

雅昌专访】知识分子张大力：其实我是个特别“正能量”的人

2015-09-20 23:51:13 来源： 雅昌艺术网专稿 作者：洪镁

摘要：导语：从 80 年代末 90 年代初的《红黑白》到 1995 年回国后的涂鸦《对话与拆》，《一百个中国人》开始民工主题的不断延续，他持续地挑拨大家在社会问题上的敏感神经，把这些弊病集中地放大在他的作品里，到了近年创作的《风马旗》，作品中的冲突在它的舞台效果中愈发放大，似乎他在社会反叛者的路上越走越远。跟张大力做…

推荐关键字 张大力 现实主义

导语：从 80 年代末 90 年代初的《红黑白》到 1995 年回国后的涂鸦《对话与拆》，《一百个中国人》开始民工主题的不断延续，他持续地挑拨大家在社会问题上的敏感神经，把这些弊病集中地放大在他的作品里，到了近年创作的《风马旗》，作品中的冲突在它的舞台效果中愈发放大，似乎他在社会反叛者的路上越走越远。跟张大力做完采访，发现他其实是个很“正能量”的人。他有着中国知识分子对社会的忧虑，他希望用艺术解决很多煎熬着他的社会命题，大概正如他所说，“表现这些弊病的背后，就是因为希望它变得更好”。

1963 年，张大力出生于哈尔滨。父亲在一个巨型国营企业工作，随着父亲的工作调动，他也辗转在江西、黑龙江度过青少年时期。“7 岁开始画画，12 岁我就立志要做艺术家”，随后张大力进入美术培训班学习素描、色彩，学习成为画家所需要的技法。1983 年张大力考入中央工艺美术学院，和大多数大学生一样极力寻求形式上的突破。四年后从学校毕业的张大力放弃了分配，去圆明园成为一名职业画家，摆脱了他厌倦的集体主义经验，冒险地开始了他的独立生活。

尽管这种独立和自由让刚刚迈入社会的张大力沦落至社会底层，在随后的几十年里，他仍然保持了对这种独立的坚持。他最早从国外带来了涂鸦艺术，当涂鸦变得越来越时髦，他毅然放弃涂鸦，“涂鸦已经变得太商业”。他在 2000 年前后意识到民工的生存状态，把注意力集中在对社会问题的关注。当摄影成为大众文化方式，他又退回到 19 世纪的摄影技术，他清晰地感受着这种独立带给他比别人先行一步的乐趣。

他的作品形式涉及水墨、雕塑、摄影、影像、油画等，每一类他都愿意做到极致，无论是题材还是形式他认为自己都可以找到与作品本身更适合的呈现状态。1985 年张大力开始做水墨，使用油画颜料、表现禅宗老庄、用他能想到的各种形式或内容突破局限，和当时的年轻人一样希望破开传统中国绘画的桎梏，这个尝试他花了七年的时间。1992 年开始的涂鸦经历中，他的喷

