

二十世纪艺术史



NOUVELLE ÉDITION
par Bernard Blistène

UNE HISTOIRE DE
L'ART DU XX^e SIÈCLE

学林出版社

UNE HISTOIRE DE L'ART DU XX^e SIÈCLE

二十世纪艺术史

NOUVELLE ÉDITION
par Bernard Blistène

[法] 贝尔纳·布利斯戴纳 著

廖蔚莹 潘淋青 梁辰 罗琛岑 译

学林出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

二十世纪艺术史 / (法) 布利斯戴纳著; 廖蔚莹等译.
—上海: 学林出版社, 2011. 8

ISBN 978-7-5486-0197-5

I. ①二… II. ①布… ②廖… III. ①艺术史—世界
—20世纪 IV. ①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 125888 号

© Beaux Arts Editions 2002

Chinese translation rights arranged through Divas International, Paris

本书中文版权由巴黎迪法国际版权代理公司代理 (info@divas.fr).

著作权合同登记号 图字: 09-2009-446 号

二十世纪艺术史

作 者 —— [法] 贝尔纳·布利斯戴纳

译 者 —— 廖蔚莹 等

出 品 人 —— 曹维劲

策 划 —— 叶 刚

责任编辑 —— 叶 刚

特约编辑 —— 任余白 叶 庆 刘益民

装帧设计 —— 周剑峰

出 版 —— 上海世纪出版股份有限公司

学林出版社 (上海市钦州南路 81 号 3 楼)

电话: 021-64515005 传真: 021-64515005

发 行 —— 上海世纪出版股份有限公司发行中心

(上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)

印 刷 —— 上海界龙艺术印刷有限公司

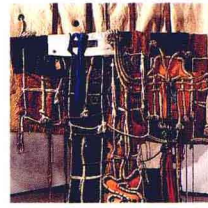
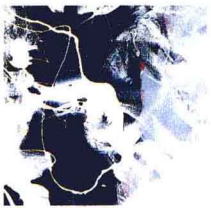
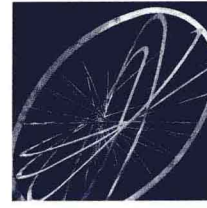
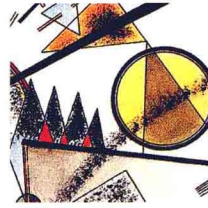
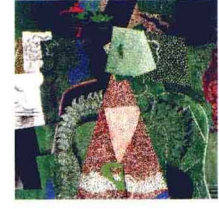
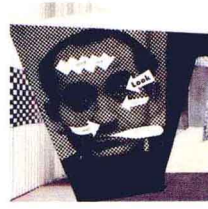
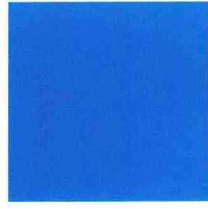
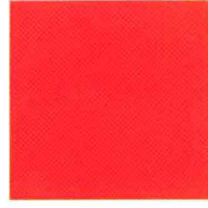
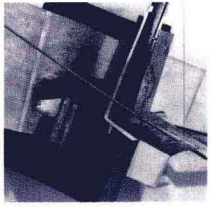
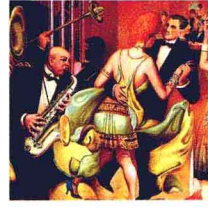
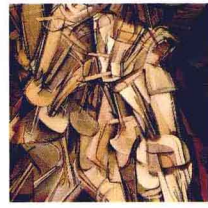
开 本 —— 890 × 1240 1/16

印 张 —— 23.5

版 次 —— 2011 年 8 月第 1 版 2011 年 8 月第 1 次印刷

书 号 —— ISBN 978-7-5486-0197-5/J·26

定 价 —— 150.00 元



总目

抒写未知的艺术世界（代序） / 6

野兽派 / 9

立体主义 / 21

雕塑 1880—1914 / 45

建筑 1890—1914 / 59

表现主义 / 69

达达主义 / 79

超现实主义 / 89

古典主义 & 现实主义 / 99

抽象派 & 构成主义 / 109

雕塑，装置，结构 / 121

建筑 1914—1939 / 131

美国 / 143

欧洲 1939—1970 / 159

相关的现实 / 177

雕塑 1939—1970 / 193

建筑 1944—2000 / 205

当代艺术 / 225

设计 / 267

平面设计 / 285

摄影 / 299

电影，影像 / 320

展览 / 335

索引 / 354

目录

野兽派.....9
“从物体到符号”

二十世纪伊始，印象主义与象征主义日渐式微，在对绘画进行的分析中，新印象主义与纳比画派成为了理论性、批判性的因素，在新一代人的见证下，地方性的特征与丰富的色彩运用遭到摒弃，传统发生了决定性的解放，其间涌现出的作品中透露出鲜明而持久的现代性。随着野兽派的来袭，应运而生的是现实及其表现手法之间不可抗拒的分离。

立体主义.....21
“从图像到语言”

毕加索、布拉克对塞尚大加颂扬，同时又无法接受马蒂斯那种过于悲伤的主题，他们由此创立了立体主义。劳特累克、德加、野兽派及早期大师的作品为他们最初的画作提供了灵感，他们结合起非洲的雕塑元素，以全新的语言揭示了雕塑和象征的基础。1906至1907年冬，毕加索精心绘制出二十世纪的惊世之作《阿维尼翁的少女》，这一作品促成了一种范式，由此范式对画作的形式和结构所作的分析得到了评论界的高度评价。

