

WORLDART

世界艺术

封面作品 张大力 《我们》 真人标本 2009年

2009 10/11

Contemporary Volume

86

Ma Baozhong

Is History Interpolated by Art?

马堡中/艺术篡改历史?

For Jiang Dahai

致江大海

*From Anti-colonization
To Globalization /Indonesia*

从反殖民到全球化/印度尼西亚

*Zhang Dali/ Reveals your
meanness and goodness*

张大力

亮出你的卑鄙和善良

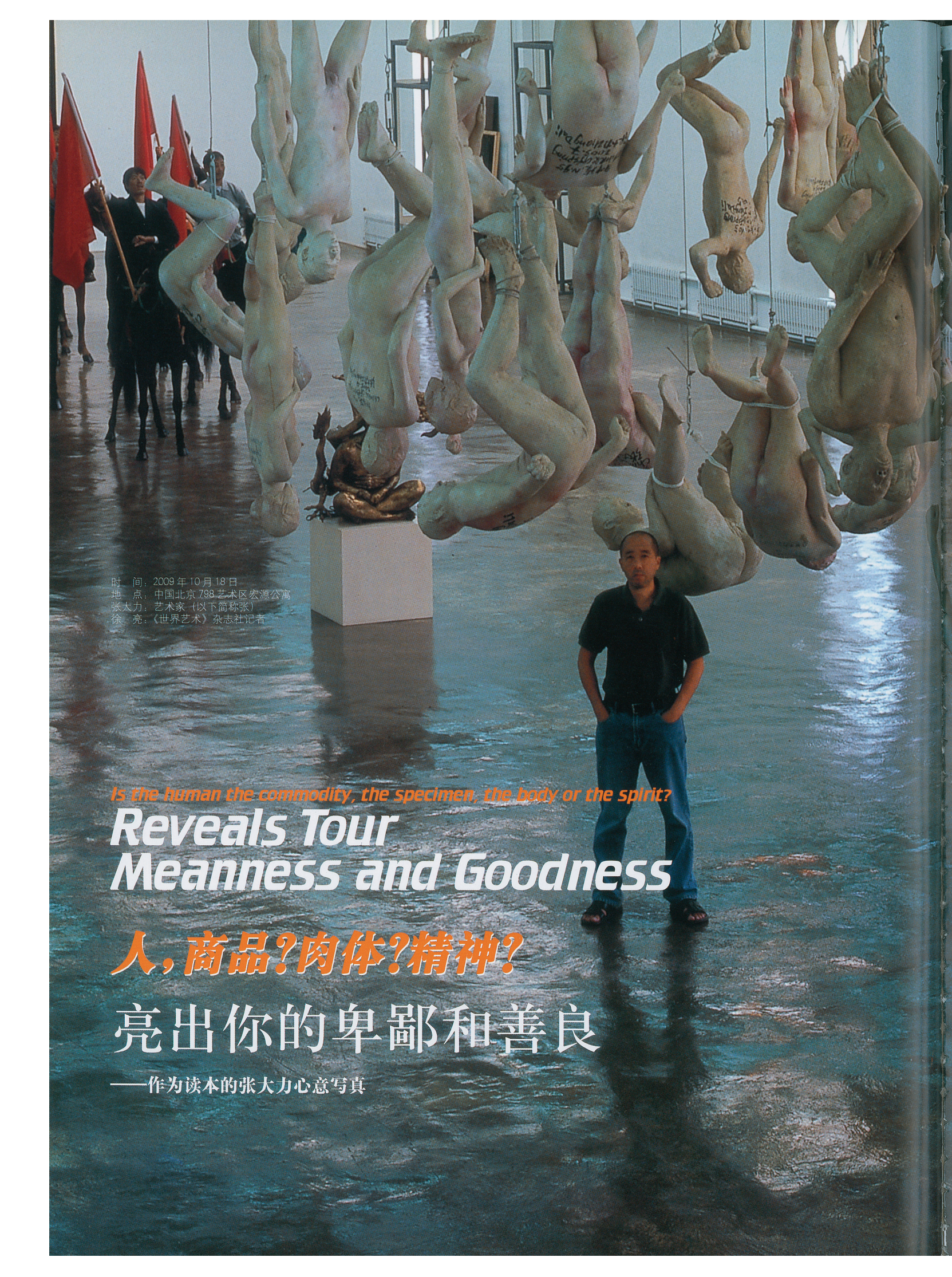


ISSN 1 13-9361



08>

9 771813 9 6008



时 间：2009年10月18日
地 点：中国北京798艺术区宏源公寓
张大力：艺术家（以下简称张）
徐 亮：《世界艺术》杂志记者

Is the human the commodity, the specimen, the body or the spirit?

Reveals Tour Meanness and Goodness

人, 商品? 肉体? 精神?

亮出你的卑鄙和善良

——作为读本的张大力心意写真



对张大力来讲，艺术绝非是歌功颂德、休闲娱乐、益寿延年的工具；它是认识社会、解剖社会的听诊器和手术刀。以其深入人的道德内心深处底线，截取肌体结构中毒素最重的一片横截面，分析其细胞核内在的结构症候和病变基因；以图找到医治的良方；尽管这个过程很痛、很犀利、很艰难，亦很危险；但惟其如此，我们人类自身才会获得快慰和新生。

本人关注张大力艺术创作多年，从他早期的抽象水墨到诡异、莫名的涂鸦图式都让我在由冷漠到震撼的心理体验下冷静审视他的心理轨迹，及至看到他的《风马旗》和新近他打破人类道德底线惊世骇俗的真人标本作品《我们》，我悚然震撼了……

