

访谈：力量要靠重复

Interview: Strength Depends on Repetition

岳敏君 王晓松 Yue Minjun Wang Xiaosong

时间：2013年9月26日14:00-15:30

地点：北京宋庄岳敏君工作室

王晓松（以下简称“王”）：您能不能介绍一下大理工作室的情况？是和宋庄这样的艺术家聚居地吗？

岳敏君（以下简称“岳”）：大理工作室的情况和宋庄不同。大概是在2000年的冬天和方力均两个人一块儿去那儿旅游，这边特别冷，污染也已经出现了，大理却非常好，当时就决定在那儿搞一个工作室，可以在那儿休息的时候画画儿。工作室的规模不大，主要是做些方案、画写草图。现在那儿的艺术家也不多，有叶永青、方力均、韩湘宁，还有丹麦的、香港的艺术家的，都比较分散，也没有特别的来往，诗人、搞音乐、写小说的挺多的。

王：大理的生活对您的创作心态有什么样的影响呢？

岳：长期在自己熟悉的工作室里是一种稳定的状态，可能新的环境里状态会不一样。在激发思考方面，你接触到的人和感觉，会让你跳出来看你的状态和你的城市，有它有利的地方。现在在大理各行各业的艺术家交流挺多的，交流起来没有特别的距离，喝酒吃饭的时候，诗人一喝多了就开始进入状态朗诵了，在北京交流起来还不容易了，还得找场子站在台上，不能即兴。这种距离感挺棒的！

王：最后这两批“表皮”系列是不是就是在那儿画的？

岳：对，最早是在那儿完成的。考虑的时间更早，大概是从06、07年开始的。当时觉得有一些心里的感觉需要用一种新的方式来表达，开始做这方面的探索。一开始是另外一种效果，慢慢演变成现在这样。可能还需要变化，在表达自己感觉的时候觉得还有欠缺的东西。

王：我们所熟悉的您的作品都是最后一个非常简单、明确的图像，很少注意艺术家在此之前这么长时间的思考，还调动了许多日常生活的图像和符号资源，它们与作品最后的“肤浅”形成一种特别有意思的对比，甚至包括您自己对作品的表述和准备时的理由都

有很大差别。

岳：这里面有一个问题，在这个过程中永远会反问自己。艺术创作和其他行业不同，艺术的一个最大特点类似于“无中生有”，本身在现实生活中一下子是感受不到它的价值的。不像制造一个产品，对它的功能的反思很多是技术性，艺术的反思是很难摸得到边的。你要让你自己的创作生效，就要不断反思自己、问自己，这到底是在干什么？有什么意义？有什么价值？

王：但这些作品给人的感觉好像都是浮在表面的东西。

岳：浮在表面的东西是有意的追求，要画出亮丽的、通俗的、漂亮的，给人的印象是愉悦的而不是压抑的。在这种里面表达你要

表达的东西是内涵式的，隐藏在后面，也有利于大家接受吧！而且，在那样的社会环境中，大家愿意往这方面理解，很多东西——像艺术——不能急于去解释它，它自身也在生长，所有的意义和真实的含义会随着创作的进行能够慢慢展现出来，如果从一开始就确定的话，它就死了！

王：之前资料搜集的工作有点儿像一种田野调查。

岳：现在大部分的创作基本是两个来源：一个是在现实生活的状态里感受到的传统的力量或需求，感知传统，或直接从传统出发；另一种是从西方文化逻辑里走出来的。这两种对当代中国的艺术家来说有一个问题，它们都不是中国艺术家真正所需要的超越

的。我想抛弃这两个拐棍儿，直接从生活中来，但又没有别的办法，只能面对自己的视觉、自己的生活体验，也许这样能够找到真正的东西超越那两个，所以才有大量的“田野调查”

