

资源与拓展

——近三十年中国雕塑的发展脉络

孙振华

改革开放三十年,中国雕塑发展与中国社会的政治、经济、文化的发展具有一种相互证明、相互印证的“互文性”关系。把雕塑放在改革开放的大背景中考察,可以从雕塑的发展变化,解读出社会变革的轨迹,寻找到社会发展变化的丰富的表征;反过来,社会开放所激发的思想能量和产生的社会变革,又成为雕塑发展变化的时代根源。

1979年初,中国大地春潮涌动。就雕塑而言,一种渴望改变自己的强烈愿望正在变成现实。

变革前的中国雕塑,面对的是三个传统,也可以看作是三种资源。

第一,20世纪20、30年代江小鹤、李金发、刘开渠、滑田友等一批雕塑家从国外引入以法国为代表的西方古典雕塑传统。1979年以前,这个传统以体现优雅甜美、表达人之常情、传达生活情趣的作品类型得以延续,同时,部分作品还加入了某种东方情致和韵味。例如王合内的《小鹿》、张德蒂的《沉思》、陈淑光的《小胖》等等。在强调艺术的政治使命的年代,这类作品常常因为表现了“人性论”和“形式主义”而备受压制。1979年开始的拨乱反正,在某种意义上,就是接续、光大这个富有人文气息的传统。1979年6月,中国美术馆的“小型雕塑展”就是这类作品比较集中的展示,421件展品分别出自苏晖、冯河、张德蒂、司徒兆光、周国桢、刘政德等人之手。在一段时间里,雕塑作品表现人情、人性,与当时的思想启蒙的进程是相呼应的。

第二,以苏联为代表的社会主义现实主义的 tradition。这类作品是1949年以来中国雕塑的主流,代表性作品包括王朝闻《刘胡兰》、潘鹤《艰苦岁月》、四川雕塑家集体创作的《收租院》等等。这类作品在造型上有英雄主义、理想化、纪念碑性的特点。1979年3月,广州雕塑家唐大禧以这种类型为基础,尝试加入了象征的方式,以与“四人帮”作斗争的女英雄张志新为原型,塑



唐大禧 猛士——献给为真理而斗争的人



王克平 偶像 木 高67cm
1979年

造了一个跪骑在腾空跃起的骏马上张弓搭箭、奋然疾射的裸体少女形象。这件作品在当时引起了很大争议。与当时反思历史、揭露“四人帮”的“伤痕文学”相对应，雕塑界塑造了一批当时被媒体大量报道的、与“四人帮”做殊死斗争的人物形象。例如《强者》(王克庆)、《党的好女儿张志新》(孙家彬)、《宁死不屈》(张秉田)、《为什么》(陈淑光)、《玉碎》(王官乙)、《真理不受辱》(吴纯斌)等等。我们可以把这种类型的作品看作是社会主义现实主义艺术手法在新时期的延续和转化。

第三，西方现代主义的雕塑传统。这个传统在1979年以前被忽略，只是以隐形方式在中国存在，其作品形态到1979年才正式露面。中国第一代雕塑家在20世纪前期，并没有大张旗鼓引入当时最为时尚的西方现代主义雕塑，而是以古典雕塑为主，这当然与当时中国的特定历史状况有着密切关联。美术批评家栗宪庭认为，西方现代主义艺术在中国可能有如下线索：其一，从40年代到70年代隐含着一条“地下”的线索，在民间有一小群人在与西方世界完全隔绝的情况下，执著地从事现代艺术探索；其二，社会上有一批爱好美术的青年，拜早年从国外回来的美术教师为师，从他们那里间接学习西方现代主义艺术；其三，有些图书馆保留有40年代留下来的介绍西方现代主义艺术的图书；其四，当时从事现代主义实验的艺术家，通过各种关系从国外带进来的画册和资料了解到西方现代主义艺术的资讯。

1979年“星星画展”中的王克平以木雕《沉默》、《呼吸》、《万万岁》等作品，成为整个展览引人注目的焦点，也是引起争论的焦点。这些富有观念性、批判性并带有荒诞主义色彩的作品，意味着一种新的雕塑类型，也就是现代主义的雕塑在中国正式出现。

在80年代的中国雕塑界，在以上三个传统中，最有张力、最有冲击性和颠覆性、最富于变革精神的，应该是西方现代主义的雕塑传统。因为它针对过去而言，代表了一种新的知识形态，对它的关注、研究和实践，成为当时中国雕塑发展的重要线索。

