

艺术史中的图像丛书

破碎的逻格斯

—西方现当代艺术史中的图像

◎ 罗一平 著



YISHUSHIZHONGDETUXIANGCONGSHU
POSUIDELUOGESI
XIFANGXIANDANGDAIYISHUSHI
ZHONGDE TUXIANG

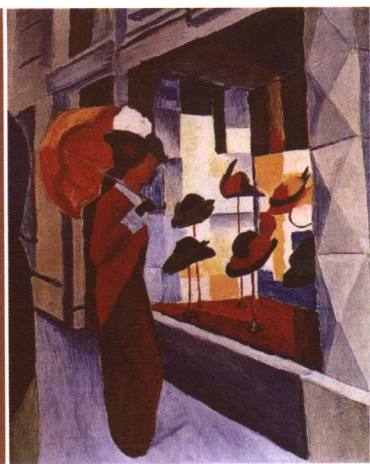
岭南美术出版社

艺术史中的图像丛书

破碎的逻格斯

——西方现当代艺术史中的图像

◎ 罗一平 著



■ 岭南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

破碎的逻格斯：西方现当代艺术史中的图像/罗一平著.
广州：岭南美术出版社，2006.9

(艺术史中的图像丛书)

ISBN 7-5362-3249-7

I. 破… II. 罗… III. 印象画派—艺术评论—西
方国家 IV. J212.092

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第144300号

丛书策划：义友

丛书主编：罗一平

副主编：山父 李若晴

编委：陈少珊 黄唯理

张东 吴洁聪

范国华 之音

胡海静 周耀武

破碎的逻格斯

——西方现当代艺术史中的图像

罗一平 著

出版、总发行：岭南美术出版社

(广州市文德北路170号 邮编：510045)

经 销：全国新华书店

印 刷：广州市岭美彩印有限公司

版 次：2006年9月第一版

2006年9月第1次印刷

开 本：787mm×1092mm 1/16 印张：36.875

印 数：1-3000册

ISBN 7-5362-3249-7

定价：450.00元(套)

序 言

观念的嬗变——从现代到后现代

突然，道路出现了一个转弯，一个拐点。真实的场地在某个时候消失了，你曾拥有的这个场地的比赛规则，以及一些牢牢竖在那儿人人都能依靠的桩界。

——让·鲍德里亚

20 世纪的西方艺术经历了一系列观念的嬗变，赫伯特·里德在《现在的艺术》中指出：“在现代以前，一直就有艺术史上的变革。每一代都有变革，而且大约每一世纪都周期性地产生一种更广泛或更深刻的感情变化，这种变化就被认为是一个时期——14 世纪、15 世纪、巴洛克时期、浪漫主义时期、印象主义时期等等。但我认为，我们已能看出，当代的变革有着不同的性质：它并不是暗示倒转，甚至倒退的变革，而是解体，是退化，有些人会说是崩溃。它的特征是灾难性的。”刘易斯在谈到 20 世纪初兴起的一些现代主义艺术现象时指出：“我认为，以往任何时代都没有产生过这样的作品，这些作品在它们那个时代能像立体派艺术家、达达主义者、超现实主义者和毕加索等人的作品在我们这个时代这样新颖得让人震惊，令人困惑。”

20 世纪西方艺术的嬗变表现为一种历史顺序,在此顺序中,先前一系列体系的建构总是被跟随其后的一系列体系解构的话语所替代,因此,生成与死亡是其重要的特征。在体系建构方面,基本链索表现为一种开放的结构:现实客体——作者——作品——本文——读者与批评作为主体。这一链索生成了美学的十大流派:表现主义、形式主义、心理主义、现象学美学、存在主义、科学主义、西方马克思主义、结构主义—符号主义、解构主义、阐释学美学。在体系的解构方面,基本链索则表现为一系列的死亡:“上帝死了”(达达主义)——“现实死了”(表现主义)——“作者死了”(罗兰·巴特)——“作品死了”(接受美学)——“知识分子死了”(利奥塔:“精英文化死了”)——“读者死了”(拉康:阅读的本质即误读)。这种美学体系的生成与死亡,使 20 世纪的西方艺术走马灯般的产生了诸多现代主义与后现代主义的艺术流派,从现代主义艺术前趋的印象主义,到现代主义艺术流派的野兽主义、表现主义、立体主义、构成主义、未来主义、达达主义、超现实主义、抽象表现主义,再到后现代主义诸流派的波普艺术、极少主义艺术、观念艺术、大地艺术、超级写实主义,再到数字艺术等流派。这些形形色色的艺术流派和艺术运动一个接一个地相继出现,是旧事物之毁灭与新事物之诞生的激进的社会文化转型,其变化包含着风险与骚动、损失与收获的一种混合。

