

# 艺术新闻

美术月刊

YJHNTIOM TIA ART MONTHLY

2015.10

艺术新闻

## 女性艺术批评的再出发

民营美术馆的定位与规划

——“第三届中国民营美术馆发展论坛”第一单元纪要

人物

李津的欢笑和悲凉

追问历史——张大力访谈

当代批评

完全是“坐台批评”的困境：答王端廷《批评的困境》

理论研究

莱奥纳多的神经元

论朱新建（上）

海外艺术

回归叙事的当代艺术

——从杉本博司的《海》系列说起





# “从现实到极端现实——张大力之路”展览对谈录

时间：2015年9月18日

地点：武汉合美术馆

**巫鸿：**张大力是一个研究性的艺术家，1995年他从意大利回来以后，每一件作品都用很长的时间不断摸索、积累、发掘。有时候跟他互动，觉得他就像一个考古学家，对自己所做的事情抱有非常严谨的态度，这是非常难得的。他在乎的不是成功与否，而是不断地发掘、创新。研究张大力往往不是看最后的作品，也不是看墙上挂的照片，而是要研究他的创作过程，比如最开始的《对话》与《拆》系列。在创作《第二历史》中，起初我们是一起做，每次打电话他都会兴奋地说又发现什么了，这种喜悦之情就是这个作品的一部分。艺术创作的过程就是一种喜悦、一种发掘。

现实主义是中国艺术中非常重要的部分，是受苏俄的影响。在西方，现实主义问题不经常被提及，但是它对于理解中国当代艺术却是极其重要的。对于现实主义、批判现实主义、社会主义现实主义的讨论一直未停止。但是当代艺术来了之后，艺术讨论发生了质的变化，以前谈论的是现实主义作为一种风格、一种表现的问题。20世纪90年代以来，以张大力为代表，还是要和现实产生关系，但并不是完全情绪化，而是要插入现实。像《拆》和《对话》系列，他把涂鸦拿过来，就进入了现实，进入了程式，而不是去表现现实，只是艺术本身变成了现实的一部分，就像动手术一样，对现实进行了深度解剖，艺术家和作品都进入了现实。这是一种互动和参与，他后来的一系列作品，如《一百个中国人》，都是和现实的互动。但是有时候这种互动是很残酷的，如何达到理想和现实的平衡，这让人反思。

**殷双喜：**我刚才了解到张大力展览布展用了一个月时间，并且准备展出半年。在我个人的记忆里，这在中国的美术馆工

作中树立了典范。中国大部分美术馆展览的一般展出时间都是10到15天，布展时间为半天到一天，少数民营美术馆布展7天左右的时间已经算很长了。这体现了合美术馆开拓了当代艺术的深度研究并注重工作质量的一个范例，对于中国的美术馆和展览事业的发展起到了启发作用。

我认为张大力在很多方面对中国现实的表述已经超出了中国的特色和现象，实际上是对整个人类生存处境的思考。包括《第二历史》，我看到了巫鸿先生的前言，历史是如何被篡改的，我们接触的历史又是否是真实的，这些问题都有非常深刻的内涵。我觉得张大力从早期的涂鸦，到现在的综合装置，无论他用何种媒材去表达，都体现了一个艺术家的真诚、执著以及对艺术永远保持的热爱和好奇。这也是对中国当代艺术的重大启发，因为中国当代艺术以社会主义的符号在国际上被人熟知已有一二十年的历史，但张大力作为中国当代艺术持续发展的代表性艺术家，并不是已经进入艺术史的符号型艺术家。

**杨小彦：**张大力的《第二历史》不仅仅是展览那么简单，也是一个标志，充分印证了在中国重要的不是表达或者表现现实，而是插入现实。张大力不用相机，但是当他把这些照片放在一起的时候就提醒我们，在中国一直存在修改历史的机制，以后可能还会出现，这个现实本身可能比我们传统所认为的表达、表现、绘画、拍照更加重要，没有什么比这个现实更让我们诧异，更让我们获得重要的灵感，而这个意义已经超过单纯的艺术概念。

