

LIFE MAGAZINE

# 生活

月刊

2010年中国大情  
LIFE MAGAZINE  
醒来

ISSUE 52 | MAR 2010 | ¥ 5.00



ISSN 1009-0489  
03



如美 / 2009

香灰·泥和木头

540cm x 450cm

ZHANG  
HUAN  
张 洄  
重 获 天 堂

撰文: Benjamin Genocchio 翻译: 喻喻

无论使用什么材料或方式,张洄的灵感一直来源于普通人,以及去理解他们的生活与环境之间的关系。如果他的作品偶尔让我们觉得困扰,我们不应该责备他,因为他仅仅是将我们生活的世界反映给我们看。



二十年前,如果中国观众走进一家上海的美术馆或画廊时,看到展厅的地板上散置的都是些破碎砖头和建筑废弃物,从一辆卡车里倒出,他也许会感到疑惑,甚至愤怒。但在过去的二十多年中,上海经历了天翻地覆的变化,在美术馆或画廊里看到装置艺术已不足为奇。特别是上海美术馆,她一直走在推动中国实验艺术的前沿,教育中国大众有关当代艺术的知识,同时也积极通过组织上海双年展来展示世界各地的当代艺术。我们也许可以说,如果没有上海美术馆的努力,中国当代艺术的崛起,以及它所受到的国际瞩目,都会来得迟一些。

因此,张洵在上海美术馆举行他在中国的第一次个人展览是再好不过了。作为中国目前最成功、最受人尊敬艺术家,他已在上海定居5年了。许多人都梦想在上海美术馆举办个展,包括张洵本人。他1965年出生于河南安阳,年轻时是北京东郊实验艺术团体“东村”的一位重要成员。东村是中国当代艺术的重要发源地,张洵当时的创作以行为艺术为主。受自己佛教信仰和中国历史文化的启发,他也创作了大型雕塑、香灰绘画,以及装置、木刻版画、旧门板雕刻等艺术。这些创作形式都进一步增添了她的国际知名度。而最近,他又开始了油画创作。

毫无疑问,在上海美术馆展出的建筑废墟是一件艺术作品——《创世纪》是张洵2009年创作的最新装置作品。它很难用简单的概念来解释,而且也不是可以简单制作出来的。这件作品的制作远比给一个建筑公司打电话,让他们从拆房子的现场拉几车砖瓦去展厅要复杂得多。装置艺术是一个复杂的形式,因为它本身就是多种艺术表达方式的混合,将绘画、雕塑、舞台、建筑、摄影、观念等艺术形式结合,但最终结果却又和所有这些单一的形式不同。它往往和环境紧密相关,艺术作品是想法和物质组合的结果,而不是简单的加工。从最本质来说,它是摆放的艺术,而摆放的过程本身就是一种行为。

这件作品的名称向我们提示了它的含义。张洵称之为《创世纪》,为的是让我们联想到人世之始、开天辟地之类的超自然故事。比如《创世纪》这本犹太和基督教的第一部圣经,讲述了上帝在七天之内从混沌中创造世界的过程。但张洵这件作品所关心的却不是人类、地球、生活或宇宙的初始。艺术家所感兴趣的“创造”是中国近年来所经历的天翻地覆的变化,从一个相对落后的农业经济国家,转变为现代工业化的、仅次于美国的世界第二经济大国。这个转变过程中充满了各种神话般的故事,也是人类现代历史上仅有的例子。对一个普通人来说,这些变化中最明显的表现,莫过于一个消费社会的建立和席卷全国的建筑大潮。

这件装置作品中还有许多其他值得思考的地方。从废墟中伸出来的,是旧木房子的柱子;而散落在展览大厅的灰色砖头,是上海地区最近被拆除的老房子的废墟。艺术家正提示我们:生活中的每一件事情都是有代价的。中国在国际上蓬勃发展之野心的代价,是以追新为目标的对一切旧东西的摧毁,只有时间才能知道这些变化对居住在那里的人们会有什么样的影响。与此同时,发展也给上海和其他地方的城市生活带来了活力和动力。公园和其他公共空间的建设为居民提供了更多的休闲娱乐场所。不可忽略的是,伴随这些变化而来的也有各种挑战和不满。这种情绪最初在艺术家当中可以见到,后来也渐渐扩展到更广泛的人群中。中国发展的速度和尺度使普通人都开始对文化和建筑遗产开始担忧,他们不同意某种说法,即物质文明发展名义下的破坏是不可避免的或正确的。

## 二

这次展览中的其他作品也对中国的发展狂提出质疑,与《创世纪》中对相同问题的分析批评可谓异曲同工。两件巨型香灰绘画——2008年的《水库》和2010年的《大运河》——使人想起几十年前中国也在政府的支持和投资下大建工程,比如水库、大桥、运河等,用来调水灌溉农田。而这两件作品都取材于70年代的《人民画报》里的图片。那也是一个“创世”的举动,中国努力将自己从一个农业社会转变为工业经济社会。那也是一个充满着希望的时代,成千上万的人群涌到农村,立志建设一个新的世界。他们相信世界将根据人的意志而改变。但实际上并不是所有的事情都能随心所欲,建设的过程中也出现了一些失误和错误:改变世界也是有代价的,其中最明显的一点就是对自然环境和生态系统的破坏。

