



N E R E

我们在一起 - 2015 成都公共艺术季

WE ARE TOGETHER

成都中央商业区全球发布会暨成都远洋太古里全球发布周

张大力

Zhang Dali

2015 从现实到极端现实-张大力回顾研究展	合美术馆	武汉·中国
苍穹之下	艺门画廊	香港·中国
第二历史	当代艺术美术馆	布宜诺斯艾利斯·阿根廷
世界的影子	路德维希堡美术馆	路德维希堡·德国
2014 广场	K空间	成都·中国
广场	凯尚画廊	纽约·美国
2013 张大力- 回顾展	Eli Klein 画廊	纽约·美国
第二历史	鲁迅美术学院美术馆	沈阳·中国
2012 持续画展	Automne 画廊	布鲁塞尔·比利时
AK-47	Stern-Pissarro 画廊	伦敦·英国
张大力	Loft 画廊	巴黎·法国



读徐悲鸿“愚公移山”有感而作

文 / 张大力

经典一直影响着我们，并潜移默化的指引着我们前进的方向，我们一代代实际上就是为了维护经典并重新解读经典而活着，这是我们的历史宿命。1970年我上小学一年级，新来的班主任是工宣队的工人，我们没有语文课本。班主任发给我们每人一本《老三篇》，要求我们熟读并背诵。其中有一篇是写于1945年的文章《愚公移山》，我对愚公和智叟的对话印象深刻。再后来我在画报上看到了徐悲鸿的同名之作，这篇文章和这幅画竟然奇妙的在脑海中融为一体，成为这幅名画的理论解读，好长一段时间我都认为，是徐悲鸿读了《愚公移山》而创作了这幅名作，理论和实践就这样颠倒了过来。今天重温经典让人喜悦，那种颠倒了理论和实践都成为了我经验的一部分。



愚公移山/展示现场



愚公移山 1#/205 × 77 × 90cm/青铜/2015



愚公移山 2#/200 × 80 × 80cm/青铜/2015



愚公移山 3#/175 × 70 × 70cm/青铜/2015



愚公移山 4#/107 × 80 × 125cm/青铜/2015



种族/真人翻制/玻璃钢/2003-2010年

极端现实

文 / 俞可

“现实主义”这个源自19世纪文学领域的单词，长期以来一直作用于中国艺术。这不仅暗示出中国社会在某些方面所表现出的特殊地域文化属性，同样也暗示出这个曾经被现代主义消解的艺术样式，在中国的移植过程中被艺术家们根据自己的思想坐标，拼图式地组装成新的形式手段。从现状上看，不管是现实主义真实再现的客观特征，还是典型的、个性与共性结合的主观强调，以及批判性的责任意识或荒诞可笑的反讽调侃，都使得现实主义在中国艺术的嫁接中不断衍生出不同于其初衷的生命力，以至于让它游离开了西方艺术行进的模式，成为中国文化中的另类需求。不过，这里面也存在着让我们感到迷惘的悖论，就是中国艺术为什么会让现实主义这样的表现形式，不只是在艺术史的轨迹中进行，而且越来越靠近社会学，这种有些跨学科的现实主义转型，意味着中国当代艺术将产生什么样的结果？尤其是最近几年，像张大力这种有

着敏感社会意识的艺术家又另辟蹊径地用一种实证图像方式来否定一味的主观体验和虚拟的客观呈现，企图用极端的媒介形式和解码的方法来进一步强调出艺术中的思想结构，强调出对人造世界、消费文化的怀疑。

这让我联想到了上个世纪90年代中国社会转型过程中，那些以消解为内容的现实主义反讽图式，联动文学、音乐所产生的文化结构的突变，而变换出艺术史中的新现实主义样式，进而引发了我们艺术信念上的关键性变化，以及拉美作家马尔克斯，他用魔幻现实主义成就的新文化观，其充满魔力般的语言形态实现了现实主义在不同文化背景下的转换。基于这样的背景——多个因现实主义为起点所带来的文化转型，使我们有理由相信：今天在中国这样一种特殊的社会文化现场，当代艺术并不完全在西方艺术逻辑的框架内，它仍有着自身隐性的文化传统和文化态度，有责任艺术家依然抱有关于自身艺术想象的文化决心，正是这种差异的文化立场为我们在全球化的格局中埋下了伏笔，来迫使艺术家必须以思想和策略为主导地生长出属于自己的东西。另一原因是，现实主义在中国继续的理由是我们的阅读方式还有赖于我们的民族习惯，我们搭建的艺术基础模式已成为艺术经验被广泛认知，不管是艺术家还是普



种族/真人翻制/玻璃钢/2003-2010年

通受众对它还存在着太多的视觉依赖，而中国的社会转型还在给这样的艺术样式提供着文化基因，这种内在的动因，是其他欧美国家不再具备的。正因为此，中国文化的格局只能在没有参照案例的背景中探索继续存在的理由。不过有一点是可以肯定的，今天的现实主义在经历了现代主义的冲击以及自身有针对性的文化命题实践，已经从很大程度上形成新的中国式的现实主义态度。

这也正是我2006年在黑桥村张大力工作室与艺术家交谈时所感受到的思想动因，以及艺术家在创作过程中对这一样式的促进，这中间明显地反映出中国社会是在怎样的状况下为艺术呈现提供着异乎寻常的现实场景，而艺术家又如何在这样的背景下，重拾唯物主义和实证主义地为我们的现实勾勒出了极度典型的思索案例，让艺术去掉多余的中介，并超越现实认识中的功能，使现实主义的客观性转换成二十一世纪与人自己命运攸关的思想线索——如果说今天的艺术作品还能真正意义是在为人们的未来提供思想栖息之地的话，那艺术家传递出的信息一定必须与艺术中的常识相区别，并重新构筑新的语汇，或者从某种意义上讲，他至少应该颠覆那些艺术发展基础中由来已久认识艺术的惯性。

