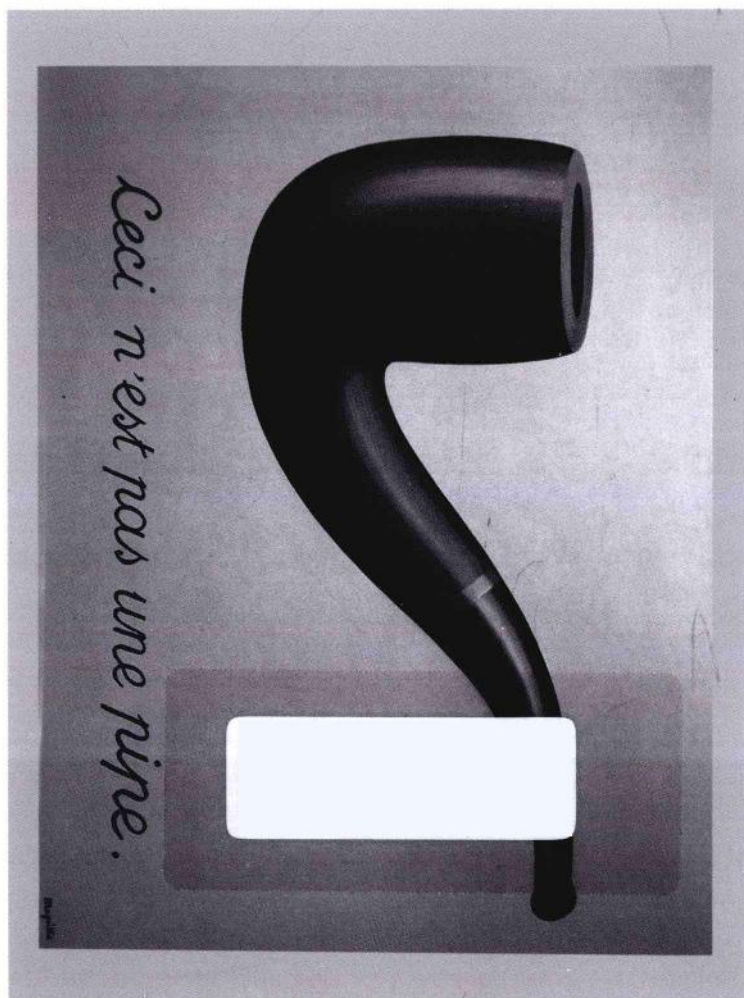


# 指鹿为马

——当代艺术方法论



徐跋骋 著

中国美术学院出版社

# 指鹿为马

——当代艺术方法论探索

徐跋骋 著

中国美术学院出版社

责任编辑 章腊梅  
装帧设计 王益军  
责任校对 黎 阳  
责任出版 葛炜光

### 图书在版编目(CIP)数据

指鹿为马：当代艺术方法论 / 徐跋骋著. — 杭州：  
中国美术学院出版社，2013.4  
ISBN 978-7-5503-0446-8

I. ①指… II. ①徐… III. ①艺术创作—创作方法—  
研究 IV. ①J04

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第064896号

## 指鹿为马

徐跋骋 著

出品人 曹增节

出版发行 中国美术学院出版社

地 址 中国·杭州南山路218号 / 邮政编码：310002

<http://www.caapress.com>

经 销 全国新华书店

制 版 杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印 刷 浙江省邮电印刷股份有限公司

版 次 2013年5月第1版

印 次 2013年5月第1次印刷

印 张 4.5

开 本 889mm×1194mm 1/32

字 数 110千

图 数 30幅

印 数 0001-1000

ISBN 978-7-5503-0446-8

定 价 32.00元

# 序

随着中国当代艺术的演变和发展，一些原先不被关注的事物开始进入人们的视野，一些与个人经验和感受贴近的作品引起人们的思考，这一变化尤为显著地表现在徐跋骋的油画作品中。这位80年代出生的艺术家笔下的世界神秘、奇妙、荒诞。他往往将极为写实的人物和场景打乱重置，于是一幕幕跨越不同时空的浮世绘便在画面里鲜活起来。他既不褒，也不贬，只是运用自己独特的语言形式，一味地放大视野，孜孜于自我心灵世界呈现的快乐之中。

