

[英]爱德华·路西-史密斯 著 汪 晴 译

七十年代美术

ART IN THE
SEVENTIES

岭南美术出版社



七 十 年 代 美 术

〔英〕爱德华·路西-史密斯 著 汪 晴 译

岭南美术出版社·一九八五年·广州

责任编辑
装帧设计

梁鼎英

七十年代美术

〔英〕爱德华·路西·史密斯

·

岭南美术出版社出版

广东省新华书店发行

广东美术印刷厂

广东粤北印刷厂 印刷

787×1092毫米 32开本 印张3.5 插页40 60,000字

1985年11月第1版 1985年11月第1次印刷

书号：8260·1727 定价：5.95元

译者的话

近几年来,我们的国家在各方面呈现出蓬勃发展的局面,我们与世界各国的交往也日益增多,外国美术又开始被介绍进来。我们的美术家想要从外来美术中吸取一些新鲜东西,群众也想看点新鲜东西,也有些人对外国美术产生一些好奇心,这都反映了经历过长期闭塞又重新获得解放的人们的迫切心情,是不足为怪的。实际上,不论哪个民族的美术都是在同其他民族的美术进行交流中向前发展的,所以,中外美术的交流不仅是不可避免,而且是有积极意义的。但是,目前我们美术界却面临着一个如何看待外国美术的难题,这个难题似乎不在希腊罗马,也不在文艺复兴和十八、九世纪(对这些西方美术优秀遗产的看法似乎没有什么太多的争论),而问题恰恰在于“当代”。有人认为当代西方美术全部都是“腐朽没落”的,因此不应该去看它。殊不知我们既生活在今天的地球上,那么与当代西方美术有所接触也就是自然而不可避免的事情了;想要拒之门外已经不可能,问题在于我们如何对待它。

那么,当代西方美术究竟是个什么状况呢?有哪些风格流派?这些流派的产生、发展和没落有什么规律?如果我们的工业发达了,美术是否也会随之越来越抽象,而走西方美术走过的老路?在当代美术方面怎样实行“洋为中用”?有什么可吸收,可借鉴或可引为教训的?这些都是我们美术工作

者经常关心的问题，也是很值得探索的问题；而要探索这些问题，首先需要材料，需要调查研究。但是，较长时间来，我们对西方当代美术的了解很有限，系统的了解就更少。有时由于不甚了了，只好一概冠之以“腐朽没落”就算完事；有些人甚至对各种当代西方美术都斥之为“印象派”（其实印象派的产生和发展是一百多年以前的事）；在讨论到西方当代美术的问题时，也常常只运用一些比较空洞的概念和比较贫乏的词汇。因此，我感到要讨论西方当代美术，首先必须了解它，必须搜集一些这方面的基本资料。

1980年英国费登出版社出版了著名评论家爱德华·路西-史密斯写的《七十年代美术》。这本书系统地介绍了当代世界美术的概况，很有参考价值。作者是专门研究当代美术的评论家，掌握了许多第一手材料，治学态度比较严肃，看法比较客观，也敢于陈述自己的观点。他在书中不但介绍了当代各种流派，还谈到它们的来龙去脉和社会根源。他叙述了六十年代的波普、极少主义和概念美术在七十年代中有新的发展，和七十年代美术家对错觉主义和写实主义发生了新的兴趣，并提出了一些新的看法，如女权运动、生态学、高度技术对美术的影响、美术和手工艺的混淆以及随着西方技术而来的“现代美术的文化殖民主义”等等。

我们还可以从西方美术这面镜子里，窥见西方的社会生活，窥见美术家对社会的各种态度。例如，路西-史密斯指出七十年代美术家表现出一种脱离“真的东西”、“具体的东西”的强烈愿望，对机器的幻想破灭感，陷入虐待狂、自虐

狂，钻营性的各种变态，有些艺术家则对“死”很感兴趣，有的自己假装死人，有的想出办法来让观众看到自己死后的样子，或自己处于歹徒尖刀下的情景。社会中既有这些消极的、丑恶的东西，就必然会在美术作品中反映出来，问题在于艺术家是用什么样的态度来反映它。有些艺术家颓丧绝望，有些为了生活，搜索枯肠制造新的刺激，以求将作品卖出，路西·史密斯说他们之所谓探索新领域，“实际上就是要看看有什么东西观众会不加拒绝地吞下去”，这些作品宣扬暴力、色情，或颓废情调，对人民群众有害无益。但也有些外国美术家对社会的弊病表示不满，能够进行不同程度的揭露、嘲讽甚至批判，应该说是有一定的积极意义的。还有一些风景静物，比较健康的人体作品，以及图案装饰等，可以说有不同程度的审美功能，或至少可以说是无害的。

