



現代藝術 的意義

【美】約翰·拉塞爾 著
陳世懷 常寧生 譯
張俊煥 校

外國現代美術理論叢書

現代藝術的意義

江蘇美術出版社出版 江蘇省新華書店發行 南通鉛電印刷廠印刷
開本787×1092毫米 1/32 印張14.125 字數31.4萬 90年5月第1版第1次印刷

書號：ISBN7-5344-0136-4/J·137

定價：4.90元

英文版前言

本书的写作是建立在两个信念基础之上的：一方面，在艺术上，如同科学一样，我们最近的一百年是历史上的一个重要时期；另一方面，艺术的历史，如果叙述得当，也就是一切事物的历史。由于这两个信念在本书的每一页里都将得到论证，不是直接地就是含蓄地，因此我就不在这里对它们加以论述了。但是，我应该向读者解释清楚，此书本身就有着一段不寻常的历史。

十多年前，现代艺术博物馆和每月一书俱乐部问我能否为他们编写一本对现代艺术作全面评述的书，此书必须综述从1875年至今这一段时期的艺术。从艺术史方面来考虑，它必须能被博物馆所接受，而从一般的趣味和可读性方面来考虑，它又得适合每月一书俱乐部的要求。除上述两点外，我就可以按自己的意图来写了。

在这样的情况下，书写成了，开始在1974年至1975年间分十二期在月刊上连载发表。它由每月一书俱乐部发行，读者只有靠邮购才能获得。在准备现在这一由现代艺术博物馆和哈珀

—罗(Harper & Row)公司联合出版的版本时,我对原正文的叙述作了很大的改动。由于前一个版本插图的解词有许多处过于冗长、过于详细,几乎与正文相等,因此我把它删去了。不过,凡是在需要的地方,我就把它们有机地结合到正文中去。这样,这一版本的正文与初版相比是长了许多,而且我也希望内容更加丰富。虽然我还不能称本书是一部最及时出版的,但我还是对正文的某些地方作了修改,增加了一些最新的内容。

在初版的写作过程中,我就感到这本书的真正性质已越来越清楚地显现出来。我原打算要写得符合学院艺术协会(College Art Association)的严格标准——该协会后来十分友好地把它的弗兰克·朱厄特·马瑟艺术评论奖(Frank Jewett Mather Award)发给了我,但是,它并不是一部正统的艺术史。它同样也不是一本艺术指南,不是一本艺术辞典,或一本艺术百科全书。现代艺术所涉及到的所有国家、一切流派、以及各种不同类型的艺术家(其中有些人与我有着亲密的私人关系),有的在本书中不时地出现,有的则完全没有提及。在艺术领域里,如同在其它领域里一样,我坚信安德列·纪德(André Gide)曾经说过的话,“世界将由一、两个人物来拯救。”

在一定意义上,《现代艺术的意义》这本书可以说是仿效了某一本书或某些其它的书。那些书的年代可以追溯到很久以前,而且还是一些与艺术史毫无关系的书。具体地说,它们是产生于维多利亚时代、并且一直作为一个至少延续到第一次世界大战爆发前的那种民主启蒙运动的典范。它涉及到那种自我帮助和成人教育的观念,但也和许多优秀作家所意识到的一种道义责任有关,尽管他们并不总是用文字将其表达出来。

能同这些作家一起以尽可能低的代价使尽可能多的公众得

到最大的收益，这是一种荣誉。英国最伟大的艺术批评家约翰·罗斯金(John Ruskin)就是全心全意地坚持这一信念的。普及教育的观念摆在了面前：优秀作家怎么还能仅仅为少数特权人物写作呢？

在本世纪初出版的一本书都洋溢着这种高尚的理想。我特别喜爱的三本书是：贝特兰·罗素的《我们对外部世界的知识》(Bertrand Russel, *Our Knowledge of the External World*)，利顿·斯特雷奇的《法国文学上的里程碑》(Lytton Strachey, *Landmarks in French Literature*)和莫里斯·巴林的《俄国文学概要》(Maurice Baring, *An Outline of Russian Literature*)。这些书都不过是一些入门书，事实上，它们还具有另外一种特性。这一特性，正是我所希望注入《现代艺术的意义》这本书之中的东西。

