

# 意象与实物之间：新英国雕塑

里尼·科克 著  
刘 威 译

历史或许是一个遍布小石的海滩，一个复杂的事物，一个神秘的三维空间。历史难以用图象说明什么隐藏其中，它究竟有多深远？以及它为什么会如此深远？通常情况是能够表示出来的往往是看来最容易的、最易辨的东西。（通常是线条），就像漂浮在水面的木块和其它物质，或是坚硬的沥青沉淀[1]。

今天，英国雕塑家最近一次受到国内外广泛的如潮好评是在一九八一年。那是随着他们的两次展览，以及迅速开始的第三次展览而出现的。托尼·克瑞格(Tony Cragg)在伦敦白色教堂(Whitechapel)艺术馆举办的个人画展上率先推出了“实物与雕塑”展。同时在伦敦当代美术学院和布里斯托(Bristol)的阿诺菲尼(Arnolfini)美术馆举行的，包括有理查德·迪肯(Richard Deacon)、安东尼·歌姆利(Antony Gormley)、安尼希·坎布尔(Anish Kapoor)、简路克·维尔毛斯(Jean-Luc Vilmouth)和比尔·伍德罗(Bill Woodrow)[2]等人作品的展览。以及在一九八二年初，希里兹·赫西尔里(Shirazeh Houshiary)和阿利森·怀尔丁(Alison Wilding)在剑桥的壶之园(Kettle's Yard)美术馆举行的展览。

一天始，这个群体比较松散，缺乏组织性，他们所具有的共性是不靠审美观念决定的，而是由年龄、教育程度和地位上的相似性决定的。所有的这些艺术家都是出生在一九四八年后的十年中，都是在伦敦的学院接受的训练，也都居住在伦敦(克瑞格是一例外，他于一九七七年迁居伍浦托(Wupertal)，但一直与维尔毛斯保持密切联系，维尔毛斯于一九八五年回到法国)。这些关系是他们在求学时代建立起来的亲密友谊，并在多方面得到了加强。怀尔丁(Wilding)和歌姆利(Gormley)，主持着的伦敦利森(Lisson)美术馆，对这种关系的维系有着贡献。人们把他们最近这次的雕塑创作浪潮看作是继二战后，在巴巴拉·赫普沃斯(Barbara Hepworth)亨利·摩尔(Henry Moore)[3]将英国雕塑达到顶峰时期的又一次“新生代”艺术创作高峰。

现在人们普遍公认的几个重要人物有：克瑞格(Cragg)(他在多方面是影响最深入，也是与上一代雕塑家的桥梁。正如威利姆(Wilem)赞扬杰克逊(Jackson)那样，“他击碎了冰”——这一评价是对克瑞格(Cragg)贡献的赞誉，是对他重振艺术之风的学术地位的尊敬，而不是对他风格和主题的崇拜，而伍德罗(woodrow)、迪肯(Deacon)、坎布尔(Kapoor)、赫西尔里(Houshiary)、歌姆利(Gormley)、和怀尔丁(Wilding)[4]等许多其他的雕塑家，因其它原因，有时是自己的选择，显得次要一些，包括爱德华·安林顿(Edward Allington)、波伊德·韦伯(Boyd Wedd)、理查德·温特沃斯(Richard Wentworth)和维尔毛斯(Vilmouth)。这些艺术家在“新雕塑”或“新英国雕塑”的名字下而为人所知，为人讨论，人们对他们创作中的不一致性、缺乏共性的指责非常温和。

公众对他们的认可是与一九八一年一批批来自意大利、德国、和美国的画家开始登上国际艺术舞台分不开的。众多的展览会，如一九八〇年的威尼斯双年展(Venice Biennale)和一九八一年在伦敦皇家学院举行的名为“绘画中的新精神”的展览，为新艺术的接受和讨论提供了前提。“新精神”使众多不同时代和不同国家的画家结合到一起，包括菲利普·盖斯顿(Philip Guston)、德·孔林(De Kooning)和毕加索(Picasso)，世人在寻找突然流行象征性倾向的绘画努力中，他们的作品被广泛地回顾。随后一个更令人关注的展览于一九八二年在柏林举行，名叫“时代精神”(Zeitgeist)，它开始“寻找在当代绘画领域中是什么东西触及了现时的神经”(这是其中一篇评论的标题)，“这是对当今所有艺术提出的一个暗示，是在视觉艺术导向上的一个深远变化的信号”[5]。艺术的重点再次清晰地转移到绘画上。雕塑主宰物质的传统方式不再成为主流时，与绘画一样，雕塑在二十世纪七十年代后，朝着“艺术实物非物质化”和“扩大了雕塑”领域拓展。在许多情况下，这种传统艺术形式的再结合常伴随传统物质技术、传统风格和熟悉的象征肖像研究的运用。

许多绘画艺术家在这些展览中用他们的三维作品增添了不少的特色。乔

·贝斯利兹(Georg Baselitz)、山德罗·查亚(Sandro Chia)、弗朗西斯科·克雷蒙特(Francesco Clemente)、乔·伊门道夫(Jorg Immendorff)、马科斯·卢波兹(Marcus Lupertz)、米莫·帕兰迪诺(Mimmo Paladino)、潘克(A. R. Penck)和朱利安·施兰贝尔(Julian Schnabel)都在其中。雕塑在其形式、风格和想象力上，比十年前任何一种方式更符合和趋向于绘画所创表现形式，这几乎是不可避免的。这些有绘画倾向的雕塑家的大部分作品形成了一种带有纪念性、图腾式的格式。一种主观的表现主义手法，象征想象力，以及频繁借助于涂绘手法来进一步阐明主题的艺术风格[6]。同时，一些老雕塑家正放弃他们在二十世纪七十年代由于喜爱物质基础的象征艺术而惯用的各种媒体和手法。在参加“时代精神”(Zeitgeist)画展的英国雕塑家中，巴里·弗兰纳根(Barry Flanagan)展出了一群正在玩耍的、形象怪诞的铜兔。雕塑家像一个卖艺者一样，玩弄技巧，与他在二十世纪七十年代的作品相比，从石块、形式到严谨的雕刻记号和建筑符号如螺旋线条的细微转变，都在他的作品中留下了尖锐的对立痕迹。布鲁斯·麦克林(Bruce McLean)用对比的手法改变了他的原有的表现形式，并将雕塑意象性建立在巨大的当代绘画基础上。在作品中他再次重复了艺术界的“新精神”，并嘲讽了过去艺术的基本原则。吉尔伯特·乔治(Gilbert & George)在他们的摄影作品中也表现出了他们艺术追求方向的改变——他们的作品远离了前十年中运用广泛的形而上学的内容与主题。那些作品几乎只注重生活雕塑，而他们赋予了作品更丰富的主题，包括民族主义、爱国主义、种族主义、性和死亡。

那些一九八一年到一九八二年间展出的新英国雕塑家的作品中，比起他们上一代的弗兰纳根(Flanagan)、麦克林(McLean)、吉尔伯特·乔治(Gilbert & George)来讲已经不再讲究雕塑的绘画性了。当时铸造和雕刻技术已不再扮演着重要的角色，总的说来，就像怀尔丁(Wilding)所做的那样，这些传统手段常与现代的多种其它技术结合使用。只有在克瑞格(Cragg)和歌姆利(Gormley)塑造人类意象的作品中才运用传统技术——尽管在他的作品中也运用了一些其它的技术。

像“绘画中的新精神”和“时代精神”(Zeitgeist)一样，这样的画展在二十世纪八十年代对绘画的回归和对艺术界、评论界的最前卫的观念革命做出了贡献。他们尖锐地对比了在二十世纪七十年代末举办的两次展览，这两次展览仅仅总结了欧洲艺术的早先时代。另外，名为“七十年代的欧洲：最近艺术的方方面面”的展览于一九七七年在芝加哥艺术学院开幕，并举行了全国巡回展，它是这十年中在美国的第一个广泛性欧洲艺术展。“68年凯恩斯在欧洲”在比利时根特的范·亨登丹吉斯(Van Hedendaagse)博物馆举行，也同样地总结了那段时期。这些展览的两个特色是：没有绘画艺术家参与；没有对那个时期十分重要、并且十分典型的英国雕塑家如弗兰纳根(Flanagan)、吉尔伯特·乔治(Gilbert & George)、理查德·朗(Richard Long)的参与。两个展览的焦点都集中地运用了各种媒体，或运用了在二十世纪六十年代末发展起来新形式的艺术作品上。这些作品都是他们为了避免被当作物质的、社会的和经济的载体，避免受到绘画与雕塑中固有形式局限的束缚，所作的一种尝试。

从艺术家所处的时代和角度来说，新英国雕塑家的对立者们是一群来自意大利、德国和美国的画家，他们是在二十世纪八十年代初来的，颇具代表性的有山德罗·查亚(Sandro Chia)、克雷蒙特(Clemente)、库奇(Cuchi)、普兰·迪诺(Paladino)、沃尔特·丹(Walter Dahn)、基里·多科皮尔(Jiri Dokoupil)、里纳·菲丁(Rainer Fetting)、赫尔穆特·米登道夫(Helmut Middendorf)、艾瑞克·菲施尔(Eric Fischl)、戴维·山勒(David Salle)、施兰贝尔(Schnabel)。这些富有挑战性和进取性的海外绘画与英国雕塑的风格迥然不同，海外艺术家认为英国雕塑没有丁点儿的个性化倾向，于是这就引出了一些问题：当英国雕塑把艺术主题的重点放在国家大的时代背景中来考虑时，那么艺术的本身还有其存在



的价值吗?她的“新的创造性”又怎么能够解释艺术存在的条件呢?

因此,“实物与雕塑”就成了一个学术展,一个能证明它对英国雕塑新浪潮的,能提供广泛理解的,并得以解答的展览。与克瑞格的“实物与雕塑展”不同的是,在白色教堂(Whitechapel)艺术馆和前几年在阿诺菲尼艺术馆,以及在剑桥所举办的赫西尔里/怀尔丁(Houshiary/Wilding)展览上,一开始就印制了精美的总体目录,在展览会开展的同时与观众见面。另外,目录上还包括了艺术家个人评论及评审委员会的介绍。在前言中,就他们选择的既不代表一种学术之风,也不代表一个艺术运动的八位艺术家问题上,委员会的委员们进行了辩论。在形成“过程的真理”比“物质的真理”更重要的认识后,他们得出了:“物质对任何工作的控制都是开放的,但对一些特殊的概念与意识却不是如此”[7]的结论。委员们最终还是把注意力正确地放在了这些作品的自然内容上。他们强调了这一认识来自于形式主义者,并从中找到了先例:即用物质交叉结合的艺术手法比用说教和写真的手段更能生动地描述这样的内容。

“作品既不具象征性也不具抽象性,更不具深刻性。简言之,它是相互相成的,在某些情况下也具有象征性和抽象性……。它看起来既指世界上的物质,又指一种观念的、抽象的物质,并由此决定了雕塑存在的价值。”

在艺术家的评论中,这些观点得到了支持与发展。例如坎布尔(Kapoor),他再三强调,在他作品中那些抽象的方面,是为了努力阻止其成为形式主义。“我并无形式上的担心,我不希望创作形式上的雕塑,我的确对此不感兴趣。我只希望在信念、激情、经历上进行创作,而不是在物质上进行创作”[8]。他展出的作品有小星座,一对对形状简单的由粉末和粉笔堆积起来的图形,作品有生动而灿烂的色彩和未经修饰的表面,所以禁止触摸,不仅是因为那会破坏其物理形式,也会破坏其形象的神圣性。像《一千个名字》这类的题目,那都是一个更大整体的一部分,一个永远都不可能知道其完整性的整体,只能从一些具体方面了解它,在不同展览的不同的作品中,它都应被赋予新的内容。