西方 20 世纪现代艺术这种“生成”与“死亡”的内质表现为三条线索,一条是人本主义与科学主义的对峙;一条是形式主义对人本主义与科学主义的贯串;另一条是 20 世纪科技飞速发展与新媒介不断地出现。这三条线索虽然特征不同,但都在一个共同地带汇合,这就是 20 世纪现代主义与后现代主义诸流派的艺术创作。

人本主义是以人为根本,以人的本质为美的本质,以美学与艺术作为改造人、造就人、完善人的根本途径。其哲学和美学理论贯穿在生命哲学、直觉主义、现象学、精神分析学派、存在主义、西方马克思主义直到阐释学与接受美学之中,其代表人物为克尔恺郭尔、叔

本华、尼采、柏格森、立普斯、胡塞尔、弗洛伊德、马尔库塞、伽达默尔等。生命哲学、直觉主义、精神分析等美学理论集中体现为“主体性的泛化”，极力张扬人的主体性意识，把个体主体的生存意志泛化为整个宇宙意志。现象学哲学主张用“悬搁”、“加括号”等方法把现实转换掉，转向先验的“自我”。这样，主体便可以以一种绝对的、纯粹的“我思”，以一种意向性从现实世界的限定下释放出来。存在主义把“存在先于本质”作为一剂医治创伤的灵丹妙药播撒给人们，通过各种形式上的革命来承担现代人在虚无中拒绝承认个体生命的有限性。西方马克思主义的代表人物马尔库塞以“物质的力量必须以物质加以摧毁”为原则，主张通过主体的精神力量、通过艺术的“疏隔”作用摆脱僵硬的现实世界。这些理论与主张实质上宣布了“现实的死亡”。阐释学美学与接受美学则宣布了“作品死了”，在他们的理论中，作品成为“文本”，作品的形式与意义的完成不在“作者”，也不在“作品”，而在“读者”。后结构主义代表人物拉康提出了“读者死了”，阅读的本质即“误读”，作品从创作到作品到读者，是一条传播链，传播就是误读，这也就宣布了“读者死了”。

科学主义的基础是主观经验主义和逻辑实证主义。科学主义认为人文主义所讨论的诸如艺术、美、人性等问题都是难以实证的，因此是伪命题。这个命题的解决在于把对这些问题的形而上的思考转为形而下的经验方式，从什么是美，什么是艺术转换为“美是怎样的”，“艺术是怎样的”，用经验和科学的眼光来审视文化与艺术。其主要美学流派有：自然主义、实用主义、语义学、分析哲学、格式塔心理学、结构主义美学等流派与潮流。科学主义是解构性的，分析美学以语言的逻辑分析与经验分析来论证传统美学命题形而上的不可能，从而达到美学取消主义。它消解了艺术作品形而上意义的深度，实质上宣布了作品意义深度的死亡。

形式主义美学认为，形式决定语言的功能，功能则体现在语言的结构关系上。这种结构既是作品模式的决定因素，也是批评模式的框架。如此，形式、功能、叙

事方式与语言结构紧紧地捆绑在一起。形式主义的代表人物为：亚里士多德（形式是关于事物的形成、成形的决定因素）、席勒（人的本质是形式冲动，形式冲动的外在化是“给物质以形式”）、康德（纯粹美）、克罗齐（直觉——抒情）、鲍桑葵（使情成体）、克莱夫·贝尔（有意味的形式）、雅柯布逊（使文学成为文学的“文学性”）、什克洛夫斯基（陌生化）、罗兰·巴特（零度写作：作者思想缺席的纯粹写作或中性写作，写作成为一种否定形式）。形式主义美学的转换链为：艺术的美——艺术性——内在的形式（结构）——零度写作。如此，形式主义实质宣布了“作者死了”，强调是“作品造就了作者”。

