

侯：我想未来的艺术教育应该是更加多元化、更多地融入社会，同时艺术教育在大众教育中会产生一定的影响，并担当起为国家培养专业人才的任任务，而且精英教育也是必须的。

蔡：川美的当代艺术是非常活跃的，年轻的艺术家在艺术界也非常耀眼，这样就引起一种诟病，认为四川美术学院受资本和市场的影影响很大，缺乏实验性的教学，对此您怎么看？

侯：这个不能说别人说的没有道理，确实有些学生对艺术和学习的态度不够真诚，对金钱看的相对重些，但对于年轻的学生来说，应该给予理解。中国经济发展如此迅速，人肯定会考虑自己生活的品质，品质是由什么决定的呢？不仅仅是画画、环境，这个环境中还包括一定的经济基础，如果每天都在为吃饭发愁，上顿吃了没下顿，如果连温饱都不能解决，也就创作不出好作品，所以社会应该给他们理解。他们确实不容易，现在的80后基本上都是独生子女，他们的作品如果是卖出去了，社会承认他了，首先这对社会就是一种回报，对父母也是一种交代，不能简单的看。当然有些年轻的学生会急公近利，学艺术需要虔诚、真诚。我们的学生能够进入市场不是一件坏事情，只是如何正确的引导他们、帮助他们，在满足了物质和经济基础的条件下来如何提高艺术创作，如何创造新的艺术作品。

蔡：您从事招生工作这么多年，您觉得艺术学院选拔人才的标准是什么？

侯：说到招生，四川美术学院尽管地处西南地区，但是一直坚持办学的开放，广纳人才，这么多年来，我们一直是31个省市自治区都有学生，这个与中央美院、中国美院都不太一样，清华美院和中央美院就是全国拉通排名，有的省市教育条件好些就把名额全部占掉了，他们每年的招生几乎都被山东的考生占掉了。而我们对山东的生源是有限制的，不仅有山东的学生，还有河南的、河北的、甘肃的、内蒙的等等，不同地方的学生入学之后，一是可以改变生源的结构，二是不同地区的学生相互之间的交流可以带动艺术的创作。而且对学校的可持续发展有不可估量的作用，很多省市都有川美毕业生为社会服务。

从发展的角度来看，招生首先是你非常喜欢这个专业，第二要非常有潜质，而不能光是一个成绩，光看成绩是有弊端的，再加上就业的问题，如果所有的学生都来自山东，这些学生毕业后如果回山东，山东的就业也受不了。

这也是我们教学的理念，我们就是要培养学生有独特的思维方式，有开放、发展的眼光，有创造思维的人才。比如在招生方面，川美一直没有出过什么怪题、偏题，素描就是拷石膏头像。比如有的学校考设计，放一段音乐，让考生根据听完音乐后的感受做一间房子的设计，这个标准是非常模糊的，今天我心情好，再难听的音乐我都觉得是非常美妙的，心情不好，再好听的音乐也不觉得它很美，因此创作的出来的作品也不一样。我们学校就是实实在在的考察学生，有评分的标准去评价。

蔡：对年轻的艺术家或者学生有什么建议呢？

侯：我觉得学生毕业之后工作也好、做职业艺术家也好，一定要问自己我为什么学习？为什么我要选择川美。当你发问的时候，你就会发现自己爱艺术，爱川美，因此，川美的教育方式不是在教学课堂里完成就不能继续的，它是可以继续发展的。因此希望年轻的学子们在学校踏踏实实的学习，认认真真的研究艺术作品，搞好创作，出去之后坚持走自己的路，一旦能够坚持下去，就能获得艺术上的成功。艺术贵在坚持，绘画、舞蹈等需要你去认认真真的去做，一旦做出自己的风格，就会被接受。千万不要拿起画笔

就画画，丢了画笔就跟艺术美关系了。应该是拿起画笔画画，当放下画笔的时候，仍然会进行艺术的思考。这样的话，才有可能成为真正艺术人才，有的人实际上是很有才气的，画画的很好，为什么最后没有取得成绩呢，最后放弃了。梵高是坚持的范例，艺术如果单单指技巧就成了工匠，优秀的艺术家一定是要有思想的，没有思想就出不了好作品，所以，只有技巧和思想完美结合，才能创作出好作品。所以，我们年轻的艺术家们，不管怎么样，既然我们选择了艺术，就要义无反顾的走下去，坚持就是胜利。

(访谈及录音整理：四川美术学院美术学系)

当代美术家



空间-规划 铸铜、不锈钢 龙宏



土壤 综合材料 唐勇

变局——学院教育与当代雕塑之路

Changing Situation——Academic Education and the way of Contemporary Sculpture

焦兴涛 Jiao Xingtao

以“写实”为标志的学院雕塑教育，在中国艺术发展的现实和历史语境中有着特殊的传承和地位。

从中国近现代雕塑的缘起和发展来看，中国的现代雕塑教育是一个全然西化和外来的视觉造型体系，从20年代杭州国立艺专雕塑系的成立及引进“法派”模式为开始，到1949年之后以中央美术学院为代表的“苏式”雕塑艺术教育模式的全面确立，在中国近现代史特殊的社会和文化背景下，逐步形成了现实主义创作模式不可撼动的主流地位。以严格的艺术学院的写实训练为基础，以“革命现实主义”的手法为唯一创作模式，以现实生活或历史中的人物和事件为表现对象的雕塑作品成了几乎唯一的样式。

