

今日中国艺术家
CHINESE ARTISTS OF TODAY

沈少民 SHEN SHAOMIN

四川出版集团
四川美术出版社
SICHUAN PUBLISHING GROUP
SICHUNA FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

今日中国艺术家·沈少民 / 沈少民著. —成都: 四川美术出版社, 2007.9
ISBN 978-7-5410-3414-5

I. 今... II. 沈... III. 艺术-作品综合集-中国-现代
IV. J121

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第137627号

主编
张群生

学术顾问
李 陀 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·沈少民
Jin Ri Zhong Guo Yi Shu Jia · Shen Shaomin
今日美术馆书库

出版发行
四川出版集团 四川美术出版社
(成都市三洞桥路 12 号 610031)

监制
北京今日美术馆

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

责任编辑
李咏玫 汪青青

责任印制
曾晓峰

特约编辑
徐芸芸

设计总监
郑子杰

装帧设计
阿强 李秀梅

部分图片拍摄
北京今日美术馆信息图片中心
杨超 于龙

成品尺寸
260mm × 350mm

印张
44.25

图片
660

字数
20 千

版次
2007 年 9 月第 1 版

印次
2007 年 9 月第 1 次印刷

书号
ISBN 978-7-5410-3414-5

定价
680 元

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
Shen Shaomin
Documentation Library of Today Art Museum

Published by
Sichuan Publishing Group, Sichuan Fine Arts Publishing House
(No.12 Sandong Bridge Road, Chengdu 610031)

Produced by
Beijing Today Art Museum

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

Scheme
Zhang Baoquan

Edition in Chief for Performing
Zhang Zikang

Executive Editor
Li Yongmei Wang Qingqing

Executive Printer
Zeng Xiaofeng

Executive Editor
Xu Yunyun

Design
Zheng Zijie

Design
A Qiang Li Xiumei

Part of Pictures Photographed
Beijing Today Art Museum Video and Photography Center
Yang Chao Yu Long

Size
260mm × 350mm

Printed Matters
44.25

Images
660

Words
20 Thousands

Publishing Date
First Edition Published in September, 2007

Publishing Date
First Edition Published in September, 2007

Book Number
ISBN 978-7-5410-3414-5

Price
680

版权所有，翻印必究
如发现印刷装订问题，请直接与印刷厂联系调换
地址 / 北京市天竺空港工业 A 区天纬四街 邮编 / 101312
电话 / 010-80486788 联系人 / 品管部

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 Sichuan Fine Arts Publishing House.

目 录 Contents

沈少民的艺术历程
巫鸿 2
Shen Shaomin's Artistic Path
Wu Hong 10

“美丽的罂粟花”
——栗宪庭访谈 20
Beautiful Poppies
---An Interview with Shen Shaomin by Li Xianting 30

沈少民：争辩的骸骨
约翰·麦克唐纳 238
Shen Shaomin: Bones of Contention
John McDonald 242

露骨的造物
——关于沈少民的作品
顾振清 246
Barebone Creatures
---The Art of Shen Shaomin
Gu Zhenqing 250

大自然的清醒梦
——箫岭和沈少民的对话 312
Awakening from A Dream of Nature
---A Dialogue between Nataline Colonnello and Shen Shaomin 320

死亡的诞生
汪民安 330
The Birth of Death
Wang Min'an 334

图目 338
Catalog 338

艺术简历 342
Art Biography 343



沈少民的艺术历程

巫鸿

如果以 1979 年的星星美展作为中国实验性当代艺术的起点的话，这个艺术已经走过了近 30 年的历程。随着它的发展，对它的历史经验的研究和总结也不断展开。早期的写作较多地采取了宏观的角度，集中于对各种潮流、群体以及风格派别的总结和评论。因此如“’85 艺术新潮”“新生代”“政治波普”等集合性概念就常常提供了历史叙事和分析的单元与框架。这种现象在西方对当代中国艺术的介绍中尤为明显：对于大部分西方评论家来说，中国当代实验艺术（或称“前卫艺术”）首先是一种“冷战后”或“‘文革’后”的集体性的政治和社会现象，而不是艺术家个人探索和创造的集合。在这个前提下撰写的中国当代艺术史因此和西方自己的当代艺术史有着相当大的区别。后者虽然也对美术潮流和风格作出界定，但是这种界定是在大量的对艺术家个案的研究的基础上总结出来的。在这种美术史写作中，单独的艺术家的作品，而非群体或潮流，提供了无可置疑的基础。

认识到这种差异，我从 20 世纪 90 年代以来一直提倡对具有个性和创造力的当代中国艺术家进行深入研究。一个重要的原因是：虽然同样年龄的中国艺术家往往在共同的社会和政治环境中长大，但是他们的具体经历并不相同，其成长的环境、所受的教育以及个人在艺术上的抱负有着更大的分野。因此策划和撰写一个具有实际内容和观点的展览和展览图录必须从收集第一手资料出发——包括进行细致的访谈和研究艺术家的作品、

草图、笔记和计划。只有这样，我们才能了解艺术家特殊的家庭和教育背景、其成长过程中受到的影响，以及对艺术的独特理解和喜好，从而解释他们作品的特性。在我看来，只有首先把当代艺术看作是个人的创造，艺评家和艺术史家才有根据和基础去做进一步的社会学或艺术风格的综合或抽象。

这个观点也是我策划沈少民“天人之际”展览系列的宗旨。有如一首含有四个乐章的交响曲，这个系列由四个相对独立的作品和展览组成，在北京的四个场地同时举行。（这四件作品是今日美术馆中的《一号工程》、当代唐人艺术中心的《磕头机》、四合苑画廊中的《盆景》和站台当代艺术机构中的《歼-X》）这本图录是策展计划的一个有机组成部分，目的在于系统地介绍这四件作品产生的背景和思索的过程，同时也把它们纳入一个更广阔的背景之中，也就是艺术家成长的全过程。为此目的，我和沈少民进行了多次谈话，包括正式的访谈和工作室中的现场讨论。谈话的结果整理在《艺术离不开生活经验：巫鸿与沈少民谈话录》中。与一般的现场访谈记录不同，这份谈话录综合了多次对话，并且经过艺术家和本人反复修改和补充，因此提供了研究沈少民和他的作品的一份基本资料。这篇前言则是在这个基础上所作的进一步总结。

与大部分知名实验艺术家不同，沈少民没有受过正

规的学院教育，他的“艺术历程”的开始完全是通过另一条路径：首先是参与“文革”视觉文化的创造，然后是组织群众美术宣传，包括画海报、做幻灯、放电影，最后通过“从普及到提高”的途径踏上了专业的轨道。对于研究中国当代艺术家的发展，他的经历提供了一个难得的“中国经验”的案例。

他在东北黑龙江省的阿城长大，父亲擅长做木工活，而他从小也喜欢拆拆弄弄，见到个轴承或钟表就想打开看个究竟，还要把零件描摹下来，形成可能是他生命中最早的“图像再现”。对技术的兴趣也是他喜爱版画的一个主要原因：在所有的艺术门类中，这是最像“手艺活”的一种。据他回忆，他的第一件木刻作品是给上了岁数的邻居做的一套纸牌。为了便于复制，他用木板刻出三饼、九条等图样，还有一百单八将的小人，然后印在一张张纸片上。

