

CHINESE CONTEMPORARY
ARTISTIC CONCEPTS AND LANDSCAPE DESIGN

中国当代的

艺术观念与景观设计

曹磊 著

中国建筑工业出版社

中国当代的艺术观念与景观设计

Chinese Contemporary Artistic Concepts and Landscape Design

曹 磊 著

中国建筑工业出版社

目 录

绪 论	1
-----	---

0.1 问题的缘起	1
1. 城市景观建设的需要	1
2. 艺术与景观的关系重构	1
3. 大众文化的崛起	2
4. 多元化视野下我国当代景观创新道路的探索	2
0.2 主要观念、方法与内容	2
1. 观念与方法	2
2. 主要研究内容	3

第一章 现代主义的乌托邦理想与理想的破灭	5
----------------------	---

1.1 现代艺术的形态学意义的革命及其特征	5
1.1.1 艺术形态创新的动因与基础	6
1.1.2 艺术形态创新的特征及意义	9
1.2 现代艺术的主要艺术现象及其观念分析	10
1.2.1 表现代替模仿	11
1.2.2 时间代替空间	16
1.2.3 从具象抽象到非具象抽象的发展	17
1.2.4 从表现到构成观念的转换	17
1.3 现代艺术影响下的现代景观艺术分析——艺术形态与景观风格	18
1.3.1 抽象艺术与景观形态	18

1.3.2 马尔克斯景观艺术的启发	23
1.4 小结	24

第二章 后现代艺术的大众消费现实与现实的矛盾 25

2.1 后现代艺术的文化学意义的革命及其特征	25
2.1.1 艺术观念转变的动因及基础	26
2.1.2 艺术观念转变的特征与意义	28
2.1.3 艺术与理论（艺术创作与艺术理论）的关系重构	29
2.1.4 现代艺术与后现代艺术的比较	30
2.2 后现代艺术的主要艺术现象分析	33
2.2.1 艺术回归观念	33
2.2.2 艺术回归身体	34
2.2.3 艺术回归自然	36
2.2.4 艺术回归生活	37
2.3 后现代艺术视野中的景观艺术分析——艺术观念与景观思潮	41
2.3.1 非物质化的景观实验与造型中心主义的瓦解	41
2.3.2 符号的拼贴实验与波普的泛化	47
2.3.3 艺术的技术实验与技术的泛化	52
2.3.4 艺术的生态实验与自然环境美学的回归	56
2.4 小结	61

第三章 后现代艺术与景观的狂欢——迪士尼乐园 63

3.1 从巴赫金的狂欢理论到当代大众娱乐文化	63
3.2 当代审美文化的娱乐化特征	65
3.2.1 大众文化娱乐化	65
3.2.2 主流文化娱乐化	65
3.2.3 精英文化娱乐化	66
3.3 波普的娱乐性	66

3.3.1 波普特质中的娱乐因子	66
3.3.2 波普艺术与波普景观表现形式、表现语言的娱乐化特点	66
3.4 解读迪士尼乐园	67
3.4.1 向全世界扩张的迪士尼乐园	67
3.4.2 解读迪士尼乐园	70
3.5 波普化的迪士尼乐园艺术与景观特征分析	74
3.5.1 拟象世界中的迪士尼乐园	74
3.5.2 迪士尼乐园的景观与建筑——波普景观与建筑	75
3.5.3 迪士尼乐园的公共艺术——波普艺术	78
3.6 狂欢迪士尼	82
3.7 小结	83

第四章 在理想与现实之间——当代中国景观

4.1 当代中国城市景观建设存在的问题剖析	84
4.1.1 城市景观美化，忽视功能内容	84
4.1.2 城市高层林立，生存环境恶化	85
4.1.3 城市“破旧立新”，文化失语、文明失忆	85
4.1.4 打造局部亮点，忽略整体控制	86
4.1.5 复古仿古盛行，缺少时代精神	86
4.1.6 人工取代自然，生态系统退化	86
4.1.7 热衷模仿照搬，缺少形式创新	86
4.1.8 注重表现技巧，轻视观念创新	87
4.1.9 设计急功近利，缺少深入调研	87
4.2 当代中国艺术与景观的双重选择与使命	87
4.2.1 我国现代艺术的停滞状态及对当代景观设计的影响	88
4.2.2 我国现代艺术与后现代艺术同时化	88
4.2.3 当代中国景观的双重选择与使命	89
4.3 当代景观审美与设计观念的启示	89
4.3.1 自然生态主义审美与设计倾向	89