对艺术家张洵来说,自然环境对他有着特殊的个人意义。他于“文革”前夕出生于河南省安阳市。那里是明朝的都城,也是殷文化的中心,历史上曾有位皇帝在此建都。由于父母工作繁忙,张洵一岁多就被送到住在农村的爷爷奶奶家抚养。在最近的一次采访中,张洵回忆了那时幸福的童年生活:“黄色的土地上,大家都穿着蓝色的制服。我是由奶奶、叔叔和姑姑养大的。我和其他小伙伴一起在地里割草,收集肥料,扫落叶,爬树。我们吃的是红薯、玉米、萝卜和白菜。那时我们很穷,但很快乐。”如今这个世界已经基本上不存在了,被埋没在新建的公路和城市下。

但我们不应该对中国过去几十年内的发展过于批判、挑剔,因为无论我们怎么去形容这段时间内中国人生活水平的提高,都不算夸张。艺术家也从这些变化中获利。像张洵这样的成功艺术家可以靠艺术生活,在中国和其他国家参加展览。他们的艺术甚至成为了市场热门。有些艺术家将钱花在大房子和进口车上,但有些像张洵一样,通过慈善事业来帮助那些不幸的人。和妻子胡常观一起,张洵越来越关注社会问题。他们于2006年成立了高安基金会,赞助教育事业、文化保护和佛教传播。他们在中国各地赞助学校房屋建设这个不太被重视的领域——特别是坐落于农村的学校,往往常年失修。2008年5月的四川地震中,就有几所学校楼房倒塌,造成学生伤亡。迄今为止,高安基金会已经在农村地区建立了近30所小学。



巨人3号 手稿(82cm x 51cm)

也是在救助四川地震灾区群众的时候，张洵听说了“猪刚强”的故事。地震后49天，救助人员已经放弃了在废墟中找到活人和生物的希望，但却意外地找到了猪刚强。虽然被困在废墟中，猪刚强却靠雨水和烂木头为生，坚强地活了下来。被救出地面时，它只有平时的一半重！艺术家被这个顽强生存的故事所感动，他将猪刚强买下，并在自己上海郊外的工作室里专门给它建了个猪圈。他也将猪刚强的形象运用在香灰绘画和雕塑中。比如2009年的作品《宝塔》中，一个猪的雕塑从灰砖砌成的钟形宝塔中向外张望。佛塔往往有着深刻的宗教意义，是膜拜祈祷的地方，也是供养和保护圣物的地方。将猪刚强放在佛塔里，张洵似乎在暗示，它也值得我们崇拜。对艺术家来说，这只猪是神圣的。

《宝塔》是一件装置作品。如果雕塑是摆置物品而不是制作结果，它也可被看成一件雕塑作品。张洵的许多作品都将传统的艺术学科模糊化（比如绘画、雕塑、摄影、设计、装置、行为等），这也是他的创作标志，以及许多人赞赏他的原因。最近在纽约佩斯画廊展出的木刻画版，从尺寸（最大的一幅有368厘米x 565厘米）和设计（每一幅都是唯一的）上来看，都更接近绘画。他的记忆门板将摄影和传统的木雕工艺结合，但却像绘画一样挂在墙上。他的香灰绘画非常有雕塑性，而他的香灰雕塑又非常注重环境性，同时这些作品又都像很装置。

### 三

张洵信奉藏传佛教，佛教图像和思想也经常出现在他的作品中。其中最震撼力的是从寺庙收集的香灰制作的巨大的佛像和佛头。这些也是他的标志性作品。佛教思想也影响了他对亨德林的歌剧《塞魅丽》的理解。这个有关希腊神话的歌剧揭示了一味追求社会地位的危险性。张洵比利时皇家歌剧院之邀，在布鲁塞尔导演了这个歌剧。我最近在上海工作室采访时，张洵解释《塞魅丽》与佛教中的报应，以及苦难由贪婪和欲望所致的思想是相通的。“佛教讲究因果，有行动就会有后果。种瓜得瓜，种豆得豆。如果你种的是善，你就有善报。但如果你种的是恶，你就会有害报。虽然《塞魅丽》讲的是希腊罗马神的故事，对我来说，它是一场非常佛教的歌剧。”

张洵虽然信奉佛教，却不是一位佛教艺术家。他没有制作祷告用的法器，也没有将作品放在寺庙中。他的艺术所探讨的主题是人，从日常生活和事件中寻找人类精神的真谛。那些早期在北京东村实现的激进作品更是如此，有些甚至以西方艺术的标准来看都非常极端，挑战可接受性的底线。在1994年的《12平方米》中，艺术家用鱼液和蜂蜜涂满全身，在一个12平方米的肮脏的公共厕所里坐了一个小时。他一动不动，任凭苍蝇和虫子在身上爬来爬去。他用这件作品来抗议当时恶劣的生活环境。接下来他又完成了政治意义更强的作品。在1997年的《为鱼塘增高水位》中，他邀请一群民工——生活在正式劳动机制以外的流动人口——进东村外的一个鱼塘，用自身的体积来增高鱼塘的水位。这件行为作品被照片记录下来，艺术家给这群被忽视的群体带来了声音和重量。

