

杜曦云 | 个体的艺术：张大力

2017-02-16 南京国际美术展

文/杜曦云

一：

1996年，北京《街道·street》杂志第六期刊发了一篇文章——《看！北京街头的涂鸦》，这在北京市引发了一场从市容市貌到当代艺术的大讨论。事件的起因是，有人在北京的很多地方（正在拆迁的废墟上、高架桥下、城乡结合部、火车车厢……），用黑色喷漆涂鸦出一米多高的人头轮廓，旁边还写有“AK-47（代表着暴力）”、“18K”等字样。这些涂鸦没署名，也没人看到是谁画的，整个城市因这件神秘莫测的事沸腾了，有人猜测是黑社会的标志，有人猜测是搞破坏的流氓，也有人认为这是个疯子的行为而已。

《街道·street》杂志还对市民做了专门访：经济学院一个中年教师说：“起先，我也没注意到这些随意的涂在墙上的东西，后来见到其它地方也有，也不清楚他们为什么这样做，我想肯定不是好人，不然不会这样肆意破坏！”一个路边饭馆的老板说：“这早就有了，这肯定是一群十来岁孩子瞎闹，没事玩了，应该管教。”一个过路人说：“我也觉得奇怪，这不应该算艺术吧？……这我说不好……”一个路过的外地民工说：“我不知道这是什么，……可我好像在其它地方也见过。”某大学一个学生说：“以前听说过国外有干这种事的，国内具体的我不清楚，这个就叫做‘涂鸦艺术’吗？”中央美院的一个美籍留学生说：“这在我国也是要被警察抓的，他（指涂鸦者）以这个找刺激，体验在危险环境中搞破坏的刺激，警察一来，他们就逃。听说在某些国家专门为他们指定了可以涂抹的街区，如在另一区涂画属于违法，好像是在西德……”某建筑设计师说：“如果是艺术，不该以这种形式出现，这不太好。”一个“老北京”说：“这种人要在过去，有他十几年牢好坐”。某居委会干部说：“应该抓起来，这太有碍市容了。”一个路过的警察表示：“只要一查到他，发现他，一定逮起来！”

街道

月刊

STREET



6月
1985年

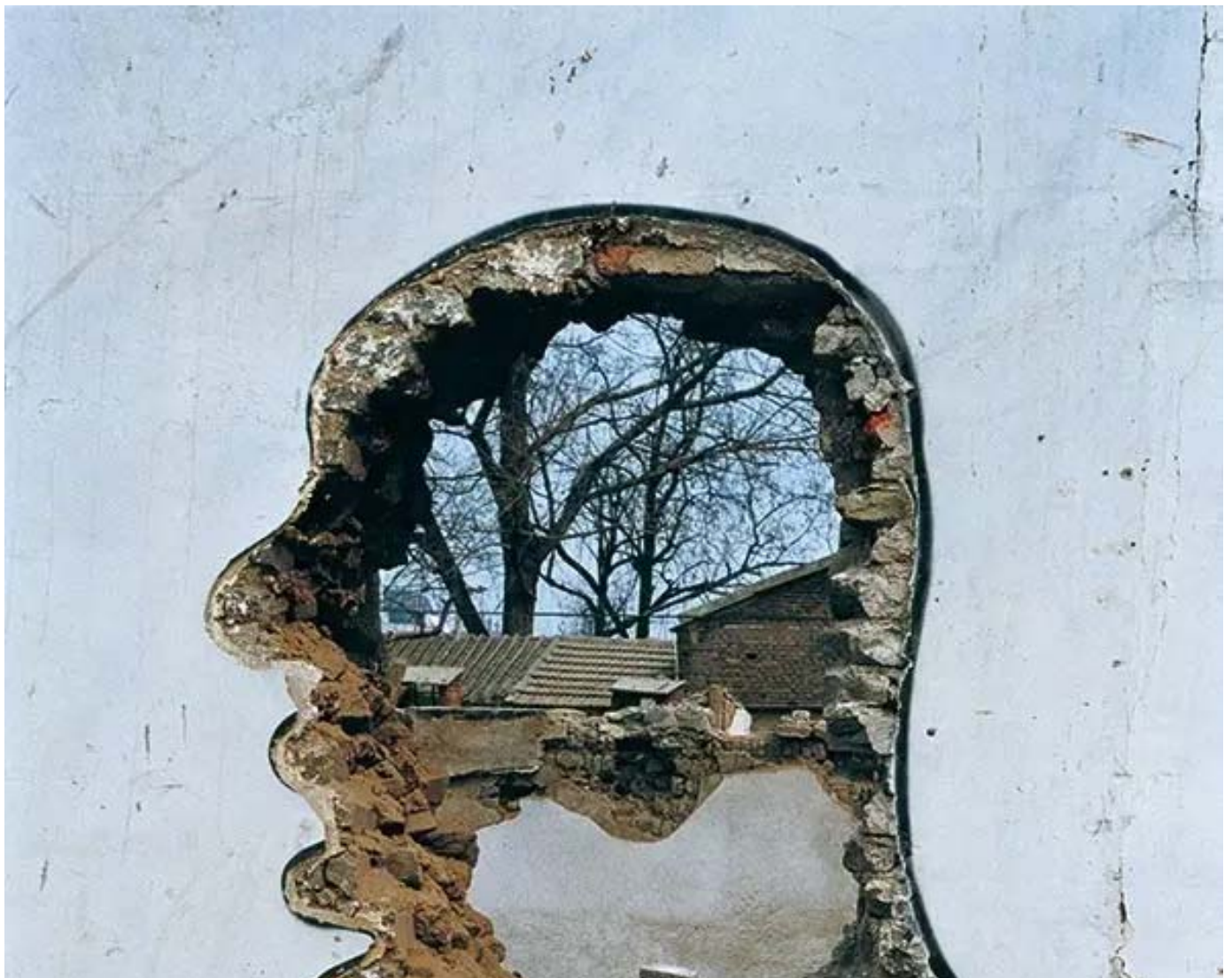
中國政府重击黑暗
六月，太阳依然鮮亮
吳忠其人
愛的歧义
当个办事的衙役也不易

／新华【北京】
／本刊編輯部
／钟鸣【成都】
／韩少功【海口】
／蒋子丹【海口】

从群众对此事的反应中，可以看到“肇事者”隐藏身份的原因——在当时的中国，这是件非常严重和危险的行为。这些街头涂鸦的“肇事者”，是张大力，他从1995年开始了在北京的涂鸦行动——《对话与拆》。

