

文化处在激烈变动的时期,总是会不断冒出些风靡一时的新词汇,“山寨”一语最近流行正猛,似乎什么东西都非得“山寨”一下不可。此类集体强迫症亦可谓中国特色。荀子说:“名无固宜,约定俗成谓之宜。”但约定俗成者却有一个稳定不稳定、长久不长久的问題。

自从摄影以其复制手段介入艺术,复制就成为一个不可回避的美学问题。而上世纪60年代美国波普的成功,则把这个问題直接摆到了当代艺术面前。雕塑也不例外,奥登伯格以其复制放大日常用品的手段,把杜桑的现成品雕塑从美术史的“形式沉默”中唤醒,真正成为塑造生存方式的城市文化和“社会雕塑”。而查普曼的形象变异则把传统雕塑语言,改造成为后现代、后人类的一种表达方式。

从创作角度看,首先应该注意杜桑在谈及现成品时所说的“添加”,也就是如何处理现成品的方法,比如为小便器加上“泉”的命名,在蒙娜丽莎的画像上添上小胡须等等。从转变语境而重新利用现成品中发展出来的装置,其实也就是以现成品为主要材料,加上组合、装配、改造等等所谓“添加”手段,创造出与文化问题有关、与思想观念有关、与环境意识有关的作品。装置艺术成形并独立于雕塑之后,对雕塑冲击极大。在当代艺术中讨论作为传统架上艺术形态的雕塑,已和雕塑性的装置或装置性的雕塑划不清界限。

雕塑的特点是材料单纯且

有相当的技艺性,保持这一点而又不拒绝边界的开放,是当代雕塑家保持自身身份时应有的健康心态。其对于复制图像特别是数码复制影像的反应,是当前雕塑创作中最值得关注的问题。有四个方面的变化值得一提:

其一是视频影像,如陈克、陈长伟等人的作品,把视频中拉动、游离的形象塑造为实体,揭示当代视觉心理的变化;其二是卡通形象,如焦心涛、唐勇等人的作品,或反讽消费品,或惊问当代人,在光鲜亮丽中展现时代隐藏的问题; 其三是生化形态,如陈文令、任思鸿等人的作品,其人物动物的形象变异、拼贴、组接,针对的是生化时代、基因技术、再造医学等等带来的改变;其四是场景雕塑,如李占洋、张建华等人的作品。场景雕塑由来已久,但直接以表现性手法揭露社会禁忌中的底层人文,使得雕塑一改纯粹、崇高的姿态而具有新闻现场的特点。

在这些创作中,雕塑家们对数像复制时代的视觉文化资源,做出了创作方法上各自不同的转换,正是这些新的雕塑方法的探索,显示出中国雕塑家与众不同的艺术思路 and 创作智慧。

至于说到雕塑因名利之欲而出现的模仿复制(所谓“山寨版”)和雕塑作品因市场之需而必须的件数复制,严格地讲,不是真正的学术问题。前者从来就被排斥于雕塑批评之外,后者则是一个行业自律、完善规则的问题。

王林

雕塑的复制与转换

“山寨雕塑”阻碍原创

孙振华

寨”的重灾区。

有些人从民间性、草根精神、敢于挑战名牌、挑战权威的角度,肯定“山寨文化”。也许,“山寨”在某些实用性、应用性较强的领域,在一定的时期里可能不得不作为权宜之计。或者,出于挪用、反讽的目的,把“山寨”作为一种艺术策略的情况也可以除外。一般而言,在严肃的、原创的、精神性较强的领域,“山寨文化”的危害不容小觑。

深圳1980年代出了一座著名雕塑《开荒牛》,自从流传开来以后,“山寨开荒牛”在全国不知道出现了多少?如今,证券公司、礼品公司、甚至

有些基层政府,都竞相模仿《开荒牛》,这些模仿基本上都属于“粗仿”一类的。不光是立体的模仿,还有平面的滥用。我曾经在某宾馆的卫生间里,看见过印有“开荒牛”标记的卫生纸外包装。

