

Academic Sculpture

清华大学美术学院雕塑系
江西美术出版社

学院雕塑

从“红色经典”雕塑到“去政治化”的当代雕塑

复兴雕刻

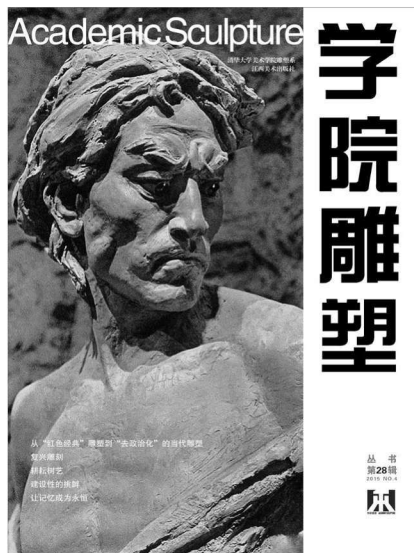
耕耘树艺

建设性的挑衅

让记忆成为永恒

丛书
第28辑
2015 NO.4





主编	曾成钢				
执行主编	许正龙				
副主编	胥建国	陈 辉	施 丹		
编委会主任	曾成钢	汤晓红			
编委	赵 萌	李象群	曾成钢	王洪亮	王培波
	魏小明	许正龙	张 敢	董书兵	王大军
主编助理	闫 坤				
编辑	李玉仓	尹 冰	李庚坤	孟祥轲	
通讯员	高元昌	白 晨	张 超		
	李 月	柴鑫萌	贾乾乾		
主办单位	清华大学美术学院雕塑系 江西美术出版社				
地址	北京市海淀区清华园				
邮编	100084				
电话	86-10-62798937				
电邮	xy_ds_th@163.com				
网站	豆瓣网《学院雕塑》小站				
微信	AcademicSculpture				

图书在版编目(CIP)数据

学院雕塑. 28 / 曾成钢主编. — 南昌: 江西美术出版社, 2016.6
 ISBN 978-7-5480-4374-4
 I. ①学… II. ①曾… III. ①雕塑—文集 IV. ①J31-53
 中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 117032 号

责任编辑	王国栋 王大军
责任印制	谭 勋
执行编辑	李庚坤
装帧设计	梁 旭
印务监理	王希凡

学院雕塑

第 28 辑

出版	江西美术出版社
发行	江西美术出版社
企划	北京江美长风文化传播有限公司
社址	南昌市子安路 66 号江美大厦
网址	http://www.jxfinearts.com
经销	全国新华书店
印刷	北京文昌阁彩色印刷有限责任公司
版次	2016 年 5 月第 1 版
印次	2016 年 5 月第 1 次印刷
开本	889mm × 1194mm 1/16
印数	1000
印张	4
字数	40 千字
书号	ISBN 978-7-5480-4374-4
定价	20.00 元

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可, 不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分
 赣版权登字 -06-2016-256
 版权所有, 侵权必究
 法律顾问: 江西豫章律师事务所 晏辉律师



闫坤
《丰碑》
清华大学美术学院雕塑系
2012 级硕士毕业生



田华丰
《黑板报系列 - 天安门》
中央美术学院雕塑系
2016 级硕士毕业生



校园风物

中央美术学院校园

供稿：中央美术学院团委

目 录

理论沙龙

- 05 邱 敏 从“红色经典”雕塑到“去政治化”的当代雕塑
09 闫 坤 权力阴影下的米开朗琪罗

教学空间

■ 名师访谈

- 12 施 丹 耕耘树艺 · 曹春生访谈

■ 特色课程

- 18 苗 鹏 遇见胡杨 · 西安美术学院雕塑系第二工作室课程

■ 佳作品读

- 23 屈恺男 建设性的挑衅 · 汉斯·哈克艺术作品赏析

创作平台

■ 雕塑家

- 26 伯特兰·洛尔屈安 复兴雕刻
30 杰罗姆·桑斯 “我不关心作为政治的艺术，
我只关心作为艺术的政治”
36 李庚坤 介于雕塑与现成品之间 · 谈莫瑞吉奥·卡特兰

■ 雕塑天地

- 42 深圳雕塑院 镶嵌 · 2015 深圳公共雕塑展
46 黄文智 侧记“天行意动·首届中国国际动态雕塑展”

