



成都A4画廊 A4 Gallery

雕塑 SCULPTURE

隋建国与他的几个学生 SUI JIANGUO AND HIS STUDENTS

文/刘礼宾
By Liu Libin

在古代中国和古代日本，“雕”、“塑”工作是分开的，所以有“雕匠”、“塑匠”之说。“雕”、“塑”两字合为一词“雕塑”，开始于日本美术史家大村西崖。作为东京美术学校“彫^[1]刻科”第一届毕业生（1893年7月毕业），大村西崖在校期间就感觉“彫刻”一词不准确，认为“造型艺术”（plastic arts）有“消灭性的彫刻（carving）”和“捏成性的塑造（modelling）”两种技法，便组合创造了“彫塑”一词，以对应西方的“sculpture”。

此次将“雕塑”（习惯上的艺术类别名称）作为展览题目，主要基于以下三方面考虑：

首先，期望借助对“雕塑”这个词的刻意强调，使其明确的含义变得模糊不清，督促观众反思已经习以为常的对“雕塑”的惯常理解。在对“雕塑”概念的“激活”中，使其从一定意义上的“赤字”（多次使用，变得意义亏空的“字”）重新变为含义充盈的字——对一个惯用词的着意强调，其实是把这个词读“破”，使其从以往的意义窠臼中脱离出来。也就是在强调中引入不确定因素，将其以往的意义“连线”切断，使其处于意义“真空”之中，从而使观众思考造成这一理解的知识体系是什么？这一知识体系的演变历史是什么？它和更宏观的社会环境的关系又是什么？除此之外，“雕塑”内涵有没有变化？促成“变化”的原因是什么？时下什么样的“雕塑”内涵具有当代性？对“雕塑”概念意义的抽空是为了让其意义变得更加充盈，唯有经过反思的概念才能去除其既往意义的附着，使其成为面向未来的敞开的概念。

其次，涤荡“雕塑”的历史含义，提示“雕塑”的现实处境以及时下可能性。



01 领地 琴嘎

02 体重石 隋建国

03 梭 杨穹

04~05 不确定资本 王思顺 (定量钱币熔化并铸造成钢锭。卖掉, 用卖来的钱全部兑成硬币再熔铸成钢锭。再卖掉, 再熔铸……循环往复……)

06 模仿的故事 胡庆雁

伴随着“美术”一词的引入, 西方美术体系植入中国, 传统中国绘画被命名为“中国画”, 以区别和对应西方绘画, “雕塑”在 20 世纪也成为“美术”的一个重要类别。在西方美术体系成为中国美术体系的重要参照系之后, “雕塑”这一艺术类别已不同于它既往的“身份”, 倏然变得重要起来: 已经不再是供工匠营生的艺术门类, 也不再仅仅为了寺庙、墓地而存在, 而成为了肩负时代使命, 关注现实的重要艺术类别。在此演变过程中, “雕塑”于是包含了古、西两个来源的意义。20 世纪, 这两个“意义”一直是“雕塑”的惯有题中之义, 尤其是西方雕塑, 越来越成为“雕塑”含义的重要部分, 古代雕塑的含义却逐渐被泯灭了——其实在上世纪 80 年代“装置”作品在中国美术界流行之前, 中国“雕塑”体系基本沿袭了欧洲以及俄罗斯雕塑体系。类似油画, “雕塑”这一艺术形式成为一种“再现”或者“表现”现实生活的工具。雕塑的古代意义在这百年中偶尔被提及, 但声音一直很小。

03



04



05



06



07

当“装置”作品逐渐增多之后，一方面人们感受到“雕塑”在中国当代艺术界处境的尴尬；另一方面，也给了人们反思“雕塑”时下价值以及重新发掘其可能性的机会。这次展览中的作品貌似“非雕塑”，但是和学院雕塑有着千丝万缕的关系。与一般人注重其新颖的艺术形式不同，我更看重这些作品与学院雕塑的承继关系。在“不破不立”喧嚣一时的当下，我更看重“不立不破”所带来的学术品质。隋建国与他的10个学生组成的这次展览，一方面体现了中央美术学院学院雕塑生发出的一个创作层面，另一方面也是给中国雕塑界提供一个案例，以供大家深思。

