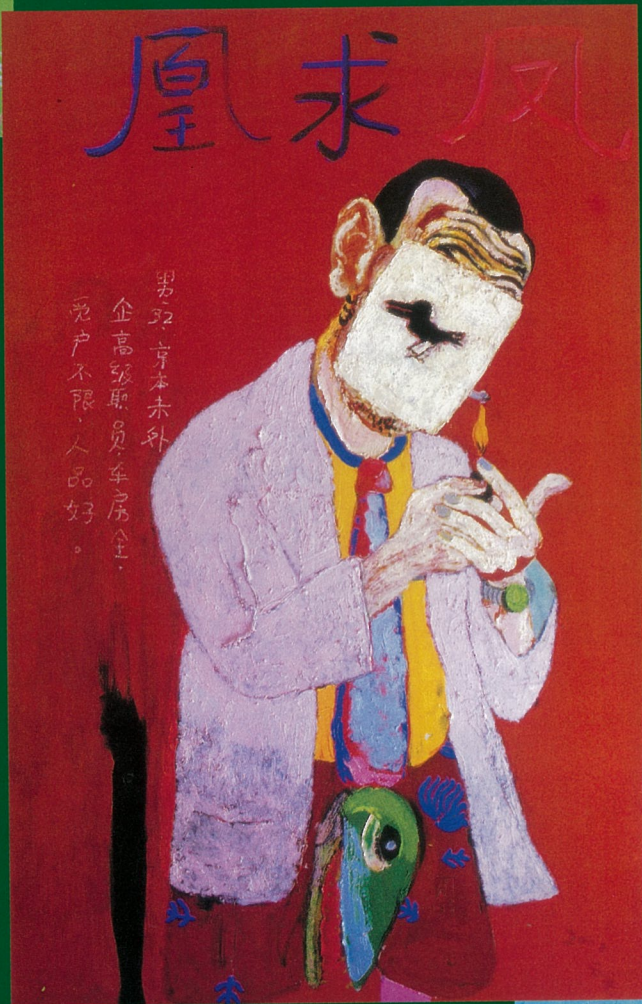




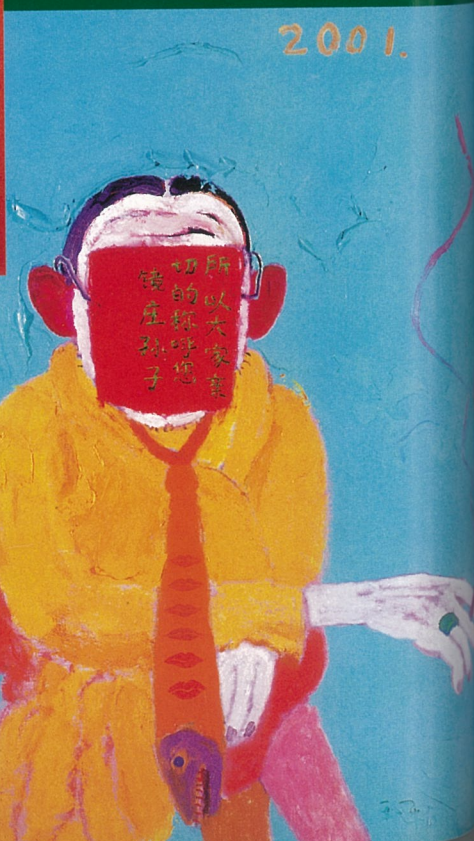
新八旗(二) 王玉平 布上油画

的还是室内题材。他很清楚，这些东西不可能超越他在90年代中期所达到的高峰，他总是要制定一些策略来摆脱这些生活的兴趣，也总是处在一种矛盾的状态中。甚至他在绘画上突破了原来的格式时，自己也没有明确的意识。王玉平在1999年前后有一批室内题材的油画，与以前的作品相比，这批画有非常不同的感觉。他以前画追求刺激的色彩、粗野的笔触，即使是室内题材也显得不安宁，好象鬼魂附体一般(这一点很不同于申玲的那种欢乐地享受生活的画)。在这批画中，宁静的灰色是画面的主调，几乎没有他惯用的纯色，也没有反差很大的素描层次，一切都被笼罩在和谐之中。就像维米尔的画一样，窗外进来一缕温暖的阳光，墙面洒满暖色，室内一片温馨。这与他的表现主义风格迥然不同，温和的颜色和缓慢的笔触都使人想到一种生活的安逸。这可能是他的真实流露，画面上确实有一种感人之处，曾经有一份报纸介绍过王玉平的室内装饰，从客厅到厨房的布置都反映出他的生活情趣，他的生活也在从板爷走向雅化。那个曾经漂荡的灵魂现在有了一个归宿，有了一个温馨的家，一不小心这种意识的变化就在画面上流露出来了。不论他采用多少类似“鱼”这样的策略，他作为一个真实的人总是逃脱不了他自身。

这批画在风格上是对王玉平前期作品的突破，但他并不重视这种变化。他在内心深处甚至可能对这种变化感到恐惧，因为这种变化预示着他将脱离他原来所属的那个社会阶层，将从板爷的粗俗变成中产阶级的温情。而恰恰是前者给他带来了艺术的福音。他不愿意接受这种变化，因为这意味着本质的失落。当他在随心所欲地作画时，他会表现他失去了自我，真的变成了一个知识分子，一个大学教师。他有一种怀念以往生活的强烈意识，这并不是怀旧，而是在唤醒一种身份意识。这种唤醒意识可能是模糊的，但却主动地反映在他



凰求凤 王玉平 布上油画