“文革”的深入把他对美术的兴趣引入另一条轨道，他成为学校美术组中活跃的一员，把伟大领袖的肖像喷印到一扇扇玻璃窗户上，所用的“纸漏”仍以反差鲜明的版画印刷品为原型。他那个时期的“作品”还包括为“早请示、晚汇报”制作的领袖像：朵朵葵花拥簇着革命人民心中的红太阳，周围是光焰四射的灿烂光芒。他所设计制造的浮雕天安门特别表现出他的艺术才能和想象力：他先在纸板上勾画出天安门的轮廓，然后用锯末一层层沾上去，直到达到理想的厚度，最后涂上鲜

艳的色彩。这种作品给他在当地带来了小小的名气，也为他后来进入工厂宣传科和电影发行公司铺垫了道路。在访谈中，沈少民不禁惊讶这些早年经验对自己最新作品的影响：虽然不曾有意计划，这些新作品似乎是对那个消逝了的时代的重访：《一号工程》又回到了那个熟悉的主题：“图纸”和“模型”成为这批作品的一个共同因素；而对机械的兴趣也堂而皇之地浮出表面，在《磕头机》《盆景》和《歼-X》中表达得淋漓尽致。

但是从另一个角度看，这四件作品所反映的是对“过去”的重访，而非重复。二者的不同在于“重访”是一种批评性的回归：以往的经验不但是创作的动因和素材，同时也是艺术家审视和分析的对象。因此，《一号工程》不但是对这个著名建筑的艺术再现，而且也是对艺术家心目中“最完美”的纪念碑的解构和重构。因此，虽然《歼-X》终于实现了艺术家从童年起就怀有的设计超级战斗机的梦想，但也把纯真的孩童幻境转化为一个冷酷、“霸气”的战争玩具。“磕头机”曾经是国有工业的象征，但是展览中它那抽搐、痉挛的动作消解了这些钢铁巨人的英雄气概，传达出现代世界能源枯竭时的挣扎。相似的紧张感和悲剧性也是《盆景》的主题：一盆盆弯弯曲曲的小树仍然被铁环、铁卡捆锁，诉说着它们为了人类对“美”的追求而付出的代价。

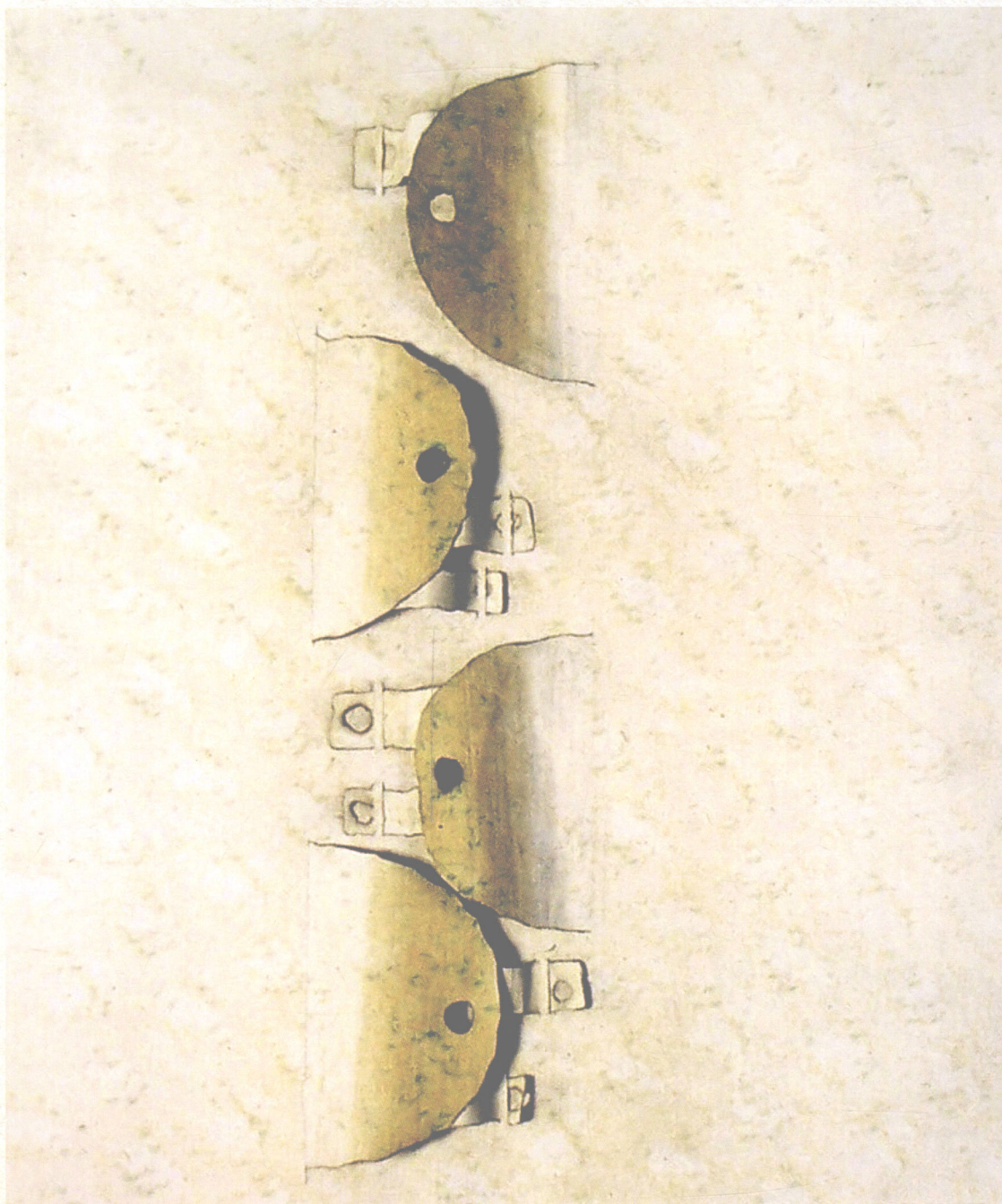
20 世纪 80 年代中期在沈少民的艺术历程中是一个



摄于 1978/Photographed in 1978

关键时刻。首先是他的身份发生了重要变化，从业余美术爱好者转变为职业艺术家。造成这个转化的是中国官方美术系统中的一个极为重要的机制，即“从普及到提高”的群众美术教育。虽然很少被评论家提及，这个机制对像沈少民这样的当代中国艺术家的成长起到了极为关键的作用。他与群众美术教育的联系表现在两方面：一方面他是一个教育者，特别是在他调到电影发行公司宣传科以后，他的工作包括定期下乡给农民放电影，还要结合当前形势制作幻灯片，进行因地制宜的政治宣传。当村里有了自己的放映机以后，他的职责转变为担任辅导老师，训练农民放映员刻、放幻灯片。

