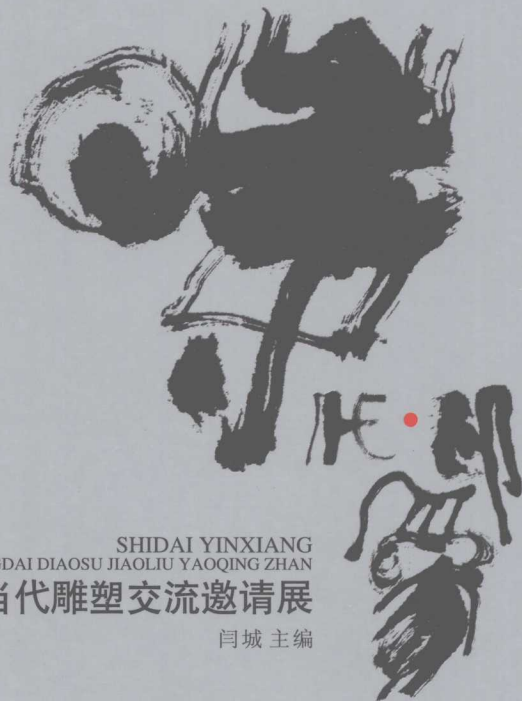
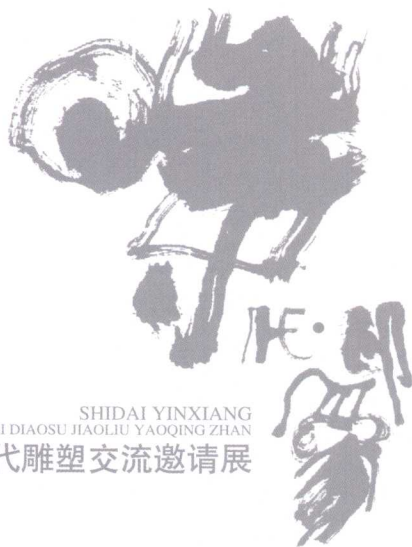




SHIDAI YINXIANG
ZHONGGUO DANGDAI DIAOSU JIAOLIU YAOQING ZHAN

中国当代雕塑交流邀请展

闫城 主编



SHIDAI YINXIANG
ZHONGGUO DANGDAI DIAOSU JIAOLIU YAOQING ZHAN
中国当代雕塑交流邀请展

“雕塑”：意识与劳作形态的当下可能

陈默

从“雕塑”的学理解读，可得知以下信息：又称雕刻，是雕、刻、塑三种创制方法的总称，也是材料方式的特定指代。而用上述方式完成的作品，几乎贯穿了人类文明进程的各个阶段，也成为文明史的重要组成部分。我们从古希腊、罗马的雕刻作品中，从汉、唐遗存的大量作品中，均不难找到很好的学理物证。新中国成立后，本土的在前苏联老大哥的经验和技术平台上发展起来的“雕塑”，有了较为完整的体系框架，并从专业学院入手，形成教、学、产链接有序的本土模式。当然，那些传承有序的传统民间雕刻，也在持续发生着文化积累作用，在此暂不讨论。虽然这种堪称中国特色的模式带有较大的片面性，甚至其僵化的教学理念存在着有损艺术本质的嫌疑，但客观地说，在半个世纪并不顺畅的发展积累中，还是从学院里走出了一批批为数可观的雕塑人才，已成为本土的艺术力量中坚。这期间，优胜劣汰的法则作用和现当代艺术的深度影响，使得一部分留下，一部分出走。留下的，就是我们今天能看到的活跃艺术家。这种“活跃”，对今天景气指数偏低的雕塑界而言，难能可贵，十分重要。但需要强调的是，在世界经济和文化一体化的大趋势下，当代艺术正以不可思议的规模和速度，颠覆着我们既有的生存理念和文化秩序，重新洗牌的杂乱和阵痛不可避免。这期间，人们注意到了被主流忽视的尴尬，既存有对雕塑生态前景不甚明了的迷茫，也有因其昔日的辉煌而仍然揣着的沉重希望。简言之，振作再起并呼唤强势回归，乃是明智之举。

近日读到刘礼宾在前不久举行的中国雕塑学会主办的“观念与转型——中国当代雕塑学术研讨会”上的发言，值得思考：“在这次研讨会上，有些发言者针对雕塑家的‘身份’问题表达了自己的焦虑（例如隋建国）、作出了自己的阐释（例如殷双喜），有些发言者积极拓展当代‘雕塑’概念的外延（例如冯博一），老一辈批评家刘晓纯更是提出了以‘反雕塑’的思路推进雕塑创作，让人耳目一新。在笔者看来，随着艺术创作的推进，原有的‘雕塑’概念必然被拓展，‘雕塑家’身份必然会变化。”其实，在这个研讨会上被大家共同“焦虑”的“身份”问题，是中国本土特有的将艺术中的材料表达方式，用意识形态逻辑强制僵化的结果。如同“美术”之于“艺术”、“国画”之于“水墨”、“美学”之于“感性学”等等，要么生造要么硬扯地延续近

