

现||代||雕||塑

(美)哈伯特 著
张淑颖 孙 闯 译

艺术史,与其他任何一门学科史一样,为保持前后一致,依赖于对某一原则的随意选择,虽然“原则”也许是一个严肃的词汇,使用它仅仅是出于一种方便。对于某一年代背景,我们拥有各种各样的“流派”,我们赋予它诸如印象派、立体派或超现实主义等名称。这些流派不一定依照年代顺序排列,即使它们依照年代顺序一个接着一个出现,我们也将发现其中仍纵横交错着个别艺术家的独特风格。换句话说,这类艺术家的个人发展过程常常贯穿于两种或三种流派,象毕加索那要的折衷主义艺术家纵横驰骋于五、六种艺术风格之中,时进时出,只不过是这类艺术家使我们不时地寻找一种风气的变化。

我们也可以说,艺术史是由少数艺术天才的艺术作品占主导地位的历史,而某个时期的一些次要艺术作品则按照这些固定点所发出的力线而形成的质点。一幅描绘这些固定点和辐射线 常常出现交会 的图画也许能给我们展示出最为准确的历史场景画面,但是却无法将它转换成一部书面文字史。我们必须尝试一种年代时间序列,以便全面认识它是一种随意的简化并涉及到重复,矛盾冲突和一些模糊不清的评价问题。

在现代绘画史方面,以法国画家塞尚(Paul Cézanne1839年——1906年)出身于法国南部马赛港一小镇。青年时学过法律,1862年到巴黎学画。早期注意写实,由于爱好文学,与作家左拉交往甚密,后与马奈往来。1879年,离开巴黎回故乡埃克斯,从事自己的艺术探索,被称为后期印象派代表人物。他对运用色彩和造型有新的创造,力图从各个不同角度,从形、色、节奏、空间诸方面去表现体积,思考事物的内在“奥秘”。他的至理名言是:“表现自然要用圆柱体、球体、锥体……,在感受自然的时候……深度比平面更重要”,被称为“现代绘画之父”。主张借助色彩之配合而不依赖明暗效果。作为开山鼻祖,其理由可能较为充分。在雕塑艺术方面,以塞尚同时代的艺术家奥古斯特·罗丹(Auguste Rodin1840年——1917年,法国雕塑家)。十四岁随勒考克(Lecog de Boisbaudran) 学画,后随巴里(Barye) 学雕塑。当过加里埃·贝勒斯(Carrier Belleuse) 的助手,去比利时布鲁塞尔搞装饰雕刻五年。1875年游意大利,受米开朗基罗启示,确立自己的创作倾向。采用现实主义创作方法,以丰富多样的绘画性手法去塑造神态生动有力的艺术形象,对欧洲近代雕塑的发展有较大影响,为现代雕塑的开创人也是颇有吸引力的。但是两者之间却存在着一种不同。塞尚是“一种新艺术的早期艺术家”;他通过将注意力集中在“主题”上,通过他对作品对象内在结构的耐心“认识”,发现了一些赋予其感觉形象实质内容的表现手法。他反对印象主义,印象主义的目的不外乎在于复制出主观感觉,并且他认为,这种目的只能以毫无意义的混乱而告终。由于他坚持主张明晰的形式和构图的结构原则,因而塞尚为一种新古典主义,即一种比例和平静的艺术奠定了基础。而罗丹从一开始就满怀远大抱负,试图修复一些中世纪教堂的艺术品,这是一个可能已通过另一条途径将他引向相同类型的“砖石建筑”的目标,他受到流行的主观主义情绪的诱惑,因而可能决不会为雕塑艺术提供“一种新艺术”所需要的同样坚实的基础。罗丹是一位伟大的艺术家,不久我将会介绍他还给雕塑艺术的那种正直;但是他并非是一位与塞尚同等意义上的创始人,并且反常的是,对于雕塑艺术的未来,这位画家所作出的成绩较之这位雕塑家所作出的成绩具有更为重要的意义。继罗丹之后的马约尔(Aristide Maillol 1861——1944法国雕塑家)。作品与罗丹不同,温雅纯朴,具有古典之长处。又受东方影响,表现简单化、现代化而浑然一体和布尔德尔(Emile Antoine1869——1929法国雕塑家)。曾为罗丹助手,后研究古代东方和中世纪雕塑,形成粗犷奔放和富有纪念碑式的装饰风格也是伟大的雕塑家。但是继塞尚之后的毕加索(Pablo Picasso 1881——1973西班牙画家,法

创作一些半身雕塑像,这些雕塑与罗丹的任何一件作品一样,表面上看起来是“现代的”。但是杜米埃却是一位讽刺画家,他所进行的这种变形是为着确保其讽刺的重点,而这种变形与罗丹的形状构思毫无共同之处例如,与戈雅(Francisco José de Goya1746——1828西班牙画家)。曾为宫廷画家。笔调豪放,构图大胆,后期画风由色彩明朗鲜艳转为深沉、浑厚。其作风对欧洲十九世纪绘画有深刻影响的讽刺作品一样,就其《Guernica(格尔尼卡)》而言,与毕加索的绘画作品仅仅表现相似而已。讽刺画本身就是一种相对现代形式的艺术(在16世纪末之前,这种艺术形式尚不为世人所知),但是1681年时它已被定义为:

一种制作肖像画的方法,他们(画家和雕塑家)采用这种方法的目的在对所描绘的人物整体上有最大程度的相似,与此同时为着娱乐有趣起见,有时也为着嘲讽愚弄,他们还不成比例地放大和突出他们所临摹面容的缺点,以致于这种肖像画从整体上表现出似乎是被画人本身,同时其组成部分却被改变了。

因而与现代艺术风格形式的任何相似都“纯属巧合”。

罗丹所恢复的雕塑艺术的原则都由这位艺术家本人在许多场合下了明确的叙述。这些原则可以很容易地在 Paul Csell 所汇集的《entretiens(谈话集)》中查问到。罗丹在不到2000个词汇的“自白”中概述了这些原则,与此同时除了劝诫人们热爱过去时代伟大的名家大师特别是非狄亚斯(Phidias 公元前448—432古希腊雕塑家。擅长神像雕塑)和米开朗基罗之外,还提出下列忠告,让人们绝对相信自然界,和坚持不懈地努力工作:

深入地构思外形。

明确表现出占主要地位的平面。

按照正对你的方向描绘外形;

所有的生命都由一个中心涌出,

从里向外扩展。

在绘图巾,仔细观察浮雕,而非轮廓。

浮雕决定外形轮廓。

为着爱,为着希望,为着忧虑,

为着生活,主题会随之转移。

在成为艺术家之前首先成为一个人!

这些便是一位人本主义者、一位艺术家的心里话,他始终关心着为人类服务并为其作品赋予一种社会背景。他的理想(社会的和艺术的)与非狄亚斯和米开朗基罗的一样,与中世纪的“神像制作者”的一样,他说,米开朗基罗便是其中的一位继承人。

如果我们想要确定现代雕塑艺术为了代用其他一些理想而抛弃这些理想达到了何种程度,则重要的是要牢记这些理想。通常,我们可以说有两个方面的发展已经发生,一个是持续不断地“深入地构思外形”并广泛地遵循神像制作者的传统,另一个是抛弃人文主义者传统,因此也就将它的最初准则一起抛掉了,为着创造出一种不同类型的艺术效果,“纯形式”的绝对艺术效果。对于他的所有现代性而言,象亨利·摩尔(Henry Moore1898—英国超现实主义画家、雕塑家) 这样一位雕塑家内心仍保持着与米开朗基罗一样的正规传统;象鲁姆·嘉博(Naum Gabo1890—出生俄国的美国画家、雕刻家,构成派代表人物,活动雕塑的作者) 那样的一位构成派艺术家则拥有一些完全不同的其他理想。我们继续将所有独立的造型艺术的三维空间作品称之为“雕塑”,但是现代时期已经看到了三维空间艺术作品的创新,这些作品决不是“雕刻的”,甚至不是用模子浇铸的。它们象建筑结构那样被建造,或者象一台机器那样被制造出来。人们将必须阐明这些不同之处并努力设法从审美角度上去证明它们的存在是合理的。

紧接着我们将指出位于现代时期之前的原有传统的两个变化,它们被称之为印象主义和折衷主义的艺术风格阶段。是否将罗丹称之为位印象派艺术家,取决于人们对印象主义的定义。虽然他一度曾与莫奈(Claude Monet1840—1926法国画家),同为印象派创始人之一。印象派一词即源自批评家对其作品《日光·印象》的嘲笑。他长期探索光色与空气的表现效果,从自然的光色变化中抒发感受,在运用色彩方面有所突破)一起举办过展览并且他拥有过凡·高(Vincent van Gogh1853—1890荷兰画家,后期印象派代表人物)。受印象派和日本浮世绘的影响,先用点彩法,后变为强烈而亮丽的色调,以颤动的线条、凸起的色块表达主观感受和激动情绪。后来野兽派和表现派曾效法其风格)的《Le Père Tanguy(坦圭老头)》(目前收藏于罗丹博物馆),但是我们并未直接将他与印象主义艺术家流派本身联系在一起。与艺术史中的大多数称号一样,“印象主义”包容着许多个人艺术风格,并且人们不太容易将诸如塞尚,德加(Hilaire Germain Edgar Degas1834—1917法国画家)。初期为古典派,后转向印象派。画风洗练,构图新颖,擅长从不寻常的角度描绘对象的瞬间动态,姿态富于变化,莫奈,毕沙罗(Camille Pissaro1830—1903法国印象派画家)。多描绘农村及城市景色和农民劳动生活,画风朴实清新而有诗意,和雷诺阿等风格不同的艺术家所共有的一种品质特性分离出来。正如

Rewald 先生在他的印象主义流派简明发展史中所指出的那样,“据预计没有一个词汇能够精确地定义一群将其自身感受力置于任何艺术计划之下的人的发展趋势”。如果人们接受雷诺阿的朋友之一(G. Rivière) 的那时的流行定义,“从色调的角度而非主题本身去处理某一主题”,那么要将此定义用于罗丹的作品,或者一般而言应用于雕塑作品,则将是十分困难的。即使人们接受 Rewald 先生已修改过的定义——“抛弃现实主义的客观性,则他们已从现实选定某一要素(光线)来解释自然界的一切”——但是人们仍然会想到绘画而非雕塑(并且甚至在这种情况下也难于将象塞尚这样的一位画家归入到这个定义中,因为他把光线看成为形式表现中的一种骗人的或模棱两可的要素)。就罗丹而言,虽然他把光线视为所表现的形式中的要素,但是它并不是“La Vérité intérieure(固有真实性)”。生长和形式的内在在真实是通过触摸而非观看被揭示出来的;触摸至少具有感觉上的优先,并且如果有人反对说,观众用这种方法不能正常理解雕塑作品,那么这便是观众的失败。与创作行为有关的感觉基本上是那些对推力和压力的感觉,即触感。

这种不同不可能将一种印象派雕塑作品排除在外,因为该定义随物质材料的变化而变化。尽管如此,如果人们将注意力集中于动作而非光线,并且动作同样也是有关画家和雕塑家所关心的问题,那么人们便会更加逼近于物质的真实。罗丹认识到,除非通过表现动作,否则是无法赋予生命的幻觉。他将动作定义为一种姿势向另一种姿势的转换过程,并且在一件雕塑作品中无法“真实地”再现这种转换过程,雕塑作品是一种静态物体。这种可供选择的办法在于同时指出连续的姿势。他坚持认为,一张瞬间照片是靠不住的,因为它表现的是一种捕捉到的动作;但是艺术家对动作本身感兴趣,而这种动作只能通过某些惯用方法加以表现。因而他为席里柯辨护,席里柯(Jean Louis André Théodore Géricault1791—1824法国画家,浪漫主义派的先驱)。创作多用当代现实题材,探索新的表现方法,画风生动,并善于画马,绘制一些四只脚同时伸开的赛马,这种情况实际上从未出现过,但是却表现了在观看赛马中所体验到那种感觉。这位艺术家描绘出他的一些视觉感受,这种感受可能会产生错觉,但是所获得的艺术效果却比任何一张照片更加接近真实。

因而,人们可能会认为罗丹赞成建立在“La vérité intérieure(内在真实)”基础上,即主观感受基础上的印象主义的那些观点,但是这些观点却可能与建立在一种视觉科学基础上的那些观点毫无关系。在这方面,他完全不同于诸如修拉(Georges Seurat1859—1891法国画家,新印象派点彩派创始人)。为了充分发挥色调分割效果,用不同色点并列构成画面。画法机械呆板,单纯追求形式,和毕沙罗之类的印象派艺术家,他们一度曾企图将他们的绘画方法建立在谢夫勒尔(Chevreul),麦克斯韦(Maxwell)和其他物理学家的光学理论的基础之上。如果罗丹的雕象是如此之逼真,以致于他实际上可能会因用某一活模特浇铸他的《青铜时代》而被起诉,则这种情况并非是因为他有任何一种摄影精度的理想,而是因为他所创作的艺术作品准确地符合他所体验到的感觉。在这种意义上说,他是一位现实主义艺术家,但是由于真实常常比虚构更令人感到陌生,因而仍然存在着一种歧义(在这种情况下,虚构是占统治地位的学院派传统手法)。对此至少有三种可能的解释:1.对真实的摹拟,2.对视觉感受的表现和3.对于这类体验的各种代用物的创作(符号,象征)。如果印象派艺术家是一位试图忠实于视觉体验的艺术家,那么在诸如《青铜时代》(1876—1877)这类作品中,罗丹是一位印象派艺术家,而在诸如《Monument to Balzac(巴尔扎克纪念像)》(1897)的最后版本这样的作品中,则是一位象征主义艺术家。

