

世界美术



修 订 版

主 编：朱伯雄
本卷主编：朱青生

山东美术出版社

J110.9

67

:7

2006

世界美术



修订版

主 编：朱伯雄

本卷主编：朱青生

山东美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

世界美术史 / 朱伯雄主编. — 济南: 山东美术出版社,
(2006.5)

ISBN 7-5330-1980-6

I. 世... II. 朱... III. 美术史—世界
IV. J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 111070 号

策 划: 李 新 肖 灿

主 编: 朱伯雄

编 委: 马文启 王 镛 朱伯雄 朱青生 朱 铭

(按姓氏笔画) 俞永康 奚传绩 薛永年

本卷修订者与撰者: 朱青生 朱 铭 金 妍 张 欣 冯华年

(按章节顺序) 李 旭 彭俊军 李建群 马文启

责任编辑: 陈 蔚

装帧设计: 苗登宇

出版发行: 山 东 美 术 出 版 社

济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185

山东美术出版社发行部

济南市顺河商业街 1 号楼 (邮编: 250001)

电话: (0531) 86193019 86193028

制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 787 × 1092 毫米 16 开 总印张 254

版 次: 2006 年 6 月第 1 版 2006 年 6 月第 1 次印刷

总 定 价: 1200.00 元 (全八卷)

1	——	概论
9	——	第一章 1900 - 1930 年的西方现代艺术
10	——	第一节 野兽主义与表现主义
		一、野兽主义
		二、德雷斯顿的“桥”社
		三、慕尼黑“青骑士”集团
		四、新客观现实派
		五、其他表现派艺术家
33	——	第二节 立体主义与未来主义
		一、立体主义
		二、奥斐斯主义与纯粹主义
		三、未来主义
45	——	第三节 达达主义与超现实主义
		一、达达主义
		二、超现实主义
		三、其他巴黎画家
		四、形而上绘画
66	——	第四节 抽象艺术
		一、康定斯基与抽象艺术理论
		二、俄国的抽象美术
		三、荷兰的风格派
		四、法国的抽象美术
		五、抽象雕塑
78	——	第五节 现代建筑的兴起
		一、现代建筑的先驱
		二、芝加哥学派与赖特的早期建筑
		三、柏林学派与表现主义建筑

	四、未来派、风格派和构成派建筑
	五、包浩斯学派与功能主义
96	—— 第二章 1930 — 1945 年的西方现代艺术
98	—— 第一节 美国的现代艺术
	一、从“八人画派”到“军械库画展”
	二、精确主义画家
	三、联邦艺术计划与社会现实主义绘画
	四、雕塑艺术
107	—— 第二节 英国与法国的现代艺术
	一、漩涡主义
	二、30 — 50 年代的英国绘画
	三、30 年代以后的毕加索
	四、30 — 50 年代法国雕塑
115	—— 第三节 建筑与工业设计
	一、北欧诸国的建筑与工业设计
	二、美国的建筑与工业设计
125	—— 第三章 战后西方现代艺术
127	—— 第一节 战后欧洲艺术
	一、非实象艺术与“涂写主义”
	二、生涩艺术
	三、日本具体艺术协会
	四、战后的表现主义
	五、战后的雕塑
	六、建筑与工业设计
171	—— 第二节 战后美国艺术
	一、欧洲对美国的影响
	二、抽象表现主义和纽约画派
	三、抽象表现主义的东方因素
202	—— 第四章 60、70 年代西方现代艺术

203	——	第一节 60年代美国艺术
		一、波普艺术
		二、极少艺术
		三、光效应艺术与动态艺术
		四、拼合艺术
		五、后绘画性抽象
		六、硬边绘画
		七、偶发艺术
244	——	第二节 60年代末 70年代初现代艺术
		一、美国的现代艺术的发展
		二、过程艺术和装置艺术
		三、身体艺术
		四、大地艺术
		五、概念艺术
		六、1968年学生运动影响下的欧洲艺术
		七、激浪派艺术
297	——	第三节 70年代西方现代艺术
		一、照相写实主义
302	——	第五章 80年代西方现代艺术
303	——	第一节 新表现主义与超前卫运动
314	——	第二节 媒体艺术
320	——	第三节 东村艺术
335	——	第六章 墨西哥现代美术
		一、墨西哥壁画运动的兴起
		二、墨西哥壁画运动的主要画家
347	——	第七章 20世纪俄国美术
352	——	第一节 十月革命前的俄罗斯美术及其流派
		一、绘画
		二、雕塑
		三、建筑

