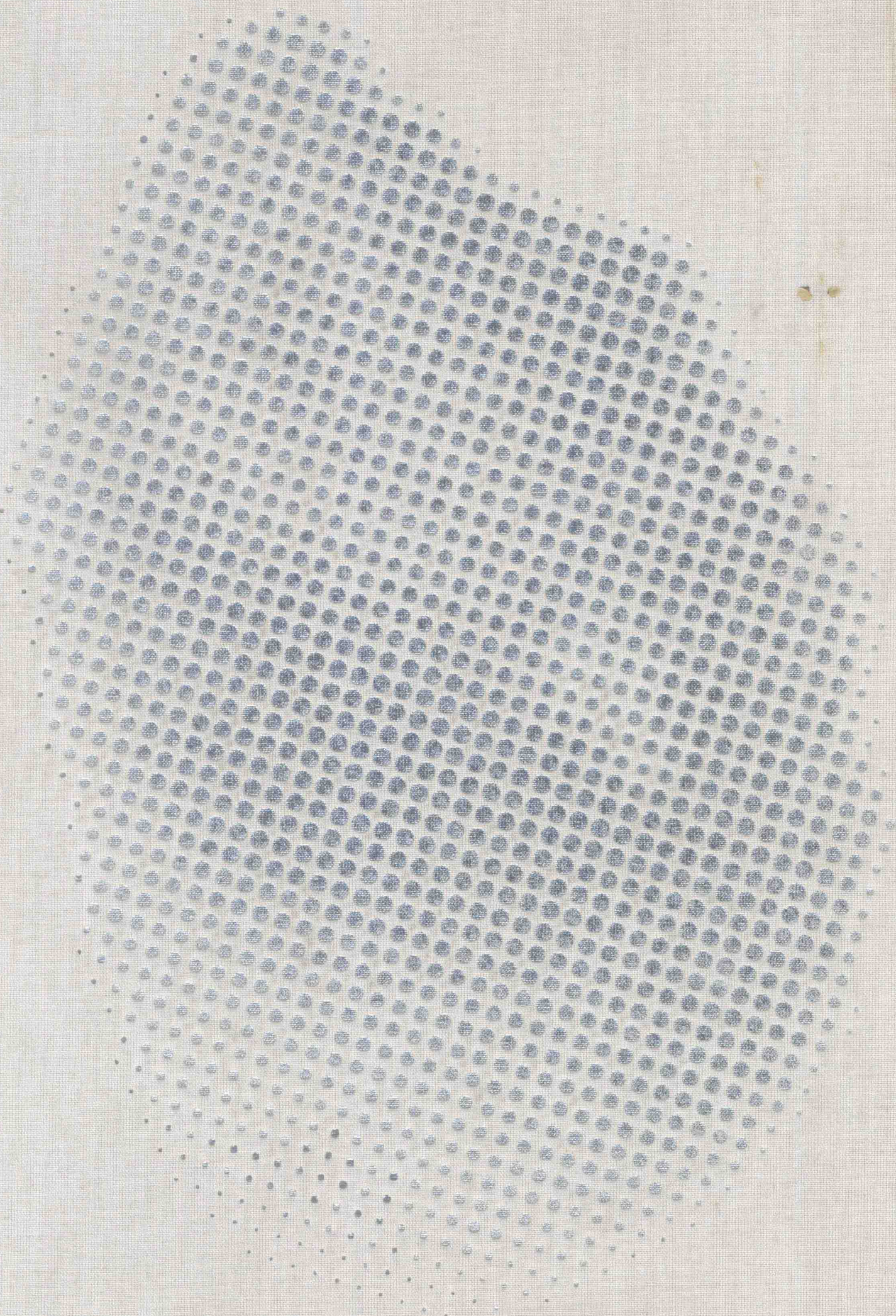




今日中国艺术家

CHINESE ARTISTS OF TODAY

方力钧 **FANG LIJUN**

河北教育出版社

HEBEI EDUCATION PRESS

图书在版编目(CIP)数据

方力钧 / 方力钧绘. — 石家庄: 河北教育出版社,
2006.1
(今日中国艺术家)
ISBN 7-5434-5967-1

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 151336 号

主编
张群生

学术顾问
李 佗 范迪安 贾方舟 郎绍君 栗宪庭
殷双喜 冯骥才 谭 平 江宏伟 徐 累

今日中国艺术家
方力钧
今日美术馆书库

出版发行
河北教育出版社
(石家庄市友谊北大街 330 号)