镜庄孙子之四 王玉平 布上油画

后来的系列作品《新八旗》中。对于这批作品他倒是有个解释，但这个解释不是艺术的宣言，而是经验的叙事，他的身份意识或底层意识就浮现出来。王玉平是在北京南城长大的，对“南城文化”情有独钟。南城是北京传统的底层社会，在王玉平看来，那儿没有官僚，没有知识分子，但那儿也有他们的英雄，能够在社会上混的，都是有两把刀的。《新八旗》并不是在塑造这批人的“英雄”的形象，因为画面上的人物面孔都被遮盖起来，上面写满了手机上的短信息，这种俚语式的调侃与幽默似乎是当今的时尚。那些人穿着打扮很像是王玉平自己，他把自己设想成南城的“英雄”，重新回到那个游荡的年代。在王玉平所有的作品中，只有《新八旗》是他完全主动地选择社会题材，他性格中矛盾的另一面开始占了主导。至少从表面上看，他是对一个社会现象进行评论，提示了那些生活在边缘与底层的多余的人。实际上，王玉平并没有把自己放在一个社会评论家的位置，他是在一种后现代主义的方式中进行的反讽。南城文化中的这种混世英雄不是现实的形象，其实是王玉平自我的一种发展，不过这个自我在他的艺术中从形式的层面演变到叙事的层面。从形式上看，和以前相比并没有很大的变化，色彩与笔触基本维持了原状，变化比较大的是背景。以前的画总是以世俗的环境作为背景，从《鱼》以后，背景就变得单纯起来，而《新八旗》的背景不仅单纯，而且这在回归原始，那种大红大绿的背景与人物衣着的颜色很协调，使人想起没被

知识“污染”的市民文化。真正变化的还是题材，他通过这个题材来抗拒堕落，抗拒温馨，抗拒自我的异化。他的心底还是崇拜那些在底层游荡的英雄，他尽管采用了调侃的方式，但并不是去揭露这种生活方式。他们仍然是英雄，他们对社会的风云变化、大悲大喜、大起大落都置之度外，继续以自己的方式来生活。这种方式可能是人的生活的一种本色的方式，用这种方式去抗拒全球化、生态的恶化、资源的耗竭，……。当然，王玉平不会这么去想，他只是想维护他的英雄。实际上他也是维护本色的英雄，失去了这个本色，他的画就会变得文质彬彬起来，这是他最不喜欢的。