徐跋骋自幼习画，十五年来，春夏复春夏，秋冬又秋冬，把青春生命的激情和思考全部倾注于寻找一种未知和更奇妙的艺术表现形式。他的新表现主义风格的作品，常常流露出一种天问式的凝重气质。标志性的主体意识对象与多方位灵动的人物场景构成了一种丰富含蓄的寓言效果。刻意求工的笔触，单纯沉着的色调，尤其是氤氲于画面的那种神秘、荒诞、不安的感觉，如梦似幻，赋予作品一种启示性的气氛，诗意地呈现了他意欲摆脱西方艺术的语言躯壳，寻找中国艺术语言形式的耿耿心志。如在他的“世界系列”油画作品中，人生、社会、性等等视觉元素常常呈现一种混沌而非图解式的配置状态，仿佛是对一个未知的，缺乏方向感的社会的视觉质询。

徐跋骋毕业于中国美术学院油画系，年轻敏感，才华横溢，是一位在艺术上极具个性和探索精神的艺术家。早在大学本科期间，在其业师孙景刚的关注和悉心指导下，连续二年在中国美术学院举办个人画展。自2006年起，其作品在国内众多群展、双年展及艺术博览会展出，包括北京、上海、广州、南京、成都、首尔、东京、纽约、巴塞罗那、哥本哈根等城市。尤其在Singapore 2013 Project Stage项目中，徐跋骋在独立空间内，用不同的媒介以多元的方式和无穷的想象力，呈现艺术家本人丰富的内心世界以及艺术家对作品、空间、观念三者间关系的思考与应用。人们透过其艺术风格的展示和诠释，不仅获得审美的愉悦，而且也可以从中辨认艺术家的思想触角和艺术探求的文化指向。

艺术史表明，对一个画家而言，其终极所指不应止于“技艺”层面的锤炼，而更应在观念语言上更新和突破。中外大师绘画风格的特立独行往往一方面源于似乎与生俱来的独特感觉与灵性发挥，另一方面则出自画家主体意识表现的嬗变与彻悟，并以其思想的支撑创造出旷世新风。徐跋骋绘画风貌的形成当是基于他勤于思考以及对语言形式的不懈追寻。观其绘画，自有一种混沌大气的精神感召，而岂知惟其混沌大气，他的气度格局才变得天宽地阔起来，而他，依然默默地与他的创作一起活着，同命运、共生死。

二〇一三年三月 徐明明写于南京莫愁湖畔

# 日常语言 艺术语言

## —— 当代艺术创作方法论

### 一、日常观念系统

当下艺术好像已成为人人可为之事，各种纷繁的艺术表现手段，有装置影像，地景艺术，行为表演，偶发性艺术，这诸多形式的当代艺术虽给人感官上有充分的刺激，它们所承载的视听信息的确比起架上绘画要丰富得多，但我认为这些似乎都和科技的发展和人们欲望提升趋势有关。可能若干年以后，纳米技术的广泛推广，当前占主流的当代艺术也将更新换代。而绘画将是永恒的，无论科技如何发展，它都能作为独立个体去制造一个属于你的“世界”。在这个世界中你可以诉说你的心情，反映你的生活，畅抒你的思想。

但我常常会问：我的工作方法参与到文化生产中去了吗？假设我在自己的小房间画“我想画”的画，并相信100年之后我能成为大师。我觉得那是不可能的：首先“我想画的画”实际上已经是被体制所规定的我所能画的画了。历史上没有一个艺术家是自由的，就连梵高那么狂野的画家也不是自由的，为什么说梵高也不是自由的？因为他没有画过自己的梦，他只能画风景和静物。那个时代几乎没有艺术家画自己的梦境，那是好几代以后的艺术家的命题了。其次我总觉得自己有一种使命感，画家在当代艺术这个情境下的任务，不只是自己呆在画室里画画，藏家从画室把画买走，这种工作系统是很难影响下一代人，因为我没有参与到文化生产的过程中去。在梵高那个时代，所面对的命题之一可能就是如何解决立体与平面的关系，接着后来摄影术的出现，更深刻的命题又被提出“绘画应该如何应对摄影术的出现”。电脑的出现，绘画有时又依赖电脑。

