

G W X D D S

国外现代雕塑

吕品昌 编著
江西美术出版社



G W X D D S

国外现代雕塑

吕品昌 编著



江西美术出版社

国外现代雕塑

吕品昌 编著

江西美术出版社出版

(南昌市新魏路17号)

新华书店发行

深圳华新彩印制版有限公司制版

深圳宝峰印刷有限公司印刷

开本787×1092 1/12 印张 8

1999年1月第1版 1999年1月第1次印刷

印数: 1—3,000

ISBN 7-80580-556-3/J·519 定价72元



吕品昌 1962年10月出生于江西上饶市，现任中央美术学院雕塑系副主任、副教授。中国美术家协会会员、中国雕塑学会会员，全国城雕创作资格证书持有者。

1982年毕业于景德镇陶瓷学院美术系雕塑专业，获学士学位。

1983年中国美术学院雕塑系进修。

1988年获景德镇陶瓷学院美术系硕士学位。

展 览 1998年《中国当代陶艺巡回展》，西班牙、丹麦、英国。

1997年《中国当代艺术展·雕塑展》，中国美术馆。

1996年《感受泥性·中国当代陶艺邀请展》，中国广东美术馆。

1996年《韩国96国际陶雕邀请展》，韩国。

1996年《第四届艺术文献展-雕塑与当代文化》，中国成都。

1996年《现实·今天与明天·96中国当代艺术展》，中国国际艺苑美术馆。

1995年《吕品昌陶艺雕塑展》，中国北京国际展览中心。

1994年《吕品昌陶雕展》，中国美术馆。

1993年《第三届中国体育美展》，中国美术馆。

1992年《中国当代青年雕塑家邀请展》，中国杭州。

1991年《全国第六届新人新作展》，中国美术馆。

1990年《中国艺术陶瓷展》，中国景德镇。

1996年参加韩国“96”国际陶艺雕塑研习营。

1993年获《中国第三届体育美展》金奖。

1993年获国务院颁发的“政府特殊津贴”。

1989年随中国陶艺家代表团参加第二届日本“美浓国际陶艺展”研讨会。

目 录

空间的突破——20世纪西方现代雕塑概观/吕品昌	/1	持续的独特形式/翁贝托·波丘尼(意) 1882—1916	/13
巴尔扎克头像/奥古斯特·罗丹(法) 1840—1917	/7	崇高/加斯顿·拉歇斯(美) 1882—1935	/14
大教堂/奥古斯特·罗丹(法) 1840—1917	/7	女性的雕像/加斯顿·拉歇斯(美) 1882—1935	/14
塔希堤姑娘/保罗·高更(法) 1848—1903	/8	举起双臂的女人/亨利·劳伦斯(法) 1885—1954	/15
病孩/梅达多·罗索(意) 1858—1928	/8	浮雕/弗拉基米尔·塔特林(乌—俄) 1885—1953	/15
蹲伏的浴女/安东尼·布德尔(法) 1861—1929	/8	女子的躯干/让·阿尔普(德) 1886—1966	/15
黛娜/阿里斯蒂德·马约尔(法) 1861—1944	/9	带萌芽的躯干/让·阿尔普(德) 1886—1966	/16
从容的裸体/亨利·马蒂斯(法) 1869—1954	/9	头/拉奥尔·豪斯曼(美) 1886—1971	/16
人与柏伽索斯/卡尔·米勒斯(瑞典) 1875—1955	/9	芽/安东尼·佩夫斯纳(俄—法) 1886—1962	/16
上帝之手/卡尔·米勒斯(瑞典) 1875—1955	/10	泉/马歇尔·杜桑(法) 1887—1968	/17
波德莱尔/雷蒙·杜桑—维龙(法) 1876—1918	/10	空间中的躯干/亚历山大·阿基本科(俄—美) 1887—1964	/17
巨马/雷蒙·杜桑—维龙(法) 1876—1918	/10	莱斯姑娘/迪米特里·奇帕路斯(罗—法) 1888—1950	/17
吻/康斯坦丁·布朗库西(罗) 1876—1957	/11	工人和集体农庄庄员/薇拉·穆希娜(俄) 1889—1953	/18
南锡·库纳尔/康斯坦丁·布朗库西(罗) 1876—1957	/11	空间中线的结构No.1/瑙姆·加波(俄—美) 1890—1977	/18
空间里的鸟/康斯坦丁·布朗库西(罗) 1876—1957	/12	空间中的结构X/瑙姆·加波(俄—美) 1890—1977	/18
镜前女子/朱利奥·冈萨雷斯(西) 1876—1942	/12	被摧毁的城市/欧希普·查德金(俄—法) 1890—1967	/19
呐喊的蒙特赛拉/朱利奥·冈萨雷斯(西) 1876—1942	/12	摩羯宫/马克斯·恩斯特(德—法) 1891—1976	/19
来自钻石机的金属躯干/雅哥布·爱泼斯坦(美) 1880—1959	/13	咽着鱼的鸟/亨利·高迪埃—布泽斯卡(法) 1891—1915	/19
费尔南德·奥利维尔头像/巴勃罗·毕加索(西) 1881—1973	/13	僧侣头像/亨利·高迪埃—布泽斯卡(法) 1891—1915	/20