**顾铮：**我作为一个摄影评论家，一直关注着张大力的工作。我1999年回国正好是看到了他的《拆》这一系列作品，当时感觉非常震惊，因为这是综合了艺术各方面的手段，对中国现实中的最尖锐的议题——“拆迁”，进行了非常个性的表达。因为拆迁让张大力得以在废墟中进行个人雕塑，把他自己铭刻到现实之中，然

《第二历史》

1927年1月2日鲁迅在厦门南普陀与“泱泱社”青年合影  
张大力  
2005年





后又通过摄影把他的个人形象与废墟结合，并包含了通过废墟背后看到的城市景象。同时我又想到在中国传统的碑帖中的拓印方式，从镌刻到拓印，这是传统的文字转换的过程。而张大力是用了现代的摄影方式进行了一种复写，从镌刻到复写，这是关于记忆的一种成功的创造性尝试。我们现在看到的这个画面，张大力的这个头像包含了中国传统园林中的借景，他既是通过把自己铭刻在废墟上，同时这个铭刻又是一个掏空，这个掏空从某种意义上来说具有中国的禅宗精神，你放空了自己，就拥有了一切。在这个图像中，我们可以看到他的轮廓可以接纳现实的种种方面，在这里面既有传统，例如故宫；有时候又出现新的建筑，尤其是高楼，和北京的传统形成强烈的冲突。这都是在镌刻的同时又掏空自己的做法，张大力的这个工作在当时的的确拓展了我们对于摄影的理解。摄影是否只是简单地复制现实，或者从现实中间拿一些东西过来？而摄影家作为一个主体是否能够赋予现实一些东西，在赋予的同时取回一些东西？这是我对于他《拆》这件作品的理解。

**王端廷：**张大力是一位观念艺术家，如果跟现实结合起来，他应该是一个观念现实主义者，或者说一个现实主义的观念主义者，这是他与其他观念艺术家的不同之处。中国当代艺术家中可能没有一位艺术家像他一样风格多变，他始终在不断突破自己，他既不重复别人，更不想重复自己，因此给我们呈现了一个非常丰富的张大力的艺术世界。虽说他的风格十分多样，但始终没有脱离中国的现实，也就是剧变的城市化、工业化、全球化的现实，而且他对现实中的人，特别是底层民众始终给予了极大的关切，因此他触及到人性和生命中实质性的层面。其实观念艺术大都是挪用图像，张大力的作品中也有挪用图像，但是他更多的是创造自己的图像和符号。我们可以看到很多作品就是张大力



《种族》（合美术馆展览现场）  
张大力  
玻璃钢  
2005年

自己的独特面貌，没有看到他重复别人。同时他也没有学习者和模仿者，他的作品是不可模仿的、不可复制的。张大力的作品非常丰富，不仅通过他的作品，还通过他的身份为我们树立了追求自由、追求独立的榜样，这是张大力的价值和意义。

**牟森：**伟大的作品都是伟大目标的副产品，张大力的《第二历史》就是这样。我和张大力做过将近9个小时的访谈，我是从他产生的动机和过程来研究的。我发现能用一句话说清楚他做这件事的目标，刚开始的时候他是试图呈现整个国家的图片，呈现机制和对外表达的机制，用张大力自己的话讲，他试图去找种族对外传递都不能用造假词来简单描述的密码，这是他的《视觉机器》，如果是把这设定为一个伟大目标，那么《第二历史》以及其他的作品真的是副产品。

**王晓松：**从《第二历史》一直到《我们》，我们看到一种形式美学，它是一种集体的意识在个人心里的沉淀，它把社会的意识形态和集权意识都变成了一个



非常自然的行为，这种行为是我们平时所习见的，但却是很难注意到的问题。张大力的作品有很强的形式感、设计感和系统性。

张大力是第一代盲流艺术家，艺术家的自由是天经地义的，我们今天往往强调艺术家自由，但是我们很难想到1987年毕业之后当时整个社会的自由。他放弃了分配，因分配的工作太不好了，他选择了适合自己却是一条非常艰难的道路。这种盲流艺术家的个人生存状态决定了他对于现实的观看是一种平实的态度，今天很多艺术家表现现实是虚构的、荒诞的，与张大力老师的艺术从根本上来讲是不一致的，我们在做他的研究的时候要找到他的发展脉络和背景，而不仅仅是研究作品。