迪肯(Deacon)在他的目录评论中,用对比的手法以事实来证明他们的艺术试验,其中他谈到了一九七八年的一系列绘画创作以及他如何将里纳·玛丽亚·里尔克(Rainer Maria Rilke)的诗的形式和方法与绘画的表现结合在一起的艺术实践。这种结合影响了他后来的雕塑发展,尤其是在形式与光线和身体器官上找到了联系的方法。与其说他扩展了其雕塑的内容,不如说他的评论代表了那个时代流行的、强调雕塑最终形式过程的艺术试验方式。正当他承诺运用率先的独特形式时,他展出的三件未取名的雕塑作品比起他以后的部份创作,在想象上显得受到了抑制与约束,而在艺术技巧上显得有所保留。他没有取名是因为后来的名字在扩充并阐明其深奥意义上已有了更为重要的地位。

歌姆利(Gormley)在他广泛的评论中,十分直率地指出意识、材料和物质(包括实物和意象)之间的联系;他强调过程加工再次对雕塑内容作出直接贡献的创作方式,并用面包来举例说明:

“我把面包当作一种物质,因为它象瓶子和刀子,衣服和袜子一样,一直都与我们一起存在的。最开始我将它简单地作为物质来使用——用刀子切开它,将它制成两片一份的面包片……。两年来我每天都做这个工作直到我明确认识到那是多么可笑而荒谬的一种想法时,我已把它当作了一块木头,我是指在切面包时的感觉。所以我用我的牙齿去寻找面包作为基本食物的感觉。”[9]

虽然歌姆利这时的工作利用了一定数量的物质,但有两件作品却是以这个主食——面包来创作的:《面包线》(一九八一年,《艺术家作品集》)。画中几片切好的食用大小的面包放在艺术馆的地板上;《床》,图案以许多片面包堆起来组成的一个似灵柩台的床为主。

维尔毛斯(Vilmouth)虽没有做目录评论,但仍展出了一些与他早先作品不同的雕塑。他在其中使物质、材料和智慧结合到了一起。最好的作品叫《飞碟》,又叫《月球漫步》(一九八一年,《艺术家作品集》)。画是一个灯形的金属悬挂在离地几英尺的空中,使它下面的两个塑料的袋形物质处于残忍地强光灼烧下。

伍德罗(Woodrow)对“实物与雕塑”展的目录评论将他的艺术植根于他的实际生活中。他以对物质材料的参考和他当时的基本出发点开始写他的文章:

“我对实物的选择其实是一种命令,我想到了第一个提供给我的实例——当我在街上走到一个垃圾堆上时,我能遇到看到什么?……当我开始用这种已发现的实物时,其中一个使我激动的事情是那里有我刚才经过的所有物质,只是我以前没有把它们看作是一种物质而已……。所有的实物都代表了一种物质,就我所想到的,每一种物质都有其潜在的作用去用作其它的物体,而不仅是当你发现它时所表现的外在形式。”[10]

最后他总结道说他并不是想对当代的消费者社会作一番说教式的评论:“我很清醒地意识到这种内涵存在于我各种作品中。”尽管如此,在那时,对他来说最伟大的重大事件还是他与物质的关系:

“鉴于乡村漫步在我生活中占有很重要的地位,我发现了作品中有趣的东西都是我生活环境中的事物。它没有在任何感觉中重复,因而直接涉及到我的生活和我的大部分经历。”

伍德罗(Woodrow)对展览的贡献还包括了一些洗衣机。他从“皮肤”或表面创立了一个新的观念:一把吉它、自行车框架和一个链条锯。当“主体”物体与

新创造的物体间的关系在物理条件下变得十分清楚时,他们的概念关系却非常古怪、令人迷惑和烦恼。而艺术家们的评论又找不到线索。

就这五位艺术家的作品和他们的评论来说,一种明显的担忧出现了。所有雕塑家都是有程序、有方法地把注意力集中在最终的外表形式上,而且他们的认识还对雕塑的内容都起着决定性的作用。另外雕塑家选择材料时,一般是看它是否方便,是否能以低价得到。雕塑家们试图寻找一种“包含”艺术,即一种比纯粹形式主义和审美观包含了更大范围的艺术,但决不求助于说教和告诫,只是将这种手段通过隐喻和联合在头脑中想象出来。在很多情况下,他们的作品背叛了正式雕塑语言的复杂理解,他们的探究也从未停止过。艺术家常常不合常理的对极抽象内容的寻找。这一时期虽然这种观点被认同了,但每个艺术家都用个人方法诠释作品,这样就几乎没有正式关系和风格凝聚力了。相似的情况随后出现在怀尔丁(Wilding)和赫西尔里(Houshiary)在壶之园(Kettle's Yard)美术馆举办的画展中。

在大多数一九八一年到一九八二年间展览的作品中,其形式都很新颖,因为集中精力创作的艺术之风是非常根深蒂固的,那是可以追溯到雕塑家们的求学时代的。迪肯(Deacon)的第一组有机形态的雕塑包括两件覆金属片的未取名的木制作品,那是他在一九七九年从美国返回后创作的。在伍德罗(Woodrow)的《双盆》中,他从主体上刻出了第一个实体,并且后来这一直是他很喜欢的一种练习。怀尔丁(Wilding)的注意力则放在一个两部分构成的作品上,其中一种形式创造了地域的界限,物理与心理手法常交替使用,这首先出现在他的作品《无题》中(一九八〇年,大英艺术理事会)。坎布尔(Kapoor)的第一个粉末作品是他在一九八〇年从印度旅行回来后创作的。如果说这些雕塑家成熟的个人风格最先被认识是在这个时候的话,他们的审美观,他们用以实现意象的手段,以及潜在的教训都能在二十世纪七十年代后期的作品中找到影子。这些最终都因为他们个人的独立审美观在经过一段长时间后已成熟,而能在社会关系中发现其踪迹。

英格兰的艺术学院在大部分英国艺术家的心目中占有非同一般的地位,一个海内外艺术院校无法比拟的地位。英国学生一般用六、七年的时间在艺术学院学习,虽然很少会长时间在同一个地方学习。“基础学习”后,就会增加特别在校课程和研究课程。最好的情况是,学生能有更广泛的学科和接受大部分在学院兼职的专业艺术家指导的机会。在二十世纪七十年代中期,有两所学院被认为是雕塑界最好的:皇家艺术学院和圣马丁艺术学校,这两所学校都在伦敦。伍德罗(Woodrow)和迪肯(Deacon)在圣马丁艺术学校学习过;克瑞格(Cragg)、迪肯(Deacon)、维尔毛斯(Vilmouth)、温特沃斯(Wentworth)、韦伯(Webb)和怀尔丁(Wilding)在皇家艺术学院学习过。虽然他们不都是同一时期的。

圣马丁艺术学校是一个雕塑创作中心,安东尼·凯罗(Anthony Caro)及其他学者包括非利浦·金(Phillip King)、威廉·塔克(william Tucker)和蒂姆·斯科特(Tim Scott)把他变成了以抽象方式审美为主的雕塑学术研究中心。他们都在学校提供的两门雕塑课程中任教一门。他们的工作是以现代派画家的雕塑概念为基础。在二十世纪六十年代早期,他们首先得到了国际上的好评,这还归功于美国批判家克雷门特·格林堡(Clement Greenberg)的文章。它将雕塑定义为自主的、奥妙的、抽象的、不可重复的、而且是独立的,与其它实物有所不同的。对雕塑“形式的完整性”是衡量创作决心的标准,也是其优点。[11]

圣马丁艺术学校见证了二十世纪六十年代一些十分犀利且存有敌意的辩论,是因为它培养了一批具有新观念的年青雕塑家,这些雕塑家影响和感染了许多完全反对现代画派而喜爱扩大了雕塑概念的下一代人。这些年青人迅速扩大了新雕塑观念的范围并在其作品中揭开了从概念性到表现性再到基础活动的各种伪装,正如人们在吉尔伯特·乔治(Gilbert & George)、弗兰纳根(Flanagan)、朗(Long)和麦克林(Mclean)等人的作品中所看到的一样。

在皇家学院,情况有些不同,因为它的教学队伍承担着传统的把雕塑当作一个物质实现的任务,这比从二十世纪六十年代末追溯的圣马丁学校的概念性、表现性的教学工作更具有复杂性和挑战性。相反说来,凯罗(Caro)和他的后继者们肯定了一个观点:即艺术工作的意义和它应有的内容是由消费条件(即它的社会文化内容和发展)、情感表现和“形式的正确性”决定的。

皇家学院在对雕塑新观念的态度更开放,显得不那么教条主义。但也也许其中一个十分重要事实是彼得·卡迪亚(Peter Kardia),他曾在这两所学校任过教,对大部分他的学生包括迪肯(Deacon),克瑞格(Cragg)和怀尔丁(Wilding)有着特别的影响力。卡迪亚(Kardia)的相当大的影响力来自于他严谨的教学。他要求学生用严格的自我提问方式进行学习。在这种方式中,所有类型的学习和创造活动都要被严格地评价。这样,相对于对特殊审美有固执和忠诚信仰的学生来说,在独立完成其艺术创作和遵循传统技术学习的矛盾之间就有了一个程序上的保障。卡迪亚(Kardia)对学生的言行、思想、倾向和先决条件(不允许有主观和推测上的失误)的关心,都对艺术家的独立个性和他们及时分享前沿艺术理论和思想,并最终形成艺术家完整的艺术风格有所贡献。他还培养了一种癖好,将过程和实际制作看成是对艺术创作之始的决定性因素。它不仅是最終形式,也是雕塑的内容。因为他赋予分析创造性过程比完成的实物形式更多



的东西。卡迪亚(Kardia)将精力集中在方式和潜在的教育上,所以尽量避免把倾向变成附庸,就如卡迪亚(Kardia)称的“公爵的赠予”一样,它贯穿了许多艺术学校的训练。

卡迪亚(Kardia)在教学上,特别是学生学习课程上的影响力,深刻地影响了后来学生的艺术实践,其意义深远。虽然这个时期主要的国际雕塑展很少,但唐纳德·贾德(Donald Judd)于一九七〇年在白色教堂艺术馆的展出的作品,罗伯特·莫里斯(Robert Morris)的于一九七二年在泰特(Tate)美术馆的展出的作品,约瑟夫·比伊(Joseph Beuy)的作品和随后于一九七四年在伦敦和当代美术学院展出的作品,总的说来是保持本国艺术家与国外的艺术家并肩共同发展并独具特色的风格的作品。

