

解析极简主义雕塑的空间意识

◆陈挥挥

(华南师范大学 510631)

摘要:极简主义出现在20世纪60年代早期,作为一个先锋艺术流派,在全美的年轻一代都将抽象表现主义视为完美的样式并进行效仿时,极简主义以反叛者的身份登上了历史舞台。极简主义艺术家的作品以工业的机械性、非个人化、物性的艺术形式抨击抽象表现主义的感情过剩。其中极简主义雕塑又因对当代雕塑的观念、技术、材料、位置等各个方面进行了重新定义对后世产生了深远的影响。因此,在后现代语境下,弄清极简主义艺术家对空间的再定义,对我们理解当代雕塑和创作实践都有十分重要的意义。首先,本文以雕塑的空间意识为线索,从古典雕塑到现代雕塑再到后现代雕塑。其次,从极简主义艺术家的作品进行分析。

关键词:极简主义;空间

1: 空间意识在雕塑中发展

1.1 传统雕塑的转折—罗丹

罗丹(1840-1917),被誉为19世纪和20世纪初最伟大的现实主义雕塑家,之所以将罗丹作为雕塑空间意识的起源,因为他早年受到了多纳泰罗和米开朗基罗的影响,学习古典雕塑的创作方法,雕塑呈现出永恒、和谐等古典主义原则。晚期又企图摆脱陈腐的学院派体制,作品主张观察自然,做自然的附庸,反对古典主义刻意矫饰、理想化。人们对罗丹处在古典雕塑和现代雕塑的转折点。而罗丹晚期的代表作品《加莱义民》则是对传统雕塑的空间意识发起了挑战。从古埃及雕刻中如棺材般僵硬死板的雕像,再到古典雕塑中的庄严、神性、崇高感,这些在罗丹的作品中已经荡然无存,反映在雕塑身上的只有疲惫而沉重的身体、痛苦而无力的表情。更令我们惊艳的是,古典雕塑中封闭式形体被罗丹打破,六个义民在构图中相互遮掩、并置。我们可以跟随罗丹对空间的构建,在雕塑的形体与形体的空隙中穿插。雕塑不在只让我们从特定的角度观看,而是可以让我们在围绕雕塑行走的过程,不断有力量直击我们的内心。罗丹的雕塑作品定义了全新的空间观念,不单只是对雕塑中的负空间的营造,对雕塑空间之外空间也产生着影响。这一点对后来的构成主义影响深远。

1.2 立体主义雕塑—毕加索和阿基本科

自后印象派后,因保罗·塞尚、文森特·梵高、保罗·高更的个性发展,演变出了许多的绘画流派,毕加索在保罗塞尚的基础上发展了立体主义,文森特·梵高发展了表现主义,保罗高更发展了原始主义,由此也分化出了立体主义、构成主义、未来主义、表现主义、原始主义雕塑。在这期间,实质上是将传统雕塑的众多元素进行解构并提取当中的某一元素,进行个性化的发展。一个偏重对传统雕塑体块感的保持,在作品中强调了运动的元素;另一个偏重对空间的塑造,认为雕塑的塑造不应该由对象的形体体块组成,而是由空间作为雕塑塑造的出发点。立体主义就是后者,立体主义主张“雕塑是靠空间而不是靠体量”。立体主义的代表人物毕加索是立体主义雕塑的开创者,他一生中的艺术风格多变,很难找寻一条清晰的脉络来定义他,只能从空间意识这条脉络进行叙述。1907年创作第一件立体主义雕塑《妇女头像》,从画面中我们可以看出毕加索正试图走出传统雕塑的标准范式。雕塑中虽然仍然保留着传统雕塑中的体块塑造,但是立体主义的三维空间思维已经显露出来,我们可以清晰地从平视、仰视、俯视多种角度看到一个妇女的形象。为了不影响观者从多种角度观看雕塑,毕加索果断放弃了传统雕塑的方形底座。直到结识了朱利奥·冈萨雷斯,毕加索才开始了自己雕塑创作的新纪元,钢丝、电线等金属制品成为了艺术家创作的主要材料。材料的改变也就在间接上抛弃了对对象形体的塑造,转向对空间意识的塑造。《花园中的妇女》就是这一时期的代表作。毕加索利用钢丝和铁板有序的组织作品,轻松地概括出妇女与花植的形象。

