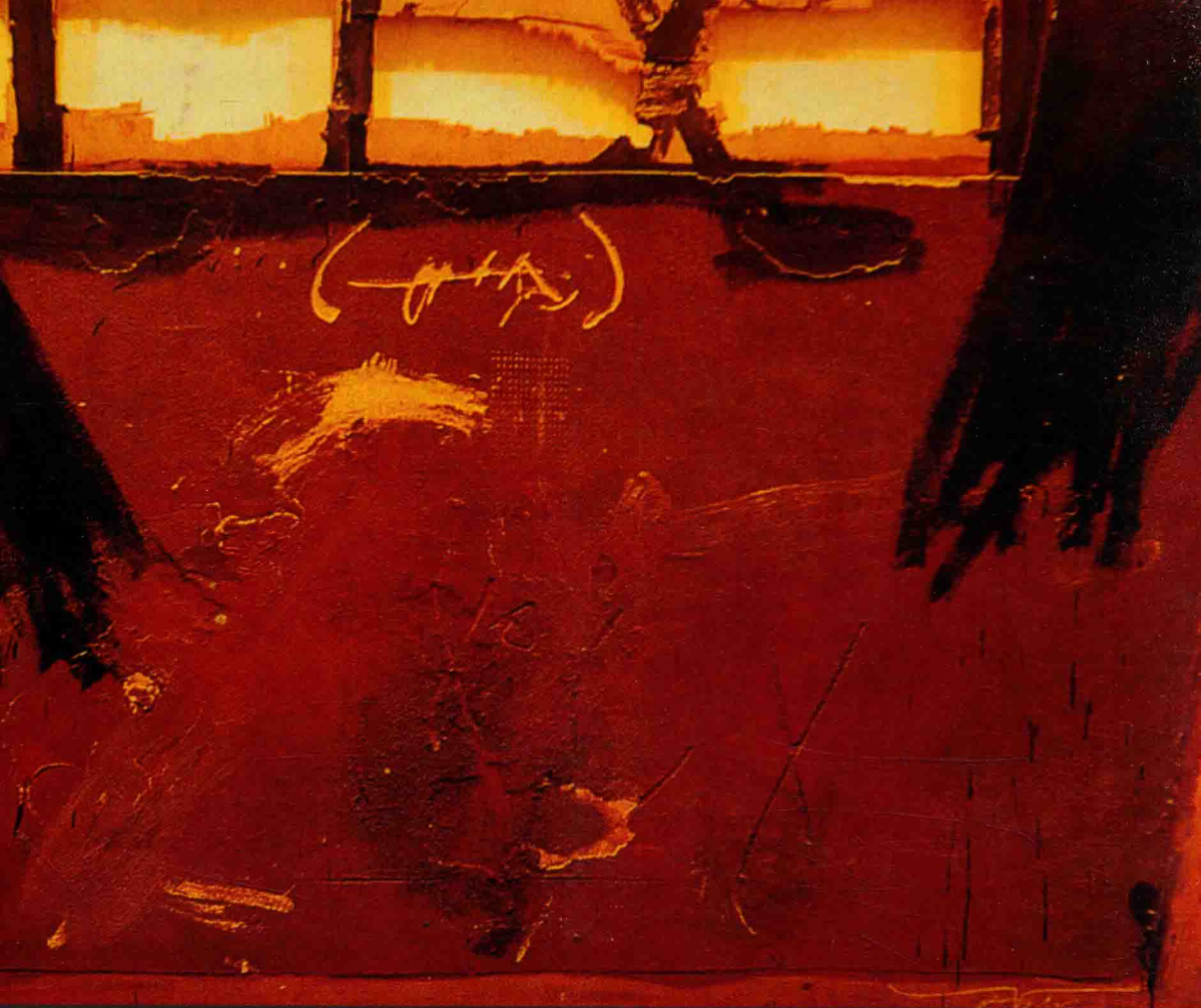




印象主义以来的 艺术心灵与绘画图像

刘雷 编著

山东大学出版社

印象主义以来的 艺术心灵与绘画图像

刘 雷 编著

山东大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

印象主义以来的艺术心灵与绘画图像/刘雷编著. —济南:山东大学出版社,2016. 10

ISBN 978-7-5607-5642-4

I. ①印… II. ①刘… III. ①油画—绘画理论—研究 IV. ①J213

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 253845 号

责任编辑:陈佳意

美术编辑:牛 钧

出版发行:山东大学出版社

社 址 山东省济南市山大南路 20 号

邮 编 250100

电 话 市场部(0531)88364466

经 销:山东省新华书店

印 刷:泰安金彩印务有限公司

规 格:720 毫米×1000 毫米 1/16

13.5 印张 225 千字

版 次:2016 年 10 月第 1 版

印 次:2016 年 10 月第 1 次印刷

定 价:32.00 元

版权所有,盗印必究

凡购本书,如有缺页、倒页、脱页,由本社营销部负责调换

序 言

现代艺术与古典艺术根本的不同是艺术形态的变化。从古典艺术到现代艺术的演变,最重要的是艺术理念的改变。因此,现代艺术的滥觞期应该以此为依据。在艺术领域内最能体现这一变化的是绘画,因为绘画有一个空间维度转换,它是在二维性的画布上解决三维空间的问题。然而,不同时代的艺术家观察自然、表现自然的方式是不同的,他们用什么样的结构去呈现对自然的感受、认识和理解,就体现出不同时代人们精神心理的差异,而这种差异正是文化形态和艺术形态发生变化的根本原因。

