西方现代艺术史

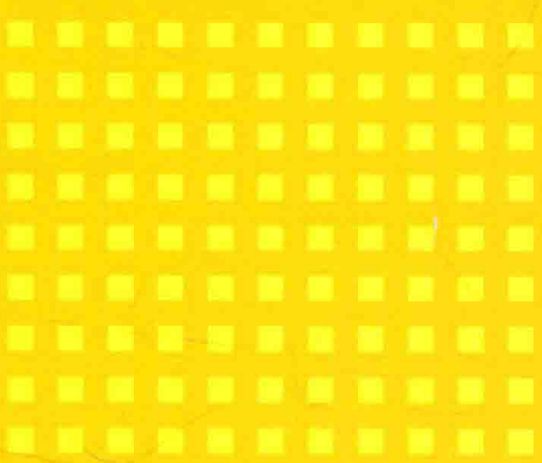
（第二版）

清华大学　周宏智　著

Zhou Hongzhi

中国建筑工业出版社

THE WESTERN MODERN ART HISTORY



建工出版社微信

经销单位：各地新华书店、建筑书店
网络销售：本社网址 http://www.cabp.com.cn
中国建筑出版在线 http://www.cabplink.com
中国建筑书店 http://www.china-building.com.cn
本社淘宝天猫商城 http://zgjzgycbs.tmall.com
博库书城 http://www.bookuu.com
图书销售分类：艺术·设计（K10）高校教材（V）

责任编辑：陈桦　张晶　王惠
装帧设计：嘉泰利德

ISBN 978-7-112-19065-2
9 787112 190652 >
(28266) 定价：99.00元
(赠课件)

西方现代艺术史

（第二版）

清华大学　周宏智　著

Zhou Hongzhi

中国建筑工业出版社















图书在版编目（CIP）数据

西方现代艺术史/周宏智著. —2版. —北京：中国建筑工业出版社，2016.2
ISBN 978-7-112-19065-2

Ⅰ.①西… Ⅱ.①周… Ⅲ.①艺术史-西方国家-现代 Ⅳ.①J110.95

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第028571号

西方现代艺术自20世纪80年代以后才真正进入中国专业人士的视野。而对于大多数中国人来说，至今仍是一个比较陌生的领域。本书以简短的篇幅介绍了19世纪中期以来的各种艺术流派，如印象派、后印象派、野兽派、立体主义、表现主义、未来主义、至上主义、构成主义、风格派、包豪斯、巴黎画派、达达主义、超现实主义、抽象表现主义等，在编写过程中尽量做到重点突出、线索清晰，使读者能在短时间内对西方现代艺术的发展历程有相对完整的了解。

本书适合广大对艺术感兴趣的读者阅读，也适合作为非艺术史学专业大学生的选用教材。

责任编辑：陈 桦 张 晶 王 惠
责任校对：刘 钰 张 颖

本书附教学课件，请发邮件至wanghui-gj@cabp.com.cn索取。

西方现代艺术史（第二版）

清华大学 周宏智 著

*

中国建筑工业出版社出版、发行（北京西郊百万庄）
各地新华书店、建筑书店经销
北京嘉泰利德公司制版
北京方嘉彩色印刷有限责任公司印刷

*

开本：787×1092毫米 1/16 印张：20½ 字数：409千字
2016年6月第二版 2016年6月第六次印刷
定价：99.00元（赠课件）
ISBN 978-7-112-19065-2
（28266）

版权所有 翻印必究
如有印装质量问题，可寄本社退换
（邮政编码100037）

目录
Contents

色彩即目的 第1章

法国印象派 8
莫奈 雷诺阿 毕沙罗 德加

开拓者 第2章

后印象派 22
凡高 高更 塞尚 劳特雷克 修拉

新世纪的先锋 第3章

野兽派 38
马蒂斯 弗拉芒克 德朗 卢奥
立体主义 48
毕加索 布拉克 格里斯 莱歇 德劳内 纯粹主义

内在需要的原则 第4章

德国表现主义 62
表现主义先驱——蒙克 桥社 基希纳 黑克尔
罗特卢夫 诺尔德 青骑士 康定斯基 马克 麦克 克利

激情与偏执 第5章

意大利未来主义 86
博乔尼 巴拉 卡拉 塞维里尼 圣埃利亚

俄国的抽象艺术 第6章

至上主义 96
马列维奇
构成主义 101
塔特林 罗德琴科 佩夫斯奈 加博

第7章 新造型世界

108 风格派
蒙德里安
113 包豪斯

第8章 客居巴黎的画家

119 巴黎画派
莫迪里阿尼 苏丁 夏加尔 基斯林 帕斯森 郁特里罗

第9章 动荡与颠覆

134 达达主义
苏黎世达达 纽约达达 杜尚 德国达达 巴黎达达

第10章 梦幻现实

148 超现实主义
基里科 恩斯特 阿尔普 米罗 达利 马松 唐吉 马格里特
德尔沃 毕加索 马塔 贾科梅蒂 超现实主义摄影和装配

第11章 美国式的英雄幻想

176 抽象表现主义
戈尔基 霍夫曼 德库宁 马瑟韦尔 波洛克 克莱恩 斯蒂尔
戈特利布 罗斯科 纽曼 史密斯

第12章 艺术是生命的兴奋剂

196 第二次世界大战后的欧洲艺术
杜布菲 20世纪40年代以后的贾科梅蒂 培根 卢西恩·弗洛伊德
欧洲的抽象艺术 眼镜蛇画派

第13章 生活即艺术

218 波普艺术
英国波普艺术
美国波普艺术
劳申伯 约翰斯 沃霍尔 利希滕斯坦 罗森奎斯特
韦塞尔曼 奥登伯格

艺术家？还是萨满师？ **第14章**

欧洲前卫艺术家 241
克莱因　波伊斯

终结形式 **第15章**

极少主义 252
斯特拉　贾德　安德烈　弗莱文　莫里斯　里维特
观念艺术 261

回归大地与身体 **第16章**

大地与环境艺术 267
海泽　马里亚　史密森　理查德·朗　奥本海姆
克里斯托和珍妮-克劳德
艺术家的身体 277

艺术是革命的天然助手 **第17章**

贫困艺术 284
艺术与女性主义 290

照片的摹本 **第18章**

照相写实主义 296
克洛斯　埃斯蒂斯　戈因斯　汉森

复归本源 **第19章**

新表现主义 302
德国新表现主义　意大利超前卫艺术　英国的具象绘画
美国新表现主义　涂鸦艺术

世纪末——现代艺术的尾声 **第20章**

主要参考文献 325

西方现代艺术史

（第二版）

清华大学　周宏智　著

Zhou Hongzhi

中国建筑工业出版社















图书在版编目（CIP）数据

西方现代艺术史/周宏智著. —2版. —北京：中国建筑工业出版社，2016.2
ISBN 978-7-112-19065-2

Ⅰ.①西… Ⅱ.①周… Ⅲ.①艺术史-西方国家-现代
Ⅳ.①J110.95

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第028571号

西方现代艺术自20世纪80年代以后才真正进入中国专业人士的视野。而对于大多数中国人来说，至今仍是一个比较陌生的领域。本书以简短的篇幅介绍了19世纪中期以来的各种艺术流派，如印象派、后印象派、野兽派、立体主义、表现主义、未来主义、至上主义、构成主义、风格派、包豪斯、巴黎画派、达达主义、超现实主义、抽象表现主义等，在编写过程中尽量做到重点突出、线索清晰，使读者能在短时间内对西方现代艺术的发展历程有相对完整的了解。

本书适合广大对艺术感兴趣的读者阅读，也适合作为非艺术史学专业大学生的选用教材。

责任编辑：陈 桦 张 晶 王 惠
责任校对：刘 钰 张 颖

本书附教学课件，请发邮件至wanghui-gj@cabp.com.cn索取。

西方现代艺术史（第二版）

清华大学 周宏智 著

*

中国建筑工业出版社出版、发行（北京西郊百万庄）
各地新华书店、建筑书店经销
北京嘉泰利德公司制版
北京方嘉彩色印刷有限责任公司印刷

*

开本：787×1092毫米 1/16 印张：20½ 字数：409千字
2016年6月第二版 2016年6月第六次印刷
定价：99.00元（赠课件）
ISBN 978-7-112-19065-2
（28266）

版权所有 翻印必究
如有印装质量问题，可寄本社退换
（邮政编码100037）

前言
Preface

20 世纪 80 年代初，我还在美术学院上学。当时，西方现代艺术在我心目中完全是一番模糊混乱的景象，尽管经常翻阅一些西方现代艺术大师的画册，但只知其然，不知其所以然，喜欢不喜欢全凭个人的直观感受，偶尔效仿大师们的手法画点东西，也只是学到些皮毛并不领悟其本质。那时，学校开设的西方艺术史课程还只限于古典部分，现代艺术几乎没有涉及。毕业后来到建筑学院从事美术基础教学工作，闲暇时便从图书馆找来一些西方现代艺术史、美学史、现代艺术理论等方面的书籍阅读，以弥补学生时代在这方面的欠缺。

20 世纪 80 年代后期，是中国迅速融入世界的重要时期，随着日趋频繁的国际文化交流活动的开展，西方现代艺术理论、观念和作品案例，越来越成为影响我国当代艺术教育和创作实践的重要因素。可是，我们的学生在学习借鉴这些理论和范例的同时，却对它的历史和观念的嬗变过程存在着许多盲点。鉴于教学需要，十五年前，我于所在学院承担了西方现代艺术史课程的教学任务，为此而阅读了大量的书籍文献，去国外参观体验，做了数万字的教学笔记并积累了许多图片资料。这个过程对我来说实在是受益匪浅。

某种文化观念的形成和艺术形式的创造，必定源自于两个基本方面：一是特定的历史时代和社会背景，二是地域和民族文化传统与相应的艺术意志。西方现代艺术诞生于现代工业文明的社会背景下，而所谓后现代艺术也是伴随着后工业时代的到来而兴起的。另外，从表面上看，西方现代艺术运动的鼓动者和实践家们，几乎无一例外地高擎着“反传统”的旗帜，但仔细审视他们的思想方法和行动策略，本质上都未脱离西方式的思维习惯—— 一种直线逻辑的、非此即彼的思维模式，而不是像东方那种强调自然和谐、圆融通慧的哲学精神。直线式的演进逻辑致使西方形式主义的现代艺术无可挽回地走入了绝境。而它积极的一面，则体现为一种锲而不舍的奋进精神和敢于进行终极探索的勇气。这种精神和勇气成就了西方现代艺术无所不尽其极的纷繁场景，它像连续爆破的炸弹，引爆了人类文化智慧的各种潜能。美国艺术史学家乔纳森·费恩伯格（Jonathan Fineberg）写道：“正是——也许一直就是——艺术的功能引着我们走到了当代体验的边缘，让我们去尝试一些看上去牵强的、特别的、与众不同的、新的东西，这正是为了发现哪些东西有可能快要成为需要认知的核心的内容。”*

不可否认，西方现代艺术运动和它所衍生出的各种理论观念是构成 20 世纪文明的重要部分。它深深地融入了现代社会意识甚至改变了人们的生活方式。它在思想和文化领域中曾激发出巨大的创造力，但有些内容也伴有浓重的文化虚无主义和强烈的破坏倾向。我们研究西方现代艺术史，目的是以知识为基础，客观理性地看待它的意义和作用，既不可盲目追随，也不能全盘否定。

在人们的印象中，有许多耳熟能详的西方现代艺术大师，如凡高、高更、马蒂斯、毕加索、康定斯基、蒙德里安、杜尚、达利、波洛克、沃霍尔……以及他们创作的艺术作品：凡高的《向日葵》、毕加索的《亚威农少女》、蒙德里安的“几何抽象”，还有杜尚那臭名昭著的小便器——《泉》，沃霍尔那招牌式的《可乐瓶》和《玛丽莲·梦露》。这些人、这些作品，为什么那么“著名”？是实至名归，还是欺世盗名？我的看法是：这些人、这些作品确有价值！但是，他们的出现和生存离不开“西方”特有的文化传统以及特定的历史和社会条件。凡高确实很伟大，他的伟大不仅体现在他的艺术作品中，更体现在他的人性和人格尊严中。他是悲剧式的人物，是不可学的。毕加索绝对是艺术天才，又是一个精神流浪汉，这两点都是凡人无法比拟的。蒙德里安可算是智者，又是痴人，非智者不能像他那样深邃，非痴人无以如他那样执着，有几人能做到一辈子痴心不改没完没了地画方块呢？杜尚近禅，举手投足任由心性，小便池可以成为“圣像”，“蒙娜丽莎”也可以“长出两撇胡须”，弹指之间把“艺术”搅得天翻地覆。至于沃霍尔，他是一个时代的幸运儿，别人不屑画的东西他画，别人看不上眼的东西他却一本正经地面对：可乐瓶、汤罐头、明星头像、新闻照片……这些东西成就了这位“波普英雄”。我认为，对于这些“奇人奇作”深入了解一些是有好处的，免得人云亦云，自己没个主见。不过，大师总是少之又少，许多所谓“先锋”、“前卫”不过是为先锋而先锋、为前卫而前卫，只要能哗众，怎么怪怎么搞，怎么能夺人视线怎么干，其实没什么有价值的内涵。这样的“艺术”绝不是少数。至于20世纪70年代以后逐渐开始盛行的所谓概念艺术、行为艺术、大地艺术、女性艺术等，大多沦入了哲学或政治学的范畴，同时也意味着现代艺术的终结，它越来越步入了折中的、界限模糊的、任人解释的、没有主流没有中心的、与生活混为一谈的、多元化的——后现代时期。

我的初衷是配合教学编写一部适合非艺术史学专业大学生阅读的参考教材。因此，在编写过程中尽量做到重点突出、线索清晰，为此省略了许多我认为过于专业化的内容和细节。有一些现代艺术流派和著名艺术家没有在书中加以介绍，并不是说这些流派或艺术家不重要，而是出于本书结构安排的需要特意作了删减。坦率地说，本书对西方现代艺术的描述在许多方面是主观的。原因在于：①面对庞杂的书籍资料和相关文献，我必须按照我的写作目的和计划进行选择。②以一个中国人的视角去观察和解读西方现代艺术，难免由于自身文化背景和知识结构的局限产生主观片面性，甚至是误读。因此，读者尽可根据自己的理解和观点对书中内容做出评判。在撰写本书时，我参阅了大量的相关书籍和文献，凡引文尽量作出注释，如有遗漏，纯属疏忽。另外，书中所用图例中有少数图片无法找到原作者，故而未加以注明，为此我要表示歉意。书中提到的艺术家、艺术流派以及一些重要的名词都附有原文，以便读者进行查阅检索。

西方现代艺术在20世纪80年代以后才真正进入广大中国知识分子的视野，而对于大多数中国人来说，至今仍是一个比较陌生的领域。本书若能就此为读者提供一些有益的知识，那将是本人所希求的。

注释

* 乔纳森·费恩伯格.1940年以来的艺术.王春辰，丁亚雷译.中国人民大学出版社，2006：652.

目录
Contents

色彩即目的 第1章

法国印象派 8
莫奈 雷诺阿 毕沙罗 德加

开拓者 第2章

后印象派 22
凡高 高更 塞尚 劳特雷克 修拉

新世纪的先锋 第3章

野兽派 38
马蒂斯 弗拉芒克 德朗 卢奥
立体主义 48
毕加索 布拉克 格里斯 莱歇 德劳内 纯粹主义

内在需要的原则 第4章

德国表现主义 62
表现主义先驱——蒙克 桥社 基希纳 黑克尔
罗特卢夫 诺尔德 青骑士 康定斯基 马克 麦克 克利

激情与偏执 第5章

意大利未来主义 86
博乔尼 巴拉 卡拉 塞维里尼 圣埃利亚

俄国的抽象艺术 第6章

至上主义 96
马列维奇
构成主义 101
塔特林 罗德琴科 佩夫斯奈 加博

第7章 新造型世界

108 风格派
蒙德里安
113 包豪斯

第8章 客居巴黎的画家

119 巴黎画派
莫迪里阿尼 苏丁 夏加尔 基斯林 帕斯森 郁特里罗

第9章 动荡与颠覆

134 达达主义
苏黎世达达 纽约达达 杜尚 德国达达 巴黎达达

第10章 梦幻现实

148 超现实主义
基里科 恩斯特 阿尔普 米罗 达利 马松 唐吉 马格里特
德尔沃 毕加索 马塔 贾科梅蒂 超现实主义摄影和装配

第11章 美国式的英雄幻想

176 抽象表现主义
戈尔基 霍夫曼 德库宁 马瑟韦尔 波洛克 克莱恩 斯蒂尔
戈特利布 罗斯科 纽曼 史密斯

第12章 艺术是生命的兴奋剂

196 第二次世界大战后的欧洲艺术
杜布菲 20世纪40年代以后的贾科梅蒂 培根 卢西恩·弗洛伊德
欧洲的抽象艺术 眼镜蛇画派

第13章 生活即艺术

218 波普艺术
英国波普艺术
美国波普艺术
劳申伯 约翰斯 沃霍尔 利希滕斯坦 罗森奎斯特
韦塞尔曼 奥登伯格

艺术家？还是萨满师？ **第14章**

欧洲前卫艺术家 241
克莱因　波伊斯

终结形式 **第15章**

极少主义 252
斯特拉　贾德　安德烈　弗莱文　莫里斯　里维特
观念艺术 261

回归大地与身体 **第16章**

大地与环境艺术 267
海泽　马里亚　史密森　理查德·朗　奥本海姆
克里斯托和珍妮-克劳德
艺术家的身体 277

艺术是革命的天然助手 **第17章**

贫困艺术 284
艺术与女性主义 290

照片的摹本 **第18章**

照相写实主义 296
克洛斯　埃斯蒂斯　戈因斯　汉森

复归本源 **第19章**

新表现主义 302
德国新表现主义　意大利超前卫艺术　英国的具象绘画
美国新表现主义　涂鸦艺术

世纪末——现代艺术的尾声 **第20章**

主要参考文献 325

第 1 章 色彩即目的

法国印象派（Impressionism）

1874 年 3 月，一群年轻人以“无名画家”的名义在巴黎的几间摄影工作室里举办了一个他们自己的画展，且不论作品如何，只这个事件本身就是对官方权威艺术沙龙体制的挑战。画展开幕后引发了舆论的关注，批评和嘲讽不期而至。观众们普遍认为，这些年轻人功底浅薄，观点激进，艺术风格背离了美的原则和传统。他们的作品色彩鲜艳、笔触潦草，带有十足的即兴成分。人们不能接受这样的革新，认为这些人别出心裁只是为了引起观众的注意。

展览会开了一个月，据描述，“从开始起，参观这个画展的人似乎非常多，但观众到那里仅仅是去嘲笑。有人讲述了看过画展后的感觉：这些画家们的绘画方法就像是把几管颜料装入手枪打在画布上，随后签一个名就算完成了作品。”观众的态度是可以预料的，因为人们早已习惯了文艺复兴后，西方古典绘画那种构图严谨、造型明确、色彩平滑的风格样式，这样的风格一直传承至 19 世纪。无论是普通的观众还是艺术评论家们，都将那些古典原则奉为圭臬。当人们猛然间看到这些“无名画家”目无法度、肆意张扬的绘画风格时，似乎并没有耐心去思考，而是在惊愕之余报以轻蔑和嘲讽。

参加这次展览的画家有：莫奈、雷诺阿、毕沙罗、德加、塞尚、西斯莱（Alfred Sisley）和莫里索（Berthe Morisot）等人。当时没有人能够预料到，就是这些“无名画家”将改变艺术史的发展方向。

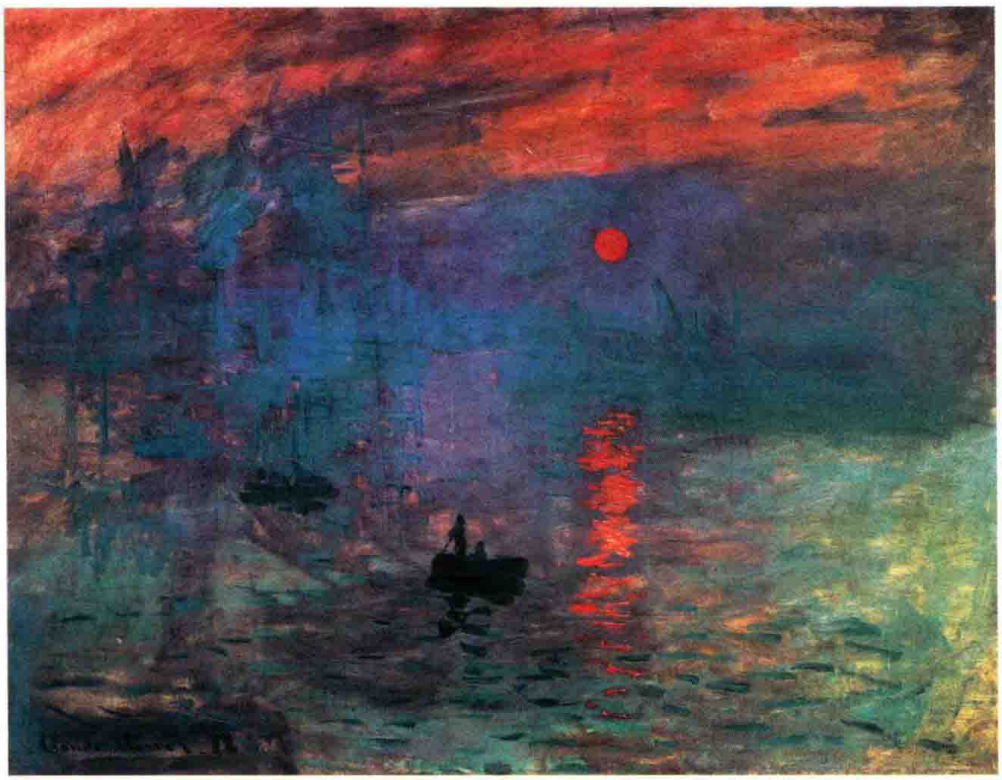


图 1–1　《日出印象》莫奈 1873 油画 48cm × 63cm

在那些展出的作品中，莫奈的油画《日出印象》（图 1-1）备受指责。也许今天的人们并不觉得这幅画能够刺痛我们的神经，但在当时，这件“如同半成品似的粗糙绘画”足以让观众大失所望。一位署名路易·勒罗瓦（Louis Leroy）的作者，以《印象主义的展览》为题，在《喧嚣》杂志上发表文章，他的看法代表了评论家和一般观众的态度。显然，这个“印象主义”的冠名并不是在褒扬这些画家，相反却带有揶揄嘲讽之意。因为，人们的审美趣味更趋向于传统绘画严谨、雅致的风格，而所谓“印象主义”的潜在之意就是缺乏缜密构思与严格推敲的即兴之作。观众嘲笑这些笔触随意、形象粗略的油画：“多么轻浮的手艺呀！毛坯糊墙花纸也比这里的海景更好些。”人们不接受这些画家的艺术，也不明白他们的真实意图。或许应该感谢路易·勒罗瓦，正是他那篇“不怀好意”的文章，使这些画家以“印象主义”之名载入艺术史册。

回溯印象派诞生的那个时代—— 19 世纪的法国，当时备受瞩目的前辈艺术大师有：新古典主义巨匠安格尔（Jean–Auguste Dominique Ingres），浪漫主义大师德拉克洛瓦（Eugène Delacroix），现实主义画家库尔贝（Gustave Courbet）、柯罗（Corot Camille）等，这些人代表着那个时代法国绘画艺术的最高成就。特别是曾经具有皇家美术院院士和罗马法兰西学院院长头衔的安格尔，他是文艺复兴巨擘拉斐尔的崇拜者也是保守的学院派艺术的代表。上至皇帝，下至普通民众，没有人质疑传统艺术的美学价值和绝对地位。

1863 年发生的一件事搅乱了艺术沙龙，画家爱德华·马奈（Manet Edouard）以一幅名为《草地上的午餐》（图 1-2）的油画，有意向传统发难，挑战人们的审美准则，招致舆论的哗然。这幅作品由于它那“伤风败俗”的



图1–2



图1–3

图 1–2 《草地上的午餐》马奈 1863 油画 208cm × 264.5cm

图 1–3 《田园合奏》乔尔乔内 1510 油画 109.9cm × 137.8cm

内容和"不入流"的技法，无缘入选正式的沙龙展览，只好进入了落选者沙龙。[1]

《草地上的午餐》在构思上效仿了意大利文艺复兴时期画家乔尔乔内（Giorgione，1477–1510）的画作《田园合奏》（图 1-3）[2]。乔尔乔内的作品是神话意境中的田园牧歌，而《草地上的午餐》则是描绘了现实的人物和场景。最不能让法国观众接受的是画面中的世俗裸女，竟然毫无愧色地与两个着装时尚的轻浮男子围坐在一起谈笑野餐。这种前所未见的"伤风败俗"，不仅惹怒了观众，还招致了法兰西皇帝——拿破仑三世的强烈不满，并且宣布这幅作品是淫乱的。

两年以后，马奈又在沙龙上展出了备受舆论指责的油画《奥林匹亚》（图 1-4）。在这幅油画中，马奈描绘了一个放荡的裸体女人，并且在风格上采用了更加平面化的处理手法（图 1-5、图 1-6）。这一切都与传统的审美理念和形式法则相违背。

图 1–4 《奥林匹亚》马奈 1865 油画 130cm × 194cm

图 1–5 《奥林匹亚》（局部）

我们还是可以把这幅画与乔尔乔内的作品《入睡的维纳斯》（图 1-7）

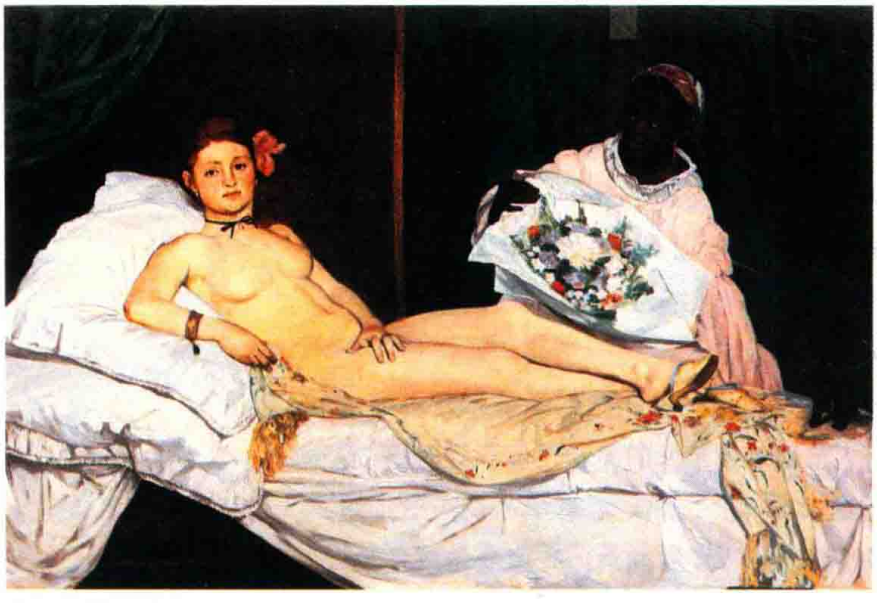


图1–4



图1–5



图1–6



图1–7

图 1–6　《奥林匹亚》（局部）

图 1–7　《入睡的维纳斯》　乔尔乔内　1510–1511　油画　108.5cm × 175cm

进行比较。在乔尔乔内的作品中，我们看到的是维纳斯典雅的身姿和沉静的面容，明澈的天空下，绵延平缓的山峦伸向远方，一切都如同神界的幻景。而《奥林匹亚》中的裸女却是姿态张扬、神情大胆，同时，一双眼睛毫不掩饰地注视着画外的观众。女人的身体上几乎没有什么明暗色调的变化，平板的身躯在幽暗的背景和黑人女仆的衬托下，显得十分刺眼。这是一个绝对的世俗景象，观众就是被这种赤裸裸的现实主义给激怒了。

马奈是一个现实主义的画家，他并不理会那些超凡脱俗的雅趣。他对传统艺术的挑战主要体现为强烈的个人意志的表现，他所画的一定是他认为真实的东西。任何清规戒律对马奈都没有约束力，也许正是这一点使他博得了印象派画家们的崇敬。

1874 年，随着莫奈、雷诺阿、毕沙罗、德加等一伙“无名画家”第一次在巴黎举办他们的画展，“印象主义”就伴随着人们的不解、嘲讽和争议正式登场了。

与以往任何传统艺术风格和创作方法不同的是：印象派画家们将全部的热情和注意力投注到对大自然的直接体验上，投注到对光和色彩客观真实的研究与把握上。为此，他们走出幽暗的画室，把画架支在田野、森林、河边，在阳光和空气中直接感受色彩，并且将直觉获得的颜色用画笔疾速固定在画布上。于是，直觉代替了缜密的推敲；色彩绝对优先于形体和素描。可以看出，印象派在色彩上所取得的突破是以牺牲严谨造型为代价的。这就怪不得人们的不解和嘲讽了。因为，传统绘画的形式核心就在于“造型”，而印象派的作品虽色彩生动绚丽却模糊了形象。看来，要欣赏印象派的作品，人们就必须换一个角度，要将审视的重点从内容和形象转移到光线和色彩上去。

如果将莫奈的作品《撑阳伞的女人》（图 1-8）与安格尔的油画《泉》（图 1-9）进行一番分析对照就会发现：莫奈的作品中似乎充满着溢出画面的空气和阳光，充满着激情的笔触和绚丽的色彩。女人的身上映射着蓝天和草地的颜色，轮廓线融化在光与色中。但安格尔的作品，具有一种莫奈



图1–8



图1–9

图 1–8 《撑阳伞的女人》莫奈 1875 油画 100cm × 81cm

图 1–9 《泉》安格尔 1856 油画 163cm × 80cm

所不能企及的庄重与沉静。原因在于：安格尔画的人物造型典雅、轮廓坚实，从清纯的五官到优雅的身躯无处不刻画得严谨入微，甚至连涌流的泉水都能见到清晰宛转的线条。不过，安格尔作品的色彩比之莫奈的作品，明显具有一种古典的程式化特征。

安格尔曾告诫他的学生们："绘画中最重要的就是线条！"实际上，在古典艺术中，所有的形体都是在明确的线的母题内来表达的。可以说，古典艺术的造型目的就在于轮廓，而印象派绘画却否定了轮廓。"在印象主义看来，自然中的物体，并不是由明确的轮廓线而彼此孤立分开的。他们想通过光谱式的色彩来认识这个可见的世界，由此而说明，物体之间的空间也像物体本身一样，实际上是有色的间隔。他们企图摧毁存在于三度空间中的三度实体。"[3]

瑞士著名美术史学家海因里希·沃尔夫林（Heinrich Wölfflin，1864–1945）在他的著作《艺术风格学》中，论述了西方艺术史上一个重要的风格转变，即关于描绘形式的"触觉"原则和"视觉"原则的交替。他指出：西方 16 世纪的造型艺术风格是线描的——触觉的，而 17 世纪则主要发展为涂绘的——视觉的。简单地说，所谓线描的风格就是强调造型轮廓线的清晰完整，在线描风格的绘画中，形状是封闭的、固体的，事物在于其本身；而所谓涂绘风格，是指形象的外貌是变化的、运动的。在涂绘风格的艺术里，

所有的空间被视为一个连续的整体，事物在于各种联系。涂绘风格更接近于视觉的真实，因此，这种风格也被称作“幻觉主义”（Illusionism）。

我们用两幅画来对照分析一下所谓“线描”风格与“涂绘”风格的差异。一幅是意大利文艺复兴时期画家拉斐尔的《牧场圣母》（图 1-10），另一件作品是 17 世纪荷兰画家伦勃朗的油画《戴帽子的沙斯基亚肖像》（图 1-11）。在拉斐尔的作品中，我们似乎可以追寻着人物形象，完整地“触摸”到轮廓，而在伦勃朗的油画中，人物的轮廓随着光影的变化融入了空间里。前者具有一种永恒的实体感，而后者则更接近“视觉”的真实。

沃尔夫林的理论解释了 16 世纪以后绘画“幻觉真实”的素描奥秘，而印象派则在创作实践中揭示了“幻觉真实”的色彩奥秘。他们认定：环境是一个连续的色彩空间，在光的作用下，色彩是相互作用、相互影响的。由此，印象派突破了形体对色彩的束缚，使绘画中的色彩获得了一种超越形体的生命力。

我们再来看一看莫奈的作品《撑阳伞的女人》（图 1-8）。在强烈的阳光照射下，蓝天、白云、人物、草地，所有的形象甚至包括阴影都融化在相互映照的色彩之中。女人的裙子上反射着草地的颜色，轮廓线被光和色所溶解。色彩摆脱了形体的束缚，统治着整个画面。坚持古典主义原则的人认为，色彩只是表面的东西，它并不属于本质。安格尔说“色彩是装饰绘画的”，而印象派画家则坚持把色彩当成绘画的目的。

莫奈（Claude Monet，1840—1926）

克劳德·莫奈是一个真正的色彩天才！从早期的油画《日出印象》到

图 1–10　《牧场圣母》拉斐尔　1505　油画　89cm × 110cm

图 1–11　《戴帽子的沙斯基亚肖像》伦勃朗　1634　油画



图1–10



图1–11

晚年创作的《睡莲系列》，他始终不懈地追寻和探索着光与色的奥秘。莫奈也是“现代美术”意义上最早的形式主义画家。此前，没有人像他那样将色彩作为绘画的首要目的来表达。

在传统绘画观念中，形式首先要服务于内容与主题的表达，无论是古典主义、浪漫主义还是现实主义，无一例外。莫奈却将色彩当作绘画的唯一母题，题材和内容只不过是色彩表现的载体。这种创作意识的实质就是暗示了形式对内容的否定，是形式主义的萌芽与觉醒。我们可以从他创作的多幅“主题系列”作品中了解到这一点。

1894 年，莫奈创作了系列油画《鲁昂大教堂》（图 1-12~ 图 1-15）。当他捕捉到这个对象后，便以极大的热情和毅力投入创作。莫奈在不同的时间，针对同一个主题——教堂，连续画了数十幅颜色各异的油画，这样的创作方式在之前的艺术史上是绝无仅有的。与其说他在描绘教堂，不如说是利用教堂充分地研究和展现色彩。坚硬、牢固的建筑被颜色融化了，主题不再是教堂，而是色彩和光线。

在这之前，莫奈就曾以“草垛”（图 1-16~ 图 1-19）和“杨树”为主题创作了大量的系列作品。由此，我们可以看出，画家的意图非常明确：内容和题材并不重要，光和色彩才是目的！赫拉克利特说：“太阳每天都是新的。”这句格言对于艺术家的太阳来说是真实无误的，莫奈眼里的太阳时时刻刻都是新的。

晚年的莫奈毕其一生之经验与热情，创作了系列油画《睡莲》（图 1-20~ 图 1-22）。它代表了莫奈绘画艺术的最高成就。这是一部色彩的交响诗，是画家用色彩对自然的赞美，抑或是自然给予色彩的升华。水中倒映着天光树影，衬托着斑斓的浮萍与睡莲，形似繁花，色如织锦，大自然的全部颜色在画家的笔下形成了和谐富丽的交响。



图1–12

图 1–12 《清晨的鲁昂大教堂》莫奈 1894 油画 106.1cm × 73.9cm



图1–13

图 1–13 《阳光中的鲁昂大教堂——蓝色与金色的和谐》莫奈 1894 油画 107cm × 73cm



图1–14



图1–15

图 1–14　《上午的鲁昂大教堂——白色和谐》莫奈　1894　油画　106cm × 73cm

图 1–15　《鲁昂大教堂正面——棕色和谐》莫奈　1894　油画　107cm × 73cm



图 1–16　《干草垛》（夏末）莫奈　1890–1891　油画　60cm × 100cm



图 1–17　《干草垛》（雪后）莫奈　1890–1891　油画　66cm × 93cm



图 1–18　《干草垛》（融雪）莫奈　1890–1891　油画　64.9cm × 92.3cm



图 1–19　《干草垛》（日落）莫奈　1890–1891　油画　71cm × 93cm

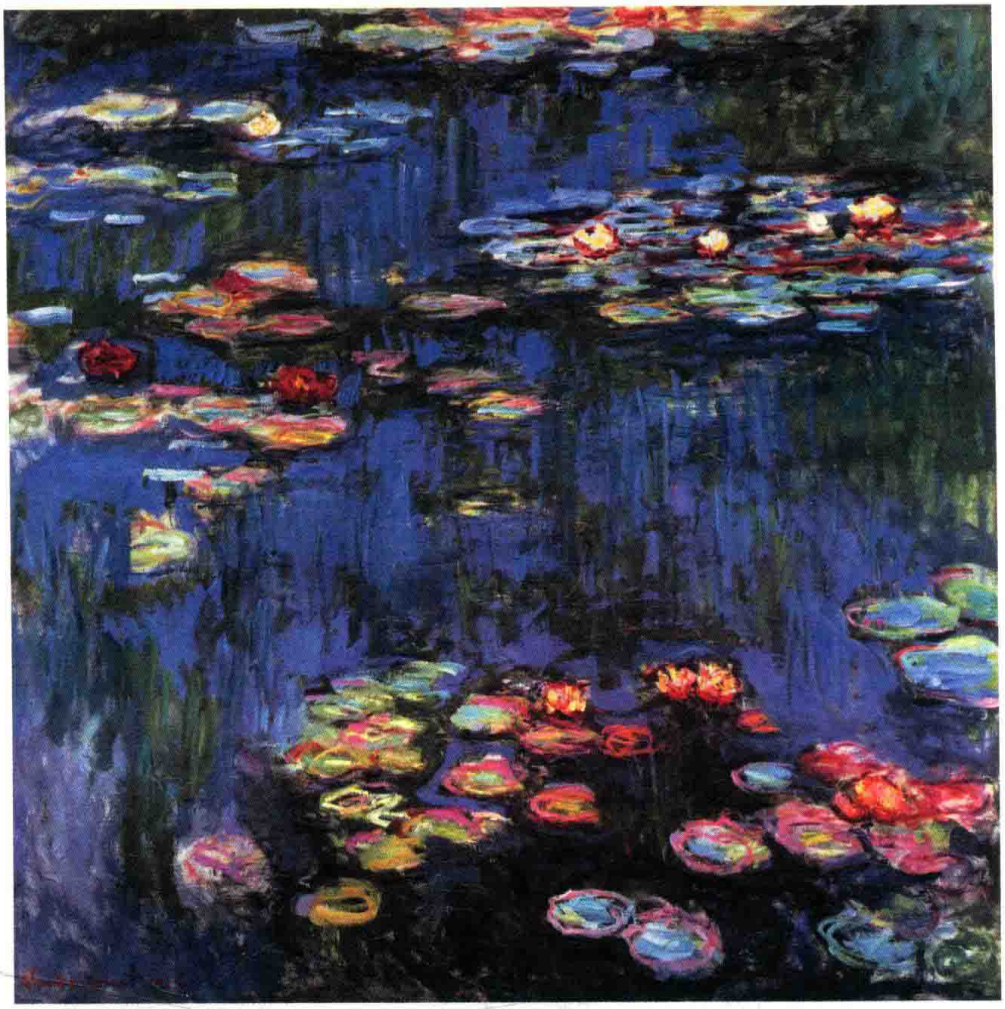


图 1–20 《睡莲》 莫奈
1914 油画 200cm × 200cm



图 1–21 《睡莲》 莫奈
1916–1922 油画



图 1–22 《睡莲》 莫奈
1919–1922 油画



图 1–23　《红磨坊街的舞会》雷诺阿　1876　油画　131cm × 175cm

雷诺阿（Auguste Renoir，1841–1919）

奥古斯特·雷诺阿是一个钟情于人物画的色彩大师。观赏他的画可以感受到一种无处不在的光——流转闪烁，环绕着所有的物体和空间。他的笔触轻松，色彩华丽，含蓄的轮廓线总能够与空间巧妙地融合。

1876 年，雷诺阿创作了油画《红磨坊街的舞会》（图 1-23）。虽然当时他还是一个生活窘迫的年轻画家，可他却画出了人间乐园般的场景。青年男女们相拥曼舞，斑驳的光影穿过树丛洒落在绅士们的礼服上、淑女们的白色衣裙上，环绕在杯盏间与人们的笑脸上。如此人物众多、景致庞杂的构图，如此繁复缤纷的色彩，被画家处理得井然有序，统一和谐。

同年，雷诺阿还创作了《阳光下的裸体》（图 1-24），轻柔的光线映照在少女的身上，女孩的面颊反射着阳光，温暖的色调中时而出现淡淡的冷色。相对于人体精心细致的描绘，画家在背景中使用了近乎抽象的宽阔笔触，对比之下更突显出人体的柔和与细腻。这是一幅用色彩演绎的光影变奏曲，

图 1–24　《阳光下的裸体》雷诺阿　1876　油画　81cm × 64.5cm

图 1–25　《浴女》　雷诺阿　1887　油画　118cm × 170cm

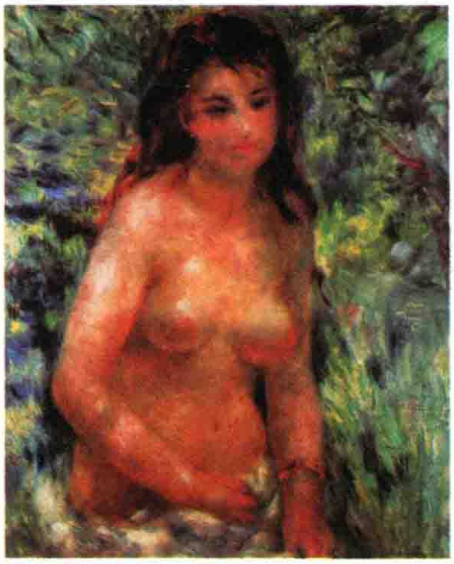


图1–24



图1–25

体现了画家驾驭色彩的超凡能力。

当一种风格或技巧日臻成熟时，艺术家又会面临一些新的考验。有人批评印象派的绘画放弃了严谨清晰的轮廓，失去了坚实的造型。雷诺阿开始反思自己的绘画风格，他于 1881 年来到意大利，试图重新寻找拉斐尔式的古典造型，回到安格尔的信条："形——这是一切的基础和条件。"从他后期创作的油画《浴女》（图 1-25）中，可以清楚地看到画家的风格转变，虽然画中背景的处理仍保留着印象派的痕迹，但是主体形象——裸女们，却是明显地采用了古典主义的手法——清晰完整的轮廓、细腻平滑的色彩。这样的风格转变，显示了雷诺阿在革新与保守之间的踌躇态度。

毕沙罗（Camille Pissarro，1830—1903）

毕沙罗是印象派成员中最年长的画家，同时也是印象派最坚定的维护者。从 1874 年到 1886 年间，印象派一共举办了八次画展，期间有人动摇过，有人退出过，只有毕沙罗参加了印象派的全部展览。他曾经一度推崇修拉的点彩画法，并努力进行了尝试，但最终还是回到了他自己的风格。毕沙罗的艺术具有沉稳、敦厚的特点，从他的作品中更多地感受到的是艺术家的执着。观赏毕沙罗的油画，感觉不像是画笔画出来的，更像是塑造、雕凿出来的。他的油画色彩丰满浑厚，各种颜色被小心翼翼地、一层又一层地"雕凿"在画布上，画面上到处都被密集的笔触所填满。

毕沙罗对乡村风景情有独钟，1877 年，他创作了令人难忘的佳作《村落·冬天的印象》（又名《红屋顶》）（图 1-26、图 1-27）。在这件杰出的作品中，



图 1–26 《村落·冬天的印象》（又名《红屋顶》）毕沙罗 1877 油画 54.5cm × 65.6cm



图 1–27　《村落 · 冬天的印象》（局部）

画家充分展露了他的色彩天赋。夕阳照耀着山前的树林，温暖的土地环抱着林间的村舍，干枯的树枝被阳光染成金黄色，顿时获得了生机。耀眼的白墙与红色的屋顶占据着画面的核心，显得格外辉煌。在画家“冬季的印象”里，充满着融融的暖意。人们透过画面上厚重的色彩好像感觉到了阳光的温暖，嗅到了大自然的气息。

德加（Edgar Degas，1834–1917）

埃德加 · 德加在很多方面都与其他的印象派画家有所不同。首先，他似乎对剧场里的光线和人物比对阳光下的自然风光更感兴趣，芭蕾舞演员、音乐厅歌手、戏剧性的光线，是德加所青睐的主题。另外，没有哪个早期的印象派画家像德加那样，真诚地关注和描绘过普通劳动者的生活，例如 1876 年创作的《苦艾酒》和 1884 年画的《熨衣妇》等，这些作品表现了繁华都市里下层民众的生活状况。

德加笔下的舞女，往往具有奇特生动的造型和戏剧性的光线。作品《舞台上的舞女》（图 1-28）就是典型的例子。这是一幅粉笔画，粉笔是德加最喜欢使用的工具之一，利用粉笔作画最大的特点在于即时性强、速度快，因为它不像油彩那样需要漫长的时间干燥。德加的创作很多是靠记忆完成

的，所以需要大量的速写去记录瞬间的变化，粉笔是最适合不过的了。在这幅画里，画家采用了俯视的构图，光源来自于舞台上的脚灯，独特的视角和光线营造出了梦幻般的景象。舞女的脸庞、臂膀和身躯被来自下方的灯光照亮，形成舞台上特殊的光影效果，白色的纱裙在旋转中显得轻柔朦胧。实际上，德加的目的并非在于人物本身，他是想通过舞女来捕捉光与色的奇异变幻，可以说，作品的内容是舞女，而画家真正的目的却是光和色彩。

在德加的作品中，有一些是描绘女人的生活片断的，如洗浴、梳妆等。这些作品的共同特征是：以一种近似速写的方式和手法，捕捉到女人日常生活中瞬间的动作或表情，并将这种普通的生活片断升华为美感的体现。粉笔画《浴盆》（图 1-29）描绘了一个正在洗浴的女人。这幅画在构图上具有几何式的装饰感，人物的身体曲线连同浴盆的轮廓形成了自然的圆形，占据着画面左侧三分之二的空间。构图右侧被桌面边缘的直线从上贯下地分割，与左侧的曲线形成对比。这个既生动又装饰的效果来自于俯视的视角。多样性的构图和生活化的人物动态，与德加较早地了解并掌握了摄影技术有关，摄影无疑可以给画家提供更多生动的形象资料和构图参考。

德加是一个素描功底深厚的画家，尽管他追求印象派的色彩，但却从未放弃过生动的线条和准确的造型。



图 1–28 《舞台上的舞女》德加 1877–1878 粉笔／纸板 58cm × 42cm

纵观印象派的绘画成就，我们看到：当初，这些“无名画家”为了挑战官方沙龙的权威、对抗保守体制的排斥，凭着对艺术的真诚与自信举办了他们自己的展览。那时候，没有任何人会想到他们的登场最终改变了艺术史的方向，成为一个里程碑式的事件。“印象主义”这个原本略带嘲讽的冠名，后来却成为西方现代艺术的发端。

当初，印象派画家们并没有什么预设的理论。他们的实践是依据一种科学的光学原理，而不仅仅是依靠先辈大师们的经验。在他们告别画室走进大自然的那一刻，同时也告别了千百年来艺术家们的创作方式，告别了陈旧的题材和程式化的色彩。他们相信“光线是由各种色光组合而成的”真实的世界，是瞬息变化着的，只有身处自然之中才能够真切地感触到这样的变化，艺术家就应当表现这种“变幻中的真实”。有人将印象派说成是“光学现实主义”（Optical Realism），这种说法也是有道理的。

然而，印象派的成就绝不仅仅是色彩



图 1–29　《浴盆》　德加　1886　粉笔　60cm × 83cm

上的贡献，更深层的启示来自于绘画中潜在的抽象结构。当 1895 年印象派绘画首次在莫斯科展出时，面对莫奈的油画《草垛》，俄国人康定斯基在震惊之余发出感慨："我突然第一次看到了一幅画，画展目录告诉我这是一个草垛，可是我却认不出来，这使我十分痛苦……我注意到这幅画不仅深深地吸引着你，而且还不可磨灭地刻在你的记忆里……于是，不知不觉之中，物象作为绘画中的一个必不可少的因素受到了怀疑。"[4] 若干年后，康定斯基创立了抽象艺术的理论，并成为现代抽象绘画的创始者。

在印象派那里，内容和主题并不重要，重要的是色彩！绘画应当排除叙事性，回到它的视觉本体。这就是现代形式主义的基本特征。莫奈的系列油画《草垛》、《鲁昂大教堂》等，就是对形式主义观念的生动诠释。

印象派在历史上获得了成功，影响日益扩大，它由一个艺术实践活动迅速地演变为一种思潮，而这个思潮"实际上波及各个领域，它对保守派、官学派、古典主义、宫廷画派以及 15 世纪以来因袭传统的各个保守画派，进行了一场艺术领域的革新运动。"[5]

注释

[1] 1863 年的法国艺术沙龙，由于大量的作品落选，引起了许多人的强烈不满。为了平息艺术家们的愤怒，例外地举办了一个落选作品展览，就是所谓的落选者沙龙。

[2] 乔尔乔内 (Giorgione，1477–1510) 著名的意大利威尼斯画派画家。《田园合奏》是他的代表作品之一，但也有学者认为《田园合奏》是出于另一位威尼斯画派艺术家提香 (Tiziano Vecellio，1490–1576) 之手。

[3] (美)H·H·阿纳森 . 西方现代艺术史 . 邹德侬等译 . 天津人民美术出版社，1994：35.

[4] 常宁生 . 现代艺术大师论艺术 . 中国人民大学出版社，2003：61.

[5] (美)约翰·雷华德 .《后印象派绘画史》上册序言 . 平野等译 . 广西师范大学出版社，2002.

第2章 开拓者

后印象派（Post—Impressionism）

“后印象派”不是一个团体的名称，也不是特指某个艺术流派，它是对早期印象派之后，以凡高、高更、塞尚等人为代表的一些重要画家的艺术活动与成就的总体称谓。

实际上，很难以绝对的方式来判断或者定义一个艺术流派或一个艺术家。在艺术发展史上，各种思想、观念、风格、形式或技巧，都是在相互继承、相互影响、相互冲突甚至是相互批判中发展或革新的。莫奈、雷诺阿、毕沙罗、德加等早期的印象派画家们所取得的成就有目共睹，很多人在他们的艺术成就的鼓舞和影响下得到了启示。凡高、高更、塞尚、修拉，这些人被看作后印象派的重要人物，都曾获益于早期的印象派画家。然而，艺术家强烈的自我意志和自我实现的愿望，驱使他们不断地追求创新、追求突破，以实现自己的艺术理想和人生价值。

被艺术史学家们纳入后印象派的画家有：文森特·凡高、保罗·高更、保罗·塞尚、图鲁斯·劳特雷克和乔治·修拉等人。这些画家的艺术个性鲜明，作品风格迥异。凡高，以满怀激情的色彩和笔触抒发生命的内在焦虑和对生活的渴望。高更，孑然一身四处漂泊，探寻心灵的原始憧憬和记忆。塞尚，离群索居，一心要在球体、锥体、圆柱体里，在色彩的结构方式里，寻找属于绘画自身的真实。修拉，不满足于印象派的色彩直觉，沉迷于自己发明的近乎科学分析式的“色彩分剖”技法。这些人真正是现代艺术的开拓者和先驱，他们的艺术观念和创作实践为20世纪早期的主要现代艺术流派奠定了基础。

凡高（Vincent Van Gogh，1853—1890）

在后印象派画家中，凡高也许是最为世人所熟知的了。他短暂的一生历经磨难，在穷困、孤独、绝望和精神疾患的折磨下，最终将枪口对准了自己…… 但是，他却用一颗炽热的心创造了艺术的辉煌。

凡高于 1853 年出生在荷兰，早年在矿区做过传教士，对穷苦的劳动者充满关爱与同情。他 27 岁开始学画，早期的素描和油画受 17 世纪荷兰绘画的影响，同时他也十分赞赏米勒、柯罗等法国现实主义画家。油画《吃土豆的人》是他早期绘画中最有力的代表作品。

1886 年，凡高来到巴黎，结识了高更、毕沙罗、西涅克和修拉等人。他的弟弟提奥在巴黎经营着一家画店，凡高在那里第一次看到了印象派的作品。印象派绘画鲜明的色彩使他感到震惊，开始似乎有些不太理解，但很快就喜欢上了印象派的颜色，从此他的调色板也鲜艳明亮了起来。

在巴黎，凡高没有经济来源，他只能靠提奥的资助度日。没有钱找模特，于是，市区街景、郊外风光、静物和花卉等就成了他写生的主要题材。他没日没夜地奔走，不知疲倦地作画。他的朋友——画家贝尔纳后来说："他从不怜惜自己。下雨、刮风、落雪——什么也阻挡不了他。他不论什么时候——白天、星夜，都画画，画星空，也画中午的太阳。"

凡高渴望灿烂的阳光，于是他离开了巴黎，来到法国南部的小城——阿尔。在那里，他找到了自己喜爱的炽烈阳光、平原、田野、运河，还有渔民的茅屋。在他写给提奥的信中说："由于我的头脑中装满了各种设想，所以，尽管我孤独，我没有时间考虑个人，我像蒸汽机那样地工作。"白天他奔走于田间，到了夜晚仍然在画："为了能在黑暗中作画，凡高在帽子的带圈上插了几只点着的蜡烛，他在这顶闪亮的王冠下画画，这使看他画画的阿尔居民有理由认为他是有精神病的人。"[1] 劳累、亢奋、孤独，使他的精神状态每况愈下，他给提奥写信说："如果我不开始多吃点东西，如果不停止画画，休息一些日子，那么，我一定会生病（他已经昏倒过几次了——原注）。我这一次又几乎要处于发疯的状态…… 不过我并不认为，即使在这种情况下，我的疯病是具有迫害狂性质的，因为在过度兴奋的情况下，我所想的是对永恒与不朽生命的关心……"[2] 在这封信里，凡高第一次提到了"疯病"。可以想象出他内心的焦虑和不安。

在凡高的邀请下，高更于 1888 年 10 月来到阿尔。高更是一个性格古怪、难以相处的人，两人经常为一些事情争吵，于是高更打算离开阿尔。凡高虽然尽力挽留他的朋友，却无济于事。一天，他突然手持刀子割下了自己的左耳。凡高——他真的疯了。

毕沙罗曾经说："我早就知道，凡高或者发疯，或者把我们全都远远地甩在后边。但是我们绝没有想到，他二者都兼而有之。"凡高的病情时好时坏，他不能再回到阿尔了，因为那里的市民联名要求市长将他送进精神病院。住院期间，他仍旧不停地画。

经提奥推荐，凡高来到距巴黎不远的小镇——奥维尔疗养。在奥维尔，他仍以极大的热情继续着他的创作。凡高给提奥写信，告诉他最近画了一幅画——描绘了广阔平原中一片黄色的田野，信没有写完。将近黄昏时，他带上一只手枪到野外去了……

1890 年 7 月 29 日夜里，凡高离开了人世，年仅 37 岁。

简述了凡高的一生，可以说，他的艺术是不可模仿的，因为他是用心灵和生命作画。在他的作品面前，我们只有对生命的崇敬和感动而无法效仿。

凡高的艺术区别于印象派和新印象派，关键在于：他并不追求客观再现事物的表象，而是通过艺术表达内在的情感。因此，他被看作是现代表现主义的先驱。实际上，在现代艺术史上，有无数的艺术家从他的艺术中获得过鼓舞和启发。

凡高的早期作品很注意题材和内容的选择，基本上都是现实主义的。油画《吃土豆的人》（图 2-1）表现了一个普通农民的家庭生活：在一间显得有些低矮破旧的农舍里，劳累一天的人们围坐在小小的餐桌旁，灯光照亮了主人们的面孔，桌上的土豆还冒着热气，狭小昏暗的房间里此时显得非常亲切温馨。

这幅画整体看上去色调昏暗，借助悬吊在上方的汽灯，光线从中心开始逐渐地向边缘扩散。这种处理手法和构图方式，效仿了 17 世纪荷兰画家伦勃朗的风格。真实的生活场景和敦厚朴实的人物造型体现出凡高对现实主义的追求，粗犷有力的笔触与略显夸张的形象，预示着他后期艺术中强烈的表现主义风格。

印象派的色彩对凡高绘画风格的转变起了决定性的作用。1886 年，他初到巴黎就对印象派产生了极大的兴趣。也许，是纯粹、明亮的色彩唤起了他天性渴望光明的心灵，他的绘画从此告别了灰暗沉闷的色调，变得鲜艳夺目起来。在油画《从文森特的勒比克街住所瞭望巴黎》（图 2-2）中可

图 2–1 《吃土豆的人》凡高 1885 油画 82cm × 114cm

图 2–2 《从文森特的勒比克街住所瞭望巴黎》凡高 1887 油画 46cm × 38cm



图2–1



图2–2

以看到，他的作品已经明显地具有印象派的色彩特征。但是，再现自然并不是凡高的艺术追求，他要用艺术表现内在的情感与精神世界。

自从凡高来到阿尔，他的绘画中蕴涵的情感表现意图愈加明显。他用强烈的色彩、激情的笔触讴歌灿烂的阳光，赞美富庶的大地。油画《麦田里的播种者》（图 2-3、图 2-4）以其烁烁光辉直抒情怀。他用金子般纯粹的黄色涂抹太阳，以厚重的笔触画出万道光芒。农民正在耕耘过的土地上播种，七彩斑斓的热土散发着无限的生机和希望。

油画《星夜》（图 2-5、图 2-6）创作于 1889 年，悸动不安的夜空里布满耀眼的繁星，扭曲翻转的线条饱含着画家炽烈的感情，夜空下的村舍里闪烁着微弱的灯光，小教堂的尖顶遥指天空，松柏像一团黑色的火焰徐徐



图 2–3　《麦田里的播种者》凡高　1888　油画　64cm × 80cm

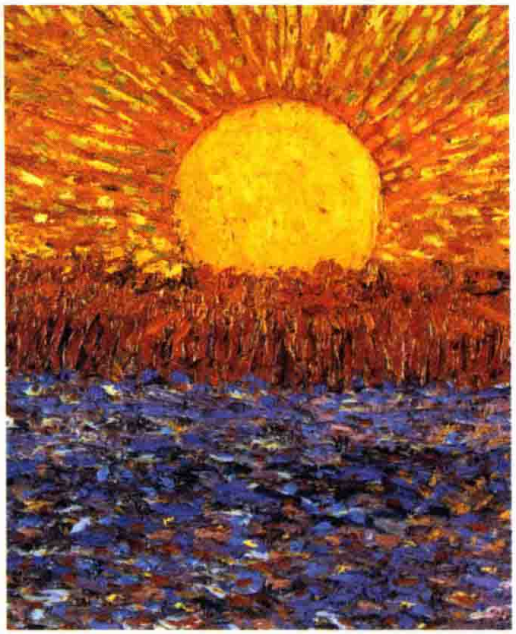


图 2–4　《麦田里的播种者》（局部）



图 2–5　《星夜》凡高　1889　油画　73.7cm × 92.1cm

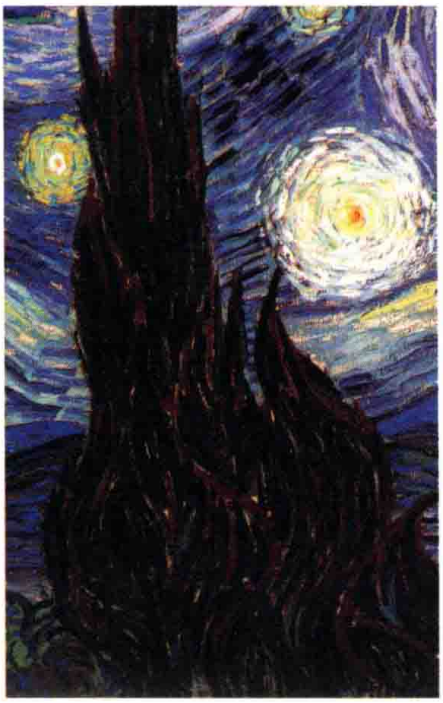


图 2–6　《星夜》局部



图 2–7 《麦田里的乌鸦》凡高 1890 油画 50.5cm × 100.5cm

上升。这不是夜景，而是画家心灵中的苍穹。此时，凡高正在忍受着精神疾患的折磨，他很清楚自己得了“疯病”。

《麦田里的乌鸦》（图 2-7）是凡高离世前的一幅油画——大约在中午，麦田上空突然出现一大片乌鸦，遮挡了太阳。这幅画表现了画家最后的激情与绝望。

高更（Paul Gauguin，1848–1903）

高更是一个生活在现代文明世界却时刻向往着原始文化和异域风光的人，非凡的人生阅历造就了他的特殊人格气质和艺术风格。

高更早年当过水手，随轮船远航至南美洲及世界许多地方。他服过兵役，也曾做过证券交易公司的雇员，25 岁时与一位丹麦女子结婚，先后生育了五个儿女，有着体面的工作和无忧的生活。他喜欢绘画，也曾参加过沙龙的展览，由于偶然的机遇结识了毕沙罗，并经毕沙罗介绍加入到印象派的艺术圈子里。从此，高更对绘画愈发地着迷，好像没有什么力量可以阻止他踏上艰辛的艺术之途了。最终，他放弃了安逸的生活和稳定的工作，离开了妻子和家庭全身心地投入到绘画创作之中。那时，他已是年近四十的人了。

1886 年，高更来到法国西北部的布列塔尼地区（Bretagne），那里有广阔的原野、乡间的村落和朴实的人民。他希望远离城市喧嚣，过一种离群索居的生活。当时，布列塔尼聚集着许多艺术家，可是高更很少与人交流。他性格孤僻，少言寡语，一天到晚像个渔夫似地只顾埋头工作。他一心钻研毕沙罗、德加等人的绘画技巧。逐渐地，高更开始怀疑印象派绘画的客观再现性，他认为，应该致力于一种将视觉体验与心灵幻想结合起来的艺术，而不应只看重视觉表象。

秋天，他回到巴黎，结识了凡高。此时，印象派的色彩理念和技巧已经不能满足高更的艺术追求，他希望创作出一种更自由、更具幻想性的艺术。他要离开法国去寻找和体验一种新环境、新生活，于是他去了巴拿马，又从那里到达了马蒂尼克岛。其实，对于高更这样的人，与其说是为了艺术的理想而四处游走，不如说他天性就向往远方，向往游荡与颠簸的生活，即使他不是一个画家，也不会是一个安于现状、墨守本分的人。

由于患病，迫使高更离开了马蒂尼克，这一时期他的绘画风格发生了重要的变化。受到日本浮世绘版画的影响，加之热带的强烈阳光，他的绘画色彩越来越单纯，强调大色块的对比，同时，削弱或是放弃了描绘物体的阴影。1888 年，他回到巴黎，举办了一个展览，没有人理解他这种新的绘画风格，展览并不成功。他又来到了布列塔尼，一边画画一边从事各种艰苦的工作，甚至卖掉了他早期收藏的一些印象派画家的作品以维持生活。但是，他愈来愈坚信自己正在建立一种新的思想，并且极力通过实践来实现这些想法。他对友人说："不要从自然中临摹太多的东西，艺术是一种抽象的东西。借着在自然面前沉溺于梦想而从自然中汲取出艺术，要多考虑创造而少想到结果。"很显然，高更开始朝着一条更强调主观和幻想的艺术目标进行探索。

在凡高的邀请下，高更于 1888 年 10 月来到阿尔，但是，这个地方并没有给高更带来多少兴趣和灵感，相反，却与凡高不断地发生争执。凡高割去耳朵的事情发生后，他离开了阿尔回到巴黎。

1891 年，高更又离开法国，只身前往南太平洋的塔希提岛。他喜欢热带的阳光，喜欢那里的人们。从他作品炽烈的色彩、质朴的形象中，可以感受到那里的一切。在塔希提，高更达到了他艺术创作的高峰时期。两年后，他回到巴黎，他的作品受到了人们的关注，粗犷的形体、单纯的色彩以及构图的装饰性和平面化，引来了不少年轻的追随者。这时，高更已经与印象派彻底决裂了。他说："印象派在研究色彩的时候，只注意它的装饰效果而没有自由，因为他们为表象所拘束……他们寻找眼睛近旁的东西，而并不从思想中神秘的内心去探求……他们是明日的官方画家。"

1895 年，高更再次来到塔希提，这也是他最后一次来到这个南太平洋岛屿。在后来的几年里，他被严重的疾病所困，但仍然创作出了许多杰出的作品。他最后一次旅行，来到了太平洋中南部的马克萨斯群岛（Marquesas Islands），并于 1903 年病故于那里。

高更把绘画的本质看成是独立于自然的东西，是画家心灵记忆和经验的综合，而不是印象派那种对外部世界的直觉表现。另外，受 19 世纪末象征主义文艺思潮的影响，高更的绘画具有明显的象征意识——强调内在和心理上的因素而不是描述客观表象。在形式方面，高更汲取了东方绘画的平面化与装饰性色彩等特点，同时融合了原始艺术的朴拙、埃及艺术的造型等因素。内容的象征性与幻想性，形式的平面化与装饰性，构成了高更艺术的基本特征。

油画《自画像》（图 2-8）作于 1889 年，画中带有明显的象征性意图和画家的内心表述。画面被刺目的红色与黄色分割成两部分，令人目眩的色彩对比营造出紧张和不祥的气氛，上方悬挂的苹果与胸前蛇形的藤蔓象征着堕落与邪恶，它缠绕着画家，使其难以解脱。

《雅各与天使搏斗》（图 2-9）是一个宗教象征性的题材，高更通过这幅作品实践了自己的艺术主张：抛开自然物象的束缚，自由运用各种造型元素是艺术家的权利。高更以布列塔尼的环境和人物为背景，创作了这幅圣经题材的作品。画面被一颗倾斜突兀的树干分割为两部分，下方是一些跪在地上进行祷告的农妇，上方描绘的是雅各正在与天使搏斗。

从画面的内容来看，它表现了布列塔尼的农妇们听牧师传道后眼前出现的幻境。高更说："这些跪着祷告的妇女看到的场面，是她们在木造教堂听牧师传道后出现的幻象。"也就是说，高更是将现实与幻象放到了同一个时空环境里，构图中倾斜的树干是现实与幻象的分界。高更对凡高说："这幅画中的风景与搏斗，对我来说，只是作为传道的结果，存在于这些祈祷的妇女想象中的东西。正因为如此，才有这些真人与在背景中搏斗的不真实的、不合比例的神之间的对比。"画家的目的是要通过不合比例的形象处理来区分现实与幻觉空间。这里，高更并没有用传统的方法强调空间深度，相反却是以单调的红色强化了平面效果。另外，画面中几乎看不到阴影，农妇的白色帽子与黑色衣服形成单纯的黑白对比，加上平涂的红色背景，极具装饰效果。通过上述手段，高更将绘画带入了更加自由与抽象的境地。

塔希提的热带风光和土著居民的生活，激起了高更丰富的想象和创作灵感。他记述道："文明已经逐渐与我无关。我开始简单地思考……我尽情享受这同时为动物与人的自由生活带来的一切欢乐……独木舟上的女人正

图 2–8 《自画像》高更 1889 油画 79.6cm × 51.7cm

图 2–9 《雅各与天使搏斗》高更 1888 油画 73cm × 92cm

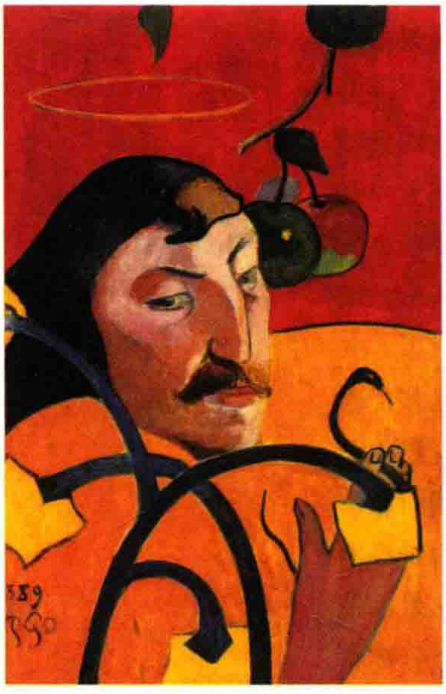


图2–8



图2–9

在装渔网。大海的蓝色线条到处被撞在珊瑚礁上的绿色的浪峰所切断。”红色的热土、蓝色的海洋、健康的女人、如梦的色彩和粗犷浪漫的造型，这一切标志着高更的艺术步入了最成熟、最辉煌的时期（图 2-10、图 2-11）。

大型油画《我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？》（图 2-12）代表着高更绘画艺术的最高成就。他曾在写给友人的信中谈到了关于此画的一些细节：“……右下角是一个睡着的婴孩及三个坐着的妇女。另外，有两个穿紫色衣服的人正在相互倾吐衷肠。一个庞然巨大的蹲坐着的人物，不合透视画法，却很自然地高高举起一只手臂，注视着交谈的两人，惊讶于他们竟敢揣测自己的命运。画面正中央的人正在摘水果，两只猫在小孩旁边……神像非常神秘而有节奏地抬着双手，似乎指向一个遥不可测的地方。有个蹲坐的人仿佛正在倾听神像说话。最后，则是一位濒临死亡之境的老妇人，她似乎已预备接受降临的命运，正要把自己交出来，而整篇故事就由她来结束。她脚边有一只白色的怪鸟，脚爪抓住一只蜥蜴，代表了语言的无用……[3]”

图 2–10　《拿斧头的男人》高更 1891　油画　92cm × 70cm

图 2–11　《帕拉乌 · 阿皮》高更 1892　油画　67cm × 91cm

图 2–12　《我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？》高更 1897　油画　139.1cm × 374.6cm

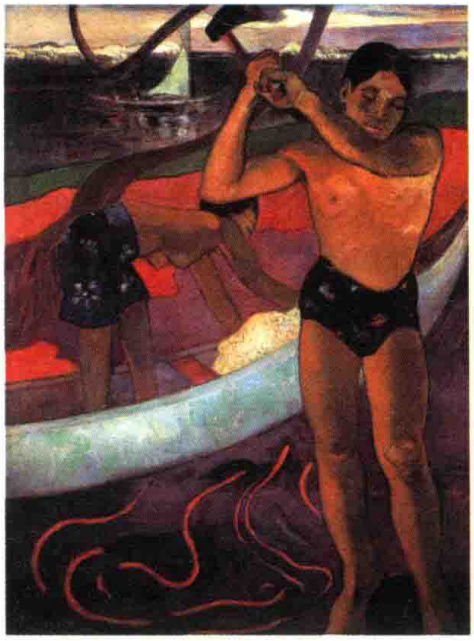


图2–10



图2–11



图2–12

这件作品隐喻了人生的过程：出生、生活、死亡。在这里，现实与梦幻、人与自然、大地与神祇……一切都包含在象征性的形象、装饰的色彩和抽象的空间当中，这是画家对生命的终极思考和诘问。

塞尚（Paul Cézanne，1839—1906）

塞尚被誉为现代艺术之父，可是要理解他的艺术绝非易事。塞尚出生于一个殷实之家，早年按照父亲的意愿选择了学习法律，不过他并没有因此放弃在美术学校的学习。几年后他来到巴黎，继续学习绘画，而巴黎却没有给这个抱负远大的青年什么有益的机会，于是，塞尚回到了家乡——普罗旺斯的艾克斯。他时刻都向往着成为一个真正的画家。

当他再次来到巴黎时，结识了毕沙罗等印象派画家。印象派的色彩为塞尚打开了新的视野，同时也让这位崇尚古典艺术的年轻人陷入了深层的思考。印象派画家们认为：色彩于空间中是一个连续的整体，物体的轮廓不应是孤立的、封闭的。在光的作用下，色彩是相互影响的，只有当色彩冲破轮廓的固定界限时，才能使物体与空间的关系达到融合，从而实现更接近于视觉真实的色彩效果。印象派确实做到了这一点，在莫奈、雷诺阿、毕沙罗等人的作品中，人们似乎可以看到空气里充满着颜色和无处不在的光。然而，这种光与色彩的生动效果是以牺牲造型的完整与力度为代价的。这一点遭到了广泛的批评。人们评论印象派的绘画：既没有形，也不结实，因为在他们的绘画中失去了形象的实体感。较之传统绘画，印象派是那样的随意、松散。这也难怪，想一想人们对绘画的成见——绘画本应描绘出准确清晰的形象，而印象派却将形象瓦解了，这种绘画完全有悖于传统的样式，因而不能为人们所接受。其实，就连印象派画家本身也有人对此产生过疑虑，比如雷诺阿，他后期的油画就有意地向古典风格靠拢，重新拾起了清晰完整的轮廓线。

关于造型与色彩孰重孰轻的转换与冲突，在艺术风格史上由来已久，至少从文艺复兴时期就有所谓“佛罗伦萨画家重素描，威尼斯画家重色彩”之说。当前，塞尚所面临的难题是：他既喜欢印象派的色彩，又崇尚古典艺术的素描，他希望将二者兼收并蓄地结合在一起。

印象派的色彩鲜明、丰富，同时，色彩脱离了形的束缚而产生了活力。古典艺术则强调严谨的造型，限制性地使用色彩，因而显得稳定而牢固。看来，要达到两种风格的融合，几乎是做不到的。塞尚却要致力于“使印象派成为像博物馆的艺术一样巩固的东西”，这样，他就为自己设定了一个遥不可及的目标。当然，解决问题的方法不能像雷诺阿那样的表面化，如他后期所画的《大浴女》，就是两种风格表面上的结合——清晰完整的轮廓加上印象派的色彩，实在是乏善可陈。

塞尚首先意识到：要获得一种稳固坚实的画面效果，必须放弃绘画模仿自然的成规，应将色彩和形状纳入一种属于绘画自身的结构秩序。之前，

无论是古典主义、现实主义还是印象派，他们的艺术首先是建立在“模仿”原则之上的。传统绘画的空间与色彩都是以实现“幻觉真实”为目的的。文艺复兴之后，绘画空间主要是由焦点透视法所统治。塞尚要使“再现原则服从于绘画的平面结构”，从而建立一种符合绘画自身属性的、独立的“真实”。这就是塞尚对现代艺术最大的启示。

首先，塞尚为了实现巩固的画面结构，有意识地修正或改变了焦点透视空间，将一切造型和色彩纳入了一种更平面化的结构秩序。其次，塞尚抛弃了印象派的光与色的神话，认定绘画中的色彩应是一种结构关系，而不是直觉的再现。第三，塞尚认为：造型的关键在于把握物体的本质形态。他说：“处理自然要用圆柱体、球体、圆锥体。”尽管他并没有在自己的作品中实现最后的抽象，但是，他的观点却为后来的立体主义、构成主义、抽象艺术等形式主义流派奠定了基础。

油画《苹果篮子》(图 2-13)体现了塞尚独具匠心的构图设计和色彩追求。我们看到：在构图左侧，苹果篮子与下沉的桌面大约占据了画面横向三分之一的空间，中间的白色桌布呈菱形突破桌面下方的边缘，酒瓶与桌布的纵向对角线以及布褶相连，形成与桌面多条水平线的对立平衡。在构图右侧，画家明显将桌面提高了，目的是与左侧达成画面空间的均衡互补，为此，塞尚主动舍弃了焦点透视法，以求得平面上的结构均衡。所有的物体轮廓通过与背景的明暗反差而体现出来，在这些物体的边缘没有模糊的色调过渡，非常明确、坚固，并且压缩了空间的深度。塞尚使用有限的色彩达到了互补与统一的完整效果。灰白色的桌布与亮灰色的背景相呼应，暖褐色的桌面、橙红色的苹果，形成了统一的暖色调。一切都在有条不紊的安排

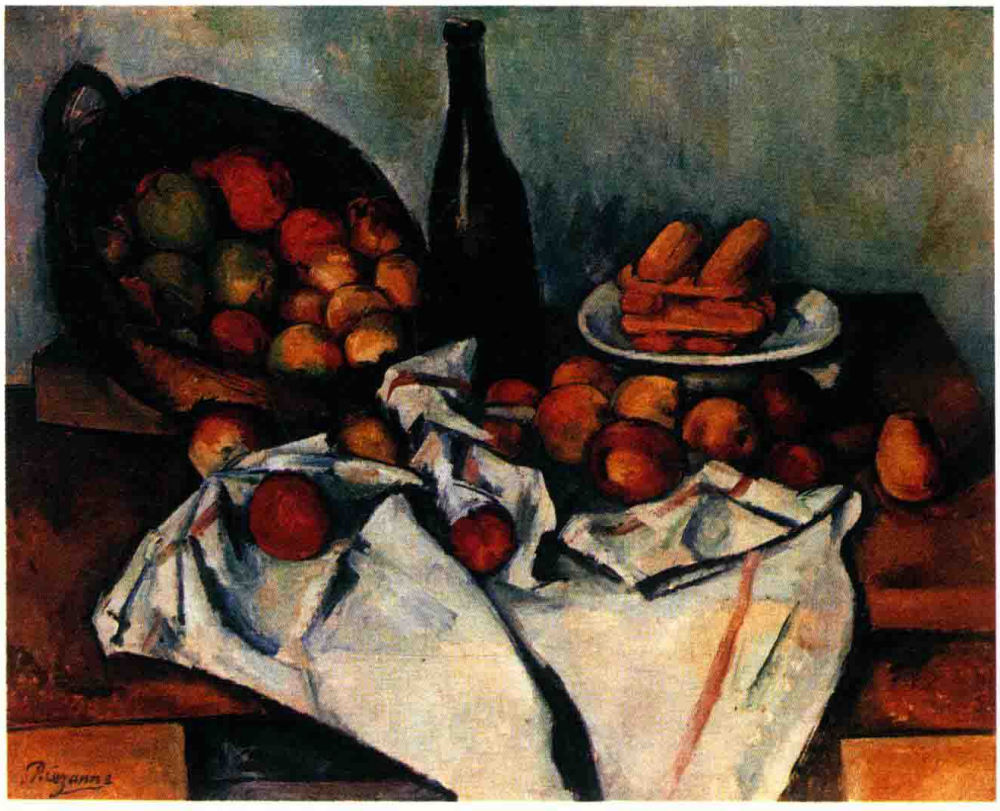


图 2–13　《苹果篮子》塞尚
1893　油画　65cm × 80cm

下达到结构性的稳定与和谐。

以下，通过两个例子比较一下塞尚作品与古典艺术和印象派绘画的区别。其一，《柠檬、香橙与蔷薇》（图 2-14），是 17 世纪西班牙画家苏巴朗的作品。在这幅画中，我们看到了精细入微的造型和准确无误的透视，颜色绝对服从于素描。相比之下，塞尚的作品更具主观性和绘画性，造型独立、色彩生动。其二，《静物——梨子和葡萄》（图 2-15），莫奈的作品，具有印象派绘画的明显特征——色彩丰富、轮廓含蓄，充满着光与空气感。而塞尚的画则更具结构的力量、更加坚固与沉稳。

塞尚后期的作品愈加趋于抽象。油画《大浴女》（图 2-16）中的人物和景物造型极其概括，去除了所有的细节。两侧的树干自下而上向中间聚拢



图 2–14 《柠檬、香橙与蔷薇》弗朗西斯科·苏巴朗（1598–1664，西班牙画家）油画 60cm × 107cm

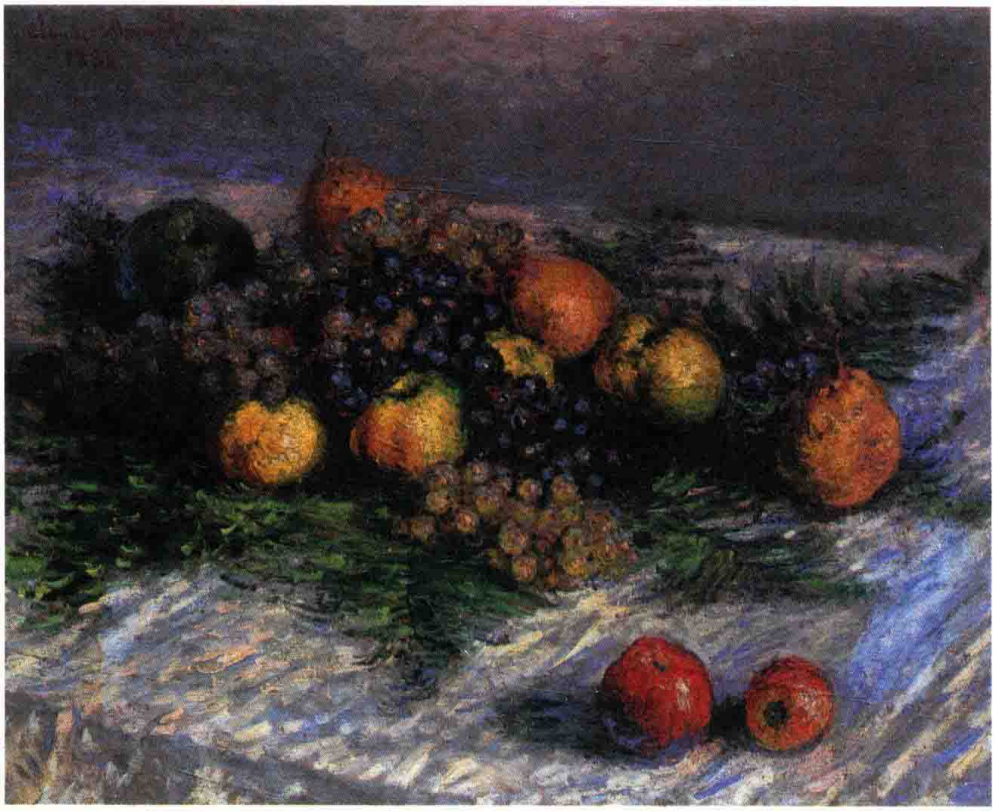


图 2–15 《静物——梨子和葡萄》莫奈 1880 油画 65cm × 81cm



图2–16



图2–17

构成三角形，风景和人物平行排列形成稳定的底边。上方以灰蓝色的天空为主色调，下面以黄色的土地和人物为主，由此构成画面主体蓝色与橙黄色的对比。为了获得色彩的转化与协调，画家在蓝天的背景前插入了暖褐色的树干，而在土地与人体的暖色之间又安排了蓝色的河流。整幅画看上去似乎形式完全压制了内容，抽象的结构力量统治了画面。

图 2–16　《大浴女》塞尚 1898–1905 油 画 251cm × 208cm

图 2–17　《圣·维克多山》塞尚 1904–1906 油画 65.1cm × 81cm

《圣·维克多山》（图 2-17）是塞尚的晚期作品，在这件作品中可以看到画家驾驭形式的灵活自如与深厚功力。塞尚将复杂的内容和色彩进行了高度的形式概括。他首先把画面划分成平行的三段——上方是天空和山峰，中段是田野和村落，下面是茂密的树丛。每一段都包含着复杂的颜色，这些颜色又被统一在三种明确的色调当中——上方是蓝紫色，中间是黄绿色，最下面是深褐色。天空、云朵、山峰、田野、村落、丛林，如此多的内容，塞尚用抽象概括的手法，轻而易举地将它们归纳在三段不同的色平面里。宽阔的笔触不仅象征性地暗示了画面内容，更重要的是，它摆脱了单纯的描绘，形成了具有独立审美价值的形式元素。

塞尚的艺术不同于印象派，也不同于表现主义或象征主义，他既不模仿自然也不表达情感冲突，他是要发现和探索只属于绘画自身的“真实”！立体主义画家胡安·格里斯（Juan Gris）后来说：“理解了塞尚就理解了立体主义。”其实，塞尚不仅预示了立体主义，20 世纪初的重要艺术家几乎都从他那里获得过启示，他这种回到绘画本体的艺术思考和实践，深刻地影响了 20 世纪的形式主义现代艺术。

劳特雷克（Toulouse–Lautrec，1864–1901）

劳特雷克并不痴迷于色光的魅力，也不热衷内在的表现或象征，他喜欢自由自在地描绘身边的人和事物。酒吧、咖啡馆、舞厅、妓院，是他经常出入的场所。他表现那里的各种人物和场景。他的作品反映了繁华都市里一些特定人群的生活现状：沉迷的舞者、疏懒的食客、浮华的妓女、浓

艳的装束和昏暗的灯光，一切都是那么真实、那么靡醉。他是一个关注现实的画家，但是他并不对现实作过多的道德评价，只是描绘一种现象。

劳特雷克喜欢德加的艺术，从他的作品中可以感觉到德加绘画风格的影响。似乎德加对待艺术多了几分学者式的严肃认真，而劳特雷克则更加随意，更加看重世俗生活。

劳特雷克的绘画，技法娴熟，功底深厚，无论在素描还是在色彩上都显示出一种收放自如、果断自信的能力。他经常在现场画速写，记录下每一个生动的瞬间并且善于用长短不一、变化灵活的色彩线条造型，这是劳特雷克绘画风格的形式特征之一（图 2-18）。

由于印刷技术的发展和商业性广告招贴艺术的需要，劳特雷克还创作了大量的版画，显示了他在版画制作方面的才能。艺术家通过从事这些商业性绘画活动，可以获得比较稳定的经济来源。他创作的彩色石版画，学习了日本浮世绘的风格——清晰流畅的线条、大面积的色彩平涂以及平面化的构图等（图 2-19）。这些版画被广泛地应用在广告招贴、书籍插图以及漫画刊物上。据载，他曾为《漫画》和《喧哗》周刊等杂志制作了几千幅石版画，这些作品从某个侧面真实地揭示了法国社会的现实生活，具有广泛的社会影响。

图 2.18 《跳舞的珍妮·雅芙丽》劳特雷克 1892 纸板上油画 85.5cm×45cm

图 2–19 《珍妮》劳特雷克 1893 平版印刷（Lithograph）124.5cm×89.5cm



图2–18



图2–19

修拉（Georges Seurat，1859–1891）

提起修拉，人们首先想到的就是他发明的“分色技法”（Divisionism），也有人将这种技法称作“点彩派”（Pointillism），还有人称其为“新印象主义”（Neo–Impressionism）。这个发明的实质内容就是根据光学色彩原理将绘画色彩纳入一种秩序，主张“应该用理性的眼睛，而不应用普通的眼睛去看大自然。”修拉的具体做法是：以光谱上的基本颜色为依据，用极其细小的斑点把不同的原色分割并置于画布上，通过观画者的视网膜来调和色彩，而不是将各种颜色在调色板上调好后再画到画布上。他深信，这种视觉调和会使色彩变得更加活跃和明快。他曾认真研究相关的科学文献，并亲手制作了色谱圆盘，通过这个圆盘可以准确地找到各种色彩之间的并列或互补关系。修拉就是以这样近似数学的准确性来营造画面的。

1886 年，修拉用分色技法完成了大型油画作品《大碗岛的假日》（图 2-20）。这件巨作堪称现代艺术史上的一个里程碑，原因在于：首先，它代表了以科学思维方式和手段进行艺术创作的崭新成就。其次，它暗示了一种极端的形式主义和理性抽象的意图。修拉用了两年的时间创作《大碗岛的假日》，期间他连续数月每天都到大碗岛去写生，收集素材。正式创作时，去掉一切即兴的成分，严格地按照他的计划来组织颜色。他画了数十幅色彩稿（图 2-21）进行试验和研究。修拉废寝忘食地工作，据有关文献的描述，他“早上到岛上去写生，白天在画室里画大油画，勉强找个空当咽一小块面包或吃一片巧克力，他站在梯子上耐心地往画布上画大量各种颜色的小



图 2–20　《大碗岛的假日》修拉　1884–1886　油画　206.4cm × 305.4cm

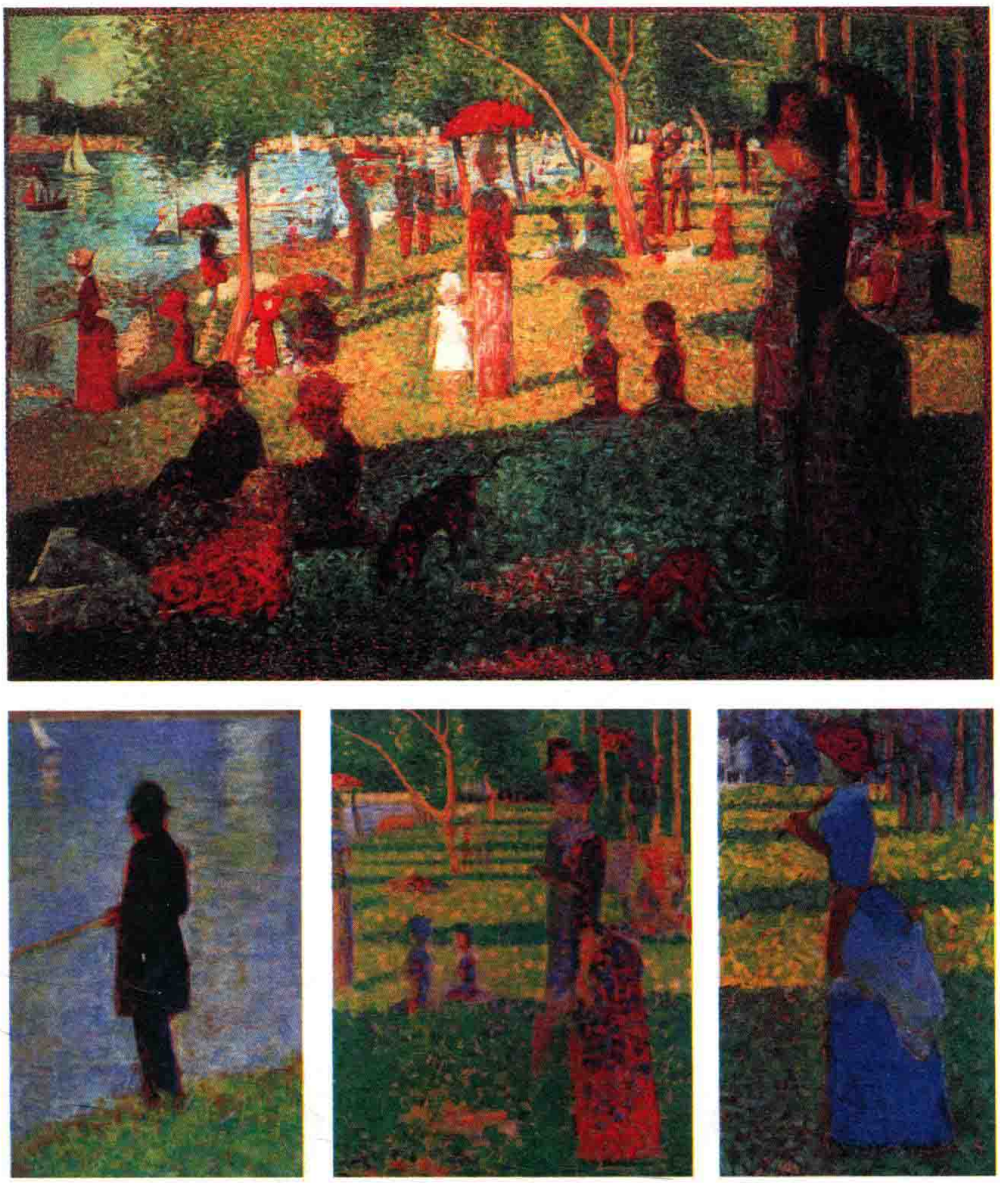


图 2–21 《大碗岛的假日》构图及色彩研究 1884–1886

点子”。[4] 毕沙罗十分赞赏修拉的发明，他认为：“修拉真的发明了一种用现代科学所有的成就来装备印象派的方法。”在毕沙罗的邀请下，修拉的《大碗岛的假日》参加了 1886 年的印象派画展。

任何事物走到极端的境地都会出现负面的危机，修拉的艺术也是这样。在他全力以赴试图以知识来代替直觉时，人们开始抨击他的艺术：科学的成分太多，以至于削弱了艺术。这样的批评是有道理的，尤其对于表现主义者们来说，他们不能容忍失去情感和直觉的艺术。可是，仔细想一想，在西方艺术史上从来就有以科学的态度和方法介入艺术的传统。如果不是将几何学、解剖学等引入绘画，就没有文艺复兴的艺术辉煌，而且，文艺复兴时期确立的风格一直延续到了 19 世纪。早期印象派画家的探索也是借助了光学的原理。如果说修拉的艺术过于科学了，只不过是西方这种传统科学思维方式介入艺术的极端化。修拉与莫奈等人的区别在于：莫奈用科学知识认识自然，凭直觉进行艺术创作。而修拉则不仅用科学知识认识自然，而且用科学手段从事艺术创作。因此他就成为一个“诞生在科学革命中的

最早的新型艺术家——艺术家兼科学家”。[5]

总结后印象派画家们的艺术实践，我们可以看到，虽然每个艺术家的作品都具有鲜明的思想个性和艺术风格，但是他们都坚决摒弃了从古典艺术至印象派一以贯之的“模仿”和“再现”客观事物外貌的绘画传统，他们以非凡的创造力和卓越的艺术成就，从各自的角度诠释了对艺术的“本质”和“真实”的理解。

凡高将心灵与情感、生命与渴望投注到他的艺术之中。在激动人心的色彩和笔触间，我们见到了艺术家对自然、对生活炽热的感情，看到了燃烧的生命之火。

高更沉溺于幻想，他主张要从自然中升华出艺术，从思想和神秘的内心中去探求。艺术是独立于自然的东西，是画家记忆和经验的综合，而不是直觉经验中的东西。

塞尚一心致力于摆脱客观事物表象的束缚，探究一种色彩与形式的独立结构，这种结构是一种“真实”——一种自律的、属于绘画的“真实”！

修拉以科学的态度和精神，用“理性的眼睛”建立起新的绘画色彩秩序，他试图以科学来取代感性和直觉。

后印象派画家们是现代艺术真正的开拓者，20 世纪前半期的西方现代艺术，基本上就是沿着他们开启的道路发展的。

注释

[1]（美）约翰·雷华德．后印象派绘画史．平野等译．广西师范大学出版社，2002，1：306.

[2] 同上．

[3] 佩姬·范斯．巨匠与世界名画·高更，1992：128.

[4]（美）约翰·雷华德．后印象派绘画史．平野等译．广西师范大学出版社，2002：121.

[5]（美）H·H·阿纳森．西方现代艺术史．邹德侬等译．天津人民美术出版社，1994：28.

第3章 新世纪的先锋

野兽派（Fauvism）

进入20世纪，一群先锋艺术家第一次向公众展示了他们的"野蛮"画作，这些作品以狂放的色彩、粗野的笔触、扭曲的形象，挑战人们的视觉神经和审美习惯。批评家惊呼：一群"野兽"来了！

自19世纪70年代，早期的印象派画家们从色彩上打开突破口，尝试着摆脱传统艺术在内容和形式上的程式化束缚，到后印象派自觉地抛弃绘画模仿自然的成规，转而朝向心灵的内在表现和智力的深层思考。这些人的艺术观念和成就逐渐地被人们所理解和接受。到世纪之交，随着修拉、凡高、高更、塞尚、莫奈等一代先驱的离去，新一代艺术家在他们的艺术成就上，大胆地迈出了走向现代艺术更本质的一步。

1905年，在法国的秋季沙龙上，马蒂斯、弗拉芒克、德朗、卢奥等人的绘画作品引起了轰动。人们从没有见过如此鲁莽、粗野的"美术"作品。在他们的绘画里，原始冲动代替了高雅品位，肆意涂抹代替了理性与秩序，狂暴粗鲁的笔触代替了和谐雅致的线条。观众们在错愕之余，有理由怀疑艺术家是否有权利这样去做。据说，当时展厅里摆放着一件多纳泰罗[1]风格的雕塑作品，周遭挂满那些令人瞠目的油画。一位叫做路易·沃塞尔（Louis Vauxcelles）的评论家脱口说道："多纳泰罗让野兽包围了！"从此"野兽派"就成了这些画家们艺术风格的称谓。

总体上来看，野兽派画家继承了凡高、高更等人的艺术理想，主张艺术的本质在于表现人们心灵深处的东西而不是仅仅描绘事物的表象。他们

反对印象派和修拉、西涅克（Paul Signac）等人过于机械的、物理的和推敲过火的色彩，认为他们的做法使艺术失去了最内在的创作动力和情感源泉。如果说印象派的色彩是建立在科学的视觉基础之上，那么，野兽派则认为：色彩应建立在心灵与情感的基础之上。如果说印象派的绘画是服从于自然的真实，野兽派则坚称：应“使自然服从于绘画的精神”。

野兽派的绘画大多是色彩明亮、笔触粗犷的，具有一种原始冲动的力量，最显著的特征是：色彩的描绘作用被忽略了，在他们那里，色彩不再为形象所束缚。高更和凡高都曾利用色彩表达某种象征性的含义或强化内心的情感，而野兽派比他们走得更远，更加自由强烈地发挥出了色彩独立于造型的内在力量和自身的表现价值。“随类赋彩”在他们那里变成了随意赋彩、随情赋彩，成为了意志的自由表现。野兽派跨越了心理的踌躇和习惯的藩篱，彻底解放了色彩。

马蒂斯（Henry Matisse，1869—1954）

亨利·马蒂斯是 20 世纪最杰出的艺术家之一，他曾是野兽派的精神领袖，野兽派在 1905 年的突破就是由他领衔上演的。然而，马蒂斯的艺术成就绝不仅仅体现在野兽派时期。他一生中经历过许多重要的风格转变，并且对艺术的本质、形式、作用等问题做出过重大的理论贡献。早期他曾在一家法律事务所工作，同时在一所美术学校学习绘画，后来进入巴黎朱利安学院学习，此后又进入古斯塔夫·莫罗的画室学习了五年。马蒂斯曾受到修拉、塞尚、凡高等后印象派画家的影响，同时也受益于东方绘画和非洲黑人艺术的启发，尤其是东方绘画的装饰风格对他日后的绘画创作产生了重要的影响。

马蒂斯认为：绘画的目的在于寻求事物的本质而不是被动地再现自然。他说：“我不能奴隶般地去抄袭自然，我必须解释自然，使它服从绘画的精神。”尽管马蒂斯的艺术风格经历过许多次转变，但是他一直认为艺术是一种表现，他说：“我所追求的就是表现。”然而，马蒂斯所说的“表现”并不在于绘画的内容和叙事，他所强调的是：应通过对绘画基本元素的组织达到表现的目的。也就是说，绘画中的线条、色彩、形状、构图以及它们的组织与配合可以起到表现的作用，就连画幅的比例、尺度等也是达成表现的重要元素。马蒂斯认为：“人物面部流露出的激情中并不存在着表现，表现也不是通过激烈的动势来表达的。我的绘画作品的全部安排都是具有表现力的，形象占据的位置、形象周围空白的空间、比例关系，每样东西都有它的价值。构图就是画家为了表现自己的感情，有意识地使种种不同的因素依照装饰的方式安排在一起的艺术……构图的目的就是表现。”

马蒂斯反对抄袭自然，但是他坚决主张艺术家应当观察自然、研究自然。他反对按照传统的程式和套路进行创作，认为离开自然就是背离了真理，关键在于：艺术家应当“富于创造性地把生命力灌注于美术品之中来模仿

自然。”这就相当于中国画论中所谓“外师造化，中得心源”。

马蒂斯的艺术很少触及现实生活，虽然他的一生经历过诸如世界大战等社会性的灾难，但他的艺术从来也没有道德说教。他是一个唯美主义者，他在文章中写道：“我梦寐以求的就是一种协调、纯粹而又宁静的艺术，它避开了令人烦闷和沮丧的题材，它是一种为每位脑力劳动者创作的艺术，一种既为商人也为文人的艺术。举例来说，它就像一把舒适的安乐椅那样，对心灵起着一种抚慰的作用，使疲惫的身体得到休息。”在马蒂斯后期的艺术中更充分地体现出他的这种追求。

油画《马蒂斯夫人像》（图 3-1）创作于 1905 年，这是马蒂斯背弃了学院艺术后创作的首批“野兽派”风格的作品之一。这幅画给人印象最深刻的就是强烈而夸张的色彩表现，在此前还没有人如此大胆、自由地运用色彩，即使是凡高、高更、塞尚等后印象派画家们，对待色彩的态度也比马蒂斯要节制得多。但是，仔细研究可以发现：在狂放不羁的背后，画家进行了深思熟虑的设计和安排。马蒂斯在这里运用了补色的原理，红与绿、黄绿与蓝紫，两对补色交叉转换构成画面的主要色调对比。本来补色并置就会产生强烈的色彩效果，再加上每一种色相都保持了很高的纯度，这无疑会造成最刺激的色彩印象，并使画面上的颜色形成极大的视觉扩张力——红色的服装、绿色的背景、蓝紫色的头发与黄绿色的面颊，这是一部全音量的色彩交响。

两年以后，马蒂斯的作品出现了巨大的风格转变，开始趋于装饰性和平面化，自由粗犷的笔触消失了，代之以大面积的色彩平涂。《红色中的和谐》（图 3-2）创作于 1908 年，可以看作是马蒂斯新的色彩宣言——一种和谐、文雅，具有东方色彩和浓郁装饰风格的绘画出现在他的画布上。这幅《红色中的和谐》展现了高度的装饰化，整幅画被红色的平面色场所支配，墙

图 3–1 《带绿色条文的画像》（《马蒂斯夫人像》）马蒂斯 1905 油画 40.5cm × 32.5cm

图 3–2 《餐桌》（《红色中的和谐》）马蒂斯 1908 油画 180cm × 200cm

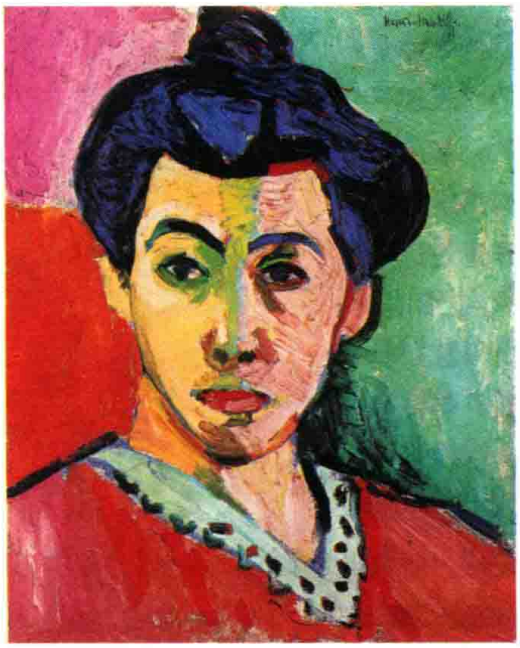


图3–1



图3–2

壁和餐桌的红颜色没有任何区别。桌子上摆放的花瓶、器皿、水果以及桌布上的图案与壁纸上的花纹，均匀地分布在画面里，就连人物也被统一在一个两维的平面布局之中，能够暗示深度空间的因素，只有椅子和桌面边缘以及窗口角落上的几条斜线。构图左上角是窗外的景色，马蒂斯巧妙地利用了蓝天绿草来平衡大面积的红色。要了解马蒂斯的艺术理念和风格与他早期的绘画有多么大的区别，可以拿他十年前画的油画《餐桌》（图 3-3）进行比较。那时，马蒂斯是一个刚刚出道的学院派画家，《餐桌》的构图、色彩、素描以及透视完全是按照传统方式安排设计的。《红色中的和谐》显然是重复了《餐桌》的题材和内容，但是作品的风格却发生了革命性变化。"事实上，这就是在十年期间发生在现代绘画中的革命。"[2]



图 3–3　《餐桌》马蒂斯　1897　油画　100cm × 131cm

在同一时期，马蒂斯还创作了两件最具代表性的大型作品：《舞蹈》（图 3-4）和《音乐》（图 3-5）。在这两幅画中，造型和色彩达到了高度的简洁，画面上只出现了三个色彩平面，人物是以最简单的轮廓线勾画出来的，而且全部以平面的方式布置在画面当中。



图 3–4　《舞蹈》马蒂斯　1909–1910　油画　260cm × 391cm

作品《舞蹈》以大面积的蓝色和绿色作为背景，人物全部涂成了统一的朱红色，所有色彩都是鲜艳饱和的。画面上没有一条暗示空间深度的线，但是却使人感到舞蹈者在深邃的宇宙空间中旋转。背景上的蓝色似乎是无垠的天空，绿色恰似茫茫的大地，而舞者的红色形成了耀眼的主题。马蒂斯利用蓝、绿等冷色的视觉消极性制造了空间深度的感觉；而

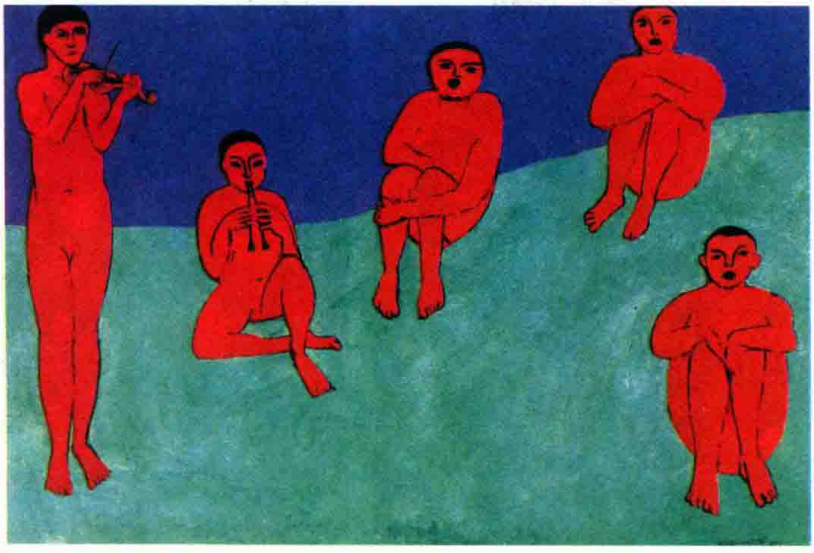


图 3–5　《音乐》马蒂斯　1910　油画　260cm × 398cm

红色造成的积极视觉效果却将舞蹈者推向图画的表面，逼近到观者的眼前。马蒂斯认为：色彩是一种结构的关系，"这种关系要支持色调而不是毁坏它们。新的色彩组合将代替最初的组合，从而表现出我整体的艺术观念。"显然，印象派的色彩原理和塞尚关于色彩结构的主张曾对马蒂斯产生过重要的影响。但是，马蒂斯更注重个人的经验和直觉。他说："我选择色彩并不依据任何科学理论，我依据的是观察、感受和亲身经验。"

马蒂斯的艺术一直保持着极端简化和装饰性的特征，而且还逐渐地发展出一种单纯优雅的线描风格（图 3-6、图 3-7）。20 世纪 40 年代以后，马蒂斯尝试用彩色纸剪贴出各种形象：人物、风景、图案纹样以及抽象构成等（图 3-8~ 图 3-10）。这些剪纸拼贴画具有更加纯粹的装饰意图，而且暗示了一种色彩的抽象构成形式。在这些作品中，我们看到了晚年马蒂斯随心所欲的自由意志和创造精神。



图 3–6 《女模特》马蒂斯 1935 钢笔 45cm × 56cm

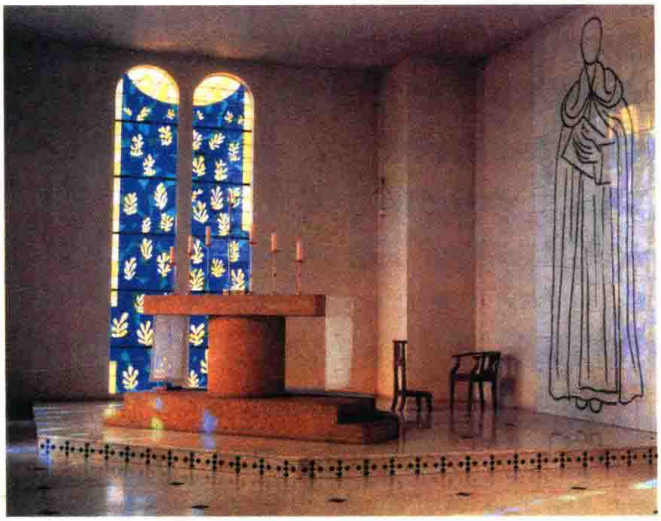


图 3–7 《教堂内部的玻璃窗和陶瓷壁画装饰》马蒂斯 1950



图 3–8 《伊卡洛斯》马蒂斯 1947 剪纸



图 3–9 《国王的悲伤》马蒂斯 1952 292cm × 386cm 布 混合材料



图3–10



图3–11

图 3–10　《大洋洲的记忆》马蒂斯　1953　彩色剪纸／画布　284.4cm × 286.4cm

图 3–11　《夏都的住宅》弗拉芒克　1905–1906　油画　81.9cm × 100.3cm

弗拉芒克（Maurice Vlaminck，1876–1958）

莫里斯·弗拉芒克是野兽派的重要画家，1876 年出生于法国一个佛兰德斯血统的家庭。提起佛兰德斯，会使我们想到鲁本斯、[3] 凡高等艺术巨匠的精神气质与内在力量。这与弗拉芒克后来形成的绘画风格有着一定的联系。

弗拉芒克出生于音乐世家，从小养成了一种放荡不羁的性格，他没有接受过系统的教育，当过自行车手，也爱好音乐，其后，结识了画家德朗并开始着迷于绘画。1901 年，他第一次看到了凡高的作品展览，深深地为之所动，从此便狂热地爱上了色彩。强烈的个人意志驱使他试图摆脱一切传统规范的约束，他说："我从来不去美术馆。我要避开那种单调肃穆的气氛。在那种环境下，我又再次尝到我逃学时，祖父所发的脾气。我试着用我的身心画画，而不去管什么风格。"弗拉芒克是一个通过自学走进绘画之门的艺术家，他没有马蒂斯、德朗等人的学院背景，也许正是由于这一点使他从未受到过"规则"的束缚。他只是按照自己的兴趣和目标前行，用自己的心灵和情感诠释艺术："我的热情允许我去掌握全部自由，我不愿追随某一绘画的成规，我要使种种习惯和当代生活获得解放——解放自然，把它从旧理论和古典主义的权威中解放出来…… 要去重新创造一个通过我自己的眼睛所看到的世界，一个完全属于自己的世界。"艺术史上有许多表现主义画家像弗拉芒克那样：试图将一种强烈的个人意志通过艺术得以释放，与其说解放艺术，不如说是更迫切地渴望解放自身。正如他所表白的："我在生活中本可以去投下一颗炸弹……这会把我送上断头台，我尝试着最大限度地运用纯色在图画中实现这个愿望，从而达到重新建立一个敏感、可见与自由的世界。"这就是弗拉芒克的内心自白，就是他运用色彩的情感出发点。1905 年，他与马蒂斯、德朗等人的作品参加了法国秋季沙龙，并获得"野兽派"的称号。

从作品《夏都的住宅》（图 3-11）中可以看到凡高对弗拉芒克的影响。



图3–12



图3–13

图 3–12 《布日瓦尔的山丘》弗拉芒克 1906 油画 54.1cm×65.2cm

图 3–13 《夏托纳弗村》弗拉芒克 1933 油画 81cm×100cm

画面中热烈的红色与黄色，几乎是用从锡管中挤出的纯色直接抹到画布上去的。松弛的线条和任意的笔触表现出一种原始的冲动，较之凡高的作品，少了几分秩序，多了一些自由与野性。无论是房屋、树木，还是田地和人物，都被鲜艳的色彩压缩在一个平面上，映入观者视线的首先是强烈的色彩及波动的线条，除非仔细观看，否则难以辨识出里面的内容。无疑，色彩的力量绝对统治着整个画面。

尽管弗拉芒克声称不愿被任何权威和风格所束缚，但是他早期的艺术并没有做出什么实质性的突破。他的艺术中太多地体现着凡高和塞尚等人的影子。在油画《布日瓦尔的山丘》（图 3-12）中，仍然可以看到强烈的色彩和令人激动的笔触，只是更多了几分结构性的安排。上方由远山和田野形成平行结构，下面用一条斜线将中景的村落与近景的树丛分割开来。远山和村落的白色与田野和树丛的黄绿色，形成了两组明暗交叉对比的色平面。这幅作品不由得使人想到塞尚的油画《圣·维克多山》（图 2-17）。

弗拉芒克晚期的作品显得内敛和沉稳了许多，热烈狂放的色彩此时变得忧郁深沉，更接近北方民族和德国艺术传统中所具有的一种内在力量。油画《夏托纳弗村》（图 3-13）——反野兽派时期那种刺激人们视觉的、鲜艳多变的色彩，以一种成熟、冷静而富有节制的色调给观赏者带来更深层的震撼：暗淡的天空下，白雪覆盖着农舍和街道；黑色的树冠与幽暗的小屋衬托着屋面与小路上的积雪；杂乱的车辙消失在村落远处的拐角处。画中那单纯的色彩和现实的内容里，蕴涵着深厚的情感。也许，此时的弗拉芒克才真正找到了自我，回到了自己的情感家园和心灵的故乡。

德朗（André Derain，1880–1954）

安德烈·德朗 —— 一个走进野兽派，与立体主义擦肩而过，又回到古典风格的艺术家。评论家们认为德朗的艺术成就主要体现在野兽派时期的作品上，并普遍批评他后期作品的古典风格是一种倒退。实际上，从一个

艺术家的角度来说，追求什么样的风格、选择哪一种形式是他的自由。如果说某种艺术运动恰逢站在历史的先锋位置上，而艺术家又碰巧在场，那么，他也就成了推动艺术史前行的积极力量。如果他放弃这条业已成功的道路，回到传统规则，就是一种消极和平庸，这种判断未免过于偏狭。也许，他的变化没有给艺术史续写什么传奇，但是艺术家自己是真诚而充实的，别人的批评指责就显得十分苍白了。况且，艺术本不存在什么进步与倒退，它只是在不断地变化。

在野兽派画家当中，德朗是最具色彩表现实力的人，这种实力来自于严格系统的学院式的训练。尽管他的绘画远远超过了“写实”的标准，但是他对色彩的精深造诣使他的绘画具有非凡的色彩魅力。

作品《马蒂斯肖像》（图 3-14、图 3-15）创作于 1905 年，是德朗在野兽派时期的代表作品。从观赏者的角度来看，光线来自于画面的右侧，脸上的受光部分是由纯度很高的粉红色和黄色画上去的，宽阔厚重的笔触显得突出而有力。背光部分使用了鲜明的蓝、绿、紫等冷色，与受光部分的暖色形成对比。在肖像的胡须部分，笔触短促、果断，这也许是受凡高风格的影响所致。衣服上大面积的蓝紫色与脸上的冷色相协调。背景和衣服上的色彩均匀稀薄，几乎露出了画布的肌理，在与面部厚重粗粝的质感的对比下，造成一种深度空间的错觉。虽然德朗运用色彩非常强烈、鲜明，但是他还是严格、理性地控制着色彩的结构，并使之基本服从于现实的关系。因此，德朗的色彩看上去很夸张，但是仍与现实保持着适度的关联。

油画《两艘驳船》（图 3-16）充分地显示了德朗超凡的色彩能力。实际上，

图 3–14　《马蒂斯肖像》德朗 1905　油画　46cm × 35cm

图 3–15　《马蒂斯肖像》（局部）

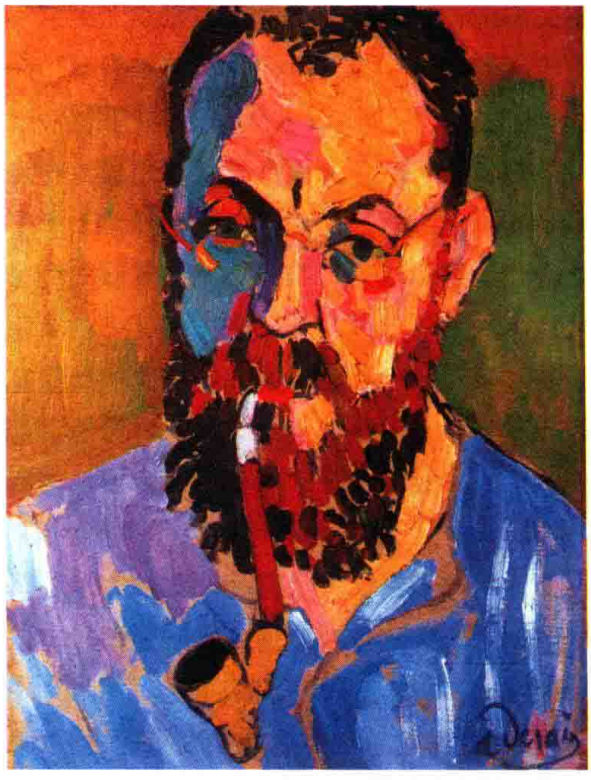


图3–14

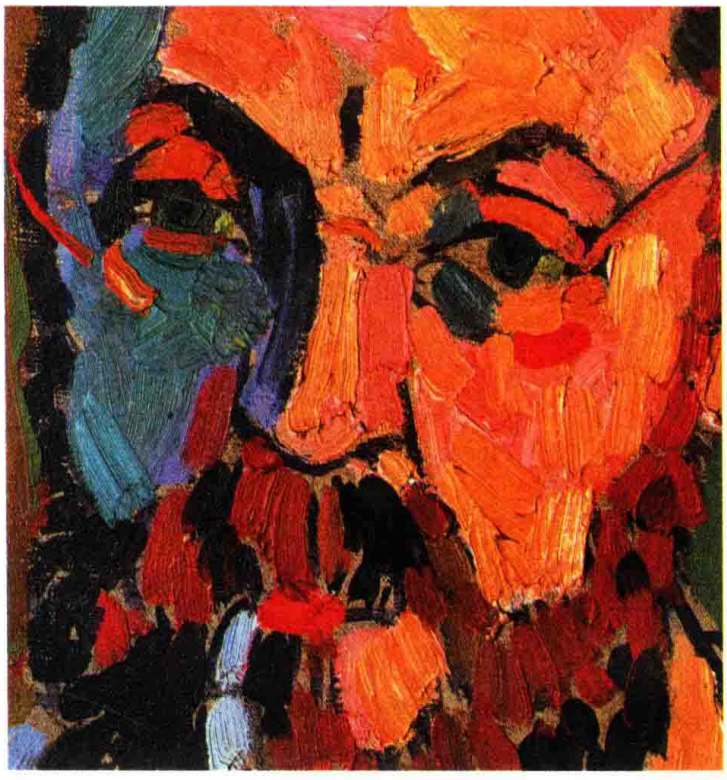


图3–15

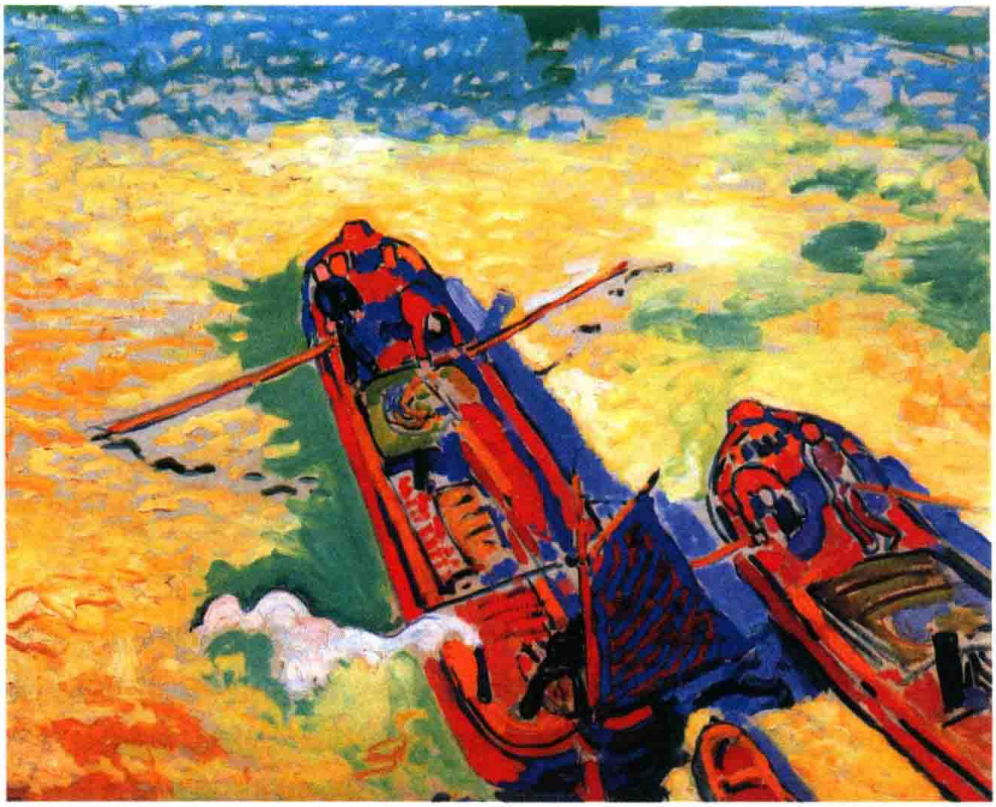


图 3–16 《两艘驳船》德朗
1906 油画 80cm × 97.5cm

野兽派画家早期都曾受到过印象派的深刻影响，马蒂斯、弗拉芒克、德朗等人虽然走出了印象派以及修拉、西涅克等人的色彩理念和风格，更强调艺术家对自然的主观诠释和情感的注入，但是他们并没有在色彩技术层面上完全抛弃印象派的发明和主张。比如说色彩并置的效果、补色原理、阴影的画法等，印象派利用色彩表现空间气氛，而野兽派画家则运用色彩强化主观愿望。在油画《两艘驳船》中，德朗使用响亮的纯色营造了耀眼迷人的效果。画面充满了昂扬的朝气和绚烂的光辉，其中没有莫奈和雷诺阿那种含蓄，也不见凡高内在的紧张与冲突，只有果断的形状、喜悦的色彩、灿烂的阳光，显示了画家所言“放弃自我，为色彩而色彩”的自信。在这幅作品中，画家使用了高度饱和的红、黄、蓝、绿、橙、紫等光谱上所有的颜色，并且严格地将色彩安排在一个整体性的结构关系中。耀眼的红色和黄色统治着整个画面，造成热烈、灿烂的效果。作为阴影的蓝色、绿色与阳光下的暖色并置，更凸显出每一种色彩各自的强度和张力，达到最大限度的对比与和谐。人物形象被限定在船只的整体轮廓之内，以保持造型的整体性，只有几条船桨突破船的轮廓，避免了形式的单调。金黄色的水面由浓到淡，暗示出一定的空间深度。

在其后的年代里，德朗曾与立体派画家交往并研究和创作立体派风格的绘画。后来又重温古典艺术大师的作品，并认为：“那些大师们的身上存在着一种超出技法之外的具有爆发性的力量……艺术中的革命，就是要理解传统，而事实上人们却不再理解它了。”大约从 20 世纪 20 年代开始直到 50 年代，德朗一直尊崇传统的风格从事他的创作。