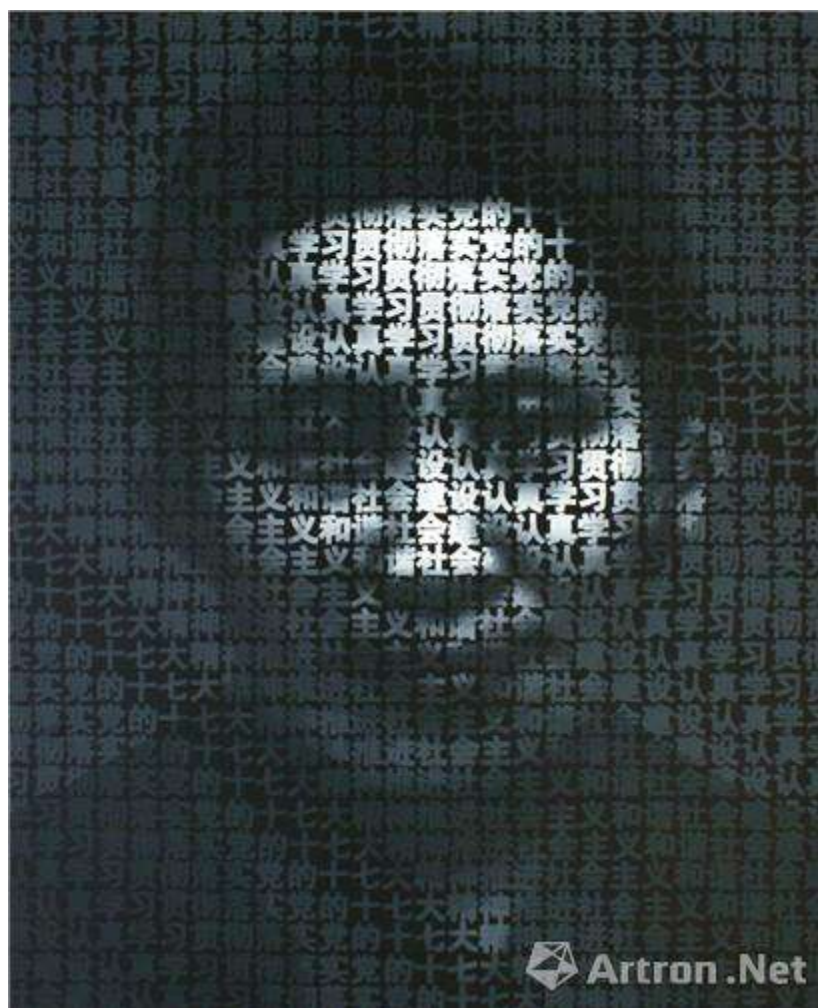
绘罐从博洛尼亚画到了北京，几万间被推倒的房子带着张大力的痕迹消失在帝都。2000 年张大力转向对民工群体的关注，从《肉皮冻民工》到《一百个中国人》再到《种族》，从赤裸裸的视觉震撼到令人窒息的倒置翻模，很难说是否有人能够超越他在这个题材上的表达。艺术家的摄影也许开始得比他的系统的《第二历史》、《视觉机器》要早得多，否则很难想象他用五年多的时间按照书中记录的方法恢复蓝晒技术并做出《世界的影子》，他说“这个系列现在刚刚完成了技术熟练的阶段，我应该能够找到更适合它的表现方式”。



艺术家张大力

雅昌艺术网：从现实到极端现实，您认为这之间的变化是什么？是指不同层次的现实变化，还是从人的经历来说有不同的人生阶段经历着的不同的现实？

张大力：我把中国分两个时代，第一个时代是从1949年到1992年，这个时代我们可以称为现实主义的时代。跟当时的国情有关，在这个阶段的早期，我们的艺术从文学、音乐到绘画主要是表现农村以及歌颂现实，基本上艺术家都在表现乐观的现实，后来我们走向表现革命的浪漫现实主义。但是从1992年开始中国完全进入另外一个状态，我形容这个状态就是“极端现实”，因为艺术家已经无力批判、无力表现乐观的现实了，这时候的现实已经是非常疯狂的一种现实。从没有市场、一分钱不可交易到所有的事情都以市场为标准、用钱来衡量，这是中国历史上非常极端化的一个时代。一方面艺术家无力去表现这样的生存状态；另一方面艺术家自己也被裹挟进这种极端现实里，社会评论一个艺术家优秀与否的标准是市场价格，并不是说艺术品做得多好，我们完全失去了评判现实的基本原则和价值，所以把它称作极端。