具有这一特性是非常重要的，每一本书都应该承担这一义务。我们决不怀疑罗斯金会为J·M·W·透纳辩护而甘冒风险。新颖而轻松的文笔也同样十分重要：贝特兰·罗素使我们感受到的并不是他倾注在书中的艰苦劳动，而是如闻其声的欢乐之情，伴随着这样的情绪，最后，罗素以恰当的文字形式见诸笔端。

最后要说的是，这些书都具有一种隐含的自传成分。它们的作者不像编辑人员或高水平的抄写员那样来写作，而像他们所创造的、具有鲜明个性的人物那样来写作。当利顿·斯特雷奇描写拉辛(Jean Racine)那令人折服的洞察力时，他并没有使我们把拉辛看作是一位“大文豪”，而是当作一位朋友和知心人，他的每一句话都给我们留下了深刻的印象。当莫里斯·巴林论述伟大的俄国小说家时，并不是作为一个毕业于语言实验室的学者，而是像一个曾经在俄国农舍的桌子旁与农民促膝

长谈过的人，一个曾经在火车长途旅行中与俄国人进行过种种辩论的人，一个在热天跳入俄国的河流中洗澡的人——我们感到，在那样的河流中沐浴就如同在热茶里洗澡一样。

这些情况并没有跃然纸上，但它们确实存在。它们并没有证实所叙述的事情，但它们确实产生了一种身临其境的感觉，这种感觉传达了它自身在那类书中是唯一最吸引人的特性。至于《现代艺术的意义》在这方面存在多大差距，我不作任何幻想，但我还是认为，我对本书论题所作的研究也同样有过实际的经历。我对居斯塔夫·克里姆特(Gustave Klimt)的见解是第二次世界大战前在维也纳形成的，对亨利·摩尔(Henry Moore)的见解则是在本世纪四十年代初形成的，当时他正埋头致力于石雕和木刻。对巴黎画派(School of Paris)大师们的看法是我自1946年以来对该市进行的多次访问期间形成的。而对俄国先锋派(Russian Avant-garde)的看法则是本世纪五十年代我在莫斯科和列宁格勒时形成的。在论述最近的艺术，特别是发生在我现在所居住的纽约市的艺术时，我希望我是像以往一样注意到时间、地点和文化背景等因素。在这样的情况下，及时性并不是最重要的，但是既然它已存在，就应该对它加以运用。

以上我所提到的事情没有一件能使一个蠢人变得聪明，或使一本劣书变成好书。但是，一旦对它们运用得恰当，我们就会意识到，阅读的过程就是一个建立信任的过程，而且也几乎是一个在人与人之间建立默契关系的过程。这种默契有时不能达到，这种信任有时也会被出卖。但是，假如一切进行得顺利，读者在读完一本书，最后合上书本时说出作者——本书的作者也不例外——最想听这样的话：“我从你的书中学到了许多东西，但更重要的是它使我度过了一段非常美好的时光。”

也许，我应该补充说明一下，我是在十分愉快的人际关系中写作本书初版的。在我写作的那些年里，每月一书俱乐部的官员们为本书的完成做了大量的工作。使我悲痛的是在他们之中沃伦·林奇(Warren Lynch)和最严格的编辑拉尔夫·汤普森(Ralph Thompson)已离开了我们，不能看到陈列在书店里的这本书了。在现代艺术博物馆，弗朗西斯·凯奇(Frances Keech)、帕特西亚·怀特(Patricia White, now Mrs. Bradford A. Warner, Jr.)、诺拉·希哈恩(Nora Sheehan)、弗朗西斯·克劳普尔(Francis Kloeppe)和克莱夫·菲尔波特(Clive Phillpot)为我提供了大量的专业资料，使我从中获益不浅。

约翰·拉塞尔
John Russell

目 录

英文版前言	1
第一章 秘密的革命	1
第二章 色彩的解放	37
第三章 恶梦般的历史	69
第四章 重新构造现实	102
第五章 世界主义的眼光	134
第六章 一种替换性艺术	165
第七章 梦的领地	201
第八章 重建的世界	234
第九章 领导地位的丧失	274
第十章 重新解释美国	312
第十一章 重大的分歧	
1950—1970年	356
第十二章 现代艺术有多好?	391
译后记	443

