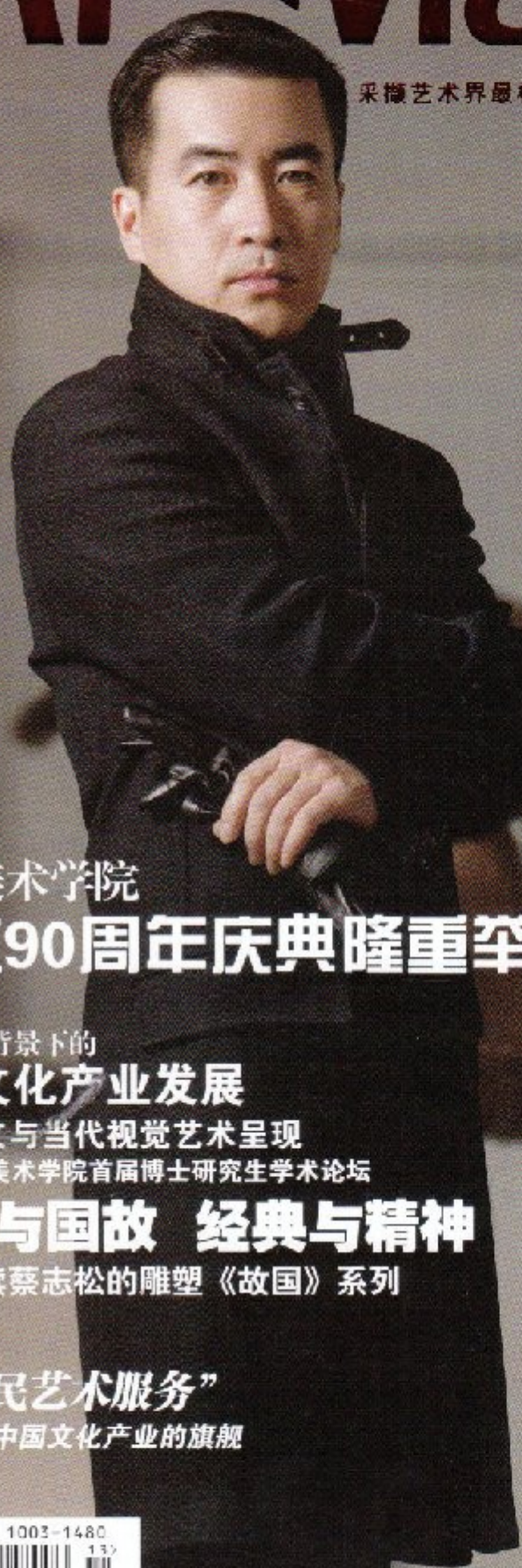


艺术经理人 11月号  
2008年

# Art+Manager

采访艺术界最权威的经营管理实战精英人物



## 中央美术学院 成立90周年庆典隆重举行

金融危机背景下的  
中国文化产业  
发展  
传统人文与当代视觉艺术呈现  
2008中国美术学院首届博士研究生学术论坛

## 故国与国故 经典与精神

——解读蔡志松的雕塑《故国》系列

“为人民艺术服务”

雅昌集团中国文化产业旗舰

ISSN 1003-1480



# 故国与国故 经典与精神

——解读蔡志松的雕塑《故国》系列

文/曹晔

蔡志松的雕塑《故国》系列所引起的反响在中国当代雕塑作品中还不多见。无论是在巴黎秋季艺术沙龙获奖，在全国美展获奖，还是被大众所误读，在网络媒体惹出众多非议，都在说明他的作品的成功。成功的标志不只是获得了奖项，更在于它所引起的多方面关注。赞誉与争议都是由于作品受到关注乃至被误读的结果。如果一件作品摆在那里，观众视而不见、无动于衷，说明这件作品未能提供任何新的和值得关注的因素。

蔡志松的《故国》系列所以能引起这样的反响不是偶然的。蔡志松不仅对东西方雕塑艺术的历史沿革有自己独特的认识，而且对雕塑在当下所处的文化环境也有着清醒的了解。《故国》正是他在历史与当代的经纬在线后做出的个人化选择。在历史这条纬线上，他择出了他可以承袭的写实这条线索，在当代这条纬线上，他又确认了立足本土文化这一坐标。蔡志松的这一看似保守的选择，实际上是极为明智和深思熟虑的。因为当清醒地意识到，在全球化浪潮中，西方强势文化和本地文化的兼井以及它们之间不可避免的对抗。然而，这种文化冲突给艺术家带来压力的同时，也给艺术家带来前所未有的机遇。

