

# 托尼·史密斯：建筑与艺术之间

## TONY SMITH: BETWEEN ARCHITECTURE AND ART

张燕来 | Zhang Yanlai

**摘要** 作为20世纪的著名艺术家，托尼·史密斯的职业生涯跨越了建筑、绘画与雕塑。本文在回顾与总结其艺术生涯的基础上，论述了现代建筑与现代艺术的殊途同归。

**关键词** 托尼·史密斯 建筑 绘画 雕塑

**Abstract** As a prestigious artist in the 20th century, Tony Smith's career spanned the architecture, painting and sculpture. Based on the review and summary of his life as an artist, the article discussed the modern architectures and the modern art archived the same ultimate goal through different ways.

**Keywords** Tony Smith, Architecture, Painting, Sculpture

美国艺术家托尼·史密斯(Tony Smith, 1912年~1980年),曾经作为赖特的学徒与助手,有20多年的职业建筑师经验,1960年后专注于绘画与雕塑。史密斯的艺术生涯在时间顺序上是按照建筑(1938年~1963年)—绘画(1934年~1980年)—雕塑(1956年~1980年)递进的,因此,研究他的建筑和艺术生涯有助于我们从“建筑—艺术”的双向过程来反思现代建筑和艺术的分与合。

### 一、建筑师时期(1938年~1963年)

建筑师时期的史密斯,既深受“草原风”时期赖特建筑思想的影响,沉醉于赖特的“要素分离”和对几何形体的操作之中,又是起源于欧洲的现代主义建筑的忠实信徒,柯布西耶、密斯和布劳耶(Marcel Breuer)抽象风格的几何形体都是他学习的对象。

#### 1. 现代主义追求

史密斯早期的建筑设计几乎都是密斯式的玻璃盒子与赖特式的空间骨架的结合体,20世纪30年代则以六边形为母题展开了他的建筑设计,在他眼里,“六边形”是一个可以与柯布西耶的“模数”(universal modular)对应的概念:蜂窝、水晶体、几何形图案、分子的组成原型,这些概念都来自大自然本身。史密斯早期的代表作布拉泽顿住宅(Brotherton House, 1944年)就是一个从平面、剖面到空间都是以“六边形”为母题的整体性构思(图1)。其在布特曼工作室的设计中(1945-1951年)则开始出现了对于几何体量的切割和雕塑感形体的倾向,正是从这个时期开始,史密斯将建筑形体视为抽象的体量而非功能的堆砌,并深刻体会到建筑和雕塑的区别,他说:“建筑的任务是处理空间和光影,而不是形式,只有雕塑才是形式的游戏。”<sup>[1]</sup>

由密斯设计并建成于1949年的“玻璃之家”(Farnsworth House)影响了包括菲利普·约翰逊和赖特在内的众多美国建筑师,史密斯也在其中。在其1954年设计的同样命名为“玻璃之家”的建筑中,史密斯展示了更加严格和抽象的对欧洲抽象风格的致敬,整个建筑以具有雕塑感的棱镜形式展开严格的几何形体切割,从该设计中可以发现史密斯最终走向“纯净形式”雕塑的某些线索(图2)。

### 2. 米尺网格

尽管史密斯对于建筑理论并无多大兴趣,但是他在德国短暂的居住期间(1953年~1955年),还是提出了一种称为“米尺网格”(Metric Proportional Grid)的模数系统。正如柯布西耶的“模数”,史密斯坚信基本的集合关系产生于一种网格单元模数,并认为这种简单明了的模数完全可以应用于理想化的建筑设计(图3)。笔者认为,相比于柯布西耶的“模数”,史密斯的“米尺网格”更接近于蒙德里安绘画式的都市网格,其构思来源不是人体尺度,而是工业化社会和文化以及美国式的实用主义。在“米尺网格”的基础之上,史密斯又提出了“第四维空间”(Fourth Dimension)的概念,他说:“很难想象一座建筑没有概念或没有内在结构,仅仅由建筑功能本身是不可能表达建筑的生物学、社会学价值的。因此必须存在一个超越三维实体的第四维理念的存在,通过这个理念,我们才能感受到建筑的清澈、透明、实体和真实。”<sup>[1]</sup>这种源于建筑思考的第四维理念,贯穿了史密斯的绘画、建筑与雕塑,构成了他艺术观念的核心。