我曾经向作者求证过,潘鹤先生从来没有授权任何人复制《开荒牛》的雕塑,也从来没有授权使用《开荒牛》的图像。

至于国外雕塑被“山寨化”的情况也相当普遍。改革开放早期,有一个叫张映泉的作家写了一个短篇《维纳斯闯进门来》,说一尊西

方人体雕塑的复制品在一个普通家庭所引起的震荡,小说中所写的那种石膏“维纳斯”,就曾经风靡一时,那也是典型的山寨雕塑。

中国大规模城市化以后,在许多城市郊外的道路两边,可以看到成片成片的玻璃钢、或石质的“山寨版”仿古希腊、罗马的欧陆雕塑;在许多装修豪华的宾馆和小区,也随处可以看到此类“裸体女”和“肌肉男”。

“山寨”的低廉和粗劣阻碍了中国雕塑的原创进程,现在是到了该摒弃“山寨雕塑”的时候了。



开荒牛(雕塑) 潘鹤



“山寨版”《开荒牛》雕塑

“技艺”还是“反技艺”

——来自于弗兰兹·齐泽克的启示

冯晓阳



弗兰兹·齐泽克美术教学法指导下完成的美术作品



温故 知新

国画价值贵当自知

吴湖帆

今固有文化,且益不彰,国画前途,愈形黯淡。政府既乏国画学校之设置,而醉心欧化者流,对于国画,且方以鄙夷之心理视之。研学者固失所师承,鉴赏者亦茫无标准。于是凡于文化艺术稍有声望之人,辄能以肤浅之品评,转移视听。揄扬讹语,言人人殊,诡辩谈奇,不可究诘。中国人评判中国画者如此,外国人评判中国画者亦如此。中国画之地位,乃愈演愈晦,此非画学史中最离奇之一页耶?夫中国画学,与中国文学,本互相表里者。中国文学,每因时代而为演化,中国画学,亦未尝不如是。其初亦侧重科学精神,后乃渐渐趋于哲学精神。亦正如东西各国自摄影学发明后,绘画之渐趋于印象派及未来派也。其最足令国画失去真面目者,一为以沟通中西画学自命之作家,一为墨守成法专事描写之作家,前者大都从学习西画入手,惟以好奇立异之故,遂不恤以西画重用笔设色之法强移于中国画。虽彼輩动以折中派、改革派等名目自矜,而就其非驴非马之结果观之,只可称之为混杂派。盖中西绘画,各有短长,不能强合,亦不必

强合,被优孟衣冠而行于市,亦徒见其不伦不类耳。赵松雪谓乳臭之子,“朝学执笔,暮已自夸”,僧智永学书积年,秃笔入瓮,埋地成家,从知书画之事,贵下真实功夫,如欲侥幸成名,便是根本错误。今人动称画师,涉笔便云创作,亦适彰其浅薄而已。至于墨守成法,专事描写之作家,其作品纵极工细逼真,要不过如文衡山所云,只能与聚采巧壤之工争其巧拙。盖绘画为作者个性之表现,若拘牵迹象,取貌遗神,则既缺乏个性,自无艺术价值之可言矣。

目前之中国,因政治上经济上之原因,一切物质文明,皆仰给予外国,而感觉自身之落伍,于是并世界文明国家所重视之中国画而怀疑之。学校国画课程,固以西画为主体,即社会上应设备国画者,亦常以西画替代之。则至举国人士,群以国画为陈腐,忍生视其沉沦消灭。此不得不认为教育制度之不良,而有以阶之厉也。所望贤明政府,及负有教育文化之责任者,对于具数千年悠久历史,为世界文明国家重视之国画,扶持之,倡导之,而勿任其湮没不彰,实中国文化之幸也。

(选摘自《吴湖帆谈艺录》)