今天的我们绘画的可能性已被拓宽了很多，绘画也可以像电影的感觉

一样。那我们面临的问题，是如何参与进文化生产中去？在日常生活中，我们的举手投足都在整个日常语言价值系统的下运作的，我们听到的话，看到的图像，碰到的物，思考的问题，其实都是在整个价值系统里起作用，我们使用的语言，图像，其中都隐含一些观念的，这些日常观念系统是我们的工作展开的基础。我们去理解和分析日常观念系的起点是日常语言“符号”，我们把可能的实验性语言带到现实中不断进行消化，去重组新的语义，我们去重组语言是为了创造出新的表述方式实现新的效果，我们用日常语言的目的，也是为了在其中找到一些新的表达方式。第一个人说陷入情网，用“情”跟“网”加在一起，大家觉得很有新意。今天说坠入“情网”，用“网”来描述某种状态，没有人会认为这是一句诗。过去的隐喻已慢慢被日常语言所吸收。那么，今天有一些人发现“网”的比喻已经不能打动人了；一些喜欢标新立异的人会对一个女孩说，“看到你，像淋了一场‘情雾。’这时可能产生特殊的效果。这就是我们去组合语言的目的。我们要像物理学家那样把日常语言放入粒子加速器里，去产生新的模式。目的是为了创造新的表达方式，去达到过去的表达方式所不能达到的效果。

我们每天都在表达不同的情感，什么样的表达才是艺术，这是我们要讨论的焦点，这种表达方式如何成为常规的表达情感的方式中的新的一种，比较“艺术”的一种。当我很喜欢一个人，我会说：“我喜欢你！”当我的情感很强烈时，我还可以说：“我喜欢你，都快发疯了！”这样的表达是日常表达，而且没有什么艺术性可言。

在日常中，我们在表达内心想法时，有时会直接付诸行动，我讨厌一个人，会给他一拳。天气热，就说：今天好热呀。这些也都是日常语言，而且表达准确，不容易产生误解。反映日常现实也是这样，我可以说今早有太阳，可莫奈为何非要画一张画，来说明某一早晨巴黎有日出呢，太不直接了，天气预报比这直接多了，今天早上有雾，阵风3级，多云转晴。这些语言很好地反映了现实。我们要认识到通常日常语言是足够来表达日常观念，但也有日常语言不够用的时候，以至于不能用正常语言，只能用诗来表达。比如说，今天阴天，而且这天让我感觉很郁闷。我可能说“阴天好郁闷”，这虽传达了观念，但我觉得这样说还不够，我会说“黑云



压城城欲摧”。这样一句诗，既说出了阴天这个事实，也表达了我的情绪或者观念，这是由于这些字词的组合起来形成了一种新的境界，这种境界不光表达了阴天的事实，而且也表现了我们的内心的情绪，诗是在这些字词如此地精心排列组合起来之后，它是一种新的现实，新的感受，新的观念。这种排列是世界上从未出现过的语境，这个句子中的每个词都很好理解，在日常语言中都有它明确固定的意思，但是组合起来之后是一种新的存在。组合的过程，即是一种加工，一种升华，也是一种新的“玩法”的

产生。

日常语言通常是可以准确地表达我们的想法。但要使它生效，却需要是依赖着一整套的条件。它依存的条件是什么？比方你问我是否认同这个观点，我摇头，我的“摇头”表达“同意”，维特根斯坦把这个叫“私人语言”，这显然会让人产生误解。或者我肚子痛，配上愉快的表情，你肯定说我脑子有问题，可是脑子有问题是怎么回事呢，对我来说，我很真诚啊，我这愉快的表情确实表示我肚子痛。为什么就是不相信我呢？在我们的语言系统里，愉快的表情是高兴的符号，不是肚子痛的符号。你个人决定用愉快表示肚子痛，用摇头表示同意，这是不被公允的，这个系统不允许。可基于个性表现的艺术理论，就不可能完全杜绝这种私有语言。而且很多人都把私有语言就当做是艺术表达，换句话说，很多貌似艺术表达的表达式，确实在语言上标新立异，但只是一种“私有语言”，有时甚至有点“无病呻吟”。出现这种误导是何原因呢？当一个人发出呻吟，在地下打滚时，他并不是真的感觉到疼，而是在装疼？我们的确无法判定其他人是否在疼，这一点难道错了吗？但维特根斯坦的回答是，他不否定我们可以轻易假定这种可能性，即有人可能在装疼，但我们不能设想其反面（维特根斯坦 1992：122）。换言之，我们无法确保自己的判断一定是正确的。但如果就此得出结论说，我们永远不可能确信任何事情，那就有点荒唐。一个人会装疼，他也一定知道“疼”字的意义，知道“疼”字在语言游戏中的功能，否则他不会误导我。

