

喬治·西格爾

(美)薩姆·亨特著
鐘颯彭娣譯

1924年，西格爾出生於一個剛剛移入美國布隆克斯(Bronx)的猶太家庭，當時東歐的情形非常糟糕。幼年時期，他的家庭境況並不十分優越，沒有具備足以使他創造出在美國藝術界有著舉足輕重地位的偉大作品的條件。他自己從未曾料想到會選擇藝術這條道路。“父親告訴我說無論什么事情都得從早干到晚。”西格爾正是以之為訓，在以後的藝術旅程中苦苦摸索。這種干勁的價值我們無法估量。藝術的強大吸引力令他對父母的反對難以顧及。上司德佛遜高中(Stuyvesant High)時，他編訂了許多繪畫、包括素描的資料，後來贈給了高中圖書館，並以優異的成績獲得霍默·古登斯獎(Homerst Gaudens medal)。

1941年，西格爾進入庫柏藝術建築聯合學校(Cooper Union School of Art and Architecture)開始學習繪畫。對於父母的一再警告，他充耳不聞，走上了他艱難的藝術生涯。在此之前，西格爾一家移居到美國新澤西州的南布魯克斯維克開始經營一個養雞場，生活並不十分穩定。二戰期間，經濟突然好轉，但從那以後，家禽肉類市場却不很景氣。在當時的社會情況下，西格爾常和一起移居到紐約的鄰居們談論交流烏托邦似的政治信念，一種革新、開化的意識狀態和精神信仰強烈地衝擊著年青的西格爾的社會觀。

1941年到1946年之間，他終於得到家里的幫助，進入北布魯克斯維克(North Brunswick)的路德格爾斯大學(Rutgers University)學習，1947年進入布魯克林的浦拉特設計學院(Pratt Institute of Design)并于1949年獲得紐約大學(New York University)藝術學士學位。然後，他回到新澤西，在南布魯克斯維克，父母的養雞場對面，經營起了自己的養雞場。

儘管西格爾一直把養雞場維持到了1958年，但他早已心猿意馬。在紐約大學學習期間，他因為紐約學校中的藝術家獲得的喝彩而興奮不已。作為一名年青的有著不同于他人的信念的藝術家，他得到漢斯·霍夫曼(Hans Hofmann)的大力鼓舞，決心創造自己的“真正的”作品。他的養雞場已難以向自己的家奉獻出什麼，於是西格爾開始去當地的一所高中當藝術和英語老師。

1958年，西格爾賣掉了雞場里的最後一批雞。他開始着手改造空間低矮、零亂的養雞場。從前放雞籠的地方成了他的工作室。就在那兒，他試着做了他的第一個表現主義傾向的雕塑。他始終渴望能找到一條可以把繪畫和雕塑結合起來的道路，越過鴻溝，把繪畫引入到三度空間中去；西格爾努力地朝著這個方面挺進。

“每一個人人都高談著宏大的計劃，但我并不想參予這種神學般的或其他什麼學的無休止的爭論，我只信直覺。”西格爾說道：“表現主義的內在精神實質完全出自人性，一件事或物不能服從另外的一件，這二者又同存於一件事或物之中，在哪兒能找到原因，抽象表現主義的面容它深深地打動了我，依靠自己物質的感受我難以真誠地發揮。”

西格爾初次在雕塑上不太成熟的嘗試，有種明顯的傾向，頗象德庫寧(Willem de Kooning)用厚厚的顏料在畫布上揮舞的風格。粗獷的構成和語言就象原始的雞籠。1958年夏天，他試着隔出幾間屋子，稍加修整，就成了他存放人體模型的庫房。西格爾開始制作他的第一個石膏塑像，斜倚著的婦女《人體》(浮雕)。他用床單，做雞籠的鐵絲和一些雜物做的。這激起他對探索三度空間的興趣。很快，西格爾又開始嘗試另一件作品——交叉著手臂的男人，底座用木板做成，身體塑造採用的是粗麻布浸上石膏。作品表面高低起伏，風格奔放粗獷，不僅令人聯想起抽象表現主義繪畫中的肌理效果，而且使人感到一股強烈宏大的震撼；不難看出，西格爾受了戰後法國雕塑家吉邁恩·雷西爾(Germain Richier)腐蝕效果的影響。

沒有什麼比得上西格爾在他寬大的工作室里創作的雕塑作品更實在，更發自內心。當他把非常具有可塑性的濕石膏抹到木頭、鐵絲和粗麻布制成的框架上時，奇異而又令人毛骨悚然的效果交織出一群有生命的“假人”混合著它們的靈魂與精神。漢莎畫廊(Hans a Gallery)展出了這批西格爾於1958年至1960年的雕塑。如作品《眾說紛紜》(Inlegend of Lot)，背後是一幅奔放的油畫，前面是雕

塑，一起展示在真實的空間里。這是西格爾典型的把繪畫與雕塑相結合的作品。這幾年對他來說，具有決定性的意義。在不朽的作品中散發出他第六感知里濃烈的陽剛之氣，粗獷的感覺和形式同樣潦草地塗抹在布面上。

第一批雕塑看上去很象“新現實主義”藝術家路卡斯·薩馬斯(Lucas Samaras)和奧登伯格(Claes Oldenburg)在家里的即興發揮。這已遠比都市化面貌的“集合”藝術更勇敢。第二年，西格爾作品與集合性雕塑的粘連更加明顯。他用了一些木棍和他的舊自行車做成了作品《自行車上的男人——我》。(Man on a bicycle)儘管這些作品具有清晰的力度和向前發展的可能性，但并不算是非常完善。於是，西格爾又在自己艱苦的藝術道路上尋求一種新的美，開始了他至關重要的第一步實踐。