罗丹的现代性在于他的视觉现实主义。当然,罗丹之前在雕塑艺术方面有过一些现实主义艺术家。在这种意义上说,米开朗基罗便是一位现实主义艺术家,并且最重要的一位是多那太罗(Donatello1386—1466意大利文艺复兴初期雕塑家),受季培尔蒂的影响,是现实主义雕塑的奠基人,擅长透视学和建筑学,对人体结构进行过认真的科学研究,故所作人物形象真实生动,庄严有力。对意大利雕塑、绘画之发展有很大影响。但是罗丹对于紧随其后的雕塑家的重要意义与其说是在于他忠实于他的视觉体验,在于他总是展露出的对人文主义的偏爱,不如说完全在于他所使用的技术手法的完整性,他对他的工具近乎无知的依赖。一道鸿沟将罗丹的作品与阿尔普(Hans Arp1887—1966法国画家、雕塑家,达达主义代表人物)或亨利·莫尔的作品分开;但是所有这三位雕塑家都同样关心雕塑艺术的固有功效——对体积和质量的感受力,空洞和凸起的相互作用,平面和轮廓外形的有节奏的接合,概念的协调统一。目的不同但手法一样,并且大多数现代雕塑家都公认,正是罗丹使雕塑艺术回复到对雕塑艺术效果的合适感觉上。这一成就的性质已由诗人 Rainer Maria Rilke 赖纳·玛丽亚·里尔克(1875—1926奥地利诗人)作了极好的介绍(里尔克曾担任过这位雕塑家的短期秘书):最重要的是,存在着画家让一保罗·洛朗斯(Jean—Paul Laurens)的那件难以形容的美丽的青铜半身雕塑像,该作品也许是卢森堡博物馆中最美的收藏品。这件半身雕塑像渗透了这样深厚的感受,存在着这样柔和鲜明造型的外观,它的姿势如此优雅,表情如此生动,如此感人和如此警觉,以致于看起来似乎这件作品是大自然借助雕

塑家之手来断言它是其最宝贵的财产之一。金属的光彩熠熠生辉,象火焰冲破烟炱绿锈的复层,这给该作品增添了许多魅力,使其更加完美。

罗丹在法国的直接接班人有阿里斯蒂德·马约尔(1861—1944),安东尼·布尔德尔(1869—1929)和夏尔·德斯比欧(Charles Despiau1874—1946 法国雕刻家)。出身于泥灰装饰匠家庭,在罗丹工作室作石雕助手多年,以肖像雕刻最有成就,善于敏感地抓住对象的个性特点,从而使作品能鲜明地体现性格。造型的各个局部都很生动,他们都对我们没有什么影响,在他们坚持认为的范围内,这些雕塑作品对于另一代人的价值除外。布尔德尔曾作罗丹的主要助手工作了很长一段时间, 而马约尔则在 40 岁时成为一位雕塑家之前曾作为一名画家或设计家而被印象主义所吸引。但是这两位雕塑家都重返古典理想主义(马约尔曾在希腊生活过一年)并且都反对印象主义。马约尔说:“自然界是靠不住的。如果我不太注视着大自然,那么我就可能不会创作真实的作品,而是创作逼真的作品。艺术是复杂的,我对罗丹说,他则微微一笑,因为他认为我正在同自然界作斗争。我一直在努力设法简化所有的细节,而他却注意所有的形象;这只是一个良心的问题。”这一坦率的表白揭示出两位艺术家之间的区别。德斯比欧也曾为罗丹工作过,但是他几乎只涉足半身雕塑像,而这些作品对雕塑艺术未来的发展并未产生过任何影响。

在个人风格中较罗丹具有更彻底的印象主义风格的艺术家,是意大利雕塑家梅达多·罗素(Medando Rosso1858—1928 寄居法国的意大利雕塑家,彻底的印象主义者)。他出身于都灵,并且跟马约尔一样最初也是作为一名画家开始其艺术生涯。他于 1884 年—1885 年寄居巴黎,并在达鲁工作室工作。他时常与罗丹见面, 甚至可能对罗丹发生影响……有人说他的作品《Conversazione in Giardino(花园里的谈话)》(1893 年))这是一组由转过其背部的形象占优势的大型群雕,曾激起罗丹在《巴尔扎克纪念像》(1893—1897)中的创作灵感。但是罗素是一位社会现实主义者 and 一位印象主义者——也许是一位印象派艺术家,因为他想要捕捉住日常生活的现实性,而不是因为他拥有任何一种关于幻觉和现实的科学理论。在这方面,他更接近于德加(就他对德加的了解而言)而非罗丹或马约尔,值得注意的是,左拉(Zola)曾是他的早期资助人之一。他的现实主义已导致他对一种静态雕塑概念的反感。在象《花园里的谈话》那样的群像构图中,他的艺术风格显然是风格主义的和强烈的。正是罗素作品中的这种风格特性而非他的雕塑的平静明朗的特性,吸引着 1909 年以来拥立他为艺术“精神动力论”先驱的未来派艺术家。特别是波菊尼(Vmberto Boccioni1882—1916 意大利画家、雕塑家,未来主义的创始人之一)。1913 年,与另外三个未来派画家(卡洛·罗索洛、马利奈蒂)联名发表“未来派的政治纲领”)受到罗素的强烈影响。

在这一代中还有其他若干雕塑家, 他们遭到印象主义和古典主义的夹击,拒绝了作为立体主义中首先揭示出的现代主义的挑战,尽管如此,由于他们的真正折衷主义,他们仍为雕塑艺术的复兴作出了贡献。罗素的同胞和同时代人阿图罗·马提尼(Arturo Martini1889—1947)便是其中一位——他是一位在意大利之外几乎不为人知的雕塑家(美国可能除外)。马提尼曾作为一名陶工接受过训练,他的一些最具特色的作品就是用赤陶制作的。它们使人回想起用那种材料制作的某些文艺复兴时期的作品例如安东尼·罗赛里诺(Antonio Rossellino1427—1479 意大利雕塑家)的赤陶作品。但是它们更具特殊风格,并且某种“风格主义”成为这样“hesitant”中所有人的特色——威廉·蓝勃鲁克(Wilhelm Lehmbruck1881—1919 德国雕塑家)。运用希腊技法,主观驱使题材与材料。作品多作瘦长形,着重表现外表美,恩斯托·德·菲奥里(Ernesto de Fiori1884—1945),乔治·科尔贝(Georg Kolbe1877—1947 德国雕塑家),以制作铜像、尤其是裸体女像闻名,作品带有表现主义色彩,盖尔哈德·马尔克斯(Gerhard Marcks生于 1889 年)雷内·辛特尼斯(Renée Sintenis生于 1888 年)——值得注意的是,他们中有如此之多的人是属于德国人,并且我能够认为没有比那位伟大德国古典主义者阿道夫·希尔德布兰德(Adolf Hildebrand1847—1921)持续不断的影响更好的解释了。希尔德布兰德并不认为自己是一位古典主义者,而是看作为一位复活文艺复兴时期雕塑艺术最佳传统的人文主义者。在其他地方我已讨论过他的一些理论;据我看来,他们对欧洲雕塑艺术起着一种灾难性的影响,因为他们将视觉和画面效果提高到基本雕塑艺术效果之上,而这些基本艺术效果则是触觉和由触觉引起的效果。现代雕塑艺术中的风格主义没有其他来源。就其信誉而言,我们必须承认希尔德布兰德的重点放在与不同于造型的直接雕刻上,这对于雕塑艺术的纯技术发展具有一种良好的作用。但是 一种优良的技术却无法拯救一种虚假的审美观念。

德国雕塑家恩斯特·巴拉克(Ernst Barlach1870—1838 德国雕塑家,哥特式艺术家),人物雕塑作品多为肥矮形,着重表现内在的力,属于一种相当不同种类 的艺术家,他也坚持不同于造型的雕塑的效能。但是巴拉克却审慎地拒绝这种古典主义传统,而赞成哥特式或中世纪北欧艺术风格的传统。在某种程度上,这种态度使他更接近于罗丹,对中世纪的神像制作者表示赞赏,但是罗丹具有极强的感受力, 足以感受到成熟的哥特式艺术中的古典主义要

素,他可能断言哥特式艺术仅达到其壮年期,正如在兰斯或奥格斯堡的情形一样,当时欧洲北方地区的抽象表现主义与希腊的理想主义的艺术自然主义传统相结合,以获得一种新的和更深入的艺术风格综合。换言之,巴拉克和罗丹各自牢记着完全不同的“神像制作者”。巴拉克实际上属于表现主义——至少说,他的哥特式艺术形式曾被一些表现主义的倾向所改动,正象罗丹的古典艺术形式被印象主义倾向所更改一样。在巴拉克的早期作品, 即 1903—1904 年创作的陶瓷塑像和 1906—1907 年所创作的赤陶和青铜人像中, 存在着一种与众不同的流行“青年风格(新艺术 art nouveau)”的组成成分,但是这种情况总体上符合德国表现主义的早期阶段。这些概括同样也适合于另外两位可能与巴拉克有关的德国雕塑家——盖哈德·马尔克斯和凯绥·珂勒惠支(Käthe kollwitz1867—1945)德国进步女版画家。作品多反映被压迫工农群众的生活和斗争。人物形象生动有力,用笔刚劲,单纯统一,富有感染力。珂勒惠支作为一名版画家更为出名,尽管如此,她仍是一位极其了解造型艺术形式的雕塑家,并且她是一位具有伟大同情心的艺术家。马尔克斯开始作为一名动物雕塑家,他天生具有的北欧艺术风格感在某种程度上受到古典艺术的影响而改变, 但是人们不应忘记, 1920 年时格罗皮阿斯 (Walter Gropius1883——1969)德国出生的美国著名建筑师,对美国现代建筑的发展具有很大影响。代表作有完成于 1949 年的综合居住、学习、饮食、娱乐于一体的“哈佛研究生中心”让他进入魏玛的鲍豪斯学院,在那里他一直呆到鲍豪斯学院五年之后被关闭为止(在德绍重新开办)。他曾受到纳粹法西斯的迫害并被纳入声名狼籍的颓废艺术展览会的艺术家行列之中。

除了罗丹之外,人们可能会认为还有两位画家为立体派出现之前现代雕塑艺术的演进作出了最重要的贡献, 他们是德加和马蒂斯 (Henri Matisse1869—1954) 法国画家,野兽派代表人物,曾受印象派影响,并吸收波斯、东方艺术表现手法,形成“综合的单纯化”画风,造型夸张,多用单纯的线描和色块组成装饰感风格。画家们的雕塑作品是一个迷人的主题,倾向于自相矛盾。可将雕塑与绘画结合起来,而不损伤任何一种技艺的运用,这一点已由米开朗基罗的实例而得到充分证明。在目前将要讨论的一些艺术家的情况中,德加,高更(Paul Gauguin1848—1903 法国后期印象派画家)。在布列塔尼的蓬塔旺创立蓬塔旺画派,提倡装饰性(综合性)的美学原则。后来到南太平洋塔希提岛描绘异国情调。他用线条和强烈色块组成的画面具有装饰风味和东方色彩,对后来法国的象征派、野兽派均有较大影响),雷诺阿,勃纳尔(Pierre Bonnard1867—1947 法国画家),画家组织“纳比”(Nabis)成员。受高更和日本浮世绘影响,善于用丰富的色彩处理物体外形和画面结构,具有装饰风格)和马蒂斯,我们担心那些主要专注于绘画艺术的画家,对于他们而言,雕塑艺术或者是一种消遣或者是对他们热中于造型艺术效果的另一种手段的一种试验,即空间中体积的再表现,光线与质量的冲突。例如,要将高更的雕塑作品看成为不只是对其主要目的偏高,这是十分困难的。对于以浮雕形式制作的大部分作品而言,人们并未认定超出了装饰作品的范围,也许在两、三种小型雕像中除外,例如彩绘木雕《Caribbean Woman(La Luxure)(加勒比妇女)》中的人像(271/2 英寸高),这件作品是 1890—1891 年在 Le Pouldu 所雕刻的。同样的人像还出现于 1889—1890 年的绘画作品《Caribbean Woman with Sun-flowers(加勒比妇女与向日葵)》中。这件雕塑并未给该绘画增添美学意义;据 Rewald 先生介绍, 这件作品显然受到高更私人收藏品中某一段雕带的启发,这根雕带是爪哇人村庄中建筑物上掉落下来的, 而爪哇人村庄是 1889 年万国博览会的一部分。

奥古斯特·雷诺阿(1841—1919)和皮埃尔·勃纳尔(1867—1947)对于雕塑的可感触的明暗关系更具感受力,并且他们的极少几件作品是完全按照罗丹或马约尔的艺术传统加以塑造的。勃纳尔的《Girl Bathing(浴女)》是一件大约 1923 年的青铜塑像,该作品极具感染力,足以被误认为是罗丹的作品。雷诺阿直到其生命晚期(1907 年)才试图制作雕塑,并且大部分作品都是由一位助手 Guino 在其漫长生涯的最后五、六年中制作的,当时他手握画笔都开始感到困难了。尽管如此,1914 年的青铜雕塑《Standing Venus(Venus Victorious)站着的维纳斯(胜利的维纳斯)》却成功地将其绘画作品的优美和柔和特点表现在立体三维艺术形式中。

德加和马蒂斯的情形完全不同。两人都在一种新型雕塑艺术的形成中起着基本的作用,并对后继者产生了深刻的影响。这两位艺术家相隔的时间太长。德加生于 1834 年,死于 1917 年;马蒂斯生于 1869 年,死于 1954 年。他们大约在同一年龄(即早在 30 岁时)首次尝试制作雕塑。德加在 1866 年之前未展出过任何雕塑作品;而马蒂斯的第一件雕塑作品始于 1899 年。