日常语言用来表达想法也好，私有语言表达情感也好，反映现实也好，它必须依赖于一个公共意义的观念系统，而这个观念系统是它生效的前提。如果我们没学过英语，那么我们只说眼前这个物体叫“书”，不能叫“book”。手中这个东西只能叫“铅笔”，一个人过来说这个是“pencil”，我们会觉得他胡说八道。我们的文化系统会限制你在这个文化中思考的能力，及你的思维方式、感受方式、解读方式。也就是说，日常语言会形成了一个系统，离开这个条件，许多表达就没办法进行。同样，艺术处理也有赖于这套系统，但不等于直接输送成为艺术语言，而是用它在系统中固有的“习惯表达”功能中去开一下小差，试验一下其他功能。人需要去摆脱被语言的控制，那如何让“无确定意义”的“观看”变成自

我激发创造性的可能。如何拓宽事物的可能性，发掘“物”的其他可能性值得我们思考的。

在日常生活里，我们会发现有许多事情都挺“指鹿为马”的，比如我们面对一张桌子，我们完全可以在桌脚拴上链子，拉出溜。当你坐在上面，它就成了椅子，躺在上面，桌子就成了床。我还可以把桌子倒过来，装上个马达和螺旋桨，放到湖里当船开，这些做法没啥不正常，而且很浪漫。

我们要开拓“物”的可能性。当我们在拓展“物”的可能性的同时，也其实同时拓宽了自我的可能性，发现自我的更多可能性，进而去调整自己与世界的“关系”。“世界观”其实是一个艺术家面临的终极问题。如果一个人说乌鸦是一只鸟，你可能觉的没意义，这只是个日常语言的大白话。我们说乌鸦是一块石头，简直是胡说八道！乌鸦怎么会是石头呢？那说它是一块黑色的石头，就有点意思了，至少有色彩上的合理性。我们再变换：乌鸦，一块飞行的煤。是不是有点诗的味道了呢？这时候，我们有了色彩和动态这两种合理性来支撑了。我们说乌鸦是黑夜。颜色具有合理性，“乌鸦，夜的碎片，纷纷扬扬”（北岛的《宣告》）这可能是个好诗句了。表面上的荒诞因为视觉形态上的合理性，让人可以接受，而且那是一种用日常语言所不能营造的境界。这种感受力可能用文字说不明白。难于述说是由于难于用旧的日常语言表述方式来言传。这种感受也有可能仅仅是在这些语句被这种（罗兰·巴特式的“零度写作”）排列方式组织起来以后才出现的。我们都是在新的语言重组之后才获得此种感受。

当我们进一步思考艺术语言对日常语言的演化作用时会发现：艺术语言在更新新表达法的合理性时也为日常惯用的表达方式提供广阔的可能性。每次新表达法的融入都会使整个符号系统更新鲜血液。

“言词之可能指称独立的物，本由于事物通过言词才成其为独立之物，并作为独立的存在者拢集它物，与它物关联。这当然不是说，人必须先发明出语言，才能依之把事物分门别类加以勾连加以表述。语言就是事物的区别和勾连。逻辑形式不是在语词和事物之间，仿佛一边是

语词一边是事物，共同的逻辑形式作为两者的关系，把两者联系起来。而是：语言就是事物的逻辑形式——语言（命题、思想）之所以和现实有同样的逻辑形式，因为思想就是现实的逻辑形式。“命题显示现实的逻辑形式。”（“特别当我们考虑到逻辑、logos、logosin本来就是“说”“道”——语言就是事物能够被说出来的形式。西方思想中的“Am Anfang war logos[泰初有道]”和中国思想中的“道生万物”一脉相通。本段是《思远道》陈嘉映作品自选集《语言与哲学》（北京三联书店，1996）的第四章第三节。

