

中国
雕塑

中国雕塑学会
2015 NO.2

CHINA
SCULPTURE

西南雕塑

SOUTHWEST SCULPTURE

主编 孙振华

河北出版传媒集团
河北美术出版社



西南雕塑

SOUTHWEST SCULPTURE

中国雕塑学会
主编 孙振华
2015 NO. 2

河北出版传媒集团
河北美术出版社

出品人 曾成钢

编委 (按姓氏笔画排列)

马钦忠 王少军 王 林 邓 乐 龙 翔 孙振华 朱尚熹 杨剑平 吴为山 吴鹤林
吴洪亮 陈云岗 范伟民 赵 萌 殷双喜 唐 尧 隋建国 曾成钢 黎 明

图书策划 田 忠

责任编辑 徐秋红 李彤

装帧设计 颜 一

英文编辑 栗多壮

英文翻译 胡玉多

图书在版编目 (C I P) 数据

中国雕塑丛书. 第 46 辑 : 汉英对照 / 孙振华主编
— 石家庄 : 河北美术出版社, 2015. 5
ISBN 978-7-5310-6406-0

I. ①中… II. ①孙… III. ①雕塑 - 中国 - 丛刊 - 汉
、英 IV. ① J305.2-55

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 098214 号

中国雕塑丛书 · 第46辑

主 编 孙振华

副 主 编 唐 尧

出版发行 河北出版传媒集团 河北美术出版社

(石家庄市和平西路新文里8号 邮编: 050071)

主办单位 中国雕塑学会

(北京市顺义区空港B区MAX空港企业融慧园25-3号 邮编101318 电话 010-66173056 电邮zgdsxh@126.com 网址www.csin.org.cn)

经 销 新华书店

制 版 北京九州迅驰传媒文化有限公司

印 刷 北京睿特印刷厂

开 本 889mmx1194mm 1/16

印 张 5

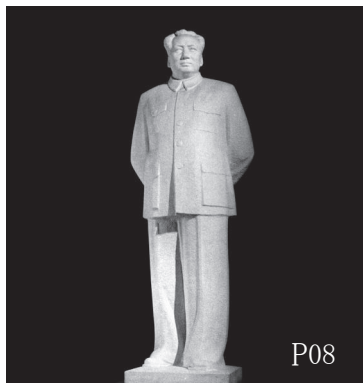
字 数 60千字

印 数 1-2000

版 次 2015年5月第1版

印 次 2015年5月第1次印刷

定 价 20.00元



P08



P36



P44



P52



P58



P66

目录

01 主编手记

思想引擎

02 巴德·布雷维克：在文化间行走的“游吟诗人”（上） / 吴鸿

聚焦 1：

08 试论叶毓山先生的雕塑艺术 / 曾成钢

10 叶毓山的贡献 / 孙振华

18 叶毓山先生与毛泽东的两次缘分 / 隋建国

22 运气造像——品读叶毓山先生雕塑中的气 / 邓乐

26 大家 / 焦兴涛

聚焦 2：

30 川渝雕塑面貌谱系 / 何力平

36 地气——中国当代西南青年雕塑艺术生态浅述 / 张翔

44 贵州桐梓羊磴艺术计划 2014

羊磴：因为不是…… / 唐尧

46 切片与断面——自我生长的羊磴（2012~2014 阶段） / 李竹

52 2015 年第三届明天当代雕塑奖入围暨获奖作品展

54 明天当代雕塑奖 / 焦兴涛

视觉现场

58 开物——傅中望个展

60 抽离与再嵌入——再论傅中望雕塑的意义 / 冀少峰

66 物语——ZERO 第二届当代女性雕塑展 / 郭红梅

励耘乐育

72 第五届鲁迅美术学院雕塑创造奖 / 姜晓梅

八面来风

76 翼——中国雕塑学会青年推介计划深圳展、武汉展

中国雕塑学会迁址公告

封面 《歌乐山烈士群雕》红花岗石 高 11 m 1982~1986 年

作者 叶毓山

PUBLISHER:

ZENG CHENGGANG

EDITOR-IN-CHIEF:

SUN ZHENHUA

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF:

TANG YAO

EDITORIAL COMMITTEE:

CHEN YUNGANG

DENG LE

FAN WEIMIN

LI MING

LONG XIANG

MA QINZHONG

SUI JIANGUO

SUN ZHENHUA

TANG YAO

WANG LIN

WANG SHAOJUN

WU HELIN

WU HONGLIANG

WU WEISHAN

YANG JIANPING

YIN SHUANGXI

ZENG CHENGGANG

ZHAO MENG

ZHU SHANGXI

SPONSOR:

CHINA SCULPTURE INSTITUTE

ADDRESS:

ROOM 808-809, BUILDING 1,

NO. 6, FUTONG EAST STREET,

WANGJING, CHAOYANG DISTRICT,

BEIJING, P.R. CHINA

POSTCODE: 100102

TEL: 010-66173056

E-MAIL: ZGDSXH@126.COM

HTTP: WWW.CSIN.ORG.CN

CHINA SCULPTURE

PUBLISHER: HEBEI ART PRESS

(BUILDING NO.8, XINWENLI STREET,

HEPING ROAD, SHIJIAZHUANG,

P.R.CHINA. POSTCODE: 050071)

MANAGING EDITOR: XU QIUHONG

GRAPHICS: YAN YI

ENGLISH EDITOR: MICHAEL SUH

TRANSLATION: HU YUDUO

ON THE COVER: GELE MOUNTAIN

MARTYR STATUES BY YE YUSHAN

CONTENTS

01 Editor's Note

THOUGHT ENGINE

02 Bard Breivik: Walk on Intercultural "Bard" /By Wu Hong

FOCUS1

08 Try to Talk about the Sculpture of Mr. Ye Yushan /By Zeng Chenggang

10 The Contribution of Ye Yushan /By Sun Zhenhua

18 Mr. Ye Yushan'S Twice Fate with Mao Zedong /By Sui Jianguo

22 Spirit in Sculpture Creations ——Read the Spirit in Ye Yushan's Sculptures /By Deng Le

26 Great Master /By Jiao Xingtao

FOCUS2

30 Sichuan-Chongqing Sculpture's Features and Pedigree /By He Liping

36 Close to General Public——Brief Introduction of Chinese Contemporary Southwest Youth Sculpture /By Zhang Xiang

44 2014Yangdeng Art Program in Tongxin, Guizhou Province

Yangdeng: Because it is not /By Tang Yao

46 Slice and Section —— Self-Growth of Yangdeng /By Li Zhu

52 2015 The Third Tomorrow Contemporary Sculpture Award Finalists Exhibition

54 2015 Tomorrow Contemporary Sculpture Award /By Jiao Xingtao

VISUAL SCENE

58 Heavenly Creation ——Fu Zhongwang's Sculpture Exhibition

60 Detached and Re-embedding——Rediscuss the Significance of Fu Zhongwang's Sculpture /By Ji Shaofeng

66 Materials Speak——ZERO the Second Contemporary Female Sculpture Exhibition /By Guo Hongmei

EDUCATION

72 The Fifth Luxun Academy of Fine Arts Sculpture Creation Award /By Jiang Xiaogmei

WINDOWS ON THE WORLD

76 Wing——China Sculpture Institute Youth Promotion Project Exhibition in Shenzhen, Exhibition in Wuhan Notice of Relocation of China Sculpture Institute