坐着的女人/杰克斯·利普希茨(美) 1891—1973	/20	压缩/切撒(法) 1921—	/33
坐着的女人和孩子/霍安·米罗(西) 1893—1983	/20	法国元帅柯尼希将军纪念碑/阿尔贝·费罗(法) 1921—	/33
直布罗陀/亚历山大·考尔德(美) 1898—1976	/21	海军元帅高尔夫球场雕塑/阿尔贝·费罗(法) 1921—	/34
章鱼/亚历山大·考尔德(美) 1898—1976	/21	圆柱体上的球体/波尔·伯里(比) 1921—	/34
家族/亨利·摩尔(英) 1898—1986	/22	绿色的摇椅/埃尔斯沃思·凯利(美) 1923—	/34
时代·生活屏——工作模型/亨利·摩尔(英) 1898—1986	/22	向绘画致敬/罗伊·利希滕斯坦(美) 1923—	/35
空中飞翔/山本丰市(日) 1899—	/23	笔触/罗伊·利希滕斯坦(美) 1923—	/35
大潮流·作品五号/路易丝·奈薇尔逊(俄—美) 1900—	/23	盖着的碑/安东尼·塔皮埃斯(西) 1923—	/35
齿状塔/让·杜布菲(法) 1901—1985	/23	桌子和带蛋壳的碗柜/马歇尔·布鲁德塞尔斯(比) 1924—	/36
威尼斯女人Ⅲ/阿尔贝托·贾克梅蒂(瑞士) 1901—1966	/24	工作台零部件XXⅡ/安东尼·卡罗(英) 1924—	/36
穿毛衣的迪戈/阿尔贝托·贾克梅蒂(瑞士) 1901—1966	/24	扇形沙洲/安东尼·卡罗(英) 1924—	/36
拳击手/马里诺·马里尼(意) 1901—1980	/24	风梳/艾都阿多·齐立达(西) 1924—	/37
骑马的人/马里诺·马里尼(意) 1901—1980	/25	舞蹈演员/乔治·西格尔(美) 1924—	/37
无题/约瑟夫·康内尔(美) 1903—1973	/25	繁忙时间/乔治·西格尔(美) 1924—	/37
坐着的女子/威廉·德·孔宁(美) 1904—	/25	昆妮/杜安·汉森(美) 1925—1996	/38
化身/依萨姆·诺古齐(美) 1904—1988	/26	磁场(局部)/塔基斯(希) 1925—	/38
棋子:王后/杰曼·里希埃(法) 1904—1959	/26	战车·马克Ⅳ/让·廷格利(瑞士) 1925—1991	/38
头/戴维·史密斯(美) 1906—1965	/26	珍品/鲁迪·奥迪欧(美) 1926—	/39
第八塔/戴维·史密斯(美) 1906—1965	/27	立方体/阿纳尔多·波莫多罗(意) 1926—	/39
相同平面中的五根线/乔治·里基(美) 1907—	/27	扎尔/约翰·张伯伦(美) 1927—	/39
无尽的面/马克斯·比尔(瑞士) 1908—	/27	威廉森转折/约翰·张伯伦(美) 1927—	/40
因暴力致死(局部)/贾科莫·曼祖(意) 1908—	/28	同伴/爱德华·金霍尔兹(美) 1927—1994	/40
脱衣舞女/贾科莫·曼祖(意) 1908—	/28	索利耶 17/	/40
香烟/托尼·史密斯(美) 1912—1980	/28	爱德华·金霍尔兹(美) 1927—1994	
10元素/托尼·史密斯(美) 1912—1980	/29	南希·雷丁·金霍尔兹(美) 1943—	
黄色顶端/乔治·苏加曼(美) 1912—	/29	一个母亲的雕像,附带过去的物品/	/41
二女立像/弗朗西斯科·祖尼加(墨) 1912—	/29	爱德华·金霍尔兹(美) 1927—1994	
仙女座星系/伊布兰姆·拉索(美) 1913—	/30	南希·雷丁·金霍尔兹(美) 1943—	
我的保姆/莫莱·奥本海姆(德—瑞士) 1913—1985	/30	坠落人系列:六个形象/欧内斯特·特瓦罗(美) 1927—	/41
两个坐着的人Ⅱ/林恩·查德威克(英) 1914—	/30	提琴塔/费尔南德茨·阿尔曼(法) 1928—	/41
埃德加·瓦波尔:带衣箱的男人/塔丢斯·坎特(波) 1915—1990	/31	无题/唐纳德·贾德(美) 1928—1993	/42
普希金像/阿尼库申(俄) 1917—1987	/31	弗瑞德利克·R·威斯曼艺术博物馆/弗兰克·杰瑞(美) 1929—	/42
浴女/琼斯·伊普斯蒂(法) 1920—	/31	鱼/弗兰克·杰瑞(美) 1929—	/42
狂热的消防队员/卡雷尔·阿佩尔(荷—美) 1921—	/32	卧室效果/克里斯·奥登伯格(美) 1929—	/43
桌上的老鼠/卡雷尔·阿佩尔(荷—美) 1921—	/32	从包里散落的鞋带土豆/克里斯·奥登伯格(美) 1929—	/43
油脂椅/约瑟夫·波依斯(德) 1921—1986	/32	打字机擦除器/克里斯·奥登伯格(美) 1929—	/43
F.I.U.保护大自然/约瑟夫·波依斯(德) 1921—1986	/33	动力工程师俱乐部纪念建筑的装饰	/44

