

LAROUSSE

西方视觉艺术史

当代艺术

法国拉鲁斯出版公司授权出版

【法】让-路易·普拉岱尔 / 著

董强 姜丹丹 / 译

L'ART CONTEMPORAIN

吉林美术出版社

1500

年间的西方视觉艺术史……

© LAROUSSE/HER 1999

简体中文版授予吉林美术出版社出版发行

吉林省版权局版权登记号: 07-2001-589

图书在版编目(CIP)数据

西方视觉艺术史/董强等译. —长春: 吉林美术出版社, 2002.7

ISBN 7-5386-1286-6

I. 西... II. 董... III. 美术史—西方国家 IV. J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2002) 第030464号

西方视觉艺术史

当代艺术(L'ART CONTEMPORAIN)

原 著/让-路易·普拉岱尔(Jean-Louis Pradel)

译 文/董 强 姜丹丹

出版发行/吉林美术出版社(长春市人民大街124号)

责任编辑/华 鹏 胡春辉 李 丹

特约编辑/潘宏艳

封面设计/张亚力

装帧设计/朱 循 李 彤

技术编辑/赵岫山

印 刷/深圳现代彩印有限公司

出版日期/2002年7月 第1版第1次印刷

开 本/889×1194mm 1/32

印 张/31.5 印张/套(4.5 印张/册)

印 数/1-4,100 套

书 号/ISBN7-5386-1286-6/J·993

定 价/245.00 元/套(35.00 元/册)

西方视觉艺术史
当代艺术





西方视觉艺术史 当代艺术

让-路易·普拉岱尔 / 著

董 强 姜丹丹 / 译


LAROUSSE

吉林美术出版社

作者简介

让-路易·普拉岱尔 (Jean-Louis Pradel), 艺术史专家、艺评家。他是《事件》杂志的艺术专栏作家。法国电视3台的《午夜俱乐部》以及法国电视2台的《俱乐部》节目的艺术专栏主持人。同时在国立巴黎工艺美院(ENSAD)教授现代艺术。作为《国际艺术杂志》与其它许多报纸、杂志的长期合作者,他出版了二十多部著作。其中包括《玛拉西协会》(P.-J. 奥斯瓦尔德出版, 1971年),《法国绘画》(罗贝尔出版, 1983年),《82年艺术》与《83-84年艺术》(在全世界许多国家同时出版),《让-米歇尔·威尔默特》(J-Michel Wilmotte) (Le Monde 出版社, 1988年),《扬·凯尔萨莱》(Jann Kersalé) (Bàs出版社, 1990年),《朱利欧·勒帕尔克》(塞威尔尼尼[Severgnigni]出版, 米兰, 1996年)和《考拉伊奇》(Korachi) (Sinbad/Actes Sud出版社, 1999年)。他组织了许多现代艺术专题展览(1977年为巴黎现代美术馆重新开放而举办“日常神话之二”展,为悉尼第五届双年展举办“巴黎1984”展,在卢森堡公园博物馆举办上一次巴黎双年展“风格与混沌”,1987年在墨西哥城的塔马约博物馆举办的“Estruendos”展,1999年在塞纳河畔伊夫利城举办的《摩洛哥1999-2000, 艺术之旅》),但也有以画家为线索的展览(1981年在现代美术馆举办“罗伯尔·马拉瓦尔”展;1996年在巴黎Electra中心举办的“朱利欧·勒帕尔克的光线时期”展;或者“扬·凯尔萨莱, 光与材料”展, 1998年, 东京)。

第1页:

吉尔贝特 (Gilbert) 与**乔治** (George)

《希姆》(Him)》

(1935年, Antony d'Offay画廊, 伦敦),

摄影: ©该画廊/T

第2页:

卡尔洛·斯卡尔帕 (Carlo Scarpa)