紐約的藝術家們創作出大量的作品，但他們與抽象表現主義之間有着一道鴻溝。西格爾獨立的藝術個性，奔放的語言和他特有的制作技法得到人們的認同，並在上述的二者之間架起了一道寬闊的橋梁。這是“波普藝術”(Pop art)與集合雕塑一段“早產”而又具影響的經歷。西格爾把最一般、最普通的日常之物注入到粗獷的風格之中，他尋找到了一種實在的意義，拉近了形式主義一代的抽象空間和關於心理反應及環境定義的新藝術之間的距離。在畫了十幾年以後，西格爾開始鼓起勇氣，尋求空間的表面獨立性，重新構建起一種常見的、屬於現實生活視覺感受的石膏體表，闡示出這種新視覺經驗與“人”在變遷中的相互作用。

他用石膏作了許多非常接近現實的石膏人，並在其表面再次加工制作，然後放置到看似真實的、幾乎是“人”偶然進入的環境中去。他的獨特的表述方式，獲得了人們廣泛的承認。這個巨大而具突破性的轉變始於1961年夏天。那時，他正在新布魯克斯維克(New Brunswick)的繪畫班當老師。西格爾鼓勵同學們大膽發揮想象力，人人都受到莫大的鼓舞，試着使用各種材料和手法去創作作品。一次，有個女士買了一盒外科醫生用的綑帶，西格爾向她借了一些，想用綑帶把雞籠裹起來作一個雕塑，這觸發了他的一個新想法——把綑帶在石膏漿里浸泡，蘸上石膏，然後直接在人的身體上翻制。於是，他自己坐在椅子上，他妻子用石膏綑帶將他包裹，在他自己身上開了第一槍。但這種新技法也給西格爾帶來一點兒新的憂慮：因為石膏在固化時會散發出熱量，里面的人是不太好受的；在取模過程中，會因迅速而慌忙的取模，失去一些好的效果，還有頭髮也難以翻制。儘管困難重重，他還是做成了一個完整的塑像，然後放在一根破凳上。第二步，西格爾決定為他的塑像找一個真實的環境。他把桌子旁釘上一扇舊窗戶的骨架，再把所有的東西放在一起。西格爾具有轉折意義的作品《桌前坐着的人》(Man Sitting at a table)做成了。這是他的新發現，新技法，從那以後，西格爾走上了真正的職業藝術家的道路。《桌前坐着的人》讓人看後，有一種看見他第一件石膏雕塑作品一樣的感覺，流露出不安穩的因素。也許，這得歸於其中深刻的隱喻；藝術家在創作過程中並未受到客觀現實中的“人”的造型的牽制。其實，這種直接在生活中的人身體上翻制的方式已有了廣泛的應用，只是長期以來更多地運用於商業制造。然而，西格爾從事的卻是嚴肅的，顯然是有所計劃的創造性活動，絕不同于以往的商品生產。同時這也是對舊的禁忌與戒律的挑戰，語言方式直接明了，毫不含糊。對於西格爾來說，他找到了一種屬於自己內心的東西。於是，他下一步的工作便應當沿着這條自己的道路繼續向前，創作出一批象樣的品。

西格爾所處的時代，亦是一個思想活躍的時代，這對每一個藝術家來說簡直是大好時機。使用極普通的材料——石膏作為媒介制作的人體，與許多波普藝術家營造出的多變的形式、呆滯的情緒、毫無表情的面容一樣，成為社會中冷漠的一群人。不能不說，冷漠的情調成為重要的消費取向，這是整個社會中存在的事實。西格爾使用石膏——這種并非十分貴重的材料探索著高層面藝術及其中存在的可能性、可接受性之間的關係。

西格爾用他這種鑄造方法和塑造手段做出生活中的“人”，再配以鮮明的背景、涉足面及其廣泛，如加油站、咖啡館、電影院的大招牌、廣告招貼、霓虹燈和交通路燈等等眾多生活中的場景。隨著西格爾大批具有說服力的作品的湧現，他

越來越受到人們的注意，并予以好的評價，使他逐步躋身于六十年代早期出現的波普藝術的主流之中。大眾文化與多樣化的大眾交流正成為一群不同常人的美國藝術家具有生命力的藝術源泉，他們并不受到多少別的層次和領域中的不同的見解和不同的現象的影響；受到的影響主要來自具有表現主義面貌的畫家和“偶發藝術”，其獨創在于對人類文明殘廢的發掘，化腐朽為神奇。不論怎樣，新一代藝術家總是專門地從商品社會和大眾化的消費中尋求寶藏；他們帶著對無興趣的事的反感和個人表現的沖動，區別於他們的前輩。他們更偏好採取巧妙的方式來宣揚自己。這是戰后脫穎而出的一支新語言，迅速地取代了集合主義“影響下的不負責和懷舊的消極心態”。波普藝術家們在一個戰后的消費者伊甸園里制作出閃爍光彩的一批又一批新產品。力圖區別於各種品牌、電影電視中的偶像、十幾歲的羅曼史、各式滑稽之物；區別於當代社會中在視覺上的各種標準的食糧。他們在比傳統的嚴肅藝術大流更顯眼的地方，用極其大白話的方式標示出自己敏銳的藝術直覺和深刻的藝術反思。

然而西格爾却非常直接地把自己與一般的年青同事們區別開來。大眾化的習慣用語和更加商業化的樣式恰恰襯托出西格爾在藝術上的獨立性。他把自己的石膏塑造語言的戲劇性在心理學意義上的微妙變化，與社會評述深度區分開來。使用的材料是每天日常生活中的所見物，混合着環境和標志的符號形式緩解了品嘗懷舊時的煩惱。一種簡化的視覺經驗被另一現實的綜合品展現出來，這還并不是西格爾的宗旨所在，他的目標在于一種個性的固守，從而使最平淡的日常視覺經驗得以轉化，有的時候，顯得相當的私密化。

作品《剃腿毛的女人》(Woman Shaving her leg)創造出德加的自然主義般的窺視感受，只不過西格爾的直覺更加平淡化甚至更具分析化。具有總結性的職業眼光穿越了廣泛的社會範圍，[如作品《電影院》(Cinema)和《洗衣店》(The Dry cleaning Store)]或者說是一種世界文化消費中更動人的享樂主義。