我不得不惊骇于他对艺术创作的超常胆识和卓然勇气。更有他对艺术创作观念的极致探求，让我对他充满了敬意，如此，他的艺术不仅是刺激和挑战我们的眼球和视觉恐惧下的内心感知，更是跨时代、跨地域的人类在生存过程中对社会政治、意识形态下的文化、艺术、经济乃至军事的综合思考和命脉所系……

——编者

拆迁时代 拆掉的是文化 涂鸦的是思想

世界艺术：作为国内知名的艺术家，九十年代您初从意大利回国以后开始玩涂鸦，现在算起来应是一个行为艺术。当时在北京看到您的作品感到很迷惑，像外星人的感觉。您本人也很神秘，一直没有露面，后来作品被解密之后，许多人不解，说您是不是疯子？如同宋庄、圆明园、东村那些人。当时关于现代艺术发展的前景，好多人感到很渺茫。您怎么看那段历史？

张：实际上我这个作品是从1992年我在意大利博罗尼亚开始做的。1993年我回国去了一趟深圳。那是中国巨变的开始，虽然中国的改革开放已经从好多年前就开始了，但是我想说，从1993年这个巨轮才真正疯狂的旋转起来，它深深的影响到整个中国的每一个家庭和每一个人。在深圳我印象深刻，许多淘金者在那里角逐，“时间就是金钱”的口号触目惊心。因为在此之前，赚钱只能闷头赚。但是自那以后中国人开始可以公开的表明自己爱钱了，从官方到民间都行动了起来。意识形态也在为此松动，官员下海不算稀奇。民间更是全民皆商，我记得那时和同学在一起吃饭，他们开玩笑的说：一个砖头扔出去砸死五个人，肯定有四个是经理。这和我当初离开中国时的感觉判若天壤。许多人都知道机会来了，聪明大胆和嗅觉好的人捞到了第一桶金。人们对物质的向往和追求暂时忘记了精神上的饥渴，似乎有一种共识：就是只要你不思考上层建筑的事，不追问意

识形态，干什么都可以。当然那也是我们无法奢望的，只能以物质代替精神。艺术那时还没有市场，虽然有些艺术家参加了威尼斯双年展，但能够真正卖画的还没有几个，大多数艺术家还生活在水深火热之中。

世界艺术：1993年之前，似乎是在理论上、思想上做了铺垫。

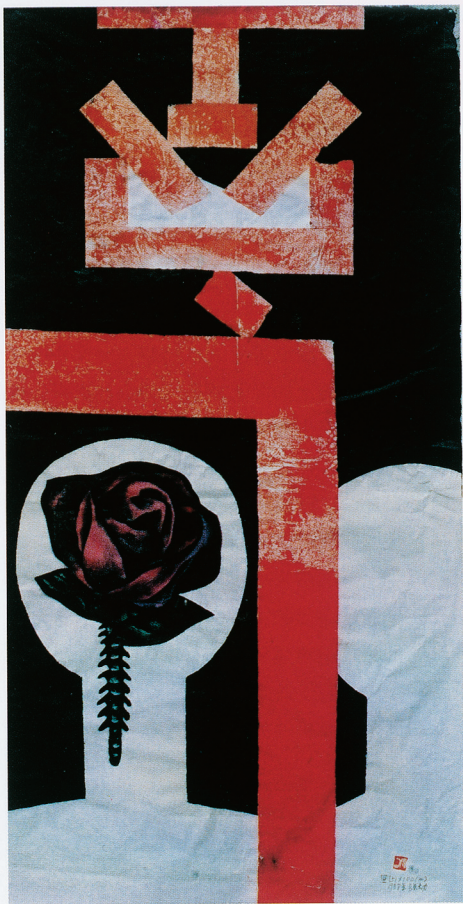
张：对，直到1992年邓小平南巡以后，大家开始重新认识到，我们的心中还有一个“我”的存在，每一个人都想在历史上做点什么。“我”在什么位置？“我”在有限的生命里能够变成什么样的人，谁都不想被落下，那是中国最重要的时代——拆迁的时代。很多人赚到了第一桶金后，从深圳、广东回来就开始在各大城市中心拆迁，这个拆迁意味着什么？就是要盖高楼大厦。我们中国人认为的现代生活开始了，我们要住高楼。但是实际上，大家不知道这个过程伤害了我们的传统文化和我们赖以生存的环境。1995年我正式回国定居，我也不想在历史之外看历史，我想参与进去，所以1995年回国之后，我就顺理成章地把作品做到北京，恰好那时候北京在大规模的拆迁。当时我在想，什么是现代化？现代化就是房子高，马路宽，有钱有车吗？我不这么认为。我觉得住在传统的房子里也可以现代化，现代化有两部分：一部分是物质生活，一部分是精神的，我们不太强调这个精神，总是把物质放在前面，所以出了很多问题。物质生活提高了，但我们对城市造成了破坏，我们与过去的联

人间系列7 宣纸油彩 74.5 × 54cm 1986年



人间系列3 宣纸油彩 226 × 90cm





人骨之花——空 51 × 100cm 1988年

系被消解了。整个北京城就是一个大工地，水泥车欢叫着在城里奔忙，建筑工地日夜加班。被拆毁的老房子裸露出粗大的房梁，如同被轰炸机摧毁的废墟。整条街突然就被拆了，想想都记不住原来是什么样的，非常野蛮，也不像现在这样放置围挡和广告墙。我就在那种废墟的白墙上涂鸦我的人头标志，真是很醒目。晚上出去喷画，白天就去拍照片。没人知道这是什么意思，因为大家还不习惯艺术家在公共场合创作作品，人们脑子里都会不自觉地或不加思考的反对。我也不知道未来是什么。在中国你只能管现在，我们不敢想未来，想未来你就会发疯，因为许多事情之间根本就没有逻辑关系，理性从来就没有在这个国家占上风，所以只能摸着石头过河。大面积的拆迁既成了事实，我的涂鸦也随着时间被人们接受了，这使它们之间产生了关系。

