



方力钧 2007

2008 方力钧

三分气在千般用 系列组画 方力钧

## 允许误读——从方力钧“偶发的寓言”展览说起

### Allowed Misreading——Exhibition of Fang Lijun's "An Accidental Myth"

韩晶 Han Jing

作为“实验报告”系列展示之一，“方力钧：偶发的寓言”为坦克库的2010年划下了句点，而这也是艺术家本年度里，众多巡回展览的最后一站。几个月后，方力钧和他那些不知道是以时间为坐标、还是以人生做摹本的庞杂文献，以及他近年来全线展开的创作计划，将转战西安美术馆——就像当初它们从台北市立美术馆到广州美术馆、从广州美术馆到今日美术馆、从今日美术馆到山西太原大学一样，它们总是浩浩荡荡地在各个公共空间里，不断登陆公众的视野。尽管我并不知道，西安美术馆之后，这些勾勒着艺术家生命轨迹的图文资料 and 作品，还将继续奔赴哪里、又会把终点定于何处……但出于自私的目的，我总期待在坦克库展出的，是不一样的方力钧，而不仅仅是众多巡回展览中，被重复再现的一个。

这对于策展人俞可来说，或许意味着：要游离开方力钧编年体式的展览架构，并切断那条承上启下的发展线索——当艺术家的来龙去脉，已经被整理得如此清晰之后。当然，尽管这样的艺术梳理，也曾被诟病，因为它还不

具有绝对性，能足以佐证一个艺术家的必然生长和嬗变。但这并不影响我们每个人，都可以从自己的方式去阅读它们。作为一个艺术个案，这种梳理和呈现，至少为我们提供了一种新的切入艺术史的模式——倘若同世代的艺术家，有十个、二十个、或者更多，都以这样的文献方式向我们提供他们的艺术轨迹呢？那么公众对于这个世代本身，是否就有了更立体的可视文本？是否就可以从他们的不同经验里，去获得那一阶段艺术、以及艺术之外的历史修正？不过，比这样的虚拟和假设性问题更迫切的，是一个现实问题：从哪个时间节点取下什么样的“切片”，才能真正意义上促使这个展览得到全新的成立？

的实验性创作、去寻找他作品中过往岁月的蛛丝马迹、去猜测他未来艺术的发展将何去何从……并以此来窥探那个隐匿在作品背后的艺术家——哪怕可能充满了误读。

而以下关于他新近作品的对话，或许可以帮助我们找到端倪：

韩晶（以下简称“韩”）：在您新近的艺术创作中，有很大一部份是由一个单词、或一个概念引发的系列组画，例如“鱼”、“病”、“天罗地网”……如何从不同的角度、用不同的图像，对文字展开联想式的诠释，是您最近的艺术思考吗？

方力钧（以下简称“方”）：其实这几个系列都可统称为“说文解字”，只是我近年来很多个创作方向的其中一个。但它比较符合我目前关切的主题，也适合我现在的工作方式。

韩：那“说文解字”系列最初开始于哪一年？

方：到现在为止，至少有4年以上的时间了。

韩：最初创作“说文解字”时，吸引您的第一个概念或者内容是什么？

方：《自画像》，画了一些螨虫、干细胞、排泄物……

韩：这似乎与我们通常意义上理解和想象的《自画像》不同，并不是面孔和脸貌，但又确实是我们自己、或与我们生命相关的一部份。这个系列现在完成了吗？

方：《自画像》目前只有那么几张，没有往下进行。

我这一个系列创作的目标，到最后需要做功课、查字典。例如画《一只蛋的故事》，它由蛋延伸出“鸡”这个概念，然后应该找到各种工具书，把不同文化里边有关于“鸡”的词条、或与“鸡”相关的、有指向性的、有特殊含义的内容，都呈现出来。能够转化成视觉形象的，就转化成视觉形象；如果是不能够转化成视觉形象，可以直接借用辞典，然后给它放在里边。慢慢你会发现，它的含义随后就真正的展开了，并开始不断地发生变化，就像化学反应一样：从一个刚刚从蛋壳里孵化的生物，变成了餐桌上的人参鸡，然后变成了夜总会里某些女性的代名词……所以其中的每一件作品，都是一个细节。而人喜欢追着细节看，在看的过程中，他很少会有时间去想整体的问题，但他会觉得特好玩。可是，当他最后看完、或者离开了现场之后，也许会开始想：一只蛋怎么就衍生出了那些呢？有点儿像我们看《福尔摩斯探案集》似的。

