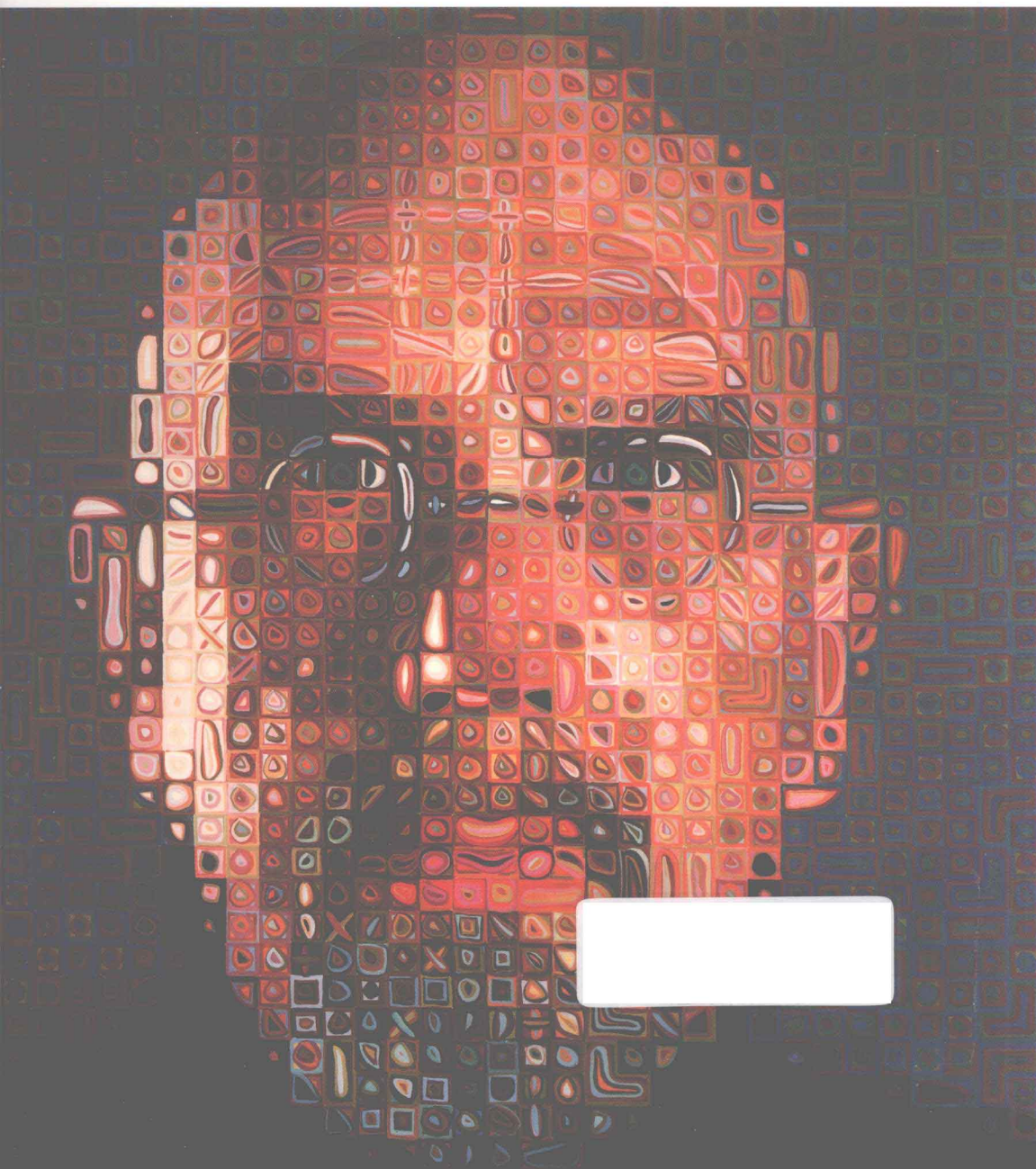


Charlotte Mullins

当代艺术的人物画创作

PAINTING PEOPLE the state of the art

[英] 夏洛特·马林斯 著



上海人民美術出版社

PAINTING PEOPLE

the state of the art



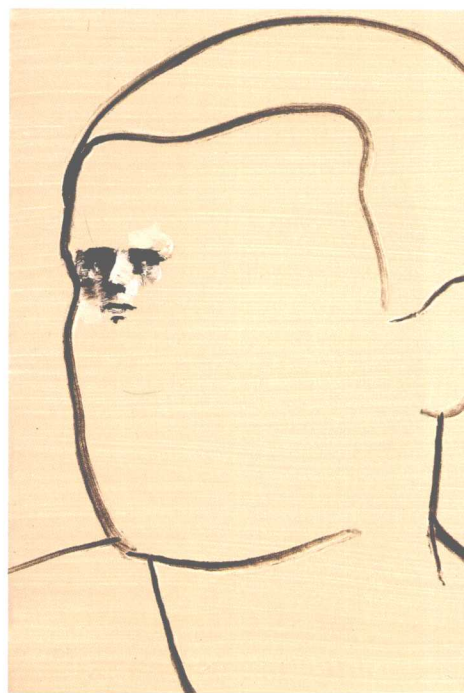
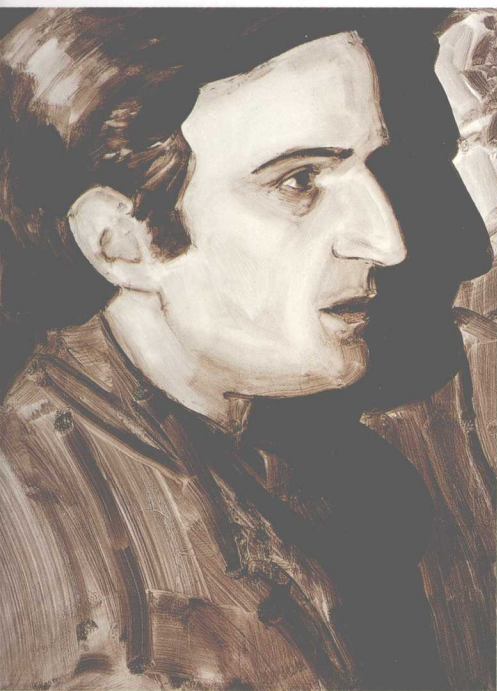
当代艺术的人物画创作