文化的相互交往、影响是一件非常复杂的事情，因此我们吸收外来文化，必须经过分析、鉴别。另外还可以考虑一下哪些东西对我们有用。比方说，有些作品可以帮助我们了解情况，有些作品的技巧和材料手段可资我们借鉴，有些作品的构思、构图能够打开我们的思路，有创造性，就可能对我们有启发。但是模仿、照搬肯定是没有生命力的，艺术只有扎根在自己的民族传统之中，再吸取一些外国艺术的精华，才能健康地向前发展。

关于外国抽象美术和人体作品的问题，大家讨论得很多，我也谈一点粗浅的看法：

在有些人的概念中，抽象手法似乎总是与“腐朽没落”

联系在一起；其实抽象手法古今中外都有，许多优秀的作品，并没有因为包含着抽象手法而减色，也可以说是更加增色。现在的问题是：外国现代主义的纯抽象美术，究竟是什么性质？它的创作思想、社会基础是怎样的？它为什么会在一段时间里统治西方美术舞台？这些问题是必须弄清楚的。根据我们民族的美术传统，根据我国人民今天的精神面貌，根据我们的双百方针，我认为我们这里已经出现一个朝气蓬勃、百花争艳的美术花园，而不会重演西方纯抽象美术一度统治美术舞台的那一幕。我们的美术作品将反映出人民奋发向上的精神面貌，形式上也将是百花齐放的，包括吸收外来的各种新颖手法，而不会是固步自封、千篇一律。

人体美术是西方的传统，至今仍是西方美术中一个重要的门类。但西方人体作品也有好有坏，比较健康优美的人体美术我们可以欣赏，其科学的技法我们可以学习，而黄色低级的东西我们决不能容许它泛滥。

“他山之石可以攻玉”，我希望我们通过对西方美术的研究，在“洋为中用”方面创造出好的经验，为美术创作提供一些借鉴，为美术评论提供一些实例，也有助于提高我们的鉴别能力，培养我们高尚的审美情操。抱着这样的心情，我决定将《七十年代美术》这本书翻译出来，供我们的美术工作者和美术爱好者参考。

汪 晴

1982年8月27日于北京

目 录

译者的话

第一章 引言：各种流行美术	1
第二章 后波普和风雅趣味	7
一 公共场所的雕塑	7
二 后波普	9
三 极少主义绘画（一）	10
四 极少主义绘画（二）	13
五 极少主义雕塑	14
六 字母和数字	15
七 概念美术	16
八 摄影	18
第三章 抽象绘画	23
一 引言	23
二 规则的抽象美术	23
三 去框美术	25
四 编织美术	27
五 图案画	29

六	抽象错觉美术	33
第四章	错觉美术	36
一	抽象雕塑	36
二	二维的错觉美术	39
三	三维的错觉美术	40
四	人像	42
五	雕塑中的抽象错觉	45
第五章	具象绘画	47
一	写实主义绘画	47
二	具象表现主义	56
三	叙事的具象美术	57
第六章	拜物美术和事件美术	60
一	异性爱美术	60
二	色情的女权运动美术	61
三	怪癖美术	61
四	同性色情美术	63
五	事件美术	65
第七章	政治美术	69
一	女权运动美术	69
二	对越战争美术	71
三	其他政治美术	72
四	生态学美术和社会学美术	74

第八章 环境美术和建筑美术	76
一 环境美术	76
二 大地美术和巨型美术	78
三 模拟考古学美术和人种史美术	80
四 荒谬建筑美术	82
第九章 高度技术美术和第三世界美术	85
一 荒谬机械美术	85
二 新技术美术	86
三 文化的殖民主义	90
附 图	

第一章 引言：各种流行美术

六十年代的美术吸引了一大批评论家，七十年代的美术却不是这样。就我在写此书时所知，事实上这还是对1970年以来美术的发展过程作一个连贯性叙述的首次尝试。

自然，这个叙述是有选择的。书中所提到或介绍的并不都是年轻的美术家。有些人，例如艾丽斯·尼尔（Alice Neel，美，1900—）和菲利普·古斯顿（Philip Guston，美，1913—），不管按什么标准讲都是老一辈的人物，但他们看来都以某种特殊的方式反映了七十年代的情调，因而把他们包括在内。在另方面，我有意省略了许多美术家，他们虽然仍处于从事美术事业的中期，但我认为他们的艺术贡献的基本性格是在七十年代开始前很久建立的，例如戴维·霍克奈（David Hockney，英，1937—）和弗兰克·斯特拉（Frank Stella，美，1935—），所以只是附带提到一下。还有许多人根本没有提到，包括现代美术的主要名家如毕加索（在七十年代开始时他还活着）和萨尔瓦多·达利（Salvador Dali，西，1904—）等。

