的。

杜：为什么他设在中国，以及在中国有充足的尸源，是因为他得到了中国体制的允许。而他在欧洲或美国，是很难设立这样的工厂的。

张：中国是一个很独特的国家，尤其是当下的中国。我认为这个厂在以前的中国是不可能建立起来的，可能以后也不太可行。实际上我们应该也有法律规定对待尸体的方式，但自从改革开放以来，我觉得中国已变成了一个精神混乱的国家，整个的情况有点像疯人院。哈根斯的尸体工厂，在全世界其它国家都找不到一个落脚点，但在中国实际上政府是很欢迎的，因为政府把它当成一个招商引资的政绩来做。

杜：单向地追求资本增值。

张：对。在精神和物质方面，中国很多领域都是荒唐的，我认为是精神错乱。各种条例、条文常常形同虚设，在肉体方面也是极致的侮辱和不尊重。哈根斯是个很精明的人，他的工厂不停地生产





被塑化的尸体，利润很高。他的技术和中国的社会环境很好的吻合了，在经济开发区有很大的厂区，主要为医学研究提供标本。

杜：作为他们的客户，你对“货物”的需求量，对这个厂来说是非常小的？

张：没错，实际上他们是不屑一顾的。他们的主要客户们是基于医学研究等目的，而我是第一个以艺术家的身份来需求他们的货物的。我需要三男二女，年龄不能太老，有的要把腹腔打开，有的要把胸腔打开，要保留什么器官，然后摆出什么姿势……这是我特别强调的。

杜：《我们》某种意义上已经不是作品，因为这些所谓的标本，曾经就是一个活生生的人本身，它是真实的生命消亡后留下的躯壳。同时，这些死者的身份我们无法得知，这与你想要传达的观念也更为契合。

张：这些人，活着的时候在精神方面被各种力量操控，死后则又被当成商品来买卖。人特别想保留自己的身体，因为觉得好像死了以后精神还能留在那个躯壳里。但当今天一具具的塑化尸体被生产出来时，特别是身处那个工厂之中，我真的不相信人有精神。我看到那些肉被挪动和分解、加工时，我觉得人从活着到死后都是一个商品，可能活的时候价格便宜一点，死了以后反而更贵，因为他又被加工制造了一次。

