



當代藝術



L'ART
CONTEMPORAIN

西洋視覺藝術史

當代藝術





西洋視覺藝術史

當代藝術

尚-路易·普拉岱爾 / 著

董 強 姜丹丹 / 譯

鄧文貞 / 編審



閣林國際圖書

尚-路易·普拉岱爾(Jean-Louis Pradel)，藝術史學家、藝評家。他是《事件》雜誌的藝術專欄作家，法國3電視台《午夜俱樂部》以及法國2電視台《俱樂部》節目的藝術專欄主持人，同時在國立巴黎裝飾美術學院(ENSAD)教授現代藝術。並長期與《Opus》藝術雜誌及其它許多報章、雜誌的合作，他出版了二十多部著作。其中包括《瑪拉西協會》(P.-J.奧斯瓦爾德出版，1977年)，《法國繪畫》(羅貝爾出版，1983年)，《82年藝術》與《83-84年藝術》(在全世界許多國家同時出版)，《尚-米歇爾·威爾默特(J-Michel Wilmotte)》(嚮導出版社，1988年)，《揚·凱爾薩萊(Jann Kersalé)》(巴斯出版社，1990年)，《朱利歐·勒·巴克(Julio le Parc)》(塞威爾尼尼出版社，米蘭，1996年)和《考拉伊奇(Koraïchi)》(南方會刊出版社，1999年)。他策劃了許多現代藝術的專題展覽(1977年為巴黎現代美術館重新開放而舉辦“日常神話之二”展，為雪梨第五屆雙年展舉辦“巴黎1984”展，在盧森堡博物館舉辦巴黎雙年展《風格與混沌》，1987年在墨西哥的塔馬約博物館舉辦的《Estruendos》，1999年在塞納河伊夫利城舉辦的《摩洛哥1999-2000，藝術家之旅》)，但也有以畫家為主的展覽(1981年在現代美術館舉辦《羅伯爾·馬拉瓦爾(Robert Malaval)》；1996年在巴黎電力基金會中心舉辦的《朱利歐·勒帕爾克，光線年代》；還有《揚·凱爾薩萊，光線與材質》，1998年，東京)。

第1頁：

吉爾貝特(Gilbert)與喬治(George)

《他的》

(1985年，安東尼歐菲畫廊，倫敦)。

攝影：©安東尼歐菲畫廊提供

第2頁：

卡爾洛·斯卡爾帕(Carlo Scarpa)

威尼斯建築學院

(1966-1972年)。

攝影：©klaus Frahm提供

目錄

前言

6

- 西·特布利(P7)

二次世界大戰後(1946-1961年)

12

大師們(P12)

各派紛呈 眼花繚亂(P18)

歐洲的復興(P22)

非常「現代」的50年代(P26)

紐約的大熔爐(P31)

對新的空間的征服(P38)

普普藝術(P39)

另一個20世紀的開始(P50)

- 尚·杜布菲(P16)
- 法蘭西斯·培根(P23)
- 皮耶·蘇拉吉(P27)
- 安迪·沃霍爾(P43)

前衛藝術的遊戲規則

52

多次元的錯視藝術與歐普藝術(P53)

新寫實主義(P59)

具象畫的復興(P63)

超寫實主義(P70)

抽象畫的復興(P72)

藝術及其物件(P78)

地景藝術(P83)

- 恩斯特·彼尼翁-埃內斯特(P68)

世紀末的不確定性

86

世紀末的光芒(P88)

從雕塑到裝置藝術(P90)

法國具象派(P96)

紐約畫界(P99)

德國的新表現主義(P102)

西班牙的甦醒(P107)

義大利的超前衛藝術(P112)

美術館藝術(P114)

建築領域的成就(P118)

《後現代》建築(P121)

設計(P126)

微不足道的假相(P127)

- 羅伯特·里曼(P133)

大事年表

137

索引

140

參考書目

143

前言

“最高貴的美不求以瞬間引人注目，不圖立竿見影或媚俗(這樣反而會很快引人嫌惡)，它只會輕輕悄悄地滲入人心，讓人不知不覺地受它影響，有一天，你會在夢中再次發現它。雖然它在我們心靈長期佔有一席微不足道的空間，但最後會占據我們心靈的全部，而令人感動落淚。什麼樣的情緒會因美而被喚醒？那是一種對美的懷舊：讓我們以為，那裡面一定會存著許多歡愉，然而那是個錯誤的想法。”

