

# M

odern Painting

现代绘画研究与欣赏

熊炜 著



天津人民美术出版社

# 现代绘画研究与欣赏



天津人民美术出版社

责任编辑:杨惠东

技术编辑:戴克毅

封面设计:吴筱琳

### 图书在版编目(CIP)数据

现代绘画研究与欣赏/熊伟著. —天津:天津人民美术出版社, 2005. 1

(新画说论丛)

ISBN 7-5305-2837-8

I. 现…… II. 熊…… III. ①绘画—研究—文集②绘画—  
鉴赏—文集 IV. J205-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 004642 号

天津人民美术出版社出版发行

天津市和平区马场道 150 号

邮编:300050 电话:(022)23283867

出版人:刘建平 网址:<http://www.tjrm.com>

丹阳市兴华印刷厂印刷

新华书店天津发行所经销

2004 年 12 月第 1 版

2004 年 12 月第 1 次印刷

开本:850 × 1168 毫米

1/32

印张:6.125

字数:200 千

版权所有,侵权必究

定价:34.00 元

# 目 录

|                          |             |
|--------------------------|-------------|
| <b>第一章 什么是现代绘画 .....</b> | <b>(1)</b>  |
| 第一节 “现代绘画”的含义 .....      | (1)         |
| 第二节 现代主义绘画的内容 .....      | (3)         |
| 第三节 现代主义绘画的形式 .....      | (7)         |
| 第四节 现代主义绘画的表现方法 .....    | (11)        |
| 第五节 现代主义画家观察生活的方法 .....  | (16)        |
| 第六节 西方现代主义绘画产生的原因 .....  | (20)        |
| <b>第二章 后印象派绘画 .....</b>  | <b>(32)</b> |
| 第一节 印象派与后印象派 .....       | (32)        |
| 第二节 后印象派绘画的基本特点 .....    | (34)        |
| 第三节 保罗·塞尚 .....          | (35)        |
| 第四节 文森特·凡·高 .....        | (40)        |
| 第五节 高更 .....             | (48)        |
| <b>第三章 野兽派绘画 .....</b>   | <b>(54)</b> |
| <b>第四章 表现主义绘画 .....</b>  | <b>(64)</b> |
| 第一节 表现主义艺术的一般特点 .....    | (64)        |
| 第二节 莫迪利阿尼 .....          | (67)        |
| 第三节 爱德华·蒙克 .....         | (70)        |
| <b>第五章 立体派绘画 .....</b>   | <b>(78)</b> |
| 第一节 立体派绘画的艺术特点 .....     | (78)        |
| 第二节 乔治·勃拉克 .....         | (81)        |
| 第三节 巴勃洛·毕加索 .....        | (82)        |
| <b>第六章 达达派绘画 .....</b>   | <b>(95)</b> |

|             |                      |       |
|-------------|----------------------|-------|
| 第一节         | 什么叫“达达” .....        | (95)  |
| 第二节         | 阿普 .....             | (98)  |
| <b>第七章</b>  | <b>未来派绘画</b> .....   | (99)  |
| 第一节         | 未来派及其艺术特点 .....      | (99)  |
| 第二节         | 巴拉 波丘尼 .....         | (102) |
| 第三节         | 杜桑 .....             | (105) |
| <b>第八章</b>  | <b>形而上绘画</b> .....   | (108) |
| 第一节         | 什么叫形而上绘画 .....       | (108) |
| 第二节         | 契里柯 卡腊 .....         | (111) |
| <b>第九章</b>  | <b>抽象派绘画</b> .....   | (121) |
| 第一节         | 何为抽象作品 .....         | (121) |
| 第二节         | 康定斯基 .....           | (127) |
| 第三节         | 蒙德里安 .....           | (137) |
| <b>第十章</b>  | <b>超现实主义绘画</b> ..... | (146) |
| 第一节         | 超现实主义绘画的艺术特色 .....   | (146) |
| 第二节         | 马克斯·恩斯特 .....        | (149) |
| 第三节         | 琼·米罗 .....           | (156) |
| <b>第十一章</b> | <b>西方后现代绘画</b> ..... | (160) |
| 第一节         | 后现代绘画的形成及其风格特征 ..... | (160) |
| 第二节         | 德国新表现主义 .....        | (166) |
| 第三节         | 意大利超前卫艺术 .....       | (171) |
| 第四节         | 美国新绘画艺术的多种风格 .....   | (175) |
| 第五节         | 其他国家新绘画艺术思潮 .....    | (182) |
| <b>插图目录</b> | .....                | (186) |
| <b>后记</b>   | .....                | (190) |