但另一方面，他又是这个机制中的被教育者。作为一个对木刻有着强烈兴趣但从未受过专门训练的年轻美术爱好者，他在工作之余参加了当地群众文化馆的美术班，受到“从上面下来的”专业木刻家的指导，开始进行独立的艺术创作。经过这一“提高”的过程，他逐渐进入了专业的领域，他的作品也从对流行样式的模仿逐渐发展为对独特风格的探索。开始的时候，他和其他一些当地艺术家受到了当时著名的“北大荒版画”的影响，但对特色的追求不久就使他们另辟路径，开创了东北版画中以带有形式感的乡村主题为特征的“阿城版画”。他的作品《秋》被选中参加 1984 年的全国第六届美展，平地一声雷似的获得了该展览的“优秀奖”（据传在投票中被选为金奖获得者），在《美术杂志》上以彩版发表。首都的成功随即



无题 /Untitled/90cm × 75cm/1989/ 棉布 /Fabric

转化为地方上的荣誉，在第七届全国版画展上又一次获奖后，沈少民被评为黑龙江省的“拔尖人才”，浮动一级工资，调到版画院做专业画家。

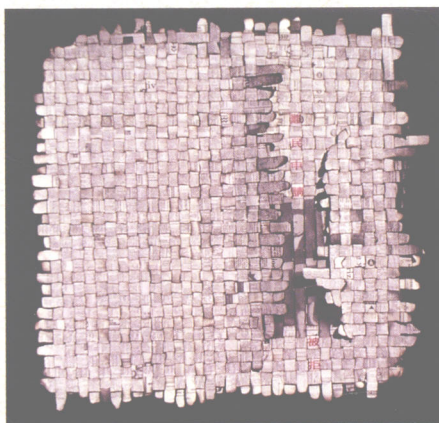
但是也就是在这一刻，他的艺术历程开始和官方美术系统分道扬镳了。在此以前，他用单板和吸油油画颜料制作套色木刻的方法已经引起“正统派”的质疑，而现在他受到了越来越多非官方美术思潮的吸引。20世纪80年代中后期正是中国前卫艺术如火如荼发展的时期，而北京是这个运动的大本营。在去那里参加展览的时候，沈少民接触了不少前卫艺术家和诗人，也开始阅读西方艺术的文论。他参加了具有浓厚前卫意识的“前进中的中国青年美展”，他的题为《不重复别人，也不重复自己》的文章也在《中国美术报》上出现。更说明他思想变化的是他对官方美术教育的批评态度，提出了“艺术不能搞成群众运动”的观点。用他的话来说：“我觉得那种办班的形式——一大群人，有点画画基础的人都进去，几个辅导老师尽责帮他们改，改完拿出来当作是他们的作品，看看哪个地区入选的画多——我觉得这就是一种群众运动。”不出所料，这些说法使他挨了领导的批评，成为东北美术界中的“异端”。为摆脱这种制约，沈少民在1987年离开了画院，迁居北京成为一名独立艺术家。

因此，虽然在严格意义上沈少民并没有正式参加“’85艺术新潮”，但这个前卫艺术运动对他的艺术观念和成长道路的影响是不容忽视的。在艺术风格上，他创作于20世纪80年代末期的作品开始打破传统版画媒介的束缚。他甚至把画笔和木刻刀封存起来，开始探索对特殊材料和表现方式的运用。也就是在这个时期他创作了一批以布料制成的作品，使用错印、粘贴、烧灼等方式强调出二维和三维形态之间的张力。这些作品中的一些

做于1989年后期。虽然不是有意为之，它们所传达的撕裂、“废墟”般的感觉透露了艺术家当时的心理状态。到这一步，可以说沈少民已告别了原来所从属的画院和全国美展系统，步入了实验艺术的领域。

在这种心理状态中沈少民去了澳大利亚，在那里生活了十年之久。这并不是轻松愉快的十年：虽然四季如春、风景如画，澳洲并没有成为他的第二故乡。在访谈中他告诉我：“准确地说，我没有踏踏实实地在那里待过一天。”在澳洲他持续探索使用现成品材料和烧灼的方法，但刺激他灵感的却是这个平静但无限陌生的环境。陌生的主要原因是语言的隔阂：对于沈少民这样一个喜欢结交朋友的东北汉子，可能没有什么比“失语”的状态更使他困惑和沮丧。因此我们也就可以理解为什么他在澳洲创作的两组主要作品都以语言的局限——不同语系间的隔阂及书写的私密性——作为中心概念。同样使人深思的是这两组作品的材料：它们不仅仅是一般意义上的现成品，而是在常规生活中被当地人抛弃的物件。对这类材料的特殊兴趣也反映了艺术家本人的认同。

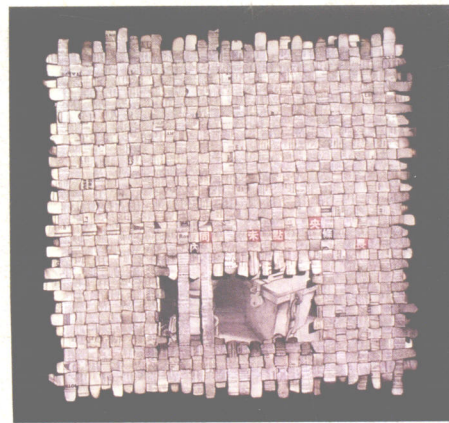
第一组作品以中英文报纸制作。澳洲人通常把看过的报纸放在门口，每星期四由城市回收。沈少民就拣了很多英文和中文的废报纸，把它们裱厚，裁成条，烧焦边缘，再编织在一起，其结果是英文和中文文本以及图像的繁复交错。有时候这两种语言的语句会偶然碰撞到一起，产生荒谬的意义。另一组作品使用废弃的地毯。在他刚刚到澳洲的时候，木地板重新变得时兴，很多人家把曾经一度时髦的地毯掀掉，露出下面的老地板。于是他拣了很多不同材质的旧地毯，把它们裁成特定形状编织到一起。有的还在上面写了“女书”——一种除了使用者谁也不认识的文字，然后喷上汽油焚烧，因地毯的不



对话 / Dialogue / 75cm × 75cm / 1993 / 报纸 / Newspaper
同材料而产生各种质感。

从宏观的角度看，对语言和文字符号的兴趣在旅居国外的中国艺术家的作品中并不鲜见。但这种共同性往往是一个表面现象，其内涵是十分不同的思考和生活经历。这些艺术家中真正有创造力的那些人也从未满足对常规语言的表层解构，而是以不同的方式越过了这个阶段去打造自己的独特艺术语言。对沈少民来说，澳洲十年给他最重要的影响是全球的视野和跨文化的语境。虽然随着时间的推移他与中国国内建立了越来越多的联系，他在澳洲感受最深和最直接的仍是国际上的政治、经济和艺术潮流。他的艺术中的跨文化语境并非一成不变：仔细观察他20世纪90年代和21世纪初的作品，可以发现他所考虑的问题逐渐发生了变化，从个人的困惑扩展到对世界政治、宗教和文化的关怀。20世纪90年代不断激化的宗教对抗和国际纷争（在第一次海湾战争中突出显示出来）也越来越吸引他的注意。他的头脑中渐渐形成了一个庞大的计划，用动物骨骼和人骨制造大型作品，反映国际和人类的问题。

