



易 英 著

西方 20 世纪美术

WESTERN ART IN THE
20TH CENTURY



中国人民大学出版社

世界美术通史

西方20世纪美术

WESTERN ART IN THE
20TH CENTURY

中国人民大学出版社

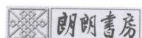
· 北 京 ·

图书在版编目(CIP)数据

西方 20 世纪美术/易英著.
北京:中国人民大学出版社,2010
(世界美术通史)
ISBN 978-7-300-11945-8

I. ①西…
II. ①易…
III. ①美术史—西方国家—20 世纪
IV. ①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 057046 号



世界美术通史
西方 20 世纪美术
易英 著
Xifang Ershi Shiji Meishu

出版发行	中国人民大学出版社		
社 址	北京中关村大街 31 号	邮政编码	100080
电 话	发行热线:010-51502011		
	编辑热线:010-51502017		
网 址	http://www.longlongbook.com (朗朗书房网)		
	http://www.crup.com.cn (人大出版社网)		
	http://www.ttrnet.com (人大教研网)		
经 销	新华书店		
印 刷	浙江影天印业有限公司		
规 格	170 mm×240 mm 16 开本	版 次	2010 年 6 月第 1 版
印 张	24	印 次	2010 年 6 月第 1 次印刷
字 数	191 000	定 价	59.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

出版说明

这是第一部在中国乃至世界范围内出版的由中国学者编纂完成的《世界美术通史》，因此也是一部具有开拓性、原创性和鲜明学术特色的观察和研究古今中外重大美术现象及美术发展概况的图文资料集成。

编写一部《世界美术通史》，较为完整、清晰地反映世界各民族美术发展的历程，是很多中国学者的夙愿。中国是世界的一部分，几千年连绵不断的中国美术也是在世界历史的大环境中生长发展起来的。现代中国正在认真了解和研究世界，世界各国人民也在认真关注中国，研究中国的历史和现状。近百年来，中国和世界各国的友好交往（包括文化交流）在不断增强，中国对整个世界的视野也在不断拓展，这对中国和世界的进步，对文化艺术的繁荣，已经产生了并将继续产生积极的影响。现在这一进程还在延续，还在不断地扩展。

在这种情况下，由中国学者来编写和出版《世界美术通史》这件事显得尤为重要。之所以如此，一是由于历史环境和研究条件的限制，几十年来我们迟迟未能把这项工作提上日程；另一方面，不少欧美学者编撰的世界美术史虽然在资料的汇集和学术观点上各有特色，但不少著作因受欧洲中心论和西方中心论的影响，对亚洲特别是中国艺术史的面貌反映得很不充分，对俄国和东欧艺术也存有偏见，不予介绍或一笔带过。尤其令人不安的是，有些著作中把中国固有的领土西藏和新疆地区的美术作为中国域外艺术来介绍和评述。显然，这一类违背历史真实、观点有失公允的美术史，不利于艺术史知识的传播，不利于世界各国人民的相互了解，也同样不利于艺术史的深入研究。这种状况已经引起包括中国在内的世界各国有良知的艺术史学家们的重视。我们高兴地看到，不少欧美和亚洲学者正在为扭转这一状况作出种种努力，他们也期待中国的美术史学家们作出自己的贡献。

十年前，当我们初步完成《中国美术全集》的编纂、出版工作之后，就开始筹划和出版《世界美术通史》的事宜。由于有中央美术学

院美术史系编写外国美术史和中国美术史教材的基础,又有台湾光复书局的支持和赞助,使这项工作得以顺利开展,二十多位同道齐心协力,经过数年的紧张工作,终于完成全部书稿,可惜因为料想不到的困难未能及时付梓。现在我们见到的《世界美术通史》,是在中国人民大学出版社的大力支持下,以上述书稿为基础补充改写而成的。参加通史编写工作的有中央美术学院、中国艺术研究院、清华大学美术学院、中国人民大学艺术学院、北京大学、中国社会科学院、故宫博物院、上海博物馆、中国美术家协会的教授和研究员。