交流园地

- 51 赵慧珂 韩国国际雕塑艺术节
54 李世伟 让记忆成为永恒 · 访纽约世贸中心遗址纪念馆

■ 雕塑轶事

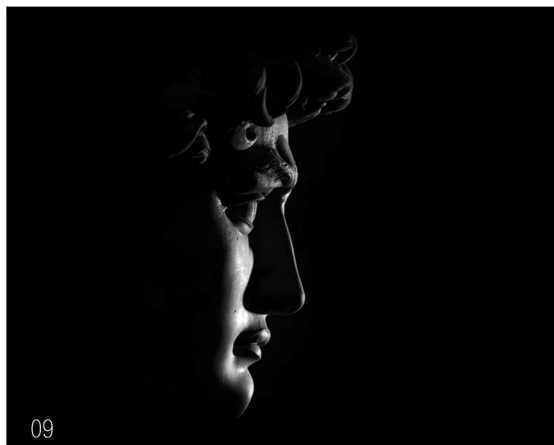
- 57 陈培一 英国贵族 · 司徒安
59 宋伟光 夜宿棒槌岛

资讯八方

- 60 展览

四 封

- 封面 农奴愤（局部）〔作者 曹春生〕
封2 学苑掇英
封3 时空纵横
封底 校园雕塑



09



37



20

CONTENTS

RESEARCH

- 05 From Red Classic Sculpture to De-political Contemporary Sculpture
09 Michelangelo in the Shadow of Authority

TEACHING

■ INTERVIEW

- 12 Concentrate on Arboriculture

■ COURSE

- 18 Encounter Populus Diversifolia

■ APPRECIATION

- 23 Open Thingness

CREATION

■ SCULPTOR

- 26 Between Sculpture and Read-made Article
30 Revives Carving
36 Artistic Politics

■ SITE

- 42 Intelligence of Space
46 Sidelights: Motion&Action The First China International
Kinetic Sculpture Exhibition

EXCHANGE

- 51 Korea International Sculpture Festa
54 Make Memory Forever
■ ANECDOTE OF SCULPTURE
57 British Nobility
59 A Night on Bangchui Island

INFORMATION

- 60 Exhibition

COVER

COVER Wrath of the Serfs [by Cao Cunsheng]

COVER Academic Outstanding

COVER Public Art

BACK Campus Sculpture



从“红色经典”雕塑 到“去政治化” 的当代雕塑

FROM
RED CLASSIC
SCULPTURE TO
DE-POLITICAL
CONTEMPORARY
SCULPTURE



《中国制造》隋建国



《收租院》四川美术学院雕塑系

在古代中国，雕塑家不被看作艺术家，从事雕塑的大多数人为工匠，被视为“百工”、“皂隶”。一方面是由于中国雕塑的社会功能所决定，雕塑多用于庙宇、墓室、宫殿建筑装饰等地方，雕塑没有像绘画那样经由文人的推波助澜，独立成为有审美自觉的艺术；另一方面中国雕塑在古代也没有出现比较系统、完整的雕塑理论，唐代杨惠之的《塑诀》更多是限于泥塑技法的总结。20 世纪初期，一批留学青年从欧洲带回了雕塑的教学体系，比如留学法国的李金发，回国后任教于上海美专雕塑系，之后又有国立艺术院雕塑系成立。20 世纪二三十年代正是西方现代主义风起云涌之时，留学回国的这批从事雕塑教学的艺术家里，沿袭的是 16 世纪和 19

世纪经典的写实主义雕塑样式，而较少关注现代主义艺术的本体和形式。表面上看是一种艺术语言样式的选择，但是背后潜藏着一套启蒙主义话语。在这一时期，雕塑有一个题材上的重要变化，就是开始以“人”作为主体的写实创作。20 世纪 40 年代之后，红色雕塑被当成是一种特殊的现代雕塑在中国被推行，同时受苏联社会主义现实主义的影响，强调其社会学方面的历史责任和家国命运，对艺术本体和形式的研究被排除在外。比如当时大型雕塑《收租院》就是红色雕塑的典型：具有戏剧化的叙事情节，绝对二元对立的农民和地主关系。当时《收租院》作品面世，引起观众的强烈反响，很多受过地主剥削和压迫的人对这样的作品无不动容。一件



《收租院》李占洋

作品与社会现实紧密联系在一起，使雕塑走向公众和社会，这对建构中国雕塑的现代体系是有重要意义的。我们需要警惕的是，这类高调的道德仲裁的雕塑创作，它容易滑向宣传性艺术。我们无可否认这类雕塑拉近了民众，使雕塑由过去“捏泥菩萨”转向了对“人”的关注，但是这里的人是代表一个集体在说话，纠合着民族主义和国家意识形态，个体的“人”被集体的“人”所取代。当艺术家自觉或不自觉地把“我”变成了“我们”，这时“自己”也就消失了。勒庞在《乌合之众：大众心理研究》里说：“聚集成群的人，他们的感情和思想全都转到同一个方向，他们自觉的个性消失了，形成了一种集体心理。”