世界艺术：在欧洲时您怎么会想到做这样的涂鸦作品？

张：前提是这样，1992年做涂鸦之前我是画抽象水墨画的，还有其它现代抽象作品。从1986年开始我所有的思想都集中在怎样能拓宽传统艺术的审美范围，比如说在材料上或是题材上的创新，当然那时也很流行禅宗思想，对我的影响也很大。我相信传统艺术在材料上革新了之后，自然会发扬光大，骨子里认为艺术就是继承和创新，对古代的不同时期绘画的笔法特别着迷。完全没有意识到艺术实际上也是社会的产物。后来到了92年我的思想发生了根本性的变化，我觉得当代艺术必须是

把你的艺术和你周围的环境、城市生活联系在一起，不是说你坐在画室里想象，当然我也不反对那样的艺术家。所以，那时候我开始到户外做涂鸦，仅仅是涂鸦，我把我的人的头形放在城市里来证明我的存在，这是一个好的开始，脱离空想和对材料的兴趣，直接在城市里作画。闭门造车是一种虚弱，而当代艺术就是反对犬儒主义，你总不能在画室里想得翻江倒海而一到现实里就平静了下来。到1995年我回国定居把这个东西拿到中国，这种衔接也许是命中注定，它和中国的现实发生了必然的联系。因为在欧洲实在是找不到那么多被拆毁后裸露出的白墙，即使有那和生活也没关系。而在中国拆迁是一种无法躲避的现实，它和我们每个人都有关系，只要你不是瞎子和脑瘫后遗症者。我知道许多人在现实面前无能为力，但这不妨碍思考，所以我把我的涂鸦叫“对话”，就是让大家说话。当然这个“对话”慢慢的自己成为了主人公，不是我一个人可以控制得住的。我画的这个东西开始变活了，为什么变活了？因为它和中国的拆迁联系上了，我把涂鸦画在了那些被拆的墙上，很醒目很刺激，它让人们内心产生了疑问。

世界艺术：其实您这个涂鸦与我们经常知道现在还可以看到的画圆圈的拆字是一个对应的关系。反映了我们在疯狂的建设的同时毁掉了我们本来好的东西，还有大量地破坏了我们的环境和人文思想。

张：对，那是那段时间最著名的公共符号，因为到处都在写“拆”，有人为“拆”而倾家荡产的，也有人从中渔利，很暴力也很形象。我也在画，很偶然的碰到一块了。我当时的想法是，我要强调这个城市的现代化的问题，谁是城市的主人？城市为谁而建？这是很大的一个问题。当然大家不会考虑，可是我们艺术家能做些什么呢？我们仅仅是用艺术表达我们的愤怒，当然我画的这个东西让大家也很震惊，为什么墙上出现了那么多人头啊，你疯了吧？你画这个干嘛？不可理喻，不可理解，毫无商业价值，也没有什么内在的能动，只不过是我自己天天去喷，当然我知道我内心有什么。涂鸦的主人公在中国发生了变化，他和拆迁变成了一体，所以有的人认为它是拆迁的符号，有的认为它是反对拆迁的符号，还有人认为它是黑社会的标志。一九九八年二月，我记得天特别冷，可是我心里热乎乎的。我去拍残墙断壁上的涂鸦，没想到有几个民工正在那里拆墙，我和他们商量借他们的工具一用，并和他们一起在我的人头里拆出一个大洞，透过厚墙的空洞，我看到了后面的风景。这是完美的有机结合，是偶然也是必然，说了那么多年的废话，竟然一拆就说清楚了。那种千言万语也无法解释的力量在作品中诞生了，这就是极端现实主义的力量。艺术家将他的情绪、愤怒、所思所想用极端现实的形式表达了出来。你们拆，我也拆吧！全世界没有一个国家敢在居民家的墙上写上“拆”字，那是命令、强制、没有礼仪，是野蛮的象征。我的作品是时代的产物，没过多久它就变成了涂鸦，随着推土机的隆隆声而灰飞烟灭了。我知道我阻止不了这一切的发生，但我说了真话，我不想被人控制了身体的同时也被控制了大脑，这是人生而有之的权利，就是因为我们能思考，我们才叫“人”。

世界艺术：你那个涂鸦的图式好像是神秘的人形，来无影去无踪的，很诡异。

张：空洞的概念化的人，是我自己也是所有的人，像漂在空气中没有身躯的头颅，是生活在废墟里的一个幽灵。它是我们的镜子，是夜晚的主角。当时代走远后，我们回头看看自己，才知道我们丧失了些什么。我们麻木随大流，从不想证明唯一的自己。现在我把它画出来凿成洞，从他的脑中穿过去，空空如也，只有后面的风景才能证明自己的存在。难道我们不就是这样一群人吗？我们是谁？我们何时成为了主人？大家都是神秘的人形，都是来无影去无踪的。环境发生了巨变，我们也被动的改变着自己，有人要为我们画最新最美的图画我们就欢呼雀跃。有人让我们勒紧裤腰带我们就含辱求生。

世界艺术：我理解的涂鸦比如 哈恩、基林、巴斯、奎亚特，在西方很有名的，他们比较早。开创了涂鸦艺术的面貌。在火车站、地铁都留下了他们许多出色的作品。

张：我敢说在此之前，中国没有真正的意义上的涂鸦艺术，画在墙上的标语、题诗，我不认为那是涂鸦艺术。涂鸦艺术最重要的是艺术家主动地用涂鸦的方法表达内心想法，这个叫涂鸦艺术，如果你是仅仅随意的，被动的瞎涂乱抹，这个不叫涂鸦艺术。还有时间也是很重要的组成部分，就是你得长年累月的坚持。