第一章 秘密的革命

当艺术更新的时候，我们也必须随之而更新。我们与我们所处的时代有一种休戚相关之感，有一种与之分享和被强化的精神力量，这正是人生所应贡献于时代的最令人满意的东西。

“假如这是可能的话”，我们对自己说，“那么一切都是可能的”。在人类意识的历史上，一个崭新的时期已经开创，正如当人们首次阅读但丁(Dante)的诗，或初次聆听巴赫(Bach)的四十八首序曲和赋格曲，或第一次从《哈姆雷特》(Hamlet)和《李尔王》(King Lear)里了解到，人性的复杂性和矛盾性能够清楚地展示在舞台上一样，人类意识每一次都会进入一个新的阶段。

正因为如此，人们面对新的艺术，而又对它不甚了解时，便会感到气恼万分。我们不去正视那些我们不喜爱、不理解和不信任的东西，我们觉得受到了人身侮辱，好像作为合乎情理、机灵、敏锐的人类，我们的身份受到了质疑。我们应该生

活愉快，但我们并非如此。更有甚者，生活里的一个重要部分从我们这里被抑制了：因为假如在这个世界上什么是可信的话，那么它就是艺术，正是艺术帮助我们生存，而不是为了别的原因。

情况总是如此。正是艺术告诉我们所处的时代，也正是艺术使我们认识了自己。艺术提供娱乐，同时，而且更主要的是，它揭示真理。数百年来，在对许多至关重要的事件的影响上，艺术发挥的作用大于其它一切。它揭示了当今世界和未来世界之真理，它包罗了整个人类历史，告诉我们比自己更加聪明的人们在想些什么，它讲述人人都想听的故事，并永远固定了人类进化中多次关键性时刻。艺术解答了重大疑难，填补了我们常识中的空白，提供了永恒真理的证据。尤其重要的是，艺术使人消除疑虑，告诉我们想听的东西，告诉我们经验不是无形的和难以辨认的，人与人之间交流不受语言的障碍，我们在世界上是安逸自在的、相互依存的。

这就是长期以来艺术的作用。它帮我们恢复了失去的统一，复苏了我们与自然、社会休戚与共的感觉，这是我们从一生下来就渴望达到的。我们设想到用来夺回那失去的整体观，我们设想了许多不顾一切的应急计策。而艺术却把它完全、永远地实现了。因此，一旦艺术以我们难于理解的方式变换，我们感到困惑不解也就是自然的了。我们更不愿意去设想艺术可能有朝一日会消失。我们毫不在乎地重复三百多年前托马斯·布朗爵士(Sir Thomas Browne)所写下的名言：“雄心勃勃已为时过晚，世界的巨大转变已经形成。”我们倒应这样设想——在我看来，我们有正当理由去设想——我们自己时代的杰作完全经得起与从前的成就作比较。

但是，忧虑依然存在。艺术已经变换了它的范畴，重新解

释了它的要旨，对自己的性质提出了质疑，并在一开始就在我们能够理解它之前给予我们所熟悉的准则以新的形式，而我们在能完全理解之前就得接受这一准则。对这一切的愤慨阻碍了感情，对这感情我们不敢正视。E·H·冈布里奇 (E·H·Gombrich) 用他的著作《艺术史话》(The Story of Art) 教诲成千上万的人如何去欣赏过去的绘画；他的观点非常清楚，他说，1914年以前欧洲的表现主义是产生于恐惧，“那种彻底的孤独感将会盛行，假如艺术不能发展，每人都埋头于自己的事情的话”。假如“现代艺术”(Modern Art) 这两个词就足以引起几乎普遍争论的话，那是因为这种担心艺术最终要衰败的心理，已经把那些甚至从未踏进博物馆的门的人也给困扰了，更不要说对那些曾经买过一幅画的人了。

