

# 半路出家

An  
Accidental  
Art Critic

鲁虹/著

# 形式是思想的延伸

## ——与张大力对话

**鲁虹：**这一阶段，认真看了有关你的文献资料，感到你是个很有历史感的人，从学画到现在的资料保存得这么完整，并整理得这么好，真不容易！

**张大力：**谢谢！

**鲁虹：**我认为你的创作大致可以分为两个阶段。具体地说，从1983年你上大学开始到1992年，你显然一直主要关注的是形式创新问题，这应该与你在中央工艺美院读书，并深受吴冠中先生的影响有关。因为在20世纪80年代初，吴先生不仅基于中国长期受制于“内容、形式”的条条框框大胆提出了“形式美”理论，而且身体力行地创作了一批体现他理论观点的优秀作品。

**张大力：**对。我上大学时虽然学的是书籍装帧专业，但对绘画创作的兴趣特别大。其实，当时不光是我，就是中央工艺美院的许多老师与学生，还有社会上的许多艺术家，也同样深受吴冠中先生所提出的抽象美可以超越内容而独立存在之理论的影响。这既与艺术家们对极“左”创作模式的逆反心理有关，也与求新求变的心理有关。正是在特定的大背景下，我对西方现代艺术中的诸多流派，像立体主义、抽象主义等等都有认真的学习与研究。按我当时的理解，艺术的本质就是形式，所以我梦寐以求就是想办法创造属于个人的独特艺术面貌。过去是内容决定形式，现在可以单独强调形式，所以让人欢欣鼓舞。不过，就是在“内容决定形式”论流行的时代也没有更多的艺术形式可以被艺术家所运用，因为长期形成的体制和思想使艺术家成了体制的附庸，人们很难独立表现自己追求的美学观和价值观。现在好了，我可以超



拆

水墨

2008年

189.5cm × 151cm

越于体制之外，自己决定自己的存在方式，自己为自己活着，并可以去圆明园做一个流浪艺术家。

**鲁虹：**这一点从你当时创作的作品中完全可以体会得出来。我注意到，大学毕业后，也就是从1987年到1989年你在北京圆明园做流浪艺术家时，更多是从事抽象水墨的创作。而且，你似乎也受到了台湾画家刘国松先生的影响。

**张大力：**强调形式追求往下走就很容易走向抽象，而选择水墨做抽象则与我当时想区别于西方抽象绘画的想法有关。事实上，刘国松先生于1983年2月在北京举办了个人画展后，他那基本排除毛笔用线、重视肌理效果、讲究现代构成，并注重将传统，如宋画的某些元素抽象化的创作方法对中国美术界冲击很大。这也使我开始对美国的抽象表现主义的一些艺术家有所研究。我当时的愿望是摆脱刘国松先生等优秀艺术家的影响，并自立门户。还要说明的是，刘国松先生看过我的作品后还送了一本画册给我。

**鲁虹：**你的那批作品我是现在看资料才知道的，依当时的标准看，相当不错，可惜宣传不够。因为在“八五”新潮中，所谓“理性绘画”与表达特定哲学观念的绘画显然更容易发表并引人关注。

**张大力：**当时我对“八五”思潮不是特别关心，我更关注文学和诗歌，另外，我个人面对的生存压力比较大。由于大学毕业后没有服从分配，没有工作没有户口，所以，如何做一个脱离体制束缚的“波希米亚人”而活下来是我必须面对的现实，当时，我和朋友拍话剧、为诗歌杂志画封面，在精神上对个体独立存在的意义更敏感。我来自一个巨型的国有工厂家庭，对那种集体主义生活非常厌烦。陈卫和曾经去过我的住处并采访过我，写了一篇《北京的盲流艺术家印象》。她很困惑，这样游离于主流而生存是否能够长期下去，毕竟中国有没有这种土壤。后来吴文光拍摄的纪录片《流浪北京》也对这种现象给予了关注。我很自豪，我没有在这个体制内拿过俸禄生存过一天，实践证明一个人可以冒险并独立存在。我当时也对佛教、禅宗、道教以及存在主义有兴趣。我早期的水墨画差不多是这些思想的混合体，因为新思想的涌入，加之20世纪80年代那种刚刚改革开放的朝气蓬勃景象，很容易让年轻人产生幻想和冲动，特别是在文学的感召下，使“在路上”变成了具体的行动。1988年我去西藏画的一批带有佛教经文内容的水墨作品正是这种思想指导的结果