主编手记 EDITOR'S NOTE

西南，用四川话说，是个安逸的地方。

这里始终有一种从容自得，不与主流争锋，不为潮流裹挟；这里始终有一种乐天知命，不与时间追赶，不和命运竞逐。在西南，生活的节奏比较慢，闲暇的时间比较长；在西南，道统的力量比较弱，民间的力量比较强……

这里适合艺术。

本期《中国雕塑》聚焦“西南”，关注中国雕塑的西南现象。

2015年6月，适逢雕塑大家、西南雕塑的领军人物叶毓山先生80诞辰，以此为契机，中国雕塑学会编辑出版了《叶毓山雕塑》的大型画册；召开“中国雕塑的西南现象”理论研讨会，还会同其他机构举办叶毓山雕塑的大型展览。举办这些活动的目的是借此对现代西南雕塑进行一个较为集中的梳理。

所以，本期聚焦分为两部分，第一部分是对于叶毓山先生的个案研究，这些文章从不同的角度和侧面，对叶毓山先生的艺术、艺术观、艺术教育工作进行了论述；第二部分是对西南地区雕塑现象的研究和介绍，它们不仅对西南雕塑的历史、西南雕塑教育的历史进行了梳理，还对正在发生的西南雕塑的现场进行了介绍。其中，一年一度的“明天雕塑奖”已经成为国内青年雕塑展览的一个重要品牌；而本刊持续跟踪的“羊磴艺术合作社”项目，也将有新的研究成果在此发布。

分别关注不同地域雕塑发展的状况，将列入《中国雕塑》未来的编辑计划，我们希望在各地院校和机构的支持下，有针对性地为一个地区的雕塑进行梳理和研究，这样或许能为读者提供一个更为广泛和开阔的视野，避免在一个媒体时代，因为媒体目光未及的原因，忽视那些被遮蔽了的地区 and 他们的雕塑。

除本期主题“西南雕塑”之外，发在头条“思想引擎”上的吴鸿先生的文章《巴德·布雷维克：在文化间行走的“游吟诗人”（上）》值得关注。吴鸿的写作不是简单地沿袭艺术家和作品评论的套路，而是一种深度写作，文章通过对一个挪威艺术家的分析，展现出其背后许多重要的理论问题：中国如何看世界，世界如何看中国；什么是全球化时代知识分子的使命，它如何处理普遍性和本土性的关系。吴鸿的文章让我们看到，在人们所习惯的“西方”的统一标签下，实际上在不同国家、地区、个人之间，存在着那么多的不同和差异，而只有这样深入具体的个案分析，才是今天的雕塑批评所真正需要的。

本期介绍的以傅中望“开物”展为首的几个展览各有特点，有老树新芽，有新人新作，还有专门的女性雕塑家的展览，它们都给了我们以耳目一新的感觉。

巴德·布雷维克：在文化间行走的“游吟诗人”（上）

BARD BREIVIK: WALK ON INTERCULTURAL "BARD"

文/吴鸿

By Wu Hong

01 奥斯卡 1968年



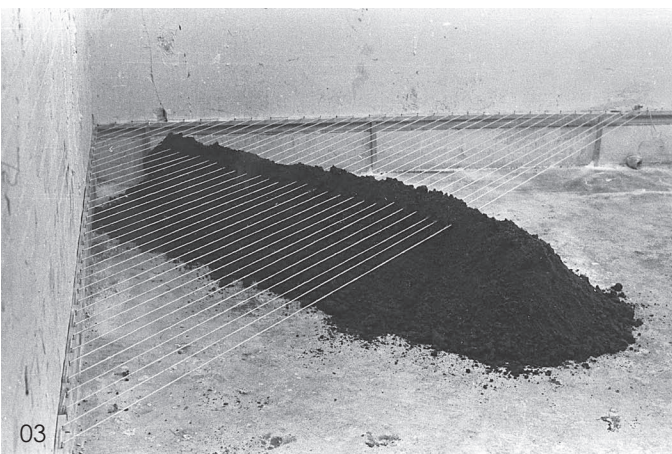
一、从中国出发

我因为 2014 年夏天的一个在奥斯陆展出的中国当代艺术的展览，认识了挪威王国驻中国大使馆的前文化官员梅园梅 (Rigmor Johnsen) 女士，她向我推荐了挪威雕塑家巴德·布雷维克 (Bård Breivik) 先生。同时，梅园梅女士也代表巴德先生邀请我为他的作品写一些评论。这样，我便有了在一个月的时间内两次踏上挪威国土的神奇之旅。

梅园梅在邀请的同时还特意强调：你的文章要体现出如何从中国的角度来看待巴德的作品。这似乎是一个很难完成的任务，因为在艺术家的创作中我们可以较为容易地看到他的身份和地域特征，但在艺术评论中，人们越来越多地是强调用一种“知识共同体”来作为我们从事这个工作的背景和依据，而并不会去刻意强调评论者的国别和种族的不同。我很奇怪，同时作为一个社会人类学家的梅园梅女士为什么会提出这个要求呢？

从北京出发之前，以我对巴德的有限了解中得知，他在 20 世纪 90 年代末就开始在北京建立了个人的工作室，同时，他的很多大型公共艺术作品也是在中国制作完成的。因为这些原因，作为一个距离中国万里之遥的挪威艺术家，他在这十几年来，每年多次往返于北京和奥斯陆之间。

近十几年来，随着中国经济的发展，以及中国当代艺术在国际艺术的版图中越来越引起更多的关注，在中国的北京、上海、广州等城市中，也已经有越来越多的国外艺术家定居或短期居住在中国。这些外国艺术家大致分为以下几种类型。一种是源于早年的对于这个东方神秘国度的兴趣，而沉迷于这个国家的文化和生活方式居留于此；第二种是因为中国自古以来对于外来客人的优待，以及近年来的社会文化中需要表现出一种“开放”的姿态，因而在一个快速发展中的国家中作为一



02 级别 1970年

03 在巴德·布雷维克的第一间工作室中的创作 1970年

个“外国人”身份的艺术会有更多的机会；第三种是因为货币汇率的差距，以及中国相对低廉的物价水平，一个外国艺术家或许可以用相对较低的生活成本，在中国维持一个波西米亚式的艺术家生活状态。而对于巴德来说，他似乎都不属于前面所说的这三种类型中的某一类。他在这近十几年来时间中，虽然频繁来到中国，但在他的创作中并没有像一些居住在中国的外国艺术家，特别是一些欧洲艺术家那样，刻意在作品中表现出一种“中国”的形式符号和文化属性；同时，他也很少和中国的艺术界产生过更多的来往和合作。那么，从一个中国的艺术评论家的角度来理解，他究竟是一个什么样的“外国”艺术家呢？

带着这些疑问，在北欧的一个初秋的早晨，在卑尔根火车站对面的历史酒店（Grand Terminus）自助餐厅，我见到了这位在挪威带有传奇色彩的雕塑家。因为他的老家在卑尔根，也同时因为他的一个规模不大，但脉络非常清晰的回顾性个展在卑尔根 KODE 艺术博物馆（KODE Art Museums of Bergen）展出。正是因为这些，巴德特意将我们的第一次见面安排在卑尔根，而并不是他的现居地和工作室的所在地奥斯陆。

我明白了巴德的这种安排是想告诉我，他的“根”在卑尔根。卑尔根不仅仅是作为他的出生地意义上的“生命之根”，同时也是他的“文化之根”和“艺术之根”。当然，在艺术已经越来越强调一种全球性思考和国际化视野的今天，一个艺术家过分关注他的出生地背景已经没有什么特别的意义了，那么，巴德的这种对于一个来自于遥远中国的艺术评论家的暗示到底意味着什么呢？这与他的作品之间到底又有某种什么样的关系呢？

