

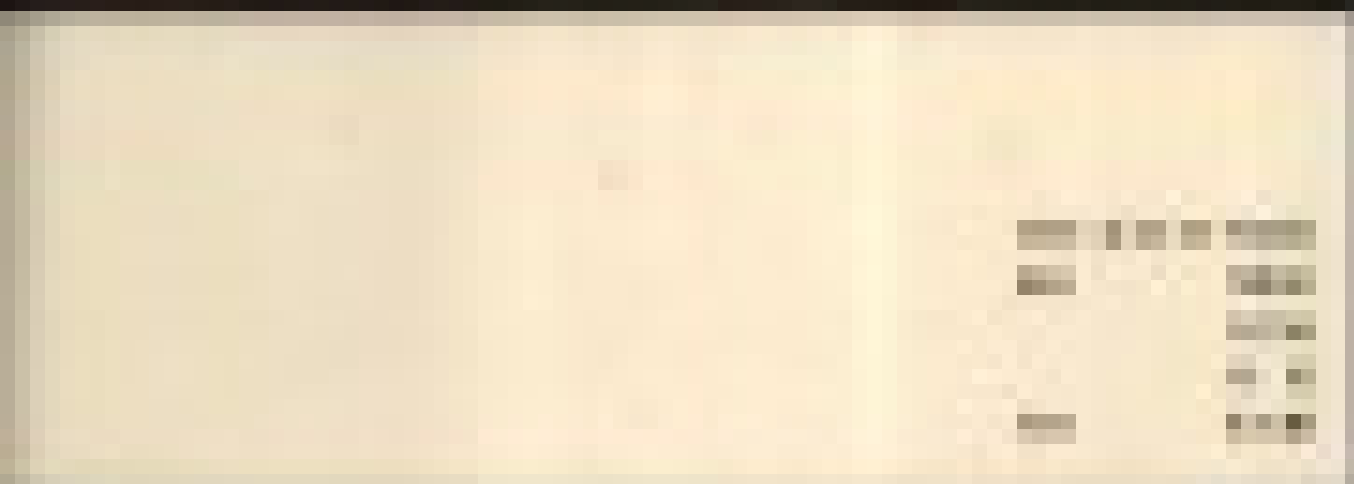
绘画·雕塑·建筑

# 西方现代艺术史

原著(美)H·H·阿纳森  
翻译 邹德依  
巴竹师  
刘 珽  
校对 沈玉麟

天津人民美術出版社

插图·图说·图典  
西方现代艺术史



绘画·雕塑·建筑

# 西方现代艺术史

原著〔美〕H·H·阿纳森  
翻译 邹德侬 巴竹师 刘 珽  
校对 沈玉麟

# 西方现代艺术史

绘画·雕塑·建筑

原著：〔美〕H·H·阿纳森

翻译：邹德依 巴竹师 刘 珏

校对：沈玉麟

天津人民美术出版社 出版发行

新华书店 天津发行所经销

天津美术印刷厂印刷

1994年2月 第2版

开本：787×1092毫米 1/16 印张：48 插页：65

ISBN 7-5305-0044-9/J·0044

1999年5月 第2次印刷

印数：5001-8000

定价：100元





**Managing Editor : Tao Hong**  
**Cover Designer : An Hongmin**

责任编辑：陶红  
封面设计：安洪民

美的原则》。如果解剖学和透视学等科学研究促进了文艺复兴艺术的大发展，那么现代艺术的发展中有没有具有科学价值的规律性的因素呢？具有现代科学文明的现代人在艺术上却全都是一塌糟——这是辩证法分析出来的结论吗？邹德侗说，建筑师成天要和抽象的点、线、面、体、虚、实……打交道，而美术界却在嚷嚷否认抽象美，建筑和艺术之间竟如此隔阂！现在提倡城市雕塑了，看来建筑、雕塑和绘画的血缘关系将被重新承认，已不只是建筑师盖房子，雕塑家在门口放雕塑，画家在大厅里挂画的关系。她们是姐妹，姐妹年龄相仿，姐妹生活在同时代，携手走在共同的大道上，二十世纪的建筑否认十七世纪的绘画是自己的亲姐妹！