张洵1998年移居至纽约，并通过多件大型的参与性行为艺术作品，迅速在国际上建立起了声誉。这些作品往往有动物和裸体的成分，比如2000年在位于堪培拉的澳大利亚国立美术馆的建筑公园内实施的《我的澳大利亚》，裸体的人群与绵羊混在一起。在2002年的惠特尼双年展中，他只穿了一件由生肉缝制的外套，在美术馆前的大街上，放飞了一群和平鸽，而放生本身就是佛教中慈悲的表现。他2005年回到中国，在上海郊外的一家旧厂房里设立了自己的工作室。目前大概有100名左右助手在那里工作。回归中国也标志着他从行为艺术转向绘画、雕塑等创作形式，而这些香灰、老门板木雕等作品也给他带来了更多声誉，他的积极性和创造力没有尽头。

张洵的行为艺术大都单纯，没有任何装饰。相比之下，他的香灰绘画和雕塑、版画、木雕记忆门等都包含了丰富的想象和精湛的技术，创作中的合作成分，对他来说也更为重要，他也将那些能够帮他实现梦想的人变成了自己的朋友和助手。2007年至2008年间在上海工作室创作完成的《香灰军人》更体现了非凡的技术成就：这些无名战士的制作没有使用任何模子，而是直接将灰色的香灰和胶涂在金属架子上，好像地球引力或视觉原理在这里都不存在一样。在这些半身像中，我们看到了艺术家作品中最近接近爱国主义的表现——庄严并理想化，这些战士象征着奉献、无私和谦虚。这是为共产党、毛泽东和中国人民奉献的人民解放军战士们所持有的特点。张洵向我解释说：“小的时候，对我来说人民解放军是庄严、无私和光荣的。”

无论使用什么材料或方式，张洵的灵感一直来源于普通人，以及去理解他们的生活与环境之间的关系。这一定是他的作品受到世界各地赞赏和各大美术馆收藏的原因。如果他的作品偶尔让我们觉得困扰，我们不应该责备他，因为他仅仅是将我们生活的世界反映给我们看。他要让我们意识到我们的生活环境，我们的过去和未来。他甚至邀请我们预视未来。2009年的作品《英雄1号》中的巨人由牛皮做成，表现了一个沉疴的、不整的生物，好像一张有着孩子脸的大木偶。他象征着中国，从熟睡中醒来，发现自己已经巨大、有力，却被懒惰和贪婪侵蚀。生活在中国，每个人都希望能快速致富，每个人都想成为英雄。这是件好事吗？我不知道。展览参观者可以考虑、讨论，并回答这个问题。

#### Benjamin Genocchio

《纽约时报》艺人。他迄今撰写、编辑了6本有关艺术和艺术家的书，其中最新的一本《亚洲当代艺术》，由Thames & Hudson和The Monacelli Press联合出版。



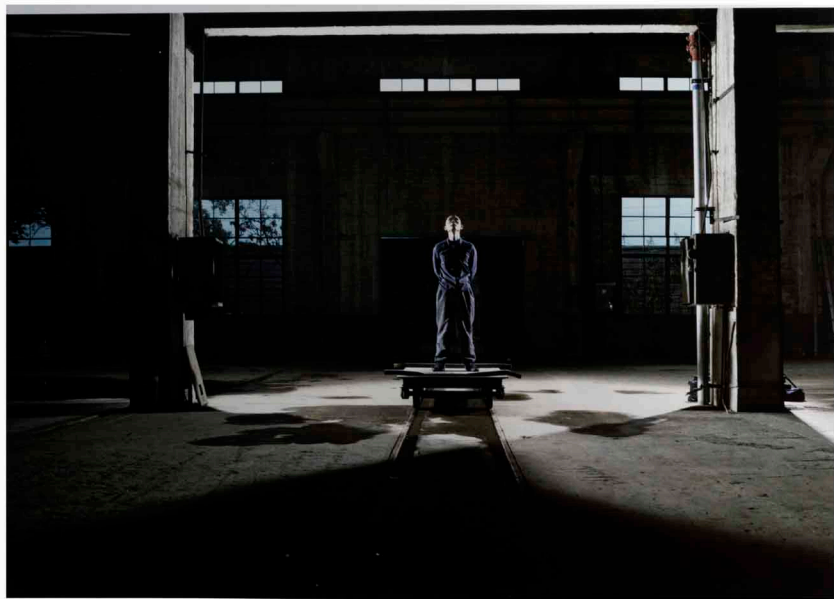
© 2003  
P.O. Box 4000  
New York, NY 10108

# 回生的力量

## 张洹访谈

采访：刘晶晶 图片：张洹工作室提供

香灰不是灰烬·不是材料·  
它含有一种精神·一种集体的记忆·集体的创造·集体的祝愿·  
因为没有人会在寺庙里烧香的时候诅咒别人。



张洹在上海工作室（摄影：钱东升），2009年



张恒居住 / 2003

石头  
464x385x184 cm

《生活》：这次你为《生活》杂志封面创作了香灰画《青年毛泽东》，回望1910年至今的一百年，无数风流人物，为什么你选择了青年毛泽东？

张恒：20世纪，对中国对世界影响最大的人物就是“毛泽东”。我一直想导演一部关于真实的毛泽东的电影。大舍大得，小舍小得，不舍不得，舍命得天下，毛泽东就是这样的人。

《生活》：20世纪至今，很多艺术家都以毛泽东作为创作题材和对象，但是他们都没能走出“政治波普”，相对而言，这幅香灰画《青年毛泽东》显得很纯正，意态凝滞，香灰实在是很适合表现历史人物，尤其是20世纪初始的人的那种沉静。国内的电影界所拍摄的毛泽东基本上风格比较接近，你的毛泽东电影将会有不同的角度和表现吗？是否也会像你去年在比利时皇家马奈歌剧院执导的亨德尔歌剧《塞楚丽》那样，“70%是很现实的美，15%是超现实的美，还有15%是让人受不了的美。”

