



100% CREATIVE ICONS

ZHAN WANG

展望

着魔

撰文_刘曜 摄影_李冰 设计_霍文杰





01.为展望拍摄肖像照时，他声言自己不是明星所以不想要摆拍，可在横亘着他巨大假山石作品的工作室里，空间显得有些局促，静立不动的他仿佛他的作品一般，上镜配合却又带着对于该种规则反省式的城默。02.展望的工作室位于宋庄的一处深院中，巨大的玻璃房间在冬日的光影中闪烁，可会客室的暖气却令人始料未及，里面收集着展望各个时期的创作与灵感，宛若一个中世纪的“奇观室”。

在进行采访的前几天，展望学生会之邀在自己的母校做一次“直面大师”的讲座，会上他分享了一则关于幻觉的经验。以前他在大学的食堂里参加蹦迪，炫光流彩中感觉身边全是美女，可没想到晚上12点阿姨打开齐刷刷的日光灯，真实世界重新降临，留在脑海中的便是一段妙极的精神享受。

成长于改革开放初期的展望，不仅是最早去北京JJ迪厅跳舞的那代人，也是最早将西方的前卫艺术理念运用于自我创作中的人。从作品《中山装》开始他便在寻找着这个急速变动的国家中的操控力量，随着排山倒海的现代化城市建设，一面面颇具未来感的不锈钢材料横成影、侧为梦，渐渐包裹起中华传统文化中的精髓，而呈现出一种庞大原始的当代戏剧场面。

《假山石》无疑是展望延宕至今的核心母题，不论是市值不菲的漂浮在公海海面的孤独空心石，还是千里迢迢敬献给西藏活佛的开光石，这些看似冥顽不灵的石头都代表着一种当代中国的反思与忏悔，试图冲破边界与更为高级的事物交流。

如同大部分天才艺术家都难免晚来投神的命运，对于现实的终极思考只能在狂热的宗教体验当中寻找天启，展望也不例外，不同的是他生活在宗教传统有所断裂的时代和国度，因此心中的神圣混杂着对于政治、科技和文化的诸多质疑而倾向了一种对于形的着迷。对于外人而言，展望徘徊在自己的风格迷局中，对于他自己而言，反复耕耘的石阵只是迷途一隅，他在自己的系统里探索着宇宙的未知，一芥子也如十方世界，无限遨游。

展望认为自己只有信仰，而没有宗教，新的个展“应形”取材于自己在不锈钢中的扭曲镜像和民间故事中的“太岁”，他试图用对于材料和形态的修行来顿悟关于世界的奥义，长时间的打磨就是他在为自己的世界中不可言说之物创造一个形象的过程，正如他早期作品《佛药》中所揭示的一样，他希望物质和精神的双重救赎，身与心，缺一不可。

从1995年开始，“假山石”便成为展望风格的重要材料载体，而其中我们也不断看到你对这个概念进行过内容和形式上的拓展，不论是《电子神殿》与《ATM搜神机》，还是“素园造石机——一小时等于一亿年”，此次的新个展“应形”在材料上又有了全新的突破和改变？

这种改变不是我有意识地非要寻求改变才出现的东西，而且也谈不上改变，它只是我这个序列创作的一个自然而然诞生的结果。因为早在2004年，我就开始拍不锈钢的反射了，拍了5年。后来突然想到，我拍摄的照片里面的跟我身体相关的反射，比如说手、肉体等等，可以把它做成雕塑，这样一做又做了5年。这是一个很漫长的，缓慢的过程，最后我觉得它终于成立了、可以成为一件艺术品的时候，我就把它拿出来展览了。但这个东西，有多大改变，是怎么改变，其实倒没那么重要，重要的是如何从不锈钢石头里边诞生出一个新的东西，如何去建构自己的一个美学系统。以往我的作品主要是从观念出发，那么这件作品跟以前作品不同的地方是，它是从美学出发的，通过不锈钢于美学上的一种特性所引发的反射和变形，从而创作的一系列作品。



01



02

01/02 以上两个作品象征着展览艺术生涯的开端和现状，二者都和现实生活中的动植物有着千丝万缕的灵感关系，《中山装》来源于蜈蚣，《应形》来源于太岁，两者的并置完整地呈现了展览创作历史中的思维线索，从对于公共生活的反思到自我精神世界的再造，利用“形”本身的创造性展示，展示着自我的内外之变（图片提供_长征空间）

