

articles, catalogues,  
photographs

# 陶瓷·当代雕塑

CERAMICS AND CONTEMPORARY SCULPTURE

主 编：吕品昌  
副主编：郭 敏 安然

文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House



ISBN 978-7-5039-4701-8

定价 188.00元

# 目录 Contents

序文 Foreword	5
陶瓷与当代雕塑 Ceramics and Contemporary Sculpture	11
陶冶之道——中央美术学院雕塑系的陶瓷材料教学 Ways of Cultivation—Discussions on Tullion of Ceramic Materials in Department of Sculpture Central Academy of Fine Arts	47
中央美术学院雕塑系历届陶瓷课程班 All Previous Ceramic Programs of Sculpture Department of China Central Academy of Fine Art	62
质变的泥性——关于中央美术学院雕塑系研究生班的教学和创作 Qualitative Changes in Nature of Clay—On Cultivation and Creation of Postgraduates Class in Central Academy of Fine Arts	64
乐烧在中国——中央美术学院“陶瓷的乐烧工艺与技术”研究课程班 Raku in China—Academic Courses in “Crafts and Techniques in Raku of Ceramics”, China Central Academy of Fine Arts	67
陶瓷的当代和未来 ——中央美术学院与美国阿尔弗雷德大学“当代和未来的陶瓷艺术设计”合作项目 Contemporary Ceramics and its Future—Cooperative Project in “Contemporary and Prospective Artistic Design on Ceramics” between China Central Academy of Fine Art and Alfred University	71
播种思想 ——中央美术学院与美国纽约罗切斯特大学合作举办“陶瓷技术与综合材料运用”研究课程班 Founding of Minds—Cooperative Academic Courses in “International Symposium on Contemporary Ceramic Technology and Applications of Mixed Media” between China Central Academy of Fine Art and Rochester Institute	78
陶瓷语言的探索——图比恩·卡斯伯教授在中央美术学院的交流与教学 Exploration of Ceramic Material—Communication and Teaching of Torbjorn Kvaale	87
作品图录 Artistic Works	91
大事记 Chronicle of Events	240
后记 Postscript	250

图书在版编目(CIP)数据

陶瓷·当代雕塑 / 吕品晶, 郑敏, 安然. — 北京: 文化艺术出版社, 2010.8

ISBN 978-7-5039-4701-8

I. ①陶 II. ①吕 ②郑 ③安 III. ①陶瓷—雕塑—作品集—中国—现代 IV. ①J328

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第172451号

## 陶瓷·当代雕塑

主 编 吕品晶  
副主编 郑敏 安然  
责任编辑 郑敏  
责任校对 方玉娟  
装帧设计 郑敏 安然 赵二平  
翻 译 刘兰兰 周 晶  
出版发行 文化艺术出版社  
地 址 北京市东城区东四八条52号 (100700)  
网 址 www.chybooks.com  
电子邮箱 chybooks@263.net  
电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)  
(010) 84057691 84057699 (发行部)  
经 销 全国新华书店  
印 制 北京顺诚彩色印刷有限公司  
版 次 2011年4月第1版  
印 次 2011年4月第1次印刷  
印 张 16  
字 数 50千字  
开 本 965 × 635毫米 1/8  
书 号 ISBN 978-7-5039-4701-8  
定 价 188.00元

版权所有·侵权必究·如有印装错误, 随时调换。

文化艺术出版社  
Cultural & Art Press

# 中国雕塑 新锐

主编 吴为山

中国艺术研究院中国雕塑院  
青年雕塑家创作中心  
作品集

第一辑



定价：380.00元



# 郅敏



1975年出生

1997年毕业于中央工艺美术学院，获文学学士学位

2007年毕业于中央美术学院雕塑系，获文学硕士学位

2006—2007年赴美国罗德岛设计学院 (RISD) 学习

2011年被中国美术家协会推选入“中国中青年雕塑家海外研修工程”赴美国研修雕塑

现为中央美术学院实验中国雕塑研究所

中国雕塑学会青年雕塑家创作中心秘书长

韩国国际艺术交流中心理事(2011)成员

中国美术家协会会员

## 个展:

2008 空白艺术——青年雕塑家作品展，南京新街，上海

2007 空白雕塑家作品展，上海美术馆，上海

## 主要展览及获奖:

2010 中国雕塑中青年雕塑家创作中心2010年雕塑展，北京

中国青年雕塑家展，北京

赵海滨作品，青岛

2009 第十一届全国美术作品展览，北京

获得铜奖，2009年——中国城市雕塑大展创作奖，江苏

中国活力——2009中国雕塑年展，北京

2008 当代陶瓷大展 (IAC)，西安

陶瓷·在画——中国中青年陶瓷艺术论坛展，河南美术学院，河南

当代青年雕塑家展，北京

当代青年艺术家十五人展，北京

2007 《打开陶瓷之门——570家展》入选2007中国当代陶瓷艺术交流展，北京

从泥土的洗礼——中国当代陶瓷艺术国际论坛，墨西哥

奥林匹克论坛，北京艺术宫，北京

中艺博国际高峰论坛，北京

雕塑——2007国际雕塑展，北京

2006 对话——雕塑家展，文艺艺术中心，罗德里格设计学院，美国

第二届“中国当代工艺美术展”，北京

首都城市CARE国际陶瓷艺术交流年合作展，北京

作品《双生》入选中国中央美术学院、清华大学美术学院、日本东京艺术

大学三校交流展

作品《候，非候》入选当代艺术展，中国香港

作品《双生》入选当代艺术展，北京

作品《从雕塑开始》入选十一人雕塑作品展，北京

作品《双生》入选雕塑展，北京

2004 中央美术学院雕塑系第四工作室毕业作品展，北京

## 收藏:

上海美术馆，中央美术学院，清华大学美术学院，中国美术馆，南京国际当代艺术展，  
北京国际科文 TV 博物馆收藏



## 双生

《双生之黑色人鱼》(局部)

(局部)

43x47x77cm

0

2009

## 双生

《双生之白色人鱼》(局部)

43x47x77cm

0

2009

围绕“双生”概念的引入，郅敏已经形成了有关个人创作的初步结论，但是更值得注意的是通过自己的创作，艺术家已经将“双生”引申为某种个人艺术实践的“辩证法”，它不仅针对其造型、风格的层面，也针对其所运用的技术、材质等载体。

在创作中，郅敏无意识地勇于泥质的材料，以及通过恰当的控制技术与过程所展现出的无限魅力，事实上在中国这种方式也有着极为悠久的历史，而近些年在艺术家所受教育的中央美术学院雕塑系，有关陶与陶瓷的材料表现亦已经成为潮流。但是从其创作而言，郅敏并非是“循波逐流”，对于艺术家来说，这些仅是构成与其创作相适宜的某种外在关系，事实上郅敏已经开始综合各种材料间的可能性，并且通过外观上的有效处理，突破了材料本身的所有特性或可预见性。

以此而论，郅敏的创作已经从“双生”概念的风格实践，逐步提升为在此基础上的“再生”的可能性讨论，即便是初露光芒而仍待深化，或许也正是我们通过郅敏的作品而感知到的最动人部分。■



# 艺术

ART magazine  
China Artists Association

一九五五年创刊 中国美术家协会主办

《总第512期》  
2010 8

社会各界深切缅怀华君武  
红色写生之旅系列报道之二  
首届架上连环画展请展  
福建省当代美术名家作品选登  
新中国书籍装帧艺术60年

All Social Circles Deep Remembered Hua Junwu  
Travel of Sketch of CAA II  
"Invited Exhibition of Easel Coenics" of China  
Contemporary Renowned Artists  
Selected Works from the Fujian Contemporary  
Art Exhibition Exhibited in Beijing  
60-Year Binding Art of New China



林岗《绿色的忧思》油画 139cm x 135cm 1999年

总第512期 2010 / 8

国际标准刊号: ISSN1003-1774  
国内统一刊号: CN11-1311/J  
邮发代号: 2-170  
国外代号: MSB  
定价: 26.80元

ISSN 1003-1774



9 771003 177006



## 美国现代陶艺的旗帜

——彼得·沃克斯与奥蒂斯陶艺革命

中国艺术研究院中国雕塑院 | 郭 敏



1957年，彼得·沃克斯、杰里·罗斯曼在奥蒂斯的工作室



1959年，彼得·沃克斯在洛杉矶的工作室创作大型陶艺雕塑



1959年，约翰·梅森在洛杉矶的工作室工作

“在彼得·沃克斯的影响下，每一位艺术家都保持了自己的艺术风格。但沃克斯是一位开拓者，我认为他在美国艺术史中的地位和威廉·德库宁、杰克逊·波洛克同样伟大。”——苏珊·彼得森<sup>[1]</sup>

回顾历史，在20世纪的美国，陶瓷艺术取得了两点主要成就。一是植根于19世纪末的工艺美术运动，赞赏工艺的精美，创造装饰化的传统形式的器皿；二是出现在“二战”以后，在一批寻求抽象、非功能的革新者手中，开始探索作为纯艺术表达的陶瓷形式。这些艺术家打破了陶瓷艺术“是什么”和“只可以是什么”这样的传统观念。彼得·沃克斯（Peter Vosskos）和他的学生们受到现代艺术众多艺术思潮的直接影响，为陶瓷艺术点燃了革新的火焰，彻底改变了陶瓷艺术的演进道路，也为陶瓷雕塑的发展开辟了新的疆域。他们在共同的艺术理想下，在各自领域都做出了深入的探究，最终走出了自己的道路。这场运动被命名为“奥蒂斯陶艺革命”，为美国的陶艺发展开辟了一条崭新的道路。