从60年代开始，涂鸦慢慢地发展到全世界，因为这是一门新兴的艺术，很多年轻人赞赏它。当涂鸦初到中国时有很大限制，一是在精神上大家不会接受，因为那时没有那么大面积的墙面让你去画，公共场所所有的东西都是公家的。公家可以写标语，可以挂东西，但是不允许个人去做；第二是硬指标，实际上从九十年代开始中国才有了汽车工业，我说的汽车工业是私人的大面积的修车工厂，有了汽车工业才有了喷漆罐，过去是没有喷漆罐的。在涂鸦里工具非常重要，如果没有喷漆罐，我们不能说它叫涂鸦。比如有些墙面是凹凸不平的，斑驳的，有石头的，有水泥的，你拿画笔画，很慢，你把它涂满了之后就不像涂鸦了。喷漆罐离墙有一定的距离，比如三公分，五公分，实际上是你在空中一挥而就，任何的墙面都可以画上。所以工具非常重要，而且它是喷射状的，它可以画面，也可以画线。九十年代中旬，那时中国的喷漆罐只有两种颜色：红与黑，还不太容易买到，我一般是去汽车修理厂买这个东西。现在已经很丰富了，金色的，银色的，什么颜色的都有。那时在西方它很普遍，因为在六十年代他们的汽车工业已经相当发达，喷漆罐不仅为工业服务，也为艺术家服务。

我第一次用这种艺术表达我的思想，在中国公共场合，引起了很多人的愤怒，很多人拒绝，但是我坚持了下来。当时没有任何的市场回报，我不知道它的结果是什么，这个工作我差不多做了十几年，一直坚持做，没想到中国发生了巨变，有市场了，这个东西就慢慢地变成了艺术品，这也是在我的预料之外。

人人都是“民工”

世界艺术：作为同龄人都经历过后文革时代，对那些东西都有一个散乱的记忆，您之所以关心社会，关心底层，关心民工，是不

是与您的童年生活有关系？

张：六十年代是一个比较突出的年代，我们接受的教育就是为这个国家贡献我们所有的青春和力量，我们的生存就是为了这个国家。可是实际上，我们经历了两个时代：改革开放前与改革开放后。我们跨越了两个精神时代，这也给我们造成了更多的可能性，使我们的思路更宽广一些。第一是集体的时代；第二是个人的时代。在集体时代的记忆里好像我们只关心横向的目标，并不关心纵向的历史连接，作为个人我们是不存在的，就连穿衣吃饭头型都是一样的，家家都点一样的灯。但这个时代却培养了我们的家国思想，国家的需要就是一切，甚至个人生命也在所不惜。虽然城乡之间也有差别，但整个国家的精神是高度统一的，没有个人主义。我们不知道这世界上有各种各样的思想，也不知道一个人可以自由的表现自己。我们只关心国家大事和世界大事，当然是以政府的世界观为标准。1987年我大学毕业没有服从分配，流落在北京当盲流艺术家，我开始学会了用自己的世界观来衡量自己和国家的关系，我不想因为国家的命令而丧失了自己的自由选择，这是一种痛苦而可怕的经历。没有工作，没有保障，流落到体制之外。那段时间我意识到国家的存在不能仅仅是国家机器的存在，它应为每一个公民服务并提供多种可能性进而保证他终身幸福，公民有自我选择的权利。我们每一个人的生存难道只是一个抽象的概念吗？80

拆 1998年



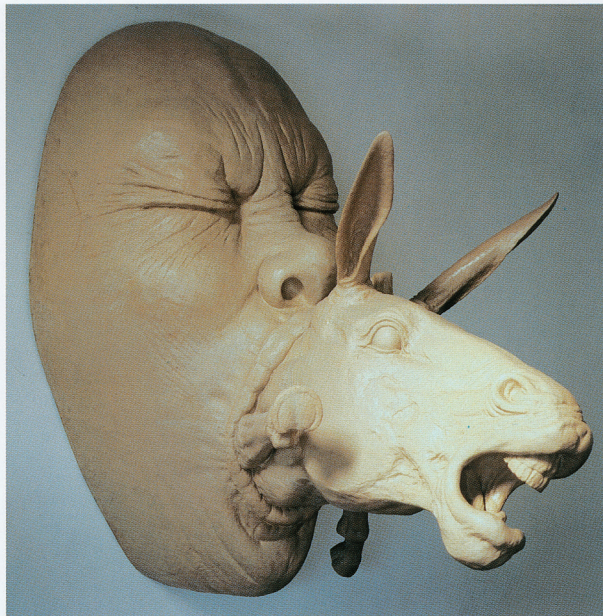
年代末发生的大事在此不去详说，但我知道我再也不会盲目信从，再也不会被集体主义的思想前牵着鼻子走了。一个人的成长就像蛇不停的蜕皮一样，每一次挣脱禁锢，人的思想也就会更加自由一些。我弄清楚了活着的意义和目的，我属于一种文明，而不是一个集体，当这个集体和这个文明发生冲突，或对这个文明不利时我只能站在养育我的文明一边。纵向的比较只有在自由的条件下才能产生，历史是长久的，而我生存的一切都是短暂的，我们被这个文明所化，别无选择。因此当我再次将眼光投向社会时，结果和过去完全不一样了。我关心一切，我关心个人生存的境况和不公是由什么造成，在今天这不是秘密。当代中国，现实就是艺术，艺术就是现实，是我们能看得到摸得着的东西，不必装神弄鬼假装神秘。甚至现实比艺术还精彩，有时它超越了我们的想象让我们无地自容、目瞪口呆。艺术家应该羞愧难当，应当不安和脸红，你还虚假还自作聪明？我们说艺术来源于现实，然后再升华，我的艺术当然肯定是继承了这部分传统。所以从创作开始一直到现在，我所有的艺术作品，形式都不一样，可能最终的根本内容还是一个现实主义层面的，发展到今天，它变成了一个批判现实主义和极端现实主义的东西。极端现实也是抽象的，它是抽象精神的直观体现。