极少艺术,又称最简单派艺术,相比之下对英国的直接影响几乎没有。二十世纪七十年代的前半期,概念艺术、表现艺术统治着雕塑界。另外,一种称之为“被扩大”了的雕塑,是通过一个于一九六九年在伦敦的当代艺术学院举办的名叫“当态度成为形式”的展览。这个展览先在欧洲大陆进行,并被广泛接受。在它的伦敦展上,参加者有英国艺术家如弗兰纳根(Flanagan)和朗(Long)以及欧洲其它国家和美国的艺术家。展览清楚地显示了这种艺术已成为了一个国际性艺术创作现象。一九七二年,安·西摩尔(Anne Seymour)深刻地归纳了一部分在这个舞台上创作的英国艺术家的作品,并总结了一个名叫“新艺术”的展览。这个展览是她为大英艺术理事会组织的,展览在其主要论坛海沃德(Hayward)美术馆举行。西摩(Seymour)认识到在这些英国艺术家中有两种可分辨出的艺术手法。一种是直接用物质的手段来进行创作,其中有朗(Long)、吉尔伯特·乔治(Gilbert & George);像迈克·克拉格-马丁(Michael Craig-Martin),艺术与语言(Art & Language)等人,则是用另一种认识的手段来创作的。她归纳出的这两种艺术手法既有区别地分离了本体论和认识论的差别,又有紧密地将本提论和认识论的哲学本质联系到一起不同的倾向。这也是罗伯特宾卡斯威顿(Robert Pincus-Witten)在他对美国后极少艺术的讨论中所阐述到的观点。西摩尔(Seymour)再次肯定了这种艺术不是英国艺术独具的现象[12]。她的预言“艺术永远不可能再次相同”,的观点很快就受到了挑战。

不到三年,威廉·塔克(William Tucker)通过对一个雕塑展赞助者邀请信的答复,推翻了西摩尔(Seymour)的理论。这次展览形成了一个国际性的轴心。塔克(Tucker)把这次展览叫“雕塑的条件”。它意味着总结这个模棱两可的词语的两层含义:一是从认识论角度来衡量艺术内容的健康与否;二是从本体论角度来判断艺术作品有无拥有自身的价值[13]。他在“信”中有力地显示了他的观点,并宣告了概念雕塑的生命力。他的结论影响了四十多个来自北美和英国雕塑家的作品,他们中的大多数都来源于抽象意识的创作思维进行雕塑创作。

当大英理事会在米兰举行了名叫“Arte Inglese Oggi 1960-1976”广泛性的展览后,这种倾向就得到了加强。在两集目录的第一集中,绘画与雕塑的表现性、概念艺术和胶片形式被严格地区分开来。但是在实践中,这样的区别是非常难以判断的。如弗兰纳根(Flanagan)的雕塑就难以区别,而朗(Long)和吉尔伯特·乔治(Gilbert & George)则更无从判断。但弗兰纳根(Flanagan)首先提出了这个问题应该如何确定其范畴和定义问题。他认为“雕塑是不能被看成其它事物的,也不能用包括扩大常规概念的方法来看待它,但作为文化创作中更多的声音和适当的基础,雕塑的想法和约束的前提正在展示它本身的含义。”[14]

在一九七六年到一九七七年,嘲讽还在继续。最先是以一个激烈的公众论战开始的。论战是为泰特(Tate)艺术馆购买了卡尔·安德鲁(Carl Andre)的“相等物”系列雕塑中的一些作品(《砖块事件》就是其中之一)[15]的事件展开的。随后又在一个班特瑟(Battersea)公园[16]开始的主要的英国雕塑展能否举行的问题上展开了讨论。其实这个展览只包括了实物基础雕塑,而没有包括具体地基工作,而此时的评论则犯了一个不予考虑所有新个人风格的致命错误。

这些雕塑事件被渲染得过分地浓烈,对年青艺术家来说,形势就更加复杂而多变了。在一九七七年,新近创刊的杂世《艺术表现》(它对固有的问题投入了更多的关注,而比它的对立者——更具国际性和政治性的杂志《国际工作室》减少了对推出艺术家的兴趣)发表了一篇名为《新雕塑浪潮》[17]的文章。作者本·琼斯(Ben Jones)选出了十个平均年龄在三十岁的雕塑家,他感觉到这十个人预示了英国雕塑将开放出新的花朵。这篇文章看起来完全没有估计到大部分艺术家只是他们前辈苍白的影子,而他们的前辈又与塔克(Tucker)的现代画派紧密联系的。尽管如此,这篇文章提供了一个对那时许多生动辩论描述的很有用的索引,即一个对过程艺术的担忧,一个把雕塑植根于风景中的方法,自然手法和组织手法的指责。

从理论上讲,理查德·朗(Richard Long)的艺术作品应该在这两个领域的汇合处,但实际上并非如此。因为在二十世纪七十年代早期,他的作品内容日益向着原始的返祖方向发展,并采用精神流浪者的外表来创作。对田园、乡村的传统暗示常存在于一种佐治亚式的朴素语言中,这已逐渐被一个更普遍的说法所代替,那就是天不变道亦不变的概念,以及师法自然,崇拜自然的观念[18]。他的作品中中对史前人工制品的参照,如史前时期遗留下来的糙石柱和牧场界线,都显示了一种巨石文化的象征风格,一种自然对人的约束力量。美

术馆中保存的远古雕塑、照片以及石、木圈等都显示了宇宙伟大而神圣的力量。它已不是时间的历史感觉,它是地球起着巨大作用的蛮荒时代的产物。由于找到了当代,特别是当代城市的演化的证据就被消除了。利用建立起这种无历史记载的暂存性,利用从浑沌中得出的象征顺序,利用从纯几何形式中引出的无形式性,朗(Long)断言了现代人情感疏远的一种选择性。在他作品中,如《蓝灰色的圈》(一九七九年,化教泰特 <Tate>美术馆收藏),或者是照像雕塑《西班牙内华达山之石》(一九八五年,伦敦安东尼的奥菲 <Anthony d'Offay>美术馆),都用庄严而宏伟的气氛和纪念性,证明了他作品中田园手法的转变以及他将人与自然和谐统一起来的创作能力,(就如在他一九六八年的作品《英格兰》中表现出来的一样。那是一张田野的照片,当中用摘下的雏菊组成了一个十字架),这种统一是与神圣的表现密不可分的,其中心是建立在一种被看作神圣不可侵犯的地方或有神秘不可理解的地方的概念上的。

虽然朗(Long)的作品的庄严性与纪念性上增加的注意力的艺术风格将自己是建立区别出来了,但他依然保持了一部分雕塑家的心态。那些雕塑家都运用各种手法,包括风景设计、自然循环和组织形式。罗·阿克林(Roger Ackling)、汉密施·福尔顿(Hamish Fulton)和戴维·特雷特(David Tremlett)以及戴维·纳什(David Nash)和尼古拉斯·波普(Nicholas Pope)都是其中的主要代表人物。他们的工作涉及散步,也涉及去做基本具体工作和从他们生活的乡村环境中取得未加工的材料。他们都不选择居住在伦敦,是为了有一个更具同情心的环境,也为了去影响他们的艺术与生活上的更近的统一性;纳什(Nash)的思想可能会被他们所有人赞同:“我感到你我生活着的文化使我离自然十分遥远……。我们现有的文化是通过窗户去了解自然界——主要通过汽车的车窗……对我来说,自然和现实是同义词。”[19]

这种审美观和道德原则的结合与国外大地艺术的尝试是不同的,特别是在美国,那里像罗伯特·史密森(Robert Smithson)和迈克·黑泽(Michael Heizer)一样的艺术家创造出了广阔的土地创作,但它却被指责为不仅带有强烈的自我中心性,而且在生态学上也是不正确的。相反的,对于人与自然的唯一性,心灵上的交流和对自然秩序的庆祝,一个禅宗式的对自然认知,并隐含在许多英国艺术家的风景创作中。[20]

朗(Long)在他的雕塑作品中,大量使用不同的类型的石头与木头,这使朗(Long)进入了一个把自然材料综合处理阶段,使他的方法在二十世纪七十年代的英国得到了传播。他既没有利用也没有改变他的天然材料,只是简单地直接之安排在清晰的地面构造中。后来证明:他对极端经验,直接展示的艺术风格颇具影响力。这一方法是直接收集自然材料,并用简洁明确的文字加以说明。朗(Long)的方法实际上是一种对比手法,他对过种与物质都持中立态度,他影响了后来Caro的合作者们——对于他们只有最后的成品才是重要的,当然还有详细阐述其创作的文字和由当地艺术家作出的生动作品。学习朗(Long)的方法,同时又将之隐藏于作品中的审美观中脱离出来是青年艺术家乐于做的事。这方面迪肯(Deacon)与克瑞格(Cragg)的许多作法十分相似。而另一个青年艺术家卡尔·安德鲁(Carl Andre)则完全走的是自己的道路。他被一个叫作“一个广阔的土地创作”[21]的英国风景设计深深地激励。他敏感地意识到利用不论是工业上的组合铁片或是干草捆特殊材料所包含的内容。在他自己的一篇文章中,他说他早期创作的材料是“礼物、脏物、所购物或废渣”[22]。到了二十世纪六十年代中期,他的焦点日益放在了所购的物质上。这样他的木料就像他的金属材料一样,成了标准化的制作元素,所以木料也就从田园组织的结合中被去除了。当他的作品《砖块事件》在英格兰的泰特(Tate)展览时,他被搞得声名狼藉,这幅作品在白色教堂(Whitechapel)美术馆举行的个人展上没有作进一步的广泛展出,而是通过目录以及两个简略的个人采访在《艺术月刊》上的发表。安德鲁(Andre)的观点开始大范围地广为传播起来[23]。在这些采访中,美国人洞察到并讨论了他的作品利用了多种手法包括心理分析、马克思主义、和审美理论。在他的观点中对这些理论的曲解,以及任意的预言和巧妙的解释都冲击着理想主义的情绪。从中天真朴素的透出在英国艺术中;在英国大地中所滋生出的罗曼蒂克情愫。许多安德鲁(Andre)以前的学生与他们的老师在艺术作品并没有反映出它们自己讲话上的观点[24]。此外,在安德鲁(Andre)的金属地面雕塑中,其最后结构有一种逻辑上的不可避免性,那是由形式的独立因素决定的;相反的,在朗(Long)的作品中,他利用象征形象展示了随意而不规则形的元素。

巴里·弗兰纳根(Barry Flangan)与安德鲁(Andre)的主要区别是他利用沙、绳等不定形的材料或利用已发现的形式来创作,不过巴里·弗兰纳根(Barry Flangan)仍然赞同了安德鲁(Andre)的部分观点,即承认物质材料不仅决定了结构,也决定了其成分本身。到了二十世纪七十年代中期,石块,已经成了几乎没有或很偶然才出现在艺术家作品中的物质,染色的布和柱子取代了它成为一种(它比伸展的部分更多分枝)未经加工的绘画物质——他曾用之挂在独立式的“圆顶帐篷”之中,或斜靠在艺术馆的墙边。如果说这些早期作品的水平都不高。那么相反的,天然材料的选择就非常重要了。“绘画的一般原则时常困扰着我。不论用什么方法,不论在什么情况下都可以作成一幅画。在做雕塑时,你



是直接用物质材料,用物理世界来创造你自己的作品……。我希望做的是在其中加入视觉与物质的创造和主张。”[25]这是他在一九六九年一次谈话中提到的。这段话暗示了概念性思考与艺术作品相互联系的程度,不过这种程度已被天然材料(如石头)的替代品——人工材料所排除了。到了二十世纪七十年代中期,弗兰纳根(Flanagan)不但减少了创造的感觉,还减少了包括几乎所有结合的影子。他用一种非常极端的消除自我的方法,将注意力转移到自然、有机组织和原形上,这都能在一九五五年的作品《羊羔·鱼》中看到。

弗兰纳根(Flanagan)对物质的态度在他二十世纪六十年代的作品中特别明显地表现出来,这种态度能持续下来是与二十世纪八十年代这一代雕塑家所出现的创作的萌芽有关。七十年代中期,他用物质和主题将他自己与年青雕塑家们联系起来了,这些年青雕塑家中包括有用天然物质和组织内涵来创作的纳什(Nash)和波普(Pope)。