1954年，奥蒂斯美术学院院长委托彼得·沃克斯建立陶瓷系标志着这次运动的开始。彼得·沃克斯是这次运动中的重要人物。可以这样说，如果没有1950年到1960年沃克斯和他的学生们所

做的那些工作，陶瓷艺术就不会有今天在艺术界这样的面貌。如果不谈及彼得·沃克斯，将无法讲述那一时期陶瓷雕塑以及陶瓷与现代艺术的关系，他是一个重要的开端。这个开端所引领的现代陶瓷艺术在世界范围内影响深远，分支广阔，显示出极强的生命力。这种影响的作用一直延续至今。尽管我们不能无限夸大个人的重要性，但艺术史无数次向我们证明，在特殊的历史阶段，某个重要人物的出现的确可以改变艺术演变的轨迹。艺术不是科学，无法用进步或发展这样的词汇来描述，但艺术的演变确实是我们始终拭目以待的。

作为现代陶艺的先驱人物，彼得·沃克斯1924年1月29日出生于蒙大拿州的博兹曼，父母均是希腊移民。他青年时期受当时刚刚兴起的抽象表现主义和行动画派的影响，开始尝试并实践一种完全抛弃传统形式的制陶方式，以放任、偶发、自由的形式充分体现粘土的率性表现特征，来展示艺术家的情感观念，开创了具有新审美意义的作品风格。他以这种全新的方式融合行动派画家的创作，其风格被艺术史学界定义为美国现代陶艺的发明。彼得·沃克斯大学时代便获得了美国第一届陶艺协会奖；1955年获得了法国陶艺的国际陶瓷展览金奖；1959年获得了巴黎现代艺术博物馆罗丹雕塑奖。仅在1954年至1960年间，沃克斯就举办了9



美国现代陶艺运动的主要成员，摄于20世纪50年代



彼得·沃克斯《德克的组》高80.9cm 1957年



彼得·沃克斯《加拉斯岩石》高213.36cm 1965年

次个人展览。一生获奖无数，身兼多所大学的客座教授和名誉博士，各种荣誉不胜枚举。但他最大的贡献和荣誉是在上世纪50年代和奥蒂斯团体的伙伴们为“陶艺革命”所做出的不懈努力。

奥蒂斯团体的成员包括约翰·梅森（John Mason）、杰里·罗斯曼（Jerry Rothman）、鲁迪·奥迪欧（Rudy Audio）、肯·普莱斯（Ken Price）。这些艺术家都是彼得·沃克斯的学生。此外还有比利·阿尔·本斯顿（Bill Al Benetton）、麦克·凯伦（Mike Kalen）、保罗·索尔德（Paul Soldner）、苏珊·彼得森（Susan Peterson）等。彼得·沃克斯是这个团体的核心。艺术家们都独立工作但彼此保持密切的联系。这个团体的中心目的是“试图达成一种对抽象形态和个人情感表达的共识，将陶瓷从一方面仅仅是实用工具，另一方面仅仅是形式主义的状态下解放出来。”<sup>[2]</sup>基于这样的理想，这些年轻人经常讨论关于从自然中抽象出来的事物本质以及陶瓷材料语言的拓展。如何挖掘陶瓷媒介的魅力并充分融入个人感受是这一时期奥蒂斯团体成员探索的重点。

他们蔑视中产阶级的生活方式，反对陶瓷仅仅是为中产阶级提供提高生活品质的物品，认为陶瓷艺术创作可以成为超越现实的精神象征。这样，不但可以摆脱所谓实用的规范，也可以超越过去的历史，以美国方式重新创造陶瓷。他们欣赏抽象表现主义以脱离于社会生活形态的创作行动来反抗社会，而不是仅仅以艺术作为抵抗的象征。这些艺术家创作了大量实验性作品，并定期向公众展示。他们彻底无所顾忌的个人主义，正如美术史家苏希·加布里克（Suzi Gablik）敏锐地指出，“个性和自由无疑是

现代文化最高的成就”<sup>[3]</sup>。在那个自由被前所未有的推崇的年代，奥蒂斯团体的成员们也在土与火的相互融汇中寻找他们可能获得的自由。

彼得·沃克斯放荡不羁、沉迷于爵士乐、充满魅力的反叛个性使它具有高度的艺术敏感性。受美国人伯纳德·里奇（Bernard Leach）的启示，他十分赞赏日本民间的粗陶和东方文化观念，反对和蔑视陶瓷的实用功能。在长期从事艺术创作的背景下，深刻理解了陶瓷材料的物质表现魅力和精神审美品质，他以代表美国艺术精神的抽象表现主义为契机，早其一生开拓以陶瓷为主要材料的艺术形式，致力将“空则力累”的传统陶瓷推进到现代艺术的范畴之中。这种感性的创作方法席卷了整个美国陶艺界，并受到美国艺术评论界的鼎力赞扬。感性的创作是基于他对美国文化、艺术发掘对人类精神的时代命题的深刻思考。更重要的是，他将这种艺术思考方式引入了美国陶艺界，并在长期实践中演化出积极的、非理性的思考。正是这一成功范例使得美国陶艺没有走入单一模式的困境。

作为现代陶艺运动的旗帜，彼得·沃克斯任教的奥蒂斯学院和加州大学伯克利分校都成为了美国陶艺革命的重要阵地。广泛的交流活动和教学使得思想的火花不断绽放光芒。1954年对于彼得·沃克斯和陶艺界是非常重要的。在这一年沃克斯到达洛杉矶的奥蒂斯学院，并与美国艺术界的中坚力量，罗伯特·罗森伯格（Robert Rauschenberg）、约翰·凯奇（John Cage）和梅塞·克林汉姆（Merse Cunningham）密切交往。通过陶艺家、诗人M.C.理查兹（M.C. Richards），他在纽约第十大道一间不





彼得·沃克斯《10000英尺》高114.3cm 1968年

太大的酒吧里认识了抽象表现主义画家弗朗兹·克莱因 (Franz Kline)、菲利普·古思顿 (Philip Guston)。当时沃克斯的作品已经使他有了一定声誉, 克莱因和沃克斯彼此欣赏, 建立了真挚的友谊。克莱因向沃克斯展示了他的作品, 这些作品如波洛克的作 品一样也是动态性的, 白色画布上描绘了一些大尺度的黑色线条。除了线条, 别无其他, 更没有具象的东西。画面中的空白与强有力的黑色笔触异常生动, 某些飞白看起来就有东方意味。在沃克斯后来作品中, 显然受到克莱因风格的影响。譬如, 创作于1954到1956年《立撑》(高57cm), 显然是一件器皿形态的作品, 但在整个器体的处理中, 来自抽象表现主义绘画的影响依然十分明显。随意精确的笔触, 大刀阔斧的装饰, 非常率性、洒脱。美国资深艺术评论家杰斯·克拉克在著作中明确写到, “1954年, 当彼得·沃克斯任教于奥蒂斯学院时, 他对毕加索和



约翰·赫森《牙状形式》高149.86cm 1968年

米罗的陶瓷作品产生了浓厚的兴趣, 与此同时, 他对抽象表现主义的兴趣仍然是最主要的”<sup>[16]</sup>。

米兰德·诺特是奥蒂斯学院的院长, 他对沃克斯和奥蒂斯团体的工作非常支持, 十分赞赏他们的作品, 并购买了很多作品作为私人收藏。沃克斯的蓬勃艺术生命体现在上世纪50年代后期的艺术创作中。彼得·沃克斯认为, 在他的创作状态下, 作品更像是一个即时表演的舞台, 而不是一个有具体目标的再生产、再设计, 可以去分析的东西。1957年以后, 沃克斯的作品日趋粗犷、庞大, 开始向纪念性和仪式性方向发展。“1958年, 彼得·沃克斯在他的作品中增加了新的深度, 创作出更大型的陶瓷雕塑, 并往更自由的形态发展。它突破了以往的创作框架, 在转盘塑形之后再次切割, 塑造出满意、理想的形体”<sup>[17]</sup>。个人思想最终要通过艺术家使用的具体媒介来实现, 沃克斯利用并改变了传统陶瓷



约翰·赫森《红》高149.86cm 1966年

制作的方式, 探究泥土在不同温度中的表现力, 不同陶土和釉料的结合又会出现不同的艺术效果, 这一切使得沃克斯在探索新的材料语言和形式语言的道路上不断尝试、摸索, 并初步建立了以陶瓷为主要材料的抽象雕塑的创作构架。

到上世纪60年代初, 沃克斯进一步拓展了表达方式, 其中具有决定性意义的是1964年开始创作的《大密苏里》系列。沃克斯在作品中大量运用各种尺寸的方形团块(参杂着少量圆柱体), 搭建出如建筑般的宏伟结构。美国批评家芭芭拉·罗斯指出, 它们充分利用了三维的容量、各种组合关系及史诗般的规模, 与其

说是建立在人性的形式上, 不如说是建立在建筑的形式上。立方体和圆柱体通过很小的黏合面连接在一起, 这种组合是非常考究的, 它们总是在稳定与失衡、冷静与紧张中寻求平衡, 但又似乎随时存在坍塌的可能。这样, 几何形体固有的僵硬与冷漠就被动态的给物消解了。彼得·沃克斯用巨大体量的组合, 以及组合过程中产生的韵律感代替了早期雕塑中流动的线条, 用对雕塑体量的颂扬取代了对雕塑中绘画性的强调, 成功地实现了个人风格的转型。更重要的是, 他对造型元素的简化与重复代表了一种纯粹的、没有叙事性暗示的、只保留艺术家创作痕迹的艺术形态。这



# 美术观察

ART OBSERVATION

我们需要多少美术教材?

