

方力钧：先锋与媚俗之间的质感

Fang Lijun: The Quality Between Vanguard and Kitsch

徐钢 Xu Gang

如果先锋艺术模仿的是艺术创造的过程，那么媚俗模仿的就是艺术的效果。
—— 克莱蒙特·格林伯格

精力无比充沛的方力钧，虽然成名已久，依然满世界展出他不断推出的新作品。最近的这批展览，包括这次个展，和他在上世纪90年代以及本世纪初的展览有很大的不同。早先的展览，展示的是一个有着完整独立的视野和浓厚的个人风格的艺术家，一个现代主义者，而最近的展览既是有教育性质的，也是为了档案整理的需要，更是为了试验一种新的视觉语言。有教育性质，因为方力钧把展览办到像吉林和甘肃这样边远的大学校园，让师生们第一次接触到当代艺术；为了档案整理，因为艺术家借展览的机会归类整理自己的创作历程和晚近历史。例如，《像野狗一样生活》，就是在2009年在台北市立美术馆举办的文献展，展现的是历史事件和艺术家生活和创作既平行又交错的关系。

方力钧说：“对于个体生命来说，对于社会的状态，最重要的一个就是质感，你生活在这个年代，将一些非常零碎的经验串起来后，会发现这种质感跟宣传跟教育出来的是两码事。”这段话非常精确地概括了方力钧艺术创作的真实意旨：他要创造的是一种个人的历史，一种不同于用于“宣传和教育”的官方历史，而这种个人的历史是基于我们所经验过的日常生活的质感的基础上的。

方力钧最近作品和展览的实验性在于，艺术家不再仅仅关注于局限在画框中的物体的视觉效果，而是尝试一种“系列”风格，以一系列相近的画面来“研究”事物的起源、发展和细微变化。这种事物是“任选物”，任何日常生活里和艺术家有关无关的事物，都可以变成表现的对象。我所用的名称“任选物”，是基于德勒茨所说的“任选时”，也就是时间从A点到B点运动的过程中任意一个节点，没有高低之分，没有重要和次要的差别。“任选时”打破了时间的线性流逝的观念，而“任选物”则打破了线性的大历史对个人生活的左右。方力钧已经能够非常熟练地任选一项事物，一滴水、一个水泡、一个蛋、一堆屎、一样珠宝、一个小昆虫，都可以是他的视觉研究的对象，将其分门归类，准备放入大型作品中去，或者自成一个作品。这样的视觉研究，我称其为“视觉人类学”。

人类学研究的是基于各类关系基础上的社会和文化：人际关系、血缘关系、种族关系等等，而人类学的研究方法主要是深度的田野调查，再用绘声绘色的叙述和评述阐释将田野调查的结果发布出来。著名的社会文化人类学者克利弗德·季而慈提倡一种“厚度叙述”，尽可能地注意到各种关系网络中最细微的细节，同时不忘



2010.12 200×250cm 布面油画 2012 方力钧

调查者自身的身份取向。方力钧的“视觉人类学”，用各种事物之间的类别差别来凸显厚度叙述中内含的视觉性，将当代中国社会当成是一个完整的有机、有自己生命的一个肌体，来显示这个肌体自然进展中的各种能量和目的。

在不止一个场合，方力钧都谈到他的作品中数不尽的昆虫、孩童和其它细小事物的象征意义。在伊利诺大学2010年10月的一次演讲中，他提到：“中国当代社会充满各种欲望和焦虑，而这些生物便是这些欲望和焦虑的具体表现，永远不停息地奔忙，以期达到欲望的满足。”这个解释简单明了，而实际上他的作品将这样的欲望更加复杂化，因为问题被提出，而答案则是含糊而歧义。他有没有一个清楚的政治构想？他是否还是在“讽世”？他是否在批评？还是只是维持一个旁观者的身份？都留待观者来评价。厚度叙述的视觉人类学，要求的并不简单是将视野中填满各种意象，而是将意义在意象的差别中显现。所有的意象，无论在表面上是多么地混乱，是遵循一定的规则的，有着各种各样的分门别类的差别，必须要依靠艺术家本人的视觉想象来安排好秩序和排列，也是跟艺术家的私密的心理和过往的创作生涯有息息相关。

这次展览由三部分作品组成：陶瓷雕塑、水墨和油画，每一部分都展示方力钧对于一种媒介的驾轻就熟。第一部分是方力钧2013年在景德镇所做的陶瓷雕塑。看上去这似乎是方力钧全新的试验，但实际上他是回到了他的老本行。我们都知道方力钧1980年到1983年期间在唐山的河北轻工业学校的陶瓷专业学习，三年间，特别是1983年在唐山陶瓷厂二厂实习期间，方力钧学习了陶瓷制造的全部流程：从设计（器型、花纸、装饰等）、翻模、注浆、刻画一直到上釉。当然，后来进入中央美院的版画系，再以油画成名，方力钧一直没有机会再跟陶瓷打交道，但是至少陶瓷制作的流程他非常熟悉。