**鲁虹：**是不是因为持有这样的想法，所以你于1989年去意大利的博罗尼亚的前三年还是在做抽象水墨？

**张大力：**是的。人的精神会有一个惯性，而且我也得慢慢适应环境的改变。由于水墨作为我美学上的精神寄托，所以我一开始还在画水墨。但现实生活已经完全和水墨没关系了，这是一种创作动力的断裂，不过这个问题很多年以后才有了新的答案。我痛苦过，并思考一个人到底怎样保持一种连贯性和统一性？是在精神生活上还是在具体的外部形式上？“吾道一以贯之”中的“道”到底是什么？形式问题到底是不是艺术所要解决的终极问题？思想问题的解决意味着人的解放，意味着创作上新的动力的来源。我意识到：一个人的精神不可能

是空灵的，精神生活和现实生活是一体的两面，唯有如此艺术才会有生命、才不会枯萎。形式就是内容。于是，单独要解决形式的问题在我这里已经不存在了。

**鲁虹：**知道是这样的原因促使你在1992年以后开始进入创作的第二阶段，即追求观念表达的阶段吗？

**张大力：**人是环境的产物，也可能互为表里。我去博罗尼亚后发现，整个欧洲的学术界以及重要美术馆主要是关注当代艺术，而我所做的抽象艺术则成了过去式艺术。这也使我开始反思自己的艺术之路，并用心去对待当代艺术。像德国的博伊斯、基弗尔，意大利的雅尼斯·库塞斯等我都认真研究过——后者是贫穷艺术最重要的代表，他是以捡拾废旧品和日常材料作为表现媒介，然后进行观念的表达。由此我体会到：第一，自现代主义兴起后，没完没了的艺术创新已经使其走到了尽头。第二，在问题丛生的当代社会，艺术的重要使命是就人类生存的现状发言，进而促使当代文化健康发展。而没有这样的源头，形式问题也不好解决。在本质上，当代艺术是关于思想的艺术。第三，也是最重要的，作为一个当代艺术家重要的是要想办法解决内心世界与现实世界的关系问题，并通过独立思考找到形而上生命的本质。在此过程中，所谓形式只是顺便解决的问题。如果创作时仅仅从形式的角度出发就会本末倒置。这好比开汽车，你得不断补充油料。对于艺术家来说，不断地想办法解决内心世界与现实世界的关系问题就会不断增加前进的动力。

**鲁虹：**比喻很生动。常常有人说你是多面手，不仅从事油画、水墨、雕塑创作，而且从事影像、行为、装置创作。看来，你其实总是有感而发，即先找到了要说的话题，然后再去找合适的形式。是吗？

**张大力：**是这样的，其实形式只是思想的延伸。回忆起来，我的转机是在博罗尼亚街头看了涂鸦艺术之后，我当时就意识到：由此入手，一方面可与城市进行对话，另一方面也可以与自己的过去告别。

**鲁虹：**我现在看到，一些年轻艺术家最关心的就是如何找到自己的形式、图像，但由于他们没有找到你所说的动力与源头，故在创作的时候不是重复自己，就是抄袭别人。就后者而言，他们常常会以西方二、三流艺术家的画册作为出处。但当你知道他们的出处后，肯定马上会对他们产生反感。

**张大力：**这里面还有个原因，就是一些年轻艺术家太看重金钱，只想快点出货，这使他们没法静下心来思考并解决内心与现实世界关系的问题，当然，这也和整个的大环境有关。我认为艺术家不是画匠，不是仅仅将所学的技术用来吃饭。虽然吃饱饭是为了活着，但如果人活着只是为了吃饱饭就不是艺术家。艺术家应该另有追求，就是体会生命的意义。优秀的艺术家生活于痛苦之中，因为精神上总是处于被狼追赶的境地，既要慌不择路地奔跑，又要选择技巧和正确的道路。人生3万多天，要在这3万多天里体会、思考和解决生命价值确实不易。