奥尔森住宅(Olsen House, 1951年~1953年)是史密斯最后一个建成的建筑作品,也是最典型的“史密斯风格”的作品——形式上有着抽象性的精神内涵,空间上则是美国式的英雄主义。整个建筑散落在一个山坡上,犹如现代版的雅典卫城。但也正是这个建筑的设计和建造过程中的种种困扰使史密斯最终放弃了建筑生涯,从而转向绘画和雕塑的纯艺术领域。但是史密斯奋斗过也挣扎过、梦想过也实现过的建筑师经历,一直作为一个基点和一块基石影响着他随后的艺术生涯。

史密斯的整个建筑生涯可以看成是在赖特美国式的功能主义和以柯布西耶、密斯为代表的欧洲抽象主义之间的摇摆,这种摇摆也反映出史密斯内心关于身份的困惑——是作为理性的建筑师还是作为自由表达的艺术家的?正是基于这个困惑,史密斯从来不认为自己是建筑师,而声称自己是设计者(designer)和建造者(builder)。

### 二、画家时期(1934年~1980年)

整体上看,史密斯的绘画可以归类到抽象艺术(Abstract Art)风格和源于美国的抽象表现主义(Abstract Expressionism)流派。笔者在阅读了

史密斯大量绘画作品的基础上归纳出他从事绘画的三个主要阶段：早期的抽象静物阶段、中期的抽象二维平面阶段和后期的抽象几何体阶段。抽象静物阶段可以视为其艺术观的形成阶段，直接影响了其艺术生涯的整体思想和风格；抽象二维平面阶段是与其建筑实践、实验联系在一起的，有着比较清晰的对应关系；而抽象几何体阶段始于他的建筑实践，却最终在他的雕塑作品中开花结果。

### 1. 抽象静物、抽象平面阶段

史密斯于1932年开始在纽约接受艺术教育，直接受到立体主义画家如乔治·布拉克(George Braque)和胡安·格里斯(Juan Gris)<sup>①</sup>的影响，但即使是静物的描绘，史密斯也已经开始在画面中尝试将形状色彩各异的物体平面化、单色化，从而获得对于静物的物质性的抽象性表达。

20世纪30年代末期，史密斯进一步转向至上主义和风格派的绘画风格，1936年完成的《无题》中由黑、白、灰构成的三个平面色块一方面明显受到马列维奇(Kazimir Severinovich Malevich)以及风格派艺术家乔治·万顿吉罗(Georges Vantongerloo)的影响，另一方面似乎又是一个抽象的具有透明性特点的建筑总平面图，与同时期格罗皮乌斯(Walter Gropius)设计的包豪斯教学楼的总平面图有着惊人的相似点。史密斯以这种黑、白、灰的方体作为绘画元素进行了多种抽象构图和图底关系的尝试：有些构图缺乏中心感的随机组合(中心为空白)，有的构图则具有严格的逻辑含义。这种带有“可能性练习”的平面尝试实际上可以视为他同期进行的建筑实践的一种平面化实验，即三维的建筑和二维的绘画在空间语言上的转换性和相似性的研究(图3)。随后，其绘画作品中的二维元素开始出现圆形(或“细胞形”)和被称为“花生形”，这些元素组成的画面被史密斯以清教徒般的方式反复描绘和呈现，不禁让人联想起马列维奇的那些黑色方块和阿尔伯斯(Josef Albers)的《向方形致敬》系列作品。同时，在这些以“Louisenberg”<sup>②</sup>为题的抽象绘画中，那些犹如细胞一样生长的色块元素有着严格的模数和尺度，即在不规则的表面之下存在着一个严格、规整的秩序网格。这个网格无疑和“米尺模数”概念有关，可以说是理性世界和文明社会的抽象和象征，那些由圆形变异生成的“花生形”则是有机“生长”的结果，而这个生长的概念是和赖特的有机建筑概念直接相关(图4)。

