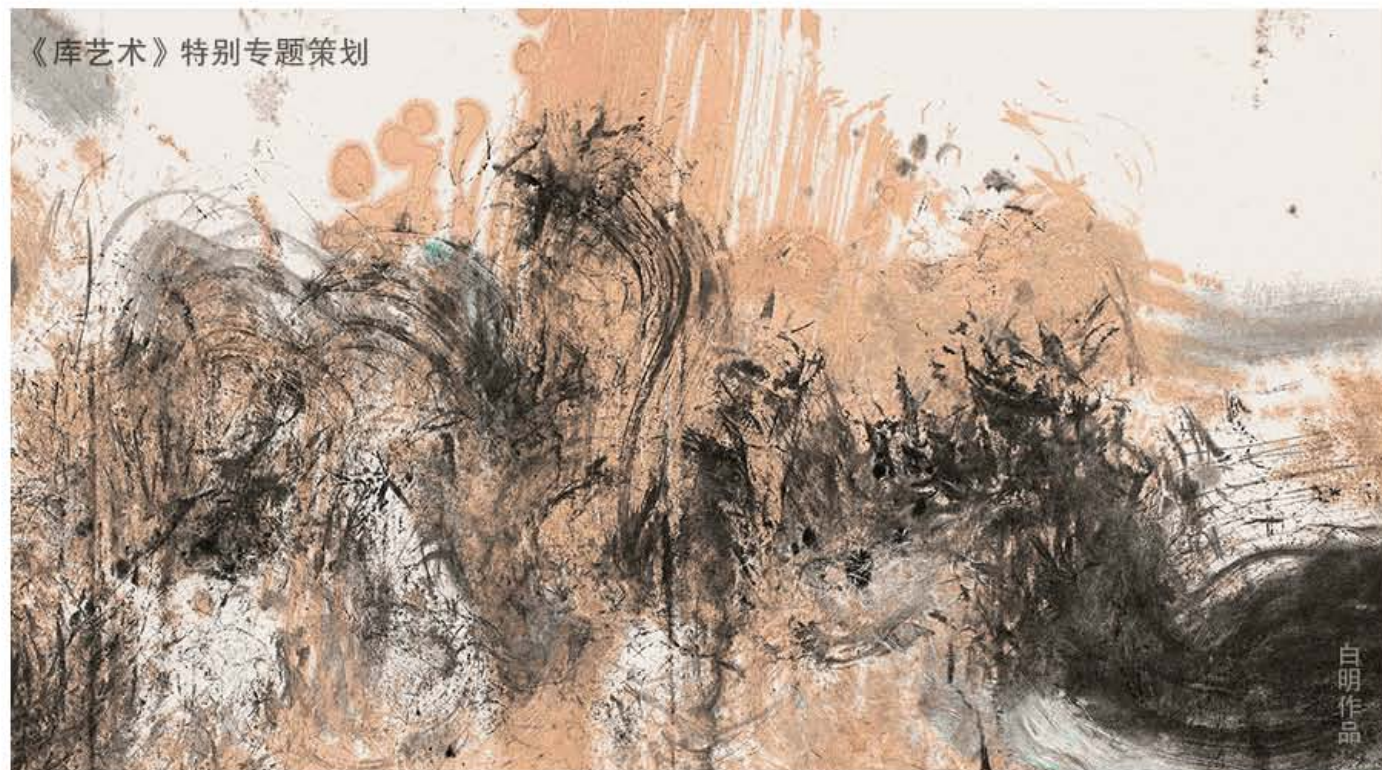


当下觉知 | 张大力: “恒久”与“无常”

Original 2016-11-14 李砚 库艺术



张大力

ZHANG DALI

1963年生于黑龙江省哈尔滨市

1987年毕业于北京中央工艺美术学院

现生活、工作于北京



声音来自张大力老师
来自库艺术

2:45

编者按

1998年初，因为北京报纸上出现的一场公开论战，张大力作为一个涂鸦艺术家的身份开始被人熟知。

当时的北京，满目疮痍，到处都是已经被拆和正要拆掉的老旧建筑，整个城市仿佛一个巨型的工地，人们的感官和心理都受到了前所未有的冲击。带着深深的反感和质疑，张大力近乎执拗地在北京的大街小巷或画或凿下了几千个光头侧面人像，试图用他个性化的图像语言，与这个正在急迫地进行现代化转换的城市进行“对话”。

