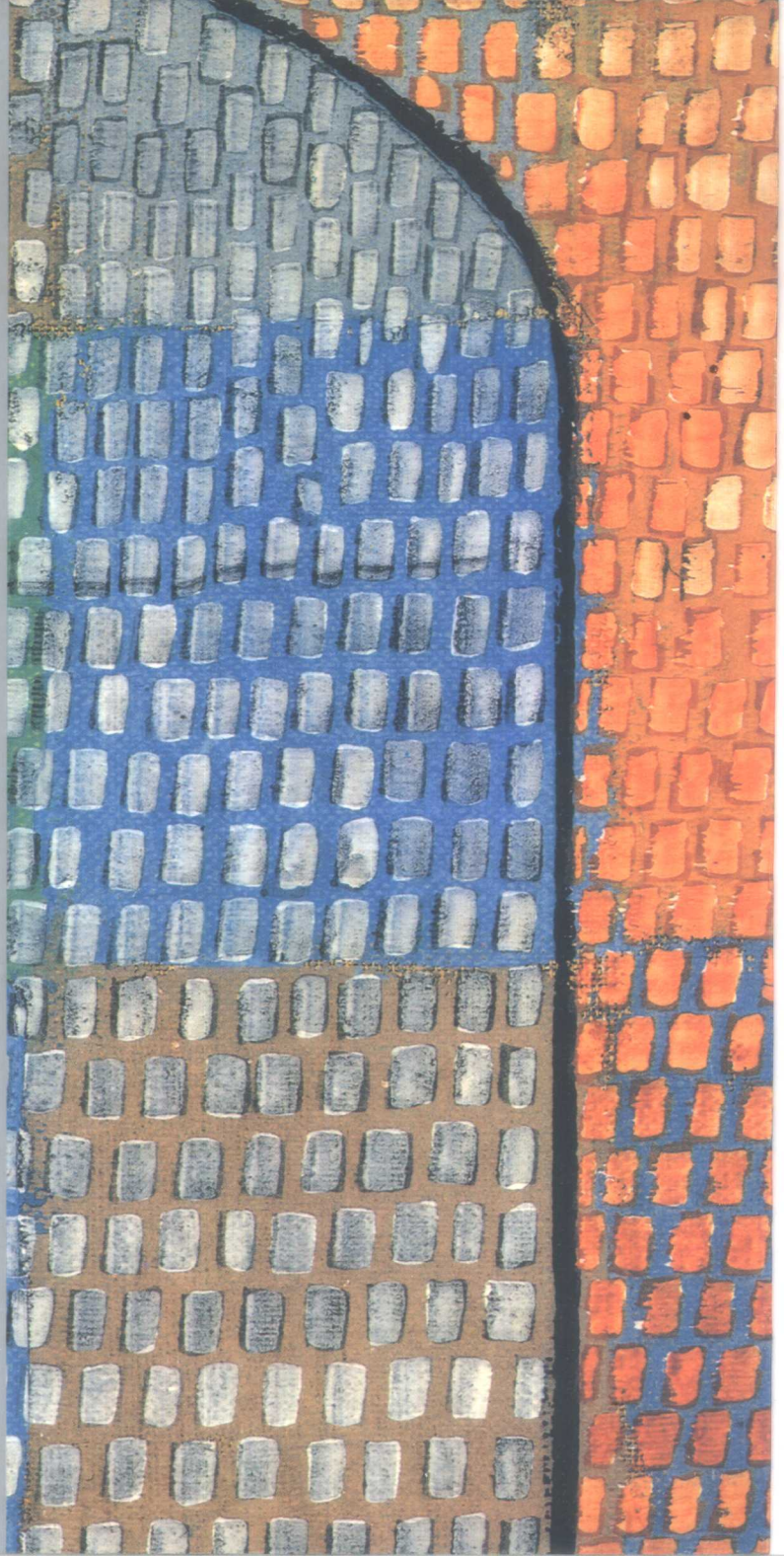


新世界的震撼

THE SHOCK OF THE NEW

ROBERT HUGHES 著 ◆ 張心龍 譯

藝術館



新世界的震撼

T H E S H O C K O F T H E N E W

R O B E R T H U G H E S 著 □ 張 心 龍 譯

The Shock of the New

Copyright ©1980 by Robert Hughes. Chinese language edition arranged with BBC

Worldwide through Big Apple Tuttle-Mori Agency, Inc.

Chinese edition © 1996 by Yuan-Liou Publishing Co., Ltd.

