

# 胡庆雁访谈

文：Karin Seiz，胡庆雁

北京和 Ardez，2013年1月9日

**Karin Seiz**（以下简称 **Karin**）：你在山东潍坊长大，后来学习雕塑，先是在广州美术学院，然后是在北京的中央美术学院。你是怎么决定当艺术家的？

胡庆雁（以下简称胡）：实际上，最开始就是喜欢画画，非常简单，根本不是一开始就想着成为艺术家。应该说是在到广州美院雕塑系学习之后，我才认定自己以后要做艺术。在广州读书期间（2002–2006 年），主要学习的是雕塑写实技术，而创作的理论和实践相对少一些。2007 年，我到中央美院雕塑系读硕士，北京的艺术氛围比广州要活跃许多。期间，我看了不少展览，研究了 1950 年之后的艺术史。研究生这三年，虽然作品不是很多，但对一些问题已经有了自己的思考。作品《模仿的故事》（2008–2010 年）、《我的十一只板凳》（2009–2010 年）和《木塔》（2010 年）都是那段时间做的。这些作品得到的评价和鼓励，也坚定了我做艺术家的决心。

**Karin**：你上学的时候，通过什么渠道来了解当时的艺术动态？比如，你对纽约或者柏林对当代艺术的讨论有了解吗？

胡：在广州美院学习时，西方艺术史了解到 1950 年前后，到了北京以后，了解国际当代艺术就方便多了。可以通过展览、网络和期刊杂志了解到国内国际的艺术状况。

**Karin**：早期作品《模仿的故事》，由一系列摄影图片和带着形象印迹的大理石残片组成。能不能谈谈你做这件作品的时候关注的是什么？

胡：《模仿的故事》（2008–2010 年）前前后后做了两年多。作品是从一块大理石（55 x 65 x 30 cm）开始的，我用这块大理石先后模仿了不同的日常物件：硬纸包装箱、骨头、肥皂、骰子和黄豆，最后把黄豆也磨成了粉末。每次把雕琢完整的石雕物件作为雕刻下一个形象的材料，从中雕刻出新的物体。这样，石雕物件变得越来越小，甚至最后就只留下了没有形象的粉末和整个过程中留下的大理石残片。我用照片对整个创作过程进行了记录。这样，最后的作品是由 20 张图片和残留的大理石碎片组成。

这件作品产生于中国当代艺术比较火热的背景之下，当时作品越做越大，并且展览所需要的空间也越来越大。《模仿的故事》就是对这种状况的回应和反思。我的想法就是，让我的“作品”变得越来越小，最后消解成一堆残片。

**Karin:** 你为什么会学雕塑呢？

胡：当时，进入大学之前就必须选择学习哪个专业。我来自农村，从小擅长动手，所以报考专业时我就想可以学雕塑，因为只需要一堆可以循环使用的雕塑泥和自己的双手就足够了，而不用像学画画那样花不少钱去买颜料。后来才发现，做雕塑其实更费钱，因为经常用到大理石和木材等比颜料贵得多的材料。

从中国历史传统上看，雕塑家的地位不如画家，雕塑家更多的被看作手工匠人，所以中国古代雕塑少有留下作者的名字。在当代艺术里，雕塑作为独立的艺术形式已经得到认可，不过与绘画相比，雕塑仍然相对冷门。当然这未必是坏事，因为我觉得雕塑这一领域受市场因素的影响要小一些，因此雕塑家的创作或许更自由，更具实验性。

**Karin:** 你在国外（瑞士卢森）举办的第一次个展中展出的是用木头、大理石和纸制作的雕塑作品。对你来说，所选用的作品材料有什么意义吗？

胡：对我来说，材料本身并没有什么特别的意义。当然大理石和木材都是我比较熟悉的材料，我了解它们的特性。在作品《金山》（2012 年）中，我第一次使用了纸。这种特殊方式的折纸源于中国的传统，所以，这种材料对我来说也不陌生。应该说，材料的意义是通过作品中的具体处理而激发出来的。

