

1945年以后的

现代视觉艺术

爱德华·卢西·史密斯著

陈 麦 译

劳诚烈 校

上海人民美術出版社

原 书 名 **LATE MODERN The Visual Arts Since 1945**
原 著 者 **Edward Lucie-Smith**
原出版者 **Praeger Publishers**
 New York
 Second Edition 1976

1945年以后的现代视觉艺术

爱德华·卢西·史密斯著

陈 麦 译 劳诚烈 校

上海人民美术出版社出版

(上海长乐路672弄33号)

新华书店上海发行所发行 上海中华印刷厂印刷

开本850×1168 1/32 印张8.75 附图4页 字数110,000

1988年12月第1版 1997年8月第3次印刷

印数 9,401—12,400本

一、一九四五年以来的现代艺术运动

第二次世界大战在一九四五年结束。这个年份就成了艺术史家们一条方便的分界线。这条分界线划在这一年，不仅是因为“方便”，而且也因为这一年恰恰是二十世纪绘画和雕塑发展中的一个真正的转折点。差不多就在这个时候，视觉艺术开始走上了一条崭新的道路，而这条道路的方向甚至在一九三九年还是难以预言的。发生变化的原因一部分是由于战争本身。变化如此巨大，自然不能指望艺术能够置身事外保持不变。欧洲饱受战争的摧残，消耗殆尽，几已成为一片废墟。现代派艺术家们在德国人侵占的国家中连生存都极为艰难。巴黎派的力量也由于移民的大批出境而元气大伤。只有美国在战后崛起，与斯大林主义和社会主义现实主义统治着的苏联，成为世界两大强国。而且美国在两者之中更为强盛些。从二十世纪三十年代开始，出于对纳粹的恐怖逃亡美国的移民浪潮一浪高一浪。美国的艺术生活，尤其是纽约的艺术生活，因之变得日益丰富起来。这些新来的移民在美国比在其它任何地方都更容易被吸收，因为美国人民原来就是欧洲各国人民的混合体。

然而，如果说，战后艺术是一种全新的史无前例的东西，那未免言过其实。因为它的根是深深地扎在发端于本世纪初的现

代主义的沃土之中的。确实，把今天我们看到的当代人所创造的艺术叫做“近期现代派”(Late Modern)，那意思在我看来，几乎就象是把乔凡尼·巴蒂斯塔·蒂埃波洛(Giovanni Battista Tiepolo, 1696—1770)叫做“后期巴洛克”差不多。因为如果人们同意把现代派看作是象风格主义(mannerism)，巴洛克(baroque)或者新古典主义(Neo-Classicism)那样的一种风格范畴的话，那末它肯定包括一段相当长的历史时期。甚至这一风格范畴发展的第二个阶段，也即本书的主要论述范围，也已经延续了四分之一个世纪。这个阶段，就象风格主义或者巴罗克的末期那样，是把潜伏在较早的而且在某种程度上更为结实更为有趣的文化背景之中的发展趋势再向前推进一步。从严格的意义上来说，值得注意之处与其说是创新，不如说是把某些已经存在的观念推向极端。到了二十世纪中叶，这一夸张而又逐渐趋向定形的走极端过程，在对待艺术和艺术家的态度方面，引起了许多惊人的矛盾。

一方面，人们一向强调艺术家的个性是神圣的。在许多情况下，这种个性，或者独特的感受，也成了艺术作品的主题；而另一方面，艺术家们又想放弃这个主旨，使自己沉湎于工业技术之中，去模仿科学程序进行实验，而不是创作艺术作品。在美国这个世界上最发达的资本主义社会里，现代艺术明显地繁荣起来的时候，民主化的进程却越来越使得艺术家们感到失望。因为他们意识到自己只不过是在为奢侈品市场生产商品。这种商品之所以珍贵只不过是由于索价高昂而已。然而，当艺术强调的重点从作品转移到艺术家本人的人格上时，有许多画家和雕塑家却都抵抗不了诱惑，他们把自己的人格变成了象作品一样可以出售的商品。某些波普艺术品的收藏家，比如，买下安