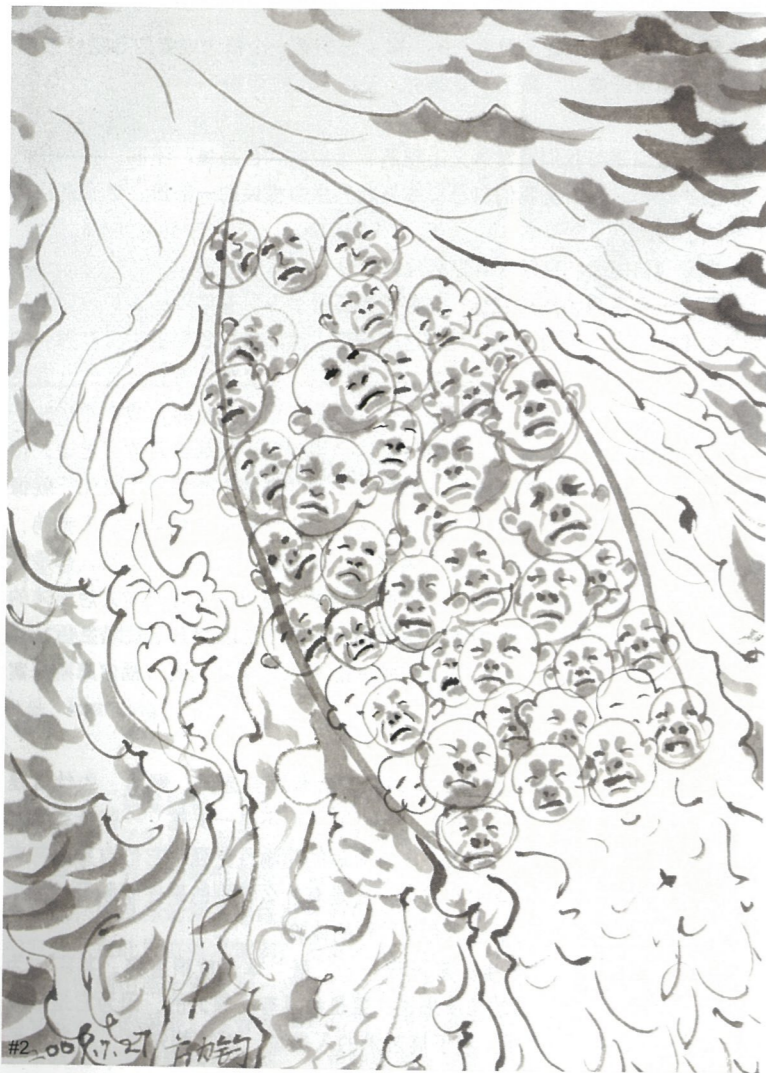
韩：那么，您对要去诠释的单词或概念有没有选择？例如，为什么是一只“蛋”的故事，或者是《病》、《网》，而不是一支笔、一张纸或者其他？是因为“蛋”、“病”或者“网”背后的隐喻性更强，它们自身就带有社会学的、文化学的隐射在里面；还是有什么特别的事件或原因曾经影响了您，因此对这些单词或概念有不一样的体验？

方：拿《一只蛋的故事》来说吧——“蛋”本身就很直接。其实作为一个生命体，从关心生命的角度来说，蛋是最具有说服力的，因为它是最原初的一种生命状态；另外，对于搞艺术的人来说，大家都知道“达芬奇画蛋”，因此它又可以以最浅的理由开始说。

而最开始画《病》，是源于我看见的一篇文章，内容大概是：人这一生有可能得的疾病，差不多有三千种……具体的数字我记得不是特别清楚了，但是，只有二十多种病是可以一次性治愈的，而除此之外的所有其它病，都是可能复发的。

或许，正是基于这样的出发点，策展人俞可最终放弃了艺术家的大量文献——尽管那其中包含着太多值得言说的故事：中央美院的求学、圆明园的浪迹、玩世现实主义的成功……以及与之相关的社会和艺术史事件。展览将关注的目光聚焦在方力钧近年来的新作上：2007年至今的230余张平面作品和5组雕塑和装置，以及一部关于艺术家艺术历程的影像，构成了“偶发的寓言”在坦克库的展出。也许，在省略了以时间为线索的文献资料之后，我们将不再能借助那些生动图像、凿凿的文字，来获得对艺术家的了解和认识。但是，正因为没有了这些文献所预设的“方力钧”，所以我们反而更有兴趣，去直视他近年来





韩：读到这里就滋生了创作《病》的想法了吗？

方：当时没有反应，早知道的话我会把它留下来作为原始的材料。但是，过了好长时间，我老琢磨这个事情，我觉得很有意思，你可以从各个方面来说这个事情。但是你作为一个生命，它跟你是最相关的——你几乎有

