

解构神圣

DECONSTRUCTION OF HOLY

戴耘艺术中的三对关键词

THREE KEY WORDS ON DAI YUN'S ART

文/殷双喜

By Yin Shuangxi

在中国当代雕塑艺术的发展图景中，青年雕塑家戴耘近年来十分活跃，多次入选重要的当代雕塑展并获奖，引起专业界甚至媒体界的关注。

其实，戴耘的艺术创作是在2000年前后进入活跃期的，在他的一系列作品中，都涉及了当代艺术的当下性与历史性的关系，用评论家鲁虹的话说，戴耘“努力地向大众文化学习并汲取精华，同时将自己所发现的文化问题置于历史的文脉中加以认真考量。所以他的作品既有当下性与大众性，又有历史性与深刻性”。

1999年，戴耘在中央美术学院雕塑系的通道画廊举办展览时，我就注意到他努力在雕塑与当代文化之间建立互动关系的创作思路，并且欣喜地看到他在这一理念之下持续的努力，并且逐渐地在材料、形象、符号等方面获得较为稳定的基本格局，这是一个艺术家走向成熟的标志。

我从戴耘的艺术创作，总结出三对关键词，这就是“模仿与戏仿”、“器与物”、“大众文化与纪念性”。它们都指向了对当代艺术的某种根本性的思考，具有普遍性，而戴耘的突出之处，即在于他能够将自己的艺术思考，结合传统艺术与现实生活，以具体而精到的方式加以表现。

首先，戴耘的作品，以一种模仿的方式，再现了日常生活中的物品。他用红砖和青砖作为基本材料，再现我们日常生活中熟悉的生活用品，这一类作品可以称之为“静物系列”。第二类是“新物种系列”，表现了克隆和转基因技术出现后艺术家关于虚拟动物的想象。

对于“静物系列”，戴耘这样解释：“我作品中的静物，大多是从超市及商场购买的日常生活用品，是器物而非花草。是现代社会的批量化生产的物品，是我认同商品化社会基础‘契约关系’的路径。然而商品化社会几乎无可避免的‘商品拜物教’又使我追忆自然经济的质朴和节制。”

戴耘的作品将我们带回到艺术的源头，思考人与自然的关系，以及人如何把握与自然的关系。追本溯源，人类对于自然的最古老的把握方式就是艺术对自然的模仿，希腊人菲洛斯特拉托斯（公元

2~3世纪）认为：“模仿被看做是一个极为伟大的发明，它与自然有着密切的联系。”作为自然的一部分，人类以眼睛去观察自然，以双手去再现自然，为此，人成为自然之镜。但这不是一个绝对的客观之镜，人对自然的观察，带有不同的知识和切入角度，人对自然的模仿，具有不同的动机、愿望和技巧。重要的是，艺术观念的创造，如海德格尔所说：“艺术作品决不是对那些时时现存手边的个别存在者的再现，恰恰相反，它是对物的普遍本质的再现。”

如此，戴耘对于现实物的模仿，不是学院写实教育所传授的“再现”，而只是“貌似再现”，在这样的模仿后面，戴耘有着许多潜台词，其中最重要的，是戴耘对我们这个物质时代的反思。事实上，戴耘这一代人赶上了改革开放以来的社会生产力大发展，大多数1970年代后出生的人，对于物质匮乏的时代没有概念，而对于随手可得物质享受则心安理得。戴耘与同时代的青年人有所不同，就在于他不认为这种工业生产所带来的物质丰富是理所当然的，他努力思考这一现象对现代人的心理状态的深刻影响。事实上，物的丰富往往带来人们对于物的漠然，人与物的关系并不取决于物与人的距离，大多数人对于身边之物，只是使用，并不观照。这样人身处物中，与物的关系不亲近，只有我们走向物体，才能敞开物性，领悟存在，“走向物，就是从描述中抽身，走向回答和回忆的思考”（海德格尔）。