一个世纪的混乱的学理概念一样，概念不清，学理焉得？将“雕塑”材料方式用“家”来固定，如同烹饪师因其善长的多种菜品之一的回锅肉而被尊以“回锅肉师”一样，将“师”微缩至“肉”VS将“家”微缩至“材料”，是否有异曲同工之妙？如有耐心再以材料细分追之，是否还该有“泥塑家”“木雕家”“铸铁家”“锻铜家”“制陶家”“凿石家”……？问题不在于材料方式本身，而在于使用者以及对使用者的管理体制和文化机制。近年来，随着对外艺术交流的不断增强，已鲜见出国者的名片上再印什么“油画家”“水墨家”之类，而基本通用“艺术家”概念。从艺术材料方式的交叉互补能丰富表达的原理中不难看出，一个艺术家的方式的“杂”，也许会赢得更多可能。现成的例子是毕加索，你无法给其定“家”；吴冠中也因其油彩水墨的交织而令“家”不知所踪；方力均、周春芽做“雕塑”及苍鑫方式的高度“混乱”，都导致了给他们以材料安“家”的困惑。我们之所以仍约定俗成地还按“雕塑”“油画”等分类使用，那仅仅是用一种符号编码模式去称谓指代某些概念和所含内容，并不认同将“符号编码”歪曲、偷换、僵化。

从“雕塑”的市场属性解读，则不难看出多元混杂的局面。近几年，随着当代油画市场的不断升温，昔日风头强盛的雕塑却没有显示出团队在今天的优势，整体行业形象在忽明忽暗中沉浮，似有落伍嫌疑。一方面，我们看到了展望、隋建国、向京、陈文令、李占洋、焦兴涛、师进滇等艺术家的作品在当代艺术市场认知度的日益升高；一方面，一批二三十年前的高手，要么转向，要么销声，要么匿迹，却使得行业信心和重心下滑；再一方面，一批中青年艺术中坚，虽然他们的作品在观念和形态上不断突破，并显示着良好的上升势头，但苦于雕塑整体生态的萎靡，加上材料方式的受限，出展和出场的机会不多，市场属性也自然打折。各种问题的汇集，必然形成整体结果的不佳。近一段时间，围绕雕塑的当代性问题的讨论日渐增多。其中批评家王林指出：“从某种意义上讲，雕塑创作正面临两个市场的诱惑。一个是公共雕塑市场，在这个市场中的国家资本以权利资本的方式运作金钱资本，官方意识形态和利益潜规则起着主导性作用，此一范围内讨论艺术的公共性其意义极其有限。在尚未真正树立公民权利的社会中，这种讨论不过是纸上谈兵，更需要思考的是‘纸’而不是‘兵’，是公民权利问题，是艺术自由创作即个体意识的呈现问题。另一个市场是正在开始的个人作品收藏，其运作从个人风格开始，受经济规律和市场规则的制约，是有益于个体创作的。但操作过度则容易将‘雕塑家’凝固在既成的风格样式之中，逐渐失去和当下文化现实的直接联系。所以，我们不能把关于中

国雕塑创作的讨论全部纳入市场范畴。创作问题是一个精神问题，也是一个社会问题，这才是批评关注的焦点与重心。”而他的结论也意味深长：没有个体性，哪来公共性？进一步推理，个体是公共的基础，公共是个体的释放。

“个体”问题，从来都是艺术的基本问题。形成一个艺术群体或生态，个体的智慧和有效劳作至关重要。我们不妨从一些有趣的个案的阅读中，寻找个体的价值和意义，缓解一下雕塑给我们带来的凝重。李占洋，可谓将智慧隐在笑容之后，再用“使坏”借笑容传达智慧的玩主。他的“人间万象”系列，用喜剧方式对身边的俗事俗物像浓缩“铀”一样耐心提炼，做成一盘盘味道不错的寓言“佳肴”，足以让享用者上吐下泻五味颇杂。近期做的身带镣铐高举红灯的《高名潞像》，将“文革”版的大义凛然的英雄人物李玉和与当代版的艺术批评学者高名潞，进行了“不怀好意”的形质偷换，结果的玩世嘻皮歧意丰富了作品的张力。此后的《栗宪庭像》，呈“收租院”中“交租”的经典造型，破衣烂衫草鞋的“雇农”老栗，弯腰驼背艰难地“驭”着“为无名山增高一米”的庞大作品体积前行，滑稽、逗乐、可爱。师进滇的作品都是用钢丝编织成型的。从他前几年套编竹椅老门窗，用火烧去“内容”而留“空壳”的系列作品，到编织云、水、树、石，再到后来编织的摩托车、自行车、汽车系列，真可谓“编”出个五花八门莫名其妙新世界。这些作品，在出人预料的地方找到亮点，打破了人们以往对雕塑形态和材质的认识，逐步受到学术和市场的重视，并非偶然。焦兴涛的金属焊接作品系列，将过去人们已知的焊接可能性大为扩展。他用废弃生锈的金属边角材料拼接成中国的盆景、亭子和古装戏人物，在形不似神似之间，意念与物象之间，交叉互补，趣味丛生。他的“中国制造”包裹系列，将超现实主义的理念和技术、玻璃钢的材质，与现实生活中的垃圾物品进行精神搅拌混合，衍生出一系列尺寸出格、形态萎缩、乱真非真的作品。陈克的对西方经典雕塑的压缩系列作品，让人走入怪异的幻觉世界。那些早已被人们顶礼膜拜的有些生腻的传世大作，陡然间被“外力”莫名挤压至“失态”，相识不相认，相认不相同。这些看似对前辈轻漫无礼的举动，实则是顺应艺术本源逻辑使然。与之相比，徐光福则呈现方式相似但结果迥异的特征。他的“挤压”，不仅针对西方经典，也针对中国经典；不仅针对经典，也针对

