

新塑形：艺术“劳作”中的自我观看与社会观照

韩小囡

摘要

“塑造”是造型艺术的最重要且最基本的命题，艺术发展到今天，对“形”的塑造，尤其是倾向于再现的所谓“具象”塑造，已不是当代艺术的前沿，但我们不应将由再现技术支持的系统与使用该技术所产生的某些作品绑定起来，从而对其产生偏见。在新视觉环境中，广州美术学院有这样一批执着于“新塑形”的青年艺术家，他们在塑形中进行着自我观看，抓住生活中具有精神性或神秘性的有形与无形，在创作中构造一种“真实”，也以此方式完成对外部现实世界的凝视和观照，在观念泛滥、媒介林立的当下艺术潮流中，这种“外化而内不化”的坚持，使他们的创作呈现出别样的艺术特质。他们对“新塑形”独立姿态的坚守与探索的意义，在不久的将来自会显现。

关键词

新塑形；具象塑造；观看；观念性

人按照自己的意愿创造一个“形”，是造型艺术最重要也是最基本的命题。我们或者可以这样宽泛地理解，当史前人类第一次按照自己的意愿去打砸一块石头，将其加工成一件可以使用的石器，也就是说当人第一次将一个自然状态下的“形”加以改变，成为一个有人为痕迹的“形”，即可看作是造型艺术的滥觞。

艺术发展到今天，对“形”的塑造，尤其是倾向于再现的所谓“具象”塑造，已不是当代艺术的前沿，具象艺术创作往往被认为有着形式陈旧、观念缺失的嫌疑，多少有些不合时宜，“写实技法”与“现实情怀”甚至成为一些艺术家刻意回避的创作方式，其近乎于“劳作”又可能是“费力不讨好”的技术与技巧磨砺，也使很多人不愿涉足。

赫尔曼·巴尔曾谈到：“整个绘画史永远是一部看的历史。看的方式改变了，技巧就会随之改变。”^[1]我们对“具象”的偏见，其实是没有将一个问题分辨清楚，这个问题就是，我们不应该将一种技术支持系统同它在某些时代被使用后所产生的作品绑定起来，或者说混为一谈。技术与技巧只是一种手段，如何使用，关键在于如何“观看”，随着观看方式的改变，具象塑造技术也会有新的魅力呈现。正如焦兴涛在讨论新具象雕塑时所言：“既然‘写实’只是某种文化和传统的结果，也就不存在一成不变的‘写实模式’，……如果我们自认为并不比古埃及的艺术家和文艺复兴的巨匠更优秀的话，那么，在传统里努力睁大眼睛，重新‘观看’，并期待着某种启示和意义的惊鸿一瞥，将是我们积极和现实的选择。”^[2]在新视觉环境中，这种“塑形”在观看、主题和表达方式上均发生变化，在对自我进行凝视的同时，也观照着这个时代和社会，我们姑且称之为“新塑形”。

塑造是创作的根本法则，之所以用“新塑形”而非“新写实”或者“新具象”，意图强调对“形”这一基本命题的回归，而且，“塑形”的概念也不完全等同于具象写实，也包括对抽象形的创造，甚至还可以包括对思想和观念的“塑造”。

广州美术学院的青年教师中，就有这样一批执着于“新塑形”的艺术家，他们所运用的依然是“塑造”这一根本造型法则，与诸多

[1][德]赫尔曼·巴尔：《表现主义》，生活·读书·新知三联书店，1989年，第42页。

[2]焦兴涛：《新具象雕塑》，导语，重庆出版社，2010年。

[3][美]H.W.詹森著，艺术史组合翻译实验小组译：《詹森艺术史》，世界图书出版社，2013年，第546页。

[4]同注[2]，第153页。



谢远清 《功夫·抗》(侧面) 青铜 100×60×73cm 2009年

前代艺术家一样，塑形的艺术“劳作”依旧是他们的日常状态，或者说已成为他们的一种生活方式，他们在塑形中进行着自我观看，抓住生活中具有精神性或神秘性的有形与无形，在创作中构造一种“真实”，也以此方式完成对外部现实世界的凝视与观照。如此，虽然他们坚守着“再现”的技术传统，却也并非是无观念的乏味与陈旧形态。相反，在观念泛滥、媒介林立的当下艺术潮流中，这种“外化而内不化”的坚持，使他们的创作呈现出别样的艺术特质。