**杜曦云：**张大力的作品是非常标准的当代艺术，他的立场和态度非常明确——求真相、求自由，都是围绕着个人应得的权利而展开。从这个角度来说，我觉得他最可贵的还不是他艺术成就有多高，而是这种坚定的立场和态度从来未曾改变。对比他同龄的艺术家，不管是国内的天价艺术家，还是曾经在海内外有很大声誉的华人艺术家，很多人都变成了精致的利己主义者，他们的立场和态度软化了、丧失了，但是张大力越来越坚定自己的立场，尤其最近这两三年来，这是他把曾经名气、成就比他高的艺术家甩到后面的真正原因。

**冀少峰：**大力的展览在合美术馆举办不仅仅是一个简单的艺术呈现，大力带来的是一种思想和经验。首先是对美术馆的一种考验。他提前一个月布展，这个布展方案对美术馆的软件和工作团队提出了考验。在布展过程中他用自己国际化的精神带动一个团队迈向国际化。一个美术馆在和艺术家合作的过程中也加强了自己的办馆理念和实力，从软硬两个方面，张大力的作品已经展现出了合美术馆未来的意义。在这个展览中表现出三个“业”：一个是专业，即张大力的专业姿态；第二个是双方的敬业态度，美术馆和艺术家的敬业态度；第三个是职业，一个职业艺术家体现在哪些方面呢？一定是具备独立之品格、自由之精神，因为他没有拿任何国家的俸禄，所以他可以进行自由的表达，艺术恰恰需要自由的表达。他在一个合适的

美术馆进行了合适的表达，这其中有些作品进不了其他的公立美术馆。我们可以看到合美术馆和张大力之间一直在博弈，博弈的结果就是铺天盖地的宣传，我们看到微信就转发，这是我们一个向往的美术馆，也是值得我们宣传的一个艺术家。由涂鸦到《第二历史》《风马旗》《AK-47》《对话》，你可以看到他的叙事路径有非常明显的变化。比如《AK-47》，当我们面对强拆的时候只有懦弱地遵守规则，却从来没有质疑过强拆背后，《AK-47》带有全球反恐的标识，大家都知道它是一种暴力机器，那么你面对暴力该怎么办？还有《对话与拆》里有故宫的角楼，这是中国在迈向现代化过程中的转型，从传统文明向现代文明转型，从农耕文明向现代工业文明转型，从乡土社会向城镇化社会转型，这个转型过程恰恰是中国迈向现代化必须面临的问题，张大力在作品中全给解决了。我们以前经常会相信有图就有真相，但是张大力的《第二历史》又颠覆了我们的认识，有图你也看不到真相。《第二历史》让我们在遮蔽的历史背后突然发现在所有艺术背后隐藏着深深的政治性。还有作品《风马旗》，由于展览空间的限制，我们不能把它拿到广场上，这一点觉得很遗憾，他的制作材料需要有一个场域来表达，我们在急速迈向现代化的过程中，我们到底要去哪儿？作品中的人骑着马快速狂奔，我们不知道，张大力也不知道，所以他继续狂奔。

**肖丰：**张大力先生的作品，我上世纪末在中央美院做访问学者时看到的，那时北京在快速商业化进程中，城市不停向外扩张，商业化几乎就是中国的意识形态。同时在上个世纪末还有一个被舆论炒得特别热的现象，就是对未来充满了美好的想象，觉得未来的100年，21世纪，一定是人类了不起的时代。在这么一个氛围里，北京的街头出现了这么一个幽灵，是晚上出现，白天呈现出来给市民，就是大力这个光头，引起了很多人的谈论和广泛的议论。无论是艺术家，还是普通市民，当时没有人认为这个作品有很深刻的含义，可是我们现在来看，它深深切入到那个时代。我们现在看来，这是中国最早的涂鸦作品，是一种方式的引进。其实不是这么简单，他的这个作品在当时很自然地走入

中国的社会，使人们在惊讶中慢慢接受，最后成为一个平常，成为街头巷尾可以看到的城市中的自然景观。它让中国当代艺术从国外充满异域想象的某种方式回到现实中，实实在在和生活发生关系，而且和现实又有一定的契合，这个是《拆》系列作品所形成的标志性符号化最具影响的意义。