立体主义.....33
“从静止到运动”

如果说，继印象主义和野兽派之后，立体主义标志了这个世纪与过往表现形式决裂的开始，那么随着其影响范围的扩大，有关发生地的清单也就必然不完整了。第三章就谈到了在立体主义出现之际，无论是指巴黎还是在全球大大小小的活动之中，这一运动向多位艺术家发出了质疑，而这些艺术家也正是从中确认了现代性的基础。

雕塑 1880—1914.....45
“从纪念雕塑到现成艺术品”

从罗丹到布朗库希，从毕加索到杜尚，艺术家们都在质疑雕塑的原则是否破坏了艺术真正的基础和效果。从“作品的主题”到作为主体的作品，从对其纪念性地位的否认到其特定语言的构成，空间中的形式不再是技术和风格上的平庸表达，其规律和基础也得到了系列重新定义。

建筑 1890—1914.....59
“从装饰到简洁”

十九世纪末期，在新兴技术和城市发展的推动下，建筑经历了古典时代以来最为深刻的变革。欧洲和不久之后的美国都积极投身于现代乌托邦的发展之中，与工艺运动和格拉斯哥的最初决裂相互作用，由此产生了无数发源地，从维也纳分离派到芝加哥和加利福尼亚，从慕尼黑到布鲁塞尔、巴黎或南锡，所有这些都奠定了“新艺术”基础。

表现主义.....69
“具象与抽象之间”

随着1905年“桥社”在德累斯顿的创立，以及1911年“蓝骑士”在慕尼黑的成立，德国对当时在巴黎蓬勃发展的运动进行了呼应，德国的艺术舞台也为这对应的运动打好了基础。尽管这一次重新召集了来自欧洲各个角落的艺术家，人们没有忘记在这样此起彼伏的运动中认清重要美学冲突的表现力，这样的美学冲突在“一战”前夕为艺术创意带去了勃勃生机。

达达主义·····79	抽象派 & 构成主义·····109
“战争与和平之间”	“规则与乌托邦”
达达主义不仅仅是一项艺术运动，这个重复了语言中最初音节的词是一种狂热的精神状态。达达主义诞生于“一战”前后，如同一份艺术檄文，从苏黎世蔓延到纽约，只到1922年左右趋于瓦解前，达达到处都留下了持久的痕迹。在反对者看来，如果说这是无政府主义的、革命性的，那么它同时也是漠然、浅薄而又富于诗意的。在中立场合与战场之间，达达主义可谓是燎原的星火。	二十世纪最初十年的中期，作为对抽象主义中“发明”的效仿，潮流与美学传遍整个欧洲，其中的普遍特点便是反对仅仅对现实进行表现而使艺术创作纡尊降贵。在社会精神与方案中，俄国的至上主义与构成主义、荷兰的新造型主义和风格派、德国的包豪斯以及那些随着无数艺术家云集法国后而产生的团体和运动，这些都标志了先锋派教条的重要时期。
超现实主义·····89	雕塑，装置，结构·····121
“从《宣言》到流亡”	“空间语言”
在文化毁灭的碎片之上，超现实主义希望能“改变生活”并构建起真正的人文主义，超现实主义颂扬人类的全部价值，“这是在自由与欲望中无止境生长下去的”。因为，正如路易·阿拉贡所写到的，其“缺点在于以放纵与激情来呈现那些令人震惊的图画”，这为二十世纪的美术界带去了无比丰富的作品，体现出各种“源自精神的力量”。	这三个概念是在纪念雕塑与现成艺术品决裂后出现的，用来形容二十世纪初空间表现手法的多样性。从塔特林的《角的构成》到布朗库希的《无止境的圆柱》，从冈萨雷斯与毕加索焊接出的雕塑到勃雷东的超现实主义物体，在两次大战间隔期的经典模式下，实践与经验使人们思考多种颇受关注的形式与内容。
古典主义 & 现实主义·····99	建筑 1914—1939·····131
“在规则与范例之间”	“理性主义与现代主义”
1919至1939年，两场世界大战之间风云变幻的间隙，一方面，以达达主义和超现实主义为中心的抽象主义与运动蓬勃发展，表明了革命的理想；另一方面，圈子里涌现五花八门的局势，促成无流派作品的发展，如让·克莱尔所言，“回避了先锋派的伟大观点”，我们必须就其含义提出质疑。	鲁道夫·斯坦纳、布鲁诺·陶特、汉斯·珀尔齐格和埃里克·孟德尔松共同催生了“建筑表现主义”，他们向荷兰人亨德里克·佩特鲁斯·贝尔格拉致敬，把维奥莱-拉-迪克和德国人戈特弗里德·桑珀的理性主义作为基础，将对彼此在建筑史上遗产的反思结合起来，对城市化进行一定的思考。建筑表现主义标志着十九世纪乌托邦思想的终结。

美国.....143
“从抽象表现主义到极简主义”

在抽象表现主义和极简抽象之间，在流行艺术的边缘，就像任何将其他主题，而不是将绘画作为自己特有的运动一样，美国将其经济和工业领域至上的思想推广到意识形态。就像克莱门特·格林伯格对它的定义，受自我净化梦想过程的驱使，美国式的绘画能和大量的现代主义叙述相结合，也希冀在霸权主义的世界里，占一席之地，而这片净土，是美国式绘画所向往和追求的。

