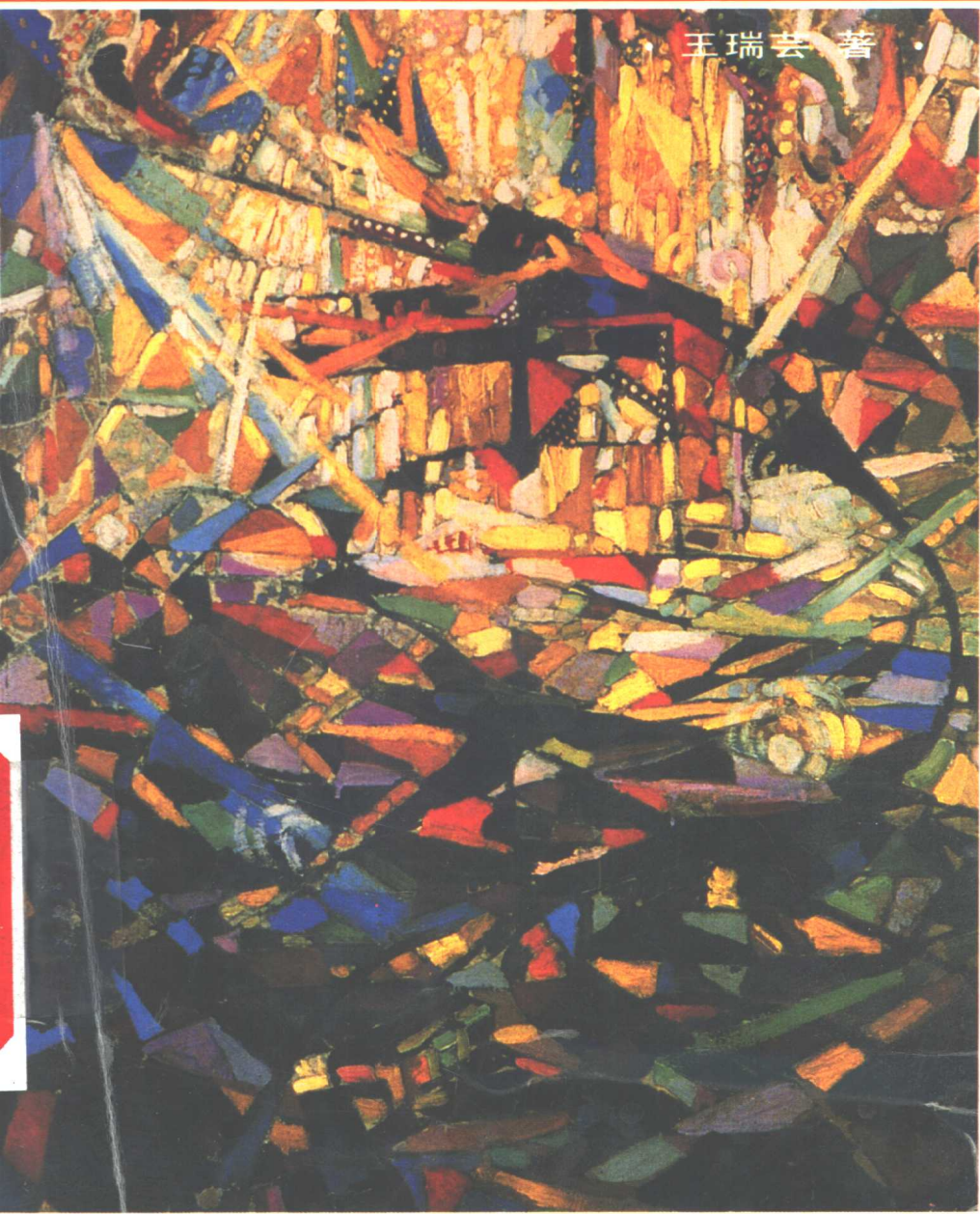


◎ 文化艺术出版社 ◎

20 世纪美国美术

二十世纪外国美术丛书

· 王瑞芸 著 ·



二 · 十 · 世 · 纪 · 外 · 国 · 美 · 术 · 丛 · 书

20 世纪美国美术

· 王瑞芸 著 ·

◎ 文 化 艺 术 出 版 社 ◎

责任编辑：高鸿静
装帧设计：滕大千
图版版式：刘宝华

20 世纪美国美术

*

文化艺术出版社 出版

(北京前海西街 17 号)