**张大力：**中国最近发生了很大的变化，我们都是亲身体验者，不仅是艺术的变化，还有从没有市场经济到突然变成了无论什么都用金钱衡量的时代，这是一个极端的现实。我想我们艺术家真的已经无力去批判现实了，我们被裹挟进这个现实里了，我们亲身体验它却无力批判它。现实就像一匹狼，这匹狼很凶猛，一直在后面追赶我们，我没有办法停下来看这匹狼长什么样，我不知道它要吃我还是带我们跑。再过几年我们稍稍能够有喘气的机会，我们要看看现实这匹狼长什么样子。

艺术家生活在城市里，如何创作，如何保护自己，如何在现实中找准自己和现实的关系，我有几点与大家共享。第一，你要找到你的位置，要知道你的坐标在哪里，要不然你活不下去，也画不了画。第二，要找准自己的创作方向。今天在中国所有的技术问题都可以解决，不要害怕不能做。第三，要把你所有的过程和成果详细记录下来，这是成为一个优秀艺术家的前提。如果你没有记录，实际上你是不存在的。到今天我画了上万个涂鸦，所有的拍摄全都做了详细的记录，我知道这张画是在哪个胡同画的，是什么时候画的。我的这些记录再过20年、30年也变成了一个文案、一个史料，我们过去拍的照片是完整的胡同或者是拆光了的胡同，但是这些图片是正在拆迁的过程，这些史料很多年之后是很珍贵的。有一天我会把它编辑成详细的书，不仅包括画面，还包括那个时候的笔记。我会把这些都呈现出来，到那时我们就会发现，北京在这个过程当中是怎么变化的。A

注：本文由武汉合美术馆提供，内容有所删减。





张大力在《对话与拆》作品前。（摄影图片由张大力工作室提供，图片版权归《时装男士 L'OFFICIEL HOMMES》中文版所有）

## 追问历史

——张大力访谈

本刊

《画刊》：这次展览规模很大，基本上涵盖了 you 从艺以来各个时期的作品。为什么会选在合美术馆做这个展览？

张大力：这次是美术馆请我，所以有这么一个好机会。合美术馆的黄立平馆长到北京我的工作室看了一下，觉得我的作品比较多也比较全面，就说能不能在他们那儿办一个比较大型的展览。当时我并不特别清楚所谓的大型是多大，我以为是做几个大的装置或者什么。后来他再跟我谈，说把整个美术馆给我，我当时真吓了一跳。这么好的机会，一个艺术家活一生都很难有一次的，还想什么，当然接受了。所以也非常感谢黄先生。

《画刊》：真的是整个美术馆三层楼所有的展厅都用上了。

张大力：不仅展厅，连走廊都用上了。这个机会太大了。这个展览实际上是一个史料的展览，通过所有过去的老作品理清一个艺术家的线

索，这个线索有两条：一个是我的艺术道路的线索，一开始做什么，后来做什么，中间干什么，为什么到这儿了；还有一个我觉得是展示了一个艺术家跟现实之间的生活的线索，比如说，为什么那段时间画那个，这段时间画这个？因为我也不是一个圣人，肯定是受环境的影响、受中国当时思想界风气的影响。像禅宗，还有“八五”时期的水墨，这次都很好地展示出来了。

《画刊》：从早期的水墨创作到涂鸦艺术，再由《第二历史》到一系列翻模和现成品雕塑，以至最新的《蓝晒》系列。我感觉你所有的作品都延续着对一些终极问题的关注和思考，例如：真与假、死与活、过去与将来。

张大力：差不多是这样的。因为一个艺术家首先也是一个人，可能每个人从事着不同的工作，比如我从事绘画，有人则是做音乐或者做企业，但抛开个人所谓的生存手段，我们肯定都会思考：一个人的存在到底意义何在？人一辈子活3



万多天，这3万多天怎么活？只是活着吗？只是为了来到世界吃口饭？肯定不是这样的。那生命的意义何在呢？我想作为一个知识分子，他的考虑会更全面一点，会更重视精神层面。

我们是谁？我们从哪里来？我们到哪里去？我们的精神有何用？我很早也开始考虑这些问题，上大学那会儿开始形成世界观，当时看了很多古书，也看了一些国外的哲学，看了一些小说，所以我开始特别关注生命。你看我画的那些画，其实画得都是灵魂，芸芸众生。反正从上世纪80年代到现在，整个地看下来，我发现我没有逃脱关注人、关注灵魂、关注精神这条线索，最后《种族》系列那些倒挂的人就是把我80年代《红黑白》平面的画变成立体的，我想我这条主线确实没有断过。