在雕塑方面,有可能通过将他们分别称之为印象派艺术家和后期印象派画家而把这两位艺术家区别开,但是还存在着更为根本性的目的不同。就德加而言, 雕塑作品从来也未超出从属于其绘画作品的范围,但是在通过雕塑艺术方法德加方能探索一些外形和动作的问题的意义上说,雕塑作品就不仅仅是他的绘画作品的附属物了,因为他曾发现使用两维绘画方法解决上述问题是十分困难的。他的青铜雕塑芭蕾舞女和马,始终是他所专注的绘画作品

中的主题中的一部分,并属于同一时期的作品。这种情况使他接近罗丹,在罗丹最具印象主义风格的作品比方说《Iris,Messenger of the Gods(彩虹女神,诸神的信使)》(1890—1891)和德加的一幅类似主题的代表作 (例如《Dancer, Arabesque over right Leg(舞女,右腿直立的阿拉贝斯克舞姿)》(1882—1895)之间,事实上几乎没有什么区别。尽管如此,当德加在 1882 年第六届印象派艺术家展览会上展出他的《Little Dancer(小舞蹈家)》时,它曾给予斯曼等人留下了“在雕塑作品中我所知道的唯一真正的现代雕塑尝试”的印象。于斯曼(Huysmans, 1848—1907) 法国小说家,早期拥护自然主义,后期作品转向现代派,带有神秘主义和宗教色彩。

马蒂斯对印象主义的反应则完全是另一种情况——事实上,总体属后期印象主义。马蒂斯作为年轻人对罗丹始终敬而远之。据传闻,1906 年时马蒂斯第一次来到罗丹工作室,并将其部分绘画作品给罗丹看。罗丹告诉他要一笔一笔慢慢地画这些同样的素描,画上两周时间,然后再拿给他看。而马蒂斯本人却给 Raymond Escholier 讲述了一个完全不同的故事:

我想知道马蒂斯本人不得不说的他与罗丹的一些关系,以及他讲述他们在对雕塑及艺术本身的不同看法上的分歧所在。“罗丹的一位学生想将我的素描作品给他的导师看,在他的带领下,我被带来到罗丹的工作室。罗丹友好地接见了我,他仅对我的作品表现出有节制的兴趣。他告诉我,说我有一双“灵巧的手”,但这并不是真的。他建议我画一些细部素描画,并将它们给他看。我后来就再没有去了。我清楚我的艺术方向,我认为我需要有人帮助,以完成合适的细部素描。因为,如果我能首先完成这些简单的事情(是如此之困难),那么我就能继续进行复杂的细部绘画;我达到了我后来所达到的高度;我自己愿望变成成为现实。

“我的工作方式已经完全不同于罗丹的工作方式。但是那时我并未认识到这一点,因为我相当谨慎,并且每天都有新的发现……。我已经只能够设想我的一件作品的总体结构,通过一种逼真的和示意 的综合,取代一些解释性细节。”

马蒂斯对罗丹的批评在于他由于仔细地完成细节而忽视了整体性(纪念碑性)——即他把整体性说成是这类细节的一种组合。马蒂斯本能地知道,整体具有一种不同于各部分总和的自身特点,并且捕捉到整体的特点比在细节研究中迷失方向更为重要。也就是说,细节应严格地从属于一种占主要地位的节奏的创作。正如在他的绘画作品中一样,在其雕塑作品中亦是如此;马蒂斯在追求“流畅”,和谐和他称之为阿拉伯装饰图案的东西。他对马约尔的作品在这方面的反应十分明显。他与马约尔有着更密切的关系——实际上,他们是亲密的朋友,但是马蒂斯从未受到马约尔的影响。而恰恰相反——正如他对 Escholier 说的那样,他在认识马约尔之前,他便练习过雕塑,“更确切地说是造型”:

我将雕塑作为一种补充研究,以便整理好我的想法。马约尔的雕塑作品与我的雕塑作品没有共同之处。我们从未就这个主题讨论过。因为我们不可能相互了解。马约尔,象古代艺术大师一样,从体积入手创作,我则象文艺复兴时期的艺术家那样,关心阿拉伯装饰图案;马约尔不喜欢风险,而我却被风险所吸引。他的确不喜欢冒险。

这就是一种十分纯真的坦白。阿拉伯装饰图案是马蒂斯嘴上常说的一个词,它是一种线条设计;它源于东方艺术,它还是一种装饰设计图案。它是一种逃避质量和体积的方式,有助于动作或动态,当然,如果加上许多限定(因为马蒂斯是一位联想大师,也就是说,他是一位拥有印象主义要义的大师),也适合于他的绘画。

尽管如此,马蒂斯仍严肃认真地对待他的雕塑作品。经常谈到的是,他是如何创作他的第一件作品,一件对巴里(Antoine Louis Barye1795—1875)法国动物雕塑家、画家。善于表现猛兽的神态和气势《Jaguar devouring a Hare(美洲虎吞食野兔)》的随意复制品——即他是如何在巴黎维莱学院工作室中工作达数月之久,解剖一只猫,以便获得这类动物的实际解剖学知识。他的第一件人体形象作品是 1900—1903 年创作的《The Slave(奴隶)》,有可能被误认为是罗丹的《Walking Man(步行者)》的一件随意复制品,但是这件作品仍是建立在对该模型的详细观察的基础之上的。在同一时期创作的《Madeleine I(玛德琳 1 号)》中,他已经摆脱了他的前辈的影响,并且实际上所获得的结果是一种阿拉伯装饰图案——种没有手臂和面目的,以便突出其起伏曲线的人体形象。

马蒂斯的所有最具特色的雕塑作品——1907 年创作的《Large Seated Nude(坐着的大型裸体雕像)》, 1908 年的《Decorative Figure(装饰用人体塑像)》,1909 年的《La Serpentine(蛇形人)》,1910—1911 年创作的《Jeanette(细斜纹布)》系列半身雕塑像, 1929 年的《Reclining Nude II (斜倚裸体人象 II 号)》,1931 年的《Venus in a Shell(贝壳中的维纳斯)》,这些作品从马蒂斯所说的那种意义上讲,都是阿拉伯装饰图案。但是它们也越来越多地是“触觉的”,通过变形来突出这种人体形象的内在肌肉紧张状态。人们只需要比较同一模型的一件图案作品和一件雕塑作品——例如,《Nude in an Armchair(扶

手椅中的裸体)》(1925 年)的平板画与藏于巴尔的摩博物馆中同一年创作作品《Seated Nude(坐着的裸体)》的雕塑作品加以比较——便可了解是如何将某些特征(例如腿的下肢和放在头后的手臂)用于产生紧张状态,赋予这种姿势的直观平衡效果。以一种更为夸张的形式表现的同样一些特征则出现于早在 1909 年就创作的《La Serpentine(蛇形人)》中。马蒂斯的雕塑作品中的这种表现主义倾向——在其绘画作品通常未发现的一种倾向,这种情况表明他是如何仔细地观察每种艺术有关的独特感觉效果的——在他从 1909 年到 1929 年所试验的“Backs(背部)”系列作品中达到了高潮。虽然我们谈的是浮雕而不是谈的立体雕塑,但是尽管如此,该系列作品却概述了马蒂斯在雕塑艺术方面艺术风格发展的全部演化过程。第一件《背部》作品几乎与《The Slave(奴隶)》一样是自然主义的作品,重复了《Made – Leine I(玛德琳 1 号)》的阿拉伯式图案;第二件《背部》作品则更为概括或“粗犷”,但基本上仍未背离人体模型。而第三件《背部》作的明显是继第二件作品之后立即制作的,表现出极其简化的形式。其四肢已变为僵硬的躯干并且一束长发从头部掉落下来,以平衡腿部的向上推力。在相隔十五年之后创作的最后一件《背部》作品中,其背部形式在一定程度上又被简化,而这在绘画作品极其少见——在亨利·珀尔曼艺术收藏品陈列馆中的 1916—1917 年创作的《Bathers by a River(河边浴者)》和在巴黎国家现代艺术博物馆中的 1916 年的《The Painter and His Model(画家与他的模特儿)》中的该画家的形象, 最接近于上述简化手法。1929 年的《Reclining Nude III (斜倚裸体Ⅲ号)》和 1930 年创作的令人不可思议的《Tiari(三重冕)》(三重冕是一种热带植物;它的形体与一个人头组合在一起)是两件较小型的任意雕塑作品, 它们表明马蒂斯当年正在对某一种方向进行实验,该方向使他十分奇怪地接近以阿尔普和亨利·摩尔为代表的并与这位雕塑家的艺术完全不同的构思。

在一些笔记中表明,马蒂斯是如何从内心深处和感觉上掌握住雕塑艺术的一些基本原理,而这些笔记是 Sarah Stein(萨拉·斯坦恩)在她参加马蒂斯在“马蒂斯美术学院”演讲或示范时记录整理的,该学院是马蒂斯从 1908 年—1911 年在巴黎开办的一个美术学院。在 Alfred Barr(阿尔弗雷德·巴)关于该艺术家的专论中再现了这些记录内容。下列四段文字揭示出马蒂斯艺术构思中的表现主义基本倾向:

首先你应从比例上看,并且不要丢失它们。但是按照正确的测量得到的比例毕竟微不足道,除非由艺术作品的情趣加以确认,并且表现出该模型的特殊物理特征……。所有的东西都具有它们明显的物理特征——例如一个正方形,和一个长方形。但是是一种不明确的,模糊的形式却可能不会表现出上述任何一种特征。因而根据要表现的明确特征进行夸张……。

不必使模型与某种预期的理论或效果一致。它必须给你极深刻的印象,在你的心里唤起一种感情,反过来你又努力设法表现出这种感情。在该题材面前,你必须忘记你的所有理论,你的所有思想。其中真正属于你自己的那一部分将由该题材使你心中涌起的感情表达中表现出来……。

除了人们从一幅素描得到的这些感觉之外,一件雕塑作品还必须要求我们将它作为一种处理对象;正是这样,雕塑家在制作雕塑时必须感受到对于体积和质量的特殊需要。雕塑作品体积越小,其本质形式特点必然存在得越多。

萨拉·斯坦因所记录下了许多较为详细的观察情况,这些情况表明马蒂斯对雕塑艺术有着深刻的了解——例如:“手臂象泥土卷,而前臂还象细绳,因为它们能够被扭曲。”以及:“这类骨盆适合于这类大腿并使人联想到一种两耳细颈的椭圆土罐。”

在另一个场合,马蒂斯用一句话归纳了他的所有创作经验和他的艺术哲学思想,这句话经常被引述但却不能过于经常地重复: L’exactitude n’est pas La vérité(真实性并非真实)。

只有极少的雕塑家能够直接与马蒂斯联系起来,并且总的来说,人们能够说改变印象派艺术家(和表现主义艺术家)绘画艺术发展进程的那种影响,也改变了雕塑艺术的发展进程。这些影响部分是折衷主义的或者是外来的,即来自欧洲传统之外一些类型的雕塑的影响,并且部分是革命性的——这场革命是立体派艺术家的革命,然而,它又促成另一场革命(按其顺序可能受到了其他来源的促进作用影响),即构成派艺术家革命。

二

折衷主义是一种艺术态度,它允许对某人自身拥有的风格进行自由选择和组合;异国情调意味着这些风格是从一种非某人自己拥有的文明借用来的。这种区分不一定是硬性不变的,因为即使一位艺术家从自己固有的文明中某一早期来源(欧洲艺术中的早期希腊时期,罗马时期,伊特洛里亚时期)借用时,但由于这些时期通常距今遥远,足以看成是异国情调的,并且这样一位艺术家(例如毕加索)对于早期来源和异国情调来源是不加区分的。也许在这两种借用过程之间存在着一种道德上的区别——从某一遥远来源借用似乎不具有从某个同一时期来源借用的那样具有剽窃含意。如果所借用的

风格被彻底同化,那么其来源几乎不具有审美意义。

在过去几百年中,至少有七种异国情调风格加入到现代艺术的主流中。这七种异国情调的艺术风格可列举如下:

- 远东艺术。
- 非洲部落艺术。
- 原始艺术(民间艺术,儿童艺术,稚拙派艺术)。
- 史前艺术(特别是新石器时代雕刻品)。
- 美洲的前哥伦比亚艺术(古代美洲艺术)。
- 早期希腊和伊特洛里亚艺术。
- 早期基督教(特别是罗马风格)艺术。

此外,可能仍然还存在其他一些较小的影响,例如凯尔特艺术(公元前的450年至公元700年西欧凯尔特人的艺术。主要特点是用非对称的曲线的抽象图案和动物形象图案装饰。早期的凯尔特艺术始于一世纪,主要在欧洲大陆,亦称La Tène style。后期从150年起,限于英伦三岛。有与罗马艺术相联系的迹象。凯尔特艺术的主要作品是珠宝、木雕、陶器和金工)或波利尼西亚艺术,但是这些艺术都归入普通格调中。

