

西方

现代 雕塑

XIFANG XIANDAI DIAOSU

王黎明

增



山东美术出版社

7307.5
W 233 ✓

西方现代雕塑

XIFANG XIANDAI DIAOSU



A0999085

王稼明

物



山东美术出版社

44K05/07

图书在版编目(CIP)数据

西方现代雕塑 / 王黎明著. — 济南: 山东美术出版社,
2001.10

ISBN 7-5330-1573-8

I. 西... II. 王... III. 雕塑—艺术评论—西方国
家 IV. J305

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 069113 号

出版发行: 山 东 美 术 出 版 社

济南经九路胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

制版印刷: 山东新华印刷厂临沂厂印制

开 本: 889 × 1194 毫米 大 16 开 6.25 印张 14 插页

版 次: 2001 年 10 月第 1 版 2001 年 10 月第 1 次印刷

印 数: 1 — 3000

定 价: 23.00 元

前言

当人类已步入21世纪的时候,回顾和研究西方现代雕塑100多年发展的过程是一件非常有意义的事情。因为西方文化毕竟是人类文化发展的一个组成部分,它至少可以给人们提供一个与东方文化在艺术形态上相互比较的机会,或许能对人们有些启示。在这里我们并非全面总结20世纪的西方现代艺术,主要旨在西方现代艺术的背景下,侧重雕塑艺术的领域来加以描述,特别是对雕塑家的艺术活动,从表现形式的角度做一些研究和分析,希冀对西方现代雕塑种种艺术现象理清出一个大体的思路。同时本着对西方各种艺术观念的产生、发展和演变来解读雕塑家的作品,以获得在理性上的综合感受。

事实上,西方现代雕塑艺术只是一个表面现象,它具有一整套造型、趣味、意图、价值、风格、技术、形式、媒介和艺术语言,这与体系相联系的西方各种理论学说和价值观有着密切的关连。我们把这些缘由做一些表述,目的无非使作品具有更准确的定位,这一点极为重要。

在第一章里,主要把西方现代雕塑在过渡期所出现的不同于传统雕塑艺术的表现形式,结合西方文化的历史背景去寻找这些变化的社会原因,以揭示西方现代雕塑由此而拉开的序幕。

第二章里着重对20世纪初西方现代雕塑的创立普遍展开的新艺术观点和流派作一个全面的介绍。通过对雕塑家和艺术家作品的分类研究,阐释出新思维、新艺术精神的本质。

第三章,进一步研究西方现代雕塑在发展演变过程中艺术特征的语言和作用,提供其内在和外在的表现因素,从主要艺术风格上加以阐述和分析。

第四章,从西方现代雕塑20世纪60年代开始的各种主流艺术思潮对雕塑的影响来进行探讨,包括70年代崛起,80年代泛滥的后现代主义艺术,以历史和文化的角度展示其种种表现形态,最终廓清人们对西方当代艺术和雕塑概念等一些眼花缭乱的艺术现象。

我们尽可能的多提供一些雕塑作品图片,希望能对整个西方现代雕塑有一个较为完整的展示。对于在100多年里所产生的西方现代雕塑,我们在这里不可能一一的全部反映出来,只能选择一些具有代表性、有影响力的雕塑家的作品,以历史背景所产生的年代为序进行介绍,对其发展过程做出大致的梳理,使人们最终对西方现代雕塑有一个较为全面的了解和认识。

目 录

前 言

第一章	西方现代雕塑的过渡期	1
第二章	西方现代雕塑的创立期	10
第一节	立体主义雕塑观念的确立	11
第二节	构成主义雕塑的传播	17
第三节	包浩斯艺术运动的形成	23
第四节	达达主义艺术观念的影响	27
第三章	西方现代雕塑的发展期	33
第一节	传统雕塑形式上的转化	33
第二节	构成主义雕塑的演变	44
第三节	超现实与梦幻的表现	58
第四章	西方现代雕塑的融和期	68
第一节	波普雕塑艺术	68
第二节	新现实主义雕塑艺术	72
第三节	观念雕塑艺术	77
第四节	集合雕塑艺术	78
第五节	装置雕塑艺术	80
第六节	大地雕塑艺术	82
第七节	超级写实主义雕塑	83
第八节	后现代雕塑艺术	87

第一章 西方现代雕塑的过渡期

我们之所以称西方现代雕塑为过渡期，是因为现代雕塑起始年代众说不一。最普通的说法也许是1897年，那年罗丹雕塑作品《巴尔扎克纪念像》问世（见图5）。可是考虑一下其它的年代，1881年德加的《14岁的小舞女》在展览会上所引起震动（见图10），或者更早的年代，杜米埃在1830年创作的《头像》（见图8），其表面夸张变形的手法不亚于罗丹后期创作的《巴尔扎克纪念像》。

以上的每个年代对现代雕塑艺术的发展都有着重要的意义，而没有一个能够标志着全新阶段的开始。现代雕塑从另一个角度上看是兼具时间和美学判断意义的概念。因为现代艺术的产生，不是突然冒出一种新的现象，而是在上百年的过程中逐渐演变而来的。这其中包括几个方面的转变，从展览方式、艺术教育体系和艺术家的社会地位，特别是艺术家对待艺术表现形式上的转变。为了看到这些转变，人们就更需要研究和回顾一下西方艺术整个社会历史发展的背景。

19世纪以前，西方艺术准确客观的再现自然，这不仅一直是规定的范式，而且这个范式在西方美术史中使用的时间也最长。它源自古希腊哲学家们“宇宙的本原是数的和谐存在于万物”的思想，就是说要从杂乱和偶然的一连串的表面现象中寻找一种理性的秩序。他们与中国的传统哲学理论完全不同，中国先哲们认为，事物的表面现象，包含着其本质。西方先哲们认为，本质在现象的背后，现象现而不实，本质实而不现，因此现象与本质是对立的两个世界。这一对立引出了西方艺术理性和感性，具象与抽象，内容与形式之间的矛盾，构成了整个西方艺术跌宕起伏的历史。

毕达哥拉斯最早把这些原则运用于实践，他认为美就是数的和谐关系，得出了至今仍被普遍采用的黄金分割率1:1.618。古希腊神庙就是基于这种美的比例关系，创造了自己独特的梁柱系统。并且他们还研究了人体各个部分之间的数学关系，规定雕像的头长应是人体身高的七分之一，脚长应是手掌宽的三倍等等。后来亚里斯多德进一步把毕达哥拉