跟以前来源于对社会的思考所创作的作品不同，此次展览是关于一种静下心来，观照自我，踏踏实实地观察和凝视所看出来的东西，因而它需要一个过程。一开始我也不知道这个东西该怎么对待，只是觉得挺好看，后来慢慢地才找到它的一种依据，虽然我不知道它是什么，但因为它是不断改变的“形”，所以我可以就变化的“形”本身，试着让它成为一种艺术，而不是给它再添加各种内容，它什么内容都没有。至于说能不能成为艺术，那就需要很长的一段时间你去做、去感受它，一旦你觉得找到感觉了，那就成了，找不到感觉那就什么都不是。

据说这次展览的作品有一部分灵感和民间所说的“太岁”有关？

是，当我在做这些展览雕塑的过程中，我拍摄了大量的照片，反复观察这种肉体在镜像里的反射，忽然我想到了太岁这件事。首先它带给我的是形象上的引导，反射的镜像和太岁本身的状态有点像，其次太岁在人类社会当中，就是一个毫无意义的事物，可有可无，但它又是一个奇物，虽然所提供的东西是对于人类社会毫无用处的，它却是一个身份诞生之前的东西。换句话说，就是这个东西它还不知道它将来要变成植物或者生物，一无所知。它只是一种复合菌产生的化学变化，也许也是物理变化，我不是特别清楚，总之它的意义让我感兴趣，即是一种混沌状态，这也成为我创作这批作品的一个主要依据。

“应形”这批作品，它的理论依据并不来源于抽象象，或者是已有的美术史的某种经验，而是来自于这种奇物，天生就存在于自然社会里的一种东西。就像我当年做《中山装》的时候，其实《中山装》的扭曲和超常，它的理论依据是来自于蟒蛇给我的一种想象。后来我发现，其实我做东西，尤其比较主要的序列作品，灵感往往来自于自然界的一些奇怪的生物现象。而我由此衍生出来的其他创作，有些灵感则是来自于社会现实。当然《假山石》这一系列作品的来源，它既是社会现实，也是大自然本身，各种观照都有。所以这么比较的话，“应形”这个展览的作品，我认为它更多的还是来自于内心世界，就像我在镜像当中找到一种跟我内心是能够呼应的某种东西一样。

在材料的选择上你似乎走过一段很崎岖的路，你是如何找到不锈钢这种材料的？

这是跟社会有关的，不锈钢是非常社会性的一个产物，首先它是冰冷的现代材料，其次在中国刚开始开始要接纳现代生活的时候，大家又不约而同地选中了它，因为这种材料带有一种物质上的奇幻效果，它可以勾起人们对现代的印象，但实际上这一切都是假的，毕竟它不是黄金。因此它就是制造假象的一种材料，况且也不贵，在国外仅仅比钢铁贵一点而已，不算贵重的材料。

所以我觉得我们中国人，对现代化的想象是通过不锈钢这种材料引导起来的，这是一个切入口。所以用这样的一种材料，和中国的传统文人中代表其精神的一种赏石传统，进行一次融合、抵制或者叫互相对抗，这种转换、复制的关系，我觉得特别有张力。它既把传统文人的精神完全消解，又保留了它审美上的形状，同时还把现代工业材料的冰冷和酷劲展现得淋漓尽致，等于互相在改变，而且都改变得非常极端。其实不锈钢材料，最不适合的就是做太湖石，因为它很坚硬。而太湖石最不适合的就是用这种材料，因为物质性太强的材料，容易让人联想到金银财宝。所以《假山石》这个系列，主要是在这方面去找到它的一种文化上的内在张力。

汪民安认为你的作品是对“自然”含义的探讨，而太湖石本身是士大夫传统文化中对病态的审美，你恰恰认为这种所谓的“假”反映了中国当下的“真”，所以你觉得病态的审美和现今的时代有相符之处吗？

这个“假”不是指病态，虽然病态是真的，“假”是指用真材料来堆假山，所以我们叫假山。那么假的含义则是虽然是假山，但是又令我们联想到了真山，它起到了真山的作用。所以实际上它是在模拟真实之物，当然不可能模拟得那么逼真，剩下的部分就由你自行想象。这是中国传统文化中，最早对