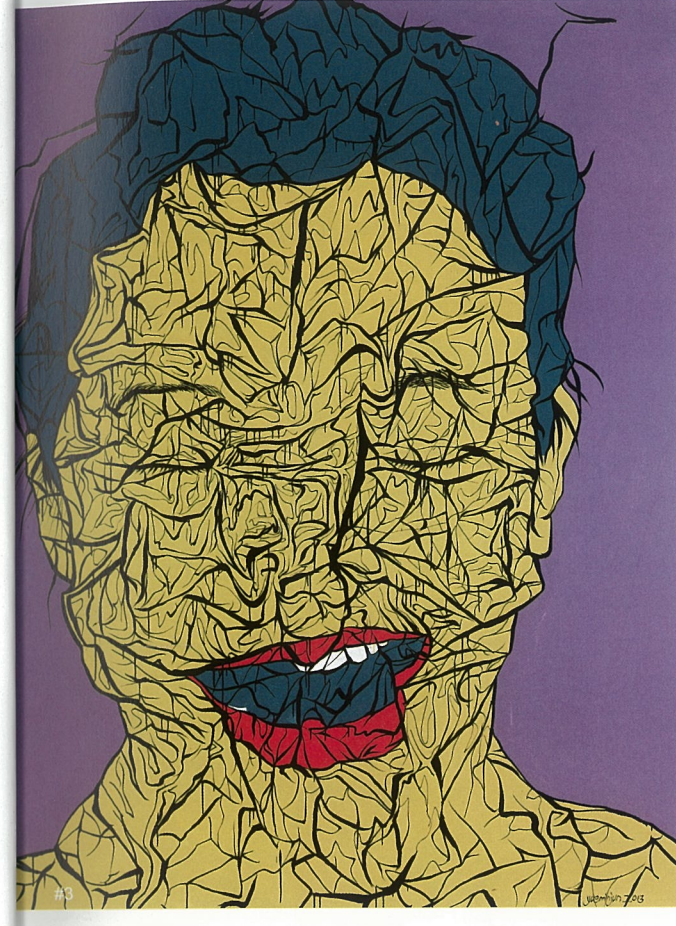
王：早期绘画中“制造偶像”中大量以个人形象做主体，近期“再肖像”、“表皮”等作品却换做其他人甚至是具名的人，有没有什么特别的原因？

岳：我觉得可能在过去画的偶像的形象中还有没有表达出来的东西，利用其他形象更能丰富我对世界的表达。

王：您为什么长期关注人物肖像。



加布里埃尔和她的姊妹 布上油画 岳敏君



岳：我画着画着就画回到人物上去了，这是挺奇怪的事儿，可能是和我们这个时代更关注人、关注人的状态有关系。我们关心城市的变化、自然环境的变化，都要归结到人的行为本身。

王：以“笑面人”为代表的偶像系列作品，在表情和造型之外，画面的构成方式也是非常特殊的部分。

岳：有几张特别具体，全是一排排的人，这在过去都是有悖于“绘画原则”的，不是那种丰满的、有中心的、画面比较有节奏、有戏剧性啊什么的。有些接近于当时介绍的极少主义、大色域，把所有的结构都变成了几何形的东西。

王：是否和您选择把图像重复当作视觉传播的方式有关？

岳：力量是要靠重复，像拳击的力量就要靠一拳一拳的击打产生的。我觉得这是一种创作的方式，而不是一种贬义的感觉，但是很少人会去这么理解。这种创作的方法在当时没有社会氛围来支撑，他们真的可能会认为重复就是一种重复，而不是创作的方式。像毕加索等人，发现了一种方法，但这种方法不是人人都能运用的，只是一种启示，打开了一扇窗户，并不能说让你按照这样的逻辑可以画这种东西永远画下去。这可能还是传统教学造成的，看问题会停留在传统的方式上。

王：对圆明园时期的生活和创作之间的关系，您曾谈到自己的处理类似于中国文人的避世方式？

岳：这样的表达方式持续很多年。其实现在也是一样，各行各业有很多问题不能直接面对，这种不能直接面对迫使艺术家寻找一种语言方式，既能表达自己又能在社会生活当中流行或者被社会所接受。这是在特定的环境下对艺术家特殊的要求，这有点儿拧巴！

王：这反而可能会促使艺术家创作出更好的作品。

岳：所以才会烙下时代的痕迹嘛！这一看，哟！这么拧巴，就是那个时代的状况。如果直接能表达，时代肯定就不同了。本来有很多东西不是需要艺术家表达的，但是这个特殊时代其它的方式没法表达。谁也不能说这种艺术到最后会怎么样，我觉得这都是扯淡的。如果未来还存在的话，他肯定会回头来看，这帮人在那时候是那样的一个状态，能感觉到，这肯定是时代造成的，没有二话可说。如果你到一个相对自由的区域，也就画不出来了，也可能就会画点儿别的，或者就懵了。也许会讨论一些问题，但不会是这些。

王：这次展览冯老师的策划理念围绕工作室展开，能不能谈一下最初决定在圆明园做工作室时的感受？

岳：当时是出于内心的感觉，觉得是比较自由和挺靠谱的事。抛开了在单位里创作的状态，突然发现我想画什么就可以画什么

了，想怎么整就整了。但是，虽然具体的人不能再指导你、强迫你，社会环境还会有影响的。

王：那时候辞职还是很大的事。

岳：这个问题特别大，那个时候走出来的人和现在走出来的人心理状态完全不一样，当时所有的东西、每个人的命运、吃什么喝什么都是由政府来安排的，没有多余的生存空间。为什么那个时候很多圆明园的艺术到使馆老外家里办展览？就是想尽办法寻求一种生存的可能，这是很悲哀的。现在一些人看这帮艺术家如何如何，但是他们不知道当时生存状况的艰难程度。从大的角度来说，正处在愚昧期，每个人都被愚昧驱使着，你能感触到的只能是认同社会的某种状况。要怪罪给某一个人、某一个机构、某一个什么的，我觉得是不对的，这是整个的状况。