# 第一章 什么是现代绘画

## 第一节 “现代绘画”的含义

现代主义绘画在有些论著中简称“现代绘画”。但是“现代绘画”一词却有两种含义。在广义上它是指一切由现代人画出的画,既包括用现代主义绘画方法画出的画,也包括用传统的绘画方法画出的画,既包括欧洲现代派绘画,也包括世界各地用现代主义方法画出的画,既包括 19 世纪下半叶到 20 世纪上半叶现代主义绘画,又包括 20 世纪下半叶的后现代主义绘画。

“现代绘画”一词,在狭义上专指 19 世纪下半叶至 20 世纪上半叶以反传统绘画为主要特征的各流派绘画,又称现代主义绘画或现代派绘画。它是后印象主义、野兽派、立体派、达达派、表现主义、未来派、形而上画派、超现实主义、抽象主义的总称。

“现代性”一词,是 1858 年法国作家埃德蒙·德·龚古尔与茹尔·德·龚古尔兄弟提出的。戈蒂耶在这一年说:“我的全部价值……就在于,我是这样一个人,外界可见的世界仅仅为我而存在。”(转引自西·康诺利《现代主义运动(一)》,见《世界文学》1983 年第 4 期)他的这些话与现代主义的发展密不可分。

康诺利在《现代主义运动》一文中指出“现代主义运动是作为一股叛逆的力量出现的。在法国它是从启蒙运动那里承袭来的某些智力素质的混合物:清晰、冷嘲、怀疑主义、智力上的好奇心,还有从浪漫主义那里得来的强烈激情与高度敏感、他们对技术改革的反感与敏感,以及他们对自己在一个悲剧时代的明确意识。”

现代主义的文艺创作从文学开始,逐步扩大到音乐、美术、戏剧、电影、舞蹈等。现代主义绘画始于塞尚 1878 年的“构造”阶段,终于

1956年。(参看赫斯编《欧洲现代画派画论选·现代绘画年表》)此后反传统画派(如抽象表现主义、波普艺术、光效应艺术、行为艺术、观念艺术、极少主义艺术、超级现实主义、具象表现主义,等等)一般称为后现代主义。

西方现代主义绘画虽然已有近百年的历史,但在我国的流传主要是在“文化大革命”以后的80年代。80年代以前,我国的文艺界认为,现代主义是资产阶级思潮,理由是:(一)它的思想基础是唯心主义的“非理性”,即强调艺术家的非理性的直觉、下意识和生物本能,反对艺术家用理性指导创作。(二)现代主义作品的内容多表现变态心理、梦幻、悲观情绪、虚无主义思想,表现资本主义社会没落、颓废、感伤、悲观厌世、憎恶资产阶级社会的文明,作品毫无思想意义可言。(三)现代主义作品形式走上邪路,片面追求某种表现形式,以及离奇、荒诞的效果(参看文化艺术出版社《艺术概论》第239~250页)。

尽管现代主义在我国受到抵制和批评,但80年代,尤其是1985年前后,我国的不少画家(主要是青年画家与众多的画家群体)对现代主义绘画寄予满腔热情,尝试创造了不少具有反传统精神的作品。但由于许多青年人对现代主义产生的社会与文化背景和现代派画家的创新求变的精神缺乏深入的了解,较多追求形式上的模仿,所以尽管他们大胆求新求变的精神是可贵的,但实际效果并不理想。有人说以学习、模仿现代主义为主要标志的“85美术思潮”以失败暂时结束。但是青年人的这种试验也有积极意义,它证明“中国美术走向现代是中国社会走向现代的必然产物,这已经成为不可逆转的了”。(参看刘纲纪《走向现代》)

1989年以后,我国文艺界对现代主义仍然有两种不同的态度:一种认为现代主义不适合中国的国情,至少不能成为中国艺术的主流,有人则对现代主义完全否定。另一种认为现代主义历史潮流,不可逆转,他们仍然在进行现代主义或带有现代主义意味的绘画创作,相继出现了“政治波普”、“玩世现实主义”、“泼皮主义”、“嬉皮艺

