

世界艺术

WORLD ART

10/2010
Contemporary
Volume
当代卷

NO. 096

ANGEL'S PRAYER

王劲松/天使的祷告

A PILGRIMAGE JOURNEY TO THE WEST BY THE SIDE OF THE WEST LAKE

王冬/西子湖畔的西天取经之旅

CREATE THE NEW LANDMARK OF WORLD CONTEMPORARY ART

劳伦佐/打造世界当代艺术的新地标

RMB 30 USD 20



ISSN 1813-9361





坦克库“张大力：极端现实”展览现场

THE ARTISTIC VIEW OF A SCEPTIC

一个怀疑论者的艺术视野

我所认识的张大力和他的创作

韩晶 | Han Jing

2001年的“9·11”，那场灾难性的悲剧已经远去，尽管留给世人无数的猜测、争议和伤痛，但历史总是一如既往地迈进。不管是无意还是巧合：2010年9月11日，在坦克库·重庆当代艺术中心——这个由废弃军械库改建而成的艺术飞地里，张大力的“极端现实”让艺术成为了当晚的主角。我想，“坦克库”这个空间本身，就昭示了这样一种现实：从军事到文化的社会沿革。而艺术家关于现实的痛感认知，尽管与“9·11”无关，但却同样包含了他对于历史、文化、当下、社会和暴力的理解。用策展人俞可的话来说：张大力那些来自现实、关注现实的艺术实验，与坦克库所在的重庆这个城市正好不谋而合——这个有着3000万人口的新兴直辖市，正在经历着原始、草根、乡土和码头文化的转型，它在发展过程中本身所蕴藏的现实问题，无疑是中国城市化进程中最典型的缩影。于是，这里每天上演的日常现实，囊括了张大力作品中所想要呈现和表达的一切——那些比现实还要极端的现实。

倘若“极端现实”并不仅仅是这个展览名称，而是一种切入艺术创作的视角和方法，那么，或许我们可以避开常规的展览综述，从艺术家和他的作品开始，去进入他的艺术世界：



坦克库“张大力：极端现实”展览开幕现场

绝大多数时候，我很容易就信以为真：对某个人、对某件事、对某句话，对电视、广播或书本，对历史和当下，对某些来自听觉或视觉的信息传达，以及看似理所当然的惯性思维与道听途说的他人经验……

这倒不是自我标榜，因为“相信”本不是什么值得炫耀的美德——在这个“信任危机”的时代。相反，那就意味着：远离了思考、探究和质问的过程，进而丧失了分析、判断和怀疑的能力——在我看来，能不那么轻易就相信的人，多少要活得敏锐一些，也丰富得多。

譬如我所认识的张大力，以及他那些针对现实不断提出质疑和追问的艺术。

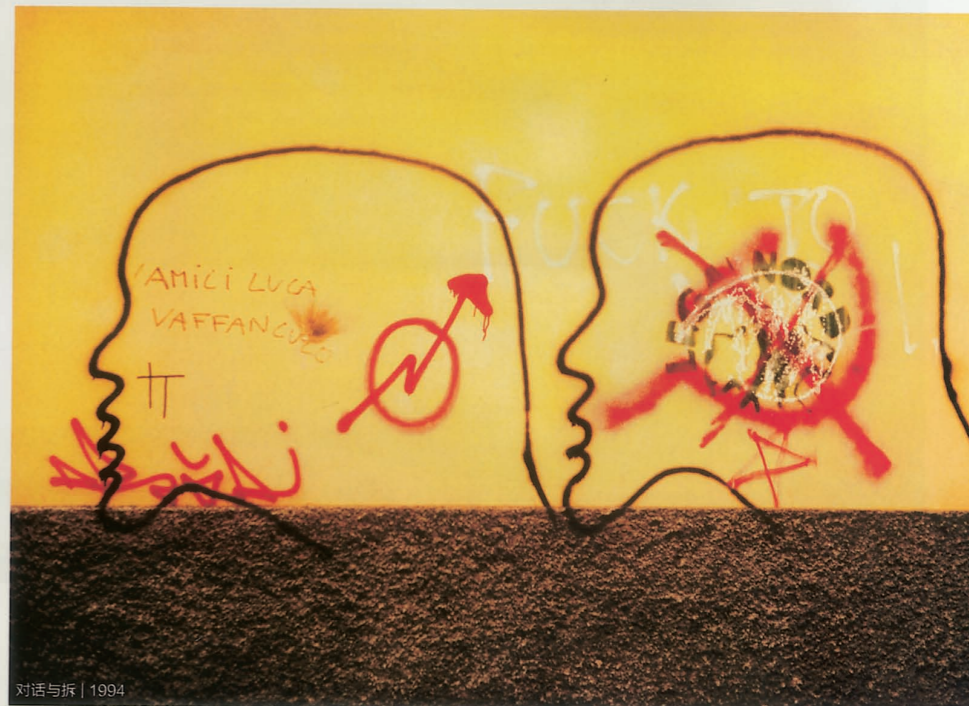
和那个年代很多报考美术院校的人一样，张大力用了3年的时间，怀揣着“画画”这样单纯的梦想，在各大美院之间兜兜转转。但1983年进入中央工艺美院的他可能是幸运的，大学三年级的时候，张大力开始实验性地创作一些抽象水墨——那一年，正好是中国当代艺术的滥觞：85美术思潮说来就来，与其说它是一场艺术运动，不如说它是整个中国当代艺术的思想启蒙。尽管我并不知道，85美术思潮以及那些年一系列轰轰烈烈的艺术突进，具体给张大力带来了什么，但无疑在艺术院校就读的他亲历了这一切。作为那段历史的见证者和参与者，开始以抽象水墨作为创作依托的张大力，正式道别了最初对苏派绘画和写实主义的热衷。而这一次艺术观念上的分道扬镳，或许真正意义上开启了他以后的艺术生涯。