斯、苏格拉底、柏拉图等人的不同理论推向一个从未有过的高度，建立了现实主义的模仿学说。以“数的关系框架，数的关系的视觉呈现”，使他们的思维固定在一正一反二元对立的基础上，真理与谬误，理性与感性，精神与物质，一般与个别。很显然，这种二元对立并非是平等的，而是前一项优于后一项，前项是首位的、本质的、中心的，而后项则是次要的、非本质的、边缘的。希腊人为西方艺术建造了一个先在性的理想框架，从米隆、菲狄亚斯、波留克列特斯、普拉克西特列斯到唐那太罗、米开朗基罗、乌东、贝尼尼，他们在不同时代的基座上，为这一伟业留下了永恒的纪念碑。

但是，经过15世纪末开始的意大利文艺复兴的辉煌之后，西方社会慢慢进入了一个华丽矫饰的罗可可艺术时期。宫廷式的享乐主义仿摹风格日益盛行，特别是官方学院派把持着艺术品的评判标准，美术作品限制在固定的模式中，因循守旧，僵硬呆板，衰落现象开始出现。学院派是西方艺术自文艺复兴后出现的一个特殊的官方机构。“学院”这个术语可以追溯到公元前4世纪的柏拉图和雅典。公元16世纪随着意大利的文艺复兴，学院这个词又流行起来。到17世纪，当画家和雕塑家企图把自己的地位从搞实用艺术提高到能自由表达意见的绘画艺术时，在意大利获得了支持。随后欧洲各国效仿，最早的学院是1648年成立的法兰西学院，是法国的最高艺术权威机构，以这样或那样的形式支配着法国艺术的产生。每两年一次的沙龙展，艺术家的作品是否选中决定其成败。18世纪时，沙龙展所要求的矫饰华丽风格越来越浓，但还是不断吸引着大批出人头地的年轻艺术家。到19世纪，沙龙所占的地盘越来越大，与过去相比这时的沙龙变成了庞大的事业单位，沙龙里展出数千件作品，同时还有数千件被拒之门外。沙龙的评委们还是沿袭过去那种迂腐、僵硬、保守的原则，缺乏新兴资产阶级的情趣和口味，没有意识到由于接踵而来的19世纪工业革命的扩张，富裕的中产阶级艺术趣味，特别是由于深刻的社会变化，大众新闻事业在旧制度严密的检查制度下被解放出来。所以，当时不满沙龙的批评文章随处可见，最典型的是印象主义画家的作品在沙龙展落选后，由有钱的中产阶级资助搞起的沙龙落选作品展，直接与官方学院派机构分庭抗礼。后来一批又一批年轻的、富有探索精神的艺术家，开

始彻底地远离沙龙艺术舞台，独立地寻找自己的艺术栖息地。

当然，这种艺术态度的改变，另一个重要社会原因是文艺复兴所重新建立的人文主义思想在欧洲开始蔓延，人性被得到尊重，人的能力得到重视，以人性取代了神性，对人的崇拜取代了对上帝的崇拜。从此，“人是万物的尺度”的说法表明了人类中心主义观点在欧洲重新得到承认。人类中心主义包括两个含义，其一认为人类在宇宙万物中属于中心地位，对人类本身的尊重和能力进行歌颂。其二是认为人类征服自然统治自然具有完全的合法性，自然万物就是为人类服务。西方人类中心主义源远流长，它的茎和根深深地扎入西方古希腊文化的沃土之中。大体上说，欧洲18世纪启蒙运动之前偏重于第一个含义，启蒙运动之后则更偏重于第二个含义。

启蒙运动开创了西方历史上前所未有的局面，现代人类中心主义作为一种意识形态开始真正确立。启蒙就是从上帝的监护状态过渡到自作主张的状态。康德1784年写过一篇文章，他说：“什么是启蒙呢？启蒙就是从他负责的监护状态中解脱出来”。监护状态是指没有他人的指令就不得使用他自己的理性。这等于说，启蒙时代的人不能容忍在自己头上再顶着一个“上帝之城”。启蒙思想家除了继续文艺复兴开始的“人的崇拜”和歌颂理性外，还公然对上帝的偶像和天主教会展开批判。马丁·路德大胆的宗教改革，动摇了教会的权威。伏尔泰辛辣地讽刺了上层教会的虚伪面孔和宗教所带来的种种恶端。孟德斯鸠形容教会是“恐怖之上再加恐怖”。但他主要的建树是为西方社会提出崭新的立法、行政和司法三权分立的学说。另一位启蒙思想家卢梭，是从“社会契约”说出发，构想了另一种理性国家的形态——共和制。总之，启蒙运动为新兴资产阶级辅平了前进的道路，同时也为人类中心主义过渡到个人中心主义奠定了一个稳固的基础。

进入19世纪，个人的能力和价值在欧洲思想界得到了进一步的加强。由于西方各国工业革命普遍展开，科技水平迅速提高，为个人的思想提供了畅行的现实背景。尤其是自19世纪中叶起受到达尔文生物进化论的影响而得到空前的发展，主要表现为社会进化和文化进化。实际上进化是一种进步论，它意味着对运动、变化、速度的赞美，意味着从一种落后状态进化到先进状态，意味着从旧到新的过

程。新事物不断涌现，旧事物不断地被抛弃，一切都在飞快地更新，因而形成了“日新月异”的社会心理。这种求变求新的社会时尚，加上科学的不断发明和创造，势必影响到其艺术领域。

波德莱尔首先提出了“现代性的艺术”概念。他认为“现代性”有两个表现阶段，即从旧到新和从新到新。波德莱尔强调一切“新”皆是合理，一切“旧”都没有存在的理由，都应遭到无情的淘汰。历史应是在不断的更“新”中进步，艺术应是在不断的创“新”中前进，“新”意味着否定、挑战和改变。因为“新”是时代的要求，是历史的要求。无论是通过破旧立新，还是通过自我否定以求创新，或者纯粹为求新而求新都无所谓，只要为了“新”，应有一种勇往直前的精神。其实，波德莱尔所倡导的就是后来西方现代艺术流派一贯所表现的“先锋意识”、“前卫意识”。这种意识是整个西方艺术发展过程中的必然，以个人为中心的创新精神开始了在艺术上的艰苦跋涉。