《画刊》：这次展览，应该也是你第一次这么完整地重审自己的艺术。

张大力：实际上我也没有真正地看过我自己，因为没有机会，没有那么大的空间。看自己需要有距离，现在合美术馆给我提供了这样的一个距离，提供了这样看的一个可能性。别人在看我的

同时，我也在重新看自己，看我过去是怎么走过来的。我之前是一个对文学、历史最有兴趣的人，所以我也按照这个历史的轨道在走。除了关心精神以外，我的创作总是围绕着历史走，历史对我有很大的帮助和启发。

《画刊》：你提到文学，文学对你的艺术创作有什么影响和启发？

张大力：我原来没有想当一个艺术家，我想当一个文学家，原来我的理想是要写小说。但我那个时候看不到书，能找到一两本古典书就不错了，而且都是从第四回、第五回开始的。后来我放弃了，我觉得真的没有那样的底子，如果能考上一个什么大学的中文系，可能会当一个文学家。后来在美术班画画的时候，我想通了，万物都是一回事，殊途同归，只要把一门弄通了就行了，但是文学在我身体里的部分我还没有扔掉。它给了我很大的力量，给了我更多的可能性。

因为文学是一种想象和构成的思维，它教会我能形而上地看问题。如果一个人总是形而下地看问题，就没有办法在创作上有超越，所以文学帮助我把一个事情可

以形而上化，这个形而上对一个艺术家帮助太大了，因为它是抽取一个空的概念，如果你不明白这个概念，看到的永远都是东西的表象。举一个例子，我们所有的人看水就是水，但是真正优秀的艺术家不会这么看，水的本质是什么？就是两个氢原子、一个氧原子，就是 $H_2O$ 。但是水的表现形式很多，到了零度会变成冰，甚至能当武器杀人；热到一定温度又会变成蒸汽，但不管怎么变，它都是 $H_2O$ ，要有一个这样的形而上的思维，我觉得一个艺术家就可以不被普通的现象所迷惑，他就一直有动力可以创作。

《画刊》：应该说《涂鸦》系列是你个人艺术历程的一个重要拐点。从单纯的涂鸦喷漆发展到在拆迁区的墙上凿洞，涂鸦由干涉、介入拆迁现场到变成融入拆迁现场的符号化景观，再经由摄影定格呈现出来，我觉得这一系列视觉语言与媒介的演变和转换，最终体现的是一种艺术手段和历史现场的极端契合。

张大力：最后能把这个墙凿透了。实际上我一开始也不知道，我没有想到那么好，如果我想得那么好我就不会涂鸦了，



《广场》张大力 不锈钢 2014年





William H. Mumler (1832-1884; active Boston & New York)  
"Mrs. Conant of Banner of Light. Her Brother, Charles H. Crowell"

Albumen print carte de visite, circa 1868  
In an 1872 advertisement offering spirit photographs for sale at thirty cents each or four for a dollar, Mumler lists "Last, but not least, three very wonderful pictures of Mrs. Fannie Conant, the celebrated medium for the Banner of Light."  
Banner of Light, a weekly subtitled "An Exponent of the Spiritual Philosophy of the Nineteenth Century," had the largest circulation of any spiritualist paper in the world. For three dollars a year, subscribers would get "a first-class eight-page Family Newspaper containing forty columns of interesting and instructive reading." Features included a literary section offering occasional French and German works in translation, but specializing in "Original Novelettes of reformatory tendencies."  
Banner of Light also featured reports of spiritual lectures by "able Trance and Normal current events, and a very special service: messages from the departed to their friends in earth-life, given through the mediumship of Mrs. J. H. Conant, providing direct spirit-intercourse between the Mundane and Super-Mundane Worlds."  
Fanny Conant was profiled: the book *Flashes of Light from the Spirit-World* provided a 400-page compilation of questions answered by the spirits through her mediumship. *The Biography of Mrs. Conant, subtitled Immortality Demonstrated Through Her Mediumship*, was published in Boston by W. White in 1873.

