

世界雕塑全集

西方部分

①下

郑观
编著

J331/3-下:2

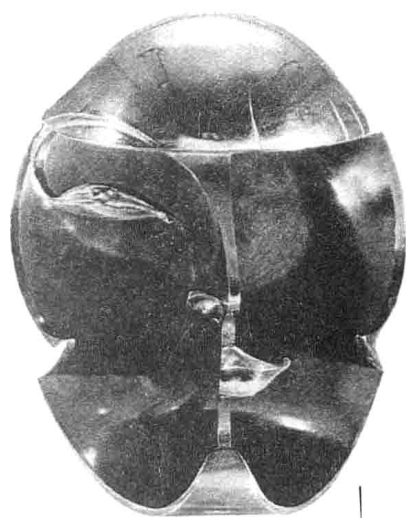
河南美术出版社

J 331 / 3-7:2

*WORLD
SCULPTURES*

世界雕塑全集

西方部分下册 ● 十九世纪末至今



郑 颢 ● 编 著

COMPILED BY ZHENG JIN

(修订本)

河南美术出版社

责任编辑 李学锋

Edited by Li Xue-feng

目录

5

西欧、美国现代雕塑

335

美国当代雕塑

359

苏联现代雕塑

491

南斯拉夫现代雕塑

571

东德现代雕塑

585

波兰现代雕塑

595

匈牙利现代雕塑

608

捷克现代雕塑

612

罗马尼亚现代雕塑

617

阿尔巴尼亚现代雕塑

619

澳大利亚现代雕塑

631

墨西哥现代雕塑

西欧、美国现代雕塑

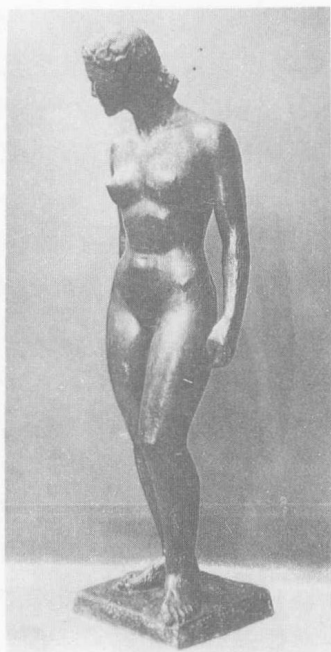
人的形象

自有史以前,雕塑家就模仿并雕出了人的形象。他们塑造了古时的神和英雄人物,以及当代人的形象。尽管他们对人体本身的美和表达力感兴趣,但他们将人体作为实现主题真实性的主要表现手段。因此,雕塑家采用人的形象,使他的观众已熟悉的概念和象征有了可触知的实体。雕塑家所赋予的这些熟悉象征的形和质大都是传统而又容易认识的。出于他的需要和时间的需要,他处理象征的特殊办法反过来又影响构思宗教人物和市民形象的方法。

现代雕塑家以不同的方式来使用人的形象,他碰到的问题既更困难又更容易。好象一个画家,他常常是为自己,而不是为了某个人或公众的主顾而创作,他的劳动首先满足他个人的要求,只有当作品完成后,作品才能得到社会反应。因此,作品本身主题的意义小于作品本身人物和方法——风格的意义。

德斯比欧的艾西娅是件传统的裸体雕塑。(图1) 尽管这是个年轻妇女的形象,但并没有特别的理想化或不具人格。尽管作品的名称是这样,作品也不完全是个雕塑。它姿态安静、身体的重心在一条腿上,两脚并在一起,两只手臂休息般放着。通过手的姿势和头的动态,德斯比欧突出了作品动态自然的一面。他还使身体的坚定、稳重同皮肤、头发,特别是没有任何表情的脸上闪动着的光泽谐调。扭转了的头和背离观众的眼光,更减少了个性的感觉,从而又使人联想到被身体的反射光暗示出的周围的空间。这是一个同时兼有既典型又自然,既一般又特别的形象。在所有这些适当的平衡中,这个形象体现了一种自然主义精神。

相反地,贾戈麦蒂的人物倾向于表现主义,(图



1 德斯比欧(法籍):女人体



2 贾戈麦蒂(瑞士):行走的人

2) 明显的夸张表现极端的细长, 棍子般的腿、缩小的头和手臂, 手臂小得就像一股流动的力在巨大的、指着的手指那里达到顶点, 面孔充满活力的侧面和直视 (与德斯彼奥的隐隐渐退的艺术风格极不相同), 手指指向无限的空间。正如贾戈麦蒂解释的一样, 他看见周围的境界不断地消失, 它的不规则, 凹突不平面渐渐地把光吃掉, 吸收空间, 仅剩下衰弱的形象。自然的协调被减少、改变, 集中在一个姿势, 它看来似乎超过它本身的独立性。

蒙特塞拉特山是西印度群岛加泰罗尼亚的一座圣山的名字。也是当地妇女普遍使用的名字。这个农妇右手拿着长柄镰刀, 左手抱着一个用绿饰头巾裹着的婴儿。她的方头巾同时也是头盔。她的裙子也是一个盾, 她体格粗壮, 站在地上稳稳当当, 她傲慢地仰起头, 眼睛瞧上。神情的描述准确而清楚。(图3)

朱利欧·康沙雷应用双强调的手法: 强调现实主义的叙述, 这样使这妇女的形象更直觉和可信; 强调沉重的铸铁和抽象的结构, 把她的藐视变成可触知的重量。这样雕塑家便在她身上创造出一个显而易见地象征, 代表着西班牙内战时期的共产党抵抗力量。

康沙雷参照现代社会历史, 而毕加索吸取传统的肖像画法。他的作品《男人与羊》(图4) 是一个现代的耶稣基督, 宗教只是通过暗示和间接的提到。这粗糙的雕塑像是富于表现力、自制力的。它的重心落在双脚上。羊和牧羊人垂直的构成一团; 他们的头的形状和表面也形成对比, 一个是坚硬、静闭的, 另一个是运动和无形的。古代的耶稣基督, 羊是搭在牧羊人的肩上。在这里, 它挣扎, 但是, 羊的力量与牧羊人相比, 来自牧羊人内在的力量更大于他的体力。这样直接吸取传统使毕加索的现代派更富有意义。

裸体躯干雕像

罗丹的《行走着的男人》(图5), 是他在艺术生涯中, 作为对圣约翰浸信会教友的研究时而雕塑的作品。他原来并没认为这是完成了的雕塑。这是一个集中分析骨骼的连结、肌肉结构的实体。塑像是青铜的, 制作于1907年, 作品完成后的几年曾展出过。即使当时他仍认为是一件未完成的作品, 但不论现在还是将来, 我们都把它看作一个完整的作品, 20世



