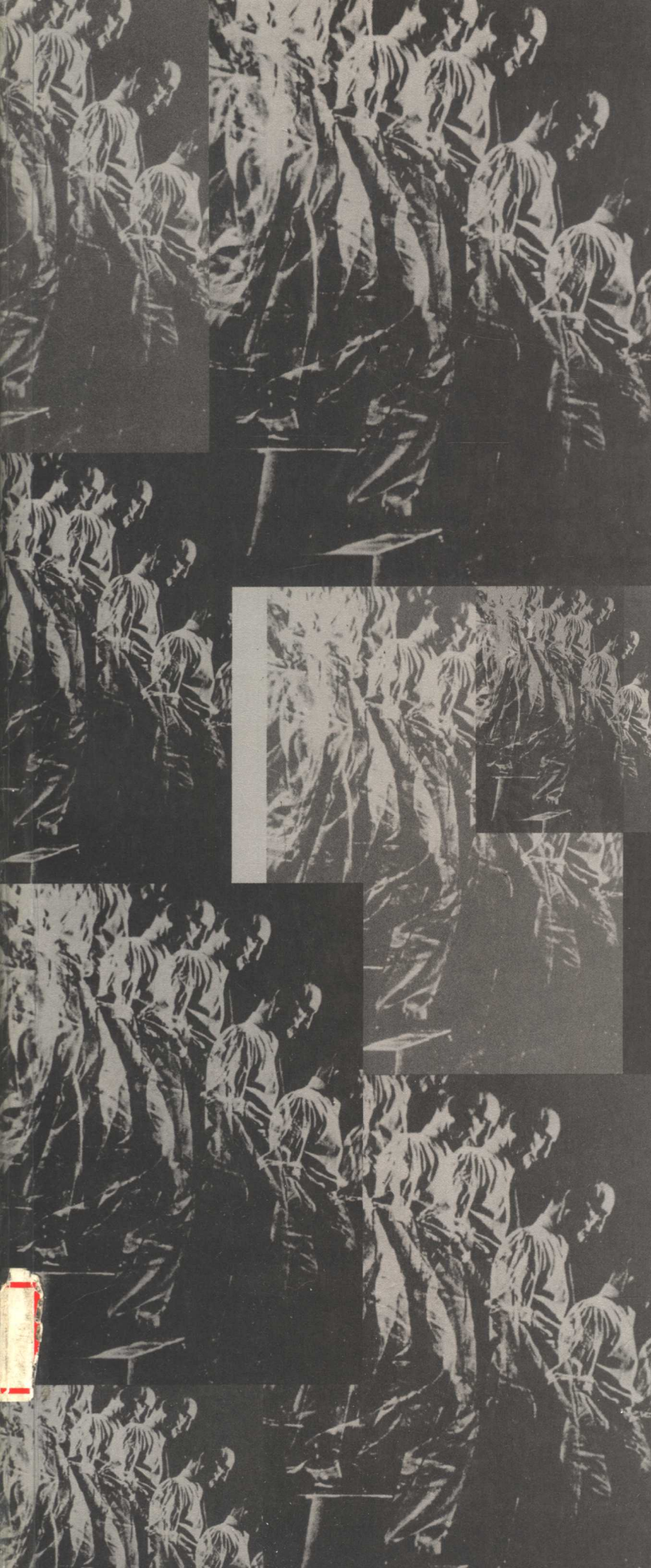




现代几何抽象艺术
设计教材丛书
主编 ● 尹定邦

100年

现代
构成

艺术



辽宁美术出版社

编著

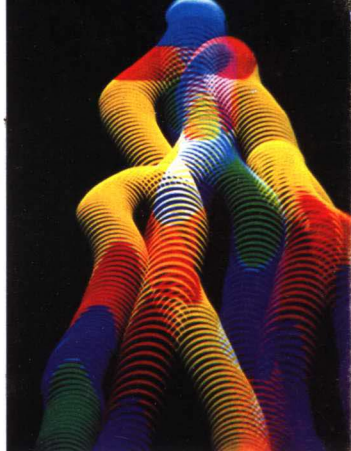
● 广州美院新媒介设计工作

XIANDAIGOUCHENG YISHU

现代 构成 艺术

GOU CHENG XIAN DAI YISHU

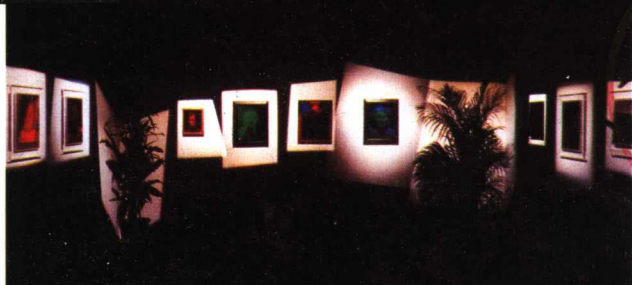
100年



现代几何抽象艺术
设计教材丛书

主编·尹定邦

编著·广州美院新媒介设计工作室



辽宁美术出版社



现代构成艺术 100 年
《设计教材丛书》 主编 · 尹定邦

本书编著 · 广州美院新媒介设计工作室成员

执行主编 · 金 明

策 划 · 霜 日

责任编辑 · 金 明

装帧设计 · 霜 日

技术编辑 · 鲁 浪

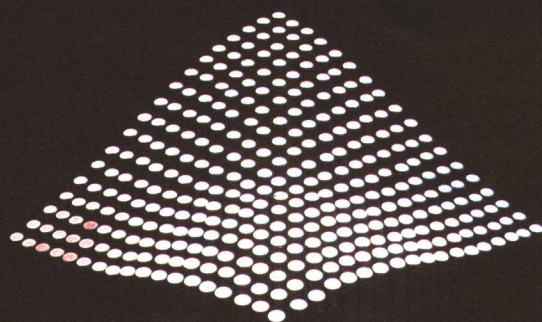
图书在版编目(CIP)数据

现代构成艺术 100 年 / 陈小清等编著, 一沈阳: 辽宁
美术出版社, 2000.11
ISBN 7-5314-2426-6

I. 现... II. 陈... III. 构图 (美术) - 艺术史 - 世
界 - 现代 IV. J110.95

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 67865 号

出版 辽宁美术出版社
发行 辽宁省新华书店发行
社址 沈阳市和平区民族北街 29 号
邮码 110001
印刷 辽宁省印刷技术研究所
开本 889 毫米 × 1194 毫米 1/16
印张 10.5
字数 120 千
版次 2000 年 11 月第 1 版
印次 2001 年 6 月第 2 次印刷
印数 1001 — 3000 册
定价 78.00 元
如出现印装错误请与印刷装订厂调换