《人道，太人道了》 尼采 1878-1886年

20世紀下半葉的藝術是多樣的、朦朧的、不斷變化著的。它有很大的侵占性，超越了美與醜。不管年代的遠近，藝術家將自己的生命，甚至自己的生存，與生活本身的衝突結合。於是藝術變得越來越社會化、文學化、制度化、經濟化，而且越來越特殊化，它比以往任何時候都傳播得多且快，更普及化，越來越廣泛且多樣化。在漫長的藝術史上，沒有任何時期可相比。藝術成為知識分子思考的主題、政治與金融的投資的對象，它的多樣性與影響使得有些人為之喝彩，有人為之憤慨，更掀起一場場血腥的辯論！

一些批判者不分原由地想把藝術壓縮回原先傳統的定位上，也就是回歸藝術的手藝，但它依然不斷地衝擊事物的秩序，並改變著世界大舞台。因此，藝術帶來更多的悖論趣味，在矛盾性中遊戲，越來越不按牌理出牌，更自由表現得淋漓盡致，以它的豐富性打碎了美學範疇間的界限，破除了文化的種種高低貴賤之分。

今天，到處都是藝術。它再也沒有界限。從傳統上屬於美術的建築、繪畫、雕塑與版畫之外，更加上了攝影、電影、設計、到新媒材的探索，以及50年代的《偶發藝術》(Happening)或者各式各樣的《裝置藝術》(installation)或《佈置藝術》(arrangement)(安吉·萊齊亞[Ange Leccia]語)所帶來的解放。藝術的表現方式大量增多，並相互交錯，開拓更新的創作方式，來表現造形和視覺效果，有的解釋作品及其方案，甚至預見藝術在時間和空間之中可能產生的效果，將人與藝術建立起前所未有的關聯。因此，藝術的第一個字母不再是大寫的崇高藝術，不再具有權威性的準則，有些甚至還擺出“反藝術”的架式，不斷增加對



《羅馬》

(1964年，素描，紙上彩色鉛筆，50×50cm。私人收藏)。西·特布利的作品介於文字與痕跡之間，線條時而停頓、時而激昂，無論是擦去或加強線條，他遵循的是人性的震動，像記憶茫然的速寫，是畫家受文化背景洗禮的表現。雅克·德里達(Jacques Derrida)將這種文字定義在“省略與隱沒”之間。羅蘭·巴特(Roland Barthe)說：“他的文字中保留了律動，有時快捷……有時突然墜落，有時像下毛毛雨，有時而像伏倒的野草，有時又慵懶的擦去，似乎可以看得見時間性，讓人可以看到時間的震顫……”

攝影：Di Meo畫廊/T

西·特布利1928年生於維吉尼亞州的萊克辛頓，他是戰後美國抽象表現主義中，所產生的新生代藝術家。在1951-1952年間勞森伯格(Rauschenberg)邀他在黑山學院擔任客座，那裡雲集了當時所有的紐約前衛藝術家，其中包括音樂家約翰·卡吉(J. Cage)、舞蹈家兼編舞家麥爾斯·庫寧漢姆(M. Cunningham)、還有傑克遜·波洛克(J. Pollock)、德·庫寧(De Kooning)、巴內特·紐曼(B. Newman)、羅伯特·馬哲威爾(R. Motherwell)和弗蘭茲·克萊恩(F. Kline)等人。

在這個沸騰的環境中，自發性書寫是大膽的行為，也是從陳舊的形式主義與保守主義中解放出來的必經過程。對西·特布利來說，“每一條線條都有它的歷史性與具體驗證，它無需為任何人做解釋，線條有它存在的結果，不具說明性，線條有它的形式與完成。”

從1957年起，定居羅馬。他創作大型的系列，自傳式地參照古典文化，大膽地引經據典與暗喻都融入“文字”之中，他的書寫有時是顫抖謹慎的，有時又十分大膽，從最初是拘謹擠在一起