尤里·阿列克赛达罗夫(俄) 1930—		跳跃的大野兔/巴里·弗拉纳根(英) 1941—	/60
青铜人群/麦格达勒恩·巴肯沃兹(波) 1930—	/44	战地广场不定形线条展览/贝纳·维尼(法) 1941—	/60
石棺/罗伯特·阿纳森(美) 1930—	/45	姐妹/威莉·比兹(美) 1942—	/60
死神/尼克·德·圣菲勒(法) 1930—	/45	双重三角亭/丹·格雷厄姆(美) 1942—	/61
聚会/埃斯科巴·马里索(法) 1930—	/46	五座山/厄休拉·冯·赖丁斯瓦德(美) 1942—	/61
名符其实的基伯里尼女士/吉奥·波莫多罗(意) 1930—	/46	木神/沈文燮(韩) 1942—	/61
无题/罗伯特·莫里斯(美) 1931—	/47	健康·在生活中/金峻(韩) 1942—	/62
混合/菲利克斯·卢林(法) 1931—	/47	大头像/沃尔夫冈·比尔(德) 1943—	/62
灌木丛中/马可·狄·苏维罗(美) 1933—	/47	来自虚无/弗雷德里克·哈特(美) 1943—	/62
无题/丹·弗莱文(美) 1933—	/48	三个士兵/弗雷德里克·哈特(美) 1943—	/63
光辉的维纳斯/米切兰吉洛·皮斯托莱图(意) 1933—	/48	湖的记忆—3/温·海格比(美) 1943—	/63
太阳·行走的人/乔治·让克洛(法) 1933—	/49	圣骨盒/克里斯琴·博尔滕斯基(法) 1944—	/63
贯穿/菲利普·金(英) 1934—	/49	被转移回原处的团块/米歇尔·黑泽(美) 1944—	/64
购物手推车里的包裹/贾瓦切夫·克里斯托(保—美) 1935—	/50	羽毛扇的囚禁/瑞贝卡·霍恩(德) 1944—	/64
被包捆的海岸/贾瓦切夫·克里斯托(保—美) 1935—	/50	奥林匹亚/阿伯特·佩利(美) 1944—	/65
乔蒂的夹克/马里林·莱文(加—美) 1935—	/51	哈里发·马奈依/帕弗丽·玛瑞(美) 1945—	/65
意外事情/伊娃·赫西(德) 1936—1970	/52	装置景观/拉格纳·罗伯茨多提(冰) 1945—	/65
现在位置·自然2/木村光佑(日) 1936—	/52	云手仪式系列 1982—83/迈克尔·辛格(美) 1945—	/66
鼓手/迈克尔·桑德勒(英) 1936—	/52	气沟·死亡竞赛/西雅秋(日) 1946—	/66
贾瑞玛 II/弗兰克·斯太拉(美) 1936—	/53	作品·88—a/北尚行(日) 1947—	/67
跳舞者/艾伦·琼斯(英) 1937—	/53	除那点以外,它将继续生长/戈斯普·彭依(意) 1947—	/67
临终问题/利奥普多·马利尔(阿根廷) 1937—	/54	无题/戴维·威尔逊(澳) 1947—	/68
飞翔/金·英吉(澳) 1938—	/54	热茶壶/贝鲁特/理查德·诺金(美) 1948—	/68
读本位置/丹尼斯·奥本海姆(美) 1938—	/54	皮斯索伦/奥尔德·罗梯尼(意) 1948—	/68
螺旋形防波堤/罗伯特·史密森(美) 1938—1973	/55	没有言语/朱迪思·希尔(美) 1948—	/69
天窗下的小房间/西亚·阿玛亚尼(美) 1939—	/55	伍德罗/黛博拉·巴特菲尔德(美) 1949—	/69
宴会/朱迪·芝加哥(美) 1939—	/55	这不是故事/理查德·迪肯(英) 1949—	/69
无题/卢卡斯·萨马拉斯(美) 1939—	/56	内部永远是更加困难的/理查德·迪肯(英) 1949—	/70
利瓦图/耶尔·维文(挪) 1939—	/56	伏特安培欧姆/托尼·克拉格(英) 1949—	/70
作品2号/池田宗弘(日) 1939—	/56	犁/托尼·克拉格(英) 1949—	/70
拉·麦林彻/杰米·德哈姆(美) 1940—	/57	日常的食物/托尼·克拉格(英) 1949—	/71
直接的教堂/米兰·克尼扎克(捷) 1940—	/57	表面粗糙的大胡桃树/梅尔·肯德里克(美) 1949—	/71
黄色和黑色的船/詹妮弗·巴特利特(美) 1941—	/58	滑稽的烙印/马克·伯恩斯坦(美) 1950—	/71
黑暗:处境与命运/林达·本格里斯(美) 1941—	/58	三种处境/安东尼·戈麦里(英) 1950—	/72
钢铁水彩画16号/弗莱彻·本顿(美) 1941—	/58	安琪儿的实情 II/安东尼·戈麦里(英) 1950—	/72
交臂而坐的金发女郎/约翰·德·安德利亚(美) 1941—	/59	故事/斯沃特纳·卡宾斯坦斯基(俄) 1950—	/73
女人体/约翰·德·安德利亚(美) 1941—	/59	月景坐凳;月表景色;果壳雕刻/	/73