六十年代，西格爾闡示了對美國中層階級和下層階級的觀點。把材料與主題直接置入環境中。這批作品，并不是個人主義的肖像，而是一種對現代社會毫不隱晦的、刻薄的諷刺。利用人的外在視覺形態將他們分類并以各種手段使之社會地位能體現出來。其中沒有特殊的社會信息、沒有文化評論式的爭辯、沒有波普諷刺家對美國唯物主義隱喻性的反對以及他們習慣性的品味。西格爾作品最重要的價值取向在于他那詩一般的魅力和美國傳統式的浪漫主義的親和。愛德華·霍伯(Edward Hopper)經常被批評界象一位祖先一樣提到，西格爾的東西被很適當地與他聯繫起來。

西格爾作品里時時透露出一種疏遠感，在某些時候，他似乎在表達一種特殊的距離，我們的肉眼看不到中間空着的那一段，而心里却又感到異常遙遠。例如作品《加油站》(Gas Station)便是典型的例子。兩個塑像無精打采、猶豫萬分，無聊之極，坐在加油站里，兩個人處在作品的兩頭，黑色地板、深藍的背景、大紅的可樂箱和若干的標志，襯托出這兩具沒有性格而又不朽的木乃伊。批評家勞倫斯·阿洛維(Lawrence Alloway)稱這批人為“美國高速公路上的亞美文化群”(American highway subculture)。他們是飄浮、徘徊的一群，沒有目的地，沒有方向也沒有情趣；在這條大道上，人與人之間關係疏遠，冷漠無知，胸腔里只有着無聊的歲月和個性的淪落。他們的麻木是有意識的——一種非本質屬性的和象征化的人類反省的努力。西格爾自從使用綑帶和石膏創造出了超凡的影響，正如龐貝城的羅馬人一般。他的演員象是抓住了一塊流動的浮石，在死極與平淡的日常生活中被固定和吸住。在吸住和固定的狀態中，他們的思想的脊髓被抽取，頭腦中的行為規範、個性價值被喪失，成了一臺只不過是在運行的機器。西格爾的形式，也就是其作品機能所在，他把廣為人知的加油站符號與現實生活中的加油站放在一個相互參照、相互對比的境地中，并使現實生活中的加油站成為他的符號的背襯，這體現出作品的官能，誘發出怪異的感覺和戲劇化的光輝。

在作品《流浪者》中，西格爾表現出一種極其赤裸而又銘心刻骨的生活感受。用現實主義的悲傷情節和社會同情觀念，描述出一個具有真正說服力的場景——一個醉鬼“砰”的一聲倒在地面，另一個斜靠着一只大鋅皮箱抽着烟，背后是一扇深褐色的門。他最典型的現實主義樣式是他60年代創作的一大批看上去就象是作品的箱子，或是在木箱里面，一個石膏塑像坐在一張飯館的破紅桌前，呆滯地看着桌上的咖啡杯和小碟子，猜想着自己的未來。

西格爾《剃腿毛的女人》，展示他在心理探討中的老練，把正式的藝術史結合在一個為人熟知的探索之中，在現實化的層面上加上個人化和私密化的因素。他的豐滿的女人塑像有種故意的臃腫，象漫畫一樣，其目的在于消解習慣性的美的誘惑。如德加一樣，西格爾在這里設定一個令人着迷式的角色，一個強烈的和個人化的世界，他類似的喜好是在塑造着偷窺者與藝術之間的玩味。實際上，是採取了更加有意識的顯現方式，一種含有色情化的視覺刺激。

西格爾通過他的石膏塑像中瀰漫的詩意般的想象力和思考、反省的深度，保持着與流行文化的距離，免遭其牽制；同時，他也采用那些被公認的塑像——有着引人注目特性的策略性的作品，來證明自己的發現與創作技巧。作品《電影院》(1963年作)中，他把人的塑像與背景上的燈箱放在了一個同等重要的位置，塑像本身的強大沖擊力成為與不協調的現實之間的偶然，兩個人，呆滯的臉。他并非簡單的在電影院的大招牌上注入文學的血液。在六十年代，西格爾

于1969年又發展出一系列的以“箱子”為主干的才華橫溢的作品，旨在縮小空間，重在顯示出人的特點，在小巧的空間中排列出不完整的人像，或在動彈，或在休息，出現的文字或標志也是只有一個片段，如作品《酒吧里的男人》(Man in a bar)。另外，同樣的形式他暗示一種對親切的家庭生活的情緒，而不是展現的公共化的場景。例如作品《望着窗外的女人》(Woman looking through Window)。

第二年，西格爾着手做了一個更加雄心勃勃的作品《黑夜廣場》(Times square at night)，兩個呆滯的年青人縱排着，背景是黑夜和電影院的大招牌以及色情電影的大廣告。富有創意的是，廣告牌的左邊寫的是色情電影的廣告字樣，黑色的字白色的底，而右面却是一個煎餅店的廣告牌，于是一種奇怪的錯覺出現了，出現在這塊廣告牌上(這是西格爾精心設計的，重新在箱子上着色，再把雕刻出的塑料字牢牢地貼在上面，固定好)，這無疑誘發出不可思議的情形，社會的低劣品與人們日常的必需品混合在一起，麻木的人們將如何作出選擇。這件作品具有強烈而明顯的社會針對性，有着不容忽視的意義。