独立的批评是公共艺术成立的关键

时代人物: 张大千

本期名家: 王胜利

我们向黄宾虹学点什么

学人档案: 邵大箴

巴洛克时期荷兰绘画中暗盒的使用

## 不错的版画界, 困境在哪里?

中国艺术研究院主办 国家级艺术核心期刊·月刊 总第193期

2011-09

<http://mgsj.cba.gov.cn/>



ISSN 1006-8899



国际标准刊号 ISSN 1006-8899 国内统一刊号 CN11-3665 J

邮发代号 2-228 定价(国内) 22.00元 (国外) 12.00美元 (港台) 8.00美元

9 771006 889005



(注: 雕塑家·邵大箴 十四岁时(十岁前)作品) 综合材料 28x35.2x24.5厘米 1960

## 埃德加·德加的雕塑艺术

## 雕塑家德加

1917年的法国巴黎，天空被萧瑟的阴郁加上一抹未知其是的曙光淡淡地笼罩着。这一年的西方世界充满了在艺术史上具有终结和起始意义的重要事件。其中，两位巨匠级艺术家相继在巴黎陨落，一位是现代雕塑里称神的人物：奥古斯特·罗丹（Auguste Rodin, 1840—1917），罗丹的葬礼在默东别墅举行，墓前放置着他的代表作《思想者》。另一位是伟大的艺术家埃德加·德加（Edgar Degas, 1834—1917），这两位巨匠既是古典艺术的尾声，又是西方现代艺术的发端，他们的逝去代表了一个时代的结束。同一年，法国人杜尚（Marcel Duchamp）的《泉》在美国独立艺术家展览展出（未获批准），他以现成品作为艺术形式彻底挑战了艺术的意义，代表了一个新的艺术时代的到来。

埃德加·德加出身于法国的银行家族，一个富有的家庭。这位感情内敛、古板而骄傲的天才一生没有结婚，没有孩子。从某种角度来看，孤独一直伴随着他，很少有艺术家比德加还专注于如此狭小而私密的艺术之路。他没有像欧仁·德拉克洛瓦（Eugene Delacroix）那样拥有大量国家订单，德加一生几乎完全沉浸在自我的世界中，以独立的目光审视世界，以高超的技

也引起天文学和物理学等根本性的变化。光学理论的发展在古典时代和文艺复兴时期是并列而不是把这两个领域加以整合。几何学研究光线怎样运动；物理学指向了光的本质以及光与物质的相互关系。伴随着光学透镜与眼睛模型的应用，这两个领域走到了一起。

[37] Wolfgang Iktive, Max Planck Institute for the History of Science, leads the Camera Obscura—Optics and Art under the Spell of the Projected Image[M], MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR WISSENSCHAFTSGESCHICHTE, 2007, 11.

[38] W. J. G. Verwey, Essai de Perspective[M], Paris (1711), Translation from A. Hoyt Mayor, "The photographic eye", Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, new series vol. V, no. 1 (1946), 15-26.

[39] 弗朗西斯·阿尔加罗蒂为意大利哲学家和艺术评论家。

[40] [40] [英] 吉布森著：《艺术发展史》[M]，范景中译，并序，天津：天津人民美术出版社，1997，439，附录二十章之第10注。

[41] 狄拉克马斯的真名是：勃·布鲁斯·尤·德伦比克，Jan Slonek van der Beek (1589—1644)。

[42] [42] [42] Karin Green, Max Planck Institute for the History of Science, leads the Camera Obscura—Optics and Art under the Spell of the Projected Image, Painting Technique in the Seventeenth Century in Holland and the Possible Use of the Camera Obscura by Vermeer[M], MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR WISSENSCHAFTSGESCHICHTE, 2007, 105.

[43] 德里斯特托伦提乌斯表示过怀疑，曾经有一次，托伦提乌斯的行为德里斯特觉得奇怪，当时画家来拜访德里斯，德里斯从口袋里掏出一件器物，用他的话来就是“结构简单，能够使物体在一个时间的空间中运转，只需一个在外由明亮的阳光手持即可。荷兰发明家科内·德雷尔1600年至1641年也在伦敦，将此物给了德里斯，而托伦提乌斯看到时，就不知道仪器是怎样工作的，甚至“天真”地列在名单中出现跳舞的人物是否是户外真实的人物？这一疑问使德里斯感到惊讶，毕竟这一仪器曾使许多画家创作，大家都了解。

[53] Hoyt Mayor, "The photographic eye" [M], Hoyt Mayor refers p. 19-20 of the引文，is a suggestion by one Allyn Cox that Vermeer might have used the camera.

[54] [65] Arthur Muecke, Jan Vermeer[M], Albrno, 1988, 30.

[56] Geleena Miska, Vermeer's Technique der Alton Meiser wieder entdeckt von David Hickey[M], Muen 2001, 56.

[58] 清晰的成像对应着一个固定的光源，超出这个范围，物体的成像就会模糊，即为失真。

[62] D. A. Fink, "Vermeer's use of the camera obscura—a comparative study" [J], Art Bulletin 55, 1973, 498.

[64] 景深：是指后摄影机镜头或其他成像器前沿着能够取得清晰图像的成像轴段所测定的物体距离范围。通俗说，在景深完成后，在景深前后的范围内都能形成清晰的像，这一前一后的距离范围，就叫景深。

[66] [68] [72] C Seymour, Dark chamber and light—fired room[J], Vermeer and the camera obscura, Art Bulletin 46, 1964, 323-31.

[67] 在摄影中，缩小光圈会使所摄影像变得更加清晰，但由于光圈缩小而导致进光量不足使曝光变暗。

[69] 德里斯肯定托伦提乌斯在他的信件中没有被这些信件的是不可能的。在题材题材中托伦提乌斯的作品和（暗室摄影）其他人物像如此惊人地相似。

[76] Wheelock, Arthur K., Perspective, Optics and Deft Artists Around 1650[M], Garland Pub, 1977, 276-7.

[78] Evangelia Liferatos, Alexandra Kousoulakou, Vermeer's maps: a new digital look at an old master's mirror[J], n-Perspective, Vol. 1, No. 2, Spring 2004, 147-148. 关于制图比较分析曾参列：Kousoulakou A., E. Liferatos, D. Kousoulakou 1985, Geometric analysis of historical maps[M], Quaternaries Geodemia, 4 (2), 127-148.（希腊文本）

[80] 这一研究所使用从绘画地图到模型地图的组合的两种类型，第一是“相似点”的最佳拟合，第二是“投影”拟合，两种拟合都导致所拟合地图整体上非凡的一致性。见 Evangelia Liferatos, Alexandra Kousoulakou, Vermeer's maps: a new digital look at an old master's mirror[J], n-Perspective, Vol. 1, No. 2, Spring 2004, 147-148.

[85] Robert, O. Hamo, Ghosts of Deft, Albrno Vermeer and the optical illusion[M], Bakod, Universky Press, 2003, 128.

郭敏 上海大学美术学院

呈现出德加心中的雕塑形象。

不管德加的初衷如何，客观上德加仍然是一位卓越的雕塑家。他的雕塑在造型和手法上充满了个人风格印记，充满了独立探索的尊贵自信，它们丰富了德加的作品形态，扩展了他创作的媒介。更重要的是，德加扮演了一位预言家的角色，他的三件作品颠覆了雕塑的部分传统，触探到了艺术的未来并赋予立体主义、未来主义等现代艺术流派巨大启迪。这种影响甚至更加深远，包括诸如20世纪中期集合艺术代表人物罗伯特·劳森博格等能够从日常生活中唤起诗性的艺术家们。

## 十四岁的小舞者

今天，《十四岁的小舞者》已经成为公众最喜爱的现代雕塑作品之一。当代庞大的儿童文化已经将小舞者重新定义，全世界穿着芭蕾舞裙的女孩都梦想成为小舞者，它的公众效应也从巴黎歌剧院的舞台蔓延到世界各地的舞蹈教室。芭蕾舞的世界如今已经发展成为健康的职业，一门高雅的表演艺术，家境富裕的女孩也会学习芭蕾。但是在一百五十年的法国，情形却有所不同。

1881年，德加生前唯一公开展示的这件雕塑在第六届印象主义画展中展出，它成为一件令人费解、窘迫，甚至使公众感到一丝惊惶失措的艺术作品。芭蕾以及芭蕾舞演员，具有复杂的含义。一方面，在舞台灯光的照耀下，舞者光彩照人，多姿多彩；另一方面，在华丽夺目的舞蹈之后，代表的是近乎罪恶的另一个世界，以及待价而沽的年轻女孩。

《十四岁的小舞者》把观众们不愿意看到，甚至不愿意去想的事情具体化了：芭蕾女孩等同干妓女吗？她们的客人是否就是歌剧院身着礼服的绅士们？舞者的休息室是特别设计的，一些绅士会买下走廊的通行权来认识芭蕾舞舞者，这也正是建造这座豪华剧场的目的之一。

这种说法很辛辣，但这只是对于这件雕塑争议中的一部分。《十四岁的小舞者》的材料混用激起了公众疑惑，更引发了艺术家们的嫉妒。这尊精雕细琢被展示在玻璃柜中，躯干是蜡质的，紧身衣、舞鞋、舞鞋却是真实物体所制，以及头上绿色丝带束起的真头发，都产生了一种令观众惊奇不解的、介于现实和理想之间的视觉效果。它让观众觉得这是一件类似埃及木乃伊式的、宗教纪念物式的作品，但又仿佛是一个活生生的人物，这件既庸俗又真挚、亦真亦假的作品仿佛在指向艺术未来的道路。德加颠覆了雕塑的传统，像他对绘画传统的触动一样。