All rights reserved

藝術館

7

新世界的震撼

著者／Robert Hughes

譯者／張心龍

主編／吳瑪俐

封面設計／陳栩椿

責任編輯／曾淑正

發行人／王榮文

出版／遠流出版事業股份有限公司

台北市汀川路三段184號7樓之5

郵撥／0189456-1

電話／(02)3653707

傳真／(02)3658989

著作權顧問／蕭雄淋律師

法律顧問／王秀哲律師・董安丹律師

排版／天翼電腦排版印刷股份有限公司

電話／(02)7054251

製版／一展有限公司

電話／(02)2409074

印刷／永楓彩色印刷有限公司

電話／(02)2498720

裝訂／晨捷印製股份有限公司

電話／(02)2405505

1996年2月16日 新版一刷

行政院新聞局局版台業字第1295號

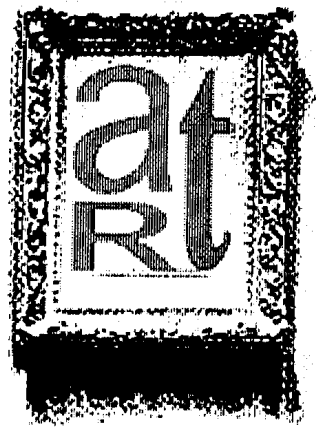
售價560元

缺頁或破損的書請寄回更換

版權所有・翻印必究

Printed in Taiwan

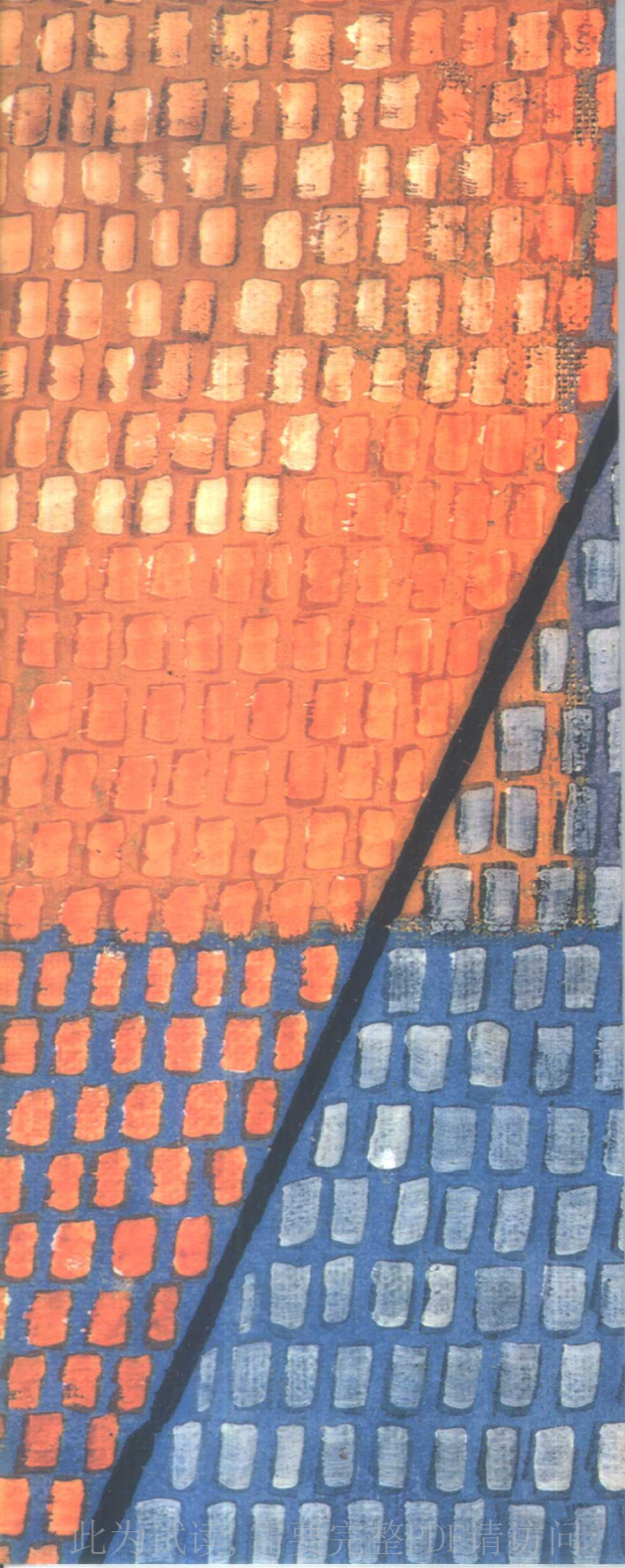
ISBN 957-32-2765-7



藝 術 館

 遠流出版公司

吳瑪悒 / 主編



THE SHOCK OF THE NEW 新世界的震撼

克利·《Ad Parnassum》
的局部。此畫為克利在
1937年以前所作最大的
作品。

作者簡介

羅伯特·曉斯

出生於澳洲雪梨市，受學於聖易納提亞斯學院（St. Ignatius College）和雪梨大學建築系。一九七〇年，他成為《時代》雜誌的藝評家，並製作了二十多集有關視覺藝術的電視紀錄片，包括十個單元的「澳洲的藝術」（1975）和研究魯本斯、伯里尼、卡拉瓦喬奧（Caravaggio）的紀錄片。本書是根據他的八集單元「新世界的震撼」而寫成的。

曉斯的著作有：《澳洲的藝術》（1966）、《西洋藝術中的天堂與地獄》（1969）。

譯者簡介

張心龍

一九五二年生，師大美術系學士，洛杉磯歐蒂斯藝術學院碩士。現旅居美國洛杉磯，為專業畫家與藝評家。
著作：《都是杜象惹的禍》，譯作：《杜象訪談錄》。

R 1 0 0 7

新世界的震撼

The Shock of the New

◆ 目錄 ◆

序 言	1
1 / 機械的樂園	5
2 / 權勢的面貌	63
3 / 享樂情調的風景畫	137
4 / 烏托邦裏的煩惱	195
5 / 自由的門檻	271
6 / 邊緣上的景象	339
7 / 以文化取代自然	405
8 / 已逝的未來	459