新华书店北京发行所经销

北京新华印刷厂印刷

*

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 10,625 字数 240,000 插页 64

1997 年 8 月北京第 1 版 1997 年 8 月北京第 1 次印刷

印数：0.001—3,000 册

ISBN 7-5039-1523-4/J·478

定价：48.00 元

序

20 世纪即将过去了。在这一百年里，外国的美术，准确地说，一些主要国家和重要地区的美术，有哪些发展、变化呢？在 20 世纪行将结束的时候，我们能不能对它做出一个比较系统的回顾呢？换一个角度，对于中国来说，这一百年的外国美术，又是中国当代美术发展相应的外部环境（尽管其中的一段时间，我国同外国的联系很少），那么，中外美术是在什么背景和什么环节发生联系的呢？而这种联系，可以预料在即将来临的 21 世纪，必将更为频繁和密切。鉴往以知来，做出这种回顾的必要性，似乎更明白无疑了。

基于这样一种考虑，我们提出了编写《20 世纪外国美术丛书》的设想，并得到了中国艺术研究院的支持。于是，设想变成一项科研计划和课题。我们——多数是中青年美术理论家——就勇敢地挑起了这付担子。

这套丛书的作者，对自己所写的国家或地区的美术，都已研究有年。每部书都是作者自己独立研究的成果。全套丛书的编写、成书得益于以下三个方面：一、中国已有的资料和成果；二、外国的资料和成果；三、实地考察和访问。每个作者都到他所研究的国家或地区作了一次或两次考察，少则半年，多则四年、五年。有的书就是在国外完稿的。

编写这套丛书，也有不易之处。一是当代的美术，尤其是本世纪后期的，过程尚未完结，处于动态之中，情况难于掌握，评

论或定评就更难于下笔。二是资料多而系统成果过少。资料之多，简直可以把人淹没；而已有的成果，则多属于对一个画家或一个画派的研究。最后，我们只能选取其中重要的作为自己的研究对象。对于一百年的系统研究，在我们各自研究的国家里，至今也少有这方面的专著问世。我们的外国同行，听说中国人在写他们国家的 20 世纪美术，甚至感到惊讶。

我们尽量以科学、严谨自求，但欠缺和纰漏也一定不少。尽管如此，我们还是大胆地把这部丛书奉献给新的世纪。

晨 朋 1993 年夏于北京

前言

我在美国历时三年完成了这本书。这几年对书籍史料的梳理虽然烦琐，但这过程帮助我全面地把美国现代艺术发展的历史摸了一遍。在这里我想对读者说：专心而深入地了解一件事物，那感觉可真好，尤其是了解像美国现代艺术这样丰富有趣的事物。增长知识倒还在其次，主要是由此增长了见识，我由衷地觉得这点辛苦太值得了。因为美国现代艺术史使人从中窥见的不只是关于艺术，而且是关于艺术之外的秘密。这就是我为什么说“感觉真好”的由来。

概括地说美国现代艺术所揭示给我们的不只是它的新风格。其实，美国现代艺术家和欧洲现代艺术家相比，并没有创造出什么优美动人的风格来。他们建立的几种现代风格：抽象表现主义，大色域，硬边绘画，极少主义等等，从造型语言的角度看是在欧洲现代艺术的造型基础上发展起来的。可以这样说，美国人在现代艺术革命方面的成就不只是风格上的，更是观念上的；美国现代艺术史不只是形式解放的历史，更重要的是一部观念解放的历史，这是最让我们怦然心动之处。读一点它的历史我们会发现，从美国现代艺术中第一个具有国际意义的新风格——抽象表现主义——产生之后，美国艺术家对现代艺术观念的革命就开始了。这个革命贯穿了美国现代艺术从 60 年代直到今天的全部艺术发展过程，也造成了美国现代艺术在国际上至今还雄踞着领导地位的原因。当 60 年代出现的波普艺术把艺术和生活这个最重

