

(Theodor W. Adorno) 说过,“人与人之间的疏远广泛而普遍,渴望打破疏远同样是广泛而普遍的。”雕塑作为一种有效的传播媒介,它不仅仅传达出政治与伦理的意义,更可以促使人们从规定和执著中走出来,恢复灵性,敞开心扉。让我们用 1986 年博依斯去世前接受莱姆布鲁克奖的致词作为结束。博依斯对那位前辈雕塑家充满了深深的崇敬,他庄重地呼唤道:“保护那火种吧!如果你不去保护它,那么瞬息之间将它吹得高扬的风就会把它吹灭,你,可怜的人儿,就会悲痛欲绝!”

The Influence of Technology Advancement on the Development of the Forms of Sculpture 技术进步对于雕塑形式发展的影响

■ 比利·李(美国北卡罗来纳大学教授) by Billy Lee

想要追溯技术对当代雕塑的影响这一课题在今天是相当困难的,因为这曾经存在于艺术中的边界早已模糊或是不存在了。没有任何的模板或是模型有助于建立一条允许任何系统来定义或分类任何在当代艺术中特殊活动的线索。有一个很有意思的发现:现今有关艺术的当代文章大部分都是描写艺术家和其作品,或是编辑一个独立的采访,很难确定在这些文章中有没有任何感觉的移动或在某种层面上的方向变换。在当前艺术多元化的情况下,雕塑本身提出了“何为今日的雕塑”这一课题。现在看来凡是不容易被定位为“画”的东西都被认为是雕塑。现在,雕塑变成了几乎是任何不被挂在墙上的艺术活动的综合体。我的意图当然不是提供一个调查或是雕塑历史,而是想要看一看雕塑家们的选择和他们的作品,这都受重大事件或是技术所影响。这些雕塑家的共性在于他们一贯遵循着雕塑的一些基本的被证实的理念,如空间、光线、重量和构造。除此以外还有环境的、概念上的和技术上的影响。我的想法都是基于我作为一名活跃的雕塑工作者的经验。

技术进步对艺术领域的明显影响和改变贯穿于历史的长河中。艺术中的现代技术这一理念今天看来可能是本质上的革命,这从某种程度上而言是由 21 世纪技术的自然本质导致的,但是人们必定会好奇是否每一次技术的进步都会给人以相同的感受。艺术中的技术影响是否是一个全新的理念?从历史反复展示给我们的图景上看,我认为答案是否定的。艺术总是通过进步的技术手段来进化。假如没有脱蜡青铜铸造术,商周时期的青铜器杰作就不可能存在。几个世纪以来,雕塑在传统观念上都被认为是建筑设置上的独立的图腾,即使到艺术解放后,雕塑也仅仅是从基座上脱离而已。雕塑对空间的定义被限制在固体材料之外的雕刻和制模上。直到进入 20 世纪,随着技术、工业和材料的出现,现代主义的理念开始探索雕塑究竟是什么以及其潜在的可能性。第一次世界大战以后,随着旧的社会体制的消亡,独立图腾的概念也逐渐消失,随着开放型建筑的出现和对非艺术材料的采用,众多以宗教神学故事、历史人物和社会事件为主题的雕塑被自我表现和个人兴趣所取代。很快人们就认识到

真正的雕塑并不仅仅是一个物体,空间也不仅仅是承装的容器。老旧的秩序在新时代的压力下日见崩溃了。

被誉为“现代主义之父”的奥古斯特·罗丹将抽象作为基础。他提倡个人印象和超越其所处时代的社会标准、比喻手段和叙述手段之外的夸张。他呈现了一种新的理念:雕塑的潜能就像是通往“内在真理”的马车。与其同时代的另一位艺术家罗素创作了一系列相当抽象的雕塑,强调雕塑与其周边空间的联系。这在当时是十分激进的。他认为雕塑应该创造一种围绕在其周围的氛围,而这和周边的关系应当是具有共性的。罗素是第一个将雕塑和其所在的基座融合在一起,并使之变成一体的人。康斯坦丁·布朗库西是这些雕塑家中最有灵感的,他认为雕塑是人类本能活动的表现,并致力于超越材料本身的材质(无论是木质还是石质或是青铜)来表现思想和感觉。根据布朗库西的理念“艺术家是用来将宇宙本质提炼并带入现实的视觉存在的工具。所有材料其本身都具有人们所需的雕塑意象。人们必须努力将其发掘出来并去除不必要的。”

这些概念上的探索与技术的影响相结合在相当短的时间内开启了许多不同运动的大门。1985 年在伦敦举行的世界博览会又被称为水晶宫博览会是工业和文化方面的第一次世界盛会。它建立了一种全新的建筑风格,刺激了设计改革运动,倡导了一个新形式的年代。它是现代技术和设计的一次盛典。在社会层面上,由于批量生产的出现,促进了用户至上主义的发展。随着铁、钢、玻璃、塑料等材料的出现和传播以及运输速度概念的提出,改革的思潮日渐成熟,并且形成了一系列激动人心的流派,如达达派、立体派、未来派和超现实主义学派。材料、程序和观念导向开拓了对雕塑的定义和其在空间作用方面的新的可能性。翁贝托·波丘尼参与了未来主义拥抱速度之美的运动。他将头、房屋和光线结合,在“头+房屋+光线”理论中,主要考虑雕塑和周围环境的交互作用,这一点和罗素在空间上的理念是相似的。但其实现方式却不同。波丘尼致力于研究与雕塑相关联的“大气层面”。