19世纪,随着资本主义的发展和新的科学技术革命浪潮的兴起和深入,西方社会结构、价值观念、意识形态、社会关系等要素皆发生了深刻的变化。就美术领域而言,发端于此时的现代科技浪潮以及它所带来的现实功效与成就,使得人们对艺术的创新充满了期待。摄影技术的不断成熟动摇了此前以模仿自然为目的的绘画观念,加之东方艺术兴盛与非洲艺术的引入,更加刺激了呈现单一发展态势的西方本土美术的发展。黑格尔、康德、叔本华、尼采等哲学家的思想与弗洛伊德哲学的影响,使得现代艺术家们开始张扬内心的“自我表现”,反对传统及其理性的束缚,从而使西方现实社会的矛盾与弊端在画家的作品中有了更为直接的折射和反映。

现代绘画艺术是随着科学技术的发展而发展的,现代艺术以科学代替了宗教,利用科学技术的成果,分享科学的方法和逻辑,在作品中追求结构次序的条理性、梦幻的明晰与逻辑性、材料媒介的合理性。印象派的追寻体现了光学和色彩规律;立体派则利用了爱因斯坦的相对论;构成主义来自工业技术效果;未

来主义运用了分子的图解方式,追求无限与永恒的感觉。现代主义对科学未来的坚信、对人类进步与客观真理的信仰,促使现代艺术不断被创新。每个艺术家都毫无禁忌地探讨和尝试各种绘画语言、造型语汇符号,“新”之崇拜成为文化主体。

将塞尚作为现代艺术的起点,这是无可置疑的。但是古典艺术形态向现代艺术形态的演进不是一蹴而就的,它有一个过渡期。确切来讲,我们可把现代艺术分为两个不同的时期。一个是前现代时期。其主要包括两个阶段:一是浪漫主义阶段,浪漫主义对个人情感的强调实际上表达了现代主义最初的要求和渴望;二是印象派阶段,印象派的绘画从诸多方面改变了传统绘画的样式,通过色彩的某种分离使古典绘画的语言体系开始发生变革。另一个是现代时期,是从塞尚开始的,比较准确的时间应该是1880~1890年。因为塞尚在这一阶段的创作摆脱了印象派的影响,进入了绘画本体的研究。