要的区别一打破，美国艺术家便把这种造反精神推进到一切方面：绘画可以不再是局限于画布上的东西，雕塑可以不是固体材料做成的。接着更有了以行动作艺术，以环境作艺术，以人的身体作艺术，乃至以生活行为本身作艺术等等有趣的尝试。这些反常的创作行为和形式构成了美国现代艺术在抽象表现主义之后的种种新发展。在这些发展中出现了许多新形式新流派是一方面，另一个更重要的方面是它对美国人心理改造的影响特别大：当艺术成为什么都不是或什么都是的时候，人们还有什么理由要守规矩划等级呢？只有在观念上的束缚越来越少，人才能越来越趋近自己的本然，才可以有艺术创造的自由。艺术是反映一个民族心态的镜子，美国现代艺术中的不间断的反陈规的勇气反映了一个不抱成见的民族的心态。因此学习美国艺术不妨以了解它的解放精神为主。

然而事情的难处却在于，一方面我们应该了解美国现代艺术种种弄潮的现象和原因，重视这些，并且有所借鉴；另一方面我们又不必因此而过高地看待美国的现代艺术和艺术家们，不然会妨碍我们自己的成长。如果我们真正深入地了解美国艺术，尤其是观察到了每一个艺术家活生生的成长经历，以及在成长中所有的困惑、欲望和私心，这会使你因此而认识到他们和我们是一样的人，他们可以做的事，我们每一个人，只要我们自己愿意，有胆量，我们也一样可以尝试。然而这个体会必须在对美国艺术作了真正深入的，而不是肤浅的了解之后才会获得。这种体会我以为比掌握艺术史的知识更重要。我们了解知识哪里是为了知识本身呢，不就是为了能让知识把我们带到一个新的高度上去吗？所以在开始接触美国现代艺术史之时，我们必须放下成见，无论是肯定的还是否定的成见，最好都要放下。就以自己的体会来看，抱了成见进入一个新事物，是一件吃力的，耗费心机的事。在我一开始接触艺术史时，尤其早几年在国内，见识比现在更少，学问比现在更浅，又远远地隔着太平洋，没有贴近了看的机会，满心里有的只是对青史留名的美国现代艺术家的仰慕（可见时间、空间与寡闻是造就英雄和权威的极好条件）。凡读书，态度是谦

恭的，心情是服从的。这种谦恭与服从对于做人的得失这里不去讨论，但对于研究历史确有妨碍。因为这无异于先在心理上做好一个假定：所研究的对象是权威，所研究的作品是佳作，自己所要下的工夫是对权威的理解，对佳作的解释。通过好几年的挣扎才渐渐看出：这是一种何等困难的事业！一个艺术家，哪怕是名气最大的艺术家，作品未必张张都是佳作，人品不见得个个都杰出。都说“名下无虚士”，哪儿的话！名下的虚士过去有，现在有，将来也还会有。艺术家大多数是些任性的人，大言不惭的有，信口开河的也有；附和捧场的人为数不少，著书立传的人又满谷满坑。而语言本身能表达多少真相是一直被中外哲人们怀疑的事情——西方人称之为“语言的误区”，东方人称之为“指月的五指”，如果我们真的老实地跟定了艺术家的名气走，便是迷路与死路。可惜这本书除了介绍历史的脉络和基本的风格特点之外，对于艺术家我只是“大概地”介绍了他们，而且不全。我不能在其中随心所欲地讲许多关于艺术家的故事，虽然这些故事构成了我“感觉真好”的很大部分，我却很难把这些部分完全组织到书里去。为了追求清晰，必须牺牲面面俱到。或者有心的读者可以借了这本书所能指示的途径自己再深入地走下去，可以说，越往深处去，景致越美。这倒不是说借此去窥视到了许多艺术家的私闻秘事，而是通过了解具体的艺术家，你可以不再崇拜他们了。不崇拜权威对自己对别人都是一件好事，尽管权威们自己或许不大乐意。