同时，各种疑问在过去一百多年中不断出现，德加没有展示一位公众可能更愿意看到的唯美舞者。小舞者为什么这么丑？她为什么有如此强烈个性的长相？有人说她像孩子、像水渠边上的花朵。雕塑的比例也很奇怪：既不是真人大小，也不是玩偶的大小；大概是真人的三分之二大，仿佛德加在将世人引向真实的情境时，突然让人们意识到，这并不是真实的。这个穿着工作服的写实塑像是如此不同寻常，它被静静地放在玻璃柜中，远远地与我们保持距离。在这件雕塑中，德加确立了神秘的站姿，抓住了舞者玛丽·凡·高登昂头西视的姿态，有评论形容她有一种“野鲁般的吸引力”，这个青春少女奇怪



图3 十四岁的小舞者(正面) 合金材料 39×33.2×24.5厘米 1982



图3 十四岁的小舞者(背面) 合金材料 39×33.2×24.5厘米 1982





德加 《十四岁小舞者姿态研究之二》 纸笔粉画 48×41厘米 1879-1881



德加 《德加的小舞者》 纸笔粉画 50.2×41.4厘米 1884

的身姿，街头孩童般的面相，令人难以忘怀。

德加一生都居住在巴黎，这个城市鲜活的一切都成为他的画布上的主题，巴黎的咖啡店、歌剧院、赛马场的骑手、洗衣房中的女工，还有他最爱的芭蕾舞。德加留下的两千张画作中，一半以上是芭蕾舞。芭蕾可能让他真正体验到视觉的刺激，芭蕾所能创造的丰富的身体形态吸引着他。舞者翩然地腾空、旋转，或静态如雕塑一般凝固，还有舞裙间歌及后台中舞者放松的各种姿态，都为德加引来无限资源。极为敏锐的观察力让德加捕捉到许多细微的细节，比如舞者在拉紧她的舞袜，或疲惫地深深低下头颅等等，这些动作都传达出重要的情绪意义。歌剧院中流传着谣言，上流社会与下等社会在此相遇，法国文化生活的“八卦”，密谋和热切的渴望都在歌剧院中融合，那里同时也是芭蕾舞学校所在地。十岁大的女孩就能入学，这些芭蕾舞女孩被当时的一些人称为“小老鼠”，她们会在布景上爬洞来偷看舞台。这些孩子都是淘气的年纪，就已经开始经历世俗的交易。在德加众多表现舞者的作品中，他充满尊重地描绘着舞者的美，同时，也伴有深深的同情和惋惜。

这是一项很精密的创作计划。围绕《十四岁小舞者》，德加留有油画、色粉画、铜笔画和雕塑，它们之间构成了丰富和复杂的对话。这位新写实主义巨匠遵循着传统大师们所运用的方法。首先，德加以一系列素描开始工作，他围绕着小舞者一个动态画了许多张素描，如《十四岁小舞者的姿态练习之一》，正面的几种不同角度以及舞者手、腿、脚的摆放都非常清晰，以不同角度出现的玛丽·凡·高堡正在调整她的姿态，暗示了艺术家在同一时间可能为雕塑考虑了其他可能。这个形象用炭笔重重地画出，白色粉笔高光提出，极为完美地强调了手臂、背部和指尖上微弱的光亮。炭笔画《十四岁小舞者的姿态练习之二》清晰地探索了同样的主题，特别是背过手的姿势，让人感觉细节在逐步确定。在《十四岁的小舞者的姿态研究之二》中，德加仔细考虑了头、躯干和手臂的关系并从正面、侧面和背面同时呈现小舞者的姿态。如果我们对比《十四岁的小舞者》雕塑背部，会发现这些素描所做的准备在雕塑中——实现。同一时期另一张素描《十四岁的小舞者的研究之三》中，小舞者的脸庞逐渐清晰，德加再次勾画了舞者的背部和手臂，舞者伸展的姿态坚定有力。

德加是一个工作狂，除了大量素描的辅助研究，他创作《十四岁的小舞者》的前后，他



德加 《行进的马》 青铜 21.2×26.9×9.5厘米 1881



德加 《骑手与马》 青铜 29×19.2×33.5厘米 1882-1881



德加 《左脚及右脚边地的阿拉伯式舞蹈》 青铜 28.2×40×17厘米 1882-1885

崇拜式，比如波提切利的古典语言，或者德加的精神导师安格尔的某种造型方式。浴女无特写的脸部和精彩的形式都与同时代塞尚的浴者遥相呼应。德加的浴者雕塑不知为何总会给人带来感伤而脆弱的气氛，以及起伏不定的心绪变化。

#### 西方现代雕塑的先声

19世纪中后期的欧洲是一个思想剧变的大陆，艺术上的变革一定基于科学、哲学、文化整体演进的氛围。1848年，马克思的《共产党宣言》在伦敦出版，讨论了社会建构的可能性；1859年，达尔文发表《物种起源》，进化论至今仍然是我们解释世界的重要方法；1900年，弗洛伊德的《梦的解析》所提出的精神分析学说以及之后爱因斯坦提出的时空论，都在震动着欧洲的思想界。人们认识世界的方式在改变，艺术成为时代变革的一个注脚，同时，观察世界的方式也在改变。19世纪末科学技术的发展也日新月异，新动力系统、摄影术的发展、电影的出现都在影响着艺术家体验。摄影的出现对原本以记录、模拟自然为任务的绘画形成极大冲击，并成为艺术变革的驱动力之一。

个人化表达是现代雕塑的重要特征。古典雕塑通常为集体的信仰服务、为宗教服务，或者为祭祀服务，表现崇拜、纪念重要人物和事件，传统雕塑往往具有纪念性。如果将罗丹视为西方现代雕塑的重要发端，他的贡献之一是雕塑个性化的表达。德加在这个方面也有巨大贡献，甚至走得更远。个人化表达具有三层意味，首先是表达内容或主题的个人化，不再是要托制作的纪念碑或完成他人的愿望，艺术家主动而自由地选择希望表达的主题，艺术家的内心也由此呈现出来。第二是表现手法的个人化，这和第一点密切相关，艺术家能够自主决定主题，从而选择实现雕塑方法和手段，最终决定艺术作品所要表达的精神方向，第三是艺术家观察角度、看待方式的个性化。艺术家以自己的方式审视他所关心的事物，事物所呈现的共性很可能会减少，作品的主题不一定按照我们通常想象的方式出现，但正是如此，创作主体的艺术观可能会愈发鲜明。

德加是一个充满好奇的人，生活技术和科学快速发展的时代让德加具备了变革时期艺术家的典型素质，他关注新鲜事物，热爱摄影，晚年拍摄了很多照片，部分已经成为他绘画和雕塑的参考。目前没有资料表明德加向某位雕塑家具体学习过，他凭借超常的领悟能力总结出自己的独特方式。人们好奇德加雕塑的制作方式，通过对保留下来珍贵的蜡质雕塑进行X光测试，我们可以依稀看到那些蜡质雕塑的内部骨架、填充物，以及蜡质堆积的细腻层次，也依稀看到一百三十年前德加的工作方式。仔细观看公布的这些X光照片，同时回想雕塑家会如何做这些雕塑架，以可塑材料工作的雕塑家最初的工作不是塑造，而是构建雕塑架。作为内部支撑的雕塑架决定了雕塑的基本体量、造型动态以及重心。小型雕塑或许还有调整的余地，大型雕塑则更为严峻，因此我们看到在德加的一些雕塑中，计划非常周密。比如在关于马的一些雕塑中，他用铁丝制作的雕塑架已经和马匹的真实骨架非常接近，大致的动态已经计划完善，其中的细节是他



# 美术观察

ART OBSERVATION

当代书法的技与道

当代雕塑的“泛雕塑化”倾向

时代人物：杨力舟、王亚春

本期名家：谢天鸥

蜀点江山——张伏山书画述评

当代女油画家“自画式”绘画中的女性意识

米芾再发怵

学人绝句：倪宝诚

物极并不低人一等——托尼·克拉格的雕塑艺术

中国艺术研究院主办 国家级艺术类核心期刊·月刊 总第215期

<http://mgsz.chinajournal.net.cn>

2013-07



ISSN 1006-8899



国际标准刊号 ISSN 1006-8899 国内统一刊号 CN11-3665 J

邮发代号 2-228 定价(国内) 22.00元 (国外) 12.00美元 (港台) 8.00美元

9 771006 889005



美国·Mark Rothko: Los Mochos 布上综合材料·317.5×404厘米·2005



曾在德国杜塞尔多夫美术学院任教多年，并现任院长的英国雕塑家托尼·克拉格，去年曾到中央美术学院举办作品回顾展，引起较大反响。托尼·克拉格在当代雕塑界是一位在研究和探索媒介材料自身变化无穷的表现力方面走在前沿的雕塑家。他在最近的创作中将虚拟世界的技术实体化，创作出了不同以往的雕塑作品。为在技术空前进步的未來时期，雕塑的发展开辟了新的方向。本期青年学者郭敏的文章对托尼·克拉格的雕塑艺术创作做了深入全面的介绍。香港和新加坡地区处于东西方文化交汇的前沿，而其传统的水墨画艺术却从未中断，并且具有各自独立的特色，文化部外联局参赞朱翰先生借拜外之机，对两地水墨艺术的源流发展做了实地调研，其论文值得关注。