欧洲 1939—1970.....159
“绘画，从图像到工具”

在同样的运动中，在同样长的一段时间里，在一个大洲的范围内，将绘画和工具相结合仍是一个危险的尝试。这样的尝试沿续了欧洲与美国之间由来已久的对立思想，也忽略了别处的艺术创造。现在仅仅只剩下一种推测，这个推测，是为了让我们在“二战”结束之后，在现代艺术出现之时，把艺术多样性看作是新生代艺术作品间的矛盾，因为我们需要分析，需要一个得到政府承认的合法地位。

相关的现实.....177
“波普艺术、新现实主义、激浪派及偶发艺术”

如果用一个极度简练的概括，来重组某些确定的、我们借以衡量区分的时刻是适当的话，那么这个概括则是一个共同的表达方式，它不是对传统绘画宗旨的反对，它更像是一种不间断的、对其他学科敞开大门的愿望，像是一种对从多元化社区而来的实践的关注。从1945年开始，波普艺术、新现实主义、机械艺术、激浪派和偶发艺术和字母派，开始反驳克莱门特·格林伯格，因为格林伯格从1939年就开始主张，大众文化所能产生出来的就只有代用品。

雕塑 1939—1970.....193
“形”“势”之间

似乎用雕塑的理念来描述那些实践和运动是不恰当的，在战后延伸的不完整反思，与二十世纪的先锋派一起，让人们重新对雕塑理念的功能和结局产生了质疑。变化无常的认知，初步的变化和未定型的演习让雕塑的概念与布置、环境和设置的概念并驾齐驱。从理论到实践来看，在特定的运动中发生的几个例子，在这里可以帮助我们理解一个新语言的制定和多样性。

建筑 1944—2000.....205
“现代主义之后”

在这里，似乎来一次全盘回顾，梳理一下那些标志着半个世纪内建筑学的运动和人，并没有很大问题，这半个世纪间的建筑学是关于城市现代化生产的重建。至多只有几个轨迹能显示出那些重大的事件，这些事件见证了一个持续的变化。就像弗朗索瓦·查斯林在1990年12月出版、讲述六十年代建筑业创造的《今日建筑》社论中所写一样，通过把工作和传记考虑进去的方法，一个试图安排所有的有利之处将得以保存。

当代艺术.....225
“现实与挑战”

现在，我们想用克里斯蒂安·波坦斯基自己的理解方式，尝试重新讲述他的《回顾》一书。如果这样评判一个不断自我重写的历史，不是一种虚荣和无力的话，那么这本书就是残酷的，于艺术历史学家无碍，因为它既可以指出所有的东西而又可以不明确指出任何东西。最小艺术以及概念艺术的不同形态，在贫穷艺术之后的七十年代出现，例如支持／表面，例如米歇尔·朱尔尼亚克的肉体艺术和维多·阿孔西的形体艺术，七十年代是艺术新领域和新学科成指数级开辟的时代，同时也为多样化乌托邦开启了未知的世界。

当代艺术.....245

“面向新领域”

想要思考当下，就需要通过大量的阅读以及多样的视角。作为与前一章的对位，这里涉及了对当代艺术的反思，并提出了新的途径和新的解说。要对艺术史进行直接的记述，这意味着要囊括必要的观点和活动，同时也要能意识到刻意留白的重要所在。

设计.....267

“物件：在艺术中的应用”

在机械化时代，这个世纪见证了一个消费及物质膨胀社会的诞生，产品和符号时不时勾勒出时间生存、生活的不同标杆。现在，不同事物间的界限证明，它们其实可以和任何其他学科相融合，设计在强化其首要影响和生产过程的不可逆性，这个过程既影响我们的日常生活，也影响到现代美学的不同形态。

平面设计.....285

“文字与精神”

在这样一个崇尚消费与信息沟通的社会中，作为对这一时代及其各种活动的响应，欧洲的字體设计对美国字体设计中的实用主义始终采取激进态度，质疑后者的批判能力甚至颠覆能力。从维也纳生产同盟到达达主义，从构成主义到战后美洲出现的各种形式，从字体设计中的艺术进程到普遍工艺，这里挑选出的内容对视觉艺术及其与二十世纪书写之间关系进行了必要总结。

摄影.....299

“从记忆到关注”

在图像社会中，复制的技术占据了至关重要的地位。“在这样一个技术性复制的时代”，摄影从方方面面促进了思想、实践范畴的扩张。在新技术与虚幻的时刻，摄影肯定了其价值所在，即以所有可能的形态和模式来观察这个世界，并且抓住所有状态下的真实。

电影, 影像.....320

“运动中的图像：投影与装置”

结合了各种形式的电影诞生于新世纪初，成为现当代艺术创作中不可或缺的典范。面对社会、经济和政治现实，电影提供出了自己的代码和准则，而正是在这样的代码和准则中，图像文明确认了一场一对一战斗的特征。从投影到装置，在电视与录像的时代，在传播交流与多媒体空间无限的时代，视觉艺术从此表明并提出了一大堆问题，加深了对其中各种活动的反思，也拓宽了这一领域。

展览.....335

“观赏之道”