张大力 Zhang Dali 2010.10

《视觉机器》1868年威廉姆·穆雷尔所拍的有鬼魂的照片  
张大力 2010年



Civil War Generals, c. 1865

Generally regarded as the world's first commercially successful photojournalist, Matthew Brady was also one of the medium's most accomplished manipulators. In this group portrait of William Tecumseh Sherman and his top officers, he added one figure. For the record, the men are, standing, from left: Oliver Otis Howard, William Babcock Hazen, Jefferson Columbus Davis and Joseph Anthony Hawser; seated, from left: John Alexander Logan, Sherman, Henry Warner Stocum and Francis P. Blair.



The Original Image

张大力 Zhang Dali 2010.10

《视觉机器》1865年马修·玻拉蒂拍摄的美国内战时的将军们  
张大力 2010年

我直接去凿完了呗。所以创作确实有一个过程，我总说艺术创作有可能是1+1不等于2，可能1+1等于11，最后才知道11怎么来的。所以我觉得做艺术有一个量的问题，就是有时候需要一个量的堆积，量变到质变，如果量不到，质就出不来。所以我涂了很多年，直到有一天我突然看到了一些民工在那儿拆墙，这个东西来了，来得很是时候、很恰当，但是前面要不涂那么多年，肯定不会来。涂鸦凿完了洞以后我自己都很震惊，像血脉被打通了一样，觉得终于把话说透了，不用说废话。前边总在解释涂鸦是抗议的手段，涂鸦帮助弱势群体，那个拆完了之后什么也不用说了，那个涂鸦跟中国建设结合得很完美。

《画刊》：《AK-47》系列，你关注的是怎样一种文本和图像的关系？

张大力：艺术家他怎么也跑不出一个造型，说得再多还是用一个形式，用一个图像，用一个能摸得着、看得见的玩意儿呈现，这个就牵扯到你怎么去处理图像。每个人处理图像的方法不一样，我考虑的是怎么把对图像的处理和对历史的处理，以及对个人经验的处理糅合到一个画面里，这是我的重点。

我当时在做涂鸦的时候，不仅仅是画人头，涂鸦的旁边还写了AK-47的文字，后来涂鸦那批作品结束了，我就想我要把这个符号再抽出来用一下。不光是AK-47，我

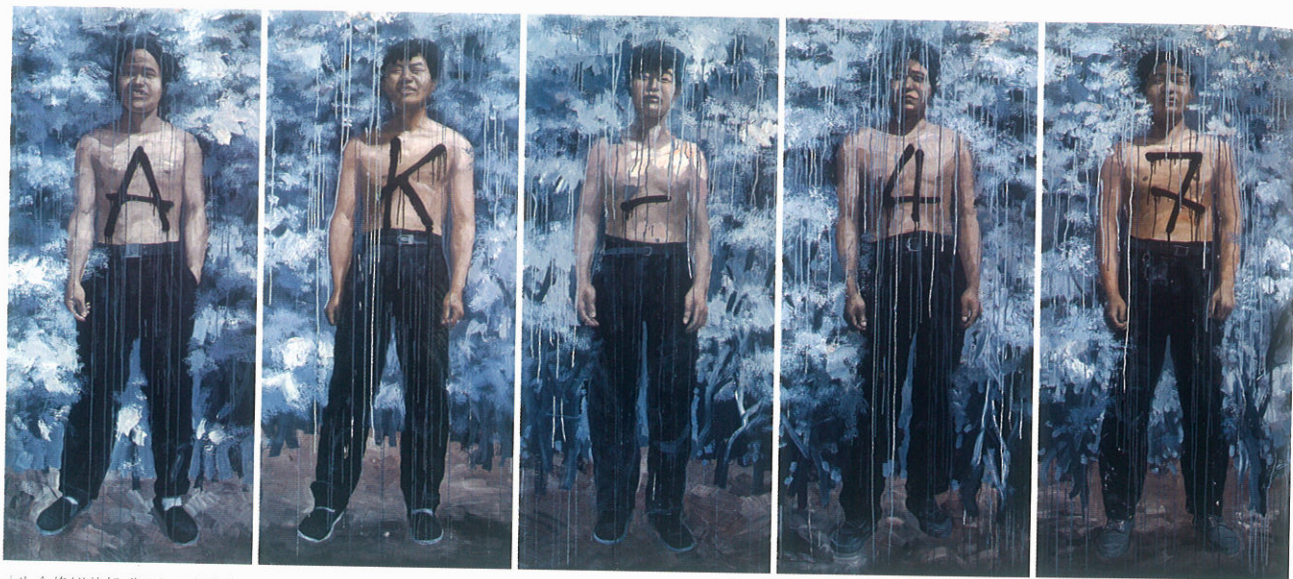
还用中文的口号，我觉得口号也是一种暴力，因为它控制你的思想，如果天天跟你喊口号，天天和你这么说，你也就这么认为了。中国是很奇怪的国家，全世界我都没有看到满大街有口号，中国的口号每几个月出来一些。