拿来！这是鲁迅对外国的好东西的态度。但拿来主义谈何容易，不懂拿下来，往往偏拿糟粕来。对西方的现代艺术，不懂，则一概斥之为腐朽资产阶级的。有人说几十年前就有人提倡过现代派，搞不起来，证明现代派不可能在中国传播，这话有理，说明真真的艺术一定是根着自己的土壤和人民之中的，洋人的须眉只能演戏化妆时借用，假洋鬼子终于会被识破的。正因西方流派在中国没有土壤，不会泛滥成灾的，怕它什么？相反，我们需要从其间得到借鉴，扩大自己的视野，探寻造型艺术法则的共同规律。我正写着这稿子，送来了毕加索的油画和版画在北京展出的预展票，这是令人兴奋的新情况。两个月前我在外地，有人问我毕加索画展在京的展出日期，我还曾以为那是谣言呢！毕竟“吃了牛肉并不会就变成牛”，由于政策的开放，三中全会以来文艺蓬勃发展了，所取得的成就是有目共睹的。

印象派和抽象派都不可怕，毕加索和马蒂斯都不可怕，可怕的是无知。辛勤、智慧的中国美术工作者热爱自己的人民和土壤，他们有识别力，见识愈广他们的识别力愈强。认真研究现实世界客观存在的事物吧，我们感谢本书的翻译者邹德侗等同志！

1983年5月



## 译者说明

- 一、本书原名为《现代艺术史》，根据内容译作《西方现代艺术史》。
- 二、本书中年代较多，并跨越两个世纪，考虑到阅读方便并参照海外的译法，将××世纪××年代一律译为××××年代。如十九世纪80年代译为1880年代，以此类推。
- 三、本书是绘画、雕塑和建筑放在一起叙述的，某些名词各专业译法不同，有的在本专业中亦不统一，本书中尽量做到译法统一。
- 四、本书中绘画插图里没有注明画种的，均为布上油画。
- 五、黑白插图原编号沿用不变，由于技术等原因仅删去部分插图及编号。
- 六、本书涉及到三门艺术和多种外语，所需专业知识及外语知识很广，限于译者的知识水平，错误及不当一定很多，诚恳希望读者批评指教。并期待将来有更好的译本问世。
- 七、借本书出版之际，向为本书的翻译、出版慷慨提供帮助的老师、同行及同学表示感谢。

邹德侬

1983年8月于天津大学

## 原序

绘画、雕塑和建筑是空间艺术，由于这个原因，在探讨二十世纪或者其它任何时期的艺术时，就要分析艺术家对空间组织所持的态度，这是一个根本。一般认为，空间是向四面八方扩展的，所以在建筑和雕塑中，艺术家对这个问题的态度，还是相当容易认识的。传统上，这两门艺术是被空间所环绕的三度体量或容积，在建筑中，则是围起的空间。建筑常常被说成是“围起空间的艺术”，这一说法，就使得内部空间有头等重要的意义，尽管事实上贯穿各个历史时期的许多建筑风格，都大量涉及到外部面貌，或室外空间的组织。

十九世纪学院派建筑的古典和浪漫的折衷主义，对于建筑空间的试验毫无建树。但是，钢筋混凝土和结构钢的发展，给二十世纪建筑一系列的新尝试提供了基础。钢结构最有意义的产品，当然是摩天大楼。摩天大楼的空间发展独具一格，也许人们对于外部形式的兴趣，胜过了内部空间（如果我们不算由于全部覆盖玻璃而引起的新的空间效果）。在钢筋混凝土柔性材料方面，有许多难以想象的二十世纪空间实验已付诸实现，同时还运用了新的结构原理，在福勒设计的短程线圆顶（geodesic dome）中体现了这一点。