监制
今日美术馆

制版 印刷
北京雅昌彩色印刷有限公司

策划
张宝全

执行主编
张子康

编辑总监
袁鸿蕙

责任编辑
陈爱儿 李 月 王雪芹

设计总监
郑子杰

装帧设计
张 强 赵 妍 王云冲

制作
王忠海

开本
787 × 1092 1/8 56.25 印张

书号
ISBN 7-5434-5967-1/J · 555

出版日期
2006 年 1 月第 1 版 第 1 次印刷

定价
780 元

版权所有, 翻印必究 法律顾问: 陈志伟

Editor in Chief
Zhang Qunsheng

Academical Consultant
Li Tuo, Fan Di'an, Jia Fangzhou, Lang Shaojun, Li Xianting,
Yin Shuangxi, Feng Jicai, Tan Ping, Jiang Hongwei, Xu Lei

Chinese Artists of Today
Fang Lijun
Documentation Library of Today Art Museum

Published by
Hebei Education Press
(330 N. Youyi Ave. Shijiazhuang, Hebei, China)

Produced by
Today Art Museum

Plate-making and Printed by
Beijing Artron Colour Printing Co., Ltd

Scheme
Zhang Baoquan

Edition in Chief for Performing
Zhang Zikang

Edition Majordomo
Yuan Honghui

Executive Editor
Ghen Ai'er Li Yue Wang Xueqin

Design Diretor
Zheng Zijie

Design
Zhang Qiang Zhao Yan Wang Yunchong

Computer Designer
Wang Zhonghai

Size
787 × 1092 1/8 56.25 Printed Matters

Book Number
ISBN 7-5434-5967-1/J · 555

Publishing Date
First Edition Published in Jan. 2006

Price
780

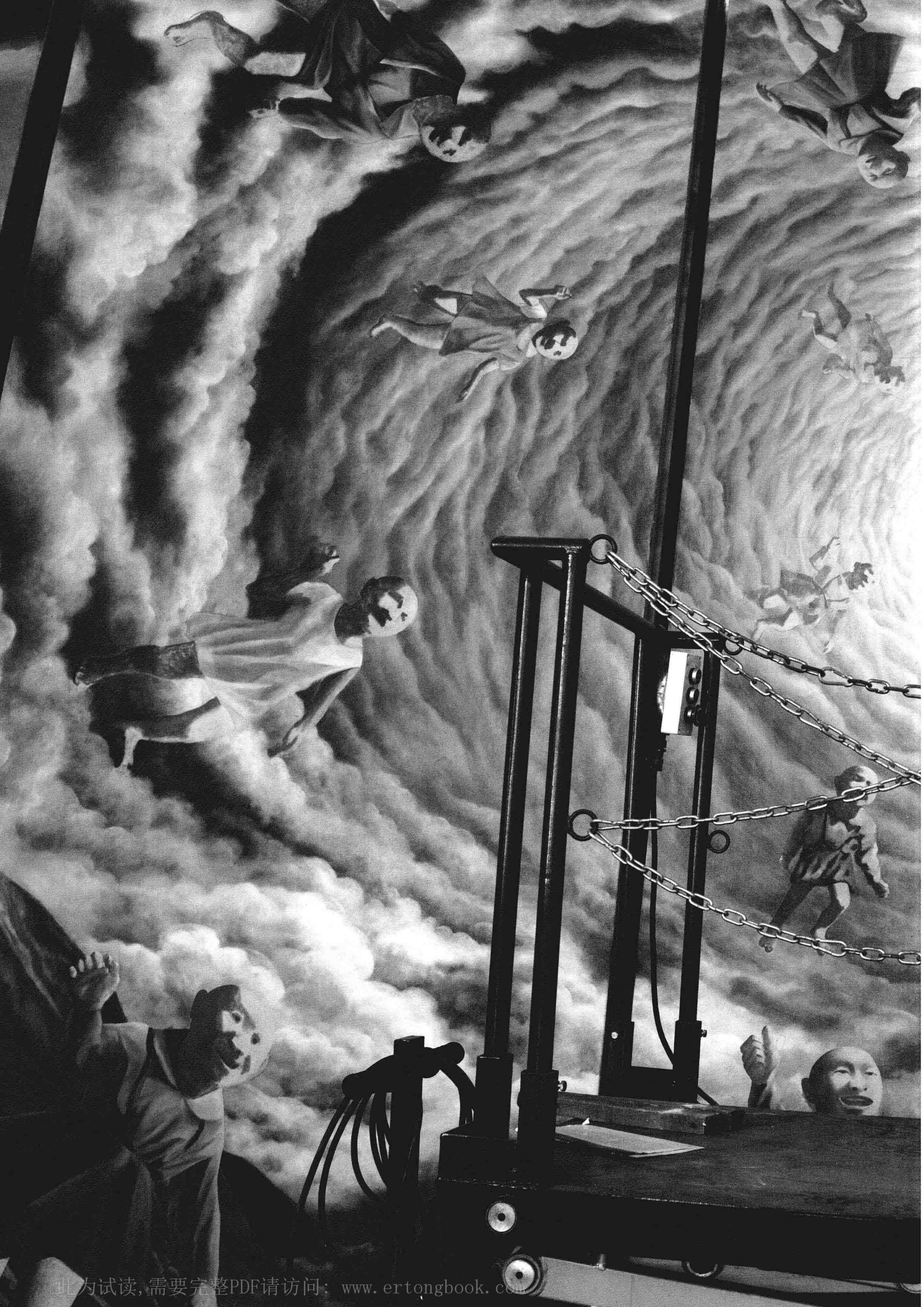
All Rights Reserved.No part of the work may be reproduced or transmitted
in any form or by any means without permission in writing from Hebei
Education Press.
Law Consulant: Chen Zhiwei