没有贯穿艺术史始终的展览史，也就没有二十世纪的艺术史。展览给了艺术家和知识分子欣赏及思考的空间，在这些展览背后有着许多贡献者，若是没有对这些人哪怕只言片语的记述，也就没有这样一段争锋相对、百家争鸣的历史。从不同文化力量所开展的运动中，从那些建筑在完全非传统且批判性模式之上的运动中，人们会发现，要“忘记展览”并不容易。



10

抒写未知的艺术世界（代序）

贝尔纳·布利斯戴纳

这里有两件作品。两件精选出的图像构成了这段艺术史。两种形象，位于两个世界和两种等待之间，指出了不可逾越的绝对距离，道出了此番作为的界限。两种形象既唤醒了以往的记忆，又目睹了新生的事物。从本书的艺术家身上，我们重新找到这些新生事物，我们每个人都在呼唤这些新生事物，因为我们每个人永远不能缺少历史，历史是难以忘却的。

在每个章节的编写过程中，我们都陷入两难的境地，因为在有限的篇幅里，我们既要梳理二十世纪艺术史的基础知识，又要描写艺术史上的运动，这其中包含了许多信息，毕竟，艺术不是个人的东西。然而仅仅这些，尽管角度思路多样，还不足以构成一本书，甚至连简介也称不上，这些仅仅是在对矛盾和假设的描述中提

供了不同的视角和标杆。编写关于艺术史的书不是一件新鲜事，而我们力图使这本书成为简单实用的著作，我并对于艺术创作有着种种的新要求。但随之而来的却是诸多悲剧和幻灭：艺术的想象被拘禁在规范的藩篱中，甚至必须忍受实用主义的禁锢；无数次开始，无数次重来，终归于虚妄，简直是一次次煎熬。我们历史的版图显得如此狭隘。经过那种种规诫对我们思想的武断拒斥、禁止，我们的想象空间所剩无几，而凭此构建出来的，便是我们今天所谓的“当代艺术”。面对这样的境地，我们又还能说些什么。

如今在许多地方这种情况仍然不断出现，不变地重复着相同的故事。在这个图像流通的时代，新的工具不断地出现，科技通讯的影响愈发强

大，导致意义的流动性增大，传统的东西丧失了合法性。艺术史首先是历史，历史的模式是不确定的，是不稳固的。因此在要对内容作选择时，我们决定接受一切，无论是某些人眼里的基础知识，还是另一些人眼中可有可无的东西或者并不透彻的图像，面对多到几乎不可穷尽的作品，我们打算全部接收，我们决定用本书来抛砖引玉。

在每个章节的最后，我们加上了编年表和参考书目，旨在强调文明史和艺术之间的联系。我们希望艺术与其背景之间的联系不被切断，我们还根据时间顺序加入必不可少的指向标。

希望本书能够给对艺术有兴趣的读者带来启示，使各位能够得出自己的结论，能够喜欢“在未知中探索，发现新的事物”。

巴勃罗·毕加索 (Pablo Picasso)

《格尔尼卡》(Guernica)

1937。

油画, 351 × 82 厘米。马德里, 索菲亚王后 (Reina Sophia) 国家博物馆。©巴黎 AKG。

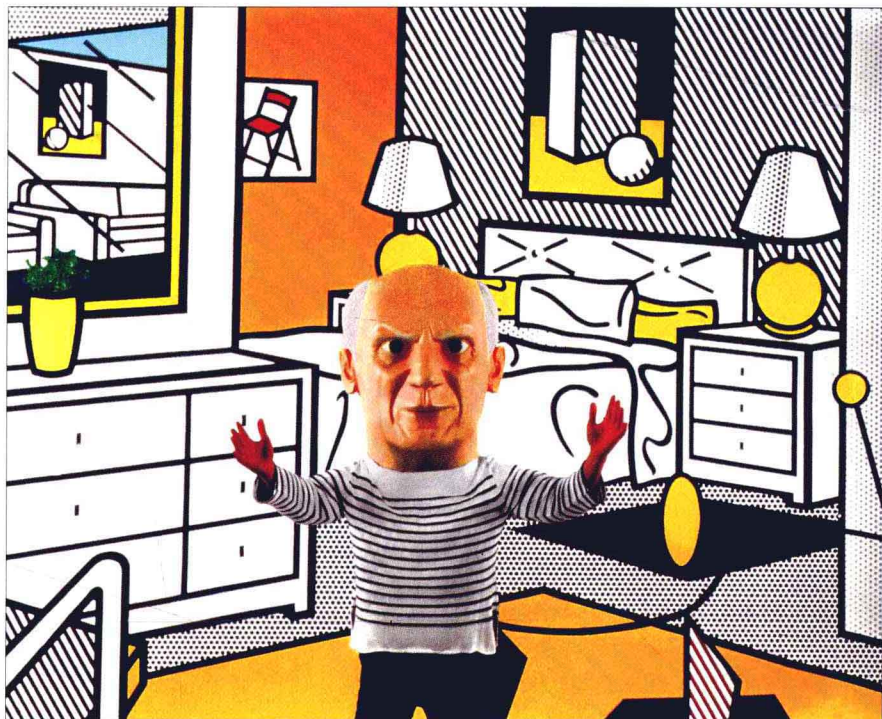
莫瑞吉奥·卡特兰

(Maurizio Cattelan)