于艺术的一种定义。换言之如果我住在黄山之中，这不是艺术，尽管我天天看到黄山。但是我把黄山的模拟版放在我的院子里，这就变成艺术了。而病态指的是文人精神，所谓“瘦、漏、皱、透”，完全是阴性的审美，专门欣赏这种没有肉的、只有一把骨头的感觉，而且它的形状又非常扭曲和怪异。这种病态审美已经延续一千多年了，但是为什么我们的文人以此作为精神并且痴迷于此，就是因为审美之中有相当重要的一部分，即我们想看到阴面，我们并不想天天活在阳光下，蓝天碧海，这些看久了你会腻。人类其实知道在阳光下既有光明面，同时也有阴暗面，而后者在艺术里面，反而对人类有更大的吸引力，如同我们翻动石块，会暴露出其下的潮虫，有另一片无法想象的区域。所以艺术的表现是全方位的，它不仅表现光明的一面，同时也表现阴暗的一面，才能形成所谓的戏剧，才有冲突。太湖石在某种程度上就有很多阴面的东西在其间，它是上千年在人类所看不见的情况下，被大自然冲击所形成的，依靠时间的毁损，这种东西是我们根本无法参与和看见的，而这就是一种阴面的东西。如同死亡我们看不见，它是阴性的，而我们活在阳间，阴间我们也看不见，所以看不见的就视为阴。在艺术表达上，它是有很强烈的吸引力的。至少它代表审美的一半。在中国可能不常见，在外国譬如米开朗琪罗伟大的西斯廷教堂天顶壁画，它有一半都是表现阴面的，诸如大洪水和地狱。如果只表现天堂，肯定没有人会看。因为，我们活在这个现实中，本来就是由各种情感、各种美好和丑恶组成的，如果你活在人间，你只看美好，你不看丑恶，你肯定是个傻子。丑恶需要揭露，需要去正视它。

不仅使用不锈钢拓印假山石这种方法技术被你申请了专利，甚至这种行为本身也被你发明了一个全新的艺术门类各词用以概括，能解释一下何为“观念性雕塑”吗？

观念性雕塑，其实是一个很大的概念，不过说起来也可以是很简单的事情。正如对待新雕塑的“新”，我们往往找不出一个很具体的词来形容，实际上所谓的新雕塑的产生就是1960年代美国出现的观念艺术。而到了上世纪八九十年代，进入后现代时，所有的艺术流派都过时了，那么只有观念艺术融入了后现代的理论 and 创作当中，它变成了一种最基本的东西，即是每件作品都得有观念了，同时再跟作品中其他的艺术形式结合起来才成立，观念似乎变成了一种必需。所以这时候的观念已经不是观念艺术，观念艺术时代已经过去，它变成了一种基本状态。而观念艺术能留下来，而不是印象派或者立体主义，就是因为观念替代的是内容，观念不是一种形式，而是人们的思想。主题性雕塑这种传统的艺术过时了以后，观念自然而然地成了艺术的内容。当你把作为艺术内容的观念，和你的艺术形式相结合，就会出现观念绘画、观念雕塑等等，不一而足。

对于所有的艺术形式而言，当观念成为它的内容时，好处是它将由艺术家自主决定的作品内容，这和古代的雕塑，或者政治宗教的雕塑是不一样的，此时艺术家想把什么东西变成内容就变成内容，非常独立。所以观念雕塑也就是在这样一个背景下，出现的一种把观念作为内容和雕塑结合起来的创造，它是当代雕塑的一部分。也就是说这种所谓新的雕塑，它的内容不再是主题了，不再是纪念碑了，而是观念，每个艺术家自己独特的观念。

我再解释一下这个观念，观念英文是concept。但是在描述观念艺术的时候，我们却经常说，这个艺术家的idea，为什么我们不用thinking。在西方，这个观念艺术的“观念”，特指艺术家经过思考之后出的一个主意。那么在中国，我们不会用主意这个词，因为这个词太小了，所以我们选择用观念，但是这样就出现了一个问题，当你这个主意艺术家的主意变成艺术的时候，这艺术就走歪了，因为主意是不能成为艺术的。作为相声或许可以，但作为视觉艺术是不可以的，视觉艺术必须有物态形式。所以观念必须跟某种物态形式结合起来，才能成为艺术，谁结合得好就是好艺术，结合得不好就是招贴、拼贴或者是图解。在这个特定的上下文的范围和语境里边，观念就特指艺术家的一个非常智慧和有思想的招数，来解决复杂的问题，表达混乱的事情。简言之他有一个看



