

Edward Lucie-Smith

Movements in Art
Since 1945 艺术世界丛书

1945年以来的艺术运动

全新版 (英) 爱德华·露西-史密斯 著

陆汉臻 景晨 刘芳元 译



摄影出版社

艺术世界丛书

全新修订版

1945年以来的 艺术运动

(英) 爱德华·露西-史密斯 著
陆汉臻 景晨 刘芳元 译

288幅插图(90幅彩版)

浙江摄影出版社

责任编辑 郑幼幼
文字编辑 张海钢
责任校对 高余朵
责任印制 朱圣学
图书设计 郑幼幼 & 祝羽正
图片翻拍 任晓华

浙江省版权局
著作权合同登记章
图字：11-2013-105号

MOVEMENTS IN ART SINCE 1945

Published by arrangement with Thames & Hudson Ltd,
London

© 2000 Thames & Hudson Ltd, London

© 1969, 1975, 1984, 1995 and 2001 Thames & Hudson
Ltd, London

This edition first published in China in 2016 by Zhejiang
Photographic Press, Hangzhou

Chinese edition © Zhejiang Photographic Press

浙江摄影出版社拥有中文简体版专有出版权，盗版必究。

图书在版编目 (CIP) 数据

1945年以来的艺术运动 / (英) 露西-史密斯
(Lucie-Smith, E.) 著; 陆汉臻, 景晨, 刘芳元译. --
杭州: 浙江摄影出版社, 2016.6
(艺术世界丛书)
ISBN 978-7-5514-1424-1

I. ①1… II. ①露… ②陆… ③景… ④刘… III. ①艺
术史—世界—现代 IV. ①J110.95

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第077748号

艺术世界丛书

1945 年以来的艺术运动

(英) 爱德华·露西-史密斯 著
陆汉臻 景晨 刘芳元 译

全国百佳图书出版单位

浙江摄影出版社出版发行

地址: 杭州市体育场路347号

邮编: 310006

网址: www.photo.zjcb.com

电话: 0571-85151350

传真: 0571-85159574

制版: 杭州立飞图文有限公司

印刷: 浙江影天印业有限公司

开本: 889mm × 1194mm 1/32

印张: 10.375

2016年6月第1版 2016年6月第1次印刷

ISBN: 978-7-5514-1424-1

定价: 79.00元

鸣谢: 本书全部用纸由蓝碧源特纸提供

封面: 蓝碧源特纸/间纸系列/欧纯莱妮纹230gsm/米色

环衬: 蓝碧源特纸/间纸系列/欧纯棉纸115gsm/米色

内页: 蓝碧源特纸/间纸系列/新伯爵95gsm/米色

所有纸张均为可回收、可循环使用的绿色环保纸张, 获
SGS、FSC-COC认证。

目 录

前 言	7
第一章	
抽象表现主义	17
第二章	
欧洲艺术	43
第三章	
后绘画抽象画派	81
第四章	
波普艺术、环境艺术和偶发艺术	105
第五章	
抽象主义雕塑、极简主义和概念艺术	149
第六章	
多元主义时代	177
第七章	
新表现主义	193
第八章	
1970 年代至 1990 年代的美国艺术	210

第九章	
问题艺术与全球化	229
第十章	
录像的兴起	260
第十一章	
摄影媒介	272
第十二章	
后波普的布鲁斯	286
第十三章	
新古典主义	301
注释出处	315
参考书目	317
图片版权	322

本书作者爱德华·露西-史密斯，生于牙买加，牛津大学梅顿学院历史专业毕业。著名诗人、小说家、传记作者、艺术批评家、电台艺术节目主持人，著作颇丰，其中包括：《西方艺术中的性》《象征主义艺术》《20 世纪拉丁美洲艺术》《艺术词典》，均列入 Thames & Hudson 版“艺术世界丛书”。

“艺术世界丛书”版权引自英国 Thames & Hudson 出版社

“艺术世界丛书”是著名的插图本世界艺术系列丛书，几乎囊括了世界艺术的所有种类。



图1 克里斯·康宁汉姆,《弯曲》,2000年

艺术世界丛书

全新修订版

1945年以来的 艺术运动

(英) 爱德华·露西-史密斯 著
陆汉臻 景晨 刘芳元 译

288幅插图(90幅彩版)

浙江摄影出版社

致阿加莎·萨德勒

目 录

前 言	7
第一章	
抽象表现主义	17
第二章	
欧洲艺术	43
第三章	
后绘画抽象画派	81
第四章	
波普艺术、环境艺术和偶发艺术	105
第五章	
抽象主义雕塑、极简主义和概念艺术	149
第六章	
多元主义时代	177
第七章	
新表现主义	193
第八章	
1970 年代至 1990 年代的美国艺术	210