吴湖帆作品《千里江山》

但是他不容许儿童使用他认为不适合他们的那些成人概念,诸如现实主义色彩图表。他知道儿童艺术应该像什么样子,而且他也知道如何使孩子们制作这样的东西!”在齐泽克美术教学法指导下完成的儿童美术作品,实际“需要相当精确的测量和计算能力”。

对此,我希望借助于下面的比喻来表明自己的观点:美术教育就像建房子,“技”是建造的基础、工具、材料、方法和途径,而所谓的“人”则是立于基础之上所要建造的琼楼玉宇,离开了“技”的传授与掌握,关于“人”的一切美好愿望都只能是一幢存留于想象中、虚无缥缈的“空中楼阁”。“每一位教师都会以他自己独特的方式来影响他的学生”,换言之,每一位艺术教师都会传授给他的学生以某种独特的“技艺”——如果他是一名合格的艺术教师。任何美术教育价值取向的实现都离不开对某种“技”的传授与掌握,并不存在着一个什么所谓“人”与“技”的对立。重“人”并不等于不要“技”,也不可能不要“技”!

人类美术教育发展史上,类似于“DBAE”学派那样要求恢复和维护美术教育学科独立性及“技艺”的主张并无不对之处,其失误之处只是在于过分地将“美术技艺”的范畴固定和局限在了所谓“精致艺术”(Fine Arts)的樊笼,从而使得美术教育无法以一种开放的姿态来迎接和满足当今时代日益多元化的挑战

与需要。诚如郭祯祥所言:在“DBAE”的艺术教育思潮中,我们已经习惯于针对精致艺术探索范畴的艺术学习,而视觉文化性的艺术教育告诉我们的渗透在学生日常生活之中的广告影像、漫画、卡通、网际网路、电玩等,早已拓宽了学生对影像的接触面。视觉艺术教师不应再执著于精致艺术的教学范畴,我们是否应开始思考应该如何因文化现象而调整教学内容、形式、策略与目标;应该如何将学生的视觉文化适当融入艺术课程中,以求艺术课程的时代性,将是重要的课题。

而对于当代美术教育领域中那些或显或隐并时有蔓延兴盛之势的“反技艺论”,存在的解释则可能有二:

其一是,在对于什么是“美术技艺”的理解上,有人认为所谓的“美术技艺”便是立足于传统的“精致艺术”。于是,以此为分水岭,美术教育领域内便出现了针锋相对的两个阵营,一方自诩为“坚持技艺的”,而另一方因为意识到了时代革命性与进步性,就像当初的印象主义画派画家们大度地接受了“印象主义”的挪用那样,也欣然接受和认可了“反技艺”的封号。殊不知,双方在什么是“美术技艺”这个原则问题的认识与理解上,却是一团糊涂的“同盟军”。因为顺应了所谓现代多元时代发展的某种需要,“反技艺论”在当代美术教育领域得以蔓延甚或兴盛便不再让人觉得奇怪。但倘若我们能以一种发展的眼光来看待“何谓美术技艺”

这个问题时,则所谓的“反技艺论”本是无所谓“反”,并且既然时代发展的需要是多元的,那么,立足于传统的“精致艺术”,也理应继续存留于“美术技艺”的范畴之中。

其二则是,如果在某种所谓的美术教育活动中不再包括美术技艺的传授与掌握,仍然有可能会是一种很好、很有价值和意义的教育方式,但是,这种教育方式所坚持的亦绝非彻底的“反技艺”立场,也不应该再被冠之以“美术”的名目,因为它往往只是反对和取消了对美术技艺的传承而代之以对某种或某几种非美术技艺的传承罢了,就其实质而论,这不过是一种“伪美术教育”。这种“伪美术教育”最终带来的,只能是对美术教育学科自身存在合理性的模糊、否定与颠覆。正如常锐伦在《美术学科教育》一书中所谈到的那样,在进行美术教育实践时,我们应该“要注意美术教学特点,美术教学不是历史或文化史的教学,也不是社会学教学……在对学生进行除美术之外的其他方面的教育,如爱国主义、思想品德、历史与文化知识等方面的教育,一定要融化在美术内容之中进行”。