的、然後近乎抽搐性的塗抹，後來變成沸騰狂熱，最後，節奏得到控制，但中間穿插了許多閃電般的線條。他最常運用炭筆、色鉛筆、馬克筆或油畫顏料在紙上工作。創作時他混合確信與遲疑，在明確的動作上故意留下偶發意外，而字母式的符號，像是古文學家研究手稿的殘骸，他將理性的痕跡與慾望的激情在同一書寫中並存。這種不知名的自我表現方式，使藝術的領域更海闊天空，自我意識中帶有貴族氣質的作品，遠離現時性，不同於各種流派或地方性畫派。

人的掌握，也真正回應了人的複雜性。

對20世紀下半葉的藝術無法下一個總結或定義，藝術只滿足於“當代性”，它的作品總量五花八門，前所未見。不管是建築師諾曼·福斯特(Norman Forster)為香港銀行創作的透明與空白；日本設計師倉又四郎為《慾望的街車》裡的半透明的女主角，而想像出的“白色小姐”椅子，還是丹·弗拉文(Dan Flavin)設計的霓虹燈；托尼·史密斯(Tony Smith)的黑色立體造形，白南准(Nam June Paik)改裝過的電視螢幕裝置；西·特布利(Cy Twombly)在空白畫布上塗鴉的顫抖線條；蘇拉吉(Soulages)連作中的透光單色畫；或者是理查德·巴基埃(Richard Baquie)的汽車外殼再利用；沃爾夫岡·萊柏(Wolfgang Laib)採集的花粉；約納坦·波洛夫斯基(Jonathan Borofsky)裝置的巨型木偶；雅尼斯·庫耐里斯(Yannis Kounellis)在黑暗中發出的馬蹄聲；還是傑夫·瓦爾(Jeff Wall)的幻燈片，這些都屬於當代藝術。

上一世紀的印象派告一段落後，人們開始對繪畫的主題與對象產生了執疑、從重疊法的筆觸到“製作過程”的呈現，以及對藝術品的用途及保存...等問題的探討，令人無所適從，平面繪畫的延續從此四分五裂。

同時打破了西方藝術史的一致性，從文藝復興時期開啓的脈絡已不存在，凸顯出繪畫的本質，但同時帶來的，是更明顯的空洞，就像一匹正在奔馳比賽的馬，上氣不接下氣，於是藝術家有了所有的權利，運用一切表現方法，破除所有的禁忌，打亂文化的正規，跨越所有的界限，於是每天都在探索和征服新的領域。

從20世紀初開始，在布拉克(Braque)與畢加索的《拼貼畫》(collage)中，就加入不同材質—畫紙、晚報的碎片...，都是從日常生活中擷取來的《現成物》(ready-made)。新材質的運用，就像一下子蜂擁到外國的移民一樣，闖入一直是神聖的繪畫殿堂，並大膽借用遙遠的《原始藝術》，是爲了使個人藝術和宇宙混沌相融，從此以後，更開拓了永無止盡的實驗領域。經過激烈的搏鬥，藝術家登上得來不易的自由寶座，人們對他們的要求是：要麼創造一切，要麼就什麼也不是。藝術家於是面臨著充滿危險的考驗與嘗試，只有靠韌性與毅力才能使他們頂著風險，堅持到底。

爲了抑制住如潮水般泛濫的狂野創造性，很快地出現了嚴苛

“遠離時代精神”藝術展一角

(包括卡爾·安德烈Carl Andre 理查德·朗格Richard Long和理查德·塞拉Richard Serra的作品。柏林, 1988年)。策覽人哈洛德·塞曼(Harald Szeeman)針對6年前由克利斯多斯·約阿暹米德斯(Christos Joachimidès)和諾曼·羅森塔爾(Norman Rosenthal)在柏林舉辦的“時代精神”(以推動對80年代新表現主義繪畫的“回歸”)畫展做出回應與批判。因此,這裡跟時代精神是相對立的,是這些大型、沉靜的、莊嚴又神祕的作品,在廢棄的火車站(漢堡火車站),它超越了時代性,這些似乎毫無用途的作品被選擇用來表現當代藝術永恒之美。