詹苏斯·包蒂斯塔·莫罗里斯(墨—美) 1950—		神圣的地方·9813/林明玉(韩) 1958—	/81
蒸馏的历史/克瑞斯·雷诺兹(澳) 1950—	/73	安特卫普的鸟类图书馆/马克·迪翁(美) 1961—	/81
维克托和欧内斯特/约翰·埃亨(美) 1951—	/74	记忆的痕迹/丁玄道(韩) 1961—	/81
粘土摆动Ⅱ/秋山阳(日) 1953—	/74	无题/雷切尔·怀特里德(英) 1963—	/82
我想这正是那个地方/神明明(日) 1953—	/74	自己/马克·奎因(英) 1964—	/82
母亲山/阿尼什·卡波尔(印—英) 1954—	/75	循环的寂寞/玛丽琳·珊迪(加) 1964—	/83
婚礼服/罗伯特·高伯(美) 1954—	/75	马蒂斯就职礼/尼科勒·艾森曼(法) 1965—	/83
漂亮的昆达里尼和查卡拉装置/迈克·凯利(美) 1954—	/75	衰落/马修·巴尼(美) 1967—	/83
导火线/基基·史密斯(德) 1954—	/76	朝鲜/南希·谢沃琪(美) 1967—	/84
土的印象 第二部分/元庆焕(韩) 1954—	/76	萨格里特/罗伯特·卡帕奇	/84
充气狗/杰夫·昆斯(美) 1955—	/76	我在此你在此/哈瑞德·克林霍勒	/84
动作和情绪'95·风穴Ⅱ/矶部聪(日) 1955—	/77		
声音的囚笼/杰内·斯特贝克(捷) 1955—	/77		
登陆墨尔本纪念/布鲁斯·阿姆斯庄(澳) 1956—	/78		
耗子王/凯瑟琳娜·弗里特斯奇(德) 1956—	/78		
无题/菲利克斯·冈查列兹·托马斯(古) 1957—1996	/79		
天使/德布拉·哈尔朋(澳) 1957—	/79		
演绎的事物——为我的牺牲的邻人(局部)/金守子(韩) 1957—	/79		
无题/皮埃尔·贝尔(澳) 1958—	/80		
无题/基思·哈林(美) 1958—1990	/80		

空间的突破

——20世纪西方现代雕塑概观

吕品昌

在人类文明史上,20世纪是极具革命性的时代。构成文明或文化的一切方面,都在工业生产方式的冲击下产生了翻天覆地的变化。现代雕塑在艺术领域的崛起,便是时代变革的一个直观的侧面。

现代雕塑是兼具时间和美学判断意义的概念。它涵盖自上世纪末本世纪初起始、从欧美扩展到世界范围的不断突破古典雕塑规范的种种艺术探索。这些探索以对雕塑空间不断翻新的阐释,使“雕塑”概念本身越来越含混,越来越缺乏限定性。

纵观西方百年雕塑发展历史,虽然不乏坚持本土文化艺术传统的继承与创新,但显赫的主流却是以体现工业文明精神的欧美现代雕塑为代表。不过,要想一言概括西方现代雕塑的统一艺术原则,无疑是极其困难甚至是不可能的。其中的原因,不仅是因为它们在形态和价值追求上五花八门,更因为它们实际上是一个以反叛古典主义原则为起点的“否定——再否定”的激烈变革过程。除了一种否定一切的姿态,似乎没有哪一样东西能够贯穿整个变革过程。因此,姑且可以总结的,或许就是这种似乎已经转化为“现代艺术精神”的姿态本身。它所强调的对一切权威的、主流的既成因素的否定,是本世纪行如穿梭的各种主要流派确立自身的普遍策略。崛起的大工业生产方式,在政治、经济、

文化上构成对传统社会结构和价值体系的全面冲击,也为艺术领域否定既往的创新提供了现实的、社会化的支持。作为新文明的精神产物,现代艺术被整体地罩上一层进步的辉彩,甚至被视作未来趋势的信风候鸟。与此同时,工业文明自身的暗区和所滋生的现代文明病,则在一种颠倒的意义上为现代艺术的自我否定造就了心灵上的需要。后者使得现代艺术难免鱼龙混杂,泥沙俱下,在象征时代精神的崇高位置上,逐渐丧失应有的社会性和纯洁性,蜕化成表达极端个人主义意趣的公开渠道,或是追求生意经的营销方式。资本主义市场经济出于本身利益和国际间意识形态的冷战热斗的需要,为打着艺术实验旗号的一切新颖形式——无论严肃、深刻的还是荒唐、浅薄的,都一概提供了让公众来界定其艺术性的“博物馆”的位置和天文数字的赞助金和酬金。现代艺术在整体上,如同科学和民主,成了西方世界夸耀不止的伟大文明成就。

伴随现代人走过整整一个世纪的现代艺术运动,以丰富的艺术样式和美学阐释造就了一个多元的审美文化格局。这的确是值得现代人自豪和珍视的成就。它的文化价值至少表现在这样两个方面:一则,它瓦解了关于艺术创造的“直线辩证法的观念”(罗伯特·休斯语)。正是这种认为艺术如同科技进步是沿着

一条直线展开的观念,促使现代艺术以否定一切的姿态走到否定这种姿态本身的多元化的今天。这种显得很戏剧化的结果,向未来重申了维护文化差异的必要性。再则,它驱散了笼罩艺术的神话迷雾,使艺术领域扩展到一个大得多的、面向所有人的社会范围,并向人类世界揭示着真正属于艺术的那些原始而朴素的价值和方式。对最后这种意义的领悟和把握,虽然还需要很多的时间,但它肯定会把人类生活和艺术带到一个更为健康的境地。

应该说,目前还无法对现代艺术(包括现代雕塑)作出全面的价值判断,人们还没有完全从身临其境的激动或困惑中脱离出来。眼下可以更多地去做的描述工作,诸如一般特征和各种探索走向的描述。

