

当代艺术

The Leading Contemporary Art Magazine in China

ArtChina

个案
ARTISTS



从个人隐喻到集体记忆 ——张洹与他的“创世纪”

Interview with Zhang Huan

徐可 白家峰 Xu Ke & Bai Jiafeng / 采访

01

01 张洹 英雄No.1 装置 牛皮、钢、木头和泡沫塑料 490X980X640cm 2009

作为1990年代初中国最早和最有影响力的行
为艺术家之一，张洹的《十二平方米》与《为无名山增高一米》已经成为追溯中国的行为艺术史时无法回避的重要作品。而在这一批作品诞生之后不久，
艺术家就远赴美国，工作、生活了近十年，从而如一个传说一般隐约闪烁在国内艺术圈的记忆与视野的边缘。几年前，张洹回国定居上海，携着他这些年积累的艺术作品、成功经验与雄厚资本跑马圈地，创建了一个令许多人瞠目结舌的占地五十亩的“张洹工作室”，完成了由一个执著坚毅、茕茕孑立的
行为艺术家向一个举重若轻、运筹帷幄的“社会艺术家”（高名潞语）的华丽转身。此次在上海美术馆举办的“创世纪”，是张洹归国之后在中国的首次个展，借此机会，让我们重新走进张洹的世界。

实验时代的个人隐喻

张洹的行为创作始于1990年代早期，他当时居住在北京的东村，一个早期著名的艺术家群落。对张洹而言，东村生活对其创作最大的影响在于，简陋、艰苦的生活状态所带来的切身体验使他将身体带入艺术创作中，对环境的敏感使他将这种感觉转化为艺术表现的张力，进而开始了以身体为媒介的思考。