世俗；不仅对单体，也对群体。各种“来历”的林林总总的资源，分别根据不同预设，被或多或少多地“挤”进有形无形的空间，“压”往不能承受之压的“窄门”。闫城的生铁铸造系列，以“把鲜花给敌人”的主题命名，但“花”者，却被“枪”替换。二者的功能殊异，使命对立。在原始和卡通、过去和现在的情感混浊的意味里，“花”“枪”“人”，都在扁平生硬的历史夹层中爬行，那些功、名、利、禄，都化作烟云。廖海瑛的花卉植物系列，秉承她十年来坚持的个人经验，将人的情、色、欲、利，通过与植物花卉艳俗的精神合成，衍化出观念内置的植物表征形态，散发着迷离飘然的诡异气息，摆动着走向移晃的逻辑错位。不能确认女性意识与女性艺术之间，有某种潜在的“粘连”，但若这种“粘连”有利于作品的成立，那倒未尝不是一种价值趋向。郑黎黎的作品，也显出与这种“趋向”的共振。她的“自抚”和“腿”系列，着眼于保持女性基本生理特征的“中性”立场，而涉及的问题可能已不中性。“自抚”的背后，不仅有生理的，也有精神的、社会的、生态的诸多因素的牵扯和诉求，显示着无可名状的欲望之渊和沉浮不定的情感滥觞。戴耘在材质选择上的出人意料，使其作品的结果也大大出人意料。汽车的钢材与建筑的红砖，虽质性差异殊远，但却会在功能模糊的物性表征上悄悄取得一致。这种“一致”的基因，是与艺术的意念扩张需求不谋而合的。而将生活常用家什如熨斗、罐头之类的比例大面积扩张，并用砖头置换至陌生对抗的语境，仍然是艺术需求使然。陈硕对材料的兴趣，多集中在陶泥上。其难点在于不易摆脱材质方式对出奇出彩的制约，亮点在于若拿捏得当可能有意外收获。用陶泥捏成婴儿胚胎混合成人形，复又进炉烧制，再不知怎么地“钻”进医用展示瓶，色泽与原体有异，“本质”与“原质”同谋不同果。系列“意外”实为意中之为，隐有作者苦心。程翔的多种材质的物象“嫁接”系列，将不同文化和历史时空、不同社会属性、不同比例形态、不同材质的对象，按个人计划荒诞而严肃地拆分构合，成跨人文元素的复合物种，延伸出语意多重的表达机制。材质和形态的混杂咬合，旨在弱化“纯粹”的意识流。

批评使人明志，讨论使人进步。我们共同关注的，是在大家的不懈努力中，找到行之有效的解决问题的办法，追问“雕塑”意识与劳作形态的当下可能。而“可能”正蕴藏在诸多的不可能中，蕴藏在集体的智慧与责任之中……

2008年3月—4月于成都龙王庙

时代印象——实·虚·玄

中国当代雕塑交流邀请展

闫 城

文 化

“道可道，非常道。名可名，非常名。无名天地之始；有名万物之母。故常无，欲以观其妙；常有，欲以观其缴。此两者，同出而异名，同谓之玄。玄之又玄，众妙之门。”（《道德经》第一章）当我读到这些精炼、隽永的文字时内心一阵舒展，相对于我面对充满理性和硝烟的当代艺术时更令人心旷神怡。

在《艺术的阴谋》一书中就“文化霸权”与“文化侵略”的问题，作者清河采访了塞尼叶女士，塞尼叶女士讲到“在当今世界各国，存在一种文化侵略。我不知道经济全球化是好是坏，但是文化全球化是一种邪恶，绝对是邪恶”。“对于美国人，推翻一切并不难，因为他们背后（历史）什么也没有……在“二战”后，他们懂得艺术是渗透一个国家绝妙的工具。他们已经有了军事霸权、经济霸权、新科学技术方面的霸权、语言的霸权也已确立，对其它国家控制很大……”

“首先是强加给你语言，然后，强加给你一种艺术——假如这能称之为艺术的话。美国人把一种表现方式，一种任意的杂耍强加给所有国家。然后，便确立了文化霸权”。当谈到中国当今艺术时，塞尼叶女士认为：不是说艺术家应当重复古人，而是应当从自己的遗产中吸取东西，将其化入自己的现代性。中国艺术家不应否定自己的遗产，去追逐一种不是自己的艺术、不是自己的表现方式、不是自己的本性、不是自己的文化根本。艺术呵，艺术是根植于每个国家的土地！艺术家应当脚踏自己的国土实地去创作……

这位法国女士的谈话让我们了解到，当代艺术的实质是美国文化的一种全球化的文化侵略。如果真是这样，当代艺术就充满了硝烟味，不管现实是不是真的有这么残酷，但是对中国传统文化已被我们自己否定、破坏、消解、恶搞得所存无几的今天，在自身文化免疫力没有完全恢复之前，是十分值得警觉的。

在当代文化艺术语境中，中国雕塑的传统断层更显突出。中国历史上，雕塑有非常丰富而又优秀的作品，但是，雕塑家的社会身份在两千多年以来都是“百工之列”的工匠身份。社会地位低下也是导致雕塑理论相对于绘画理论来说是几近空白的原因之一，这对于雕塑的深度发展是不利的。这种现象直到20世纪初，现代雕塑体系建立