现代绘画艺术经过了19世纪到20世纪上半叶的充分发展,取得了辉煌的成就,是人类精神领域的一大瑰宝。20世纪60年代末70年代初,绘画艺术又开始了一场新的革命,其主要标志是波普艺术和超级写实主义的出现。因为波普艺术和超级写实主义的出现扩大了艺术资源,终止了现代艺术的形式革命,从根本上改变了艺术的结构方式及处理人和世界相互关系的方式,从形态学意义的发展进入到文化学意义的发展,也就是艺术的超越与重建。本书最后一章所讲到的德国新表现主义、意大利超前卫、英国绘画新精神、美国新意象绘画都进入到后现代主义的精神领域,也就是当代艺术形态之中。当代艺术是一种多元化的社会文化现象,它使各民族、国家的艺术更加广泛、更加繁荣、更加激烈、更加深入地相互碰撞,这自然形成了多项的、多层次的文化互动和吸纳。从这个意义上讲,当代艺术更适合于去传达当代前沿艺术全方位的文化特质。

本书对浩瀚的现当代油画艺术发展历程作了纵向的经典性提炼,对于主要画派及深有影响的画家作了翔实的考证和论述,意在使读者以点带面系统地了解 and 掌握现当代油画艺术的内容和发展脉络,以理论研究和艺术鉴赏互补的方式展开对现当代油画艺术的学习和探讨。本书尽量用浅显易懂的语言和当代文化的新理念,对不同流派的产生和演变、不同画家的创作轨迹进行了深刻的诠释,并结合相关的图片资料,提出了自己的独到见解。本书具有一定的学术

性和史料性,如果能对有志于研究学习现当代油画艺术的人和正在学习的青年艺术学子们起到抛砖引玉的作用,那就是我最大的愿望和荣幸。

由于本人学识水平有限,本书也不可能掌握和厘清全部现当代油画创作问题,对现当代油画艺术的理解也多是以感性出发,以绘画的亲身体验去揣摩,故而本书的论述中不免存有偏颇之处,承蒙有关同仁和读者予以原谅和斧正。

刘 雷
2016年7月

目 录

第一章 摆脱模仿向绘画本体的进发	(1)
一、印象主义与新印象主义绘画原理	(1)
二、“现代绘画之父”塞尚	(6)
三、孤独的勇士——梵高	(9)
四、现代“野蛮人”高更	(13)
五、内心情感的追寻者蒙克	(16)
六、折中优雅的“纳比”画派	(22)
第二章 和谐的审美意识与绘画本能的骚动	(30)
一、马蒂斯的和谐之美	(30)
二、野兽派画家	(35)
三、德国表现主义的发端——桥社	(41)
四、德国表现主义的成熟——青骑士团体	(47)
五、德国新客观现实派	(52)
六、走向幻想的表现主义绘画	(58)
第三章 现代心理的绘画图式	(68)
一、立体派理论及其发展	(68)
二、千变万化的毕加索	(71)
三、冷静理智的勃拉克	(78)
四、未来主义绘画	(84)

五、马列维奇与至上主义	(89)
六、蒙德里安的纯造型主义	(93)
七、康定斯基——现代乔托	(98)
第四章 灵魂深处的绘画显现	(107)
一、卢梭的魔幻现实主义	(107)
二、奇里柯与玄奥绘画	(112)
三、恩斯特——“摹拓法”的发明者	(117)
四、达利——怪才之人	(120)
五、超现实主义——马格利特	(126)
六、星星王子——米罗	(129)
七、杜桑的贡献和意义	(135)
第五章 千姿百态的当代绘画	(142)
一、现代绘画的衰落与当代绘画的崛起	(142)
二、欧洲的抽象与具象绘画	(144)
三、抽象表现主义	(154)
四、波普艺术	(159)
五、欧普艺术	(165)
六、照相写实主义	(168)
第六章 艺术的超越与重建	(171)
一、现代艺术与后现代艺术的差异	(171)
二、德国新表现主义	(174)
三、意大利超前卫派	(182)
四、英国绘画新精神	(189)
五、美国新意象绘画	(196)
参考文献	(204)