世界艺术：所以我看您的作品始终有一条线索，一个很明显的痕迹：你在反复强调人性，关注底层生活，关注社会，你的民工系列一直延续到现在，体现了您悲天悯人的感情和人文主义的关怀。

张：实际上我做民工这个作品，大家都说我关心民工，关心底层，但是实际上真正的内容是：我关心人，就是人。从广义上来讲，我想说，中国所有的人都是民工。我们都是被迫地想改变，但是我们在某些方面被限制住了，想改变却改变不了。难道说一个大学的教授就不是民工吗？一个人赚钱了，他就是贵族了吗？不是的永远不是，无论在现实生活里还是在精神层面，我们都是民工，是制度造成的产品。精神不能独立思考，身体就会不自由，财富也是累赘。私人财产不受保护，被支配被掠夺，东躲西藏的不能暴露在阳光之下。个人奋斗是个笑话，君子爱财取之无道，有权力的人借势生财，钱来得不干净。希望有一天所有人的财产都在阳光之下，那是他努力的结果，他被羡慕而不是嫉妒。

世界艺术：中国没有事实上的贵族阶层。如果有，那都是都是官僚和腐败阶层的变异。

张：我认为，在中国这种制度下不可能有。你可以是有钱人，但是你不能说你是什么阶层，这个根本不可能。我关心的就是人，普通的人，当然民工的数量很大，正好代表了当代中国进步的过程。比如，从被限制在土地上，到他们开始想改变自己的生活，脱离土地，这都很重要，它是惊心动魄的一个系统过程，人们开始放弃过去几千年来生产和生活方式，来到城市实现自己的理想，这太不容易了。但在城市他们却受到许多不公正的待遇。比如我们刚到北京时“小脚侦缉队”和后来的“孙志刚”事件都给我思想上很大的震动……他们物理的移动也是精神解放的标志，大家都不再服从所谓的命运，不屈不挠的抗争，历史就是被他们推动进步的。许多里程碑意义的大事就是被他们



人与兽 350 × 260 × 200cm 玻璃钢 2008年

改变，一些不公正的法规和习惯性的歧视条例被废止。在这里普通人付出的更多，而躲在象牙塔里无动于衷的人却得到了好处。难道我们的精神是脱离现实而独立存在的吗？

千古不变的话题——人

世界艺术：回到您的作品，您的作品在重点表达人物主题的同时，特别有对作品细节和材料的刻画，您更注重原生的材料，比如您的《风马旗》作品，直接使用了动物的真实标本，这在我们中国艺术家里还没出现过，您是一马当先在以它为材质表达你的思想，这方面有动物保护协会或什么组织找过你麻烦吗？

张：材料对创作来说很重要。比如你有一个思想就必须找一种相应的材料表现你这种思想，怎样才能更深刻、更恰当、更有力量？如果你所有的东西都用水彩画去画，都是平面思维，你的思想意图就会在结果上被减弱，这是我强调材料很重要的原因之一；第二，所有的作品都不是凭空想象出来的，它和我们的现实生活有很密切的联系，就是我们每天看到的、听到的和亲身感受到的一些东西。还有我们经常忽视的东西，我们把它转化成艺术作品，那样的力量才会很强大。有时越是普通的东西，当你再重新审视时，它会爆发出惊人的含义和力量。它是一个升华的过程，从物质提炼到精神再还原到物质。马已经非马了，它是一种象征，一种在物质世界里隐含着抽象精神的直观符号，这是我创作的原则。“对话”“一百个中国人”、“种族”、“第二历史”等作品的创作里，我都遵循了这一原则，尽量呈现原物，但在精神上重新加工提炼。人的最大能力是会将不同的东西重新组合，再找到新的含义。朴素而不随世俗，直白而不浅薄。这也关系到当代艺术在中国遇到的问题，就是艺术家是否要故弄玄虚，凌驾于观众之上？艺术家的创作思想和动力来自于哪里？这是一个应该追问的好问题，不欺人也不欺己。如果含混不清是技术问题那好解

决，如果高深莫测那就值得怀疑。

世界艺术：您在做风马旗用动物的标本，就一直贯穿着这些道理。

张：是的。这个作品最早不叫《风马旗》，而叫《自由之路》，什么意思呢？正像我刚才提到的，虽然我们中国进步了，马路宽了，但是我们在某些方面还是原地不动。《风马旗》采用的是真马标本，骑在上面的农民工蜡像，手中擎着红旗，周围是探照灯和鼓风机，光亮的人像和飘展的红旗，一派奋勇前进的姿态——只不过全是假象。有点像舞台剧，也吸收有革命现实主义的因素，看起来是在向前奔跑，但人们的精神仍然停留在原地。人类物质上的进步更突显出了精神文明的落后。我们早晚会为我们沾沾自喜的物质进步而犯下大错，将来会遭到惩罚，这是