张恒：我理解的毛泽东是一位巨人也是一个凡人，他有七情六欲，生老病死，要吃喝拉撒睡。

《生活》：除了毛泽东以外，你特别喜欢齐白石。你对齐白石的迷恋不亚于对于瑞切尔·沙拉的欣赏，这两位艺术家中线条的质感可太不一样了。

张恒：我经常把瑞切尔·沙拉和齐白石放在一起比较，看他们究竟有什么不一样，为什么他们俩我都喜欢。瑞切尔·沙拉有个作品让我站在那里发傻，一个实心的、2米高的钢墩子立方体，这么简单的一个东西却让你有很多的想象力，很打动你。同样，看到齐白石一张小纸上一个小虫子，就让我太爱他了。两个人同时让我喜欢，让我疯狂，我觉得艺术家一生的工作一个是延伸艺术的枝节，一个是离开这棵树，去拓展它。这两个工作我觉得我都做不好，自己更喜欢第二个。我喜欢离开艺术，去扩展它的边界。就是把这个概念给模糊掉，给重新定义。

《生活》：你已经皈依佛教，是一位居士，所以香灰对你而言，是带着“天命”意味的材质。

张恒：四年前，我把第一箱香灰从静安寺搬到工作室，香灰是属于我的材料。你想它已经是灰烬的形式，又赋予它一种再生的方式，当时我就跪下了，跪在放香灰的那个箱子前面，太冲动了。传统寺院处理香灰的方式是由僧侣撒到湖泊或者埋入土中，这是佛教的一个规矩。今天的寺庙则把香灰作为垃圾处理。香灰车间整天弥漫着烟灰，但是很多人到了那里都觉得走不动了，觉得那里面有一种东西，这种东西是莫名其妙的，你看不到，那里有一个“场”。香灰除了许愿和拜佛，另外的作用是药物。香灰的力量可以让人起死回生，也可以把人废掉。它已经不是灰渣，也不是材料，它含有一种精神，一种集体的记忆、集体的创造、集体的祝愿。因为没有人会在寺庙里烧香的时候诅咒别人，他们全是在祈祷和祝愿。香灰这种材质太特殊了，比如《柏林佛》是用铝模翻制后的香灰佛像，会随着环境、时间的改变而改变。展览时，她与空气、振荡有关，会变大，有时变小，脱落，崩溃，直到消失。

《生活》：香灰也在演示生命的脆弱和无常，所以非常美。香灰最大限度地扩充了时间。

张恒：我们用香灰凝固灵魂。去寺院的善男善女们，有的祈求早得贵子，有的祈求家人平安，有的祈求早日康复，有的祈求来年好运发达发财，有的祈求熬过难关、告别贫困、事业顺利。寺院里完全是另外一种希望世界，所有的希望、祝福、灵魂都寄托在香灰中。

《生活》：这次你在上海美术馆《创世纪》个展上展出的香灰画《大运河》以及《水库》非常恢弘，图像来自于上世纪60年代的《人民画报》。未在展览上呈现的“记忆之门”系列木板画也和香灰画一样，图像大多来自老照片。是否想过创造新的图像和新的视觉？

张恒：看了很多图像以后，还是觉得老照片，特别是革命时期的老照片最能感动人。其他的东西都感动不了我，抽象的或是各种语汇概念都触动不了。只有这个能打动我。而且当我用特殊的香灰材料来表达，就觉得很美，很舒服。肯定会有新的视觉出现。我希望每件作品都不一样，作品的每一部分都不一样，不一样它就有呼吸，有呼吸才有生命。我希望有一所国际性的香灰艺术大学，让年轻人将香灰这种新艺术发扬广大，遍及世界。



《生活》：你的香灰画代表了新感受力，也贡献了陌生的标准。在《创世纪》展览的五件作品中（包括两幅巨型香灰画），我们看到的是对感觉的分析 and 拓展，这些对感觉的探索之作不乏严肃性，同时综合了乐趣、机智、怀旧以及历史意识。

张洵：这次展览是一个纯学术的探索，也是对我最近所思所感的集中呈现。

《生活》：在上海美术馆开幕的《创世纪》展览是你在中国的首次个展。《创世纪》是一个宏大的主题，宏大的叙事，谈谈你的“创世纪”吧。

张洵：最初是“祖国”，后来改成“创世纪”，名字换了，意思其实是一样的。“祖国”更强调对自己国家的热爱，对自己土地的一种情感，“创世纪”更多是想讨论关于这个国家的发展和这个时代国家、人民的一种精神状态。《创世纪》是对今天世界正在发生的变化的映射，也是对未来的预言和祝福。在人类历史上，没有一个国家像中国这样特别，中国就是一个奇迹！祖国大地一下就变成了全球建筑师的试验场，到处是工地。前年的北京奥运会，今年的上海世博会，全国上下都在搞建设。这一切不得让我们去思考，我们的后代将为本世纪缺乏远见、缺乏同情、缺乏对未来的慷慨的精神，使这个世界最珍贵的空气、水、动物、植物、人的健康等造成诸多问题而感到真正的悲哀！我们将为此付出巨大的代价，我借用了《圣经》里的一个词，米开朗基罗那张画也叫《创世纪》吧。