第一章 摆脱模仿向绘画本体的进发

一、印象主义与新印象主义绘画原理

西方现代绘画是从印象派发端的。印象派的出现在西方艺术史上是一次强地震,从这里开始引出了迄今为止仍未停息的所有变动。印象派的出现从根本上动摇了西方写实传统的根本理念,为了表现丰富的光色变化,它几乎放弃了西方人引以为骄的严谨的造型。严谨的造型在西方绘画上有着长达 2000 余年的权威,只要它被动摇了,在西方艺术中就没有什么不可以被改变的。因此,当印象派作品展出之后,舆论大哗,许多报刊登载了非难和讽刺的文章,其中,有一位叫作路易·勒罗瓦的作家在《喧哗》杂志上写了一篇小品文大肆嘲弄了一番之后,便借莫奈的一幅《日出·印象》(图 1)油画把这一群艺术家戏称为“印象主义者”,于是,“印象主义画派”就这样被广泛传开。



图 1 莫奈 《日出·印象》 1872 年 50.5 厘米×60 厘米

印象主义的绘画与古典绘画相比有着根本的不同,它主要体现在以下四个方面。

第一,印象主义绘画,把此前对客观的自然再现,转化为主观情感的表达,从而反映出其绘画独立性的美学观念。该派在绘画理念上有别于古典绘画,更注重创造与时代相适应的艺术形态。同时,这些艺术家对此前再现性的主题绘画不以为然,于是走向了更加自我地表现客观物象与社会实践的绘画表现状态。他们的作品与传统绘画所关注的功用职能相脱离,与传统绘画表现现实的情节和戏剧化结构表现不同,而是注重自己对现实生活感受与内心情感的表现,同时也排除了那些惯常文学性的叙事手段,走向了对现实场景生命状态与存在形态进行更为直觉的客观再现和表达,从而将绘画从古典绘画追求对客观物象的再现转向了以自我精神世界表现,进而反映出印象主义绘画主张的独立性的美学理念。

第二,印象主义注重画面光、影、色与自然景象的融合,体现出绘画表现与光学原理相结合的特征。故印象主义绘画的作品在光与色表现中取得了超乎寻常性的成功,其在光、色中寻找形式美感,用光与色的节奏感来讴歌自己眼前的瑰丽的世界,把多彩的光与微妙的影引入作品之中,其绘画故而变得生机盎然、清新明丽。印象主义画家们所寻求的最基本的技法就是竭力探索一种能够突破物体表面而单一、表面看来一成不变的“固有”色的表现手段,试图捕捉事物在特定时间内所呈现的瞬间光影,及在此环境、空间与周围其他事物相互作用下的颜色。在印象主义绘画代表作《睡莲》(图2)中,莫奈最初从对水的表现开始入手,把水波所反射出的千变万化的世界描绘得惟妙惟肖,其后又扩大到建筑物乃至天空的表现上来。

