

Jan Timmer, Sculptor

雕塑家扬·蒂默

欧内斯特·范·白耐德（安特卫普现代艺术博物馆主席）by Ernest Van Buynder(Chairman, Museum of Modern Art Antwerp)



在过去的四十年里，扬·蒂默的作品为“当代雕塑”作出了清晰的诠释。在某种程度上，他的作品超越了人们对当代雕塑的固有理解，这无疑增加了恰当评价他的艺术实践的难度。

例如，人们试图将他的作品归于“具像与抽象的混合体”，这种两极的混合兴起于20世纪初，并贯穿于20世纪80年代开始的现代主义与后现代主义的对抗过程。除个别作品（如他创作于1980年的《库克罗普斯》）外，扬·蒂默的雕塑作品显然不属于具像范畴。（库克罗普斯（Cycloop）是希腊神话中的额头中间长有一只圆形独眼的巨人。这件大理石雕塑作品已被位于斯维宁根的贝尔登博物馆收藏。）当然，并非他的所有作品都是完全意义上的抽象，因为不少作品里包含了太多有机的、仿生的、拟人

的因素，例如他在1974年创作的大理石雕塑《戴面纱的女人》。

换句话说，用“具像与抽象的混合体”对他的作品进行归类并不可行，至少从艺术史的角度讲是不行的。但是，扩展这个概念的范畴又有着令人鼓舞的前景。扬·蒂默在他的文章《意象的诞生》一文中，告诉我们他更多地将自己的艺术行为看作一种说明，一种对客观现实的解释或看法，而并非沿袭传统的艺术发展史。现实可以用不同的形式出现：一个事件，一个想法，或是一种感觉。

那么他的作品到底属于现代主义，还是后现代主义？我们可以说与现代主义，与康斯坦丁·布朗库西、汉斯·阿尔普及亨利·摩尔等人的作品，都密切相关；而与后现代主义讽刺性地引证历史、并有意地借鉴其余现存艺术形式的特征几乎不相干。

因此，我们讨论的焦点应有所转移。一个乍看起来显得非常多余的结论是“扬·蒂默在创造”。他的创造力无疑是相当可观的、全面的、多变的。对于一个创作者而言，对于材料和雕塑技法的选择至关重要。他的创作绝非空穴来风，而是植根于历史，但又绝无意于成为现有理论观点的示例。现在，我们已触及到扬·蒂默所有作品的一个本质特点。对于他来讲，



创作本身与诠释同等重要，这两者之间并没有高下之分。

自他的创作生涯开始之日起，扬·蒂默从未试图将自己归于 20 世纪 60 年代的极简主义或 70 年代的观念艺术等流派中。他的一些作品可能在某些方面有本体雕塑的倾向，这种潮流兴起于 70 年代，宣扬材料、触感及雕塑手法决定一切。这儿要强调的是，扬·蒂默保持着一种思索的状态，探讨艺术媒介，拒绝为雕塑本体以外的任何事物分心。这种对雕塑艺术的剖析过程尤其在他的一些未冠以特殊名称的作品中得到体现，它们被统称为“雕塑”，有时加以对材质的说明，如花岗岩，石头等。

创作上的存在主义哲学

鉴于上述原因，我个人赞同以一种非历史的眼光研究他的作品。确实，扬·蒂默并没有将自己束缚在 20 世纪 60 年代以来不断变化发展的各种艺术潮流中。

扬·蒂默尝试使用各种不同的材质进行创作已有 40 多年的时间。就让我们回顾一下他喜欢使用的材料吧。首先是花岗岩——带有纹理的坚硬矿石，从绿色、红褐色到黑色，扬·蒂默使用过各种色调的花岗岩。其次是比利时花岗岩，一种铁灰色或黑灰色的、易于抛光的石灰岩，岩体带有海洋生物化石白色斑点。还有毛石、比



扬·蒂默（右）与荷兰比阿特丽克斯王后的皇室亲属（左）

利时硬石或变种的蓝石，即一种坚硬的蓝灰色石灰岩。

在材料处理方面，他那些采用 vaurion 和 massengis（一种产于法国勃艮第地区的石灰岩）创作的作品亦堪称典范。顺便提一下，他喜欢的另外一种石材便是大理石，一种厚重的、具有细密纹理的石灰岩。当年，产于卡拉拉的半透明白色大理石因米开朗基罗而名闻天下，如今，那些黑色、绿色和红色的大理石，以及白云石和布满蛇型条纹的蛇纹石，也在扬·蒂默手中变成了非凡的雕塑作品。除石料外，他偶尔也会选用青铜。

