

二十世纪西方美术理论译丛

# 现代艺术和现代主义

## MODERN ART AND MODERNISM

弗兰西斯·弗兰契娜 编  
查尔斯·哈里森 译  
张坚 王晓文 译

上海人民美術出版社

TRANSLATIONS OF WESTERN ART  
THEORIES IN THE TWENTIETH CENTURY

Chief Editor Shen Kuiyi

二十世纪西方美术理论译丛

主编 沈揆一

# 现代艺术和现代主义

弗兰西斯·弗兰契娜 查尔斯·哈里森

张 坚 王晓文

编  
译

上海人民美術出版社

**Modern Art and Modernism :  
A Critical Anthology**

Edited by Francis Frascina and Charles Harrison  
with the assistance of Deirdre Paul  
at the Open University

Harper and Row, Publishers  
*in association with*  
The Open University

根据英国哈珀和罗出版社 1982 年初版译

**现代艺术与现代主义**

[英] 弗兰西斯·弗兰契娜 查尔斯·哈里森编  
张坚 王晓文译

责任编辑: 沈揆一  
装帧设计: 杨利禄

**上海人民美术出版社出版、发行**

(上海长乐路 672 弄 33 号)

**全国新华书店经销 上海中华印刷厂印刷**

开本 787×1092 1/32 印张 15.625 附图 8 页 字数 330,000

1988 年 12 月第 1 版 第 1 次印刷

印数 5,200

责任编辑：沈揆一

装帧设计：杨利禄

二十世纪西方美术理论译丛书目（\*为已出版）

《现代主义·评论·现实主义》

查尔斯·哈里森编 崔诚、姚炳昌、米永亮译

\*《凡·高论》

博戈米拉·韦尔什—奥夫沙罗夫编 刘明毅译

\*《新艺术的震撼》

罗伯特·休斯著 刘荣君、张禾、汪晴译

\*《点、线、面——抽象艺术的基础》

康定斯基著 罗世平译

\*《现代艺术和现代主义》

弗兰西斯·弗兰茨著

查尔斯·哈里森 编 张坚、王晓文译

《艺术和思想》

威廉·弗莱明著 吴江译

《视觉艺术的社会心理》

中川作一著 许平译

\*《理想和偶像——价值在艺术中的地位》

贡布利希著 范景中、曹意强、周小英译

\*《艺术和自然中的抽象》

内森·卡伯特·黑尔著 沈揆一、胡知凡译

## 目 录

### 序 篇

1. 现代派绘画 3  
    克莱门特·格林伯格
2. 历史的解释 14  
    卡尔·波珀

### 第一部分 现代生活,现代性和现代主义

3. 一八四六年的沙龙:关于现代生活的英雄主义 21  
    查尔斯·波德莱尔
4. 一八五九年的沙龙:现代公众与摄影术 25  
    查尔斯·波德莱尔

5. 现代生活的画家      30  
    查尔斯·波德莱尔
6. 爱德华·马内      39  
    爱弥尔·左拉
7. 印象派画家和马内      56  
    斯蒂芬·马拉默
8. 一八八〇年“独立者画展”      67  
    J.K.海斯曼斯
9. 从高更和凡·高到古典主义      76  
    莫利斯·德尼
10. 塞尚      85  
    莫利斯·德尼

## 第二部分 现代主义的发展

11. 美学的假设      101  
    克莱夫·贝尔
12. 塞尚的恩赐      115  
    克莱夫·贝尔
13. 论审美      123  
    罗杰·弗赖伊
14. 法国后印象派画家      138  
    罗杰·弗赖伊
15. “美国式”绘画      143  
    克莱门特·格林伯格

16. 抽象派拼贴画 164

克莱门特·格林伯格

17. 大师莱热 171

克莱门特·格林伯格

18. 美国三画家 182

迈克尔·弗里德

19. 何为革命艺术 193

赫伯特·里德

20. 巴尼特·纽曼 201

唐纳德·贾德

### 第三部分 抽象

21. 从画架到机器 211

尼古拉伊·泰拉布金

22. 论非客观绘画 225

贝尔托特·布莱希特

23. 非客观之美 228

希拉·雷贝

24. 幻觉和视觉僵化 236

E·H·贡布里奇

### 第四部分 表现主义

25. 抽象和移情作用 253

威尔汉姆·沃林格

26. 表现主义 263  
 赫尔曼·巴赫尔
27. 抽象和神秘主义 273  
 谢尔顿·切尼
28. 表现和信息传递 282  
 E·H·贡布里奇
29. 艺术和探究 304  
 纳尔逊·古德曼