“我们在使用语言的时候是强调它的用途，同样的用途，使用什么词汇都无所谓；材料消失在用途里。然而在诗里，诗句的意思和选用的词汇却密不可分。套用一句已经变得陈腐的话：艺术是形式和质料的完美结合。我们说，诗就是在翻译中失去的那一部分。什么失去了？用这些特定的语词表达一重新的特定的整体意义。那么，诗就在把语词结合起来表达意思的同时保持着语词本身的力量。在极端处，诗句的意义完全由其所包含的语词（及其特定联系）规定，而与怎样使用这句诗无关。在这个意义上，诗是“无用”的，不用来传达信息，不用来下命令或恳求。但这不是说诗不起作用。诗的作用在于造就“日常规范”，在于揭示语词的意义。按照海德格尔的说法，“与制造器物不同，艺术作品不耗用材料，而是使材料本身的色彩和力量突显出来。艺术关心的不是有用，而是让存在者如其所是地显现自身。事物的本然面貌在诗中显现，也就是说，诗从存在的无声之音那里承接下本质的言词，从而才有语言的日常“使用”。那么，我们唯通过诗才学会适当地‘使用’语言，用语言来表达思想，传达信息，下达命令。”本段是《思远道》陈嘉映作品自选集《语言与哲学》（北京三联书店，1996）的第四章第四节。

诗虽一个语言上的例子，视觉艺术所依赖的逻辑也是相同的。激活现有的“日常规范”，标新立异会让人兴奋，当你听到一个疯子喊出了你想说而不敢说的话，而且很有道理，这时让你觉得有认同感，里面肯定有你认为的可以接受的逻辑合理性，当你看到一件装置奇形怪状，但又暗合了你想试图表达的一种视觉感受，此时此刻的那种解放感，甚至有时这是在材料的使用方面的新意，材料的“语言”派上了用场，也赋予你眼前的怪

诞之物神奇的合理性，我们对于艺术语言成立的合理性的接纳，是允许存在时间性和宽容度的。

同样我们以文字语言为例，被称为20世纪十分有影响的哲学家、语言哲学的奠基人路德维希·维特根斯坦在他的著作《逻辑哲学论》和《哲学研究》也遇到同样的问题，前一本书里主要把语言倒入哲学里，哲学问题只能直面语言问题，哲学问题就是语言问题，要把问题讲清楚；而后一部书就是对前一部书的比较和补充。《逻辑哲学论》把语言引入了哲学范畴，解构并构建了新的体系，但这种体系没有完整和稳定性，没法解决哲学和语言的发展问题，而《哲学研究》就解决这个问题，它把哲学的根基和源流建立在不断变化和发展的日常语言上，让发展的日常语言充实这个体系，用发展的理念解决这个问题，这就是它的伟大之处。我们可以肯定，任何要具有个人风格的绘画都应当不断地在语言的表达形式上寻求突破，不能一层不变，让绘画语言与个人的修养和观念同步。美术史上，很多绘画大师之所以能表达其绘画理念，恰恰是因为他们对现有绘画语言不断地突破。伦勃朗他把光线这一因素运用得很巧妙，作品里发出那种金灿灿的光，让人的内心产生圣洁感，感情得到升华。莫兰迪的作品，简单的静物造型，简练的色层关系，简洁的视觉，虽然画的对象是很小的瓶瓶罐罐，但你有时会觉的那瓶底之间的空隙像街道，瓶罐仿佛街道，这种感受很容易让人进入对哲学沉思，真实地表达了作者的思想观念。可以说，语言的突破是走向具有个人风格的必经道路，非常注重绘画语言与真实感觉的艺术家，艺术就是他生命的一部分，是他的生活方式。他具有与众不同的艺术感觉，这时他不会反复实验日常语言，而是以艺术语言来表达自我。



大门 200cm/172cm 布面油画

## 二、自我系统的工作方法的形成

我认为做任何事都应有一种工作方法来支撑，所以我不相信所谓“灵感论”，研究生期间，我不在乎做出什么样的好作品，但我会努力去形成自我的工作方法，我相信一个普通人在奇思妙想之后做出的作品，一定不如一个专业高手，在很没有“灵感”的状态下做出的作品来得有说服力。因为，高手出招是有修养和工作方法支撑的，他能在本质之处思考，从关键之处下手。所以我尽可能地让自己在短时间里养成一种工作方法。

自我系统的工作方法的形成中，我会反思不同的学习方法，有种艺术家很长时间内只关注于一个现象，一种材质，一种媒体，甚至某一种图像。直到一个阶段创作思路彻底枯竭才换主题，这种摆砖头方式在当下艺术界的名利场关系中有时容易奏效，但比较短期性，不可能形成可持续发展的系统。