攝影: © H.Yamamoto/T
© ADAGP, 1999

的遊戲規則。《前衛藝術》的遊戲規則特點,就是滿足歷史進步的觀點,但它的缺點顯而易見,而成為毀滅性、不堪一擊的市集鬧劇。藝術作品翻新的節奏越來越快:十年,兩年,一年,甚至像時裝每季更新般頻繁,藝術活動仿佛只是為更新法則,稱霸的唯一方法——就是不斷推奇出新。

到處都是誰先誰後之爭,以至於在歷史上看不到完整的段落,看不到那些不願加入這競賽的藝術家。要知道,這種競爭機制後面操縱的,是各種專橫的評判標準,是一些孤傲急躁自以為是的創新者,有時更是藝術市場的炒作!所以,不可避免地出現了這種情況。當人們可以預見結果時,與時間賽跑的做法,使得某些創新者,不得不轉向較小的目標,只求獲得某些文化機構的認可,或者只求參與勒比納(Lepine)獎,獲得曇花一現的報償。這些現象終於在莫內畫教堂的一百年之後,由安迪·沃霍爾(Andy Warhol)畫上了句點:繪畫不再需要與白天的光線相競爭,而是跟超市的光線比較高下。他的“工廠”量產作品,毫無區別地製造出一系列的湯罐頭或是名星肖像(電影名星或是搖滾巨星);他為少數人製造連鎖效應,充份利用傳媒的力量,到處趕時間接受雜誌專訪,像作秀般的宣傳藝術。



同時，柯比意(Le Corbusier)於1936年稱為“沒有邊界的世界首都”——紐約，繼承悠久的“藝術之都”西移的傳統：從雅典移到羅馬，又從羅馬轉到巴黎，而巴黎則已被瓦爾特·本雅明(Walter Benjamin)限定為“19世紀的首都”。紐約的稱霸既絕對又短暫，它最大問題在於藝術過度依賴著國家的強盛，而紮根在歷史傳統不足的紐約。所以，當美國因為越戰而受挫，一個超級強國的地位一旦受到衝擊，就不可避免地衰落，因而毀掉了藝術的創造性。

在美國內部，西部海岸也明顯出現了競爭力，世界的重心從此圍繞太平洋而旋轉，一些繁榮的大都市也變得非常活躍，而在寧靜的沙漠之中，也出現《地景藝術》或像詹姆斯·圖萊爾(James Turrell)的藝術家。

在美國之外，一切都在改變：南半球勢力的抬頭；非洲擺脫種族隔離以及殖民主義，它的藝術再度獲得展現；中東不再是遠離西方藝術舞台的一潭死水；遠東地區變化豐富，中國與韓國開始反擊日本的霸權。而在歐洲，就像在別的地方一樣，受到地方文化甦醒的影響，出現所謂的《國際風格》(style international)，面對愈演愈烈的世界化過程，每個民族追求自己特性的呼聲越來越高。

今天，藝術品成爲一種孤獨、永久、無法定義然而又不可或缺的現象，比以往任何時候都令人害怕，因為它避開了社會演進。而社會大眾的集體性、靜止性或匿名性都讓人感到安心，覺得舒適，使得個人主義成爲鄉愿的幌子。過度消費藝術品成爲一種樂趣，傳媒的力量使藝壇有點像飛機場內的免稅商店，成爲過境場所，裡面佈置了超級空調與過亮光線，各種規格的产品吸引了一批有錢人，他們準備購買不同品味的商品，來獲得某些文化符號。然而擁有藝術品已成爲幻覺：像股市的暴漲暴跌，轉瞬即逝，如過眼雲煙；再加上由各種神話學、大型慶典、彌撒帶來的社會效應；或者以佳士得、蘇士比…等拍賣會，來保證藝術品的價質，產生了排名前50位最佳藝術家，以及當時的行情。

每天都有新的表演或展覽出現、拍賣會上不斷創新紀錄、權威人士撰寫大量的傳記…等，從最獨特的到令人執疑的展演，都洶湧地衝擊這個世界。展覽場內不管有沒有真正的收藏；建築物無論是大理石製的還是鐵皮製的；無論是大型紀念館還是一個簡單的停車場；無論是令人感到親切的古建築物再利用，還是以扎