按照波德莱尔的说法，19世纪中叶西方出现的艺术现象是基本建立在从旧到新，从新到新的过渡。同样在雕塑领域，美术史学家们也把这一时期出现的雕塑形式的变化称为创新中的折衷风格。尽管那些求变求新的艺术形式已经看到了现代雕塑形式的意味，但它的折衷性最终并不能反映真正意义的现代感。这正符合了艺术承先启后的发展规律，如果没有这一时期艺术家从旧到新的“折衷”努力，真正的现代艺术便不会产生。所以，过渡期中新的雕塑观念和表现形式的出现，在整个西方雕塑艺术发展中是一个必不可少的环节。其重要意义还在于它彻底砸碎了学院派与官方沙龙给艺术家们套上的200多年的沉重枷锁，并拉开了一个新时期来临的序幕。

奥古斯特·罗丹(Auguste Rodin 1840—1917)是过渡期中最具有代表性的人物，早期作品《塌鼻男人》1864年(图1)，显示了他深入观察和表现对象的写实能力。他曾把这件作品送到官方举办的沙龙展，却被打入冷宫。但罗丹并没有因此而改变造型手法，他崇拜文艺复兴时期唐那太罗和米开朗基罗。相反，他认为学院派的名流们其实是在粉饰和曲解文艺复兴雕塑大师们的原作精神。

1870年普法战争爆发后，罗丹在比利时布鲁塞尔住了5年。这期间罗丹又到意大利作了一次旅行，去过佛罗伦萨、罗马、威尼斯和那波利，亲眼目睹



图1 奥古斯特·罗丹 塌鼻男人 青铜 1864年

了文艺复兴时期大师的作品并深受感触。1875年回到巴黎后，罗丹确定了雕塑艺术发展方向，那就是通过18个月的精心创作，完成了他艺术生涯中重要的标志性作品《青铜时代》1876年（图2）。虽然作品在1877年被当时的官方沙龙展选中，但还是在展出时引起一场纠纷，一些批评家和同行断言雕像是从真人身上翻制下来的并指控罗丹在欺骗公众，后来经法国政府组织专门委员会进行耗费时日的调查才得以平息。其实，罗丹是想表现一种与众不同的艺术样式，试图同当时流行的学院派的固定套路、标准化模式拉开距离，显示与学院派名流们对抗的决心。同时，罗丹还对运动中的模特儿加以细心研究，让他们不断地变换位置和姿态，找到他感兴趣的瞬间姿势，这一切都成了罗丹式雕塑语汇的一部分。他曾告诫过弟子们“要完全忠实地表现自然”。当然他要求的表现自然“是去感动、去爱、去战栗、去希望”。罗丹还有很多名言式的语录，他试图在重新设置雕塑的教程，重新恢复文艺复兴时期米开朗基罗那种英雄主义般的自信和雕塑原则。他的艺术与同时代的库尔贝绘画一样，运用了一条最简明的“回归自然”的方式。然而，罗丹最初的终极目标旨在恢复中世纪式的教堂艺术，同中世纪的艺术家理想毫无二致。他关注社会，以大众为背景，在某种程度上罗丹前期的艺术理想更像一位在艺术上殉道的人道主义者。

罗丹在中后期创作的作品中最值得一提的是美



图2 奥古斯特·罗丹 青铜时代 青铜 1876年

术史学者们所所谓的“印象主义雕塑手法”。实际上他的可尊敬之处就在于完全可以在当时继续使用成熟的艺术技巧，如《思想者》（图3）并且不会影响其在雕塑界已取得地位，然而他却自觉接受了印象主义。《老妓女》1885年（图4）据推测这是受到维龙写的一首诗的启发，他是对从前的一位模特儿，一位年老的意大利女人所做的敏锐观察中得到的灵感。从作品的处理手法上明显地看到罗丹强调了流动的塑痕，手中的泥巴自由地在人体上表达了一种激情。特别是在光影的作用下增加的细节变化，看上去有了印象主义的视觉效果。尽管罗丹所赞同的印象主义风格是建立在主观感受上，并不赞同有关视知觉的科学根据，像修拉和毕沙罗对色彩纯理性分析的那样，但他的尝试是具有“新”的意义。