肯定的，全世界都在犯这个错误，中国尤甚。蓝天白云少见，清澈的河流变成了臭水沟，田园风光消失了，人们的生活全部物化。我们食有毒的食物，住外表光鲜但质量低劣的房屋。难以置信的恐怖新闻如病菌一样经常袭来，可我们很快就会适应。我们的价值观背离了我们文明中最优秀的那部分，我们快马奔腾但又往何处去呢？什么是现代化？如果现代化不用大脑而只用下半身去实现，我们就会变成没有节制的恶兽。每次骑车时就会厌恶横冲直撞的汽车，而每次坐车里时又会对不守规矩的骑车人愤怒。大家毫无规则的活着，任生命在一次次的冲动后消失殆尽。

世界艺术：其实您的作品在思索人类社会的生存关系，人和自然的关系。那天我很幸运看到了您的人体作品，用实物标本做的人体。

种族系列 玻璃钢 2003年





100个中国人系列 玻璃钢 2000年

很震撼。其实“人体”是一个千古不变的话题，这次您完全用真人的标本来做艺术品，我想，很多人看到这个作品首先的会有同样的问题：这个尸体的来源和过程是怎样的？花了多少钱，技术手段是怎样的等等。因为，这件事太不可思议了。更刺激了我们的世界和精神。因为，他是我们的同类呀。

张：作为艺术家，我们想表现这个社会的时候，我们所有的题目实际上都是围绕着人，我们一直在表现我们自己，直到今天也没有弄清我们自己是怎么回事，包括精神和肉体之间的关系。中国的经济发展起来以后，不光是普通物质可以买卖，实际上人体也是可以买卖的，他又是商品。包括活人。前提是人已经

变成一个商品。比如有些地方买卖妇女儿童，人就变成了商品。实际上这个尸体也是商品的一部分，我买了两个女人，三个男人，我让工人给我加工成什么样的形式和动作，它有一个买卖的过程和技术制作的规则，但是具体这个尸源从哪里来？我不得而知。也不好告诉您，反正是花大价钱买来的。又花大价钱通过高科技把他制作成这样。可以保存上千年，没问题。现在的技术太先进了，没什么不可能。可是我也必须遵守一个原则，就是在法律允许的框架之内行事，你想做一件作品没错，但超过了法律规定，那就不是做作品了，而是冒险。实际上尸体并不可怕，仔细看我们自己还是很复杂很完美的，是天地之间最奇妙的一个物种，当感官功能停止了以后，还可以保存完好如初，这是过去的人无论如何都想不到的，那真正正的是一件鬼斧神工的艺术品，多么赞美都不为过。现在他摆在你面前，我想象着思想形成的原因和过程，想象着古代埃及人在五千年前保存肉身的过程。同样这件作品也遵循我过去的一贯原则，他是现实存在的，是直观的，可是他跟我们每天都看见的人又不一样，他也是一种象征，是感官背后的精神符号。

世界艺术：可以问您这个花了多少钱吗？

张：这个花钱特别多，是一个庞大的数字。为什么要做这个？我不是心血来潮或者想刺激别人。其实，我的作品有一个连贯性，背景就是中国的社会现实，这件作品题目就叫《我们》。有五个动作，五个人一组，实际上代表了我们所有人。我们高挺着胸，抬起手，或者奋力向前，我把这五个标准化的动作提炼

100个中国人系列 玻璃钢 2000年



出来，然后用真正的人去表现它，我认为它能深刻的反映中国当代社会的背景和现实。仪式化的习惯动作，特别能说明在这些动作后面的支配观念，每一个动作都有绝对的象征意义。我们从广播体操、队列行进、大型雕塑里都能看到他们的影子。我们就是这么走过来的，被教育大的。他们停在那，如同电影的定格，许许多多的往事就浮现了出来。动作不单单就是动作，它浓缩了高度的社会化含义，是一种肢体的政治学。我不知道我们古人习惯性动作是什么？但从古画里看，大多数人都是在作揖，那反映了那个时代的特点和精神，人们彬彬有礼，谦让恭谨。而现在的动作跨度都比较大，绝对自信当仁不让，目空一切。

世界艺术：其实您这个作品体现了两个思想，或者是观念：一个人，有其社会属性，也有其商品属性。

张：自古以来人就是商品，我们总拿黄金、铁当商品，但是几千年来，你可以买卖奴隶，可以买丫鬟，交换劳动力，到今天实际上人还是作为商品存在的。商品的能量非常巨大，人们靠出卖身体和生命冒险而存活。这又牵扯出了个老问题，国家的存在必须制约人类的非正常的商品属性，要不然我们还会回到野蛮的丛林时代。

世界艺术：我在想，如果把您这件作品放在一个很好的场所隆重展出，会是中国艺术史上很令人震惊的作品。肯定会引起争议，因为它突破了道德的底线和社会文明的所谓标准，对人类自身做了一个

深刻的剖析，包括精神的和肉体的。

张：我给观者和所有人提出了一些问题，比如我们是从哪来的？人到底是什么？我们有什么价值？难道我们死了就变成那个样子？我不仅要超越艺术的范围，我还想引起更大范围的追问和思考。作为人来说，我们的价值体现在哪？我们的肉体到底是什么？过去有宗教，说肉体死了，精神飞升了。但是现在我们已经变成了无神论者，我们的精神寄托在哪？我们死了，我们是死人吗？我们仅仅是一堆肉，烂了，或者说保存在那，它和我们的精神到底是什么关系？我也不知道它的结果是什么，我也在问我自己。

世界艺术：其实这是艺术家的理性和迷茫的一个矛盾点，既想突破、理出一个头绪，找出一个答案，但是在面对社会，面对很多事情的时候，又很迷茫。

张：可能我提出了一个永远没有人能够回答的问题，因为我们也是自然的产物，是天地之间的产物，我们不是上帝。

世界艺术：您这件作品绝对可以成为美术史上需要好好抒写的一笔，因为它确实确实开天辟地，它包含了社会伦理、社会道德、社会文明等诸多元素之间的综合关系，对它的解读会是特别深远的。