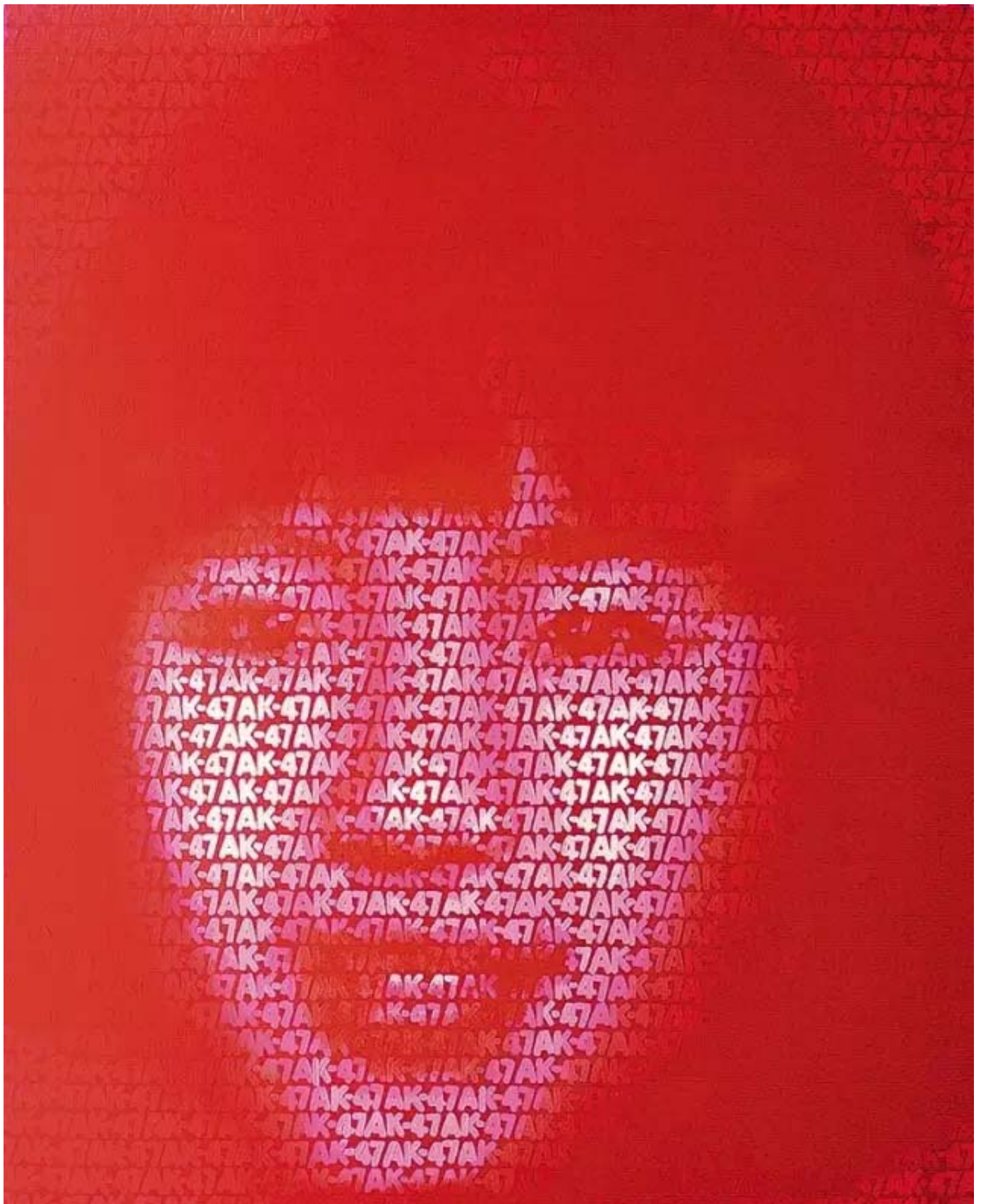
二：
作为张大力最重要的作品之一，《对话与拆》从1992年持续到2006年，长达14年之久。在建筑废墟等墙体上，张大力用喷漆涂鸦出一个人头轮廓的符号（这个头像很像他的侧面像），旁边则出现着显赫的“拆”字。面对疯狂扩张的城市和现代化的进程，《对话与拆》将人们带入对自身生存空间的思考：

“这个城市无处不在发生的事情，如同我的行为。拆、建、交通事故、酗酒、以及无孔不入的暴力事件。城市的扩张，暧昧的张扬，让我们兴奋、骚动和不安。另外，在城市的角落里则是一片混乱狼藉，垃圾堆得到处都是，人们在垃圾中吃、拉、睡。小孩在垃圾中搜寻他们的玩具。河水漆黑恶臭，树枝和草棵子上挂满的各色塑料袋在微风中飘荡，犹如无灵魂的头颅和被斩断的手。西装笔挺的人门在正门进入华丽的酒店，从后门穿过肮脏的泥塘鹿伏蛇行。”





拆一西单时代广场 北京 1999



AK-47 布面丙烯 100x80 cm 2001

出现在废墟之上的《对话与拆》，与它周遭的环境是密切相关的。这些被拆除的民居，曾是人们真实生存过的地方，如今却破落不堪的出现在高楼大厦的包围圈中。作为生活的印记和证明，一堵墙或许曾包裹着几代人的生存空间，但如今只是默默矗立在废墟之上、准备被推倒的建筑垃圾而已。废墟之上依然狼藉的留存着生活垃圾，穿行在高楼与废墟之间，让人真切地感受到人为的沧海桑田。这些拆迁现场，常常会出现一个强力符号——大圆圈

中的“拆”字。它出现的地方，拆迁会被强制执行，人们不得不中断自己的人生轨迹，从生活了几十年的地方迁走；存在了上百年的古建也不得不屈服消失，为城市建设、经济发展腾出空地。强制的拆迁带来了生存空间的空白和精神世界的空白，暴躁的个人汇集成了暴躁的人群，在拆和建的浪潮中，随处可见暴躁的影子。