眼、最具未來主義式的高科技外表出現一博物館，它帶著不可或缺的當代藝術，突然成為人人需要的，甚至擁有最精華的建築！想像在西元1000年前，教堂的白色神袍袂除了人們對千禧年的恐懼，那麼，在2000年來臨之際，這個世界會驚訝地看到以博物館、美術館或現代藝術中心組成的連鎖店，裡面充斥著量販的作品。

假如有人敢褻瀆或避開現有的藝術法則，他的行為會受到全民監視，而受到這種體制的制裁。但也有一些低調的藝術家，繼續從藝術本身的角度去審視作品，而不受周圍環境與炒作藝術者的誘惑，他們只能出現在人跡罕見的地方，在舉手投足都會使腳下的地板吱吱作響的地方展演。因為人們喜歡的是經過包裝的平庸表演，因為它更符合度假俱樂部或迪士尼樂園的娛樂性需求！

藝術實在是件太嚴肅的話題，從對它的管理、藝術市場的立法到普通的展覽，不能只成為少數“專家”們的專利。在經歷了《後現代》(post-modernisme)、《壞畫》(bad painting)、各種《新派》(néo)的形式，以及遠離傳統定義的“藝術品”，各有不同的標準、各種意識形態與固有觀念，當所有的形式一起崩潰時，形形色色的“使用手冊”也隨之相繼過時，成為昨日黃花。這本書的目地在邀請讀者大膽地進入當代藝術的叢林，因為在那裡，一切都還有待發現。希望讀者能在擁有一些基本知識後，敢於接近藝術：無論它是隱秘、張揚地呈現情感，或是夢幻、機智甚至慵懶的遊戲，進入由藝術的博大與慷慨帶來的絕美與無序，在其樂無窮的旅行中，共同揭示現在、形成記憶、創造未來。

二次世界大戰後 (1946-1961年)

巴布羅·畢卡索

(Pablo Picasso)

《宮女》

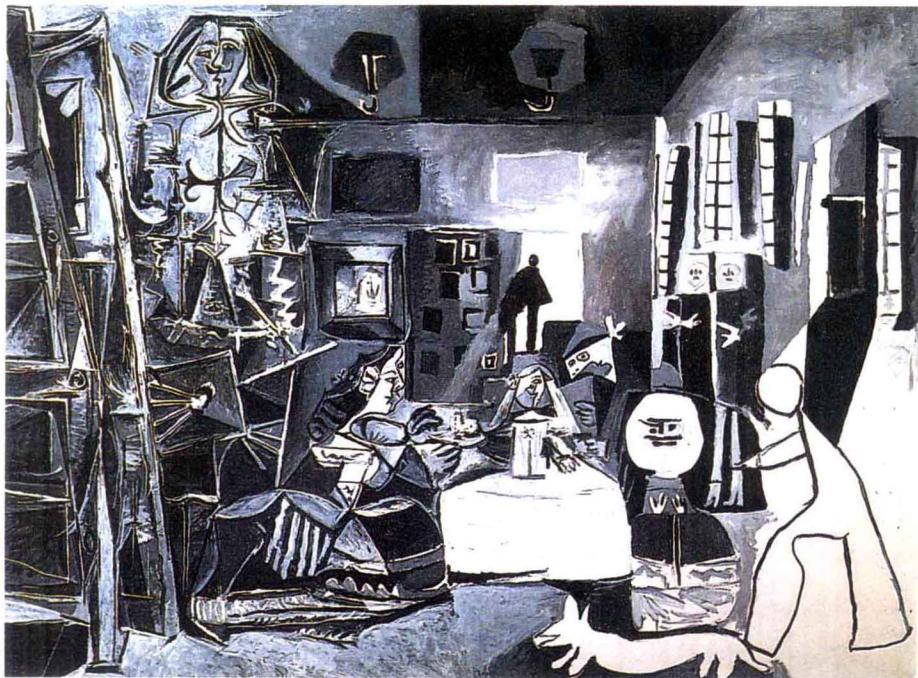
(1957年8月17日，油畫，194×260cm。巴塞隆那畢卡索美術館)。這幅油畫是58幅連作中的第一幅，構圖完全遵照委拉斯蓋茲(Velázquez)的《宮女》。畢卡索在60年前(1897年)居住在馬德里時就非常喜歡委拉斯蓋茲，將他的巨作重新詮釋，既親切又諷刺，這系列作品一方面與普拉多博物館的原作對話，另一方面又是畢卡索在1955-1956年間進行《畫室》系列的延伸。這兩個系列的作品都在坎城的「加利福尼亞」畫室中完成。

