

世界当代艺术大师丛书·翻造西格尔



世界当代艺术大师丛书

翻 造 西 格 尔

湖 南 美 术 出 版 社

图书在版编目 (CIP) 数据

翻造西格尔 / 朱谷强编译. —长沙: 湖南美术出版社,
2003

(世界当代艺术大师丛书)

I. 翻... II. 朱... III. ①西格尔—生平事迹 ②雕塑—作品集—美国—现代 IV. ① K837.125.72 ② J331

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 108530 号

世界当代艺术大师丛书——翻造西格尔

湖南美术出版社出版·发行 (长沙市雨花区火焰开发区 4 片)

编译: 朱谷强 责任编辑: 张 卫

湖南省新华书店经销 湖南新华印刷集团有限责任公司 (北) 印刷

开本: 787 × 1092 1/32 印张: 4.5 字数: 5 万 彩页 16 页

2004 年 7 月第 1 版 2004 年 7 月第 1 次印刷

ISBN 7-5356-2062-0/J · 1923 定价: 23.00 元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105, 邮编: 410016

网址: <http://www.arts-press.com>

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。



乔治·西格尔

目 录

历史与传记：雕塑与环境艺术	(1)
塑模步骤：在西格尔的画室	(46)
公共雕塑：争议、问题及作品	(53)
画家简历	(85)
作品目录	(89)

历史与传记：雕塑与环境艺术

使乔治·西格尔记忆犹新的一刻是50年代末杰出的艺术史家梅尔·沙皮罗在一间挤满了抽象表现主义运动的精英分子的教室发表演说的时刻。他们来听他讲授对他们来说有些深奥的古代名家的图释术，并被他作为讲师的个人魅力和对风头正劲的先锋派的公开声援而折服。对西格尔来说，沙皮罗的讲课使他茅塞顿开。“这就是梅尔，从五个角度侃侃而谈经典的文艺复兴艺术——心理透视、纯形式、历史和哲学，加上感性和触觉。他是风格派和抽象表现主义绘画的捍卫者。”沙皮罗在西方艺术的杰作中发现并在他的论文中阐述了互补透视法的多元性，这种多样性正是西格尔在其作品中苦苦追求的一种理想。

50年代，多元主义模型还远未被人接受。叫嚣“忠实于材料”的包豪斯建筑学院派不仅受到美国的第一批现代派的青睐，而且追随的有力推介平面的单调平板的形式主义批评家。而且势不可挡的有创见的第一代抽象表现主义画作似乎着意将崭露头角的艺术家的选题局限于纯粹派的理想范围。

尽管教条主义者试图使他臣服于他们的审美观，以及形式主义批评家极力围攻先锋派中的动摇分子，但西格尔不为所动而坚持非纯粹派的观点。

采用艺术家本人的指导原则去讨论他的作品似乎是最

合理的。讨论西格爾的作品就应征詢其本人的意見，而不應將其置之不理。但這種賦有啟示性的規則需要批評家特別警覺，不能不管其作品的空間布局或引經據典、環境標志或心理活動、形式或內容，而夸夸其談西格爾的作品。本文力求保持其作品的人文主義精神和嚴肅性，同時避免折中主義，因而採納了許多觀點和不同意見，希望這能彌補一家之言的不足。就批評家而言，非純粹藝術離不開非純粹派的觀點和方法。

西格爾的家庭背景和生活環境對其在美國藝術界占有一席之地並不特別有利。他於1924年出生在紐約的布魯克斯的一個才從東歐移民的猶太家庭，沒有人鼓勵他從事藝術。“家里一貧如洗，父親告訴我的一切就是從早到晚的勞動。”搞藝術創作，西格爾回憶說，是不可想像的事情。儘管父母反對，但小小的西格爾對藝術情有獨鍾。在斯托文桑中學高年級階段，他由於卓有成效地編輯中學文學雜誌的素描、繪畫和攝影作品而獲得荷馬·聖高德獎章。

儘管西格爾的家庭並不支持他們的兒子選擇藝術生涯，卻提供了他至少還有價值的东西，即探索精神和對西格爾稱之為“心靈的人生”的熱愛。他回憶他參加了許多激烈的餐桌討論，與父母朋友爭論諸如政治、哲學及猶太信仰等尖銳問題。西格爾的父母傾向空想社會主義並支持猶太復國主義，這種政治熱情最後導致他們離開紐約和所開的猶太式屠戶店——在西格爾的畫中有所顯現的一種背景，去從事养鸡這種風險行業。西格爾家生活在一群彼此相似的市民中，且大多是猶太人，他們在40年代初從紐約移民到了新澤西州