3 康沙雷 (西班牙): 农妇



4 毕加索 (西班牙): 男人与羊



5 罗丹 (法籍): 行走着的男人

纪的裸体躯干雕像就是这样孕育出来的。

为什么现代的艺术家却要特意制造一个未完成的艺术品片断呢?这样的概念,也许是他赞赏一些曾是完整的古典雕塑品,它们的头和四肢被打断或掉失了,他们(像一些文艺复兴时期的艺术家)认为这样更美妙更富于表现力。因为,身体的一部分不见了而脸部表情也看不见,艺术家就必须详细地研究人类共同的因素,以便使一个无名的身躯能自我表达。当然不可避免会有些轶事,但这个形体必须准确地形成一个大概的意义。

马约尔的裸体雕塑《法兰西的她》(图6)是代表巴黎周围地区的象征物,一个现代的市政府。这个拟人法是应用古典的模型,正如是强调约束的群像,光滑的表面,甚至一流的侧面影像。这里有一种传统的“美”,包括那唤起美感的躯体吸引力。与之相比,罗丹的兴趣在衔接的结构上。而马约尔的人物雕像却表达一种活力感,但这是一种使整个雕塑充满生气的活力,而不是拆其内部结构的活力,所以,这雕塑像漂起来似的,好象在大步行走。

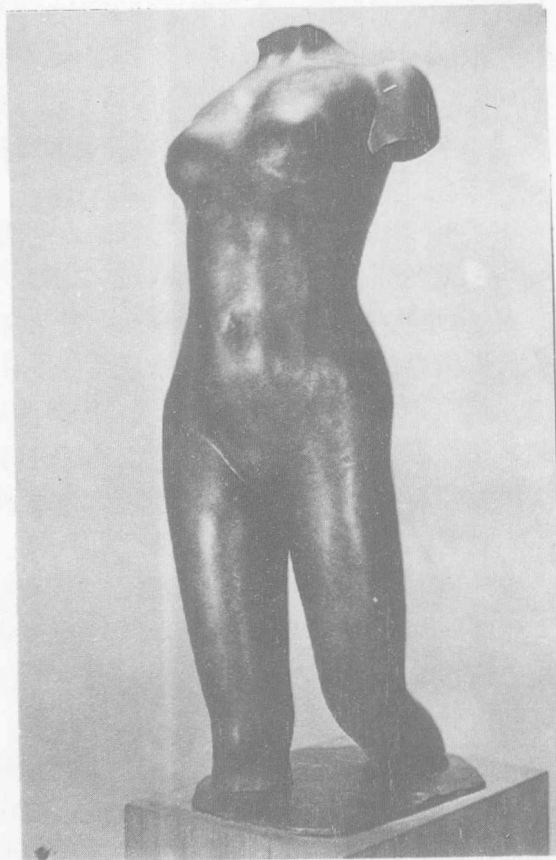
拉粹兹设计他的裸体躯干为一个对称的侧面像。(图7)他把雕像的光泽擦掉、磨平、削窄腰,夸大朝后转的肩胛骨和屁股,从而创造一种有机和抽象的浮雕。这种融合让人联想起先古的偶像,多产的象征。

斜倚者

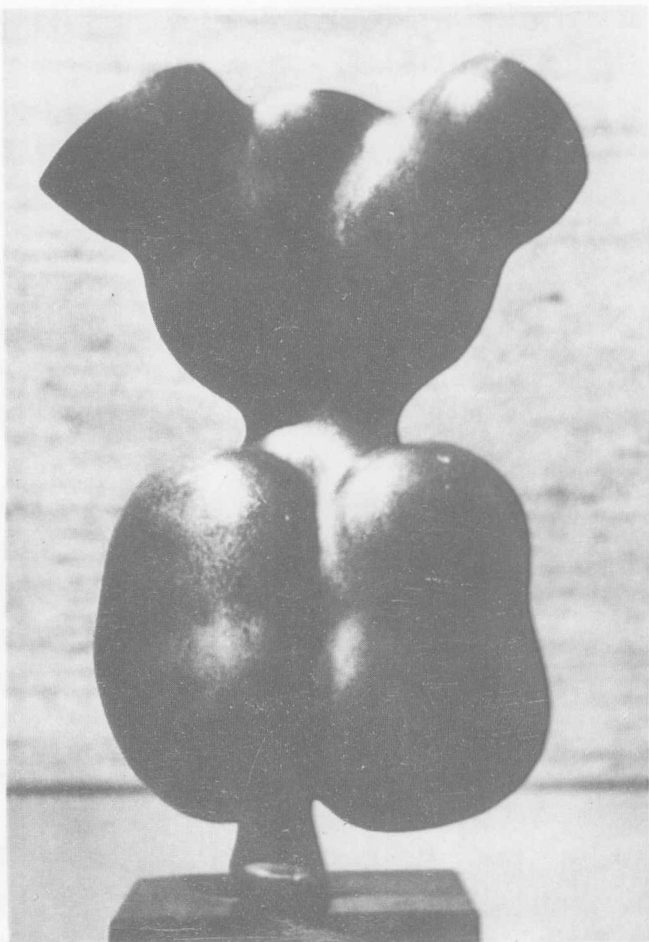
这里的四幅作品跨越近代雕塑三十年的历史,他们也代表了四种对同一主题迥然不同的处理方法。其中一种是把斜倚者与过去古典风格相联系,如依利斯和巴的农神庙的人形山头的《命运》、《罗马问众神》、凡尔赛花园塑像。但区尼尼和其他怪异的雕塑家也描绘过这一题材,对于二十世纪的雕塑家来说,这些鲜为人知的旧作品为自己的理解构成了熟悉的非意识的背景,而其他现代重要作品也提供了更为直接的对照背景。

主题依旧是原来的主题,但人物的素材不同,姿势不同,特别是他们各自简洁的风格,每一主题都在人物的质量与所占据空间的协调中构成,因此我们意识到了形体各部位的正面与侵入空间的各反面部分。

马蒂斯使臀部线条如肩膀的轮廓一样,使屈膝与手肘相同,使胸部如放大的头和发,手臂与左



6 马约尔(法籍): 法兰西的她



7A 拉粹兹(美籍): 躯干

肢平行，右臂与隐而不见的右肢平行，三角肌在腰间投下轮廓的侧影，头与肩之间扬起的手臂直接在其后空间里留下重叠，这里不单是侧影。身体自己扭动时，每个部位稍稍留下小小的各异对角线，观察的目光随着第一个移动方向而注意到整个空间。（图8）

