



自我反省与自我对话

SELF-REFLECTION AND SELF-TALK

隋建国、刘礼宾对话录

THE DIALOGUE BETWEEN SUI JIANGUO AND LIU LIBIN

一、初学山水画

刘礼宾：你家乡在青岛，最早是怎么选择艺术作为自己的专业的？

隋建国：1973年“文革”期间，我17岁，在青岛国棉一厂当工人，因不甘心仅以“做工”了此一生，机缘巧合就拜师学上了山水画。

刘：这和你后来所学的雕塑专业差距好像有点大，那时候“国画”本身的处境都有些尴尬，老师教你什么呢？

隋：老师指导我学习的路子是最传统的方法：从临摹入手。从隋朝的展子虔一路临摹下来，一直到石涛和四王。等到把古人学遍了，再到大自然中写生，“外师造化”。

18岁那年，我花了几个月时间，把元代黄公望的《富春山居图》临摹了下来。摹本是上海美术出版社上世纪50年代出版的中国画家丛书之一的《黄公望》。小小的薄册子最后有5.6公分宽的黑白图片。老师教我的办法是，按照书上标明的尺寸裁好宣纸，把裁好的宣纸一张张粘结起来，组成长卷。然后用放大镜对照着图片，用细柳枝烧的炭条在纸上仔细勾勒出山水树木的轮廓，然后再用笔墨一遍遍地画出来。老师告诉我，黄公望的画，多是用赭石或花青在墨色上淡淡渲染而成的，所以笔墨苍润。但我所用的摹本是黑白图片，难以确定何处该用花青，何处该用赭石，所以我通卷都是用墨画出来的，原作敷彩的地方，我只能用淡墨渲染来替代。为了掌握黄公望的画法，我把长卷开头的一段残片（现收藏在北京故宫博物院）反复临摹了好多遍，直到老师认为差不多有点意思了，再放手临摹后边6米多的部分（中国台北故宫收藏）。

刘：除了黄公望，你还临摹了哪些画家的作品？

隋：一路临摹下来，老师认为我临摹的比较出色的除了黄公望，还有宋代的郭熙，明代的唐寅和蓝瑛，明末清初的石涛以及后来的四王。同时我也对诸如《苦瓜和尚语录》，《黄宾虹语录》等画论有所涉猎。

刘：除了掌握技法外，国画训练还给你怎样的收获？

隋：在那个畸形的年代里，做工之余，能潜心进入源远流长的中国传统文化，这在一定程度上平复、安慰了我年轻并且求知若渴的心灵。

刘：除了临摹，写生训练多吗？

隋：1976年，我画出了生平第一张创作——《愚公移山山河变》。画的是崂山夏庄水库的景色，运用的是“文革”时期常见的新山水画

法，是反复写生之后的集成。

刘：现在怎么看那段学习经历？

隋：那应该是在“文革”的背景下，一个年轻人在绝望中所作出的精神上的自我拯救，这一选择至今使我受益无穷。虽然我后来走上了雕塑之路，但艺术道路本来就不局限于具体的艺术形式。正是通过学习传统山水画，我才有机会较早地深入理解中国传统文化的精髓所在。这为我以后选择当代艺术，寻找新时代的艺术语汇做了一个基础准备。

二、1980年代山东艺术学院求学

刘：1980年你考入山东艺术学院雕塑系，当时的氛围如何？对你影响比较大的事情有哪些呢？

隋：这时候我已经养成了自学的习惯。除了完成课堂作业外，另有自己的阅读与实验。在学校阅览室里，第一次接触到欧美现代艺术的信息。当时曾把中国台湾《雄狮美术》杂志上连载旅法撰稿人吕清夫的长篇文章（介绍毕加索现代雕塑）连同插图完整地抄录下来，正好抄满了一个笔记本。那时候中国正经历文化启蒙热和寻根热，给我印象最深的是“走向未来”丛书中的《一条永恒的金带——东方神秘主义与现代物理学》。这本书激起了一代青年对中国古典哲学与文化的热情。我有学习山水画的背景，当时却立志要创造“中国的现代雕塑。”

