

当代雕塑何为？

——西南“明天”当代雕塑展评述

What is the Contemporary Sculpture ?
– Comments on Southwest "Tomorrow" Exhibition of Contemporary Sculpture

何桂彦 He Guiyan

当代雕塑何为？当代雕塑应以怎样的方式向前推进？自20世纪80年代以来，这些问题就一直困扰着中青代的雕塑家。就中国当代雕塑的发展而言，80年代初的雕塑最重要的意义在于摆脱了题材的束缚，回到媒介，回归审美，以及改变既定僵化的雕塑观念。毫无疑问，当代雕塑的第一波浪潮是在对纪念碑雕塑的背离，对宏大叙事的拒绝，以及捍卫雕塑本体独立的运动中拉开序幕的。而到80年代中期，随着西方现代艺术思潮的兴起，中国当代雕塑才开始进入现代主义的建设期。中国的雕塑家们不仅受到了亨利·摩尔、贾柯梅蒂等西方现代艺术家们的影响，也吸纳了如波普艺术等后现代艺术的新形态。尤其是劳申伯格1985年在中国美术馆举办的展览曾产生了广泛而持久的影响。对于中国的雕塑家来说，劳申伯格的意义并不直接体现在雕塑创作领域本身，而体现在对于艺术家所思考的“艺术是什么”的颠覆和冲击。进入90年代后，尤其以1994、1995年中央美院雕塑系一批年轻雕塑家的崛起为标志，中国的当代雕塑逐渐进入了当代文化的建构期，即不再以单纯的形式先决与个人风格的创立为目标，而是以如何让雕塑参与当代文化的表达为己任。经过近三十年的发展，中国当代雕塑在逐渐完成语言学转向与自身线性的发展之后，在新世纪的第一个十年真正奠定了多元化的格局。2000年以来，当代雕塑开始涉猎身体、性别、身份、场域、时间等问题，同时以开放的姿态，吸纳装置艺术的成果，拓展了既

有雕塑的边界。与此同时，一批年轻雕塑家的崛起为当代雕塑的发展带来了活力。

事实上，在中国当代雕塑发展的过程中，艺术家始终同时面对着两个参照系。一个是当代雕塑在本土文化语境中由线性发展轨迹所形成的体系。另一个是从西方现代主义雕塑至后现代艺术所建构的艺术谱系。进入20世纪60年代，西方现代主义雕塑进入急剧变革的阶段，在新的艺术观念的冲击下，现代主义雕塑的创作范式与美学体系分崩离析。一个是极少主义沿着现代主义——形式主义的逻辑走向了反形式主义的道路，出现了“去雕塑”化的浪潮。另一个是受到“达达”与“新达达”的冲击，使其彻底改变了现代雕塑所捍卫的本体特征。1964年，在《艺术界》一文中，美国批评家阿瑟·丹托曾谈到，当物品能在创作中转换成艺术品时，既有的艺术边界就失效了。此后，艺术创作进入一个全新的“后历史”时期，这一阶段的主要特点，是出现了哲学对艺术的剥夺。极少主义的反叛之路发端于现代主义的内部激变，而“新达达”仍然遵从的是杜尚“反艺术”的策略，从外部颠覆了既有的艺术观念。进入70年代，德国艺术家博伊斯又提出了新的问题，当他倡导“人人都是艺术家”，以及“社会雕塑”之后，现代主义时期艺术家作为知识精英的文化身份也被解构了。不难发现，面对西方这个参照系，当中国的艺术家在进行创作时，不可避免地需要对上述问题进行一定的



