

平台——'98 青年雕塑家作品集

HATHPACE:
WORKS COLLECTION OF YOUTH
SCULPTURERS '98

策划

吴成槐 冯博一 王洪亮

主编

程允贤 吴成槐

副主编

王 秋 冯博一



辽宁美术出版社

LIAONING FINE ART PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

平台: '98 青年雕塑家作品集 / 王少军等作. — 沈阳: 辽宁美术出版社, 1998.11
ISBN 7-5314-2051-1

I. 平… II. 王… III. 雕塑 - 作品集 - 中国 - 现代 IV. J3
21

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 32459 号

辽宁美术出版社出版

(沈阳市和平区民族北街 29 号 邮政编码 110001)

辽宁美术印刷厂印刷 辽宁省新华书店发行

开本: 889 × 1194 毫米 1/16 字数: 12 千字 印张: 4 1/2

印数: 1 - 2 000 册

1998 年 11 月第 1 版

1998 年 11 月第 1 次印刷

责任编辑: 栾良才 责任校对: 侯俊华

设计制作: 北京嘉世立创广告有限公司

美术指导: 焦爱民 电脑制作: 蒲 宇

定价: 38.00 元

序

九位来自全国几个省市的青年雕塑家，他们都受过学院专业教育，年龄相近，毕业多年，在艺术实践上各有所成。我曾与其中几位有所接触，对他们的创作态度略知一二。最近，看到了他们为筹备展览而创作的一批新作，也就是这本画册中的作品，使我感到高兴，也由此对雕塑创作有了如下一些感想。

随着我国改革开放以来经济形势的发展，文化艺术领域也在邓小平同志的物质文明和精神文明一起抓的精神指引下空前繁荣，百花齐放、百家争鸣的文艺方针在美术界得到了充分的体现。特别是青年一代美术家，他们从思想上关注当代社会生活，在艺术形式上大胆探索，这九位青年雕塑家的作品，反映了近年来雕塑创作和学术研究上的一种新面貌。

这九位青年作者的作品，一个明显特征是各自具备鲜明的个性，而在不同形式面貌的内层又真挚地蕴含着作者的情怀和思想，这是他们的可贵之处；另一特征是立足于中国文化发展积淀的土壤之上，以强烈而严肃的治学态度，向雕塑学术的更深层面发掘，力图达到他们各自在艺术上所追求的最佳境界。为此，他们并不顾忌由于探索过程中难免存在的不完善，这是他们走向成功的又一大步。

艺术的生命在于探索，而探索除了形式规律的总结、试验和发展之外，其基础还在于涉足社会生活的深度和广度，二者不断地结合起来，艺术将更臻成熟和完善。“笔墨当随时代”，“画到生时是熟时”，我谨借用先辈大师对艺术的体悟之言，衷心祝愿九位年轻有为的雕塑家，今后不断努力，在雕塑创作方面获得不断的成功！

雕塑家 范迪安

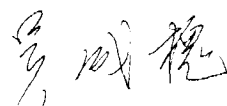
序

雕塑是美术界的“重工业”之一，其创作过程较其它美术样式来说更为复杂、艰辛。又受到材料、尺寸以及场地、运输等条件限制，各种专题性、学术性的雕塑展览比较稀少，相对而言雕塑界的创作状况显得温和、平静。但实际上，一大批雕塑家，尤其是近些年的青年雕塑家仍默默地进行着雕塑本体语言和形式的探索，并且已形成了个性化与民族化的风格特征。

欣逢改革开放的时代，随着人们物质与精神需求的不断提高，雕塑艺术成为人们致力于精神表达和环境改造的主要方式之一。由此，雕塑创作、雕塑家与雕塑欣赏者之间的交流与融通，日益频繁和活跃。及至1998年，各种类型的雕塑展览层出不穷，这是一种崭新的现象与良好的开端。

作为美术出版系统，辽宁美术出版社始终关注雕塑界的创作变化与发展，特别是青年雕塑家的创作态势将蕴含着雕塑艺术的未来。因此，我们通过“平台——‘98青年雕塑家作品展”的机会将这九位具有代表性的青年雕塑家作品结集出版，以促进中国雕塑艺术的交流与繁荣发展。

辽宁美术出版社社长 画家



理由·契机·情结

——写在“平台——’98青年雕塑家作品展”开幕及作品集出版之前
冯博一

随着社会生活的变化，传统艺术话语的中心位置正在衰落，许多新奇的、令人震惊和刺激的事物正在不断涌现，科技神话正加速地改变着我们的生存状态，它同商业奇迹一起改变着我们以往的人文观念和文化立场。一方面，世俗化的进程逐渐使得传统艺术的经典有可能成为一种遗物，对信仰它的人们来说可以作为一种象征，而对怀疑者来说就显得无足轻重了；另一方面，从长远来看将不可避免地导致对传统艺术的变革与调整。那么从中国当代艺术的历史和现实图景考察，这并不等于说传统艺术的内涵已在当代丧失了可供利用的丰富资源和出场的种种可能性，因为自五四运动以来中西文化艺术的融合，远没有达到饱和程度。只是在当代艺术创作多元化语境，尤其是在当下中国文化艺术界到处弥漫着的后现代情绪中，对每位真正意义上的艺术家都是一种严峻的考验。因为一方面多元意味着创作失去了统一的流向，失去流向就没有规定的道路可走；另一方面，多元也意味着判定艺术价值标准的多样化，容易造成艺术家在创作中陷入迷茫或狭隘的私人空间和精神自语，而失缺了现实文化上的针对性。

