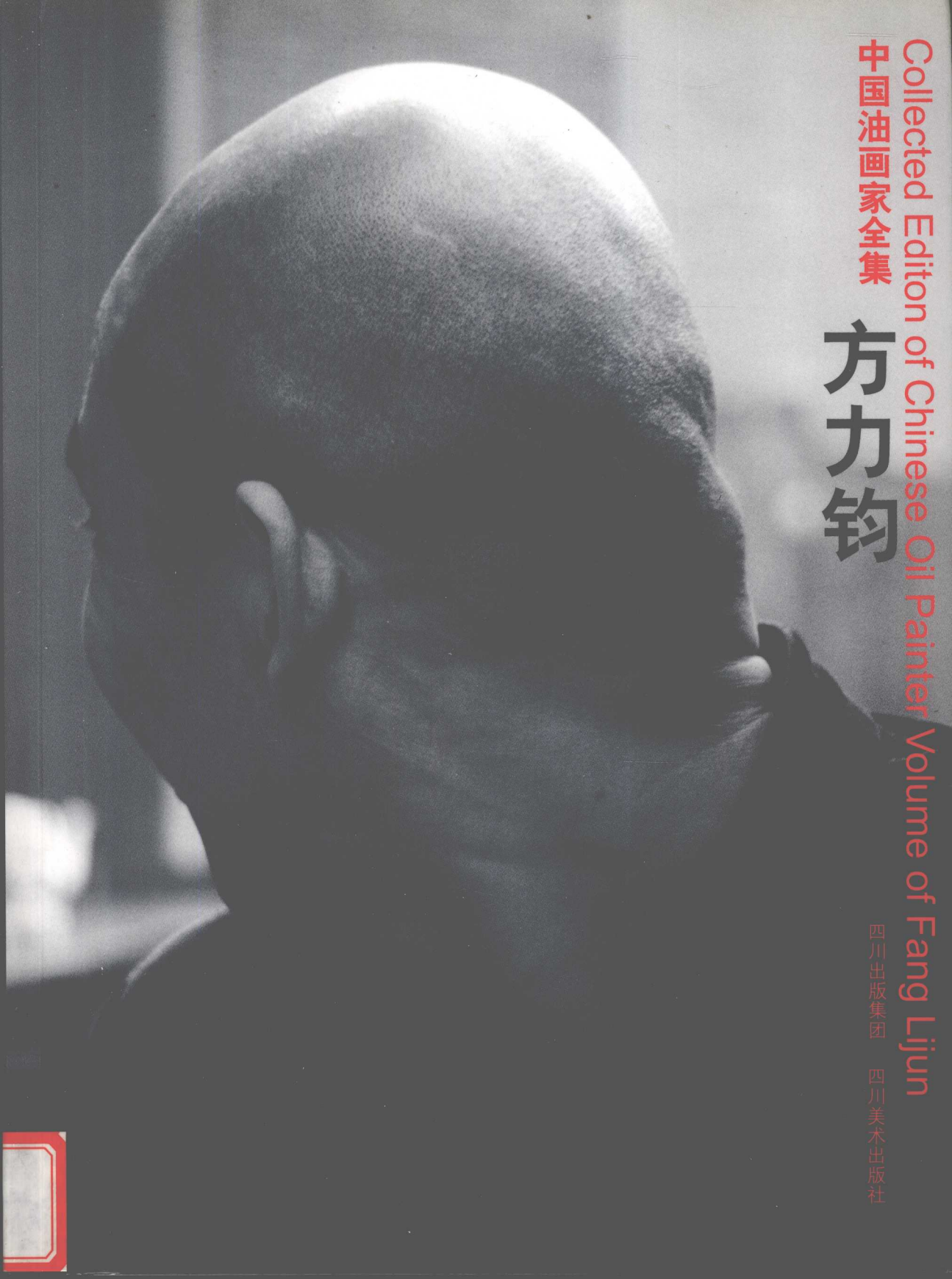




Collected Edition of Chinese Oil Painter Volume of Fang Lijun

中国油画家全集

方力钧

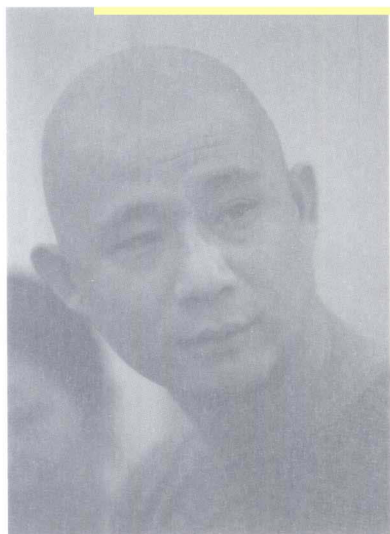
四川出版集团

四川美术出版社

Collected Edition of Chinese Oil Painter Volume of Fang Lijun

中国油画家全集
方力钧

四川出版集团 四川美术出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

中国油画家全集 · 方力钧卷 / 方力钧绘; 一成都: 四川美术出版社, 2006.7

ISBN 7-5410-2737-5

I. 方... II. 方... III. 油画-作品集-中国-现代
IV. J223

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 139326 号

学术顾问: 邵大箴 范迪安 栗宪庭
贾方舟 殷双喜 易 英
朱 其 朱青生 鲁 虹

策 划: 张修竹 梅锦辉

中国油画家全集——方力钧卷

责任编辑: 李咏玫 张修竹

特约编辑: 李 月 袁鸿蕙

装帧设计: 王云冲 王忠海

责任校对: 培 贵 倪 瑶

出版发行: 四川出版集团 四川美术出版社 (成都三洞桥路 12 号)

邮政编码: 610031

经 销: 新华书店

印 刷: 北京雅昌彩色印刷有限公司

开 本: 787×1092 1/16

印 张: 10.5

版 次: 2006 年 7 月第 1 版

印 次: 2006 年 7 月第 1 次印刷

印 数: 1—5000 册

书 号: ISBN 7-5410-2737-5/J·1985

定 价: 65 元

目 录

- 001 栗宪庭访谈
- 036 致方钧的一封信 埃丽卡·霍夫曼
- 060 方力钧的空白之人 汪民安
- 082 一段历史 易英
- 114 本真 谭平
- 158 艺术简历

栗宪庭访谈