持续了近五年之久（2001年～2005年），这个计划所产生的众多作品反映出四种基本的创作逻辑或路径。第一种是世界上不同文化和宗教的共存和不可调和，最具有代表性的作品是2003年的



《未知生物·三头怪》。这是沈少民用15头牛的肋骨做成的一个七米长的怪物，有八条腿、三个头，但是只有一个身子。三个巨大的头颅上分别刻着不同宗教的经文。他说：“这几大宗教都承载在一个生物的身体上。这个生物有三个头，但这三个头永远想不到一起去。”很明显，这个“怪物”所隐含的是人类或人类文明自身的矛盾。

第二个路径是通过“解构”和“重构”制造出一个虚幻的存在。这个系列中的最早一件作品已经清楚地反映出这个逻辑：他搜集了各种动物的骨头，从老鼠到人的都有，打乱以后堆在一起，然后随意挑选骨块进行组合，结果是一个谁也没有见到过的奇怪生物。这个思路给予沈少民似乎无穷无尽的想象空间，引导他创造出一系列“未知生物”以至于植物、动物和人的奇怪混合。《实验田2号》是后者的代表，由50棵骨质的白菜构成。细看之下，每一棵的菜心都是一个鸡骨架，上边长着像是人头的一个兔子骷髅。在创作这件作品时沈少民想到了叫做“水蛭”的一种虫子，据说死的时候会化为另外一个生物。因此《实验田》表现的是生命的轮回：植物再生能够成为动物，动物再生可以变成人。

当“变”的概念进一步浮出，它就成为第三组作

品的表现对象，总称为《实验室》。这些作品所显示的不再是解构和重构的结果，而是一个超现实存在——或是“龙”或是“观音”——的诞生过程。它们所呈现的因此也不再是一个单独形象，而是嬗变过程中的一系列变体。有意思的是，沈少民的第四个也是最后一个创作逻辑，可以说是对以上三种逻辑的反动：他于2005年创作的《实验室6号·老鼠》没有呈现任何幻想生物，而是以千余只经过处理的洁白老鼠骨骼组成的一个庞大装置。这里，超现实的视觉感受由现实本身直截了当地表达出来——一旦理解了作品的内涵，我们就可以懂得为什么它的产生即宣布了骨骼系列的终点。

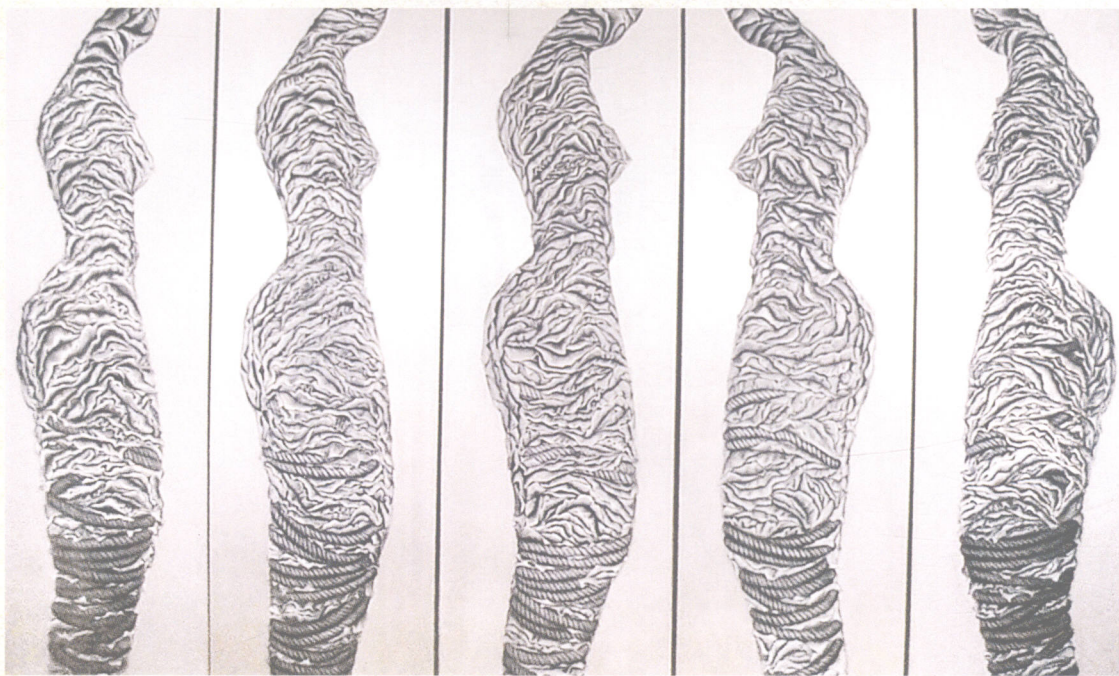
为了完成骨骼系列，沈少民于2001年回到了他的故乡东北。在朋友的帮助下，他在离阿城不远的大庆建立了他的工作室，全力以赴地投入了一个又一个作品的创意和制作。这以后的五年可以说是他至今艺术生涯中最为关键的一个时期：他不

但完成了骨骼系列中近30件高难度的作品，而且更重要的是重新建立了他和祖国的联系。其结果是他艺术中的一个深刻的“国内转向”：他深藏的艺术潜能突然爆发了出来，刺激他创作的不再是抽象的全球问题和人类困境，而是他自己的生命经验和造就、孕育了他的这个地方。中国——包括她当前正在经历的巨大社会变化，也包括沈少民对她的回忆以及她的古老文化传统——提供给艺术家取之不尽的艺术资源。比较他出国以前的版画和布料作品，他的新作凝聚了远为深刻的对中国社会和文化记忆的思考。与他在澳洲创作的“报纸”和“地毯”系列相比，这些作品气势远为宏大，对材料的使用更不拘一格，在内容上更富于挑战性。他的骨骼系列虽然已经具有极大的想象空间和技术含量，但间或仍显示出与国内外其他艺术家的雷同。比较起来，这批新作品凸显出沈少民独特的艺术敏感性，可以说是他迄今为止最富个性、在思想上最成熟的作品。

这批作品中的《磕头机》最鲜明地体现了沈少民与现实环境的对话。《磕头机》是石油工业中使用的抽油机的代称，由于它的巨大水平杠杆（俗称“驴头”）在抽油时有规律的上下运动，东北的老百姓就给它取了个译名。在访谈中沈少民告诉我，他从澳洲回大庆时的第一印象就是这个机器：“我一下火车的时候就看见火车站对面有一排。它们的背后几米就是一个百货大楼，百货大楼前面是火车站，中间就有“磕头机”。其中有废弃的，就是已经抽不上油的，有动作很慢的，也有很快的。它是根据油层调节变速箱、调节速度。有时候离民房特别近，最近的大概只有一米。”