《画刊》：巫鸿在提到你的《第二历史》和《视觉机器》的时候，说除了呈现图像背后选择和取舍的动机之外，它们其实也是对摄影技术的一种反思。你自己怎么看？

张大力：因为我在做《第二历史》的时候，就发现摄影并不是一个物理现象，我们很多人认为相机“咔嚓”一下接受了历史的瞬间，实际上不是这样，因为通过暗房技术，通过很多种手段、不同的药水和相纸，它呈现的不一定是历史的瞬间，它呈现的是你脑子里的瞬间，所有的东西还是人创造的，而不是机械的物理现象。

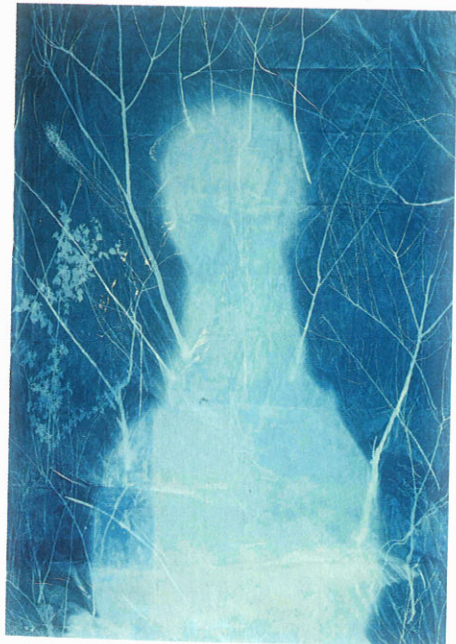
今天的数码化太发达了，现在每天在互联网上传的东西非常多，人人都是一个摄影家，今天一天产生的照片量相当于19世纪的总和，每个人产生的照片太多了。艺术家存在的方式，特别是摄影家存在的方式，再下一步会变化更大，在中国变化更大。比如摄影不一定是摄影，它是3D打印，3D打印也是照片扫描，所以摄影之后会跟雕塑跟什么都联系起来，都走到一块去了。我对使用技术的方法的研究有兴趣。





《生命像鲜花般盛开》 张大力 80cm×180cm×5 2007年

《4号辽塔》  
张大力  
纯棉布蓝晒  
260cm×360cm  
2010年



我现在为什么做蓝晒？也是想了很长时间。我找了一个最古老的办法：没有底片的摄影。这个蓝晒就是没有底片。但是我也没有说，它就是一种物理现象，它也是经过人为的取舍，比如说光线不同的时候，影子长短不同。我做的这批蓝晒，大部分时间是在中午的时候，中午的光线更强，那个影子更直接，如果你在下午2点或者是3点时候做，它的影子是很长的，它会有一些变形。所以我做蓝晒也是对之前的反思，或者对现在数码化的反思，我想保持一点距离。

《画刊》：你对人与社会关系的思考，以对民工群体的表达最为突出。像《种族》这个作品，从体量到形式，都让人印象深刻。谈谈你为什么用倒吊的方式来悬置雕塑。

张大力：我觉得民工是我们这个城市生活的主体，在城市化的过程中，他们由乡村到城市，变成城市的一部分，但我们对他们设置了很多障碍，凭什么这样做？这个不公平。每个中国的知识分子都应该反思这样一个问题：他们并不是民工，他们是我们的同胞，跟你我是一样的，他们在这个文明体系里，他们理应得到照顾。