西格爾現實主義的風格、主題和凝固而冰冷的面貌，顯示出他六十年代在藝術個性上的反省——對形式上的反省、對作品思考深度的反省和對自己在個性再現上的反省。隨之而來的十年，他又有了新的變革；《黑夜廣場》的兩個醒目的年青人在忽明忽暗的燈光背景前顯得格外突出，深黑的背景襯托遠處的燈光和最近處細節上的肌理，發散出強烈的視覺刺激。《黑夜廣場》已經展示出西格爾對動態中的雕塑作品高水準的把握和他在都市題材中的新變化。他的一種新的興趣在于身體動勢的詩意化，如作品《走，別走》(Walk, Dont walk)、《紅色的燈》(Red light)和《通往所有的門》(To all gates)等等。作品《舞者》(dancers)展現出強健有力而又不失優雅的效果，圍成圈的人體，動態是優美的而表情是麻木的。西格爾強調一種輕快而非把人體表現得象一個喪失活力的物質符號或者只是簡單提出一些形而上學的疑問。西格爾的轉變起碼有一部分應歸功于他掌握了制造石膏塑像的新技法。1971年初，西格爾從鑄造石膏外殼的方式轉換到另一種造型更加自由、翻制更加精細明確的新方式，使用的新材料更加耐久。因為工業用的石膏會在翻制過程中使一些應有的效果損失掉。

抒情意味的成分始終深潛于西格爾作品之中，甚至在最早期的作品中。現在，暗示和隱喻性的成分增多了。他放棄沉重的外模翻制的方式，轉而采用內模翻制，這種翻制方式使他的作品更加精細、準確，包括翻制出很多微妙的變化。特別是西格爾制作的真人尺寸的人體片斷《穿夏衣的女孩》(Girl in Robe)。做得非常細膩。例如《從瓷磚里走出來的女孩》和《走廊》(Corridor 1976年)。《走廊》表現的是一個藍色的女人體站在一扇黃色的門與一張紅色的凳子之間，看上去非常真實，栩栩如生，如同可以直接穿上衣服。更新異的是其中瀰漫出強烈的生活氣息，象是一個正在呼吸的肉體——象古典主義雕塑一樣的精美，這是西格爾在1976年作的首件着色作品。以相當簡潔的空間與強烈的藍色女人體的對比，加上一些新的感受被仔細而又有計劃地處理在重色空間背景之中，房間色調處理得大膽而有力，表現出西格爾非常情緒化而又十分出色的色彩感知。“凝固了的房間色彩就象習慣性的拋棄物，如六十年代繪畫中表現出的慣常的遺棄。我認為遺棄的東西中有的是非常棒的，象愛爾斯沃斯·克里的作品(Ellsworth Kelly)，我承認同時也受了巴里紐曼(Barney Newman)的一些影響。”西格爾說道。

“在雕塑中，我埋葬了巴里·紐曼的東西。那些東西全部都是巴里·紐曼和羅斯科(Rothko)使用色彩的歷史，他們的嗅覺及色彩的趨向太象高更(Gauguin)的東西，誰的更好，應是不受影響的最好。房間、背景、環境的色彩面積便是我思維意向在心理學狀態中的擴張，于是，我做了一系列的着色雕塑。”“在同等層面上，《走廊》這件作品是非常色情和帶有刺激感的一門開着，等待着您的到來。從另一個意義上來說，它同時又是一個時間的通道，暗示着每一個人都必須去面臨的死亡。”西格爾寫道：“事情的發生總是難以解釋清楚，只能努力地去把頭腦中的記憶和片面化的文學語義的片斷結合起來。”

在另外的一些作品中，同樣有意義的東西呈現出來。1976年的《黑床上的夫妻》(Couple on Black bed)，展現的是一對在沉思中的夫妻，一個男人躺在床上休息，一個鮮藍色的女人體背對着他，彎曲的肩膀象是在訴說着難言的苦痛。灰色的背景單純而有力，顯示出西格爾對色彩的敏銳和對情緒的把握。“色彩可以令我情緒此起彼伏，或被迷住，或有幻覺、或令人消沉、或令人惶恐不安、或令人興奮……”西格爾寫道：“我決定在七十年代中期停止表現私密化的東西，開始畫些新畫，色彩在我一生中循環了好幾圈。”

內模翻制的方法當然使西格爾的塑像更加栩栩如生，但這些作品並沒有向強烈的現實主義和社會敘述靠近的趨向。西格爾采用了聚脂玻璃纖維(polyester and fiber glass，類同玻璃鋼——譯者注)并着色，于是出現了杜安·漢森(Duane Hanson)式的幻覺和晚期照像寫實主義的味道。用照像寫實主義的方法增加了作品表面及若干部分細節的表現力。西格爾的這批作品出現在六十年代晚期，片斷式的構成及細膩的表現消除了它們對環境的依賴。只需要一個長廊和中間調向的背景。一種詩意性和西格爾的人性的對比，使作品在世俗的景況之中和着微妙的緊張，顯現出一段靈魂的距離。這段距離存在于被創造出的形體和它們的意圖之間、客觀存在的苦惱環境之間。二元的現實引發出神秘感覺的發揮。與其關心社會的評價不如強調主觀想象的價值。放棄精密的、機械的

照像寫實主義式的描述。

自相矛盾的是，西格爾在探索使作品更加自由的過程中，更注意形體張力的表現。不久，他採用內模翻制的技法增加了一些細節。尤其是在他的高浮雕作品中，他尋找到了一種新自由，可以與德加(Degas)畫的廁所里的女人相媲美。那種對心理遭遇入微和觀察同樣是優秀的造型創造。西格爾的高浮雕作品常令人感到興奮和緊張，如德加一樣，在現實主義與被表現物強烈的感覺之間，他明顯地開始理解一種大度雅量的內在氣質。在以前的作品中，他從未有過如此強烈的感覺和魄力；他已改變早期的那種認為人民大眾重建人類社會景況的觀點，認為那只是當代文化中的一小部分，並以對社會景況的評論到更寬泛的意識範疇。西格爾加強了細節的解剖分析和片斷解剖造型的研究，此時，他已能夠擴展和簡化自己的理解力、想象力。以深刻和更加強烈的情緒，用作品表現極為鮮明的關於性的態度，并使這種極具性色彩的東西在藝術史上達到新的境界，使之不會怎麼遭到譴責。