用一个具体的例子来说：波普艺术家沃霍尔是一个红得发紫的人物，夸张地说，他的作品几乎被印上了世界每一个国家的杂志封面（或者封底，封二，封三）。从他的经历看，仿佛也没有什么过人的见识，便是大红大紫又怎么样？他出身贫寒，于是渴望成名而出人头地。他年轻时到纽约，开始先给人画鞋样，一方面以此为生，一方面寻求成名的机会。他虽然为人腼腆，不谙世事，相貌粗俗，衣着寒酸，成天穿着松松垮垮的裤子，皱皱巴巴的衬衫在纽约的画廊中转，但好在他从不自弃，希望自己某一天能有机会被某一家画廊接受，成全他出名的好梦。沃霍尔从事波

普艺术是从1960年开始的。由于他在商业界工作，他对商业的形象从不反感，于是自己开始动手画一些报纸广告或商标等东西。他把这些极不正规的形象用极不正规的涂鸦似的手段表现出来，但他拿不稳这些画会不会被画廊接受。1961年他转到一家画廊，看见利奇滕斯坦以卡通画为形象的作品，大为吃惊。他对这家画商说“我也正在画这号东西！”于是领了画商去他的画室看他的画。他和利奇滕斯坦在运用波普艺术形象方面可以算是巧合。沃霍尔看得出利奇滕斯坦优美的形式在他之上，他很快放弃了画卡通，以免和利奇滕斯坦雷同。显然他知道要想一鸣惊人必须以独到的题材取胜。当沃霍尔正为找新题材而困惑的时候，一位朋友告诉他说：“有个画商有一个主意可以卖给你。”沃霍尔听了欣然前往。那画商的主意是：画钞票。这的确是一个还没有被画过的题材。为了这个绝妙的主意沃霍尔开心地付了五十美元。他当即去买了一幅大画布动手画钞票。从此之后他开始画各种人们随处可见但从不注意的东西。如坎比汤罐头，明星照片等等。后来沃霍尔用丝网版画的技术作画，画家不用动手，像机器那样往画布上印刷就行。由于技术的简单易行，他发展出一种重复排列的手法——把一组几十张相同的形象放在一起。这个手法成了他作品的特点。他成名得又快又突然。1962年的秋天他被纽约的一家画廊接受开个人画展。那位主办的画商回忆说：“他穿着又脏又皱的衬衫，趿着鞋，鞋带散着，夹了一捆画进门，嘴里说着‘看哪，活宝来啦！’看得出他真是非常开心。”他的这个画展立即获得了成功，引起了新闻媒介的报道，画差不多都卖了出去。他在纽约曼哈顿的艺术世界里立即成了名人。此后他每个星期都夹了一捆画好的（准确地说是印刷好的）画到一家画店去装裱，它们几乎立即就能卖出去。他的画展能够让观众排着长龙在门口等着参观。沃霍尔如愿以偿，成了大艺术家。他被时代选中了。

当然我们并不排斥沃霍尔在艺术上的能力和他对新技巧的贡献。不光是他，所有那些在艺术历史上留名的艺术家们，甚至许多无名的艺术家们都应该得到尊重。但只是尊重而不是崇拜！因为从沃霍尔发迹的过程中让我们看到了这类大艺术家对名利的热

心与对机会的追逐，这难道不能使我们觉悟到他和我们平常人具备了一样的素质吗？即使沃霍尔的重复排列的手法使他一鸣惊人，我们为什么要为了这一点特别崇拜他？我们为什么不能自己也动手弄一点什么，别人未曾试过的。如果我们看清楚了艺术家们创作的经过和心态，我们为什么还要对艺术上的革新看得如此诚惶诚恐？