而张大力正是从此出发，剥离了样式主义的艺术修辞，无论是在观念上、媒材上、语言或逻辑上，都以特有的呈现方式，力图回到现实的原来来避开纯粹的视觉经验——不管是他的《肉皮冻民工》、《一百个中国人》、还是《种族》，艺术家都以触及思想的“演绎”方式赋予他的作品于发展中国家现有的社会认识和人性认识的实质，以坚决的姿态抽去了艺术过程中那些向现实生活屈服的惰性元素，以及存在于我们现实主义艺术想象中的、政论性的、文学性的、装饰性的、引起错觉的……东西。因为艺术家发现存在于这种形式和风格的再现在今天再也没有了意义，我们对艺术的期盼与当下艺术的存在相去甚远，过去那些作用于我们的社会现实，在现实社会自身的功能中失去了方向。他认为他只能用另一种形式潜入，用一种社会学的、或者说历史观的切入，让艺术作品转变为直接而非间接的人性探讨。具有意味的是：当张大力开始这一创作目标时，社会现实反过来对他做出了的强制性要求，让他不断修正他原来的想法。也就是当下直面他所表达的对象时，也使他发现人性的弱点并不以阶层划等号。这种深入的创作过程让他产生了不同于过去的体验，以致他不得不用一种中立、冰冷的视觉形象来挑战他自己由来已久的思想立场，并以此来改变现实主义过去那些先入为主的主观态度。与此同时，在张大力最近的艺术实验中：如《人与兽》、《口号》、《风马旗》、《我们》……我们再没有看到过去现实主义艺术家居高临下似的舞台编排，以及爱憎分明的叙事场景；也没有看到艺术掺合在意识形态中成为宣传的工具；当然，也再没有了上个世纪现实主义主流中的那些二元对立。艺术家似乎像一个药剂师那样，用改变临床实验的手段来反对我们习以为常的艺术阅读，阻断大众通常的视觉经验，用直观而没有人为过渡的视觉图像冲击来唤醒我们关于自己的想象，形成有力

的追问，迫使我们赤裸裸地面对我们自己的生存状态和环境，并以抽样式的社会调查来重新定义现实主义的价值——让现实主义延生成思维的运动。

毋庸置疑，“极端现实”在这里包含着多重意义——一方面，作品的外化形式因媒材的特殊性和视觉的冲力，以及由此带来的心理刺激，达到言说方式上的极致。这反映出一种新的现实主义的语言方式，来终结所谓的典型意义的现实表现；另一方面，艺术家从观念的层面，加强了对历史的反思，用推理判断的理性逻辑，对社会进行具体的分析，提示出某种比真实更真实的现实境遇来切合当下的生活；更为重要的是，张大力作品的出发点和归结点，都源自于今天中国特殊的现实语境，在这个非同寻常的历史节点中，作为发展中国家艺术家，你将以什么样的文化身份从事艺术的研究，这显然反映出艺术家的职业精神。从现象来看，二十一世纪的中国，它的社会特征隐含着诸多的不确定性，它有着荒诞与焦躁的极端，有着冷漠和性情的极端，有着物欲与疯狂的极端……在这样的现实语境中，艺术家用什么样的责任与态度将自己的创作纳入对现实的反思和折射，怎样让个人经验与社会生活碰撞后产生扭合力的艺术呈现，使其暗含的思想隐喻，超越了日常现实的层面，这也成了文化现实反过来对艺术家的要求。与此同时，如何区别于过去经验现实主义常规的形式因素，剥离艺术家有关意识形态、道德观念或价值判断的先入为主的主观立场，并与转型的社会现实紧密衔接，纳入了随时代和技术手段而变为可能的新型媒介和材料，以跨学科的方式直接呈现尖锐的视觉形象，来获得超越具体形式之外的平等的思考，这已成为了一种新的现实主义立场。

从历史的角度讲，残存于中国的现实主义风格在逐渐脱离开它原有的外壳后还会给我们带来什么？基于这样的追问，我们不得不在这样一个非同寻常的境遇中，与观众一起来体验那些被过去技艺“埋葬”的思想，以及我们在文化体验中“忽略”的各种事实。在中国线性的时间脉络里，中国当代艺术从上个世纪八十年代到二十一世纪的今天，所有的“主义”和所谓的“风格”的实验仿佛都已成为过去，如过眼云烟，那么用什么才能继续这一被现代主义消解、现实主义概念支撑的所谓上下文关系的传递，留给中国艺术家的只能是智慧以及在文化中的不断实验。正因为这样，张大力以一种极端的思想判断来介入当下社会，为我们提供了有别于过去的现实主义修辞语境，同时也为我们创造了另一种被过滤的现实。而这种立场的本质，是对历史、社会、文化……抽象的推论过程。正好它与过去现实主义的功能性在对比中产生了差异，进而形成质朴的逻辑。正因为此，这种思想方法也间接为中国现实主义艺术的未来提出一个值得深究的命题。



拆—西单时代广场 编号：199939A/100 × 150cm/手工银盐柯达相纸/1999



拆一故宫 编号：1998125B/100 × 150cm/手工银盐柯达相纸/1998