术”、“虚象绘画”、“装饰性艺术”、“装置艺术”、“符号艺术”，等等。这些艺术有的受到批评，有的受到欣赏。这种创作现在仍然在进行。

## 第二节 现代主义绘画的内容

由于现代主义产生的社会文化背景不同于传统绘画，因此其内容与传统艺术就有了很大的不同。

现代主义绘画的内容有如下特点：

一、在自然与艺术的关系方面，不再模仿自然，而是“面临自然”、“解释自然”，“从自然中解放出来”。

西方绘画从古希腊、罗马到 19 世纪，一直以写实主义占主导地位。亚里士多德提出艺术要模仿现实生活；达·芬奇认为，艺术“像镜子一般真实地映摄自然形象”；罗丹表示：“跟从自然的命令……像仆人似的忠实于自然界。”现代主义画家认为，在摄影术高度发达的现代社会，艺术再以模仿现实为己任，就永远落在生活的后面。“现代绘画之父”塞尚认为：“谁想艺术地去创造，必须服从培根，他曾把艺术家定义为‘人加自然’。按照自然来画画，并不意味着摹写下客体，而是实现色彩的印象。”他又说：“人们不须再现自然，而是代表着自然。”（《欧洲现代画派画论选》第 17 页）凡·高对塞尚的论点作了进一步的发挥，指出：“艺术，这就是人被加到自然里去，这自然是他解放出来的；这现实，这真理，都具备着一层艺术在那里表达出来的意义。……我在全部自然中，例如在树木中，见到表情，甚至见到心灵。”高庚呼吁艺术家“不要这样多地照自然来工作。艺术是抽象。你取之于自然，靠你从它来做梦……创造多种的和谐，来应合我们的心灵状态”。（同上书第 28 页、39 页）后印象派的几位代表性大画家并不是反对“钻研自然”、“取之于自然”，只是要从自然中解放出来，创造新的和谐，表现心灵。

野兽派、立体派画家们，对此作出更为系统、全面的解释。马蒂斯



斯说:“奴隶式的再现自然,对于我是不可能的事。我被迫来解释自然,并把它服从我的画面的精神。”毕加索进一步指出:“我注意到,绘画有自身的价值,不在于对事物的如实的描写。我问我自己,人们不能光画他所看到的東西,而必须首先要画出他对事物的认识。”(同上书第55页、76页)

基于以上的认识,现代主义画家已不再把题材本身作为艺术的主要内容,而着重于表现对自然、社会生活的认识和主体的创造精神。画家对事物的认识有多深,他的作品内容就有多深。毕加索能创造《格尔尼卡》这样的优秀作品,正在于他对事物的认识深刻,而不是对现实生活模仿的准确。

## 二、现代主义绘画不仅表现意识,而且表现下意识和人的本能。

传统绘画一般只表现人的意识(意识是人的思想、理论、观点的总和),不直接表现人的下意识(即被压抑的本能冲动暗中支配意识、很难被理性控制的一种深层意识)、人的本能。随着现代科学,特别是弗洛伊德精神分析学的发展,人们探索出暗中支配意识的下意识(潜意识、无意识)与人的本能,对人的活动和文艺创作所起的重要作用。甚至有人认为,人在大部分时间里的心理活动都是无意识的。欧洲现代派画家中有不少人(如蒙克、卢梭、克利、达利、米罗等)受到弗洛伊德学说的影响,在作品中表现了人的下意识与本能的活動。

为什么要在作品中表现无意识和本能?弗拉曼克说:“知识扼死本能。人不作画,人作他的画。我的努力方向,是使我回到下意识里朦胧睡着的各种本能里的深处。这些深处是被表面的生活和精神习俗淹沒掉了。”诺尔德则进一步指出,画家不仅表现下意识、本能,画家本人就是顺着他的天性、本能作画的。他说:“艺术家顺着他的天性、他的本能制作作品……颜色会被画家弄死或放生,超升为更高的存在。愿望与意志,考虑和思想,一切好似被排除了,我只是画家。”乔治·罗奥认为:“主观的画家是一只眼的人,而客观的画家是盲目者。20世纪的唯理智主义是神经麻醉的嗜好者。我只相信我不能看见的东西和我感觉到的。”(《欧洲现代画派画论选》第60-