在这一背景下考察中国当代雕塑的创作现状，与绘画界相比，又面临着三个具体问题，一个是观念和表现语言以及材料的开掘方面滞缓而沉寂，缺乏引起公众和学术界感兴趣的话题；另一个是以现成品与雕塑结合所出现的准雕塑性的边缘雕塑，对传统概念的雕塑创作具有一定的冲击；第三个是城市雕塑创作市场化及不规范操作的干扰，造成雕塑家难以潜心地从事创作。因此，在更深层面上把握中西雕塑艺术的传统向现代化转化，使雕塑创作进入当代文化的语境之中，就显得尤为关键和重要。

九位来自全国的青年雕塑家以“平台——’98青年雕塑家作品展”和作品集出版的形式公开登场亮相，既是对艺术界令人眩目的潮流和雕塑创作过分沉寂的挑战，也是表明了他们一种自信与从容的姿态。同时，客观上也是恰当地利用了这一“空场”的时机。

他们均毕业于正统的美术院校雕塑专业，从他们的知识背景和创作经验来看，其沉淀的过程正是处于中国社会结构和观念急剧转型变化的历史阶段。现在他们大部分又都在艺术院校的教育体系中任职。创作的总体倾向属于学院派体系的规范中比较成熟和稳定的，同时也是具有较强的悟性能力和创造活力的雕塑家。他们注重扎实的中西雕塑艺术的表现功力和学识的培养，注重作品的精神性和表现语言的同步推进；拒绝复制形而下的生活图景，排斥流行艺术样式的媚俗、功利和商业化侵扰。并以此来抗拒当代文化的支离破碎，进行并完成对这一普遍令人忧虑的当代社会文化混乱状况的乌托邦式的改造。也许在他们看来，艺术的价值不在于是否继承或打破传统，也不在于是否切中了社会普遍的某

种现象和状态，而在于能否和如何触及个人和人类共同体之间的连接点。

正是基于这样的共识，他们自发地策化并组办了这次展览，试图重新找寻失落了的人文主义立场和对人的生存价值的终极关怀。在既有的创作成果基础上，向人们和同仁提示出一种生命追求的合理性和精神价值的崇高性。这既可以看作是他们能够志同道合在一起的凝聚力，也可以作为举办这次展览活动的学术理由。同时，作为他们的一种“情结”，也期冀着由此而引发的学术话题对他们以及这个创作群体的关注、研究与思考。并以此为契机，树立每位参展雕塑家的个性化风格及其群体形象，从而对中国当代雕塑创作的形态起到助动作用。

当然，对于他们来说，这种理由、契机和这种“情结”的实现，不是故作高深，也不是简单地涉足所谓的高雅，所做的一切无非是遵从心灵的驱使，尊重自我创作的真实，抬步迈向局限的人类永远在企图飞跃的远方和彼岸。极少的独行者就是这么走着。在我看来，他们的作品既不保守，也不前卫，可能是流行的，也可能是不流行的。流行是一种文化的共鸣，不流行将留下一个真实生命生存过的痕迹。

值此展览开幕和画集出版之际，展示他们的创作结果，不仅彼此间进行了对话，也与广大的观众和艺术界同仁进行了交流。交流是明智的前提。或许在雕塑的平台上，在电脑网络时代的交流平台上融通，个人创作才能具有不易被偏执和僵化所左右的可能性。

以个人的方式维护专业的精神

孙振华

经过了较长时间的积淀和酝酿，雕塑艺术的展示活动近年来终于呈现出越来越活跃的态势，各种类型的雕塑展览纷至沓来，让人目不暇接。当然，与绘画相比，雕塑的繁荣似乎慢了半拍，在观念上也略为滞后，但是我坚持认为，在当代艺术的格局中，我们才能了解，当代雕塑的问题多么复杂，雕塑家的工作多么艰苦，他们的努力多么的可贵。

由中国雕塑学会主办，批评家冯博一担任艺术主持的“平台——98青年雕塑家作品展”，在当前众多的雕塑展览中代表了他们自己的价值取向。这个展览的特点并不在于参展作品风格的一致，而在于这九位雕塑家通过他们不同的作品，表达了他们不同的对于雕塑的共同价值取向和专业态度。这九位雕塑家都受过良好的雕塑专业的训练，并有着较扎实的造型基本功，他们绝大多数都在艺术院校从事专业教学工作，这种学院的背景使他们把自己的着眼点更多地放在雕塑形式语言，以及对于雕塑表现力的进一步开掘上面；他们以面貌迥异的个性化的语言方式，维护着雕塑的精神，肯定着雕塑的价值。由于他们的努力，使我们在当代雕塑的多元趋势中，感到了一种不拘泥于一般学院派，但又保持着学院规范的创作走向。

在九人的作品中，王洪亮的《新石器——打击系列》给人留下了较深的印象，也许这组作品更适合放在自然的环境中而不是展厅里，王洪亮不是单纯寻求石头这种最古老的雕塑材料的天然意趣，而是始终贯穿着人的加工行为，正是人文对于自然材料的进入，使石器体现出创造的本质，传达出悠远的历史文脉。王少军和蒋铁骊的作品则体现了他们一以贯之的特点，坚持具象雕塑的创作。实际上，在当代条件下，抽象、具象应该不再是我们评定作品高低优劣的标准，抽象、具象的方式并不是最重要的，重要的是这种方式具体针对着什么问题。王少军和蒋铁骊参展的一组具象雕塑，代表了他们个人研究的课题，也代表了他们创作的态度。我想，王少军、蒋铁骊可能更倾向于通过具象的方式来解决精神“深度”的问题。造型方式是有限的，而刻画精神的深度是无止境的，因此，他们始终“以不变应万变”，探索人的题材在表现人的内心精神方面所可能达到的境界。