从积极的方面看，全球化的文化环境应该理解为一种多元并有又相互渗透的文化环境，而不应该是一个以西方为中心的、以强凌弱的文化环境。不同文化之间不仅应该寻求相互沟通和交流的可能，而且应该保持自己对艺术的阐释能力和判断标准。全球化与本土化不应该仅仅是一种对抗的关系，更应该是一种互动关系，非全球化为本土文化的发展和多种文化之间的沟通与交流的契机。我们共处于一个多种文化并存的地球上，不同文化之间既存在对抗与冲突，也存在交流与沟通的可能。过多地强调不同文化之间的对抗，不利于不同文化之间的交流。非但自身文化得到世界性的扩散，就必须首先考虑如何实现不同文化之间的交流，而交流的第一要义，就是要接近对方而不是疏离和排斥对方。接近对方的过程，就是一个了解、接近、兼容同时又向对方渗透的过程。在当代，没有能够孤立于全球化以外的文化实践。如果我们不想攀附在西方强势文化的尾巴，又不打算与全球化风来取对立的姿态，那么，我们就需要面对异质文化的“兼容”，又必须坚守自己的文化身份，在我们自身的文化背景中建立精神支点。蔡志松的《故国》系列正是在这样一个大的文化背景下引人瞩目地浮出水面。

蔡志松在学院阶段的专业训练基本是来自于西方雕塑的写实语言，但他的《故国》系列无论在形体结构的设计上，还是造型空间的处理上都与西方雕塑拉开距离。《故国》中的人物既非叙事性的，也非生活化的。蔡志松所塑造的人物，

非人物。如希腊雕塑则是来自于神话中一个有名有姓的神。蔡志松所塑造的人物是拟人化的、象征性的、共性化的。他的思路不是去表现某个时代、某个历史人物或历史事件，而是在更高的层面把握一个民族的精神特征。因此，我们可以把《故国》中的人物看作是中华民族群体人格的象征，也可以看作是中国文化精神的象征。我们在《故国》中看到的是“国故”，看到的是一个民族既有的历史和文化，看到的是一个民族固有的气质与精神。

蔡志松通过他整整一个系列的创造，把我们带回到中华民族的古老文脉之中。《故国》系列由“风”、“雅”、“颂”三部分及外加一个“行为实验”组成。“风”、“雅”、“颂”山自了《诗经》中的一种韵律。“雅”又分为“大雅”与“小雅”，但又不能用《诗经》来附会他的雕塑，作者借用这些《诗经》中的概念，只不过是更加凸显其作品的史实与文化意蕴。“风”和“颂”两部分均各有一组人物构成。在《风》中，人物的身份（侍者与文臣）体现在服饰与动态中。在《颂》中，人物（除去原有的武士）则是通过人体的动态结构来体现。而衔接前后两组人物的“雅”则是通过另一组具有象征意义的对象（竹筒、养轴、屏风）的“再现”来完成。加以他通过行为实验制作的一扇红色大门，使这个系列更显得丰富和完整。

蔡志松的《故国》让我感到，他力求在作品中体现的是一个已经逝去的“古中国”形象，如同古希腊、古罗马、古埃及那样的一个文明古国形象。因此，他虽然使用的是纯粹的物质语言和材料语言，但却是一种更为宏大的超越历史时空的“文化叙事”与精神性表述，是通过雕塑特有的形体、空间、结构加以阐释的“语言艺术”。蕴涵着对生命、人性乃至“族性”的深刻与解。但这种理解无疑是个人化的，是“我注六经”而非“六经注我”。因此在对作品的理解上产生的歧义也是正常的。