我喜欢到处涉猎，喜欢在这里放块砖，那里也放块砖，当我开始有意识地链接这个点和那个点之间的关系，让这些散布各处的点互相支撑，我就有机会搭一座金字塔。我会从一个较大的底盘开始搭金字塔，在同样的时间里，要想达到和摆砖头一样的高度，虽需要付出大量的劳动量。但是当金字塔的结构基本成形之后，再往上面搭，速度会越来越快。而摆砖头是开始比较快，越是往上就越晃，而且越来越慢。最重要的是，金字塔是推不倒的，在我的这个系统里地盘可以越来越大，不同资源，养分都会滋养我，我甚至可以同时建几个金字塔。

我经常在作方案的时候，习惯到网上google一下，为什么要google一下，这样能把我的方案所涉及的关键词，不只是观念方面的，还是相关信息，我觉得这是文化研究的一部分，我们在就某种概念进行创作的时候，应该知道这个概念人们已经讨论过一些什么？正在讨论什么？就某个话题，人们如何表述的，这就更需要深入了解，我不能重复劳动，同时我也会反复考虑：一，我想要做成什么？二，我有什么？三，我如何去做？

在作品成形的过程中，我会整理自己的观念系统，使之成为不断增

长的“材料库”，以便随时使用，并把我需要组织的这个形象和观念在我的“材料库”一一匹配，并开发它所有的可能性。事实上，那些用电子加速器去轰击原子，制造出自然界中本来不存的新物质的科学家们，就是这么作的，他们根据元素周期表，知道这里还有空着什么东西，只要我这么轰击，一定能够得到某种新物质。

其实很像很多广告公司创意中经常使用的“头脑风暴法”，事实上是用多种语汇来扩大形象的涵盖面，有时可能是无厘头的链接，从而达到创意的目的。有了“头脑风暴法”，任何方案接来后，都能形成比较有创意的想法，以保证完成任务。

我一直主张艺术多元，尊重各种艺术门类的互动发展。所以创作媒介涉及绘画、装置、动画、录像、照片，这种使用不同媒介的状态适应我想多元表达内心世界的需要，为了追求不同的质感，我会选择不同的媒介。我觉得我内心有一座大厦，有时我会觉得做作品的过程像是在这座大厦里分割成很多空间，每个空间都有它特定的意义。这虽然是一项很费力的工作，而且每个空间都很具体，但随着年龄和阅历的增长，你的空间会越大，隔间会越多，而且还有更多的东西往这些隔间中放。

当我看到2010年大连原油泄漏事件，漏油事件对于环境的影响很难评估，初步估计大连溢油点附近的近岸海域生态环境在短期内很难完全恢复。那段时间每天都有很多相关报道，这种高密度的报道迫使我反思随着从近代传统农业社会向现代化转型的历史变迁中现代性的问题，而且整个现代性好像都跟“巨人症”有关，我们现在盖成的高楼大厦、新机场、大油轮、钱江大桥，所有的东西都和“巨人症”概念有关，在这以黑色石油为标志的现代工业文明，一方面启动经济高速增长的引擎在轰鸣，一方面地下的机油滚滚涌流，呈现了现代社会中人与环境、人与物欲、人与人之间的各种冲突。在一切都变大了的世界里，一方面经济高增长，高效率，高指标，另一方面是资源的高消耗，环境的高污染、高破坏，在人们疯狂追求GDP中，水分泡沫巨大，含血量极高。同时在快速发展的城市化浪潮推动下，城市变得越来越大了，城堡楼房造得越来越高了，人们的欲望也随着高频率高节奏的生活越来越膨胀了，整个社会财富总量变大了，可人们

生活的幸福指数却变低了。人们都仿佛得了“巨人症”，奋力地追求着成功，梦想成为“巨人”。

在这些原始创作冲动的基础上，我进入自己的工作体系，构建了一个自己想象中的城堡，一座全新的智能城堡，像人一样拥有“大脑”去协调“神经”、“眼睛”、“肺”、“胃”，并发挥其各自功能。其中“大脑”是一台中央计算机，可以控制整个城堡的能源——灯光、音效及各种机械运动。“眼睛”则是在电动小火车上安装无线摄像头，这样就仿佛使观众缩小100倍去观看城堡的内部景观。城堡的外观是由多个童话风格的微型楼房构成，观众在现场观看作品时，仿佛置身于“巨人症的王国”，作者把现实的城市微缩化，产生“物极必反”的视觉心理。城堡象征着人们的梦想，而城堡下流淌的机油却平静地反射着人们日益膨胀的欲望。