我们生活在物品的时代，依照物品的节奏活动，并受制于它们的生产和消费，商品的生产以及与商品相关的图像复制、广告传播正在构成我们的生存环境。由此来看戴耘的作品，我对他的复制产生了思考和兴趣，这种对日常器物的复制，是否从另外一个角度提醒我们认识世界的“非真实化”呢？这个世界的现实感和真实性越来越少，我们越来越难以区别真假（物体、图像甚至情感），难以确定自我在自然和时空中的位置，引起人类社会巨大的不安和震动，当我们对人与自然、人与物的真实性边界进入模糊的真假难辨的思维盲区时，困扰我们的就不仅仅是日常生活的物质匮乏了。

这样，戴耘对于日常器物的模仿就转换成为一种“戏仿”，在轻松幽默好玩的氛围中，传递了某种社会性的人文反思。戴耘的作品



07 静物之一

与西方的超级写实主义雕塑有所不同，区别在于戴耘对物体的选择重组而不是眼前之物的复制，他使用砖这种封建时代建筑的基本材料，将工业化的器物“陌生化”，从而唤起人们在观看中的奇异感，产生了观察与思考的距离。在戴耘的作品中，对人类生存环境和现代科技文明的关注与焦虑是共存的。戴耘的作品与美国艺术家杰夫·孔斯也不同，孔斯将大工业的玩具产品从商场买来直接送到雕塑工厂放大复制，其中蕴涵的是对“工业复制品何以成为艺术”这一观念的挑战。而戴耘的作品更多地关注于器物与人的生存的关系，具有一种东方的自然观。相比之下，对于器与物的复制和重组，我更注意后者的创造性的结构关系。在古德语中，“物”这个词意味着聚集和统一，特别是对于考虑言说中的事情，一种争议的聚焦。对于戴耘这样的艺术家来说，具有挑战性的问题不是复制的技术，而是复制的视野，即对于物的选择，对物的选择表明人对物的意义的基本把握，是重新敞开心对于物的关系，回到事物本身去。

说到“器”与“物”（物质、物品、物种）的关系，如果说“物”反映了人与自然的关系，那么，“器”则反映了人与社会的关系，“器”包含了更多人文内含，代表了一个时代的形式审美水准。特别是戴耘的“新物种系列”，反映了人与现代科技的关系，二者结合起来，表现了现代都市的物质主义现实与人的精神的关系。从表面上看，戴耘使用的砖是一种廉价的建筑材料，但是它具有东方的色彩，是古代中国使用最多的建筑材料，而西方的建筑更多地使用石材。戴耘认为，这和自己成长的古城西安有关。他尤其对秦砖汉瓦这种由黏土而来，经人工烧制后既坚固耐用又大气素朴的东西厚爱有加。

他感兴趣的是，当这种农业社会最基础的建筑符号与当代中国迅速市场化、城市化的背景相碰撞，会产生怎样的话题和感受。

事实上，有一件事情是戴耘最感兴趣的，即工业化生产的日常生活器物，虽然精致，但是没有生命的温度，显得通俗而廉价。而戴耘使用青红砖来创作作品，虽然是对工业产品的再现，但作品完全采用手工制作（当然会使用一些小型加工工具），其唯一性（无法翻模制作）、独立性使得每件作品都有情感，艺术家的精神注入其中，正是对工业化物质产品的反其道而行之，也是对作为符号的“器物”的“能指”的揭示。戴耘在创作过程中的讲究制作，将手工劳动精致化的处理方式，正是传统雕塑所具有的艺术的精英性与经典性。在这里，工业化生产的日常生活器物发生转换，获得艺术品所具有的人文性和经典性。