《生活》：是的，上帝和亚当的手指将触未触……西斯廷礼拜堂天顶画。我觉得这个展览也是你自己的“创世纪”，五件作品都是你回国之后的新作品，这样一个重要的展览为什么只选择了五件作品？

张洵：作品多少跟数量没关系。如果能实现，可能一件作品会更好。就像我现在的作品不应该起名字，它就更有意思。但是叫“无题”又不好听。无题也是一个题目。最好就没有……没有说明没有名字，我觉得应该是这样，但是按照习惯，作品必须有名字，像人一样的，出生以后必须有名字。下面的作品我正在考虑以什么方式不给名字。这五件作品，都可以把它发展成为一件更加丰富和独立的作品。《大运河》也可以做成一个装置，人进到展厅，四壁全是香灰，斜坡，然后有一个峡谷，有点儿造河本身的内容情势，一条沟，把画面在四壁和地面上立体化，人就踩在上面，香灰踩碎就踩碎，脱落就脱落，整个美术馆把平面的东西立体化再造化。《创世纪》砖头的作品也一样，我们可以把整个美术馆变成一个建筑工地，然后包含《创世纪》这个作品，就是盖房子盖了一半，拆房子拆了一半。说到主题和名字，2月19日我在台北的个展叫“阿弥陀佛”，我很满意这个名字，我觉得这作为一个展览的主题确实很好，我也曾经想我新公司的名字就叫“阿弥陀佛”。

《生活》：谢天谢地的意思吗？

张洵：对。每个人生老病死的过程，其实是履行了一个创世纪的过程，不管这个人从事什么职业，也无无论他的出身或者他的一生的变化和命运如何，都经历这个创世纪。像邓文迪拍的电影《雪花与秘扇》，讲两代女人之间的情感，“老同”的故事。在湖南一个地区，清末的时候一直流传着女孩子出生以后，父母亲帮她找另外一个女孩子作为一个终生的伙伴，这种伙伴的情感超越了夫妻和亲姐妹的情感，但也非同性恋，又很特别，在当地就有“女书”。我觉得她们一生也经历了一个女性的创世纪过程，不论有意还是无意，命里就有一个定局。人的这种命运，是一人一法，因人而异。你，我，毛泽东，蒋介石，一人一个法则，都不一样。人的整个状态今天我理解就是一种忧患状态，忧患人生。一言以蔽之，就是“无得之，患得之；已得之，患失之。”

《生活》：说到展览主题，今年1月你在美国佩斯的个展，题目叫做“NEITHER COMING, NOR GOING”，“不来也不去”，有意思。

张洵：对，就是根据“如来”翻译的。有俗语说：“不住此岸，不住彼岸，不住中流……”这也是佛性。我的易经老师彭康喜曾经问：什么是善什么是恶？我想，应该是无善无恶。老师又问：什么叫佛？就是一个人能认清他自己，也能认清他生存的环境，这样的人就是佛，就是圣人，反之就是凡夫。我现在就是凡夫，需要继续修炼。

《生活》：我觉得你很清楚。

张洵：不会啊，我现在对很多事情都感兴趣，不知道该从什么开始，所以我还是凡夫……

有知觉，有痛，你饿了，你有感觉有直觉的时候，就是佛性。

《生活》：“艺术家应该想干什么就干什么！我是个永远都不成熟的艺术家。”这是你说的，所以你可以随心所欲，你仍然处在饥饿状态下，你的空间限度还很大。

张洵：一个人在一个领域的开始，他觉得他已经很了不起了，做到一定时候，他就慢慢感觉自己并没有什么了不起，等到他在这个领域做得更大的时候，就觉得自己很小，因为他的视野、眼界全都在变化中。真正做大的任何领域的杰出人物，到最后就觉得自己做得并不大，从佛教语来说，就是大我，小我，到无我。一个人为什么能做大？就是他到最后到了无我状态，像比尔·盖茨，最后把钱又回到了人类本身，并非为自己，这个时候就真正做大了。

《生活》：你对社会问题、文化保护和教育的关注超乎寻常，你的高安基金会在中国西部贫困地区建立张洵希望小学，同时也在中国的十所著名大学设立张洵奖助学金，如果创作艺术本身就是一种修行，你的基金会做的事情是你本身修行的一个广大之大。