现代 GOU CHENG 构成 100 年
XIAN DAI YISHU

主编：尹定邦，1940 年生于武汉，1957 年进入中南美专附中，1965 年毕业于广州美术学院工艺美术系。现为广州美术学院副院长，设计分院院长、教授，中国工业设计协会代理理事长，广东省工业设计协会会长，广东省美术家协会副主席，《设计学丛书》、《设计教材丛书》主编。已出版专著《设计目标论》、《设计学概论》，发表设计学研究论文数十篇。

编委：广州美术学院新媒介设计工作室成员

陈小清	教授、硕士导师	冯 峰	讲师
蔡晓帆	硕士、教师	姚 昆	教师
曾雨林	在职研究生	陈赞蔚	在职研究生
李 晖	研究生		



序 GOU CHENG 设计教材丛书

尹定邦

我国高等设计教育应该从1918年开始,因为当时的国立北京美术学校首创了图案系。1956年,中央美术学院的实用美术系和它的华东分院图案系合并建立新校,定名为中央工艺美术学院。东北、中南等大区美术院校的图案组(或系)紧随其后,迅速更名为工艺美术组(或系)。

1978年,全国的工艺美术教育在改革开放新形势推动之下开始变革,向着设计教育的方向过渡。新形势更推动了大批的理工、师范和综合院校,开办设计的专业、系和学院。使变革和新办的院校之和超过二百五十所,占全国大学总数的四分之一。而且都在抓紧编写教材,改进教学方法,建设教学实习和社会服务基地等等,一派空前的欣欣向荣的景象。

但是,在欣欣向荣的景象后面,困扰工艺美术教育的思想如大美术、实用美术、装饰美术和手工业工艺美术等,还在困扰新时期的设计教育家,妨碍他们建立科学、先进和可操作的教学体系,困扰着他们编写教材时妥善处理思想性与科学性,观点与材料,理论与实际,知识与技能的广度和深度,基础知识与当代设计新成就的关系。妨碍确立教材的教学目标的种种努力。

所谓大美术就是由美术把图案、工艺美术、实用美术和现代设计收编,组成美术大家庭。家长说话小的听。家长认为设计要绘画,俄罗斯的素描、印象派的色彩、美国的照相写实主义和传统的中国画,你得样样学一遍。家长要求设计了解美术的历史,中、外、东、西的你都得学。只是工艺美术的历史靠边站,科学技术和设计的历史不准学。你说设计有自己的知识与技术结构,家长听不进去,说了等于白说。你申请调入一批理工、设计和史论的教师,他调进一批雕塑、油画和国画的专家,以保证美术永远当家长。

了解设计及其教育的美术教育家并不同意大美术的思想,大多数工艺美术教育家也不同意这思想。设计家不排斥美术,也不喜欢大美术。因为设计是事物运动的第一步,需要预见,计划和控制未来,以保证实现预期的目标,这就需要很多的知识与技能。需要向很多人、很多学科和学校、很多机关与企业等寻求支持与帮助。说它是科学、技术、艺术、经济 and 管理的结晶,绝没有一丝一毫的夸张。因此,要它喜欢大美术,并且只从属于大美术,那就变成自我否定,存在就没有了意义。

设计不排斥美术,却突出艺术。因为美术属于艺术,突出艺术中间包含了美术。为什么这样做呢?因为设计除了要用到美术的知识、技能及作品之外,常常还要用到音乐、戏剧、诗、电影和舞蹈的知识、技能及作品,并且一定要研究视觉之外的听觉和触觉、味觉和嗅觉、力觉和动觉以及通觉的规律。如果要设计只突出美术,排斥其他艺术,那仍然是对设计的否定。

最近去了一些大学,看到一个倾向:你说美术大,我便依从你,从你那里进货,现买现卖很方便。要我自己探索和建立设计教育自己的体系,必须付出艰苦的劳动,完成后还要说服上司、同事和其他学科的教授,万一不采用,几年时间就白白地糟蹋了。

事实上美术又称造型艺术,设计亦称造型计划,两者存在共性,又具有差别。传统造型艺术具象为多,基本上是人物、动植物和山川风物的再现变化。现代造型艺术增加了抽象,追求由再现的艺术为创造的艺术,但都与物质生活无关。

设计的造型计划分手工业和现代工业,还分技术、功能、信息、装饰、趣味及它们的综合。古代、中世纪和近代的物质文明,以手工业的设计造型为载体。现代和当代的物质文明,则以现代工业的设计造型为主导。技术造型如机械类,功能造型如用品类;装饰造型是对机械和用品造型的加工、美化和多样化;趣味造型是在技术和功能完善的基础上,让快乐更多些而已;信息造型的着意点是信息传播的质量与效率,以此为前提,其他不拘一格;无论选择、加工、使用任何造型,只要把知识与情感传播出去,达到传播者的目的一定皆大欢喜。这些造型以全社会的物质生产和生活的需要为前提,同时要满足多样化的精神需求,比造型艺术的担子沉重得多。

很明显,仅仅用美术的方法培养设计的造型能力是应该商榷的。美术界内部都知道:用培养安格尔的方法出不了毕加索,用北宋画院的方法出不了齐白石。那么美术界和设计教育界更应该理解:用培养毕加索的方法出不了格罗佩斯,用培养齐白石的方法出不了贝聿铭,用培养文艺复兴三杰的方法出不了现代工业设计大师罗维,广告设计大师奥格威及平面设计大师杉甫康平。这些道理非常浅显,和种豆得豆、种瓜得瓜一样。难以理解的是:为什么中国的工艺美术教育家和设计教育家,坚持用列宾画过的素描,永乐宫画师的白描,欧洲静物画的色彩来培训自己世纪之交的学