[英] 夏洛特·马林斯 著
彭 燕 译

上海人民美術出版社

杰姆斯·雷利

《我看他，他看我》2004年（前页）



道恩·梅勒

《伊丽莎白·泰勒》2002年（中）

威廉·萨奈尔

《无题》2004年（右）

伊丽莎白·佩顿

《特吕弗1968年在电影院（弗朗索瓦·特吕弗）》2005年（左）

图书在版编目（CIP）数据

当代艺术的人物画创作/（英）夏洛特·马林斯著；
彭燕译：—上海，上海人民美术出版社，2013.1
ISBN 978-7-5322-8194-7

I. ①当… II. ①马… ②彭… III. ①人物画技法
IV. ①J211.25

中国版本图书馆CIP数据核字（2012）第273961号

当代艺术的人物画创作

原版书名：PAINTING PEOPLE the state of the art

原作者名：Charlotte Mullins

原版书号：978-0-500-28747-7

© 2006 Thames & Hudson Ltd. London

本书经伦敦泰晤士与赫德逊出版公司授权，由上海人民美术出版社独家出版。版权所有，侵权必究。

合同登记号：图字：09-2012-586号

当代艺术的人物画创作

编 著：[英]夏洛特·马林斯

译 者：彭 燕

责任编辑：钱欣明

技术编辑：戴建华

出版发行：上海人民美术出版社

（地址：上海长乐路672弄33号 邮编：200040

网址：www.shrmms.com）

印 刷：上海中华商务联合印刷有限公司

开 本：635×965 1/8

印 张：24

版 次：2013年1月第1版

印 次：2013年1月第1次

印 数：0001-3500

书 号：978-7-5322-8194-7

定 价：88.00元

目 录

引 言	6
1 不确定的身份	18
恰克·克洛斯, 陈懿, 加藤美佳, 菲利普·阿克爾曼, 玛格丽塔·明内利, 珍妮·萨维尔, 赛西莉·布朗, 卢西安·弗洛伊德, 莉萨·尤斯塔维奇, 尚塔尔·约非, 尼古拉·泰森, 玛琳·杜玛斯, 严培明, 马丽·森纳, 巴纳比·弗纳斯, 利兹·凡·兰克威尔德	
2 城市的场景	54
托马斯·埃格纳尔, 朱尔斯·德·巴林科特, 杰兰特·埃文斯, 马丁·马洛尼, 詹姆士·里利, 马修·塞拉里提, 埃里克·费斯科尔, 道恩·梅勒, 伊丽莎白·佩顿, 蒙特安和罗森布拉姆, 长谷川纯, 加梅尔·塔塔	
3 另外的世界	82
松永贵志, 亨宁·科勒斯, 彼得·多伊格, 安德鲁·冈瑟, 丹尼尔·里希特, 埃尔南·巴斯, 凯·多纳基, “安德森妈妈”, 米蕾娜·德吉塞, 印卡·埃森海, 高野绫, 拉基·肖, 瓦格希·姆图, 克里斯·奥菲利	
4 民间的传说	114
克里斯托弗·胡克赫伯勒, 乔斯林·霍比, 布莱恩·卡尔文, 莱德利·霍华德, 霍利·考利, 戴纳·舒茨, 乔治·坎顿, 艾米·卡特勒, 谢里·桑巴, 来拉哈·阿里, 马塞尔·扎玛, 里奥·劳赫, 诺伯特·比斯盖, 乔格·洛热克	
5 过去的解构	146
吕克·图伊曼斯, 威廉·萨奈尔, 埃伯哈德·哈夫科斯特, 尼尔·泰特, 迈克尔·波罗曼斯, 张晓刚, 安娜·贝格尔, 格伦·布朗, 马修·维尔, 约翰·柯林, 理查德·沃森, 本尼迪克特·皮亚特, 罗森·克劳	
画家简历 (英文)	176
参考书目 (英文)	187
插图列表 (英文)	188
英文版索引	192



引言

“我崇拜绘画这一行为，它是那样非同寻常的微妙，它是一种让你似乎永远也无法精通的技能……画出一张脸的表情，将它从快乐转到忧伤也许只需要对一只眼睛的阴影进行非常微小的改变就能实现。这样的体验往往让人除了绘画以外不想再做别的任何事情。”