圖片說明	509
譯名索引	529

序言

這本書是從我為英國電視廣播公司所撰寫主持的一個電視影集所衍生出來的。從開始攝製到完成，《新世界的震撼》整整花掉了三年的時間來研究、寫作和拍攝；我們的攝影機從法國吉佛尼（Giverny）莫內家的蓮花池到德抄（Dachau）的火葬場，又從巴西利亞（Brasília）的屋頂轉到美國大峽谷去，我把所有的機票里程加起來，發現製作這個影集的歲月裏，我總共飛行了二十五萬哩。阿拉伯人相信靈魂只能像駱駝踱步一般地旅行，他們說得一點也沒錯。

從一開始，此影集的製作人、導演和我都一致同意《新世界的震撼》應該是一種個人對這個世紀之藝術的看法。八個小時聽起來好像是很長的時間，事實上，這也的確是很長；但是把現代藝術的正史用電視方式來介紹實在是一件不恰當

的工作。在電視機上沒有任何註釋，我們決定把現代主義重要的藝術分成八個不同專題。我們從一八八〇年到一九一四年在歐洲萌芽的現代主義開始介紹，在那個時代裏，未來的幻夢誕生於機械時代的樂觀氛圍裏。我們也決定以描述藝術如何漸漸失去前衛主義的創新精神來終結這個影集。在這兩個主題之間，我們加插了六個討論不同主題的節目——從繪畫的視覺關係到雕塑和建築等研討，然後再討論過去一百年來的文化問題。藝術如何創造不同的感情，如何製作政治干預的圖象？它如何表現歡愉享樂的世界？它如何企圖找尋烏托邦？它對非理性與潛意識的關係是什麼？它如何處理浪漫主義所承襲下來的題材？大眾媒體所帶來的壓力如何改變藝術的面貌？明顯地，這些都只是現代藝術中的一部分主題。這八篇文章或八小時的影集並不能把現代藝術全部包括進去。在如此有限的格式內來表現如此巨大的題目，最好的方法是集中在一些重要主題，而不以連貫性的藝術正史來表現，同時提供一種藝術對現代觀念和生活的寬闊視野。

因此，我並沒有企圖把所有的畫家都拿出來討論，在《新世界的震撼》中，有很多畫家的作品都沒有被討論到（有些甚至連提都沒有提起過）。除了布朗庫西（Brancusi）、畢卡索（Picasso）和建構主義的雕塑外，我也很少談到雕塑藝術：像羅丹（Rodin）、摩爾（Moore）、貢薩列斯（Gonzales）、柯爾德（Calder）、卡羅（Anthony Caro）、奈佛遜（Louise Nevelson）或史密斯（David Smith）的作品都沒有被提過。在繪畫界內，像維拿德（Vuillard）、霍夫曼（Hans Hoffmann）、巴爾陶斯（Balthus）那樣重要的畫家也都被遺漏了。我只能誠懇地辯解，把他們排出書外的原因不是因為無知，而是在所定的題目中，因著一些無法克服的困難所造成的，同時，集中研討少數幾個藝術家總