毕加索和朱里奥·冈萨雷斯都结合了工业原理。美国雕塑家戴维·史密斯称朱里奥·冈萨雷斯为“火炬的第一个主人”,因为他是焊接和锻造金属的先锋,他同时也改变了雕塑制作的方式。艺术品的制作不再局限于削去过程和虚构某种主题事件,而是变成一种构造、添加和透明化的过程。弗拉基米尔·塔特林对各种材料和理念进行了测试并创造了“构造主义”。毕加索捐赠给现代艺术博物馆的 1911 年作品《吉他》也很具革命性。他曾说过,希望可以粉碎他的所有立体派画作并把它们制作成三维立体的雕塑。

马塞尔·杜尚用他已有的成品雕塑对传统艺术理念发起了挑战。这些激进又古怪的艺术品使他成为了达达运动的精神先锋。当他展示了他预制的工业产品,《大玻璃》(1914)和《自行车轮》(1913),他给了世界正确的艺术可能性并彻底颠覆了世界艺术理念。过程和理念成为了艺术。雅各布·爱泼斯坦致力于在观念上对工业产品的回应而创造了半人半兽的作品《岩石钻子》(1915)时也是用了应用工业产品的理念。这是一个骨骼和机械构成的混合物,它异常的有力不仅因为拥有技术的部分,也因为同时具有人类的洞察力和劈开地面的力量。爱泼斯坦想要制作一个具有与生俱来的力量而不是仅仅借助常规解决方式基础的雕塑。他用切实可行的方式来思考雕塑,然而他的意图和杜尚更传统的思维大相径庭,但这两位雕塑家都拥护技术。他为英国一些年轻的雕刻家如亨利·摩尔奠定了现代主

义的基础。表现在八年后，弗朗西斯·托雷斯发表其作品《敏捷的专政》时也是用了现成工业制品，特别是“一柄机枪”阐明了他对暴力和人权侵害的社会政治意识。

到20世纪60年代“以艺术为目标”的理念被摒弃了。审美已经成为观众的体验。许多重要的艺术家开始强调将技术作为他们审美前提的核心。他们选取大量工业社会陈旧的人工产品并将它们提高到“高雅”艺术的水平。毫无疑问，当波普运动的领袖安迪·沃霍尔发表他的作品《布利洛肥皂盒》和汤罐时，公众中会有一些人对此表示反对。罗伊·里奇特斯坦是主要从事绘画同时也进行雕塑创作的艺术家，其雕塑创作也是采用陈旧的美国工商产品和大量媒介。批量生产的货品被用作新艺术的材料。这是一个财富、地位、权力都由雕塑和绘画的积累来衡量的时代。技术的发展从微观上扩大了艺术家们的知觉，主要通过照片的精细工艺，科学提供了深入物理本质的可能，并使一代人着迷于人类登上月球的图景。理念的采用作为艺术的一部分很大程度上归功于照片技术、光学、光线、混合媒体和声音技术。同时，一群艺术家诸如唐纳德·贾德、丹·弗拉文、罗伯特·莫里斯和卡尔·安德烈被称为抽象派雕塑家，因为他们对在创作前显现在脑海中的构思三维雕塑情有独钟。他们使用的简单的由直线构成的形象是对所有有含义的比喻或意义的净化。他们剔除了空间的所有错觉并主张实际空间较之描绘空间应当变得更有力量和特殊性。

1970年在日本大阪举办的世博会是第一次在亚洲举行的国际博览会。它开启了日本领头的艺术家、建筑师和设计师的新观念和对艺术和技术的探索，或称为E.A.T.，一个20世纪60年代成立的由艺术家罗伯特·劳申伯格和罗伯特·怀特曼等艺术家组成的组织，主席是贝尔实验室的电子工程师比利克鲁夫。该组织被引入了百事可乐的展览馆，目的是在展览馆创造一种个人能参与的技术环境。罗伯特·布莱尔是最早参与到这一工程的艺术家之一。他创作了一个机动化的雕塑，构成纯安静的，秘密四处移动的模式。空间、空气、光线和颜色，所有比喻和描述的艺术要素都变得真实。这是艺术家、工程师、科学家在工业和技术上的奇妙合作。