——格伦·布朗

菲利普·皮尔斯坦

《躺在镜子前面的基里姆地毯上的两个模特》1983年

当今，越来越多的艺术家开始运用图形和绘画手段来表达他们的思想。绘画为艺术家提供了这样一个机会，让他们能够巧妙地在现实和虚构中无碍地穿梭，能够根据创作所需的时间来铺陈每一件作品，能够保持作品的延续性，而这样做的目的是让作品的每一个部分根据其重要程度呈现出不同的跌宕起伏。这是一个以过程为基础的工作，需要艺术家肢体的接触，并且给艺术家提供了无限多的风格。赛西莉·布朗把绘画比作炼金术：“绘画被转化成为图像，希望绘画和图像一起能够转化成为第三种新的事物。”卢西安·弗洛伊德说，他运用绘画去捕捉“生活的色彩”，而彼得·多伊格用颜色在画布上涂抹，通过绘画的过程，使绘画展示出观者如何被“一个地方或一处风景所吸引”。

画面中的人物使得艺术家获得了直接与我们的感觉进行交流的机会。我们能够将人形的物体确认为人类，无论他们是地球上的最后一个人，还是实际上根本不存在于地球上的人物。前者如同戴纳·舒茨画的弗兰克，后者如同日本村上的女画家高野绫的作品，或者印卡·埃森海的作品。而马丁·马洛尼和朱尔斯·德·巴林科特作品中的人物则涵盖到了城市场景中，让我们感觉画面中的主角仿佛裁剪自正在报道人类活动的城市新闻照片或者电视新闻片段，就像吕克·图伊曼斯或者威廉·萨奈尔的作品中所表现的场景那样。一些人物使我们联想到复杂的历史，如张晓刚和马修·维尔的作品；一些人物则让我们感受到当下平凡无奇的日常生活，如埃里克·费斯科尔作品中那些清凉的室内场景。弗洛伊德和布朗把绘画当做肉体来表达所有的身体，而菲利普·阿克爾曼和玛格丽塔·明内利则用他们自己的身体去探索人体是如何被理解和接受的。但是，为什么这些应该被当成典型的例子呢？为什么我们要画我们自己呢？是人类自身存在的什么因素激发了人们重新创造人的面部的欲望呢？在古典神话中，人类所创造的第一幅画是一幅肖像，它是科林斯家的一个女仆的爱人的侧面像，创作者即是那名女仆。在她的爱人即将离开远渡重洋之前，她在洞穴的墙壁上沿着爱人的面部投射下的阴影描摹出了爱人的侧面轮廓。但是人物绘画也逐渐超越了仅仅作为生活的剪影、纪念和复制品的范畴。在人类所留下的最早的印记中（法国的肖维岩洞和拉斯科岩洞中三万年前画在岩洞墙壁上的画）就有手印，表达了他们希望留给后代子孙一些自己曾经存在过的印记，一些痕迹以证明“我曾来此”。但是它们还蕴含了另外一种意义，就像用木炭和赭石画出的猛犸象、野牛以及绘画者自己一样。一开始这些图片似乎只是简单地为了记录生活中的点点滴滴，记录人类眼中以及活动范

围之内的世界。但是人们逐渐发现，画的意义远比它们描绘的本身要象征得更多，甚至这些人类久远的绘画作品被赋予了超越了这些绘画原本的描述和功能的力量。

由于这些画位于洞穴深处的墙壁上，那里没有自然光线能够照射进去，因此这些画应该是在火光中被创作出来的。他们将某一特殊形象的代表（一头野牛，一个前倾的人）转化成我们今天都能理解的人和动物的象征符号，这些符号本身已经超越了时空，成为了一种信仰体系。

人物画继续占领着两个领域：一是人物本身就是绘画的主题；二是人物只是一种传达更多更广主题的一个媒介。无论是用缩小的画面展现即将举行的盛大的皇室求婚场面，还是简单地记录一场婚礼、葬礼或是某个庆典，肖像画被赋予了给模特提供纪念意义的使命，因为画中的模特形象永远不会改变。肖像画欺骗死亡，使画中的模特具有永恒不朽的诱惑力。即使摄影的出现带来了挑战，但肖像画也持续不断地有人委托，因为肖像的绘制需要时间，在这段时间中，绘画往往能捕捉到模特身上的精神和特质。这样的能力让肖像画远比一张一闪就拍好的照片更具有说服力。

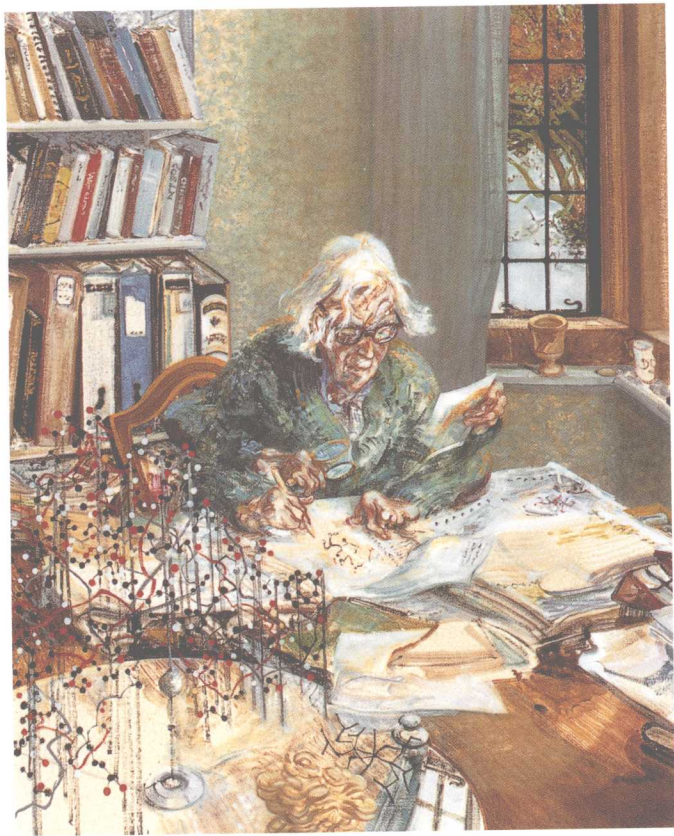
然而，总体而言，《当代艺术的人物画创作》一书与肖像画家并无太大的关系。尽管对于一本以人物画家为主题的书而言，这看上去有点奇怪。但是这本书