之后的二十年间，对社会弱势群体的真实状况的关注，以及对种种观念上的禁忌话题的挑衅渐渐成为张大力创作的主题，可当外界对此开始习以为常时，今年夏天他在民生美术馆的一次透出隐约诗意和唯心倾向的个展《恒久与无常》却又一次打破了人们的惯性认知。

当被问及在蓝晒系列之后，是否将真正走向抽象和唯心之路时，张大力回答说，唯物也好，唯心也好，其实都是一回事，本质上并没有什么差别。而这样的答案，或者一如他自己心目中的“恒久”与“无

常”。





拆—西单时代广场 1999年 北京

库艺术=KU:您在青年时期拍过的一部纪录片《流浪北京》里，曾经说过：“北京很烦闷”，然后因为这种“烦闷”的气氛出了国，当时您画的还是水墨。到了国外以后，您很快放弃了这种很中国的艺术形式，转而投向街头涂鸦，是否是因为在街头涂鸦中更能找到一种与当下社会现实的参与感和对话感？也就是说，您本质上对艺术与当下社会现实的结合更有兴趣，而不是纯粹的形而上？

张大力=Z:当时那个纪录片是吴文光拍的，一个很伟大的导演，我只是其中里面一个角色。在八五思潮期间，社会气氛跟现在完全不一样。当时我大学刚刚毕业，没有服从分配，没有单位也没有户口，还没有钱，心情稍微有点压抑，就想离开北京，走得越远越好，于是就去了西藏。八十年代的西藏，交通闭塞，没有火车也坐不了飞机，我坐着那种特别简陋拥挤的长途汽车，连车窗也没有，和牧民们从格尔木到了拉萨，在那儿呆了好几个月。

在西藏时我画了很多水墨画，但并不是像陈丹青《西藏组画》那种记录藏民生活状态的写实作品，藏民的生活方式和服装外型都和汉族差别很大，但相比于这些外在的差别，他们对信仰的执着更能打动我。那时在绘画中我更想表现的是一种在当地感受到的精神气质，于是去山上拓玛尼石，读佛经，所以在这个时期的水墨画中有一些佛教的影子，但它整体来说是抽象的，这也是第一次，把我的现实生活状态以及思考和绘画结合起来。我觉得艺术不仅仅表现眼睛看到的现实，也要反应思想的现实，这两方面的结合，才是完美的艺术。

从西藏回来后，1989年我离开了中国，主要是迫于当时的政治状态和生存的压力。我跟当时的女朋友去了她的故乡意大利的博罗尼亚，在那个地方起码还能有房子住，能找到工作，因为在北京作为一个独立艺术家生活确实很困难。意大利的生活，是比西藏更刺激的一种震撼，因为西藏毕竟还是在中国，尽管有文化差异也还是在理解范围之内，而且佛教也是我们共同的精神资源，虽然派别不同，可对世界的解释在终极上是一致的。但是到了意大利以后，我发现原来在国内学校里接触到的西方绘画和西方概念，真正进入它的诞生地，完全不是那么回事，这个冲击是更强烈的。天主教和佛教不同，佛教更强调轮回，生生不息，人人都可成佛。但天主教是另一个系统，上帝永远统治世界，完全是另外一个哲学。

在意大利待了一两年以后，我发现，光靠在工作室里凭着想象去画水墨画，创作是进行不下去的，创作像一个发动机，需要有根源性的动力，这个动力就是你的生活体验，人人如此。当水墨画这个载体已经不能表达我的思想，我就把它放下了，转而去涂鸦，因为相比于绘画、装置、行为，涂鸦是一个更迅捷、更直接的表达思想的手段。

其实不管在西藏、在欧洲都一样，我把自己感受到的，和当时当地的背景手段结合起来，表现专属于我自己的东西。在意大利，如果用西方的手段来表达我自己，最简单的办法就是画自己。最初萌芽的时候比较简单，但是随着数量的增加和质量的精炼，再加上时间的发酵，慢慢就会形成自己一个比较清晰的方向和意识。



对话—慈云寺 2002年 北京



对话—王府井校尉胡同 1996年 北京

KU:从街头涂鸦人头和AK-47开始，用肉皮冻翻模民工头像，“去伪存真”还原历史照片，以及后面用尸体来创作，您一直对当下中国的现实状态持有一种清醒而批判的态度。但是另一方面来看，您自己又不可避免地是这个社会大环境的一部分，您在创作中反抗的同时是否也带有某些无奈的成分？