直到二十世纪，雕塑作品还是以存在于周围空间中的三度物体为特征的。雕塑的形式问题，也就少不了材料的运用（青铜、粘土、石材等等），涉及到雕塑的诸要素与所处环境的整体化，以及这些要素与周围空间的关系。在雕塑历史的各个不同兴衰时期——古代、中世纪、文艺复兴和巴洛克等时期，雕塑的发展追随着这么一种程式：早期强调正面和体量，后期强调透空和空间的体验。

在二十世纪，雕塑仍然以这种或那种方式保持着过去占主导地位的空间雕塑的趋势。现代富有探索精神的雕塑家们，还开创了根本性



的新局面，特别是把雕塑当作构成或装配的结构来探讨；当作新材料的实验；以及把雕塑当作被围起的空间。受到原始艺术和古代艺术的影响，结果有一部分作品断然放弃了彻底的空间组织发展体系，转而赞成通过简单的体量，回到了正面化上来。

观者要去理解绘画的空间要素，大概要比建筑或雕塑困难得多。一幅绘画，从物质上说是一张两度的表面，所采用的颜料，一般也不见得有多大体积，除非画家采用厚涂法，把画面画得很厚，从传统上说，绘画并没有突起的体量。在画布表面上让人感到有某种深度，那是通过各种技法，所造成的一种幻象。一个画家在空白的表面上画出线条的那个瞬间，他是在向人们介绍第三度的幻象。这种深度的幻象，可以借助一些方法来促成，如彩色形状的重迭或铺摆，色彩（红、黄、蓝、黑或白）的不同视觉效果、不同明度或纯度<sup>[译注1]</sup>以及借助于整个历史上所熟知的其它许多方法。在二十世纪以前，这当中最主要的，是线条和环境气氛的大气透视（在第一章中讨论）。

尽管古代早已认识了透视，由于文艺复兴运动，透视法才成为一种创造性的绘画方法。它是“自然的模仿”，是视觉的幻象，使观者以为正身临其境地看一个人物、一个静物或一幅景色，而不是看一块涂颜料的画布。现代艺术早期的最伟大的革命，大概就在于有可能抛弃这种看法和透视技术，结果，使绘画以及雕塑就是绘画和雕塑自己，并不模仿别的什么东西，它有自己的法则，也有自己得以存在的原因。我们将会看到，在印象主义、后印象主义、野兽派和立体主义者们初期所进行的探索之后，已经没有什么合乎逻辑的进程了。虽说“返回自然”的要求反复出现，但是，由于现代艺术先

驱们的努力，已经改变了现代艺术家的观看方式，在某种程度上讲，是改变了现代人的观看方式，这是不必怀疑的。

本书主要强调的就是这个“观看”现代艺术的有关问题。大家都承认，这得涉及到两个未必能够共存的要素：视觉的（visual）和语言的（verbal）要素。任何艺术史和（或）艺术评论的著作，不可避免地要把视觉体验翻译成语言的体验，因为心理被包括在这两种体验之中，此二者之间某些地方是相通的。尽管如此，这两种体验从根本上就是两码事，而且始终不要忘记，解释作品所用的言词，充其量不过是近似于视觉的艺术作品而已。如果说本书有一个主题，那么这个主题就是，在研究艺术的过程中，最适当的第一手证据就是艺术作品本身。人们评论作品所讲的许多话，乃至艺术家自己的话，都可能是重要的，但是，那终归是第二手的证据。我们从产生艺术的环境——历史的、社会的、文化的——所能学到的任何东西都是重要的，然而那也还是第二手或者第三手的证据。出自这个原因，才尽力复制了这么多的作品加以研讨。出自同样的理由，要有较大的文字篇幅，对这些艺术作品做周密分析，同时也要对它们加以详尽地说明。我们深信，这样一来这种简要的说明就会促使观者去注意绘画、雕塑或建筑物本身。在研究了这些对象之后，如果观者不同意解说员的意见，那就更好了。在这个过程中，他就已经学到了关于视觉和知觉的某种东西。