“65号设计室”活动, 纽约, 现代艺术博物馆, 1998年11月6日至12月4日。

一个化装成毕加索的男人(在罗伊·利希滕斯坦[Roy Lichtenstein]的画作前)在“杰克逊·波洛克(Jackson Pollock) 回顾展”入口处向观众打招呼。

鸣谢巴黎埃玛纽埃尔·佩罗丹美术馆 (Emmanuel Perrotin)。摄影: 莫里奇奥·圭伦 (Maurizio Guillen)。



致谢

我要在此感谢《美术杂志》所有参与这个项目的同仁,尤其是前任总裁夏尔-亨利·弗拉马里昂,我的朋友、思维活跃的杂志主编法布里斯·布斯托,以及平面设计师尼古拉斯·霍夫曼。我要向本书编辑克里斯托夫·佩雷和负责协调本书编写工作的芭芭拉·索瓦耶表达我诚挚的谢意,没有他们的参与,这本书无法面世。我还要向所有为这本书的编写提供过帮助和支持的人表达我的感激之情,他们是: 让-雅克·埃亚贡、弗朗索

瓦·贝尔托、马丹·贝特诺、苏菲·布拉斯科、扬·夏特涅、埃尔维·德卢奥、赛琳娜·谢弗里耶、奥利维耶·桑卡布勒、法布里斯·克雷勒霍、马尔夏·埃玛纽埃尔、卡特琳娜·弗洛尚、雷蒙·基多、阿兰·基耶、阿兰·萨亚、克里斯坦·索兰、尼可勒·图谢夫和克里斯坦·凡·阿希。最后是玛丽-洛尔·维鲁斯特,她给了我很多帮助,这本书是献给她的。

——贝尔纳·布利斯戴纳



“我有时听人说：这手臂太长了……”

保罗·高更 (Paul Gauguin)

《我们从哪里来？我们是谁？我们往哪里去？》(D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?)
1897。

油画，141 × 411 厘米。波士顿美术馆。©布里奇曼—吉罗东 (Bridgeman-Giraudon)。

1898年3月，高更在给H. 德·蒙弗雷 (H. de Monfreid) 的信中这样写道：“我经常听说：手臂太长了，等等。这样说既对又错。说这句话错，因为当你展开画，你看到的不再是相似性而是神话，这不是一件坏事……如果布格罗 (Bouguereau) 把手臂画长了，他还剩下什么。他的视域，他的艺术仅仅限于此。这种精确是愚蠢的，把人们框在了物质的

现实之中。”《我们从哪里来……》这幅画是高更所有的艺术和精神信条的合成，是一部融合了他在造型上所有雄心和所有疑问的圣经。整个田园牧歌式风景的背景基于塔希提岛 (Tahiti)。

1903年5月8日，高更在自己死前一个月给夏尔·莫里斯 (Charles Morice) 的信中写道：“你曾说过我把自己说成是野兽毫无道理可言，其实是你错了。我是野

兽，这一点十分正确。文明人这样说：如果没有这种所谓的野兽，我的作品便没有惊人之处。这是我的作品之所以无法被模仿的原因。”1906年，马蒂斯举办了高更回顾展，后来他写道：“高更要成为野兽派一员，在他借以表达自己情感的颜色中还缺少一种空间感。”

野兽派

“从物体到符号”

正如眼下的世纪末一般，二十世纪伊始也处于难以扭转的衰退之中。艺术创造与其引起的粗暴反应之间从未有过如此巨大的鸿沟。作品中既有互不相容的表现手法，同时又蕴含着无法归入之前任何流派的特点，这无疑便催生出了这般悖论。直到第一次世界大战，保守与创新之间始终都处在剑拔弩张的状态之下，世界一分为二：保守主义的教条和经验中产生的创新。对于那些敢于质疑创新教育和最终趋势的人而言，传统学派和权威机构权力依然强大，依然是难以逾越的障碍。

印象主义开始取消了原有的线条，新印象主义进而将其发展成了新的体系。艺术怎么可以继续沿袭过往的模式？艺术在面对新世纪的变化和希望时怎么能不进行自我开放？新的艺术创造反对在摄影和电影时代单纯模仿的现实，反对黄金时代、对过去的回忆和追思，反对重复，新的艺术创造在于表达主观和即时的想法。

这个世纪的艺术首先是反对过去的东西。在一个充满变化的世界，在一次次试验中建立起希望和幻想的世界中，兰波（Arthur Rimbaud）的诗句“在未知中邂逅新鲜”产生了共鸣。第一次世界大战终结了乌托邦，挥之不去的旧有模式卷土重来。当今世界充满变化，科学技术的进步一日千里，现代化很快取代了过去。

在官方垄断的旧体制下，艺术家们在一些批评家和商人的帮助下，产生了新的交流沟通方式。十九世纪八十年代产生了独立艺术家。1884年，他们有了自己一年一度的展览。之后，1903年的秋季沙龙以及1904年的艺术家沙龙都延续了下来。