张大力《口号 (C5)》布面丙烯 182cm×223cm 2008 年

这两个跨越让我们像坐过山车一样，从一座山到另外一座山，因为我身在其中甚至更近，所以这中间的过程我都经历过。我是1963年生的，而且我是出自一个国营工厂家庭，这个工厂生产军队的战斗机，几十万人吃、喝、住包括上学都在厂子里，是一个非常鲜明的集体时代。但是大学毕业以后，我没有服从分配，变成了圆明园的一个独立艺术家，沦落到社会最底层，变成一个集体之外、被抛弃的人。那时候，我的同学都分到好的办公室、分了房子，娶了老婆、生了孩子，我还在一个偏僻的京郊陋巷里

吃不饱、穿不暖，对自己的内心说“没事，我这样活是为了我自己”。这段生存经历对我来说是特别重要的，它让我变得无比强悍，在面对诱惑的时候我坚强地走我自己的路。

从没有市场经济到突然变成一个什么都用金钱衡量的时代，这就是一个极端的现实。在北京三环的房子卖 4000 块钱一平米的时候，我想太贵了，过两天可能会变成 2000;但是过两天变成 8000 了，我特别着急，我想这不可能;再过两天变 10000 了，我没有办法，赶快就去买了。现实就是这样，我们无力批判它，因为我们正在亲身体验它，我们在体验现实中和现实同步去奔跑。

所以我跨越了两个时代，跨越了两种人生。我并不关注空想，我的艺术是针对发生、发生过的事情，这次展览的主题命名也是在讲这样的一个过程。



张大力《马上飞(铜)》铜 235cm×60 cm×218cm 2007 年

1992 的前与后

雅昌艺术网：有学者按照您的创作思路把您的创作分为两个阶段，从创作风格来分析，您自己是怎样划分的？

张大力：我在艺术风格和创作关注点上，也确实有两个时代。1985 年到 1992 年是第一个时代，我比较关注形式。吴冠中提出一个口号“形式也是美的”，对整个时代影响特别大，很多大学生认为艺术最根本的问题是形式问题，每个人要有自己的风格，

否则就没有自我形象。所以我在材料、造型上极力寻求一种风格，这种艺术形式很可能和我的个人生活、个人思想没有太大关系，但是我和大部分大学生一样，一定要追求在形式上的突破，这种对形式的关注从大学时期延续到大学毕业之后在圆明园的创作，以及到博洛尼亚的前三年。

1989 年，我到了意大利的博罗尼亚，前三年我也还在慢慢适应环境的改变，出于惯性，我还是把水墨当做美学上的精神寄托，所以直到 1992 年我仍然在画水墨。但我的现实生活已经完全和水墨没有关系了，这种创作动力的断裂让我非常痛苦，并且开始思考一个人到底该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？“吾道以一贯之”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？

也就是这个阶段，我在博罗尼亚发现整个欧洲的学术界以及一些重要的美术馆已经把关注点集中在当代正在发生的艺术，我所做的抽象艺术已经成为了艺术的一个历史阶段。我也开始反思之前那些年的艺术创作，去了解当代艺术的机制和发展根源。我认真研究了诸如德国的博依斯、基弗尔，意大利的“贫穷艺术”等艺术家的创作观念和形式，自己也做了一些总结，现代主义之后，没完没了的艺术形式创新是否还能继续？在问题丛生的当代社会，以思想为核心的当代艺术是否能够承担起为人类生存现状发言的使命并在这样的状态下完成形式的寻找？我自己要通过

什么样的方法协调内心世界与现实世界的关系、并通过独立思考找到形而上的生命本质?对于艺术家来说,不断地想办法解决内心世界与现实世界关系问题就会不断增加前进的动力,这三点追问对我后来的创作形成了非常重要的影响。今天我们可以用很简单的几句话概况当时的那些转变,但是这个过程真的是很漫长的。

从 1992 年到现在,我跨入另外一个阶段,作品形式五花八门,涂鸦、照片、装置、雕塑、油画、影像都有,形式对我来说已经不重要了。但是在所有的形式背后我想我可能就说了一句话,我想表达的是艺术的根本问题,这个问题实际上就是人的问题。几千年来,我们所有的艺术都是在表现人,无论是画面上的一棵草、一个静物、一片风景,还是人体、历史,这些都是我们眼睛和大脑对历史和现实的解读。