随后的，在和巴德的朋友、亲人、同事的接触过程中，我了解到，“我是一个卑尔根人”，这句话在挪威人的语义表述中，并不仅仅是一个地域身份的提示；更为重要的是，它还是一个对于从属于某种文化身份或精神趣味的“价值共同体”认同的声明。在我对于挪威的有限的了解中，似乎只有卑尔根的挪威人才会这样去强调他的这种“来自于哪里”的地域属性。

有意思的是，在回答关于他和中国之间的某种神秘的联系性的

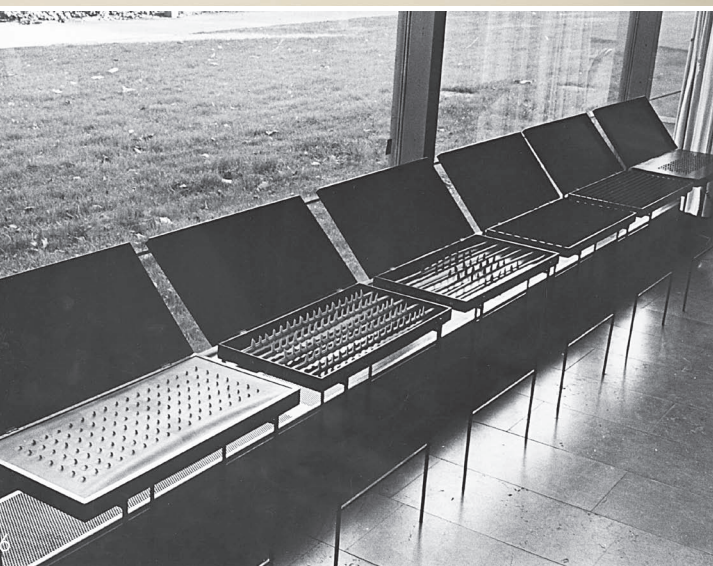
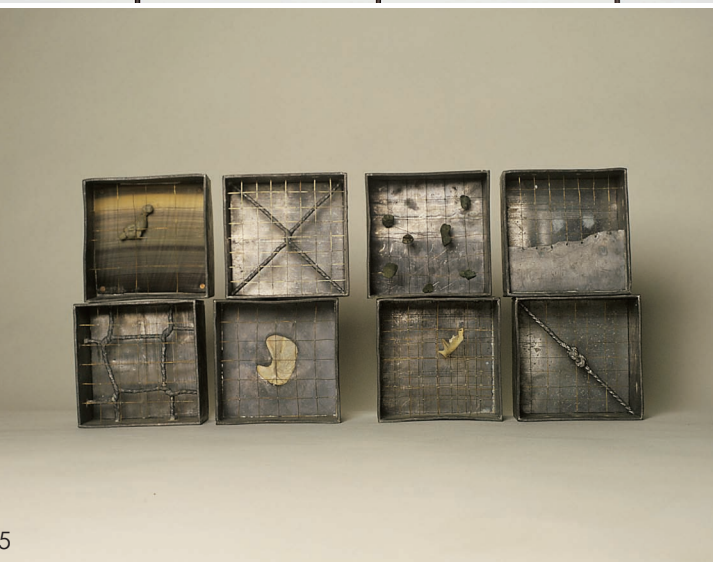
时候，巴德也给我提供了一个有趣的细节，那就是在他少年的时候，当他开始具备了一定的文字阅读能力的时候，在祖父的阁楼上，他发现了一本来自遥远东方的作家林语堂的著作《吾国与吾民》（My Country and My People）。这恰好给刚刚理解到在“我”的世界之外，还有很多其他的不同种族和文明的人的世界的巴德，提供了一个对于未知领域的想象空间和认识角度。这正如雅克·拉康（Jacques Lacan）在他的“镜像理论”中所阐述的儿童通过对于镜中影像来确认自我的统一性，那么这种“文化之镜”实际上也是给一个对于外部未知世界充满了无限好奇心的少年，提供了一个确认自我文化身份的可能性。它实际上也是一个认识世界的角度。这是社会人类学的观点。

由此我也意识到，一个人只能从他的经验和他自己的角度去解释他所看到的。在一个全球化的时代，作为一个现代知识分子，尽管我们已经习惯于共享一套“统一”的知识体系，但在其他方面和任何人一样有不同的经验背景和不同的人格。所以，与其说我写本文的目的是为了从“专业”的角度来解释巴德的作品，倒也不如说是在表述我自己。这也是当代社会人类学的观点。从这个角度而言，我也理解了梅园梅所强调的要我从中国的角度来评论巴德的作品用意，其实，和巴德的作品一样，“从……出发”，无非是设置了一个在文化之间行走的起点，一个观察世界的角度。那么，认识巴德，就从卑尔根开始吧。

二、两个卑尔根

虽然是我的亲身经历，但是直至现在我都无法清楚地回答自己到底亲历过的是哪个“卑尔根”，因为你越是想深入地了解卑尔根的时候，你就越是会感觉到它的矛盾性和多重性。

按照相隔遥远的中国人的通常理解，挪威是一个地处北极高寒地带的偏远小国，但是无论是卑尔根的历史还是现在，它都表现出了某种开放性和拓展性。在维京人时代，卑尔根及其附近地区曾经作为维京人王国的首都而存在过；同时，因为维京人精湛的造船技术和丰富的航海经验，其足迹曾经遍布过俄罗斯、冰岛及格陵



04 头部 1970年

05 漂浮的小物件 1974年

06 历史 1-6 1975年

兰、苏格兰北部、爱尔兰、英格兰南部、西欧大陆沿岸，乃至地中海和阿拉伯地区，甚至有人认为在公元10世纪之前维京人就到过北美大陆。在中世纪时期，因为基督教的禁食传统，导致了欧洲各国对于鳕鱼的需求大增。垄断了鳕鱼贸易的汉萨同盟（Hansaen）以卑尔根作为重要的联络城市，时至今日，在卑尔根的布吕根码头（Bryggen Wharf）地区，还存有大量的作为汉萨商会仓储区和贸易区而存在的木屋建筑。因为汉萨同盟海上贸易的独霸地位，卑尔根也成了那个时期欧洲最重要的港口城市之一。由于城市性质的使然，也造成了卑尔根的造船业和航海业的发达。对于那个时代而言，造船业是代表着当时的手工业最高技术水平和管理能力的“系统工程”，围绕着船只建造生产对于各种专门零部件以及各种船上工具和用品的需要，又带动了各种专业作坊和工厂的发展。而航海业也造就了卑尔根在各个不同的历史时期都出现了大量、优秀的以家族为单位的航运人才。这也导致了卑尔根人一方面见多识广，而另一方面他们的家族观念、本土观念也是非常强大的。这种家族、本土观念固然既有源自维京时代以家族为单元的小屋聚居传统，同时也与航海业命运叵测的职业特点有关。当某一家族的成员因为海上事故而去世的时候，家族的其他成员有义务替死者继续担负起对他的孩子的抚养义务。