科学、客观的史学观是我们编纂这部《世界美术通史》的指导思想。我们力求以史实为基础,努力真实客观地叙述和评析各个历史时期各民族的艺术创造,展现人类物质文化和精神文化创造在造型艺术和实用工艺美术中的成就,反映世界各国人民艺术创造的智慧与才能。我们对在漫长的历史长河中各民族之间友好的艺术交流也予以关注和重视,正是各民族之间艺术的相互影响,促进了世界艺术的繁荣。我们努力尽可能全面地反映整个世界的美术历程,但毋庸讳言,要真正达到理想的目标还有待我们和以后的中国学者的继续努力。一方面是因为世界美术史的研究在中国起步相对较晚,学术队伍还不够强大;另一方面也由于有些国家和地区的美术史在以往的研究中还属于空白,有待于中外美术史学家协力去弥补这些不足。

本书以普及世界美术史知识为主要目的,对美术史研究中的一些学术问题因篇幅限制,只能稍加涉及,不能充分展开,好在不少中国学者已有独立的专著出版,可以满足读者进一步阅读和研究的需要。

《世界美术通史》编委会

主 编:金维诺

副主编:邵大箴 佟景韩 薛永年

2004年3月于北京

总 论

提起19世纪的欧洲艺术,人们很容易想到充满激情与幻想的浪漫主义、庄重典雅的新古典主义和英国维多利亚时期略带感伤与怀旧的唯美主义绘画等等。但是大多数人对西方20世纪的艺术总是困惑不解,在不到半个世纪的时间内,艺术怎么会发生如此巨大的变化。那些抽象的几何形画面,充满感情宣泄的表现主义的笔触与色彩,以及超现实主义的梦境等等,似乎已经超出了观众的常识所能理解的范围。人们习惯于把西方20世纪的艺术称为“现代艺术”,学术界则更准确地称为“现代主义艺术运动”。由于现代艺术与传统的古典艺术采取了截然不同的形态,而且往往是首先由一小部分艺术家在观众普遍不接受的和正统艺术不认可的情况下以挑战性的形式出现,因而也被称为“前卫”或“先锋”(Avant-garde)艺术。在一般观众眼中,与欧洲久远的艺术传统,甚至与19世纪上半叶的艺术相比,现代艺术无异于一场叛乱,在两者之间似乎有一个突然形成的断裂带。

实际上,现代主义艺术运动形成于19世纪下半叶,20世纪是它的延续和发展。现代主义艺术同艺术史上的任何事物一样,有它的起源和背景,有一个准备阶段和发展过程。从美术史的分期来看,现代主义艺术还是有一个较为确定的发生阶段的,

一般认为这个阶段就是后印象主义时期，集中体现在后印象主义的三位代表人物的艺术和观念中。这三位艺术家就是塞尚、高更和凡·高，而他们所代表的三种艺术风格和观念，即结构主义、原始象征主义和表现主义，实质上是从19世纪末期到20世纪上半叶西方艺术的主流。

一般说来，现代艺术体现出在现代工业社会条件下新的视觉经验和价值观念，而这两者都是在传统的农业社会和古典主义文化中所不具备的。美国的现代艺术批评家克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）就力求从现代社会和传统社会两者的关系上寻找现代艺术兴起的原因。格林伯格谈到，到19世纪中期，欧洲社会已进入一个文化停滞期，其显著的标志就是这种文化已不能接受新事物，成为一种停滞不前的学院主义。“在这种学院主义中，真正重要的课题因矛盾重重而无人问津，创造性的行为蜕变为精湛的雕虫小技，一切较为重大的问题都已在前代大师的先例中探讨过了。”[Clement Greenberg: Avant-Garde and Kitsch, in Pollock and After, p.23, Edited by Francis Frascina, Harper & Row Ltd., London, 1985] 格林伯格认为这是社会的堕落，突破这种堕落的希望就是前卫文化，现代主义艺术即艺术在前卫文化上的体现。从格林伯格的思想中可以看到，当传统文明发展到末期的时候，总会有一种新的文化形式来取代它，从而推动历史的前进。到19世纪下半叶，欧洲几个主要资本主义国家都开始了工业化的进程，作为工业革命策源地的英国已建立起相当完备的现代工业体系，而法国大革命和欧洲1848年资产阶级革命都为西方社会在精神和思想上进入工业化时代奠定了基础。