目 录

栗宪庭、方力钧对话	6
一段历史	
易英	40
方力钧的空白之人	
汪民安	50
本真	
谭平	56
致方力钧的一封信	
埃丽卡·霍夫曼	58
作品	64
方力钧与大同未来的希望	
马可·舍普	106
方力钧和他的艺术	
Hovdenakle	110
在北京与大理之间	
拉格勒	114
方力钧：独特的市民和艺术家	
关于鸡、山和一个互文化的问题	
亚历山大·奥克斯	118
运气就在外面等着	
提尔曼·斯宾格勒	122
有点想念红领巾	
斯蒂芬尼·塔施	126
作品	136
和方力钧的谈话	
皮力	196
“幸运的”方力钧有他的“理由”	
舒可文	218
看方力钧的绘画	
王音	226
用光头敲开世界大门	
黄燎原	228
方力钧的自由心灵之路	
陈红云	232
作品	248
光头泼皮的草民画家	
冯博一	312
方力钧的“光头形象”	
冷林	316
大事记	322
作品	368
图目	402
艺术简历	422
收藏	430
出版物	438

CONTENTS

Li Xianting's Talk with Fang Lijun	22
An Episode of History	
Yi Ying	44
Blank Characters of Fang Lijun	
Wang Min'an	53
His Trueness	
Tan Ping	57
A Letter to Fang Lijun	
Erika Hoffmann	60
Works	64
Fang Lijun and Realization of A Great Harmony	
Mark Sherp	108
Fang Lijun and His Art	
Hovdenakle	112
Between Beijing & Dali	
Annet Gelink	116
Fang Lijun: A Distinctive Citizen and Artist	
A Problem about Chicken, Mountain and Interculture	
Alexander Ochs	120
The Luck is Just Waiting Outside	
Tilman Sprengler	124
Reminiscence of Red Scarf	
Stephanie Tash	130
Works	136
A Talk with Fang Lijun	
Pi Li	206
"Lucky" Fang Lijun has His "Reasons"	
Shu Kewen	221
My View on Fang Lijun's Paintings	
Wang Yin	227
Knock Out the Gate to the Outside World with Bald Head	
Huang Liaoyuan	230
Free Way to the Soul of Fang Lijun	
Chen Hongyun	238
Works	248
The Bareheaded Cynical Plebeian Painter	
Feng Boyi	314
Fang Lijun's "Bald Image"	
Leng Lin	318
Major Events	338
Works	368
Catalog	402
Art Biography	426
Collection	431
Publications	439





栗宪庭、方力钧对话

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6届全国美展的。我觉得作品里面，社会因素——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，也很难说是什么样的情绪，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面，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。我后来再讲这条线索时，

原因不仅仅归于“六四”，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？

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，当时嘴开的稍微大一点或者小一点画，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東西，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，把人世间的東西好像看破了。

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，是中国人有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。

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。某种道具具有打通人的想像力的作用，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，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土地的感觉，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，不能让人特别顺畅的那种感觉，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，人的刻画都回收贴于生活中真实状态。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，怎么会还有颗树？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，就跟取消那颗树是一样的。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。