千禧年，舅舅将一块不锈钢板复制的空心假石头，跨越12海里扔入公共海域，这块石头上用中、英、日、朝鲜、西班牙五种文字镌刻着致拾获者的一封信，据说这块假石头在扔入公海前曾价值不菲，而这样一个行为更由于聚集其上的特殊含义令很多此前未购买者追悔莫及（图片提供_长征空间）

法，而且这个看法已经形成一个招儿了，这个就被我们称为观念，即是你有主见，则你有观念，反之，你就没有观念。

这里的“观念”似乎是和现实关系密切，如同你以前的作品，那么此次展览是从美学出发，也算是一种“观念”吗？

当然是一种观念。即使是在后现代主义之后，任何创作还是离不开观念的，因为它已经成为创作的一部分了，甚至已经成为人们思考这个世界和宇宙的一种更为聪明的方式了。人类不会倒退，当思想进化到如此程度，就再也离不开观念了。但是，这次创作重点不在观念，这次的重点在于“形”本身，一种运动的、不断变化的“形”的概念。我认为这是后观念时代的一种思维方式，它又重新回到古典的元素之上，关于形状、形体和线等等，也包括比例，可和古典却又大相径庭，它们不在一个次元里，虽然还是沿用那些词，我说的“形”却是不断变化的一种概念。

仿佛在十多年前人们钟情于对现实主义的讨论，或许这和苏联对我们从国家建设到意识形态上的援助不无关系，而那时尹吉男就认为你的作品代表着全新意义上的现实主义，时至今日，你觉得自己还是一个现实主义者吗？

尹吉男那篇文章的有趣之处在于提问式的题目——《现实主义是一座“假山”吗？》，他并不是说我是现实主义或者不是现实主义，而是说在我的观念里，我对现实主义是持怀疑态度的。在我的反省之中，我不认为现实主义真的就是现实主义，它可能是假的现实主义，这是我对以往现实主义的一种质问，我对所谓真实的质问。那么当我质问真实的时候，我的所谓假和代表

它的假山石，有可能在我心目中，恰恰是一个真山的存在，相反真正的那座山可能又是假的了。这是我在观察中国文化和艺术的源头时，所产生的一些疑问。当我用不锈钢所制作的真的假山石出现之后，它所指涉的社会问题即是真实的社会有可能是假的。如同我们亲眼所见的街景，我可以告诉你它不是真的，它是被一些设计师设计出来的楼宇所组成的，在我们的精神世界当中，它很可能是假的。你盖一个房子，我盖一个房子，日久天长累积出来的街景才是真的。而被一个设计师设计出来的一条街，无论是前门还是琉璃厂，在我心目中都是假的，它不是真实的世界。所以我们对于真和假这个问题，一定要做出自己的判断，它是有各种解读的，不是你所看到的这么简单，现实主义就真的现实主义。

这种逻辑就像你在《新补天计划》里所认为的要归还掉落的陨石给宇宙一般，对于表象世界和规则有着不同的理解和判定，你的《西藏计划》里也在接续着现代文明和古代文明间的线索，你本身是个有宗教信仰的人吗？

我没有。这些创作都是帮助我认识世界的手段，当我思考某个问题时，我都是通过创作的逻辑、材料的逻辑和视觉的逻辑来寻找答案的。我不希望只听从那些文字的逻辑，有时候很多文字逻辑是胡说八道的，我无法检验，因为我不是玩文字的。只有在我使用视觉的时候我才能检验这个世界是怎么回事。我以我的方法来认识世界，所以它是一个过程。