威尼斯建筑学院

(1936-1972年)。

摄影: ©Klaus Frahm/Contur

目 录

前言	6
● 西·特温布利(P7)	
二战之后(1946—1961年)	12
巨人们(P12)	
各派纷呈 眼花缭乱(P15)	
欧洲的复兴(P22) 非常“现代”的50年代(P26)	
纽约的大熔炉(P31)	
对新的空间的征服(P36) 波普艺术(P38)	
另一个20世纪的开始(P50)	
● 让·杜布菲(P16)	
● 弗朗西斯·培根(P23)	
● 彼埃尔·苏拉日(P27)	
● 安迪·沃霍尔(P43)	
异彩纷呈的先锋派	52
活动艺术与视幻艺术(P53)	
新现实主义(P59)	
具象的复苏(P63) 超级现实主义(P69)	
抽象的复兴(P72)	
艺术及其对象(P78)	
大地艺术(P84)	
● 恩斯特·彼尼翁—埃内斯特(P68)	
世纪末的不确定性	86
世纪末的兼容并蓄(P88)	
从雕塑到装置艺术(P89)	
法国的具象派(P96) 纽约画界(P99)	
德国的新表现主义(P102) 西班牙的苏醒(P107)	
意大利的超先锋派(P112)	
美术馆的艺术(P114)	
建筑领域的成就(P118) 后现代主义建筑(P121)	
设计(P126)	
微不足道的假相(P128)	
● 罗伯特·赖曼(P133)	
大事年表	137
参考书目	141

前言

“最高贵的美不求以瞬间抓住人，不图立竿见影或媚人(这样反而会很快引起厌恶)，它只会润物无声地、慢慢地潜入人心，让人不知不觉地带上了它，有朝一日在梦中再次发现它。它在长期地占了我们心灵的一席之地之后，终有一天会占据我们的全部，令我们为之感动，为之流泪，使我们的心充满了怀旧感。——而什么样的怀旧因见到了美而被唤醒？那是一种对美的怀旧：我们以为，那里面一定会存着许多的幸福，——然而不，那是个错误的想法。”

《人道，太人道了》 尼采 1878—1886年

20世纪下半叶的艺术是多样的、朦胧的、不断变化着的。它有很大的侵占性，超越于美丑之上。不管是近是远，它将自己的生命，甚至自己的苟延残喘，押宝在跟生活本身的冲突性的关联上。它成为变得越来越特殊的社会、文化、机构，特别是经济领域的掌中之物，比以往任何时候都要传播得快，传播得多，更民主化。20世纪下半叶的艺术占据了越来越广泛多样的公众的心，漫长的艺术史上以往的任何时期都无法与之相比。作为知识分子思考的对象、政治与金融的投机手段，它的多样性与它的影响使得再没有人可以无动于衷。有人为之喝彩，有人因之愤慨，不知掀起了多少回刀动枪的大辩论！

一群审判者不分缘由地想把它压缩回原先传统意义上的位置，或者作为一种手工艺的位置，但艺术依然不断地冲击事物的秩序，并改变着世界大舞台的纷呈。因此，它身上带有了越来越多的悖论，无视越来越强烈的矛盾性，做出越来越出轨的举动。它变得无以伦比地挥霍，以自身的丰富性打碎了美学范畴间的界限，破除了文化的种种高低贵贱之分。

今天，到处都是艺术。它再也不接受边界与界限。除了传统上属于美术的建筑、绘画、雕塑与版画之外，又加上了摄影、电影、设计、对新媒介的探索以及由50年代的“机遇剧”或者各种各样的“装置艺术”或“布置艺术”(安吉·莱齐亚[Ange Leccia]语)所带来的解放。艺术表达的手段大大增多，并相互交错。它们开放并更新了各种手段，去创造形式、观察世界，去解释作品及其规则，并预见它们在时间和空间之中可能产生的效果，跟人与物建立起了前所未有的交融性。因此，艺术虽然不再是大写的、崇高的艺术，不再具有权威性的准则，有些甚至还摆出“反艺术”的架式，却不断增加了对世界的把握，真正回应了世界的复杂性。

对20世纪下半叶的艺术无法给出一个总的定义。这一艺



《罗马》

(1964年,素描,纸上彩色铅笔,50×50cm,私人收藏)。线条处于文字与痕迹之间,时而折断、愤怒、隐去或自我强调:遵循的是一种个人内在的“地震仪”,以及对素描的盲目的记忆。雅克·德里达将这种文字定义在“省略与隐没”之间。由于画家对它的文化参照所做的处理,“这种文字中只剩下了一种趋向性,一种快捷性……它时而坠落,时而下起毛毛细雨,时而像倒伏的野草,时而又因无聊而被划去,似乎要使时间具有可见性,让人可以看到时间的震颤……”