卢奥（Georges Rouault，1871—1958）

乔治·卢奥是野兽派画家中比较特殊的一个人，他的艺术观念和风格均与其他画家有所不同。一般来说，法国野兽派画家们比较注重绘画本身的色彩表现以及装饰性效果，而卢奥的艺术则体现出对宗教、社会以及道德问题的深切关注。从这一点来看，卢奥的绘画更接近于德国以及北欧的艺术传统：强调内在表现；笃信宗教；关心人类的情感与命运。

卢奥出生于手工艺匠师家庭，年轻的时候曾学习过彩色玻璃制作，后来又在巴黎美术学校的古斯塔夫·莫罗画室中学习。他参加了 1905 年的法国秋季沙龙，由于其作品色彩晦暗、形象粗放，被视为野兽派的同路人。然而，卢奥并不像野兽派画家们那样重视色彩的结构和表面的装饰，他的艺术更多地体现出对主题的关注和一种批判现实的态度。除此之外，宗教题材也是他重要的创作内容。在他的作品中看不到鲜亮的色彩，没有马蒂斯所追求的“安乐椅”般的审美享乐，却有着更多内在的惆怅与深沉。从这一点上来看，卢奥是一个真正的表现主义画家，一个背负着十字架践行的艺术家。他认为：“在真正的艺术品中，存在着强烈的忏悔。”

水彩画《镜前的妓女》（图 3-17）表现了一个畏缩在狭小空间里正在梳妆的妓女。暗淡的蓝色调弥散着阴郁的气氛，粗黑潦草的线条勾出了镜前裸女的轮廓，在背景的幽暗色调对比下，苍白松弛的肉体没有一丝生命的活力。这是一个悲惨的、被人嘲弄和蔑视的女性，她的表情中有愤怒和忧郁，也有几分惶恐与无助。也许为了生存她选择了堕落，也许她的心灵深处在期待着救赎。

《悲剧丑角的头像》（图 3-18）描绘了一个敲着鼓到处游荡的丑角，在黑暗的背景中，丑角的面部和臂膀上鲜艳的红色显得非常刺目，凌乱的黑色线条勾画出面部的轮廓，苍



图 3–17　《镜前的妓女》卢奥　1906　水彩　70cm × 60cm

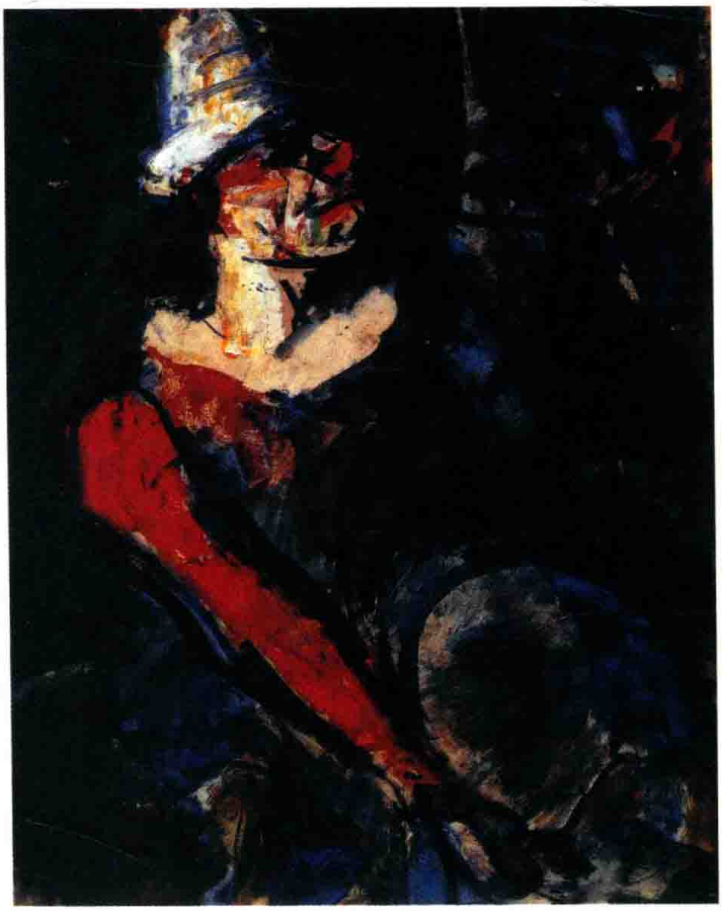


图 3–18　《悲剧丑角的头像》卢奥 1903–1907　油画　72cm × 57cm



图 3–19 《老国王》 卢奥 1916–1917 油画 77cm × 54cm

白的脸上涂抹着几块红色，似是永远留在脸上的彩妆，又像是斑斑的血痕。他漫无目的地流浪，生活好像就是在彩妆与血迹下、在鼓声与嘲笑中四处表演和游荡。

卢奥的油画，风格质朴、浑厚，粗重的黑色轮廓线构成了显著的形式特征。或许这与他曾经制作过彩色玻璃画有关，他的油画带有中世纪哥特式教堂玻璃画的风格。饱满厚重的色彩被粗黑的轮廓所限定，每一块颜色都被厚厚地涂抹在黑色的轮廓内，就像是用有限的颜色筑起一道坚实的墙壁，体现出一种永恒的构筑性力量，如油画《老国王》（图 3-19）所显示的那样。

野兽派是 20 世纪首个先锋艺术运动，虽然它维持的时间很短暂，但是它所造成的影响却非常深远。野兽派画家继承了凡高、高更、塞尚等后印象派画家的理想，并在这些开拓者的成就上实现了革命性的突破。他们赋予了色彩更加自由、独立的表现力，在他们的作品中，既有表现也有结构。野兽派画家否定了色彩的描绘作用，宣告了色彩的全面解放。他们认为：主观意志应高于客观秩序，因此他们的绘画是表现主义的。"准确描绘不等于真实"是其核心主张。

马蒂斯以他的智慧、经验和才华，成为野兽派的领军者。当他脱离野兽派风格后，继续沿着开创性的艺术道路探索并且取得了非凡的成就。马蒂斯的艺术实践和观念，对 20 世纪西方现代艺术的发生和发展起到过重要的作用。因而，他是西方现代艺术史上最杰出的艺术家之一。

立体主义（Cubism）

立体主义是 20 世纪初期最重要的现代艺术运动，它给西方传统绘画、雕塑乃至所有造型艺术所带来的颠覆效应是野兽派、表现主义等无法比拟的。他们的发明，影响了整个 20 世纪的现代艺术运动。

西班牙人毕加索和法国人布拉克是立体主义的共同发起者。随后，又有格里斯、莱歇、德劳内、阿尔伯特·格莱茨（Albert Gleizes）、弗朗西斯·毕卡比亚（Francis Picabia）和雕塑家亚历山大·阿契本柯（Alexander Archipenko）等众多艺术家先后加入其中。"立体主义"（Cubism）一词并不能准确定义这个流派的风格特征，权且把它当作这一风格的标签即可。

毕加索（Pablo Picasso，1881—1973）
布拉克（Georges Braque，1882—1963）

巴勃罗·毕加索于 1907 年创作了油画《亚威农的少女》（图 3-20），此画的诞生被学者们认为是立体主义的开端。画面取自巴塞罗那一家妓院的场景，无论从内容还是形象看，它都是一幅骇人的、丑陋的、令人生厌的画。但是，如果不去理会那些尖锐可怖的形象，单从画面的形式上分析，毕加索的确发现了一种新的画面空间：通过几何式的穿插与分割，将所有的物体和背景统一在一个抽象的环境里，压缩在仅属于绘画本身的两维平面中。没有前后、没有光影，一切都在几何式的母题中被自由支配，焦点透视荡然无存。这就预示着一种新的、更加自由的绘画革命即将开始。

图 3–20 《亚威农的少女》毕加索 1907 油画 243.9cm × 233.7cm





图3–21



图3–22

图 3–21 《约鲁巴人雕刻》图片来源：《Living With Art》
图 3–22 《马里多贡族雕刻》图片来源：《Living With Art》

从《亚威农的少女》的画面内容来看，影响毕加索创作思路的主要因素来自两个方面：首先是塞尚所提倡的——建立一种独立于自然的绘画结构的理想。塞尚的油画《大浴女》（图2-16）所包含的抽象结构意图，在《亚威农的少女》中变为了事实。其次是非洲雕刻艺术的启发。毕加索在1906年由马蒂斯介绍第一次注意到黑人雕塑，也许正是非洲雕刻夸张的造型和生硬的几何装饰，给毕加索带来了灵感（图3-21、图3-22）。从《亚威农的少女》画面右侧两个女人的形象上，可以看到毕加索直接模仿黑人雕刻的痕迹。

有学者认为《亚威农的少女》是第一幅立体派作品，"因为它打破了自然形式，无论人物、静物还是衣饰，倾斜、交替的平面，都成了半抽象的整体设计，整个平面被压缩在一个浅层空间里，这本身就是立体派。"[4] 实际上，《亚威农的少女》还算不上真正的立体主义，它只是一个开端，是一个过渡性的尝试。

乔治·布拉克1908年创作的《列斯塔格的房子》（图3-23）和毕加索创作于1909年的《奥尔塔的工厂》（图3-24），明显地追随塞尚的风



图 3–23 《列斯塔格的房子》布拉克 1908 油画 73cm × 59.5cm



图 3–24 《奥尔塔的工厂》毕加索 1909 油画 53cm × 60cm



图 3–25　《列斯塔格的山》塞尚 1878–1880 油画 72.4cm × 53.3cm

格（图 3-25）。为了实现明确而统一的结构秩序，一种类似立方体的几何形统领了整个画面，所有的形象细节都被放弃了，只保留着造型的基本结构和轮廓，画面内容被压缩在一个极其有限而抽象的空间内。画家的意图很明显，就是将绘画带入一种独立于自然的形式系统。上述实践是布拉克和毕加索在塞尚影响下走出的第一步，因此也被学者称为"塞尚式的立体主义"阶段。

1909 年以后，毕加索和布拉克的合作更加密切，他们对绘画结构作了进一步的研究。体积逐渐地消解，完整的结构被更多的几何碎片所取代，无论是实体或空间都被拆解成造型"零件"进行重构。各种晶体般的几何形交叉叠接，布满画面。立体主义进入了智力分析的阶段，即"分析立体主义"（Analytic Cubism）阶段。至此，布拉克和毕加索在绘画中创造了一种形象自由联合的方式，彻底摆脱了为透视法则所控制的主题表现形式，主观的结构代替了自然结构。"一切视觉因素只作为色彩和形式在画面空间中存在，而不作为直觉形象的再现而存在。"[5]

布拉克 1910 年创作的《小提琴及水罐》（图 3-26）堪称分析立体主义的经典作品。在这幅画里，传统的再现形式荡然无存，小提琴、水罐、桌面、墙角，一切都被表面的几何形所拆解、分割。在晶体般的线条和形状折射中，物体的正面、侧面乃至空间环境都被展现在一个平面结构中，只有画面最上方的一颗钉子连同它的阴影，显示出幻觉的真实。这颗钉子是一种视觉双关语，它好像是把画固定在墙上的一颗钉子，又似是提示观众：传统绘画空间与立体主义绘画空间的差别。

人物画《丹尼尔—亨利·卡恩韦勒尔》（图 3-27）是毕加索为一个画商



图3–26



图3–27

图 3–26 《小提琴及水罐》布拉克 1910 油画 117cm × 73cm

图3–27 《丹尼尔－亨利·卡恩韦勒尔》毕加索 1910 油画 100cm × 73cm

绘制的肖像。在密集的矩形、三角形和直线分布中，人物的面部五官和交叉在身前的双手以及桌子上的玻璃瓶等仍依稀可辨，色彩简化为近乎单色。毕加索在刻意强调形式本身的意义，内容和色彩降低到可有可无的程度，立体主义正在接近于抽象。

人们有理由怀疑：立体主义是否会成为一种完全抽象的艺术。而毕加索则声称："许多人认为立体派是一个过渡的艺术，是一种会带来下一步结果的试验。那样想的人就是还不了解它。立体派既非种子，也非胚胎，而主要是处理形式的一种艺术，一旦某种形式落实了，就会在那儿自己生存下去。"按照毕加索的说法，立体主义是一种形式，而艺术就存在于形式之中，这是典型的形式主义美学，这种美学思想贯穿整个 20 世纪的现代艺术。

从逻辑上看，立体主义似乎不可避免地走向抽象。可是，在 1912 年，毕加索和布拉克以令人意想不到的方式改变了立体主义的面貌。他们利用拼贴（Collage）的手法，将报纸、乐谱、印刷品、织物等生活中的实际物品放入了绘画，从而使立体主义进入了一个新的阶段——"综合立体主义"（Synthetic Cubism）阶段。实物拼贴手法的应用给绘画引入了新的维度，这个小小的举动带来了关于绘画美学上的深层思考——"真实"究竟属于现实还是存在于绘画幻觉。布拉克说："假如我们要表现一个在读报的人，我

们也可取来一张报纸，剪下一片贴在画布上，何必要用画笔和颜料来虚构它呢？”这或许是嘲弄，或许是深思熟虑的举措，对于观众来说，的确需要一个理解的过程。毕加索说：“此刻，人们都在谈论立体派作品中究竟有多少真实的东西，但他们并没有真正理解。你能掌握在手的不是一个事实，它更像一种芳香——在你面前和四周，香味随处可闻，但你却不知道它来自何方。”

毕加索于 1912 年创作了一幅新颖的油画——《有藤椅的静物》（图 3-28）。在这幅作品中，不仅贴上了一块印有柳条编织图案的油布，而且还用一根粗麻绳做框子将画围绕起来。他打破了油画媒介传统的同一性，彰显了艺术家可以突破一切禁忌的自由创造精神。1912–1913 年，毕加索创作了大量的拼贴作品，如《吉他》（图 3-29）、《有提琴与水果的静物》等。

布拉克比毕加索更早地尝试用拼贴方法进行创作。《单簧管》（图 3-30）是一幅清新、雅致的作品，画面上只有简单的几种元素：淡淡的线条、两个矩形黑色块、一片发黄的报纸和一条象征单簧管的木纹纸。布拉克十分巧妙地把这些元素安排在构图中，获得了简洁典雅的艺术效果。

拼贴技术的发明决不仅限于为综合立体主义提供了新的表现手段，作为一种绘画观念的突破，它的影响非常深远。后来的达达主义画家、超现实主义者乃至波普艺术等都曾利用拼贴方法来扩展自己的艺术表现语言。



图 3–28　《有藤椅的静物》毕加索 1912　油彩及油布 27cm × 35cm

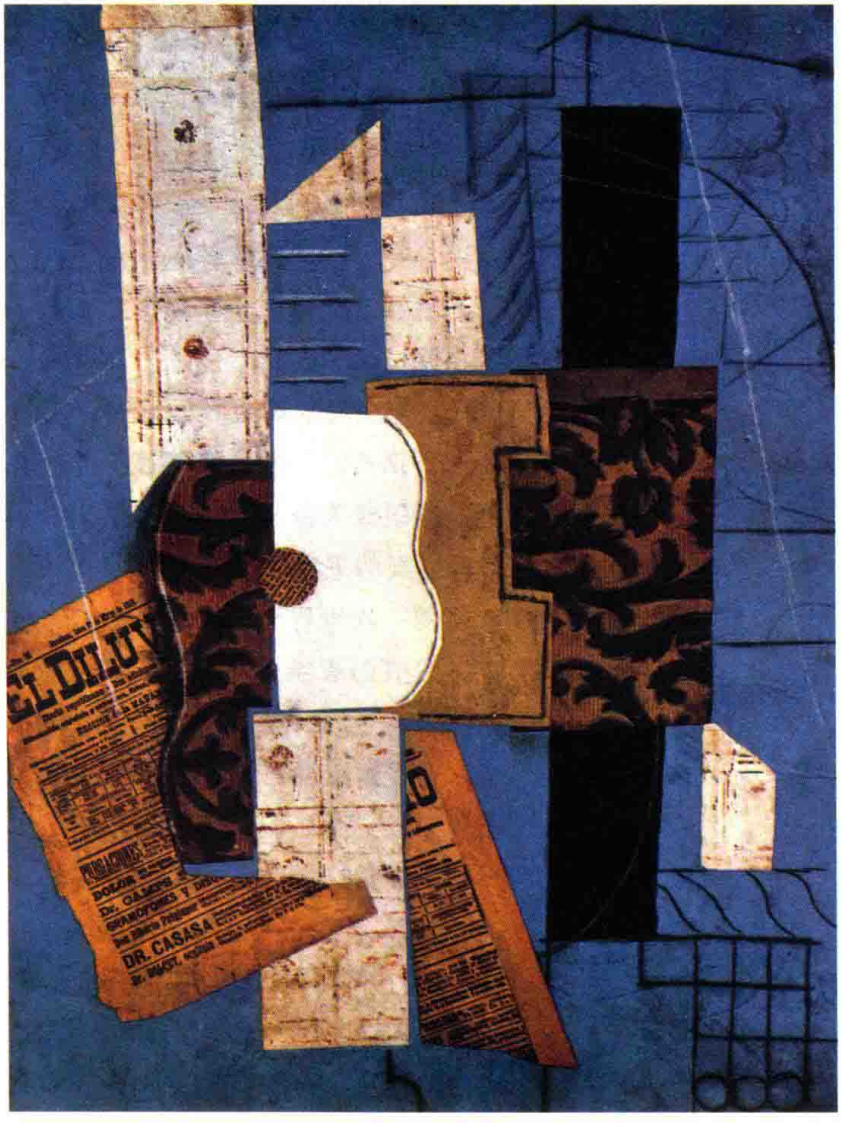


图 3–29　《吉他》毕加索　1913　拼贴　67cm × 49cm

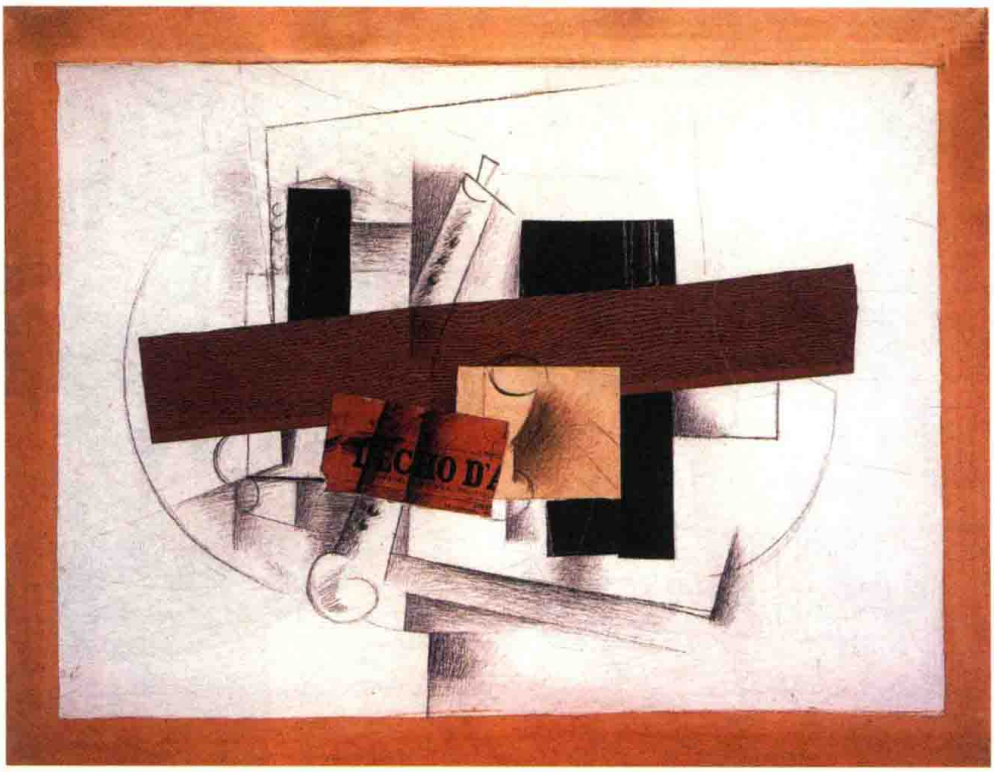


图 3–30 《单簧管》布拉克 1913 拼贴画 95.2cm × 120.3cm

拼贴形式更深层的启示在于：一件艺术品可以包容不同质量甚至不同维度的事物。20 世纪末的前卫艺术家们将动物标本、铜管乐器、转动的电动机、各种发声器、显示屏甚至人体都拿来作为造型元素放进同一件艺术品里，完全打破了材料同一性、封闭性的传统窠臼，形成了造型艺术材料异质性和开放性的全新观念，而这一切都可以导源至毕加索和布拉克发明的拼贴技法。因此，"拼贴"看似一个轻松诡异的发明，实则是造型艺术史上一次观念性的革命！

1914 年，世界大战爆发，布拉克加入了法国军队，毕加索作为非交战国的西班牙人，在巴黎一直到 1917 年。战争结束了他们之间的密切合作，立体主义的进程也被迫终止。

第一次世界大战后，毕加索和布拉克继续他们各自的探索，但是，他们并没有沿着综合立体主义的逻辑前行，而是走向了一条追求情感表达、色彩丰富、强调装饰性效果的绘画道路。1917 年布拉克因病退出法国军队后，他写下了对绘画艺术的想法："崇高来自内在感情。艺术的发展不在于把它推向前进，而在于了解艺术的境界。"显然，他希望找回传统艺术中那些可贵的、不变的东西——情感与境界。

1921 年，毕加索创作了两幅同一主题、构图相仿的油画：《三个音乐家》（图 3-31）。画面色彩丰富、气氛欢乐，具有浓郁的装饰性效果。从《亚威农的少女》到《三个音乐家》，毕加索完成了立体主义的试验和发现。之后，他的兴趣开始转向超现实的艺术风格。创作于 1937 年的《格尔尼卡》（图 10-39）是毕加索应西班牙政府之邀绘制的一幅大型油画，巨大的画幅只采



图 3–31　《三个音乐家》毕加索　1921　油画　203.2cm × 187.9cm

用了黑、白、灰三种简单而强烈的颜色，内容充满着恐怖与劫难。作品表现了对以独裁者佛朗哥为代表的法西斯暴行的愤怒和声讨。嘶叫的马、刺目的灯光、痛苦的人物和变形的肢体充斥着画面，表现出噩梦般的超现实意象。各种几何形状的穿插和冲突以及平面化的构图展开，是立体主义特征的延续。

毕加索是一个充满创造活力的艺术家，他像一台发动机，不断地释放出强大的动力和能量。他凭借丰富的想象力和旺盛的精力，创作了大量的版画、陶瓷和雕塑作品。然而，他对 20 世纪现代艺术最大的贡献就在于发明了立体主义。

格里斯（Juan Gris，1887–1927）

西班牙人胡安·格里斯是立体主义的重要画家，1906 年来到巴黎，在其同胞——毕加索的影响下开始研究立体主义绘画。格里斯很快领悟了立体主义的基本要旨，甚至比毕加索和布拉克更严谨地遵循着立体主义的原则，一丝不苟地进行研究和创作。油画《毕加索肖像》（图 3-32）代表了格

里斯的个人风格：严谨、冷静、条理清楚、注重规律与秩序。这幅肖像作品体现出了比毕加索的作品更加完整清晰的结构：背景上十分规则的水平线、垂直线和 45 度的斜线组合，具有一种数学式的严谨和清晰的效果。在人物的面部使用了比较集中的短弧线，突出了面部的主题性。人物服装上的弧线与背景中的直线产生对比和互补。从衣领开始往下方延长两条平行斜线，服装上扣子的排列方向连同画面左下角的平行斜线，与背景上的斜线正好形成 90 度交叉，从而使人物与背景通过连贯的几何形交融在一个平面结构中。格里斯设计了固定的光影效果，部分地强化了造型的体积感，这是对传统造型方式的一种保留，而在毕加索和布拉克的作品中早已放弃了这样的表现手法。

格里斯执著于自己的风格，他是立体主义艺术观念的忠诚实践者，他的作品是对立体主义理论的深层诠释。油画作品《咖啡馆里的男人》、《盥洗台》、《提琴与吉他》等，都是那个时期最具个人风格的代表作品。1914 年以后，当毕加索和布拉克的艺术逐渐远离立体主义的原初宗旨时，格里斯依然以其缜密、庄重的风格，将立体主义的形式原理推向深入。这个时期的代表作品有：拼贴画《果盘与水瓶》、油画《约瑟特·格里斯女士像》（图 3-33）等。

虽然毕加索认为“立体派既非种子，也非胚胎，而主要是处理形式的一种艺术”，但是，这种形式却蕴涵着巨大的潜能和影响力，它是形式解放

图 3–32 《毕加索肖像》格里斯 1912 油画 74.1cm × 93cm

图 3–33 《约瑟特·格里斯女士像》格里斯 1916 油画 116.5cm × 73cm



图3–32



图3–33

之津梁。许多艺术家在立体主义的基础上，结合自己的个性与才华，在创作实践中将立体主义进一步地发挥、延伸，并且获得了富有创造力的艺术成果。

莱歇（Fernand Léger，1881—1955）

法国画家费尔南·莱歇的艺术出自于立体主义，却形成了独具风采的绘画样式。从表面上看，他十分忠实于塞尚的教诲——“处理自然要用圆柱体、球体、圆锥体”，甚至教条地将这一原则实施在构图之中。他以原始、质朴的手法，赋予绘画一种机械般的造型特质和几何化风格。

一个艺术家的创作冲动和灵感来源只有他自己最清楚，别人是无法揣测的。莱歇绘画中的机械风格并非出自于对工业文明和机器时代的兴趣，按他自己的说法，完全是由于一个偶然事件所激发的。第一次世界大战期间，莱歇加入了法国军队，在前线的一次经历促成了他一段时期内（1918—1921年）艺术风格的确立。“我当时被一颗在光天化日之下爆炸的 75 型炮弹炸晕了，那是在白色金属上表演的光的魔术……我深深陷入这一现实之中，它就再没有离开过我。这颗当空爆炸的 75 型炮弹对我的造像艺术发展的启示比世界上任何艺术馆都多……三年以来，我使用几何形体进行创作，这个时期可以称为‘机械时期’。”也许，是坦克的钢甲和履带、明晃晃的炮管和炸弹爆裂的眩光，使他产生了对机械力量的畏惧。从他的叙述中，我们可以想象，那段日子里，在他脑海中形成了挥之不去的关于机械的幻象。1917 年，莱歇因伤退役。日后，他把全部精力投入到创作中，1919 年举办了首次个人作品展览。莱歇将立体主义与机械式的造型结合，形成莱歇式的风格——机械立体主义。

油画《三个女子》（图 3-34）体现了画家一丝不苟的执着精神和对机械的幻想。画面仅使用了黑、白、红、黄等有限的色彩，背景由格式化的矩形组合而成，人物完全是球体和圆柱体的变形，面部没有丝毫表情，只有那些饱满粗重的弧线显示出一些生物的特征。艺术史上从未有过如此刻意制造的呆板形象，然而在这呆板僵化的表面之下，暗示了机械文明将人与社会都纳入了铁一般的秩序与循环之中。

莱歇的艺术所表现出的另一个特点是对社会与民众生活的关注，这一点在其他的立体主义画家中是没有的。因此，莱歇的绘画既有立体主义的形式，又包含着现实主义的内容。战争期间他曾是一名工兵，他坦率地说：“在我离开巴黎时，我的风格是完全抽象的，当时是绘画解放时期。突然，而且没有任何中断，我发现我自己和所有的法兰西人民是处在同等的地位。我在机械兵团的新同伴是矿工、挖路工，铁工厂和木工厂的工人，我在他们中间发现了法兰西人民…… 这足够使我忘却 1912—1913 年的抽象艺术。”从此，莱歇的艺术主题一直联系着社会和大众生活。晚期的代表作品有：《向路易·大卫致敬》、《伟大的建设者》（图 3-35）等。



图3–34

图 3–34 《三个女子》莱歇 1921 油画 183.5cm × 251.5cm



图3–35

图 3–35 《伟大的建设者》莱歇 1950 油画 302cm × 215.9cm

莱歇扩展了立体主义，他的绘画关注现实、题材广泛，虽然他的风格具有非常显著的个人特征，但是始终没有离开过立体主义的形式本质。

德劳内（Robert Delaunay，1885–1941）

罗伯特·德劳内的艺术可以说是吸收了塞尚的造型理念、新印象主义的科学精神、立体主义的形式精华等诸多因素，最终形成了一种超越立体主义的全新艺术——抽象与色彩构成。这是一个重大的突破，是绘画艺术走向“纯粹化”的初次尝试。

德劳内早期的系列油画作品《圣·塞弗林教堂》（图 3-36）和《红塔》（图 3-37）是对立体主义进行分析研究的成果。在《圣·塞弗林教堂》的结构处理中，可以明显地看到对塞尚式构成理念的追求：富有张力的拱形结构形成画面的视觉主体；简单的色彩、错杂的明暗关系当中，有立体主义的空间倾向，又包含着自然中的光影效果；重叠纵深的拱门被压缩在有限的深度空间之中，构图极其富有张力和内在的结构力量。

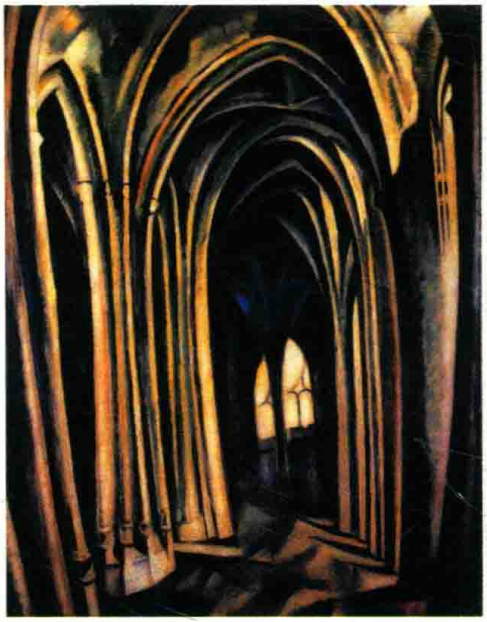


图3–36

图 3–36 《圣·塞弗林教堂》德劳内 1909–1910 油画 114.3cm × 88.6cm



图3–37

图 3–37 《红塔》德劳内 1911 油画 162.6cm × 130.8cm

油画《埃菲尔铁塔》用色强烈而鲜明，形式手法接近分析式立体主义。德劳内将铁塔、天空、街道和建筑一概解体，然后再进行主观的“重构”。在重构的画面中，空间关系失去了原有的秩序，所有的物体连同空间被切割、穿插、变形，重组为一个独立于自然的主观空间，在这个独立的空间之中，一切都服从于画家的意志。德劳内使用明确的红色突出了铁塔的形象，而且利用光影变化强调了物体甚至是空气体积感的存在，这是有别于毕加索、布拉克的早期立体主义的。

1911~1912 年，德劳内的艺术迅速发展为一种抽象的形式，他的研究是建立在色彩的抽象构成基础之上的。德劳内的雄心是突破立体主义中残留的自然形象，建立一种纯粹的、类似于音乐的造型艺术。他自诩：“那是一个过去和现代都未曾有过的创造。在这些画幅里，是为色彩而色彩，不再有自然的描摹……如果您愿意承认的话，它是最早的由色彩构成的抽象绘画。”德劳内的“抽象构成”是从一系列以“窗”（图 3-38）为主题的绘画开始的，在这些作品中，画家摒弃了一切暗示现实或再现自然的因素，只保留了形状、色彩等基本造型元素，使绘画更接近于音乐的抽象性质。诗人阿波利奈尔（Guillaume Apollinaire）以希腊神话中善于歌唱和弹奏竖琴的乐神——俄尔普斯给德劳内这种绘画风格命名为“俄尔普斯主义”（Orphism）。

德劳内还创作了一系列“圆环”形式的色彩构成绘画（图 3-39），在这些作品中，进一步实现了视觉艺术非客观化的抽象意图，色彩和形式是唯一的主题。

德劳内的抽象艺术是立体主义逻辑发展的结果。当毕加索和布拉克意识到分析立体主义逐渐走近抽象化的时刻，他们选择了更加富有形象暗示

图 3–38　《城市之窗》德劳内　1912　油画　着色画框　46cm × 40cm

图 3–39　《电棱镜》德劳内　1914　油画　250cm × 250cm



图3–38



图3–39

意义的综合表现手法和具有装饰意味的形式。而德劳内则将立体主义的形式理念带入一种绝对的抽象境地，他的美学理念和艺术实践，对欧洲许多现代艺术流派和艺术家产生过重要的影响，如德国的青骑士画家、意大利的未来主义者等。

纯粹主义（Purism）

第一次世界大战后，立体主义的影响仍在持续，这种影响涉及它的拥护者和批评者。1918 年，艺术家勒·柯布西耶（Le Corbusier，1887–1965）与画家奥占方（Ozenfant，1886–1966）发表了《立体主义之后》的宣言，他们对后期立体主义过于个性化的发展和琐碎的装饰风格给予了批评。柯布西耶和奥占方提出了“纯粹主义”的概念，在他们看来：“人类精神的一个最大乐趣就是感悟到自然的秩序并调整其自身参与事物的系统。艺术品对于我们来说似乎是一种建立秩序的工作，一件人类秩序的杰作。”显然，他们试图创造一种更加讲究秩序、精确、恒定和纯粹的艺术，而“纯粹”则体现为精简的形式语汇和系统化的造型设计。纯粹主义的理想在于：艺术的目的就是把观众放在一种数学性质的状态中，即一种高尚的秩序的状态之中。他们认定：人类精神的最高乐趣是对秩序的直觉。柯布西耶和奥占方的美学观念是非常具有建设性的理论，虽然当时追随者并不多，但是它确实反映了现代艺术的一种态度：与科学共同承担起诠释时代的重任。他们的艺术理念客观地体现在荷兰的风格派、包豪斯的教学实践以及 20 世纪国际风格的设计作品中。

柯布西耶和奥占方的绘画充分体现了纯粹主义的艺术主张。在他们的作品里，“纯粹”性体现为：水平线与垂直线的构成关系和有规律的曲线变化，精心设计的几何结构与严谨和谐的色彩布局等。这是一种“净化”的美，一种出自于智力的、高度节制的美。

油画《静物》（图 3-40）是柯布西耶的作品。构图中有玻璃杯、酒瓶、水壶等简单的家居器皿，画家简化了物体的形状，并且使它们之间的构成关系达到了高度的平面化。然而，在看似单纯的平面中，实际上对物体进行了体积的刻画和暗示。从构图整体效果看，似乎所有物体都是一种平视的关系，但仔细观察就会发现，画面左侧的水壶顶部以及右侧的酒瓶口处，圆形的壶口和瓶盖清楚地显示出俯视的效果。同时，画家用明暗对比以及色彩转换的方法表现了物体正面与侧面的关系。这种连续式的空间、多视点共存的造型方式，显然是延续着立体主义的表现手法。

20 世纪初，在欧洲造型艺术领域出现的各种新思维、新观念和新的艺术试验中，立体主义无疑是最重要的艺术流派。它的意义在于将绘画从文艺复兴后五百年来的自然形式中解放出来，突破了焦点透视的再现性空间传统，从智力分析的方式出发建立起一种全新的绘画空间概念，它为新世纪的艺术前景突破了藩篱、指出了方向。康定斯基说：“马蒂斯——色彩；



图 3–40 《静物》勒·柯布西耶 1923 油画 146cm × 114cm

毕加索——形式。这是两块指明伟大目标的路牌。”[6] 英国艺术史学家赫伯特·里德（Herbert Read）说，立体主义“解放了一种创造力，这种创造力在战争的余殃中，将改变整个世界艺术”。[7]

注释

[1] 多纳泰罗（Donatello,1386–1466），意大利早期文艺复兴最杰出的雕塑家。
[2]（美）H·H·阿纳森 . 西方现代艺术史 . 邹德侬等译 . 天津人民美术出版社，1994：103.
[3] 鲁本斯（Peter Paul Rubens 1577–1604），佛兰德斯画家，是巴洛克风格的早期代表人物。
[4]（美）约翰·拉塞尔 . 现代艺术的意义 . 常宁生等译 . 中国人民大学出版，2003：81.
[5]（英）赫伯特·里德 . 现代绘画简史 . 刘萍君译 . 上海人民美术出版社，1979：50.
[6]（俄）瓦·康定斯基 . 论艺术的精神 . 查立译 . 中国社会科学出版社，1987：30.
[7]（英）赫伯特·里德 . 现代绘画简史 . 刘萍君译 . 上海人民美术出版社，1979：56.

第 4 章　内在需要的原则

德国表现主义（Expressionism）

表现主义是 20 世纪重要的美学思潮，它泛指那些注重内在情感表现和想象性经验，轻视客观再现的艺术风格。19 世纪末，凡高、高更等人的艺术是现代表现主义的开端。进入 20 世纪，法国的野兽派，德国的桥社、青骑士等画家社团进一步将表现主义推向高潮。作为一种艺术观念和美学思想，表现主义至今依然影响广泛并且具有强大的生命力。

"德国表现主义"特指 20 世纪初期发生在德国的表现主义运动，它包括两个重要的艺术家社团，一个是 1905 年创立于德累斯顿的"桥社"，另一个是 1911 年发起于慕尼黑的"青骑士"。

表现主义先驱——蒙克（Edvard Munch，1863—1944）

挪威画家爱德华·蒙克是现代表现主义艺术的国际先驱。由于他的艺术生涯主要是在德国度过的，因此他的艺术对年轻的德国艺术家们造成了最直接的影响。

蒙克早期在奥斯陆学习绘画并从事创作，1891 年秋季，蒙克首次在慕尼黑举办了画展。1892 年，他应邀参加柏林艺术家联盟举办的展览，他的绘画引起了人们的关注并成为争论的焦点，在接下来的日子里，蒙克的作品相继在德累斯顿、慕尼黑、哥本哈根等地展出。此后近二十年，蒙克是在法国和德国度过的。

蒙克的艺术倾向于象征性的幻想，注重揭示意识的深层体验。他说：

"我不画那些我所见到的，我只画我所理解的。"[1] 蒙克的绘画与他的生命经验有着紧密的关联，他记述道："疾病、疯狂和死亡是守护我的摇篮的天使，始终陪伴着我的生命。"在他童年时，母亲因病去世，不久，疾病又夺去了他姐姐的生命。青年时代，他的父亲也离开人世，而且蒙克本人也是常年病魔缠身。蒙克的绘画作品大多离不开疾病、死亡和恐惧等主题，深刻地表现出一种潜意识的精神焦虑。

油画《病中女孩》（图 4-1）显然与他生命记忆中因病早逝的姐姐相关，实际上蒙克不止一次地画过这个题材。暗绿色的背景、离散的笔触、女孩的憔悴面容和母亲低垂的头，一切都显示出极度阴郁悲伤的气氛。凄凉的灯光照在人物的身上，背后留下了昏暗、巨大的阴影，这个阴影永久地笼罩在蒙克的心灵深处。

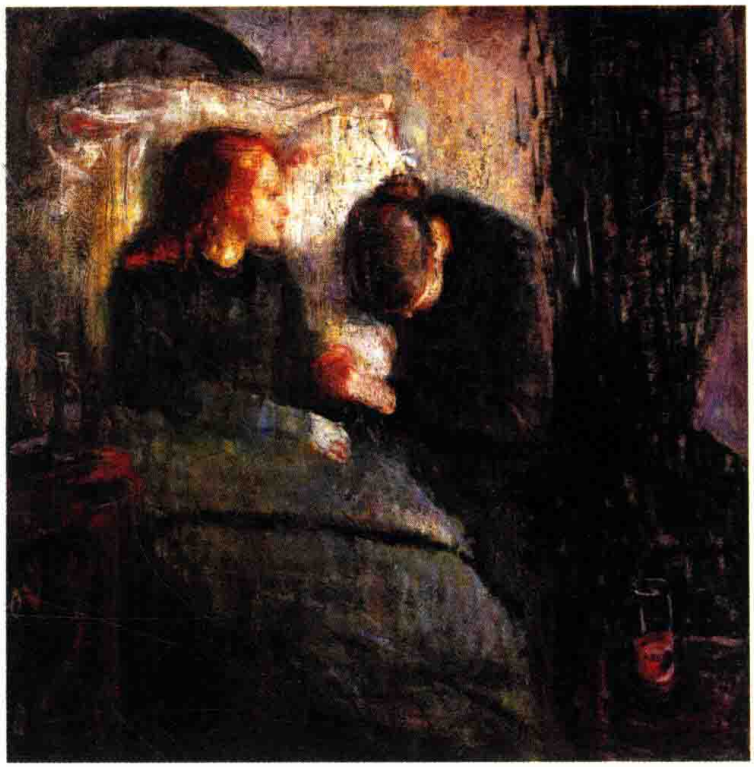


图 4–1　《病中女孩》蒙克　1885–1886　油画 119.5cm × 118.5cm

也许，在蒙克的作品中给人们留下印象最深刻的就是《尖叫》（《The Scream》）（图 4-2），画面中央一个有着骷髅形状面孔的人物，细长的身躯，双手紧紧地捂着自己的耳朵——他似乎听到了一声摄人心魄的尖叫。这声音充满恐惧与痛苦，来自潜意识里的"尖叫"让人感觉不寒而栗。蒙克描述说："当我走过那座桥时，突然站住了，我觉得仿佛一声尖叫穿过了大气——我认为我听到了尖叫声——我画出了这幅画——天上的云如同鲜血。色彩在尖叫。"[2] 蒙克使用长长的曲线描绘天空和大地，这些弯曲的线条将天空、山峦、大地与河流连在一起，好似那凄厉的声波正在天地间萦绕、震荡，让人无处逃避。桥面与栏杆呈直线斜插入画面，与上方的曲线形成紧张的对抗，加强了突兀刺激的视觉印象。这是来自潜意识的恐惧，是一种无以名状的精神分裂似的疯狂。任何人都会被作品所传达出的发自意识深层的痛

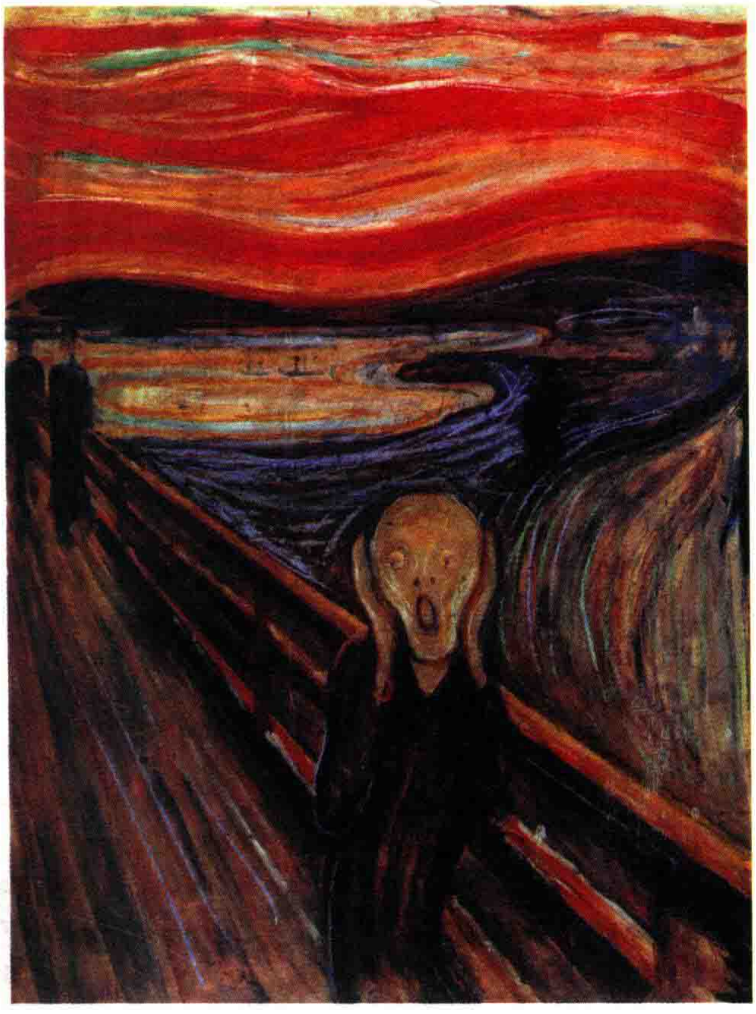


图 4–2　《尖叫》蒙克 1893　彩色蜡笔　91cm × 74cm

苦和恐惧所震慑，从而留下难以磨灭的印象。

《红葡萄藤》（图 4-3）—— 一场可怕的白日梦。空荡荡的房子，墙上爬满了红色的葡萄藤，街道上没有一丝生命迹象，血一般的藤蔓包裹起这个恐怖之家。一个惊慌的男人正在逃离这里，他的表情呆滞，面无血色。人物被压在构图最下方的阴暗角落里，不祥的红色占据了中心，统治着整个画面。恐怖的房子伫立在身后，临难的人正匆忙地奔向“地狱”。

铜版画《少女与死神》（图 4-4），美丽的少女正在拥吻一具恐怖的骷髅，多么令人恐惧不安的画面—— 死亡之拥抱，幽灵在召唤。

蒙克经常在不同的时期重复地画同一个主题，而且这些作品往往都是内容一致、构图相仿的。例如：早在 1896 年，他就创作了石版画《病中女孩》，而在 1926–1927 年间又画了油画《病中女孩》（图 4-1）。又如：1899 年他画过油画《桥上的三个女孩》，1915 年又画了《桥上的四个女孩》，1920 年，他创作了木刻版画《码头上的女孩》。所有这些作品在内容和构图处理上，基本都是一致的。蒙克反复地表现这些内容，或许是这些主题在他的心灵上留下了挥之不去的印记，就像同一个噩梦在不同时期重复地上演。

蒙克的艺术与其他表现主义画家不同的是：他的绘画并不是一般的情感表现，而是指向了人的意识深层——潜意识本能，如生命与死亡、爱与性、暴力与恐惧等。

他曾写道：“我的一生一半于梦幻、一半在真实中度过。人们知道这一点，他们用老虎般的利齿掠食了我无助的身体，然而我的灵魂却在别处遨游。”[3]

图 4–3 《红葡萄藤》蒙克 1898 油画 119cm × 121cm

图 4–4 《少女与死神》蒙克 1894 铜版画 29.3cm × 20.8cm

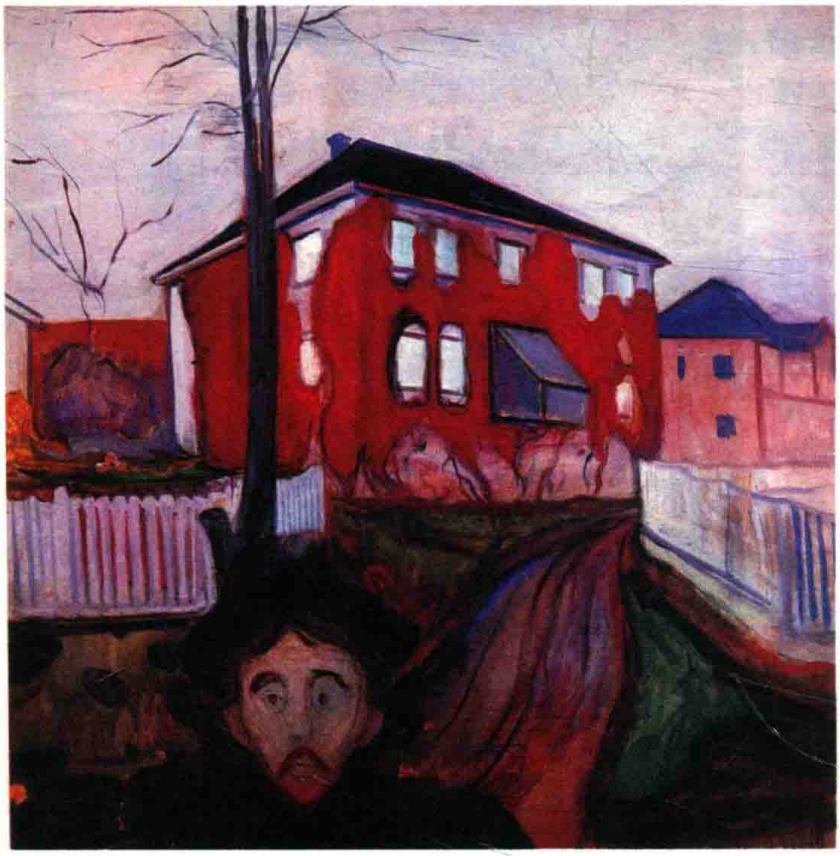


图4–3



图4–4

桥社（Die Brücke）

德国的现代艺术肇始于一个年轻的艺术家团体——桥社。这个团体由四个学建筑的大学生于 1905 年在德累斯顿创立，当时，他们都是 20 岁出头的年轻人。成员有：基希纳、弗里茨·布莱尔（Fritz Bleyl）、黑克尔和罗特卢夫，后来加入该社团的还有诺尔德等人。

基希纳是这个团体的核心人物，他曾在一篇宣言中写道："怀着对发展的信念，怀着对新一代创造者和享受者的信心，我们将所有的青年召集起来。作为掌握未来的青年，我们要从长辈们的手中争取行动和生活的自由。任何人，只要能把给他创作激情的东西直接地、真实地再现出来，都是我们的一分子。"[4] 这就是桥社成员们共同的生活态度和艺术追求。他们为自己的团体取名为"桥"，意在团结德国所有的艺术家共同起来反对保守的学院派艺术，号召新一代艺术家在艺术与心灵之间、艺术与现实生活之间、艺术与有力的精神源泉之间建立起一座桥梁。

第一次世界大战前夕的德国，正经历着巨大的社会变革，无论在政治生活还是经济生活中，都潜藏着许多深层的社会矛盾和精神困扰。表面繁荣的背后，酝酿着即将到来的战争危机。年轻的艺术家们试图通过艺术寻求一种深刻的精神启迪。他们反对脱离现实的古典浪漫主义和抒情自然主义的艺术；厌倦了自以为是的传统说教和学院派艺术保守、压抑的现状；决心用一种真诚的艺术态度创造新的生活。

20 世纪的前 20 年是欧洲各种新兴艺术观念和艺术试验最为活跃的时期，法国的野兽派、立体主义，德国的表现主义、意大利的未来主义、俄国的构成艺术、荷兰的风格派以及苏黎世的达达艺术等先后登场。他们各自怀着重新创造历史的愿望与雄心，开辟出充满希望与梦想的现代艺术之路。

德国的表现主义不同于法国的野兽派，虽然野兽派被人们称为表现主义，但是它主要关注的是绘画本身的色彩效果和装饰性趣味，而德国表现主义艺术家更注重思想和内心世界的表达，这种艺术风格来自于德国历史的深层文化渊源和民族精神。"德国艺术的创造活动根本不同于拉丁艺术的创造活动，拉丁人模仿存在于自然中的客观物体构造艺术形式，德国人根据幻想，根据他独自的内在想象创造艺术形式，视觉感受到的自然形式只对他起到象征的作用。"[5] "人们把中世纪以来德国艺术中的表现主义倾向看作是艺术家们处于困苦危难时期或是经历内心煎熬时的反应。"[6] 桥社艺术家们的情景同样如此，他们关注社会生活和人们的生存状态，作品中往往带有浓重的悲情色彩，渗透着一种焦虑、孤独、惶恐和不安的内在情感。

沃林格（Wilhelm Worringer）说："真正的艺术在任何时候都满足了一种深层的心理需要，而不是满足了那种纯粹的模仿本能……"[7] 对于桥社的艺术家们来说，艺术作品是思想的物化，是心灵与情感的宣泄。"无情揭露世上所有事物的本质，揭示它们真正存在的强烈欲望，正是表现主义的

意义所在。”[8] 在对待艺术创作的态度上，桥社的画家们认为：艺术创造的动力来源于直觉。“直觉”意味着摒弃一切智力的思考和精心的制作。诺尔德说：“直觉比认知重要十倍。”他们并不在意学院派艺术严谨的构图和精准的素描，实际上，他们也不谙此道，因为这些年轻人根本没有受过系统的美术训练。相比于经验和技巧，他们更坚信直觉。一切都不重要，只有作品中传递的精神和强烈的气氛才是最重要的。他们就是这样，用直觉取代唯美。在表现主义那里，无人信奉塞尚式的和谐与智力分析式的艺术游戏。在寻求表达内在精神的艺术中，他们重新发现了哥特艺术的价值。他们研究了 15 ～ 16 世纪德国艺术家的木雕作品，并且在此基础上发展了木刻艺术，这说明他们与传统的民族艺术有着实质上的联系。这些年轻艺术家在德累斯顿博物馆里找到了来自太平洋群岛的各种雕像、黑人雕刻、俾斯麦群岛上祭神用的面具等，这些都成了他们创作灵感的源泉。因为，这些艺术表达出的内在意义超越了它们的外在形式。

由于桥社的艺术家们强调直觉的重要性，因此，在作品的风格特征方面，体现出了一种轻视传统技巧、蔑视表面和谐的绘画效果。他们的艺术总是带有一种原始冲动的力量：粗犷生硬的轮廓线、对比强烈的颜色、大面积的平涂，构成了他们的基本绘画风格。当时，有评论家称这些绘画是“野蛮本能”的东西——色情、尖叫、狂笑。然而，桥社的艺术家们并不打算粉饰道德，在这种“野蛮本能”的深层意识中，我们似乎可以看到某种内在的焦虑和不安，也正是这种“野蛮本能”的肆意释放撞击着人们的情感和心灵。表现主义者认为：艺术作品不应该只为审美享受服务，而是要揭示事物的本质，哪怕那些东西是丑陋的、恐惧的或是令人悲伤的。

桥社画家们的绘画题材主要是人物和风景，在他们的雕刻刀和画笔下，不合比例的人体、僵硬的线条和主观性的色彩，造成人物形象普遍带有一种紧张和压抑的情绪。风景画也是如此，超乎想象的粗放笔触和脱离自然的、象征性的颜色以及粗粝厚重的材料质感，给画面蒙上了浓郁的悲情气氛。正是由于上述特征，构成了桥社画家们艺术作品的美学特征和艺术风格。

基希纳（Ernst Ludwig Kirchner，1880—1938）

恩斯特·路德维希·基希纳是桥社的核心人物，他曾经在德累斯顿理工学院学习建筑，1905 年时和其他几个年轻画家发起组织桥社。基希纳创作了大量的木刻版画、水彩画和油画作品，强烈的情感表达、尖锐的几何造型、冲突的色彩，构成了他艺术中内在的精神力量。

油画《艺术家小组》（图 4-5）代表了基希纳的绘画风格。在一个幽闭狭窄的空间里，几位年轻的艺术家围坐在一起，他们表情严肃，似乎正陷入思考。具有几何倾向的造型包含着立体主义的趣味，但是画家并没有采用立体主义空间分割的手法，画面形象仍然保持着自然的空间关联。棱角尖锐的形状和粗重硬朗的轮廓，带有哥特式的造型气质。黄色、绿色和黑

色的结合显得有些压抑和紧张，生硬的笔触、呆板的面孔造成僵化凝固的气氛，这里见不到和谐与典雅，反倒充斥着一种突兀和紧迫的感觉。

《街上的五个女人》（图 4-6）表现了城市生活中的人物。基希纳同样采用一种尖锐的形状塑造了五个伫立在街头的女人。构图十分简单，五个女人僵直地站在那里，头戴插有羽毛的尖帽子，呆板的面孔、切削般的轮廓和锐角形的靴子，形成了无处不在的僵化和生硬效果。对照西方古典艺术中常常出现的那些典雅、和谐、优美的女性形象，这些女人的造型不仅无“美”可言，甚至有些令人恐惧。明亮的背景和幽暗的身躯所形成的强烈反差，刺激着人们的感官，人物缺乏体积感，像一片片纸板贴在画布上。在这些僵硬的外表下，展露了生活在繁华城市中的人们精神上冰冷孤寂的一面。同样内容的作品还有《大街上的女人》和《柏林街景》等。在这些表现城市主题的作品中，基希纳几乎从同一个视角以犀利凄冷的造型和色彩揭示出人们内心的不安和困惑。

第一次世界大战爆发，基希纳被编入炮兵部队，由于战争的残酷，他的身心受到了严重的伤害，很快就从军队退役，此后曾被转到瑞士的一所精神病院进行治疗，在这期间，他曾创作过自画像《饮者》、《当兵的自画像》（图 4-7）等作品。后来他写道：“所有最沉重的负担是战争的压力和日益增长的浅薄性，它不断地给我留下血腥的狂欢的印象。我感到似乎结局悬远难料……”

20 世纪 30 年代，当德国的纳粹分子上台后，基希纳的作品被当局指斥为“堕落的艺术”，随后，将其六百余幅作品从德国的艺术馆中撤出。在经受了身



图 4–5　《艺术家小组》基希纳　1912　油画　96cm × 96cm



图 4–6　《街上的五个女人》基希纳　1913　油画　120cm × 90cm



图 4–7 《当兵的自画像》基希纳 1915 油画 69.2cm × 61cm



图 4–8 《砖瓦厂》黑克尔 1907 油画 68cm × 86cm



图 4–9 《港口的船》黑克尔 1911 油画 74.9cm × 65.5cm

心的严重迫害和打击后，基希纳于 1938 年自杀，临终留下遗言："现在德国所发生的事情对我的打击是巨大的。然而，我很自豪地看着这些身着褐衫的群氓攻击并摧毁了我的作品。如果这些败类宽恕了我，那我才真正感到是一种耻辱。"

黑克尔（Erich Heckel，1883–1970）

埃里希·黑克尔是"桥社"的创始人之一，中学毕业后就开始迷恋上了绘画，他的导师弗里茨·舒马赫回忆道：黑克尔的性情总是那样地与众不同，以至于一直被当作大家取笑戏弄的对象。在一次带领学生们外出写生的途中，"当我们乘火车在旅途中穿越一个有一大帮人正在田里忙着翻晒干草的农村时，他突然抽出他的大速写簿，开始在画纸上潦草地抹画出一堆激情四溢的污迹。其他小伙子们看到后，叫喊道'黑克尔的速写'，夹杂着哄笑声响彻整节车厢。"[9] 黑克尔早期的绘画充满着对色彩的狂放热情，颜料从锡管中挤出不经稀释就直接涂抹在画布上，因此具有一种强烈、厚重的物质感，甚至有些过度兴奋的特征。

油画《砖瓦厂》（图 4-8）作于 1907 年，堪称是激情洋溢的色彩宣泄。短促扭曲的笔触、鲜艳厚重的色彩，使人立刻想到是对凡高的模仿。整幅画由红、黄、蓝、绿等基本色调构成，除了鲜艳的色彩和热烈的情绪之外，似乎见不到更多的东西。这是一种本能多于思考的创作方式。然而，本能与热情并不能引导出对形式的发现。1909 年，黑克尔来到意大利并游历了南部欧洲，这次旅行为他的绘画带来了风格上的变化：构图开始变得清晰，画面更有秩序性，甚至出现了一种装饰性的趣味。

《港口的船》（图 4-9）作于 1911 年，从这件作品中可以看到黑克尔绘画风格的巨大改变。画面构图显然是经过了缜密的推敲与布局，如同他的套色木刻作品一样：大面积的平涂色块强化了绘画的二维平面特质，橘红色的船帆与绿色的陆地以及蓝色的天空、海水形成了补色并置的效果。粉红色的海滩呈"S"形插入幽暗的大海，与海平线和垂直的桅杆形成曲线与直线的对比，并且活跃和丰富了画面的色彩。大胆粗犷的笔触、生硬的轮廓和朴拙的线条，流露出桥社画家

的基本风格。另外，封闭的平面化构图和平铺的纯色增强了作品的装饰性效果。

在以后的日子里，黑克尔的艺术愈来愈臻于成熟，并以更有节制的形式创作了大量的风景和人物画。这些作品既体现了画家真挚的情感，又表现出一种成熟的控制力。代表作品有：油画《佛兰德的春天》、套色木刻《男人像》等。

罗特卢夫（Karl Schmidt–Rottluff，1884–1976）

卡尔·施密特－罗特卢夫的绘画风格大胆狂放，几近抽象。从油画《早春》（图 4-10）中可以看出画家极端粗犷的笔势和热烈奔放的色彩。所有的物象达到了至简的程度，未经调和的纯色与粗黑的轮廓线唐突地填满画面，观者似乎能够切身感受到画家的创作激情。罗特卢夫也曾受到过凡高的影响，但是他在绘画中改变了短促的笔触，代之以大面积的平涂色彩和粗粝的线条。

油画《夜间的房子》（图 4-11），鲜明的色块、锋利的轮廓，略带几分



图 4–10　《早春》罗特卢夫　1911　油画　76.5cm×84cm



图4–11



图4–12

图 4–11 《夜间的房子》罗特卢夫 1912 油画 94cm × 86cm

图 4–12 《海与云》诺尔德 1935 油画 100.3cm × 73cm

激昂与紧迫感，删尽细节，景物近乎抽象。然而，纯粹的抽象形式显然不是桥社画家们的追求，他们从来也没有完全放弃有形的物象。桥社的画家不会像德劳内那样去玩味色彩的构成游戏，他们基本的美学态度是相信直觉和注重内在表现。

诺尔德（Emil Nolde，1867–1956）

比起桥社的年轻人来说，埃米尔·诺尔德算是老一代艺术家了，他于1906 年应桥社之邀加入了这个社团，并且参加了 1906 年和 1907 年桥社举办的展览。一年半后，他退出了这个团体。

诺尔德出生在德国北部的石勒苏益格（Schleswig）地区。那里土地广袤，毗邻大海，也许是大自然的生命力唤起了诺尔德童年时期的丰富想象，使得他以后的艺术充满着奇境与幻想。诺尔德的许多绘画作品，都表现出一种对大自然——尤其是对海洋的敬畏之情。他曾描述自己面对大自然的心情："此时我脑海中有数不清的幻影，无论我看哪里，天空，云朵，在每一块石头上，在树木的枝桠间，大自然都是生机勃勃的。我心灵的创造物在到处运动着，过着它们的或者平静或者狂野活泼的生活，它们唤起了我的兴致并迫切要求入画。"诺尔德创作过一系列以大海为主题的作品，这些作品中渗透着一种极度深沉甚至痛苦的思索。

油画《海与云》（图 4-12）以其强大的内在力量震撼着人们的心灵。这里没有印象派绚丽的光与色，没有浪漫派的理想和憧憬，却深深地蕴涵着一股无法抗拒的、神秘和粗暴的宇宙力量。暗褐色的天空与深蓝色的海洋形成巨大无边的背景，这个幽暗深邃的背景足以吞噬世间一切物质和生灵。天际间橘红色的暮霭阻隔了大海与天空的连接，画面上方飘浮着黄色的云朵，明亮厚重的云朵孤立地悬浮在黑暗的背景下，放射出奇异的光辉，在幽暗的大海上翻腾起堆积如雪的浪花。白色的海浪、金色的云朵、褐色的

天空和深蓝的海水，它们之间形成了紧张的色彩对抗。大自然为诺尔德带来巨大的精神启迪，诺尔德的艺术则赋予大自然神秘而内在的力量。

诺尔德秉性孤僻，笃信宗教，一生创作了大量宗教题材的作品，他曾向朋友坦言："当我还是个八岁或十岁的孩子时，就向上帝庄严许愿，我长大以后要为他写一首适合祈祷书的赞美诗。这个誓言一直没有兑现，可我已画成许多画，肯定不止 30 幅宗教画。我不知道这些画能不能代替那首赞美诗？"

诺尔德第一幅宗教幻想作品是《最后的晚餐》（图 4-13），在一个幽闭的空间里，耶稣与他的门徒们表情沉重、面色凄黄，红色与黑色主宰了画面，预示着灾难的降临，所有的人物拥挤在封闭的平面上，造成了十分压抑窒息的气氛。画中唯一的一块白色是耶稣身上的服装，这块明亮的白色位于构图的中心，在黑暗的背景下凸显出耶稣基督的光辉。诺尔德以直觉和近似原始的手法刻画人物的形象：粗粝的颜色超越了描绘作用，造成了强烈的物质感和独立的表现性。

《围着金牛犊的舞蹈》（图 4-14）这幅画表现了背叛摩西的人们点起篝火，狂喜放纵地围绕着用黄金打造的牛犊跳舞。[10] 诺尔德用橙黄色与蓝紫色的强烈补色对比，营造出了刺激与欲望泛滥的气氛。癫狂的动作和充满肉欲的色彩勾画出一群愚昧贪婪的人们。诺尔德凭借直觉和自发式的创作手法，使构图、颜色和造型充斥着潜意识的迷狂和浑噩的妄想。所有的形象都是由色彩的对比区分开来的，没有轮廓线也没有细节，色彩更多地服务于情感表现而不是服从于设计与构思，这是抽象表现主义的基本特征。

诺尔德的自发性创作还体现在他的绘画过程中，他用画笔、手指、碎



图 4–13　《最后的晚餐》诺尔德　1909　油画　86cm × 107cm



图 4–14 《围着金牛犊的舞蹈》诺尔德 1910 油画 88cm × 105.5cm

卡片将厚重的颜料涂抹在画布上，取得一种富有表现力的效果。他说："我愿尽量避免预先去考虑一幅绘画。关于光线或色彩的一个模糊观念便是我所需要的全部东西，然后作品就在我的控制下发展出属于它自身的和谐来。"诺尔德的表述和他的自发性创作方式，正是后来的超现实主义者和抽象表现主义画家们所追求的。

由于成员内部的分歧，1913 年桥社分裂了。画家们各自寻求自己的生活与艺术道路，但是桥社所付出的努力和贡献是巨大的。作为德国现代艺术的开端，他们的虔诚和强烈的艺术个性，不仅对德国 20 世纪的现代艺术造成了直接的影响，而且也给整个西方现代艺术中的表现主义流派带来了启迪。

桥社的艺术家们"以他们的勇气和洞察力，对他们所处的时代毫不留情……只有这样的批判精神才能把文明从堕落中拯救出来。"[11] 表现主义所针对的是人类心灵与情感上的东西，他们致力于揭示心理的、精神的乃至社会和人类的生存状况。表现主义所体现的是一种人道主义的精神！

青骑士（Der Blaue Reiter）

继桥社之后，另一个重要的艺术社团于 1911 年发起于慕尼黑，最初的人物有康定斯基和马克等人。他们为这个社团取名为"青骑士"。这个名称的由来说法不一，其实也没必要深究其详，或许只是源于偶然，正如现代

艺术史上许多团体和流派的名称一样，其本身并没有什么实质性的学术含义。1912 年 5 月，康定斯基和马克编辑出版了名为《青骑士》的艺术年鉴，他们提出："这个出版物将会把各种努力聚合在一起…… 而这些努力的基本目标是减少艺术表现中现存的各种限制。"[12]

从青骑士的艺术成就上看，他们较之桥社的年轻画家们更具理论性与建设性。因此，"青骑士" 对现代艺术的影响更深刻、更广泛，尤其是康定斯基的抽象艺术理论与保罗·克利的思想以及他们的绘画作品，对现代艺术的演变具有重要的意义。也有一种观点认为，他们的艺术 "富有表现力，但不是表现主义"[13]，因为他们很少表现人的一般感情，也不对人的生存状态作出评价。

康定斯基（Vassily Kandinsky，1866–1944）

瓦西里·康定斯基出生于俄国，早年在莫斯科大学学习法律和经济，30 岁的时候决定致力于绘画艺术，并前往慕尼黑定居。当时，慕尼黑是欧洲新兴艺术运动最为活跃的城市之一。康定斯基一边在美术学院学习，一边关注着各种新艺术运动的发展，并且积极地思考和探索自己的道路。他曾参与组建 "慕尼黑新艺术家联盟"，目标是脱离学院派的保守观念束缚，寻找 "只表现本质的艺术形式"。由于该联盟自身的混乱和发展过程中成员之间的意见分歧，致使康定斯基和马克等人脱离了该团体，并创立了新的艺术家小组——青骑士。1911 年 12 月，他们举办了首次画展。

康定斯基不仅是一位成就卓越的艺术家，而且是思想深邃的理论家。他于 1911 年撰写的《论艺术的精神》一文，是 20 世纪影响广泛的艺术理论文献之一，这篇论文对现代表现主义和抽象艺术的发展产生过重大的影响。康定斯基认为：内在因素决定艺术作品的形式，而内在因素即感情。一件艺术作品的形式由不可抗拒的内在力量所决定，是艺术中唯一不变的法则。他着重强调艺术品内在 "精神" 的重要意义，但是他本人并未对 "精神" 一词的含义做过本质的解释，它只是被当作一种既定的和绝对的本质。

关于艺术创作的基本原则，康定斯基认为必须遵循 "内在需要" 的法则，而 "内在需要" 的法则亦即 "心灵的法则"。他提出：内在需要是绘画中一切问题的根基所在。一件艺术品，在对象的选择、形式创造以及技法的运用诸方面都必须遵循这个法则。他甚至强调在艺术创作中凡是 "内在需要所要求的一切技法都是神圣的，而来自内在需要以外的一切技法都是可鄙的。"[14] 所谓 "来自内在需要以外的东西" 即 "外在需要"，那么，什么算是外在需要呢？"外在" 并不是指心灵与情感之外的客观世界，而是特指传统艺术的观念和规则。他解释道："所谓 '外在需要' 就是不超越传统美的界限，它是不超越传统美的东西。内在需要没有这类限制，并且经常产生出从传统的角度看来是 '丑陋' 的结果……但是我们认为，任何充分表达内在需要的东西都是美的，这一点在不久的将来必定会被人们完全接受。"[15]

这里清楚地表明，康定斯基视一切不能突破传统审美趣味的形式、内容与技法为不符合“内在需要”法则的艺术，而真正的艺术是那种发自艺术家心灵的创造，是敢于突破一切传统法则束缚的艺术形式，哪怕这种艺术在传统的观念看来是“丑陋”的。他说：“对内在需要来说，并不存在着任何限制，艺术家可以运用任何他所需要的表现形式。”[16]“凡是由内在需要产生并来源于灵魂的东西就是美的。”[17]康定斯基就是这样为表现主义以及各种实验性艺术进行理论辩护的。

1908 年，德国学者沃林格（Wilhelm Worringer）在慕尼黑发表了他的美学论文《抽象与移情》，该著作被认为是对现代表现主义艺术产生重要影响的理论文献。沃林格认为：制约所有艺术现象的根本原因是人的“艺术意志”，每部艺术作品就其最内在的本质来看，都只是“艺术意志的客观化”。康定斯基显然是受到了沃林格表现主义美学思想的影响。然而，无论是“艺术意志”说还是“内在需要”说，都是在强调创作主体的心灵与精神需要是艺术创作的基本动因。

康定斯基早期的绘画曾受到印象主义、野兽派以及俄国民间艺术等多种风格的影响（图 4-15、图 4-16）。大约从 1909 年开始，他的艺术逐渐地演变为远离客观物象的、只通过基本造型元素达到表现效果的、近乎抽象的形式。在油画《风景与射手》（图 4-17）中，教堂和骑马的射手仍然依稀可辨，但是从整体构图来看，色彩和形式的表达远远超过了叙事的意图。此后，直到 1914 年，他的绘画主要以抽象的表现形式为特征。油画《即兴 19 号》（图 4-18）创作于 1911 年，在这幅作品中，所有的形象都化作了抽象表现的线条和色彩，画面上基本看不到事物的再现性形象。他认为：绘画实现某种抽象的形式是一种必然，“根据绘画自身潜在的可能性来看，

图 4–15 《蓝色骑士》康定斯基 1903 油画 52cm × 54cm

图 4–16 《马背上的情侣》康定斯基 1906–1907 油画 55cm × 50.5cm



图4–15



图4–16



图4–17



图4–18

它必将在抽象性上发展，并最终到达绘画的构成境界。”[18] 所谓“绘画自身潜在的可能性”是指绘画的基本要素——形式与色彩可以作为独立的语言。就像音乐可以直接打动人的心灵，形与色也完全可以做到。抽象艺术的首要目的就是表现普遍性的东西。

康定斯基将自己的作品和创作动机解释为“灵感的三个不同来源：（一）用纯绘画的形式表现的，对自然的直接印象，这我称之为‘印象’；（二）对内在特征、非物质性的表现，这种表现很大程度上是无意识的、自发的，我称之为‘即兴’；（三）对逐渐形成的内在感情的表现，它经过反复的甚至吹毛求疵的检验、加工，这我称之为‘构成’。理智、意识和目的性在这里起主导作用。但是，画面上丝毫不露斧凿痕迹，而只有一件东西：感情。是什么样的结构成为我作品的真实基础？它们是有意识的还是无意识的？这些东西读者自会心领神会。”[19]

作品《印象 5 号》和《构成 6 号》（图 4-19、图 4-20）中的色彩、线条以及空间和运动的表现，都是为画家所谓的“印象”、“构成”与“情感”

图 4–17　《风景与射手》康定斯基 1909 油画 177cm × 147cm

图 4–18　《即兴 19 号》康定斯基 1911 油画 120cm × 141.5cm

图 4–19　《印象 5 号》康定斯基 1911 油画 106cm × 157.5cm

图 4–20　《构成 6 号》康定斯基 1913 油画 195cm × 300cm



图4–19



图4–20

的表达而存在，而不是为“再现”或“表现”客观事物而存在，绘画实现了一种“音乐”般的绝对抽象。

实际上，康定斯基对于抽象艺术心仪已久，这种意识的启蒙来自于1895年法国印象派首次在莫斯科的展览。莫奈的油画——《草垛》曾给他留下了“刻骨铭心”的记忆。康定斯基在回忆录中写道：“起初，我只知道现实主义艺术，实际上只是俄国的现实主义艺术作品…… 可是，我突然第一次看到了一幅画，画展目录告诉我这是一个草垛，可是我却认不出来，这使我十分痛苦。我认为画家没有权利这样模糊不清地画画，我迟钝地感觉到这幅画失掉了物象。可是，我注意到，这幅画不仅深深地吸引着你，而且还不可磨灭地刻在你的记忆里，它的一切细枝末节都完全出乎意料地漂浮在你的眼前，这使我感到吃惊和困惑。所有这些都使我迷惑不解，而且，我也无法对这一体验作一个简洁的结论。但是，我却十分清楚地意识到调色板毋庸置疑的威力，我对这种威力至今都是无知的，它超越了我所有的梦想。绘画需要一种神话的力量和光辉。于是，不知不觉之中，物象作为绘画中的一个必不可少的因素受到了怀疑……”[20]

康定斯基还记录了另一次经历：“很久以后在慕尼黑，有一次我被自己画室里一个意想不到的景象惊呆了。当时已接近黄昏时分，画完画，我拿着画箱回到家，仍然沉浸在遐想和刚刚完成的作品中。这时我突然看见一幅无法描述的美丽图画，浸透在一种内在的光辉之中。开始我犹豫了一下，接着便冲向这幅神奇的画，除了形式和色彩，我什么也没看见，其内容是难以理解的。我很快就找到了谜底：这是我画的画，它一边着地靠墙放在那里。第二天，我试图在日光下得到同样的效果，我只成功了一半，即使把它放在不恰当的位置上，我也总能辨认出这些物象，而且暮色中的美丽景色也已荡然无存了。因此，我敢肯定，是物象破坏了我的绘画。”[21]

他的所谓“物象破坏了我的绘画”的意思是说：“由于画面上表现了现实的物象，这就势必使观众的注意力由绘画本身（纯粹的形式和色彩）转向了辨认物象上，因此，绘画的审美目的由形式下降到了功力（实用）。”[22]

1914年第一次世界大战爆发，康定斯基回到了俄国。“十月革命”后，他曾在美术学院担任教授并从事筹建博物馆等工作，由于当时俄国特定文化意识形态的困扰，他于1922年再次来到德国，不久后，受聘于包豪斯设计学校负责讲授艺术理论课程。

康定斯基在俄国期间，正值构成主义艺术兴盛时期，他当然对此有所了解。来到包豪斯后，他画中的图像开始显示出几何化的特征，这种风格一直延续到了20世纪40年代。他把数的概念引入绘画，他曾说“数是一切抽象表现的终结”，这种数学式的分析和处理使绘画从感觉认识转向了思维认识。油画《黑色协奏》和《几个圆形》（图4-21、图4-22）等，是这种风格的代表作品。另外，他在包豪斯任教期间撰写的《点、线、面》等关



图4–21



图4–22

图 4–21　《黑色协奏》康定斯基　1924　油画　166cm × 134cm

图 4–22　《几个圆形》康定斯基　1926　油画　140cm × 140cm

于形式问题的研究著作，对现代造型艺术和现代设计均产生了广泛的影响。

康定斯基是 20 世纪最重要的艺术家之一，而且是一位学识渊博思想敏锐的哲学家和教育家。他不仅创造了大量杰出的艺术作品，而且对现代艺术以及哲学美学做出了重要的理论贡献。

马克（Franz Marc，1880–1916）

弗朗茨·马克是青骑士的缔造者之一，他曾与康定斯基一起创刊《青骑士年鉴》并且撰文大力宣扬他们的艺术主张。

马克曾经就读于慕尼黑美术学院，1903 年第一次来到巴黎，像 20 世纪初的许多重要欧洲艺术家一样，马克也被法国的印象派绘画所深深地吸引。据他的日记记载：与印象派画家作品的遭遇是他人生的一个转折点。但是，日后马克的艺术发展表明，他并没有追随印象派的形式，而是更多地倾注于对事物内在精神的思考。也许，印象派只是给予了马克一种精神启迪，但是对于一个禀赋卓识的艺术家来说，这已经足够了。

马克的艺术特点在于追求一种精神的象征性，他试图通过艺术探秘大自然的内在精神实质。为了更接近“事物的内在真实”，他认真地观察，用心灵去体验自然界。大自然的内在生机和神秘力量始终是他为之感动和关注的主题。“为了感知一切事物中搏动着的有机节奏，为了对自然界、树木、动物、大气中的生命之液的颤动和涌流发出泛神论的同情，我正设法增强我的能力……”[23] 马克喜欢画动物，因为“每一种动物都体现着它的宇宙节律”，为此，他对动物解剖学进行了深入的研究。“动物追求生命的原始本能拨动了我心头那根最美妙的琴弦。”

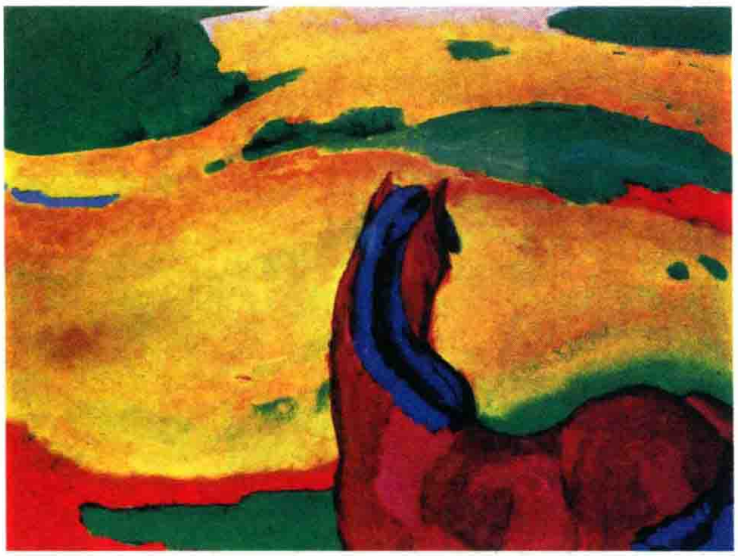


图 4–23 《田野上的马》马克 1910 油画 85cm × 112cm



图 4–24 《小蓝马》马克 1911 油画 61cm × 101cm

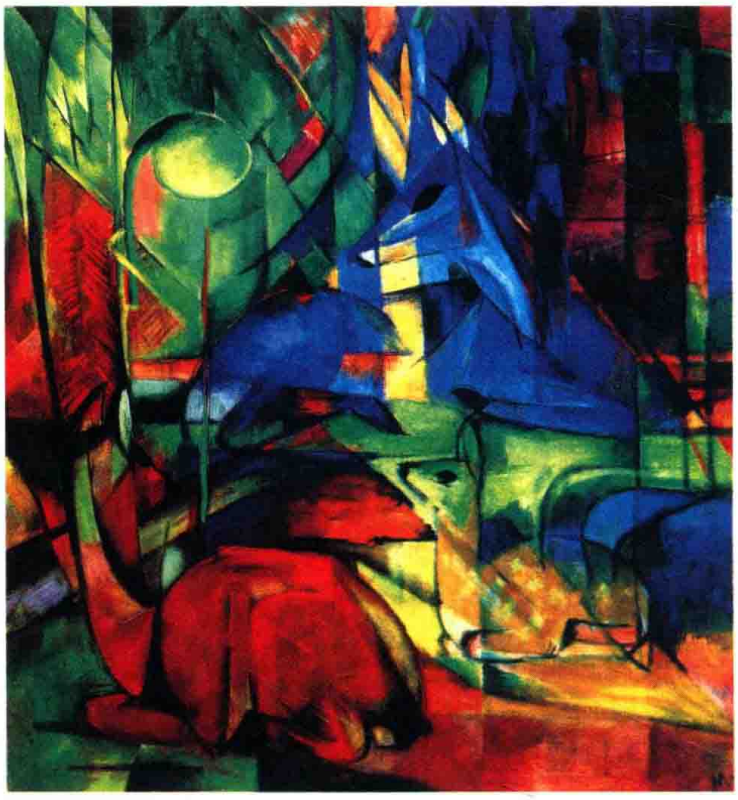


图 4–25 《林中之鹿 2 号》马克 1913–1914 油画 110.5cm×100.5cm

油画《田野上的马》（图 4-23）创作于 1910 年，这是一幅赞美自然和生命内在精神的佳作。饱满的弧线形成了强大的视觉张力，单纯而强烈的色彩具有一种原初的生命力量，画面空间被压缩为一个平面的色场，使人感到既空旷深邃又冲突紧张。

马克对于色彩的理解绝不仅仅是情感和装饰的作用，而是指向某种象征性的含义。他解释道："蓝色是男性的本质，严厉而又具有精神性。黄色是女性的本质，温和、怡人而又肉感。红色是物质，粗暴而又沉重……" 1910 ～ 1912 年期间，马克创作了许多题材相同和形式类似的作品，如《小蓝马》（图 4-24）、《小黄马》、《虎》和《黄牛》等。

1912 年，马克再次来到巴黎并拜访了德劳内。他观摩了德劳内的系列油画《窗》（图 3-38），这些作品对马克的触动很大。他立刻将这种晶体般的分割形式、透明清澈的色彩效果运用在自己的创作中。油画《林中之鹿 2 号》（图 4-25）呈现了一种透明、梦幻的效果。马克采用了德劳内的抽象形式，用多重的线条和色彩将画面分割出万花筒般的梦幻变化。画面中的森林和动物完全离析、交错穿插于抽象的空间之中。

1914 年，马克彻底放弃了绘画的主题，沉浸于抽象艺术的创作之中。《战斗形式》（图 4-26）是这类作品的代表。漩涡式的线条和形状，剧烈旋转的动势和红色与黑色的对比，营造出一种激动人心的暴力效果。

战争期间，马克应征入伍，1916 年死于凡尔登前线。

麦克（August Macke，1887–1914）

奥古斯特·麦克曾于 1911 年参加了青骑士社团的首次展览。严格说来，麦克并不属于表现主义的画家，他既不试图将内在情感注入作品，也不追求表达事物的精



图4–26

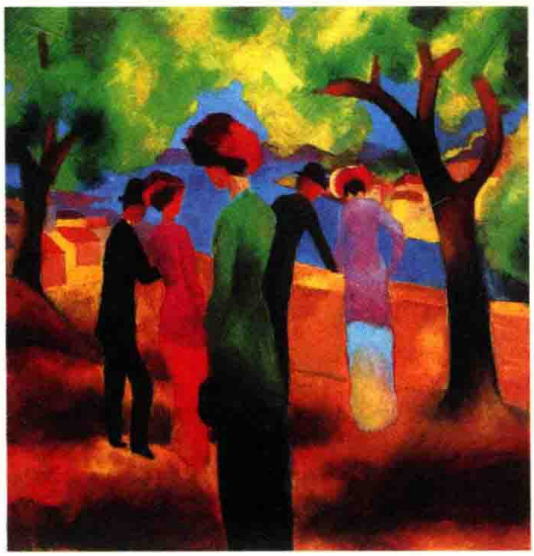


图4–27

图 4–26　《战斗形式》马克　1914　油画　91cm × 131.5cm

图 4–27　《穿绿色上衣的女人》麦克　1913　油画　44cm × 43.5cm

神品质，他所感兴趣的是色彩表现本身，是绘画的形式关系问题。由于这一点，他与青骑士的艺术主张存有分歧，但是这并不影响他与马克等人的友情。他曾写信对马克说："现在我认为，我必须警告你，你正如'青骑士'一样，对精神做了太多的思考……。"[24]

麦克曾经多次造访巴黎，塞尚、修拉、高更曾令他如醉如痴。麦克认为：绘画就是给来自于可见物质世界的感觉和印象提供一种艺术的形式。因此，他非常青睐于立体主义的发明。1912 年，他同马克一起来到巴黎，德劳内对色彩与形式的抽象探索深深地打动了麦克，他认为德劳内真正在绘画中"传达出运动本身"。

麦克实际上与任何艺术风格都保持着一种若即若离的态度，他喜欢表现人物和城市风光，他的绘画色彩纯净、梦幻，既有雷诺阿的影子，又有塞尚和立体主义的痕迹，同时还保持着只属于他本人的色彩性格。

在油画《穿绿色上衣的女人》（图 4-27）中，麦克用梦幻的色彩营造出恬静舒适的气氛，不由得使人联想到修拉的《大碗岛的假日》（图 2-20）。平面化的空间、清晰的造型呈现了浓郁的装饰性效果，局部色彩的渐变营造出一种虚幻的效果，好似光在流动、影在摇曳。画面静中有动、动中有静，整体给人一种鲜艳而不失沉着庄重、静谧而不失活泼跃动的感觉。

麦克于 1914 年同保罗·克利一同到突尼斯旅行，北非晴朗的天空、强烈的阳光以及诱人的阿拉伯风情，给麦克留下了美好的印象并激励了他的创作热情。他们只在突尼斯逗留了两周，期间麦克画了 37 幅水彩画和数百幅素描。这些珍贵的作品记录着画家最初的创作动机和色彩感受。

水彩画《突尼斯的市场》（图 4-28）色彩清澈明晰，造型简约概括。明亮的阳光照射着街市上的建筑和人群，水彩颜料特有的透明性加强了画面轻快明澈的效果，麦克用速写的方式表现了阳光、空气和景物最生动的瞬间。

在突尼斯的绘画是麦克艺术生涯中最后的一批作品，当他还未来得及就这些素材进行深入创作的时候，战争爆发了。他应征参军，阵亡于西线战场。



图4–28



图4–29

图 4–28 《突尼斯的市场》麦克 1914 水彩画 29cm × 22.5cm

图 4–29 《哈马迈特和清真寺》克利 1914 水彩 20.3cm × 19cm

克利（Paul Klee，1879–1940）

保罗·克利是现代艺术史上最杰出的画家之一，他是创造形式的大师，是游走于自然与幻想之间的智者，是用形式和色彩创造童话和梦想的诗人，也是用色彩演奏华美乐章的乐手。克利的艺术无法被归类于任何一个流派。

克利出生于瑞士，从 1898 年开始就在慕尼黑学习美术，1911 年结识了康定斯基并加入了青骑士社团。他在巴黎访问时遇到了德劳内，而且认真研究了毕加索、布拉克的立体主义绘画。1914 年，他与麦克到突尼斯以及北非各地旅行，这次旅行对于克利来说十分重要，耀眼的阳光、透彻的空气、阿拉伯的建筑和装饰图案激发了克利对色彩的重新认识和无限向往。他在日记中写道："……色彩抓住了我，我已经不需要去捕捉它了。我知道，它永远抓住了我。这一幸运时刻的意义在于，我和色彩已融为一体，因为我是画家。"[25] 这段表述说明克利此时已把握住了一个新的方向，并且坚定了自己的追求和信心。

水彩画《哈马迈特和清真寺》（图 4-29），在这幅小型的画作里，洋溢着明澈的色光和童趣般的快乐。然而，在构图的设计和形式的处理上，在色彩的表现与技巧的运用上，却渗透着画家沉稳的构思和谨慎的安排。画面上方的蓝色天空与下面的橙色房屋形成补色对比；天空与景物以 1：3 的比例平行并置，呈现出稳定均衡的比例配置。在建筑物之间隐约出现"X"形的交叉线段，打破了水平与垂直结构的单调排列。克利运用立体主义的表现手法增强了色彩平面的变幻，分布于房屋间的花草再现了自然界的真

实元素，同时强调了一种图案化的效果。整幅画给人一种清新流畅的感觉，见不到一丝刻意的痕迹。

1914 年，第一次世界大战爆发，世界变得日趋恐怖起来。克利在日记中写道："世界愈恐怖（例如今日的情景），我们的艺术便愈抽象……"[26] 克利以艺术家的敏感，从心理和情感状态的角度解释抽象艺术的创作冲动，这样的见解也是真实而深刻的。

战争中断了 20 世纪初欧洲蓬勃发展的新艺术探索，一些重要的艺术家在战争中蒙难。克利的好友马克和麦克相继阵亡。克利看到了现实的残酷，同时也对战争感到十分的厌恶。他记述道："世界大战的意义对我而言首先是一些生理上的东西：在附近淌流的血。人的肉体可陷于危险之中，而没有肉体，岂有灵魂！慕尼黑的后备军人傻傻地唱着歌，袖子卷到肘间…… 整桩事好比鞋跟上的一团粪。"[27] 到了 1916 年，克利也被招进部队直到 1918 年。然而，从军期间克利并没有完全放下画笔，尽管这段时间他的作品为数不多。

作品《恶灵附身》（图 4-30）完成于 1916 年。克利不拘一格地对材料进行各种试验。这幅水彩画是画在涂满石膏的画布上的，克利通过材料的特性使画面呈现出生动的肌理效果。作品的尺度很小，只有 18.3cm × 25cm，然而其中释放出的信息量和内在的精神气质却是非常深广博大的。克利用对角线将画面分割成许多菱形方格，明与暗、冷与暖的对立色彩在方格中交错出现，这样的效果既是形式上的，也可以说是语意上的，它们似乎代表着善与恶的对立关系。画面中间最大的黑色菱形昭示着几分凶险，与分布在其他几处的黑色一起加剧了不祥的气氛。恶魔那只黄色的眼睛诡异地向上翻着，克利写道："恶魔不时扬起它丑陋的脑袋，无法抑制住它……"从这件作品的标题和内容上看，一定是克利在面对无法摆脱的战争恶魔时所做出的反应。

第一次世界大战后，克利应格罗皮乌斯的邀请到包豪斯设计学校任教。

图 4–30　《恶灵附身》克利 1916　水彩、画布涂石膏、硬纸板　18.3cm × 25cm

图 4–31　《爱神》克利 1923　水彩、钢笔、硬纸板　24.5cm × 33.3cm



图4–30

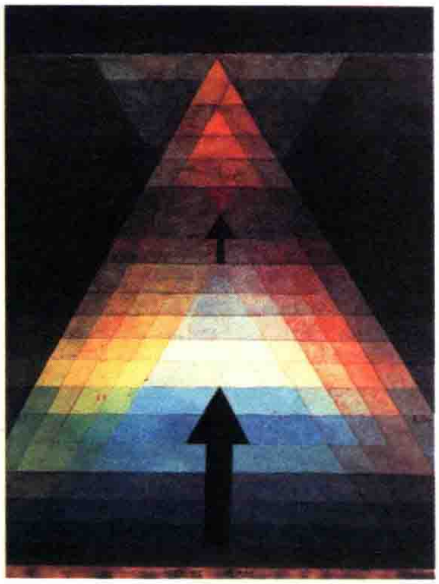


图4–31



图 4–32 《风景与黄鸟》克利 1923 水彩画 44cm × 35.5cm

期间，他进一步对绘画形式以及色彩进行了基础性的研究。水彩画《爱神》（图 4-31）是克利关于色阶渐变的研究之一。

《风景与黄鸟》（图 4-32）是一幅充满趣味与智慧的作品，奇异的景致、缤纷的色彩给人一种童话般的快乐感觉。扑朔迷离的画面似是天空又像海底，原本位于构图中央的红色树状植物被一分两半，反贴在画面的两侧，而构图的中央却明显地留下一条缝隙，透过这条缝隙，云端的黄鸟探出了头，植物丛中的小鸟露出了尾巴。白色的圆盘似是月亮，却不知是天上的月还是水中的月。一只鸟儿倒立在云端，不晓得是在云中还是倒映在水下。克利游刃有余地在形式中创造着美和幻想。

克利是一个谙练音乐的人，他试图用线条和色彩表达一种视觉上的复调音乐效果。油画《帕纳松山》（图 4-33、图 4-34）充分展现了克利的这种追求和探索。在这幅油画作品中，他运用冷暖颜色的复杂对比精心营造了一种色彩的交响效果。克利首先用一些淡淡的灰绿、蓝、紫、橙等颜色画出网格状的底色，然后再用马赛克般的方形小色块排列其上，这些“镶嵌”在画布上的色块与底色形成某种和谐或对比的关系。画面整体布局丰富协调，犹如一部结构严谨、旋律优美的幻想曲。

克利的艺术，总体上看从未脱离开自然的启示。他的杰出之处就在于面对自然无限丰富的想象力，而想象力是“一切功能中的皇后”。克利的基本观点是：艺术并不是描绘可见物，而是塑造可见物。他将艺术作品、艺术家及其创作源泉做了如下的生动比喻：

“我用树来打个比方吧！我们假设这位艺术家深入细致地研究了这一丰富多彩的世界，并且不动声色地找到了自己的路。他的方向感使川流不

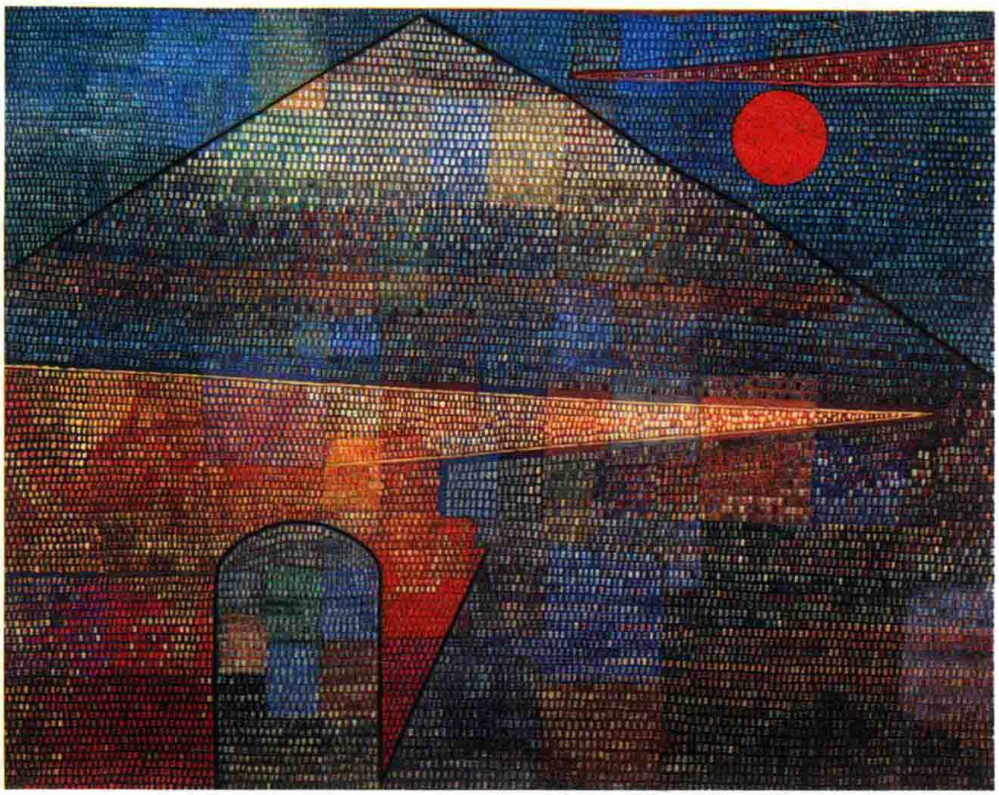


图 4–33　《帕纳松山》克利
1932　油画　100cm × 1.26cm

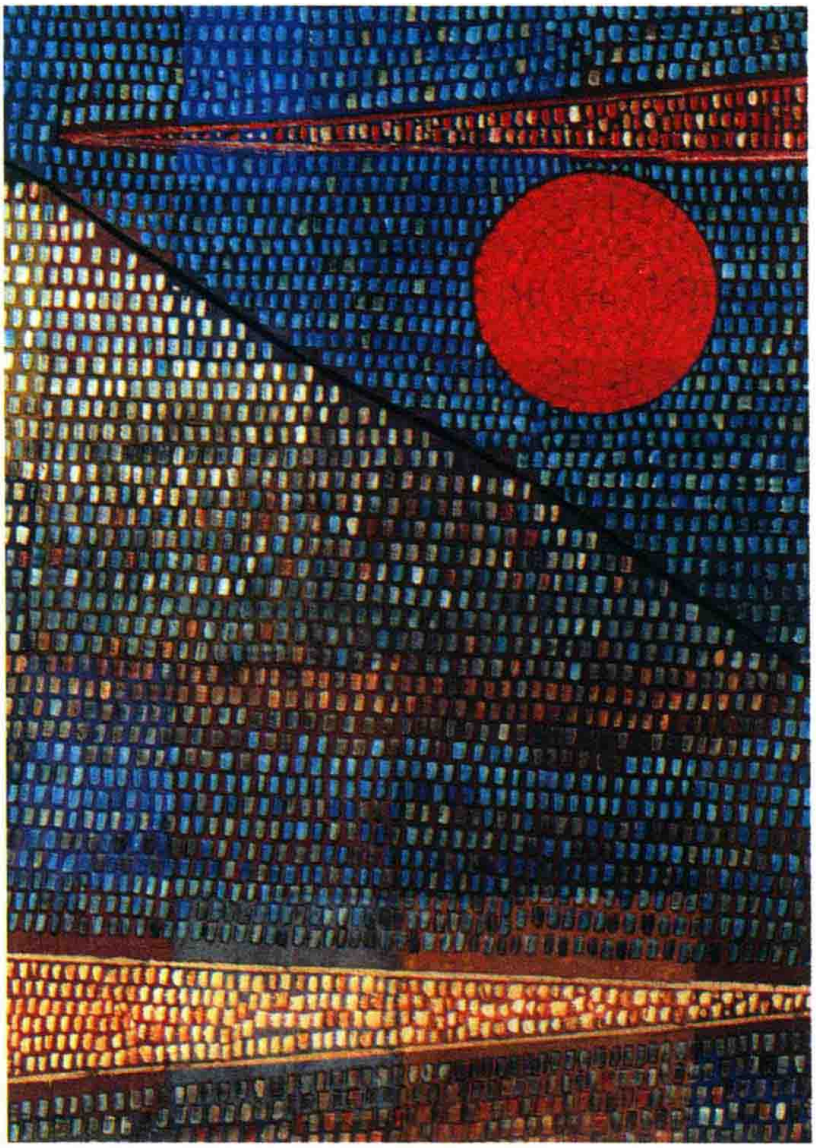


图 4–34　《帕纳松山》（局部）

息的形象井井有条。这种根植于自然生活的方向感，这一纵横扩张的行列，我将它比作树根。

汁液从树根流向艺术家，通过躯体，注入他的眼睛。

这样，艺术家就像一根站立的树干。

随着汁液流动的冲击，他将自己的幻觉变成自己的作品。

在全面观察世界时，树冠展开，在时空中扩张，他的作品也是如此。谁都不能肯定，树冠会长成树根的形状。根部和顶部不可能一模一样。"

克利把自然与生活比作树根，将艺术品比喻为树冠，没有人希望树冠与树根长得一样。艺术家是树干，树干不停地向上输送着养分，"他既不唯命是从，也不发号施令——他只管传递…… 他的地位是谦卑的，树冠之美不属于他自己，他只不过是传递而已。"[28]

克利的晚期作品表现出一种极度的悲哀，以往的快乐情趣不见了，有的只是对死亡的预感和恐惧。这种恐惧不仅仅表现为艺术家个人的心境，同时也是对生命普遍意义的悲悯。

油画《死与火》（图 4-35）是克利最后的几幅作品之一。一颗白色的头骨占据了构图的中心，德文"Tod"（死亡）构成了面部的五官。在画面的左上方是被火焰映红的天空，似是而非的太阳，抑或是星辰升起在地平线上，而这条地平线却连接着"死亡"的臂膀。画面右侧走来了冥河的船夫夏伦（Charon），他手持船桨欲超度亡灵去往阴间。也许火焰是一种象征，它会将亡灵升华送往生命的彼岸。



图 4–35 《死与火》克利 1940 帆布、胶、颜料、油彩 46cm × 44cm

克利毕其一生追寻着自己的艺术梦想，在生命的最后一段时期里更是加倍地投入创作，他在 1939 年的作品目录中记录了 1254 幅画，而仅在 1940 年的前四个月，他就画了 366 幅画，1940 年 6 月，克利病逝于瑞士。

"有时，我幻想一件真正的巨幅作品，它集元素、物象、意义和风格于一体。这恐怕只是个梦想而已，不过，即使是偶尔想想这样的可能性也是件好事。欲速则不达。这个梦想必须有个发展过程，但要让它自行发展，若能瓜熟蒂落——那更好！

我们必须继续寻找这种梦！……"

整体上看，青骑士画家最重要的艺术观念在于：强调艺术不能只是描绘事物的外表，而应该表现人或自然的内在精神。康定斯基认为：艺术是一种内在需要的外在表现。马克则强调：艺术应

该揭示自然现象的精神实质。由此看来，他们对不可见的内在精神比可见的事物外表更感兴趣，从这个意义上讲，他们是表现主义的。但是，青骑士与桥社的艺术不同，桥社的画家们更关心人的存在状况，强调心灵与情感的内在冲突，他们倾向于以悲剧式的手法揭示内心深处的紧张与焦虑，而青骑士的艺术家们却很少表现出这种内在的压抑，他们所关心的是更为本质和普遍的人类或自然的内在精神。

注释

[1] Per Amann. Edvard Munch.

[2] A History of Western Art.

[3] Edvard Munch.

[4] (德) 保尔·福格特. 20 世纪德国艺术. 刘玉民译. 上海人民美术出版社，2001：18.

[5] 甄巍. 体验现代精神. 广西师范大学出版社，2002：54.

[6] (德) 保尔·福格特. 20 世纪德国艺术. 刘玉民译. 上海人民美术出版社，2001：1.

[7] (德) W·沃林格. 抽象与移情. 王才勇译. 辽宁人民美术出版社，1987：13.

[8] (德) 保尔·福格特. 20 世纪德国艺术. 刘玉民译. 上海人民美术出版社，2001：2.

[9] (德) 沃尔夫－迪特尔·杜贝. 表现主义艺术家. 张言梦译. 三联书店，2005：41.

[10] 据《圣经》记载，摩西带领以色列人从埃及出走的第三个月，在西奈山顶上与耶和华见面。耶和华说，他打算和以色列人民立约。可是，当摩西带着《十戒》下山回来，发现他的人民已经被判了他。这些人用金子打造了一头牛，并奉为神祇来崇拜。他们围绕着金牛狂欢、跳舞。摩西为此而震怒并对他们进行了严厉的惩罚。

[11] (法) 埃蒂娜·贝尔纳. 西方视觉艺术史——现代艺术. 黄正平译. 吉林美术出版社.

[12] (德) 沃尔夫－迪特尔·杜贝. 表现主义艺术家. 张言梦译. 三联书店，2005：92.

[13] (德) 保尔·福格特. 20 世纪德国艺术. 刘玉民译. 上海人民美术出版社，2001：7.

[14] (俄) 瓦·康定斯基. 论艺术的精神. 查立译. 中国社会科学出版社，1987：45.

[15] 同上书 P46.

[16] 同上书 P45.

[17] 同上书 P70.

[18] 同上书 P36.

[19] 同上书 P72.

[20] 常宁生. 回忆录. 现代艺术大师论艺术，中国人民大学出版社，2003：61.

[21] 同上书 P67.

[22] (俄) 瓦·康定斯基. 论艺术的精神. 查立译. 中国社会科学出版社，1987：5.

[23] (德) 沃尔夫－迪特尔·杜贝. 表现主义艺术家. 张言梦译. 三联书店，2005：111.

[24] (德) 保尔·福格特. 20 世纪德国艺术. 刘玉民译. 上海人民美术出版社，2001：112.

[25] 同上书 P117.

[26] 克利. 克利日记选. 雨云译. 北京艺术家出版社，1980.

[27] 同上书.

[28] 常宁生. 论现代艺术. 现代艺术大师论艺术. 中国人民大学出版社，2003：135.

第5章 激情与偏执

意大利未来主义（Futurism）

意大利的未来主义运动发起于1909年。在20世纪初期的欧洲现代艺术运动中，没有一个艺术流派像未来主义那样，将批判的矛头极度猛烈地指向一切传统的思想观念和文化。这种极端的反叛意识主要基于以下几方面的原因。

首先，自19世纪末欧洲第二次工业革命以来，以炼钢、电力、化学等为代表的新技术革新极大地提高了工业生产的效率：钢铁产量大幅度增加；大型发电站可以长距离地输送电流；蒸汽涡轮机以从未有过的高速度运转；装有内燃机的舰船游弋于世界各地；汽车和飞机制造初露端倪。这一切都向人们展示了科学与技术结合的神奇效力。各种新的科学发现不断地刺激着人们对未来世界的幻想：德国人发现了X射线，居里夫人发现了镭，再加上细胞学说等，促使受过教育的公众相信世界即将进入科学技术和机械化的新纪元。一些激进的知识分子们相信："技术将创造一种新人，机器是力量，是摆脱历史制约的自由。"

其次，在政治和社会生活中，意大利国内尚存许多深刻的矛盾：人口急剧增长，失业人群不断扩大，北方与南方的现实生活差距加大。政府为了解决这些严重的问题，极力推动工业化和铁路建设，以创造更多的就业机会。到第一次世界大战爆发时，意大利的工业产量有了明显的飙升。这种社会现实反映在文化形态方面，就是对工业技术和机器时代的高度向往和热烈颂扬，与此同时，也是对于传统文化的摒弃与决裂。

另外，20 世纪之初发生在法国、德国等地的新兴艺术实践活动对意大利文化界造成了直接的影响。比起其他任何国家和民族，意大利背负着自文艺复兴以来更为沉重的文化历史包袱。因此，他们在攻击传统文化、鼓吹机器文明的行动中显得尤为亢奋和激烈。

未来主义运动的发起者是意大利诗人、作家——菲利普·马里内蒂(Filippo Tommaso Marinetti)。他是一个思想激进、话语狂妄的人："马里内蒂部分是抒情天才，部分是街头手风琴手，而且在以后的年代里，又部分是法西斯煽动家。他自称是意大利最现代的人…… 马里内蒂是第一个国际性的现代艺术的破坏分子。"[1] 马里内蒂的敌人是"过去"，他宣称要冲破"千年来的黑暗"，"时间和空间已经在昨天死去"。

与 20 世纪初其他的现代艺术流派不同，未来主义运动从一开始就具有自己明确的思想和文化纲领。马里内蒂曾于 1909 年 2 月发表了第一篇"未来主义宣言"，刊登在法国《费加罗报》的首页：

"……我们毫不畏惧地向地球上所有'活着'的人宣告我们的意图。

我们有意发扬危险的爱，能量的习性，大胆的力量。

我们的诗篇的基本元素是勇气、胆量和反叛。

文学至今为止歌颂的都是沉思下的静态，忘我和安睡，我们要赞扬激进的行为，狂热的失眠、奔跑，冒险的跳跃、碰撞和打击。

我们宣称世界的光彩已因一种新的美感形式，即速度之美，而更趋精彩。一辆冲过炸药的赛车比《萨莫色雷斯的胜利女神》还要美。

……

我们要歌颂战争——世界上唯一的保健法——军事主义、爱国主义、无政府主义……

我们要摧毁美术馆、图书馆，对抗道德主义、女性主义和一切功利主义的懦弱。

我们要歌唱工作……我们要在现代的首都歌唱革命——那五光十色、多音复调的澎湃之浪…… 黑夜在耀眼的电力月光下波动……

我们在意大利愤慨地说出这颠覆而煽动的宣言。为此，我们今天成立了未来主义，因为我们会将意大利从覆盖在她上面不计其数的美术馆里，那些数不清的坟场中解放出来。

美术馆，坟场！

……他们来了！……在这里！…… 继续不断地燃烧书架！…… 打开运河，淹掉美术馆的圆顶！…… 噢！让光荣的古画漂走吧！抓起鹤嘴锄和斧头！捣毁那些老镇的地基！"[2]

从这篇极具煽动性的言辞中可以看到，马里内蒂鼓吹的未来主义，已不仅仅局限于文化的范畴。

未来主义首先涉及诗歌、绘画、建筑、雕塑、音乐、摄影以及电影等艺术。在造型艺术领域最早加入未来主义运动的画家有：博乔尼、巴拉、卡拉、

塞维里尼、鲁索罗（Luigi Russolo）等人。

要实现未来主义的文艺理想，就必须创造一种全新的艺术语言。为此，未来主义艺术家们曾发表了一系列形式技法宣言：

1910 年 2 月，马里内蒂与画家卡拉、博乔尼、鲁索罗等人发表了《未来主义画家宣言》。

1910 年 4 月，由博乔尼起草，与画家卡拉、巴拉、塞维里尼、鲁索罗等人共同发表了《未来主义绘画技巧宣言》。

1912 年，博乔尼发表了《未来主义雕塑技巧宣言》。

1914 年，年轻的建筑师安东尼奥·圣埃利亚起草了《未来主义建筑宣言》。

继而，在其他艺术门类中先后推出了《未来主义服饰宣言》、《未来主义音乐宣言》以及《未来主义电影宣言》等。

这些宣言阐明了未来主义关于表现形式的主张，其基本态度是："一切模仿的形式都得唾弃，一切创新的形式都该歌颂…… 以前所用的一切主题都该扫到一边，以便表达我们钢铁的、骄傲的、狂热的或快速的旋转生活。"

从未来主义者的上述言行看，他们是在推动一场既有思想纲领又有行动目标的文化革新运动。这场运动的目标是摧毁过去一切旧的文化传统及思想道德，建立一种全新的时代美学和文艺标准。这一点，与 20 世纪初发生在欧洲的任何一个艺术流派都是不同的。作家查拉（Tristan Tzara）曾说："立体主义是画派，未来主义是政治运动。"

自 1911 年开始，未来主义画家们曾在米兰、巴黎、伦敦、柏林、汉堡、布鲁塞尔、阿姆斯特丹和海牙等欧洲城市举办巡回展览，1913 年又在美国芝加哥展出。1914 年在罗马举行了第一届自由未来主义展览会，除原有的画家外，此次展览还吸收了其他一些画家、雕塑家，还有建筑师圣埃利亚。通过开展频繁的宣传和展览活动，未来主义得到了迅速的传播，造成了广泛的国际影响并且成为 20 世纪初期重要的现代艺术流派之一。

博乔尼（Umberto Boccioni，1882—1916）

安贝托·博乔尼是未来派艺术家中最具思想活力和创造力的人，无论在理论建树还是艺术创作方面都有过人的成就。

在绘画技法上，未来派画家们基本上是综合了新印象主义和立体主义的技术语汇，从这一点来说，他们的绘画并没有什么形式上的新意。未来派画家普遍追求一种强烈、耀眼、动荡的视觉效果，因为，只有这样才能表达光、速度和噪声的气氛。博乔尼宣称："我们会将阴影画得非常明亮，我们的画要像炫目的日光……"出于这样的目的，他们十分赞赏新印象派的分色技法。博乔尼在《未来主义绘画技法宣言》中强调："今天，绘画没有分色主义就不能生存…… 分色主义对现代画家而言是必要的。"油画《城市的兴起》（图 5-1）充分体现了博乔尼对剧烈动态和光感的追求。画中描



图 5–1　《城市的兴起》博乔尼　1910　油画 199.3cm × 301cm

绘了建设中的城市景象：腾跃的奔马带有强烈的象征意味；人物在空中漂移旋转；背景是建设中的城市；鳞次栉比的高楼和脚手架在眩光中升起。沸腾的生活、繁忙的工地、光、速度、喧嚣、永不停歇地劳动，这就是未来主义理想的城市风景。

博乔尼在这幅画中恰当地运用了新印象派的分色手法，刻意虚化了造型的轮廓，物体顿时被光线瓦解，显示出闪烁、流动的色彩和空间效果，他成功地塑造了一种高速运动、激情澎湃的画面气氛。

油画《笑》（图 5-2）生动地刻画出一幅夜生活的场景：缤纷的颜色、庞杂的构图、抽象的空间和女人忘情的笑脸，到处充盈着迷幻的色彩和纵情的欢笑。博乔尼运用立体主义分割画面的手法，制造了一种重叠交错的空间效果，他主张在绘画中消除固定的时间和空间关系。立体派解构画面是为了形式分析，而博乔尼的目的是制造气氛，否定现实的三度空间以表现永恒的动感。《笑》充盈着放荡的气氛和纵情的欢乐，这是未来主义者推崇的生活，是对能量和纵欲的赞美，是对高亢与欢笑的颂扬！

博乔尼是未来主义唯一的雕塑家，虽然他的雕塑作品并不多，但是他的创作实践和理论主张却对现代雕塑的发展起到了重要的作用。可以说，由于博乔尼的贡献，未来主义的雕塑要比他们的绘画更具观念和形式的突破性。

1912 年博乔尼发表了《未来主义雕塑技巧宣言》，其重点有以下方面：

首先，他坚决否定“雕塑是被空间环绕的实体”这一基本的传统观念，



图5–2



图5–3

图 5–2 《笑》博乔尼 1911 油画 110.2cm × 145.4cm

图 5–3 《空间里连续性的独特形式》博乔尼 1913 青铜 110.5cm

强调“雕塑即环境”，这种概念就是要将物体与环境一体化。他宣称：一定要“绝对地、整体地废除确切的线条和封闭的雕塑。我们要将人体打开，放在环境之中…… 造型块、面本质上有其自身的法则，环境必须是其中的一部分。”[3] 另外，他提出应打破传统雕塑材料的同一性，主张可以运用各种异质的材料进行雕塑创作。“…… 即使是十种不同的材料也可以用在一件作品中以影响造型上的感觉，如玻璃、木头、纸板、铁、水泥、鬃毛、皮革、布、镜子、电灯等。”博乔尼的雕塑观念非常具有前瞻性，这种观念预言了俄国的构成主义雕塑、达达和超现实主义的装配，甚至预言了 20 世纪后半叶的波普雕塑以及形形色色的环境或综合材料的造型艺术。

1916 年，博乔尼在一次军事训练中负伤，不久便去世了。他没有来得及实现他的全部雕塑主张，但是从他为数不多的雕塑作品中，我们却看到了《空间里连续性的独特形式》（图 5-3）这样的杰出作品。这是一件青铜雕塑，主题是一个阔步前行的人物，博乔尼没有采用写实的造型方法，而是采用了一种象征性的表达方式。由各种角度的复杂曲面构成了一个运动着的形象，其中可以看到分析立体主义在雕塑作品里的延伸。轮廓变得漂移不定，几乎无法确切地判断轮廓线的位置。似是而非的面部和躯体被空间和速度撕扯成无数碎片，飞扬舞动着。博乔尼在努力实现着他的目标：“要让物体在空间的延续里获得生命的力量！”这尊雕像如同一个现代版的“胜利女神”。

巴拉（Giacomo Balla，1871–1958）

贾科莫·巴拉是未来派主要画家中年纪最大的人，他曾经游学巴黎，并且将新印象派的点彩技法带回意大利，博乔尼和塞维里尼都曾做过他的学生。

油画《路灯——光的研究》（图 5-4）显示了巴拉的创作实力：夸张的构图、炫目的色彩、独特的笔触形式，给人留下了深刻的印象。画家用“V”形笔触的不断重复、叠加以及色彩由明到暗的扩散和渐变，获得了极富装饰感和光感的视觉效果。巴拉的作品不仅说明了他个人对光的兴趣，而且也代表了所有未来主义画家们的共同追求。在《未来主义绘画技巧宣言》（巴拉是在这篇宣言中签字的画家之一）中提到：“我们对人类的痛苦和街灯的痛苦感到同样的兴趣——街灯，在它狂热地亮起时，发出心碎的色彩的表



图 5–4　《路灯——光的研究》巴拉　1909　油画　161.9cm × 114.9cm

达方式，如同一声尖叫。”如此看来，巴拉就不仅是做单纯的“光的研究”，而且还赋予了“路灯”一种强烈的情感特质。

巴拉还在绘画里就运动中的物体表现形式做过一些有趣的实验和探索，如《链子上一条狗的动态》（又称《运动中的链子》，图 5-5）：小狗的四条腿在运动中变成了连续不断的多重影像，摆动的尾巴转化成许多线条，虚化的轮廓线造成小狗在运动中的不确定的外形。链子的动态效果是以同样的技巧表现出来的，多重的弧线再现了一种连续运动的视觉残像效果。尽管巴拉将“运动”刻画得生动有趣，但这只是对运动现象的机械式图解，仅此而已。在之前，类似的表达方式起码在古埃及壁画中就出现过。在其后，随着摄影技术的进步，这种表现趣味很快就被埋没了。

卡拉（Carlo Carrà，1881—1966）
塞维里尼（Gino Severini，1883—1966）

卡洛·卡拉是最早的未来派画家之一，而且也是契里科（Giorgio de Chirico）所谓“形而上绘画”（Metaphysical Painting）的支持者和参与者。后来，他又在绘画创作中大量地接受了立体主义的观念和技法。1915 年后，他由于不赞同未来主义者全面否定传统的主张而退出了未来主义画家集团。总体来说，卡拉的绘画风格是多样的，最能代表他未来主义风格的作品有：《无政府主义者加利的葬礼》和《爱国庆祝会》等。

马里内蒂在《未来主义文学技巧宣言》中曾呼吁：“必须毁弃句法，将名词以不固定的方式任意罗列……”卡拉显然是受到了这种“自由单字”写作的启发，创作了拼贴画《爱国庆祝会》（又称《自由单字绘画》，图 5-6）。拼贴画可谓是 20 世纪初期绘画形式手法的一大发明，它是由立体主义开始

图 5–5 《链子上一条狗的动态》巴拉 1912 油画 89cm × 110cm

图 5–6 《爱国庆祝会》卡拉 1914 拼贴 38.5cm × 30cm



图5–5



图5–6

的，然而毕加索等人的拼贴画只注重形式效果，卡拉的《爱国庆祝会》却赋予了作品中的文字某种内涵，以唤起观者的视觉刺激和观念上的联想。

吉诺·塞维里尼于 1906 年到巴黎，并在那里从事他的绘画创作和艺术活动，当马里内蒂发起未来主义运动时，他便积极地参与到其中。

塞维里尼于 1912 年创作的《塔巴林舞会有动态的象形文字》（图 5-7）是一件杰出的未来主义作品。画家融合了新印象主义、立体主义、未来主义以及拼贴技巧于一体，创作了这幅色彩绚丽、动感十足的杰作。作品描绘了巴黎夜生活的欢乐场景，从形式上看，塞维里尼采用了立体主义的语汇和新印象派的点彩技法，画面被分割为诸多的几何形，并且施以微妙的明暗变化。鲜明的色彩强化了一种欢快的气氛，尤其是那些拼贴在裙子上的金属片，丰富了材料的表现性和趣味性，增强了视觉上的动感效果。然而，塞维里尼并没有止于形式，他还在画面中巧妙地融入了许多具体的内容和文字——女人、绅士、歌手、食品、国旗、骑在剪刀上的裸女、阿拉伯骑手……如果你愿意，还可以在画面中找到许多似是而非的各种物象，这里就像是一个图形迷宫，随便什么地方都可能隐藏着奥秘和惊喜。塞维里尼还在画面中加进了一些单词：VALSE（华尔兹）、POLKA（波尔卡）、BOWLING（保龄球游戏）等，通过语意暗示了歌舞游戏的欢乐主题。



图 5–7　《塔巴林舞会有动态的象形文字》塞维里尼 1912 油画 161.6cm × 156.2cm



图 5–8 《离心》塞维里尼 1912 油画 100cm × 73cm

在这之前，塞维里尼还创作了大型油画《莫尼柯的土风舞》：构图庞大，色彩华丽，动感十分强烈，无数晶体般的小色块如同玻璃碎片，组成众多舞蹈人物，斑斓的颜色像万花筒一样让人眼花缭乱。

油画《离心》（图 5-8）创作于 1912 年，表现了塞维里尼对抽象风格的追求。画面上的直线与弧线、三角形与圆形的对比，造成了一种强烈的视觉冲突。画家运用点彩的方法使颜色产生振荡波动的感觉。色彩从构图中心向外扩散，冷暖交叠，由明到暗。塞维里尼运用完全的抽象形式，成功地在画布上塑造了一种光感效应。这件作品也反映了未来主义者对于光、速度和动感的特别兴趣与追求。

圣埃利亚（Antonio Sant' Elia，1888–1916）

1914 年，第一届自由未来主义展览会在罗马举行。除了最初发起未来主义运动的几位画家之外，还吸引了一些新人参加这次展览。其中，年轻建筑师圣埃利亚的未来主义建筑概念受到了人们的关注。他曾发表过一篇《未来主义建筑宣言》，主张要根据现代生活的需要创造未来的建筑和城市。"应确定一种建筑，这种建筑只能从现代生活的特殊条件中找到其存在的理由。这种建筑不能服从于任何历史延续性规律。它必须是新的，正如我们的精神状态是新的一样。"[4] 圣埃利亚的理想城市基本上是一种未来主义者的预言和幻想，他认为：未来的城市应该成为一个巨大的机器，"我们不再是那些属于大教堂、宫殿和会场的人了，而是属于大旅馆、火车站、宽阔的街道、巨大的港口、室内市场、灯火辉煌的隧道、笔直的大马路…… 每一部分都是那么嘈杂、灵活、多动、充满活力。"[5] 圣埃利亚还预言：水泥、钢铁、玻璃和纺织纤维将代替传统的木石，成为未来建筑的新材料。

虽然圣埃利亚的观念基本上是一种幻想式的概念城市，然而他那些大胆的工程设想却对后来的一些建筑师产生过积极的影响。事实上，20 世纪一些发达城市的建设过程，的确部分地实现了他的预言。

未来主义是一个辐射面非常广泛的文化运动，从文学诗歌到绘画雕塑、从建筑理念到工业设计、从戏剧电影到摄影音乐乃至政治道德范畴，无所不及。在第一次世界大战之前，它的影响力远远超出了意大利本土，迅速蔓延到欧洲各国。除了他们那些极具鼓动性的理想和主张之外，有效地发起各种宣传鼓动攻势，也是他们得以迅速传播的成功战略。他们利用演说、展览、公开宣言、报纸、广告等手段大肆宣扬未来主义的存在及其主张，这是之前任何一个文化艺术运动所从未有过的。以此看来，马里内蒂或许

是现代社会中最早意识到自我炒作和宣传效力的人。

第一次世界大战后，未来主义的影响力逐渐衰退，如同各个现代艺术流派一样变为历史。但是，未来主义对现代西方文化艺术所造成的影响却不可低估，甚至可以说，他们的思想影响了整个欧洲的“先锋派”艺术，从早期的俄国构成主义到苏黎世的达达主义，乃至日后的一切文化极端主义和具有反传统、反道德特质的各种“前卫艺术运动”。也许，可以得出如下结论：20 世纪“时代精神中的相当一部分，至少是在未来主义的影响和号召下展现的”。[6]

注释

[1]（美）罗伯特·休斯 . 新艺术的震撼 . 刘萍君，汪晴，张禾译 . 上海人民美术出版社，1989：33.