“文革”后三十年艺术开始对这种“红色经典”模式进行反思，批判的矛头主要指向红卫兵一代的命运悲剧，对“文革”的专制主义进行批判，无论文学、绘画和雕塑都在进行各自的表达。今天我们回头看伤痕美术，它是一种比较粗简的现实摹写，揭露式的表象描述导致一种迅速愈合的悲苦，并没有从革命时期的政治崇高美学中剥离出来，伤痛最后是被升华的。对于艺术来说，生活和历史真正的创伤不是表层图像的叙事，而是在艺术语言和形式符号与历史现实的幻象的博弈之中得以完成的，因此伤痕美术在对政治意识形态和文化专制主义的内在关系的剖析上，虽然唤起了激情，但其拯救性的历史主体表达，预先设定了一个批判立场，陷入了现代性绝对主义里，没有从“红色经典”的二元对立中完全走出来。真正具有开启性的是星星美展，我们在后来大量关于星星美展的论述中，可以看到对星星美展价值肯定的话语，比如它开启了“在野”展览形式，这种非体制的策展方式所体现出的对个体自由和独立精神的捍卫，正是延续至今的独立策展所诉求的；而展览中出现了大量的抽象艺术和有小资情调的风景画，则启动了一种美学政治。当时星星美展所具有的这些启示，不像红色艺术那样具有绝对分明的政治立场预设，而是艺术家忠实于自己的内心，有情感要宣泄，有对象所指，所以一旦找到了表达的平台，那股野生而真挚的力量同样令公众动容。其中王克平木雕《偶像》《万万岁》《社会中坚》等作品仍然比较写实，但他既不是从技术出发，也不是从语言形式出发，“触发他创作的动机是基于他内心不得不发泄的情感，这种冲动使他‘不受造型规律的限制’”。从1943年延安文艺座谈会到“文革”，抽象艺术一直被视为小资情调并被列为艺术的禁区，而星星美展在艺术语言上不再局限于现实主义，在美学上背离革命浪漫主义崇高美学，将现实的虚无感和荒诞感渗透到美学中，在星星美展中所体现出的美学政治上的叛逆，直接影响了接下来的“八五”新潮美术以及90年代初期的政治波普和新生代艺术。

1989年以后，当代艺术总体上趋向于一个“去政治化”的过程，政治波普对毛时代政治的反讽，新生代艺术所表现



星星美展中的王克平

出的无所事事的灰度情绪，玩世现实主义对社会现实所体现的玩世不恭的姿态，卡通一代对时尚、消费的超扁平图像处理，不仅在绘画中流行，在雕塑中也与之呼应。与此同时大量“政治无害”的主题、形式“前卫”的当代艺术伴随着当代艺术院的成立而在市场和体制中左右逢源。1990年代市场经济的飞速发展，促成了消费社会的形成和社会阶层的分化。在消费主义文化生产的推动下，当代艺术向商业趣味和城市中产阶级的审美趣味靠拢，消费文化的商业运作模式也成为艺术市场的操作策略逻辑。当代艺术从政治意识形态的批判转向消费文化政治，从二元对立的政治模式转向社会现实的多元化题材，呈现出一种“去政治化”或“反政治”的美学姿态。这种“去政治化”的表述是对“红色经典”的政治意识形态单一模式的背离，从而建构一个多元并存的当代艺术体系，但由于资本和市场对当代艺术的介入，一旦艺术家在市场上成功，就可以获取财富和明星身份，政治身份的合法化也就紧跟而至，这是当代艺术从前卫的批判立场滑入媚俗娱乐的主要原因。

在当代雕塑中，20世纪90年代初期的社会批判主要是运用政治波普的语言逻辑。雕塑家表现中国经济崛起后的社会景观图像，在作品中出现娱乐场所、都市场景、性伦理等话题的讨论。比如上海艺术家刘建华用陶瓷制作的穿旗袍的女性，显示了这一时期艺术中所流行的一种情色窥视的裸露癖，“性”在中国文化中的表达一直是地下和民间的，尤其从延安文艺座谈会到“文革”期间，所有关于情色的话题都被禁止。90年代的大众消费文化进入当代艺术，在公共平台上展示个人隐私反而成为一种个性张扬的表达，娱乐圈的“艳照