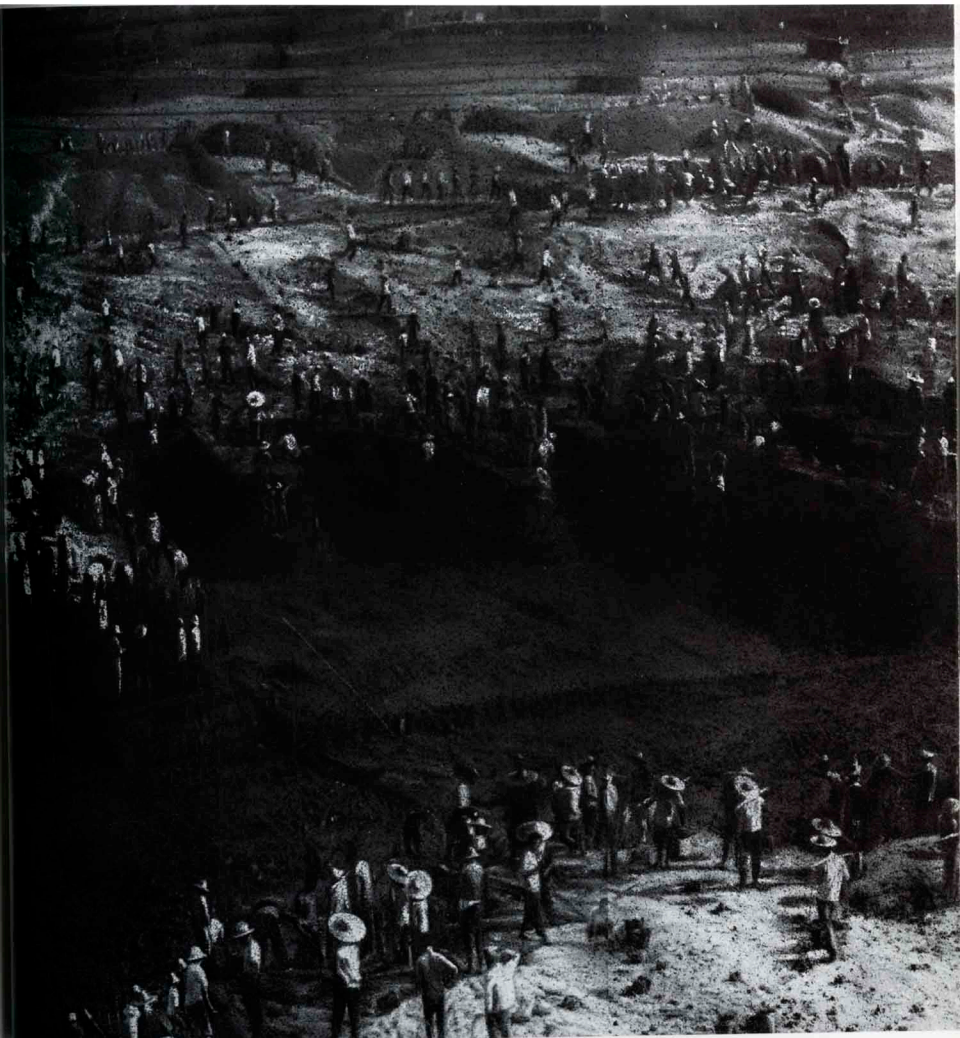
张洵：佛教里讲“从我大到小我，最终到无我”，我总是又回到大我，需要继续修炼。我希望能为别人做些事情，每个人在这个世界上都需要别人的帮助。别人帮助我，我再回报社会。

《生活》：如果像你说的，早期做行为艺术是因为荷尔蒙过剩……在过去的访谈里，你流露出“今是而昨非”的意思，你谈到几乎不“认识”从前的你了，我却很欣赏你那时候原始的一种偏激，有穿透力。比如为《无名山增高一米》、《为鱼塘增高水位》、《12平方米》，都非常有智慧，有中国人说的“四两拨千斤”的意味。不过也许，你那么说过去其实是一种谦虚。