杜：在这个工厂里，这些尸体连名字都没有，我们根本不知道它们的来源、死因。它们不止被鄙视，是被无视。这让我想起了余华在小说《现实一种》里最后的那段描写。

张：没错。就是一个物件，可以随时被人操控。看到它们时我有时是看到了我自己，我总想我自己的生存状态和死后情形。这些“物件”就是我们的镜子。

而且，更为怪异的是，我是在一个合法的状态中做这个“物件”的。我付钱、填收据，可以让厂家按照一定的时间和要求去生产。

杜：这一切的程序既是合法的，但我们又感觉它非法。它没有多少文化、伦理的合理性可言，但在当下法规中又是合法的。

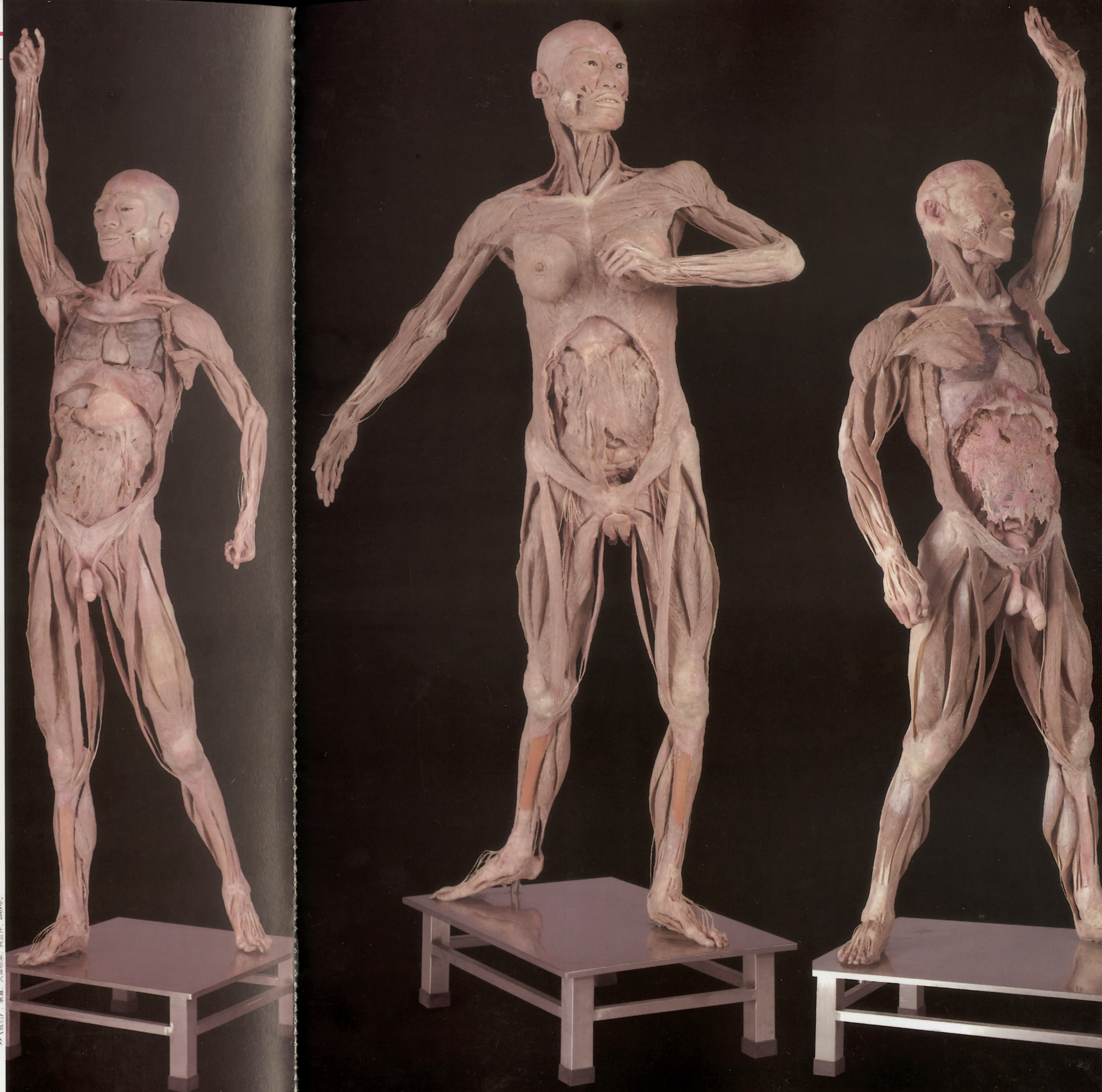
张：在更高的层次来说，我们认为它是非法的。目前的状态下，说什么东西是合法的，什么是非法的，我们已经不知道了，因为我们没有一个清晰的价值标准。如果我们知道了这些尸体的真相，可能会更痛苦——如果是家属或什么人同意卖这些尸体呢？

杜：那样可能会触及到没有底线的恶。

张：不能触及，触及的话我会崩溃。所以，我把它们做成艺术，也是想让大家思考一下我们的生存状况。我们还是人吗？我们生存的环境里，有什么东西可以信任？

杜：从1999年的《肉皮冻民工》开始，到后来的《一百个中国人》、《种族》、《风·马·旗》，再到现在的《我们》，你所持续关注和思考的是什么呢？

张：实际上这十年来我一直在思考一个问题：在这个国家，我们的精神状况到底如何？我们有没有精神？我们也可以从更广的角度来看这些作品，比如说：我们是谁？我们从哪里来？我们要到哪里去？我们在做什么？这个问题在中国更严重，可能中国人连想都不想这个问题，因为基本上我们的精神被抽空了，成为了行尸走肉。我认为很多人没有真正动用大脑思考过，如果真正地思考，会发现我们自己的精神状态以及我们的生存环境都非常可怕，很多问题我们都不敢去追问。要是把我们的过去与今天相比，再想到明天，我觉得我们的生存都没有意义。