(罗兰·巴特语)

摄影:Di Meo画廊/T

西·特温布利1928年生于弗吉尼亚州的莱克辛顿,他属于从二战之后马上出现的美国抽象表现主义中产生的一代艺术家。在1951-1952年间劳森伯格让他在云集了当时所有的纽约前卫的黑山学院担任客座,其中包括音乐家约翰·卡奇、舞蹈家兼编舞家麦尔斯·库宁汉姆(Merce Cunningham)、还有杰克逊·波洛克、德·库宁、巴耐特·纽曼、罗伯特·莫什威尔(Robert Motherwell)和弗兰兹·克莱恩(Franz Kline)等人。

在这一沸腾的环境中,自动写作成为一切大胆行为的源泉,也是从陈旧而且“有害”的形式主义的美学保守主义中有必要解放出来的途径。对西·特温布利来说,“今天,每一条线条都是该线条本身的内在历史的具体体验,它无需做出任何解释,它是它本身存在的结果。线条不必为别的什么做出解释,它是它对自身形成、完成的关注。”

从1957年起,他定居罗马。他的创作方法是创作大型的系列,在每一系列中,自传因素、对古典文化的参

照,以及暗示性的引用摘句都被融入了同一种“文字”之中,这种文字有时是颤抖小心的,有时又十分大胆。起初是一些拘谨地挤在一起的、抽搐性的涂抹,后来变成了沸腾的狂热性的文字,再后来,节奏得到了控制,中间穿插了许多闪电般的线条。他常常是用炭笔、彩色铅笔、粉笔、记录笔或者油画颜料在纸上工作。他将确定与迟疑混合在一起,胸有成竹、意向明确的动作故意让位于偶然性,文盲式的符号跟一种极微妙的学究式的残骸共处,感情与强烈的欲望的痕迹在同一种文化场中并存。这种文化场表面上的匿名性给予艺术家不可遏制的自我表现的广阔天地。这种自我将这一带有贵族性的作品远远地带离了时髦性,各种潮流或者地域性的画派之外。

术只满足于“当代性”，它的作品总量五花八门，前所未见。不管是建筑师诺曼·福斯特(Norman Forster)在香港设计银行时体现的透明与空灵；日本设计师仓又四郎为《欲望的街车》里的半透明的女主人公想像出的名为“白色小姐”的椅子，还是丹·弗拉文(Dan Flavin)设计的霓虹灯；还是托尼·史密斯(Tony Smith)的黑色立体，还是白南准(Nam June Paik)改装过的电视显像管；或是西·特温布利(Cy Twombly)在一面短短的墙上的涂抹中显示出的颤颤的线条，还是苏拉日(Soulages)的多屏画中的明亮的单色调；或者是理查德·巴塞埃(Richard Baquie)重新设计的汽车机壳；抑或是沃尔夫冈·莱柏(Wolfgang Laib)采集的小量花粉；约纳坦·波洛夫斯基(Jonathan Borofsky)设计的巨大的木偶戏；还是雅尼斯·库耐里斯(Janis Kounellis)制作的在黑暗中发出笑声的马群；或者是杰夫·瓦尔(Jeff Wall)的一个明亮的幻灯片，都属于当代艺术。

自从印象派引入进入了决裂时代之后，对绘画主体与对象的怀疑、绘画笔触的重叠相加、对“制作过程”的呈现，以及对“既成品”的绘画性使用，使得艺术仿佛晕眩了。绘画空间的连续性被永久地打破了，从此四分五裂。

同时被打破的，是西方艺术史的一致性。由文艺复兴打开的窗口让人见到了虚空。绘画的物质性、确信性凸现出来，但同时带来的，是虚空的、非物质性的召唤越来越明显，于是就出现了上气不接下气的奔跑与竞赛。艺术家有了所有的权利，使用一切表现手段，打破了所有的禁忌，打乱了文化正常举止的规则和秩序，跨越了所有的界限，每天都在探索和征服新的领域。

