

十九世纪末，在维多利亚博物馆和白教堂艺术画廊这样最早的美术馆建立之初，它们就反映出当时社会的不平等。经过近百年的演变，美术馆完全成为精英文化的标志物并被笼罩在其文化的权力之下。而许多走出美术馆的雕塑不是成为中产以上阶层奢侈的收藏品，就是兀立街头，作为一种时尚文化的象征。公众在艺术潮流之中无所适从，几乎是各种“展示”中的匆匆过客。艺术似乎总是和公众保持着距离，成为少数人的事。为提供“谁都可以在阳光下悠闲地接触雕塑艺术的场所”，日本《产经新闻》作为大众传媒集团，创立了箱根和美原高原美术馆两个野外的雕塑公园。在那里推介了许多国际一流艺术家的雕塑作品。然而，象极具发展潜力的日本新生代雕塑虽然新奇，但因为他们较为“激进”的雕塑作品受材料耐久性的制约，不符合展览的规定而受排斥。所以，即使是国际性的现代雕塑展也存在观念陈旧的作品。由此看来，通过毫无拘束的雕塑公园，永久性地展出抽象或具象的雕塑，至少对熟悉这些雕塑的公众来说，不再会有激发兴趣的东西。今天西方国家的雕塑公园能成功办下来的已为数不多。为此，我们有必要探索新的雕塑形式，去改善雕塑与公众的尴尬局面。

从二十世纪以来的关于雕塑造型所包含的空间、材质、尺度乃至时间意义的种种实验中，雕塑由让观众走近发展到让公众融入其中。我们不准发现尺度越来越大的雕塑已离开基座而成为景观本身。从现代景观造型美学的角度来讲，景观艺术包括了形体、空间、色彩、质感以及生态等几大要素。而从艺术大师所引领的现代雕塑发展的状况来看，雕塑的概念几乎涵盖了景观造型艺术的基本要素。从雕塑到景观，实质上应该没有任何距离。也许我们需要重新审视现代雕塑发展发展的进程，探讨在今天能否以雕塑向景观扩展来作为缩短雕塑艺术和公共距离的一种方式。

在习惯上，人们普遍认为建筑设计和园林设计是景观造型设计的主体。而已高迪风格为主流的卡达兰现代主义在西班牙的“新建筑运动”，在十九世纪末就提前验证：以雕塑的手段去塑造大型城市景观已经赢得广泛的赞许，其公共艺术精神，仍然主导着今天巴塞罗那城市设计的灵魂。另一方面，著名的美国雕塑家野口勇，深受日本园林艺术的影响，创造性地以土地为塑造的对象，率先将雕塑成功地扩展为景观造型。他和受其影响的艺术家的作品至今仍深受公众的喜爱。随着雕塑观念的不断创新，当代雕塑在环境中的影像完全可能由视点扩展成为整个视野，成为景观的总体。

毕加索在1930年就以立体主义的理念计划设计了一个可以让人进入的雕塑空间，在那个时候他尝试着摈除任何再现自然的意图。在他的眼中，任何东西都可以成为创作的材料。他在雕塑领域的伟大突破，对以后的构成主义、极少主义等抽象主义雕塑的形成有非常重大的意义。

未来主义者就是希望达到让作品与环境、形体与空间互相贯穿。他们在雕塑中追求的永久价值——“运动的风格”和“雕塑即环境”，反倒成为另一种对“未来”的预言：其“运动”真的影响到了达达主义、超现实主义雕塑以及波普雕塑家环境流派的“环境”观。

始终坚持“开放形体”，是亨利·摩尔等雕塑家的作品的基本观念，当空间在雕塑组织结构中的重要意义被他们充分验证后，极少主义和概念主义雕塑家怀着极大的兴趣着手进行新的实验，他们主要以美术馆这类大而特殊的内部空间为对象。在视觉上仅需两种构成元素就能使形式强有力地呈现出来，这是极少主义的伟大成就。基于他们的重大探索，艺术家们逐渐认识到形式的基本要素在构成时，必然是在分割和重组它的唯一对象——空间，其目的就是有效地控制所在的空间场所。

而当美术馆的空间被当作建筑雕塑组织结构中的一个会话大家开始尝试在自然当中限定与重构自然的空空间，以恢宏的尺度去建构大自然的视觉新秩序。是“大地艺术”改变了雕塑只能“设置”和“摆放”的属性。当“增长极限”被当作全球问题来激烈讨论时，人们已经意识到不可能长久地将人类困境转嫁给自然。“大地艺术”似乎可以理解为是一种逃避传统价值观和力图挽救对自然的人为灾难的方式。让艺术远离赞助商和人群，这在当时有着重大的意义。但每次都动用大型设备和消耗大量资金，像罗伯特·史密森神秘的《螺旋防波堤》以及克利斯多耗资300多万美金制作的红色《睡莲》等大型地景艺术是难以继续维持的。而且“大地艺术”作品的感染力没有谁仅仅靠空中鸟瞰或图片就能完整感受得到。地景艺术在七十年代末，其规模变得与当时萧条的经济状况难以对应。“大地艺术”轰轰烈烈的运动最终如同大盐湖的伟大传奇——《螺旋防波堤》及其作者史密森本人都匆匆离我们而去。而所产生的巨大影响、重塑大自然的方式以及与大自然的深情对话，为今天雕塑“重返大地”、塑造人类景观确立了一个积极的概念。虽然以雕塑之名的变革，在此以后几乎不再能形成大的冲击，但“大地艺术”已经为新的艺术形式的崛起在观念上和技术上作了充分的准备。