第九章

问题艺术与全球化	229
----------	-----

第十章

录像的兴起	260
-------	-----

第十一章

摄影媒介	272
------	-----

第十二章

后波普的布鲁斯	286
---------	-----

第十三章

新古典主义	301
-------	-----

注释出处	315
------	-----

参考书目	317
------	-----

图片版权	322
------	-----

前言

本书问世已久，1969年初版，到2001年已经是第五版了。不断推出新的版本，是为了应对风云变幻的这几十年间当代艺术世界发生的种种变化。这几十年来，人们对艺术的本质和角色的认识发生了很大变化，不过，仍达成了一点共识，即，当代艺术一直在朝着这样一个方向发展：艺术是我们文化的中心。现在，世界各地博物馆的建设如火如荼，其中一个重要原因就是，当代艺术的发展，以及艺术在我们的文化中所占据的地位，变得日益重要。一些著名博物馆，比如位于斯图加特的由詹姆斯·斯特林和迈克尔·威尔福德设计的新国家画廊（James Stirling's and Michael Wilford's New State Gallery），位于西班牙毕尔巴鄂的由弗兰克·盖里设计的古根海姆博物馆（Frank Gehry's Guggenheim Museum），位于伦敦的由赫尔佐格（Herzog）和德·默隆（de Meuron）改造班克赛德发电厂而成的**泰特现代艺术博物馆**（Tate Modern，图2），这些博物馆立刻被公认为建筑杰作——因为它们完美地体现并表达了我们这个时代的敏感性。

另一方面，这些新博物馆的建立，以及它们所代表的巨大经济投入，凸显了当代艺术发展的另一个问题，即当代艺术越来越明显地融入了官

方文化和高度商业化的成分。20 世纪上半叶的艺术是根植于对社会规范的反叛之中的，这种反叛已经变成了随后几十年的艺术家们从前辈那里继承的神话的一部分。这是现在的艺术家、批评家和策展人都觉得极其难以舍弃的东西。在他们眼中，当代艺术为了保持其对真实性的坚守，必须继续强调他们对当代社会诸多方面的敌对态度。不过，所谓的“奇观文化”已经达成了这种态度与消费价值观之间的一种契约。

我们可以看到这样一个重要的转变（在 1980 年代尤为明显）：艺术以前是独立于政治的、社会的和商业的问题之外而存在的（1970 年代的极简艺术就是这样一个例子），现在的艺术却沉溺于这些问题当中。不过，人们并不普遍认同，这种转变代表了对原先在前现代时期的艺术中所强烈表达的那种态度的反转。比如，活跃于 19 世纪末巴黎沙龙（Paris Salons）、伦敦皇家艺术学院的夏季展（Summer Exhibitions at the Royal Academy of Arts）和在其他地方举办的类似的官方主办的大型画展的艺术家们，一心致力于创作反映当时的社会问题的作品。现在我立刻能想到的例子是古斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet）和卡米利·毕沙罗（Camille Pissarro），但是很多现在被贬为风格保守的艺术家走的也是同样的道路，而且他们所做的社会批评更加细致具体。很多重要的法国沙龙画家是以社会主义者著称的。有一个名字值得提及，虽然今天已被大多数人忘记，朱尔斯·阿德勒（Jules Adler, 1865—1952），他创作过气势磅礴的画作，展现了富有斗志的工人形象。在英国，卢克·菲尔德斯（Luke Fildes, 1843—1927）和弗兰克·霍尔（Frank Holl, 1845—1888）等画家创作了预言苏联社会主义现实主义的作品。在维多利亚时期后期，风格的保守主义并不一定与保守的政治信仰连在一起。

今天的艺术与维多利亚时代晚期的艺术是不相上下的，但这个相当性却被几个因素掩盖了。当维多利亚时代的人想做出惊世骇俗之举时，他们的目标就是他们那个时代的道德和社会良知。那个时代对于性内容和性表现有着种种清规戒律，这意味着，观众对任何性暗示，都是高度

敏感的，因此艺术作品中的此类指涉都是高度编码化的，是出于如下这种实际考虑：对社会规范的故意违反，可能会挫败改革的努力。今天的情形似乎大大不同了。各种各样的性表现和性暗示，在当代艺术中是很常见的，艺术家们似乎在公开使用这类意象方面不遗余力，不甘落后。这首先是因为他们继承了现代主义的欲望——激发争议。其次是因为过去一百年间人们对性表现出强烈的兴趣。第三个原因是，在大多数有组织的信仰系统处在一片混乱之中的那个时代，性是艺术家所知的、他们能够与受众达成共同志趣的为数不多的领域之一。

另外，艺术家使用的媒介也发生了重大的变化。从现代运动诞生之日起，艺术家们就深深地迷恋上了新技术。这种技术逐渐主宰了对先锋行动的最新定义，以至于很多策展人开始排斥传统的艺术形式，比如油画和雕塑，说它们是“非当代的”。现在，他们的注意力大多转向了摄影媒介：如实摄影、数码影像、录像和电影。这些媒介又常常与各种形式的装置和环境艺术发生关联。今天，理论家们在谈论罗莎林德·克劳斯（Rosalind Krauss）所谓的视觉艺术的“后媒介”状态。他们使用这个词的意味是，不仅没有享有特权的艺术媒介，而且没有哪个媒介的使用是具有绝对重要的意义的。