材料与材料之间的间隔,使得空间在作品中穿梭流动,形成通透的三维立体空间。罗丹《加莱义民》作品中,人物中肢体的间隔所形成的空间仿佛又在毕加索的作品中呈现。



阿基本科是立体主义另外一位具有突破性的雕塑家,他的《立像》第一次明确定义了“内空间”这一思想观念。所谓“内空间”,指的是现代金属雕塑不再像传统雕塑那样在雕塑的外表形成一个向外的张力和内向的束缚力的集合,而是取消向外的张力,使雕塑的形体可以不断向自身内部凹陷,从而达到占领空间的目的(《现代金属雕塑》)。

1.3 构成主义雕塑—弗拉基米尔·塔特林和佩夫斯纳

俄国构成主义是立体主义的“再延续”,构成主义运动的主要倡导者弗拉基米尔·塔特林曾经作为毕加索的崇拜者,在早期曾经拜访过毕加索在法国的工作室并深受影响。在借鉴了毕加索对雕塑中材料运用的同时,将雕塑艺术完全推向了抽象艺术的领域。弗拉基米尔·塔特林《反浮雕》,他摒弃了立体主义雕塑的具象性、二维性,选择直接将工业革命的产物进行拼接组合。在他的作品中已经失去可以辨认的对象,不夹带任何主观情感将作品悬挂在空间。艺术家的意图已经很明显,他们将空间意识作为作品中的主要研究对象。材料由过去的体块转换为铁片或铁丝,因为只有材料所占有的面积越小,材料与材料之间所形成的空间就越大。雕塑也从基座被提到墙角,使得雕塑具有更开放性,更具有张力。

佩夫斯纳是另外一位重要的构成主义雕塑家,他作品也是没有所谓的形象,纯粹表达空间。大多是由扭曲的板材、无数的细线通过弯曲、编织等处理手法,表现雕塑作品中的虚与实。佩夫斯纳试图在作品中表现多种空间感。从宏观的角度看,佩夫斯纳通过铁板扭曲、包裹,对空间的范围进行包围和界定;从微观的角度看,线与线的交叉也形成另外一个狭小空间。



1.4 极简主义雕塑

极简主义是20世纪60年代兴起的后现代主义艺术,后现代艺术被看做是对现代主义的“反叛”。所谓的“后现代主义”,是对现代主义观念的批判与继承,极简主义雕塑在空间意识、材料的运用都受到了构成主义和立体主义的影响。而极简主义最初以绘画的方式挑战抽象表现主义的情感过剩。极简主义艺术家反对抽象表现主义绘画以笔触、色彩等形式元素,侵蚀观众的意识,作品呈现出理性、非个性化。一方面是极简主义绘画的影响,另一方面则是受到立体主义和构成主义的影响。极简主义艺术家采用与生活息息相关的工业材料,并保留材料原有的状态不做过多的干涉,消解作者在作品中的个人情感。她们抛弃所有雕塑作品中的细节和多余的元素,保留物体最原始的样子,更利于作者达到其意图。例如对空间的控制。

2: 极简主义艺术家作品赏析

2.1 卡尔·安德烈

极简主义雕塑家卡尔·安德烈,他的作品无疑是“极简”二字最好的诠释。他的作品以工业化的原材料方砖、铁板、木材构成,强调作品的非个性化,排斥艺术家的主观意识,

采用数学式精确的组合及排列方式。根据场地变动作品的形式是卡尔·安德烈作品中的一大特点。从《Secand》、《43 Roaring Forty》、《25 块金属地板》等作品,都是根据作品所处的环境和空间进行调整,并且将观者的互动和感受作为艺术品完整度的一个重要组成部分。