亨利·摩尔以凝重取代生气，以力量取代细腻。（图9）他坚持采取天然的石块，人像巨大而线条粗犷。他运用重复手法，胸与膝的锥体，臂与腿的方体，如此细微之处进行简化，使人体夸大得很有代表性，有比例性，既迟滞又活泼，尽管头部塑造是概括了的自然形态，没有全部变成肌肉，但众神犹如某种生机勃勃的精神似乎从静滞凝重中活了过来。

利普其茨的“斜倚者与吉他”（图10），以清晰、连续的装饰风格线条表现其轮廓，四肢与身体及头部连成一片，内外空间相对称。角与线的和谐交替处理，倚在人体上的吉他形象断续不连贯与人体形成强烈对照。

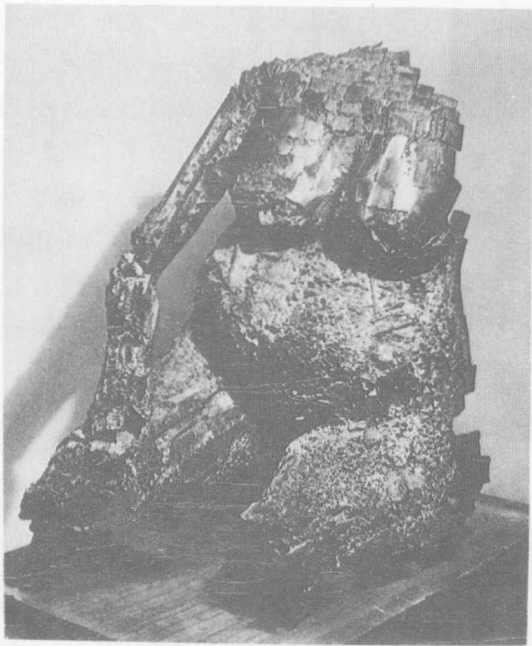
康沙雷的斜倚人体也受到了空间的侵挠，但利普其茨以机灵笔触体现出来。康沙雷则使人体带上建筑式抽象色彩，来源出处的透露表现在骨盆的形状。头部向前把头发散搁在地上，要认出这些出处，必须首先发现康沙雷在其他作品中独特的形体语言表现手法。（图11）

头 部

现代雕刻的自由在以下的头部作品里得到了很好的证实。这是它的约束和严谨及富有逻辑控制的外形。总之，自然是出发点，但它不是限制雕刻家变化的固定形式。

布朗库希的《新生》（图12）以匀称简易的形式象征着人类的开端，同时暗示人类的起源和成长，面容只有嘴巴，光滑的头部描绘的不仅是一个小孩，而是整体婴儿，它也具有鸡蛋的形状，以上都暗示诞生。面部的单一的平面和前额的边缘很难打断它的连续的外形，它是一个器官和几何的形状，从光滑的大理石所具有的结实可靠的重量，我们知道这块石头具有明显的薄壳的脆性。

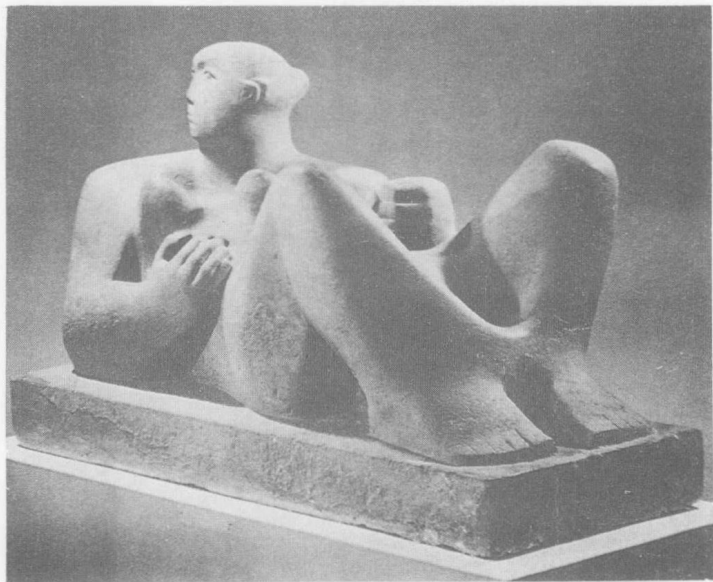
至于简朴，马蒂斯的《罗马教皇的三重冕》（图13）则构成幽默的多重结构。他开始也是把它做成基本的蛋形，把鼻子和前额连成鸟状，以其形状叫人想起鸡蛋，然后使波浪形的头发重复这些变化，这



7B 拉粹兹（美籍）：躯干



8 马蒂斯（法籍）：斜倚的裸体



9 亨利·摩尔（英籍）：斜倚的妇女

个装饰的增生形状装在向后仰的头顶上，以其外形的简朴使之在其骄傲的面部上正确地表露了讽刺的意味，这里也就是说，外形批评其自己的内容。

布朗库希和马蒂斯都具有相同的触和性，贡扎尔兹与马蒂斯一样具有幽默感，他只画轮廓；头的背部，一些小股的头发，眼睛在一个象征性的圆盘上投向两根棒。这是一个空间透视的头部，并化为表情和智慧。

在贾戈麦蒂的《立体派的头》(图14)里这些生命和力量的感觉由神秘和邪恶显示出来，而毕加索的头壳是一个死亡的构思。(图15)完整的体形由空洞和空虚的表面所代替。贾戈麦蒂的头像左边虽然简朴但充满了力量，右边，其平面在前额切下鼻子和额眼窝深陷(在毕加索看来虽不真是空的)没有肌肉，因此，这个头像结合了生命和死亡，正象一些19世纪德国或墨西哥的绘画；如夏穆尔，他以较少的完整的几何形状，与较多的破裂面的对比而显示出来。又如毕加索的死亡的头颅不亚于一个现代道德画，他与西班牙经常沉思的圣人们相似，像《凯撒大帝》的裸体躯干雕塑，表明了人类器官的脆弱性。

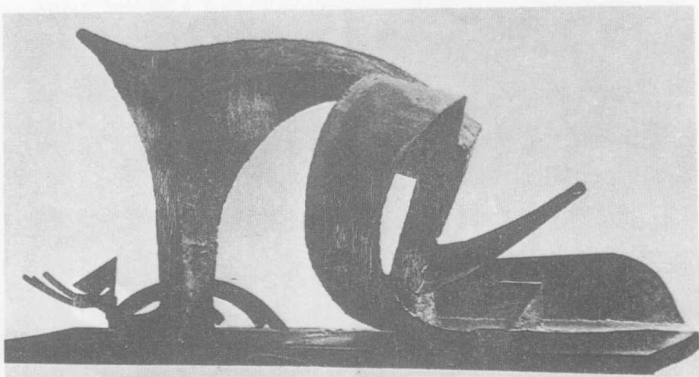
肖像

通常摄影被认为是取代了肖像的意义，过去肖像似乎只是作为正确的资料的记录。但伟大的肖像极少产生于外部制作精巧的复制品，而是一个敏锐且有洞察力的艺术家所给制成的一幅剖视人物内心的素描，即会产生不同反响的艺术魅力。