迪·沃霍尔(Andy Warhol 1930—1987)的作品《布里洛肥皂盒》的收藏家,他买下的东西,与其说是一件作品,不如说是某种“存在形态”的专利更为合适。

艺术家在这个社会里既受优待又遭遗弃的地位,给我们在确定艺术家的作用方面造成了很多困难。也许解决这个问题最合乎逻辑的方法,是采取存在主义的主张,把从事艺术的人看作是对社会及社会的一切提出挑战而同时又同意和“存在”打赌注的人。

让·保罗·萨特,在一九四六年的著名演说《存在主义是一种人道主义》中公开宣称,他的哲学基本宗旨是“存在先于本质;或者,如果你愿意这么说的话,也就是我们应该从主体性开始”。萨特认为一个人要努力做一个“竭尽其限度,直至荒诞到不知黑夜的人”。尽管存在主义是战后头几年里最流行的哲学,但还不能说艺术家们已经成功地实现了存在主义的纲领。存在主义只是助长了这样一种普遍的感受,人在世界上是孤独的,现在又超然于一切信仰体系之外,因此一个创作艺术的人应该仅仅在艺术之中独自去寻求解脱之道,而且从头开始把艺术彻底更新。于是强调“独创性”的思想趋向风行一时——艺术家愿意后有关



图1 安迪·沃霍尔
布里洛肥皂盒



图2 阿道夫·霍夫迈斯特
让·保罗·萨特像

者,但是不愿意前有古人,而且,艺术家希望至少做到萨特所能希望的那种主体性。

但是,具有讽刺意味的是,以往四分之一世纪中视觉艺术史的内容却是一连串的其它各种较为狭窄的主义和运动,一个接着一个,节奏越来越快:抽象表现派之后是集成艺术(assemblage),继之以波普艺术(pop art)、色彩派绘画(colour painting)、欧普艺术(op art)、活动艺术(kinetic art)、极少

主义(minimal art)、概念艺术(conceptual art)和超级现实主义(super realism)等。席卷整个世界的变化如此激烈迅速,它往往掩盖了某些基本的事实,其中之一就是:所有这些运动全都是对于战前那些人们熟知的观念进行重新筛选和重新评价。抽象表现主义(abstract expressionism)渊源于超现实主义;集成艺术和波普艺术可以通过超现实主义一直回溯到达达主义(dada);欧普艺术和活动艺术的基础是包豪斯(Bauhaus)的实验;而极少主义则颇为有趣地融合了达达派和包豪斯两方面的影响。虽然艺术已经从极端的而且几乎不顾一切人性的向冷漠的无动于衷的非人性化转换,但是这种冲突关系是早已注定了。

大部分“新生”的风格都与战前的已形成的原型有区别，区别就在于这些新风格在发展中把继承下来的形式加以夸张，同时随意削弱了内容，或者完全抛弃了内容。

最明显的例子，也许是波普艺术和达达派之间的关系。有位原先是达达派的人士拉乌尔·豪斯曼(Raoul Hausmann)曾形象地评论说：“达达派象天上掉下来的雨点。新达达派只学会了模仿掉下来，但却不是雨点。”已故的马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp 1887—1968)在1962年写给友人汉斯·里希特(Hans Richter)的信中写得更坦率：

“新达达派，有人叫做新现实主义(New Realism)、波普艺术、集成艺术等等，是一条容易走的路，那就是靠达达派搞过的东西过活。当我发明

‘现成品’(ready-mades)艺术时，我原是想耍揶揄美学的，而新达达派的人却拣起我的‘现成品’艺术，还从中发现了美学价值。我把瓶架和尿斗向他们的脸上扔过去表示挑战，而如今他们竟会以为这些东西就是‘美’而赞赏不已。”(《达达派——艺术与反艺术》，1966)