巫鸿在评价你的作品时使用了印度人类学家关于社会和文化漂流理论，而在你的《公海漂流》和《漂浮的仙山》当中呈现的世界主义的倾向又尤其明



一直以来，底座的标志性作品《假山石》都以其对于改革开放后的特殊语境的传统式表达而广受赞誉，图为创作于2007年的第103号假山石（图片提供：长征空间）

显，所以你如何看待东方在面对当代艺术这个西方产物时的位置和态度？

所谓东方，就是黄种人，它是你的本能，你的血液，你的心脏，你的肤色等等这些东西确定了你这个人的特性。不光是你，有一群人，甚至可能十几亿人都具有这些共性。这还不包括印度或者阿富汗，只是东方文明里的中国的文化，大家形成了一种共性，这种东西是东方的。但至于说这种性格的人造出什么东西来，那个东西已经造出来了，当然是东方人造的，但未来造的什么东西，我们其实不知道。因为已经发生了变化了，虽然我是东方人，可是古代的东方人不穿西装，今天我们穿西装，我们也吃西餐，还看外国电影，所以你跟古代的东方人是不一样的。

今天的东方人是不可能还按照古代的形态那样生活，如果你像古人那样生活，你肯定是很人，不是真人，因为你出门到处都是西方建筑。所以说今天的东方人生活的这个状态，你做出来的东西肯定是一个今天的人所做出来的，它跟古人的作品势必有所不同。但又由于你的身体特性，你做出的事情肯定是有东方味儿的，你在中国创造，不是在美国创造。所以这种所谓的东方的东西，它是因为你的身体，因为你今天生活的环境，自然而然流露出来的。我的想法是你不必刻意去追，刻意追就造成古代了，它就完全不真实了，而我们必须面对的是一个真实的世界。

你做了众多的不锈钢假山石之后，在生活中你还会使用不锈钢的物品吗？或者说喜欢吗？

这个无所谓，我的一些锅就是不锈钢的，我煮饭时用不锈钢的，但我的碗就

不是，我喜欢用瓷碗。这个完全是实用的一件事，跟精神没什么太大关系。

你说艺术是关乎精神性的，但是你的作品却在商业上获得了很大的成功，你对此排斥吗？

我从来没有排斥过商业，因为我卖第一件作品的时候，这就是个交易，商业你怎么排斥啊。你每天去购物、买料，干什么都是商业行为。人是不能离开商业行为的。但是商业性雕塑跟你的商业性行为，却是完全不同的两个概念。当你创作的艺术被买卖的时候，是一种商业行为，但它不是商业性雕塑。商业性艺术的前提是我在创作之初就决定了这件作品是为某个公司服务的。如果创作之初，只为自己服务，解决自己的问题，它就是艺术。但是艺术做成之后，无论它怎么买卖，它也是艺术。所以一般你把商业艺术跟商业行为这两个概念想明白了，你就不会去回避商业。

《佛药》这个项目很有意思，中药和西药本身就代表着两种逻辑模式，而所谓的生理和心理也在这里显现出一种真与假的辩证关系，我甚至觉得吃药真的就能治病吗？

对，这是一个特别大的问题，这跟人类社会的科学观是有关系的。人类遇到科学以后，即产生了一个问题，所有的事情都被分解了，但实际上人是一个综合体，人是不能分解的，你所有器官都综合在一起才是一个完整的人。我单把你的气提出来，单把你的血提出来，都是不行的。可是在现实中，科学进化了以后，我们世界上所有东西都是分解的，然后我们自己平衡它。比如我去买药之后，如果我想解决精神的病，我再去寺院，就是你自己去解决。但实际上普通人又没有这个时间去解决，尤其在看病这件事上，

我这是乌托邦的想法，假设我们所有中医医院是跟佛堂放在一起的，那你看那个效果就不一样了。就是说人得病这事是一个综合的问题，既有心理的，也有生理的，但是我们看病可不是综合地看的，所以这是不对的。有一种叫教会医院的，我觉得那个形式特别好，在我们生活的现实当中，应该重新把该归类的东西放在一起，我们需要重新体验一次作为综合的人，而不是一个可以分离的动物。因此假如我看病，我希望精神和物质同时解决，而不是把它们分开。