栗：我们从头说。“秃头”符号对你的艺术来说很重要，与此有关的就是那种浑圆的造型，我觉得它与你的内心结构有某种稳定关系。你有两件事情，我一直记忆犹深。一是，有一次你说你在大学上素描课时，徐冰让同学画一团纸，谭平让同学画一个圆吞吞的罐子，你说画那个圆吞吞的罐子对你受益很大，当时你还说了一些理由，我忘记了，但我印象是你很在乎那个圆吞吞的罐子。二是，1996年，日本交流基金会在东京为你做的大型个人展览，你选了1984年参加全国美展的那组“乡恋”，特地放在展览的前面。作为一组作品，那组画并没有多大意思，但是，那组画中的背景是一个干枯的河套，河套是由鹅卵石组成的，而且鹅卵石在画面上占了很突出的位置。这两件事，引起我的好奇与注意，我猜想这种圆吞吞的造型，是隐含在你内心里的一种“原始造型冲动”。你有没有这个想法？

方：你看这个1984年的作品，参加六届全国美展的。我觉得作品里面，社会因素一当时你受的政治、社会影响之类的内容，社会因素的影响可能更少。个人的审美情趣和绘画手法，实质上是非常个人化的东西。在1984年的时候已经完成了，比如说阳光呀、鹅卵石的造型呀，还有刻画的手法，到现在我画画的方法跟那时一模一样。我觉得它有一种神通一样的东西。

栗：对。对这个造型的迷恋，说明它是你内心潜在的一个审美结构，是超越政治社会影响的东西，所以我临时造一个词叫“原始造型冲动”。

方：你记得在邯郸的时候，就是我最早给你看的那些木刻，那些小的木刻，其中有一些是刻河套的，可能你忘了。

栗：我忘记那是哪一年了。

方：1982年吧。

栗：但是我印象里你那时的木刻，已经很单纯、很简练。画面造型的形式感很明显，你说的鹅卵石我没有印象了，但房子的型——由石头组成的房子的造型，形式感非常强，我印象很深。我当时说：“你已经很懂艺术了”，呵呵。

方：其实这些东西，现在都保留下来了。包括那些素描，就是郑老师介绍我认识你的时候，那一段时间，常去涉县写生，是靠印象，不是现场画下来的，就像现在画画一样，也没有稿子，直接用水粉画在纸上，然后一口气就能把它画得很深入，画成这样。

那些素描，画得油腻腻的，也不知道在画什么，不是人的肖像，也很难说是怎样的情绪，当时觉得不把它画成那样就不对。从涉县写生回来，他们问“你为什么画成这样子，这是什么东西？”当时我说，“我不是在画一张肖像，也不是画一幅素描，我也不是画一幅画，也不想画成一幅画……”找到那种感觉，到现在画那些大的，像云呀，这种感觉跟那时非常像。它不再是刻画某一个情节或者刻画某一个故事这样一种想法了。但那个时候，虽然说不清楚，但你身上有的那些东西，都已经露出来了。只不过是下意识的，这儿冒一点，那儿冒一点。