这个印象在随后的三年中不断加深：磕头机在大庆似乎无处不在，和生活混为一体。无论是医院的门口、小学的院里、修鞋棚的旁边，还是卖烧鸡小店的后面都有它在默默地工作。医院附近是专卖葬礼用品的一条街，在称作“天堂寿衣”的一个商店的旁边又可以看到这种机器。这种景象和他原来对油田的想象截然不同：这里没有那竖满油井的辽阔田野，也没有四处喷射的“黑色黄金”。有的就是街头巷尾的这一个个磕头机，在那里白天黑夜无休止地工作。他在大庆三年的生活也使他逐渐领会到了这个景象的象征含义：喷射的油井象征着新开发的、丰富饱满的油田，而“磕头机”所隐含的却是油田的老化，因为只有当油层变薄、地下压力减弱的时候，才需要靠外力把油抽到地上。他开始觉得这些机器传达出“一种莫名其妙的恐怖感”——一种心理上的沉重。站在旁边他觉得“心里不踏实”，因为脚下的大地正在被抽成空洞。

这种危机感也就是《磕头机》所希望传达的心理因素。沈少民使用了三种不同型号的抽油机，每



移植 / Transplantation / 200cm × 360cm / 1999 / 布面丙烯 / Acrylic on Canvas

个都是8吨以上、布满锈斑的庞然大物。作为艺术品，它们的意义不仅来自现成品的位置转移，而更重要的是通过“拟人化”编写出一个当代寓言。通过改装机械变速箱，沈少民把它们稳定、匀速的运动改变为抽搐或痉挛的动作；对电机的重新设计更造成走走停停的不规律节奏。其结果有如一群患了血管堵塞、神经萎缩的老人，仍挣扎着去完成被给予的工作。它们所表现的既是沈少民眼中的一个现实风景，又是他希望传达给世界的一个警示。

如果说《磕头机》的内容是沈少民与现实的对话，《一号工程》和《歼-X》与他的童年记忆有着更为密切的关系。《歼-X》产生于一个偶然的机遇：在做《一号工程》的过程中，沈少民差不多每两个星期都要去一次地处沈阳的工厂。到达的时间一般是早上7点，离工厂开门还有一个多小时，他消磨这段时间的方法是去旧货市场找资料。就这样，他发现了一套盖满“机密”公章的“歼-6”战斗机图纸，精细地绘制着所有的零件和电路。这份材料一下勾起了他童年时期的一个幻想。他在访谈中说：“我觉得艺术家做作品跟个人生活经历有着直接关系。你关注什么东西影响到你选择什么材料去表达，如何去表达。我小时候就对武器有一定偏爱，喜欢用纸叠个飞机啊，飞来飞去的。那会儿穷啊，只能拿纸叠，叠个小枪，做个飞机。然后就是画，不是画个飞机啊就是画坦克车啊、机枪啊。”被同一“偏爱”所驱使，他决定以他现在拥有的所有能力，包括技术上的可能性和艺术上的想象力，去创造一个理想的战斗机模型。

但是《歼-X》的意义又远非仅仅是“圆梦”。作为一个优秀的当代艺术作品，它所凝聚的不但是对“过去”的记忆，而且是艺术家对“现在”和“将来”

的审视和想象。近五米长，这个巨大模型不是一个孩童的玩具。它的外观也毫无赏心悦目之处：如同扒去表皮的一个生物肌体，它的内部结构、电线管道和仪器都暴露在外，有如陈列在解剖台上的骨骼、血管和内脏器官。赤裸而强悍，它的冷酷的精确性带给观众的是战争的恐怖——一台不含任何感情成分的战斗机器。它的“未来性”表现于它虚构的形体和特殊的驱动设计。在沈少民看来，制造世界上最新式战斗机是任何发展中国家的梦想，《歼-X》因此象征了中国的崛起及民族意识。他的“未来感”因此绝非浪漫的憧憬，而是由尖端技术支持的厮杀和搏斗。

虽然有着全然不同的起因和内容，《一号工程》同样集合了过去、现在和将来不同时代的意义。沈少民并不隐讳他内心的“天安门情结”。如上所述，他在“红太阳”的光芒下长大，十几岁时制作的天安门模型就已经为他在邻里间获得了小小名声。他在访谈中说：“像我这个年龄的人对天安门都有一种情结。在天安门前面照个相都是一生的骄傲，是吧？因为它是你儿童时期心理上的一个纪念碑。作为一个建筑，它不仅仅是一个中国符号或是一个政治符号，我觉得它是我们这代人心理上的一个重要标志。”这种严肃性使他在重现天安门时采取了最为费工费力的途径：首先通过收集资料和原地测量获得全套建筑数据，然后根据这些数据描绘出极为细致的图纸，最后根据这些图纸建造出一系列木构模型。这个长达数年的调查和重建过程排除了任何“政治波普”的成分。在沈少民看来，如果他对天安门的象征意义进行反思的话，这种反思必须是摒弃任何调侃意味的一个一丝不苟的探索过程。

这个过程经过了两个阶段。他开始时的计划是以



1984 年于中国美术馆 /
1984, at National Museum of China

三个精密的模型表现作为经典建筑的天安门的两个方面，一是它的木结构和所有细节，二是它一步一步的建筑过程。但是当计划逐渐深入，他发现这种表现方法仍有着相当大的局限，最重要的是它还处于“再现”的层面上，对实物的忠实模拟未能引导人们深入地思考天安门的权威性和神秘性。这个计划第二个阶段的焦点是争取实现一个更深的目的，即通过艺术的想象和虚构对天安门进行反思。为此，沈少民设计了一个新的模型。与前一套“再现型”构筑不同，这个模型结合了精确的建筑重构和幻想性的虚拟。沈少民设计的是一个民众能够自由进入、能够被他们从内部观看的新型的纪念碑。

富有意味的是，这个天安门的内部——包括地表以下的层层设施和空间——并非是事实的存在，而是想象的产物。这种想象既是群众性的又是艺术家个人的：从很久以前，北京百姓就传说天安

门下筑有种种机关暗道。谁也没有见过这些地方，沈少民的创造在于把这种猜想形象化。他说：“这个地下工程所具备的功能应该非常全面。我做的虽然不一定很科学、很严谨，但我想它的功能应该是非常现代的，包括防暴部队、武警部队、急救中心。还有什么会议室啊、武器库啊、弹药库啊，反正和战争有关的应急功能都必须全部具备。然后还有一些生活功能。”与《歼-X》类似，这个景观既是虚拟的，又是从中国的现实生活中取得素材。