张弦是雕塑系的青年教师，近年主要承担超写实雕塑的研究与教学，于是他的创作也围绕超写实展开。20世纪70年代在美国兴起的超写实雕塑，将具象塑造的真实推向极致，依靠硅胶着色、植毛以及其它综合材料的运用，不断挖掘艺术模仿对象的潜力，满足人类对复制自身的欲望，但往往又通过尺度的不真实等制造一种非正常的观看体验，观看者被动进入艺术家所设计的视觉机制，从而凸显作品的主观性与观念性。张弦的超写实雕塑创作在形式与观念上都进行了新探索，他将超写实的制作技术运用于浮雕，人物的肌肤、毛发、眼球、指甲等从质感、色彩等方面都极尽真实，然而尺度与浮雕对空间压缩的双重“不真实”与人物的“真实”形成了视觉上的强烈张力，观看在这种视觉张力中成为一种不自觉的凝视，而在浮雕制作前利用数码技术对人物的透视进行的拉伸与变形，更增强了观看的不适应性。以《朋友系列之龙兄》为例，观者在与“龙兄”的互相凝视中，进入艺术家设计的真实幻象，整体的不真实与细节的真实在视觉体验中反复交替，作品的观念也在交替的视觉错觉与眩晕中逐渐饱胀起来。

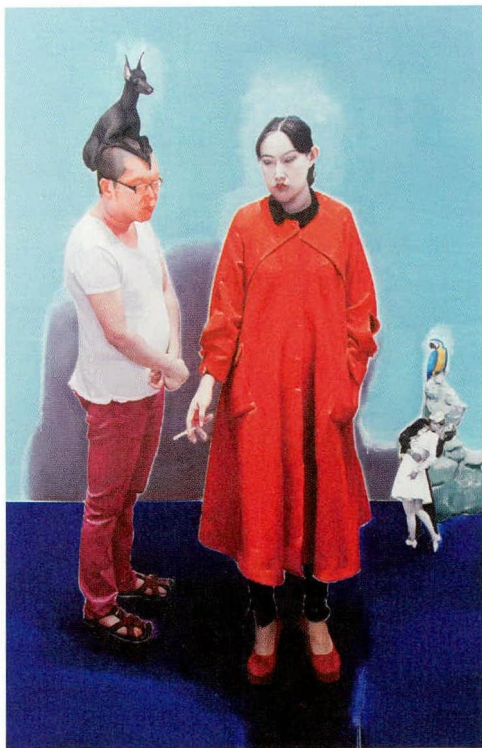
同为雕塑系青年教师的夏天，也在“形塑”的劳作中不断寻找和把握着自我与时代的精神向度。夏天喜欢诗歌，也热衷于传统，他稍早期的创作主要是直接金属雕塑，硬冷的废旧钢铁在火花四溅中被他构造出一种富有东方浪漫气质的诗性意象，而在2013年的“形塑：新具象雕塑专题展”上，他展出了新作《创世纪》，是在创作手法与观念上的一次跳转。从主题到形式，从材料到技术的变化，呈现的是艺术家对自我与当下更直接的观看与反思——被创造与被毁坏，似乎都不是自我的选择，“接受”是唯一的可选择。正如夏天自己的陈述：“雕塑始于创造，而万物复归于尘，是任何人，甚至包

括创造这个世界的人，都无法改变的状态。我想做出那悲悯之心。”艺术创作总是源自艺术家一种最深层的情感，一种存在着的神秘性，夏天的《创世纪》恰是以“可视的”形塑提示了“不可视的”神秘性的存在。《创世纪》在最终的视觉呈现上似乎与传统的具象雕塑没有太大区别，但不同的是，夏天艺术创作中的“创造”与“毁坏”这样一对反向的行为过程，他以这一对行为过程为“不可视的”神秘性存在赋予形式，禅意的诗性与哲学精神始终是他观照这个时代的态度和高度。