在描绘这些影响对现代雕塑艺术的冲击之前,努力设法寻找出这类折衷主义的原因可能是很有趣的。当然,它并不全是一种新现象:艺术始终容易受到一些影响,否则几乎不可能会有一种历史。考古学是努力设法查出与文明史有关的“独立,趋同和借用”的所有要素的科学,并且给这一过程取名为文化传播。当这类传播发生于艺术领域时,例如希腊艺术向印度传播,或者佛教艺术从印度传播到中国,这种传播处于一种历史进程中,迟早总会发生,常常要持续几百年。折衷主义是一种较为有限的过程,并且即使它可能具有政治或经济根源,但是它却被表现为个人选择而非历史必然性。例如,十七世纪和十八世纪的中国艺术风格便是那时发生的与远东地区商业贸易发展的结果。瓷器和绣花的丝绸随着茶叶和香料一道被引入,并且这些物件上的装饰则作为基本花纹的来源可供个别欧洲艺术家采用。但是并不存在一种强大到足以改变欧洲艺术总体发展过程的东方艺术风格的无意识吸收作用。同样在十九世纪下半叶日本版画的引进对于高更,凡·高和惠斯勒(James Abbott McNeill Whistler1834—1903美国印象派画家、版画家)。侨居英国,受委拉斯开兹、库尔贝和日本绘画的影响。主张“为艺术而艺术”,强调线条与色彩的和谐。作品富有装饰趣味和东方情调,具有这类决定性的影响,但却并未改变欧洲艺术发展主流的进程。少数艺术家的艺术风格发生改变,但常常仅持续很短时间,甚至仅出现在少数作品中。象高更这样的艺术家他从内在必然性演化而来的某些艺术原则,从日本艺术得到确认,这种情况正如他从诸如中世纪彩绘玻璃,民间艺术,原始套色木刻之类的来源及其他来源的其他艺术风格特征得到证实一样。这类来源“汇聚”于一位艺术家的感受力中,但是是一种有接受能力的感受力却是必不可少的先决条件。那种感受力是一种复杂过程的最终产物,其部分源于个别艺术家的心理素质,部分源于可被称之为调色板上可供使用颜料的东西,调色板是艺术家对在其环境氛围中占优势的社会力量的意识。

当足够多的艺术家都屈从于同一影响时,通常被称为“复兴”的事情便可能会发生,正如在文艺复兴(古典艺术的“再生”)时期中的情况一样。十九世纪初的哥特复兴(从十八世纪中期到十九世纪中期主要出现于英国和美国的哥特式建筑的复兴)又是对这种古典艺术传统的一种反对,并且两种这样的“复兴”可能相互斗争的事实表明,这种情况与一种任意选择要素有关。这种情形在最近几百年的折衷主义中仍然较为明显。但是一位浪漫主义艺术家可能会指出,真正的冲突不是在浪漫主义与古典主义之间,而是在浪漫主义与神秘主义之间。这位浪漫主义艺术家始终自称自己是“有独创性的”。

自从后期印象主义和表现主义开始以来,存在于现代艺术流派中的神秘主义从未对现代艺术起过支配作用。其中一个原因在于现代艺术种类繁多——一位艺术家已获得了太多的可供选择的艺术手段,并且特别是象在毕加索的个案中一样,他经常决定对它们全部加以试验。其唯一的问题是,在任何一种特殊情况下,这样一些不同的影响是否已被同化,或者它们是否仅仅产生这位艺术家感受力的崩溃。

我们现在论及雕塑艺术,准确地说,由于雕塑艺术的永恒性和可搬动性,这种艺术作为艺术风格扩散的一种力量,一直最为有效。就一些有关文明而言,绘画未被实施,或者没有大量幸存下来(也许作为壁画装饰的绘画除外),而雕塑则是丰富并且目前在全世界所有重要博物馆中都能看到。继所有艺术中最不可毁灭的陶器艺术之后,雕塑艺术一直是现代社会中艺术风格传播的主要力量。

我已经介绍过高更根据一件1889年万国博览会上一座瓜哇人建筑物的雕带断片而制作出《加勒比妇女》雕刻作品的情况。该博览会是现代艺术史上的一件具有决定性意义的大事,并且在博览会上凡·高给人留下的深刻印象不亚于高更。对于这种情况,凡·高在写给Emile Bernard(埃米尔·贝纳德)的信中说:

你知道,在该展览会上有一件东西我一直未见到,对此我感到十分遗憾;那就是一系列各种类型民居……。请注意,由于你已看到,你便能给我谈谈看法,特别是原始埃及人住房的彩绘略图……。在一份插图中,我看到了一幅古代墨西哥人住宅的草图;它们看起来太原始了并且十分漂亮。呵,如果只有某个人知道那些时代的住所,并且如果只有某个人能绘制生活在其中的人们;那么它就可能与米勒(Jean François Millet1814—1875)法国现实主义画家,巴比松派代表人物。与库尔贝一起创立具有自然主义特色的现实主义画源。作品多描绘农民的劳动生活和淳朴性格,画风质朴、凝重,富有抒情气氛的作品。一样的美丽;我所说的不是关于色彩的问题,但就特征而言,正如某件有重要意义的东西一样,我说的是人们对之抱有坚定信念的某件东西。

在这段摘录中有一、两点要指出。第一,原始的东西被发现是美丽的——“如米勒的作品一样的美丽”。第二,这类艺术不仅美丽:它还具有“特征”并给予人们“坚定的信念”——相信艺术的重要意义,相信人性。

在同年6月9日给他兄弟Theo的一封信中(该信也谈到这次展览会),凡·高较为准确地规定了他所谓的“信念”的含意:

例如,既然埃及人的艺术令人惊讶——那么这些尊贵、镇静的国王是否是聪明而高雅,坚韧而仁慈,看起来他们似乎不会不是土壤永恒的耕种者,太阳的崇拜者呢?

……这些埃及艺术家,拥有一种信心,凭感觉和直觉创作,通过少数几根知道的曲线和通过不可思议的比例,表现出所有这些无限的东西——仁慈,无限的耐心,智慧、安详。再说一遍,当所表现的事物和表现手法相符时,该事物便具有了艺术风格和特性。

为什么原始艺术会引起高更和凡·高如此强烈的兴趣,有两个方面的原因——首先是它给予这些感到极度苦恼的艺术家这种“信念”的感受,它不是对教条意义的信仰,而完全是对自然,对生活的信心。在本世纪里,欧洲各地的艺术家和诗人及哲学家(尼采,易卜生,马克思)逐渐意识到由工业主义的发展而带来的悲剧性异化。凡·高敏锐地意识到简单,安详,和不朽的原始人作品中所揭示出的这种对比。但是那时他觉得对他的这种影响是由纯形式方法造成的。他没有解开这些原始人信条之谜的知识钥匙并且也不需要这把钥匙:这种信念隐含于这些形式中。正是雕塑本身(建筑结构和所有这些原始人工制品)对自然,仁慈,存在的镇静表现出了信心。

因而,它成为一个一再试图通过感觉和直觉创作的问题,一个发现“这种无形东西”表现形式的问题。从那时起,现代流派的历史命运便被固定下来——由这一流派的最伟大先驱者固定下来。如果我们可能了解现代艺术的这些起源,那么我们必须重新回到凡·高——回到凡·高和高更,他们同时在塔希提岛经历了“一种从某种难以形容的神圣庄严的恐怖中提炼出的快乐,我从中瞥见了一些不寻常的东西……这种古代乐趣的意味……一种塑像般坚硬的动物形状:在它们的姿态的节奏中,在它们的异常稳定性中表现出难以形容的古老的,令人敬畏的和宗教的气氛”。

起始于凡·高和高更的对原始艺术的兴趣逐年增长。凡·高死于1889年。1891年高更到了塔希提岛,除了在1893年返回一次欧洲之外,便一直呆在塔希提岛和马克萨斯群岛,直至1903年他逝世为止。但是这种原始艺术的思想已深深渗透到法国艺术家的意识之中。到了1904年,画家弗拉芒克(Maurice de Vlaminck1876—1958比利时画家。属于野兽派。画风倾向激奋,注意运用有力的笔触、强烈对比的色调和予人以不安感觉的线条)对原始艺术感兴趣,并且这种兴趣从弗拉芒克传给德朗(André Derain1880—1954法国野兽派画家)。作品色彩单纯、强烈,抒情味浓,讲究结构,带有立体主义倾向,不失古典派画风之坚实,并从德朗传给马蒂斯。德朗和马蒂斯开始着手收集1907年以前的黑人雕塑作品,并且据Gertrude Stein介绍,正是由于马蒂斯才使毕加索对非洲雕塑艺术有了初步的了解。由此而形成了从凡·高到毕加索的一条不间断的影响链。

我从一开始就已经指出,所有这些艺术家为什么被原始艺术吸引的原因。这种兴趣由于同样的原因而不断增长。正如我在先前的一个场合中所写的那样,这种解释

在于人类向一种“原始”思想状态回归……现代人,特别是现代艺术家,不仅是折衷主义的顽童,试图为他偶然的消遣去摹拟原始种族的人工制品;相反,从精神上说,他自身便处于一种难于对付的困境之中,他对他本人越忠实,他抵制传统的庸品和陈旧的表现手法越坚决,并且他就越接近和越无意识地发觉他自己在以一种方式表现自我,这种方式是一种真正的和表现上不再类似于所谓“原始”艺术的方式。

我所介绍的大多数异国情调影响,在凡·高所定义的意义上是“原始的”——这些影响出自作为感觉和直觉表现的作品——简单,平静,完全没有智力逻辑诡辩。对于现代艺术发展的其他一些异国情调影响已经更为复杂,仅仅是因为它们来自于其本身更为复杂的过去的一个文明发展阶段。毕竟来说,在非洲黑人雕塑与埃及人雕塑之间存在着艺术风格和特征方面的区别,在黑人雕塑与希腊几何图形时期的雕塑之间还存在着一种更大的区别。伊特

洛里亚雕塑艺术也属于一种相对复杂的文明,而影响我们感受力的这种墨西哥雕塑艺术则可能属于那种高度复杂文明的颓废时期。只有极少的现代艺术家一直在异国情调艺术中寻求一种“如米勒作品一样美丽的”简朴。可是他们却一直被它的遥远性和它的神秘性,甚至它的复杂性的吸引。这种情况肯定适合于远东艺术,即一种与非洲或塔希提岛的艺术毫无共同之处的超感觉观点的极其精确的表现。我们对印加人和玛雅人的宗教和哲学知之甚少,但是它仍然是复杂而非简单,可怕而非安详。甚至当我们复原我们自己的基督教文明的原始艺术,复原罗马风格式艺术或哥特式艺术(对毕加索和亨利·摩尔发生过作用的两种基本影响)时,我们仍然面对着一些具有一种完全不同的超感觉意义的精神特征。但是也许所有这些异国情调艺术共同拥有两个特征——它们的时间久远性和它们的艺术作品的象征性。现代人一直在寻求一种新型的形式语言,以满足一些新的渴望和抱负——对精神抚慰的渴望,对统一、和谐、平静的强烈愿望——即达到他脱离自然的目的。所有这些遥远时代或陌生文明的艺术或者赋予或者暗示现代艺术家一些他能适应其需要的形式——一种新型肖像画法的基本要素。摹拟并不是他的目的,而他的目的始终是吸收和再生。旨在形式的任何意愿的全部“推动力”(艺术发展的唯一合理解释)有助于内部感觉和外部经验世界的一种平衡,以及起着实现这样一种平衡作用的艺术作品。因而它是和谐的一种象征,是满足好奇心的一种象征,在它从我们感觉的直观性和客观世界或非个人世界的直观性中被“抽象”出来时,它就更加有效地为这样一种目的服务。因此,当艺术作品充当感觉和知觉两个世界之间的桥梁时,它便发挥出最好的作用(并且这就是它在整个历史上的正常功能),给感觉赋予了定义和给知觉赋予了形式。这便是塞尚与他的感受力进行英勇斗争的全部意义所在,并且正是他而非其他任何一位十九世纪艺术家,为现代艺术流派奠定了基础。

立体主义并非艺术演变的又一个阶段——一种与社会和经济发展趋势的演变:它是一种对传统的决定性突破。五百年来,在所有发展阶段中的欧洲艺术都致力于表现;从立体主义出现起,它就致力于完全不同的目标,即替代。也就是说,在视觉中给出的可知形象的表现被作为该艺术家活动的直接主题被抛弃掉,由该艺术家精心制作的一种象征将其取代,这种象征可能仍旧保持着对可知对象的回忆,或者保持着与可知对象的一些关系,但是不再努力设法给出对视觉形象的一种忠实报告。

这里并非是在探讨这种革命性变化之原因的地方:我已在其他著作中给出了我自己的解释。但是如果不了解这位风格独特的艺术家在不受他控制的潮流中被带走的情况,那么要正确评价20世纪初,特别是在雕塑艺术方面所发生的这些变化的根本性质是不可能的。他可能常常会退回去巩固他已经获得的东西,正如毕加索和勃拉克从立体主义的逻辑极端即一种抽象艺术上后退回去一样。但是这些艺术家的行为并未被解释为从这一革命事业的向后退缩,而仅仅被认为是为防止其导向死胡同而拒绝走一条特殊道路。这场革命从一开始就向各个方向散布能量,但是所有这些艺术家都继续受到同一目的引导:发现一些象征来代表他们的内在感觉,他们与各处的人类共享那些感觉。

他们的探索常常是秘密的,这一点人们很容易理解。一种象征艺术,即一种替代的艺术,在过去已盛行过很长时期,因而在过去时代中寻找一些可能仍然有用的象征是十分自然的,如果它们适合于同时代的感受力(例如那些表现一种持久的原型感觉的那些席拉底斯女神雕像),更一般地说,或者适合于证实内在感觉能在一些没有其他功能的象征中加以具体化。这种情况并不意味着,“现实”世界的幻觉形象从来就不能具有一种象征功能——在某些时期,特别是在15世纪到19世纪的欧洲,它们完全可以为此目的服务。但是象征手法的效用决定于我们的存在的超感觉基础,以及现代社会中类似于其他文明中经常存在的那种基础——朦胧的,片断的,对自然或人没有信心。在这样一种人类条件下,我们寻求一种给予我们一种安全、永久,生命力,直接感觉意义的艺术风格。由于我们并未在客观世界,即工业、贫穷,异化和战争的世界中发现这些特征,所以我们在脱离客观世界的艺术作品中寻找它。正如Worringer所说的那样,我们寻求“整个地从人性的偶然性,大体上从有机存在的表面随机性,在对某种必然的和无法回答的问题的思考中”解脱出来。“因此生命被认为是审美享受的一种障碍”。但是这样的审美享受并非是对生命的一种逃避。恰恰相反,它是生命对于工业文明的非人力量所带来的破坏的最深刻本能抵抗的一种肯定。