直到十九世纪后半叶，艺术才从某些为社会服务的义务中解脱出来，才开始自由地探讨自身的性质。引起质疑的缘因很多，多种多样。西班牙国王菲利普四世从未怀疑过，当他的军队取得一场辉煌的胜利时，他的宫廷画家委拉斯凯兹 (Velázquez) 是纪念这一胜利的最好人选。当马拉 (Marat) 于1793年在浴室里被谋杀时，几乎应普遍的要求，雅克·路易·大卫 (Jacques-Louis David) 不失时机地画出了《马拉之死》(Marat Assassinated) 这幅画。1834年，伦敦的议会大厦被烧塌后，艺术给我们描绘了最令人难忘的场面，J·M·W·透纳 (J·M·W·Turner) 用艺术形式描绘了现场直冲夜空的熊熊大火。艺术在这样的场合是无可匹敌的。它给我们提供了别处无法得到的感受。艺术家也不只是被动的记录者：1816年，法国的护卫舰梅杜萨号 (Méduse) 在极其可怕的情况下失踪后，正是画家泰奥多尔·席里柯 (Théodore Géricault) 把此事从报纸一般的议论中引出来，并引起人们更深切的关注。

在刚才所提及的绘画作品中，人们被告知了他们想要了解的东西，方法是把力量和简洁、说服力和理解力融于一体。这些特点的结合激发了人们对艺术的共同信赖感。这种信赖的近例是W·H·奥登(W·H·Auden)的一首诗的第一行：“对于痛苦，他们决不会搞错，古代大师们。”尽管不是完全真实——一些古代大师平庸而做作，还有一些大师们显然对痛苦抱一种不明确的态度——但是这句诗确实揭示了艺术帮助我们生活的一种方式。

这就是说，假如我们研究了德比的《老人与死亡》里的约瑟夫·赖特(Joseph Wright of Derby's *The Old Man and Death*)，那么我们就对古代有一个更深刻的了解，并且更加愿意去探讨古代艺术。假如我们研究了伦勃朗(Rembrandt)的作品《犹太新娘》(*The Jewish Bride*)，那么我们会更深刻地理解一个人把自己奉献于另一个人的意义。假如我们研究了华托(Watteau)临终前诀别的肖像画，我们就会对热爱世界和失去世界意味着什么有了更深刻的了解。马塞尔·普鲁斯特(Marcel Proust)是历史上观察力最敏锐的人之一，他写出了我们大家想到而未说出的话，“在看到夏尔丹(Chardin)的绘画作品之前，我从没有意识到在我周围、在我父母的屋子里、在未收拾干净的桌子上、在没有铺平的台布的一角上、以及在空牡蛎壳旁的刀子上也有着动人的美存在”。

除了艺术的共同信赖感外，还有我们对原始态度的信任，每一位艺术大师都轮流对此为我们作了例证。有一个共同的梦想，那就是，人的生命应是衡量一切事物的尺度，它也应应以贴近每一个人的方式来解释经历的复杂性。阅读托尔斯泰(Tolstoy)的小说、观看莎士比亚的某部戏剧、研究舒伯特(Schubert)歌曲的规则、欣赏提香(Titian)或丢勒(Dürer)的一幅

画、或普桑的作品《四季》(Poussin's Four Seasons)时，我们发现这个梦想圆满实现了。一个人可以掌握自己的命运。它不能使我们免遭不幸，但却可以教我们更好地去承受不幸。当我们被艺术迷住后，我们感到不可侵犯，正如当沃丹(Wotan)在布鲁纳希尔德(Brünnehilde)四周布满有魔力的火圈时，她便成了不可侵犯的了。

不可侵犯，正是人们要求于艺术的。如果这样的艺术成就和艺术大师们只能用过去时来谈论，那将是个恶劣的时代。谁都不愿意认为在前面等待我们的只是漫长的、微不足道的艺术。假如暴怒和沮丧之情是如此频繁地进入对新艺术的反应，那正是因为 we 发掘生活内涵的能力正处于危机之中，正如它自身所反映的那样。古典大师们依然活着，他们可以描绘出比我们在“实际生活中”所遇到的许多人更生动的人物来，但是，我们也需要新一代大师，新一代大师可能并不存在是令人十分不舒服的。

