

英国玻璃工作室作品

Mitchad Robinson

作家、讲师、评论家

本篇关于当代英国玻璃工作室作品 (studio glass) 的产生原因、内容及服务对象的散文是基于作者与 Keith Cummings 教授的谈话和信件交流的基础上的。

玻璃工作室运动于二十世纪六十年代中叶出现于美国，并于六十年代末期传入英国。它在英国各地的高等院校中迅速传播开来。由于它起始于伦敦皇家艺术学院，容易使人们联想到该学院，因此它享有很高的地位和信誉。若它起始于工艺环境较差的其他院校，则需很长时间才能达到这样的地位和信誉。

它传入英国的时机可谓最佳，因为六十年代末期，几乎所有艺术领域的价值都被颠倒。传统技能及其应用、恰当使用的概念、等级价值及艺术与工艺媒体之间的障碍关系、功能、装饰与艺术之间的关系等都被人们所怀疑、揭露、甚至抛入熔炉。由此开始了上述的个人研究机遇。一切创作活动领域都被视为平等有效的自我表达、自我设定和个人成就手段。

未来的某个世纪将不得不根据自己的需要和标准来描述这场运动有多少属于真正的艺术、多少属于时髦、享乐发狂和刺激。我们至今仍然在滔滔不绝地述说它的影响、评估它的要求、巩固它的收获和成就。玻璃在这场剧变中扮演了一个非常重要的角色。

作为工作室运动，需要考虑如下一系列特点：

第一、其形式完全新颖，没有任何旧标准或目标可参照。它是一种全新的语言形式，较之工艺与艺术靠得更近；没有任何学术规定或偏见来评判它是否适合作媒体或有何局限性。

第二、它同传统的玻璃制作技能和培训无明显关系。它缺乏传统玻璃制作的丰富经验。但同时，它不受工匠只局限于熟悉他所制造的东西的阻碍。英格兰有着玻璃制作的悠久传统，但所有玻璃制作到二十世纪中叶都被工厂和综合性企业的集体作业捆绑在一起。有一些工厂的玻璃吹制大师去各大学参观过，许多学生也参观和服务过国内外一些综合性工厂，但英格兰几乎没有师徒关系。学生们观看并且有选择地吸收技能和信息，用以满足自己的需要，激发自己的行为。

第三、工作室运动从来没有工厂的目标的局限。在工厂，玻璃为大众消费而生产，学生/艺术家与工厂之间只是偶尔有接触，玻璃设计师与玻璃艺术家之间有着天差地别，虽然他们互相合作可能使彼此获益，勤奋的厂家能从艺术眼光获得灵活性和玻璃的艺术动力。

在早期，工作室玻璃意味着热玻璃，几乎所有玻璃都是在火炉边通过吹制或与吹制相关技术生产。那以后的玻璃制作技术的发展极其复杂多样，简单描述几乎不可能。

热玻璃运动广泛开展，铸制和窑制技术已主导整个运动。玻璃制作者们合成利用各自的想象和技能。曾经一度被认为最易犯时代错误和最过时的冷表装饰已在最近产生一些玻璃业的杰出人才。本次展览展示在这方面观点的多样性。

英国的工作室玻璃运动历史与各大学和学院的玻璃系的关系如此密切，以致于该运动被部分视作发源于学生运动。这一运动初看起来好象是为了使大学生们能多一门可选择的学位课程，在这种前提下，玻璃被选中似乎是因为玻璃所赋予的理念和操作自由，还因为它所涉及的严格纪律都是自我强加的，是真实的挑战而不是与当局之间的争议。一旦作出这一选择，就变成一种承诺，Keith Cummings称之为‘...一种生活方式，一篇建立在个人的工作意念上《奥德赛》’。对于一些人来说，这种《奥德赛》生活方式一直持续到他们念完学位，结束大学生涯并成为他们一生的工作、一种发现历程、以及经验、想象和技能这些与艺术相关的内容的不断变化和平衡的发展。

很容易将这种‘生活方式’打发为享乐主义或自我沉溺。但是，人们不断想通过材料、技术工艺和有发言权的纪律约束制作出某种可识别的、可接受的‘自己的作品’。这很快就使人们陷入享乐，可自我沉溺则几乎没有什么余地。当今的工作室玻璃比依靠闪亮的作品姿势的展览家有着更多的、但却可控制的‘异想天开’成分、却更完美无缺。那兰获得了学位以后继续从业的人经常会发现玻璃是一种媒体、一种语言。用这种语言，他们可表达、述说的不仅仅是自己的需要和问题。

它是什么？它用来作什么？它是干什么的？这些是英国工作室玻璃作品展示过程中首次见到它的一般大众最想了解清楚的问题。这些问题显示了室外玻璃(departure glass)引起的混淆，它的制作者看样子是从熟悉的外表和形式进行制作。英国的工业玻璃没有与欧洲工厂在五、六十年代的发展齐头并进。在欧洲工厂中，传统的、功能型的、装饰型玻璃的老框框依附于艺术家和设计师，他们同一队队的玻璃工人一同工作，开发出功能型、装饰型、同时又具雕塑型的产品。在威尼斯、斯堪的那维亚、尤其是在前捷克斯洛伐克的工厂和车间中，国家传统和生产方式被激发，使玻璃制作一直成为当代一大贡献。在英国，旧框框依然如止水不动，并对流行的召唤反应迟钝，根本就显示不出玻璃业作为十九世纪标志的精湛技巧。玻璃业在走下坡路，不再拥有其在维多利亚时期赢得的地位，它的目标和价值都在萎缩。因此，新一代玻璃制造者的突然崛起着实令人惊奇。他们同本土的传统毫不相干，他们摒弃传统、甚至蔑视历史风格和传统。他们毫无崇拜地使用和混合所有玻璃的、或非玻璃的材料，作为他们的试验起点，且他们胆敢称自己为艺术家。