三千种随时要爆发的病，而且永远治不好。

后来我就想去查医学的百科全书，把那些病一个一个地画出来。本来准备从最基本的资料着手，画出三千种不同的病。但画着、画着突然知道：“病”的含义并不只是简单的三千种病，所以突然又把它放开了。因为，如果真的画出三千种简单疾病的时候，等画完了，会发现实际上在把这个概念往小里边弄。把它弄得越全，它的意味就越窄、越小。

比如说撞车、药品，这些是不是与“病”有关的外围概念？又比如说划伤、沙子进到眼里面的红肿之类，这些又是不是与“病”有关的痛感？而这些很有质感的东西，就开始慢慢地加进去。每加一点东西的时候，实际上都是稍微地动了动那个原有的边界。就像是放一个箭头，指得更远。这样一点、一点地动，到最后可能根本用不着三千幅画，大概百八十张画组合起来，它一下子就已经从视觉上面把这个概念表达完整了，而观众从画面上得到的视觉刺激也几乎已经受不了啦。

韩：那这一类型作品的边界在哪里呢？因为思维可以不断发散、联想可以持续展开，而从文字到感觉、到思考、再到视觉表达的转换，也将带来新的可能性。最后，画到一个什么程度，可以算是把一个概念说清楚、而又不至于过犹不及？这个尺度应该很难拿捏吧？

方：是，这个是有挑战性的。

目前《病》大概已经有五十幅左右，但现在很多方向性是空白的，等这些方向性的东西慢慢地填充、混杂在一起时，就比较有意思了。而在一系列作品中，一开始观看的时候，肯定会有一些画面先跳出来，然后你会有一个第一反应，反应过后会慢慢地看，再往里边看进去的时候这个东西好像在缩小，整个世界和你的整个印象又变成很具体的一点、一点；可等你看完的时候，或者离开之后回想起来，整个感觉又会放大，而它们对于你的影响也会慢慢地再扩大。

我自己就比较喜欢这种不是固定的图像方式，最好是发散性的。有的时候你被大的视觉吸引；有的时候你被小的细节吸引；有的时候你被方向性的线条吸引；有的时候，是看完离开之后对你的理性分析的吸引；有的时候，你是对那种触觉、触感吸引，会觉得动了一下、疼了一下；有的时候，你会被那种温度、弹性吸引……有点儿像痛风什么的，在你体内不让你稳定，不同的感觉在你心里和身体里边跑。最后什么是“病”？你看完所有的作品后，可能有一个大的体味，但这个体味永远也不确定。你再回去，具体看每一张画时，同样不能确定。我想要的，就

是这种分寸、这种味道。

韩：事实上，对于一个单词或文字来说，我们都会有一个基本的标准释义。这个标准释义可能是机械的，但很大程度上也是共通的，是基于我们的传统文化或当下社会生活中得到的共识。那么，您的《说文解字》会遵循这种共识吗？还是试图打破它？又如何传递给观众？

方：其实不管是观众的观看还是艺术家的创作，都是一个心理体验的过程，反映的都是最直觉的东西。比如说身体对外界的条件反射——当你看有些图的时候，你会觉得疼，但有的时候是刺骨的疼、有的时候是拧着的疼、有的时候是烫着疼、有的时候是扎着疼、有的时候是慢慢地疼……还是拿《病》来说，我要一点、一点地把身体里边的反应找出来，最后会找到什么？自己也不知道，所以才有意思。事实上，就是谁也没有分析过，到底我们的身体对外界的反应还能够细分到什么样的一个程度，所以才有它的价值。在慢慢找的时候、在面对不同画面时候，你动的那根筋是不一样的，那根筋动起来的强度也是不一样的。而这个东西，作为一个艺术家的话，不去琢磨和体验也挺可惜的。很多人就是为了了一种很虚的什么文化史、艺术史而工作，相反没有重视自己的身体或者是心理反应，而后者可能才是最本质、最直觉的东西。等你把它找得差不多了，你势必会回到一个文明的层面上，因为我们已经被驯化过来了，你会用一个文明人的、一个理性的思考再去对待真实的生理和心理体验。

韩：说到生理和心理体验，您近期的大幅绘画《2008春》，是否就是对观众、或者观看本身的一种挑衅？因为我们发现，当观者站在不同的位子，他们所得到的视觉信息是不同的：远看时，这是一张关于描绘灾难和死亡主题的黑白作品；可走近作品后，因为尺幅巨大的关系，我们无法看见整体，所以“死亡”的主题从巨大的画面上隐去，而我们看到的是局部之上的彩色昆虫，它们是如此细小，以至于当我们再次退开时，它们又将消失在视线中。也就是说，观众与作品的距离，决定了这件作品可能给予他们的不同体验。是这样吗？