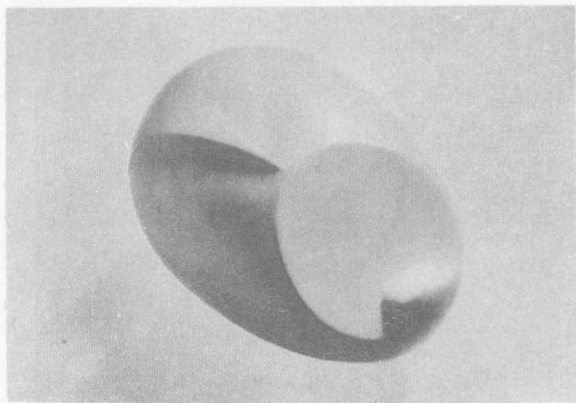
这样的肖像可以同样地揭示，由于它们具有很高的主观性，并不会要求模特儿的真实的存在。罗丹的《波德莱尔》(图16)是在诗人死后制成的，用了一个年轻的艺术家用做模特儿。“我不能设计出波德莱尔的雕像…他只靠大脑活着”，罗丹说，“对于他来说，头颅是很重要的”。大前额、痛苦但柔和的嘴，以及强烈的梦幻般的凝视，所有这些都是复杂的特征的一个准确和精巧的溶和。然而，正如罗丹所指，这是头颅所统占的份量。拉粹兹的《玛丽安娜、摩尔》(图17)，表达了一个不同寻常的诗人的精神，年轻、自信，并且表面上没有怀疑和复杂的感情。吸引人的面貌描绘得十分详细，稍稍仰起的头，正面的注视，所有这些都暗示一种渴望，一种向往外部世界的强烈欲望和一种平等、自信的乐观主义。



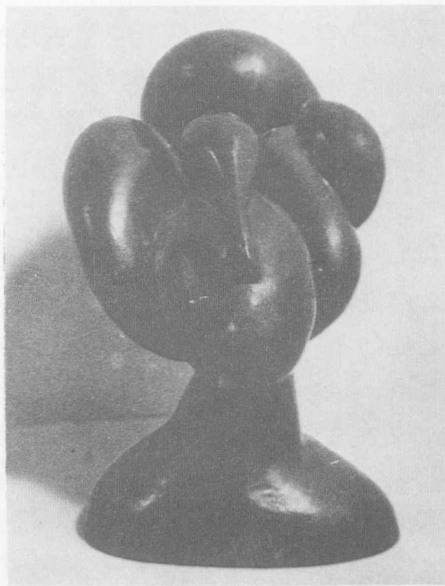
10 利普其茨 (美籍)：斜倚者与吉他



11 康沙雷：斜倚的塑像



12 布朗库希 (法籍)：新生



13 马蒂斯：
三重冕

森德尼斯，在她的《自画像》(图18)中，一个非常忧郁的色彩代表了她自己，圆柱形的脖子向前不动的凝视，头部不平常的线条，所有这些都使人想起一种古代的纪念像——埃及或希腊早期的，变动已停留在不变动之中，但这确实也是一个根据生活所作的肖像，具有坚定的诚实的同情，这里艺术家画出了生活中死亡的影响。

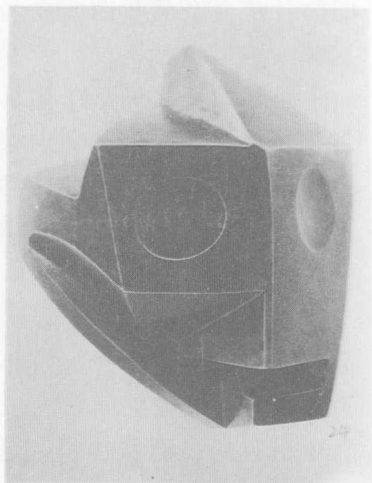
优雅，一种悠闲和生气从爱泼斯坦的《诺斯胸像》(图19)中体现出来，他用立体感的总体的匀称和明暗的流动，把人物和整体均匀地描绘出来。

经常在现代画像中表现出来的气质和强烈感情，重新又在马里林的《粗率的情人》(图20)中表现出来。沉重的头颅和脖子，使之具有一种古代罗马画像的力量。但是不对称的眼睛、稍微张开的嘴，这一副无动于衷的外表，隐隐显示出一种与内在力量相冲突的敏感性。

罗索通过对动势的研究来抓住变化的瞬息，不象罗丹，他并不关心美感的变形；不象德加，对身体的结构的严谨和概括感兴趣。他画运动着的体形，在他的《舞蹈运动D》(图21)中塑造了一个即将变化的艰难姿势，每一个肌肉的努力都把整个体形烘托出来，把头和身体熔合到了一起，并消除了自我意识。光对其表面的反映揭示了内部的紧张，其外形的视觉的平衡(伸展的垂直与狭窄的对角线)产生自己身体的平衡的瞬间，这些都描述得非常准确。

象征主义

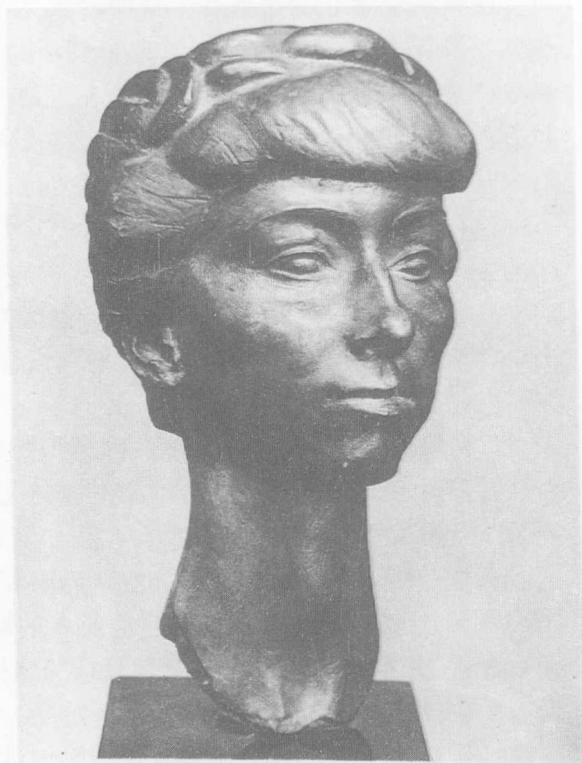
虽然基于仔细的观察，罗丹大型的《巴尔扎克纪念像》(图22)，直立有九英尺高，不同于他做的舞蹈家，远离自然主义却接近富于表达的象征主义。罗丹塑这尊像花了七年多的时间，他记载了巴尔扎克的本土都尔人的容貌，对其头部、各种各样姿势的裸体和长袍作了成功的研究。在作最后的描述之前，他寻找着把同一的详细的情况和含有意义的姿势溶合到一个富于表情和可看得见的象征。宽松的，飘逸的长袍是他写作时穿的宽大长袍，而且身材的比例是他的本身比例。但是这个准确的肖像的全部——大小、姿势、衣服的褶皱、头部的立体感——都是既放大又简化了的。给予人深刻印象的是完整的剪影把它的力量有力地体现了出来。罗丹说，“不仅是模仿外形而且模仿生命和通过夸张一些调和块来放大它，取得更多的光之后我寻求整体的综合”，