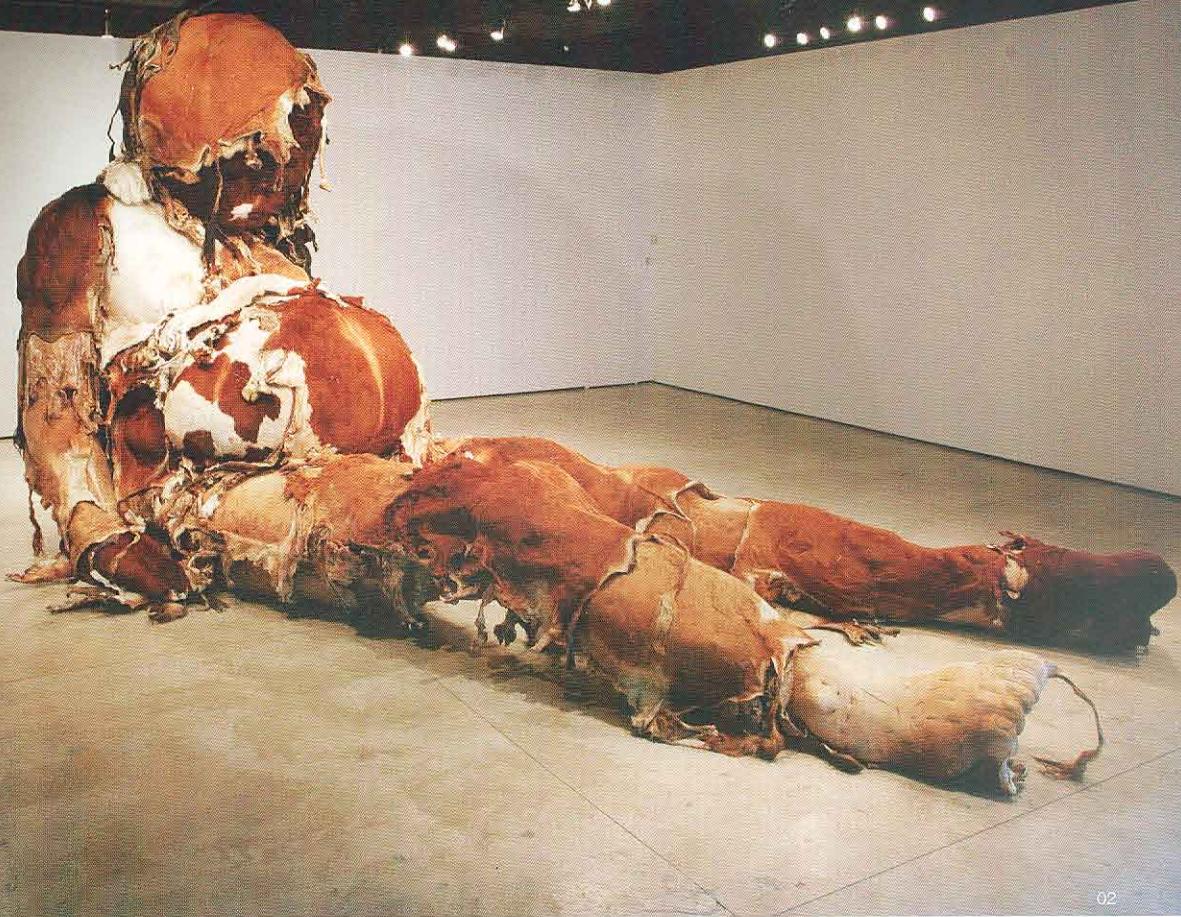
艺术当代（以下简称“艺”）：高名潞先生将你

称为“中国当代行为艺术的代表艺术家之一”，你当初如何开始创作行为艺术？在很多的介绍中，你被评价为“因自虐式行为艺术创作而闻名”，对此你如何理解？

张洹（以下简称“张”）：我将身体带进艺术，是因为我意识到身体是接触社会的最直接的途径，是身份的证明。具体的个人始终是作品最重要的部分。身体在作品中呈现的状态及要表达的意义由我的内心需要出发，而我的身体承载了我的内心。

艺：在东村的生活对你的艺术创作有着怎样的影响？当时，你创作了两件具有重要影响力的作品：《十二平方米》和《为无名山增高一米》。关于这两件作品的缘起和意义，请简要地谈一谈。

张：在东村的创作是基于我对当时生活的体验，是内心感受的表达。《十二平方米》是我1994年做的作品，是东村生活最直接的反映。十二平方米是一个厕所的面积，这是大队的一个公共厕所。厕所很脏，人一进去，成千上万的苍蝇就扑面而来，这就是我的生活，谁也代替不了。随后我就用两片纸板做实验，一片涂上蜂蜜，一片涂的是取自鱼肚子里的腥液，放到院子里，结果引来很多苍蝇。几天后，我实施了这件作品，并请来摄影师、录像师。当时我端坐在厕所中间，一个小时，身上涂满了鱼液和



02 张洹 巨人3号 牛皮、钢、木头和泡沫塑料 460X1000X420cm 2008

03 张洹 宝塔 装置青砖、钢架、猪标本 553.5cm 543cm 直径 塔座 810cm 2009

蜂蜜，很快苍蝇就爬满了全身，有些苍蝇爬在嘴唇、眼睛、耳朵等部位，很不舒服。其间有人进来用厕，当他们突然发现我的时候，他们既尴尬又惊讶，他们可能一辈子也不能理解眼前发生的事情。在这个过程中，我极力使自己忘记现实，让我的精神离开肉体，但一次次地被拉回现实。只有作品完成以后，我才知道我体验到了什么。

1995年5月，我选定了山头，在定好作品规则和作品名字后，我开始打电话给北京的艺术家朋友，告诉他们我的想法，结果有一些艺术家拒绝参加，因为觉得这和艺术家自己的“原音”不一样，最后参加的多数是东村的艺术家。当时，大家在我的住处按照草图做过一些排练，定了一些规则，比如体重最重的在最下面，最轻的在最上面。在表演时，有一位专业测量员给我们堆积的身体做了测量，刚好是一米。在这件作品里，我想表达的是中国的一句古话“山外有山，人外有人”，以及生命的局限、徒劳和无效。当我们离开那座山时，山还是原来的山，没有任何改变。我们试图为它增高，但永远是徒劳无效的。

从《十二平方米》到《为无名山增高一米》，张洹确立了其早期创作的一个主线，即从个体的身体感受出发，通过与环境的互动、对周边空间的侵入来实践他的观念。这一时期的作品，更多是采取