[2] Herschel Chipp. 未来主义的基础宣言 . 欧美现代艺术理论 2. 余珊珊译 . 吉林美术出版社，2000：135–138.

[3] 同上书 P156.

[4]（意）马里奥 · 维尔多内 . 理性的疯狂——未来主义 . 黄文捷译 . 四川人民出版社，2000：77–78.

[5] 同上书 P78.

[6] 同上书 P144.

第6章 俄国的抽象艺术

至上主义（Suprematism）

大约在1912~1915年间，俄国画家马列维奇创作了一系列以绝对的几何形为特征的抽象绘画，并且为他所发明的这种艺术冠以“至上主义”的名称。

说到“抽象绘画”，首先要澄清一个概念，即造型艺术中的所谓“抽象”不同于哲学上的抽象，哲学中的抽象是一种思维理念，它的对象是事物的最普遍的本质和规律，是不可感的，只能通过人的理性直观来认识。所谓“抽象艺术”首先是一件实物——艺术品，而艺术品是可以被感知的存在物。因此，如果从哲学的抽象概念出发，根本就不存在所谓抽象的艺术。

确切地说，“抽象艺术”只是造型艺术的一种风格样式，它的基本特征是排除一切再现性的因素，使线条、色彩、材料、肌理等基本造型元素成为一种有意义的、独立的艺术形式。抽象艺术的对立形式是以再现客观事物具体形象为目的的“具象艺术”。抽象艺术不模仿任何事物，它是自律的，只是它自身，只要绘画中还残留着一点外在物的可辨形象，就不算是抽象艺术，如立体主义等。

在19世纪末，一些艺术家就自觉地意识到，绘画应该摆脱模仿自然的被动性质，使其成为平行于自然的独立事物。从塞尚到立体主义，从凡高、高更到野兽派、表现主义，无不为此进行了大胆的试验与探索。这一切都是为了推翻一个古老的定义——关于绘画的“模仿说”。模仿说作为最早的艺术理论，源自于古希腊，这个理论认定，艺术是对自然的模仿。柏拉图认为，

理念是唯一真实的存在，自然只是理念的“影子”，而模仿自然的艺术就是“影子的影子”。“于是，柏拉图追问说，如果艺术模仿了现实，那么艺术中最重要的东西就是那被模仿的‘外部实在’，而不是艺术对那‘外部实在’的‘模仿’。这实际上等于承认艺术是‘他治’的。”[1]“他治”的原则就是在用外在于艺术的其他标准来判断艺术。

为了彻底摆脱自然对艺术的束缚，突破几千年来艺术臣服于模仿自然的成规，许多艺术家试探着向这一目标迈进。立体主义曾率先打破了传统绘画的再现性空间，建立起了只属于绘画自身的空间形式。可是，他们的革新并不彻底，在立体主义的绘画中仍然保留着自然物象的残余。德劳内将立体主义演化为一种抽象绘画，这是合乎逻辑的结果。康定斯基从内在需要原则出发，认为一切再现的形式都可能降低纯粹精神的体现，因此他创造了只依赖线条和色彩来表达内在精神的纯粹艺术——抽象表现的艺术。

至上主义的成就在于创造了一种完全几何化的抽象艺术，这是绝无仅有的创造。可以说，至上主义是最极端、最远离描绘性的抽象艺术，它既没有丝毫的外在参照，也拒绝任何有意识的精神观念，按照马列维奇的说法，它是一种“纯粹的感觉”。马列维奇是现代艺术史上几何抽象艺术的创始者，尽管当时他的追随者并不多，但是他对后世的形式主义艺术，特别是抽象艺术所带来的影响却是深刻的。

马列维奇（Kazimir Malevitch，1878–1935）

卡兹米尔·马列维奇早期就读于莫斯科艺术学校，是至上主义的创立者。他的绘画风格曾经先后受到塞尚、野兽派、立体主义和未来主义的影响（图 6-1）。1912 年以后，他彻底放弃了绘画中客观事物的再现因素，创作了一批“至上主义”的纯几何抽象绘画，由此而成为现代美术史上享誉国际的一位俄国画家。

绘画《白底上的黑色方块》，又称《基本的至上主义要素》（图 6-2），是马列维奇于 1913 年创作的，它标志着至上主义的诞生，同时也是抽象绘



图6–1

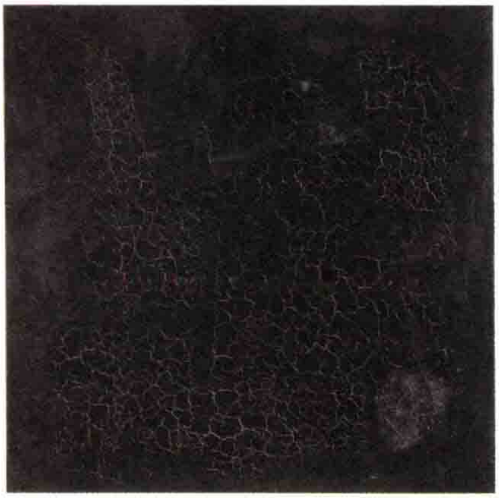


图6–2

图 6–1　《磨刀工》马列维奇　1912　油画 79.5cm × 79.5cm

图 6–2　《白底上的黑色方块》马列维奇　1914–1915　油画　80cm × 80cm

画的终极形式。这幅画不仅在当时看来是不可思议的，即使在今天，仍是一件令人匪夷所思、晦涩难懂的作品。究竟怎样理解它的含义和艺术价值，最可靠的方法还是要根据马列维奇的表述去解读。

1929 年，马列维奇在德国出版了一本论文集——《非具象世界》，文中全面阐述了他的艺术观点。关于至上主义，他谈到：至上主义不受任何一种社会的或物质倾向的制约，只有当艺术彻底摆脱了实际功利的束缚，才能实现它真正的、绝对的价值。马列维奇记述道："1913 年，我竭尽全力使艺术从客观事物的重压之下解放出来 …… "[2] 于是，他尝试着用铅笔在白纸上画了一个黑色的正方形，仅此而已。1915 年，他的这件作品第一次在圣彼得堡展出。可以说，这个"黑色正方形"是至上主义的一份"宣言"，它直达抽象艺术的边界，至今无人能够超越。

我们来看一看马列维奇是怎样解释这件作品的："白底上的黑色方块，是抽象的感觉终于得到表达的第一种形式，黑色方块＝感觉，白底＝超出感觉之外的空寂。"也就是说，除了"感觉"之外，这个黑方块什么都不表示，而这种"感觉"不依赖于任何外在事物和内在思想观念。马列维奇写道：

"对于至上主义来说，客观世界中的一切视觉现象本身都是无意义的，只有感觉才是具有意义的，在此，它完全离开了激发它产生的环境。

……最精确的表现手段永远是那种最能充分地表达感觉的手段，这种表达手段无视事物司空见惯的表象。

……我所展出的根本不是什么"空空如也的方块"，而是一种抽象的感觉。

……客观现实本身对他来说是没有意义的，有意识的精神观念也是毫无价值的…… 感觉是决定因素…… 于是，艺术发展到了非客观物象表现——至上主义。"[3]

从以上表述中可以看到，马列维奇反复强调"感觉"是至上主义绘画中唯一真实的东西，其他什么都不存在。而他并没有对所谓"感觉"一词的含义做过明确的解释，他只是说，这种感觉的来源并不取决于客观的现实，而且无关乎"有意识的精神观念"。也就是说，这种感觉既不是对客观世界的直觉，也不是来自有意识的观念，它只是一种"潜意识或超意识的纯感觉（Pure Feeling）表现"，也许这就是让人感到困惑的原因。一般认为，"感觉"是认知的起点，如果离开了认知对象，离开"无意义的客观世界中的一切视觉现象"，所谓"感觉"将是一片空白。正如马列维奇自己所说："……客观事物的轮廓变得越来越淡，渐渐地消失，直到最后这个世界——我们所喜爱的每一件事物和我们所赖以生存的每一件事物——完全消失为止。已经没有貌似真实的东西，没有理想的形象——只有沙漠一片，仅此而已。"于是，黑色方块就是唯一的抽象存在——感觉，在感觉之外是空无。

马列维奇将"感觉"表述得如此玄奥，其核心就是强调艺术创造要超越客观事物、超越主观心智，从而达到一种纯粹的境界。因此他自诩："至

上主义重新恢复了纯艺术，纯艺术在时间的进程中被一堆‘物质的东西’弄得面目皆非……”马列维奇所说的“物质的东西”就是指一件艺术品中的客观物象，而这些物象掩盖了纯粹的感觉。例如：人们在欣赏一幅人物画时，更多地会想到人物的身份、表情以及画家的绘画技巧，或是在观看一幅历史画时，会联想到其中的情节或英雄故事。然而，人们所注意的这一切，与艺术本身是无关的。马列维奇写道：“艺术家一直都偏爱在他们的艺术作品中运用人的面孔，因为他们已经认定它是传递情感的最好媒介……至上主义摒弃了对人的面孔的描绘（和对一般自然物体的模仿），并且找到了表现直接感觉的新的符号（而不是使诸感觉的反映形象化），因为至上主义者既不进行观察也不进行触摸——他是凭感觉。”[4] 他还说：“据我所见，对批评家和公众来说，拉斐尔、鲁本斯和伦勃朗等人的绘画，似乎只是一个由无数‘事物’组合而成的混合体，这些‘事物’掩盖了他们绘画的真实价值——这些绘画之所以产生的那种感觉，客观再现的精湛技巧是唯一受到赞美的东西。”简单地说，他认为在拉斐尔、鲁本斯和伦勃朗的作品中所表现的那些“事物”—— 宗教故事、神话传说、生动的人物表情以及他们精湛的绘画技巧，都是艺术之外的东西，它们与纯粹的艺术并无关联。他还明白地表明：“艺术不再关心为国家和宗教服务，它也不再希望去描绘社会风俗史，它不愿和客观事物有任何关系，它相信它可以在没有‘事物’的情况下独立存在，作为自身而存在。”

为了说明艺术是永恒的，而依附于艺术中的“事物”只是功利的和暂时的，马列维奇以古代的寺庙和博物馆中的陈列品为例，指出：“一座古代的寺庙之所以美，不是因为它曾经做过某种社会秩序或与这种社会秩序有关联的宗教的保护伞，而是因为它的形式产生于一种作为造型关系的纯感觉…… 今天，在我们看来它具有永久的生命力，但就那种曾制约它的社会制度而言，它已经死了。”[5] 他还指出，那些陈列在博物馆中的物品，作为物件它们的功能和实用性已经消失殆尽，“而在美感方面给我们的深刻印象和它们在数千年之前完全相同”。他以此来说明，“事物”及其内容和功用会随着条件的变迁而失去意义，但纯粹的艺术和美却是永存的。

马列维奇的最终理想是，排除一切变动不羁的、功利的和外在于艺术的因素，创造出一种独立的艺术秩序，它不限于绘画，而是适合于更广泛的艺术形式。“这一新的艺术将成为一种新的建筑样式，它将要把这些形式从画面移至空间。无论是在绘画还是在建筑中，至上主义的要素都不受任何一种社会的或者物质倾向的制约…… 至上主义为创造性艺术开辟了很多新的可能的领域，因为通过摒弃所谓的‘实用考虑’，一种在画布上表现的造型感觉可以被带进空间。”[6] 可见，马列维奇的雄心就是要建立一种符合自律精神的、崭新的造型艺术秩序。

马列维奇在创作实践中不断地丰富几何抽象的表现形式，继《白底上的黑色方块》之后，他又创作了一些更加富于变化的几何抽象构图，如《至

上主义第 50 号》（图 6-3）。在这件作品中，出现了长短不一、角度各异的矩形和三角形，它们的排列变化使构图变得丰富了。另外，有两种因素显示出画面深层空间的幻觉效果：其一，几何形之间的重叠交叉造成了明显的前后位置关系，四个红色的长方形突现在画面的最前方。其二，利用颜色自身的积极或消极效果造成构图上的空间深度。红色、黄色向前，黑色处于中间的位置，蓝色远远地飘浮在空中，而白色作为背景如同广袤无垠的宇宙。

《至上主义构图：白上白》（图 6-4）是继黑色正方形之后，马列维奇创作的另一件比较极端的抽象绘画。他在一个白色的底子上画出一个倾斜的白色正方形，它们之间仅靠微弱的明度变化区分开来。较之《白底上的黑色方块》，这幅《白上白》在形式上并不那么的绝对了，明度上的微弱对比，正方形的倾斜变化，为画面增添了几分柔和的色调和动感。

为了研究至上主义理论在空间设计上的表现形式，马列维奇还尝试创作了一系列立体的几何模型。他试图通过这种研究来解决立体造型的三度关系问题。

马列维奇的艺术实践和他的至上主义观念，为现代艺术和设计做出了重要的理论贡献，甚至在 20 世纪后期出现的极少主义艺术，也没有超出他的预想。

图 6–3 《至上主义第 50 号》马列维奇 1917 油画 97cm × 66cm

图 6–4 《至上主义构图：白上白》马列维奇 1918 油画 79.4cm × 79.4cm

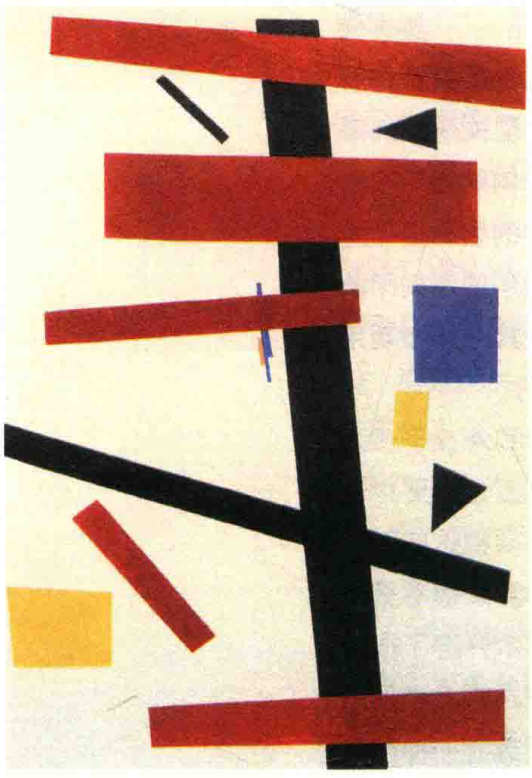


图6–3

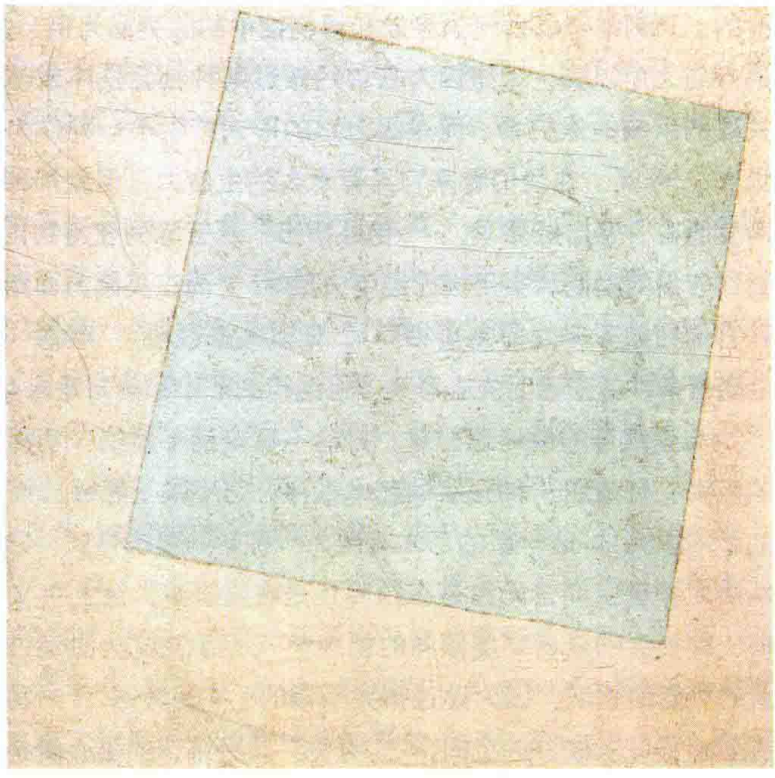


图6–4

构成主义（Constructivism）

构成主义是一种空间形式的抽象艺术，它与至上主义相颉颃是 20 世纪早期俄国最重要的两个先锋艺术流派。有人认为构成艺术是一种雕塑形式，但实际上，构成主义艺术在造型理念、外在形态乃至创作手段上，都与传统的雕塑概念完全不同。严格地讲，它是艺术史上从未有过的一种全新的艺术形式。

早期的俄国构成主义艺术家主要有塔特林、罗德琴科、佩夫斯奈和加博等人。他们当中多数人早年都曾到过德、法等国家访问或学习。塔特林在 1913 年访问过巴黎和柏林，佩夫斯奈曾生活在巴黎，加博在慕尼黑学习医学、工程学和艺术史。因此，他们都十分了解当时欧洲发生的各种试验性的艺术运动，这种阅历和经验是他们日后在俄国发起构成主义运动的重要基础。

构成主义艺术是立体主义在空间造型中的延伸，加博曾经说："构成主义观念的直接源泉是立体主义"。他们从立体主义那里认识到，对于艺术来说，再现外部世界和客观物体并不重要，只有形式和结构才是有意义的。

概括起来说，构成主义艺术具有以下几方面的特征：

首先，他们认为物质不是雕塑艺术的唯一材料，"空间"也是造型创作的重要元素，强调空间在造型艺术中的作用，就等于扩展了传统雕塑的维度。由此，构成主义者就打破了雕塑作为一种体量艺术的基础。这个主张是构成主义最重要的观念，在这种空间艺术概念的主导下，他们突破了传统雕塑只作为某种体量形式存在的事实，通过组合、拼装、构建等手段，创造出一种全新的空间造型艺术。在构成主义的作品中，物质体现了它的坚实性，而空间则使它获得了延展性。

其次，构成主义艺术打破了传统雕塑材料的同一性。他们使用各种综合材料进行创作，在他们看来，适合制作构成艺术的材料是无限的。由于构成艺术不拒绝任何异质的材料，因而使他们的作品看上去令人耳目一新。这也正是当初博乔尼在《未来主义雕塑技巧宣言》中所主张的。

另外，构成主义艺术将某种真实的运动引入作品当中，使"时间"介入了造型艺术。在传统雕塑里，艺术家只是以虚拟的手法表现运动的效果，如利用人物的姿态、飘扬的衣纹和展开的双翼来表现"胜利女神"飞扬的动感。而构成主义却不拒绝在作品中体现真实的运动，他们可以利用风力使作品转动起来，甚至给作品装上电动机。

构成主义的另一个重要特征就是它的抽象性。在他们的早期创作中还可以看到作品的主题，如加博于 1915 年用纸板制作的《第一个构成头像》等。其后，构成主义的艺术基本上都是抽象的，这与他们接受了马列维奇的至上主义观点有关。只有当艺术彻底摆脱了客观物象和主题性的束缚，才能

使创造力得到进一步的解放从而达到更加自由的境界。瑙姆·加博曾说："真实只有一个 —— 存在。"

塔特林（Vladimir Tatline，1895—1956）
罗德琴科（Alexander Rodtchenko，1891—1956）

弗拉基米尔·塔特林是构成主义的奠基者，早年曾就读于莫斯科绘画、雕塑和建筑学院。1913 年，他访问了巴黎并且参观了毕加索的工作室。立体主义的绘画和拼贴艺术给他带来了极大的触动，尤其是毕加索采用各种材料制作的雕塑启发了他的创作灵感。回到俄国后，他放弃了绘画，开始进行立体的造型创作试验。他的第一批"浮雕"作品是采用多种材料综合构成的，这是最早的构成主义作品。

《综合体——角落里的浮雕》（图 6-5）创作于 1915 年，塔特林用木头、铝片和金属丝等材料制作了这件浮雕。其实，用"浮雕"的概念来说明这件作品是勉强的，准确地说，它就是一件"构成"作品，是用各种材料组合、拼接而成的一个造型。它是抽象的，没有任何主题和象征含义，它的意义只在于自身的形式。不同材质的对比效果、结构的随意性和有趣的悬挂方式，这一切都使作品呈现出一种有机的活力。同时，它也显示了构成主义对材料、技术和工艺的青睐与重视。

塔特林最重要的工程设计是《第三国际纪念碑》（图 6-6），这是一个雄心勃勃的计划，一个乌托邦式的构想。他于 1919 年设计制作了纪念碑的模型，在这个方案里，整个建筑拟用钢铁和玻璃制造，总高度接近 400m，比埃菲尔铁塔还要高出近百米，而且它可以按照设定的周期自动旋转。建筑内部含有各种功能性的场所。塔特林的理想是建造一个融绘画、雕塑、建筑和工艺技术于一体的伟大建筑，他想通过实现这样的工程来象征 20 世纪科学技术的力量。只可惜，这个宏伟的蓝图在"十月革命"后百废待兴的俄国是不可能实现的。

图 6–5 《综合体——角落里的浮雕》塔特林 1915

图 6–6 《第三国际纪念碑》塔特林 1919–1920

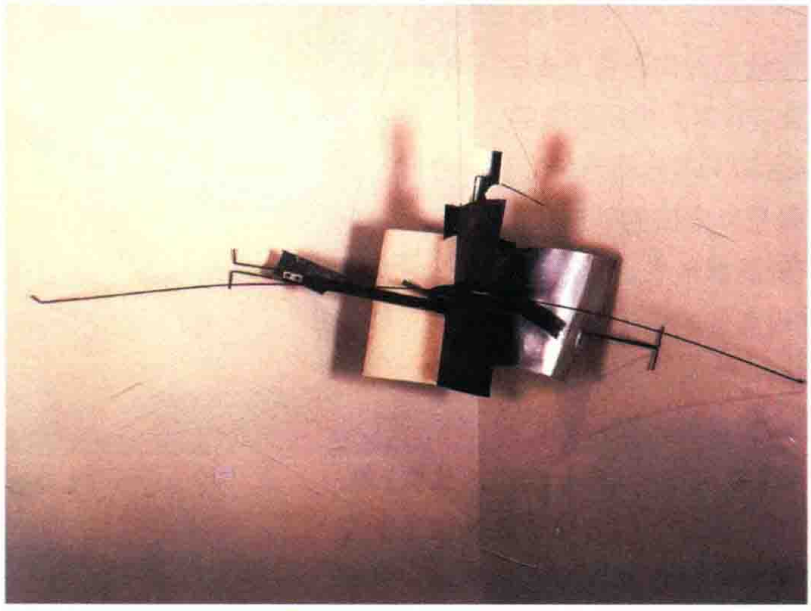


图6–5



图6–6

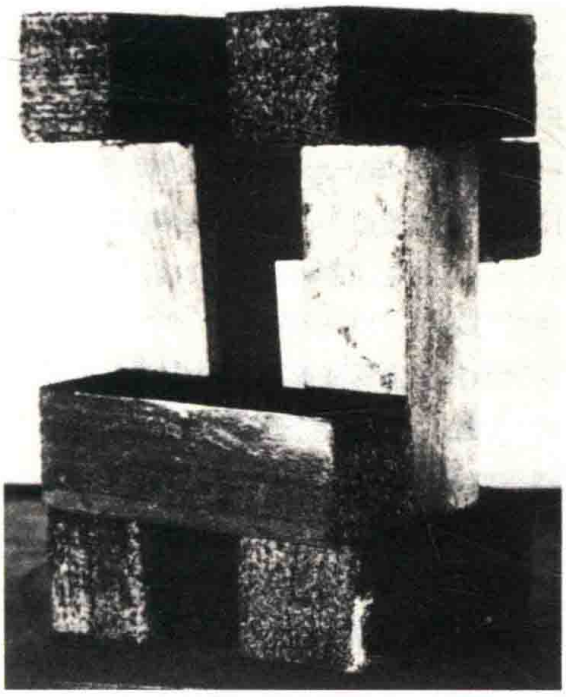


图6–7

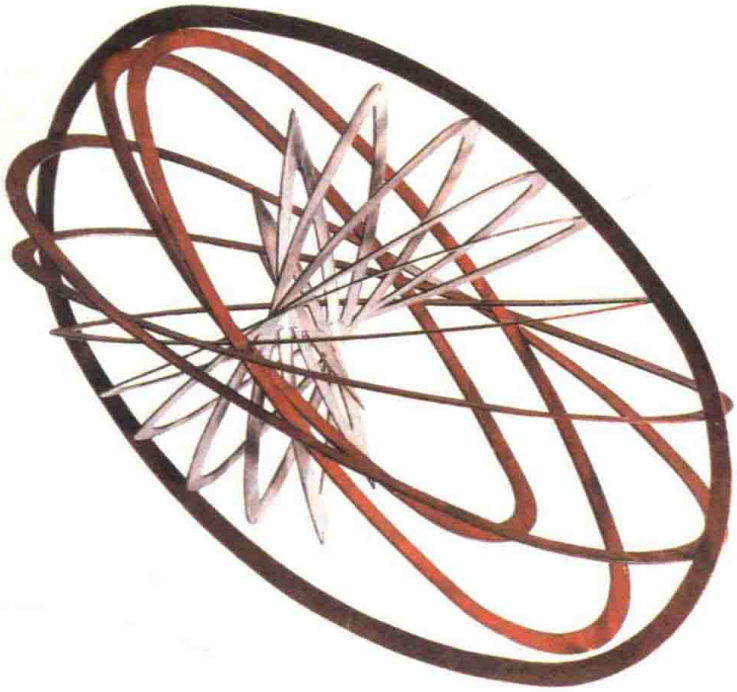


图6–8

图 6–7　《距离的构成》罗德琴科　1920

图 6–8　《悬吊的构成》罗德琴科　1920　胶合板　61cm × 83.7cm × 47cm

亚历山大·罗德琴科曾经是至上主义的响应者。一段时期内，他曾借用直尺和圆规创作几何形绘画，甚至还创作了“黑上黑”系列画来回应马列维奇的作品《白上白》。后来，他与塔特林一道工作，进行构成主义的研究。

罗德琴科的立体构成作品无论是在材料的选择还是形式的构建上，都显示出了大胆的构思和巧妙的设计。他曾利用一些矩形木块，垒起一个独立的造型（图 6-7）——以垂直和水平的组合预示了一种极简的结构方式；他还制作过一个由多重圆环交叉构成的悬挂作品——《悬吊的构成》(图 6-8)。这是第一个将真实的运动引入造型的作品——在气流的作用下，圆环可以缓缓地转动。它的意义是重大的，从立体主义将“拼贴”带入绘画，到构成主义者真的让作品“运动”起来，造型艺术的维度就再也没有什么局限了。今日的造型艺术将声、光、电，甚至化学反应和生物变化都用上了也不足为奇，因为它们只体现了一种想象力的延展而没有什么本质意义上的创造。

1920 年以后，罗德琴科从事了大量的实用美术设计，如书籍装帧、插图、宣传招贴、家具、服装、舞台美术、展览会设计等。在后来的日子里，他把主要精力投入到了对摄影的研究与创作上。

罗德琴科是俄国革命的支持者，他和塔特林主张艺术应服务于社会需要。关于这一点，他们与形式主义艺术家马列维奇、佩夫斯奈与加博等人存在着严重的分歧。

佩夫斯奈（Antoine Pevsner，1886–1962）
加博（Naum Gabo，1890–1977）

安托万·佩夫斯奈与加博是同胞兄弟，他们是构成主义的重要艺术家和传播者。

佩夫斯奈早年在基辅美术学校学习绘画、雕刻和建筑。1911~1915 年间，他曾两度在巴黎生活，期间结识了他的俄国同乡——立体派雕塑家阿基本科（Alexander Archipenko）和侨居巴黎的意大利艺术家莫迪格里阿尼（Amedeo Modigliani），并受到他们的影响。1915~1917 年，为了躲避战争，佩夫斯奈和加博旅居奥斯陆。1917 年俄国革命后，他们二人回到俄罗斯。在马列维奇和塔特林的影响下，佩夫斯奈接受了至上主义和构成主义的观点，并从事抽象艺术的研究和创作。1923 年前往柏林，后来定居法国。

佩夫斯奈的构成作品具有一种深思熟虑的形式美感。作品《空间结构》（图 6-9）是利用青铜和水晶玻璃制作成的，不同形状的构件通过几根金属线连接起一个整体造型，在这个造型中，实体与空间发挥着同等重要的作用，线与面、实与虚、直线与弧线，形成了多重的和谐变化。水晶玻璃的轻盈透明，形成了与厚重金属的质感对比，同时扩展了空间的层次，空间作为造型元素，在这里得到了切实的体现。这件作品不仅形式完美，而且也体现了艺术家对于材料、技术与工艺的赞美和憧憬。

瑙姆·加博曾于 1910~1914 年间在慕尼黑攻读医学、自然科学和工程学，同时还学习了海因里希·沃尔夫林的艺术史课程，由此而激发了他对艺术的热情。当然，他的兄长——职业艺术家佩夫斯奈也给予了他很大的影响。1914 年，他与佩夫斯奈居住在挪威，此时，加博开始进行造型创作的尝试。他用纸板或金属片制作了一系列的人物构成习作（图 6-10、图 6-11），这些作品看上去明显受到了立体主义的影响，其风格就如同是立体主义绘画在三度造型上的延伸。如果可以将这些作品称作“雕塑”的话，那么，它们的特别之处就在于将雕塑的体量形式转变为线条与块面的组合。在这种组合关系中，空间与实体共同构成了完整的造型，这是加博将空间作为造型元素的初步尝试。

1917 年，加博与佩夫斯奈一起回到了俄国，并结识了康定斯基、马列维奇和塔特林等人，受至上主义和构成主义的影响，他的艺术开始趋于抽象。

图 6–9 《空间结构》佩夫斯奈 1923 金属 水晶玻璃 64cm

图 6–10 《头像构成 2 号》加博 1916 镀锌铁 45cm

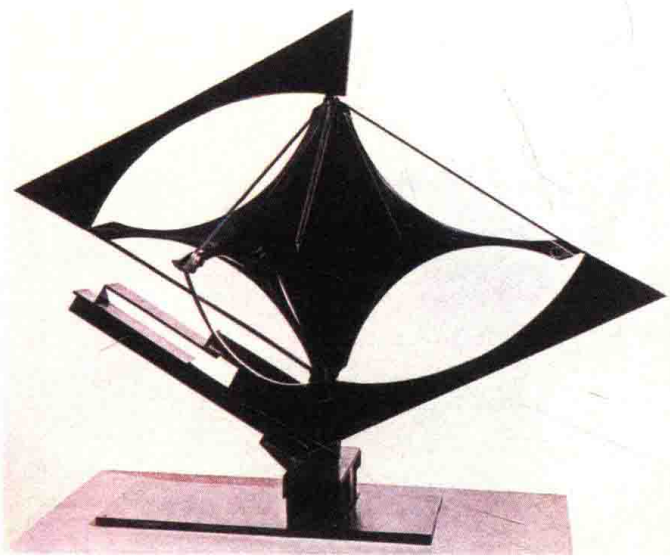


图6–9



图6–10

然而，由于思想上的分歧，导致了他与塔特林和罗德琴科等人的对立。分歧的焦点在于：塔特林和罗德琴科主张艺术应服务于革命事业和生产建设，而加博和佩夫斯奈则坚持艺术的纯粹性，反对艺术中的实用主义观点。为此他们于 1920 年发表了一篇《现实主义的宣言》(Realistic Manifesto)。

宣言由加博起草，其主旨是：提倡创造一种绝对的艺术，它不模仿自然，它的存在本身就是现实，如其所言："构建我们的艺术如同宇宙的创立"，而且特别强调了这种新生艺术的现实性就表现为空间与时间的形式。

宣言中提到，要坚决否定"千年来在艺术上将静态的韵律作为造型和绘画艺术唯一元素的这个幻觉"，强调"以空间和时间的形式实现我们对这世界的感觉，是我们绘画和造型艺术的唯一目标…… 一种新的元素——运动和节奏——是我们对真实时间感觉的基本形式"。[7] 因此，时间和运动就成为他们艺术创作的主要追求：

这篇宣言是现代艺术史上的重要文献，它不仅陈述了构成主义的艺术观点，而且原则性地阐述了抽象艺术的基本特质和创作原理。

加博于 1920 年创作了《运动的构成》，又称《站立的浪》(Standing Wave)（图 6-12），是用一根金属棒和电动机装配完成的，当电动机开启时，作品便产生振荡。加博说："理论上是没有什么东西可以阻止在绘画或雕塑中运用时间元素的，也就是说，真正的移动。"看来，加博就是这样轻而易

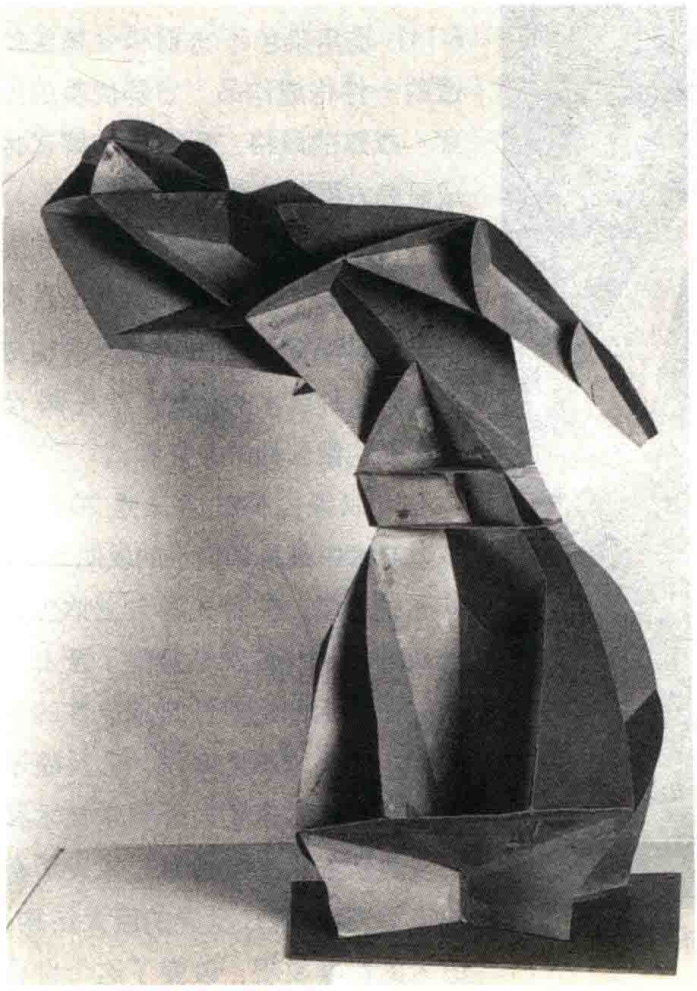


图6–11

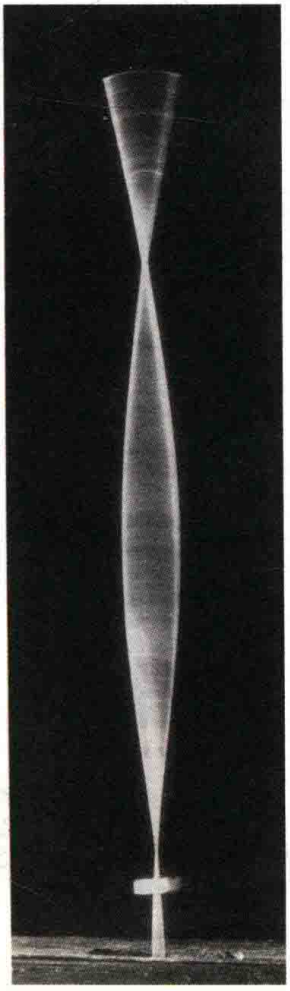


图6–12

图 6–11　《躯体构成模型》加博　1917

图 6–12　《运动的构成》(《站立的浪》) 加博　1920　金属棒和电动机　61.5cm

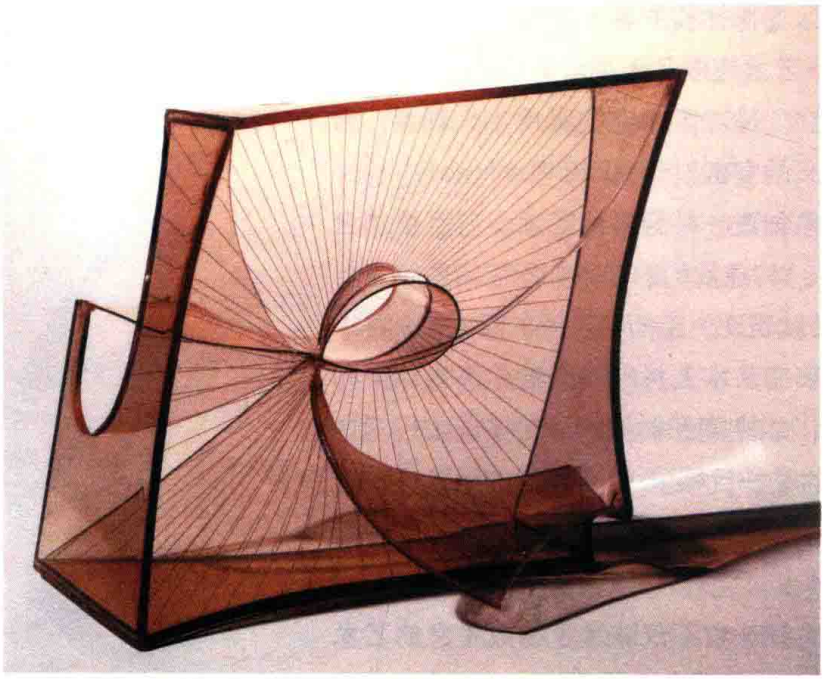


图 6–13 《空间里的构成：晶体》加博 1937 有机玻璃 22.9cm

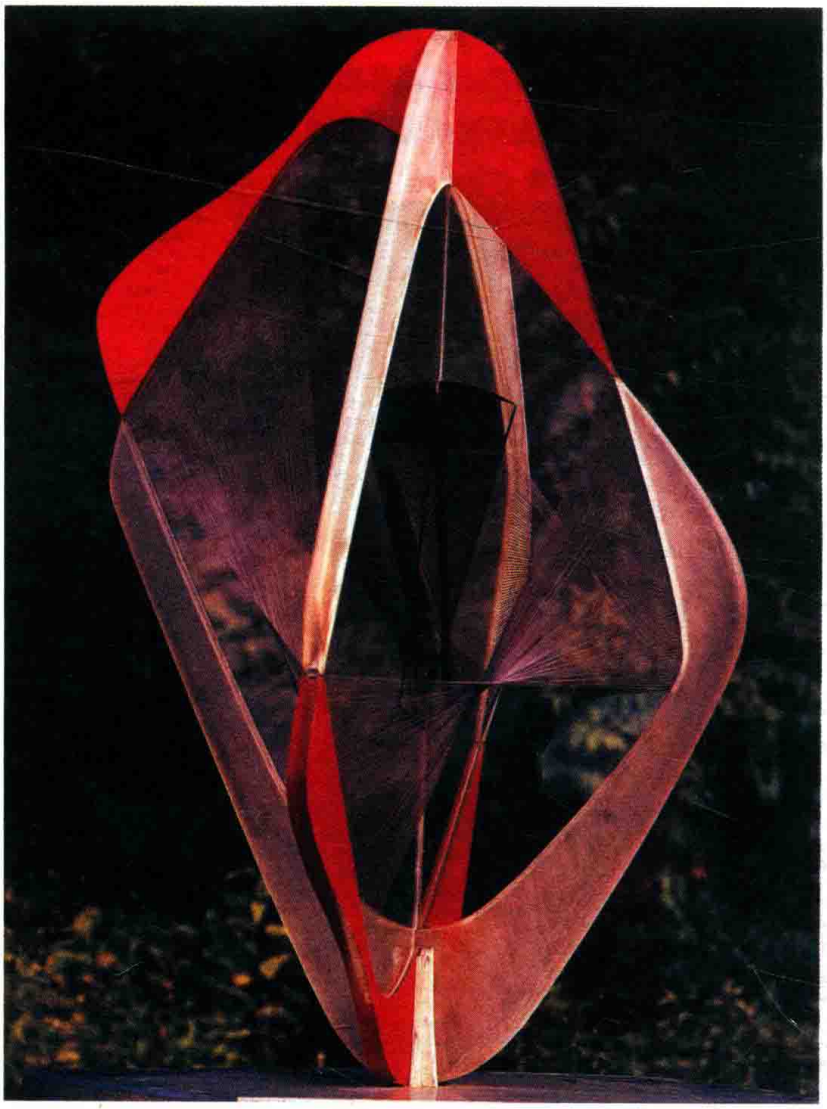


图 6–14 《空间里的线性结构 3 号》加博 1957–1958 有机玻璃、不锈钢、钢丝，152cm

举地在"雕塑"中实现了真实的运动。然而，这却是对千百年来雕塑概念的突破。在现代艺术的发展过程中，类似这样的革新与突破使得艺术的边界变得越来越模糊了。如此看来，风车为什么不是"雕塑"呢？

加博于 1922 年离开俄国来到柏林，1928 年曾在包豪斯任教。在 20 世纪 30 年代，他曾先后旅居巴黎、伦敦等地，1946 年定居美国。

作品《空间里的构成：晶体》（图 6-13），是一件晶莹雅致的作品。加博利用有机玻璃构建起一个基础的几何框架，辐条式的线段连接起中心与边框之间的空间。材料的光洁质感和透明性削弱了物体的重量感，中心造型的曲线与其他部分的直线对比，形成一种优雅的节奏关系。

《空间里的线性结构 3 号》（图 6-14）是用染色不锈钢和金属丝制造的一件构成作品，它那优美的形式、成熟的风格，反映出加博在构成研究方面所获得的辉煌成就。

时至今日，我们经常可以在美术馆、城市广场、海滨、建筑景观以及各种场所看到形式各异的构成作品，这种艺术的创始人就是 20 世纪早期的俄国构成主义者。

可以说，构成主义是 20 世纪造型艺术中最具创造性的发明之一。从形式上看，它首先源自立体主义绘画的影响，其次是接受了至上主义关于艺术的绝对性与抽象性的主张。从文化思想上来说，它反映了特定时代艺术家们对于科学技术和机械美学的肯定与追求。佩夫斯奈曾经写道："现代世界的巨大结构、惊人的科学发现，改变了这个世界

的面貌，而艺术家则在宣告新的概念和形式。艺术和感情不得不进行一次革命——这将发现一个新的、没有勘查过的世界。于是我们，加博和我，走上了一条通往新的研究的道路，其指导思想是试图创造一种造型艺术的综合：绘画、雕塑和建筑……"[8]

构成主义主张实现"一切造型艺术的综合"，这也是 20 世纪许多艺术家和建筑师的理想，如荷兰的风格派、建筑师格罗皮乌斯（Walter Gropius）以及他所领导的包豪斯等。事实上，他们的主张对 20 世纪的艺术和设计产生了极其重要的影响。

注释

[1]（美）H · G · 布洛克 . 现代艺术哲学 . 滕守尧译 . 四川人民出版社，1998：14.
[2] 常宁生 . 至上主义 . 现代艺术大师论艺术 . 中国人民大学出版社，2003：152.
[3] 同上书 P151.
[4] 同上书 P159.
[5] 同上书 P155.
[6] 同上书 P160—161.
[7] Herschel Chipp. 现实主义宣言 . 欧美现代艺术理论 2. 余珊珊译 . 吉林美术出版社，2000：194，196.
[8]（英）赫伯特 · 里德 . 现代绘画简史 . 刘萍君译 . 上海人民美术出版社，1979：121.

第7章 新造型世界

风格派（De Stijl）

风格派，1917年创立于阿姆斯特丹，是荷兰艺术领域的一个纯粹主义运动。它涉及画家、雕塑家、设计家和建筑师等，绘画方面的核心人物是蒙德里安和泰奥·凡·杜斯伯格（Theo Van Doesburg）。"风格派"之名来自于凡·杜斯伯格于1917~1931年创办的《风格》杂志，艺术家们通过这个期刊传播他们的作品和思想。

风格派基本上是一个美学运动，目的是创造一种普遍的形式语言，这种形式语言是建立在揭示客观世界的内在规律基础之上的，因此，它必须是客观的、不受任何主观意图以及个性滋扰的、纯粹的造型。风格派艺术家们相信，宇宙间存在着一种普遍的和谐，这种和谐不仅深置于物理世界中，而且存在于人类的精神领域。艺术家的责任是要用纯粹的造型理念和艺术实践，建立一个全新的和谐世界。那么，什么样的形式最能够体现他们的理想呢？风格派认定的形式首先是抽象的，因为任何再现性的艺术都只能说明事物的表象，只有抽象形式才能够揭示事物普遍的内在规律性。以康定斯基为代表的抽象表现艺术显然不符合风格派的理念，因为它带有太多的情感因素。风格派鼓吹"传统绝对地贬值…… 要揭露抒情和感情的整个骗局"[1]，他们认为，艺术应该成为一种如同数学一样，能够精确地表达宇宙基本特征的直觉手段。因此，他们追求形式上的纯洁性、必然性和规律性，甚至规定：只能通过直线、矩形和有限的原色来实现他们的造型主张。总体来说，他们试图创立一种像世界语一样的"世界通用造型语言"以适用

于所有的艺术。

风格派最重要的思想就是强调艺术家合作的概念。他们试图在艺术家与社会之间建立起一种新型的关系，他们希望联合起画家、雕塑家、设计家、建筑师以及印刷出版等所有艺术领域的人，共同建设一个和谐的、乌托邦式的新造型世界。实际上，强调各门艺术联合协作也是至上主义、构成主义曾经提倡的，而且几何抽象艺术也是马列维奇等俄国艺术家们所实践过的，但是由于第一次世界大战阻断了欧洲各国政治、文化上的交往，因此，荷兰的艺术家们未必了解 1913~1917 年间俄国人在抽象艺术上的探索。

风格派在理论和实践上的一致性给人留下了深刻的印象，它的对立面是一切倾向于自然主义、浪漫主义和表现主义的艺术。风格派的意图是在客观性原则下，建立起一种具有普世价值的新造型观念。虽然他们的愿望是不切实际的，因为艺术没有规定世界的能力，但是风格派的艺术观念却是新颖的、具有活力的，尤其是他们的代表人物——画家蒙德里安，他的伟大思想和作品，在 20 世纪现代艺术史上占有重要的地位。

蒙德里安（Piet Mondrian，1872–1944）

在 20 世纪现代艺术史上，没有哪个画家在抽象艺术的纯粹性与一贯性上能够比得上荷兰艺术家皮埃特·蒙德里安。

蒙德里安早年在阿姆斯特丹学习美术，1904 年之前，他的绘画基本上保持着一种传统的自然主义风格，题材多以风景画为主（图 7-1）。1907 年以后，他似乎更多地受到了欧洲各种新兴艺术运动的影响，开始进行多种风格的尝试。创作于 1908 年的《朝阳下的风车》和《红树》（图 7-2、图 7-3）就分别带有新印象派和野兽派的色彩风格。其后，蒙德里安的绘画曾一度倾向于象征主义，注重表现事物的内在本质，这与他开始信奉通神论有关。

图 7–1　《孤独的房子》蒙德里安　1898–1900

图 7–2　《朝阳下的风车》蒙德里安　1908

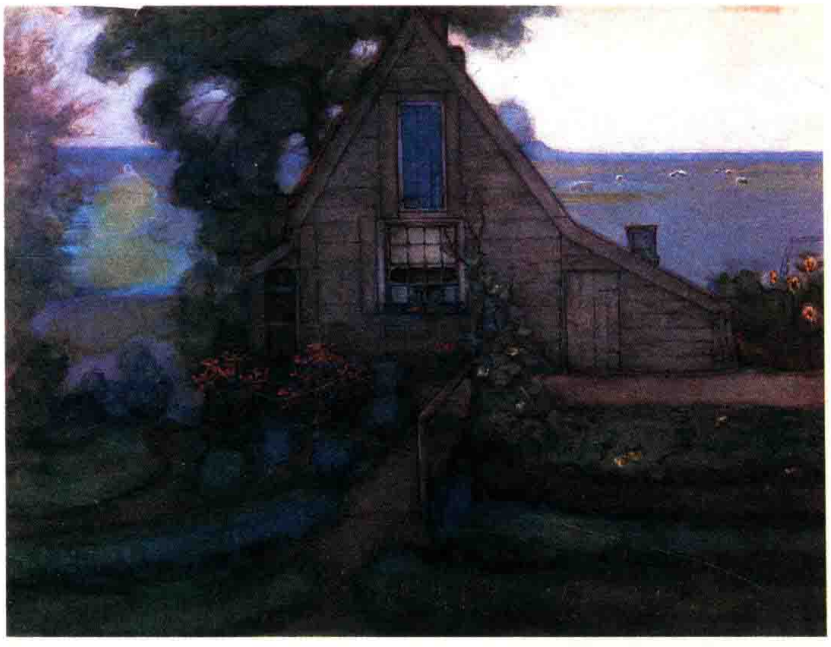


图7–1



图7–2



图 7–3 《红树》蒙德里安 1908



图 7–4 《静物与姜罐 I》蒙德里安 1911



图 7–5 《静物与姜罐 II》蒙德里安 1912

1911 年 10 月，毕加索和勃拉克的绘画在阿姆斯特丹展出，这个展览给蒙德里安带来了极大的触动，几个月后，他来到了巴黎，直到 1914 年才回到荷兰。毫无疑问，立体主义是蒙德里安走向个人艺术成熟之路的起点。

在立体主义的启发下，蒙德里安很快就创作了两幅构图相仿的油画——《静物与姜罐》（图 7-4、图 7-5），这两幅作品是在几个月内相继完成的。第一幅作品依稀表现出作者对塞尚的崇敬，画面仍保持着三度透视空间和清晰的物体轮廓。第二幅作品则明显地采用了分析立体主义的空间形式，所有的内容都被压缩到一个平面上，除了罐子之外，其他的物体都被简化为基本的线条和几何形了，而且色彩也削减到了最低的限度。

第一次世界大战爆发，蒙德里安回到荷兰，在此期间，他的艺术逐渐地走向成熟。1913 年以后他就走出了立体主义的局限，创作出了一种基于几何形构成的抽象绘画。他认为，立体主义没有按照自己的逻辑走到形式上的抽象，"立体派在本质上仍然是自然主义的"，而纯造型艺术"就在于从本质上变成抽象的，而不是自然主义的。"[2]

蒙德里安认为：人们通过知觉了解世界上所有的事物，但是知觉本身并不能透彻地认识事物的本质，只有经过理性的研究，深思熟虑的思考，才能探求事物的本质。他非常赞赏当时荷兰的新柏拉图主义哲学家、神秘主义者——M·H·J·苏恩梅克尔（Schoenmaekers）的学说。1915 年，苏恩梅克尔撰写了一篇文章《世界的新形象》，文中写道："有两个基本和绝对的极构架着我们的星球：一方面是具有横向力的轨道，即地球围绕太阳运动的轨道；另一方面是从太阳中心发出的光线的垂直空

间运动走向。…… 三种基本颜色是黄色、蓝色和红色，除此之外，别无他色[3]。”也许是受到了上述观点的启示，蒙德里安开始用水平线与垂直线来构造他的抽象艺术。

作品《构成 10 黑与白》（图 7-6）表现了蒙德里安对大海的感受。诸多的十字形和水平线形成一种振荡的视觉效果，好似海水在阳光下闪烁，又如天空布满繁星。

1917 年，凡·杜斯伯格等人创办了杂志《风格》，并在“风格派”的名义下聚集起一些观点相同的艺术家。蒙德里安在该刊上发表了他的第一篇理论性文章《绘画中的新造型主义》（Neo–Plasticism in Painting）。他强调，具象派的（Representational）艺术只能描绘事物的外表而不能表现事物的本质。“新造型主义”将创造一种具有普遍价值的造型语言，清除一切与艺术无关的因素，用更纯粹、清晰的形式来表达宇宙间深层的统一与和谐。

1920 年，蒙德里安在苏恩梅克尔的影响下创作了一幅几何抽象作品《构成 A》（图 7-7）。在这件作品中，基本的构成要素就是水平线与垂直线以及矩形的组合，色彩只采用红、黄、蓝三种原色，再加上非色彩系列的黑、白和灰色。这幅作品标志着蒙德里安的艺术风格进入了成熟的时期。不久，他又创作了另一件重要作品《黑、红、灰、黄和蓝色的构成》（图 7-8），蒙德里安在画的背面写上了“绘画一号”几个字，可见他本人对这幅画非常

图 7–6　《构成 10 黑与白》蒙德里安 1915

图 7–7　《构成 A》蒙德里安 1920

图 7–8　《黑、红、灰、黄和蓝色的构成》蒙德里安 1921

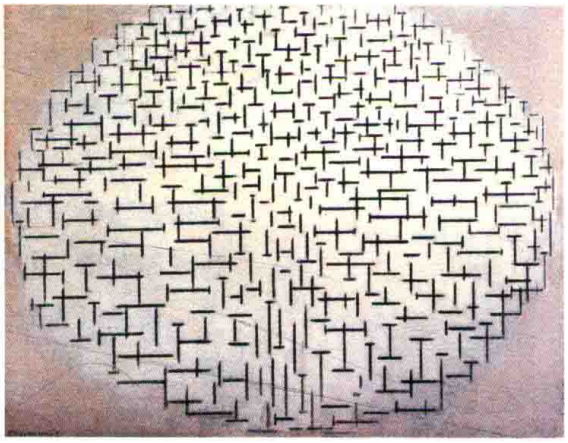


图7–6

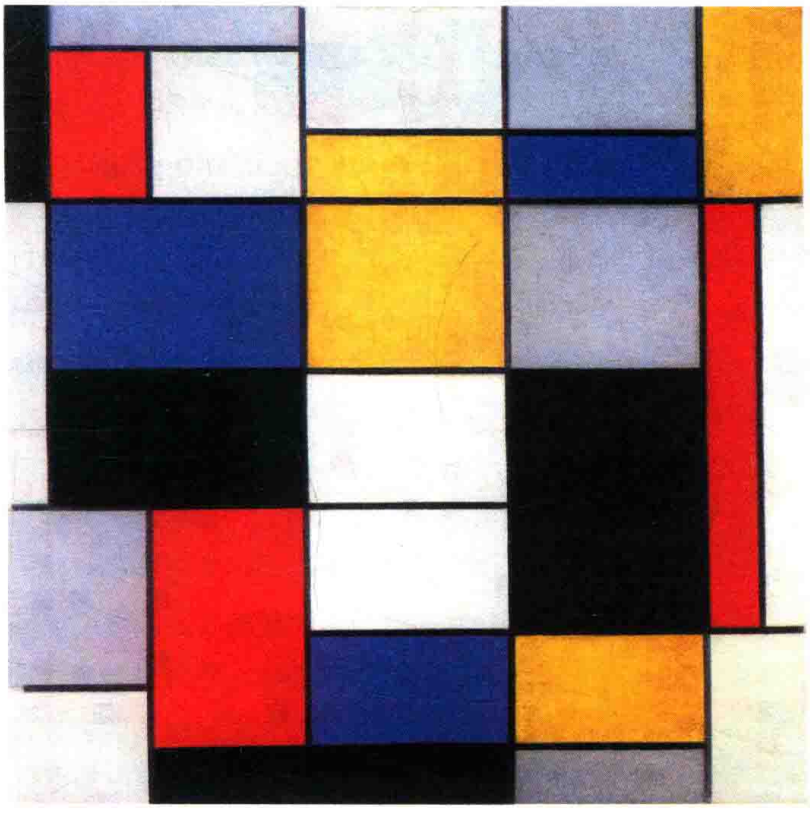


图7–7

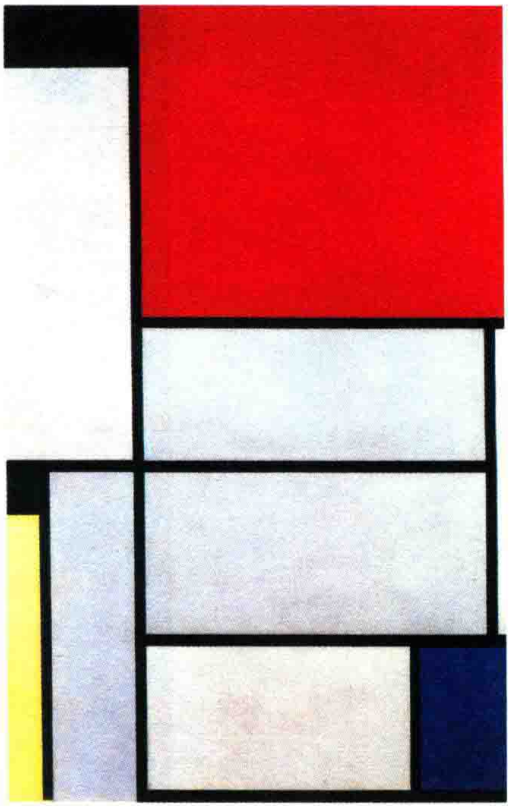


图7–8

看重，他认为这件作品完美地实现了一种美学理想，即艺术创作要根本地实现最初级的形式——线与面、色彩与非色彩之间的基本构成形式。在这幅画中，红、黄、蓝每种原色在构图里只出现一次，这样就使各种元素达到了最简洁的程度，因此也就更加纯粹。

在 20 世纪 20 ～ 30 年代里，蒙德里安基本上就是遵循上述风格从事创作的。1925 年，蒙德里安与风格派产生了分歧，原因是，凡·杜斯伯格坚持将斜线引入绘画结构，并给这种新的形式冠以“基本要素主义”（Elementarism）的名称，而蒙德里安则坚决反对这样的主张和做法，认为这样做违背了风格派的原则和初衷，于是，他终止了与风格派的合作。

伴随着多次的个人作品展览和巨大的艺术成就，蒙德里安声名远扬。他继续撰文阐明新造型主义的观点，曾先后发表了《艺术与生活》（1931）、《造型艺术与纯造型艺术》（1937）等具有广泛影响力的文章。

为了躲避战争的威胁，蒙德里安于 1940 年离开欧洲来到纽约。他喜欢纽约繁华的城市风光和自由的生活环境，鳞次栉比的高楼、灯火辉煌的夜晚和激动人心的爵士乐，几乎就是他理想中的城市景观。此时，他的绘画风格有了明显的改观，简约的矩形组合被诸多的小方块所取代，黑色的分割线不见了，色彩成为画面中的优势因素。

作品《百老汇爵士乐》（图 7-9）创作于 1942~1943 年间，蒙德里安用

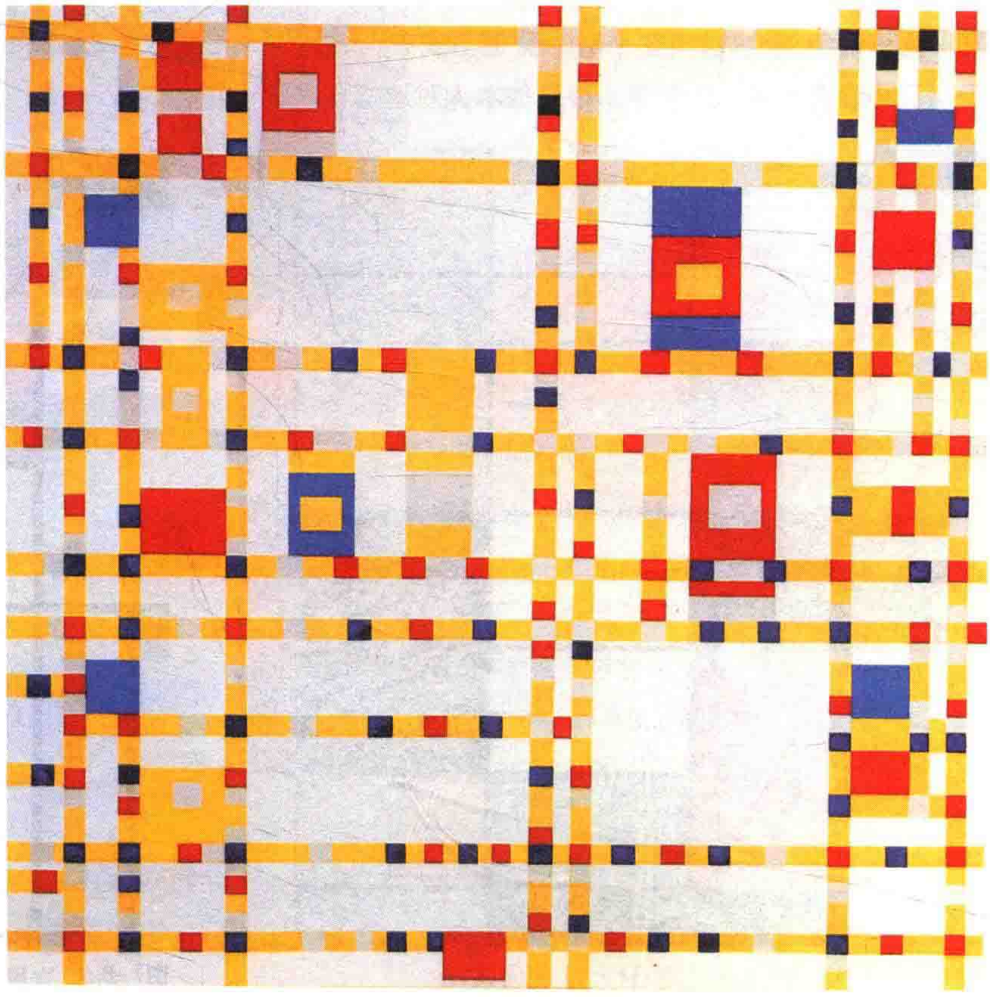


图 7–9 《百老汇爵士乐》
蒙德里安 1942–1943

他独有的构图方式生动地刻画了都市的繁华景象。依旧是他那标志性的水平线与垂直线的构成，依旧是红、黄、蓝三种原色，在这里却失去了往日的严谨和庄重，代之以更多的自由与欢乐。那些纵横交织的线条和活泼跳跃的色彩恰似繁忙的都市街道，又如摩天大楼的夜色灯光。蒙德里安用形式和色彩创造了一种激动人心的视觉旋律和色彩交响。

蒙德里安对艺术怀有一颗虔诚的心，但他不是为艺术而艺术，而是抱有一种社会理想。他认为，艺术家的职责是用自己的创造去参与和改造我们未来的生活，新造型主义艺术“肯定会在我们中间创造出一种深沉的人性和丰富的美。”

包豪斯（Bauhaus）

“包豪斯”是现代建筑大师瓦尔特·格罗皮乌斯（Walter Gropius，1883–1969）于 1919 年在德国魏玛创办的一所艺术学校。它的基本办学宗旨包括以下方面：

首先，包豪斯强调要联合绘画、雕塑、建筑等各个艺术门类共同创造。他们的一切技艺将在新作品的创造过程中结合在一起，而“一切创造活动的终极目标就是建筑”。

其次，强调“艺术家与工匠之间并没有什么本质上的不同……艺术家就是高级的工匠”。肯定艺术家与工匠的劳动创造具有同等重要的价值和意义。

另外，提倡与工业界以及社会各界的沟通协作，这样做不仅仅是出于一种信念，而且也是一种实实在在的财富创造。学生们通过与外部世界的接触，可以更多地了解社会的真实需要和现实生活。

包豪斯是由原先的魏玛美术学院和工艺美术学校合并而成的一所艺术学校，格罗皮乌斯是首任校长，他为这所新的学校取名为“国立包豪斯”（The State Bauhaus），德语“Bau”是建筑、建设之意，“Haus”是房屋的意思。格罗皮乌斯试图使这所学校成为一个广纳各类艺术人才、为了一个新的目标而共同创造的建设者之家。

包豪斯从一开始就面临着诸多的困难与压力，这种困境来自于政治、经济、学术等方方面面。在政治上，它始终受到社会右翼政治势力以及国家主义者的攻击，以至于在纳粹政权的打击下于 1933 年被迫关闭。在经济上，包豪斯经常因为办学经费不足而陷于困境，因此，学校的管理者不得不为学校的生存而想方设法争取一些经济收入，包括与企业界的沟通与合作。在学校内部，学术分歧与争端不断，主要是表现主义与构成主义、形式主义与功能主义之间在办学理念上的矛盾冲突。或许，正是在这种困境与矛盾冲突的环境中，使得包豪斯在不断迎接各种挑战的过程中，走完了一条充满苦涩但却成就颇丰的道路。

从时间上说，包豪斯历经了三个阶段。首先是在魏玛的时期：从 1919 年到 1925 年，这段时间是包豪斯的初创期。后来，由于右翼政治势力把持了魏玛市政府，他们撤销了从前对包豪斯的经济资助，迫使包豪斯于 1925 年迁往德绍。正是在德绍的这段时间，包豪斯达到了它最成熟和最具思想及教学成果的阶段。但是，结局比在魏玛时的情况更糟糕，1932 年，当纳粹势力控制了地方议会之后，立刻就封闭了包豪斯的校门。出于无奈，时任包豪斯校长的密斯·凡·德·罗（Ludwig Mies Van der Rohe，1886—1969）将学校迁到柏林。不久，该校在纳粹的打压下被彻底关闭了，1933 年 8 月，密斯宣布解散包豪斯。

为什么纳粹如此仇视包豪斯呢？他们认为：包豪斯借助于建筑和设计的手段宣扬一种国际主义的价值观，而这种价值观是与国家主义的宗旨相违背的，因此是反德国的。实际上，在纳粹分子于 1933 年全面掌握了国家政权后，在文化方面，对当时国内的一切现代艺术都采取了打击的政策，无论是表现主义艺术还是包豪斯，都被看作是一种“颓废的”思想文化，是国家主义的异端而必须予以清除。

回顾包豪斯的初创时期，格罗皮乌斯首先从改革艺术教育着手，本着“一切创造活动的终极目标就是建筑”的理想，实施了一套基础理论教学与实践能力培养相结合的教育举措。一方面，聘请有一定声望和经验的艺术家讲授基础理论课程，另一方面，尽其所能地陆续建立起若干个供学生们从事工艺实践的专门车间，如印刷车间、纺织车间、家具车间、金属车间、制柜车间和陶艺车间等。每门工艺技术都有熟练的工匠负责指导，在包豪斯，工艺师与画家的地位是平等的。格罗皮乌斯的理想办学模式就是基础理论与工艺实践相结合，目的是让学员们在学习基础理论的同时，更多地了解和掌握工艺技术与材料方面的知识，从而为培养真正的建筑设计人才打下基础，因为建筑不同于一般的科学知识，它是整体性的工程，其他门类的设计也是一样，一个合格的设计师必须具备良好的实践素质。

最早来到包豪斯的教师有：瑞士人约翰内斯·伊顿（Johannes Itten，1888—1967）、里昂耐尔·费宁格（Lyonel Feininger，1871—1956）、格哈特·马克斯（Grehard Marcks，1889—1981），其中，伊顿和费宁格是画家，马克斯是雕塑家。不久，著名画家克利、康定斯基等人也相继来到包豪斯。聘请画家担任基础课程的教学似乎有些出人意料，因为包豪斯的目标是实用设计与建筑，主要课程理应由设计家和建筑师承担。然而，格罗皮乌斯却意识到，绘画融入了最丰富的想象，而且涉及了对当代与未来的思考，人们可以从绘画中找到发展新建筑的动力。美术是一种思想、一种推动力，而不单纯是一门基础学科。

最初担任美术基础教学课程的是伊顿，他在教学过程中注重提高学生的主观感受与直觉意识的培养。他要求学生对各种形状和材料、各种事物的特征进行感受性的对比与判断练习，例如粗糙与光滑、尖锐与钝涩、坚

硬与柔软、明亮与黑暗、大与小、轻与重、方与圆等，并将这些直觉体验带入创作实践环节（图 7-10）。

1921 年，荷兰风格派创始人——凡·杜斯伯格来到魏玛，他向青年们发表演说，高度赞扬格罗皮乌斯关于教育改革的基本理念，但是，他也尖锐地批评了包豪斯的浪漫主义倾向，并且指责包豪斯没有创造出切实的成果，事实证明，他的意见是正确的。包豪斯内部的确面临着一些深层的矛盾与困惑。首先，包豪斯的目标是要培养适应现代工业生产条件的设计人才，然而它的学员们却在接受着如同中世纪手工艺作坊式的技能训练。另外，包豪斯声称，一切艺术活动的最终目标是建筑，可是它却没有开设建筑学课程。再有，包豪斯过于偏重浪漫主义和表现主义的艺术，而这种艺术更多的是强调个人的自我表现，并无助于社会的生产需要和人民的福祉。上述矛盾的产生，有的是由于外部条件所限，如经费短缺，有的则是由于盲目所致。

1923 年，莫霍利－纳吉（Moholy-Nagy，1895–1946）接管了伊顿的基础理论课程。他是匈牙利人，一位构成主义艺术家，也是风格派的拥护者。或许正是由于上述背景，格罗皮乌斯才聘请他到包豪斯任教。莫霍利为包豪斯的学术转型做了大量的工作，理性的、追求科学化和功能主义的思想逐渐地形成，取代了艺术家们注重自我表现的浪漫主义想法，这标志着包豪斯进入了一个新的发展阶段——走向艺术与技术的统一。

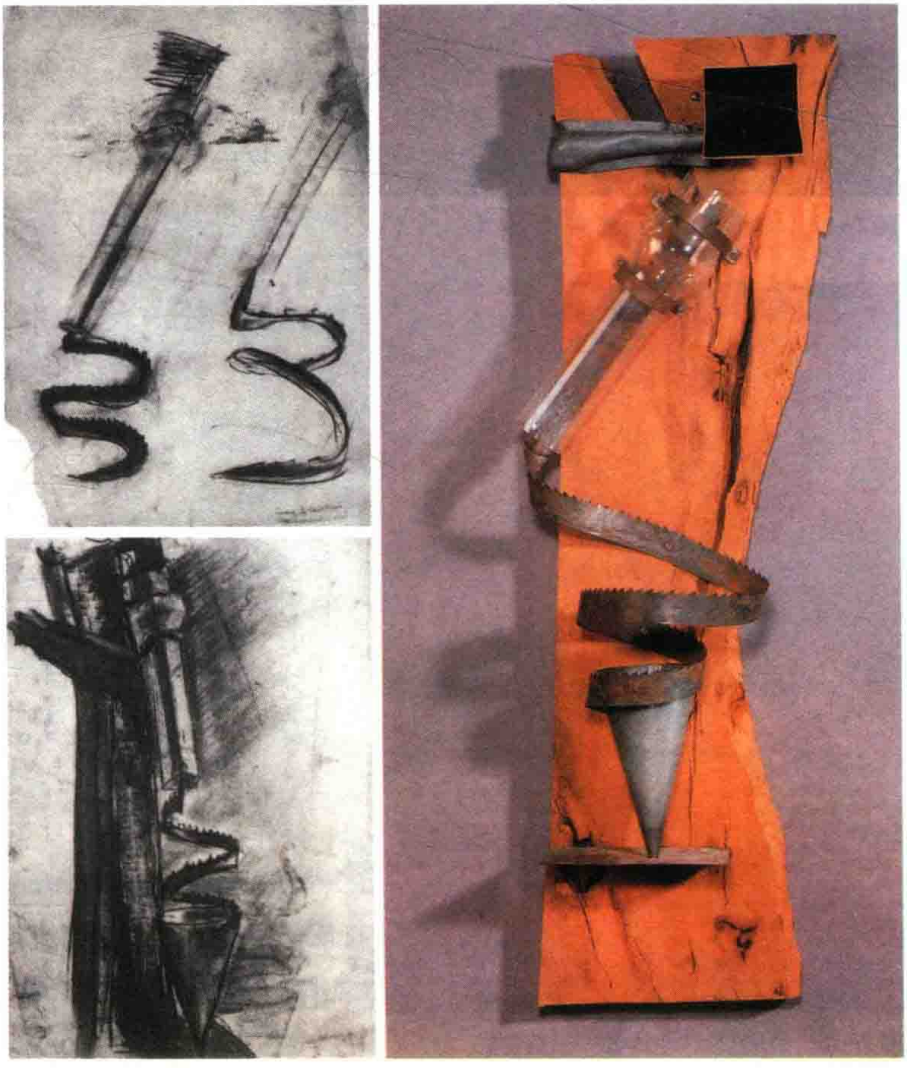


图 7–10　《不同材质的对比练习》1920

当时的德国艺术界，正是表现主义盛行的时期，而莫霍利却秉承了构成主义与风格派的艺术理想，他在日记中写道："过去的一百年间，艺术与生活各不相干。个人沉醉在艺术创造里，对大众的幸福毫无贡献。"[4] 他试图打开学生的思想，让他们去接受新技术和新手段。他还在一篇题为"构成主义与无产阶级"（Constructivism and the Proletariat）的文章中写道："我们这个世纪的现实就是技术，就是机器的发明、制造和维护。谁使用机器，谁就把握

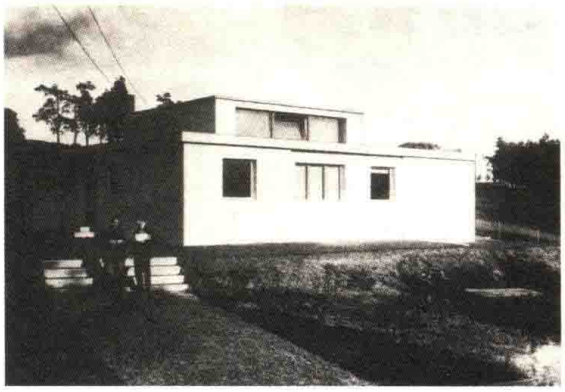


图 7–11 《霍恩街实验性住宅》1923



图 7–12 《实验性住宅内部——起居室》

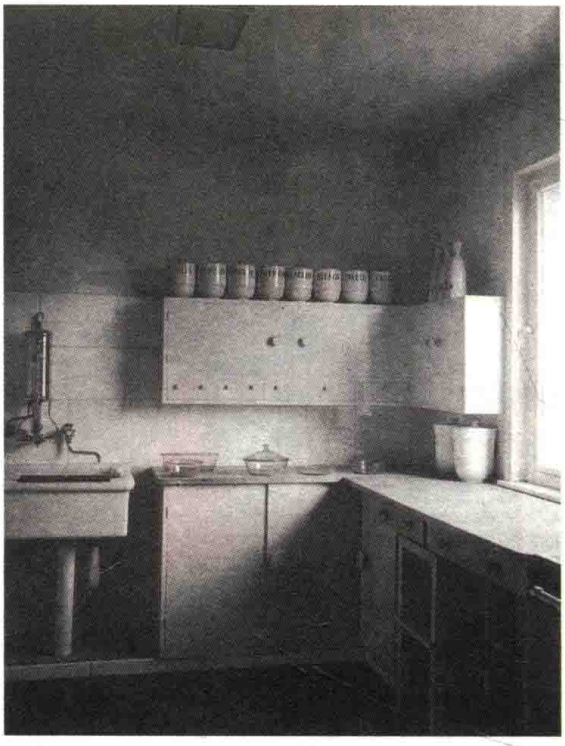


图 7–13 《实验性住宅内部——厨房》

了这个世纪的精神。它取代了过去历史上那种超验的唯心论。"[5]

为了展示教学成果，同时也是为了寻求与工业界的合作机会，包豪斯于 1923 年举办了一次年度展览，这次活动受到了社会各界的普遍关注。其中，由画家乔治·穆西（Georg Muche）设计的实验性建筑——"霍恩街住宅"最充分地体现了包豪斯的创造理念（图 7-11 ～图 7-13）。它的名称是由建筑地段所在的街名而来的，也许这是最早的方盒子式的简易住宅，它预示了一种极简主义的概念。房屋的墙体是用钢筋混凝土构建的，连同室内的家具、地毯、灯饰以及厨房里的壁柜、操作台等物件都是出于包豪斯的设计。它昭示着一种利用新材料批量建造廉价建筑的可能性。格罗皮乌斯在书信中提到霍恩街住宅时写道："用最经济的花销，借助于最优秀的工艺手段，最合理地布置空间的形式、尺度与交接点，从而获得最大的舒适度。"[6] 这就是霍恩街住宅的设计目的。

1925 年，在州议会右翼政治势力的排挤下，包豪斯迁移到德绍市。德绍市长不仅欢迎包豪斯的到来，而且还为它募集了一笔办学经费。格罗皮乌斯为包豪斯精心设计了新的校舍，这项工程成为现代建筑史上的一个里程碑（图 7-14）。这是一组多功能的建筑，包括有教学区和车间区。它采用了钢筋混凝土的结构框架，空间布局灵活，功能区分合理，在主楼的一侧有一片巨大的玻璃幕墙，构成了令人振奋的视觉形象。建筑的内部环境都是由包豪斯的师生们共同设计实施的，这项杰作对 20 世纪的现代建筑产生了深远的影响。

德绍包豪斯，在办学观念和教学实践上与魏玛时期有很大的区别：它彻底转向了构成主义和功能主义。在诸多的教学改革中，最重要的一个事件是创办了建筑系。格罗皮乌斯聘任瑞士人——汉纳斯·梅耶（Hannes Meyer，1889–1954）为建筑系的教授。同时，一批包豪斯自己培养的学生充实了教师队伍，他们分别承担了教学工作和工艺指导与设计活动，一些具有创意的优秀设计作品就出自于这些青年教师之手（图 7-15～图 7-17）。马塞尔·布劳埃（Marcel Breuer，1902–1981）设计的钢管椅子可谓是现代家具的开山之作。布劳埃说道："金属家具是现代住室的一部分，它是'无风格的'，因为它除了用途和必要的结构之外，并不期望表达任何特定

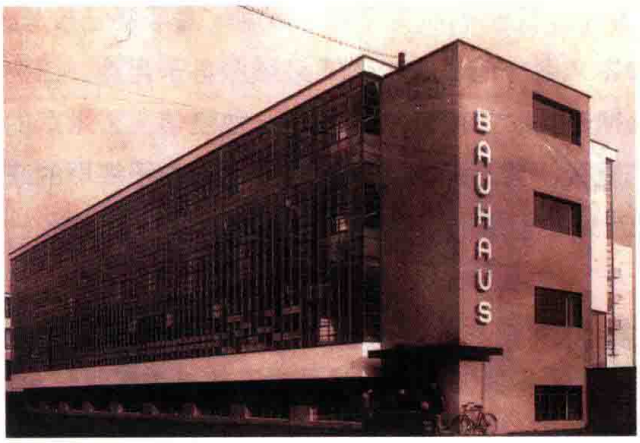


图 7–14　《包豪斯校舍外观》



图 7–15　《瓦西里椅子》马塞尔 · 布劳埃（设计）1925 钢管 皮革

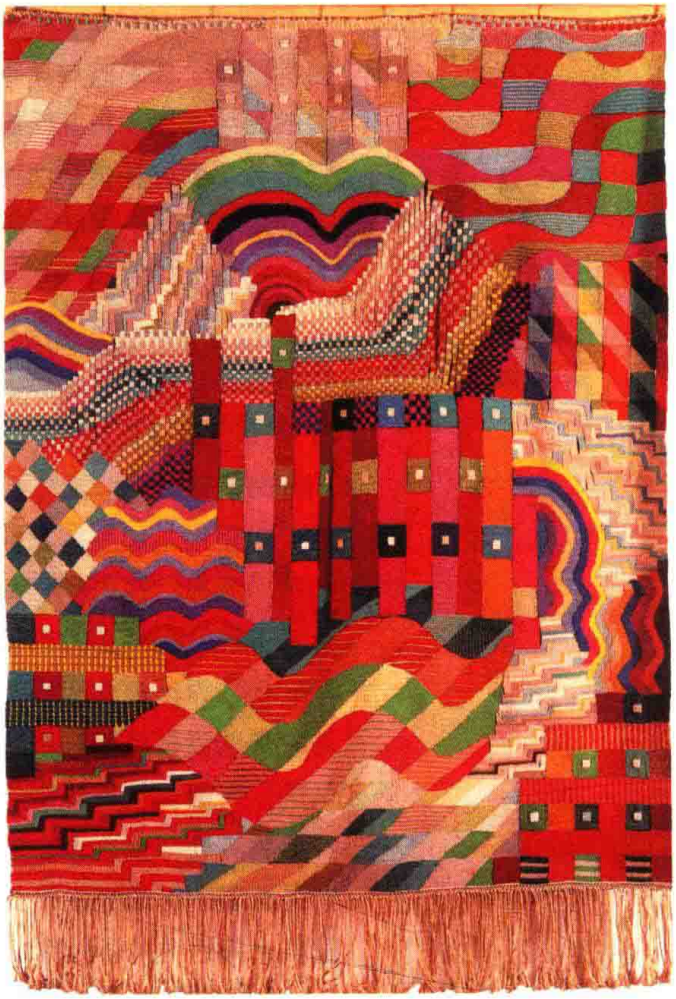


图 7–16　《双面挂毯》根塔·斯托尔策（Gunta Stölzl）（设计）1926–1927

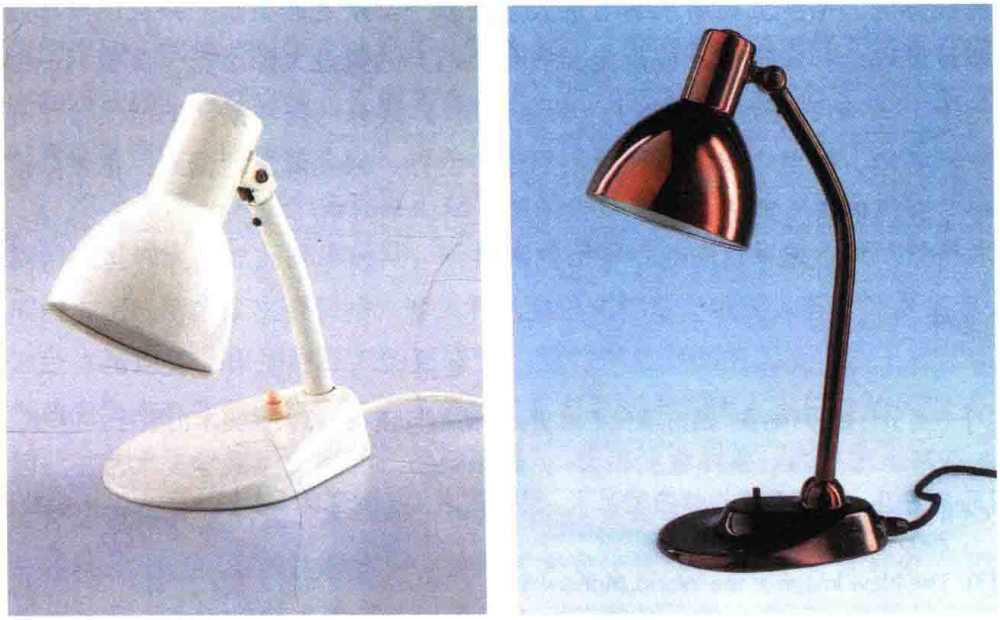


图 7–17　《床头灯（左）台灯（右）》包豪斯为 Kanden 公司设计的灯具

的风格。新的居住空间将不再是建筑师的自画像，也将不直接传达它的居住者的个性……所有的类型都由同样的标准化的基本部分构成，这些部分都可分开和转换。这种金属家具是作为当代生活的必要设施来设计的。”[7] 这番话道出了现代设计中功能性理念的本质。

格罗皮乌斯于1928年辞去了校长的职务，由汉纳斯·梅耶接任校长。梅耶是一个坚定的辩证唯物主义者，他认为，形式必须服务于用途，工业时代已经开始，包豪斯应该彻底摆脱自由艺术的影响。他坚信，艺术家的任务就是要设计出功能性的建筑，借此来改善人民的生活。由于梅耶的政治信仰受到了一些反对者的质疑，于是他不得不于1930年辞职了。校长一职由密斯·凡·德·罗接任。

由于纳粹的压制与打击，包豪斯无可挽回地衰落下去。当1932年纳粹将学校封闭之后，密斯做了最后的努力，他费尽周折在柏林重建包豪斯。1933年，纳粹控制了整个德国的政权，包豪斯被当作“思想一体化”政策的异端和据点被彻底关闭了。

包豪斯从始至终仅仅维系了14年，但它却是20世纪最具影响力的一所艺术学校。首先，它真正促使艺术教育领域发生了一场革命，至今世界上许多设计院校还沿袭着包豪斯的教学模式。另外，包豪斯创造了一种工业时代的设计模式和标准，它改变了一切东西的模样。人们经常将包豪斯与特定的设计风格联系起来，这种风格意味着一种偏重几何形的、功能主义的、利用现代材料制成的东西。其实，格罗皮乌斯一直否认所谓包豪斯风格的存在，他原本追求的是一种创造力的体现，是风格的多样性。包豪斯最重要的影响还在于促进了现代建筑的改观，这与格罗皮乌斯和密斯等建筑大师的个人理念和成就是分不开的。

包豪斯的历史结束了，但是它的艺术思想却得到了广泛的传播。20世纪30年代，许多流亡的著名艺术家将包豪斯的观念带到了世界各地，尤其是在美国。格罗皮乌斯来到哈佛大学任教，密斯定居美国，并且以其卓越的设计理念和建筑作品成为美国最有影响力的建设大师之一。莫霍利—纳吉于1937年在芝加哥创办了“新包豪斯”。还有一些包豪斯的成员分布在欧洲各地。时至今日，环顾我们周边的世界，你会清楚地见到：包豪斯改变了我们生活的轮廓。

注释

[1]（美）H·H·阿纳森．西方现代艺术史．邹德侬等译．天津人民美术出版社，1994：226.
[2] 常宁生．造型艺术与纯造型艺术．现代艺术大师论艺术．中国人民大学出版社，2003：117.
[3] The New Image of the World. Mondrian.
[4]（英）弗兰克·惠特福德．包豪斯．林鹤译．生活·读书·新知三联书店，2001：135.
[5] 同上书 P136.
[6] 同上书 P153.
[7] 蔡军，梁梅．工业设计史．黑龙江科学技术出版社，1996：16.

客居巴黎的画家 第8章

巴黎画派（School of Paris）

在20世纪前半期，巴黎是引领新艺术潮流的世界中心，无数满怀艺术理想和远大抱负的年轻人从欧洲乃至世界各地来到巴黎。他们在那里求学、生存、奋斗，涌现出许多现代艺术史上开宗立派的人物：毕加索、恩斯特、蒙德里安、加博、米罗、达利……除此之外，更有众多的年轻艺术家在此间摩顶放踵，艰辛求索。光阴荏苒，当一场场悲喜剧落幕之后，艺术史上又增添了诸多的璀璨明星。

巴黎画派——这个名称并不是针对某种艺术风格的称谓，在这里它特指两次世界大战之间那段时期，一群客居巴黎的外来艺术家们共同的艺术成就。这些艺术家主要包括：意大利人莫迪里阿尼，俄国人苏丁、夏加尔，波兰人基斯林，保加利亚人帕斯森等。他们来自不同的国度，由于在艺术气质上具有某些趋同性，又由于他们几乎都是同时期内客居巴黎的外国人，因此被艺术史学家们归类为“巴黎画派”。值得注意的是，这些艺术家基本上都是流落异乡的犹太人后裔，在他们的生命基因里镌刻着一种坚韧的民族性格和难以排解的忧患意识。英国艺术史论家赫伯特·里特曾写道：“犹太民族迄今为止仍然过着漂泊流离的生活，就某种意义来说，他们是游牧民族，但却成为了欧洲文化的一部分，犹太人迄今基本上保持着他们祖先那种生性好动和局促不安的禀性。由于他们是被压迫和被排斥的，故此比其他民族造型艺术起步晚。不过，犹太人所创造的艺术却独树一帜。他们不像亚利安人的艺术那样注重形，也避免明确、静态的描写。他们的艺术

本质上是一种富有浪漫色彩、追求浪漫主义的艺术。犹太人把绘画当作表现内心世界而非解释外在世界的一种工具，正因为如此，他们采用了抒情主义和象征主义这两种基本的表现方式。”[1] 如果说巴黎画派的艺术家们在风格上有什么普遍特征的话，那就是注重内在需要的表现主义气质。

严格地讲，这些人的艺术风格和美学趣味与20世纪初的新艺术潮流并不吻合，当立体主义、未来主义、抽象艺术乃至达达主义风靡欧洲时，巴黎画派的艺术家们依旧恪守基本的写实风格，他们的作品题材也大多是人物、风景等传统内容。然而，在这些共性特征之上，每个艺术家又都保持着自己鲜明的艺术个性：莫迪里阿尼那优雅、娟秀的线条，苏丁那痉挛般狂暴的笔触，夏加尔的诗意和梦幻……无不给人留下深刻的印象。虽然这些画家称不上是艺术观念的革新者，但他们的艺术成就赢得了世人瞩目，他们的艺术魅力打动了无数人的情感和心灵。

莫迪里阿尼（Amedeo Modigliani，1884–1920）

莫迪里阿尼出生在意大利的里沃那，幼时多病，曾先后在里沃那、佛罗伦萨和威尼斯学习绘画。1906年，22岁的莫迪里阿尼来到巴黎，开始了他那艰辛却又短暂的生命与艺术之途。1907年，塞尚的作品在法国展出，这个展览给他带来了深刻的启发，随后一段时间里，他的油画明显地带有塞尚风格的痕迹，如《大提琴手》、《乞丐》等作品。可是他并没有完全沿着塞尚的形式理念走下去，虽然在他日后成熟的个人风格中含有塞尚式的简化结构，但这种诱人的形式最终未能抑制作者内在情感的表达。

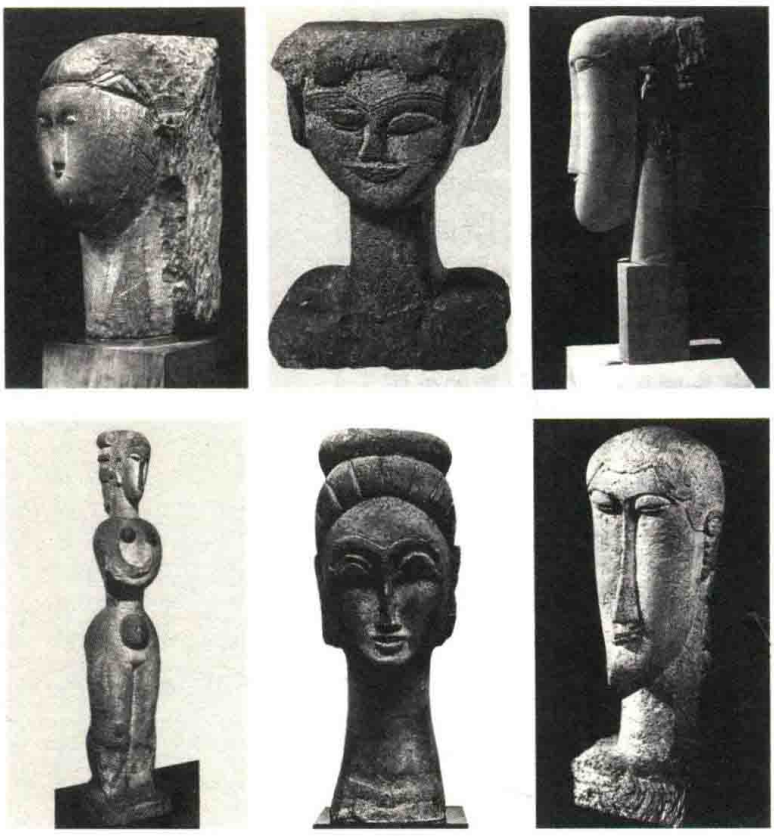


图8–1 《石雕人像》莫迪里阿尼 图片引自《Modigliani》

1909年，莫迪里阿尼在巴黎结识了罗马尼亚雕塑家布朗库西（Constantin Brancusi，1876–1957），并在他的影响下开始进行雕塑创作，这段经历在他的艺术生涯中是非常重要的。他在雕塑方面所做出的探索与努力不仅成就了他的雕塑理想，而且为他日后的绘画风格奠定了基础。莫迪里阿尼的雕塑具有形式化、风格化的特点，他从非洲艺术和原始雕刻中获得灵感，强调材料的封闭性和造型的简练明确。他既没有效仿欧洲的古典式或巴洛克风格，也没有跟从布朗库西从事抽象雕塑的实验，而是始终如一地沿着一条具有强烈表现力和装饰感的个性化道路发展（图8-1）。为了保持石材的质量感，他最大限度地简化了雕塑的形体，保留了粗糙的质地，并且

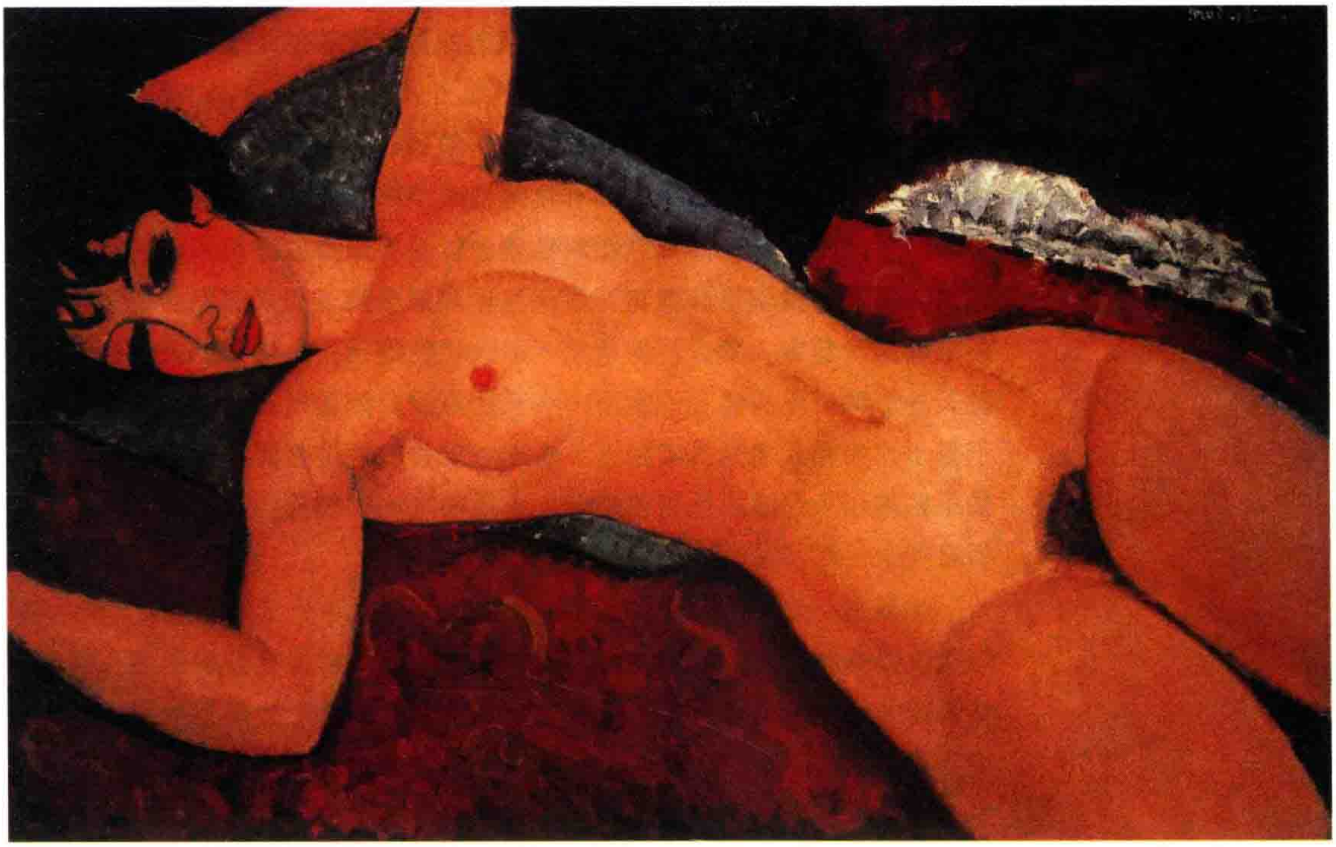
在一些细节之处采用了刻线的方法，如头发、眉毛和眼睛等，被刻意拉长的脸形和脖颈以及细小窄长的五官，赋予了作品生动的表现力和形式感。

莫迪里阿尼患有严重的肺结核病，大概是由于疾病原因，他于 1915 年放弃了雕塑，重新拿起画笔开始绘画创作。残酷的命运只给他的生命留下了最后五年的时间，然而他最辉煌的艺术成就正是在这五年内诞生的。他的绘画作品题材十分有限，除了少数几件风景画之外，大多是人体和肖像。他画朋友，画他所熟悉的人，在他的作品中体现着一种难言的高贵与优雅。虽然莫迪里阿尼身处实验艺术的时代热潮之中，但他的绘画更多地表现出一种传统的美学品位，渗透着波提切利（Sandro Botticelli，1445—1510）[2] 式的优美与典雅。尤其那娟秀韵致的线条和细腻超凡的造型感觉，在他身后无人能出其右。

油画《仰卧的裸女》（图 8-2），充分体现了莫迪里阿尼的绘画风格：封闭的画面空间、鲜明的形体轮廓、简单的色彩布局和平面化的造型结构。尽管画家对人体进行了微妙的变形，但这种变形效果是唯美的，微微拉长的身躯、适当强化的轮廓曲线，凸显了人体的韵律美感，在看似单纯的色调中，却包含着丰富细腻的变化，由此也可以看出画家那超群的素描功力。莫迪里阿尼在绘画中基本上是排除阴影的，他追求一种造型的整体感，一种平面化的装饰感，全部结构都呈现为犹如浅浮雕似的细微变化。

莫迪里阿尼经历了一段苦涩的爱情生活，他为自己钟爱的伴侣埃比特纳画了许多肖像，深情地塑造了这位年轻姑娘的美丽容貌和温顺表情。油画《让那·埃比特纳的肖像》（图 8-3）是一幅令人印象深刻的作品，有意

图 8–2　《仰卧的裸女》　莫迪里阿尼　1917　油画　60cm × 92cm



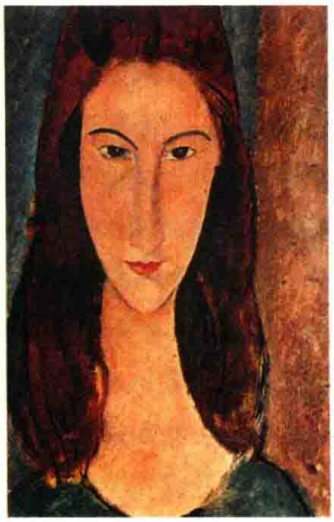


图8–3

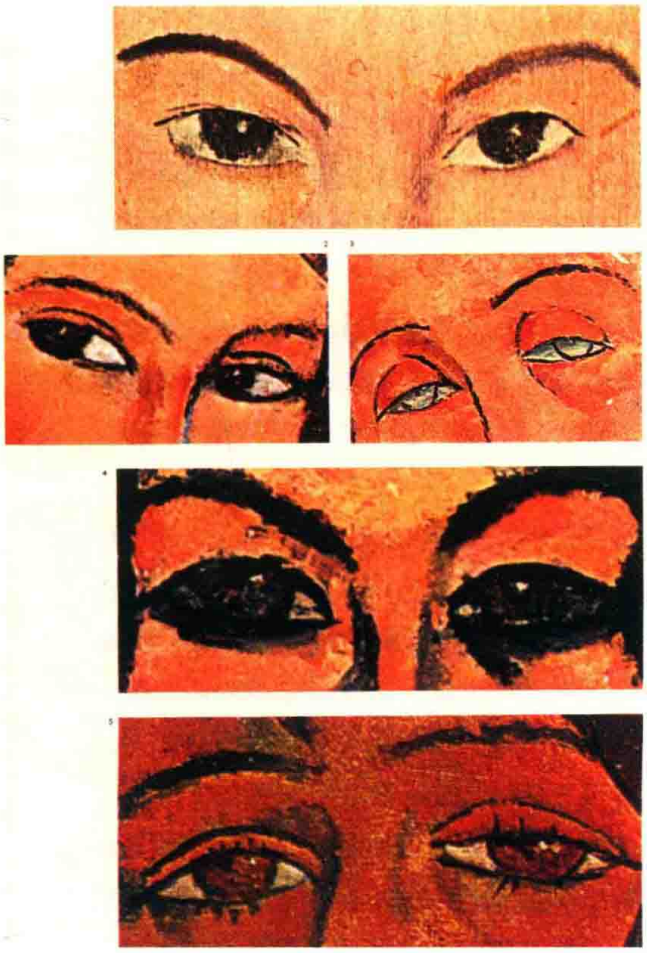


图8–5

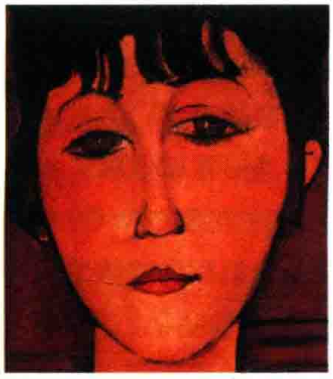


图8–4

图 8–3 《让那·埃比特纳的肖像》莫迪里阿尼（尺度不详）图片引自《Modigliani》

图 8–4 《少女肖像》（局部）莫迪里阿尼 图片引自《Modigliani》

图 8–5 莫迪里阿尼作品中眼睛的形态变化 图片引自《Modigliani》

加长的面孔和脖子非但不让人感到夸张，反而愈加显得人物秀美雅致。尤其是那双专注的眼睛，映射出一颗恬静与纯洁的心灵。就是这个画中的纤弱女子，几年之后，在莫迪里阿尼病逝的第二天毅然跳楼殉情了，时年仅22岁。

我们可以从《少女肖像》（图 8-4）的局部图中看到莫迪里阿尼刻画人物表情的超凡能力。画中人物那迷茫的眼神和寂寞的表情画得如此生动传神，实属大师手笔。如果仔细观察就会发现：模特的眼角和嘴唇都是不对称的，但是神情却惟妙惟肖；面部色彩非常单纯，却真实地表现了肌肤的质感和结构起伏。莫迪里阿尼笔下的人物往往给人一种风格近似的感觉：拉长的形体、没有瞳孔的眼睛、窄长的鼻梁，但这只是一种整体风格，并不等于作品相互雷同。实际上，画家凭借着敏锐的直觉和精湛的技巧，塑造了各种令人信服的性格和表情，从他描绘不同模特的眼睛变化中就可以领略到这一点（图 8-5）。

油画《坐在椅子上的让那·埃比特纳》（图 8-6）创作于 1916 年，"S" 形的人体曲线是典型的传统样式，平涂的颜色和装饰性的构图使人联想到马蒂斯的作品。总体来看，莫迪里阿尼是非常注重形式美感的，虽然他偏好变形的处理手法，但这种变形从来不是过分夸张的，更没有扭曲突兀的感觉，这一点与野兽派或其他表现主义者是不同的。莫迪里阿尼的作品渗



图8–6



图8–7

图 8–6　《坐在椅子上的让那·埃比特纳》莫迪里阿尼　1918　油画　100cm × 65cm

图 8–7　《塞雷风景》苏丁　1920–1921　油画　56cm × 84cm

透着浓厚的内在情感，他创造的人物形象总是释放出一种压抑孤寂和难以名状的忧伤之情。

莫迪里阿尼生前唯一的一次个人画展于 1917 年在巴黎的一家画廊举办，观众不但不理解他的艺术，甚至将他的人体画视为伤风败俗之作。莫迪里阿尼在巴黎生活了约 14 年，他狂热地工作，一直忍受着疾病的折磨，加之生活放纵、酗酒、吸毒，身体极度恶化。1920 年病逝于巴黎，年仅 36 岁。

苏丁（Chaim Soutine，1894–1943）

在巴黎画派的艺术家群体中，甚至可以说在当时的巴黎画坛上，夏姆·苏丁的艺术或许是最具表现主义气质的，而这种气质犹如火山喷发般的剧烈、咆哮，并伴有强大的破坏力。苏丁出生在俄国，有着犹太人的家庭背景，1911 年受人赞助来到巴黎，就读于美术学院。与许多游学巴黎的年轻人一样，他当时过着贫困漂泊的生活。不久，他结识了夏加尔、莫迪里阿尼和帕斯森等人，或许是因为他们在某些方面有着相同的命运体验和生活境遇，因此性情相投、惺惺相惜。苏丁崇尚的历史人物是伦勃朗、库尔贝等人，同时他也钦佩野兽派画家卢奥的艺术。人们很少见到过苏丁的早期作品，据说大部分都是被他自己毁掉了，因为他对自己的作品质量十分在意，稍有不满就毁掉它们，因此无法通过他的早期作品判断其风格的演变。

1919 年，苏丁第一次交上了好运，经莫迪里阿尼的介绍，他结识了一位画商，并卖掉了一些画，因此，他有机会来到法国南部比利牛斯山脉的一个叫塞雷的小镇住了三年。山区的景色让他着迷，南方的阳光点燃了他的创作激情，他开始疯狂地作画。油画《塞雷风景》（图 8-7）几乎看不出风景的面貌，只看见满幅的狂暴笔触，与其说是风景，不如说是疯狂的色

彩宣泄。这种漫无条理、激情四射的笔触在之前的艺术史上是罕见的，即使凡高、野兽派、桥社的画家们也没有如此狂放不羁。30 年之后，在抽象表现主义画家德库宁的艺术中又出现了这种风格。苏丁眼里的风景与常人截然不同，在油画《卡尼风景》（图 8-8）中，天空大地、山川树木、道路房屋，一切都在色彩间狂歌劲舞、撕扯摇曳着。他不是在描绘自然，而是用自己的情感解释自然，并赋予大自然全新的含义。

1922 年苏丁从塞雷回到巴黎时，他带来了几百幅画。好运又一次眷顾了他，一位美国收藏家买下了他的许多画作，这使他改善了生存环境，拥有了自己的画室。他画静物、人物，笔触仍旧那样粗暴，色彩依然十分狂放。不管怎么说，风景画中那些肆意涂抹的笔触和颜色还算容易接受，因为客观世界的表象有时就是杂乱无章的。但将这样的风格运用在人物画上，实在让人无法忍受，而苏丁就是这样做的。在《疯女》（图 8-9）这幅油画中，一个惊魂悚悚的红衣女子蜷缩着身躯，用那双惶恐不安的眼睛警惕地注视着一切。整个画面呈鲜红色调，加剧了紧张与躁动的情绪。在女人苍白的面孔上掺杂着红色的反光，面部肌肉和五官被零乱的笔触扯动得扭曲变形。这是一个令人恐怖的画面，一个精神错乱的场景，与其说是被画的女人疯了，不如说画家“疯了”。

图 8–8 《卡尼风景》苏丁 1922–1923 油画 92cm × 65cm

图 8–9 《疯女》苏丁 1921–1922 油画 95.7cm × 60.5cm

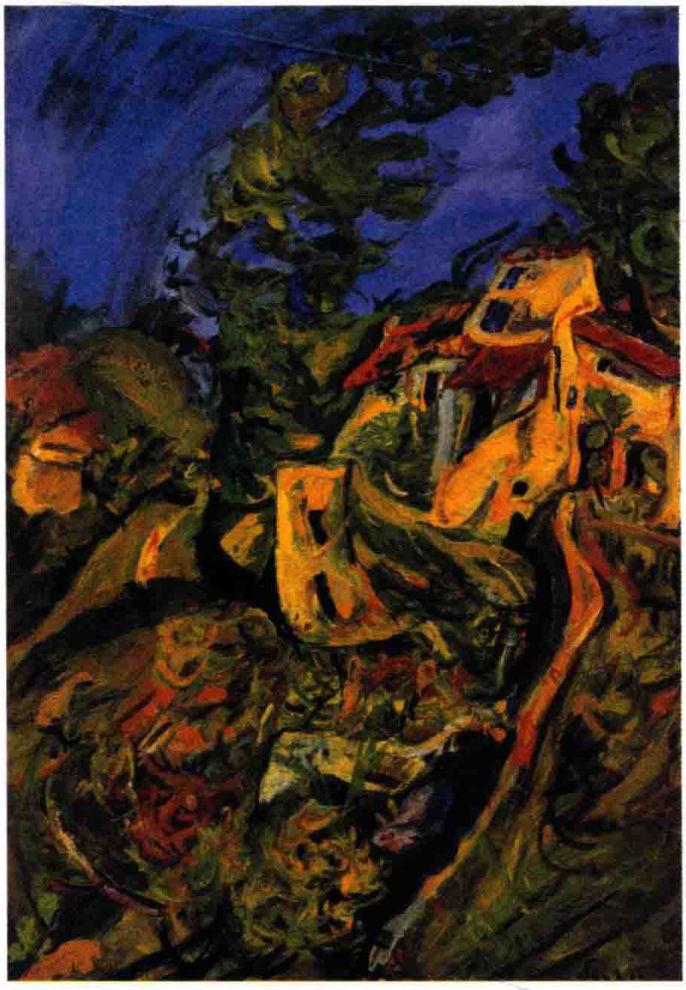


图8–8



图8–9

苏丁也画静物，他喜欢画带血的牛肉（图 8-10）。毋庸置疑，这个题材本身就给人一种屠杀的血腥感觉，苏丁利用夸张的色彩强化了这种感觉。为了保持牛肉色彩的新鲜感，他甚至一次次地从肉店弄来鲜血浇洒在上面，从他画室里散发出的腐朽气味让邻居们忍无可忍，只能叫来警察。历史上，伦勃朗曾画过《屠宰的公牛》，苏丁的作品比伦勃朗画的公牛要血腥得多。揣测艺术家的动机是没有意义的，但通过画面所传达的信息来看，与其说揭示了生命的悲剧，毋宁说是对死亡和血光的礼赞。



图 8–10　《牛与小牛头》　苏丁　1925　油画　92cm × 73cm

夏加尔（Marc Chagall，1887–1985）

1910 年，23 岁的马克·夏加尔来到巴黎。他身无分文，凭着对艺术之都——巴黎的向往，孑然一身地走上了他的追梦之途。夏加尔的故乡在俄国西端的维捷布斯克（Vitebsk），他出生在一个犹太大家庭中，年少时曾在圣彼得堡的美术学校学习，后来又成为艺术家莱昂·巴克斯特[3]门下的学生。巴克斯特曾在法国研修美术。他在圣彼得堡主持一所实验性的学校，当时，“它还是唯一能够感觉到欧洲新潮的学校”，夏加尔在这里学习并寻找去巴黎的机会，在议员维纳维尔先生的赞助下他如愿以偿。

初到巴黎，夏加尔对一切都抱有极大的兴趣。当然，他思考最多的，是关于艺术的问题。他在自传中写道：“我在巴黎漫步、参观展览馆和博物馆、观看画店橱窗所获得的东西，无论什么学院都不可能给予我。连逛市场也有收获……或许没有任何人比我更强烈地感觉到，1914 年之前，法国绘画与其他国家绘画的距离即使不能说难以克服，也是非常巨大的。我觉得，在其他国家是无法意识到这一点的。而我则一再回到这一想法。问题不在于某个人、某个民族的特殊天赋。这儿起作用的是另一些本性固有的或心理的力量，这种力量决定着对于音乐、文学、绘画或是幻想的爱好。”[4]他向人们讲述了一种真实的体验：文化和心理上的环境力量是成就一个艺术家的重要条件，这个环境力量是地域的、时代的，更是心理的。在当时，巴黎就是最具这种力量的地方，它吸引了数万名来自世界各地的艺术家云集于此。由于经济拮据，夏加尔住进了聚集着各民族流浪艺术家的“蜂巢”，这里有上百间小画室，如同一个艺术家公社。他在这里结识了莫迪里阿尼、苏丁、帕斯森和诗人阿波利奈尔等人。[5]

在巴黎，他亲身感受到了各种新潮流艺术的面貌，野兽派的色彩、立体主义的形式，还有“蜂巢”里那些食不果腹的艺术家们关于印象主义、塞尚、

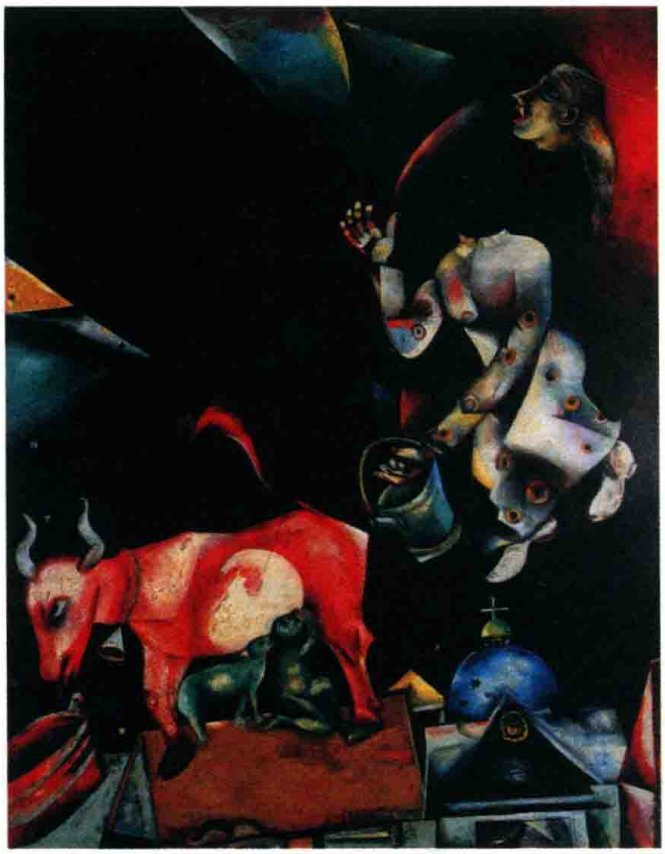


图 8–11 《致俄罗斯、驴子和其他人》夏加尔 1911–1912 油画 156cm × 122cm

立体主义、黑人雕塑……无休无止的辩论和争吵。在这个时期，夏加尔的第一件重要作品是《致俄罗斯、驴子和其他人》（图 8-11），画面内容充满神秘感，但无疑是表现了一个农村生活的场面：深沉的背景、天使、农妇、奶牛以及农舍和乡间教堂。这些内容寄托了画家对故乡的眷恋，而乡愁几乎是他一生中许多重要作品的灵感源泉。作品中浓郁的梦幻气氛和神秘的叙事，表现出夏加尔独有的情感世界与艺术风格。

《七个手指头的自画像》（图 8-12）表现了夏加尔自己的工作情景。窄小的室内，画家正在专注地画画，窗外是象征巴黎的埃菲尔铁塔，而他眼前的画布上却是家乡的房舍、教堂和奶牛——正是他自己的那幅油画——《致俄罗斯、驴子和其他人》。在画面右上角的一团云雾中，梦幻般地浮现了家乡的幻影，红色的墙壁上用犹太文字写着巴黎和维捷布斯克的字样。游子的思乡之情跃然画面。显而易见，夏加尔吸收了立体主义的几何结构形式和野兽派主观鲜艳的色彩，因而创造了更自由的画面空间和更强烈的色彩效果。但是，他的目的绝不在于形式本身，他始终将绘画视为心灵与情感甚至是信仰的寄托。

夏加尔追求梦幻与诗意，然而他的幻想从来不是荒诞无稽的，这些幻想深植于他的信仰和犹太人的宗教传统中，潜藏在渴望自由的心灵和真挚的情感之中。在《我与我的村庄》（图 8-13）一画中，迎面看到的是画家与牛深情相视，在牛的面部还描绘了一头母牛和正在挤牛奶的农妇。远处是故乡的教堂和肩扛锄头的农夫，有趣的是，几间农舍和一个农妇像水中倒影似地掉转了方向，造成了一种超时空的梦幻印象，画面下方有一棵果实累累的树木。一切都是那样的深情、祥和。夏加尔巧用立体主义的几何形式编织起了一个充满梦幻和诗意的幻象空间。

1914 年，夏加尔首次个人作品展在柏林举办，他的作品出乎意料地受到了德国观众的青睐，尤其受到表现主义者们的关注。之后，他回到了俄国，原本计划在俄国作短期停留，但战争的爆发打乱了他的计划，因此，这次返乡之行使他一住就是八年，直到 1922 年才又重返巴黎。在俄国期间，他曾被苏维埃政权委任为维捷布斯克美术委员，并创建了艺术学校。夏加尔回到家乡后，一个重要的生活变化就是与深爱已久的恋人贝拉结婚了，沉浸在爱情之河的他，创作了许多优美感人的作品，对爱情的讴歌也成为他日后绘画的重要题材之一。《生日》（图 8-14）创作于 1915 年，这一年的 7 月夏加尔与贝拉结婚。图画中一对正在亲吻的恋人飘浮在半空，而屋内的



图 8–12　《七个手指头的自画像》夏加尔　1912–1913　油画　132cm × 93cm

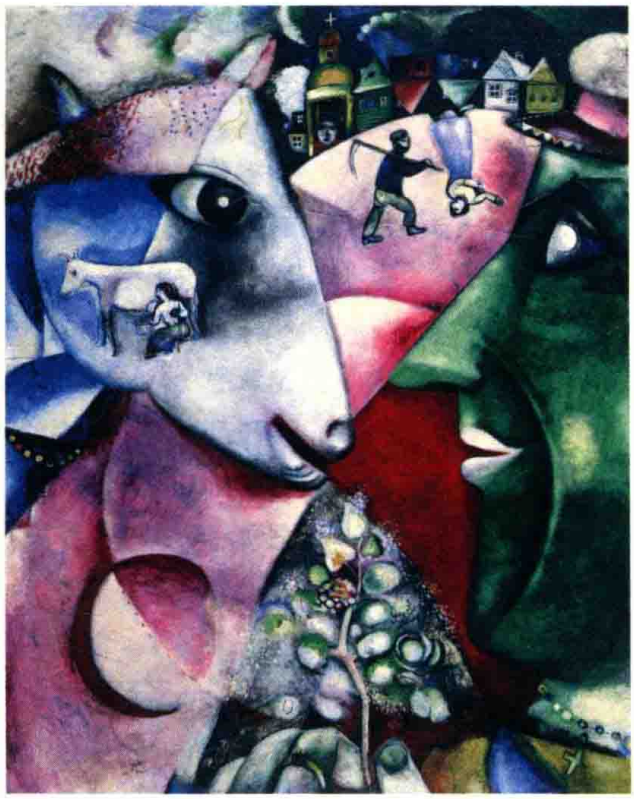


图 8–13　《我与我的村庄》夏加尔　1911　油画　192.1cm × 151.4cm



图 8–14　《生日》夏加尔　1915　油画　80.6cm × 99.7cm

其他陈设却完全是现实的场景：窗外是维捷布斯克的街景和教堂，墙上挂着贝拉的头巾，桌子上摆放着生日蛋糕，红色的地毯烘托出温馨的气氛。最让人印象深刻的还是那对“翱翔”的恋人，也许只有深陷爱河的人——只有夏加尔才能有这样的奇思妙想。“只要一打开窗，她就出现在这儿，带来了碧空、爱情与鲜花。从古老的时候直至今日，她都穿着一身白衣白裙或者黑衣黑裙，翱翔于我的画中，照亮我的艺术道路。”[6]

自由快乐地在空中遨游，是夏加尔绘画中独特的梦幻形式，它是梦幻的、诗意的，又是对人间幸福的祈祷。在《城市上空》（图 8-15）一画中，夏加尔和贝拉遨游在故乡的天空。与他在巴黎时创作的《七个手指头的自画像》（图 8-12）等作品比较，孤独与怀乡之情荡然消逝，画面中更多地洋溢着幸福和欢乐的气氛。

1923 年，夏加尔一家迁往法国。一段时期里，他与出版商合作创作了许多文学作品的插图，他先为果戈理的《死魂灵》一书创作了一套铜版画插图，后来又陆续为《圣经》和拉封丹寓言创作插图。这些插图不仅能够与文学作品契合无间，而且让人们看到，他创作的铜版画如同他的油画一样，将自我展露得淋漓尽致。

20 世纪 30 年代后期，欧洲的政治状况越来越紧张，随着纳粹势力的日渐猖獗，反犹太暗流开始在欧洲蔓延，忧虑与悲伤之情又出现在夏加尔的绘画中。创作于 1938 年的《耶稣被钉在白色十字架上》（图 8-16），反映了画家内心的极度焦虑与不安。灰白的色调取代了以往灿烂的颜色，画面中央是一个巨大的白色十字架和受难的耶稣，一束白色的光从天而下照亮十字架。在耶稣头部上方用希伯来文写着“拿撒勒的耶稣，犹太人之王”。背景上到处都是恐怖的虐杀与逃亡，穿着棕色制服的纳粹士兵正在放火烧毁犹太教堂，家园被毁，满目疮痍，世界变成了人间地狱。

图 8–15 《城市上空》夏加尔 1917–1918 油画 233cm × 136cm

图 8–16 《耶稣被钉在白色十字架上》夏加尔 1938 油画 155cm × 140cm



图8–15



图8–16

1941 年，随着第二次世界大战的到来，夏加尔迁居美国。虽然他身在纽约，但仍然牵挂着欧洲的战争，他的画依然表现出痛苦与忧伤。他画受难的耶稣，以此来象征苦难中的人类，如《钉在黄色十字架上的耶稣》、《殉教者》等。

夏加尔喜欢画动物：公鸡、母牛、鱼、山羊和驴子等，这些动物时常出现在他的画面上，他对动物的喜爱甚至带有某种泛神论的宗教色彩。《羽毛开花》（图 8-17）画的是一只漂亮的母鸡，羽毛变成了美丽的花朵，脖颈上戴着项链，正在回头张望，驴子温顺地走在后面，它有着人类的腿和脚。显然，画中的母鸡象征着女性的魅力，而那个好脾气的驴子象征着男性。赋予动物某种象征性，是夏加尔常用的艺术表现手法。1944 年，他的妻子贝拉去世，这件事对夏加尔的精神带来了极大的打击。

20 世纪 40 年代后期，夏加尔似乎越发地繁忙了，除了绘画、旅行等活动外，各地都举办他的作品展、回顾展。1945 年，夏加尔还为斯特拉文斯基（Stravinsky，1882–1971）的芭蕾舞剧《火鸟》设计了布景和服装。1947 年，夏加尔回到巴黎，继续从事插图、陶瓷、雕塑、舞台、玻璃画等艺术创作与设计工作。1963 年，76 岁的他还完成了巴黎歌剧院的穹顶壁画设计（图 8-18）。夏加尔是 20 世纪重要的艺术家，他用梦幻般的艺术语言向世人传达了心灵的苦难、欢乐、幸福、爱和希望，这不仅是个人的情感和心灵体验，也是人性的代言。

图 8–17　《羽毛开花》夏加尔　1943　水彩　79cm × 55.5cm

图 8–18　巴黎歌剧院穹顶壁画　夏加尔　1964

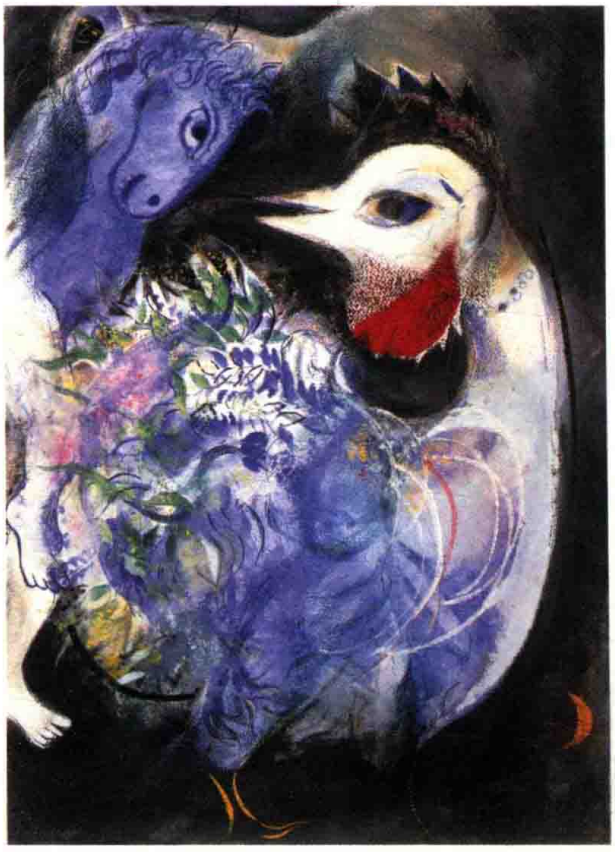


图8–17



图8–18

基斯林（Moise Kisling，1891—1953）
帕斯森（Julius Pascin，1885—1930）
郁特里罗（Mauric Utrillo，1883—1955）

穆瓦兹·基斯林是巴黎画派的成员之一，但是他的绘画作品在艺术气质和风格上与莫迪里阿尼、苏丁、夏加尔等人有着很大的差异。基斯林是一个肖像画家，由于他的画风细腻、色彩艳丽，因此给人们带来了普遍的好感。

基斯林出生于波兰的克拉科夫，曾就读于克拉科夫美术学院，1910年来到巴黎。他天资聪颖，在自由画家们聚集的蒙巴纳斯区也很有名气。1919年，他举办了一次个人作品展，展览很成功，从此他的绘画风格走向了成熟。《吉基的半身像》（图8-19）是他的代表作品之一，单纯醒目的色彩、丰润细腻的肌肤、富有装饰感的整体造型，这一切给人带来清晰明朗的印象，体现了一种古典趣味和现代风尚的折中美学，是一种讨好视觉的艺术。

在评论巴黎画派的艺术家时，人们普遍注意到他们的艺术中所包含的忧患意识，但基斯林的绘画恰恰缺少了这种气质。在他的艺术中看不到压抑和挣扎，更多的是温和与娴雅。换一个角度看，他既没有对形式主义的盲从，也不追求表现主义的内省，他就是他自己。基斯林与巴黎画派的艺术家有着深厚的友谊，也有共同的犹太裔民族背景，又是同时期客居巴黎的外来者，因此他也是巴黎画派的一员。

朱利叶斯·帕斯森出生于保加利亚的维丁，早期在维也纳、柏林和慕尼黑等地工作，为期刊和报纸画插图。1905年，帕斯森来到巴黎，由于他在德国的经历使他的绘画更多地受到了德国表现主义的影响。帕斯森的绘画题材主要是人物，形式大体趋向于简洁的素描，即使是油画，色彩也比较清淡，只起到一种烘托造型和渲染气氛的作用。《戴绿帽的裸女》（图8-20）描绘了一个神情呆滞、孤寞空虚的妓女，凌乱的环境暗示了她潦倒窘迫的生活境遇。帕斯森用稀薄透明的颜色营造了一种含蓄飘忽的色彩气氛，纤细流畅的轮廓线、轻柔的明暗变化，准确地把握了人体的细微感觉，显示了画家深厚的素描功底。在油画《穿红凉鞋的裸女》（图8-21）中，画面上

图8—19 《吉基的半身像》基斯林 1927 油画 100cm×81cm

图8—20 《戴绿帽的裸女》帕斯森 1925 油画 92.1cm×76.8cm

图8—21 《穿红凉鞋的裸女》帕斯森 1927 油画 65cm×54cm

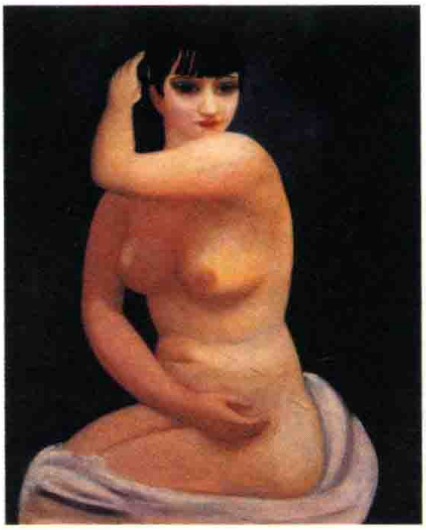


图8—19



图8—20



图8—21

的女人同样是一幅百无聊赖的神情，无精打采地仰卧在杂乱的床榻上，一派空虚迷茫的情调。帕斯森虽然习惯性地运用线条来限定轮廓，但他在色彩组织上却喜欢追求朦胧模糊的效果，这方面与莫迪里阿尼和基斯林的绘画风格是截然不同的。

帕斯森曾于 1914 年前往美国，1920 年回到巴黎，其后又到阿尔及利亚、突尼斯等地旅行，1925 年在杜塞尔多夫举办展览并访问意大利，1929 年访问西班牙和葡萄牙。他的艺术不仅在法国和德国具有一定的声望，而且由于他曾经长期在美国逗留，因而对美国的年轻画家也产生过重要的影响。1930 年，帕斯森在巴黎的画室中自杀。

莫里斯·郁特里罗被许多人视为巴黎画派的画家，但他与巴黎画派其他人的情况有所不同。他是土生土长的巴黎人，也没有犹太血统，人们将其视为巴黎画派的同道者，主要是根据他的艺术气质及其与巴黎画派的时代关联等因素而来。郁特里罗是女画家苏珊·瓦拉东（Suzanne Valadon，1865–1938）的私生子，瓦拉东也曾做过模特，雷诺阿、德加、劳特累克、夏凡纳等人都曾画过她。少年时期的郁特里罗生活放纵，酗酒成性，曾被学校开除，工作后又被雇主解雇，18 岁时因酗酒过度身体衰弱而住进疗养院。为了改变这种消极的生活状态，在瓦拉东的影响下，他开始自学绘画。未曾想，绘画从此成为他的终生事业，并取得了非凡的成就。

郁特里罗的绘画题材十分有限，基本上都是蒙马特区的街景、民居和教堂。他的画是写实的，但却释放着一种内在的深情。在他的笔下，家乡的每一条街道、每一座房屋都被注入了特殊的情感体验，这是其他人不可能做到的。油画《德伊教堂》（图 8-22）大约作于 1912 年，它代表了郁特里罗一段时期内的风格。画面以白色调为主，灰蒙蒙的天空下伫立着一座



图 8–22　《德伊教堂》郁特里罗　1912　油画　52cm × 69cm

白色的教堂，苍白的墙壁上有几个幽暗的小窗，下面是一扇漆黑的大门，冷落的街道上没有一个行人，整幅画面散发着一种清冷孤寂的气氛。在他的绘画中，始终贯穿着这种忧郁的乡愁。《伯日的德昂西大街》（图 8-23）是一幅城市冬季雪景图，天空、地面、建筑全部笼罩在灰白色调之中，清晰的轮廓线和一个个百叶窗勾画出建筑的透视和结构，干枯的树枝和地上的落叶散发出寒冷萧条的气息。不过，在这幅画里，街道上出现了人物的踪影，使画面平添了几分生机与活力。郁特里罗几乎画遍了蒙马特区的大街小巷，在后来的日子里他还根据明信片作画，因为图片可以为他提供更丰富的形象资料。

1919 年以后，他的色彩开始丰富起来。从油画《雪中磨房》（图 8-24）可以看到这种变化，虽然还是雪中的街景，但是鲜明的红色、绿色和黄色给画面带来了暖意，紧凑的街道、磨房上的风车、街上的行人和路边的草丛，都洋溢着生活的气息。总的来看，郁特里罗的绘画更多地继承了 19 世纪印象派的基本特征，而与他所处时代的前卫艺术潮流格格不入。人们喜爱他的艺术，不在于什么革新，而是因为他的艺术饱含着一种真情，这种真情是超越时代的，是人性的！

从美学思想和艺术实践的角度上来说，巴黎画派不是一个革新的流派。他们没有一致的目标，甚至没有举办过统一的展览。他们是一些气质相投、才华出众的艺术家。他们的成就更多地体现为个人的、实践的，而不是集体的、理论的。他们的作品不仅反映了那个时代的生活，而且对后来的众多艺术家产生过影响。



图 8–23 《伯日的德昂西大街》郁特里罗 1916 油画 50.2cm × 61cm



图 8–24《雪中磨房》郁特里罗 1923 油画 46.1cm × 54.6cm

注释

[1] 王端廷 . 巴黎画派 . 人民美术出版社，2000：4.