刘：有这样的宏愿之后，具体的创作状态又是怎么样呢？

隋：我喜欢庄子的“齐物论”，就以世界万物价值齐一的思想为出发点，撇开学院的雕塑语言，开始尝试用手头最方便的材料与技术直接创作作品。比如使用雕塑泥时，就将其作为最终的材料进行直接处理，而不是按学院规矩，将其视为临时的替代性塑形材料。这一类方法一直保持在我后来的创作中。

刘：这是很有意思的观点，你最近几年坚持的“以物造物”的源头应该出自这里。这个思想有没有具体表现在你早期的作品中？

隋：1984年我毕业留校。1986年春天，我与景德镇陶瓷学院毕业的袁威青带领学生到临沂陶瓷厂进行创作实习。当时中国普遍以“实用”“装饰”概念统领陶瓷艺术的创作，针对这种现象，我提出用陶瓷材料做成无实际用途的东西，这是我们当年所谓“现代陶艺”的基本理念。当时完成了一定数量的实验，摆脱了对于形象的依赖，根据材料特性寻找处理方式，初步形成了一种基于材料语言的工作

方法。在作品中体现为完全的“物我一体”或“我手即造化”。

这些作品大部分参与了当时山东的青年美术运动的潮流。

三、1989 之前在北京

刘：后来你来了北京读研究生。当时的状态如何？

隋：1986年，我考入中央美术学院读研究生，老师是曾留苏的董祖怡教授。1986到1989年，我把它算作我艺术发展线索的一个阶段，其实还是“前当代阶段”。在山东的时候，并没有进入当代艺术状态。我还是想找一个现代艺术的创作方法，于是就进行了一些简单的材料实验。但是那时候我没有一个强烈的欲望的自我。现在每个艺术家都有强烈的自我，如果有个人没有那么强烈的自我，反而会比较显眼。我在山东的时候就是这样无我的状态，后来我对这个状态不满意。

刘：那做了怎样的改变呢？

隋：到了北京之后，觉得北京太风云激荡了，自己原先那个状态不行，觉得老庄哲学显得苍白无力。而且明白：在山东那个状态下做艺术，只是得到了现代主义的形式。虽然你可以追求东方的，中国的特色，但那还是西方现代主义艺术在中国的翻版，或者分支。我不满意的原因主要在这里。

在北京的激荡之下，强烈的主体愿望就出来了。产生了焦虑，对自己有了要求。1986年到1989年这个阶段，焦虑是主要的生存状态。由于你的生存状态是特殊的，于是在这种生存体验下的艺术，一定是独特的。那个时候生存体验确实不一般。一方面，你的追求跟整个体制不合拍；另一方面，单身来北京读书，举目无亲。再加上读的书也影响你的状态，比如萨特的存在主义。于是，我决定放下庄禅超然出世的思想，将自己的命运与社会的脉动相结合。相信一己个体独特的生存方式便是自己艺术存在的根据，由此或可超越西方艺术史，寻找找到自己的艺术道路。1989之前，社会文化中激进与保守，深刻与浮躁，欲望与禁锢等极端矛盾的冲突，在我个人身上显示为我精神上的苦闷与焦虑。

刘：状态的改变会凝聚到艺术创作中吧。

隋：当时创作了《平衡器系列》，这件表现主义倾向明显，但制作手法上仍然延续之前的方式。直接使用手边的方便材料，比如破烂桌椅、铁丝网、报纸以及最廉价的雕塑材料（石膏），有意识地与学院的正规雕塑拉开距离。1989年，受当时社会动荡背景的影响，《无题》和《卫生肖像》系列作品问世。

四、1989 后的创痛与焦虑感

刘：我觉得你1989年之前处于表现主义状态，把自己的真实状态表现出来就可以了。后来这种热情突然冷却下来，给了你一个回头看自己的机会。

隋：1989年我突然间进入了一个特殊状态。意识深处的“自我”沉浸在这一状态中，持续到1996年才逃脱出来，我期待在创作实践中将这种状态物化和显现。

1989年秋天，在远离伤心之地北京的蓟县大山里，因为反省之前盲目的热情与喧嚣，无意之间对坚硬冷漠的石头有了感悟，而且这个“感悟”跟之前所有不痛不痒的感悟完全不同。因为这时候你的心是完全变成了极端状态的一颗心。这个时候你的“心”跟外物碰撞的时候，对物质是有要求的。这个时候给你一团棉花，你会觉得不够硬。只有石头，钢铁之类的才能承载得了你的心。它需要一个高强度高硬度的着力点。