虽然陶瓷是老本行，让方力钧再次接触陶瓷却不是因为怀旧感。他在景德镇所用的工艺是他自己独创的，恰恰犯了陶瓷行业的大忌。在几千年的工匠技艺积累下来的景德镇瓷器制造过程中，晾干是必不可少的一道程序。如果湿的陶泥进炉去烧，最后的产品一定会变形。晾干的天数和进炉前的储存都有定规，随便更改不得。而在景德镇，方力钧的工艺流程是先将小块的聚丙烯方块抹上陶泥，上釉，堆成各种形状，然后直接进炉子去烧。这样烧制的结果



#1

当然就是形状大变。湿的陶泥在加热过程中膨胀，聚丙烯方块熔化，将所有的小方块粘合起来，而变成空心的陶瓷小块则开裂、变形，整个雕塑会在可控制和不可控制的区间缓慢地倒塌、变形、定形在某一个变化的瞬间。

我们之所以喜欢和需要陶瓷制品，是因为它们光滑的表面、完美无缺的形状、以及多种使用的可能。通过泥质、釉彩、炉温、工匠精雕细琢的工艺等一系列因素的均衡调节，陶瓷将一瞬间的完美永恒地凝固起来。在很多层面上，陶瓷本身就是一个时间的寓言。而方力钧则打破了这种完美，凝固起来的不是瞬间的完美，而是坍塌的过程。他的这些大大小小的陶瓷作品，有的像坍塌的城堡，有的像阴沉的棺材，有的是肉色的积压，有的是乳白色的滴漏，歪歪斜斜，却可以看出各种自然的力量在纠结、拉动，从而破坏掉完美。这不再是寓言，而是过程的直观的层层凝固，也就是方力钧所说的“零碎的经验串起来后的质感”。

美国最著名的艺术评论家之一，克莱蒙特·格林伯格，在他的启发了几代人的文章《先锋和媚俗》中，将先锋艺术界定为“对模仿的模仿”，而最好的先锋艺术家则是“艺术家的艺术家”。他的意思指的正是像方力钧所作的艺术实践，将整个艺术创造的过程都

在作品中展示出来。作品不再是一件单纯的艺术创作，而是关于艺术创作过程的创作。这里要申明的是，方力钧的自我反照并不是从这次的雕塑创作才开始，而是一贯如此，只不过愈演愈烈而已。他标志性的光头形象经常有两种误读：一种是认为这是他的自画像，另一种认为是对上世纪80、90年代年轻人的心态和生活形态的直接表现，是对当时现实的反映。而实际上，正如方力钧本人一再解释的，那些形象绝大多数是基于他当时的朋友们，比如于天宏等人的生活照片。那些朋友的生活，本来就已经以一种夸张、混乱的形态凝聚了当时社会的各种荒诞，早就已经是对生活或某种特定方式的模仿，而方力钧对模仿的模仿以意思的模糊性和开放性而形成了他特有的视觉魅力。

方力钧的先锋性却不是曲高和寡，他也有下里巴人的人气。他的作品，特别是水墨和油画的各种“厚度叙述”，各种对脸部表情和七情六欲的研究和表达，特别地雅俗共赏。他的“讽世”，和王朔的油滑的玩世不恭主义有很多平行的地方。王朔已经非常危险地靠近了“媚俗”，而方力钧也不逊色。关于“媚俗”，格林伯格也有精辟的论述：

媚俗的先决条件、成立的可能性，在于是否可以利用得上一



#2

#3



#1 泉空间展览现场
#2-4 新作小稿

成熟的文化传统，将这种传统的各种发现、各种获取以及完善的自我意识随手拿来，为自己服务。所有的文化工具、策略、信条、教条、主题，统统把它们转换成一个系统，而把枝枝蔓蔓的东西都去掉。媚俗的生命之血来源于我们所积累的生活经验的血库。

好莱坞电影就是一个典型的媚俗系统，其根基是美国的成熟的文化传统，从西部的拓荒，到美国的多文化多民族种族歧视和融合的历史，到音乐和艺术，再到美国的霸权政治和民主传统，都是好莱坞电影的养分来源。而吸收了这些养分的电影，无暇顾及“厚度叙事”，争相去除细节的枝枝蔓蔓，将美国的活生生的充满矛盾和活力的生活经验简化为程序化的、大工业化的叙述方式。王朔的血库是文化大革命那套成熟的政治语言，残酷却煽情的人际斗争与开放后各种花样交错的矛盾，方力钧的血库则是“零碎的经验串起来后的质感”，我们的日常生活的感性的、私密记忆，同时又被政治意识形态水银泻地般渗透的质感。这样的质感，通过视觉的厚度叙述表达出来以后，有媚俗的影子，更有先锋的实质。方力钧并没有简化掉各种枝枝蔓蔓，而是以明快的、色彩绚丽的形象来变成指向标，指向现代中国丰富而复杂的文化和政治土壤。

方力钧绝大部分作品都是无题的，因为很难用一个词来概括他

的丰富歧义的开放性的视觉形象。这次的新作展，也因为同样的原因而无题。可是事实上，“2013”最恰当的概括了方力钧想要在这批作品里要表达的意思。他是这个时代的人，而他对他自己、对艺术和对这个时代的反思是合而为一区分不开的。

当代艺术家



#4