工业革命的发展创造出巨大的物质财富，同时也在迅速地改变着人们的观念，从19世纪末到20世纪初这段时间，西方社会正处于工业化发展带来的文化震荡时期，在漫长的西方历史上，人们似乎从来没有感受过时代在如此迅速地变化着。传统的生活习惯遇到了挑战，生活方式改变了，一种城市文化逐渐取代了以土地所有制为中心的乡村文化。城市文化的标志就

是现代工业产品对人的生活的支配力，正是它们在改变着人们的生活方式和观察方式。1851年，英国举办了首次世界博览会，人们对机器时代的成果感到惊异，伯明翰火炉、往复式发动机和新式纺车，这些人们还很陌生的机器生产出来的产品对生活方式的影响有如今天的远程电讯和微型计算机使人们对时间和空间的观念发生的质的变化。1889年在法国巴黎也举办了一次国际博览会，这届博览会是为纪念法国大革命一百周年而办的，而在同一年建成的埃菲尔铁塔似乎比巴黎博览会更具有象征意义，它标志着一个新时代的来临。博览会的主题是大工业、大变化、资本的活力，埃菲尔铁塔就是这个主题在精神上的体现，它意味着现代对过去的胜利、资本对土地财富的胜利、工业文明对封建贵族文化的胜利。这个钢铁巨人耸立在巴黎的中心，从城市的任何一个角落都能看到它的雄姿。埃菲尔铁塔除了作为一个新文明的象征之外，还有视觉上的意义。这个用钢筋构成的建筑与纪念碑，完全是用简洁的直线、弧线和几何形组合而成的，与传统的巴洛克和罗可可建筑的虚华曲线和烦琐装饰毫无关系，这种新型的造型观念来源于现代工业的生产方式，来自机器时代对新材料的选择与加工的方式。机器生产所带来的这种以硬边结构和几何形关系为特征的视觉效果使人们逐步改变了对巴洛克装饰风格的欣赏习惯，开始领略一种具有现代风格的造型观念。因此，格林伯格将“平面性”作为前卫艺术的基本特征，因为平面性（几何形）绘画观念不仅是对古典艺术的批判，同时也是现代工业社会带来的新的视觉关系在艺术上的直接体现。

在绘画上最先反映出这一变化的应该是塞尚（Paul Cezanne, 1839—1906）。塞尚的艺术生涯大部分与印象派联系在一起，但是他与印象派最重要的区别就在于他要求客观地观察世界，而印象派看到的则是一个在不同光线下的世界，在光线的作用下，对象的真实结构被隐藏起来。塞尚在由印象派转为后印象派的时候，就是打算去掉印象派绘画中的这种模糊不定的外表，而把对象内在的真实直接表现出来。塞尚有一句

名言：“用圆柱体、球体、锥体处理自然，要使一切都处于适当的透视之中，从而使一个物体或平面的每一个边都引向一个中心点。”[Artists On Art, p.363, Compiled and edited by Robert Goldwater and Marco Treves, Pantheon Books Inc., New York, 1972] 塞尚认为人的知觉天生就是混乱的，如果以人对物体的知觉作为真实地表现对象的基础的话，那么表现的只是感觉的表象，而不是真实的对象。塞尚把感觉到的对象作为绘画表现的“母题”，也可以理解为动机，这只是绘画的开始，而不是目的。如果要真实地表现对象内在的结构，就要对混乱的感觉进行清理，使对象的结构按照一定的秩序呈现出来。塞尚的理论当然带有很多矛盾，但他的绘画确实具有很强的结构与秩序感，那种真实地模仿自然表象的效果在塞尚的画中是看不到的，他打乱了传统的透视关系，使表象的真实服从于结构秩序的真实。如此，我们从塞尚的画中看到了什么效果呢？现实的对象被按照一定的

大浴女 (The Large Bathers)