关注那些用人物作为主题去传达出更深远含义的画家，无论画面中是某个特定的人物还是匿名的模特。这样说并非是在贬低肖像画所需的技巧和技能，或者割裂这两种以人物为主题的画作之间割舍不断的相关性。但是从本质上看，肖像画反映的是某个特定对象的情感和行为，并且仅仅限于这个对象。这样的肖像画不具有普遍性，其关注的焦点始终限于画面中所呈现的那个有名有姓的个体。举个例子，梅奇·汉布林画于1985年的杰出化学家多萝西·霍奇金的传神肖像，现藏于伦敦国家肖像美术馆。这幅肖像通过似乎正在移动的双手抓住了霍奇金那不屈不挠的精神。桌面上堆叠的纸张、分子结构模型以及她身后一叠叠的卷宗，无一不体现了她在科学方面的聪明智慧。这幅肖像生动地展现了霍奇金看上去怎样以及实际上是怎样的一个人。但是，它却没有表达出别的女科学家是怎样的，或者科学家们通常的工作状态如何。这幅肖像完全只同一位女性的成就有关，这位女性就是这幅画的主体。

为了展现其中的区别，我们挑选格哈德·里希特创作于1988年的作品《贝蒂》来作一个对比。这是一张差不多同一时期的肖像画，对象也是一个女性。但是这个女性我们不认识，我们只知道她

梅奇·汉布林

《多萝西·霍奇金》1985年





格哈德·里希特
《贝蒂》1988年

的名字叫贝蒂，她的头转了过去，因此我们只能看见她的后脑勺。尽管这幅画事实上以画家女儿的一张照片为蓝本，但是我们从画面上仍然难以推断出来，因为它其实根本就不具备一张肖像画的功能。她的头转向另一边以至于我们看不到任何标志性的特征，她的身体被画布的边线和底线裁切掉，画面还有一点模糊。采用摄影的风格进行绘画，使这幅画无论从绘画、摄影还是我们观赏的角度，其含义都远远超过了画面中的对象本身。这名叫贝蒂的女性，实际上成为了一个媒介，通过她我们触及了关于摄影和绘画的代表性的更广泛的争论。

因此，画家里希特收录进了本书当中，而画家汉布林却没有。但是那也并不是说你在这本《当代新人物画创作》中找不到一幅单纯表现人物的肖像画。有些作品在表达特定对象时，也会具有普遍的意义，例如卢西安·弗洛伊德的作品里就可以找到这样的例外。弗洛伊德喜欢用模特进行现场写生，这些模特中也不乏著名的人物，但是通过描绘这些人物，他创造了一个与我们每个人都相关的形象。通过对绘画充满激情的驾驭，这个形象被推到了远超出个体代表性的高度，正如弗洛伊德自己一直以来总是在重复的主题：描绘人的骨与肉。

现在为什么还要绘画？

人物画如今正在经历着一场重大的复兴。为什么会这样呢？近十年来，绘画整体上在人们看来处于低潮，它被人们认为是行将就木，或者甚至已经死亡。随之而来的现代主义即使在漫长的寻找自我关注的绘画风格后，采用了抽象的方式作为最后的形式，也不可避免地走向了衰退。道格拉斯·科林普在1981年那篇颇具煽动性的文章《绘画的终结》里宣称，绘画已经扼杀了它自己。因为在追寻虚无主义目标的过程中，它也把自己逼到了无路可退的死角。另一位具有影响力的理论家伊夫·艾伦·博伊斯在1986年撰写了名为《绘画：悲痛的任务》文章。在文章中他肯定了科林普的论断，认为画家们自己似乎也在为绘画钉上最后的棺材钉。因为画家们以不再绘画为代价，公开地转向诸如摄像、摄影之类的新媒体，或者转向装置制作。但也有人持相反意见，萨拜因·弗里策划了2002年的画家谢尔河·皮尼特和利伯·梅勒尔》的人物肖像绘画展，他认为画家们仍然在继续绘画。事实上，绘画只是在等待合适的时机，等待评论家们将注意力重新转移到绘画上，那时他们会发现绘画竟然异常健康地茁壮成长着。“面对铺天盖地的摄像、电脑艺术或是摄影，人们在短期内也许会抗拒绘画”，弗里说，“最终，绘画的表现和转化手法会因这些新的媒介得到丰富和发展，而不是消亡。”

随着新世纪来临，绘画，特别是人物绘画，越来越受到画家、策展人、评论

家以及收藏家们的喜爱。的确，在形式多样的艺术领域中，绘画曾经在现代主义时期达到了巅峰，而现在却不再假装清高地占据高高在上的位置。那样的等级观念就像它所支撑的绘画作品一样，都已经过时了。再没有这样的想法，认为某种艺术形式应完全统领当代艺术领域，就像战后的美国曾经为抽象主义表现形式所呼吁的那样；也再没有这样的观念，认为必须选择你展出的作品中的某种风格，即使你正好喜欢菲利普·加斯顿的作品，并且正处在从抽象到具象转化的过渡阶段。支持多样性和多元视角的后现代主义来临，由于它粉碎了艺术风格上的等级观念并且对过去持批判态度，诸如格哈德·里希特之类的画家成为了现代主义的反对者，他们创作所涉及的内容广泛地涵盖了各种主题和绘画风格。