批评家岛子先生曾以矩阵转换的图式清晰地表述了当代雕塑、建筑、环境以及风景的对应关系：

而从矩阵中我们不难再发现，该图式中心交流处则潜藏着“景观造型”这个艺术综合体的新概念。这反映出造型艺术在后现代语境下的一种必然趋势，而且这种趋势必定是由雕塑的发展所产生的极大推动力所致。“景观造型”是尺度相对较大的大地艺术综合体。它与纪念功能、个人主题没有直接关系，是一种在公共园区中极为贴切的将现代人的生活同自然、文化一体化的艺术。

八十年代西方国家将住宅远离城市的实验计划，由于能源和交通的新问题不得不停止其步伐。发展中国家的城市化进程还在迅速的推进。城市是人类在自然中影响自然最剧烈的地方，我们不得不面对城市的扩张带来的人与自然的疏离的问题。依赖城市生活的人并不甘心在一生的绝大多数时间里，蜷缩在那堆钢筋混凝土方壳里。每个人都需要一个疏解压力、伸展生命的空间。人们渴望生存环境的改善与心灵的关照，其关键是能否建构携带着时代文化的信息、重返自然的人类景观。

城市是一个由许多小容器组成的大容器。而景观可以是敞开的、通透的铺在大地上的巨型雕塑作品，掠过景观的风也在穿越城市。在那里，我们可以去深切的感受大自然的呼吸，体会人与自然和谐共处的愉悦。具有公园属性的人造景观可以看作是既是城市又是自然空间的相互延伸与渗透的领域。在公共园区中，当雕塑对所有有形资源加以整合利用，成为体现人文关怀并充分体现民意的景观本身，而公众又能真正融入其中时，人、雕塑、景观的距离将完全消失。这样的景观即是我们的期待。

生态原理是雕塑景观的另一个核心。日本“物派”雕塑曾主张：“作为现代艺术，不是永无休止地往自然界添加人为的主观制作物的工具，而应是引导人们感知世界真实面貌的媒介。”其“崇尚主客体不分的、重视自然存在的东方思想”的观点，是对入侵自然的造景方式的至关重要的修正。东方人性与自然调和共生的理念，反映出“天人合一”的理想，是人造景观的核心价值所在。景观艺术毕竟不是一场露天的综艺时尚秀。塑造景观，我们必须注重它的可持续性。大地，恐怕是可能是实施太空改造计划前人类艺术创造的最好素材。以最适当的方式去善待脚下的土地，才能换取长期的回报。因此，我们应该全面了解土地、生态环境、外部空间等景观系统。人是自然的人，象植物这种“材料”的季节感就最能直接体现自然生命周期。雕塑家须懂得顺应材料的属性，去建造人性的回归之路。植被、泥土、岩石、水体，甚至阳光和风经过雕塑家双手揉捏、塑造，都能够创造出新的艺术生命。——自然使艺术更贴近人。

雕塑在本质上更具户外特性，阳光更是增强了雕塑的形体和空间特质，其造型与材质的自由度是建筑和环设计无法企及的。大型雕塑景观以形式捕捉视线、以场境沁润心灵、以文化提升品格。据此，雕塑家最有条件为公众去塑造最有亲和力的景观艺术。

艺术必须遵循公共的属性，方能融入公众的群体之中。“当代艺术有必要成为一种文化沟通与精神的激励，它表现为对公共想象力的培养和对公众民主性的培养。”（殷双喜）。从现状上看，包括有公众积极参与的“百分比艺术”，都还没哪个国家有一个完善的计划能保障公众民主的充分体现。每个人对公共性的理解是有差异的，但自由和交流是必须的基础。并不是将艺术品放到公众能看到的地方就是好的公共艺术。对艺术家来说，前瞻性与独创性以及对待公共事业的态度是十分重要的。艺术家提供的独特视角与价值观要让更多人接受，必须将公众性和亲和力融入到新的艺术语言中。事实上，只有贫瘠的艺术，而没有艺术的贫瘠。这意味着在公众生活中，人人都有属于自己的艺术，但公众总是缺少有感染力、有创意的艺术。必须注重的现实是，公众的接受层面仍然是有待提升的。

雕塑是一个专业性很强的艺术门类，以纯粹的形体、空间等语言来表现的方式很难为大多数人深入地解读。但公众对美的感受以及参与性却是予生俱来的，象创建雕塑景观这种无主题的艺术公园，对与公众来讲并不费解而且有很大的参与空间，因而是最为恰当的。当然，实现与大众的接纳，并不一定要折衷当代艺术的品质。好的艺术不是可有可无的。作为雕塑家有必要拓展其工作的领域，以开放的观念、亲和的设计，将驾驭形体、空间、材料以及工程技术方面的经验扩展到公众的景观艺术上来。

1986年十月的一天，萨马兰奇在瑞士洛桑国际奥林匹克中心宣布，1992年奥运主办城市为“巴塞罗那”是，也就宣告了西班牙的这个古老城市在建筑和公共艺术上一个新时代的来临。借着奥运会盛会，八十年代孕育的新卡达兰艺术思潮得以爆发出来，新艺术运动的作品全面提升了巴塞罗那都市文化的国际形象。其间产生了象北站公园、奥运村电讯塔等举世瞩目的新景观艺术。而北京刚刚赢得了2008年中国第一次奥运会的举办权，以“新北京、新奥运”为精神核心，大规模的公共艺术工程已经启动，一个先进的多元的现代国际大都市形象渐渐呈现出来，我们已感到以雕塑为本体的新景观艺术脚步，朝着“绿色奥运”离公众愈来愈近。