这一批评是公正的，但也许有些不切题。达

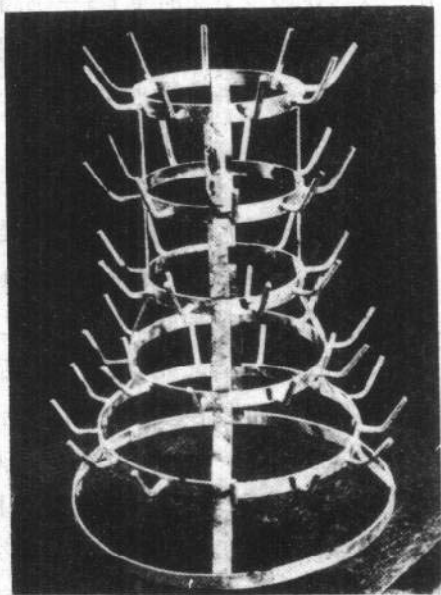


图3 马塞尔·杜尚 瓶架

达派曾经向当时存在的美学秩序和社会秩序进行挑战，而战后的艺术却把这种挑战“纳入”一种秩序之内。我们刚才称之为现代主义“定形”的表现之一，就是把“先锋”的观念转化为“地下（underground）”的观念。“地下”艺术家们与他们的先辈“先锋”派的不同之处，就在于“地下”艺术家们认为自己将永远地与社会格格不入，而且毫无妥协余地。他们所能提出的唯一办法是建立一个乌托邦式的全然不同的社会作为另一种选择。在此期间，他们自己则退缩到为艺术而艺术的堡垒中，或者自以为是“为艺术而艺术”，因为“地下”派的成员很少能抵抗出风头的诱惑。

著名评论家克莱门特·格林贝格（Clement Greenberg）在一次讨论极少主义的会上——所谓极少主义，就是这样的一种艺术，它谋求摆脱一切与美学过程无关的东西，也许还谋求摆脱这美学过程本身的绝大部分——对现代艺术的这种态度进行了正面的攻击。格林贝格说：

“六十年代以来，情况看起来似乎是这样，艺术——至少是那种使自己很引人注目的艺术，给自己提出了问题，它的任务就是把艺术‘物自身’的边缘（far-out）从奇形怪状、不和谐、使社会震惊的事物中摆脱出来。集成艺术、波普艺术、环境艺术（Environment art）、欧普艺术、活动艺术、色情（Erotic）艺术以及其它一切形形色色的新奇艺术、看上去都似乎是解决这个问题过程中的某个关键时刻，而现在看来，这个问题的解决已经采取了这么一种形式，即原始结构（Primary structures），ABC艺术，或者极少主义形式。极少主义艺术家似乎终于认识到了艺术自身的边缘只能是艺术自身完结的边缘，认识到了这就是最远的、即最大限度的、而且任何事物都有的边缘。他

们似乎还认识到了，在过去的一百年间，最具有首创性的同时也是延伸得最边远的艺术总是达到了这么一个地步，以至于叫人看来它们仿佛与那些原先被认为是艺术的东西毫不相干似的。换句话说，最远的边缘通常总是位于艺术与非艺术的交界线上。极少主义艺术家通过这一层认识并没有真正发现什么新东西，但是他们以一种新的理论一致性——这种一致性之所以新，是由于某些稳妥地不会变为艺术品的非艺术品范围大大地缩小了——从这认识中得出了结论：既然在绘画中非艺术品的本来面目不再适用，因为甚至于一笔未画的空白画布如今也可以算是一幅画，那末，艺术与非艺术的边境界线就要到雕塑作品以及一切非艺术品所在的三维空间中去寻找了。”（《近期雕塑》）

