

Oxford
History of
Art
牛津艺术史

| 丛书中文版主编·易英 |

现代艺术

1851—1929

[美] 理查德·布雷特尔 / 著

诸葛沂 / 译

82



世纪出版集团 上海人民出版社

牛津艺术史 | 丛书中文版主编·易英

Modern Art 1851—1929

现代艺术

1851—1929

[美] 理查德·布雷特尔 / 著

诸葛沂 / 译



世纪出版集团 上海人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

现代艺术: 1851~1929/(美) 布雷特尔
(Brettell, R.R.) 著; 诸葛沂译. — 上海: 上海人民
出版社, 2012

书名原文: Modern Art 1851~1929: Capitalism
and Representation

ISBN 978-7-208-10787-8

I. ①现… II. ①布… ②诸… III. ①艺术史—世界
— 1851~1929 IV. ①J110.95

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第118272 号

责任编辑 管鹏鹏
装帧设计 肖晋兴



现代艺术: 1851—1929

[美] 理查德·布雷特尔 著

诸葛沂 译

出 版 世纪出版集团 上海人民出版社

(200001 上海福建中路193号 www.ewen.cc)

出 品 世纪出版股份有限公司 北京世纪文景文化传播有限责任公司

(100013 北京朝阳区东土城路8号林达大厦A座4A)

发 行 世纪出版股份有限公司发行中心

印 刷 北京华联印刷有限公司

开 本 710×1020毫米 1/16

印 张 19

字 数 215,000

版 次 2013年1月第1版

印 次 2013年1月第1次印刷

I S B N 978-7-208-10787-8/J·308

定 价 89.00元

献给 乔治·赫德·汉密尔顿和彼得·盖伊

纪念 戴维·麦耶森

目 录

7 导言：1851年，伦敦的伟大展览

- 9 巴黎：现代艺术之都
- 10 新技术
- 12 现代艺术的开端

15 第一部分 从写实主义到超现实主义

17 现代艺术运动

- 18 写实主义
- 21 印象主义
- 26 象征主义
- 30 后印象主义
- 31 新印象主义
- 34 综合主义
- 36 纳比派
- 38 野兽派
- 39 表现主义
- 42 立体主义
- 45 未来主义
- 46 奥费主义
- 47 涡漩主义
- 49 绝对主义 / 构成主义
- 51 新造型主义
- 53 达达主义
- 54 纯粹主义
- 56 超现实主义
- 58 “主义” 问题

61	第二部分 现代艺术的条件
63	第一章 城市资本主义
64	巴黎和现代城市的诞生
68	资本主义社会
70	艺术的商品化
71	艺术市场和当代批评
73	现代景况
79	第二章 现代性、再现艺术与图像普及化
81	艺术博物馆
86	现代展览
87	石版印刷术
90	摄影技术
91	摄影术与现代艺术
94	总结
97	第三部分 艺术家的回应
99	第三章 再现，视觉，“真实”：观看的艺术
102	人类的眼睛
104	透明性和即刻现代主义
106	外观拜物主义和即刻现代主义
109	摄影术与即刻现代主义
114	超越油画速写
116	立体主义
118	再现、时间和未来主义、立体主义作品中的城市
125	第四章 图像 / 现代主义和图像流通
131	拉斐尔前派社
133	夏凡纳和莫罗：前卫之外的图像 / 现代主义
134	法国以外的图像 / 现代主义
138	前卫艺术展览
141	分散，分离和重组

147 第四部分 图像学

149 导论

153 第五章 性与人体

- 153 马奈画中的人体
- 159 现代艺术和色情作品
- 160 裸体与现代艺术家笔下的生命周期
- 167 沐浴中的裸体像
- 170 寓言裸体像或无性裸体像
- 171 殖民主义和裸体肖像：令人困惑的高更
- 174 被剥光的新娘
- 176 人体零部件和碎片

