

常宁生 著
CHANG NINGSHENG ZHU

H319.4·K89.5-12
C48

反叛与超越

现代西方绘画艺术

FANPAN YU CHAOYUE

XIANDAI XIFANG HUIHUA YISHU

J205.5
C36



东方出版中心

图书在版编目 (CIP) 数据

反叛与超越:现代西方绘画艺术/常宁生著.—上海:
东方出版中心,2000.10

ISBN 7-80627-599-1

I.反… II.常… III.绘画史-研究-西方国家-现代 IV.J209.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 38694 号

反叛与超越——现代西方绘画艺术

出版发行: 东方出版中心

地址: 上海市仙霞路 335 号

电话: 62417400

邮政编码: 200336

经销: 新华书店上海发行所

印刷: 上海望新印刷厂

开本: 850×1168 毫米 1/32

字数: 228 千

印张: 10.75 插页: 2

印数: 4,000

版次: 2000 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 7-80627-599-1/J·16

定价: 18.00 元

版权所有, 侵权必究。



目 录

序言 二十世纪绘画艺术的图式经验 / 1

第一章 视觉革命与图式转换 / 1

第一节 视觉方式的改变:印象派绘画革新的本质 / 2

第二节 追求视觉的真实:对自然的最终征服 / 9

第三节 超越印象主义的一位怪才——塞尚 / 11

第四节 塞尚何以被誉为现代艺术之父? / 16

第二章 心灵需求与情感表现 / 22

第一节 “野兽派”与现代绘画纲领 / 22

第二节 表现主义:心灵感受的宣泄 / 28

第三节 孤寂与狂躁:凡高的色彩表现 / 32

第四节 北方的忧郁:德国表现主义 / 37

一 蒙克的压抑和《呐喊》 / 39

二、凯希奈尔与“桥社” / 42

三、蓝色的骏马——青骑士 / 46

四、康定斯基的“启示录” / 48

第三章 外在客体与构成关系 / 54

- 第一节 塞尚的启示:寻求客观的本质 / 55
- 第二节 分析与综合:毕加索与勃拉克 / 57
- 第三节 至上主义:马列维奇的纯绘画 / 64
- 第四节 结构与关系:蒙德里安的格子 / 70

第四章 梦幻图像与真实世界 / 79

- 第一节 荒诞的先驱:心灵探索的历程 / 79
- 第二节 达利:非理性征服的偏执狂 / 82
- 第三节 恩斯特:打开潜意识的大门 / 91
- 第四节 米罗:追求心理的自动状态 / 97
- 第五节 马格利特:反逻辑中的怪圈 / 104

第五章 突破唯美与追问本质 / 113

- 第一节 艺术概念发展的三个阶段 / 114
- 第二节 突破艺术中的唯美主义 / 117
- 第三节 杜桑的百科词典:《大玻璃》 / 123
- 第四节 达达主义:艺术与反艺术 / 128

第六章 冷战的选择:抽象表现主义 / 137

- 第一节 重新确立美国的艺术形象 / 138
- 第二节 抽象表现与来自东方的灵感 / 140
- 第三节 波洛克与狂放的“行动绘画” / 142
- 第四节 罗斯科与神秘的“色域绘画” / 158
- 第五节 欧洲的回应:“不定形”与“眼镜蛇” / 164

- 一、法国和德国的不定形艺术 / 164





二、北欧的“眼镜蛇集团” / 169

第七章 60年代:商业文化与波普艺术 / 176

第一节 波普艺术:消费文化与大众传媒 / 177

第二节 波普先驱:劳森伯格与约翰斯 / 182

第三节 英国波普:“这就是明天” / 193

第四节 美国波普:挪用还是创造? / 201

第八章 70~80年代:告别现代艺术 / 215

第一节 艺术的终结与绘画的“死亡” / 216

第二节 从极少主义到“新绘画” / 219

第三节 形象的回归与多样化的风格 / 224

第四节 后现代文化中的绘画语言 / 239

第九章 西方各国的后现代绘画 / 242

第一节 德意志:新表现与新野兽 / 242

第二节 意大利:超越前卫的艺术 / 260

第三节 美利坚:新意象与新具象 / 270

一、新意象绘画 / 271

二、图案与装饰 / 274

三、涂鸦艺术 / 278

四、新表现主义 / 282

第四节 法兰西:自由形象的绘画 / 286

第五节 不列颠:艺术中的新精神 / 288

第十章 纽约当代画廊印象 / 296

附录 插图目录 / 310

后记 / 323





第一章 视觉革命与图式转换

讨论西方现代绘画的历史通常都要从印象派绘画说起。本书也不例外,关于印象派绘画的一般性介绍已经不少,我们在这里将不再详细地描述印象派绘画的发展过程。本书只涉及印象派绘画与西方现代绘画的产生密切相关的几个问题:

1. 印象派绘画革新的核心精神是什么?
2. 为什么说印象派绘画是西方绘画艺术写实传统的最后阶段?
3. 脱胎于印象派的塞尚何以被称为现代艺术之父?

第一节 视觉方式的改变：印象派 绘画革新的本质

自印象画派于 1874 年第一次公开亮相以来,在巴黎所引起的一次又一次的轩然大波已成为绘画史上最引人注目的重大事件。而当时反映公众愤慨之情,措辞激烈的那些报刊评论文章足以说明艺术界的保守势力歪曲、否定和压制具有革新精神的印象派所达到的强烈程度。其中 1876 年发表在一家幽默周报上的关于第二次印象派画展的那篇评论文章中的一段近乎是漫骂的文字,引用率是相当高的,我们这里不妨再引用一次:“贝勒蒂耶大道是一条灾难之路。继歌剧院火灾之后,现在那里又发生了另一场灾难。那里声称有一些绘画作品的丢朗·吕埃尔画廊刚刚举办了一个画展的开幕仪式。于是我走进画廊,而我目睹的却是令人恐怖的一幕。五六个疯子,其中有一个是女性,在里面举办联展。我看见人们在这些作品前面笑得前仰后合,当我看到他们的作品时却感到心似撕裂一般的疼痛。这些所谓的艺术家们自称是革新者,‘印象主义画家’。他们买来画布、颜料和画笔,用颜料在画布上漫无目的的涂抹,然后便在这样的东西上签他们的大名。这就好比是疯人院的疯子把在路边捡到的石头幻想成找到了钻石一样。”此外,1893 年由于印象派画家居斯塔夫·卡依波特(Gustave Caillebotte)的逝世所引起的那场遗赠风波也是一个典型的例子。卡依波特生前曾留下遗言,要把他收藏的 65 幅绘画作品(其中莫奈 16 幅、毕萨罗 18 幅、雷诺阿 8 幅、西斯莱 9 幅、马奈 3 幅、塞尚 4 幅、德加 7 幅)全部捐赠给国家,陈列在卢森堡美术馆,并委托雷诺阿作为他的遗嘱的执行者。下面



我们不妨来看看研究法国印象派的专家约翰·雷华德先生对这场风波的认识,他在《印象派绘画史》中写道:“当卡依波特在1893年逝世的时候,把他所收藏的65幅油画遗赠国家,真的,政府非常狼狈地接受了他的礼物。预见到印象派的画在一个美术馆里出现这件事将引起政客们、法兰西学院院士们和评论家们一阵抗议的叫嚣,其厉害程度,甚至比印象派第一届联展时他们对画家们的侮辱,有过之而无不及。席罗姆和他的一些同僚甚至以辞退巴黎美术学院的职务来威胁。”接着雷华德先生还引用了席罗姆表明法兰西学院立场的那番话:“我不认识这些先生,关于这批遗赠我只知道名称……这批遗赠是不是莫奈、毕萨罗等人的画?政府接受了这样乱七八糟的东西,那将会是道德的堕落”。当然,席罗姆最关注的不会是道德问题,而是学院派的地位问题,众所周知,印象派的矛头是直接指向学院派的。如果政府轻易地接受了这批遗赠,那就有可能意味着印象派得到了官方的承认(这也许正是卡依波特的用意所在)。这样一来,学院派又将被置于怎样的地位呢?无需更多的例子,我们足以从中得出一个结论:当时人们对印象派绘画可谓是深恶痛绝。长期以来,人们一直倾向把对印象派的拒绝说成是一种保守的艺术观所导致的。在这里,我们不妨试着换一个角度来看待这个问题,即站在包括评论家在内的观众的位置上、试着理解他们当时的视觉经验和视觉方式,我们也许就会对这个问题有不同的认识,多少能够理解他们对印象派的不理解,攻击,甚至是谩骂的内在原因。