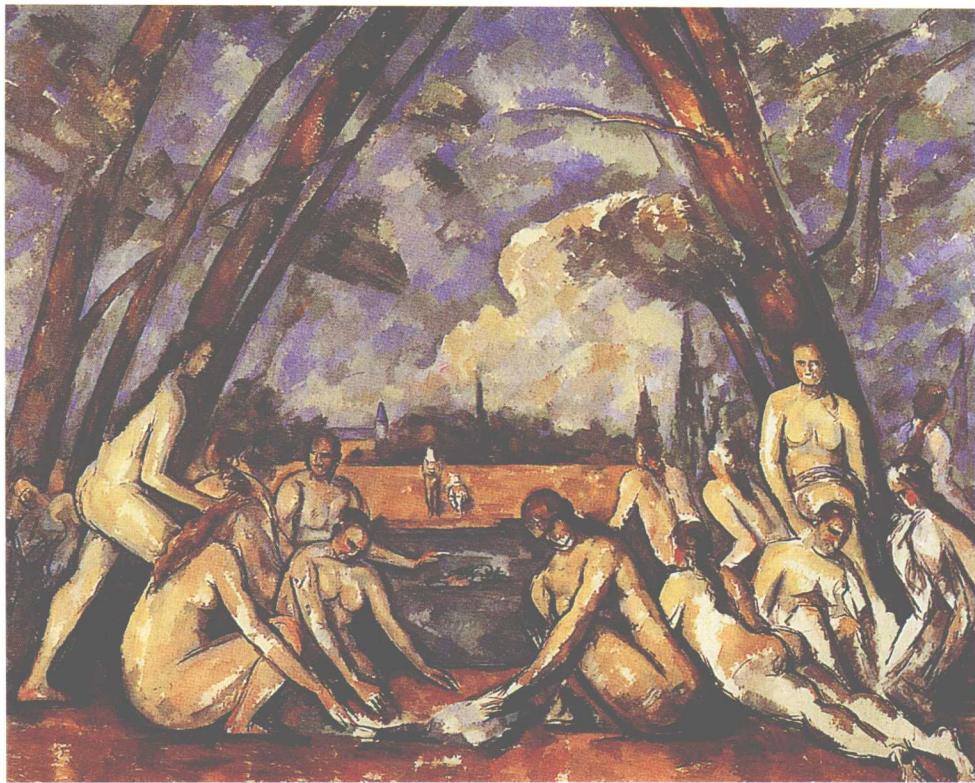
塞尚

油画

208cm × 249cm

1899—1906 年

费城美术馆



秩序和结构组织起来，线条和色块成为画面的主体，为了保证结构的完整性，真实的透视空间被作了调整，一个画面上允许多个视点并存，因此对象也由于多视点的处理而发生“变形”，画面出现一种几何形抽象的趋向。从这个意义上说，塞尚被称为“现代派之父”是一点也不过分的。

塞尚追求秩序与结构的再现，最早反映了现代工业社会，尤其是机器时代的造型特征。这种造型观念不再是逼真地再现对象，而是更真实地反映自己的视觉经验，而这种经验又是来自当代社会的作用。19世纪末，在机器开始显示出神奇威力的时候，人们不像我们今天这样对工业文明抱有一种疑虑的态度。机器带来了火车和轮船，带来了现代建筑，以机器为标志的现代工业生产也迫使大量人口离开世代居住的土地和乡村，欧洲传统的城邦也被拥塞的人口扩充为现代都市，人们距离乡村越来越遥远，那种牧歌式的田园风光再也不容易看到了，取而代之的是由直线、对角线和弧线构成的都市环境。那时的人们对机器抱有一种浪漫的情怀，它标志着财富和地位，一个人戴着墨镜，穿着皮夹克，驾着突突地冒着黑烟的汽车穿过伦敦街头的时候，就好比一位传统绅士坐着豪华马车在街头炫耀一样。1895年，在法国举行了一次从巴黎到波尔多的汽车拉力赛，这大概也是世界上第一次这样的比赛，胜利者是一个名叫埃米尔·勒瓦索（Emile Levassor）的工程师，他驾驶的是自己设计的汽车。为了纪念这个事件和勒瓦索的胜利，在巴黎的一个公园建了一座大理石纪念碑。纪念碑是长方形的设计，中间是一辆汽车和工程师的高浮雕，车头高高地凸出于碑体，但丝毫没有速度与力量的感觉，它好像凝固在那儿，只是一块没有生命的石头。大理石是洁白的、稳固的、静止的、冷漠的；汽车是快速的、充满噪声的、金属的、火热的。大理石可以在一种传统的造型中表现人体的细腻和力量，但在面对一种超人力的机械力时，它显得那么乏力。机械力给人的感觉就是抽象的，它不是可以通过描绘人的具体活动而得以完整再现的。