现代艺术家，象十六世纪的风格主义画家中思想比较缜密的人那样，一直想弄明白，仅就艺术本身而言，艺术究竟能作些什么。看来答案就是“能作的很少”。对于格林贝格的分析，我有一点不敢苟同，那就是，他觉得极少主义艺术这一当时“最新”的风格，只是主观意志努力的结果。

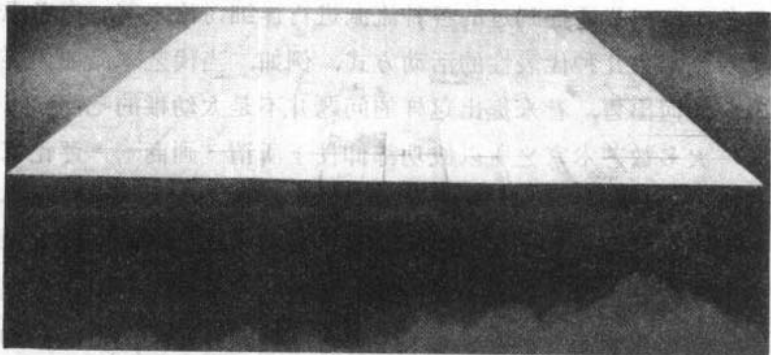


图4 卡尔·安德烈 一百四十四块铝片

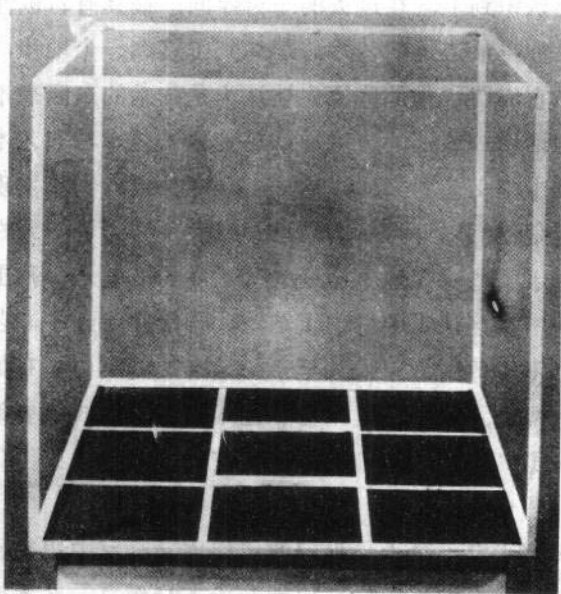


图5 索尔·刘易特 作品A7

无论怎么说，现在公众对现代艺术的兴趣比以往任何时候都要大。不管愿意不愿意，艺术家还是继续在社会中扮演一个角色。在对我所提到过的各种流派进行详细讨论之前，先考虑战后艺术中几种代表性的活动方式，例如，当代艺术品如何展出，如何出售，看来提出这样的问题并不是太幼稚的吧？

大多数艺术家之所以成功都仰仗于所谓“画商——评论家系统”。想要早日成名，绝大部分仍然要靠私人陈列馆里举办个人画展，加上报纸和专门的艺术杂志的捧场。举办一次紧凑而结实的展览，显然大有好处。从画商的角度看，它有利于推销；从评论家的角度看，它便于评论。尤其在美国，在战后的那些年代里，已经成名的艺术家开始变得象是一种被装潢起来

广为宣传推销的“商品”了，波普艺术就公开赞扬这种业已形成的商品化过程。一旦一个艺术家入了流，上了品，许多艺术博物馆和许多大收藏家就觉得非买一件他的代表作不可。这个需求一旦得到满足，他们就停下来等一阵子，直到这个艺术家改变了自己的风格之后，才会再向他购买。

这种风气不可避免地会有某些实际效果。比如毕卡索有各种各样的风格，或者叫做“时期”，每一个时期或风格都以旧风格的中止和新风格的开始为标志，他和他这些风格造成了这样一种天经地义的观念，即艺术家应该选取单一的题材或想法，努力把它推向一种结局，然后另外再换一条新的路子。战后时期他在几个既定主题（如《宫娥》和《阿尔及尔妇女》）上的各种变体，构成了他作品的很大一部分，而且这些作品造成了很大的