攝影：畢卡索美術提供
於1999捐贈

盟軍在諾曼地登陸之後不久，獲得解放的巴黎很快地重新取得藝術之都的地位。為了能儘快重新樹立稱霸的地位，1944年的秋季沙龍為畢卡索舉辦大型回顧展。次年，也為馬諦斯舉辦大型回顧展。為大師所舉辦的慶典卻有一些小插曲：畢卡索當時剛剛加入共產黨，受到多方的攻擊，由巴黎國立高等美術學院學生組成的小團體，甚至將幾幅畢卡索的畫作扔出了窗外。他卻絲毫不受影響！當時「這位在世的最偉大畫家」創造了世界和平的象徵：1949年他捐贈給世界和平大會的《和平鴿》被複製上百萬張，1944-1945年如噩夢意境的畫作《屍體堆》現存紐約的現代美術館，以原子彈爆炸後的蘑菇形象和象徵手法，表現了集中營內世界末日的慘狀，清醒地回應了《格爾尼卡》的悲劇性。

大師們

對於畢卡索來說，隨著戰後嬰兒潮的新生曙光帶來了幸福美好的時光。他結束與多拉·瑪爾(Dora Maar)的痛苦年代，開始與





恩利·馬諦斯

(Henri Matisse)

《國王的憂愁》

(1952年，粉彩紙、剪紙、裱在畫布上，292×386cm。巴黎龐畢度中心)。這幅巨大的傑作，是對林布蘭特(Rembrandt)的《大衛與索爾》致敬，也是他最後一幅自畫像。馬諦斯描繪了憂愁的國王，迷人的舞孃，及撥弄吉它的人。他向安德烈·威爾岱(André Verdet)解釋說：「我在創作這些色彩絢麗的剪紙時，感覺自己幸福到遠遠超越我想呈現的歡愉……那些一開始就從符號著手的人，很快就進入了死胡同，而我呢，則從主題走向符號。」

攝影：馬諦斯繼承人提供

年輕貌美的弗朗索瓦茲·吉洛(F.Gilot)過新生活，他們生了兩個孩子，從這段新生活中獲取的靈感，使他的畫面出現明亮和幸福色彩。1948年他離開巴黎，定居瓦洛利城(Vallauris)，致力於陶瓷藝術。1946年底開始，他的作品變得越來越具有地中海風味，這批畫作與素描今天成了安提布(Antibes)畢卡索美術館的基本收藏，所有作品都以快樂生活為主題。他以精力旺盛的特質，嘗試不同的藝術表現方式，在穆爾洛(Mourlot)那裡創作大量的銅版畫和石版畫，並醉心於鬥牛表演，他在尼姆(Nimes)與阿爾勒(Arles)不錯過任何一場鬥牛賽。然後，他又重拾雕塑，1949年，《羊與人》以隆重的儀式放在瓦洛利市集的廣場上，他打破雕塑的陳規，創作出《綿羊》(1950年)和《雌猴》(1962年)，是拼接與焊接的《集合藝術》(assemblage)傑作。在《拼貼藝術》(collage)發展50年之後，他變得平和，用破碎的兒童玩具創作，作品中表現出高貴的慈祥。畢卡索無疑是勇於探索、挑戰的藝術家，1952年，他向馬諦斯挑戰，因為馬諦斯剛完成在旺斯(Vence)禮拜堂的創作，畢卡索創作了兩幅巨大的寓言畫，主題是《戰爭與和平》，兩年後，作品放置在了瓦洛利16世紀的禮拜堂內，在這神聖的殿堂，畫家希望人們「手舉蠟燭，沿著牆邊走邊看，仿佛置身於史前的洞穴中」。除了《朝鮮大屠殺》(1951年)是送給他的共產黨朋