4.3.2 艺术化审美与设计倾向	96
4.3.3 技术主义审美与设计倾向	97
4.3.4 现代主义审美与设计倾向——传统风格的批判（转向理性）	108
4.3.5 反现代主义审美与设计倾向——国际化风格的批判（转向非理性）	112
4.3.6 新历史主义审美与设计倾向——国际化风格的批判（回归故里）	117
4.4 小结	120
结语：从形态风格到观念思潮	121
参考文献	122

绪 论

对结束的艺术而言，公园就是结束的景观。

——罗伯特·史密逊

后现代主义艺术与景观——狂欢迪士尼乐园。

——作者

向拉斯韦加斯学习。

——罗伯特·文丘里

向迪士尼乐园学习。

——作者

思想有多远，当代景观的创新之路就能走多远。

——作者

0.1 问题的缘起

1. 城市景观建设的需要

伴随着经济的快速发展，国内各个城市都在加快城市景观建设。景观设计领域项目多、规模大、周期短、起步晚、人才缺，设计环节存在很多问题，迫切需要系统的理论引导。特别是近年来国外大量景观方面的书籍、资料以及境外风景园林师的进入，更给我们造成了很多迷茫，很多风景园林师盲目照搬照抄国外景观的形式，只知其然，不知其所以然，更不考虑国情和场地环境的特点。所以，一方面，他山之石，可以攻玉，西方艺术与景观的创作理论与方法能够给我们的景观理论和设计实践提供重要的思路和启发；另一方面，要全面认识和正确解读国外的景观设计理论和设计方法，同时也要结合特定的国情加以吸收。

2. 艺术与景观的关系重构

人们对传统艺术与景观非常熟悉，但当代艺术与景观的审美观念和形式语言发生了根本变化。从构成主义绘画与现代景观平面构成，到大地艺术景观与波普化的迪士尼乐园，当代艺术在景观创作中起到了怎样的作用？它们之间的关系如何？这些问题需要进行系统、深入的研究。

3. 大众文化的崛起

当代大众文化崛起,商品进入了艺术,技术进入了艺术,娱乐进入了艺术,艺术与生活的距离消失了,艺术的观念发生了根本性的变化。景观也日益受到消费文化、大众文化的影响,其审美观念与创作理念发生了很大的变化。最典型的就是以迪士尼乐园、主题公园为代表的大批波普景观的出现,促使人们开始审视当代艺术与景观的审美观念与创作理念的新特点以及如何来对它们进行评价、如何进行创作,需要进行深入的思考。

4. 多元化视野下我国当代景观创新道路的探索

在经济全球化大背景下,我国社会目前处于工业化和后工业化、信息化并存,现代主义、后现代主义艺术与景观同时化的特定时代,迫切需要对我国当代景观的审美与设计理念进行系统的梳理,探索我国当代景观的创新道路。

0.2 主要观念、方法与内容

1. 观念与方法

国外从现代艺术到后现代艺术的发展历经一个世纪,艺术流派和艺术现象纷繁,大师云集,艺术理论和艺术主张层出不穷,取得的成果令人瞩目。与此同时,作为姐妹的景观建筑学从现代主义景观到后现代主义景观也走过了一个多世纪的实践和探索之路,形成了当代多元共存的格局。艺术对景观的影响和引导是始终相伴的。很多风景园林师从艺术中找寻创作的源泉和灵感;一些艺术家本身又是风景园林师,他们的实践更加强了这两个领域的交流与联系;大地艺术更是将艺术与景观合二为一。艺术对景观的影响和引导主要体现在长期的潜移默化中,系统地研究现代艺术、后现代艺术与景观的互动关系具有非常重要的理论价值。

国内自改革开放以来,现代艺术、后现代艺术的引入和发展已经跨过了三十载,取得了丰硕的成果。但景观领域则滞后很多,现代景观的探索基本上是从20世纪90年代开始的。当前正赶上各地城市景观设计的快速发展,景观设计实践中存在着很多问题,缺少系统的理论研究作为指导。

对现代艺术、后现代艺术与景观的互动关系的探索研究,就是为当代景观创作在艺术中去寻找创作的灵感和原创动力。现代艺术为景观创作提供了形式创新的方法,后现代艺术为景观创作提供了观念创新的启发。当代艺术给我们以完全开放的视野去审视当前景观审美观念与创作理论中的各种问题,探索具有我国特色的城市景观创作道路。

对当代艺术、后现代艺术与景观进行系统深入的研究,使之形成完整的理论体系,丰富和完善艺术与景观两个领域的理论研究,促进艺术和景观在各自领域的深入发展,为大众创造艺术化的生活和艺术化的生活景观。