张大力《拆—时代广场》编号 199939A 摄影 100cm×150cm 1999
年

对话与拆：我和大家一样没有选择

雅昌艺术网：所以您回国之后开始了《对话与拆》系列的涂鸦？

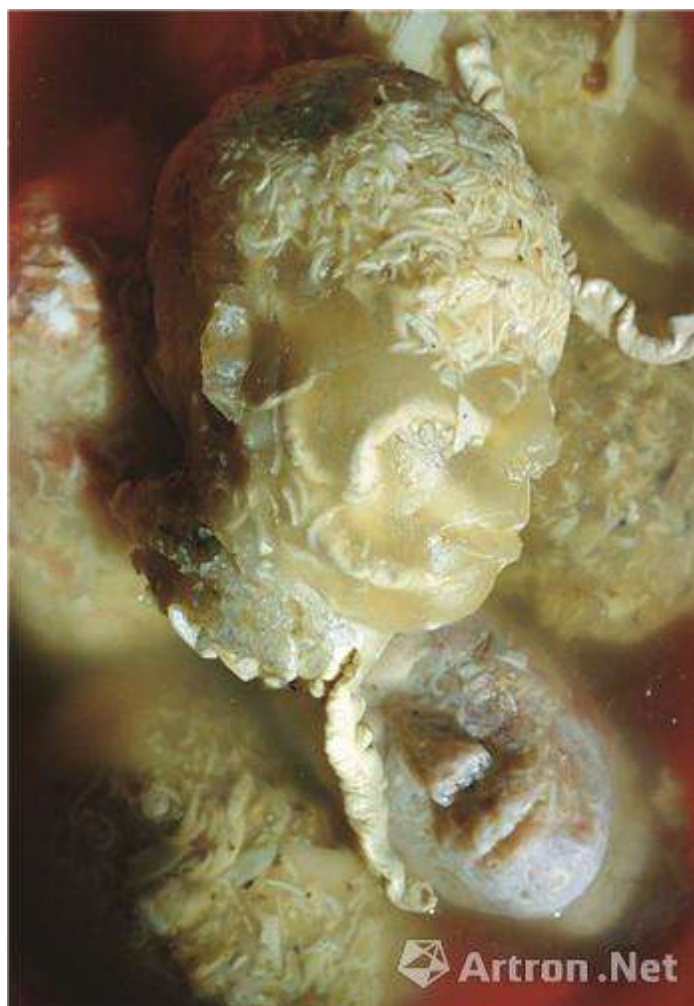
张大力：1992 年我在意大利就开始做涂鸦，1995 年回到北京后我把涂鸦和这个城市拆迁结合，从在墙上平面地画我的自画像，到凿成一个立体的形象，然后拍成图片归结成档案，这个系

列也从一个平面作品变成雕塑、行为艺术。这个涂鸦画了一万多个，我画得很快，每个人差不多一两秒钟就可以画完，一晚上可以画二三十个。有一次一个警察来来回回地在我附近走，他走过去的时候墙上还是什么都没有，等我过去的时候他回头看，发现墙面上出现一个人，他看着我，我像是没事儿一样就走了。1996年到1997年，有一次我去一个拆迁区，突然跑出来一个人拿着很大的木头要打我，他以为我是拆房子的，我跟他解释说我是画画的，他说“你就是拆迁的，我看到很多地方一画就被拆了”。这些废墟里的涂鸦慢慢地随着废墟一起消失了，变成我们记忆的一部分。