方：我在工作室里，其实是用很恶作剧的方式说自己很严肃的想法。我们现在说的这幅作品，就是其中之一。

画面以重大的历史事件作为背景，而且大家看到的，很有可能就只有那些黑白色彩的、重大的历史事件而已。可真正很精细化的，恰恰是那些很小的苍蝇和蚊子，而且那些苍蝇和蚊子是彩色的。可是，只有当你站在离画面差不多一米距



1 #1-4 水墨小稿 方力钧





病 系列组画 方力钧

离的时候，你才可以看到那些苍蝇和蚊子；但当你站在离画面差不多一米距离的时候，基本上就看不到了这张画的全貌了。好多人最初看见这幅作品的时候，就问我：这张就画完了吗？这张就是黑白的吗？然后我说这张画是彩色的。这个是彩色的吗？我怎么没看出来这个是彩色的？……反正你得一头就得失一头，这其实只是二选一，你想看小的就得失大的，你想看大的就得失小的。就是说当一个作品，它只给你提供两种可能性的时候，你都没有办法去兼顾的时候，它的另一种意义就出来了。

好比你从巴黎飞过来，专门来看这个展览、看这件作品，但是你应该看到的和我特别想给你看的东西，正好你都没有看到；你以为看到的，其实并不是这个作品真正要表达的，它会很滑稽。所以这张画对于很多人来说，是侮辱性的，尤其是对自以为是的观众来讲。

但对于我个人来讲，因为我肯定是很平民化，所以我觉得我的立场就是

平民的立场，一个老百姓的立场。所以尽管以重大事件作为背景，但是它们都已经过去了，因此它们是黑白的；但是那些令你恶心的、让你不喜欢的那些苍蝇蚊子什么的，之所以是彩色的，是因为它们还活着、还在动。

同时，苍蝇和蚊子，大家一般都知道，是比较恶心、烦人的，而它们在画面上的位置，基本上都是趴在人的脸上、皮肤上，这也会带来不舒服的触觉，可你就是挥之不去。而充当背景的，都是巴黎公社起义的那些烈士、列宁的头像之类的，那些本来我们认为应该特别庄重的、盛大的历史事件。这两样东西，或者说这两种力量的对

比，本来绝对是不应该放在一起的，但现在他们不但并置在一起，而且还不断地被那些让人恶心的小苍蝇、小蚊子去侵犯，但同时你现在又一点都无能为力，就得忍受……作品最终其实是一个复杂、而且混杂的综合体。

这也是这几年里面，我比较喜欢的一件作品。

韩：那另一张2010年为完成的新作呢？它与前面所说的《2008春》在背景上似乎很相似？

方：这个是它的一个变体，没有什么说的，

其实这一张很直观了，你可以完全清清楚楚地看到要表达的内容。但是我在这一边，有一个使坏的想法：因为第一幅画《2008春》，对于我来讲，是个人非常喜欢的一幅画，但是没有人喜欢，而且即便喜欢，也不会有人愿意把它挂在家里边。这就很有意思。在这样的情况下，我就恶作剧，还是画同样的背景，但往前边放了特别多的让人喜庆、鲜活的东西，用了我们比较传统的寓意，就是那种披荆斩棘、乘风破浪的主题。实际上它是对人、对观众的一个心理考试。有的人，比如说他第一下会把自己想象成一个正在乘风破浪的人，也会想象自己像飞起来的人……但是在他想象的过程当中，他发现有一些时间流失了。这种时间流失是跟画面有一个特别巧合的地方，就是非常好玩的一个配合。其实之所以有背景，就是因为时间流失的原因，所以这些东西才变成背景。同时，因为他在想象，画面的这个主题决定：它是一个乘风破浪、披荆斩棘的画面，因此他总会要把东西扔在后面。很多时候，我们向往的是前面，但是正好在你想问题的时候，我们留在了后边……所以这个在心理上是一个很游戏的感受。

韩：因此您挑衅的不仅仅是“观看”这个过程本身，您也很喜欢挑战观众的心理和视觉？

方：不是。是艺术创作90%是心理学的过程，只不过是艺术创作的心理方式和心理学家不一样，他是以视觉的方式来做的。

韩：能谈谈这件作品：《同舟共济》吗？这似乎是您少数没有以时间来命名的作品？

方：这张画最初来源于金融危机时候创作的一张画。当时大家都愁眉苦脸的，正好我们在台湾做展览，我就跟他开玩笑，我说这样吧，我在现在这么困难的时候，画一张大家都会喜欢的。后来我就画了一张小的，用中