刘：到了创作期的转折点，逐渐认识、确认了作为“艺术家”的自我。

隋：我当时是宁愿把我自己当做一块石头。当然首先得通过自己的体力劳动把石头转化为自己生命的承载者。这里面还潜藏着一个东西，就是自虐的快感：石头坚硬很难打得动；越打不动，我越要打，一抬头，太阳已经落山了。那个时候我就想避开北京这个烦心的地方，通过身体的劳累减轻精神上的痛苦，安静下来反省自己。

在石头上留下痕迹，是人与世界的对话过程。自我主体与时空坐标在对话的过程中得以建立起来。对这一状态的呈现，成为我艺术命运的入口。这样的自我一旦显现，就再也不会消失，它成为我一生艺术道路的基准石和定音板，将此前与此后的线索贯穿了起来。于是，有了参加《方位——1992》展的一组作品——《结构系列》。由于不能摆脱内心深层的沉重与纠结状态，《结构系列》最终被压缩和强化，发展出《地窖》与《封闭的记忆》、《记忆空间》等一组作品，最后在中央美术学院画廊做了“记忆空间——雕塑1994系列个人作品展”。

刘：其实这些作品奠定了你最初在中国当代艺术史上的地位。

隋：1994年底，我去印度考察。对照印度艺术的多个层面，我再次确认单纯从形式上继承传统毫无希望。确认“艺术参与现实生活”是唯一的出路。为此，甚至有必要跳出艺术常规。回国后，我与展望、于凡组成了3人小组，借美院搬家与“世界妇女大会”在北京召开的机会，1997年举办了《开发计划》与《女人现场》两个展览。并同时确立了工作规则：抓住相关社会事件，但须与我有关，由此获得艺术介入的理由。

3人小组的实践，为我下一阶段在艺术观念和方法上的深入拓展打开了一扇门。

刘：这很有意思，“介入现实”一直是中央美术学院最重要的传统。

隋：1996年作品《殛》的完成，将几年来积压的心理创痛与同时并存的自责直接呈现出来，至此我确信自己掌握了一种雕塑言语方式，形成了自己的方法——擅长，在作品中营造自己所习惯的意境和氛围——内向，沉重。媒介的处理方式和展场布置方式重合的结果，是艺术家作品“气质”的形成。

五、转化的写实方法与自我反省

刘：这是你1989至1996年的第一个当代艺术阶段的状态，再接下来要处理什么问题呢？

隋：一个长期压在心底的“心病”成为我所要面对的新问题。即：我求学7年所接受的专业写实雕塑训练，以及我作为美院教师天天在课堂上向学生传授的这个“写实雕塑”的系统，仍然是自己的创作禁区。

刘：写实主义传统在中央美院雕塑系的教学中占据很重要的位置，你个人的学习经历以及教学过程中，都要面对这个问题。

隋：我的创作中有两类“写实”雕塑。

一类是传统意义上的写实雕塑。大学毕业以后，一直在学院里的雕塑系任教，我也或多或少地做过一些“写实手法”的雕塑。其中规模较大的比如大学毕业时参与的“孔庙”修复，后来我做中央美术学院雕塑系主任时主持的“抗日群雕”。我将这一类创作视为与职业相关的工作，多是“集体”合作。在这一类“职业写作”中，基本是50年代以来形成的集体性艺术的延续，没有艺术的个人性可言。而自1987年起即认定“个人性”是中国新艺术的底线。

另一类是1997年创作的《中山装》这类的“重新写实”雕塑。我认为这类雕塑属于当代艺术。1996年之前，我尽管已经形成了自己的艺术观念与方法，但它形成的前提是我避开了第一类“写实雕塑”，而另辟蹊径。长期以来我找不到一个自己的方法来使用“写实雕塑”

这个语言系统。当一个日本策展人将这个问题摆在我面前时，我也无法回避：怎样才能利用“写实雕塑”的语言系统与技巧，将其转化为当代艺术语言的一部分？而不是被它所吞掉？

刘：你的《中山装》解决了这个问题？

隋：1997年在澳洲的经历，使我得到了一个来自现实与历史的双重理由，将一件看不见的笼罩在中国人精神上的“中山装”以雕塑作品的形式再现出来，将其完成成为一个承载着百年中国革命文化精神的“衣钵”。