从20世纪初开始，在勃拉克(Braque)与毕加索的粘贴画中就加入了外来的异体。一片画纸、一张晚报的碎片，都成了向日常生活借来的“现成品”。就像一下子蜂拥到了一个外国领土的移民一样，这一渎神性的闯入直指一种不再神圣的绘画的心脏。这种绘画向最遥远的文化、向“原始艺术”进行大胆的借用，并不断地开拓疆界，其目的是要使个人艺术表现的异质性跟宇宙之大混沌相一致。从此以后，就出现了一个无穷无尽的实验性场所。艺术家登上了经过激烈的搏斗而得来的自由的宝座，人们对他们的要求是：要么创造一切，要么就什么也不是。艺术家于是面临着充满危险的考验与尝试，只有坚韧性与毅力才能使他顶着风险，坚持到底。

右页：

“远离时代精神”艺术展一角

(包括卡尔·安德烈[Carl Andre]、理查德·朗格[Richard Long]和理查德·塞拉[Richard Serra]的作品。柏林，1988年)。策划展览人哈洛德·塞曼(Harald Szeeman)意在6年前由克利斯多斯·约阿希米德斯(Christos Joannimides)和诺曼·罗森塔尔(Norman Rosenthal)在柏林举办的“时代精神”画展做出回应，以推动对80年代新表现主义绘画的“回归”。因此，在这里，跟时代精神相对立的，是这些大型的、沉静的、庄严的、谜一般的作品的超越时代性。它们被展示在一个废弃的火车站里，即原汉堡火车站，对这些毫无任何用途的作品的选择旨在表明当代艺术中的美是永恒存在的。

摄影：©H. Yamamoto
10/T

©ADAGP, 1999

为了能够抑制住一种变得如潮水般狂野的创造性的泛滥，很快就出现了严厉的游戏规则。前卫和先锋艺术的游戏规则的一大特点，就是满足了一种历史进步的观点，但它的缺陷一望而知：它成为一种毁灭性的、不堪一击的市场集市般的闹剧。翻新节奏越来越快：十年，两年，一年，一季，就像时装更新一般频繁。艺术活动仿佛只从属于一种市场更新法则，其唯一的、霸道的命令，就是不断翻新出奇。

到处都是孰先孰后之争，以至于人们看不到整整一段不愿加入这种竞争机制的创造的历史。要知道，在这种竞争机制后面操纵的，是各种专断的正常化模式，以一些孤独的“创造者”的急躁、高傲与自命不凡为基调——有时则更是一些开发商的炒作！所以，不可避免地出现了这样一种情况：这种与时间赛跑的做法使得一些真正有预见性的、有革命性的人士不得不转向一些更为谦逊的目标，只满足于一些行政上的认可，或者甚至满足于像勒比纳(Lépine)奖那种伪竞赛的昙花一现的报偿。这一系列的现象最终在莫奈画大教堂一百年之后，由安迪·沃霍尔(Andy Warhol)划上了句号：在他那里，绘画不再与白天的光线相竞争，而是跟超市的光线比高下。他的具有工业制作性质的“工厂”，丝毫不加区分地制造出一系列的汤料罐头或者是名星肖像，电影或者是摇滚乐音



乐会；为一些少数的圈内人制造“轰动效应”；或者用同样的媒介操作手段去利用赶时髦的《采访》杂志；而这一切都受到了一种“作秀商业”般的宣传。

与此同时，被勒科比西埃(Le Corbusier)于1936年称为“没有边界的世界的首都”的纽约继承了悠久的艺术首都西移的传统：从雅典移到罗马，又从罗马转到巴黎，而巴黎则已被瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin)限定为“19世纪的首都”。纽约的这种霸权虽然既绝对又短暂，但它的最大问题在于过度立足于一种狭窄的西方传统，过度地依赖于一个国家的强盛——这种强盛很快就因为越南战争而受挫。美国的超级强国的地位一旦受到冲击，它就无法继续阻止不可避免的衰亡。它的过度的热化最终毁掉了创造性。

即使在美国内部，也明显出现了西部海岸的竞争。世界的重心从此围绕太平洋而旋转。别的一些繁荣的大都市也变得非常活跃。而在宁静的沙漠之中，也出现了大地艺术或者像詹姆斯·图莱尔(James Turrell)的艺术。