64 页)的确,现代派画家反对理性控制创作,其言词的激烈程度十分惊人。其实,纵观现代主义各个流派,他们的创作指导思想却是十分明确十分理性的,有的画派(如未来派、超现实主义)均有创作宣言,有的虽无创作宣言,却写了不少理论文章(如马蒂斯、克利、马列维奇、蒙德里安、贝克曼等)来论述自己的创作主张。这种矛盾现象说明了什么呢?显然,现代主义画家是在一定的理性指导下,允许表现非理性的(下意识与本能)内容。如果连起码的理性都没有,还谈得上什么创作?谈得上什么表现事物的本质、自然的内在声音?

现代主义画家主张表现下意识与本能,扩大了绘画的题材、内容,增强了作品的真实性,有的作品表现得非常深刻。但是,也有些表现了下意识、本能的作品晦涩难懂、混乱庞杂,甚至不堪入目。这是必须注意的。

### 三、现代主义绘画不仅表现思想、理性,而且注重表现情感。

传统艺术要求“按照生活本来的样子反映它”,在逼真的描绘中表现生活的某些本质,因此重视细节的描绘,认为“艺术的天堂在细节”。现代主义画家中有不少人反对用传统的方法描绘物象,认为“如果手段已经那样用尽了”,就应当有“重新寻得手段纯洁的勇气”(马蒂斯)。他们采用夸张、变形、抽象的方法描绘物象,是希望生活的真理“在它的艺术表现里从内部诉说出来”。凯希奈尔比马蒂斯说得更清楚。他认为艺术家“虽然紧紧接近他自己,却是一种对那伟大秘密的描绘,它归根到底不是表现他的个别的人格,而是表现了世界里荡漾的精神性或情感。”抽象派画家完全抛弃了具体物象真实描绘,他们要表现什么呢?康定斯基回答说:“这‘抽象’的艺术,并不排斥它和自然的联系,而正相反,这个联系是较之最近时期里的更大、更浓密。抽象艺术离开了自然的‘表皮’,但不是离开它的规律。……抽象的绘画是比有物象的更广阔、更自由、更富内容。”为什么呢?他说,抽象艺术使“心灵达到一个无物象颤动,它更复杂,‘更超感性’。体验一切物的‘秘密的心灵’,这个我们用不带武装的眼睛,在显微镜或穿过望远镜看到的,我称之为‘内在的眼光’。这

个眼光穿过硬的包裹,通过外面的‘形式’,达到物的内核,让我们用全部的感性能力吸取各种事物的内在脉搏”。(《欧洲现代画派画论选》第131~132页)。

康定斯基以饱满的热情,用抽象的形,表现“事物的内在脉搏”和“秘密的心灵”、宇宙的“内在音响”。他的作品的情性和所表现的事物的“内在必然”是被热情包裹着的。蒙德里安的抽象也是充满理性思考的。这是一种冷静的思考。他在艺术创作中的理性追求,是对宇宙普遍性的探索。这种追求的结果是:“直线和横线是两相对立的力量表现;这类对立物的平衡到处存在着,控制着一切。”由此他发现“在大自然的每个特殊景象的后面那个普遍者,建基于对立物的平衡性里。”(同上书第154~155页)蒙德里安艺术上的这种追求、创新是成功的。他之所以能取得艺术上的巨大成就,就在于他的探索与发现符合事物的规律。恩格斯指出:“物体相对静止的可能性,暂时的平衡状态的可能性,是物质分化的根本条件,因而也是生命的根本条件。”(《自然辩证法》第224页)

如果说蒙德里安、康定斯基等现代派画家侧重于理性思考并通过抽象的形象,表现事物的内在音响;那么凡·高以及表现主义画家们,则是通过强烈的色彩和富有创造性的多变的笔触,表现强烈的感情,促使过去偏重写实性绘画,向写意性、抒情性绘画发展。凡·高的《向日葵》、《加歇医生》等抒情绘画能登上欧洲抒情绘画的高峰,说明了现代派画家在推动写实性绘画向抒情绘画的发展方面,作出了巨大的贡献。