比较起来，同样是具象方式的李燕蓉，其参展作品的具体指向则比较明确，这一组陶制的民国女子系列，以一种女性的细腻，表达了对前一辈女性的想象和对她们内心方式的推测，因为历史的距离感，这种对于历史的诠释充满了趣味，历史上可能有过的紧张被恬淡和优雅取代了，至少在视觉上，它给我们的经验是新鲜的。恐怕也只有女性，才能将女性对女性的感觉表达得这样细微和有韵味。

值得注意的还有许正龙表现普通物象的一组雕塑——“灯泡”、“火柴”、“开关”、“搓板”等，它们的意义不仅在于将这些日常生活中的普通物品纳入到雕塑的表现范围内，更重要的是，通过物象折射出来的与人进行交流和对话的渴望。作品中的“物”成为作者与观众以一种最日常生活化的方式交换相互看法的媒介，物与人的关系在这里上升为更具有一般性的精神和物质的关系，从而，普通的物象便具有了询问人的生存质量的可能。

一般而言，景育民的参展作品应归属于“架上雕塑”一类，但是我们注意到，由于他将时间的维度引入到他的作品中，从而使他作品的造型具有流动的感觉，典型的如《融化的胴体》、《国王与王后》、《旋转的门》等，于是这类作品具有了某种支解传统的团块造型和游离架上的意味。

朱尚熹高达三米的组雕《大塔楼》比较典型地代表了展览的价值取向，一方面，他坚持用最富有表现力的人体语言来造型，体现了对雕塑基本原则的尊重；另一方面，他又大胆地将他的人物装置于一种戏剧性的场景结构之中，使作品富于浓郁的象征意味，暗示着作者对社会人生的理解。作品整体作金字塔造型，既古典，又毕竟不再古典，也许在不经意之间，它告诉了我们，这一批雕塑家在学术上的那种极有分寸的态度。

曾岳的作品在人体和几何体之间进行比较，在雕塑的形式上具有一种对于具象和抽象进行对话和沟通的暗示，在观念上，作者则将它们推及到广泛的有关各种社会关系的联想上。

何镇海的门闩结构则明显区别于传统的雕塑，他采用的是现代西方雕塑中构成的观念，但是何镇海用这种方式来表现门闩这种特定的民族化的符号时，又与中国传统的艺术材料获得了对接，显然，他抓住了这个符号，在不断的变奏中使之成为自己的形式语言。

以上的匆匆概览，纯属个人的观感，好在中国当代雕塑基本已经形成了一个开敞式的局面，于是，也理应有开敞的观感和言说。需要指出的是，只有当我们的雕塑家在肯定自己工作意义的同时，能以一种包容的积极态度，看到除自己的方式以外，还有其他的各种可能性，同时又能参与与与之交流的过程中去，我想，这样才是更加富于建设性的。

“是否恰当”？

冷林

最近，我得知艺术策划人冯博一要举办一个雕塑艺术展，而且参加这个展览的九位雕塑家基本上都是新近出现的新人，这自然是非常吸引人的。对于雕塑这个领域来说，它不像绘画界那么活跃，尤其在和世界交流的过程中。这也许是“雕塑”这个概念限制了从事雕塑创作的艺术家的发展，使他们仍然在“雕”和“塑”的技巧里挖掘东方雕塑和西方雕塑的潜力，特别是在今天，寻找东方性似乎是在多元文化中进行对抗及进行自我身份证明的最有力的方式。

从这一点上看，不论是在过去意义上传统老艺术家，还是新近崛起的年轻艺术家，他们都不约而同地把精力花在了这一方面。

这使我想起了十年前，甚至二十年前及更久远的中国艺术的一些在今天看来值得思考的问题。仔细想一下，对东方性的探讨在中国近现代艺术史上从来就没有间断过，只是这种探讨有时候强烈，有时候微弱罢了，但我们却总能感受到。今天从艺术整体上进行东方化，既可以看作是近现代艺术史的延续，是自我重塑与自我拯救运动的继续；同时也可以从另一个角度来观察，认为是不可逆转的全球化过程的一个组成部分，是对自我与他人共处的现实，是对其他文化的积极认同与反应。如果说近现代艺术史上的东方化是一种被动的、刻意的选择，那么今天的东方化却是一种主动的、有献媚性的一种表现。从这一点上看，我们似乎正在逐渐远离艺术，但也许所有的有功利目的的创造与企图正是构成艺术的重要组成部分。

对于这些问题，我们总是很迷茫，功利好像成了惟一可行的目标与方向，能不能背弃这些目标与方向自然成为大胆的想法。我觉得冯博一的这次策划似乎是走在了一条大胆尝试的道路上。他从雕塑家入手，整体上选择了回避方向性的暗示，尽可能在现在突出一种模糊性和无从选择性。这些艺术家是：王少军、王洪亮、许正龙、朱尚熹、李燕蓉、何镇海、景育民、曾岳和蒋铁骊。当然，从另一个角度我们也可以看得到相反的结论，认为这些艺术家做得还不充分和足够。可见角度的差异会有不同的结果，但那种结果在今天更占上风，更易被人接受。我想，做出这种判断也是非常容易的，正因为这种判断做出的不假思索的容易，我们往往缺乏对事物本身的深思熟虑的思考，容易停留在表面上的聪明与机灵。相反，用现在流行的优秀标准衡量，这次展览在表面上却显得有些笨拙，正是这种笨拙把我们带到一种无方向感的迷茫境地，让我们能够重新思考一些问题。雕塑家王少军的创作自述很能代表这个展览的基本主题，我非常愿意多引几段：