郭敏

## 物质并不低人一等 ——托尼·克拉格的雕塑艺术

国际论坛

“曾经所有的雕塑都做循规蹈矩和抄袭自然的时代离我们并不遥远。在过去一百年里，我们向前迈进了很大的一步。只是，在我眼中，我们仍只是站在起跑线上。”

——托尼·克拉格

形之上下

巴黎的博物馆收藏体系曾经泾渭分明，卢浮宫供奉着来自世界各地的古代艺术瑰宝；奥赛美术馆展示欧洲近现代美术的殿堂；蓬皮杜艺术中心则汇聚当代艺术成果。近二十年来，这样的局面被逐渐打破，卢浮宫开始不断吸收、展示当代艺术作品，今日的当代新锐艺术最有可能是日后的古代经典。2011年秋，我受中国美术家协会和中国艺术研究院委派，以“中国中青年美术家海外研修工程”的名义赴法国研究欧洲近现代雕塑。在巴黎生活的几个月里，我曾多次出入卢浮宫，每次进门看到的第一件作品并不是古典艺术，而是摆放在玻璃金字塔入口处的英国当代雕塑家托尼·克拉格（Tony Cragg, 1949—）的雕塑《对抗》（图1）。我多次端详这件神似中国太湖石的雕塑，它由压制木板雕刻而成，施以深红颜色，被命名为《对抗》。是什么事物之间的对抗呢？人与机器，工业社会与信息社会，抑或内心不同声音的对抗？雕塑像云霞、山峦，或是人的躯体，这些形态交织、挤压在一起，仿佛体积和空间的耳语，又如流动物体的瞬间凝固，既具有古典雕塑的视觉美感，又分明显示出全新形式的雕塑语汇，散发着信息社会的气息。



图1 托尼·克拉格 对抗 木块 300x300x100厘米 2011



图3 托尼·克拉格 非洲文化神话 塑料 2014年雕塑 150x



图4 托尼·克拉格 大教堂 陶 尺寸可变 1988



图5 托尼·克拉格 测不准原理 木头 100x110x100厘米 1991

法，以塑料作为媒介来引入对异域文化的讨论。在他看来，看似冰冷、廉价的塑料这样的工业产品包含了人类的情感诉求，表达出人类发展新世界的迫切愿望。更重要的是，塑料作为一种象征，代表了西方工业化之后的生活模式，这种生活模式正在影响和瓦解西方文明之外的地域。在《非洲文化神话》中，托尼·克拉格用塑料饮料瓶、塑料玩具等现成品拼贴成一个非洲土著的形象，仿佛隐喻工业对非洲文化的侵蚀。这个阶段的艺术思考让他关于物质材料形之上下的思考中找到了乐趣，逐渐意识到不同物质所隐喻的文化属性。1987年，托尼·克拉格的个展在艾华德画廊展出，展览展出了他使用塑料、玻璃、石膏等材料完成的充满集合主义意味的装置和雕塑，《非洲文化神话》成为个展中的代表性作品，得到了艺术评论界和公众的关注。

托尼·克拉格在他创造的大型雕塑《非洲大草原》和《研钵》时，初步解决了材料表现的问题。这两件作品在最终以铸铜方式呈现之前，艺术家也曾非常犹豫，他坦言：“亨利·摩尔的作品像阴影一样压在我们头上，你会觉得‘我不想做那种东西’。”<sup>[1]</sup> 托尼·克拉格表述的是什么意思呢，他不想做“哪种东西”？摩尔不仅仅是西方现代主义雕塑的一座里程碑，更代表了现代雕塑发展初期的艺术思维方式，他的作品是自然物象抽象化的结果。无论作品形态多么抽象，都会在艺术家的种种提示下形成具象的联想。对待前辈艺术家高山仰止的作品，如果不愿模仿，那么只有超越，艺术家必须做出抉择。托尼·克拉格从自然中汲取元素，并将这些元素以全新的方式组合来创造未知之物。

1988年，托尼·克拉格代表英国参加威尼斯双年展，成为代表英国当代艺术的先锋人物。但他并没有满足，继续以自己的方式进行新的尝试。同年，托尼·克拉格创作出《大教堂》（图4），这件由齿轮、圆柱形工业部件等堆积起来的装置看起来的确像教堂建筑。欧洲教堂建筑的锥状尖顶，是以最少的物理代价呈现最大的精神表现的典范。在《大教堂》这

件作品中，现成品、工业化、集成主义、欧洲精神依托、现代演绎、展厅摆放方式等关键词构建出典型的现代主义装置艺术。1991年的《测不准原理》（图5）表达了对标准的质疑，在木器桌椅上的每一个点都可以看作聚焦的焦点，所有的点都在相互参照中建立自身价值。在这一年中，托尼·克拉格还创作出了《非洲大草原上》，这件作品被英国泰特美术馆收藏，这也是他第一次将器皿的变形作为一种雕塑语言来表达。这些类似化学实验容器的器物首次出现在作品中，在艺术家看来，容器是一种极具象征性的物品，它可以承载人类的物质需求，也可以成为承载灵魂和文化的精神空间。容器象征着类似炼金炉之类的神器，在其中可以诞生新的物质。

《大教堂》、《测不准原理》等作品仿佛是艺术家对过往的总结和告别，在经历过种种形式上的实验和材料上的突破之后，托尼·克拉格更加深入地探索内心。《非洲大草原上》则是对新的技术手段和精神追求的开启，从而进入更加静穆、永恒的主题；以雕塑的方式对时间和空间、实体与虚拟、有限与无限进行深入讨论，逐步呈现出艺术家独立的人格和日益丰满的世界观。

### 虚拟世界的实体化

我认为，托尼·克拉格艺术生涯后半程中最突出的贡献是使虚拟世界实体化，这是艺术家在明确艺术追求之后的一次巨大升华。

1993年，托尼·克拉格在《非洲大草原上》的基础上创作出全新的艺术作品，取名为《早期形式1》（图6），这是一件具有里程碑意义的作品。我们可以清晰地看到占据空间的雕塑形态是由一个罐子开始的，托尼·克拉格设想了这个罐子在空间中翻滚的状态和运动路径，并以雕塑的方式将其凝固下来，使其成为艺术家的最终表达结果。找到这种造型方式显然让艺术家非常兴奋，托尼·克拉格很快以同样的原理创作了一系列作品，它们展现出奇异、丰富的形态，不断给艺术家带来



广阔的雕塑世界。以《精神的风暴》(图11)为例,它是从一卷或几卷具象雕塑形象开始的螺旋旅程,经过电脑三维建模后数据的拉长或变形,这些具象形态得到了更为抽象化的表达。托尼·克拉格在作品中还特意留下一些具象的痕迹,在《精神的风暴》中,艺术家在作品的局部保留了自像的五官形象,这些自然形态经过电脑辅助被拉伸或压缩之后,改变了原有形式,创造出前所未有的新形态。这个全新的形态并没有模仿自然,而是艺术家精神的物化。经过三十年的探索,托尼·克拉格找到了一条人与机器的共同创作之路。2005年之后的一些作品,托尼·克拉格更加熟练地运用电脑三维建模技术来实现自己对空间形态的想象,出现了许多用以往泥塑成型的方法似乎很难达到的雕塑形态。比如备受赞誉的《红场》(图12)和《势如破竹》,作品的创作方式更加成熟,形态也更加优美。在作品《红场》中,物质在空间中的运动感非常优雅,如诗如歌时而舒缓,时而顿挫。这件铸铜雕塑最终被附着亚光红色涂装,这一剂,艺术家的精神理念、雕塑惊艳的视觉表达紧密交融在一起,妙不可言。正如艺术家自己所称:“使用计算机就像是在用一种工具,一个顺手的好工具,来完成我想要做的东西。”<sup>[9]</sup>在所有的文字记录和谈话中,克拉格都没有明确、详细的谈及电脑技术与作品的关系问题,只是在某一个偶然的机会,接触到电脑三维建模技术并将其运用到作品中。

科学技术会成为影响艺术进程的因素吗?答案不言而喻。每一次科学技术的革命都增加了新的艺术演进可能性。克拉格坦言:“科学不是很有意思的东西,但科学可以帮助我们观察这个世界。”<sup>[10]</sup>今天,三维电脑建模成型技术已经非常成熟,从实体到毛发的各种虚拟形态都有实现的可能,而三维雕刻技术则伴随三维建模技术逐渐成熟起来,各种硬度、密度的泡沫雕塑材料大量生产并在世界范围内普及。我们几乎可以预言,就像今天家家户户都可以使用的平面打印机一样,若干年后,3D电脑雕刻系统会更加日常化,甚至也会进入每一个家庭。人们甚至可以上网下载自己需要的3D模型,输出打印即可。三维电脑建模成型技术、3D扫描技术和3D立体雕刻技术将给当代雕塑家们带来机遇和挑战。这种挑战会像19世纪的摄影术对于绘画的影响一样巨大,甚至更加深远。摄影术的普及几乎结束了绘画作为自然记录的这部分功能,但其深度和广度更加激发了绘画作为精神表达的潜在力量。绘画没有因为摄影术、扫描术、平面打印机的出现而消亡,反而更加鲜活。同样,3D电脑雕刻系统只是一种任何人都可以使用的工具,当代艺术的活力早已不在于工具的熟练掌握,更重要的是观念的阐发。机械工具的精微度非人手可以代替,而人脑的无限可能更是电脑永远无法企及的。运用电脑三维建模系统和三维电子雕刻系统仅仅是托尼·克拉格的艺术手段之一,就像人人都可以使用画笔一样。