你创作生涯的每个阶段似乎都会有一些重要书籍的陪伴，早期的传记到《约翰·克利斯朵夫》，再到米兰·昆德拉的书，最近在读什么书？

我最近看了一些有关米开朗琪罗的书。早年我很喜欢罗丹，因为那时候我更年轻，对肉体的事情比较感兴趣。而到现在这个年龄，对米开朗琪罗那种比较偏向神性的东西，好像兴趣更大。虽然我没有宗教，但是我记得宗教是人类精神生活中起决定作用的东西。没有宗教，某种程度上讲就没有精神生活，跟动物差不多，人类的文明就是从有宗教开始的。有信仰跟没信仰是动物跟人的区别，所以没有宗教，不意味着没有信仰。但是这个信仰，如果一旦当上了，那会死得很惨，精神生活会荡然无存，所以你的信仰不能被骗。比如说以前信基督教的人，后来信天主教，这能否算被骗，当你看到在西方基督教和天主教都还有很多人信，自然不会有被骗的感觉，最多是你要求宗教改革，如同马丁·路德·金。

因为宗教诞生在上千年前，已经被人类的文明所认证，所以它能持续上千年到今天，不是一个人说它是假的就假的。宗教不是我们现实中人来决定的，因此相对来说不容易受骗。但你不要迷信，一旦你迷信就会受骗上当的，就是你什么事都觉得宗教能解决，你就会受骗。它解决的只能说是你的心灵的问题，并不能解决你现实中遇到的困难。

其实整个中国正常社会中，都有一种宗教缺失的感觉。

所以中国人没有精神生活，连原始人都有宗教，所以当我们这个部落没有一个对老天祭拜的形式时，我们心里没有任何恐惧感。但是当开始

学习祭拜天地的时候，即是认为天比人大，就会开始产生恐惧感，这时人类文明就开始了。但一旦一个民族不祭天了，它不害怕一个更大的力量的时候，这个民族就开始下滑了。

如同有人信仰上帝耶稣，有人信仰释迦牟尼，宗教不同却都有信仰，我想“应形”或许就是说的这件事，为一些高于现实生活的东西寻找并赋予形象的过程？

你说得很好。对于我这种没有宗教的过来人来讲，我所虔诚和尊敬的东西如何表达出来，是我通过展览所思考的。如果没有这些，肯定是个野蛮人，所以我的心还是有的，而那并不是法律。法律是束缚一般人的，对于很多知识分子来说，他们会自觉地遵守人类的某些道德规则，不光是因为法律。如果因为法律规定才不犯罪，那还是个野蛮人。终究是因为内心有虔诚的东西，可能很多年玩来玩去都被忘掉了，或者是假的。那如何寻找真正虔诚的东西，对于未知世界的探索，或者敬仰。在这个世界上，人的局限性显现得非常清楚之时，才会产生虔诚的东西，就是接近于信仰的东西。

网上有人评论说“应形”像是拉康的“镜像”理论，你觉得呢？

它只是创作的精神的部分，实际上我在创作中，更着力的是我如何创作一个这世界上没有出现过的事物，其实这对艺术家来说可能更重要。精神当然很重要，但光有精神是不行的，虔诚和信仰无数人都有，根本就没有任何新鲜的地方，因此就是毫无意义了。所有人都在认识自己，精神是必需的，而构成艺术创作的却是如何表达精神，而不是有什么精神。每一个人的表达方式都不一样，大部分人是没有创造力的，但艺术家的表达必须有创造力。所以如何表达你的精神，你的精神的模样是什么样，对我来说才是要追求的东西。我所有创作，所有的，包括“应形”，包括以前的，都是我所认为的我的这个样，要不然我不会做。但是你说每一次都能成功不太可能，但是它历次的创作就构成了我的一个语言系统。那么今天走到“应形”这个新的系列，也是从过去的语言当中生长出来的，它也离不开过去，没有过去就没有这个，它是一步一步长出来的。所以你就不能孤立地去看它。



01



02



03



04

01. 美院学生作品 02. 胶囊外壳 03. 作品《ATM搜神记》里使用的搜神卡，旨在建立一个众神平等的空间
04. 作品《佛药堂》中填满西药的佛 05. 农家蚕丝器，喜欢其波普的感觉 06. 恐龙化石玩具 07. 展览的选民证
08. 纸质可拼接变形金箍 09. 假山石一角 10. 黄铜勺子 11. 作为主要选顺的假山石 12. 药物拼接的佛像手臂
13. 灵芝，对其形态和药的效用感兴趣 14. 1995年作品《开发计划》中使用的“美院制造”泥砖 15. 铸铜假山石
16. 收集的一整套印度餐具中的罐子



05



09



13



06



10



14



07



11



15



08



12



16