

LAST DREAMER

张大力 最后的梦想者

编辑/严文/Keith 摄影/张大力

张大力是中国第一位“涂鸦”艺术家，也是第一位“废墟”艺术家。侧面头像——是他著名的艺术符号。十几年前，他在城市的断墙上涂鸦侧脸，试图让陌生的城市记住自己。张大力的涂鸦大多是自己的自画像，并与“AK-47”的数字同时出现，并将它像装置一样放入到一个大的“有意义”的都市背景中，造成了一种都市废墟和高楼大厦共存并置的“奇观”，其作品被解读为城市建设的大规模拆迁对人性的摧残。张大力把拆毁的墙作为自己的作品，张大力的作品关注的是人性的问题，作品名称常含有“对话”，但并不是废墟与摩天楼的对话，也不是新与旧的对话，而是人和水泥、钢筋的对话，或者是本质的人和异化的人之间的对话。实际上，更是人自己和自己的对话。



个人档案：

张大力，1963年1月生于黑龙江省哈尔滨市，1983年考入中央工艺美术学院雕塑系艺术系，1987年大学毕业。1987年至1989年居住在北京海淀区圆明园做职业画家，1989年7月离开北京移居意大利北部城市波伦尼亚。1995年回到北京发展，1999年，张大力把一些涂鸦用相机拍下来，送到当时北京唯一一家当代艺术画廊销售，有的作品以2000美金成交，其中一幅甚至拍到5万美金。后来，这个系列作品被命名为《对话与折》。《对话与折》与抽象的符号与符号断裂相呼应，表达了张大力对城市环境的观察，其中，人们在时代变化过程中逐渐被挤压的无奈让张大力逐渐将视线向人本身转移。张大力想用这样的方式表达一个城市进程中的暴力与物欲。

流浪北京——一种精神史

20年前，导演吴文光凭借纪录片《流浪北京》一举成名。片子以一个流浪艺术家的视角，跟踪拍摄5位流浪艺术家的各种形形色色的生活。在吴文光的纪录片《流浪北京》中，20年前的张大力长发披肩，胡子拉碴，毫不顾忌自己的形象，像“乞丐”一样地活着。当时的他怀抱着艺术家的梦想，蜗居在租来的凌乱小屋里谈论艺术和生活。

如今，从外表乍看上去，张大力的长发变成了光头，一脸谦逊的笑容，说话的语气平和，一身儒雅的气质，宛如从《罗马假日》里走出来的派克。张大力现在的工作室极其壮观，几千平米的空间，摆放着他不同时期创作的艺术作品，地面一尘不染，像一座私人美术馆。

当年，吴文光的纪录片《流浪北京》，既像一首没有完成的朦胧诗，又像一部不见结局的探索小说。《流浪北京》还有一个

个副标题——《最后的梦想者》。八十年代末九十年代初，正是知识青年从崇尚梦想，转为注重现实的时期。这也是《流浪北京》想要纪录的年代。那五个“盲流”也就成了名副其实的最后的梦想者。

张大力从东北来到北京是因为他离开了画画就无法生存。但是，他的梦想却与现实有着激烈的冲突。在一大群为生活而奔忙、而钻营的人中间，他不知道自己该干什么。在追求梦想的同时，物质与精神正在进

非常大。现实会改变你，慢慢地，你可能背叛年轻时候的理想。但否定自己是一件很可悲的事情，生命短暂，可能真正的工作时间就30年，到了40多岁的时候，你说过去做的事情很幼稚，那你肯定没什么成就。”这是他至今还坚持艺术创作的一个原因。

自由和贫困相伴，流浪和寻根交织，是当时生活的底色。如今回忆起来，张大力认为那是“一种精神史”。

街头涂鸦——反叛精神

张大力离开中国，在国外的生活并没有想象的精彩。由于语言不通、文化割裂，一个艺术家被封闭了通往内心的路径。欧洲的富裕与张大力无关，贫穷仍然裹挟着他的生活，油画和装置所需要的高额费用仍然是高不可攀的栅栏。这时，意大利街头的涂鸦启发了内心极度郁闷的张大力，他开始用喷漆在街头一笔画下人脸的轮廓。张大力说：“那个人头像是我自己的头像轮廓，我想把我自己画在这个城市里，让人知道。”那是1992年，张大力到意大利生活的第三年。