四川美术学院雕塑系展览现场

回应。

当然，“明天”当代雕塑奖并没有先入为主的为入选艺术家设定某种艺术史的情景，由四川美院雕塑系和四川明天文化艺术投资公司出资设立这个奖项时，旨在鼓励青年学子在当代雕塑方面的创作和研究，同时，立足西南丰沃的人文传统和艺术积淀，为中国当代雕塑艺术催生后备新人。在笔者看来，对地域性的强调无非是权宜之计，因为当代雕塑早已超越了20世纪80年代初所面对的地域问题。但是，为年轻艺术家搭建一个平台则是有积极意义的，这不仅与2000年以来青年雕塑家崛起的现象有直接联系，同时，着眼于当代艺术的未来发展，青年艺术家的锐气与突破，更容易带来新的可能性。

在“明天”雕塑展上，一个突出的特点是艺术家对“形式”的自觉。西方现代主义雕塑的滥觞，核心的推动力就源于形式的变革。如果说古典雕塑依附于题材，受制于宗教、文学、建筑，那么现代主义雕塑则是回到形式，回到媒介。从罗丹、马蒂斯以来，到盛期现代主义的贾科梅蒂、安东尼·卡罗，原创的个人化的形式始终是艺术家的终结追求。不仅如此，从克莱夫·贝尔的“有意味的形式”，到格林伯格的“形式自律”，“形式”并不是单纯的语言与视觉问题，而是被提升到了现代主义文化的高度，即以“形式自律”来捍卫艺术家的主体自治。20世纪80年代以来，“形式”与审

美成为了当时中国雕塑家反拨纪念性雕塑、主题性雕塑的利器。但是，在“新潮美术”掀起的现代主义浪潮中，很遗憾的是，中国当代雕塑并没有真正解决“形式”问题，相反，很多雕塑最终仍无法摆脱装饰性的趣味。从这个角度讲，如何立足于当代艺术的语境，从方法论的角度，重新去思考形式的生成及其意义就将变得十分重要。

在《屠形·豹》、《屠形·佛》等作品中，陈刚将自己的注意力集中在语言的自律与语法的探索上。而《屠形·木》则敢于打破基座，使作品与周遭的空间、环境形成了某种关联。

费长川对语法、修辞的迷恋，使其创作弥散出一种浓郁的现代主义气息，“有意味的形式”与赋予作品一种鲜明、直接的视觉性是其最大的特征。而再净密的作品则突出形式所形成的表意性。和上述几位艺术家比较起来，杜彪与蔡兆元的形式表达多了一个新的维度，即突出材料自身的个性。在杜彪的作品中，形式是不确定的，而审美性的表达与造型的特点均与材料自身的质地、感觉息息相关。透过蔡兆元的《生长》，我们看到了一种有机的、重复的、延伸的形式表达。如果艺术家愿意，这种形式还可以自我生长。简洁的形式构成，可以重复的修辞手段，可以看到，蔡兆元的作品受到了极少主义的潜在影响。不过，在《蒲公英》中，回归自然主义的手法，使得作品多了一种叙事性。



#1



#2

#1 记忆 综合材料 索尼娅·戈麦斯
#2 诗人 雕塑 彭汉钦
#3 山水系列 装置 苏畅

以文豪、陈伟才、钱丽丽的作品为代表，出现了另一种反形式的形式表达。所谓的“反形式”，指的是，艺术家的形式创作既不是对表象世界进行点、线、面的概括，即不以“有意味的形式”为追求目标，也不是对构成主义——结构主义所形成的理论话语的依赖，即强调形式自身的自律与封闭性。相反，在文豪的作品中，形式是开放的、偶然的、瞬间的、不可复制的，以及只来源于创作过程中的。而充满悖论的是，这种“反形式”的创作方法论最终仍然会赋予作品一种形式意味。从这个角度讲，文豪的作品也不再是传统意义上的雕塑，相反，他是从相反的方向，即“什么可以成为雕塑”的角度开始展开实验的。即便是从最日常的材料入手，即使艺术家将自己的创作主体意识尽量降到最低，文豪反而让艺术家那种“炼金术士”的身份变得更加的神秘。陈伟才的作品使用得最多的仍然是装置化的语言，在《呼吸·状态》、《流光》、《梦里忧郁的花香飘散在风中》等作品中，各种媒介的对话，各种现产品之间的博弈，非有机的形式表达，为作品的意义带来了不确定性。钱丽丽力图对人们熟悉的日常物品进行改造，通过形式的嫁接、转换，包括融入新的现产品，从而打破观众既定的审美期待，创作出一种陌生化的形式。在《椅》中，艺术家通过对“椅”的形式改造，破坏了日常物品与其形式在人们日常生活观念中所形成的对应性。从