了感官—观念的传达路线，通过对于观众的感官刺激来引发互动，形成张力，而回避了更多的理论预设与话语介入，这一点在之后的作品中得到了贯彻。此外，艺术家在实施这些行为的同时更多地遭受了强烈的外部压力与官能刺激，对他的忍受力与毅力提出了极大的考验。在艺术家回忆的文字中，则称其更多地培养了自身类似苦修的身心体验。这一点也间接地影响了艺术家之后的宗教信仰与精神态度，这在其后来的观念作品中得到了另一种形式的贯彻。对于这一时期的作品，部分理论家将其归为一种基于个体体验的个人隐喻，这无疑是恰当的，而这种关注于个体隐喻的创作方式，对于接受者的生活经历（感官经历）有着更高的趋同性要求，因此，在艺术家进入一个新的社会文化境遇之后，面对陌生的环境与人群，创作方式的转变也就成为一种必然。

跨语境、个体经验与话语转型

艺：你是基于怎样的机遇去的美国？旅美之初感受最大的差异是什么？这种跨文化的经历对你的作品又有着怎样的影响？

张：当时，高名潞策划了一个名为“从里到外——新中国艺术”的展览，在亚洲协会和PS1举办，我要在展览的开幕式上做一个表演。就这样，1998年9月8日，我从北京到了纽约。



03

在那里，我开始面对完全不同的社会体制和文化背景，不同族裔的人群混杂在同一座城市，构成了独一无二的纽约当代文化。生活在这样一个巨大的熔炉里，我既不能丢掉自己本来的东西，同时又必须面对现实——来自纽约的现实。我要全力进入，又不能完全醉身其中。我的原则是，继续关注社会现实，从生活中来到生活中去。在北京的时候，我基本处于一种地下工作状态；到美国后，我的表演活动开始得到公共文化项目的赞助。这种情形与过去相比有天壤之别，当代艺术是社会主流艺术的重要组成部分。照理说，在这样的气候下我应该有如鱼得水之感，其实不然，太多的“自由”让人更“恐惧”。

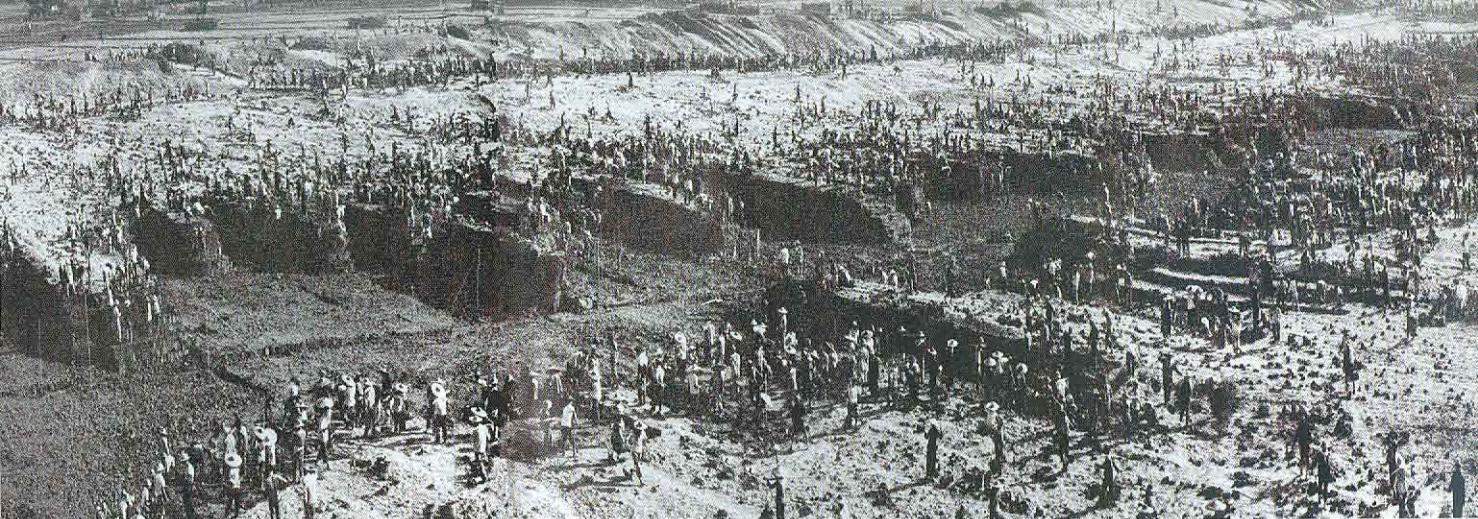
每个地方有其特殊的优劣势。中国的问题和压力很具体，是一种看得见的现实，纽约的现状则可以用“残酷无形”来形容。你能时刻感受到社会进步到一种极致的高度后给人带来的更深的焦虑和恐惧，人类带着彻底的怀疑态度生活。曼哈顿随处可见无家可归者和精神失常者，“白领”和有地位的人看上去像“假人”一样，反倒是狗与人的关系显得更自然亲近。只有在这里，我才能做《朝圣——纽约风水》。