图6 帕布洛·毕卡索 阿尔及尔妇女

影响。毕卡索的榜样加上商业上的考虑，促使当代的艺术家们使自己的作品规格化，一旦需要他前进的时候，他只采取戏剧性跳跃的方式前进。艺术家举办展览会，往往只展出一批有关联的相互说明的作品，然后，隔了一段适当的时间之后，再另外展出一批新的截然不同的作品。

然而如果我们仅仅谈论艺术家和画商——评论家以及他的直接赞助人之间的关系，会使人对当代艺术的作用有一个片面的认识，任何有关战后视觉艺术演变的论述，都必需考虑到这样一点事实，这就是，过去是极端“高超”而又具有某种炼金术般神秘色彩的工作，现在却已通过大型展览会这种媒介与观众见面，这类展览通常布置在艺术陈列馆里，而且大部分由政府或其它法定机构资助。

战后初期，现代艺术名家被请到世界各处举行展览会而饮誉全球，在一定的意义上，这是对纳粹迫害的一种补偿；另一方面，这也标志着文化回升的新起点。公众对这些展览已司空见惯，它们变成了（尽管比例不大）公认的群众消遣活动的一部分。一年一年过去，现代艺术展览不单是使艺术家从中获得声誉，它还成了新闻资料，成了新闻报导的经常性内容。大量介绍现代艺术的书籍出版了，这些书有助于教育公众，反过来又助长了要求举办更多展览会的欲求。艺术陈列馆的主持人永远在追踪新奇，一种新的潮流一旦被发现，马上就有展览会把它布置起来奉献给公众。

战后世界各地，接受现代艺术的程度是不平衡的，但还没有成为定局。这不仅是由于艺术正处于一个新的自我认识的阶段，而且也由于从战前继承过来的现代主义传统，从根本上说就是一个叛逆的传统，是对业已确立的已被接受的现存秩

序的反叛。然而现代艺术逐渐而不可避免地又牵涉到国家的政治机能，国家成了它最主要的主顾之一。大型的国际艺术品交易会，诸如威尼斯双年会、巴黎青年双年会、圣保罗双年会以及卡塞尔文献展览会等，不久都成了有关国家荣誉的大事。艺术和体育竞技一起成了国家与国家之间一种和平竞争的手段。同时，现代主义的新姿态，也成了那些不发达国家所羡慕而又想仿效的事物之一。

例如印度和日本，在两次世界大战之间，传统文化已经衰落，这些国家的艺术家们很自然地试图仿照欧美，重建他们自己的艺术。这方面，有的地方情况好，有的地方情况就差些。日本凭借技术力量使都市文化的面貌十分接近于美国和欧洲，在战后产生了一批艺术家，他们完全可以与西方国家的同行相媲美。象无定形抽象派吉原治良这样的艺术家，具有源自日本的书道传统的独特风韵，确是很杰出的。但是他们并没象那个时代的重要艺术家那样使我们吃惊，他们在国内是重要的，在国际范围内则并非举足轻重。至于代表青年一代的日本波普艺术家和新达达派艺术家也是如此。意味深长的是，他们之中最有影响的一个，荒川如今仍住在美国纽约。

类似的情况，在本书后面章节里还要提到。象那些活动艺术家，他们大多数是脱离原籍的外来移民。那些从南美各国到欧洲参加展览会的作品，也都没有表现出与欧洲、美洲显著不同的新面目。墨西哥民粹派艺术家迪古·里维拉（Diego Rivera 1886—1957）及其画派的壁画在美国曾引起强烈的兴趣，但这种现象已一去不复返了。虽然在墨西哥本土内这一民粹派艺术传统仍然保留着，但已处于微弱状态。在三十年代享有盛名的那些大画家之中，里维拉的名声近几年来似乎最为低落。