中国雕塑的教育体系里面一直纠缠着几个方面的传统和倾向，首当其冲影响最大的是以法派和苏派为代表的古典及新古典主义的雕塑技巧和

审美传统，通过上世纪50年代几届苏联专家雕塑研究班和早年留法先辈们的努力，成为中国学院雕塑教育的主轴。同时，在这个传统里面混合着从米开朗基罗、多纳泰罗、贝尼尼、到乌东差不多所有西方古典主义大师的成果片段，系统的学院学习看起来似乎涵盖了整个西方的古典雕塑的传统。事实上，在经过几近教条的观察方法和塑造模式过滤之后，这些优秀的西方古典传统也只剩下技巧层面上的理解。并且，即便是这种技术系统的学习也有着它难以弥补的硬伤：古典雕塑作为三维空间中的艺术，原作的学习价值是巨大和不可替代的，由于社会和历史原因，决定了在1980年以前能有机会出国看到西方古典雕塑原作的中国雕塑家凤毛麟角，但我们近半个世纪以来，众多学院雕塑教育最重要的学习对象是各种“西方古典雕塑的复制品的复制品”——更多的作用是提供了一种“对经典的想象”。

值得庆幸的是，也许正是这样一种看似“雾里看花”似的学习和“隔靴搔痒”的揣摩，倒让中国现代雕塑的面貌并没有成为苏派和法派一丝不苟的翻版——如同中国油画一样，“误读”经常扮演的这类“歪打正着”的角色着实让人一言难尽、感喟不已。

中国写实雕塑教育还有一个“本土化”的情结，让不少雕塑家们寝食难安。其实这样的努力和尝试，从西方雕塑引进到中国的那一天开始就一直没



#1

有停止过。今天，这样的尝试在民族主义的旗帜下似乎更具有了某种政治上的正确性。

长期以来，绝大多数有着传统写实技巧基本功的雕塑家，都和这样一个体系有着直接或间接的联系。今天，当中国的雕塑家们在面对各种鲜活的社会现实、全新的艺术观念、激进的艺术现象的挑战时，除了手上多年修为练就的写实基本功，以及与之相关的一套“形式美”法则和“反映论”的创作方法之外，似乎很难有所凭籍。所以，有着深厚学院背景的雕塑家们云集于写实主义的阵营里左冲右突，希望能在形式的原创性几乎已经穷尽的现代雕塑领域有所斩获，不知这是中国现代雕塑发展的必然结果呢，还是一场具有“中国特色”的历史与艺术的误会。

然而，“写实”既然只是某种文化和传统的结果，也就不存在一成不变的标准和模式。

所有的学院雕塑的写实训练课程和体系，究其实质，都不过是对艺术史身体力行的理解和学习——是对曾经辉煌的具象艺术传统的膜拜和致敬！但新的观看方式不仅必然要出现，而且毫无



#2



#3

#1 恶之花 综合材料 彭焱
#2 悲喜百年 玻璃钢 谢彬
#3 山高云低·三 雕塑 刘威

疑问地属于这样一个传统之中。

雕塑的内涵既不会停留在过去，也不会停留在现在所理解的一些定义、概念和现象上，作为人类文化现象的重要部分，它总是处于开放和不断生长的过程之中。

一个无需回避的现实是，雕塑经过古典主义的传统积淀到现代主义的高歌猛进，从材料手段到风格样式都呈现出极大的丰富性，但同时也成为后继者难以逾越的障碍，并使得形式原创的可能性变得微乎其微。

就雕塑来看，你以为没想到的主题或形式，其实已经被想到并出现了，就这一点而言，其实涉及到更大的压力，也就是再命名的压力。别的艺术家已经贴上标签宣称拥有“主权”或“专利”的主题或形式，你要“夺取”或要“分享”，是非常困难的，而在现代艺术的评价体系中，没有“个人符号”的形式是很难生效的。这种在命名之上的再命名，以至再命名的再命名恰恰是艺术不断推进和演变的动力。