比企圖一網打盡要好得多，假如這是寫作的要訣的話，那麼它更是電視的金科玉律了。

這本書的八篇文章與電視影集八個單元的結構和題材都非常接近，只是書裏的文字比電視劇本多了五倍以上，我也決定利用這些額外的空間來討論，而不加添新的藝術家。電視並不能表現抽象的辯說或冗長的分類，假如說攝製這個影集還有一句話仍然盤旋在我腦海中的話，那是觀眾在影集裏聽不到的，是由製作人柏格蘭(Lorna Pegram)所說的：「親愛的羅伯特，這是一個很聰明的辯說，但我們從那裏去看呢？」

那小小的螢幕只能表現出影像和解說。在螢幕上那不準確的圖象並不能表現出繪畫的真正面貌，也不能取代真正的藝術經驗——同樣道理，印在紙上的繪畫，那網點與螢幕上的電子線條也好不了多少。但是我們老早就習慣了傳統的藝術印刷品，以後若有更多的藝術電視節目出現的話，人們也會慢慢習慣這種圖象了。除此之外，電視具有巨大的交通能力的優點，這也是我喜歡它的原因。我不是哲學家，只是一個寫作的藝術記者，很幸運地，我對藝術這個題材從來沒有感到厭倦過。波特萊爾(Baudelaire)在一八六〇年看了《坦候莎》(Tannhäuser)之後如此寫道：「我原意是要瞭解它的真義，後來却把我的興趣改變成知識。」興趣是欣賞藝術的根源，世界上沒有東西像這種冗長而穩定的研究工作能使人發現我們這個世紀警號中的真正面貌——當我還是小孩的時候，在課堂裏偷偷地用拉丁文法書遮掩著，偷看撒達克(Roger Shattuck)所翻譯的阿波里內爾(Guillaume Apollinaire)的作品——從此藝術便一直緊緊地跟隨在我身伴。

(下面一段是作者感謝與他一起工作的人員和支助的朋友的謝言，
在此便節略掉。)

羅伯特·曉斯

一九八〇年於紐約

1 機械的樂園

一九一三年，法國作家柏楷（Charles Péguy）曾經說：「這個世界在過去三十年的轉變，比耶穌基督降生以來的一千多年還要多。」他所說的轉變，指的是西方資本社會的所有狀況：它的觀念、它的歷史感、它的信仰、虔敬和生產方式——還有它的藝術。柏楷的時代就是我們祖父或曾祖父的時代。在那個時代裏，視覺藝術具有非常重要的社會地位，可是今天已不再復見了，它看起來似正陷於水深火熱的處境中。究竟文化的擾攘是否也正預示了社會的動盪呢？當時很多人是這樣認為的，今天我們却不敢肯定地這樣說，那是因為我們現在正活在現代主義末期的關係。在一八八〇年至一九三〇年間，一項超級文化的實驗在歐美進行著，到了一九四〇年，它終於經過發展與開發而達至更純淨的境界，然而最後又

變成陳腐浮華的駢文。很多人認為現代主義藝術家的實驗室正空置著，它已經不再是一個「有名望的實驗室」，反而像是美術館裏的一個展覽室，一個已經成為歷史的空間，我們可以進入瀏覽，却不再能參與了。在藝術上，我們正處於現代主義的末期，但是，這可不像一些藝評家所認為的那樣是一件值得慶祝的事。究竟一八九〇年的前衛藝術有什麼東西是我們現在這個時代所失去的呢？熱情奔放，理想主義，堅強的信心和深信還有可探索的領域；更重要的是藝術可以找到適切的隱喻，藉此可以向其民眾解釋這激進改變中的文化。