如果说罗丹在《老妓女》这件作品上雕塑语言

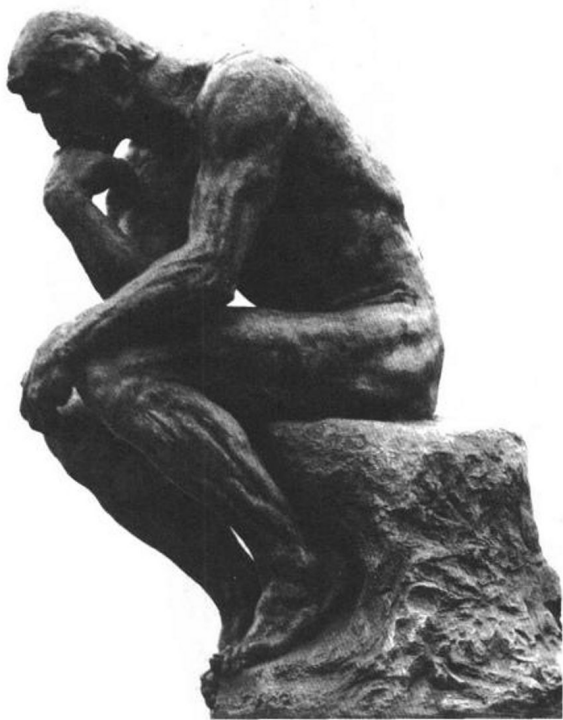


图3 奥古斯特·罗丹 **思想者** 青铜 1880年

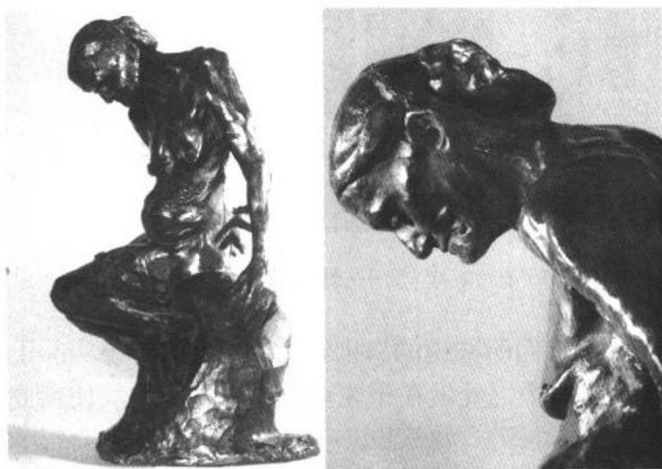


图4 奥古斯特·罗丹 **老妓女** 青铜 1885年

有了新的变化，1897年创作的《巴尔扎克纪念像》（图5），更接近于20世纪初雕塑的某种构思。罗丹把巴尔扎克塑造成为他心目中的那种“印象”，并且这种“印象主义”处理手法更加大胆，以至于雕像完成后艺术界一片哗然。拥护者认为，不要为迂腐的评论所左右，要罗丹坚持己见。更多的反对者认为，雕像制作得过于粗陋草率，不能用来作纪念像，甚至法国官方文学会拒绝接受这件作品，该会会长因一人支持罗丹而被迫辞职。罗丹最后只好把作品放到自己的工作室里，直到1939年（罗丹去世后22年）才被安放在巴黎蒙巴纳斯街的街口上。总之，人

们在评价罗丹时，他在西方雕塑史上的地位是毋庸置疑的。但是把这位拯救了一个时代艺术和承前启后的巨匠称之为“现代雕塑之父”显然是勉强的。把他纳入“古典雕塑最后一位大师”也是不切实际的。应该说，罗丹在过渡期创作出了重要意义的杰出作品，对后来的雕塑家有着直接的影响。

阿里斯迪德·马约尔（Aristide Maillol 1861—1944）是罗丹的学生。他早先曾受到印象主义的吸引，一心想成为一名画家和地毯设计师。在差不多40岁的时候，由于眼疾的原因决定改行搞雕塑。他是从木雕开始的，不久改成用粘土塑造形象。但



图5 奥古斯特·罗丹 **巴尔扎克纪念像** 青铜 1897年

马约尔在雕塑上没有追随罗丹，恰恰相反他主张回归古典、保存古典，但同时又要净化古典。他采用简洁概括、朴实无华的现实性，试图剥掉当时学院派虚饰造作的古典主义污垢。虽然马约尔在反对学院派观点上与罗丹的想法一致，但他的造型观点与罗丹不同。罗丹强调自然的、情感的，动态上扭曲夸张的、细节光影丰富而有变化的、印象主义的。马约尔则是理性的、纯朴的、静止的，在体量和光影上是整体的、新古典主义的。马约尔说：“自然是欺骗人的”。这与罗丹要求弟子们“忠实于自然”可以说是背道而驰的。他认为“我们所创造的不是真实而是真理，艺术是复杂的，没有唯一的道路。我对罗丹这么说，罗丹笑了，认为我是在同自然相对抗”。这段直率的表白，显示出两位艺术家在观念上的差异，也最终导致两位艺术家创造出截然不同的作品风格。

《地中海》1901年（图6）是奠定马约尔成熟风格的代表作。女子的裸体坐姿非常优美地在空间里形成一个弯曲的形，塑造手法厚实简洁。从宁静、松弛和庄重的特点来看，它非常接近于公元前5世纪古希腊雕塑的精神。其它大部分作品，马约尔大都集中在女人体上，有站、坐、倚的各种姿态，但始终反映模特儿生气勃勃的健康感，体量饱满，有膨胀力，在静穆的形态中寻找一种永恒（彩图1）。

马约尔在艺术实践中不刻意追求泥塑上的加法，却对形体和量感语言进行理性的“纯化”。他将大自然赋予的灵感几乎浓缩在一个特定的姿态上，并使

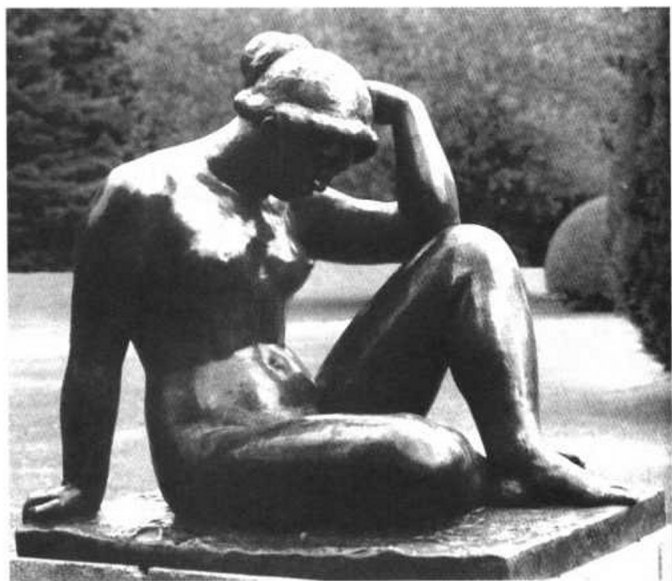


图6 阿里斯迪德·马约尔 **地中海** 青铜 1901年

它具有象征意义。马约尔认识到在雕塑的领域里，无论从塑造手法和空间概念上都需要进行新的调整。他曾指出：“现实主义、古典主义那些不可避免的缺点在于太像唐那太罗。他的艺术并非产生于自然，而是产生于雕塑家的工作室。他做得过于逼真，那个流泪的孩子完全不必要裂开嘴巴、脸部歪曲、悲哀也可以从宁静的表情中流露出来”。马约尔所说的“宁静”是个比喻，艺术应该摒弃表面的真实向更深层次发掘，应该把想像力和表现力提高到新的高度，他把建立起来的新样式一直保持到晚年。

应该看到，马约尔在作品中流露出的象征主义是简单的，在向现代雕塑语言迈进的步伐中是谨慎小心的。但是他顺应了时代发展的潮流，特别是那富有力量、简洁、膨胀感的形体使人印象深刻。他比罗丹在形体概括处理上更具有现代意义，他或多或少地影响了以后的劳伦斯、阿尔普和摩尔……