王玉平的历程是从艺术的本色走向人格的本色，后者既是一种回归，也是对前者的超越。

石材的艺术

◎张倩

内容摘要：在介绍石材历史意义的基础上，从建筑的内装饰、外装饰和环境艺术三方面，论述世界建筑史上对石材的有效利用，并对比中国现代建筑对石材的盲目使用。

关键词：文脉、形成感、挪用

自古有云：“它山之石，可以攻玉”。即是说珍贵的东西只有其上好的质地并不完善，更重要的是对它的锤炼和制造。一块普通的石头，虽然没有“攻玉”的可能性，但经过形式化的打造，却能体现出它特有的质地美感。

其实，石头的形式化利用是自原始社会就开始了，如石器时代的工具，新石器时代的石棚。当人类进入文明时代以后，也并没有将天然石材与自身的生活分开。如中国修长城、埃及筑金子塔、希腊建神庙、罗马造竞技场，这些建筑都采用天然石材作为主要材料。是因为起初天然石材是作为一种采集和捕获的工具而为人们所接受，以生存工具的地位存在，代表着一种力量和意志。

而随着人类对天然石材的进一步开采和利用，“天然”似乎只存于想象之中。一切都以精密来判断的时代，天然石材还有它的立足之地吗？指数很小，但天然石材也并没有从人们的生活中消失，只是原本作为建筑主体的天然石材(古代)逐渐演变成建筑装饰的附属材料。当天然石材在运用上受到空间和实用性的限制时，这就要求当代设计师以全新的理念来诠释石材艺术在现代建筑装饰中的作用及意义。使天然石材在当今社会有一个新的取向，因为天然石材继承了历史赋予的厚重、典雅、华丽的气质，将其利用于现代建筑装饰之中时，就会突现其高贵、自然、古朴的品格。所以，天然石材在现代建筑中，特别是在装饰部份还占有材质和文化上的优势，只是对它的巧拙应用，就取决于设计者的修养和理解。其天然石材在建筑中的应用，主要分布于三个方面：建筑的内部装饰，建筑的外部装饰和公共环境艺术。对天然石材的巧妙使用，建筑史上不乏佳作，但对它的滥用，中国现存建筑中却比比皆是。

一、合理的显现与跌落

对于天然石材在室内装饰上的运用，主要见于公共建筑内，比如说酒店、商场、美术馆、银行、医院等。大厅是天然石材最易挤身的地方，如地板、柜台、廊柱、墙面、壁炉等。在公共场所，恰当地运用天然石材，可以呈现其文化内涵，而不显矫揉造作的突兀，给人们开阔、大方、高贵的感觉。





1977年到1982年，马里奥·博塔曾为费赖保国家银行设计大厅。他主动地采用大理石与现代工业建材相结合，从形式感上将二者融合起来，大厅的正面和地板以大理石和花岗石为主要材料，并选用深浅两色大理石，使地板呈现方格式花纹和放射性布局，大理石纹路与天顶的金属装饰形成一同向中心流动的趋势。正墙中间留下一块半圆的门道，通过地板的中柱线，使整个大厅形成绝对对称的格局，由于其大理石自身的纹路使然，墙面产生出一种燃烧和升腾的感觉。再经过错视和透视，使大厅具有一种延伸和集聚效果。这种设计是典型的后现代风格，它属于80年代在西方兴起的“签名建筑”的类型，具有强烈的个人特色的后现代设计。主要是通过对立面的装饰来传达历史主义对现代主义实用性的改造。所以这种装饰，具