14 贾戈麦蒂：立体的头



15 毕加索：死者的头颅



16 罗丹：波德莱尔

他的同代人多数希望有外形的貌似，现在只能看到具有象征意味的一团体块，犹如明显的没有完成或是一个漫画。但是头部，虽然是被毅然地简化了，只有这样才是巴尔扎克，而我们终于明白罗丹的意图，通过巴尔扎克来赞美多产天才的活力和英雄品质。

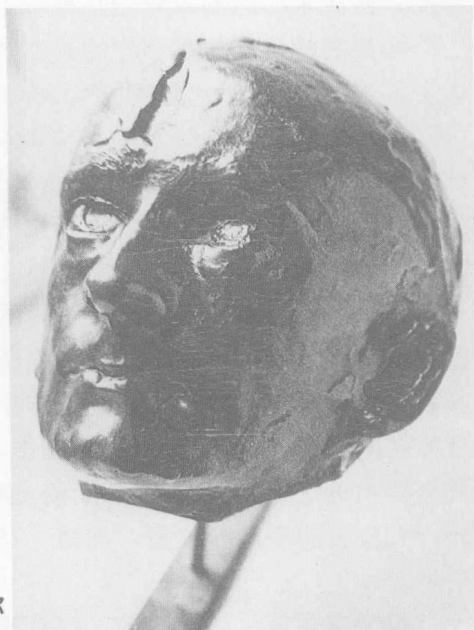
我们更熟悉这个时期绘画的类似目的，高更，凡高，甚至修拉，也希望通过艺术形式的直接冲力来描述感情和思想状态，由于他们的艺术形象化的表面代表一个非形象化的现实，他们被称为是象征主义者。

在布尔德尔幻想的肖像《贝多芬悲剧的形象》(图23)里也体现了象征主义。他描绘了这个挑战的天才，人们从孤独和痛苦中看出他与众人的不同。他的扭曲的容貌表现出痛苦和绝望。布尔德尔——罗丹的学生和助手，从他老师的雕刻讲学中学到很多比如调和块的艺术。他把这个面部的隆起部和凹陷部转向一个情感的风景画，给线条以亮调，而给湖泊和河流以暗调，形成它们自身均匀的色度，尽管其外形已具有强大的力量，但我们是要观察它们所要表达和象征的情感。

内在的感情也支配着篮勃鲁克的《停滞的青春》(图24)，其细小的四肢，低下的头，自由上升的躯体，深陷的眼睛和高高的额头，这些都是内在精神生活的外部流露。而在风格上则仿效罗丹和布尔德尔，力图表达强烈和明确的感情。篮勃鲁克的瘦小，神经质的线条(与新艺术有联系)，他的非常贫弱的外形，使人想起轻视和退居；它的装饰般外形的镇定和平静，它的自相矛盾地和谐与瘦削，体现了接受和顺从。不论是罗丹喜悦的画或布尔德尔痛苦的画，都是那么的驯从，他们看起来几乎要悔恨他们自己的存在，贾戈麦蒂隐光的《人类的标点》甚至更明确地属于物质世界。

对罗丹的反应

在20世纪的第一个十年期间，当罗丹在他声誉达到最高峰的时候，一些更年轻的雕刻家发展了新的和反对的观点，虽然他们产生的反应方式不同，但他们一般都同意这一点；不论雕刻家雕铜、石或木，“对事物真实”就是他的基本的原则，他必须尊重自然的媒介，由自然的固有的特性指导着，并让这种特性不断地处于明显的状态。在绘画中这个意味着封闭的外形而不是开放的外形，停滞的面不是运动



17 拉粹兹：
玛丽安娜·摩尔



18 森德尼斯(德籍):自画像



19 爱泼斯坦(英籍):
诺斯胸像

的,大块的表面而不是有生命的,其结果(与罗丹相反)使后来的雕刻家较爱在模型上雕刻。

即使在使用到模型制作的真实技巧的地方,它也只是约束在近似地雕刻。因而布尔德尔《雄辨》(图25)纪念像和马约尔的裸体的体形《地中海》(图26),两个都是传统古典的石头雕刻术。布尔德尔强调头部的份量,而简化容貌,用清楚明白的隆起部与地平面分开。既没有在触觉上也没有在视觉上与肉体有任何相似,马约尔安排他的人体的四肢以致它们与限制性的立体形的严格限制相似,并且在其内部,一个金字塔形的排列非常宁静地把重量从身体转向底部。除了一些突出的部份,所包含的铜体就会得到很好地雕刻。与马蒂斯的《倾斜的裸体》比较,其自由的姿态和造型,加强了马约尔的适当的限制。

对于布尔德尔和马约尔,块料的整体性是一个抽象、调节的概念。对于布朗库希来说,它是不能打

断的一个有形的形状,他把《吻》(图27)的两个雕像拼成立体的总体,只把他们雕刻得认得出来就行了,让石灰石有凹痕的表面划分成方格并不磨光它。中世纪早期塑像的低浮雕保持了菱状的大块的原有外壳,在这种浮雕的鼓舞下,布朗库希使用了相似的、风格化的形状来表达古老年代的情感。这个极端的几何的简化物是人类忍受着原始精髓的形象化的体现。因而布朗库希的直觉与发展中的心理学和人类学的学说相似,而他达到的形式的语言对后来的雕刻术奠定了基础。

巴朗乔的《抽出利剑的人》(图28)使用另一种早期的传统——德国中世纪的木刻。这个工匠的直接和“诚实”的方法用凿子的标记和木材的纹理明显地表现出一种整体的作用。作品的沉重和对称及外形的率直与主题所要表达的简单的情感相似。古风的主题和形式,强有力的农民塑像,也暗示了古代和自然力。与布朗库希相比,这种塑像没有那么神秘,它是一个更富有构思性的雕刻,暗示宗教和起义。