359 —— 第二节 苏联的社会主义现实主义美术

一、1917—30 年代中期的绘画

二、1930 年代中期的绘画

三、1950 年代期—1980 年代的绘画

四、雕塑

五、大型艺术

408 —— 译名对照

416 —— 参考书目

428 —— 彩色图版

如果把20世纪西方现代艺术作为这一世纪西方世界现代化和人性、社会、文化的表征,未免夸大了它的涵盖程度。因为现代艺术只是少数参与分子用特异的行为和观念去展现他们的内心和揭示世界的本质,也只是一部分人能够欣赏、接受和回应他们的创作。对于大多数人的生活和大量社会现实来说,现代艺术并没有涉及其中。而与现代艺术并存于世的还有报刊书籍、现代传媒体系、档案和传统美术等等,它们共同记录和评价着这个世纪。

如果把20世纪西方现代艺术仅仅看作这个世纪人性、社会和文化表征的一个局部现象,又未免忽视了现代艺术的价值,因为现代艺术是人类进入20世纪以后,在社会体制和物质文化水平高度发达的时代对人性的反省,它与人文科学、哲学和宗教共同承担着一个人类无法回避的问题:无论科学技术多么发达,社会体制多么完好,对于作为生命个体的某一个人成员来说,都不能增添和保障他(她)的幸福。人们借助理解(人文科学)、沉思(哲学)、信仰(宗教)或自我麻醉(娱乐或吸食上瘾物质)来解决幸福的问题,其解决问题所动用的只是人的肉身、人间关系、外在境遇或理想等各个层次中的某一因素。在此之外,还有一条没有前提、没有条件和依赖外在物质的途径,这条途径无限宽广,无穷远大,这就是现代艺术。所以,现代艺术是现代西方社会中人的本性的一面镜子。

20世纪西方现代艺术只是现代艺术整个范畴中的一个局部和一个地域的现象。

由于它发生在西方,它有其地理和人文传统所没有的局限,它只是回应着西方社会现代化过程中的西方人的问题。即使是作为现代艺术的基本性状之一的“反传统”,反对的目标也只是西方美术史上的文艺复兴以来的造型艺术观念和风格。有时为了反对西方自我的传统,反而去比照、参考和主动误取世界上其他地域、其他民族和其他文化的传统,到了这个世纪最后十多年,则表现为吸收其他文化背景的成员进入自我的系统,以求新意和发展。

现代艺术作为一种人类文化的精神现象,其渊源早已潜伏在古老的和传统的文化现象中,只不过是20世纪的西方世界才得显现、发达和光大。即使就某些现象和观念的起源问题,也各有不同的起始标志,有些是在19世纪后期,有些更为

久远。除了大致可以说与现代社会或人文的现代性的产生共同开始之外，具体的问题源远流长。更为重要的是20世纪已经过去了，现代艺术并没有过去，它已经成为全世界不同的文化在现代化过程中的现象，弥补着时效的偏颇，深化着人类对它的需要，所以本世纪现代艺术会以不同于20世纪的方式开展。

作为一种历史现象，20世纪西方现代艺术中有7个问题必须进行研究、解释和叙述。

1. 西方现代艺术起源于何时，其演变和发展关键在什么时间。
2. 西方现代艺术现象发生的地点及其转移，其地理与文化境遇。
3. 西方现代艺术重大事件和重要作品。
4. 代表性人物的成就、生平及其文化背景。
5. 上述问题得以发生的客观外在原因。
6. 创造者的自我潜力或宣称的目的和取向。
7. 此一历史现象运行的潜在法则和一般规律。

