

屏住呼吸

杰罗姆·桑斯专访胡庆雁

这篇专访于 2015 年 1 月 22 日完成于北京

杰罗姆·桑斯（以下简称桑斯）：你的作品很多样化，包括录像、雕塑、装置以及拾来之物等等，你是怎么定义你的作品的？

胡庆雁：实际上并不是我又做雕塑，又画画，又做录像，我认为我从始至终都是在做雕塑，可能表现形式会有录像、绘画、拾来之物等等，但是所有这些都仅仅是我的雕塑的方方面面而已。

在我眼里，雕塑并不是对现实的一个简单地模仿和拷贝，它其实和其它有生命的物和人一样，是独立的，不依附于其它东西的，有血有肉的生命。

桑斯：复制可能是对你的作品的一种误读。但是你有的作品确实也运用了复制的概念，比如你有一个作品 *模仿的故事*，你之前也提到过很多次你对创造性地复制现实并赋予其新的意义很感兴趣。

胡庆雁：它是从复制的手段入手，却不是针对“复制”问题的作品。相对于其它的东西，雕塑似乎很坚硬，好像是永恒的，其实这件作品主要是针对这些的，它想表达的是雕塑也有脆弱性，雕塑形象只是以一种临时状态存在，雕塑也有从它诞生到哪一天被毁坏甚至灭亡的时候，而不是永恒的。

桑斯：这让我想起了展览的标题 *永垂不朽*，直译其实就是“永恒的荣耀”。它看起来是在探讨“生”和“死”。那么在你看来什么是“永恒”？什么是“荣耀”？

胡庆雁：*Eternal Glory* 用来指代中文“永垂不朽”，比如说我们希望一个人或一件事“永垂不朽”，永远地存活。一个伟人雕像，或者纪念雕像，我们希望用这些雕塑做到让他们鲜活、永不褪色地留存在我们记忆当中。实际上，我用“永垂不朽”取的并不是这层意思，我觉得雕塑并不能够永恒，更不会不朽。我强调的“永垂不朽”指的是它会流动，会变化，会灭亡，但是

不会消失，它可能会以另外一种形式存在，甚至会转化成另外一个东西，一种生生不息的感觉。

桑斯：“转化”似乎是你的创作核心。这几乎像是身体，从来不会停止在那里，它是永远运动的，一直在发生变化。如果你想让时间停止，那是不可能的，时间一直在移动和变化。

胡庆雁：一切人、事和物无不处在“转化”当中，我试图在作品中对它有所体现，把雕塑定义成一个“永恒之物”。认为人是有生命的，有血有肉的，有思想的，而雕塑只是现实的一面镜子，或者只是现实的一个物证，这实际上贬低了雕塑。而我试图让雕塑和人平等起来，雕塑也是有血有肉的，它也和人一样，是有生命的，也会有生老病死。

桑斯：但是很多艺术家都希望把作品做到极致的边缘状态，他们会想把作品定格下来，不让时间侵蚀它，就像照片一样。就像杰夫·昆斯（Jeff Koons）的作品，从上世纪 80 年代至今，他的作品永远保持初始的状态，不会被破坏，不会泛黄，永远是光亮的。但在你这儿，我们看到了时间的痕迹，它也许会不断变化，这就很现实，人们可能不会想去拥有它，因为从物理意义上它没法实现永恒，而是处于永恒的变化中。

胡庆雁：我觉得最根本的是对待雕塑的看法和态度不一样。很多艺术家是在利用雕塑来表达他们的观念，其实雕塑只是一个传达观念的中介。我并没有想用雕塑来表达我的观念。我通常是先有了作为“雕塑”的某个物，然后去给它找个存在的理由，并不是先有一个观念，然后去找材料做一个雕塑。所以，我是放弃自我来挖掘雕塑这个纯粹之物，而不是让雕塑来附和我。