[2] 波提切利，15 世纪末意大利佛罗伦萨著名画家，代表作品：《春》、《维纳斯的诞生》。

[3] 莱昂 · 巴克斯特（Léon Bakst 1866–1924）俄国艺术家，1893 ～ 1896 年间在法国进修。1901 年开始为圣彼得堡皇家剧院设计装潢和舞台服装，并在这计方面获得巨大成功。

[4]（法）夏加尔 . 我的生活——夏加尔自传 . 陈训明编译 . 湖南美术出版社，2000：92.

[5] 纪尧姆 · 阿波利奈尔 (Guillaume Apollinaire 1880 ～ 1918)，法国著名诗人、作家，20 世纪上半叶，法国一些重要的新文学艺术运动都曾从他的作品中受到启迪。

[6]（法）夏加尔 . 我的生活——夏加尔自传 . 陈训明编译 . 湖南美术出版社，2000：111.

第9章 动荡与颠覆

达达主义（Dada）

“达达的开始不是艺术，而是厌恶的开始。厌恶三千年来一直向我们揭示一切的哲学家的那种神圣不可侵犯，厌恶这些在世上代表上帝的艺术家的那种虚伪……”[1]

达达主义诞生于第一次世界大战期间，与20世纪初任何一个现代艺术运动不同的是，它以一种彻底的反文化的行为方式和虚无主义的态度，反抗一切传统和现实的秩序、真理、道德观念和经验说教，甚至也反艺术本身。严格地说，达达不是一个流派，不是某种艺术风格，它是一种对传统价值观、对专制和独裁，乃至对世界失去信心的思想状态。导致这种思想状态产生的直接原因是第一次世界大战，战争不仅造成了巨大的人员伤亡和物质破坏，而且给人们的心灵造成了严重的扭曲和创伤。

面对疯狂而混乱的世界，一些青年知识分子感到迷茫、憎恶，他们开始怀疑旧有的道德信念。为了寻求精神的解脱，必须打破那些貌似神圣、实则虚伪的文化信条。他们信奉巴库宁的口号：破坏就是创造！他们的宗旨是毁灭一切、不相信一切、否定一切！甚至包括否定他们自己。此前，没有任何一个运动能像达达主义那样，给西方固有的社会文化和艺术观念带来如此巨大的动荡和颠覆。

作为一个团体，达达首先诞生在苏黎世。其后，在欧洲一些主要国家以及美国和日本等地，都曾先后出现过达达主义运动。

苏黎世达达

战争期间，一些年轻人为了逃避席卷欧洲的战火，从欧洲各地汇集到了中立国家——瑞士。在苏黎世，他们酝酿了一场旨在对抗一切文化权威和美学观念的运动——达达。据该运动的发起人之一 —— 德国作家理查德·胡森贝克（Richard Huelsenbeck）记述："达达是 1916 年由巴尔（Hugo Ball）、查拉（Tristan Tzara）、阿尔普（Hans Arp）、杨科（Marcel Janco）和胡森贝克在一间小酒吧——伏尔泰酒店成立的……由于战争，我们大家都离开了自己的祖国。巴尔和我来自德国，查拉和杨科来自罗马尼亚，阿尔普来自法国。"[2] 除了这些主要人物之外，还有许多参与到其中的自由派青年，他们当中有作家、诗人、画家、雕塑家和歌唱家等。这些人经常聚集在伏尔泰酒馆，彻夜跳舞、唱歌，进行幽默滑稽的表演，语无伦次的朗诵，肆无忌惮的喧闹。他们以各种荒诞不经的行为发泄深藏于内心的焦虑，以玩世不恭的态度来回应这个不可理喻的世界。

这些年轻人没有为自己设定任何目标，胡森贝克记述道："在那个时期，我们在伏尔泰酒店一晚接着一晚跳舞、唱歌、朗诵时……并不知道自己要什么……"[3] 他们曾经试图为自己的行动作出一种符合目的解释，但是没有结果，因为他们的基本观念就是蔑视一切宗旨、组织和纲领。这些人想将伏尔泰酒馆变成一个"最新艺术"的焦点，他们为自己酝酿的运动取名为"达达"。达达一词本身就是无意义的，据胡森贝克说，当时他们只是在一本德法辞典里偶然翻到这个词的，达达在法文中是木马的意思。从此，他们就以"达达"之名，为他们在伏尔泰酒馆发起的艺术活动贴上了标牌。如果问达达意味着什么，那就是"无含义的东西"。

达达派艺术家蔑视任何传统的和模仿的艺术，蔑视任何风格与流派，以一种轻藐不羁的态度来反对美学的一本正经。他们主张的是自发性，主张在没有任何理论意念的干扰下，自由地释放生命的能量。"荒谬的事对我们并不可怕，因为从一种更崇高的观点来看，生命中的一切就我看来都是荒谬的。"[4]

这伙年轻人举办各种演讲、朗诵和化妆表演会，噪声和喧嚣是他们热衷的诗篇，离奇和怪诞是他们赏心的装扮（图 9-1 ～图 9-3）。在造型创作方面，艺术家马塞尔·杨科和汉斯·阿尔普喜欢用各种废旧材料拼贴出抽象的作品（图 9-4、图 9-5）。可以看出，对自由言词和无意义诗歌的推崇，对喧嚣与噪声的痴迷，来自马里内蒂和未来主义的影响，而拼贴的创作手法是立体主义曾经探索和实践过的。

总的来说，苏黎世达达在艺术的专业层面上并没有什么新突破。但是，阿尔普对于"无意识绘画"（Automatic Drawing）的研究和根据"偶然性法则"（The Laws of Chance ）创作的作品却具有重要的革新意义。

汉斯·阿尔普是苏黎世达达极为重要的艺术家。他来自斯特拉斯堡，早年曾学习过美术和诗歌。1915 年以后，他放弃了艺术创作中深思熟虑的过程，

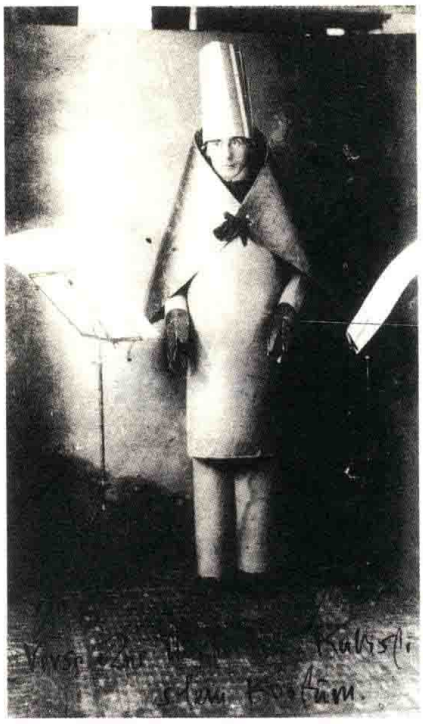


图9–1



图9–2



图9–3

图 9–1 巴尔身着自制的怪异装束在伏尔泰酒馆朗诵他的“无字诗歌”（照片）1916

图 9–2 索菲·托伊伯（Sophie Taeuber）穿戴着杨科制作的面具表演舞蹈（照片）1917

图 9–3 《面具》马塞尔·杨科 1919 装配雕刻

图 9–4 《辉煌的帝国建筑》马塞尔·杨科 1918 拼贴 37cm × 30.5cm

图 9–5 《无题》汉斯·阿尔普 1916–1917 彩绘木质浮雕 40cm × 32.5cm × 9.5cm



图9–4



图9–5

转而实验一种自由联想（Free Association）的创作方法，并称其为“无意识绘画”。阿尔普试图排除智力思考的干扰，强调非理性在艺术创作中的绝对作用。他尝试着用铅笔随意在纸上画出一些曲线，然后用墨水将这些形状涂成黑色（图 9-6）。在这个过程中，画家看重的是自然和本能的意义。

阿尔普认为，“偶然性”是深不可测的理性存在的有限部分，并且坚信他所创作的抽象绘画本身就是真实，它不表现任何东西，只是它们自己，它们就是本质的、自发的东西，“它们没有意义或大脑的意图”。

阿尔普将一些碎纸片抛撒在纸上，然后将这些纸片粘贴在自然散落的位置上。他将这样的作品称之为“根据偶然性法则”（According to the Laws



图9–6



图9–7

图 9–6　《无题》（无意识绘画）汉斯·阿尔普　1916　纸上墨水、铅笔

图 9–7　《根据偶然性法则的排列》汉斯·阿尔普　1916–1917　拼贴

of Chance）安排的绘画（图 9-7）。他的这种做法就如同特里斯坦·查拉创作的“偶然性诗歌”，查拉常将一些文字碎片放进口袋里，随意抖动几下再抛撒出来排列成“诗歌”。

“偶然性法则”是苏黎世达达最有意义的发明，它使人们开始冷静地看待潜意识，并将潜意识的存在及其作用视为一个重要的课题予以研究和利用。

随着战争的结束，苏黎世达达的成员们相继离去，团体也自然解散了。但是，它的影响才刚刚开始。苏黎世达达创造了一种动力，并为西方艺术的发展确定了一个方向——突破樊篱，一切均可成为艺术！

纽约达达

20 世纪初期，美国的现代艺术发展主要是受到欧洲艺术的影响。在频繁的文化交流中，美国人认识了立体主义、野兽派、表现主义、未来主义等欧洲的现代艺术，同时也知晓了塞尚、马蒂斯、毕加索、杜尚等欧洲的先锋艺术家。在向美国人介绍欧洲新艺术的过程中，美国摄影家施蒂格利茨（Alfred Stieglitz）发挥了重要的作用。他自己并不画画，但他敏锐地注视着欧洲现代艺术的发展，并且不遗余力地将它们介绍给美国公众。施蒂格利茨在纽约第五大街 291 号有几间房子，1905 年，他在这里开设了一个画廊，就叫“291”，这个画廊不久便成为介绍欧洲新兴艺术的重要基地。法国画家杜尚和毕卡比亚（Francis Picabia）于 1915 年来到美国，在他们的帮助下，施蒂格利茨还创办了“291”杂志，向美国公众介绍现代艺术观念及作品。

达达运动在美国的出现与欧洲有所不同，具有它自身的特殊性，但人们普遍认定，最能体现达达精神的艺术家是马塞尔·杜尚，而杜尚正是纽约达达的代表。“从总的方面来说，达达在美国没有真正酿成一场运动。因为在那个时期，美国的社会情形和人的心态都和欧洲不同。在欧洲，达达是第一次世界大战在欧洲引起思想危机、文化危机和价值危机之后，欧洲知识分子对西方文明在文化范围内做出的一次全面的否定运动……美国那时

没有战争，社会蒸蒸日上，成就斐然。现实带给美国人的不是失望而是信心……具有破坏精神的达达运动在美国激发的不是厌世的情绪，而是入世的激情。达达破坏一切、砸烂一切的情绪被美国艺术家转化成一个在艺术范围内的除旧迎新的姿态。”[5] 美国的达达艺术就不像欧洲达达那般的激烈和沉重。杜尚以他超凡的智慧和洒脱的人格，只是在蒙娜丽莎的嘴边轻佻地画上了两撇胡须（图 9-8），便搅翻了艺术，搅乱了美学，搅恼了观众。

毕卡比亚曾于 1913 年访问过美国，当时是出席旨在向美国人介绍欧洲现代艺术的一个重要展览——军械库展览。1915 年他第二次来到美国，这位欧洲艺术家是各类先锋艺术的鼓吹者和实践者，当时除了人气颇旺的杜

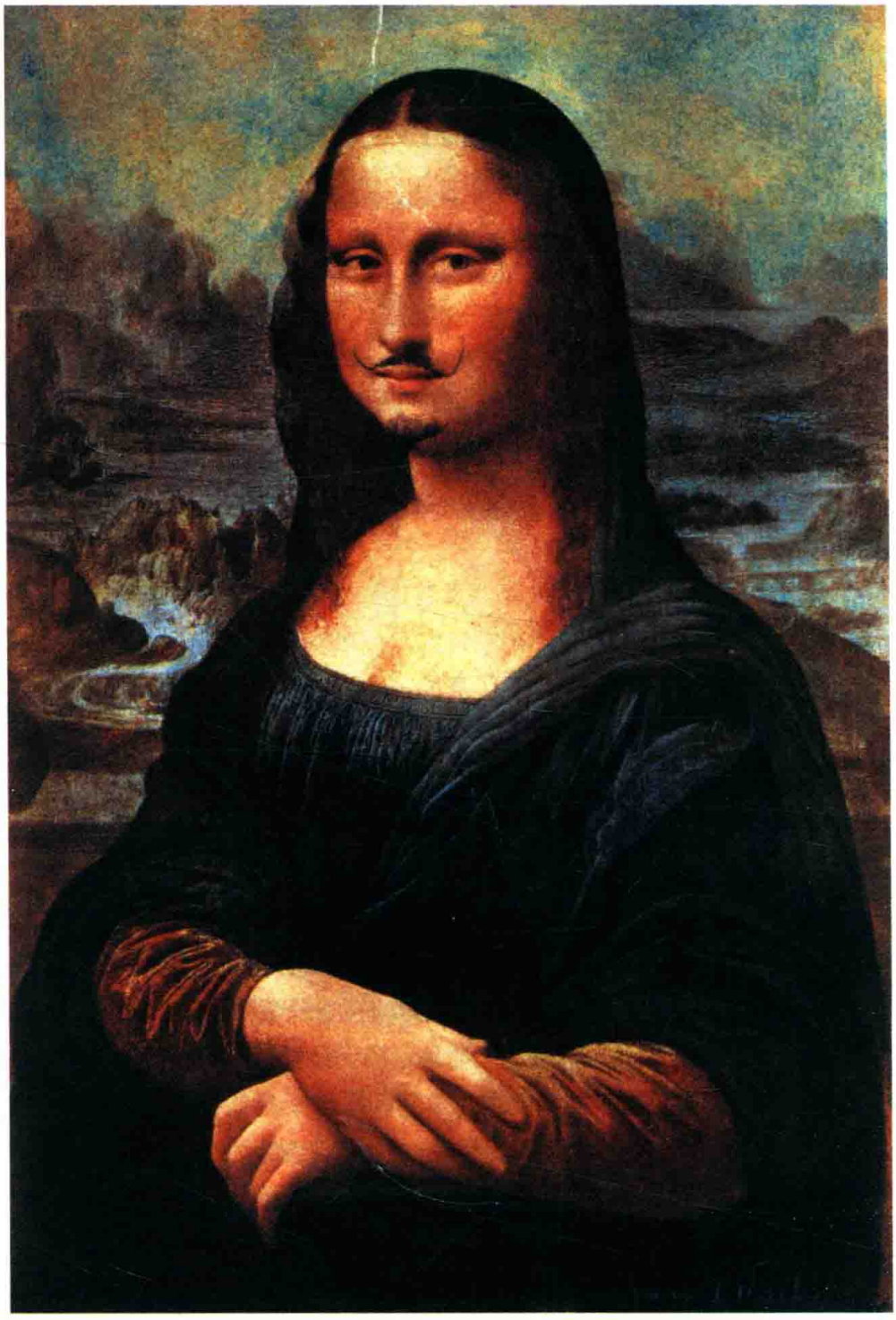


图 9–8 《L.H.O.O.Q》
马塞尔·杜尚 1919

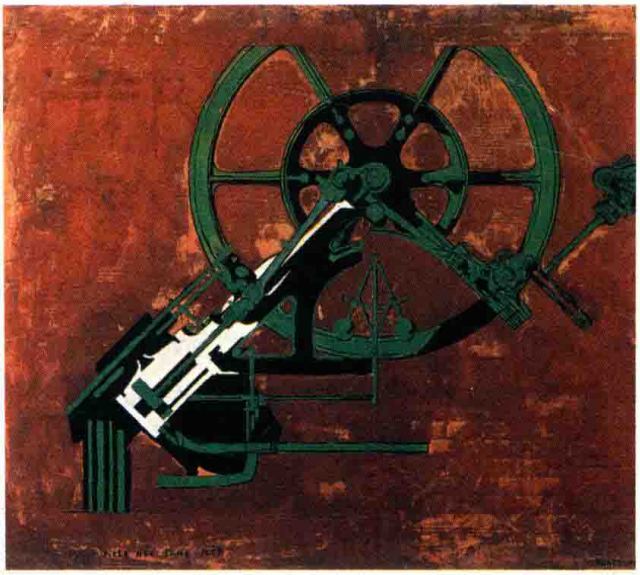


图9–9



图9–10

图 9–9　《不是妈妈生的姑娘》　毕卡比亚　1916–1918　50cm × 65cm

图 9–10　《不可摧毁之物》　曼·雷　1923　节拍器、眼睛的照片

尚之外，毕卡比亚也在当地艺术界享有很高的声誉。作为纽约的达达画家，毕卡比亚是以他精心制作的机器形式的绘画而闻名的。他曾经在一篇文章中记述道："在美国我完成了自己在绘画手段上的革命…… 一到美国，马上使我感到现代的世界是一个机器的世界。在机器中，艺术能够找到最生动的表达。机器不仅改善了人的生活，而且真正成了人类生活的一部分，甚至是灵魂……我全心全意地接受现代世界中的机器，并把机器引进我的画室。"[6] 毕卡比亚于 1916 年创作了一幅作品，题为《不是妈妈生的姑娘》（图 9-9）。这件如同产品说明书插图般精细的绘画是他最早的机器式风格的作品，有人解释道：人按照自己的样子发明了机器，它具有人的各种能力，但它不是"妈妈生的姑娘"。

曼·雷（Man Ray）是美国最有达达气息的年轻艺术家，他于 1915 年结识了杜尚，并受其影响用现成物制作他的艺术作品。《不可摧毁之物》（图 9-10）是一件看上去怪异却构思机智的作品。他拿来一个节拍器，在摆针上固定了一只眼睛的照片，眼睛随着节奏摆动，显得滑稽而诡异。曼·雷于 1921 年迁居巴黎，其后参与了那里的超现实主义活动。

杜尚（Marcel Duchamp，1887–1968）

马塞尔·杜尚是 20 世纪最重要的艺术家之一，他的艺术观念和实践活动影响了西方现代艺术的进程。杜尚的艺术，在精神上暗示了其后西方一切重要的前卫文化和艺术潮流。

杜尚早年曾在巴黎学习绘画，像那个时代所有的年轻艺术家一样，他也曾追随过后印象主义、立体主义等新艺术流派。在他 25 岁之前，大约用了五六年的时间研究了各种新潮流绘画风格。1912 年，他创作了著名的油画《下楼梯的裸女》第二号（图 9-11），这是一件惹是生非的作品，同时也



图 9–11 《下楼梯的裸女》第二号
杜尚 1912 油画 147.5cm × 89cm



图 9–12 《自行车轮子》杜尚 1913

使得他声名远播。作品中单调的色彩，几何形的碎片结构，明显地具有立体主义的风格倾向，而重复的线条和堆叠的形状又清晰地表达出作者对于运动和机械形式的崇尚。关于这件作品，杜尚说："我想创造出一个固定在运动中的形象，运动是抽象的，是对绘画的削弱……当你想表现一架在飞行中的飞机时，你不可能像画静物那样去画它……"[7]

杜尚将《下楼梯的裸女》送到 1912 年的巴黎"独立沙龙"参展，却被他的艺术同行们拒绝了。理由是：他将立体主义的手法用于某种特定的个人表现，而且把运动、情绪和个性引进了立体主义的绘画中，这是向意大利未来派的妥协，违背了立体主义的原则。有些事看起来就是如此荒唐，1907 年，当毕加索的《亚威农的少女》问世时，不知引来了多少嘲讽和非议，五年之后，立体主义的声音居然成了一种权威话语，甚至可以用它的准则来规范艺术。这种狭隘的排他性暴露出了流派间的保守与偏见。杜尚从独立沙龙撤回了自己的作品，当回忆起这件事时，他说："这的确帮助我完全从过去解放出来了，我对自己说：'行啊，既然事情像这种样子，这就没什么理由要去加入团体了——以后我除了自己，不会再去依赖任何人。'"[8]

1913 年，《下楼梯的裸女》在美国展出，引起了极大的轰动。美国人那时还不清楚欧洲的现代艺术究竟是怎么回事。习惯了图解式地欣赏绘画的人们，在这幅油画前悉心揣测：哪里是楼梯？哪里是裸女？

1915 年 6 月，杜尚来到纽约，这之前他已经有三年不画画了。他创作了一些后来被称为"现成品"（Readymade）的艺术。杜尚煞费苦心地选择一些毫无美感可言的物品，例如一个瓶架子或是一把雪铲，经过少许改造或者原封不动地放在那里，就是一件艺术品了。最著名的例子是《自行车轮子》（图 9-12），杜尚将一个自行车轮子装在了木凳上，轮子还可以转动。这种做法无疑是对艺术概念本质性的颠覆和对美学的极大挑战，这些所谓的艺术品既没有技术含量也没有视觉美感，它只是现实生活中的一个物件。杜尚说："那个轮子的转动是很赏心悦目的……我喜欢看它，就像喜欢看壁炉里的火苗跳舞一样。"

1917 年，纽约独立艺术家协会举办展览，杜尚是这个协会的成员，他上陶瓷店买了一个小便器直接送到了展览会上。杜尚将它命名为《泉》，并在上面署名 R·MUTT（图 9-13）。或许，这是 20 世纪最声名狼藉的作品、最惊世骇俗的艺术事件了。

现成品究竟算不算艺术？如果从传统观念来说，它绝不是艺术！它是非艺术！而杜尚要说的是：现成品放在那里不是让

你去发现美，它只是一个物件，是非美学的。很清楚，杜尚就是要表明一种态度：生活中一件普通的东西，放在一个新的地方，被赋予一个新的名字和一个新的观看角度，原来的作用就消失了，意义也变了。没有艺术与非艺术的界限！没有美与丑之分，艺术可以是任何东西！如果人们清楚地认识到这一点，就不必搜肠刮肚地去揣摩《泉》的美学意义了。杜尚说："当我发现现成品的时候，我心里想的是要否定美，对现在的新达达而言，他们拿我的现成品是要发现其中的美。我把瓶架子、小便池摔到他们的脸上作为一个挑战，而他们为了美却赞扬起这些东西来。"[9]

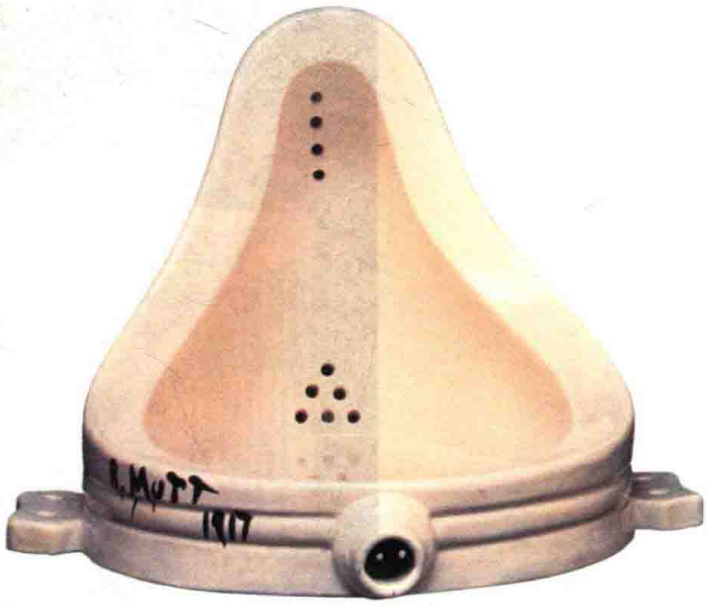


图 9–13　《泉》杜尚　1917

杜尚曾因创作了《下楼梯的裸女》而声名大噪，如今他的艺术又成了蔑视权威、追求自由和个性解放的典范，因而达达派的艺术家们视其为同道人，可是杜尚却从不将自己束累于任何团体或流派。

杜尚另一件让人捉摸不透的作品是《大玻璃》（图 9-14），它的正式名称为《新娘甚至被光棍们剥光了衣服》（The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even）这是杜尚于 1915 年来到纽约后开始制作的，直到 1923 年才完成。作品的标题略带戏谑，这是杜尚的一贯风格。用一块完全透明的大玻璃制作艺术品也算是别出心裁了，玻璃的透明性会带给人们一种虚无感，由金属材料切割成的各种形状被小心翼翼地焊接在玻璃的表面，而且显然是经过了缜密的透视处理和构图安排。关于作品内在的象征意义有多种猜测，世俗的说法是：其中暗示了性欲望，作品左下角是九个机械形状的单身汉，他们企图剥光那个无形的、徘徊于空中的新娘。另有评论者认为，这件作品的构图是沿袭了"基督教的肖像画法，即画的上半幅是贞洁女神的一种变体，下半幅则用来描绘人间俗事"。[10] 这些猜测和评论毕竟都来自观赏者，我们还

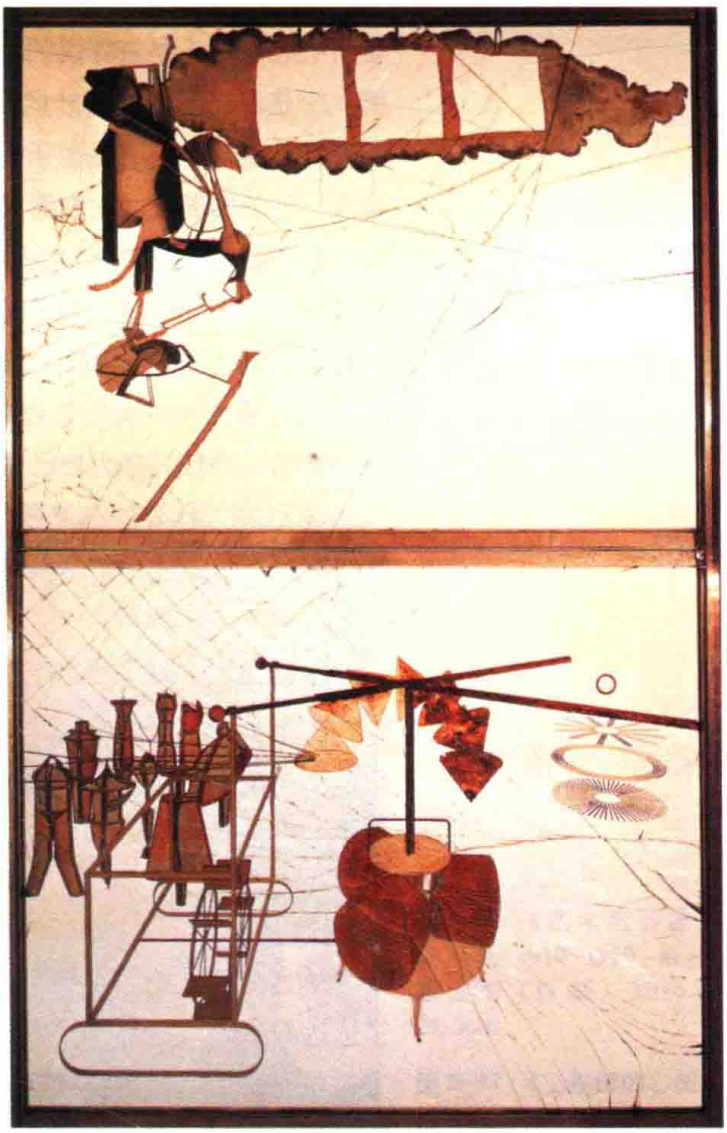


图 9–14　《新娘甚至被光棍们剥光了衣服》（又名《大玻璃》）杜尚　1915–1923　277cm × 175.5cm



图 9–15 《为什么不打喷嚏》杜尚 1921

是听听杜尚本人是怎样说的吧。卡巴内问杜尚："对《大玻璃》有好几种解释，哪一个是您自己的？"杜尚回答道："我没有任何解释，因为我做它的时候没有什么观念……它是对所有美学的否定。"[11] 至于那段超长的标题有什么寓意，他的回答是，没有意义。杜尚是反意义的。

《为什么不打喷嚏》（图 9-15），你会认为这是一件艺术品的标题吗？看看作品，会让你的大脑失去所有对艺术的判断力。如果将这个装着石块、鱼骨和温度计的鸟笼以三百美元卖给你，你接受吗？这就是杜尚先生收到三百美元后为一位女士创作的艺术品。这位可怜的女士不能接受它，她十分地懊恼，而杜尚却为自己做了这样一件"艺术品"感到非常得意。

说到底，杜尚的态度是反美学、反艺术的。在他的观念中，艺术不该是被成见所认定的那些东西，他要用"非艺术"填平美与丑之间的沟壑，用"反艺术"冲破传统艺术的界桩。

杜尚是西方现代艺术史上一个划时代的人物。如果说毕加索和他的立体主义解放了一种创造力，那么，杜尚则解放了艺术观念，从此艺术的焦点问题从形式的语言表达转化为概念性的关照。20 世纪后半叶的西方现代艺术基本上就是按照杜尚预示的方向发展的。

德国达达

达达主义在德国得到了进一步的发展，在柏林、科隆和汉诺威都出现了达达派团体。

柏林达达运动的特点在于它强烈的政治色彩和革命热情，这与德国当时复杂的政治环境和艰难的社会处境有关。1917 年，胡森贝克回到德国，这里的情况与瑞士完全不同。在苏黎世，人们好像生活在疗养院，而柏林

人却不知道下一餐饭在哪，恐惧深入每一个人的内心。胡森贝克写道："一直安静地坐在苏黎世，与我们在德国那样睡在火山顶上，大不一样。"无政府主义者——画家豪斯曼说："我们现在生活于混沌蒙昧之中，我们不愿意接受为资产阶级涂脂抹粉的人情世故和价值观念，我们要做没有价值观念又不讲情理的人……我们要创造我们自己的新世界。"[12] 柏林的这种气氛有利于达达思想的传播，胡森贝克很快就在那里发起了一场达达运动。

在柏林的达达团体里有画家拉奥尔·豪斯曼（Raoul Hausman）、乔治·格罗兹（George Grosz）、约翰内斯·巴德尔（Johannes Baader）、汉娜·赫希（Hannah Höch）等人。他们的主要创作手法是拼贴画，这种技法是立体主义和未来派所使用过的，然而柏林的达达艺术家们却极大地丰富了拼贴的语汇。他们从报纸、杂志、招贴画以及各类照片上剪下所需的文字、图形或照片碎片，然后将它们拼贴起来，形成一种奇特的视觉印象，通常还带有强烈的政治内涵和批判现实的意味。他们将这种拼贴画称作"照相蒙太奇"（Photomontage）。

实际上，在视觉艺术中，柏林达达最重要的发明就是照相蒙太奇。豪斯曼的作品《艺术批评家》（图 9-16）被认为是第一件照相蒙太奇作品。

画家格罗兹在战争中加入了德国军队，退役后站在了柏林达达运动一边。他的艺术表现出了对战争、独裁统治及资产阶级价值观的厌恶。他擅长画讽刺漫画，也制作照相蒙太奇，作品内容往往表现出一种对社会的强烈厌恶情绪和批判态度，如水彩画《共和党的机器人》、拼贴画《裸露的德国》以及《工程师的心田》（图 9-17）等。

女艺术家——汉娜·赫希的拼贴画具有丰富的想象力，在内容方面也表现出较少的攻击性，但总是带有某种幽默的讥讽与挖苦（图 9-18）。

汉诺威艺术家库特·施维特（Kurt Schwitters）的艺术体现了一种达达精

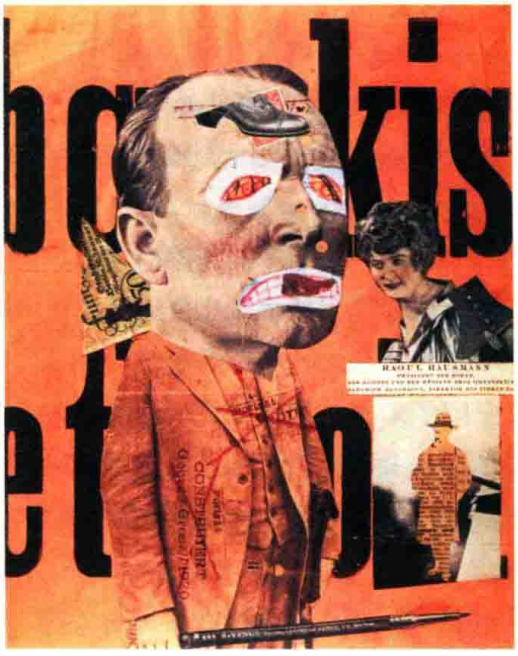


图9–16

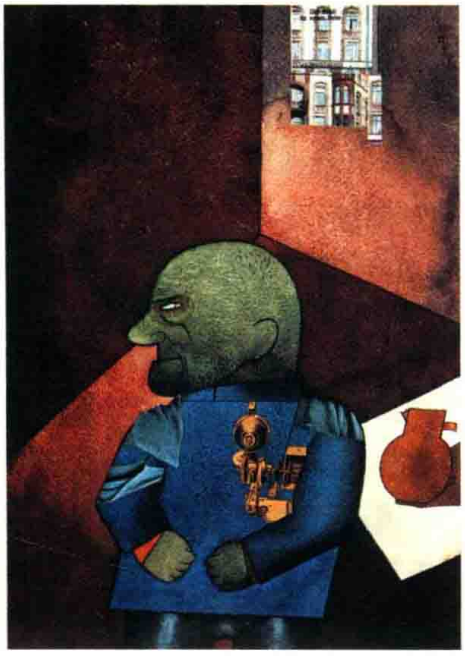


图9–17

图 9–16　《艺术批评家》豪斯曼　1919–1920　照相蒙太奇（拼贴）　32cm × 25.5cm

图 9–17　《工程师的心田》格罗兹　1920　水彩、照相蒙太奇　42cm × 30.5cm

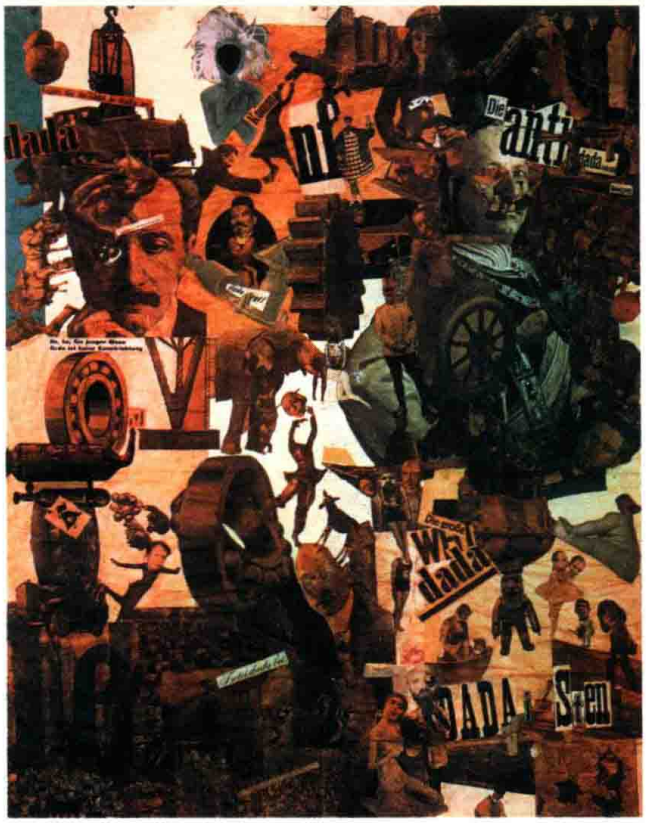


图9–18



图9–19

图 9–18 《被达达餐刀切割的德国第一个魏玛啤酒肚时期》汉娜·赫希 1919 照相蒙太奇（拼贴）114cm × 90cm

图 9–19 《献给高贵的夫人》施维特 1919 拼贴、装配 103cm × 83.5cm

神，但是当他试图加入柏林的达达活动时却遭到了拒绝。他在汉诺威发起了一个由他自己命名——实际上也只是他一个人的运动——"默兹"（Merz）。这个字取自德语 Kommerz 一词的第二个音节，本身没有什么意义，施维特只是以此作为他自己的艺术标记。

施维特从阿尔普的拼贴艺术中获得了灵感，他从街上捡来各种废弃物，制作成类似浮雕的拼贴作品。虽然是一堆杂物的拼凑，但却经过了精心的布置，因此这些作品仍表现出某种内在的和谐与庄重。

作品《献给高贵的夫人》（图 9-19）作于 1919 年。施维特对各种物件进行了细致巧妙的安排，并且施以雅致的色调。我们可以在作品中看到纸片、木条、玩具火车零件等，在画面的右侧还可以隐约看到一幅施维特曾经绘制的油画——《夫人肖像》。

给人印象最深刻的作品，是施维特在汉诺威的住宅中制作的《默兹结构》（Merzbau）（图 9-20）。这是一个涵盖整个室内空间的造型创作，艺术家用纸板、石膏、玻璃、金属、木头和电灯泡等材料，制作成各种造型布满了房间的四壁、顶棚和地面。他将建筑变成了如同洞穴般的空间。施维特好像在告诉人们：生活的每一个角落都可以成为艺术。他任意地改造着生活的环境，任意地修订建筑的语言，似乎想说：人类可以自由地改造整个世界。施维特的这件作品在战争中被毁坏了。

由于纳粹的迫害，施维特于 1937 年离开了德国，先后在挪威和英国避难。在挪威和英国，他继续制造他的"默兹结构"，而且第三个作品有幸被

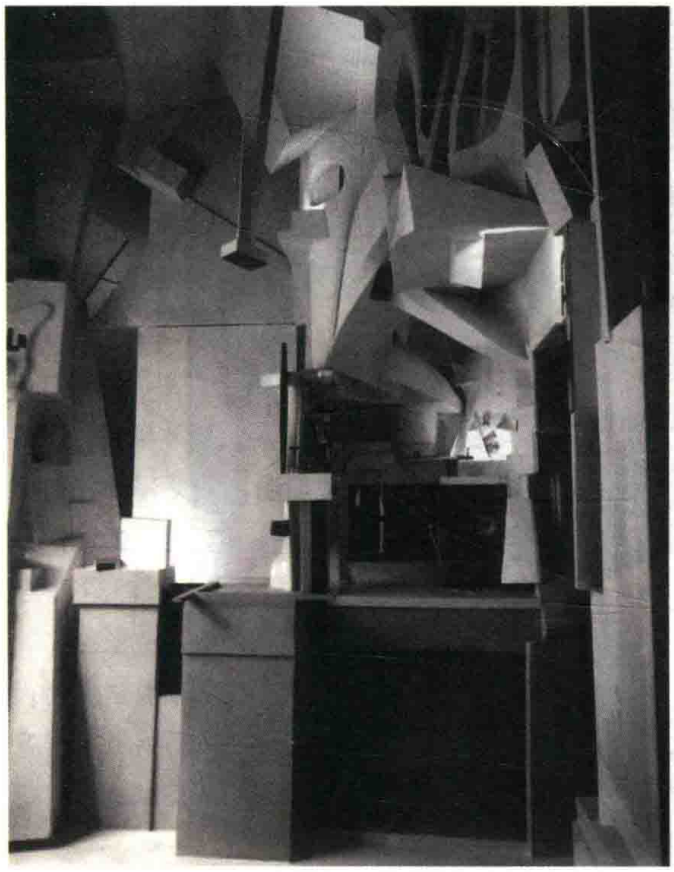


图9–20

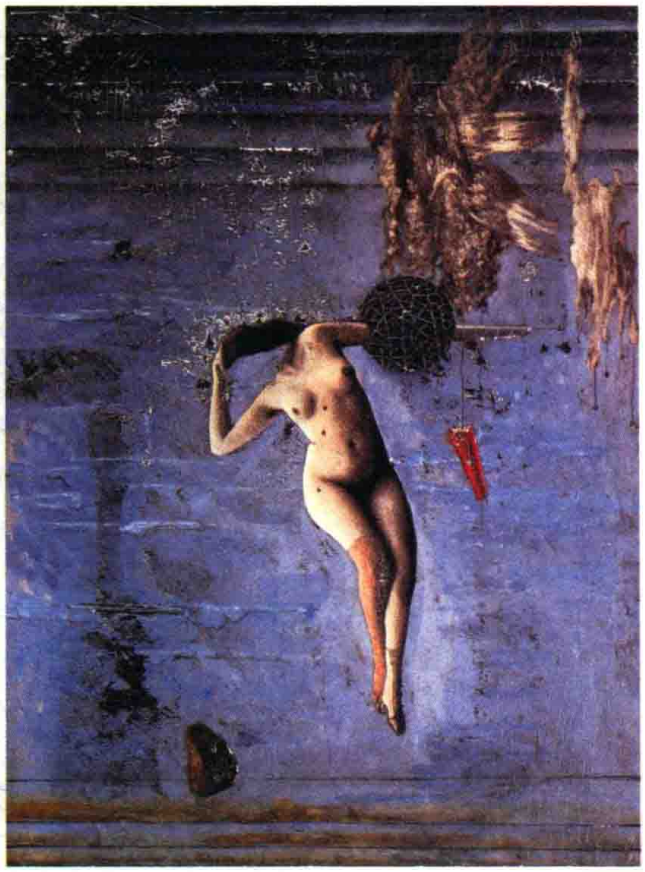


图9–21

保存了下来。施维特曾经写道："一切都散架了……新的东西只有从碎片中产生。它像是我内心革命的一个写照——不是照它原来的样子，而是展示了它有可能具备的样子。"[13]

在科隆，达达艺术的代表人物是马克斯·恩斯特（Max Ernst）。他曾在波恩大学修哲学和艺术史，作为一个画家，他是自学成才的。战争期间，恩斯特加入了德国军队，战后重新开始了他的艺术活动。恩斯特赞同达达的主张，但是对他的艺术风格产生重大影响的是意大利画家基里科（Giorgio De Chirico）。基里科的绘画是非现实的，充满着梦幻意境。恩斯特运用达达照相蒙太奇手法制作的拼贴画同样呈现出浓厚的潜意识效果。

拼贴画《青春期－（普勒阿得斯）》（图 9-21）作于 1921 年。恩斯特将一张倚靠在床榻上的裸女照片进行了修改，床榻和人物的头部被颜色遮盖了，然后将裸女的身体垂直地贴在构图的中央，背景似乎是布满星辰的天空，使人联想起希腊神话普勒阿得斯中的姐妹星。

《西里伯岛的大象》（图 9-22），这个标题来自一首德国的童谣："从西里伯来的大象……"恩斯特给人们展示了一个意识错乱的荒诞景象，构图中央是一个机器怪物似的大象，脚下是平坦空旷的大地，一对尖刀般的牙齿从庞大身躯的左下端显露出来，金属管道般粗壮的大象尾端是长着一对利角的牛首。在画面的前方，是一个苍白的身躯，她没有头颅，一只臂膀举起，似是向着"机器怪物"招手。天空中升起一缕黑烟，飘浮着几条鱼。

图 9–20　《默兹结构》施维特 1932 染色纸、纸板、石膏、玻璃、镜子、金属、木头、灯泡等 393cm × 580cm × 460cm

图 9–21　《青春期－（普勒阿得斯）》恩斯特 1921 拼贴　照片及水彩、油彩 24.5cm × 16.5cm



图 9–22 《西里伯岛的大象》恩斯特 1921 油画 126cm × 108cm

一切都是那么怪诞、神秘，充满着弗洛伊德式的下意识联想。恩斯特曾于1914~1917 年在德国军队服役，这个怪异的形象或许就是画家对战争的厌恶与回忆。

恩斯特的艺术不仅体现了一种达达主义的态度，而且还预示了超现实主义的艺术观念。1922 年，恩斯特来到巴黎，成为早期超现实主义运动的重要成员。

巴黎达达

战后，巴黎人渴望尽快地忘记那段令人痛苦和感伤的历史，社会上最流行的娱乐文化是好莱坞的电影和爵士音乐，达达的荒诞趣味也成了一种时尚的价值观。达达主义在巴黎的传播鼓舞了那些渴望进行一场文学革命的知识分子。作家布勒东、阿拉贡等人热情地赞赏达达的反叛精神。1919 年后，查拉、阿尔普、恩斯特等人先后来到巴黎，达达运动逐渐地在这里成长起来。查拉于 1921 年组织了大型的达达艺术展，毕卡比亚主办了达达刊物，曼·雷成为一名达达艺术的摄影家，恩斯特除了制作拼贴画，还创作系列的油画作品。然而，不久后在这个运动内部发生了意见分歧，以布勒东为代表的一些人反对达达主义者只是一味地强调革命和反叛，而这种不断的革命似乎已经失去了它的目标和意义。

达达运动需要寻找一种新的方向，从而结束不断膨胀的虚无主义和无政府主义的倾向。1922 年，达达主义者在巴黎召开会议，布勒东的主张得到了毕卡比亚等人的支持，一个新的、更加具有建设性和影响力的艺术运动开始逐渐形成。1924 年，由布勒东发动的超现实主义运动在巴黎正式登场。视觉艺术方面，最早加入到这个运动中的人物有毕卡比亚、恩斯特、阿尔普和曼·雷等人。

第一次世界大战结束后，各国的达达主义团体陆续解散，曾经的达达诗人、作家和艺术家们各奔前程，达达运动暂时偃旗息鼓了。从 1916 年苏黎世的伏尔泰酒馆开始，到 1922 年达达基本消逝，作为一场文艺运动，它是短命的，但是它向世人所展现的精神却深深地渗透到 20 世纪的文化观念之中了。

达达主义"猛烈地反抗权威和等级制度，质疑艺术的天才之说，提出'人人都能成为艺术家，任何事物都可以是艺术'。1923 年之后，20 世纪的许多艺术运动，如超现实主义、构成主义、字母派、情境主义、激浪派、波普艺术、Op 艺术、概念艺术和极少主义等，都能够寻根溯源到达达主义。"[14]

注释

[1] Herschel Chipp. 论说达达．欧美现代艺术理论 3. 余珊珊译．吉林美术出版社，2000：32.

[2] 同上书 P16.

[3] 同上书 P18，20.

[4] 同上书 P29.

[5] 王瑞云．20 世纪美国美术．文化艺术出版社，1997：43–44.

[6] 同上书 P45.

[7]（法）卡巴内．杜尚访谈录．王瑞云译．广西师范大学出版社，2001：23.

[8] 同上书 P24.

[9] 同上书，引自：附录．

[10]（美）约翰·拉塞尔．现代艺术的意义．常宁生等译．中国人民大学出版社，2003：137.

[11]（法）卡巴内．杜尚访谈录．王瑞云译．广西师范大学出版社，2001.

[12]（法）亨利·贝阿尔，米歇尔·卡拉苏．达达一部反叛的历史．陈圣生译．广西师范大学出版社，2003：29.

[13]（美）约翰·拉塞尔．现代艺术的意义．常宁生等译．中国人民大学出版社，2003：149.

[14] Rudolf Kuenzli. Dada. Phaidon，2006：14.

第 10 章 梦幻现实

超现实主义（Surrealism）

战争缔造了达达，同时也孕育了第一代超现实主义者。随着第一次世界大战的结束，新的国际秩序在动荡中进行着整合。在文化上人们开始寻找新的出路以消释深植于内心的痛苦和焦虑，期盼着从疯狂与死亡的记忆中解脱出来。达达的激情与反叛策略一时失去了动力和目标，一些原来支持达达运动的人开始抛弃达达去寻找更加具有建设性的理论和方向。在巴黎，以布勒东（André Breton，1896–1966）为代表的一些作家、诗人、小说家从欧洲 18 世纪以来的一些梦幻文学中获得了灵感和启示，从弗洛伊德的精神分析学中了解到了关于潜意识的理论，在意大利画家基里科的作品中看到了梦幻的巨大心理征服力。

在布勒东的积极策划和发动下，超现实主义运动于 1924 年在巴黎诞生了。在 20 世纪西方艺术史上，超现实主义是一个延续时间最长、影响范围甚广的艺术流派，它从第一次世界大战结束时期开始萌芽，直到 60 年代衰落，历经半个世纪的光景。起初，超现实主义运动只涉及文学和诗歌创作，随后便波及绘画、雕塑、摄影、电影、戏剧等多个文艺领域。1924 年，布勒东在巴黎发表了第一篇超现实主义宣言，其中宣布了如下定义：

"超现实主义：阳性名词，纯粹的精神学自发现象，主张通过这种方法，口头地、书面地或以任何其他形式表达思想的实实在在的活动。思想的照实记录，不得由理智进行任何监核，亦无任何美学或伦理学的考虑渗入。"[1]

超现实主义的核心主张就是将人的潜意识活动上升为一种首要的现实，

即所谓的“超现实”。文艺创作的动机和手段应遵从潜意识的指令自动发挥而不受意识和理性思维的支配，潜意识既是文艺创作的动力，又是文艺创作的对象，由此一来，便将无意识创作的动机与方法原则化、理论化了，甚至将其视为“改变生活”和思想解放的途径。

为了进行文字领域的革命，超现实主义者倡导“下意识书写”（Automatic Writing）的方法。由此来表现真实的思想活动，表现“灵魂的抒情运动”。他们只记录下头脑中即时的思想或是片刻的幻觉，丝毫不考虑读者是否能够接受他们的描述。布勒东曾以文字拼贴的方法进行颠覆诗歌的尝试。他把从报纸广告上剪下来的现成文字重新组合、粘贴，拼凑成“诗歌蒙太奇”，这些支离破碎的文字就是理想的超现实主义诗歌。这种做法近乎 1912 ~ 1913 年毕加索和勃拉克所创作的拼贴画。

对于超现实主义者来说，梦幻是开拓想象力的沃土，因为梦是潜意识的袒露，是不受意识和逻辑支配的，梦所表达的愿望是与无意识的欲望相联系的，表现了无意识的动机。然而，超现实主义者并不想把梦幻世界与现实世界对立起来，而是企图通过强调梦幻的真实性使其与现实联系在一起，从而实现一种全新的现实——“超现实”。布勒东写道：“梦境与现实这两种状态似互不相融，我却相信未来这两者必会融为一体，形成一种绝对的现实，亦即超现实……”[2]

在造型艺术领域，超现实主义意想不到地获得了巨大的成就，一些重要的艺术家陆续加入到这个运动之中。这些成员包括：德国人恩斯特，法国人阿尔普、毕卡比亚、马松、唐吉，西班牙画家米罗、达利，比利时画家马格里特、德尔沃，美国摄影家曼·雷，瑞士雕塑家、画家贾科梅蒂等。

超现实主义绘画一开始就存在着两种不同的风格倾向。一方面是由米罗、马松、马塔等人为代表的所谓“有机超现实主义”，或称作“绝对的超现实主义”（Absolute Surrealism），他们的艺术多倾向于纯精神的无意识行动，主要表现为一种抽象的形式。另一方面则是以达利、唐吉、马格里特、德尔沃等人为代表的“自然主义的超现实主义”（Naturalistic Surrealism），他们注重精致准确的细节刻画，但事物的整体关联往往是离奇荒诞的，呈现出非理性的、潜意识的梦幻效果。但是，在上述两种风格倾向之间并没有截然的界限。

在 20 世纪超现实主义者的名单上可以列出众多的艺术家，然而最重要的先驱人物是意大利“形而上画派”的代表画家——基里科。

基里科（Giorgio De Chirico，1888–1978）

基里科出生于希腊，父母均是意大利人，曾在雅典一所技术学校读书，其后在意大利、慕尼黑等地学习绘画。1910 年到佛罗伦萨居住，开始创作他谓之“形而上绘画”的系列风景画。基里科的艺术表现出一种高度神秘、玄奥的气质，因此受到超现实主义者的仰慕和推崇。事实上，他是超现实

主义绘画的真正先驱。在基里科之前，西方美术史上曾有不少画家热衷于表现梦境，但只有基里科的绘画，在表现深层的无意识独白和孤独惆怅的情绪方面，揭示了一种世纪的焦虑，使人过目难忘、悚然不安。

基里科认为，艺术创作必须超越人类的普遍意识逻辑，避免理性的局限与干扰。“一件不朽的艺术品只能从启示中诞生”，这种启示“可以在一个人最不注意时突然而来，也可以在看到某种东西时受到启发”。[3] 然而，基里科所言的“启示”并不是理性与逻辑的联想，而是犹如在梦里似曾见到的、似是而非的“形而上的真实”。“好比我们认识的一个人在梦里和真实间的形象，他同时是那个人也不是那个人……我相信，在梦里见到的那个人是他在形而上之真实的证明……”[4] 这种启示对于任何人来说都好像一个谜，甚至包括艺术家自己。基里科曾记述了他创作《一个秋日午后的谜》一画的启示：“一个晴朗的秋日午后，我坐在佛罗伦萨圣克洛齐广场中的一个长凳上…… 整个世界在我眼中都像在复原之中。广场中央矗立着一尊但丁的雕像…… 温暖但没有爱意的秋阳照在雕像和教堂的正面…… 我有一种奇怪的印象，好像我是第一次看到这一切，然后，那幅画的构图就出现在我脑海中了。现在我每次看到这幅画都会再次见到那一刹那。然而，那一刹那对我是个谜，因为是无法解释的，我也喜欢把那件由此迸发出来的作品称之为谜。”[5] 由此看来，艺术家的灵感往往是一种超验的、潜意识的冲动，就连自己都难以清楚地描述。因此，当我们面对基里科的作品时，唯一真实的就是观者个人的感受，任何具体的解释都难免苍白、牵强，只有作品中那独特的、朦胧而又真切的潜意识呓语使人过目难忘。

在基里科的绘画中，经常可以看到一些惯用的形象元素，如空旷的广场、寂静的街道、“温暖但没有爱意的阳光”、时代久远的建筑、白色大理石雕像及其黑暗悠长的阴影和变形夸张的透视。阴影和透视在基里科的构图中主要是用来营造画面气氛的，而不是用来再现真实的光感与空间。油画《一条街道的忧郁和神秘》（图 10-1）代表了基里科所谓“形而上绘画”的基本风格。这是一幅充满着神秘与梦幻的作品，没有人能够真正了解这里发生了什么，恐怕艺术家自己也不知道他要讲述一个怎样的故事，只有那神秘、孤独、寂静和略带恐惧与不祥的气氛牵动着观者的神经，撞击着人们的心灵。不知是阳光还是月色照耀着静默的街道，一个少女推着铁环，拖着长长的影子快速地奔跑着，她似乎没有意识到危险即将到来。街道的远处横陈着一个诡异的人影，预示着威胁与不安。除此，画面中别无任何生命的迹象。两旁的古典建筑连同那死寂的拱门和漆黑的阴影与阴沉的天空连在一起，形成了一种犹如墓穴般阴暗恐惧的气氛。

《爱之歌》（图 10-2）同样是一幅令人费解的图画，幽晦的建筑上悬挂着一个巨大的古典雕像与一只羊皮手套，下方画着一个绿色的球体。画面内容十分怪诞离奇。是画家潜意识的记忆？抑或是梦中的呓语？无从知晓。昏暗的背景中，突兀地出现一朵白云，戏剧性的光影营造出无比神秘的气氛。

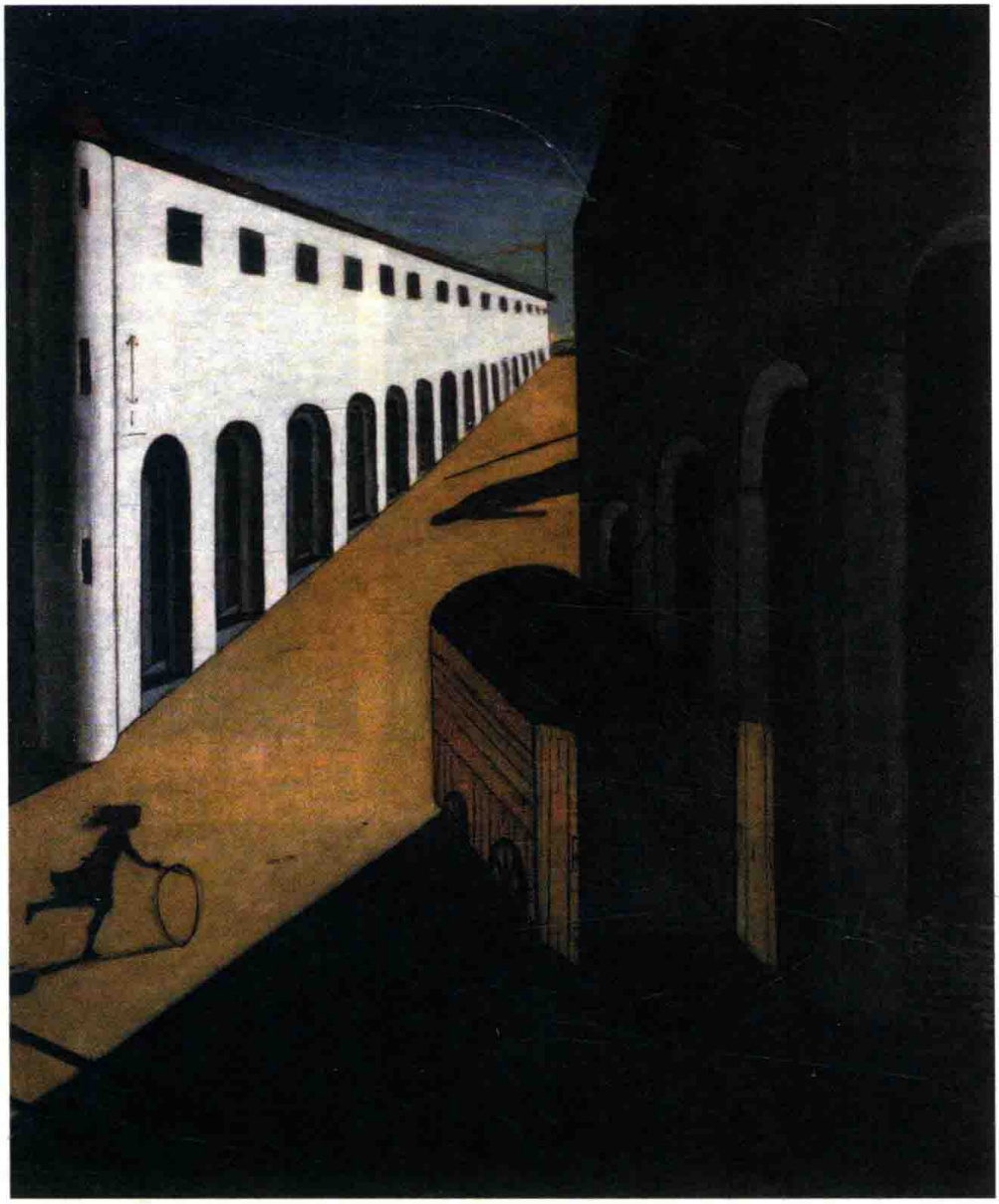


图 10–1　《一条街道的忧郁和神秘》基里科　1914　油画　87cm × 71.4cm

标题——“爱之歌”究竟暗示了什么？那尊雕像是画家对自己的出生地——雅典的回忆吗？除非画家本人对作品做出解释，任何人也无法知道这些形象组合在一起意味着什么。

艺术作品中所描绘的事物或形象，往往只体现着艺术家个人的心路历程和生活经验，或者是即时的、下意识的联想。我相信，即使作者本人也未必能清楚地阐述他的作品。只有一个准确无误的事实，那就是画面的整体意境带给观者的情感共鸣与审美感受。

从 1910 年基里科创作了《一个秋日午后的谜》开始，他的艺术风格愈来愈趋于明确、成熟，如作品《无限的乡愁》、《占卜者的酬报》（图 10-3、图 10-4）等，它们无一例外地表现出神秘、孤寂和忧郁的情绪。

基里科创造的许多梦幻造型语汇，曾为其后的超现实主义画家们所效仿，如真实具体的形象、荒诞怪异的组合、令人畏惧的空寂、时空错乱的场景等。然而，当 20 年代的超现实主义者满怀热情地创造他们的梦幻神话时，基里科却毅然放弃了业已成熟的风格，回归到了一种古典主义的形式上去，

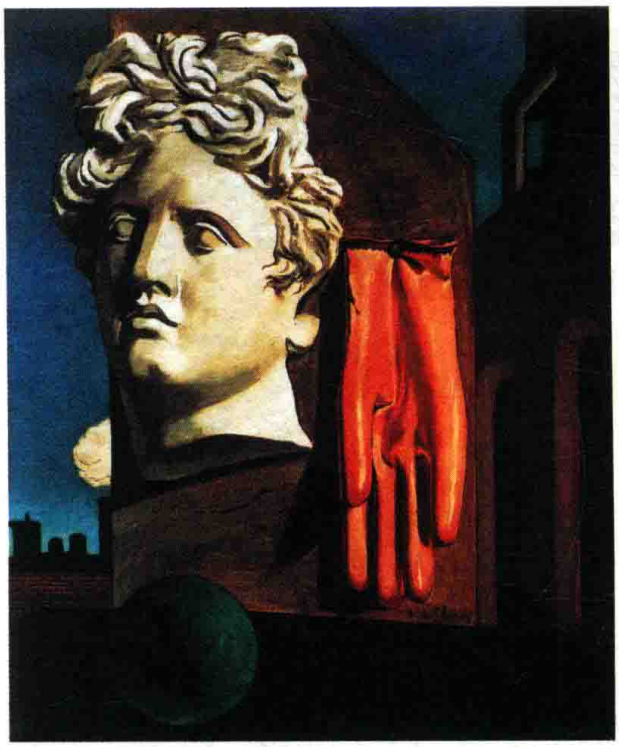


图10–2



图10–3

图 10–2 《爱之歌》基里科 1914 油画 73cm × 59.1cm

图 10–3 《无限的乡愁》基里科 1913–1914 油画 135.3cm × 64.8cm 纽约

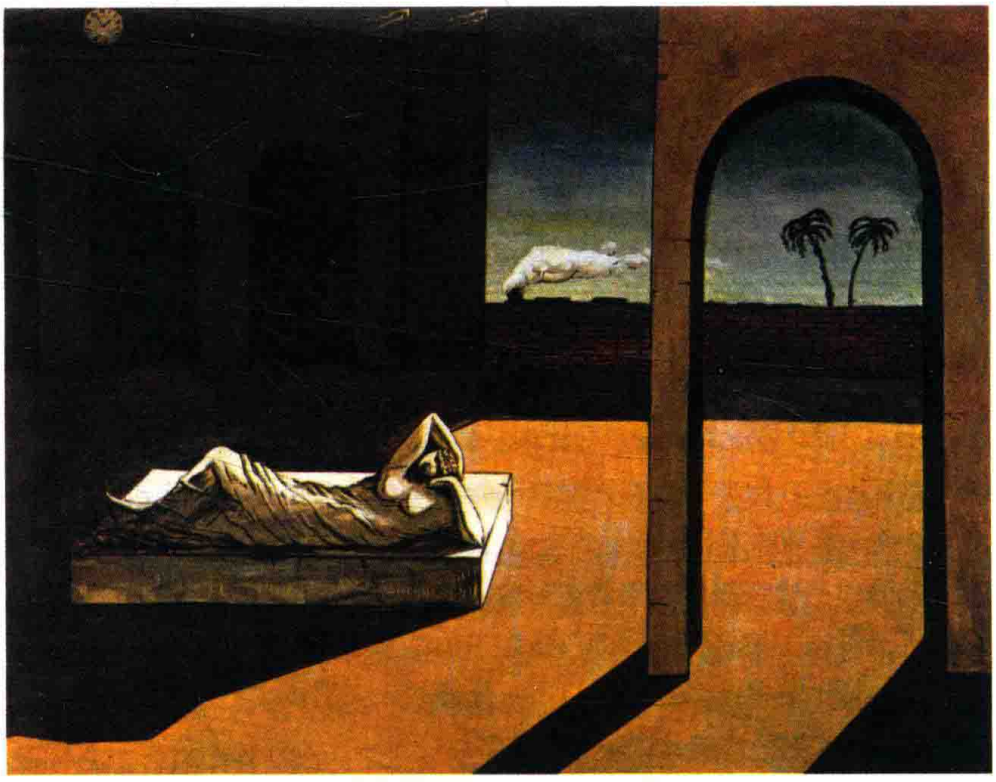


图 10–4 《占卜者的酬报》基里科 1913 油画 135.9cm × 180.3cm

为此还招致了布勒东等人的批评指责。其实，一个真正的艺术家从来都不愿违背自己的艺术意志，他有充分的理由和权力任意选择或改变自己的艺术追求。正如在立体主义盛行于巴黎、未来主义横扫意大利的年代里，基里科都曾在场，但他从未被这些潮流所动，而是心无旁骛地画他的那些“形而上绘画”，这种我行我素的品质是难能可贵的。实际上，其后的超现实主义画家们在探索梦幻与潜意识的表现中都未能超越基里科的成就。

恩斯特（Max Ernst，1891—1976）
阿尔普（Hans Arp，1887—1966）

马克斯·恩斯特出生在科隆，曾与阿尔普在科隆共同发起达达运动，1922 年来到巴黎，不久便加入超现实主义的行列。在这之前，他曾热衷于拼贴画及油画创作，作品的形式和内容带有明显的潜意识幻想倾向。他的艺术真切地预示了超现实主义的意图和观念（图 9-21、图 9-22）。

1925 年，恩斯特发明了一种叫做“拓印绘画”（Frottage）的技法，即“半自动绘画”，方法是：在一些具有粗糙肌理的材质上，如木材、织物、地板、砖瓦甚至植物叶片的表面，蒙上纸或画布，然后用铅笔、蜡笔、蘸上颜料的滚筒等工具在纸或画布上擦摩拓印，于是便获得某种肌理的图形痕迹。这种做法可以获得许多意想不到的偶然效果，而这些似是而非的图像正是画家所期待的。其目的是尽量在作品中消除画家本人的意志和操作痕迹，从而体现某种纯自发的或无意识的图像。恩斯特曾就“拓印”技巧写道：“它可以排除一切（理性、品味、道德的）有意识的精神引导，将我们至今称之为‘作者’的活动部分减至极限。”[6] 拓印绘画技巧基本上类似于布勒东等人所提倡的“下意识书写”，意在强调某种不受意识支配的偶发性结果。

《森林》（图 10-5）是恩斯特利用“拓印”方法绘制的作品。画布上呈现出了层次复杂的肌理效果：黑暗的色调里布满了木纹，在密布的植物纤维中隐约可以看到小鸟的形象。画家在构图的中央画出了一个圆，可能是暗示太阳或者月亮。在这个黑暗的幕墙里充满着神秘、阴郁的气氛。恩斯特曾形容这个黑褐色的“森林”：它象征着原始、炽热、凶险与深不可测，没有过去也没有未来。



图 10–5 《森林》恩斯特 1927–1928 拓印 油彩 96.5cm × 129.5cm

恩斯特是超现实主义绘画的早期实践者，他的艺术继承了基里科“形而上绘画”的梦幻语汇，并且为“自然主义的超现实主义”树立了典范。然而，他的艺术风格和创作手段又是多变的，从早期的拼贴画到 40 ～ 50 年代具有表现主义或象征主义倾向的绘画乃至装配艺术，期间经历了各种各样的变化，既是包罗万象的，也是比较折中的。因此他的艺术并不像其后米罗、达利等人的艺术那样富有个性且具有一贯性。

图 10–6 《榔头花》 阿尔普 1916 木片、油彩 61.9cm × 49.8cm 巴黎

图 10–7 《山、桌、锚、肚脐》 阿尔普 1925 纸板剪切、油彩 75.2cm × 59.7cm



图10–6



图10–7

汉斯·阿尔普曾是达达运动的创始人之一，1922 年来到巴黎，后来成为超现实主义运动的一员。阿尔普与 20 世纪初许多重要的艺术流派和艺术家有过密切的交往，同时也进行了多种艺术风格的探索。最终，他的艺术成熟于一种自然的、具有生物性特征的有机抽象形式。在他从事达达运动的时候，就意识到了“偶然性”（Chance）在艺术创作中的作用，偶然性的内在意义就包含了自发性和无意识原则。

总体来看，阿尔普的艺术是抽象的，多以自由的曲线造型为主，形象类似于花瓣、植物叶子、甲壳虫等生物的变体。虽然这些形状看上去似乎是随意勾画的，但基本上都偏向于某种生命的形式。《榔头花》（图 10-6）作于 1916 年，画家事先用比较随意的曲线画出各种形状，然后用木片或纸板将这些图形剪切下来，并将它们分层粘贴在一起，形成一种类似浮雕的效果。作品色彩鲜明，形象晦涩，好似花瓣，亦如触角，有机形状构成了作品的形式母题。阿尔普在这些形象中暗示了生长和蜕变的生命过程。

《山、桌、锚、肚脐》（图 10-7），题目显得荒诞、幽默，如果用图解的方式来看待画面中的内容：橙色的形状是“山”，画面中央有两个“锚”，下方是一张“桌子”，圆圈为“肚脐”。实际上，阿尔普经常在画面中设计一个圆圈并且取名为“肚脐”。人们清楚地知道，这些形象或符号之间没有任何相关性。如果说这件作品向观者传达了些什么，那就是无意义的形象和下意识联想。阿尔普在构思与创作的过程中没有任何预先的目的，当形式建立了，再赋予它一个毫无逻辑内涵的名称。

大约从 20 世纪 30 年代起，阿尔普开始将更多的精力投入雕塑创作。这些作品仍旧是抽象的，但是他并不认同“抽象”一词。他为自己创作的那些具有生物形态或是暗示人体躯干特征的作品取名为

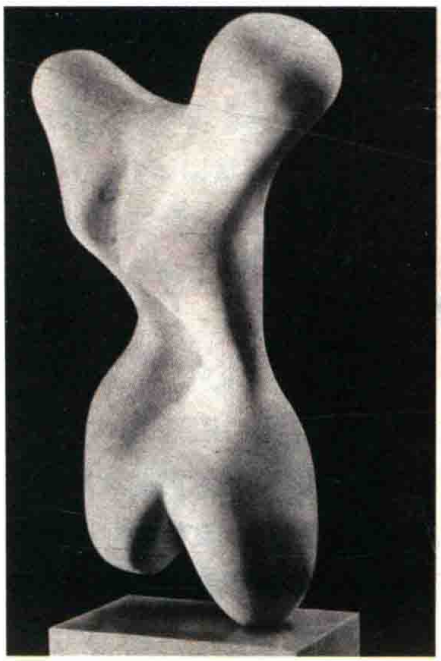


图10–8



图10–9

图 10–8　《躯干》阿尔普 1931 大理石 36cm

图 10–9　《面上的三个恼人物体》阿尔普 1930 石膏 37cm × 29.5cm × 19cm

"人类的具体化"（Human Concretion）。阿尔普认为，具体化表示大自然的凝聚，就是某种已经长成的东西。以此看来，他寻求的是一种固化的生命感，是凝固的生长过程。他强调体量，强调造型的内在生命，而不是空间形式的建构，因而他与构成主义是对立的。阿尔普的观点是："艺术是人所结的果实，就像植物结果实一样，或者说，就像母亲的子宫里长婴儿一样。"既然是"果实"，就无所不在地表现出生命与成长的韵律。作品《躯干》（图 10-8）效仿了人体的形态：柔和的曲线、光滑的质地、优美含蓄的造型，既有古典雕塑的遗风，同时也有心理上的性感暗示。《面上的三个恼人物体》（图 10-9）塑造了一些模糊暧昧的形象，看上去并不是那么令人愉快，但似乎又像是某种现实的生物体，从不同的角度观看，其形状各异。当 1933 年这件作品在巴黎首次展出时，目录中将其解释为曼陀铃、动物的触须，抑或是苍蝇……

20 世纪 30 ～ 60 年代，阿尔普一直致力于雕塑和"撕纸"拼贴画的创作。他对自己的艺术信仰态度矜持，追求完美，他认为："完美这个字，不单是指生活的完满，而且也指它的目标、它的圆满、它的完成…… 这些《撕纸》（Paiers Déchirés），使我与我的信仰更加接近，而不是更接近现世……"[7]

真正的艺术总是指向或接近某种信仰，而不是拘泥于现世。阿尔普对"偶然性法则"的肯定及其作品中超然的梦幻形象以及他创造的各种有机的象征形状，对其后的一些艺术家产生了重要的影响，如画家米罗、雕塑家考尔德等，并且成为"有机超现实主义"或称"绝对超现实主义"的先驱。

米罗（Joan Miro，1893–1984）

胡安·米罗是 20 世纪最杰出的画家之一，他的艺术不仅代表着超现实主义的巅峰，而且以其独特的造型符号和美妙的画面征服了观众。米罗出



图10–10

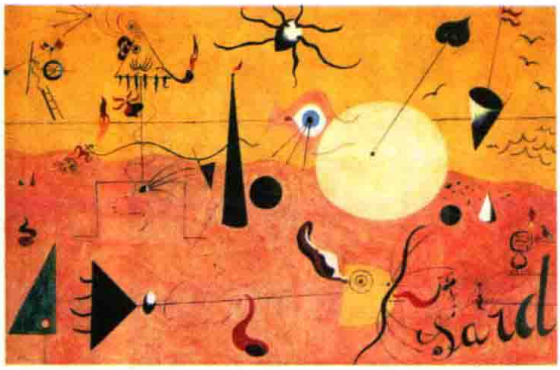


图10–11

图 10–10 《农庄》米罗 1921–1922 油画 132cm × 147cm

图 10–11 《加泰罗尼亚风景》米罗 1923–1924 油画 64.8cm × 100.3cm

生于巴塞罗那，早年曾学习美术，在艺术创作初期，受到塞尚、凡高等重要画家和野兽派、立体主义等风格的影响，某作品题材涉及静物、人物和风景。大约从 1918 年开始，他用一种非常工细的手法描绘城镇和乡村风景。1919 年，米罗来到巴黎，在那里他结识了他的同胞毕加索，并通过毕加索熟悉了亨利·卢梭（Henri Rousseau）的艺术。卢梭作品中的原始浪漫气质感动了米罗，使他的绘画在原有风格上浮现出更多的浪漫想象。油画《农庄》（图 10-10）是他这一时期的代表作品，在这幅田园诗般的画卷里叙述了农庄里发生的故事，它不仅表现了现实生活，而且还注入了奇妙的幻想。

大约在 1923 年，米罗似乎一夜间改变了风格，他忽然放弃了细致入微的写实手法，转而用一种近乎抽象的符号语言向人们讲述一个个梦幻般的神话。这些作品创作于超现实主义出现之前。

《加泰罗尼亚风景》（图 10-11）作于 1923~1924 年间，人们所熟悉的太阳、月亮、小鸟、女人都不见了，他们掩蔽了真容，刹那间变成了各种各样的几何形——圆、圆锥、三角，还有眼睛、杏仁、旗帜、梯子…… 似乎每一种形状都代表着某一事物，都具有某种深藏不露的含义。画面右下方的缩略语“sard”有两种解释：一是“萨达纳舞”（Sardan），一种加泰罗尼亚民间舞蹈。另一个解释是“沙丁鱼”（Sardine），象征丰产和富饶。米罗的画不同于纯粹的抽象艺术，它不只是单纯的形式，而是画家通过一些隐晦的符号讲述着各种魔幻故事。油画《小丑的狂欢》（图 10-12）是米罗超现实主义风格的早期佳作，在一个神秘的空间里聚集着各种奇异的动物，他们正在梦幻世界中上演着一场荒谬而又欢乐的喜剧。

米罗的造型风格多倾向于生物性的有机抽象形式，这一点类似于阿尔普的艺术。另外，米罗曾深深地被克利的艺术所吸引，我们可以从他的作品中看到一种克利式的童话情景和浪漫幻想，如作品《犬吠月》、《人投向鸟一粒石子》等。

1928 年，米罗到荷兰旅行，有感于荷兰历史上一些艺术大师的杰作，他创作了系列绘画“荷兰的室内”。《荷兰室内之一》（图 10-13）是米罗根据荷兰 17 世纪画家索尔格（Hendrick Martensz Sorgh）的油画《琵琶演奏者》（图 10-14）改画的。索尔格的原作是一幅极其写实的风俗画，而米罗将画

中的一切都演变成了梦幻的场景，弹琴的男人、桌旁的女人、地上的小猫、小狗、窗外的景致……一切都化作了欢乐的色彩和活泼的线条，化作了象征性的符号和奇异的形象。

《静物与旧鞋》（图 10-15）作于 1937 年，此时正值西班牙内战时期。这幅画渗透着画家的忧虑与伤感，画面上原本只是一些普通的物体——瓶子、面包、餐叉、苹果和一只旧鞋，然而在米罗的笔下，这些物品却充盈着凶险与不祥之兆——瓶子在燃烧、爆裂、熔化，扭曲的钢叉戳起一只苹果，面包幻化成了骷髅，烈焰般的颜色环绕着所有的物体，似乎要将一切烧焦。黑暗的阴影在空中飘浮着，这些漆黑的团块与耀眼的火焰形成强烈的对抗，象征着光明与黑暗的搏斗。米罗说："内战意味着频繁的爆炸、死亡和杀戮，我要以我的方式捕捉住这个令人难忘的悲哀时刻……"[8] 这件作品是画家用画笔、色彩和造型对残暴与罪恶的控诉！

图 10–12　《小丑的狂欢》　米罗　1924–1925　油画　66cm × 93cm

图 10–13　《荷兰室内之一》　米罗　1928　油画　92cm × 73cm

图 10–14　《琵琶演奏者》　M · H 索尔格　1661　油画　51.5cm × 38.5cm

图 10–15　《静物与旧鞋》　米罗　1937　油画　81.3cm × 116.8cm



图10–12



图10–13



图10–14



图10–15

在20世纪40年代初，米罗开始创作关于宇宙与星空的系列画，欢乐的情绪重新回到了画家的作品之中。水彩画《符号与星辰爱上了一个女人》（图10-16）体现了这个系列画的基本风格，所有的线条和形象都铺展开来，布满整个画面，没有体积和阴影，一切都是平面的。主要形象分布得非常均匀，而且被纤细的线条串联在一起。两只色彩鲜明的眼睛在群星中闪耀，显得十分诡异神秘。在这件作品中，米罗使用了一些形式简明的符号。按照西班牙学者多明尼哥·哥白雅（Doménec Corbella）的分析，那些米字形符号和大小不一的圆点以及五角星状的图案，象征着天体和星辰，而画面中间那片红黑相间的叶子，则是女性生殖器官的象征，代表着女人。在这里，画家仿佛是进入了一个梦幻的时空，恍然游弋于河汉之间。

50年代初期，米罗开始研究陶瓷烧制技术，陶瓷釉面坚硬的质地和饱满的色彩是制作壁画的理想材料。1955年，米罗接受联合国教科文组织的委托，设计制作了大型壁画——《日》与《月》（图10-17）。这是一个纪念碑式的作品，简约明朗的造型、单纯强烈的色彩与坚硬粗粝的陶瓷结合在



图10–16 《符号与星辰爱上了一个女人》 米罗 1941 树胶水彩和松节油 46cm × 38cm



图10–17



图10–18

一起，视觉效果分外鲜明，充满朝气和力量。20 世纪 60 ～ 70 年代，米罗的艺术愈发单纯粗犷，较之以往的作品更加抽象且富有表现力。那些热情奔放的笔触、自由随意的线条、泼洒流淌的颜色、肆意涂抹的精灵，无不显露出他的艺术、他的精神和心灵已真正进入了一种梦幻般的超然境界。

图 10–17　《日》（局部）米罗　1955–1958

图 10–18　《欲望之谜》达利　1929　油画　110cm × 150cm

达利（Salvador Dali，1904–1982）

提起萨尔瓦多·达利和他的艺术，人们总会将这位 20 世纪的艺术天才与偏执狂、白日梦和精神分裂等病态现象联系在一起，达利自己也明白这一点，于是他公开声称："我和疯子的最大区别就是，我没有疯。"的确，达利不仅不疯，而且具有超乎常人的智慧和才能，他不仅是一个真正的艺术天才，还是一个知道如何利用各种场合进行自我宣扬、自我炫耀的天才。

达利出生于西班牙加泰罗尼亚省的菲格拉斯市，17 岁进入马德里美术学院学习。天性使然，他并不是一个安分守己的学生，后果就是于 1926 年被学校正式除名。达利曾潜心研究欧洲当时各主要的现代艺术流派，21 岁时在巴塞罗那举办了首次个人画展。

1926 年，达利第一次造访巴黎，看望了他的同胞，也是他心目中的偶像毕加索，并且参观了毕加索的画室。此时，巴黎的超现实主义运动方兴未艾，达利敏锐地察觉到，根据潜意识联想而获得的创造性灵感是一种能够让压抑的心灵获得自由与解脱的途径。从此，达利开始创作具有梦幻意识的绘画，同时还对拍摄超现实主义电影投入了极大的精力和热情。

达利于 1929 年正式加入超现实主义的行列，在这之前，他已经创作了不少属于妄想狂性质的作品。他以精确的写实技巧为依托，以荒诞离奇的形象组合为特色，追求一种非理性的、无意识的、荒诞不经的梦幻效果，试图将一种虚幻的悖谬情境表现为一种可信的现实。他给自己设定的基本理论是"偏执狂批判法"（Paranoiac Critical Method），即通过联想的不间断性，将一些不相关的经验和形象纳入虚妄的神秘情感范围，从而创造出一个梦想的现实。油画《欲望之谜》（图 10-18）是达利的超现实主义早期作品。

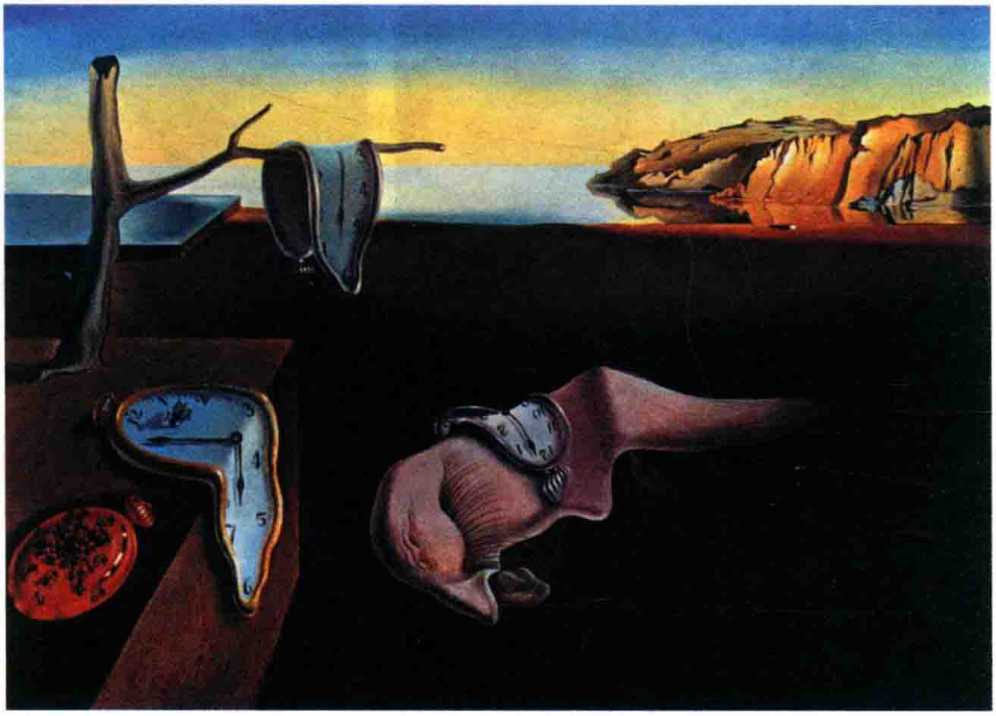


图 10–19 《记忆的永恒》达利 1931 油画 24cm × 33cm

一个巨大的、生物状的怪异形象统治着整个画面，在它的躯体上有两个空洞，表面还布满了凹陷的卵形，其中重复书写着一个词语——我的母亲。画面上达利自己的头像连接在那个怪异形体的末端，瘫软地伏在地上被蚂蚁侵蚀着。孤寂的大地宁静而遥远，终止于单调的地平线。画面的背景是卡达客斯半岛，是达利曾经生活过的地方。在这个寂静的、充满阳光的海岸上，有许多奇形怪状的礁石，在达利的潜意识里，这些坚硬的岩石熔化了，又重新凝结成一种怪诞的生命体，这个生命体随着他的无意识联想而不断地演化，最终形成了非理性世界的幻觉形象。从专业层面上看，达利继承了许多基里科的造型语汇，如局部的真实描绘与荒诞不经的整体构想，死寂的阴影与单调绵长的地平线，还有那充满忧郁气氛的静谧空间。

最能够代表达利妄想狂特质的形象符号，莫过于那些软塌塌的钟表了。他于 1931 年创作了油画《记忆的永恒》（图 10-19），在荒凉的海岸边，放置着几件道具般的物体，三只熔化了的钟表分别悬挂在树枝上、摊放在立方体的边缘上、覆盖在胚胎似的头面上，甚至还招来了蚁群和苍蝇。“软表”，多么陌生而诡异的形象，它不禁让人们联想到熔化、变质、坍塌、腐蚀和衰败的过程。时间在这里溶解变形了，记忆只是永恒的碎片与难言的荒诞。

达利在很长一段时间里对法国现实主义画家米勒（Francois Millet，1814–1875）的油画《祈祷》（图 10-20）十分痴迷，他觉得《祈祷》是“以往所有绘画中最神秘、最紧张和充满无意识暗示的作品”。这件作品对达利产生如此强烈的影响，与他幼年时的生活和宗教经历有关。达利将画中的情景幻化为一种“谵妄现象”（Delirious Phenomenon），从 1932 年开始，他陆续创作了带有妄想狂特质的“祈祷”系列作品。油画《建筑性的米勒的祈祷》（图 10-21），就是“谵妄”的形象呓语。一天，达利在沙滩上散步，



图10–20

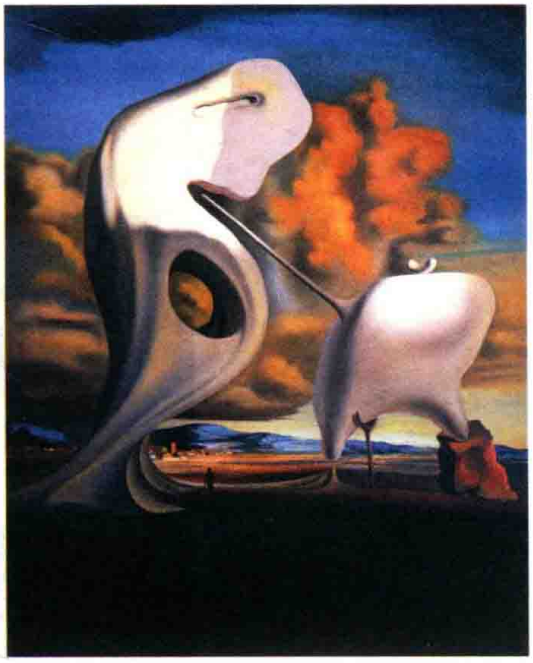


图10–21

图 10–20 《祈祷》 米勒 1857–1859 油画 55.5cm × 66cm

图 10–21 《建筑性的米勒的祈祷》达利 1933 油画 73cm × 61cm

图 10–22 《内战的预感》达利 1936 油画 100cm × 99cm

见到两块不大的岩石，一块十分光滑，另一块则满是窟窿，他猛然觉得它们极像米勒画中弯腰祷告的农妇和她的丈夫，于是他创作了这幅油画，岩石变幻成巨大的怪物，由一支纤弱的木棍支撑着，站立在天地之间。达利写道："我一直想象着一个沉睡的庞然怪物，他那巨大的头颅和锥形的身躯靠一些支柱撑起，当这些支柱折断时，我们会有一种'坠落'的感觉。"[9]

1936 年，西班牙内战爆发，同时也预示着第二次世界大战即将到来。达利对政治没有兴趣，但出于对暴力的恐惧和厌恶，他创作了油画《内战的预感》（图 10-22），画面充满令人惊恐窒息的气氛，分离的四肢自相撕扯着，狰狞的面容、可怖的魔爪以及布满赘瘤的肉身，令人悚然。或许这是艺术史上最歇斯底里的狂想、最让人感到恐惧不安的绘画作品了。1938 年，达利在伦敦会见了弗洛伊德，这位心理学家议论道："你的艺术当中有什么东西使我感兴趣呢？不是无意识而是有意识。"不管弗洛伊德的评论是认真的还是一种讽刺，纵观达利的艺术，有一点是肯定的，他对潜意识幻境的表现是主动的、自觉的、戏剧性的。如果将他的艺术与挪威画家蒙克的作品相比，后者的潜意识流露是不自觉的，蒙克的"尖叫"是被动的、无意识的、精神分裂式的内在惶恐与不安。

图10–22



40 年代以后，达利的艺术忽然转向了古典主义风格，代表作《原子的丽达》是以他的妻子加拉为模特，从全新的视角讲述了

希腊神话丽达与天鹅的故事。明媚的色彩、典雅的造型，一派和谐灿烂的气象。加拉的手臂轻揽天鹅，俨然一个原子时代版的希腊女神。在达利的宗教绘画中，《圣约翰十字架上的耶稣》（图 10-23）以其强烈的视觉冲击力感染了人们，画家用令人振奋的构图、戏剧化的光线和宏大的宇宙空间，向世人昭示着基督的光辉和宗教的力量。

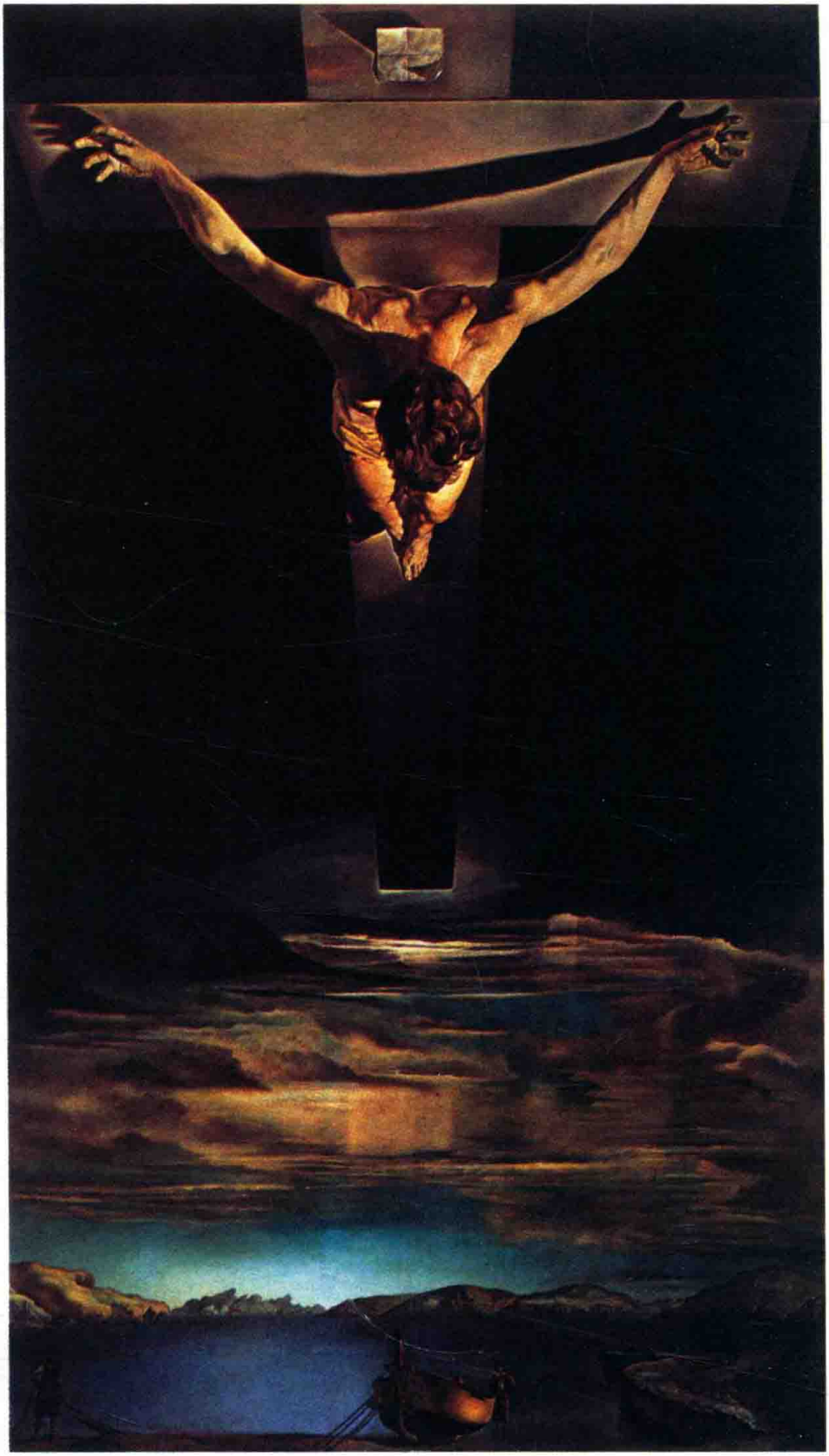


图 10–23 《圣约翰十字架上的耶稣》达利 1951 油画 205cm × 116cm

达利的艺术在 20 世纪西方现代艺术史上占有重要的地位。他以弗洛伊德的精神分析学为基础，用艺术的形象创造方式，把深植于人类潜意识中的心理活动及梦幻情节转变为一种现实景象，从而揭示了潜意识存在的真实性与现实性。他的艺术摆脱了对单向度、形式化的表面追求，直接指向人类的心理层面，这是对形式主义艺术风气的抵制和否定。达利继承了基里科、恩斯特等人的造型语汇，采用极度写实的局部描绘与整体性荒诞组合的表现手法，将自然主义的超现实主义风格推向了极致。

马松（Andre Masson，1896—1987）
唐吉（Yves Tanguy，1900—1955）

法国画家安德烈·马松是第一代超现实主义运动的成员，在第一次世界大战期间受过重伤，战争与死亡曾给他带来巨大的精神创伤。马松的早期绘画受立体主义的影响，加入超现实主义后，他的艺术开始趋于一种无意识的自由形式。到了 20 世纪 30 年代，马松的绘画突出地显示了内在的表现欲望。油画《草丛》（图 10-24）描绘了一个放大的植物世界，初看上去，强烈的红、黄、蓝、绿等色彩使画面显得灿烂而喜悦，但是当你进一步观察，却发现其中深藏着极大的凶险，那些形状恐怖、体态锋利的昆虫随时都可能吞噬掉目标，它们用华丽的外表掩饰起凶恶的企图。马松在这里暗示人们：在美丽的外衣遮蔽下隐藏着太多的凶险与罪恶。30 年代末，马松的绘画显出更加抽象的趋势，或许是受达利和毕加索的影响，他画出了一些十分怪异的形象。油画《迷宫》（图 10-25）作于 1938 年，观者很难看懂其中的含



图10—24



图10—25

图 10—24　《草丛》马松　1934　油画　55.2cm × 38.1cm

图 10—25　《迷宫》马松　1938　油画　120cm × 61cm

义，但是画面流露出的恐怖、紧张的气息和痉挛的、神经质的妄想狂特质跃然眼前：怪异的头颅、撕裂的肌肤、可怖的动物器官和模糊的肢体，还有那晦暗的背景和如同地狱之火般的红色与黄色，这是一个疯狂的幻想，是一种被压抑的精神病态。

伊夫·唐吉出生于巴黎，少年时曾随商队远航，或许这个经历在他的意识深层留下了对大自然的最初印象。由于一个偶然的机会，他发现了基里科的作品，感动之余开始自学绘画，就此毕其一生之精力研究和探索绘画艺术并且取得了令人瞩目的成就。大约在 1926 年前后，他加入了超现实主义行列，他的绘画艺术几乎从一开始就显示出明确的个人风格：无以名状的生物体、神秘浪漫的微观世界、海底物种的神秘气息，所有物质都是抽象的，然而却都是那样的具体清晰。《无题》（图 10-26）表现了一处神奇的景象：远处的山峦将大地与天空分开，地上分布着许多莫名的生命体，它们似乎都具有某种象征性的含义：人物、鸟类、手臂……那些黑色的、朦胧的曲线横过原野，像是水波的投影，恍惚间又感觉来到了海底，这是一个不为人所知的、梦幻而神奇的世界。初看上去，这种形式比较接近米罗的作品，所不同的是，唐吉更强调画面的空间深度和物体的三维效果，而米罗的作品则更趋于平面化。

1939 年，唐吉来到美国，他的绘画风格在这个时期出现了一些微妙的变化。油画《无题》（图 10-27）作于 1940 年，画面背景上昏暗模糊的地平线难以分辨天际，几组似是而非的白色人形凸显在画面上，几根纤细的线条将这些形状连接了起来。布勒东曾对此画评述道："潮水退去，无边无际的海岸上蠕动着一些无人知晓的物体，它们时而沉入地下，时而跃入空中。这些形象在大自然中是找不到的，必须承认，迄今为止，关于这些形象还没有任何令人信服的解释。"[10] 唐吉的艺术特征也正在于此，他的绘画常常



图10–26

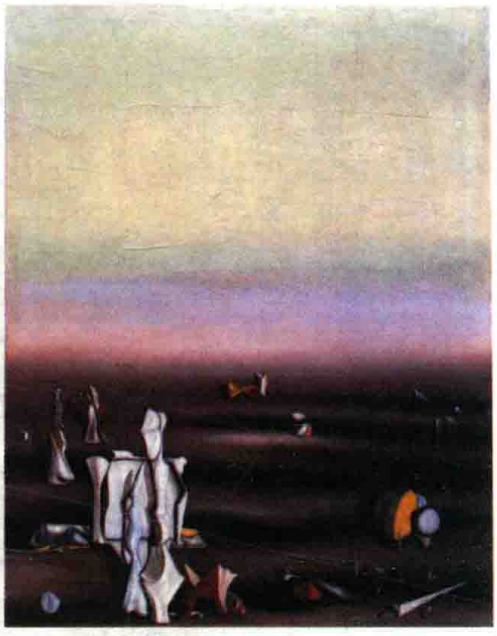


图10–27

图 10–26 《无题》 唐吉 1931 油画 117cm × 89cm

图 10–27 《无题》 唐吉 1941 油画 90cm × 71.5cm

呈现出宏大的空间，一些抽象的物体漫无目的、令人不安地散置在寂寥洪荒的大地上。这位画家在去世的前一年，创作了一生中最后一件作品——《弧线的增生》（图 10-28），这是一幅令人不安的图景，犹如茫茫宇宙混沌初开，密密麻麻的弧形物质充满大地，它们在不停地扩张、繁殖，浑浑噩噩，行之而不知其道。

图 10–28　《弧线的增生》　唐吉 1954　油画　101.6cm × 152.4cm

图 10–29　《错误的镜子》马格里特　1928　油画　53.5cm × 81.5cm

图 10–30　《形象的背离》马格里特　1929　油画　60cm × 81cm

马格里特（Rene Magritte，1898–1967）

比利时人勒内·马格里特，是一个冷静、睿智的超现实主义者，他的艺术具有一种哲思审美的高级解悟与造诣。不同于其他超现实主义者的是，马格里特的艺术出自一种深思熟虑的过程，而不是潜意识的自发行为。另外，他所描绘的梦幻效果不是依赖强烈的变形和扭曲的物象，而是以某种形象的反逻辑性或不可思议的并置效果所形成的。



图10–28

《错误的镜子》（图 10-29）创作于 1928 年，真实的蓝天白云映射在眼睛的视网膜上，然而它只是一个幻影，并不是自然本身，马格里特将其称为“错误的镜子”。真实空间与幻觉空间一直是人们感兴趣的问题，画家用这种方式来指涉空间含义，具有多层面的暗示性。既然眼中的自然是“幻景”，那么“真实”在哪里呢？真实存在于视觉中，还是存在于意识中呢？绘画只是复制了眼中的虚像，因此绘画是幻景，是错误的镜子。

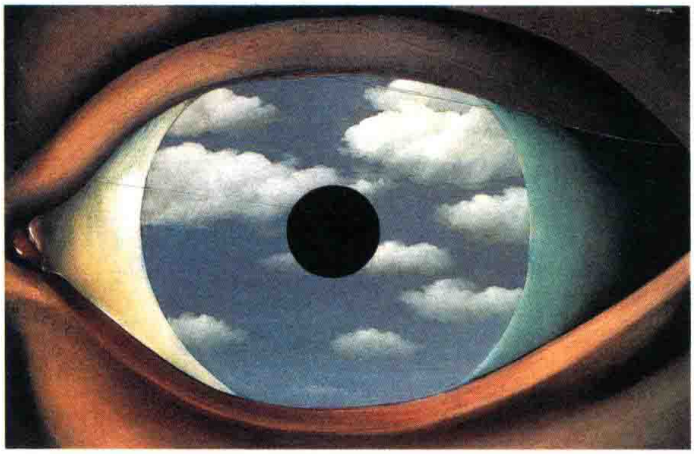


图10–29

马格里特的个人气质与达利相反，他不喜欢出头露面，不喜欢嘈杂的纷争与喧嚣。他曾于 1926 年来到巴黎，但巴黎的超现实主义运动似乎并不能使他振奋，真正给马格里特带来深刻启发和影响的是基里科的艺术——静谧、玄奥、富于哲思。1930 年，马格里特回到布鲁塞尔，并在那里潜心地从事艺术创作。由于他长时间地远离世界艺术的中心，因此，一段时期内，他的艺术并没有受到重视。直到第二次世界大战以后，人们才真正认识到他的艺术的重要性及其对超现实主义的特殊贡献。



图10–30

《形象的背离》（图 10-30）是马格里特对形象表述与语言表述、事实与幻象之间的复

杂关系进行的探索。画家用几乎乱真的手法仔细刻画了一个烟斗，背景是一块平涂的色彩，就像是为幼童绘制的识字卡片。然而，就在图画的下方却一本正经地写着“这不是一支烟斗”。画家试图通过这件作品来说明：无论是画还是文字，它们都不是实在的烟斗，这只是一个任意的符号，除此什么也不是！他曾经说过：“人们总是期待找到图像的象征性含义，却没有抓住图像的内在诗意与奥秘……图像除了它自身，别无他意。”[11]

马格里特还对自然、幻觉、绘画以及现象与意识等错综性的问题进行了视觉化的探讨。油画《人类的环境》（图 10-31）是一幅耐人寻味的作品，他采用画中画的构图方式让观者产生一种空间感的错觉与困惑：窗前的画架上放着一幅画，从室内望出去，画面上的景色恰好与室外风景部分地重合，此时，真实与幻觉、自然与绘画完全混淆为一个无区别的整体。从视觉角度看，自然与画面难以分辨，但思维判断告诉我们那是完全不同的两个事物。我们“知道”如果将“画”移开，窗外的景色与画面是相同的，但是由于

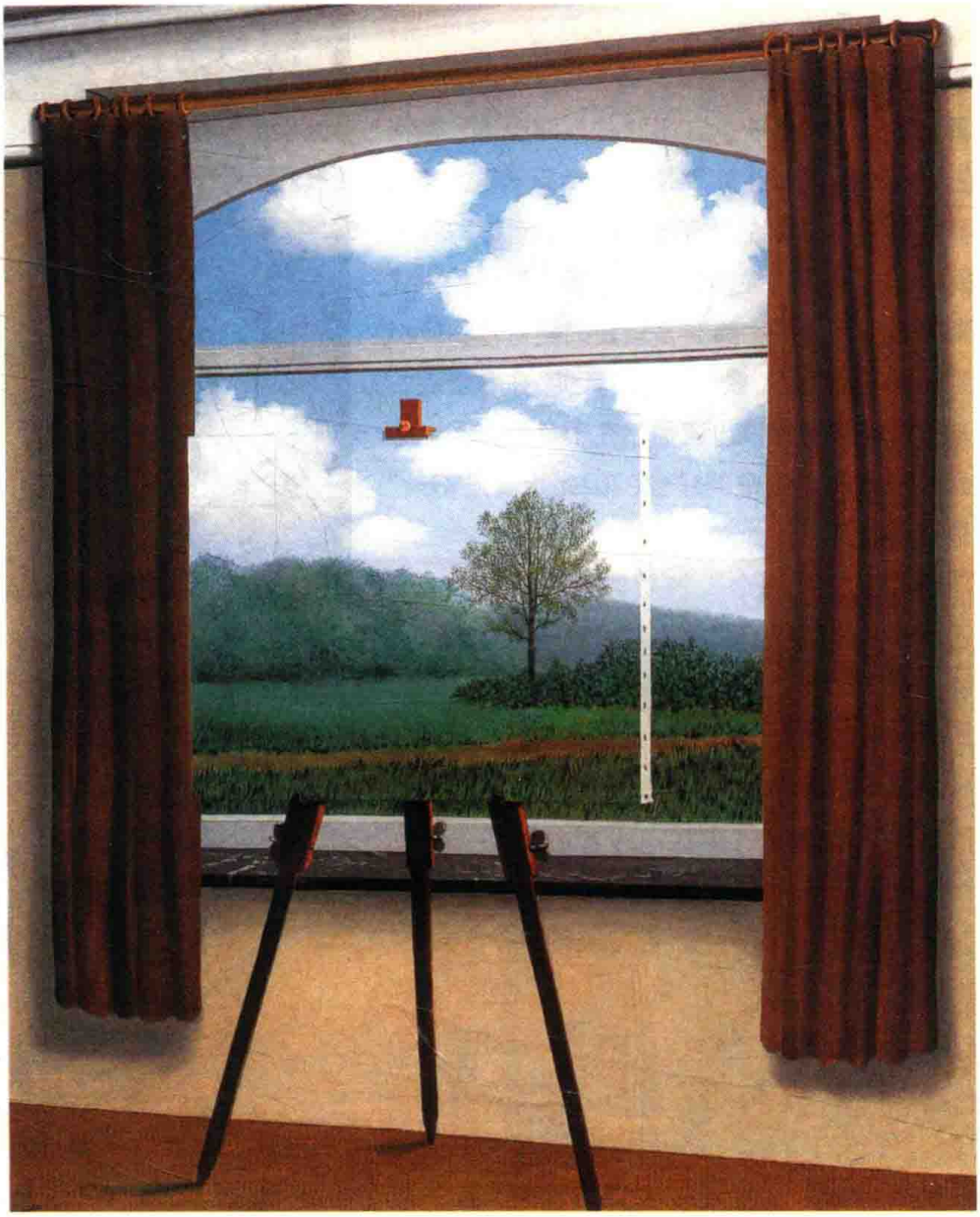


图 10–31 《人类的环境》马格里特 1933 油画 100cm × 81cm

它只是画中之画——它被一幅更大的画永久地安放、固定在那里，因此我们只能从意识中“见到”背后那部分“真实”的风景。或许，马格里特在暗示：真实世界只是一种心灵构造。

20 世纪 30 ～ 40 年代，在欧美文学艺术中流行一种魔幻现实主义风格。在视觉艺术上，其特征表现为：将精细、客观、真实的现实场景以奇异、梦幻、荒诞不经的方式并置在一起，由此给观者带来一种心理上的紧张和恐惧之感。在超现实主义艺术家当中，马格里特的作品最能体现魔幻现实的效果。《禁止复制》（图 10-32）是一件让人感到内心不安的作品，画中的人物背向观者，注视着面前的镜子，而镜中并没有如愿地反映出人物的面容，而是继续重复着他的背影。在摆放镜子的壁炉架上有一本埃德加·爱伦·坡的恐怖小说集，镜中的书籍被描绘成正常的镜像效果，与人物在镜中的反常影像形成一种矛盾的关系。这一切使我们的直觉顿感失去了常规的秩序，陷入一种莫名的惶恐和梦幻意境之中。

德尔沃（Paul Delvaux，1897—1994）

保罗·德尔沃是一位较晚加入超现实主义运动的比利时画家，他的艺术生涯大部分是在布鲁塞尔度过的。德尔沃的作品在表现梦境效果上具有独特的风格：静谧的街道、古典建筑、清冷的月光和梦游般的裸女，这些都是他画面中经常出现的内容。他的艺术风格和形式语汇基本上类似于基里科式的梦幻体验，只是画面气氛更清冷、更幽闭，犹如一座座幽灵出没的城市。

油画《沉睡的市镇》（图 10-33），画家自己的形象出现在画面最左侧的一个门洞里，他正在观望着这个陌生的城镇，几个神秘的裸女幽灵般地出现在街道上，左侧的两个女人，一个披着常青藤，另一个蒙着布幔，这样

图 10–32　《禁止复制》　马格里特　1937　油画　81.5cm × 65cm

图 10–33　《沉睡的市镇》德尔沃　1938　油画　159cm × 176cm

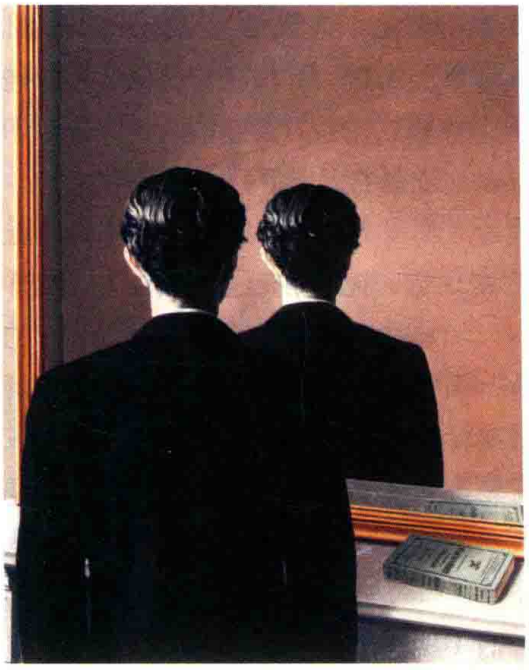


图10–32



图10–33

的装束或许象征着她们已经死去了，背景处是一个古代的市镇景象，有人在匆忙地奔走，还有人正在格斗。德尔沃的作品总是带有暧昧含糊的叙事性，他还喜欢将古典和当代不同的形象元素综合在一起，营造出一种错乱的时空感觉。正是这种不合逻辑的情节和错乱的时空效果，进一步加深了梦幻的意境。

德尔沃的绘画充分地表现了魔幻现实主义的特征，在他的作品中，人物、景物乃至所有的细节都一丝不苟、准确翔实，制造出了真实可信的环境：死寂的古代建筑、神情呆滞的裸女、文艺复兴式的严谨透视、荒凉空旷的街道以及清冷神秘的夜色，这一切都像是神秘魔幻的梦中景象。《回声》（图10-34），画面上的三个裸女形同一人，以同样的姿态由远及近走来，大概这就是画家标题所暗示的“回声”吧。背景上的古代建筑遗迹，是否象征着昔日文明的“回声”呢？这是一种听不到却能够感受到的令人惶恐不安的回声，一种来自坟墓和废墟的死亡回声。

图 10–34 《回声》德尔沃 1943 油画 105.5cm × 129.5cm

图 10–35 《街道上的有轨电车》德尔沃 1938–1939 油画 90.5cm × 130.5cm



图10–34



图10–35

《街道上的有轨电车》（图 10-35），该作品展现了德尔沃式的梦幻风格。清冷肃寂的小城使人感到心神不安，远处悄然无声地开来一辆电车，候车室里站着两个裸女，一个神情呆滞，另一个被布幔遮住了脸部似要走开。德尔沃“经常利用一些事物或场景暗示色情幻想……利用工厂的烟囱和圆柱隐晦地表示性，来自于基里科的作品。”[12] 总的来说，德尔沃的艺术是非常个性化的，自投入到超现实主义运动以后，他的作品始终如一地保持着明显的个人风格：月光下的废墟、寂静的街道、神情迷茫的裸女和那些为神秘的使命而游荡的人们，永远印刻在观者的记忆中。

毕加索（Pablo Picasso，1881–1973）

毕加索是 20 世纪西方前卫艺术的一面旗帜，当超现实主义盛行于巴黎时，他已经被视为现代艺术的先驱人物而备受尊重了。虽然他从未正式加入超现实主义团体，但是，布勒东认为：“毕加索的绘画因其绝对的自由和勇于探索想象世界的无畏精神成了超



图10–36



图10–37

图 10–36　《三个舞者》毕加索　1925　油画　264.6cm × 142.9cm

图 10–37　《忧郁的面容》毕加索　1926　油画　22cm × 14cm

现实主义的完美典范。”[13] 自立体主义之后，毕加索从未停止过他的艺术探险，事实上他不能被归类于任何一个流派。1925 年，毕加索创作了油画《三个舞者》（图 10-36），该作品刊登在杂志——《超现实主义革命》第四期上。这幅画仍保持着立体主义的形式结构，但舞蹈者的形象则更多地体现了画家自由而即时性的发挥，较之作者于 1921 年创作的《三个音乐家》（图 3-31）来说，这里的舞者形象更放纵、自由，更具潜意识自发性，人物的五官和肢体几乎是任意布置的，它们愈发倾向于符号化，倾向于一种激烈地、无意识地表达意图而不是受理性支配的形式构成。