Z:这里面有一个前因后果的关系。1995年，我重新回到北京，也把涂鸦带到了北京，但是它的背景和意义全变了。上世纪九十年代中期，中国开始大规模的拆迁，这波拆迁改变了我们的城市结构，也改变了我们的传统，举例而言，一个小时候在胡同的老房子里长大的孩子，和一个在新的现代化小区长大的孩子，感受到和思考的东西绝对不可能一样。

在北京拆迁的墙上画涂鸦人头的时候，有一天我去拍照片，偶然看到民工正在拆那面墙，突然来了一种冲动，干脆把我的涂鸦拆成一个洞！当这个洞被拆开之后，我从洞中看到了后面的景色，那就是北京城给自己创作的一件作品，真奇妙，那件作品马上与这个城市、时代、和周边的环境产生一个微妙敏锐的交叉点或者说是紧密的结合，特别震撼。从量变到达了质变。自那以后，我学会了怎么看待处理现实，表达现实，尤其是中国社会的现实状况。

等我把涂鸦墙凿穿以后，我觉得这个作品可以结束了。就又放手思考其它的主题，开始关注农民工这个群体，从关心环境变成关注人，中国一直就是个以农业为主的社会，当他们中的大多数人第一次脱离土地，来到大城市来寻找一种梦想的生活时，我们的时代开始发生意想不到的巨变，这是一件大事：第一，农民不再喜欢种地，过那种几千年不变的日子、第二，自49年以来的对流动人口的限制松动了、第三，中国开始进入一个以城市为主的快速发展的社会。但是这个城市也并不那么喜欢接纳他们，种种限制使这些大批量的外来人口成为下等阶级，他们没有城市户口、没有资本、没有城市人脉、没有受过良好的教育，很容易被边缘化。但正是这些人，改变了中国的城市化进程，也改变了中国的历史。

我选用了肉皮冻作为材料来表现这个群体的特质——它既不是肉，也不是皮，有肉味，含的蛋白质很少，但又能果腹，价格还便宜，正好能表现这个群体那种特殊的生存状态。我用肉皮冻翻制了一些人头，最后又把这个概念延伸到了《种族》作品里，做了大量的人体翻模。

在创作这些作品的时候，我又在思考，环境背后是人，那人背后又是什么？是思想，那么思想背后呢？是一个国家的意识形态。《第二历史》，就是我想要探究隐藏在我们后面的，国家的意识形态的一件作品，通过对大量图片被修饰前后的对比，来表现60年来中华人民共和国的所思所想，历次政治运动带来的结果，还有历史人物的沉浮。



肉皮冻民工 26×20×20cm 2000年



我们 人体标本 人体等大 2009年

KU:您是否觉得家庭出身也会影响到一个人在艺术上的选择, 他的立场, 兴趣点, 和表达方式?

Z:当然，所有这些作品，还是跟我个人有关系，跟我的个人关注点有关系，也跟我的出身有关系。我出身在哈尔滨一个有几万人的国营大工厂，我父亲是做军队战斗机的。如果我不是那种大工厂集体出来的人，而是生在一个知识分子家庭，或者农村，我的思考肯定不是那个方向，我很容易就抓住一个东西的本质，是因为在我们的集体工厂里面，事情都简化了，大家吃的都一样，上一样的幼儿园，想的东西也差不多，这几万人你也都认识。所以我后来看贾樟柯拍的那个《二十四城记》，特别有共鸣。

有些人觉得一件艺术作品他看不懂或者没感觉，就是因为和他的生活没关系。当有一个东西特别契合你的个人经历时，感受就会特别浓烈。再比如说一个人如果出身于三代以上都是知识分子的家庭，他做的东西肯定会跟我的不一样，我是用一种大家都司空见惯的，不用长篇大论讲道理的方式来表达我对社会的看法，比较粗犷，而中国城市开发进程差不多也是这个方式。

现在北京经过好几轮的拆迁已经拆光了，那种连成一片的古都的历史感已经荡然无存，故宫、长城孤零零摆在那儿，跟几个文物一样。当时我做的东西都是反映那个时期中国的生存状态和我个人的心理，也为后人存储了一些资料，虽然我也不知道这些资料以后会起到什么样的作用。



