

格物 LOOK INTO MATTER

论中国美术学院雕塑系“材料视觉”工作室

TALK ABOUT THE MATERIALS VISUAL STUDIO OF SCULPTURE
DEPARTMENT OF CHINA ACADEMY OF ART

文/孟庆祝

By Meng Qingzhu

中国美术学院 2003 年借南山校区搬迁之际，在学科设置和教学内容上进行了向当代艺术教育的跨越，“材料视觉”工作室在此时成立，成为雕塑系五大工作室之一。

一、“材料视觉”工作室的学理依据

工作室形成初期，“观念艺术”和艺术中的“观念性”是中国艺术背景中的重要概念，许多艺术种类在不断的实践中都逐渐具有了国际视野，装置、新媒体、跨媒体等艺术形态，逐渐在为中国当代艺术代言；另一方面，又因“材料视觉”概念与当时雕塑系稳固的苏派泥塑教学体系不具有学理上的关联性，所以，这使得工作室不具有当代艺术的前沿性意义，又缺乏传承文脉深厚的脐带联系。作为工作室的教员，我不得不对此进行深入地思考。

如果材料视觉工作室所显示的，仅仅是一种功利性的拓宽雕塑发展土壤和树立雕塑教育发展战略姿态的概念意义，那么，材料视觉工作室不免就成为摆设，所以，其工作重心应当在心平气和中，本乎雕塑艺术发展的内在规律中寻找存在和发展的理由。

中国历史上就有“秦砖汉瓦、唐彩宋瓷”对材料的总结，它带着中国人思想文化和制度文化的印证，对后来的社会制度和精神文化产生强大的影响。这字面上说得是材料，但在精神含量上承载的却是几千年中国人丰厚的精神文化，并在世界上广泛传播，时至今日仍然产生着不灭的文化能量。

中国古代雕刻在材料的使用上丰富多彩，除了上述的陶瓷材料，还有铜、铁、石、泥等，另外，还有玉雕、牙雕、木雕、竹雕等等，尤其是玉雕以其温润细腻的材质感，在中国的历史上作为德行操守的象征、美丽形象的代表，而成为中国传统文化的重要组成部分，甚至成为世界极为宝贵的文化资源。中国古代雕刻在这些材料形质中融入的天人合一的自然观、写意的精神、应物造型的方式、精练的造型语言等，充分体现出了中国人的艺术思想和精神境界。所以，在中国传统雕刻中，足以看到了基于材料生发的深远意义。

01 第三工作室师生09年浙江东阳考察



材料作为雕塑语言的承载，在西方现代主义雕塑中曾得到极大的扩展，为我们提供了很好的研究线索。早在西方现代雕塑的初期，波菊尼就在《未来雕刻技术宣言》中说到：要结束传统雕塑中青铜、大理石的表現风格与手段，主张日常生活中平凡材料皆可为我所用，并强调作品不应该只用一种材料来完成，它应该结合多种不同的材料。

事实上，西方现代主义雕塑，以材料的空间构造关系和质地审美，代替了对客观物象的描摹，构成了一种前所未有的雕塑语言形态秩序，其中，雕塑流派众多，而对材料表现的探索成为诸多流派不可分割的部分。

立体主义的产生掀开了现代雕塑的篇章，毕加索竭尽所能地试验着不同的材料，曾制作石膏模型、雕凿木材、裁剪纸板、折叠铁皮，甚至还使用现成品材料，把无意间发现的材料拼凑起来，他的金属雕塑在构成上更是具有原创性。毕加索开启了现代主义雕塑思想，

对后世影响深远。

布朗库西极其追求材料直觉的纯真，强调尊重材料的审美特征，所以，常常将材料打磨得异常精致，或不事雕琢地保留材料的自然状态，作品造型与材料的质地、肌理机制密切相关，这种极端的追求使材料表现接近本质，呈现了现代雕塑对本质追问的特征。

构成主义用原材料和现成品构成作品，并将它安置在真实的环境空间中，严格摒除任何再现的意图，材料呈现着各自的造型品格，同时还与新技术、新材料相结合，建立艺术和机器之间的新关系。

