

张大力：艺术家不能只在画室里空想

2015-09-01 iArt



张大力《我们》

最早看到张大力的作品，是在1999年来北京看展览的时候，在即将被拆迁的断壁残垣上看到他的自画像涂鸦，这也是他留在这个城市里的第一个著名的符号。后来在吴文光的纪录片《流浪北京》里，看到80年代末在圆明园画家村做自由艺术家时的张大力，当时的他刚从中央工艺美院毕业，为了心中的理想挣扎在清苦的生活中，丈量自我与梦想的距离，凭着那股最为典型的“八十年代的激情”。2008年一个春天的下午，我和张大力坐在798红星画廊二楼的沙发上，重新谈起他这些年的创作和近况。激情与真诚一如既往，只是时间开始变得很快，就像窗外不断卷走沙尘的云烟。

于洋（下简称“于”）：我在以前已经看过你的不少作品，先从你的最新的创作和思考谈起，在你看来现实与符号之间存在什么样的关系？

张大力（下简称“张”）：我的所有作品都跟社会现实有最紧密的关系，现实是我创作作品的精神动力和来源。我更关注的是艺术怎样切入现实以及反映和质疑我们文化和社会发展过程中产生的病毒。从2000年开始画《AK-47》系列，当时想表现人在社会动荡期的所遭受到的暴力以及不公。《口号》（“Slogan”）系列是《AK-47》的延续，也是对我们身边社会现实观察的结果。





《AK-47》

我们现在所处的时代是一个充满戏剧性和急速发展的时代，大街小巷都是标语与口号，而且每段时间都在变换，这些本应出现在政府文件里的标语充斥在我们所处的公共空间里，它们教育我们告诉我们应该怎么做，就像父母在教育低年級的学童——人民的父母教育不懂事的人民。而对于标语，人们似乎已经熟视无睹，感觉是麻木的，但实际上标语深刻影响着我们的生活内容和生存状态。我把这些大家每天都没注意的、但又能看到的東西拍下来，放进入我的创作里，把它与人结合——标语和面孔的奇妙组合就是我们每个人所身处的这个时代的深刻写照。它们有深刻的涵义，把这些作品放置于展厅中，观众更能体会到作品的意义，而不仅仅是一种形式。

我不会反映一个空想的符号，而更热衷于现实，对于现实的表述是我在创作中的焦点问题。我从街上拍摄了很多标语，这些照片一方面直接成为最终绘画创作的题材内容；另一方面，如果我们把这些照片与绘画作品并置，会发现其中的联系和意义所在。人的经历与思想是受其所处的世界观影响的，《口号》

系列正是试图反映这种社会外力影响之下的人的状态。我一直认为，城市里的人是城市的灵魂，比城市环境的改变更重要。我们经常提到的“现代化”的涵义是双重的，它不应只是反映人们生活的富足，精神的富足才是更重要的。《口号》正是对于这个现代化都市的人的精神的一种关注和反思。

于：你最初在北京留下最为人所知的痕迹是人头像涂鸦，叫做“对话”；从98年开始的“砸墙”、“拆”系列，我们看到行为与照片形式的作品。从想法到实施再到记录，经历了怎样的过程？是不是带有某种“破坏”的快感？

张：涂鸦作为一种工具和方式，本身带有强烈的反抗性。当时国内很多艺术家的创作处于地下状态，应该说艺术家创作浮出水面，在画廊展览里频繁展出只是近五年的事情。我当时创作涂鸦，代表着某种边缘人物提出的抗议；另外我当时认为艺术家不能只是在画室里空想，那样的空想只会产生犬儒主义的作品，我的一个强烈的欲望是要把我的艺术创作拿到一个公共空间里，于是我在街上涂鸦，让人们看到我的创作，看到不同于以往那种委婉、曲折、迂回的传统表达方式。涂鸦创作的题目叫“对话”，表现的是我的思想与这个城市里的所有人与空间的关系，而不是孤零零的一个艺术家，而是活在人们中间的一个表述者。而这种关系是存在多种可能性的：不管你不喜欢这样的涂鸦，甚或它激怒了你，不可否认的是你已经参与到这样的“关系”中。现代艺术最重要的一个因素是表现人与人之间的多种关系，这与中国古代艺术的隐逸山林的精神是不同的。在这一角度上，你说的“破坏感”是存在的，而这种“破坏感”是与“参与感”同步的，所以我后来把墙上的人头形象凿成洞，让涂鸦的轮廓与透过它所看到的风景结合。涂鸦的特点是它的时效性与冲击力，它们存在的时间很有限，你今天在墙上画的作品明天就有可能被推土机推到，所以我必须用照片的形式把它记录下来。