二

20世纪80年代，中国雕塑的发展主要体现在三个方面。

第一 形式革命。

雕塑以“形式”变革为起点，既有历史的原因，又是现实的需要。40年代以来，雕塑被赋予了太多的社会的、政治的使命和责任。按这种艺术理论看来，“形式主义”是资产阶级的，它是对宏大的社会叙事的反动，是彰显革命内容的障碍。在那种背景中，雕塑的形式问题、材料问题、语言问题等等都被遮蔽了。80年代从研究雕塑“形式”的角度来进行雕塑艺术创作，既暗含有反拨过度意识形态化的意义，也符合当时思想解放的时代潮流；同时，它还有很强大的艺术动员意义，符合绝大多数艺术家的心愿。因为它可以在形式探索的旗帜下，最大范围地动员雕塑家的力量，投入到对雕塑艺术的探索中，有针对性地解决雕塑界亟待解决的艺术语言粗糙、材料单一、不讲究造型规律、不研究艺术问题、作品千篇一律等诸多问题。

形式革命的资源背景是西方现代主义雕塑。当时，雕塑变革从西方现代主义艺术中寻找支持是符合当时中国开放的文化情景的。在西方，现代主义艺术对传统古典艺术的突破也是将语言形式和材料问题作为切入点的。

80年代，吴冠中提出“形式美”的问题，引发了一场争议；当时还从国外引入了克莱夫·贝尔“有意味的形式”等一批形式主义的艺术理论。在这种气氛的影响下，雕塑家撰写了大量关于探讨形式问题的文章。这种对理论问题的关注，在后来反倒很少见。当时给人印象深刻的文

章有《转折——形体的本质》(孙锡麟)、《论形调》(孙锡麟)、《雕塑语言的探索》(章永浩)、《现代雕塑的自律性、符号化和表现性》(陈云岗)、《雕塑的形的探讨》(胡博)、《形体·空间》(余志强)、《中国雕塑形式语言发展的艰难选择》(何力平)、《雕塑中的新叙事语言与现代灵魂》(何力平)等等。

在80年代的雕塑教学中,对雕塑语言形式重要性的认识也比较一致。高校的雕塑教师、研究生、本科生更愿意把形式提升到雕塑本体的地位,把过去人们零星的关于雕塑形式美的认识系统化和理论化。形式革命的结果,是风格主义的高扬。一些雕塑家成功地形成了自己的个人样式,从80年代开始,雕塑界在评品作品时比较流行的一句话是:“有没有找到自己的语言”。可见,追求个人的语言符号是这个时期雕塑家们的基本任务。

在北京第二届“星星画展”上,雕塑家包炮的《夜的眼》等作品,开启了对于抽象雕塑的探索热情。在遥远的云南,朱祖德以木质抽象雕塑与之呼应,特别是他对于物体融化、流淌的表现,在当时不能说是没有意义指向的。四川雕塑家朱成的《千钧一箭》,以局部和不完整的造型,挑战传统的雕塑必须整体、完整的概念。浙江女雕塑家李秀勤引入了西方流行的金属焊接雕塑,这种既不雕也不塑的方式,让人耳目一新。

第二 本土意识的觉醒。

中国雕塑家民族化和本土化的努力,首先是从表现对象上体现出来的。他们往往擅长表现古代的人物、故事,表现民间的或地域的人物、故事。他们还注重从传统的、民间的或少数民族的艺术中吸收形式、语言和表现方法,将其融入到创作中。

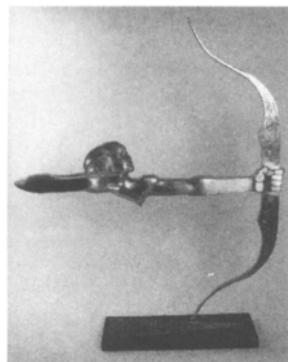
“文革”后恢复高考的第一批雕塑系的学生,就有了从传统雕塑中获取创作资源的冲动。浙江美术学院(现中国美术学院)的曾成钢在做毕业创作的时候,做了一头在中国古代雕塑中司空见惯的狮子。这让当时的同学感到惊讶。中央美术学院王少军的毕业作品之一,则是《曹雪芹》,作品浑然一体,让人们联想到霍去病墓前那些著名的汉代石雕。浙江美术学院80级毕业生张克端的《冬季草原》,表现的是他所熟悉的牧区生活,除了作品的对象和意境具有民族特色,作品还综合了西方现代雕塑的造型语言,这种融合中西的努力,在当时是有代表性的。