第一次世界大战期间出现的达达主义，以批判的眼光重新审视传统艺术经典、社会准则和现存秩序，用破坏一切的行动准则回应大战所带来的灾难和机械社会，其著名代表人物马塞尔·杜尚开创了现成品材料的先河，使人们清醒地认识到观念和意义优先于造型的形式，艺术可以存在于手工和审美趣味之外，更使人看到艺术的价值在于思想。杜尚对现成品材料的使用开拓了材料运用于宽广的空间。

可以说，早期现代主义雕塑在材料“拼贴”和“现成品”材料的运用上，为之后的实践奠定了坚实的基础。

20世纪50年代出现的波普艺术认为，艺术家要正视消费社会商业文明的冲击，公众创造的都市文化是现代艺术创作的绝好材料，所以，波普雕塑大量运用废弃物、商品及电影招贴和各种报刊图片拼贴组合，更大地扩大了雕塑的材料范围。

在此之后的过程艺术、贫困艺术、大地艺术、行为艺术、物派运动等，以及约瑟夫·波依斯、YBA、安东尼·葛姆雷、阿尼什·卡普尔等艺术家，通过对新旧材料的综合利用、工业废品的重新处理，对现成物品的集合、或用活人体进行模型翻制、甚至将人体当作材料等种种方式创新实践，丰富和深化着材料的视觉意义。可以看出，雕塑家在选择材料，材料也在启发着雕塑家，材料的探索对雕塑的发展意义重大。

另外，在以机械复制为主导的视觉文化时代中，材料视觉实践中的许多以手工为主体的实践内容，也承载着一个民族的知识记忆，传递着人与人、人与物之间的温情，显现着当代的价值关怀。

在以上雕塑与材料的研究中，完全可以找到材料视觉实践的学理支持，但是，还要清楚地认识到，材料所构造的形式语言不是空洞的符号概念，它在介入雕塑本体的同时，必须介入创作者自身的情感认知和社会现实，美国对世界艺术造成重大影响的几大流派，如抽象表现主义、波普艺术、新媒体艺术等，无不是与其当代社会生活直接关联，所以，社会现实以及个体精神的自我生长，将无疑是材料视觉创作更深层的基础保障。

二、“材料视觉”工作室的教学

在如今的雕塑实践中，各种各样的材料逐渐代替着青铜和大理石，“组装”作为装置艺术的基本手法，也成为雕塑创作的合法手段，这已经是“雕”“塑”“刻”等表现手段无法阻挡的基本现实。现成品材料在雕塑创作中的使用，导致组装手法的合理性，这既是雕塑艺术在材料探索上的进步，也是雕塑艺术的“出位”，这种出位给雕塑实践尤其在雕塑教学上带来了重重困扰。事实上，整个西方现代雕塑的发展，就是致力于“材料”和“结构”探索雕塑空间的历程，因此，可以看到现代雕塑的意义是本质论的，其最根本的标准也正是自身

无法超越的本体性，因此，它不可能无限制地出位。然而，装置艺术的兴起似乎在不断打破这种前景，但是，无论雕塑的概念未来如何扩大，我认为现代主义雕塑的经验，仍然可以作为今天雕塑基础教育的重要部分。

将雕塑本体概念作为基础内容之一，意味着对材料视觉特征物质属性的研究就是必须的，这种物质属性可以概括为“形式、质地、色彩”等，其形式是指材料的构造样式、工艺痕迹、风格特征等外在表现；质地是指材料的软硬、粗细、冷暖、凸凹、干湿、滑涩、光度等物质感；色彩是指材料自然的、人工添加的、或周围环境作用的光视觉效应。正是材料的这些物质属性决定着雕塑作品的可“看”性，由此，各种材料的加工工艺也就成为寻找这些特征不可缺少的手段。

然而，材料最终要服务于思想，而不是视觉本身，因此，材料中另外一种要被“看”到的视觉特征——精神属性是不可忽视的。早期的金属雕塑更多体现着对人类工业与技术的激情与欢呼，而在后期则更多渗透的是对工业文明的冷静反思，这足以说明材料不仅具有一定的精神属性，而且，这种精神属性还会随着时代背景的变化而改变。材料的精神属性还可以通过材料与场所关系的“错位”和不同的材料工艺而体现出来。对材料精神属性的认识与理解，可以在雕塑史及个案的学习以及自身的实践中逐渐体悟，也是基础学习的重要内容之一。