鱼 系列组画 方力钧





国的十二生肖，放在一个有点类似于船的地方，然后我把它叫做《同舟共济》。

之前的想法其实就这么简单，是一个开玩笑的想法。后来我就觉得那张画太小，1.4米×1.8米，而且视觉上不够，应该能够加进去的内容也很多，而且能够加进去调皮的东西也很多，还没有完。所以就有了这张大画。展览开幕式的时候，大家站在这张画的前面都非常高兴，说同舟共济好，说人类就是要团结、共同对付困难、面对金融危机、面对全球变暖乱……所有七八糟的东西。然后我说：“其实人类是不可能同舟共济的”，为什么呢？因为我们的一切努力都是为了不平衡，否则大家都一样的话，就没有人努力了。谁还愿意努力？

韩：抛开作品的内容不谈，您近年也在使用不同的媒材展开新的艺术实验，从早期的版画到油画、装置、水墨……不同的材料是否给您带来了新的创作体验？

方：这是肯定的。因为它的材质不一样，你的心情也会相应地做一个转变，但是水墨这一块本身我把它放得比较宽，有一部分就是草图，随便一勾，是为大作品做的小稿；有一些就是方便随时记下想法，旁边写上文字，怕这个想法丢掉、溜掉、没有了；还有一些，是纯粹的水墨创作。同时它们工作的时间，跨度也特别多，有的就是十分钟的时间完成的，有的可能最后需要五年、七年，而在中间它有无数的层次都可以利用。

韩：近年来，您也创作了大量的雕塑和装置作品，能选择其中一至两件来谈谈吗？

方：例如《2007.7.7》，这件作品，其实最开始很简单，是因为废物起的心。平时工作室，经常有用过的、喝剩下的、各种各样的瓶瓶罐罐，慢慢的越来越多，然后就想：是否可以利用这些废弃物来做作品。于是就开

攒，到后来创作的时候发现还是不够用，还跑到废品收购站找了一些。它们没有做成作品在一起的时候，堆得像山一样。现在弄好了之后看着没什么，特别规整了。其实还是那些垃圾，只不过是给它改了一个形象，换了一种组合方式。不过你会发现它们不同大小、之间连接的管道也不同粗细……你可以理解成是一种资源分配方式，也可以理解成人心，还可以理解成等级。

创作《2007》时，正好是中午，睡午觉的时候开始有了想法，然后睡一下、有新的想法又记一下、刚躺下又有想法又爬起来记……最后弄得脑袋疼，一直没睡着，折腾了一个多小时，终于又爬起来了。于是开始找东西，就在工作室里找废的、不要的、现成的东西，然后结合以前有的小人，弄了一块有机玻璃板，让助手跑到五金店里买几个螺丝，拿着胶水……两个小时做完了，全部都是自己动手、用的也是现成的东西。它是这类型作品里面的第一件。

结语：

围绕方力钧新作的讨论，一度在很多碎片化的采访和对话中展开。尽管最后的文字整理，未必能还原艺术家本来的意图，也难以再现对话过程中的上下文语境。但关于新作的探讨，有一点是与展览本身保持一致的，那就是尽量规避我们原来熟悉的方力钧、及其过往那些我们耳熟能详



#2

的代表性作品。尽管那对于艺术家今天的艺术思考和创作来说，是至关重要的体验和过程。

当然，也许我们会有这样的疑问：没有了“光头”、没有了“泼皮”、也没有了“玩世现实”，那个艺术史里的方力钧还存在吗？而艺术家在那个特定历史时期所代表的价值，是否也随着时代的迁移而完成了它的阶段性意义？在当下的商业社会里，伴随着与资本结合而被一再口诛笔伐的艺术图式化问题，是否又会成为艺术家自我突破的羁绊？而已经获得的学术和商业加冕，是否又反过来解构或湮灭了艺术家此后试图超越

的一切努力？如果说，我们对以上的问题，在此前仍保有疑惑而忐忑的心情，那么此刻似乎可以松一口气了。因为，假如我们肯把关注的目光，归还给艺术作品本身时，那些复杂的问题都将迎刃而解。

因此，当文字行进到这里的时候，“方力钧：偶发的寓言”作为在坦克库的展览，已经结束；但作为对一个艺术家近年来实验性创作的个案研究，或许才刚刚开始。

#1 2005-2007 油画 方力钧  
#2-5 天罗地网 系列组画 方力钧

当代美术家



#3



#4



#5