而在美国之外，一切都已改变：南半球抬起了头；非洲摆脱了种族隔离以及殖民主义，它的艺术再度获得了现时性；东方不再是远离西方艺术舞台的一潭死水；远东地区异彩纷呈，中国与朝鲜开始反击日本的霸权。而在欧洲，就像在别的地方一样，所谓的“国际性风格”受到了地方性文化苏醒的冲击，面对愈演愈烈的世界化进程，每个民族追求自己的特性的呼声越来越高。

今天，艺术作品作为一种孤独的、永久的、无法定义然而又不可或缺的现象，比以往任何时候都使一些人害怕，因为它避开了一种大众社会的计划性。在这种大众社会中，集体的、静止的表现所体现的匿名性能让一些人安心，觉得舒适；使得个人主义成了一种幌子；或者作为不同常人的消费者而带来的一种个人乐趣。受到媒介传播的艺术舞台有点像飞机场内的免税商店一样，成为一种过境性场所。在这一安装了空调的地狱的光线的照射下，各种符合规格的产品吸引了一批有钱、有闲的阶层，他们随时准备按时代的趣味去投机，去获得一种文化的外在符号。真正获得艺术品已成为一种幻觉：摇摆于一时的中意与股市的暴涨暴跌之前，转瞬即逝，如过眼烟云；同时又加上了由各种神学话语、大型庆祝弥撒带来的社会效应；以及克里斯蒂或者索斯比等保证艺术品价位的组织的拍卖所带来的一切名利双收的剩余价值，产

生出某一时刻的最佳艺术家(排名前50位)以及一时的行情。

艺术每天都以表演兼展览、拍卖会上创的纪录和权威们撰写的溢美传记汹涌地冲击这个世界，直至一些最独特的、具有先入之见和怀疑主义的铜墙铁壁的场所。不管有没有真正的收藏；不管是大理石制的还是铁皮制的；不管是像大型纪念作品还是像一个简单的停车场；不管是以令人感到亲切的、对古建筑的再利用的方式，还是以扎眼的、最具未来主义式的高新科技的外表出现，博物馆，带着它不可或缺的鲜活艺术的部分，突然成了一个必不可少的、人人需要的，甚至最具精华性的建筑！假如说，在1000年前后，教堂的白色神袍祛除了人们的千禧年恐惧，那么，在2000年来临之际，这个世界惊讶地看到了一条连续的博物馆、美术馆或现代艺术中心之链，里面充斥的都是些量体裁衣式定制的作品。

假如说出现了例外，假如一些敢于湮神的做法或举动避开了一种处于跟现存的规则同步的自我禁锢和自我审查的全民性监视——这种监视是由文化的神圣不可侵犯的常规所实施的，那么，它就会受到这种体制的制裁。也有一些不愿张扬的学者们继续从艺术品本身的角度去审视作品，而不顾周边的环境与背景的诱惑和炒作者们的上窜下跳，但他们只能在一些人迹罕至的空间里活动，举手投足都会使脚下的地板吱吱作响。人们更喜欢的是那种经过升华的日常生活的表演，因为它更符合一些度假俱乐部或者迪斯尼乐园的娱乐性要求！

艺术实在是件太严肃的事情，对它的管理——从艺术市场的立法到普通的展览，不能只成为少数“专家”们的专利。在经历了来自后现代、“糟糕的绘画”、各种“新派”的形式偏斜，以及远离传统定义的“艺术作品”标准的各种不明身份的UFO的质问之后，在这个各种意识形态连同着各种固有的观念一起崩溃的时代，形形色色的“使用手册”也随之相继过时，成为昨日黄花。我们这本书旨在邀请读者大胆地进入鲜活的艺术的大森林中，因为在那里，一切都还有待发现。希望读者能在有了一些基本的知识之后，敢于去迎接艺术一直在或隐秘或张扬地呈现的情感、梦幻、高强度的智力性以及慵懒的游乐性，进入由艺术的博大与慷慨带来的、已不可改变的美丽的无序之中，从而进行其乐无穷的旅行，去揭示现在、形成记忆、创造未来的形式。