塞尚在1906年去世，两年后，有一个年轻人来到法国南部

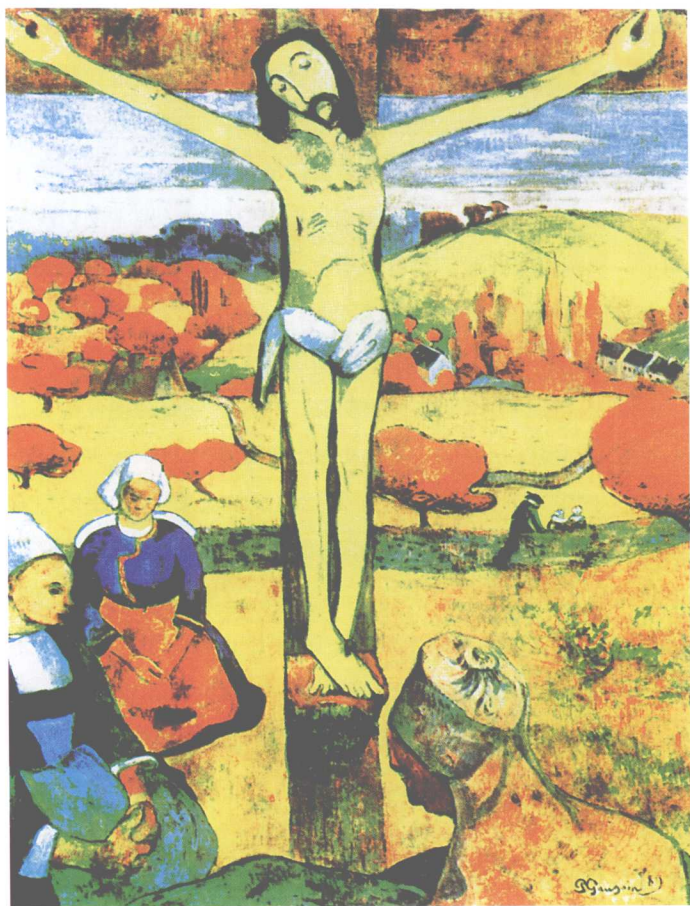
的埃斯塔克，这是塞尚曾经作画的地方。这个年轻人就是立体主义绘画大师乔治·勃拉克（Georges Braque, 1882—1963），他从塞尚的绘画中感觉到了一种能直接反映新的视觉经验的绘画语言，这是一种非再现的语言，但能更深刻地反映人与现代社会在精神上的联系。勃拉克在埃斯塔克画的风景几乎都是塞尚曾画过的同一景点，甚至是相同的角度和构图。不同之处在于勃拉克的画更加抽象，更接近几何形的构成。如果说塞尚预见到了现代主义艺术的基本形态，那么勃拉克及其同时期的，甚至比他影响更大的毕加索则把塞尚的预见变成了现实。从这个意义上说，在西方现代主义艺术运动中，反映现代工业发展及现代科学技术对人的视觉经验和造型艺术的影响的表现形式，即以几何形构成为基础的具象变形和抽象造型，是现代主义艺术的主流。这种主流风格的主要代表有以巴黎为中心的立体主义、意大利未来主义、俄国绝对主义和构成主义、英国漩涡派以及俄国的康定斯基和荷兰的蒙德里安等人。

但一种新风格的诞生并不是水到渠成地自然生成，一种文化模式取代另一种文化模式实际上是一场文化革命，尤其像格林伯格所断言的那样，前卫文化是对绵延了两千年的传统的批判和否定。这个传统在艺术上的体现就是在17、18世纪以学院形式固定下来的古典主义艺术样式。古典主义在欧洲艺术史上曾产生过非常积极的作用，它是意大利文艺复兴时期人文主义文化以古希腊和罗马的艺术为经典而确立的一种现实主义的艺术风格。学院制度的建立则是把古典主义的艺术风格系统化和规范化，同时也是把它教条化与程式化。到19世纪中期，学院主义已经失去了古典艺术的创造性内涵，成为艺术发展的障碍和专制文化在艺术上的标志。因此，现代主义艺术运动初起的另一个侧面就是非学院化的过程，在批判一个旧制度的同时也创造出一种新风格，而新风格的产生总是在借鉴其他文化样式的基础之上，因为艺术之美具有无限的可能性，古典主义的理想美不是对美的穷尽，在其他的文化和早期文化中，都存在着更有表现力的美的样式。印象派画家马奈的“为艺术而艺术”就