**鲁虹：**很有道理。作为职业艺术家，你也要卖作品的，要不然你就没法子生存，但你从没有

为钱去重复自己或抄袭别人，一直保持了很好的状态，这很不容易。现在我想问：你在1995年根据个人特点创造的光头侧面涂鸦形象，为什么在1995年回国实施后所产生的影响远远大于在博罗尼亚的影响？据我所知，你其实在那里也实施过两年多时间。

**张大力：**这其中有好几个原因：第一，在欧洲做涂鸦的人很多，我只是千千万万个人中的一个。第二，在欧洲实施的时间也比较短，有效的艺术影响应包含数量和时间尺度，而我从1995年在北京街头实施涂鸦计划，到2006年为止，这中间延续了11个年头。第三，涂鸦只不过是摆脱过去的一个手段。相比之下，当时的中国还没有涂鸦艺术，我不但是第一个人，也深深地触及了中国在进行大规模城市建设所带来的拆迁问题，即暴力拆迁、权钱交易、大规模毁灭传统建筑等等。特别是我在涂鸦形象中运用了挖空内墙的手法后，更与强拆有了内在关联，既准确地表达了中国社会的当时的处境，也显得更成熟了。而我在西方做光头涂鸦，大多数人并不懂，还有少数人误读为是新纳粹的符号。批评家巫鸿先生认为，我的涂鸦艺术在北京出现后，标志着这个城市真正成了一个国际化的大都市，即北京从此不但有了高速公路、五星级酒店、小汽车等等硬件设施，还有了涂鸦艺术。第四，就是油漆喷罐随着汽车工业的兴起，开始出现在了中国人的日常生活里。1995年，人们所能买到的喷漆罐只有红黑两个颜色。另外，过去人们在凹凸不平的建筑墙壁上用笔画涂鸦，这很影响作画时间与效果，可油漆喷罐和墙壁之间有个距离，非常方便和经济，很好地解决了上述问题。

**鲁虹：**你做涂鸦肯定受启示于西方，我认为你聪敏的地方在于抓住了一个中国当代城市建设中很敏感的问题，并使其在表现上具有中国特点。我想，如果没有这一点就只是单纯的涂鸦与好玩了，这也很难为人所关注。事实上，你要是根据拆迁的问题去画画或做雕塑都不可能比在街头做涂鸦更具影响力与冲击力，因为其就发生在拆迁现场，看的人既很多也很容易产生互动。用你的话说，就是你在解决内心与外在世界的关系上，找到了最好的表达方式，所以才会深深地打动别人。

**张大力：**对于一个当代艺术家来说，形式问题绝不能成为主要问题，而且单纯的形式问题也不能使一个艺术家成为大师；恰恰相反，只有形式问题与艺术家内心深处的思想和世界观融为一体才有价值。我坚持认为：在全球化的背景下，中西碰撞是必然的事，但只有善于抓住这历史机遇并进行新的创造的艺术才有可能成为时代的代表。当然，这并不意味着仅仅向西方学习某一种新颖的表现方式，如影像、行为、装置、涂鸦，然后加以中国化。更重要的是，要从更新、更深的角度去反思我们的文化与民族，进而寻找到新的表现话题。从艺术史的角度看，我们的先辈——无论中外都没有碰到过我们今天所遇到的新问题，这就使我们能创造出他们没有创造过的艺术。

**鲁虹：**我完全同意你的说法。英国哲学家波普尔在文章《框架的神话》中说过：文化上的差异性与不一致，常常会激发人们进行批评与探讨。在这样的过程中，不同文化中的人们，将可以学习到许多新的东西，而这在单一文化的框架内显然是无法产生的。你的创作也足以说明这一点。

**张大力：**好多年来，我一直来往于中国与西方，这的确使我能够从两个不同的角度思考中国

文化与我们民族在世界上所面对的新问题。我现在想得比较多的是，在新的世界文明中，中国人究竟推出了哪些对人类有终极意义的新贡献与新价值体系？也就是说，代表中国人的新文明成就究竟应该体现在哪里？常常看到一些人为我们的文化与民族骄傲，当然也有人感到悲哀。但很多人却并不知道值得他骄傲或悲哀的地方到底是什么。我很想回答此类问题，所以，我创作了“种族”等一系列作品，目的是想引发人们的思考。