这种见多识广与重视家族观念之间的矛盾性，在今天仍然潜藏在卑尔根人的意识中。我在卑尔根的几天时间里，经常会跟随巴德穿行在那里的大街小巷中。巴德经常会不经意地说这家是一个船长，那家是一个船员。据说，在卑尔根的某一条小巷里，往往会住着两个船长，而这些在海上远航的人们在回家的路途中往往又会带回来一些带有异国情调的小物品。我想，这些散见于各个普通家庭中的带着异域他乡信息的物品，对于任何一个在卑尔根长大的孩子来说，都将是一本昭示着文明的多样化的教科书。同时，在跟随巴德步行在卑尔根的“木屋森林”的过程中，他也经常会指着某一个房子说：这是我的朋友的房子，这是我的哥哥的房子，那里是我的某个远房长辈曾经住过的地方。我想，这种浓厚的“聚居群落”意识和对于家族传统的追溯意识，在欧洲的其他国家中并不多见。我甚至有一种奇怪的感觉，在跟随巴德穿行在他的故乡卑尔根的街巷之中时，就像行走在中国南方的某个小镇之中，炊烟袅袅，鸡犬之声相闻，极目所见，不是乡邻就是亲人。这种基于对家族、血缘、本土、传统认识的共通点，或许是巴德在情感上接近中国的一个重要方面；同时，这也应该是一个能够借此走进巴德的精神世界的重要通道。

家族，确实是巴德的成长和世界观建立的一个无法替代的重要基础。他父亲这边的家族来自于挪威中西部的一个农民家庭，家境一般，但节俭勤奋；而母亲这边的家族背景，其外祖父是卑尔根一个拥有造船厂的工厂主，家境殷实，家族成员都受到过良好的教育，理性实际。巴德的父亲是一位版画家，同时还是一个具有浪漫主义空想气质的挪威共产党党员。巴德的母亲在年轻时就像大多数少女一样，着迷于他父亲的艺术气质，虽然家族普遍反对，但是还是和巴德的父亲组成了家庭。在巴德出生以后，艺术家气质毕竟不能替代婚姻家庭中很多具体的物质化问题，所以，在巴德年幼的时候，他的父母就分开居住了。但是，父母的婚姻现实并没有影响到

他们对于巴德的情感倾注。父母分居后的巴德随母亲住在外祖父家里，学识渊博且理性传统的外祖父对他的影响很大，前述的外祖父的藏书阁楼是他人生的第一课堂。而他的每个星期天是和父亲一起度过的，父亲带他走遍了卑尔根的各个博物馆和美术馆，在培养了他对于艺术最初始的兴趣的同时，阅历丰富的父亲还给讲述了很多关于闻所未闻的外部世界的信息。另外，出身普通家庭，具有天然的民粹主义意识和艺术家的浪漫主义幻想气质的父亲对于年幼的、正处于人格养成期的巴德来说，在他日后的性格、气质和思维方式的形成过程中也起到了重要的影响。而另一方面，自立门户之后的母亲像走出家庭之后的娜拉那样，需要通过工作来取得经济上和社会地位上的自立。这样，小学放学之后的巴德经常会被带到外祖父的工厂里打发时间，虽然仅仅是一种孩童式的好奇，但是，现代工业化的生产、加工设备，人通过借助于技术设备而显现出来的巨大的潜能，通过机械加工和手工制作出来的各种奇形怪状的工业零部件，以及与现代化工厂相适应的生产管理流程和解决问题时理性实用的思维方式，也都给年幼的巴德在性格养成的过程中起到了重要作用。如果在一个完整的家庭中，父母双方在性格、气质上的差异性往往会通过成人之间的磨合和协调，最终会给孩子一个相对一致的影响，但是，在巴德的成长过程中，父母双方以及各自家族中的差异性，是在双方已经失去了一个磨合、协调的前提下，并行不悖地同时影响给了年幼的孩子心理世界。所以，巴德性格中的双重性，他的浪漫与理性、空想与实际、热情与孩子气式的忧郁、个体艺术家的不安分与公共艺术工程的严谨计划，都对立而矛盾地统一在他的性格整体内，同时也充分体现在他的艺术风格之中。而这些都是日后形成了巴德的个人艺术风格重要心理因素，同时也是我们分析和了解他的作品的重要途径。

另外，还有一个不容忽视的事实就是，由于强势的玛格丽特一世的使然，挪威自1397年的“卡尔马联盟”（Kalmarunionen）始，在其后的四百多年的时间里，挪威相继被丹麦和瑞典统治，直至1905年之后才完全独立。这对于一个在公元10世纪之后才有明确文字记载历史的国家来说，在伴随着追求国家独立的过程中，对于本民族的历史、文化和传统的追溯，就成为了近代以来一代又一代的挪威文学、艺术家们的不懈努力。自从被称为“北欧的帕格尼尼”的小提琴大师乌勒·布尔（Ole Bull）之后，继起的格里格（Grieg）、诺德若克（Nordraak）、比昂松（Bjørnson）、文涅（Vinje）和易卜生（Ibsen）等很多不同历史时期中的挪威音乐家和作家们薪火相传的就是这么一种文化精神。如果把他们联系起来看，他们在各自所生活的时代所作出的贡献就像一个历史接力棒，乌勒·布尔用他精湛的小提琴演奏技术征服了欧洲，为此前不被重视的偏远北部小国挪威在欧洲中心文化的版图中争得了一席之地；继起的格里格在乌勒·布尔的声誉影响下，用音乐去唤起了人们对于挪威本国的民族文化和历史的记忆；易卜生则用挪威来作为象征表现了欧洲大陆在那个时代普遍所面临的一系列社会问题，所以，二十世纪初，在中国寻求民族觉醒的过程中，易卜生被介绍到中国，不仅仅是一种妇女解放的象征，同时也是一种民族自觉的象征。历史的发展到了巴德的这一代挪威艺术家的时代，他们在世界文化视野中表现得更为自

信，一种用“挪威的立场”和“挪威的方式”去看待世界的文化立场开始显现，所以，从这个意义上来说，我更愿意把巴德视为是“雕塑家中的格里格”。这个观点，在稍后将会有详细的论述。

三、师从安东尼·卡罗

1967年，十九岁的巴德进入了卑尔根美术学院（Kunsthøgskolen in Bergen）学习，当时，在卑尔根只有这么一所美术类学校，而且是以工艺美术和陶瓷为主。巴德在这里的学习过程中显现出了一种与这所学校格格不入的气质和禀赋，这或许是一种内在气质的自然流露，因为在此并没有人能够对他有所帮助和启发。巴德在1968年用金属焊接的一组作品《奥斯卡》，已经表现出了向另外一种正在发生着的新艺术潮流靠拢的内心能量。而在此的三年前，处于创作颠覆状态中的美国极少主义雕塑家大卫·史密斯因为一场车祸而终