说到“经典”，我们就触及到了雕塑艺术的某种基本特征，这与绘画不同，由于使用比较永恒性的材料，雕塑所具有的某种抽象性与永恒性，使得雕塑作品多数具有某种纪念碑性，这也是我们经常使用雕塑这一艺术形式制作纪念碑、纪念像章、纪念币、纪念性建筑等的原因。罗沙林·克劳斯在《后现代主义雕塑新体验、新诺言》一文中写道：“雕塑在传统上被看做在纪念碑的逻辑中。作为某个祭典场地的标志，它是神圣的，又是世俗的。它的形式是具象的（不是人就是动物）或抽象的、象征的。”

事实上，只要我们在艺术中使用了雕塑的方式，它就会带来某种程度的纪念性。1980年马塞诸塞大学出版了美国学者约翰·布林克霍夫·杰可逊（John Brinckerhoff Jackson）的《对于废墟的需

求》一书，杰可逊注意到美国国内战争后出现的一种日渐高涨的要求，即希望将葛底斯堡战场宣布为“纪念碑”，这使他得出“纪念碑可以是任何形式”的结论。这一观点强调“类型学和物质体态不是断定纪念碑的主要因素；真正使一个物体成为一个纪念碑的是其内在的纪念性和礼仪功能。”(Wu Hung. Monumentality in Early Chinese Art and Architecture. Stanford, California :Stanford University Press. 1995. p.3)

早在1999年，戴耘就做过一系列的水墨装置，使用宣纸、石膏、墨，做出瓶中的荷与莲蓬，盘中的枇杷。通过雕塑所具有的某种纪念碑性，将世俗上升成为崇高，将短暂固定成为永恒，这其实是对纪念碑形式的一种戏拟性模仿。这种对于纪念碑形式的运用，在2006年前后的《超女纪念碑》(与孙振华合作)、《电视英雄纪念碑》、《Q行天下纪念碑》等作品中，达到一个高峰。虽然，我认为这一系列纪念碑的创作，比较直白浅显，但戴耘在这一系列纪念碑的创作中，很好地解构了传统纪念碑的崇高与神圣，反映出他对于“大众文化与纪念碑”这种“肤浅与深刻”、“卑微与崇高”的内在矛盾性的敏锐观察。这种“纪念碑性”(Monumentality)，使得戴耘很好地发挥了他从西安这座历史古城和家庭的艺术收藏中所获得的传统艺术的修养，并且找到了沟通历史传统与当代文化的某种渠道。例如戴耘所做的《铭文系列——锅》，就选择了20世纪50年代、60年代、80年代、90年代四个不同时期的锅，并配上那

个时代有代表性的文字。例如50年代的锅底铭文是“舍小锅、保大锅，一切为了钢。人有多大胆，地有多大产，跑步进入共产主义。”这个锅的系列，采用了青铜铸造的形式，与古代青铜器中的鼎、盘相似，所谓“铭文”，则是新中国不同时代的流行语，它们虽然不无荒谬，远离真理，但在某一历史时刻，确是被当做真理而广泛传播，产生了深远的历史影响。由此，某种历史性的艺术形式与当代文化发生了深刻的联系，使我们在观看中感到既陌生又熟悉。

在这样的知识背景追溯下，来看使戴耘成名并为人所知的《奔驰车》、《洗衣机》、《沙发》、《古琴》等，就不难理解，戴耘的艺术，是如何将农业社会的建筑要素与国际化大城市的文化背景相结合，探索个人的实验性雕塑作品如何进入城市空间，穿越架上与城雕、个人与公共的界限。再看他的《龙肉罐头》，观察上面用丝网印的汉代龙的纹样，就会发出会心的微笑。总之，戴耘的创作，一方面沟通了历史文化与当代文化的关系；另一方面，沟通了传统的架上雕塑与公共艺术的关系。由此，也比较好地解决了当代艺术与观众的交流问题，将某些深刻的问题转换成为日常生活的游戏方式，这确实是70后一代艺术家与前代雕塑家极不相同的地方，也使我们看到了中国当代雕塑从室内雕塑向公共艺术、从严肃崇高的英雄模式向日常生活的平凡进行转型的可能性。□

(殷双喜 中央美术学院教授、《中国雕塑》主编)