**鲁虹：**这有点像巴尔扎克，他是以“人间喜剧”为题连续创作了一系列相关文学作品，但你是以“种族”为题连续创作了一系列相关艺术作品。从这里我们也可以发现你的思维逻辑与视觉逻辑，并将你从1999年以来创作的一系列作品串联起来理解。我觉得，如果不掌握这一点，仅仅从表现方式上看问题，我们就很容易泛泛地认为你是艺术上的多面手，无所不能，如此而已。

**张大力：**当然，如果只是为了玩形式而去搞创作就太无聊了。比如我在街头涂鸦光头形象时还写上了“AK-47”的字样，这不是乱来。有军事知识的人都知道，“AK-47”是暴力侵袭的工具，是最有代表性的军用自动步枪。如此而为，其实是要强调暴力拆迁的现实，也是想要市民们为维护自己的权利做一些相应的思考。即现代化是什么？城市为谁而建？人的基本权利和财产权如何受到保护？等等。

**鲁虹：**那么你后来在绘画与行为中，有意将“AK-47”的字样与人的形象叠加在一起，是不是想强调人性中暴力的一面，或者说想暗示大多数人其实生活在暴力恐惧之下的现实。

**张大力：**是的，两者都有，关键看你从哪个角度去解读，也许还有人会从别的角度出发另有解读。

**鲁虹：**有意思的是，后来你又将1949年以后出现的各种政治口号与不同时期人的形象叠加在一起，进而创作了名为《口号》系列的绘画。比如，你大胆将“大跃进”时代的人物肖像与当时激进口号并置的作品就参加了我与冀少峰策划的“历史的图像”展。我认为，这组作品显然以有效的方式对一个浮夸而荒唐的时代进行了回顾。我们知道，在近代中国的历史中，政治标语一向是相关部门进行社会大动员的有效方式，1949年以后更甚。其具体方法为：从明确的政治目标出发，通过由上至下的统一部署，然后动员成千上万的人员四处张贴标语，结果使整个社会沉浸在了一种特殊的氛围中。事实证明，由无数标语所造成的强烈政治气氛将会十分有力地包围着所有的人，谁也难以从中超越。这一情况到“文化大革命”中达到了登峰造极的地步，的确值得我们关注。

**张大力：**参加你与少峰策划的展览时我更多运用的是历史资料，而另外一些与现实有关的《口号》作品则更多是运用我在现实中拍摄的各类口号与搜集而来的众多形象相叠加。我希望以我的艺术去切入现实，进而让人们反思这熟视无睹的现象或质疑其中存在的问题。

**鲁虹：**如果说《口号》系列揭示了在特殊政治运作模式下我们种族的生存状态，那么应该说，《肉皮冻民工》则揭示了改革开放后我们种族中底层人的生存状态。我很好奇，为什么你在做这

组作品时不选用传统的青铜与大理石，而大胆选用了在艺术史中没人用过的肉皮冻做材料？

**张大力：**因为我想强调民工的实际生存状态，而不是要做纪念性的作品，所以我感到选用青铜与大理石很不合适。事实上，后二者还有一种古典美学的导向。改革开放以来，大量的农民进城并变成了民工，他们对社会贡献很大，可不公平的是，得到的红利却最少，城乡的二元结构使他们处于社会的底层，在我们的制度里他们因受到排挤而变成了下等人，这岂不跟革命的理想背道而驰吗？当然，这也是我们制度的缺点和悖论。有一次我到市场溜达发现，很多民工来买肉皮冻，原因是其既便宜又有肉味。民工是将其当肉吃。我当时就想到要用这种材料来翻制100个民工的头像。后来一做，效果很好，这是由于材料与民工的生活状态融为一体了。所以，对于当代艺术来说，材料的选择其实是与观念表达联结在一起的，并不纯粹是一个形式问题。

**鲁虹：**但是，你做名为《种族》的作品，为什么在对很多人体进行翻制时，又没用肉皮冻做材料呢？

**张大力：**因为做这一作品时，我已不单单是在强调体现民工的生存状态了，我还想往深层挖，即究竟是什么原因导致他们如此的逆来顺受、如此麻木，深层的原因是我们的文化和精神出现了问题。那么，接下来，我希望通过对我们种族的一部分，即民工在当下的身体外形去探讨其内在的精神状态，其中有男的也有女的。在我看来，这可以留下一些时代的标本。