对沈少民来说，这个《一号工程》模型的意义还在于它反映了对“将来”的想象。如果参观者认真地查看一下他所画的图纸，就会惊奇地发现这些图纸的数据并非基于真实的天安门，而是一座几乎放大了一倍的建筑，而陈列的模型也是按照这个尺寸按 25 比 1 的比例建造的。当我问他为什么他想象中的天安门应该更大、更辉煌，他回答说：“你想啊！国家剧院都盖那么大了，我们的城市都在膨胀，所有的建筑都在放大。相比之下，原来的天安门就显得有点小了。”他想象的天安门因此是一个“活性”的机体：作为中国的象征和中国人的骄傲，这个纪念碑应该能够随着城市的发展增大体态，永远保持它高大的形象。

《一号工程》和相关的几个作品是沈少民艺术“国内转向”的一个重要结果。集中考虑当代中国的“纪念碑”的概念，这批作品之一是“给长城贴瓷砖”的虚拟工程，另一件是把天安门前的华表复制到“利物浦双年展”上去。在谈到这些作品，沈少民认为它们绝不是对流行政治符号的简单借用，因为它们具有强烈的个人性和复杂、矛盾的内涵。一方面，这几个建筑物都和他的成长密切联系，凝聚了他内心的情感。但另一方面，它们又都是集体性

的纪念碑和政治权威的象征。《一号工程》把这种复杂性和矛盾性推到前沿：似乎它融合了艺术家的脑子里的好几个天安门——包括私人记忆中的天安门，作为政权标志的天安门和幻想的天安门。可能天安门在中国的现实生活中确实有着这些不同层次的意义，这个作品因此可以启发人们去思考这些意义，即天安门在当代中国的重要性。

虽然也是沈少民艺术中“国内转向”的结果，《盆景》关系到的不是当代中国的政治经验或艺术家本人的记忆，而是中国传统文化中更本质的层次。在访谈中，沈少民把这个作品的来源追溯到以“裹小脚”为题的一个更早的计划。在制作骨头系列的过程中，他发现了一本介绍裹小脚的书，其中复制的 X 光片显示了妇女脚骨变形的状态。这些照片使他心悸，于是开始设想使用真正的人骨重构小脚被扭曲的状态。他最后没有实施这个方案，原因是他发现了一个更好的途径来表现这种悲剧：一本介绍盆景艺术的书使他认识到“虐待肢体”和“虐待植物”的共性，而小脚和盆景都是传统中国文化的产物。我十分赞同他的这一选择，因为在某种意义上虐待植物比虐待人体更为残忍——它把虐待的痕迹隐藏得更深，也更毫无忌惮地把虐待的结果称作是“自然”的创造。

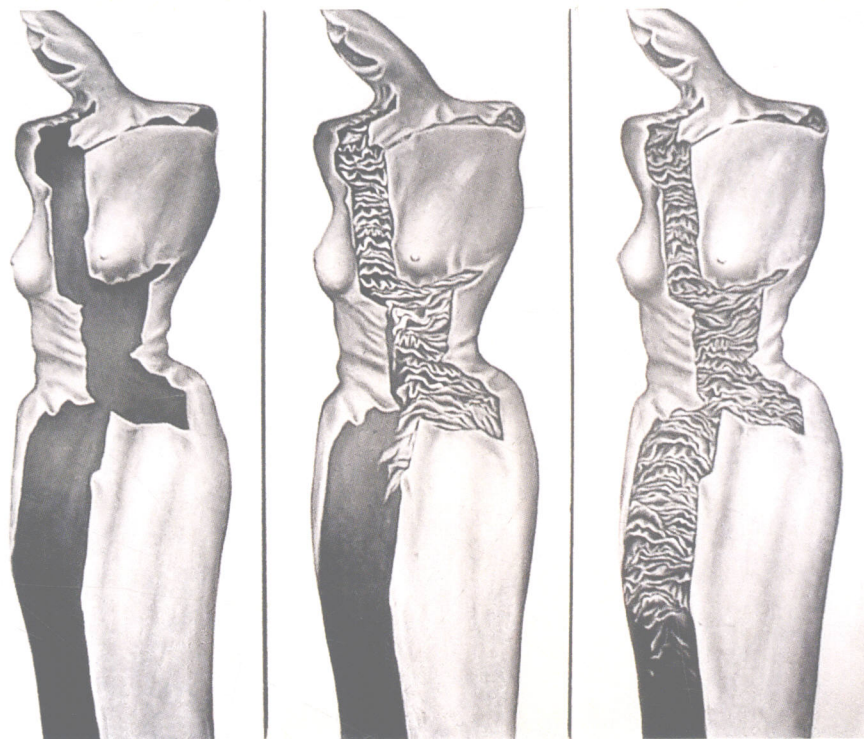
他开始系统地调查制作盆景的技术，也去安徽宁国和宣城一带参观盆景作坊。所看到的场景使他震惊：把树干弄成麻花形状需要用刀在树干中间“穿肠破肚”，然后拧弯固定。在柔嫩的树皮上作出“沧桑”感觉可以使用两种办法：一是用利刃把树皮“千刀万剐”，等到疤痕形成，也就成就了一棵小树对百年大树的模拟；或是把树干涂满蜂蜜，吸引成千上万的蚂蚁上去啃咬，同时也就把树皮弄得遍体鳞伤。去除“多余”枝干之后需

要打磨和烧灼，后者既可将新茬做旧又能消毒灭菌、防止腐烂。所有这一切似乎都是医学中外科手术的翻版，所用器械的形形色色也不亚于医疗用具之丰富。但二者之间也有着一个重要的区别：动手术是为了治病救人，做盆景则是把一个活生生的健康植物扭曲成病态。但是就像裹小脚一样，人们把这种病态称为“美”。

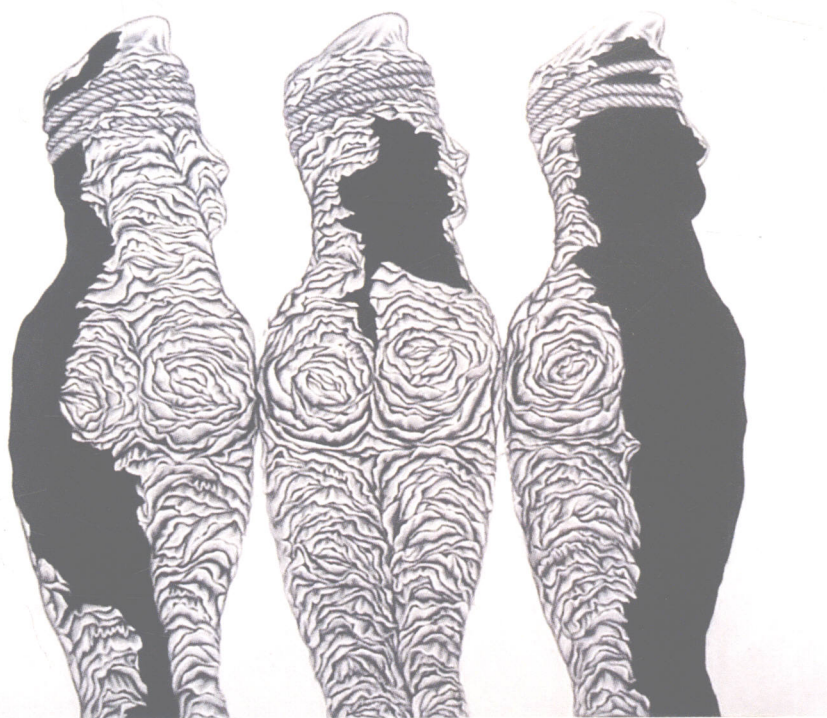
意识到这种潜在的残酷，沈少民通过“盆景”系列把隐藏、无形的暴力凸显为视觉客体。这种暴力在日常生活中已经被转化成了一种美感，变得如同自然本身，但《盆景》使人们重新看到它的存在。这组作品之所以能够起到这种效用是因为它们所显示的不再是人工改造的结果，而是改造过程本身。沈少民使用了两种方法来达到这个目的。一是通过盆景实物：它们展现的是“过程”的突然停顿：犹如一部电影在放映中忽然停在了一个固定的画面，一棵棵小树仍被禁锢在使它们变形的钢铁器械中，犹如披挂着沉重镣铐的囚徒。沈少民把这些作品称为“活体装置”：收藏者可以根据自己的趣味使它保持原状或继续变形。甚至当盆栽死去，这些装置仍然记录着曾经使它们变形的过程和机制。第二个方法是通过文本：每个《盆景》作品都配备有一本精心设计的教程，文图并茂地记录了做盆景的方法、过程和注意事项。此外，每个作品还有一个“标准像”，记录了它在展览中的状态。