安东尼·布德尔（Antoine Bourdelle 1861—1929）一生受罗丹的影响很大。但布德尔仍不失为有独特个性的艺术家并有强烈的进取心。他的早期作品就显示出浪漫主义的倾向，《蒙托邦战士纪念碑》1898年（彩图2）代表了他受罗丹影响最



图7 安东尼·布德尔 **弓箭手赫克利斯** 青铜 1909年

深的一个阶段。作品中那力大无穷的姿态，夸张式的动作造型，表明了想超过罗丹作品的意图。1909年布德尔创作了著名的作品《弓箭手赫克利斯》（图7），那舒展而强有力的身体，大开大合极限强烈运动的造型，极度强化了罗丹式造型的力度感。使人觉得是罗丹作品《思想者》换上了一个激烈的动作，基本上是一个虚实相间的二度平面剪影。可是，布德尔以其磅礴的力量感给人以震撼。这种与生俱来的气度加上有意张扬，产生了异乎寻常的效果。他早期所显露出来的浪漫主义英雄气概，注定一生将会对英雄式题材感兴趣。

后来他逐渐的不满足于罗丹含蓄暧昧的表现方式，开始认真地研究古希腊、罗马以及哥特式的雕塑。他以后的作品日益显示出拟古主义的倾向，把激烈的动作和夸张的外形与古代平滑而富有装饰性的风格结合起来。他与马约尔的想法接近，追求古典雕塑精神的回归与复兴。但他的作品处理手法明显区别于马约尔的饱满与宁静，形成了一种略带华丽、峻健的特色。正如他所说的：“我想探索结构的本质，追求普遍的韵律感，而把瞬间的感情波动作为次要的东西”。确实他的每一件作品都具有纪念碑式的价值感和造型空间上的稳定性，给人以恒久不变的意味。

特别在欧洲19世纪下半叶，现代雕塑复兴的起因就是因为一大批重要的画家同时参与了雕塑创作，并且在创作手法和艺术观念上异常活跃，对当时顽固守旧的学院派形成巨大的冲击。这其中有杜米埃、德加、雷诺阿、高更、波纳尔、罗素，稍晚一点的是德兰、莫迪哥利尼和马蒂斯等人。他们在西方现代雕塑过渡时期扮演了具有挑战性的角色，并经常与学院派的权威机构在艺术观点和表现手法上产生对立。所以，有必要对一些画家的雕塑作品做一些概述。

欧诺利·杜米埃（Honore Daumier 1810—1879）是19世纪早期画家兼雕塑家，最精彩的雕塑作品是1830年——1832年间创作的漫画式人物头像（图8）。作品造型直截了当生动有趣，那有力大胆的形式处理，是现代雕塑伊始的雏形。可能由于是随意之作，加上在当时的艺术氛围中不可能受到学院派权威机构的关注，从未公开展出过，后来的雕塑家很少知道他。

此后，在1850年他创作的《拉塔波依》（图9），



图8 欧诺利·杜米埃 头像 青铜 1830年

粗看起来与罗丹的《巴尔扎克纪念像》变体稿雕像非常相似，不知罗丹是否曾经见到过这件作品。实际上，杜米埃很早就创作出其表面的现代感并不亚于罗丹的任何胸像作品。但杜米埃是一位漫画家，而漫画家所特有的讽刺意味和变形夸张手法，用现在眼光看导致了他的雕塑作品更具有现代意义。也许是一种巧合，但可以肯定杜米埃是西方现代雕塑过渡时期最早的先驱人物。

爱德华·德加（Edgar Degas 1834—1917）出生于巴黎贵族家庭，在法兰西艺术学院时随安格尔的弟子学画。60年代后德加似乎对沙龙展失去了兴趣，而积极的频繁参加印象主义展览。题材以芭蕾舞女、女工、模特儿、酒馆艺人，采用信手拈来的构图，在画坛上独树一帜。

对德加来说，他的雕塑从未超出作为绘画辅助物的范围，试图通过立体的造型解决绘画中二维空间里感到困惑和形式方面的问题。《14岁的小舞女》（图10）在印象派画展中展出，当时与公众见面时观众惊呆了，认为是一个怪物。他以纯粹的自然主义表现手法，非常细致地塑造了一个幼稚几乎毫无自我意识的小芭蕾舞演员形象。展出时是以蜡质材料制作的，他去世后才翻铸成青铜。德加的雕塑形式感在当时是独特的，他的自然主义写实手法并非刻



图9 欧诺利·杜米埃 **拉塔波依** 青铜 1850年

意追求，他的兴趣始终是在绘画上。后来的《舞蹈者》、《怀孕的女人》、《按摩女》等作品，都是用雕塑的形式来复制他在绘画题材中的风俗画场面。

梅塔多·罗索 (Medardo Rosso 1858—1928) 是一位很有趣的画家兼雕塑家。他从来没有参加过印象派画展，同时也没有受到罗丹艺术风格的影响。但罗索却创作了比印象派艺术家们的雕塑更像印象派的作品。《公园里的交谈》1893年 (图11) 以蜡为材料，利用蜡溶化后的流动和延展使形体彼此相互渗透，体现出一种微妙的过渡关系，以至于想精确地指出哪个地方是面部或躯干都很困难。形式已溶化成形状，光感和各种质感都不确定的表面，把转瞬即逝的流动感和不确定性变成了三维立体形



图10 爱德华·德加 **14岁的小舞女** 青铜 1881年

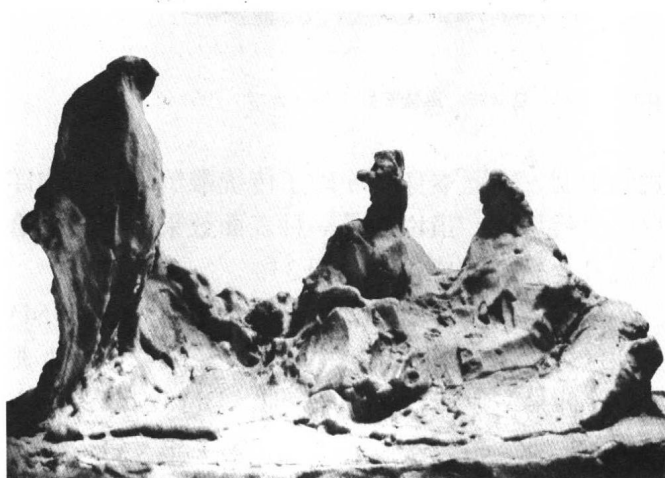


图11 梅塔多·罗索 **公园里的交谈** 浇蜡 1893年



图12 亨利·马蒂斯 **玛黛莱妮1号** 青铜 1901年

式的雕塑。主题本身也冲破了传统雕塑所要求的详尽的风俗场面。虽说这是一种表面效果，但确实给人以耳目一新的感觉（彩图3）。

亨利·马蒂斯（Henri Matisse 1869—1954）是法国野兽派重要的画家兼雕塑家，最初学习古典文学，后来在律师事务所任过职，到1892年他放弃律师的职业，进入朱利安学院，第二年又进入了巴黎美术学院。在莫罗画室里马蒂斯结识了路阿、马尔凯、芒干、卡莫安和格林，所有这些人后来都成