勇于行动的张大力，又是善于思辨的知识分子。他的作品形式上往往非常简洁，这是他清晰、准确思辨后的结果。城市不仅仅是规划和建筑的形态，而首先是市民的存在。城市属于市民，市民与城市的关系中，市民是本体。城市的文明程度，来自于对人的尊重程度。在浩大漫长的拆、建过程中，城市个体们的生存感受和幸福程度，是最核心的问题。《对话与拆》中迅速涂鸦的、看似极其简单粗糙的人头轮廓，在每个真实的拆迁现场，反复提出这个最核心的问题。“AK-47”（和暴力有关）、“18K”（指向金钱）等字样，既是在宣泄积压于内心的情绪，又在表达张大力自己对拆、建现象的解析。这个形式上非常简单、行动时冒着被抓捕的危险、持续多年后为公众熟知的作品，因为观念的准确和行动的难度，包含着非常大的文化能量。

《街道·street》杂志中采访的一位警察曾表示：“只要一查到他，发现他，一定逮起来！”后来，倒真的有警察找到张大力家里来了，巧的是，那位警察平时写过一些书法，以此为切入点，张大力和这位警察聊了一些艺术话题后，警察没有追究他，而且提醒他：逢年过节和敏感时期可千万别再上街涂鸦。

随着事件的深入，张大力不再隐藏自己的身份，开始接受媒体的采访，向人们说明他的涂鸦行动。对于张大力来说，涂鸦不仅是一种表达观点的方式，也是一种通过艺术真正介入到现实社会、日常生活中的方式。他用涂鸦介入日常生活，也借以关照日常生活中的人们。在狂飙突进的建设、发展过程中，人本身却时而被忽略。通过街头涂鸦，他反复提示着被麻木的人群所遗忘的基本事实——以人为本。在城市中不时闪现的《对话与拆》，刺痛着曾经在这片废墟上生活过的人，引发他们的自我反思。

随着涂鸦的进一步发展，张大力有时会把人的形象投影到墙面上，或者把涂鸦的形象在墙面上凿成空洞，透过残垣断壁上人头形状的空洞，能看到远处拔地而起的新建筑。这些墙洞拓宽了视觉范围，新建成的高楼大厦在视觉上再一次占领了废墟，它鲜明、突兀的拉大了和废墟的对比。凿墙时，他和农民工们合作，涂鸦的初衷里，包含着对农民工这个复杂的社会群体的关注，而张大力请来的民工唯一关注的事情，却是工钱问题。当城市扩张、经济改革开始冲击个体时，没有人能抵御这台机器的向心力。“我选择的墙正是这个城市变化的一块银幕，一个普通但真实的劳动场面。民工们问了一些和他们自身利益相关的问题后，我们就开工了，没有任何多余的事情，时间是一个半小时。期间，充满了铁器的碰撞声音和砖落地后飞起的黄色灰尘，墙后是现代巴罗克式耀眼的白色大厦。”



拆一 东二环富华大厦 北京 1998

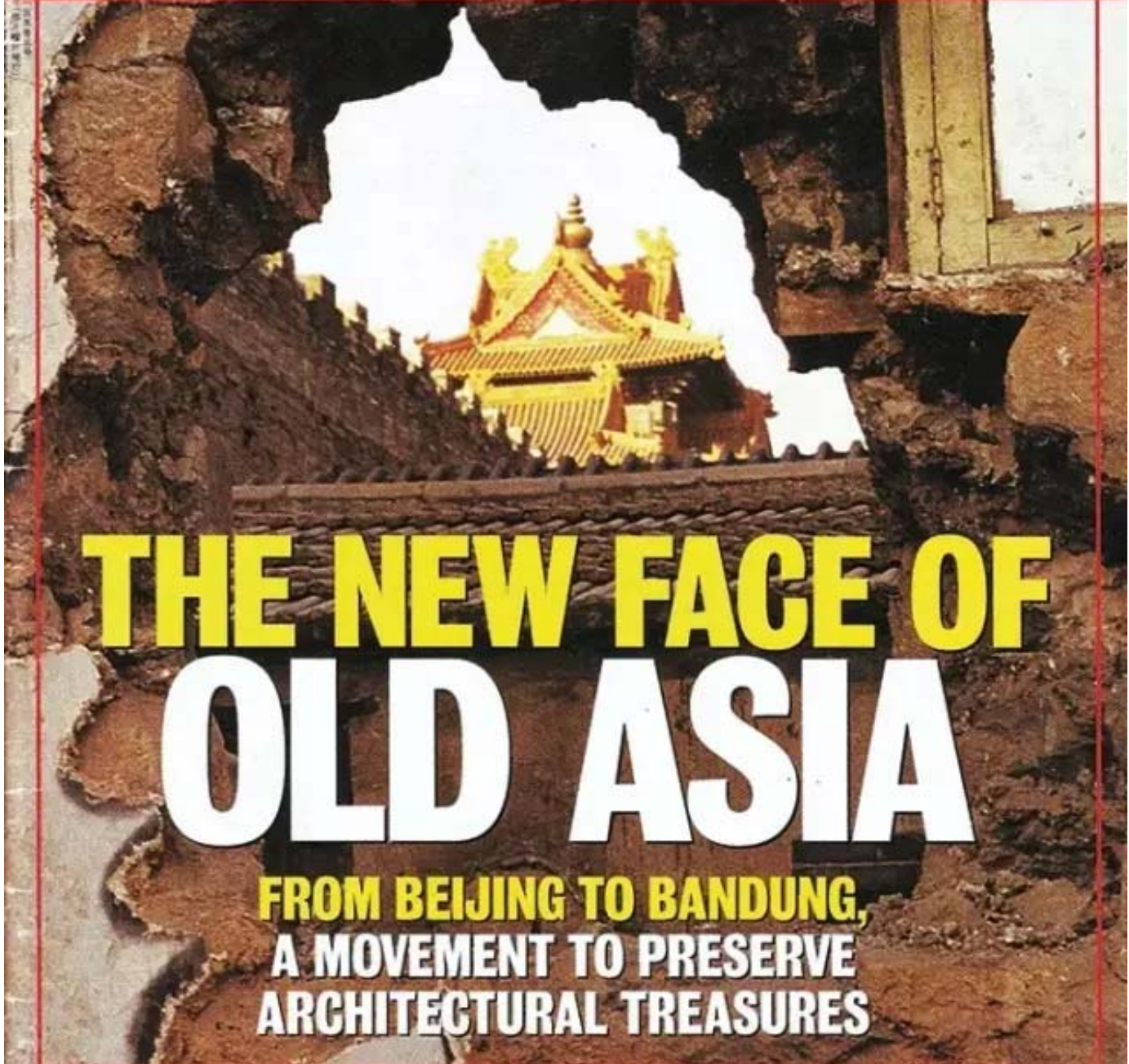
多年的持续行动中，张大力练就了飞快的涂鸦速度，距离墙面20厘米左右，他能手握喷筒不到一秒钟画完一个人头。后来，他的街头涂鸦遍布北京，尤其是那个头像，几乎成为当时北京的一个符号和标志。2000年，张大力的涂鸦作品出现在了美国《新闻周刊》（**Newsweek**）新千年第一期的封面上——近处是即将拆除的画着人头的破墙，远处是故宫一角，这一期的专题是“老亚洲，新面孔”。