艺：从你在国内的作品中，我们看到更多的是沉重，以及对各种极限的挑战，而你在美国的第一件作品则是身上挂满了牛肉在街上行走。当时国内

艺术界有人认为，你很快掌握了美国的方式，与国际的艺术界开始对话，你对那时的作品如何看待？

张：《我的纽约》是为2002年惠特尼双年展做的，也是在纽约发生“9·11”事件后所做的第一个表演。很多东西看上去很强大，其实极端脆弱。我在纽约看到很多健美的男士长时间做超过体能负荷的训练，各种各样的维他命和补充剂充斥在他们体内，很多时候超过了心脏的极限。在这件作品里，我邀请了外来移民加入表演，还用了鸽子。在佛教的传统意义上，放生鸽子是一种慈善行为。我的健美顾问为我设计了牛肉服装，所有的牛肉由五个裁缝一片一片花了一天一夜的时间缝到一件潜水服上。这件牛肉服非常重，可能有一百斤，以至我在行走时非常费力。一位健美先生需要十几年的功夫才能打造出来，而我用一个晚上就做到了。

行为艺术的英文是performance，本意便有“表演”之意，这其中除了强调行为过程中身体本身的参与度之外，更多地是强调了表演对于周边参与人群的互动。因此，进入美国话语系统的行为艺术必须寻找一个更泛化的命题系统与更通约化的交流方式，这种方式必须在国际化的背景中找到感观经验的对应，进而激起整个话语系统中潜藏的兴奋点。与此同时，艺术家又必须审慎而敏感地把握自己的文化身份，在标榜与迷失之间寻求一个平衡点，这



04-05 张洹 大运河 香灰 亚麻布 400X1200cm 2010

06 张洹 创世纪 装置青砖，车斗，木桩，小马标本 440X1800X608cm 2009

也是一个成功的国际艺术家所必须具有的素质。然而，西方语境中的东方想象永远是一个挥之不去的梦魇，任何成功的华人艺术家，都无法摆脱在一个异域体系中被凝视、重构的“他者”命运，因此，旅居美国近十年后，艺术家选择回到上海，不是落叶归根，而是重新出发。

回归本土与集体记忆

艺：你于2005年回国。在回国前后，你的艺术创作也更多地转向架上和装置，这种转变背后有着怎样的思考？

张：我在2005年之后就中止了行为的创作。这主要是因为经过这些年的积累，我觉得在行为这个领域中所需要解决的问题已经基本得到呈现，而且我想尝试与探索的方式及领域也已经实践过了，接下来我所感兴趣的问题需要借助其他的形式与媒材。

艺：你在艺术的形式选择上有什么考虑？你曾经创作过一些版画，以及一些香灰作品。香灰在创作中的运用意味着什么？

张：对我来说，香灰不是香灰，也不是材料，而是一种集体记忆和祝福。因为每一个人在寺院里

祈福时都是在虔诚地祝愿。寺院里完全是另外一个希望世界。

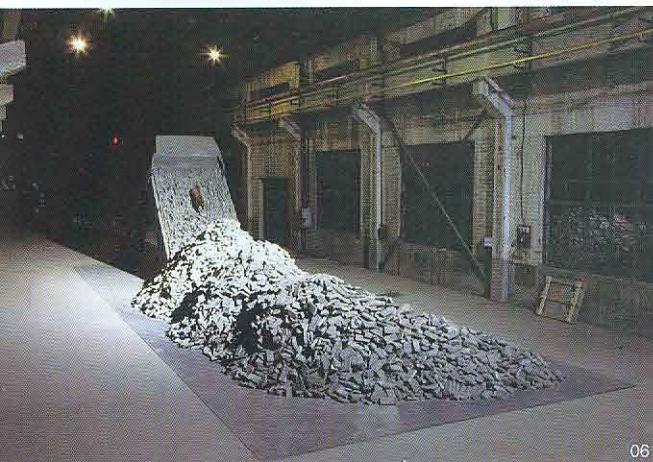
两年前，我第一次将上海静安寺的香灰请到工作室，当时我的心情是难以用语言表达的。香灰可以使人生，也可以将人废掉！香灰的力量令我不眠，使我伤感。我每天和灰烬中的无数个灵魂一起工作。三年前我成为一位居士。我心中本来就有点儿佛缘，少年时同家人去寺庙敬香拜佛（虽然当时还不理解）是生活的一部分。现在，佛法更能使我宽容、安静、平和，使我更深入地理解无常和因果。