张嵩，人体标本，共五件，2009年。



我常常觉得生不如死，因为你活着的意义完全没有显现出来。第一，你的肉体是被控制的，因为你完全不能按照自由状态去发展。比如说这个国家的基本设施是不为我们的肉体考虑的，很不人性化。当然，人的肉体的忍耐力很大，给他一个小草棚子，也能坚强地活下来。我尤其不能忍受的是精神上的压制，如果一个人的精神状况是空无的，我认为是非常可悲的。中国是有十几亿人口的大国，这十几亿人都仅作为肉体而生存，被人储放、贮存在那儿，实际上只是国家机器里的一些卑微工具。当被需要时，就把你拉出来，不需要时，先把你放在冷库里，或者像猪似的圈养一下，不允许你思考。所以，我说生不如死，是因为很多问题你不能去想，想多了以后觉得太可怕了，生不如死。

杜：你为什么选择用尸体这种极端的方式来来做作品？

张：我一直在想：在中国，精神和肉体到底是什么关系？人是有精神的吗？如果有人有精神的话，人被做成一个标本后，他的精神跑到哪儿去了？或者，在他活着的时候，他的精神能不能控制他的肉体？可能在某一时刻这个人也会显现出一点精神的灵光，但最终还是被妥协掉，因为他的肉体和精神不属于他，只属于一个机器。

杜：为什么让这些尸体标本摆出那些动作呢？

张：我这几年也在研究文化机器对人的损害。所有的动作是思想的呈现。这些标本所摆出的动作，是这六十年来在各种场合司空见惯的。比如广播体操、大型游行、聚会、开会、表演、检阅……它也大量的存在于艺术品中，比如大型公共雕塑、舞蹈、电影、戏剧中。实际上这几个动作已经典型化了。

每个人的每个动作都是有原因的，只要你去分析。为什么典型化这些动

作？它们是由某种精神所控制而形成的动作。我们中国人都非常习惯于这些动作，这些动作可能我们每一个人都做过或经常做。我们的血液里已经充斥了这种东西，只是自己有时不太清楚。当我把这五个动作选出来并摆放成一组时，我也吃了一惊。因为这些动作真正由肉体来摆出，变成永恒的动作时，我发现我们被固定和僵化了。我不只是说在我的作品中是这样，实际上我们所有的人都是这样的。你看我们的日常动作和特殊情况下的应激动作，会发现中国人就是和别国的人不一样。

杜：你所谈到的是精神自由与体制操控之间的关系，精神被塑型为体制所要求的模式，这体现在肉体的动作方面。

张：这个世界，我相信每个人都有他的特殊性。这些动作并不来源于我们个人的思想，它来源于外在的指示。当人变成工具以后，大脑只反射高级机器的指令，内心被抽空了，可以说没有精神。

### 终极追问与主体性的建立

杜：1990年代以来，强制性操控在逐渐减弱，而且更加隐蔽。当经济增长成为民众心中的主要动力时，以往的意识形态话语不再有吸引力、号召力。似乎赚取更多的金钱，就可以获得相应的更大程度上的自由。在经济增长的过程中，有没有获得更大的精神自由度？

张：历史地看，统治手段是更高明了。第一是用很科学的方法去控制；第二，让被控制者不会太痛苦，比如说转移你的目标，让你起码能得到一部分身体需要。因为在过去，连身体需要都不可能。并不意味着进步。中国人的精神生活并没有丰富多少，反而进入了一种更糟糕的状态。当你好像是被释放时，能赚钱时，更应该警惕。在高压时，你还能有所察觉；当统治方法更高明时，人最怕的是浑然不觉乃致沾沾自喜。



张：历史地看，统治手段是更高明了。第一是用很科学的方法去控制；第二，让被控制者不会太痛苦，比如说转移你的目标，让你起码能得到一部分身体需要。因为在过去，连身体需要都不可能。并不意味着进步。中国人的精神生活并没有丰富多少，反而进入了一种更糟糕的状态。当你好像是被释放时，能赚钱时，更应该警惕。在高压时，你还能有所察觉；当统治方法更高明时，人最怕的是浑然不觉乃致沾沾自喜。