SPECIAL REPORT: AIDS IN AFRICA

Newsweek

THE INTERNATIONAL NEWSMAGAZINE

January 17, 2000



THE NEW FACE OF OLD ASIA

**FROM BEIJING TO BANDUNG,
A MOVEMENT TO PRESERVE
ARCHITECTURAL TREASURES**



9 77063 706002

6-2

ISSN 20173-1717

Subscription
Phone: 010-85111111
Fax: 010-85111111
E-mail: news@newsweek.com

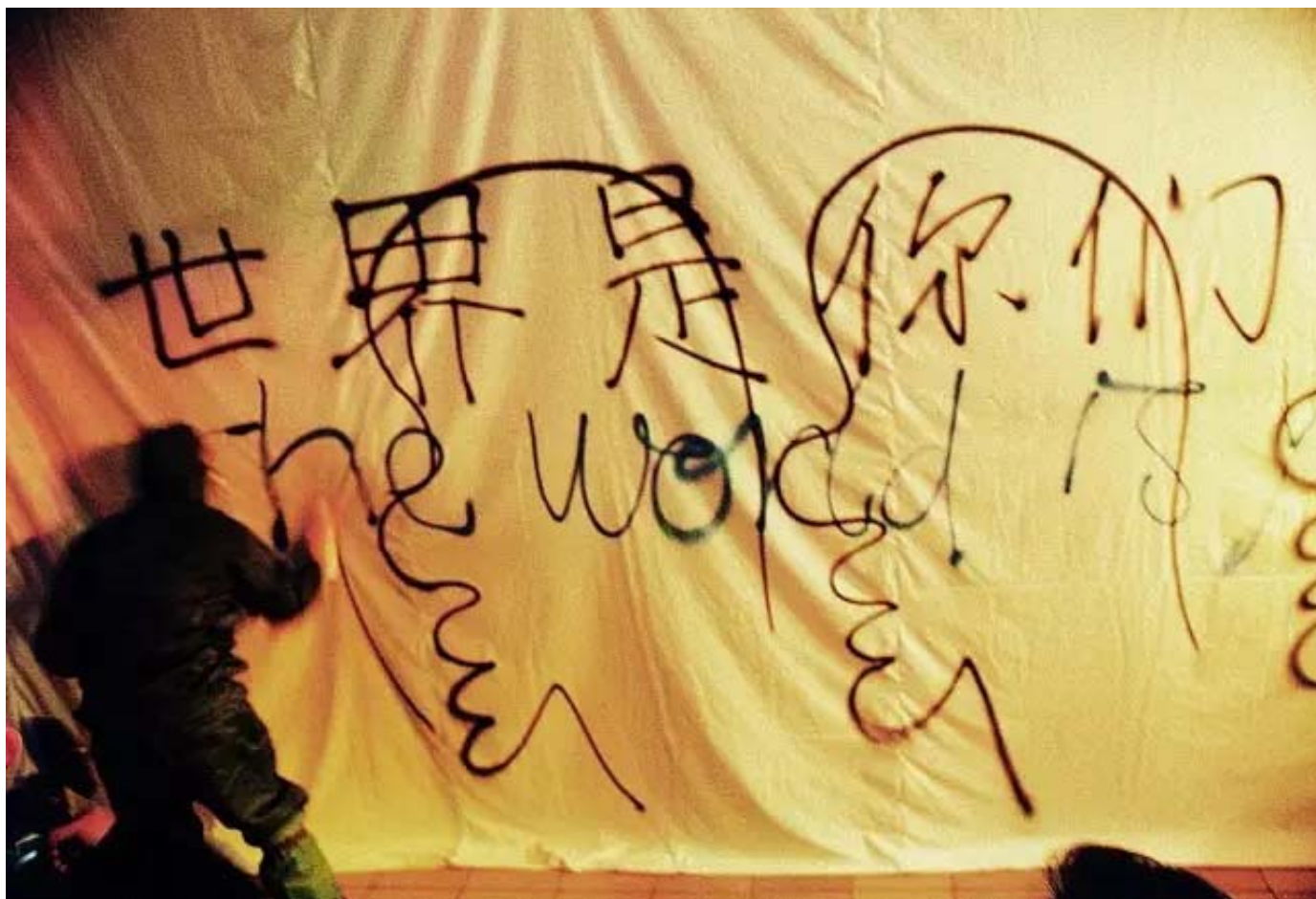
Advertising
Phone: 010-85111111
Fax: 010-85111111
E-mail: ad@newsweek.com

Marketing
Phone: 010-85111111
Fax: 010-85111111
E-mail: market@newsweek.com

Production
Phone: 010-85111111
Fax: 010-85111111
E-mail: production@newsweek.com

Legal
Phone: 010-85111111
Fax: 010-85111111
E-mail: legal@newsweek.com

涂鸦，往往是亚文化族群出于宣泄郁积于内心的压抑而在公众场合自发涂写的行为，作为原生的民间文化，它因来源于当下的日常经验而亲切、因直抒胸臆而动人、因随意性而避开程式的窠臼、因“非法性”而具某种反抗、解放的可能。涂鸦被视为是美学现代性的产物之一，也是社会民主、自由度的显现之一。真正有价值的涂鸦，是那种立足于当下的日常经验、有明确的文化针对性、寄自由冲动在其中并易于为观者所体会、理解的涂鸦。这种涂鸦秉承“否定性”思维，谋求切中时弊并有效发挥批判作用。这种涂鸦同时需要面对的是政府的管制和商业的侵蚀，而后者在当下及以后，将更为严峻。



世界是你们的 行为

THE WORLD IS YOURS Performance 1999.3.2

街头涂鸦成为张大力的创作方式，始于1992年的意大利。

1989年，在激烈的社会形势下，中国发生了一股“出国潮”。张大力在精神上也受到了很大的冲击：“我像一个逃兵孤独的对战场的方向，沮丧，颤抖，泪流满面，这是我有生以来最大的挫折，我发誓我将永远记住这一天。屈辱爬满了我的心，脚步也走的不平稳，我感觉入了彗盆上了炮烙，路上不停的有人跟我说话，声如游丝（《生命中无法置之度外的一天》张大力）。”7月，张大力带着复杂的心情离开北京，去往意大利。