这本书是打算给一般读者和学习现代艺术的学生看的。虽然参考了当时对一个艺术家和对一个时期都有重要意义的书画印刻艺术作品——线描和版画，但是，如题名所示，强调的是现代绘画、雕塑和建筑的发展。该书的绝大部分谈的是二十世纪的艺术，但是也注意到了十九世纪末现代雕塑和建筑初创之际的少数几位先驱人物，如雕塑方面的罗丹（Auguste

[译注1] 色彩三要素的译法各有不同，现概括如下：

(1) 色相 (hue)，又译色彩；(2) 明度 (value)，又译亮度；(3) 纯度 (intensity)，又译色度、彩度。各概念的定义略。

Rodin) 和建筑领域的沙利文 (Louis Sullivan)。现代绘画的源流, 则必须追溯至该世纪更为久远的年代。

讨论 1800 年前后绘画的空间和主题某些趋势的变迁, 是在小结了浪漫主义、学院主义的方向、古典传统和库尔贝 (Courbet) 在主题和材料两个方面探讨真实的价值之后展开的。对于马奈 (Manet) 和印象主义者们, 在个体艺术家、他们的作品以及所参予的运动的审视方面, 那就叙述得更加明晰。尽管如此, 还是做了必要的筛选, 因为只有印象主义、后印象主义和新印象主义的主要人物才有必要讨论到一定深度。虽然印象主义和后印象主义还有许多杰出的画家, 本书所提到的尽是些最出人头地的艺术家。在这里还必须提一下本书的另一个特点: 我们花了很大力气把黑白插图尽可能紧密地和文字配合起来, 彩色插图也按它们所在的章节分组插入。

所以要强调这些具体排版方面的事项, 是因为这种编排对于任何学生来说显然都是重要的。同时还因为, 这种处理可以形成一种非常独特的背景, 使得插图看上去醒目。本书主要讲的是二十世纪, 从早期到 1940 年, 现代主义先驱们的作品、创作态度得到了全面的检验。在讨论他们的作品时, 首先研究的是作为审美对象的艺术作品的确切检验问题, 在这当中, 空间、色彩、线条和表面的整体组织都要研讨。肖像画法, 它的意义和对待主题的态度, 在现代艺术的许多流派中, 诸如在表现主义、超现实主义、波普艺术 (pop art) 中的含意, 都加以适当地注意。同时也要认识到, 一件艺术作品, 或一座建筑, 不可能存在于真空中, 它是整体环境的产物。这种环境, 是一种社会的和文化的体系, 与文学、音乐和其它艺术并肩而在, 并涉及到一个时期的哲学和科学。除了对现代艺术和建筑进行广泛而有分析地观察之外, 这本书还可以当成一部词典, 这里面容纳了许多翔实的材料, 特别是后面一部分, 自 1950 年以来

的艺术, 那就是当词典编排的。我们研究身临其境的当代, 是有条件把问题搞个水落石出的, 但是, 也只是涉及到了创造未来建筑的少数艺术奇才。因此, 除了少数例外, 这些叙述都是确切而扼要的, 打算给当代艺术和建筑的主要方向勾出一个主要轮廓, 并不自诩包罗万象。

因为这是国际性的现代艺术史和建筑史, 收纳作品的准则得有一定的国际意义。在十九世纪末叶和二十世纪初, 大部分着重于法国、德国及意大利的发展。在建筑方面, 比较突出的是英国和美国的实践, 因为它们有过某种国际影响。另外一些国家的运动, 如荷兰的风格派, 俄国的至上主义和构成主义, 由于同样的原因, 也是要详加研讨的。但是, 第二次世界大战之前美国和英国的绘画和雕塑, 只做了简短的介绍, 因为在这些国家里虽然拥有许多天才艺术家, 但还不能说在本世纪中叶之前影响了现代艺术的国际潮流。同样的理由, 1940 年代和 1950 年代美国的抽象表现主义和英、美的波普艺术, 要拿相当的篇幅来叙述, 因为它们最后向世界范围扩散。