为了野兽派绘画成员。

马蒂斯在1900年开始他的绘画创作时，对雕塑有着强烈的兴趣，初次尝试就显示了这方面的才华。他的绘画《男模特儿》和雕塑《奴隶》是使用同一个模特儿为对象。他一开始就试图压缩简化形体，甚至出现有意的透视变形。第二年他的雕塑作品《玛黛莱妮1号》（图12）问世。这是马蒂斯首次把西方传统雕塑所坚持的原则搞得“一塌糊涂”。可以想像，如果以沙龙权威机构评委的评判尺度，毫无疑问，那就是一件低劣的毫无艺术功底和艺术价值的作品。然而对现代雕塑艺术而言，这件作品，使富有探索精神的艺术家们看到了在艺术创作观念上的进一步解放。其重要意义在于加速了西方雕塑向新时期发展的步伐，它的影响和冲击力是前所未有的。正如马蒂斯的艺术哲学观点所倡导的，他认为：“艺术上的正确并不等于真实”。其实，马蒂斯早年就开始萌发了这种创作观念，年轻的时候曾经由朋友介绍到罗丹工作室拜访。据说罗丹看过马蒂斯的一些素描后，让他画得再好一点的时候来找他。显然，罗丹对这位不知深浅的年轻人没有什么兴趣。事后马蒂斯感觉到，他所追求的东西是与罗丹不同的。他对罗丹的评价是，太过于注重细节而忽略了整体，整体应有本身的特质，与细节的组合完全两回事，捕捉整体远比强调细节更为重要。

马蒂斯与马约尔是挚友，但他与马约尔对整体的理解又不一样。他说：“马约尔就像古代的大师，是从量感开始塑造，马约尔不愿去冒险，而我愿意，我关切的是如何体现优美的阿拉伯风格”。的确，阿拉伯风格一词常挂在马蒂斯的嘴边，它实际上是一种线条的概念，一种装饰。他有意回避量感和体块，偏重一种情绪的动作表现。马蒂斯的雕塑看上去没有什么雕塑技法，实际上他根据自己对模特儿的观察已经在观念上突破了前辈的陈规戒律。已经把形体简化、变形、压缩的进程向前迈进了一大步。在所有马蒂斯的雕塑作品中，最富有特征的是1909年创作的《蜿蜒》（图13），女人体看上去又细又软，仿佛是一根绳索，没有骨头似的支撑在柱子上。弯曲的双臂，交叉的腿以及呈S形的躯干，造成了一种平衡性的张力，整个作品给人以一种松弛的感觉。这种自由的随心所欲的表现主义倾向，使我们从中看到马蒂斯是怎样精心观察每一种艺术形式的不同感觉和价值。



图 13 亨利·马蒂斯 **蜿蜒** 青铜 1909 年

《珍妮特 5 号》1908 年（图 14）是马蒂斯在头像所做的试验上具有现代意味的作品。他曾做过珍妮特的四件头像作品，从前两件看是直接取自于生活的肖像。第三、第四件开始做一些形体上的概括处理，到了第五件他运用了想像力，在头像上进行了极度地简化变形，搞成了几何结构组合的外观。而最有历史性巧合的是马蒂斯在头像探索的过程中，激发了毕加索运用立体主义手法创作出了西方现代雕塑第一件有意义的作品《费尔南德·奥利维尔》，据说他就是以马蒂斯的珍妮特系列作品作为蓝本的。1909 年，两位大师一前一后，确立了西方现代雕塑过渡期到创立期的分界线。



图 14 亨利·马蒂斯 **珍妮特 5 号** 青铜 1908 年

我们在分析西方现代雕塑过渡期的雕塑家、艺术家的作品时，不仅仅是在这里所列举的，它包括的范围可能会更广。但我们认为，除了区别艺术家不同于传统的雕塑观念以外，最重要的是对形式感的追求是否代表了艺术未来发展的趋势，他们所做的贡献是否具有创新的意义。西方现代艺术是伴随着西方工业革命诞生而开始的，它代表着人类的进步。因此，积极探索与因循守旧是最终判断艺术家真伪的标准。从某种意义上讲，西方现代艺术的整个发展过程是一部艺术观念上的创新，形式感不断更新的历史。过渡期雕塑家探索的各种成果，意义同样也是十分深远的。

第二章 西方现代雕塑的创立期

当毕加索拉开西方现代雕塑创立期的大幕时，他那尊奇怪的雕塑头像是用立体主义的方式创作的《费尔南德·奥利维尔》（见图15）。立体主义为何物？当我们把视线转向立体主义的时候还是要从头说起。回头看一下19世纪西方现代雕塑在过渡期的艺术现象，几乎可以肯定的是无法找到任何一处导致立体主义产生的蛛丝马迹。在我们寻根求源时发现了保罗·塞尚（Paul Cézanne），一位后印象主义举足轻重的画家，同时还发现了塞尚（1839—1906）、罗丹（1840—1917）这两位同时期的艺术大师。不同的是罗丹的继承者是马约尔、布德尔等人，而塞尚则由毕加索、阿基本科以及俄罗斯构成主义雕塑家们来继承。不言而喻，塞尚对于西方现代雕塑艺术产生的意义是深远的。在我们想急于揭开立体主义、构成主义裹着的神秘面纱的时候，还是先让我们来看看塞尚。