国际舞台上，最引人注目的是巴黎和纽约彼此之间为争夺艺术领导地位的斗争，这斗争至少为现代艺术提供了相当的推动力。美国极少主义派尖刻地批评欧洲人过分“繁杂”（complication），美国评论家则吹嘘美国艺术的“生涩”（Rawness）。与此同时，巴黎艺术界抱怨美国人自高自大，而且教人迷惑不解，所以他们不喜欢“我们欧洲的”艺术。虽然巴黎被迫与纽约分享艺坛的统治地位，它们彼此仍是一对唯一不分上下的对手。新的潮流往往都是从这两个中心逐渐向外扩散。当无定形抽象在印度德里还显得新鲜的时候，纽约和巴黎早已对它感到厌倦了。受到古巴共产党政府一贯支持的“现代艺术”绝大部分落后于欧洲十年到十五年之久。至于大型国际艺术展览会里的那些形式，任何参观者都会觉得非常熟悉。

在巴黎和纽约为夺取领导地位的斗争中，特别重要的事件是四十年代后期，抽象表现主义在欧洲的胜利，这是美国人第一次袭击欧洲大本营。现代艺术从根本上受到经济方面的影响。美国过去一向是欧洲艺术品的畅销市场，美国收藏家们很早（虽然不是最早）就在收购印象派绘画。那个性格乖僻的收藏家艾伯特·布兰斯（Albert Branes）就曾经买下尚·苏蒂纳（Chain Soutine 1894—1943法籍立陶宛表现主义倾向的画家）画室的全部财产。但是有很多证据表明，在现代派风行的初期，要把当代的美国艺术品卖给美国的主顾是极其困难的。但是抽象表现派通过在欧洲的胜利扭转了局势，尤其是正好赶上了美国变成世界上最大的经济大国这个时刻。在五十年代艺术繁荣的时期中，美国艺术家是收藏现代艺术品热潮中最大的受惠者。经济的实力加强了艺术风格的实力。起先，欧洲人重视美国人的活力，然后重视美国人的购买力，最后重视美国人的意向。欧

洲几个次要的艺术中心，米兰、布鲁塞尔、苏黎世，特别是伦敦，在很长一段时期中，也许受美国的影响远比巴黎为甚。

英国出现了一种特别有趣的情况，在两次世界大战之间的那些年代里，一小批奋斗不已的英国先锋派画家几乎一切以巴黎为中心，当时的著名评论家克莱夫·贝尔(Clive Bell)发表意见说：一个第一流的英国画家决不会高于一个第二流的法国画家。他想到的是瓦尔特·理查·西克尔(Walter Richard Sickert 1860—1942)和埃德加·德加(Edgar Degas 1834—1917)之间的距离。他决不会想到要和美国艺术家进行比较。而今天，英国的艺术界极明显地受到了美国的影响，而不是法国的影响，英伦海峡，突然宽过于大西洋。

但是如果现代艺术沾上一点国家或民族色彩的话，那是由于它有一定的社会效果，而这一效果原先是艺术为自身打算而制造出来的。容易教人想到的例子是波普艺术。战后初期的绘画和雕塑，有各自不同的表现方法很象为逃避城市生活的压力而提供了避难所，同时战后艺术也是作为对于这种机械化的和非人性的生活所提出的抗议。然而波普艺术又提出了这样一种观点，即都市的环境也照样提供能借以进行构思的体验。尽管波普艺术本身包含着奇怪的矛盾，既关心表现的章法，又同样关心表现的内容，而且这种观点还是很彻底的。于是一整块全新的领域属于艺术家了，大体而言，也正是他们生活着的地方，这就是围绕在每一个人周围的各种事物。

由此而产生的直接结果，主要是在当代艺术和所谓“波普文化”之间——这种“波普文化”是比大部分肤浅的所谓波普绘画更为深入人心——某种情缘与日俱增。于是视觉艺术开始更进一步拓宽它的普及基础，享受官僚机构所提供的艺术，已不再