“每当我走进超市购物，总有一种强烈的戒备心理，因为在我看来，

那些开架式的、任你自选自取的、花色诱人的商品都像一个个精心策划的陷阱。为此，我常常惟恐上当而宁愿空手而归！这使我感到悲哀，我不仅悲哀自己的谨小慎微，也悲哀包装‘艺术’的遮遮掩掩。”

“今天人们谈包装，已然不是仅仅指包装一只苹果或是人造产品，就连具有生命和智慧的人也都要成为现代包装艺术的重点对象了！难道人类的灵魂也需要包装吗？然而生活中的的确确让我遇到许许多多装了装的灵魂，这是最让我感到悲哀甚至恐惧的事情！”

艺术家敏感到一种恐惧，他以拒绝的心态描述了本应有的状态：“在我的生活中，那众多的友人，他们常常带着一脸的木然，默默地劳动着，然而我却能清楚地看到他们灵魂的面目，那么富有深情，然而又那么深藏和含蓄，这就是人性的魅力！也正是使我着迷和试图通过我的艺术所要表现的那种物质的难以言传的东西！”但是在现代生活中，难以表达就是一种非常危险的事，所以艺术家在从事这类事时就显得有点不识时务。王少军接下来说：“事实上，我是在冒险，我不知道这样做是否恰当？”

“是否恰当”不仅是王少军自己给自己提出来的，同时也是给本次展览及策划人提出来的，更是对我们很多愿意有点想法的人提出来的。

这个疑问从展览的九位艺术家的创作中或多或少地表现出来，他们以自己的方式来坚定地存疑。李燕蓉以生活中向往的历史情趣结合进最日常的状态，从而对日常的功利进行发问；景育民以不断慌张来看待伟大的西方；朱尚熹用性冲动和无所事事来回避社会运动；何镇海无意义地作几何图形，有时也同样无意义地和历史碰撞一下；王少军用木纳来坚定自己和怀疑自己；蒋铁骊从古典样式的端庄到超验性的呈现，重新探讨人的生存状态与精神状态；许正龙干脆以儿童的玩物的心态来丧志；曾岳“虚情假意”地表现出对各种事物的兴趣；王洪亮却“不恰当”地对大的凯歌式的原始人工具进行崇拜。

“是否恰当”？他们不知道，我们也同样不知道。

跨越现代

易英

在当代艺术语汇中，雕塑被视为传统媒材，但是在当代雕塑史上，装置艺术又是作为雕塑的延伸而进入雕塑史。从雕塑到装置的演进，在理论上总是被称为媒材的变革，而事实上，装置并没有取代雕塑，因为雕塑的一些传统功能是永远不可能为装置所取代的。

但是装置又确实为雕塑注入了新的活力，这种活力不仅表现为新的媒材与空间概念，同时也反映在个人经验的表述和社会的参与意识。也就是说，在从现代主义转变为后现代主义的时候，单纯的媒材转换仍然是现代主义的形式主义的延续，从形式主义向社会主题的转变才成为后现代主义的标志之一。“平台——98青年雕塑家作品展”反映的就是这样一种趋势。九位雕塑家虽然都有不同的风格追求，但有一些特点反映出他们的共同之处。这些特点体现在两方面：其一在坚持雕塑语言表现力的基础上，吸收装置艺术的一些形式感，扩展了传统雕塑的造型与空间意识；其二是关注个人经验，关注人的生存状态，更加注重对人的精神状态的表现。这种概括实际上包括了形式与内容的两个方面，每个艺术家的侧重点都不相同，但力求超越这两者的局限而达到一个精神的高度，则是大多数艺术家的共同追求。

王洪亮的作品具有多方面的因素，在雕塑与装置、形式与主题之间找到一种关系。他以形式的创造为出发点，从石头的自然形态中发现美的因素。但是一旦形成作品，就体现出一种超越形式的内涵。他的作品在大自然中完成，也置于自然之中，在这种与自然的关系中至少引发了另外两个层面的意义。一方面，石头的原始形态及其装置的方式总是有着原始文化的暗示，它像远古的图腾召唤着正在失落的人的自然本质；另一方面，作品的自然形态与周边的环境有机地融为一体，在人与自然日益疏离的今天，它象征着回归自然的途径。

王少军的铸铜雕塑并不是为特定的人造像，他似乎是在探讨人的灵魂的存在方式。灵魂在这儿也是指一种精神状态，但作者突出了灵魂的含义，他相信在每一个个体的生命之中都有灵魂的存在，当人们以各种方式掩盖自我的真相时，那些在社会上不被关注的人们却保留着纯朴的灵魂，因为他们最不需要形形色色的包装。尽管王少军用非常朴实的方式塑造了普通人的形象，但给人的感觉却是个人经验的记录，那些人物都处于一种凝思内省的状态，仿佛是面对繁华的世界在独自安抚永驻在内心深处的灵魂。