美术史永远只具“时限”性质，对西方现代艺术历史的研究也只能是一种“历史研究”，不能用已有的现象概括现代艺术，也不能以其发展的特殊经历作为必然的规范，更不是将之作为西方之外的现代艺术开展的榜样。我们研究历史，是因为我们关注在地球上一切发生过的故事；我们尊重西方现代艺术史中几代人的卓越成就，是因为我们尊重人类的智慧和劳动。

作为《世界美术史》中的第七卷，目前我们能够做到的工作并不能对七个问题作出充分的解答，其原因是研究条件和人员的严重匮乏。但是我们试图解答，而且我们认为我们随时保持着这个题目的开放状态，随时准备着重新补充、修订和重写其整体结构和部分章节。我们也明确地显示编撰的思路和方法的梗概，既表明与一般的西方人撰述的西方现代艺术史（自我研究）不同的一种旁观态度（他者研究），也表明在学术力量上的不足并不妨碍作者追求真实的诚意和信心。

首先，我们认为西方现代艺术起源于后印象派时期，时间在19世纪80年代前后。

以塞尚为始作俑者的后现代主义者并不是在艺术上发明了什么，而是第一次怀疑从旧石器以来，特别是文艺复兴以来人类一直遵从的美术定理：作品就是模仿一个可见对象（或根据可见对象想像一个非现实的形象）。这一代人把人对形象的自由“制造”的过程和方法，抬高到模仿造型的结果之上，反对模仿“上帝制造”的世界。雕塑上同样的变革发生在1910年左右。

有几个重要的年代可资佐证：

1910年左右，以毕加索和康定斯基代表的各种流派，完全破除了画面上的可辨

认的模仿造型形象,使“绘画——这块布满人为痕迹的平面”成为一个独立的物体,而不再是对其他物体的映照,同样的革命晚10年左右发生在建筑(包浩斯建立于1919)和雕塑上。

1914年后,以达达主义为代表的“反艺术”方向进一步对所有的艺术陈见和传统进行彻底的批判和否定。

60年代末70年代初,在美国和欧洲分别出现了观念艺术。这种艺术从表面上看是运用所有媒介(视、听、味、触觉)表达一种不可明确理解的观念,实际是艺术完全脱离美术,而成为人对生存状态中不可知、不可解或似是而非的领域所进行的干预行为。艺术终于从“美术”上升到“艺术”。

70年代中期,对先锋艺术或称前卫艺术——即根据西方问题一味追求超越、追求升华的人类创造实验,进行自我反省,出现了普遍的后现代现象。

90年代初,由于西方文化背景与作者的困境,用西方标准吸收异文化背景的作者(非洲、东亚、南美、大洋洲)(所谓双重文化者)参与创作蔚为潮流,而西方文化背景的作者也纷纷面向非西方社会和文化市场,寻求新的出路。

各个不同的艺术现象发生在某一地点,是其地理环境、政治背景、经济条件、人文状态及个体天才的偶然性多重因素的会合。总体上来看,1940年之前主要发生在巴黎;40年代之后主要发生在纽约;70年代之后,伦敦、柏林、罗马、杜塞尔多夫、巴黎以及美国的其他大都市各自呈现其艺术成就;90年代以来,欧洲、美洲和大洋洲的一般性城市也各有特色地提供现代艺术的市场。80年代末开始时兴的艺术中心与艺术家工作室(或称艺术村)把艺术活动的地点带入地球的各个角落。

艺术史上凡重大事件和重要作品是本书撰述的主要线索,同时又必须涉及到事件、作品和人,涉及其生平、素质及其文化背景的成因,这些是历史众多因素的结果(所谓生逢其时)。现代艺术现象之所以得以发生,不仅仅是艺术家单独作用的结果,也是作为组织者和操作者的批评家以及当时、当地的观众接受者合作的产物。尤其在二次大战之后,艺术的形式退为观念的附庸地位以后,艺术史已经成为一种思想史和超思想的精神史。所以我们作出叙述的规范系统:

主义——指一种艺术思想及其在这种思想统辖下的艺术活动,常不以人、物、地域或明确的时间起点划分。

派——指特定的人物在特定的地域和时间是从事某种有共同倾向的艺术活动。

运动/事件/风格——特定时间、地域内特别明确的有组织艺术活动。

大师——作为一个艺术创作的个体,侧重开宗(提出一种主义)立派(在一种流派中起核心作用),而自身又有艺术风格和风格变化的人物。

代表性艺术家——归到派或运动之下。

小流派——归到大派之下，按相似程度安排在某些运动之后。

参与者——归到小流派之下。

其次，西方现代艺术作为整体，发生的外在原因可分为“行内”和“行外”二类。任何一种现象、事件、作品和人物的出现同样也有“专业内”和“专业外”的二类原因，这种原因常常是很具体的，激发着人们的好奇和追索，而使艺术史成为一门人文科学。

行内原因是艺术本身在现代发生、发展的客观动力。其中最为明显的有以下四个原因：

第一，摄影出现取代了艺术传统的形象描绘功能。

1830年摄影发明之初，是作为一种美术的造型方法，从趣味和风格上一味追求绘画。早期画家利用黑白照片构制画面，如库尔贝、德拉克洛瓦和德加。40年后（1870年代）印象派已经感觉到摄影的记录形象的功能已不能由画家承担，所以偏重于色彩平面（马奈）和色彩的空间变化（莫奈）。再过30年（1900年代）野兽主义已经意识到摄影的记录形象的功能已不必由画家承担，画家应该制作眼睛看不到而心里才有的形象环境。

第二，电影的出现取代了艺术的陈述故事的功能。

1895年电影发明之后，很快就由美国的波特尔和法国的乔治·梅里爱用来叙述故事。当时的无声电影，最后的放映方式是在一个平面（银幕）上，同戏剧比起来更接近于绘画。所以波特尔使用了特写镜头和全景拍摄法，梅里爱发明了合成摄影的特技摄影手法，使“画面”既表达人情也更加连贯，其完整、深入、细腻的程度大大超过了一幅绘画之所能。1929年有声片《纽约之光》的出现，加入了语言和音乐，再经过30年代苏联导演爱森斯坦的提倡，画面和声音成为有机的陈述因素，电影完全代替了传统美术来叙述故事。

第三，公共媒体系统的普及取代了艺术的传媒形象的功能。

公共媒体不仅使用了不断出现的记录形象的新技术（摄影、电影、电视），而且是一个系统，也就是说发送者和接受者都同意一个协议，并按照其技术和时间的要求发送和吸取信息。尤其是电视系统，它主要利用形象（传统美术的基础）传达给千家万户全世界发生的事情。

第四，现代设计的独立性减损了艺术的美化功能。

现代设计起先是现代艺术的产物，但是一经产生之后，由于它的实用性和经济价值，很快成为商品批量生产的一个重要部门，而且为了实用而剔除任何不切实际的创造因素，背离了现代艺术的初衷，从而独立于现代艺术而成为影响和迎合世俗审美需要的专门行业。

所谓“行外”的原因分为三个层次：

第一层，是与其他学科的关系——即艺术的文化境遇。新思想的提出、新技术的发明、新物质的发现、新环境的创造或者新的视觉对象的出现，都是直接造成现代艺术发生、演变、转化和突异的原因。

第二层，是与社会的关系。经济与政治形态是艺术产生的基本土壤，而直接关系到人类生存的生活状态和政治事件则成为艺术发生的巨大刺激。

第三层，是与人本身的关系，艺术是人的肉身欲望、人间生活、物质环境和理想追求的一种宣泄变现方式。

现代艺术既与上述的第一、第二两层原因构成时代和文化上的因果联系，这也是艺术史作为一种形象学，透过它可以探求 20 世纪的历史的理由，它同时也是超历史的：在不同的时代可以秉承和自发产生出类似的艺术；在不同的文化背景也可能发生暗合现象，殊途同归，出现不约而同的重合。尤其是现代艺术，由于传统的功能被取代后，它也无法充分承担过去传统美术所能实现的宗教宣传、政治斗争、审美教育或记载事件的作用，所以它与人本身的关系相对来说反而突显出来，所以一个对现代艺术缺乏常识的人对现代艺术的第一个疑问就是“这是什么意思？我不懂”，正好就证明了现代艺术的功能转化所面临的艺术与人的关系。