开始时仍不免将已经习惯的残破、沉重等气质注入其中，直到140厘米稿方有起色。至240厘米稿时，此“衣钵”已不再是一个具体的，穿在某人身上的，表达某种简单或复杂的艺术家个人情绪的物化体。它成为了一个容器，将历史与现实装在其中。或者它成为了一面镜子，观者心中有什么就能从中看到什么。

刘：能否阐释得具体一些？

隋：我做《中山装》始于1997年。是经过1989至1996年建立起自己的当代艺术坐标之后的进一步实验。通过《中山装》这类作品的实践，我发现“写实雕塑”的依据存在悖论：拷贝自然。本来是要拷贝得特别像，就像罗丹说：“要忠实于上帝，忠实于自然。”但是因为你是用手做，用肉眼，你不是用机械（比如平面的照相机发明后，可以忠实记录世界，人的肉眼彻底向照相机折服了，认为照相机是最准确的东西），所以你做的不可能那么像（立体的东西复制起来更难，现在刚刚有了立体扫描和立体打印，但是还远远没有普及，立体照相式复制问题还没有彻底解决）。由于不可能做得完全像，难免会有所背离，有的时候背离远点，有的时候背离得近点（超级写实主义离得就近一点，表现主义离得远一点）。因此人手工做的拷贝与真实自然对象之间的距离就变成了艺术个性的尺度：离得多远，就多有个性。不知不觉间，做不像本身就变成了艺术的根据。

于是，我就把“个性”原则取消掉，尽量机械地去做，冷冰冰地去做，不表达个人感受，艺术家的个性、手法都消失不论。用这个方法，从1997年到2005年，7、8年的时间中我制做或者说“重做”了各种各样的东西。我觉得这是一个非罗丹、非学院式的“重新写实”。

刘：老子曾说过“天地不仁，以万物为刍狗”，西方艺术理论中有些理论家也强调“零度书写”，反对创作中主体情感的介入，尊重语言本身的价值，这和你上面所说的“不介入性”有关。

隋：就像照相中的趣味。当你认真拍照的时候，脑子里不知不觉会有一个审美的要求，会模仿某种流行的照相趣味；而当你随便按下相机快门，或许是并不怎么好的取景，“照相机”本身却跳出来了。

刘：在这个阶段，你有两个原则：第一，你选的东西必须和“你”有关；第二，用一种完全客观化方式将其呈现出来。

隋：这一过程提醒我，在传统写实语言的运用中，一旦作者不再执著于自己的个性，不再拘泥于表面的艺术追求，放弃自我表现，只是单纯地、无我地、甚至机械地完成对所选择事物的再制作，也就达成了一个自足的方法。我直觉到，在某种意义上，这其实和自己早年所向往的庄禅“无我”以及“万物齐一”的境界相重合了。

刘：那你怎么看你曾经的艺术理想呢——建立中国的现代雕塑体系？

隋：我意识到十几年前的这个企图的虚妄。意识到只有放弃，方能得到。这一经验成为我在此后的艺术实践中不再执著于固定的个人风格和手法的根据。

刘：由此你又进入新的创作阶段？

隋：是的。由此《中山装》开始，我做了几个方面的实验，从新的角度来看待和运用写实雕塑的技巧：

1. 因为是机械式的无我的复制方法，所以，选择什么对象（作为现成品）用来复制就变得比较重要。同时，按照前面3人小组的规则，这个选择对象必须与我有关。

2. 被选择的对象必须是人工造物，同时在制作过程中，免去一切个人艺术手法。

3. 复制手法可以是原尺寸，亦可放大，重在社会文化层面上新的经典标本的形成。选择与再制作成为指认的过程。

4. 挪用，借用他人的作品，甚至借用别人的手来做一件作品，尤其当这个“借”本身就充满着重新解读的可能性的时候。

这一曲折的摸索过程，也是一次自我反思和反省（相对于1980年代的社会大启蒙）。针对的是我成长时所受社会主义教育和毛泽东思想影响；当年的成长背景与当下新的社会环境的反差和对立；以及由此形成的心理矛盾和精神困惑。