生。要知道你放进鸡窝的并不是鸡蛋，到时候孵出来的怎么可能是鸡呢？

也许坚持者会认为：机械的观点有害于教育的艺术，正如乒乓球运动员要练篮球一样，学设计造型的学生可以学列宾的素描。种豆得豆的例子虽对，但列宾的素描不是豆种而是肥料，怎么会是错的呢？那么，对应的意见则是：乒乓球运动员练篮球、举重、长跑，主练还是乒乓球，设计的学生学造型，主攻方向还是设计。高楼大厦的基础深厚而稳实，运动场的基础宽厚而平整，两类建筑的基础必须分开，怎可以互相混同与取代呢？

当年，格罗佩斯创办包浩斯，就没有用传统绘画的素描和色彩训练学生。他不排斥美术，因为他请了一流画家任教。他也不怀疑设计，因为他自己就是世界级的设计师。但更重要的是他不为传统所左右，也不受时尚影响，坚决请教授们以美术和设计两大造型成果为依托，创造出造型的新理论，设计出理论的讲授、演绎和具体的造型训练课程，保证了教学的科学性、创造性和前瞻性。

格罗佩斯的创造性贡献永远载入设计教育的史册。不过，当年的造型理论过于集中在几何原形的构成规律方面，对于信息、装饰和趣味等造型缺少观照。中国的设计家应该全面总结包浩斯以来的近八十年的造型经验，前看传统，后想未来，然后去探索造型理论研究的新框架，设计造型课程的新系统，坚定地走自己的路，走出中国人的风采。

大美术还有一个说法：设计欠美感，要多学美术。这话也可换个词来说：音乐、舞蹈、戏剧和电影欠美感，要多学美术。也可以倒过来说：美术欠美感，要多学设计、音乐、舞蹈、戏剧和电影。把大美术的说法换了之后，句法、逻辑和道理都没有改变，艺术家们的感觉又如何呢？

大美术的这一说法有对的一面：各类艺术都可能欠美感，应该通过互相学习和借鉴来弥补。但也有偏颇的地方：只向其它艺术学习和借鉴是不够的，主要的途径在于加强学习本门艺术的理论与实践，重视它的批评与鉴赏，达到本门艺术美学水准的提升。如果把主次颠倒了，又长期不改回来，事物的性质会发生变化；学好了美术荒疏了设计，鸡窝里孵出的都是鸭子。几十年的工艺美术教育已经培养出太多的美术家、美术理论家和一辈子都迷恋绘画的工艺美术家，今后的设计教育不能再继续这样的尴尬。

一提起实用美术就会想起中央美术学院办过的实用美术系和上海出版的实用美术杂志，以及过去年代的许多故事，如某某国画家在瓷器上挥毫，某某油画家在人民币上插图，某某学生到部队出墙报、贴大标语等。社会的确需要美术家在他们的创作之外，再为日常的生产、生活、工作等做一些事。欧美的美术院校开办插图系，学生毕业后专门为包装、广告、书刊和产品画插图，并且画得非常好，让你觉得那才是真正的实用美术。

但是，中央美术学院的实用美术系，上海出版的实用美术杂志，并非欧美非常专业化又非常发达的实用美术。在中国美术家的心目中，包装、广告、产品和装饰等，就是美化人民生活的实用美术，也就是中国的工艺美术家和设计师的职业。对于欧美式的实用美术，美术家没有兴趣，美术学院和政府也没有加以考虑，大家均为过去的工艺美术家和今后的设计师乐此不疲。谁知道此实用非彼实用，设计不承认自己是实用美术，而美术自身的发展离真正的实用美术愈来愈远，再不培养专门人才，实用美术的水平也有降低的危险。

设计为什么不承认是实用美术呢？例如广告设计，要用到的知识与技能最少有传播学与市场学、民俗学和文学、图形和字体、其他艺术和媒介技术等。又如室内设计，最少要用到建筑学、美术学、室内装饰的工程技术和室内空间的使用经验等。再如产品设计，最少要用到材料学、工艺技术学、人机工程学、价值工程学、营销学、产品开发经验等。所用到的知识、技术、艺术、经验和管理是如此之多、之广、之深，必须精心构建一个核心的知识、技术与能力，再为之构建一个更庞大的支持系统。如果不这样，我们设计的整体状况只能是落后、再落后。因此，不甘落后的设计就不会承认自己是实用美术。

很明显，中国的实用美术思想是大美术思想派生出来的。它很片面，准确地说应该是幼稚。但它从反面提醒我们：千千万万不要把美术当作主攻方向 and 核心能力，大学阶段不要这样，工作之后也不要这样。美术是门伟大的艺术，没有一定的天分，没有几十年的努力，这门艺术与你无缘。我们应该懂一些美术，并和不同风格、水平的美术家建立联系，需要时请他们支持与帮助。

那么，我们的核心能力到底是什么呢？是创造性地解决设计问题的能力。这就要求有发现问题的能力，应用知识与技术的能力，善于学习和寻求支持的能力等，以及用形象说话，创造形象去解决问题的能力。一个人不是万能的，一个专业、学校、机关和企业都不是万能的。对于设计我们要专、精、深，要精心构建自己的核心能力，然后用同样的努力去构建自己的支持系统。千万不要限于实用美术，亦不要掉进万能的陷阱。

在实用美术的启发下，我们还应该重视一件事，那就是开发利用自己的潜能。大学的师生应该重视，设计工作时也应该重视。例如一个大学生，需要学习用图形语言说话，为什么要从头开始学呢？他已经学了十几年的口语和书面语

言、人的形体语言及其他自然形象语言等,不是已经很会说话了吗?教师为什么不想办法把这个潜能开发出来,让它和新的学习接轨,使新的学习更快更好呢?此外,几千年的文学留下了最好的语言和最好的理论,为什么不去借用一下,把它转化成图形的语言和理论,使新的学习起点更高呢?