西方现代艺术家终于解脱了有史以来作为另一种权威和力量的服务者的地位，而以一个独立的精神个体对他（她）所生活的世界作出回应和批判。在某种程度上，终于达到了中国鸦片战争失败之前艺术家的社会角色：艺术是个人生存的必要手段，而不是卖艺求生的技艺（虽然中国古代有人也在困顿中背弃这个原则）。另一方面，西方现代艺术家完全不同于中国文人画家的闲雅，而把对社会的批判作为人类良心的彻底宣泄，甚至不惜付出健康和生命的代价。这种艺术家的新角色，与“行外”原因的三个层次都有关，但又不总是条理清晰、脉络分明。

笔者在此还应该强调的是，创造者潜在的和宣称的目的和取向，是现代艺术作为整体和各个局部问题出现的动机。在创造者方面，我们一直希望追寻三个作者。

第一是前作者——观众。艺术家的创作总是针对一定的观众（即使只为自我，自我也是一个观众特例）。观众代表的是一种取向，他们有选择，选择的标准常常是已有的艺术所确立的标准。所以现代艺术的创造者几乎都遇到与观众的冲突，实际上就是遇到了与陈旧价值取向的冲突。冲突的结果对双方都有影响，甚至有些流派和作者正是以制造冲突为策略。观众以及观众所代表的一种价值取向是创作动机的组成因素，所以它是前作者。

第二是作者。艺术家根据客观的原因和各种层次的刺激，而作出各种反应，当这种反应不同寻常又影响广泛时，他就是在创作。每一次活动、每一个机缘都有其目的和取向。

第三是后作者，即直接资助人。他可以是政府，也可以是个人，也可以是一个

文件机构。这个资助人直接决定在某时某地选择某人来完成他资助的目的和取向。所以现代艺术家常常是资助人及其代表——策划人在创作艺术,而艺术家只是一个方阵中的器具。

对于前作者——观众所代表的目的和取向,即时髦和流行的研究,对于作者的独特目的和取向,即创意和观点的研究,以及对于某件艺术事件的赞助人的目的和取向,即选题和功用的研究,便于对一个现象作出合乎事实的解释。

在现代艺术史中,事物发展的规律与传统历史是一脉相承的。但是作为一种特殊的历史现象,其运行法则也有史无前例者,我们将之归纳为四项法则。

第一,极端法则,即在现代艺术中某一现象的出现,是以追求某一因素(如平面)或某一方向(抽象)的极端化发展而实现的。

第二,比照法则,即在本门类之外(如在绘画中加入立体,在雕塑中加入声音),或本文化之外(如西欧艺术家借用非洲艺术,美国白人艺术家借用中国书法)找到异类因素作为参照,实现突破性创造。

第三,对立法则。现代艺术中只有独立的创作才能受到承认并记入历史,所以无论是形式上还是观念上每一个艺术现象的成立,都必须明确地表明其与有史以来的所有艺术现象和同时代的其他艺术现象的差异。所以在创作中,对立于其他现象而创作成为一种法则。

第四,自否法则,即对艺术本身(或对人本身)司空见惯的法则、见识规律和信念自我反省、自我批判、自我否定和自我清除,以求在更为深刻的层次上实现创造的价值。

在一般规律方面,我们既研究某件事物的渊源即承袭关系,同时也研究它的反叛和自立的追求(反传统),同时还研究它的明显的和潜在的对后世的影响,所以,一种“主义”或一位“大师”的地位是在历史上不断重新确认的。

在西方现代艺术史上,“文化际”(intercultural)是比“国际”(international)更为重要的概念。因为在20世纪的西方虽然有世族传统、国民性格和国家精神的区别,但是作为一个现代性的整体,其一致的方面占较大的比重,而西方文化之外的文化如非洲、阿拉伯、东亚和南美、南太平洋文化或主流文化之外的亚文化如同性恋文化、迷信文化、地域文化、疾病文化,它们与西方主流文化之间的交流和冲突,构成了西方现代艺术发展的重要规律。即“文化际”的冲突在某些方面造就了现代艺术的创始。