我把人都倒悬，是为了表达一种无力感。如果一个人被倒悬以后，他想改变自己的命运是不太可能的。比如说你没有知识，没有资本，没有什么更好的一些关系，但是你想说我也要变成一个优秀的人，我要变成一个君子，或者变成一个富有的人，基本不可能，就是想象。本身这种展览方式也说明了我这个作品的本质是什么，就是那样的。

《画刊》：《风马旗》这组作品，我在展厅数了一下，有13匹马，其中有一匹马鬃毛上还有小辫，骑马的人装束也都不一样，作品里有很多细节的考究。

张大力：对，像《风马旗》里的人物都是专门做的，还有那些马镫子真是在草原上找的，每匹马就一个，真是不一样的。细节决定了作品的力量，如果太粗糙，这个作品没有力量。我想通过细节让作品尽量呈现得更鲜活。

《风马旗》表现了一些人在狂奔，中国社会确实是这样。很荒唐，大家都觉得我们进步了，我们住上高楼大厦了，我们有汽车了，很狂，到哪儿都觉得自己永远是这个世界最重要的人，这种狂还是



因为没有找到自己的本质，还没有超越自己，所以你不自信。

《画刊》：做雕塑翻模的时候，在技术上有什么讲究吗？

张大力：直接翻，没有什么处理，就是把身体抹点儿油，直接用石膏翻制，石膏翻制以后，翻完了把石膏的模子打碎，它只能做一件，我的那个东西不能做第二件，没有重复。每个人就是一个人，所以我说这个东西是为历史而做的，时间越长，这个作品的力量会逐渐越重。

《画刊》：对材料的使用，你是一种实用主义的态度。

张大力：我做作品确实是一个实用主义者，做作品我是不择手段，因为我觉得我想通了，什么东西都是艺术，没有人可以限制我，没有人告诉我说这个你能做、那个不能做，这个主动权掌握在我手里，所以我什么都可以做。

《画刊》：你大多数主题的创作，关注的都是城市生活，这种对城市生活的关注是和你的个人经历、趣味更相关吗？

张大力：跟我的生活环境有关系。我是在一个很大的国营工厂长大的，那种半军事化的一个生产战斗机的工厂，所以我很早就对这种集体很熟悉。一个艺术家肯定要表现他周围的生活、现实环境，还有他能够理解和认识到的东西，如果让我表现真正的乡村生活，我没有在那儿生活过，所以我还是表现我熟悉的环境。

《画刊》：谈一谈你创作的《广场》系列。

张大力：我当时做《广场》也是有一个抽象的概念在里边。我们的“广场”是从1949年开始的，1949年之前我们的传统里没有“广场”的概念。中国都是院子，里面有照壁，进了照壁以后分得很清楚，东房、西房、南房、北房，各房有各房的用处，然后有敬神的地方，它不是对外完全公开的。但是1949年以后，我们从俄罗斯学回了广场的概念，在城市的中心做一个很大的广场，为了宣传、为了集会、为了游行，为了向世界发言，这个东西像一把匕首扎进我们这个民族的血液里，扎进

我们的历史里，我们想逃都逃不了。我想解释这个概念。

我们所有的人都到天安门广场去拍照片，但是我们有想过这个广场过去存在过吗？它不存在，它是一个外来的，而且是影响了中华文明的一个东西。现在我们每个城市无论大小都有广场，但是我们所有的广场都是为了一个政府的宣传，在城市中心弄一大块空地，这个空地完全是一种浪费，但是对政府来说它不是浪费，它可以一年只用一天，但是它也得要有。所以我在反思历史、文明，反思城市建设的规模，一个外来文明突然植入到我们传统的文明里，而且它是一直存在着，它怎么建设的，怎么把中国传统的格局破坏了，存在并影响我们的生活，这个是我在思考的。

《画刊》：作为一次回顾展，这些作品里边哪一件是你最满意的？

张大力：这个问题回答起来有一定的难度，因为没有最满意的。但如果按照思考的强度来说，《第二历史》在精神上思考的重度比较强，别的东西造型的力量更强一点。▲

注：本文录音初稿由北京恒信雅达会议服务有限公司整理。

展览名称：

从现实到极端现实——张大力之路

展览地点：武汉合美术馆

展览时间：2015.9.18-2016.3.18



《我们》 张大力 人体标本（人体等大）2009年