以《铜和镁的平面》为例,卡尔·安德烈打破了传统雕塑的固有观念,将雕塑的体量最大程度的压缩。这与构成主义雕塑家佩夫斯纳通过铁线来表达空间,是有着惊人的相似性的。以最小的面积来表达最大的空间。卡尔安德烈还有一个创造性的突破,他促使了观众与他的作品产生了互动,联系。著名社会学家皮埃尔·布迪厄曾提出“艺术场域”的理论,艺术品的价值和意义,并不是实际上创造物质对象的生产者,而是一系列介入这一艺术场域的行动者。在这个雕塑的空间里,观者是可以与作品进行交流的。我们是在卡尔安德烈所设置的那个情境中互动,观者可以踩踏,可以绕行,可以从不同的角度进行观察。通过皮埃尔·布迪厄的“场域”理论,我们也就不难理解卡尔安德烈在1966之后,开始把“雕塑作为场地”(Sculpture as space),作为他的创作主题。在艺术家看来,艺术品在进入任何一个特定空间之前,都是不完整的。他需要通过空间的展出场所、场所的规模、比例,选择材料,并重新布置所有的作品。

经过古典主义雕塑和现代主义雕塑的不断探索,空间在雕塑作品的内外,被划分为正空间和内空间。后现代主义之前的雕塑不外乎在这两个方面进行探索。而对于后现代主义语境下的极简主义雕塑而言,作品本身、作品所处的环境,空间中的行动者,这三者之间的关系,是艺术家对作品提出的新课题。在卡尔·安德烈后期的作品中,《泼洒》无疑是值得一提的。艺术家再次刷新我们对其本身雕塑风格的认知。卡尔·安德烈不在和往常一样,对材料进行规整的安排,引导观众按照艺术家事先安排的轨迹和目光行动。卡尔安德烈试图在“场域理论”,观者在《喷溅》这一作品面前,变得举步维艰,无所适从。“场域理论”中互动性从某种意义上被打破了,观众被卡尔·安德烈有意识的限制在有限的空间里,无法自主的与作品产生互动,使观者身陷杂乱的空间中。此外,这个作品的体量与过去的作品对比,使观者对自身所处的空间也产生了错觉。



2.2 罗伯特·莫里斯

作为极简主义雕塑家的罗伯特·莫里斯,他的作品毋庸置疑也有着很大的影响力。他创造性的使用毛毡、铁网、玻璃镜等生活中息息相关的材料,重新将材料赋予生命。毛毡材料的特殊性任意改变雕塑的形体,展览后随即拆除;铁网编织成镂空几何形体;颠倒正负空间意识,直接从山坡切出一块三角形的通道,这一切都刷新着我们的认知。有一件作品是需要提一下的,《无题》是罗伯特·莫里斯众多作品中最让我目瞪口呆的一种。作品是由一组由镜子做成的立方体被放置在室外的草坪中,镜子理所当然的反射着周围的环境。根据罗莎琳·克劳斯的“拓展场域的雕塑”这个全新的概念。在扩展的场域中,雕塑往往是复合型的,它不仅延续了图A中非建筑、非风景的逻辑,而且它还可能处于建筑与非建筑、风景与非风景的中间地带。(西安美术馆 贰, 55页)《无题》、《天文台》、《准建筑之整体》都从表现形式上模糊了雕塑的边界,《无题》根据特定空间的不同,磨灭了雕塑在特定空间的关系。