结果，年轻的艺术家的很少把自己局限在某个专门的特殊领域，避免那些诸如“画家”或者“雕塑家”之类的特别的定位称呼。他们往往在不同媒介之间穿梭来往，常常在自己的代表作品集中收录进摄影、装置、绘画、电影以及演出作品。在西方世界甚至更广的范围，艺术学校鼓励各种各样的尝试。而严格的分科（如分成绘画、版画、表演等）正不断融合，并且艺术家也拒绝在更普遍的艺术创作尝试下只接受某一项专门技能的训练和培养。但是，《当代艺术的人物画创作》这本书主要还是同这样一些画家相关，他们仍旧把绘画和人物当做艺术创作的核心。

现代生活中的画家

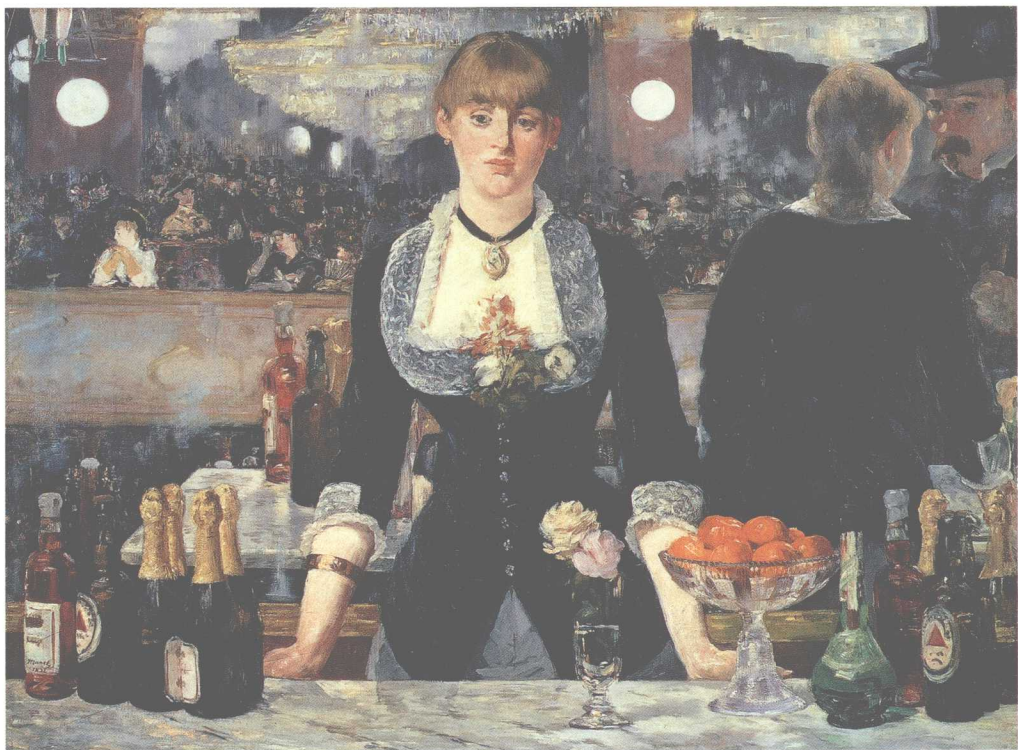
人物，对当代画家而言是一个非常重要的题材，和我们所有的人一样，画家也是通过长在自己身体上的眼睛来观察这个世界（如果他们是玛格丽特·明内利或菲利普·阿克曼的话，在挖掘绘画主题的内涵上绝不会比这二位更深入了）。画家们通过日常生活中最普遍的活动来观察其他人物，如逛超市、看新闻、上酒吧喝酒等。人的形象和人群随处可见，并且最为重要的是，他们总是在不断地移动中，不断随着空间的变化改变姿态，随着场合的不同变换着装，充满激情地营造着周围的环境以迎合他们之间的相互交流以及应对突发事件。

本书中收录的画家在画人物时都采用了某种方式，这种方式让画中的人物同周围的世界以一种新的模式进行互动。尽管第一章中也的确呈现了主要关注人体外形的画家们的作品，并且对这些作品在仔细观察时进行了分解，但是书中的其他章节却向我们展示了人物在某个情形中的样貌或与某个环境之间的互动。这个情形和环境可以是真实的，如第二章中的例子；也可以是想象的，如第三章中的例子。

波德莱尔在1863年以插图画家贡斯当丹·居伊为典范写了一篇名为《现代生活中的画家》的文章。但是文章的中心思想更多却以波德莱尔的朋友爱德华·马

爱德华·马奈

《女神游乐厅的吧台》1881—1882年



奈为代表。马奈是众多不断对生活的世界保持好奇的画家中首屈一指的人物。

马奈对1860年—1870年之间巴黎人夜生活的复杂性充满了兴趣，而当代的画家们则把兴趣点转换到了高楼林立的城市风景或者美式餐车。在马奈的名作如1863年的《奥林比亚》、1881—1882年的《女神游乐厅的吧台》问世的时候，摄影已经大行其道了。学院派画家保罗·德拉罗什在1856年去世前不久看到他自己的第一张照片时，就已经宣称“从今天开始，绘画已经终结”。但是马奈创造了一种摄影和任何其他方式都不能实现的场景，就像今天的艺术家所做的那样。