#### 四、现代主义绘画不仅表现他人,更重视表现自我。

传统艺术以忠实地反映客观世界为主要任务。正像法国伟大小说家巴尔扎克所说的,传统文艺家“差不多总是必须作为反映现在的一个伟大形象,才活得下去。这些人物是从他们的时代的五脏六腑孕育出来的,全部人类感情都在他们的皮囊底下颤动着,里面往往掩蔽着一套完整的哲学。”(《人间喜剧·前言》)现代派文艺家对传统的模式提出了挑战。法国现代派小说家阿兰·罗布-格里耶说:

“在巴尔扎克的小说中,是谁在描述这客观世界?这位无所不知,无所不在的叙述者又是谁?他同时出现在一切地方,同时看到事物的正反两面,同时掌握着人的面部表情和他内心意识的变化,他既了解一切事件的现在,又知道过去和未来。这只能是上帝。只有上帝可以自认为是客观的。至于在我们的作品中,相反地是‘一个人’,是这个人在看、在感觉、在想象,而且是一个置身于一定的时间与空间之中的人,受着他的感情欲望支配,一个和你们、和我一样的人。书只是在叙述他的有限的、不确定的经验。他就是在其中的一个,在现在的一个人,总之,他就是他自己的叙述者。”(《新小说》,见《国外社会科学》1979年第4期)格里耶的这番话和现代派画家们的观点是一致的。毕加索坦言:“绘画有自身的价值,不在于对事物的如实描写……我们只想表现出我们内心的东西。”(《欧洲现代画派画论选》第76页)

现代主义艺术的内容之所以发生上述巨大的变化,是由于现代人的观念发生了巨大的变化。在爱因斯坦的“相对论”和弗洛伊德心理学问世之后,自然科学由“内空间”向“外空间”发展;社会科学与文艺则由“外空间”向“内空间”发展。人们认识到:“世界上最重要的事情就是认识自我”,(卡西勒在《人论》第3页中引用的蒙田的话)只有认识自我,才能充分发挥人的主观能动性、人的潜力和创造力。

由于人的观念的变化,导致了艺术家观察生活的方式的变化:由“外向观察”发展到“内向观察”;由“形而下观察”发展到“形而上观察”。这样,现代主义作品的整个面貌,就与传统艺术大不相同。

### 第三节 现代主义绘画的形式

随着现代主义绘画内容的变化,它的形式也发生了相应的巨大变化。

人们对现代主义绘画形式变化的概括有以下几种:

一、由绘画性向工艺性转变；

二、由讲究透明的彩釉效果的薄涂，向重笔触、重写意的厚涂转变；

三、由具象向抽象转变；

四、由写实向抒情转变；

五、由造型向“纯粹造型”转变。

总之，是由传统形式向反传统的新的形式转变。

我们认为，现代主义绘画形式的变化、创新可以概括为下列五变。

### 一、色变——色彩的变化。

现代主义绘画色彩变化始于塞尚、凡·高、高更等，越到后期变化越大。这种变化可以从以下几方面看出来。

1. 不再用精细、准确的全色彩、全明暗来表现物象的体面与深度，而使色彩单纯化。塞尚的《从莱斯塔克望马赛港》，打破了达·芬奇以来的色彩透视，近似中国的山水画。前景中的众多黄色房屋的“结构”是用“转调”——明暗、冷暖变化表示；中景海水与远景山峦也没有明显的色彩明度梯度。这种用色方法，显得很单纯，为后来的野兽派、立体派创造更为单纯的几何形色彩平涂打下了基础。

凡·高说：“我拥护艺术家的权利，不画固有色或忠于固有色。”（《欧洲现代画派画论选》第30页）这实际上是现代主义画家的色彩宣言。虽然柏朗克和德拉克洛瓦曾讨论过“真正的画家是不画固有色”的问题，但超越传统的色彩观念，把色彩从物象解放出来，使它具有独立作用与价值的是现代主义画家们。在塞尚的《圣维克图瓦山》中，“色彩飘浮在物体上，以保持独立于对象之外的自身特征。”（阿纳森《西方现代美术史》）凡·高进一步使色彩服从自己的抒情的需要。他“照他自己的感觉”，来处理“和情感结合着的色彩”，使色彩“像音乐和激动结合”。野兽派和抽象派画家离传统画家的色彩观念更远。