七十年代的美术是难于为公众接受的，因为要理解它，似乎必须先掌握整个现代美术史才行，至少评论界给人的印象是如此。事实上有一种谬论在起着作用。这里所说的评论界特别是指那些在1945—1970年期间形成自己的思想和标准

的人。这些人是在讨论各种风格的风气中培养出来的。先是抽象表现主义 (Abstract Expressionism) 和“其他美术”^①；然后是波普美术 (Pop Art)、光效应美术 (Op Art) 和活动美术 (Kinetic Art)；最后是极少主义美术 (Minimal Art)、概念美术 (Conceptual Art)、大地美术 (Earth Art) 和身体美术 (Body Art)。然而七十年代的许多最有趣的作品并不能套入这个框框，我们必须把所有的老公式抛在一边，而用新的方法来解释它们。尤其是，这些作品使早就形成的关于整个现代主义运动及其发展的一套设想成了问题，使我们现在有可能来谈论“现代主义的末日”了。

还可以再进一步说，七十年代的美术家们已经有意无意地推翻了整个分类方法。例如，再不可能把一个特定的艺术家所采取的风格同他作品的内容分开来了。就连七十年代初期盛行的，末期仍存在的“关于艺术的艺术” (Art About Art)，也恰恰通过它的回避道德或社会观点，而唱着一种独特的道德调子。

至少有一些评论家已经认识到，关于风格的对话已被取消，它已被某些复杂得多，但在许多方面与日常生活接近得多的东西所代替。但几乎还没有人认识到，“高等美术”即博物馆美术与其他各种可能称之为“美术”的活动形式之间的区别也被混淆了。六十年代的美术批评家和评论家可以很方便地在一个非常简单的体系中进行工作。不是“美术”，就是“反美术”或“非美术”。作品的分类，不是通过对作品的外貌或材料的观察，而是去问这个美术家他的意图是什么，似

乎根据作者宣称的创作意图就足以证实任何作品是什么样的了。于是这件作品就可以归入两类中的一类。要末它是追求古老的柏拉图理想的——是它的创造者所想象的完美事物的反映；要末是那种理想的蓄意的颠倒，追求绝对平庸绝对丑恶的结果。这种理想的概念仍未被触动，要是没有这东西，“反美术”就不可能存在了。“非美术”只是因为它给那些得到承认的美术家提供素材——就象连环画和美女杂志为波普美术提供素材一样，才使人对它发生兴趣。

还存在着其他一些准则，但采用这些准则主要是为了方便，并不是真有什么道理。特别是，现代美术的评论家们主要忙于北美洲或西欧的作品，甚至到了六十年代，他们还心照不宣地假定：其他地区产生的任何东西都是纽约、巴黎、米兰、洛杉矶和伦敦的成就的乡下版本，甚至是串了种的版本。在这些挑选出来的地理疆界之内，又进一步假定：现代美术基本上是属于同一种类的，它从属于“现代主义”传统，而不从属于民族的成见和偏见。

在观察七十年代中这些思想发生变化的情况以前，最好先调查一下当今各种美术存在于其中的这个环境。这个环境是由多种因素决定的，某些占统治地位的社会、政治和理性观念的出现，就是举足轻重的因素，例如，任何人都不能否认七十年代妇女运动在突出女美术家和某些种类的题材方面所起的作用。

还有一个事实，因为太明显而往往被忽略。那就是美术既存在于博物馆中也存在于街头（这种情况比六十年代时要

多得多)。在博物馆里美术受到各方面的保护；在街上就不同了——美术并不能垄断形象的来源。事实上它只是许多来源之一，因为现代工业文化以巨大的繁殖力产生出各种各样的形象来。从传统的观点看，大量的这类产品同真正的美术之间的区别在于，这些产品是为实用目的服务的，例如招贴板上的广告画，在资本主义国家是为了保持商业车轮的转动；而在非资本主义国家里，他们一般的作用是为政权进行宣传。

现代广告画的作者们，几乎毫无例外地也是从培训当代美术家的学校里培训出来的，因而七十年代的美术和广告画常常显出一种紧密的风格上的亲属关系。例如招贴板上的商业广告和有时看来同它有近亲关系的“街头美术”壁画（图1、2），是同一个文化环境的产物。但它们之间有一个重要区别——前者常常比后者要复杂精致得多。就是说，广告画可能是，而且常常确实是更巧妙、更有暗喻性、更有装饰味，而且比无缘无故生产出来的类似作品能够引起更广泛的联想和反应。