这些原理(并非冷酷无情的观念教条,而是情深意长的超感觉的直觉)将随着我们对这些伟大的雕塑家的评论而变得更加清楚,这些伟大的雕塑家已经为这些原理实现于这些艺术形式中作出了如此之多的贡献,这里仅举出其中几位最具创造性的艺术家,例如比加索,布兰库奇,阿尔普,嘉博和亨利·摩尔。我将只限于随着他们按年代顺序打开历史发展的画卷,而流派是粗略的概括,它们常常是新闻工作者和批评家们而非艺术家本人的即兴创作,并且其中最伟大的雕塑家的作品无论在时间上、地域上、种族上都是不受限制的。从本质和命运上讲,现代艺术家始终是一位个人主义者。

三

“立体”是一个表示三维物体的词而非一个描述油画作品的词,但从1910年起,这个词就被一些文艺批评家和新闻记者自发地用来描述勃拉克和毕加索所展出的绘画作品的直接效果。从立体主义流派开始,显然雕塑与绘画一样,也卷入到这一新的冒险中。本文不需要去描述该流派的整个发展史,但是该流派却发源于前所述的两个来源的交汇,这两个来源是指塞尚的绘画作品和非洲的部落雕塑。到底是毕加索还是勃拉克在实现这一融合上拥有优先权的问题,是一个经过多次探讨而无法得出定论的问题。这两位艺术家在1907年即将结束之时终于走到一起来了(由阿波利奈尔Guillaume Apollinaire1880—1918法国作家、画家、评论家),20世纪初在巴黎成立的抽象画派“俄耳甫斯主义”(Orphism的创始人)介绍两人相互认识。那时,毕加索已创作了《Les Demoiselles d’Avignon(亚威农少女)》,这幅油画作品无疑是现代派历史上最革命的艺术作品,而勃拉克首先分享到这幅油画所产生的总体混乱效果。但是不久以后,这两位艺术家便成了亲密的朋友,从1908年起他们两人实际上便在一起生活和工作。总之,我们可以说这两种来源的影响结合在一起,形成了这种新的艺术风格,一种是由毕加索为代表的原始艺术而特别是黑人雕塑艺术;另一种是塞尚的艺术,由勃拉克为代表。有人(例如Jean Revol)已经指出,勃拉克即使被黑人雕塑强烈地吸引,也决不会直接将黑人雕塑艺术风格融入他的绘画作品中。而毕加索的作品也决不会深受塞尚艺术风格中最基本东西的影响,这种最基本的风格就是指塞尚对完整性,对他所称之为“完全”的追求。因此,在毕加索和勃拉克于1908年开始一起工作时,他们两人的风格之间存在着一种基本的冲突,虽然毕加索表面上已经使用了塞尚的一些题材(甚至在《亚威农少女》这幅作品中),但是直到他与勃拉克相遇之后,他才开始发现塞尚艺术风格的意义,并且在塞尚深沉的形式与黑人和罗马风格雕塑简化的外观之间建立起必然的联系。他突然认识到,可将这种“观点”与另一种观点结合起来,产生出二维平面运动(动态模式)与三维立体体积的必要综合。这种可能性在于勃拉克稍稍先于毕加索之前到达这种综合——他于1908年夏天在埃斯塔克(L’Estaque)绘制的风景画,看起来似乎早于毕加索在奥尔塔——德圣胡安(Horta de San Juan)于其后一年所绘制的立体派风景画,虽然在此前一年已在《亚威农少女》中出现了最初的立体主义征兆。

毕加索最早的一些类似立体主义的或早期立体主义雕塑是于1907年制作的三件木雕作品,但最早的完全立体主义作品则是1909年——1910年制作的青铜雕塑(Head of a Woman(妇女头像))。该作品是已在制作一幅三维立体绘画过程中逐渐形成的那些方法的直接体现(例如,见塔特陈列馆Tate Gallery)中陈列的同一年制作的《Seated Nude(坐着的裸体)》该妇女头像是一件给人印象深刻的艺术作品,在该作品中,他成功地实现了立体主义目标如果用亨利·卡恩韦勒(Henry Kahnweiler)的意味深长的一句话来说,那就是创造了“一种托起平面的脚手架”,这样就可能使光线增强而非破坏立体结构的艺术效果——这始终是塞尚所研究的问题。

那么为什么该作品一直在毕加索立体主义时期中保持着独一无二的雕塑杰作的地位呢?当他三年之后重新开始制作雕塑时,他已经转而探索另一种艺术方法,而这种方法此后一直贯穿于他的整个艺术生涯之中,这就是集成装配(assemblage)——即使用各种预先制成的材料来制作雕塑。这种解释是一种关于他在该时期(1910年—1913年)全面发展的解释。这是一种从抽象主义向后撤退,而一种理性绘画方法不可避免将他引向抽象主义。毕加索和勃拉克之所以抛弃立体主义的原因,通常都归结于1914年8月的战争爆发,但是1912年—1913年时,在毕加索的作品中已提早达到了抽象主义的最高峰。从这一年起,他对绘画作品的表面结构变得越来越感兴趣;这种“纯形式”的立体派艺术家理想逐渐被一整套各色各样的物体“掺入”,这些物体有粘贴纸、麻胶布、木块和线,而各种装饰性图案都倾向于产生一种阿尔弗雷德·巴(Alfred Barr)称之为的“罗可可式的”艺术效果。其发展结果产生出用集成装配法制作的第一件雕塑作品——《Glass of Absintbe(苦艾酒)》,这是一件由蜡模型浇铸的青铜雕塑(高83/4英寸),在该雕塑上用一个小匙实物保持平衡。如果我们忽略为芭蕾舞《Parade(队列)》设计的模型,那么该作品便是1910年与1925年间毕加索制作的唯一一件三维立体雕塑作品。当毕加索重新开始制作“雕塑”时,其雕塑作品便成为一些用铁制件和铁丝制作的构成主义雕塑作品,这些作品属于一种全新的和从未有过的艺术类型。

就毕加索而言,这种新的艺术方向是由他的加泰罗尼亚同乡朱利亚·冈萨雷斯(Jolio González1876—1942)提出的。冈萨雷斯与毕加索于同一年(1900年)到巴黎,不久便与毕加索建立了朋友关系,而这种关系从那时起就一直保持下去,直到其生命结束为止。他作为一名不成功的画家度过了15年的独居生活,但是1927年时他就开始用熟铁做实验。这并不是毕加索第一次接触金属雕塑,因为他是另一位西班牙人巴勃罗·加尔加略(Pablo Gargallo)的亲密朋友,加尔加略于1901年曾在巴塞罗那与毕加索共用一个工作室,并且于1906年再一次共用工作室,当时他随毕加索到了巴黎。加尔加略最早的铁制雕塑起始于1911年,毕加索完全熟悉这些早期作品(大部分面部模型又有某

种东西归因于非洲原型)。顺便说说,加尔加格的面部模型可能赋予了毕加索这种透雕雕塑的思想（卡恩韦勒将通常为装饰目的制作的透雕雕塑与为同时展示某一物体的外观和内部而制作的透明雕塑区分开,1914年的《苦艾酒》就是一种透明雕塑）。但就金属雕塑而言,毕加索与冈萨雷斯的关系要更加直接得多。1909年—1910年制作的《妇女头像》便是在冈萨雷斯的工作室里造型的,1931年该工作室搬到法国的一个城堡,在那里有大量的空间来从事这种活动,毕加索向他的老朋友请教必要的技法。在1930年与1932年间,毕加索制作了至少50件金属雕塑。这些雕塑在艺术风格上极为不同,但是却有两个全新的构思脱颖而出,其目的在于雕塑艺术未来的发展树立一些典范。虽然并非史无前例的,但第三种类型的雕塑实际上却是一种创新。

在前面已提到的法国城堡 Boisgeloup,毕加索开始扩展“集成装配”实际物件和原材料的思想,而这种思想已被他用于三维立体构成派雕塑的浮雕作品：

从垃圾堆中挑选出一些废碎铁,弹簧,平底锅锅盖,格栅,螺栓和螺丝钉,能够不可思议地在这些结构派雕塑作品中各就各位,巧妙地 and 令人信服地得到具有一种新个性的生命。它们来源的痕迹仍然显而易见,证明这位魔术师已经带来的这种变化,即对任何事物和一切事物的个性进行的一种挑战。

这正是罗兰·彭罗塞(RoLan d Penrose)对这种新型雕塑艺术结构有关过程的描述,人们将立即看到,它与俄罗斯构成主义艺术家的目的没有共同之处,他们的构成派雕塑作品决没有他们的目的那样的“魔力”。随着塔特林(Vladimir Eyvgrafovich Tatlin1885—1956 俄国雕塑家,构成派代表人物),嘉博和罗森科(Alexander Rodchenko1891—1956 苏联画家、雕塑家、设计家、和摄影家。构成派代表人物之一,以建立艺术与工业之间的密切联系为创作目的。与康定斯基、马列维奇等的艺术思想对立)等人的推进,一个构成派艺术家的“构成派作品”是审慎客观的,它所产生的空间关系与教学公式一样的抽象——人们经常指出,它们并非有意地接近于科学家们为说明某一代数公式而建造的直观模型。然而,毕加索的铁制雕塑却具有一些明确的感情特征——它们是邪恶的,神秘的,乃至富于幽默感的。可能不存在有意识的打算,去创作任何一种类似于部落偶像或图腾的东西,而这正是所获得的效果。它们具有我们将其与原始部族的汪灵论崇拜者联系起来的那种魔力。

因此,它们完全与我们的先进文明无关,它们看起来似乎满足一种长期的感觉需要。在其他地方,我已将它们称之为科技时代的雕像,并且为了了解这种雕塑,我们必须首先消除这种理性主义偏见,即将魔力看成为一种属于某一过去阶段文明的力量,看成为一种位于真科学之前的伪科学,而这种真科学所具有的好处,我们目前不大可能享受到。魔力不是而且从来也不是一种科学的替代品,而却是一种具有特殊社会功能的构成活动,并且是一种仍然起作用的活动。将魔力解释为原始科学是泰勒(Tyler),弗雷泽(Frazer)和上个世纪其他人类学家的典型观点,此后被一种理论所取代,这种理论将魔力视为一些与艺术有密切关系的集团的一种永久特征。据象马林诺夫斯基(Malinowski)和莱维-斯特劳斯(Levi－strauss)之类的人类学家和象柯灵伍德(Collingwood)这样的哲学家介绍,有魔力的物体和有魔力的仪式,其目的在于该集团中激起感情,并使这样激起的感情成为该社团的实际生活中的有效力量。柯灵伍德说:“所有有魔力的艺术品的首要功能在于,在这种力量或这些力量中产生某些感情,而这些感情对于有生命力的作品来说是必不可少的或有用的……。魔力活动是一种发电机,为实际生命机构提供感情电流,使之运转。因此,魔力是每一种和每一状态的人所必需的东西,并且实际上在每一个正常社会中都能发现。”他指出,我们的许多日常活动,不仅包括宗教仪式和军队检阅,而且还有猎狐和足球运动,与社会义务一样进行的基本仪式活动,并由所有有名的魔力标记和装饰包围起来——“其礼议服饰,礼仪词汇,礼仪工具,以及最重要的是当选者的感觉,即对普通大众的优越性,这种情况始终把初学者和大师区分开。”

甚至在1938年,当时柯灵伍德出版了他的《Principles of Art(艺术原理)》,他也可能会指出“魔力艺术的一种复发正在我们的眼前继续。”他并未举例说明,但是他可能会记着爵士乐和爵士舞以及象毕加索那样一些画家的作品。30年之后,我们能够找到数千个实例来阐述和证明柯灵伍德的一些理论。我只局限于魔力雕塑的问题,因为这种雕塑制作者的目的可能无疑是制作一些物件,这些物体集中表现公众的而非个人的感情,并且与社会有关,不是作为外部世界的代表,更不用说作为艺术家个人意识或感觉的表现,而相反是作为一种集体意识的催化剂。与其说是对群众感情独立分别地加以表现,还不如说在以组织仪式的方式提供一种有纪律有组织的感情发泄机会。我们必须记住,雕塑艺术的这种新发展的开端与超现实主义的全盛时期相吻合,并且超现实主义艺术家也一直坚持创作魔力作品,其中有许多作品都被归类为雕塑。早在1917年,库尔特·施维特尔斯(Kurt Schwitters1887—1948)瑞士出生的德国画家、达达主义画派创始人之一。他发起的运动是达达派的支流。早期主要在德国活动,1933年离开德国,到挪威居,后又迁到英国。(以拼贴画闻名)和阿尔普已制作出一些魔力实物作品,这些实物常常出自垃圾