也是在80年代,擅长表现少数民族生活的雕塑家田世信,为常见的民族题材雕塑带来了新的变化。在整个20世纪,表现中国少数民族的生活,常常成为政策和概念的符号,成为烘托气氛、制造喜庆局面的点缀。除了服装、道具和面貌有所谓的少数民族特征以外,真正在作品中反映少数民族真实生存状态的作品却很难见到。田世信反映贵州少数民族的雕塑明显地开始转变这种风气。在贵州地区二十五年的生活积累和底层经验,使他真正认识了在艰苦的条件下西南少数民族的生活。其早期作品《侗女》、《苗女》、《欢乐柱》为中国当代雕塑开启了一个新方向,即表现在贫困和艰难中挣扎的人们,表现他们寄寓于平凡而又普通中的坚韧顽强的精神世界,以及在艰辛中透露出来的崇高感。他后来的《高坡上》、《山路》、《山音》在这方面更有深度的拓展。作品中的苦涩、苍凉,以及宗教般的力量,使其具有了更深沉的精神内涵。

曾成钢的工作则集中在对传统雕塑资源的现代转化方面。他的研究课题是在中国古代青铜器艺术中吸取资源,进行现代转化。他的《动物系列》、《水浒人物系列》、《古代神话系列》明显可以看到他对古代青铜艺术的借鉴和吸收。

四川雕塑家何力平则在致力于发掘地域性文化特色方面见长。从80年代中期开始,他的《催命锣》、《生命船》、《鬼怪和尚》、《日暮黄昏》等作品,显示出强烈的地域性特色,突出了巴蜀文化的奇特魅力:奇诡、神秘、深不可测。

湖北雕塑家傅中望的“榫卯结构”,从雕塑语言上讲也是一种抽象雕塑,但是他创造了一



朱成 千钧一箭 锻铜
高 120cm 1985年

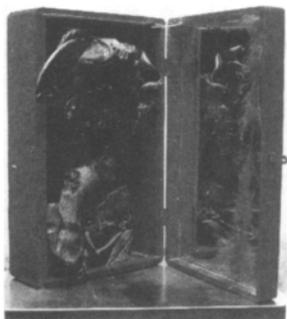


曾成钢 水浒人物系列之
鲁智深 铸铜 高 93cm
1991年

种“中国抽象”的模式。这是当代雕塑中一个非常积极的、具有建设性的成果。榫头与卯眼是一种物质构造的结点方式, 中国古人根据不同的构造需要创造了丰富的榫卯结点形态, 广泛用于建筑、家具、农具等木器结构之中。榫卯不仅是一种古老的技术方式, 同时也是在长期历史积淀中形成的文化形态。傅中望的这种由西方向东方的转变具有典型的意义, 在传统资源中找到与今天的生活经验相吻合的东方文脉, 成为艺术家从西方形式主义中出走后的一个重要选择。

第三 观念方式的出现。

在80年代, 一些观念性和颠覆性比较强的雕塑作品, 出现在“85美术新潮”时期的一些艺术社团和群落中。例如“厦门达达”、“厦门五人展”、“上海首届青年美展”、“八五‘新空间’展”、“太原现代艺术展”、“观念21艺术展”……这些展览都有一些具有强调批判性、观念性和反叛精神的作品。浙江美术学院的毕业生王强在1985年12月“八五‘新空间’展”中所展出的《第5交响乐第2乐章开头的柔板》, 是一件引起很大争议的作品。这是一件翻制的作品, 表现的是没有头的乐队指挥, 在荒诞、乖谬的造型中寄寓了社会批判的意义。在多数人还在强调形式美的80年代, 山东雕塑家张永见的作品似乎在预示着一个新的时期的到来。早在1986年, 张永见完成了一件带有装置性的雕塑作品, 叫《新文物——猩红匣子》。这件作品与当时许多前卫雕塑家的材料实验和形式实验不一样, 这个由普通、破旧的木箱改造成的红匣子, 里面是一堆软塌塌的、无精打采的橡皮。显然, 它是反形式主义、反审美的。1989年, 在“中国现代艺术大展”上, 张永见和他的同伴展出的是一件叫《黑匣子》的作品, 上面画了很多人身上长的痞子、黑痣。这个作品借用了麻衣神相的观念, 为身上长痣的人预测未来的生活道路, 例如“嫁老外”之类。在这件作品里, 作者的社会观念突出而雕塑造型弱化, 作者关心的是人的世俗生活和命运。