刘：能讲一讲具体创作中是怎么进行控制的？

隋：尽量客观地重做。有时不仅是再做一遍，有的时候放大，有的时候局部改变。像《熊猫垃圾箱》我改变了底座的高度，按照它的梯形不断地往下延展，就变成了新的作品。我还借过《打电话的人》；复制过故宫的镏金狮子；请过农民艺术家来合作。我的这些办法都是为了尽量借别人的手，避免自己的手会忍不住去表现自己。

借助客观性，艺术家的手变成了点金指，一指某物，某物就变成了金子。但点金指永远指向艺术家躲避不过，个人心理上纠缠不休的事物，此即所谓“和我有关”。而所谓“客观化的方法”也很重要。“中山装”很多人用过，很早就有几个做版画、画油画的画过，刘建华和展望也都先后用过，但他们用的时候，《中山装》并没有出来。

刘：你认为主要原因是什么呢？

隋：他们是用“中山装”作为媒介说别的事情，要表达自己的情绪，表现艺术家自我的感受。正是这些东西把“中山装”给遮蔽了。我的作品则是想呈现“中山装”本身，它就是它，不附加别的东西。它甚至应该成为一面镜子，观者从中看到的只是自身，投入的是自身的经验。

我也是经过几次试验，不断去掉自己的痕迹，最后才找到一个合适的标准。

六、社会主义经验与禁忌

刘：在当代艺术史的书写中，把你的《中山装》视为当代艺术创作。这个脉络里边，既有杜尚的成份（将现成品直接拿过来予以呈现），也有劳森伯格的成份（波普特征）。

隋：香港回归前后，兴起了讨论中国一百年近现代史的热潮，我就是从那个时候发现《中山装》的。也是从那个时候起真正反省我自己跟社会主义，跟毛主席的关系。这就和20世纪80年代的反思不一样了：以前是群体反思传统与现代的关系，现在反省的是我自己，以及我自己和社会制度、精神领袖的关系。选择什么表现对象来做作品，出自我的反省需要。

此波普与彼波普有所不同，中国艺术家的心理背景也不同，搞理论研究的人应该深入寻找这个东西背后的根源。

刘：中国的经验和西方还是不一样的。徐冰前段时间有一篇文章，他想把革命经验（很多人视其为局限）视为一种可以发掘的经验。

隋：中国艺术家和其他资本主义文化背景下的艺术家不同，他已经拥有了社会主义这个背景资源，甚至想摆脱都不可能。

刘：个人认为，你“零度创作”所体现出的面对社会主义传统的方式，其实带有很强的反思精神，超越了你的同代艺术家的简单批判的思维定式。

隋：这一反省是借助对自己别有深意的具体事物的选择、重新制作来完成的。当然，任何一次选择都有它产生的契机。对于某些事物的下意识选择，会导致对某些社会意识形态禁忌的冒犯，释放出前一个时期的压抑情绪。

同时它也是一种心理过程，它是以挑衅的方式，通过冒犯禁忌而完成的潜在受虐心理。这一阶段具有个性解放意味的狂欢，与之前作品中的创伤感，互为表里。两个阶段的创作以一种悖反的存在方式，共同完成了艺术家主体的自我确立。这一系列实践之后，我不再纠缠于任何形式的艺术语言体系，将艺术的个人性上升至观念艺术的层面，完成了艺术与社会现实界限相互渗透的过程，进入了一个相对自主的状态。