这个角度讲，钱丽丽的“反形式”恰好是中断了日常物品与既定的形式思维所构成的稳定的意义链。

娄金、张翔的作品呈现了另一种努力，即将形式与观念化的诉求结合了起来。《生》是一件由众多树枝构成的作品。树的一端是真实自然状态的树木，而另一端则是对真实的模仿。娄金将自己的劳作限定在真实与模仿之间，但作品能否创造一种类似与波德里亚的“超真实”呢？很显然，观念化的形式诉求使作品意义出现了增值。同样，《筷子计划》也是一件观念性比较强的作品，艺术家将废弃的树木在形式与形态上进行转化，使其成为一双双筷子。看得出来，语义逻辑的转换仍然得益于人们日常的生活观念。张翔的《空》通过对同一造型元素的重复使用，力图制造一种视觉奇观。而空间的限定性与内部冲突的各种椅子则形成了一种强烈的视觉张力。李操的《影》介于形式的创造与观念的表达之间。作品的上部是一个虚拟的城市景观的缩影，下部分是人们平常很难见到的各种城市管道。《影》所要呈现的是一个可见与不可见的世界。和《空》很相似，形式与结构的穿梭，关联与结合，形成了一种奇妙的视觉景观。在李勇政的《抖动的灯与不动的刀锋》中，艺术家对时间的设定，以及对观众“观看”方式的讨论同样具有较强的观念性。

通过郑箐、邓筱、幸鑫的作品，我们看到了“明天”展览上的另一个特点，即艺术家对时间、身体的讨论。在《-97311》这件作品中，郑箐花费了9天时间，135小时剪去自己的头发。然后用3×5毫米的纸片将头发粘贴到灯箱表面。每一根头发都予以编号，从-1开始，一根接着一根，最后的数字定格在-97311。整个创作似乎是一个“无意义”的过程，因为它没有太直接的目的性，相反更像是一个不断重复的过程。如果消除对意义的追求，那么创作过程就只剩下物理性的时间，即一种身体性体验。在创作自述中，郑箐谈到，“在这一过程中，我的存在突然变得如此突出，仿佛一个人终于回到了自己。同时，我感觉到有一个模糊的东西在坚持，一个不断成形又不出现的东西，一个过程中的东西，有点盲目性，我在坚持什么？当‘-97311’诞生的一刻，我看到了我，也看到了你和他，也是那一瞬间，我才能略微接近‘真实’的含义。”在这件作品中，艺术家借助于时间、过程、身体，对生命的存在意义做了个性化的诠释。在《8分20秒》中，邓筱在一个半封闭的空间中，设置了数个由传感控制的可以伸缩的球体。一旦观众进入空间，球体就会自动膨胀。当球体膨胀到一定程度，充斥整个空间时，观众就会有一种压迫感。这个过程会持续8分20秒。实际上，观众进入空间时，一开始会觉得很好玩，但当球体开始膨胀到一定程度后，心