新媒介的出现，是20世纪西方艺术形态与艺术观念发生嬗变的另一个重要因素，它改变了人的思维方式和认识世界的途径，改变了人们的创作观念与创作手法。

20世纪以来，文化工业以扩散的技术、机械复制的技术，把分割了数千年的高雅艺术与通俗艺术的领域强行聚合在一起，导致了“传统的大崩溃”。一方面，复制品的传播超出了原作的时空限制，使得原作的独一无二性变得无足轻重；另一方面，印刷媒介使文本在作者与现实、作者与读者的流动之间插入了至关重要的空间和缝隙，从而消解了文本与现实、文本与作者的特定价值观，消解了现实与符号之间的差异和区别，使符号与现实之间本来存在的表征关系和依赖关系显得无足轻重了。这就允许阐释行为将作者居高临下的权威置于一边，允许读者把文本只作为纸上的印刷符号而阅读。这就界定了这么一个事实：机器复制使艺术生产及其产品，没有一项只有一种意义，一种可能的阐释，因此，也就不存在着所谓的高雅艺术和通俗艺术。

20世纪下半叶的后工业时代，电子媒介以具象的、直接的、多维的、动态的、较少受时空限制的、传播速度快速的图像符号来传播信息，迅速取代了文字媒介的主导地位，导致了印刷文化向视觉文化的转型，使整个社会文化开始迈向一种“速度文化”或“快餐文化”，进入了一个“读图时代”。

电子媒介使当代社会出现了一系列的文化嬗变。第一，电子媒介引入了一种对主客关系进行重新建构的新语言，电子技术制造的各种“仿像”（simulacrum）构造了一种“虚拟现实”（virtual reality）。“虚拟现实”超越了传统艺术强调本质、本源以及符号与现实关系的剧作法模式进入了人们的生活空间。其中的拟真与自然、符号与所指之间已经毫无差别。“虚拟现实”的各种视觉符号成为我们日常生活的一部分，它们代表了现实，并成为现实，成为我们的经验符号和自我符号。由于电子媒介对现实的模拟和操作，人们越来越自觉地意识到，不但物质层面的现实可以审美化，而且精神层面的现实也审美化了。也就是说，当人们终日面对电视机和电脑的“虚拟的现实”时，现实不仅被虚拟的现实改变了，而且它同时改变着人们对现实本身的感知与理解。于是，主体的思想观念、行为方式以及文化产品的生产，都受到了这种现实审美“仿像”符号的影响和制约。既然符号不但是一种生活方式的代表，它本身就是一种生活方式，而现实反倒成为符号的仿造物，那么，当代艺术就不仅是符号自身的生产，它毫无疑问地也在生产现实，现实已经完全进入现实自身的游戏领域。

第二，电子媒介使当代社会进入了一个感官消费与形象消费时代。如果说印刷文化可称作为“理性文化”，那么视觉文化则可称之为“欲望文化”。电子媒介综合了视和听两个方面，通过大众传播制造了大量的“仿像”，向人们提供了一种更为直接的感官消费，使人们进入了“世界图像的时代”，社会对“图像”的消费达到从未有过的高度。这实际上意味着艺术生产正在成为一种图像霸权的生产。

第三，电子媒介在普及大众文化的同时，也消解了丰富多样的高雅文化，将个体自由和独立性也消失殆尽。加之媒介本身的文化权力有可能不由自主地被商业主义所操纵，以感官享乐的直接性代表了审美体验过程的必要性，这就致使它对大众文化的引导不可避免地向着金钱支配下的“诱导策略”滑行，并最终与文化霸权直接控制着大众的审美趣味、审美价值倾向和生活方式，造成文化消费行为的日趋粗鄙无聊。

第四，网络技术进一步消除了时空距离，使得异质人群的异时聚会，多机多人共同创作一件艺术作品成为可能，使当代艺术真正成为一场人类的游戏。这种集体作者身份的出现，颠覆了原著者身份和个性，使个体的艺术行为成为集体作者的话语方式，从而对艺术世界进行着全面渗透，这实际上宣布了“作者已经死亡”。