起来后，才有了根本性的改变。

中国现代雕塑是在寺院雕塑、陵墓雕塑、民间雕塑等传统雕塑中建立起来的，学院体系的雕塑在中国历史中是从来没有的。在这片荒漠上，中国所有的美术、艺术院校雕塑专业的教学体系，都是直接师承欧洲传统的模式，无论是西欧模式还是东欧模式，都面临同样一个问题：现代雕塑在创立之初就完全割离了与中国传统本土文化的联系。学院系统性的精英式教育，弥补了传统雕塑在理性、逻辑性、系统性上不足的局限。近一二十年，中国雕塑在文化准备尚未就绪的情况下，又与西方现当代文化艺术接轨，在强势的现当代文化艺术冲击下，也使得这种文化裂痕被进一步拉大，因此，以雕塑为基点的文化选择与深度思考对中国当代雕塑很有必要。

中国当代雕塑应怎么去理解呢？从文化选择和现实出发，对中国当代雕塑至少可以有两种理解：

一是在世界主义概念下的中国当代雕塑，这是西方当代艺术在中国的异化或具体化，它的标准是以西方当代艺术为参照。其中参展、创作、展示、方式、效果都是以当代艺术为参照，它是进入西方的通道，能更快速地进入世界艺术格局。如威尼斯双年展、卡塞尔文献展，它是用世界语言来表达感情，读的书籍是西方当代艺术史、后现代主义、当代哲学。艺术机构的支持基本上是西方艺术基金会或西方重要的国际性画廊；艺术表达方式基本上是将中国的一切东西，都作为符号来创作或挪用西文当代艺术样式进行中国化改版；艺术家基本上是投身于西方标准的“当代艺术国际”。对雕塑来讲，只是作为艺术语言或表达方式。在当今中国多元化的文化框架中，其实是需要这类全球化的雕塑及雕塑家的，这一“当代艺术国际”的标准化运动作用于其他国家的最终结果，就艺术家而言，成功意味着个人命运取决于全球化标准的认可程度，剥离了与自己国家的深度联系。

二是从中国自己的历史和现实出发，深入研究思考自己的文化位置。其标准是参照自己的历史，其参展、创作、展示、方式、效果均是自己历史文化的自然延伸，是对现有雕塑素材存量及观念的拓展、挖掘、提升和发展，是从地区性、地方性、特殊性、差异性出发解构单一文化全球化模式的一种尝试，从而达到世界性的理想之路。这样的道路对于艺术家而言，可能会距离成

功之路较慢而且艰苦，对于威尼斯或卡塞尔的邀请，可能会犹豫或回避。实际上中国的当代雕塑受西方当代艺术的影响是必然的，这是人类社会发展到当下的时代印象。我想说的是在人类整体觉醒的时代，作为中国的艺术家在创作作品时，应有更多的出路和更多的思考。我个人认为在当下进行艺术创作，文化选择是不可避免的。

在中国的汉文化传统中，以儒、释、道三家思想为核心，其中，道家思想更接近艺术，在中国思想文化发展史上占有非常重要的地位，对中华民族优秀传统文化的形成和发展产生过极其深远的影响。鲁迅先生曾言：“懂得道家，便懂得了中国”，“中国文化的根柢全在道教”。

当今天读到“道可道，非常道，名可名，非常名……”这样的词句时，仍然是那么的亲切，撼动心灵，看来真正优秀的传统还是不那么容易被割断。实际上，在喧嚣骚动、功利欲望的现实社会，读读《道德经》能够使人的心灵得以宁静，让内心真正可以松弛、自由。也许道家学说能给现代人一份精神上的慰藉，在建设人类共同的精神家园中能有它特殊的作用。

本 体

在当代文化艺术的语境中去讨论雕塑是什么不知道还有没有意义？怎么理解“当代雕塑”呢？怎样理解“中国当代雕塑”呢？它有没有底线？这些话题都是很难界定统一标准的。在这里我想以个人的理解以自言自语的方式，与大家交流一下，不足之处请艺术界同人多多指正。

上节开篇的那段文字是《道德经》的第一章，其中有四个概念意味深长，也是老子哲学中的重要概念：“道”“无”“有”“玄”。“道”的本义是指道路，后来逐渐引申出“事理”“法则”和“规律”等意义。老子借用它来集中表述自己关于宇宙本体论，事物发展观的基本认识论，是指抽象为无形的宇宙本根，天地万物的生成者，万事万物发展变化的终极动因与永恒规律，从而成为老子哲学体系中的最高范畴。“玄”，本义是指深黑的颜色，此处引申指超形象，超感觉，深远不可测知。相对于“雕塑”而言，雕塑创作的主体是艺术家，艺术家是雕塑作品的根源，犹如“道”是万物的根源一样。而支

配艺术家完成作品的行为是人的思维，思维是生命的重要本质之一，对生命和思维的无限性的认知，对当前科学来讲还没有完全研究清楚。因此，再借用老子的“玄”的概念来说明艺术家的创造性思维在雕塑中的根源性特征。

“无”是老子哲学中的重要概念之一，与“有”相对。它是就“道”的统一永恒性质而言，是指“道”的不显现，无形象，不可言说，不可感觉而又无所不在，无所不能，也代表无形抽象的事物。对于雕塑而言可以用“虚”来替代。“虚”可以是空间、时间、理念、观念等概念，构成雕塑的另一面。