新的社会和新的艺术家们探索并改变着传统惯例。文化上的交流从未如此强烈。1878年、1889年和1900年的世博会产生了一种契机，使得所

有人都蜂拥而至。然而，保守主义和排外种族主义的评论纠缠在一起，著名的德雷福斯案件在法国划下了一道分水岭。二十世纪初，法国议会提出，立体主义与一场海外阴谋有着千丝万缕的联系：它的后劲和人们的反应都太怪异了！“自由美学”（La Libre Esthétique），布鲁塞尔“二十沙龙”（salon des XX），始于1905年的“桥社”（Die Brücke），“蓝骑士”（Der Blaue Reiter）以及其他各类杂志导致了这场运动。1900年，毕加索和基斯·凡·东根（Kees Van Dongen）抵达巴黎。布朗库西（Brancusi）则于1904年起定居巴黎。当莫奈年老时，德兰在1906年前往伦敦，高更去了马基斯群岛（Marquises），并于1903年在当地过世。阿道夫·鲁斯（Adolf Loos）在瑞士蒙特勒（Montreux）从事建筑，约瑟夫·霍夫曼（Joseph Hoffmann）在布鲁塞尔建造斯托克莱府邸（Stoclet）。正是由于这些原因使得二十世纪初的艺术创造如此特殊，难以贴上任何标签；正是由于这些原因使得各种流派相互碰撞，相互冲突，最终慢慢消失。当时的技术进步带来了希望，原始艺术的发现加剧了当时对形式的遗弃，装饰性的象征主义在不断消失，这些都加速了大众目光的突然转变。在近一个世纪后的今天，当时被评论家贬称为“野兽派”的艺术流派仍在发挥其影响力。从任何一种意义上看，野兽派都俨然敲响了旧世界的丧钟。居斯塔夫·莫罗（Gustave Moreau）对此深有体会，他是马蒂斯（Matisse）、马尔凯（Marquet）和卢奥（Rouault）在巴黎美术学院时的老师，1898年过世后由柯罗蒙（Cormon）继任其职务。野兽派画家在1905年的独立画展上引发了极大的争议，标志着这些野兽派画家与旧流派的决裂，而通过1900年和1905年的修拉（Seurat）回顾展、1901年的梵高回顾展、1906年的高更回顾展、1907年的塞尚画展。这些年轻的一代人在各种嘲讽和论战中建立起新的艺术流派，这种流派强调的是通过强烈随意的颜色塑造空间，割裂了视觉上的现实主义和模仿，产生了影响深远的艺术运动。

“五彩蜡纸”

亨利·马蒂斯 (Henri Matisse)

《奢华，平静与享乐》(Luxe, Calme et Volupté) 1904。

油画，98.3×118.5厘米。巴黎，奥塞博物馆，寄存于乔治·蓬皮杜中心，国立现代艺术博物馆 (MNAM)。© 乔治·蓬皮杜中心，国立现代艺术博物馆。



《法兰西信使》(Mercure de France) 的评论家夏尔·莫里斯这样评价这幅画：“一幅五彩蜡纸作品，没有太多灵感可言，却向新印象派阵营展现了他的才华。”马蒂斯在西涅克 (Signac) 家中创造了这幅画，而后者也在 1905 年的独立沙龙展览后买下了这幅画。1898 年，西涅克在《白色杂志》(la Revue Blanche) 上发表了《从德拉克洛瓦到新印象派》(De Delacroix au néo-impressionnisme)，我们从中读到了同样的结论：“如果在新印象派画家中没有这样一位独具天赋的艺术家，没有他推出这样的技巧，那么对他而言，一切都太过简单了。他对色彩的处理无人能及，他天生就是为绘画而生的。这

是新艺术的第一个标杆，是象征主义和分裂主义的最后一个例子。纳比派 (Nabis) 的领袖莫里斯·德尼 (Maurice Denis) 总结了这幅作品，指出了作品体

现出的一种困境：它在追寻绝对，然而矛盾的是，在这个充斥着个人情感的相对世界之中，绝对并不存在。”



“我无需刻意联结室内外”

亨利·马蒂斯

《科利乌尔室内午睡》(Intérieur à Collioure, la sieste) 1905。

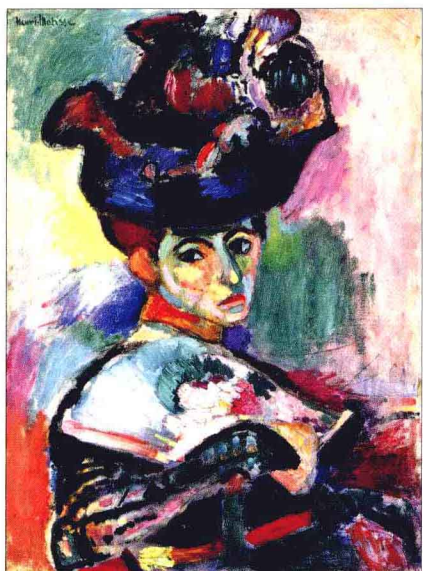
油画，59×72厘米。苏黎世，特别收藏。© 吉罗东。

在科利乌尔 (Collioure)，马蒂斯抛弃了分裂主义，重新遵循“高更的理论”：“我尝试用合音来替代颤音，因为简单和真诚能使画面更为平静，块状的颜色塑造出了形式和轮廓，得到了更为破碎的画面效果。我们只剩一种感觉，却破坏

了画面的平静和轮廓。”空间-光线组合替代了空间-颜色组合。散落的斑点和颜色的框架之后是碎片，马蒂斯的窗户带来的正是莫里斯·德尼所称的“本体”，是集合所有造型和色彩的符号。“如果能够在画上画出户外的风景，如大海，房间