立体派

立体主义的雕刻,在其初期,与立体主义的油画有密切的依赖关系,毕加索的《女人的头》(图29)与同时期的《头》相似。圆柱形和延伸的表面被处理成系列的断裂的平面,交替地向前或后退。他们



20 马里林(意大利):
粗率的情人



21 罗索(意大利):编纂者



22 罗丹:
巴尔扎克雕像

开始抓住，然后藏起光度，他们要表明头部的隆起部则用很清楚的线条来画出：对稍微凹陷的地方（例如脸颊和脖子）进行加深直到只可以猜测到它们的形状就行了。

这是罗丹的“空和块”的艺术，在增多的空洞之间削夹块，调整了圆柱的通常的连续性，同时，施加在自己雕刻的抽象逻辑所导致的均匀连续体中，带来一个突然的停止。毕加索的几何画法可以和罗丹的更富有印象主义的《波德莱尔》和马蒂斯的更富有美感的《三重冕》相比，其刚与柔，曲与直线条的混合，则是立体派的特征。

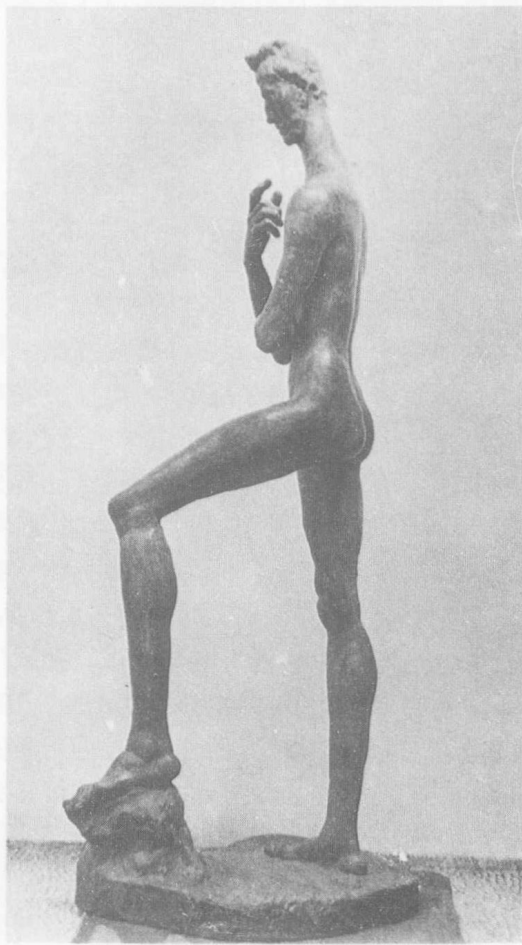
在《女人的头》的某些区域已变为它们的对立面：右腭骨和颧骨之间平面和右下巴的上面被刻成锯齿形，虽然事实上它们是凸出来的，这种凸面被凹面的取代在阿尔希本科的《梳头的女人》（图30）给予了更多的流动和装饰的处理，尤其表现在头部、手臂和大腿最为明显，由圆形投射形成的稍微阴暗的部位从整个圆柱挖出而描绘成。在实的被空的取代的地方，在头部，或在我们的视线看到的垂到股位的手臂不存在的曲线，巧妙地传达了作者的意识。

大多数立体主义的雕刻停留在这样的半自然风格的因袭的限制中，并且一般来说也由曲线和平面的剪影支配着，只有在偶然的时候它才走向更深的一步。象在利普其茨《拿吉他的人》（图31）中，人的体形的大略比例——头、躯干和突出的肘部、大腿、都还保留着，并且吉他和分开的部分也仍然认得出来，但是这各个部分已经重新组成一个互相贯通的平面的建筑结构，它们几乎已经成为完全抽象的系统化的迹象，它对艺术家怀旧的意思在越来越多跟随他们风格的一系列作品中得到很好的理解。其平滑的表面横切右角，暗示它们隐藏连续性，这样使我们不得不去观察它们的各方面的联系。最后，这件艺术品是通过连结几何结构，不受那些艺术的联系的支配特征来指挥我们的注意力。

洛朗斯的《头》（图32）由集合起来的部分组成，用立体主义的原则来把圆形的雕刻转化为高浮雕。缩进去的平面——鼻子，左颊，长方形的头，都转向观察者，减少了按透视法的缩短，右眼和它的框架形成了梯形，并且把右耳全部都提前，使脸部的两边都能全部看见。但是这个平面的设计增加了深度，好象它确实是一幅采用了色彩来制出的缩进和突出的幻觉的画。同时，它的组成部分保持伸展出去，让眼睛来测量。其结果是一个构思好了的介于艺术和现实之间的《头》，比任何现实生活的头盖都要扁平，但它表现出比真正的要深奥。开始其较大明显



23 布德尔（法籍）：贝多芬悲剧的形象



24 蓝勃鲁克（德籍）：停滞的青春

的外形排除了一些细致差别,然后这些细致差别被一阵不规则的设计解除了。

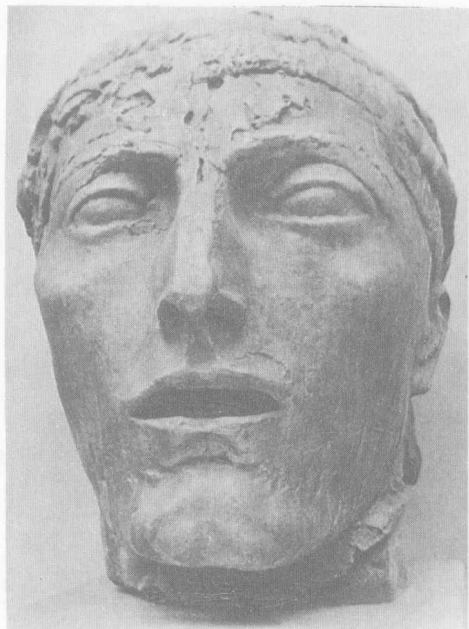
虽然立体派在风格上很先进,但它在主题上还是传统的。那些丑角、吉他手、人体,那些主题通常是些静止的生命,在雕刻师的工作室里是很常见的,但却与在平常人类环境里的现代成分没有多少联系。贝尔林的《雕刻》(图33)试图想填补这个空白。它使用几何图形和互相贯穿平面的立体主义的词汇,甚至用允许重迭的区域的重现视图,在透明度上接近立体主义的画,但它的材料是供工业用的,并且它的几何组成成分有形式、重量,被准确的切割和机器加工做成的。我们必须承认有现代工业与其新技术在视觉上和情感上的影响使莱热同时期的画也表现出相似的地方。

