用作品 说话 Just Show Your Art Works

◉洪磊 Hong Lei

洪磊（参展作品《仿（宋）梁楷〈出山释迦图〉》，创作于1998年），2006年第六届光州双年展·第一篇章“寻根：亚洲故事”的参展艺术家。

“在梁楷的《出山释迦图》原作中，释迦的身体与表情在表示一种沉静与彻悟；而在洪磊的画面中，则完全是一副圆睁双眼的惊恐状。他以此种表情的出山释迦，暗指了1998年时自己的心境。而摄影的逼肖的描写力，也赋予释迦以一种现实感，更强化了对于世道人心变化万千的惊讶。”

——顾铮

在今年的光州双年展上，我的作品当时被呈现在第一个展场，展出的是一幅关于释迦牟尼的作品。这件作品上的形象来自宋代梁楷的绘画，我是根据他的作品再重新演绎的。与我作品相对的，是张洹的装置《撞钟》。整个展场比较有节奏，同时还有徐冰的作品，他仿制了一些古朝鲜以前的绘画，这样就与下面的一些日本艺术家、韩国艺术家关于传统语言的作品，有了一个对应的关系。这种作品与作品相互间的关联性，依据视角的移动和延伸实际上得到了很好的展示，将“亚洲”作为一个概念并通过具体的作品表达出来。然后，上到了二楼，关注现实生活的作品就比较多了，像现实的政治、现实的日常性……整个展场实际上是靠标牌以及建筑空间本身来完成划分的。就我个人的现场体验，我认为这样的呈现方式，可以将展示的线索比较清晰地传达给观众。

我的参展作品其实并不是为了针对这个展览而做的。长期以来，我都在思考这样一个问题：对于一个中国人而言，佛教在传统意义上是一个很重要的宗教，但是中国人大多数实际上是并没有宗教的概念。虽然有很多人到庙里烧香，但也都是临时性的，准确来讲其实并不真的相信。我的作品实际上就是对这样的现实，对我们当下生活的一种表态。

1998年，当我真正意识到摄影是一个不可多得的媒介时，许多的有关中国传统文化的意象同时袭来。在众多的古代传说故事中，无疑佛教故事是最引人入胜的，（虽然中国人并不确信佛教）而我在梁楷的这幅画中读到了令我难以自控的颤栗，释迦牟尼那种超然的眼神，以及空灵的画面，是现实生活的反动。我差不多花了十天的时间，在影棚的背景布上面临摹了宋人梁楷《出山释迦图》中的山石和枯树，并拣来几株粗树干，我需要一种戏剧的场景，由于不是戏剧，我想不出冲突感，只能将扮演释迦的朋友莫小新的脸上涂厚白粉。我想要的是那种让人惊诧和喉咙哽咽的戏剧效果。释迦在我的描绘中表现出完全不同于原作者笔下的神情——他此刻是惊诧的，正面对一个完全不能理解的世界。当然，这完全是我个人对形象的理解，跟原来的概念不一样。

早几年，我参加了纽约一个叫做“过去与未来之间”一个展览，这个展览是关于中国的影像，在美国展览引起了很多人的关注。那时候，我与巫鸿就有一些交流，他也是从那个时候开始了解我的作品的。后来，我们在上一届的上海双年展期间见过一次面。我们的私人感情比较好——因为他早年学美术史，对古代文化有非常深的研究，而我对这方面也比较感兴趣，所以我们在一起聊天能顺畅地交流。例如，我们讲到古代某一位画家时，彼此都不需要解释，因为双方对此都比较了解。但如果我们要跟其他人说到同一个话题时，或许我们都需要先对这个画家的背景向对方解释半天。而我们之间就完全不存在这个问题，就像在看同一个仓库一样，可以如数家珍地说每一位艺术家，说每一个时代的作品，包括背后的更加深层次的一些意义。就是这样的一个对话方式，所以我个人认为，或许是这个原因令巫鸿能比较了解我的作品。所以，当他准备作一个关于亚洲的主题时，可能首先就会涉及到一个宗教性的问题，可能会选择那种精神的东西，并从这个角度切入东方世界——不过，我们并没有聊过这个事，所以我不能确定巫鸿是否也这么想，这是我个人的看法。因此，我觉得是我的作品恰好符合了巫鸿的想法和他的主题。

我不认为艺术家与策展人的沟通会有什么影响，我们之间并不存在利用和被利用的问题。比如，像我和巫鸿认识这么长时间，我从来就不太清楚他在做什么。但我想他作为这样一个大型展览的策划人。肯定对此会有一个通盘的缜密考虑。所以，他选择我的作品的时候，应该是按照适合在那样一个空间当中来反映主题——这么一个标准来判断的。

在今年光州双年展现场，我听一个策展助理的女士说，中国的作品拿过去的时候总体上都显得比较强，相比之下韩国本地艺术家的作品反而弱一些。从这就可以看出，这次中国参展艺术家的作品还是很有力度的；而日本艺术家的东西就比较精致；而欧洲的艺术家，因为他们所关注的和他们所身处的情境和东方人还不太一样，所以在反映亚洲这个主题上，似乎也比较勉强。当然，很多作品还是非常优秀的。