尽管整个80年代的中国当代艺术进程，与西方现代主义的蜂拥而至密不可分，但张大力那一阶段的艺术创作，却在形式和观念上都与之保持着一定的距离——无论是有意还是无意。一方面，他选择水墨作为创作媒材——假如我们一定要寻找一种艺术形式作为中国传统文化的代表，那么“水墨”无疑首当其冲；另一方面，画面内容也反映出他在那一阶段的艺术思考：无论是《红黑白》系列里符号化的蝴蝶，及其背后庄周晓梦的隐喻；还是《水墨》里的太极元素；或者是《生命树》中的人物形象……我们已经依稀可以看到早期的张大力对于传统文化和生命本体的精神追问。

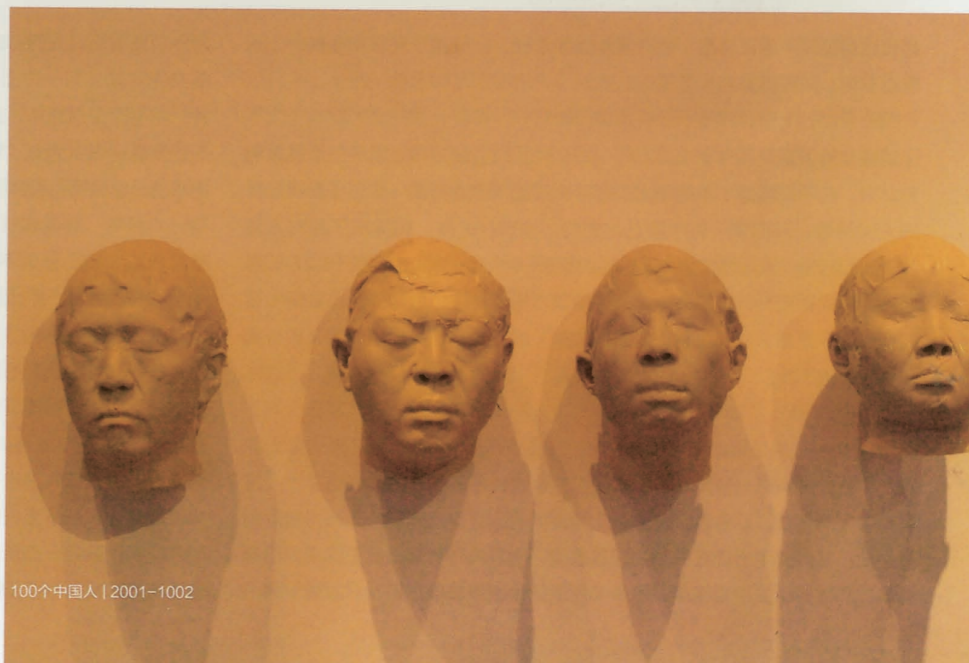
如果说，直到80年代末的《人骨之花》系列，这种对于不确定性的追问还停留在无意识的浅



对话与拆 | 1994



对话与拆 | 1994



100个中国人 | 2001-1002



大怪兽 | 2009

尝辄止或暧昧不明，那么，紧随其后的90年代，一种基于反思和批判之上的怀疑态度，则在他的艺术里展露无遗。

《对话与拆》最早创作于1992年，并一直持续到2000年以后——从意大利到北京，在不同国度、不同城市的那些空间里，张大力用一个源于自我形象的人头符号，开启了一位中国艺术家的“涂鸦”之旅，也完成了他对人与人，人与社会，人与城市之间关联性的理解——作为一个外来者，1989年移居意大利的张大力，需要与这个陌生的国度有所碰撞，最初的语言障碍和自我存在的认同感，或许是创作《对话与拆》的初衷，但其后来的意义和价值却并未停留于此。