门”事件、芙蓉姐姐的自作自秀成为“娱乐至死”的现实表述。过去作为禁忌的话题，突然在一夜之间成为公众街头巷尾可以随意谈论的话题，因此刘建华这类艳俗雕塑使观者从精神和肉体上都获得了无限的轻快。李占洋的《武松杀嫂》，极富官能性，用艳俗的语言表现幸福到极致的狂欢场景，那种无休无止的狂欢却隐藏着一种无聊的空虚感。鲁迅说我们没有幽默，只有金圣叹式的诙谐。像这类艳俗作品，是一种性诙谐，它具有解构的功能，但它唤起的不是一种追问，而是大家一起堕落的快感，结果是“将屠户的凶残，使大家化为一笑，收场大吉”。于凡的作品强调的是一种趣味性，不同于过去文人的把玩，他的作品具有卡通漫画的特点：娱乐、趣味、世俗、场景。悖谬的是隋建国的《中国制造》红色恐龙系列，本是地缘政治学对政治权力和资本合谋的中国经济飞速发展的一个讽喻，却常常被当成波普艺术中的卡通形象受到各个不同层面的人群的喜爱。当然，在这些作品里有一种审美冒犯：它挑衅着公众过去单一的审美趣味和习惯性认知，用玩世不恭消解了宣传艺术的一本正经，但是源于西方的后现代主义的波普和反讽的美学范畴用在中国的政治和文化现实上，并不完全合适。因为在中国改革开放后，经济虽然迅猛发展，但是具有民主和自由的公民社会并没有完全形成，中国的政治现实还缺乏启蒙时期的民主自觉，用调侃和反讽的美学方法来讽刺专制意识形态，是前苏联讽刺斯大林的手法，到了中国90年代初期却作为先锋艺术。借尼采的话来说，“他们在挖掘，不过他们挖掘出的都是他们自己埋进去的东西”。

对时尚消费进行调侃，孙振华将雕塑领域里有此形式倾向的雕塑概括为“嬉戏的图像”。“由于他们与图像时代有着密切的关系，也由于这些作品与消费时代、大众文化时代的审美趣味有着密切的关系，这类轻松、诙谐、调侃、机智的具象作品，我们姑且将它们称作‘嬉戏的图像’——”这类雕塑作品中人与兽的边界被模糊，创作手法大多是挪用、戏拟、拉长、压扁、变形、抛光、充气，卡通的戏谑置换了“红色经典”时期的悲天悯人，恶搞充愣的调侃消解了经典的一本正经，用趣味性的滑稽去反衬人生的苦涩和无奈。然而“嬉戏的图像”借用时尚的方式反思时尚，借用消费的逻辑批判消费，却因为始终停留在时尚和风潮的表面而流于空洞的形式前卫和先锋。前卫艺术最重要的特征就是一种直面痛苦的批判精神，它的内容随时代变化，而不是被形式的前卫固化。“嬉戏的图像”在表现“自我异化”时不知不觉被消费逻辑“自我同化”，无论是对消费主义作正面的认同，还是用后现代语言对消费文化进行反讽，它主要缺乏的还是一种知识分子的精神性观照。中国在改革的进程中，不只有娱乐和消费的狂欢，也有更深层的隐痛，是什么导致了青年一代面对丰裕社会物质极度膨胀，精神和信念却极度空虚，从而产生失去

价值依托的虚无主义？这种有关艺术和精神的探索是不可能只有在形式搞怪的艺术中找到答案的。

先锋、实验和边缘本是充满裂缝、充满无限可能的，它不一定圆满，但它必须具有兼容心态的野生力量，与个体在当下的前沿思考有关。如今，这些词语成为时髦用语，更确切地说，被文化意识形态所固化为“死词”，使用它们的艺术家捕捉到了消费时代的时尚和风潮，并不意味着具备实验姿态。列斐伏尔称20世纪后半叶的世界文化和日常生活进入了一个“引导性消费的官僚社会”，和过去相比，直接的政治压迫消失了，但这并不意味着政治专制的消失，它转向了生产和消费领域，政治隐藏在金钱资本的背后，从文化、精神和心理层面对人进行全面的控制。每个人以为争取的是个人权利，实际上是生存权，在市场上的成功使艺术家分享着制度的好处，因为经济的大获全胜继而取得政治上的合法化，作品表面的形式先锋因为丧失了对抗的可能性和历史的批判性，最后难逃语言的媚俗和心理的功利。艺术界和所有其他行业一样，都不约而同认可了同一种“美好的生活方式”，艺术家的成功等同于市场的认可。各大美术院校几乎在每年毕业时都会有诸如变形金刚等巨型雕塑作品出现，抽离了民族资源和本土想象的当代雕塑，宣扬着空洞的帝国美学，无独有偶地与官方所倡导的中华民族复兴主义的政治策略相呼应。毕业作品的创作也不可避免地沾染上了名利场的逻辑，如果我们意识不到这种对真理的误认，以及金钱、权利所制造的社会幻象，当代艺术就只剩下自我陶醉的娱乐至死。对当代艺术的反思和自省，不是对资本本身的拒斥，而是对资本意识形态的反驳。正是如此，当代中国雕塑用西方形式的外壳加上中国社会的主题内容是否能代表中国当下的文化现实？民族资源和本土想象如何与当代的艺术语言形式结合生长出新时代的果实？这是我们不得不去追问的。