在二十多年前西格爾的許多高浮雕作品，尤其象女人體《毛毯上的女孩》(Girl on Blanket)和《毛毯上的紅色女孩》(Red Girl on Blanket)，都明顯地展示出古典主義的主題與精力充沛的巴洛克(Baroque)式的作品，西格爾在這里，模仿了包括古典主義在內的一些傳統藝術形式。經常，他的作品構成是斜向的，他摸索着神話般的聯想與藝術史中更多的普遍化的主題，暗示出西格爾的現代性的要求，使正在消解的世俗化環境遭到挫敗，用現實的客體穿越了空間。把他的作品放在藝術史的主流之中，我們不難看到西格爾現在更加專注于立體物質的本質，即目前大眾化的東西和社會商業文化的東西，他以前的作品和近期的作品，同樣存在着一種上下文關係，他在藝術史基礎上展示出的意識如同里希騰斯汀(Lichtenstein)，對畢加索(Picasso)嘲諷性的模仿。例如沃霍爾(Andy Warhol)把蒙娜麗莎的畫像用絲網印刷的方式平展開來。波普藝術的一代人常常是把過去的甚至剛剛過去的東西予以精神上的嘲諷。

從七十年代中期，西格爾開始設法解決一位成功藝術家面臨的許多令人左右為難的苦惱。一些大的公司、集團、基金會或政府委托他制作公共性的雕塑，這對西格爾來說，還只能是嘗試着去做，他經常因是否制作公共性雕塑而徘徊不停，公共性雕塑必然受到一些客觀條件的制約，現代藝術家又必須表現出個人對藝術的反省和沉思。在自我表現個性的流露與客觀條件的限制之間，使得西格爾心里矛盾重重。

藝術作品必須要經歷從畫廊到大街的過程嗎？把成功的精湛的藝術品放到一些不太懂得藝術而又沒有多少同情心的觀眾中去能行嗎？能把作品拿到無人管控的空間里去嗎？對西格爾來說，各式的問題擺在他面前，問題接踵而至。

西格爾說道，在過去的十五年里，他接受了眾多的受人委托制作的公共性雕塑，當時政府也大力地贊助和支持。西格爾有兩件作品導致人們格外的注意和爭論，引起強烈的反響，這在他成熟的雕塑生涯中，他還未曾經歷過。

兩件作品在肯特州(Kent State)：一件名為《亞伯拉罕和伊薩克》(Abraham and Isaac)，另一件名為《同性戀者的解放》(Gay Liberation)，在傳統意義上這是紀念碑式的。第一件是具有歷史意義的；第二件是表達對少數人鬥爭的認同。當然，兩件作品都非常成功地達到作為公共紀念物的原初意圖。主要是由於現實主義的造型方式，但這并非兩件作品的真正意義所在：《亞伯拉罕和伊薩克》(Abraham and Isaac)消除了當代的紀念碑的窘迫景況。事實上，當一件作品的價值被人們在廣場上爭論，這種爭論必然地不會去理睬一件作品的真正的藝術價值，取而代之的是爭論它作為紀念物的意義。

1978年9月初，肯特州大學(Kent State university)官方宣布西格爾的雕塑作品是為紀念四名於1970年5月4日被殺害的大學生，國民自衛隊強烈反對在校園里展示這樣的作品。八年前，四名學生在一次反戰示威遊行中被殺，當時的左翼分子和右翼分子的宣傳者取得了顯然是象征性的評價。但8年時間并不長。在一篇文章中解釋了為什麼大學院方拒絕接受這個禮物的原因，當時這個作品是由密爾德·安德魯(Kildred Andrews)基金會委托制作的，院長助理安伯特·米柯依(Robert Macey)說道：“我們不接受暴力行為被人們紀念。”他又說道：“我們擔心這會影響校園里本來就已經很微妙的平衡，我們受不了象這樣的藝術品——即使是某些人白送的。”

儘管西格爾得到了多方面的支持，包括全體人員和學生組織的支持，但院方態度強硬，立場堅定，密爾德·安德魯基金會索回他們的禮物，并轉讓給了普林斯頓大學(Princeton university)。1979年10月5日，當西格爾的作品最終在普林斯頓大學落成時，六名學生在肯特州的槍戰中受傷，最近，又有三至四名家長被殺害。

佛雷德·里希特(Fred Licht)，這位大學博物館的教授說道：“這件作品意味着雕塑本身最原初的紀念意義，給我們表現我們的社會和文化提供了可能性。在我們的校園里，有許多二十世紀以來一流的雕塑作品，但沒有一個能象這件作品，表現出當代大學生和當代的老師所處的境地，這件作品表達出的東西，就存在于我們的現實生活中，它所具有的魅力，超出了校園里的所有的作品。最具指導意義的是，它能引起學生們的廣泛注意，甚至包括那些對藝術不是很感興趣或者不是太懂的学生。”

在爭論聲的包圍中，肯特州的《亞伯拉罕和伊薩克》(Abraham and Isaac)最終還是在普林斯頓大學找到了一個平靜和有所共鳴的地方；然而《同性戀者的解放》(Gay Liberation)却不象這樣能有一個皆大歡喜的結局。

1979年，密爾德·安德魯基金會主管人彼得·布特曼(Peter Butman)問西格爾是否有興趣做一個表現歡快題材的公共雕塑，根據瑪瑞波薩基金(Mariposa)創始人布魯斯·維勒(Bruce Voeller)所言，“這作品一定要讓它受到人們的愛護和關心，展示出歡樂的人們所擁有的愛心。意思表達得要清楚，不能模稜兩可……也必須把男人和女人同景地表現出來。”這件雕塑將會被安置在曼哈頓的商業中心。