**鲁虹：**我看了这组作品，展出时是倒挂的，一大排，很震撼，这也突出了民工们一方面想离开土地，另一方面又陷于现实被颠倒的无情处境中。我看了你写的相关文章，强调你做这组作品的另一动因是你感到我们这个种族在明显退化。从外形上讲，已不那么强壮，越来越没有血性；从精神上讲，因被历代统治者所驯化，故越来越麻木、痴呆与盲从。于是大家只有共性特征，很少有个性。在我看来，当你用脚手架将这些人体牢牢限制住时，更凸显你想要表达的观念，因为那些无形的框架变成了有形的框架。而这些框架其实既指历史中的深层框架，也指现实中的深层框架，很耐人思索。据我所知，你后来做了《人与兽》。而且改用了青铜为材料……

**张大力：**后来做的《人与兽》系列其实是《种族》系列的延续。不过，《人与兽》其实指的既是人性与兽性，也是权力和欲望，并不是指现实中的野兽。用青铜也不是为了做纪念品，而是为了提示人类几千年来一直存在的古老问题。

**鲁虹：**那为什么会想到做《人与兽》呢？

**张大力：**我当初做《肉皮冻民工》时不仅十分同情民工，也很憎恶现有运作模式的丑恶之处，但后来再往深层想，才发现是由于权力无限的扩张，人们无止境的贪欲无法得到有效的控制，从深层说，这不光导致目前中国的无序和混乱，也使一些掌握了权力的人总是非法攫取和豪夺另一部分人本来应该得到的利益，毫无疑问，他们比野兽更狠毒，所以孔子才会说“苛政猛于虎”。

**鲁虹：**这样看来，在《人与兽》中用超现实的处理方式不过是要揭示现实的本质。而那躺在下面的底层人与凌驾于其上的龙、狼暗示了历代统治者，这正好暗示了人与人之间压迫与被压迫的关系。现在的问题是，那些兽性膨胀得很厉害、又握有权力的人在弱势群体忍无可忍奋起反抗时，还会强加人家很多莫须有的罪名。所以，对于我们同一种族中的“野兽”要予以无情的揭露与批判才是。我认为，你显然在以你的方式这样做。

**张大力：**谢谢你的理解！

**鲁虹：**下面我们再谈谈你的作品《风/马/旗》系列吧。

**张大力：**好的。

**鲁虹：**在这一作品中，你仍然延续了以往利用民工真身塑造形象的办法。但你是以硅胶作为做人脸与手材料，而且马也用的是标本，衣裤与红旗则用的是现成品。为什么呢？

**张大力：**在这一作品中，我很想追求一种似真的效果，手法借用了超级写实主义，此外也借鉴了过去“样板戏”似的舞台效果。人们疯狂奔跑，但没有人问“我们到哪里去”。100年来都是如此，实际上问题就在身边，如果不解决深层的问题，跑得再快也是缘木求鱼。

**鲁虹：**不知其他人的感受如何，我看这组作品时感到那用鼓风机吹起的红旗与马似乎影射了革命与“快马加鞭、大上快上”的含义，这当然是相应的历史记忆赋予我的。现在我想问你的是：将那些手持红旗的民工放在马上，是不是想暗示民工用劳动推动了城市化的发展，可他们的生活却并没有太大变化？

**张大力：**这是其中的一个问题，但不是根本问题。我还是强调制度和上层建筑的问题，也就是思想的问题。我们究竟想建立一个什么样的社会？这个社会应如何体现人的价值？也就是思想的道统和真理是什么？我不想说“大干快上”不好，但是为什么而干？为什么要建立城市？如果城市终究是我们人类生活的器，那么道是什么？如果在这个过程中是以损害大多数人的利益为手段而实现城市的扩张，那么其目标还有意义的吗？实际上这些问题早就凸显出来了，千篇一律的城市毫无美感，环境得到了极大的破坏，城市设施不考虑人的感受，“假大空”代替了传统文明的优雅。在这方面梁思成给我们的忠告让我们无地自容。