艺：此次个展上也会有这类作品吗？

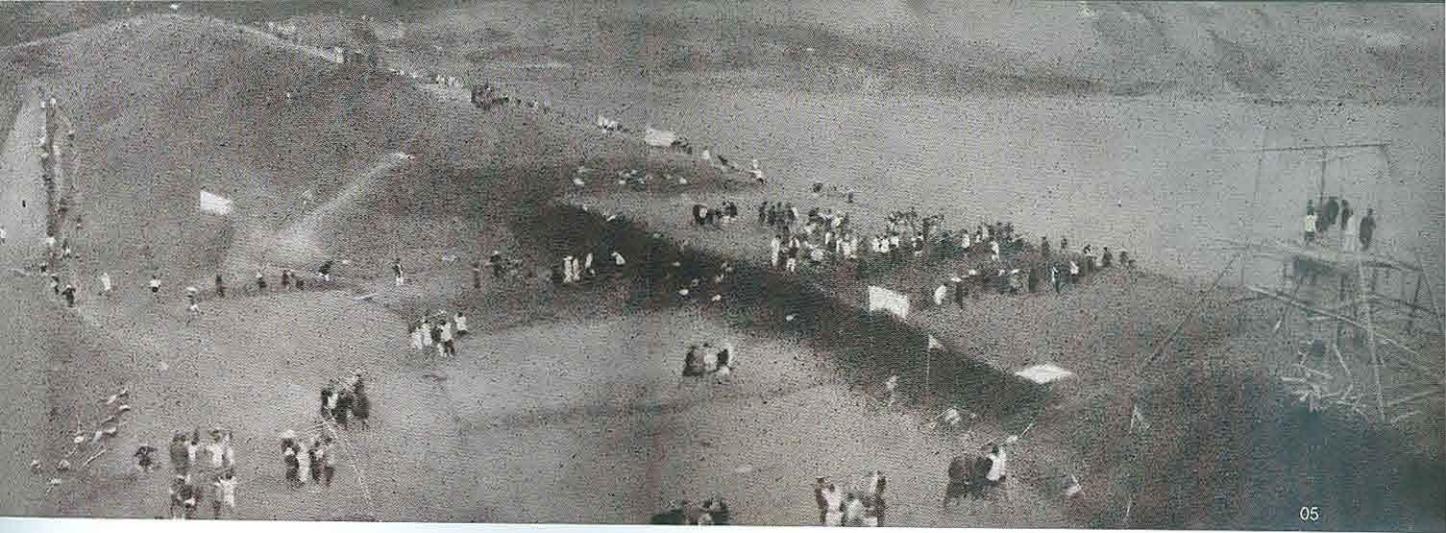
张：是的，这次将展出一件巨幅的香灰画《造河》，反映的是上世纪六七十年代上百万劳动人民改造自然、创造江河的场面。此外还会展出三件大型的装置作品，分别是《创世纪》、《宝塔》和《英雄一号》，其中《创世纪》和《宝塔》的基本材料都取自上海在城市改造过程中产生的大量旧砖块。《创世纪》是一个用砖块搭建的、如同卡车倾泻建材时所形成的坡道。这是在城市化进程中司空见惯的场景，而我在其中加上了小马驹的形象，对它而言，这就变成一段有风险、有坎坷但同样是机遇与风险并存的旅程，一段必须面对、必须往前走的道路。《宝塔》是用同样的材料搭建了一个印度式的佛塔，宝塔中空，放有一个以“猪刚强”为原型的标本，同时辅以声光等综合效果。《英雄一号》是一个大型的、皮革缝制的人像雕塑。英雄应该是一个无畏、强大近乎无所不能的存在，但我却试图从中表现一些疲惫、迷茫以及力有不逮的样子。英雄本是平常人，只不过我们对他寄予了太多希望。这也是对人类未来的一种预言，希望能够在庞大、虚空的体量中生长出心灵的希望。