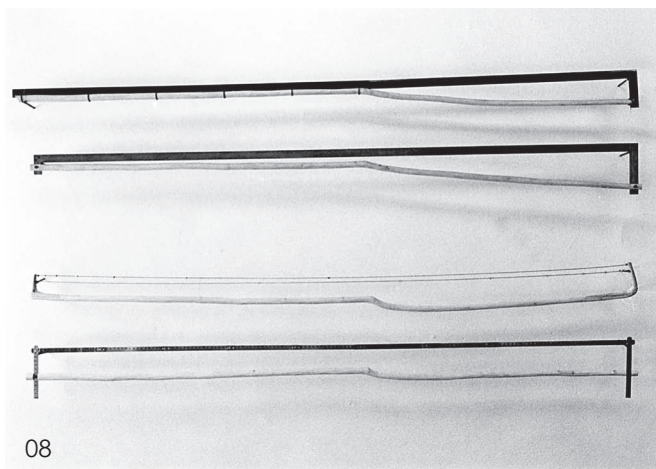
07 庇护所 1974~1976年

止了生命。

所幸的是，虽然巴德在卑尔根美术学院并不能得到一种学习方法上的帮助，但是他仍然受到了鼓励，学校将优秀学生的创作奖颁发给了他，同时，校长还特意将他叫到办公室，郑重地告诉他：你在这里已经学不到任何东西了，你要去国外学习。当时的挪威国内的美术学院的教育相比较欧洲其他国家而言，还是相对保守而沉闷，于是在1971年，巴德申请到了在英国伦敦中央圣马丁艺术与设计学院的前身圣马丁艺术学校安东尼·卡罗工作室高级课程班（where he studied under Anthony Caro）学习的机会。

安东尼·卡罗（Anthony Caro）被普遍认为是大卫·史密斯的艺术精神和艺术生命的延续，他是大卫·史密斯（David Smith）之后最为重要的极少主义雕塑大师，同时长期任教于伦敦圣马丁艺术学校。

在大卫·史密斯之前，雕塑被认为还没有脱离对物体外在形象的模仿。康斯坦丁·布朗库西（Constantin Brâncuși）是现代雕塑史中一位划时代的人物，他提出了“外表的形象并不真实，真实的是内



08 浆系列 1979年

09 纤维 1981年

在的本质”的观点给雕塑在后来发展产生了极大的启发。

大卫·史密斯在决定投身于一个专业雕塑家的职业的时候，他还受到了巴勃罗·毕加索的立体主义雕塑以及朱利奥·冈扎勒兹和阿尔伯托·贾柯梅蒂的影响。在这之前，大卫·史密斯在一家汽车工厂中从事焊工和铆工的工作，在长期的与金属材料 and 金属加工工艺打交道的过程中，他认识到，金属是20世纪对于人类最重要的材料之一。金属材料在人类生活中的大量应用改变了人们对于自然界的认识方式，为了满足金属加工工艺的需要而出现的各种金属加工、处理设备和器械，改变了人与自然之间的接触方式，使人的能力得到了前所未有的提升；金属材料的普遍应用还催生了现代大工业生产的出现，与这种大工业生产相适应的工艺流程和组织管理方式也是人类文明史前所未有的，它极大地改变了人类的思维方式和思考内容。最后，因为金属的应用而出现的各种现代建筑样式也改变了人对于城市、空间的认知关系，同时也改变了社会人际关系中的交往方式。据此，大卫·史密斯认为金属材料以及与之相适应的金属加工工艺必须要进入到雕塑家的视野之中。

安东尼·卡罗在1959年访问美国期间认识了几何抽象画家肯尼思·诺兰 (Kenneth Noland) 和大卫·史密斯之后，他的艺术观念和艺术风格发生了重大变化。此时，美国艺术正在酝酿着一场对于“古典的现代主义”的革命，并不像大卫·史密斯那样的偶然性，安东尼·卡罗是以他的敏感性主动地投身到这场革命中。回到英国之后，他创作的一组以金属建筑构件为原料的雕塑作品，将缘起于大卫·史密斯的“极少主义”雕塑的艺术风格发挥到了极致，同时，肯尼思·诺兰带有“硬边”风格的视觉样式也被应用到了他的作品之中。安东尼·卡罗另一个显著的个人风格特征还体现在他的金属雕塑作品基本上都是把表面喷涂上了油漆的颜色。这么做的结果是，极度简化的几何形结构，以及平均涂抹在材料表面的油漆颜色，完全割裂了材料、技法及手工性特征可能会带来的人的情感、历史意义和文化象征。在消除了个人、历史、地域和文化的差异性之后，极少主义艺术所带来的是一种被“平均化”了的国际主义艺术风格。

但是，在安东尼·卡罗的教学思想中又具有极大的开放性和包容性，他的学生中既有像菲利普·金 (Phillip King) 和威廉·塔克 (William Tucker) 这样坚持极少主义雕塑创作的雕塑家，也有

像吉尔伯特和乔治 (Gilbert & George)、理查德·朗 (Richard Long) 这些将“雕塑”的范围扩展到更远的地方的艺术家。

正是在安东尼·卡罗工作室高级课程班的这种宽松的教學理念的影响下，在巴德的创作中一方面继承了极少主义雕塑的本质主义思想，同时在此基础上又发展了它的精神性内涵。据巴德的回忆，在卡罗的课堂上，对他最有启发意义的就是“一切皆有可能是雕塑”的观点。

事实上，对于巴德的艺术思想的形成起到影响作用的还有唐纳德·贾德 (Donald Judd) “数列化”的极少主义样式，以及沃尔特·德·玛利亚 (Walter de Maria) 和索尔·勒维特 (Sol LeWitt) 在极少主义形式基础上发展出的“概念艺术”方式。

当然，对于巴德的创作起决定性作用的还是他的“挪威人”的立场和“挪威人”的角度，这种价值观的建立还有赖于他对于社会人类学的兴趣。

四、社会人类学的影响

现代主义艺术有一个本质性的问题就是它的进步论的思想基础，这需要追溯到欧洲自18世纪以来的理性主义哲学基础。

理性主义传统是启蒙运动的产物，大致呈现英法两个脉络：法国的传统从孟德斯鸠开始，他主张社会中一切事物之间的联系有其内在的客观必然性。孟德斯鸠使用“法律”一词，指从事物本质派生出来的各种现象之间的必要关系，更像我们今天说的“规律”，它是不以人的意志为转移的客观存在，是人类社会可能存在的条件和使某一特殊类型的社会可能存在的规律。孟德斯鸠的思想一直延续到圣西门、孔德。法国大革命时代的孔多塞的进化思想更为突出，他认为，每个民族都有自己的发展规律，人类自从在地球上出现以后，在知识、道德、生活等方面都是不断进步的，并且这种“进步”还将继续下去。英国理性主义哲学家休谟、洛克等人则相信人性的普遍性和进步的无限性。意大利哲学家维柯在他1725年发表的《新科学中》也充分表述了他的人类社会的进步史观。1859年，达尔文出版了《物种起源》，在达尔文的生物进化论学说的影响下，当时的欧洲学术界出现了许多用进化论来解释和说明人类社会文化现象的学者。可以说，在整个19世纪，是欧洲的文化界在基于生物进化论的基础上，对于18世纪的启蒙运动和理性主义传统关于社会文

化进化思想的继承和总结。

在后现代思潮到来之前，这种社会进化论或文化进化论的传统对于社会文化的影响是多方面的，松散而庞杂的现代主义文化现象正是进化论在文化范围内的具体表现。如前所述，作为现代主义艺术的最极端表现，极少主义艺术在表现了它所身处的社会时代特征之外，同时也形象地体现了这种文化进步论的最高阶段。这个时期的极少主义雕塑一方面追求一种“本质性”的规律和结构；而另一方面，在形式和材料上也必然导致某种“单一性”的纯粹性。