一方面，他开始摒弃学院派的教育和传统的技艺训练，那些在形式上力图“美”的构成技巧与他真正的艺术追求变得格格不入，于是他创造了一个符号化的侧脸图像。在省略了繁文缛节的修饰后，这个符号成为最有力量的视觉主体，并代替他出现在城市的任意空间。而当另一群素不相识的人，用他们各自的语言、文字或图画对这个视觉主体留下新的信息后，“对话”得以

用一种无需面对面的方式自由展开，这或许预示着现实生活中一种新型的人际交往方式；另一方面，他也改变了传统的绘画模式，作品由架上走向户外、由平面走向立体、由私密创作走向公共空间，并在城市的变迁中衍生出新的寓意——张大力“对话”的对象不再局限于和他共同生活在这个城市中的人群，也包括他们共同置身其中的这个城市本身。

至此，“涂鸦”已经不能概括张大力这一系列在现实变迁中不断延伸的作品。而一次偶然，张大力回到他曾留下“对话”的地方，一群工人正准备清理和拆除那些旧建筑，为现代化的都市进程扫清“障碍”。于是，当现实中那个代替艺术家出现的符号被凿成空洞，那些曾经见证着这个城市历史和文脉的建筑由辉煌走向废墟，我们从残垣断壁中，透视出一轮又一轮的造城运动和所谓的现代化、都市化进程。更为重要的是，那些被凿穿的墙面，是在艺术家个人头像的符号里形成的巨大窟窿，这让我觉得艺术家的立场不再是旁观的姿态，它不是一个事不关己的第三者，而是与这个城市一起，经历着时代的起伏跌宕。面目全非的岂止是外在空间？也包括我们自己……或许，这就是艺术家所要提示和质疑的生存现实。



在此后的很长一段时间里，张大力开始用这种直接、简单、明了的艺术语言，直击他所想要表达的真实。

2000年伊始，跨过千禧年的张大力用了两年的时间，抽样“翻制”了一百个中国人：他从北京东北方向五环路外的城乡接合部，选择了100个来自不同地区、不同背景、不同身份的人物，不加修饰、去除情感，像标本一样地记录下他们。在数量的累积和重复的工作中，这100个看似彼此迥异的个体，似乎链接出某种内在的共性——因此，尽管他们分别有着怎样悲欢离合的故事我们永远不得而知，但是透过他们，我们却可以窥见雷同的自己——因为无论是滋生我们崇高信仰、还是培养我们琐碎习惯的场域，是同一个现实。而对于这个“现实”本身，我们往往只看到了表象，而忽略了它的原点。

也许，正是试图穿越表象的迷雾去探寻“原点”的动力，让张大力以艺术的方式，进一步深入展开了他关于“人”的理解和认知——一种基于本体之上的追问在《种族》和《人与兽》这两个系列作品中得以延续：前者是基于不

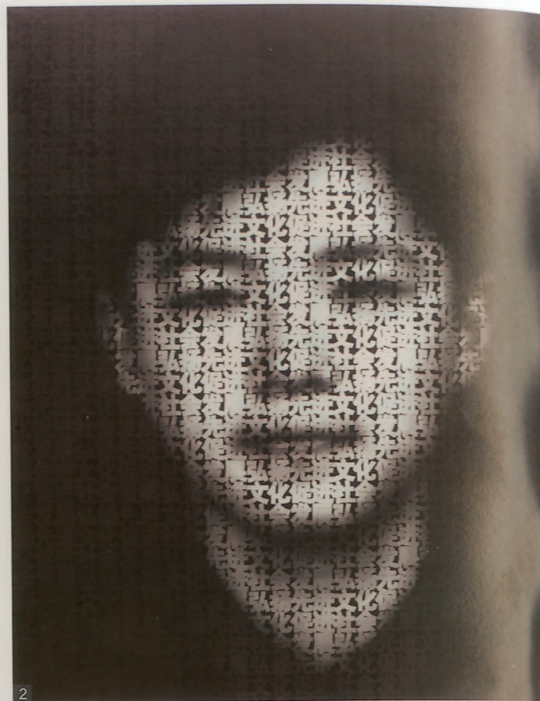
同个体之上被放大的我们，而后者则是我们何以成为我们，进而区别于其他动物。在那一阶段的艺术创作中，张大力借用拷贝肉身的方式，呈现出由不同个体链接出的同一族群，以及他们彼此共同存在的价值——当外在的身体被凝固的刹那，内在精神或灵魂是否也可以藉由躯体被呈现和展示？他们除了固化的外表，是否还有隐忍于行动背后的思考、信仰和文化？