他最初想去意大利游历数月，结果，这一去长达六年之久。带着复杂的心情和对新生活的憧憬，他来到意大利北部城市波伦尼亚，并与意大利女子嘉莉结为夫妻，旅行最终变成了定居。很快，起初来到意大利的兴奋就被危机感所取代：语言不通是个大问题，更为严重的问题是，如何以一位中国艺术家的身份，在西方主导的当代艺术语境下找到认同。

初到意大利的两年间，张大力依然坚持着中国现代水墨的研究与创作。**1992年**，他的艺术观念和艺术形式发生了明显的变化，并由此介入到中西方艺术的博弈与对话上，



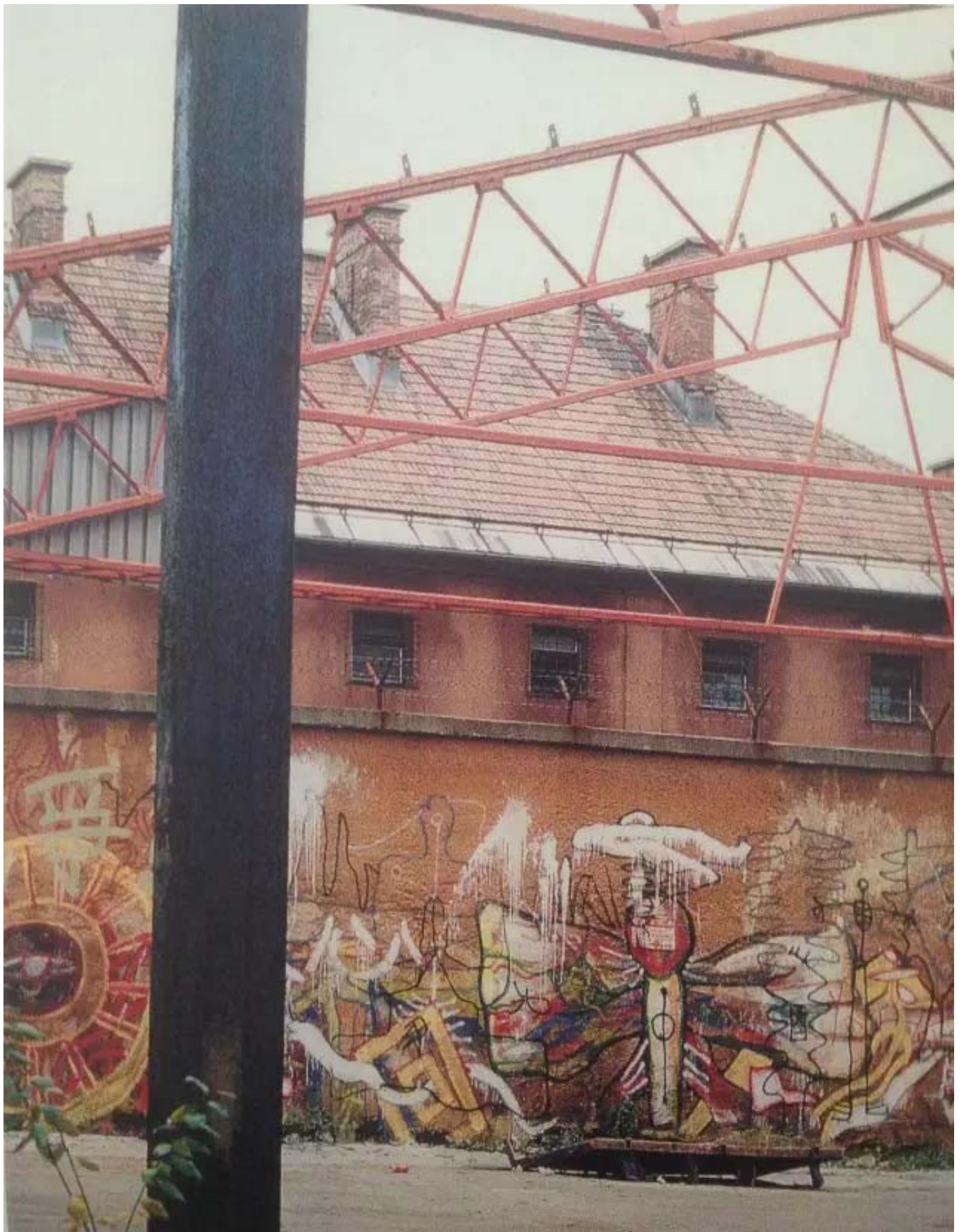




水墨/SAMSARA 西藏系列 纸上水墨 137 x 34 cm 1988

是在这一时期酝酿产生的。在意大利的创作环境，和他在中国时是相当不同的。他在意大利的涂鸦，是一种寻求关注与认同的方式，是在强行挑战一种主导文化的行为，是对西方语境下当代艺术的质疑与介入。在波伦尼亚的大街小巷，他用喷漆涂鸦着带有强烈个人色彩的符号：像他的自画像般的人头轮廓，和“他妈的”、“革命”等敏感的汉字。身为一位中国艺术家，他以这种独特的方式来寻求西方的注视与对话。当地人对这些涂鸦的反应也很迅速，有人在他涂鸦的大头上写字：“你是谁？”、“你他妈的是法西斯”……还有人在大头上画上了共产党的标志……慢慢的，人们注意到了张大力的艺术，并引起了讨论，涂鸦的目的——“对话”——开始显现。

张大力刚开始涂鸦时，是十分紧张的，连他的妻子和女儿都不知道。他每次都在家人安睡后才出门，基本上是在夜里穿上一袭黑衣，迅速在城市中穿行、涂鸦。即使是在当时的意大利，涂鸦也是被作为亚文化来对待的。有一次，张大力不小心把涂鸦喷到了某个意大利人的家门上，刚好被坐在汽车里的那家主人看到了。对方疯狂的鸣笛，然后下车对着他破口大骂。当这位意大利人看见张大力的这张亚洲面孔时，十分震惊。剑拔弩张的情况下，张大力鬼使神差的朝那人脸上喷了一下颜料，救命的声音随即传开……