广西艺术家何镇海以材料的选择提出了文化潮流的问题。他的灵感来自地域文化，但他不是被动地模仿地域文化的样式，而是在传统文化与现代意识之间寻找一个切入点。何镇海的作品以“门门系列”命名，但门门于他只有启发的意义，他从这种传统的结构与材料中生出纯粹现代的结构形式。木、陶、铁等不同质感的材料按照某种秩序与关系形成一种新的空间结构，他通过这种视觉空间与心理感应上的纯美证明了传统与现代的有机融合的可能性。

对历史的浅浅淡淡的追忆构成了李燕蓉的创作主题。个人的兴趣与社会的思潮在这儿偶然会合。严肃的历史评论以大众文化的方式进入中国人的普通生活，这是在快速进入现代社会的90年代中国的一个独特景观。从表面上看，李燕蓉只是像绘画一样再现了民国时期的女性形象，实际上她是以自己的方式追溯一段家族的历史。集体经验的尘埃掩盖了个人的历史，而千千万万个人或家族的历史又将改写历史。

青年雕塑家曾岳的作品在视觉与主题上采取了一个奇特的角度，他将抽象的几何形结构与超现实主义的人形结合在一起，既创造了一种新的形式冲击力，还表现了一个严肃的后现代主义主题。几何形结构在这儿不止是机器的象征，而代表了高新技术时代的非人性趋向，人被自己创造的文明吞噬。曾岳的雕塑无论在结构、造型还是材料处理上，都显示出一种精致的完美，这似乎象征了对物质文明的无止境追求，而人的异化也体现在这个过程中。这确实是一种美丽的毁灭。

朱尚熹的艺术反映了目前雕塑创作的一个趋势，即在语言拓展的过程中开掘现实的主题。现实在他的作品中不是具体的事件而是生命的存在方式。装置与雕塑在其间分别承担了各自的功能。装置的构成暗示着环境，尤其是通过标题的暗示，使人们充分理解到生命的存在空间的困境。在雕塑的造型上，他继承了现代艺术的人本主义传统，突出了生命的力量，生命的尊严、活力与悲怆。从严格意义上说，在朱尚熹的“塔楼”系列中的装置只是一种装置的意象，它仍然是雕塑的一部分，但他把这种意象移置到雕塑中，就使人物的形象有了一个环境的指向，人物与环境既依存又对抗的关系得到完整体现。

许正龙的作品最具有现代艺术的生命抽象的特征，他从最简单的现实物象中感受生命的形态，寻找形式的表现力。在这种风格中反映出的雕塑家对形体的敏感有着两方面的要求：其一是对生命的热爱，正像生命的灵气存在于万事万物中一样，只有热爱生命的人才能强烈地感受到它的存在；其二是对形式创造有丰富的能力和强烈的欲望。只有这样才能从普通的对象中发现生命的存在，同时又赋予生命以各种形态的变化，凝重、纤细、柔和、强悍……，既是对生命的赞美，又是形式语言的拓展。

景育民主要以人作为主要表现对象，透过他的人物雕像可以看出他是以人物为依托来探讨体积、空间、材料等较纯粹的雕塑语言。从这个角度来看，他是承袭早期现代主义雕塑的观念，实现雕塑语言的功能转换。他的作品在体积与空间意识上有着双重性，在体积上显示出现代雕塑的造型特征，厚重浑圆，有一种向外扩张的力量。然而，与现代主义雕塑的不同之处在于他不止是以形体本身作为空间的语言，而是为形体设定了一个有限而又无形的空间，使扩张的形体与有限的空间处于对抗之中，这样也使他实现了对现代主义的超越，因为他通过对形式的创造隐喻了人的困境。

如果要给蒋铁骊的雕塑作一个定位的话，可以用表现主义雕塑来界定这种风格。它是技巧与感觉的融会，同时较准确地把握了情绪的表现，这在以技术和理性过程为特征的雕塑艺术中是较难做到的。在其作品中的情绪表现包括两方面，即对象情绪的把握和作者情绪的表现。即使在写实的雕像中，除了表情的刻画和动态的把握外，适度的变形处理也有力地烘托了情绪。正如他自己所说，他是一个学院雕塑家，在传统、技术、学术的基础上，寻找个人风格的途径，这是当今学院艺术的趋势，蒋铁骊的作品正好说明了这一点。

回归与敞开

殷双喜

1998年下半年以来连续举办的雕塑展览是否预示着中国当代雕塑的苏醒？事实上，90年代以来的中国雕塑家并未沉睡，不仅有许多迥异于学院雕塑传统的新雕塑实践如大江潜流在运行，也有许多雕塑家进入到边缘雕塑与装置艺术的领域中展开探索。我将前者称为雕塑的开放，将后者称为开放的雕塑。所谓“雕塑的开放”基本上属于现代雕塑的范畴，它是指我们的雕塑教学与创作，不再拘泥于50年代以来的以泥土、石膏为主要材料，以西方写实人体形象塑造为基础的统一模式，而是向一切可能的雕塑艺术资源开放，向多种语言形式的开放，向雕塑的艺术史开放，向室外空间的开放。“现代”一词在这里是指一种与公认的传统决裂的变革。这种变革寻求与新时代的观念和情感更加合拍的艺术语言。也就是说，它与现代绘画的变革有相似之处，即不以“再现”和“塑造”客观现实为目的，而是以“结构”与“构造”为其风格的基本来源。这使得现代雕塑的发展更多地沿着塞尚而不是罗丹所开辟的道路前进。罗丹所复兴的是文艺复兴的传统，即雕塑艺术的基本价值，对触觉而不是对视觉图饰的偏爱，对体积和体量的感受，面与轮廓线的有节奏的连接；另一方面则是对古典的人文主义传统的强调，这使得罗丹站在古典雕塑与现代雕塑的转折点上。而塞尚则力求过滤掉艺术中过多的人文主义感伤，寻找一种朴素、冷静、毫无智力诡辩的结构主义的形式语言，在这种形式语言中蕴含着自然中最为永恒的本质因素。