但是如果限制英国赞同者对这种过程基础方法的讨论,那又是错误的。因为它只是一个更广泛现象的一部分,是包括了某些艺术家的创作与 Arte Povera 结合,如古瑟皮·佩隆(Giuseppe Penone)甚至还有约瑟夫·比伊(Joseph Beuy)。在美国,某些类型的后极少派艺术家家中这一艺术理论也有坚实的基础,其中有名的是伊娃·赫丝(Eva Hesse);罗伯特·莫里斯(Robert Morris),一个六十年代此方面的主要代表者,在他的文章中也支持这种观点。[26]

从二十世纪七十年代起,迪肯(Deacon)就一直将各种各样的材料联合使用,其中有石膏、麻胶布和鸡粪等,并将它们用于广泛的操作之中。在一九七一年到一九七二年的作品《满盒子物体》中,他描绘出了一种复杂的转变,他将这个转变投射于他从朋友手中接管的一系列物质的艺术品中[27]。到了一九七四年,他开始对这种物质的表现性基础操作感到不满意了,一方面是因为他觉得自己的创作逐渐有了一种固定的模式并他对此变得精神涣散了,另一方面是因为他开始对能制造结果的物体产生了兴趣,不再将那些物体只看成是行为的副产物了。结果,他开始创作一种可辨别的实物,虽然这并不简单,他从便宜且可随时得到物质——如石膏和垃圾堆及拆毁房屋的地方找到的木料中来开启一种新结构。

托尼·克瑞格(Tony Cragg)回忆起他在二十世纪七十年代开发的物质材料的多样性以及这对他以后工作的重要性时说:

“我有一个能在英国长期学习的机会,我在艺术学校学习了七年,而且我想我在那时大量的创作,不是将它们视为已完成的工作,而是当作一部分的事物:(它包括)许多物质材料中的改变:切割、收集、移动、安排、粘合到一起以及体验这个物理世界……。以作品《出租车》为例,这件作品中处处都有绘画。我想它是我在一九七四年左右的作品之一,那其实是创作作品的一种相同方法,只是它看来十分的不同。它们没有被真正地组合到一起,所以人们会感到它是一个雕塑,它们就是我每天在工作室做的所有工作。”[28]

正如我们在他七十年代中期为各种展览所创作的立方体作品中所看到的一样,物质材料开始成为任何能得到、便宜和随时可提供的物体。如果说方便和经济在这个图片片断中有着重要位置的话,那么当物质材料进入雕塑创作中时,它就几乎不能保留它以前的可辨认性了,虽然它使以前生活的迹象变得令人讨厌。尽管它在城市的任何角落不断、反复地出现,但它并不被看成是城市生活内涵的物质载体,而是被认为是十分相反的东西——仅仅是物质。[29]

但是对艺术创作而言物质材料所做的已逐渐获得了更大的重要性。从简单地把它放在格子或立方体结构中,到克瑞格(Cragg)开始用更复杂的方法将它形状化或改变它,并不是像《金属罐头与木头》(一九七六年,私人收藏)中所看到的一样去转换它,艺术与物质间的属性都得到了升华。在这个雕塑中,一个罐头被水平地刻为几个层次,被重新构成原来的形象以便能够在每部分之间夹入一些木片。意象与结构,实物与抽象形式被既分离又结合地溶进了雕塑,使之在形式上更很简单,在内容上更丰富。

比尔·伍德罗(Bill Woodrow)七十年代早期的作品与人类在大自然中的活动,如把风景带入照片和已发现的形式(如木棍)组成的艺术作品都有很大关系。二十世纪七十年代,伍德罗(Woodrow)在相对沉寂了几年后重新开始创作,他避免明显的乡村式的内容和他早期雕塑中的自然物质材料——那些是他从离工作室很近的街道上拾来的被人废弃的物质。在他许多作品里,他从当地环境中收集材料(吹风机和破的真空清洁机),把它们放在一起成为一个混合物,接着像做考古工作一样地挖掘它们。这是一个可笑的倒退,是那种利用它又使之神圣化的倒退。这一创作方式同样也出现朗(Long)的艺术作品中。在另外一种创作中,一定数量的自行车车架被拆散来做成一个巨大的玩具风车“图画”,挂在艺术馆墙上。在伍德罗(Woodrow)用《双盆》(Twin - Tub)——他在“实物与雕塑”展上展出了的创作,他没有创造新的形象。相反他限制他自己去参考原始物质材料。通过过程之间的对话,物质与形式的掌握,使艺术的意义自然地增加了。

在二十世纪七十年代晚期英国的艺术事件中,伍德罗(Woodrow)对乡村或田园的联想的拒绝并不是特别的不可寻常。他在工具上找到了平衡,这种平衡是对已丢弃的用具,对其它已发现的人造工具的平衡。这些人造工具包括可利用

的木材的长度,片状金属和麻胶布,来进行新的艺术试验。另外迪肯(Deacon)与克瑞格(Cragg)作为中立派艺术家也从环境中搜集利用的废物。事实上,大部分雕塑家在七十年代利用的木材都不是来自于拆毁房屋的木材,也不是来自于木材园的木材。许多艺术家是从森林、岸边和乡村等地收集木材的,既是为了“自然国家”的口号,也是这里木材的特殊结构性质和随时集体的创作意图的可塑性[30]。对于波普(Pope)和纳什(Nash)的艺术作品和艺术观念一起被《艺术描绘新闻浪潮》中副标题为《乡村隔离》的文章所讨论,人们喜爱他们在“雕塑的条件”展览中的作品[31]。在他们每个人的作品中,某种对材料连贯性质的推崇,某种对组织形式的敏感性,以及某些正在接近工艺基础相等物的东西,都能在其中辨认出来,虽然方式中的规则被多种方法一个一个地阐明。

纳什(Nash)已经做了各种各样的具体工作:将实物安置在森林中,全部用树,如桌子和梯子;以及要到很多年后才能被完全认识到的植树活动。自从一九六七年他移居威尔士后,他一直用倒了的树来工作,不愿意破坏活着的。他乐意与材料随后的境遇有联系,经常采用的仍是绿色的树木,如在《架上的三个蛤贝》中所看到的一样。在作品中没有干透的木材不可避免地有了裂缝,这就决定了那些雕刻木球的最终形式。与朗(Long)和汉密施·福尔顿(Hamish Fulton)一样,纳什(Nash)希望在自然界留下他行为的最小影响,但与他们不同的是,他关于接触材料的概念只是足够能给它生命,包括带入建设的和雕塑的实物到世界上来。

尼古拉斯·波普(Nicholas Pope)的创作具有很强的绘画性,他的工作开发出了有最简单形状与形式材料的多样性。这种有机的结合支配着他七十年代后期的作品。成堆单元的柱子经常是很确定的,所以一个支柱就获得了艺术创作中的全部含义(图19)。这些成堆单元的柱子,在被紧密放在一起的相似单元的线条中,呈现出一个水平的定位,就如在《白桦林的轮廓》(一九七九年,雷休斯 < Ray Hughes > 美术馆,布里斯班,澳大利亚)中所看到的一样。第二种是由巨型独石雕塑和体积雕塑所组成的;当材料是木材时,他们用把发叉圆木捆在一起的方法,来构筑作品,如在《圆管》(图20)中所看到的;当材料是粉笔或石头时,他们采用简单的有机形状,这种形状是来自于留下了工具雕刻过的明显痕迹。如果说在组成和构造这些作品上他对朗(Long)和弗兰纳根(Flanagan)所确定的艺术创作方法上有十分明显的反叛倾向的话,那么不管怎样,波普(Pope)用建立在自然和组织上的审美观做了更深一层的改变。这里有一个他在八十年代关于他工作非常有代表性的评论,这个代表性的评论观点是建立在“实物”的观点上,也建立在其物质的“事实”的注意力上,这个代表性评论是相较于许多同时期艺术家对广泛不同意见的评论。波普(Pope)在评论中这样说道:

“《狂野之区》的艺术家画展是很守旧的……。虽然有许多大面积的地方没有上漆,但其中只有一点创新,即留下的特征是少之又少。不过作品边上的点和面都十分清晰。那是由一种名叫“森林长者”的石头做成的,这种石头包含了大量的硅。它能反射光线并能使光线有一种很饱满的红色。”[32]

波普(Pope)对之所下的结论“总之,这些都与审美观有关系,”缩小了理论上的论述广度,这种广度是联想涉及自然和有机而形成的理论的一部分,在这个理论中,这样的雕塑被接受了[34]。在他最近的作品中,他使所谓“新英国雕塑”的作品中找出了包含内容更广的艺术,从而创造出了有机图形和抽象有机图形之间的隐喻性的一致。

在经历了巴洛克形式主义和罗可可矫饰主义浸淫后,从十八世纪开始,景观设计构成了英国艺术的主要传统。因此,许多作家应该但却没有将一些最新的表现形式与早期的实例结合起来的现象也就不值得惊奇了。如果拿一种可以用语言表达的情感把朗(Long)的作品同理查德·威尔森(Richard Wilson)和福尔顿(Fulton)等人的田园和风景作品作一些比较的话,能够发现朗(Long)的作品是更具有吸引力的艺术,就像波普(Pope)和弗兰纳根(Flanagan)的作品一样,这种更具有吸引力的艺术是与一种广泛的传统联系在一起的,并得到人们的认可,其传统中包含了赫普沃斯(Hepworth),并最终回到了史前的以及旧石器时代的作品中[34]。他们对艺术有一种担忧,这种艺术是建立在原始模型和人与自然的和谐的相互关系上,其相互关系不仅包含了物理上的,也包含了精神上的密切关系。从二十世纪七十年代中期开始,英国艺术家的作品中有了大量与国外相类似的事物。但是在英国有一种特别的恢复了活力的传统,即一种在二十世纪八十年代继续吸引产生新转变的传统,这可以在安迪·戈德史沃斯(Andy Goldsworthy)——一个与他的良师益友纳什(Nash)有着相同哲学观的拥护者,的作品中看到实例。戈德史沃斯(Goldsworthy)的雕塑由最简单派艺术构成,主要是在风景设计中用很少的而且很短暂的表现。这种表现被记载在美丽的照片中(图21)[35]。但是由于出现了太多这类风格的作品,这就使之有了一种异想天开和稀奇古怪的危机,一种纯粹的逃避现实主义的危机,这个危机用无价值性混淆了抒情性。

对许多与歌姆利(Gormley)和迪肯(Deacon)同一类的人来说,这种田园式的、朴素的艺术不仅不符合他们实际的都市化的经历,而且这种艺术在对“自然”、“文化”和乡村、城市的概念假设上,是不会有任帮助,这使它对于自然、文化、乡村、城市概念的认识显得过于罗曼蒂克或者说是显得天真幼稚。对



他们来说,这样的思维产物需要被批判地接收,而不是全盘接收或照搬。歌姆利(Gormley)的《自然作品集》36(一九八一年,伦敦泰特<Tate>美术馆收藏),其作品中有镀铬的物体,有自然与人造的选择,并且都非常的有序,使作品进步性地上升了一定程度,就像是依照一些科学原则分了类一样,创造出了具有社会内容的人类与物体的联系。这种联系就像放置一个鸡蛋和手榴弹并用枪纵向击穿其中心点一样,它们在形式上几乎相同;这是一个有说服力的并置,它使怀旧与幻想要求得到了完全自然的、毫无阻碍的释放。歌姆利(Gormley)的作品就是一个典型的代表,他的作品在二十世纪八十年代早期变得十分重要,他的作品既不散漫也不具说教性:它通过视觉效果和体现语言的结合来表现内容,它依靠对物质、过程和形式,以及对雕刻想象力的内在了解来转述它的意义。