诗人夏尔·波德莱尔(Charles Baudelaire)早在十九世纪四十年代就认识到这个问题。他预见到生活环境将变化得越来越快，而且现代艺术的职责将是“表达我们新情感的内在真实美”。他所说的是我们的新情感。因为有新情感，就要发掘新的意识。波德莱尔知道一切领域将会有剧烈的调整，包括公共和私有的领域，艺术将必须与它们保持一致。事实也正是这样。托尔斯泰在他的小说中说出了生活的许多方面所需要说的一切，但是我们需要索尔仁尼琴(Solzhenitsyn)在他的《癌症病房》和《上层社会》(Cancer Ward and The First Circle)中来告诉我们，当一个重要的探索受到曲解、以及对一个合理社会的展望并没有带来什么时，人类尊严能够幸存下来多少。贝多芬(Beethoven)在《菲德里奥》(Fidelio)中给我们留下了一个

永恒的人类忠诚的理想形象；但是直到一百多年以后勋伯格的《期望》(Schoenberg's Erwartung)，音乐才产生出一个受到压抑的性格融化的肯定形象。

同样，在艺术上，我们有着古代艺术大师所不能使我们满足的需求，因为这些需求在他们还活着时还不存在。普桑在他的作品《无辜者的屠杀》(Massacre of the Innocents)里给我们留下一个人张开大嘴惊呼的难忘形象，因为他是一个伟大的古典艺术家，这一惊呼在整体上与他对这一场面的奥林匹亚观点相吻合。1893年，爱德华·蒙克(Edvard Munch)又给我们留下一个大声疾呼的形象，用蒙克自己的话说，这一惊呼“刺破整个自然”，去象征一种突然的、巨大的和不可抗拒的惊恐不安的情感。欧洲大陆在那一时期正需要那一幅画，以前的一切都不能替代它的作用。1945年，当纳粹集中营的全部事实首次公布于众时，欧洲需要毕加索的作品《存尸所》(The Charnel House)，由于画面色彩的浓重、集中和紧迫、阴幽的意象，以及拒绝采用现成手法处理的细节，作品起到了更为强烈的效果。在过去数百年里，最好的艺术作品的诞生，总是在过去没有什么作品可用来填补艺术空白的时刻。那些时刻是什么呢？艺术对那些时刻又是如何作出反应的呢？这就是本书的主题。

关于新艺术取代旧艺术的确切时间，可能持有几种不同的看法。有一些人认为这个变化发生于十九世纪六十年代后半期。那五年孕育着未来：这五年中，马克思开始发表《资本论》，诺贝尔发明了炸药，以及俾斯麦(Bismarck)一步步地趋于控制欧洲。在绘画方面，当时还未命名的印象派(Impressionism)开始排除古典大师在一个模拟的深层空间运用明暗手法

造型的传统。过去所构想的“主题”已开始被一种新的绘画观念所取代，在画中，艺术家的感觉才是主题，不再需要别的存在物。本世纪最具有挑战意义的作品之一是1865年陈列在巴黎沙龙里爱德迦·马奈(Edouard Manet)的《奥林匹亚》(Olympia)，该作品从一切可能的角度提出了挑战，它代表画家与作品之间、画家与他的主题之间、以及画家与他的观众之间的一种新型的坦率关系。1863年，他的《草地上的午餐》(Le Déjeuner Sur l'herbe)极大地触怒了人们，他把古典大师们的主题移植到现代生活里。《草地上的午餐》画的是一位年轻漂亮的全裸姑娘，在露天草地上与两位衣装整齐的男人野餐的情景，他以此证明这是可能的。这幅画没有被官方沙龙展出；但是两年以后，《奥林匹亚》与得到官方许可的3559幅油画一同被展出了。

当然，我们不会用像我们的前辈那样的眼光来看待《奥林匹亚》，假如他们于1865年碰巧在巴黎的话。作为一件物体，这幅画已上了年纪。这幅曾经不受欢迎和引起喧哗的画，现在受到了应有的对待：成了我们时代的一幅名家作品。一百多年来描绘女性裸体更加粗俗、更加猥亵、性感，使我们意识到马奈实际上是一位贵族。我们还了解到，十九世纪六十年代的大众很可能不了解，此画的人物造型取自提香的《乌辟诺的维纳斯》(Venus of Urbino)，马奈在前九年就临摹了这幅画。现在，对裸体人像的处理来说它似乎已成为细腻和精致的一种典型。但是，它当时看起来是平面的、不完整的画面(“如同黑桃皇后出浴”，库尔贝这样比喻)。我们喜爱这只猫，我们发现它非常真实地具有猫科的习性，我们知道猫在马奈的朋友波德莱尔(Baudelaire)的诗歌里的象征作用。事实上，我们发觉这整幅画面在它的直率上，在对豪华和纵情的暗示上，并且在裸女白