“有”老子哲学中与“无”相对应的重要概念，通常指具体、有形的事物。“有”是“道”的外在表现，即“道”既是无形抽象的本源，但同时它又渗透体现于可以感知、可以触摸的具体事物之中，“有”与“无”辩证统一，“实”与“虚”互为一体。对于雕塑而言，“有”，看能不能用“实”来借用或转换。“有”是“道”的外在表现，指具体有形的事物。对于雕塑，“实”就是一种实物存在，它可以是石头、木头、金属、沙、布、漆、线、光线、声音、植物、石膏、水等，一切可以看见、感觉到的实在物质都是雕塑。现在“实”“虚”“玄”三个概念构成了雕塑的根本概念。

“玄”是雕塑家的创造性思维，是雕塑的本源。“实”是雕塑的实在物质，“虚”是雕塑实在物必须放置的空间。可以简单用一句话来描述什么是雕塑：一切在空间中的创新性的实在物质，都可以称为雕塑。这种解释就与传统画论有了自然联系，评论一幅画时，就离不开对艺术家品格的评说，因为思维方式决定人的行为方式，画品、人品变得重要了，传统画论就可以介入论述了。“计白当黑”的绘画、书法理论，可以看成“实”和“虚”的雕塑关系，“计虚当实”对雕塑可以进行中国式的理论阐释，也可以增加对作品更有效的品鉴描述。

在这里不能简单将其等同于“一切人类创造物都是艺术”的概念。这是杜桑在上世纪初将小便器放置在美术馆里，称之为“艺术品”的概念延伸。杜桑是在西方的艺术传统背景下的机智，这里是对艺术本体不同角度的解释，文化的针对性不同。杜桑的机智是放弃技术，是以观念为主体的当代艺术理论的策源地。而“实”“虚”“玄”这种雕塑概念则是保持并延伸技术性，消

减了文字阐述特征的造型艺术。我想中国当代雕塑应该是以保持造型艺术的基本特征为底线。现成品与造型艺术的区别，可能也是装置艺术与当代雕塑的区别吧。

认识

西方当代学术界有句名言“一切人类历史都是当代史”，这是平面化的思维方式，当代艺术的创作方式也是将一切历史资源作为素材，以创新为目的，为创新而创新，艺术变得有点像创新竞赛。当代艺术史对创新的记录已精确到几年、几月、几天。如谁先画单色画，谁又怎样了……，艺术变成了朝生而暮死，“走马灯”式的艺术杂耍，一出现就失去了存在的理由，就应该被“历史”淘汰，被“时间”消灭，其实这是线性“历史”观对艺术的威逼。艺术的实质是人类的情感表达和精神自由的需要，不仅仅是抢注商标式的时间威逼，也不存在先进与落后的区别，比如非洲充满生命感和神秘感的木雕，同样也震撼我们。

我想说的是，艺术还是具有超越“时间”，不受“时代”限制的永恒性。人类在幽暗的史前岩洞里就开始画画，今天依然还画画，依然还有这种绘画的永恒冲动。“反者，道之动”，物极则必反，老子就是这样引导我们，事物不仅有“进”，更有“反”。

《道德经》第二章讲：“天下皆知美之为美，其恶矣。皆知善之为善，斯不善矣。故有无相生，难易相成，长短相形，高下相倾，音声相和，前后相随……”

可以这样理解老子的观点：当美的观念出现，丑的观念也随之产生。当善的观念与标准成立，这样就等于恶的观念也随之形成。那么，当文化全球化出现后，也会有文化全球化的反面——反文化全球化出现。当代艺术出现时，也会有后当代艺术出现与之相对立，而又相互依存。

思想观念是相对的，不是一个标准、一个统一的概念，在造型艺术上更是如此。

“实”和“虚”或“实物”和“空间”是由双方相互依存而产生的，两者相互依存，互为前提，无法孤立存在，彼此缺一不可。实际上也适合于对当代雕塑的认识。

比如前文的“有无相生”，可以用来说明实体造型与空间是相互对立，又相互依存的关系。

“长短相形”：可以理解为长或短也是通过相互对立、比较而得以体现的，很像造型艺术中的对比关系，可引申为：长和短、方和圆、粗与细、高光与亚光、软与硬、冷色与暖色、自然物与人造物、锐与钝等等是既对立又统一的关系。

“高下相倾”：高和低也并无绝对的标准，而是通过比较而得以区分的。可以引申为造型艺术的空间变化，如上面与下面、内与外、开与关、减与加、凹与凸、“九天之上”与“九地之下”。

“音声相和”：指音与声两者依靠对立而得到协调和谐。声，单个声音；音，是不同声的组合。可以引申为当代雕塑在材料上的拓展：单声与合音、自然声与人造音、强声与弱音，声音也可以是材料；当然光也可以作为材料，如强光与暗光、冷光与暖光、自然光与人造光；水也可以作为材料，如静水与流水、急水与缓水、平流与瀑布，宽水与细流，潮与汐，冰与水；风也可以成为材料，如烈风与微风，自然风与人造风等等，都可以成为雕塑材料。

“前后相随”：前和后也不是孤立、绝对的，它们同样是依靠对立而互相区别，互相依随。可以理解成时间概念，实际上在传统雕塑中时间概念非常明显。比如：先有创意，再画草稿，然后是泥塑小样，再是放大稿，模具翻制，最后成品，硬质材料制作，先是粗形，后是细节，最后是肌理处理等等。每一个环节，都不仅仅是一个工序，都是时间对作品的不断打磨。对当代雕塑而言可以引申为：将种子做成某种造型，再让种子发芽→生成→成熟→枯萎；将新鲜蔬菜构成某种造型，再放置至干枯；每天捏一团纸并以某种方式陈列，直至生命结束等等，都可以理解成将时间引入作品，而作品的前、后是截然不同的效果，但又互相关联。