在被当做20世纪探索艺术先知的19世纪艺术家中间，从成就和影响来说最有意义的是塞尚。他是一个很少被人理解的孤独者，他终生奋斗不息，默默地作画，不厌其烦的对他的“母题”潜心研究，对物体内在结构去做不懈的“实现”。

塞尚的父亲原是一个富商，后来成为银行家，塞尚完全可以过另外一种生活，不用像莫奈、高庚、凡高那样为糊口而挣扎，但他还是选择了绘画。他是认真的人，在开始学习艺术的过程中，在卢佛尔宫博物馆里研究过许多古典大师的作品，包括委罗内塞、普桑和德拉克罗瓦。后来印象主义的外光画法和强烈的色彩引起了塞尚的注意，但他从没有想去模仿他们的意思，一开始就与印象派画家的观点不一致。他并不认为文艺复兴、巴洛克和以后的古典艺术大师的作品全都是对所见自然的简单临摹。他说“像委罗内塞和普桑这样的艺术家，已经在他们的画中创造了一个类似于但又不同于他们生活在其中的那个世界，实际上委罗内塞把基督的乡村世界变换成了16世纪威尼斯都市的掺和物。说的直接一点，由艺术家的各种体验而形成的作品，本身就是一种独立的真实”。塞尚在他的作品中所寻找的就

是这种真实，他希望把这些来自于源泉的东西转换成绘画的新真实。为了这个缘故，他表示了“从自然来重新研究普桑”。

塞尚的观点是以他的方式经过长期痛苦的思考和研究之后才达到的。自19世纪80年代开始，塞尚对自然的绘画观念都集中在一连串庄严的风景、静物和肖像中。这个时期他住在埃克斯和巴黎的印象主义、后印象主义画家所进行的试验基本无关。他在《埃斯泰克的海湾》系列作品中，尝试把自然物体的轮廓线处理在两个色块之间的汇合处，然后再把色块统一并连成一体。对塞尚来说，重要的一点就是他发现眼睛是连续而同时地观看某一个景色，这一深刻的感受，最终导致了塞尚在画面结构上新的发现。无疑，塞尚是20世纪初立体主义和抽象主义产生最早的奠基者。但是，即使在他生命之末，也从未有过任何想完全脱离现实的愿望。当他说起“锥体、圆柱体和球体”的时候，没有把这些几何形状当做最终的结果，也不想把风景、静物和人物最后加以抽象，旨在重建他心目中的绘画新秩序。但是塞尚在1890年以后的作品笔触开始变大，轮廓线也变得破碎和松弛，色彩漂浮在物体上，以保持独立于对象之外的自身特征。这些发展在《圣·维克多山》中得到了充分的体现（彩图4），笔触在这里起到了优秀交响乐团里独奏家的作用，但又服从整体的和谐。这幅画即有结构又有抒情味，艺术家达到了古典主义和浪漫主义的结构和绘画综合，同时又将这些因素分解成抽象的成分，重新组织成了新的画面和真实。这些新画面对于创立20世纪西方现代雕塑的年轻艺术家们，在雕塑大师罗丹作品里没有找到的东西，在塞尚那里却发现了。即为了艺术的真实，可以把自然的东西加以概括和抽象，为了统一，可以歪曲表面的实际形状。为了表现新的三维空间，可以抛弃传统的量感。总之，为了实现个人心中“真实的美”可以统统扔掉一切，重新建立。

综观塞尚的艺术行为和艺术观点，给后人留下的最大遗产正如贝尔在1914年所著《艺术论》中说：“塞尚的作品越发趋向了有意味的形式”。并认为，除了塞尚外，欧洲没有任何艺术家创造了比这更有意味的形式。塞尚建立的这种形式主义体系，是完全抛弃了以再现为审美的评判标准。贝尔几乎把现代艺术运动与塞尚的名字等同视之。他认为现代艺

术运动有三个特点：一是大部分有生气的艺术家在选择形式时，或多或少地受到塞尚的影响；二是塞尚决心把艺术从文学和科学中解放出来的态度鼓舞着当代艺术家；第三个特点便是简化。贝尔的这些观点代表了20世纪初西方形式主义美学思潮的基本倾向，因为从塞尚形式主义的艺术和思想中我们看到了与立体主义艺术的因果关系，从他追求不同于自然世界的所谓绘画的真实中，我们又看到了与抽象艺术的关系。塞尚的艺术实践为20世纪初现代艺术的创立构筑了一个坚实的框架。

其实，雕塑和绘画在19世纪末到20世纪初的革命性变革，都有着一定的社会历史和文化思想背景。早在19世纪中期，随着资本主义在西方各国的发展，自由竞争的资本主义阶段迅速发展到垄断竞争的帝国主义阶段，各种矛盾日益激化。帝国主义国家之间为争夺政治势力范围和掠夺资源而发动的战争，大大加剧了垄断资本主义变为国家资本主义的过程，社会政治结构发生了巨大的变化。同时，在文化思想领域的各个方面，各种非理性主义和反理性主义思潮崛起，并逐渐形成了自己的学说和影响。这一时期西方文化思想领域有两个重要特征：一是流派众多而又标新立异；另一个是艺术以外的各种文化思潮蜂拥而入，不仅强有力地冲击了传统观念，而且还渗透影响到艺术本体。叔本华的悲观主义哲学，柏格森的生命活力说，弗洛伊德的无意识理论和精神分析学，萨特的存在主义学说，詹姆斯激进的倾向等等，都具有反传统思想，同时也对被传统所“忽略的那些东西”有新的发现。艺术家站在这个背景下把握20世纪现代艺术发展的总体特征和精神，于是艺术创作便呈现出一种前所未有的多元自由化格局。

第一节 立体主义雕塑观念的确立

路易兹·毕加索（Pablo Ruiz Picasso 1881—1973）最先吹响了立体主义的号角，并且进行了各种各样的艺术活动。这在20世纪艺术中是最引人注目的现象，20世纪大半个艺术史，都可以按照他的成就来写。