西格爾按照他通常的習慣和妻子一起看過了格林威治村(Greenwich Village)，在看了謝瑞丹廣場(Sheridan Square)的克里斯特夫公園(Christopher Park)后，他決定用一種較為相近的方式來表達要求的主题，就象看到“年青的母親逍遙的漫步”。在西格爾的藝術生涯里，始終貫穿着強烈的抒情意味和對客觀世界的熱愛。《同性戀者的解放》(Gay Liberation)是作品《女朋友們》(Girl friends)和《床上的情人》(Lovers on a Bed)理論上的必然的延續。這兩件作品都是描述女性同性戀者對愛含蓄的流露。當然，公共場合是不允許和不接受象擺在畫廊里的西格爾的作品的，它不會同意在大庭廣眾之下把淫欲的和色情的東西象紀念碑一樣成為人們的紀念物。所以，西格爾將那種暴露式的表現取而代之以，加以轉換。《同性戀者的解放》塑造的是四個人，兩個男人，兩個女人；每一個都親切平和，他們平和的狀態并未使作品想要表達的東西遭到損耗。男人們站立着，其中一個男人把手放在他的伙伴肩上，女人們坐在公園的長凳上，其中一個非常猶豫似的放了一根手指頭在嘴里，另一個女人將一只手放在她伙伴的膝蓋上。

《同性戀者的解放》不僅表現出對社會的知覺和敏感，而且它又是一件非常巧妙的作品。兩條公園的長凳界定出作品出現的場合，從而使雕塑人像定位于一種優雅情調；兩組人的編排形式在構成上拉出一條對角綫，使長凳的長黑綫與雕塑之間獲得一種平衡感；長凳的出現，又滋生出對觀眾的引誘，立刻使雕塑與環境得以協調并散發出潛在的力量向人們逼近。

這件作品是贈給城市的禮物，但它是冒着一種危險滿足人們的要求，這危險來自城里的各種組織，各種團體廣庭大眾。儘管有格林威治村的政治領袖的保證和推薦，包括象夏德內·威斯(Theodore Wiss)和比拉·阿布格(Bella Abzug)(材里的獨立的民主黨黨員)的支持；還有城里具有歷史意義的公園的領導人的幫助；《鄉村之聲》(Village Voice)編輯的支持。但在1980年夏季和秋季，在三個不同的公眾會議上針對《同性戀者的解放》展開了一场唇槍舌戰。

儘管《同性戀者的解放》頂住了美術界各方面的批評和爭論，但是兩個政府部門和城市規化部門宣稱，這個城市從未撥過多餘的空間，在公園里安置這樣的雕塑我們未曾同意過(文件的附文上附加了對作品的評論)。轉而布特曼(Patman)基金保證提供第二個青銅雕塑的地點。將安置在洛杉磯(Los Angeles)的一個公共場合，但是《同性戀者的解放》在加利福尼亞(California)碰到了與在格林威治村同樣的命運。當地政府拒絕安置這件作品在公共場所里，布德曼則極力主張把作品安放在別的什么地方。現在，兩件青銅作品皆已被人買走，儘管其中一件安置在斯坦福大學(Stanford university)，但是是以借出的方式。另外的一件則暫時地安置在麥迪遜公園(Madison Park)、威斯康星(Wisconsin)和那些認可這件作品的城市。但他們表示出的態度依然不是非常的清晰明了。據了解，這些作品還沒有一個永久可靠的城市或大學安放。

1981年冬，可能是因為在肯特州煩人的遭遇，使西格爾很為不暢，心情欠佳。于是他努力慢慢地安靜下來，尋求新的東西來沖洗多方面的煩惱，他陷入沉思。關於優秀的藝術在現代主義過去之后的思考，放棄幾乎每一個波普藝術家皆能聯想到的期待。他開始直接翻做和復制塞尚(Cezanne)作品。在他做的《塞尚的靜物》(Cezanne Still life)(兩件)中，每一個部分都放射出驚人的冥想、魔幻般的力量，含有幽默與詼諧。令人想起老一代藝術家的作品，這一點并未絲毫使他們的魅力受到折損。作品因他的參與而透出魅力，因為他參照的是閃爍着光芒的杰作。其中，最強的魅力來自于作品中不可名狀的微妙色彩和筆法。

厚厚的肌理却不同于以前的塞尚，象一束舞臺燈光的照射。色彩真實却又與現實生活有着一段距離，已開始隱隱透露出西格爾對作品中戲劇性的強化。他生動大膽的探討，強烈而具個人特征的一系列彩色雕塑使他漸漸淡忘了制作和安放公共雕塑時的煩惱。

他在藝術圈中獨特的形式，被看作是受評論的對象，把塞尚廣為熟知的東西放置到他自己的三度空間之中，變格為傳統的主题，創造出一系列有趣兒的仿制品，仿制的原件早已被博物館收藏。然而，西格爾重做后的塞尚式的作品，却不易模仿。他做這些靜物時，小心謹慎，用濕石膏浸泡過的綳帶和織紋的布直接從蘋果、桔子、洋葱、水罐、瓶子等實物上翻制，再用很薄的顏料上色。他甚至仿制了象塞尚作品里的傾斜桌面，將塞尚的空間特征的描繪予以轉譯。幻想將畫家式的空間融入雕塑中，并且他也這樣做了，做得有血有肉。

西格爾用他和諧的詩意和措辭，徹底復蘇了現代主義關於空間圖式的睡夢，在不犧牲本國波普藝術生命力的情況下，用現實主義的風格描述提升了塞尚形式上的視覺感受。

他帶著對塞尚的敬意，又在最近的一段時間內向立體構成主義的代表——畢加索(Picasso)和布拉克(Braque)進軍。有一個夢想一直纏繞着西格爾——就是用純粹的形式闖入觀衆的世界，把繪畫與雕塑融入一個整體。在最後的許多年頭里，他一直在從事着一種“畫家似地畫畫”。西格爾說道：“在一條獨特的道路上，這些東西是我做的一系列雕塑過程的純粹的結果。開始是從塞尚的靜物，然後又到立體構成主義等……其實，我更多的也是在思考現在的藝術。”