张永见 新文物——猩红匣子 综合材料 高120cm
1986年

三

进入90年代, 中国社会发生了重要的转变, 经济真正成为了这个时代的主旋律。换句话说, 80年代的群体性、精神性、理想性开始被90年代的个体性、世俗性、商业性所取代。90年代以后, 中国的当代雕塑再也没有像80年代那样陷入简单二元对立的格局: 传统和创新、新与旧、政治内容和艺术形式……80年代的艺术问题, 为90年代新的问题所取代。随着世俗社会面貌的不断展开, 带来了文化上的巨大变化。市场在改变人们, 面对扑面而来的消费主义浪潮、商业化浪潮、大众文化浪潮, 雕塑艺术也发生了很大的改变。

在80年代, 可以说是在1992年以前, 雕塑虽然在观念、形式、语言上有了相当的推进, 但它的主要工作恐怕还是把西方雕塑发展的大致轨迹, 在中国照本宣科地大略演示一轮。当然, 还不能说演示、学习得很到位。真正就当代性而言, 雕塑还存在很多问题。

首先, 雕塑与其他门类艺术相比, 它的问题意识、本体意识始终显得不够突出。其他艺术门类都在面对自己的问题, 都在积极进行各种各样的探讨和试验, 不少门类提出的问题往往还超越了自身而在艺术界具有普遍的意义。雕塑却似乎始终做不到这一点, 它始终没有提出一个有普遍性的问题, 更无法做出具有前瞻性的举动。这个门类的先天不足, 使它没有足够的积累来面对如火如荼的艺术运动。反而, 面对各种思潮、主义, 雕塑还有点手足无措。许多时候, 它都是非常被动地跟在别人后面跑。自从在1979年的“星星画展”上, 王克平的木雕一度成为关注的焦点之后, 在整个80年代, 雕塑在学术上很难处在一种受人关注的位置上。

其次, 雕塑对自身所存在的深层次问题, 没有来得及进行全面清理。从总体上说, 现代意

义上的雕塑在中国出现以后,它面临的问题在时间上分为三个阶段:1949年以前的问题是如把西方的古典雕塑样式学到手,在中国建立一个西方学院派的教育体系;1949年到1979年则是匆匆忙忙地运用这种形式,把它和中国社会的主流意识形态结合起来,解决它的政治功能、宣传功能和教化功能;1979年以后,直到90年代之前,则是如何“正本清源”,让简单的苏式雕塑,真正回到古典雕塑精神上去,以及如何学习西方现代主义雕塑,对中国雕塑产生语言形式上的推进。雕塑如何面对当代社会,面对世俗化了的当代中国,它在知识、技术上的准备是不足的。

再次,应该说在相当长的时间里,由于以上几个问题,雕塑实际上与中国的文化、与中国人的生存状态和内心世界没有发生深层次的联系,它还没有能特别有力地成为中国人表达自身问题、思想和情感的一种有力的手段。其造成的结果是,雕塑是雕塑,社会是社会。也就是说,雕塑始终没有和文化,和中国人的生存经验挂钩,和他们的现实生存问题挂钩。

基于以上背景,雕塑如果还仅停留在形式语言的探索上,停留在个人风格和样式方面,显然是不够了。90年代初期,中国雕塑界的当代意识被唤醒,并获得了自觉,在各种具有当代特征的雕塑展览,以及雕塑理论及批评实践活动推动下,当代雕塑产生了重要变化。这种变化使雕塑呈现出了一些与过去不同的基本特征:雕塑由80年代以语言形式为重心,转为90年代以观念为重心。如果说过去人们更多的是从美的形式出发,把雕塑看作一种形式创造的话,那么现在则是从文化观念出发,把雕塑看作是一种文化与社会观念的表达。