是在这样的背景下提出来的。马奈的绘画试图否定学院派三维空间的造型原则,开始以一种平面的色块和轮廓线取代传统油画的立体感,而马奈在大胆地采用这种新手法时的一个重要参照就是日本的浮世绘版画。大多数印象派画家都在不同程度上吸收了日本版画的一些造型因素,为最终脱离学院主义传统找到了一块跳板。同时,这也预示着一个趋势,即从外来文化和本土文化的隔代传统中寻找艺术样式来取代陈旧的学院派风格,也就是“原始主义”的潮流。

从19世纪末期到20世纪初期,在几个主要的现代主义艺术流派中都反映出原始主义的影响,马蒂斯(Henri Matisse, 1869—1954)有一段话道出了原始主义的实质:“当手段变得如此精致而它们的表现力变得如此贫乏的时候,我们就必须返回到构成人类语言的基本原则上去。”[Norbert Lynton: The Story of Modern Art, p.13, Phaidon, Oxford, 1982]马蒂斯的意思是说,学院派的艺术已经演变成一种精湛的画室技术和程式,对生活对艺术的表现力则日益贫乏,艺术要恢复它的活力就只有回到它的起点,重新开始艺术的历程。早期现代主义艺术家从各个方面涉及原始主义,范围极其广泛,包括本民族的民间艺术和中世纪艺术、日本版画、非洲的部落艺术、南太平洋和美洲的土著艺术、波斯和印度的绘画以及19世纪欧洲考古的重大发现——法国和西班牙的史前岩画等等。从原始主义的角度更能理解马奈“为艺术而艺术”的思想,显然,早期艺术更多的是通过纯粹的艺术形式来表达一种思想或精神,在那些简单的形式中包含了更多的审美表现力。

与塞尚同时期的后印象派画家高更(Paul Gauguin, 1848—1903)从思想到艺术风格都是一个典型的原始主义者。他认为艺术需要一种真诚的感情,而城市文明和西方文明正在失去这种感情。他来到布列塔尼的乡下,过着和农民一样简朴的生活,同时也通过农民那种带有迷信和巫术的思想来重新确定他的艺术方向。从那时开始,他的绘画出现了一种新的面貌:充满激情的平涂色块和粗犷的轮廓线代替了柔和的色调和精确的造型,



黄色基督
(The Yellow Christ)
高更
油画
92.4cm × 73.1cm
1889 年
纽约布法罗欧伯莱特－诺克斯
画廊

真正从形式和精神上都体现出一种古典艺术不曾有过的创造性和激情。后来他连法国文明都厌倦了，他来到了南太平洋上的塔希提岛，从那些更具原始性的土著文化中感到了艺术的活力，并且从这些更能表达感情的形式背后看到了人生与文明的价值。他的一幅画的标题是《我们从哪儿来？我们是谁？我们到哪儿去？》(Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going? 1897年)，明确地表达了对原始主义的崇拜。就像马蒂斯在形式上倡导向原始回归一样，高更通过原始化的艺术形式也表达了一种从精神与感情上都向原始文化的回归。1897年，作家查理－路易·菲利普 (Charles-Louis Philippe) 这样评价了高更的艺术：“那种高雅和业余趣味的时代过去了，

我们现在要求的是原始性。今天开始了感情的时代。”

原始主义的目的并不在于原始艺术本身，从原始主义到艺术语言的纯化只是一步之遥。印象派画家德加曾用赞赏的语气谈到象征派诗人马拉美对他的启发。他有一次对马拉美说，他希望能写出思想丰富的十四行诗，但很难做到。马拉美回答：“德加，你不能用思想来写十四行诗，你必须用语言来写。”德加认为马拉美对诗歌的看法很适合于绘画，绘画的形式与材料应该比题材更加重要。原始艺术就是以纯粹的形式和材料来表现人类的早期意识的，在那些简单的形式与线条上，在那些巫术活动的符号上，凝聚着强烈的感情和主观意志。立体主义艺术家很快就从中看到了原始艺术与现代视觉语言之间的共同点，在毕加索的《阿维尼翁少女》中，既有几何形的构成关系，也有非洲黑人雕刻的意象。此后，在受立体主义影响的罗马尼亚雕塑家布朗库西、英国雕塑家爱泼斯坦的作品中，都可以看到原始主义和几何形的纯艺术语言的结合。而在法国野兽派绘画与德国表现主义艺术的观念和形式中，原始主义一直是一个重要的因素。