刘：有人觉得你在1989年至1996年，1997年至2005年这两个阶段像两个人。

隋：我也在想：为什么会这样？

刘：后来找到答案了吗？

隋：算是找到了。2003年我回青岛。一帮年轻艺术家约我聊天。里面有一个小伙子一直不吱声，后来突然说了一句（那个时候我刚做了《睡觉的毛主席》）：“你做《中山装》、《睡觉的毛主席》，这些作品政治性都很强，你出于什么样的心理？”我说：“我是找一个新的方法来写写实雕塑。”他说：“我不是问这个，我是问你的心理状态。”我说：“你觉得呢？”因为我真不清楚我是什么心理状态。他说：“我觉得你好像在证明你是勇敢的，证明自己敢挑战政治禁忌。我这样说你别不高兴，可能其实你胆子很小，你为了证明给别人看（首先证明给自己看）——“我胆子并不小”，所以要这样去做，去挑战这个禁忌。”我说：“你说得有道理，我之前还真没有想过这个动机是怎么来的，我总是从艺术语言的必要性上考虑我的创作动机。”我现在想起这个阶段的创作动机，有点像暗夜里的行路人，在惊恐的环境中，一旦发现任何可怕的东西，比如妖魔鬼怪，往往不是拔腿就逃，反而会本能地越想看清楚带来惊恐的对象。我小时候曾有过类似的经验，把铅笔刀磨快了之后，总是忍不住要去抚摸锋利的刀锋，直到手指被割破流血。也许这是一种共同的经验，不止一个人对我说过，在摩天大厦的屋顶往下看的时候，总有一种想要往下跳的内心呼唤。

其实面对这些禁忌的时候，也并没有觉得需要多少勇气，更多的是真情流露。包括我做的《睡觉的毛主席》，其实里边真是说不清到底有多少爱恨情仇。客观上知道可以批评毛泽东的错误，但实际上他的许多思想已经都在我的生活习惯之中。我对毛泽东的感情是最矛盾的。

刘：这在你们这一代人身上体现得非常明显。

隋：因为从小的灌输，人格已经被毛泽东塑造出来了。虽然后来我是在不断地反省。我跟展望合作过《五大书记》，我们是想塑造一个真正的毛主席，而不是既定意识形态里的毛主席。就是这样一个复杂的心态：一方面我觉得毛主席有公认的功绩，自小对他有长期熏陶形成的敬仰之情；另一方面其晚年对中国的历史进程也有不少负面影响。

挑战了禁忌，所以你得准备好受伤害。我做石头和胶皮的时候，是向内的自我反省与焦虑，自我伤害。做后来这些重新写实作品的时候，倒真好好像是要去面对禁忌寻找伤害、承受压力。

回过头来，我自己把1997至2005年这第二阶段的当代艺术实践，看作是跟第一阶段相辅相成的一个对应体，一个内向，一个外向，是一种心理的两种表现，分裂的状态。

七、雕塑中的时间与空间

刘：这种自我反省在很多你的同代艺术家身上是没有的。在这一阶段完成后，又找到新的问题了吗？

隋：从2006年开始，时间与空间因素在作品中逐渐突出，这似乎和之前的关注重点大不相同。

但事实上，随着时间的延续和经验的积累，我已经意识到自己所走过的路程：在我20世纪80年代早期的摸索中，追求超然物外、万物合一艺术观，物我合一的审美意识，这使作品中的主体意识并不突出；80年代中后期的作品中，自我主体借助社会文化背景的增加而得以确认；直到90年代早期，特殊的社会背景和个人心理体验，造就了主体与媒介相遇的特殊通道，进而形成主体与世界在具体时空条件下的对话；再后来从90年代末开始的进一步拓展中，进入观念艺术的层面，不再执著于作品的形式与媒介因素。

经过这一系列迂回深入的过程之后，我已经不再满足于将自己看问题的角度局限于具体的、静止的单体或者组合雕塑或者装置作品本身。更深入的问题和更新的看问题角度呼之欲出。

刘：具体的转折点借助了怎样的契机？

隋：转折点是2006年上半年。在范迪安策划的上海张江公共艺术实施期间，我所做的《张江艺术摆渡车》，给予我一个新的体验：一种渡过空间的方式就可以成为一件完整的作品。这一体验是建立在两种认识经验的基础之上：对于遍布全国各大中城市的科技开发区的空间组成方式的认识；对进入此空间中的参观者所被赋予的状态的认识。

在作品中，主体的人在空间中的渡过方式，被时间过程赋予某种可以体验到的形式感。犹如水到渠成，张江的经验使我看到了自己艺术进一步发展的可能性。于是我再次思考艺术的核心所在，决心将其还原为更具本源性的时空坐标中人的存在方式，以及随之而来的怎样去感受这种存在方式的问题。

随后几年的时间内，我从各种角度和方向上进行了作品实践，也初步形成了一系列不确定的方法。这些方法各有不同，但都指向同一个目标，即：试图抓住作品中存在的，物理或心理甚至生理层面上，可以被体验到的时间与空间因素。