王：您有没有有意识地保留圆明园、宋庄参加一些重要活动的资料？比如说1999年威尼斯双年展的资料什么的？

岳：圆明园时期连相机都没有，来个记者拍几张警察咱就拿过去曝光了，那个时候的警察也特逗。1992年，我选了两件作品参加在小树林的那个展览（“圆明园画家作品展”），之后他们说作品要烧了，我觉得烧画都是什么年代的了！西方做过，中国黄永砅也做了。当时连那小树林我都没去，我觉得那不是特别靠谱的状况，

后来他们要烧我就不行。绘画并没有错，你做艺术家要摆脱绘画做另外的事，那是你自己的事不能要求我把画也给烧了。如果一个作品重要的话，一定会刨根问底找出来，如果没有那么重要的话省得给这个世界添乱。

1999年威尼斯双年展的时候还用传真机，时间一长字儿都没了，成了白纸一张。当时好像是1998年秋天，我记得还有向日葵，我那时候的工作室在村子里的农民的房子的。舍曼（Harald Szeemann）夫妇两个人还有希克，当时我也不知道他是谁，在工作室待了一个多小时，也没说什么。过了大概一个多月，等到他们第二次来的时候，才谈到这个事情。作品都是画室里的东西，拿了两张去参加展览，也没有创作特别画。第一次参加这样的展览，没有什么经验，西方艺术家提前很长时间就会知道，会花很多时间做空间视觉什么的。这一帮中国艺术家当时哪懂这个？这几年稍好点儿，稍微明白了一点儿。视觉的进步和认识是全方位的信息，不是艺术家单方面的事。

王：最近的“琐碎”系列是开始有意做些装置性的作品吗？

岳：我觉得着还是平面的吧，不算是什么装置。我觉得有意思的、有兴趣的做的就做，没有特别克制自己，随便吧，到了这个时候就可以随便瞎整了。但你最后的选择，怎么折腾、折腾出花儿来，还是违背不了你的思考，谁也逃不了。

#1-2 重叠系列 布上油画 岳敏君
#3-4 表皮系列 布面丙烯 岳敏君

王：原来的作品很好看，但像“再肖像”系列和“重叠”系列的作品是不是故意要做的不好看？

岳：这些作品也是来源于表面的东西，一些印刷品和经常接触到的实物。没有那么漂亮的原因也是因为这是在和自己博弈的过程中，舒服不舒服，有时候在创作中很难确定，还需要很长的时间。我也试过一些黑白的、艳一点儿的，都试过。

王：资料中有一个其他人写的类似日记一样的东西，记的是您在云南大理一个村子里的拍摄工作，之前没看到过，资料背景也不太清楚，能不能稍微介绍一下？

岳：不是日记，是做的一件作品。当时卢杰搞了个“长征计划”，我正好在云南，我觉得可以做就想做一个田野调查式的、社会学式的创作方式。本来想是讲一个小村庄的，但是村子太难弄，后来觉得一个学校更好，最后就集中在一个乡村小学，记录了学生的成绩，也资助了几个学生、写了创作笔记什么的。出来之后，在云南昆明的创库展了一次。但是做了才知道，这种田野调查可不是一个艺术家所能做的，需要一个团队。这个作品最主要的方式是摄影和录像，本来想把这些东西做到一个像小房子样的小屋里，贴满照片和文字等东西，但和我真正想要的那个还有很远的距离，碰到了困难。做这个东西受到了费孝通的《乡土中国》的影响。做这个作品之前，有一次我正好路过滇池边上的一个宾馆，一个老外正给一帮二十岁左右的人讲，每人都拿个小本儿在记，后来了解了一下才知道他们要调查云南周边农村的情况。美国福特基金会资助的，他们觉得这个东西很重要，觉得这样可以真实地能够了解云南农村生活的状况，这也触发了我的。很多东西做一下就完了，留下的东西很少。所以冯博一说把我的工作室现场拿过去展览，我觉得是很好的主意，能够给观众走入乡村的感觉，不是那么远了，作品本身也不会那么神圣，会亲切。这次我去丹麦方舟美术馆，有一个大厅是展他们收藏的达明·赫斯特的作品，觉得也挺没劲的，作品就是作品，有点儿孤立，不生动、不活了，有点儿博物馆的那个劲儿。冯老师的想法可能会比较生动，但是艺术的神圣性可能会有点儿降低。