对此，我要提出几点看法。首先，视觉艺术与所谓的“娱乐艺术”的联手不是今天才有的新鲜事，这可以追溯到西方文化的悠久历史中。比如，在18世纪中期，人们在讨论格勒兹（Greuze）和贺加斯（Hogarth）等艺术家的作品时，主要着眼于作品的戏剧化内容，即看艺术家是如何处理来自戏剧的凝固时刻的。叙事性油画的这种创作方式在整个19世纪几乎都是司空见惯的。

视觉艺术与娱乐艺术之间还有更为密切的关联。中世纪晚期的各种赛事和盛会，在文艺复兴之都佛罗伦萨上演的所谓“凯旋大戏”，那些短暂的盛典，巴洛克艺术家所追求的舞台一样的场景——所有这些都有当时最重要的艺术家们的参与，都吸引了当时的批评家的大量注意力。但是，

这些东西在后世撰写的艺术史中并不占据很大的位置，原因是，它们留至今日的视觉证据并不充足。尽管我们今天有了更多的资源来记录和储存视觉影像，但是，毫无疑问的是，当代很多受人敬仰的视觉作品要想传至后代，面临着同样严峻的问题。比如，大多数环境艺术作品，今天只留存在照片中而已。至于录像这个媒介，所有的电子艺术的迅猛的技术发展推动着它前进，同时也威胁着它的生存。艺术家在 1970 年代制作的录像，在三十年之后的今天从技术角度来看，是粗糙可笑的；而今天的机器所拍摄的录像，到下一个十年，说不定也会让观众难以辨认。当代艺术实际上是非常短命的。

摄影、录像和环境艺术作品已经成了传达当代敏感性的最公开化的手段，这是与博物馆的发展分不开的，因为博物馆提供了展示这类作品的便利。在博物馆，一件宏大的作品可以不断地被观看，但是从来不能被完全理解；在这里，艺术作品以民主的方式提供给大众而不是精英自由观看，至少在理论上如此。这些现象反过来又与这样的观念相连：艺术从本质上来说不是占有，不是一件可以转让的、包含着文化价值和经济价值的器物——这是艺术在西方资本主义文化中扮演的传统角色。相反，艺术只是身体和情感经验的催化剂；促进某种情感宣泄形式的一种方式。尽管艺术市场在艺术家的竭力反对之中存活下来了，它越来越偏离于艺术创作的纯物质的一面，而有时越来越偏向于艺术家的个性：个性似乎成了艺术家的创作生涯中最重要的作品。这方面最典型的，也是最早的例子是德国艺术家约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys, 1921—1986），他有时候以一种萨满教巫师的面目出现，试图在现代工业社会中施法。

对新媒介的强调，加之对内容的强调，使得批评家认为，最新的艺术在本质上是不考虑风格的。有人说，随着激进的简单化的极简艺术的发展，赖以界定现代主义发展的风格发展就终止了，以关心内容为主的一种新艺术开启了一个新的时代，这种艺术常常担当起宣传或服务于政



图2 伦敦泰特现代艺术博物馆，室内，涡轮大厅以及路易丝·布尔茹瓦1999年作品《妈妈》

治的功用,促进了从文化、种族或性取向角度自我定义的特定组织的利益,如非裔美国人、女性主义者或男同性恋等。不过,在一个新世纪的开始之际,越来越多的证据表明,这种观点是过于简单化了。风格从一个门被强行推出,又从另一个门进来了。

关于过去二十年的艺术,最显著的一点是,它在不断扩展地理范围。虽然从发端之初起,现代主义艺术就自负地认为是全球性的艺术,而实际上它不过是西欧文化的一种体现,后来在美国生根发展。在20世纪的最后几十年,现在被简单地称为“当代艺术”的东西倒成了真正的全球艺术。但是,全球性并不意味着整齐划一。每一种文化所产生的可以称为当代艺术的东西,往往将本地文化元素与从现代主义和后现代主义学来的一些外来元素融合在一起。通常,那些舶来的元素,通过一种有意识或无意识的戏仿,被改造利用了。这个演变的最持久的例子是拉丁美洲艺术,但是我们也可以在最近的中国和日本艺术品中找到新的显著的例子。

有时候,这种类型的艺术受当地政治形势的影响。比如,俄罗斯的改革时代(perestroika),以及随后的前苏联政权垮台的那个时代,产生了这样一种艺术,它从分析前苏联复杂的国家密码中汲取能量。完全不熟悉前苏联的象征主义或共产主义前苏联真正的生活状况的人,是无法完全理解这种艺术的,虽然它的异国情调以及神秘的象征主义对西方观众很有吸引力。否认这种艺术代表了一种一以贯之的风格,就是无视常识。

新的当代艺术中心的出现导致了自从现代主义诞生以来一直存在的一种状况的瓦解,而每一个中心都各自传播着与当地状况相关的观念。一种被认可的神话是,当代艺术必须有一个现实的中心,必须有一个城市,来产生用来滋养各地艺术家的想象力的各种思想。一直到第二次世界大战开始之前,这样的城市就是巴黎——在1920年代受到过魏玛共和国的柏林的短暂挑战。从1940年代到1970年代,这样的城市是纽约。现在,当代艺术的世界变得太大,不可能有这样的城市了。随着交流手段