



People Left at the Corner and Swept to Floatage 被遗忘在角落和被席卷而漂浮不定的人群

●栗宪庭 Li Xianting

本次展览，方力钧有四类作品，在我看来，都与他所体验到的人在这个浮华世界的生存境况有关。最引人注目的无疑是他的巨幅彩色油画作品。作品尺幅大，一方面如他说：“一直强调尺寸是一件作品特别关键的语言。”这可能与他这十几年来参加了很多大型展览的经验有关。多年前我写过一篇《展示方式和传统变革》的文章，说到中国传统为什么有卷轴、扇面、册页这些种作品尺幅，就是由中国文人近距离的观看方式——“闲情逸致”和“品味”的方式所决定的。而现代的艺术展览方式，首先是大庭广众式的：大庭，在相当程度上决定大尺幅作品在视觉冲击力上的优势；广众，尤其是大展览，动辄上百个艺术家，观众成千上万，人们在一幅作品面前多停上个十几秒二十秒，第一眼的印象非常重要，所以大尺幅作品抢眼是自然而然的，这也是近十几年凡大展览，装置也越做越大的原因。其中利弊是另一个问题，但资讯时代，繁杂的信息令每一个现代人眼花缭乱，抢眼——视觉冲击力——无疑是很多艺术家首先要考虑的问题。另一方面，在我看来，大尺幅作品也与方力钧的生存感觉有关。方力钧——也包括现在还活着的一部分人——经历了中国封闭的年代到开放年代的巨大变迁。现代社会，飞机、电脑、电视，不断扩展了人的视野，一个人也会在十个小时之内飞越了大半个地球，甚至人类不断尝试向外太空进发等等。人，作为一个有过不断飘洋过海经验的现代人，或者不断通过电子资讯扩大视野的现代人，个人的渺小感觉会越来越突出；外在世界——当然也包括人的现代化造物——对于人，越来越凸显其巨大和无限性，唯大，才显示出人的渺小。

方力钧的这些巨幅作品，大多是漂浮在云端的人群，那是对这个“浮华世界幸福生活着的人群”的一种感觉，密密麻麻的芸芸众生，色彩艳丽的情调，有集体笑颜开着的，有集体仰头渴望着和期待的……但是，云层浓厚，翻滚无常，在云彩的画法上，方尝试了一种他说的“顺着惯性走”的透视法：“云彩会有这样一些东西，我利用惯性，每一个局部都是顺着惯性走的，但它最终会达到你必须停止‘看’的方式，你必须回到‘想’，因为它不再按照惯性走了，在惯性到一定程度后，它拧了一下，不再是惯性的透视方法了，这时候你必须停止，再按照惯性就走不下去了。”“我把云层拧过来，拧成了一个隧道，变成了一个空的、一个大洞了，你从任何一个点上看，它都是写实的，一层一层推过去的云彩，从那个地方，也是一层一层推过去，而且画可以从四边看，你怎么挂都行，这个时候它就变成一个空间和时间都有的东西。绘画里面很容易造空间，但你不能造时间，我把平面给拧成圆洞，简单地说是一个下水道了。这下水道有人离得近，有人离得远，这个时候它自然就会产生时间的意念了，不仅仅是视觉上空间的概念了。这个时候人只能琢磨，你得改变一个方式，你不能再按照站在泰山上面看云海、或站在北戴河鸽子窝上面看日出，它已经不是这样一个概念了，它把惯性的透视的方式改变了。但是，你越局部看，它越真实，每一个局部都是跟你的惯性的方式一样的，每一个局部都是符合你的常规的透视的习惯的，可组合在一起，却变成一个完全不一样的结构。”“有的局部形成的是从地下看天上，有的局部形成的是从天上看地下。后来的作品就是天和海拧着，看着看着就拧过来了。本来你从下面看

天上的，拧过来变成从天上看地下了。”“就是这样，当尺寸巨大的时候，你自己也就变成里面的一个东西了。”这些云的处理，就像方力钧说的，局部的真实把观众的视点一点一点引进像旋涡一样的云层里，同时，旋涡也形成一种力量，让云彩里的幸福着的人群，让观众，都顺着旋涡被旋进去。这种透视法的尝试，不仅是一种技术尝试，更是一种语言，是方力钧对他自己生存感觉的表达——云成为一种人无法掌控力量的意象。最集中体现以上感觉的作品，就是似下水道水流状的云彩，或者更像是宇宙间形成的巨大旋涡，以无法抗拒的威力，把艳丽色彩的人群吸进到底深渊。

同类感觉作品的变体，最直白的莫过于云层下看到的蠕动着的小虫子。还有像诺亚方舟似的大船，船上挤满了满怀期望的人群，沉入或者正在浮起，但依然在黑茫茫的大海底部。另有几幅是欢呼雀跃的艳丽人群，挤满了鲜花装饰的火车。我不知道方力钧画这几件作品时，是不是想起了“革命年代”常用的“时代列车”这个词汇，勇往直前的列车，人们向往驶向胜利的终点，但漂浮在云上的处理，荒唐而具讽刺意味。