除材料外，通过对比一截经过抛光的和未经抛光的石料，可以发现肌理也是要素之一。这里还有图案的因素，扬·蒂默经历了一个由简入繁的过程。作品的外在



四方形的重量 120 × 185 × 70cm 1984



飘移 15 × 46cm 1989



形式也很重要。他的作品中有长达 13.5m 的，例如有一件被称为“无穷之河”的花岗岩雕塑，在中国完成，并被安放在上海市郊区的一个开发项目的现场。另外，作品的最终放置地点是室内还是室外公共场所，意义也很重大。以上这些，都是他这些年来参与环境雕塑创作营及综合项目之时探索研究的重点。

对于扬·蒂默来讲，他不会为了创新而创新，而是不断努力挖掘作品的深度。尽管如此，他的作品仍然饱含创意。他的作品也因此充分体现了雕塑艺术的精髓，及艺术实践的核心之所在。由此，人们可以把他的基本创作手法归于存在主义的范畴。他不仅关心事物的本质，还探索事物的普遍性，这恰恰在他对于原材料的选择上得到充分体现。

他作品中的存在主义特性一方面与作品的本性有关，另一方面也与作品的构思过程相关。他的作品是原创的，不能被简单分类。因为不存在实用功能，他的艺术创作也是非功利和非工艺的，但同时也与其他艺术作品不同，因为它们都是没有先例的。作为一名艺术家，扬·蒂默不会去诠释任何业已存在的意识形态。

内容与形式

扬·蒂默的艺术着眼于创造内容或含义。这并非独立于形式之外，而是作为作品形式及外在形态的补充而存在。我们经常在他的作品中发现沉稳、倾斜、朴真、恬静、感知及诱惑的形式，而很少有尖锐刺激的元素在里面。换言之，这与阿尔普及摩尔的生物形态的雕塑相类似，而与更具表现主义色彩的传统无更多关联。

几乎所有扬·蒂默的雕塑作品都光彩照人，每次看到它们，我都会有一种不可抑制的触摸冲动。他所创造的雕塑形式不仅传递着空间感，而且传递着动感。遵循这种构成形式，所有的线条、动势和平衡感都作为运动的整体和优雅的综合体而存在，这一切的一切都是如此之完美！他的雕塑作品宛如一首完美的诗篇，其中的任何一个字母都是无可替代的。

有些人在创作时首先确定作品的含义与意图，再将其内容按构想付诸实施，而另一些人则让形式来主宰雕塑，让其完全凌驾于作品的内涵与意义之上。我想，对于扬·蒂默，作品的含义与意图、结构与形式之间是平行对等的。一方面我没有看到形式及材料在他的作品中处于优势地位，另一方面，作品的实质内涵也同样如此。这当然导致他的作品具有多重解释的可能，就像人们对于人生的理解一样。扬·蒂默也因此创造了乌姆贝托·艾柯所说的“开放性作品”，使人们能够参与其中，并在一定程度上融入自己的见解。

雕塑语义

扬·蒂默是一位多产的艺术家的作品，作品涵盖各种类型，他的每一件作品无一例外都体现了他鲜明的艺术特色。我们已经了解到，他的创作行为与其说是植根于理论教条，倒不如说是来源于他的艺术实践，来源于他对各种材料的加工过程。那么，他的作品的基本构成原则又是什么呢？

通过与语义学分析，我们可以把扬·蒂默的全部作品看作是一种语言，一个象征体系。有鉴于此，我们不妨把这种构成原则称之为雕塑家自己的“雕塑语义”。在扬·蒂默的雕塑语义学中最突出的基本规则当属多样性的统一。在我看来，这种统



一性在于贯穿所有作品的独特形式语言，不仅在形式上，也在内容上建立作品之间的内在联系；而多样性主要体现在作品材料、体量和放置位置等方面。他有时会吧各种元素自然地融合到一件作品中，例如，为一件自然主义形态的雕塑作品配上一个构成主义所强调的直角底座。

总论

需要指出的是，本文旨在进行分析说明，而不是对扬·蒂默作品中所体现出的旺盛艺术活力及多样构成形式作出基本评价。

通过分析作品的视觉语义，我们试图找出他所有作品中最核心的构成规则。当然，更重要的还是探寻作品本身通过雕塑语言所表达出来的深远意义，而这一切是不能用文字表述出来的。

这种深远意义存在于作品本身完美的形态中；存在于对人生及复杂万物的成熟理解中；存在于艺术视觉快感的创造中；存在于艺术创作艰辛而孤独的实践中。

对于观众而言，如能够亲身面对这些作品，仔细观察，凝神静思，相信也会被这些精心构思，手法老道的不朽杰作深深迷醉。■