对迪士尼乐园的美学特征和景观特征进行解读和剖析,一方面可进一步阐明当代艺术与景观的本质特点,另一方面,也为我国主题公园建设提供理论指导。

本书在整体思路上是运用移植和对比的研究方法,将现代艺术、后现代艺术在形式创新和观念创新上的思路方法移植到景观的理论研究和创作实践中,进行跨学科的理论研究,

并且结合艺术创作与景观创新的实例进行对比分析，探索景观创新的理论与方法。

在第三章中运用了解释学等方法，对迪士尼的美学与景观特点进行了大量的解读和分析，在解释中阐述了自己的观点：后现代艺术与景观——狂欢迪士尼乐园。

本书涉及哲学美学、艺术学、社会学、景观学、环境科学、生态学等多学科领域，根据这一特点，采用多学科理论渗透，寻求共同的交叉点，进行综合的研究。

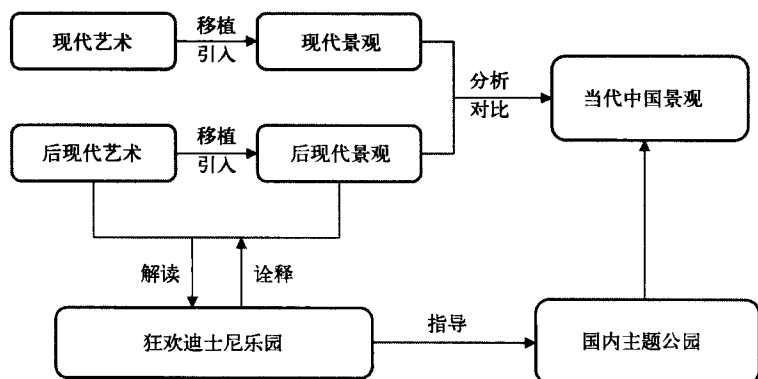


图 0-1 技术路线图

将艺术创新的观念与方法“移植”、“引入”到景观的理论与创作实践中，通过“分析”、“对比”，探索中国当代景观的创作道路。

从后现代艺术与景观的视角去“解读”迪士尼乐园，进而更深刻地“诠释”后现代艺术与景观的美学特点。同时，为我国主题公园的研究和创作提供理论指导，技术路线如图 0-1 所示。

2. 主要研究内容

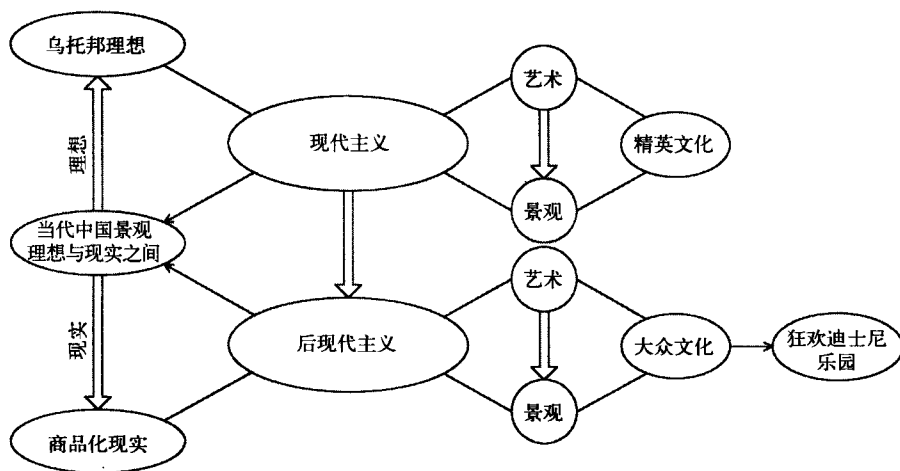


图 0-2 当代中国景观在理想与现实之间

本书论述和研究的景观特指城市景观，是与人们的生活最息息相关和最富有艺术表现力的景观类型，包括广场景观、道路景观、公园景观、商业景观、校园景观等。本书的大致脉络如下：

第一章主要对现代艺术的源流、形态创新的特征进行分析总结。现代艺术对形态创新的探索影响着现代、当代景观的创作理论与实践。现代艺术形态、艺术语言在景观创作理论、设计语言方面的转化，丰富了景观的形态世界，成为了景观创作的原创动力。

· 现代艺术的形态创新（革命） $\xrightarrow{\text{提供}}$ 现代景观创新方法（为景观提供原创动力）

第二章，对后现代艺术的发展脉络以及艺术观念转变的特征与意义进行系统的分析与阐述。后现代艺术的主要思潮及其观念和理想，为当代景观的理论研究和创作提供了观念创新的思路和灵感。

· 后现代艺术的理念创新（革命） $\xrightarrow{\text{提供}}$ 后现代景观创新观念（为景观提供观念与灵感）

第三章，从古希腊罗马、欧洲中世纪及其后的街头狂欢，直到当代艺术、景观与主题公园，都受大众文化的长期影响。后现代艺术与景观的主要观念及理论都是与大众文化一脉相承的。该部分重点解读了迪士尼乐园的美学特点与景观特点，同时也更深刻地诠释了当代艺术与景观的理论特征。