以作品《三个舞者》为标志，有学者将 1925 年以后一段时期内毕加索的艺术称作“变形”（Metamorphosis）的风格，但是这种“变形”全然不是出于智力的精心设计，更多地表现为一种歇斯底里式的狂想。《忧郁的面容》（图 10-37）作于 1926 年，眼睛、牙齿、阴户，这些身体器官怪异错乱地纠结在一起，除了癫狂、丑陋和色情，我们还能看到什么呢？然而布勒东却以超现实主义者的眼光视此类艺术为“一种痉挛的美”（Convulsive Beauty）。

在毕加索大量的速写、插图和素描作品中，我们仍然可以看到这种痉挛、恐怖和色情的意向。铅笔画《凶杀》（图 10-38）展现了魔鬼和暴力的潜意识想象：手持尖刀的魔兽张开血盆大口正在杀戮一个垂危的女子，幽暗的小屋里上演着一场不为人们所知的恐怖剧。

图 10–38　《凶杀》毕加索　1934　铅笔画　39.8cm × 50.4cm



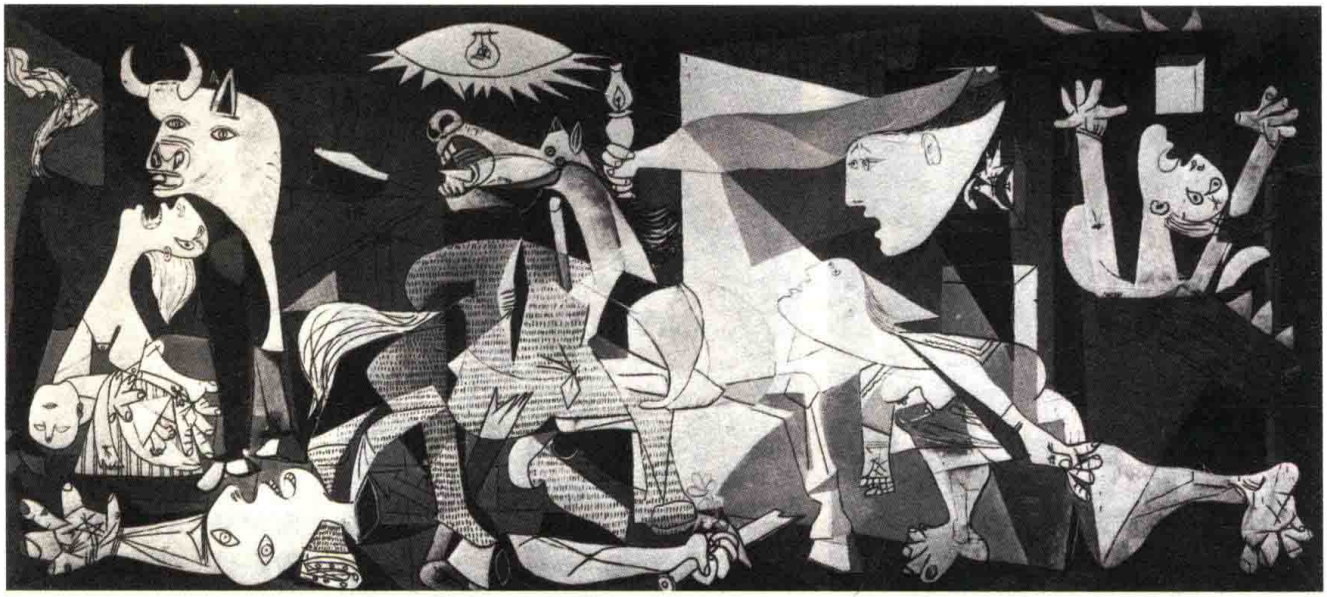


图 10–39 《格尔尼卡》毕加索 1937 油画 349.5cm × 776.5cm

毕加索在 20 世纪 30 年代最重要的作品是大型壁画《格尔尼卡》（图 10-39）。该画表现了西班牙内战期间德国飞机对格尔尼卡的野蛮轰炸，这是西班牙法西斯分子勾结德国纳粹对无辜民众犯下的暴行。毕加索在报刊上看到了格尔尼卡城被摧残的照片，第二天就画出了六幅素描，内容包括手持油灯的女人、公牛、马以及戴着古代头盔、倒地而死的武士，这些内容后来都出现在了他最后完成的作品中。关于这幅壁画的创作，毕加索发表了他生平第一次的政治言论："西班牙内战是一场反动的战争——反人民、反解放。我身为艺术家，一生不断地在为抵抗反动与艺术之死而奋斗。我目前正在进行的这幅画，我将称它为《格尔尼卡》以及近年来我所有的作品，都在表达我对军武特权的嫌恶。这股势力此刻正令西班牙陷入悲惨与死亡的苦海之中。"[14] 毕加索用三个星期的时间完成了这件作品，它被安放在 1937 年巴黎世博会的西班牙展馆内，后来这件作品曾先后在斯堪的纳维亚、英国、美国等地展出，受到了人们的普遍关注。

在《格尔尼卡》中，毕加索采用了立体主义的形式与超现实主义梦幻效果相结合的表现手法，简单的黑白色调有些类似于当时的新闻图片，画面充满着痛苦、绝望、暴力以及精神错乱的恐怖气氛：惊恐的女人从燃烧的房子中逃出，悲痛欲绝的母亲怀抱着死去的孩子，死亡的战士目视天空，仿佛一座破碎的雕像手握短剑躺在地上，身旁还有一枝花朵。摇曳的灯光代替了太阳，将主题移到室内，强化了艺术的象征性。公牛和濒死的马"永远都代表着被谋杀的西班牙……最后，手持油灯的女人代表铁证如山，因为这幅画就是永恒的证人。"[15]

马塔（Roberto Matta，1911–2002）

罗伯托·马塔出生于智利，他的教育背景是建筑学，1933 年来到巴黎在著名建筑师勒·柯布西埃的工作室供职。1936 年，马塔开始对超现实主义



图 10–40　《无题》马塔　1938　有色蜡笔　49.5cm × 65cm



图 10–41　《无题》马塔　1951　油画　139.1cm × 188cm

发生兴趣，并尝试进行绘画创作，初期的绘画基本上趋向于潜意识的自发表现形式：连续不断的、漩涡式的密集线条相互缠绕在一起，中间包含着一些类似生物或植物种子的形状（图 10-40）。这种形象源于他的所谓“心理形态学理论”（Theory of Psychological Morphology）。

1939 年，马塔迁居美国，他的绘画风格愈发地强调潜意识的自动性，而且非常抽象。油画《无题》（图 10-41），大面积的紫色布满画面，中心部位是光彩夺目的红色和黄色，那些奇怪的生物形状直接来自于画家的潜意识，源于他所谓的“纯精神的无意识行动”（Pure Psychic Automatism）。马塔的艺术鼓舞了美国的超现实主义者，同时他那强烈的表现、抽象的形式，直接影响了美国的抽象表现主义画家。



图 10–42　《匙形女人》贾科梅蒂　1926 石膏　120cm

贾科梅蒂（Alberto Giacometti，1901–1966）

阿尔贝托·贾科梅蒂出生于瑞士，是 20 世纪重要的艺术家，早年曾在日内瓦学习美术，其后在意大利游学两年。1922 年，贾科梅蒂来到巴黎师从于法国雕塑家布德尔（Antoine Bourdelle），但是他似乎无意承袭传统的雕塑风格。1926 年，贾科梅蒂创作了一件题为《匙形女人》（图 10-42）的作品，从中可以看到他对造型概念的独特理解与思考。初看上去，一个象征性的、直立而单调的女人僵硬地立在那里，在匙形的身躯之上是棱角坚硬的胸部和一个极小的头颅。显然，匙形的轮廓象征着女人的腹部，使人联想到孕妇，想到她腹中的胎儿，可是这个凹陷的勺子却是空虚的。这是一个让人感到不安的暗示，两种意识纠结在一起——充实的、鲜活的生命存在，与空洞的、虚无的生命幻影。

贾科梅蒂于 1930 年前后加入超现实主义运动。《悬浮球》（图 10-43）是他在这个时期的代表作品之一，通过这件作品，艺术家探索了一种透空的雕塑形式（Transparent Sculpture），这对他其后的雕塑风格具有重要的意义。《悬浮球》的形式很简单：一个由四根立柱构成的金属框架，在大约 1/3 高度的地方有一块石膏板，板子的中间放置着一个“新月”，在这个月牙形物

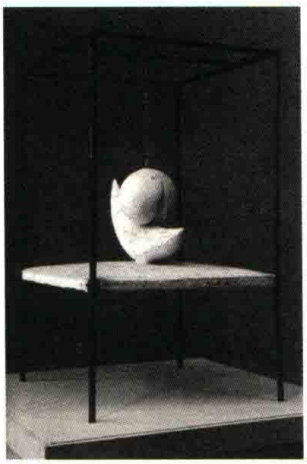


图 10–43　《悬浮球》贾科梅蒂　1930–1931　石膏、金属　61cm × 36cm × 33.5cm

体的上方，用金属线悬挂着一个圆球，它的表面刻有一道凹槽，凹槽与月牙形的锐边相接造成结构上的吻合。这组神秘的物体暗示着一种性幻想，它们被用来象征男人或是女人的性器官，反映了超现实主义的潜意识梦幻意象。贾科梅蒂曾说："我希望我的雕塑让人们觉得有趣而且有意义。我需要别人，可是我担忧自己能否与人们沟通。"[16]。

最令人恐惧的作品是《被割断喉咙的女人》（图 10-44），这是一件青铜构成、形如毒蝎、貌似螳螂的作品。这个让人内心不安、暧昧不明的东西究竟象征着什么呢？标题清楚地写着"女人和她的断喉"，仅这文字就够令人毛骨悚然的了。再看它那带齿的拱形身躯和细弱曲折的肢体，表现出了痉挛与痛苦之状。或许它象征被肢解的女尸，是凶杀与强奸的极度恐怖幻想；也许它象征一只被撕碎的螳螂，暗示了雌性螳螂吞噬其配偶的生存习性。

1932 年，贾科梅蒂创作了《凌晨四点钟的宫殿》（图 10-45），这是一件奇特的作品，以往从未有过如此形式的"雕塑"。艺术家用很细的木棍搭建起一个玲珑的"宫殿"，以一个通透的结构转喻建筑的轮廓与空间。在这个"宫殿"里，气氛神秘而凝滞，左侧站立着一个身着长裙的女人，右侧的铁笼里悬挂着一段令人惊悚的脊柱，建筑的最高处有一个类似窗户的矩形，中间是一副翼手龙的骨架。作者还在其中设计安放了几块长方形板子、奇怪的勺形物、圆球、玻璃板等。贾科梅蒂曾讲述说："那位站立的女人如同我的母亲，她是我早年记忆中最深刻的形象……我看见她那条黑色的连衣裙拖到地板上，神秘而令人不安，拖在地上的长裙看上去就像她身体的一部分，使我感到迷惑和恐惧，其他的一切东西都避开了我的注意，消逝不见了。这个人物突出地靠在同样的窗帘前……每当我睁开眼睛，首先看到的就是这些。"[17]《凌晨四点钟的宫殿》是典型的超现实主义意象，它充分表现了贾科梅蒂个人的潜意识体验和一种人类普遍的孤独感。这种孤独、焦虑、不安和恐惧的气氛，来自于作品那纤细脆弱的结构、孤寂冷漠的场景和那孤立的女人以及神秘离奇的物体。

贾科梅蒂于 1934 年退出了超现实主义运动，原因是，他意识到自己更迫切地希望表现他所看到的真实的东西。在其后的艺术创作中，他的表现主题是人物——脆弱、纤细，几乎只剩下骨骼的人物，这些形象体现了一种存在主义的紧张与孤独感，反映了艺术家对人类处境的内心焦虑。



图10–44

图 10–44 《被割断喉咙的女人》贾科梅蒂 1932 青铜 21.5cm × 82.5cm × 55cm

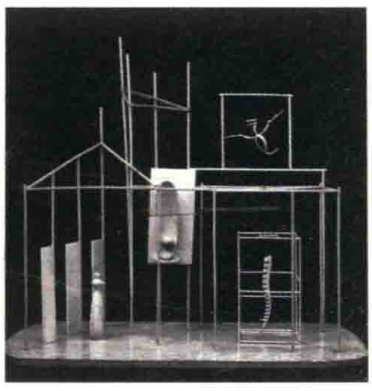


图10–45

图 10–45 《凌晨四点钟的宫殿》贾科梅蒂 1932 木料、金属丝、玻璃、线，63.5cm × 71.8cm × 40cm

超现实主义摄影和装配

美国艺术家曼·雷 1921 年来到巴黎，他曾是达达运动的积极参与者，1924 年起，他与超现实主义者合作并参加他们的展览。在此期间，曼·雷的主要兴趣在拍摄电影和摄影创作方面。作品《安格尔的小提琴》（图 10-46），成功地将摄影与修饰技巧结合在一起，成为影响广泛的摄影艺术佳作。照片上是一位头戴穆斯林围巾、背向观者的女模特，这个构图让人们自然联想到安格尔油画中土耳其浴女和宫女的形象。曼·雷将模特的背影设想成小提琴的轮廓，在其腰间画上了两个音孔，正是这个点睛之笔使作品顿然意趣横生。摄影作品《无题》（图 10-47）曾刊登在 1935 年第七期《人身牛头怪物》杂志的首页。这件作品具有典型的超现实主义妄想特征：一个雌雄同体的躯干，在戏剧化的灯光照射下产生强烈的黑白对比，幻化成一个诡异而明确的牛头形象。这件作品不仅反应了 30 年代超现实主义艺术的普遍特征，从中也可以看出达利的所谓“偏执狂批判法”的影响，强调建立在幻觉基础上的、非理性的因素，同时也具有一种“隐晦色情”的意味。

安德烈·克尔泰茨（André Kertész）出生于布达佩斯，自 1913 年开始自学摄影艺术，1925 年定居巴黎，从事自由摄影师职业并为多家报刊和杂志供稿。克尔泰茨没有加入任何现代艺术派别或组织，可是他的作品却受到了超现实主义者的赞誉。他在摄影实践中着力于光影效果的研究，追求诗意的表现。1927 年，他举办了首次个人作品展览，1933 年，克尔泰茨通过一系列的人物“变形”摄影试验，创造了一种奇幻的形象效果。作品《变形第 40 号》（图 10-48）反应了这个系列的基本风格，照片中的女人体呈现出强烈的线条扭曲和比例失调与变形，但却造成一种夸张的韵律感和意想不到的奇幻形象。克尔泰茨是通过特殊镜面的反射来拍摄人体的，从而获

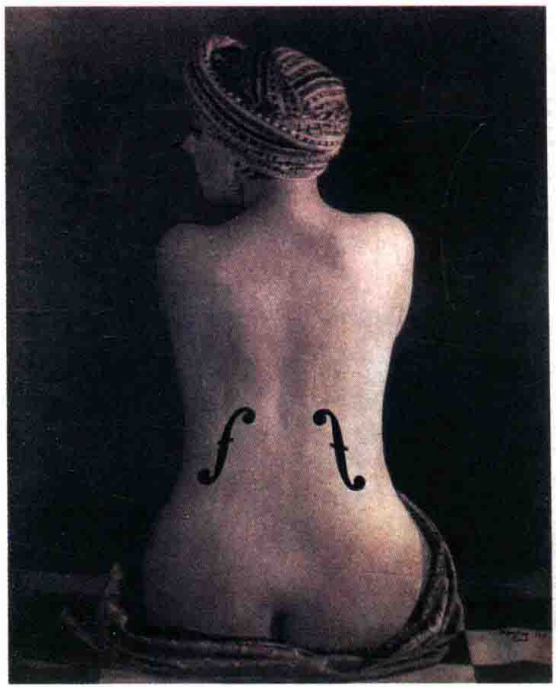


图10–46

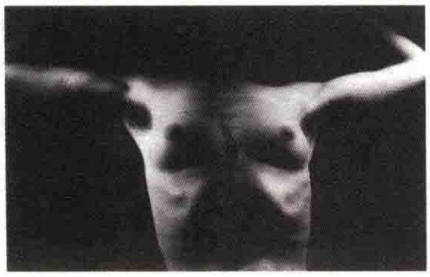


图10–47

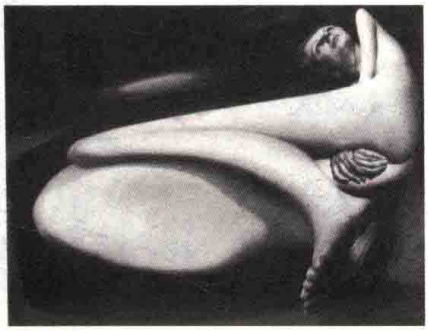


图10–48

图 10–46　《安格尔的小提琴》曼·雷　1924　摄影　48.5cm × 37.5cm

图 10–47　《无题》曼·雷　1934　摄影　银盐版

图 10–48　《变形第 40 号》克尔泰茨　1933　银盐版　18cm × 23cm



图 10–49 《有抽屉的维纳斯》达利 1936 青铜彩绘（1964 年复制）98cm × 32.5cm × 34cm

图 10–50 《物体》奥本海姆 1936 毛皮包裹的杯子、碟子和勺子

图 10–51 《我的保姆》奥本海姆 1936 金属盘子、鞋、线、纸 14cm × 21cm × 33cm

得他所需要的变形艺术效果。

装配艺术并不是一项新发明，许多达达主义者都曾进行过装配艺术的创作和探索，然而超现实主义的装配艺术则强调心理上的无意识和非理性因素，或是追求荒诞、恐怖甚至是让人感到恶心、不安的视觉效果。曼·雷于 1923 年创作的《不可摧毁之物》（图 9-10）和达利的《有抽屉的维纳斯》（图 10-49）都具有这方面的特征。

莫莱·奥本海姆（Meret Oppenheim）创作的《物体》——包裹着毛皮的餐具（图 10-50），堪称是超现实主义幻想的偶像。据她自己叙述，1936 年的某一天，她与朋友多拉和毕加索一起喝咖啡，那天她碰巧戴着一只有毛皮衬的金属手镯。毕加索看到后戏谑地说："我看任何东西都可以用毛皮包裹起来。"莫莱回答道："甚至这些杯子和碟子……"事后不久，布勒东邀请她为超现实主义的物品展览提供作品，她想到了那天的谈话，于是到百货店买来了杯子、碟子和调羹，并用毛皮将这几样东西缠裹起来送去参展。这件作品之所以让人感到诧异，仅是由于物体的材料质地与实际功能之间巨大的视觉冲突而引发的。

奥本海姆的另一件重要作品是《我的保姆》（图 10-51），一双白色的女式高跟鞋用绳子捆绑着放在一个金属盘子上，鞋跟上装饰着白色的纸花。作为超现实主义中为数不多的女艺术家，奥本海姆的作品体现了对于女性心理及生存境遇的特别关照。这件作品暗示了一种被虐待、被束缚和受压抑的心理状态。几十年后，她解释道："……当我还是一个四五岁的小姑娘时，我有一个保姆，她身着白色的服装（节日盛装？）。或许当时她正在热恋，由此而洋溢着一种性感的气息，那是在我朦胧的意识中所见到的。"[18] 这段解释说明了作品标题的来源，同时也表达了无意识联想的深层启示和作用。



图10–50



图10–51

汉斯·贝尔莫（Hans Bellmer）在 1934 年向人们展示了他制作的《玩偶》（图 10-52），引起了超现实主义者们浓厚的兴趣。这些“玩偶”简直就是疯狂、恐怖与色情的化身。它们是贝尔莫亲手制作的——木质的骨架、可转动的金属关节、用纸浆制成的面部、四肢，还有吓人的假发。人形的各个部分都能随意地组装或拆卸，“玩偶”可以出现在各种戏剧性、色情甚至是施虐狂的场景中，它们从玩偶转换成女人——被扭曲、施暴、撕扯的女人。从这些作品可以看出，贝尔莫是一位具有哥特式倾向和制造黑色文化的天才。



图 10–52　《玩偶》贝尔莫　1934　29.5cm × 19cm

超现实主义是 20 世纪最重要的文化运动之一。而今，作为一场文艺运动，它已逝去久远了，但它在思想、精神和文化上留下的丰富遗产仍旧渗透在当代生活之中。从视觉艺术层面上看，它是对 20 世纪初风靡一时的形式主义观念的突破。超现实主义的视觉艺术将想象和概念成功地转化为精确的感知形式，艺术家们将不可言说的潜意识幻想、梦境以及出于本能的欲望、恐惧和孤独感具体化了，他们明确地向人们揭示了一种深刻的存在和确凿的现实——潜意识现实。

注释

[1] （法）布勒东．第一次超现实主义宣言．丁世中译．中国人民大学出版社，1994.
[2] 同上书 P252.
[3] Herschel Chipp. 一个画家的冥想．欧美现代艺术理论 3. 余珊珊译．吉林美术出版社，2001：43.
[4] 同上书 P45.
[5] 同上书 P44.
[6] Herschel Chipp. 论拓印．欧美现代艺术理论 3. 余珊珊译．吉林美术出版社，2001：85.
[7] （美）H·H·阿纳森．西方现代艺术史．邹德侬等译．天津人民美术出版社，1994：334.
[8] Walter Erben. Joan Miró 1893–1983, The man and his work. Taschen.
[9] Mary Ann Caws. Surrealism. Phaidon.
[10] 同上书 P89.
[11] The 20th–Century Art Book. Phaidon Press.
[12] Mary Ann Caws. Surrealism. Phaidon.
[13] （英）金·格兰特．超现实主义与视觉艺术．王升才译．江苏美术出版社，2007：152.
[14] （法）皮埃尔·戴．毕加索传．唐嘉慧译．江苏教育出版社，2005：327.
[15] 同上书 P327.
[16] Yves Bonnefoy. Alberto Gizcometti a Biography of his Work.
[17] 同上．
[18] Mary Ann Caws. Surrealism. Phaidon.

第 11 章 美国式的英雄幻想

抽象表现主义（Abstract Expressionism）

抽象表现主义，通常是指第二次世界大战结束之际，在美国纽约城绘画领域出现的一次广泛的艺术运动，也称作“纽约画派”（New York School）。它是战后第一个具有国际影响力的现代艺术运动。

20 世纪 40 年代初，几乎整个欧洲都陷入了战火，随着纳粹对巴黎的占领，这个昔日的艺术之都遭受了前所未有的挫折，许多欧洲的著名学者、艺术家为了躲避战乱，纷纷离开欧洲奔向大洋彼岸，在美国找到了新的生活和事业的起点，世界艺术的中心转移到了纽约。这些重要的欧洲艺术家有：抽象艺术巨擘蒙德里安，立体派的莱歇、奥占方。另外，在 1933 年包豪斯被纳粹关闭后，其中一些重要成员也移居美国，其中有阿尔伯斯（Josef Albers）、费宁格、莫霍利—纳吉、构成主义者加博，还有超现实主义的一些关键人物——布勒东、达利、恩斯特、马松、马塔、唐吉等。这些人的到来，对美国本土的艺术发展产生了意义深远的影响，也为抽象表现主义的诞生创造了条件。

“抽象表现主义”一词，曾经被用来指称康定斯基的非再现性绘画。到了 20 世纪 40 年代，批评家又将这个名称用于一些年轻的美国画家身上，如德库宁（De Kooning）、波洛克（Jackson Pollock）等人的艺术。因为这些人的绘画基本上是抽象的，而且具有一种内在的情感气质。讨论抽象表现主义的风格渊源，是比较复杂的。从最显著的方面来看，它首先反映出康定斯基的抽象绘画与超现实主义潜意识联想的结合，但这仅仅是一部分，

因为在抽象表现主义画家当中，有的人根本就不承认潜意识自动性的作用，如画家霍夫曼（Hans Hofmann）。更重要的是：这些被纳入该运动的画家在艺术风格上除了同一的抽象特征之外，其他方面毫无共性可言，甚至许多艺术家的作品在形式上是截然对立的。

总体上看，抽象表现主义绘画大体上分为两种风格类型：一种是运用自由的笔触，画面动感强烈、变化丰富，强调任意性和随机性。由于这些画家作画时动作激烈、夸张，因此有人将这类作品称作“行动绘画”（Action Painting），最典型的人物是波洛克（图 11-1）。另一种则喜欢运用大面积的色块，甚至有的作品就是一块单纯的颜色，没有任何变化。他们主要是强调大面积色域所造成的色彩气氛及其象征意义或表现力度。这种绘画被称为“着色抽象”（Chromatic Abstraction）或“色场绘画”，如画家纽曼（Barnett Newman）的作品。总之，抽象表现主义是一种标榜个性的艺术，是个人主义的英雄幻想。要进一步了解抽象表现主义，只能对他们的绘画作个别的分析研究。

戈尔基（Arshile Gorky，1904—1948）

阿希尔·戈尔基堪称是美国抽象表现主义的先行者，他的故乡在亚美尼亚，16 岁时移民来到美国。他几乎没有受到过什么正规的美术教育，但是他认真系统地研究了欧洲的立体主义、抽象绘画和超现实主义的艺术。由此，他的绘画风格也经历了从立体主义到抽象——尤其是康定斯基的影响，再到超现实主义的潜意识联想等几个阶段，最后形成一种带有主题性内涵的抽象绘画形式。他的一些重要作品诞生于 20 世纪 40 年代，这些作品是抽象的，并且传达出一种强烈的情感表达信息。《生活者就是鸡冠》（图 11-2）作于 1944 年，这里明显的有康定斯基的浪漫抽象艺术和米罗的有机超现实主义痕迹。画面上是一些难以说清的形象，这些形象或许来自自然，或许来自画家的想象，但总体上是许多生物状的东西纠缠在一起，与康定斯基的抽象绘画相比，显然多了几分幻想与暗示，这种幻想的成分来自于超现

图 11–1　波洛克在绘画 1950

图 11–2　《生活者就是鸡冠》戈尔基 1944 油画 186cm × 249cm



图11–1



图11–2

实主义。

可以说，戈尔基的绘画是欧洲的抽象艺术向纯粹美国式的抽象艺术的过渡，从这个意义上来说，他是美国抽象表现主义的第一位艺术家。如果不是因为他悲剧性的离去，或许他在抽象表现的艺术道路上会走得更远。遗憾的是，他在 1948 年自缢身亡，时年 43 岁。

霍夫曼（Hans Hofmann，1880—1966）

汉斯·霍夫曼是德国人，出生于巴伐利亚，1932 年移民到美国，1904 ～ 1914 年间生活在巴黎并从事绘画创作，应该说，他十分熟悉当时巴黎和德国的前卫艺术——野兽派、立体主义、表现主义以及康定斯基的抽象艺术等。霍夫曼于 1915 年在慕尼黑开办了一所艺术学校，从那时起直到 20 世纪 50 年代，他主要的职业是教师。到美国后，他曾在艺术学生联盟（Art Students League）教书，后来自己开办了美术学院（Hans Hofmann School of Fine Arts）并在其间任教。霍夫曼是一个十分偏爱形式理论的艺术家，他对德劳内关于色彩结构的思想，对蒙德里安和康定斯基艺术中的形式构成原理都非常看重，这种观念可以上溯到塞尚的理论。霍夫曼认为："绘画拥有基本的规则，这些规则受制于基本的知觉。其中一个知觉是：绘画的本质就是绘画平面（Picture Plane），绘画的本质是它的两维性。第一个规则就这样产生了：绘画平面必须在它的两维性中才得以保留。"[1] 显然，他对绘画本质的理解还停留在早期形式主义现代艺术阶段。当他在美国从事教学时，就把这种观念传授给了美国的青年艺术家们，并且造成了广泛的影响。

霍夫曼实质性的艺术创作活动开始于 20 世纪 40 年代，虽然他的作品带有明显的抽象表现气质，但他坚称自己的作品产生于"内在的必然性"，而非心理的因素。他解释说："我的作品不是偶然的，也不是计划好的。白色画布上的第一个红点会立刻向我显示'清晨之红'的意义，从这里开始，我就进一步做我的颜色之梦。"[2] 也就是说，白色画布上的第一个红点，就是一种启示，接下来画家要做的，是根据这个启示营造出属于绘画自身的颜色结构。油画《风景》（图 11-3）尽管内容十分抽象、色彩异常狂放，但它如同一段全音量演奏的色彩交响曲，其中贯穿着一种严谨的结构力量。这种力量来自于塞尚式的均衡与对比，来自于马蒂斯式的色彩结构原理。

霍夫曼后期的绘画主要是一种几何抽象。作品《门》（图 11-4）具有一种构筑性的力量，几个矩形的色块，依照色彩的互补与和谐关系达成严谨的布局。唯一的一块红色占据了画面的核心，它是这个色彩交响的主题，起着支配性的作用。两块鲜明的黄色如同高音声部清脆而响亮，背景则是低沉的蓝绿色，几块小面积的白色调节着画面的明暗关系。厚重粗粝的表面肌理，造成了材料的封闭性效果。作品的全部意义只在于它自身——它的结构、张力和存在方式。霍夫曼这些色彩饱满的几何抽象作品，为 50 年代后期和 60 年代的"色场绘画"开辟了道路。



图11–3



图11–4

图 11–3　《风景》汉斯·霍夫曼　1941　油画　76.2cm × 88.9cm

图 11–4　《门》汉斯·霍夫曼　1960　油画　190.7cm × 123.2cm

德库宁（Willem de Kooning，1904–1997）

威廉·德库宁是美国抽象表现主义运动的早期重要人物。他的影响力非同一般，许多人从他的艺术中获得了启发和鼓舞。德库宁出生在荷兰的鹿特丹，曾经受到过系统的美术训练，1926 年来到美国。与当时许多年轻的移民者一样，首要的问题就是为生存而奔波，他做过油漆工，画过商业广告。不久，他结识了戈尔基，并成为要好的朋友。作为一个来自欧洲的艺术家，德库宁深谙欧洲现代艺术的主流精神，在他作为职业艺术家的初期，基本上是沿着立体主义的思路发展的。随后，他的绘画风格越来越抽象，直至将色彩和形象分割成零乱的碎片。

50 年代初期，他创作了一系列以女人为主题的油画，引起了人们的高度关注。严格地说，这些绘画不属于抽象派，尽管画面色彩零乱，笔触狂放，但却显示了明确的主体形象，如《女人一号》、《女人与自行车》（图 11-5、图 11-6）等作品，代表着这类绘画的基本风格。当第一次看到这些画的时候，给人印象最深刻的有两点：首先是“丑陋”，这种丑陋要比毕加索的《亚威农的少女》和卢奥的《镜前的妓女》更恐怖。再有就是狂放不羁的色彩和笔触，画家似乎根本不是在“作画”，而是肆意地涂抹、疯狂地发泄。画布上如同飓风扫过一般，满幅皆是刀刮斧劈的痕迹，到处都有不经意溅洒的颜色。然而，恰恰是这种近乎暴力的激情，成就了德库宁招牌式的画风。这些作品的表现性不仅体现在形式上，甚至还体现在画家激烈的动作上，所谓“行动绘画”就是因此而得名的。50 年代后期，他的绘画显示了完全抽象的风格，更加强调绘画性的动态笔势、阳刚的笔触和丰富的色彩（图 11-7）。

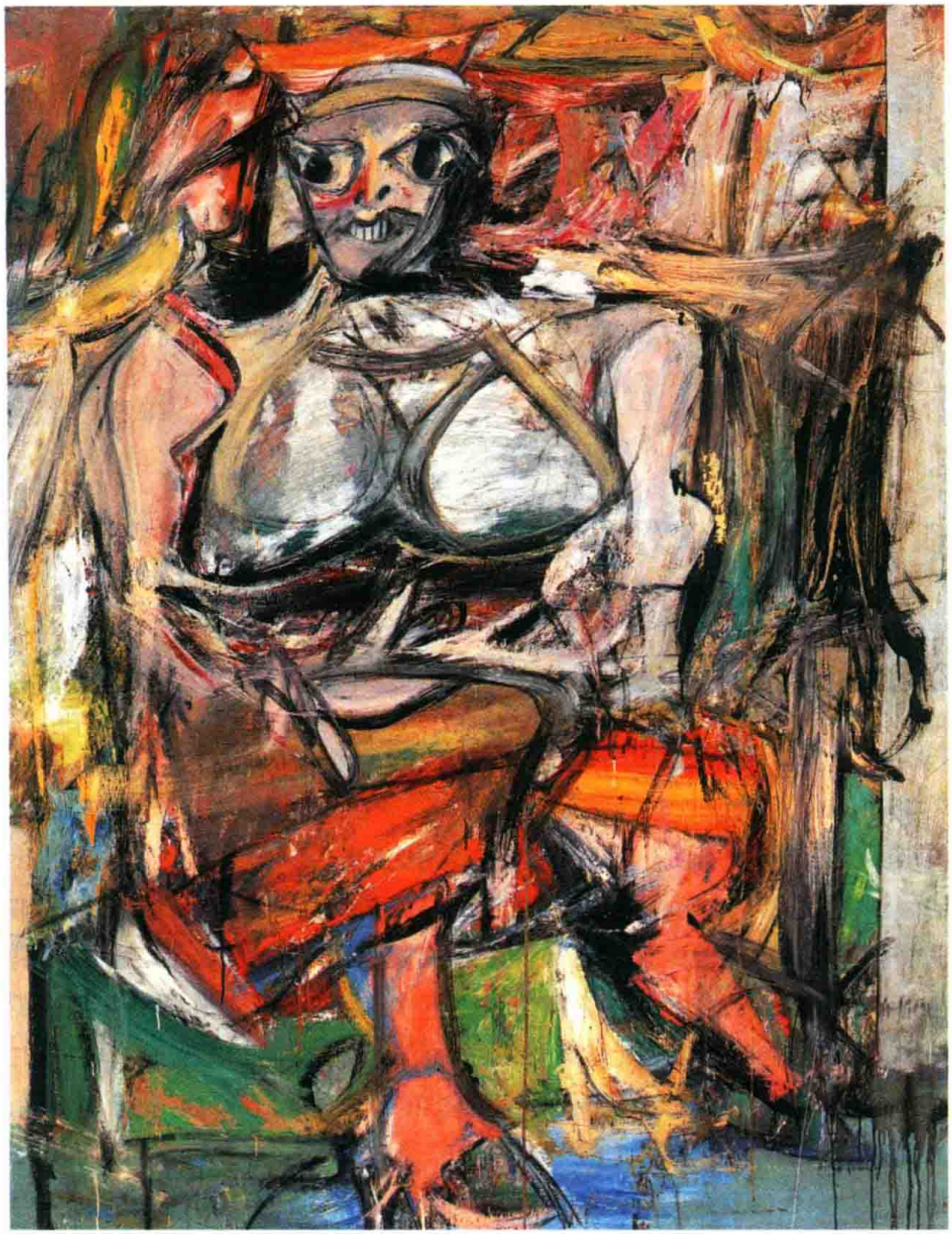


图 11–5 《女人一号》德库宁 1950–1952 油画 192cm × 147cm



图11–6

图 11–6 《女人与自行车》德库宁 1952–1953 油画 194cm × 124cm

图 11–7 《梅里特大道》德库宁 1959 油画 228cm × 204cm

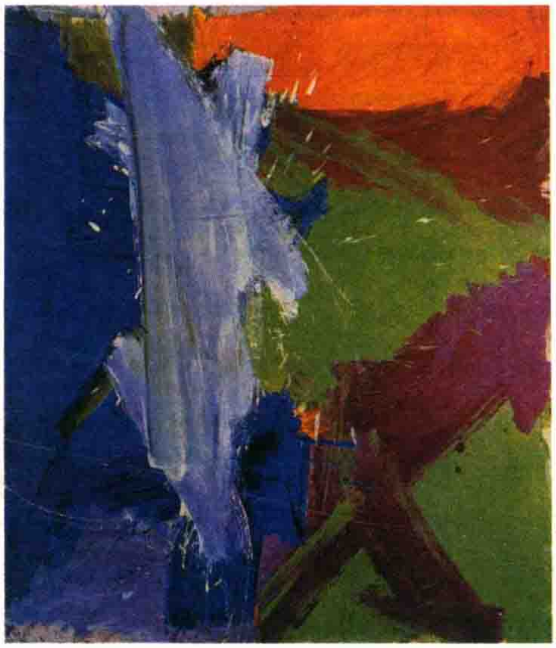


图11–7

进入 60 年代后，德库宁的画风出现了新的转变，他再一次回到了女人的主题。虽然仍旧保持着他那果断自信的笔法，但较之 50 年代那种浑厚、紧张甚至有些粗暴的风格，此时的色彩显得优雅、娇艳了，一方面显示出越来越纯熟的技巧、生活的喜悦，同时也失去了许多内在的激情与张力（图 11-8）。

德库宁为美国的抽象表现主义运动开辟了一条道路。他那迅疾的笔触和充满激情的色彩，连同那混杂无序的画面结构，是对抽象表现主义概念的一种经典的诠释。他说："自然的方式是无序的，艺术家如果想使它有序，是非常荒谬的。"[3] 今天看来，德库宁的影响已经远远超越了地域和时间的局限，成为 20 世纪后半期具有国际影响力的艺术大师。



图 11–8　《戴帽子的女人》德库宁　1966　油画　127cm × 53.3cm

马瑟韦尔（Robert Motherwell，1915–1991）

罗伯特·马瑟韦尔出生于美国华盛顿州阿伯丁，家境殷实，受过系统良好的教育，曾获得斯坦福大学哲学学士学位，又在哈佛读博士，也曾在哥伦比亚大学修艺术史，从学历来看，似乎铺就了一个文化学者的前程。但是，在 1939 年，他决定当一名画家。与其他人不同的是，马瑟韦尔对现代艺术的思考首先是从理论上介入的，在艺术实践方面，他是一个自学画家。40 年代初，他结识了一些在美国的欧洲艺术家，主要是那些超现实主义者——恩斯特、马塔、马松、唐吉和布勒东等。马瑟韦尔十分赞赏超现实主义者提倡的自动主义创作理念和方法，他认为，这种方法可以使艺术家获得最大程度的创作自由，因为它提供了"一种不会强加任何风格的创造原则"[4]。1943 年他开始试验拼贴画，这个时期的代表作品是《潘丘·维拉，死与生》（图 11-9）。在这幅拼贴画中，马瑟韦尔用近似符号的抽象形式揭示了关于死亡的主题。构图左侧的内容象征活着的潘丘·维拉[5]，右侧则表现了他的死亡，密集的红黑色斑点象征着血迹与弹痕。马瑟韦尔说，创作此画的灵感来自于他所看到的一张照片，拍的是被枪杀的潘丘·维拉。这是他运用抽象的、暗喻的手法创作的第一幅拼贴画，既有严谨的形式分析，又有叙事性的暗喻，体现了他特有的艺术智慧与天赋。

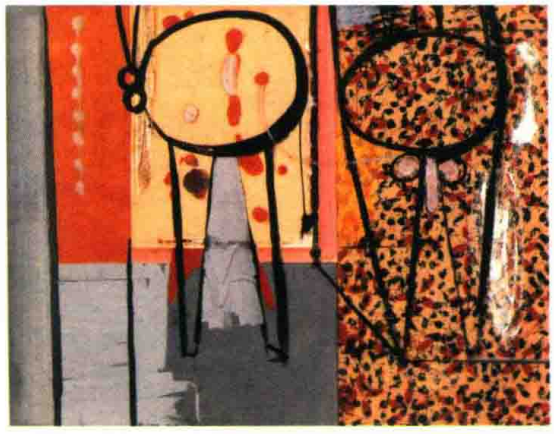


图 11–9　《潘丘·维拉，死与生》马瑟韦尔　1943　纸板、树胶、水彩与油画　71.7cm × 91.1cm

马瑟韦尔喜欢系列性的主题创作，最著名的是"西班牙共和国的挽歌"系列。这是一些充满悲情色彩的

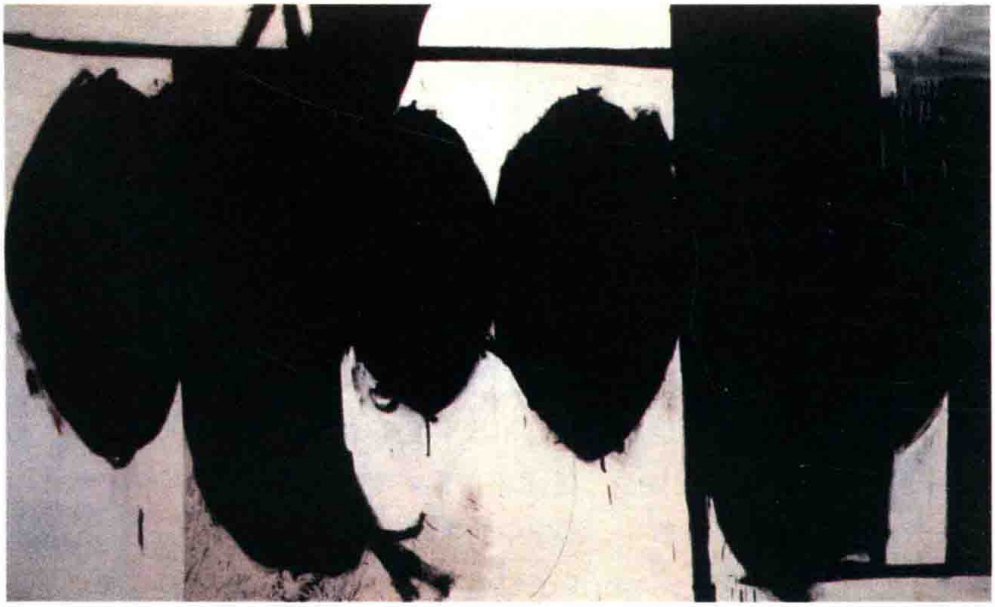


图 11–10 《西班牙共和国的挽歌第 70 号》马瑟韦尔 1961 油画 175cm × 290cm

画作，是针对 20 世纪 30 年代西班牙内战及其法西斯分子制造的人间悲剧的反应。这些作品一般来说尺度都比较大，是以壁画的形式来构思的。最典型的构图是巨大的卵形与粗壮的直线构成的形象，一般只用黑白两种颜色。1948~1976 年，马瑟韦尔创作了 150 多幅挽歌主题的变体画。《西班牙共和国的挽歌第 70 号》（图 11-10）作于 1961 年，第一眼望去，一种忧郁悲壮的气氛扑面而来，即使不看标题也能够感受到它是一曲悲歌。重要的是，这种悲情并不是以叙事的手法表达的，而是以抽象的形式体现的。在单调的白色背景上，巨大的黑色物体悬吊在画面中央，椭圆形与僵直的矩形，锋锐的细线，形成一种强烈的冲突。整体造型在平面中展开，那巨大的、黑暗的扩张力直接冲出了画幅的边缘。虽然这件作品是抽象的，但是它却释放出一种强大的道德力量。马瑟韦尔用作品向人们表明：抽象艺术并不完全是空洞的形式，它同样可以表现严肃的主题。他说过："如果没有伦理意识，一个画家只是一个装饰匠。"[6]"挽歌"是马瑟韦尔创作的第一个主题系列，后来他还分别创作了"我爱你"（Je t'aime）和"开放"（Opens）等重要的主题系列。

纵观马瑟韦尔的作品，可以感到，他一直试图调节美国艺术与欧洲现代艺术精神之间的关系，调整潜意识的自发性与理性之间的关系，虽然他的作品主要强调了画家的自由意志与无意识动机，但是又始终存在着一种理性的力量。

波洛克（Jackson Pollock，1912–1956）

杰克逊·波洛克是美国抽象表现主义绘画的代表人物。他的艺术是第二次世界大战后新美国绘画的象征。

波洛克出生于美国西部的怀俄明州，1930 年来到纽约，进入艺术学生联盟（Art Students League）学习，师从著名画家托马斯·哈特·本顿（Thomas

Hart Benton)。本顿的绘画基本上是写实的，但却带有强烈的变形和内在的情感表现特征，这一点无疑对初涉艺术之途的波洛克形成了影响。另外，伴随着墨西哥壁画运动的兴起，一种带有美洲地域特征的壁画风格也深深地浸入到美国本土艺术家的意识中。当时，几位重要的墨西哥画家——里维拉(Diego Rivera)、斯奎罗斯（David Siqueiros)、奥罗斯科（José Clemente Orozco）等人曾受邀到美国，创作了一些宏大的壁画作品。墨西哥壁画中神秘、粗犷的气质和激越的情感表现以及磅礴的构图气势，使波洛克深受启迪，加之他本人生性忧郁、躁动，此时他的绘画显示了一种粗粝、厚重的效果，反应了画家难以抑制的、烈火般的暴躁个性与内心情感(图 11-11)。进入 40 年代，他的绘画愈发地抽象，受超现实主义自动创作手法的启发，他的作品开始出现一种肆意涂抹的无意识特征和粗野的表现活力(图 11-12)。当 1942 年波洛克第一次遇到霍夫曼时，霍夫曼曾告诫他说，应该从自然中获取创作灵感和动力。波洛克当即回答道："我就是自然。"他的意思是：艺术的核心问题来自艺术家的内省，而不是来自外部世界。



图 11–11　《火焰》波洛克　1934–1938　油画　53cm × 76cm



图 11–12　《H.M 的画像》波洛克　1945　油画　91cm × 109cm

1947 年，波洛克采用了一种全新的绘画手法，他把巨大的画布展开在地上，然后将液体颜料任意滴洒在上面。正是这个看似疯狂无羁的行为，使他一举成为第二次世界大战后第一个具有国际影响力的美国画家。他围绕着画布四周，甚至走入画面，用工具沾满颜料往画布上滴洒（图 11-13)。这些滴溅、泼洒在画布上的颜色，已不再是经营构图、描绘形象的线条、笔触，而是一种记录了画家行动过程的痕迹，它是过程的固化，是对"行动绘画"最直接的诠释。或许，波洛克只是率意而为，他本人并未意识到此举的重要意义。然而，评论家们却认为，他的艺术突破了文艺复兴以来绘画艺术的基本概念，这样的说法似乎有些夸张，不过从作画方式上来说确属前无古人。作品《第一号 1948》(图 11-14) 代表了这类绘画的基本面貌，在这里，没有形象寓意，没有符号和象征，甚至没有方向与边界，有的只是一种"纯粹的状态"，一种即时性



图 11–13　杰克逊 · 波洛克在作画　1950



图 11–14 《第一号 1948》
波洛克 1948 油彩、法郎
173cm × 264cm

和在场感，而这种即时性（Immediacy）正是波洛克所追求的基本价值。他曾解释说："我的观点是新的需求需要新的技法……现代画家无法用文艺复兴的旧形式表达他的时代、飞机、原子弹、无线电……现代画家生活在机械时代……创作并表达一种内心世界——换句话说，表达能量、运动和其他内在力量。"[7] 这样的表述让人感到似曾相识，在 20 世纪初，未来主义者面对机器时代的到来也曾发出过类似的呼声。他们赞美机器的轰鸣，颂扬电光和速度，未来主义者们用形象表现他们的理念与追求，然而波洛克却是用身体的激烈"行动"来表达能量和内在力量的直接性。对于他来说，素描意味着旧传统，在他的"滴画"（Drip Painting）中，传统绘画里的构图、形象、线条、空间、秩序等，一切理性因素都失去了意义。从这个角度去理解，他的确创造了一种全新的绘画形式。然而所谓的"新"就诞生于对传统绘画本质和概念的全面否定。

切不可把波洛克的"滴画"视为简单的情感发泄或是荒谬无稽之举，虽然他强调偶然因素和无意识状态，但同时也利用他的专业经验寻求绘画的形式感和活力。关于这一点他曾做过如下表述："……当我处在我的绘画中，我意识不到我在做什么。只有在'熟悉'一段时间后，我才看到我刚刚做的是什么……绘画有它自己的生命。我尽力促使它诞生。"[8] 关键在于，他深刻地了解形式"有自己的生命"，艺术家的才能就在于促成这种形式生命的诞生。

波洛克的绘画风格又被称为"总体绘画"（Over–all Painting）。意指这种绘画突破了边框与构图的局限，它无边无际、亦正亦反，没有中心和主次，可以进行任意的分割。莫奈曾经在他的鸿篇巨作《睡莲》中实践过这种总体性的绘画，但波洛克的绘画更大胆、更无拘无束。如果单纯从所谓"总体绘画"的概念来说，最早的实例应属马列维奇创作的《白底上的黑色方块》（图 6-2）。

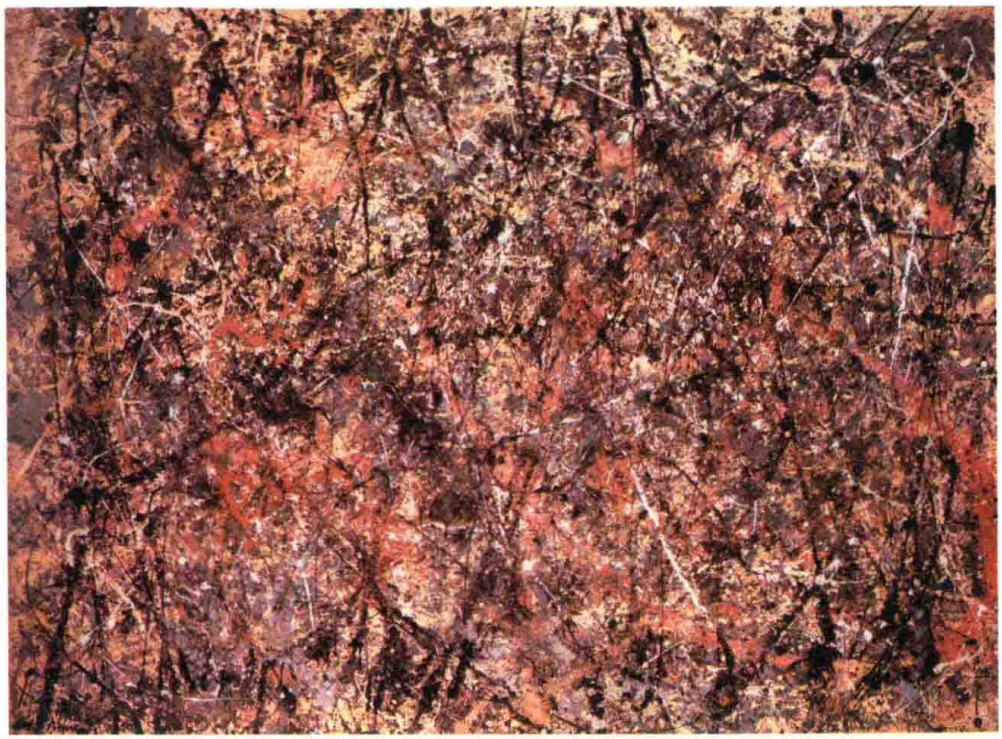


图 11–15　《淡紫色雾霭 第 1 号》波洛克　1950　油彩、法郎、铝　221cm × 300cm

马列维奇用一个黑色正方形来强调看不见摸不着的“纯感觉”，而杰克逊·波洛克则追求实实在在的材料感和艺术家的激情在场（图 11-15）。

尽管波洛克的滴洒绘画具有重要的革新价值，但由于他在行为和过程上的独特性，这也只能是他一个人的艺术，没有人会具体效仿。可以说，他将绘画带入了一个前人从未涉足过的极端形式，他那冲破传统束缚的果敢与自信示人以重大的启发和影响。德库宁曾指出：“一个画家必须经常摧毁绘画（塞尚摧毁了它，毕加索用立体主义摧毁了它，之后，波洛克摧毁了它，他打碎了我们关于绘画的全部观念），然后才可能再次出现新的绘画。”[9] 波洛克不仅摧毁了绘画，而且也打破了自立体主义以来，欧洲现代艺术和抽象绘画的趣味与理念，充分彰显了一种美国性格，一种彻底摆脱了欧洲光晕的美国现代艺术精神。

克莱恩（Franz Kline，1910–1962）

弗朗兹·克莱恩是美国抽象表现主义绘画的重要人物，他曾接受过系统的美术训练，直到 20 世纪 40 年代末，克莱恩的绘画基本上是写实风格的。1948 年，他开始了抽象绘画的探索和尝试。与当时许多美国抽象主义画家不同的是，他的绘画风格的形成，不是由于欧洲抽象艺术或超现实主义的影响，而是直接来自于个人灵感和创作体验。据他的好友德库宁回忆，大约在 1948 年，克莱恩用投影仪放大了几张他的速写，“四英寸乘以五英寸大的摇椅速写……放大成巨大的黑色线条，根除了任何图像，这些笔触自身扩大成一种实体，与任何现实都没有关联，只和它们自身存在的现实有关……从那一天起，克莱恩的绘画风格就彻底变了。”[10] 据此说法，克莱恩是在放大自己的速写作品的过程中，获得了抽象的灵感。为了更确切地理

解这个过程，我选择了一幅克莱恩的速写，并将它进行了局部放大，或许可以解释他的做法（图 11-16，图 11-17）。由于克莱恩的绘画基本上只采用黑白两种颜色，而且注重笔触的表现力，因此，当时有评论者认为他的绘画是受到了东方书法艺术的影响，克莱恩曾予以否认。

克莱恩用单纯的黑白两色和极其强悍的笔势构筑起了富有张力的画面，疾速的笔触释放出一种激情与运动的能量（图 11-18）。实际上，他的绘画在精神上与东方的书法艺术的确没有什么关联，实则渗透着一种西方式的构成与表现、理性与非理性、形而上学与存在主义等方面的美学纠葛。正是这种潜在的形式矛盾与紧张关系，形成了他作品中强大的、建筑般的结构张力与直接性的情感表现力量。

油画《首领》（图 11-19）创作于 1950 年，描绘的是画家对故乡——宾夕法尼亚的记忆。克莱恩的继父是一名铁路工人，他自幼就喜欢观察疾驰的列车。画面上黑色的团块和迅疾的笔触，记录着对载满了煤炭轰鸣驶过



图11—16



图11—17

图 11—16 《无题》克莱恩 1945—1946 墨水、纸 22cm × 14.3cm

图 11—17 《无题》局部放大效果



图11—18

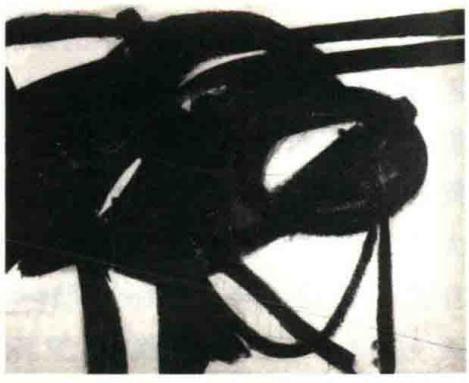


图11—19

图 11—18 《绘画第二号》克莱恩 1954 油画 204.3cm × 271.6cm

图 11—19 《首领》克莱恩 1950 油画 148cm × 186cm

的列车的印象。他在创作之前，会在速写本上画许多草图，经过认真的构图分析后才开始进行正式的巨幅绘制。在看似不经意的、激情奔放的笔触之间，实则隐含着谨慎的形式构思与“计白当黑”的缜密布局。

克莱恩并不完全依赖即兴发挥或无意识的偶然效果，这一点有别于波洛克以及抽象表现主义者们所提倡的完全自发式的创作原则。当有人问道关于创作前的构思与草图的事情时，他回答道：“我喜欢作品具有图画性的形式，我不能理解它可以和图画性本质相脱离……绘画可以发展成各种形式，但它不可能和图画性完全脱节……”[11] 所谓“图画性”，就是指绘画的基本形式感。他还说：“绘画最后的检验就是，是否传达出画家的情感。”[12]

斯蒂尔（Clyfford Still，1904–1980）

克里夫德·斯蒂尔是纽约画派的先驱人物之一，他的绘画风格决然不同于其他抽象表现主义画家，评论家认为，他是纽约画派中“色场绘画”（Color Field Painting）风格的奠定者。所谓色场绘画，通常体现为单一而大面积的色彩表现形式，强调绘画的精神性和象征性。斯蒂尔于 1947 年举办了他的画展，第一次向人们展示了他那风格独特且极富个性的油画。与波洛克、德库宁等人充满动感和激情笔触的绘画不同，斯蒂尔用大面积的单一色彩营造出一种气势逼人的色场气氛，粗粝的肌理、巨大的尺度，具有一种吞噬一切的表现力度。他喜欢在整幅的单一色调中加上一块或几块微小的颜色，这些零星的色彩犹如大地上的裂痕、长空中的闪电，虽然微小但却耀眼醒目。作品《无题》（图 11-20）创作于 1951 年，它体现了斯蒂尔绘画的基本风格。单纯而响亮的黄色统治着巨大的画面，边缘部分有些许流淌的红色和零星的白色，这些微小而响亮的色彩形成一种抗力，与满幅的金黄色场构成了紧张的对立。有人据此想到了美国中西部的风光，而斯蒂尔却说，它超然于任何事物，他只是希望通过这样的抽象形式传递一种精神和情感的力量。

斯蒂尔是一个具有哲学气质的画家，他试图通过绘画来实现某种精神性的向往，因而，他的艺术充满着神秘与象征气息。他崇尚精神性，贬低物质性，强调“必须抛弃物质表面的价值、张力和随之而来的道德，尤其得避免陷入空间和时间陈腐的观念中……”[13] 由于他所持有的形而上学式的艺术观念，从而导致他的艺术表现出一种超凡脱俗的愿望和极端个人化的崇高幻想。试图揣测他的绘画中的任何现实寓意都是徒劳的，只从画面的艺术效果来说，他的绘画的确具有强烈的色彩感染力和巨大的色场气势。在油画《1953》（图 11-21）中，满幅的蓝色如同无垠的宇宙，画面最下方有一条细窄的红色，与大面积的蓝色形成了不合比例的对抗。画面最上方并置着小块的明黄与黑色，锯齿状的轮廓撕开了深邃的宇宙。一种强烈的精神暗示力量，使得斯蒂尔的绘画显得与众不同。



图11—20



图11—21



图11—22

图 11—20 《无题》斯蒂尔 1951 油画 274cm × 235cm

图 11—21 《1953》斯蒂尔 1953 油画 236cm × 174cm

图 11—22 《狂风之一》戈特利布 1957 油画 228.7cm × 114.4cm

戈特利布（Adolph Gottlieb，1903—1974）

白色的画布上，一个鲜红的圆形悬在空中，下面是一团漆黑杂乱的物质（图 11-22），这是画家阿道夫·戈特利布所创造的符号式的抽象绘画。戈特利布的艺术一方面源于超现实主义的无意识联想，同时又兼顾形象的象征性和画意。那是一些象征宇宙元素的符号，从形式上看，与米罗 20 世纪 30 年代的绘画有些相似之处。

戈特利布强调内容的重要性，1943 年，他曾与罗斯科共同致信给《纽约时报》，其中强调了几项重要观点：

1. 我们认为艺术就是进入未知世界的冒险，只有那些敢冒风险的人才能够探索它。

2. 在此，想象力是无拘无束的，它强烈反对类同的感觉。

3. 艺术家的职责就是让观众用我们的方式，而不是用他的方式观察世界。

4. 我们注重用简单的方式表现复杂的思想。

5. 在画家中，有这样一种普遍的看法，认为只要画得好，画什么并不重要，这是学院派的教条。好的画什么也没有画，这是不可能的。我们强调主题的重要性，而且只有那种悲剧性的、非时间性的题材才是有效的…… [14]

如上看来，戈特利布认为，思想、主题是艺术不可或缺的重要因素，好的画一定包含着深刻的内容，这一观点是与形式主义的抽象艺术不同的。另外，“用简单的方式表现复杂的思想”，解释了他的造型语汇单纯却寓意深奥的风格现象。当我们欣赏戈特利布的作品时，首先被那清晰空灵的意境所吸引，进一步地感受，就会对那些简约的符号产生联想：宇宙星辰？混沌大地？…… 任何揣测都不可能有答案，只有感受是真切的。

罗斯科（Mark Rothko，1903—1970）

马克·罗斯科出生在俄罗斯，1913 年随家人来到美国，1921 年获得耶鲁大学的全额奖学金，学习艺术、文学和哲学，1923 年前往纽约。罗斯科的早期绘画倾向于表现主义和超现实主义风格，自 1949 年开始，他逐渐地消除了绘画中所有的形象与色彩的随机性，形成了一种明确而自信的抽象风格。罗斯科成熟时期的绘画看上去十分单纯、绝对，甚至令人感到平淡，只用几种方形的平面色彩营造他那神秘而深沉的情感世界。这种情感来自于画家内心的宗教情结以及对西方传统文化意识的深刻内省。

如同斯蒂尔一样，罗斯科的绘画单纯、深邃，具有一种强迫性和绝对感，他试图通过纯粹的色彩力量来体现深刻的人类情感。他惯用的手法是：在一种单色的平面基调上画出一两个平行的矩形色块，这些色块的边缘往往是隐约含蓄的，与背景形成一种既关联又分离的模糊关系。有时，它们似渗透在底色之中，又似漂浮在其表；既是凝注的焦点，又是一道神秘的屏障。油画《无题》（图 11-23），在沉静的红色底子上隐约浮现着一个橘色的方形，在方形的上方有一个模糊不清、极度衰减的红色矩形，最下方是一条微弱的黄褐色。这里没有阐释、没有象征、没有叙事，只有强烈而直接的情感暗示——庄重而崇高。

表现人类的普遍情感、宗教信仰以及英雄幻想，支撑起了罗斯科全部的艺术理念。他否认自己的艺术是抽象的，努力用诗意的色彩创造出震撼心灵的作品。他说过：“那些在我画前落泪的人们，具有和我画它们时同样的虔诚体验。” [15] 罗斯科用有限的形式创造出了辉煌、崇高、悲情等各种摄



图11—23

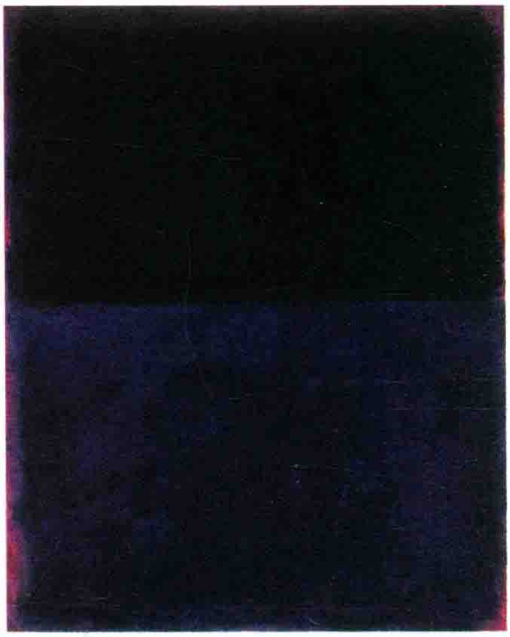


图11—24

图 11—23 《无题》罗斯科 1959 油画 77cm × 55cm

图 11—24 《无题》罗斯科 1968 丙烯 87cm × 69cm

人心魄的意境，从 20 世纪 50 年代开始，到他 1970 年悲剧式的死去，罗斯科矢志不渝地沿着这条艰辛的道路前行。60 年代后期，一种深沉、暗淡的悲情色彩弥漫在他的作品中，流露出画家对死亡的关注。作品《无题》（图 11-24）创作于 1968 年，死寂的黑色和幽冥的蓝色僵化地并置在一起，四周留下微弱的暗紫色边缘，一种忧伤压抑之情迎面袭来。这一时期，他在作品中频繁地使用黑色、褐色、深绿色和灰色等暗淡的色彩，其间充满着悲剧式的沉思冥想。

1958 年，罗斯科应邀为新建的西格拉姆大厦（Seagram Building）内的四季餐厅设计壁画，这是罗斯科第一次涉足大型壁画，他很珍惜这个机会并为此付出了极大的精力。他设计了许多方案，最后确定为一种开放式的由序列矩形构成的壁画方案（图 11-25）。但是，由于罗斯科顾忌到餐厅内喧哗浮躁的环境不是他所期待的文化氛围，故而放弃了最后的实施。几年后，罗斯科为哈佛大学和休斯敦的天主教堂等处设计并制作了壁画，这些壁画依然以他那典型的构图风格为主，体现了艺术家对建筑式绘画的理解和个性与情感的融入。

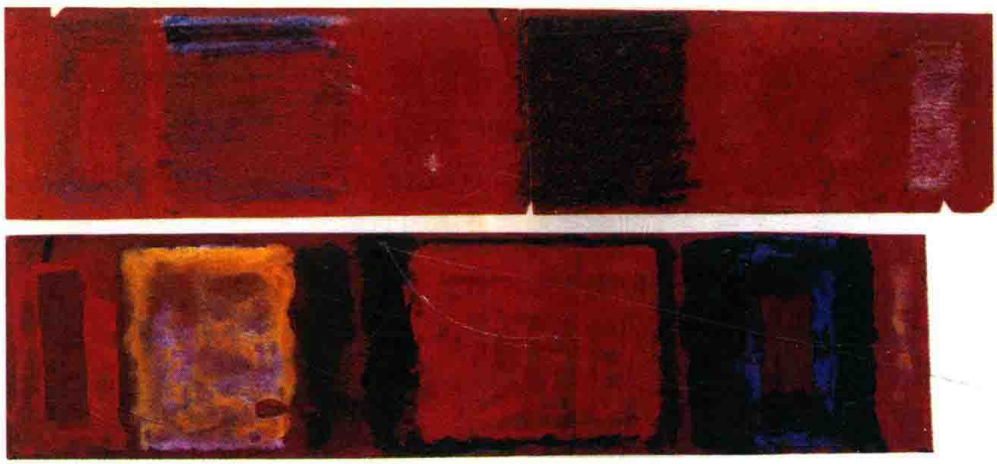


图 11—25 《壁画草图》（为西格拉姆大厦绘制的壁画草图）罗斯科 1958—1959 纸上蛋彩 11.4cm × 43cm



图11–26

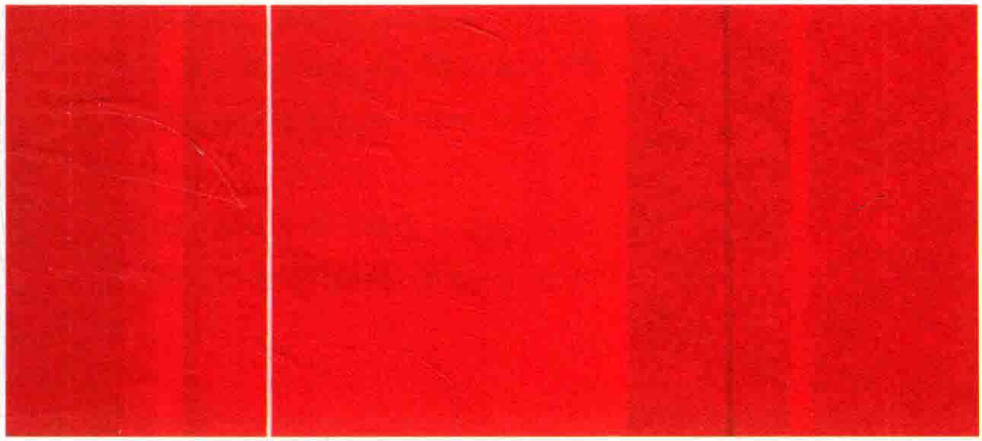


图11–27

图 11–26　《无题》罗斯科 1968　丙烯　61cm × 46cm

图 11–27　《人：英雄的和崇高的》纽曼　1950–1951　油画　242cm × 541cm

罗斯科在生命的最后几年中，还创作了一些色彩明亮、令人心灵振奋的作品。1968 年的《无题》（图 11-26），灿烂的橘色如同阳光一样辉煌，在温暖的底色上浮现出更加亮丽的黄色，下方的红色就像一抹熹微的光晕充满无限的慰藉和希望。

纽曼（Barnett Newman，1905–1970）

在 20 世纪 50 年代初，巴内特·纽曼创作了一幅超大型的绘画，题为《人：英雄的和崇高的》（图 11-27）。那是一个高约两米多、宽五米多的红色长方形画面，试想，如此大尺度的作品悬挂在美术馆的墙壁上，它的规模本身就足够震撼了。在这块巨大而单调的、涂满红色油彩的画布上，没有深浅、没有浓淡、没有笔触，其间只有几条纤细的垂直线贯穿上下。我相信，无论是当时还是现在，也不管是西方人还是东方人，只要他还眷顾绘画的基本概念，就绝不会认同这幅画。它是对绘画的彻底否定——没有构图、没有形象、没有表现、没有再现。

如果你试图将纽曼的绘画与现实和自然联系起来，将会一无所获。他试图通过视觉形式激发一种哲学沉思，这种沉思往往涉及一些宏大的叙事，关于人、宗教、创世纪、神话、英雄、崇高……纽曼曾经写道："现在的画家关心的不是他自己的感情或他自己个性的神秘性，而是关心如何穿透世界的神秘。所以，他的想象力都是试图挖掘形而上的秘密。在这种程度上，他的艺术关心的是崇高……"[16] 纽曼将艺术从感性认识拉到了形而上学的高度，因此，从本质上说，他的艺术是观念性的。

1948 年，纽曼创作了一幅题为《同一 I》的作品（图 11-28）。这件作品奠定了他日后绘画的基本样式：画面简单得惊人，一个纵向的长方形上涂满单一的红褐色，正中间有一条垂直的黄色条纹贯穿上下。此后，这种纵向的窄条纹就不断地出现在他的绘画中，并成为他作品的重要元素，纽曼称其为"拉链"（Zip）。如果没有这条"拉链"，《同一 I》就是一块红褐色的矩形画布。然而，这件极其单调的作品却被赋予了一个宏大的寓意——创世纪。"背景里的红褐色域是大地的色彩，亚当是上帝创造的人类，希伯来



图11—28



图11—29



图11—30

图 11—28 《同一 I》 纽曼 1948 油画 69cm × 41cm

图 11—29 《夏娃》 纽曼 1950 油画 239cm × 172cm

图 11—30 《亚当》 纽曼 1951—1952 油画 243cm × 203cm

语“大地”一词是“adamah”。所以，亚当（Adam）是用大地、用泥做成的。另外，人是唯一可以直立行走的动物，画布中间垂直的姿态也代表着人类，他的第一个化身就是亚当。”[17] 如此看来，要理解纽曼的艺术，首先要解密他的符号，而且还要有与之相似的宗教认同或文化背景，如不是，就很难理解作品的深意了。

不久，纽曼又创作了油画《夏娃》、《亚当》（图 11-29、图 11-30）。作品《夏娃》，亮丽的红色统治着画面，只在右侧的边缘有一条很窄的暗红色条纹。而《亚当》则是以昏暗的深褐色为主，其间有三条宽窄不同的红色纵向条纹。我们无法得知艺术家的确切意图，也不能冒昧地揣测，但可以想象，当我们真正站在作品前，超大的尺度和没有边框的色域，它的实体性和单纯得近乎冷峻的形式，足以令人震撼。

纽曼的观点是：一种抽象艺术应该来自于纯粹的观念，来自于“一种朦胧的纯粹幻想和情感”。他认为，欧洲艺术家总是在感性的物质世界中寻找基础，“即使欧洲最抽象的画家，像米罗和蒙德里安，也总是有他的可感知的自然世界的基础。就米罗来说，他创造的幻想，尽可能地超越，总是脱离真实的形象而发展成一种神话般的朦胧，但是我们总是可以通过可见的形象和形状进入他的意象世界。同样，蒙德里安的形式抽象的图案世界是通过可见的风景——水平线上垂直的树的几何等同物建立的…… 一个 90 度的角即是一个可认识的自然形象。”[18] 在这里，纽曼指出了欧洲抽象艺术源于自然的事实，同时，他认为：“美国画家建立了一种全新的真实性，获得了出人意料的新意象。他们发端于一种朦胧的纯粹幻想和情感，没有任何可知的、物质的、视觉的或数学的对应物……”[19] 纽曼敏锐地发现了美国与欧洲抽象艺术的差异。简单地说，美国画家的抽象艺术灵感不是源于自然，而是来自纯粹的幻想，在他们的抽象艺术中没有自然的、可见的对

应物。这就让我们想到了波洛克、马瑟韦尔、斯蒂尔、罗斯科，也包括纽曼的艺术，的确与自然没有什么关联，它们是从纯粹的幻想和情感中衍生出来的抽象意象。因此，抽象艺术在美国画家那里成为一种更主观、更自由的艺术。

纽曼强调艺术的基础就是纯粹观念，他的作品不是仅仅停留在感性认识层面，而是某种复杂思想的载体。他所创造的极其简化、单纯的艺术形式，暗示了极少主义的出现。

史密斯（David Smith，1906—1965）

纽约画派在雕塑艺术方面最具代表性的人物是戴维·史密斯。1927 年，史密斯来到纽约，在艺术学生联盟学习绘画，期间他了解到毕加索、康定斯基、蒙德里安等欧洲艺术大师，同时，在与纽约现代艺术家们的交往中获得了许多关于抽象艺术方面的知识。他以一个画家的敏锐直觉，在艺术期刊上发现了毕加索和西班牙艺术家冈萨雷斯（Julio González，1876—1942）于 20 年代创作的金属焊接雕塑，并立刻对此产生了极大的兴趣。凭着一股热情与天资，这个从未学过雕塑的年轻人，闯进了新的艺术空间。

一开始，史密斯就选择了生铁作为雕塑材料，对于他来说金属材料具有两方面的重要意义。首先，它具有时代性——力量、结构、运动、进步，甚至残酷。另外，金属材料使得艺术家可以通过焊接、切割等方式快速地制作和修改他的作品。这一点非常重要，它可以让作者在创作过程中实现他的即兴想法，甚至在没有预定方案或素描草图的情况下随机发挥，这种即兴的自动创作方法也契合了超现实主义的理念。

20 世纪 30 ～ 50 年代，史密斯的雕塑艺术综合了各种欧洲艺术风格和理念——立体主义、构成主义、超现实主义等。50 年代以后，他的雕塑作品体现出越来越丰富的创造性和成熟与自信的风格。在他看来，绘画与雕塑没有什么实质上的区别，他一生中进行过多种雕塑风格的探索，其中重要的特征之一，就是把绘画的造型因素结合到雕塑当中。作品《哈德逊河风景》（图 11-31）是用金属条焊接成的，与其说是雕塑，不如说就是一件“钢线条”制作的图画，是“空间中的素描”。从正面看，那些自由的线条如同一幅抽象风景画，而从侧面观察则一切不复存在。在这里，史密斯将雕塑的三维性转换成了平面式的绘画空间。这个时期，他还创作了大型雕塑《澳大利亚》（图 11-32）等作品，同样体现了一种绘画性的风格。

图 11—31　《哈德逊河风景》史密斯 1951 焊接钢 125.7cm × 190.5cm × 42.5cm

图 11—32　《澳大利亚》史密斯 1951 染色钢 202cm × 274cm × 41cm

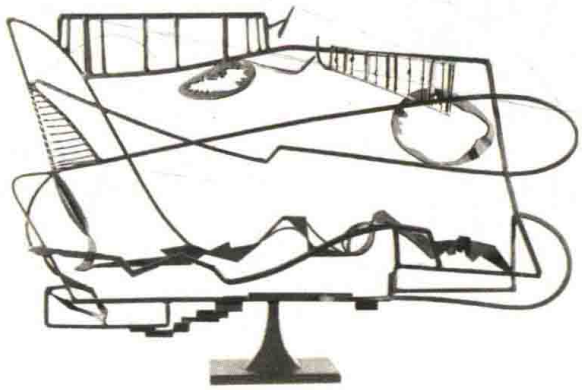


图11—31

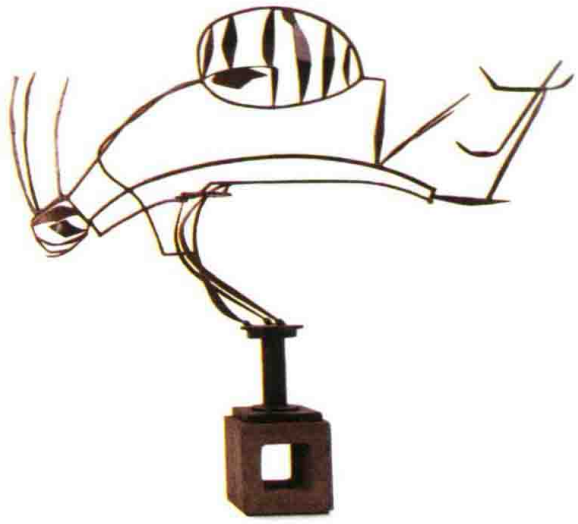


图11—32

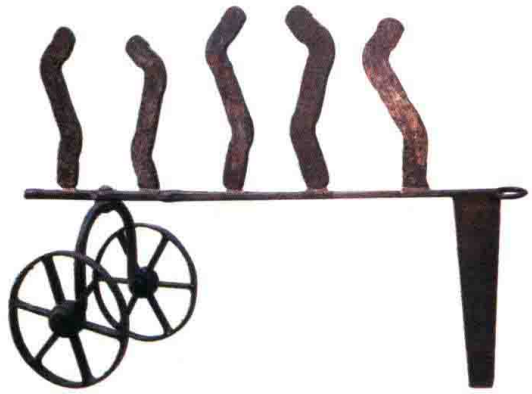


图11–33



图11–34

图11–33 《沃尔特里7号》 史密斯 1962 铁 216cm×311cm×110cm

图11–34 《立方体10号》 史密斯 1963 不锈钢 308.3cm×199.9cm×61cm

1962年，史密斯有机会在意大利沃尔特里（Voltri）的一座废弃钢厂工作了一个月，工厂的环境和随手可得的各种材料让他兴奋不已，在短暂的一个月里，他以惊人的速度创作了二十多件雕塑。《沃尔特里7号》（图11-33）就是用一些现成物和废弃的工业原件焊接起来的。可以看出，史密斯的雕塑观念与手法已经发展到十分自如的境界，完全走出了立体主义、构成主义以及超现实主义的影响和局限。在60年代，史密斯还创作了纪念碑式的《立方体》雕塑系列（图11-34）。这些作品一反他自己过去的绘画性雕塑风格，以一块块立方体不锈钢组合而成。简明的构成和光洁的材质，形成了力量与影幻的奇妙结合。“立方体”系列代表了史密斯后期雕塑的高峰，也为日后的极少主义雕塑带来了重要的启示。正当他的艺术造诣达到巅峰时，他却不幸因车祸死去。他的艺术不仅代表了当时美国抽象雕塑的最高成就，而且堪称现代雕塑发展史上一座重要的里程碑。

抽象表现主义是第二次世界大战后首个具有国际影响力的现代艺术运动，它不仅仅是一个流派，重要的是，传播了一种思想—— 无视清规戒律的束缚、极力标举个性与自由的精神。它的内涵和渊源比较复杂，初期基本上是源于超现实主义和欧洲抽象艺术的影响，随之在波洛克、马瑟韦尔、罗斯科、纽曼和史密斯等人的艺术实践中，形成了一种具有美国精神的抽象艺术风格，而且迅速地传播至世界范围，以至波及其他文化艺术领域。美国实验作曲家厄尔·布朗（Earle Brown，1926–2002）就曾说自己的作品是受到了波洛克的启发，而这种启发就是一种存在主义式的自由意志和解放精神。

注释

[1] （美）乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006：64.

[2] 同上书 P65–66.

[3] 王瑞云．20世纪美国美术．文化艺术出版社，1997：82.

[4] （美）乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006：83.

[5] 潘丘·维拉：墨西哥人，20世纪初活跃在美、墨边境的土匪，也有人视其为反抗外国殖民者的英雄，1923年被人暗杀。

[6]（英）温迪·贝克特嬷嬷．绘画的故事．李尧译．生活·读书·新知三联书店，1999：373.
[7]（美）乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006：114–115.
[8] Jonathan Fineberg. Art since 1940, strategies of being.
[9]（美）乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006：110.
[10] 同上书 P44.
[11]（美）埃伦·H·约翰逊．当代美国艺术家论艺术．姚宏翔，泓飞译．上海人民美术出版社，1992：30.
[12]（英）爱德华·路希·史密斯．二十世纪视觉艺术．彭萍译．中国人民大学出版社，2007：253.
[13] Herschel Chipp. 斯蒂尔“声明”．欧美现代艺术理论 3. 余珊珊译．吉林美术出版社，2001：222.
[14]（美）埃伦·H·约翰逊．致纽约时报的信．当代美国艺术家论艺术．姚宏翔，泓飞译．上海人民美术出版社，1992：15.
[15] Bonnie Clearwater. Mark Rothko Works on Paper. New York: Hudson Hills Press, 1984.
[16]（美）乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006：110.
[17] 同上书 P110.
[18]（美）埃伦·H·约翰逊．答克莱门特·格林伯格问．当代美国艺术家论艺术．姚宏翔，泓飞译．上海人民美术出版社，1992：21.
[19] 同上书 P22.

第 12 章　艺术是生命的兴奋剂

第二次世界大战后的欧洲艺术

20 世纪 40 年代后期和 50 年代，第二次世界大战的余殃遍及整个欧洲，昔日的文化繁荣景象和蓬勃发展的现代艺术被战争所阻断。战后，欧洲基本上没有什么具世界影响力的艺术运动或流派，即使在法国、德国、意大利、荷兰等曾经是现代艺术的核心国度里，此时的文艺景象基本上是沿袭、综合了老一代前卫艺术家们的观念和风格样式，或效仿纽约画派，搞起形形色色的抽象艺术。但是，在这个时期，欧洲也不乏享誉世界的艺术大师，如法国人让·杜布菲（Jean Dubuffet），瑞士雕塑家、画家贾科梅蒂和英国画家弗朗西斯·培根（Francis Bacon）等。这些人的艺术成就不仅体现了他们个人的精神气质和才华，重要的是反映了那个特定时代人们对旧有的道德、信仰和普遍价值观念的怀疑，反映了人们内心的深度焦虑、紧张以及惶恐与孤独的精神现状。

在哲学美学方面，存在主义取代了形式主义、表现主义和精神分析美学等，成为战后最具影响力的思想理论。"存在先于本质"，人不受任何概念的规定，不受任何本质的规定，人有按照自己的意志塑造自身的自由。艺术家们更倾向于围绕着一种当下性的体验进行创作，而不看重预设的前提或观念。另外，许多艺术作品具有丑陋、原始、恐怖等趣味倾向，表现出一种悲剧式的"毁灭中的欢乐"的欲望。尼采说："只有作为一种审美现象，人生和世界才显得是有充足理由的……甚至丑与不和谐也是意志在其永远洋溢的快乐中借以自娱的一种审美游戏。"[1]

杜布菲（Jean Dubuffet，1901—1985）

让·杜布菲是第二次世界大战后法国最重要的艺术家。1918 年，他曾在朱利安学院学习绘画，但是，在其后长达二十多年的时间里，他并没有从事艺术活动。1942 年，当战争还没有结束时，他重新开始了绘画。1944 年 10 月，也就是法国刚刚解放不久，杜布菲举办了他的首次个人画展。他那粗鲁、野蛮、涂鸦式的绘画，让那些期待着再次看到战前法国高雅艺术出现的观众感到失望和愤怒。

与纽约画派不同，杜布菲的绘画不是抽象的，他描绘日常事务，刻画人物和风景，但是他刻意追求一种未开化的、未经训练的、儿童画般的涂鸦效果。他似乎要全力挣脱一切文明教诲和理性道德的虚伪，一心回到鸿蒙初辟的心灵伊始，回归原始的纯粹性。他感兴趣的不是古典的和谐文雅，也不是现代主义的理论和形式。他的艺术灵感来自于儿童画、未经过专业训练者的绘画和精神病人的画。他认真研究了汉斯·普林茨霍恩（Hans Prinzhorn）的书——《精神病人的艺术作品》，他认为这些人的绘画具有更本质的表达力，这种表达力没有受到文明和教化的污染，它是人类最本源的欲望、野性和情感的纯真表达。他崇尚的画家是保罗·克利，他欣赏克利艺术中的童真和诗意，但是，他的绘画表现出更多的野性和对文化价值的批判态度。《母神》（图 12-1）作于 1945 年，野蛮夸张的造型、带有污迹的色彩和粗糙的外表，仿佛一下子回到了原始时代的岩画，千百年来人类积淀的文化和引以自豪的文明、学识、修养，在这里统统一扫而光。画面上那个有着巨大的头颅、专注的目光、红色的嘴巴和圆圆的乳房的人形，就是人类之母，是万能的女神。她并不美丽，但却很自豪很崇高。



图 12–1　《母神》杜布菲　1945　纸板油画　31.1cm × 27.9cm

杜布菲喜欢使用非绘画材料进行创作——沙子、碎石、头发、纸屑、浮木、海绵，甚至植物叶子、蝴蝶翅膀……但他并不是仅仅为了追求肌理效果。在他看来，材料本身有自己的生命，具有独立于主题的表现力。一段朽木与一片玻璃，能够引起不同的视觉感受和心理反应，而这种表现力无关乎形式，它来自材料本身的物理真实性。作品《笑脸》（图



图12–2



图12–3

图 12–2 《笑脸》杜布菲 1955 蝴蝶翼拼贴 32.3cm × 20cm

图 12–3 《像杏子的多特》杜布菲 1947 油彩及混合材料 116cm × 89cm

12-2）是用蝴蝶翼制作的，人物的头发、五官和衣服都是用斑斓的蝴蝶翅膀拼贴成的。一度他很喜欢把掺进许多杂物的油画颜料厚厚地涂抹在画布上，然后用画刀或笔杆在上面刮擦出线条或颜色，形成真切的物质感。肖像画《像杏子的多特》（图 12-3）创作于 1947 年，其技法可以在杜布菲的一本画室日记中找到答案。他把画布展开放在地上，用一把抹刀将糊状的颜料厚重地涂抹在上面，趁其未干时撒上几把烟灰、沙子和煤粉。可以想象，那是一块多么令人生厌的污浆般的画布。杜布菲喜欢在这样的污迹上用画刀刮来抹去，直到产生令他满意的形象。欧洲历代油画大师——拉斐尔、伦勃朗、普桑、安格尔、莫奈、马蒂斯等人精湛绝伦的技艺，就这样遭遇了杜布菲的痛击和遗弃，他用那些鬼魅般的人形，戏谑嘲弄温文尔雅的肖像，用掺和着沙子、尘土和烟灰的颜料，对抗高不可攀的精湛技艺和华美的视觉表象，这是一种希望从零开始的激进否定式的文化态度。

《商业繁荣》（图 12-4）是一幅城市风景画。在这件作品中，杜布菲使用了丰富而艳丽的色彩。汽车、街道、商店、人物，完全在平面上展开，画面分割成许多格栅似的小块区域，象征着房屋、车辆和道路，每一个格栅里都填塞着方向各异的人物，其间还穿插着商店招牌和文字图样。这幅画既是忙碌的城市生活全景，又是充满童趣、活力四射的视觉图像。1962 年，杜布菲创造了一种符号式的图画语言，灵感来自于偶然的举动。他用红蓝两色的圆珠笔在电话簿上无意识地勾画，不间断的线条连接起各种形状，他立刻将这形式发展为一种无限延展的图形，这些图形类似生物体，无边无际地相互缠绕、扩散、繁衍（图 12-5）。对于这种绘画形式，他解释道："不加区分地应用到所有事物上的这种统一一致的笔迹，将它们都简化为最小的公约数，恢复了连续的没有差异的宇宙。"[2] 他还为自己创造的这种风



图 12–4　《商业繁荣》杜布菲　1961　油画　165cm × 220cm



图 12–5　《巨浪的本质》杜布菲　1963　油画　220cm × 190cm

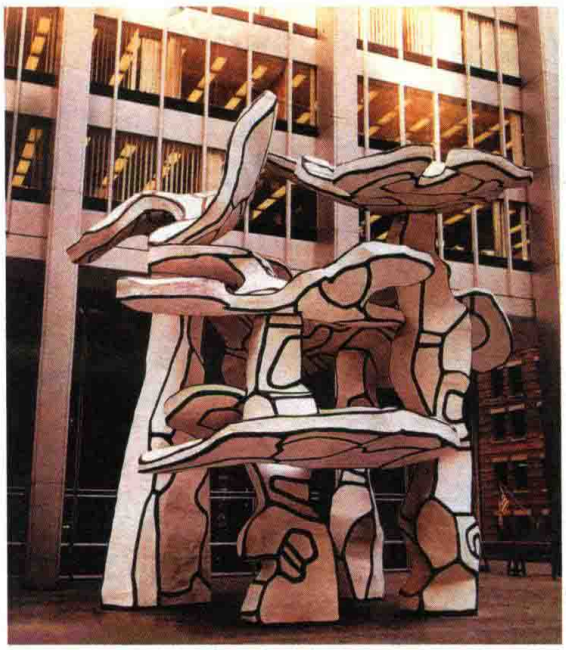


图12–6



图12–7

图 12–6 《四棵树》杜布菲 1971–1972 雕塑 11.5cm × 12.0cm × 10.4cm

图 12–7 《基座上的小雕像》贾科梅蒂 1945 石膏 10.3cm × 5cm × 4.9cm

格样式杜撰了一个词“乌尔卢普”（Hourloupe）。后来，杜布菲还将这种形式翻制成了各式各样的雕塑作品（图 12-6）。

20 世纪 40 年代以后的贾科梅蒂

贾科梅蒂曾经是超现实主义的一员，后来他意识到现实比梦幻更富有力量，于是他从梦幻中走出，试图表现他所看到的真实世界。然而，真实世界却使他陷入了深深的困惑，1935 ～ 1940 年，他重复不断地面对着模特写生，结果却是愈加茫然。他感到，真实是那么的漂移恍惚，难以定义，这使他内心非常失落。此后，他索性排除现实的缠绕，开始凭记忆进行创作。贾科梅蒂同杜布菲一样，认为艺术应该从零开始，但“并不抱有成功的希望”。他所思考的不是如何揭示现实，而是现实究竟是什么？我们真正看到了什么？他一次次地毁掉自己的作品，总是不遗余力地试图直面事物的本质，但是又不断地宣称这是不可能的。这种纠结的内在困惑，一直伴随着他的艺术和生活。

在不停地塑造、摧毁、重塑的过程中，他的作品尺寸越来越小，似乎“雕塑刀一接触，它们就消逝在尘埃之中”。只有这样，他才觉得这些作品看上去有点像是真的。他说：“在 1940 年，我感到非常惊讶，我的雕塑开始变得越来越小。那的确是一桩十分糟糕的事情……它们变得如此的小，以至于我无法处理任何细节。”[3] 由于他时常把自己的雕塑毁掉，直到 1945 年也没能保留下来几件完整的作品。《基座上的小雕像》（图 12-7）很有代表性，请注意它的尺度，在这件不足 11cm 高的雕塑中，基座占去了 2/3，而人物还不足 4cm。在巨大的基座衬托下，人物显得愈发脆弱、渺小、遥远。

1942 年，贾科梅蒂回到瑞士，直到战后才重返巴黎。当时，巴黎人热谈的话题是萨特和存在主义。身处战争的余殃之中，人们普遍地对这个荒

诞的世界感到悲观和无助。一切信念都丧失殆尽了，上帝死了！天堂是空的！意义的本源解体之后，一切只是“虚无”，那些曾被赋予意义的思想和行为全然崩塌了。人们唯一能做的只是如何面对这个“恶心”的世界并在其中生存。贾科梅蒂在 12 岁时就阅读了尼采和叔本华的著作，他深知人类命运的悲剧意识，这也促成了他艺术中深刻的孤独感和难以掩饰的焦虑与不安。

贾科梅蒂的表现主题是人物。他所塑造的人物都是形如枯槁、脆弱、纤细，孑然无依，形影相吊，体现出了生命的无助和孤独的处境。雕塑《行走的人》（图 12-8）表露了艺术家对生命的深层思考，在这个枯瘦的形象里，一切具有生命活力的细节都被摒弃了，只剩下能够支撑他站立和行走的骨骼。生命是那样的偶然、那样的脆弱，随时都可能毁灭，只有那沾满泥土的双脚被牢牢地固定在土地上。他还让我们联想到人类伊始——上帝用泥土造人，他生来必定是孤独的。作品《林间空地》（图 12-9）创作于 1950 年，一群树干似的人形伫立在原野上，高低错落，笔直纤细。他们是大自然的一部分，如同枯竭的树干、风化的岩石。关于这件作品，贾科梅蒂回忆说：“使我惊奇的是，《林间空地》（有九个人物形象的作品）似乎证实了我的一个印象，那是昔日的一个秋林景色（或者说是森林边缘一片生长着荒草和灌木的地方），那个景象曾深深地吸引了我。我很想把它画下来，或做点什么，遗憾的是，我错过了它……”[4] 显然，记忆中的树林在艺术家的脑海里幻化成了人形，大自然中的生命形式千差万别，但却有着深层的共性。

1951 年，贾科梅蒂创作了一件令人感到惊悚不安的雕塑——《狗》（图 12-10）。那是一条失去归宿浪迹街头的狗，由于饥饿，它伸长脖子、低垂下

图 12–8　《行走的人》贾科梅蒂　1947　青铜　170cm × 23cm × 52cm

图 12–9　《林间空地》贾科梅蒂　1950　青铜　59.5cm × 65.5cm × 52cm



图12–8

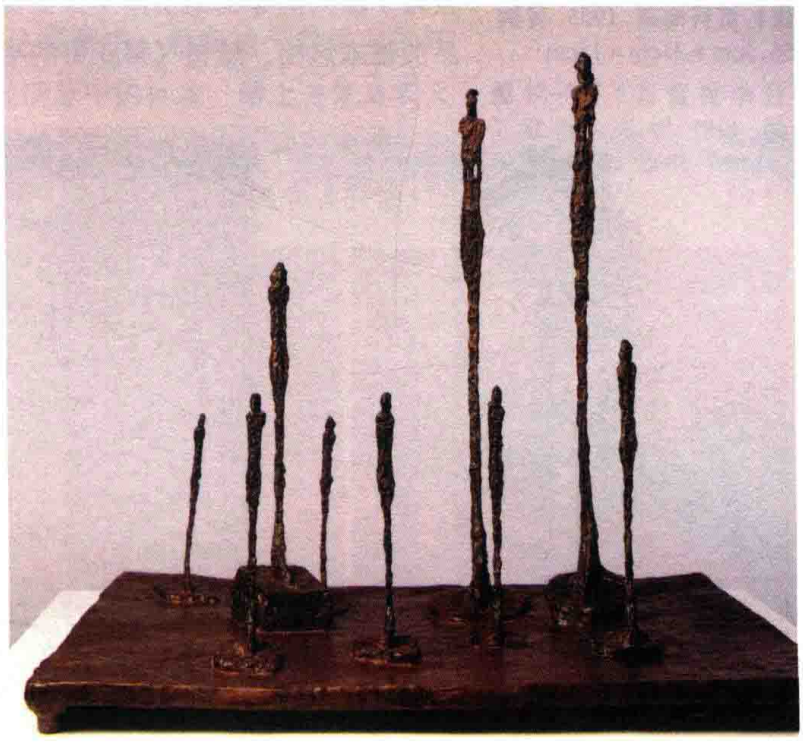


图12–9

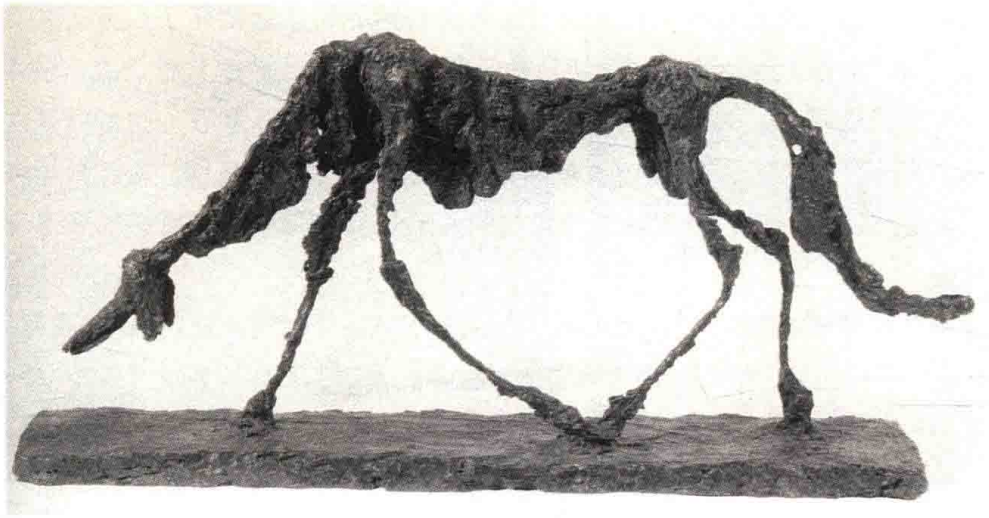


图 12–10 《狗》贾科梅蒂 1951 青铜 46cm × 98.5cm × 15cm

头沿街觅食，瘦骨嶙峋的身躯，干竭下垂的胃，软弱无力的四肢——那是无助的生命、孤独的化身。贾科梅蒂说："那条狗就是我自己。一天我在街上看到它的样子，我就是那个狗。"[5]

40 年代后，贾科梅蒂还倾注极大的精力画了大量的素描和色彩速写。他的模特是身边最熟悉的人——艺术家的母亲、兄弟、妻子和友人。素描作品《艺术家的母亲》（图 12-11）以极其简练的构图和线条传达出了一种衰老孤寂的气氛。人物面部一侧暗淡，描绘了茫然的眼睛和下垂的嘴角，另一侧则几乎是空白，从而产生炫目的光线效果。贾科梅蒂以极简的绘画元素生动地塑造了人物的内在品格。

图 12–11 《艺术家的母亲》贾科梅蒂 1946 铅笔 49.5cm × 35cm

图 12–12 《蒂亚哥》贾科梅蒂 1953 油画 100.5cm × 50.5cm

图 12–13 《蒂亚哥的半身像》贾科梅蒂 1955 青铜 56.5cm × 31cm × 15cm

作品《蒂亚哥》（图 12-12），画中人物是贾科梅蒂的兄弟——蒂亚哥，背景是艺术家的工作室，其间布满横竖交错、长短不一的杂乱线条。人物被置于巨大而零乱的空间下，显得格外渺小孤单，这也是贾科梅蒂雕塑作品的基本风格。雕塑《蒂亚哥的半身像》（图 12-13）凸显了粗糙厚重的材



图12–11



图12–12



图12–13

料感和制作过程的真实性，这种过程的真实性犹如波洛克的动作绘画，肯定了艺术家的密切在场和强烈的即时性效果。

培根（Francis Bacon，1909–1992）

弗朗西斯·培根是二战后英国最重要的人物画家。他刻画的人物通常都处于一种剧烈的变形、痉挛、恐怖，甚至是血腥的状态之中，一个神智健康的人看到这些形象，必定为其严重的精神扭曲和生理错位所搅扰不安。

培根最初是一名室内装饰和家具设计师，大约在 1930 年左右开始从事绘画创作，1934 年还举办过个人画展，但并不成功。此后近十年内，他几乎没有什么画作。后来，不知什么缘故他毁掉了他在第二次世界大战前的大部分作品。1945 年在伦敦的勒菲弗尔画廊（Lefevre Gallery）举办的展览会上，培根的作品《基督受难台三联画》（图 12-14）引起了人们的关注。在联幅的画面上分别蜷伏着三个令人畏惧的生物，它们如同被肢解的动物或是分离的器官。这些可怕的肢体和器官上有张开的嘴巴和暴露的牙齿，它们在嘶叫、喘息、窥视，脏器般的肉躯似乎还伴有阵阵的痉挛，橙色的燥热背景和蓝色的邪恶之躯使人预感到不详。没有什么比这更令人作呕、令人悚然的形象了。它们象征着因受虐而嘶嚎，因压抑而狂暴的复仇女神，象征着心灵与肉体备受摧残后的畸形与绝望。这件作品预示了培根今后数十年的绘画主题和风格——恐怖、焦虑、残暴、虐待狂般的血腥和扭曲。培根试图通过艺术来预言世间的罪恶与不详。

在 40 年代后期和 50 年代初，培根创作了一些形象模糊、恐怖幽闭的人像作品。《仿委拉斯贵支的教皇英诺森十世像》（图 12-15）是根据 17 世纪西班牙画家委拉斯贵支（Diego Velazquez，1599–1660）的油画《教皇英诺森十世像》（图 12-16）改画的。在这幅画中，教皇被无数纵向的笔触遮蔽着若隐若现。他好像是一个浸在玻璃罩中的标本，看上去既真实又隔世。他的脸色苍白，轮廓模糊，张开的嘴巴传递出愤怒狂躁的表情。这张嘴让人想起了《基督受难台三联画》中的邪恶形象。法国学者乔治·巴

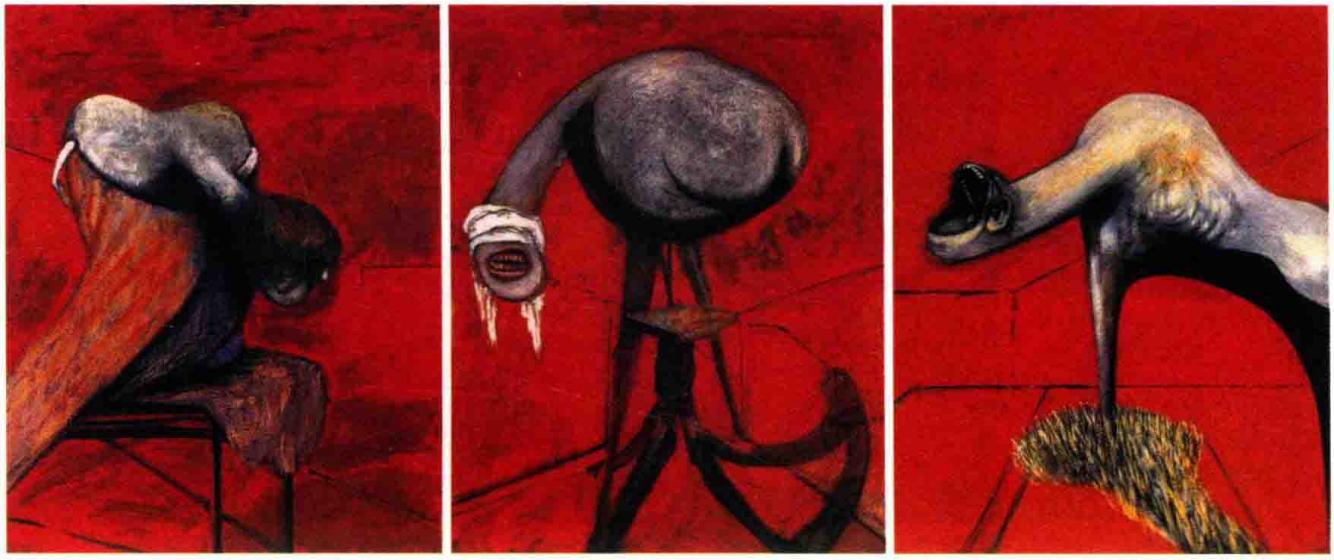


图 12–14　《基督受难台三联画》培根 1944 油画 三联画，每幅 94cm × 73.7cm



图12–15



图12–16

图 12–15 《仿委拉斯贵支的教皇英诺森十世像》培根 1953 油画 153cm × 118cm

图 12–16 《教皇英诺森十世像》委拉斯贵支 1650 油画 140cm × 120cm

塔耶（Georges Bataille，1897–1962）曾经写道："在重大的场合中，人类生活的兽性方面集中于嘴巴，愤怒使人咬紧牙关，恐怖和极度的痛苦使嘴巴成了哭叫的器官。"[6] 培根似乎是刻意把教皇的嘴巴描绘成暴戾、淫威、愤怒的内心表露。

培根创造的形象不是来源于现实，而是根据记忆、照片、新闻图片以及电影片段等，甚至来自于他所偏爱的X光片或医用图谱，他说："我以前买了一本关于口腔疾病的书，图片是手绘的，极其漂亮，当我画教皇的呼喊时，我没有按我通常那样去画——我想创造一种嘴巴，具有色彩之美等，就像莫奈的日落。"[7] 如果不是对"美"有着另一番解读，谁又能在人的生理图谱中见到"日落"般的美呢？就像杜布菲痴迷于精神病人的狂躁图画和儿童涂鸦，贾科梅蒂塑造了骷髅般的人形，培根与他们一样，无视人们的审美习惯和心理承受度，无情地揭去现实的肤浅外貌，直抵心理的、潜意识的或精神的深层现实，而这种现实往往是令人恐惧、不安、紧张或是丑陋的。

20 世纪 60 年代以后，培根仍旧专注地表现人物主题，他笔下的人物依然是抑郁、孤寂的，甚至是噩梦般的恐惧场景。《三联画——1972 年 8 月》(图 12-17) 这件作品又一次让人回忆起 1944 年的《基督受难台三联画》，三个怪兽般的男人蜷缩在画面当中，他们像是被屠宰的牲畜一样支离破碎，有的简直就像被丢弃那里的一堆脏器。培根曾经说："我总是被那些有关屠宰场和肉的画面所感动，对我而言，他们完全属于受刑的事物—— 死亡的气息。它们完全意识到它们将面临什么，且尽其所能想逃离。我觉得这些画是完全根据这些东西创作的，对我而言，它们实在是距离整个的受刑的东西太近了，太近了。"[8] 根据这样的表述，我们有理由相信画面中的形象就是被屠宰的生灵，在他们的背后是黑色的大门，他们将被永久地投入那无尽的黑暗之中。

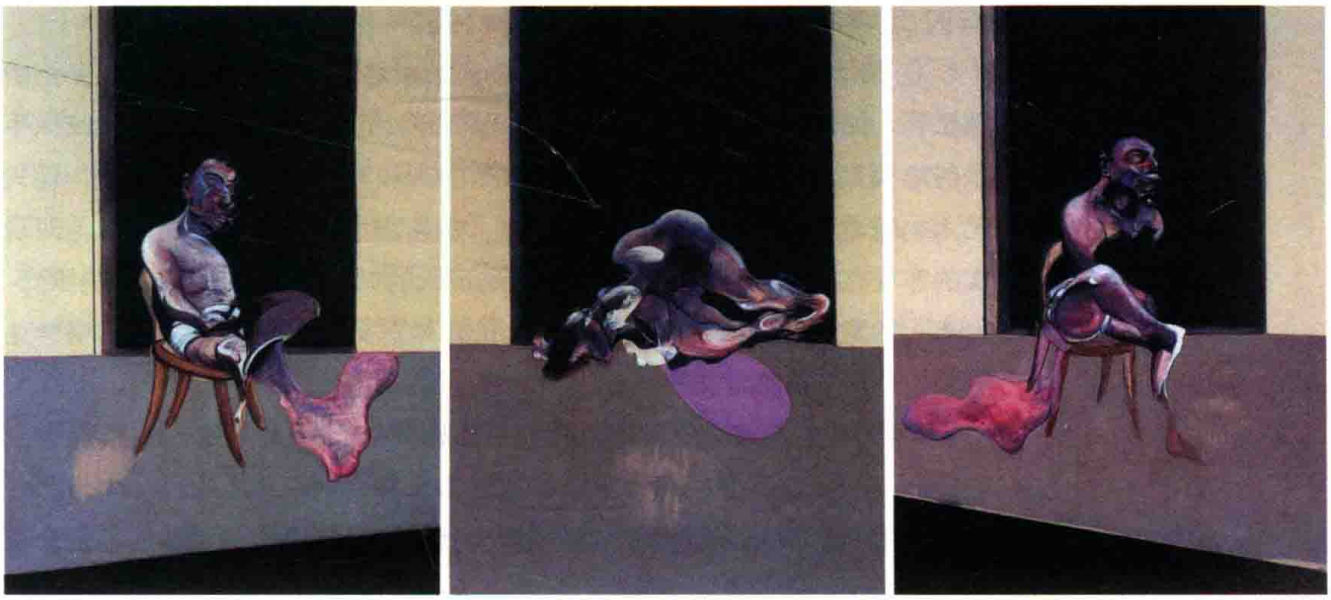


图 12–17　《三联画——1972 年 8 月》培根　1972　油画　198.1cm × 147.3cm

在培根的绘画中，人物总是被置于孤单幽闭的环境下。油画《自画像》（图 12-18），描绘了一个男人坐在空落落的房间里，他的手和脸是变形的，而他所倚靠的洗手池以及水龙头还有房间里悬吊的灯泡却是写实的。扭曲的人物与写实的环境和道具形成紧张的矛盾关系。男人背后有一面镜子，其中映射着他的背影，屋内的气氛并不因有了这块镜子而感觉活跃，相反却愈发显得失落和凄楚。创作于 1975 年的作品《三个人体和一幅肖像》（图 12-19），再次出现了残忍的屠宰意象。撕扯得面目皆非的人体被置于玻璃箱中和解剖台上，其中一个裸露着脊椎。两个如同放大镜般的圆形将人体的局部圈定，好像是为了特意观察细节。背景墙上居中悬挂着一幅肖像，扭曲的脸似乎正在渐渐地液化。赫伯特·里德认为，培根揭示了“崩溃世界的象征，一种妄想狂意识的象征”。在这令人窒息的画面上，体现了一种毁灭的欢娱和血腥的激情。

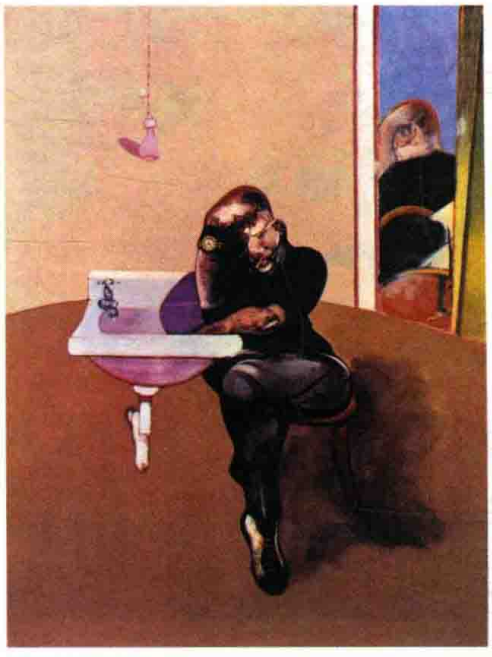


图12–18

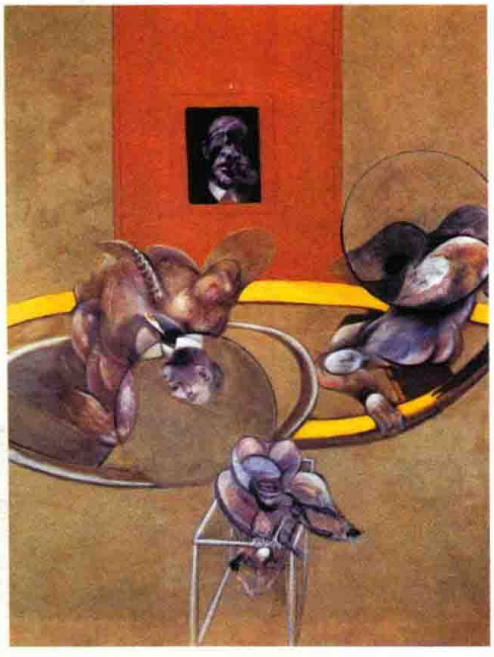


图12–19

图 12–18　《自画像》培根　1973　油画　198cm × 147.5cm

图 12–19　《三个人体和一幅肖像》培根　1975　画布、混合材料　198cm × 147.5cm

卢西恩·弗洛伊德（Lucian Freud，1922–）

在20世纪中叶的欧洲，没有几个艺术家能像英国画家卢西恩·弗洛伊德那样，始终客观冷静地面对模特，以近乎冷酷的现实主义目光和临床手术般准确犀利的画风，塑造着他所看到的人和事物。难能可贵的是，现代艺术的喧嚣没有动摇他对传统的信念，抽象艺术的潮流也未能改变他对现实的客观态度。不可否认，他的艺术是现代的，因为他是以现代人的眼光、现代人的意志和精神进行创作的。他的艺术深刻地揭示了现代人的精神处境和“个人的孤独状态”。

卢西恩·弗洛伊德1922年出生在柏林的一个犹太家庭，父亲是一个建筑师，祖父是著名的精神分析学家西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud，1856–1939）。1933年，为了躲避纳粹对犹太人日渐紧迫的威胁，他们全家迁到了英国。1938年，卢西恩·弗洛伊德进入伦敦一所工艺美术学校学习，后来又就读于东英吉利亚绘画素描学校。在他40年代后期的肖像画中，流露出刻板而又充满内在紧张的性格气质，同时又折射着北方文艺复兴时期的艺术传统（图12-20）。自50年代后期，他明显地改变了绘画的技巧，厚重的颜料、粗犷的笔触，取代了以往平滑细密的造型风格。同时，一种强烈而冷峻的观念力量被注入画面之中。在油画《怀孕的女孩》（图12-21）中，画家以宽阔的笔触、厚重的颜料和封闭的空间，营造了紧迫的画面气氛。女孩略显痛苦的表情，突出的骨骼和丰满的双乳，带给人一种确凿的情境感。这里的色彩并不丰富，但它的的确确是包含生命力量的色彩。

图12–20 《女孩与小猫》弗洛伊德 1947 油画 39.5cm × 29.5cm

图12–21 《怀孕的女孩》弗洛伊德 1960–1961 油画 91.5cm × 71cm



图12–20

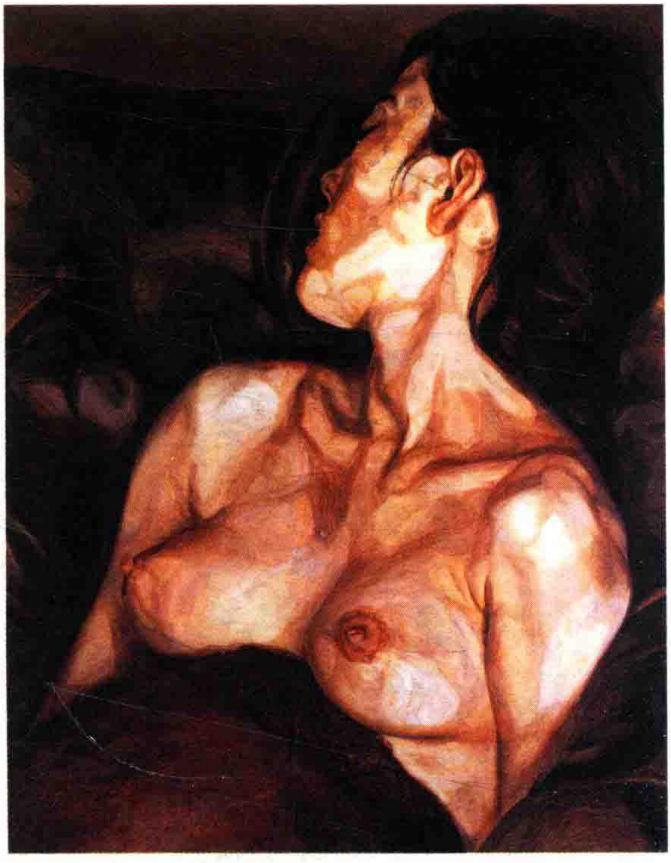


图12–21

有评论认为，卢西恩·弗洛伊德是一个传统人物画家，这种看法并不全面。传统的人物画表现的是人的活动、身份、情感。而卢西恩的画表现的是“人的存在”。传统绘画表达人与世界的联系，而卢西恩的画却表达了人与世界的隔绝。作品《小幅裸体像》（图 12-22）是一幅只有书本大小的油画，画中的裸体人物如同蜷缩在子宫中的胎儿，环境封闭静谧，空间紧迫，色彩单调，释放出一种孤独和压抑的气氛。

卢西恩恪守自己的现实主义风格从未动摇过。20 世纪后期，当各种形式主义、观念主义甚嚣尘上之时，他从不为之所动。像他这样的艺术家并不多见。20 世纪 80 年代，以新表现主义为代表的形象绘画出现回潮时，人们注意到，卢西恩仍是现实主义的佼佼者。

《三个肖像》（图 12-23）创作于 80 年代，描绘了一个坐在角落里的女人，她的身旁卧着两条睡着的狗。这里没有叙事、没有表现也没有道德层面的解释与关怀，这里只是一种客观的生命状态。在卢西恩的作品中，往往让人感到画家只是一个冷静的旁观者而不是参与者，更不是评判者。他“看到了一切，同时传达了画家的凝视与被画者缺乏反应之间的彻底分离”。[9] 由此，他的绘画才具有一种“冷酷的客观性”。贝克特（Beckett）写道：“他把临床诊断般的眼光投向他要表现的对象，其客观冷静令人不寒而栗。”[10]

在《画家与模特》（图 12-24）一画中，躺在沙发上的模特被置于画面的显著位置，而画家却紧贴着构图边缘只露出了部分身体。看上去似乎模特与画家之间没有任何关联。如果将这幅画从左边 1/3 部分纵向割开，完全可以是两幅主题独立的构图。这件作品让人感到既清晰又困惑、既现实又陌生。卢西恩说：“肖像作品是涉及人的，不是貌似他们，不应仅仅画出对象的外表，而是他们的存在本身（Being Them）。”[11]

图 12–22　《小幅裸体像》弗洛伊德　1973–1974　油画　22cm × 27cm

图 12–23　《三个肖像》弗洛伊德　1986–1987　油画　120cm × 100cm

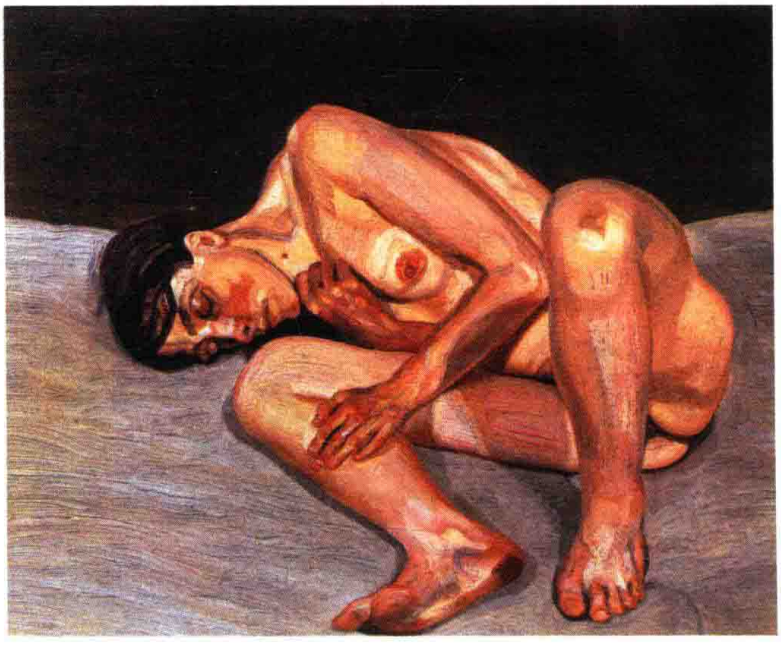


图12–22

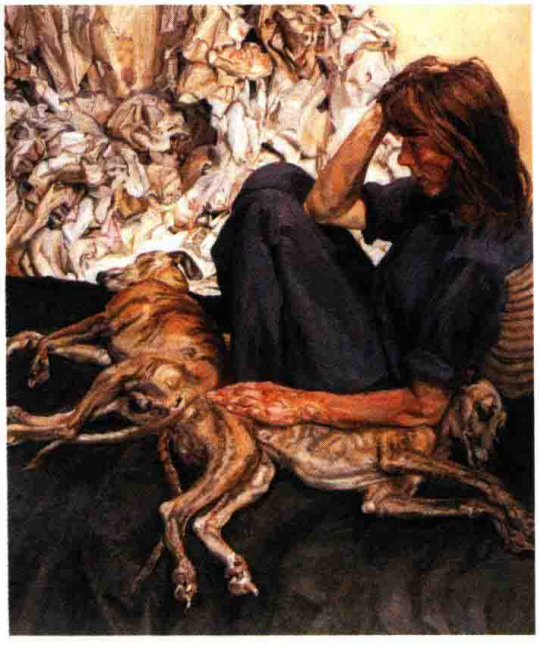


图12–23

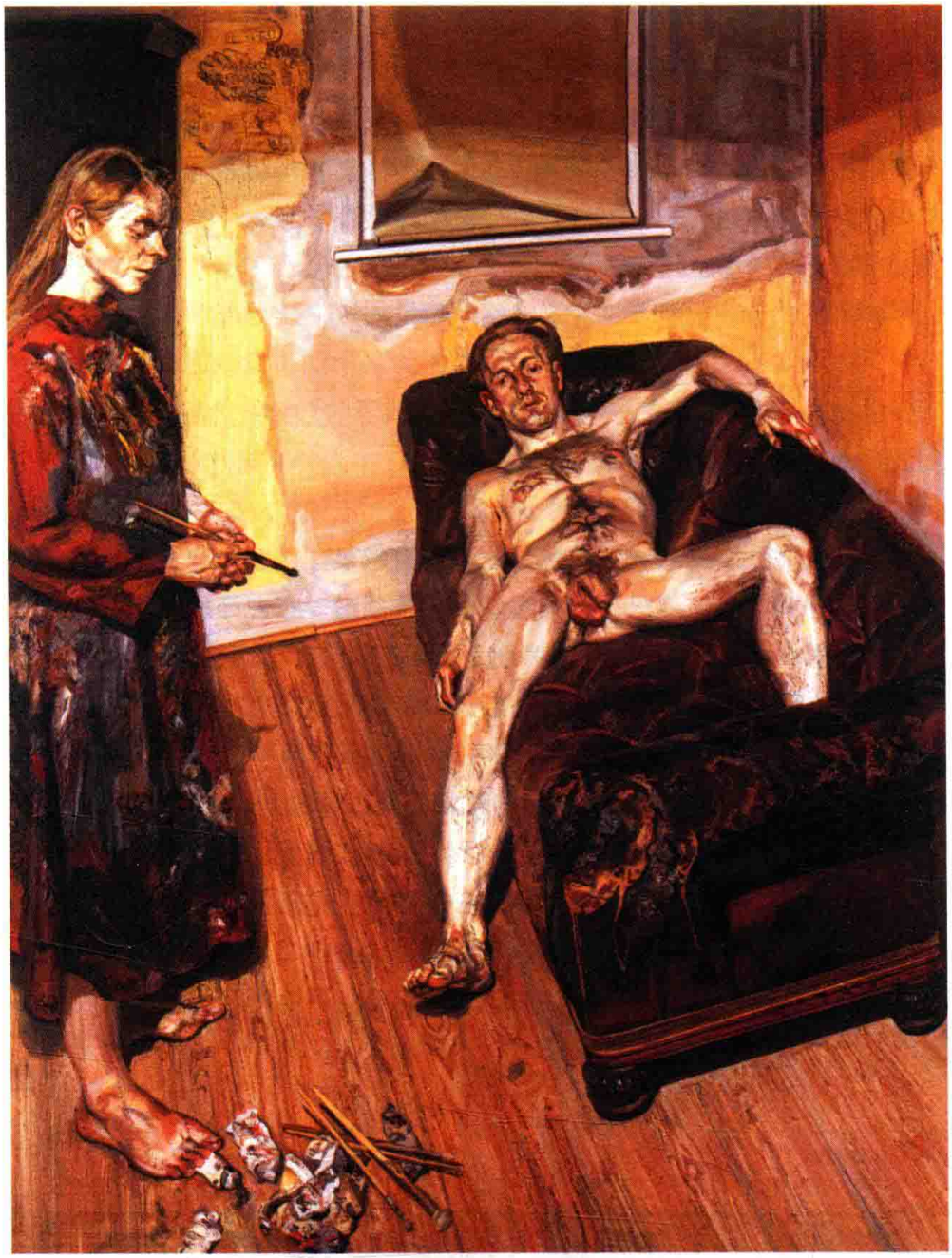


图 12–24 《画家与模特》 弗洛伊德 1986–1987 油画 159.6cm × 120.7cm

欧洲的抽象艺术

第二次世界大战结束后的十年里，各式各样的抽象艺术构成了欧洲绘画的主导形式。正是在这个时期，抽象艺术形成了空前活跃的景象，如果说 20 世纪的前 20 ～ 30 年里，人们面对康定斯基、马列维奇、蒙德里安等人的艺术还感到疑惑不解的话，此时已没有人再怀疑它们的合理性与美学地位了。