1960年前后，史密斯和他的艺术家朋友巴尼特·纽曼(Barnett Newman)、莱因哈德(Ad Reinhardt)短暂地加入了“硬边抽象”(Hard-edge Abstract)绘画的潮流，他的硬边绘画有的犹如建筑平面图一样有着一种整体上的抽象哲学表现力，有的又好似建筑某些局部元素(门、窗、墙)的变形、省略和抽象，在这些系列的绘画中，他以空间情感体验作为介入物来实现由一幅绘画生成另一幅同样主题绘画的可能。

### 2. 抽象几何体阶段

从1962年起，史密斯开始在画面上以类似建筑轴测图的方式展现和探讨二维平面转化为三维立方体的可能性。如题为《广场》(1964年)的绘画，几乎就是建立在坐标系统中的一个几何形体建筑物在两个方向翻转的建筑表现图。就其本质上来说这个作品和绘画无关，将它视作一张由建筑向雕塑转型的草图更为恰当。正是在这个时期，史密斯完成了大量介于建筑体量草图和雕塑构思之间的绘画作品，这些绘画大多以轴测图的角度反映形体的整体构成和结构关系。也正是由此开始，史密斯正式从建筑师、画家转变为雕塑家，而贯穿于他的建筑与绘画中的两个显著特点——个性化的几何形体与模数化的参照系统也将一直延伸到他的雕塑作品中。

### 三、雕塑家时期(1956年~1980年)

准确地说，史密斯作为雕塑家的生涯只是其生命最后20年时间。艺术评论家往往将雕塑家时期的史密斯与同时代的唐纳德·贾德(Donald

Judd)、理查德·塞拉(Richard Serra)等并称为极少主义雕塑家，他的雕塑作品一如既往地延续了其建筑与绘画的主题——抽象几何体与空间体验。

在史密斯绘画与雕塑的对比研究中有一个有趣的细节：他的绘画作品大多以《无题》(Untitled)为名，这样做大抵是为了减少画作的命名对观看者观看角度的干扰，使观看者能透过画面本身的抽象构成更加顺利地抵达绘画的深层意义；但是他的雕塑却正好相反，大多有着简洁的命名，如《绞合》、《拱》、《婚姻》、《香烟》等，事实上这些名字有的具备和主题相关的暗示性，有的则是某些断章取义的只言片语，笔者透过这些只言片语般的名称，看到的依然是史密斯一望无际的抽象性构成语言(图5)。这些语言是植根于他早期的建筑实践的，正如他自己所言：“我的雕塑是连续性空间坐标的组成部分，在这空间坐标中，虚体与实体由同样的成分构成。因此雕塑可以看作是原来连绵不绝空间的中断，你如果把空间看作是实体，雕塑就是实体中的虚空部分。”<sup>[2]</sup>

### 1. 二维至三维的空间转换体

史密斯早期的雕塑作品几乎都来自四面体的扭转和变形，《香烟》(Cigarette, 1961年)是史密斯完成的第一个环境雕塑，它以开放、扭曲的直线形式构成，人可以通过穿越和环绕这个雕塑获得如同建筑般的体验。在四面体的“线形”雕塑的基础上，曾经作为建筑师的史密斯再次发现了立方体所具有的形式潜力，并完成了大量以立方体为操作原型的雕塑作品。对史密斯来说，立方体不仅仅是一个完美的抽象原型，还是一个可以产生无数构思的源泉，更是他对立方体这个“纯净形式”的深度回归。安置于宾夕法尼亚大学的雕塑《迷失的我们》(We Lost, 1962年)是史密斯同年画作《Erehwon》的三维版本，其造型的形式既来源于同时期的咖啡桌脚的造型，也是一个标准的方体切割和线形形体。如果把把这个造型的尺度进一步放大，则几乎可能成为一个高层建筑造型的基本原型，至少在库哈斯(Rem Koolhaas)设计的北京CCTV新总部大楼中就可以看到这个雕塑原型的影子。

