



陈文令访谈：艺术创作的破土之痛

Interview with Chen Wenling—Art of Innovation

裴刚 Pei Gang

“胜人者力，自胜者强。”强者关照的是自我内心的力量。就艺术家而言，剥去作品的观念、语言、形、色、文本的参照最终看到的是艺术家精神力量的指引。

如果说“真正的光明决不是永没有黑暗的时间，只是永不被黑暗所掩盖罢了”，陈文令所经历过的最黑暗时间莫过于1996年在厦门的遭遇。在这里我无意把陈文令的这段往事重新提及，而使得对一个生命有着重要意义的事件变得“矫情”。在于事件本身对于艺术家精神世界的提示和对其作品的解读。宽恕伤害过自己的人的同时也是自我精神的疗伤和救赎的过程。在陈文令《悬案》作品的现场，两组超现实主义雕塑奇观的隔段墙面上，有一张小照片和直接写在墙面上的手写文字。这段文字对照片的提示是：陈文令1996年3月22日在厦门鼓浪屿皓月园海宝亭、遭遇三个歹徒抢劫、被砍二十多刀、血流遍地的现场照片。15年后，陈文令再谈起这段往事时讲到自己对凶手的宽恕；讲到走出伤害与被伤害的困境；讲到生命与创作的关系。陈文令此次在今日美术馆的个展，以雕塑作品的形式呈现个体生命的微观叙事，并引入对人类普遍的物质世界和精神世界困境的探讨。同时也是对新的作品展现方式和雕塑语言的探讨。

“悬案”的因果关系

裴刚：这次《悬案》展像是有戏剧性的两个现场，它们之间是相互关联的，又是整体的一件作品，这种关联是什么？

陈文令：其实就一件。从布展的形式上看是两件，但是精神内在性是紧密关联的。这种关联在于，最早我这个作品朱青生想要叫做“悬挂生死”，就是生死被悬挂在空中。通过现场的那条绳索把前后两件作品贯起来。在线索的两端，就是生与死的两极。这个结构都没有说前面一定是生，后面一定是死。我们还是用一种比较隐喻的方式，还是有隐藏在里边的东西，比如挂在空中，基本上就是答案不完全确定，是生还是死。到后边那个展厅虽然3个动物死了，但是人逃离了，人逃离到一个黑洞里面，生死也是未卜的，也是没有确定的。我喜欢这种不确定性，这件作品有一个因和果的做法。传统的雕塑是在一件雕塑里边把事情完全说出来。而我是做一个因，做一个果，做一个前景，做一个后幕，前后是紧密关联的。

裴刚：无果无终，前边的那几件雕塑是悬置问题，在后面又是问题的消失或者消解，但是没有给出答案。

陈文令：起码给出不确定的答案。前边展厅

悬挂的鲨鱼、河马、鳄鱼及人都是很狰狞的、很强悍的，相互攻击的；但到后面展厅就变成另外一种生命状态，似乎是一动一静、一生一死。从艺术方法论的角度看，这个概念是传统雕塑没有探讨过的，这是当代装置雕塑的呈现手段。这一点我是很喜欢的。

另外，就是绳索本身。这条线本身的贯穿也是这个作品灵魂所在。因为我们可以试想以悬挂展现作品的方式多如牛毛，没有什么稀罕的。但是把挂起的这条线索作为观念呈现的核心，却是很少见的，因为这个作品的“挂”不是为“挂”而“挂”，很多悬挂式的装置作品通常会搞一些玻璃丝，透明的、隐性的，怕看到挂的方式。而我这件作品挂得越粗越暴露就越有力度。挂悬本身就是构成这个作品很重要的核心部分，这个作品如果把这根绳索抽掉就等于把这个作品的神采、灵魂都抽掉了，就完全不成立了。

裴刚：这条绳索是一个线索。

陈文令：起码给出不确定的答案。前边展厅悬挂的鲨鱼、河马、鳄鱼及人都是很狰狞的、很强悍的，相互攻击的；但到后面展厅就变成另外一种生命状态，似乎是一动一静、一生一死。从艺术方法论的角度看，这个概念是传统雕塑没有探讨过的，这是当代装置雕塑的呈现手段。这一点我是很喜欢的。