栗：这是1982~1984年。但是后来你的素描，就是我后来看到你的毕业创作，又是圆吞吞的石头，而且开始非常有意识地画秃头。

方：“85运动”这段时间。在我们美院学生，体现在教学改革上。一方面老师希望你受特别传统、特别严格的训练；一方面老师又找不到方向。那时严重到可以把老师关在门外，比方老师有三个星期的课，过了两星期，连教室都进不来，学生把门锁上，先生在外面敲门，学生就听崔健的歌曲呀，放得很大声，假装听不见。先生气得就不来了。你要碰到这种情况，肯定也不愿来了。好长时间就变成完全放任自流。主要是靠自己跑去看展览、看美术馆、翻图书馆、看画册，同学之间喝酒、聊天等，这样交流。加上当时有劳生柏等的展览，看完之后觉得，这个世界比我们现在知道的世界大很多、宽阔很多，这样一种感觉。等到了1989年的时候，就隐隐约约觉得这个世界好像大得没边了。当时感觉到，再大的世界，总得有个地儿是你呆的地方、你立脚的地方。那怎么办呢？没有依据告诉你靠什么来选择。可能是本能，回到最原始。准备6B到6H铅笔一大把，全部削尖了，削得特别尖，磨得特别光。用6B的铅笔开始起稿，然后慢慢地到5B、4B……一直到6H，等于说，在上另外一个台阶的时候，起点还是回到了最原始的状态，从最原始的状态再往前进行。

栗：这其实还属于这个浑圆造型的时期——符号期。也是你说的最原始的状态。这个可能是我们那些在邯郸画过画的人，又有过的一种经历。

方：不光是邯郸的，像史国良、徐冰、李津、周思聪，还有王怀麒……

栗：还有我最早看到中央美院20世纪60年代在涉县画的速写，如刘勃舒和何韵兰他们画的速写。我后来受他们的影响，在涉县画了很多这样的墙，用钢笔画的，全是用勾圆圈的办法来画那种石头的墙。

方：我一直认为我是理性地进入绘画的。但从大的一看，其实还是感性的。

栗：对。或者说这种感性与人的某种稳定的心理结构有关，这种最早在童年受到的造型影响，与你的兴趣和你的潜意识可能有关。

方：这可能跟我们从小生活的环境有关系。

栗：我也是属于那种对琐碎的造型没有兴趣的人，我对磁州窑梅瓶那种小口圆肚子造型的迷恋，一生都摆脱不了。

方：我还有这个时期作品，就是从咱们那儿往太行山区过渡的地形，那些大包，也算丘陵。

栗：对，漫圆的，光秃秃的。

方：那种大包，特别远才能看出是圆的。小的时候，经常会往那儿跑，邯郸地方小，我住在城边上，就喜欢站在最高处，喜欢看着那个景色。那个型是这样的，一层，然后这样一层，然后那样一层。你要是局部看呢，它是平的；你要是大处看，它就是那种丘陵的感觉。可能跟对这种形状的迷恋有关系。