一九七八年理查德·迪肯(Richard Deacon)到美国去了一年,这一年中他限制了他的绘画。从他一九七九年回来,并且开始再次做实物时,这种通过过程、物质和形式来建立意识的要求成为了他工作的中心。通过他的绘画,他逐步形成了一种更有机的简单结构形态学。他的作品似虚的形状,与他早期的直线和角形结构十分不同。在寻找这些有机形式的三维空间相似物的过程中,他开始利用如金属、木头或麻胶布等物质,大多数的物质材料是片状的或薄条的,都是他得到的二手货;他还开始利用压制薄片和敲打铆接的技术,这些都是比基本技能更特别化、具体化的工作。迪肯(Deacon)给他自己塑造的风格是一个“装配工”,是与雕刻者和模型塑造者截然不同的操作工,并且将他的方法不仅看作是一个实现意象的工具,而且看作是富有深刻含义的雕塑内容的一个基本部分。他这样说道:

“我仍然保持我的观点,那就是将一样东西放在另一样东西的顶端,通过一个小片把它们连接起来与将一样东西搁在另一样东西的顶端,并把它多次地粘到一起有着相同的涵义。那些建设活动与我们的方法相类似,我们通过这些方法来了解世界上有含义的事物,或者说是来了解赋予它们含义的事物和隐藏在它们后面的事物。我认为所有的那些事物都是建设性过程的一部分。我还认为创作对语言有着意义深远的联系。语言的一个最主要功能就是描绘或改变世界。它既不是你的事,也不是我的事,而是我们大家的事,它存在于我们与所有的物质之间。创作不是相似的。”[37]

十年间持有这种观点的怀尔丁(Wilding)、歌姆利(Gormley)和迪肯(Deacon)都有关系,尽管他们之间联系较为松散。通过将某些手段阐述得更具说服力,通过依靠隐喻的方法而不是靠象征的原始模型,他们使艺术逐渐趋向关注艺术作品的最后结果并得到永久的和固定的实物创作方法,而不是采用他们在学生时代所用的安装、象征或文学上的生动画面的手法。这样,他们能够使他们的艺术具有更丰富的内容。虽然怀尔丁(Wilding)承认“创造和创作的过程总是作品的主要动机。”她的作品,与歌姆利(Gormley)和迪肯(Deacon)的一样,都不是与外界隔绝的,也不是唯物主义的理想。那是因为“当雕塑来到世界上的时候,它就应该把我们带出世界。”[38]通过建立起两个组成部分——两个她作品的组成部分之间的一种二元关系,如《无题》(图22),她成功地支持了世界、人类应对独石的组成部分的相对自然与谦虚度的观点,他肯定了作品的每一部分都属于雕塑世界,都属于艺术的范畴,而不是小的实物的范畴。利用形式、材料和技术,她将雕塑带回来并与实物世界、经历和思想状态相联系。[39]

在安尼希·坎布尔(Anish Kapoor)于一九八〇年开始的名叫《一千个名字》的一系列作品中,包含了从物理和文学内容到形而上学的内容,这一作品导致了他艺术上的转变。那些小而简单的形状的外层是用的一种发光的颜料,颜料溢出到地板上在每个部分的周围形成一个光轮,使整个作品看来像是在太空旋转的星座。这种反物质化和发光形式的印象是坎布尔(Kapoor)对艺术探求的中心。不是物质的艺术,而是精神上的状态。通过看来脱离现实的但又占据了空间的作品,激发了眼睛的兴趣并且拒绝接触的作品。作品看起来只作为颜色和光线存在,没有结构和表面的作品的一丝痕迹。这样的表现手法使坎布尔(Kapoor)能够实现具有抽象性和神秘性的雕塑。[40]

对于前辈艺术家所创造的雕塑方法,这些艺术家中没有一个人做出了直接或是突然的改变或反叛,因为先前的创作都是建立在固定、独立存在的实物的基础之上的,即多方面的、多媒体的、短暂的和环境性的雕塑方法。甚至当他们确实创造出了。而凯罗(Caro)和许多他的同事的作品有意向简单、清楚和单一的形式发展时,没有阻止让雕塑有了更多不同的、形成对比的观点,虽然他们的作品明确地宣告了它们作为单独的物体部分存在于世界上,但是作为雕塑来说,它们又不是与世隔绝的,而是在寻找一个更广的范围,通常是抽象的、在审美领域之上并远远超过它的更多的内容。“实物和雕塑”展览中的评委所间接提到的正是这个舞台,尽管有点不太明确,也有点模糊,但他们把那些作品看作“既不具比喻性,又不具抽象性,也不能被称为心不在焉的作品。”[41]

虽然这篇文章观点模糊,但却清晰地指向迪肯(Deacon)、坎布尔(Kapoor)歌姆利(Gormley)的雕塑作品,并且还包包括怀尔丁(Wilding)和赫西尔里(Houshiary)的作品的,但它并不适用于伍德罗(Woodrow)和维尔毛斯(Vilmouth)的雕塑,它也不能对克瑞格(Cragg)最近的创作有什么帮助。

克拉格-马丁(Craig-Martin)于一九七二年举办的学术展览“新艺术”中,他的作品中继续紧密地保持了对自然、艺术地位和创作过程地位的关系,这也是十年中最首要的概念辩论题目。虽然在表面上它是站在一边的,但它的优点也可以说是它的起源是因为他不同一般的生存经历。出生在都柏林,求学在美国,一九六六年移民英国,于是他作为一个艺术家在英国成熟。多年中,克拉格-马丁(Craig-Martin)创作了许多作品,那些作品在抓住当时的艺术客观因素和其预示性上都独具优点。《一棵橡树》(一九七三年,堪培拉,澳大利亚国家美术馆收藏)是这种类型的一个例子。光秃秃的美术馆中有一个盛满水的玻璃杯放在架子上,陪伴它的只有一张说明,在说明上有一段对这位艺术家的很短的采访,采访记录中他对一个迷惑的采访者“解释”道:房间中的物体,实际上不是一杯水而是一棵橡树。虽然它的主题是作为克拉格(Craig)艺术创作中的一种过程的转变——事实上它是称为一种变质的艺术,一种精炼的格言式的简洁表达和一种视觉构想手段,是一种创造性的艺术;但是这种主题与当代概念艺术内容中那种单调无味的散乱特性完全相悖,就使得作品具有了一种将作品带上护身符的特殊效果。

一九七八年的墙壁绘画同样有着丰富的那种格言式的简洁内容,这种格言式的简洁是克拉格-马丁(Craig-Martin)作品的标志。不过此时作品中的平衡性改变了,其原因正如这位艺术家自己所说的“作品中的视觉影响力比概念影响力要多得多[42]”。潜在的观点再也不能从它们正式形状中引伸出来,用最直接的方式表达艺术实物也不能被完全地与文字结合,只能被视觉经历。尽管他早先建立了一种经验和信念上的矛盾,但是现在经验自身也证明了它是矛盾的,应用起来很难调和。

后来,马丁作了这样一幅画,将普通家什的轮廓绘出,通常是家用的物体,如梯子、枪、球、灯泡、桌子和剪刀等。它们被用一种简单的轮廓线条风格画出来,就像儿童书籍或是图表上的那些图画类型一样,每一件物品都被重叠在另一件的顶端,这样来形成一幅种种物品混杂的、邻接的画面。每一个形象都保留了它自己的特点,但却没有保留它的相对尺寸大小,而是都用一个相同的尺寸标准画了下来。在这样的混合之下,一个斜面就形成了。它被设计在美术馆的墙壁上,图画大小是由墙壁表面积所定的,然后用黑色的磁带线勾勒出它的轮廓。正如克拉格-马丁(Craig-Martin)指出的那样:“作品的最终形态是暂时的,显而易见的,也是非物质的,但经历的存在却是具有压倒其它事物的优势。当展览结束后,磁带线能够从墙壁上取下来,绕成一个球。在墙上会留下任何痕迹[43]”。马丁要在艺术作品中将引起的高贵的艺术作品和抽象的艺术作品之间,在欣赏和命名之间的不稳定因素中找到艺术的平衡主要物质是如此的平凡而熟悉——他们是无个性特征的,标准化的物质生产的实物,这个事实在引导视觉和文字知识之间的相互作用,以及概念理解和经验理解之间的相互影响的注意力方面,有着决定性的作用。

一九七八年克拉格-马丁(Craig-Martin)还发表了一篇文章,事实上那也是一系列的格言,名叫《把事物看作图画》。在文章中,他关于图画的概念形成了一个系列评论的核心,就像害怕被猛刺的剑伤一样,它避开了许多由于引入象征性想象而产生的问题。他的文章用下面的评论来作了一个结论:

“语言、符号和图象都不只是我们对于这个世界的经历的方方面面。它们与我们经历的是什么和我们是怎样经历的,以及我们对于这些经历的理解是紧密相联的。它们是互相依靠的。名字、图象和符号如果离开了其中的任何一个,那都是不可能的[44]”。

克拉格-马丁(Craig-Martin)在那时对与这种想象结合的创作方式非常小心谨慎。这种想象是对概念内容的支持,就如它与艺术、幻觉和现实问题相联系一样。甚至他发现这些问题的方法也是十分单一的。这就将他与克瑞格(Cragg)、伍德罗(Woodrow)和维尔毛斯(Vilmouth)等下一代英国雕塑家们区别开了。有时,他们的雕塑作品不论在形式上还是主题物质上,都背叛了与上一代艺术家的某种关系。他们追求的是一种包含更多、范围更广的内容。在一九八〇年左右开始的,对一种不同的艺术类型的过渡转变在克瑞格(Cragg)的作品中表现十分明显;这可以在《新石-牛顿的语调》、《红皮肤》和《从北方看英国》这三件作品的比较中看见。

一九七九年,克瑞格(Cragg)在里松(Lisson)美术馆举行的首次个人展览上个性化地展出了与各种不同媒体相结合,含义更为广泛的作品,其中许多作品都没有取名。比如没有取名的一件实物是用了一个长的菱形玻璃片照片的合成,在玻璃片的下面有一块石头,石头的上面有菱形玻璃片和一个石头的水泥模制板。支配创作的想法不是特别的原始,虽然它们表现的内容常常涉及到它们简洁的表达,都是克瑞格(Cragg)作品的一个共同特点。不过有一件作品显得很与众不同。那是一件包含了他的未来作品中将要显示的内容,它就是《新石-牛顿的语调》。作品选用大量的,他周围邻居丢弃的塑料物质的碎片,如干净的瓶子和儿童玩具然后用不同颜色区分开来,接着放在地板上形成一个矩形,并根据它们的颜色范围分类,红色的在一端,然后是橙色和黄色,再到绿色、蓝色,最后是紫色。如果在一开始这个工作看起来与克瑞格(Cragg)先前的雕塑创作几乎没有不同,都是给予了合成的方法,以及选择了物质材料的话,那



么从另一其它方面来讲,它标志了一个转折点。标题就像形式一样,它间接指朗(Long)的创作,现在石头是“新”的,它们是由以前没有的、普通的材料组成的。不像以前克瑞格(Cragg)用木头、麻胶布和从垃圾堆里采集的其它物质做成的作品,这种“发现”的物质拒绝被简单地看作是“材料”。“发现”物质的原始特征非常有说服力地证明了它自己的属性。这就是克瑞格(Cragg)所要展示的雕塑语言。他把材料和主题之间的哲学关系提高到了一个紧张状态。