杜：意识形态的共同规律是：它在实际生效时越是隐蔽，也就越成功。

张：今天看我们各行各业的发展，比如从文学到诗歌、小说、艺术，都走向了一种腐化的状态，完全成了追名逐利的名利场，除了这些，大家都不再相信任何事情。这实际上是迎合了别人对你的控制。我不是说不能追逐名利，但我认为精神和肉体要同时进步，当你的精神空缺和被抽空、被控制时，被圈养起来的状态所导致的是令人担忧的未来。统治手段转化以后，被统治者自动按圈养的方向走，不拒绝了。

杜：在当下，人相对而言还是有一定的精神自主选择空间的。但这时每个人都不愿意选择。不再认同曾经占据主流的话语。但认同什么方向，又难以回答。这时，追名逐利成为最实际、最当下，最可以把握的方向，其它都处于迷茫或缺失状态。

张：这是因为过去被控制得太多了，以致有了一定的自由空间时，不会思考了，不知该何去何从。这是很严重的问题——没有精神了。我们过去有过精神吗？实际上过去也没有，我们一直没有。季羡林写的回忆中，用很多故事写的是一件事情，就是被控制了，无奈，只能麻木自己的思想，因为没有希望。我们今天也不能想明天会如何，如果去想，真的非疯即死，所以就不想了，麻木自己。

杜：人们是不再相信以往的话语了，但在今天相信什么呢？好像什么都不相信。把这个问题悬置起来，不去考虑它了。

张：这是一种危机。我们谁都不相信，包括身边的任何人。

杜：这正是摆在当下的急迫问题：该相信什么？

张：我认为每一个有大脑的人，现在都应该这么问。在这个生存空间里，毕竟要找到一种我们可以相信的，值得让我们的肉体完好保存的精神，如果没有这个，我认为什么东西都没有意义。我们活着是为什么呢？房子、汽车、美食等当然是应该得到的，可得到它们又是为了什么？

杜：它们可以带来生活的便利、舒适。但幸福是一种心理体验的满足程度，是“人的舒适、便利的程度，精神上所得到的享受和乐趣。”，而体验是习得的，并且不断变化、生成着，因文化价值观的不同而不同，没有普遍性和超验性。