作者 华东师范大学美术学系 讲师

文 / 闫坤 / By Yan Kun

权力阴影下的 米开朗琪罗

MICHELANGELO IN THE SHADOW OF AUTHORITY



伟大的艺术赞助者很少。他们的威严和首创精神把别人的作品引到世界上来。这些王公贵族予舍予夺，艺术家要任凭他们挑选，他们插手制定艺术方案，批准或批评艺术方案的实施，可以为之付款，也可以分文不给。他们让自己的大臣、秘书去编写这些目录，让自己的史官、诗人、人文主义者去描述，去颂扬，去解释他们的所作所为。

——潘诺夫斯基 (Erwin Panofsky) [美]

自西罗马帝国灭亡后，欧洲陷入了近千年的封建割据战争，文明发展缓慢。新大陆的发现，让罗马教廷一跃成为欧洲的主宰。14世纪前后，当古希腊论著由阿拉伯回流到亚平宁半岛，人们得以重新关注这些著作时，无疑像是在最漆黑的夜里点燃了一盏明灯。波提切利把古希腊的女神搬上了画布，但丁开始在《神曲》中歌颂“异教”的人物和精神，他们对教会的愚昧腐败感到厌恶，期待改革宗教与解放人性。但身处于这样的教权社会中，信徒们依然受着来自教廷的强大束缚。艺术家也不例外。文艺复兴时期，艺术家的作品大多都是奉命之作，相同的形制、主题与媒介，从取材到形式，都在迎合着权力的需求。教廷一方面是全行业最大的赞助商，但又手握生杀大权，可以随时终结每个人的生命。艺术家服从于赞助商又心怀叛逆，当死亡的威胁迫近时又不得不屈从。

美第奇家族统治佛罗伦萨两百多年，这个富可敌国的家族出过三任罗马教皇和两任法国皇后，同时它也是佛罗伦萨学者、艺术家、科学家、文学家的首要赞助者。美第奇家族的每一代继承人都对美和艺术有着强烈的热情，这也使佛罗伦萨成为了欧洲文艺复兴运动的核心。他们通过教皇把佛罗伦萨艺术带进罗马，又通过罗马把艺术宣传给全欧洲。

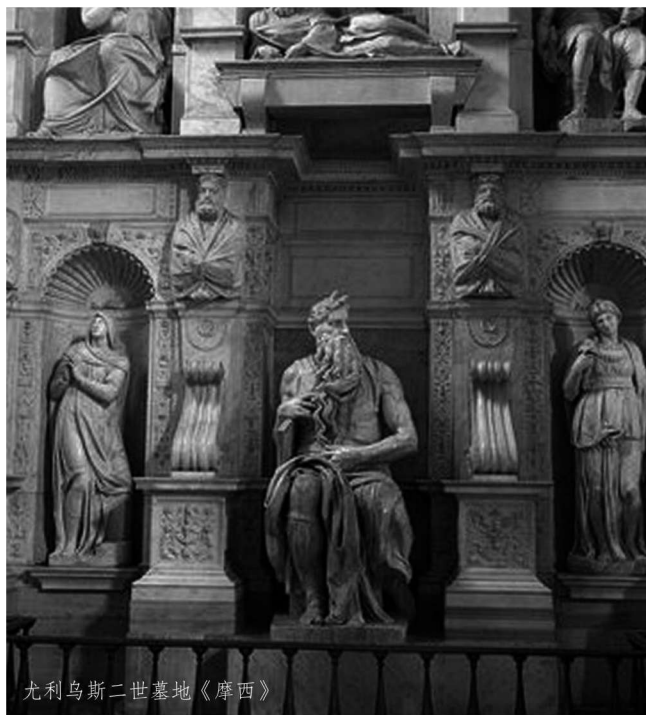
米开朗琪罗从小被接进美第奇宫廷接受教育，他继承并且发扬了古希腊的艺术美学，热衷于表现人体和肌肉的美，想要用规则创造完美的人体。卓越的天赋和超乎寻常的勤奋让他成为了文艺复兴中最闪亮的一颗星。与权力的羁绊成就了米开朗琪罗的艺术梦想，却也变成了他挥之不去的噩梦。他被历任教皇所差遣，一生都笼罩在宗教的阴影下，带着痛苦和遗憾去创作他并不满意的作品，或许这是他纠结、痛苦和不甘的最大根源。

二

1496年23岁的米开朗琪罗受红衣主教的委托创作了《哀悼基督》雕像，这件作品让他声名鹊起。这之后他回到佛罗伦萨，创作了《大卫》，这件作品同样获得了极大的成功，更加坚实地奠定了米开朗琪罗的艺术地位。

1505年教皇尤利乌斯二世传召米开朗琪罗赴罗马为他设计陵墓。教皇要求他设计一座能够与古罗马文化相媲美的陵墓，这一宏伟的构想令米开朗琪罗激动不已，他慎重地对待此事，仅是选料就用了八个月。此时教皇却突然改变了主意，本应用来支付材料的费用被另作他用。这让米开朗琪罗非常气愤，他被供应商追债，无奈之下逃回了佛罗伦萨，他给教皇留下的一封信中愤怒地写道：“圣父，今天早上我被圣下的旨意逐出宫。我通知你自今日始，如果你有何役使，你可以叫人到罗马以外的任何地方找我。”