装饰是人类的创造。为了抒发情感、表现智慧、追求美感以及满足其他精神需求,各个民族从古至今都在创造并十分广泛地应用。因此,装饰在某种程度上成为各民族不同时代的物质和精神文明的标志。的确,装饰的基础是生产力,是物质和精神财富的分配。一定的生产力只能有相应的装饰,财富如不均则装饰也会不均。第一次世界大战之后,社会生产力遭到重创,大众尚在水深火热之中,当时兴起的现代主义设计强烈反对装饰,批判装饰的罪恶,提倡形式追随功能。站在今天的角度,现代主义是对的。在不适宜的时间和地点、花不适当的精力和金钱,做不应做的装饰,那是装饰主义的行径,应该受到批判。但现代主义忽略了一点:需要装饰是大众的天性,正所谓爱美之心人皆有之。你看那浩如烟海的民间工艺美术品,纯朴、亲切、美丽,无论多么艰难困苦,始终跃动着一颗热爱生活的心。我们在反对穷奢极侈的装饰之时,要考虑大众的基本精神需要,要看到这需要的发展和变化及其多样性和复杂性,并努力调整学校的教育和设计师的能力,调整功能与装饰的关系,从而满足多样而复杂的需要。

装饰美术是又一个概念,一般指装饰绘画、装饰雕塑、室内外陈设等。其中有平面、半立体、立体、空间等形式。在中国的历史上和今天的世界各国,装饰美术都很发达。因为美术的功能中就有一个是装饰,自然而然地强化一下,装饰美术就产生了。目前,中国的装饰美术不是太多,而是不够,不是太新,而是陈旧,水平也十分有限。以后怎样提高和更新,到底是用形式去装饰还是用智慧去装饰,尚待进一步讨论。但一定要给它足够的空间让它繁荣兴旺。

不过,中国装饰美术的发展受到大美术思想的影响,让工艺美术教育或设计教育付出过多的代价,这是值得商榷的。现代设计的逆反,又把必要的装饰挤掉了。我们现在应该向装饰美术呼吁:还我设计,请不要挤占设计的空间。我们还应该自我呼吁:还我装饰,让我们的印染、墙纸、服装等工业健康发展,让我们的产品、包装、广告、环境等更加美丽。

最后再探讨一下手工业工艺美术问题。中国在1956年倡导手工业工艺美术是对的。在1980年倡导工业设计也是对的。这也算识时务者为俊杰吧。但是,中国几十年的高等工艺美术教育,教学的核心是手工业工艺美术,还是现代工业的工艺美术,谁也没有提出过质疑,也没有加以明确地划分。你说它是手工业的吧,它又没有设过民间工艺美术和特种工艺美术的专业,没有输送过这方面的人才。你说它是现代工业的吧,它又欠缺现代工业工艺美术的专业意识,也没有适应这一性质的配套课程,反而是民间的泥人、腊染、刺绣、剪纸、年画等等,占了很多课时。这种不清楚似是而非的情况延续了几十年,有些到工艺美术更名为工业设计时停止,有些延续到今天。这到底是什么?是为手工业工艺美术?还是为工业设计?还是为其他?是现代设计的需要还是大美术思想作怪,这些问题值得深思。

编写教材是建设和发展高等设计教育的重要措施。虽然大学更重视课程,更重视课程的理论、框架、结构、要素、目标及其发展,因而不以教材为本,不搞统编教材,甚至在同一间大学和同一个学科里也不指定统一的教材,但教材仍然是教学的主要媒体,是师生在教学活动中所依据的主要材料。教材的编写关系到课程和学科的培养目标,关系到核心知识、技能与经验的掌握,以及对支持系统的了解,还关系到它们与设计最新成就的结合等。一般而言,教材编写要科学地总结过去,系统地规范现在,开放地迎接未来。个别而言,设计教育要尽可能脱离大美术、装饰美术、实用美术及手工业工艺美术的影响。尽可能把对设计不利的美术和手工业工艺美术课程减少些再减少些,把有利于设计的基本理论、基础技法 and 典型案例充实些,再充实些。有些课程应开而未开,该引进就积极地引进,该开发就坚定地开发。

现在大学里编写教材,规范教学有之,改进和开发课程也有之。编写设计教材的意图应该是改进大美术思想影响下的课程,开发设计教育所欠缺的课程,重点开发专业理论、基础造型、设计装饰、设计创意及高科技应用等,从教材编写切入,迅速而有效地把这些重点课程开发出来。

教育是科学,同时又是艺术,尤其是用过去和现在的资源培养未来的人才方面,唯有艺术的想象力和创造力,才能弥补科学的不足。设计教育也是这样。例如课时少、课程多、技术训练严、创造思维活,还要尊重学生的个性,为将来的发展留有余地等,这么多互相矛盾的要求靠大美术不行,靠简单的加法与减法都不行,唯有靠教材编写和教学方法的艺术,靠教师把它们巧妙结合,不断更新,使改进和开发的课程获得成功。

新时期的设计教育家一定会不断地拿出办法来,我们期待着。故为序。

引言

本书简称构成史,是分析研究20世纪初至90年代末,100年来世界几何抽象艺术发展的历史。全书分为五个部分,让读者了解认识现代几何抽象艺术五个发展阶段:一是本世纪初绘画艺术从具体形象向抽象形象转化的探索演变时期;二是20年代至30年代,几何抽象造型具有特殊表现魅力的发现阶段,感觉性表现时期;三是40年代至50年代,几何形态构成方法的开发阶段,开创数理性表现的时期;四是60年代至70年代,几何抽象艺术的成熟阶段,着重视觉心理表现时期;五是80年代至90年代,几何抽象艺术的发展阶段,有意识地开拓创造多样化综合表现形式的时期。

每一个演变转化时期,均有一批具有突出贡献的艺术流派,创造者起着承上启下、推动历史发展的作用。构成史中着重分析介绍代表流派与个人的艺术观念、演变过程、主要贡献与作品特色,研究他们如何进行继承、探索、转化、发展以及这些过程的关系,尽可能清晰地展现构成史发展的脉络。