有一定的形式感，特别是对天然石材的巧用，使大厅演绎出一种神秘、复杂的气息。这恰好同此大厅的实用性相符合，因为这里是不许公开，不敢简单的地方——银行。

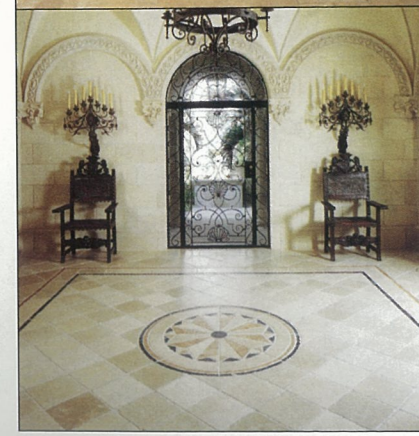
在中国虽也有类似品质的室内装饰，但更多的设计并非如此，抛开一切文脉的挪用是中国室内装饰的重要特色，同一建筑内，错综复杂的陈设着不同的时代，不同民族特色的装饰，如罗可可式的壁炉，希腊式的柱头，中国的木制门窗等等。人们不追溯为什么用这些天然石材或非天然石材的装饰，只要能体现异域情调他们就认为足够了，所以中国许多建筑装饰在天然石材的利用上让人感到进入一个怪圈——石材博物馆。

另外就是中国建筑装饰对西方天然石材运用时的同一化，西方的酒店有着大理石和花岗石的地板和柜台，中国的装修业也纷纷效仿，而很少考虑其地域性，在盲目运用的同时，为了迎合甲方说不定还多加些欧洲古典装饰的元素。

所以，在室内装饰中对某一建材的选用，不但要追求它的历史意义、而且更重要的是要使建筑内部在整体布局上达到和谐。天然石材固然有它特殊的文化意义和象征意义，但它也不是万能之材，中国的建筑装饰，更多的是要考虑材料的文脉与现代生活接轨的问题，即要符合时代需求，同时也要考虑审美和实用性。

二、模仿的借口

在建筑的整体规模，或外观上，利用天然石材似乎是西方古建筑的象征形式。所以基于这一点，俄国沙皇伊凡四世对俄国文化进行首次西化时，就引进西方建筑的天然石材形式。在现代，还有许多人放不下那些千锤百炼的文化模式，对工业社会的金属建筑又极度仇恨和厌恶，于是复古主义、现代传统主义、地方主义建筑相继出现。复古主义是一种彻底的古典主义，所以又称“范规复古主义”，天然石材在这种建筑中的利用十分充分，无论在外观造型，还是在内部装饰，都仿照了古代建筑，更多的利用了天然石材的象征性。



现代传统主义建筑源于20世纪80年代，其实就是“在现代建筑的外表进行了古典主义加工”，在比例、材料和装饰上采用一些传统形式，墙面和顶部多采用天然石材。这类建筑在中国城市到处可见。这一现象的出现，无论是在有文化背景的西方，还是在善于挪用的中国，所有的设计师都找到了西方人传统(古典)建筑的一项重要特征作为借口，那是对天然石材的利用。

唯一不同的地方是：在80年代出现的现代传统主义在利用天然石材时依据了西方古典主义，“戏谑古典主义”建筑等文化传统，并参与设计自身的创造性，而诞生的一种现代建筑风格。如罗伯特·亚当斯设计的英国多梅斯菲尔德公园，托马斯·戈登·史密斯在加利福尼亚设计的“里士蒙山住宅”和“劳伦斯住宅”。而中国的建筑师们似乎并不关心这一文脉，而更多地是去注意形式，所以中国建筑多为复制品，特别是对带有西方古典主义情结的建筑的复制。最明显的是罗马柱的运用，在中国大街小巷，随处都可以看到这种天然石材建筑造型的影子，特别是作为门廊装饰，正如邱志杰在《现代艺术》中谈到的：罗马有一个广场，在中国也有个罗马广场，不小心还以为身在罗马呢！只是中国的罗马广场中的天然石材被玻璃钢或木材、石膏取代了。但无论这种材料真实否，中国对西方天然石材及天然石材的运用，只是为模仿找到了最贴切的借口。

如果要追求中国文化中的天然石材的话，“青石”是其主要代表，但现已无人问津。所以这要求中国建筑在石材的应用上，不断追逐他国历史和风格的同时，也该反思一下自身的文脉。