另外，就是绳索本身。这条线本身的贯穿也是这个作品灵魂所在。因为我们可以试想以悬挂展现作品的方式多如牛毛，没有什么稀罕的。但是把挂起的这条线索作为观念呈现的核心，却是很少见的，因为这个作品的“挂”不是为“挂”而“挂”，很多悬挂式的装置作品通常会搞一些玻璃丝，透明的、隐性的，怕看到挂的方式。而我这件作品挂得越粗越暴露就越有力度。挂悬本身就是构成这个作品很重要的核心部分，这个作品如果把这根绳索抽掉就等于把这个作品的神采、灵魂都抽掉了，就完全不成立了。

陈文令：完全是一条线索，而且贯穿了我个人的生存经历，我的血案，甚至所有动物世界所呈现出来的，所要表达的东西。就像山楂串中间的竹签一样，或者是珍珠串一样，如果没有这根线再好看的珍珠都是四零八落的，构成不了一个很完整的、很强有力的叙事方式。我觉得不存在微观叙事比宏观叙事好，或者叙事艺术比抽象艺术差，主要是看你叙事性的艺术高在哪里。在中国，叙事性的作品有特别深厚的历史，这不是问题。重要的是看你如何去叙事。

从个人经验到公共性的转换

裴刚：如果说这一整件作品是由一个线索连接的，那么我注意到中间有一个图片，这张图片



在一整件作品的作用是什么呢？这种提示也非常重要，不亚于这两组作品？

陈文令：如果从对人的刺激或者精神的刺激来说，这张图片不会亚于这两组雕塑的，因为那个是生活的，是血淋淋的，真实的生活记录。而这两个作品是艺术家创造出来一个荒诞的、荒谬的无厘头的超现实的梦，一个是现实，一个是梦，这也是一个对应。这张照片是一个提示，艺术家创作观念出发点的理由，没有一个出发点和理由，似乎观念就没有那么坚定，那么有立场了。照片里的经历是完全个人经验的，这跟受众都是无关的。我试图将个人的生命、个人的话题、个人的经验，能否通过艺术方式的转化成为社会性的公共话题，进入公共区域使之成为的具有一种普遍意义的经验。

裴刚：这张图片也使整件作品引导进入一个现实的语境中，是你自己的生命与当代语境的一种结合？

陈文令：它进入更有理由。因为我们这边作品的核心还真是“悬挂生死”，为什么要悬挂生死，生死为什么要那么血肉搏杀和博弈。我们要追问这种博弈背后的根源，是不是过度物欲、过度消费主义、过度失衡，我们周边的一切现实都充满了现代性的急剧扩张，这是非常惊人的。以美国式的扩张最为典型，很多国家都奔着它的价值观而去，难道美国真的就是我们的唯一榜样吗？这是很需要探究的。其实，我们真正博弈的是自身毫无节制的欲望。面对这种现实，作为艺术家我是深受触动的。在某种程度上隐含着跟现

#1 悬案 装置 陈文令

#2 悬案(局部) 装置 陈文令



悬案 (局部) 装置 陈文令

实更密切的这样、那样的一些观点，我觉得这种观点是艺术家所感兴趣的，我的这个作品跟现实性有着很多关联，可以一起探讨的话题很多。

裴刚：从之前的《物神》到现在的《悬案》，一直是对现实的象征性的描述或者是隐喻，那么这种方式是怎么形成的？之前的创作是不是这样的一种形式。

陈文令：从03年开始，包括《物神》这样几个系列下来，里面都是对物质主义的、拜欲主义的过渡物质化的呈现。整个时代是一个经济动物，成为这个时代理想的一种人生偶像或者人生形象。精神性的逃离或者流失，变成时代的一个配角的时候。中国这三十年，我们看得非常清楚。这样的比较，还是会引起很多思考。从《幸福生活》开始一直都是对消费时代的关注。因为消费这个概念，在1990年以前中国都是不成熟的。我们改革开放是1978年，当时只是要发展经济，但没有提出“什么都能卖”的概念。什么都要交换，而且急速的扩张，我觉得对这现象可以做一点讨论。如果说这个状况是这二十年来最大的特征，那么在这二十年中，要有作品来表达。整个文化界会以不同形式留下这个时段中国人的足迹和精神痕迹的。我近十年来的作品，相对准确地描述这种精神状态。