栗：还有，我老想人的口味，就是吃饭的口味，跟童年吃过的东西有关系，一生会有影响。你会回忆起童年吃过的某种味道，那味道你一生会记住。你有没有这个感觉？

方：没有从这个角度想过。

栗：我想视觉的这个味道，视觉的这个浑圆的味道，也是像吃饭的味道一样，你会不断地回忆起这种味道，它会影响你一生。

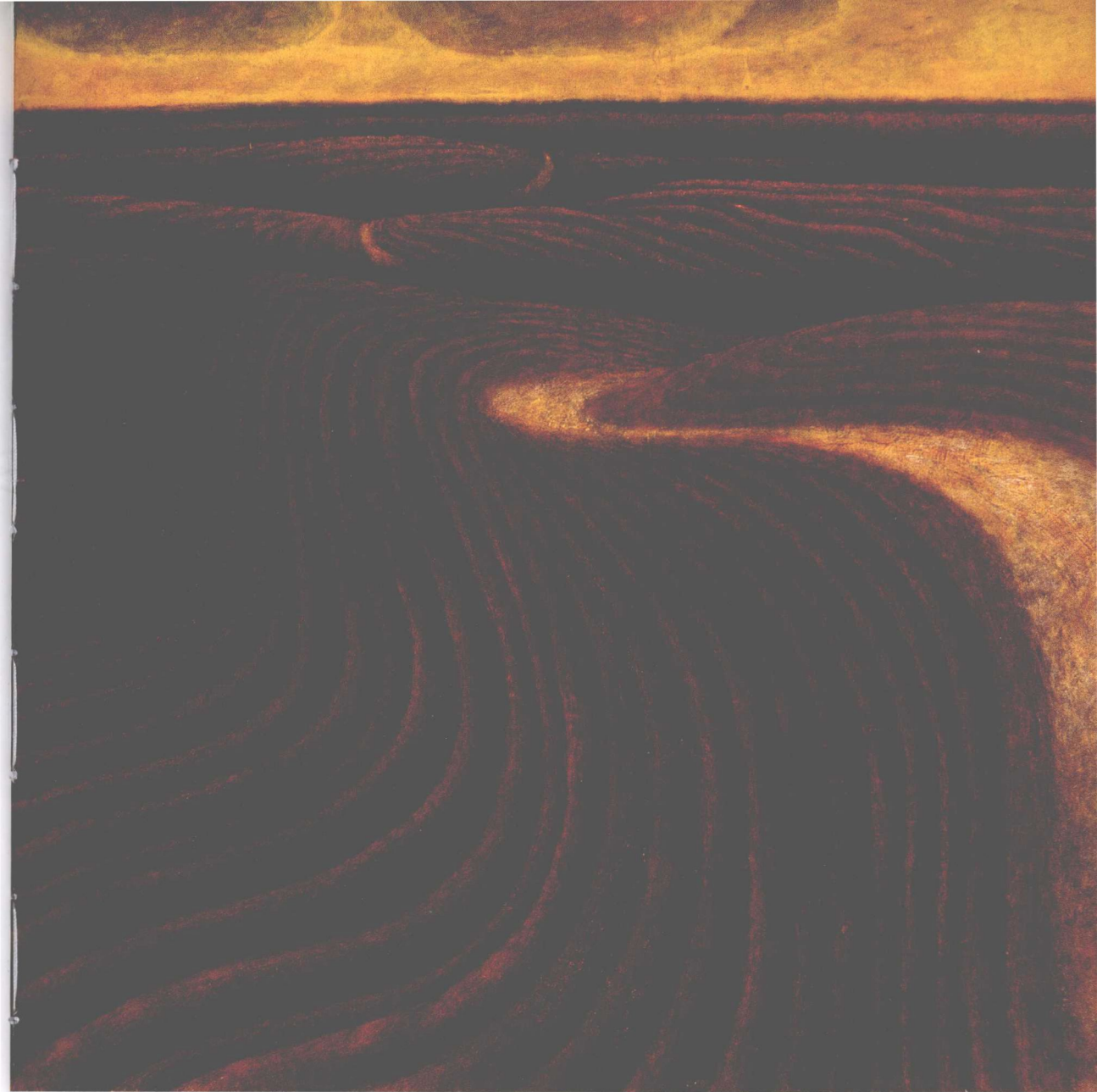
方：中间还有些作品，但丢掉了。谭平带我们去燕山写生、画水粉，我对着山上冲下来的鹅卵石，那种大石头，画写生。我记得特别清楚，有的方一些，有些是圆的。画得很深入。画面上全部都是石头。有的石头发褐色一点，有的石头发青一点。有光线，每个石头的形状又有点差别。就这样一个一个地画，觉得特别过瘾。后来老搬家，把那些丢了。

栗：这个一开始我说了，你还没有从美院毕业的时候，有一次我回邯郸，看到你带学生画的素描，你示范画了一张素描。那个素描就具体手法让我想起你和美院教的那一套的不同，中国艺术教育基本都是受契斯恰可夫分面造型的影响，反正是强调面分得要非常清楚，一个面一个面过去，交界线很重要，所谓宁方勿圆。但是你这个素描