英国艺术史及批评家赫伯特·里德说:“整个艺术史是一部视觉方式的历史。”自文艺复兴时期艺术家们发现自然并发明了“再现”自然的透视画法之后,围绕再现自然这一主旨欧

洲的绘画逐渐形成了一种成熟而规范的艺术语言,导致 19 世纪,法兰西美术学院已将这种语言规范变成了一些清规戒律,即绘画创作必须是统一主题、统一题材、统一方法,不能越雷池一步。于是,这些正统的学院法则固定了艺术家们的视觉经验和视觉方式,反过来他们又通过自己的绘画作品,用这种视觉经验和方式来影响包括评论家在内的所有观众,使他们最终接受自己的视觉经验和视觉方式。换言之,到了 19 世纪上半叶,观众的视觉已经完全习惯了学院派绘画作品的题材(圣经、神话、历史事件、上流社会绅士和淑女的肖像)、主题(空洞的道德说教)、清晰的轮廓线、精雕细琢的细节和稳定不变的固有色,甚至产生了严重的视觉依赖,认为所有这一切都是天经地义和神圣不可侵犯的。可是,这群被称作“印象派画家”的年轻人,对这套学院法则和清规戒律产生了怀疑,遂萌生到大自然中去画自己亲眼所见的事物。当这些年轻人面对眼前的真实自然而欣喜若狂时,他们由此而创作出来的绘画作品却使评论家和观众们怒不可遏。为什么?原来是他们几百年来所养成的视觉经验面对这群画家的作品已经不再奏效,不论是题材还是画法,对他们来说都是陌生的、不可理解的,就连看画的方式也出现了问题。以前当他们看不清画面的某个细节时,他们就走近画面甚至可以运用放大镜。可现在当他们因看不清而走近画面时,情况变得更糟糕了。正如贡布里希先生所说的那样,“当人们初次看印象派画展时,显然是把鼻子几乎都要碰到画面上那样去观看,但是他们发现除了零散的笔触构成的一片混乱外,什么也没有看见。”如果我们再把莫奈的《日出:印象》(图 001)与洛伦的《向阿波罗献祭的风景》,雷诺阿的《饼干磨房的舞会》(图 002)与大卫的《网球场的宣誓》,德加《歌剧院的芭蕾舞》(图 003)与大卫的



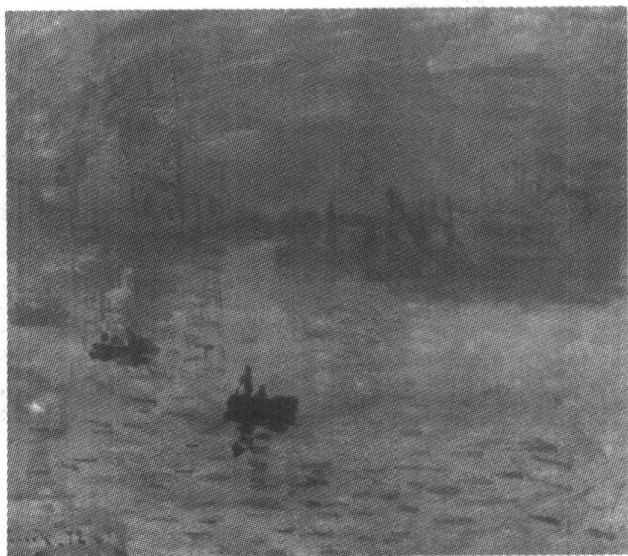


图 001 莫奈《日出:印象》



图 002 雷诺阿《饼干磨房的舞会》

《马尔斯和密涅瓦的较量》，塞尚的《浴女》(图 004)与安格尔的《土耳其浴女》(图 005)，毕萨罗的《红色的屋顶》(图 006)与霍贝马的《米德尔哈尔尼斯的小路》(图 007)对照起来观看，