第一次出去涂鸦是在晚上，张大力心跳得厉害紧张极了，在街上迅速喷上几个人头轮廓就溜回家了。第二天，看到有人在人头旁写道：“你他妈的是谁啊？”“你想干什么？”张大力很兴奋，觉得自己得到了回应，便把照片拍下来，取名这《对话》。从此，涂鸦便一发不可收拾。张大力如同强迫症患者一样，在城市的各个角落里喷上人头，强迫别人看到自己的作品。

1995年8月，张大力回到北京，继续在街头涂鸦。不同的是，他把人头喷到了那些即将拆迁的建筑物上，同时喷上的还有“AK-47”和“18K”的符号。AK47是一种枪，意指现代化进程中的暴力倾向；18K是黄金成色，象征繁荣背后的物欲横流。张大力说：“我应该参与中国的发展和变化，而不是成为局外人。看着它变成什么是不行的，我要亲自感受。”于是放逐者归来，成为创业者。

行激烈的争斗，张大力开始讨厌北京的艺术氛围。于是，他选择了出国。那是1989年的7月。张大力在《流浪北京》进言与当时其他“北漂”的谨慎显得格格不入。当无法承受现实的烦闷时，他选择了离开，与意大利籍的妻子定居在博洛尼亚。

20年后，纪录片中的5位主角仍然留在国内坚持从事艺术创作的却只有张大力。他说：“20年来，人的生活轨迹变化

1996年，北京媒体开始连篇累牍地报道涂鸦现象。当时艺术圈有人认为是垃圾，更有警察表示，抓到涂鸦的人，要判他20年。“这有什么法律依据啊？何况警察也没权审判别人。这是常识。”话是这么说，张大力心里还是忐忑，一边继续涂鸦一边观察别人的反应。有次坐出租车，张大力故意指着路边的人头涂鸦问司机：“这是什么意思？”“这是黑社会的暗号，你不知道吗？”司机的回答让他吓了一跳。

1997年，香港回归前，警察找上门来，出示证件之后，半天无语，突然问道：“涂鸦是你画的吧？”张大力下意识地掩饰：“不是。”警察说：“我想知道你是谁还不容易吗？”张大力只好如实交代，自己只是个艺术家，没什么政治目的。离开之前，警察告诉张大力，在家里画什么都可以，在公共场合画就会引起猜疑了。

停了几个月，张大力又开始在那些行将拆除的墙壁上画涂鸦。“警察又找了我，希望在节假日不要出去画。但实际上已经默许了，至少非节假日可以涂鸦。我可以在大街上画画了，权利就是这样一点点争取来的。”

有一天，张大力去拍自己的涂鸦作品，发现几个民工正在拆墙，突然冒出一个想法：把拆迁的过程也表现出来！他给每个民工10块钱，按着人头的轮廓在墙上划了一个洞。作品出来后，效果好得自己都吓了一跳。张大力说：“这个作品一下子就想要表达的东西表达清楚了。新旧建筑的对比和拆迁的场面，表达了中国城市化的过程，矛盾的、暴力的、什么都有了。”

2000年，美国《新闻周刊》在新千年第一期做了题为“老亚洲，新面孔”的专题，封面使用的就是张大力的作品——近处是即将拆除的画着人头的破墙，远处是故宫一角。

到了2007年，张大力不再涂鸦，他说：“涂鸦讲的是没有权利、没有空间、没有发言权的人，他们很愤怒，强烈地想表达自己的意见，就画一个很大的奇怪的作品融入到这个城市。现在涂鸦从无人欣赏

“我的作品离不开我的生活和我生活的现实环境，我做艺术的动力和来源是对现实的关注。现实主义的最高境界是唯心主义，唯心主义做到极致就是唯物主义。一个有创造力的艺术家，什么都可以尝试。”——张大力