对雕塑语言的探索

裴刚：从《红色记忆》到《悬案》，在雕塑语言上有从强烈的符号化向去符号的转变，你对雕塑语言中语言的探索和思考是怎样的？

陈文令：雕塑语言要跟随观念来决定，语言跟材料要听从观念的指挥。比如我这几年，用原来的符号已经服务不了我今天的观念，它已经支撑不住了现在的思想和想法，所以必须要变。

裴刚：哪些想法让你有这种改变的？

陈文令：我的想法应该是比早期做《小红孩》的阶段更复杂一些，更谨慎一些。因为我现在做的作品很少，没有以前做得那么多，所以我会比较挑剔，包括我这次在今日美术馆的展览否定过很多次，改过很多次，讨论过

很多次，我到底要做到一个什么情况才能给自己陌生感，给自己一点感动。如果自己一点感动、一点陌生感、新鲜感都没有，这个展览肯定失败，因为人们太挑剔了。这种变化，这种思想观念的变化，最后使我的整个艺术语言甚至符号发生土崩瓦解，完全改变了，就是我不可能依赖于我以前的某种东西。我发现有符号和没符号，不是很重要。可以有风格，不一定有符号，这个是需要讨论的，因为也有人说风格就是符号，但在在我看来，我觉得风格和符号不太一样。

裴刚：风格可能是指艺术家的气质或者是作品的气质。

陈文令：对，是更精神性的作品的气质，但是符号是更稳定结果的。

裴刚：对，它是形和颜色的存在。

陈文令：我觉得像培根这些比较早一点的艺术家，他们有风格，但是没有符号，像弗洛伊德甚至像杰夫·昆斯，我觉得村上隆还是特别符号的，小花像一个人在笑，那杰夫·昆斯还是不断地做新的作品，当代这一块有一些特符号，有一些也不符号。我觉得现在国际上的大腕都有一种保守跟激进并存的方式，比如像达明·赫斯特那个甩圆圈的作品，我觉得那个太符号化，甩五百张等于看了一张就可以，但是他那么甩有他的市场需要。但是他的装置，还是做了很多，还是有新鲜感的。*

这个作品永远不卖我也无悔

裴刚：你刚才谈到符号化的东西更容易得到传播？

陈文令：更容易得到名声和赚到钱。

裴刚：您怎么看这个问题，就是关于作品的传播带来的市场的效应？

陈文令：在全球有符号化特点的艺术家特多，有符号的作品便于识别和传播，获得成功的个案特别多。我觉得无可厚非。但符号的外延性的大小很重要，有一种符号的外延性自由度很大，是一个可拓展的大符号。有一种符号特稳定、特窄，没有外延性，这是我比较不喜欢的。

裴刚：虽然说作品的指向性非常明确，但是他的可读性或者是其他人误读的可能很大，带来的思考更丰富。

陈文令：有些带有明显符号性的作品很有名牌产品的特性，容易在商业上大获成功。但是这种东西不一定是最能解决人类灵魂问题的艺术。我觉得我们把精英文化和时尚文化做一个比较，就显而易见了，流行文化可能更卖钱，大众都知道，随便一个三流的歌手比一个北大一流教授的知名度更高。显然解决更深层面的精神问题、灵魂问题，我们的路线谁来确定？我觉得可能是严肃的精英、教授、学者，不是三流的歌手。就要看艺术家要什么，这个很重要。