那时候拆迁还没有围挡或者广告背景板，我们赤裸裸地看到整条胡同一夜之间全部被拆了，随后会有几个月甚至一年那些房子还保持着废墟的形态，没有搬走的人、讨饭的人或者无家可归的人都住在那里，还是正常吃饭、睡觉，那种像是被轰炸过的场面带给人的震撼是抹不去的。我们的前辈可能通过战争见过这样的情境。如今这是我们的城市战争，我们通过这场战争争夺城市的主导权，把过去的小胡同留在记忆里，变成高楼大厦、宽广的马路。我还记得当时在北京晚报读过一篇小文章，有一位女士早上离开家，晚上回家已经找不到自己的家了，我们的社会变化太快。后来我对这些不那么生气了，可能是在跟这个城市的对话过程中得到了一种释然吧。大家都说高楼好，那我就住进高楼里去，因为我和千千万万的人一样没有选择。

雅昌艺术网：从平面到立体，再回到平面，其中还包括更多丰富的形式，这是表达强度的变化还是形式突破的需要？

张大力：我觉得是一种技术的需要。7岁我开始学画画，后来学素描、色彩，进入美术学习班，再考进美院，要做艺术家我就要掌握绘画的技巧，我走的是和所有人一样的路。但是到了1985年，我学习技术的过程完成了，我觉得我应该有自己的想法，开始进入一种创作阶段。到今天，把所有作品拿出来看，能看得出这就是一条现实主义线索，包括我现在还是在现实主义里继续往前走。我认为中国的现实主义远远没有完成它的使命，既没有达到西方现实主义的发展程度，也没有建立自己的系统，而是为政权所用，变成了文革时期的歌颂场景、大跃进时期的宣传画。真正的现实主义应该是我们眼睛看到的真实、内心情感的真实，不要用一些似是而非的东西说“这就是我”。



张大力《肉皮冻民工》 肉皮冻 26cm×20cm×20cm 2000 年

真正的艺术家应该是一位优秀的知识分子

雅昌艺术网：尽管这三十年您的作品形式不断变化，但是仍然围绕着现实主义线索。

张大力：对，我对社会的这种敏锐观察、我去批判社会，从宏观上来说因为我还是一个知识分子。我觉得知识分子是这样一种人，从古至今他们永远在提毛病，一直不满足于生活现状。每个时代都要求知识分子服从政权，但是他们之中总有一部分人去

总结那个时代的弊病，为那个时代提出新的观念、新的要求。张载这样形容这些人，“为天地立心，为生民立命，为往圣继绝学，为万世开太平”。当然，**他们**完全可以逃避，可以去赚钱并且生活得很好。但是一个民族如果没有这样的人就不会传承到今天，正是因为有**他们**，我们能够幸运地继续生活在这种文化中，看到很多经典，和**他们**进行思想上的交流。我们这个时代的高华，他在《红太阳是怎样升起的》中为我们增加了了解事情的一个新的角度，李零在《人往低处走》中回到原始的状态重新解释《道德经》，也许都还有很多不足，但是**他们**在质疑约定俗成的一些东西，这不是知识分子的职责吗？在我看来，真正的艺术家应该是一位优秀的知识分子而不仅仅是一位画家，表达思想比画画本身更重要。

从知识分子的角度看，这个社会脱离了对现存世界的批判是不会进步的。和陈老莲同时代的很多人不认为他的画是美的，因为他接受了版画、西洋画的影响，接受了很多世俗的观念，可是我们今天认为他是艺术史上特别重要的画家，他开拓了美学的边界，为我们的文化艺术带来了更多的可能性。如果有一天我的艺术被认为是古典的，我会很高兴，因为这证明我们的艺术进步了；如果我的艺术在未来的15年、20年仍然被大家认为很可怕，我觉得这很可悲，因为这等同于我们原地踏步了很多年。