对话—卢布尔亚娜 1993

1995年，张大力回到中国。时隔六年，中国的大环境发生了极大变化，展示在他面前的是一片繁华景象。1992年以来，邓小平视察武昌、深圳、珠海、上海等地并发表重要谈话，明确了中国经济改革的方向，随后全国掀起了改革开放大潮。

早在1950年代，北京的大规模城市改造运动就已经开始。以城墙为例，北京原本有三重城墙：中央是宫城(紫禁城)，第二层是皇城，第三层是京城——分为内城、外城(即南城)。里应外合的三道城墙，如今只剩下紫禁城。最外层的京城是在1949年后消失的；1953年，左安门被拆；1954年，庆寿寺双塔被拆；1956年，中华门被拆；1957年，永定门、广渠门、广安门、朝阳门被拆；1958年，右安门被拆；1965年至1969年，东直门、宣武门、崇文门、安定门、阜成门、西直门、元城墙被拆。迄今，正阳门、德胜门、钟楼部份保存。

1992年9月，北京市人大常委会第36次会议审议通过了《北京市城市建设总体规划修订草案（1991年—2010年）》，此后，北京每一年都在刷新着前一年的施工面积、竣工面积、基建投资。2001年，北京迎来了又一次建造的高峰，新华网2003年直接以“北京迎来历史上规模最大的城市建设期”为题，宣布当年的城市开复工面积已达1.2亿平方米，“世界罕见”。2005年通过的《北京城市总体规划（2004年-2020年）》中，明确提出要构建陆海空一体的区域交通网络，以及建设京津城镇发展走廊。



城墙

《对话与拆》的指向是丰富的，它关注着城市扩张下的居民们。涂鸦的人头成为伴随着高楼大厦和拆迁废墟的、众多个体的声影，试图唤起人们的多重反思。城市扩张的过程中，往往伴随着对居民生活空间的冲击，同时也强

烈改变着人的迁徙、生存状态。城市的扩张对于农村来说同样影响重大：长期的城乡二元体制造成中国经济发展的不平衡，城市的快速建设需要农村腾出土地、支出劳动力、供应生活必需品，甚至还需要开辟农村市场。大量农村用地被征用、大量农村劳动力进驻城市、城市越来越混乱、农村的留守儿童与老人问题凸显……



五：
流浪在城市中的艺术家们，与农民工们都被称作“盲流”：一个是主动脱离体制后苦苦思索人生的出路，一个是在被命运安排的生存之路上苦苦挣扎。

1987年，张大力从中央工艺美术学院（现为清华大学美术学院）书籍装帧艺术系毕业。因为不服从学校的分配，张大力成为流浪在北京的盲流艺术家。1987到1989年，他创作的《人间—红黑白》系列，在反思他的生存状态。《人间—红黑白》系列画在高丽纸上后装裱，虽是传统书画的形式，但颜料却是稀释的油彩，而且只使用了黑白红三种色彩。画面中，张大力反复使用三种意向符号：攒动聚集的手臂、翩迁展翅的蝴蝶、冷静凝滞的球形天体。画面底色是浓郁黑色，营造幽深、神秘的气氛，在这种气氛的笼罩下，无数只挣扎的手臂组成画面的主体，手臂在摆动着、渴求着、寻找着，如同聚集的幽灵一般在黑夜中孤苦游荡。蝴蝶与天体则充满了象征意味：蝴蝶是一种迷惑，它代表着人们无法确切感知的现实，究竟是在自由的生存着，还是被人为的表象麻痹着无

知的荒度时日，这是对人生存状态的思考；蝴蝶也是自由精神的象征，只不过这种精神显得孱弱无力；天体则冷静的观看着这一切。

1988年8月，纪录片导演吴文光的《流浪北京》开拍，张大力是片中的五位自由艺术家之一。这部日后非常著名的纪录片，拍摄的是五位自由艺术家1980年代末在北京的生活状态。五位人物是：写作的张慈、拍照片的高波、画画的张大力和张夏平、戏剧导演牟森。他们户口所在地分别是云南、四川、黑龙江等，他们放弃老家的工作来到北京、或者在北京大学毕业后自动留在北京，途径不一，但目的大致相似，即在北京实现自己的艺术梦想。影片分为六段：1、为什么到北京；2、住在北京；3、出国之路；4、1989年10月；5、张夏平疯了；6、牟森的话剧《大神布朗》上演。

那时的张大力，租住在海淀区教养胡同39号，一个狭小逼仄的房间里，仅能够放下单人床和一张画画用的桌子，屋中杂乱堆积着许多画卷。纪录片中的张大力一头浓郁的黑发，满脸胡茬，声音低沉甚至有些沙哑，精神状态似乎有点颓废。对于片中的艺术家来说，没有户口，没有工作，自然也没有稳定的经济收入。不仅没有人认可“艺术家”的职业正当性，他们有时候连温饱问题都不能解决。

那时，人们不知道什么是艺术市场，更有甚者，对卖画抱有强烈的抵触情绪（如张夏平）。在今天看来，他们的生存窘境是因主动放弃体制内的工作造成的。在当时，当代艺术的画廊、美术馆、基金会的体制尚未建立，缺少收藏家，更没有金融的干预。纪录片中的张大力们，尽可能纯粹的追求自己的艺术理想，即使生存的压力不小。

张大力在纪录片中说：“我们没有什么钱，有的时候兜里一分钱没有，只有一个自行车。我们俩就骑着自行车到他同学那里吃饭，吃了中午饭不知道晚饭在哪吃……但是我想靠卖画生存在北京不太现实，因为卖画只能卖给外国人，中国人好像还没达到那种水平，要他们买张画不大可能。有买画的钱可以去买锅碗瓢盆，更实际一点。可外国人比较少，碰巧这个月卖两三张，可下个月就不一定能卖出画去。”