在我看来,以欧美实践为主体的现代雕塑的一般特征,表现为对空间概念的持续的突破。在雕塑领域,“空间”曾经是一个特定而具体的有限概念。从古希腊到19世纪新古典主义、浪漫主义和写实主义的雕塑实践,历史地建立起空间概念的古典内涵。它大体包括:按几何学方式描述的长、宽、高三维形式架构;具有现实占据性的体积和实在质量的封闭静态实体;形体状态模拟客观对象的自然结构和视觉特征;以石料、青铜等硬质材料为载体,以社会化、理想化的理念为内涵,种种形式要素围绕理性规划的中心构成有机整体;这个整体最终依附于一个更大的具有限定意义的人文空间环境,并与其功用目的保持一致。当19世纪的学院派接下古典雕塑传统时,这种空间概念已经发展得非常完备,以致显出高度的限制性。然而,当时的现实生活却在朝着一个新的方向推进,颖异的生产方式正在把人们卷入深深的现代化旋涡。面对新文明前景所激发的浪漫理想和巨大热情,学院派所执著的古典规范,如同一套僵硬的枷锁。无法调和的冲突,最终促使反映新兴社会需要的力量沿着与传统规范相悖的方向发展,在突破古典空间概念的种种实验中,持续持续、分分别别地汇成现代雕塑的异样格局和主流规模。

现代雕塑持续的突破性实验,在瓦解古典内涵的基础上,并没有建立起一个具有对称性和确定性的现代空间概念,反倒使“空间”这个词汇变得无从捉摸。正是在这种意义上,“雕塑”逐渐赢得比绘画更大的自由,成为一切新思想的广阔竞技场。原因很简单,一旦解除限制,“运动”起来的“雕塑”就完全可以和现实生活空间重叠合一,相提并论。这正中那些竭力在艺术

和生活的界限上做文章的激进主义的下怀,以致后来几乎每一种极端的前卫运动形式都以“雕塑”自称。在世纪艺坛上,晚起的雕塑最终盖过了绘画的显赫。尽管这一切发生在下半叶,却足以显示它在现代艺术领域的地位。

公众或许不能依靠像古典主义那样清晰的理论来解除对眼前事情的迷惑,但现代雕塑本身并不缺乏必要的演绎依据。古典雕塑创立的规范提供了它们,而在一种对立关系中处理它们,这就是现代雕塑实现自我的关键。针对古典雕塑空间概念不同程度、不同角度的反叛,既衬托了现代雕塑的创造性,也标了它的演绎趋势。

史论家通常视罗丹为分界标志。这位集古典艺术之大成的雕塑家,以他卓越的成就和勇气,“为现代雕塑的暗淡房间打开一个巨大的窗口”(彼尔·罗绪语)。这个窗口即突破高度理性化的古典程式而“颂扬自己的灵魂”,罗丹称之为“自然”。他在雕塑领域明确地把创作立场从外部转移到自身内部,努力向雕塑的三维空间倾注活泼的生命情感,表现生命抗争的“生存强度”。后来的现代雕塑普遍崇尚个体生命价值,强调艺术家个性的表现,在这方面,罗丹显然开风气之先。

就形式语言而言,罗丹之后的雕塑发展可以粗略地分成两大走向,一是沿罗丹路线继续推进的,一是与之背离而另图创新的。前者坚持雕塑的体量感,语言形式大致保持在写实主义的范畴内。与竭力追求“纯粹形式”或“纯粹观念”之绝对价值的后者相比,它虽然不够显赫盛大,却也有一批卓有成就、影响广泛的优秀雕塑家。他们当中包括布德尔、马约尔、罗索、珂勒惠之、德斯皮欧和莱布鲁克;包括稍后时期的里希埃、马里尼、曼祖;还可以包括沙德尔、穆希娜、马尼泽尔、托姆斯基、乌切季奇、柯年科夫等诸多前苏联的现实主义雕塑家。这些雕塑家一方面和罗丹一样,始终视体量和具象为雕塑表现形式的基本要素,一方面也在不同的时期和社会氛围中,根据自己的感受和思考,借鉴多方面的艺术传统,推出雕塑上各有特色的现代风格。

在反叛古典雕塑原则的进程中,罗丹的价值取向带有较强的折衷色彩。因此有人对罗丹仅以古典传统的终结者相待,而把现代雕塑缘起的动力归于像高更、德加、雷诺阿、马蒂斯、毕加索、莫迪里阿尼、杜米埃这样一些画家。

从以后的实际发展情形上看,这些更富革新精神的画家,确实对现代雕塑做出过重要贡献。在雕塑实践上,高更把平面性、

正面律和象征的细节引入木雕、力求表现回归原始状态的神性和精神性，德加对运动和着色效果的试验，马蒂斯回避量感和体块感，强调阿拉伯式装饰线条的优美韵律，杜米埃远去古典肖像雕塑规范的直截了当的漫画式塑造，莫迪里阿尼努力将空间和体量“线条化”的倾向，都显示了他们挑战传统、突破限制的非凡勇气和独到的切入点。相比之下，当时很多雕塑家的探索却显得小心翼翼，缺乏阔步推进的胆识。立体主义画家毕加索的雕塑兴趣，更是为现代雕塑的突破性发展开启了不止于立体主义范畴的广泛经验。在《费尔南德·奥利维尔头像》上，毕加索充分施展了他在绘画上最初形成的立体主义原则，以几何形块的组合构成，强有力地撼动了支撑古典雕塑形象的自然结构。一种趋向抽象的单纯“结构”概念和构形逻辑，在此勃勃升起，为以后构成雕塑和抽象雕塑的继续发展打下了基础。放弃立体主义实验后的毕加索，向“物体雕塑”的新方向推进，以《苦艾酒杯》这样的作品，揭示了一条以后通达波普艺术、集合艺术的新型发展路线。在这条从形态到结构、从媒介到内涵全面超越古典空间概念的路线上，后来者成就并把握了本世纪雕塑最重要的表达方式之一。