扎德金的《母与子》(图34)也仿效它的主题的风格,达到了抽象的边界,它的具有特性的凹陷和凸起的用法与其说加强了连续性,不如说加强了对比度,象毕加索的《女人的头》一样。左臂和右胸使用了由互相贯穿的结构和空间的分析产生了一种典型的颠倒(凹陷被看成是凸出),乳婴的头也是母亲的胸,这里,跟别的地方一样,立体主义艺术家们避免描述的列举偏向,通过有矛盾心理的外形和有召唤力的联想,他希望保持结构和意义的多重性。

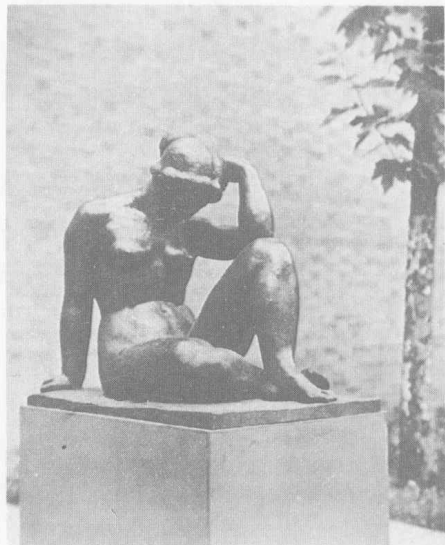
未来主义

未来主义希望不惜一切代价摆脱过去,认为现在主要是活力、动作和强度的体现。未来主义的基本纲领(意大利作家雨连纳梯首先提出)赞美“危险的生活”(包括暴力和战争),热情接受现代文化的思想并重于布局的美。对于未来主义艺术家来说,描绘动作、力量以及时间过程相当于分析视觉世界来反映个人情感。未来主义者从立体派艺术家那里学会如何剖析物体的各种形式,并把物体的不同外貌重新安排成一个单一的、同时的艺术作品。但未来主义者把这个方法扩展为暗示动作,并通过动作暗示强烈的感情。他们用暗指的“力量线条”来描绘动态倾向,扩展了同时性的原理。通过进一步的平面相互渗透来暗示一个物体与周围事物的熔接关系。

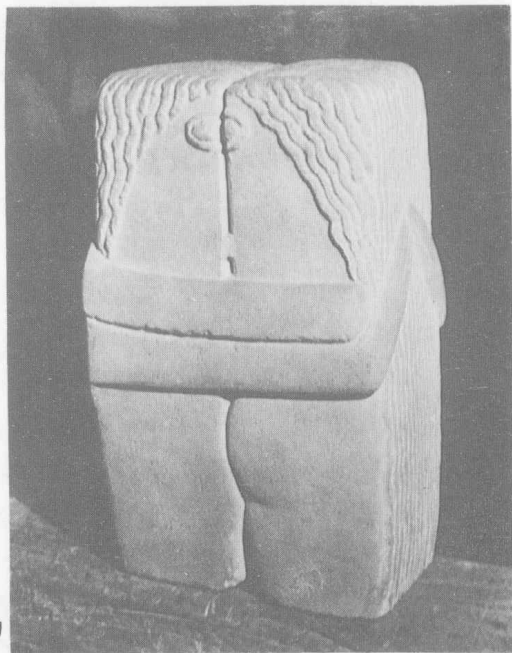
把这样抽象的概念转变为视觉术语是困难的,变为雕塑的具体手段就更困难。并不值得惊讶的是,未来主义的雕塑宣言(1912)紧接着绘画宣言的问世,之间只距两年。雕塑宣言是波西奥尼写的,其中



25 布德尔:雄辩



26 马约尔:地中海



27 布朗库希:吻

有下面这段话：“雕塑必须赋予物体生命，通过这些雕塑对象在具体可知的、有系统的、产生立体感空间的扩展，因为没有人再会相信一个物体在另一个物体开始的地方结束……因此我们废除一切，表明完全彻底地取消明确的线条和封闭的雕塑艺术。我们意在打开形象后又把它密封在四周。”

波西欧尼的思想生动地体现在他的“空间连续性的独特形态”(图35)。他的目的在于使传统的主题适应现代的需要，“通过空间延长的显露”赋予作品生命。他努力表明不是“躯体的构造”(会是静态的)，而是“躯体姿势的构造”，通过使用“一种螺旋形的离心结构”，相当于一个与有机体的动态的造形相等的结构，而且通过显示“力量的线条”在旋动的形态下形成一阵向前冲力回转这样的方法。

杜象·威廉《马》(图36)是立体派和未来派的综合体，静的没那么静，抽象的更抽象。他重新塑造了这匹马，那是运动和激情的传统象征，用现代术语来说，连接机械和有机的形态，暗示一种更强有力、更现代的动态。达卓姆巴·维仑没有仿照波西欧尼风格化的方法，而是利用更集中的抽象形态，他的目的不是表示动作的幻觉(作品仍是静态)，而是暗示潜伏的动态力量。

未来主义的灵感转变为立体派的阿尔希本科的《争斗》(图37)，从立体派得出平面和圆面的混合，以及中心空间的行进。但雄浑的主题，强有力的定向线条和暗示动作与相反力量溶合的互相贯穿，这些都完全是未来主义的精神。

达达派和超现实主义

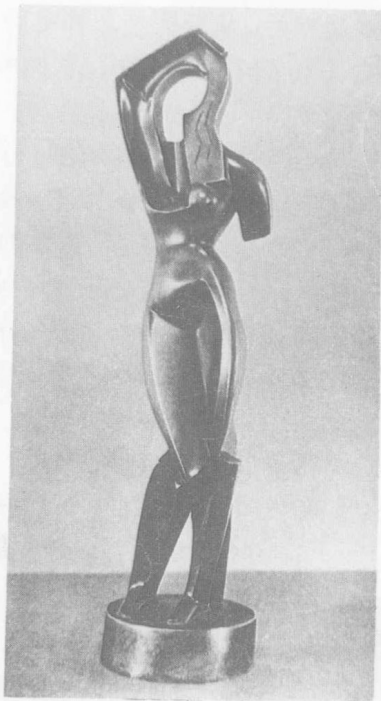
印象主义者把艺术看作是“通过一种气质去透视自然”。就是说，世界是由某一个别人的眼睛细心观察和理解的。立体派的观点更进一步，它的“畸形”和重新安排，虽然从未完全是抽象的，却清楚地暗示理解是不受瞬间的观察约束的。暗示艺术家创造了一种新的现实，这种现实是人们的联想、记忆和想象给予的连贯和意义。达达派和超现实主义采纳和发展了“头脑为主”这样一种观念。关键的是创造性的想象，艺术家是一个能发挥想象力的人，他能任意地选用各种成功的方法。他没有纯粹的摹仿自然，也不会受传统技巧限制的影响。象一个手艺人一样，他的技巧是完全通过他所达到的想象效果来衡量的。