方：它就变成写生了，你再怎么样，要求的寓意就达不到了。这也是一个运气的问题，到1989年之后，我觉

得这一组作品画完之后（见1988年素描一至三），差不多走上一条死胡同了，当时自己并没有考虑到这里面藏着的可能性。1989年事件，完全是从精神层面上，把技巧的阻塞冲开了。这时从技巧上，从描绘的手法上已经没有障碍了，但缺的是自信。但受到的冲击那么大，已经没有时间去顾虑我能不能画好之类了，只能奋勇直前，一股脑地冲上去。这些，本来跟艺术语言是不相干的。这个时候我才具体地知道，事实上艺术不是一个艺术问题，这个时候就很清晰地明白了艺术本身是跟人的生存状态相关联的，而不再是工艺品的概念了。

栗：这解说了“重要的不是艺术”。

方：我特别赞成。老有学生提问，有老先生们说“油画已经走到尽头了，西方已经发展几百年了，不可能再有什么了”，在不同的学校里面，学生提出同样的问题，觉得很无聊，我就说：它有一个最基本的，它是一个工艺活，还是手艺，还是跟生命有关的事情，我用吴山专的话说：你爷爷跟你奶奶做爱，你爸爸跟你妈妈做爱，你跟你媳妇做爱，你儿子还会跟你儿媳妇做爱；你能说你爷爷做过爱你就不必做了吗？它是跟生命会有关系的。进一步：实质艺术跟人的关系就是疾病和人的关系，只要人还存在，你说疾病没有意义了吗？20年前你身上的感冒治好了，所以今年的感冒不用治了吗？对我来讲，现在画画也好做雕塑也好，有点随手拈来的感觉，没有需要特别计划的东西，它是自然生成的，不是要刻意制造的。当然它有一个选择的问题，太多的可能需要你选择，但这毕竟比生造要来得自然多了。你说，重要的不是艺术，这艺术是指什么？每个人理解的艺术是什么东西。

栗：对，还有那个版画，你从哪一年做的那个版画？

方：大的是从1995年开始，黑白的。那时基本上摸不着门。一步一步地摸索，开始做小一点的，黑白的，然后这样转化过来。

栗：这个有什么特别的想法吗？用的工具是电锯一类的东西。

方：其实电锯不是一个发明。你记得咱们去挪威的时候，有一个艺术家叫瓦格娜，那个歌星朋友，他、米丘做版画都是用电锯来做的，抽象的作品。当时波恩的美术馆长，为了说服我参加那个展览——当时我不愿意参加，馆长说他们想在美术馆里面做一个我的、巴塞利茨、还有瑞士的画家盖茨，三个人的版画展览。我说我回去做些大尺寸的版画作品，让你们看一下我们东方人对纸上作品的处理。又赶上这边盖工作室，那时已经决定了做大的木刻，所以盖房子的时候是按照木刻的尺寸盖的，像那墙的高度，都是按当时预想的木刻的尺寸盖的。版画本身涉及的技术挺多，包括它的展览方式、运输存放方式，制作起来用什么纸呀等等，每一点每一点它得凑全了。你记得那时陈家刚买的那个黑白的作品。

栗：你给我的那套，一米左右尺幅的？

方：不是，比那大，整版的，三张、四张的整版儿。正好那个时候也试验得差不多了，自己有点犹犹豫豫，

是否能够成立、别人怎么看它等等都搞不懂。这时候开始搞展览——在日本的个人回顾展，那个最大的木刻也拿去。所有的这些因素都放在一起之后，刚好可以把这个做出来。

栗：这里面有什么试验的心得？

方：从艺术语言的角度考虑得多一点。一个，从20世纪90年代初开始画油画吧，一直到做大的版画，这么长时间，画油画有点像水泥要凝固的那种感觉，要不开，需要有一个对应的东西，更自由一些，更解放一些。这时，上美院学版画受到打击的创伤慢慢地已经养好了，版画的语言方式就决定了。它跟生理上也有关系。同油画正好是一种补充。从这个角度再看油画的时候，能够找到对应的角度。我记得在日本的时候，讲座时说“当一个人拿着刀子的时候，会变得不讲理”，日本人就一直在追问“为什么人拿着刀子的时候就会不讲理？”对他们来讲，可能都是知识分子，研究汉学的人，他们没有机会体会自己拿着刀子的那种生理感受。当你拿着一个电锯刻木刻的时候，相对于油画作品从心理上它就是这么一个姿态，一种不想和别人讲道理的姿态。艺术家可以决定，我强势地让你来接受，和我挖陷阱把你诱进来，从艺术语言和心理层面上都不一样。