· 后现代艺术与后现代景观 $\xrightarrow{\text{狂欢}}$ 迪士尼乐园（解读迪士尼乐园的美学特点与景观特点）

第四章，分析我国城市景观建设存在的主要问题，提出了现代景观与后现代景观同时化的理论概念，对城市景观审美与设计理论问题进行了重点梳理，探索中国当代景观的创作道路。

· 现代景观与后现代景观 $\xrightarrow[\text{多元共存}]{\text{同时化}}$ 当代中国景观（探索中国当代景观创作道路）

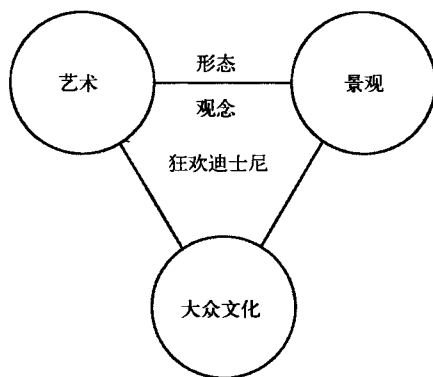


图 0-3 大众文化影响下的艺术与景观

第一章 现代主义的乌托邦理想与理想的破灭

使形式脱离自然的约束，保留下来的就是风格。

——范·杜斯基

农耕—手工的文化—经验与现代艺术是完全不同的文化—经验系统，无论是西方的模仿概念，还是中国的“物与神游”，都把“以神遇而不以目视”视为最高境界，不追求自在存在的物的真实——“形似”，而是追求让物是其所是的显现——“神似”。科学技术、工业制造以及资本主义市场经济的发展改变了几千年形成的农耕—手工的文化—经验，并取得了前所未有的对自然和物质的支配力量。

西方现代艺术和美学就产生在分析理性（科学技术）、工业制造和资本主义市场经济对世界进行符号编码的过程中，它不可能与传统艺术和美学拥有同样的话语构成原则，它不再按照自然的有机形式来构成自己的形式，而是通过肢解自然形式、进行符号编码的重组来构成一个属于现代的艺术和符号的表达世界。由此可见，现代艺术已经不再是传统意义上的“审美”活动，而更多地是一种“表现”、“构成”的活动。^[1]

1.1 现代艺术的形态学意义的革命及其特征

西方现代艺术和审美的一个主要趋势就是走向“抽象”（abstraction），它构成了20世纪西方现代主义艺术和审美的根本特征。

传统艺术和审美总是形象的和具体的，与此相关的总是“这一个”、“那一个”，而不是“这一类”、“那一类”。20世纪的现代主义艺术和审美却与这种传统完全背离，走向了建立抽象形式和对抽象形式进行观照的道路，这是一种全新的审美形态和艺术语言。

20世纪现代艺术和审美中的抽象，大致经历了两个时期。第一个时期是1905～1915年，主要是借助后印象派和塞尚初步发展出来的艺术语汇，完成艺术形式对自然形式和物象的脱离，以建立抽象形式的艺术表达。这个时期所形成的“抽象”是未脱净物象痕迹的“具象抽象”，艺术流派有野兽派、立体派、未来主义、早期表现主义和后来的超现实主义。第二个时期是1916年到50年代，这时，艺术已彻底摆脱了自然形式和物象，建立起了纯粹的抽象形式的艺术语言，形成了不指称任何事物和现实的、以纯粹的形式因素构成的、完全的“非具象抽象”，艺术流派有抽象表现主义、构成主义、极简主义等。50年代以后

[1] 牛宏宝：《西方现代美学》，上海人民出版社。

的西方艺术仍然延续着已经作为现代之“传统”的抽象形式语言,如美国的新抽象表现主义、大色域绘画等。所以,也可以说,西方现代艺术和审美的创新是形态学意义上的一场革命——形式的革命。

1.1.1 艺术形态创新的动因与基础

1.1.1.1 艺术形态创新的动因

艺术形态和审美从总体上走向抽象,其动因是多方面的,主要有以下几个方面:

首先是思想层面的需要,20世纪西方精神世界存在着的普遍的孤独、苦闷、焦虑和无家可归的状况。依靠了几千年的神圣的自然,由于“我思”主体的强大,变成了纯粹对象性的存在物,它的意义不再自明,而是依赖于主题的“表象”意志;“我思”主体同时发展出“工具理性”来对付自然世界。这样,自然与人的关系疏远了。同时,作为信仰的上帝的真理也破产了,人的意义和价值处于晦暗不明的状况,这就产生了“抽象冲动”。