中部。尽管他们没有农耕或养鸡技巧，但起初由于二战所创造的繁荣市场而大发其财。

西格尔与他姨妈留在布鲁克斯并完成了高中教育。尽管其父母反对，他还是在库柏艺术联合学校开始了正规的艺术训练。有赖于一得力教师的指导，他在绘画及石膏雕刻方面得到了基本的训练。但在1942年他突然停止了学业，回家工作，因为哥哥应征入伍到海外服役去了。

对西格尔一家来说，在农场的生活并非田园诗式的。他们不但要精心照料鸡群，而且战后家禽市场的灾难性萎缩使他们疲于奔命。但西格尔还是设法找时间在鲁杰斯大学学习业余课程，包括心理学、哲学、文学，当然还有绘画。1946年他与海伦·斯坦贝格结婚。

40年代中期，西格尔根本不想在新泽西过养鸡的生活。他知道他想成为艺术家，对一个感受过纽约艺术学校氛围的年轻人来说，南布伦斯维克的闭塞令人难受。接受了他父母认为一个人不能靠画画为生的观念，西格尔在1947年进了布拉特设计学院攻读艺术教育学位。

他不失时机地回到了纽约。一种史诗般的、吸引人心的、并独具美国特色的新画风正风行在曼哈顿的画廊。由于布拉特设计学院观念保守，又远离靠近东河的新运动中心，西格尔对此学校兴趣日减。但在此举办的一次来自纽约大学的学生艺术展使他第一次对抽象表现主义有所了解，这种风格在接下来的十年里主宰了他的作品。这位抱负不凡的艺术家号召力惊人。1948年夏，他带领12个富有叛逆精神的学生离开布拉特前往纽约。不到几星期，12个学生返回了布拉

特，只有西格尔仍留在曼哈顿。

他还眉飞色舞地对抽象表现主义的辉煌日子津津乐道：“经过来自欧洲的艰涩难懂的理论的点化，美国人第一次开始摆脱其本土性而赋有宗教启示。他们可以是反唯物主义者；他们可以激昂高歌；他们可以指点江山。这是一项成就，而且与荣华富贵、轿车金钱毫不相干。但与心灵的崇高紧密相关。我对此着迷了。”西格尔为波洛克的非造型艺术的精巧所陶醉，德·库宁则是他的偶像。

在纽约大学，西格尔开始直接与新艺术接触。他和艾尔弗雷德·勒兹里、拉里·利维斯一起上课。通过上汤尼·史密斯的课，他认为汤尼是一位使他振奋并使他留下深刻印象的老师。西格尔回忆说：“汤尼常夹着罗思科的一幅小号作品在纽约大学的走廊散步，并向学生展示新油画的样子。”缄口不谈羽毛未丰的纽约派成就的西格尔，提起汤尼·史密斯也触动了他内心同样的心弦：“他对我影响深远，因为他致力于抽象事物，一切对他来说都是一种质量，一种暗喻，一种可见的、可触知的世界。他也是一个不惧怕文学典故的人，一个继续致力于一些自发且赋有联想的跳跃性事物的人，并认为一切事物源于触觉。”

史密斯布置给他班的惟一的长期的作业深深地影响了西格尔，并可说是他后来所有关于环境艺术作品的原型。这项任务就是给学生们一大堆《生活》杂志并指导他们制作一个房间大小的关于“荒原”的拼贴画——这个“有机的荒原”似乎可以从外观进行想像，并可有意识地打破构图规则建造起来。

史密斯对感觉世界的丰富感受及对不同风格和审美观的兼收并蓄极大地鼓舞了西格尔。但史密斯的观点在先锋派中并非独有。实际上，西格尔沮丧地发现那些由大多数抽象表现主义者所鼓吹并断章取义的原则与史密斯那宏大的观点大相径庭：“我听到了这种论调：画面要平，要大，要用五寸长的室内画家的画笔，如看起来太形象化，就擦掉。”这就是西格尔参加聚集了德·库宁、克莱恩和其他抽象表现主义先锋分子的位于第八街的俱乐部时所听到的苛评。他在纽约大学与威廉·巴兹奥慈上第二期课时又听到了他们这样说。“人们意气风发。巴兹奥慈说着：‘与我们一起赶上艺术的历史潮流。’他告诉我们：扔掉小画笔，用大画布，擦干净你的头脑。我凝住了。我不懂他说的。但我懂汤尼·史密斯。他关注世界并吸取其精华。其他的说教我也不懂。”