说到底我们必须花工夫，花力气去了解。了解得越深才可以体会对一件事物既重视也轻视这两个层次。这过程让你知彼，也让你知己。把这两层意思都看清楚的人，就可以挺直起腰杆儿放手做事了，而且差不多就可以把事做好了。

我不认为我用有限的知识和有限的见识以及有限的时间所撰写的这本书会对读者产生非同寻常的意义。但我愿意在这里把自己的这些体会告诉读者，并且让读者知道：美国现代艺术是一个有趣的、值得了解的领域。假如有读者对这本书感到失望、无趣，那只是本作者能力和见识的不足，千万不能因此认为美国现代艺术无趣。

另有一些技术上的问题需对读者说明。一，书中凡艺术家，都附了生卒年代，不是艺术家的都不附。一个艺术家在书中几处提到，其生卒年代并不出现在第一次姓名出现的地方，而放在专门论述他（或她）的那一章节中。二，本书的注释做得不够详尽，并没有在每一句引文上都加注，这完全是在写作过程中的疏漏，是作者需要向读者致歉的。但书后附了一篇参考书目，可供有心的读者作仔细研究之门径。三，本书虽为通史，但不是百科，因此有不少艺术家，甚至包括出色的，为了本书结构逻辑上的需要，被省略不提了。这不是疏漏而是无奈，不然一本书就没法写。不过，说到底，用一本书来反映和描述历史，等于是人用自己的理性织成的网在历史的海洋里捞取可以捞取到的东西，在网眼中漏掉的比网中捞取的东西甚至更多。提出这一点来只是想提醒读者对书中的分析、结论不必太认真，不必实心心地接受，不妨存疑，甚至反驳，方为读书之正道。

主 编：晨 朋

副主编：王 镛

作 者 简 介

王瑞芸，1958年出生于江苏省扬州市。1978年就读南京师范学院美术系。毕业后进入中国艺术研究院研究生部，在吴甲丰先生的指导下专攻西洋美术史，1985年获硕士学位。1988年赴美国克利夫兰市，在凯斯西方储备大学继续学习西方艺术史，1990年得到该校的艺术史硕士学位。作品有《巴洛克艺术》，及散见于国内的艺术刊物中的文章若干。在大陆、台湾以及在美国的华文报纸上，陆续发表过一些散文、小说。

目 录

前 言	(1)
第一章 打响现代艺术革命第一枪——八人画派	(1)
第二章 星星之火——施蒂格利茨和他的“291”画廊	(12)
第三章 燎原之势——军械库展览	(26)
第四章 美国——现代艺术的“新大陆”	(39)
第五章 写实艺术占上风的时代	(53)
第六章 千呼万唤始出来——美国现代风格的出现	(69)
第七章 美国绘画的胜利——抽象表现主义	(86)
第八章 美国钢铁时代的雕塑	(97)
第九章 艺术等于生活——波普艺术	(111)
第十章 走出艺术——环境艺术、偶发艺术和表演艺术	(136)
第十一章 60 年代以来的抽象艺术	(146)
第十二章 极少艺术和动态艺术	(158)
第十三章 过程艺术、观念艺术、大地艺术	(172)
第十四章 现代写实艺术	(190)
第十五章 后现代主义艺术	(203)
第十六章 80 年代的美国艺术	(222)
人名译名对照表	(243)

主要参考书目(253)

图版目录(261)

打响现代艺术革命第一枪 ——八人画派

美国现代艺术革命从 20 世纪初开始，这比欧洲开始得要晚。美国艺术的革新不像欧洲那样从形式开始，而是从题材的革新开始的。20 世纪初有一群美国画家由罗伯特·亨利(1865~1929)领头，被称为“八人画派”。他们用写实风格画身边的凡人小事，颓楼旧院，用真代替美，用生活代替艺术。正是这种直接描写美国的人与事的写实风格的艺术，而不是任何形式的变革，被视为美国现代艺术的开始，这种特殊的情况是由美国特定的历史背景决定的。