雕塑的这种文化转型,其标志性的事件是1992年的“当代青年雕塑家邀请展”。

从1991年9月开始,中国美术学院的几位青年教师有感于雕塑界相对沉闷的创作气氛,以及雕塑理论活动的贫乏,决定筹备一个由民间策划、没有框框和限制、面向全国青年雕塑家的“当代青年雕塑家邀请展”。经过一年辛苦努力,1992年9月18日,这个展览终于在原浙江美术学院画廊开幕了。将其看作是一个历史性的时刻,应该是不过分的。这个展览的思路、规模和方式都是过去所没有的,作品改变了过去雕塑展览由美协系统主办的历史,这是第一个青年雕塑家的专项展。全国十多个省市的六十五位青年雕塑家参加了展览。展览开幕后的9月19日和20日两天,举行了一个空前规模的理论研讨会。大部分参展作者以及全国几所院校雕塑系的教师和各地理论家、批评家一百多人济济一堂,雕塑界第一次畅所欲言地集中讨论了雕塑的理论和创作问题。这个展览在筹备期间,出版了三期展刊,通过展刊,传递各种雕塑信息,介绍了青年雕塑家的作品,发表了一批研究文章和介绍国外雕塑状况的文章。有老雕塑家说,这是中国雕塑理论最活跃的时期。

从“当代青年雕塑家邀请展”开始,雕塑创作发生了显著变化:

1. 雕塑家们开始关注社会,表达自己的人文关怀。

这种关怀与过去80年代以前的“图解政治”和80年代的一段时间“不谈政治”相比,最大的区别是,雕塑家不再是从既定的、先入为主的概念出发,而是从个人的感受和体验出发,站在个人的角度,而不是以一种想象的“时代视野”来表达艺术家的社会责任感和社会良心;雕塑家们不再迷信权威,不再强调整体性的叙述,而是以一种多元化的方式,挑战传统的整体性的社会思维方式,体现出一种清醒、冷静的批判意识。

中国美术学院青年教师刘杰勇《站立的人》引起了大家广泛关注,曾有人称它为一代青年的无字碑。这是一个很“酷”的青年,板寸头、皮夹克、圆领毛衣、萝卜裤、大皮靴、大墨镜,耳上塞着“随身听”,这种标准的行头和标准的神态活脱脱一个当代时髦青年。作者并不自矜于写实技巧的满足,而是让人在一个冷峻、沉默、有距离的神态中,感到当代青年的内心世界。这种

自成一体的不合作的态度让我们感到了个人与社会的一种对峙和紧张的关系,正是这种既熟悉又有距离的感受,使所表现的人物具有了一种沉默的力量。

此后,中央美术学院隋建国 1997 年创作的《衣钵》(又名《世纪阴影》),将我们时代最典型的服装样式——中山装进行了放大,在这件具有象征性的物件中,表现了对 20 世纪历史文化的反思。昆明雕塑家刘建华 1995 年创作的《隐秘系列》与之有某些相似之处,也出现了衣物,也是“以物咏志”,作品通过色彩、遮蔽和裸露,更着重于表现它的乖谬、荒诞和不协调。

2. 在艺术上,雕塑家开始尝试更多的可能性,借用各种表现手段,不拘一格,打破传统的门类壁垒,强调通融的必要性,雕塑更多地走出围城,与建筑、绘画、表演等艺术融合。表现手段也早已走出了过去单一的方式,变得丰富多样。

施慧和许江在“邀请展”上展出的《生生不息》,是较早年在材料上、观念上体现民族意味和文化特征的作品。作者用宣纸做成的字球代表棋子,采用悬挂的方式挂在棋盘上,这种集观念、装置、软雕塑为一体的形式,在当时是一种大胆的创新。

女雕塑家姜杰自中央美术学院毕业后,先后创作了《生命的模样》、《相对融合》和《易碎的制品》。她通过石膏、半透明的蜡和硅胶、医用纱布等等特殊的材料,表达了对脆弱和容易受到伤害的生命的一种垂注和爱怜。这些作品与观众之间有一种忽远忽近的距离,既有着人们熟悉的、亲近的模样,同时又有着陌生、疏远、无法正视的忧伤。在姜杰看来,人们尽管生活在同一个空间,相距很近,但是沟通融合却很困难。孤独似乎是命中注定的事情。逃避孤独的过程中,不可避免地产生碰撞,导致破碎,姜杰似乎正要把这种人类最脆弱的状态展示出来,让人们直逼生命的真相。中央美术学院王中的《拆迁系列》从城市的变迁和文明的冲撞中探讨人与历史、文化和环境的关系。这也是眼前正在发生的生活。他选择四合院和老胡同的拆迁作为作品的切入口,这显然与他生活在北京的个人体验有密切的关系。在他的作品中,我们看到,在拆毁的老北京的胡同废墟前面,一个拄着拐杖、风烛残年的老人站立在那里。王中吸收了装置艺术的成分,将金属焊接的具象雕塑与拆迁后的废墟组合在一起,在材料上既有区别,又有联系,它们的组合,成功地进入了一个北京普通老百姓所关注的话题中,揭示了新的城市建设和传统文化间的复杂关系。