在工作室的基础实践中，材料工艺有着如同传统雕塑基础教学中素描与泥塑一样的重要性，把石膏像画得响当当是基础，能够娴熟地运用各种工艺驾驭材料更是基础，工作室应当坚持这种本分、简单的基础模式，不能跟着现象走。尤其是在学生面对多元的艺术道路，有时难以判断和选择时，就更为坚持这种基础的严肃性和重要性。当然，在强调材料工艺的同时，又要避免唯技术论，例如可以思考现代红木的打磨加工，已由传统400磨到现在的5000磨，这能否理解为“入木三分”。

工作室初期的基础课程曾设置有“材料肌理、材料转化、解构与集合、动态练习、自然感受练习”等，另外还有“命题创作与非命题创作”等，因过程中对基础课程有所调整，现阶段基础课程是“材料实践”，包括“材料与工艺”“材料与构造”，另外有“阅读与写作”，包括“原文阅读与翻译”“个案分析”“创作札记”等。在基础课程中，工作室还要求同学们掌握一到两个实验车间的完整工艺、设备运用及安全的管理能力。

以上所谈仅仅是材料视觉工作室基础的一个部分，基础的内容应该包括思想方法，所以，中国传统雕塑发展的根源和脉络关系，以及西方现代主义雕塑在材料的构造语言上，尤其是语言不断推进的思维方式，更应该值得我们深入研究。

在创作实践中，“转换”是一个重要的概念。因为雕塑是媒介化了的形象，正如鲍桑葵所说：媒介是审美想象的特殊身体，艺术家的思想和感觉是生活在他自己的材料之中。所以，转换是思想意图能否有效地生成为雕塑语言的关键性环节，同时也体现着作者对雕塑的认知能力。在转换中力求从形式和材料本身来求得沟通，其次，在概念的使用上要尊重公共性而非个人化的理解，另外，只求表达



02



03

02 张凯琴《安全生活》

03 赵雯《享》

一个主题，不要求面面俱到，不能出现逻辑上的混乱，就像在一个电影场里不能同时放映两部电影一样，由此可以推进雕塑创作在转换上的实施。

另外，要懂得借鉴的重要意义。毕加索曾借鉴非洲雕刻，在雕塑语言内部建立了一种以几何形体的构成为基础的自身逻辑，使得雕塑超越了对视觉表象的忠实描摹，它与之前的雕塑观念产生了决定性的断裂，从而，创立了立体主义雕塑。1913年塔特林访问毕加索画室之后，迅速地被他在画中的拼贴构成所吸引，并在此基础上开始了构成主义雕塑的创作，从某种角度说，构成主义雕塑是立体主义绘画向雕塑的延伸。未来主义代表人物波菊尼曾表明他们的创作，从本质上讲仍来源于立体主义，它是在立体派的“几何形”和“多视点”基础上，加入了表示速度和时间的因素。

从以上的三个例证中可以看出在艺术的创造中，相互借鉴由来已久，借鉴往往有着鬼使神差的魔力。在教学中也应该意识到，学生在借鉴中哪怕仅仅是添加了一点儿自己的内容都是创造，都值得喝彩。詹姆逊曾说：“我们自以为我们在思维、在表达，其实只不过是模仿那些早已被我们接受了的思想和语言”，其中的“模仿”在这里被理解为“借鉴”更为合适。

在创作教学中，作为教师应当明确的是：学生不是接受学院的改造，而是有选择地补充自己。艺术创作在一定程度上还是应该回到兴趣、理想和切身感受，人的个体境况与气质的差异，决定了观念和情感的不同，一般来说个体容易关注和与自己相关的世界，因而形成各自的风貌，因此，教师必须以协助学生寻找自己的风貌和表达的途径为己任。