20 世纪初美国艺术界的情形，正如美国艺术史家罗丝女士说的那样，“在差不多经过近两个世纪的，在政治上独立于欧洲的优胜之后，美国在艺术上却仍然是欧洲的殖民地。”^①美国艺术一开始就是以欧洲为楷模起步的，无论在最初的殖民地时期，还是在独立以后，美国与欧洲在艺术上的密切联系从来就没有中断过。在 18 世纪开始崭露头角的美国画家，追随的完全是欧洲模式。以美国建国时期(1776)的三位主要画家：韦斯特(1738~1820)、考普利(1738~1815)、斯图尔特(1755~1828)为例，他们都把掌握欧洲艺术的技巧和风格作为成就一个真正艺术家所必要的条件。其中韦斯特对欧洲的艺术模式领会得如此之

① 罗丝(Barbara Rose):《1900 年以来的美国艺术》(American Art Since 1900), 普雷格出版社(Praeger Publishers), 纽约, 1975, 第 9 页。

好，以至于他竟被英国皇家美术学院聘为院长，英国的画家们倒反而靠后。考普利在赴英国学习以前，是美国国内最杰出的肖像画家。他笔下所描绘的美国人，就其朴实的本色来说非常出色。他对这一点却不以为然，反而为自己没有一手道地的欧洲风格而苦恼。待他去了欧洲之后，竟以设法摆脱自己朴实的写真手法，学一手欧洲庄严宏大的风格为己任。以至于他后来在欧洲画成的作品竟不如他早先在美国本土画的肖像画有真趣、有性格。斯图尔特从22岁(1755)赴欧洲学习艺术开始，到1793年回美国定居，他在欧洲度过了一生中大部分时间。他的艺术完全是在欧洲的环境里成长、成熟的。所以他的肖像画在笔触的轻松和流畅方面和英国肖像画家并无二致。从这几个有代表性的美国画家身上，我们多少可以了解到美国艺术家对欧洲艺术的追随和依赖的情形。当然美国也并不是没有具备自己特点的艺术风格和艺术家。在美国南北战争(1861~1865)前，美国的风景画脱颖而出，以新大陆特有的蛮荒、辽阔、壮观的景致别树一帜，显示了美国气派和美国特点。在19世纪后半期有出色的艺术家荷默(1836~1910)、埃肯斯(1844~1916)、赖德(1847~1917)等人，他们的艺术都不肯尾随欧洲人，而极守自己的本色，画出了非常有美国性格的画。但他们只是孤军奋战，从未酿成过一种可以左右社会舆论的运动。追随和模仿欧洲艺术始终是美国艺术中的主流。当19世纪后半期欧洲艺术开始变革，新风格开始涌现之时，美国艺术家也并没有忽视对新风格的学习。法国巴比松画派的朦胧笔触和柔和灰色所表现出来的诗意，以及印象派丰富的色彩和融解了的轮廓线所传达的灿烂光线，都曾使美国艺术家怦然心动，全心折服，趋之若鹜。可是事情对美国艺术家来说不那么简单。如果说美国艺术家追随欧洲的学院派势必不能发展他们自己的个性，他们在追随欧洲的新艺术风格时也同样不能发展自己的个性。因为欧洲艺术的发展是一个和自己社会紧密联系的自然过程。法国的印象派表现的不仅是普照万物的阳光，而且是在灿烂阳光中散步、聊天、喝酒、抽烟的19世纪后半期巴黎人的生活。美国艺术家学法国印象派就有一点盆里栽花的味道。阳光虽然在