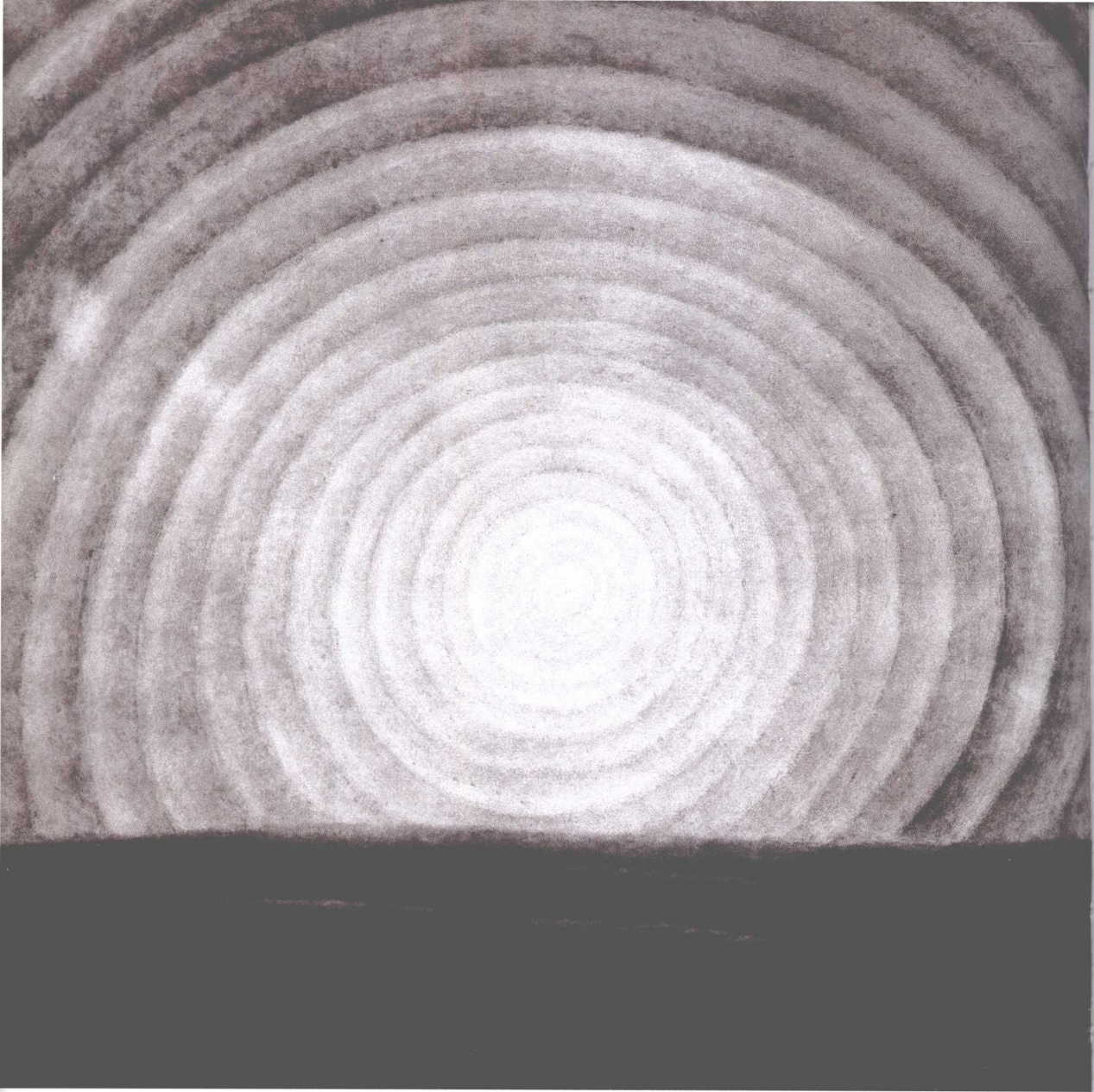
基本是交接线不清楚，或者是分面的感觉不强，这个是不是跟你想塑造浑圆的感觉有关系？你素描里没有强调过这个？

方：对。除了小时候，什么都不懂的时候，特人为地，画特别特别多的面，后来我教学生，都是说分面是要和着起伏和结构走的。咱们以前素描的画法是分层分面的，它的结构和光线的划分，是跟人的弹性和皮肤没关系的，它独立存在。后来我觉得，在画素描的时候，应该它就是皮肤，它该怎么样转就怎么样转，该缓一点转、急一点转、硬一点转，该怎么转就怎么转。这个时候，发现我们以前的学院教学不对。它为什么不对？比如学院教学要求的色彩关系，暖、冷，环境色彩之类，它已经进入一个误区了，这个误区要求科学上的真实，这是一个非常要命的错误。其实我们只要求一个视觉上的真实，而且这个视觉上的真实只限于你认可现实主义手法的时候。我完成作品的时候，只能要求视觉上的真实，不要求科学上的真实。

栗：这涉及到艺术的基本问题，可以以后再谈，或者说，你从学校写生课开始，就对以往经验中的“艺术真实”产生怀疑，继而才能在后来的创作道路上，真切地感受和表达自己真实的生存状况。现在我们谈你成熟期的作品，我从光头符号和社会心理的联系，评价你成熟期的作品，我用了“玩世写实主义”这个词，后来我扩展这个线索，寻找光头泼皮与历史文化、中国知识分子心理结构的关系。你知道弥勒佛，在所有佛教国家，只有中国有弥勒佛这样一个嬉皮笑脸的形象，这个形象的形成可以是一篇很好的论文，我以为这和中国人在长期社会严酷的环境形成的心理结构有关，所谓大肚能容容天下难容之事，张口便笑笑世上可笑之人。这么多人在心理上对你的作品产生共鸣，还在于中国人长期形成的一种心理结构。你看当时魏晋南北朝的时候，有三种人：一个是嵇康，他对抗，被杀死了；一个是山涛山巨源，要出去当官，“竹林七贤”其他几个人就和他断交；一个就是刘伶，刘伶代表了另外一种东西，后来成为中国文人一种特殊的心理结构——就是泼皮，你来找我，就说：你来，钻到我裤裆里干什么？就是开玩笑，不说一句正经话。中国人形成弥勒佛这样一种佛教造像，跟这样一种心理结构有关系。装傻、开玩笑、不正面回答问题。它象征了中国人一种特有的心理结构。你开始也许是无意识的，我也是后来有意识地梳理这个线索。20世纪90年代初你画了一批打哈欠呀，嬉皮笑脸呀，开始的因素是从哪来的？