刘：你的这个转折之后的系列创作，又给熟悉你的创作的观众以焕然一新的感觉。

隋：2006年9月完成《大提速》。“大提速”之所以引起了我的兴趣，是因为它触动了自幼就深埋在我心底的关于“时代列车”和“进步”的记忆。借助这件作品，我捕捉到了一次反省现代化“神话”的机会。

2006年12月25日起开始制作《时间的形状》。这是一件与自己的生命存在直接相关的作品，虽然只是关系到后半生。它不仅仅是一个对象，而是成为我生命的一部分。

2007年起在上海浦江新城开始实施《偏离17.5度》，是一件以年度时间周期为单位，逐步建立的公共景观艺术作品。

2008年4月，我在北京798卓越画廊举办了个人作品展《公共化的个人痕迹》。这次展览中，主体的身体作为空间坐标的核心或者衡量把握空间的尺度，进入了我的思考范围。

2008年8月，在草场地的一个荷兰艺术空间中展览此作品时，我把10个物体从荷兰的垂直状态“平移”到北京来。将它名之为《倾斜的桃花源》（桃花源指对于异国情调的理想世界的想象空间）。

2009年9月，我根据今日美术馆一号展厅独特的空间，量身定制了名为《运动的张力》的大型装置作品。双重空间中的声响与球体运动，在赋予作品自身以时间因素的同时，还直接干涉了展厅中观众

的身体存在状态和感官调动方式，并由此将展厅之外的社会现实空间，纳入了作品的观照范围。

同年10月，在《碰撞》展上，我将一组真人身体尺寸十倍大的骨骼装配起来，以适应中央美术学院美术馆的巨大空间。

2006年以后的5年中，为了把握不同的空间与时间存在方式，我试着运用不同的艺术形式甚至跨越了媒介与语言的分界。我试图重新思考雕塑艺术的核心所在，将其还原为更加本源性的空间与时间中人的存在方式——事件的形成，以及随之而来的怎样去感受这种方式——感受和把握已经、或正在形成的事件的过程——的问题。

八、犹疑不定的摸索过程

刘：作为85时期走来的艺术家，其实你的艺术发展历程非常具有代表性，你的几次艺术转折，不能仅仅视为艺术内部的问题，它和你所要面对的现实以及历史形成了一种细腻的对立批判关系。

隋：上述我艺术生长线索的几个时期划分，展现出我的艺术在创作观念、作品形式、媒介选择与处理方法，以及时空经验等几个方面，几经迂回摸索而勉强形成的一个辩证发展过程，期间充满着游移不定和自我怀疑。

这里所说的游移不定和自我怀疑，是因为在我工作的过程中，我从来都没能找到一个清晰自明的艺术发展方向。我所能做的只能是依据自己的生存经验和艺术经验的积累，直觉地做出每一次选择、迈出每一步。而引导我做出判断的，往往是社会现实与自己生存经验及理想世界之间的矛盾冲突，以及对于这些矛盾的反省，更进一步还有将这些反省再次客观化使其成为自我观照对象，以期由此达到建立自我并认识世界的目的。

可以肯定地说，在我的每一件作品里，都能再明确不过地找到当时的社会背景因素，但我还是试图寻找一种能够自我支撑的艺术方法，赋予我所经历的人生以及面对的世界以某种“形式”。虽然我深知自己离此目标尚远，我其实都怀疑，在今日中国与世界复杂的现实背景笼罩之下，这是否是一个过于虚幻的目标。

九、雕塑的器物化存在与形而上的世界观

刘：自我怀疑与内向的省视贯穿了你的艺术思索与实践的全程。现在的主要问题是什么？

隋：现在，我希望能够超越写实雕塑的概念，来重新理解中国雕塑传统，进而廓清雕塑在当代艺术实践当中不可替代的作用。

从视觉的技术范畴来说我是一个雕塑家，而更广大范围的意义我我是一个艺术家。我希望把“艺术”变成一个世界观，变成一个人类得以生存于世界之中的，对于世界的看法、对于世界的态度的核心。希望把艺术品、乃至现实生活中所有的器物性存在，都视为“雕塑”的范畴。具体的油画、国画、雕塑，甚至建筑师盖的房子，园林师做的园艺和假山，桌子上摆的文房四宝，乃至交通工具，或者所有的工具，它们的器物性存在都可以被雕塑涵盖。