造成这一局面的原因是多方面的，既有哲学美学因素，如存在主义、形式主义的广泛流行，也有艺术史自身发展的内部逻辑性，同时也应看到深层的时代背景及心理原因。保罗·克利曾写道："这世界愈恐怖（例如今日的情景），我们的艺术便愈抽象。"这是克利于第一次世界大战爆发前后的日记中所记述的。另外，抽象艺术更大程度上满足了艺术家们试图获得

一种心理解放和精神自由的渴望，它涤除了一切观念和形式的束缚，为所有大胆的探索开辟了一片自由的天空——有人倾向于通过抽象艺术达到心灵的内省，也有人沉溺于超然的形式或优雅的品质。总体来看，欧洲的抽象艺术在这个时期呈现出前所未见的强劲势头。随着艺术家们的濒于流动和媒体及各种展览会的高效传播，艺术的地域性差异日趋淡薄，新观念或新绘画的出现很快就会造成广泛的影响，并形成国际化的风格。

在法国，新一代抽象绘画的主要艺术家有：汉斯·哈同（Hans Hartung）、皮埃尔·苏拉日（Pierre Soulages）、尼古拉斯·德·斯塔尔（Nicolas de Stael）、乔治·马蒂厄（Georges Mathieu）等人。总的来说，他们的艺术与美国的抽象表现主义有着相似的面貌，只不过他们更倾向于绘画性的语汇表达而忽视形而上学式的内省。在创作手法上偏重非理性的自发性，追求自由生动且富有表现力的视觉效果。法国评论家米歇尔·塔皮埃（Michel Tapié）曾提出“非形式艺术”（Art Informel）的概念，用以指涉那些在风格上具有反形式（Anti-form）特征的抽象艺术。

汉斯·哈同原为德国人，上大学期间研究过哲学和艺术史，第二次世界大战后加入法国国籍。他的艺术颇具行动绘画的特征，强调无意识的自发性，以一种自由书写式的线条和笔触迅速地扫过画面（图 12-25）。20 世纪 60 年代以后，他的绘画趋于使用柔和细致的线条组合，风格更优雅精致。作品《无题》（图 12-26）看上去十分清雅，画面上两个边界模糊、色调柔和的蓝色方形给人一种温和淡雅的感觉。但是，当那些锋利的白色细线划过蓝色色域时，又使人感到了几分内在的紧张。哈同将自己的创作体验归结为“心灵的即兴发挥”，这种即兴方式，使我们想到了康定斯基的无意识的、自发的即兴表现以及超现实主义的自动创作手法。

苏拉日运用比较单纯的造型语汇来构筑他的抽象画面，他相信“手段越有限，表现就越强烈”[12]。黑色的基调与粗犷宽大的造型笔触形成了他

图 12–25　《T–1956–14》汉斯·哈同 1956 油画 180cm × 136cm

图 12–26　《无题》汉斯·哈同 1961 油画 80cm × 130cm



图12–25

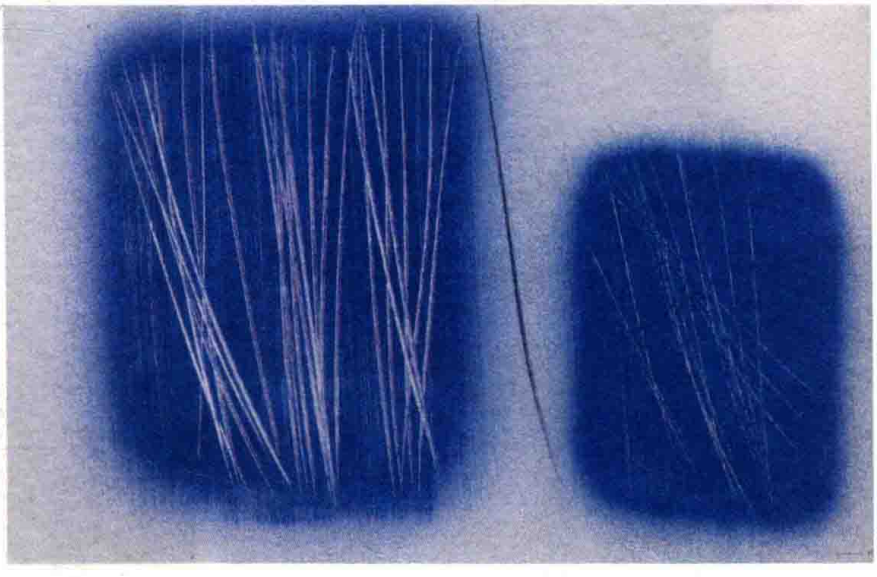


图12–26

的基本造型语汇（图 12-27）。他的绘画具有单纯而强大的构筑性力量，这方面与克莱恩的艺术有某些相似性，在绘画性的姿态表现与即时性效果上，也与抽象表现主义是一致的。在《绘画 1957》（图 12-28）中，交叉叠摞的黑色长方形无序地堆积在一起，如同陨落的巨石、坍塌的屋宇，给人一种紧迫的感觉。背景上疾速扫过的宽大笔触和朦胧的灰白色调形成了空间的纵深感，而这种纵深感，似乎体现了欧洲艺术家与传统绘画间扯不断的关联。

斯塔尔出生于俄国的一个贵族家庭，十月革命时随家人逃离俄罗斯，后来曾就读于布鲁塞尔皇家美术学院，1938 年到巴黎定居。斯塔尔于 40 年代中后期至 50 年代初创作了一系列以矩形色块构成为特征的抽象绘画，这些作品具有讨人喜欢的视觉效果和天才般的色彩感知力。油画《乡村》（图 12-29）虽然是一幅抽象作品，实则表现了艺术家对大自然的体验。厚重的颜料所形成的质感带来一种可触及的感觉；温暖的黄色、橘红色好似明媚的阳光、田野和道路。斯塔尔显然不为当时盛行的潜意识自动创作手法所动，却着意于 17 世纪的荷兰绘画，因此他的艺术具有稳健的力度和耐人寻味的感性美。

华裔法国画家赵无极的抽象艺术，别有一番中国山水画的气韵和情怀。赵无极 1921 年出生于北平，20 世纪 30 年代曾就读于杭州艺术专科学校，1948 年来到巴黎。他的艺术风格较之当时巴黎画坛其他画家的作品显得更

图 12–27 《无题》苏拉日 1956 油画 195cm × 130cm

图 12–28 《绘画 1957》苏拉日 1957 油画 195cm × 130cm



图12–27



图12–28

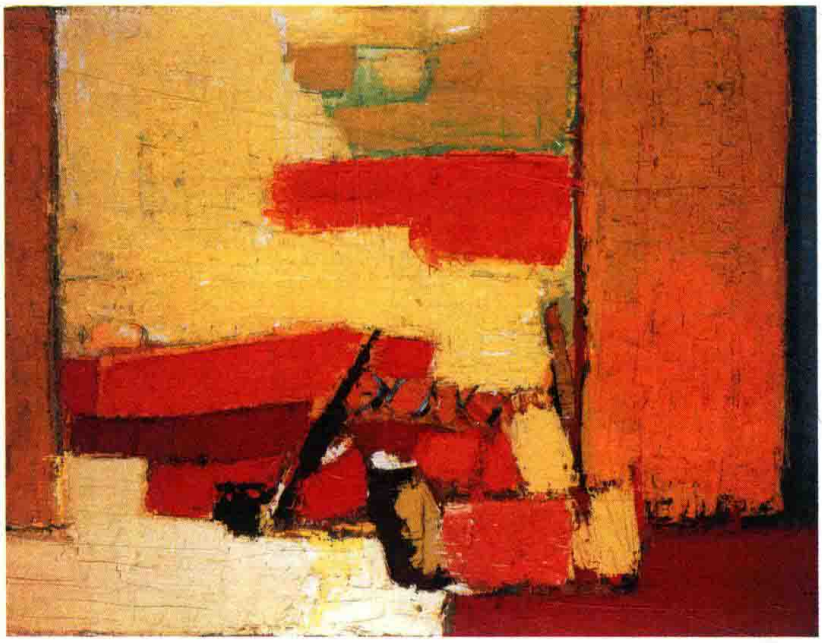


图12–29



图12–30

图 12–29　《乡村》斯塔尔 1952 油画 114cm × 146cm

图 12–30　《1968 年 6 月 4 日》赵无极 1968 油画 260cm × 200cm

有诗意。如果说苏拉日、斯塔尔等人的艺术普遍注重构筑性力量和物质感的话，赵无极的绘画则充盈着诗意与韵律。这种内在的神韵，无疑源自他深厚的中国文化底蕴和内在的东方气质。在《1968 年 6 月 4 日》（图 12-30）一画中，画家用统一而富有变化的色调，宽窄相间的笔触和厚涂薄抹的颜色，描绘出苍茫奔放的气势和千山万壑般的遐想，恰似山光云影，气象万千。

在意大利，备受瞩目的艺术家是卢西奥·丰塔纳（Lucio Fontana）和阿尔贝托·布里（Alberto Burri）。他们在抽象艺术的实践上——尤其是对于材料的探索以及在艺术作品空间概念上的突破，对战后新一代青年艺术家产生了重大的影响。

卢西奥·丰塔纳原籍阿根廷，1905 年移居意大利，曾在米兰建筑专业学校学习。丰塔纳是一个思想活跃、敢于冒险和挑战的艺术家，他曾于 1946 年发表了一篇《白色宣言》，声称要创造“一种我们的艺术概念无法干涉的艺术”[13]。其目的是要突破绘画的物质局限性，实现一种全新的“空间概念”——“以时间和空间的统一为基础的艺术”。此后，他的一切创作和探索都是为他的“空间主义”（Spazialismo）在奋斗。

40 年代末，丰塔纳开始尝试在画布上穿孔，此举彻底打破了绘画的平面属性，以实践他所谓的全新“空间概念”。多年来，他持续不断地创作了一系列“穿孔”绘画。作品《上帝的末日》（图 12-31）作于 1963 年，画布表面被戳了许多孔洞，透过这些孔洞可以见到画布背后的空间。传统绘画的虚拟空间在这里被彻底终结了，穿孔的画布与真实空间合为一体，与其说这是绘画，不如说是一种大胆的实验。后来，他又通过划破画布等手段继续他的探索（图 12-32）。从传统观念看，这些举动实属荒唐。但是，如果能够耐心地去理解他的意图并尊重他的创作的话，不难发现其中所包含的严肃性思考。丰塔纳曾就他的“穿孔绘画”解释道：“……我并不想把它



图12–31



图12–32

图 12–31 《上帝的末日》丰塔纳 1963 油画 178.1cm × 123.2cm

图 12–32 《空间概念研究》丰塔纳 1960 划破的画布 100.3cm × 80.3cm

创作成一幅画，我想开辟空间，为艺术创造一个新的维度，让它在超出画面空间的局限时，在宇宙中组合成一个整体……这种新的内涵在等待着我们去理解，而且，在那里等待我们的必然是艺术的终结。”[14]

丰塔纳是一个精力充沛、想象力丰富的艺术家，为实践他的新“空间概念”从未停止过艺术探索的脚步。他采用各种能够想到的物质材料进行创作，玻璃、陶瓷、石头、金属、木料，甚至用霓虹灯制作装置。他用这些材料塑形，目的是实践一种真实与虚幻、现实与非现实相互渗透交融的新艺术理想。“丰塔纳无疑对现代艺术的新方向做出了许多的贡献，如环境艺术、光或光效艺术、物体绘画、造型画布等，最重要的是，打破了绘画和雕塑乃至建筑这些互有区别、各自独立的形式之间的界限。”[15] 在 20 世纪末，他的“空间概念”受到了许多前卫艺术家的重新审视，并在艺术实践中得到了极大的扩展。

意大利艺术家阿尔贝托·布里成功地运用材料效果达到了他的艺术表现目的。布里曾经是一名职业医生，第二次世界大战期间在意大利军队中服役，后来成为盟军的战俘被关押在德克萨斯州战俘营。在此期间，他开始从事绘画，战后他放弃了医生职业全力投入到艺术创作中。在 20 世纪 50 年代，布里利用麻袋布片创作了一批非常具有视觉震撼力的作品。他将旧麻布缝合在一起，然后洒上颜料，粗糙的麻布、凝结的颜料、污迹斑驳的画面，使人联想到伤口和带血的纱布（图 12-33、图 12-34）。这些作品，在当时“被看作麻风病的产物，如今却显得亲切多了，即使对废物也充满了敬意，似乎像一堵残墙上的阳光，也预示着什么。人们认为这就是艺术家们的一部分目的所在。”[16] 布里的麻布片作品体现了一种艺术美与暴力幻想的冲突，是感性体验与痛苦心结的物质证明。



图12–33



图12–34

图 12–33　《麻袋 5P》布里 1953　150cm × 130cm

图 12–34　《麻袋 B》布里 1953　100cm × 86cm



图12–35



图12–36

图 12–35　《红色》布里 1956　173cm × 199.7cm

图 12–36　《褐色上的白与赭石》塔皮埃斯　1961　混合媒介　199.5cm × 175cm

布里不断地在创作中扩展他的材料范围——沥青、焦油、木板、塑料、金属……他在材料的物理性中挖掘感性的美与艺术的表现力（图 12-35），他进一步地将绘画的基本问题从再现转向了物理性的真实。

西班牙艺术家安东尼奥·塔皮埃斯（Antoni Tàpies）的艺术，表现出了更鲜明的非形式化趋向。他热衷于东方哲学，强调艺术与自然在本质上的统一性。他将颜料、清漆、沙子、石粉等混合在一起，成为一种厚实的可塑物质，然后在上面涂绘、塑造、雕琢，从而产生丰富而现实的物质力量。这种力量不是象征的，不是虚拟的，不是超自然的，而是来自材料本身，是“单一的、真正的现实”（图 12-36）。

总体上说，第二次世界大战结束后，抽象艺术风靡西方世界。在美国，抽象表现主义成为一种主导潮流。在欧洲，各式各样的抽象艺术以“非形式艺术”之名蔚成风气。

眼镜蛇画派（COBRA）

20 世纪 40 年代末至 50 年代初，北欧地区最有影响力的艺术家团体是“眼

镜蛇小组”（哥布阿 Cobra Group）。此名称取自三个城市的字头——哥本哈根（“Co” penhagen）、布鲁塞尔（“Br” ussels）和阿姆斯特丹（“A” msterdam）。这个画家团体的主要成员即来自上述国家和城市，他们是丹麦人阿斯格·乔恩（Asger Jorn）、荷兰人卡瑞尔·阿佩尔（Karel Appel）和比利时人皮埃尔·亚历钦斯基（Pierre Alechinsky）。一种强烈的、自发性的且富有表现力的绘画风格将这些艺术家联系在一起。他们赞赏杜布菲的艺术，对儿童画和民间艺术倍感兴趣。他们吸收了超现实主义的自动主义和抽象表现主义的手法，但他们并不排斥形象，就作品的基本面貌来看，很容易让人们想到 20 世纪初的表现主义。实际上，表现主义在北欧艺术中原本就有深厚的基础，而且不乏大师级的人物，如挪威画家蒙克、比利时画家恩索尔（James Ensor，1860–1949），还有荷兰裔抽象表现主义画家德库宁等。可以说，眼镜蛇画派的艺术既是 20 世纪中叶的新运动，也是对传统的继承和复兴。同时也可以看到，他们与风格派以及所有致力于理性和秩序的艺术的全面对抗。

丹麦画家乔恩喜欢用近乎狂暴的色彩和粗犷无序的笔触画画，他使用的颜色都是未经稀释或调和的原色，他似乎不是要“画”些什么，而是以躁狂症般的意识和行动来发泄一种原始欲望。这种极端画风在油画《醉死的丹麦人》（图 12-37）中可见一斑：肆意涂抹的颜色基本上没有什么绘画性可言，但因无序和狂暴而产生的激越情感却令人感到兴奋。在这幅好像是把颜色瓶摔在画布上的色彩作品中，隐约暗示了人和动物的形象。乔恩是为追寻艺术的自由而奋斗，他说：“我们把自己描写成动物，这是我们唯一的出路。”[17]



图 12–37 《醉死的丹麦人》乔恩 1966 油画 130cm × 200cm

阿列钦斯基曾在布鲁塞尔的艺术学校学习过刻印技术和插图，50 年代到过美国和东亚地区旅行。他对抽象表现主义以及东方的书法艺术颇感兴趣，他喜欢用密集的笔触和线条营造出自由而神秘的画面结构。在作品《巨大的透明物》（图 12-38）中，画家以扑朔迷离的线条描绘出了似是而非的杂乱形象，细辨起来，这些形象有的暗示了人物，更多的是即兴发挥，任意而为。从形式上看，具有书写的意味，同时也隐晦地包含着叙事性的想象空间。进入 60 年代，他的绘画风格有所转变，怪诞的人物形象时常出现，这些形象大多是自由松散的，给人带来一种无所适从的内心不安。

阿佩尔曾经就读于阿姆斯特丹皇家美术学院，是眼镜蛇团体的创立者之一。他对待绘画的态度是：坚决反对一切教化成规，宁愿像孩子一样天真，像精神错乱者一样癫狂。他说："一幅画不再是颜色和线条的结构，它是一个动物、一个夜晚、一声呐喊、一个人，它是一个完整的个体。"[18] 摒弃理性，崇尚本能与自由，是眼镜蛇画派成员们的共同意志。油画《嘿嘿万岁》（图 12-39）作于 1949 年，儿童般的浪漫色彩和怪异形象造成一种欢娱的气氛。这些可爱的生灵欢呼雀跃，从眼前走过，没有什么寓意，只有精灵们在欢呼，色彩在歌唱。阿佩尔也喜欢运用十分粗暴的笔触和野蛮的色彩，有些画看上去就像飓风掠过，留下一片狼藉（图 12-40）。艺术家箴言："疯狂就是疯狂……疯狂就是一切……一切都疯狂……疯狂疯狂疯狂。"[19] 其实，呐喊的是艺术家，疯狂的是这个世界。

眼镜蛇社团创立于 1948 年，而在 50 年代初就解散了。它的寿命是短

图 12–38　《巨大的透明物》阿列钦斯基　1958　油画　199.4cm × 299.7cm

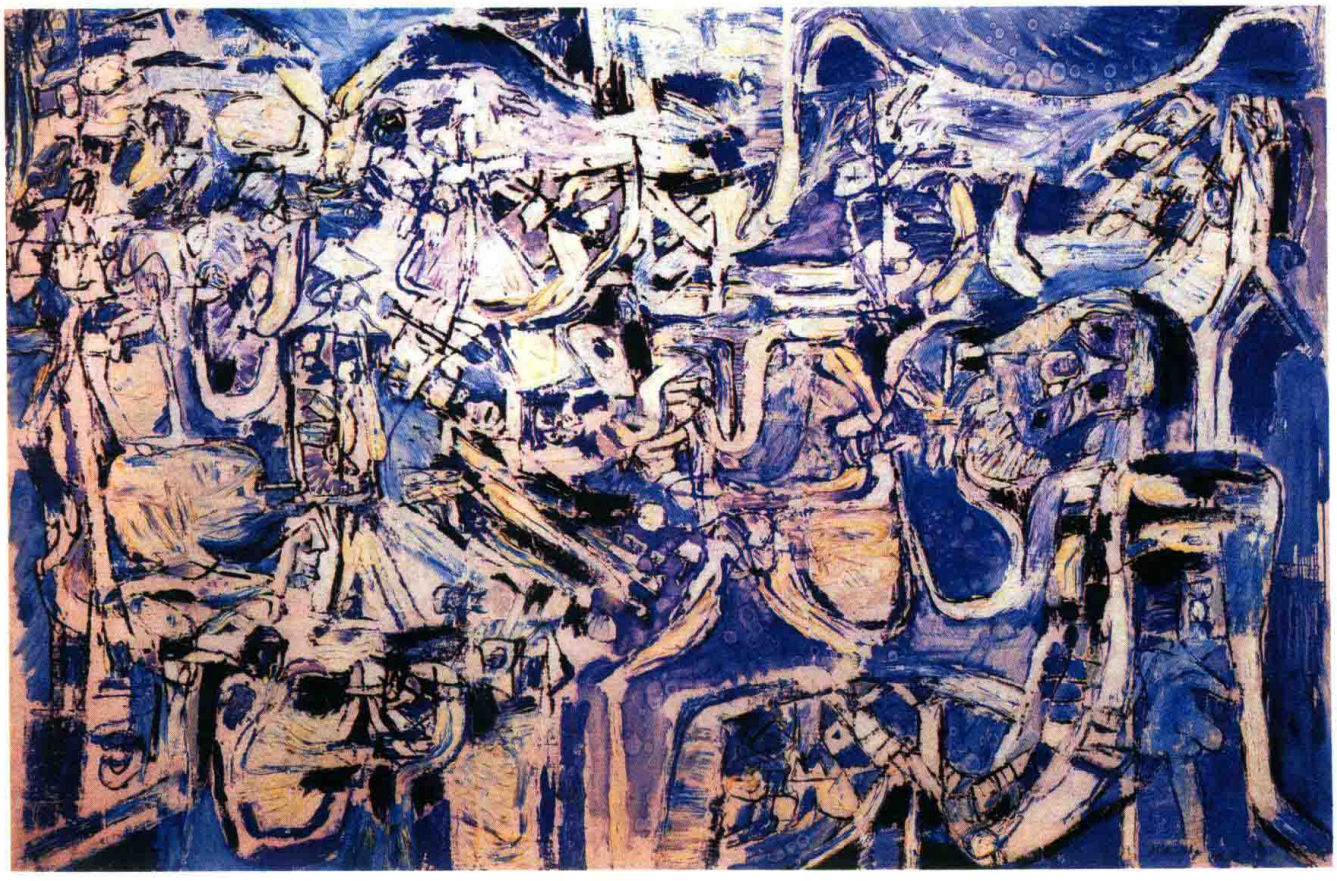




图 12–39 《嘿嘿万岁》阿佩尔 1949 油画 82cm × 129cm



图 12–40 《女人与花》阿佩尔 1957 油画 130cm × 160cm

暂的，但却以鲜明的艺术主张和充满激情的作品，给人们留下了深刻的精神启迪和难以磨灭的印象。

注释

[1] 周国平．悲剧的诞生．尼采美学文选．生活·读书·新知三联书店，1986：105.
[2]（美）乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006：179.
[3] Alberto Gizcometti.
[4] 同上书 P349.
[5] 同上书 P50.
[6]（英）弗朗西斯·斯帕丁．20 世纪英国艺术．陈平译．上海人民美术出版社，1999：167.
[7]（美）乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006：188.
[8] 同上书 P188.
[9] Jonathan Fineberg. Art since 1940, strategies of being.
[10]（英）温迪·贝克特嬷嬷．绘画的故事．李尧译．生活·读书·新知三联书店，1999：386.
[11] Jonathan Fineberg. Art since 1940, strategies of being.
[12] 欧阳英．20 世纪法国艺术．上海人民美术出版社，2001：203.
[13] Jonathan Fineberg. Art since 1940, strategies of being.
[14] 晨朋．20 世纪意大利美术．湖南美术出版社，2002：128.
[15]（美）H·H·阿纳森．西方现代艺术史．邹德侬等译．天津人民美术出版，1994：579.
[16] 晨朋．回顾20世纪意大利艺术的一次展览．20世纪意大利美术，湖南美术出版社，2002：132.
[17]（法）P·勒·托雷尔－达维奥．当代艺术家辞典．柳玉刚译．吉林美术出版社，2006：129.
[18] 同上书 P15.
[19] 同上书 P15–16.

第 13 章 生活即艺术

波普艺术（POP Art）

波普艺术，又称流行艺术，是 20 世纪后半叶在西方社会最具影响力的艺术运动之一。它肇始于英国，随后在美国达到空前繁荣的景象。波普艺术的社会基础是发达的资本主义商业城市环境和现代传媒的高效与泛商业化。波普艺术的动机是要消除所谓高雅艺术与通俗艺术的界限以及精英文化与大众文化的区别，进而彻底摧毁艺术的神圣祭坛，填平生活与艺术之间的鸿沟。

英国波普艺术

1952 年，一些来自伦敦当代艺术学院的年轻艺术家、建筑师等，发起并组织了一个学术性的团体——“独立小组”（Independent Group）。他们通过召开研讨会、举办作品展览等活动来宣扬和实践他们的主张。这个小组的宗旨是：肯定和弘扬包括大众文化、商业文化、现代技术和传媒文化在内的一切经验和价值；反对自以为是的、永恒的主流艺术观念。他们关注艺术的当下性，关注当代生活中不同领域的艺术话语，并且以最流行、最通俗的文化符号来构建新的艺术。他们直接利用广告招贴、明信片、杂志插图、明星照片等流行图像拼贴作品，即所谓“第二手的、过滤过的材料的新风景”，而不是以自然的直接经验作为创作源泉。

爱德华多·保罗兹（Eduardo Paolozzi）是独立小组的成员，从 40 年代起他就从报纸杂志、广告招贴和各类印刷品中收集大众文化图像，尤其是

从美国媒体，如《生活杂志》上剪下来的图片，并且用这些材料进行拼贴画创作。在一幅小型拼贴画《我曾是一个富人的玩物》（图 13-1）中，保罗兹利用“二手的”现成图像揭示了享乐主义以及消费文化的价值观——性感十足的女郎、显示美国时尚的可乐商标、轰炸机、樱桃馅饼以及打出“POP!”字样的一只手枪。从作品的形式上来看，波普的拼贴画是借鉴了德国达达艺术中照相蒙太奇的表现手法。

在独立小组中，理查德·汉密尔顿（Richard Hamilton）是最重要的成员之一，他是波普艺术积极的鼓动者和实践者。他于 1956 年创作的《是什么让今天的家庭如此不同，如此富有魅力？》（图 13-2）堪称波普艺术的典范。这是为一个主题为“这就是明天”的展览而作的。汉密尔顿受到保罗兹拼贴画的影响，对视觉图像进行了严肃的探索。他搜罗各种时尚文化符号，拼贴起一幅现代生活图景——时髦女郎、健壮男子、电视、磁带录音机、连环画挂图、福特徽章、真空吸尘器广告，在窗外的电影屏幕上放映着艾尔·乔尔森（Al Jolson）主演的电影《爵士歌手》。汉密尔顿以及波普艺术家们刻意强调大众文化品位，其意图并不是批评，他们充当了旁观者的角色，充其量也只是陈述现实，通过客观的展示，让人们清醒地注意到当下的生活和身边的事物。

《白色的圣诞节》（图 13-3）一画，描绘的是好莱坞演员、歌星——宾·克罗斯比（Bing Crosby，1903–1977）的形象。标题取自电影《假日饭店》中的插曲。英国艺术史学家斯帕丁（Frances Spalding）写道：“对于这样一个刚从定量配给制的束缚中解放出来的民族来说，好莱坞的魅力有着明显的吸引力，而大量电视娱乐所提供的雅兴和乐趣也是如此。世事变得更乐天无忧，更为新鲜……”[1] 在社会文化生活里，涉及引起愉悦的活动，人们便乐此不疲。汉密尔顿将家喻户晓的当红明星作为一种时尚文化符号，这也是波普艺术的典型做法。美国



图 13–1　《我曾是一个富人的玩物》保罗兹　1947　混合媒介　36cm × 23cm

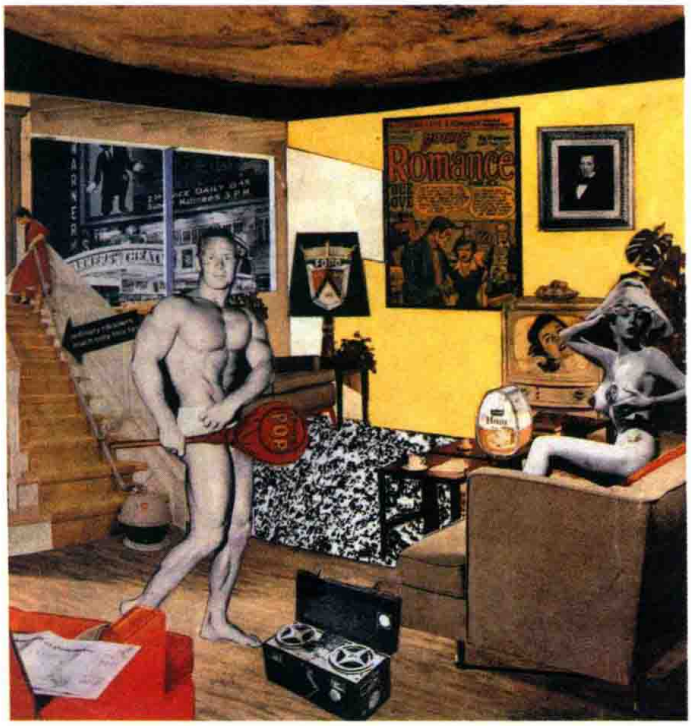


图 13–2　《是什么让今天的家庭如此不同，如此富有魅力？》汉密尔顿　1956　纸上拼贴　62cm × 4.8cm

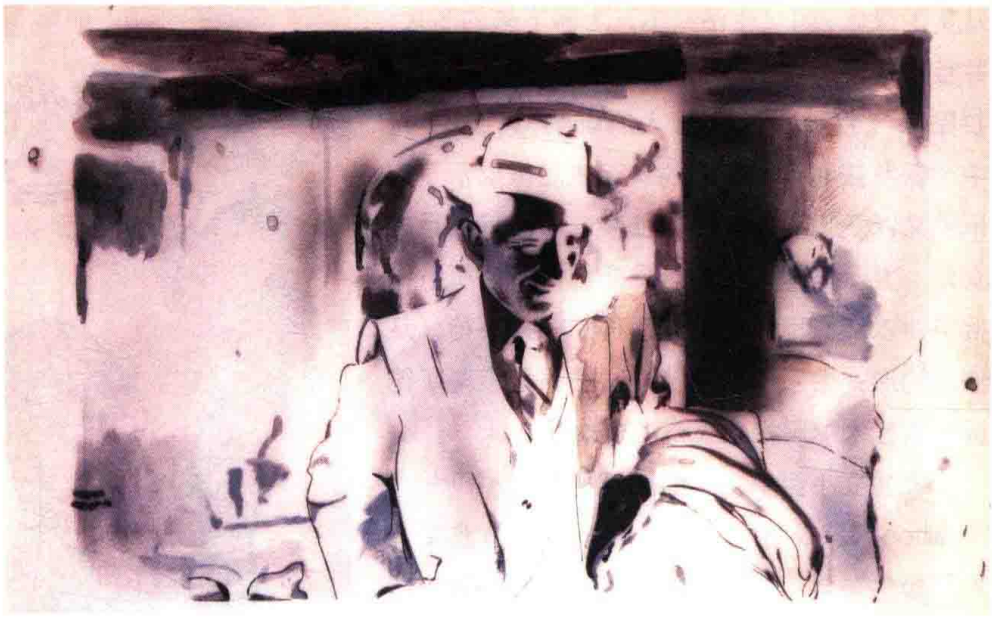


图 13–3 《白色的圣诞节》 汉密尔顿 1967 黑墨水、水彩、石墨 纸和塑料膜 58.5cm × 91.5cm

艺术家沃霍尔（Andy Warhol）更是将这种题材发挥得淋漓尽致，如众所周知的彩色版画——《玛丽莲·梦露》。

汉密尔顿宣称，波普艺术应该是：

通俗的（为广大观众设计的）
短暂的（短时间解答的）
可消费的（容易忘记的）
便宜的
大批生产的
年轻的（面向青年的）
机智诙谐的
性感的
诡异狡诈的
有刺激性和冒险性的
大生意…… [2]

虽然波普艺术以崇尚大众文化为特征，但是，正如美国艺术史学家罗伯特·休斯（Robert Hughes）指出的："波普美术远不是大众的美术，它是由'受过高等专业训练的专家为广大观众'创造的。它是为人民群众而作的。它长的类似它所赞美的东西——广告和复制广告的手段。它像花花公子那样成长起来，担当起超然的、开心的、宽厚的，但是抱有不可动摇的讽刺态度的旁观者的角色，它观看的是 20 世纪的宣传工具建立起来的欲望和幻觉的大戏剧。" [3]

1960 年左右，几位来自伦敦皇家美术学院的学生，将波普艺术对大众文化的关注和兴趣融入到了绘画的语境中，其中备受瞩目的人物是戴维·霍克尼（Davie Hockney）。总体来说，霍克尼的艺术是丰富多彩难以归类的。在 20 世纪 60 年代早期，他的艺术风格具有抽象表现主义的倾向，但这种

影响只体现在自由的甚至带有无意识意味的形式上。在内容方面，他更多地选择了从媒体获得的形象以及流行文化，并且带有明显的叙事性，这与当时普遍受到追捧的抽象艺术是相悖的。油画《玩偶男孩》（图 13-4）是根据流行歌手克里夫·理查德（Cliff Richard）[4] 演唱的歌曲《洋娃娃》而创作的。画面中肆意涂抹的笔触、松散模糊的形象以及文字都带有自动涂写的意味，同时也可以看到培根和杜布菲的启发。霍克尼还直接表现同性恋题材，这也算是一种对道德禁忌的挑衅了。

1964 年，霍克尼来到洛杉矶，他的作品开始转向现实主义风格。"我想，为什么不重新描绘生活呢？人物形象又一次成为我的绘画主角。我感到我要从生活中汲取一些东西。"[5] 他开始使用丙烯作画，写实风格中带有强烈的装饰性因素（图 13-5）。其后，这种风格发展为一种极其平滑静谧、讨人喜欢的装饰效果。作品《草坪上的喷水器》（图 13-6）几乎是由水平线与垂直线构成了画面的形式主题，水雾形成的优美曲线打破了巨型的呆板，产生了一种唯美的装饰效果。这种绘画较之他自己在 60 年代初期的风格截然不同。

霍克尼对水波的形状非常感兴趣。1964 年，他画了一幅主题是游泳池的画（图 13-7）。他说："在游泳池一画中，我开始对画水感兴趣，并试图寻找到一种方法，这是一个有趣的形式问题……因为它可以是任何形状、任何色彩，它是变动的、不固定的视觉图像。"[6] 1978 年，他连续创作了 29 幅名为"纸浆游泳池"的系列作品，采用的是一种在纸浆中加入颜料的方法，染色的纸浆在模子中经过挤压、干燥后，色彩非常鲜明、饱满。作

图 13–4　《玩偶男孩》霍克尼　1960–1961　油画　121.9cm × 99.1cm

图 13–5　《洗浴的男人》霍克尼　1965　丙烯　152.4cm × 39.4cm

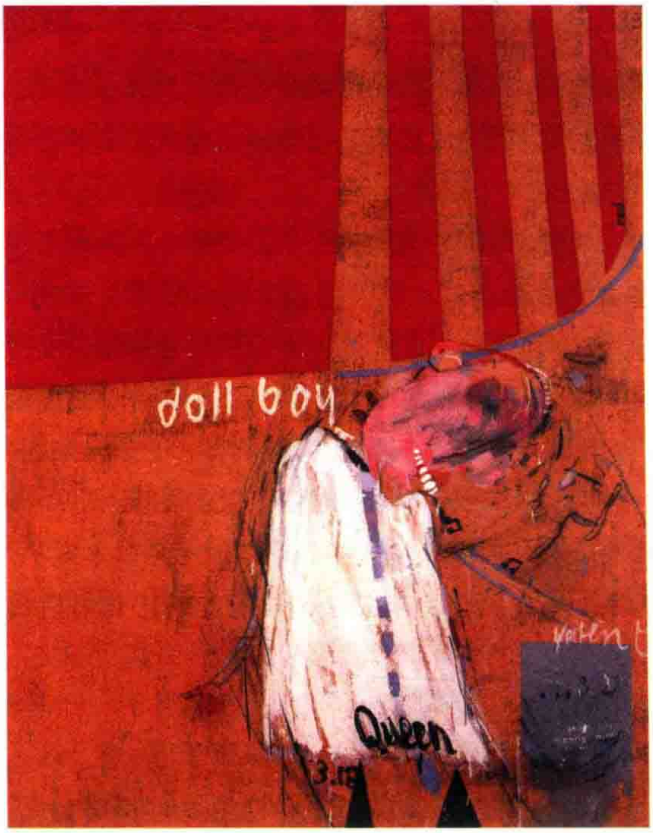


图13–4

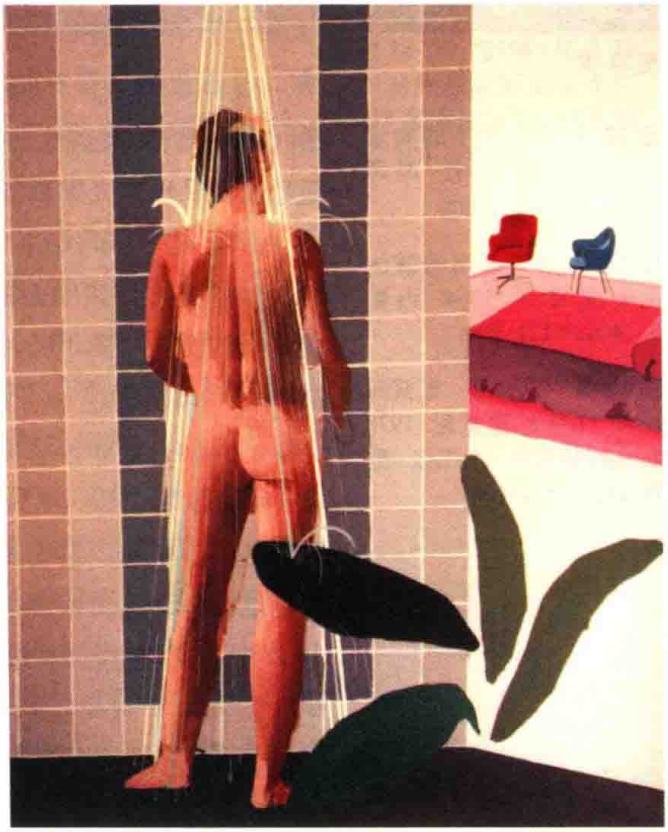


图13–5

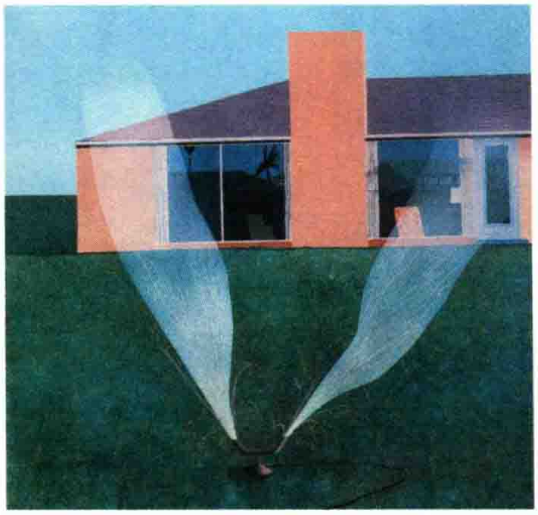


图13–6



图13–7

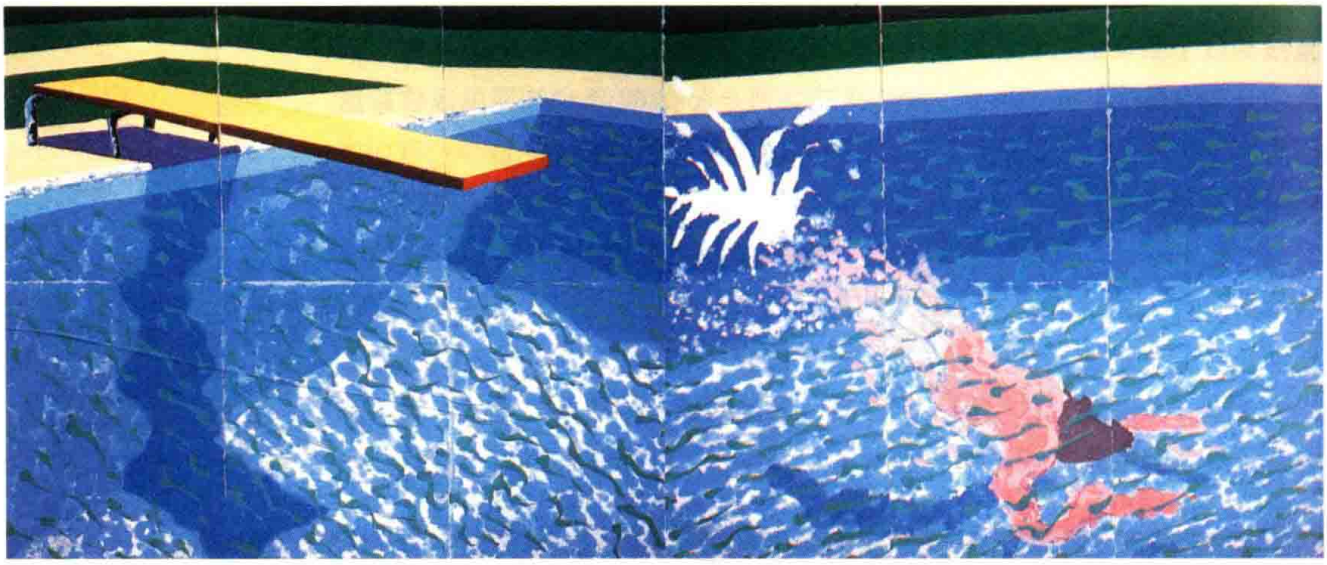


图13–8

图 13–6 《草坪上的喷水器》霍克尼 1967 丙烯 121.9cm × 121.9cm

图 13–7 《好莱坞的游泳池》霍克尼 1964 丙烯 91.4cm × 121.9cm

图 13–8 《潜水员 · 纸浆游泳池 17 号》霍克尼 1978 彩色纸浆挤压 十二张 整体 183cm × 434cm

品《潜水员 · 纸浆游泳池 17 号》（图 13-8）富有极强的装饰感，简单的几种颜色表现了出波光粼粼的生动效果。

20 世纪 80 年代初，霍克尼重新审视立体主义的空间形式，并利用照片合成的方法探索图像的多重透视效果，他尝试将诸多的单幅照片合成一个统一的图像（图 13-9），后来他运用这种方式创作了一系列被称作“接合物”（Joiners）的作品（图 13-10）。他解释说：“我意识到这种绘画更接近于我们实际上是如何观看的，就是说，不是一下子看到所有，而是分散地、单独地几次瞥一眼，然后，我们把它们组合成我们对世界的连续的经验。”[7] 简单地说，就是以移动焦点代替固定的焦点，有些类似中国画的散点透视。霍克尼认为这样更符合我们观看事物的方式，在他 80 年代的许多绘画作品中体现了这样的空间特征。

美国波普艺术

前文曾讲过，第二次世界大战结束后，抽象表现主义在纽约城异军突起，

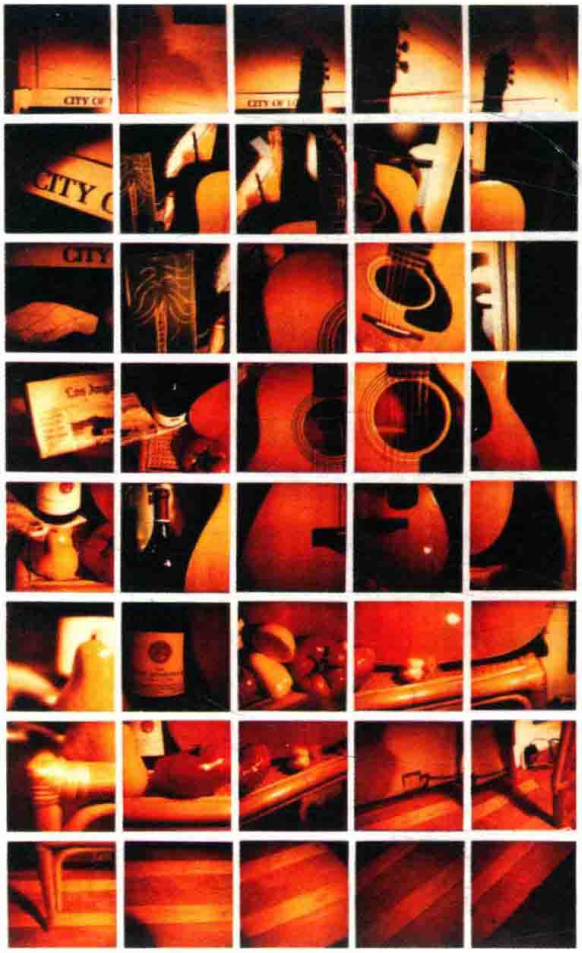


图13–9



图13–10

图 13–9 《黄色吉他和静物》霍克尼 1982 照片合成

图 13–10 《1983 年 2 月 19 日坐在京都龙安寺花园》霍克尼 1983 照片拼贴 144.8cm × 116.8cm

它以一种形而上学式的超然态势，以存在主义的内省精神与个性化的情感方式，独领现代艺术风潮十余载，不仅成为美国本土的主要艺术流派，而且形成了一种国际化的抽象艺术潮流。然而，到了 20 世纪 60 年代，当这种含有浪漫色彩的英雄幻想与代表着大众文化趣味的波普艺术遭遇后，便颓然衰落，精英主义无奈地让位于大众趣味，“高级艺术”不得不屈尊于世俗文化了。

可以说，波普艺术的社会基础是发达的资本主义商业城市文化和高效的现代化传媒，二者缺一不可。而 20 世纪 60 年代的美国，正是波普艺术得以迅速发生和繁衍的社会温床。伴随着经济复苏、商业繁荣而来的是无处不在的消费文化，而以电视传媒为代表的现代媒体，可以迅速地将各种政治、经济、社会、文化信息，和世界各地发生的新闻事件，以清晰的图像形式推到观众的眼前。在 1947 年之后的十年内，美国电视机的数量从 1 万台增加到 4000 万台[8]，人们不出家门就可以观看到外部世界的丰富图景。可想而知，这些来自现实生活的大千图景何以不让艺术家们为之所动呢。

就艺术自身发展来说，抽象表现主义盛极而衰几乎是一种必然。在过去的十余年里，他们过于自视高雅，即使在广泛传播的过程中它已泛化为近乎平庸，也不愿就范于以商业艺术为代表的“低俗艺术”。波普艺术的核心意图却与之截然相反，它要让所谓的“低俗艺术”——大众文化，踏破

高雅的殿堂。波普艺术家利希滕斯坦说："把商业艺术的题材用于绘画就是波普艺术。"[8] 商业艺术、大众文化是最贴近生活的，波普艺术的目标就是要消除艺术与生活的隔阂。传统的文化观念认为，艺术与生活是两码事，艺术高于生活。波普艺术就是要用"俗艺术"对这个陈旧观念进行审判。在抽象表现主义者看来，艺术是一种纯精神性的体验，诸如罗斯科那黑色的沉思冥想，纽曼那单色的宏大叙事。他们追求的是精神理念——形而上学之"道"。而波普艺术家看重的却是生活琐事——形而下学之"器"，故此，在他们眼中，"艺术"俯拾皆是，生活即艺术！说到此，我们不得不提及杜尚。因为，现代艺术史上第一个"看破红尘"的艺术家就是他。在杜尚看来，没有什么艺术与非艺术之分，艺术即非艺术，也没有什么不可以成为艺术。从他把瓶架子、雪铲乃至陶瓷便器当作艺术品，到波普艺术诞生，时隔四十余年。应该说，波普艺术的观念之源是来自杜尚。毫不夸张地说，杜尚是20世纪后半叶前卫艺术的精神教父。

另一个对美国波普艺术产生直接影响的人物是约翰·凯奇（John Cage，1912–1992）。凯奇是一个前卫作曲家、教师，他还是杜尚的好友，杜尚的现成品艺术曾给他以启发。他认定艺术与生活没有区别，主张彻底放弃音乐中的主观情感、秩序等人为因素，要倾听环境中的自然声音。在40年代中期，他发现了禅宗，并深深地为其所动。禅宗视万物同一、心物同一、万象归于本心的思想促其坚决摒弃艺术中的心智作用，主张艺术产生于对自然的随性冥想。他认为，音乐涉及所有的声音，包括非音乐元素和无声。他还创作过一首无声的作品——"4分33秒"。演奏者在这段时间里什么都不做，为的是让听众倾心聆听自然的声音。后来，他甚至取消了音乐作品中的任何东西，只有时间和环境中的偶然声响。其所作所为，似乎得益于"肃然静坐，默授予人"的禅机妙理。凯奇认为："艺术应该是对生活的肯定和接受，而不是给它的无序定规则，或自以为是地改进它。我们最好顺着走，我们如果能去掉自己的想法和欲望，让生活走自己的路该有多么好呢。"[9]

1952年，凯奇在北卡罗来纳州的黑山学院（Black Mountain College）任教。这是一所充斥着前卫观念的艺术学院，由于许多著名的美国艺术家曾经在这里学习或任教，因此这所学校在美国现代艺术的历史上有着十分特殊的地位。凯奇将自己的艺术观念传授给学生，波普艺术的重要人物劳申伯曾是他的学生和朋友。在对待艺术的态度上，许多人直接受到了凯奇的影响。

劳申伯（Robert Rauschenberg，1925–）

1985年，劳申伯的个人美术作品展在北京中国美术馆开幕，对于习惯了现实主义写实风格的中国观众来说，面对墙上挂的、地上摆的那些杂物组合、垃圾拼贴，顿感莫衷一是。记得当时在美术馆大厅内，还码放着一堆盖房子用的红砖，据说那是劳申伯先生在北京街头捡来的。20年后，我才恍然明白，这些生活废品和街头垃圾原来也有资格放进美术馆。美术馆

其实就是一个漂亮的画框，一件原本不是美术品的东西，一旦放在画框里悬挂在墙上也就成为艺术品了，因为画框迫使你改变了对它的观看方式。一堆砖头码放在工地上，就是建筑材料，摆在美术馆的展厅里，就是艺术品，因为美术馆是陈列艺术品的地方，它迫使你从艺术的角度重新审视放在那里的东西，哪怕它只是一堆砖头或一段朽木。换个角度看，美术馆也是割裂艺术与生活的地方。如果我们能够从观念上拆除美术馆那段堂皇的围墙，就会发现生活到处都是艺术，关键在于我们从什么角度去审视和观看。其实，这也是杜尚将便器当作艺术品送到展厅的初衷。

罗伯特·劳申伯是美国波普艺术的先行者，20 世纪 40 年代末，他曾就读于巴黎朱利安学院，后来又进入黑山学院学习。约瑟夫·阿尔伯斯（Josef Albers）是他的老师。阿尔伯斯曾是包豪斯的教员，他启发劳申伯认识到材料的内在性。当时，凯奇也在黑山学院任教，他对艺术的态度影响了劳申伯。凯奇认为："判断是无意义的，因为不存在此一物比彼一物更好这种事实，艺术也不应该和生活不同，而是生活中的一种行为。"[10]

在 50 年代，劳申伯开始创作他所谓的"合成"（Combine）绘画，准确地说，应该是"集合"或"装配"（Assemblage）。这种艺术就是将许多互不相干的东西集合为一个整体。最开始，他是把一些印刷品和其他平面材料拼合在一起，涂上颜料。不久就发展为将真实的物体也当作"绘画"元素搬上画面，如作品《床》（图 13-11）。这是一个由床垫、床单、枕头等真实物体以及肆意涂抹的颜色所合成的东西，说它是艺术实在牵强，说它是"床"，又不真实。其实，这正是劳申伯的意图。他说："绘画之于生活犹如之于艺术……你不能二者同时兼顾，只能在艺术和生活的间隙当中工作。"[11] 如此说来，这个"床"既不是艺术，也不是生活，它只是自己，是介于生活与艺术之间的另一种事物。再来看作品《交织文字》（图 13-12），艺术家令人意想不到地把一只山羊标本放在了作品中，底盘是一个拼贴画，更诡异的是，山羊的身体还被套上了一个汽车轮胎。劳申伯将这些毫无关联的东西安放



图13–11



图13–12

图 13–11　《床》　劳申伯　1955　集合绘画　油彩和铅笔、枕头、被子、床单、木架，191.1cm × 80cm × 20.3cm

图 13–12　《交织文字》　劳申伯　1955　集合艺术　121.9cm × 182.9cm × 182.9cm



图13–13



图13–14

图 13–13 《航空线》劳申伯 1964 油画 丝网 549cm × 488cm

图 13–14 《旗帜》约翰斯 1954–1955 蜡画 油彩拼贴 胶合板 107.3cm × 153.8cm

在一起，目的在于强调作品的开放性。他试图在艺术与生活之间制造一种含糊不清的、不确定的空间。在劳申伯看来，整个世界就是一幅画。

60 年代，劳申伯利用丝网印刷技术制作了许多版画，这些作品集合了大量的媒体图片。被他采用最多的是肯尼迪的照片，其他的还有宇航员照片、街景、商品招贴、各种画片等。许多零乱无序的图像被集合在一起，犹如一个图像大杂烩（图 13-13），这无疑是对传媒和信息泛滥的反应。他曾说："我遭到了电视和杂志世界过度的轰击。"[12] 这也说明，劳申伯敏感地意识到，20 世纪后半叶，大众媒体对美国社会以及人们生存处境的重大作用和影响。

约翰斯（Jasper Johns，1930–）

如果你在一张与国旗比例一致的白纸上，精确地画出国旗的颜色和图案，那么它是一幅画呢，还是一面国旗呢？这就是美国艺术家贾斯珀·约翰斯给观众设下的一个谜局。约翰斯在 1954 ～ 1955 年间画了一系列以"旗帜"和"靶子"为内容的图画。他以精雕细琢的手法和丝毫不带个人痕迹的态度绘制这些作品，以至于他所画的画几乎等同于实物的旗帜或靶子。1958 年，他的首次个人作品展在纽约里奥·加斯特利（Leo Castelli）画廊举办，引起了人们极大的兴趣。后来，艺术史家们甚至把这次展览视为美国波普艺术的开端。展出的作品包括他那著名的《旗帜》（图 13-14），究竟它是实物——旗帜，还是艺术品——绘画？当我们疑惑不决时，它已经弥合了事物与其再现之间的隔阂。

在《旗帜》一画中，能够透露出绘画信息的地方，是画家所使用的艺术材料和可辨认的笔触痕迹：透过稀薄的蜡质颜色层，可以依稀看到裱糊在胶合板上的报纸碎片。另外，蜡画技巧是通过给蜡加热使其稀释，然后加进颜色，由于其瞬间即可凝固，因此会留下明显的笔触特征。这就造成了一种传统的手工涂绘效果，从而体现出绘画性特征。约翰斯这种冷静客观，

丝毫不带主观意志与个人情感的艺术风格，与抽象表现主义是截然对立的，其意图是希望以完全客观中立的态度去观看事物，不夹带任何个人趣味或价值判断。

可以说，约翰斯的作品与杜尚的“现成品”艺术有着内在的渊源。《旗帜》从视觉上来看，相当于一个现成品，但它事实上却是一幅画，与现成品有着本质的区别。杜尚的现成品，可以被当作艺术品，也可以是实用品，它们是可逆的。而约翰斯的作品是不可逆的，它们只能被当作艺术品而不能充当实用品。从这一点来说，他没有效仿杜尚，相反却是“为了重新创作并复兴杜尚曾加以否定的东西：绘画。”[13]

约翰斯的另一著名系列作品是“靶子”。他绘制的靶子与实物没有任何差异，如同“旗帜”一样，靶子也具有平面性特征，而平面性是绘画的基本属性。创作于 1955 年的《有石膏铸型的靶子》（图 13-15、图 13-16），与《旗帜》一样，几乎是功能性靶子的复制品。特殊的是，约翰斯在画面上方装置了一排木盒，盒子里放进了数件由石膏铸成的男性人体器官：面部、耳朵、手、足、阴茎等。每一个小盒都有盖子，只有掀开盖子才能看到里面的模型。这些附加的内容，含义晦涩、神秘，令人难以揣测。约翰斯以惯用的蜡画技法创作的这件作品，细节上表现出许多手工绘制的信息：在靶心的圆环图案上，可以看到厚重的有色蜡层。而在靶心之外的红色底子上，透过稀薄的色彩显示出裱糊的报纸；甚至还能模糊地分辨出报纸上的图片和文字。有人试图通过这些含混不清的文字来破解作者的隐秘意图，但是却没有任何根据。约翰斯曾说：“不论印刷的是什么，对我都没有意义。有时候，我看报纸是看不同种类的色彩、不同尺寸的字体，当然了，也许有些字词会进入我的头脑，但我并没有意识到它们。”[14]

《染色青铜》（图 13-17）是约翰斯于 1960 年制作的一件小型雕塑，其创作灵感完全得自于偶然。约翰斯自述道：

我那时候正在制作一些小物件的雕塑——手电筒和灯泡。后来，我听说了德库宁的故事，他正在为画商利奥·卡斯特里而烦恼。不知为何，他抱怨道：“那个狗娘养的，你就是给他

图 13–15　《有石膏铸型的靶子》约翰斯 1955 蜡画 瓶贴 石膏铸型 木格子 129.5cm × 111.8cm × 8.9cm

图 13–16　《有石膏铸型的靶子》局部

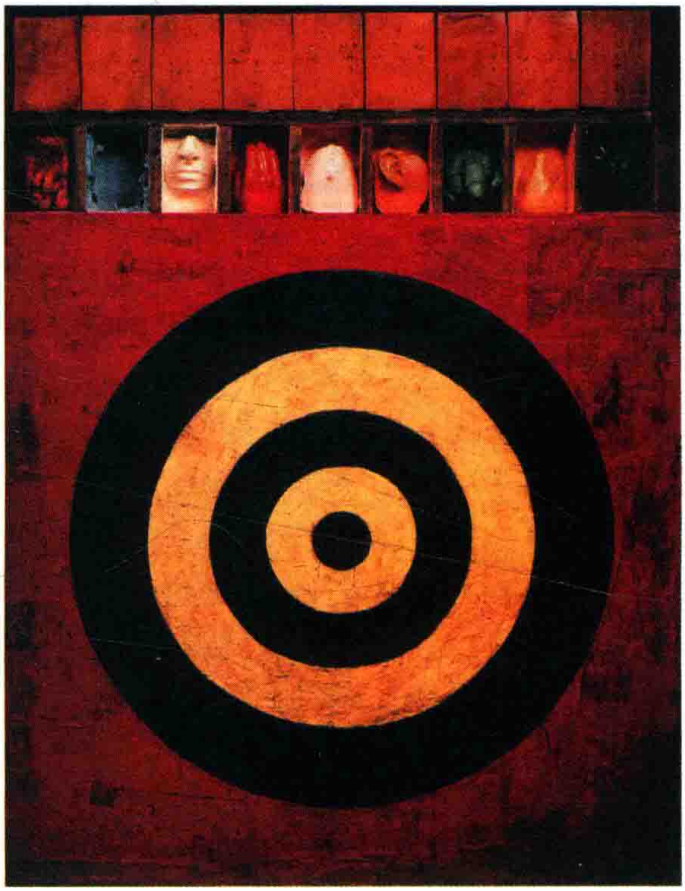


图13–15



图13–16



图13–17



图13–18

图 13–17 《染色青铜》约翰斯 1960 染色青铜 两个铸件 14cm × 20.3cm × 12.1cm

图 13–18 《零到九》约翰斯 1961 油画 137.2cm × 104.8cm

两个啤酒罐他也能卖掉。”我想：多么好的一件雕塑呀——两个啤酒罐。对于我来说，它正是我所要做的，于是我制作了它们而且利奥把它们卖了。[15]

“多么好的一件雕塑呀——两个啤酒罐”这句话生动地道出了波普艺术的要旨。啤酒罐是生活中最平常不过的一件东西了，无论从艺术史上看，还是从美学角度上说，它从来就与艺术，尤其与雕塑毫不搭界。而约翰斯通过这样的作品对艺术的概念发起了挑战：“我喜欢人们把一个误认为另一个的这种可能性，但是，我也喜欢动点脑筋来看，很清楚这一个不是那一个。”[16]他刻意模糊了艺术品与实用品的界限，当人们“误以为”艺术品是实用品的时刻，实用品也可以是艺术品。于是，我们就掉进了约翰斯的艺术圈套：一个真实的啤酒罐为什么不是艺术呢？

约翰斯的艺术主旨是追求一种“客观性”，以至于在他的艺术中，除了作品的物质性和形式关系外，没有其他任何的能量。他画字母和数字，因为它们只代表自身的概念，没有更多的延伸含义。作品《零到九》（图13-18）是一幅以数字为内容的绘画，在零乱的线条和生动的色彩当中，隐藏着从“0”到“9”的数字符号。从表面上看，纷杂的笔触类似行动绘画的效果，但实际上它与抽象表现主义的内省精神无关，它的主题只是一些不能被阐释的数字符号。约翰斯的艺术中，丝毫不带个人感情和立场的“客观性”，为我们带来以下启示：人们应该以客观的态度对待外部世界，而不是以主观的意愿去阐释外部世界。“我不想让我的作品暴露我的感情……我创作的方式可以说，那不是我。”这个准则与表现主义是完全对立的，从这一点上说，约翰斯是60年代后期出现的极少主义艺术的先驱。

约翰斯和劳申伯共同开创了美国波普艺术的先河，他们在脱离抽象表现主义，探索新的艺术题材和新的表达方式以及对艺术本质的再思考方面做出了独到的贡献。继他们之后，美国的波普艺术进入了真正的繁荣时期，出现了以沃霍尔、利希滕斯坦、罗森奎斯特等人为代表的众多有才华的波普艺术家。

沃霍尔（Andy Warhol，1928—1987）

“如果你想了解所有的安迪·沃霍尔，你只要看我的绘画、我的电影和我的表面，我就在那里。没有任何东西在它背后。”[17] 以上是安迪·沃霍尔的一段告白。也许很多人不知道沃霍尔，但是他的作品却声名远扬：成排的罐头盒、可乐瓶以及满版印制的玛丽莲·梦露像。至于他拍摄的电影，就没有几个人看过了，据记载，有一部题为《帝国》的影片，长达八个小时，在这八个小时里只有一个场景——帝国大厦的外观。

沃霍尔 1928 年出生于宾夕法尼亚州匹兹堡市的一个捷克移民家庭，1945 年进入卡内基技术学院学习绘画设计，1949 年取得了学士学位后，与同学佩尔斯坦结伴来到纽约。凭借自己的智慧和专业背景，他很快就在商业美术领域站住了脚。当他成功地为米勒鞋店设计了一系列精彩的产品广告后，开始小有名气。产品广告纯属一种商业美术，一般来说，平面广告总是遵循一种色彩鲜明、构图简练的装饰风格。沃霍尔在 1958 年为米勒鞋店设计的鞋子广告（图 13-19）虽然只是他早期的一件商业美术作品，但却流露出对排列和重复形象的一种偏爱。

约翰斯和劳申伯 1958 年的展览深深地打动了沃霍尔，他们的作品，没有抽象表现主义那种凌驾于生活之上的纯精神性体验，而是直接挪用大众文化图像。这一点使沃霍尔受到启示。于是，他萌发了放弃商业美术、做一个纯艺术家的意愿。一个偶然机遇，让他找到了自己艺术风格的突破口。1961 年 12 月的某一天，沃霍尔和一位室内设计师穆里尔·拉托（Muriel Latow）谈话，他对拉托说，自己不知道该画些什么，请她给出点主意，拉托开玩笑说：“好！你得花钱买，50 美元。”沃霍尔果然给了她 50 美元。拉托说：“你就去画几乎是我们每个人都认得的东西，一种我们每天都看得到，而且是每个人都认得的东西，就像坎贝尔汤罐头。”[18] 第二天，沃霍尔果然到超市买来了各式各样的汤罐头。

《坎贝尔汤罐头》（图 13-20）是沃霍尔的成名之作。这件作品出现在 1962 年 7 月他在洛杉矶举办的首次个人画展上。当时，整个展厅挂满了千



图13—19



图13—20

图 13—19　《为米勒鞋店设计的鞋子广告》沃霍尔 1958

图 13—20　《坎贝尔汤罐头》沃霍尔 1962　布上丙烯　绘于 32 块画布，每块 50.8cm × 40.6cm

篇一律的汤罐头，给人留下了无限延伸、到处皆是的印象。整齐划一的图形、冷漠呆板的重复，带来了强烈的视觉冲击力。这种冷漠的客观性得益于约翰斯的《旗帜》，但它们的客观化程度要比《旗帜》更胜一筹。约翰斯在谨慎模仿对象的同时，还刻意在作品上留下手工描绘的痕迹，沃霍尔则干脆以机械式的重复手段和毫无个性的图像来对抗抽象表现主义的原创性与激情。绘画艺术所有的经验和概念在此全部失效了。作为一个谙练商业美术的画家，沃霍尔懂得如何使形式更具有吸引力，这种连续的、重复的图像从此成为他个人风格的标签。

大约在 1962 年底，沃霍尔放弃了手绘的方法，转而采用丝网印刷和照相制版技术。这种方法极大地消除了艺术家的笔触痕迹，使绘画更加趋向于机械性的效果。沃霍尔非常得意于机械复制带来的效率，甚至高调声称“我想成为一台机器”。

《绿色可口可乐瓶》（图 13-21）反应了现代消费主义和美国的文化特征。丝毫不带情感的图像犹如机器生产线上的标准化产品，生硬呆板，单调乏味。在这不动声色的冷漠图像背后，暗示了沃霍尔的社会哲学。他在 1975 年出版的《安迪·沃霍尔的哲学》一书中表明：

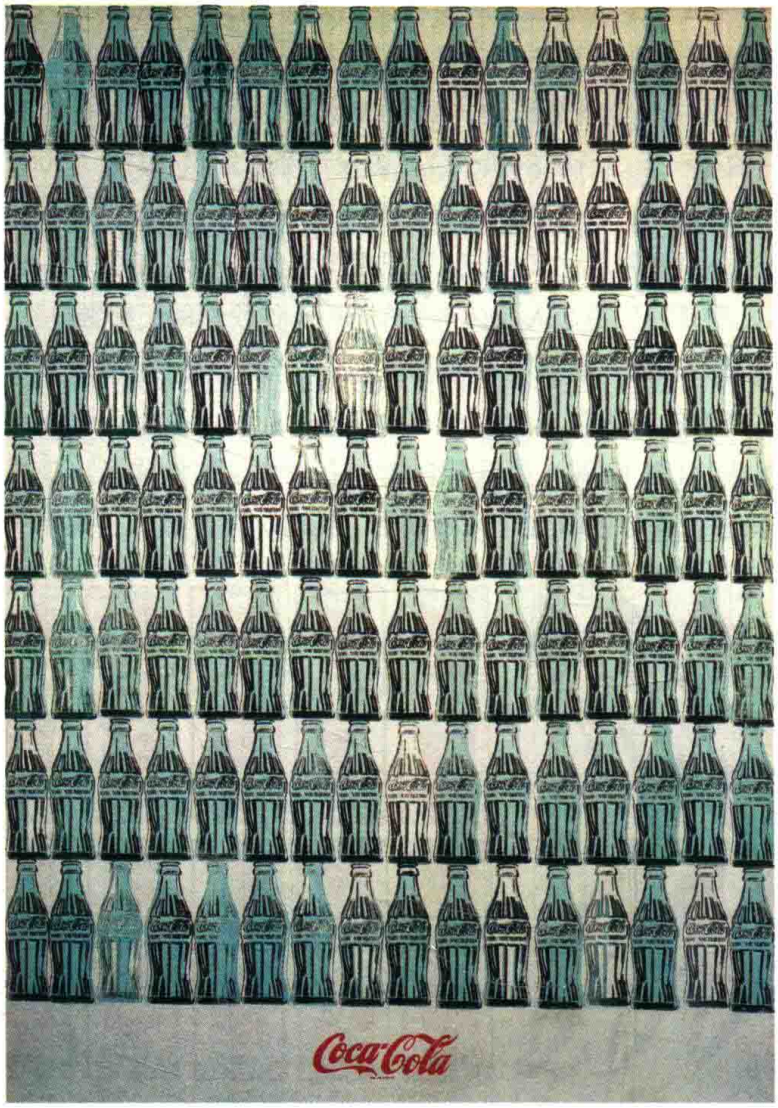


图 13–21 《绿色可口可乐瓶》沃霍尔 1962 油墨丝网印刷合成聚合材料 211cm × 144.8cm

"美国这个国家伟大的地方在于开创了一项传统，其中最富裕的消费者与最贫穷的消费者基本上购买相同的东西。你可以在电视上看见可口可乐，你知道总统喝可口可乐，伊丽莎白·泰勒喝可口可乐，然后你想想，你也可以喝可口可乐。可口可乐就是可口可乐，没有钱能让你买到比街角流浪汉所喝的更好喝的可乐，所有的可口可乐都一样，而所有的可口可乐都很好喝。"[19]

沃霍尔发现了"重复"的深刻含义，它在一定程度上反应了现代生活内在和表象的核心特征。从工业化规模生产，到商品的造势宣传；从媒体信息泛滥，到明星的商业操作；从物质生产，到文化营销。一切都在商业性原则下，通过轰炸式的重复效应来实现利益的高效化。他的绘画题材从开始的一般性商品转向了娱乐明星以及社会新闻事件。

美国影星玛丽莲·梦露于 1962 年 8 月 4 日自杀的消息，促使沃霍尔创作了《玛丽莲·梦露双联画》（图 13-22），这是沃霍尔的重要作品之一。他使用重复的造型语汇，将这位无数次出现在画刊和影视屏幕上的明星，以沃霍尔特有的波普方式呈现在观众面前。在这幅双联画中，画家使用了两种截然不同的颜色：左边一幅色彩艳丽鲜明，表现了玛丽莲·梦露生前的光艳；右侧一幅色彩灰暗，局部有些模糊不清，象征着明星死后的暗伤。

如果说《玛丽莲·梦露双联画》还带有些许对人物的纪念含义，那么，在《玛丽莲·梦露的唇》（图 13-23）一画中，图像就演化为单纯的符号了。沃霍尔将玛丽莲·梦露的嘴唇作为图案单元连续排列，这种离奇的构想让人错愕不已，不禁使人想到，他甚至可以把任何内容都放进"图像重复"这块"造



图 13–22　《玛丽莲·梦露双联画》沃霍尔　1962　油墨丝网印刷　合成聚合材料　每张 208.3cm × 144.8cm

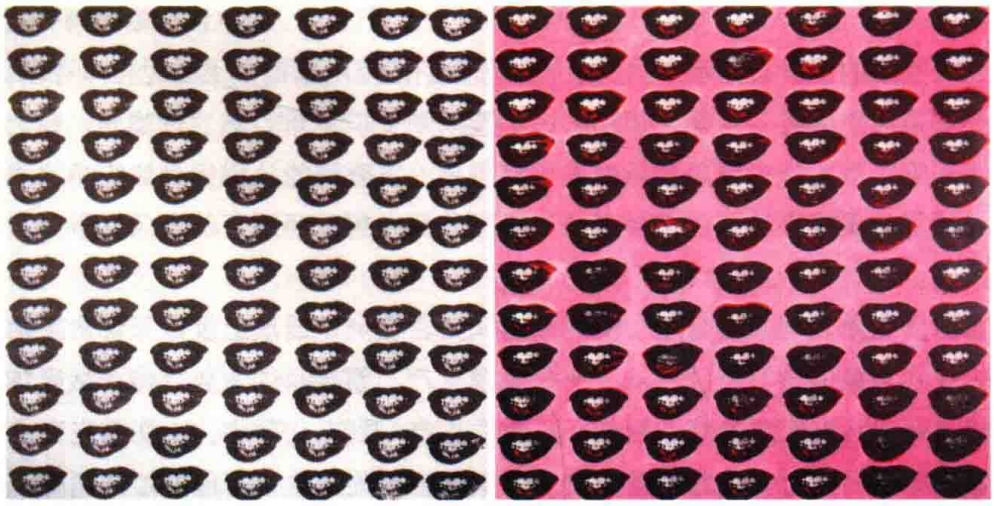


图 13–23 《玛丽莲·梦露的唇》沃霍尔 1962 油墨丝网印刷 合成聚合材料 210.2cm × 205.1

型模板”里——罐头盒、可乐瓶、美钞、普雷斯利、梦露的嘴唇、新闻图片……所有东西都可以像窗帘布上的四方连续图案——只是一片叶或一朵云，从而使其彻底丧失特定的语境，成为一种单纯的图像符号——形成任意组合的图像风景。

1963 年，沃霍尔创作了一系列灾难主题的作品。他从报纸上寻找那些令人不安和恐怖的图片——种族暴动、死刑电椅、自杀、车祸、原子弹爆炸……并以一种冷漠的旁观者姿态将这些图片制作成“艺术”，呈现在观众眼前。《以黑白重复五人死亡十七次》（图 13-24）是以车祸为题材的作品。沃霍尔了无新意地使用重复的手段，把一次车祸的新闻图片印制在画布上，令人不解的是：构图的一侧布满影像而另一半却是空无一物的黑色画布。或许正是由于“空无”给人带来了无限的想象，这种想象会在那场灾难的启示下令人感到恐惧和不安。如果把沃霍尔这些作品理解为对事件的立场或是同情，那就错了，他只是在说明一个被人们漠视的事实：这些事件在生活中司空见惯，在重复中意义淡化。他说：“你越是看着同样的一个东西，意义就越是慢慢消失，而且你越是感到更好和更空虚。”[20]

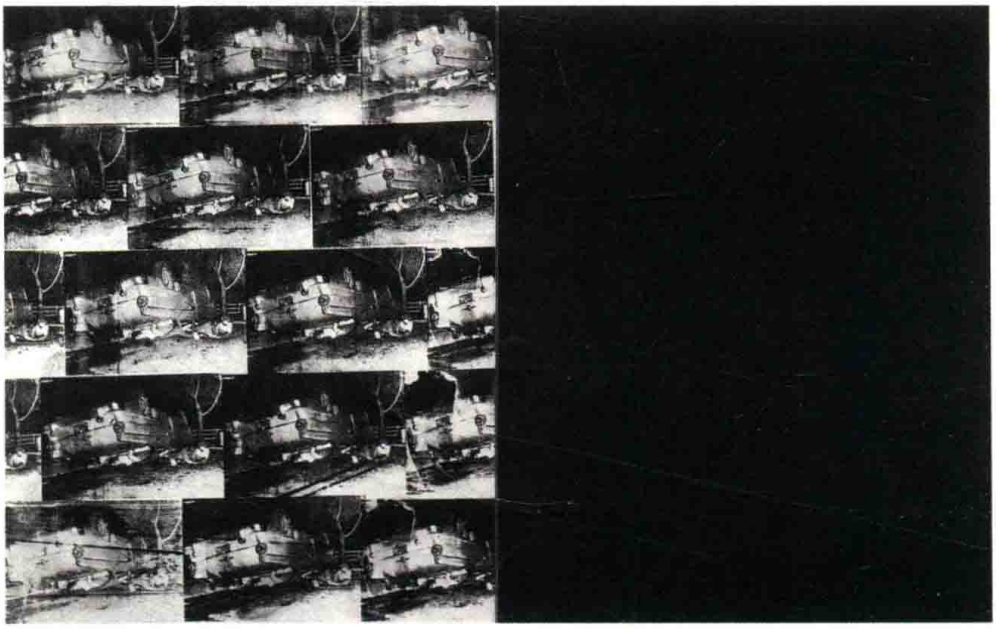


图 13–24 《以黑白重复五人死亡十七次》沃霍尔 1963 油墨丝网印刷 合成聚合材料 每张 262cm × 209cm

除了绘画，沃霍尔还尝试拍摄电影。1963 年，他拍摄了第一部电影——《睡眠》。这是一部长达六个小时的影片，内容竟是一个人在熟睡，他只是把摄影机打开对准熟睡的人就可以了。类似的影片还有《帝国》、《吃》等。如同他的绘画一样，在这些作品中，他完全把自己置于事件之外，只是一个旁观者。没有故意地选择和剪辑，他认为这样才是真实的生活。"如果没有任何事情发生，你将有机会去思考一切事情。"[21] 这些电影作品甚至预示了极少主义的理念。当时，一些电影界的前卫同行们对他赞誉有加，一家《电影文化》杂志，还给他颁发了年度卓越奖。

利希滕斯坦（Roy Lichtenstein，1923—1997）

大量见诸报纸、期刊的卡通漫画、连环画，算是典型的通俗文艺了。一般来说，它们充其量是人们茶余饭后的消遣读物，绝对够不上"高级"艺术的档次。然而，画家罗伊·利希滕斯坦却偏偏要把这些"低俗"的东西提升至纯绘画的高度。他甚至公开声称要画一些丑得无人愿意挂的画，以对抗那些世俗的中产阶级收藏家们。具有讽刺意味的是，几年之后，多数美国收藏家开始抢购他的这些"低俗"绘画。

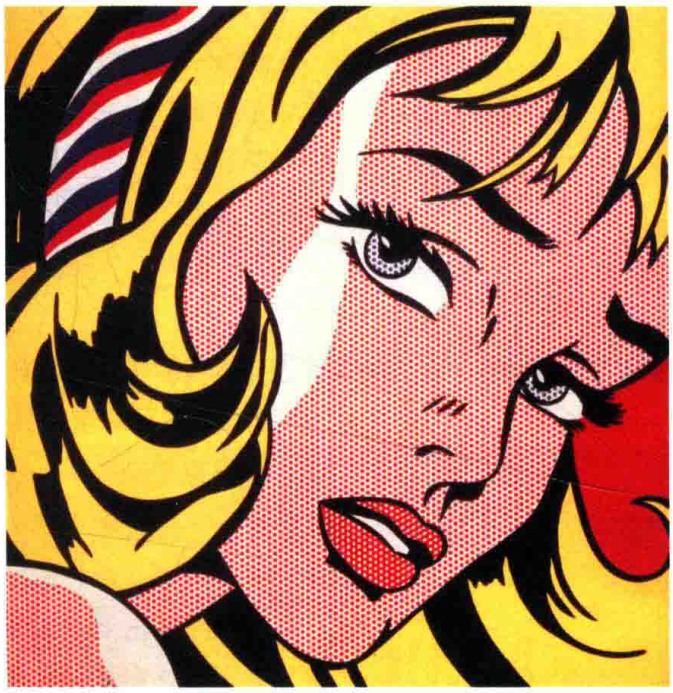


图 13–25　《系缎带的女孩》利希滕斯坦　1965　油画　121.9cm × 121.9cm

像沃霍尔一样，利希滕斯坦希望他的艺术是非个性化的，他采取的策略是挪用或重塑大众媒介中常见的卡通连环画形象。他以十分严谨认真的态度和手法，将这些连环画中的形象进行精心的设计和绘制，甚至以极大的耐心在色彩平面中制造出印刷网点的效果。典型作品如《系缎带的女孩》（图 13-25），画中形象直接取自 20 世纪 50 年代的连环画，虽然形象是挪用的，但无论在形式的推敲还是处理手法方面来看，其严谨程度不亚于古典艺术。他选择卡通连环画并不是看重它们的内容，而是看重它们的通俗文化的代表性，一种粗俗感和置身于工业化社会的真切感。这些粗俗的绘画经过他的一番形式推敲、加工润色，即变身为所谓纯形式化的"高级"艺术。他说："我的画只是看上去像商业化的东西，其实它们不是，我的画仍然是以形式为重的。"[22]

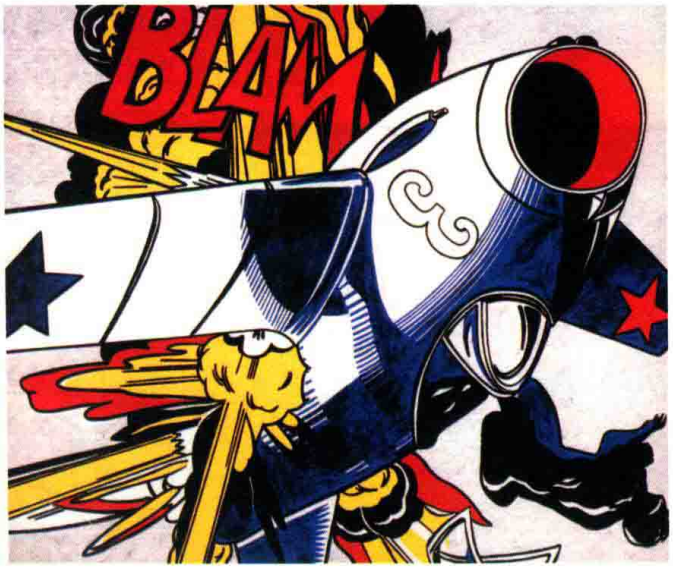


图 13–26　《轰》利希滕斯坦　1962　油画　172cm × 203cm

作品《轰》（图 13-26）让我们看到了一种充满童趣的战斗幻想：中弹的飞机、爆炸的火光、

落到舱外的飞行员。但是这一切本不是画家的意图，他真正注重的是形式。如果你注意到画面中考究的构图、精练的线条和经过谨慎推敲的色彩布局，就会发现利希滕斯坦就像塞尚布置他的静物一样，认真地处理画面的形式关系与每一个细节。他曾说："我认为我的作品与报刊漫画是不同的，但我也不把它当作是它的变形……我所做的是造型，而报刊漫画依我的解释并不是造型。这些漫画有形状，但是并没有花力气把它们高度统一起来。我的作品实际上与报刊漫画很不相同，每一笔都画在不同的地方，尽管有些人以为差别非常小。"[23] 按照这样的说法，那些连环画不过是他进行"造型"创作的素材，只是借题发挥。试图欣赏或解释图像的内容和含义是没有意义的，因为其真正的主题是对外在主题的超脱。

利希滕斯坦以一种高品质的形式手法和严肃的艺术态度，将美国最现代、最通俗的生活图景带回西方传统绘画的法则中去。他选择卡通连环画，是对充斥于社会生活和媒体中大量通俗文化的反应。他的艺术是客观冷静而不带个人情感的。"这样，利希滕斯坦不是画事物而是画事物的符号。他的真正主题不是拥抱的情侣、一块烤排骨或是一次空战中的喷气式飞机，而是被转换为媒体语言与变形含义的一种方式。"[24]

罗森奎斯特（James Rosenquist，1933–）

詹姆斯·罗森奎斯特早年在明尼苏达大学美术班学习，1955 年来到纽约，曾一度在艺术学生联盟上课，不久，他开始以绘制大型室外广告为业。与沃霍尔一样，正是由于这段从事商业美术的经历成就了他后来的波普艺术风格。罗森奎斯特的绘画从形式上看有两个明显的特征，一是招贴画似的尺度和造型语汇，二是万象杂陈的图像并置。他对超大尺度画幅的青睐源自制作室外广告的体验，而蒙太奇式的碎片拼贴，则是对生活环境与媒体图像泛滥做出的反应。他说："事物冲击我们的方式让我惊讶、激动、着迷。"我们都"受到收音机、电视和视觉传媒的冲击……其速度之快、力量之大使得绘画……现在看起来很过时……为什么它就不应该用这种广告的力量和趋向及影响来创作呢？"[25]

从 1960 年开始，罗森奎斯特尝试将商业性的图像引入绘画。他从杂志上撷取素材，并把一些毫无逻辑关联的图像"碎片"并置在同一个画面中。内容的选择发自于画家的自由联想，但并不具有超现实主义的内省特征或潜意识的经验，相反，这些图像更趋于现实性、直观性和表面化。

罗森奎斯特最具代表性的作品是《F-111》（图 13-27~ 图 13-30）。这是一件长达 26m 的全景式画面，它足以环绕起展厅的四壁。"F-111"是美国的一种重型战斗轰炸机，在越战中，美军曾用这种飞机轰炸北越。罗森奎斯特以这件作品来表明他的反战立场。它概括了画家眼中的美国："一个有裂纹的、自我毁灭的伊甸园，这个乐园是造在形象和物品的过度消费上的。"[26] 飞机的巨大侧影横贯画面，形成构图的整体背景。在画面前景上，

除了一颗被阳伞遮盖着、腾起蘑菇云的原子弹外，其他都是一些平凡生活的图景：蛋糕、轮胎、灯泡、面条、潜水员以及坐在吹风机下的一张可爱的女童笑脸。“整幅画中的所有想法都是非常奇异的”，罗森奎斯特接着说，“但我想它们全都趋向某种基本意义……我想，这图画像是被铲进了一个锅炉。图画是我个人对大量宣传工具和信息的沉闷思想的反应。我鼓起勇气……去创作某些反映人类极度加速的感觉的东西。”[27] 在这个奇异的、五光十色的图像蒙太奇中，或许可以察觉到某种严肃的启示：信息泛滥、消费无度、科技进步、生活超载，在时隐时现的轰炸机的巨大阴影下，人类随时都会受到战争与核武器的威胁。



图 13–27　《F–111》罗森奎斯特　1965　油画　铝材　3.05m × 26.21m



图 13–28　《F–111》局部 1



图 13–29　《F–111》局部 2



图 13–30　《F–111》局部 3

韦塞尔曼（Tom Wesselmann，1931–）

汤姆·韦塞尔曼在 20 世纪 60 年代初开始创作拼贴画，后来发展为把真实的物体放进绘画作品中，以此来混淆幻觉与实物的两种现实效果。在作品《静物 30 号》（图 13-31）里面，韦塞尔曼使用了多重的形象和实物元素，除了绘画颜料和剪贴图片外，还加进了真实的塑料花、七喜饮料瓶，甚至还放上了一个冰箱门。与劳申伯等人将实物引入绘画的方式不同，他将这些平面和三维的元素按照一种合理的透视与位置关系布置起来，真切地拉近了绘画与现实的关系。他说：“你可以在拼贴中使用任何东西，它为你提供一种多样性选择，从而在绘画中建立起从一种真实到另一种真实的反响。”[28]

韦塞尔曼从 1960 年开始画了一系列以“伟大的美国裸体”为题的作品。这些画色彩艳丽、妖冶，反映了一种享乐、纵欲、浮华的生活情趣。《伟大的美国裸体 57 号》（图 13-32），颜色基本上以平涂为主，类似马蒂斯式的装饰风格。他画女人体一般采用装饰性较强的颜色和平涂手法，人物的轮廓十分清晰而细节被省略了，同时有意识地强调最具性感特征的部分——纤柔的身躯、红色的嘴唇、乳头等。他把这些女



图13–31



图13–32

图 13–31 《静物 30 号》韦塞尔曼 1963 装配 油彩、珐琅、合成聚合物 图片、实 物 122cm × 167.5cm × 10cm

图 13–32 《伟大的美国裸体 57 号》韦塞尔曼 1964 板 混合材料 121.9cm × 165.1cm

人画成广告，没有面貌和个性，只是一些带有色情意味的商品。

奥登伯格（Claes Oldenburg，1929–）

克莱斯·奥登伯格出生于斯德哥尔摩，1936 年来到芝加哥，曾在耶鲁大学和芝加哥艺术学院学习，1956 年到纽约定居。奥登伯格是一个头脑中充满奇思异想的人，他的艺术总会给人带来一种既兴奋又不适应的感觉，原因是，他喜欢以某种离奇粗俗的方式去模仿和改变身边所有的东西，从而迫使人们对原来熟悉的事物经历一种陌生的体验。他用石膏造型，模仿各种食品或用品，然后涂上颜色。在人们心目中，这些粗糙的仿制品既不能算是“艺术”更不是实用品。但是，当你面对这些“伪”物品时，又不得不随着奥登伯格的奇思去重新感觉和定义它们。

1962 年冬天，奥登伯格在纽约市东第二大街 107 号开办了他的“商店”，开始出售一种特殊商品。这些东西大多是用石膏制作的：馅饼、蛋糕、果酱饼、冰激凌、手表、帽子、裤子、裙子、旗子、七喜、擦鞋油等（图 13-33、图 13-34）。人们感到好奇，甚至喜欢他这些作品，因为这个“商店”里陈列的东西的确给人一种既熟悉又陌生而且多少带点幽默的感觉。其实，奥登伯格就是要赋予日常生活最普通的事物以艺术的名誉，但又不希望人们把它们看作是离开生活的艺术。他说：“我所追求的是一种有实际价值的艺术，而不是搁置于博物馆里的那种东西。我所追求的是自然形成的艺术，而不想知道它本身就是艺术，一种有机会从零开始的艺术。我所追求的艺术，要像香烟一样会冒烟，像穿过的鞋子一样会散发气味。我所追求的艺术，会像旗子一样迎风飘动，像手帕一样可以用来擦鼻子。我所追求的艺术，能像裤子一样穿上和脱下，能像馅饼一样被吃掉，或像粪便那样被厌恶地抛弃。”[29] 具有讽刺意味的是，他的作品如今已经成为搁置在许多著名博物馆里的东西。

奥登伯格最具特色的作品要属他的“软雕塑”了。他把一些在人们经验中所熟悉的硬质的物品制作成疲软的东西——风扇、打印机、架子



图13–33



图13–34

图 13–33　《克莱斯·奥登伯格的商店》奥登伯格

图 13–34　《糕点》奥登伯格　1961–1962　石膏雕刻染色



图13–35



图13–36

图 13–35　《巨大的风扇》奥登伯格　1966–1967　树脂、泡沫填充、金属、塑料管　305cm × 149.5cm × 157.1cm

图 13–36　《软马桶》奥登伯格　1966　人造皮革、不锈钢丝　132.08cm × 81.28cm × 76.2cm

鼓、陶瓷马桶……他用帆布、树脂等材料制作这些东西，还是原来的事物，但是尺寸、材料和色彩完全改变了，如《巨大的风扇》、《软马桶》（图 13-35、图 13-36）等。这些作品让我们回忆起达利的《记忆的永恒》中那只软塌塌的钟表。但奥登伯格的作品不是潜意识的内省或幻想，它们只是通过外在变化让人们换一个角度去感觉事物。观众们对这些东西并不抵触，但批评家们却讨厌这样的艺术，因为这些东西没有深度，它们那肤浅的模仿和世俗的幽默感，代表着对形式主义的反动。其实，这种“反动”正是波普艺术的旗帜，是波普艺术与抽象表现主义和形式主义艺术在美学上的根本分歧。

1965 年，奥登伯格开始设计一些奇异的大型雕塑方案，他把吸尘器、熨衣板、玩具熊等生活琐物，设计成巨大的环境雕塑。他对记者卡罗尔说：“对

我来说，塑造纪念碑在1965年春天就已成为很有意义的主题了……我想到将自己喜爱的东西用风景画（即静物与风景相结合）表现出来……通过示意图效应和透视运用，我使得画中之物显得‘巨大’。”[30]（图13–37）他设计了一把大剪刀，试图替代华盛顿纪念碑。还有庞大的消防龙头、伫立在广场上的巨大唇膏、一根以“光速”旋转的球棒等，各种奇思妙想，不一而足，但是其中大多数设想只能停留在图纸上，根本无法实施。“我喜欢采用一件物品，并完全剥夺掉它的功能。”如果实现了这个预想，那么一切都只是作为一种符号而存在，除了它自身的意义别无指涉。

《几何老鼠》（图13-38）是一件用钢和铝板制作的户外雕塑。尽管它的形状像一个卡通老鼠，但是从中我们可以看出奥登伯格娴熟地把握几何形式和驾驭材料的能力。最令人兴奋和难忘的作品要数伫立在费城中心广场的《衣夹》（图13-39）了。这个生活中再普通不过的物件猛然间像一个巨人，骄傲地站在那里，挺拔的“躯干”、稳健的“双腿”，如同一尊圣像显示着它的尊严。至此，波普艺术可以欢呼自己的胜利了。谁曾想到，传统上只有万人敬仰的圣哲、先贤、国王、英雄的雕像才有资格安放的地方——城市广场，如今却堂而皇之地耸立着一个“衣夹”呢。



图13–37

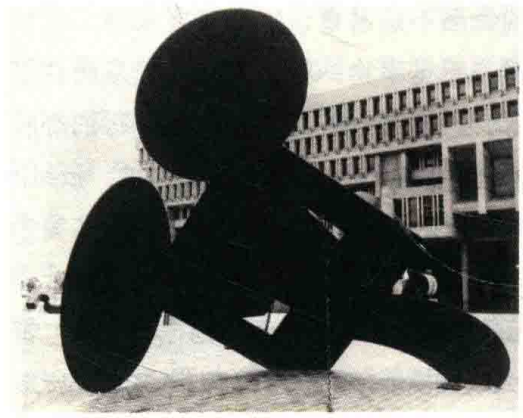


图13–38



图13–39

图13–37 《纽约市中心公园北路巨型纪念碑方案》奥登伯格 1965 蜡笔、水彩 58.4cm × 43.7cm

图13–38 《几何老鼠》奥登伯格 1969 钢和铝板 366cm × 457cm × 213cm

图13–39 《衣夹》奥登伯格 1976 不锈钢板 高14m

波普艺术取得了令人鼓舞的胜利，卡通漫画、艳俗招贴、罐头盒、衣夹等通俗文化和生活琐物，不仅在高雅的美术馆、博物馆占据了一席之地，而且成为收藏家们高价猎取的艺术品。更重要的是，它们得到了大众的认同，开辟了自身的语言表达空间与社会文化上的新领地。但是，人们也清楚地看到，虽然波普艺术家们高扬大众文化的旗帜，但他们并不是大众文化的真正消费者，他们仍旧是突破艺术壁垒提出新概念的文化和艺术精英。

美国艺术史学家费恩伯格（Jonathan Fineberg）认为，波普艺术的深刻含义在于改变了一般大众观看事物的方式。"波普艺术家开始把图像看成是本质上独立于任何特定语境而存在的符号，这样，它们可以任意地被重新组合，而且，图像成为自然的一部分——根据我们观看它们的方式，它们等于我们在风景中看到的一棵树或一朵云。到了 70 年代，这种对自然的新定义（自然作为一种符号风景）就演化为了后来所知的'后现代主义'……"[31]

注释

[1]（英）弗朗西斯·斯帕丁．20 世纪英国艺术．陈平译．上海人民美术出版社，1999：217.

[2]（美）罗伯特·休斯．新艺术的震撼．刘萍君等译．上海人民美术出版社，1989：303.

[3] 同上书 P303.

[4] 克里夫·理查德（Cliff Richard），有英国的猫王之称。他曾是 20 世纪 50 ～ 60 年代初英国最走红的歌星。《洋娃娃》（Living Doll）是他在 1959 年演唱的歌曲。

[5] Thames，Hudson. Hockney's Pictures，2004.

[6] 同上书 P67.

[7]（美）乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006：319.

[8] 同上书 P322.

[9] 王瑞云．20 世纪美国美术．文化艺术出版社，1997：118.

[10] 同上书 P119.

[11] John Carlin, Jonathan Fineberg. Imagining America—Icons of 20th–Century American Art. Yale University Press.

[12] Jonathan Fineberg. Art since 1940, strategies of being.

[13]（法）让－吕克·夏吕姆．解读艺术．刘芳，吴启雯译．北京文化艺术出版社，2005：216.

[14]（美）乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006：269.

[15] Jonathan Fineberg. Art since 1940, strategies of being.

[16]（美）乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006：275.

[17] Eric Shanes. Warhol，1993.

[18] 同 [18].

[19] 安迪·沃霍尔．安迪·沃霍尔的哲学．卢慈颖译．广西师范大学出版社，2008：98.

[20]（美）乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006：335.

[21] Eric Shanes. Warhol. 1993.
[22] 王瑞云 . 20 世纪美国美术 . 文化艺术出版社，1997：127.
[23] 爱德华·卢西·史密斯 . 1945 年以后的现代视觉艺术 . 陈麦译 . 上海人民美术出版社，1988：130.
[24] Jonathan Fineberg. Art since 1940, strategies of being.
[25]（美）乔纳森·费恩伯格 . 一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略 . 王春辰，丁亚雷译 . 中国人民大学出版社，2006：344.
[26]（美）罗伯特·休斯 . 新艺术的震撼 . 刘萍君等译 . 上海人民美术出版社，1989：313.
[27] 同上书 P313.
[28] Jonathan Fineberg. Art since 1940, strategies of being.
[29]（美）约翰·拉塞尔 . 现代艺术的意义 . 常宁生等译 . 中国人民大学出版社，2003：329—330.
[30] 陈侗，杨小彦 . 与实验艺术家的谈话 . 杜莉等译 . 湖南美术出版社，1993：46.
[31]（美）乔纳森·费恩伯格 . 一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略 . 王春辰，丁亚雷译 . 中国人民大学出版社，2006：324.

第 14 章 艺术家？还是萨满师？

欧洲前卫艺术家

从 20 世纪 50 年代末到 70 年代，欧洲艺坛上最富争议性，也是最具前卫精神的艺术家，当属法国人伊夫·克莱因和德国人约瑟夫·波伊斯了。他们的艺术态度和艺术作为极大地超越了艺术的疆界，延伸至人类学意义上的广泛领域：从神秘的思想隐喻到非物质的精神体验；从萨满仪式般的表演到“社会雕塑”，诸多的玄思奇想、特立独行，令人错愕而不知其所为。与他们的行为和作品的直观性所带来的启示相比，解释总是显得比较苍白。各种评论纷纷攘攘，褒扬也好，贬斥也罢，事实上，他们的艺术观念和实践给其后诸多的前卫艺术流派带来了重要的影响，如观念艺术、大地艺术、身体和行为艺术等。

克莱因（Yves Klein，1928—1962）

法国批评家皮埃尔·雷斯塔尼（Pierre Restany）于 1960 年 5 月发表了《新现实主义宣言》，并于同年底在巴黎举办了新现实主义者的首届展览。所谓“新现实主义”，远不是通常概念上的现实主义艺术，它是针对二战后普遍流行的抽象表现艺术的反驳。新现实主义者反对过分强调艺术中的主观性原则，主张艺术要反映当下生活和人们的现实处境。但是，他们的创作手段和作品面貌仍是比较令人费解的。为了表现一种当下性，他们往往直接运用现实的材料、媒介和手段，以拼贴、装置等各种抽象方式构建作品，工业零件、生活用品、报刊图片、城市垃圾，甚至连报废的机械、汽车都

能够成为他们的创作材料。其基本艺术态度就是无限度地挪用各种现实的物质、文化碎片和元素，以表现所谓的现实主题。

伊夫·克莱因是新现实主义团体的重要成员，但是新现实主义远不能概括他的艺术观念和实践活动。他是一个充满浪漫精神和神秘幻想的艺术家，而且具有极其强烈的自信心和行动意识。他 19 岁开始练习柔道，五年后成为黑带柔道选手。1947 年，克莱因开始阅读马克思·海因德尔（Max Heindel）的书《玫瑰十字会的宇宙观念或神秘的基督教》，转年他就加入了玫瑰十字会。这是欧洲的一个宗教秘密会社，自称拥有自古相传的神秘宇宙知识。

1955 年，克莱因来到巴黎，开始了他那短暂而又轰轰烈烈的艺术生涯。"单色画"（Monochrome）几乎贯穿着他全部的艺术历程。他认为每一种色彩都包含着它的内在精神，他渴望进入色彩世界，形式和线条表示了局限，而色彩体现了精神。不久，克莱因推出了他的蓝色系列，并且为它们取名为"国际克莱因蓝"（I.K.B.）（图 14-1）。他迷恋蓝色，蓝色是天空和空间的化身。"什么是蓝色？蓝色是可视的无形色彩……蓝色没有维度。它存在于其他颜色的维度之外。"[1] 我们可以看到，蓝色是克莱因艺术创作始终保持的色彩主题，无论是他的绘画、雕塑，还是建筑装饰，直至人体绘画，都离不开他那标志性的"克莱因蓝"（图 14-2）。

1957 年，克莱因开始使用海绵。"…… 一天我注意到浸在海绵中的蓝色非常美，它立刻成为了我的创作原料。它那饱满的浸透液体的感觉深深地吸引着我。"[2] 他用浸满色彩的海绵制作浮雕和雕塑，用以隐喻精神对物质的浸透（图 14-3、图 14-4）。

图 14–1 《无题，蓝色单色画（IKB 104）》克莱因 1956 干粉颜料、合成树脂 78cm × 56cm

图 14–2 克莱因为盖尔森基兴（德国鲁尔区城市）音乐剧场制作的蓝色浮雕壁画

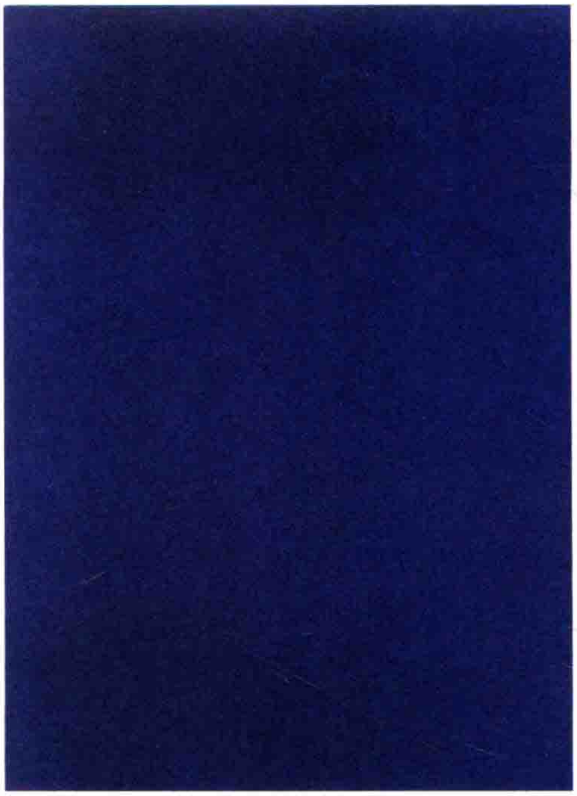


图14–1



图14–2

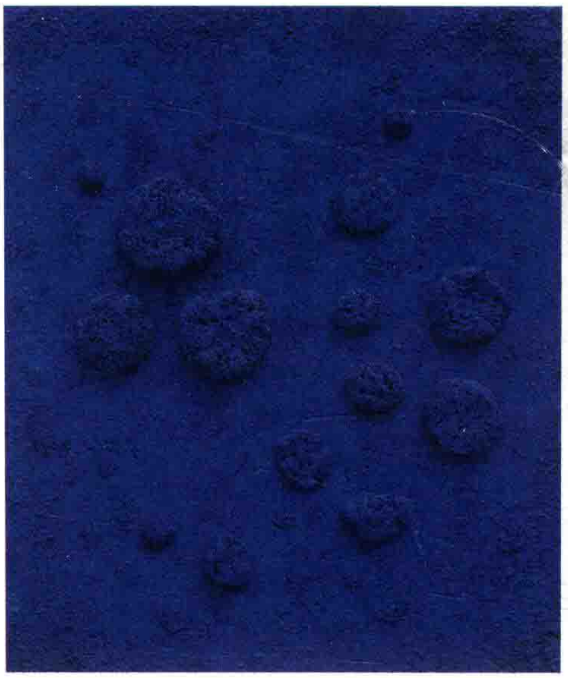


图14–3



图14–4

图 14–3　《蓝色和谐（RE10）》克莱因 1960 干粉颜料、合成树脂、海绵、石头和木料 198cm × 164cm × 135cm

图 14–4　《无题，蓝色海绵雕塑（SE90）》克莱因 1959 干粉颜料、合成树脂、海绵、金属丝和石头基座 35cm × 21cm × 12cm

突破概念的界桩，摆脱艺术对物质的依赖，追求空灵深邃的精神性是克莱因的夙愿。1958 年 4 月 28 日，克莱因在巴黎的艾丽丝 · 克勒特画廊举办了一个超乎所有人想象的展览——《虚空》。这是一个空无一物的展览，他要让参观者在虚空中体验一种精神力量的存在。关于这次展览有文献记述如下：

他安排一名内阁部长出现在贵宾名单里，成功地让共和国卫队着装站立在开幕式大门的两边，差不多有三千名来宾到场。大街上挤满了人，警察和消防车都被请来等候在现场。

过了一会儿，克莱因穿着正式服装出现在门口，然后开始引导一小部分人进入空阔的展厅。许多人发出大笑，随即出来。作家阿尔伯特 · 加缪（Albert Camus）在来宾留言簿上写道："虽然空无，但充满力量。"同时，给那些等候在外面的人提供蓝色的饮料，就像教堂的圣礼一样。克莱因用一种生物学家的着色剂调制了这种液体，所以，开幕式之后所有喝了它的人都排泄了整整一星期的蓝色尿液。[3]

难以想象，克莱因设计的"皇帝的新衣"竟然如期上演了，而且是那样的现实、轰动，真不知那位作家体会到了何种"力量"。我相信大多数人并没有真的看到或是感受到那件皇帝的新衣——精神力量，而更多的是乐见一次现实版的童话。

在克莱因的艺术活动中，"活画笔"（Living Brush）绘画，或许是最闻名遐迩的了。1958 年，他忽然想到放弃一切绘画工具，直接用真人做"画笔"进行创作。他在模特身上涂满蓝色颜料，然后指挥着她们在画布上翻滚移动，留下人体的印痕。"我在地上展开一块巨大的白色画布，将 20kg 的蓝色颜料倾倒在画布中间，模特直接跳到上面，用她的身体在画布各个方位留下印记。



图 14–5 《人体测量表演》巴黎 1960 年 3 月 9 日

我站在那里指导着这个过程，顷刻间，画布表面布满了模特富有动感的极其美妙的印记……我的画笔是有生命的，而且是可以遥控的。"[4]

1960 年 3 月 9 日，他在美术馆为观众展示了他的"活画笔"绘画。克莱因请来了一个乐队为这次表演伴奏，演奏他的《单音交响乐》。三名裸体模特身上涂满蓝色颜料，在他的指挥下把身体的印记留在画布上。克莱因为这种身体绘画取了一个专门的名称——"人体测量"（Anthropometry）（图 14-5、图 14-6）。"活画笔"可谓开身体艺术之先河，同时也是 20 世纪 70 年代女性主义攻击男性在艺术史上主导和操控女性的证据。

克莱因想到了使用火焰："火是超生命的元素。它是内在和万能的。它活在我们的心里。它活在天国……"[5] 他对于火的认识不是基于一般知识，而是基于一种信仰。1961 年，他开始创作"火焰绘画"（Fire Painting），他用喷射器将火焰喷向涂有颜料的纸板或石棉板上，留下燃烧后的痕迹（图 14-7）。他还在模特身上喷水，把她们的身形印在画布上，然后让火焰在上面燃烧，留下鬼魅般的人影（图 14-8）。他将其比作广岛原子弹爆炸后残留在墙上的影子——"在原子弹灾难的沙漠里，它们是肉体的非物质永恒性的可怕证据。"[6] 从这些作品上我们看到了他的人道关怀精神。

克莱因难能可贵的一点，就是他那永不停歇的探索精神和敢想敢为的作风。他想把自己投入虚空，于是就策划了一次大胆的行动——从二楼纵身一跳将自己抛入空中（图 14-9）。1960 年 11 月 27 日，克莱因这次超常行为的照片刊登在一份名为"星期天"的报纸的第一版上，标题是"跃入虚空——空间画家把自己抛向虚空中"。如果认为克莱因仅仅是苟欲哗众、铤而走险，是不公允的。出于信仰，他认为灵魂与虚空是永恒的，离开身体



图14–6



图14–7

图 14–6　《人体测量，无题（ANT 110）》1960

图 14–7　《火焰绘画，无题（F 271）》克莱因 1961 燃烧痕迹　木板、卡纸 250cm × 130cm

图 14–8　《火的色彩绘画，无题（FC 1）》（局部）克莱因 1961　干粉颜料（蓝色，粉红色）合成树脂 141cm × 229.5cm

图 14–9　《跃入虚空》克莱因 1960、10、23　巴黎附近　哈里·夏克摄影



图14–8



图14–9

这个躯壳，他将融入虚空。尽管如此，他也不会真的把自己抛入空中，一则，他是个训练有素的柔道高手，具有很好的身体协调性，二来，他的表演过程是有同伙协助的，第三，照片也经过了效果处理。不管怎么说，照片上那惊人的一跃，实在给人带来了视觉和心理上的震撼。他为行为艺术家们注入了一针强心剂。

克莱因于1959年策划了一个仪式——转让“非物质的绘画感性区域”。他要把自己一件不存在的艺术品卖掉，蹊跷的是，果然有人愿意买他的“作品”。于是，他带着买主来到塞纳河边，按照协议规定，克莱因交给买主一张收据，而他得到了一块黄金。然后，买主当场烧掉了收据，克莱因则将金子投进了河里。整个交易过程由见证人监督，并且用照相机记录下来。这次“非物质”艺术品交易让人彻底参透了，或者说彻底失望了。原来，什么都可以是艺术，艺术也可以什么都不是！

1962年6月6日，克莱因由于心脏病突发溘然离世，年仅34岁。这位崇尚火焰的艺术家曾经说过：“我的绘画是我的艺术灰烬”[7]。

波伊斯（Joseph Beuys，1921—1986）

约瑟夫·波伊斯是战后分裂的德国的一位重要的艺术家。他的艺术既有泛灵论的色彩，又有神秘预言者的特征，既像是原始的萨满仪式，又有现实的政治参与。他的艺术活动远远超出了一般的艺术概念，涉及人类学、宗教、哲学、政治等广泛领域，这些艺术活动从内容到形式，从本质到外表，看上去总有一种模糊不清、神秘浑浊的感觉。他的阐述方式五花八门，绘画、雕塑、装置、行为、身体、演说、环保行动、政治鼓动，甚至组织和创建“自由国际大学”、“德国大学生党”等，他认定所有这些活动都是“艺术”。波伊斯的著名口号是：人人都是艺术家。他的艺术哲学是：扩展的艺术概念——“社会雕塑”。

波伊斯出生于1921年，在德国西部的克莱夫镇长大，第二次世界大战期间加入了纳粹德国空军，在战争中数次濒临死亡。对他产生持久影响的事情发生在1943年，他驾驶的飞机在克里米亚半岛被击落，是一群游牧的鞑靼人从飞机残骸和积雪中把他救出，他们用动物脂肪涂在他的伤口上，用毛毡裹住他的身体保持温暖，如此波伊斯才得以幸存下来。这段往事让他刻骨铭心，反映在他日后由衷地偏好使用油脂和毛毡进行艺术创作。

早年，波伊斯曾对科学抱有浓厚兴趣，但后来却意识到以自然科学为主的世界观毫无出路，于是要去发现艺术，把它作为人生的准则。1947年春天，波伊斯进入杜塞尔多夫美术学院学习，毕业后度过了一段颠沛周折的生活，60年代又受聘回到这所学校任教。

波伊斯直到40岁才成为专业美术家。从艺术生涯伊始，他就表现出一种要打破艺术疆界的强烈意志。他的雕塑作品主要是以摭拾物为主，一般都很粗糙，带有浓郁的悲情色彩和痛苦的生命隐喻。这种艺术意志，一方面来自德国文化中根深蒂固的内在性体验与神秘主义倾向，另一方面源于波伊斯本人深度的内心悔过和精神苦恼。在1962～1963年间，他用废弃的木料、钉子、电线、绳索、金属丝、塑料瓶、报纸、颜料以及石膏等材料制成了各种各样的耶稣受难像（图14-10）。使用这些残旧粗粝的材料，目的是让作品具有强烈的表现力，同时表达一种激进的艺术姿态。这也让



图14–10

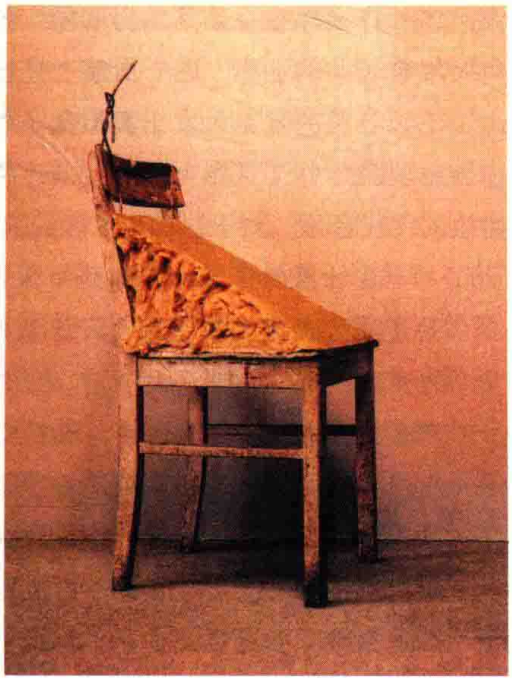


图14–11

图 14–10　《磔刑》波伊斯 1962　木头、贮血瓶、电线、铜丝、纸等　42.5cm × 19cm × 15cm

图 14–11　《油脂椅子》波伊斯　1964　木头椅子、油脂　88.9cm × 29.8cm × 29.8cm

我们想到了 20 世纪初桥社的艺术风格——粗犷、原始，追求一种未经修饰的野性力量。

雕塑对于波伊斯来说是“来自内部的有机造型”。他追求一种“暖质”的表达，毛毡、油脂、蜂蜜等都具有暖质的含义。作品《油脂椅子》（图 14-11）是把一块油脂放到了椅子上。波伊斯认为，在人的生理过程中，硬化、定型的东西原本都源于一个流体过程，通过流动的、普遍的运动过程，然后逐渐定型，这就是运动，是进化的基本原则。他喜欢用油脂作材料，因为油脂更接近流体，要么溶化，像油一样流动，要么凝结成为固体。油脂还意味着热量和“驱除过去冰冷而僵硬的形式（Form）而使新的形式成为可能性”。

波伊斯于 1963 年在哥本哈根第一次表演了《首领——激浪之歌》（图 14-12）。在这个长达九个小时的表演中，波伊斯用毛毡把自己完全包裹起来，

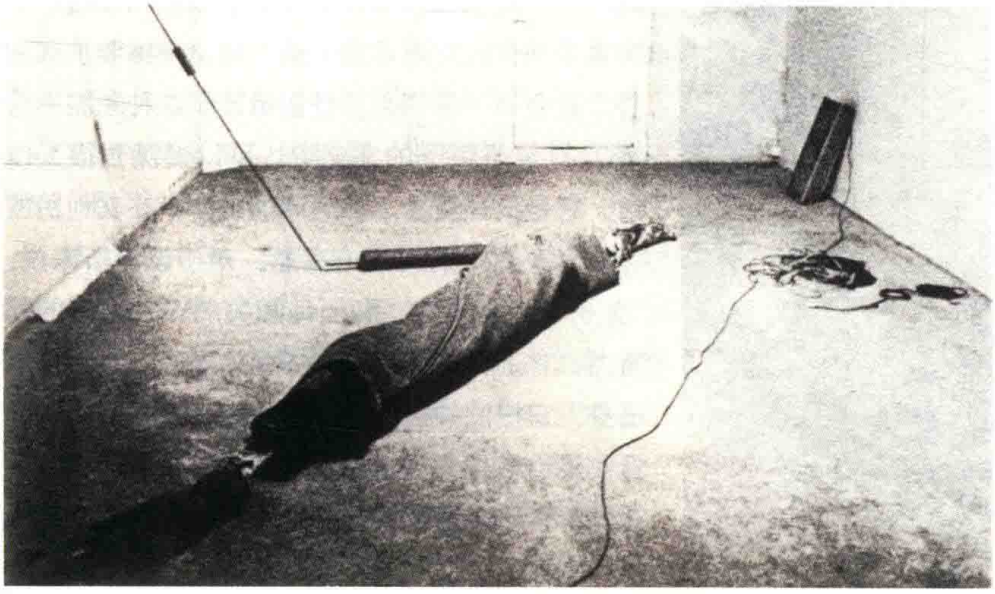


图 14–12　《首领——激浪之歌》波伊斯　1964 年 12 月 1 日（第一次表演 1963 年在哥本哈根）。行动大约九个小时，柏林勒内画廊

像尸体一样横陈在空荡荡的房间里，卷起的毛毡两端放着两只死兔子，墙角处放着长条的油脂，在一面墙上还挂着两个手指甲和一缕头发。波伊斯通过毛毡卷里的麦克风发出类似兔子和牡鹿的啼叫声，这个声音通过喇叭在画廊里回荡并传送到大街上，与这种动物的声音形成对比的是断断续续播放的现代音乐。对于这种巫术般的仪式，波伊斯解释说：

> 在牡鹿的声音被传递到柏林毁坏的大街上的过程中，还有某种欧亚大陆的东西……《首领》首先是一个很重要的声音作品，最常出现的声音是喉咙中深沉的声音，很沙哑，就像牡鹿的哭泣……我制造的声音是有意识地取自动物，我把它看成是与其他存在形式的接触方式，超越了人类……我出现在毛毡里就像一个载波，试图切断我自己的物种的语义学范围……这样的行动（实际上每一个行动）彻底改变了我。在某种程度上，它是死亡，一种真正的行动，而且不是一种阐释。[8]

不是阐释，而是真正的行动，是死亡的体验。这种体验来自余殃未尽的柏林街道，源自克里米亚半岛的劫后余生，是一种游牧人的回音，是毛毡和油脂为生命复原带来的暖意。

1965 年，波伊斯在他的个人展览上进行了一次表演，叫“如何向一只死兔子解释绘画”（图 14-13）。他的头上涂满了蜂蜜和金粉，怀抱一只死兔子，数小时内，他一直喋喋不休地在向死兔子解释他的绘画。

解读艺术家的意图是有风险的，我们永远也无法真正懂得他的内心。我相信，即使波伊斯本人也未必能够清晰地表明他的行为的全部含义。就像一个画家创作一幅画，他会有一个总体的想法，但他没必要也不可能完全解释自己的作品，行为也是一样。这里面有多少成分是策划好的，哪些是即兴的，谁都说不清楚。不过，波伊斯对动物有他特殊的理解和认知，这是肯定的。比如关于蜜蜂，他曾说：“蜜蜂喜欢生活在具有某种有机暖质的封闭建筑中，最具暖性的是古老的草编蜂箱……后来我总结出这样一套暖质和暖雕塑占有重要地位的雕塑理论，这一理论最终要扩展到整个社会……我们必须把蜜蜂置于这种关联中考察。”[9] 至于兔子的文化史，可以追溯到很久以前，它是日耳曼春之神阿泽的圣兽，在其他民族可能会有更多的传说或寓意。对于波伊斯来说，“兔子和降生相关，和土地相关……它强盛的繁殖力，它逃跑时突然改变方向的本领，它的草原出身，它挖洞的癖好，它阴郁的性格——这一切促使波伊斯把它视为独特的动物。他坚信，兔子以及所有动物都是人类进化的催化剂。他说：‘动物，牺牲了自己，使人得以为人。’”[10]



图 14–13 “如何向一只死兔子解释绘画”波伊斯 1965 在杜塞尔多夫施美拉画廊的表演

波伊斯的艺术哲学核心是“扩展的艺术概念”。从人类学意义上讲，艺术概念指的是普遍的创造性能力，这种创造力体现在社会生活的方方面面，因此艺术这一概念必须运用于一切人类活动。“创造原则等同于复活原则——旧的表达形式已经僵化，必须转变为有助于生命、灵魂和精神发展的生机勃勃的、充满活力的形态。这就是波伊斯视为自己最出色的艺术作品的‘扩展的艺术概念’。对他而言，这不是理论，而是改变一切的存在的基本原则。”[11] 在这种用艺术创新来改造人性、促进社会复兴的乌托邦思想指导下，他又推演出了“社会雕塑”的概念。在波伊斯看来，人类一切知识源自艺术——历史即雕塑，人的思想也是一种雕塑。“我们应共同致力于发展社会艺术的概念……社会艺术，即‘社会雕塑’的任务不仅只是采用物质材料……我们的说话中也需要社会艺术的精神土壤，正是在这块土壤上，每个人都在体验并认识到自己是创造性的，决定世界的造物。”[12]

从社会艺术，即“社会雕塑”的概念出发，他认为：“必须建立另一种艺术观念，它和每个人都有关系，不再仅仅是艺术家的专利，而是一种只能在人类学意义上解释的观念。这就是说，每个人都能塑造点什么……每个人都是艺术家。”[13]

在这种扩大的艺术概念下，几乎一切有创造性的思想和人类活动都可以用艺术去解释。1967 年，波伊斯组织了“德国大学生党”（绿党的先驱），致力于一场改造体制的运动。他把大学生党看作是真实的“雕塑”，完全符合他的“扩展的艺术概念”。1970 年，他创立了“非选民组织——自由公民表决社咨询处”。1972 年，他被学校解聘了。他的艺术活动越来越趋于谈论社会、上帝、政治等问题。在一次讲座中，有人问他：“你总是谈论上帝、世界，就是不谈艺术！”波伊斯答道：“可上帝和世界就是艺术啊！”在 1977 年的国际“第六届文献展”上，他创办了一所“自由国际大学”，并把它看作是“社会雕塑”理论的实现。为了抗议有关机构砍伐树木的计划，波伊斯组织了有 50 名学生参加的行为艺术——清扫森林（图 14-14）。他威胁道：“要有人想锯掉这些树，我们就坐到树梢上去。”面对“政治美术家”的称谓，他声称：“我与政治无关，我只认得艺术。”



图 14–14　“清扫森林”波伊斯 1972

早在 1964 年，他就在前联邦德国电视节目里公开表明了一种观点：“马塞尔·杜尚的沉默被估计过高了。”“我认为美术是一切社会自由的基本隐喻……但它不应该仅仅是一种隐喻，它在日常生活中应该是一种进入社会权利战场并改造这个战场的实际手段。”[14] 杜尚的“现成品”艺术颠覆了西方的美学传统，但他的“反艺术”所针对的只是以美

术馆为代表的艺术体制，而不涉及社会、政治制度的评价。从这个意义上来说，波伊斯超越了杜尚。"扩展的艺术概念"将艺术引入了社会生活的一切功能性领域，但是他这种泛艺术论调过高地估计了艺术的作用和价值，从来就有政治的艺术，没有艺术的政治，他的理论充其量只是一种具有主观积极意义的空想学说。

除了上述"社会艺术"外，他还不间断地从事其他的创作活动。作品《包裹》、《雪橇》（图 14-15、图 14-16）表达了一种生存紧迫感：一辆大众汽车的尾部拖曳着 20 个雪橇，每个雪橇上捆绑着一卷取暖用的毛毡、保存营养的脂肪和照明用的手电筒。1974 年，他在纽约的兰尼·布洛克画廊表演《我喜欢美国，美国喜欢我》（图 14-17）。在这次行动中，波伊斯与一只荒原狼

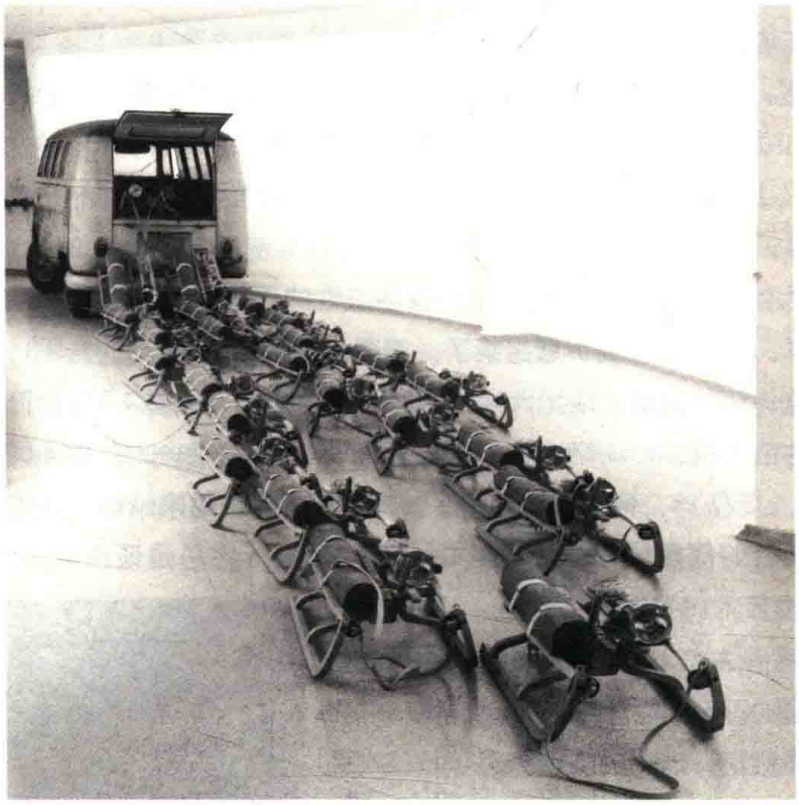


图 14–15 《包裹》波伊斯 1969 汽车、二十个雪橇，雪橇上有毛毡、油脂和手电筒，尺寸各异



图 14–16 《雪橇》波伊斯 1969 木制雪橇、毛毡、皮带、手电筒、油脂、绳索 35cm × 90cm × 35cm



图 14–17 《我喜欢美国，美国喜欢我》波伊斯 1974 纽约，兰尼·布洛克画廊

共处一室生活了五天五夜，他以超越常人心理和生理极限的现实行为，让观者分享了他的个人体验。荒原狼曾是印第安人的“神”和圣灵，如今人们却对它抱以恐惧、贬低、厌恶的情感。波伊斯运用狼所具有的象征性和宗教隐喻，暗示了人与动物、文明与蛮荒、社会与自然、敌视与共存等复杂而深刻的关系。

注释

[1] Olivier Berggruen, Max Hollein, Ingrid Pfeiffer, Hatije. Yves Klein.