尽管本书对于后来的 1960 年代和 1970 年代的绘画、雕塑和建筑的最新发展做了观察, 对于今日艺术的叙述必须加以选择。在讲到这些艺术的时候, 显然不可能包括在当时活动的、一切有才华的青年艺术家, 但我们都有意包罗了那些正在继续进行开创性试验的人, 并尽可能多地记叙他们的作品, 以说明在当时看来尚未定型的主要思想。

H·H·阿纳森

封面设计 黄维中  
版式设计 车永仁  
责任编辑 车永仁

# 目 录

有感于本书的译出 吴冠中  
译者说明  
原序

## 第一章 十九世纪的绘画(1)

### 现代绘画史前背景(1)

安格尔(5) 戈雅(6) 籍里柯(7) 德拉  
克罗瓦(7) 北部的浪漫主义(7) 浪漫主  
义风景画和巴比松画派(9) 柯罗(10)  
学院派:沙龙(10) 杜米埃(13) 库尔贝  
(15)

### 印象主义(17)

马奈(17) 莫奈(20) 雷诺阿(22) 德加  
(23) 图鲁兹—劳特累克(25)

### 新印象主义和后印象主义(28)

修拉(28) 高更(30) 梵·高(32) 塞尚  
(34) 惠斯勒(38)

## 第二章 向二十世纪过渡(40)

### 现代建筑的起源,十九世纪的先驱们(40)

十九世纪的工业和工程(40) 英国和美  
国的住宅建筑(42) 芝加哥学派,摩天大  
楼的起源(46)

### 现代雕塑的起源(50)

罗丹(50) 马约尔(59) 布德尔, 德斯  
皮欧(61) 画家兼雕塑家:杜米埃、德加、  
雷诺阿、罗索(62)

### 绘画中的象征主义和综合主义(67)

雷东(68)

### 新艺术运动(71)

### 新艺术运动建筑和设计(75)

高迪(77) 霍塔(80)

### 纳比派(84)

维雅(86) 波纳尔(89)

### 第三章 二十世纪早期的绘画(91)

#### 野兽派画家和立体主义者(91)

马蒂斯和野兽派(到1912年)(91) 马尔凯、弗里叶茨、凡·东根(96) 杜飞(97) 德兰(98) 弗拉芒克(99) 野兽派的意义(102) 野兽派之后的马蒂斯(102) 马蒂斯的雕塑(108) 立体主义之前的毕加索(112) 立体主义之前的勃拉克(117) 到1914年的毕加索和勃拉克的立体主义(120)

### 第四章 二十世纪早期的雕塑(128)

#### 主要倾向(128)

#### 早期的人物雕塑家(128)

莱布鲁克(129) 柯比、巴拉赫、珂勒惠支、马克斯(130) 布朗库西(133)

### 第五章 二十世纪早期的建筑(137)

#### 美国(137)

1920年以前的莱特(137)

#### 法国(140)

贝瑞、夏涅(140)

#### 奥地利和德国(142)

瓦格纳、卢斯、霍夫曼、奥尔布里奇、贝伦斯(142)

#### 低地国家(147)

伯尔拉赫、维尔德(147)

#### 表现主义建筑(150)

### 第六章 绘画走向表现主义(154)

蒙克(155) 恩索(157) 路阿(160)

### 第七章 德国的表现主义(163)

罗尔夫斯、柯林思、莫德宋—贝克尔(164) 诺尔德(165)

#### 桥社(167)

凯尔希纳(168) 赫克尔、奥托·牟勒

(170) 佩克斯坦、施米特—罗特鲁夫(171)

#### 表现主义的版画(172)

#### 青骑士(174)

到1914年的康定斯基(174) 马克(178) 麦克(179) 雅弗林斯基(180)

### 第八章 立体主义的传播(182)

#### 立体主义雕塑(183)

阿基本科(184) 杜桑—维龙(185) 利普希茨(186) 劳伦斯(190) 扎德金(192)

#### 立体主义绘画(192)

格里斯(192) 格莱茨、梅占琪(194) 弗里斯内(196) 莱歇(196) 纯粹主义、让奈亥、奥占芳(200) 奥弗斯主义、德劳内、库普卡(200) 维龙、杜桑、到1914年的毕卡比亚(202)