研究构成史的目的,其一是为了廓清历史发展的前因后果,重新再认识什么是构成,构成是研究什么的。以借鉴前人的经验,寻找开拓新构成艺术的途径,促动构成教学创作观念的定位。“知其然须知其所以然”。

其二是带着探讨新艺术理念与现代设计的关系为课题,研究构成史。理由是,现代几何抽象艺术在世界美术史中虽然只居于一种艺术类型的位置,但在现代设计史中却具有举足轻重的地位。从20年代苏联构成主义、荷兰风格派、德国包豪斯的教学体系、40年代的法国具体主义艺术、60年代的欧普艺术与活动艺术到80、90年代的高科技艺术,其造型理念与艺术形式,无不影响着每个时期的设计观念与设计风格,每个时期的构成观念演变与现代设计关系总是密切关联着。

因此,新构成艺术的方法与形式的开发,新造型的研究成果,能够直接地或间接地对现代设计产生积极地促动作用。

下面将简要地介绍构成史100年五个发展阶段的基本内容,让读者对本书有个总括印象。

一、具体形象向抽象形象的转化(探索演变期)

19世纪末到20世纪初,国际艺术运动风起云涌,艺术观念处于大变革时期。从法国的印象主义、立体主义、野兽派到意大利未来主义的艺术家长们,他们的创作致力于改变作品主题性、叙述性、社会从属性的传统观念,追求艺术的独立性与纯粹性。绘画从热衷于再现自然的外表,走入主动造型的阶段,开始从描绘自然界具体形象,向抽象化形象转化。也就是说,在这个探索演变时期,绘画的造型,是以具体形象为造型前提,逐步向几何抽象形态转化的。

二、几何抽象艺术的感觉性表现(发现期)

20至30年代,苏联构成主义、荷兰风格派、德国包豪斯设计学院的艺术家长们,倡导创造与开拓的精神,彻底扬弃从具象形态中提取造型主题,发现非再现自然形象的几何抽象造型的表现力;从造型的关系出发,探索纯粹几何形态的构成性;以感觉性、自由性、均衡性的方法创作作品。他们的成就直接影响了20世纪的建筑、家具、产品、平面设计等

三、几何抽象艺术的数理性表现(开发期)

1931年,法国成立“抽象——创作”的艺术团体,推动了与自然完全断绝关系的几何造型艺术

的发展。并在1936年,把几何造形表现的艺术命名为“具体艺术”。具体艺术家们认为:“美感根基所在的平衡构造,与数学美感意识是一脉相通的。”、“数理成为艺术的重要元素和骨架”。他们应用数理的规则性、法则性,形成一种思维方式,启发造形创意,使感觉性表现的几何抽象艺术走向数理表现的阶段。他们借助数理结构,运用逻辑程序,开发新的构成形式,使几何抽象艺术产生新的生命力。

四、几何抽象艺术特殊造形性表现(成熟期)

60至70年代,是几何抽象艺术的成熟期。艺术家们在欧普艺术和活动艺术中发现,一种更为精确严谨的几何抽象主义的形式,他们立足于纯粹视觉形式的创造,寻求视觉艺术表现的刺激性、新奇性、运动性。现代科技的导入,使几何抽象艺术的发展具备了新的语言。他们以新的理念,超越自然,超越时空,开拓新的视觉艺术领域,开创新的造形与形式,给世人带来了全新的艺术体验。

五、几何抽象艺术的综合性表现(发展期)

80至90年代的艺术现象和表现形式更呈现多样化、综合化,而现代科学技术的导入,为艺术家们提供了表现几何抽象艺术的另一新途径。高科技艺术自成体系,以现代科技与艺术理念相结合为综合表现目标,艺术家们智慧地把本是无机的科学技术,赋予生命力,赋予情感,升华为艺术,展现了特殊的艺术面貌。其实,20世纪以来,不少艺术流派的理念都与现代科技有密切的关系,从未来主义、构成主义、包豪斯到光艺术、活动艺术等作品中均展示了艺术与科技的关系。当今,现代光学、电子技术、电脑技术等迅猛发展,新材料、新媒介的综合应用,为开发新造形的实验创作提供了许多新资源。高科技艺术的创作者们,以科技理论上、实验中的研究成果,实现于艺术创作中,创造了表达新时代特征的综合造形艺术,发展了造形艺术表现语言,形成了新的艺术观,展示了现代艺术的新趋势。

纵观现代几何抽象艺术发展的脉络,明显地感到,“构成”的概念与语言,随着年代的变迁、社会的进步、科技的发展发生了重大的变化,从当年单项的平面绘画、雕刻等分类,走向了多元化、综合性、多媒体、高技术的综合造形。但万变不离其中,它们永远根植在“抽象——创造”的构成精神的土壤中,永远展示着开拓性、实验性与创造性。至于“构成”的称谓,是由此而更换为“综合造形”,还是“基础造形”,我想这有待于同行们来切磋廓清。

本书的编著者们是广州美术学院“构成学”研究方向的硕士研究生导师与硕士研究生(即新媒介设计工作室成员)。作为省级重点课程,作为硕士研究生、学位课程的研究课题,我们师生集体合作,用了五年的时间进行收集、选择、分析、研究、编写、修改,终于成书与世人见面了。在此,衷心地感谢一直关心、支持“构成学”研究的师长们;感谢学生们勤勤恳恳地学习研究精神;感谢辽宁美术出版社的理解与支持。“创新、进取”是我们这个集体信奉的原则,我们会更加努力的!