变成了一种时尚。涂鸦已经失去了那种反叛精神。”

广场概念——被缚与梦想

从上世纪90年代初到现今，张大力一直将视角保持在对于环境暴力与底层人物的关系上。

2014年，张大力再次改变他现实主义的创作思路，同时在美国和中国举办主题为《广场》的个展，另辟蹊径地将他的视觉关注点进行了更新。

“广场”是一个被张大力重新定义的现实概念。最理想的广场应该是知识和情感聚集之处，在那里善意的人们汇集在一起，确保履行对全人类的人道主义和积极的社会改良。

张大力说：“《广场》就是天安门广场。从我有记忆始，那就是个神圣充满光辉的地方，是亿万中国人民都向往的广场。逢五一、十一等重大节日，以及国内外发生重大事件，广场总是会有聚会、典礼、阅兵仪式。中国政府和人民在这里隆重向全世界表达观点和发出正义的声音。我们远在千里之外也能感受到广场的心跳和呼吸，那是个伟大的时代，我们经常会在这种正义的声音感动得热泪盈眶，无比自豪。数万人、数十万人共同发出同一个声音，就象北京奥运会期间的口号：同一个世界，同一个梦想。”

在《广场》的展览中，张大力真实地还原了广场两大必备元素：头顶有鸽子在“飞”，还有鸽子落在“人”的肩上，真的像来到了广场一样。展出的雕塑作品是一件件人体雕塑，“他们”有的站着，有的随意斜坐着，有的在两两交谈，而在“他们”的肩头，都有“鸽子”落在上面。而当你抬头往上看时，还能看到一只只“鸽子”在空中悬挂着，就像在飞翔一样。这些“鸽子”形象非常逼真，一根根羽毛也清晰可见。

张大力说：“1989年我离开这个伟大的国家，在许多年里我游遍了世界不同的城市，我看到了千千万万的‘另一种广场’：

漂亮的雕塑和喷泉，闲散的人们和飞翔的鸽子。我明白：无论如何，生活中的艰难万苦是你自己的事，由生活产生的思考也是你自己的事，你的未来更是你自己的事，我不相信谁会给我一个梦想。天安门广场没有鸽子，这并不妨碍我自由想象：一群群白色的精灵飞翔在深蓝色的天空之下。”

《广场》展出的10件人体雕塑，都是张大力使用真人翻模制作的硅胶雕塑作品，而“鸽子”是委托一家公司用真正的鸽子制作的标本。在展览现场，张大力把农民工的塑像随意地倒挂，仿佛就像在肉店里一样。用玻璃纤维浇筑的农民工塑像被浇筑的鸽子所环绕，鸽子要么停留在他们身上，要么在他们周围飞舞。尽管展览中的每个工人的眼睛是闭着的，他们的面部表情并不总是意味着一个平和平静的睡眠状态。

如果将这些工人描绘成睡眠状态，那么应该被认为是一种深陷困境的睡眠，鸽子则可以认为是一种谨慎的因素或一种更崇高的爱的能因，这种崇高的爱展示了对这些勤劳却被放弃的人的关心和同情。同时，鸽子也可以代表这些农民工在辛劳生活中关于自由的梦想。他们可能会自行疗伤般去梦想一种更好的生活。

张大力始终认为艺术是对社会生活深入体验的反复修正，作为艺术家必须对现实生活永远保持警惕。因此，很难看到张大力作品中那些类似于戏剧性的场景、形式化的图像安排，他总是直白而暴力地、赤裸裸地反映社会中潜在的真实，并以细腻入微的透视，来强调出艺术中问题意识的重要性。

从艺三十年，张大力所有的作品都是与其生活、环境相关的，从环境的变化到人的变化，从外在世界的变化到人物内心的变化，一直到“无力解读”。如今，在张大力心中“人想什么？思考什么？”更为重要。正如张大力所说：“我后来的作品开始有唯心的倾向，只有唯心才能满足我，才能让我有梦想，因为真正的唯物已经到头了。”