乡恋（之一） 60cm × 60cm 1984年 纸上水粉 私人收藏



无题 60cm × 60cm 1984年 纸上水粉 私人收藏

方：有点像禅宗，这种韵味。包括这一张画，还有刚才写的一些东西。其实开始我特想给这些画起名字，想起的名字就是“天高任鸟飞，海阔凭鱼跃”（作品系列一之No.6），然后这又是我的自画像，这张画又是1989年到1991年画的，那时候整个形势是特别压抑特别灰暗的。但在这样情形下，心理上反倒感觉是特别透明的，特别空旷的那种感觉，因为它到头了，没有什么更可怕的了。所以这个东西有点像传统的禅宗呀，佛教里面讲的顿悟呀，有这样的一种意味在里面。后来这个表情，包括眼神，现在看起来好像是不经意的，但当时画这幅画的时候，费了很长时间，花了很大功夫。比方这个嘴，当时嘴开得稍微大一点或者小一点的话，但就是自己不认可，怎么样都不行。翻来覆去地找，到最后成了这样一种表情。这个东西我觉得不是我自己能够解释的，不知道从哪潜移默化了的。一个人的表情对我影响最大的时候，比方我爷爷表情对我影响最大。我爷爷什么表情对我影响最大呢？比方我爸下班了，回家兴冲冲地跟我爷爷喊，说：“爸爸，林彪死了！”我爷爷正好在家里边，因为被批判的时间太长了，他特别谨慎，看了我爸一眼，又瞟了我一眼，我爸立刻就明白了。我爸就不吭声了，家里就沉默了，就不再说这个事了。那个时候我的印象特别深，他那个眼神……

栗：游离？

方：其实他没有什么过分的东西，就是看了他一眼，我爸也知道。但造成的气氛，那个分寸的感觉，不知道这个东西算什么，算是一种机会，算是一种分寸，算是一种文化，还是算什么。它的这种味道，这种妙处，对于我来讲——因为每个人记忆不一样，那个东西可能正好符合我的天性，正好对我影响就特别大。在作品里面可能需要找的这个分寸之类的，可能也是尽可能往这个方向靠的。在画这个作品之前，我读的最多的书是明代的那些话本，特滑稽，还有那些笑史、野史这些东西。因为那时年轻，喝完酒后没事干就画水墨，水墨里面题的词之类都是从冯梦龙的话本里面摘录的。

栗：对，这个就是……我刚才讲的这个传统就是这么发展来的。

方：画这个之前的几年时间，包括在圆明园的初期，读的最多的书全部都是这些东西。那时候因为搬家，身上基本不带书，带的全是这一类的。

栗：这个传统就是魏晋南北朝，后来到了元曲，后来到了明话本。明话本里有很多这样插科打诨、嬉笑怒骂，把

素描（之四） 54.8cm × 79.1cm 1988年 纸上铅笔 私人收藏



人世间的东西好像看破了，以一个完全不经意的态度来对待这个世界。你看到爷爷的那个眼神，我以为正是这个传统流传到民间的继而成为中国人的一种心理结构。

方：你刚才讲的刘伶的故事里面，是我印象最深的，我也经常会引用。我是从《笑史》里面读的，比方说：我以天地为房，以房为内衣，你跑到我的内裤里来了，它就这样一种感觉。后来，我经常比方说在家里面，跟朋友说，我喜欢说你没必要，你办正经事的时候非得板着脸，你可以开着玩笑把事办了。是这样一种态度，我一直认为这样一种态度是中国很传统的为人的一种态度。这样一种为人的态度它也很可能体现到画里面，但是有多大成分，以怎样一种方式转化，我觉得要从这个角度考虑，也挺有意思的。而且最近我的感觉，我自己越来越觉得，过去我们认为这个是非常西方的。