方法

高名潞在症治中国当代艺术的出路时，开出了“艺术方法论”的医治处方，可归纳为是“艺术语言的创新”。同时，也强调与中国现实的社会、文化及中国人的情感相联系，我个人认为是

睿智而中肯的建议。技术和方法创新是中国当代艺术的盲区，基本上都是沿用了西方当代艺术的技术成果，作品是经过中国人的巧妙改造加工完成。如：将中国的符号、材料、元素、典故、政治话题、现实问题等等，变现为极富视觉冲击力的作品。中国当代艺术的成功，更多的是依靠政治、文化、社会的不同而异于西方的差异性所决定。对于当代艺术的技术、方法的创新是远远不够的，其意义远远不及指南针、火药、印刷术、造纸术对世界的影响。技术、方法的创新也许是中国当代艺术的下一个话题。

“是以圣人处无为之事，行不言之教”，这段老子名言本意是指圣人应该以无所作为顺其自然的原则与态度处世接物。行不言的教化，做到“润物细无声”。如果将这种观点引申到雕塑上，可以这样来看，艺术家应以“无为”的心态来行事，“无为”不是不作为，而是指根据自然的规律行事。也就是说，艺术家应该放弃获名得利的个人欲望，在自然而然的状态中去研究雕塑的相关规律为目的。有点像西方社会中，将艺术作为追求真理的方式之一的理性态度。这是人生观的选择，有点像“卖油翁”和“庖丁解牛”式的寓言人生，实际上这是最难做到的，牵扯到人生价值观的选择，在商业社会讲究物质利益的观念下，很难做到修道式的生活，这是人生观也是价值观的选择与坚守，我认为这才是中华民族的真正优秀传统。“行不言之教”对于雕塑是不是可以理解成多去做实验，多去做作品，用作品来说话，尊重视觉艺术所具有的自身特征，而不是靠言说。以“无为”“无欲”的平静心态去研究雕塑，以“不言”的作品来说明一切。

雕塑创作本身是个体行为，是以个人的生命体验、个人的生存经验、个人艺术感知、个人的独特技艺去完成艺术作品，因此，在方法和技术上都很具体。《道德经》三十九章：“昔之得一者：天得一以清；地得一以宁；神得一以灵；谷得一以盈；万物得一以生；侯王得一以为天下贞。”

得一：即得道。“一”，道之别名。王弼注：“一，数之始而物之极也。”《韩非子·扬权》：“道无双，故曰一。”范应元注：“物有万殊，道惟一本。故昔之得一者。”

因此，天得到“道”，然后才清澈澄明；大地得到“道”，才能厚重安宁；神祇得到“道”，然后才能灵验、灵妙；谷得到“道”，才能充

盈、充足；万物得之才能滋长、生长、发展；王者得之才能成为天下统治者。就雕塑家而言可以这样理解：因为“道”同“一”，对“一”也可引申为坚守“一”种职业，对自己的职业有深刻的认识，以雕塑为生，不会轻易改变，这是前提。再就是从雕塑事业中去发现最适合自己的“一”种学术方向，渐渐使之具有唯一性，并将这种唯一性做到极致，达到“一”的王者之位，达到天地间的唯“一”。

《道德经》六十章中讲：“治大国若烹小鲜。”意思是说，治理大国要像烹煎小鱼一样，不要去经常扰动它，免得焦糊，事与愿违。范应元说：“治大国譬如烹小鳞。夫烹小鳞者不可扰，扰之则鱼烂。”它的意思有三层：第一是要吃鱼，而不是不吃，这在政治上就是要治，而不是真的放任自流，彻底不治。第二是治国管理要谨慎小心，不要节外生枝，画蛇添足，不要乱翻乱动，否则锅里的鱼会碎掉，没有办法再吃。第三是治国者应有足够的信心和技能，将治大国像烹小鲜一样游刃有余。

这里的“治大国若烹小鲜”，我觉得与“得一”有许多相似之处，从技术层面讲，都是强调在认识清楚事物后，行动时就应该小心谨慎，不要乱翻、乱变。这样才不会消耗元气、浪费能量。

交 流

人类文化最大的交流是西方文明与东方文明的文化交流，后是不同历史、背景的五大大文化圈的交流，再是各民族、各国家、各地区间的交流。这次交流展，可以说是在西方当代艺术影响下，同一文化背景内的区域性的交流。交流是人不可缺少的秉性，在人与人、人与群体、人与自然之间都需要交流。交流是平等、理性、尊重、开放、和平的象征。艺术更需要交流。交流是这次展览的目的，被邀请的雕塑家均来自广东、四川、重庆三个地区，且都是2000年以来比较活跃的雕塑家。展览面临的议题是：地区间的交流在越来越扁平化、信息化和全球化的时代是否成立呢？而交流的目的是：强调差异性还是消减差异性呢？

儒尔·洛纳尔（Jules Renard）曾说：“一个概念属于全世界的，但一个形象只属于你一个人的。”个人经验是不能完全摆脱掉他自己生活的

地域传统的。成都话、重庆话、广东话都是中国语言的表达方式，但差异却不小啊！这次展览中三个群体的作品确实反映出地域的差异性，可能这是不同艺术氛围和价值取向影响的结果。在当代文化艺术语境下这种群体差异性明显能感觉到，但又不完全像古典艺术那么夸张、明显。作品的差别还是在一定范围内。不知这是不是文化全球化和信息社会化对中国艺术已经生效了。