《时装男士》对话张大力——把话说清楚

《时装男士》：您的展览《广场》同时在美国纽约凯尚画廊和成都K空间举办，请问会是一种什么样的呈现效果？

张大力：这两个展览应该算是一个框架下不同的形式，都叫《广场》，但是材料及展览的形式、空间、布展方式完全不一样。《广场》的展览现场会呈现一个惊人的效果，人是在中间，地上是死亡的鸽子，雕塑是用硅胶做的，空中飞翔的是鸽子的标本，大致呈现的画面就是这样的。同时，还会展出一些纸上作品及油画作品，也是跟广场的屏幕有关系的。

《时装男士》：《广场》的作品是通过真人翻模做的雕塑，为什么要用这种方式？张大力：有一个很重要的原因。什么叫雕塑？雕塑难道就是把一个人想像吗？这个概念太死板，我想打破这个概念。把一个东西翻成立体的是不是一个雕塑呢？从1999年我就采用了这个手段。我觉得用直接翻制的办法更简单，更深刻。一个好的作品应该是非常简单的，越简单的东西越能打动人心。所以，我干脆就直接翻制了，先翻制这些人头，然后翻制人体，不是真正的用手工作的一种雕塑，而是用这种手段记录了一个时代人的一个状态，可能叫新雕塑办法。

《时装男士》：您有一个作品《我们》是用尸体做的，给人特别强烈的暴力感，这个作品创作的初衷是源于何处？

张大力：从我创作完《种族》以后到2009年，我想这些翻模的人不能表达我当时的想法，我正好发现了一个契机，发现哈根斯的尸体塑化技术，跟他们签约说我要做五个尸体。从《肉皮冻民工》、《一百个中国人》、《种族》到《我们》，我就把话说得非常清楚了，人最终灵魂没有了，这个人的价值在哪儿？我想有一天这个作品就原封不动地摆在这儿，欣赏它，直接面对尸体的时候怎么想，这超过了一个艺术的概念，我觉得可以追问“我们是谁？我们从哪里来？我们到哪里去？”这是一个永恒的哲学命题。艺术就是一个探求的道路，做了很多作品。

说是艺术品也行，不是艺术品也行，可是也没有人说什么是艺术品，什么不是艺术品。

《时装男士》：从《我们》到《蓝晒》是一个极端的转变，这是因为您所持续关注和思考的东西发生了变化吗？

张大力：我开始有点儿唯心了，当唯物做到极致以后必然就有点儿唯心了。当一个赤裸裸的尸体展示在你面前的时候，我已经无力解读它了。一个艺术家终身追求一个东西像一个梦似的，所以我后来的作品开始有唯心的倾向，只有唯心才能满足我，才能让我有梦想，因为真正的唯物已经到头了。

《时装男士》：可不可以说是您所关注的一些问题发生了一些变化？

张大力：我所关心的问题事实上在我这儿已经无力解决了。所以我开始关心人想什么，因为人想什么，思考什么，更重要。《蓝晒》只不过是唯心的开始，《广场》也算是一个。具体这个东西最后真正完成，可能我要花十年时间才会有一件作品出现，有的时候艺术就是这样，你追求A的时候可能出现了B和C。小说也是一样，写一个主要人物的时候慢慢他自己活了，他会自己走。最后他的结果，这个写小说的人不一定能把握得住。

《时装男士》：您从1980年代就介入了当代艺术中，您当时为什么会选择水墨？之后又为什么没有坚持？

张大力：说来话长，因为在八十年代中国有一个“85思潮”，当时每个艺术家都企图突破固有的艺术形式和概念，尽量找可能性。我那个时候的思考就是怎么把一个传统的东西现代化，所以我选择用水墨的形式来表现现代的思想。出国后，整个环境有很大的变化，比如说生活的环境、创作材料、创作的感觉等，水墨已经不能表达我的思想，所以我干脆就放弃了，用别的材料。