其实我是个特别“正”的人

雅昌艺术网：所以，在您看来，您仍然还是在中国文化系统之内的，并非是一个反叛者？

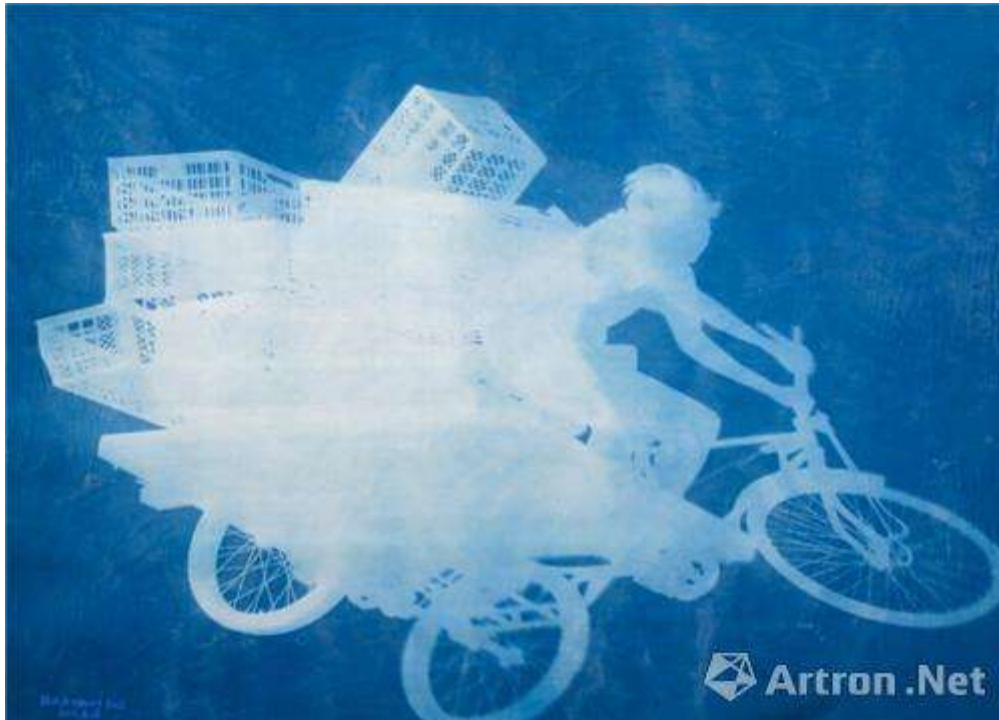
张大力：我并不认为自己是中国文化的反叛者。事实上，我是个特别“正”的人，我继承了中国古代优秀知识分子的传统，不过是他们其中的一个，延续了他们对文化的责任感和使命感。我反复地讲这些社会问题的背后，是希望它更好、变得更强大。17岁，我离开家庭走到西方，走遍世界，今天回到中国，我想我是更清醒了，我又回到我的故乡，我想为我的故乡做更多事情。无论我用怎样的智慧完成这个使命，我始终超脱不了我的文化给我的脉络。

大雁在天上飞的时候，总有一个是要在前边指路的，因为它有力量、有方向感，后边的人跟着它就会形成一种习惯。历史上这样的人很多，他们甘愿冒着生命的危险突破旧思想，让后边的人看到更多的希望和可能性。

雅昌艺术网：相比以前，您现在似乎更温和了？

张大力：好像是更温和，实际上我觉得我更有力量了。形式上可能是更温和了，比如蓝晒系列作品形式本身就是温和的，是温和的就让它温和，是血腥的就让它血腥，不必太刻意。当然带来这样的感觉是因为现在的我更成熟，我意识到中国的问题并非只是中国的问题，在我走出中国后我发现中国的问题是世界的问

题，本质上是人类的问题。当我站在人类的高度上来看待它，我就释然了。要解决这样的问题，我就要变得更形而上、更唯心，而不只是用现实来解决现实的问题，因为现实的矛并不能解决现实的盾，要有形而上的超越。



张大力《车夫》 纯棉布蓝晒 260cm×360cm 2011 年