这样的话，艺术可以真正被视为人类面对物质与自然世界的实践的核心，其中既有形而上的成分，又有形而下的成分。形而上部分是如何去结构这个世界，如何去看待这个世界；这个世界不仅是自然界，也包括人类社会自身。一方面是人自己，从一个主体到另一个主体，另一方面就是再扩展到自然界。现在除了科学，只有艺术才能为人类担当起面对世界这个责任来。这就是我觉得艺术值得我去投入毕生精力的原因。

前面说的这个是世界观，形而上的部分。但是形而上的观念，一旦做成作品就进入形而下的存在，不断地做出作品，就不断地进入形而下；而每一个形而下存在都是形而上观念的一个证据，同时又在具体地拓展着形而上的范围。

因此，这世界上每一个东西都是人生所需要的，比如说这支录音笔，这把茶壶，再到每一件艺术品，都是起这个作用，而且不断地拓展和改进。所有这些形成了一个巨型的反馈与负反馈的系统，并不断地演化，而且是开放的。我最近刚把这个问题想出一点头，这个事情是件大事。不只是去做艺术而已，它还是一件挺重要的关乎人类文化的事情。

刘：你是把雕塑创作视为一种塑造世界的活动。

隋：人要面对世界，没有一个系统是不行的，世界观这种形而上的东西是“系统”，所有器物化的存在也是一个与自然界平行的大的现实界系统。这样来看，其实中国自古以来就有超越具体形象雕塑的东西，拥有更为广阔范畴上的“雕塑”传统。

器物化的存在是各种各样的，即便是眼前这样一个盘子，或者一个陶瓷的茶壶，我们都把它当作一个文明的积淀来面对。你说它是一个现实形象，还是一个具体物品，还是一个什么工具？都可以。它就像这部手机一样，它是进化过来的，由于在人类的生存过程中需要它，它就得以不断地进化，它的器物化的存在就是在不停地变化。这个进化的过程，任何一个物体的进化过程，都是可以像我们面对雕塑这样去面对它。

而且作为器物化的存在系统，雕塑可以成为一个核心。因为这个作用绘画是承担不起的，这就是你看我为什么一直不愿意说“装置跟雕塑有何不同”，我总是说它们都是“雕塑”而已。

我认为只有两种视觉艺术：绘画和雕塑，分别为平面和三维形式。可是平面承担不起这个过程——器物的进化过程，因为绘画是永远止于图像化的存在，作为器物化存在绘画不起作用。但是雕塑作为世界观的器物化的存在核心，却是无所不在的。

刘：这是你近年来的状态。

隋：这样的思路能够成立的话，我就找到了一个新的出发点，来重新看待当代艺术与古代中国传统文明的关系。作为传统中国人世界观的器物化存在的东西，其实是浩如烟海，传统的人像（写实）雕塑反倒是相当局限的一个部分。因为我们有青铜器系统，有玉石文化，有陶瓷器皿，有建筑与家具系统，有造园与观石文化；再放大范围，还有与星象、风水地理相关的城镇与陵墓的场所营造系统。所有这一切，不超越传统的雕塑概念，是不可能的。这样来看，中国现代雕塑几千年来早就在那里。虽然我是刚刚看到，但也算了却了纠缠我多少年的有关中国现代雕塑的意愿。

以此为前提，我放下所有关于中西之辩、现代与传统之辩、保守与激进之辩，我需要做的是在我的生命实践中，完成我的自我现代性，当然这是要借助我的艺术实践——雕塑。

刘：这一点说得蛮好的，如果从艺术家的角度来讲，一个艺术家创作状态的获得就是他获得一个看世界的方式。当然这个方式可能有大有小，有的成就很低，有人就比较宏观，比较强大。现在的中国艺术，中国艺术家应该提供怎样的一种东西？如果从小处来讲，是提供一种什么样的艺术语言？或者提供一种什么样的艺术形式；从大的一方面来讲，是提供一种新的文化价值。 □

（隋建国 中央美术学院雕塑系教授、中国雕塑学会副会长）
（刘礼宾 博士、中央美术学院讲师）