比如我昨天的开幕式，我知道我开幕完之后这个展览的命运如何，我心里面是很清楚的。我经过一年半载的创作，像一个新娘子把盖头掀开，和盘托出给大家看。不管是爱好者是什么人，可能都看过无数展览，但你几年或数年后能想起的不多。是否能让人有一点感动，不管是精神的，视觉的，这两样都需要。我这个作品永远不卖我也无悔，我可以自己收藏，我可以将来献给某些公共空间。不一定说我这个作品一定要卖多少钱，有些作品是自己内心需要的。假如别人会说这样做我可能会吃亏，会输，这一点我无所谓。我觉得敢于输是才敢赢的前提，敢于输才有可能赢，敢于大输的人才可能大赢，输与赢是随时处在转变之中。我觉得人的一生，某种程度上就是一场赌局，我也有一种豪赌气质，现实中我不会赌，但是赌艺术这个我敢，大不了就是不卖钱，大不了我就辛苦一点，但是这样是不是能够提升一种新的可能性呢？因为我对拍卖的规则知之甚少，那一天我就对中央美院的龚继燧教授说：“龚老师我这个作品永远拍卖不掉”，他说：“哪里，哪里，根本你就不懂”，他说：“美国，拉丁美洲的一些大雕塑家，大装置，很大，比你的作品还大都拿出来拍卖，照样可以拍”，这一点我当时是大吃一惊，我真的孤陋寡闻。因为在中国，整个亚洲都是拍一米多、两米多的作

品，顶多两、三米，巨型的作品里面基本上拍卖体系没有，他说这个也是可以拍的，只是时候没到，中国的拍卖体系里还没有达到这一步。这一点是我这么多年根本没有想到的，我平日做作品大都是为解自己心里的瘾和痛快。同时，也希望给别人留下一些感动就可以了。我对自己艺术是特别较劲的一个人，我不做则罢，我要做可能要做出对我自己超越的，否则我不做，就是跟我最高水平的作品做一个比较，我以什么样的理由做这样一个展览，否则就不要做个展，因为个展的所有责任都是由你个人担当，别人没有办法跟你分担，做好做坏都是你自己承担。

雕塑语言是为观念服务的

裴刚：你作品中的力度是一个明显的特点，跟自己的生命体验是否有关系？

陈文令：“力度”这个词，我挺喜欢的。但是这个力度精神维度不光是视觉，光是视觉是不够的。对西方的艺术我会很认真地了解但不会迷信和盲从。跟你的内在体系有没有关系？如果没有关系，你学他没用，艺术最主要的还是忠诚自我内心。由内在慢慢成长起来的东西，比如说像我怎么成为艺术家我自己都不知道。但是我有一个体会，就是我的成长真的像一个植物，一颗种子钉到一个比较硬的土壤里边。要从那个地方长出来就有一种破土之痛。但是我是这样慢慢一步步地长出来的，我很喜欢。所以昨天展望看我的展览，给我发了一条短信，他说：“你的作品还是有一种持续性的线索，可以走出一条路”，虽然我现在不做很符号的作品，但是我还是希望有一种陈文令在说真话，没有撒艺术的谎言的艺术。

裴刚：作品中包括绳索、图片、墙上的痕迹，这些带有辅助性的提示语言与雕塑形成的一整件作品，它的侧重点是作品的精神性。你的作品往往是超现实的，是深入浅出的叙述对世界的一种看法，刚才也提到了雕塑语言本身的问题，你怎么看待这个问题？

陈文令：雕塑语言本身，我这几年形成的一个特点，基本现在我走的一个路就是把装置、观念、手工性、机械性这种东西并置，比较混杂地并置在一起，我觉得雕塑语言是为观念服务的。整个眼睛不是滑过去的，比如你看过展览，一秒钟滑过去就不想再回来，我喜欢可以读的艺术作品，甚至有很多细节可以反复地看，我个人是比较喜欢这样的东西。有一些东西可能会做得让人家看一眼就滑开了，走开了。

裴刚：您认为最讲究的是哪个部分？

陈文令：现场的前一组挺讲究的。这种集四者的关系于一体，鲨鱼、河马、鳄鱼与人的博弈关系，比较复杂的关系。

裴刚：也是作品的结构感。

陈文令：对，所有这些东西都有关系，这一点是我比较感兴趣的，多余的东西就剔除了，就是尽量地争求特干净，所有的东西都是为一个精神，一个思想观念服务。

做我内心更想要的东西

裴刚：您对自己的作品是怎样的一个要求？

陈文令：我希望我每年做不一样的东西，做我内心更想要这个不一样的东西，做我内心更想要的东西，是为内心需要的东西。起码说我此时此刻，我的艺术起码更要为我的内心服务，或者说为别人的内心服务，关注内心的东西要更多些。我的作品卖大钱，这一点我不怀疑，我现在着什么急，所以现在趁年轻做一点我内心更想要的东西，我的要求就是这样的。