为了一九八一年在白色教堂(Whitechapel)美术馆的展览,克瑞格(Cragg)在一些墙壁绘画中将这种紧张状态又提高了一步。在作品中,他从相似分类的碎片中建立起旗子和皇冠这样的形象。但是现成物质材料不仅与雕塑的一般原则发生争论,而且同这种双重的无礼貌主义的主题一致,与礼貌和礼仪发生争论。《从北方看英国》是展览中的关键作品,它采用了无数的细小材料构成作品,使人联想到尖刻的智慧和国家的现实与国家价值。后来他的作品遭到了公众的指责,然而艺术界则认为他的作品具有启发性的。《每个人的星期五之夜》是由三块不同颜色的木板做成的,作品被时髦而活泼的主题所围绕,如太阳镜、乐谱和一盘剪掉的磁带,能发出令人愉快的声音。

克瑞格(Cragg)的雕塑不能被轻易地限定为一系列单独的或具有相似关系的作品,正如这个时期他创作的其它作品所证明的一样。例如,在那一年晚些时候一个名叫“二十世纪的英国雕塑”的总结性展览上,这个展览也在白色教堂(Whitechapel)艺术馆中举办,他展出了《五个瓶子》(一九八一年,私人收藏),作品中是由五个丢弃的不同颜色的塑料瓶子构成的一条线。他的把朗(Long)的石与枝的线条的田园式手法取代了,用一种更具挑衅性,更令人讨厌的精神所代替。克瑞格(Cragg)为展览所挑选的作品,其目的十分明显,他要在展览期间让这种“朴实”的作品形成了一个巨大的影响力,挑战了许多约定俗成的艺术观点和统治着当代英国雕塑的权威沙龙。相反,在此前一年,在利森(Lisson)美术馆举办的个人作品展上,克瑞格(Cragg)展出的另外一组塑料瓶子,是在每块地板上放置长瓶子,并在旁边附加一个与邻近墙壁颜色一致的碎片,并组成了一个广阔的轮廓。在这样的情况下,产生的问题主要是关于审美观的,这些问题与构图和相互联系的矛盾,与幻觉和现实的矛盾都有关系;它们与一些羽毛装饰品一起展览出来,让人回想起加斯伯·约翰(Jasper John)的啤酒罐,以及他的上了色的旗子和数字[45]。在《红皮肤》当中,勾勒出了轮廓的形象占满了地面,也占满了雕塑传统观念的所在地,墙壁绘画进入了一个新的但又不太明确的艺术试验领域。

克瑞格(Cragg)被牢牢地拴在了自己创造的单一艺术方式的笼子里,同时也拴在了他对其他人的影响力,但是这些作品还是能够被广泛的接受。在一九八一年,一个在伍伯托(Wuppertal)举行的展览目录上,他将他的主导思想这样谈到:

“在克瑞格(Cragg)的作品中所使用的材料激发了我的兴趣,我喜欢人们在我房间里、墙壁上、地板上这些物理的框架中创作形象,并对此作出情感的回答,学术的回答;优秀的工作,丑陋的工作,幽默的工作,美丽的工作,装饰的工作,这些都是我从物质材料中学到的工作,是像图画一样的工作,是我想要的意义,也是使我大吃一惊的意义;个人关系,政治关系,文化关系,没有关系,都是直接的,就像我能制造它们一样[46]”。

这是艺术内涵的雄浑广度,也是艺术内容的多样性。它将克瑞格(Cragg)的作品与他上一代艺术家的作品区分开来,不是理查德·朗(Richard Long)的石头圈,也不是迈克·克拉格-马丁(Michael Craig-Martin)的墙壁绘画。他的认识:用上下文和伴随的评论使内容成形的办法,使他在众多同类人中受到注意,而对他那些同类人来说,一种自创的韵文内容才是主要的。在这些方面,他成了一个桥梁。

虽然在二十世纪七十年代,许多宇宙中的实物被用在英国艺术家的词汇中,但到了二十世纪八十年代,他们都大致避开了隐喻性和抽象性的内容。例如在理查德·温特沃斯(Richard Wentworth)的早期时代中,他频繁地在创作中使用每日物品(生活中每天都会用到的物品),这样创造出一种表现和含义的概念。在作品《DEE DOUBLE OHAH》(一九七五年,艺术家收藏)中,雕塑的主题在两种特色的方法中被唤起。这两种方法是:标题方面根据语音选择,墙壁方面根据物理性质选择。如锁、链和把,在那十年的后期,由于他自己的原因,他的作品走到了死胡同。直到二十世纪八十年代早期,他才有了新作品出现,如《玩具》(图24),那些作品标志了他思想方向的重新定位,正如评论家菲尼拉·克里奇顿(Fenella Crichton)说的:“温特沃斯(Wentworth)用巨大的精确性迅猛推动了物质内在固有的韵律性,这种推动使它们能够对我们说话,不仅仅是说艺术的语言,而且是说我们生活并生存的这个世界[47]”。

构成《玩具》的镀锌铁和肉红玉髓罐都是被标准化了实物,不过它们的连接点影响了方法,一种将视觉韵律化,将联想双关化——这种双关不仅巧妙,而且在它的双关意义中充满了启发性。《玩具》是在福克兰群岛战争中完成的,也是在英国海军击沉阿根廷战舰贝尔格兰诺(Belgrano)(这是英国用为狂热的侵略主义,来接受国内的喝彩)之后完成的,语源学吸引着温特沃斯(Wentworth),理所当然使他的作品在各种方法中变得充实,尤其是对他来说雕

塑的取名对任何雕塑作品都有十分重要的意义[48]。他在作品当中,视觉上和艺术上的建立了一种相互关系,但常常是矛盾的关系;隐喻是主要方法,如诗一般有韵律的评论是其最终结果[49]。

将普通事物用这样的方法放到一起,使得其结果产生了比事先预料的远远大得多的巨大共鸣,这种概念也存在于波伊德·韦伯(Boyd Webb)的作品中。像温特沃斯(Wentworth),克瑞格(Cragg)和伍德罗(Woodrow)一样,波伊德·韦伯(Boyd Webb)也是从一些实物和材料,如一张麻胶布,一个球和一卷棉羊毛线来开始创作的。利用它们,他建立了一个方案,他计划先摄影,以便他能掌握技巧和变形——这些技巧和变形带到作品主题中去的,最终成为作品中决定性组成部分的[50]。他于二十世纪七十年代创作的作品形成了一种古怪且荒谬的形势,其形势保持了狡诈的消遣性。他于二十世纪八十年代的作品压制了那种截断了的叙述,而采用一种更有影响,更为浓缩的形象,一种不再暗含“之前”和“之后”的形象,但有一种固定的、不可改变的“给予”特性。例如在作品《新规则》中(见图25),太空看起来是紧紧扣住很小而且被压扁了的地球。但是,另外两个天体展示的形式从不同角度述说着水果蛋糕片的往事,慢慢地遨游在宇宙最高层。它的标题看来是暗指了其形象和支柱,当中包含了一个星球,一片到外都有斑点的某种物质,当然还有一个不出名的蛋糕。韦伯(Webb)的作品暗示了一个哲学观点,即激发人们对事物的兴趣比了解事物更重要。

从二十世纪八十年代初起,伍德罗(Woodrow)开始发现另一个新领域。他是用某种新的结合点,获得新的意义,并以韵文式的内容来实现熟悉和普通的事物的变换。他的作品——一个由简单立体物质构成的洗衣机,遭到广泛批评后,他认识到:事实上,任何一种可找到的物体都可以成为新产物。就如《乌鸦与腐尸》(一九八一年,伦敦大英艺术理事会收藏)中所展现的,作品是由两把“死的”(破旧的)雨伞组成的,虽然他创作的目的总是严肃的,但其结果又常常是诙谐而巧妙的。一种少见的视觉灵巧性潜在于伍德罗(Woodrow)最好的作品中,包括《乌鸦与腐尸》,它是抽象类型和转喻省略类型的;还有《电火与黄鱼》(一九八一年,私人收藏),这是一种运用了令人吃惊的联合手法的类型——究竟是鱼在烹饪,还是鱼在温暖它自己?这是一个变幻莫测的,也是令人迷惑而又能引起人们兴趣的,但永远不会确定的问题。

在只用原始物质和过程本身固有的关系中,伍德罗(Woodrow)扩大了他引喻的范围,这一创作方法可在他的《长抽气器》中嵌入的真空清洁剂中看到。这是通过创造新的形象和利用隐含的连接点来实现的,我们在一九八一年的作品洗衣机中找到其痕迹。从那时起,他想象力和组合过程的创作方法迅速的成为其创作的主导。他的创作大多与他二手材料物质属性的经验和直接的生活环境有关。评论——或者更确切地说是旁白,当代社会因其价值规律引起的批判性评论,或者更准确地说是引喻性的暗指,都巩固着他的许多作品。在这种方法下,不仅意义被建立了起来,而且在过去的那几年后,意义逐渐地改变了。“……随着作品的发展,事物变得不再是那样令人吃惊的超现实主义了,但是许多事物变得具有韵味,给人的感觉是:它们不再是《双盆与吉它》中那种简单的评论了[51]”。

他的创作内容是由隐喻来表现的,是由一种视觉上和艺术上的暗指替换来表现的,也是由一种通常与诗歌的一致性来表现的。这种联系在雕塑家的艺术想象力创作中没有被限制。在二十世纪八十年代刚开始的时候,文字的引喻和意义通过创作过程,渗透进了最终形式中去。这能在怀尔丁(Wilding)、迪肯(Deacon)和歌姆利(Gornley)的作品中看到。意义的潜力主要来源于创作过程,这种意义的潜力逐渐融入于形式当中,于是这种潜力获得了其重要性;实物也就成了意象的同义词。迪肯(Deacon)平衡了这两者关系,并将从过程中起源的意义联接了起来,这个过程是与一个视觉词典一起出现的,词典中“语音融合”占有决定性地位。一些标题如《落在聋耳上》就着重强调了这一点。其它的如《在它的脸上》和《这个、那个和它的》等,是他们的口头成语。这些都使他们的作品具有了熟悉性和直接性,而不是神秘性和外来性。对迪肯(Deacon)来说,“诗歌不是由一种特殊的语言组成的,在世界上没有一种构成诗歌的语言。诗歌是由普通的语言所组成的,它与我们对别人讲话时所使用的语言是一样的。赋予诗歌意义的方法是将词语在特别的情况下,在特别的句式组合到一起。……表面的明显性其实有一种潜在的深奥性,它可以相似地在雕塑中找到[52]”。

在这个艺术家群体中的另一些人,如赫西里(Houshiary)的作品还证实了一种注意力,这种注意力是放在抽象形式中也能够表现意义,但它却被用在似是而非非结果的方法上。在《希玛(Himma)》(图26)这样的作品中,她企图用减少作品的清楚的一致性和反对作品可以辨别的实质性来削弱形式的基础(但不是像坎布尔(Kapoor)那样将形式反物质化)。以下是她自己的说明:

“一个垂直的画面(意象、观点、概念、想法)是被固定了的,也是处于统治地位的。一个水平的想法却不是被固定的,而是悬浮在大气中的。”

如果一个实物或是一个意象是关于一个垂直的轴线对称形式的话,它就走向了固定。我探索的是不固定意象,而走到事物的物质性之上去。这样,作品就停留在了这一点上,一个边缘上,或是停留在地球上一个飘浮的地方。