吴文光纪录片《流浪北京》1988

他的话中，隐藏着对这个城市的不满与焦虑。时隔15年后，张大力对这座已经发生剧烈变化的城市依然难掩批评：

“我一点都不想掩饰我对这个城市变化的厌恶，最初的兴奋被一些无能的建筑师创造的丑陋作品彻底的埋葬，我不想说他们每个人都没有天分，也许这只是一个极短的过程，伟大的作品会在痛苦的磨练中诞生。但是我想告诉对北京的过去比较了解的朋友，在这个不顾一切追求所谓的现代化和全球化的过程中，北京的历史被彻底的毁灭了……一座古城变成了垃圾场和废墟。城市中心那些低矮的平房；狭窄的胡同是我们最珍贵的遗产，那不代表落后，相反那是这座城市历史和文明的证明，是一个城市的灵魂。现在这个灵魂被切割成一个个记忆的碎片，丑陋不堪的大杂烩，如同一个典雅的女人被强迫作了隆胸和丰臀手术一样。你能看到的肉都在外边，可都是假象，糊弄人的东西，她击碎了我们美的习惯，肉排变成了肉渣，令你怎么也找不着肉的滋味。国家大剧院就坐落在天安门的右侧，那真是一个漂亮的建筑，它完美的弧形在天空下闪闪发光，如同巨大的飞碟降落人间，但是当你知道它是建立在一片被毁的四合院的基础上的时候，你还会那么毫无保留的赞美它吗。也许当这些建筑都成为实事以后，人们会忘记了这些争论，但我想建筑师他不应该忘记，哪一个建筑师愿意把佛罗伦斯的老房子铲平，然后

盖一个辉煌的圆顶歌剧院，谁会为墨索里尼的罗马新城唱赞歌。欧洲人不会，那么在北京谁来负这个责任？我们正吃惊的看着这场变化，身处其中但无能为力。北京没了，它只不过是一段让人难忘的历史，站在故宫后门的景山上，你看到的美丽宫殿如同一个盆景，它是那么渺小和不堪一击。破碎的黑瓦，裸露出木柱的粉墙和遍地钢筋、钉子的废墟，使艺术早已失去了它温文尔雅的生存条件，它只能在被挤压中妥协或者走向温文尔雅的反面，拆、拆、拆！你们拆，我也拆吧！我想告诉别人我也在现场，我不愿存在于我脑中的映像是由别人来转述的经验而成，我要表现和看到发生于我们所有人面前的真实，这是瞬间记忆的证词。（张大力2004年11月22日的自述）”



六：
对不曾亲临历史现场的人来说，对历史的了解，主要通过流传至今的史书。那些为史书所记载的人物和故事，作为知识被后世的人学习和传播，并形成共识，影响着人们对当下事物的判断。但人们在阅读和传播历史知识时，很少怀疑过历史知识本身的真伪，以及史书作者的种种局限。在城市的废墟之上，张大力通过涂鸦的形式来和人们对话；在历史的浩瀚信息中，张大力发掘另一种废墟——被遮蔽、隐藏的原始照片。

2005年开始，张大力开始了带有文献研究性质的图像考察。通过系统的收集与编辑整理后，以直接并置的方式，他向公众展示了很多著名的历史照片，以及它的原始图像。这些原始照片，是相对于已被书写、传播的历史的原始档案——他称之为“第二历史”，出于“第一历史”的需要，它们被修改、遮蔽、隐藏至今。被置换或删除的人物、被移动或增删的背景、甚至是光影的变化……修改前和修改后的照片并置在一起时，观者忽然意识到：已成为自己的记忆和知识依据的很多“纪实”照片，和原始照片之间有很大的距离，这些广为流传的、貌似非常纪实的照片，其实隐藏了很多不为公众所知的真实信息。信息在源头处被制造者精心修改了，缺乏怀疑精神和求真能力的观者，是被动的信息接受者，这些被修改的照片，在相当长的时间内被观者们信以为真，并因此形成特定的价值观念，深重影响着观者们的思维方式和行动方式，直至如今。

这些图像之所以被修改，出于各种具体的原因。知识从来不只是单纯的知识，而是知识-权力，在多种力量纷争的激荡变换中，不同的人物在不同版本的史书中戏剧性的显现或消失，时沉时浮。



第二历史

例如，鲁迅在日本留学时的一张照片，本来是在蒋抑卮病室中与一群无关紧要人物的合影，但后来就变成鲁迅反客为主的突出在中心位置。大量的照片中，往往把一些人彻底抹掉，这些人或者是不重要，或者是不被当时的历史观认可。至于背景的改换，或道具的增减，是常见的手段。

南齐的谢赫在《古画品录》中提出，绘画的目的是“明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴”。摄影术刚发明时，被认为是对客观世界最真实的记录，在复制客观世界表象方面的功能超越了写实绘画。但作为掌握在人手中的、生产图像的技术，它其实也是可以任人妆点的。摄影的“修版”技术会导致原始信息的改变，仅仅是色调的

变化，就可以渲染出英雄应有的坚毅果敢，或反面人物的阴郁恐怖。剪裁与拼接也是一种手段，它可以创造出在现实中不存在的场景，让貌似真实的照片成为无中生有的假象。



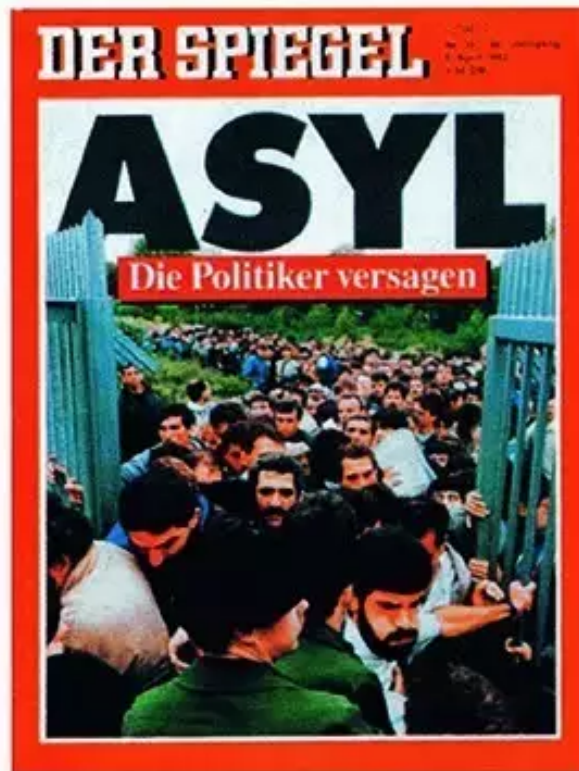
拼接

如果说《对话与拆》是对直观现象即城市变迁的体会和反思，并从中寻找个体生存的意义，或者影响个体生存处境的种种因素；那么《第二历史》则回到了一种更为宏观的层面上，从对历史照片真相的寻找中，摸索到影响我们当下思维和行动的文化暗流。《第二历史》所牵引出的问题是丰富的，图像修改和宣传策略的关系、图像传播和社会共识的关系、文化氛围和个体独立的关系、信息渠道和求真能力的关系……。《第二历史》似乎和当下的人没有关系，但张大力对图像的考察（包括后来的《视觉机器》）揭示出对信息的控制，作为一种手段，它在人类历史中从未停止过。张大力没有过多阐释这些问题，他用最直观、最简洁的图像并置方式，平静的托出基本事实，让观者在对比中反思。