西格尔开始感到头疼，到后来则深受其困扰。他承认其作品“徘徊于塞尚与德·库宁之间”，就表现了一种麻木状态。自感穷途末路并正好获得艺术教育学位后，西格尔开始从事其自认为有钱可赚的养鸡行业。整整两年，西格尔和他妻子每天花14个小时，每周7天的时间为5000只鸡清理粪便并将鸡蛋分门别类，细心饲养和照料着它们。从1950年到1952年西格尔完全放弃了绘画，但并没有放弃其艺术家的抱负。在石匠的帮助下，他建了一间至今仍居住的房间，并搭了一间现用做画室的鸡棚。似乎是为了打发建房子和农场工作之余的时间，1950年西格尔夫妇有了一个儿子，三年后又生了一个女儿。

早在1946年，批评家就认识到在构图和平行于画面的一

个或多个平面的布局法上，西格尔的雕塑大大得益于他作为油画家的经历。事实确实如此。如果西格尔这个雕塑家20年的绘画生涯正好可解决困扰他的问题，并导致他从1961年起在其作品中就采用不同的形式，那么这一切就一目了然了。反过来，我们必须考虑到他的绘画是处于第二代纽约派的环境中，并且极力反对第一代抽象表现主义的那种风行的父亲形象。

50年代初西格尔重执画笔，他和当时的同代人一样怀着矛盾的心情欣赏着德·库宁、克莱恩及其他人的杰作。40年代末那些不入流的异教徒信念现在都成了正统。一方面，抽象表现主义表明美国在美学上并非总是落后于欧洲，并且它确实有资格与其他美学思想相提并论。另一方面，许多年轻的艺术家的被那些年老的艺术家的鼓吹的美学和哲学教义困扰，并对他们在道德和精神上的特权不满。

许多人都同意西格尔关于抽象表现主义派的主观存在性的观点：“我并不想一模一样地照搬这世界。”但不像一些同时代的人那样，西格尔从不避讳谈论第一代人的精神抱负：“我喜欢有抱负，我喜欢追寻妙不可言的经历，我曾喜欢过艺术不仅仅是装饰品的观点，我反对过作画要用不同一般的方法的说法。”

西格尔特别憎恨那种将抽象与超凡双重统一的论调。他坚信精神的满足并不要以牺牲肉体为代价：他那恪守犹太传统与世俗化的性情显示人们的情感和神圣的理想只能通过“我所能感知、触知和所见的现实”来传达。

西格尔的动机可能与众不同，但排斥抽象并非如此。很

多年轻艺术家笃信闻名遐迩的导师汉莎·霍夫曼那在抽象与图案表现间无需冲突的理论,他们所发展的这种风格是抽象表现主义的外表和实在的图案相结合的结果。但对西格尔来说,如都保留文学典故和表象世界,表情现实主义绘画还难以解决图案的三维性与抽象表现主义者和批评家所鼓噪的原则之间的主要冲突问题。绘画必须排斥幻觉艺术手法并强调画面的单调平板。这种对解决问题的方法的探索最终使他完全摆脱了绘画材料的局限性。

1956年西格尔自己的表情现实主义作品在汉莎美术馆的首次个人画展上亮相。他对抽象表现主义的超凡性的排斥明显在其所选择的主题上反映出来:画室里的裸体画、橡胶植物的静物画、咖啡及灯泡画等。另一方面,其豪洒的画风明显受到了德·库宁画作的影响。在其早期画作中,那无处不在的强烈色彩和粗重笔画,那构图的任意突变使其人物偏离画中心而趋向平面化,这使人想起了德国表现主义的手法。但他借鉴得最多的还是巴黎派,特别是勃纳尔的炫目的色彩和马蒂斯的单色色块。西格尔毫不掩饰对法国现代艺术的崇拜:“马蒂斯作品的挑逗性,色彩和形式的浑然天成,颜料的涂迹,还有那眼花缭乱的色彩多么奇妙!”这种喜好在其首次个人画展上就昭示在其鲜红、黄色、墨绿色调的作品上,并在压缩人物周围空间上接近野兽派的方法。

西格尔的名气开始上升。1957年梅尔·沙皮罗将其选入在犹太博物馆举办的名为“纽约派艺术家:第二代”的画展中,随后的三年他每年都有作品在汉莎美术馆展出。第二次展览继续表明他对勃纳尔极其痴迷,一评论家写道,“他对