“作者死了”造成了主体性危机，它使美术生产的观念发生了根本性的改变。电子复制对艺术生产的介入，使个体性极强的艺术生产活动退化为可以大批量生产的复制行为，当艺术品可以无限复制时，所谓真正的原作、个人的表达风格和语言特征等都很难独立存在，艺术形象被一种可以无限复制的，已被称之为“类像”的东西所取代。

与此相应，电子媒介在消解主体性的同时使美术生产技巧等方面的问题也发生了根本性的观念变化。创作技巧在取消了自然作为美术的模本之后，模拟的能力自然失去了价值，创造的观念发生了改变。正如杜夫海纳所言：“今天，谁也说不清什么是创造什么不是创造了。创造这个概念在今天受到了种种贬抑。”有些作者甚至主张“选择就是创造”，现成品就是自己的作品，他们直接借用生活中的普通物品——现成品用来作为美术品，以观念的标新立异取代精确复杂的技巧操作实践，目的是消解传统艺术和非艺术的界限，这也就是所谓观念艺术的崛起。正因为如此，布洛克在《现代美术哲学》一书中把人的意图或观念看做是界定艺术作品问题的关键。

当代媒介文化犹如双刃剑，一方面，它直接导致新的艺术方式不断地出现，这些新的艺术方式，既探讨和尝试了诸如绘画艺术的纯形式语言、绘画与雕塑以及表演艺术的界限，艺术与非艺术的界限，绘画与其他视觉艺术(如摄影、录像、电脑虚拟图像等)的关系，绘画形象与象征图像及语言符号的关系等诸多问题；又创造了大量新的前所未有的视觉图式，极大地丰富了整个人类的视觉经验。同时，在媒介自身的演化与发展的进程中，也使艺术的大众化、市场化成为可能。另一方面，大众传媒的通俗化、生活化也在一定程度上否定文化消

费的精神性指向，破坏了美和艺术的本源的权威性，模糊了艺术的标准，使艺术的技术诗学的追求倍显艰难。

20 世纪西方艺术观念的嬗变，无疑给艺术理论体系带来强劲的冲击，也把严重的困惑留给了我们。但这些艺术现象也蕴含着许多耐人寻思的意味，并不是能简单地采取不屑与否定的态度就能了事的。正如瓦尔特·比梅尔在《当代艺术的哲学分析》一书中所言：“事实上，在传统艺术的概念中，它的任何一个部分都受到现代艺术家的挑剔，反过来，许多的艺术品，只有当我们将它们看做是向传统艺术概念中的某一方面挑战时，对它们的分析才会变得有意思起来。”

这本《破碎的逻格斯——西方现当代艺术史中的图像》是我所撰写的“艺术史中的图像”丛书中的一本，书名中的“逻格斯”是西方哲学的一个核心概念，基本意思是“普遍的准则”，是一种使杂乱无序状态秩序化的思维模式。从 20 世纪初始，现代主义和后现代主义艺术使这种“逻格斯”的理性秩序成为“破碎的镜像”，这个镜像不同于古典主义完整地折射现实，当现当代艺术家们把破碎的镜片重置于一起时，所醉心的是用拼接的局部，重观分裂的现实，这个现实是主观幽灵的拼凑。

这本《破碎的逻格斯——西方现当代艺术史中的图像》，重在以西方现代艺术和当代艺术的“图像”为文本，对西方自印象主义以来的主要艺术流派的生成与演变作一种“谱系”性的梳理与描述，并以此表明，一部艺术史实际上是一部观念演变的历史，在所有艺术活动中，观念形态决定着艺术形态，决定着艺术图像的呈现方式。

这套“艺术史中的图像”丛书是“读图时代”的产物。丛书的策划立足于使图像的视觉元素既能给读者增添阅读的意趣和视觉快感，又能使文字的抽象表述与直观图像互为阐发，从而使读者在从文字到图像，再从图像到文字的来回转换中，获得最大的文化快感。