但是在中国当代雕塑的实践中，我们注意到很少有人专注于纯粹的形式语言的研究，当形象的再现不再成为雕塑家活动的直接母题时，一种折中主义的象征符号的寻找成为大多数雕塑家的选择。这种折中主义具有一种后现代主义的特征，即自由选择和结合多种不同的风格来组合新的造型样式。因此，我们看到，现代主义的形式分析与研究并未深入展开，而是运用不同的样式组合来表达艺术家的感觉和直觉，以有形的物质形式去表现“不可捉摸的东西”，从而满足艺术家对精神平息的渴望，即面对现代社会的急剧变化和人的异化，寻求精神的宁静与解脱，从而消解工业化和商业化带来的非人性的力量对个人精神空间的挤压。我将这种折中主义的创作倾向归纳为精神上向过去回归，形式上向现代敞开，即在现代形式中对人文主义理想的追求。

《平台——'98青年雕塑家作品展》的举办不是一个流派与风格的组合，但具有一种朴素与原始回归的价值趋向，特别是具有对传统文化的遥望与回想。王洪亮的作品试图回到人类最初的创造，即石器时代的人与自然的朴素统一，因此他选择在自然空间中建立一种仪式化的对人类最初的劳动工具与生活用具的崇拜，在阳光的照耀与群山的衬托下，获得一种图腾化的崇高感。何镇海也使用木和陶这些历史悠久的材质，但是他却赋予这些木陶材质以现代的结构形式，通过不同体量与材质的相互联结与嵌

入,特别是锈钢这种现代工业材料的引入,来转换原始材料的文化含义。在李燕蓉那里,陶质材料的运用使她获得了原始艺术家所具有的创造活动的原发性,以及用自由的塑造表达感受的丰富性,这种丰富性并非来自于艺术家对当代生活的直接感受,而是源于她通过老照片对晚近以来中国历史的追忆,这种追忆并不具有男性的或者说是社会性的宏观视野,而是从女性的视角出发,折射出自我对生命的感悟和热爱。这种对于历史的怀旧和诗意化的题目使得李燕蓉的雕塑创作具有浓郁的散文意味,从而使观众部分地忽略了她对陶塑的形式探索。

在朱尚熹、景育民、王少军和蒋铁骊的作品中,雕塑的象征性和对于现代人的生存处境的关注成为创作的重心。王少军的作品试图揭开文明的包装,触摸人的灵魂,以质朴的形象表现人的超物质的心灵境界与人性的魅力,他的《修复系列》和《友人系列》注重人物内在精神的光辉,通过身体与头部的动态,使得闭目的人物更加传神,而人物面部未加修饰的某些局部反而获得了文物一般的庄重和永恒。朱尚熹以象征性的塔楼结构来展示男女两性的社会关系,人物的变形夸张,揭示出现代社会中人的生存焦虑。蒋铁骊作品中不安定的形象姿态,从心理学的层面上反映出艺术家的紧张与敏感,这使他的作品在对生命的持续关注中具有某些悲剧性的苦涩和梦幻般的漂浮感。而景育民的作品中饱满的人物处于被压缩的空间中,呈现出挤压变形后的平面状态,这种在外力挤压下形体的变异不是一种形式的趣味,而是一种象征性的生存暗示。在曾岳的作品中,这种对人的生存处境的暗示具有了更为怪诞的符号化形式,他将人体与几何形和抽象形体拼接,试图表达一种不可把握的生存宿命,但多少有些令人费解。许正龙将日常生活中的具体物象加以主观放大,使各种生物和非生物的形式获得了社会性的人文内涵,这在现代主义雕塑中已有先例,但我仍然欣赏作者在《颜料管子》这一类作品中所具有的形式与象征的敏感想象。

现代雕塑对于中国雕塑来说仍然是一个有待展开的历史性课题,需要有一个较长时段的创作实践,在目前的状态下,我们看到传统雕塑的形象实体仍然占据重要位置,这是因为雕塑家所受的教育背景制约着他们的创作思维,他们在人们习以为常的雕塑形象中,力图拓展其不同的组合结构所具有的新的文化内涵,以及意义理解与阐释的多样性。处于现代化进程中的中国当代雕塑具有广泛的发展的可能性,但这种可能性如果只是一种形式与细节的丰富,缺乏某种明确有力的原始性的思考,则有可能在含糊、琐碎的拼凑之中丧失对自然与人类的信心,我们希望在多样化的雕塑实践中看到更为坚定的方向性的探索,从而使当代雕塑具有更为鲜明的个性化面貌。

策略回旋

钱志坚

以具有规模的群组展览方式出击，将近年来独立悉心投入的创作公诸于世，期以调整人们对雕塑现状的认识偏差，重新提出当代雕塑所面临的问题，这是此次参展艺术家的共同出发点之一。