当我们回顾这一任性、自由的时期，回顾二十世纪的艺术，‘艺术家’的称号似乎缺乏依据。一个人并不能因为称自己是艺术家便成为艺术家，也不是艺术家所做的一切便一定是艺术。那种创造性活动的令人振奋的勃发将自由和自发的‘抽象表达’诉诸行动，但结果却因太早熟、太胚胎化而难以使大众接受。不管怎样，他们提出了重要的问题。

玻璃也能成为艺术家的媒体吗？为什么不？木头、金属、石头在成为艺术家的媒体之前，都扮演过无穷多的角色。玻璃的质量和成为媒体的可能性至少不亚于它们，并且玻璃同它们有着本质的区别。但是，由于玻璃能够变换光和空间，并且能够改变我们对于周围世界的感知，这使得玻璃对我们所处的年代要求非常高、挑战极其复杂和苛刻。它要求我们必须迅速控制它、掌握有关它的知识。我们至今仍在学习怎样对付它，并且正在艰难地发现它的那些35年以前被我们所不在意的品质。

玻璃制品是否做得太家庭化、太过装饰性而不能被算作艺术品?这些为什么成为限制条件?如果我们检查一下过去,我们都有装饰品和家用的人工制品所代表的那个年代,就象比较传统的‘艺术’品。汉唐陶器、宋代石器、明清瓷器皆满足了苛刻的社会及国内市场要求,它们都超出了上述那些限制条件。如果认为以前只充当过‘装饰品’的东西不能表达更高价值,那就是一种严重的偏见,这种偏见比起艺术本身更强调批评和理论。

那么,这里是否有个尺寸问题?是否因为工作室玻璃作品看上去太小而不能成为艺术品?判断一件东西能否成为艺术品,是否由它的外表决定、而不去管它的材质或者是否迎合时尚?如果是,那是作品本身的权力。如果不是,无论它的制作者是谁都一样。历史呈现给我们大量的杰出作品,这些作品的外表具有纪念性意义,尽管它们的尺寸微小。我们对于作品尺寸的担忧听起来证据不足。玻璃制品仍然存在着许多操作和控制方面的问题,而它们的尺寸反映了对付这些难题需要极其小心谨慎,不能胆怯或缺乏想象。每年,随着我们经验的增长和想象力的扩展,玻璃制品的尺寸问题就越来越变成个人的选择趣味问题,而不是对于作品的限制条件。而每年艺术与装饰品的区别问题会变得越来越难,并且这样做的意义也会显得越来越小。

我们的玻璃作品为谁而作?首先,‘自己的作品’纯粹是为了‘自己’。艺术家既是观众、又是评论家。在早年,吹制而成的艺术作品无人评判,而今天,上佳作品的典型特征便是不断受到人们的分析和评价。

艺术家明智的做法是否总是保持自己的意见而不顾大众反应?‘是’,也许是目前的最佳答案。理由有两条:第一、工厂的生产完全由利润和大众的市场需求所主导,这导致了全球平庸以及最低公分母政治。玻璃制品市场的最顶层由精湛技巧所主导,而不是人们的趣味或设计。同时,该市场受商业传统包死、而不是成本低廉的大规模生产。这样一来,工作室玻璃现在正处于二十世纪晚期玻璃史的中心舞台,并且独自提供未来舞台形象的可能性。第二、对于玻璃和其它艺术/工艺媒体的活跃批评目前还非常少,作品制作者和有洞察力的观众之间不能形成对话。这使他们免于害怕流行的骗局。流行骗局是西方美术中的一个问题(即使算不上主要问题),它也意味着与众不同是一个永恒的问题。

那么,制作者与市场之间的隔阂是否很大、或者比过去大得多?在创作风格上留下美名的人的作品形象是如此惊人地具有创造性和令人耳目一新,作者是冒了极大风险的。若有丝毫差错,作者就会与他们的不被接受的作品一道消失。而一旦方向正确,他们就会赢得奉承、财富以及同辈和竞争对手的仿效。工作室玻璃作品现在的生产数量是如此之多,以至于它已在所有生产地国家成为一种占玻璃总产量百分比不断扩大的玻璃制品。它已找到了自己的市场位置,并作为非昂贵性工艺品、中等价至昂贵性器皿和雕塑性装饰品而出现。它也作为一种独一无二的艺术品出现在雕塑市场。每年,工作室玻璃都在增长,包括有纪录可查的制作者人员的增长、各种市场的作品数量的增长、以及产品的多样性和范围的增长。也许要描述工作室玻璃作品的确切市场很难,因为这其中既有认真不苟的收藏者、也有艺术的钟爱者、更有凭一时冲动而购买的游客。但各种档次的工作室玻璃作品已经形成二十世纪晚期玻璃产品中最伟大、最有影响力的趋势。

今天在这里展示的材料、技术和功能在40年前是无法想象的。如果我们回到40年前对于玻璃的概念,那么许多事都会令人感到震惊。但挑战思维观念、防止它们死板和机构化,是艺术家的责任,

而这正是为什么玻璃艺术家会如此成功。照搬照套老的功能总是容易的，这是每个操作者和观众都懂得的，但我们的制作者们所开辟的新的领域对他们自己来说也是不熟悉的，就如同对我们这些潜在的观众一样。我们大家，无论是制作者还是鉴赏者，都被卷入这一对于新领域的探索实践中，并且无论从哪方面说，我们都能从中获益。