蔡志松用象征性的雕塑语言所诠释的“故国”也即“古中国”，在我又看是准确的、有分寸的和有深度的。这种体例的关系和立足于内在精神的把握，略去了许多装饰的、虚张声势的东西。网民们对那些所谓“勾践挖肾”和“下跪”的形象提出质疑，是因为他们似乎觉得只有高高挺起的英雄形象才能代表我们的民族。其实这是一种肤浅的简单化的理解。中国一向被视为“礼义之邦”，侵略、好战、扩张、冒险不是中国人的本性。自秦以来，一直在修筑城墙是一个很好的说明。这堵大院墙只是为了防御外敌的入侵，只是出于一种守卫而非扩张的需要。辜鸿铭在《中国人的精神》（又名《春秋大义》）一书中用“温良”（gentle）来概括中国人的特性或留给人的总体印象：“我所谓的温良，绝不意味着懦弱或软弱的服从。正如前不久袁嘉宝博士所言，中国人的温良，



### 蔡志松

1972 生于沈阳

1997 毕业于中央美术学院附设系，获学士学位

2001 毕业于中央美术学院雕塑系硕士研究生同等学力

1998-2008 任教于中央美术学院附设系

### 获奖纪录

1997 高松松雕塑金奖

2000 “2000世纪战争胜利五十周年美术作品展”金奖

2001 中国河北国际雕塑奖最佳作品金奖

2001 于法国巴黎国际雕塑展“最佳作品”

2003 中国福州国际雕塑奖最佳作品金奖

2004 第十一届全国美展铜奖

2004 中央美术学院最佳作品

### 公共收藏(国内部分)

中国美术馆、中央美术学院美术馆、何香凝美术馆、浙江美术馆、重庆美术馆、青岛美术馆、云南雕塑艺术馆、北京政府、石家庄市政府、佛山市政府、焦作市政府、沈阳大使馆



图4 范植

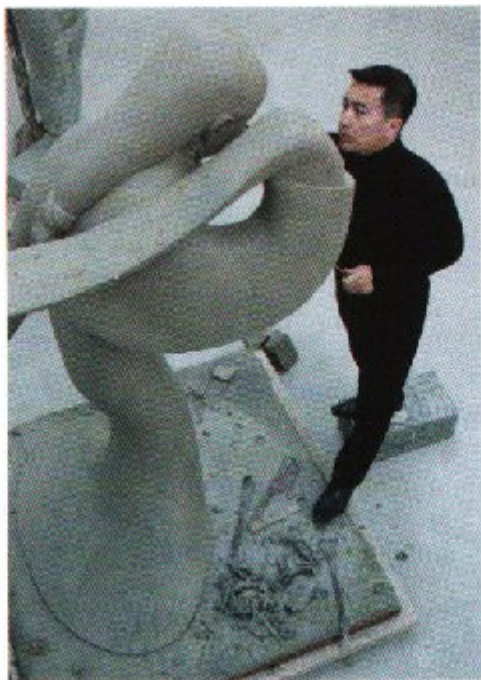


冷酷、过激、粗野和暴力，即没有任何使诸位感到个快的东西。在真正的中国式的人之中，你能发现一种温和平静、庄重老成的神态，正如你在一块冷从适度的金属制品中所能看到的那样。”李鸿铭把这种“温良”看作是一种从野蛮人进化而来的文明的象征。他说“在旧式的典型的中国人身上，没有丝毫的蛮横、粗野或残暴。借用一个动物学的术语来说，我们或许可以将中国人称之为被驯化了的动物。我认为一位最下层的中国人与一位同阶层的欧洲人相比，他身上的动物性（即德国人所说的蛮性）也要少得多”。蔡志松在他的《故国》系列中通过人物的造型、形体结构以及发髻服饰的运用所给予我们的总体印象正是如此。他通过这些“古人”所表达的正是个已逝的“古国”和一种“古风”。

或许，我们很难从纯专业的造型角度来向公众解释清楚何以要采取那些“躬形”（如《故国·风1》、《故国·颂2》）以及“跪”、“拜”的姿态（《故国·风2》、《故国·颂1》）。但这种身体的“躬曲”姿态确实是谦卑甚至身份卑微的人的一个非常典型的身姿。甚至是上千年来除了皇帝之外所有的臣民都会有一个姿势。它象征着顺从或服从，即古时所谓的“顺民”。至于在《故国·风2》中的那个五体投地的跪拜者，不能简单地解释为是给谁下跪或叩拜，它更是一种礼仪，也是一种心明似水的顶礼膜拜。它表示对被拜者（如父母、皇