**Karin:** 在个展《借尸还魂》里，有两卷 30 米长、双面绘制的画布。这是雕塑性的绘画吗？

胡：是的。不过，我自己更倾向于认为这是绘画性的雕塑，因为作品中的雕塑因素才是它的核心。不论抽象还是具象的绘画其实都是一种二维的艺术形式。通过这件作品，是想让画布两面相互映照的图案与布之间产生一种新的关系，进而超越画面的图案本身。《一卷蓝白条布》（2012 年）和《一卷格子布》（2012 年）这两件作品虽然在某种程度上是绘画，但更多地是超越了二维图像的三维实体。

**Karin:** 《柴火》是一件以木头为材料的巨型作品（2012 年，200 × 200 × 200 cm，8 m<sup>3</sup>）。表面上看起来就是普通的、堆砌得比人还高的一堆木头柴火，而实际上，这成百上千块柴火都是手工精雕细琢的木雕。此外，这个柴火堆体量很大，人们或许会认为柴火堆的内部是空的，其实里面也同样充满了雕琢的柴火棍。你在这里是很有意识地利用了观察者的感知与视觉习惯。

胡：我将八十多根直径大约 40 厘米，长度 200 厘米左右的樟木锯成很多小块，再将其雕刻成尺寸不一的柴火棍。这些原木木料原本可以用于其它用途，比如用作建筑材料，或者用来做家具。然而，在手工雕琢之后，这些凝结了大量劳动的柴火棍除了充当艺术品和当柴烧火之外，基本别无它用。

如果有人认为这个方体的里面是空的话，可能是艺术家通常懂得怎样用较少的材料和工作来呈现艺术理念，并且让展示有意思而吸引人。也许我这种把概念的因素降至最低，却耗费大量繁复的手工劳动的方式看起来有些固执。但对我来说，这一点是很重要的：作品中的每一块“柴火”虽然都经过了费时费力的手工雕琢，可不论是雕琢前的木头还是雕刻后的作品，它们其实都是可以烧火的柴火。

之所以选择了立方体作为展示方式，是因为我觉得立方体和木头一样纯粹、简洁。我们往往用某种材料来构建不同于材料自身的其它东西。在这件作品中，我尽可能地减少主观的概念因素，而去接近材料本身，让柴火的材料与形态统一起来。

**Karin：**你的柴火其实是“假造”的，就像你用老房子的金丝楠木旧房梁雕刻的竹竿一样。你的复制品非常像原件，没有附加的信息，观察者或许根本就意识不到这种仿造。尽管如此，现实中的实物与作品之间的张力还是由此形成一个场域。这些作品在多大程度上涉及到了中国临摹复制的文化传统？

胡：当学生的时候，我们上课的其中一个内容就是临摹中西古典雕塑，要求临摹之作尽可能像原作，进而更多的体会到原作的精髓以及作者的观察和处理方法。

而我的这类作品则力图把拷贝（即作品）与现实原件之间的悖论和张力揭示和呈现出来，这与尽可能接近临摹对象的目的是根本不同的。临摹是中国学生的一个学习手段，临摹中西经典雕塑后，我觉得西方的方式更倾向于客观而精确地看事物，而中国则更看重感受，观察和表达更加主观。不过，我们还是回到模仿这个话题上：原件与拷贝之间的关系很有意思，对我来说造一个与现实中的实物原件时远时近的物件比一个逼真的超写实雕塑更有意思。

**Karin：**你的艺术实践中，转化和流变是一个重要的话题，即：从一种形式到另一种的形式的过渡。你在系列图片的摄影作品《一堆泥巴的故事 41–80》（2011–2012 年，c-prints, 独版, 40 张图片，每张 20 x 30 cm）中使用一团雕塑泥，用这团泥不断塑造新的物体。这个系列图片不仅记录了不同形象产生的过程，而且也记录了这些物品被摧毁的过程。你能解释一下你为什么对这种过程感兴趣吗？