飞鹰 165cm×100cm×130cm 铜雕 2007年



龙之吻 170cm x 110cm x 90cm 铜雕 2007年

KU:历史在您的创作中似乎占有很大的比重，您对历史的重视，是否也是您创作的动机之一，记录这个时代发生的事情，尤其是被忽视和伪装过的。还有，你觉得历史是在往前进化还是不断重复？

Z:我个人特别喜欢历史，经常会翻阅一些史书，还有古人的日记和札记。我关心历史最主要的原因，还是因为它和现实的关系很紧密。每一件当下发生的事情，把它的逻辑往前推的时候，都会在过去的某个瞬间找到它形成的因子，我们常说，一只蝴蝶煽动着翅膀，会给大洋另一端带来一场风暴。这是学习历史带来的好处，不然你会突然发懵，不知道现实为什么变成这样。

没有百分百真实的历史，正史可能有一部分是被伪装过的，但是可以通过野史去校订它，正史是起到一个大框架的作用。

学习历史的另一个趣味点是，你能看到它在进化，司马迁在《史记》里记录的喜怒哀乐现在还有，但是性质变了。这一百多年来，不光是中国，世界也发生了巨变，原先中国觉得自己是天朝，周边都是蛮夷，到欧洲美国澳

洲转一圈回来你就会发现，中国不过是地球上的多少个国家之一，根本没那么特殊。现在就是地球村，当自己是世界中心的幻觉破灭之后，你才会真正努力，然后才有资格站在同一个维度与他人对话。

互联网开始普及之后，现代中国人开始用自己的脑子了思考了，以前是十几亿人用一个大脑。自媒体、微信这些开始流行之后，每个人都有一个平台可以发声，不管他说的对不对，有没有意思，起码他开始有自己的观点。哪怕早上起来吃了两根油条，躺在床上开始自艾自怜，也可以发个微信说，我今儿个怎样怎样，今天这个时代给你一个光明正大表达自己的途径，这就是历史的进步。





第二历史 摄影剪辑 2003-2010

KU:《第二历史》和《我们》都是您比较代表性，同时又引起巨大争议的作品，像《第二历史》可能在中国的政治语境下的表现会有些压力，而《我们》挑战的又是现有社会现有道德体系的底线，您自己怎么看待艺术创作与这些外部环境和既有逻辑的关系。

Z:《第二历史》做的时候很费周折，在中国要调查这些档案馆和画报社非常困难，因为它不是对外开放的，当时我花了九牛二虎之力找了很多关系，最后才调出了那些底片。

《我们》面临的问题则不是程序上的。当时有一个德国的科学家叫哈根斯，发明了一种能把尸体保存下来的技术，然后在大连开了一个很大的工厂，在中国大量收购尸体。这些尸体在经过专业处理之后，出口到世界各地被用于医疗或体育领域，直到现在，中国都是全世界最大的尸体出口国。

我当时想挑战的是两个东西：第一，为什么这样的事情会在中国，而不是其他国家发生，它的根源是什么；第二，它挑战的是关于“人究竟是什么”这么一个终极问题。几千年来，没有谁能说出人究竟是一种怎样的生物，从哪里来有要到哪里去，人以为自己了解自己，其实你了解到的可能只是真相的千万分之一。

艺术家往往会夸大自己的影响力，实际上艺术在人类历史上所产生的作用是很小的，在好的时代里文化艺术的表达可能更畅快一点，但从根本上来说，艺术家的力量非常有限。政治才是决定性的社会力量。

KU:您在记录和质疑社会现实的同时，是像一个历史和社会学者那样只是尽量忠实地呈现“被侮辱和被损害的”，还是要找到某种“最终答案”，您是否有刻意避免某种指向性？

Z:可以这么说，我也想找答案，但实际上没有找到。我也没有什么趋向性，因为所有作品反映的就是我的所思所想。这个社会中有各种行业的从业者，作为一个画家，我知道我的使命，虽然改变不了历史，也不能改变这个国家，更不能改变大多数人的想法，但是我能自由地在艺术的领域表达自己，这样已经很值得。

这个国家每天都发生各种意外，翻船，撞车、或者天津大爆炸，还有雷洋之死，人不可能每天靠吸收这些资讯活着。我们更应该关心这些现象后面的本质，想想是什么导致了这些事件的发生。