3. 艺术家们开始从过去的精英主义的意识中走出来,强调与大众交流的可能性,开始借用大众文化的资源,表现更具有当下性的生活。这种生活或许是世俗的、谐趣的、调侃的,它们都易于让公众进入和接受。雕塑家对社会问题的关注也不再是大而空的,而是从感性的日常生活中发现问题。在具体的、日常的生活细节中发现过去从不为人关注的生活场景和生活道具。

中央美术学院于凡名为《里外之间》的系列作品,以谐谑、调侃的方式,向我们展示了在新的文化情景中,关于雕塑的新的美学品格。有批评家说于凡的雕塑是成人的玩具,它给我们的感觉如同绘画中的“漫画”,表现出了世俗性、场景化、趣味性、批判性的特点。于凡作品的世俗性在于它选取的都是人们耳濡目染的生活内容:交通警察、恋人、开吉普的时髦青年等等,他们是世俗的、大众化的、都市文化的产物,这些场景过去在雕塑中基本得不到表现。在传统的雕塑看来,这些现象是琐屑的,甚至是无聊的,于凡赋予了这些事物浓厚的波普艺术的色彩。

女雕塑家向京是这些年崭露头角、风头正健的艺术家。她是塑造当代人特别是当代女性、揭示她们内心世界的天才,她对人物感受的细腻和敏感是超常的。其作品有一种直接性,直接表现当代女性,直接表现身边的生活,只有这个题材才能把作者内心的感受和自身的状态很好地与作品融合在一起。她更侧重从自身的角度去解说社会和人性的问题。她所塑造的那些



于凡 耍猴者 铸铜
高 62cm 1996 年

女性不过是感觉的载体,通过她创造出来的这些当代女性,不难窥到现代人心灵深处最微妙的感受。向京的人物是时尚的,是略显孤独和另类的。向京特别擅长捕捉当代青年女性的内心世界,善于渲染和营造气氛,这些人物很快会把观众带到一个特殊的心理现场。向京是一个感觉型的雕塑家,她的内心感受和想象处在一种比较纯粹、本真的状态,她不失时机地把握了这种感觉,并十分自如地表达出来,她的作品没有做作和编造的成分,也没有为做而做的勉强,它们面对的就是自己的内心感受。向京1995年创作的《哈欠》、《澡堂子》表现的是她的一种幽默感,以及她的感受的独特和细致,这种生活化的特征也奠定了她作品的整个基调,她只会听从自己内心的召唤,她没法去迎合任何人为设定的主题。

在直接表现日常生活的物品方面,给我们留下深刻印象的还有杨明的椅子、翟庆喜的蜂窝煤、张克端的盥洗室物品、许正龙的火柴和洗衣板……将这些日常生活物品直接转换成雕塑,在过去是不可想象的。

4. 这个时期的雕塑家对于过去关于具象、抽象的争论不再重视,他们重视的是如何更有效地运用一切方式传达观念,他们对于传统与民间的资源抱着一种更加灵活的态度,他们决不拒绝对这种资源的运用。过去可能喜欢采用简单划线的方法,由作品中是否出现传统符号来判定,你是传统派,还是革新派,你是主张维护传统雕塑,还是主张颠覆传统雕塑。到现在,传统成为一种资源,一种可能性。与过去不同,有效地借用传统资源、挪用传统符号,成为许多雕塑家乐意尝试的方式。

在1992年的“邀请展”上,中国美术学院渠晨明的《沁园春——毛泽东在1945》引起了争议。这是1991年作者的毕业创作,作品与真人等身大小,毛泽东头戴那顶著名的太阳帽,头部上昂,双眉皱起,表情严峻,似乎在思索,这种面部表情在过去毛泽东的塑像中是没有的。人物身着肥大的衣裤,甚至略带些臃肿,至少是一幅不修边幅的样子,衣服质感粗砺,衣纹褶皱明显,没有作装饰性的处理。人物双手紧贴衣裤,自然下垂,肩部不宽,相比较,腹部更显并微微下垂。整个造型是高度写实的,正是这种写实让人们接受不了,因为他不是人们习惯了的毛泽东形象。