### 2. 结构组合体和抽象逻辑体

史密斯随后的雕塑作品往往体现出“结构组合体”和“抽象逻辑体”这两个主题，这两个主题都是和现代建筑的主题密切相关。史密斯的结构组合体在形式上更接近于去除楼板、屋面、墙体和装饰的建筑结构物(图6, 图7)，而抽象逻辑体则以环境雕塑的尺度叙述着关于空间秩序、形式原理和美学原则的一些关键词。以完成于1962年的雕塑《自由骑手》(Free Ride)为例，这个形式上极其简洁的雕塑实际上暗含了科学上的X, Y, Z三维坐标轴线概念，这个概念最早出现于里特维德(Gerrit Tomas Rietveld)的施罗德住宅的家具设计中。但在史密斯的雕塑中，形式上的极少主义抽象手法更加衬托出作品背后的哲学含义和精神追求，这个形式本身后来甚至成为现代主义建筑造型的一个母题，反复出现在世界各地的建筑设计中(图8)。因此从某种程度上说，史密斯的雕塑是作为一种可以体验的构筑物而存在的，是一种介于建筑物和装置之间的一种环境雕塑，而两者之间的中介恰恰是他的绘画作品。

### 结语

尽管史密斯的艺术生涯是以建筑—绘画—雕塑依次展开的，但对他而言，三者之间从未区分，而是作为一个整体延续的。因此，“整体性”(wholeness)也成为史密斯从事艺术的一个主要特点，这种整体性产生于物体与观众之间：物体与观众间不变的主体是空间，而空间的载体时而是建筑，时而是绘画，时而是雕塑。笔者在阅读史密斯绘画和雕塑作品的过程中，曾经无数次感受到一些当代建筑作品与其绘画和雕塑的相似性与联系性，如果说SANAA建筑事务所设计的托莱多美术馆玻璃展厅的构思可能受到史密斯《Louisenberg》系列绘画影响的话，那么伊东丰雄设计的台

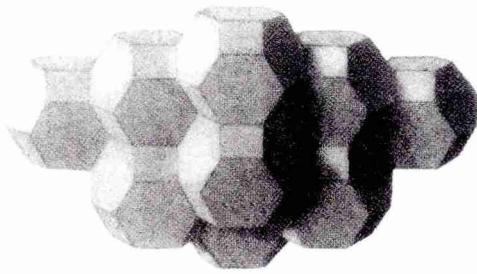


图1 六边形原型与史密斯设计的水晶体建筑  
(图片来源: Robert Storr和Tony Smith所著《Architect, Painter, Sculptor》)

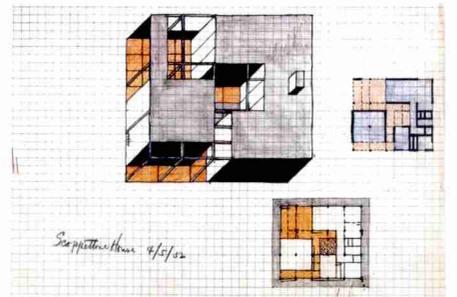


图2 史密斯依照“米尺网格”设计的一座建筑  
(图片来源: Robert Storr和Tony Smith所著《Architect, Painter, Sculptor》)

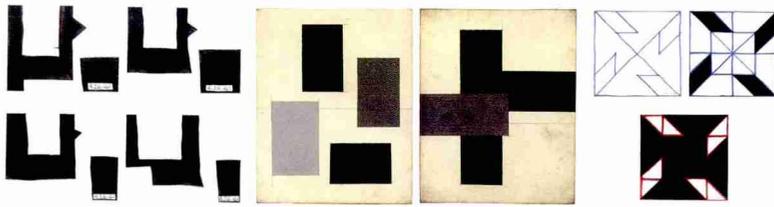


图3 史密斯的抽象构图与图底练习  
(图片来源: Robert Storr和Tony Smith所著《Architect, Painter, Sculptor》)



图4 《Louisenberg》系列绘画  
(图片来源: Robert Storr和Tony Smith所著《Architect, Painter, Sculptor》)

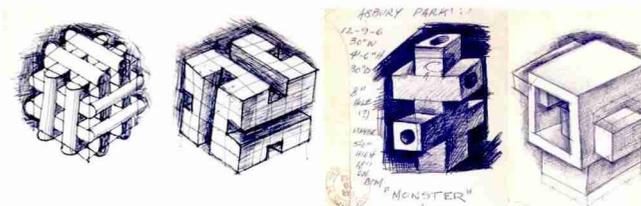


图5 史密斯介于“结构体”与雕塑之间的绘画草图  
(图片来源: Robert Storr和Tony Smith所著《Architect, Painter, Sculptor》)