堆,并且他们将这种创作活动持续下去,汇入超现实主义流派,在该流派中这一活动被其他雕塑家接受。这种典型的超现实主义雕塑,正如麦克斯·恩斯特(Max Ernst1891—德国超现实主义画家)。1924年,和布雷东等画家一起签署超现实主义宣言,并合办《超现实主义的革命》杂志;1941年,又在美国和其他画家创办超现实主义杂志《vvv》等。首创“压印画法”(decal)和“擦画法”(frottage)贾戈麦蒂(Alberto Giacometti1901—1966 瑞士画家。超现实主义代表人物在20年代后期或30年代初所创作的作品一样,除技术观点之外,与同一时期毕加索的雕塑作品没有什么不同。据说,同样情况还有这一时期布兰库奇的一些作品(例如,1925年的《Le chef》和亨利·摩尔的一些早期作品,实际上,多半是通过雕塑,这种汪灵论倾向进入现代艺术流派中,构成了该流派的主要特征之一。

在我继续探讨这一倾向之前,我想简要介绍毕加索在这一时期推出的另外两种新作品。一种是稀奇古怪的和短命的作品——拉长“粘贴一小雕塑”,这是毕加索在1931年用长长的薄木块切削加工之后用青铜浇铸而成的。它们可能几乎不值一提,但是它们表面上类似于艾伯塔·贾戈麦蒂15年之后开始制作的那些拉长的人像和四肢。这种雕刻技艺不同于贾戈麦蒂的造型技术,这种造型技术与埃特鲁斯坎人(Etruscon)和伊比利亚人(Iberian)坟墓中所发现的拉长的塑像有一种更为密切的关系。贾戈麦蒂还关心动作和空间,而毕加索的塑像却更着眼于魔力。但是当我们研究毕加索的第三种和更重要的作品——1930年制作的铁丝“空间骨架构架”时,与贾戈麦蒂进行的比较看起来似乎更为合理。这种思想在于通过铁丝外形轮廓来限定空间——一种“空间绘图”——这是一种对雕塑传统的坚实完整性和重量感的艺术效果的完全否定。据卡恩韦勒介绍,毕加索打算将这些高度仅约123/4英寸的构成派雕塑品作为一些大型纪念性雕塑的模型,人们能够进入其中,因此了解所勾画出的空间。罗森科和其他一些俄罗斯构成派艺术家早在1920年就有了一些同样的思想,但是却没有理由假定毕加索了解他们的实验。但是通过毕加索,这种思想传给了贾戈麦蒂,例如,1982—1933年的《The Palace at 4 a.m.(早晨的宫殿)》,然后又传给亚历山大·考尔德(Alexander Calder(1898—)美国现代派雕塑家。试图将雕塑从传统中解放出来,使之具有动感,并利用气流作为活动雕塑的动源),他的利用气流而转动的活动雕塑是一些为产生不断变化的空间关系而运动的铁丝“空间骨架结构”。自从那时以来,其他许多各种各样的铁丝雕塑已经得到发展,其中最著名的有理查德·利波尔德(Richard Lippold生于1915年)的蛛丝构成派雕塑品。但是这类构成派雕塑品倾向于朝着纯抽象主义发展,而毕加索和贾戈麦蒂则始终与人类形式或活动有着某种关系。

我决不是详细研究毕加索的雕塑创作,而从1930年起,他就越来越将全部精力放在魔力上:他很想在他的雕塑作品中表现出某些充满活力的、具有社会意义的力量——我们注入所有题材（有生命或无生命的）中的灵气(anima),即中国人称之为“气(ch'ì)”的东西——通过万事万物流动的宇宙力量,如果艺术家的作品旨在影响其他人,那么该艺术家必须将它传给他的作品。这种“活力论”(vitalism),正如我喜欢称呼它的那样,一直是一种主流型现代雕塑家的期望和追求。它与另一种主流型现代雕塑家即构成派艺术家的期望和追求的东西很少有或没有共同之处,这种东西我们称之为“和谐(hamony)”,或者如果我们不害怕一个模棱两可的词,我们还可称之为“美丽(beauty)”。亨利·摩尔和鲁姆·嘉博可能被视为这两种完全不同的审美理想的典型代表,我打算对他们的作品进行比较全面的研究,并在现有总体背景下对他们的各自目的和取得的成就作特征描述。但是在我进行这项工作之前,我必须向已经提到的另一位伟大的艺术家表示敬意,他的作品较之任何一位现代雕塑的先驱更为准确或许更为审慎地体现了我刚刚提到的普遍的灵性要素,他就是康斯坦丁·布兰库奇。布兰库奇于1904年从罗马尼亚来到巴黎。他的作品最终引起了罗兰的注意,罗丹使他成为其助手,但布兰库奇拒绝了。他更喜欢独来独往、朴素天真,这些理想是他从十一世纪西藏僧侣Milarepa的神秘论文中获得的。

要想探寻布兰库奇毫无疑问给于现代雕塑艺术的发展带来的影响,却是十分困难的,因为他的作品相对来说极少并且很少展出过。但是在1909年时,他成为阿米托·莫迪里阿尼(Amedeo Modigliani1884—1920 意大利画家、雕塑家。巴黎画派(立体主义)代表人物。描写人物善于表现性格特征,往往人物的脖子细长,面容憔悴)的一位亲密朋友,莫迪里阿尼是1906年来到巴黎的。莫迪里阿尼原本是一位画家,但他在布兰库奇的直接指导下练习雕塑,他的艺术风格,甚至他的绘画风格也与布兰库奇有密切的关系。莫迪里阿尼的绘画作品注定比他的雕塑作品更能吸引人们的注意力,在他悲惨地死去之后,他的名声传遍了全世界。但是布兰库奇也吸引了许多的注意力,其中一些则带有敌意;从1926年到1928年,他卷入到与美国关税管理局的一桩诉讼案件中,该局拒绝承认他的《Bird in Space(空间的小鸟)》作为艺术品加以免税,坚持认为它作为一件金属制品应予纳税。

布兰库奇的早期作品具有特殊的风格并且没有摆脱这一时期的“新艺术(art nouveau)”矫揉造作的痕迹 1906—1910年的《Sleeping Muse(酣睡中的缪

斯)》和1913年的《Mademoiselle Pogany(波嘉尼小姐)》这两件早期作品。但是他的艺术形式是在两种令人信服的理想——宇宙和谐和忠于素材——的指导下逐渐发展形成的。宇宙和谐意味着形式是由发展进程中的物理定律决定的。正如晶体通过一些物理力作用于某种内部能量注入生气的物质上而呈现一种确定的形状(或为薄片或为框体)一样,因而艺术作品应该把形式看成为艺术家创造力与其技艺的对象作斗争的结果。例如鸡蛋借助于在其生长,怀孕和分娩期间发生作用的机械力而呈现出卵形。当布兰库奇用大理石作为《The Beginning of the World(世界之始)》(1924年)的一种象征时,他便采用了一种蛋形。这也许是艺术方法向自然过程模拟的一种简化,而布兰库奇通过这种简化方法所获得的形式过于幼稚,过于简单和概括,这可能是对布兰库奇的可能批评。但是简单和纯朴正是他的理想,他从未超越过生物活力的一些限制:他的简单艺术形式(鱼或鸟的)都是有生气的。但是简单仅仅是有生命力的形体中若干可能的功效之一:例如,人体形式不用牺牲它的任何复杂性就能表现出生命力与和谐同样理想。

实际上,这就是我们从布兰库奇的作品转到亨利·摩尔的作品时所学到的东西。摩尔可能在短时期内受到布兰库奇的影响,虽然我对此表示怀疑——毕加索可能会再次提供法国城堡 Boisgeloup 时期的更为直接的资料。我们也不能忽视(正如我迄今为止所认为的那样)另一位伟大创新者让·阿尔普的影响,他的作品始终得到这些同样的生命形式理想的启发。阿尔普的达达主义和超现实主义时期是一种单独的影响,但是从1931年—1932年(与毕加索的Boisgeloup 城堡时期为同一时期)他开始专门致力于立体雕塑,浇铸造型和石、木雕刻,并且从这时起,他的雕塑作品与布兰库奇的一样,成为一种表现“自然界神秘方式”的尝试。阿尔普开始将他的雕塑作品称为“凝结物”,他将凝结物定义为“冷凝,硬化,凝结,增稠,一起生长的自然过程……。凝结物是某种已经长大的东西。实际上,我希望我的作品能藏于深山老林之中不为人知的地方”(使人遗憾的是,它通常注定是放在那种最不自然的环境之中,公共艺术博物馆里)。

摩尔也表示出一种愿望,希望他的雕塑作品放置在露天中,并且他有一些作品已经置于荒原和公园的一种自然背景之中。但是摩尔的作品比布兰库奇或阿尔普的作品要复杂得多,而它的复杂性出自于它的人性——与人类命运休戚相关。摩尔从一开始就被两三种原型主题所迷住——斜躺着的形体,母亲与儿童,家庭——非故意地,而是出自某种内部强制,来自某种潜意识的推动力。如果摩尔仅仅象学院派艺术家那样,仅仅阐明这类主题,那么他的作品就不可能变得如此重要。但是他将他神话般的力量与象布兰库奇和阿尔普对于神秘的自然方式的尊重结合起来。事实上,在摩尔的雕塑作品中存在着两种起作用的力量,我可能将它们称之为生命力和神活力。就生命力来源而言,它是来自于阿尔普用“凝结物”这个词所表示的一切东西——形式紧凑,动态节奏,在实际空间中一种完整主体的实现。而神活力则来自于他的形象和组成成分的神秘生命,简言之,即它们的“魔力”。并且正是这一特性使他不只与毕加索而且还与过去所有有魔力的和仪式的艺术——巴比伦和苏美尔,埃及和爱琴海,墨西哥和秘鲁,非洲和大洋洲的艺术——联系起来。

后面我将回到摩尔,以及回到可能据说随他进入到这一魔力世界的雕塑家。但是首先我必须继续上述主题,追踪立体主义雕塑艺术的起源和发展过程。除了一些可能间接源于毕加索和布兰库奇的表面要素之外,这种艺术风格的发展不应归功于非洲雕塑,并且追求一个从开始起就完全不同于立体派画家的目标。它起始于莫斯科并且一开始就与更广泛的影响无关。

对于这个迅速扩展通信的时代中的任何形象或思想来说,要求独创性是不明智的:在巴黎、米兰或纽约所取得的一项发现立即便成为普遍的财产,并且这种情况特别适合于重要表现形式中的一些发现。整个世界正在等待着一些新事物的出现,无论是在科学实验,医药或生活方式(装饰、衣物、娱乐)方面。然而,这种现代艺术家不知不觉地受到这种不停息研究的影响,而他的作品将反映这样一种普遍的情绪是不可避免的。艺术始终是一种象征活动,虽然这样一种活动在过去被局限于神话和宗教领域,但是在我们的唯物主义时代中艺术活动仍然经久不衰。人类对于偶像——符号,象征,标志,口号——形象和每一种隐喻都有着贪得无厌的需求。因而,毫不令人奇怪,我们的文明最有意义的特征——机器——本身应成为一种象征:权力,推动力,速度我们机械化生活方式的所有理想观念的一种象征。

从这种观点看,立体主义本身就是对印象主义流动性和机体论的一种机械反应。毕加索的1909—1910年的《妇女头像》当然相应于同一时期的“分析”立体派绘画,也是受到他希望避免印象派绘画和雕塑作品中所发生的结构和体积分裂的启发。尽管他注重雕塑作品的传统艺术效果,但是甚至罗丹在其后期作品中也倾向于牺牲整体体积或完整性来换取最重要部分的视觉感人效果。在雕塑作品中如此使用光线,倾向于破坏容易感觉到的、可估量的和能触知的质感艺术效果——它的完整性倾汇于一种纯视觉快感之中。对于毕加索来说,这种情况是印象主义的固有缺陷,象塞尚一样,尽管他也采用了一些更为激烈的手法,希望再现结构,持久,准确的感觉。当时他对亨利·卡恩韦

勒说:“我很想绘制一些物体,以便让一位工程师能按照我的图将它们建造出来,”而卡恩韦勒对此评论说:“让‘雕塑家’来替‘工程师’是为了实现雕塑向一种平面上的转换,这是毕加索说这种话的意思所在,当然他也考虑到由这样一种转换所强加的所有‘失真’……”。

由毕加索所表达出的这种愿望,即绘制物体“以便一位工程师能移建造它们”,表明了作为一位艺术家的他也受到这种使机器理想化,使机器本身成为一个象征偶像的倾向的支配。他并非本身要追求这一目标,因为他认识到这个时代需要对机器造成的人的异化给予精神上的补偿——换句话说,即一种无意识的艺术,一种魔力艺术。但是无论他何时对卡恩韦勒作这种陈述时——看起来似乎大约是在1909—1910年——他都将预测到大体上立即就会发生的一种发展进程,并以莫斯科为其发展中心。

正如我们可能称呼它的那样,“创作工程设计”是工业革命天生具有的一种理想,Paxton 的Crstal Palace(水晶宫)和Brunel的桥都是一种构成主义艺术的早期作品。未来派艺术家也许是认为机器时代是一种美学理想的最早的艺术家,但是正如我们将会看到的那样,他们崇拜机器而非其产品所代表的力量和速度的“概念”。但是从1914年起,莫斯科的一群艺术家试图将一些工程设计技术应用到雕塑的创作上,并且由此而制成的物体被称之为“构成派雕塑作品”。这一新发展的主要推进者是弗拉基米尔·塔特林(1885—1953),早先是一位画家。或许主要应归功于莫斯科的一位同时代法国绘画作品的热心收藏家Sergei Shchukin,当时莫斯科的艺术家们对于巴黎的“先锋派(avant－grade)”运动有最新的了解,并且塔特林和他的竞争者卡西米尔·马列维奇(Kasimir Malevich(1878－1935)俄国画家。受未来主义影响,为俄国至上主义(suprematism)的创始人)很快就完成了包括印象主义,后期印象主义和分析立体主义在内的发展进程。