如果在美术教育实践中我们始终能够以一种开放和与时俱进的态度来思考和对何谓“美术技艺”的问题,那么有关于美术技艺的传承将不仅曾经是,而且现在并且将来仍然是建构人们美术教育价值取向的一个前提与先行条件。

观点 集萃

理论创新
是艺术创新的前提

严学章在《没有创新等于零》(《美术报》2009年1月3日)一文中认为:在当今,美术书法展事不能说不多,也不能说没有花样,在全国书法篆刻作品展览(简称“国展”)之外又设了许多单项展,似乎是要打破国展大一统的局面。令人遗憾的是,这种单项展的分类仅仅是技术上的分类,而不是学术上的分类。合在一起展览出不了新东西,化整为零分开展览同样也出了不了新东西。美术书法创新的前提是理论创新。理论解决创作观念问题。观念的更新是艺术创新的前提条件和学术支撑。新时期中国社会正是在创新理论的指导下,不断地更新观念,不断地突破进取,才取得了令世界瞩目的成就。相比较,中国美术书法界在理论创新上少有建树,理论家们倒来倒去的无非是古人的或西方的那些东西,理论创新几乎是一片空白。就展览而言,更是缺乏创新理论的指导,征稿启事上无非是“尊重传统,鼓励创新”的套话废话,没有真正的学术引领和学术策展。

艺术家个体的消失

高名潞在《泡沫大师和皇帝新衣》(中国美术批评家网2008年12月26日)艺术家个体的消失是看不到的,相反,艺术家可能会认为他比以往任何时候都更被重视,因为他正在或已经成为“明星”。明星不需要真实自我,他的公共魅力是一种“假释相”,是借助公共媒体的力量去解读他的公共形象。一旦成为明星,自我就必须隐藏起来,因为私密总是有“缺陷”的。今天,明星艺术家的私密性价值只保存在签名上。就像让·鲍德里亚所说,签名和艺术品的意义无关,它只和“真品”的概念有关。因为只有给艺术品“验明正身”,它才具有商业价值。然而,文化产业的“市场代理”总是千方百计地把那些空洞的、批量生产的“艺术品”打造成一种个体化的人造物。人们对于这种所谓的“个人造物”的感觉和接受程度是被一种潜在的指令所支配,它指使你、引导你被动地去消费(收藏)。我在这里所说的“市场代理”不是指某个具体的人或机构,它是某种形成一定“气候”的社会密码、社会舆论和商业价值的综合体。有人说,艺术家首先是人,然后是艺术,最后是思想。但市场需要的不是真正的个体精神和自由,它需要的是个体的“肉身化”。经济的决定性力量已经超越了社会和精神力量,经济主导一切,是一切的标准,它无所不在。

应由何人题写大牌子

陈传席在《应由何人题写大牌子》(《中国书画报》2008年12月29日)一文中认为:有许多企业、学校的负责人,不敢用美术字,因为美术字太严肃、太正规、不突出,而这些企业、学校又不值得突出,且还必须突出些什么,于是他必须请人题写大牌子。他习惯性地卑躬屈节找到所谓的“书法家”,讲了很多恭维的话,并送上大量钞票,求得一张纸几个字。一个高贵的主管企业、学校,他会昂首挺胸,但不会求那些书法匠,而且绝不理会他们。他可以毫不费力地选用美术字,王羲之、颜真卿、柳公权、褚遂良、欧阳询、苏东坡、米芾、伊秉绶的字,都可以随意选用,一分钱不用花,连一声谢谢都不要说。站在高处的人看低处的人很少小,站在低处的人看高处的人也很少小。只有跪着看人,那人才能高大。但跪着看人,视线范围太小,他看不到王羲之、颜真卿,只能看到某地区的所谓书协会员、主席之类,以为用高价求到他们写大牌子,企业就好办了,名气就大了。