作品是肯定追求一种关于打破整体概念的效果——那里有回声,但回声不是完整的。对于原始模型的危机是它能使意象固定化。通过把整体击碎,打破形状和注入开放性,这就使危机远离了。不对称现象“打破了思想”常规(在人们的感受中,几何通常是思想的缩影)。然而要将水平状态形成一个形象已经变得更加困难——它永远不会有与垂直状态对抗的时刻。……我们应做的探索是发现并领悟隐藏的和不被人所看见的事物之间的对话[53]”。

赫西尔里(Houshiary)的精妙评论概括出了一种方式,在这种方式中,许多年轻的英国雕塑家获得了一种对雕塑的形式语言的复杂理解,而只是将它用在结果当中,这就与凯罗(Caro)那一代的雕塑家有了根本的不同。她的评论还表明了一种区别,这种区别是存在于利用“抽象了的”词汇来创作的雕塑家如赫西尔里(Houshiary)和迪肯(Deacon),和利用艺术想象力来创作的雕塑家如克瑞格(Cragg)和伍德罗(Woodrow)之间。不过这些区别既不是根本的,也不是绝对的。在这种区别中,还有一个重要的巧合性的类似性,它来自于对过程的直接态度。比如伍德罗(Woodrow)和赫西尔里(Houshiary),他们赞同的观点是:创作时不要根据他们自己对控制创作的重要性和接近物质的相似性来进行艺术创作,这一点可以在赫西尔里(Houshiary)的金属雕塑作品和克瑞格(Cragg)的木板作品中看出来。在这两件作品中,对物质材料选择,更多的是靠对结构的方便性的考虑,而物质本身的联合性和表达性则只起了很小的作用。

正如一些艺术家和“实物与雕塑”展的评委所做的评论一样,它概括性地证明了要系统地阐述这种新类型的内容是十分困难的,而且发展一种最恰当的文字句法也是很难的。批判评论家们也第一次摇摆不定了。例如,约翰·罗伯兹(John Roberts)就是一个很典型的例子。一方面他称赞这个展览是一个分界标,另一方面他又把它与二十世纪七十年代艺术创作手法相联系:

“……对于‘新实物趋向’的一种独具新意分理解和概括是具有推动作用的。它的推动作用是它对建立和结合实物来进行创作的方法所显示的将来倾向,抛弃真正的乐观主义……伍德罗(Woodrow)是一个真正的过程艺术家,不仅是因为他在绘画上的兴趣和对发现实物自身的生产注入极大关注,而且还因为他将发现的实物转变成为某种具有想象性物质的方法[54]”。

但是仅在一年后,当他看见了伍德罗(Woodrow)对社会批判的作品后,他对伍德罗(Woodrow)的评价就发生了根本性的变化:

“他的雕塑……不是尽力带我们回去开拓基本的美——他的作品中没有形象而生动的东西——而是去开拓一些离基本的东西太远的物质。通过将已发现的物质和循环的物质结合起来的创作方法,伍德罗(Woodrow)提出了一个更严肃的观点:工厂和工作室的生产圈是一种寄生的生产方法,它只是对现代艺术学习一般操作和技能发生作用,……伍德罗(Woodrow)事实上是在研究具体历史过程的结果。……他不仅是在发掘一个失掉的技术,而且是在总结一种唯物主义论[55]”。

克瑞格(Cragg)的创作遭到相似的评论。他的作品也是沿着一条窄路在前进。下面是评论家迈克尔·纽曼(Michael Newman)观察到这一点后,对他白色教堂(Whitechapel)展览的评价:

“把这些作品放在一起来看,它们可以被看作是对国家的要求和对国家衰落的一个评论,是在那个特定历史时期对英国生活感受的准确反映。在外型结构和碎片之间的紧张关系,现在已经在社会领域中有所反映,在这种社会领域中,外型结构代表了一种统治的中间形象,而碎片则代表了街道的自然直接性。”[56]

对于这种偏好将艺术与社会联系的评论方式成为了二十世纪七十年代后期许多评论家和某些艺术家的主要思潮。不过其他的人,如杰曼诺·塞兰特(Gemmano Celant)——一个有影响力的先锋派艺术的维护者,他强调了克瑞格(Cragg)艺术中单一意义的崩溃,也着重指出了他作品中具有想象力的诗歌式风格[57]。这些方面日益变得不受艺术评论界的重视——以致于一九八三年,这种纯雕塑性、艺术性、形式化的关系才被纽曼(Newman)和罗伯兹(Roberts)概括在他们的文章中。尽管是较少用了教条主义而用了比较极端的形式,但它成了评论的标准形式。正如将在下面的评论中看到的一样,它选自“转变”的目录,这是一个由六个雕塑家于一九八三年在Sao Paulo Bienal 共同举办的群体展览目录。节选如下:

“……克瑞格(Cragg)和伍德罗(Woodrow)把明显具有消耗性的碎石带进了美术馆,重新安排它们,重新把它们分类,然后将它们转变成为后工业时代的象征和标志。在当中我们得到的信息不是通过直接的经历,而是通过电子媒体如录像和电视画面。”[58]

以多种因素扭在一起的创作方法蔚成风气。它为带有象征意义的艺术家提供了良好的生存环境。这些艺术家中最著名的有克瑞格(Cragg)、伍德罗(Woodrow)和维尔毛斯(Vilmouth)。在二十世纪七十年代晚期十分流行的艺术同社会的结合性被阐明了,特别是在英国,其形式是一种被社会所约束和评论的艺术。克瑞格(Cragg)和伍德罗(Woodrow)的作品就十分正确地适应了这样的要求。反面的因素也起着作用。尤其是在英国,一种形式主义的审美观占据了一席之地,甚至在它被贬低了的学术下,也是如此的影响至深,以致于一种以

实物为基础,带有社会性抽象意义的创作风格受到广泛地怀疑。对许多人来讲一开始就去辨别和了解外国人和他们抽象的艺术品是很困难的,因为抽象的内容都包含在了迪肯(Deacon)、怀尔丁(Wilding)和赫西尔里(Houshiary)的抽象的艺术创作中。

在那十年的中期,形势逐渐地改变了,部分人对大作品更感兴趣。不过现在这种大的作品已是随处可见了。部分人对内容的改变和使作品更易被接受的解释更感兴趣。这种艺术大气候的改变不是单纯地区性和仅在艺术领域内的风格更改。例如最简单艺术主义在当时的一篇介绍就证明了这一点。孤独的文字主义者和物质主义者在二十世纪六十年代的读物中就介绍了当时最新的语言学理论。这种理论通过争论语言内在的形而上学方式,破坏了现象学的地位。总之,现代主义过分自夸似的渗透已经打开了对更广泛的、更折衷主义的批判性探讨的大门。

将这些英国雕塑家作为一个群体,从他们七十年代的前辈中区分出来的是他们对象征表达的隐喻的偏爱,对诗歌式省略法而不是对文学和散漫内容的喜爱。另外,还有他们将视觉上和语言上的引喻融合成一个浓厚的、具有影响力的形象,但是结果并不是相同的。一方面,像伍德罗(Woodrow)和克瑞格(Cragg)这种类型的人,意义可以是被暗示的不是被决定的,因为他们把内容看作是必然会改变和适应最终理解的。在伍德罗(Woodrow)对作品“一篇展开的记叙文能用多种方法多方面地来阅读它、理解它”的说明中,他阐明了采用诗歌般形式的感觉:那是一种口语的感觉。与之相反,其他的人如迪肯(Deacon)和怀尔丁(Wilding),他们常常是通过一种意象、物质和标题间的相互作用仔细地寻找固定关系的方法。其结果是离我们对熟悉的、本国的、“诗歌”形式的使用更远了,而离文艺复兴时期概念似乎更近一些。在这种创作方法产生的复杂结构中有一群词语和形象,一种丰富的意义和引喻。它们能够被隐藏或被发现、被表达出一种独一无二的和谐和一种单纯的思想艺术[59]。抽象和比喻在此处几乎没区别,因为所有的东西都与意象和实物的建立有关。[60]

一九八一年左右,这个群体中的一些雕塑家展出的作品出现了探索的新道路和方向上的根本改变。在此种情况下,他们的出发点都是在一九七八年的那段时期,潜在的想法,以及他们在其中得到共识的语言,他们已经萌芽了的思想在几年后成熟了(通常情况下会更长)。邻近的国外对立者,不论是英国还是外国,它们对于思想、观点的相互补充,甚至对于发展形式上和想象上的关系都作出了贡献。过去的五年间人们听到了独立的声音和不断增强的自信心,使那些古怪的癖性——它们是欺骗众多英国雕塑家的根源——不再靠近。

当这个最新的群体保护了他们在国际艺术舞台上的稳固地位时,他们仍然保留了国内的组织。不像他们的祖师,如朗(Long)和弗兰纳根(Flanagan)仅是过去艺术传统延伸的一部分[61]。他们与当时的许多德国、意大利和美国的画家一起,共同致力于对新技术的探讨,这些探讨对具体的内容来说并不特别,但对一个特定的历史时期却是特别的。这样,他们就不会在封闭与隔离中发展。许多极少艺术派画家,先锋艺术家后极少艺术派画家的作品对他们的审美观有着决定性的作用,并由此诞生一些本土产品。但是,虽然他们继承了二十世纪七十年代的一系列辩论的确是具有国际性的,但是他们在有某种本国标志的形势下成熟起来了。他们在这种辩证法之外,每一个人都锻炼了独立魅力的眼光和想象力。

注释:

[1] 见 Richard Wentworth 的《在雕塑展中》一书(由伦敦,大英艺术理事会, HAYWARD 美术馆,螺旋美术馆,一九八三年出版):143页

[2] 另外的三个艺术家为 Edward Allington, Margaret Organ 和 Peter Randall - Page, Cragg 没有被包括进去,因为他前一年在 Arnolfini 美术馆举办了展览。

[3] 自从 Moore 和 Hepworth 在二十世纪四十年代受到了国际好评后,众多的“不同时期”的雕塑家就紧跟着出现了。在二十世纪五十年代有“对几何害怕”的雕塑家;在二十世纪六十年代有克瑞格(Caro)和新一代雕塑家;在七十年代他们被安·西莫尔(Anne Seymour)组织起来在 Hayward 美术馆举办了一个名为“新艺术”的展览(包括了 Michael Craig - Martin, Barry Flanagan, Gilber & George 和 Richard Long 等人)。

[4] 例如,他们七个人被作为最年轻的一代雕塑家组织起来,举办了一个关于英国雕塑名叫《Entre el Objeto》的展览,展览是在一九八六年一月二十八日到四月二十日举行的。

[5] 引自于 Anthony Reynolds 的文章《时代精神》,《艺术月刊》六十二期(一九八二年十二月——一九八三年一月):11(最后的斜体字就是本文引用的)。

[6] 见 Lynne Cooke 的书《在协调中:二十世纪的绘画雕塑家》中的“完整作品的重新定义:二十世纪的绘画雕塑家”(由伦敦,白色教堂美术馆 Whitechapel Gallery,一九八六年出版)。

[7] 引自《实物与雕塑》(一九八一年,由伦敦,当代艺术学院;布里斯托, Arnolfini 美术馆出版):第5页。

[8] 同上,第20页。

[9] 同上,第17页。

[10] 同上,第37页。

[11] 在一九六九年被送到悉尼大学的《力量报告》中的“先锋态度”中, Greenberg 认为“形式的正确性”是最终的决定因素,还认为“艺术的优劣是依靠被激励过的感受关



系或主张,而不是其它的任何事物。更高级的艺术是用另一种语言来表现的,那就是形式的正确性。”见 Hilary Gresty 为《一九六五年到一九七二年——当态度成为形式》一书(一九八四年,由剑桥的壶之园美术馆 Kettle's Yard Gallery 出版)作的序言中:第8页。