陈 小 清
2000年3月28日



目录

序

尹定邦

引言

第一部分 A 具体形象向抽象形象的转化(探索演变期)	12
一、法国的后印象主义	12
二、立体主义	15
三、意大利的未来主义	23
四、法国新印象主义	28
五、法国的野兽派	30
六、法国的奥弗斯主义	34
第二部分 B 几何抽象艺术的感觉性表现(发现期)	40
一、至上主义和构成主义	40
二、荷兰新造型主义	54
三、康定斯基的抽象主义	59
四、德国包豪斯设计学院的基础教育	61
第三部分 C 几何抽象艺术的数理性表现(开发期)	70
一、马克斯·彼尔(法国具体主义)	70
二、理查·洛斯(法国具体主义)	76
第四部分 D 几何抽象艺术特殊造型性表现(成熟期)	80
一、法国欧普艺术	80
二、光艺术和活动艺术	92
三、极少主义艺术	108
四、集合艺术	117
五、大地艺术	124
第五部分 E 几何抽象艺术的综合性表现(发展期)	130
一、光、动构成艺术	130
二、激光造型艺术	136
三、电脑造型艺术	143
四、高科技艺术	151

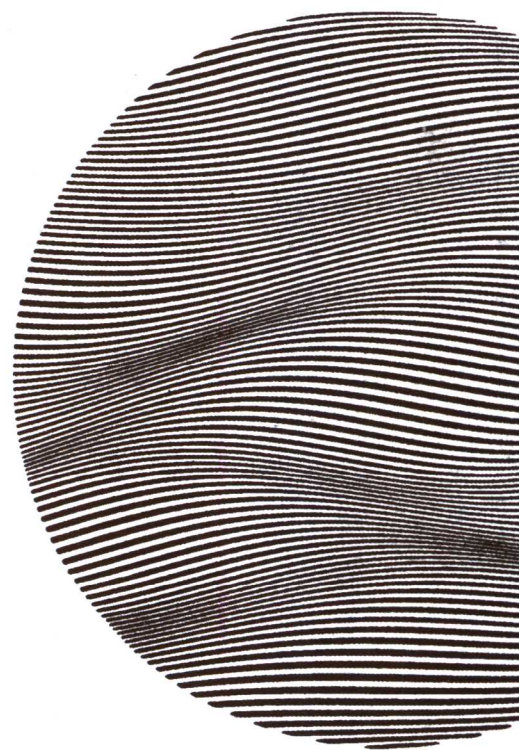
参考文献索引



探索演变期



具体形象 A 向抽象形象的转化





探索演变期

具体形象 A 向抽象形象的转化

19世纪末到20世纪初,国际艺术运动风起云涌,艺术观念处于大变革时期。从法国的印象主义、主体主义、野兽派到意大利未来主义的艺术家用,他们的创作致力于改变作品主题性、叙述性、社会从属性的传统观念,追求艺术的独立性与纯粹性。绘画从热衷于再现自然的外表,进入主动造形的阶段,开始从描绘自然界具体形象,向抽象形象转化。也就是说,在这个探索演变时期,绘画的造形是以具体形象为造形前提,逐步向几何抽象形态转化。

里德指出:“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各种不同方法的历史。”

翻开西方绘画史,我们会发现,印象主义之前的艺术家所描绘的世界形象大都是与实际可视世界相似的。真实就是现实,现实也即是环绕在我们周围的可视世界——这样的真实概念起源于古希腊时代,而作为一种美学体系,则确立于文艺复兴。

在希腊艺术家看来,真实是靠感官知觉观察而来的经验,这些经验是有大小、体积,在空间占有一定位置的东西。于是,对称、比例的法则便产生了,并被认为是普遍而必须遵循的,这就导致了对客观现实给予再现的艺术要求。在艺术创作中,对真实的描绘必须服从于摹仿的原则。被观察的对象与真实合一,成为真实的直接象征,主体本身只作为再现这种真实的工具而活动着。

文艺复兴时期的画家们完善了这样的真实概念,并发展了再现这种真实的手法——透视法。达芬奇(Leonardo Da Vinci 1452——1519)是文艺复兴美学思想的权威阐述者。在他看来,绘画是一门科学,而“一切真科学都是通过我们感官经验的结果”,“那些不从经验中产生,又未曾被经验检查的知识……全是虚假而极端谬误的”。这一主导观念不仅构成了文艺复兴艺术的基础,而且也成为了自此以后几个世纪的基本原则。

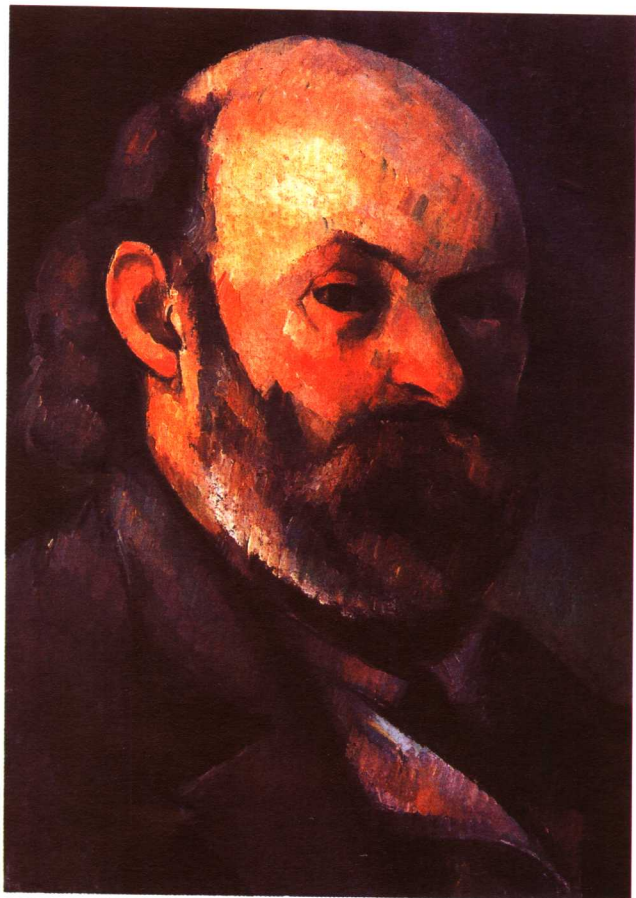


图1



一、法国的后印象主义 塞尚(Sezan 1839 — 1906)

现代绘画之父塞尚(图1)曾经说过:“要把自然的一切用圆柱体、球体、圆锥体等形体来作处理。用透视方法观察一切物体,自然便会向中心一点结合。与地平线相互平行的诸线条产生了宽阔感,也即表示着自然的一个断面……而垂直于地平线的线条则产生深度感。对人类而言,若说自然在于表面的话,倒不如说自然构成于其内里的深度。”