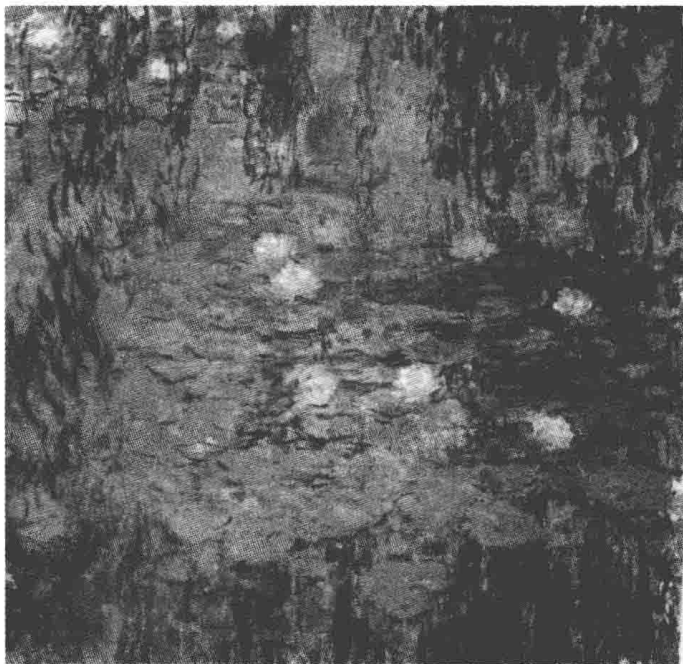


图2 莫奈 《睡莲》 1899年 93厘米×99厘米

第三,印象主义运用原

色并列、叠置及补色对比,从而形成新的绘画语言。为了表现物体本身的动态变化与光、色的绚烂质感,印象派画家采用了小笔触与色调并置的方法,甚至一些颜色并不在调色盘中调配,而是把红、黄、蓝三原色直接或并列,或重叠,并运用各原色间的补色相映衬,使色彩在强烈对比中产生新的和谐。印象派这种新的“光色”技法的采用,使其形成了新的绘画语言,让人印象深刻。

第四,印象主义画家们把画架搬到了户外,从而改变了惯常的室内作画的做法。这并非简单的绘画场所的转移,而是开启了一次新绘画方式的变革,这明显与改变传统的绘画方式拉开了距离,使画家直接在阳光下对景写生成为现实,从而更为直接地捕捉和描绘物体在阳光照耀下更微妙的色彩变化。例如,雷诺阿就喜欢在户外树林之下对模特直接写生,进而洞悉出模特脸上、身上绿色的反光与斑斓的光点效果。这种被称之为“阳光下的绘画”的绘画方式的革新,为印象主义绘画的发展、崛起提供了条件。

综上所述,印象主义画家的共同表现方法和特点,就是他们不再以表现事物的内容为其主要旨意,而是仅仅关注在艺术表现形式上的“光”与“色”。他们借用自然科学中的光学理论,意识到物体的色彩因光的照射而产生,同时,又因气候、环境、时间等客观条件所受不同光的支配,而呈现出各异的色彩。故而在创作时,他们采用单笔叠加色块的方式塑造画面,从而呈现出色彩斑斑、与过去迥然不同的艺术效果。以追求光为出发点,当然是以表现大自然的风光最为适宜了,所以这个画派的艺术特征以风景画最为典型。从技法上看,印象派要求画家尽可能地直接接触所画的题材,对所画题材,画家必须亲眼看到——不是凭想象、记忆或虚构,而且必须看成一个整体,不能省略任何细节,也不能在画室里进行再创造。从这里可以看出,印象派的题材就是艺术家本人实际生活世界——也就是他所熟悉的场面、人物和风景,这些场面给予他直接的视觉感受应该尽量原封不动地反映到画面上来。尤其是色彩,更要细致地观察,而且要认识到阴影本身是有颜色的,而不仅仅是比物体局部颜色稍暗一些的色调。所以,一片绿色树叶阴影可能是浅蓝色的,但其中也可能有一些变化,如果仔细观察,会发现它是接近紫色的。因此,这些色彩的变化必须完全来自印象派画家的亲自观察,而不允许掺杂任何先入为主的主观臆测,如果这些色彩看上去出乎意料地紫和绿,那就必须如实地在画布上把这一点表现出来。