托尼·克拉格艺术的独特之处在于他总能找到对材料材料和形态创新的切入点。在三十余年的艺术实践中,他所运用的材料非常广泛,塑料、石膏、树脂、青铜、铁、木头、压制木材、石材等等。同样一个造型,不同材质的表达效果将会大相径庭。在《路加》(图13)这件作品中,天然石材的



(左上) 图11 托尼·克拉格《精神的风暴》 铸铜 45x57x73厘米 1992  
(左中) 图12 托尼·克拉格《红场》 铸铜 60x40x40厘米 1995  
(右上) 图13 托尼·克拉格《路加》 空间造型雕塑形式 铸铜 高110厘米 2013  
(上) 图14 托尼·克拉格《建造者》 铸铜 85x105x200厘米 1987  
(中上) 图15 托尼·克拉格《物体之一》 铸铜 40x30x70厘米 2007  
(中下) 图16 托尼·克拉格《绿瓶子》 铸铜 20x17x11厘米 2007  
(下) 图17 托尼·克拉格《赤邦》 铸铜 76x80x88厘米 2007



(左上) 图13 托尼·克拉格《路加》 铸铜 高110厘米 2013  
(上中) 图14 托尼·克拉格《建造者》 不锈钢 115x73x71厘米 2007  
(中左) 图15 托尼·克拉格《物体之一》 铸铜 40x30x70厘米 2007  
(中右) 图16 托尼·克拉格《绿瓶子》 铸铜 20x17x11厘米 2007  
(下) 图17 托尼·克拉格《赤邦》 铸铜 76x80x88厘米 2007



运用可圆可点,他设有按常规使用整块石料,而是将石块切成片状再堆积雕刻成型,天然石材因人工重组形成新的韵律感,这种倾斜的结构义和形态产生紧密的关联,材料、形态、观念三者相互交融,形成完整的艺术表达。他在作品《建造者》(图14)中将镜面不锈钢材料特征也发挥到极致。在他创造的凹凸多变的造型基础上,镜面不锈钢造成的强烈折射和反射将观者的视觉引入到一种融化和流演的情境中。

在种种艺术形式中,绘画有可能成为艺术家最直接的思想痕迹。托尼·克拉格用铅笔和水彩画了大量草图,绘画和雕塑在他的艺术世界中相互支撑、互为阐释。他的绘画更为率性、直接,数量之大、品质之高令人称羡。《物体之一》(图15)可以看到艺术家的空间立体造型的最初构想,感性的痕迹为诸多雕塑更为理性、艰苦的工作做好了铺垫。《绿瓶子》(图16)则显示他对容器再创作的用意,容器的内外形态和空间流动在绘画中彰显无遗。

托尼·克拉格擅长在电子工具和手工劳作之间寻求平衡点,不断回归最原始的创作手段。绘画、最传统的粘土塑造形态,先进的电脑成型系统,在他的创作中相辅相成,缺一不可,汇集成新的顶点。同时,强调材料选择和手工参与的重要性,这都成为托尼·克拉格“虚拟世界实体化”的基础和手段。当我们看到如《赤邦》(图17)般美丽、妖饶的形态,仿佛会相信雕塑家真的可以“像上帝一般创造世界”。“在一个美的艺术作品上我们必须意识到,它是艺术而不是自然;但在它的形式中含目的性却必须看起来像是摆脱了有意规划的一切强制,以至于它好像只是自然的一个产物。”<sup>[10]</sup>托尼·克拉格以非凡的想象力创造出非模拟自然的形态,艺术家的思想物化成为永恒的艺术作品,让看似普通的物质散发出蓬勃的生命力。

物质并不低人一等

托尼·克拉格高调提出:物质并不低人一等。这是他在三十余年的艺术生涯中提出的最为重要的艺术口号,也是他对当代世界整亮而深沉的回应。

“我是雕塑家。我需要材料,材料





《侗歌声声》 胡学富

*Folk Songs of Dong Nationality  
Spread Everywhere*  
Hu Xuefu



张永见 《后屏风——梅兰竹菊图》

ISSN 1007-2144  
03 >

定价: ¥:32 \$:12





枝叶,没有过多的渲染,没有竭力的表现,透出的是一种真的朴素和直觉的纯粹。同样在清代海派画家虚谷的眼中枯树竹石、荒溪板桥、秋风归帆是信手拈得,直取自然的心境而已,特别是他画的猫、松鼠、金鱼充溢着艺术家的情感移情。因而天真可爱,他的画笔所及之处是情与境的最简约的汇合,看不出一丝生拉硬扯的造作之气。虚谷对于物体形象的表达有一种体积感,幅式都很小,却充满张力,有评论说这一点近似现代艺术之父塞尚(见图5)。

齐白石的画大家是比较熟悉的,但对他所画的《发财图》(见图6)可能还比较陌生,1927年5月,白石老人家中来了一位求画的客人,他不求白石老人的“虾”“蟹”,也不求他的“葡萄”“萝卜”,而是要求白石老人为他画“发财图”。齐白石有些为难,便说:“发财门路太多,想要哪一种发财呢?”客人答:“麻烦先生说几路听听。”齐白石问:“画张财神爷赵公元帅图?”客人摇头。齐白石又问:“要不要官印、官靴之类?”客人又是摇头。齐白石再问:“那就画张能够招财不义之财的刀枪、绳索之类?”客人还是摇头。客人见齐白石实在无法猜到自己心之所想,便说:“就画一只算盘,如何?”齐白石闻言连连称妙:“太好了!敌人钱财而不施凶,乃仁具耳!”于是一幅“算盘”一挥而就。说实在的算盘这件玩意儿传入得文人画,遍览中国绘画史算盘这件物只在北宋张择端的《清明上河图》和元王冕题的《乾坤一担图》中出现在一处小小的局部之中,只是作为整个绘画之中的点缀,而把算盘当作表现的主体又出自名家之手的大概只有齐白石画《发财图》。齐白石用写意的笔法使得“算盘”异常雅致呈现在文人画中,画了别人不敢画的东西,可谓大匠之心。

广州有一位河南籍的老太太叫常秀峰,这是位再平常不过的老太太,她每天买菜做饭照料家务,她识字没有受过任何教育,是一位全然不知绘画为何物的人,闲暇时拿着小女儿的蜡笔在那儿自顾自地画了起来,画作达百余幅之多。常秀峰的画真真切切,美丽质朴,她笔下的风景都是她生活过的地方,她用她的方式在回忆着往事,她说画这些东西时这些事都明明白白地出现在眼前。常秀峰在2006年6月23日凤凰卫视《鲁豫有约》节目中说:“要我说,梵高的那幅画《指高的《星空》》我看不懂,可梵高的向日葵没有我画的好。向日葵不能画在花瓶里,没有水和高土,它会死。”这也许是中国第一个敢对梵高说不的人,而且这个“不”字又出自一位70岁的老太太,她不懂得任何绘画技巧,完全是用心灵在作画,完全是用直觉在自然地控制,当心灵的感觉与景物相碰撞生成了她的绘画,她的审美是来自天性的(见图7)。

从这里我们可以悟出这么一个道理,仅凭本真的天性表达便如此地动人,可见本真是艺术之第一要务,而技术则是第二位的,掌握过多技巧在无艺术观的情况下,反倒是有毒丹,因为这时艺术家在创作之时往往会忘记了艺术的目的,而习惯或沉醉于对技术性的偏好,乃至产生技巧过剩的趋向。从以上所举的例子我们可以看出,他们的色彩是与自然亲密连接的心灵表白,他们的造型、构图是朴素的未加任何修饰与科学推理的直观感受,他们的艺术是未经驯化的原始感觉,显现出的是朴素的毫无智力性诡辩的率真,这种艺术决不是法则和技巧束缚下的艺术,而是长期以来对生活、对感受的直觉原味的直觉呈现。在此,艺术符合了人的本性、符合了艺术本原中的那种直抒心灵的朴素观,回归到了率直的人性

本义。

艺术创作如果能讲出许多道理,便等于无道理,对艺术而言笔者认为是不能讲太多道理的,笔者的这种认识决不是排斥理性的艺术,否定严谨的科学性造型,非议古典和现当代的诸多艺术样式,而是认为在艺术思想和艺术技巧上不能本末倒置,要不然为什么会有一些成熟的艺术家反过头来又追求艺术上的稚与拙,以反对艺术中的熟、滞、滑。总而言之,重要的是要在理念上摆脱“追求”的束缚,应“道而不求”以达艺术的本真境界。

当代艺术是到了需要反思或逆反的时候了! ■

## Heading toward the Place Where We Have Come From 我们从哪里来, 我们向哪里去

■ 郑敏(中国雕塑院雕塑家) by Zhi Min

What the first Chinese sculptors studying abroad witnessed in Europe during 1920s and 1930s was that the European classic sculpture was stepping to its glory and modern sculpture developing vigorously. In the early 20th century, China was also in social transformation. Most of the first sculptors studying abroad finally took the realistic approach of western classic sculpture. Up to now, almost all art academies or institutes are following the educational framework of western realistic sculpture. The artistic forms are evolving with the times, but it seems that the core task of art to carry forward the essence of life remains unchanged. Over the past 30 years, Chinese modern sculpture has formed a nice social environment and loose academic environment, which facilitates Chinese sculptors to go abroad for studying and draw, of their own free will, various concepts and techniques of western modern art. The issues such as “what can we do?” and “how can we do it?”, which were once much debated in the field of sculpture, are not a problem any more. Now, it is high time to make greater efforts for the better prospect of art.