栗：这是非常中国的。

方：对，最近我越来越觉得，它的中国因素占了太大的比例了。

栗：这个就是一种心理，是中国人这样一种恶劣环境下赖以生存的方式。

方：我觉得尤其是去年画那些大的云彩，包括这些作品，它变成有意识的了。当有意识做这个的时候，我发现里面东方的成分，在整个文化体系里面，中国的这种文化传统是必不可少的，它的这种信息太多，对人类来讲是一个非常大的补充。最近有些书特空洞地骂资本主义，说许多是资本主义造成的。如果严肃说起来，其实是有道理的。因为资本主义开始了一种新的人类生活，但它没有加一个制动器，它不能够停止，那么消解资本主义的这种东西实际上是东方传统的人生观，但是让人感到滑稽的是，资本主义启动的这种东西，把它发扬光大，让它欲望最强的是在东方，是在中国。中国人对世界的破坏能力，这种物欲，反倒比西方人强。然后西方人害怕了，来指着中国人说中国人怎么样怎么样。实际上它头在资本主义。这个时候来制动这个东西的，应该是中国传统的東西。可是我们东方传统的東西，就因为我们力量弱，就被打败了，从力量对比上，我们好像是败了。这个时候中国文化消极的部分反倒变成一个积极的因素了。

栗：从老子开始，适可而止。大概20世纪90年代中期你的风格发生变化，开始画游泳，那时你做了一个装置，就是把一些小虫子等封在水泥里，然后做成让人坐的小墩子，封虫子的过程以录像记录。

油画（之二） 47.3cm × 60.5cm 1988~1989年 布面油画 收藏：美国 Max Protetch Gallery



方：其实这个是潜在的，没有人知道那个作品，但对于我来说是很重要的。

栗：这个等于是第二个系列。

方：我简单把它归为“记忆与失忆”，这个东西对我来讲可能有十几年了吧。它一直是特别重要的。每一次，包括水泥的作品，包括这个作品，结果我认为都是失败的。你看这个作品，作为一幅图画，作为一个作品，它算什么？我觉得是非常失败的。关于记忆与失忆的作品，总是失败，那天我跟挪威的皮尔谈这个主题，他觉得这完全是哲学命题，用视觉的、用绘画的方式是没办法解决的，应该交给哲学家来做。但我把这个主题停止了之后，它总是在画别的题材的时候又长出来，然后不知不觉地又顺着这个题材过去了，已经冒了好几次了。

栗：是在阿姆斯特丹时集中画的，然后在荷兰国家美术馆展出的那批画吗？当时我正好赶去看了那个展览了。

方：对。就是那个阶段，1995年、1996年、1997年那个阶段，到了2005年，实际上现在大的作品还是延续的这个。但好像有点找到门了，经过这么多年的不断试验，慢慢去找。它有可能用视觉的方式呈现出来，也不像以前那样钻牛角尖了。重要就重要在它失败吧。它总是在失败。像水泥的那件作品，非常失败，但又非常重要。那个作品进到一个死胡同里了，我不能拿出来展览，我拿出来展览就变成一个笑话了，多傻的一个想法。可是我不拿出来展览，这个东西又不存在。

栗：我写的时候，是把你这件作品和潜泳那件作品联系在一起看的，对于一个潜在的危险，或者你对一个现实的认识。这类作品，是你对现实的一种感觉，到处潜藏着危险。我有一次在德国曼海姆莱茵河边游泳，莫名其妙地就大着胆子横渡过去了，到了水中央才发现，水很大，很宽，也很急，我一直被水冲了好几公里才到对岸，当我往回游的时候，游到半截我都快没有力气了，那个瞬间，我在水里看着对岸，人们在嬉戏，一切都很平静和安详，可我，快要沉下去了……尽管后来我拼力游到了岸上，但非常后怕。那个瞬间我印象太深了，上岸后来还看见有巨大的国际货轮通过，幸好我没有碰上。每当我回忆起在莱茵河里挣扎的瞬间，我就联想你这个阶段的绘画。

方：水的作品有一部分是跟这个重叠的。后来又转到记忆与失忆的主题上去了，然后又转到人的能力的有限与梦想的无限的矛盾上；一方面，能力是有限的；一方面，似乎人的知识又是无限的。比如说你在短时间内你需要大量知识的时候，知识并不到来。但是你离开这个短时间之后，你可以查到任何资料。这种误差特别大，它给人造成的损

失或者说损害是非常大的，有时是不可挽救的。但是人永远可以觉得我的知识是无限的，后面一部分作品，就是个体的能力和个体的愿望之间的矛盾。希望或者未来特别远大，但是谁都不去想，我们如果立定跳远的话，我们只能跳三米、四米，我们就是跑着跳远，也就跳个五米，三级跳也就十一米；我们要跑步，比不了一条狗；要比灵活，比不了一只跳蚤；其实我们任何地方都是被限制得非常死的，但是我们因为有时间，因为我们可以积累，2000年的知识可以放在一起，我们以为我们是很了不起的，这种误区对人造成的伤害巨大。自己就有很多这样的例子。