立体主义的旗帜，带出了阿基本科、杜桑-维龙、利普希茨、劳伦斯和查德金等一批优秀的现代雕塑家。他们的作品，包括一些大型纪念性雕塑，证明了空间价值追求的新的可能性和巨大的视觉魅力。阿基本科对“负空间”的探索，如用凹陷形式表现人体的凸出部分、用透明材料赋予厚重雕塑以轻盈感以及进一步在雕塑形下打洞透空，动摇了现代人对雕塑占据性封闭实体不可或缺的信念。劳伦斯则在雕塑着色之途比德加更进一步，完全不考虑对象固有色地，把着色手段纯化为一种雕塑本身的语言。未卷入任何流派运动却倍受推崇的布朗库西，与立体主义同期进行着他的独立探索。一种趋向空间“内部”的努力，显示了他的独特性。他极力突出形的相对独立的价值，并通过不断删去雕塑空间的累赘成分，追求还原单纯性的“绝对”——他认为这是对事物的真实精神的接近。布朗库西对形本身的崇尚，为现代雕塑的抽象化发展提供了一个支点。

作为未来主义的灵魂人物，波丘尼对工业文明有一份特别的敏感和憧憬，意识到机械是首先激起新观念的表象，并现出它的自我持续运动的特质。他坚信并强调艺术造型应该是物化工业时代的典型感觉——动力的感觉，并使之获得永恒。《持续的独特形式》以流动的透视和并存的多个灭点，在雕塑的三维空间中

物化了动感中的连续性意象。古典概念的封闭性空间，被波丘尼的动力论打开，单个的形转变成连续的、延展的形。基于对新文明特质的深刻领悟，波丘尼不仅创造了激动人心的“运动的风格”，而且在他的“雕塑宣言”中预言了构成主义雕塑、达达主义及超现实主义的装配、作为字面意义的雕塑以至波普环境艺术。

早在1912至1914年，毕加索曾以几件三维构成之作，独立地涉及了构成主义后来加以明确的探索主题——雕塑是空间而非体量。但他的开拓性努力，没有在法国而是首先在俄国获得成功，随后是在荷兰和德国。塔特林、加波、佩夫斯纳、莫霍利-纳吉等雕塑家主导的构成主义，实施了比曾经惠及他们的立体主义、未来主义更加深入的空间艺术实验，发展出彻底抛弃体量的三维抽象构成。在体量问题上，尽管一些雕塑革命的先行者或后来者，有过对传统观念的冲击，但实际的实验形式却缺乏彻底性。构成主义实践，以轻、薄、透明的材料和透空的框架形式去包围和界定空间，将“艺术的重点应是在空间中的势，而不在量感”的革命性观念具体化。在此基础上，加波还首先把机械动力的真实运动引入雕塑，创造了最初的活动雕塑；莫霍利-纳吉则进一步强调光在活动雕塑中的重要性，把光和光动提升为雕塑本身的一种新要素。这些革命性的突破之举，给正在启动的最终颠覆雕塑“三维”限制的探险之舟，提供了给养。

1917年，杜桑送展的《泉》，让整个艺术界包括当时的前卫人士瞠目结舌。这件不过是达达主义借以侮辱传统美学的现成品，出乎意料地为现代的探险之舟装上了全面颠覆既有艺术规范的强大引擎。虚无主义和玩世不恭的国际玩笑，后来被新达达主义者们——譬如新现实主义、波普艺术、集合艺术等诸多流派干脆接过来做了正题。向古典雕塑空间砸去的这件瓷质小便池，其难以估量的破坏性和突破力，通过它的持续广泛的后效应显示出来。但这一切绝不仅仅是玩笑，隐藏在背后的是对战争的反感，对工业文明前景的困惑和疑虑。更重要的是，达达主义的彻底的叛逆姿态，促成了反美学的美学、反艺术的艺术。

声称“不受理性的任何控制、不依赖于任何美学或道理的偏见”的超现实主义，从达达主义发展而来。他们普遍注重潜意识中的形体的表现，追求神奇性、非理性和偶然性效果。阿尔普不同于几何抽象的有机抽象形体，冈萨雷斯开先河的透空开放式的直接焊接金属雕塑，摩尔把虚、空看作实体的延伸以及把不同的形体连接汇集的雕塑经验，贾科梅蒂的像幽灵般的“透明的构

成”，莫莱·奥本海姆的具有梦幻般质感反差的“毛皮茶具”……都为突破空间限制的现代雕塑提供了各具特色和震惊力量的新型范例。

二次世界大战后，现代雕塑在一种矛盾状态中转入新的发展时期——里德称之为“风格扩散的时代”。所谓矛盾状态即艺术家一方面普遍存在着疏离社会、厌恶工业文明的心理和情绪；一方面却持续大量地利用现代科技手段和新的材料能源。由此形成的张力，进一步增强了空间突破的力度。

早在30年代就创造了手动、机动和气动式活动雕塑的考尔德，于50年代以更大的规模和尺寸将他的活动雕塑推向室外。多样的动力因素，使得雕塑实体和周围的空间产生持久的变化关系，以一种幽默逗人的效果改变了大众对雕塑的传统观念。廷格利的活动雕塑，不但像机器一般运动而且能咣咣作响。他的《向纽约致敬》，以自动的炸毁嘲讽机械文明和艺术本身。蔡文颖、舍佛尔、科瓦尔斯基、塔基士、怀特曼、佩奇等雕塑家，更利用电磁、电光、镭射、回馈控制系统等科技成果，大大扩展了活动雕塑或光雕塑的虚像体积和视幻效果。