本次展览，方力钧展出了他这几年一直断断续续做的几个系列的雕塑和雕塑装置作品。一是很多个用真金处理过的金色人头像。金色人头的处理，类似云上人群的艳丽色彩方式，来自方力钧对这个浮华世界和拜金主义的感觉。但金色人头使用细钢丝固定在地上，随着空气的流动，摇摆不定，给人一种虽金光闪闪，但极不稳定，不堪重负，墙头草随风倒之类的感觉。另一系列作品，是由很多个像被踩扁了的人形，组成一个长串的雕塑群像，灰不溜秋的，暗淡无光的色彩，尤其布置在墙角，使这些似人非人的小东西，会被不细心的观众踩到，会被观众忽视到它的存在。这种被忽视，正是方力钧所要的感觉，像现实中相当数量的人的处境，被忽视，被遗弃，被踩扁。第三个系列，与第二个系列相似，同样是像被踩扁的人形，做成透明状，同样布置在墙角，如果作品透明度高的话，就会和环境混同起来，有种“消失”在环境中的感觉，就更容易让人忽略了。另一件作品，是很多个小金人顺着根细铁丝向上爬的形象，和云上“幸福”的艳丽人群的寓意相似，不断地向上，向上，不知上面怎么样，也不管上面怎么样。这次展览还展出了方力钧的一件雕塑装置，一个铁笼子，里面是类似顽童的人物，手持各种玩具武器，做各种暴力状，这是一件极具政治讽刺意味的作品。我们从方力钧云上的人群到他的雕塑作品，可以看到方力钧近几年的变化——越来越具有人文主义的关怀，和对人类今天处境的忧虑。其实，从他20世纪90年代后期画潜泳中的人物开始，就改变了早期作品的玩世和泼皮作风，正像方力钧自己说的“这些旋涡的作品，这些云的作品，包括这些墙角的作品，我觉得差不多都变成一种必然了，一步一步这样推过来之后，就好像从一开始就已经决定了”。

方力钧这次展出的水墨作品，可以说是他在实现他多年的一个愿望，他从毕业后开始，在20世纪90年代初画他的成名作之前，他就一直醉心于水墨画，我记得他在1989年年底，就给我看过他的一些水墨画，我当时很不以为然，我记得我给他说过，现在的水墨画都重新回到文人画传统中了，水墨画材质的特长是写，而不是画，材质的特长同时是它的短处，所以我当时非常怀疑他的那种非书法笔墨性的尝试。就像他的朋友起初怀疑他的那批成名之作的油画没有油画味道一样。我想这就是方力钧，他的成名作并不像学院

派或者传统欧洲油画那种油画的技法和味道，而是他自己创造出来的油画技术，他在乎的是他的技术能否承载他的生存感觉，而不是油画味道，正是从这种意义上，他的技术就成为他的语言。就像本次展览我们看到的雕塑，也不像通常我们看到的雕塑，而是雕塑和装置的结合。同样他的水墨也不在乎与“书法书写性有关联的绘画性”的笔墨情趣，而是他心中“人的处境”，对在今天处境的忧虑，“跟刚才旋涡和隧洞的作品有点像，只不过是另外一个角度，换了一个角度。这个地方实质上像地球一样的东西，这里像是银河一样的东西。很写实，但又感觉很浪漫。有点人所不能控制的一种状态。其实人就是无法控制，人连自己的欲望都控制不住。这样的画，如果用油画方式来处理，怎么都不行。但如果用水墨就可以。他不在乎传统笔墨韵味，但他在乎水墨可以表达出那种人在无法控制的力量面前的无望，同时有点浪漫的感觉，“有点东方方式，淡淡的，着力不是特别狠”的感觉。

同样，方力钧20世纪90年代后期以来，制作了多幅巨大的版画，方力钧学版画出身，他一直期望在版画上有所突破，版画尤其木刻，历来适合制作小品，诸如书籍插图之类。而方力钧的版画追求完整的独幅创作，以及尺幅的巨大和视觉冲击力。巨大而能保持刀法的流畅自如，是方力钧木刻版画的技术难题，也是方力钧在版画制作上的贡献。他使用工业电锯等工具，因此刀法显得格外锋利、强悍、霸道和气派，迥异于传统木刻刀的细腻和纤巧，而具有一种工业工具般的力度，正是这种工业工具带给作品刀法的力度。使他的版画系列作品，迥异于油画无笔触感——使形象突出而不是油画味道的突出，迥异于水墨画的非笔墨性特性——淡然浪漫中的无奈，而方力钧的版画则把他体验到的人生无奈无助表现得更加强，也是方力钧作品中较少有的悲怆感觉。

方力钧使用四种媒介，用四种不同的诉说方式，诉说出多种人生感觉。巨幅油画在乎“艳丽幸福的人群”和外界力量的对比，把艳丽、幸福、期望描绘得非常夸张和突出，飘飘然于轻柔漂浮的云层中，却不知自己正被旋涡卷入无底深渊，一切都是美好的情境中发生的。方力钧的雕塑装置，在乎的是被忽视被遗忘被踩踏的感觉，所以，不从美好情景着眼，直接选择角落和像被踩踏的似人非人的形象，对人类悲剧处境采用直面的方式。水墨画在乎水墨本身的大面积灰色调子，水分的透明感，把无助用比较轻柔 and 淡然的方式诉说出来。而版画却强调了人生悲剧带给作者的强烈情绪。

1-8, 2005.1.10 雕塑 方力钧
9, 2006年 雕塑 方力钧