广西雕塑家石向东,十分注意传统元素和现代元素的并置,这种并置传达出强烈的时代气息。例如《行进》,将机械工业造型的因素和传统兵马俑的复制组合在一起,充分揭示了当代的文化特征。石向东对机器与人、物质器具和人的心理需求的相互关系保持着浓厚的兴趣,他的《战争与居民》、《面具》、《掩饰》等作品多用对比的方法,揭示这个转型社会中所包含的内在矛盾:古典的沉静与摩登的喧嚣、理性的规整与感性的荒唐、秩序的严谨与离奇的怪异……这些对立的因素一旦并置、组合在一起,给我们的是一种宏大、混乱,充满了矛盾的丰富性。

四

2000年以来,影响雕塑发展的,有两个关键的因素:媒介和图像。

随着科学技术的发展,媒介不断在变。媒介问题专家麦克卢汉曾有一句名言:文化中的一切变化都是媒介的结果。意思是说,文化看起来千变万化,但从某个角度来看,无非是不同媒介在起作用。在电子媒介出现以后,电影、电视、计算机、互联网络对雕塑的影响,变得格外突出。由于媒介的原因,中国在2000年之后真正进入到了一个图像的时代。各种图标、图示、图解、广告、海报、电视图像、计算机图像,成为人们了解和接触世界的主要方式。图像时代带来了整个世界的视觉化、图像化,同时,它还可能带来的问题是:图像的泛滥,图像与真实世界的



向京 华尔兹 铸铜
高62cm 1996年

距离——图像作为一个独立的世界,无法真实地反映人和对象的现实关系。

在这个日益图像化的世界,过去那些看得见、摸得着、实实在在的生活因素,那些为雕塑所垂青的、具有体积感和重量感的世界,似乎变得无足轻重,可有可无;反而是那些说不清出处、讲不出来源、从形形色色的纸上和屏幕上蹦出来的“虚拟”的图像,占据了视觉的中心位置。这些东西,不仅“虚”、“实”不分,而且还“真”、“假”难辨。

媒介和图像给 2000 年以后的雕塑带来的直接变化是:

第一,“虚拟化”的雕塑形象大量出现。

人作为雕塑的中心题材,稳稳占据了几千年的雕塑历史。现代主义出现之后,人的中心地位开始受到“抽象”形象的挑战,几何体、有机体、现成品、构成物,成了雕塑的惯常表现的对象。在图像时代,人的形象在雕塑中大量复活,但是这个时候的人不再是过去“高贵的单纯”的时代中那种单纯而高贵的“人”,而是图像化、虚拟化的人。这些人,和人所活动的具体生活场景,围绕人物的环境很难再一一找到现实的原型和对应物,还有大量的拼接、挪用、并置甚至“关公战秦琼”似的“恶搞”人物。这说明,在图像时代,人的形象对雕塑而言,常常只是一种图像资源,古与今、中与外、时与空的界限,都可以在这里消弭,经典的雕塑图像,可以被随心所欲地挪用……

四川美术学院毕业的青年雕塑家王冕创作的《新西游记》表现的是唐僧师徒四人行走在美国曼哈顿的摩天大楼上。昆明雕塑家陈长伟的《新十二生肖》系列,则是根据传统的十二生肖的图像,虚构出新的十二生肖,例如大象、鳄鱼、长颈鹿等等,其兽头人身的形象让人忍俊不禁。在四川美术学院坦克库设立工作室的刘佳,创作了一批具有荒诞感和超现实的作品:斑点狗牵着人,肥猪扛着人肉,马骑着人,猫提着人……这些荒诞的图像尽管不是真事物,却类似真事物,它们不是真的存在,却好像是一种真的存在。这是人的主体性丧失的寓言,是当代社会潜在的人的危机的寓言。作者表现了人和动物相互颠倒的关系模式,这种模式同样具有强烈的社会批判性,让我们在看似好玩、有趣的关系倒置中,感受到悲剧性和荒谬。

第二,“嬉戏化”、“卡通化”、“娱乐化”的雕塑造型蜂拥而至。

2000 年以来的这批以 70 后、80 后为主的青年雕塑家,最热衷的是一种“嬉戏化”、“卡通化”、“娱乐化”的雕塑模式,他们的这种创作倾向应该是 2000 年以来最值得关注的雕塑现象。这个时代年轻一代的视觉资源大量来自电视、电脑荧屏和广告,因此,这一时期雕塑受卡通和动漫影响的痕迹非常突出。人物的比例、色彩、调侃谐谑的趣味,无不让人清楚地看到视觉时代主流媒介对雕塑的影响。