毕加索出生于西班牙的马拉加，他的父亲是位美术教师，毕加索是在艺术环境中长大的。1900年来到巴黎，在卢浮宫博物馆里他熟悉了所有老一辈

大师以及古典的绘画和雕塑，并且研究了印象派和后印象派的作品。1905年毕加索在早期作品中以各种风格进行试验，如他的蓝色时期、玫瑰时期。1905年下半年又进入了他的第一个古典主义时期，此时画风出现重要的变化。他开始接触非洲黑人雕刻，画面以简朴的赭黄色和砖红色为主，并且还可以断定这一年在秋季沙龙展上，塞尚的作品强烈地打动了毕加索。这些展览还有1906年这位大师去世时的展览以及1907年秋季沙龙塞尚回顾展。事实上，这些展览对于当时在法国的一大批年轻而富有探索精神的艺术家们都发生过决定性的影响。只是毕加索率先将所受到的各种影响融为一体，诞生了他的第一件杰作《亚威农少女》（彩图5）。这幅画的创作灵感得益于塞尚《沐浴者》，也包括毕加索探索非洲黑人雕刻的结果。且不管《亚威农少女》是不是真正算做第一幅立体主义作品，但毕加索所要表达的正是欧洲富有探索精神的艺术家们摸索了近半个世纪的东西。

现代对于视知觉的研究表明，人们实际上看东西的方式不是位置的固定，而是无数个瞬间的印象，然后在观者的脑子里迅速整理出一种综合反应。所以，立体主义不仅仅是增加了一个新的空间，而且有了一个新的时间量度。毕加索在继承了塞尚的同时比塞尚走得更远。他说“塞尚不管把这些视觉因素整理和组织得多么好，说到底依然受视觉的约束，他依然留恋过去的某些优点，仍然没有放弃使用变体透视学来作画”。相比较，毕加索下决心烧毁了身后通向过去的一切桥梁，几乎是用浪漫主义般的热情把绘画引向了一个新的境界。

因此，当人们回顾毕加索创立的立体主义绘画作品时，无疑对理解他同时期的雕塑大有帮助。《费尔南德·奥利维尔》（图15）就是把头像体量分成了一系列的平面，创造了多平面的支架，使人们感受形象时从不同的角度完成一种综合反应，同时又不破坏本身结构。正是由于这个原因，西方现代雕塑从这件作品开始，逐渐引发了最具本质的创新意义，其结果也是对传统雕塑观念一次决定性的改变。这一改变虽然源于绘画，但它的成就并非是对绘画实验的简单延伸与移植。它在雕塑语言内部建立起一种以几何形体支撑为基础的自身逻辑，尽管仍然含有对物象的感觉经验，但也提供了形体可以自由重新组合的可能。



图 15 路易兹·毕加索 费尔南德·奥利维尔 青铜 1909 年

然而，毕加索创作了这件伟大作品之后，人们完全有理由相信并期待着他更好的立体主义雕塑作品问世时，他却招呼不打又一头钻进了绘画创作中。当他三年后重操雕塑时，这位艺术怪才已抱定目标走到了另一条道路上，这就是又一次引起人们惊奇的浮雕式拼贴雕塑。1912年毕加索用金属片和金属线制作了一个《吉他》（图16），并为它着了色。在以后两年里他把立体主义的静物画转化成木头、纸卡和其它材料的雕塑样式。尽管他继续沿用立体主义绘画上的观念，但他革命性的举动最终启发了俄国构成主义先驱塔特林。这一次毕加索创立的新形式又来不及去完善它。塔特林却接过手，与俄国构成派其它成员一起改造、发展成一种新颖的形式，并最终重新影响到欧洲和全世界。

毕加索的伟大就在于他是一个天生的创造者，用他的话说是在“发现”。他对艺术形式的“发现”几乎都是跳跃式的革命性试验，脑子里充满了稀奇古怪的想法。1914年，毕加索又开始厌倦了纯形式

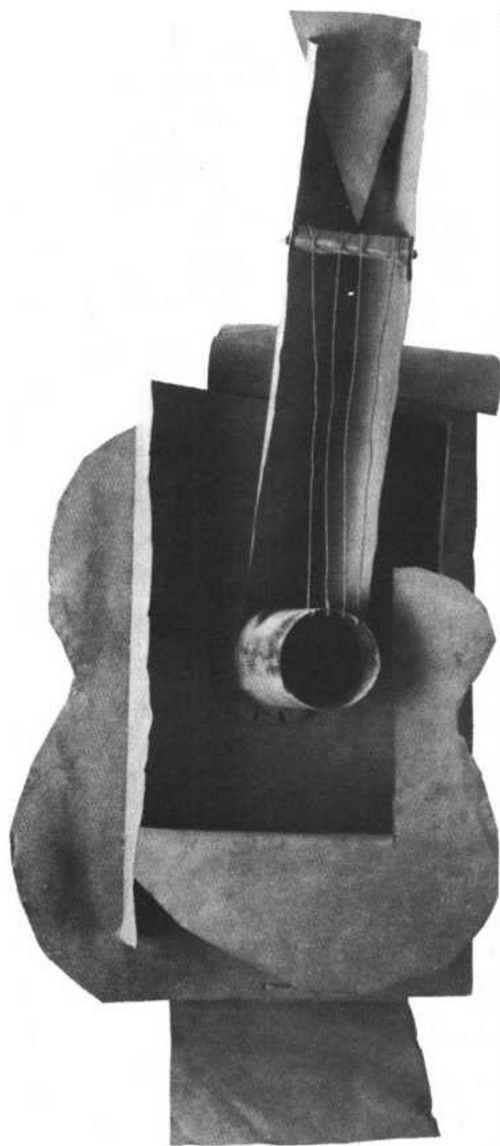


图 16 路易兹·毕加索 吉他 金属拼贴 1912 年

上的拼贴杂物所产生的“罗可可”式的雕塑效果，突发奇想创作了一件《苦艾酒杯》（图17）。这件作品是采用集合现成品的手法，然后用蜡固定模型，再翻铸成青铜，并在表面涂上六种不同的色彩，最后还特意放置了一把真正的汤匙来平衡整个作品。我们且不说作品本身给人产生的感觉，他那独特的制作合成手法使人耳目一新，这就是毕加索的天才所在。尽管集合现成品手法不是毕加索的首创（杜桑在1913年采用过这种表现形式），但毕加索现成品的组合与杜桑现成品的意义，一直波及到20世纪60年代兴起的波普艺术并持续影响着80年代西方后现代艺术的潮流。

通常来说，毕加索1907年画出了《亚威农少女》之后立体主义便诞生了。以后与勃拉克一起完善的