材料视觉工作室在多年的实践中，还明显存在一些薄弱环节，比如：材料的触觉特性有待得到足够的重视。材料与触觉是密不可分的，触觉对雕塑的审美有着直接的作用，如光滑、粗糙、细腻、粗犷、柔和、轻盈、拙朴、坚硬、柔软、弹性等，这些材料特征在触觉中将可以得到更好地感受。可触可摸是雕塑的重要特点之一，也是感受雕塑作品最贴近的方式，1992年10月在中国美术馆举办的罗丹雕塑作品展览上，有关部门就曾专门组织盲人触摸“观赏”雕

塑作品；另外对材料“时间”概念的研究可以成为工作室长远的课题。在现行的雕塑教学和实践，材料与“空间”已经是一个既定的研究概念，而材料与“时间”的概念只是在少部分雕塑家的实践中有所涉及，在雕塑的教学中并没有得到足够的重视，作为材料视觉研究的工作室应当在此方面有所尝试；第三、毕业作品的展览方式有待改进。毕业作品往往只是最终的结果，今天的雕塑创作已不是简单地体现作品被“看”的特性，作品的展示往往要结合作品产生的背景材料及发展的脉络，才能被更好地理解，因此，对有这种需要的作品应当配合多种文献等形式展示，不可一概而论。

三、“材料视觉”的意义会不会被装置艺术吃掉？

中国现代雕塑的材料意识从20世纪80年代起步，1984年的第六届全国美术作品展，对雕塑作品的材料要求还只是“最好是硬质材料”，在此之前的许多雕塑作品很多是以石膏或玻璃钢等为替代材料。时至今日，雕塑的材料范围得到极大的拓展，从工业废品到建筑材料、从日常生活用品到电子科技现成品材料等都进入雕塑的使用范围，尤其在现成品材料的使用上，深受装置艺术的影响，以至于出现雕塑装置化的倾向。

装置艺术在西方始于20世纪60年代，也称为“现成品艺术”和“环境艺术”，作为一种艺术形式，它与“波普”“极少主义”“观念”等多种艺术有联系。现成品中存在大量的社会意义信息，是成为装置作品材料的重要理由，装置艺术的出现构成了现代艺术上的革命，即由艺术的本体论转向非本体论。装置艺术在中国是80年代才开始被认识，这与劳申柏格20世纪80年代来中国美术馆办了一次展览有关，以致经过二十多年在中国的实践发展，越来越被中国艺术家所接受，并且影响着其他艺术形式。

雕塑总是处于坚守本体和自我超越的矛盾中，雕塑如何通过自身来超越自身？运用新材料创造新视觉是最有效的办法，但是，新材料是有限的，现成品材料里存在着比较大的探索空间，装置艺术对现成品材料的使用方式由此影响到雕塑对材料的选择，随之便出现了雕塑装置化的倾向。所以，材料视觉工作室的工作意义是否最终会被装置艺术所代替，也曾是我一度思考的问题。

事实上,装置艺术与所有的艺术门类都有亲缘关系,且不受任何艺术门类所限制,它自由地综合使用绘画、雕塑、建筑、音乐、戏剧、诗歌、散文、电影、电视、录音、录像、摄影等任何能够使用的手段,突破了人们惯常的有限而单向的思维框架,显示了对媒介与语言、艺术与生活、主观与客观等等二元论的超越。可以说这是人类在认识论上的解放以后在艺术创造上的体现。所以,装置艺术和诸多相关艺术并不是简单的对立或取代关系,而是在此基础上派生出来的崭新认识与表达方式。同时也应该看到,由于装置艺术是以艺术化的社会功能性因素取胜,忽视材料个体化和加工的严谨性,所以,也使其有可能出现无规则的泛化倾向,从而降低自身的品格。

雕塑的装置化的问题是一个关于雕塑艺术本体性质存亡的大问题,限于篇幅和作者的论述能力,这里仅作抛砖引玉。思考到此可以肯定的是,材料视觉中空间结构的探索意义,将是装置艺术无法替代的;材料视觉中的体感、量感、肌理、韵律、节奏等等审美的追求和加工的手工意义也是装置艺术无法取代的。应当提醒的是,材料视觉实践在对现成品材料的使用上,应当与装置艺术的玩法保持一定的距离。或许,今日雕塑的魅力正体现在它对于本体的坚守和有分寸地“出位”。