当然，是否能够达到这种阅读效果，只有读者才能评判。

目 录

第一章 走向现代形态——前现代主义的艺术流派	1
一、用光和色看世界——印象主义	1
二、用理性的色彩分割现实——新印象主义	26
三、生命之火的隐喻——后期印象主义	33
四、主观与客观的双重调整——纳比画派	50
五、感觉与梦境的寓言——象征主义	63
第二章 破碎的“逻辑斯”——现代主义艺术谱系	77
一、狂怪的交响——野兽派	80
二、生命的狂飙——表现主义	100
三、解构与综合的抽象——立体主义	172
四、狂热的速率——未来主义	194
五、纯粹的理性表现——构成主义	211
第三章 错置的精神幻象	223
一、潜意识的梦幻图像——超现实主义	223
二、精神的抽取与表现——抽象主义	267
三、行动与状态——抽象表现主义	289
四、行动的“进行时”——“行动”表现	315
第四章 颠覆的乐章——后现代主义艺术谱系	329
一、反艺术的艺术——达达主义	336
二、走下圣坛——波普艺术与新达达	356
三、精神之像——观念艺术	403
四、减少、减少、再减少——极少主义艺术	453
五、以自然为母题——大地艺术 (Land Art、Earth Art\arthworks)	464
六、以写实的眼光诠释世界——新写实主义画风	477
七、用放大镜的眼光看世界——超级写实主义	493
八、空间语境的异化——装置艺术	504
第五章 新科技的魔幻——影像与多媒体艺术	520
一、影像艺术	520
二、多媒体艺术	534
三、数字化艺术	539
第六章 后现代主义雕塑	549
参考书目	571
后 记	576

第一章 走向现代形态 ——前现代主义的艺术流派

一、用光和色看世界——印象主义

讨论 20 世纪西方现代艺术的发展脉络，通常都要从印象主义（Le Impressionisme）绘画谈起，这是因为印象主义公然反对学院派绘画的所谓正统法则，他们的绘画语言改变了欧洲几百年来所养成的视觉经验，其绘画实践是对传统视觉方式的革命。

以古希腊“模仿说”为理论基础的西方艺术，一直注重艺术作品的再现功能，至文艺复兴时期发明了再现自然的透视画法之后，围绕再现这一主旨，欧洲的绘画逐渐形成了一种成熟而规范的写实主义艺术语言，到 19 世纪的法兰西艺术学院，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。到了 19 世纪上半叶，由于这种图像霸权的主导性，观众的视觉已经对学院派绘画形式产生了严重的视觉依赖。在这种文

化背景下，一些年轻画家突破学院法则和清规戒律，到大自然中去画自己亲眼所见的事物，以“光”和“色”去描绘、表现物象，并由此产生了一种被称之为“印象派”的全新的绘画语言时，就必然引起了一次又一次的轩然大波，成为引动 20 世纪西方现代绘画的先声。所以，我们今天谈西方现代绘画，也就必然从印象主义绘画谈起。

在西方艺术史上，印象主义一词有两层含义：一是指产生于法国的印象主义画派；二是指包括技法革新在内的印象主义艺术思潮及其广泛的影响。

印象主义流派出现于 1874 年。第一届独立的印象派画展“画家、雕刻家、版画家匿名组织展览会”于 1874 年 4 月在著名的现实主义肖像摄影家费利克斯·纳达尔的工作室举办。当时一家讽刺杂志的记者，带着嘲讽的口吻写了一篇报道，借会场莫奈的一幅《日出印象》的作品，戏称他们为印象派，因此大家也就以此称他们为印象派画家。印象主义画展从 1874—1886 年一共举办了八次，当举行第三、第四次展览时，印象主义已成为社会上具有很大影响的艺术流派。

印象主义绘画理论的基本点是认为一切自然现象都应该从光的角度来观察，一切色彩皆发源于光，他们以光学研究成果作为依据，主要用赤橙黄绿青蓝紫七色，或近似这七种色彩的颜料作画。由于光线是瞬息变化着的，他们认为捕捉瞬息间光的照耀才能揭示自然界的奥妙，因此光和色彩就成为他们研究的中心课题，支配着他们的创作活动。追求瞬间印象的表现，是印象派画家们追求的终极目标。