他也曾说:“肉眼所见的自然与感知所得的自然,现实中的自然与思考中的自然,必须要能融合无间。”

“立体感乃源于色调之间的精确关系。倘若各个色调能够



和谐并列，画面中的立体感觉便会呈现出来。”

以上的一番话，正是塞尚绘画理念的精髓。他的理论深深影响了20世纪的绘画艺术，并为其后立体主义的诞生奠定了基础。

塞尚年青时曾经认真地去学习传统的绘画技法，但他渐渐醒悟到，必须创造出的一套属于自己的观察方式。他的绘画源泉必须来自自然、人物以及他所生活在其中的那个世界的事物。他认为绘画就是创造一个类似于，但又不同于他所处的那个世界，要巧妙地将自然和艺术两者结合起来。艺术是由艺术家的各种主观体验与感受形成的，因此，艺术创作本身就已经是一个独立的真实。塞尚在作品中所追求的正是这种绘画的真实。

自此，他不再满足于现实主义以及在当时刚刚崛起不久的印象主义画风，毅然放弃追求印象主义那种浮于表面形式的瞬间光色感觉印象，转而探求永恒性的形和坚实的结构。

塞尚的绘画结构观念

塞尚认为，为了达到绘画的永恒性，艺术家必须像一个具有耐性的泥水匠一样，需要依靠整体的建构观念去工作。他所强调的，是一种隐含在自然事物中的“结构”，而非只是面对自然事物的简单摹仿。

对于传统的画家来说，空间就只是空间而已，并不存在着体积的问题。但对于塞尚来说，即使是大气流动的空间也仍然具有坚固的体积结构。

他所领会的结构，正是利用圆柱体、圆锥体及球体来处理自然事物，让自然的对象统合还原为各种几何造形。这就为以后的立体主义奠定了理论基础。

塞尚绘画的速度不快，他总是严谨地去经营他画面上的整体结构，使他的作品与自然产生和谐的关系。

塞尚的《松林群岩》（图2）充分运用了直线及各种不同的几何角度去建构画面，将画面中的树丫、树干、岩石等还原为几何形体。画面的结构非常紧凑，乃塞尚对“结构”追求的显著例子。

塞尚的《静物》一画（图3），运用了圆球体与几何直角作为主要的统合元素，将画面中的绘画对象，如橘子、罐子、餐桌、桌布等整合起来，使整个画面产生了和谐的视觉关系。

图4是塞尚的《巨松》。此画运用了晕线般的笔触效果，使物体简化，并使画面中的一切自然对象统一在同一种形式结构中。它们的轮廓模糊不清，画面所暗示的就只有天空、树干、叶子及土地等的色彩表现。



图2



图3



图4



塞尚的透视方法

塞尚对绘画理念的探求,除了致力于以圆柱、圆锥及球体去处理自然外,其画作中采用的透视方法,对20世纪的绘画也产生了深远的影响。

梅洛·庞蒂在《意义与无意义》一书中,曾这样去推崇塞尚:“塞尚的天才,在于运用画面的整体布局,处理透视上的扭曲,使得它在观者眼中不再明显突出。它只像是在自然视觉中一样,给人一种秩序初生的感觉——就在我们眼前,正在现形,正在聚合的物体。”

塞尚摒弃了自从文艺复兴时期以来所采用的传统透视法则及明暗表现法,他的目标不是再现自然的空间,而是把空间视为绘画中的一种表现。

他把空间看作一个浅浅的盒子,在表面后面有着一重又一重的空间而没有消失点的存在。在他的风景画中,他并不着重于勾画物体的轮廓线条,使它不像在我们的眼前平展,以保持物体的深度感。

塞尚还采用了“移动视点观察法”,使画面上某些部分与其他的部分,成为由不同的时间、不同的角度所观察而来的视觉统合。正因如此,塞尚可以较当时的其他画家更为自由地去表现其所要绘画的对象。于是,一个橘子可以不画成圆形而呈现为多角形,一座山头的形状也可以不画成尖的而呈现为长方形。

塞尚在《静物苹果篮子》一画中(图5),运用了扁平细碎的笔触来处理画面中的那些圆形果子。时而使物体变形、时而打破其轮廓线,从而在物体之间建立起一种极其紧密的空间关系,并且视它们为色块统一起来。他还故意歪曲了盘子的透视,使餐桌的边沿呈现微妙的错位。如此,就能够在保持绘画对象的基本面貌的同时,把绘画对象从它本来的现实环境中转



图5

移到绘画形式的新空间里。

在这个新的空间里,已不只是物体的关系,而是一种存在于物体与物体之间的,且相互起着作用的紧密关系,使之成为具有意义的视觉体验。

塞尚所追求的绘画和谐

当时的印象主义画家都着重于追求外界自然的光线与阴影的“感受”,塞尚则更为关心由“感觉”而产生的“感情”,积极追求肉眼所见的自然与思考中的自然的融合无间。

1890年以后,塞尚在画面上所呈现的笔触明显地变得宽大了,物体的轮廓线也显得更为破碎、松散;画面更显出一种抽象的表现性;色彩则飘浮于物体之上,以保持独立于对象之外的自身特征。

塞尚的《圣·维克多山》一画中(图6),笔触成为了画面的主角。每一个笔触都根据自身的作用,恰当地存在于画面之中,相互交叠融合,却又服从于整体的和谐。



图6

塞尚的色彩

虽然,塞尚最为人称道的是他的造形理论,然而,他的色彩方法也是独树一帜的。

塞尚说过:“画面上的素描与色彩元素,一点也不分离;在作画的过程中,我们一步一步地去着色时,也就等于一步一步地去描绘物体形状。倘若色彩越是和谐,物体形状也就越是精确……色彩如果丰富了,物体的形状也就饱满。”

他也曾说:“产生光线的色彩感造成抽象的作用,这也就是我不画满画面的原因。假若接触点显得紧张而难以把握时,我便不去描画物体的轮廓。这个正是我的画面不完整的原因。”