他并不是职业摄影家，甚至并没有拍摄，只是寻找照片、选择照片、并置照片。但《第二历史》对摄影和真相的关系、摄影和权力的关系、摄影和个体独立的关系等问题的洞察，让他被国际摄影界高度关注和讨论。2011年，在纽约现代美术馆举办的展览“新摄影2011”中，《第二历史》被邀请参展，张大力是五位参展艺术家中唯一的华人。近年来，国际摄影界出版的很多摄影史专著中，《第二历史》都被列入其中评述和讨论。

《第二历史》关注的是中国，随后的《视觉机器》中，视野扩展至全球。这一系列作品涉及的虚假照片，范围非常丰富，从摄影术发明初期一直到当下。但张大力的批判视点，主要指向被誉为“第四权力机构”的新闻中出现的照片，因为新闻一直标榜“真实”，而伴随着摄影器材、技术和图像处理软件的高度发达，以及互联网普及带来的信息生产、传播、互动的方便快捷，摄影成为新闻的最强大支持者。时至今日，新闻依旧被很多人看作是客观的、中立的、服务公众的信息系统。但新闻并没有它所宣称的那样客观和中立，它和它的生产者、控制者的利益密切相关。每一篇新闻报道、每一幅新闻图片背后，都隐含着非常复杂的利益关系。图像是否接近真相，或多大程度上接近真相，取决于图像生产者、控制者的利益需求。

XENOPHOBIE UND PROPAGANDA



17 Museum für Kommunikation, Bern & Stiftung Haus der Geschichte der Bundes

In das Originalfoto von Asylbewerbern vor einer Antragstelle in Berlin montiert der «Spiegel» für sein Titelbild am 6. April 1992 zwei Grenzschutzbeamte.

Was wollte die «Spiegel»-Redaktion damit erreichen?

张大张 Zhang Da 10.10



1993年，德国明镜杂志封面作假的照片

1993. Cover page of Der Spiegel

Year: 1842

Con artist: P.T. Barnum

Originally published in: *New York Herald*



There was a tradition a long time ago of manufacturing fake mermaid carcasses for public display out of the body parts of dead monkeys and fish. The photographs you have just seen exemplify such hoaxes. The most famous hoax was the Feejee Mermaid displayed by P.T. Barnum above.

Barnum' s mermaid was really an artifact purchased secondhand by the great showman in the mid-1800s and exhibited throughout the United States as a carnival attraction. Yet another specimen still in existence was fabricated in Japan and said to be 1,400 years old.

张大力 Seal Zhang Dali, 2010.10

《视觉机器》中，张大力也没有拍摄照片，而是在海量的照片世界里搜索他需要的照片，并用照片搭配文字的方式，直观呈现原始照片和被修改后的照片。做《视觉机器》时，把自己所发现的真相公诸于世，是最激动人心的。为了让观众的注意力集中于照片和文字所呈现的基本事实，张大力用普通文档的方式排列这些照片和文字，而且故意把这些“文档”输出在普通的打印纸上，艺术作品一般来说必须具备的审美趣味荡然无存，观者心无旁骛的观看一页页的图文，共享张大力的发现。

这一页页排版平实的图文中，展示的真相却惊心动魄，观者们吃惊的发现，很多原以为确定无疑的“常识”，在这里都被证伪了：为了塑造林肯的伟岸(林肯本人瘦小而其貌不扬)，修图者直接将林肯的头像换到了南方政治家约翰·卡恩的身上；为了突出斯大林独一无二的重要性，他身边的小人物们被抹除的一干二净；如法炮制，墨索里尼的牵马者也消失了；为了打造丘吉尔的健康形象，丘吉尔抽雪茄的形象也被修掉了……每一个出现在媒体中的名人形象，几乎都和原形相差甚远。重要历史时刻的照片，也被明显修改过，比如1945年美军占领硫磺岛的照片，1945年苏联红军攻克柏林议会大厦时的照片……摄影史中的很多纪实名作，居然是摆拍的，如1936年卡帕拍摄的西班牙内战中倒下的士兵，1950年德·维勒的《酒店前的亲吻》。至于那些明显荒诞不经的照片，则比比皆是，比如很多号称拍摄了鬼魂和神仙、美人鱼、外星人、怪兽的假照片。1939年，摄影师多尔西亚·兰格拍摄的美国经济大萧条中的母子，仅仅公示了悲愁的瞬间来左右观者们的情绪，却没有展示母子开心大笑的时刻。1970年，还是新闻系学生的约翰·费勒拍摄的图片，获得了普利策新闻奖，但他其实抹掉了护栏，来加剧冲突的气氛。拿APEC会议来说，不同国家和不同政治背景的新闻记者，都在按照自己的立场捕捉、利用照片。



奥巴马与普京

在信息爆炸的当代，《第二历史》、《视觉机器》的现象，非但没有因为图像生产、传播技术的发达而有所改善，反而愈演愈烈。当下已经是全民都可以生产、修改、臆造图像的时代，相机越来越普及，曾经的手工修版、上色等技术，早已被各种方便快捷的图像处理软件所取代。在铺天盖地的图像世界中，越来越难以分辨图像的真假，甚至让人不自觉的遗忘掉图像与客观世界的差别。但越是真假难辨的生存处境中，越需要求真的意志和能力。因为对真相的了解，以及由此而生的辨别真假的能力，才是智慧的源泉。



“持久的魅力” 展览现场 2016

作为一个当代艺术家，张大力在形式方面是“不择手段”的，绘画、摄影、雕塑、装置、行为艺术等表达方式，他都广泛涉猎。但看似五花八门的作品，被明确的目的贯穿着：“我要做‘极端现实主义’——我要用极端的方法来表现现实，才能让别人特别清醒的回到现实来。你不用极端的手段，极端的办法，别人还生活在梦里。要把他拉回来。我的作品在形式上、内容上尽量呈现让别人一看到就能想到现实状况的这种感觉，用这种办法把大家拉回来，就是‘极端现实主义’。”（张大力和杜曦云2011年的对话）

2015年3月4日

杜曦云