2. 不用阴影，使用色彩对比（互补色对比、冷暖对比、明度对比

等)增加色彩的动力感,更好地表现事物的本质和画家的内在感情。马蒂斯的《舞蹈》中的人物、地球、天空,只用了三种色彩(红、绿、蓝)的强烈对比,没有阴影与中间调子。画家以此作为“净化的和升华灵魂的手段”,追求“高度理想的宏伟和美”,实现“一种协调、纯粹而又宁静的艺术”。(转引自鲍诗度《西方现代美术》第104页)

3. 普遍采用厚涂法,一方面使色彩笔触更为明显,同时增加颜料的质地美,使画面产生浮雕感。

4. 在毕加索、杜桑、恩斯特的许多作品中,画家在色彩画面上增加实物拼贴,以此创造“异度空间”,产生了特殊的视觉效果。

## 二、笔触变

自从用画布作油画的底面后,用“疏散笔法”画出的油画,有的留下许多“笔道道”(如鲁本斯的作品),许多大师的作品也都呈现明显的笔触。但是在印象派以前的作品中的笔触,大都是精致、平坦、柔和的。有不少画家为了精确刻画对象,往往避免把笔触显示出来。有的画家甚至主张取消笔触。安格尔曾说:“以笔触作画的方法究竟有什么意思呢?在自然中,你在何处看到过笔触呢?这种方法无非是骗子们耍的手段,借以炫耀他们用笔的伎俩而已。运用笔触无论怎样巧妙,总不宜明显因为它总是阻碍‘真实的幻觉’,并使一切事物凝固,它只向我们显示方法,而不显示对象本身。”(引自吴甲丰《论西方写实绘画》第108页)德拉克洛瓦不同意他们看法,指出:“笔触只要运用得法,就可借以恰当地突出表现对象的许多不同的‘面’。只有笔触十分明显时,对象的许多‘面’才能显示出来。”(同上书第109页)德拉克洛瓦的“自由笔触”有一定的抒情性,但仍然主要是描绘物象的“面”。

到了后印象派之后,油画笔触发了巨大的变化,它的主要功能由描绘物象转到主要是抒发感情。凡·高的笔触往往浮在物象之上,独立自主地发挥作用。他的笔触随着情感变化发生了几次蜕变。第一次蜕变,是由写实笔触发展为以抒情为主的成条笔触;第二次蜕变,是创造了粗犷的跳动性的短笔触,抒发更加强烈、激越的感情;第

三次蜕变,创造波浪式的旋卷笔触,表现难以控制的疯狂的痛苦之情。从他的笔触的变化,显现了他的心灵的发展变化的历程。野兽派、表现主义画家们,又进一步发展了凡·高独创的抒情笔触,全面地展现了油画笔触的美。

### 三、形变

传统绘画特别重视透视、比例、解剖、结构等,目的在于精确地描绘对象,创造逼真的“现实幻象”。现代主义画家放弃创造“现实的幻象”的主要手法之一,就是大胆变形。塞尚的《玩纸牌者》中的人物,身体特别长,使传统的人物头与身的比例关系发生了明显的变化。如果说这是较大的变化的话,那么莫迪利阿尼的《头像》、《庞毕度夫人》、《佩丝绒带的女子》和毕加索的《亚威农少女》、《镜前少女》等,则更是历史上从未见过的变形。从塞尚到毕加索作品中的形还能辨认。到康定斯基、蒙德里安、克利、米罗等,形就很难辨认了。现代主义画家为什么要如此变形? 弗朗兹·马克说:“打碎生活的镜中像,使我们直观到现在自身里去。”“抽象的形象激动我更深入,在它里面生命的情感响得完全纯粹。”(《欧洲现代画派画论选》第118页)

### 四、空间——构图之变

传统绘画大都运用透视法,创造三度空间的幻象。传统绘画的各种构图,基本上都是按照以视觉空间为基础的透视空间的理论和设想来安排的。这种空间建设的科学、技术基础是欧氏几何和照相术。而现代主义绘画空间建设的科学基础是“相对论”和现代心理学。