从更深广的意义上看，《盆景》可以说是对“控制”的反思。控制可以表现为对身体的虐待，如小脚、盆栽之类，也可以体现为对智力和心态的扭曲，如把纯真孩童训练成孝子烈女或杀人不眨眼的“战争英雄”。环顾这四件作品——《磕头机》《一号工程》《歼-X》和《盆景》，它们的一个共同之处

是以不同的方式、从不同的角度开发当代艺术中的想象和解读空间。虽然每个作品都取材于中国人熟悉的题材，它们的力量在于把隐藏在这些熟悉形象里的本质性的和机制性的因素发掘、表现出来——用沈少民的话来说也就是“揭秘”。其结果是这些具体的形象成为反思一般性问题的“寓言”。这四件作品的另一个共性是它们都聚焦于“过程”之上：虽然以静态客体的形式出现，它们并不是传统意义上的雕塑或装置，最重要的原因在于它们所表现的都是调查、设计和制作的过程。最后，这些作品的完成聚集了大量的资源，不但包括艺术家本人的知识积累和想象力，而且包括他丰富的社会关系和实际运作的经验，以及与重要国际画廊和收藏家的长期联系。这些资源往往超出常规美术批评的范畴，却是实现这些计划的必不可少的条件，也是中国实验艺术在当今世界上具有如此竞争力的一个重要原因。



移植 /Transplantation/150cm × 160cm/1999/ 布面丙烯 /Acrylic on Canvas



移植 /Transplantation/180cm × 200cm/1999/ 布面丙烯 /Acrylic on Canvas

Shen Shaomin's Artistic Path

Wu Hung

If we take the 1979 Stars exhibition as the starting point for experimental art in China, then this kind of art has already charted a thirty-year course. Alongside of its artistic development has been the continual unfolding of research and reviews of its historical experiences. Most of the earlier writings adopted a macroscopic lens, concentrating on discussions of different trends, groups, and schools of styles. Thus, centralized concepts like “’85 Art New Wave,” “New Generation,” and “Political Pop” contributed to the elements and frameworks of historical narrative and analysis. These phenomena were particularly evident in Western introductions to contemporary Chinese art: to most Western critics, Chinese experimental art (or “avant-garde art”) was first and foremost a collective “Post-Cold War” or “Post-Cultural Revolution” socio-political phenomenon, rather than an assemblage of artists’ individual explorations and creations. With this as their premise, art historical writings on contemporary Chinese art were vastly different from accounts of the West’s own contemporary art history. Although the latter also made demarcations among styles and trends, these divisions were based on

an established foundation of research, rooted in numerous case studies of individual artists. In this kind of art historical writing, artists—and not groups or trends—furnished a concrete foundation.

In light of this discrepancy, since the 1990s I have continually advocated the in-depth research of artists who demonstrate considerable individuality and creativity. An important reason being that although Chinese artists of similar age often grow up within common social and political environments, their specific experiences remain distinct. The environs in which they are raised, the education that they receive, and their individual artistic aspirations have even greater differences. The curating of an exhibition and writing of a catalogue—one that possesses substance and a point of view—must first begin with the collection of primary resources, including detailed interviews and research of the artist’s works, sketches, notes, and plans. Only in this way are we able to understand the artist’s particular family and educational background, his influences growing up, and the unique fondness and understanding that he bears towards art, and from there interpret

the specific characteristics of the work. Only by first viewing contemporary art as an individual's creations, can critics and art historians have the foundation for furthering sociology or the integration or abstraction of artistic styles.

This belief is also the rationale driving my curating of Shen Shaomin's exhibition series *Between Heaven and Earth*. Like a symphony composed of four movements, this series is made up of four independent, though corresponding, works exhibited simultaneously in four locations in Beijing. (These four works are: *Tiananmen* at the Today Art Museum, *Kowtow Pump* at the Tang Contemporary Art Center, *Bonsai* at the Courtyard Gallery, and *Fighter-X* at the Platform China Contemporary Art Institute). This catalogue serves as one organic component of the curatorial program. Its intent is to offer a systematic introduction to the background and thought processes behind these four works, while at the same time positioning them within the larger backdrop of the artist's own artistic career. For this purpose, I have spoken with Shen Shaomin on numerous occasions, from formal interviews

to discussions in his studio. The contents of those talks have been organized in the section of this catalogue called "Art is Inseparable from Life Experiences: Discussions between Wu Hung and Shen Shaomin." It differs from most transcriptions of on-site interviews in that it collects the contents of multiple conversations, and has undergone subsequent rounds of editing by both the artist and myself. This, then, constitutes one of the primary resources for researching Shen Shaomin and his works. Based on this groundwork, this foreword takes a review of his works one step further.

Unlike most noted experimental artists, Shen Shaomin did not receive a formal academy education. Instead, the starting point of his artistic path was completely by way of another course. First, he participated in the production of "Cultural Revolution" visual culture, then organized artistic propaganda for the masses—including drawing posters, making slide shows, and screening films—and finally "elevated" onto the professional track. In terms of the development of contemporary Chinese artists, his path offers a rare example of the "Chinese experience."

Shen Shaomin grew up in Acheng city in Heilongjiang province in the northeast of China. His father excelled at carpentry, and as a child Shen enjoyed handling things and taking them apart. Whenever he encountered a mechanical bearing or a timepiece, he would be tempted to dismantle it and study its moving parts. His renderings of these spare parts perhaps constitute his earliest experience in "re-creating images." This interest in skill and technology was one of the main reasons behind his love of printmaking: of all the types of art, this was the one most like a "craft." He recalls his first woodblock print being a set of playing cards given to an elderly neighbor. In order to simplify the reproduction process, he carved three round cakes, nine long strips, and other patterns from a slab of wood, including the 108 heroes from the *Water Margin*, and then printed them one at a time.