于：你这样的涂鸦是个人行为，它和比它早十多年发生的星星画展的反抗与游行还不相同。

张：“星星”的行为很激烈，但思想实际上还停留在较“传统”的阶段，它所争取的是展览的权利。而且在八十年代初，涂鸦这种方式还没有在国内运用和普及，如果当时就存在这样的方式，我相信早就有艺术家使用了。因为涂鸦受制于它的工具材料喷罐，而喷罐是由汽车工业的发达而产生的，在没有这样的材料之前你只能用笔画，耗费的时间长；一旦有了喷罐，你只要对着墙一挥就可以了，哪怕这墙是斑驳的，这种媒材方式的改变很重要。

于：我前几年来798看到你的作品《种族》，好像也叫“中国后代”，当我看到被倒吊在一个大空间里的人体，心中升起一种莫名的压抑感和微妙的共鸣。谈谈创作这组作品时的情形吧，你当时所关注的对象是那些人？

张：我做完涂鸦之后，从2000年开始先做了一些民工的头像翻模，作品起名叫“一百个中国人”。我开始

觉得城市里的人更重要，比城市环境的改变来得更具意义。民工作为一个特殊的、数量庞大的群体改变了城市的面貌，却不能融入这个城市，变成城市的三等人，从更大的意义上来说我们全体中国人都是民工。2003年开始我着手做《种族》这组作品，因为我觉得身体的表情更重要，比面部的表情更丰富。于是我到六里桥的民工市场，说服他们做模特，我花了三年的时间翻了一百多件人体，然后就是着手展示，一般的展示方式是直立在展场，我选择了倒挂——这是一群不能决定自己命运的人，他们一无所有，无助，没有资本也没受到过良好教育，是一群“贱民”的代表。我将这组作品起名为“种族”的原因是：面对这组人像翻模，它就像一个标本，和草木是一样的，是一种“族”，他们就是我们，我要把这种生存状况展现出来。



《种族》

于：我曾听说你在意大利的时候，不会讲意大利语，也不认识当地艺术家，最后采取极端的办法，强使

别人看自己的作品。这样一种艺术的“对话”很耐人寻味，你当时这样的行为获得了怎样的体验和收获？

张：那时我刚到一个陌生的城市。在此之前我刚受过大学教育，想用新的方式改变人们的思想，有种想“救世救国”的英雄主义理想，所以那时画抽象水墨画，也用传统的媒材方式。到了意大利之后我开始只是在书斋里闭门创造，当我的画展览的时候我发现观众感受不到艺术家与社会的关系，更多的只是抱着一种猎奇的心态看我的“东方水墨”。到了1992年以后，有一天我突然觉得不能再这样画下去了，这样的画和我本人、和社会没有任何关系，它只是我空想的结果，跟我的肉体的感受、创造力没有关系。当时我能找到的直接的办法就是涂鸦，人头形象的涂鸦是从我自己来的，我要把我放在这个城市里，我要让人们知道有这样一个人活着，他的血和肉与这个城市有关联。

当我回国后把这样的涂鸦搬回北京的时候，我发现出现了一种“诡异”的微妙变化：当周围环境出现了变化之后，你的作品是随之变化的，艺术家是不能左右的。这就像一匹马，放在贵族的家里它成为一种值得炫耀的宠物和装饰品；但放在劳动者之中，它就成为实用的劳动工具。当时的北京处于拆迁建设的高峰时期、城市规划的转型期，这给我的创作带来了麻烦。所以我当时就给自己限定了涂鸦的范围和界限，比如政府建筑、文化古迹我绝不去涂画，更多的是画在即将被拆迁的墙上。于是，被拆的墙和我的涂鸦就产生了一种奇妙的组合，这也促使我最后去砸墙，把涂鸦凿空，以至于到了后来的情况不是我“带”着作品往前走，而是我“跟”着作品在往前走。我想这组创作的意义也在这里，当北京的拆迁结束时我这一时期的作品也就随之结束了，我不想把它带到后面去。