### 第九章 意大利的未来主义(207)

巴拉(210) 塞韦里尼、卡腊(210)

#### 未来主义雕塑(212)

波丘尼(212)

#### 未来主义建筑(214)

圣埃利亚(214)

### 第十章 俄国的抽象和构成主义(216)

#### 抽象艺术的出现(216)

辐射主义和至上主义、拉里昂诺夫、冈查洛娃(217) 马列维奇(218) 李西茨基(220) 康定斯基在俄国(1914—1921)(220)

#### 构成主义(221)

塔特林(221) 罗德琴柯(222) 加波、佩夫斯奈(223)

### 第十一章 荷兰的风格派(225)



蒙德里安和到 1918 年的新造型主义(226)  
列克(229) 凡·杜斯堡(230) 万同格罗  
(231)

#### 风格派建筑(232)

万特霍夫、奥德、里特维尔德、依斯特恩  
(233)

### 第十二章 建筑中的国际风格(236)

到 1930 年的格罗皮斯(237) 爱里尔·萨  
里宁(240) 勒·柯布西耶(241) 到  
1930 年的密斯(244) 包豪斯(1919—  
1933) (246)

### 第十三章 绘画从表现主义走向梦幻 (249)

克里姆特、席尔(249) 珂珂希卡(251) 费  
宁格(253) 克利(254) 1921 年后的康  
定斯基(258) 莫迪利阿尼(261) 苏丁  
(264) 帕森(265) 郁特里罗(267)

### 第十四章 梦幻的先驱(269)

卢梭(269) 其他天真画家(271) 夏加尔  
(272)

#### 形而上画派(275)

德·契里柯(275) 卡腊(281) 莫兰迪  
(282)

### 第十五章 达达(284)

#### 苏黎世达达(1916—1919)(284)

到 1920 年的让·(汉斯)·阿普(285)

#### 纽约达达(1915—1920)(287)

1911 年后的杜桑(288)

#### 德国达达(1918—1923)(293)

施威特(294)到 1921 年的恩斯特(295)

#### 巴黎达达(1919—1922)(297)

### 第十六章 1920 年代和 1930 年代的德

### 国绘画(298)

#### 新客观现实派(298)

格罗兹(298) 狄克斯(301) 贝克曼  
(302)

#### 构成主义和抽象(306)

1920 年后的加波(306) 莫霍利-纳吉  
(309) 艾伯斯(310) 施莱莫、贝林、基斯  
勒、拜尔、包梅斯特(311)

### 第十七章 1920 年代至 1930 年代的巴 黎绘画(315)

战后早期的毕加索(315) 战后年代的勃  
拉克(321)

### 第十八章 超现实主义(325)

1914 年后的毕卡比亚(327) 1920 年后的  
阿普(328) 1920 年后的恩斯特(334)  
米罗(338)

#### 1930 年代的超现实主义(343)

马宋(345) 唐吉(346) 达利(348) 马  
格里特(352) 贝尔莫、布劳奈尔、多明吉  
斯、莫莱·奥本海姆、帕伦、塞利格曼(357)

#### 新浪漫主义(360)

#### 魔幻现实主义(361)

罗依(362) 德尔沃(362) 巴尔苏(363)

#### 1925 年以后的毕加索(365)

#### 雕塑和装配中的梦幻(370)

1928 年以后的毕加索雕塑(371) 冈查列  
兹(374) 贾科梅蒂(376) 恩斯特的雕塑  
(380) 考尔德(382)

### 第十九章 1930 年代的抽象:巴黎画派 (388)

1923 年以后的佩夫斯奈(391) 1920 年以  
后的蒙德里安(395)

### 第二十章 1950 年以前的美国绘画与雕

## 塑(398)

### 美国现代主义先驱(406)

莫勒、韦伯、哈特利(406) 马林(407)达夫(407) 奥基夫(408) 麦克唐纳—赖特、拉塞尔、布卢斯、约瑟夫·斯太拉(408)