材料视觉的工作方向应当在这种有分寸地“出位”中,积极整理与自身发展相关的知识系谱,逐渐建立自己的知识系统,在关注社会现实的同时,保持美学上内化的意义、本土的文化诗性,并且,承担起传承手工文化和技艺的重要职责,做到传承与创新同步、理论与实践并重。长期的这种工作取向,将会使材料视觉工作室形成自身的学院性特征,从而贡献自己的“学院派”。

四、材料视觉实践的真正难度

客观地说,材料视觉实践与中国传统手工艺、与中国当代实验艺术、与西方现、当代雕塑等等都有千丝万缕的关系,如何面对和超越这些关系,成为材料视觉实践必须克服的难度。

首先,传统手工艺生产在对材料加工上有一定的标准化指标,它在这种指标中到达一个预知的位置,而材料视觉实践无疑是在这种材料技术的基础上,强调技术根本上应当以揭示物的本性为目的,而避免走向技术决定论的道路,因此,在工艺手段上具有一定的不确定性和见机行事性,所以,材料视觉实践与传统工艺的关系显示出既传承又对抗的矛盾性。

另外,当代实验艺术如装置、录像、摄影、行动表演、文本和网络等形式,在中国的探索与发展,具有一定的探险性,这意味着它将无法普及并承担风险。作为学院性质的材料视觉实践,在这种冒险性上应当有自己的考量,材料视觉工作室是要在不断地继承经典、梳理当代的基础上,建立自己的系统,因此,是在重视基础,强调体系,有选择地吸收当代成果的稳健步伐中实现研究与教育的功能。

应当说中国的美术学院与实验艺术在今天有着密不可分的关系,因为今日学院的开放性使得其不惧怕实验性的颠覆,在一定意义上说,今日的美术学院已经是孕育“实验精神”的母体,成为实验艺术探险前磨刀擦枪准备出征的地方。从中国当代艺术发展的路径和众多实验艺术家学院任职的双重身份上,让人看到学院艺术与实验艺术互为支撑地创造了中国艺术的当代。今日中国美术学院的生猛性也可可见一斑。

第三,西方现代艺术对中国艺术发展影响深重。就目前中国当代艺术创作总体状况,仍然是处在对西方艺术影响的纠葛中,然而,如今各种展览却层出不穷,整个雕塑届更多呈现的就是一堆堆的作品。对于材料视觉工作室而言,如何走出西方艺术的影响,真正建立自身的雕塑艺术价值系统,是工作室丢不掉的长远课题。就这个问题,日本20世纪70年代出现的“物派”艺术已经为我们提供了具有一定意义的参照,“物派”艺术的出现已经证明在西方艺术的强势下,成功地寻找东方艺术之路的可能性。我认为“物派”艺术至少给予我们以下的启示:第一、懵懵懂懂间鲜活、大胆的实践,而后在理论上的不断总结;第二、避开直接与西方现代艺术的对抗,在此影响之外寻求发展之路,展示了日本以及东亚文化自然观的本质;第三、寻找“东方”之路,并不在于使用多么“东方”的符号,而在于将“东方”的深层思维方式方法论化、当代化和视觉化。

以上简述了材料视觉工作室面临的三个问题和摆脱困境的大致方向,但是,更深层的难度却是材料视觉方法论化的问题,即是否能从材料实践的角度找到从事雕塑工作的新方法。我们在学习西方样式的同时,更应该看到它是在否定价值观的引导下,不断在创作方法论上的更新。方法论上的创新与推进,将是材料视觉工作室更大的难度和更持久的工作方向。

在现代科学技术的神化里,人们忽视了万物之初的完善、万物本来存在的位置和固有的性格,材料视觉实践的方法论将如何推进?能否多听从万物之初各从其类的美与善的召唤?这将有待于工作室师生们在未来更长的实践中做出回答。

中国传统教育里讲究“格物”,即就物而穷其理,从探察物体中而得到知识,格物的途径主要是读书讨论,应事接物之类,其做法“须是今日格一件,明日又格一件,积习既多,然后脱然自有贯通处”。我想:材料视觉工作室也正急待在其中找到认识与实践的基因。 □

(孟庆祝 中国美术学院雕塑系副教授)



04 陈政
《巴别塔》局部