于：你的创作在文化人类学意义上具有某种强烈的冲击力，比如你所关注的——“对话”、“种族”、武器等等，都是人的个体对于各种“暴力”的描述和反思。2002年你完成艺术项目“一百个中国人”，用石膏“拓”下100名北京外来普通打工者的头像。在你看来，艺术家个体表述整个国族、权利这样的宏大叙事题材的可能性和契机在哪里？

张：说实话，艺术家改变社会的权限和能力是很小的。你不能奢求艺术家能改变社会和国家，人的个体是弱者，被制约的，在这样的前提下，我对于社会能改变多少就改变多少，每个人做一点就足够了。当你掌握了艺术创作的技术，便被赋予了某种使命，你可以以作品影响别人对某个问题的看法，也可以提升自己。我的艺术是关于社会现实的，只能说那么一点点，如果我说完了，有人愿意听我很高兴；如果没人听，我完成了艺术家的使命，这就足够了。

于：敏感、愤世嫉俗、真诚、勇气、冲击力——在你看来，一个艺术家最应具备的、最可贵的品质是什么？

张：真诚比所有的品质更重要，哪怕你不太敏感或者你的技术不够好。一幅油画再漂亮、写实，只能说明技术好；而一幅以笨拙的技术表现的作品，它如果能打动人，它就是更好的。我认为，真诚——这是当下的中国人、中国艺术最缺乏的品质。技术可以提高，敏感可以训练，但是真诚则是一个知识分子或文化人的最起码的准则。中国并不缺少知识人和文化人，但缺少兼有知识和真诚的人。



于：因为我做博士时的研究方向是做中国近现代美术史，特别是民国一段，所以我对前几年作品《升华》很感兴趣。在以历史老照片印刷品为媒介的作品里，我看到了鲁迅、毛泽东、周恩来、斯大林、雷锋等历史人物的不同版本的老照片。这组作品的英文题目叫“the Second History”，第二历史或者说是“二手历史”。巫鸿在评论文章中认为“一幅照片不但在其原始形态中已经含有特定的文化取向和拍摄者的目光，它的洗印过程更给人们提供了干预和改造产现实的极大可能性。”请你谈谈这组耐人寻味的作品。

张：这件作品直至今现在真正看懂的人并不多。这些历史照片我没有作任何改动，都是原版。这件作品耗费了我四年的时间，我认为它是我从开始艺术创作的二十年以来最重要的作品。它没有在形式上表现艺

术家的愤怒和反叛，而是研究其背后的思想。这些作品都是我花了大量时间在档案馆、书籍期刊上找到的，它们在不同的时期呈现了不同的面貌。我认为这些被改变的照片出于政治目的、美学目的等不同初衷，在这些照片里艺术家的手没有任何修改。这些照片我展览了多次，但能理解它的人非常少，大部分人的想象力截止到艺术家的艺术改动。我所搜集了六十余年的中国历史照片，包括各种题材。历史书写对于现实的剪裁、夸大与修正，反映了实证主义的缺失。在大家的普遍观念里，照片是真实的，不能改动的，绝对可观的，实际上这是一种错误的认识。很多照片，如果原版、底片都没有了，事实就成为被悬置的事实。我们应该关心时代背后的东西，而不是这个东西本身。

我第一次展出这些照片，所有的观众在展场最多转了五、六分钟就走了，没有人能看到里面我想说的东西。但我仍然认为这是我的所有作品中最重要。

于：经你介绍，这个作品也让我很吃惊，我认为它更应该出于一个学者之手，作为一项研究的成果，而不是一个典型的“艺术家”作品。再说说你比较新的作品，《人与兽》的铜雕以“惘”、“悚”、“怆”等为题，这组失衡的人体与动物的奇怪组合，使我看到以另外一种写实主义来手法来表现的另外一种“暴力”。你在创作这组作品的契机和想法是什么？

张：雕塑作品《人与兽》与前面的《种族》有连带关系，或者可以说是《种族》的延续。我原来认为对于这些民工，我应该关心、同情他们，但实际上你的同情和关心都是徒劳，就像鲁迅所说的“怒其不幸，恨其不争”的心理。因为你同情的那些“淳朴”的乡下人，也有很多“恶”的品质，当我们传统的儒雅的人文氛围缺失之后，就促使人从恶弃善，兽性代替了人性。在这样的环境下，人在某种程度上就与兽无异。如果说《种族》是出于怜悯的挽救，那么《人与兽》则是直接的表现客观现实。