对于“具象”雕塑的概念和表述，传统上我们一直延续着这样的标准：作品所表现的对象或作品的主题，具有与现实客观世界的人或物相同或相似的特征。这种认识建立在艺术是对客观世界的反映这样一种艺术观点上。在经历了现代主义之后，“这些艺术家都在努力地将艺术作品真实地看成是一个客观对象，而不是看作一种表达抽象思想和宣泄情绪的工具。”⁽¹⁾，也就是说，如果我们把艺术作品看作一个客观的、与现实并行的存在的话，那么相对于我们思考的抽象性，无论它具有什么样的形态和形式，它都是“具象”并且是“具象”的。作品面貌上的可识别性变得不再重要，作品背后的复杂的关系和指涉才是核心。因此，相对于“呈现了具有可识别的形象的作品”称之为具象雕塑的提法，可能更准确的表述应该是：借助写实或变形的塑造方式或翻制仿真的材料手段，表现某个对象的同时，呈现出作为一个客观对象所具有的存在意义和某种不能尽言的状态。这或许是当代具象雕塑下一步需要继续表述和扩充的含义。

从更为宽泛的艺术角度看，雕塑不过是充当了用以提出问题、阐释文化意图、或是建立某个现场所使用的具体的“材料形式”，从这个意义上讲，意味着雕塑内部以材料学研究方式存在的、以形式创新为目的的实验和尝试已经变得不再重要，传统雕塑通过形式联想和移情作用的审美方式落于俗套，在后现代艺术中已经越来越失去用武之地。亨利·摩尔著名的关于“形盲”的论述非常具有代表性，他提出的关于欣赏雕塑形体变化之美的难度问题，正好说明他是一个典型的现代主义者。现代主义的艺术关心的是作品自

身语言方式的绝对性和完整性，一个现代主义的雕塑家仍然把雕塑自身的形体结构、形式美感、空间关系、质材配置于他创作思考的中心。而一个当代的雕塑家可能更关心雕塑与周围场域的关系——不仅仅是物理的，而且是文化和历史的（如马克·涅林格的雕塑《戴荆冕的耶稣》），更敏感于材料运用背后的哲学和文化的背景（如达米恩·赫斯特的《钻石骷髅》），更在意“非雕塑”领域的具象传统和方法（蜡像雕塑被普遍接受）。在传统雕塑的“形体”和“空间”的窠臼里面我们已经无法再感受到新意，青铜和大理石已经让我们从习以为常到熟视无睹，甚至，一个孤立的雕塑作品已经很难再激起我们的惊喜。

这是当代雕塑的一个重要特征：雕塑自身的形式问题和材料的纯粹性唯一性变得不再重要，雕塑作为“材料”与观念指涉之间的关系成为作品的核心和关键。

我们今天必须面对的艺术现实是，概念艺术的兴起终止了所有架上艺术的传统，各种新媒体艺术和复制技术的迅速流行，更取代了传统的绘画和雕塑的主导地位。我们同时也需要清楚地看到，当代艺术一个最重要的特质是终止了现代艺术线型的“进化论”的观点，这使得艺术媒介并没有“先进”和“落后”之分，而是站在同一个起跑线上，面对着同样的人类现实，面对着同样的文化和艺术问题，重要的是找到各自不同的回应方式和新颖的语言形式。在这样的压力之下，来自雕塑传统内部和外部的挑战变得愈加尖锐，雕塑家们难以回避什么是“雕塑”，什么是“泛雕塑”这样关于雕塑概念、内核、实质和边界如何重新界定的话题。下面这段话非常说明问题的实质：

“位于模糊边缘的实验，总是引起无休止的争论。这不仅是因为我们急于把边界更准确地确定下来，而且还因为，在这个地带上我们的观念有着改变和演变的余地。这种演变具体表现为，不是使原来的概念包括更多的东西，就是改变原概念的边界。换言之，不是改变实例使之适合这一概念，就是改变概念使之包括这些实例。”⁽²⁾

其实，实践总是先于理论，作品也是先于阐释的，对雕塑艺术的认识同样是需要众多雕塑家突破各种清楚或不清楚的边界，在各种可能和不可能的领域，进行自己成功或不成功的实验，这种具有学术思考深度的“泛”是新雕塑不断发展的活水之源。

“现代艺术最美妙的东西就在于，它在自身潜能里注入了摧毁自身的能力。世上没有什么东西象艺术那样在不断地改变自己、更新自己。艺术中的基本信念与观点不断受到挑战与威胁。因此，艺术经常处于变化之中。所以说，艺术与反艺术其实是一码事。”⁽³⁾

明白这一点至关重要，这让我们一方面可以很好地应对“继承”和“创新”这样的话题，另一方面帮助我们认识到艺术界限的被超越和打破，使得当代雕塑教育注定是在一个交叉、共生、不断变化的状况下进行，传统概念中的雕塑在当代艺术的进程之中不断被融合、不断被模糊、不断被改编的部分，恰恰是其中最具有活力、最为生动和最有可能提供新的视觉经验的部分——而如何将这经验纳入当代雕塑教育的系统和体系中来，无疑是今天最重要的挑战！

注释：

1. 乔纳森·费恩伯格著：《一九四零年以来的艺术》，王春辰、丁亚雷译，中国人民大学出版社，第388页
2. H·G·布洛克著：《现代艺术哲学》，滕守尧译，四川人民出版社，第252页
3. 罗伯特·巴里著：“与厄休拉·梅尔的访谈录”，《概念艺术》，第35页