印象主义认为,一幅画必须在光照角度恰到好处时进行创作,光照角度一改变,就不能再继续作画。从这一理论可以看出印象派画家对光的重视程度。

他们坚持在一天中最好的光照时间内作画的主张,达到了极端的程度。德加说,他有一天见到莫奈坐着马车来到了瓦朗执维尔,他下了车,看了看天空,然后说:“我来晚了半小时,我只能明天再来了。”由于同一个风景他画的不是—幅画,而是一组画,他就能从一个瞬间效应转到另一个瞬间效应。更重要的是,这样他就不会对同一张画反复地修改或加工,因为其他几幅画正等着他去画。在《白杨树》(图3)组画之一中,光效只延续了7分钟。莫奈的《清晨的鲁昂大教堂》组画中各幅的标题本身就是一首诗,显示了他的方法的特点:蓝色的和谐、白色的和谐、早晨的印象、晨曦中的蓝色的和谐、灿烂阳光下的蓝色和金色的和谐、阳光下灰色的和谐、棕色的和谐——黄昏的印象。



图3 莫奈 《白杨树》 1891年 81.3厘米×91.4厘米

而新印象主义理论事实上是对早期印象主义的感觉经验进行有意识的整理而完成的,其理论权威是保罗·西涅克。他的《从德拉克洛瓦到新印象主义》一书就是总结了《大碗岛的星期天》(图4)这样的典型新印象主义作品的风格特征后写出的。西涅克首先肯定了印象主义的基本理论,色彩与光是在观众眼中完成的统一。他把新印象主义看成是这样一些画家,他们“系统阐述和发展由棱镜分离的色彩技法。因此,单一的色彩和色彩层不是在调色板上混合”。新印象主义的特点在于:“首先,纯色素(三棱镜中反映的一切色彩和调子)的视觉混合;第二,分析各种因素(固有色、光源色、反光色);第三,依据对比规律、浓淡规律、辐射规律使这些因素及其比例取得平衡;第四,选择与画幅面积大小相称的笔触。”^①他在书中继续说道:“新印象主义画家在组构一幅画的时候,要安排线与角的方向,色调以及遵循他希望突出的基调的色彩和谐。”^②



图4 修拉 《大碗岛的星期天》 1884年 207厘米×308厘米

① 转引自吕澎:《现代绘画:新的形象语言》,山东文艺出版社1987年版,第20页。

② 转引自吕澎:《现代绘画:新的形象语言》,山东文艺出版社1987年版,第20页。

从修拉的作品可以看出,他的绘画语言明显是受到现代色彩学的指导。通过对光的实验、色彩的剖析,在绘画实践中发现:“一是色彩被井井有条而保持平衡地加以对比的安排,构图的整体就被一个严密的和谐律支配着,进而他发现,普桑的美学仍然是现代绘画的美学,绘画仍然是韵律、平衡、对比形成的有秩序的结构。”^①新印象主义是毕达哥拉斯学派和谐理论的现代美学对应,因为绘画也是“对立因素的和谐统一”。修拉要处理的对立是:光影的对比,色彩的对比,线条的对比,而所有这些对比都服务于一个目的——整体结构的和谐统一。“后期印象派”一般是塞尚、梵高、高更的绘画而言,他们都是印象主义的同时代人,而且也参加了印象派的沙龙展,只是他们的艺术更加强烈地发现了画家的个性,手法更加辛辣概括,色彩单纯强烈而带有装饰性,画家不同程度地受到日本版画及东方艺术的影响,在思想上他们更加独立自由地面对人,面对自然,相信直觉,有力地否定了古典主义传统的构想“主题”,而强调艺术家的感觉就是主题,表达新情感的内在真实美为其艺术的主要使命。

二、“现代绘画之父”塞尚

在所有被看作是 20 世纪探索绘画先知的 19 世纪画家中,从成就和影响来说,最有意义的乃是保罗·塞尚(1839~1906)。是他首先将欧洲传统艺术信条一个一个地摧毁,然后又一个一个地重新建立起来。

塞尚率先提出了绘画观念的破与立的问题、“人能够了解什么”的问题、艺术家首要的哲学思考的问题等等。他对这些问题的处理思路引出了 20 世纪一些重要的画派和代表人物的产生,也是他最早提出了艺术风格的实验性。