再次，将“雕塑”作为展览题目意在强调名词“雕塑”的动词倾向——“雕”(carve)，“塑”(model)。在这一转化过程中，意在突出艺术家创作过程的纯粹性，凸显其对学院“雕塑”体系的超越以及所做的推进。“雕”(carve)，“塑”(model)可以视为“加”、“减”这样的数学术语，也可以视为艺术技法的最基本操作。当一种艺术形式被压缩到最原始层面时，是否有重新激发它的可能性？当一种艺术形式最基本的手工手段被重新彰显时，是否能摧枯拉朽式地剥离其演变过程中所受到的遮蔽？是否能激发艺术家所用材质的“物性”？这一“物性”具有冲破既有学院雕塑限制的沉默和强悍，也具有直视艺术界喧嚣和浮躁的镇定和冷静。

由物到心，这可以作为艺术家隋建国与他的10位学生创作历程的一个概述。

此次参展艺术家对所使用材质物性的追问，其实是对自我心性的挖掘。在隋建国的《体重石》中，石头和身体之所以有联系，是因为有相等的质量。在隋建国雕刻石头以符合自己体重的时候，他一定在思考他此时之所以这样存在的原因：从哪里来，现在的我是什么，到哪里去？卢征远随意刮涂颜料，再用大幅绘画去描绘这一刮涂后的颜料状态，“用颜料画颜料”，前



08



09

07 数沙子 杨心广

08~09 无题 康靖

(近几年城市建设如火如荼，很多树木被砍倒处理。去年我得到一段树干，见其树皮朽烂脱落，便开始在它身上重新雕刻一层写实的树皮……)



10 每分钟，产生泡沫的速度是……（局部） 卓凡
11 喷泉 卢征远
12 临时结构 梁硕

面的“不经意”与后面的“太刻意”，一轻一重，把滑稽与庄严集合在了一起。梁硕的《什么东西》则把雕塑被拉长的负空间用青铜浇筑了出来，基于对虚空的实体化，梁硕把偶然变成了永恒。他的装置作品《临时结构》将“合适”(Fit)幽默化了，两件物品之所以组合在一起的唯一理由是能合适地“插”在一起，梁硕揶揄的是什么呢？可能是男女关系，也可能是混乱的中国现实……康静把树的皮以及自己的头发刮掉了，然后用树干雕刻成“树皮”，用真头发做成一顶假发，真假区分的理由是什么？标准又是什么？不同物性转化的可能性又是什么？胡庆雁则不知疲倦地从一个大理石中向外“掏”东西，用大理石来模拟日常用品。在物性的转化中，赋予庄严的创作以日常痕迹。刁伟则把一砣似蛇非蛇的躯干（《虺》）扔在地上，这样一团莫名物的存在使观众在惊讶、困惑、恐惧之余，脱离

自我的日常状态，思考站在《虺》前面的“我”是什么？杨心广的《数沙子》把日常行为极致化了，笛卡尔说：“我思故我在”，到杨心广这里，则变成了“我数故我在”。

由物到心，是隋建国师生自我探寻的无尽之路。以心观心，则可以视为隋建国与他的10个学生教与学过程中的平常事。近期隋建国的转型，他的学生群体艺术创作倾向的明了，可以视为时下中国雕塑呈现的一种极具价值的新现象。这样一种新现象的出现，给“雕塑”提供了一种新的可能性，也呈现了“雕塑”作为（作为“人”的）雕塑家思维依托的可能性。□

注：[1]“彫”同“雕”，民国时期两字多混用，现日本仍用“彫”

（刘礼宾 博士、中央美术学院美术学研究所讲师）