蒙德里安指出:传统的三度空间“是过去时代的透视法的视觉的直观。新的直观形式不从一个规定地点出发,它处处有视野,没有界限,不受时间空间的阻碍,符合着相对论。”(同上书第158页)现代主义画家抛弃了透视空间,创造了近似平面的空间、多视点悖反空间、符号化空间、悬浮空间、异度空间等,这些绘画空间,都不符合透视法却基本上符合“相对论”。

## 五、材料之变

毕加索异想天开,在画面上适当的地方贴上报纸、壁纸、包装纸、标签等实物,作为构图的一部分。1911年,立体派画面的粘贴的和仿制的实物断片在独立派画展里的立体派展览室里以及在秋季沙龙里展出后,在欧洲绘画世界里,画布、纸笔和颜料的一统天下被打破了。材料的革新,进一步促进了绘画的发展。

为什么要对绘画材料做如此大胆的革新?杜桑回答说:艺术就是人在思想支配下,通过一个行为,对空间进行有意义的占领。油画已经臻于完美,不再能有当代观念的表现力,所以需要寻求新的材料,以完成新的主题。于是他提出摆脱“所有用手画的作品”和“所有视网膜绘画”。在这种观念支配下,他制作了《自行车的车轮》、《泉》、《有胡子的蒙娜丽莎》等作品。

这种材料的更新,导致了从艺术到反艺术的概念变化。杜桑的大玻璃制品《黄昏,被新郎剥光身子的新娘》既难说是绘画,也不是雕塑。他自己说,这不过是一件人用金属和玻璃完成的制品。从毕加索、杜桑之后,绘画新材料越来越多地被发现、创造,从而大大丰富了绘画的形式,增强了绘画的表现力。现代主义绘画形式的变化非常多,其创造、更新层出不穷,这里只是列举出几种主要的常见的变化,供读者研究、欣赏。这种变化的功与过,也是仁者见仁、智者见智。但它对绘画形式的发展所起的作用是有目共睹的。

## 第四节 现代主义绘画的表现方法

现代主义画家们创造了许多艺术方法来表现客体与主体。从总体上看,他们所用的艺术表现方法与传统绘画的艺术表现方法的差别在于:前者用的是动力学方法,后者用的是静力学方法。

传统艺术所用的是静力学方法。这种静力方法的主要特点是:一、描绘物象自身的静态关系;二、描绘事件、细节、性格之间的静态



关系。

画家描绘物象自身的静态关系,主要是指静态的块面、比例、透视、形体结构关系。说它是静态的,是因为一切画面都是假定对象在瞬间暂停下来。立体派画家格莱兹说:“以前,平面只是一个投影的区域,没有自身价值,在它上面,人们运用透视幻觉的技法,描绘出从知觉空间割出来的一个切面,一种各物象的僵硬的组合。”为了打破这种“各物象的僵硬的组合”,未来派画家宣称:“我们在画布上重视的情节,不再是普遍动力的一个凝定下来的瞬间,它将径直是动力感觉自身。”

文艺家描绘事件、细节、性格之间的静态关系,确立了以下两种静态模式:

(一)性格——情节模式。按照这种模式一切叙事作品中的人物,都必须有不同的性格。不同性格之间的矛盾冲突,构成情节(或者说,情节是人物性格的发展史)。情节总是由序幕、开端、发展、高潮、结局、尾声几个部分组成,由具体的细节、事件、场面来体现。

(二)封闭性静态结构模式。关于这种封闭性静态结构模式的特点,弗洛伊德指出有五点:

1. 作品中的英雄人物都有安全感,都有一种感觉:“我不会出事的!”
2. 所有的作品中都有一个主角。
3. 作品中总会有某个女人爱上了主角。
4. 作品中的人物都严格地分成好人和坏人。
5. 作者仿佛坐在人物的大脑里,而从外部观察其他人物。

现代主义文艺家认为,按照这种静态模式虽然可以编出许多引人入胜的故事,但不符合生活的真实和现代社会的特点。于是,现代主义文艺家提出了动力学方法。

格莱兹说:“从德拉克洛瓦以来,画家们对学院派挑战,他们给予一个在运动中的形式里生动的动力主义以优先地位,超过空间中固定体积不动的画面形式。”凡·高认为现代绘画“将趋向更精微——更多的音乐、较少雕塑。”他主张用互补色来表现人们的情感颤动和“火热的情绪活动”。德劳奈更进一步“想创造物象各元素间