作为一名青年艺术家，任教于广州美术学院美术教育学院的陈海宁的水彩创作，在全国早已有较大的影响，他的水彩静物尤为突出地体现出一种“日常的凝视”，其沉稳的塑形方式似乎具有种仪式感，如他自己的创作经验所总结的那样：“所谓象由心生，艺术也是一种道行，真正的画者需是止息杂虑、心专一境、‘度物象而取其真’，然后才能够形神兼备、得其三昧，达到形与神的辩证统一，才能创作出气质俱盛的上乘之作。”由此可见，在陈海宁看来，绘画塑造的对象是什么并不重要，重要的是塑造过程中对单纯而朴厚的内在精神的追求。他的代表作——获得第五届全国水彩画展金奖的《俗物散记》，选择的是最日常不过的事物，但陈海宁所塑造出来的并非是通俗的物、自然的物，而是经过他的心灵观照后所生成的心中之物，通过笔端塑形，将其转化为画面的抽象。观者所看到的也不再是对自然之物的客观再现，而是高度精神化、观念化、人格化的物的表象下所掩盖的真实。

基于“刻”、“画”的技术系统，版画似乎是介于三维与二维间的一个艺术门类，同样任教于广州美术学院美术教育学院的王少浩，也是一个沉浸于“塑形”的艺术劳作中无法自拔的青年版画艺术家。他坦言，画画只是自己的一种生活的方式和态度，甚至对他而言，刻刻画画已经成为一种瘾，慰藉着漫无目的的时光。王少浩的绘画较为强调形式意味，线条的穿插关系、虚实对照、深浅变化，以及空间的错落与翻转，各种“形”之间相互作用关系令他痴迷不已，近期的水印木刻《山系列》较前期的作品更为简化，但其形式意味却更为纯粹了，因为只有简化才能把有意味的东西从大量无意味的东西中提取出来。与陈海宁的《俗物散记》系列一样，《山系列》也并非止于对自然之山的形式再现，更多是个人的主观性表达，艺术家将技术与技巧尽量弱化，而技巧越不明显，达到一种既非表现也非再现的淡然状态，反而越构造出一种接近普遍的真实，从中凸显出作品的当代性与观念性。

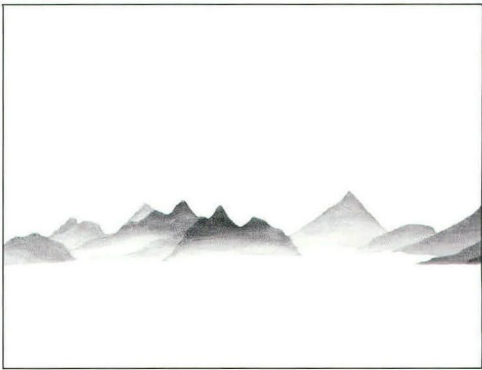
另外要介绍的一位青年雕塑家，是任教于广州美术学院附中的谢远清，他是一位勤于手头劳作同时又笔耕不辍的年轻人，这点是难能可贵的。他近年来的创作，一直是透过对一个笨重的“物质肉体”的不厌其烦地塑造，来完成艺术家的自我观看与社会观照。其实谢远清的创作无需他者赘言，他自己谈得十分清晰和透彻，“物质肉体的笨重与精神灵