栗：潜泳的那批作品，包括封在水泥里虫子的装置，是一种意象？

方：画水的时候是挺直接的，首先我自己喜欢游泳，再者学游泳的过程特别长。从上小学之前开始，每年在水池子里面学游泳，但因为第一次学游泳的时候，不知道深浅，差一点淹死因此有心理障碍；我特别喜欢水，但就是学不会，一直到上大学三年级才学会游泳。学了二十多年才学会。哈哈，每年夏天挣扎着学习游泳。最早的水是想寻找一个比较贴切的类似人的生存环境的一种状态，实质上是一种道具选择。某种道具有打通人的想象力的作用，有的道具可能起到封闭人的想像力的作用。所以在道具选择这一块，对我来讲，算是非常严格的艺术语言的一部分吧。在圆明园的时候，包括咱们在后海每天游泳的时候，很舒服，在阳光下面，但经常又有人淹死，眼看着去捞人或人被捞起来。这种关于水的记忆，特别能对应人在社会中的状态，后来有一个重要的变化，比方光头和人的这种漂浮状态。从最早的这一组素描开始，事实上是从农村题材转化过来的，这个时候一直延续的是乡土的东西，但已经有一点不太一样的感觉了。

栗：在我看来，你从那批素描开始，就有点超现实、形而上和意象的味道了。

方：从这个时候人已经是失重的了，是漂的，不是脚踏实地的这样一种感觉。那么这个时候，一方面，如果顺着乡土这个方向来看，它是个死胡同；另一方面，要是从这些因素来讲，它又是全新的一种状态。就看哪方面能够占上风，看你的发展是往哪个方向去。

栗：从20世纪80年代初乡土绘画到'85新潮，在绘画语言上，是从乡土写实主义转向意象和超现实主义的，这首先是'85这代人，在心理上没有了那种脚踏实地的感觉。像你说的，心里是漂浮的感觉。'85的这批人都是这条路子。你看张晓刚、叶永青、大毛，包括王广义、舒群，早期作品都是乡土，乡土过渡到形而上绘画、意象和超现

现实主义，都是这样转化过来的。

方：我们上大学之前，严格说没有城市。像在邯郸的时候，虽然在铁路系统，但家属院外面全是农田、村庄，院里只要有小块地方，也都被种了菜；然后到唐山，虽然说是城市，但人的生存状态和人的思维结构，也都是农民的。

栗：你早期画《乡恋》，和你说的这种成长环境有关，同时和20世纪80年代初的乡土潮流有关，你的毕业创作带着这种乡土感觉，同时也受到'85时期新潮语言转换有关，当然也和你心理“漂”的感觉有关。

方：那时有很多东西不是自觉地做的。比如这幅画里面有很多新东西，如素描之四。第一个，在乡土的一个大的场景里面，人是漂的；第二个，人的动作是顺着，不像正常画的人，找了一点别扭，感觉拧了一点，不能让人特别顺当的那种感觉，这是故意的。当时这个稿子画了好多次，咱们平时正常走路，像军人，很精神，那个东西给取消了，把人还原到好像日常生活中那种磕磕绊绊、别别扭扭、特别齁齁味道上面去了。这对我来讲，特别重要，人的刻画都回收贴到生活中真实状态。再一个就是刚才说那个道具，从这儿开始，这个地方当时画了一棵树，一棵小树，有些树桠。后来看了半天，不对，孙敏、广军他们看了也说：这个东西不对，怎么会还有棵树？最终把树去掉了。去掉，对我来讲特别关键，你往这个方向去了，以后再不会有这乱七八糟的东西了。

栗：对，这个从语言结构上来说，有树就把它还原成了一个现实空间了，你要的实质上是精神空间，道具是精神的一个符号，而不是现实景场中的一个物体。

方：到后来，包括画水，都是这样的。在画水之前，看到霍克尼的作品，以致让我停了两年画水的计划。我一直怀疑，我会不会落到他那个圈套里面，会不会画出来跟他一样。差不多两年才想通了，决定画水。一起稿就觉得没有问题了，为什么呢？因为我不允许水有界限，我不允许水是个池子、有边的感觉。但霍克尼不是，他画游泳池，从寓意上完全是不一样的东西。那种感觉，就跟取消那棵树是一样的。如果没有这一步，可能画水的时候也画一个游泳池，甚至画树的倒影。这个时候它的指向就完全错了，就仅仅是描绘一个场景了，仅仅是有一个人在有树荫的水里游泳，或在一个蓝色的游泳池里游泳，这样一种状态了。其实后来我也试过，咱们去游泳池游泳时我拍了很多照片，游泳池里有光线下来，那些我都试了，画到半截实在画不下去了。因为这种指向有……

栗：具体性，生活场景的具体性。