28 巴朗乔(德籍):拔剑的男人



29 毕加索:女人的头



30 阿尔希本科
(美籍):梳头的女人

达达派的这些设想在这里可以通过两个作品来说明。虽然它们不是群像运动时期的作品(约1915—1922),却很好地表现了这个时期的观念。达卓姆巴并没有在他的《瓶子架》(图38)中运用自然的技巧。达卓姆巴的“艺术技巧”不是从制造开始的,而是从识别和选择开始,他使之脱离熟悉的实际内容,摆好姿势,迫使我们沉思,把它看作是一件艺术品,至少是一个模拟的艺术品。并不是每一个物体都可以有这样的变形的,只有那些具有一定的“神秘的”(就是那些未被发觉的)形态特征和联想才能如此。他们对自己及对世界的了解使他作出的选择是当一个艺术家。

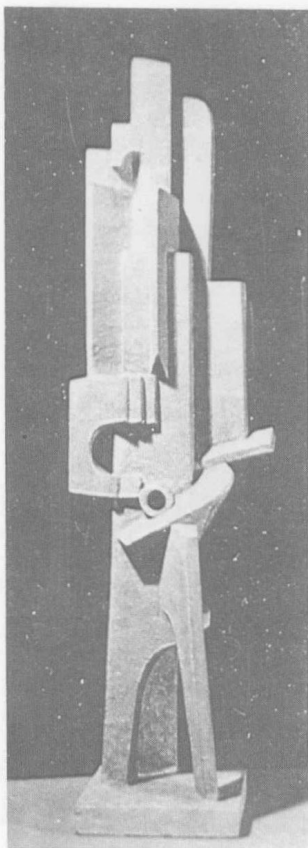
相似的是,毕加索《公牛的头》(图39)的制作并不包含体力劳动和单一的一个想象行为。毕加索知道怎样才能把马鞍和一辆旧自行车的把手混合在一起引出一个新物体。新创作部分的制作,在于恰好旧的部分不改变,而它们的混合把旧部分完全改变了,在旧与新之间摆动。

技巧上,吉亚哥米蒂的《夫妇》(图40)和欧内斯特的《月亮天门冬》是传统的雕塑,但它们和自然的距离是相当大的。吉亚哥米蒂使用大量的简单化方法,仅仅识别用于区分男女之间的痕迹,并区分较强健人物和较柔弱的人物。欧内斯特的一对人物相同又有微妙的差别。这两个艺术家都使用了超现实主义的手法,暗示多于表现,并发挥想象力。吉亚哥米蒂参考了远古文化里象征性的典礼画像,以某种方法赋予不具人格的物体自我意识,赋予它们尊严和幽默。欧内斯特的作品标题如此恰当地把奇怪的形状与奇妙的意义连结起来,使两者间互相脱离又相关,从而能唤起神秘朦胧的祈祷。然而,象吉亚哥米蒂的雕塑一样,它们本身并不完全是一本正经的。

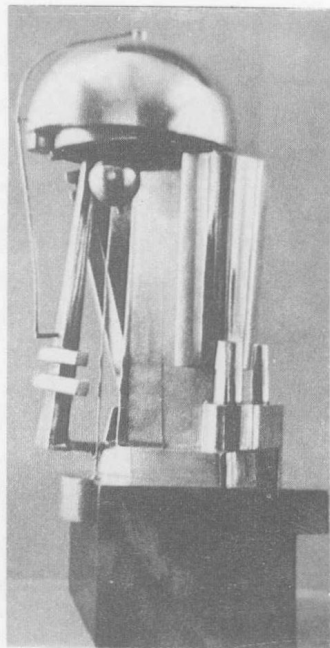
哈亚的《人和鼓》(图41)更具体地利用了超现实主义的“双重形象”,把主题、记忆和意义结合成一个单一的幻想场面。鼓手的职业如此使他着迷以至成为一个使用这一乐器的人。一个小孩,或者一个诗人可能会回忆起哈亚是一个鼓手。这样,这位艺术家形象化了被他称为“思想空间”里发生的转变和溶合。

生物形体

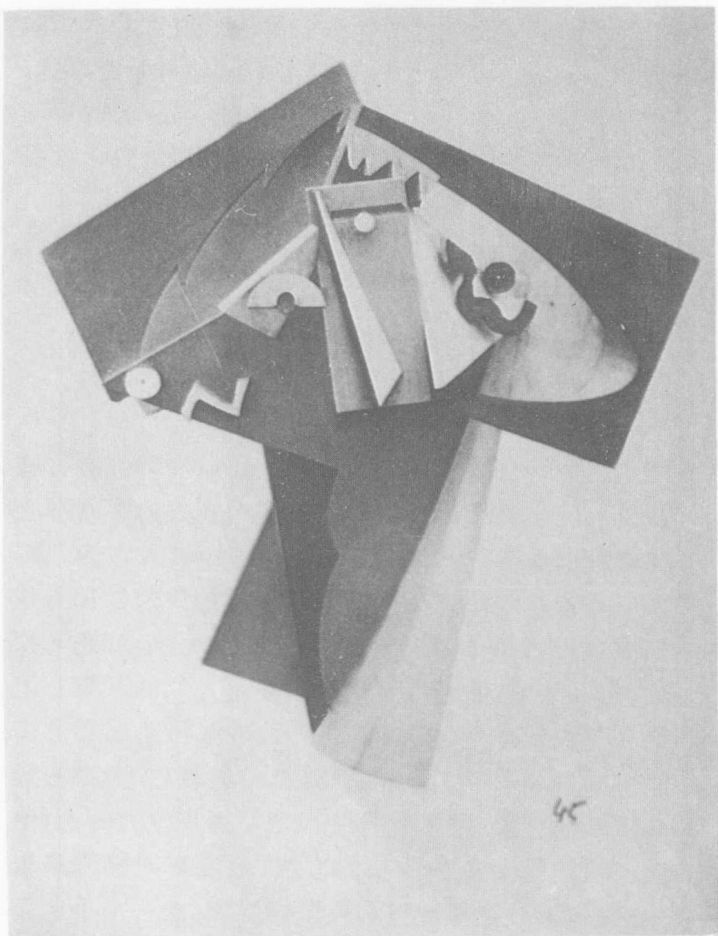
六十多年前创作的这些作品并非出自一个流



31 利普其茨：拿吉他的人



33 贝尔林（德籍）：雕刻



32 洛朗斯（法籍）：头