**鲁虹：**接下来我要将话题转到作品《我们》了。在这组作品中，你用了对人体标本进行改造的方法，并将其呈现了一些我们政治生活中仪式化、符号化、经典化的动作，如董存瑞炸碉堡、八一电影制片厂片头中的工农兵造型、洪常青英勇就义等等。透过这些动作，我们很容易想起特定的年代以及支配这些动作的观念。我甚至认为，这比德国医学博士哈更斯2000年在德国科隆举办的艺术展“躯体世界”更有意义。

**张大力：**究竟要不要和应该如何运用尸体来做艺术一直是争论很大的问题。事实上，针对你上面说的这个展览，一些宗教界、法律界人士还提出了有关法律的问题。但抗议也好，争



论也好，反而使“躯体世界”展有了世界影响。资料表明，此展从2000年2月1日至7月31日，历时5个月，而且每个星期，从星期一到星期五均不闭馆，每天开展的时间从上午8点到夜晚12点。经统计，已有十分之一的科隆人看过这个展览。其后又在德国的曼海姆、柏林，奥地利的维也纳，日本的东京，美国的纽约等地展出，观众达450多万人，创造了近年来世界展览史上的奇迹。我的看法是：只要在法律的许可内，尸体也是可以作为材料来用的。比如在作品《我们》中，其他材料显然无法代替尸体。我还想说，几千年来，人类的文明就是以表现人为主题的，“我们是谁？”“我们从哪里来？”“到哪里去？”是哲学的终极问题，没人能回答的得了。我们在无法保存身体的时代往往认为灵魂是永恒的，从埃及人制作木乃伊直到今天，我们花了5000年时间终于可以在自然条件下保存尸体了，这是科技的进步。但身体是存在下来了，可是灵魂飞到哪去了呢？

**鲁虹：**说得很有道理。以上谈的都是与“种族”这一大题目有关的雕塑作品。下面我想与你谈谈你以影像方式做的著名作品《第二历史》。

**张大力：**应该说，这组档案式的作品仍然与“种族”的大题目有关。其揭示了在特定的时空与压力下，我们种族中的一类人，即图片编辑们如何对待摄影这一被认为是写真的科技手段。也就是说，我将它们从档案馆里挖出来，是想探讨修改这些图像的背后机制与原因。后来，由这组作品形成的展览为著名理论家巫鸿先生策划，曾经在6个国家的美术馆展出过，获得了极大的反响。

**鲁虹：**我认为，即使你没做过其他作品，仅是这组作品也会让你青史留名。太震撼了。我们这一代人所受到的近代史教育，总是和一些摄影图片有关。可以说，那些伴随着我们成长的历史图片，已经内化到了我们的血液里，成了我们视觉记忆的一部分。因此在我们的深层意识中，那些令我们十分熟悉的历史图片就是历史的见证。但看了你的《第二历史》后，我的这一观念完全被颠覆了。在一系列作品中，你以无可否认的证据表明：若干用来说明历史真相的新闻图片，其实是曾经被人修改后才付印的，我们所得到的只不过是对于历史不完整的印象而已，这也许正是你将相关展览与画册称为《第二历史》的原因。你的这一作品足以说明：只要有权力存在，就会有图像的崇拜与图像的禁忌存在，因此，在需要的时候，其就会变成强加于某一照片的暴力行为。难怪法国思想家福柯认为人们看到的所谓“历史”，其实是权力意志或意识形态的产物，所以他要以“知识考古学”的方法去质问传统的史学原则。

我在看了你的《第二历史》后，深感你实际上自觉不自觉地借用了福柯的“知识考古学”方法。因为出于还原历史真相的想法，你用了7年多的时间，不仅跑了许多地方查阅了大量照片档案，还访问了无数当事人，而那名为《第二历史》的作品就是你对一些历史真相的有力揭示。其具体方法就是将报刊或教科书上发表过的照片与原照片并置，然后盖上你的校对章。