第二年，教皇突发奇想要米开朗琪罗为他在博洛尼亚做

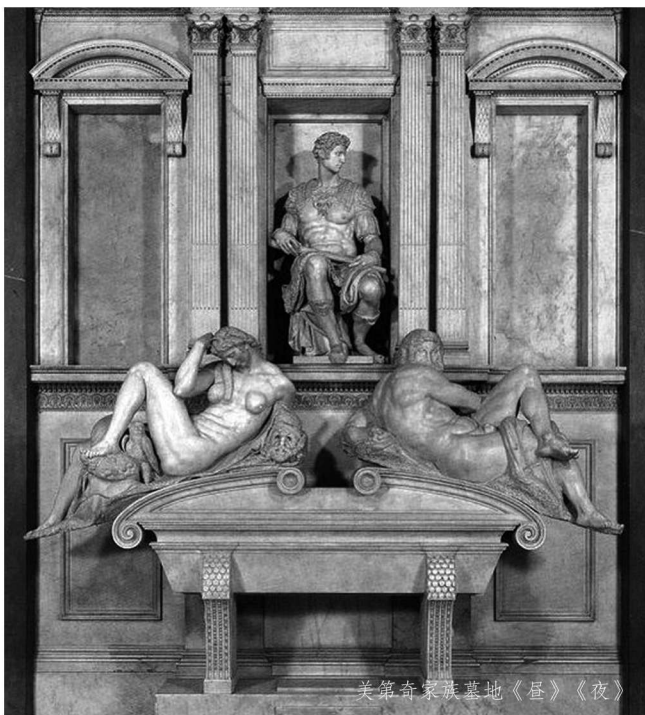


尤利乌斯二世墓地《摩西》

一尊铜像。迫于压力，对铸铜一无所知的米开朗琪罗不得不开始从头学习铸造，三年后他才费尽心力完成了这项任务。回来后他开始着手陵墓雕塑的创作，但刚开工便被教皇叫停了。教皇让他到罗马为西斯廷教堂重绘天顶壁画。米开朗琪罗对绘画是抵触的，如果不是因为厌恶绘画，他也不会选择雕塑。他认为自己是雕塑家，绘画并不是他擅长的。教皇对他的这些解释充耳不闻。绘制西斯廷教堂天顶壁画的四年，是米开朗琪罗一生中最暗淡却也最崇高的岁月，他承受着各方面的压力在做一项自己并不喜爱的工作。恶劣的创作环境，长期仰视的姿态以及近距离劳作毁掉了他的身体。在为教皇尤里乌斯二世服务的八年里，他从一个意气风发的雕塑家变成了憔悴不堪的“老人”。当时他只不过37岁。

1513尤利西斯二世去世，米开朗琪罗回到佛罗伦萨，想要再一次重启陵墓工程。对他而言，这是一个雕塑家的骄傲和荣誉。他计划建造32座巨大的塑像，并签下了17年完工的契约。他全身投入到雕塑的创作中，这期间完成了《摩西》《被俘的奴隶》和《垂死的奴隶》。

继任的教皇利奥十世和教皇克雷芒七世都出身于美第奇家族。他们与米开朗琪罗一起长大，深知他的才华。利奥十世委派米开朗琪罗主持美第奇家族教堂和墓地的建造，包括一座教堂和至少四座陵墓，又是一项规模浩大的工程。教皇叮嘱他专心干好手中的工作，他不得不暂停尤利乌斯二世陵墓的进度。尤利西斯二世的后人并不买账，他们控告米开朗琪罗违约，要追究他的责任。夹在新老两任教皇的权威之间，米开朗琪罗痛苦万分，他说“我一生被这陵墓联系着，我为了要在利奥十世与克雷芒七世之前争得了结此事，以至把我



美第奇家族墓地《昼》《夜》



美第奇家族墓地《晨》《暮》

的青春葬送了”。在这种纠结的痛苦与反复中，随后的几年米开朗琪罗没有完成任何一件作品。

1527年，佛罗伦萨爆发革命，米开朗琪罗投身其中，这是一个逃离权力的契机，但他却因为革命失败险些丧命。教皇克雷芒七世饶恕了他的“反叛”，作为交换他必须为教皇服务。尽管不情愿，他还是为美第奇家族墓地完成了《昼》《夜》《晨》《暮》等作品。