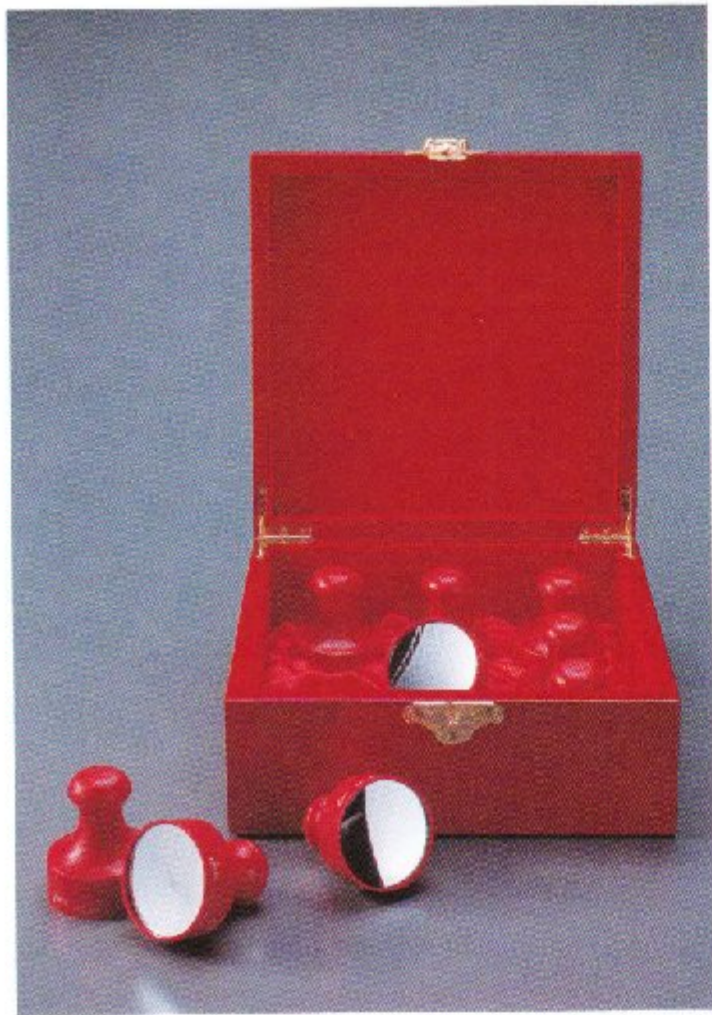
宗、天子、神佛)的尊重、崇拜、乃至敬畏之情。《故国·歌1》中那个武士的跪姿则有完全不同的内涵,它显然不是一个生活中的动作,表情也不是特定情境中的表情。下肢的“曲”和上肢的“张”所产生的空间节奏是独特的,表达出一种庄严感和神圣感。当然,作为艺术家本人的态度我们也不能简单解释为是对“故国”的一味颂扬,我以为,带着一种包括神往在内的复杂的感情对已经逝去的沉重历史与人生的回望与反思,是蔡志松在《故国》中所取的基本文化立场。

蔡志松的《故国》系列成功的另一个重要原因是在材料语言方面的开拓和创造。没有对这些新材料的启用,就难以保证其“文化叙事”的独特性、新颖性和经典性品格。他对铜板、铜线、铝板、铅皮、铅丝、铅板乃至麻布、麻绳的使用,不仅超越了传统的木料、石料和铸铜,而且充分显示了这些材料的语言特质。蔡志松一方面对人物造型的推敲表现出一种少有的敏感和精准(《故国·源5》是唯一的例外,这个过分扭曲的动作与整部作品不协调),同时对材料的选择和处理也是独具慧眼。当他把那些切割好的铜片一块一块粘接到形体上的时候,我们看到的不仅是丰富的肌理,而且看到了秩序、看到了历史与文化的积淀;当他用铅皮、铝板来做卷铺、竹筒、用钢板来做屏风时,他让我们感到材料的转换所产生的巨大意义。这些看似具象的对象已不再是原有的“实在”,而是在材料的转换中被观念化、永恒化为一种文化象征。