三、为了纪念的装饰

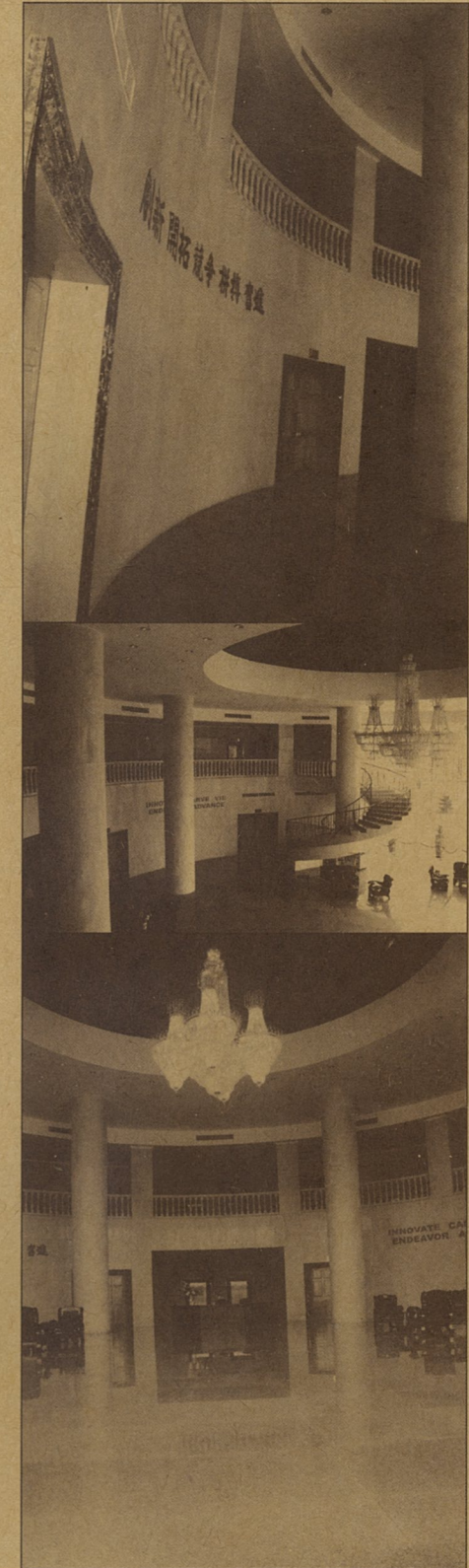
在环境艺术中，中西方都有许多天然石材艺术如城市雕塑、纪念碑等。特别是纪念碑：埃及有尖方碑、希腊有石林、中国有纪念塔，在纪念这一意义上，中国有其悠久的历史。在现代式的纪念塔建筑中，北京“中华世纪坛”是最具特色的。从广场到整个“世纪坛”内外都大量地采用了石材。从其外形可以感受到天然石材所显示的那种雄伟壮观的体量，一种从汉代一直嫡传下来的雄浑的气魄，博大的胸怀和坚定的信念。在造型上，采用简洁明快的手法，充分体现天然石材的自然属性和整体性，但世纪坛内部的壁画却以精细生动的具象，展现华夏五千年来的文明和民族气节。在“中华世纪坛”中，对天然石材的利用也正好符合了“纪念”的性质，因为天然石材代表了永恒、严肃和朴实。所以它成为一个成功的范例。

但中国城市中的环境艺术也有一些不尽人意的方面，那是对纪念的滥用。为了体现纪念，为了体现永恒，中国个别城雕都以石材为原料，但它们都变成一种模式。

中国城市本就人口密集，设计者本应考虑通过创意来拓展人们的生存空间，往往没有考虑到天然石材与周围环境、空间的关系而过多地追求天然石材本身的特点和性质。

对石材的利用的确要看清其文脉、要有创造性的利用，还必须结合时代特点，这样才能使建筑装饰中的石材朝着综合、多元、大众化的方向发展，将其历史意义与形式更有序的转化为一种审美对象。

建筑装饰中的天然石材艺术是文化的产物，是人类艺术意志的体现，因此，天然石材艺术必定会体现设计者的意志和情感。它本来就是为了满足人们精神功能的需要而产生的(古代)，也是一种具体的艺术体现。艺术性表达是人类审美意识传递的一种最有效方式，其成果又给人们带来了丰富的艺术享受，因而建筑装饰中的天然石材艺术和建筑本身有着不可割裂的内在联系。



五粮液办公大楼大厅