图 003 德加《歌剧院的芭蕾舞》



图 004 塞尚《浴女》

我们也许更能理解他们看不到“崇高的题材、均衡的构图、准确的素描”时那种受欺骗、被亵渎和遭伤害的感觉和心情。所



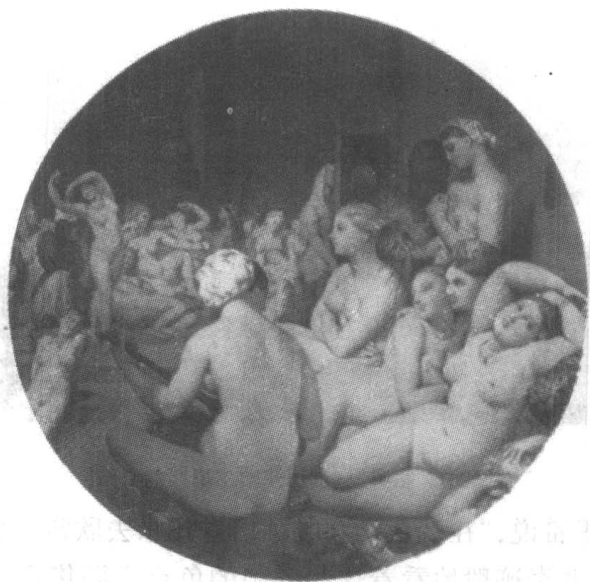


图 005 安格尔《土耳其浴女》



图 006 毕萨罗《红色的屋顶》

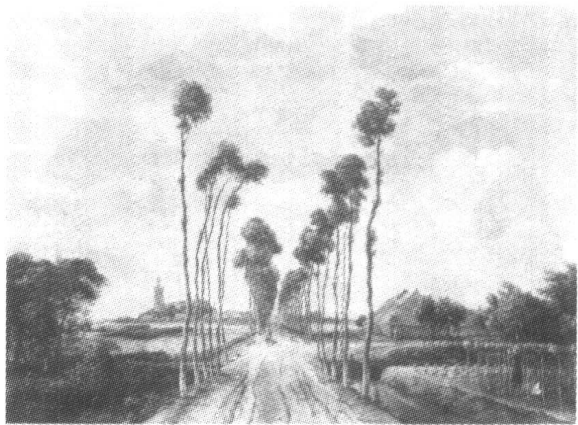


图 007 霍贝马《米德尔哈尔尼斯的小路》

以贡布里希说,“在观众学会必须后退几米去欣赏印象派的绘画作品,并奇迹般地看这些晃眼的色点立即集中起来在我们眼前变活之前,这是需要一些时间的。领会这种奇迹,把画家的视觉经验变为观众的观赏经验,这就是印象派的真实目的。”

印象派画家要想得到观众的承认,就必须首先改变观众的视觉方式,使自己的视觉经验变成观众的视觉经验。从整个世界范围来说,这一转变经历了一个漫长的过程,大约用了一百年左右的时间。1991年美国后现代艺术家梅奈特·拉森来华访问讲学,当我们向她了解美国一般观众的艺术趣味和欣赏水平时,她回答说仍然停留在印象派。1995年我们有幸在美国亲眼目睹了由芝加哥艺术博物馆主办的印象派大师莫奈大型回顾展的盛况。展览持续了三个月,人们从美国的四面八方来到芝加哥,博物馆门前每天从早到晚都排着长长的队。从身边所有的参观者脸上都流露出对这位艺术家的欣赏和仰慕之情、从为配合这次展览而印刷出版的莫奈以及其他





印象派画家作品的各种精美的画册、研究专著、招贴画、明信片和各种印有印象派绘画的纪念品、以及人们踊跃购买这类东西等情形来看,我们完全可以得出这样的结论:印象派绘画所拥有的观众在绝对数量上是空前的。这一切充分证明印象派画家们终于成功地把他们自己的视觉经验变成了观众的视觉经验。