[2] 同上书 P90.

[3] (美) 乔纳森·费恩伯格. 一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略. 王春辰, 丁亚雷译. 中国人民大学出版社, 2006: 295.

[4] Olivier Berggruen, Max Hollein, Ingrid Pfeiffer, Hatije. Yves Klein.

[5] 同上书 P176.

[6] (美) 乔纳森·费恩伯格. 一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略. 王春辰, 丁亚雷译. 中国人民大学出版社, 2006: 297.

[7] Olivier Berggruen, Max Hollein, Ingrid Pfeiffer, Hatije. Yves Klein.

[8] (美) 乔纳森·费恩伯格. 一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略. 王春辰, 丁亚雷译. 中国人民大学出版社, 2006: 306–307.

[9] (德) 海纳尔·施塔赫豪斯. 艺术狂人——波伊斯. 赵登荣等译. 吉林美术出版社, 2001: 63.

[10] 同上书 P66.

[11] 同上书 P68–69.

[12] 同上书 P72.

[13] 同上书 P74.

[14] (美) 罗伯特·休斯. 新艺术的震撼. 刘萍君等译. 上海人民美术出版社, 1989: 337–338.

第 15 章 终结形式

极少主义（Minimalism）

20 世纪 60 年代末至 70 年代，是西方现代艺术发展史上急剧变化和动荡的时期，各种各样的思潮、形形色色的流派，如溢出江河的洪流脱离了原有的路径肆意泛滥。面对此起彼伏、针锋相对的文艺乱象，大众为之瞠目，商人随波逐利，即使是评论家们也有些阵脚紊乱，不知明日将会上演哪一幕。造成这种局面的原因大致有以下方面：首先，从现代艺术自身发展的内部因素来说，历经半个多世纪的艰辛探索与实践，无论从内在观念上还是外在形式上，都已能量耗尽、势衰力竭了。艺术家们对这个失去潜力的枯井信心殆尽，纷纷另辟他途。其次，现代艺术遭遇了信息泛滥和大众文化的时代境况，艺术家们随之修正了对世界的思维模式和观察角度，他们急切地发掘新的主观形式以应对快速变化的世界。再有，人们普遍对战争、资本主义、性别和种族不平等所诱发的冲突与混乱感到焦虑和不满。凡此种种，促发了新一波以信息时代和特殊政治历史环境为背景的艺术浪潮。其间，"极少主义艺术"和"概念艺术"在终结现代主义美学经验、了断艺术形式的过程中起了重要的作用。

极少主义出现在 20 世纪 60 年代，几乎与波普艺术平行发展，但是二者却执守着截然不同的艺术观念和实践准则。与波普艺术关注现实，极力地将艺术与生活扯平的态度相反，极少主义者主张彻底清除作品中的描述性因素，实现形式上的单纯性和完整性。在创作上，尽力排除媒介以外所有的东西，直至将艺术作品减少到媒介本身。极少主义的作品是抽象的，

并以简练单纯的几何形式为特征。评论家克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）曾指出："现代派的精髓在于运用某一学科的独特方法对这门学科本身提出批评，其目的不是破坏，而是使这门科学在其权限领域内处于更牢固的地位……自我批评的任务是在各种艺术的影响中消除借用其他艺术手段（或通过其他艺术媒介产生）的影响。因此，每一种艺术都可变成纯粹的艺术，并在这种'纯粹'中找到艺术质量和独立性的标准。'纯粹'意味着自我定义，艺术自我批评的事业就是一种自我定义。"[1] 按照格林伯格这种线性的形式主义发展逻辑，可以说，极少主义算是走到了"形式"的极致，在彻底完成了造型艺术"自我定义"的同时，也宣告了格林伯格的理论以及"纯粹"形式主义的末路。

从表面上看，极少主义可以追溯到 20 世纪初俄国的构成主义雕塑和至上主义绘画。马列维奇于 1918 年创作的《白上白》（图 6-4）只是在一个白色的底子上画出一个倾斜的白色正方形，其间几乎消除了一切绘画性因素，只剩下形式。但是，马列维奇的至简原则是指向所谓精神至上的"纯感觉"，而不是指向材料和形式自身。在现代艺术史上，凡是在形式上具有单纯、简化和几何抽象风格的，几乎普遍显现出了视觉信息缺失和冷峻简洁的外表，然而它们大多包含着深刻的内在寓意或是形而上学的精神叙事，如蒙德里安的风格派理念和巴内特·纽曼的单色"崇高"。

真正给予极少主义者直接启发的人是画家阿德·莱因哈特（Ad Reinhardt）。莱因哈特与波洛克和马瑟韦尔同时代，凭着他对禅宗的兴趣和修养，他的绘画风格逐渐地趋于简化。他反对艺术中过多的主体性介入，到了 1960 年，他的绘画几乎只剩下单一的黑色（图 15-1）。莱因哈特反对在艺术中参照任何外在元素，主张一种心灵上的空寂，以此反对沃霍尔和波普艺术的通俗内容。莱因哈特声称："一个人去表白自己……是令人生厌的。"关于艺术创作，他提出了 12 条准则："无肌理、无笔触、无线条、无形式、无构图、无色彩、无明暗、无空间、无时间、无尺寸或比例、无运动，最后无对象。"

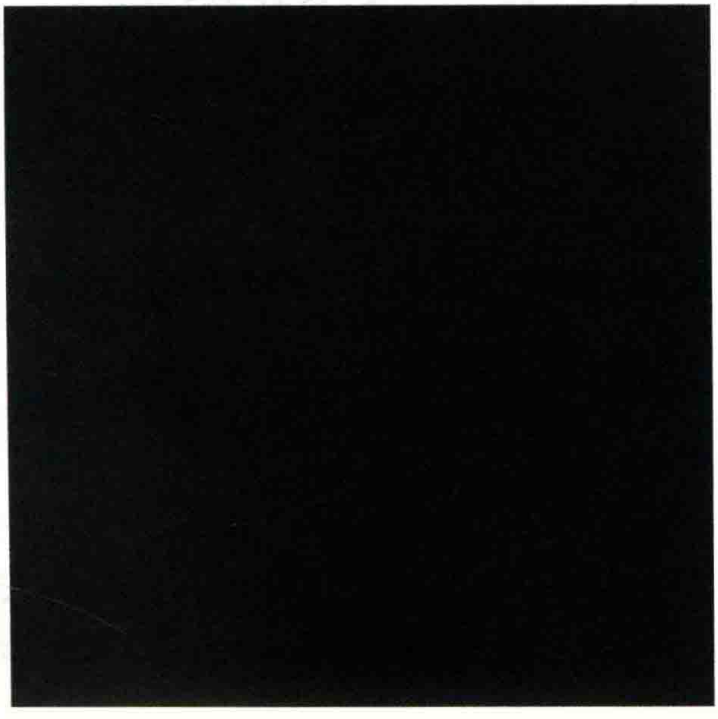


图 15–1　《抽象绘画》莱因哈特　1960–1961　油画　152.4cm × 152.4cm

斯特拉（Frank Stella，1936–）

弗兰克·斯特拉是极少主义早期的重要画家。他受到约翰斯和莱因哈特的艺术影响，尤其是约翰斯于 1954 年创作的《旗帜》（图 13-14）一画，使他获得了深刻的启示。他曾说："对我影响最大的是他（约翰斯）处理花纹色彩的方式……是那种条纹的效果，那种韵律和间隔，那种重复着的表现效果。从那时起，我开始更多地思考重复的表现意

义。”[2]《旗帜》一画的客观性和无动于衷的外在表现，使斯特拉看到了形式本身的价值，他开始创作一系列以黑白两色为主的条纹绘画。

在1959年纽约现代艺术博物馆举办的“美国十六人画展”上，斯特拉示出了他的作品——《理性与卑微的结合》（图15-2）：在黑色的底子上均匀对称地布满白色直线，没有深度、没有变化、没有笔触、没有表现。作品的全部意义似乎只是它自身的存在。这种艺术态度是对炫耀个性体验的抽象表现主义的迎面反击，因而受到了极少主义年轻艺术家们的热烈追捧。极少主义艺术家卡尔·安德烈针对斯特拉的作品写道：“艺术要排除它不需要的东西。斯特拉觉得他有必要去画条纹。在他的画中，没有其他东西。斯特拉对表现和情绪的东西不感兴趣……斯特拉的作品不是象征性的，他的条纹是画笔在画布上所走的路径，这些路径只是通向绘画。”[3]

后来，斯特拉又发明了一种“有形画布”（Shaped Canvas）——一种多边形的不规则画面。在这里，画面的形状取决于画中条纹的布局形式，条纹路径是方形的，画面即是方形，条纹路径是多边形，画面就是多边形（图15-3）。在传统的构图方式中，画面布局是受到画框形状制约的。斯特拉打破了这种固有的模式，使绘画的形状服从于绘画内容。这样一来，就让观者感到十分陌生，因为人们对绘画的习惯性认知大多是矩形的。斯特拉的有形画布让人觉得那不是一幅画，而是一件物体，而这正是画家的目的——让人们忘记了它的绘画性，将绘画还原为只显示其材料和形式的客观之物。斯特拉明确地表白道：“我的画建立在这样的事实上——以人的眼睛看到的东西为止……如果画是准确的，是紧凑的，是恰当的，你所能做的就是看着它就行了，我希望任何人从我画中得到的以及我自己从我的画中得到的就是这样的一个事实——所有的东西一目了然，你看到的就是你看到的。”[4]

斯特拉的目的是强调艺术的客观性，他以一种客观的视觉事实来对抗表现主义的内在需要和多愁善感，他在推动艺术脱离抽象表现主义的主观内省，使艺术朝着客观化、对象化的方向发展起到了积极的促进作用。

图15–2 《理性与卑微的结合》斯特拉 1959 珐琅、画布 230.5cm×337.2cm

图15–3 《印度女皇》斯特拉 1965 金属、聚合材料、画布

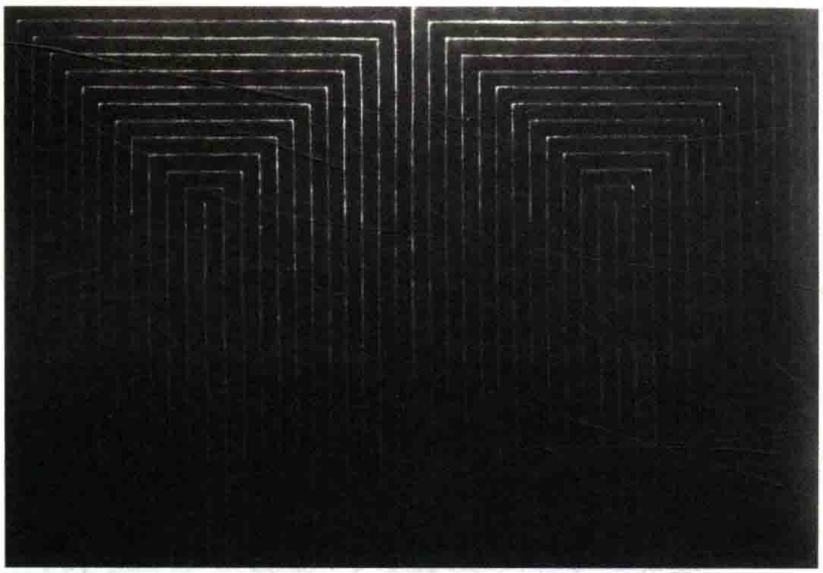


图15–2

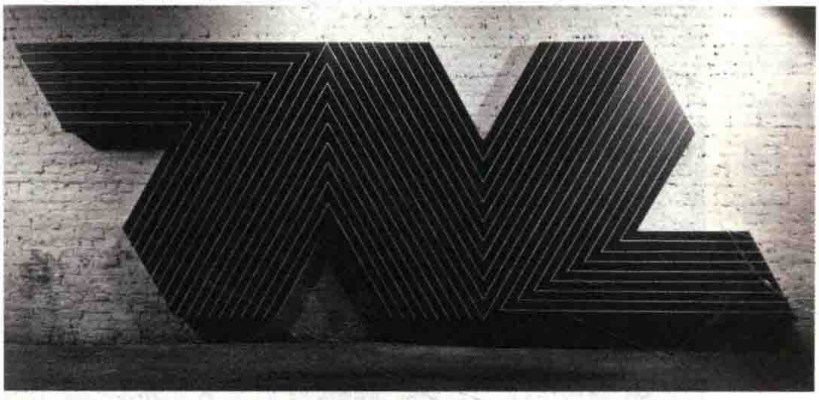


图15–3

贾德（Donald Judd，1928—1994）

极少主义在雕塑上的成就尤为显著，雕塑的三维特性可以给人带来更直接、更具体的物质性感受。唐纳德·贾德是极少主义雕塑重要的理论阐释者和实践者，他于 1965 年创作的《无题》（图 15-4）淋漓尽致地反映了极少主义的雕塑理念，是极少主义的代表性作品。贾德一生中曾多次重复制作类似的雕塑。《无题》是由十个金属方盒子构成的，它们被纵向安装在画廊的墙壁上，对称、等距地排列着。这里决然看不到任何表现因素或个人的身份特征，只有不容置疑的基本事实——材料、形状、色彩以及尺度。除了它的存在本身，别无他物。就作品的陈列方式来看，也与传统雕塑全然不同，它悬挂在墙上，似乎就是建筑本身的结构。贾德解释说，它并不强调任何特殊性，它只是一件三维作品——“既不是绘画也不是雕塑”。

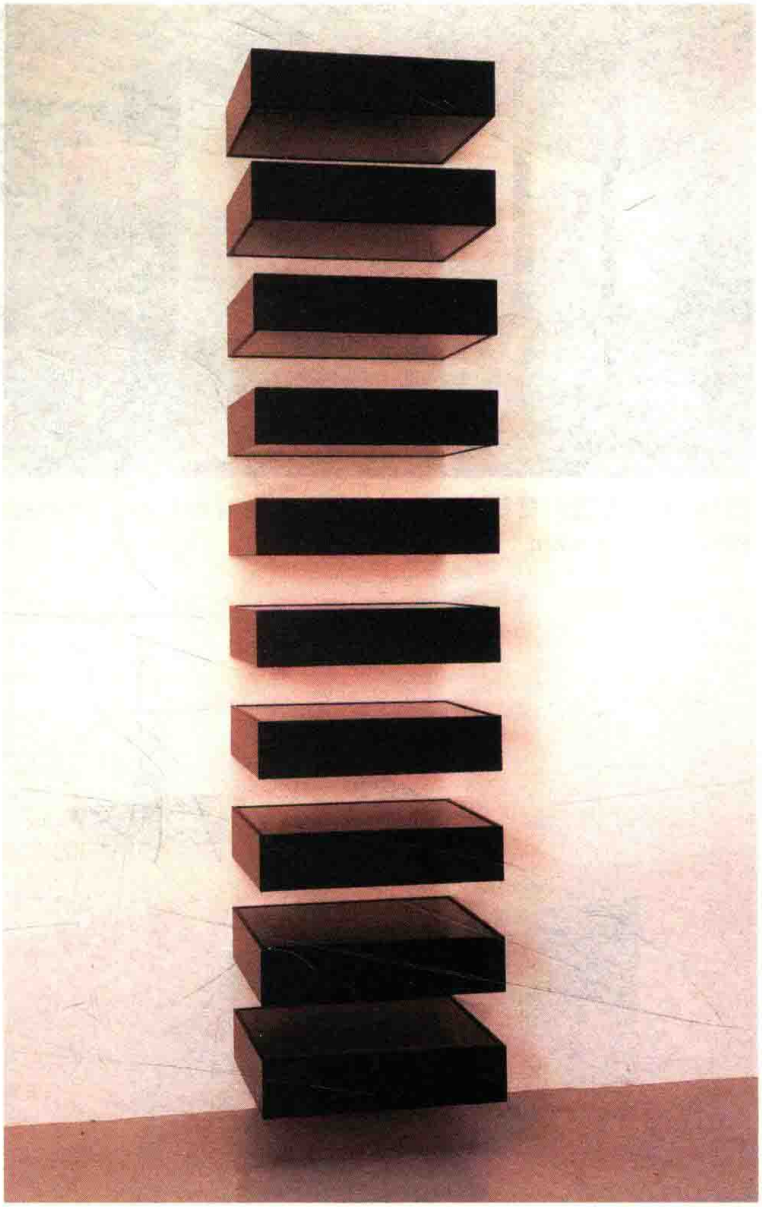


图 15-4　《无题》贾德 1990（首次创作于 1965 年）黑色氧化铝、铝、铜，10 个单元，每个 15cm × 68.5cm × 61cm

贾德曾在哥伦比亚大学学习哲学，这样的背景或许是他对艺术进行辩证思考的基础。1965 年，他曾著文写道：

“在过去的几年里，最优秀的新创作有过半既不是绘画也不是雕塑……这种创作是多种多样的，其中许多东西是绘画和雕塑所没有的……绘画和雕塑已变成了固定的形式……对三维空间的运用并不是对一种给定形式的运用……由于三维的性质是不定的，不是先前给定的，也不是某种确实可信的东西，因此它可以创造任何的作品……真实的空间本质上比在平面上作画更有力、更特殊。显然，在三维空间中，作品可以呈现任何形状，规则的或不规则的，它与墙、地板、顶棚、房间及房间的外部可以有任意的关系。任何材料都可以运用，材料可以是本色的也可以是涂了色彩的。”[5]

贾德强调“三维作品”，而有意避开雕塑的概念，意在说明：当艺术摆脱了“给定形式”的束缚后，可以获得更大的施展空间和创作自由。三维创作“不管在何种程度上，它的天地比绘画大，比雕塑更大……”[6]

20 世纪 60 年代中后期，贾德开始更多地采用工业材料，并交由工厂加工制造他的三维作品。由专业工匠打造出来的作品，质量优异、工艺精湛，是手工制作所不能企及的。作品《无题》（图 15-5）是由四个不锈钢立方体

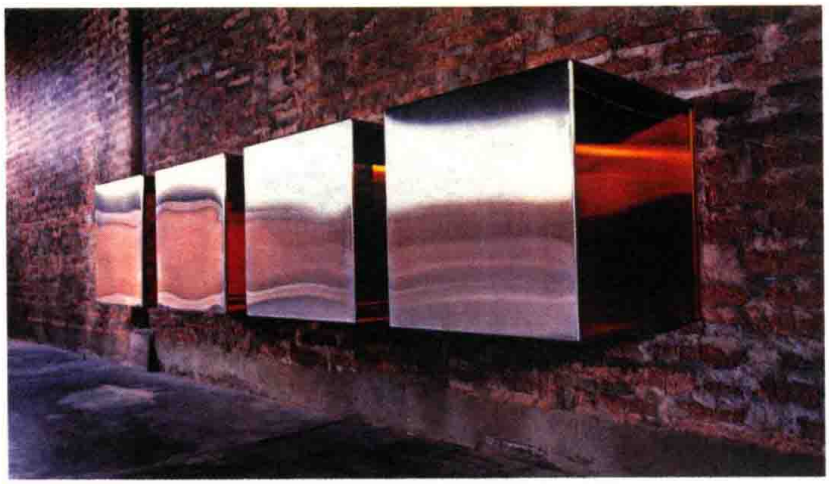


图 15–5 《无题》贾德 1966 不锈钢、黄色有机玻璃 4 个单元，每个 86cm × 86cm × 86cm

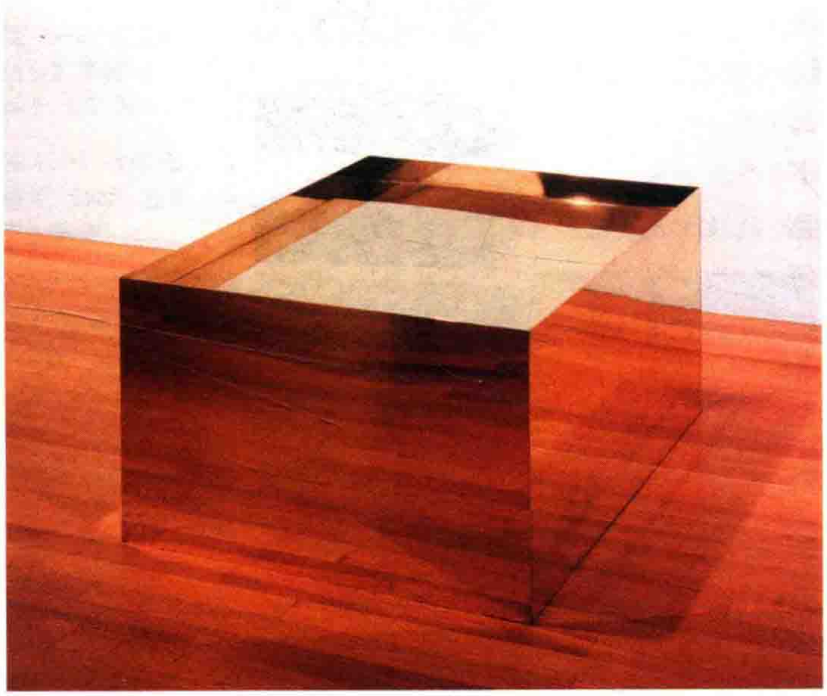


图 15–6 《无题》贾德 1968 黄铜 55.9cm × 122.6cm × 91.4cm

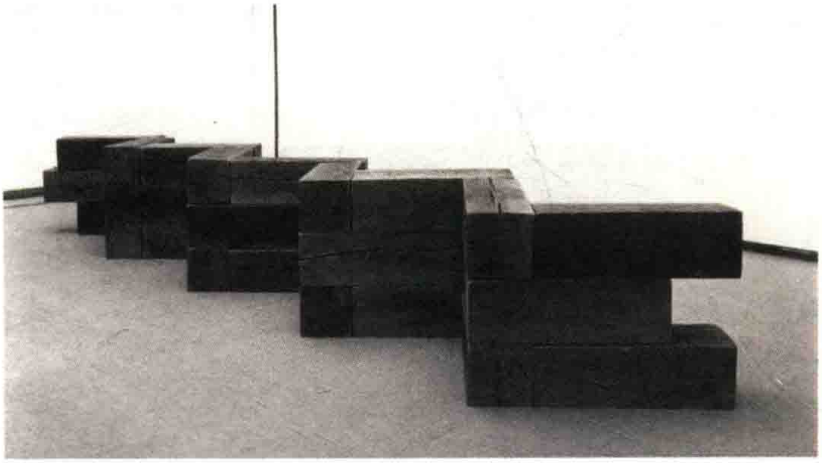


图 15–7 《断阶》安德烈 1964 木头 27 段木头，每段 30.5cm × 30.5cm × 91.5cm

构成的，它们被悬挂在墙壁上，凸出墙面 86cm。立方体的侧面材料是半透明的黄色有机玻璃。如此硬质的材料和精密的工艺，只能是工业制造的产物。

贾德的金属立方体，是对极少主义理念几近一种原教旨的诠释，在这些立方体中没有半点心智和情感的空间，但是从欣赏者的角度去静观它们，也不会无动于衷。它的材料、它的质量、它的形制、它的色彩以及它与环境的关系，依然散发出一种强烈的精神气息——沉思的力量和理性的光辉（图 15-6）。

安德烈（Carl Andre，1935–）

在极少主义艺术家中，卡尔·安德烈的作品或许是最具观念魅力，同时也是最少视觉炫耀的艺术了。安德烈的作品具有以下明显特征：首先，他喜欢选用质地朴实的现成材料构筑他的作品，如木头、砖石、原色钢板等，而且尽量不对这些材料进行人为的加工。另外，他强调作品的水平线结构——一种在地面上延展生成的布局，一反传统雕塑的垂直形式，使作品更自然地融入环境。

卡尔·安德烈曾与斯特拉一起工作，当时斯特拉正在创作他那黑色的条纹绘画。受斯特拉的影响，安德烈开始以一种模块组合的形式构造他的艺术品——一件作品的任何一部分都可以被另一部分替换，如作品《断阶》（图 15-7），它是由 27 根现成的方木组成的，安德烈像垒墙一样将这些方木构筑起来，排成“之”字形在地面上展开，两端

的结构是敞开的，暗示了无限的连续性。20 世纪 60 年代中后期，他越来越强调作品的水平线结构，以挑战传统观念对雕塑的习惯性认知。他将耐火砖、金属板等材料平放在地板上，由此便模糊了作品与场所之间的关系。1966 年春季，安德烈在纽约的纳吉画廊展出了八件名为“相等物”的作品，其中《相等物 VIII》（图 15-8）是用 120 块耐火砖铺就的，这些砖平展地码放在展厅里，要不是因为它出现在画廊这个特定的场所，没有人会认为它是一件艺术品。正像美国艺术史学家罗伯特·休斯（Robert Hughes）所说：“如果把一件罗丹作品放在停车场上，它仍是一件放错了地方的罗丹作品，但放在停车场的安德烈的砖头却只能是一堆砖头。”[7]

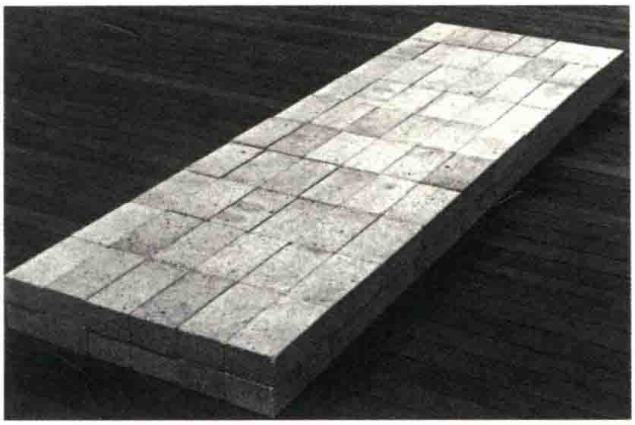


图 15–8　《相等物 VIII》安德烈　1966　120 块耐火砖　13cm × 69cm × 229cm

如果说《相等物》是延续了杜尚利用艺术家身份和博物馆体制来定义作品的观念，那么，像《阿尔特斯塔特长方形》（图 15-9）这样的作品，即使在美术馆里都很难被看作是艺术品，更像是一块“地板革”。后来，他还用木板、金属薄片等材料在自然环境中构建他的艺术品，它们看上去俨然就是一条“路”或是一处场所，人们可以路过、走上去，或根本意识不到它们是“艺术品”（图 15-10）。安德烈就是以这样的方式，将“雕塑”的“形”和“意”以及创作技巧等基本要素完全消解了。他说：“我喜欢的作品是这样的，它和你共处一室，但不来妨碍你，你想忽视它们就可以忽视它们……我的作品的意义不超过一棵树、一块石头、一座山、一片海对于我们的意义。”[8] 由此可见，安德烈追求的是一种境界——在作品中彻底消除艺术家的人为干预，让作品像一棵树、一块石那样自然，这正是极少主义艺术的精华部分。



图 15–9　《阿尔特斯塔特长方形》安德烈　1967　热轧钢　100 块　每块 25cm × 25cm，整体 250cm × 1000cm

弗莱文（Dan Flavin，1933–1996）

丹·弗莱文的独特之处是，他的兴趣不在于塑造“形”而是塑造光和环境。他喜欢的“雕塑”材料是荧光灯，更确切地说，是它们发出的光。光线可以改变空间感觉、环境和氛围，它没有体积，能够产生各种变化，时刻笼罩着一切却又不可触



图 15–10　《大瀑布》安德烈　1980　热轧钢　300 块钢板，每块 100cm × 100cm

及。可以说，弗莱文的作品是一种非物质化的创造。1964 年，他在纽约格林画廊首次展示了他用荧光灯完成的作品（图 15-11）。展览前，他根据展厅的具体空间精心设计了每个荧光灯安放的位置，并且绘制出草图。如此精心安排，为的是在特定的空间里获得一种理想的光与色，甚至包含了地板以及墙面的反光效果。弗莱文说："我知道，可以通过在房间构图的关键性部位设置真实灯光（电灯）造成幻觉，来冲破、削弱房间的实际空间。"[9] 这样一来，他就引导人们改变了对艺术品的判断——从对实物作品的欣赏，转变为对非物质的环境感受。

作品《无题（献给乔治·麦戈文）》（图 15-12），是三件系列作品之一。它是由圆形的荧光灯管构成的三角形，其中两个直角边紧贴着房间的角落，契合了房间的局部构造。弗莱文在作品的标题中写明是献给美国民主党人乔治·麦戈文的，以表示对他的赞赏。麦戈文曾于 1972 年的总统竞选中败给尼克松。

弗莱文于 1992 年应邀为古根海姆博物馆设计了大型灯光装置（图 15-13）。圆形大厅内的每一层、每一隔间都分别安装了蓝色、粉色、黄色和绿色的照明灯，大厅中央竖立起一个由粉色荧光灯组成的灯柱，从地面直达天顶，亦真亦幻，光色宜人。这个展览从 6 月 22 日持续到 8 月 27 日。

图 15–11 《荧光灯》弗莱文 1964 纽约格林画廊 装置场景

图 15–12 《无题（献给乔治·麦戈文）》弗莱文 1972 荧光灯 310cm × 310cm

图 15–13 《无题（献给特蕾西，庆贺毕生之爱恋）》弗莱文 1992 荧光灯 古根海姆博物馆

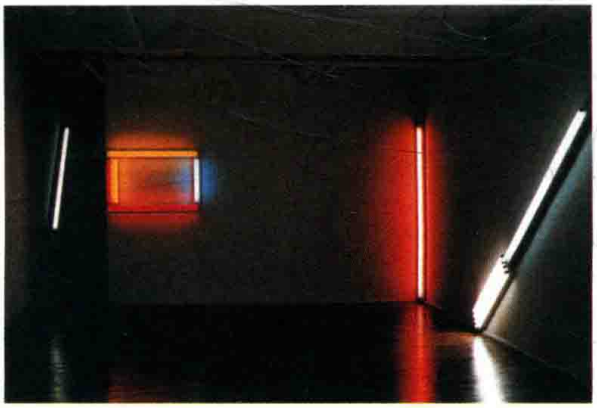


图15–11

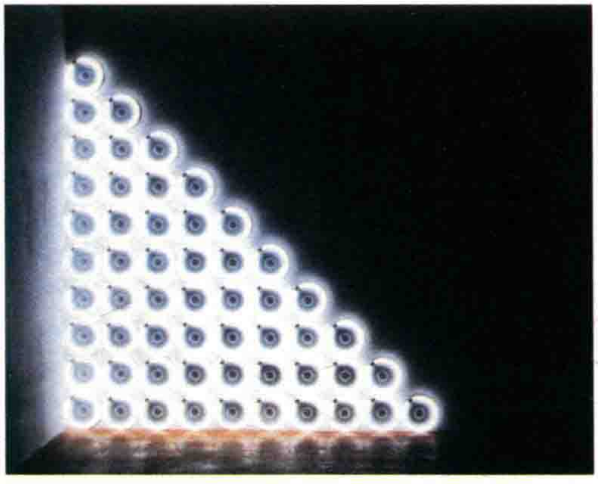


图15–12

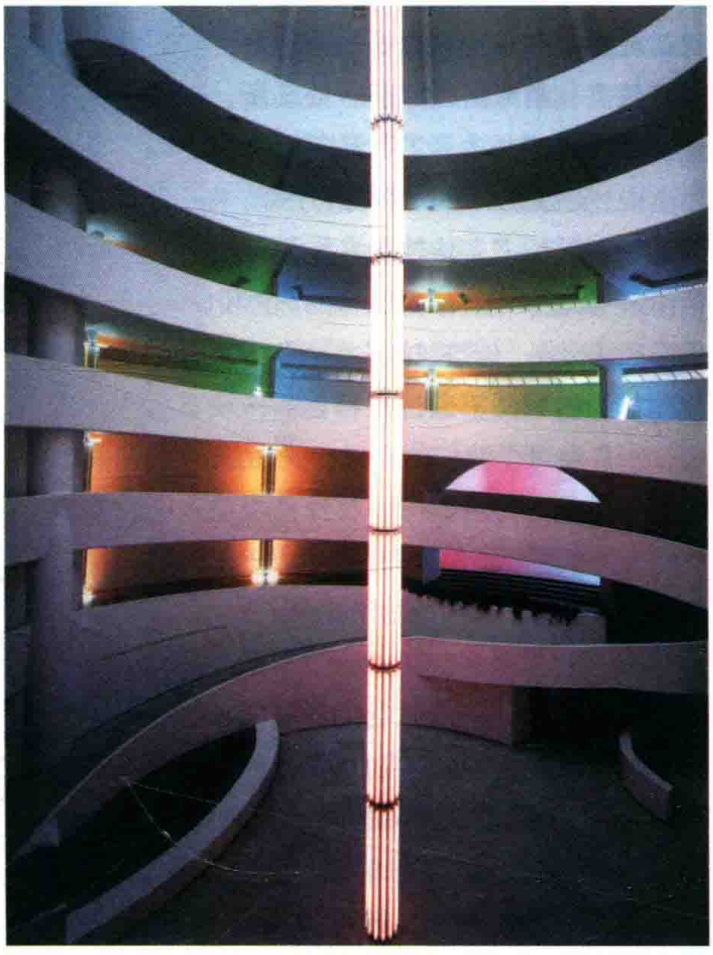


图15–13

弗莱文的艺术强调的不是对实物的关照，而是光所诱发的感觉。但是，这种来自光照的感觉是变化的、暂时的，是一种幻觉。随着光的消失，情景既往，感觉亦不复存在。弗莱文对光的艺术探索，丰富了极少主义的表现语汇，对艺术的非物质化表达起了推动的作用。

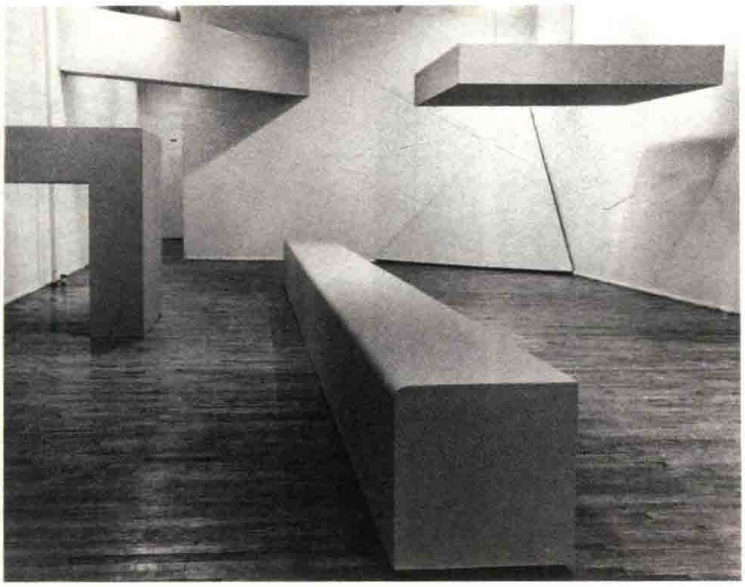


图15–14

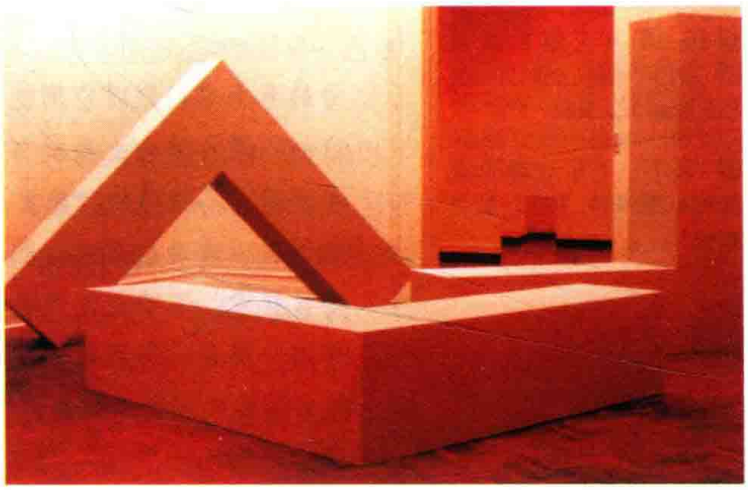


图15–15

莫里斯（Ronrty Morris，1931–）

罗伯特·莫里斯的艺术很难被纳入某一个流派，他不仅是一个颇具探索精神的艺术家，而且还具有敏锐的理论见地。他所涉及的艺术理论和实践活动内容颇丰，极少主义只是他关注的问题之一。其他如概念艺术、大地艺术、表演艺术、过程艺术等，都曾是他涉猎的领域。莫里斯是美国 20 世纪 60 年代以来重要的艺术家之一。

1964 年，莫里斯在纽约格林画廊展示了七件简单的几何形体，这些单调的灰色几何形体被直接摆放在展厅的地板上，倚靠在墙壁上，悬吊在空中，它们似乎成了展室的实际空间元素而不是画廊里的展品（图 15-14）。它迫使观众走近它们，如同看到了房间里的柱子或是横梁。

作品《无题（L– 形体）》（图 15-15）是由若干个尺度相同的 "L" 形体块组成的。通常，它们是三个一组，以不同的方式摆放在一起。莫里斯的意图是想用给定的形状在一个空间中摆出多种样式。从观看者的角度来说，虽然这些物体的形制、尺度完全一致，但由于摆放方式不同、位置不同，在观众眼里就是几个不同形状的东西。这也从一个侧面说明了人的知觉判断与既定观念之间存在的差别。看来，莫里斯注重的并不完全是作品形式本身，而是作品与空间、作品与观看者之间的关系以及人们对事物的感受方式。从这个意义上讲，他的艺术与贾德、安德烈等人的极少主义作品不同，后者追求形与意的缺失，而莫里斯却赋予作品更多的关于认识与客观实在的关系等哲学含义。

1968 年，莫里斯发表了《反形式》（Anti–Form）一文，他又为没有明确形状、没有经久性，甚至没有外形轮廓的作品辩护。他用毛毡等松软材料进行创作（图 15-16），甚至把一些废弃的纱线和其他一些琐碎材料随意抛撒在画廊的地板上。他写道：

图 15–14　1964 年在纽约格林画廊的装置展览场景　莫里斯　1964

图 15–15　《无题（L– 形体）》　莫里斯　1965–1967　玻璃纤维　每个 244cm × 244cm × 61cm



图15–16

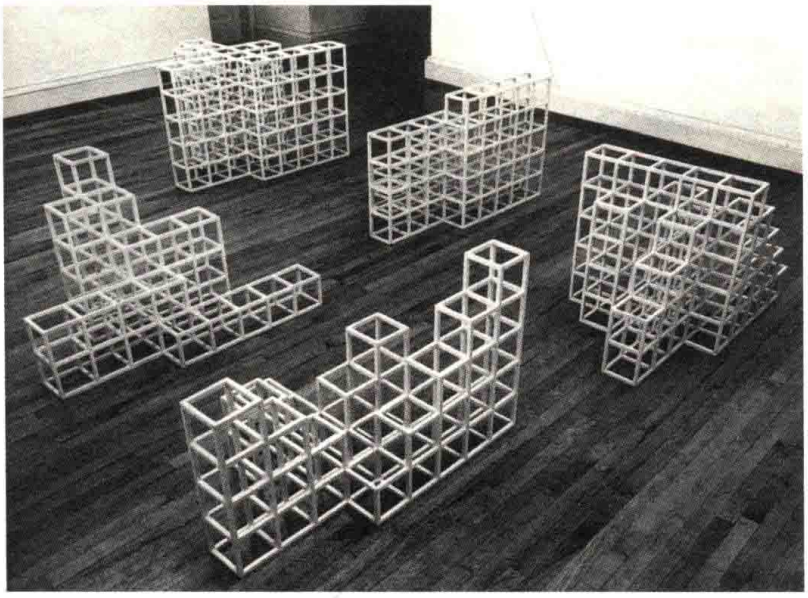


图15–17

图 15–16 《无题》莫里斯 1969 毛毡 459.2cm × 184.1cm × 2.5cm

图 15–17 《五个模块式结构》里维特 1972 染色木头

“有时不使用工具而直接用给定的材料创作。在这些情形下，对重力的考虑变得跟对空间的考虑一样重要，将注意力集中在作为创作手段的物质和重力上是没有预先设计形式的结果。对次序的考虑必须是随意的、不精确的和无重点的。任意地打桩，散漫自由地堆积、悬挂，给材料以流动的形式。既然材料的替换将产生另一种结构，偶然性就得被接受，不确定性就会蕴涵其中。与事先设想好的持久的形式和次序相分离是一种积极的主张，它也是创作上拒绝将形式作为一个指定性目的来处理而继续美化形式的一个方面。”[10]

莫里斯利用软质材料创作的作品，强调了材料本身在重力等因素下的自然“塑型”效果，这种效果排除了预先确定的形式，它们是过程性的、开放的、有机变化的、偶然的，它们“超越手的至高无上而达到物质本身的更为直接的展现。”[11]

里维特（Sol Lewitt，1928–）

1965 年，索尔·里维特开始用开放的立方体模块创作他称之为“语法”（Grammar）的系列作品。这些立方体是由工人按照他的设计方案在车间加工完成的。每一个立方体的尺寸都是一致的，而且它们的材料实体与立方体的空间比均为 8.5 ∶ 1，利用这些立方体模块可以排列组合成任意形态和规模的结构（图 15-17）。较之其他的极少主义艺术家，里维特对艺术创作的构思过程比表述对象本身更感兴趣。到 20 世纪 60 年代后期，他对创作方法的重视超过了作品本身而发展成了观念艺术。

作品《序列方案 1 号（ABCD）》（图 15-18）是一组立方体的序列变化。里维特将这些立方体的形式演变分解为四个过程（ABCD）展示给观众，并在地面上画出了它们的构形图。从平面的格栅开始，到开放的立方体结构，最后形成封闭的立方体。

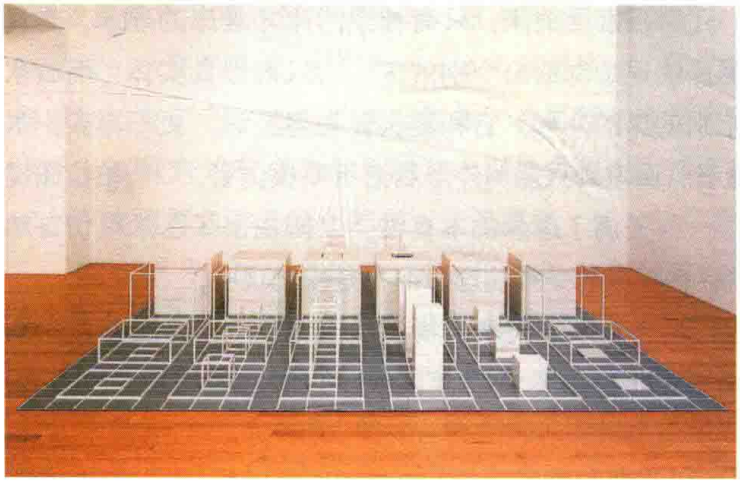


图15–18

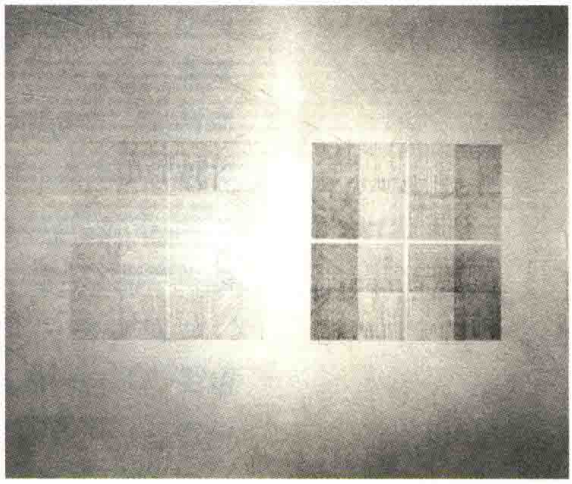


图15–19

图 15–18　《序列方案 1 号 (ABCD)》　里维特　1966　铝　51cm × 414cm × 414cm

图 15–19　《墙面画 1 号》　里维特　1968　黑色铅笔直接画在纽约保拉 · 库珀画廊的墙上

1968 年，里维特在纽约的保拉·库珀（Paula Cooper）画廊创作了一种墙面画：按照事先设计好的步骤方案和说明，无需经艺术家之手，任何人都可以完成这些作品（图 15-19）。里维特认为，观念是作品最重要的因素。他曾撰文强调：

"如果一个艺术家运用观念艺术的形式，那就意味着他事先要想好了所有的计划和决定，而实际的执行只是一件不重要的工作。思想在这里成了产生艺术的机器。这种艺术形式不是对理论的诠释或注解，它是直观的，它与所有的心理过程发生关系，是无目的性的。通常，与那些像工匠一样依靠技术来创作的艺术家相比，它是自由的。"[12]

里维特的上述议论，是对观念艺术的简明阐释，他自己最终也成为观念艺术家。从他的身上我们看到了极少主义走向观念艺术的思想轨迹。

观念艺术（Conceptual Art）

"观念艺术"，顾名思义就是强调艺术作品中的"观念"远胜于作品本身，观念是最核心且最有价值的部分，而作为"物"的艺术品不过是观念的载体，是思想的路线图。因此，艺术家完全可以摒弃传统的作品形式，以更直接的手段和媒介阐释观念，如文字、语言、行为、现成品等。观念艺术作为一个艺术流派出现在 20 世纪 60 年代中期，但是这种思想却肇始于杜尚。早在 1917 年，杜尚就说过："观念比通过观念制造出来的东西要有意思得多。"他发明的"现成品艺术"则是对观念艺术一种最初的诠释。

从美学史来看，最早标举艺术观念的人应是古希腊唯心主义哲学家柏拉图。"在他的哲学体系中，'理念'是精神的实体，是万物的本源、真实的存在，是第一性的，具体事物是第二性的，是由'理念'派生的，只是'理念'的影像或摹本。"[13] 由此，他提出了著名的"美是理念"说。关于艺术，柏拉图认为："理念是唯一真实的存在，自然只是模仿理念的'影子'，而模仿自然的艺术就是'影子的影子'。在《理想国》卷十中，有三种床：神造

的床、木匠造的床，还有画家画的床。只有神造的床才是床的理念，是真实体，木匠只是根据床的理念制造出个别的床，它只近似真实体，而画家画的床，只是模仿个别的床的外形，它和真实体隔得更远，更不真实。木匠还可以叫床的制造者，画家则只能叫外形制造者或模仿者。"[14] 柏拉图提出的这个古老命题，一则强调了理念的本真性，二则指出了艺术模仿自然的荒谬性。也就是说，他主张的是模仿理念而不是模仿现实。

20 世纪 60 年代，观念艺术的代表人物、理论先驱——美国艺术家约瑟夫·科苏斯（Joseph Kosuth）曾于 1969 年发表《哲学之后的艺术》一文。他写道：

> "杜尚首创的独立现成品艺术，使艺术的焦点从表述形式转变为表述的内容，这就意味着艺术的本质由形态学转变为功能性的问题。这种转变——从'外观'到'观念'——是'现代'艺术的开端，也是'观念'艺术的开端。（在杜尚之后）所有艺术（本质上）都是观念的，因为艺术只能以观念的方式存在。"[15]

在科苏斯看来，杜尚是西方现代艺术史上的一个分水岭。他的现成品艺术是"从外观到观念的转变，是观念艺术的开端"。与哲学阐释不同，观念艺术主要诉诸直观感悟。科苏斯于 1965 年创作的著名作品《一把和三把椅子》（图 15-20），就是柏拉图讲述的"三张不同的床"的直观演绎，表达了如何将艺术的视觉形式导向观念感悟的思路。这件作品由三个部分构成：一把真实的椅子，椅子的照片以及从字典上转录的词条——关于"椅子"的定义。科苏斯试图通过这件作品说明，实物以及以实物为依据的图像最终只是给人提供观念，观念才是艺术的本质。

后来，科苏斯索性直截了当地用文字来表述观念。1967 年创作的《命题》（像观念一样作为观念的艺术）就是这样的作品（图 15-21）。它仅仅是一篇从字典上复制的词条——关于"意义"（Meaning）一词的定义。他说：

图 15–20 《一把和三把椅子》科苏斯 1965 木制折椅、椅子的照片、字典上关于椅子定义的文字照片

图 15–21 《命题》（像观念一样作为观念的艺术）（意义）科苏斯 1967–1968 字典定义的放大照片

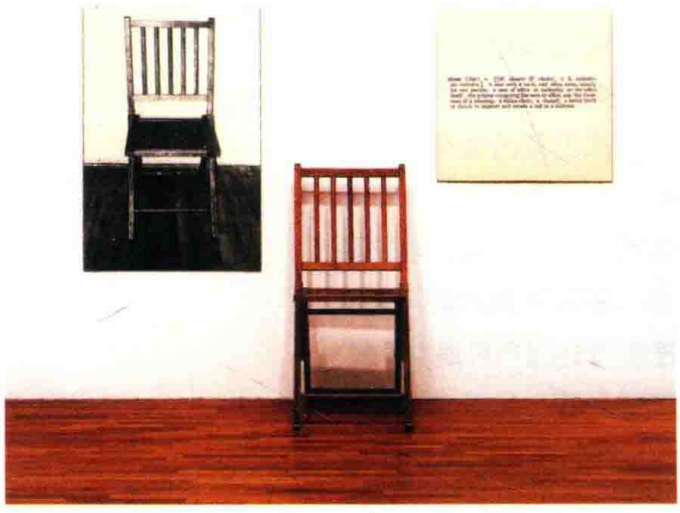


图15–20

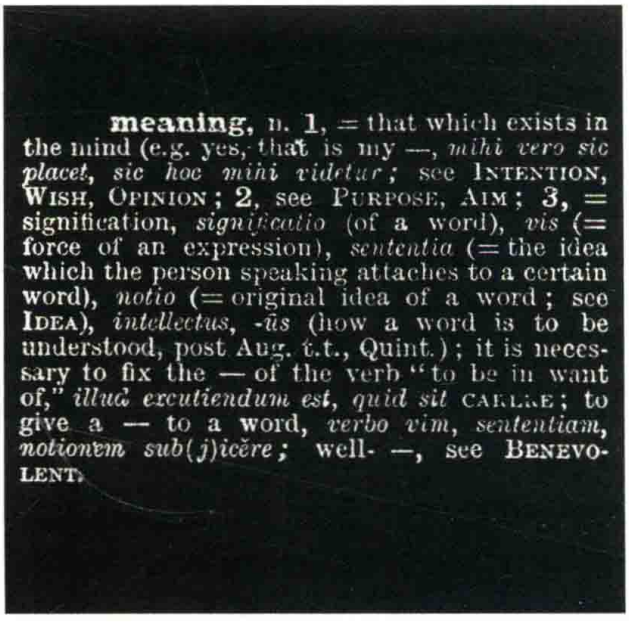


图15–21

"当我重新思考我的艺术观念时，我不得不反复地思考，于是就形成一种思维过程……显而易见，思想和观念本身就是作品，'艺术就是观念'。"[16] 至此，科苏斯放弃了艺术作品的物质客体，将思想过程和观念本身视为真正的艺术品，这就意味着把非物质的艺术概念合法化。按照这样的逻辑，观念艺术的至高境界应该是始于思想、止于思想，任何的只言片语都是多余的了。

在更早一些时候，约翰·凯奇和伊夫·克莱因等较为激进的艺术家，也曾从事过有意彰显观念的艺术探索，如凯奇于 1952 年创作的无声音乐——"4 分 33 秒"，克莱因于 1958 年在巴黎举办的展览——"虚空"以及 1959 年的艺术事件——"非物质"转让。它们的共同特征都是摒弃了艺术的"体性"，而以非物质的"虚空"来表达观念和思想的重要性。到了 60 年代中后期，这类探索和实验被贴上了"观念艺术"的标签，从而形成一个艺术流派。

观念艺术大致有下列类型：以身体为媒介的表演形式，事件或行为的过程记录，用文字、图片或符号表达概念，挪用现实生活等。凡此种种都体现了一个明确的目的，即以直接的、直观的方式表达思想观念。总之，在观念艺术的招牌下，包含了形形色色的艺术家和千奇百怪的边缘行为。

美国人维托·阿孔奇（Vito Acconci）在 1969 年进行了一系列艺术活动，名为"跟踪作品"。他说："我每天都在街上任意选择一个行人跟踪，我每天都尾随不同的人，一直到那个人进入我不能走进的私人场所（家或办公室等）。"1969 年 10 月期间，他花了二十多天完成了他的"跟踪作品"。他将这些过程用照片记录下来，并且利用表格记录下每天看到的具体事情，比如说被跟踪的人几时上了火车。他在"跟踪作品"的笔记中写道：

> "附属性关系：我将自己附属于他人（我放弃了对自我的约束，我不必自我控制，我变得必须依从别人，我需要别人，但是别人并不需要我）……我的空间和时间被占去了，超越了我自身，进入了另一个更广大的系统，进入了另一种角色。我可以被取代，被替换，我的地位和价值就体现在此。这并不是我本人的行为特征。"[17]

观念艺术家河原温（On Kawara），1932 年出生在日本，1959 年起，他到美国和欧洲等地旅行。1966 年，河原温开始创作他的"日期绘画"——《今天》系列。他一丝不苟地坚持每天画一幅"日期绘画"，内容简单得令人难以置信：一块黑色画布上用白颜色工工整整地写下当天的日期——年、月、日。如果在当天午夜时分作品还没有画完，河原温就会将它毁掉，以保证每一幅画都准确无误地于当日完成。河原温精心地用纸盒把这些作品一件件地包装起来。早期的画作还配有当日的剪报（图 15-22）。

1968~1979 年，河原温每天都通过邮局给他所知道的两个不同的人寄出明信片。在明信片的背面用橡皮章印上他当日起床的时间，并详细写明他所居住的地区或是临时逗留的地址（图 15-23）。在这个系列艺术作品中，河原温利用了明信片、邮戳等现成物品，而且客观上将邮政、通信等社会服务系统纳入了他的作品程序。



图 15–22 《1973 年 2 月 18 日 》、《1973 年 3 月 14 日》河原温 1973 布上丙烯 20cm × 20.5cm

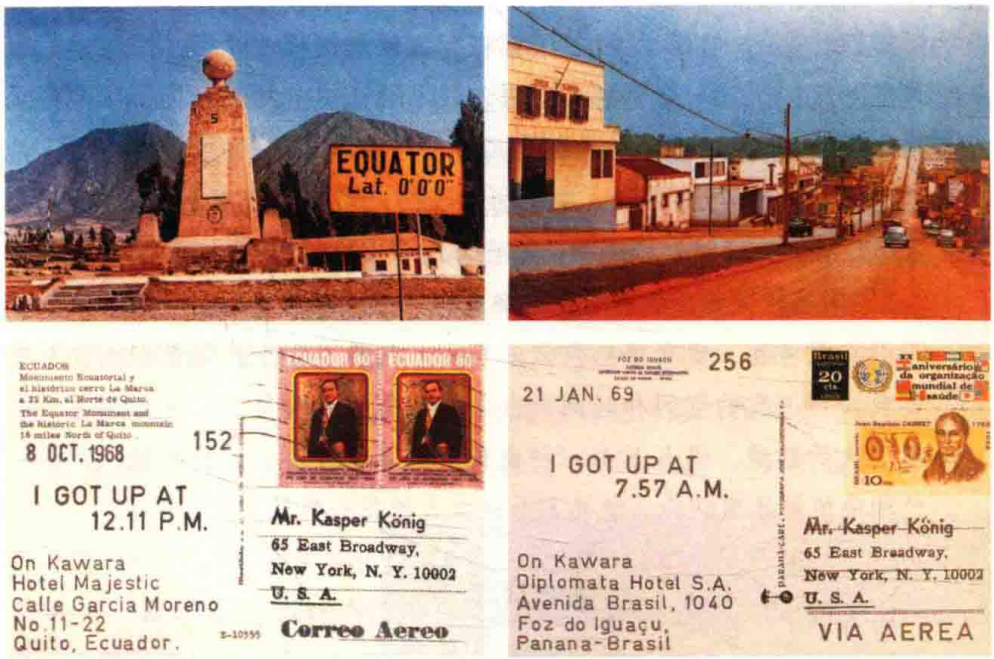


图 15–23 《我于（× ×）时间起床》河原温 1968–1979 明信片 橡皮章印记 原文

在观念艺术家当中，不乏热衷于意识形态和政治问题的人物，他们利用各种艺术活动和博物馆体制展开积极的社会干预和制度批判。在这方面，德裔美国艺术家汉斯·哈克（Hans Haacke）尤为突出。他曾多次利用艺术展览的时机和场所，以组织公众投票的方式就一些社会和政治议题进行民意调查。1970 年，汉斯·哈克在纽约现代艺术博物馆举办展览，他在展馆的入口处放置了两个透明的投票箱，在票箱上方张贴着如下布告：

“问题：洛克菲勒州长至今没有谴责尼克松总统的印度支那政策，你会因此在 11 月的选举中不投他的票吗？

答案：如果‘是’，请投入左边的票箱。如果‘不’，请投入右边的票箱。”

观众自觉地参与到调查活动当中。由于票箱是玻璃的，因此投票的全过程也变得“透明化”了，观众随时都能看到票箱里的结果（图 15-24）。哈克此举毫不隐晦地将政治议题带入艺术活动，并以有效的形式促使观众参与到其中，成为这次艺术活动的重要组成部分。

戈登·马塔－克拉克（Gordon Matta-Clark）出生于纽约，是超现实主义画家罗伯托·马塔的儿子，曾在康奈尔大学和法国索邦大学学习建筑，1969 年回到纽约开始雕塑创作。他的作品注重的是一种场所效果，而不在于形式。1974 年，马塔－克拉克将新泽西州郊区的一幢房子由中间纵向锯开，形成了一条巨大的裂缝，并为其取名为“分裂”（图 15-25、图 15-26）。分裂的房子给人带来极度不安的视觉感受，它不仅摧毁了建筑应有的完整和

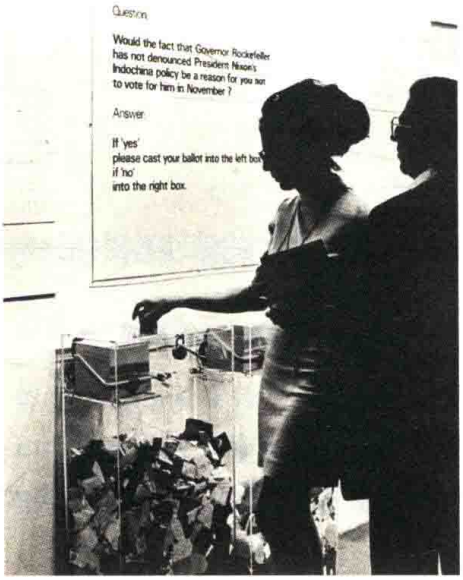


图15–24

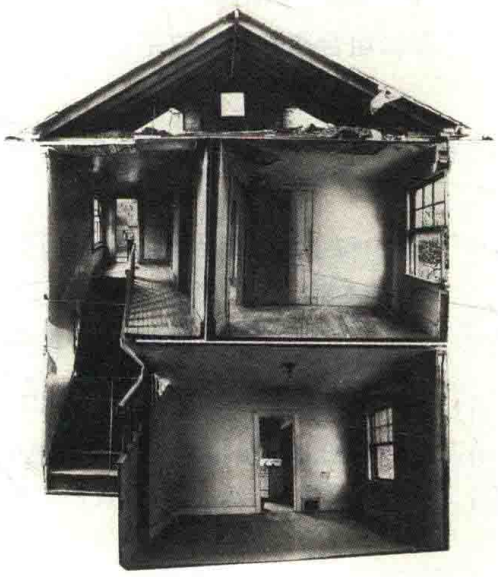


图15–26



图15–25

图 15–24　《现代艺术博物馆民意测验》 汉斯·哈克 1970 纽约现代艺术博物馆

图 15–25　《分裂》 马塔－克拉克 1974 照片文件

图 15–26　《分裂》 马塔－克拉克 1974 剖面照片

牢固感，更容易使人联想到本应是最牢靠安全的处所——家的断裂。苏珊·罗森伯格回忆她对《分裂》的感受时说："从外面看，那条裂缝非常具有形式感，而里面则像是脚边地上裂开的一条地缝。你想，房屋是家庭避风雨的栖身场所……而在这样的房子里你会有另外一种感觉，精神的分裂、土地的脆弱、充满迷幻的感觉。"[18] 除此之外，《分裂》还深刻地暗示了20世纪60年代后期动荡不安的国际政治与社会环境。

马塔－卡拉克是一个具有建筑学知识背景的艺术家，但是他似乎对拆房子比建房子更感兴趣。他经常做的是破坏原有建筑物的内部结构，比如在墙上、顶棚上、地板上挖出一些洞等。他解释说："我想彻底改变它的空间结构，（这）就意味着要对这所建筑完整的（符号学）系统有清楚的了解，这不是指任何理想化的形式上的理解，而是对这一场所实际构成要素的理解。"[19] 他将这种处理称之为"非建筑性"（Anarchitecture），这是马塔－克拉克编造的词，他将"无政府状态"（Anarchy）与"建筑"（Architecture）两个单词组合在一起，这是对政治以及规范的戏谑和调侃。

注释

[1] 克莱门特·柏林伯格．现代派绘画．现代艺术和现代主义．张坚，王晓文译．上海人民美术出版社，1988：3–5.

[2] （美）乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006：390.

[3] 同上书 P391.

[4] 王瑞云．20世纪美国美术．文化艺术出版社，1997：152.

[5] 唐纳德·贾德．特殊作品．现代艺术和现代主义．张坚，王晓文译．上海人民美术出版社，1988：113–114.

[6] 同 [5].

[7] （美）罗伯特·休斯．新艺术的震撼．刘萍君等译．上海人民美术出版社，1989：350.

[8] 王瑞云．20世纪美国美术．文化艺术出版社，1997：163.

[9] 马永建．后现代艺术20讲．上海社会科学院出版社，2006：87.

[10] （美）埃伦·H·约翰逊．当代美国艺术家论艺术．姚宏翔，泓飞译．上海人民美术出版社，1992：203.

[11] 同上书 P202.

[12] （美）乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006：401.

[13] 李醒尘．西方美学史教程．北京大学出版社，2005：21.

[14] 同上书 P23.

[15] Peter Osborne. Conceptual Art. Phaidon Press Inc，2002：232.

[16] Peter Osborne. Conceptual Art. Phaidon Press Inc，2002.

[17] 同上书 P84.

[18] （美）乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006：508.

[19] 同上书 P506–507.

回归大地与身体 第16章

大地与环境艺术（Land and Environmental Art）

"现代艺术最美妙的东西莫过于它在其自身潜能里注入了摧毁自身的能力。世上没有什么东西像艺术那样在不断地改变自己、更新自己，艺术中的基本信念与观点不断受到挑战与威胁，因此，艺术经常处于变化之中。所以说，艺术和反艺术其实是一码事。"[1]

20世纪初，当毕加索和勃拉克大胆地用碎布和乐谱纸拼贴作品时，他们绝对想不到，半个世纪之后，艺术家居然以推土机代替画笔在大地上作画。当苏黎世的达达主义者戴着鬼魅般的面具在伏尔泰酒馆肆意喧嚣时，也绝对想象不出，他们的精神后裔——20世纪60年代的行为艺术家们，那令人惊悚的身体越界表演。现代艺术从一开始似乎就带有自我摧毁的基因，而它的生命力和持续高涨的激情也正体现在不断的自我否定之中。

20世纪60年代后期，对形式主义艺术的抵制持续发酵，同时，许多艺术家厌倦了老一套的美术馆体制与艺术的商品化、市场化现状。为了避开喧闹的艺术功利场，远离后工业时代的都市文明，他们走向了荒凉浩渺的大自然，把自己的作品直接镌刻在荒原、沙漠、海岛以及湖泊和山岭上。那里人烟罕至，他们的作品别说美术馆容纳不下、商人无法收藏，就连参观者也难得一见真容。大地艺术家们怀着一种宗教般的信念与情怀走进自然、走向大地，他们不求自己的作品永存，相反，却希望看到自己留在大地上的痕迹渐渐地被自然的力量所销蚀、淹没、吹散、化为乌有。大地艺术家用他们的作品呼唤人类尊重和爱护我们赖以生存的环境，敬仰大地、崇尚自然。

海泽（Michael Heizer，1944–）

迈克尔·海泽出生于美国加利福尼亚州的伯克利，在北加州和内华达州长大，西部沙漠的蛮荒与辽阔始终深深地吸引着他。1966 年，海泽在纽约住了一段时间后又回到内华达州的沙漠，开始创作他的大地作品。《裂缝（衰退）》（图 16-1）作于 1968 年，海泽在荒原的一处干涸的河床上，挖开了一个 158m 长的壕沟，它没有美学上的含义，也没有形式上的追求。海泽知道，在这个人迹罕至的地方，随着时间的流逝，它很快会被自然的力量所吞噬，而他所关心的就是作品与时空的关联。这次行动还仅仅是一个开始，日后他更加雄心勃勃地向大地挺进，明知所做的一切都将在时空中退化、在大地间覆没，但他还是倾入极大的热情和精力扩展作品的规模，好像要以他的意志和作品去丈量大自然无穷的能量。

1969 年，海泽于内华达州的沙漠里选择了一处高地，他在山谷两侧掘开了长 457m、宽 9m、深 15m 的巨大沟壑。推土机挖出的 24 万 t 砂石，堆积成两个巨大的斜坡，海泽为其取名为《双重否定》（图 16-2）。在这件作品中，海泽关心的不是物质形成的体量，而是它的“负体量”（Negative）。他说：“创作这件雕塑的目的是移动物质而不是堆积……那里什么都没有，但它仍然是一件雕塑。”[2] 海泽的沙漠作品不是对美学的关注，它们是与自然的对话，是对时间与空间的介入。在《双重否定》这样的作品中，艺术家以一种考古式的沉思走向时空的纵深。海泽说，在沙漠中他找到了“那种从未被蹂躏过的、充满平和气息的宗教空间，艺术家们永远愿意把他们的作品置于这种空间之中”。[3]

图 16–1 《裂缝（衰退）》海泽 1968 照片 内华达州 158cm × 4.5cm × 3m

图 16–2 《双重否定》海泽 1969–1970 挖掘转移砂石岩 244800t 457m × 15m × 9m 内华达州奥夫顿的摩门高地

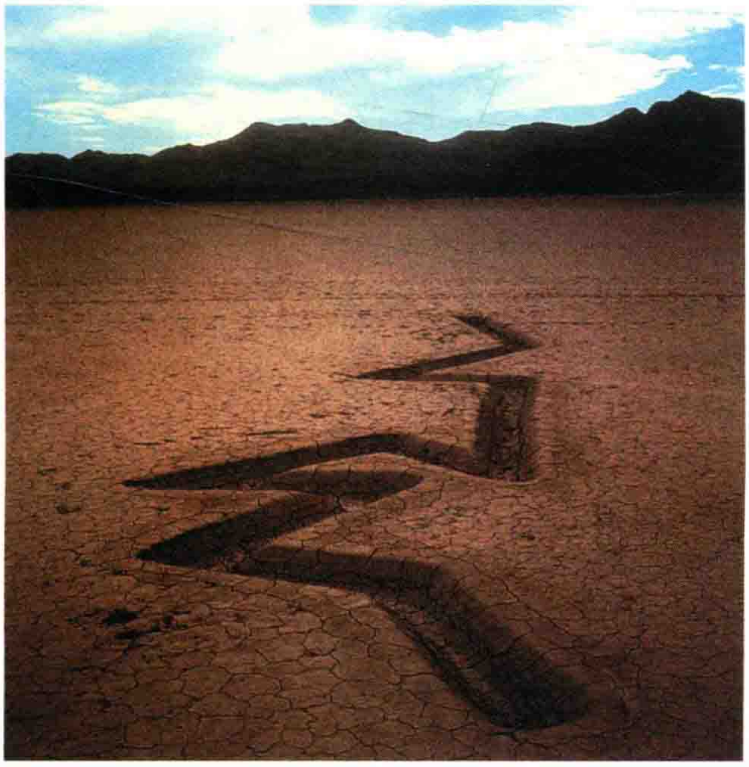


图16–1



图16–2

海泽的沙漠作品具有一种寂寥空旷的原始感和崇高感，它使我们联想到巴内特·纽曼的画中那条神秘“拉链”的宗教象征性，联想到古代埃及的神庙和帝王谷里法老们的陵寝。

《城市综合体》（图 16-3）是一个用钢筋混凝土和夯土构建起来的巨大的几何形雕塑。它是由三个部分组成的，人们可以进入雕塑的内部。它犹如一个庄严冷峻的建筑物矗立在内华达州的荒漠之中，背景是无垠的天空和空旷的沙漠。海泽解释道：“尝试着通过雕塑创造一种令人敬畏

的气氛是很有意思的……巨大的、如同建筑般的尺度，它既是物象，也是气氛的创造……敬畏，是一种犹如宗教体验般的内心状态……创作一件卓越的艺术品意味着经历了一切。”[4] 海泽的艺术旨在以大自然的尺度为背景，任时光的流转去销蚀，从而触发人类对自然的敬畏和超验的精神感悟。



图 16–3　《城市综合体》海泽　1972–1976　混凝土、钢材、夯土　7m × 36m × 159m

马里亚（Walter De Maria，1935–）

1977 年，瓦尔特·德·马里亚将 127t 重的黑土搬进了曼哈顿的迪亚艺术中心。半米多高的泥土堆满了画廊二层 335m^2 的阁楼，来这里参观的人们只能站在门口向展厅内部张望，根本无法走进（图 16-4），没有什么比这更直截了当地挪用自然了。马里亚利用真实的材料和场所效应，向人们讲述土地和自然。试想，安静的展厅、洁白的四壁，地上堆满了厚厚的黑色泥土，这形式本身就够有魅力了，况且展厅里还弥散着泥土的潮湿气味。在城市空间环境里，它唤起了人们对自然的想象和理解，这与身处真实自然的感受是不同的。真实的泥土是现实，而《泥土房屋》则是一个浪漫的故事。



图 16–4　《泥土房屋》马里亚　1977　泥土　高 56cm　表面积 335m^2　纽约迪亚艺术中心

马里亚的最激动人心的作品是《雷电场》（图 16-5）。他将 400 根特意加工的不锈钢管牢固地竖立在了新墨西哥州海拔两千多米处的莽原上。不锈钢管高 6.29m，虽然地形崎岖，但钢管的顶端保持了同一水平的高度，以网格状分布在宽 1km、长 1.6km 的范围内。阳光下，这些明晃晃的不锈钢管与苍茫的原野和起伏的远山形成强烈的视觉对比。遇到雷雨天气，它们便是雷电的挑战者，使大地与苍天联系在一起。极少有人亲眼目睹过这瞬间的壮丽景象，但是根据图片和想象，我们仍然可以感到那雄奇辉煌的效果，尽管



图 16–5　《雷电场》马里亚　1977　400 根不锈钢管　平均高度 6.29m　1.6km × 1km　新墨西哥州

它是瞬间的、不可重复的、不可预测的，因为大自然是变化不羁的，也只有大自然才能赋予作品如此的魅力。

史密森（Robert Smithson，1938—1973）

罗伯特·史密森创作的《螺旋形的防波堤》（图 16-6）是大地艺术最具代表性的作品。1970 年 4 月，史密森在犹他州的大盐湖上构建起了一个约 450m 长的螺旋形砂石堤坝。他动员了许多的人力，用推土机和翻斗卡车把 6.650t 的砂石从湖岸边径直推入湖中，最后形成了一个巨大的螺旋防波堤。阳光下，水中的微生物把湖水染成了红色，给这个奇特的景观平添了一层大自然的诗意。

据史密森自己讲，他对盐湖的关注始于 1968 年，并曾亲临现场展开调查，盐湖特殊的地貌、地质、风景和曾经作为油矿的工业遗迹，给他留下了深刻的印象，他用抒情的文字记述道：

“……我们走近了盐湖，它好像是一条淡紫罗兰色的床单，在石质的子宫中孕育着一个迷人的故事，头顶的太阳则尽情地倾洒它的光芒。湖的四周是一条宽宽的盐滩，它的沉淀物中有着难以计数的残骸。古老的防波堤高搁而不再湿润。废旧物品的碎片充斥的光景将人带入了一个现代史前史中的世界……在粉红色的浅水下面有着网状的泥土裂隙，承受着犬牙交错的盐滩。当我注意这个地点，它映出的地平线就像是一股不动的旋风，而那扑动的光则使整个风景似乎在抖动……这种旋转的空间显示出了创作《螺旋形的防波堤》的可能性。在这种现实之中，任何思想，任何观念，任何体系，任何结构，任何抽象都将被撕得粉碎。”[5]



图 16-6 《螺旋形的防波堤》史密森 1970 年 4 月 砂石土方，长 450m 犹他州大盐湖

《螺旋形的防波堤》是大地艺术中最具浪漫色彩和形式美感的作品。实际上没有参观者能够到达那里，人们是通过史密森拍摄的图片和纪录片了解它。尽管如此，那优美、浪漫的奇特景观仍旧给人们带来了极大的震撼和无限的遐想。传说，盐湖下面有一条连接大西洋的通道，因此湖面上会形成漩涡。如今，《螺旋形的防波堤》也同传说中的故事一起没入了水波之中。

史密森对建立慢慢消减的纪念物十分关切，这也是他对熵（热力学第二定律）迷恋的原因。他乐见自己的作品在自然的能量转换进程中渐渐地销蚀殒殁。

早些时候，史密森从他的家乡新泽西州搬来了一些砂石碎块，陈列在纽约的一家画廊里。他把这些砂砾放在墙壁上安装了镜子的角落里，在镜子的反射下，散落在墙角的砂砾形成圆锥状（图 16-7）。这是他的系列“非现场”（Nonsite）作品之一，即物质从它原有的环境分离出来，在特定的场合中形成一种人造的“非现场”艺术。这些作品并非出于对形式的兴趣，而是他从“现场”——大地中撷取的材料。它们从大自然连续不断的侵蚀过程中被分离出来，形成“室内与室外的对话……户外的现场从某种意义上说是本质的、原生的现实环境——那种土地状况是我们在室内难以真正理解的……”[6] 安装在不同方位的镜子不仅使砂砾产生了延伸的视觉效果，而且还于“非现场”材料中加入了一层虚幻的镜像。史密森认为，这件作品的力量就在于它是一种不断变化的隐喻：“人的头脑和地球都处于一种永恒的侵蚀状态……思想朽烂化为顽石。”[7]

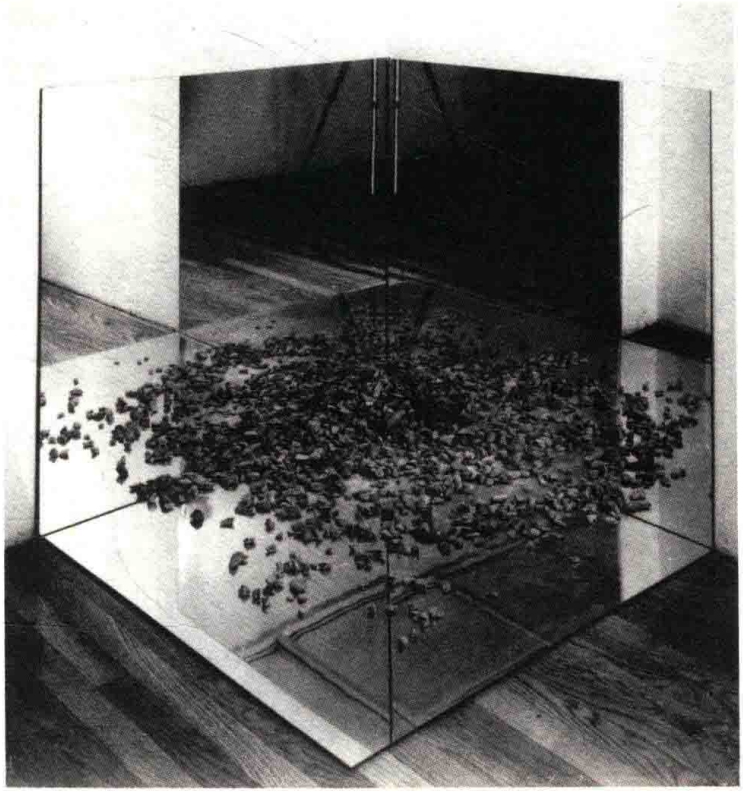


图 16–7　《角落里的砂岩碎块》史密森　1968　镜子　砂岩　91cm × 91cm × 91cm

1969 年，史密森创作了一系列“泼洒”作品。例如，他用自动倾卸卡车将大量的沥青从砂石堆上倾倒下来，形成一条黑色的蚀沟（图 16-8），就像波洛克的“滴画”，只不过史密森是以大地当画布用沥青作颜料。更重要的是，沥青对土壤的侵蚀过程所产生的能量耗散效应，才是史密森最关注的。

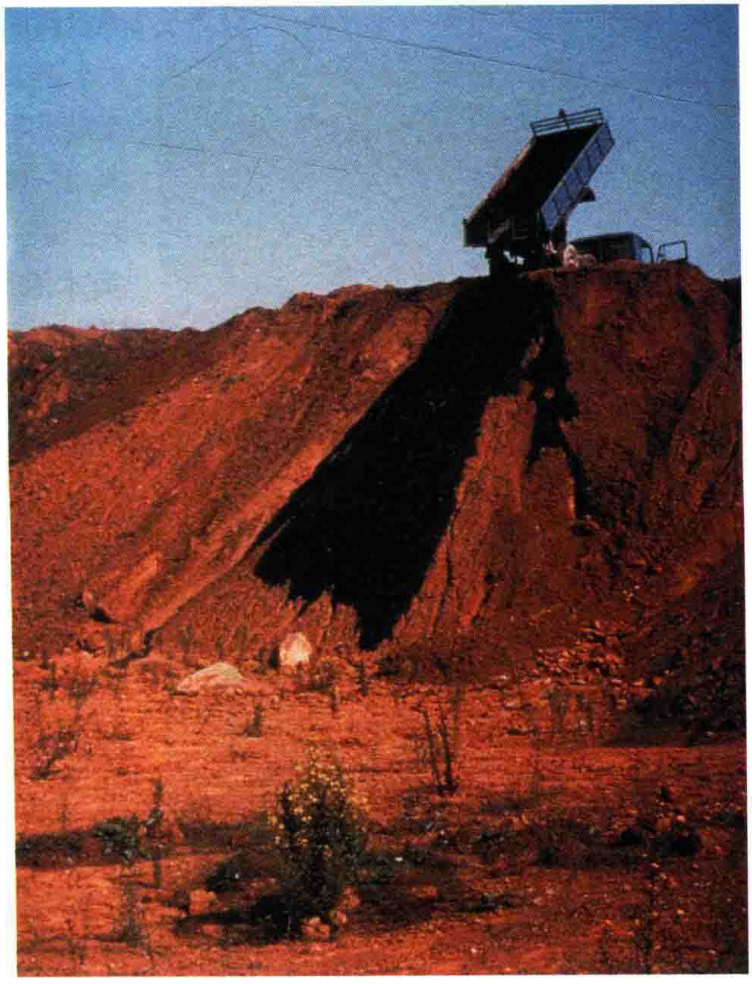


图 16–8　《倾卸沥青》史密森　1969　沥青

理查德·朗（Richard Long，1945–）

英国艺术家理查德·朗主要是通过行走来实践他的艺术想法，以崇敬、亲近大地的方式诠释人与自然、人与环境的关系，



图 16–9 《踏出的线路》理查德·朗 1967 黑白照片 37.5cm × 32cm



图 16–10 《在苏格兰库摩尔的一条线》理查德·朗 1981 黑白照片

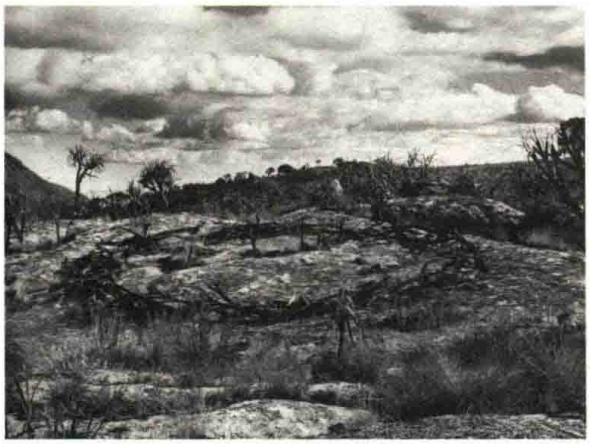


图 16–11 《非洲，马拉维，姆兰杰山中的圆环》理查德·朗 1978 黑白照片

而不是像美国人那样大刀阔斧地干预自然。他曾一个人默默地在草地上来回踱步，直到地上留下一条清晰的印记（图 16-9），而这个印记只是暂时的，当倒伏的花草重新生长起来，“作品”就自然消失了。

理查德·朗喜欢徒步走进山野、乡村，用自己的足迹在大地间“描绘”出意味绵长的艺术。较之美国人的动机和作品，朗的行为更清淡、更自然。他把行走转化为创作大地艺术的手段。行走间，他用身边能找到的东西搭建他的艺术品，或采撷花束编成十字架，或用石头、树枝、泥土依照自己的兴趣摆放出各种图形。他像原始人一样在原野和道路上做出标记，像朝圣者那样在大地上留下虔诚的痕迹（图 16-10）。他曾说：“我的选择就是一边走，一边做艺术品，运用直线或者圆圈，或者石头，或者是目光，这些东西、这些活动，对我来说具有一种意义。”[8] 朗这种率真的艺术态度，看起来就像是孩子们喜欢在沙滩上挖洞、用沙子造城堡、在雪地里堆雪人那样的自然成趣。他的作品是融入大地的，也是短暂的，它们在阳光的照耀下显现其轮廓，经风雨的吹袭后荡然无存（图 16-11）。

理查德·朗继续行走着，从玻利维亚到秘鲁，从非洲荒原到喜马拉雅山脉。有意思的是，他越是远离都市、远离美术馆，人们越是期盼着看到他的艺术。

奥本海姆（Dennis Oppenheim，1938–）

丹尼斯·奥本海姆与其他的美国大地艺术家一样，偏向于对自然采取干预性的态度。他所思考的是如何将自然的力量纳入作品之中，并且关注人为痕迹在自然力作用下的迅速改变和消融。《被削去的庄稼》（图 16-12）是奥本海姆于 1969 年在荷兰制作的一件大地艺术作品。他在一块长 267m、宽 154m 的麦田中犁出了一个“X”形（图 16-12），作品的整体面貌只能在高空才能见到。麦田变成了“画布”，艺术家用收割机在上面绘制图形。巨大的“X”符号，象征性地否定了这片作物的原属性，将麦田纳入了艺术过程。尽管奥本海姆唐突地干涉了这些作物的生长，但他的作品终究会在时间的延续中销形匿迹。

1968 年，奥本海姆在冰雪覆盖的圣约翰河上驾驶雪地车，以每小时 35 英里的速度在冰河上留下两

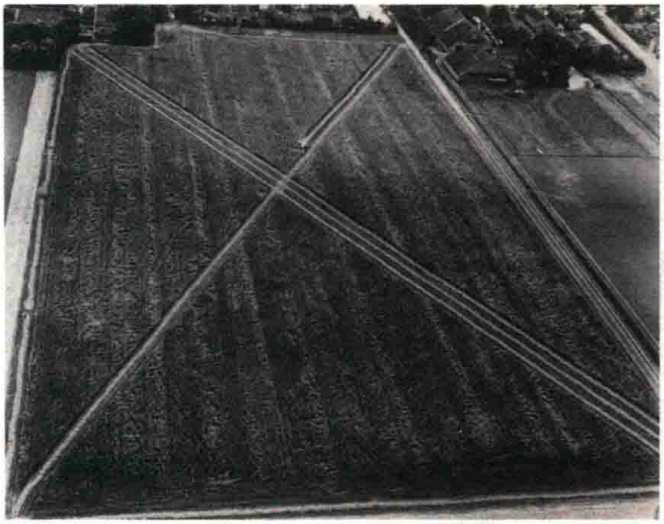


图16–12



图16–13

图 16–12　《被削去的庄稼》奥本海姆　1969　麦田　收割机　267cm × 154m　荷兰　芬斯特沃尔德

图 16–13　《时间分界线》奥本海姆　1968　雪地车在冰雪河面上留下的两条车辙　30cm × 91cm × 4.827km 在冰冻的圣约翰河上：位于美国缅因州与加拿大新不伦瑞克省分界线

条近 5km 长的车辙，他为这件“车辙作品”取名为《时间分界线》（图 16-13）。圣约翰河位于美国的缅因州与加拿大新不伦瑞克省的交界处，而且是介于两个时区的分界线上。奥本海姆此举是为了探究时间与空间的关系，他驾驶雪地车在同一个时段进入了不同的时区，由此，清楚地表明了时间概念的抽象性。

克里斯托 (Christo，1935–) 和珍妮 – 克劳德 (Jeanne–Claude，1935–)

克里斯托 1935 年出生于保加利亚，曾就读于索菲亚学院，1958 年到巴黎，结识了珍妮 – 克劳德并结为夫妻，1964 年到纽约定居。他们二人共同创造了“包裹”（Empaquetage）艺术，从包裹一些小型的物品开始，发展到包裹桥梁、大型建筑，甚至是海岸岛屿。他们把包裹物体当成一种艺术语言—— 一种令人感到既直观又神秘的语言。除此之外，他们还以非凡的想象力和坚忍不拔的精神，创造了许多令人振奋的大地作品：他们曾在峡谷中张挂起一万多平方米的布幔，在原野上架起绵延数十公里的篱墙，他们用鲜艳的塑料装扮湖中的岛屿，将数千把花伞布置在平原和山间。他们的作品是现实的也是浪漫的，充满诗意又荒诞离经。

1969 年，克里斯托和珍妮 – 克劳德将位于澳大利亚的一处小海湾完全“包裹”了起来（图 16-14），这是他们第一次大规模地开展包裹景观的行动。毋庸置疑，这样的场景足以引起人们的关注，作品的庞大规模、陌生感和现场性，改变了人们对自然的习惯认知。

位于巴黎塞纳河上的新桥（Pont Neuf）始建于亨利三世时期，直到 1606 年亨利四世统治时期才建成。它是巴黎重要的人文景观和历史遗迹，甚至是法国永远的象征。1985 年 9 月，克里斯托和珍妮 – 克劳德戏剧性地将这座古老的新桥包裹了起来（图 16-15）。如果说包裹海岛更多地带给人们视觉上的震撼，而包裹建筑，尤其是具有深刻人文和历史象征含义的建筑，就会招致更多的文化与社会关注。“包裹”所造成的陌生化的语境转换，传



图 16–14 《被包裹的海岸》克里斯托和珍妮－克劳德 1969 防水布 绳子 澳大利亚的一处小海湾



图 16–15 《包裹新桥：巴黎，1975–1985》克里斯托和珍妮－克劳德 1985 年 9 月

达出了朦胧的人文暗喻并引发了人们的疑虑和联想，而这正是作者所关心的。在工程建造期间，克里斯托成功地说服了巴黎市长和市政部门支持他的策划方案，并动员众多的人参与到作品的建造过程：市长、律师、工人、警察，人们像对待一件严肃的工作一样热情忙碌，而事实上，包裹新桥对社会并没有什么实际的功能意义，它只是一件艺术品，是非理性的场景。

人们怀着激动的心情和新奇的目光审视这个既熟悉又陌生的环境。克里斯托说："这个方案其实是在挑逗社会，社会也对它做出了反应，这是一个正常状态的反应，就像是在修建桥梁、公路或高速公路。我们知道，结果是不同的，我们所有的能量投入为的是一个疯狂的非理性的目标，这正

是这件作品的核心意义。”[9]

更大规模的行动是包裹德国议会大厦。1995 年 6 月，克里斯托夫妇成功地策划和完成了包裹柏林德国议会大厦的工程，它几乎是半个世纪以来柏林历史上最受瞩目的艺术活动（图 16-16）。在展出的两周内，数百万游客闻讯而来，柏林也因此而热闹非凡。据统计，共有 1500 多人参与了工程建造，耗资 15 万马克，然而这件艺术品却为柏林带来了数亿马克的经济效益。它的成功也展现了当代艺术背后的政治、商业、传媒等复杂的社会景观。克里斯托不仅克服了法律、条例、监管等重重难题，而且还非常了解大众的观赏心理。

实际上，他们的每一件景观作品都伴随着庞杂的社会运作过程，从资金来源到人力组织，从协调各项法律规定到解除民众的猜忌与困惑，因为他们的作品都是涉及面十分广泛的环境工程，只不过这些工程于国于民并没有什么实际价值，它们仅仅是短期的艺术作品，这就需要千方百计地获得相关部门和民众的理解与支持，其难度可想而知。或许，正因为它们是非功利的、短期的，甚至是非理性的、浪漫的，因此更容易博得人们的认同。

1972 ～ 1976 年，克里斯托和珍妮 – 克劳德花了四年的时间建造了《连续的篱笆》（图 16-17）。这是一个用钢铁和白色尼龙纤维制造的“篱笆”，全长 39km，从旧金山以北开始，穿过两个县，越过田野山峦，颠连起伏，直抵太平洋。为完成这件作品，他们消耗了大量的财力、物力和人力，据统计：先后有数百名工人、农民、工程师、学生和志愿者参与了作品的建造。

图 16–16　《包裹帝国国会大厦》克里斯托和珍妮 – 克劳德　1995 年 6 月　柏林

图 16–17　《连续的篱笆》克里斯托和珍妮 – 克劳德　1972–1976　钢　尼龙　5.5m × 39km　加利福尼亚州索诺玛和玛林县



图16–16

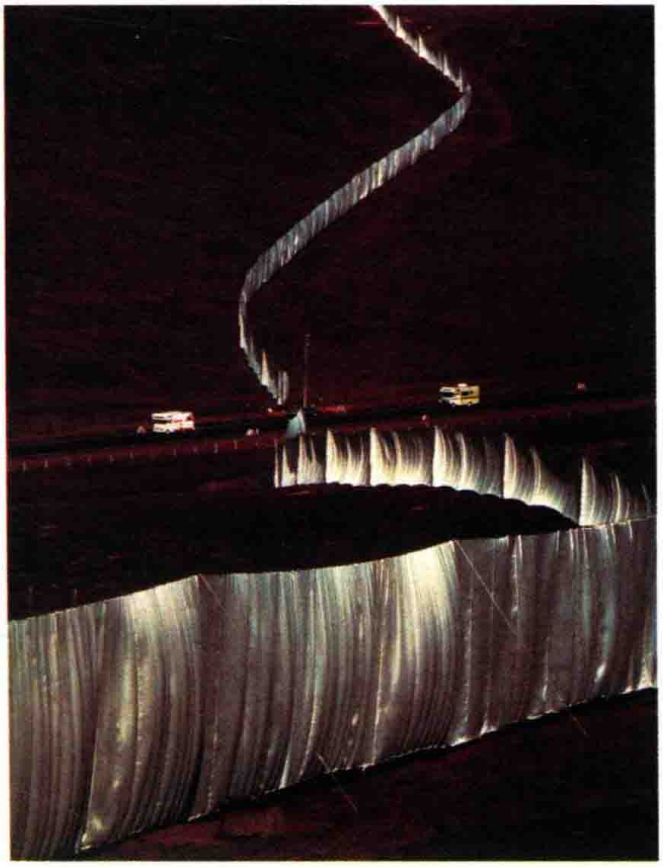


图16–17

仅尼龙纤维就耗用了约 20 万 m^2 以及大量的钢材。高达 320 万美元的资金，是通过出售筹集来的画作和与这项活动有关的照片、设计草图、书籍、影片等获得的。克里斯托耐心地说服了这些地方的业主，同时还与官僚机构打了三年的官司。

当作品最终连接起陆地与海洋，蜿蜒伫立在蓝天之下时，几乎所有的人都惊叹它的美妙与神奇。《连续的篱笆》存在了两个星期就拆除了，没有造成任何生态破坏，反而为提供劳务和技术支持的人们带来了约 900 万美元的经济利益。

克里斯托和珍妮－克劳德对如何装点大自然有着超乎寻常的想象力。1983 年，他们在迈阿密比斯坎湾（Biscayne Bay）创造了一件梦幻般的景观巨作——《包围岛屿》（图 16-18），他们用了 70 余万平方米的粉红色聚乙烯织物，将分布在海湾中的 11 个小岛环绕起来。从远处眺望，如同绽放在

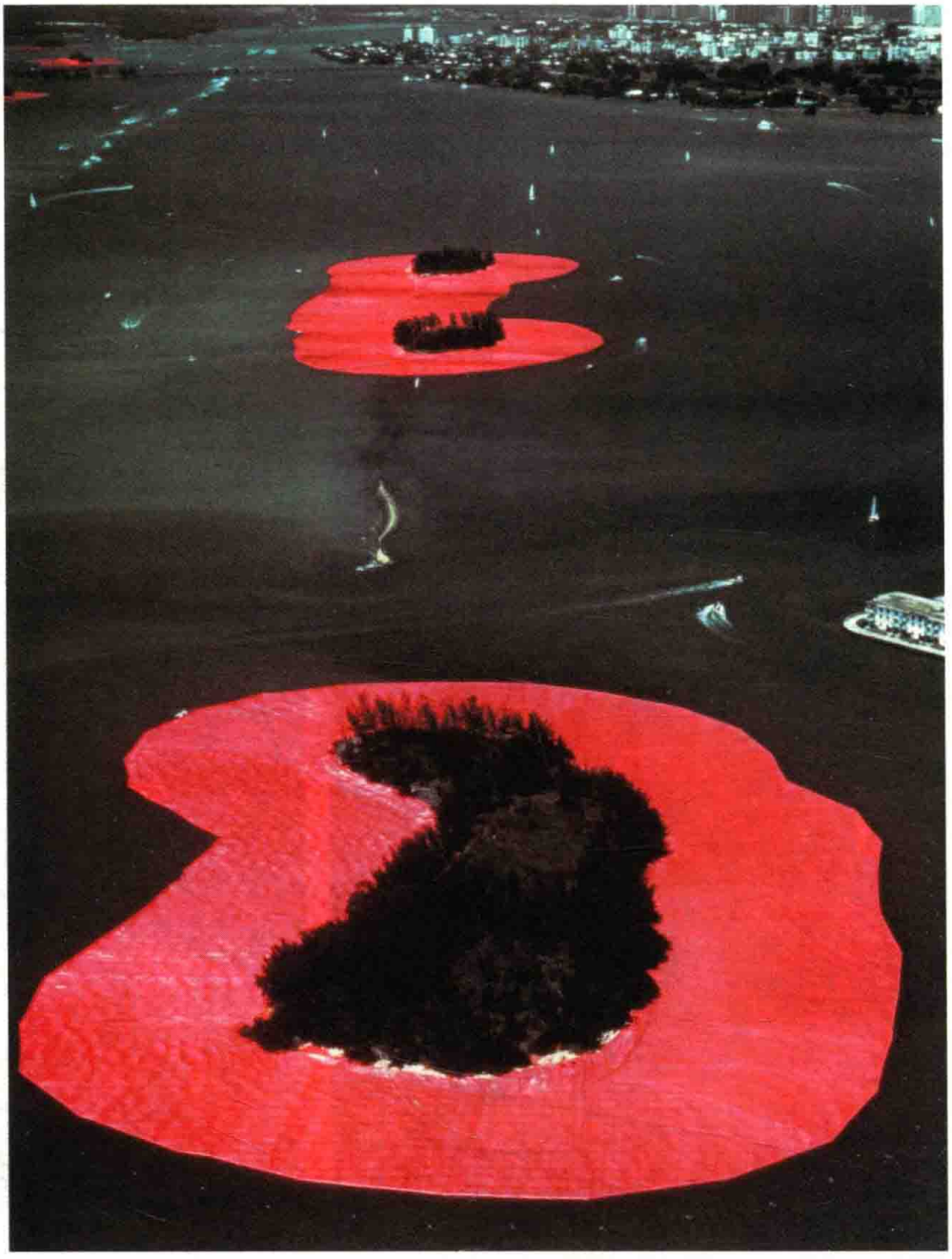


图 16–18 《包围岛屿》克里斯托和珍妮－克劳德 1980–1983 聚丙烯织物 佛罗里达州迈阿密比斯坎湾

海上的花朵，异常瑰丽。值得注意的是，在整个活动过程中，他们始终没有忘记环保的重要性。例如：为了不惊扰在部分岛屿上生活的濒危鸟类，他们就放弃了包围这些小岛的计划。再有，所有的施工器具和材料都经过了认真的检测，以防对环境生态造成不利的影响。尽管如此，他们的行动仍然引来了多方的议论，主要是因为这样的行动与传统的艺术定义相去甚远。关于这件作品，克里斯托谈道：

“我认为这个方案有某种颠覆性的意义，这也是为什么我们面临这么多问题的原因。也许所有反对意见，所有关于这件作品的批评，都是一种表达。如果我们花 300 万美元拍一部电影，就不会有任何反对意见。在电影中，他们甚至把这些岛烧了都没问题。这个作品之所以有这么大的震撼，就是因为它完全是非理性的。这也是这件作品的核心思想，它质疑了所有的价值体系。”[10]

从上述言论可以看出，问题的关键不在于作品是否美，也不在于动用大量的资源为实现一种瞬间的艺术体验是否值得，而在于它以一种非理性的姿态暗示了对所有“价值体系”和事物“定义”的质疑。这也是大地艺术和几乎所有现代艺术的基本价值取向与观念体现。

艺术家的身体（The Artist's Body）

西方现代艺术从 19 世纪末开始萌芽，经过 20 世纪头十年的强烈震荡，一路激流勇进，引领艺术史长河前行。然而，到了 20 世纪 60 年代以后，这条业已成型的河流似乎已是源头干涸、势衰力竭了。艺术家们苦苦探索新的动力之源，寻觅新的艺术方向，各种标新立异的思想，各种离经叛道的行为，统统打着“艺术”的旗帜四方出击。一条较为清晰的路线就是强迫艺术回归真实的生活。“让·杜布菲在 1945 年写道：‘艺术是没有局限的……说话是艺术，走路是艺术，抽烟的优雅举止也是艺术。欺骗是艺术，跳舞是艺术，做烤鸡都是艺术……，德库宁解释说：‘绘画……是一种生活的方式。’而伊夫·克莱因则宣称：‘生活本身……就是绝对的艺术。’约瑟夫·波伊斯说：‘当人意识到他的创造性的、艺术的本质时，他才是真正活着的’，‘如果削土豆皮是一个有意识的行为，那么它也能被看作艺术’。”[11]

如果说抽象表现主义是现代艺术精神最后的强音，那么，极少主义则是形式主义之绝唱。这条道路精华已尽，形式和物质已经成为一种束缚，于是造型艺术赖以维系的最后基础——物质性，就合乎逻辑地遭到了前卫艺术家们的排斥。艺术延伸到了观念、自然、行为直至生活本身。大众没有任何依据和理由用传统标准来判断这些艺术了，视觉艺术的主题及功能被瓦解的同时，它的创作和产生过程也被彻底颠覆了。

当一切可资利用的外部材料都已被挖空掘尽，一些激进的艺术家想到了自身——自我的身体。于是身体和行动就成了行为艺术家们进行艺术创

作的基本材料和手段。用身体作为表达的方式，其目的是释放一种被压抑的情感。身体包含着人性、历史与社会生活的维度，在特定的语境中，身体又是政治、宗教、商业以及性别的符号。以身体作为表现媒介，无疑具有敏感的身份性暗喻与深层次的政治和社会象征意味。

形形色色的身体表达方式大致呈现为两种倾向：将身体视为一种场所和表现材料的“身体艺术”（Body Art），与注重行为和表演的“行为艺术”（Action Art 或 Performance Art）。但很多情况下二者会同时出现在一个完整的行为艺术作品中。其实，这种分类只关乎语词逻辑，对艺术家和艺术作品乃至观赏者而言并没有什么实际意义。因此，我们姑且在文中统一谓之“行为艺术”。

行为艺术的先锋是维也纳艺术家赫尔曼·尼茨（Hermann Nitsch）。从 20 世纪 60 年代初开始，他就以一系列血腥的祭祀式的表演来诠释他的“残忍美学”。

《第一次行动》（图 16-19）是尼茨在 1962 年的第一次行为艺术表演。这次行动是在奥托·穆尔的画室里完成的，尼茨身着一件白色长衫，手臂被捆绑着贴墙站立，犹如行将被处死在十字架上。穆尔将动物的血液泼洒在他的头上，鲜血从面部流下染红了白色的长衫。尼茨的目的是在血光中体验受虐的迷狂，于痛苦中获得心灵上的救赎。后来，尼茨多次在公众场合进行这种血腥的表演。《第 80 次行动：纵欲狂欢与神秘仪式剧》（图 16-20），是一场充满宗教神秘感和古代神话暗喻的迷狂表演：身上涂满血的尼茨充当着祭祀仪式上的牺牲。被开膛破肚的牲畜、鲜血、肠子、内脏、流淌四溅的葡萄酒和高亢的乐声混杂在一起，形成了纵欲无度的癫狂场景。在尼茨看来，血腥的牺牲是一件令人感到心醉迷狂的体验，是对生灵的启迪，祭祀和牺牲是另一种形式的欲望展现。

图 16–19 《第一次行动》赫尔曼·尼茨 1962 维也纳

图 16–20 《第 80 次行动：纵欲狂欢与神秘仪式剧》赫尔曼·尼茨 1984 奥地利 Prinzendorf 城堡



图16–19



图16–20

以肉体的肆意放纵来挑战禁忌，是行为艺术家们惯用的方式。1964 年，美国女艺术家卡洛丽·施尼曼（Carolee Schneemann）首次策划并实施了一场名为《肉体的欢乐》(图 16-21)的行为艺术。一群男女沉迷于裸身狂欢之中，其间夹杂着各种肮脏的物品：死鱼、剥去皮的鸡、香肠、流淌的颜料、透明塑胶、绳索、画笔、纸屑，同时伴有灯光和通过扬声器播出的各种城市噪声。《肉体的欢乐》在巴黎进行了首次表演，其后又在伦敦和纽约等地演出。施尼曼解释道："肉体的欢乐"是一个具有色情特质的仪式——极度的、放纵的、肉体的庆典……[12] 这样的行动往往是即兴的，而且消除了表演者与观众之间的距离。

一些行为艺术家通过暴力和自虐的方式，承受和体验受伤害的极限，试图以身体的现实性阐释一种政治的或是社会权利的主张。法国女艺术家吉娜·潘（Gina Pane）在一次行为表演中，用剃刀当众划破了自己的脸（图 16-22）。她回忆说："我猛然间把脸转向观众，将刀片抵住我的面颊。气氛立刻紧张了起来，当我用刀片划破面颊时，人们大声叫喊'不，不，不要伤害脸，不！'我触及到了一个本质性的问题——涉及所有人的审美意识。面容是禁忌，是人的美感核心，是自我崇拜的动力。"[13] 吉娜·潘宣称："我打开我的身体，那是为了让你们能够看到你们的血，是为了爱你们……"她的自虐举动让人感到震惊和极度不安：舔玻璃碎片，吃变质的食物，把玫瑰刺扎进自己的胳膊——她的艺术表现了痛苦、牺牲和救赎。

行为艺术《热狗》（图 16-23）是美国艺术家保罗·麦卡锡（Paul McCarthy）在自己的画室里进行的一次受虐狂似的仪式表演，只有少数人现场目睹了这个过程。他赤裸着身体，嘴里塞满热狗几乎要呕吐出来，身上涂抹着芥末和西红柿酱，并且用纱布堵住填满食物的嘴巴，用胶带捆绑起阴茎。他用身体自虐来表达一种受束缚和窒息的痛苦感受，他的嘴里塞

图 16–21　《肉体的欢乐》施尼曼 1964 巴黎

图 16–22　《热奶》吉娜·潘 1972 巴黎



图16–21



图16–22



图16–23

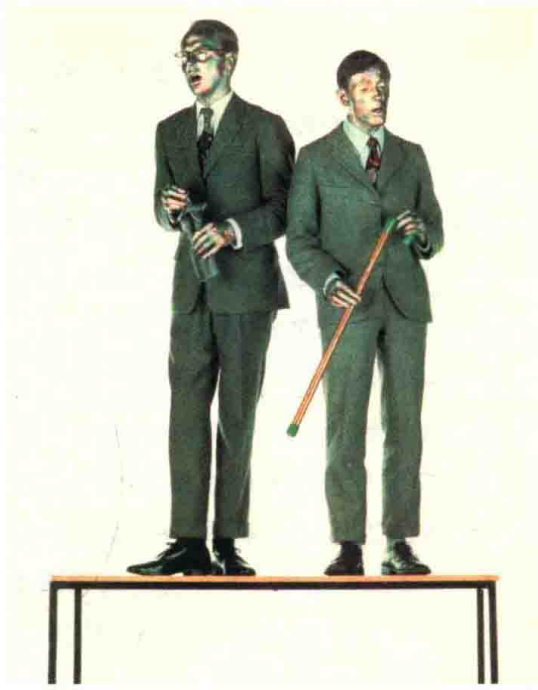


图16–24

图 16–23 《热狗》麦卡锡 1974 加利福尼亚

图 16–24 《歌唱雕塑》吉尔伯特和乔治 1970 奈杰尔·格林伍德画廊 伦敦

满食物，既不能消化又无法排解。满身的污迹和扎紧的下体，暗喻性的压抑。麦卡锡的身体表演是对社会境遇的拷问和讽喻。

英国艺术家吉尔伯特（Proesch Gilbert）和乔治（Passmone George）发明的“活雕塑”看上去要轻松多了。大约在 20 世纪 60 年代末，他们二人开始在美术学院和露天音乐会上展示《歌唱雕塑》（图 16-24）。他们留着光洁整齐的短发，脸和手都涂抹着金粉、银粉，身着呆板的西服套装，表情木讷，摆出一副木偶般的姿势和动作。这种装束看上去与喜好奇装异服，留着长发的嬉皮士风格截然不同。

一台便携式磁带录音机就可充当乐队，一张桌子就是他们的舞台，像魔术师那样，他们也时刻离不开自己的标志性道具——一只手杖和一副手套。每唱完一首歌曲就相互交换一次道具。他们就是以这种特殊的方式创造了能说话、会唱歌的“活雕塑”。由此，他们既是雕塑的制作者，又是雕塑本身，而且是可以自由地用话语或歌唱表达情感的“雕塑”。

吉尔伯特和乔治到处表演，随即名声大噪。他们的招牌式装扮就是那身僵硬刻板的西装，这样的装束使人联想起道貌岸然的中产阶级绅士形象。在他们的行为背后，可以察觉到一种对社会现实冷嘲热讽的批判态度。

有一种行为艺术是艺术家以某种与众不同的行为方式体验一种现实的过程，并把这个过程视为艺术。旅美中国台湾艺术家谢德庆（Tehching Hsieh）的行为作品堪称这类艺术的典型。从 1978 年开始，他在纽约从事了以一年时间为期限的系列行为艺术：

1978 ～ 1979 年，他把自己关在一个笼子里自我囚禁了一年，期间什么都不能做，而且不与外界进行任何的交流，表现了处境的孤独与无助。

1980 ~ 1981 年，他在自己的寓所中放了一个打卡机，每隔一个小时打一次卡，以此影射制度的束缚和现代社会对人性的侵犯。

1981 ~ 1982 年，他在户外生活了一年，挑战自我放逐的艰辛与危险。

1983 ~ 1984 年，谢德庆和一个叫琳达·蒙塔诺（Linda Montano）的女艺术家用一根两米长的绳子连在一起度过了一年（图 16-25）。期间，二人没有各自的隐私空间。每天的行动和话语都用摄影和录音的方式记录了下来。在这种被动的束缚关系中，他们之间的麻烦和矛盾远多于理解与和谐。这是对现代社会人际关系生动而深刻的揭示。

居住在纽约的黑人女艺术家阿德里安·派珀（Adrian Piper）时常在公共场合示出某种古怪的行径，以全然“另类”的姿态挑战常规，窥探人们的心理反应。她在 1970 ~ 1971 年间的“催化剂”行为系列中，故意装扮出各种让人侧目的形象，在纽约的大街、地铁、商场和图书馆等场所里游荡。在谈到《催化剂 1 号》时，她说：“我用醋、鸡蛋、牛奶和鱼肝油把一套衣服泡了一个礼拜，然后穿着它在晚上的下班高峰时去乘地铁，后来又于星期六的晚上在万宝路书店游荡。”[14] 她曾穿着涂有黏稠白漆的衣服去逛商场，并且在胸前写上“油漆未干”的字样（图 16-26）。她也曾在身上夹藏着录音机跑到图书馆，录音机时常发出令人讨厌的打嗝声。派珀的行为好像是存心扰乱正常的生活环境，以引起人们的好奇或厌恶。

在《催化剂 4 号》（图 16-27）中，派珀穿着整洁的服装走在纽约的街头，可是嘴里却塞着一块浴巾，鼓着腮帮子若无其事地闲逛，浴巾的一角从嘴里露出来，“就这样去乘公交车、地铁、帝国大厦的电梯”。派珀的特立独行是有意识地挑衅世俗习惯，十足一个生活的搅局者。

美国人斯基普·阿诺德（Skip Arnold）是近年来比较活跃的行为艺术家。在作品《展示》（图 16-28）中，他每天数小时裸体蜷缩在一个狭小的



图16–25

图 16–25　《腰上系着绳索共同度过一年》蒙塔诺和谢德庆　1983–1984　纽约

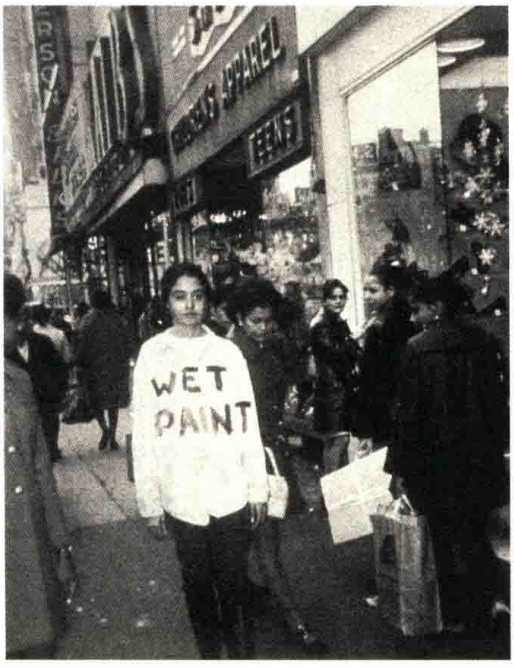


图16–26

图 16–26　《催化剂 3 号》派珀　1970–1971　纽约



图16–27

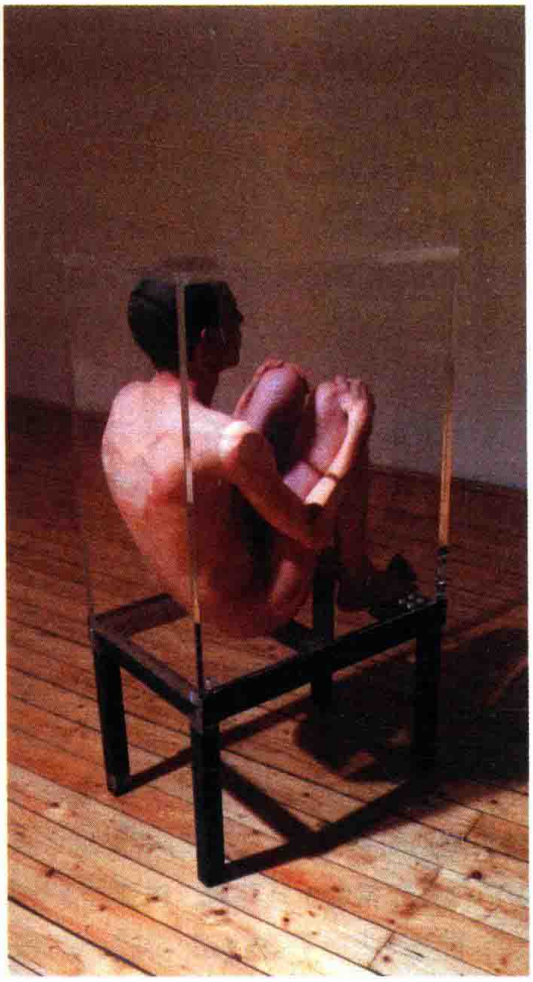


图16–28

图 16–27 《催化剂 4 号》派珀 1970–1971 纽约

图 16–28 《展示》阿诺德 1993 亚克力盒子 132cm × 48cm × 72cm

玻璃盒子里展示自己，俨然一件活生生、能呼吸的艺术品。有时，他裸体栖于建筑物的某突出部位，诙谐地模仿滴水石兽的模样，好似一尊建筑雕塑。1996 年，他获得了一笔奖金，于是跑到百慕大魔鬼三角区去漂流，期待着自己能够神秘地销声匿迹。阿诺德说："我的作品不是什么答案，我只关心它的影响、过程和那瞬间的一刻。我希望人们注意到形象表面之下的政治…… 我所做的不是要显露什么，我不是展示一个场景，而是把身体视为一种物质材料。"[15]。

法国艺术家丹尼尔·布伦（Daniel Buren）1968 年写道："艺术是我们生活压力系统的一个减压阀，只要有了它——越流行越好——艺术就将会是分散这个系统注意力的一个面具或掩体。只要真实的情况被掩饰，只要把矛盾隐藏起来，这个系统就没什么可怕的。"[16] 可以说，行为艺术从一开始就伴有浓厚的政治与社会批判意识，时至今日，它依然备受公众的关注和议论。这也说明行为艺术在概念的传达和语汇表述上具有更直接的感召力和现实的指涉性。

行为艺术的展现方式五花八门，身体作为艺术表现的材料或是场所具有无尽的潜力，容易给受众带来强烈的内心反响和深刻的社会启示。行为艺术不受场合与美术馆体制的约束，艺术家与观众可以近距离接触，甚至

接纳观众的参与。近年来，人们时常可以在媒体上看到一些动物保护团体或个人，以类似行为艺术的方式，在街头、广场用他们的身体和行为直接表述他们的政治或环保主张，例如，化妆成血迹斑斑的动物尸体，以抗议捕杀野生动物。这不能不说是行为艺术在普通人群和现实生活中的展现与延伸。

注释

[1] 罗伯特·巴里．与厄休拉·梅尔的访谈录．王升才，张爱东，卿上力译．当代艺术，江苏美术出版社，2007.
[2] Jeffrey Kastner. Land and Environmental Art. Phaidon Press，1998.
[3] (美)H·H·阿纳森．西方现代艺术史·80 年代．曾胡，钱志坚，顾永琦，章燕译．北京广播学院出版社，1992：27.
[4] Jeffrey Kastner. Land and Environmental Art. Phaidon Press，1998.
[5] (美) 埃伦·H·约翰逊．当代美国艺术家论艺术．姚宏翔，泓飞译．上海人民美术出版社，1992：185–186.
[6] (美) 乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006：426.
[7] (美)H·H·阿纳森．西方现代艺术史·80 年代．曾胡，钱志坚，顾永琦，章燕译．北京广播学院出版社，1992：26.
[8] 马永建．后现代艺术 20 讲．上海社会科学院出版社，2006.
[9] (美) 乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006.
[10] 同上书 P472.
[11] 同上书 P461–62.
[12] Tracey Warr. The Artist's Body. Phaidon Press，2000：60.
[13] 同上书 P121.
[14] (美) 乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006.
[15] Tracey Warr. The Artist's Body. Phaidon Press，2000：91.
[16] (美) 乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006.