其次是社会层面的需要,抽象的出现是工业化时代的产物,是对速度、力量、效率等对视觉来说非常抽象而又确实存在的概念在艺术上、精神上的一种回应。大工业生产的标准化、定型化和批量性,取代了手工业产品的个别性、具体性和差异性,必然要求有对形式的某种抽象。现代人生活的具体环境亦要求人们的审美心理逐渐习惯于概括简练的形式语言。所以,抽象是在新的社会历史文化背景中诞生出来的。

再次,再现是内在表现的需要,走向“抽象”是追求内在表现的必然结果。“抽象冲动”其实就是表现的冲动,真正的表现并不是内心的呐喊或抒情冲动,也不能借助自然形式进行这种内心的表现,只能借助于抽象的形式,通过与外部现实没有任何语义关系的抽象符号形式来建立表现世界。艺术和审美走向“抽象”,也是追求艺术的自足独立性和美学领域的“语言转向”的必然结果。艺术之自足独立性的思想,包含着三个层面:

(1) 艺术自身是独立的,它不是再现世界的工具。

(2) 艺术是自足的,艺术在其自身内部的组合中产生自身的意义,而不是通过指称外部现实而获得。

(3) 艺术内部有其自身的独特的语法,自身就是一种独立的语言。

艺术是一种自足独立的符号系统,它就像语言一样,在其内部的组合中产生自身的意义,这就是关于“艺术是抽象的”的基本思想。^[1]

1.1.1.2 艺术形态创新的基础

艺术形态的创新有其艺术哲学的基础,这种艺术哲学不是处理艺术与对象世界的关系,而是把形式作为艺术的本体,并对这个形式本体进行种种探讨,其主要理论基础如下:

1. 艺术作为“有意味的形式”

1914年,英国美学家、艺术批评家克莱尔·贝尔在其著作《艺术》中把艺术定义为“有意味的形式”(significant form)。“有意味的形式”是一切视觉艺术的共同性质,是艺术品之为艺术品必须具备的一种能唤起这种审美情感的特殊品质。贝尔对他的理论的解释有实

[1] 牛宏宝. 西方现代美学. 上海人民出版社: 350-351.

证的和形而上的两个方面。在实证解释中,他把“有意味的形式”归为线条和色彩等纯形式因素所构成的关系和组合。这种关系和组合是纯粹的,意味是非指称性的,与现实或对象世界没有任何关系。在形而上的解释中,他又把“有意味的形式”与“终极的实在”相联系,“有意味的形式”就是使我们可以得到某种“终极现实”之感受的形式,这里所说的“终极现实”就是隐藏在事物表象背后并赋予不同事物以不同意味的那种东西。贝尔在方法论上处于“表现论”和“形式构成论”之间。

怎样通过对形式因素的组合来创造“有意味的形式”呢?贝尔通过分析总结塞尚、后印象主义者、马蒂斯、康定斯基、毕加索等现代主义画家的艺术作品,提出了两种方法:简化与构图。

简化是以创造“有意味的形式”为原则,将与形式意味无关的东西,也就是与艺术无关的东西都尽量简化掉,排除在艺术形式之外。没有简化这一过程,艺术就不成其为艺术。因为艺术家创造的是有意味的形式,只有简化才能把有意味的东西从大量无意味的东西中提取出来。

构图就是把各种形式因素组织成一个有意味的整体。换句话说,就是对形式的组织,使其本身成形。如果说简化就是把纯粹的形式因素抽象出来的话,那么,构图就是把这些抽象出来的纯粹形式因素组织或组合成一个有机整体,从而获得纯粹的形式意味(图1-1)。贝尔的简化与构图深得现代主义艺术的精髓,他的“有意味的形式”的思想体现着构成主义的精神。^[1]

2. 艺术作为完形形式

在1912年左右产生的格式塔心理学,作为现代心理学,具有生理—物理学的实证主义方法论基础,它也与当时欧洲的形式—构成主义有着直接的关系。

格式塔心理学是在继承康德的思想 and 反对19世纪冯特的元素主义心理学中发展起来的。康德认为知觉不是被动印象和感觉元素的结合,而是主动把这些元素直接组织成完整的经验和形式。例如,从我们的窗户看出去,一眼就看见一棵完整的松树,格式塔心理学认为我们是一下子就把这棵松树把握为一个完整整体的,它根本不是感觉元素复合而构成的。把对象一下子就把把握为一个完整形式的知觉,就是人的心理活动的格式塔(完形,完整的形态)倾向。