1913年末,塔特林成功地实现了他所追求的目标,这个目标就是到巴黎去拜访毕加索。他多次见到毕加索——实际上,他向毕加索提出他可以作为一名助手与毕加索在一起,这是一个对毕加索毫无吸引力的建议。此后,塔特林回到莫斯科,但是他看到毕加索当时正在用薄铁板,木头和硬纸板制作浮雕,并由此而得到启发。这些作品以一种非常随意的方式表现吉他,酒杯和其他这类物品,但是在塔特林返回莫斯科时制作的一些类似浮雕作品却没有这类表现主题——它们是第一批完全的抽象构成派作品。

塔特林从毕加索那里得到了一种启示,但是审慎地作进一步探索,现在却跟在意大利未来派艺术家的后面。这种影响在1915年2月彼得格勒(列宁格勒)举行的一个展览会的名称“The Furturist Exhibition; Tramway V 未来派艺术家展览会:第五路有轨电车”中显示出来,在该展览会上塔特林展出了6件“着色浮雕(Painting Relief)”。毕加索的浮雕仍然保留着“画家似的风格”;即,二维画平面的深度扩展。这种艺术实验的目标是发展绘画种类,而不是创造一种新型雕塑艺术。而塔特林却准确地构思了这种可能性——一种新型雕塑——即一种可利用原材料和预先制好的物件,将它们任意地布置于“真实”空间的雕塑作品。这些材料中的每一种材料都具有各自的造型特性,即木、铁、玻璃等的特殊性质,它们可以组成为一件艺术作品,即:“真实空间的真实材料”。在一两年之内,构成派作品便从绘图框架中解放了出来,就某一背景而言,塔特林可能会利用一个房间的角落,将构成派作品挂在两画墙壁之间架设的一根铁丝上,这两面墙的相交面在这种空间结构中起着基本的作用。

塔特林并非单枪匹马地进行这些实验,虽然在他返回巴黎之后他一直是领导人物。作为一位创新者,他先于卡西米尔·马列维奇(生于1878年,因而比塔特林长7岁)。但是马列维奇作为一名画家比塔特林经历的发展阶段更加不同,马列维奇除了他的影响之外对雕塑艺术几乎没有什么贡献。他从表现主义转到立体主义,然后在塔特林去巴黎并受到毕加索的影响大致同一时期,马列维奇开始构思他的几何抽象主义理论,他将这一理论命名为至上主义。他可能已受到康定斯基(Wassily Kandinsky1866－1944)俄国画家,抽象派创始人之一。生于莫斯科,主要美术活动在德国和法国。1910年始作纯抽象的作品。1909年,曾参加德国表现派社团《慕尼黑新艺术家协会》担任主席职务。因艺术见解不一,于1911年退出,另行组织《青骑士社》;1917年去莫斯科;1921年接受德国鲍豪斯学院邀请,离苏联去德国后到法国活动。主张应从色彩、点线和面表现画家主观情感。作品多以“即兴”、“构图”等为题,其艺术观点对抽象主义之发展有较大影响)或沃林格尔(Worringer(1881－1965)德国艺术理论家、美术家)的抽象主义理论和移情作用(1908年慕尼黑第一次出版)的影响,但是他所创造的抽象派艺术风格却是具有独创性的,并且对于现代艺术流派未来的发展极其重要。

塔特林和马列维奇在他们朝着抽象主义艺术风格前进的道路上并不孤单。幸运的是,在1914年8月爆发的战争将他们与其他艺术家分隔开之前,他们已亲自和以书面形式与其他一些国家的未来主义和立体主义艺术流派建立了一些联系。极有可能是,他们已阅读过波蒲尼的’未来派雕塑的技术宣言(Technical Manifesto Of Furturist Sculptune)”。但是隔离也意味着巩固加强。Filonov(菲洛诺夫),Popova(波波娃),Larionov(拉里奥诺夫)Goncharova(冈

察洛娃），Udaltsova(乌达尔佐娃），Yakulov(雅库洛夫），Rodchenko(罗森科），Puni(普尼），Exter(埃克斯特），Menkov(门柯夫）——所有这些艺术家在莫斯科这些战争年代期间都在进行一种紧张的创作活动，并且被这场战争赶回到祖国的其他艺术家也都加入到他们中间——其中著名的有康定斯基，贝夫斯纳（Antoine Pevsner 1886－1962 出生俄国的法国画家、雕塑家，构成派代表人物)和嘉博。后来在 1917 年 10 月，俄国革命爆发，俄国革命曾一度增强了一些艺术中的这种革命热情。这些艺术家自己也声称他们已预见到这场革命，这场革命为一种革命艺术奠定了基础。此后好几年里，这些政治家太忙碌了，以致于没有时间去干预这类问题，但是 5 年之后，他们感到不得不制止这种情况。该艺术运动受到遏制，运动的发起人被镇压或被流放，但是他们不仅已经创立了一个新的艺术运动，一种艺术风格的演化进程，而且还创立了一种全新的艺术种类，构成派艺术，并且其艺术实践将从莫斯科传遍全世界。

正如在雕塑艺术中所表现的那样，我们应该指出这一发展过程中的两三个决定性原型。其中一个是塔特林的《Monument to the Third Inteknational(第三国际纪念碑)》，该作品是于 1919 年初由 Department of Fine Arts(美术部)委托制作的，并于 1920 年 12 月在苏维埃第八次代表大会展览会上以模型展出。它被设计为纽约帝国大厦高度的两倍，并用玻璃和铁制成。

铁制螺旋构架用于支撑由一个玻璃圆柱，一个玻璃圆锥和一个玻璃立方体构成的主体。该主体将被悬挂到一个动态不对称轴上，象一个倾斜的埃菲尔铁塔一样，因此它可能会继续其螺旋节奏进入空间直指远方。这类“运动”并未被局限于这种静态设计。该纪念碑主体本身确实将会运动。其圆筒每年将绕轴旋转一圈，这种分建筑物专供演讲、会议和代表大会等活动之用。其圆锥则每月转动一圈并安排一些行政活动。最高处的立方体将每天绕轴旋转一圈并用作为信息中心……。其特别之处是將有一个户外屏幕，夜间放映，可不停地转播新闻……。

当然，这样一个项目是决不会实现的，也许采用当时莫斯科可供使用的有限技术手段是决不可能实现的。但是这不仅已经作出一个象征性的姿态——一种表明现代派艺术家能够创立一些新的运动，以相应的材料来表征一个新时代成就的姿态；而且还依靠象铜和玻璃之类的新材料，体现一些动态而非静态的原理，已创作出一种新型的艺术，并且赋予了一种社会的意义。

鲁姆·嘉博曾为一个无线电台构思过一个类似的计划，尚未进行到模型阶段，而他的一些主要研究项目则属于一种更为密集型，并且从他在 1916 年制作的《Constructed Head no2(构成 2 号)》为代表。嘉博一直居住在慕尼黑和巴黎，他熟悉分析立体主义及后来向综合立体主义发展的初期阶段。他 1916 年制作的《Head(头像)》可能与毕加索 1909—1910 年制作的《Head(头像)》不同。正如我已经评述的那样，毕加索的头像的构思具有一种严格的自然主义目标——通过巩固其形式，消除阴暗配置的一些不确定性，以增强该作品的“现实主义”。与塔特林的一样，嘉博的目标在于创作一种空间现实性——这一主题是这种创作意图的一种解释，一个出发点。这个头像仍然使我们对该主题的原作形式产生了一种错觉，甚至表达了某种感情——忧郁或沉思。但是吸引我们注意力和压倒其他所有感觉的东西是准确限定的平面的布置和连结，空间的匀称组织。正如一种情感促进剂一样，该主题的人性是不相干的；要求我们去吸收动态力量的一种形象，仅此而已。

一种类似的意图存在于亚历山大·罗森科的构成派作品，以及 Kasimir Medunetsky 和 Lev Bruni 的那些作品中，而这些作品全都是在 1917 年与 1920 年间制作的。其中一些作品似乎是被拙劣地组装成的，毫无嘉博和贝夫斯纳后期作品所具有的精致优美的特点。总之，人们可以说，构成主义的所有基本特征在其形成年代中被发现和发挥，并且留待将来俄国之外的后继雕塑家要做的一切，在于运用这些原理和提高运用水平。

构成派艺术“思想”在整个欧洲和亚洲的传布，从 1922 年起由于俄国艺术家的散布而获得了重要动力。但是我们必须记住，其中一些俄国艺术家已经与其他国家中意趣相投的群体建立了一些联系。正如我们已经指出的那样，虽然人们不一定低估视觉“思想”或图象通过印刷杂志和照片的发行所具有渗透力，但是尽管如此，我们仍可肯定地说，一种“抽象的意愿”同时在若干个国家中或多或少已显示出来，人们能够在第一次世界大战之前，之中和之后日益增长的忧虑和醒悟中找到之所以如此的原因。回想起来，战前的年代似乎平静而安宁；但是这种情况并非这一时期理智的气氛，那个时期充满着预言世界末日到来的诗人和哲学家（尼采 Nietzsche），易卜生（Ibsen），陀思妥也夫斯基（Dostoevsky），斯特林堡（Stringberg），施本格勒（Spengler)）。到了这个新世纪的初期，对必然的进展缺乏信心，即一种心神不定的感觉，已影响了世界各地的敏感的艺术家，对于自然界的一种自鸣得意的反映不再适合于这些有理智的公众的情绪。

这种反应采取了我们称之为表现主义，立体主义，未来主义，至上主义等各种各样的形式，而在所有这些反应倾向中，最为积极并在某种意义上说最为乐观的一种倾向，是那种努力设法与工程技术和其他生产工艺——建筑，家具制造，陶器制作，印刷工艺——结盟的倾向。但是不久就变得十分明显的

是——并且这种情形在俄罗斯得到了最为明确的证明——正在形成中的一个新社会对于这种工程师—艺术家来说没有用武之地，确切地说，其原因在于在革命或经济危机的压力下，这种工程师—艺术家是无用的，是不起作用的。在莫斯科，塔特林不顾一切地试图保持这种联系，而他的“实验室艺术”就其功利主义而言则是工业性的而非艺术的（无论如何他已经放弃了“美学思想”）。他设计工人的工作服，火炉，陶器和家具，并且假装看不起油画和没有用处的雕塑作品。

这样一种实践活动适合于教条主义的共产主义者（然而，这些共产主义者也越来越要求这位艺术家成为无产阶级的绘画宣传员，形象化教育工作者）。但是在这一群体中的其他一些艺术家，特别是康定斯基，嘉博，贝夫斯纳，罗森科和李西茨基（El Markovitch Lissitzky1890—1941 俄国构成主义画家）。曾和匈牙利画家莫霍利—纳吉（Moboly－Nagy）一起组织“构成集团”（G Group），认为艺术的功用较为间接——即它是对空间，体积和色彩的一种研究，正如他们所说的那样，是为着发现“这些材料的美学，物理和实用的能力”。雕塑和浮雕的构成派作品似乎为生产的最终利益提供了这类物理和实用能力的最佳证明手段。

回顾起来，他们的事业似乎是勇敢的，但是在这种革命形势下，似乎又是不现实的；而事实证明情况正是如此。到了 1921 年或 1922 年，这些艺术家的地位已变得岌岌可危。1922 年，由范迪门美术陈列馆（Van Diemen Gallery）在柏林组织了一次综合性俄罗斯艺术展览，并且若干来自莫斯科的构成派艺术家随同这次展览，来柏林布置展品和提供示范表演与讲演。塔特林，罗森科和李西茨基参加了这些活动，但后来又回到了莫斯科；嘉博也参加了这次展览活动，后决定呆在西欧，最终到达巴黎。

在 1922 年柏林逗留期间，李西茨基与爱伦堡（Ilya Enrenburg1891—1967 苏联俄罗斯作家、社会活动家）一起编辑了一本有关这些艺术的构成派艺术家杂志，其杂志名称用三种语言表示——Vestich, Objet, Gegenstand。其稿件也用俄文，法文和德文提供，并包括来自全欧洲的构成派艺术家的作品，其中有来自法国的莱歇（Fernand Léger1881—1955 法国画家，立体主义代表人物。多表现机械运动和建筑工人的题材，线条粗犷有力，构图和色彩简洁，有“后期立体派”之称）和勒·柯布西埃（Charles Edouard Jeanneret Le Corbusier1887—1965 瑞士出生的法国著名建筑家、画家、雕塑家。西方建筑流派“功能主义”（亦称理性派）的代表人物，20 世纪最伟大的建筑大师之一，在理论和实践上对现代建筑运动的发展有极大贡献。在绘画方面属于纯粹主义），来自德国的汉斯（Hans）和里希特（Richter），来自匈牙利的莫霍利—纳吉（László Moholy－Nagy（1895—1946）匈牙利构成主义画家。美国籍）。于同一年在杜塞尔多夫举行了一次构成派艺术家大会，从此以后构成主义便成为了一个欧洲运动。从实际意义上讲，它的构成主义特征是由若干构成派艺术家对鲍豪斯学院的吸引力而得到进一步证实；鲍豪斯学院是于 1919 年由沃尔特·格罗皮阿斯在魏玛创建的，该学院具有与俄罗斯构成派集团几乎完全相同的理想。这所新学院的第一个“宣言”声称：“完整的建筑物是艺术家们的终极目标……。建筑家，画家和雕塑家必须重新认识到，一座建筑物作为一个整个的复合特征。只有到了那时，他们的作品才将充满这种关于结构的精神，而作为‘沙龙艺术’”来说这种精神已经丧失殆尽。建筑家，雕塑家，画家，我们都必须转到工艺上来。”