“塞尚、畢加索和布拉克是我特殊的主角，我喜歡藝術家充滿真實的、真正的洞察力，在這種洞察過程之中，我感到其樂無窮；對於以往的大師，我充滿着敬意，大師們吸引了我，促使我開始了現代藝術的探索。這次我去了卡勃林(Cubism)，我發現了一件老師從未告訴過我的怪事——我尋找着自己。我看到自己向畢加索和布拉克一步步地逼近，從塞尚的肩膀上看過去，然後從塞尚駐足的地方飛走了。”

“在他們的作品里，充滿着對大自然的審視，這個真實的世界就在你的前方，對着它苦苦思索、分析，然後再把一種思想與感知、發自藝術家內心的觸覺轉換成形狀和色彩；其實，這是對構成宇宙萬物分析後的終結。“說起來很簡單，就是把不必要的東西刪除就行了。”西格爾說道：“這是真正的領悟，如我讀過的每一本最嚴肅的書一樣，是在審視同樣的東西，它們秘密地向意識深處發出疑問。”

從西格爾早期起步時，他感到自己朝着相反的方向費力地向前行進，一個是色彩、一個是造型；一個是錯覺的繪畫感空間，一個是現實的空間。他的藝術中，包含着理性和他本能的果斷與直覺。他在視覺上天生的二重性促使他的藝術風格的形成和迅速地發展變化。1958年左右，他停止了畫畫，開始做些雕塑，因為人“渴望一種鋒利而明確的東西，它在我的心中一直波動了十幾年。”西格爾說。在雕塑上使用閃亮的原色，早在他的作品《化妝舞會》(The Costume Party)中已經出現。他發現色彩能夠使“腳下堅硬的地板開始移動，開始飄浮、開始蕩漾；並且開始靠近恐怖、夢幻。”黑色的地板，大紅的牆面，一個大紅的人體，一個綠色的幽靈，兩個金色的男女……“我使用色彩，都是靠自己對色情的、刺激的和腐敗奢侈的歡娛的記憶。”

在視覺的效果和色彩的構成上，西格爾很快進行了一些清理。“作品《走廊》中藍色的女人體，紅色的椅子、黑色的房間，長而筆直的構成，讓房間的色彩擴展出我的心理狀態，”他繼續寫道：“莫奈(Monet)晚期在格威爾尼(Giverny)畫的花園，酷似德拉克洛瓦(Delacroix)嗎？都存有着一種歡樂的神秘、透明而又模稜兩可的自然嗎？他們都有着不同于恐怖的心理世界並將自然內部加以美化嗎？”

最後，西格爾闡述道：“我發現自己是在讀大師們的秘訣，樂于簡明易懂的層面，把石膏雕塑着上顏色，每一平方英寸都擠不堪却又有趣極了。”

七十年代和八十年代，西格爾繼續探討色彩和光線與作品的關係。深綠色的單獨的門板，豐滿的紫紅色的人體，散發出驚人的撞擊，這便是他頗有力量的作品《綠門上的紫紅女孩》(Magenta Girl on Green door)，作于1977年。同年作的《坐在有床架杆的床上的女孩》(Girl Sitting on Bed With Bed-post)，是藍色調，肉色人體，斑斑駁駁的效果，讓人感到一絲沉悶。從1978年起，類似這種格調的作品還有片斷式的雕塑《右臂上的手》(Hand on Right Buttock)，作品極其細膩，色彩令人驚奇。手指上細微的皺紋表現和斑斑點點的皮膚，着實讓人感到一種莫名的刺激。西格爾感興趣于一些具有爭論性的社會話題，這體現在1980年左右的作品《同性戀者的解放》、陰暗色調中的《孤獨顧客的沉思》、1980年的作品《公園長凳上的藍色女孩》(Blue Girl on Park Bench)，但有一些優美的作品看上去似乎是某些大師也曾經做過，其中，包括按“雷諾阿式”造型，翻做了“三個優雅的人體”，作于1980年《一棵樺樹和三位沐浴者》(three Bathers with Birch Tree)和鬱鬱沉思的片斷雕塑《藍色女孩和柳條椅》(Blue Girl and Wicker Chair)。

色彩的出現，光和影對西格爾來說慢慢地在成爲一個要素。在他許多近作中，色彩常常顯得非常壓抑，他在繼續玩味着戲劇化的情緒和心理作用之間的關係。自從西格爾的母親逝世後，他的作品在展示中變得陰沉、鬱悶，他開始審視近代大師如畢加索和布拉克立體派的風格。注重形體與色彩的良好結合，更多的是在同等精神層面上對塞尚以及更早的藝術家的效果和影響的研究，通過造型中包含的容量與情緒的負載，來表達他自己的感受。

人們稱這兩件立體構成主義式的作品爲“復制”，西格爾說道：但是對他來說，其中的區別是非常明顯的——布拉克欲使自己的作品達到一種水平狀態，畢加索則是探索和研究文藝復興(Renaissance)時期深層的幻覺；“他沒有做錯什麼，畢加索只是想做個文藝復興時期的巨人——他的作品看上去象是在三度空間里，光線從左上方射過來。他想做像古代大師拉斐爾(Raphael)一樣棒，儘管他的光線是倫勃朗(Rembrandt)式的。”

“注意好的不同之處，使他的焦點在於光影，在於神秘的明暗搭配，明暗對比，”西格爾說：“畢加索拖着混亂而惶惑的步伐在早晨畫他的立體構成主義的畫兒，在下午畫……於是我不得不回到最原初的明暗搭配中去象列奧那多(Leonardo)一樣，把形體從黑暗中顯現出來。”

“所有這些聯繫開始進入實施，並且它開始漸露頭角，這是在二十世紀，在我們的時空中，允許我設法爬上梯子并在我的雕塑中瞄準光線，我能使用明暗

對比去幫助界定我的作品；一名攝影師被允許使用光影，電影拍攝被允許使用光影，但被禁止的領域全都留給了藝術家，我很奇怪這是爲什麼。”