德国哲学家尼采在概括19世纪欧洲传统思想与伦理观念的崩溃时说过一句名言：“上帝已死。”“上帝”在这儿并不只是代表宗教，而是指几千年来西方社会赖以依托的精神支柱和信仰，在现代社会带来新的意识形态时，这种信仰正面临着解体的危机。事实上，自18世纪英国工业革命以来，传统的宗法社会及其伦理观念被破坏，都市化的进程也破坏了牧歌情调的自然环境，更为重要的是，在欧洲历史上靠宗教法统维系着的人与人的关系，在资本主义商业社会中逐渐被金钱关系所取代，正如19世纪中期英国前拉斐尔派的艺术家提出的问题一样：物质的丰富是否会使精神更加高尚？很多人对此是持怀疑态度的。前拉斐尔派就是想通过艺术来恢复传统的道德观念，希望通过宗教的感情来维系人与人的关系。这种复古主义的思想最早反映了人对现代文明的矛盾心理和复杂态度。

到19世纪末期，当工业化的进程日益改变着人们的生活方

式与思想方式时，传统观念面临崩溃而物质的丰富和技术的进步又无法提供一种新信仰时，一种世纪末的情绪在欧洲蔓延，一场精神与信仰的危机也在艺术家的作品中反映出来。也就是说，艺术已成为一部分艺术家寄托感情的支柱。这种反映大多以艺术家的个人经验为基础，但在整体上又是一个时代的缩影，其中最重要的代表人物当然是在法国作画的荷兰画家凡·高。凡·高曾一度接近印象派，后来在法国南部开创了他自己的艺术风格。凡·高的艺术特征主要体现在他的色彩和笔触上，但是凡·高的形式并不是塞尚的那种理性精神和高更的原始主义，也不是对自然特征的表现，而是他内心世界的反映。凡·高的内心充满痛苦，对艺术的虔诚和对现实的失望所产生的巨大反差给他带来了精神的失落，致使他从激情的宣泄走向表现的疯狂，用使人震撼的画面塑造了一个悲剧人生。凡·高的艺术实际上超越了他自身，他的个人经历和人道主义感情都凝聚在他的画面

星空 (Starry Night)