这一主题在张大力2009年的装置作品《我们》中，得到进一步的强化和彰显——“我们”，一个多么模糊、抽象、笼统、混淆，却又亲切而真实的概念，可“我们”究竟是怎样的？又是如何被塑造出来的？从何而来又将去往哪里？当我们在日常生活和语言表达里频繁使用这个词语的时候，我们理解它真正的含义吗？在《我们》中，张大力试图说明“我们”的前因后果和来龙去脉，从最基本的肉身呈现出最虚无的精神图景。但是，比《一百个中国人》、《种族》或《人与兽》走得更远，艺术家在材料上彻底突破了以往的底线，不再是翻制或拷贝，而是直接以人体本身作为观念表达的媒介。当那些已经抽离了生命迹象的身体，以英雄或烈士般的姿态出现，我们总免不了在艺术家设置的追问里去猜测他们背后所暗含的隐喻。以至于当视线与作品

相遇的刹那，内心的震荡超越了强烈的感观刺激，那些和“我们”有着同样物质成分的作品，强迫我们看见和思考最真实的自己。

我想，张大力始终试图在那些冷冰冰的作品里，展示某种残酷又温暖的东西——那或许就是他，也是我们所有人，关于人性、精神、灵魂、思想、文化、生存价值或某些更为内在的本质。

这种基于反思之上的怀疑和追问，在张大力的《口号》系列绘画与《第二历史》文献和图片中，表现得更为直接、也更为冷静。前者用重复再重复的方式，将我们在现实社会中常常听见和看见的口号，与模式化的人物肖像相结合。无疑，那些在国家机器推动下的“口号”，很大程度上浓缩了一个时代、一个社会、一个种族……对于历史、文化和当下最权威的价值判断。我们往往就在那些耳熟能详的精练句子里，潜移默化地被改变，却很少去思考它们的来源和目的，以及正确与否。个人的判断在这个过程中被消解和弱化，思想的堡垒似乎从来就不是通过自我由内而外的建立，相反，它是无数外在干预的结果。当然，统一的思想或许带来了新的行为规范和社会准则，但对于自由个体而言，却无疑是一种隐性的暴力——如果说，这是张大力对于现实的质疑，那么，《第二历史》则以具体的文献和图像，在对比中呈现出对于现实的根源：历史的质疑——整整五年的时间，张大力几乎以一种绝对理性的方式，找到不同时期的报纸、杂志、书籍……各类正式出版物上彼此有关联性的历史照片。结果是：同一张照片在不同时期的不同出版物上，因为各种原因被反复篡改。而当我们饶有兴趣地在一组组照片的对比中，去寻找它们的相同和相异时，历史就在真实与虚假的交



2



1 第二历史 | 2000-2000
2 口号 SLOGAN(B1)弘扬先进文化促进社会发展
182x223cm | 2008-4



坦克库“张大力：极端现实”展览现场

织中走向扑朔迷离。我们曾深信不疑的东西，包括随之建立起来的世界观和价值判断，在这些号称记录和书写历史、却虚妄伪佞的图像里变得不堪一击。事实上，我对于摄影术的发展或篡改的技术，甚至对于历史本来的面目，不甚关心，《第二历史》引发我兴趣的是：张大力在艺术创作方式上的转变——从对现实的艺术再现，到对现实的直接呈现。我想，对这件作品而言，空间、体积、色彩、光影、构图……那些来自艺术史的传统审美标准和评价体系，都已经失效，艺术家的创造力不再需要借助技艺，而是体现在思想上——张大力正用他特有的敏锐和思辨，呈现出在历史和日常里被忽视或被遮蔽的真实。

当然，我也一度为此困惑不已：如果艺术可以用哲学、社会学或其他学科的手段来表达，或者说，当它不再需要使用自己特有的语言和呈现方式时，它的存在是否将在跨界的过程中被重新定义？好比张大力的《第二历史》，某种意义上已经排除了艺术家个人化的创造，它完全是一种冷静的调研和整

理。但这又有什么关系呢，如果我们可以用更有力量的方式，回到思想和现实的原点，并作出有力的表达，那么艺术的价值和意义将超越审美趣味所带给我们的欣喜。

张大力告诉我，他最新的创作叫《世界的影子》——与《第二历史》中昭然若揭的图像篡改不同，他力图用最原始的成像技术、用等大的比例、通过天然的紫外线，以不能修饰、更不能修改的手段，记录下周遭的影子。或许很多时候，我们往往太过于关注眼前、关注实体，却忽视了其背后的影子，其实影子何尝不是一部分？我想，张大力依然保持警醒，对能见的世界和一切看起来理所当然的东西心存怀疑，并试图找寻那些背后的、原始的、本质的、真实的东西——无论它是否存在、如何存在。

怀疑很好，它至少是一种认真和负责，规避了惰性和敷衍。而艺术或许为怀疑提供了视觉的途径，让我们可以反观自己和世界。