### 军械库展览(410)

### 精确主义者(411)

希勒(412) 德穆斯(412) 香伯格(413) 斯图尔特·戴维斯(414) 奈尔斯·斯潘塞、克劳福德(416)

### 1930年代:现实主义、社会现实主义和地方主义(417)

沙恩、霍珀、奥尔布赖特(418)

### 墨西哥(419)

里韦罗、奥罗兹科、西盖罗斯(419)

### 走向抽象艺术(421)

卡利斯、拉特内、艾弗里、麦基弗、格雷夫斯(422)

### 雕塑(423)

拉歇斯、纳德尔曼、贝哲曼、野口勇(423)

## 第二十一章 1930年以来的建筑(429)

### 先驱们的后期风格(430)

1930年后的莱特(430) 1930年后的格罗皮斯(433) 1930年后的密斯(434) 1930年后的勒·柯布西耶(434)

### 芬兰(439)

阿尔托、厄维(439)

### 瑞典(442)

阿斯普伦德(442)

### 丹麦(443)

雅各布森(443)

### 大不列颠(444)

阿里森·史密森、彼得·史密森(447) 詹姆士·史特林(447)

### 法兰西(449)

### 德国(450)

夏隆(452)

### 荷兰(453)

### 意大利(454)

内尔维、蓬蒂(456)

### 拉丁美洲(459)

尼迈耶、科斯塔、维拉努瓦(459)

### 加拿大和澳大利亚(461)

### 日本(464)

丹下健三(464)

### 美国(467)

摩天大楼(468) 住宅(474) 工业综合体(479) 学院和大学校园、宗教建筑(480) 文化中心、剧院和博物馆(485) 城市规划与重建、航空港(496) 建筑与工程(498) 结语(499)

## 第二十二章 本世纪中叶的绘画和雕塑(504)

### 美国的抽象表现主义、行动绘画以及抽象的意象主义者(505)

戈尔基(506) 汉斯·霍夫曼(507) 马塔(508) 孔宁(508) 波洛克(510) 托比(512) 汤姆林、巴泽蒂斯、特沃柯夫(513) 克兰(515) 古斯顿(517) 布鲁克斯(518) 马卡·雷里(519) 戈特利布(520) 斯蒂尔(521) 罗斯科(523) 纽曼(524) 莱因哈德(525) 马瑟韦尔(525)

### 英国:绘画(527)

斯潘塞(531) 本·尼克松(532)

### 英国:雕塑(533)

爱泼斯坦、高迪埃—布泽斯卡(533) 亨利·穆尔(535) 赫普沃思(537)

## 第二十三章 本世纪中叶以来的艺术(542)

### 人物和梦幻(542)

法国(542) 意大利和奥地利(549) 英国  
(554) 丹麦、比利时、荷兰、冰岛(559)  
德国、波兰、西班牙、以色列(563) 美国  
(565) 拉丁美洲(566)

#### **抽象绘画(569)**

巴黎画派(569) 德国(576) 意大利  
(577) 西班牙(580)

#### **具体艺术(581)**

瑞士(582) 意大利(583) 巴黎画派  
(584)

#### **抽象雕塑和构成(585)**

美国(586) 巴黎画派(592) 英国(594)  
墨西哥(598)

## **第二十四章 1960年代和1970年代的新动向(599)**

### **回到物体(599)**

装配和废品雕塑(600) 偶发艺术和环境  
艺术(611) 英国波普艺术及其分支(613)  
美国波普艺术及其分支(616) 新现实主义  
(638)

### **1960年代和1970年代的其它倾向(644)**

初级结构、最低限艺术(644)

### **环境艺术(653)**

场所雕塑、大地作品(653) 表演(658)  
运动和光(660) 光效绘画(OP艺术)  
(669) 色场绘画与造型画布(676) 字母  
主义、抽象书法、抽象象形绘画、具体诗歌、  
打字机艺术、机器艺术(690)

### **1970年代的倾向(691)**

新现实主义或照相写实主义(693) 概念  
主义(697) 新(老)抽象派(703)