美国是一样的，但生活在这里的人群却不一样。纽约就不见得如巴黎一样，有很多有闲的美妇娇娃，有很多悦目的花园空地。纽约人有纽约人自己的生活：拥挤，忙碌，透着一股煤油味，而非法国的香水味。美国艺术家在学法国印象派时不由得就要找漂亮的女友在小花园里扮演类似巴黎人的情状。就画出来的画而言，对他的模特儿是真实的，可是对整个美国社会而言就没有美国气息，等于不真实。这是向欧洲学习的美国艺术家遇到的共同问题。因此美国艺术家在巴黎的赶潮流不免有些失本性，不仅学了欧洲人的“法子”，也学了欧洲人的“样子”。在八人画派倡导艺术生活化、艺术真实化之前，绝大部分美国艺术家只是囿于很窄的题材中作画。不是画悠闲典雅的贵妇，就是画画室中搔首弄姿的模特儿；不是画甜美悦目的印象派风景，就是画戏剧性的风俗画。他们忽略了美国的人群和事物，欧洲的滤色镜使他们瞧着自己生活中的东西不美。尤其重要的是，这种偏见阻碍他们接受现代的新事物。比方说在美国摩天楼出现了，这是现代生活的一个重要特征，但是美国艺术家脑子里正盘踞着巴比松画派的茅屋、小径，于是认为摩天楼简直丑陋不堪，不足为画。这种偏见一日不破，艺术便一日不得进入美国的世界。只有如亨利那样不肯盲从的人，具有开放思想的人才能这样认为：“不，摩天楼是美的。20层的大楼向你逼来是最典型的美国味，它的每一根线条都能体现我们生气勃勃的生活。”在那个时候美国艺术家试图用欧洲的新手法改造美国艺术反而有一种负面的作用——使艺术变得狭隘而且做作。所以在19世纪末，美国艺术家宁可先从题材入手，诚实地反映美国人、美国自己的生活，然后再渐次考虑其他。这就是为什么美国艺术的革新会是从题材而不是从形式开始的。

平心而论，改革艺术风格对19世纪末的美国画家说来还是一个太大太难的课题。那些在欧洲接受艺术训练的美国艺术家们，光是忙于熟悉并能自如地运用欧洲的风格作画就已经颇费心力，根本无暇顾及如何创造新风格的课题。再有，现代艺术断然和写实风格分手，在欧洲也是1905年以后的事。凡高

(1853~1890)的作品回顾展到1901和1905年才在巴黎出现,高更(1843~1903)的回顾展是1903和1906年,塞尚(1839~1906)的回顾展是1906和1907年。毕加索(1881~1973)在1907年画出他第一张立体主义作品《阿维农少女》(1907)之前,也还是用写实的手段画画。在凡高、塞尚等优秀画家作品中潜藏着的现代意识演化发展成纯粹的现代艺术语言,是一个了不起的、难度极大的过程。没有如马蒂斯(1869~1954)、毕加索、勃拉克(1882~1963)这样有出众才华的艺术家,是不能胜任这个创造过程的。而亨利他们这批美国画家在艺术能力上来说毕竟“才疏学浅”,担不起这种重任。功力深厚的欧洲艺术家尚未做到的事,他们自然不可能先于欧洲艺术家去做到。所以在风格上我们没有理由对他们提出太高的要求。因此对八人画派这批艺术家来说,艺术的重点从技术的推敲讲究,转移到题材的写实写真成为当然合理的事。用亨利的话来说:“在我看来,美国艺术的发展只系于一件事,那就是美国人应该学会在他们自己的时代和自己的地方表达他们自己。在这个国度里我们不需要艺术是一种讲究,是一种温文尔雅的行头,是为了诗意或为了什么别的出于艺术自身的理由制作的东西。我们需要的艺术是表达当代人精神的手段。”^①就这样,亨利和他的同伴们在题材上把美国艺术领上了革新的路子。尽管这个被称为画派的艺术家团体,在风格上全无新意,但他们强调真实和强调贴近生活的态度,在思想上转移了美国艺术的立足点,给20世纪初的美国艺术带来了一股清新之气。在他们打开的这个缺口中,美国的艺术革新运动顺流而下,演成一片恣肆的汪洋。

八人画派这个美国的现代主义运动和他的领导者亨利的人格、思想、情操有重要的联系。亨利是一个好学习肯思索的人,他的思想继承的是美国19世纪人文主义作家爱默生和诗人惠特曼等人超验主义的影响。这种超验主义强调人和自然的认同,强调人作为自然之子的自觉与自尊,精神与自然相遇时产生的超越

① 纽约《太阳》报(Sun), 1907年5月15日。