二战之后(1946—1961年)

巴布罗·毕加索

(Pablo Picasso)

《宫娥》

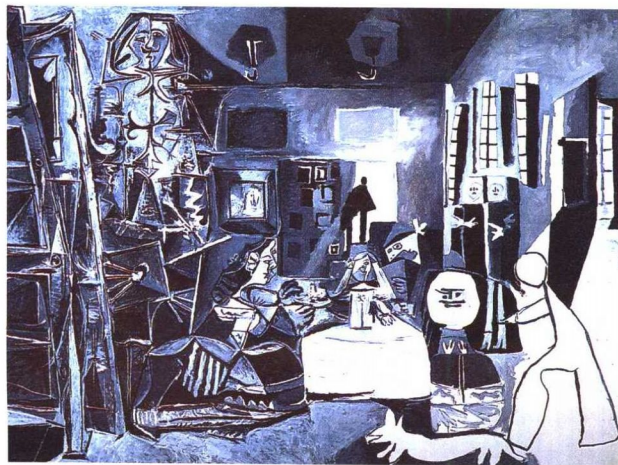
(1957年8月17日。油画, 194 × 260cm。毕加索博物馆, 巴塞罗那)。这幅油画是一个共由58幅油画组成的系列中的第一幅。完全尊重了委拉斯贵兹的画面布局。毕加索在60年前(1897年)居住在马德里时就对委拉斯贵兹十分心仪。这是对委拉斯贵兹的重新阅读, 不乏一种博爱的讽刺。这一系列作品一方面是与这幅藏于普拉多博物馆的名画的亲切对话, 另一方面又是对毕加索本人在1955—1956年间进行的《画室》系列的延续。这两个系列的作品都是在画家的夏纳寓所中的“加利福尼亚”画室中完成的。
摄影: ©该博物馆/T
©毕加索遗产继承人。
1999

盟军在诺曼底登陆之后不久, 获得了解放的巴黎很快就重新取得了艺术首都的地位。为了尽早重新树立这一霸主地位, 1944年的秋季沙龙为毕加索举办了大型回顾展。次年, 为马蒂斯举办了同样的大型回顾展。然而, 这类为画界巨人们举行的庆典并非一帆风顺, 一呼百应。比方说, 毕加索当时刚刚加入了共产党, 受到了多方的攻击, 一群由巴黎美术学院学生组成的小团体甚至将几幅毕加索的画作扔出了窗外。但这对他又有何妨! “在世的最伟大的画家”创作了世界大和平的圣像: 1949年赠给世界和平大会的《和平鸽》被制成上百万张复制品, 远离了1944—1945年的画作《尸体堆》的噩梦般的意境。那幅《尸体堆》现存纽约的现代艺术博物馆, 以原子弹的蘑菇云的意象和象征性的手法表现了集中营内的世界末日般的惨状, 清醒地回应了《格尔尼卡》中的悲剧性预感。

巨人们

对于毕加索来说, 正如对每个人一样, 随着解放而来的新纪元的曙光带来了幸福美好的时光。他就这样结束了与多拉·玛尔(Dora Maar)的痛苦年代, 开始了跟年青貌美的弗朗索瓦兹·吉洛(F. Gilot)的新生活。他们有了两个孩子, 毕加索从这段新生活中获取的灵感使他画出了一生中最具明亮和幸福色彩的画作。1948年他离开巴黎, 定居瓦洛利城(V-alauris), 致力于陶瓷艺术。从1946年底开始, 他变得越来越

具有地中海味, 成批的画作与素描都是即时即景之作, 今天成了安提布(Antibes)的毕加索博物馆的基本收藏, 所有作品都以生活之快乐为标志。毕加索以他特有的能量, 尝试了各种各样的表现手法。他在穆尔洛(Mourlot)那里制作了大量的铜版画和石版画, 醉心于斗牛