张：我希望这个作品能真正触动大家，引起大家的思考。



左页 龙之吻1 铜 120 × 100 × 95cm 2007年

右页 风马旗 综合材料 2008年



<Us> The typical character specimen under typical social reality

《我们》典型社会现实下的典型人物标本

□ 张大力 by Zhang Dali



张大力与作品

《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。无论是什么人、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？

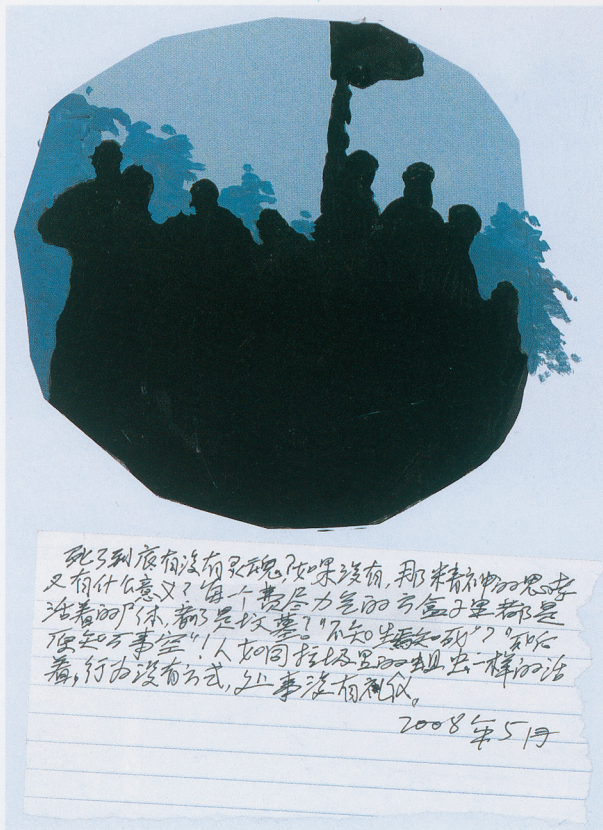
有关《我们》典型社会现实下的典型人物标本

1、现实的极端：

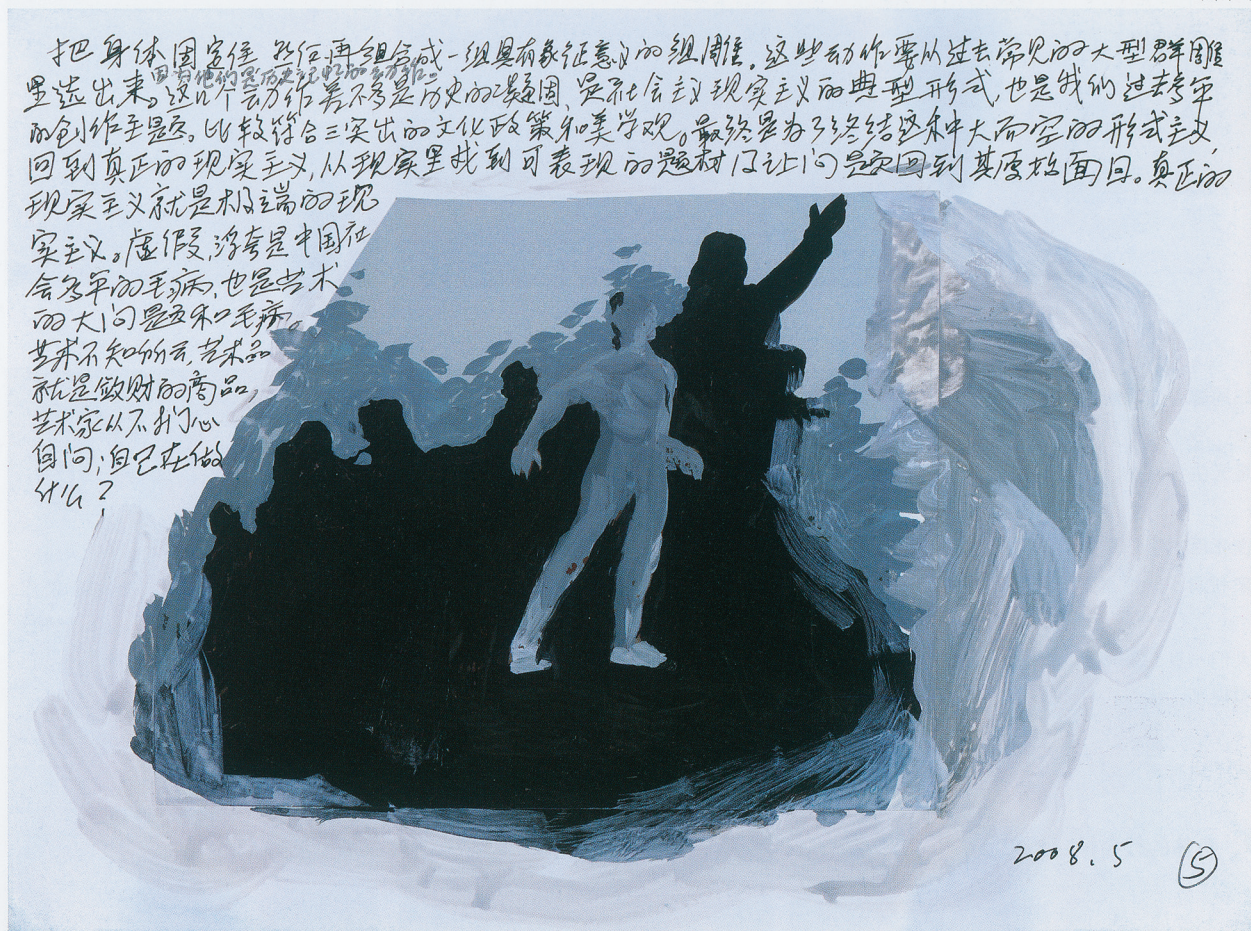
- A、一切艺术史都是思想史的表现，艺术史就是思想史。
- B、《我们》的艺术创作目的不但是对艺术形式的反叛，也是对精神领域及意识形态压迫的反抗。
- C、《我们》看到我们的肉体被概念化口号化，我们看到我们的活标本。