深圳几位雕塑家的作品在制作方式上都是直接成型。戴耘近年以砖为雕塑的材料，经过精心打磨砌成各种器物，如等比例大小的奔驰轿车等，将现代物品转换成犹如古城墙般的效果，让人联想到社会现代进程中对传统文化改造的一种必然性。陈居上的作品将冷轧钢板锻打后，随意焊接成不同形状，近似于假山石的造型，作品透出坚实的生命感。任磊的作品将薄纸般的铜皮片，捏成各种人体形状，组成了有着强烈空间感的造型，雕塑整体看上去，犹如迎风风动的竹叶。他们的实践都在制作的方式上回避了雕塑的复制性问题，每件作品的最后成型都因制作方式而不可重复。重庆的几位雕塑家是以超级写实的手法来塑造的，以自己艺术的不同理解来构成不同的组合方式。有的作品光是泥塑就需花半年或一年才能完成，翻制成型后的打磨也非常精致，有些作品是上色的作品，色彩非常细腻精到。如：唐勇的近作色彩华丽，众多的小孩堆积在光滑的器物上，作品具有一种用放大镜式的眼光，去看待最隐秘的事和物。胡柯的作品中身穿旧军装的光头青年女子，筋疲力尽地或坐、或卧、或躺、或跪在某一幽密空间中，表达了作者对历史片段的臆想。他们都是将同一造型的作品，复制成几件以上，他们延续了雕塑的复制性特征。四川雕塑的整体感觉，在制作的精力和力度上都不如这两个地区“狠”，偏重于个人的体验和思考，雕塑作品的指向性也因此比较复杂，并呈现出微妙的奇异感。如：师进滇、廖海瑛、钱斯华等的作品。廖海瑛的作品以自由组合的方式造就了各种各样的生灵，并赋予它们浓艳的色彩，这些充满灵性的生命，却讲述着关于人的话题；钱斯华的作品一直延续着个人的写实性传统，真人般写实的女人像，却是马的头，“牛头”“马面”的传统造像借用，使作者在中国传统文化与现实批判之间找到了巧妙的契合点。

其实用文字来描述三个地区的风貌是很难的，每个地区的雕塑所存在的状态及复杂性用文字是

不易去把握的。而且每位艺术家个人创作也是非常丰富的，本来雕塑是视觉艺术，文字之于它本身也是只有无限接近而不能靠近的。往往有时文字对于视觉艺术作品是无效的。

广州现代雕塑历史悠久、实力雄厚，对中国现代雕塑的建立作用不小。广州美术学院的雕塑开放式教学，也使雕塑人才资源雄厚，尤其是2000年以来，一批雕塑家的作品重视于视觉效果，创作的观念思路清晰，艺术观念较“实”在，在雕塑的制作上动手能力较强，偏向于“实”干。如：陈克的作品将自己精心挑选的艺术史中的经典雕塑横向拉宽，单件或两两组合，并以高超的写实手法塑造，又赋予作品华丽的表面，这样的作品只有在电脑时代才会出现。陈晓阳的作品将材料的物理性与观念达到合理但又任性的融合。杨学军的作品一直坚持简洁的人物塑造与实物般的肌理效应相结合。魏华的近作多是由肥硕丰满造型的数人来构成作品，有梦回唐朝般的惆怅。许群波的作品将水浒英雄式的人物变成了后现代式的大众小子。张齐努的作品将十二生肖演义成各种不同的性感造型，荒诞感将现代生活体验和传统文化意象进行了奇特的结合。

在重庆的四川美术学院是由原来西南艺专发展而来，也具有悠久的现代雕塑历史。在20世纪的五十多年里，更是群雄逐鹿，雕塑家和雕塑作品都在中国有重要的影响。2000年以来，在当代雕塑的实践中也是成果累累。如李占洋、焦兴涛、徐光福、唐勇等人的作品令人耳目一新。徐光福的作品中那些像被高温融化的人头，是将人被环境异化的生存经验，直接引入作品。曾岳的作品坚持以材料讲述关于雕塑的故事。李彬的作品是对现实生活中的残疾小子的集体再现。朱映安的作品将树根转化成木或不锈钢的材质，似将现实转化成想象。重庆另有一个群体，他们的创作游离于现实与虚拟世界之间，将现实生活与虚拟的网络、电子游戏、卡通的生活相交融。顾桃的作品使介于现实与虚拟世界里的寓言般的人物充满了机灵。王冕的作品将中国经典名著《西游记》中的唐僧师徒四人，演变成电玩游戏的造型，对e时代的标准有了另一种解读。冯且的作品将拉长的变形卡通人相组合，使卡通形象具有情感的焦虑。陈铨的作品中介于家猫和电子猫之间的灵猫，更是卡通一代的机巧。余洋的作品将木讷的人物与高大的马或船构成了卡通新人的命运期待。康向举的作品完全将动物拟人化甚至灵化，