“根據西格爾的東西來看，他的綫路是卡拉瓦喬(Caravaggio)和倫勃朗(Rembrandt)的，但實際上是用造作、不自然的戲劇化用光方式來限定局面，導致直接針對現代主義和他自己高度的個人化的作品。“現代藝術是件奇怪的東西，它不是公衆的藝術，它只是用來頌揚獨裁者和帝王的權力；它是一種私人的念頭鑽到了大衆中去了，是誰在操縱？又不知怎地，有了價值。”這是西格爾近來的宣告。

由於重要的原因，西格爾近來的作品保持着最原初的雕塑風格。象六十年代的作品一樣，含有繪畫的情緒。例如作于1987年的作品《驅除》(The Expulsion)和同年的《街道》(The Street)在作品制作過程中，他更加注重自然地在模特兒身上用石膏翻制，並力求使之具體化。作品的背後或周圍是如絕壁般的牆面和商店的門面，帶着威嚴的語調陳述出每天生活中的事件及其神秘的一面——占有、信賴、苦痛或者無聊，例如象早期破土動工的作品《桌前坐着的男人》(Man Sitting at a Table)，或是更加雄心勃勃的具同等召喚力的作品《加油站》(Gas Station)(作于1963年——1964年)，凝固的形體的顯現參予到神秘的氣氛中去，引起人們的普遍注視。延續性的出演那些可以被理解卻無法分擔的苦楚，西格爾，他永遠是外向性的行爲方式。人們可能僅僅是把內心的頓悟遺失在了都市的某個角落，而在無意地偶然目擊西格爾作品的那一刻，找回了他們所遺失的。正如亞當和夏娃偷吃原本存在于他們身邊的禁果那一刻。

在近三十年來，西格爾幽靈般的雕塑展示他內在的意識指向，作品中的“人們”驚奇地看着周圍的一切。真人大小的尺寸并不能阻擋人們看出它們與現實生活中的真人的區別，或許是由于它們粗糙的石膏面孔和單純的色彩。然而，它們似乎具有着象錫克拉底斯群島(Cycladic)或在希臘儀式上的小雕像一樣的服務功能，它們都是一目了然，成爲貴人們“高貴”的消遣方式，從古典衛城(Acropolis)到文藝復興(Renaissance)，生動與平靜的抒情式雕塑中，西格爾幾乎找不到創造這些作品而又令他敬慕的藝術家的名字，直到倫勃朗厚厚的閃着金光的印記、布拉克在平面上的轉換和立體構成主義的畢加索的出現。

西格爾有着一個一貫的目標，那就是希望能把繪畫和雕塑巧妙地融合。例如象他早在六十年代創作的作品《靠着車門的男人》(Man Leaning on a Car door)，深藍色的背景，一個男人和一輛車的象征式構造，或者是在二十三年之後做得更爲老練、更爲成熟的作品《驅除》中亞當和夏娃沮喪着臉，朝着枯黃的樹干走來，牆面的繪畫迸發出火焰的吼叫。他們被永遠地從天國的大門之內驅除出來。作品之中蘊含着深刻的涵義和戲劇的光輝。甚至在他1988年在特瑞敦(Treton)商業中心作的公共雕塑中速寫式的金屬骨架，支撐着戴安全帽的工人塑像，象是生動的畫家式的裝置。

今天，西格爾的藝術可以看作是公開展示的肉欲，如布歇式(Boucher)的，《紅杉木四輪馬車上的女人體》(Nude on Redwood Chaise)，作于1958年，作品把正式的心理學式的態度用來激發觀衆的興趣，象天使手中劍的鋒芒，阻擋着人類的先祖步入到另一個時空之中，令人產生如同面對中世紀地獄之門的敬畏。

在西格爾後來的歲月里，自信始終支撐着他；現在，向舊的禁忌的挑戰或把不同的東西有機地結合起來，刺激着藝術家的創造力。“這些年來，我喜愛的事情便是制作環境，除去雕塑的基座，人們可以步入其中——這是我自己的立體構成主義，我能圍着它們走和觀看，同樣的東西在不同的角度有了不同的面貌。”西格爾最近說道。

他從撲朔迷離而又變化多端的二十世紀中選取資源，戲劇化因素的引入使作品更加自由，許多東西從石膏、布變成了青銅。他說：“我想再引入故事並讓其存在于我非常抽象的雕塑中，整個主意和想法將成爲線索。我一直深愛着繪畫，我喜歡在平平的布面塗抹。”

“我可以讓雕塑是白色的，看上去很棒。或純粹的別的颜色。就在這一瞬間，我安排了幸運之鳥，無論它的顏色是黑的或是灰的，我改變着雕塑上的經驗，並將其繼續下去。”

他的目標是創造出“幾何式的抽象與現實主義形式之間的結合，加上神學的情緒，加上可以讓整個人類立足于世界的道德與立場，這是極其重要的一點，因為那是真正的藝術將要去的地方。我樂于揭開事物的一部分，我也樂于把不同的事物放在一起。”

西格爾創造了介于自覺和不自覺之間的藝術，以之去對待每一日里發生的問題和不同的涵義，甚至有時，他的形體就是聖經的故事、古代的神話或是寓言。

《亞伯拉罕告別了被社會拋棄的人們》(Abraham's rare well to Is mell)中戲劇化的矛盾衝突引起了現代生活中人們的共鳴，因為這既是歷史的事實，也是當代社會的事實，它隱喻出了某些宗教的原則和基礎。西格爾家園式的戲劇性事件，有着他尖銳的針對道德、權力的鋒芒，并把他的神話翻譯到現實生活的劇場中。西格爾用他戲劇中的角色、情節、暗示性地敘述出人類的困境。

他說：“所有的事情都發生在人們最平常的生活中，這是暫時而深刻的感受……你能認爲每一個人都是無動于衷的嗎？家園中的戲劇性才是真正的暴風雨的原料！”