在巴德自圣马丁艺术学校毕业后的两年中，他的作品似乎延续着某种观念训练的状态，即使是这样，在这些作品中我们仍然能看到一些形成他日后创作风格的思想的“种子”。比方说他于1970年在卑尔根郊外实施的一组作品中，我们可以看到不同于安东尼·卡罗的极少主义传统的观念实验。在我四十多年后询问他的这组作品是否受到大地艺术影响的时候，巴德断然否定了这种推测。与大地艺术表达对于人的手工性的留念不同的是，在这组作品中，巴德试图在寻找一种人对于自然的干预性。在大自然的“无序”环境中，通过简单的排列组合，在“无序”中找到一种“有序”的规律性，从而证明人的存在的价值。在这里，“人与自然的矛盾与统一”这一主题成为了他以后创作的一个主要线索。这或许是在一种自发的状态下生发出来的主题，但是我想这个主题的出现绝非是偶然的，它或许是前述的巴德在自童年时期的经历所形成的性格中的双重属性的自然流露。这一性格特征虽然来源于遥远的童年经验，但是它植根于人的意识的最深层，并且往往会形成一个人在成年以后进行逻辑性的价值判断的心理原型。这种心理无意识在经过另外一个因素的激发之后，成为了一种显性的理性判断和逻辑方法，进而形成了巴德在成年以后的世界观基础，同时也是他的艺术观念的主要部分。这个因素就是在20世纪中叶成为了欧美最重要的社会科学门类之一，并且对于二战之后的欧美的社会文化和外交理念起到重要影响的社会人类学。

社会人类学也被称为文化人类学或民族学，是人类学的分支学科之一，相比较其他“古老”的人文学科，它是一门历史不长，但却因为其研究的对象是人类社会自身的问题，同时也因为其与其他学科之间关联的丰富性，社会人类学已然成为了当今最重要的人文类学科。人类学起源于英国是与其博物学的传统联系在一起的，这个传统甚至是后来成为了达明安·赫斯特（Damien Hirst）早期作品，诸如劈开的动物标本和收集的工具和药品这类作品的文化逻辑基础。随着大航海时代的到来，欧洲人发现了另外一些不同于欧洲的人种和文明类型。不言而喻，博物学最开始是源自于一种对于“新品种”收集、整理的兴趣，其他“未开化”的人种及其社会在早期博物学的研究中是与其他灵长类动物的地位大致类同。社会人类学的建立，虽然其研究对象是“原始社会”和“原始文明”，但是它正视了自己的研究对象是“人”。在18世纪欧洲的历史进步论的思潮下，人类的社会形态和人类的历史被认为是具有某种规律在起作用，这种规律进而被认为是人性的普遍性和进步的无限性。人类社会是按照一种特定的方式在发展，各种不同的文明类型只不过是这个特定的发展序列中不同的发展阶段而已。所以，发现人性的一个

重要途径，就是去研究被认为是原始社会的异文化，这就促使了19世纪中叶社会人类学的诞生。早期的“维多利亚时代”的“古典进化论”社会人类学是一种基于社会进化论基础的欧洲中心主义历史观。这种历史观认为“不同的民族一定生活在某种我们的祖先经历过的原始状态中”，他们终归是要按照我们现有的文明模式在“进步”、发展。这是一种历时性的文明发展史观。在其后的以德裔美国人类学家弗朗茨·博厄斯（Franz Boas）为代表的历史特殊论派提出了文化相对论，认为各民族的文化价值是平等的，文化没有优劣之分，衡量文化的标准是相对的。现代文化和“原始文化”同样都是实现人类潜力的方法，不能认为现代文化比原始文化高级或者先进。这是一种尊重世界各民族文化的态度，是一种理解他人、关心他人的态度，是一种对人类前途充满深刻人文关怀的态度。文化相对论对于欧洲中心主义起到了颠覆作用。博厄斯提出，研究者的立场要站到他所研究的那个民族的立场上并采用被研究者的视角，而不能是欧洲中心的立场与视角。这个看问题的方法在后来的类学者中成为一个非常重要的视角，就是所谓“他者的目光”。“文化相对论”的提出是社会人类学历史上的第一次转向，因为自此开始，人类学成为了一门反思性的学科，一门理解他者、关心他人的学问。到了20世纪70年代，符号学的研究方法进入了社会人类学的体系中，人类学理论出现了第二次转向。这个转向使社会人类学摆脱了旧人类学田野调查式的“自然科学”特征，把研究的视野从“原始社会”扩展到现代社会和都市文明，同时，也使人类学纳入到后现代社会理论的范畴中。象征人类学的代表人物埃德蒙·利奇（Edmund Leach）在《文化与交流》这本书中谈道：“人类的交流通过信号、代号和象征符号等表达方式实现。”解释人类学的提出者克利福德·格尔茨（Clifford Geertz）也谈道：“人是悬挂在由他们自己编织的意义之网上的动物，我把文化看作这些网，因而认为文化的分析不是一种探索规律的实验科学，而是一种探索意义的阐释性科学。我追求的是阐释，阐释表面上神秘莫测的社会表达方式。”

正是社会人类学的两次转向所揭示出来的“文化的相对性”和“文化符号的多义性”，给了巴德在确立自己未来的艺术之路的时候以极大的启发，从而，他在继承了他的老师安东尼·卡罗的结构主义式的极少风格的基础上，开始了自己的独立艺术之路的探索。 □

（待续）

（吴鸿 艺术批评家、策展人）

Abstract:

“Cultural relativity” and “Polysemy of cultural symbols” the social anthropology revealed at its two transitions gave Bard great inspirations to establish his own way of art for the future. Thus, when he inherited his teacher Antony Caro's structuralist minimal style, he began to explore his own independent artistic road. □

试论叶毓山先生的雕塑艺术

TRY TO TALK ABOUT THE SCULPTURAL ART OF MR. YE YUSHAN

文/曾成钢

By Zeng Chenggang

叶毓山先生是在新中国成长起来的老一辈雕塑家。时代的烙印、历史的机遇和个人的历练共同铸就了他质朴刚健的雕塑风格。他的作品展现了雕塑艺术应有的视角和表现力；他在艺术上取得的突出成就对中国雕塑事业的发展起到了划时代的推动作用。

纵观叶先生的雕塑创作，有这样三个突出的特点值得关注：

第一，他的作品呈现出一种重峦叠嶂般的苍茫气象。他创作的烈士纪念碑，集叙事、抒情和象征为一体，并在有限的载体上完成了对历史、现实和未来的融汇和整合。比如《歌乐山烈士群雕》《红军突破湘江纪念碑》《万众一心》等作品，不拘泥于形的肖似或细节的约束，而是着眼于整体，着眼于气势，着眼于大的效果：“石壁横千仞，盘盘上翠微”，真好似国画的墨笔勾皴，令形体上绵延起伏，或陡峭，或舒缓；空间上虚实相生，孔洞、留白、概括，给人以多元的启发和想象；而其格调上的雄峻悲怆，则以“托体同山阿”的壮美，来表现革命烈士坚毅挺拔的恢宏气势。

第二，对于人物头部形象的处理是他作品中的重要环节。他注重人物的性格刻画，在研究人物外形、经历的基础上抓住其本质特征，揭示其内在精神；着重推敲的是关系到人物性格特征的每个面部细节；通过对不同特征、形体和神态的提炼，来表现人物的特质；典型的作品有《忠魂曲》《中国工农红军烈士纪念碑》等。这些作品中头像是雕塑的主体，鼻梁、眉弓、颧骨和口轮匝肌、下巴等原本在空间关系上反差很大，但他把形体之间的关系恰到好处地压缩在一定的平面里，既避免了人物特征的“西化”，又保证了作品的整体性；使脸部大大小小的形体起伏，在视觉上平添了一份偶然性，