亨利·马蒂斯
(Henri Matisse)
《国王的忧愁》

(1952年，抹了油彩的剪纸，粘在油画布上，292×386cm，蓬皮杜中心的国立现代艺术博物馆，巴黎)。这幅画被认为是一幅巨型的综合画，是对伦勃朗的《大卫与索尔》的致敬，但也是最后一幅自画像。马蒂斯描绘了一个忧愁的国王，一个解闷的舞女，以及一个好像在拨弄吉它的人。他向安德烈·威尔岱(André Verdé)解释说：“我在创作这些色彩绚丽的剪纸时，感到好像是带着满怀的幸福感走向某种富有新的预示的东西……那些一开始就从符号入手的人，很快就进入了死胡同，而我呢，则从物体走向符号。”

摄影：◎亨利·马蒂斯继承人/AT

作。在进行了最早的粘贴艺术尝试的50年之后，这位绘画之神变得平和，在用一些破碎的孩童的玩具制成的作品中体现出了高尚的母性。毕加索一直是勇于探索、敢于挑战的画家。1952年，他向刚刚在旺斯(Vence)完成了一个礼拜堂的马蒂斯挑战，开始创作两幅巨大的寓意画，主题是《战争与和平》。两年之后，作品安置在了瓦洛利的一座16世纪的礼拜堂内，这座礼拜堂变成了一座世俗神殿，画家希望人们“手举蜡烛，沿着墙边走边看，仿佛置身于史前的洞穴之中”。除了《朝鲜大屠杀》(1951年)是给他的共产党朋友的之外，毕加索将所有时间都留给了画室与博物馆。

从此之后，他只到绘画史上的那些“灯塔”般的人物那里去寻找对话者，比方说库尔贝(Courbet)。在1950年，他重新画了库尔贝的《塞纳河边的少女们》；1955年，他重新画了德拉克洛瓦的《阿尔及尔的女人们》；跟莫奈的对话使他在1959年用素描、油画和大型的拼贴画完成了《草地上的午餐》。但他最喜爱的对话者还是委拉斯贵兹。1957年，他在戛纳的名为“加利福尼亚”的别墅的楼顶仓库里隐居了四个月，跟委拉斯贵兹的《宫娥》交锋，完成了58幅变体作品，今天已成为巴塞罗纳的毕加索博物馆的基本收藏。在经历了自1948年起的瓦洛利城生活、自1955年起的戛纳生活和自1958年起的沃夫纳尔格城堡的生活之后，从1961年起，这位大师开始彻底隐居到穆然(Mougins)的生活圣母院。他与雅克琳娜两人独处，并为她完成了一系列具有天使般光环的肖像。他的最后一批作品，以“画家与模特儿”为主题，表现了各种各样的色情主

活动，在尼姆(Nîmes)与阿尔勒(Arles)不错过任何一场斗牛比赛。最后，他又拾起了雕塑。1949年，《羊与人》以极隆重的仪式安放在了瓦洛利市场的大广场上。他不顾雕像艺术的陈规，创作出《绵羊》(1950年)和《雌猴》(1962年)，都是拼接与焊接艺术中的杰

义，同时又笼罩着一系列对自己的自嘲性的自画像的阴影。毕加索在1973年去世，几个月之后，在阿维尼翁的教皇宫举办了大型展览，展出他在1970年至1972年间完成的201幅画作。这些画作虽然有大诗人勒内·夏尔作的序，还是让许多专家们震惊、失望。在留下了这最后一个谜以后，毕加索被葬在沃夫纳尔格，位于塞尚笔下的圣维克多瓦山的脚下，但他处于山北背阳的一边。