對法國人或所有歐洲人來說，這種改變的隱喻可用艾菲爾鐵塔來作例證。這座塔在一八八九年完成，是巴黎世界節的焦點。這個世界節的日期同時也帶著象徵的意義，因為那正是法國大革命一百週年紀念日，這種各國爭相展示其高度工業力量和殖民地資源的節慶已經不足為奇了。這種潮流遠在一八五一年的大展覽會中，已由維多利亞的阿爾伯（Albert）王子立下了模範。在那個大展覽會中，最令人驚嘆的東西不是伯明罕爐，也不是往復式引擎、織布機、銀器或中國的珍玩，而是展覽館本身。那是一座水晶宮，有著亮晶晶的玻璃穹頂和金屬裝飾花紋。人們可能會嘲笑那些維多利亞人為這座水晶宮的偉大而撰寫的文章，可是他們的感情無疑都是出於至誠的。

設計巴黎世界節的人員希望創作出比水晶宮還要偉大的建築物，可是帕斯頓（Paxton）的成就不能再以另一座水平建築物來比美，因此他們決定往上發展；建一座世界上最高的塔，共計一千零五十六呎。不管是否故意，它與聖經上的記載正不謀而合，因為這個節慶的本意是歡迎世界各國的參與，所以更與聖經上所說的巴比塔有相似之處。可是艾菲爾鐵塔包含著更深的隱喻，節慶的主題是「製造與改良」，這

不僅是指擁有權，而且更表示出資本主義的神奇力量。它強調現今勝過往昔的榮耀、工業化勝於資源豐富，因為這也代表了第三共和國和古王朝在基本經濟體系上的不同。還有什麼比違背土地擁有權，進而往未曾被擁有而又被視為無用的空間——天空——發展的建築物更具意義呢？在一小片土地上聳立著巨大的建築物，正表現了進步的力量。任何人都可購買土地，但只有現代的法國才能征服天空。

世界節的負責委員找了一位機械師來設計這座塔，却不找建築師，這個決定本身就帶有一種象徵意義，它似乎要反抗法國美術建築學院一向作為政府代言人的至高地位。當艾菲爾（Gustave Eiffel）接受這項工程時已五十七歲，正是他事業的尖峰時期。艾菲爾鐵塔的靈感是來自人體——像是一個慈祥的巨人，劈開雙腿站在巴黎市的中心。他同時也參考了十七世紀伯里尼（Bernini）在羅馬建設的四河噴泉，這個噴泉與艾菲爾鐵塔一樣，其尖端乃是由四個拱形支撐的空間所平衡著，它代表了世界四個具有影響力的國家。

你無法躲開這座塔，不管在巴黎的那一處，你都會看到它。除了羅馬的聖彼得教堂之外，歐洲從沒有一座建築物比它更為矚目了。艾菲爾鐵塔的尖頂比米開蘭基羅的圓頂更為醒目，一夜之間，艾菲爾鐵塔成為巴黎的象徵，它正式宣示這個城市為現代主義的首都。它受到詩人阿波里內爾的盛讚，這位詩人曾是一個天主教徒，他想像主基督在二十世紀將再次降臨人間，來到艾菲爾鐵塔所在的新巴黎：

你終於厭倦了這個舊世界。

啊，看牧的艾菲爾鐵塔，羣橋今晨在咩咩地叫呢

你已經不再居於希臘羅馬之古蹟裏

此地，連汽車都貌似遠古
只有宗教依舊保持嶄新，宗教
依舊保持簡單，就像飛機庫那樣簡單
是神死於星期五，却又在星期天復活過來
是基督爬上天空，比任何飛行員都矯捷
祂保持著飛昇的世界紀錄
基督乃眼睛之瞳孔
世紀的二十瞳孔，祂知道祂的身分
而世紀，化爲一隻鳥，像耶穌一般飛昇上空。

重要的一點是，艾菲爾鐵塔吸引了廣大的觀眾羣，不僅是那些去畫廊看展覽的數千人而已，千百萬的民眾被艾菲爾鐵塔所帶來的新時代所感動了。正當十九世紀將結束，進入二十世紀的新時代時，它預告了一個太平盛世的來臨。它的高度，它的結構，它所使用的工業建材，綜結了歐洲掌權階級對科技的期待：浮士德的合約，獲得人世無限權力與財富的承諾。

在十九世紀末期，正是現代主義的發軔期，人們對機器的懷疑不像今人那般諸多猜疑。沒有污染的統計數字，沒有核子爆炸的危機；在參觀一八八九年世界節的羣眾中，很少人經驗過布雷克（William Blake）和恩格斯（Friedrich Engels）所描寫的那種髒亂與無聲之苦痛，在古老的時代裏，機械常被形容或漫畫化爲一個食人魔，由於它噴出蒸汽煙霧，與人們想像的地獄相似，因此也有人把它看作是撒旦的化身。但是到了一八八九年，它的這一面漸漸減弱了，而世界節的觀眾都對機器的印象改觀，認爲它們牢靠、笨重與服從。他們將機器看作