印象派的画最大特点是注重光与色的描绘，表现物象受光后的变化。他们这种对光和色彩的兴趣，使他们注重在画面上运用大面积的补色进行并置，把物体颜色与阴影画得透明，如此，印象派作品的色彩比之学院派绘画的色彩更为明亮，更具有生命的活力。为表现光线的颤动，他们恢复点彩绘画的老技法，在这种技法中，厚重的颜色小圆点或小笔触被画上画布，表现了实际的光线及其在画面上的反射。由于细心观察瞬间的光的变化，印象派画家们否定传统的黑色阴影，转而运用明亮的色彩。他们认识到，阴影并非是缺乏色彩的部分，应作为明度的青、紫之类来观察和处理；他们还否定传统绘画的固有色观念，并

注意表现处于光波环绕中的物体的氛围感。

印象主义画家们把表现身边的生活琐事和直接见闻作为自己的课题。他们强调纯客观的描写。例如德加，画伸胳膊、伸腿和打哈欠的洗衣妇女，画在木桶里洗澡的姑娘，画芭蕾舞演员练功时的某个特定的动作，他自称这些被摄入画面的形象“好像是从门的钥匙孔里所看到的情景”。印象派画家们还让画框任意切去画面，取客观场景片断形成画面构图。如马奈 1872 年所作《铁道》，它描绘母女在野外的情景，她们被安置在画面的前景，人物的腿部在画框之外。这种取生活场景片断的手法，是为了追求画面的生活气息和真实感。印象派实际上把写生和创作的界限打破了。

印象派画家中，实际上有两种类型：一种重视光和色彩；一种重视造型和素描。重视光和色彩的典型画家是莫奈，他从 19 世纪 80 年代起对物象轮廓写真的兴趣日益淡薄，之后在风景组画《草垛》、《鲁昂教堂》中集中精力用光线和色彩来表现感情，探求光和色彩的独立的审美价值。

在重视造型和素描的印象主义画家中以德加为代表，他不像莫奈那样注重外光，而是注意室内光。他用光的转换帮助表现迅速变化着的运动，使静止的画面产生动感，并用光来加强色调的对比，使画面富于幻想意味。西斯莱、雷诺阿的画风接近于莫奈，特别注意外光在物象上的反射。毕沙罗既重视外光，又重视造型。

印象主义画家的新风格说明了传统艺术向现代艺术形态转换的迅速变化，一件作品的形式（材料与样式）比题材更重要。印象主义以前的绘画流派确立了自由选择题材的趋势，印象主义画家则为处理绘画的新技术，为创造新的视觉形式做出了贡献。这种技术和视觉形式强调艺术对象本身的重要性，同时创造了一种传达与表现自然表象的新语言、新方法。正因为如此，印象主义代表了传统艺术与现代艺术革命之间的过渡。从整体上说，他们仍希望再现题材的基本外貌，但他们是通过运用具有革命性的、有争议的语言方式来实现这个目的。



克洛德·莫奈

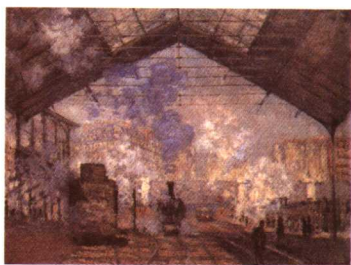
日出印象

油画

48cm × 63cm

1872

19 世纪 60 年代，法国绘画的古典原则遭到了一群艺术家的彻底摒弃，他们摆脱了传统绘画对历史、神话、宗教等题材的依赖，摆脱了讲故事的创作方式，摆脱了精心刻画每一个细枝末节、倾力交代清楚自然物象形状的绘画程式，走出画室，深入原野和乡村、街头，开始了他们的外光风景画创作。他们把表现对大自然的清新生动的感觉放到首位，认真观察自然景色的万千细微变化，寻求并把握色彩的冷暖变化和相互作用，以看似随意实则准确地抓住对象的迅捷手法，把变幻不拘的光线效果记录在画布上，留下瞬间的永恒图像。这种取自于直接外光的写生方式和捕捉到的种种生动印象及其所呈现出的种种风格，不能不说是印象派绘画的创举和革命。印象派的代表人物有马奈、莫奈、德加、毕沙罗、雷诺阿、西斯莱、劳特累克等年轻画家。1874 年，他们在巴黎举办了一场画展，参展者之一的克洛德·莫奈（Claude Monet，1840—1926）展出了这幅题名为《日出印象》的作品。有几篇评论把这一作品当作这个展览参展作品的最主要特征，一位名叫路易·勒鲁瓦（Louis Leroy）的人更是直接以“印象主义画展”作为他的评论标题。但这个原本只是评论家用来讽刺的词语却得到了大多数参展艺术家和观众的认可，于是，在“印象主义”这个名词下，西方 19 世纪末一项最重要的艺术运动开始了。