抽象构成雕塑是二战以后现代雕塑的重要趋势之一。它在某种程度上响应了绘画上的抽象表现主义和最低限艺术。戴维·史密斯、卡罗、贾德等代表人物以焊接为手段，采用打磨的不锈钢等金属材料，将雕塑的空间构成简化到最低限度。他们对金属材料和机械结构的特质有着深入的思考和理解；他们的用立方体、圆柱体构成的宏伟建筑式结构，既表现了工业时代特有的冷漠和非人格性，亦在大自然伟力的反衬下显出“机器静止时的深刻沉默”。被视为最低限艺术的托尼·史密斯的作品，力图强调虚空与实体在空间座标中的同等构成价值。他认为，如果“把空间看成是实体，雕塑作品就是实体中的虚空部分”。这种“反转”的雕塑空间概念，显示了现代雕塑努力走向广阔的非限制性生活空间——古典雕塑意义上的“外部空间”或“空间背景”的意愿。

这种意愿在波普艺术中获得更充分的贯彻。波普艺术家把达达主义的破坏性观念转化为一种颇具建筑性的努力，一反抽象表现主义脱离生活的倾向，提倡艺术回归日常生活。即如康奈尔、奈微尔逊、劳泰伯、奥登伯格、西格尔、塞萨、包洛奇、比尔、张伯伦、金霍尔兹等，他们通过日常现成物的集合或复制、工业废品的重新处理、新材料的综合利用或直取活人体翻制模型等方式，在强调艺术价值存在于任何平凡物品的同时，表达了对工业文明的

怀疑与赞美、批判与肯定的复杂情绪。波普艺术在构造方式、材料利用以及着重渲染氛围的特色，使艺术家和评论家亦以“集合艺术”、“废品雕塑”、“贫困艺术”、“新现实主义”或“环境艺术”相称。当然，这些概念同时包含了波普艺术倾向的新发展。

在美国，波普艺术的新现实主义衍生出一个后继运动——超级现实主义，其中两个最重要的人物是汉森和安德利亚。他们从西格尔的活人翻制逐步发展到真人仿制，作品多采用硅胶铸型和聚酯树脂着色，逼真程度让人真假难辨。西格尔的白色人物像漂泊在都市的幽灵，与生活保持着疏离的距离。超级现实主义的逼真人物则努力析解艺术与生活的屏障，混迹人群与公众交谈。这个运动的一个分支是专注静物主题的雕塑，由陶艺家莱文的创作可见一斑。

从达达主义到极少艺术（指简单形体、几何形体构成的作品）和波普艺术，现代雕塑的观念化倾向已有所预示。这种倾向在60年代的极端发展，导致了观念艺术的形成。它提示出不再适合任何传统规范，甚至也不怎么适合现代主义原则的特定“观念”含义，并以之界定一种预示或体现信息时代的艺术的全新样式。其含义的特定性大体表现在这样两方面：艺术只作为一种通过艺术家指认和理论家阐释的观念而存在，以致任何事物和行为都具有成为艺术的可能；再则，艺术在很大程度上不再具有类似传统艺术的实体，而仅存在于艺术行为的“发生”过程和艺术信息无形的传递之中，或表现为通过媒体记录和传达的信息。如果坚持以往的包括现代主义的艺术观，观念艺术已是彻底的非艺术。在这个领域中，与传统雕塑多少有些接近的是地景艺术与装置艺术，它们还可以视作传统雕塑的极端化演变。地景艺术（也称大地艺术）的代表人物是克里斯托、海泽和史密斯。他们的作品以巨大的规模或现成场面的人为界定，彻底地融入自然环境或生活空间，大多数观念只能通过记录性的照片、电影或录像来窥其真相。装置艺术是观念艺术的主要形态，其影响一直延伸到90年代。除了采用诉诸媒介实体的方式，如波依斯的《油脂椅》、哈克的《日尔曼》和朴南俊用作媒介的电视机，装置艺术和行为艺术（也称表演艺术）往往紧密地结合。

通过化妆、纹身、割体、行为表演方式来表达种种观念的身体艺术和行为艺术，是观念艺术的一种极端形态。艺术家把身体和某种事件、情境作为独立的表现素材，像传统雕塑家使用三维物媒一样运作它们。莫里斯、奥本海姆、阿孔奇、璠曼等都是把自

己的身体当作媒介的代表性人物。吉尔伯特和乔治把涂上铜粉、扮作铜像的自己称作“生活雕塑”，并声称他们干的每一件事情包括日常生活中的所有琐碎动作都是雕塑。作为60—70年代西方艺坛上的一位超级明星式的人物，波依斯则把他的种种表演行为称为“社会雕塑”，强调这一切和他参与的社会政治活动一样，也是社会改造活动的一部分。由于观念艺术不可避免地要涉及到阐释“观念”的语言，因此它的另一种极端形态就是如同韦勒所做的事情——表现语言自身。一些观念艺术家由此充当起批评家或编年史家的角色，在使用词语的表达、论述和写作中高谈阔论。

现代雕塑运动在持续的空间突破中，于80年代进入往往被称作后现代主义的多元化时代。在这个时期中，很难再像以前

那样去辨析各种风格间的关系。支持人们作出确切判断的艺术规范，无论是传统的还是创新的，都已不存在也未再产生。其实，多元化本身已无形地成为反规范的“规范”——任何一种东西，无论它怎样极端怎样地缺乏认同者，只要被谁认作“艺术”它就是艺术。在此情况下，艺术只剩“艺术”这一词语形式，而毫无足以界定它的实质性的内涵。包含在多元化风格之中，一种向形象的复归及其对表现主义重新激发的兴趣，也在逐渐抬头，尤其是在欧洲。英国著名艺术评论家卢西-史密斯认为，这是“当代艺术的另一场革命性的变化”。人们或许会追问：这种革命性的变化会驱使雕塑向传统艺术规范全面复归吗？