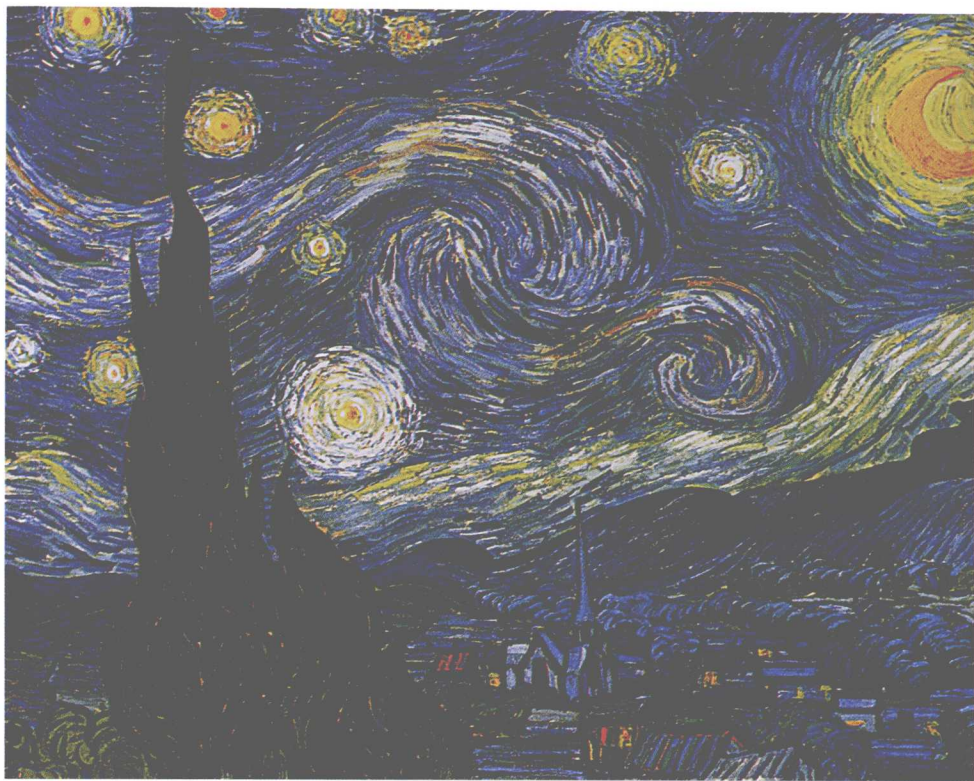
凡·高

布面油画

73cm × 92cm

1889 年

纽约现代艺术博物馆



上，每一个看到他的画的人，都会体验到同样的痛苦与激情。

在凡·高以后，从挪威画家蒙克到德国表现主义绘画，我们看到，在整个西方现代主义运动中，表现主义作为一种风格和观念都占有非常重要的地位，它不仅体现了一种艺术创作的自由，同时也是在现代社会条件下，个体的人保持人格独立、反抗精神异化的手段之一，艺术家不过是将这种思潮以视觉艺术的形式表现出来。

后印象主义的三位画家虽然代表了早期现代主义艺术的主要趋势，但他们都没有亲身经历现代主义运动，他们都是在世纪之交的时候离开人世，凡·高于1890年在一片麦田里用手枪结束了自己的生命，高更在1903年客死塔希提岛，而塞尚也于1906年去世；正当他们在自己的晚年或去世之后声名鹊起的时候，1905年，巴黎的秋季沙龙诞生了野兽派。毕加索的《阿维尼翁少女》画于1907年，这幅画一般被认为标志着立体主义的开始，同时以桥社为代表的表现主义风格也在德国和北欧地区兴起。1910年，英国现代美术评论家罗杰·弗莱（Roger Fry）在伦敦组织了第一次后印象派画展，正式确立了后印象主义在现代艺术中的地位。这种时间上的吻合不是偶然的，它说明西方现代主义艺术正是在后印象主义的价值基础上发展的，虽然后印象主义属于19世纪的艺术，但它提出的问题和指示的方向都预示了20世纪西方艺术发展的必由之路。

在谈到西方20世纪艺术（主要指20世纪上半叶的西方艺术）时，还有几个值得注意的问题。首先，尽管现代主义运动是主流，但非现代主义的艺术风格和流派仍然存在，并且在某种程度和意义上还发挥着重要的作用和影响。如在现实主义艺术中，不仅还有相当大的一部分艺术家以传统的方式从事着现实主义艺术的创作，同时，很多现代风格的艺术家的不断调整着现实主义与现代主义的关系，往往在现代主义的风格中反映着现实的内容；当然，也有很多现实主义的艺术家在反映现实的时候也吸收了一些现代艺术的风格。因此，在编写20世纪西方现代美术史的时候，也应该给现实主义艺术以充分的肯定和

应有的位置。其次，我们在研究西方现代主义艺术运动的时候，往往把西方（欧洲和北美洲）作为一个整体来看待，而重点又在西欧，但实际上，欧美各主要国家都有各自的文化传统和民族特性，各个民族独有的文化决定了它们在现代主义运动中各自独立的特征。任何一个现代艺术风格和流派，都是由两个重要因素决定的，即在欧美工业化进程中共同的文化条件和各个国家独有的文化传统，当我们分析每一个具体的风格和流派时，将会同时注意到这两种因素。

本卷的内容截至第二次世界大战，战后的西方艺术逐渐由现代主义（Modernism）向现代主义之后（Postmodernism，或译成后现代主义）转变，西方文化的重心也由巴黎转移到纽约。历史总是通过时间和距离来获得它的客观评价，一部客观的20世纪下半叶的美术史还有待更多的时间来检验，我们还是把它作为一个跨世纪的课题，留待后人来撰写吧。