1534年教皇克雷芒驾崩，米开朗琪罗得以从美第奇家族的建造任务中抽出身来，他来到罗马想全力完成尤利乌斯二世的陵墓。但他刚到罗马，又被新任教皇保罗三世抓住了。命运安排让他从一个笼子逃到了另一个笼子。保罗三世任命他为圣彼得大教堂的建筑总监，此后的五年，他被迫将全部精力都用在创作《最后的审判》上。此时尤利乌斯二世的后人依然因为他不能履约完成陵墓而不断威胁他。

教皇保罗三世的继任者保罗四世是一个强硬的极端保守主义者。他非常讨厌米开朗琪罗在西斯廷教堂里绘制的裸体人像，认为这有伤风化，于是命人给画上的人物都添上衣服。他也不怎么喜欢米开朗琪罗，创作《最后的审判》期间，米开朗琪罗的身体变得非常糟糕，但直到壁画开幕，教皇还在逼着老人作画。瓦萨里说：“这是他一生所作的最后的绘画，而且费了极大的精力；因为绘画，尤其是壁画，对于老人是不相宜的。”米开朗琪罗在给侄儿的一封信中写道：“我是不由自主地被任做这件事情的。八年以来，在烦恼与疲劳中间，我徒然挣扎卸掉他17年来以教皇之命而且义务地担任的重负。”此时他已是80岁的高龄。

三

作为一个天赋卓越的艺术家，米开朗琪罗是骄傲的。他一生都在超负荷工作，前一个任务还没完成，又有新的任务在催他。迫于权威他不得不为教皇奔波卖命，投身于那些自己并不喜爱的工作中，又因那些没完成的作品忍受谴责。而他自己真正想做的，那些伟大的设想却都半途而废。

1545年，尤利乌斯二世的陵墓草草完工，这项任务拉锯了30年，从美梦变成了噩梦，最终的效果与当初的雄心壮志相去甚远——原来的《摩西》只是一座陪衬雕塑，最后居然成了主角。最终完成的美第奇家族墓地与米开朗琪罗所设想的也仅仅只有细枝末节的相似，其中的雕塑、绘画和装饰都不足当初预算的半数，那些宏大设想大半付之东流。

米开朗琪罗的晚年人们对他无比敬重，对于文艺复兴的最后一位艺术大师，没有人敢挑战他的权威，但他却已然对艺术变得相当冷漠。70岁以后，他陆续做过三尊同样以基督为主题的雕像，作品粗糙、人物比例失调、人物面色痛苦，与23岁时的作品相比，他对人体、对肌肉、对美已经变得毫不关心。他已经不是为了艺术理想在创作，而是在刻画自己痛苦与孤独的一生。他在1548年给侄子的一封信中说，“我永远是孤独的，我不和任何人谈话。”长久的等待耗尽了他的耐心，他将自己那颗躁动不安的灵魂熔铸在作品中，但是作品中再也没有了《大卫》里充满力量的坚毅果敢的英雄气概。他说，“不幸的我，因为等待太久而疲倦了，不幸的我，达到我的愿望已是太晚了！”^[1]

作者 《学院雕塑》主编助理

耕耘树艺

曹春生访谈



CONCENTRATE ON ARBORICULTURE

对话人：

曹春生 雕塑家、中央美术学院雕塑系教授、俄罗斯列宾美术学院名誉教授

施 丹 《学院雕塑》副主编

施丹（以下简称“施”）：您是我国 20 世纪 50 年代最初开设美术高中（中央美术学院附中）招收的第一批学生，在此之前您对美术的兴趣爱好从何缘起？

曹春生（以下简称“曹”）：对于美术的爱好是打小就喜欢，喜欢做手工，为班级出板报，美术课老师特别喜欢我，给我很多鼓励。同时，我的学习成绩也不错，还当过班长。初中

毕业时，国家开始办美术中学，沈阳有东北美专，中央美院也办了附中，美术学院的老师到中学招生。起初家里还不太支持，解放前画家大都穷困潦倒，不如学习工科易于维持生计，但由于十分喜欢，还是决定报考美术学校。

施：在央美附中时开始接触雕塑的吗？

曹：进入附中后，由于和大学部的学长们一起学习、生活，看到他们的油画、雕塑作品，有一些初步的认识。并且当时中央美院举办了苏联学习班，看到他们的雕塑作品觉得非常有视觉冲击力，在附中时也开始尝试做雕塑，这些逐渐影响我最终选择了雕塑专业。