另外一个重要的理论支持就是物理学领域新形成的“场”理论。格式塔心理学美学直接沿用了“场”这个概念。

阿思海姆在其《艺术与视知觉》中全面论述了艺术作品的格式塔构成的种种方面,如平衡、形状、发展、空间、光线、色彩、运动(时间)、张力等。他认为格式塔的精髓

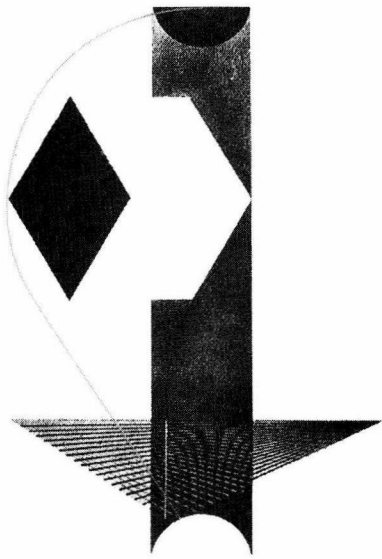


图 1-1 《构成 99》

[1] 牛宏宝,西方现代美学,上海人民出版社:296~297.

在于“平衡”，艺术构图中的平衡都反映了一种宇宙中一切活动所具有的趋势。这种平衡不是简单的形式问题，而是有意味的。另外，他认为“张力”构成了艺术中的动态感，对艺术之为艺术是至关重要的。绘画、雕塑和建筑是静止的，可我们怎样感受到运动呢？其原因是艺术中的形式结构有着某种不平衡的强烈倾向，它打破了我们视知觉中的格式塔的平衡倾向，我们的视知觉的平衡就会努力抵制艺术形式上的不平衡，要求恢复到平衡状态。互相对抗较量所产生的结果就是最后生成的知觉对象。只有视觉感受到这种张力，才能感受到画面静止中的运动。艺术家在创造艺术作品时，就是要在作品形式与我们的视知觉之间造成这种张力。^[1]

3. 艺术作为符号形式

把艺术作为纯粹的符号形式，是20~30年代发展出的以德国哲学家、美学家恩斯特·卡西尔和美国美学家、哲学家苏珊·朗格为代表的符号哲学美学的基本观点。这一派别把构成主义美学思潮建立独立自足的艺术本体的运动推到了完全成熟的境界，并完成了美学领域的“语言转向”。

贝尔的“有意味的形式”和格式塔心理学美学都把自己局限于视觉艺术的领域，不同的艺术领域都以自足独立的形式结构为其本体。符号哲学美学在更高层次上进行了统一，找到了它们的共同性。

卡西尔认为所有的文化活动都是符号形式，包括神话、宗教、语言、艺术、历史、科学、哲学、伦理、法律和技术，人就是生活于其符号化活动的圈子里，其产品就是文化，文化是诸符号形式的统一体。所谓“符号”，就是把感性的材料提高到“抽象”，提高到某种“普遍”的形式。同时，“符号”不可能是孤立的、个别的，而必定是有自己的系统，有自己的规则和结构的。这种由规则和结构组成的符号系统，就是“符号形式”。这里的“抽象”、“普遍”，是指所获得的形式，而不是概念。卡西尔认为人的意识有三种赋形的功能：表现的功能（expressive function）、指称的功能（representational function）和意指的功能（significative function），意识的这三种赋形功能是可以逐级转换的，也就是表现的功能可以转换成指称的功能，指称的功能又可以转换成意指的功能。在文化的诸符号形式中，与表现的功能对应的是神话和艺术，与指称功能对应的是语言，与意指功能对应的是科学。在卡西尔的符号形式的哲学中，神话形式为所有其后的符号形式奠定了基础，人的所有文化活动都起源于神话意识。神话理论在卡西尔的符号形式哲学中处于基础地位，他的符号形式哲学的美学也植根于神话理论。卡西尔认为艺术与神话有明显的区别，神话是主、客体未分化而处于“交感”状态的整体性符号形态，而在艺术中，主、客体已经分离，艺术是主体把对象作为纯粹的形式来观照的符号形式。卡西尔把表现与构形紧密联系起来，认为没有构形就没有表现，而构形总是在某种感性媒介中进行的。他认为艺术使我们看到的是人的灵魂最深沉和最多样的运动，但这些运动的形式、韵律、节奏等不能与任何单一的、赤裸的情感相对应，我们在艺术中感受到的是生命本身的运动过程的形式——欢乐与悲伤、希望与恐惧、狂喜与绝望等相反两极的持续摆动。在艺术创作中，情感并不导向行动，而是表现为一种构成或构形的力量。卡西尔将表现主义和形式——构成美学创造性地结合在一起了。