自80年代末至今，公开的雕塑展览和相关活动相对较少，一大批雕塑家牵身于被基建工程所控制和淹没了的的城市雕塑，即使有一些雕塑家在这个领域有不懈的探索，也基本上难得引起批评界严肃和持续的关注。而从90年代中期以来，在以装置、行为、录像和综合媒材为呈现方式的艺术样式备受关注的形势下，雕塑艺术似乎更加被冷落，甚至有被边缘化的危机。与此同时，艺术批评界对雕塑的关注相对于其它艺术形式来说更为不足，并且似乎找不到可供持续、深入讨论的话题。因此在现阶段中形成了这样一个尴尬的局面：一方面，雕塑家抱怨批评家对雕塑不够重视；另一方面，批评家则认为雕塑家没有提出值得讨论的问题。

这次展览的意义或许即在于：摆脱城市雕塑对雕塑艺术独立性的负面影响，突现雕塑艺术家的个性创造；将雕塑家的独立探索放置于当代艺术的语境中进行学术性的讨论；期待艺术与批评两个既密切相关又相互独立的学科之间在更为专业化的层面上展开并继续。

第一层意义对于参展中有着城雕经历的艺术家的来说，也许尤为切实。城市雕塑在中国已经与城市建筑一样，陷入了特权阶层恶俗的文化趣味的摆布，雕塑家也在无可奈何之下为某种泛滥的时尚所驱使。雕塑作为艺术的独立性被扼杀，而沦为满足经济膨胀所催生的低级文化欲望的匠术；雕塑家作为自由创造性个体的角色被蔑视，而贬为准政治性的歌功颂德的工匠。这与雕塑的独立性雕塑家的创造性在西方环境雕塑中得到严肃的尊重和崇高的维护，形成了非常鲜明的对照。这个展览在朝向扭转雕塑的现状和雕塑家的处境上的努力是显而易见的。

这样的努力更具体化在艺术家个人的作品中：他们以各自在观念、题材、语言、形式、材料和技术等方面的探索，试图在当代艺术的语境中对雕塑进行重新提问。总体而言，这些作品中有两个大的倾向比较明确：一是以具象手法以人物为塑造对象的作品中，艺术家极其强调对抽象的人性、生命、情感的个人认识；另一个是以抽象手法探索形体形式关系和材质特性的作品中，艺术家偏重突出对形式和材料的具体感受。

朱尚熹为他具有超现实意味的人物，营造了一个似是而非性的活动场景和空间。但是视觉上的真实感所传达的却是心理上的荒诞感，和一种不轻松的幽默感。《大塔楼》就像一个心理学的构架，把人类复杂、游离的各种情感剥示于交叉重叠的多层次的结构之中。《高跷系列》则将鲜活的生命体人为地束缚于僵直的物体，同时强调人物与道具、生命与物体在不只是视觉层面上的无法分离。人物的姿态和手势、相互间若即若离的关系，在他所偏爱的纪念碑式的整体结构中，突出生命感的沉重。李燕蓉在作品中则着力于她对生命和生活的细腻体悟和温馨热爱。略带轻戏剧感

的《民国妇女》，在恬静和安逸中透露出可掬的憨态。在接近民间泥塑但得益于写实造型功底的人物形体塑造中，习见于写实主义雕塑中的那种紧张的悲壮、崇高和虚张声势的伟大感，被对每个细部似不经意实则细致入微的处理，以及整体构形中的松弛感和日常亲近感所取代。而她对陶材物性的随机性把握，更融入了她对直接性塑造感悟。王少军倾向于在静默的气氛中突显写实雕塑的厚重感。他通过简化人物的面部表情、收敛图解化的动作姿态，将情感隐藏于平静的形体之中，大块面的塑造表明了对体量感的强调和对整体结构的重视，同时把复杂的人性问题的企图隐含于凝重的造型之中。

许正龙在将日常生活中的无生命物体作抽象化夸张的同时，又力求赋予其以人性的品格，并且在对不同材质的处理中将这种关系视觉化。虽然不乏智慧的幽默，但人性的物性化和物性的人性化等问题则是作品中潜在的却更严肃的主题。人与物的关系和界线因此而变得模糊，抽象与具象的区分因此而显得过于人为，诸如形体、结构、形式关系等问题在作品中就变得随机和随意。曾岳的作品强调在貌似单纯实则复杂的形体结构关系、形式转换衔接和材料质感的对照中，获得在视觉上的矛盾统一和在心理上的错位分离。他将局部的具象与局部的抽象强制性地作品中联系起来，使超现实的真实感和荒诞感更加强烈。物质性关系的既明确又模糊的接触和转换，喻含了一切关系之间的关系。作者故意阻断对形式的明确与不明确的分辩企图，同时也使对寓意的引申变得更加错综复杂。何镇海的作品一方面探索抽象形体之间的构成关系，另一方面企图寻找异质材料之间的组构可能性，同时兼顾形式在构成中的重要性。对物质灵性的强调，就显露于所有这些构成之中。这些纯粹抽象的结构中，存在着一种叙述性，即作者对木、陶、铁、石等材料特性的具体理解和感受。与其他艺术家的作品所不同的是，任何社会化、思想化的分析对于他的作品来说可能会显得牵强附会。