张：我认为物质生活的便利和舒适是为了提升我们自己，是为了让我们的精神能更好地达到一定高度。

杜：如果这些便利带来的是精神的萎靡与消沉呢？

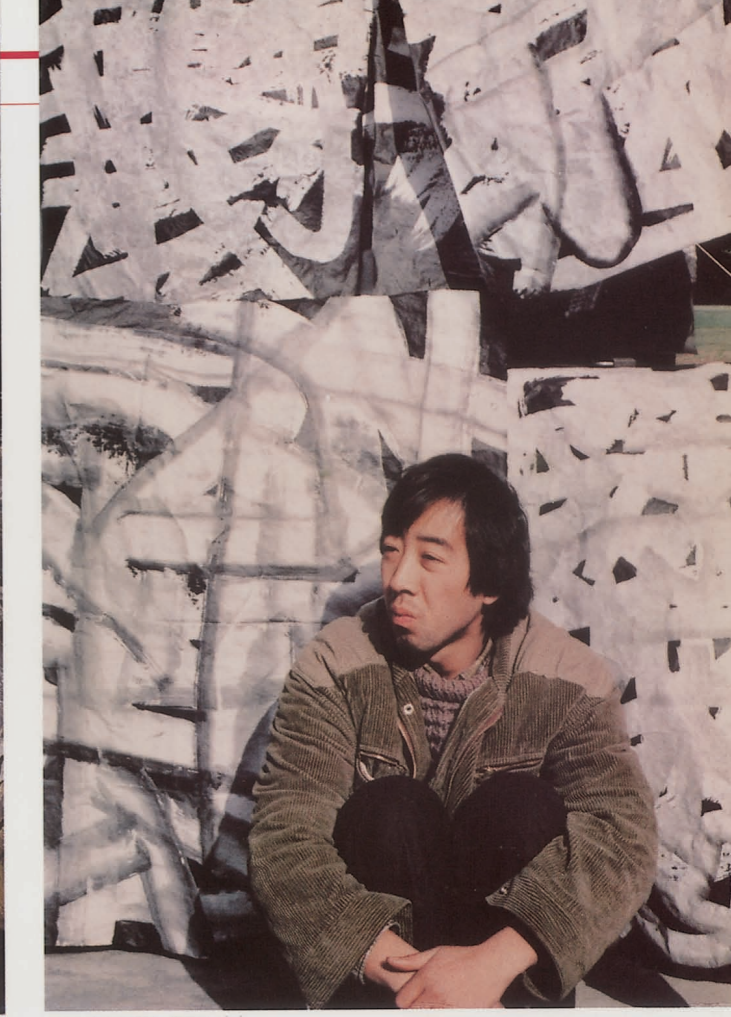
张：这还是被所得到的东西控制了。仅仅是得到它了，但得到它以后，并没有提升自己，反而被它控制了。这样的意义不是很大。所以要反复追问“我们为什么活着？”当然，别人会不太认同我的这番话，说我扯淡。这些物质当然好，我也很想拥有它们。它们可以提供给我一个好的条件，让我更加自由地去思考，否则，我们的短暂、偶然的生存是没有意义的。

杜：这几年，大家不约而同的在追问价值观。如果不知道自己想建构什么，当代艺术的很多所谓的解构是一种无目的的漫游。

张：我觉得把这个问题具体到中国的语境中，更好回答。实际上就是追问我们生存的意义：我们在这个环境里，生存的动机是什么？为什么要活着？这个问题对每个中国人来说都是非常重要的。



>> 《生命像鲜花般盛开》 宣纸水墨，120X150cm, 2006年11月22日  
>> 《风马旗》 雕塑场景，真人翻制，硅胶倒模，马的标本，2008年8月



>> 张大力在圆明园，摄于1987年冬



张大力 (137cmX34cm), 1989年5月

无题  
张大力



如果继续悬置这个问题，现状还会继续延续下去。具体到艺术界，可以追问：从事艺术的动机和终极目标是什么？把这个问题问清楚了，艺术的方向和方法就有了根基上的清晰。其实就是这么简单的一个事情，但很多人就是解决不了。

杜：首先是解决不了，再一个是悬置。要么不愿意想，要么主动逃避去想。具体到你自已，你从事艺术的动力及终极目的是什么？

张：我从事艺术是完善我自己。我最早选择的是文学而非艺术，但那时有很多方面的局限。不过，我认为殊途同归。我现在抓到了我人生的救命稻草，它支撑着我活下去：通过艺术来表达我肉体和精神上所受到的创伤，我对这个社会的种种不满，都通过我的艺术来尽可能完整的表达出来，这就是我能活下去的意义之途。而且我每次做作品都在追问：它的目的是什么，传达出了什么？我的艺术是经过反复思考来表达的，而不是通过灵感，那是另外一种艺术，或者说那种艺术在我这儿不存在。

杜：你的作品来源于内心的痛楚，这种痛楚从何而来？

张：是因为我作为中国人，自身就带有这种痛楚。没有人去强制我想这些问题。反复的想这些痛楚，是很痛苦的，因为你面对生存中的各种问题。但我不能不想。我通过做作品来解除我的痛苦，作品就是我疗伤的药。很长时间以来，一些艺术家、评论家一直反对我，他们认为从人类的整体状况来说，艺术是解决美学问题。但我认为在中国目前的状况下，解决美学或形式问题不是艺术的首要问题。因为中国的情况不可能是纯粹地解决形式问题，而是生存下来。所以我做作品时无所不用其极，基本不考虑在形式发展逻辑上能解决什么问题，我解决的是精神上的镇痛。如果