胡：我在本科期间有一件玻璃钢材质的超写实雕塑《对话：“我”对博伊斯解释艺术（图画）》（2006 年）。作品中让兔子抱着博伊斯，给他讲艺术。我当时的目标是，要做一个完整到位的超级写实雕塑。在这之后，塑造一个完整的形象对我来说基本上没什么挑战性了，所以我试着用新的方法来理解雕塑和

做雕塑。在这个系列作品中，一堆雕塑泥就是全部和最终材料，我用这堆泥巴来不断塑造新的形象，完整的泥巴物件在随后的过程中被新的物体所取代，如此循环。我们知道，一个雕塑通常是先用雕塑泥制作成形，然后用石膏做模，最后用玻璃钢翻制成型。在《一堆泥巴的故事》中，这个过程被简化了，我不再把完整的泥塑翻制成硬质材料，所以形象也不再是永恒的，而只是一种暂时的存在状态。

这件作品是一个持续的雕塑行为的系列摄影中的一个阶段，由 2011 年到 2012 年的一年间所产生的 40 张小幅照片组成。雕塑过程中，模仿对象的选择是随机的，多数是我在日常生活中触手可及的东西，比如南瓜或者我穿过的一只棉鞋。在《一堆泥巴的故事》中，记录图片里前仆后继出现过的形象本身并不重要，重要的是这个无止境的转化和循环的过程。雕塑通常是凝固的艺术形体，而这个作品则更多地是一个时间段内的雕塑行为。正是因为形象转化和时间因素在作品中起着核心作用，所以，我还会将这堆泥巴继续塑造下去，或许每年可以有一组系列图片。

**Karin:** 你的作品《一朵云彩—2012》（2012 年，45 x 96 x 55 cm）的体量，相当于你的身体的体积。你能不能向我们解释一下这个自塑像系列？

胡：一个梦是这件作品的切入点：我有一次梦到自己像云一样在天上自由地飞，很奇妙。我就想用雕塑来呈现这个梦。因为体积是雕塑的核心因素，所以我做《一朵云彩》就用我的身体的体积来做基点。当然，我也可以用玻璃钢分毫不差地呈现出真人大小的我，不过，这个作品体现的是形象、体积与雕塑的特有关系。其实除了雕塑这个媒介，还可以用绘画或者摄影等其它的或许更简单的表达方式可以呈现形象，但我感兴趣的是雕塑所特有的东西，是其它媒介无法触及的东西，这就是第三维，就是形象背后的物体的体积。

**Karin:** 系列作品《一口气》在概念上与《一朵云彩》是密切联系在一起的。

胡：是的，两个系列的概念相近。《一口气》可能更注重把不可见的东西呈现出来，毕竟一口气的体积是看不到的；而人体的体积虽然可以看得到，但毕竟躲在形象的背后。做《一口气》的时候，我请我为之塑像的人把一口气吹进塑料袋，然后把这样得到的体积变成大理石的雕塑。

**Karin:** 你在自己的艺术中发现了表达瞬间的形式，而这与你对过程的专注是一致的。在观念艺术范围内，欧美艺术家从 1960 年代开始讨论、尝试艺术观念，讨论精神活动的形象化。中国造型艺术中有类似的传统吗？

胡：我在艺术中感兴趣的问题，未必都是全新的，有的甚至是以往的艺术家涉及过的，但我总是试着用新的方式加以阐释和呈现。

尽管了解不同的艺术流派，但从来没有想过是否偏偏观念艺术对我产生了最大的影响。我在中国长大，在这里学习，所以，我觉得还是更关注这里的情况。中国传统艺术是我们的起点，但是，从我的老师隋建国和展望这一代人开始，雕塑有了新的推进，而我们就是在这样的环境关系下开始自己的雕塑的。所以我想，我的艺术可能还是和中国的艺术状况甚至艺术传统的关系更近一些。

翻译：贾枝平