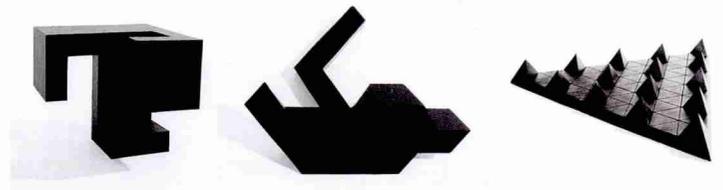


图6 史密斯“结构与空间组合物”雕塑  
(图片来源: Robert Storr和Tony Smith所著《Architect, Painter, Sculptor》)

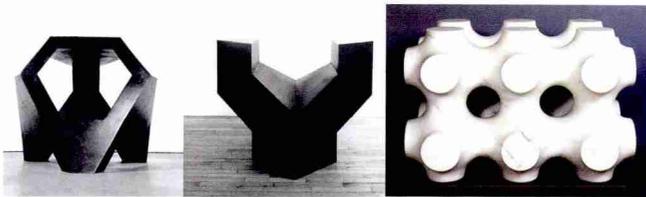


图7 史密斯“科学体”雕塑。右一为“费密”  
(图片来源: Robert Storr和Tony Smith所著《Architect, Painter, Sculptor》)

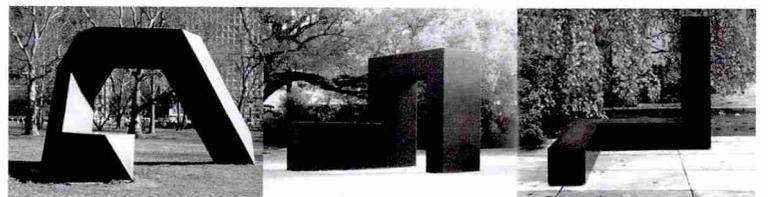


图8 史密斯“抽象逻辑体”雕塑。右为《自由骑手》  
(图片来源: Robert Storr和Tony Smith所著《Architect, Painter, Sculptor》)

中大都会歌剧院的“巢穴”构思则几乎就是史密斯1973年的雕塑作品《费密》(Fermi)<sup>①</sup>的直接翻版。

史密斯多才多艺的一生跨越了建筑、绘画和雕塑之间的边界,也跨越了纪念碑(雕塑)和建筑物之间的差别,那些不具备具体功能的雕塑一方面有着抽象的形式感,另一方面又来自于人类建筑的功能性主题,如洞穴、门洞、路径等。因此他的艺术生涯最终跨越了内和外的差别,跨越了自然和人工的差别,最终以一种泛义的现代艺术形式追述了属于人类的久远记忆和思想。同时,从史密斯由建筑走向绘画和雕塑的艺术过程可以看出,在诸多现代艺术门类中,从来就没有单向的影响和作用,绘画、雕塑、文学、建筑、影像都处于一个同时作用、相互影响的整体之中。■

注释

①胡安·格里斯(Juan Gris),西班牙艺术家,著名建筑教育家约翰·海杜克(John Hejduk)后来在库珀联盟(Cooper Union)进行的“胡安·格里

斯问题”的建筑练习正是基于格里斯的绘画的建筑转型。

②Louisenberg是史密斯20世纪50年代旅德期间居住地附近的一个地名,史密斯以此命名系列画作有一种与绘画内容无关的抽象意义。

③费密(Fermi)是意大利裔的美国物理学家,因研究中子放射原子的贡献于20世纪40年代获得诺贝尔奖,史密斯这个雕塑的结构原型正是原子结构体。

参考文献

- [1] STORR R, SMITH T. Architect, Painter, Sculptor[M]. New York: the Museum of Modern Art, 1998.
- [2] SMITH T. Not an Object, Not a Monument: The Complete Large-Scale Sculpture of Tony Smith[M]. Gottingen: Steidl Publishers, 2007.

作者简介:张燕来 厦门大学建筑与土木工程学院建筑系讲师,副系主任  
收稿日期:2014-10-27