因为摄影技术能够呈现出真实的世界，同时也能在计算机和Photoshop软件的帮助下呈现出想象的画面，所以对于画家们今天还在继续画画，人们仍然心存疑问。当你可以用数码相机捕捉同人们日常生活紧密联系的城市风光时，为什么还要选择花更多的时间去绘画呢？或许马奈的《女神游乐厅的吧台》可以告诉你答案：在马奈创作这幅作品的同一段时间中，关于女神游乐厅的摄影作品已经出现。但是却只有绘画才抓住了女招待所处位置的孤立感和复杂性以及她同吧台边的男人（只能在镜子中看到）和更大范围背景中的客人之间的关系。仅仅通过一张画，就诉说了无数的故事，层层叠叠的故事。

艺术理论家蒂埃里·德·迪弗同策展人伯纳德·门德斯·布勒基进行了一次对话，这次对话刊登在与2002年巴塞尔“发展中的绘画”展览相配套的手册上。对话得出了这样一个结论：从马奈的时代一直到1970年代，也即是格哈德·里希

特逐渐开始得到认可之前，没有画家延续了马奈在表现当代生活上的探索。他说到，现代主义，这个抽象主义的代表、为了艺术的艺术，对同周遭世界可能的联系视而不见。对迪弗而言，在1970年代早期以前，他为绘画能否生存而忧心：

“绘画似乎不再表达这个世界，而只表达绘画本身。这样的自我封闭可能会招致作品内容贫乏。”正是在战后的这段时间，当代的人物画开始生根发芽。

抽象艺术辉煌不再

也是在那次刊登在“发展中的绘画”展览手册上的同迪弗的对话中，伯纳德·门德斯·布勒基总结了二战结束时的绘画：“记住抽象艺术曾经在战后的那个阶段作为艺术的通用语言发挥了重要的作用：它必将超越似乎已经被法西斯所摧毁的具象艺术。这是战后时期最现代的观念。”抽象艺术产生于对绘画自身的持续关注，缘起于19世纪末期摄影的萌芽削弱了具象艺术的地位之时。在“发展中的绘画”展览的手册中收录了对道格拉斯·科林普的一次访谈，访谈主要围绕他所写的《绘画的终结》一文所带来的影响展开。在访谈中，他这样描述抽象艺术的终结：“绘画开始关注自身，并且不断寻求自我更新，这种更新似乎从逻辑上倾向于不断地缩减并最终走向终结。现代主义绘画就是在这种威胁下产生的，甚至或特别是在那样的情形下，画家们都宣称要画最后的作品，使绘画走向终结的作品。”

当抽象艺术在二战以后席卷纽约时，得到了著名的艺术评论家克莱门特·格林伯格的支持。他赞赏抽象艺术率先表现自身所体现出的批判性：它首先是一幅画、一件物品，而不是一扇观察世界的“窗口”。但是，当抽象艺术走投无路时，画家和评论家们开始对它感到厌倦。在这戏剧性的转变中，抽象画家菲利普·加斯顿在1970年转而绘画奇形怪状的卡通式人物。而在十年前，他已经对抽象艺术的有效性提出了质疑：“我们从抽象艺术中继承下来的虚无主义包含了某些荒谬和贪婪的东西：绘画是自主的、纯粹的，是为了自身的，因此我们习惯性地分析它的构成部分并规定它的界限。但是实际上绘画是‘不纯粹’的，而正是对这种‘不纯粹’的不断调整和完善，迫使绘画得以持续发展。我们是图像的创作者，也为图像所支配。”

在用完善的写实主义回应抽象艺术令人厌倦的艺术理想上，加斯顿并不孤单。美国波普艺术家、照相写实主义画家和新写实主义艺术家（如菲利普·皮尔斯坦和查克·克洛斯），德国资本主义写实主义艺术家，英国波普艺术家和“伦敦画派”（弗兰克·奥尔巴赫以及卢西安·弗洛伊德），都回到了现实主义的轨道上，把具象艺术从法西斯的手中拯救出来，并使其回到高级艺术的舞台上。

反击大量复制

安迪·沃霍尔用丝网印刷法创作的头像、罗伊·利希滕斯坦利用新闻报纸的本戴制版法形成的漫画线条式的风格，促使人们对大量复制的图像产生了兴趣。瓦尔特·本雅明在其1936年颇具影响的论文《机械复制时代的艺术作品》中就已对大量复制图像进行了评论。在摄影、电影和廉价的印刷技术不断生产出大量的图像传递到前所未有的范围内的受众时，本雅明提出了创造力和真实性的问题。当人们为艺术复制品能够传播到原作永远都不能触及的范围而喝彩时，他写到，原作的“灵气”永远都不能复制。复制品缺乏原作的历史，在时间和空间上的存在。正如本雅明所说：“原作的存在是观念真实性的先决条件。”

在德国，诸如西格玛尔·伯克尔和格哈德·里希特之类的画家在1963年通常被称为德国波普艺术家（后来以资本主义写实主义画家著称）。他们也开始采用大量复制的图片来作为质疑他们的角色和真实性的手段，更加深化了本雅明的理论。作为对抽象艺术的反抗，同时受到美国波普艺术的影响，他们都选择从报纸和杂志里挑选照片来创作，探索重复一个图像是如何剥夺图像本身的主体性、含义和目的的。于是，他们占据了与沃霍尔相似的领域。沃霍尔选择在画布上复制电椅和车祸现场的照片，不断复制的可怕图片仅仅是平面图形，但是它们的内容却通过大量复制转化为各种形状和形式的一系列物品。