我们有时会质疑，同一件作品对我很有效果，对他没有效果。我在做展览的过程中被问到的最多的问题就是：“你要想表达什么？”何以能评判效果的高下？有的人做一件作品的背景可能是：昨夜他做的一个梦，或者他看了一个童话引发的奇思，而观众并没有这种创作背景的铺陈，于是观赏作品就变成猜谜游戏，理解与误解接踵而来，而创作者总没有错。试想，把评价一个作品的标准建立于作者的创作冲动上的思路是靠不住的。

因而，我们必须形成自己有系统的工作方法，每个人最初的创作构思可能只是一种冲动，是一种对最终效果的猜测，而我们却经常把这种猜测当作创作目的，初始的构想只是为了使我们这个行动展开，并具有大致的方向感，我们的终点始终处于不确定之中，我们的目的是为了获得最大的可能性。艺术家和思想家、哲学家最大的区别在于：是我们用手去创作，行动才能产生大脑无法统计的感性事实，而不只是理性的困惑。动手行动会比大脑拥有更多的信息量，工作方法可以引发情境的改变。我们通常把原始创作构思作为目的，如果创作过程好像是为了准确地再现原始创作冲动。这种工作过程会使我们错过很多美景和奇遇的可能性。

我经常发现，有许多人在做作品时未对本质问题进行思考，只接受一些俗见与定见，在这样的俗见、定见的基础上做作品，人们往往把精力花费在

作品的精致程度上，或在粗浅思考的外部进行华丽的包装，而前期对于方案的推敲的时间却少得可怜，时间用在忙忙碌碌的制作上。最后，产生的效果也不尽人意。我觉得有效的工作方法，倒不如停下来静思，打个不太恰当的类比：就像9·11事件，拉登那哥们精心筹划了好几年，而产生效果就几秒钟（当然这是恐怖主义的行为，是不提倡的），只有良性的工作方法，才能使我更好地作用于日常，而不是忠实于原先的设想，我的原始想法与最后的效果相差很远，也可能很近。但这不构成价值断定的标准，而且每当我们做到一定程度时，各种现实因素会把我们导向一种新情境，就像作品本身是有生命的一样，我们也因之茅塞顿开。日常中我在整理自己的柜子时，在摆放不同物品的位置时，有很多遐想，过程像你在梳理自己创作的思路一样，但我觉得柜子里的每样东西上面都应该有个保存期限，就像牛奶和面包一样，东西一旦超过保存期限的话，就应该把它扔掉，创作的想法也应该是这样。

我在画画时经常会遇到这样的情形，画到一半，遇到这样的问题：我是在这里画上一排人，还是在那里添上一排。效果到底哪个好？我就恨不得在某一步作一个复制品，相当于电脑文件中的“备份”。然后先发展某种可能性，看看会有啥结果，再回头把另一种可能性试试看，等进行到下一步，我又会碰到同样的问题，我恨不得再做一次“备份”。于是整个工作过程就变成树枝状，不断分枝。现实中，大多数人会在开始花小稿，而我会画面进行不下去的时候去进行小稿，这是基于各人的工作方法不同。

我们的工作过程是在不断否定中进行的，我们不可能在工作之前把所有的工作细节都设想一遍，为什么不可能在工作之前设想所有的细节呢？因为当我们在设想一个方案的时候只能静态的思考，那可能是许多意象的链接。当工作展开，这些情景、意象必然进入我们的工作状态，形成一种“新情境”，这个“新情境”是预料不到的，所以我们会一再改变初衷，不断地否定，延长作品内部之间的链接过程。（一刀捅死一个人，不是杀人的艺术，而满清十大酷刑是，比如四堵墙壁，空间狭小，上满尖刀，然后把你放在里面，让你慢慢死，并由你有限的体力不断延长这种无限的恐惧。当你的体力到一定极限，你的生命也就终结了。期间，你的心理会承受比生理更大的恐惧，达到酷刑的效力。另外，我觉得中国的饮食文化所呈现的丰富性也是如此，离火越近也就越“土”，直接用火烤，称之“烧