《时装男士》：您从1992年开始了《对话与拆》的创作——墙上涂鸦，为什么后来又将它清空？

张大力：这个作品跟我个人生活有关系。首先，因为涂鸦本身就不是中国人自生自长

的，是从国外移植来的东西，因为在国外生活的经历，我会看到很多涂鸦。其次，我用涂鸦这种形式在北京这样的一个城市也是跟我个人生活有很大的关系。我当初来北京的时候，北京这个城市虽然破坏掉了，城墙没了，但是整个格局还是比较美的，比如皇宫、周围漂亮的四合院等。从九十年代初的时候，整个北京开始改造，幽静的环境和古都就被破坏了，在我内心里我是不愿意看到被改造的北京。因为一个古城生态和一个文化的形成要靠很多人、很多年的努力建成，不能因为一个领导拍脑袋，然后把一个东西毁掉。那个时候我也在思考，在这个城市正在变化的过程中，谁是最重要的？什么是现代化概念？所以当时我有很多涂鸦都是画在被拆迁的房子上。

《时装男士》：您想通过这个作品表达什么？

张大力：这个作品是对一种权力的质疑。涂鸦的好处就是在这儿，它是一个抗争的艺术，我把这个涂鸦用在北京很恰当，这跟当时北京的环境、艺术的诉求正好是一个很好的契合。后来，我把那个墙砸成一个洞，就把涂鸦更往前深入了一步，涂鸦不是图像了，变成一个装置或是行为，跟背景上的高度现代化的大厦形成了鲜明的对比，变成一个真正社会化的能融入城市的作品。

《时装男士》：您早期的作品一直在探索和追求某种东西，在后期创作当中有什么样的计划？

张大力：我的每个计划都有五年左右，做《蓝晒》也差不多五年了，这五年不光解决精神问题，我要研究一个技术，研究技术问题要花三四年的时间，当技术完成发现并没有表达出你想象的东西，马上要转移目标实验第二种技术和第二种表现形式，又需要好几年。一件作品，真正的好作品出现确实需要五到八年的时间才能把想法表达出来。《我们》这个作品算是我前面所有思考的一个节点，一个总结。

《时装男士》：您的装置作品体量比较大，有哪些藏家或者是机构关注这些作品？



张大力：我的作品主要市场在欧美，中国的藏家目前对我的作品欣赏还有一个距离。很多人买画只是看画得比较像，画得比较细，但是不知道为什么这个人画了这张画，这需要时间来弥补。我也是科班出身，也可以画得很细，但我不想去迎合收藏家和市场。一个艺术家应该带领收藏家和观众往前走，而不是说他们要什么你给他制造什么，这是两个概念。艺术家必须解决这个问题，要不然很困惑，你不知道是照顾市场还是照顾你自己。

《时装男士》：听说您有一件作品被MOMA收藏了。

张大力：雷洞的作品。那个作品当时的影响比较大，宣传力度很大，全世界都在看这个作品，都是在很多重要的美术馆展览。2000年的时候登在一个杂志的封面上，那件作品传播面很广，很多人都知道我在中

国。听完他的打工经历后，我觉得他也是一个民工，就接受了。当然大家看他是一个时尚界人士，我也不拒绝跟时尚有关系，但是你不能被时尚绑架，如果他让我画一个Dior，我就不画了，如果是我能控制住的，也是AK-47这种创作，我当然可以画。我有一个主导权，如果一个人非要定制他要的东西，可能我坚决不画了。

《时装男士》：听说您曾为Dior老板定制肖像？

张大力：Dior 2008年在798做一个纪念的展示，Dior的总设计师约翰·加利亚诺来找我，之前他看过我画的AK47，他提出让我给他画肖像。我说我不画名人，我画的都是普通大众，都是民工。他说自己也是民

工。听完他的打工经历后，我觉得他也是一个民工，就接受了。当然大家看他是一个时尚界人士，我也不拒绝跟时尚有关系，但是你不能被时尚绑架，如果他让我画一个Dior，我就不画了，如果是我能控制住的，也是AK-47这种创作，我当然可以画。我有一个主导权，如果一个人非要定制他要的东西，可能我坚决不画了。