[12]参见 Robert Pincus - Witten 的《后极少艺术主义》一书(一九七七年,此书在纽约出版)。

[13]艺术史学家 Albert Elsen 在随后认为 Tucker 正处在危机之中,他正成为“他那个时代的 Charles Blanc 和 Adolf Hildebrand,一个学术的抽象艺术的发言人。”(见 Albert Elsen 的文章《对 Wklliam Tucder 的早期现代雕塑的回顾:Rodin, Degas, Matisse, Brancusi, Picasso, Gonzalez》,发表在一九七五年到一九七六年的冬季号第三十五期《艺术杂志》上:138页)。

[14]引自《Entre el Objeto》(参见本文注释4):233页。

[15]最好的讨论和防御是由 Richard Morphet 所定的文章《Carl Andre 的〈砖〉》,见《伯灵顿杂志》一百一十八期(一九七六年十一月号):762-767页。

[16]一九七七年,大英理事会在伦敦 Battersea 公园举行了“当代英国雕塑二十五周年纪念展”,展览云集了将近五十位雕塑家,他们中最年轻的是 Nicholas Pope Tony Cragg,展览的目录文章是由 William Packer, Bryan Robertson 和 Barry Martin 联合写的。

[17]见《艺术描绘》杂志第八期(一九七七年九月号)上 Ben Jones 的文章《雕塑中的新浪潮》,14-17页。

[18]Long 的评论继续表达了这种乔治亚式的态度,正如在作品《五,六,拾起棍子来》(一九八〇年创作)中所看到的一样。这个题目源自于一首儿歌:“我爱这个世界是因为我发现了它,有高山,也有美术馆,真是一个工作的好地方。”例外,也可以在 Gabrielle Jepsom(Richard Long)(马萨诸塞,剑桥:Fogg 艺术博物馆,哈佛大学,一九八〇年出版)一书中看到。

[19]见《全方面》第十期(一九八〇年春季号)中 Daved Nash 的《David Nash》一文。

[20]一些其它的因素帮助加强了这种趋势,包括为雕塑家在森林中建立住处,其中最著名的是在一九七七年开始的 Gizedale,还包括在城市以外发展作为雕塑家半永久性工作地点的公园。全面的参考请见 Peter Davies 和 Tony Knipe 等人所著的《地点的感觉:景观设计中的雕塑》(英国桑德兰:桑德兰艺术中心,一九八四年出版)。

[21]见《国际工作室》(International Studio)193期(一九七七年三月——四月号):126页 Andrew Causey 的《英国大地艺术中的空间与时间》一文。

[22]参见《全方面》杂志十四期(一九八一年春季号)中 Dave King《最近木雕中的发展》一文。

[23]见《Carl Andre 在他的雕塑上》上文,《艺术月刊》十六期(一九七八年五月号):5-11页,及十七期(一九七八年六月号):5-11页。

[24]例如可以将下面两段话作个比较,Andre 的评论是:“但是,如果我的创作有任何重要性的话,我就会将我现代派艺术主义的担忧介绍于世,如工业材料。”(引自《Carl Andre 在他的雕塑上〈下〉》,《艺术月刊》十七期,一九七八年六月号:第8页);另一个是 Caro 就他结合的钢雕塑上所断言的:“它不会与工业用途有任何联系。”(引自 John Graves - Smith 的《铜人与他的后来者》,《艺术月刊》二十二期(一九七八年十二月至一九七九年一月号):14页)。

[25]引自《Entre el Objeto》中(参见本文注释4):233页。

[26]Hesse 的作品于一九七四年在伦敦的 Mayor 美术馆展出,另外一个展览于一九七九年在白色教堂美术馆举办,出版的许多文章和 Lucy Lippard 的专题文章都确信,她的创作,她的审美观和她的角色是为世人广泛知道的。Margaret Organ《实物与雕塑》中的观点(参见本文注释7)对 Hesse 是有所影响的。

[27]Richard Deacon 的作品《满的盒子实物》一九七一年或一九七二年(卡尔地夫:Chapter 艺术中心,一九八四年)。

[28]为《Entre el Objeto》录像版对 Tony Cragg 作的没有发表的采访(参见本文注释4)。

[29]这种满的概念是一种中立的、不相同的物质,部分起源于 Caro,他从二十世纪六十年代起就用这种方法来看待物质。在二十世纪七十年代 Tucker 用零碎的木块创作了许多作品,将这些木块看成是中立的物质——“穿梭机”——这正是 Richard Deacon 所羡慕的。

[30]“荷兰榆木之灾”,它破坏了大量的树木,使许多木料变相对廉价。众多雕塑家,包括上一代的 Phillip King,都开始利用这种木料作雕塑。

[31]Nash 要求 Tucker 选他的原因是:“他(Tucker)想要一些古怪的作品出现在展览上,这样来努力且平衡调节他自己雕塑环境条件中的偏见。我的作品看起来像那一个从公司中脱离出来的一个稻草人。”(《六十个季节:David Nash》,格拉斯歌,第三只眼中心 < Glasgow, Third Eye Centre > 一九八三年)。

[32]见 Nicholas Pope 的《Nicholas Pope》一文,《全方面》十一期(一九八〇年夏季号)。

[33]King(参见本文注释22),他阐述了一种联合,这次他是这样展现观点的:“……这种联合提供了一个能够操作的、具有同情性的、合理耐用的雕塑手段。它是一种中立的物质,一种生态上的声音,它的工作中包括了最简单和最直接的过程与活动。”Peter Randall - Page 参加了《实物与雕塑》展,但是他与 Pope 有着更密切的关系,不仅仅是他们对“第一原则”在雕刻和对 Brancusi 仰慕的回归上,他认为“石头能够在面对我们时让我们有一种存在的感觉,这是一种其它的二手物质和人造物质所不能够的。”(引自《实物与雕塑》:29页,参见本文注释7)。

[34]见 Causey, (注释21):122页。

[35]见 John Beardsley 的《大地艺术和它的超越》(纽约:Abbeville 出版社一九八四年

出版):50页。

[36]这种批判的尝试找到了某种历史调查性风景设计创作的、风格和传统创作的平行处,如 Raymond Williams 的《乡村与城市》(纽约:牛津大学出版社一九七三年出版);以及 John Barrell 的《风景设计的阴暗面》(纽约:剑桥大学出版社一九七七年出版)。Barrell 在书中讨论了一九七七年大众对国家挽救 Stubbs 的作品《晒干草的人》和《收割的人》的要求,和来自所有政治领域评论的多样性,这些评论在为 Tate 美术馆保存作品上是有先进作用的。虽然那是一个巧合,是这种形势之间的一个对照物,它事实上对支持问题中的创作是有一致性的,它一直充斥着《砖块事件》创作的前几个月,并在二十世纪七十年代末期使英国艺术界个性化。

[37]见(B.P. 报告),索斯安普敦艺术馆(Southampton Art Gallery),一九八五年,引自《Entre el Objeto》(参见本文注释4):233页。

[38]同上,236页。

[39]为进一步的说明请看 Lynne Cooke 的《Alison Wilding:负担和混合物》文,选自《Alison Wilding》(伦敦:螺旋美术馆,一九八五年出版)。

[40]为进一步的说明请参考 Kapoor 的早期作品,见 Lynne Cooke《记忆法的迁移》文,选自《Anish Kapoor》(Kunstnernes Hus Oslo,一九八六年出版)。

[41]见本文注释7。

[42]见为《Entre el Objeto》的录像版对 Michael Craig - Martin 作的没有发表的采访(参见本文注释4)。

[43]Michael Craig - Martin(南斯拉夫,扎格拉布 < Zagreb >; 工作室美术馆,一九八一年)。

[44]Michael Craig - Martin 的文章《将事物看作图画》,选自《艺术描绘》十四期(一九七八年十月号):14-15页。

[45]Johns 成为了一个主要展览的主要对象,这个展览于一九七七年十月在纽约的惠特尼(Whitney)美术艺术博物馆举行;它还作了欧洲巡回展,一九七八年二月到三月在德国科隆,六月到七月在伦敦美术馆。

[46]引自 Norbert Lynton 为《Tony Cragg》一书所作的序言中(英国理事会,一九八二年):第2页。

[47]Fennella Crichton 的文章《当形式产生态度》,选自《在雕塑展中》(参见本文注释1):57页。

[48]在思考了标题和实物后,Wentworth 写下了这样的话:“玩弄一种想法/是政治傀儡/强制被用在了政治游戏中/游戏变得严肃。游戏中的规则被打破了/玩弄人们的手段/是工作的剧场。”(见 Richard Francis 的文章《Richard Wentworth 的词语学》,选自《在英国艺术展中》<伦敦,英国理事会,一九八五年>;116页)。

[49]为对 Wentworth 作品的进一步的了解请参看 Lynne Cooke 的文章《做好它》,选自《Richard Wentworth》(伦敦:利森 < Lisson > 美术馆,一九八四年)。

[50]虽然 Webb 用照片作为他的媒质,但他的作品与 Woodrow 和 Wentworth 的作品距离更近,而不是大多数七十年代英国以摄影为基础的创作作品,在当时的英国,媒质被用来调查并评价他自己。

[51]Lynne Cooke 的《Bill Woodrow 访谈》一文,摘自《艺术学》第二期(一九八五年十二月至一九八六年二月号):44页。

[52]请见为《Entre el Objeto》的录像版对 Richard Deacon 所作的没有发表的采访(参见本文注释4)。

[53]引自《Entre el Objeto》(参见本文注释4):235页。

[54]参考自 John Roberts 的文章《实物与雕塑》,选自《艺术描绘》第三十期(一九八一年四月号):50-51页。

[55]见 John Roberts 的文章《汽车门与印度人》,选自《ZG》第六期(一九八二年四月号)。

[56]见 Michael Newman 的文章《Tony Cragg》,选自《在英国艺术展中》(参见本文注释48):48页。

[57]见 Germano Celant 的文章《Tony Cragg 与工业柏拉图主义》,选自《艺术论坛》第二十期(一九八一年十一月号):45页。

[58]参见 Nicholas Serota 为《转变:来自英国的新雕塑》所作的序言(伦敦,英国理事会,一九八三年):第8页。

[59]参见 Robert Klein 的文章《意大利专题论文中的象征表达理论》,选自《形式与意义,关于文艺复兴和现代艺术的文章》(纽约:维京 < Viking > 出版社,一九七九年出版):3-24页。

[60]他们最早时期有点误用 Francis Ponge 的观点:“事物对形式来说已经是形式对事物那样非常接近了,相应的,形式对事物来说也已经是事物对形式那样接近了。”(摘自《La Fabrique du Pre》<一九七一年,日内瓦 Skira 出版>;23页)。

[61]艺术家们做了许多努力想来辨认种种国际联合,这些国际联合是存在于如“太空侵略者”(加拿大:马肯西艺术馆,雷金娜大学,一九八五年)这一类的主题展览中的。“太空侵略者”联合了一些英国雕塑家,将他们作品混合在一个选集中,选集的主题是“艺术实物中的高深文化与大众文化的融合”。但这是一个广泛且普遍存在的概念,使几十个展览围绕这个主题举办起来了。它的许多派生展览也从这个英国雕塑浪潮中产生了,如在名叫“诗一般实物”(都柏林;Douglas Hyde 美术馆,Trinity 学院,一九八五年)展览中看到的一样,它将 Deacon, Houshiary 和 Kapoor 的作品结合了起来。

译自《新英国雕塑革命1970-1980》