人物的情态因此变得生动传神。这种对于人物面部的微妙刻画，既显示了雕塑语言的张力，又营造出了强烈的氛围。同时，这也正是其作品的点睛之笔和感人之处。

第三，他的作品具有强烈的民族精神和民族气派。可以说，对中国传统艺术精神的追求始终贯穿在他的雕塑创作中。在题材上，有“骑驴入剑门”的忧国忧民的杜甫，有“举杯邀明月”的狂放不羁的李白，有“大江东去”般豪迈的苏东坡，还有《八仙》《桃园结义》《山鬼》《五朵金花》等脱胎于传统文化的典故逸事。在审美趣味上，他因循中国传统美学精神，以大自然作为审美对象，注重“线”的运用和“气”的传达以及刀劈斧凿般的雕塑处理手法的运用，并借鉴古代摩崖造像的表现特点，以浮雕和圆雕相互穿插、错落，在空间上形成不同的疏密和虚实对比——他将传统艺术的造型观念、构图样式以及作品和环境之间的关系糅合在一起，创造出一种中国式的当代雕塑艺术样式。

在东西文化交汇的今天，中国雕塑应该如何去发展，应该走怎样的道路，一直都是摆在我们面前的难题——中国雕塑的民族化与现代化不仅是理论问题，更是实践问题，而叶毓山先生在雕塑创作中所展现出的艺术境界和文化精神，恰好为这一问题提供了成功的范例。

叶先生是一位具有浪漫主义气质的雕塑家——天马行空般的想象、浪漫主义的情怀和严谨的现实主义创作方式在他的作品中自然契合，呈现出一种东方式的美感。在他 50 多年的创作生涯中，不断追求艺术风格的多样性和雕塑语言的多元化，以此适应不同时代



1986年叶毓山为《歌乐山烈士群雕》作最后石刻

的审美需求，并在诸多创作领域里取得了令人瞩目的成就。他的艺术探索对我们承继传统文化与创新有着重要的学习和借鉴意义，对中国当代雕塑的发展有着重要的参考价值，对构建中国当代雕塑生态起着巨大的推动和支撑作用。

很多时候人们会抱怨这个时代缺少大师，往往沉迷于往昔的追怀却忽略了身边的现实，对此我不以为然。何为大师？一是有大成就：作品承前启后，树一代楷模，启一代新风。叶先生的作品数量多、体量大、水准高、位置重要；半个多世纪来，他先后创作了一百余件公共雕塑，作品遍布海内外，并大多成为一个地区的文化符号和标志。

二是有大传承。在担任四川美术学院院长的十年间，他传道授业，提出“出作品、出人才”的观点，鼓励在校学生投入创作，并设立创作基金，为在校学生的创作提供经费支持，此举开了中国美术教育的先河。叶先生是雕塑的实践者和传道者，他对中国现代雕塑和现代雕塑教育事业的发展做出了巨大的贡献，他就是表现时代和民族精神的艺术大师。

编这本集子，对我们来说，面对委托和信任，自是诚惶诚恐。为了更好地开展这项工作，新春伊始我与孙振华博士、雕塑家邓乐以及学会的花春江行走西南，去雕塑现场实地考察采风。叶毓山先生的作品数量众多，题材广泛，形式多样，且始终围绕在一种浪漫主义的基调上；一件件作品看过去，好似欣赏了一场盛大的交响乐。所以，在这本画册中，我们采用交响乐章的方式，将叶先生的作品分为“人的颂歌”“英雄交响”“抒情诗篇”与“民族和声”四个部分——以

历史人物等为序曲，逐渐启开近代社会变革中一幕幕的壮烈篇章，并以对真善美生活的歌颂为间奏，来展开对历史和民族的回望。

西南形胜，先生隐居蜀中牧马山，从艺六十年，银丝映双鬓。他为雕塑事业辛勤耕耘，成就斐然，功高众人颂，遐迩有贤声。我们为叶先生几十年来的丰硕成果而欣喜，更为他八十余载艰辛而丰美的人生而感慨；毋庸置疑，他的艺术成就必将是中国现当代雕塑事业进程中的重要里程碑。□

（注：本文为曾成钢先生为叶毓山雕塑画册作的序言）

（曾成钢 中国雕塑学会会长）

Abstract:

Mr. Ye Yushan is the older generation sculptor grew up in new China. The stigma of the times, the historical opportunities and the personal experiences jointly cast his sculpture style. Making a general survey of Mr. Ye's sculpture creations, there are three outstanding features worth noting: First, his works present a great atmosphere; second, the processing of figures' head image is an important part in his work; third, his works present a strong national spirit and style. It can be said that the pursuit of Chinese traditional artistic spirit runs through his sculpture creations. □

叶毓山的贡献

THE CONTRIBUTION OF YE YUSHAN

文/孙振华

By Sun Zhenhua



本文拟从六个方面阐述叶毓山雕塑的价值和意义，试图总结叶毓山对中国现代雕塑所做的贡献。

一、叶毓山所创作的一系列革命人物和领袖雕塑，既满足了特定历史条件下的时代需要，又充分展现了艺术家的创造才华；既承载和记录了特定时期的政治、社会、文化的特征，又探索出一套与之相匹配的艺术语言方式；叶毓山的这些革命题材的雕塑作品成为新中国最有代表性的历史标志和精神符号。

叶毓山是新中国培养出来的雕塑家，他在那个特定的时代，创作了一批包括领袖塑像在内的革命历史题材的作品。

在今天看来，革命并非社会的常态。同时，革命还是一个泥沙俱下的过程，它有主流，也有支流，甚至还有回流。那么，如何看待叶毓山的这些革命题材的作品呢？

首先我们需要认识革命中国和现代中国的关系；认识革命题材雕塑与中国现代雕塑的关系。

革命中国是指在中国共产党领导下，在 20 世纪开展的以阶级斗争为手段，以夺取政权和巩固政权为目标的社会革命和文化实践。

现代中国则是指晚清之后所发生的，包括洋务运动、维新变法、新文化运动、共和革命、1949 年建立新中国、1978 年开始的改革开放在内，中国由前现代社会向现代社会的转型过程。从根本上说，百年中国一系列的变革运动是不同层次、不同领域的中国现代化过程，直到今天，它依然是一个“未完成的方案”。

革命中国与现代中国并不是非此即彼的二元对立的关系，红色的革命实践同样具有另类的“现代性”，它是现代中国建设民族国家总的努力的一部分。

中国现代雕塑是 20 世纪前期从西方引入，中期又受到苏联的影响，经过中国美术教育机构的推动和中国雕塑家的共同努力所形成的一套既区别于中国传统雕塑，又不等同于西方和苏联雕塑的现代中国雕塑体系。

在中国从事革命题材创作的雕塑家，虽然他们创作的社会功能别有特色，但他们的语言方式和造型手段仍然从属于中国现代雕塑体系，他们的创作成果，丰富了中国现代雕塑的宝库，成为中国现代雕塑史的组成部分。

叶毓山的雕塑既代表了革命题材雕塑的创作成就，也代表了中国现代雕塑在艺术形式和语言实践上的努力。



01 叶毓山 歌乐山烈士群雕（局部）

毋庸讳言，在部分革命题材的雕塑创作中，存在着公式化、概念化的问题。

但是，并不是所有从事革命题材的雕塑家都是这样。一个优秀的艺术家，只要他敏锐地把握了时代的特征和需要，并且用适当的艺术语言加以表现，他就能创作出与这个时代相匹配的作品。也就是说，如果任何时代的艺术作品都不可避免地带有自己时代特定痕迹的话，那么，决定它们价值和成就的，只能是那些在艺术表达上具有独特性以及艺术语言上具有独创性的那些作品。