是一個巨型的奴隸，一個永不疲倦的鋼鐵黑奴，由資源豐富的規律世界所控制著。機器代表征服了的進步，今天，只有像火箭昇空這麼例外的景觀，才能與我們祖先對重機械的激盪情感相比：對他們來說，科技的「浪漫」看起來比我們這個時代更為散漫與樂觀。或許這是因為越來越多的人正活在一個機器構成的環境裏：那就是城市。在一八八〇年，機器還是一種很新的社會經驗，更遑論在一七八〇年了，可是到了一九八〇年，這種經驗又變得陳舊了。歐洲城市的巨型工業成長是嶄新的經驗。一八五〇年之際，歐洲還是皇權的時代，大部分的英國人、法國人和德國人都住在鄉村小鎮裏，更不用說義大利人、波蘭人或西班牙人了。四十年之後，機械強制中央化的生產方式與程序，迫使人口大量地往城市裏遷徙。波特萊爾的“fourmillante cité”一文中描述的孤獨靈魂——「蟻羣役走的城市，充滿夢想的城市／光天化日之下，鬼魂拖曳著你的衣袖」——這個城市開始替代了自然的田園風貌；自然界最後一次開花的時節出現在莫內（Monet）和雷諾瓦（Renoir）的繪畫上。繪畫的主要面貌不再是風景，取而代之的是大都會了。在鄉村裏，繁花點點，植物欣欣向榮；可是，在城市裏，生產的本質就是過程，這只能以相對論、因子扣的暗喻來表達。

這些暗喻還遙不可及，科學與技術超越了它們，而其改變速率之快速，使得藝術依然陷在其田園的困境裏（起碼有一段時期如是）。可能沒有任何一幅火車站的繪畫能與維多利亞火車站的壯觀與澄澈相媲美，即使是莫內的《聖喇沙火車站》（Gare Saint-Lazare）也要瞠乎其後——還有優斯頓（Euston）、聖賓克拉斯（St. Pancras）、潘恩火車站（Penn Station）和十九世紀的偉大教堂等，自然更沒有任何傳統的繪畫能描繪出十九世紀末期的新經驗，像坐在有輪子的快速機器上的經

驗，因為機械征服了水平的空間，這也是人們很少經驗過的一種空間——視像連續與重疊的空間；還有被載著疾馳所看到的閃爍不定的縣延景色，和由於視差所引起的過度誇張移動感覺（近處的白楊樹看起來比田間遠處的教堂尖頂移動得還要快速）。從火車上所看到的景色與馬背上所看到的又有不同，它把更多的主題壓縮在同一個時間裏，結果它反而沒有時間讓人好好地注目在一件物體上。

開始，只有少數的人能夠不用乘坐火車而經驗到這種奇怪的視覺世界；一些特立獨行的人和發明家坐在自製的汽車上，然後就是那些具有冒險精神的富人，帶著眼罩和頭盔，僕僕於諾曼第鄉間的風塵小徑上。由於這種歷程比傳統旅行經驗所看到的風景更為寬廣，最終必將破除其景框的限制；從這一點上，我們可以看出前衛的機械工程和前衛的藝術似乎有一些相同之處。

作為最觸目的未來象徵，汽車以一種特別笨拙的方式闖進藝術世界裏，第一個頌讚它的雕塑品矗立在巴黎美爾樂港（Porte Maillot）的一個公園內。它是紀念一八九五年來回巴黎與波渡（Bordeaux）之間的大賽車，結果由一位名叫略瓦索（Émile Levassor）的工程師贏得。他駕駛一部由他自己設計與建造的汽車，其車速差不多只與一隻青蛙跳躍的速度相等。不管如何，略瓦索的奏捷却是一件劃時代的事，值得立碑紀念，因為它讓歐洲人——不管是建造商或民眾——意識到將來的路面交通工具是以內燃引擎發動，而不是以電力或蒸汽來推動。因此從巴林（Bahrein）到休斯頓（Houston）之間的每一個油田都應設立一個略瓦索的紀念碑。可是今天看來，這個雕像卻有點荒謬，這正說明了藝術家在面臨新的機械時代時，如何困難地將這種新主題轉化到傳統的雕塑面貌裏（圖1）。