内外的景色便也浑然一体了……我无需刻意联结室内外。”安德烈·纪德 (André Gide) 在 1905 年给“理性”下了定义，而在 1935 年，马蒂斯则试图解释自己的绘画方法，他说：“画是不同色彩在表面的组合，最终表达某些东西。”

“处理好光线中的细节，使之与相关的材料相得益彰。”——马蒂斯



“最离奇最疯狂的笔触”

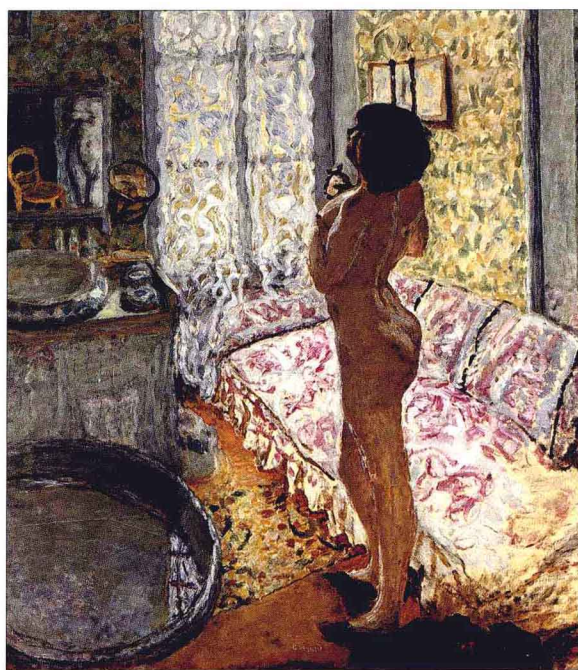
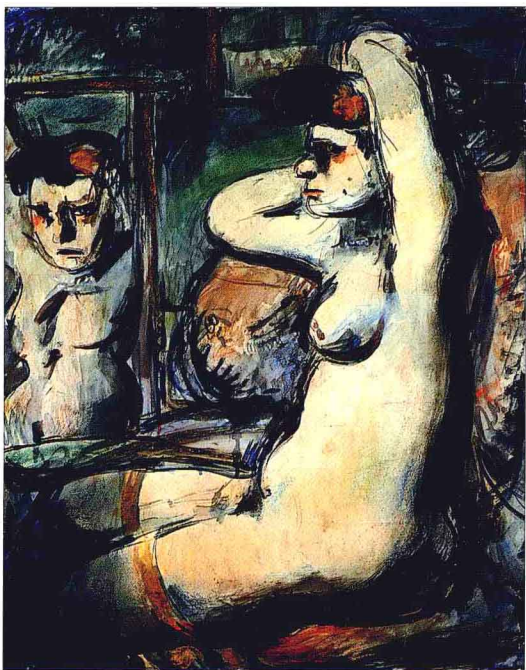
亨利·马蒂斯

《戴帽子的妇人》(Femme au chapeau)
1905。

油画, 80.6×59.7厘米。©旧金山现代艺术馆,
由埃利斯·S. 哈斯馈赠。

“这是最离奇最疯狂的笔触, 大罐的颜料和鹦鹉的羽毛混合在一起, 不分青红皂白地铺在画面上, 运用蓝色、红色、黄色、绿色相互混合, 勾勒出妇人的幸福。”这幅作品在1905年的秋季沙龙上一经展出, 立刻引起了愤怒和狂热。《插图》(l'Illustration) 杂志在名为“现代画探寻”(enquête sur la peinture actuelle) 的一期

中刊登了这幅画, 进一步激化了争论。在这幅肖像画中, 颜色比模特占据了更重要的位置, 是颜色勾勒出了轮廓, 展现出了形象。后来成为《吉尔·布拉斯》(Gil Blas) 杂志批评家的弗朗西斯·卡尔科 (Francis Carco) 这样叙述这幅画: “我对现代画关注不多, 我经常想, 毕加索的画尽管说服力很强, 但是也常常使观众感到迷惑。画家在作画时是不是从这一点中获得更大的乐趣呢? 而《戴帽子的妇人》这幅名画却使我明白了其中存在的悖论。最后, 我终于理解了我朋友们所说的肖像画。相似性并不重要, 要知道, 艺术家更加关注的是展示自己的性格, 而不是模特的样子。”



“这是自然而然的, 无需画蛇添足”

乔治·卢奥 (Georges Rouault)

《镜中的女孩》(Fille au miroir)
1906。

水彩, 72 × 55 厘米。巴黎, 乔治·蓬皮杜中心, 国立现代艺术博物馆。©乔治·蓬皮杜中心, 国立现代艺术博物馆。

皮埃尔·博纳尔 (Pierre Bonnard)

《背光的裸体》(Nu à contre jour)
1908。

水彩, 124 × 109 厘米。布鲁塞尔, 皇家美术馆。版权所有。

乔治·卢奥师从居斯塔夫·莫罗, 后来成为野兽派成员, 相较而言, 他和皮埃尔·博纳尔犹如处在两个世界中的人。乔治·卢奥是位虔诚的天主教徒, 讲究伦理道德, 关注人们的不幸。宗教的狂热使他成为一个与世隔绝的孤独者, 他与他的朋友莱昂·布鲁瓦 (Léon Bloy) 一样不再抱有幻想。皮埃尔·博纳尔曾经是纳比派的成员, 加入过《白色杂志》, 他的画表现出一个触手可得的明亮世界, 画面