“交流”无论在文化际,或者在国际、派际、人际之间都不是追示同一的过程,这也是西方现代艺术史中关于交流的特别的性质。首先,交流的双方(或多方)是对对方的主动误取的过程,也就是交流者出于自我创造和改善的需要而吸收他文化

的因素。这与中国20世纪美术的“出门与回归”的被迫性交流有根本的不同。虽然被迫性交流也是主动误取的过程,但其目的是为进入西方先行确定的标准和“走向世界”。

西方现代艺术中各流派之间、各现象之间常常有着根本冲突,也就是如果接受这一种艺术,就是以否定另一种艺术为前提,不可两全。所以对西方现代艺术史的整体叙述包括了对互为排斥、互为抵消的不同现象的解释。这些解释并列在一起往往是互相矛盾的,那不是研究者的疏忽,而是一种事实,这就必须运用“不理解原则”。在此原则中,由于研究者的自我立场,也会不可避免地误解、主动误取和不理解自己叙述的对象。尽管我们对历史和科学充满信心,但是历史一旦为人所解释,就带有作者的偏见,所以需要同一专题的不同的历史,而且不断重写历史。

20世纪西方现代艺术史是一个他文化的历史,但是这种文化对20世纪中国和新世纪的中国的必然的影响,使我们对它的研究成为一种责任。

(朱青生 撰^[1])

第1章

1900 — 1930 年的西方现代艺术



第一节 野兽主义与表现主义

一、野兽主义

19世纪以来，巴黎成为西方世界各种哲学、文学、艺术和社会思想漩流的中心。孜孜的求索者、激愤的革命家、落魄的王孙贵族和挥金如土的花花公子麇集巴黎，从而造就了一个良好的艺术市场，不论什么风格、题材，几乎总能找到知音者。

20世纪的帷幕刚刚拉开的时候，新潮画家正热衷于修拉、塞尚、高更、凡高的试验和莫罗的象征主义。他们最流行的格言是：“绘画不是追随自然，而是和自然平行地工作着。”也就是说，画家不应在画布上抄写自然，而是像创造新的物种一样创造新的艺术。

20世纪最初的先锋美术运动是“野兽主义（Fauvism）”。“野兽”一词正好在这里“用来形容他们的绘画，他们的作品中那令人惊愕的颜色、曲扭的形态，明显地与自然界的形状全然相悖”。

本世纪初年，巴黎有一部分与官办展览相对立的画商，其中最著名的是安布鲁瓦兹·沃拉尔。他为支持反对学院派陈腐画风的青年画家，而倡导成立了较为自由的“秋季沙龙”。在1905年的秋季沙龙展览上，出现了以亨利·马蒂斯（1869—1954年）为首的9名青年画家的作品，由于画风如此使人惊愕，以致舆论哗然。评论家路易·沃塞勒看到在一片色彩狂野的绘画作品中间，有一件模仿早期意大利文艺复兴雕刻家多那太罗风格的雕塑，便说：“看上去仿佛多那太罗置身于野兽的包围之中！”^①由此，这个画家群体得到了“野兽派”的称号。

1905年展览会的参加者，大多是马蒂斯在美术学院学习时的同学，按照他们不同的组合，当时形成了三个集团。在巴黎，当然是以马蒂斯为中心，不论就年龄和思想而言，他都是这个画派的当然领袖。围绕着他的还有阿尔贝·马凯（1875—1947年）和乔治·鲁奥（1871—1958年）；第二个集团是居住在巴黎郊外塞纳河畔的沙图的两青年画家：莫里斯·德·弗拉曼克（1876—1958年）和安德烈·德兰（1880—1954年）。他们以风景为题，创作了众多的作品；第三个集团是居住在法国北部阿布尔的乔治·勃拉克（1882—1963年）和拉瓦尔·杜飞（1877—1953年）。此外，还有马蒂斯在美术学院的同学亨利—查理·芒甘、卡莫安和格兰。他们的共同活动到1908年以后，便逐渐离散。然而，尽管野兽主义的历史不过三年左右，但它对现代欧洲艺术的爆炸性影响却具有与塞尚同样的作用，尤其不能低估马蒂斯的艺术的划

^① 引自《麦克米伦艺术百种词典》。