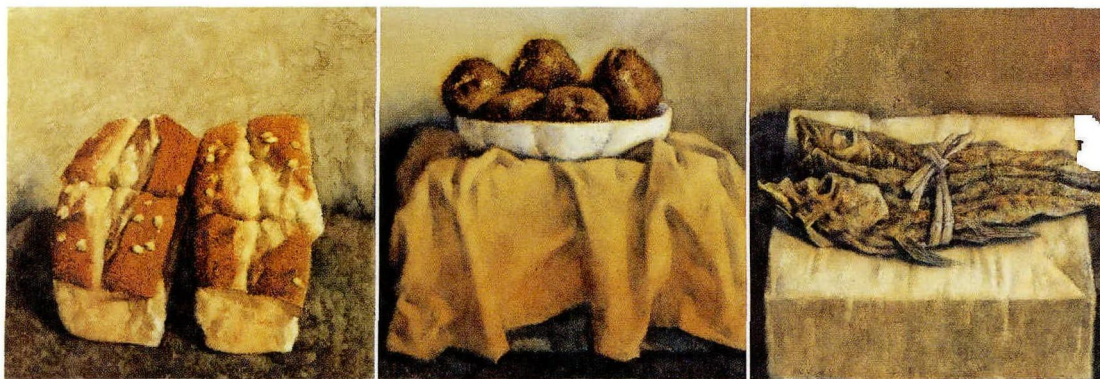
郭祖昌 《粉墨春秋NO.2》 布面油画 150×230cm
2014年（未完成）



张弦 《小乖》 硅胶 130×240×50cm 2009年



王少浩 《山I》 水印木刻 76.5×57.5cm 2014年



陈海宁 《俗物散记》 水彩 54×162cm 2000年

魂的轻浅在我的作品中矛盾合体，既是我对当今时代的隐喻和关怀，也是一种自我审视。面对生动的当下真实，主流、宏大的‘好’雕塑不属于我的追求，我只希望做出亲近生命的‘有意思’的雕塑。”在论及创作态度时，他谈到：“对一个职业的创作者而言，艺术劳作是他度过一生的重要方式。我们不能在艺术中或自艾自怜，或沾沾自喜，或食古不化，或一味求新，不能只表达‘无艺术’的对外界的激进，或只追求‘无生活’的纯艺术，艺术中的要求其实就是生活中的要求，同时我们也并不超然于我们所揭露的问题和所嘲笑的粗陋之外，时代和社会总是我们自身的缩影和投射，在艺术表现的倒影中呈现的是我们自己的狭隘和蒙蔽。”从他的表述中可以明确看到，谢远清执着于塑形的劳作，排除“无艺术”与“无生活”的创作，目的还是在塑形中完成对自我与社会的观看及表达。

油画系青年教师郭祖昌的《粉墨春秋》系列，试图以曼泰尼亚式的陈述手法，实现对特殊情境下人物形象人文意义的深刻挖掘。作为15世纪最具知识分子倾向的艺术家之一，安德烈亚·德尔·曼泰尼亚的绘画以解剖准确、线条清晰、造型明确以及细节上的自然主义和娴熟的透视法运用而著称^[3]，这些特征在郭祖昌的《粉墨春秋》系列中都有着某种样式上的呈现。特别是从构图形式与透视手法来看，《粉墨春秋》采取了与曼泰尼亚的代表作《圣塞巴斯蒂安》相同的处理方式，画面远景的人物比例缩小，在构建出空间的深度的同时，也表现出时间的流动，似乎将画中人物与观者所处的现实世界联系在了一起，增强了观看的真实感或者说“在场感”。所不同的是，郭祖昌又将画面的背景处理得极为平面和单纯，使这种人为强化的空间透视感又显得极为不真实，而人物完整且致密的造型和自然主义的细节的真实感，又使观看者陷入矛盾的视觉体验之中。在这样的一种整体上的具象视觉样式中，画面中的一些近似符号化的元素，又尽可能抽象地表现出作品的问题意识、当代意识和文化意识。

通过对以上几位教师的创作介绍与分析，大概可以勾勒出广州美术学院以“新塑形”为执念的一批“实力派”青年艺术家的面貌，他们坚持着艺术劳作式的塑造，虽然在当代艺术的词典中，“塑造”往往被看作是陈腐、过时、不合时宜以及“古董”的代名词^[4]，但他们并不会因此对“塑造”这样一种技术和技巧产生狭隘的偏见，反倒是将其作为一种修行或仪式，并在其中自足地进行着对自我的观看和对社会及时代的观照，丝毫未曾影响其创作中的当代性与观念性，相信他们对“新塑形”独立姿态的坚守与探索的意义，在不久的将来会显现。

因为，如果你希望抓住那“不可视的”，你就必须尽可能深入地洞察那“可视的”。

韩小囡 广州美术学院雕塑系副教授