181 第六章 社会阶级和阶级意识

- 181 修拉和《大碗岛的星期天》
- 185 现代主义文化中的阶级问题
- 189 艺术家和阶级
- 190 肖像画
- 198 农民的形象
- 202 工人与现代艺术

209 第七章 反图像学：无主题艺术

- 210 风景画
- 216 文本和图画
- 218 抽象艺术

225 第八章 现代艺术中的民族主义与国际主义

- 225 民族特征
- 229 时间与地点
- 231 抽象艺术，唯灵论和国际主义
- 234 民族主义风景画

241 后记：现代艺术的私有化

250	注释
257	插图一览表
262	参考文献
267	大事记
281	索引
297	译后记



导言：1851 年，伦敦的 伟大展览

1

在这世界每个综合性图书馆的书架上，都陈列着现代艺术史的著作。20 世纪初以来，几乎所有国家的学者和批评家，都试图去阐释、去描述那始于欧洲 19 世纪中期，并在世纪之交波及全球的艺术世界里非同凡响、熠熠夺目的华章。现代艺术这个词经常拿来与学院艺术或传统艺术作比较，从而指明它那夺目光彩的性质。绝大多数阐述现代艺术的著作蕴含的思想，都将现代艺术定义为对现代生活中正在改变的政治、社会、经济和文化特性的回应产生出来的艺术。

这种现代生活被看作是都市化的、基于工业生产的并具有社交的流动性。它的性质，由资本或一切皆可进行财富交换的观念所界定。研究现代欧洲的史学家，通常从 17 世纪的社会状况入手，因为那是政治、社会、经济结构的重要转折点。最近一代的艺术史家在他们对现代艺术的讨论范围中，则涵括了 18 世纪。罗伯特·罗森布鲁姆（Robert Rosenblum）、迈克尔·弗雷德（Michael Fried）、罗伯特·L. 赫伯特（Robert L. Herbert）和托马斯·克劳（Thomas Crow）全都将 18 世纪（尤以法国为主）看成是现代的。

本书所阐述的现代艺术史必然要依赖先辈的理论。朱利斯·迈耶－格拉斐（Julius Meier-Graefe）的《现代艺术》（*Modern Art*, 1904 年出版于德国，1908 年翻译成英文）^[1]第一次系统地法国画家的成就放在包含了全部欧洲艺术的更大的艺术史语境中来研究。当与保罗·西涅克（Paul Signac）里程碑式的著作《从德拉克洛瓦到新印象主

菲利普·亨利·德拉莫特，
《在塞登哈姆重建水晶宫》
（*Rebuilding the Crystal
Palace at Sydenham*）局
部，1853 年，外景。

义》(From Delacroix to Neo-Impressionism, 1899) 配合起来一同阅读时, 我们发觉迈耶-格拉斐将《现代艺术》一书的理论和美学上的根基, 建立在现代艺术家及支持他们的评论者所取得的大部分重要成就上。^[2]迈耶-格拉斐在他的书中提到的几乎所有现代艺术的早期作品, 年代都在 1900 年之前, 也就是说, 不包括 20 世纪前 30 年产生的极富创造性的成就。也许正因为此, 19 世纪的现代艺术史, 不仅在学校的艺术史教育中, 而且在有关它的文献评论中, 都与 20 世纪的现代艺术流脉分离开来。

通过分析从 19 世纪中期到紧随其后的 20 世纪前 25 年的现代艺术史, 本书试图纠正这种失衡。本书观点的限定参考标准, 本质上讲, 不仅既具有主观性, 同时也根据这些艺术的特征符号来判定它们的归属。本书框定的时限, 并不与某件重要艺术作品或某项发明, 或某个与艺术生产直接关联的事件发生的时间相吻合。恰恰相反, 本书的限定参考标准所确认的是, 现代艺术是并继续是展现在眼前的城市景观的一部分, 现代艺术的展览被置于城市观众的不同群体面前, 这些展览对于理解现代艺术的本质而言是必不可少的, 并且, 要对现代艺术进行忠实的研究, 就必须将艺术品的公众展览与艺术品的个人创作同等对待, 共同着眼。