晰的肉体、白色的床单和五颜六色的静物花束与黑人女仆黑色的面孔和双手形成的鲜明对比上，都强烈地波德莱尔化(Baudelairean)了。我们来欣赏一下作品中裸体姑娘直视我们的不受约束的眼神，就好像在说：“我就在这儿，你们打算怎么办？”十九世纪六十年代的人们感觉到画中的裸体姑娘就是这么说的。但是，他们还感觉到，即使是下意识的，绘画的手法也是这么说的：《奥林匹亚》是一份战争宣言，它呈现在人们面前的是一种新的观察事物的方式和一种把观察到的事物描绘下来的新的手法。它要说的是，“我就在这儿，你们打算怎么办？”十九世纪六十年代中期在绘画上正处于关键时刻。1867年，马奈和库尔贝两人在巴黎世界博览会举办个人画展，这表明必须尽快找出一种新的办法来打进官方艺术组织。在那几年里，克劳德·莫奈(Claude Monet)和皮埃尔—奥古斯特·雷诺阿(Pierre—Auguste Renoir)开始定期到野外作画，卡米尔·毕沙罗(Camille Pissarro)提出每一个名副其实的画家都必须把黑色和沥青色淘汰；年轻的左拉(Zola)开始拥护年轻的保罗·塞尚(Paul Cézanne)。假如只是为了寻找新的画派，那我们就不需再进一步探寻了。

十九世纪六十年代后期，印象派的表现是如此强烈，以致于他们第一流的绘画作品为人类幸福做出了巨大的贡献。看着这些作品，我们就会对生活 and 自身有更高的评价。它们不只是一所供娱乐的学校，也不只是我们完成学业的学校，它们是一所具有真理的学校。印象派绘画以一种写实手法真实地反映日常生活，而以前的绘画一直不是写实的。这就是光线如何照射、色彩如何分布、以及转瞬即逝的时刻是如何反映的。这些作品不仅含有一种自然美，而且还含有一种道德美：自由独立的画家在面对大自然支起画架时，他们否定了绘画传统，而代

之以反映真实。这就是亲眼所见的真实，也是在画布上反映出来的真实。印象派全都用明暗手法，使得把颜料涂到画布上去这一动作显得有点滑稽，而这正是那些较温和、平淡无奇的、在意图上无隙可乘的早期绘画过程中企图加以掩盖的。印象派以它的感受来否定传统思想，而相信直观感觉。用现代的话来说，这听起来不像是一项太大的使命。但是，在那个时候，我们现在表现的日常生活，会使我们受到流放和活活烧死的惩罚；同样在艺术上，我们理所当然地认为，可以随心所欲而不受惩处。但是十九世纪六十年代的画家是一整批非常不同的历史条件的囚徒。当时最有识别力的法国艺术评论家之一——埃德蒙·杜兰蒂(Edmond Duranty)曾于1855年说道，“只有伟大的天才才能简明诚实地表现出我们眼前的东西。”古典艺术从未如此表现生活，对于那些成千上万去巴黎官方沙龙参观的人们来说，艺术是需要学问的职业之一，教育人们关心他们周围的事物并不是艺术家的职责。

印象派画家考虑的正好相反。他们生活在一个非常时代——一个生活条件变化比以往任何时代都激烈的时代。例如，他们看到在他们中间，蒸汽火车和蒸汽轮船给每一个人提供了自由安排的新的生活方式。这些马上给人们带来了外形灵巧、庄严、简便却又是傲慢的男子气概的象征，它们成为当时全新的主题。当居斯塔夫·福楼拜(Gustave Flaubert)于1865年开始写作《情感教育》一书时，他选用了蒸汽轮船起航时，所有船员在繁忙的景象作为该书的开头场面，并以此象征人类关系的不断形成和再形成的方式。马奈于1869年在布洛涅(Boulogne)创作的《福克斯通轮船》(The Folkestone Boat)这幅画里，以及莫奈于1877年在巴黎创作的《圣·拉查尔火车站》(The Gare Saint-Lazare)里，他们从蒸汽时代里找到了理想题材。