1927年,刘开渠在南京大学院遇到蔡元培,向他表达了希望去法国学习雕塑的意愿。在蔡元培的帮助下,刘开渠次年赴法入巴黎国立高等美术学院学习,师从让·布夏(Jean Boucher)。刘开渠不是最早留法的雕塑家,却是日后中国影响最大的雕塑家之一。更早留洋有江小鹁、陈锡钧、李金发、伍仑、滕白也、程曼叔、王静远等,之后还有郑可、王临乙、潘田友、曾竹郁、王子云、张充仁、萧传玖等。20世纪初,前

夕雕塑系课程设置基本按照巴黎国立美术学院的模式进行。这个教育体系成为后来浙江美术学院雕塑系的最初框架。王临乙1936年回国,作为徐悲鸿的主要助手之一组建北平国立艺术专科学校。随后,曾竹郁、潘田友在徐悲鸿的召唤下相继回国,这些元老成为日后中央美术学院雕塑系的骨干教学力量。建国后,这些留学法国的雕塑家成为雕塑创作的中坚,而中国需要现实主义的艺术来描绘革命、纪念英雄、宣传政策,雕塑承担起重要的宣传教育作用。社会的需要使得西方写实雕塑在中国有了用武之地。我们可以看到,建国后中国最重要的雕塑《人民英雄纪念碑浮雕》的主要创作者几乎都是留法归来的雕塑家。

虽然这些早期留洋的雕塑家们在年龄上前后相差二、三十岁,他们仍可以被归为中国第一代现代雕塑家或者称为“现代中国雕塑的开拓者”,也是中国学院雕塑教育的开创者。之后学院培养出的雕塑家几乎直接或间接都可以算作这些前辈的弟子徒孙,直至今日,中国几乎所有艺术院校的雕塑教育依然延续着西方写实雕塑的教育框架。

### 二

如果我们把眼光放远,我们仿佛能看到中国第一代雕塑家所学习的欧洲古典雕塑体系是一个不断轮转的艺术历程,阶段性回归似乎成为艺术演进中的一种必然方式。艺术家们在不断回溯文化源头的过程中,在对经典艺术充满敬意的吸收中,不断得到力量,创造新的经典。这个巨大的漩涡中心,一定是驱动艺术演进的根本动力和引力,那是人性的光芒。而在具体艺术作品和艺术家身上,又展现出代代相传、生生不息的局面。

罗丹是如何追溯过往,他以谁为榜样?罗丹越过新古典主义,越过富丽的巴洛克,重新回到研究文艺复兴时期的经典作品。1875年,一个事业上的决定改变了罗丹的生活轨迹,15岁的罗丹突然放下工具,前往意大利,去研究他的偶像米开朗基罗的作品。米开朗基罗所创造的混沌性别的雄壮之美,未定作品中的混沌之美都给予罗丹重要的现代启示。在短暂经历后,罗丹回到法国,用了18个月将自己的感受凝结成他心目中的青春和美的形象——终于,他看到了自然的、苏般的男人。这就是《青铜时代》。这件作品代表了罗丹向文艺复兴伟大传统、对米开朗基罗的敬意,同时也树立和明确了自己的使命。在震撼和启发中,他开始发展自己的艺术方式,重新贴近自然的本质,用双跟直接去观察、去反复抚摸、聆

听肌体和形态之美。后来的事实不断证明,意大利之行对于罗丹是多么重要,他正是在回归文艺复兴雕塑的基础上,将雕塑向更加人性化、更加个性化的方向发展。

文艺复兴时期的雕塑是如何产生,未开明基罗这样的绝世天才有没有榜样?他向谁学习?1496年,21岁的米开朗基罗到达罗马,他发现了比佛罗伦萨更好的古典主义艺术范例,并在罗马创作了《酒神巴库斯》(图3)。在这件作品中,年轻的米开朗基罗在雕塑语言上已经成熟,造型的完美已经直逼希腊。希腊雕刻那种通体明变的体积,光辉的形态震撼着米开朗基罗,古希腊的雕刻家成为米开朗基罗穿越时空的老师和榜样。当我们观察文艺复兴鼎盛时期的伟大艺术家时,应该看到文艺复兴是一个整体艺术水准和审美水平都达到很高境界的时代,要看到诸多文艺复兴早期艺术家的巨大贡献。多米尼格·吉兰达约(Domenico Ghirlandajo 1449-1494年),更早一些的多纳太罗(Donatello 1388-1466年),安德烈·德尔·委罗基奥(Andrea del Verrocchio)以及洛伦佐·吉布尔特(Lorenzo Ghiberti 1378-1455年),还要看到这一大批卓越的艺术家的相互影响,他们之间的师承关系。米开朗基罗创造的顶峰离不开多纳太罗对他明确而直接的影响,更离不开希腊以及罗马雕塑的影响。当我们看到《休息的赫拉克勒斯》这样的雕塑时,终于可以理解米开朗基罗了,只是他过于神奇,近六百年无人能够超越,那么希腊艺术又从何而来?从埃及吗?我们可以继续追溯吗?

### 三

这样倒着叙述,并不是说中国现代雕塑的源头就是法国、意大利、希腊或者埃及,中国雕塑当然自有渊源,但不可否认的是,现代中国雕塑的发展进程以及中国现代学院雕塑教育的历程与欧洲雕塑有着某种紧密的关联,这种关联直至今在。

中国传统雕塑自有脉络,从最早原始图腾崇拜的需要,到

- 1 埃及 14岁的小狮首 综合材料 18x25.2x24.5cm 1880年
- 2 希腊·罗丹偶像 青铜 高30cm 1901年
- 3 米开朗基罗 酒神巴库斯(青铜铸型)大理石 高184cm 1496-1498年
- 4 希腊马(陶器) 高
- 5 希腊之威拉神或宙斯像(陶器) 高200cm 现存于江苏省丹阳县神农乡三城村 约1493年
- 6 双林寺彩塑 北方多罗天 高295cm 约1493年
- 7 四十罗汉之一摩耶 彩塑 高150cm 山东长清灵岩寺千佛殿 北宋治平三年(公元1066年)
- 8 石质佛传菩萨像 高30cm 北魏 1995年贵州凤兴寺新出土







后大约有二十多位中国学生赴西洋学习雕塑，他们分赴法国、比利时、美国、日本等国，以赴法留学的人数最多。从历史角度看，这一批深受欧洲雕塑熏陶的雕塑家们回国后将西方学院雕塑教育带回中国，他们对中国近百年，特别是新中国的雕塑发展以及中国现代雕塑教育做出了不可磨灭的巨大贡献。

那么，这些留洋雕塑家是怎样把的西方雕塑系统和雕塑教育体系带回中国的？在他们留学的20世纪二、三十年代的欧洲是怎样的一个艺术情景，这些前辈在向谁学习？

19世纪中后期的欧洲是一个思想观念和社会形态都在剧变中的大陆。《共产党宣言》提出新的社会建构，《物种起源》描述的进化论至今仍然是我们解释世界的重要方法；之后爱因斯坦提出的时空论也震动着欧洲的思想界，这一切都改变着人们认识世界的方式并推动着艺术的革新。1907年，毕加索从非洲艺术中发现了某种启示，开创了立体主义雕塑的先河，改变着艺术家们的创作思维。1913年，未来主义的艺术家们创作出了诸如《在空间中延展的形》这样全新的作品。摄影术、电影的发展都在改变着人们观察世界的方式。艺术成为时代变革的一个注脚。这样看来，现代艺术的兴起是再自然不过的事情了。1917年的巴黎，天空被一位忧郁的嘴角淡淡地笼罩着，三位和雕塑有关的天才艺术家和雕塑家登场。1917年11月，奥古斯特·罗丹（Auguste Rodin 1840—1917年）的葬礼在默东别墅举行，他创造了崭新的雕塑世界，是西方现代雕塑里程碑式的人物。同年逝去的埃德加·德加（Edgar Degas 1834—1917年）对雕塑的贡献在他逝世后才逐渐显现，他的雕塑《十四岁的小舞者》1881年展出（图1），这件作品中现成品的综合运用给予未来的现代艺术家巨大的启迪。同一年，杜尚（Marcel Duchamp 1897—1968）的《泉》在美国独立艺术家展览展出（未获准展出），以现成品作为艺术形式，彻底挑战了传统艺术的意义。杜尚创造的现代艺术代表了一个新的艺术时代的到来，他的魔咒近一百年无人能够破解。

中国第一代留洋雕塑家在20世纪二、三十年代的欧洲遭遇的是一个古典雕塑走向最后辉煌，现代雕塑蓬勃发展的变革时期。20世纪初的中国同样处于变革之中，辛亥革命和新文化运动成为这一时期中国社会最重要的事件，帝王制度的退去和西方“民主与科学”的引入在这么短的时间内完成，军阀割据、内忧外患的社会局面影响着每一位艺术家。在救亡图存的国情下，熟谙欧洲艺术与文化的蔡元培推动欧洲写实艺术成为必然。

梁白超、陈独秀、徐悲鸿等对艺术的理解也影响了大批中国艺术家。尽管原因复杂，中国第一代留学西方的雕塑家对当时欧洲纷繁多变的现代艺术没有表现出明显的兴趣是大势所趋，他们多数最终选择了西方古典写实雕塑体系。