《仿（宋）梁楷〈出山释迦图〉》之后，我做了很多系列的作品。最近，我就“玩石头”这一现象做了一些新作品——好多人都把“玩石头”当作是一件优雅的事情，尤其是在中国古代，文人都会对石头进行把玩。这实际上是一个很无聊的圣训状态。我从我个人的角度来判断，觉得它实际上潜藏的是在“把玩死亡”。同时，我正在筹备做的是一个关于“竹林七贤”传说的摄影作品，不过还在考虑当中，我还要做一些道具，最后作为装置来呈现——再请一些时装模特来扮演“竹林七贤”。我想这些作品尽管使用的媒介、手段互不相同，但实际上它们都有内在的联系，因为我关注的视角始终没有脱离我们的文化文本本身和当下时代的语境，尤其是它们之间的冲突。

对于艺术市场，我不是十分清晰。因为它现在也是一个无形的状态，还处于慢慢地调整过程中，有的人售价也许会很高，有的人会非常有神话色彩。但慢慢地，他们会分化出来。因为判断一个艺术品，并不仅仅用钱来衡量。对我来说，怎么样继续把作品做下去，才是最重要的。因为就怕哪一天你没有想象力了，你的作品拍得再高，也是没有用的。

1

毛主席、周总理、朱总司令在全军第一届运动会上

关于我的“第二历史”

About My “Other History”

◉张大力 Zhang Dali

1、1952年 第一届全军运动会 张大力
2、中国人民解放军摄影作品选集 张大力

我的作品中的主人公大多都已故去，他们曾经的光荣和伟大的梦想，都成为了我们这个民族记忆里不可分割的一部分，在所有的文学和艺术题材里，他们被无数次地描述。就是极端强调形而上的现代艺术里，也时刻离不开他们无法回避的身影。但即使他们都活着，也许他们也都无法正视和理性地看待这段历史，因为历史使他们处在恩怨、失语或不利或有利的地位。他们是我们的先辈，他们给我们留下了遗产也留下了太多的谜团。我努力的使他们在失踪了的暗处重新的活过来，回到他们原来的位置。这有两个原因：

第一，这件作品是一个纯档案形式的作品，它的存在是物理性的，我把它们从档案馆、故纸堆中翻捡出来，因为它们本来就在那儿，这并不能够因为我的主观情绪而能改变什么。而从历史的角度来看，由于孤陋寡闻和某种限制，使大众并不能够了解当时拍摄此照片的历史背景，往往某张图片在后来出现了不同的形式，加之编辑学者并不深究，后来的人们在按图索骥时就会找错方向，形成了和原本事实既有联系又对其背叛的历史，这就是第二历史。也许在图片上修掉某个人和改换一下背景，在一个宏大的时代里算不成什么大事，相对于战争，民族存亡以及热血沸腾的基本建设，人们对我关心这些小事会怀疑作者的用心所在，可差之毫厘，失之千里，千里之堤毁于蚁穴。大事的错误就是从小事开始的，我们有过如此多的经验。建立在事实基础上的精神体验，正是避免狂热和非理性的病毒对我们健康身体的侵蚀。也是我们后来人对他们的历史做出了公平的对待。

第二，从艺术的角度来思索，理性地挖掘出图像表面效果背后的机制，这才是这件作品的意义所在。艺术是对人类的精神结构的阐释和表现，摄影毫不例外。照相术发明之初，连发明者都认为用照相机拍出来的图片是现实世界的直观影像，因为机器是科学的结晶，摄影机不会骗人。但却忽视了照相机是在人的操作之下而产生影像的，加之暗房技术，无论如何都会让人们加入自己的主观和喜好。艺术家们早就充分地了解了这一好处，并且无所不用其及的运用和加以发挥。

任何人都有美化自己的嫌疑，一个时代在权力的支配下，更会戏剧性的美化时代拯救者的经历以及成就，艺术在这种环境下不可避免的带有深刻的时代烙印，有时艺术家甚至会和御用历史学者共同合作来创作“更新更美的图画”。当艺术家丧失了独立思考能力的时候，艺术的功能就不再是解决艺术自身问题的一门学问，而变成了普遍规则下反映基本情感的工具了。纵观整个二十世纪的中国美术的主流线索，正是按照这一规则来完成的，我的作品也反映了这一逻辑。在压力下艺术家屈服了，并交出了通往天堂之门的钥匙。饭碗和普通的情感使艺术失去了理性探索的光辉，效果和视觉刺激迷惑了朋友们锐利的眼睛。没有比这更糟糕的了，因为艺术家降低了艺术能够达到的更高标准。在现实主义的美学时代，艺术家们的创作遵循了“艺术源于生活，高于生活”这一唯一准则，并被套上了紧箍咒。今天的我们，值得庆幸。既然艺术应该高于生活，那么按需要来删加和修改就不是一件可耻的事情，确实，大家都平静地接受了，艺术家们被画笔、浆糊和剪刀抽出了人类头脑中最尊贵的原神。我无意于批评我的前辈，如果我生活在那个时代，我也会做相同的事情。

今年的光州双年展的纵向主题是回顾亚洲艺术的历史演进，这也是策展人巫鸿先生选此作品的原因。整个亚洲在经历了痛苦的独立自主和经济变革之后，开始能够真正的面对过去的历史并进而反思我们的主体地位，虽然还不能说就此展开了新亚洲的艺术观，但所有的艺术家都意识到了，在不远的将来亚洲的艺术必将会给世界以重要的影响。