张洵：思考过去的不足是为了更好地关注现在和展望未来。我的年龄、身体，以及对事物的认识每天都在变化。

《生活》：《宝塔》和《创世纪》都用了青砖进行摆放和堆砌，《创世纪》的产车和凶猛的砖堆，还是你“蛮干”的气场在里面。

张洵：其实《宝塔》还有《创世纪》这两个作品，我做的时候就是一种随性的作品，是一种直觉，就把它物化……



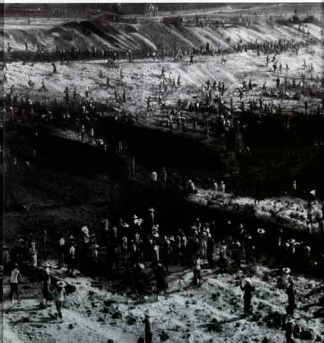






图 7-2-107  
 图 7-2-107  
 300cm x 105cm

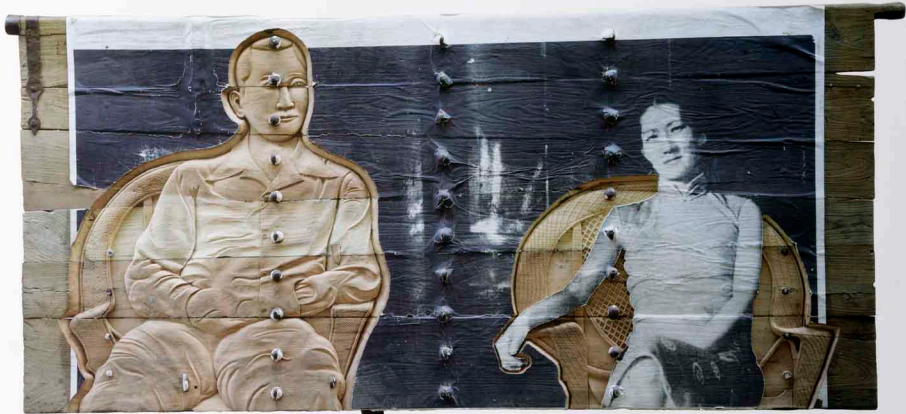


图 7-2-108  
 图 7-2-108  
 300cm x 114cm

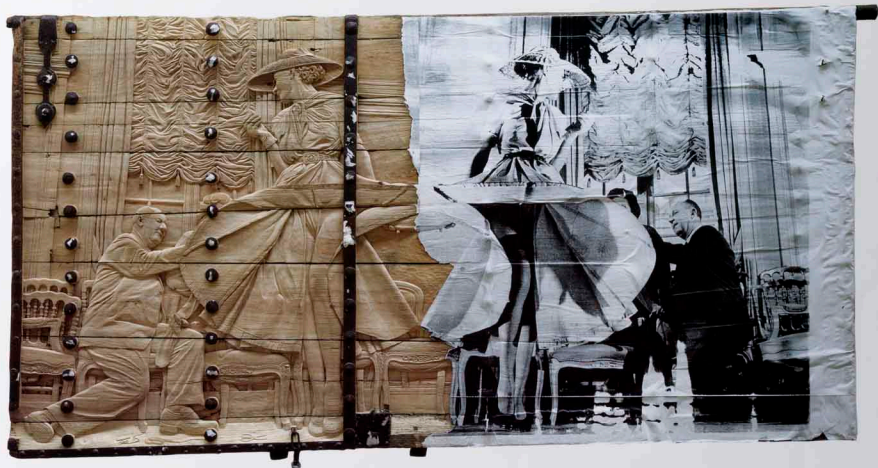
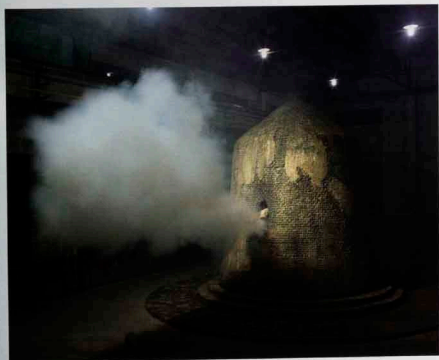


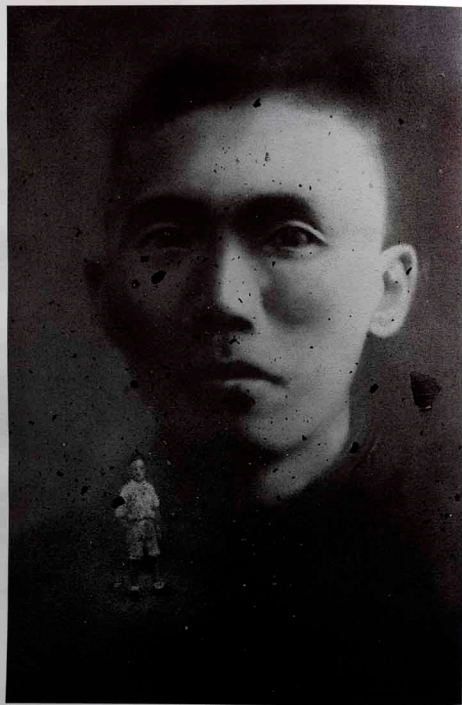
图 7-2-109  
 图 7-2-109  
 300cm







服装：YVES SAINT LAURENT  
摄影：ANDREW HARRISON  
化妆：RITA / 2000  
发型：ANDREW HARRISON



美國·紐約 / 2008  
畫幅 200cm×150 cm  
藝術家·陳冠中小 / 2008  
畫幅 180cm×90 cm  
藝術家·江 / 2008  
畫幅 200cm×200 cm

**《生活》：没有经过精密的安排……**

张诩：对，就是把我喜欢的直觉物质化。宝塔必须要有烟，整个像碉堡，烟从里面蹿出来十几米，好像从猪的嘴里喷出来似的……那感觉很好。我也考虑猪标本是放还是不放，后来想代表猪刚强的猪标本还是要放，因为猪刚强作为一个生命能够活下来的确是一个奇迹，所以把猪放在一个14世纪风格的东南亚造型宝塔里面，我觉得还是合适的。这种关系很好。一开始用老砖垒好宝塔之后，觉得太整齐了，于是我们开始仿旧，浑然一体，更朴素，像一个大道具，好像真的是两千年的东西一样。

**《生活》：摧毁旧世界，建设新世界，中国历史，尤其这一百年来的历程，都在强调这个主题。《宝塔》是对往昔和奇迹的祭奠，《创世纪》是直白而迅猛的建设现状，这两个作品的超大体量是否要考验它们对于美术馆空间和观众心理的介入与挑战？**

张诩：《创世纪》《宝塔》均是装置作品，她们的材料都是上海地区老建筑拆迁后的青砖。《创世纪》这件作品表达了亿万人民在我国国家正处在高速变迁时期协同奋斗的原始激情，城市的新陈代谢，中国社会的不断发展，人民生活水平的日益提高。《宝塔》则象征着人类社会的和谐、世界的和平，作品的外形像一座钟，寓意着人类不畏艰险、挑战自我极限的英勇精神。作品放在美术馆的空间中显得很庞大，但放在工作室的空间里就很自然。