2.3 理查德·塞拉

像罗伯特·莫里斯观念相反,理查德·塞拉是罗莎琳·克劳斯的理论中“非建筑”的最好诠释。硕大生锈的钢材、弯曲、变形,相互镶嵌拼接成抽象的雕塑。与罗伯特·莫里斯不同,他的雕塑并不需要罗伯特·莫里斯那样模糊空间和环境,理查德·塞拉的雕塑是具有侵略性,它像一栋建筑一样,挤压,切断,矗立在城市空间。但是,在处理空间与作品的观念上,极简主义艺术家都保持着高度的一致。在理查德·塞拉的一次访谈中:“我所想获得的是一种介于人对这个地点的总体感觉和人在走动时与他的关系之间的一种辩证法。我对于观赏那些主要由其自身的内在关系而决定的雕塑并不感兴趣。”(《当代美国艺术家论艺术》)这正是理查德·塞拉在创作《TeTuhirangi Contour》时的想法。从这段话我们可以看出,与“场域”理论不谋而合,理查德·塞拉对不影响周围环境的雕塑是不感兴趣的,他想通过他的雕塑,形成第二种视觉关系,一种人对地点的感觉,以及人通过沿着雕塑行走对地点的感觉。艺术家通过雕塑的遮挡、弯曲,在观者沿着雕塑行走时使观者产生视错觉,误以为空间被压缩。



2.4 丹·弗莱文

丹·弗莱文利用作品占领空间的方法,可以说是最为巧妙的。在展览《弗莱文、贾德、麦克拉肯、桑德贝格》的群展中,丹·弗莱文的作品对空间的侵蚀是最彻底且最无法抵御的。他利用霓虹灯材料进行创作,创造出叹为观止的光和色的装置。於1974年创作的《Barrier》装置,霓虹灯架贯穿整个展厅,光充斥整个空间,在空间与另一个空间之间形成一道屏障,粉色的光也是丹·弗莱文有意为之,粉色的光与另外一个展厅的冷光形成强烈的对比。光的刺眼使观众无法走进装置,只能沿着墙壁走到另外一个展厅,从而改变了观者的行走路以及对空间的感知。霓虹灯系列作品以其独一无二的原创性和符号性,奠定了丹·弗莱文在极简主义运动中的核心地位。霓虹灯不仅成为了丹·弗莱文的符号,也成为极简主义的符号。



2.5 福瑞德·桑德贝克

福瑞德·桑德贝克相比上述的艺术家,是一个少为人所提起的艺术家。他的作品总是让人联想起佩夫斯纳的钢线雕塑。但有所不同的是,福瑞德·桑德贝克并没有选用坚硬的钢丝,而是选用柔软的蓝色羊毛线。线与线之间的空间也被有意设置的很宽敞,留了足够的空间给观者自如的穿梭。艺术家用最细的线,通过互相穿梭,形成了一个全新的雕塑,一个几乎与周围环境相互交融的雕塑。福瑞德·桑德贝克模糊了传统雕塑对内部空间和外部空间的定义。他对观者们提出了一个疑问,观众到底是处在一整个雕塑的内部空间中,还是处在雕塑与雕塑所间隔的外部空间。



极简主义运动作为后现代主义的开端,不仅在绘画方面表现出美国抽象表现主义的叛反,而且更是进一步颠覆现代主义雕塑的概念,从“雕塑是什么”变成“雕塑不是什么”。极简主义雕塑作为抽象雕塑在现代主义和后现代主义的历史节点,受到了构成主义、立体主义雕塑的空间意识以及被称为“后现代主义之父”的马塞尔·杜尚的“现成品”概念,在此基础上发展出了属于极简主义独有的雕塑风格。通过上述对艺术家作品的分析,极简主义艺术家们从材料、形式、空间上进行颠覆,其中空间是极简主义艺术最热衷于探讨的问题,是极简主义艺术家们在后现代主义的时代语境下的重大突破。探讨作品、展览空间以及观众的意识上,明显走的更远。对后面的观念艺术、大地艺术以及日本的物派艺术都有很大的影响。

参考文献:

- [1]《人性与神性:西方美术进程》徐庆平编.首都经济贸易大学.2012
- [2]《现代金属雕塑》王晓昕编.清华大学出版社.2015
- [3]《当代美国艺术家论艺术》(美)埃伦·H·约翰逊编.上海人民出版社.1999

作者简介:陈挥挥,男,1994年1月,广东人,硕士研究生,华南师范大学,研究方向:现代艺术与理论研究。