2008年秋创作现场





印 漆器凹面镜 皮革 22 x 22 x 10.5 cm 2008年



印 印



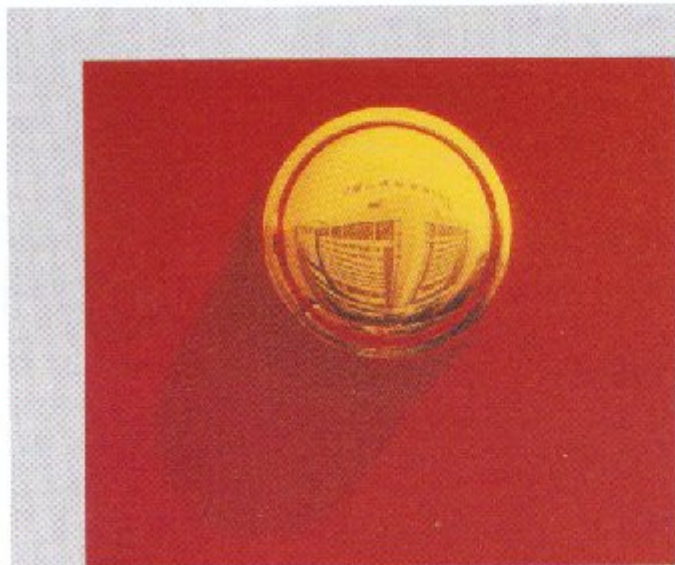
印 印

装置作品《印》正是依照这个逻辑发展而来的，在这个作品中，代表着某种“制度化”权利的赭皮图章的底面被掏空，镶嵌进去的是一面凹镜，通过光学成像的原理，凹镜所反射出来的是一个颠倒的图像，同时，由于它的光学焦距的原理，所呈现出来的也是一个虚像，但是如果你睁一只眼闭一只眼看时，图像便会转化为实像。在这里，蔡志松已经进而历经这种“制度化”的权力符号自身的“合法性”。——也就是说，当你发现了“历史”背面的荒诞性的时候，它表面的权力化所必须的庄严性便被解构的一干二净了。至此，蔡志松的作品似乎从悲剧性的“正剧”走向了嘲讽的“喜剧”，用笑

声颠覆了“历史”和“制度”的庄严性。

而在作品《玫瑰》里，他的这种历史感又从宏大叙事走向了个人心灵史，铅质的“玫瑰”传达给我们的是一种悲剧性的心理感受。它相当于是以一种“夫子自道”，更为直接地向观众表达艺术家自身的一种内心情结。这种沉重的、悲剧性的心理意识实际上也是蔡志松将个人的情感意象与历史文化关怀结合起来的一种心理象征。我们可以再结合他以前的作品，一卷巨大的、铅质的元字立轴（那3），便更能理解他内心的悲怆的历史情怀。

——摘自关鸿《“历史”的歧义》——评蔡志松的作品





沉思 青铜 树脂 154x83x142cm 2006年

如果我们对实物不以为然，画得再怎么像，如何令人激赏，也没有用！

——帕斯卡尔《沉思录》

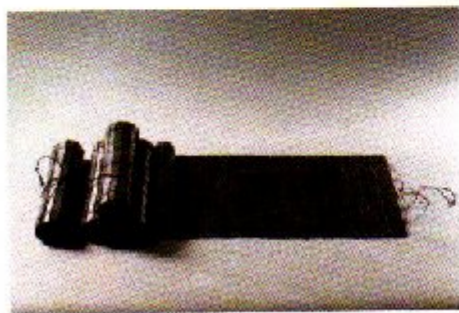
总觉得，这句话似乎是说给蔡志松听的。

在蔡志松的雕塑作品身上，清楚地读到人对生命的谦和态度，竟然能够如此丝丝入扣、牵动人心。那种态度不是在于他对主体技巧表现的问题上，而在于他自己本身对于所描写主体，就有一份难以掩抑的尊崇。

蔡志松曾经提到，艺术作品从专业角度来看，技巧很重要，但是如果没有精神支撑，感动力是会很有限的。他也进一步提到，如果你真的关注人的生存状态，感触才是最深的。

蔡志松的这段话，或许说明了他作品的精神内涵。我个人觉得，探讨蔡志松的艺术，精神内核的本身是一定要触及，假如只以表相的样貌来加以延伸，那么能够深入的转折就缺少了太多。