是挤进艺术陈列馆去的少数人的特权了，观众们开始关注他们看到的東西，而战后艺术尽管难免有些浅薄浮夸，却开始产生了一种新的风貌。也正是由于类似缺点的平易浅显，使战后艺术在很多方面更容易被人们接受。所以不管怎样说，战后艺术的新风貌的确造成了某种实际的后果，算是社会态度的一种新局面。

现代主义，特别是现代派艺术，几乎从发端时起就已经开始自行组成社会团体。一九〇八年间围聚在毕加索画室周围的那些人，他们出于纪念（或者嘲弄性质）自学成名的画家亨利·卢梭（1844—1910）的动机形成了一个团体，这团体至少象那些为维克多·雨果的《欧那尼》首夜上演而出动捧场的青年浪漫派一样团结。在整个现代主义兴旺的时期里，艺术家们经常和志同道合的朋友们联合在一起。这些团体有的也许自己取了名字，或者被别人取了名字，然而有时却有些没有被命名的荣幸。事情还不止于此，在一九一八至一九三九年间，现代主义至少还得到了一部分有教养的公众，缓慢而又逐渐扩增中的承认。超现实主义并不缺乏富有的赞助者和赶时髦的崇拜者。但是这种接受还没有扩展到社会的底层，先锋派艺术几乎毫无例外的，依然是属于上层阶级的，或者至少是只有上层中产阶级才关心。

战后年代形势变了。现代艺术比以前更为众所周知而且它还获得了官方的支持。越来越多的人接触到现代艺术。这些因素抵消了现代艺术原先的孤立与隔绝状态。虽然，还不能说现代艺术已经改变了老一辈中一批人的欣赏趣味，但是甚至那些不喜欢或者看不懂的人也开始有些默许表示了。不管怎样它总是时代的代表性艺术，谁也无法把时针倒拨回去。此外还有一个更积极的结果，就是现代艺术特别吸引年轻人，而且不一

定仅仅吸引中产阶级的子弟。因为现代艺术的传统是反抗的传统，而在富足的社会里，阶级斗争正在转化为上一辈和下一辈人之间的斗争。与此同时，各地的年轻人比以往任何时代都有更多的空闲时间和更高的文化程度。他们正在开始创造他们自己的生活方式。而现代派艺术正是为这种生活方式和这些年轻人而创作的。

现代艺术和年轻人会合的后果是具有爆炸性的。波普文化以惊人的速度消耗着大量的观念，因为它本身的节奏似乎并不要求任何观念过于发展，还是用另一观念来取代更为容易些。许多这类的观念，直接或间接地来自其它的画家和艺术家，纺织品上的欧普图案就是很好的例子。当代艺术的活力表现，它那风格的迅疾转变，却与一种本身以逐渐过时为基础的文化形态很合拍。还有这样的事实，“时髦”的本性就在于不断的变化，逐渐地，时髦不仅是一种逗人喜欢的款式或风格的出现、风行并消退，而且是一种被形容成“为风格而风格”的东西，正如绘画和雕塑可以是“为艺术而艺术”一样。这种当代时髦的自我陶醉是经常遭受抨击的。

一种新的现象渐渐地出现了，这就是两头联合起来反对中间。当艺术从其主要中心向外移动时，它的传播仍然是缓慢的，但是在那些艺术中心里面，艺术的传播不再是从精选的少数人的小圈子里经过一个又一个的步骤，慢慢地过滤后再放出来的那么一回事了。现在的情形是，新的各种思想从领头创新的艺术家那儿直接跳到了通俗文化的领域里，造成了一个把接受稀奇古怪之物，视为理所当然而加以接受的世界，从而越过了其间的那些中年人和中产阶级。

这种发展情况的突出实例是英国。战后英国兴办了大批艺