毕业于湖北美术学院的汪玉峰创作的《姑娘儿》、《男孩儿》是其中较早的作品。汪玉峰的塑造显然也吸收了流行文化的某些因素,例如卡通造型的影响,人物的头部和手、脚进行了夸张,显得头大、手大、脚大、身子小,加上对人物进行着色处理,更有时尚的感觉。东北师范大学美术学院的韩璐用布做的时尚女孩也很吸引眼球,那种卡通造型及有趣的神态,让人看了发笑。这种形象只有在网络和图像的浸润中才能创造出来,而且创作这种雕塑需要一种年轻的心态。属于这种卡通化、动漫化、调侃诙谐类型的作品还有瞿广慈《团结》、魏华《青花公仔》、张庆《别当我宠物 2 号》等。这些作品有一个共同的特点:借用。瞿广慈借用“文革”图式,魏华借用“佛山公仔”,张庆则借用“大头像”的图式。

广州美术学院陈克的作品《双子星——被缚的奴隶》也是借用,对米开朗基罗等大师作品的借用。但是陈克所创作的新的作品与传统塑造的最大区别在于,它反映了电子传媒时代的视觉特点。这一特点就是格奥尔格·齐美尔在《大都会与精神生活》中所说的:大量快速变换的

图像,在瞬间一瞥中的猛然中断,以及意想不到的汹涌印象,这些就是大都会所创造的心理状态。很多人表示看了陈克的作品会产生眩晕感。陈克用泥塑成功地表达出了运动感,这种电子时代人们的视觉体验和感受,如果没有大量的关于电子媒介的经验,是无法达到的。北京青年雕塑家曹晖在何香凝美术馆“第六届当代雕塑艺术年度展”上的作品《揭开你的表皮》系列,具有强烈的视觉冲击力,站立的猩猩摊开双手,似乎在向人类提问:在冠冕堂皇、五光十色的消费社会的背后,是否掩盖了人和自然、人和动物的真实的关系。“揭开你”,让我们在目睹令人触目惊心的现实时,感到了反省和追问的力量。

第三,雕塑外表的视觉效果变得光洁艳丽,色彩斑斓。

图像时代也就是吸引眼球的时代,色彩在这个时期的雕塑中变得十分重要。艳丽光洁的外表、绚烂的色彩,成为这个时期雕塑最重要的特征之一。

陈文令的《红孩子》系列以鲜艳的红色儿童形象,给人留下深刻印象。这些生动活泼的“红孩子”与作者的个人经历、童年记忆有着密切关联,它不仅是一种个人的记忆,同时还是一种集体的记忆,它们以其单纯、童趣、生动、强烈的视觉效果打动着观众。他的《幸福生活》系列雕塑,则是一组消费时代的精神寓言。这四组雕塑光洁、艳俗:猪首人身的男人、长着鱼尾的女人、抱着母猪的男人、抱着公狗的女人……作品外部光滑平整,这种经过精心修饰打磨的外表,与主题的表现是非常吻合的。还有张戈的《蹦蹦跳》、唐勇的《我与我的对话》、罗振鸿的《人物》系列……都是强调外部色彩效果、大胆运用各种色彩的作品。这是2000年以来的新类型雕塑的共同特征。

总之,2000年以来的这些青年雕塑家,创作出了一种与当代信息社会、网络时代和虚拟空间有着密切对应关系的新的雕塑模式。如果说这种新型的模式还存在着什么问题,最突出的就是,它比较容易落入模式化的窠臼。这种新的模式强调幽默、调侃和娱乐性,而不再强调雕塑技术性的难度和思考体验的深度,所以它的某种原创样式可以很容易地被其他人所模仿,一旦这种模仿成为了一种普遍现象,就不可避免地造成这种模式的泛化和贬值。

回顾中国改革开放三十年历程,我们会发现,中国雕塑发展与中国社会的政治、经济、文化的发展具有一种相互证明、相互印证的“互文性”关系。把中国雕塑放在改革开放的大社会背景中考察,可以从雕塑的发展变化中,解读出社会变革的轨迹,寻找到社会发展变化的丰富的表征;反过来,社会开放所激发的思想能量和产生的社会变革,又成为中国雕塑发展变化的时代根源。而这,正是近三十年中国雕塑的重要价值所在。

(作者单位 中国美术学院雕塑系)

责任编辑 金宁