友，他將所有時間都留給了畫室與博物館。

此後，他只到繪畫史上與那些光芒四射的人物對話，1950年，他重畫庫爾貝(Courbet)的《塞納河邊的少女們》；1955年，重畫德拉克洛瓦(De la Croix)的《阿爾及爾的女人們》；1959年用素描、油畫和大型拼貼畫完成《草地上的午餐》跟馬內(Manet)的作品對話。但他最喜愛還是委拉斯蓋茲，1957年，他在「加利福尼亞」畫室隱居了四個月，跟《宮女》對話，完成58幅變形作品，收藏在巴塞隆那畢加索美術館。從1948年的瓦洛利城、1955年的坎城到1958年的沃夫納爾格城堡的生活後，1961年，這位大師開始隱居到穆然(Mougins)，只有他與雅克琳娜兩人，並為她完成了一系列莊嚴美麗的肖像。他最後一批作品，以《畫家與模特兒》為主題，表現各種情色主義，同時創作一系列自嘲性的自畫像。畢加索在1973年去世，幾個月後，在亞維農主教皇宮舉辦大型展覽，展出他在1970年至1972年間完成的201幅畫作。這些畫作雖然有大詩人勒內·夏爾(René Char)作的介紹，還是讓許多人感到震驚和失望。他被葬在沃夫納爾格，位於塞尚筆下聖維克多山腳下的背光面。

恩利·馬諦斯也離開了巴黎。1938年起，他住在可以俯瞰尼斯的西米艾茲(Cimiez)旅館。他在房間中貼滿歡笑與女體，以對抗戰爭帶來的陰霾，在白紙上以明量簡單的筆觸，抵抗戰爭的黑暗。他用《明亮的房間》一畫挑戰德·拉圖爾(De la Tour)的燭光(17世紀初畫家執著於光線的完美追求)。因為疲憊不堪、勞累過度，一隻手再也不能執起畫筆，但他還是在1947到1948年間完成了《室內》系列，大量運用水粉彩和剪紙。他為蒙泰朗(Montherlant)的《帕西法艾》(Pasiphaé)創作精美的插圖，為龍薩(Ronsard)和查理德·奧爾良(Charles d'Orleans)的詩創作插圖。1943年，隱居旺斯，他在1947年出版以《爵士》為名的20幅粉彩剪紙，色彩鮮艷奪目，向自由奔放的爵士樂致敬，從大溪地旅遊後，他巧妙地揉合海洋的記憶與高水準的藝術表演。從盛宴到莊嚴寧靜，1948他年在阿希(Assy)高原上的聖母院創作《聖多米尼克》。1948年到1951年，他為多明尼克禮拜堂，製作彩繪玻璃與裝飾，致力於身體和靈魂的創作：以無比純淨的線條與色彩，表現真誠的奉獻與感恩。1952年，《藍色裸女》、《蝸牛》與《國王的憂鬱》構成了令人讚嘆的三聯作，他重組世人從創世紀以來對享樂的觀點，以簡單的蝸牛殼象徵色彩繽紛的巴比塔(聖經中挪亞子民未能建成的通天塔)，以歡樂的演出，達到永恆的境界。

費爾南·雷傑(Fernand Léger)自己到美國流浪了5年。1947年回到法國，以征服者的形象出現：1940年10月，一個年輕



費爾南·雷捷

(Fernand Léger)

《休閒》

(1948-1949年,《向路易·大衛致敬》,油彩畫布,154×185cm。巴黎龐畢度中心)。這幅畫是向亨利·盧梭(H. Rousseau)《炮兵手》畫作的致敬,但雷捷將這幅宣言式的作品獻給了路易·大衛,因為他喜歡大衛的「反印象主義」。這巨幅的代表作、平靜而溫柔,既無陰影,也無透視的表現,彷彿可以聽到畫家說:「瞧!我們美麗的世界,新藝術帶來和平和幸福!」