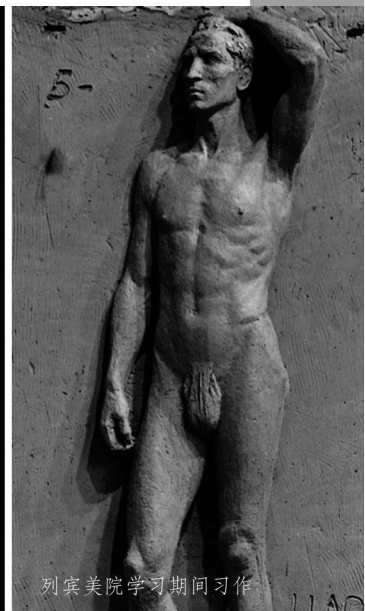
施：进入雕塑系学习后刘开渠、王临乙先生给了您哪些指点？

曹：1957年我被保送进入央美雕塑系本科学习，一年级时学习基础课，二年级时赶上国家开展十大建筑建设，这是一次十分珍贵难得的机会，我们跟着老师们参与其中，既完成了国家任务又学习到了雕塑知识，尤其是浮雕的学习。为民族文化宫创作的浮雕，表现民族团结，我们跟随老师，亲历从访问少数民族学生、收集素材、草稿、泥稿等整个过程，是以创作带教学的很好典范。三年级时完成十大建筑创作，回到学校上课，由刘老师授课，他特别强调“整体”，他认为：细节固然重要，但必须以整体为基础，如此细节才可以发挥作用。

施：中央美院主要依循法式雕塑教学体系，1959年您受国家选派到列宾美术学院学习雕塑，您认为法苏两种体系有何不同之处？

曹：央美的老师包括王临乙、刘开渠、滑田友先生都是留法归国，他们的主张与我后来到苏联学习体会到的没有太大不同。当然，中央美院后来全面学习苏联以后，整体教学体系更接近苏联体制。苏联教学对于基础的要求很严格，通过素描、解剖、习作等种种方式训练学生对于人物结构、造型的认识，因为后期的创作主要也是以人物为主，并且实际上只要掌握了人物刻画方法也就掌握了其他事物的刻画方法。到高年级后对于人物的内心刻画则有更深入的要求。此外，苏联教学还特别通过等大人体来解决学生对雕塑造型、空间、人体结构的认识，这门课程的课时所占比例很大，过去我们的老先生们不太主张做等大人体，或许是拘于条件限制，但做过等大人体后学生的感受完全不同。还有一点，苏联列宾美院十分重视创作训练，这为学生毕业后步入社会能顺畅接受社会任务起到很重要的作用。我在列宾美院学习时几乎每周都有一次创作练习，当时这门课叫“构图”，这样的训练有时是自由发挥，有时是命题，结合正在上的课程，例如肖像或浮雕，用所学的方式进行创作，很好地培养了学生的创作状态。这点比我们强得多，我们经常是在最后毕业前才开始进入创作状态，这是不足之处。

施：建国初期，我们还要向苏联学习纪念性雕塑创作，而到了20世纪70年代就已经有自成风格的优秀作品西藏大型雕塑《农奴愤》。您作为《农奴愤》创作组的副组长可否为



列宾美院学习期间习作



1967年《青年毛泽东》创作现场（合作）



《陈毅像》



在《农奴愤》中创作的人物形象

后生们再详细回忆一下当年的创作情况？这组作品与苏式体系的纪念性雕塑有何异同？

曹：进行《农奴愤》创作之前是“文化大革命”，几乎所有人有十年时间没有进行过创作，接到这个任务时大家都很兴奋。尽管当时西藏的条件非常差，但是却丝毫没有影响到我们的热情，走遍了每一处进行素材收集。

泥塑《农奴愤》的创作历时一年半，主要我们还是学习中国传统，用叙事诗式的方式来讲故事。办法则是中国传统做泥像的办法，苏联没有这种办法。同时因为受到比较好的学院派训练，对于掌握塑造人物的造型、衣纹都有比较好的办法。这样将中国传统泥塑手法与西方雕塑技法相结合，将革命现实主义与革命浪漫主义相结合，将雕塑、画景、灯光、音乐与讲解词相结合，揭露了最反动最黑暗最残酷最野蛮的封建农奴制，热情歌颂了百万农奴可歌可泣的反抗精神，塑造了藏族、门巴族、洛巴族多种不同性格的英雄形象。

施：您有大量人物题材作品，包括头像、胸像、全身像，请您谈谈在创作时如何通过这三种不同的形态塑造人物，体现其身份、性格与精神？

曹：以《陈毅像》为例，这件作品是以胸像的形式来表现。因为是受中国棋院之托所作，所以在创作构思时便将作品完成后所处的环境考虑进去。此时的陈老总不是作为国家元帅，而是作为中国棋艺界的领头人、开拓者。作品提炼了人物在下棋时凝思的神情与动态，似乎下一个瞬间，棋子就要落在棋盘。雕像的背景则是陈毅元帅深刻理解了棋艺与人品而作的一首诗。再以《谭嗣同像》和《弘一法师像》这两件全身像作品为例，两件作品几乎选择了类似的动态，人物迈步前行，微风吹动衣襟，手持“道具”。谭嗣同是中国清朝末年的改革者，但



《谭嗣同像》