桑斯：方法虽然不一样，但问题在于所有的地方都有身体的存在，身体是贯穿于所有作品中的。

胡庆雁：我不是故意把身体作为一个命题，它之所以屡屡浮现出来可能有两个原因：一方面，在中国的教育体系当中，尤其是雕塑教育，大部分时间里基本上都是做写实雕塑，你的模特永远都是人体。所以你一直在面对一个真实的肉体，然后用泥巴去模仿这个肉体。另一方面，在做雕塑的过程中，你的身体会和雕塑做斗争，或者说交流。在雕塑成形的过程中，你的身体也被雕塑塑造着。所以，从这两方面而言，潜移默化中就会对身体有一些认识和兴趣。

关于身体这个问题，一方面，所有的作品可能都是关于我的身体，观众看了也可能会唤起他对自身身体的认识。但更重要的一点是，我希望雕塑拥有自己的身体。首先跟我们的身体有关，可能我们的身体是起源，但是一旦作品完成之后，它本身就成为一个独立的身体。

桑斯：从工作室到画廊的风景这个录像作品是一个非常有意思的表演，它展示了作品如何走向观众：从工作室“飞”到画廊的自然过程。它很直观地呈现了作品制作的地方，存在的地方：从诞生到发展。它探讨了作品的源头、准备以及如何走向外部。它可以走进博物馆、被收藏家收藏，或者在其它展览中展示，画廊的白色空间犹如赋予作品生命的平台。

它几乎像一面行走的镜子，让我想起了意大利艺术家米开朗基罗·皮斯特莱托（Michelangelo Pistoletto）的作品，20世纪60年代，这位艺术家背着镜子在意大利的城市行走，这样整个城市都反射在镜子里。

胡庆雁：影像和画布的关系在这件作品中很重要。一堆泥巴的故事将雕塑变成了一个松散的过程，图像和油画布的关系在这里也变得松动。一幅油画，落在画布上的图像是凝固的。而在这件作品中，图像不停地在画布上游走离去，最后，这个画布放在那里，如果没有投影，它本身又是空白的。

桑斯：在你的作品中有对空气的永久展现，就像作品一口气。呼吸是生命的迹象，吸一口气，然后吹进雕塑里或材料中去。作品空房间、人民也是如此，都迷恋于捕捉住这一口气并将其永远地贮存在雕塑材料里，迷恋于捕捉生命的某一瞬间，让无形之物化为有形。

胡庆雁：我确实对“气”很感兴趣，最开始我并没有意识到。起初我觉得雕塑是一个物体，是放在空气、空间其中的一个物体，是空气包裹着雕塑，或者说只有雕塑周围才充斥着空气。迄今为止发现的最早的雕像是石雕——霍赫勒·菲尔斯的维纳斯雕像，后来出现了铸铜技术，因为铜很坚硬，中间还是空的，比较轻，于是铸铜雕塑就变得广泛。近几十年，人们又采用玻璃钢这种更便捷、成本也更低材质。一直到现在，空气已经自觉、不自觉地溜进了雕塑的内部，从铸铜雕塑到玻璃钢雕塑，雕塑经常以空壳的状态存在。虽然之前没有直接展现出来，但是空气已经溜进雕塑里。

桑斯：是的，空气是生命之源，却又是无形的。但是在这儿，你赋予空气以重量。你是试图给空气树纪念碑吗？

胡庆雁：可以这样理解，这是其中一方面，雕塑的空间很重要，说具体点，就是空气很重要。但是怎么才能让空气不那么虚？让空气实实在在地呈现出来？

另一方面，很长一段时间雕塑已经以空壳的形式存在。只是我们看一个雕塑更习惯于看它的外形，而忽视了这个躯壳的内在空间。我实际上是把它的外貌去掉，只留下装着空间的一个壳，

这样空壳就凸显出来了。比如，罗丹的青铜雕塑，杰夫·昆斯的不锈钢雕塑的内部都是空的。但是作品的意义来源于外貌。我做的就是把这些产生概念和意义的表象全部抹掉，只留下一个空壳。用“空气纪念碑”来比喻这些空壳很到位。