假如有一天我知道了这些乱象后面那个所谓的终极答案，可能会很感慨，但是也不意味着任何东西。当从环境到体制再到人这一路追踪下来，我发现形而上的东西才是更重要的。它不仅是一个空想，而是决定了人的生存价值和抽象本质。



《恒久与无常》展览现场 北京民生美术馆 2016年

KU:刚刚在民生美术馆举办的个展《恒久与无常》中，陈列了两个系列的作品，一件是汉白玉做的普通人的塑像，一件是蓝晒技法创作的植物影像，前者延续了您之前充满悲悯情怀的批判现实主义风格，而后者却出现了很明显的关注自然与唯心的倾向，这在您以前的作品里是很少见到的，这会是您接下来的创作方向吗？是基于什么样的原因使您做出这样的转变？

Z:思想进步了，但那不是根源性的转变。不管拍照片还是画抽象画，它就是一个表面现象而已，殊途同归，最后都是同一件事。

《恒久与无常》是策展人巫鸿提出来的名称，我们在一起讨论佛教和哲学的时候，从英文的角度看，觉得两个词很像，就用了它们作为展览标题。“恒久”其实就是“无常”，佛教里的说法是，这个世界唯一不变的就是它一

直在变。《金刚经》绕了一大圈也是这个意指。

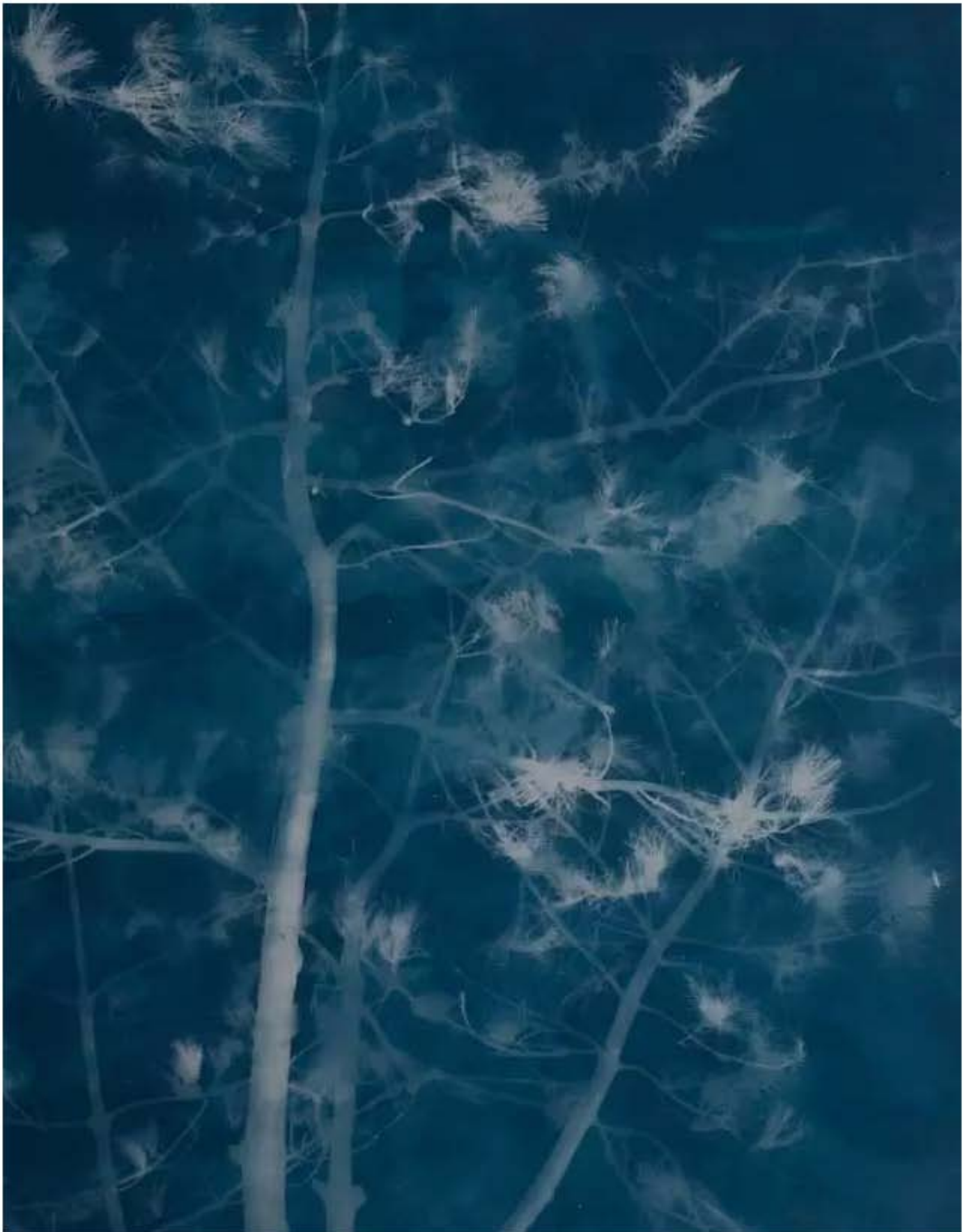
并不是讨论哲学就是唯心，然后人要脱离社会去深山老林里隐居，相反，入世会让你把这个世界看得更清楚。我画水墨，做肉皮冻民工，都是在观察和思考人的内核。现今很多人精神都特别脆弱，哪怕一个非常小的打击他都没办法承受，还有一些人的对物质的欲望已经夸张到令人匪夷所思的地步，为了一个马桶盖，能专门坐飞机跑到日本去买。但世上还存在一些人，不怕疼，不怕死，对贫穷和屈辱都视而不见，究竟是什么样的精神力量使他们达到这样的状态？这是我最感兴趣的。