于：从开始的《对话》到《AK47》系列，很多理论家把你的创作归到“政治波普”或“玩世现实主义”。你对“政治波普”这个概念界定怎样看？你怎样为自己的作品定位？

张：我不是波普艺术家，这是别人强加给我的。我认为评价一个艺术家，不仅要看他近几年的作品，更要看他二十年、三十年甚至一直到死的创作，因为只有这样你才知道他是什么风格的。至于艺术与意识形态的关系，我认为每个人都活在这个意识形态之中，没有人能够超脱。正像你前面说的，我所关注的“暴力”，是软性和精神的外力影响，它是更深刻的一种力量，而我们对抗或者挽回这种“暴力”所造成的影响，表现在不同方面，有的人把注意力转移到赚钱上，而我把注意力放在艺术表现上。



于：从《AK47》系列到你的新作《口号》，这样的批判是不是更直接了？

张：我认为是这样。艺术作品与我们的生活就像一枚硬币的两面，是一体性的、不可分的，在这个语境之中，艺术是生活的反照。《口号》系列运用了与《AK47》系列一样的形式和手法，用标语、口号代替了原来的武器名称。

于：你的作品在现实针对性上显得很突出，而且作为这些作品的创作者，你对于自己作品的阐释也反映了你平时的思考。文艺理论上有个一直在争论的老话题，就是关于艺术家和艺术作品的关系，你怎样看？

张：每个艺术家的创作都是有动力的。但是我发现越来越多的艺术家，他自己都不知道他创作的动力在哪里。我们过去的理论认为艺术家可以不解释自己的作品，那是早期现代主义时期的观念；但当代艺术家，必须能说明自己作品的创作初衷，否则他就不是一个合格的艺术家——你可以做的不好，但是你必须要知道你在做什么。当一个艺术家不能解释自己作品的时候，我认为他的创作动机是值得怀疑的。这样的尴尬现象也呈现在我们今天大大小小的艺术展览中，艺术家与艺术家之间、评论家与艺术家之间，互相看不懂，也不敢说。

于：的确有一些艺术家，他自己的创作目的本身就是模糊的，他等待别人阐释自己的作品，他们像浮萍一样在水面上漂浮，等待着理论家用某一种“观念”去“认领”。

张：尤其在杜尚以后，这样的影响越来越大。我认为现代的中国艺术，很重要的是要“去观念化”，当很多作品的“观念”外衣被去掉之后，他的动机就暴露了，或者原来他根本就没有动机。还有更滥的一种作品，如果你把它的市场价值去掉以后，它就是空洞和没有价值的。所谓“人人都是艺术家”，都可以创作作品，这样的观念在杜尚的时代是可以的。但面对现在这样的口号我们应该去反对它，不是人人都可以做作品，或者做所谓的“现成品”艺术，这是很令艺术蒙羞的事情。观念加上市场的影响，对于当代艺术创作的影像是消极的。如果除去这两层外衣，一件作品仍然是朴素的、感人的，这才是真正的好作品。当年的罗中立、陈丹青的作品，就是感人的、真诚的，有人看了他们的画甚至流泪了，现在我们看不到这样的作品，这样的作品越来越少。只靠“观念”是不能感动人的。

于：是这样，尤其当“观念”泛滥成灾，甚至形成某种模式的时候。就像你说的，去观念化，去玄虚化，让艺术能被看懂，确实是更重要的事情。

张：艺术是被要求能让人看懂的，否则它的真诚性和有效性都值得我们质疑。至少在八十年代，多数画家的展览是能让人看懂，尤其是在画家圈子里，当你画了一幅好画，会有人跟你说“这件作品画的真棒”；但现在不会有人这样说，因为看不懂了。包括现在的电影、音乐、小说，都有这样的可怕趋向，虚假的观念在泛滥，这的确是当代艺术的现状，我相信终有一天这样的虚假和迷惑人的东西会被人唾弃，哪怕技术差一点但初衷是真诚的作品，会被人们肯定和铭记。

作者：于洋

原标题：张大力：对于现实语境的拷问

2008年8月

关于iArt

微信号

iArt_iArt

关于小编

微信号

cafa_zhanghui

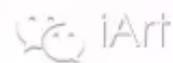
荐文合作

Email

iart2014@163.com



长按右侧指纹，识别二维码，一键关注



微信扫一扫

关注该公众号