上的人体慢慢消融在画中。如果说在让-克里斯多夫·贝里 (Jean - Christophe Bailly) 的建议下, 博纳尔的作品体现出活力与热量, 那么他的画也并不与真实相对, 而是“慢慢消融”, 进而表现出马拉美式的唯美, “这是自然而然的, 无需画蛇添足”; 而卢奥在画作上填入厚厚的色块和苦难, 在他的笔下绘画最终成为彩绘玻璃画, 凹凸不平的画面变成彩绘玻璃画的框架。



“刻意追求着某种不和谐”

安德烈·德兰 (André Derain)

《滑铁卢桥》(Le Pont de Waterloo)

1905—1906。

油画，80 × 100 厘米。卢加诺，蒂森-波尔内米萨藏品。版权所有。

德兰刻意追求着某种不和谐，他受委托于1905年底和1906年春两次前往伦敦作画。在那里，德兰寻得新的主题和光线，这种光线不同于科利瓦尔那种“掩去所有阴影的金色光线”。他的手法不那么粗野，颜色的浓度也不那么强烈。在研究

莫奈画中的景色的过程中，德兰使用明亮而鲜艳的纯色进行创作，勾勒出建筑的轮廓。在画面上的红色部分中，德兰使用了“杂技般的手法”，在自然中表现出主观思想。德兰提议主题不仅仅是现实的再创造，他宣扬绘画和想象的力量。从

德兰的画作中可以看出，作为野兽派的先驱，德兰显得卓尔不群。人们看不到本能的强烈反映导致了疏忽相撞的笔触，他的绘画与塞尚比较相似，和毕加索一样有些特立独行。

“马蒂斯在为自己的首次大型装饰画做准备”

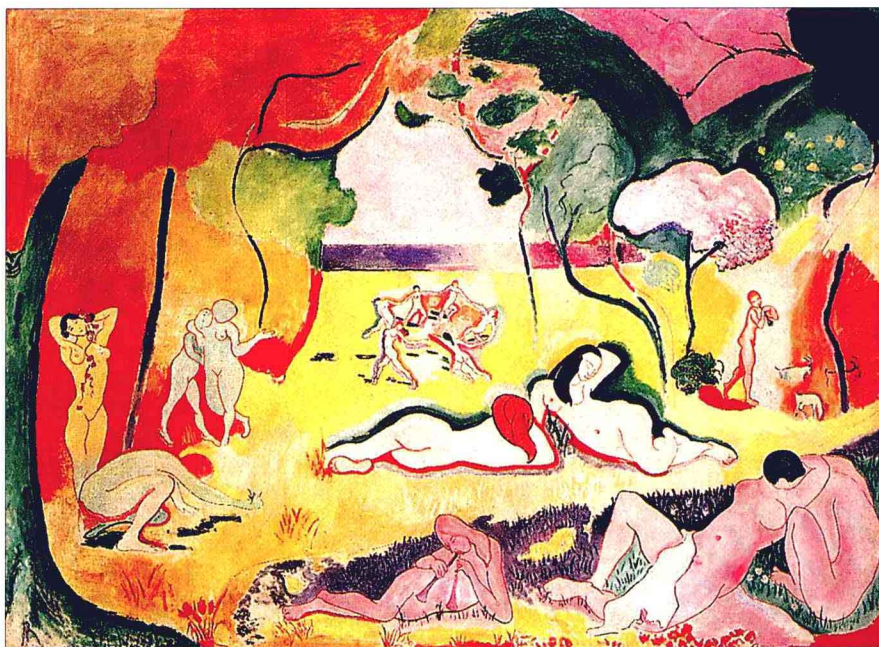
亨利·马蒂斯

《生活的欢乐》(Le Bonheur de vivre)

1905—1906。

油画，174 × 238 厘米。梅里恩，巴恩斯基基金会。版权所有。

面对这幅展现出“痛苦和贫乏”的画作，高更的挚友兼合伙人夏尔·莫里斯不仅为该画被评为“缺乏想象力”及“表现得过于冰冷”而感到惋惜，而且和路易·沃克塞勒 (Louis Vauxcelles) 一样，他也对画中所运用的系统抽象感到十分失望。马蒂斯1905年末在瓦索修道院创作了这幅画，他想在当地开设一所绘画学校。这幅画十分重要，它结合了宁静的田园主题以及《奢华，平静与享乐》(Luxe, Calme et Volupté) 中的狂欢作乐及维吉尔式的乡村理想。画作呈现出音乐和舞蹈之感。画作的主题还与田园牧歌般宁静的传统幸福有关，到位地表现出野兽派的原则。分裂主义的技巧完全被弃用了。画作中阿拉伯风格的花式呈现出轮廓。马



蒂斯在这幅画中建立了一种新的造型秩序，这种秩序后来也一直为他所沿用。

路易·沃克塞勒写道：“不能把简单和缺乏、简洁和空洞混为一谈。”格特鲁德·斯泰因 (Gertrude Stein) 在巴黎作出的评论则正相反：“在《生活的欢乐》中，马蒂斯在为自己的首次大型装饰画做准

备。他为此做研究，从简至繁的研究。在这幅画中，马蒂斯第一次有意识地表现自己的意图：忽视人体，加强纯色的力量，使颜色更加和谐。这有利于张弛有度的画作，正如有利于一种不和谐感。”