这种复杂精致也是唱片套之类较小商业项目的特色。由希普诺西斯（Hipgnosis）那样的设计工作室生产的一些东西（图3），往往具有浓厚的暗喻性和非常精细的功夫，这些在大多数当代美术作品中都是看不到的。希普诺西斯生产的封套还有其他一些有趣的特色，它们在技巧和风格上都是折衷的，采取最适合广告词句的画法，注重形象而从来不注意体现形象的手段。唱片套概述了现代美术和设计的历史，虽然不是按照次序，而是杂乱地叙述出来的；在叙述时把现

代主义本身当作一种可以随便提到一下，可以漂窃掉思想，然后也许可以被反复无常地抛弃的东西。

现代主义美术的许多重要风格并没有象批评家们曾经预言的那样，被这些风格的继承者统统废除，而是继续在群众文化中维持一种“半排出期”^②状态。这个过程的一个特别清楚的例子是真实描写日常生活素材的超现实主义（Veristic Surrealism）。萨尔瓦多·达利在三十年代初发明的绘风格被科学小说插图家当作一种通俗风格接了过来（图4）。

以为商业全都一成不变的想法是不对的，值得一看的是当代的汽车设计。人们早就认为，汽车这东西在我们的文化中不但有实用价值，而且还有令人信服的象征价值。这种看法对毕宁法里那（Pininfarina）和贝尔托奈（Bertone）等意大利伟大设计师所作的实验车身设计最适用了（图5）。贝尔托奈作的一个这种设计当真在第六届“卡塞尔文献”国际现代美术展览上展出。当你看着这个四个轮子上的复杂形状时，你很难分清它的创造者的意图中哪些是实用性的，哪些是纯粹美学的。它同任何一件当代抽象雕塑一样，也是一件象征性作品。

七十年代产生的美术品必须用多种方法来对待。一种方法是传统性的，虽然近几年来有一部分先锋派一直在反对它。这种方法是把这些作品与过去的背景相对照。我的意思是，我们对待美术，不能陷入象战后几年那样的风格之间的简单论战，而应该认识到美术同近代和古代的千丝万缕的联系。

另一种方法是通过考察所谓“美术”和所谓“非美术”

之间的各种关系——其相似点和不同点——来看问题。这两者之间的界限并不象六十年代中人们相信的那样明确，而是模棱两可甚至含糊不清的，这一事实使得用这种方法来分析问题更困难也更有兴趣了。

第三种方法，也许是最有成效的一种，就是不根据风格，而根据作品企图传达的思想感情来对美术作品进行分类。实质上这导致一种思想，即认为美术作品不是绝对的，而具有一种意义上甚至价值上的可变性，这种可变性与美术作品的社会背景的可变性相关联。一件作品甚至会因为促进了变化而毁灭自己。到了九十年代再来回顾七十年代的美术，在那时候人们的眼光中它肯定又是一个不同的面貌了。

我一下子使用这么多种方法，势必使自己陷于困难之中。最明显的就是分类工作中的自相矛盾。有些美术作品将明显地根据它们的外表、它们与其他作品的相似处或不同处来加以讨论；另一些则根据它们所显示的意图来谈。读者会看到相当多的作品不是属于一个类型，而是属于几个类型。

真正的美术作品是能够包含和表现事实上可能互相矛盾的多种不同意义的，无论如何，这是真正的美术作品的特点之一。一种富有成果的包含多种意义的方式，事实上是七十年代美术的伟大力量之一。而对多种意义方式的探索将是本书指导性的题目之一。

第二章 后波普 (Post Pop)③ 和风雅趣味 (Mandarin Taste)

一 公共场所的雕塑

七十年代美术很明显是包含着传统因素的，虽然这些传统因素不一定都能被充分地认出来。其中有一个困难，就是“传统的”这个形容词本身可以从完全不同的两个角度来看：一种是实用的传统，一种是风格的传统。

我所说的“实用的传统”，在雕塑方面最易得到说明。自从文艺复兴以来，雕塑的实际形式似乎发生了根本的变化：至于它的作用，虽肯定有所扩大，但某些作用却仍保持不变。例如，雕塑仍然经常被用作建筑的补充，或提供形式的对比，或提供趣味的集中点。很明显，这种雕塑的特殊意义较少，而一般化因素较多：到了七十年代，其中最好的作品已经明显地几乎全是抽象的了，而且与早就有了地位的构成主义学说有这样那样的联系。它的形式中的那种一往无前的信念，正是它呈现七十年代特性的地方。美国人罗纳德·布莱登 (Ronald Bladen, 1918—) 和英国人威廉·派伊 (William Pye, 1938—) 所喜用的有角的形状，已成为七十年代里这类三维作品的一种特别标记。然而，注意看一下这两位艺术