**张大力：**当然，修改摄影的行为不仅仅发生在中国，在西方国家也同样存在着。所以我在展览“视觉机器”中也以相同的方式挖掘了一些西方造假的摄影，其中包括对丘吉尔、林肯等相关照片的修改。记得高华、杨小彦在与我的一次谈话中曾经指出，假的图片实际上更真实地反映了一种思想的动向。而我很想借此一方面探寻改造者制造假图片的真实意图，即他们究竟想遮蔽什么或突出什么；另一方面也可提醒大家不要轻易相信媒体上出现的图像，更

不要被“假历史”所愚弄。

**鲁虹：**法国思想家鲍德里亚曾经认为很多在媒体上发表的比真实还要真实的图像其实只是拟像，并非真实本身。这是很有道理的，你的作品也说明了这一点。

**张大力：**在今天，很多人都在借助电脑或手机修改图片，如果只是为了玩玩，并没有什么大碍。但如果为了达到重要的商业与政治目的，就必须认真对待了。

**鲁虹：**也许权威媒体应该对涉及重要政治与商业利益的影像发表要确立一种经得起历史检验的机制。也就是说要建立起防伪机制。我认为这应该可以解决，因为现在人人有手机，出现重大事件时，也不是只有少数人才有拍摄权。比如现在出现的很多重大事件都是人们用手机拍摄再上网而产生正面效果的。像过去由少数人垄断拍摄或发表图像的情况以后越来越难以延续了。

**张大力：**你说得很有道理。有一段时间了，我一直在思考什么是摄影的问题。你也知道，这方面的问题桑塔格、本雅明、昆德拉都谈过。如本雅明在1936年就意识到图片会成为我们未来的主宰，甚至其影响会超越文字。今天全世界有25亿人拥有相机，每分钟产生的影像量已经超越了19世纪的总和，人们无法摆脱影像的控制。我感到，由于大多数人确信摄影机有写真与纪实的功能，所以他们的眼睛与思维很容易被其取代、控制与蒙蔽，这也成了我们时代一个很大的问题。而我要做的就是去机械化与去数码化，其具体做法是借鉴约翰·赫谢尔爵士发明的蓝晒法，但我使用了更大尺寸的棉布，并记录我身边的事与人，其成像后与现实保持了1:1的比例。“世界的影子”展就完整呈现了我从2009年开始的这一探索。

**鲁虹：**用手工的方式留下世界的影子，这本身就是对机械化与数码化的反动。与此相关，你的这一新的实验又为你表达自己想表达的问题提供了更新的可能性。比如你在用蓝晒法记录自然中的草与木时，也生动地记录了人们高举红旗与进行消费的仪式化动作，其背后显然浓缩了高度化的社会性内容，很有意义，并与作品《我们》中的人体标本相映成趣。

**张大力：**其实这也为我表现新的思考提供了可能。你可以看到，在展览“广场”中，那以雕塑或以蓝晒做成的人与鸽子就形成了一种共生互动的关系。

**鲁虹：**按我的理解，这一组作品在本质上也与你对种族的思考有关。

**张大力：**是这样的。其实广场就是天安门广场，从1983年我到北京读书，这里就是我无法分割的一部分，相信许多人与我一样。因为60多年以来，这里积淀了太多历史记忆。

**鲁虹：**有趣的是：虽然天安门广场并没有鸽子，但因为其是和平与自由的象征，而这二者又是广大底层人最渴望与向往的生活目标，所以你就将各种各样的底层人与飞翔的鸽子放在了一起。相比起来，你过去的作品常常提示了生活中的问题与无奈，而这组作品则带有一定的理想主义的成分。作品中的人并没有廉价的笑容，那附在身上的鸽子应该是一种人们内在希

望的超现实表现。我体会，那希望就是我们这个多灾多难的种族能够不断繁衍生息的源动力。

**张大力：**关于种族的思考我还在进行，我还会继续创作下去，希望你能继续关注。同时感谢合美术馆为我举办这一大型个展。

**鲁虹：**关注优秀的当代艺术家既是合美术馆的学术定位，也是合美术馆义不容辞的文化责任。我们会将这一有意义的工作继续做下去。谢谢你与广大同仁所给予的支持！我们要争取做得更好！

**张大力：**祝愿合美术馆的展览越办越好，越办越有影响！

2015年8月2日完稿

（本文发表于画册《从现实到极端现实——张大力之路》，武汉合美术馆出版，2015年8月）