[1] 牛宏宝：《西方现代美学》，上海人民出版社：318。

苏珊·朗格认为艺术符号形式的典范不是神话,而是音乐。她的艺术符号形式的哲学理论主要是建立在音乐的分析之上。她认为生活活动所具有的一切形式,从简单的感性形式到复杂奥妙的知觉形式和情感形式,都可以在艺术中表现出来,所以艺术符号形式又称为表现性的形式或生命形式。她将艺术定义为人的情感的符号形式的创造,并认为艺术中的一切形式都是抽象的纯粹形式。自足独立的抽象符号形式的成立有三个条件:首先要使形式离开现实,赋予它“他性”、“自我丰足”,要创造一个虚的领域来完成,在这个领域,形式只是纯粹的表象,而无视现实里的功能;其次,要使形式具有可塑性;最后,一定要使形式“透明”。

符号形式的哲学美学产生了巨大的影响,它把表现主义美学与构成主义美学从符号形式创造的角度进行了创造性的结合。当它把艺术归结为符号形式的时候,艺术不再是再现的,其形式也不再是自然的形式,而是一种抽象的符号形式,审美不再与对象相关,而是与主题的构形能力或符号化冲动所创造的符号形式的观照相关。从19世纪开始的西方美学领域的“语言转向”到了符号形式的哲学美学才逐渐成熟。

从此,西方美学可以大胆地把艺术作为符号形式加以理解了,观众可以以理解艺术品的符号形式的“语言”来观照艺术品了,而艺术家也从符号形式的角度来构成他的艺术品了。^[1]

1.1.2 艺术形态创新的特征及意义

1.1.2.1 艺术形态创新的特征

传统艺术是再现、写实、模仿性的,现代艺术走向了抽象,在形态上进行了根本性的创新,其特征有三:

1. 形态抽象

现代艺术抛弃了再现、模仿,与外部世界语义信息的联系减到了最低,甚至被完全割断,彻底走向了抽象,而艺术表现的因素被增加和强调,并且是通过某种抽象结构或“纯构图”的形式。这种表现和纯粹抽象的构图被看作与外部可见世界完全无关,只关乎艺术品自身的内部组合和结构的性质,它成了自身指称自身的东西,审美就只能靠对构图或符合形式的观审来完成了。这些我们可以在后期的康定斯基、蒙德里安和马列维奇等大师的绘画中看到。现代抽象艺术是双重的后撤,既是从客观对象上的后撤,又是从对象的意义上的后撤。

2. 精神反叛

反叛传统是现代艺术的重要特征,传统艺术在所有方面都受到了挑战,几乎所有表达艺术概念的词汇(素描、构图、色彩、质感等)都改变了原来的含义。它以反叛传统为旗帜,将整个西方艺术史的演变历程理解为自觉反叛传统的历史,试图以全新的观念来取代传统的审美态度,建立起新的价值标准和审美体系。

3. 语言个性

现代艺术放弃了对客观对象的关照,也就彻底得到了解放,实现了语言的个性化、多

[1] 牛宏宝. 西方现代美学. 上海人民出版社: 348.

样化。从塞尚、高更和梵高等对个性语言的探索开始,现代艺术家都将独特的艺术语言作为其探索的目标。马蒂斯从日本浮世绘中寻求到单纯、简洁的语言灵感;勃拉克从几何结构中受到启发;毕加索对非洲木雕表现语言的偏爱;波菊尼从运动中探索表达时间的语言方式;康定斯基从形式心理学原理中得到启发生成抽象语言。这些独具个性的表现语言成就了现代艺术的价值和生命。

1.1.2.2 艺术形态创新的意义

现代艺术走向抽象、艺术形态的创新不仅自身具有重要的意义,而且对现代设计领域(包括景观、建筑等)具有重要影响,并且实现了艺术形态与设计形态的直接互动。

1. 视觉方式的革命

赫伯特·里德说:“整个艺术史是一部关于视觉方式的历史,关于人类观看世界所采用的不同方法的历史。”传统艺术的视觉方式主要是依赖对客观对象的写实、再现和模仿,而现代艺术切断了与客观对象的指称关系和形象联系,将画面完全从视觉对象的复制中解脱出来,通过色彩和线条的构成和组织去表现情感,甚至进行纯形式的演绎,最终构成新的超越现实的视觉感受。关注形式、创造和使用纯形式使得现代艺术形态创新成为了一次彻底的视觉方式的革命,一个形态学意义上的革命。

2. 艺术与设计互动

现代艺术的形式创新全面走向抽象,使得艺术与设计(包括景观、建筑等领域)有了同构的形式关系,相同或相似的语言结构表达方式实现了真正意义上的直接互动。在反对僵化的古典景观与古典建筑和探讨新的形式语言的过程中,现代艺术的成果与经验起到了一定的启示作用。现代艺术为现代景观与建筑提供了丰富的理论和实践依据。特别是现代艺术所提倡的形式解放,在现代景观形态、建筑形态的创作中都产生了重要影响,留下了不可磨灭的印迹。