## **编后(703)**

参考书目提要(707)

中英文人名对照(731)

# 第一章 十九世纪的绘画

## 现代绘画史前背景

现代艺术的起始年代，众说不一。最普遍的选择，也许是在1863年，那年马奈（Edouard Manet）在巴黎的落选作品沙龙里首次展出了他的《草地上的午餐》（图31）。可是，考虑一下其它的年代，或者更早的年代也未尝不可；1855年，库尔贝（Courbet）在博览会上另搭了一个棚子，展出了他的《画家工作室》（图1）；1824年，英国风景画家康斯太勃（John Constable）和波宁顿（Richard Parkes Bonington），在巴黎沙龙展出了色彩绚丽而明快的风景习作；甚至还可以假定为1784年，那年大卫（Jacques-Louis David）完成了《荷拉斯三兄弟之誓》（图2），而且，新古典主义运动开始在欧洲和美国占主导地位。

上述的每个年代，对现代艺术的发展都有其重要的意义，却没有一个能够标志着全新阶

段的开始。因为现代艺术的产生，不是突然出现的一种新情况，而是在上百年的过程中，逐渐演变而来的。它包括了好几个方面的独立发展：有赞助方式的转变、法兰西学院作用的转变、艺术教育的体系及艺术家在社会中的地位的转变、尤其是艺术家对待题材、表现、文学成分乃至色彩、素描以及艺术作品的本质和目的等问题在态度上的转变。

绘画空间是要首先考虑的问题。人们有时把新古典主义称为折衷的、派生的风格，这种风格使文艺复兴和巴洛克艺术的古典主义得以延年，否则，古典主义可能早已寿终正寝了。然而，新古典主义艺术中的文艺复兴传统，却第一次遭到了严重地反对，这个传统就是，对于控制绘画空间结构的透视消退法的使用。其实，要说大卫的作品，在最终导致二十世纪抽象艺术倾向中起了决定性的作用，这种看法是可以争论的。大卫和他的追随者们，实际上并没有摒弃以直线透视法和大气透视法为基础的

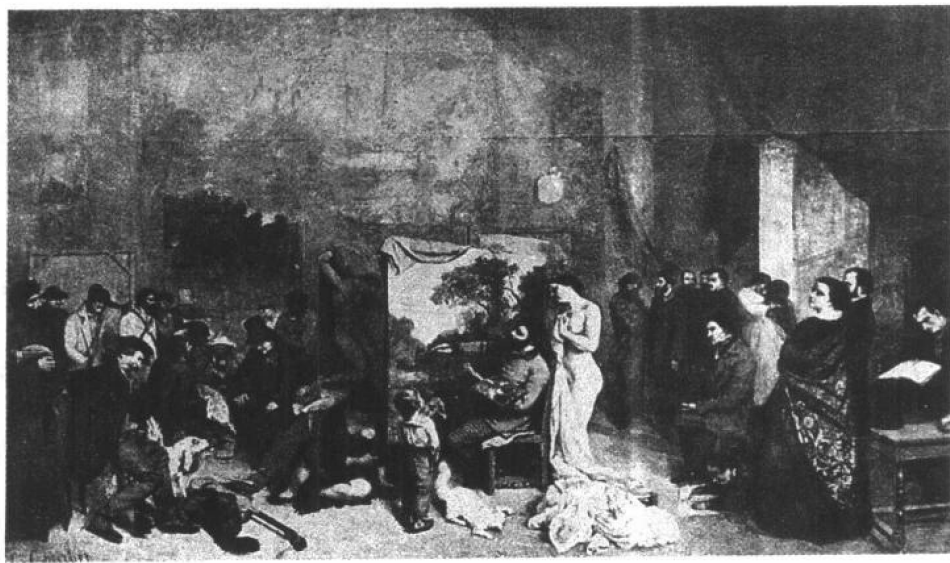


图1  
库尔贝《画家工作室》  
1854—55  
360.7×596.9厘米  
巴黎 卢弗尔博物馆