栗：后来这些版画，这个电锯抡的——那么长的线条，哗的过去，这种感受很重要。

另一个就是印，那么大面积的印刷，版上的油漆印到纸上的感觉，也是不一样的。你考虑过印的感觉吗？

方：版画作品更讲究工艺流程，后来安排几年完成一件作品，也是从这儿开始的。因为它每一个环节都太重要了，人的控制能力，有的时候有点像抬杠。它很单纯，我就是想通过每一道工序，看能不能达到我的预期。另外，从技巧上面考虑——从广义的技巧考虑，比如说成本、运输成本、保险代价，还有点儿像赌博性质，比如在一个展览里面要巨大的墙面，但是你不能增加成本。我们用东方方式正好解决了西方人面临的一个死结。比方：在画一个15米×9米的画的时候，他们几乎就没办法了，怎么弄？不能下框，不能卷，他只能越弄越贵，用军用飞机来运作品，这对普通艺术家或对社会来说是沉重的负担。东方的方式，有点像“四两拨千斤”，有点机智。这种机智可能不仅是在画面本身了，它在系统里能够成立。还有一个非常重要的因素，因为年轻，在任何展览里面、任何场合里面，你都不是一个非到场不可的角色。你怎么能尽可能得到机会，这也是技巧或者赌博。很多人在日本在中国买过卷轴的画之类，当你把它以当代艺术的面貌重新拿出来的时候，别人感觉很吃惊：它怎么会以这样一种形式出现呢？包括挂画的工人都觉得高兴，那么大一张画，那么大一个墙面，站在升降梯上一挂，就完了。等你把画买走的时候，那么大一件作品，往床底下一塞，就没事了。我觉得该把点点滴滴汇总到一起做综合的考虑。

栗：包括颜色的处理，整个基本上是几种灰颜色，用的很均匀。一种深的灰颜色，一大片；一种浅的灰颜色，一大片；然后用线条穿插进去，整体感很强。

方：要是细分的话，有很多部分或者很多成分。跟画油画或画素描一样，它又回到了最原始的儿童的方式

了，这种儿童方式就是拼图。许多人看这个画面的时候感觉很复杂，难得不得了。演示给他，他就会恍然大悟。实质上他认为是最高级形态的时候，我们其实是用最儿童的方式。不过有一点儿，不同于儿童的处理方法在里面，但它原本就是最儿童的东西。

栗：你在广告公司呆过一段？

方：一年多。那时一个月画两块24平米到48平米的路牌广告，从设计到安装到完成都是自己操作。所以1991年到1992年，我画2米大的画——应该算巨幅作品了，就从来没有尺寸障碍，而大部分画家面对大画的时候都会产生障碍，会紧张，不能正常发挥。这正好是我的长项，面对大尺寸，跟面对小尺寸的心理状态一样。而且我不愿意起稿，做那些大的版画油画，都没稿子，就直接招呼。

栗：色彩有广告的成分，但画法这种不太有笔触的办法，我觉得跟早期素描的形有关系。

我先头说你在邯郸给学生示范画素描，就没有面，后来画的也没有笔触效果。

这个我觉得是跟广告办法有关系的。画法上的广告成分，我觉得岳敏君更明显。

我说到老岳的时候，强调广告办法。

方：这个不是广告办法，可能与心理的感觉有很大关系。另外一个影响到绘画技巧的，可能跟从小的边缘角色有很大关系。小的时候，因为家庭成分，别人去唱歌，不允许你去唱歌；别人都入红小兵，你不能入；你是被排除在集体之外的。因为游戏很快乐，它不用想，只要享受就行了。但这个时候你没有这个快乐。你会在旁边对这快乐有很个人的角度，这是一个非常重要的线索。

记得上大学的一件事情，对我特别重要，那时画人体，班里的同学全部要找好的角度，比如2/4或1/4角度，离多大距离，怎么构图之类。我来晚了，全班同学都找好了角度，你只能到前边去，离模特很近，就像我们之间这么近。根本看不到全貌，没办法构图也没办法把形画准确。这时却有体温扑到脸上。我心里有一种特别的冲动，就好像发现一个新世界，可能其它的同学都走入误区了，成百成千成万的学生都在重复一种东西，在构图，在找形，在找角度。只有我一个人，好像体会到妙处了。人体最重要的是什么？人体最重要的是体温，而不是形状。这时候等于开启了一个你理解的思路。现在回想起来，什么是重要的呢？早早地去找一个角度，全国每年可能制造几十万张这样的素描或者油画。还是像我刚才说的那样，这个感觉短期的作用不好说，但时间长了以后，可能就说明了你之所以成为一个画家的……

栗：素质。

方：我觉得这是非常美好的事。那时我特激动，跟一些人聊天，我说画人体主要就是那种体温、弹性。所有人都傻了，包括不画画的人，都没想到过可以是这样理解的，找到一个你完全看不到整体形，只能看到肉的地方去画人体。