**《生活》：你对作品力度和感性的把握很准确，擅长创造一种“情境”，野性和文明的理性都很强，这一对矛盾的相互颠覆与结合，让你的作品显出不甚调和却很鲜活的生命力。**

张诩：作品是对内心感受和体验的外在表现，创作时更多是一种本能的直觉。当代艺术的价值就在于揭示生活中的问题。有了问题，才能去思考、去改变。

**《生活》：选择材质也是在选择风格……为《创世纪》展而准备的作品，在材质上很能够代表你2005年回国以来的创作风格：牛皮、青灰砖、香灰，从色调和质地来说，都非常“中国”。你认为呢？当然，你的童年记忆和经历与此密不可分，不过对一个艺术家来说，他还是有选择的。**

张诩：这些材质能打动我，是有温度的。艺术家必须赋予材料新的灵魂，这样作品才能活起来。

**《生活》：你说过你最早喜欢米勒，莫兰迪……“我要是不懂米勒的话，不可能有那么美的（行为艺术）照片出来……”颠覆是不是更加容易？或者更加艰难？**

张诩：好的东西就要学过来，然后转化成自己的东西。上海是个很活跃的城市，一切古今中外的东西都可以在这里碰撞出智慧的火花。

**《生活》：你反对对于作品的过度阐释吗？对于你的作品，包括装置的很多阐释你怎么看？也许你根本不在乎。我发现你很少解释你的作品，即使说，也用词很少。**

张诩：“仁者见仁，智者见智”。观众从作品中更多读到的是自己。如果观众对我的作品有阐释，说明他在用心思考，通过作品观照自身。我觉得这样很好。我反对艺术家本人对自己作品做任何解释，作品永远都不应该有名字。

**《生活》：你曾经在大学教授艺术史，但今天在你身上看不到理论对你的特别影响……你同意吗？也谈谈你在创作期间遇到的“不可预见”吧。**

张诩：艺术的根源在于内心体验和生活本身，这些是理论无法解决的。需要艺术去释放这些激情与困惑。在艺术创作的过程中经常会有一些意想不到的惊喜，这可能就是你说到的“不可预见”吧。

**《生活》：让事情随机发生，但结束在临界点上——这很杜尚。你的铜皮雕塑和牛皮雕塑装置所呈现出的力量，巨大、直率 and 未完成，很大程度上表现出你的自信。对于一个艺术家来说，如何在空白面前开始是一个大问题，而同样，如何以及何时结束也许更加是一个关键性问题。**

张诩：是的，作品何时结束，对一个艺术家太重要了。记得有一天晚上，我去了锻铜车间，那时员工已经下班休息，车间里空无一人。当我看到正在做的一件锻铜大佛脚，脚掌心被切开后，放在佛脚旁边，我很兴奋，马上把锻铜组的师傅们叫起来，问他们何时结束这件作品，组长说再过两周可以做完，现在是因为脚掌心没有做好，先切开，明天再把它焊接起来。我心想幸好今晚来看，否则可能永远看不到今天的现状。我说这件作品已经结束了，效果很好！千万不要再做任何加工了。师傅们听到后，又高兴又呐喊，真的搞不清张老师在胡搞什么。

他们搞不清楚，什么时候停，什么时候完，什么时候还要继续赶，其实我也搞不清楚，但是我看到以后我就知道：该停了。在这个“停”的一瞬间就是艺术家才华的最重要的瞬间。

**《生活》：你说过欣赏杜尚那样的艺术家，有智慧。在我看来，杜尚和苏东坡在某种意义上是相似的，都是天才，有一种超越的能力，你认为呢？**

张诩：是的。这样的人才是真正的大艺术家。其实，人类是永远在矛盾中发展，在进化中退化，最终回到原初。未得之，患得之，已得之，患失之。

**《生活》：你呢？你对“艺术家”这个称呼怎么看？**

张诩：“艺术家”、“企业家”、“政治家”等等，这些只是社会称呼，本身没有什么区别。最重要的是你做了哪些事情，对人类有没有价值，对社会有没有贡献。是艺术家，还是一个企业家，还是一个政治家，都应该具有魔术师的大脑，他是头羊，应该领着大家，但是周围的人都捉摸不定他后面要做什么。

#### 张诩

1965年出生于河南省安阳市，现工作生活于上海和纽约。14岁起开始学习素描及油画，于1984年进入河南美术学院就读。1991年移居北京，进入中央美术学院研究院，在毕业前一年，搬入北京艺术家社区——东村。1994年后，张诩的创作概念开始着重于将自我内心驱动的情绪直接经由行为表演传达，这一时期的代表作品为《12平方米》、《65公斤》、《为无名山增高一米》和《为鱼塘增高水位》等。1998年，张诩移居美国纽约，多次参加国际重要当代艺术展。如：1998年于旧金山现代美术馆及纽约亚洲社会艺术所举办的“内与外：新中国艺术”展，以及同年在纽约PS1当代艺术中心举行的“翻圣——风与水”展和1998年9月由高名瀚策划的“蜕变与突破：华人新艺术”展。2005年至今，张诩回到上海，建立世界最大规模以及最具影响力的张诩工作室，进行香灰画、牛皮和紫铜雕塑/装置创作。





创世纪/2009  
黄犇, 车斗, 木板, 小马标本  
440cm x 1800cm x 608cm