Intense involvement in the Cultural Revolution positioned his interest in art on a unique trajectory. He was an active member of the school's art organization and took part in spray painting the great leader's portrait on windowpane after

windowpane. The "porous printing" process used at the time was still based on prototypes of high contrast prints. His "works" from that period mostly entailed portraits of Mao: stalks of sunflowers collected around the red sun—fixed in the hearts and minds of the revolutionary people—and surrounded by resplendent rays of light radiating in all directions. His design and execution of a Tiananmen relief sculpture particularly revealed his artistic talent and imagination: he first made a rough sketch of Tiananmen on a piece of cardboard, then glued layer upon layer of sawdust on top of it. When it reached the desired thickness, he finished it off by applying bright colors to its surface. This kind of work earned him a reputation locally, and also foreshadowed his entry into factory propaganda work and film distribution. In the interview, Shen Shaomin couldn't help but express astonishment at how these early experiences have influenced his new artwork: although he never intended it, these latest works seem to revisit that vanished period in his life. Tiananmen returns again to a familiar topic, wherein "blueprints" and "models" make an important reappearance, and the interest in the mechanical also appears vividly in *Kowtow Pump*, *Bonsai* and *Fighter-X*.

While these four pieces reflect on "revisiting" the past, they do not repeat it. The difference between the two is that a "revisit" is a critical return wherein

previous experiences not only serve as motives and sources for creativity, but are also the subjects of the artist's examinations and analysis. Thus, Tiananmen is not only a rendition of this famous architectural structure, but also a deconstruction and reconstruction of what the artist considers the "consummate" monument. And although *Fighter-X* is the final realization of a dream that the artist has harbored since childhood—that of designing a fighter plane—the work also transforms a child's fantasy into a callous, aggressive plaything of war. The "kowtow pump," previously a symbol of state-owned enterprises, appears in Shen Shaomin's work as a twitching, convulsing machine. Its stuttering movement dispels its heroic spirit, and communicates the struggle produced by the modern world's exhaustion of its energy sources. That nervousness and sense of tragedy also appear in *Bonsai* where basins of small misshapen trees, chained and fettered to metal instruments, recount the price paid by man's pursuit of "beauty."

The mid-1980s mark a critical moment in Shen Shaomin's artistic career. It was during this period that his identity underwent a significant change: he turned from being an amateur art enthusiast to a professional artist. Bringing about this change was a rather important mechanism in China's official art system, the "from popularization to elevation" campaign, which celebrated art education for the masses. Although

rarely discussed by critics, this mechanism was critical to the development of artists like Shen Shaomin. His relationship with this kind of art education was achieved on two fronts. First, as an art educator: after he was assigned to the propaganda branch for film distribution, his duties included going to the countryside to screen movies for farmers, making slides, and formulating political propaganda so that it was suitable to local conditions. After the villages began to acquire their own projectors, his responsibilities changed to those of an instructor training the peasants to project slides.

Second, he also played the role of a student: as a young art enthusiast intensely interested in woodcuts, but who had never received any formal training, he enrolled in art classes offered by the local center for mass culture. Under the guidance of a professional woodcut artist, he began carrying out his own independent art creations. Through this process of "elevation," he gradually entered the professional field. His works steadily progressed from being copies of mainstream models to explorations into personal style. In the beginning, he and other local artists were influenced by the then-renowned "Great Northern Wilderness Prints." But, not long after, it was the pursuit for unique qualities that led them to develop new methods, thereby initiating "Acheng City Prints," characterized by a distinct formalist rusticism.

His work *Autumn* was chosen to participate in the 1984 Sixth National Art Exhibition and was met there with great success. He won the "Award for Outstanding Work" (it was rumored that he had also been nominated for the Gold Medal), and a color print of his piece was also published in the magazine *Art*. Such commendation from the capital immediately affected his recognition in the region. After he received an award at the Seventh National Printmaking Exhibition, Shen Shaomin was granted Heilongjiang province's distinction for "first-class talent." He received a first order salary, and was transferred to the Printmaking Academy as a professional artist.

But, it was also at this time that his artistic path began to diverge from the official government-run art system. Up to this point, members of the orthodox school had already called into question his method of using oil-based inks to make color woodblock prints. Moreover, he was becoming increasingly attracted to unofficial art ideas. The mid to late 1980s witnessed a period of frenzied growth in experimental Chinese art, and Beijing was the center of this movement. When he was in the capital participating in art exhibitions, Shen Shaomin came into contact with many avant-garde artists and poets, and began to read western art and literary theory. He participated in the "Advancing Chinese Youth Art Exhibition," which emphasized a strong avant-garde consciousness,

and his article "Don't Duplicate Man, and Don't Duplicate the Self" appeared in the newspaper *Fine Arts in China*. Even more illustrative of his shift in thinking was his critical attitude towards official art education. He advocated the viewpoint that "art cannot be done as a mass movement." Using his words: "I believe that the model of 'running a training class' is a kind of mass movement. A big group of people, anyone with a little background in drawing, can participate, and instructors are tasked with making revisions. After revising, the results are presented as the group's work, and everyone can look to see which region's works are selected." As expected, this kind of thinking made him the target of criticism by his superiors, and he became known as a "heterodox" in the northeastern art world. Casting off these kinds of constraints, Shen Shaomin left the art academy in 1987, moved to a new residence in Beijing, and became an independent artist.

Thus, even though Shen Shaomin did not participate in the '85 Art New Wave in the strictest sense, the influence that this avant-garde art movement had on his artistic concepts and growth cannot be ignored. In terms of his art style, his works from the late 1980s began to break with the traditions of printmaking. He even put away his paintbrush and woodcarving knife in order to probe how other materials and means of expression could be utilized. It was at this time that he

created a group of works made from cloth. Using misprinting, pasting, scorching, and other methods, he worked to emphasize the tension between two-dimensionality and three-dimensionality. Some of these works were made after 1989. Although it was unintentional, these rips and tears and sense of "ruin" revealed the artist's mentality at the time. At this point, one can say that Shen Shaomin bid farewell to the art academy and national exhibition, and walked into the realm of experimental art.

With this kind of mentality, Shen Shaomin left for Australia, where he lived for ten years. But, this wasn't a happy and relaxed decade. Even with its temperate weather and picturesque landscapes, Australia was not his "second home." In one of our interviews, he said, "Truthfully speaking, I never seriously spent a day there." In Australia, he continued to explore uses for ready-made materials and methods of scorching, but what really piqued his interest was this tranquil yet infinitely unfamiliar environment. This unfamiliarity was due to the language barrier: to Shen Shaomin, a fellow from the northeast who enjoyed associating with friends, perhaps there was no condition that would cause as much perplexity or sullenness as "aphasia." Thus, we can understand why in Australia he created two major groups of works that addressed the limits of language; in particular, pointing to the intensely personal nature of the division between different