#3



#1



#2

理和身体就会有一种压迫感，最直接的反应就是逃离。然而，对于艺术家说，这个空间既是物理性的，也可以象征为当代人所身处的各种外部社会空间，譬如今天的都市空间。从这个意义讲，特定时间与空间中的身体体验便被赋予了一定的社会学意义。与上述两位艺术家的作品比较起来，幸鑫的《站在下水管道里》是一种极端化的身体体验。在创作之初，艺术家为自己的作品实施设定了一个时间，尽管艺术家最终并没有坚持到最后，但是对身体的禁锢，抑或是自虐，在整个行为表演的过程中，却被赋予了强烈的仪式性。除了邓筱的作品，严格意义上讲，郑箐与幸鑫的创作已与传统意义上的雕塑拉开了距离。但是，他们对时间、过程，尤其是幸鑫将身体作为媒介的表达，恰好拓展了当代雕塑的形态边界与既定的艺术观念，为“当代性”注入了新的内涵。

在“明天”雕塑展上，细心的观众会发现，这些雕塑家几乎都有一个共同点，就是个人创作方法论的自觉，比较重视语言、风格的推进轨迹。譬如高苏依托现代生物进化的观念与现实世界可能产生的生物技术，创作出一些奇幻、怪异的物种。在艺术家所称为“杂物界”的世界里，自然与异化、现实与荒诞，视觉的真实与逻辑的不确定性奇妙的混合在了一起。白龙云的《寄生》既有自然主

义的外观，又充分发挥了艺术家的想象力，形式的增值与夸张的造型增强了作品的浪漫气息。刘强的作品在古典雕塑艺术中寻求滋养，将意象与具象因素予以结合，创造出一些奇妙的生物体。马健卫的作品更像现代绘画中的原始主义风格，率真、直接的表达了艺术家对自然、对生活的喜爱与歌颂。而张洁的作品则在抒情的基调中赋予内容以叙事性。

如果从中国当代雕塑的总体发展状况而言，虽然说90年代后期基本完成了当代雕塑的语言学转型，但是，在新的文化语境与艺术史上下文中，当代雕塑又将如何体现自身的“当代性”呢？事实上，从杜尚伊始，经过约翰·凯奇——科索斯——博伊斯等人的探索，西方的艺术家通过“反艺术”的方式来不断对“艺术是什么”进行追问，不断地挑战人们的既定艺术观念，并重新寻找介入现实的可能。换言之，中国当代雕塑在完成语言学转向，经历观念艺术的冲击后，又如何结合当下的文化现实，建构自己的艺术史上下文呢？事实上，这也是“明天”雕塑展中反映出的一个主要的问题，而这个问题与今天中国当代雕塑界所处的困境几乎完全相同。虽然解决了语言，解决了媒介，但中国的大部分雕塑家却没有问题意识，没有明确的个人文化态度，相反，语言的西方化，样式的国际

化，并不能掩盖自身文化主体性的缺失，同时做工的精致与视觉的优雅，不仅很好地契合了当下“去政治化”的艺术潮流，而且也进入了艺术市场做好了准备。

针对这些问题，不难发现，博伊斯的“社会雕塑”在今天仍然具有现实意义。因为，在更广泛的文化层面，博伊斯的“社会雕塑”就是倡导艺术家积极的介入社会现实。回到“明天”雕塑展，从创作观念的内在生成的角度讲，李勇政的《乌坎之砖》从一开始就具有自觉的政治意识。2012年2月“乌坎事件”之后，艺术家通过微博委托在广东乌坎的网友采集到乌坎的泥土，然后在成都将其烧制成砖，其中一块赠予乌坎新成立的图书馆，一块则通过在微博征集志愿者的方式传递。自2012年6月21日李勇政将这快砖寄给第一个志愿者后，如今也传递给几十个人，传递线路跨越了大半个中国。而相关的信息在微博上累计、转发、传播了数千次。当然，在网络上引起的再创造、支持、争议最终会成为作品的相关文献，成为作品意义的一部分。而且，随着时间的推移，作品的意义在不断的增值，也在不断的消解。当然，《乌坎之砖》并不是当代雕塑唯一的创作方式，而是说，这种积极介入社会现实的努力恰好是“明天”雕塑展最缺乏的。

#1 空 装置 张翔
#2 8分20秒 装置 邓筱