桑斯：在我看来，作品空壳/间和人民隐喻着我们所生活的互联网数码时代。你认为你与他人联系在一起了，但实际并不是这样的，你们是互不关联的。这就是联系的幻想或者说是假象。在这几件作品中，人们看似相互交织，但其实其内核又是相分离的。在人民这件作品里，很多钢管“躺”在一起，就像一群朋友，或者一个族群的人民，他们之间是有联系的，每个人都连接在一起。你是在刻意展现一种悖论，虽然它们有着高度相似性，但又存在着巨大的距离？

胡庆雁：虽然这些个体你压着我，我靠着你，但是它们之间彼此都是独立的。尽管每个的形状、颜色和尺寸都不同，但又没有根本性的差异，个体仅仅作为抽象符号而存在着。

桑斯：所有的东西看起来都是旧的，不是全新制作的，是回收的，留有时光的痕迹。它们看起来制作得并不完美。这些二手材料对于你的意义是什么？

胡庆雁：“二手”材料是低廉的，甚至被抛弃的，但作品最后的效果又是庄严的，有一种冲突在里面。作品人民中也确实存在着这样的悖论。有时候人民很卑微，处于底层的、可怜的、不被人尊重的状态。但有时候又把人民描述成为人民服务口号的受益者，人民是伟大的。但人民真正的本质究竟是美好的，还是被践踏的，每个人都会有自己的体会。

桑斯：我还看到了“空”和“满”之间的关系，这很像伊夫·克莱因（Yves Klein），你怎么看？

胡庆雁：有时候其实走到极端，空的就是满的；反之亦然。比如，做雕塑你要是把一个形象做得特别具体，特别超写实，像一个蜡像似的，丰富得不能再丰富了，拍成照片像真人一样。但是这也走向了另一个极端，它已经完全是一个空壳，一个表象。如果不纠结于塑造一个完美的东西，而就是踏踏实实去做，不断流动、不断转化，最后可能什么物件也没有留下，但心里却是很满、很丰富的，反而会留下无限的想像。

桑斯：你制作的大多数作品都需要一个漫长的过程，尽管它看似简单。你和时间是什么样的？

胡庆雁：其实我最切身的体会是，做雕塑以后，你必须变得非常有耐心。绘画或者图片可能更容易呈现一个完整的東西。而制作雕塑却是相当漫长的，通常是从焊架子、上泥，到深入塑造、翻模、打磨、上颜色，一个很不起眼的雕塑，都凝聚了繁复的程序和大量的劳动。慢慢的，我就习惯了这种日出而作、日落而息的状态。

桑斯：回到展览的标题*永垂不朽*，你不觉得在中国如此快节奏的国家这简直是一个悖论吗？那么这是否是对你们国家追求快速发展甚至抛弃了悠久历史底蕴的一种回应？慢显然是对当下中国的快节奏（快速的经济发展、社会变化）以及艺术世界和艺术市场所需求的过度生产的拒绝。

胡庆雁：并非出于艺术逻辑上的反其道而行之，不过，不论对整个国家还是艺术界来说，过快都会产生很多不必要的垃圾；而且我自身也对快节奏很不适应。很多艺术家做作品很快，一年可以参与很多个艺术项目，我觉得我不适合这种快速的状态，如果那样的话我会失控。所以我不停地给自己制造麻烦让节奏慢下来，可能一、两年做一个个展，每年参加两、三个群展，这样可以在工作室悠闲地摆弄作品。

桑斯：你和作品的大小的关系是什么样的？比如作品*模仿的故事*，从最初的尺寸变成很小，到最后几乎消失。你所有的作品中，都有一种比例关系在里面，小到谦卑的比例。这是不是也是对当下追求用大的、超大的作品占据整个展厅的趋势的拒绝？

胡庆雁：中国这个社会会让你时刻对自身的尺寸发生怀疑。有时候整个社会现实让你觉得自己非常卑微。就我的性格而言，尤其在我年龄还小的时候，我经常有自卑的感觉，觉得自己微不足道，像一只蚂蚁似的，有时候遇到一些让你感觉好一点的事情情绪又会好一些。就像人民，有时候会被践踏，有时候又感觉自己挺直了腰板。所有这些会对作品有一些影响。当然，2008–2010 的三年时间里，我完成的唯一一件作品*模仿的故事*也的确是对当时的超大尺寸作品泛滥的状况的回应。