克洛德·莫奈 圣扎拉火车站 油画

1877

其实，被统摄在印象主义这一概念下的艺术家，其艺术风格是多种多样的，要用一个单纯的定义来统摄印象主义的绘画是不可能的。不过，典型的印象主义风景画仍有若干可辨的特征：即描绘瞬间的感觉印象与他所看到的充满生命力和运动的物象；它们通常画幅较小，构图不拘形式，绘制工作大部分在户外进行；用色大多是鲜亮的颜色而讲究对比，笔法自由而根据直觉，“画面上的一笔一画都清晰可见”（马奈）。这些特征至少有两个重要的意义：第一是开创了对笔触肌理所蕴含的美感形式的审美追求；第二是确定了一幅完成作品中所出现的自然天然和坦率实在的美学价值。正是因为印象主义绘画风格的多样性，所以，我们只有结合印象主义的作品，对这些要素加以研究，才能综合地把握印象主义画风的要旨。

克 罗 德 · 莫 奈
格 伦 努 叶 的 浴 者
油 画
73cm × 92cm
1869



19 世纪末的巴黎是印象主义绘画重要的舞台。在那里，画家们最大限度地揭示了欧洲艺术家们试图掌握和重现“真实”的雄心——对“美”的追求蜕变为对“真实”的追求，但这种真实已不再是通过透视手段绘制的几何空间的真实，不是基于外形相似的真实，而是来自现实存在的不可触知、但更加内在和彻底的真实。这种真实不再局限于由视觉再现的客体的真实，而是一种瞬间“印象”的真实。为了尽可能地贴近事物，直到能从所观察到的普通事物身上找出其客观性来，印象派画家们进行着狂热的探

索和共同的努力，他们对自然景物的客观性进行拆离、分割，再一点点地将其化成碎片，彻底瓦解，最后转化为光、色、形三者交合的印象。莫奈是这批探索者中的佼佼者，评论家戴奥多尔·杜雷在《印象派画家克洛德·莫奈》一书中，把莫奈看成是印象派的领军人物，他说：

“克洛德·莫奈成功地把稍纵即逝的印象固定在画布上，而在他之前的画家们不是忽视这种瞬间即逝的印象，就是认为根本无法用笔墨来表现。海水和河水的千姿百态，云层中光线的千变万化，花朵鲜艳夺目的色彩，炽烈阳光下树叶五彩缤纷的折射——这一切都被他抓住，并真实地表现出来。”从莫奈这幅《格伦努叶的浴者》的风景画中

可以感受到杜雷评价的正确性。格伦努叶是 19 世纪著名的上流社会交际场所，是塞纳河畔的游乐场之一，出身名门的公子哥儿就在那儿款待他们的情人。莫奈画这一场景时，不但画出了其静止和常态的一面，而且也画出了它在光线作用下所显露的转瞬即逝的一面，从而给人以强烈而震撼心灵的视觉感受。在作品的结构处理上，莫奈对水中倒影的笔触处理得豪放雄浑，笔法显得明快有力。这种小笔触点彩的处理方式以及不重视细节的画法显然有别于同时期修饰较多的学院派油画。

印象主义的“视觉”是现实主义的精髓。它代表了时间上一个特定时刻的一件事情物，一个短暂易逝的光与色的效果。如果理想的话，印象主义的风景画绘画的时间应该与观看他描绘对象的时间同样

克洛德·莫奈
大教堂，从正面看到的大门
油画
107cm × 73cm
1894