这项研究首先从 1851 年第一届世界博览会开始, 它将来自不同国家的人造商品集中起来展示, 它是之后一连串真正的国际展会(一直到后来的 1929 年纽约现代艺术博物馆的开幕展览)的头一回, 举办场所是约瑟夫·帕克斯顿(Joseph Paxton)设计、快速建构起来的水晶宫(Crystal Palace), 它位于伦敦郊区, 在建筑史上无前例。^[3]这一系列的展览都是在法国之外举办, 为何作这样的选择, 这一事实并不是无足轻重的, 就像本书进行的挑选一样, 是慎重有因的。其中, 那些将造型艺术也囊括进文化产品(灯具、拖拉机、陶瓷器、家具、机械, 等等)的范围更大的展览, 对于理解本书的目标也至关重要。必须强调, 在水晶宫展览的, 于当时都是非常现代的产品, 没有哪一个艺术品(或设计, 就此而言)在我们今天看来有多么现代。然而, 展览本身便具有纯粹的现代性, 这种现代性使展览本身的地位得以提升, 而成为本书探讨问题的源点。来自王室的联合创

办人阿尔伯特亲王 (Prince Albert)，在水晶宫展览的开幕式上说，“变革的辉煌年代……（当）思想以闪电般速度和力量来交流……知识便成为整个社会大众的财富”。这个没有了界限的世界 (world-without-borders)，同样是我们自己现在所处的数字时代的主调，然而我们应该牢记，它的源头是上世纪中叶，当工业主义和殖民主义使所有欧洲人具有全球意识的时候。

第一批描述现代艺术史的著作，通常被当前流行的时髦词汇“再现” (representation) 和“艺术”一词所规制，只关注单一的领域。这里，媒体、摄影这些最现代事物的发现，以及随后它们的广泛波及和蔓延，终将被认为是界定绘画在现代再现中基本角色时要考虑的重要因素。对艺术作品进行照相光学机械的复制，它那非同寻常的重要性也被承认了。很少有现代知识分子和艺术家没能证明和承认摄影及照相机机械复制的价值或者其他的方面。到 1870 年，在这个世界上任何现代城市生活的人，都受到新近成长起来的图像世界的影响，而这些图像很可能就是由复制媒介的工业化所制作的。

巴黎：现代艺术之都

3

现代艺术史的欧洲—全球性 (Euro-global) 的特点，正好是将 1851 年展览作为我们研究的出发点的一个重要因素。几乎每个现代艺术史都萦绕于法国首都巴黎的艺术生产状况，以它为中心。因此，现代艺术在某种意义上就是法国艺术。我这本书很难扭转这一观念，在很大程度上，是因为在 1852 年到 1929 年这一时期，巴黎当仁不让是世界艺术中心。但是，许多对现代艺术有关键性贡献的艺术家都不是法国人，尽管现代艺术史主要基于法国，但是没有一部忠实的现代艺术史能够排除那许多别国人士的功绩，如英国人、德国人、俄国人、意大利人、斯堪的纳维亚人、捷克人、西班牙人和美国人。我们也不能将其他重要城市的艺术家的创作成就排除在外。在很大程度上，凭借国际展览的定期举办和它们蔓延开来的艺术枝杈，现代艺术世界的欧洲—全球性才得以生成。即使是艺术中的民族主义，也是具有国际尺度的，迭戈·里维拉 (Diego Rivera, 1886—1957) 在 19 世纪 20 年代创造出来的激进而自觉的墨西哥艺术，如果没有他对

法国现代主义和法国人艾黎·福尔（Elie Faure, 1873—1937）艺术理论彻底的熟悉精通，是不可思议的。

随着交流方式的改进，以及来自于巴黎、维也纳或柏林的新的文化理念和图像的影响，到 20 世纪早期，前卫团体在遍布欧洲和美国大部分的地方散播。这就造成了反倒是外围地区诞生出最重要艺术作品的状况，阿尔伯特亲王 1851 年说的话好似成了预言。