再将它们纳入某种仪式。

重庆直辖后，四川的现代雕塑历史较早，其延续性时断时连。早在20世纪的40年代，刘开渠先生在成都就完成了14座城市雕塑，后来20世纪60年代的《收租院》影响很大，但对成都地区的雕塑发展作用甚微。一直到20世纪80年代初，成都的现代雕塑局面才慢慢打开，闲散的地域文化特色及2000年以后才有的美术学院雕塑教学体系，使得现在的四川雕塑势力比较分散。2000年以后，当代雕塑创作群体才渐渐活跃起来。沈允庆的作品将铁片锻打成具有空间感的各种人物造型，将女性的阴柔与钢铁的阳刚，有了奇遇般的结合。闫城的作品将形体压缩在同一平面上，以剪裁的方式获得形象，相似于枪战片中的形象，暗示了人性中“斗”的一面。李树的作品将历史文化的真相包裹在华丽的外表下。赵莉的作品偏爱材料的自然言说，在禅修式的打磨过程中体会生命的脉动。刘春尧的作品直接切入了对文化异化与人性贪婪的指责。陈硕的作品中大量的早熟娃娃，是对中国社会急功近利心态的理性隐喻。谭正的作品将人与蚊子的关系，以雕塑的方式进行诙谐的调侃。程翔的作品再次回到对生命关于灵魂的猜想。郑黎黎的作品是将女性的大腿组合成雕塑，并构成奇异的景观。幸鑫的作品是借卡通式的人物来刺激现实的平庸。吴玥的作品将高贵的唐朝丽人变成在当下的惊悸。

其实对于艺术最核心的交流是作品与观众的交流，作品是这个过程的主体，在当代的艺术创作方式上，更多是以“片断”或“碎片”切入作品。比如有的从“文化切入”，有的从“观念切入”、“历史切入”，甚至从“材料切入”，这是当代艺术创作常见的创作方法，称为“方案”创作。这种创作方式对于捕捉一闪而过的灵感很有效，不足之处在于将历史的延续性切断以外，艺术家的艺术经验的延续性也被切断了。基于这样的认识，这次被邀请的艺术家在作品要求上都强调个人作品的延续性，能代表自己学术追求的系列作品，数量也要求在3件—5件以上，这样才能完整、准确地反映艺术家作品的艺术动向。

另外以“观念切入”作品的创作方式还有一个值得注意的问题，往往先入为主的观念或者是作者想要去表达的意义，会障碍作品的视觉传达，也就是说会减弱作品的最后效果。这就关乎作品意义和效果的选择。邱志杰曾写道：“在后效主义的思路中，作品之所以有价值，是因为它拥有

改变现有局面的能力，它是由即将产生的效果而选择的。效果是在作品构造完成之后才形成的，所以称为‘后效’。”“一件有理由的作品不一定有效果，相反，一个有效果的作品不见得一定说得清楚理由。”艺术家更多的是形象思维习惯，它与语言哲学的寻求意义的逻辑思维模式是不同的两条路，艺术家更关心作品的预期效果、作品的实施操作、作品的手法推敲，满足于作品的视觉表达，回避用言语去解释自己的作品。崔健也说“我是在用音乐来反抗文字”，他认为中国文字太强大了，对音乐伤害很大，这是音乐人的深刻体验。对普通观众欣赏音乐作品也是不需文字去说明，这首曲子表达了什么不需要用文字去说明，而是音乐本身对观众的震撼。因此，我又想到老子所讲的圣人是“行不言之教”的，其实很机智，圣人处事的方式是不言说，不说话，推行“不言”的教化，而做到“润物细无声”的效果。就像艺术家不断地实践、实验，最后达到作品的预设效果一样，作品本身就是艺术家对艺术的全部思考呈现。

作品最终对观者生效是艺术家“对观众的人性”的了解，依据是他对他所使用的材料的物性的了解，他对他的作品将要投入进去的整个局面的了解”。作品不以文字去说明其意义，以作品本身去呈现效果，并不是说艺术家不去思考，而是艺术家在专业技术的实验中，不断地去锤炼、去琢磨，才有机会成为独到，才能实现作品对观者的生效。当我深读《道德经》后，深为老子驾驭和控制汉字的能力所折服，老子用了5000多个汉字表达了自己的思想，对中国的文化影响了2000多年。《道德经》中包含的思想总是说不完道不尽，像谜一样，但人人都能从文字中找到自己的所需，总能启发自己的思路，这是不是用文字堆砌的艺术呢？

雕塑作品不能言说却又能动触我们，正是它基于视觉艺术的魅力所在。“不言性”是观者对艺术欣赏必须了解和认识的前提，当然也是创作者完成作品应坚守和重视的原则，因此，这也使得交流变得异常重要，交流的价值所在，应是促成作品与观者的互动。

2008年4月于成都



SHIDAI YINXIANG
ZHONGGUO DANGDAI DIAOSU JIAOLIU YAOQING ZHAN
中国当代雕塑交流邀请展

◎ 作 品



《惬意》

作者：廖海瑛

尺寸：550mm × 1100mm × 500mm

材质：铸铜着色

创作时间：2006年



《蒲公英》

作者：廖海瑛
尺寸：2400mm × 1000mm × 800mm
材质：铸铜着色
创作时间：2006年



《惬意》

作者：廖海瑛

尺寸：550mm × 1100mm × 500mm

材质：铸铜着色

创作时间：2006年

《小狗》

作者：廖海瑛
尺寸：300mm × 600mm × 100mm
材质：铸铜着色
创作时间：2006年



《长耳朵》

作者：廖海瑛
尺寸：250mm × 1000mm × 100mm
材质：铸铜着色
创作时间：2006年



《食·色9》

作者：钱斯华

尺寸：2000mm × 1200mm × 700mm

材质：树脂 大米

创作时间：2006年—2007年