3. 设计的原创动力

对景观、建筑形态与艺术创作的互动关系进行研究,就是为当代景观创作在艺术中寻求创作的灵感和原创动力。艺术形态走向抽象恰好提供了这种可能。我国建国后由于历史的原因使得现代艺术的创新发展在一段时间内成为空白,这也是当代风景园林师设计语汇缺乏,盲目模仿照搬西方设计模式与形式,相关领导和一般城市居民偏爱写实形象和西方样式的重要原因之一。所以,我们应该补上现代艺术这一课,为景观与建筑设计领域的创新直接提供原创的动力。

1.2 现代艺术的主要艺术现象及其观念分析

西方现代艺术异常纷繁复杂,但透过其复杂的表象,仍能追寻到其内在的发展规律。我们可以从众多的艺术流派和作品中,归纳出主要的艺术现象和创作理念以及它们共同的表现特点。现代艺术深刻地影响着现代景观与建筑的创作观念、手法,为其提供原创动力。应该系统分析、理解现代艺术的创作观念及创作方法,知其然更知其所以然,才能使我们在景观与建筑创作中更多一些主动性的创新,少一些被动性的“模仿”。

现代艺术主要包括印象派与后印象派、野兽派、立体派、表现主义绘画、达达派、超现实主义、未来主义、构成主义等。

1.2.1 表现代替模仿

野兽派相信色彩具有其独立的生命。以马蒂斯为代表的野兽派画家首先实现了绘画色彩的解放，而在这以前的西方绘画史上，一直把素描作为艺术的真谛，色彩只不过是素描的补充物，处于从属地位。色彩的解放对于 20 世纪现代艺术的发展具有重要意义。马蒂斯在《画家笔记》中表达了关于表现的信念和观点，他说：“我所追求的就是表现。”这是他终生追求的目标和其艺术的基础。他所追求的表现就是把内心的东西通过创造性的构图注入形式之中，而这构图和形式就成了精神或情感秩序的对等物。绘画所达成的结构或构图并不是一种源自对象的结构或构图，而是由内在的精神所决定的构图。虽然马蒂斯身上有浓厚的古典主义因素，强调观察自然，但他观察自然并不是为了模仿自然，而是为了表现观察自然时的内心感受。在表现感受时，自然物象就解体了，所获得的结构就是一种表现的结构。马蒂斯让色彩和构图与自己的内心保持一致，如图 1-2《舞蹈》，他的画通过抽象表现，通过内在的原则组织构图，整个画面给人的是一种宁静，一种宗教般的安慰。

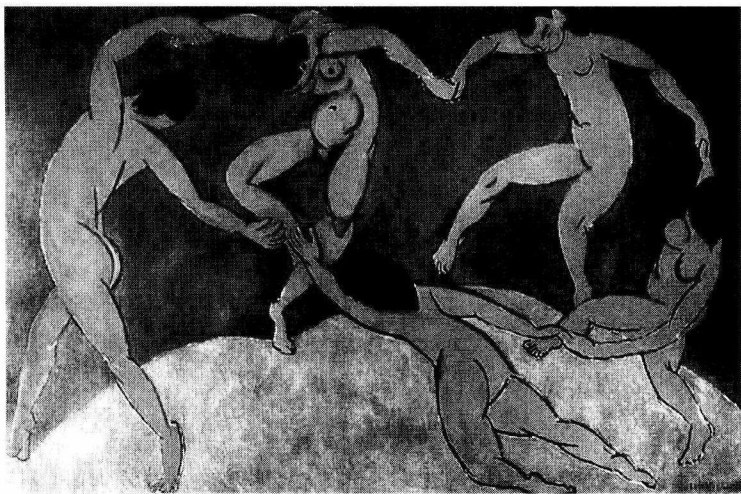


图 1-2 《舞蹈》，马蒂斯

如果说色彩是由野兽派从欧洲几个世纪的绘画体系中解放出来的，那么造型的解放则是由毕加索、勃拉克共同创建的立体主义来完成的。它的核心是摆脱把绘画当作视觉的真实而进行模仿的概念，建立一种在空间里、时间中的形体的新的表现方法，创造完全有别传统的视觉方式和造型体系。20 世纪初的欧洲在科学进步的思想推动下，哲学、物理学、心理学等各个领域都产生了革命性的进步，传统的常规、观念逐渐被抛弃，这为立体主义的认识论提供了一把钥匙：“现实包含了隐藏在事物表面现象之下的一系列转化。”转化的