新技术

本书超过一半的插图都不是法国艺术家的作品，其中很多从未收入任何介绍现代艺术的普通文本中。这一做法并非是纯粹的标准立异，而是因为，苏联现代艺术的信息已经可以使用了，对斯堪的纳维亚、美国和其他殖民地区的“外省”（provincial）艺术的热忱又重新燃起了。我以两幅图为本书的开篇，它们都是英国的作品。虽然几乎是大相径庭的，但却都能被归类为现代艺术。第一幅，是由画家 / 摄影家菲利浦·亨利·德拉莫特（Phillip Henry Delamotte, 1820—1889）以卡罗式摄影术（calotype，从纸基负片上影印得到相片，1839 年在英国由威廉·亨利·福克斯·塔尔博特 [William Henry Fox Talbot, 1800—1877] 发展出的一种工艺）拍摄的照片。这幅相片拍摄于帕克斯顿著名的水晶宫，它在 1851 年世博会闭幕后几年里迁到了塞登哈姆（Sydenham Hill），照片中正是它在重建期间的景象，这张相片名叫《水晶宫上层走廊》（*Upper Gallery*, 1855），它是一个铁和玻璃之上光线效果的纯粹记录 [图 1]。画面中没有人物形象，渐深渐远的画面空间由画面构图中左沿上雄伟堂皇的动势结构确定出轮廓。这幅图的不对称性，它对现代建筑机械制造原件的歌颂，它的边框意识（edge-consciousness），它对人物形象的省略，观看者实质上的悬置：所有这些品质都使这幅图像同它所反映的主题一样现代。这张照片，以及德拉莫特拍摄这一建筑的其他记录性照片，与他同时期创作的具有英国风景画传统的水彩画形成强烈的对比，它们甚至不会被一个现代艺术博物馆认为应该收藏。这一点在这里与后现代主义者的情况很相似，他们把他们最早的重要理论家的断言重新提起，即马歇尔·麦克卢汉（Marshall McLuhan）说的，“媒介

图1 菲利普·亨利·德拉莫特

《水晶宫上层走廊》(Upper Gallery of the Crystal Palace), 1855 年

这些著名照片实际上是画家、摄影家德拉莫特在 1853 年水晶宫移建至塞登哈姆时拍摄的。它们在摄影圈里广泛传播，它们对展览建筑的影响就像这建筑本身的影响一样深远。



即信息”。当德拉莫特通过摄影机注视并记录下水晶宫时，他不能遵照绘画再现的创作常规，这就驱使他发明新的方法来进行创作。

本书介绍的第二幅再现图画并非来自机器，而是手工制作。威廉·霍尔曼·亨特（William Holman Hunt，1827—1910）在 1850 年到 1851 年创作《瓦伦丁从普洛丢斯那里拯救西尔维娅》（*Valentine Rescuing Sylvia From Proteus*），时值世界博览会召开期间 [图 2]。这幅画的题材，是莎士比亚爱情喜剧《维洛那二绅士》（*Two Gentlemen of Verona*）尾幕的最后场面，这一题材一看就具有历史性和想像性，具有一种从德拉莫特摄影的瞬间呈现中抽取的艺术时间意识，即瞬间感。它同样是现代的，但与德拉莫特的图像相比，它的现代感又非常不同，另有其途。亨特鲜艳明快的作品在约翰·凯奇（John Gage）最近的书，《色彩与文化》（*Colour and Culture*）中发挥了至关重要的

5



图2 威廉·霍尔曼·亨特

《瓦伦丁从普洛丢斯那里拯救西尔维娅（维洛二绅士）》
(*Valentine Rescuing Sylvia from Proteus*), 1850—1851
年, 布面油画

阿尔伯特亲王1851年展览有意将美术排除在外, 亨特的画作能够在皇家学院见到。这种决定在所有随后的国际展览逆转, 其中每一次这样举办的较大的艺术国际展览都唤起了艺术、工业、科学、民族主义和革新之间的关系问题。