一项在特殊场所或空间被创作出来的设施或作品在当今是如此普遍，仿佛是一种先锋派的运动，实际上它已经有很长的历史了。有人或许会提出异议，认为这是旧传统在近期的一种表现。在法国拉斯考克斯，距今已有近17000年历史的简画是直接绘在无法移动的洞窟石壁上的，石壁不规则表面成为了绘画的一部分。当代的设施理念是从20世纪50年代真正开始出现并在其中加入了物理空间和与其相连的无论是视觉还是社会、政治或是历史的真实条件。倡导早期“偶发艺术”的艾伦·卡布罗、罗伯特·劳申伯格、贾斯帕·约翰和将绘画从物质上转移到环境中的杰克逊·波洛克都是当前艺术氛围的先驱者。真实的时间和空间被利用并不再用来暗指艺术中的幻想传统词汇。正如技术对人们的日常生活所产生的影响，它也对20世纪70年代至今的设施产生着冲击。约瑟夫·博伊斯及其对艺术、科学和技术的理论对20世纪70年代产生了很大的作用。他认为，艺术家是社会变革的代表，每一个人都可以成为艺术家并创作出“社会雕塑”。这也正是诸如罗伯特·史密森、理查德·朗、安迪·高兹沃斯和沃尔特德·玛利亚（闪电的田野）等艺术家开始从画廊、博物馆空间向景观美化、传播和向公共舞台发展的时机。这种转变迫使传统的博物馆、画廊空间以及观众和他们的参与对他们在艺术中的角色和功能进行再思考。

阿托·阿肯锡、布鲁斯·瑙曼、南·琼斯·派克都善于运用视频巧妙处理时间和空间，这与表现有着密切的联系且能确保叙事完整。这种作品如何能作为占据物理空间的雕塑被感知并不难理解。其他艺术家如Krzytof Wodiczko在《工程边界》和阿尔弗雷德贾在《早晨的金子》中也融合了电子意象，通过使用艺术手段表达了强烈的社会政治意图。另一些艺术家也面对着这样的情况，如贾斯汀·路易和他的作品《生气勃勃的旷野》（这是一块由光纤构成的区域，观众可以从中穿过）或在纽约创作《脉动公园》的拉菲尔·露萨诺、汉玛·本·罗宾和马克·汉森制作的《听得到的邮件》是一种聊天室的文本设施，它能通过一个声音合成器进行朗读或是歌唱，它被安装在一个有200多个电子屏的输电网路上。这些都是空间设施的例子，它们更多的是与社会媒体和全球交互作用层面而非传统的视觉语言。对光线和投射的使用已不新鲜，虽然电子媒体允许其有更大的灵活性。在60年代早期Otto Piene创作了《光之芭蕾》和《烟画》，这都指向简单的自然能量。他对光线的意图在于光线是生命的资源，并为了争取更大的空间而继续努力。

比尔·维奥拉的作品《天堂和地球》是当代技术扭曲雕塑的一个实例。詹姆斯·特瑞尔和丹·弗拉文之类的艺术家利用光线作为创造环境感知和提高观众敏感度的手段。有趣的是在特瑞尔作品中作为硬件和光线来源的部分却被当做是天上的一部分隐藏起来，而弗拉文则采用更为显著的表现方式，利用日常生产中的荧光来叠化画面和调整空间。光线作为雕塑本身是审美的重要部分。

很显然，媒体和技术在艺术中起着重要的作用。艺术精神和科学精神具有一个相似之处，即两者均渴望通过对宇宙的好奇和惊叹寻找发现以及将抽象理念变成现实。英国艺术家达明安·赫斯特以冲击和轰动主义对其进行实现。他用不锈钢制成的作品暗指科学或是实验室。随着时间的推移我们已经看到科技是如何改变艺术的定义、角色和观众的。当代艺术世界中技术与以往相比一个主要的不同就在于速度。因特网创造了自己的社会网络和有别于博物馆、画廊参观者的观众。新媒体的运用从某种程度而言生成了其自有的领域或实体。例如，社会联网，对雕塑的传统模式和惯例是不具有必要性的。直到媒体艺术和社会媒体找到其语言和内容标准，它才能对自身进行衡量。现在看来对雕塑常见的定义已经不再可行。仅在当代艺术的环境下，“雕塑”一词争议性地成为了一个废词。虽然雕塑的界限已经模糊，但却并不是否定了何为雕塑这一理念。尽管存在技术的影响，视觉语言基本的载体：空间、重力和光线依旧盛行而无关乎其内容和过程。同时，现今技术的发展速度惊人，它似乎被误解为通向尽头的方式。来自于调查机构（对于制作进程方面）的实践理论论述已经被搁置一边。所要强调的变成“制作理论”和与之相反的实际制作。对于一件雕塑而言，对材料、进程和真实空间的直觉和反应在创作雕塑的过程中是绝对重要的。虽然技术包含了所有水平，但它并不能成为创作雕塑这一过程的替代品。

技术是必要、必须且可行的，然而它也带来一些问题。有一点绝对值得注意：只要点击某一个键，我们就可以得到即刻的与全球的交互，同时，人们必会好奇，这样的易于接近是否会造成差异的消失呢？这会产生一种无论人们在世界的哪个角落，事物都变得相似的情况。艺术是真实世界中生活的体验，它用语言和技术作为表达的媒介。雕塑具有其特有的为简单的想法支配的语言，这种想法仅仅是从“无”中创造出某个物体来。其重点在于创造的需求是其基础。