第 17 章　艺术是革命的天然助手

贫困艺术（Arte Povera）

克莱门特·格林伯格推崇的“自我纯化”的现代艺术原则，在 20 世纪 70 年代前后遭到了冷落。在“纯粹化”的道路尽头，一无所有，形式的历史并不具有“独立于事件的历史而演变”的发展潜力。另一方面，以激浪派为代表的“反艺术”的“事件”却日趋活跃。激浪运动算不上是艺术，他们的目标是“社会的而不是美学的”，但是它一味抹杀艺术与生活的界限所带来的影响却是深刻的。继激浪运动之后，过程艺术、概念艺术，大地艺术和行为艺术等反形式艺术得以大行其道。20 世纪 60 年代末，出现在意大利的“贫困艺术”以及这一时期遍及欧美的女性主义艺术，同属 70 年代多元化文艺背景下的艺术流派或思潮，他们不仅针对现代主义做出美学上的纠正，而且还从人类学的角度，以积极而隐喻的姿态参与社会评价、思想探索和政治批评。

“贫困艺术”这一含义模糊的术语是热那亚批评家基尔马诺·塞兰特（Germano Celant）提出的，它针对的是 20 世纪 60 年代末出现在意大利的一种前卫艺术现象。这种艺术没有鲜明的风格，没有统一的样式，如果说有什么共性的话，那就是简陋的材料堆砌和缺乏连贯性与整体感的语汇表述。“贫困艺术”家们喜欢使用非传统的材料和含混的形式构建他们的作品，石块、泥土、废纸、破布都可以为之所用，也不拒绝钢铁、玻璃、霓虹灯等工业材料，甚至包括植物和动物。“贫困艺术家们通过并置人造材料（霓虹灯管、玻璃、布料）与天然有机材料或元素（植物、动物、土、火、水），

将自然与文化联系起来。”[1]

由于贫困艺术的丰富性与不确定性，很难予以明确的定义。总体来说，这些艺术家关心的是艺术与生活、自然与文化的交融，关心“原初”能量（“Primary” Energy）在生活各个方面的自然表达。“这种能量一方面对应自然的基本物理能量（如重力和电流），另一方面涉及人性的基本元素（如活力、记忆和情感）。”[2] 艺术家们试图通过作品的多重感官体验，来拓展艺术定义的范围。瑞士策展人让－克里斯多夫·阿曼（Jean-Christophe Ammann）认为：“贫困艺术是指与周围科技世界相区别、寻求以最简单的方式达到诗意效果的艺术……反映了对环境现象普遍的和个人的自然回忆。”[3]

贫困艺术与当时国际流行的波普艺术、概念艺术、大地艺术、极少艺术等，有着许多相似的地方。贫困艺术也主张艺术与生活的融合，但实际上它始终保持着与生活的距离，并且在作品的内容和形式上与意大利的文化历史和社会背景有着内在的关联。

从政治环境来看，战后的意大利，曾经历了一段工业建设和经济快速发展的时期，然而，到 20 世纪 60 年代中期，经济转入了衰退，并由此引发了一系列复杂的社会矛盾和政治动荡。1968 年 5 月，遍及欧美的学生运动和工人示威触及了资本主义的基本价值体系和道德基础，反映在文化上，就是对传统的束缚、现代主义的霸权、现实的权利结构以及民主体制等问题的深层思考。都灵画家吉拉蒂确信“艺术家是革命的天然助手”[4]。



图 17–1　《伊特鲁里亚人》皮斯托莱托 1976 石膏像，镜子，250cm × 300cm × 80cm

贫困艺术，天生带有一种紧迫的内省意识和强烈的反叛精神，主要人物有：皮斯托莱托、法布洛、安塞尔莫、梅尔茨、库内利斯等来自意大利各地的艺术家。

米开朗琪罗·皮斯托莱托（Michelangelo Pistoletto）从 1961 年开始在镜子上或是磨光的金属板上绘画，后来就直接利用镜像的效果进行艺术创作。镜像所产生的现实与幻象的双重效果，具有朦胧而隐晦的寓意，尤其是通过艺术家精心选择和装置的镜像内容，会带给人们一种难以表述的象征性含义（图 17-1）。

60 年代后期，皮斯托莱托用随处捡来的破布制作艺术品，其中最著名的要数《破布的维纳斯》（图 17-2）。作者将一尊维纳斯雕像放置在一堆花花绿绿的碎布前，丘垄般的破布堆与典雅的维纳斯形成鲜明的对比，给观者留下无限的想象空间。或许，维纳斯代表了辉煌的历史文化，破布则象征着杂乱



图 17–2 《破布的维纳斯》皮斯托莱托 1967 水泥，云母，破布，130cm × 100cm × 100cm

无序的现实。这种与昔日文化的经常性对话也是贫困艺术区别于 60 年代后期其他前卫艺术的一个显著特征，如概念艺术、大地艺术等。不管怎么说，这件作品具有一种令人激动的视觉魅力，洁白典雅的形象与凌乱灰暗的色彩形成了强烈的视觉冲击力，让人过目难忘。维纳斯背向观众，面朝那堆破布，加深了作品的神秘感与象征意味。

1967 年，卢西亚诺·法布洛（Lucianno Fabro）在路面上精心铺设了一层报纸，这就是他创作的艺术，名为《地面——重复》（图 17-3）。这些报纸略微褶皱，四周是洁净的地面。他说："如果这件作品并没有真正进入艺术领域，那它至少激起了艺术上的挑战……事实上，作品并不是单纯地摆在那里，而是与评论、与人们的理解相联系的……作品是由为它所做出的劳动（这项工作很多人都在做，那就是家务活）构成的。"[5] 法布洛回忆起童年时在意大利的小村庄里，"妇女们彻底清洗瓷砖后，在两三天内都要用报纸将地面护住。这是一种当地的民间风俗，目的是为了保护一天劳动的成果。"[6] 显然，这种艺术仅仅是对生活行为的刻意模仿，并且通过语境的转换引起人们的关注和评论。在这里，重要的似乎不是艺术，而是物品和评论之间的联系。

从 1968 年开始，法布洛以意大利版图为原型，创作了一系列名为"意大利"的作品，其中第一件——《倒转的意大利》（图 17-4）最著名。这是由一块钢板切割成的"意大利"，它被绳索吊起倒悬在半空。尽管很抽象，但还是非常容易识别，倒置的"意大利"给人带来了一种内心的不安和紧迫的政治隐喻。

来自都灵的艺术家乔万尼·安塞尔莫（Giovanni Anselmo）喜欢在作品中使用各种有机和无机材料，从植物到花岗石、从自然物质到人造材料，甚

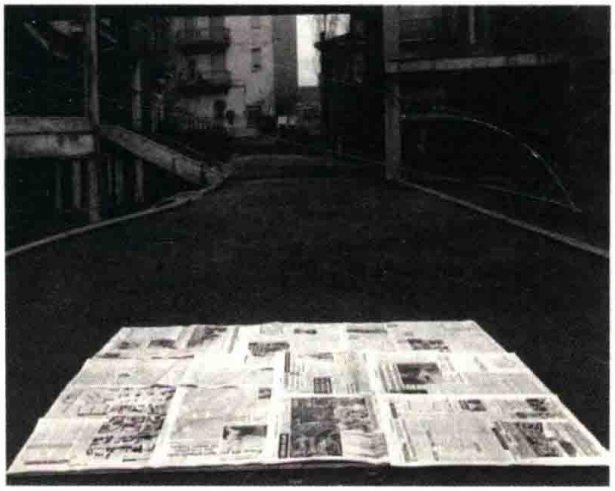


图17–3



图17–4

图 17–3　《地面——重复》　法布洛　1967　瓷砖，报纸，任意尺度

图 17–4　《倒转的意大利》　法布洛　1968　钢铁，地图

至连水和电都可成为他作品中的元素。安塞尔莫的艺术关心的是能量、演化过程以及原初性，有些还与重力和磁场相关，如作品《方向》（图 17-5）就是把一个指南针嵌入了一块三角形的石块里，好似给石头装上了一个定位器。

作品《无题》（又称《会吃的结构》）（图 17-6）是将一颗生菜夹在一大一小两块花岗石之间，并且用铜线把它们捆扎牢固。当生菜逐渐枯萎，铜线就会松弛，小石块也就自然掉落。这件作品于 1969 年首次展出，与它同时展示的还有《会喝的结构》：一个有棉花和容器的装置，棉花自然地吸收容器中的水。安塞尔莫将物质的真实演化过程转变为艺术，而不借由任何象征性的媒介，因而完全背离了传统的艺术象征手法。

1969 年，塞兰特在其著作《贫困艺术》一书中写道："动物、植物和矿物已现身艺术领域。艺术家被它们的物理、化学和生物变化的可能性所吸引。他在重新认识自然变化的过程，不仅作为一个生物体，而且也作为奇幻、惊人事物的创造者。艺术家兼炼金士用神奇的方式将生命物体编织起来。"[7]

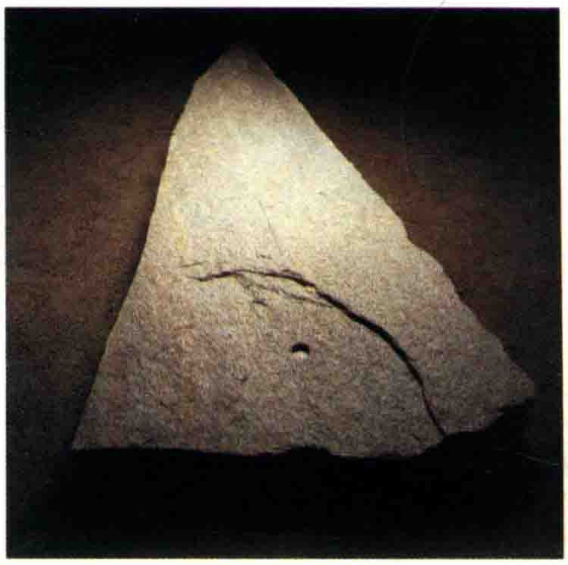


图17–5

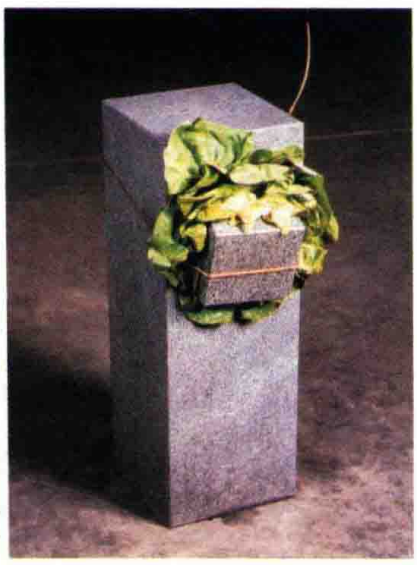


图17–6

图 17–5　《方向》　安塞尔莫　1967–1968　石头，磁针，玻璃，16cm×220cm×101cm

图 17–6　《无题》　安塞尔莫　1968　生菜，铜线，花岗石，大石块：60cm×25cm×25cm，小石块：12cm×12cm×15cm

马里奥·梅尔茨（Mario Merz）自幼在都灵长大，都灵是二战后意大利经济重建的中心，而且也是当时国际艺术交流频繁的一座城市。梅尔茨上大学时研习科学与医学，二战期间曾因参加反法西斯运动而被捕入狱。1954 年，梅尔茨举办了他的第一次个人艺术展。

1968 年发生在欧洲的政治动荡也波及都灵，工人们开始上街示威游行。在梅尔茨的艺术作品中也表现出了对政治的关切，如作品《静坐抗议》（图 17-7），他用霓虹灯管制作了短语——“静坐抗议”（Sitin），并把它放在一个装满蜡的铁盘上，霓虹灯散发出的微弱热量将蜡软化，象征着非暴力政治活动的渐进和转化作用。同年，他还用霓虹灯打造了“该做什么？”的口号，并把它置于蜡上。这是根据列宁的一篇著名演讲——《关于知识分子在社会中的作用》一文而设计的作品。

梅尔茨创作了一种类似穹庐的半球形结构，并且乐此不疲地重复制作这个主题。“穹庐”像是苍穹的轮廓，更是古代游牧民族居住的毡房——原始的栖身之所。他的第一个“穹庐”作品《武元甲的圆顶屋》（图 17-8）作于 1968 年，作品表面装有霓虹灯管制成的文字：“If the enemy masses his forces,he loses ground；if he scatters,he loses strength”[8]（如果敌人集结力量，就会失去领地；如果敌人分散，就会丧失战力）。这段话语取自越战时期的越共将领武元甲的格言。

《斐波纳契圆顶屋》（图 17-9）作于 1972 年，梅尔茨利用一种数列来强调自然法则。在这个数列中每一项都是前两项之和，例如：1，1，2，3，5，8，13……中世纪数学家斐波纳契（Fibonacci）通过观察兔子的繁殖模式得出了这个数列。梅尔茨运用这一数列建造起了他的艺术品：在穹顶最上端放置了一个布袋，然后按照该数列构造出“斐波纳契圆顶屋”。梅尔茨制作的圆顶屋，通常都是就地取材，临时搭建，因此，他的作品不拒绝任何可利用的材料，如金属、玻璃、报纸、树枝、泥土、沙袋等。

图 17–7 《静坐抗议》梅尔茨 1968 蜡，霓虹灯，铁，铁丝网 18cm × 5cm × 65cm

图 17–8 《武元甲的圆顶屋》梅尔茨 1968 金属管，霓虹灯，泥土 300cm



图17–7

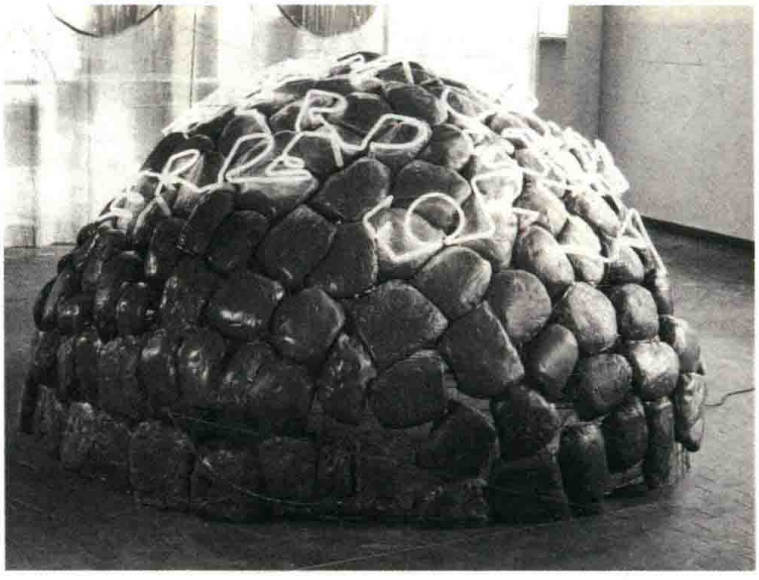


图17–8

意大利艺术史学者卡洛林·克里斯托夫 – 巴卡捷夫（Carolyn Christov–Bakargiev）在《贫困艺术》一书中写道："'贫困艺术'这一术语最初并不是指艺术材料的'朴素'，也不是指对消费时代的社会学批判，而是指'穷尽'人们对世界的经验这一概念。"[9] 而贫困艺术的创造者们，正是以无所不尽其极的方式和手段来"穷尽"一切可能的体验，没有任何规则和界限能够束缚他们以艺术的名义和行动对世界进行探索和表达。詹尼斯·库内利斯（Jannis Kounellis）的艺术在打破语言规范和材料限制方面走得最远，他几乎把美术馆的展厅变成了多维度的、真实与虚构结合的体验场所，甚至将活生生的马匹拉进了画廊。

1967 年，库内利斯在罗马 L'Attico 画廊举办了他的第一次装置艺术作品展。这里汇集了人们能够想到和想不到的各种"艺术"，由于内容的离奇、荒诞，甚至有人认为这是超现实主义的集锦：在展厅的中央摆放着几个铁槽，里面装满泥土并栽种着仙人掌；墙上固定着一块钢板，板面中央的一块木头上栖息着一只活的鹦鹉；附近有一个用金属板和纯棉组成的装置（图 17-10）；隔壁展厅里，还摆放了一个养着金鱼的水族箱。在艺术家营造的这个迷幻舞台上，观众也充当着戏剧中的一员。

1969 年，库内利斯在罗马 L'Attico 画廊的一次展览开幕式上，将 12 匹活马拉进了展厅（图 17-11）。这个大胆的举动无疑是对艺术概念的一次挑衅，

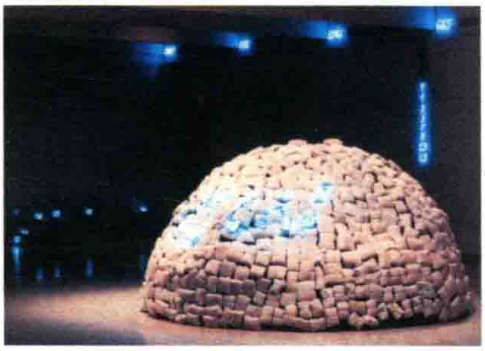


图17–9

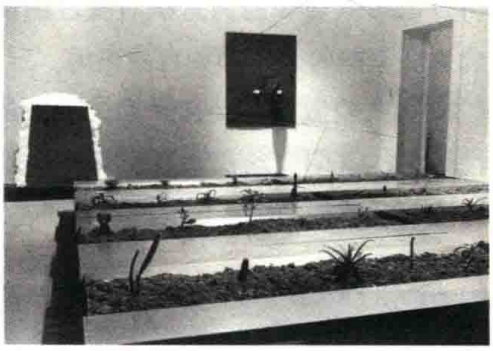


图17–10

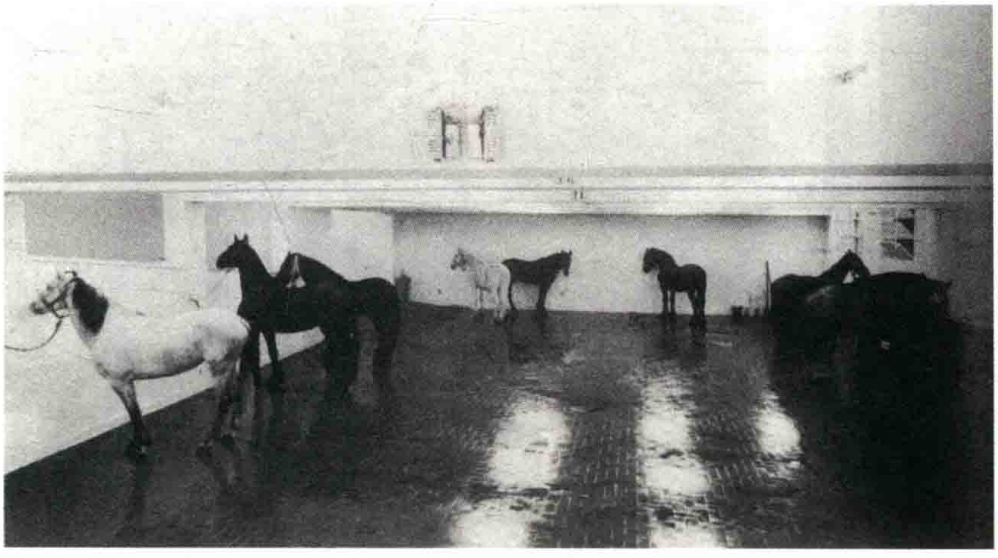


图17–11

图 17–9　《斐波纳契圆顶屋》梅尔茨　1972　霓虹灯，布，金属管，金属丝　100cm × 200cm

图 17–10　《无题》库内利斯　1967　金属槽，泥土，仙人掌，钢，棉花，鹦鹉

图 17–11　《无题（12 匹马）》库内利斯　1969　马匹，罗马 L'Attico 画廊

在传统造型艺术里，无论是绘画还是雕塑，战马总是艺术家们津津乐道的题材，当库内利斯将活马牵进美术馆，所有的艺术概念和创造经验在此都毫无意义了。尽管人们对现代艺术的越界行为已经具有免疫力了，但是当你走进画廊看到的不是传统的艺术品，而是一群活生生的马匹时，怎能不为之错愕呢，是画廊还是马厩？其实，这不过是以博物馆体制和艺术家身份来定义艺术的把戏，始作俑者还要归到杜尚和他的《泉》。

艺术与女性主义（Art and Feminism）

20 世纪 60 年代末 70 年代初，女权主义文艺批评风行欧美，它是西方女权主义运动在文化艺术领域的延伸与反响，因而具有鲜明的政治倾向。

严格意义上的“女性主义”艺术和女性主义者出现在 70 年代，但是自 60 年代早期，就有一些女性艺术家，通过身体及行为表演等方式，表达她们对现代社会中性别歧视、性开放以及女性的文化权利等问题的关注。如日本激浪派女艺术家小野洋子（Ono Yoko）于 1964 年表演的《剪碎》（图 17-12），就是以令人不安的受虐角色揭示了女性在传统两性关系中所处的弱势、被动与受侵害的地位。表演伊始，小野洋子坐在舞台上，任由观众上前来用剪刀剪碎她身上的衣服，直到裸露出身体。她的表演一方面揭露了男性出于欲望和强力意识对女性的侵害，另一方面又表达了女性在传统观念训教下的内心压抑和自我束缚。

另一位激浪派女艺术家久保田成子（Shigeko Kubota）更是以公然打破性禁区的《阴道绘画》（图 17-13）表演，向传统观念和男性主导的文化阵地发起了犀利的挑战。她把画布铺在地上，将沾满红色颜料的画笔系在阴部，

图 17–12 《剪碎》小野洋子 1964 京都山一中心

图 17–13 《阴道绘画》久保田成子 1965 纽约



图17–12

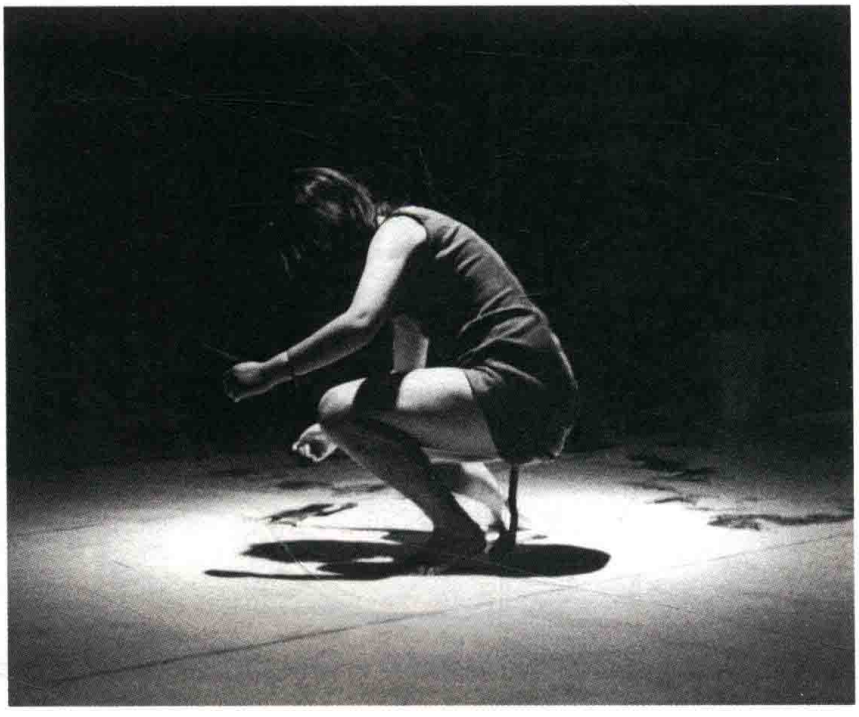


图17–13

然后蹲下身躯在画布上绘出红色的笔触。这个行为让人联想到了波洛克的行动绘画，他代表了一种男性的英雄主义幻想，而久保田的行为无疑是站在女权主义立场上，对这种男性强势文化意识做出了针锋相对的回应。

美国女艺术家施尼曼于 1964 年策划实施的行为表演《肉体的欢乐》（图 16-21），体现了她对道德禁忌的蔑视和对待性别与身体的开放意识。

上述事例表明，现代女性主义艺术家在自我意识觉醒与挑战男权主义的社会现实时，首先想到了身体的观念性内涵与深刻的象征意义。法国著名作家、女权主义批评家埃莱娜·西苏（Hélène Cixous）认为，在父权制社会里，女性始终处于被压制的地位，她的一切正常的生理心理能力、她的一切应有的权利都被压抑或剥夺了，她被迫保持沉默，只有写作行为才能改变这一被奴役的关系。西苏进而提出了“描写躯体”的口号，女性“通过身体将自己的想法物质化了，她用自己的肉体表达自己的思想”。[10]

《关注身体》（图 17-14）是卡洛丽·施尼曼最早的具有女性主义特征的作品。1963 年，她在阁楼上布置了一个包罗各种杂物的现场，其中有破碎的镜子、玻璃、绳子、雨伞，还有涂满颜色的巨大画布，而最重要的元素是她把自己的身体作为材料与作品紧密结合在一起。“我希望把我真实的躯体融入作品，成为作品整体的一部分……”[11] 施尼曼在身上涂满颜色、油脂和白粉等，她试图将自己的身体作为一个“视域”并以此来探索“肉体作为材料在艺术品中的寓意和价值”，希望真实的躯体能够保持欲望与激情，同时也是一种奉献。

施尼曼表演的《内部的书卷》（图 17-15），是 20 世纪 70 年代最受人们关注和议论的女性主义作品之一。表演开始时，她用泥浆沿着自己的身体画出轮廓，然后俯卧在一张桌子上摆出读书的姿势。接下来，她扔掉了

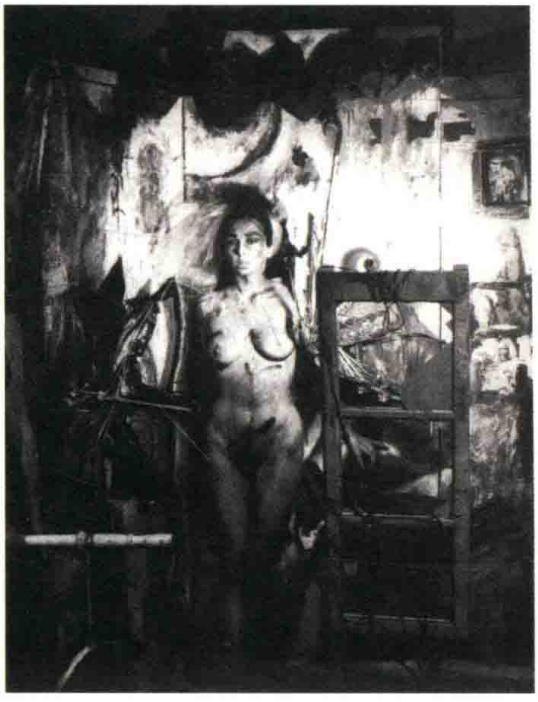


图17–14

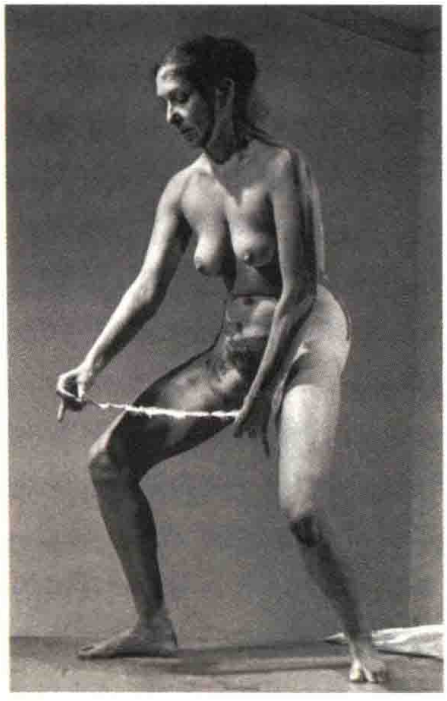


图17–15

图 17–14　《关注身体》施尼曼　1963

图 17–15　《内部的书卷》施尼曼　1975　东汉普顿，长岛



图 17–16 《节奏 0》阿布拉莫维奇 1974 那不勒斯

书本和身上的围裙，从阴道里慢慢拉出一段很长的纸条，并开始逐字朗读，那是她写的一篇女权主义的诗歌。施尼曼这种极端的行为曾引起激烈的争议，有评论认为这是对女性身体的颂扬，但这种说法显得十分牵强，与其说是“颂扬”，不如说是公然的挑衅，行为的越界远远超过了思想的内涵。

玛丽娜·阿布拉莫维奇（Marina Abramovic）出生于贝尔格莱德，1972 年以后开始从事行为艺术。她的行为作品《节奏 0》（图 17-16），是通过被动的身体受虐过程暗示男权社会中女性的处境。在表演现场，阿布拉莫维奇面向观众站在一张桌旁，墙上有一则提示：“我是你们的目标，桌上有 72 种物件任由你们在我身上使用。”这些物件包括：枪、子弹、锯、斧子、鞭子、刀子、针、镣铐、剪刀、硫磺、梳子、口红、香水、颜料、火柴、蜂蜜、橄榄油……表演结束时，她的衣服被人们用刀子切成了碎片，身体也备受蹂躏，有人甚至用手枪抵住她的头部。表演进行了六个小时，后来被一些理智的观众制止了。阿布拉莫维奇用自己的身体试探和体验了一种社会心理：当人们获得了自由支配他人身体的权力时，许多人选择了对他人的侵害。尽管只是象征性的，却很残酷，我们看到的就是这样一个事实。

美国著名女艺术家朱迪·芝加哥（Judy Chicago）创作的大型装置——《晚宴》（图 17-17）是一件影响广泛的女性主义艺术杰作。为了创作《晚宴》，朱迪·芝加哥动员了数百名妇女共同合作，历时五年完成了这件纪念碑式的作品。这是一个三角形的大型“餐桌”，每边长约十余米，环绕着餐桌布置了 39 个席位，每个席位上铺着一块刺绣餐巾，上面绣着历史上杰出女士的名字，绣片上摆放着设计精美的彩绘陶瓷餐具。在三角形中央的陶瓷基座上镌刻着 999 位历史上或神话中女性的名字。这场庄严华丽的盛宴，静静地等待着贵宾们的莅临。

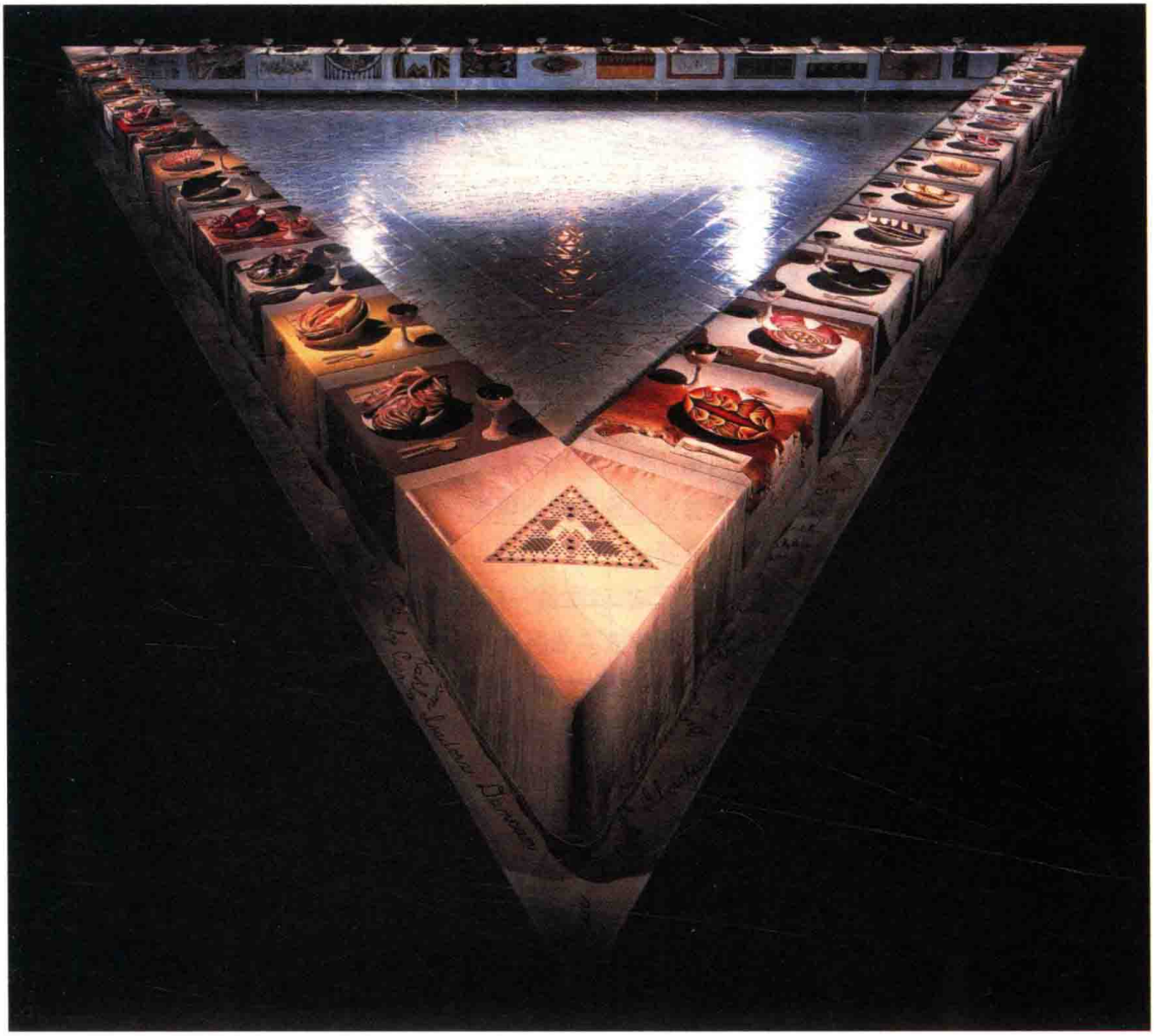


图 17–17　《晚宴》朱迪·芝加哥　1974–1979　木料、陶瓷、织物、刺绣、金属、颜料，1463cm × 1280cm × 91.5cm

《晚宴》是一篇女权主义的宣言，它呼吁人们关注女性在历史创造中的地位与成就。朱迪·芝加哥运用一些代表女性特质的符号和形象强化了作品的象征性含义。除了作品中出现的众多女子姓名之外，刺绣品代表着女性的劳作，而彩绘陶瓷器具基本上都是女性生殖器官的变形。

“图案”与“装饰”是人类文明早期的美术创造活动，它渗透在人们的日常生活中，是最广泛、最自然、最贴近生活的艺术。但正是由于它贴近生活，且多来自无名的民间工匠之手、来自“女人的针线活”，因而被排斥在“高级”艺术的门槛之外，被视为“实用艺术”而遭到贬低。在崇尚理性价值、崇尚纯粹审美经验的现代主义观念中，实用美术没有丝毫的地位。由女性主义艺术家米尼亚姆·夏皮罗（Miriam Schapiro）等人发起的“图案与装饰”运动，简称为“P & D”（Pattern and Decoration），是对所谓非功利的“纯艺术”霸权做出的反击。

夏皮罗曾是一位抽象表现主义画家，受到女权运动的影响，于 20 世纪 70 年代同朱迪·芝加哥在加州艺术学院共同制定了女性主义艺术的行动计

划。她的艺术方向是：从传统的妇女手工艺中汲取形象和素材，利用棉线、丝绸、织物、纽扣、花边等女性所熟悉和青睐的材料与工艺进行创作，并为这种艺术取名为“女性图像”（Femmage），意在强调图像元素中的女性情趣与风貌。作品《连接》（图 17-18）体现了所谓“女性图像”的特征，印有各种花式的手帕构成了色彩缤纷的图案，巨大的尺度是对“妇女作品”形式的炫耀与肯定。

美国女艺术家乔伊斯·科兹罗夫（Joyce Kozloff）是图案与装饰运动的重要人物。她早期的绘画属于“硬边”（Hard Edge）抽象风格，后来追随夏皮罗致力于研究传统的妇女手工艺。她潜心学习带有地方特色的民间艺术，热衷于从陶瓷、编织等工艺品中汲取造型语汇，科兹罗夫的艺术具有明显的几何装饰风格（图 17-19）。她认为“图案和装饰”被“主流艺术”所排斥、贬低，其中包含着性别差异的因素，因为在许多人看来，“装饰性”倾向于女性的劳作与趣味。

科兹罗夫的艺术态度是：“反对纯粹、反对纯粹主义者、反对清教徒式的艺术、反对极少主义者、反对后极少主义者、反对复归抽象的艺术家、反对形式主义者……反对国际风格、反对国际主义者、反对帝国主义者、反对包豪斯主义者、反对霸权、反对独裁主义、反对逻辑性、反对概念性、反对父权制、反对男子气概……反对崇高、反对英雄式的、反对天才、反对大师。”科兹罗夫宣告，艺术应该是：“繁琐的、有趣的、时髦的、悖谬的、矫揉造作的、种族的、洛可可式的、触觉的、自我的、奢华的、感官的、色情的、折中的、奇异的、零乱的、怪异的、综合的、装饰的……”[12]

著名的“游击队女孩”（The Guerrilla Girls）是由一些匿名艺术家组成的女性主义团体，活跃于 20 世纪 80 年代后期和 90 年代。她们通过张贴海报、散发传单、组织示威活动等方式，揭露和批判现行艺术体制乃至艺术史上的性别歧视和种族歧视现象。这些人从不暴露自己的真实身份，她们在公开场合出现时，都戴着一副大猩猩的面具以隐匿自己。同时，这个



图17–18



图17–19

图 17–18 《连接》 夏皮罗 1976 瓶贴、布上丙烯 183cm × 183cm

图 17–19 《Zenmour》 科兹罗夫 1975 布上丙烯 198cm × 122cm

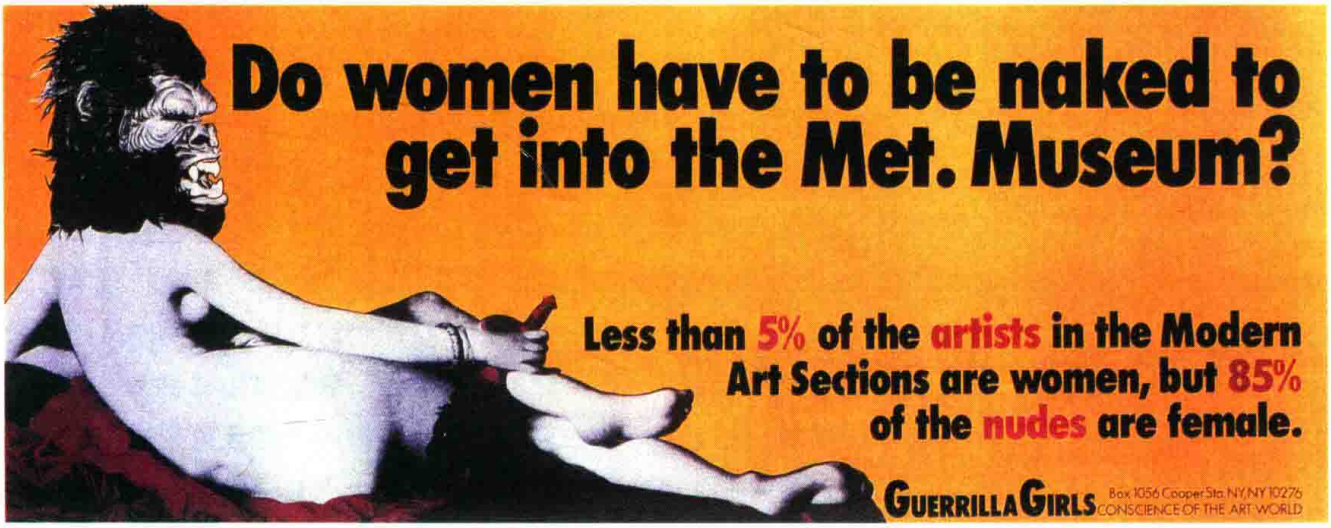


图 17–20　《妇女必定要裸体才能进入大都会博物馆吗？》游击队女孩 1989 招贴画

形象也是“游击队女孩”向文艺领域中的男性霸权发起攻击的标志。1989 年，一张出自“游击队女孩”的招贴画引起了人们的关注，这幅画把安格尔的名作《大宫女》进行了改头换面——端庄的宫女戴上了大猩猩的面具（图 17-20）。广告上用粗体黑字赫然发问：“妇女必定要裸体才能进入大都会博物馆吗？”广告下方则以统计数据来证明这种性别歧视的事实：“在现代艺术领域，女性艺术家不到 5%，但 85%的裸体画是女性。”当这则海报遭到纽约公共艺术基金会的拒绝之后，她们便自筹资金印制、散发，张贴到市区的大街小巷和公共汽车上。

“游击队女孩”针对艺术体制和文艺领域的性别歧视与权利偏见进行了毫不妥协的斗争。她们的举动唤起了公众对这些问题的重视，为女性和有色人种艺术家争取平等的文化权利，为她们的作品获得更广泛的社会支持和展示空间起到了促进作用，成为西方社会尽人皆知的女权主义组织，为当代女性艺术的发展作出了积极的贡献。

注释

[1] Carolyn Christov–Bakargiev. Arte Povera. Phaidon Press，2005：18.
[2] 同上书 P17.
[3] 同上书 P20.
[4] 晨朋 . 20 世纪意大利美术 . 湖南美术出版社，2002.
[5] （法）让 – 吕克 · 夏吕姆 . 解读艺术 . 刘芳，吴启雯译 . 北京文化艺术出版社，2005.
[6] 同上书 P235.
[7] Carolyn Christov–Bakargiev. Arte Povera.Phaidon Press，2005：29.
[8] Jonathan Fineberg. Art since 1940, strategies of being.
[9] Carolyn Christov–Bakargiev. Arte Povera. Phaidon Press，2005.
[10] 朱立元 . 当代西方文艺理论 . 华东师范大学出版社，1997：352.
[11] Tracey Warr. The Artist's Body. Phaidon Press，2000.
[12] Helena Reckitt. Art and Feminism. Phaidon Press，2001.

第 18 章 照片的摹本

照相写实主义（Photorealism）

照相写实主义，又称超级现实主义（Super Realism），出现在 20 世纪 70 年代前后。从表面上看，这种艺术几乎就是照片的摹本，除此之外别无新意。但是，在领略了形形色色的虚无主义行为、概念等令人费解的前卫艺术之后，收藏家和观众终于又看到了久违的写实绘画，这是一种前所未见的、以无比精湛的描绘技巧再现客观世界的艺术。毫无疑问，它是对概念艺术和形式主义的抵制与反驳。批评界对此颇有微词，认为照相写实主义在观念上没有新突破，它不过是波普艺术的延续，是向保守的、只为满足感官经验的写实艺术的回归。然而，面对艺术的“贫困”与美学的窘况，重新回到写实与叙事性的图画几乎是逻辑的必然。只不过照相写实主义画家们不再像古典主义那样面对真实的模特，也不效仿印象派走进自然亲身感受阳光和大地，而是埋头在画室里用一种机械、枯燥的方法硬生生地将摄影图像转移到画布上。准确地说，照相现实主义所描绘的现实是照片中的“现实”，而不是自然的现实。这就是媒体时代的新写实艺术，连“影子的影子”都算不上的艺术。

其实，照相写实主义本质上与传统艺术相去甚远，无论作品面貌还是内在观念都更接近现代艺术。首先，艺术家们尽量在作品中排除自我，而不像传统艺术那样始终不肯放弃人的情感植入。另外，他们从不追求作品的表现性或象征性，除了事物的客观表象，什么都不存在。冷静客观的艺术态度背后，是对现实的漠然旁观，艺术家只是陈述而从不作出评价。就

上述特征来说，照相写实主义与波普艺术、极少主义以及概念艺术有着千丝万缕的内在关联。

在西方美术史上，利用摄影为美术创作提供参考的做法由来已久，它的历史可以上溯到照相技术诞生的那个时代。只不过历代画家大都刻意隐匿作品中借鉴照片的过程与痕迹，因为照片毕竟是机械的产物，它不能替代艺术家的大脑和双手。然而，照相写实主义者的态度却与之截然相反，他们不是把摄影仅仅当作绘画创作的辅助手段，而是公开阐明一种观点：目的就是把摄影的信息翻译成绘画的信息。说白了就是执意以绘画效仿摄影，用机械效果置换个人情感，用程序化制作取代个性化技巧。另外，照相写实主义艺术家们并不十分在意作品的内容，但是多数画家更喜欢选择自己熟悉或青睐的题材。如查克·克洛斯以创作肖像画为主；埃斯蒂斯则倾心于描绘现代城市街景和明亮的橱窗；加利福尼亚艺术家戈因斯的作品中那旧式小货车和快餐店，给人留下了深刻的印象；女画家弗拉克（Audrey Flack）以创作静物画为主；居住在纽约的英国画家马尔科姆·莫利（Malcolm Morley）则直接参照明信片或杂志上的插图作画。

克洛斯（Chuck Close，1940–）

查克·克洛斯曾是一个后期抽象表现主义画家，但是，抽象艺术好像一口枯竭的井，早已精华殆尽，于是他便采取了一种反向的策略——用绘画手段复制照片。他的主要作品都是根据照片绘制的肖像画。为了追求摄影技术那种机械式的图像效果，他摒弃了一切绘画性的表现技巧。创作伊始，他先在照片上画出细密的格子，然后用最古老的“打格放大”法，按比例将照片上的人物轮廓放大在画布上，接下来再小心翼翼地复制方格子里面的颜色。可想而知，那是多么机械、枯燥而漫长的过程，其间无需对画面进行整体关照，无需个性表现，也不需要情感的注入。这样的绘画与其说是“画”出来的，不如说是制作出来的。其后，为了更进一步追求照片表面的光洁效果，克洛斯索性放弃了画笔而改用喷枪涂色，以避免画面上留下任何手工的痕迹。



图 18–1　《约翰》克洛斯　1971–1972　布上丙烯　254cm × 228.6cm

克洛斯绘制的肖像画尺幅巨大，而且所有细节都刻画入微。构图主要凸显人物的面部，画面几乎没有深度，画中人物近在咫尺，直面观众，正如肖像作品《约翰》（图 18-1）所显示的那样：含蓄的轮廓衬托出面部的精微细节，五官、须发、肌肤纹理，纤毫毕露。就像光学镜头所呈现的影像，这是画家刻意追求的机械式图像效果。这件作品接近 6m^2，可以想象，如此巨大的肖像画伫立在观众眼前，其尺度本身就令人感到惊奇，加之如同显微镜下看到的细节，反倒给人带来一种奇异的陌生感。

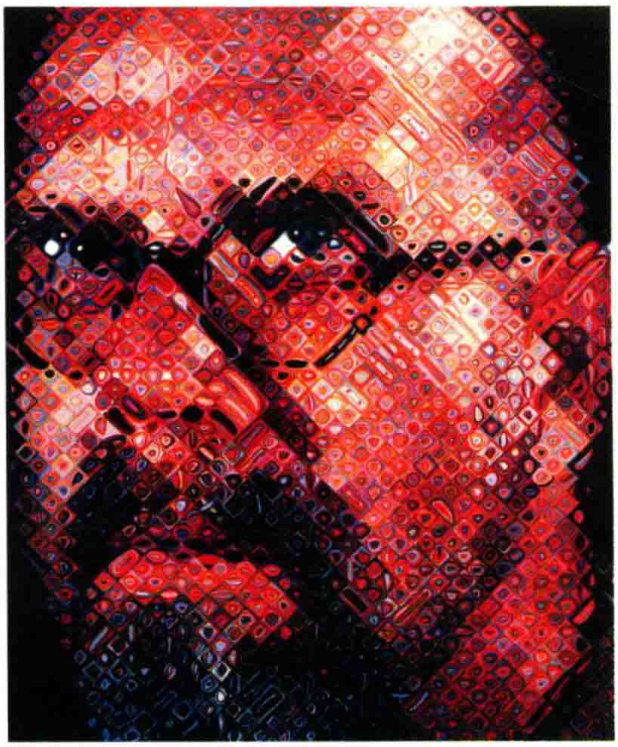


图18–2



图18–3

图 18–2 《自画像》克洛斯 1997 油画 259.1cm × 213.4cm

图 18–3 《自画像》(局部)

肖像是绘画中最常见的一种题材，人们在评价肖像画的优劣时，不仅关注“形似”更看重“神似”，即人物的心理活动、情感、性格和内在气质等。可以说这是肖像画的美学核心，历代画家都是如此。但是，克洛斯并不在意这些，他说过，“我的画与画人或人文主义绘画无关”[1]。他更关心模仿本身的意义，关心绘画的技巧。创作于 20 世纪 90 年代的《自画像》(图 18-2、图 18-3) 反映了他作品风格的转变。画面上布满了方格子，每个格子都是一个色彩单元，近距离看，整个画面就是色彩图案的排列，只有远离画面才能看出完整的图像，局部变得很“真实”，整体反而成了虚像。

埃斯蒂斯 (Richard Estes，1936–)

当你看到理查德·埃斯蒂斯的作品《冬日的时代广场，午后 3：53 分》(图 18-4)，一定会认为那是一张照片，然而它的确是埃斯蒂斯画的一幅油画：阴冷的天光散射在高大的建筑群上，街道边的积雪还未融尽，画面左侧的玻璃橱窗清晰地映射出街道对面的建筑，远处楼房上的“Sony”和“Coca Cola”广告依稀可辨。所有的建筑细节、招牌文字、店面橱窗、路边灯杆以及道路上的车辆，无一遗漏，历历在目。唯一令人感到诧异与不安的是，如此繁华的城市景象中却杳无人迹。

也许埃斯蒂斯想用“午后 3：53 分”这个确切的时刻告诉我们，只有照相机快门才能记录下这个瞬间的景色。如他所说：“照片的最大优点是能抓住事物的瞬间。假如你直接去创作绘画，那肯定不能画出一个瞬间的景象。”他坦言：“没有照片，我真不知如何才好……没有照片，我绝不能创作绘画。拍摄照片是第一步。构思与照片有关。那是它的创造，而绘画只



图 18–4　《冬日的时代广场，午后 3：53 分》埃斯蒂斯 1985 油画 68.6cm × 124.5cm

是一种传递的技巧……”[2] 他的话绝非虚妄之言，单凭素描和记忆是绝对画不出像《冬日的时代广场》这般作品的。

埃斯蒂斯所言还说明了另一个事实，即他的画模仿了照相机镜头下的世界，而不是现实本身。画家的态度是再现机械制造的影像，作品中排除了艺术家的在场，没有人文的介入，没有对事物的评价，有的只是冷冰冰的物象。埃斯蒂斯说：“我并不企图变动事物，我只是想画得更清晰一点——展示所发生的事……波普艺术的麻烦之处是它作了太多的批评。”[3] 出于对美学和各种说教的厌倦，他特意强调：“在我的作品后面没有任何理论的东西。”如果你不知道该如何欣赏他的艺术，那么就听听他本人怎么说吧：“我不喜欢看我画的那些东西，那么你为什么要欣赏它呢？”[4]

戈因斯（Ralph Goings，1928）

加利福尼亚艺术家拉尔夫·戈因斯比较注重绘画题材的社会与文化内涵。他喜欢描绘人们所熟悉的日常环境和普通的生活场景，如路边加油站、快餐店、活动房车等。他绘制的一系列小型货运车尤其引人瞩目（图 18-5）。这些作品场景真切、气氛平淡，有一种默然无声的现实感。看得出，作者是以中立的态度和旁观者的眼光去描绘周遭事物的。

戈因斯的创作方法是直接把幻灯片投射在画布上，这样就可以毫不费力地画出景物的准确比例和轮廓，然后再用画笔详尽地描绘。因此，他的作品是机械成像与手工绘制结合的产物——既有摄影的机械美感，同时又感觉比照片清新凝练。对于绘画模仿照片的做法，戈因斯的态度是：“照片遍布于我们的生活之中，它具有自己的真实性。我们被照片所包围着，因



图 18–5 《金黄色的道奇》戈因斯 1971 油画 152cm×183cm



图 18–6 《乡村女招待》戈因斯 1985 油画 121.9cm×172.7cm



图 18–7 《保尔里街的流浪汉》汉森 1969–1970 玻璃钢 镀铜与综合材料

而自然地接受了它们。"[5]

冷静客观地再现事物，不流露丝毫情感和个性痕迹是照相写实主义绘画的主要特征。尽管这些作品外表看上去光滑繁缛，但是除了你所看到的之外，没有任何内在的信息或寓意。在油画《乡村女招待》（图 18-6）中，我们看到：逼真的器皿、明亮的钢制货柜、详细的价目表、斑驳的光影，还有那形态毕肖的人物。这些足以使人们为画家的精湛技巧所折服，但同时，它们也仅仅是毫无内涵的表象。如果说作品传递了某种信息，那就是一种僵化的气氛和冷寂的现实感。

汉森（Duane Hanson，1925–1996）

超级写实主义不仅是在绘画领域，在雕塑创作方面也非常活跃，代表人物有：乔治·西格尔（George Segal）、杜安·汉森、约翰·德·安德烈亚（John De Andrea）等。在追求形象的逼真效果上，雕塑比绘画更胜一筹，因为雕塑是三维形象，无需像绘画那样在平面上虚拟三维空间效果。

杜安·汉森是超级写实主义雕塑的代表艺术家。他的创作方法是直接在真人身上翻模，然后用聚酯等材料铸型，这就难怪乎其作品的逼真程度与真人无二了。与其他超级写实主义艺术家不同的是，汉森强调艺术作品的思想性和社会作用，尤其是他早期的作品多具有批判现实的倾向，诸如表现种族暴乱、街头流浪汉等严酷社会现实的作品。他曾表明：在艺术作品中"要加入自己的评论，而且还要使作品有冲击力，引起他人的评论……我不满当今的世界，尽管我改变不了它，但我还是要表达我的不满情绪……如果艺术不能反映生活，不能告诉人们更多有关生活的事情，我认为它就不是艺术，不能持久，更不能永恒。"[6]作品《保尔里街的流浪汉》（图 18-7）体现了他这个时期的艺术态度。

不过，汉森最成熟、也是最能代表他



图18–8



图18–9

图 18–8　《车站上的女人》汉森　1983　聚酯　玻璃纤维　等人大小

图 18–9　《奎尼》汉森　1995　彩绘　青铜　混合材料　高 166cm

艺术成就的作品，是他后来创作的诸多生活中普通人物的形象，诸如观光客、购物者、家庭主妇等（图 18-8）。这些看似平凡的形象，实则启迪人们对现实的深层思考，“这些忍受麻木和孤独的存在状态抓住了人们生活的真实之处……这样一种无情的现实主义，它表达了我们这个时代引人注意的特征。”[7]

《奎尼》（图 18-9）是汉森晚年的作品。女清洁工奎尼，表情木然地站在那里，她已经习惯了工作的劳累和生活的艰苦，日复一日，茫然无助。她在这个世界中生存、劳作，只有作为一件雕塑时，人们才对“她”感兴趣，但现实中有多少人注意到清洁工——奎尼？

注释

[1]　陈侗，杨小彦．与实验艺术家的谈话．杜莉等译．湖南美术出版社，1993：144.

[2]　（美）埃伦·H·约翰逊．当代美国艺术家论艺术，姚宏翔，泓飞译．上海人民美术出版社，1992：164.

[3]　同 [2].

[4]　（美）H·H·阿纳森．西方现代艺术史·80 年代．曾胡，钱志坚，顾永琦，章燕译．北京广播学院出版社，1992：55.

[5]　Edward Lucie–Smith Art Today. New York：Phaidon Press，2004.

[6]　陈侗，杨小彦．与实验艺术家的谈话．杜莉等译．湖南美术出版社，1993：148

[7]　王瑞云．20 世纪美国美术．文化艺术出版社，1997：201.

第 19 章 复归本源

新表现主义（Neo—Expressionism）

自 20 世纪初，西方现代艺术始终围绕着“革命性”、“创新性”的价值核心一路走来，可谓锲而不舍、义无反顾。其间，凡试图在昔日的艺术花园里撷取些许芳华的倾向，都会被视为是一种“倒退”。因此，现代主义在推崇不断地摧毁过去、革新思想、创新形式的原则下，形成了观念上的新霸权。然而，现代主义价值观的这种直线性推进的结果，却是艺术的虚化和意义的终结：艺术可以是一张白纸、一块方砖、一段呓语，或说，艺术就是生活本身。极少主义、观念艺术等，体现了现代艺术从形式到内容的枯竭。

为了抵制现代艺术的自以为是，摆脱日趋荒诞的革新窘境，一种以绘画为主的“新表现主义”思潮于 20 世纪 70 年代末，首先在欧洲兴起，尤以德国的“新表现主义”和意大利的“超前卫”绘画最受关注。这些艺术家们对现代主义开始的形而上学不再随声附和，而是重新回到画室，按照自己的意愿自由地创作，并且恢复了被形式主义丢弃已久的形象和叙事。他们希望在画布上找回艺术的原初记忆，找回自我。

新表现主义艺术家们不再像现代主义那样对传统抱有敌意，而是在传统中汲取有用的东西，并且也不拒绝现代艺术的成果。由于他们在对待自己和对待艺术的态度上抛弃了任何的期许和束缚，因此便获得了更广泛的创作自由。

“新表现主义”不是运动，也不是流派，它是一种思潮——拒绝极端形

式主义和观念艺术的国际化思潮。中央美术学院的邵大箴教授写道："'新表现主义'大思潮的崛起，标志着西方艺术风向的重要变化。可以把这种变化理解为从现代激进主义开始的一种倒退，也可以理解为是对传统艺术的某种复归。"[1]

德国新表现主义

表现主义在德国具有天然的生长环境，一则是德国特有的文化传统和民族性格，二则是他们在现代艺术史上曾建立起深厚的表现主义根基。德国的现代艺术就是从以"桥社"为先锋的表现主义开始的。遗憾的是，当 1933 年纳粹掌控了国家政权之后，实验性的前卫艺术在德国遭到了严酷的排斥和打击，直到第二次世界大战结束，德国的现代艺术一直没有什么引人瞩目的地方。

自 20 世纪中叶以来，德国最有影响力的艺术家要属波伊斯了，他不仅在个人艺术上载誉艺坛，而且对德国青年艺术家产生过重要的影响。新一代表现主义的代表人物——约尔格·伊门多夫 (Jorg Immendorf)、安塞尔姆·基弗（Anselm Kiefer）都曾是波伊斯的门徒。除此二人之外，新表现主义艺术家主要包括：格奥尔格·巴塞利茨（Georg Baselitz）、A·R·彭克（Penck）、马尔库斯·吕佩尔茨 (Markus Lupertz)、西格马·波尔克 (Sigmar Polke)、雷纳·费廷（Rainer Fetting）等人。

巴塞利茨早在 20 世纪 60 年代中期就开始创作尺幅巨大、造型粗犷的人物画，面对当时盛行的抽象色场绘画和波普艺术，这是一种非常不入时的选择。然而，他却"决定逆潮流而动，发动一场个人战役去复兴德国人在传统中曾经取得过伟大成就的那种描述性的……激情而狂热的艺术。"[2]在他的画作中，人物如同巨人一般超然物外，狂乱的笔触、厚重的材料凝结成触动人心的表现力量。



图 19–1《酒徒与瓶子》巴塞利茨 1981 油画 162cm × 130cm

大约在 1970 年前后，巴塞利茨开始把构图中的形象倒过来画，从此这种颠倒的图像便成为他作品的独特标志（图 19-1）。这些头朝下的人物没有什么象征性含义，相反却是一种消解意义的手段。在这些颠倒的形象中，主题变得不重要了，观众无需揣度画中人物是男是女，在干什么，只需关注画面上的基本事实——线条和色彩。但是，他们毕竟不是抽象图像，只要人物形态依稀可辨，不管多么潦草、模糊，都会涉及人性的联想（图 19-2）。从巴塞利茨的作品中，可以清楚地看到与 20 世纪初德国表现主义艺术之间的血脉联系，同时也能够阅读出抽象表现主义的激情话语，还可以隐约感觉到超现实主义的无意识因素。它们渗透着太多的往日经验。所谓



图19–2



图19–3

图 19–2 《两棵松树和一个洞穴》巴塞利茨 1985 油画 250cm × 250cm

图 19–3 《德国咖啡馆 3 号》伊门多夫 1978 油画 282cm × 273cm

“新”并不意味着形式的“创新”，而是运用旧形式创造新的意义。这也是后现代主义理论的基本意识。

伊门多夫的绘画看上去更趋传统：具体的形象、复杂的叙事以及繁缛的细节。在他的作品中，既有现实的成分也有离奇幻想，同时也包含着象征与表现的成分。然而，所有的内容最终体现为一种强烈的社会干预和政治批判意识。伊门多夫的代表作品是系列画《德国咖啡馆》，在这些作品中，他把现实的、历史的、真实的、幻想的、个人的、社会的都混合浓缩在“咖啡馆”这个特定场所里。“咖啡馆”成了社会和历史的缩影，成了人间戏剧的舞台。他说：“咖啡馆既是街道又是剧场。街道变成剧场，反之亦然。”[3]

作品《德国咖啡馆 3 号》（图 19-3）表现了拥塞错位的空间和混乱的叙事场景。在构图的显著位置上是画家本人伏在桌面上沉睡，手中还握着画笔。左上方，一只老鹰张牙舞爪地扑向画家，这是他又一次出现在画面上，或许是梦中的景象。在构图中央的镜面柱子上映出勃兰登堡大门，这个建筑是前联邦德国与前民主德国之间的分界点，它象征着分裂的德国。近景的柱子上捆绑着几个浮雕似的人物。画面右上角，有人躲在阴暗的角落里投掷火烛，灯光下和阴影中充斥着混乱、暴动、阴谋和色情。伊门多夫将各种象征性图像和符号并置在一起，其目的却是以叙事的手法反映一种社会的现实性。

彭克的画犹如各种符号的集合，风格似涂鸦。画中人物被简化为标识似的图形——身体和四肢都是棍状的。1980 年以前，彭克一直生活在前民主德国。他的艺术与伊门多夫一样，有着潜在的社会批判性和复杂的意识形态困扰。他创造了一种符号形象系统：人物、动物以及各种物象如同象形文字似地布满画面。其后，他为自己的艺术风格确定了“标准”（Standard）这一概念。

彭克作品中的形象一方面具有明确的指称作用，同时也表现出极端符号化的抽象意图，这一点是有别于历史上其他表现主义画家的。作品《制度—绘画—终结》（图 19-4）以各种形象符号汇集成多重含义的图像：晦冥的色调里盘踞着恐怖的巨蛇，画面中央一只庞大乌黑的怪鸟张开翅膀正在扑食猎物，惊慌的人群在呼号奔跑，奇怪的象形符号布满各个角落，这些符号似乎传达着某种神秘的信息。这幅画创作于 1969 年，当时欧洲各国出现了激烈的社会动荡，而分裂的德国更是处于严酷的冷战环境和深刻的意识形态冲突之中。彭克的作品暗示了紧迫的社会环境和他个人焦虑的精神处境。

在战争的余殃里出生的一代人中，安塞尔姆·基弗的艺术最深刻地表现了一种精神的重负。他将厚重的色彩、沙砾、干草、沥青、铅……如凝固的岩浆掺杂着烈火的灰烬涂抹在画布上。那巨大的、启示录般的黑色绘画给人带来强烈的心灵震撼。他在神话中领受启迪，在宗教中思考生命。他说："我对宗教问题作过很多思考，因为许多东西是科学提供不了解释的。"[4] 个人身份的定位、民族历史的思考和文化本源的探究持久地萦绕着他的大脑，这些沉重的意识通过晦暗的色调和悲情的场面凝注在他的作品之中。沧桑的建筑、神秘的森林、荒蛮的田野，始终是他描绘的主题，而这些场景背后却凝聚着深沉的象征和晦涩的叙事。

作品《（带翼的）韦兰之歌》（图 19-5），取自北欧的神话传说诗集——埃达诗篇（the Eddas）。在诗集的最后一部分"衰弱的神光"中，"神（不是永生的）由于贪婪和狡诈，导致了自己的衰亡。瑞典国王抓住了韦兰——铁匠之神……把他流放到一座荒岛上做囚徒，让他为宫廷打制珠宝银器。为了报复，韦兰强奸了国王的女儿，杀死了他的两个儿子，并用他们的骨头做成酒杯献给国王。后来，他为自己做了一对翅膀逃跑了。铁匠在古代一直是艺术家的暗喻，同时也指那些能够神奇地将金属（铅）熔进黄金中的炼金术士（在基督教的象征中，有时也表示救赎之意）。"[5] 在这件作品中，

图 19–4　《制度—绘画—终结》彭克 1969　丙烯 145cm × 150cm

图 19–5　《（带翼的）韦兰之歌》基弗 1982　油画颜料、乳剂、照片、干草、铅、画布，280cm × 380cm



图19–4



图19–5



图 19–6 《纽伦堡》基弗 1982 丙烯、乳剂、干草、画布 280cm × 380cm

隐晦的叙事和物质的象征性压倒了形式趣味。无论是可辨的形象——大地、翅膀，还是令人感到痛楚的材料混合——干草和铅，都幻化为一种强大的表现力量——死亡、毁灭、重生。

基弗对材料所倾注的热情，继承了他的老师波伊斯的艺术手法。波伊斯曾反复利用油脂和毛毡等材料来表达“暖质”的含义，而基弗则用干草来暗示自然的生命特性（图 19-6）。

意大利超前卫艺术

20 世纪 70 年代，“贫困艺术”在意大利艺坛扮演着主要的角色。然而“贫困艺术”却是融合了波普、概念、过程以及极少主义等艺术观念的混生物。虽然它带有自身的生命基因和表现语汇，但是，“贫困艺术”依旧沿袭着现代艺术的革新姿态，走向形式的虚无和观念化的深渊，其结果就是艺术话语的穷尽与危机。当库内利斯将活生生的马匹拉进展厅时，就明白地告诉人们，现代艺术的“革命”过程已经终结了。

意大利毕竟是一个有着雄厚历史文化积淀的国家，当现代艺术的思维方式无可挽回地走入绝境时，一些年轻艺术家索性放弃了“原创性”的神话，力图找回传统的价值，重整遗产。他们开始拿起画笔塑造形象。从达尔文主义的艺术进化论角度看来，这是一种“倒退”。而实际上，它却是对艺

术的拯救与向着本源的复归。意大利评论家阿·博·奥利瓦（Achille Bonito Oliva）不无感慨地写道："艺术终于又恢复了它的内涵，回到了创作的正确轨道。"[6]

超前卫是对 20 世纪 60 年代以来的前卫艺术越来越趋于非物质化和去个性化倾向的反驳。"'超前卫'的意思是采取一种飘移不定的艺术创作立场，它不遵守任何确定的规则，也不认为任何理念高人一等，它只遵循按照与作品创作同步存在的精神和物质状况而进行工作的原则。'超前卫'还意味着有意地向西方文化中的理念中心主义提出挑战，意味着向实用主义敞开大门，它使艺术家具有了更广阔的发挥创作本能的空间……"[7]。

在意大利，被称为超前卫艺术家的主要人物有：桑德罗·基亚（Sandro Chia）、弗朗西斯科·克莱门特（Francesco Clemente）、恩佐·库基（Enzo Cucchi）、尼古拉·德·玛利亚（Nicola De Maria）、米莫·帕拉迪诺（Mimmo Paladino）等。

桑德罗·基亚的创作风格既是传统的又是开放的：传统性体现在形象与叙事的复归，开放性则表现为对多种造型风格的参照。在他的作品里，既能看到塞尚的力量和秩序，又有野兽派亢奋的色彩；时而流露出基里科的神秘，也效仿未来主义的语汇。他凭借自己娴熟的技巧，将这些前人的经验统一在自己的创作风格之中。硕大的人物、浓重的色彩是他绘画中比较鲜明的特点，而这一特点使他的作品显示出一种即时的快乐和强大的力量（图 19-7）。

在借鉴前人经验方面，基亚表现出无所顾忌的创作心态，一旦需要，甚至照搬或挪用以往画家的构思及造型语汇。《凶杀匿尸》（图 19-8）一画，让人联想到未来主义画家塞维里尼的作品《塔巴林舞会有动态的象形文字》（图 5-7），基亚明显地模仿了塞维里尼的构思和形式，而且还效仿塞维里尼

图 19–7　《面包和葡萄酒》基亚　1984　油画　170cm × 150cm

图 19–8　《凶杀匿尸》基亚　1987　油画　228.6cm × 254cm



图19–7



图19–8

在画面中安排了复杂而隐晦的形象。

基亚的绘画表明，当超前卫画家们摆脱了“创新”原则的束缚之后，便超然于观念之外了。不计古今，为我所用，不论流派，兼收并蓄，因而获得了更加自由的创作天地。这种自由的创作意志发自心灵，并呈现在无拘无束的浪漫形象与色彩之间（图 19-9）。

克莱门特的艺术从形式上看，显得清淡漂浮，给人一种游弋不定的感觉。他的作品不像基亚的绘画那样意图集中、庞大厚重，而是随心所欲，不拒绝任何方式和手段——水彩、粉笔、油画、湿壁画、混合材料，似乎一切都是随性而发，从其所好。然而，它们的内容却总是令人匪夷所思。他的作品中融合了各种复杂的信息，宗教、神话、现实、潜意识以及各种文化观念都搅和在一起（图 19-10、图 19-11）。奥利瓦评论道：“克莱门特的艺术创造出了一种新的凝视形象的状态，创造出了一种宁静，因为形象已经摆脱了传统参照点的喧闹之声，进入了一个不同的、明确的、具有虚假因袭性的发展方向……新形象好像渗透着东方文化，它表现的不是兴奋，而是宁静的自然状态。”[8]

如果想要具体解释克莱门特的作品，那将是徒劳的。因为在他的作品中看不到明确的意象参照和叙述语境，虽然形象是明白清晰的，但形象背后一切都是模糊而神秘的，人们所看到和感受到的不是形象背后的故事或教义，而是它们所传递出的某种文化与精神气息。

与克莱门特和基亚的艺术相比，恩佐·库基的绘画看上去更贴近于自然。

图 19–9 《彩色画家》基亚 1999 油画 107cm × 81cm

图 19–10 《你不记得了》克莱门特 1982 彩色粉笔画 61cm × 45cm

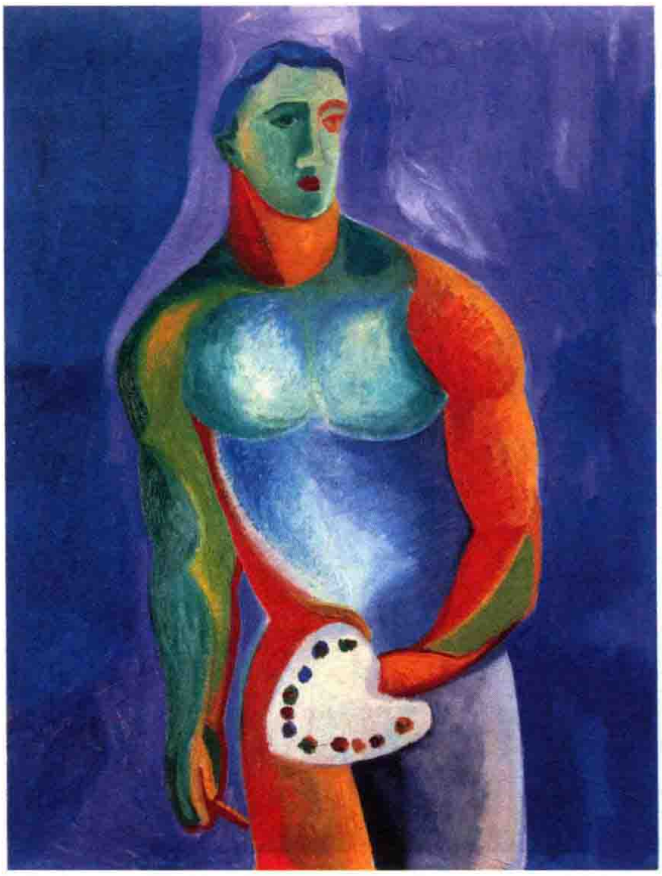


图19–9

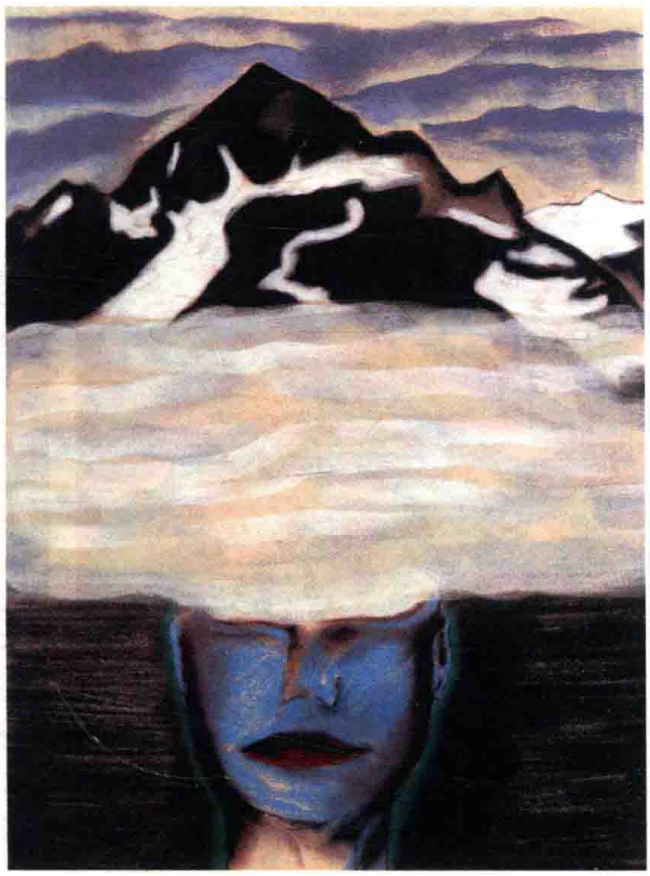


图19–10

尽管在他的画面上常常出现一些符号似的形象，但它们的象征性意味与装饰化效果却是一目了然，如到处出现的“眼睛”和屡屡入画的“骷髅”等。

库基于 20 世纪 80 年代创作的绘画，风格比较凝重，笔触激昂，质感粗粝，颇有早期德国表现主义的风貌。如创作于 1983 年的《波浪的叹息》（图 19-12）和《发生在冒着黑色火焰的钢琴声中》等作品，普遍带有一种悲情色彩——大海掀起狂涛，骷髅被巨浪裹挟而去，黑暗的大海、红色的浪峰似乎将要吞噬一切生灵。

到了 90 年代，库基的绘画转而轻松明朗起来。大面积的平涂色彩和有意无意间闪现的意象自由地浮现在画布上，明白无误的形象包含着似是而非的暗喻，即兴勾画的轮廓中夹带着潜意识的痕迹（图 19-13）。他的作品越来越疏离了技巧和章法，就像儿童画那样，绘画成为一种心灵和意志自由释放的工具，而不是为了追求什么美学价值或艺术目的。他“把具象的和抽象的、精神的和物质的、明确的和暗示的都无连续性地组合在一起”[9]，这也是“超前卫”区别于往日现代艺术范式的重要特征。



图 19–11　《缪斯女神第五号》克莱门特　1996　水彩画　36cm × 50.8cm



图 19–12　《波浪的叹息》库基　1983　油画　300cm × 400cm

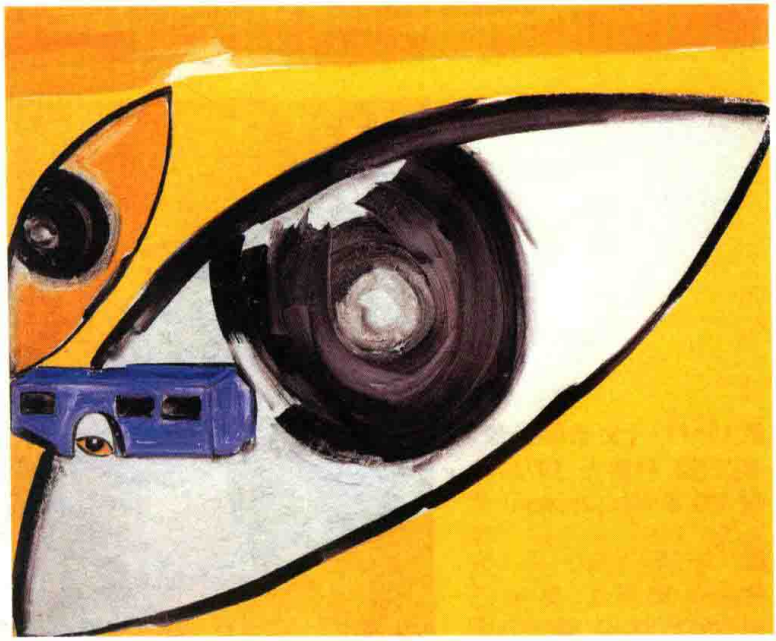


图 19–13　《飞行中的光线》库基　1996　湿壁画　100cm × 120cm

英国的具象绘画

在西方现代艺术史上，英国从未出现过具有稳固基础和广泛影响力的前卫艺术流派，尽管自 20 世纪中叶以来，那里并不乏大师级的艺术家，如亨利·摩尔（Henry Moore，1898–1986）、保罗·纳什（Paul Nash，1889–1946）、弗朗西斯·培根、卢西恩·弗洛伊德以及戴维·霍克尼等。但是，这些人大都遵循着自我发展的途径，他们的影响力也多体现在个人的艺术成就上。20 世纪 60 年代，英国最重要的两个趋势是波普艺术和色场

抽象绘画。然而，这两种风格都与当时纽约盛行的前卫潮流有着直接的联系。

实际上，无论从艺术个性上看，还是从影响力方面来说，第二次世界大战后的英国画坛最具光彩的艺术家应是弗朗西斯·培根和卢西恩·弗洛伊德。培根的艺术充满着个人的潜意识特质，而弗洛伊德的作品所表现出的极其冷酷的现实性，在艺术史上实属罕见。另外，在坚持具象表现与个性化风格的艺术家中，里昂·科索夫（Leon Kossoff）和弗兰克·奥尔巴赫（Frank Auerbach）的作品（图 19-14、图 19-15）都具有超凡的内在力量和令人敬慕的艺术成就。虽然他们的创作活动在当时没有受到足够的重视，但是他们对绘画执著的坚守精神对后来者形成了更加持久的感召力。画家 R·B·基塔伊（R.B.Kitaj）曾策划举办过上述艺术家的作品联展，并为这些画家冠以“伦敦画派”（School of London）之名。虽然他们的作品有的趋向于潜意识流露，如培根和基塔伊；有的倾向于现实性，如卢西恩·弗洛伊德；有的则显示出强烈的表现主义特征，如科索夫和奥尔巴赫，但是他们的艺术在坚持绘画性和具象表达方面却是一致的。

20 世纪 80 年代以来，英国画坛涌现出一批新人，他们的作品以具象表现为特征，但是在风格上似乎来自多重因素的影响，缺乏统一性和连贯性。首先，来自伦敦画派的影响是显而易见的，有的则含有德国新表现主义的特征，一些作品还可以看到超现实主义的印记。1981 年，伦敦皇家艺术学会举办的“绘画新精神”展览，汇聚了来自英国、德国、意大利和美国等地年轻艺术家们的作品，这是在欧洲的第一次全面展示新绘画的展览。这次展览让人们对绘画充满了新的期待。

英国画家乔克·麦克法迪恩（Jock McFadyen）的作品与德国新表现主义很接近（图 19-16），他以高度夸张变形的手法刻画人物，而且在主题上往往体现出对社会生活的关注。艺术家托尼·贝文（Tony Bevan）的绘画风格更趋向于自然主义，作品中时常流露出一种当代生活人际间的疏离感和个体的孤独感，如作品《会议》（图 19-17）中所表现的那样——画中人物比



图19–14



图19–15

图 19–14 《父亲的肖像，第三号》科索夫 1972 油画 152.4cm × 121.9cm

图 19–15 《E.O.W. 头像——侧影》奥尔巴赫 1972 油画 50.8cm × 44.5cm



图19–16



图19–17

图 19–16　《霍克斯莫尔与百事可乐》乔克·麦克法迪恩　油画　209cm × 152cm

图 19–17　《会议》托尼·贝文　1992　丙烯和干粉颜料　292cm × 284cm

肩而立，高亢地叫嚷着，但彼此之间却看不到任何精神或情感上的交流。露西－史密斯（Edward Lucie–Smith）认为：贝文的艺术部分地体现出了爱德华·蒙克的影响，他所关心的不是社会的病态，而是萦绕在当代艺术家心灵中的孤独感。苏格兰画家约翰·贝拉尼（John Bellany）的作品具有明显的幻想意味。油画《海边的情侣》（图 19-18）描绘了一个长着鸟首的男人面对着一个似是而非的女人（抑或是女妖），背景是空旷的大海。鲜艳的色彩、奇异的人物、晦涩的叙事和暧昧的时空组合，带给人一种超现实的联想。

在英国的新具象绘画潮流中，一些女性画家展露出了卓越的艺术才华，其中珍妮·莎维尔(Jenny Saville)的作品尤其令人瞩目。西方传统绘画题材——女性人体，在莎维尔笔下被塑造成大山一般的形象，这些人体所展现的不是“美”，而是一种令人感到些许恐惧的庞大力量（图 19-19）。莎维尔的绘画主题还包括了一些病态和畸形的人物，如双性人等。对这种生理性病态的刻意描绘，往往带给人们某种精神与心理上的不安。



图19–18



图19–19

图 19–18　《海边的情侣》贝拉尼　1993　油画　172.5cm × 172.5cm

图 19–19　《支柱》莎维尔　1993　油画　213cm × 183cm

美国新表现主义

20世纪50年代，纽约画派的崛起使美国一跃成为现代艺术风潮的核心，而波普艺术的胜利则奠定了美国式的时代艺术风貌，随之而来的便是各种形式主义与观念艺术的快速跃进。到了70年代，以极少主义和观念艺术为代表的各类先锋派实践活动，以文化探险似的方式，使艺术变得日趋非物质化，最后将现代艺术推到了几近终结的程度。面对越来越虚无的“艺术”，评论界就像一个蹩脚的解说员，自己都不知道在说些什么。美术馆、画廊对于最前卫的艺术来说似乎已经失去了意义，画商们手中攥着大把的美金却不知买进什么艺术品，因为“艺术品”已经不时尚了，高贵“艺术”是非物质的。美国人玩过火了！也许这才是美国性格的最大特点。最后，还是欧洲画家觉悟得早，迷途知返，重新回到画室。80年代，以德国新表现主义和意大利超前卫艺术为代表的新绘画的兴起，使欧洲大陆自第二次世界大战后第一次站在新潮艺术的主导地位上。他们的作品不仅给走火入魔的现代艺术带来了新的希望，而且受到了画商们的青睐。尽管有一些艺术史学家、评论家不愿意看到这样的“倒退”，但是物极而必反，无奈规律使然。

朱利安·施纳贝尔（Julian Schnabel），这位出生在纽约的画家于20世纪80年代早期，最先推出了一批绘画作品。评论界对他的画褒贬不一，但市场却对这样的艺术做出了利好的反应，他的画不仅受到画商们的青睐，而且也引起了渴望在艺术中重新看到绘画、看到形象的观众们的好感。

1979年，施纳贝尔在纽约举办了他的首次个人画展，不久他又饶有新意地创作了一批“盘子”绘画——把成百上千的瓷盘打碎粘在画布上，然后再涂抹上厚重的颜料。这样就等于用碎瓷片在画布上做成了底子，形成了丰富奇异的肌理效果。据称他的灵感来自于西班牙建筑师安东尼·高迪（Antoni Gaudi，1852–1926）在巴塞罗那古埃尔公园设计的陶瓷镶嵌装饰。但是，施纳贝尔并不想用碎盘子作装饰，而是通过这种夸张的材料肌理来强化画面的表现力。他希望能“创造一幅镶嵌画，但是一幅不是装饰用的镶嵌画”，他在1987年的一次采访中说：“我喜欢那种躁动不安的画面……它在躁动不安中自己展示了自己。”[10] 这种“躁动不安”的情绪几乎是所有表现主义者的风格特性。



图19–20 《蓝色裸体与剑》施纳贝尔 1979–1980 盘子、油彩、水彩、纤维板 244cm×274.5cm

在《蓝色裸体与剑》（图19-20）一画中，施纳贝尔用粗糙的形状表现了一个裸体的武士。整幅画贴满了碎瓷盘，这些凹凸不平的瓷片导致画面上的轮廓线含混不清，剧烈的变化造成了一种粗暴的视觉冲击力。后来，他又将鹿角、树枝、木块等物质融入了画面，更加强化了材料的表现力（图19-21）。这让我们联想到德国艺术家安塞尔

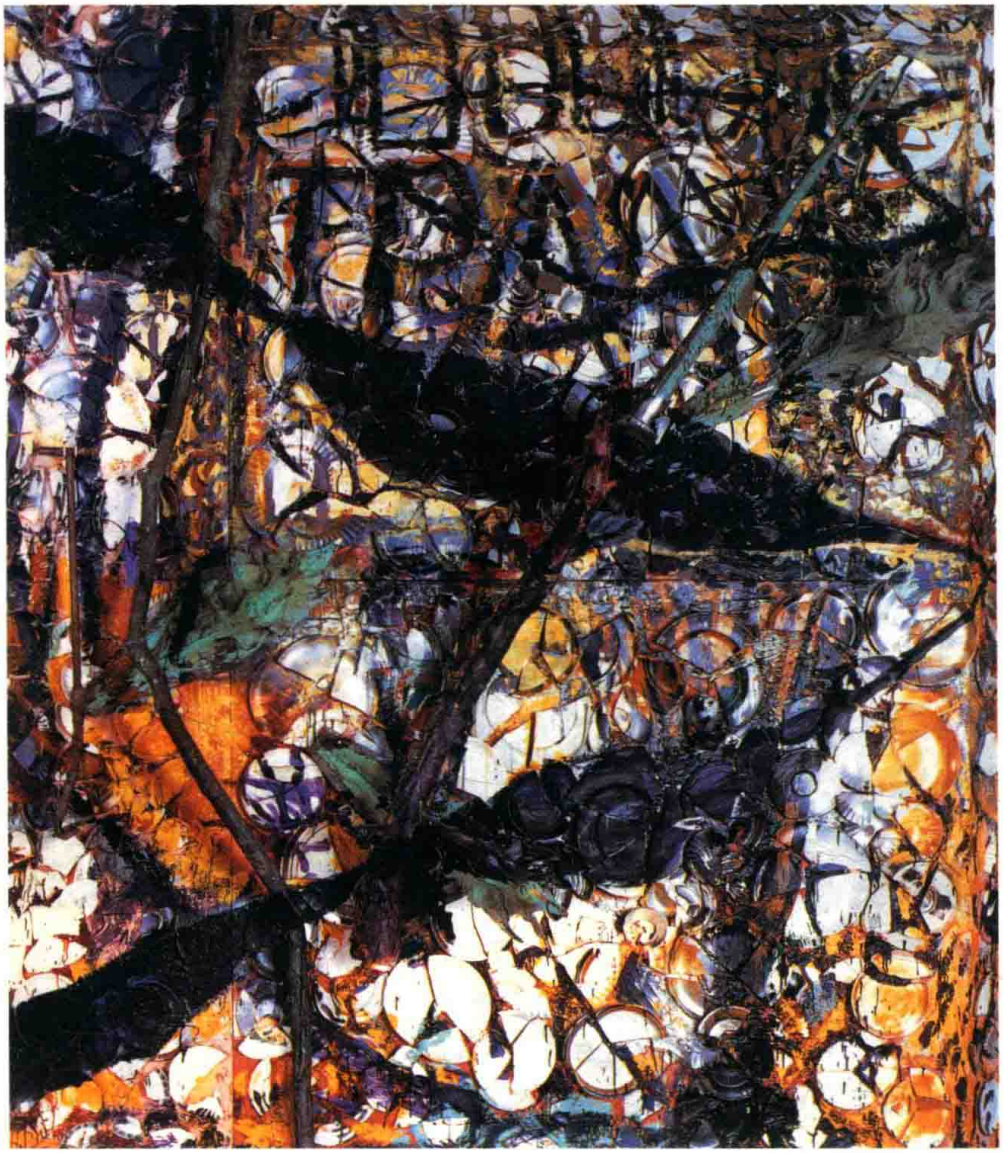


图 19–21　《徒步回家》(局部) 施纳贝尔 1985 油彩、盘子、铜、纤维、木板

姆·基弗作品中的那些干草和铅皮。不过基弗十分注重材料的象征性含义，而施纳贝尔更关注材料的质量感与表现性。

另一位有名望的美国新绘画代表人物是埃里克·菲谢尔（Eric Fischl，1948）。他一反表现主义者惯用的激越风格，采取了一种现实主义的态度和平淡的写实手法。菲谢尔的画之所以引起人们的关注，主要是由于他的作品所涉及的内容——关涉到美国中产阶层生活方式的内容，而这些内容往往是个人的、私密的，也是现实的。菲谢尔用绘画揭示了这种公开层面背后的生活，有一种无端侵入他人隐私之嫌，甚至触犯了公众禁忌。不过，正是由于菲谢尔避开了公开场合中现实的伪装性，直抵家庭或私人生活空间的内部，因而他所揭示的生活更具现实的本质性。

作品《坏孩子》（图 19-22）描绘了“一个男孩在偷眼瞥视一个躺卧着的裸体女人——或许是他的母亲，同时，正在窃取她的钱包——象征着女人的阴道。一种色情氛围在透过百叶窗的条纹光线的照射下愈显夸张。这是一幅充满复杂感觉的绘画，是暧昧与色情的象征，让人想到恋母情结的

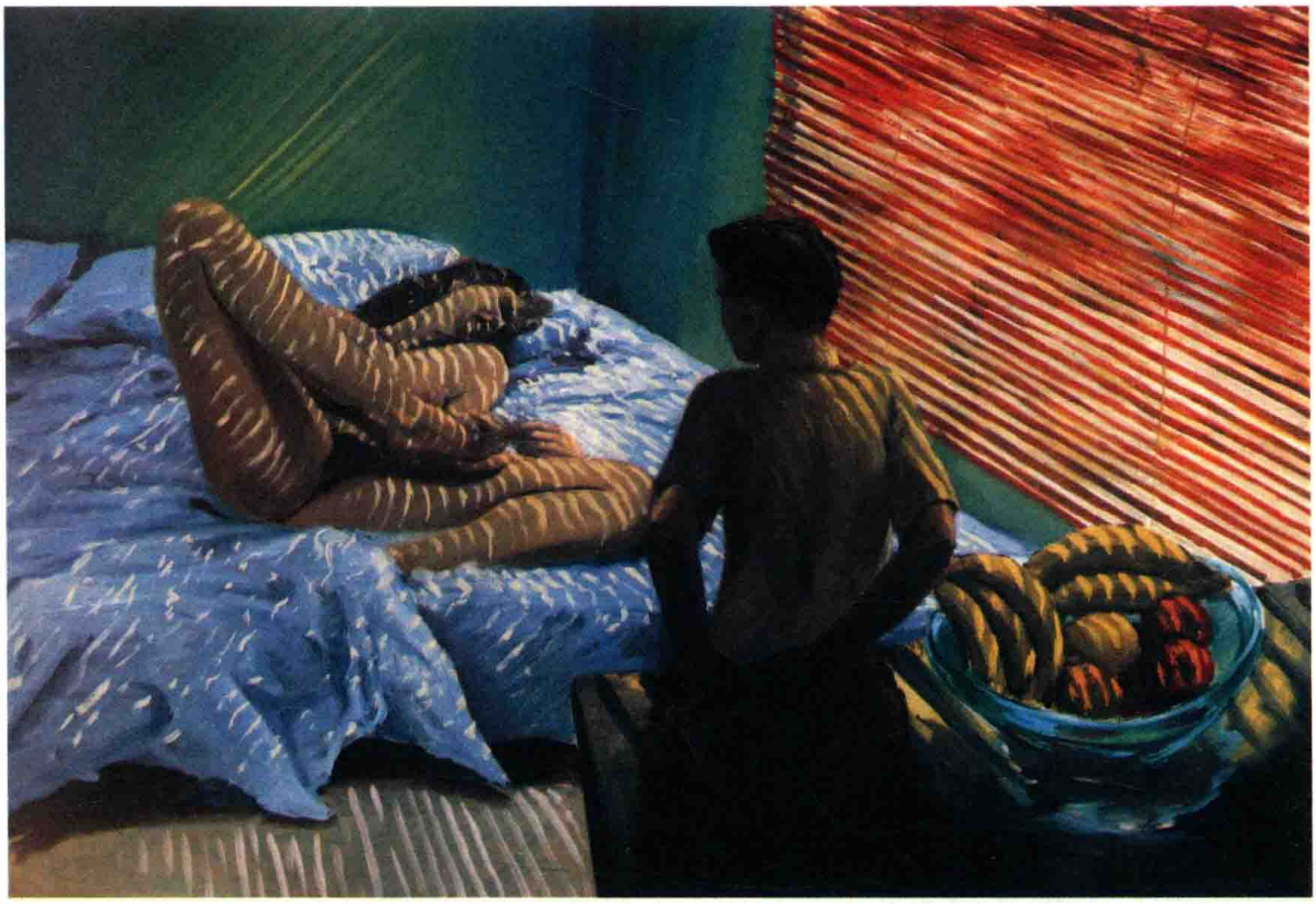


图 19–22 《坏孩子》菲谢尔 1981 油画 168cm × 244cm

冲突、隐私与禁忌。以男孩的视角，观众不可避免地被卷入这个场景中，模糊地扮演了窥阴癖的同谋角色。"[11] 评论家罗森伯鲁说，菲谢尔的艺术"通过一种神奇的方式把他的手指按在了现代美国的脉搏上"[12]。

涂鸦艺术

"涂鸦"原本是指那些在公共场所随意涂写的文字和图画，从保守的角度看，这些东西不仅谈不上"艺术"，甚至还是一种无视公共道德的不端行为。然而，当这种登不起大雅之堂的草根绘画遭遇了"大众文化"的时代价值观时，顿然摇身一变走进了文化庙堂——美术馆和画廊的大门，同时也成为了策展人和评判家们感兴趣的新话题。20 世纪 70 年代末到 80 年代，涂鸦艺术从纽约的地铁车站、街头巷尾一路走进了现代艺术的视野。

涂鸦没有艺术史和文化上的名分，它们的作者也多是那些街头游荡的闲散少年。这样的背景决定了它必然是一种无拘无束、无根无脉的自由艺术，也是无宗无派、无师无名的草根作品。然而，当涂鸦的这种特殊文化身份恰逢消化不良的现代艺术语境时，它自然获得了发达的机遇。这种原本是散漫无束的街头作品一旦走进美术馆、走进商业交易过程，它的性质也就改变了。一些人在这个短暂的热炒过程中名利双收，但是以后不会再有这样的幸运儿了，因为涂鸦的生命力原本就应该在街头巷尾，进入博物馆的"涂鸦艺术"已经不是涂鸦原本的含义了。

20 世纪 80 年代，美国涂鸦艺术的佼佼者是年轻的黑人艺术家让－米歇尔·巴斯奎特（Jean-Michel Basquiat）。他出生在纽约，父亲是海地人，母亲是波多黎各人。可以说，巴斯奎特的艺术成就首先归因于他个人的气质禀性和艺术天赋，其次归因于纽约特殊的文化生态。他 17 岁辍学并离家出走，接下来的两年期间几乎是露宿街头，一门心思地到处涂鸦。凭这一点就可以说明，巴斯奎特的涂鸦艺术是从他的个人生活中成长出来的。大约从 1980 年开始，他在自己的涂鸦作品上使用了“SAMO”的笔名，并逐渐地引起了人们的关注。画廊和艺术中心也开始接受了他的作品，这就是巴斯奎特得以成功的另一个重要因素——纽约开放的文化环境。

特定的身份、信念以及成长背景使他的作品涉及多方面的文化符号和内容：宗教图腾、神话故事、色情暗示、大众传媒图像、黑人明星、文字书写等，各种文化碎片汇集在一起。作品《无题》（图 19-23）是一件尺幅巨大的图画，构图中央有一个巨人般的拳击手。巴斯奎特经常在作品中，将自己画成拳击手的形象。这个高傲的巨人正在张开双臂庆贺胜利，头顶上显现出象征荣耀的光环。从巴斯奎特的作品中，我们可以看到他的艺术才能，虽然他没有受过专业的美术训练，但是作品中表现出的娴熟的构图能力、色彩效果以及富于激情的果断笔触足以与有经验的职业艺术家媲美。

巴斯奎特成了艺术名人，他的作品出现在世界各地的展览会上。1985 年 2 月，他的照片登上了《时代》杂志封面。不幸的是，这位年轻的艺术家因吸毒过量，年仅 27 岁就死去了。

1978 年，基斯·哈林（Keith Haring）从宾夕法尼亚州来到纽约，就读于视觉艺术学校。不久，他注意到了纽约地铁里的涂鸦并敏锐地意识到：“它是一种进入到大众中去的方式。”[13] 于是，他也开始拿粉笔在地铁里的广告栏上画画（图 19-24）。不同于街头涂鸦出身的巴斯奎特，哈林毕竟受过美

图 19–23　《无题》巴斯奎特　1982　丙烯、油彩　193cm × 239cm

图 19–24　《哈林在地铁画画》1983–1984　纽约　摄影　Tseng Kwong Chi
图片来源：《The Keith Haring Show》



图19–23



图19–24

术专业训练，他的画一开始就确定了一种类似符号式的明确风格——长着圆圆的脑袋和简单四肢的小人，这些人物通常没有五官，身体周边放射出显示能量的光芒，姿态非常丰富，足以传达出各种各样的动作和情绪（图19-25）。这些形象多以线描为主，单纯明确，很容易引起人们的注意。几年的时间里，哈林在纽约的地铁、街道上画了数千幅风格类似的作品。可想而知，这种四处泛滥的、同一种风格的简单图画，就像广告效应一样，几乎成了一种尽人皆知的图像符号。很难说是哈林对此种风格情有独钟还是一种扬名策略，实际情况是，随着这些作品在公共场合的大量出现，他的名气也越来越大。

除了街头涂鸦之外，哈林也在画布上创作，并将这种通过涂鸦成熟起来的风格转换为画室内的精心制作。由此一来，他的艺术可以说是从草莽起家，最后又走进了美术馆，甚至成为炙手可热的艺术商品。

哈林的绘画在某些方面借鉴了杜布菲的艺术，但总体来看，形式还是比较单纯的。作品内容包含了媒体时代丰富的社会信息——政治的、生活的、诡异的、色情的。除了人物之外，他还经常画一些变形的动物和狂吠的狗以及半人半妖的怪物。有些人长着电视机的脑袋，也许是为了讽刺电视文化对人的过度支配与侵袭。也有一些画带有明显的政治内涵，如作品《无题（自由的南非）》（图19-26），画面中一个高大的黑人，脖颈上套着绳索，被一个白色的小人拉拽着，黑人一手拿着十字架，一只脚踹在了白人的身上。后来，哈林还把他的作品移植到服装上、器物上，制作成大型壁画和雕塑，甚至直接画在身体上，以至于这种个性化的标识无所不在。

哈林成功了，他最大的成功在于将艺术真真切切地渗透到了大众当中。人们认识他的艺术不是在博物馆里，不是在美术刊物中，也不是在新闻媒体上，而更多地是在地铁站的广告栏上、在街头巷尾的墙壁上、在行人的衣着上。只可惜，这位对生活满怀憧憬的艺术家却不幸在31岁时死于艾滋病。

图19–25 《无题》哈林 1982 乙烯基 182.9cm×182.9cm

图19–26 《无题（自由的南非）》哈林 1984 布上丙烯 304.8cm×365.8cm



图19–25



图19–26

注释

[1] 邵大箴．还艺术本源——意大利超前卫艺术给我们的启示．山东美术出版社，2001.
[2] (美)H·H·阿纳森．西方现代艺术史·80 年代．曾胡，钱志坚，顾永琦，章燕译．北京广播学院出版社，1992.
[3] (法)P·勒·托雷尔－达维奥．当代艺术家辞典．柳玉刚译．吉林美术出版社，2006.
[4] (美)乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006.
[5] 同上书 P545–546.
[6] 阿·博·奥利瓦．意大利超前卫艺术．山东美术出版社，2001.
[7] 同上书 P20.
[8] 同上书 P34.
[9] 同上书 P34.
[10] (英)布莱顿·泰勒．当代艺术．王升才，张爱东，卿上力译．江苏美术出版社，2007.
[11] The 20th–Century art book.
[12] 王瑞云．20 世纪美国美术．文化艺术出版社，1997.
[13] 同上书 P229.

第 20 章　世纪末——现代艺术的尾声

“现代艺术最美妙的东西莫过于它在其自身潜能里注入了摧毁自身的能力。世上没有什么东西像艺术那样在不断地改变自己、更新自己。”[1] 20 世纪西方现代艺术进程的一个基本特征就是不断地自我否定、不断地摧毁“边界”，在否定中探索，在摧毁中建立，于是呈现出了多姿多彩、流派纷呈的历史画卷。但是“创新”有没有尽头呢？形式的创新到极少主义可以说是终结了，概念艺术成为一种“追随哲学的艺术”（科苏斯的文章标题）。到了 20 世纪末，虽然艺术家们很不情愿放弃“创新”的意愿，可是艺术已经没有了边界，再犀利的锋芒无奈找不到标靶，于是只能采取旧样翻新的尴尬策略。以往的“主义”、“流派”被赋予一个“新”字，就成了新艺术：新达达、新表现、新抽象、新几何、新波普、新观念、新结构等。

另一种激进策略，就是不惜触犯公众信仰和道德底线以引起人们的侧目和愤怒。1987 年，安德烈·塞拉诺（Andres Serrano）将“基督受难像”浸泡在装满自己尿液的玻璃槽中，并题名为《尿液基督》（图 20-1）。这种对神灵的公然亵渎足以激怒广大的基督信众，以至于这件作品曾多次被禁止展出。1996 年，英国人克里斯·奥弗利（Chirs Ofili）用最粗野的风格画了一幅圣母像，并且把大象粪便涂抹在圣母身上，背景是一些剪贴的淫秽图片。这种行径不仅触怒了天主教信徒，而且为文明社会一切有教养的人所不齿。

除了挑战大众的核心信仰和道德信念之外，追求一种“震惊”效果也是 90 年代前卫艺术家们惯用的手段。莫利佐·卡特兰（Maurizio Cattelan）把一匹真马的标本悬吊在顶棚上（图 20-2），在人们的心目中，马的形象原本具有

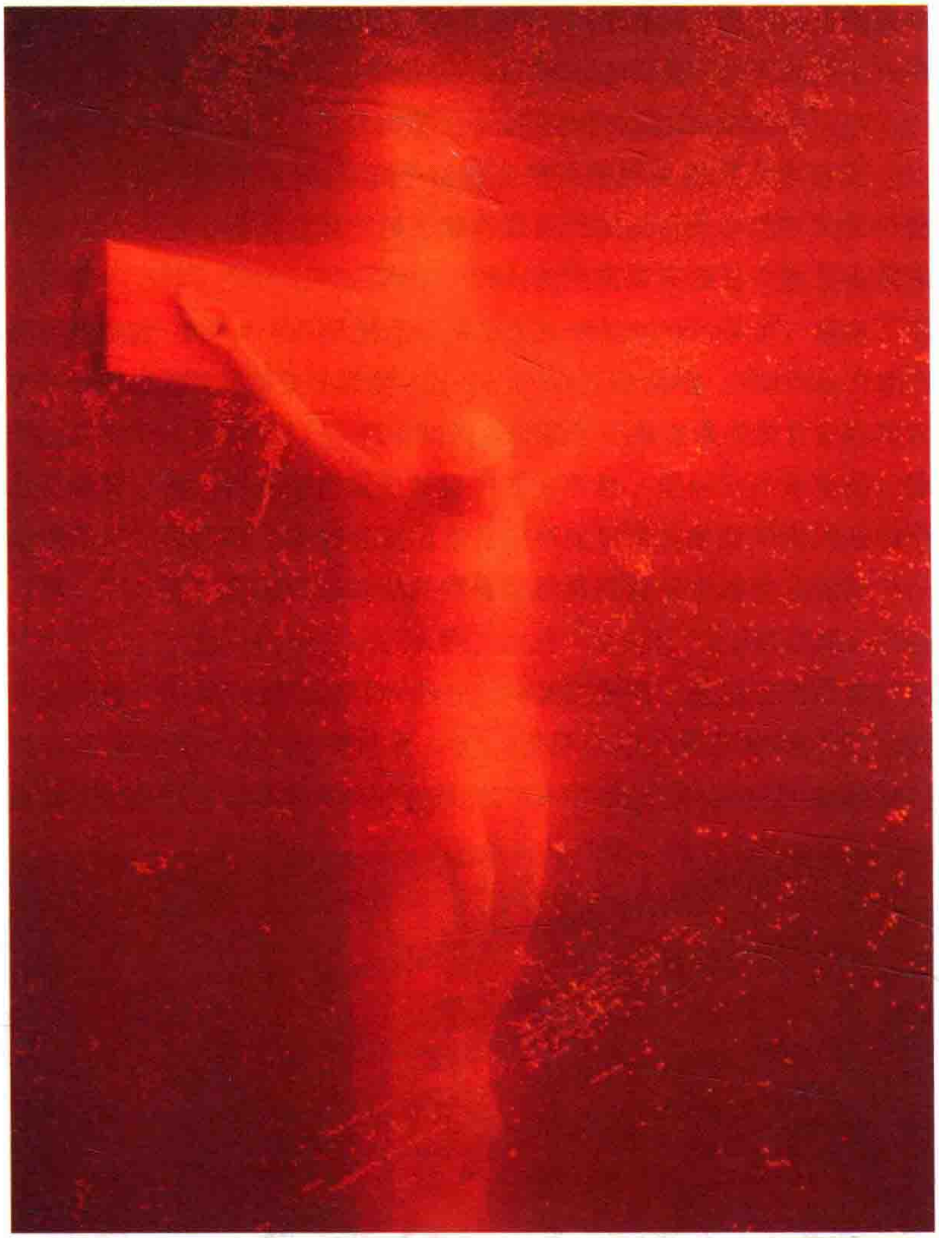


图 20–1　《尿液基督》塞拉诺　1987　树脂、有机玻璃　152cm × 102cm



图 20–2　《Novecento》(《20 世纪》)　卡特兰　1997　马的标本　200cm × 270cm × 70cm

多重的象征性——英雄主义、昂扬个性、奔放气势、温和忠诚，而这匹被悬吊在半空的马——确切地说是尸体，悲惨地垂下头，僵直的四肢失去了生命的活力。此景此情给观众带来的心理不安与悬吊一个人相差无几。

突破观众可以承受的人性底线似乎成了90年代的“前卫”特征，用各种令人感到心理不适的行为或物象去触犯社会和意识形态禁忌成了一种时髦的艺术。在这方面最受关注和引起舆论争议的是“YBA”——英国青年艺术家（Young British Artists）现象，代表人物是达米安·赫斯特（Damien Hirst）。1991年，赫斯特制作了一个令人惊悚不安的装置作品——《在活着人的心中身体的死亡是不可能的》（图20-3）：一只4m多长的虎鲨被浸泡在装满防腐液的水箱里，悬浮在水中央的虎鲨微张着嘴，露出锋利牙齿，这个凶残的食肉动物、昔日的海中王者已成为标本，但它那庞大的躯体和攻击性的姿态仍然令人感到畏惧。真实的躯体被封闭在防腐液中，暗示了一种生与死的关系。

水箱里的鲨鱼起码是完整的。在赫斯特的其他作品中，各种被肢解的动物浸泡在玻璃箱内供人观赏。作品《小猪去赶集，小猪回家去》（This Little Piggy Went to Market. This Little Piggy Went Home）（图20-4）呈现在观

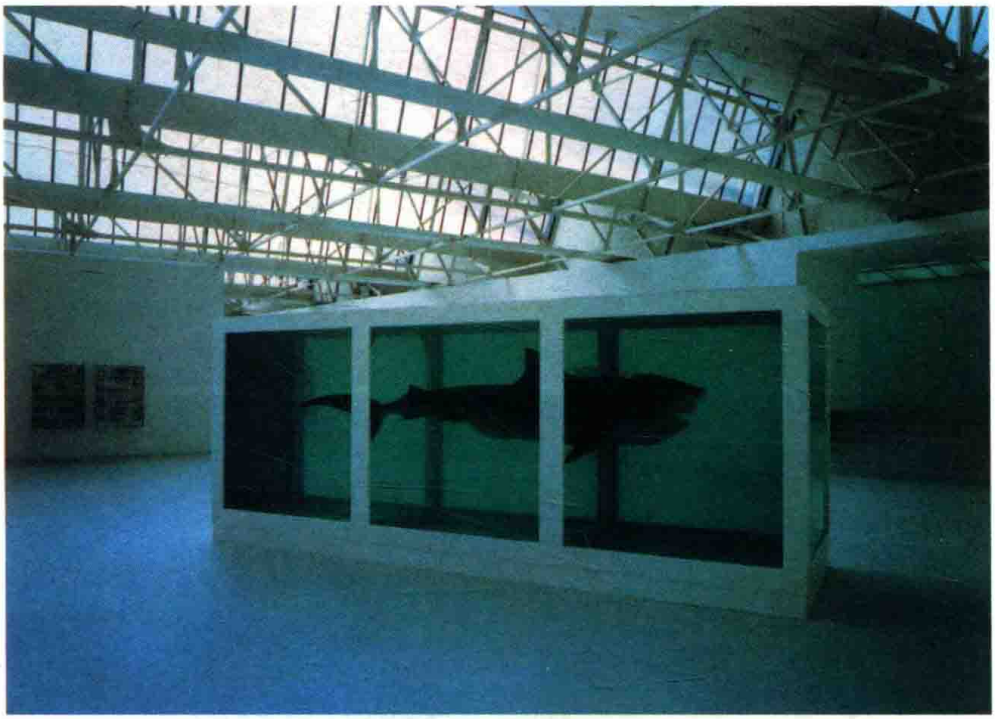


图20–3 《在活着人的心中身体的死亡是不可能的》赫斯特 1991 虎鲨、玻璃、钢、防腐液 213cm × 518cm × 1213cm

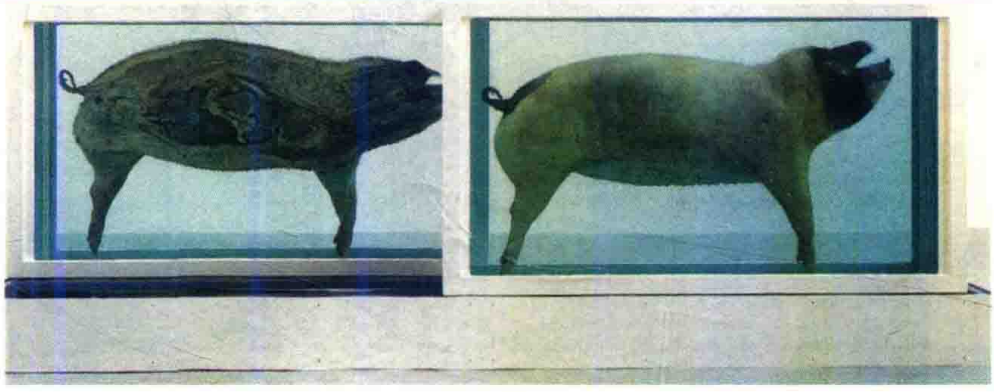


图20–4 《小猪去赶集，小猪回家去》赫斯特 1996 猪、钢、玻璃、复合物、防腐液、电动机、两只罐子 120cm × 120cm × 60cm

众眼前的是一个被从中间劈为两半的猪，内脏系统清晰可见。标题则取自一首童谣。残忍的物象配上天真的歌词，这种刻意制造的黑色文化令人感到震惊和厌恶。2003 年，在伦敦白色立体画廊举办的赫斯特个人作品展上，观众看到展厅中摆着许多像祭祀用的牺牲一样的牛头，这些牛头被浸泡在玻璃箱中。标题为“不确定时代的浪漫：耶稣和其门徒、死亡、殉教、自毁和耶稣升天”。被肢解的牛头代表着耶稣的使徒。“第十三个玻璃橱窗除了甲醛以外则是空的，代表基督耶稣。神学教授们认为此设计‘粗野、道德低下和令人震惊’。”[2]。有评论说：“赫斯特被死亡、自然界、暴力搅得心神不宁，他毫不犹豫地以似乎既具有讽刺意味又具有哲理的方法利用了动物的尸体。”[3]

毕业于皇家美术学院的查普曼兄弟——杰尼·查普曼（Jake Chapman）和汀奥斯·查普曼（Dinos Chapman）使用玻璃纤维等混合材料制作了许多凸显暴力、死亡、色情和畸形变态的人物。作品《反对死亡的伟大行为》（图 20-5）是根据 19 世纪西班牙画家戈雅作品中描绘死亡士兵的恐怖场景制作的，他们把画中可怖的尸体制成真人大小的形象，强化了视觉的真实感，使那些被肢解的躯体愈发显得血腥和恐怖。另一件作品《受精卵的快速增长》（图 20-6）呈现了一组可怕的、令人厌恶的变异人形：数个由塑料制成的女童，身体畸形地连在一起，她们穿着同样的运动鞋，但是一步也移动不了，个别人形的五官变成了生殖器。不管作者的真实意图是什么，作品本身却带给人们多种可怕的暗示：人类可能以各种荒诞的名义（如科学工程）和不负责的行为（破坏自然环境等）将自身带入地狱般的深渊。

女艺术家拉切尔·怀特里德（Rachel Whiteread）利用水泥或石膏翻制现成品，她的作品反映出了强烈的观念意识。最著名的是她于 1993 年翻制的《房子》（图 20-7）。原建筑是一幢坐落在伦敦东区的维多利亚式的住宅，因城

图 20–5　《反对死亡的伟大行为》杰尼·查普曼和汀奥斯·查普曼 1994 玻璃钢、合成树脂、油漆、人造头发 277cm × 244cm × 152cm

图 20–6　《受精卵的快速增长》杰尼·查普曼和汀奥斯·查普曼 1995 混合媒介 150cm × 180cm × 140cm

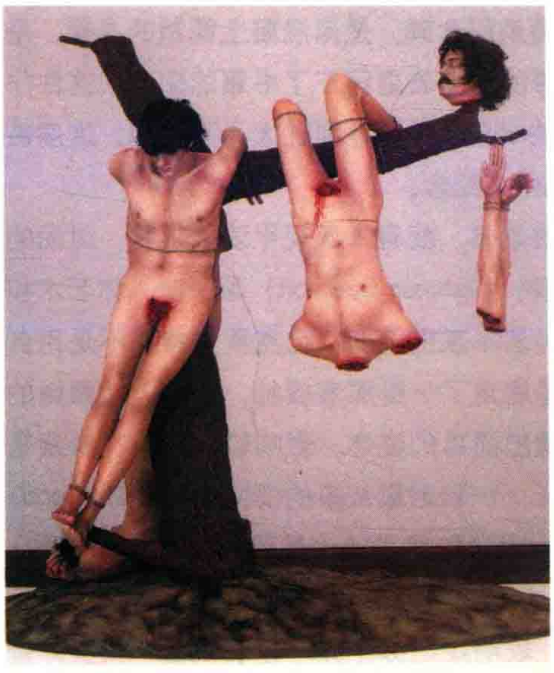


图20–5



图20–6



图20–7

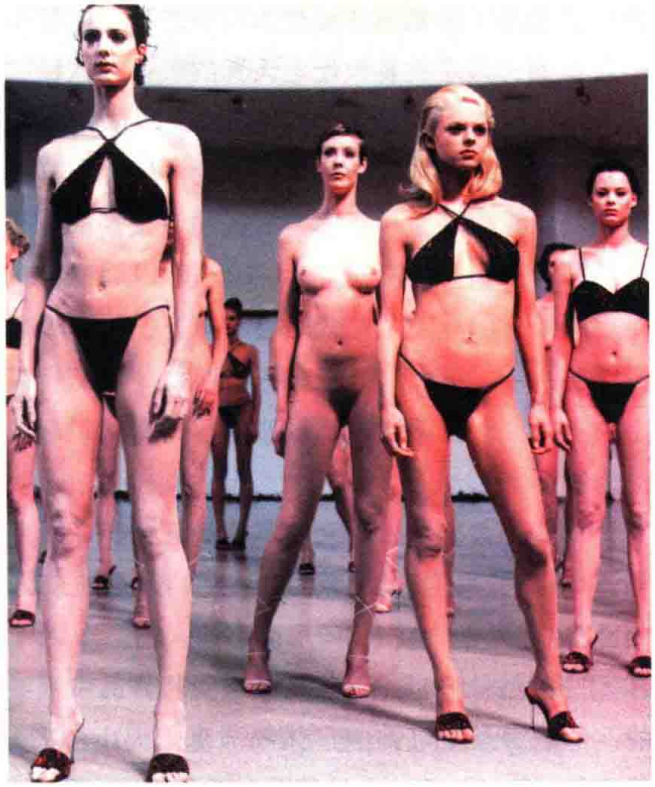


图20–8

图 20–7 《无题》(《房子》) 怀特里德 1993 水泥和石膏 高 10m（已拆除）

图 20–8 《VB35》比克罗夫特 1998 年 4 月 纽约古根海姆博物馆现场表演

市用地规划，它成为当地最后一个待拆除的建筑。怀特里德用水泥将房屋内部铸成了实体，然后将外墙拆掉，这样一来，建筑原有的室内空间部分便成为一个实体—— 一个密闭的水泥雕塑。这座奇怪的“负建筑”向人们传达了太多的观念信息：它是一座纪念碑，凝结了时间与空间。它又像一处庄严的坟墓，埋葬着昔日的生活。它带给人们更多的是某种忧郁与失落的情感——死寂的时间、空间和曾经的生命记忆。对于该不该保留这件作品，曾经引起媒体的争论。最终，经地区议会投票决定，这件作品必须拆除，三个月后它就不存在了。

怀特里德为维也纳制作的大屠杀纪念碑，是用混凝土翻制的书架，是一个变负为正的实体结构，在凝滞的水泥表层留下了书籍的印记。这件作品是为追念二战期间遭纳粹屠杀的 65000 名奥地利犹太人而做的。这座被水泥封存的图书馆是对往日记忆的永久纪念。

有人追求激烈的形式、震惊的效果，就有人表现平淡的事物、时尚的生活。女艺术家瓦尼萨·比克罗夫特（Vanessa Beecroft）似乎对人体艺术和时尚文化情有独钟。与往日的行为艺术家们不同，比克罗夫特并不是用自己的身体去表现或诠释艺术，而是雇用了一群服装模特，这些人按照她的计划在指定的时间和地点集合并摆出简单的姿态。影响较大的一次表演是在古根海姆博物馆进行的(图 20-8)。“一群时髦苗条的模特穿着古奇(Gucci)服饰设计师汤姆·福特（Tom Ford）设计的昂贵的比基尼和高跟鞋——有几个还没穿比基尼——静静地站在那里，茫然注视着前方……”[4] 茫然的表情、僵化的队列以及漫不经心的动作，表明她们似乎并不是表演者，相反却带

有一种拒绝观众的态度。乔纳森·费恩伯格（Jonathan Fineberg）写道："在这件作品的环境中，缺乏一种亲密的关系。也就是说，这些元素在结构的每一个层面上都是随意的。表面上的色情意味与这些模特儿脸上生硬的表情也是相悖的。从不同的角度看，这些行为指向的是观众对待色情市场既直白又拒绝的层面，也指向当代文化中怪异的、非人性的色情商品化现象。"[5]

总体来说，西方现代艺术经过百年演变日渐颓势，到 20 世纪末最后十年，一些年轻艺术家们采取的"震惊美学"策略，除了受到圈内人的特别关注外，并不能引起社会性的反响。因为人们对任何离奇怪诞的艺术早已具备了免疫能力，并且失去了对艺术家和各种理论的耐心。

创造与辉煌已成为过去，世纪末的种种"新"艺术不过是往日焰火的隆隆回声和未曾散尽的硝烟。艺术已没有未经探明的大陆，当前的态度是：已往的一切文化成就都可以成为今日艺术创作的参照系。于是，多元化就是当今艺术世界的一个基本事实。

注释

[1]（英）布莱顿·泰勒．当代艺术．王升才，张爱东，卿上力译．江苏美术出版社，2007：25.
[2] 同上书 P181.
[3] 同上书 P180.
[4] 同上书 P159.
[5]（美）乔纳森·费恩伯格．一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略．王春辰，丁亚雷译．中国人民大学出版社，2006：639.

主要参考文献

[1]（美）H·H·阿纳森.西方现代艺术史.邹德侬等译.天津人民美术出版社，1994.

[2]（美）乔纳森·费恩伯格.1940年以来的艺术.王春辰，丁亚雷译.中国人民大学出版社，2006.

[3]（美）H·H·阿纳森.曾胡，钱志坚，顾永琦，章燕译.西方现代艺术史·80年代.北京广播学院出版社，1992.

[4]（英）爱德华·路希·史密斯.二十世纪视觉艺术.彭萍译.中国人民大学出版社，2007.

[5]（美）罗伯特·休斯.新艺术的震撼.刘萍君，汪晴，张禾译.上海人民美术出版社，1989.

[6]（英）赫伯特·里德.现代绘画简史.刘萍君译.上海人民美术出版社，1979.

[7]（美）约翰·雷华德.印象派绘画史.平野等译.广西师范大学出版社，2002.

[8]（美）约翰·雷华德.后印象派绘画史.平野等译.广西师范大学出版社，2002.

[9] 常宁生.现代艺术大师论艺术.中国人民大学出版社，2003.

[10]（美）约翰·拉塞尔.现代艺术的意义.常宁生等译.中国人民大学出版社，2003.

[11] Herschel Chipp. 欧美现代艺术理论.余珊珊译.吉林美术出版社，2000.

[12]（法）P.勒.托雷尔－达维奥.现代艺术家辞典.刘常津译.吉林美术出版社，2006.

[13] 西方美术大师绘画技法.诸迪等译.广东美术出版社，2006.

[14] 刘七一.立体主义绘画简史.华东师范大学出版社，2004.

[15]（俄）瓦·康定斯基.论艺术的精神.查立译.中国社会科学出版社，1987.

[16]（德）W·沃林格.抽象与移情.王才勇译.辽宁人民美术出版社，1987.

[17]（德）沃尔夫－迪特尔·杜贝.表现主义艺术家.张言梦译.三联书店，2005.

[18] 李醒尘.西方美学史教程.北京大学出版社，2005.

[19]（德）保尔·福格特.20世纪德国艺术.刘玉民译.上海人民美术出版社，2001.

[20] 王瑞云.20世纪美国艺术.文化艺术出版社，1997.

[21] 欧阳英.20世纪法国艺术.上海人民美术出版社，2001.

[22]（法）卡巴内.杜尚访谈录.王瑞云译.广西师范大学出版社，2001.

[23]（法）亨利·贝阿尔 等.达达——一部反叛的历史.陈圣生译.广西师范大学出版社，2003.

[24] 柳鸣九.未来主义　超现实主义　魔幻现实主义.中国社会科学出版社，1987.

[25]（法）皮埃尔·代克斯.超现实主义者的生活.王莹译.济南：山东画报出版社，2005.

[26] 刘燕.达利画传.中国文联出版社，2005.

[27] 米歇尔·麦考瑞斯.夏加尔.侯宜人译.1993.

[28] 艾力克·薛恩斯.沃霍尔.1993.

[29]（德）海纳尔·施塔赫豪斯．艺术狂人——波伊斯．赵登荣等译．吉林美术出版社，2001.
[30] 刘悦笛．艺术终结之后．南京出版社，2006.
[31] 马永建．后现代主义艺术 20 讲．上海社会科学院出版社，2006.
[32] 阿·博·奥利瓦．意大利超前卫艺术．山东美术出版，2001.
[33] 邵亦杨．后现代之后——后前卫视觉艺术．上海人民美术出版社，2008.

英文

[34] Laurie Adams. A history of Western Art.Boston：McGraw-Hill, 2005.
[35] Jonathan Fineberg.Art since 1940, Strategies of Being. London：Laurence King, 2000.
[36] Volkmar Essers.Henri Matisse 1869-1954, Maestro del Colore. Köln：Benedikt Taschen, 1990.
[37] Michel Hoog, Anne Distel, Sylvie Gache. l´ impressionnisme. Paris：Fernand Hazan,1977.
[38] The 20th-Century art book. London：Phaidon Press, 1996.
[39] Jose María Faerna. Mondrian. New York：Cameo/Abrams, 1997.
[40] Per Amann. Edvare Munch. Jennifer Barnes. 1987.
[41] François le Targat. Kandinsky. 1988.
[42] Dietmar Elger,《Expressionism a Revolution in German Art》, köln,Taschen, 1998.
[43] Magdalena Droste, Bauhaus Archiv, Museum für Gestaltung. Bauhaus 1919-1933. köln:Taschen, 2006.
[44] Rudolf Kuenzli.Dada.London:Phaidon Press，2006.
[45] Mary Ann Caws.Surrealism.London: Phaidon Press，2004.
[46] Robert Descharnes, Gilles Néret. Salvador Dalí 1904-1989. Köln: Taschen,2004.
[47] Walter Erben. Joan Miró 1893-1983,The man and his work. Köln: Taschen,1998.
[48] Valeriano Bozal. Picasso-from caricature to metamorphosis of style. 2003.
[49] Yves Bonnefoy. Alberto Glacometti a biography of his work. Pairs:Flammarion, 2001.
[50] Ellen G. Landau.Jackson Pollock.2005.
[51] John Carlin，Jonathan Fineberg. Imagining America icons of 20th-century American art. New Haven, Conn.,Yale University Press,2005.
[52] Olivier Berggruen, Max Hollein, Ingrid Pfeiffer.Yves Klein.2004.
[53] James Meyer.Minimalism.London:Phaidon Press Inc., 2000.
[54] Peter Osborne.Conceptual art.London: Phaidon Press Inc., 2002.
[55] Jeffrey Kastner. Land and environmental art. London: Phaidon Press Ltd., 1998.
[56] Tracey Warr.The artist's body. London: Phaidon Press Ltd., 2000.
[57] Carolyn Christov-Bakargiev. Arte povera. London: Phaidon Press Ltd.,2005.
[58] Helena Reckitt. Art and feminism. London: Phaidon Press Ltd.,2001.
[59] Edward Lucie-Smith. Artody, 1995.