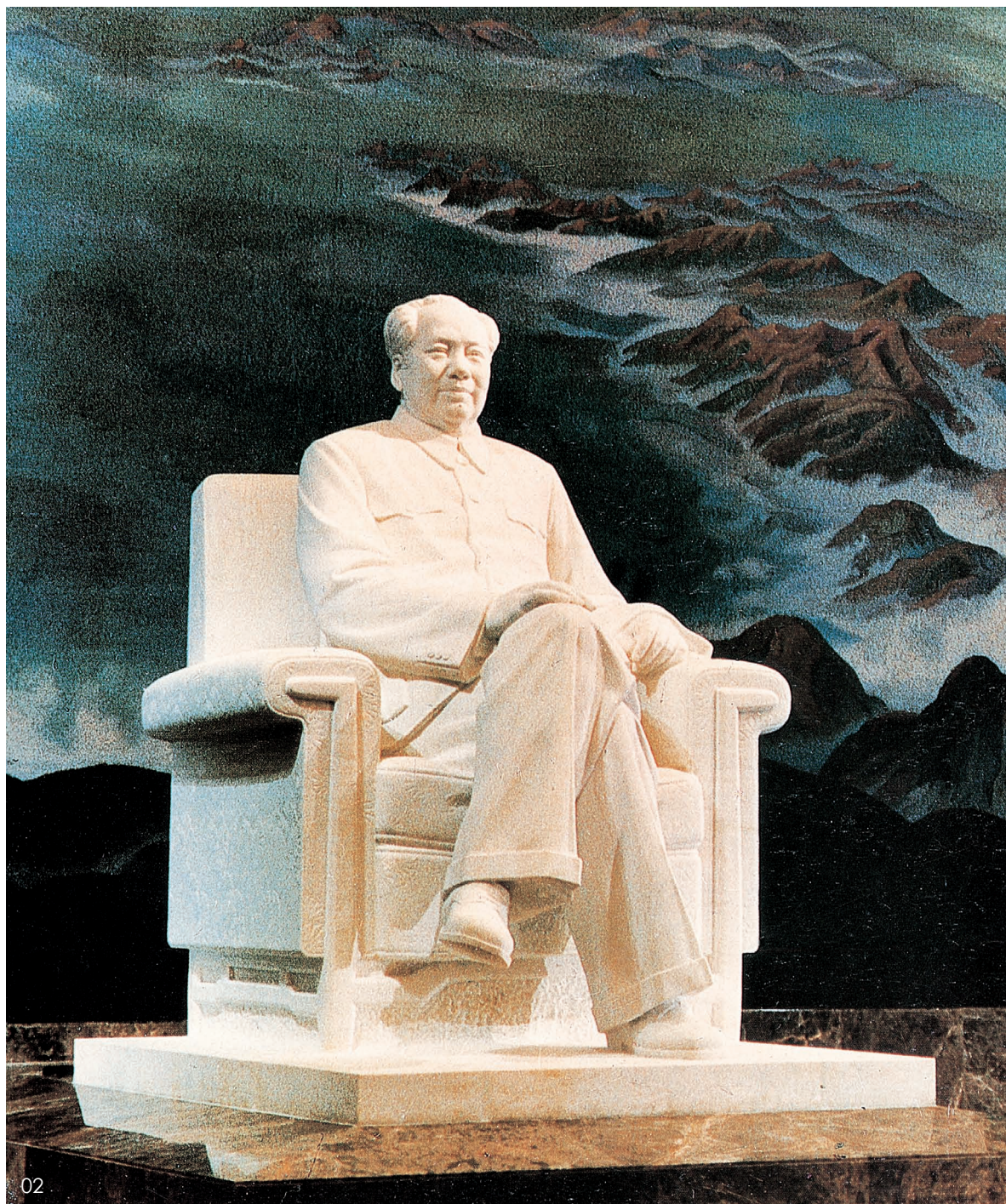
叶毓山有着很高艺术禀赋和悟性，他很早就确立了以艺术的方式度过自己一生的目标。他生逢革命年代，自然不可能回避革命对艺术的要求。然而，艺术创作从来就不是被动的，在艺术创作的实践中，常常出现形象大于思想，理想超越现实，审美战胜功利的情况。

例如毛泽东形象的塑造。在中国现代雕塑的历史上，有多少人塑造过毛泽东？为什么叶毓山创作的毛泽东能成为公认的时代经典？其原因在于，叶毓山在塑造毛泽东的时候，已经超越了一个具体的历史人物本身，他把一个民族的现代性的要求和政治的革命要求统一在一起。在中华民族的崛起之时，在需要理想人格，需要伟大精神的时候，他塑造了一个大写的中国人。叶毓山塑造的毛泽东

是他心目中“站起来了”的中国人的代表，在这个人物身上寄托了艺术家的审美理想，寄托了对人的气概、人的抱负、人的胸襟的期盼。叶毓山在毛泽东身上，表达的是在从传统中国向现代中国转型的过程中，关于人的觉醒和升华的时代主题。

为什么叶毓山在革命领袖雕塑的创作竞赛中常常能脱颖而出？其秘密在于，他始终保持了一个艺术家在艺术创作中的主动性，他从来不是机械地依循政治的需要去简单地适应它们，而是将“政治要求”和更具普遍性的艺术表达结合起来，赋予了对象以超越时代的内容，从而给人们留下了丰富的解读空间。

叶毓山最出名的领袖像是军事博物馆的毛泽东像和毛泽东纪念馆的毛泽东像。两相比较，一个是站姿，一个是坐姿；前者更强调的是理想主义的一面，挺拔、伟岸，上下贯通，浑然一体；后者突出了生活化、日常化的一面。为什么会出现这样的变化？联系到粉碎“四人帮”以后，中国的政治氛围日渐宽松，纪念馆的毛泽东坐像不失时机地传达出“春风已经苏醒”的那种特定的历史氛围，从而赢得了大家的认同。可见，面对同一题材，叶毓山在不同时期追求不同变化，为什么会变？因为艺术家的敏感，因为艺术家具有足够的智慧，能及时捕捉到变化了的时代需求。



02 叶毓山 毛泽东坐像 汉白玉 1977年 北京毛泽东主席纪念堂中央大厅

二、叶毓山的雕塑创造了一种刚劲、雄强、充满英雄主义气概的崇高风格，这是一种极富个人魅力，洋溢着阳刚之美的中国现代雕塑的新样式。他的这批具有强烈精神震撼力的雕塑承接了中古之前的中国文化精神，成为了中华民族文化复兴的空间表征。

在叶毓山雕塑创作的谱系中，表现战争、表现烈士、表现英雄的雕塑占据了相当的数量，它们犹如一曲曲英雄的交响：《聂耳》《歌

乐山烈士群雕》《红军突破乌江纪念碑》《上海龙华烈士陵园组雕》《忠魂曲——广西烈士陵园雕塑》《中国工农红军烈士纪念碑》《邓小平领导百色起义纪念碑》《彝海结盟纪念碑》《大金鹰》……

这些雕塑不仅题材宏大、雄阔、壮烈，更是在艺术表现上创造了一种具有阳刚之美的风格，它们磅礴大气、豪迈刚健，充满了崇高美的风范。

对于中国现代雕塑而言，这种崇高风格的意义何在？