桑斯：作品*金山*是山的形状，但如果你对纸施加压力，那么就什么都没有了，只留下纸片了。还有*无果之树*，没有人看见树，说到树，给人的感觉应该是树很高，但是在你这儿，这些树都特别矮，就像盆景。但很有意思的是，这两件作品都在以某种方式探讨“死亡”：这些树永远都不会生长，停滞在最初的状态，而*金山*就像是对死亡的纪念。你怎么看？

胡庆雁：我能想到和死亡有关的是*金山*。至于树，你说的这一点，可能我还没有意识到。我们一提到树，就觉得应该是很高、很大的，这还是原来的雕塑思维和概念。其实树有很多因素，

在我看来，相比大的尺寸，可能生长、蔓延的状态更像树。《无果之树》中的每一株都是铜液从底部流动到主干进入枝杈的生长的结果，这就是我理解的树。你也可以理解为是树的尸体，它曾经生长了一段时间，然后死亡了，留下尸体。

桑斯：能再解释一下作品《金山》中那些金色的纸对中国人的意义吗？

胡庆雁：西方没有这个，很多西方朋友觉得是巧克力，在中国完全不是这样。每到春节、清明节，我们就用金纸折元宝，然后拿到街上去烧给过世的人。在中国人的概念当中，这些纸元宝烧完之后，会去到过世的人所在的空间，变成真金白银，他们就有钱花了。

我为什么做这个作品，是因为我们老提“观念”，用作品来表达“观念”，其实我对此有些怀疑。在《金山》这件作品里可以看到中国人的世俗观念，这个观念比艺术当中所谓的观念还要具体一些，而且更加深入每个人的内心。它虽然很虚幻，但是很多人都在参与这个行为。

所以，我是在用世俗的观念来揭示观念艺术的虚幻。世俗的观念本身就很观念艺术了，我觉得艺术的观念反倒不如世俗的观念更观念。

桑斯：它看起来像菲利克斯·冈萨雷斯·托雷斯（Felix Gonzalez-Torres）的糖果堆，观众可以拿糖果，而在你这里完全不一样，你并没有邀请观众拿纸元宝。你和这位美国艺术家的关系是什么？

胡庆雁：说《金山》像托雷斯的作品，那是完全没有进入这件作品。这是两件完全不相关的作品。当然观众如果不介意，不避邪的话，想去拿，那也没关系。但是中国人肯定不会去拿，就算我分给大家，也不会有人要。

桑斯：哪些当代艺术家给了你参照？

胡庆雁：肯定是有参照的，这是毫无疑问的，我觉得艺术的发展其实就是相互参照，不断生长的过程。有时候可能看着相关，其实探讨的是完全不同的问题。如果没有参照也就无所谓新的问题，或者明明是一个很旧的问题却以为是很新的问题。我并不回避参照这个问题。至于中西方，这很难分清。我是在中国接受的教育，所以我的作品肯定和中国的现实有关系，但是中国当代艺术发展的历程很短，所以我也接受了很多来自西方的影响。所以，肯定是混杂的。

桑斯：有哪些同辈艺术家是你觉得比较接近的，可以有思想上的分享的？

胡庆雁：我并不觉得只有同辈艺术家之间才可以分享思想，甚至有时与一些无关艺术行业的人更容易产生思想上的交流。

桑斯：你的下一个项目是什么？

胡庆雁：可能与很多艺术家不同的是，我通常不是一个展览结束马上开始下一个。因为每次展览之后我都如同站立于悬崖边，会想下一个作品会是什么，很无助，但又很兴奋。我时刻把自己逼到那个地步，觉得可能做不出新的作品，然后却在那个环境里又往前走了一步。我现在在想，如果哪天我真的做不出来了，行吧！我投降。