在进行精神镇痛的过程中不期而至地解决了形式问题，我觉得那很好；如果不能解决形式问题，那就不要去关注它，不管。

杜：对你来说，与痛楚相对的美好的理想状态是什么？

张：大同。我们来到这个世界纯属偶然，但无论来自何方，无论身份高低，都应该在精神上是幸福的，都应该得到与自身努力相称的东西，这是我认同的理想。但是现世是非常残酷的，有很多人还没来得及想这些，已经被控制、阉割掉了，没有了自主想象的能力。上帝造人时，肯定不是这个目的。

当然，这只是一个美好的想象，但起码我们有一个为之努力的目标。这并不是多么狂妄的思考，其实是很实际的。因为你要努力把你的思考兑现为每天的生活方式，它就是非常实际的。如果认为这个目标太伟大而难以实行，我觉得这样说不负责任的。因为你每天生活是在干嘛？你积累的每一步，就是为了更大的目标，要不然你如何获得向前走的动力呢？我们分分秒秒做的每一件事情是为了什么？就是为了逐步实现目标。这个目标可能能达到，也可能达不到。

杜：纲举目张。只有不断进行终极追问，在这个基础上再来看具体问题，才有可能看清楚。

张：没错，主干没有找到时，支干可能会迷惑你。这种追问，每隔一段时间就需重新进行，直到生命消亡，这样才能不断纠正偏差。因为随着时间的展开，各种问题不断的出现。一个人能不能提升自己，在于他对自己有没有更高的要求 and 更深的追问。要寻找到终极目标很难，因为当下的很多话语都让人觉得不可信。但人一旦自己茫无目的，就很容易丧失判断标准，随波逐流，从而很容易被他人操控。



>> 《100个中国人》，雕塑，真人石膏翻模，2001年8月19-9月底在四合苑画廊展览  
>> 《人与兽》，雕塑，玻璃钢，350X260X200cm，2008年10月



>> 《肉皮冻民工》，装置，可食用的肉皮冻，2000年2月17日





## 关于《我们》的思想碎片

文/张大力

### 一、《我们》：典型社会现实下的典型人物标本

《我们》不是出于对现实的描述有兴趣，也不仅仅是客观现实的反射，而是出于自己内心的需要而做出的一件件朴实的作品。

人类不可能发明什么，只是发现了什么，因为它一直存在，而人类的大脑也是世界的产物。

一个艺术家必须先理解自己，才能去做什么。这是一种思考，没有思考的作品，是无赖的作品。

人类的DNA谱系的完成，使我们松了一口气。无论什么人、什么民族，在地球上所有人类的DNA组成都是一样的。但在此前的更早，我们始终认为除中国人以外，别的民族都少了根筋，我们不相信别人会胜于我们，即使偶然的胜于也是投机取巧的结果。1919年以后我们坚定的相信是我们自己少了根筋，没有什么比这让中国人更痛苦的了。

我们看到了希望，但更加绝望。因为我们不得不做彻底的改变，这样才能健全我们自己，那我们是否还是我们？中国人是谁？他的存在对于世界文化来说有什么重要的意义？

把身体固定住，然后再组合成一组具有象征意义的群雕。这些动作要从过去常见的大型群雕里选出来，因为他们是历史记忆的动作，是历史的凝固，是

社会主义现实主义的典型形式，也是我们过去多年的创作主题，比较符合三突出的文化政策和美学观。最终是为了终结这种大而空的形式主义，回到真正的现实主义，从现实里找到可表现的题材及让问题回到其原始的面目。真正的现实主义就是极端的现实主义，虚假浮夸是中国社会多年的毛病，也是艺术的大问题和毛病。艺术不知所云，艺术品就是敛财的商品，艺术家从不扪心自问：自己在做什么？