一组颜色的纯色度的鉴赏有很高的品位。”而那些大幅作品则多用来表现室内裸体画题材。1957年画展他的蜡笔画也首次亮相，这是一些小幅的裸体画，油画中人物的任意中断、有相同振颤感的色彩鲜艳夺目，这借鉴了德加的手法。

在随后的画展中，早期的静物画和画室布景开始让位于一般性场景。局部厚涂彩色被更淡更宽的彩色区域所代替，从而在斜倚或漂浮的人体前形成一个大平面。油画也一律增大到4英尺×6英尺的大小，在其上可画多个真人大小的人物。

这一时期，西格尔的油画努力向霍夫曼的理想的综合主义绘画看齐，将粗重的表现主义的笔法、丰富而有动态感的色彩与表现形象结合起来。汉莎美展上他获得了好评，一个批评家称他是“一个精力充沛有神奇力量的画家”。由于抽象主义者武断地推行画面的所谓“真正的”平板单调，而西格尔更倾向于一种需要幻想空间的形象艺术，这使他对其中产生的冲突无所适从。这使人日益恼火的美术难题加上在其作品中有所体现的财政危机使他心力交瘁。他越想专注于艺术，他的家禽农场就越成为其最大的包袱。养鸡费时费力，而且家禽市场继续萎缩，此时西格尔已入不敷出了。他将其内心的痛苦倾注在表现死鸡和反复出现的“鸡与人”形象的油画中——这脖子上挂了一只鸡的形象是用浓烈的笔画画成的，并是古代水手主题的变形。

1957年西格尔开始教英语来增加收入，并在1958年将这不景气的农场关掉，连最后一只鸡也卖掉了，全家为之庆祝。这使他有大量的时间去画画，但他还是很拮据。随后几年，他在私立学校教过艺术和工业艺术。直到1964年，他

才能靠艺术完全养活自己。

西格尔已认识到在其首批绘面中存在着幻觉和实际空间的矛盾，这种方法的通病在其完全转入雕塑后仍不可避免地出现。当时从绘画转入雕塑并非那么容易，而西格尔其实有很多的选择机会去解决他个人的艺术危机。从绘画转入雕塑的决定性的影响在于 50 年代末所发生的一系列事件，促成了他从事雕塑事业。1956 年，西格尔被介绍到汉莎美术馆。随后几年，阿兰·卡普罗选择西格尔的农场作为“偶生艺术”的场地。在 1958 年，西格尔开始试验制作雕塑。这三件事情十分清楚地说明了他从早期的绘画转入 60 年代的成熟的雕塑的历程。

由汉莎·霍夫曼的学生捐献并以他的名字命名的汉莎美术馆是专门展览其成员的作品的联合机构。西格尔由卡普罗介绍给此美术馆，并成为其成员。从 1956 年到 1959 年他作为代主任经历了它的风风雨雨并每年都展览了他的作品，最后他还监督了它的倒闭。

汉莎美术馆不仅是画展的中心，而且是纽约最活跃的艺术天才的中心。西格尔在跟他们交流思想时，从中获益匪浅。霍夫曼要求其学生从模特或静物画中吸取精华，以他命名的这个美术馆展览了一些第二代表情写实派的精品。至于西格尔本人，虽然他从未师从霍夫曼，但他曾在一次到普洛文斯镇的夏季考察活动中与他谋面。他回忆霍夫曼是“一个容光焕发，健康、精力充沛、乐观的导师和画家。他具有德国人渊博的知识和人生观以及不平静的内心，还有法国人的品位和风格，美国人的胸襟。”霍夫曼游历世界的态度，对

“真实的探索”，以及鼓励他的学生找到与其个性最和谐的艺术形式，都深深地影响了西格尔。

当西格尔还是汉莎的一个会员时，两种流派的作品主宰着汉莎的艺术展。简·姆勒、吴尔夫·汗、菲力克斯·帕兹力斯追随着霍夫曼所倡导的图案与抽象完全相容的表情写实派。另一流派的特点是将现成的材料在艺术作品中混合，在城市工业环境的瓦砾中找到有价值的东西。理查德·斯坦丘维兹、让·佛勒、罗伯特·沃特曼属于第二种派别。

起先，西格尔像卡普罗一样深受表情写实派，特别是受姆勒作品所吸引。姆勒在其扭曲的、表现主义的画作中包含有明显的文学和宗教典故。在其作品中多是鬼怪、尸体、巫婆、天使和妖魔。姆勒从民间传说和神话，也从歌德、莎士比亚、塞万提斯的作品和圣经中获取题材。如此明显的文学主题受到了同时代大多数画家的强烈谴责，惟有西格尔表示赞同，他也准备采用圣经中罗得的主题作为其 50 年代末的一组画作的题材。