他坚持从绘画性质本身探索突破的可能性:第一,放弃传统的透视画法,通过画家对自然主义的观察与敏感知觉的认识,从直觉体验中再造出一个第二自然的空间。在此转变过程中,画家主动去发挥创造性与想象力,从而得出艺术处理后所构成的时空概念。第二,放弃了传统的素描造型方法。无论人物、风景、静物等客观之形,他都归纳出锥体、圆柱体、球体等几何形状,分解成抽象的成分,重构出艺术的表现性形体。这种对形的观念及处理方法,深刻地影响到了 20 世纪立体主义抽象绘画的形成。第三,用色彩来表现艺术本质的观念,重新创造在有限深度以内起作用的色彩形式。寻找到由色彩的明度、色相、色素

① 吕澎:《现代艺术与文化批判:艺术选集(1983~1988)》,四川美术出版社 1992 年版,第 241 页。

的对比与推移而构成的物象,用色彩重新创造自然。把色彩从素描中解放出来,使其具有独立的艺术表现价值。这直接为紧跟其后的野兽派的出现起了向导作用。

塞尚的成熟见解,是以他的方式经过长期痛苦的思考、研究和斗争之后才达到目的。在他的后期生活中,用语言怎么也讲不清楚这种理论见解。他的成功,也许更多的是通过在画布上的发现,即通过在画布上所画的大自然的片段取得的,而不是靠在博物馆里所作的研究。

塞尚主张“用圆柱体、球体和圆锥体描绘对象”,用色彩塑造出有坚实感的物体和自然的永恒状态(图5)。他作画有着无限的耐心,仔细考虑每一笔在画面上的效果,因此有时执笔的手停顿在空中十几分钟才最后落下。他画静物时甚至画到苹果腐烂了都不肯罢休。因此,有人曾经说,给塞尚做模特必须有不寻常的耐性。他往往让被画者长时间像苹果那样丝毫不动,所以除了他的妻子之外,少有愿意者。即便这样,也丝毫未影响他在人物画上达到的高度。他的人物画有着与静物画相同的艺术品格。他不会刻意去刻画人物的性格,而是把对象作为研究形体面积的媒介,作为组成画面的基本材料。对于塞尚来说,人物与静物的意义是相等的,他的目的仍然是通过对象创造出坚实的结构和永恒的形体。

塞尚一生中,常常就一个主题画出多幅连作,这是他对构成反复研究的结果。塞尚曾经画过五幅《玩纸牌者》(图6)同一主题的作品,是他在亚克斯时以农夫为模特画成的,人物有五个人、四个人的和两个人的,其中以两个人在小桌子旁边相对而坐的两幅差别甚微的构图最为出色。画面以放置在桌上的葡



图5 塞尚《圣维克多山》1890年 65厘米×81厘米 图6 塞尚《玩纸牌者》1892年 45厘米×57厘米

葡萄酒瓶的反衬光为构图中轴,坐在左边人物上衣的紫灰色、右边人物的黄绿色、肉体 and 桌面的橘红色以及背景的深褐色互相交接,这些色调的丰富变化造成了画面的坚实感。为了避免人物形象的孤立,画家几乎不用连贯的轮廓线,这样,人物就像这幅画上的桌子和背景那样,都仅仅是由一片片色彩组成,画中的一切结成一个整体。塞尚在这里以“变调”代替了“造型”,即以各个色区的有节奏的变化,代替了形象的塑造。画家创造的色量使作品具有纪念碑一般的坚实感。同时,画家又用明显的笔触作为强调画面结构的手段,也使画面增加了生命感。塞尚的人物画虽然无意描绘性格,但这幅画中人物的性格特征却像它的情节动作一样被准确地刻画了出来。由此可见,塞尚的色彩构成,不只是物理性质的,而是获得了精神性质的升华。塞尚从他的素材中,抽出合乎造型的因素,经过分析后再使之构成画面,表现在画面上的纯粹是形与色,别无其他意义。对于他来说,主题也是构图本身,正如有人所说,塞尚是将原来绘画手段的构图,如今变成绘画的