从塞尚的话可以知道,他并不重视绘画对象的轮廓,却喜欢把其描绘的对象表现成一个一个的色彩面块,并且谨慎地将这些色彩面块与其相邻近的色彩面块作适当的调整。一旦画面上的各个色彩面块关系调整妥当,能够和谐并列时,画面中的立体感便会呈现出来。于是,其作品的绘画表面逐渐形成像嵌瓷画般的效果。

印象主义画家从光的科学意义上着眼,视色彩为至高无上的东西,其结果乃是色彩支配了形式。塞尚则视色彩为形式的直接代言者,摒除掉非本质的细节,把自然作了高度的概括。

塞尚在《圣·维克多山》一画中,采用了一系列平面色块来表现画面的深度感。并且使用了小的色块和粗阔的轮廓线条,以保持山峰、树木等物的稳固性。

贾斯格曾经对塞尚的《圣·维克多山》作出如下的论述:“画布慢慢地充满平衡,事先想过、思考过的线条形象已经从围绕它们的彩色笔迹中解放出来。风景看起来闪烁不定,因为塞尚慢慢地圈围物体外形。每一个物体代表了一个色调。一天天地、不知不觉地,他创造出了稳定与和谐的色彩,把所有的色彩拉近在一起,并且用沉稳的色调来联系它们。”(图7、8为例)



图7

塞尚对于自然的分析是理智而冷静的,他的成就对于现代绘画艺术所造成的深远影响,相信是他生前所未能预料的。

塞尚的功绩在于:

他以自然的生命作为出发点,探求物体、色彩等的种种和谐关系。

对传统的复制、摹仿自然的绘画形式进行根本上的解体。

从他的艺术中,人们彻底地了解到,艺术具有它自身的规律,是一种经由人类精神所归纳而成的自然秩序。



图8



二、立体主义

如果说在形态的抽象演变过程中,塞尚是一个开端的话,那么于1906——1920年在法国出现的立体主义运动无疑是这一过程的进一步发展。

立体主义是20世纪绘画中最重要的独立运动,它实际上是对传统艺术实践的一种革命。这场革命的主要领导人物是毕加索(Pablo Ruiz Y Picasso 1881——1973)与勃拉克(Georges Braque 1882——1963)。

毕加索在现代艺术史中无疑是最具影响力的人物。他几乎经历了现代艺术的所有风格流派,却自始至终抱着一贯的创造精神,破坏传统的旧法则,不断地追求新的表现方法和形式。

1905年,在巴黎习画的毕加索认识了收藏家薛根,生活逐渐安定下来,作品的色调由伤感的蓝调进入温暖的玫瑰色调。这个时期,毕加索开始喜欢注意人的脸部,他说:“人类的脸是我传达深情的目标”。南非土人的面具、黑人的雕塑、艾比利亚的原始艺术深深地吸引着他。1906年夏天,他远行至哥索尔,看到了那里的土著雕刻,回到画室创作了著名的油画《亚威依的少女》(图9)。

在这幅画里,人物被拉长变形,肢体具有某种锐利的几何造形。头部同时呈现侧面和正面的形象,例如在正面的脸上长着侧面的鼻子或眼睛。这明显是受了黑人雕塑的影响。画中的人物呈仰视效果,前景中的桌子却是俯视图。于是,毕加索摒弃了以往透视绘画所强调的统一的视点,在同一画面结合了多个不同的观察视点。这一切都使《亚威依的少女》成为立体主义正式诞生的标志。

在同一时期,勃拉克正根据塞尚“把自然归纳为球体、圆锥体和圆柱体”的理论作了一系列的风景和静物画。勃拉克是



图 9

塞尚的忠实追随者，他迷醉于塞尚绘画的真正结构及小斜面的积聚融合。1908 年夏天，他出发去法国南部的列斯塔克，那儿曾是塞尚隐居作画的地方。这一时期，勃拉克的绘画具有明显的塞尚风格。《列斯塔克的房子》（图 10）是较有代表性的一幅杰作。所有形体都被处理成带锐角的几何形，倾斜细小的笔触和棕褐色的调子都是典型的塞尚模式，不同的是，所有细



图 10

枝末节都被删除了，描绘的形象更为简练概括，整个画面强调的主要是线条、角度与体积。

1908 年 11 月，勃拉克在卡恩韦勒尔美术馆举办个展。曾给野兽派起名字的评论家沃塞，用马蒂斯的话评论了这个展览，他说，勃拉克使“一切物体、风景、人物和房子变成了几何图形和方块块（cube）”。此后不久，“立体主义”（cubism）这个绰号便成了这一绘画运动的正式名称（图 11—14 为例）。



图 11

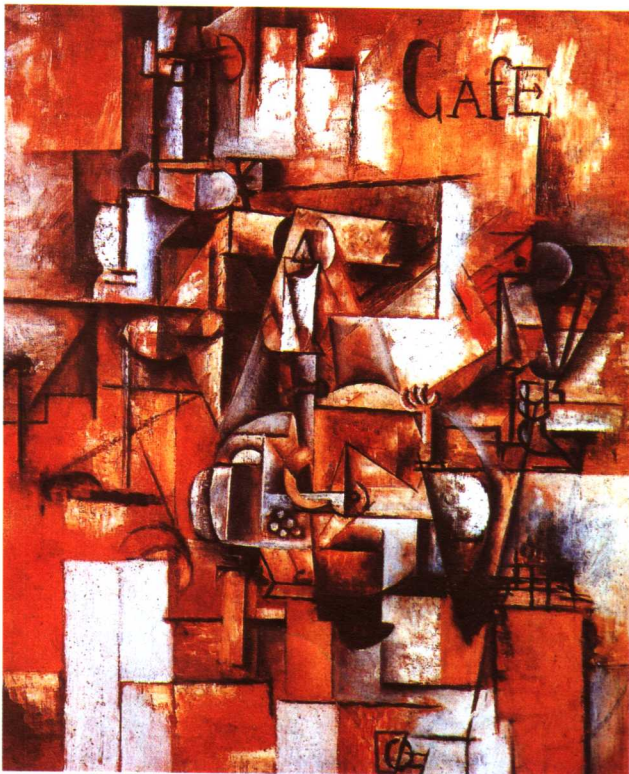


图 12