死了到底有没有灵魂？如果没有那精神的思考又有什么意义？每一个费尽力气的盒子里都是活着的尸体？都是坟墓？

### 二、关于《我们》的思想碎片

#### 现实的极端

A、一切艺术史都是思想史的表现，艺术史就是思想史。

B、《我们》的艺术创作目的不但是对艺术形式的反叛，也是对精神领域及意识形态压迫的反抗。

C、《我们》看到我们的肉体被概念化口号化，我们看到我们的活标本。

和市中心广场整洁干净的面貌以及井井有条相比，离它仅仅几公里的黑桥，整个空气中都弥漫着腐败酸臭的味道。夏天暴雨过后的强烈日光，让这种



>>《我们》，装置，人体标本，共五件，2009年。



味道更加不能忍受：鱼骨、烂菜叶子、人的尿尿和污水；垃圾点燃后烧焦的黑渣。野狗成群的嬉戏着，滥交、嘶咬、对经过的人们视而不见。家家户户都在扩张盖房子，往上加盖、无序和混乱的结构、黑暗逼仄的空间有如洞窟。活着的人们钻进钻出，毫无尊严的活着，如同荒野的草芥自生自灭。如果地震，这种低劣的房屋质量及密度必然会造成极大的伤亡。

这就是我们的现实，是一种极端的现实：垃圾如同天堂、酸臭如同馨香、活着如同死亡。没人会认真地在乎这些，没人想改变，冷冰冰而热乎乎的现实。这是由社会条件而决定的人，不是天生注定的，不乏能力但缺少动机

在死后的工厂里，肉体似乎得到了些认真的对待，因为可以带来利润，比活着更值钱和更受重视。

人们一直想保留肉体的愿望在科学发展观的指导下，终于能够实现了，但是价格却非常昂贵。

死了还有灵魂吗？如果没有那思考又有何意义？

#### 身体的社会学含义

A、科学的发展观并不能指出我们有多大的进步。我们被概念化、操纵化，然后空洞化了。

身体和精神本是硬币的两面，而现实告诉我们身体只有社会学的含义。

B、在一出著名的舞剧动作解释里，动作就是政治的解说词：他迈着矫健的步伐，阔步向前；它腾空而起，雄姿勃勃（“射燕大跳”，“背刀飞腿”，“燕跳式”，“小蹦子”接“拉腿绷子”，劈刀“亮相”）。这些动作都是出自同一模式，它是钢铁和意志的外部表情，是政治化和仪式化的社会主义现实主义的特点。身体被现实社会塑造了以后变成了只属于这个典型社会的产品，这种产品可以大量的复制，最后只有了共性的特点。或者说是一种后精神的附属品，它丧失了与生俱来的精神。

C、这条产业链按照既定的模式与程序，不停的制造着“产品”，而这些产品最终在和更大的文化圈碰撞后，在现实层面和创造力量上都是伪劣品和废品。

#### 稳定的金字塔

我们可以用手去触摸自己，他们会使你你知道你自己的历史。这是解剖和求证的过程，认清自己绝非易事，历史的超稳定的深层结构就在我们习以为常的生活里，我们不知不觉地使用和遵守其暗藏的规则。因此呈现的面貌是非主动性的、配合的，最后忘了配合的目的。有人自以为是群体利益的代表者，而大多数人是跟随和盲从。这是一种政治现实，是一种冷酷的面孔。人们永远也看不见事件的真正原因，及对其重要性的精确描述。经历了就经历了、发生了也就发生了，不问为何经历与发生，反正大家都知道结果还在后面。活着就是被动的过程，你并不知道历史的深层结构就在过程中被注入到每一个个体的骨髓之中。

#### 不朽和永恒

艺术如今对于我们而言早已失去了真实生活的来源，它们如此做作，对表面事物的关心胜于对实际的理解，它被转换成了虚假的创作理念，而不是保持其在现实中的必然性。极端的现实应该让我们清醒，让我们关心真实真正的生活。从点点滴滴窥探到我们生活的背后是由什么样的上层建筑所指引和规范着，并看清这些因数是如何通过物质化体现出来又如何被接受的。我们要从过去腐朽的艺术形式束缚之下解放出来，而最关键的应是从控制这种形式的思想根源里解放出来；否定形式的正确性。

我们是文明的继承者，认识并了解我们存在的价值就是推进和认同我们文化价值的重要基础，进而使这种价值在历史中不朽和永恒。