斯坦丘维兹和其他集成艺术家对西格尔的影响比之姆勒来说，看起来不明显，但对其艺术的发展可能更起作用。他很快承认受到了佛勒的三维浮雕、混用现成物体和斯坦丘维兹那可笑而奇妙的图案装饰的雕塑的影响。但西格尔的作品与这些集成艺术家的作品在很多方面迥然不同。在佛勒或斯坦丘维兹的雕塑中，他们将普通的物体排列在一起而不考虑其过去的用途和背景；但在西格尔的作品中，物体总有其旧的联想意义——它们扮演它们自己的角色。

然而，比之形式上的相似，不如说西格尔与集成艺术家

有更多的共同鉴赏力。将行将丢弃的物件制成艺术品有其合理的一面，使集成艺术更显难能可贵的是特别将劳伦斯·阿罗维的作品称之为“垃圾文化”的产品制成艺术品。拼贴画——含有非模拟的“真正”物件，传统上是20世纪的艺术家们对艺术与生活关系质疑的一种手段。作为立体艺术的拼贴画形式，这种集成艺术品致力于探寻艺术和人生的差别，而这个问题也是西格尔采用新方法的重要因素。

西格尔可能已发现集成艺术品能引起人的兴趣，在其家的附近所发生的一件事就充分地进一步地显示了这一点。西格尔还清楚地记得卡普罗1957年在他的农场筹划的第一次偶生艺术。这是一次汉莎美术馆成员的野餐会。卡普罗早就准备了一套活动程序，在志趣相投的朋友和画家的协助下，开始在西格尔的鸡棚附近的田地里搞偶生艺术。但有些人不喜欢开头搞的那一套：“两种美术观点的人在此碰面，大多数汉莎会员喝得酩酊大醉，并开始向卡普罗那边不喝酒的人群扔啤酒瓶。他们那样子就像一群麻木而放荡不羁的艺术家，而卡普罗则显得无动于衷。我们都发怒了，最后一人拿起一黑瓷釉颜色的罐头瓶，在其上写道‘美国佬滚回去’，放在我那鸡棚的旁边。”西格尔这样说。

那些狂欢的汉莎人最后回到了纽约，但卡普罗的新美学观却在西格尔的农场扎下了根。西格尔相信卡普罗那“完全不同世界”的思想对解决他在50年代末所发现的美学难题是至关重要的。事实上，这种影响和激励是相互的。

西格尔在鲁杰斯大学通过朋友的介绍认识了教艺术史的卡普罗。西格尔与纽约艺术界隔绝了几年，跟卡普罗在一

起，他参加过先锋派的首场画展，上过他们的课，听过他们的音乐会及其他活动。在南布伦斯维克的熟食店，他俩还一起给对方看自己的作品。1956年卡普罗介绍西格尔到汉莎美术馆，四年后它倒闭了，他们两人又一起搬到劳本美术馆。

“我们一相遇，我们都渴望有更深的交往。”西格尔说。50年代初，卡普罗像西格尔一样是一个姆勒风格的表情写实派画家，也像西格尔一样对从抽象表现主义者继承而来的美学观念格格不入。卡普罗的第一个创作冲动就是想探究艺术和生活的传统差异，出于本能，他觉得城市生活更有吸引力，并迷上杜尚的理论和革命作曲家凯奇。由于这源源不断的思想推动，卡普罗和西格尔着手要“创造一种新美学”。

卡普罗筹谋第一次偶生艺术的那一年，他在新社会研究学校师从凯奇有好几个学期。虽然这门课程名义上是作曲，但卡普罗的同学迪克·希基斯回忆说几乎没有学生对凯奇的音乐理论感兴趣：“上凯奇的课，收获最大的就是他给予我们的‘一切都会过去’的感觉，至少有可能……关键就是可能性的实现问题……”

凯奇对偶生艺术的影响是无可争辩的：1952年在梅西·昆宁汗、戴维·图岛、罗伯特·劳申伯格的帮助下在黑山校园表演的“联合行动”可能就是风俗画的一个范例。但这只是凯奇的一个方面——采用新素材和把艺术当做体验人生的前奏的观点，他对那些渺茫、非个性、机会以及卡普罗很感兴趣的禅宗都毫无兴致。在朋友的邀请下，西格尔听了几节凯奇的课，之后他将这位作曲家与“负有其最大责任的将非艺术素材引入艺术”的毕加索、杜尚等艺术家相提并论。当