这些前辈们最直接的参照体系是罗丹之后的法国古典写实传统。大多数留法雕塑家都在巴黎国立美术学院学习。这些雕塑家最直接学习的对象是他们的教授：巴黎国立高等美术学院的雕塑家导师让·布夏、亨利·布沙尔（Henri Bouchard）、保罗·朗多夫斯基（Paul Landowsky）以及西格罗（Niclausse）等，他们也都是当时法国优秀的古典写实主义雕塑家。罗丹的一些学生成为新的大师。其中影响最大的是布德尔（Emile Antoine Bourdelle, 1869—1929年）、马约尔（Aristide Maillol, 1861—1944年）、德斯皮欧（Charles Despiau 1874—1946年）和布朗库西（Constantin Brancusi, 1876—1937年）。他们都在不同阶段和不同程度摆脱罗丹的影响，开创新的道路。布德尔是罗丹之后法国最卓越的雕塑家，他从罗丹身上学到了艺术的方法。他尊重罗丹，在发扬罗丹雕塑个性化的基础上继续向前推进，建立自己的艺术核心。雕塑的本体是空间中体块的营造，布德尔发现罗丹的雕塑在某种意义上背离雕塑的本体开始远了，他回到了更本质的雕塑本体语言的研究中，回到希腊，再具体说就是以希腊古风时期的雕塑为榜样。布德尔的雕塑造型注重整体，特别强调造型的生动性和主观性，这是他新的贡献（图2）。马约尔也找到了自己的方式：形态更加和谐，更加饱满，甚至比希腊雕塑还饱满，形成了厚重之美。他们都为雕塑的进一步演进提供了基础。他们对中国留学生也具有相当的影响。

艺术的影响从来都是那么直接。看到作品，接触到人，艺术作品的感染力才真正迸发出来。在留学生中，陈强均和岳仑是直接去布德尔工作室学习，刘开渠、王临乙曾与布德尔有短暂的接触，曹竹韶曾在马约尔工作室学习过。中国留学生们应该说受以布德尔为代表的这一批雕塑家的影响更大一些。这一批留洋艺术家品质卓越、学业优秀，也由于战争等客观原因，在西洋学习时间普遍较长，短则五、六年，长则十余年，学成归国的雕塑家们随之在祖国的土壤中生根发芽。1915年，江小鹤回国任上海美专雕塑系教授，李金发1928年就任林风眠为校长的国立西湖艺术院雕塑系主任，开设中国第一个雕塑专业。刘开渠1933年成为第二任杭州艺专雕塑系主任。杭州艺

为宗教造像和墓葬礼仪服务，雕塑匠人们建石窟、修寺庙，做菩萨。中国雕塑从最初就不是主要表现真实的人，依靠想象和传承，参照自然来塑造虚幻中的形象。中国雕塑的传承方式是师傅带徒弟，言传身教，口口相授。如今，我们缺少文字的记载和佐证，无法知道中国的雕塑传统是如何具体传承的。雕塑艺人们长期被忽视，他们地位卑微，有些地方称之为“像匠”。我们几乎举不出他们的名字，看不到关于雕塑艺术的记载，更没有所谓雕塑家传记。

好在有雕塑传世，我们从中国依然能感受到中国雕塑造型演变的路径，依然能够感受到在这种过程中不断出现堪称大师的匠人。他们在不断改进、修正，创造新的形式，试验新的材料，只是我们不知道他是谁。但我们仍然为中国古代众多美妙绝伦的作品所骄傲，它们和其他文明古国的优秀雕塑在时空中交相辉映，毫不逊色。我们今日所见气势恢宏的秦兵马俑，每一位俑像都那么感人，造型处理、材料运用，包括最后的敷彩，都一丝不苟，充满对礼制的敬畏。这些数量庞大的雕塑群形成的地下景观不可能从天而降，又有多少匠人的血汗洒在其中。我们只能感叹塑造的壮观、美丽，包括兵马俑都塑造得如此庄严（图4）。中国雕塑很可能最初起源于图腾文化，表现人们的信仰和崇拜，它以真实的人或物做一种参考，更多的是一代代传承。当我们看到南朝那些巨大蹲踞（图5）的形象时，除了感叹古人的想象力，也一定想到了西汉的传统，那些奇异的狮子不是一夜之间“创新”出来的，它一定是在不断继承、模仿的过程中逐步成熟，中国人从来不缺乏对自然的细致观察和主观总结，总是巧妙地对形态进行归纳和处理。我们看到双林寺的彩塑，水月观音那种超越之美，浮雕像圆雕的完美结合，包括衣纹的处理，酣畅淋漓、飘飘荡荡。还有2.5m高的北方多闻天的坐像（图6），空间构架极其有力，头部圆块感的塑造强悍精美，艺术力量并不逊色于欧洲同期文艺复兴的雕塑。虽然两者并无直接关联，出于两种不同的文化系统，但许多艺术的规律应该是普世的、共同的。

中国人总要以各种方式回归到自己的本土文化中，江小鹤、刘开渠、王临乙、曾田友、曹竹韶、王子云这些留洋艺术家回国后不约而同地开始对中国古典雕塑展开研究。从王子云著作《中国雕塑史》中可以看到艺术家对中国传统雕塑由衷的赞美和理性的分析。“或者更为准确地说，他们在‘洋为中用’上作出了十分可贵的探索，创造性地把西洋雕塑技巧用于表现中国人的形象。他们从真实的生活当中吸收创造的资源，自觉地从民族传统中吸收营养，追求雕塑艺术的民族形式和个性风格。”<sup>2</sup>

中央美术学院雕塑系五、六十年代的时候，曾经有过一些学术活动来研究传统。吴作人带队集体到敦煌、麦积山考察石窟，在提倡通体研究的基础上，雕塑系的教员们自然形成不同方向来研究中国传统雕塑。王临乙对秦汉的青铜器和雕塑做了很多研究，他在教学中非常强调造型的生动性和主观性。曾田友留洋前曾作为江小鹤助手参与修复江苏甯直保寺的北宋塑像，这些经历使得这位非常推崇布德尔的大师时也在向中国传统不断吸收。在法国时期曾田友已经开始创造性地运用“谢赫六法”的中国绘画理论来研究西方和中国古典雕塑，在他1947年创作的《母与子》等作品已经可以看到相关研究心得。曾田友喜欢唐代的雕塑，那种雍容华贵、饱满膨胀、光影非常明朗的形体不断吸引着他。这对曾田友人民英雄纪念碑的创作

风格或许都有影响。傅天仇研究宋代雕塑，宋代彩塑唯美，没有唐代那么强烈，但是形体又很协调柔顺。同时，对自然形态的把握已经非常充分，比如北宋山东长清灵岩寺千佛洞的罗汉塑造写实，气宇非凡（图7）。曾竹韶则对北魏时期雕塑展开研究，北魏雕塑朴素、清秀（图8），没有那么华丽，但硬朗飘逸，和艺术家的气质有相通之处。

这些第一代中国现代雕塑家在归国之后从东西方两端中都做了艰难而有效的探索，是很了不起的。他们在教学、创作中不断地回归到某一个时期，具体到某一个人、某一件作品来研究雕塑形体语言本身的美，将领悟出的规律性因素融入自己的作品中，为中国雕塑的演进铺植了道路。

#### 四

艺术形式在不断演变，艺术弘扬生命的本质仿佛并没有改变。当代社会进步发展使得人类的生活在表面上进行了急剧的变化。人们的习惯在改变，但基因没有那么容易改变，人性则更加永恒。艺术也是如此，当我们回顾历史，让我们更加清晰地看到艺术演进的大致脉络，也为今日艺术家的选择提供依据。中国当代雕塑这30年已经拥有非常良好的社会环境和宽松的学术环境，中国雕塑家可以更方便地前往世界各地观摩雕塑，可以自由选择、吸取西方现代艺术以来的各种观念手法，如装置、现成物运用等各种形式极大地丰富了雕塑的内涵，创造着新的可能。曾经在雕塑领域关于“做什么”和“怎么做”的讨论如今已经不是问题，现在是如何更加深入研究将艺术做得更好的时候了。

艺术可以喜欢或不喜欢，但艺术作品的水准是有高下之分的。我们应该如何理解写实雕塑在中国艺术进程中的独特性？这种独特性直到现在仍然存在，亦随时代而变。在全世界的雕塑教育中几乎不再有写实雕塑专门教育的今天，中国仍有数量如此众多的雕塑家在教室或工作室中进行泥塑人体写生。写实雕塑的语言系统仍然是中国当代雕塑家所使用的主要语言。但是客观地评价，中国雕塑界对西方传统和中国传统两方面所作的研究深度都还远远不够。无论哪方的传统，都为今天的造型艺术留下了太多精彩的遗产，值得今天的雕塑家们更加深入地投入进去，来体会和总结。回归雕塑本体语言研究，与观念表达并不冲突，无论如何超前的观念仍然需要最合适的视觉形式来表现。技艺不会成为艺术的羁绊，它会成为一种重要的支持，使艺术家走向更加广阔的自由。

回归雕塑本体研究当然不仅仅是写实雕塑研究，还应该包括更广泛的形态研究和材料研究。应该看到，作为西方现代主义重要部分的抽象雕塑在中国并没有形成规模和体系。西方以摩尔和布朗库西为代表的雕塑家从写实雕塑逐步进入抽象形态的研究。他们从自然物象中提取具有抽象意味的形态，融合象征性创造新的雕塑形式，也为后来致力于纯抽象形态研究的雕塑家做好铺垫。中国现代抽象雕塑发展缺少这个环节，纯抽象形式的探索举步维艰。实际上，对空间中抽象形态的研究很可能已经让位于建筑和产品的设计。我们期待更多雕塑家在更多关注雕塑本体的抽象形态。这同样是一个迷人的领域。雕塑材料研究也只是近20年的事情。90年代中期，国内一些美术学院雕塑系开始逐步建立石雕、木雕、铸造、陶瓷、纤维等材料工作室，研究系统刚刚形成。关于中国古代雕塑的研究，近年来得到了更多艺术家和学者的重