攝影: H. Josse

© photob/T

© ADAGP, 1999

的馬賽碼頭工人,在前往紐約的輪船前游泳,他推翻了繪畫總是表現正面性的陳規,於是他筆下的小人物進入自由的繪畫空間,儘管那是個沉重的時代。他十分著迷於紐約的夜景,將素描與色彩區分開來,獨創「橡膠人」般的技巧,來表現他畫的雜耍人、騎車者和音樂家……等小人物形象。一回到法國,他就像畢卡索一樣加入共產黨,他只畫大型的題材,創造人們容易理解的藝術。

1924年,雷捷製作了《機械的芭蕾舞》這部電影,裡面融合四年前完成的動畫片斷、主角是著名的蒙帕納斯—琪琪,以及工業品的零件,他大膽探索各種表現方式,來突顯「新的時代精神」。後來他回到最古老的技法上,因為他認為那是唯一可以進入現代城市建築的大型藝術,他想照亮灰色都市、還沒重新粉刷的街角、常常只有招牌和彩色字母的地方,因為60年代,還只有清一色黑色轎車以及穿著陰沉的人經過!從1949年起,他在畢奧特(Biot)嘗試陶瓷藝術和彩繪玻璃。他創作《會行走的花》,這座會動的大型石雕,是為將到來的慶典製作的。他最完美的作品之一,是《馬戲團》系列,被稱為「活動俱樂部」。《大型演出》



《波浪起伏》
(1964年，油彩畫布，89
×116cm。私人收藏)。
這是杜布菲從1962-1974
年以12年時間創作
《Hourloupe》系列中的
典型之作。他放棄藝術
慣用的材質表現，去探
索線條切割與三色平
塗、黑框結構的簡約繪
畫。這些花俏的拼圖，
融入人們熟悉的各種圖
樣，在空間中不斷擴
散，成為反權威的力
量，而作品本身帶著霸
氣，向現實社會提出疑
問。

攝影：L.Jouber

photob/T

ADAGP, 1999

尚·杜布菲1901年生於法國勒阿弗爾，1918年進入朱利安美術學院，但第二年就拒絕學院式的訓練。他需要的是「看起來不像藝術」的藝術！這是他第一次放棄繪畫；1930年，他成為貝爾西(Bercy)紅酒經銷商；三年後，又重拾畫筆，他被流動集市的攤位所吸引，還想畫電影廣告看板；1937年，他又一次放棄繪畫。41歲那年，他已經非常有錢，然後徹底「混入」(馬克斯·洛羅(Max Loreau)說)畫壇，並將以前的作品全部毀掉。

1943年1月起，創作《貼身保鏢》、《米羅波魯斯》、《瑪加達姆與他的朋友們》及《高品質顏料》，在《首都的地下》中畫下了地鐵。1946年，發表《所有愛好者的使用指南》。1947到1949年間，他三次前往撒哈拉大沙漠。1950年，創作大量的《女體》。

他不參照藝術史成為《生藝術》(art brut)的發言人，並大量收集原始藝術作品，在尚·波朗(J.Paulhan)的幫助下，他借用伽里馬出版社的小場地展覽。他收藏、展出了許多年，然後將這些收藏安置到洛桑。

他喜歡運用：沉重的材料、泥土、柏油、樹葉、蝴蝶的翅膀、海綿及各種碎片……等，將這些不屬於藝術慣用的材質融入畫面。

1962年起，他花十年時間，進行大型系列《Hourloupe》的創作（這是畫家自創的一個詞，是《我們之間的平行線》的意思），是他一邊跟人講電話，一邊用圓珠筆在紙上隨便塗抹時發現的線條，然後他在畫面上畫大量的形狀，漸漸往空間延展。1966年，創作《界碑》、《塔樓》、《樹》……等，第一批用油漆上色的發泡膠雕塑：由《Hourloupe》的曲折線條形成空間，在行人漫步的街頭安置一個奇形怪狀、令人不適的雕塑，威脅著原有的平衡感。他有兩件大型作品保存在大巴黎地區：《有人物的塔樓》，1988年在伊西—雷—穆利諾的聖日爾曼島上正式剪彩；另一件是在耶赫河的貝利尼城的《法爾巴拉別墅》。另外還有為紐約的曼哈頓銀行以及奧特陸的克洛勒—穆勒博物館製作的大型雕塑。

1974年底，他又回到畫面上：《準數字》、《上流社會》、《縮寫的地名》、