王：20世纪中国有一大批知识分子投入到乡村运动中，作为关注中国社会的一种重要方式，您的创作是不是也有相同的考虑？

岳：我还是比较面对现实和社会的，有些哲学的很多的东西和我们现实的状况是不相符的，有时候会拿那个东西来套。做了云南这个作品，后来也看了很多人写的各种各样调查式的东西，才知道在社会学在这块儿的研究在世界范围内是比较牛的，是学术性比较高的。他们为什么热衷这种调查？有点儿像西方早期殖民时期特别愿意花钱到第三世界国家来作田野调查的分析和研究，他们想通过这种方法想彻底了解中国到底是什么样的状况。把握住了这个东西才知道自己的民族、自己的生活是什么状态，你的方针政策、你的创作才能更靠谱一点儿。

王：相比稍微靠前一点儿的艺术家，您这一批艺术家是否有意避免谈观念？

岳：我觉得这是有意的。如果当时按那个观念的状态去创作的话，会觉得越来越多不像一个有生活环境的正常的中国人，离开生活环境所有的东西都无从谈起，没有意义。可能主义也很重要，但为什么没有产生靠谱儿的主义？我的创作的出发点是根据于有据可依的东西，从一个最浅显的发现出发慢慢地展现出来。做大理

的这个工作的时候想的不很具体，假如真正要完整的做，我认为是要用摄影的方式做一个视觉相对封闭的房子，从里到外通过照片能够感觉一个村子的视觉环境，而不是在房子上贴照片。这绝不是一次两次就能完成的，可能又是一条路子，但只做了一次，留下一大堆乡村照片。可能现在好做点儿了，那时候还有卷片的成本胶卷的成本。

任何一种社会文明的创作都是有阶段的，一开始的创作一定是现实的，类似于现实主义的、更接近现实本身的，它把握不到哲学上的意义，只有这种创作的积累到一定程度上，才会形成一种哲学化的提升，到那个时候社会基本上会停滞在某一种状况，然后又要返回以现实为基础的创作上，然后又会拉升到哲学的高度。永远保持一种哲学的高度是不可能的，哲学的高度也是来源于大量的现实创作的基础，这样文明才能进步。你也可以看到“二战”以后的西方艺术，直接从哲学化的艺术创作掉到了现实化、生活化的创作，波普啊、后现代艺术啊，基本是与现实有直接关系的创作。如果没有强大的现实的基础，哲学意义上的创作是没有新意的，它会停滞，它就死去了！艺术史中能看到这种感觉，从古希腊现实状态变成宗教到中世纪的艺术是古板的，之后没办法又掉入人间，通过社会的、历史的改变，又到了哲学的高度抽象的绘画、纯粹性，到那儿老动不了，又得下来了。我觉得中国正好处在这个状态中，这正好也和世界的文化是相匹配的，状况是一样的，区别在量的不同量不一样。比如说飞行的原理，美国人知道，第三世界也知道，无非是技巧、功夫、投入有差异，原理都是一样。

王：“迷宫”这系列作品的面貌和之前的作品差别很大，您是有意以文字设一个迷局吗？

岳：当文字不是你熟悉的状况的时候马上会陌生化，一旦放大、巨大的只看到文字的局部的时候，再加上一些破坏文字的干扰素就不知道是什么了。这也是为了就迷宫的感觉，有意陌生化一些东西，不能让人一眼能看出来，它也是谜团的一部分。我有的时候不愿意刨根问底，真的把自己搞的特别具体的好处是把自己搞的很清楚，但我认为那样会是一种限制，时刻会觉得我只能往这个方向走。也许能做到更好，我不想那么做，马马虎虎更自由点儿。

王：什么原因让您转向这么具体的文字？

岳：其实“迷宫”用的东西，也是一种符号，选的素材也是比较符号化的。但是最开始画迷宫的时候，并没有这么用文字，只想把一种感觉用迷宫的形式表达出来，还借用了儿童书中的迷宫游戏什么的，画了几张以后就转了。也和小时候写书法有关，书法里的感觉里就像迷宫嘛，尤其是草书，最后就弄成这样了。这系列作品有比较的清晰有一个脉络。从视觉经验上说，我现在还觉得不像是特别靠谱的东西。我不是有意设计好了的，也没法对它有个视觉的期盼。到最后干脆都变成了传统的东西，齐白石、徐悲鸿的作品元素都被拿过来，我觉得更当代化了，更当代化地理解了传统。这里面没有时髦的东西，与大家时髦的对艺术的看法毫不沾边，这也是比较庆幸的。