从理论上和实践上说，雕塑艺术在鲍豪斯学院并未作为一种单独的“艺术”而存在——雕塑课课程被划分为（工作教育）Werklehre 和（形式教育）Formlehre，也就是说，材料和工具方面的教育和观察、表现手法和构图方面的教育。从这种教学所出现的东西是一种“结构”，如果这样一种结构是三维立体的，则在通常意义上它可能与一件雕塑作品有某种类似。但是它却可能会被称之为一种“静—动关系方面的训练”，或简称为一种“构图”。

1922 年杜斯堡（Theo van Doesburg1883—1931 荷兰画家和建筑家，风格派（De Stijl）创始人之一。与蒙德里安发行刊物《风格派》，主张以几何形体构成“形式的美”）从荷兰来到魏玛并组织了一个“风格派”小组，这时这种构成派艺术家对待雕塑的态度进一步得到加强。1917 年这一流派在莱登创立并且其成员中包括画家蒙德里安（Piet Mondrian1872—1944 荷兰画家，风格派创始人之一。初受立体派影响，后与凡·杜斯堡等发行刊物《风格派》，自称“新造型主义”，又称“几何形体派”，主张以几何形体构成“形式的美”。作品多以垂直线、水平线、长方形、正方形各种格子组成，反对用曲线，完全抛弃艺术的客观形象和生活内容）和建筑家奥德（J.J. Oud）。该流派的理想与鲍豪斯学院的现实主义或实际目标完全不同——实际上，凡·杜斯堡夸口说：“我在魏玛将一切从根本上颠倒过来……。每天晚上，我都对那里的学生们讲话并四处散布这种新精神的毒素。”凡·杜斯堡将这种新精神定义为“现代艺术朝着抽象和普遍思想的发展，即，摆脱客观存在性和个性”，朝着“一种以造型方式表现所有民族对美的最高和最深刻和最普遍愿望的集体风格——超越个人和民族的范围——”的发展过程。当这种理想由风格派，特别是由蒙德里安来实现时，这种理想愈来愈少地适用于鲍豪斯学院的“工艺”方法。由风格派产生出

的唯一——位雕塑家 Georges Vantongerloo（生于 1886 年）从来也不是真正富于创造力的，而他的作品尚处于实验状态，且完全属于塔特林的“实验室艺术”理想的范围内：

正是空间始终将我紧紧缠住，甚至当我对三维立体的研究仍限制着我的想象力时亦是如此。我不曾拥有其他任何体验的手段……空间从来也未停止占据我的思想……。因此，在 1914 年我创作了一个儿童头像。如果不是我想要它，那么这个儿童则成为我对空间研究的借口。我对该作品并不感到满意。为什么呢？好啦！它花了我几年时间才认识到，这个“儿童”主题不外乎是支配空间毁灭其真正天然性质的一种寄生虫。是的，这个儿童作为一种表现手段失败了，它作为表现空间的一种语言失败了。当我注意到“自然”这个主题从未给我提供过除一种有限的经验之外的任何东西时，我就抛弃了绘画和雕塑。

同样一位更富于创造力的艺术家莫霍利—纳吉（1895—1946）的作品也属于实验室艺术的概念范围内，他于 1923 年进入鲍豪斯学院并学习预备课程达五年之久（与艾伯斯同学，艾伯斯（Josef Albers1888—1976 美国画家，原籍德国。光效应（视幻）美术代表人物。以在玻璃平面和透明玻璃上采用新技巧而闻名）。对于莫霍利—纳吉的独创性和发明创造能力不存在限制，他为发展他所称之为的“空间本身的一种直接经验”做了许多工作，这种形状的交织“序化为某些轮廓分明的（如果看不见的话）空间关系；一些表现紧张状态和力量的波动变化的形状”。这样便最终将他导向活动雕塑，由于他想要“用光线来代替颜料”，因而他必须“将实体体积分解成轮廓分明的空间”。他采用新材料“有机玻璃”来制作，但是直到 1943 年才完成了他的第一件有机玻璃和铬杆制作的雕塑作品。“两块厚重的多孔有机玻璃平板由铬杆聚合起来；当这种悬挂形式转动时，它便产生一种反射光线的虚拟体积或者仅随其周围空气运动而振动。”

虽然对表现空间的关注是一位艺术家的合理追求，但是人们对于这种要素是否能由仍属于任何一种符合逻辑的雕塑定义内的具体方法来实现却存在疑问。如果这种艺术与表述这种艺术的词汇具有任何一种确切的意义，那么它们便表示一种被雕刻（通过一种允许的意义扩展，或经过浇铸）的实体材料，以表现空间中的一个完整主体，即占据着空间。要产生一些空间范围具有一种表现功能的体积是完全合理的，准确切说，这种表现功能是建筑结构的功能，而建筑结构则是一种空心的艺术。正如我在其他地方已经讲到的一样，这种特别可塑性感受力具有三个因素：对表面触觉特性的一种感觉意识，对由一整体系列的平表面所包围的体积（为避免这种模棱两可的词）或质量的一种感觉意识；以及对质量的重量感或重力的一种可接受感觉，即质量的外观和重量之间的一种一致。由 Vantongerloo 和莫霍利—纳吉所发明的这种“空间语言”满足不了上述任何一个条件。在对 1962 年伦敦举行的 Vantongerloo 展览的目录介绍中，麦克斯·比尔（Max Bill）指出，Vantongerloo 的“出发点不是制作艺术作品而是通过色彩和空间来表现他的思想”——因而是一种概念活动而非一种审美活动。他告诉我们：“Vantongerloo 越来越否认与‘创作艺术作品’有关，并且他的作品也越来越多地成为一些思想图案，捕获自然过程的草图。”

作为“适合我们时代实验思想的我们时代的一种独特表征”，Vantongerloo 的“思想是非常值得注意的，但是这些思想不具有雕塑意义。这种情况也适用于莫霍利—纳吉的大部分实验，那就是为什么这些艺术家最终必然不仅割断与蒙德里安和风格派集团的关系，而且还与象嘉博和贝夫斯纳等构成派艺术家分手的原因。

在 1922 年俄罗斯展览会结束时，嘉博呆在柏林整整 10 年之久，偶尔也到德国的其他地方，到荷兰和巴黎访问。贝夫斯纳当时则没有去柏林，他于 1923 年初离开莫斯科，最初与他的兄弟在柏林呆了九个月。正是在这段时间里，他制作了他的第一件构成派雕塑作品。应该指出的是，马塞尔·杜桑（Marcel Duchamp1887—1968 法国画家，为达达派的代表人物。作品怪诞，有立体主义倾向）当时也在柏林，并且可能与贝夫斯纳有一定接触。1923 年 10 月，贝夫斯纳到了巴黎，在第一次世界大战之前他一直住在巴黎，在那里他已开始与立体派画家接触，1913 年他在那里观看了波菊尼的“建筑结构。”展览。

这两位兄弟的作品之间关系一直是很多争论和误会的主题。贝夫斯纳和嘉博在挪威度过了大战的头一年，并且正是在那里他们一起制订了构成主义艺术形式的基本原理，这种构成主义艺术形式幸免于莫斯科五年革命（1917—1922）的至上主义和“实验室艺术”的冲击。但是从 1914 年至 1923 年，贝夫斯纳只限于绘画，与此同时嘉博在这十年间却专注于三维立体构成派雕塑作品。贝夫斯纳的第一批构成派雕塑作品重复了嘉博的早期实验，贝夫斯纳仅仅是逐渐地摆脱掉其兄弟的影响，建立起他在雕塑艺术上的个人风格。

1924 年，这两位兄弟在巴黎的 Percier 艺术品陈列馆举行了一次联合展览会。贝夫斯纳的作品在当时及至后来（1924—1926）年创作的《Torso(裸女的上半身)》和 1926 年的《Portrait of Marcel Duchamp（马塞尔·杜桑的雕像）》都很

少表现出嘉博 1916 年创作的《构成 2 号》所取得的进展，而在嘉博 1922 年创作的《Monument for aphysics observatory(物理学天文台纪念碑)》，1923 年的《Column(圆柱)》和 1925 年的《Circular Relief(圆形浮雕)》中，象玻璃和塑料之类的新材料却首次用于表现一种空间和动态节奏的新感觉，还表现一种社会关系的感觉。嘉博宣称：“这种构成主义原理导向建筑结构领域。从前的艺术复制品已变成为创造性的。它目前是未来建筑师将从中吸取的精神来源。”除了为《物理学天文台纪念碑》所作的设计之外，他还设计了一个《机杨纪念碑》（1924—1925 年）和苏维埃官的计划（1931 年），并且受柏林市建筑师雨果·哈林的委托，为勃兰登堡门设计了一个《Fête lumière(节日灯)》。两年前，这两兄弟在佳吉列夫的芭蕾舞剧《Lachatte》的舞台布景中合作，该剧成功地在蒙特卡洛、巴黎、伦敦和柏林上演。

从 1923 年起，嘉博住在巴黎，并在“抽象—创造，非写真艺术”集团的艺术方向中发挥领导作用。该集团曾一度极为活跃，甚至极具进取心，并为建立一种完全非写真艺术的概念而做了许多工作。这两兄弟在巴黎发表的关于加入该集团的一份声明中（其中部分为 1922 年他们在莫斯科发表的“现实主义”宣言的译文），他们重申了“艺术的根本基础”（空间和时间）并且拒绝接受将体积作为空间的一种表现。他们还拒绝将物理质量作为可塑性的一个要素，并“宣布”艺术要素的基础在一种动态节奏之中（1920 年的宣言中解释说，动态节奏是我们实时感觉的基本形式）。这种基础仍然是象嘉博那样的不妥协的构成派艺术家的目标——即创造一些结构，而这些结构是“空间和时间的一种极其重要的形象”。

嘉博在巴黎一直呆到 1936 年，而贝夫斯纳则到其逝世为止一直呆在巴黎。从 1936 年到 1946 年，嘉博在英国居住，最初住在伦敦，第二次世界大战爆发之后则在康沃尔郡的卡比斯贝居住，在那里尼可松（Ben Nicholson1984—英国画家，几何抽象主义代表人物），海普沃斯（Barbara Hepworth1903—英国圣依佛兹画派（St·Ives Painters 画家、雕刻家）和若干其他艺术家找到了一个避难所。自从 1946 年自从，嘉博就一直在美国居住，1952 年成为美国公民。

构成派艺术思想自从它由嘉博首次系统阐述以来一直未发生改变——它是那类不发生改变并且甚至倾向于对个人风格要素在理论上加以排斥的不能缩小的概念之一。但是这位艺术家完全无法摆脱他的个性，尽管过去 30 年中发表过构成派艺术思想的许多公开声明，但是一种嘉博或一种贝夫斯纳，一种蒙德里安或一种 Vantongerloo 的作品仍然是个人的并且与众不同。特别是，人们可能会注意到，嘉博和贝夫斯纳一旦分开，他们之间的风格差异便逐渐显露出来。贝夫斯纳在从未违反构成主义基本原理的同时，他认真仔细地制作构成派雕塑作品，这些作品通常是用固体金属而非透明塑料制作的，逐渐呈现出一种“画家的”（如画的）表面特征，该特征与嘉博制作的形象那种水晶般的精度完全不同。因而他们两人的艺术风格是个人风格。在空间和时间概念能够体现出一种物质结构以前，它们必须通过一种人的感受力的活动透镜，在这一过程中，它们会出现变形（即艺术风格改变），这些变形与构思它们的人的要素是不可分离的。甚至一些科学家也不得不承认这种人的要素存在于他们仔细控制的以经验为根据的观察中。由于这个原因，所以这位构成派艺术家从来也不愿意将他的作品说成是“抽象的”。

“抽象”并非是我所申明的[嘉博所说的]构成派艺术思想的核心。这种思想对我意义重大。它涉到人与生命关系的完整复合。它是一种思维，行动，感觉和生活……的方式。美化生命，推进生命并在生长，扩大和发展方向上给生命增添某种东西的任何事物或行动都是构成主义的。

在他的著述以及他的作品中，嘉博已经为构成派艺术创立了某些标准，这些标准已经并继续对整个世界起着一种意义深远的影响。它们支持蒙德里安为绘画艺术建立的类似标准并与之相结合，它们与格罗皮阿斯，密斯·凡·德·罗（Ludwig Mies Van Der Rohe1886－1969 德国出身的美国建筑家。20 世纪 50 至 60 年代影响最大的建筑师。他的名言“少即是多”一直为现代建筑艺术家所遵循），阿尔托（Alvar Aalto1989－1976 芬兰建筑师和家具设计师，其作品被誉为 20 世纪斯堪的纳维亚建筑设计的典范），勒·柯布西埃和其他人所建立的现代建筑的概念和标准具有结构上的一致性。

我们是否必须推断出，这位构成派艺术家的雕塑作品是一种典型的或理想的建筑结构的形式，并且不具备作为一种单独艺术的美学证明呢？这种结论并非嘉博的信念，他赋予构成派雕塑一种完全独立的功能，一种本体论的功能。人的思想或意识通过对现实的征服而进步，然而却是缓慢的进步，我所说的这种征服，是指一些表现现实特性的新形象的创意，正如在这位艺术家的意识中所存在的一样。从这种意义上说，科学和艺术是同一目的的活动，一种活动是从经验主义的观察向关于物理世界本质的更为全面的概念或假说前进，而另一种活动则是从相同物理世界本质的直观理解向表现这类直观理解的新的和更为正确的形象前进。这位艺术家创作的形象是具体的——也就是说，是一些物质结构，这些结构将这种精神形象作为具有普遍意义的雕像予以具体化。