作用, 它被当作一个 19 世纪中期画家采用的色彩和光线理论的案例。^[4] 这幅画执着于细节, 以及一种不断复加的视觉精确性, 这一特性源起于历史久远的超写实主义 (hyper-realism) 的启发, 超写实主义进入艺术史是在所谓银版照片法 (daguerreotype) 这种摄影工艺在 1839 年被采用的时候。法国画家保罗·德拉罗什 (Paul Delaroche, 1797—1856) 在 1839 年的演说中将摄影介绍到了法国, 亨特因银版照片法而被崇拜和赞叹, 这种工艺是一个镀银铜面上特有的摄影图像, 呈现于人眼前几如陶瓷般图像细节感的效果。在亨特的画中, 这戏剧的最后场景中灌注了色彩、生活, 以及绝对的真实, 这种细致的景象可能从未在戏剧舞台上出现过。它的意象绝非是现代的, 但是它的表现手法却是现代的, 所以当它 1851 年第一次在皇家学院展览上亮相时, 便因为色彩的艳俗和粗野而被指责诋毁, 就像他们这一代过后的高更和马蒂斯的画作遭到的对待一样。^[5]

现代艺术的开端

在仓促轻率地进入本书主体内容前, 还值得去探索另外一些本书关注时期的可能起点时刻。其中当然包括 1846 年这个年份, 也就是夏尔·波德莱尔出版他那本关于沙龙的里程碑性的批评著作的时

候，在文中他呼吁艺术家“面向他们所属的时代”，建设一个不断卷入与现在的关联而不是过去的关联之中的艺术世界。当波德莱尔发出变革的号召时，闻者几无，而实际上，继来之批评，特别是他的1863年出版的随笔《现代生活的画家》（*The Painter of Modern Life*），才真正对艺术世界产生冲击。^[6]另一个开始的年份也许是1848年，那一年欧洲大部分土地上都弥漫着革命的硝烟，在传统的写实主义历史中，这一年经常被认为是写实主义开始的年份。然而1848年革命虽然对于欧洲文明来说影响是广泛而重要的，但在大多数国家里，它对艺术的发展作用甚微，英国也属于这类国家，但英国艺术的发展史已经渐渐成为艺术国际史的检验标准。

另一年份经常被绘画史所采用，那就是1855年，古斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet, 1819—1877）在那年的第二届世界博览会之外搭建的特殊临时展览厅里展出了他宣言式的大幅画作《画室：一个概括我七年艺术生涯的真实寓言》（*The Studio of Painter, A Real Allegory*）[图3]。然而，在我看来，是水晶宫展览促使了这幅库尔贝的充满自我意识的作品的诞生和展出。

第四个也许是最有说服力的替代1851年的选择，便是1863年，那年拿破仑三世被迫举办具有划时代意义的落选者沙龙（*Salon des Refusés*），其中法国艺术家爱德华·马奈（Édouard Manet, 1833—1883）的《草地上的午餐》（*Déjeuner sur l'herbe*）首次展出。凭借着与任何审查形式和官方控制泾渭分明的全面对立，这个展览对定义现代艺术而言影响巨大。然而任何对现代艺术的细致研究都给出了丰富的证据，以此证明那次展览的目的并不总是反叛的或革命的。其实，个中许多杰出人物——可能马上想到法国人保罗·塞尚（Paul Cézanne, 1839—1906）、奥迪龙·雷东（Odilon Redon, 1840—1916）、爱德华·维亚尔（Edouard Vuillard, 1868—1940），或捷克人阿尔丰斯·穆夏（Alphonse Mucha, 1860—1939）——都变成了社会保守主义者，而许多最有说服力的现代艺术理论，也植根于以往那些伟大艺术中画家的成就。尽管在现代艺术中存在一股强大的社会激进思想，及由之而来的美学激进主义，但是它并非一支独脉。因此，如果以一个官方认定的反官方展览作为书的开始，就显