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、撕咬，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，毫无尊严的生着，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。

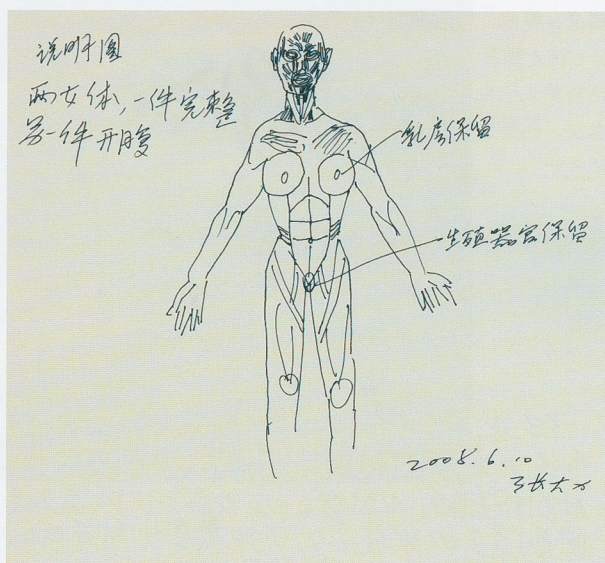
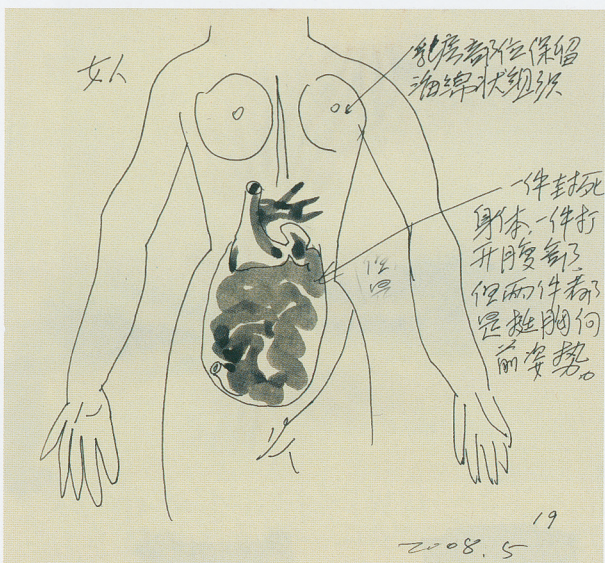
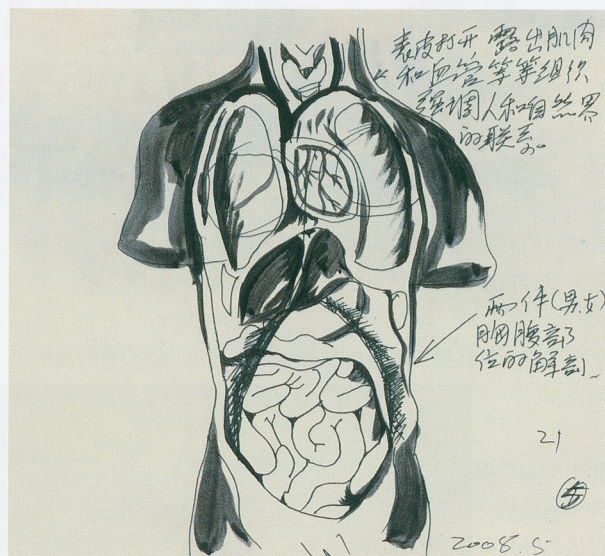
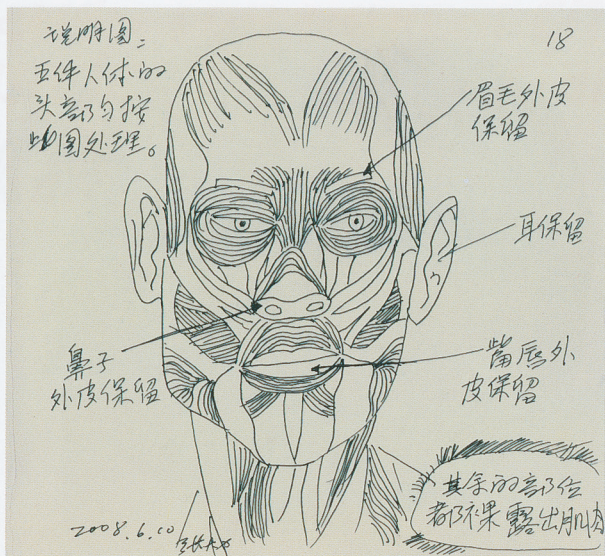
这就是我们的现实，是一种极端的现实：垃圾如同天堂、酸臭



创作草图



创作草图



创作草图

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地对待，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？

2、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物，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，不停地制造着“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。

3、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。

4、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，它如此制作，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。

创作过程