蔡志松的雕塑作品，从外形上来看，或许会很容易把时空背景定调在秦朝，甚至也可能过



战国·秦2 青铜 铜泥 130x38x6.25cm 2002年

## 历史的深度 在他的作品里成为现代经典

——读蔡志松的艺术

文/杨乃林

度解释人物本身的姿态语言。只是，这样的解读基本不太过于简单，倒是夏方舟在【解读蔡志松的新塑《战国》系列】一篇文章中，有这样的描述「蔡志松不仅对东西方雕塑艺术的历史沿革有自己独特的认识，而且对新塑在当下所处的文化环境也有清醒的了解。《战国》正是他在历史与当代的经纬在城所作出的个人化遗产。在历史这条经纬上，他接引了他可以承继的写实这条线索，在当代这条经纬上，他又确认了立足本土文化这一坐标」。这段话，非常清晰地把握了蔡志松的雕塑作品，从一般世俗符号的分类方式中，提升到另一个极具当代性格的语境。这一点，大大破解蔡志松雕塑艺术被纳入到传统雕像类的范畴。

许江这样说过：「我们不能把传统仅仅作为遗产又保护，因为遗产是一种不动产，应该将传统作为一种有效的活的资源」。对蔡志松来讲，历史是个可以运用的任意门。他往往通过这个门坎，从那些既有的元素里面，再一次创造生命的可能性。他说过，在现代艺术领域中，所提倡的艺术多元化发展，其实这种多元化是以西方文明为主导的多元化，它的本质也就是一元化。他认为，一个民族如果文化精神消亡了，那么民族精神也将被动推，艺术家是社会最敏感的神经，有责任将民族的文化继承并光大。他觉得，现在多数人群在追随西方潮流，而自己所要作的就是冲破这种一元化，开创另一种现代艺术样式，一种能够体现东方民族气质，能包涵中国几千年文化底蕴的现代艺术语言，在宏观的文化领域里，真正和国际平等对话。

那么，在蔡志松心里，这所谓文化底蕴又是

如何呢？人物，是他所选择的载体之一；或许也可以称之为重点素材。他自己就说过：人类的历史在他眼里，就是无数生命体不断挣扎而构成的一幅悲欣交集的长卷。于是，他借用了秦代人物的普遍性造型来作为基点，但却彻底透过理性的新塑，逐渐布置了精准的现代语境。这里面我比较想提出的，是他所运用的技巧，繁密、精细，就好像古代工匠师以相当长时间慢慢琢磨出的作品是一样的。蔡志松企图让他的人物，回归到一种就仿如历史流走的流程一般，需要以时间来经营出事实的表征。这样的技法表现，充分沾染着他对于历史的深度体悟。

现代语境，是我对蔡志松雕塑作品最大的直觉感受，我很难从他的作品里面，将他的雕塑归类到所谓传统雕像的范围，我甚至也不觉得他的作品有所谓复古性。他的艺术，说脱胎就是一份现代思维，而这份现代思维却又如此充实地被填满着文化的厚度。我想，这是一个最需费说出来加以区隔的地方。

对蔡志松来讲，伴随着中国人这个称谓的背后，苦难，几乎成为一种宿命。问题是，蔡志松非常真切地抓到这样的宿命情怀，却一点也不愿意从可实的理念去迎合那通往口，反而更准确地把中国人生命虚空里头，那层蕴藏的坚韧生命力量，整个都挖出来。然后，他以一种几近沉默之姿放射了外。假如你留意蔡志松的作品，在那双雕塑会，精雕细刻，脸部出奇的安静，身型精瘦健硕的人物身上，一定会发现有一股很难祛除神的力量，那股力度承载着太多的生命沧桑，却丝毫没有被冲刷消散，一点也不愿意把所谓的苦难挂在