爱因斯坦研究了一辈子物理，老年时他开始对神学产生兴趣，这个深度的原因，就是科学能改变现实层面，改进生活的舒适度，但它解决不了人类的终极问题。用科学的方法研究自己，把大脑切片来研究大脑，就像用一根矛戳一个盾，这本身就很荒谬。当然从实用的角度，科学的进步带给人类的好处是很大的，它并不是哲学和精神的对立面，乘飞机，坐高铁，也不妨碍你的终极思考。





竹子(3) 330cm×200cm 亚麻布蓝晒 2015



松树(20) 218cm×249cm 亚麻布蓝晒 2016年

KU:在创作那些争议颇大的作品，以及风格和主题转换的时候，您内心是否在乎别人的评价？另外您现在创作上主要思考的东西是什么？有没有自己特别想打破但是无能为力的东西？

Z:在我30岁,40岁的时候会在意别人的想法,但是40岁以后就已经不惑了,现在已经到了知天命之年,这些外部的评判已经不会再法困扰我了。世界就是如此,不管你做什么都有人会挑毛病,但这并不一定是一件坏事,如果所有人都异口同声夸你,那肯定是假的,如果所有人都口径一致地骂你,肯定也是假的。

我现在创作的时候大多数只考虑自己的想法。在过去几件作品里还在研究和公众、现实的关系,想方设法要寻找一个平衡,现在觉得已经没必要了。比如刚刚做的《恒久与无常》,在中国,还没有人用汉白玉去做一个普通人,因为汉白玉昂贵的价格,和它以前的宫廷贡品身份,建国以后基本是用来塑造英雄人物的。但是我就想做这样一个挑战,用昂贵的材料做一个普通人,这里本身就有一种抗衡。也有很多人说你花那么多钱做这个东西值得吗?我觉得值得。做一个英雄就值得吗?谁知道呢?

当你不考虑周围的感觉,或者你的过去和现在的时候,某些有意味的东西自己会出来,不用刻意去考虑它。目前我的状态已经到了游刃有余的地步,通透了,难关都过去了,想做什么就做什么,只要这个命题在我的考虑范围之内。有时顶多在材料上苦恼一下,比如有一些材料不能解决某种造型的问题,或者在中国这种材料做不了,那就很苦恼,但在创作上,已经没有任何东西能对我造成束缚。

***Copyright © KUART.All Rights Reserved.**

“当下觉知”专题策划内容由《库艺术》KUART原创,任何单位及个人未经允许,不得擅自转载,否则权利人将根据知识产权去追究法律责任。





如何找到《库艺术》

如果您对《库艺术》内容感兴趣，请长按右侧二维码或在全国各大主流新闻聚合平台，搜索“库艺术”即可随时阅读“当下觉知”内容。