亨利·马蒂斯也离开了巴黎。从1938年起，他入住可以俯瞰尼斯城的西米艾兹(Cimiez)大旅店。他在房间中挂满了女人的微笑与姣好的身体，跟战争的风云挑战，以他在雪白的纸中行笔的光彩去抵抗当时越来越浓重的黑暗。因此，他在《明亮的房间》一画上继承了德·拉图尔的烛光的挑战，以及这位画家在17世纪初对光线的顽固的追求。疲惫不堪的马蒂斯劳累过度，一只手再也不能执起画笔，但他还是在1947到1948年间完成了《内室》系列，但越来越借用水粉颜料润过的纸和剪纸。马蒂斯在完成了为蒙泰朗(Montherlant)的《帕茜法艾》(Pasiphaé)创作的精美插图，以及为龙萨和奥尔良的查理的诗创作的插图之后，从1943年起，开始隐居旺斯。他在1947年出版了以《爵士》为名的20幅水粉涂彩剪纸，色彩鲜艳夺目，是对这一具有释放与解脱的魔力的音乐的致敬。在这些画中，马蒂斯巧妙地糅合了自己去大洋洲的塔希提岛游历带回的回忆以及戏剧演出般的高度的人工制作。在这一视觉的盛宴之后，接下来的是严格的简约，体现在1948年在阿希(Assy)高原上的无限恩惠的圣母院中画的《圣多米尼克》。从1948年到1951年，马蒂斯一直致力于旺斯的多明我教派的礼拜堂的建造与装饰工作。线条与色彩达到了无以伦比的纯净，以极度的真诚，最大限度地接近了感恩。1952年，《蓝色裸女》、《蜗牛》与《国王的忧郁》构成了令人惊叹的三联画，这是对世界之美的重新排列，尽管美受到了来自周边的混沌的攻击：享乐；以一个普通的蜗牛壳为象征的色彩的巴比塔；以及最后的认命。作品真正达到了永恒。

费尔南·莱热自愿地到美国去流亡了5年。1947年回到法国的时候，他心情畅快，以一个征服者的面目出现。早在1940年10月绘制的在他前往纽约的轮船的阴影下的马赛码头工人的画面中，他已经打破了绘画的正面性。从此之后，莱热笔下的人物更是进入了一个高度自由的绘画空间，尽管那个时代沉重得很。他为纽约的夜景所迷，将素描与色彩区分



费尔南·莱热
(Fernand Léger)
《休闲》

(1948—1949年,《向路易·大卫致敬》,油画布,154×185cm,蓬皮杜中心的国立现代美术馆,巴黎)。这幅画其实是向亨利·卢梭的《炮兵手》的一种致敬,但莱热公开将这幅宣言式的作品献给了路易·大卫,因为他喜欢大卫的“反印象主义”,这幅现代的作品巨大、平和而温柔,既无阴影,也无透视,整个画面中到处可以听到画家本人的说法:“看啊,我们的世界是多么的美丽,新艺术带来和平,带来幸福。”

摄影: H. Josse
©Photob/T
©ADAGP, 1989

开来,发明了一种“具有弹力的表面”,以接纳他笔下的杂技人员、骑车者和音乐家等人物形象。一回到法国,他就像毕加索那样加入了共产党,开始只画大型的题材,发明了一种能被所有人理解的艺术。

早在1924年,莱热就制作了《机械的芭蕾舞》这部电影,在里面融合了在此四年前完成的动画作品的片断和他的女朋友、著名的蒙帕纳

斯女明星琪琪,以及其它工业物品的零件,大胆探索各种各样的表达手段,要为“新的时代精神”找到表现形式。但他后来情愿回到古老传统的表现技法上去,因为他认为那是惟一可以进入现代城市建筑内的大型艺术。他要照亮灰色的都市,照亮那些还没有经过重新粉刷的街头的死角,那里只有开胃酒招牌的彩色字母,而且,一直到20世纪的60年代,还只有清一色的黑色轿车以及阴沉沉的人经过!从1949年起,他在毕奥特(Biot)开始尝试瓷器和彩绘大玻璃。在接下来的那一年里,他制作了《会行走的花》,这是一座大型的石质雕塑,可以活动,是为未来的庆典而制作的。但最终给他作品划上完善的句号的,是他的《马戏团》系列,马戏团被他称为是“活动的俱乐部”。《大型演出》一画是对当时将要出现的艺术舞台的预言性作品,他发明了一种完全是属于当时那个时代的艺术,里面充满了有力的形象,以简单、普通的高贵性打破了文化的贵贱之分,亲昵地使用了媒介图像、广告图像以及现代都市的耀眼的霓虹灯。“我在创作这些作品时,是以自由与真理为伙伴的。我忠实地观察了占据我们时代的最新的现实,而这种现实是艺术家在孤独之中看到、感受到的。”这是他本人1955年在伊威特河畔的吉夫城(Gif-sur-Yvette)去世前不久写下的话。

各派纷呈 眼花缭乱

在这些巨人们的阴影下,巴黎的艺术生活达到了不同一