里希特选择用现存的图片来探索摄影和绘画的关系。他采用了一种不同的照相写实主义风格。他画人物肖像和家庭群像，画纳粹士兵和飞机，也画花和蜡烛，并让它们看上去模糊不清，以此来暗示尽管绘画的素材来自于摄影图片但也只不过是一种错觉——尽管这些画的内容是具象的，但它们也不是世界的“窗口”；它们是客观的物体，是在画布上薄薄涂抹一层颜料形成的图画。里希特也画抽象油画来阐释他对表现有效性的关注。他在画布上看似随意的一笔，其实都是从他早期的油画草图幻灯片的细节中仔细勾画出来的。在那样一个年代，当大街上、杂志上、公共汽车上的图片像连珠炮似的不断向你袭来让你相信他们出售的物品时，里希特通过引导人们质疑所见物品的真相，凸显了它们隐含的密码，揭示出它们并非现实的真实写照。（里希特接下来所研究的问题在第五章中将会有更深入的阐释，同时还将对跟随他质疑大量复制图片的真实性的艺术家进行介绍。）

战后的表现主义

英国的波普艺术没有德国的波普艺术那样愤世嫉俗，艺术家，如爱德华多·包洛奇、彼得·布莱克，在某种程度上也包括大卫·霍克尼，都支持来自美国的绘画新潮流。霍克尼那时故作天真的绘画风格颇有弗洛伊德早期作品的风骨。与此相反，到60年代，弗洛伊德开始采用把面部雕刻成若干个小平面的方式来创作

他的肖像画。霍克尼和弗洛伊德在整个艺术生涯中都被人物所吸引。他们的作品，无论是过去的还是最近的，仍对很多艺术家产生了巨大的影响，这些艺术家包括伊丽莎白·佩顿和雷德利·霍华德。

弗洛伊德的绘画风格（包括在这场被称为“伦敦画派”的运动中的其他画家，如弗兰克·奥尔巴赫和里昂·科索夫）从本质上来说表现主义的。他们采用写生的方法绘画，在负担不起模特费用的时候就以彼此为参照，用厚重的笔画堆砌出面部和身体。而随后横贯欧美影响大批艺术家的波普风潮，使这种在1950年代伦敦最流行的画风日渐衰落。

但是波普艺术也很快被更大范围的新的风格所替代，艺术扩展到了包括环境艺术、行为艺术、观念艺术和女性主义艺术的领域，并且视频也作为一种艺术形式诞生了。可能是因为没有取得更多让人们耳目一新的进展，在70年代期间，绘画被策展人和评论家们忽视了，他们那时更多地把注意力放到了新生的艺术形式上。但是，进入80年代后，表现主义绘画突然汇集起来变成一种跨国现象。1981年伦敦皇家学院举办的名为“绘画的新精神”的展览就是这一现象的集中体现。

绘画的新精神

这次展览包括一大群艺术家，可以把他们总称为新表现主义画家。他们包括来自德国新威尔顿画廊的画家乔治·巴塞利兹（参见本书第20页）、乔格·伊门道夫和安塞尔姆·基弗，包括来自意大利以画家桑德罗·齐尔和弗朗切斯科·克莱门特（参见第21页）为代表的超前卫主义。就连美国画家朱利安·施纳贝尔、戴维·萨勒和埃里克·费谢尔都汇集在这个新的国际性词汇下。每个艺术家群体都由于暂时一致地回归到绘画上而松散地联系在一起，他们强烈的表现主义具象风格往往将艺术家自己置于作品的中心。

新表现主义流派还没大红大紫，似乎就走向了“终结”。美国评论界称其为“坏绘画”，因为一些艺术家明显缺乏传统的绘画技巧，他们作品中的形象也往往笨拙而粗糙。理论家道格拉斯·科林普和伊夫·艾伦·博伊斯至少从理论上讲间接导致了绘画在那时的终结，这样说似乎也是有道理的。尽管所有的新表现主义艺术家都继续创作出成功的商业作品，继续寻找私人收藏者，但一些来自“绘画的新精神”展览的画家，如波拉·里戈，尽管也这样做了，却仍被排除在公共画廊和评论界的关注之外。年轻的艺术家，如英国的彼得·多伊格、美国的约翰·柯林以及日本的村上隆开始为他们自己的作品举办某种程度上也算是公开的商业性展览。但是他们是当时环境下的例外。艺术界那游离不定的目光基本上再一次对绘画视而不见了。

绘画的复苏

差不多延续了整个1990年代的年轻英国艺术家现象（简称YBA），往往以装置艺术或者视频艺术为形式，以达明安·赫斯特、翠西·艾敏、莎拉·卢卡斯和查普曼兄弟（杰克和迪诺斯·查普曼）为代表。在1995到1997年那场重要的YBA群体巡展上，画家加里·休姆、马克斯·哈维、克里斯·奥菲利以及珍妮·萨维尔均参与了进来。这场展览巡回的地方包括明尼阿波利斯（在沃克艺术中心“大放异彩”）、威尼斯（作为威尼斯双年展的一部分内容“反响平平”）、休斯敦、悉尼、哥本哈根、约翰内斯堡，最后回到伦敦（在皇家艺术学院“引起轰动”）。但是，尽管如此，对于YBA名噪一时的十年的那种记忆，只是三维空间中的一维而已，连二维都算不上。