目的。在塞尚晚期的一幅作品《苹果与橘子》(图7)中,他以色彩斑斓的花布为背景,或散置或成盘画了20多个苹果和橘子。这水果和物件的安排看似漫不经心,但稍加分析就可看出是经过周密设计的。花布背景的配置,造成了层次的连续交接,争得了物体周围的空间,赋予这些物体以一种



图7 塞尚 《苹果与橘子》 1895年 73厘米×92厘米

光的呼吸。物体的体积感和质感由于光的反射颤动而更加明显。红黄色的水果、白色的餐巾、果盘在暗褐色调的背景前鲜明地实现出来。为了造成一个平衡的构图,为了研究桌面上所有形体的安排,为了一切东西不被遮住,画家使桌面向前倾斜,造成一个俯视效果,看似零散的水果通过餐巾联结成一个有机的统一体。值得注意的是,在画面的正中心,刚好放置了一个最大的苹果作为这幅画统领全军的核心。画中的各个物体都显得非常结实、厚重,那些红色的苹果似乎有一种要从画面上坠落下来的沉甸甸的重量。在画中的一切,都有其相

互的关系和存在的意义,每个物体都是构成其整体的一个要素,多一笔不行,少一笔也不行,在构图上多一个苹果或少一个苹果也都不行,这是塞尚创造的一个纯粹的、实在性的画面。

塞尚画中的物体虽然是坚实、静止、永恒的,但透过那永恒的坚实,我们仍然看到他那粗野的浪漫气息。他将自然的物体作为他艺术的“母体”,要求这个“母体”服从于他所感兴趣的结构和空间关系。“色彩的丰富便是形式的充分,在色彩的对比和关系中我们能找到素描和造型的秘密。”^①

塞尚对自然的分析是理智而冷静的,而他的成就对现代绘画的深远影响却是他未曾料想的。他的主要功绩就在于:通过缓慢的表现过程完成了修拉的疑虑,从形式上对复制自然的传统作了根本的解体。从他的绘画中,人们彻底明白了,艺术就是艺术,它有自身的规律;艺术不仅在灵感、原料上来自于自然,它本身就是自然,一个灌注有人类精神与可视自然相平行的自然。

塞尚当然在寻求真实,他所要实现的正是真实。他在去世那年对贝尔纳说:“我对我们看见和通过对自然的研究感觉到的万物之逻辑发展持信任态度,之后我才将我的注意力转向技法问题。因为在我看来,技法问题仅仅是使观众感我所感,并使我们自己也明白的手段而已。我们赞美的大师莫过于此。”^②

塞尚的“现代”意义,核心所在是他与以往画家不同的作画态度和观察方法。这点在今天来说已是司空见惯的理论,但是在 100 年前,那可是一个破天荒的革命。

有必要澄清的问题是,现代艺术发展过程,如果没有塞尚的成就与实例,是不可想象的,再没有别的艺术家对他的后继者具有如此重要的关系。尽管没有“塞尚画派”,但是 20 世纪的重要的画家却没有一个不受到塞尚作品某些方面的影响。“这些影响有时是表面的——甚至立体派的基础也是建立在对塞尚绘画的某些特点的误解之上的。”^③

三、孤独的勇士——梵高

梵高(1853~1890)的绘画语言是最具个性的,也是无法模仿的。他的艺术道路与他坎坷的人世经历是吻合的,他从黑色的世界中来,经过一段明亮的时间。

① 吕澎:《现代绘画:新的形象语言》,山东文艺出版社 1987 年版,第 26 页。

② 转引自吕澎:《现代绘画:新的形象语言》,山东文艺出版社 1987 年版,第 27 页。

③ 吕澎:《现代艺术与文化批判:艺术选集(1983~1988)》,四川美术出版社 1992 年版,第 27 页。