无论是与否，历史肯定会给人们以确切的答案。但现在还不是时候。

参考书目

- 1.《西方现代美术思潮》 邵大箴著 1990年四川美术出版社出版。
- 2.《西方当代雕塑概述》 易英著 载《美术观察》。
- 3.《1945年以来的西方雕塑》 卢西-史密斯著 易英、诸迪、沅柳、于冰译，载《世界美术》。
- 4.《西方现代艺术史》 H·H·阿纳森著 邹德侬、巴竹师、刘珽译，1986年天津人民美术出版社出版。
- 5.《西方雕塑——二次大战前后的范例》 陈卫生著 1993年湖南美术出版社出版。

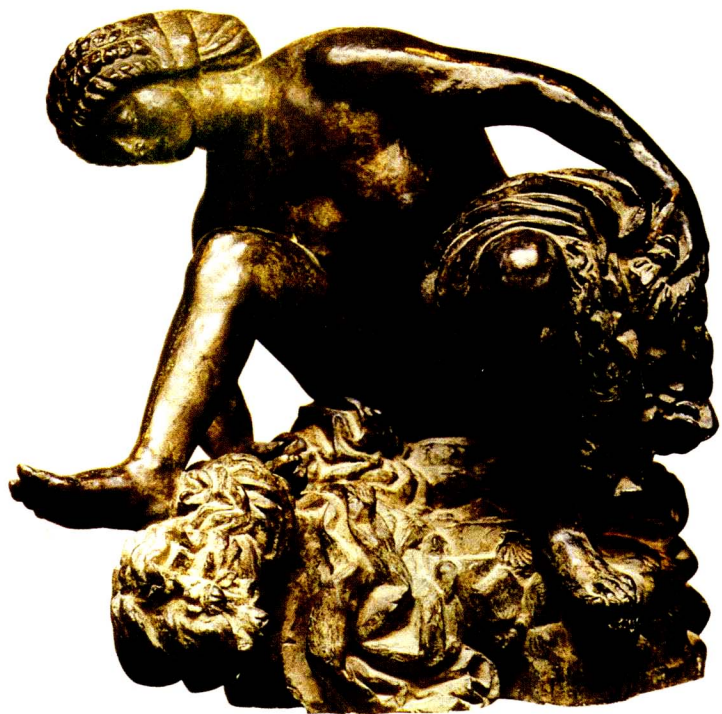
巴尔扎克头像 奥古斯特·罗丹(法) 1840—1917
石膏 19cm × 20.3cm × 16.5cm



大教堂 奥古斯特·罗丹(法) 1840—1917
青铜 高63.5cm



塔希堤姑娘 保罗·高更(法) 1848—1903
木、混合媒介 94.9cm × 19cm × 20.3cm



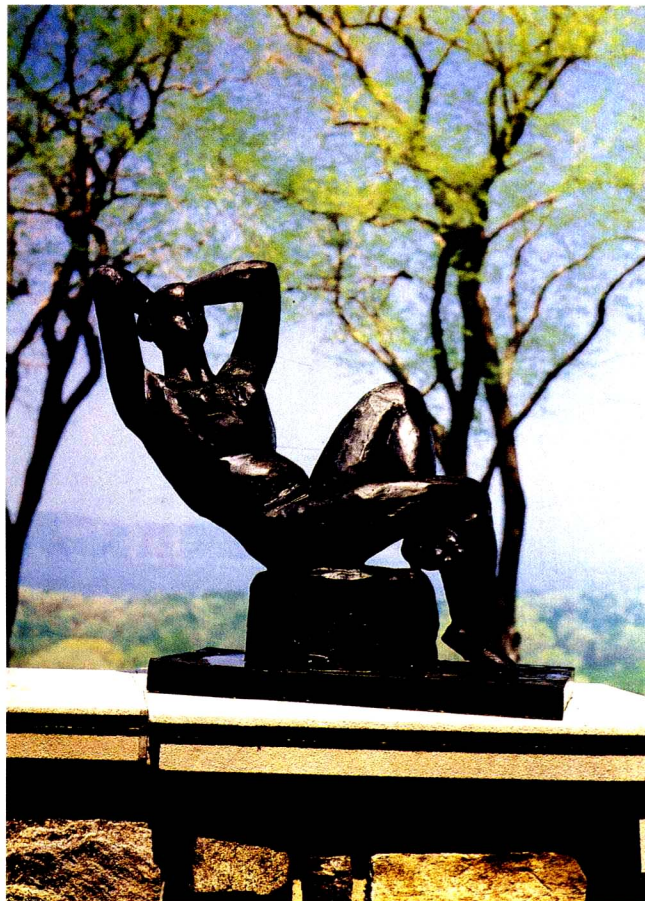
蹲伏的浴女 安东尼·布德尔(法) 1861—1929
青铜 高52cm



病孩 梅达多·罗索(意) 1858—1928
石膏着蜡 27cm × 25.4cm × 18.4cm



黛娜 阿里斯蒂德·马约尔(法) 1861—1944
青铜 高20.3cm



从容的裸体 亨利·马蒂斯(法) 1869—1954
青铜 80cm × 75.2cm × 35cm



人与柏伽索斯 卡尔·米勒斯(瑞典) 1875—1955
青铜 250cm × 336cm × 140cm