第二节 追求视觉的真实: 对自然的最终征服

尽管印象派画家们旗帜鲜明地反对传统艺术,但是他们最终却未能跳出传统艺术的槽臼。关于这一点贡布里希论述得非常清楚:有些人可能会认为这些印象派画家是第一批现代画家,因为他们公然反抗学院里所教授的某些绘画法则。但是我们别忘了,这些印象派画家所致力目标与自文艺复兴发现自然以来的艺术传统的目标并没有什么不同之处。他们同样希望按照我们看待自然的方式去描绘自然,他们与学院派大师之间的争论尚停留在实现这一目标的手段上而没有超越目标本身。他们对色彩反射光的探索,以及他们关于无拘束笔触效果的实验,都旨在创造一种更加完美地摹写视觉印象的手段。实际上,只有在印象主义绘画中自然才被彻底征服了,在那里出现在画家视线中的每一件事物都可以成为绘画主题,在那里真实世界中的所有方面都变成了值得艺术家研究的对象。也许正是因为他们的画法取得了如此圆满的成功才使得一些艺术家对采取这些画法感到犹豫不决。一时间,一种致力于视觉印象摹写的艺术所具有的一切问题似乎

都已经得到了解决,似乎任何进一步的追索都将一无所获。

所谓“自文艺复兴发现自然以来的艺术传统的目标”即真实地再现自然。文艺复兴时期的艺术家改变了中世纪艺术家对待自然的态度和方法,他们把真实地再现自然的面貌当作绘画的宗旨和人自身才华及能力的体现。15世纪上半叶意大利建筑师布鲁涅列斯基系统地阐述了焦点透视的原理,博学多才的阿尔伯蒂在他的《论绘画》中宣传和推广了这些原理,经过安杰利科、卡斯塔利奥和达·芬奇等一大批文艺复兴画家的艺术实践,终于找到了可以使画面产生一种真实幻觉的方法——透视画法。在以后的几个世纪中,画家们都是在遵循近大远小这一透视原则的基础上,努力解决如何在两维的画布或画面上表现出立体的真实世界的效果这一问题。印象派反抗学院派的核心是后者所遵循的原则是古人对自然的认识和理解而不是他们自己对现实世界的体验,因而不真实。于是他们便走出画室,面对自然,画自己亲眼所见的现实世界。当现实生活中的方方面面都事无巨细的成为绘画的题材或主题,当大自然由于光的作用而呈现出的色彩斑斓、千变万化和稍纵即逝的“视觉印象”都被画家们搬上了画面时,这种“致力于视觉印象摹写的艺术所具有的一切问题似乎都已得到了解决”。从这个意义上来说印象派同包括学院派在内的整个传统艺术的目标是一致的。在他们之中,只有一个人真正超越了印象派,并突破了这一“传统艺术的目标”。这就是那位印象派之后被誉为现代艺术之父的伟大画家塞尚。





第三节 超越印象主义的一位怪才

——塞尚

保罗·塞尚(Paul Cezanne, 1839 ~ 1906)与印象派画家在艺术理想和目标上的分歧,似乎在他的艺术生涯初期就已见端倪了。塞尚参加了1874年4月15日至5月15日在卡普森大街35号摄影家纳达尔的工作室内举办的“无名画家、雕刻家、版画家协会”展览,这是印象派画家的首次公开亮相。据说当时有两位参展者提出不希望塞尚参展,原因是害怕其作品与众不同会导致对整个展览的否定。后来由于毕萨罗的坚持塞尚才得以参加展览。但结果证明那两位参展者的担忧并不是没有道理的,塞尚的油画作品《现代奥林匹亚》(图008)果然受到了评论家和观众的“特别关注”。在第三次印象派画家联

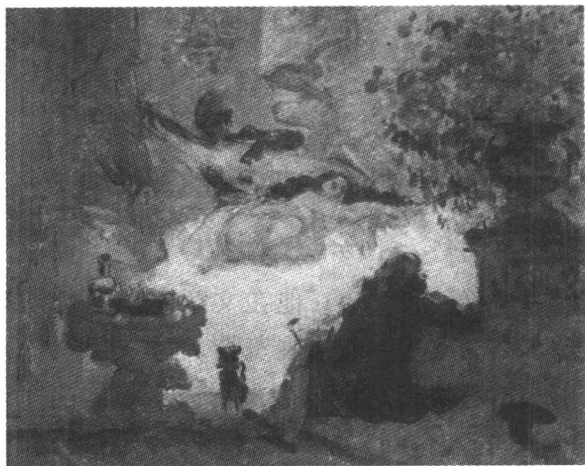


图008 塞尚《现代奥林匹亚》