艺：选择“创世纪”作为展览主题是基于一种怎样的考虑呢？

张：我回来之后，还是想选择表现我身边发生



06



05

的变化的主题。这个社会的巨变及我们现在所处的时代是无与伦比的。我本来设想了很多题目，比如“祖国”。但这个词汇太意识形态化。“创世纪”既是我们这个时代的写照，同时也有一些宗教与精神的意味。我更想强调一种面向未来的、开创的意思。

艺：《造河》反映的是一个年代典型的场景，是很多亲历者的集体记忆，也是当时“战天斗地”精神的集中写照，而“创世纪”则是这个年代的典型场景。从《造河》到《创世纪》是否有着一种精神上的内在关联？在你的这几件作品中，仍然显示出比较强烈的宗教意味，或者说对精神性与心灵层面的关注，这种心灵慰藉起到怎样的作用？你在《宝塔》中选择了一种“翠堵坡”式的早期印度佛教的宝塔造型，为什么不选择我们更熟悉的汉地宝塔造型呢？

张：我们今天“创世纪”所依靠的精神力量，还是来自于那个年代的改变自然环境、改善自己的生活与命运的信念与热情，这是支持变革最根本的精神力量。但是在快速的发展过程中也必然会有许多精神层面的滞后与空缺。对我而言，宗教是一种信仰和寄托，事实上所有的人都需要精神上的寄托与安全感。这也就是我在《宝塔》中选择印度式造型的原因，因为那个造型更像一口钟的造型，在它的覆盖下，会比较有安全感。塔中是“猪刚强”的一个标本，我想，“猪刚强”在废墟中担惊受怕地过了这么久，它最希望的是什么？无疑是安全感，其实每个人都需要安全感，包括英雄。

艺：你的艺术创作跨越了不同的时期、地域与形态，请你归纳一下“张洹式”的艺术究竟有什么特征？你对自己作品的判断标准又是什么？

张：艺术没有标准，你可以思考得像一个哲学家，也可以像一个文学家或是民间艺人。路有很多条，我的艺术道路就是不讲道理加蛮干。不讲道理的时候，我觉得才有可能走出系统；蛮干的时候，

才有自己的声音，自己的语言。人，我相信在吵架或拼命的时候才会显出本质，平时都在掩饰着自己……什么是系统？你可以理解为一种规则、方法或标准，它是隐形的，却无所不在。美国、欧洲的艺术系统已经非常完备，它包裹着你，让你喘不过气。看上去很自由，其实却有无形的束缚。所以必须走出去，才有自己的天地。

张洹的新作，展现了其熟稔的艺术观念转化与综合呈现的能力。装置与行为一样，都是在海外存有更成熟的土壤，因此，我们发现许多有着海外背景的艺术家，对于装置艺术与观念表达的结合，思想传达的力度与有效性上有着很好的把握，张洹也不例外。他在装置作品中延续了对于精神力量的关注，但是这种关注更多地转化为人的精神性存在对于整个社会的干预与介入，从一种个体的感受与体验转化为扩散型的对大众的感官传达与辐射。他的巨人与英雄，在某种程度上可以说是行为中“身体”的放大，只不过装置的历时性与空间感延续得更久，同时也能包容更多综合性的表现样式，比如戏剧、包括行为。同样不容忽视的是，装置作品在规模效应与影响程度（包括时间与空间）上都更为持久与广泛，同时其在不同业态中的多元转化能力也更强，更适合“社会化”。

不同于早期的倔强、强悍与自我关照，归国的张洹对于外部世界的关注，对于观念的传递与交流处理得更为熟稔与通融。他对于时代特征与社会兴奋点的敏感度很高，同时也更善于在自己的话语系统中消化这些话题，亦即基于一种精神关照的立场对于社会对象与事件的代入型思考与多媒介（诉诸不同感官的综合效果）传达。在诉诸本土社会的集体记忆时，艺术家策略性地在作品中采取了更具有包容性的立场，它敏锐地切中了时代的符号特征，同时赋予作品更多元的阐释角度，包容了积极的象征意味与多元的批判态度，这也使他的作品为更多不同立场与态度的人所接受。