尽头。这，其头也就是生命厚度。

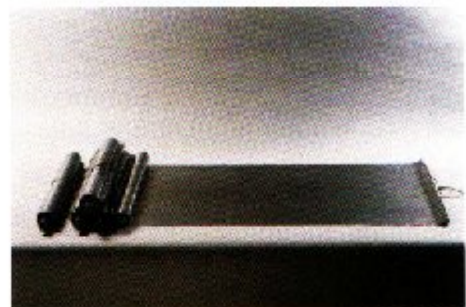
蔡志松对本质性的东西，格外着迷。比如游，他选择人物来作为表现，但是他回到人教自身本质的生命历程，而不是去夸大一份苦难的情绪，让观者的想象空间变得理化。同样道理，蔡志松有件《历史的延续》的作品，他挪用了传统中国朱门的概念，利用朱门面板上的铜扣眼，把他从中国所发生历史事件的地点拍摄下来的照片复印上去，接着再将整个装置作品拍摄下来，以布面数码输出的方式呈现。这件作品，探讨的议题有记忆、有感伤、更有时间的流逝感。蔡志松把近代中国历史事件发生的地点逐一以影像纪录，这本来就是一种属于一种追溯的心理，藉由转印的方式来加以留存，这则属于是一种痕迹的书写。至于，门则是一种记忆的开启与关闭，尤其又是以中国皇帝常见的朱红大门，则更把中国人的心酸全都写在上头。再来另一件以借这个材质做成的《档案袋》作品，这件作品所蕴藏的无奈相当深沉，是我个人觉得蔡志松诠释得最精妙的代表之作。档案袋这种东西，也就是一般所谓的牛皮纸袋。这一只牛皮纸袋，在中国人陡的社会进程里面，它其实就是纪录着一个人在进入社会之后，每一个工作环节的转神组节，简单讲，应该就是一项人进入

社会工作后的考核表。这个档案袋是属于极密机密的文件，个人是完全无法阅读得到，只有单位的主管还有可能翻阅。因此，里面的内容到底有那些呢？或许一个人穷其一生也都难以得知。蔡志松挪取了这一个元素，一样从历史的角度切入进去，以借这种材料慢慢敲打成型，牛皮纸袋的折痕，清楚地记载着这里面一个生命体的环境转折，那将表现出来任人宰制、全然无助的心理，甚至散发出一股神秘的氛围，全部都释放在那薄薄、皱皱袋子上。

蔡志松的人，严格讲并不是一位擅长透过言语来传达内心澎湃的人。不过，反却发现他的艺术，其实是非常抒情的，具有一更透露隐晦的愁怀，一种对历史所经受过起起落落、有着无法排遣的心理深沉愁绪。无参与历史幻化的又是人，人在这历史的进程中，往往是主角，也往往是最容易感放恣的感叹。蔡志松在这个里面，看到生命起伏与陨落，更也看到由太多生命所积累、成就出来的文化底蕴。可贵的是，尽管从历史经验中获得人的卑微，但是蔡志松却一点也没有特地在作品身上布设那份扑簌不掉的内在酸涩。我反而看到他让眼前这些人物，是如此尊严地看待生命的自身，谦和、内敛，却不然大无人。就算他所借用

的人物造型是古代，却一点也没有时空僵化的刻板性。你在他的人物身上，看到超现实的人类进化历史、看到类似倪三小说中的科幻性，你更看到一份生命跃动的当下性。

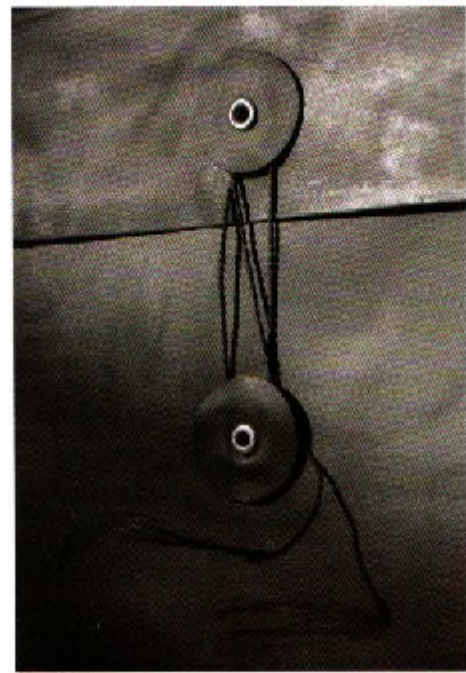
我们其实很难对历史赋予一个写实的样貌，就如同文化本身的厚度也很难被量化。只是，蔡志松却很巧妙穿过历史的大门，但又不会受到历史背后的事件所定格，他的艺术，处处都有着生命努力奋发的痕迹，那种丰富有一份结结实实的重量，通过他的作品，观者看到了无数生命所串连成的文化本质，不仅有厚度更且层次分明，而入就在那里而，笃定、自尊地看待这滚滚红尘，万般诸事了然于心。



蔡志松《档案袋》牛皮纸、铜线 120x33x0.25cm 2009年



作者与档案袋



档案袋 牛皮纸、铜线 35x3.5x48.5cm 2005年