这批艺术家在多方面的探索，无疑说明了当代雕塑状况的一个方面。不过也应当看到，一些艺术家的作品背负了过于沉重的社会化的意义和多少有些空泛的情感。而他们在雕塑手法、语言、结构、形式等方面探索的拘谨，与所要显现的意义和情感之间存在着距离。无论是重意义还是重形式和材料的作品，在各自的领域中都表现得温和而中性。这也许正是他们通过自己的作品对雕塑现状所提出的问题。雕塑在今天的问题到底是什么？有没有当代中国雕塑与当代世界雕塑的区别？雕塑与当代文化的关系是不是仅仅去贴近空洞的“社会切入”、“生命体验”等问题？雕塑的“观念化”为什么有成为批评套语的危险？具象雕塑和抽象雕塑是否已经发展到极致了？抑或根本不存在这样的问题？雕塑如何在当代艺术中“重新”获得自己的生存权利？雕塑有无独立性？为什么雕塑被人拿去与装置一起讨论？问题似乎真是不少，但愿这个展览也是艺术家与批评家在一起讨论无数问题的机会。

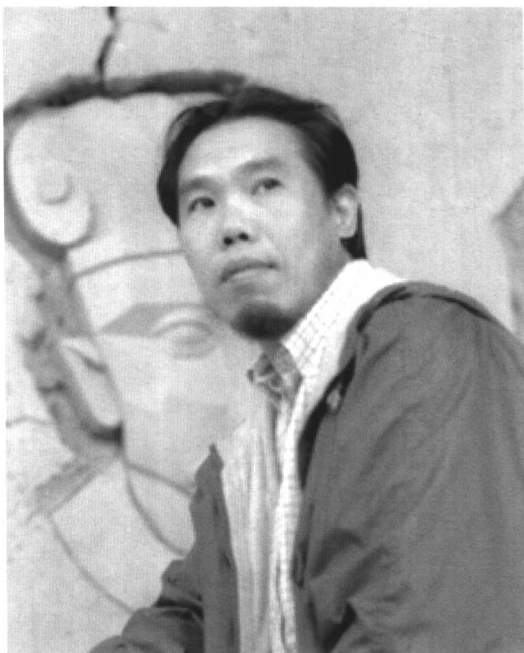
王少军

简历

1959 年生于天津
1982 年毕业于中央美术学院雕塑系
现为河北画院二级美术师 中国美术家协会会员 中国雕塑学会会员
河北省雕塑艺委会副会长兼秘书长

作品参展

- 1984 “首届全国城市雕塑设计方案展”（北京）
“第六届全国美术作品展”（北京）
- 1987 “河北画院马拉松（双人）展”（石家庄）
1989 “河北省美术作品展”（石家庄）
- 1990 “首届河北省雕塑作品展”（石家庄）
1991 “河北画院第三届院展”（石家庄）
- 1993 “第三届全国体育美术作品展”（北京）
1994 “第八届全国美展优秀作品展”（北京）
- 1996 “天津'96TEDA 国际雕刻艺术比赛”（天津）
1997 “中国艺术大展 中国当代雕塑艺术展”（北京）
“第四届全国体育美术作品展”（上海）



自述

灵魂永驻

我不喜欢商品的包装。尽管作为美化商品的包装所承载的内涵被人们如何看重。

每当我走进超市购物，总有一种强烈的戒备心理，因为在我看来，那些开架式的、任你自选自取的、花色诱人的商品都像一个个精心策划的陷阱。为此，我常常惟恐上当而宁愿空手而归！

这使我感到悲哀，我不仅悲哀自己的谨小慎微，也悲哀包装“艺术”的遮遮掩掩。

随着商品包装这一最初较为单纯的商业促销行为的社会化演进，人类几乎所有的生存行为也被其无声无息地浸泡起来。不是吗，今天的人们最上口的一个词就是“包装”。

今天人们谈包装，已然不是仅仅指包装一只苹果或是人造产品，就连具有生命和智慧的人也都成为现代包装艺术的重点对象了！难道人类的灵魂也需要包装吗？然而生活中的确确实实让我遇到许许多多包了包装的灵魂，这是最让我感到悲哀甚至恐惧的事情！

每每遇到这样商品化了的灵魂，我就总有一种冲动，能否打开包装看看里面究竟如何（就如同我在购物时有拆开商品包装的欲望一样）？当然，这是一种危险的念头，谁的灵魂能甘愿让你去触摸呢？

没有灵魂的人是不存在的，果戈里的“死魂灵”也一样是鲜活的，然而毕竟灵魂处所是最神秘的，它无形无影，却又无时无刻不在支配着人类的全部行为。即便现代包装多么重信誉、重效益、追求现代生存的价值观，可在我看来，人类灵魂却始终遵循着一个自古恒定的准则而独立存在着，它的这种恒定现象使我意识到，这可能就是支撑人类发展平衡的根本所在。

在我的生活中，那众多的友人，他们常常带着一脸的木然，默默地劳动着，然而我却能清楚地看到他们灵魂的面目，那么富有深情，然而又那么深藏和含蓄，这就是人性的魅力！也正是使我着迷和试图通过我的艺术所要表现的那种非物质的难以言传的东西。

事实上，我是在冒险，我不知道这样做是否恰当？在我看来，我的作品就是用来表现人类那种超物质的、超价值观的、形而上的精神领域，这也是我所追求的一种最超脱的行为方式。

既以造型艺术为手段来表现灵魂，我一直认为一切可视的物象形式均是灵魂存在的蛛丝马迹，为此我细心地生活在物象中搜寻灵魂的踪迹，这需要一种眼力，一种能够看到灵魂载体的眼力。

呼唤灵魂的升华，展示灵魂的面目，证明灵魂之永驻，这是我的信念。