因此，或许绘画的复苏没有发生在英国也并不令人意外。在美国，人物画家，如约翰·柯林和伊丽莎白·佩顿引领了潮流。欧洲的艺术家居吕克·图伊曼斯和玛琳·杜玛斯经常举办国际性的展览。在日本，一群年轻的艺术家居村上隆和奈良美智对日本绘画几个世纪以来的传统提出了挑战，他们把传统日本画的平实单调与美国波普艺术和日本动漫融合起来进行创作。

人物画走向世界

在1990年代末期，集体画展在欧洲和美国开始出现，把原本各自为政的画家们集合了起来。早期的展览包括1997年在纽约现代艺术博物馆举行的伊丽莎白·佩顿、约翰·柯林和吕克·图伊曼斯的三人展览、1999年开始的由芝加哥当代艺术博物馆举办的“试验图片”展览以及伦敦白教堂美术馆举行的包括里希特、古斯顿、明内利和格伦·布朗在内的56位画家的代表作品展。1998年在伦敦萨奇画廊开幕的“新神经写实主义”展览，则收录了英国新崛起的艺术家马丁·马洛尼、尚塔尔·约非和赛西莉·布朗的作品。

随着新千年来临，由于令人振奋的新艺术家开始在全球各地不断涌现，公开的展览开始变得生机勃勃。2002年，巴塞尔的三大博物馆（巴塞爾艺术馆、艺术博物馆、当代艺术博物馆）联合推出了“发展中的绘画”展览。这场人气逐渐攀升的展览由策展人伯纳德·门德斯·布勒基和彼德·帕克斯兹策划，涵盖了整个20世纪的著名画家，从克劳德·莫奈到尼奥·罗施和谢里·桑巴。在那之前一年，明尼阿波利斯的沃克艺术中心举办了名为“世界边缘的绘画”的展览。展览由道格拉斯·佛格策划，收录了30位艺术家，并且还制作了内容丰富的展览手册。手册中向美国观众介绍了像埃伯哈德·哈维考斯特这样的年轻欧洲艺术家，而且重新肯定了马丁·基彭伯格的作品。他也将一年之后的两个展览中脱颖而出。这两个展览即是“发展中的绘画”和蓬皮杜中心的重要展览“亲爱的画家谢尔河·皮尼特和利伯·梅勒尔”。



马丁·基彭伯格

《无题》(选自利伯·梅勒尔男性米尔系列) 1981年

基彭伯格和皮卡比亚

“发展中的绘画”检验了伊夫·艾伦·博伊斯在1986年的文章《绘画：悲痛的任务》中得出的结论：如果绘画得以幸存下来，那么它一定会在最不可能的地方幸存。而“亲爱的画家谢尔河·皮尼特和利伯·梅勒尔”则关注了历史悠久并且曾经比较保守的具象绘画。德国艺术家基彭伯格毕生的作品对今天所有从艺术学校出来的年轻艺术家产生了巨大的影响。他的折衷主义作品试图探索在充斥着各种不同图像的世界里绘画会呈现出什么模样，就像里希特所做的一样。

另一位艺术家已经去世，但他同样对当今的艺术家产生了重要影响，他就是弗朗西斯·皮卡比亚。他创作于1940年代的作品《亲爱的画家谢尔河·皮尼特和利伯·梅勒尔》以涉及达达主义和超现实主义而著称。自从他于1953年辞世后，隐性情色照片的标注性作品就很少展出了。评论界不知道应该如何去处理这种风格上的转变。但是艺术家眼中的皮卡比亚，却是一个不考虑风格、一直努力传达其思想的艺术家的艺术家。如今，皮卡比亚那些粗陋的裸体被解读成一种刻薄的反抗，反抗纳粹对现代艺术态度，反抗他们退步的艺术展览。在1979年的一次访谈中，里希特把自己比作皮卡比亚；而现代艺术博物馆的策展人罗伯特·斯托在他2003年的一本关于格哈德·里希特的书中总结了皮卡比亚对里希特和其他艺术家的重要性：“直到1960年代，欧洲和美国的艺术家很少像波洛克和威廉·德库宁在20年前那样思考，认为毕加索才是‘必须打败的人’。但是在欧洲，和美国截然不同，皮卡比亚的多种尝试或许能在现代主义理论的一统天下中找到出路，这样的想法在人们的心中逐渐生根发芽。”

图像的爆发

从事绘画的艺术家都清楚媒介的历史。本书提及的艺术家各个时期的作品所参考的资料都能在他们的作品中找到踪迹。随着廉价彩色印刷的流行和扫描仪、互联网的普及，绘画史像一张网一样铺陈在每一个艺术家面前。你能通过检索找到伦勃朗的画作，也能看见卢梭或者劳森伯格的作品，而像罗森·克劳和理查德·沃森这样的艺术家在检索目录中轻松地位列这些著名人士之间。在某种程度上讲，所有的艺术家都具备了这些知识，即海量的图片只要轻击下鼠标就都能得到。

今天，当代艺术所产生的核心问题似乎是高品质复制品无节制的激增，无论这些复制品是作为参考资料还是作为一个尚待深加工的主题。照片是21世纪的艺术家的至关重要的工具。摄影技术不再像当初德拉罗什和其他的一些人最初所担心的那样成为绘画的谋杀者，但却作为绘画的辅助角色而延续至今。在1970年代，