## 第五部分 艺术与社会

30. 现代艺术的发展 327  
 朱利厄斯·梅耶—格拉夫
31. 文学与革命 334  
 列昂·托洛茨基
32. 作者即生产者 339  
 沃尔特·本杰明
33. 机器复制时代的艺术品 346  
 沃尔特·本杰明
34. 诗的根据 353  
 保尔·艾吕雅
35. 通俗性和现实主义 362  
 贝尔托特·布莱希特
36. 社会学方法：艺术史中的意识形态概念 371  
 阿诺德·豪泽尔

37. 莱热 379  
约翰·伯杰
38. 艺术史和阶级斗争 384  
尼科斯·哈定尼科劳
39. 论社会艺术史 395  
T.J.克拉克
40. 一八六五年有关《奥林匹亚》各种论述  
的前言 415  
T.J.克拉克
41. 十九世纪后期法国文化中的洗烫女工：意  
象，意识形态和爱德加·德加 441  
尤尼斯·李普顿
42. 布列塔尼的传统素材：艺术表现的绿洲 458  
弗莱德·奥顿和格里塞尔达·波洛克
- 译后记 491
- 附图

# 序 篇



## 1. 现代派绘画

克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)

现代派包罗万象,不仅仅包含艺术和文学。现在,现代派几乎包裹着我们文化中真正有血有肉的全部内容。在很大程度上,它又恰恰是历史性的新潮事物。西方文明不是首先对其自身基础寻根究底的文明,而是在这方面做得最彻底的文明。我认为,现代派与始于哲学家康德的自我批评趋势的强化甚至激增同出一辙。康德是对批评方式本身进行批评的先驱,因此,我把康德看作第一位现代派人物。

依我所见,现代派的精髓在于运用某一学科的独特方法对这门学科本身提出批评,其目的不是破坏,而是使这门学科在其权限领域内处于更牢固的地位。康德利用逻辑指出了逻辑的局限性,当康德从陈旧的逻辑范畴中大胆解脱出来时,逻辑自身

的地位比过去更为可靠了。

现代派的自我批评起源于启蒙运动的批评，但它们并不是一回事。启蒙运动以更能让人接受的方式从外部进行批评；现代派则通过被批评对象本身的过程从内部进行批评。看来，这种新形式的批评首先出现在哲学中是很自然的，因为哲学的本质是批评。然而，进入十九世纪后半叶后，这种批评方式触及了诸多其它的领域。每项正统的社会活动都开始要求用一种更为理智的正当理由进行辩护。最终，一些与哲学毫不相干的领域也将康德的自我批评视若至宝，用它来满足并解释这种要求。

宗教这项社会活动没有采用康德的内在批评方式为自身辩护，其结局是众所周知的。乍一看来，各种艺术也有可能陷入象宗教一样的局面。随着启蒙运动对艺术所能承担的一切严肃任务的全盘否定，艺术好像是纯粹单一的消遣，同时消遣本身也变得一如宗教，好像是一贴灵丹妙药。把艺术从如此低劣的水准解救出来的方法只能是诏谒众人：艺术提供的经验是不能从任何其他形式的社会活动中汲取的，这种经验只有以本来面目出现，才具有价值。

因此，每门艺术都必须以其独特的方式实现这一点。必须展示和阐明的是：不仅在广义的艺术中，而且在特定的艺术中，都存在独一无二、不可低估的方面。每门艺术都必须通过其固有的方式方法决定这门艺术自身固有的独特作用。这样，无疑使得各门艺术的权限领域变得狭小，但同时，也使得各门艺术权限领域占据的地位更为可靠。

这样的情形很快出现了：各门艺术自身独特的权限领域与所有该艺术手段本质中独一无二的因素不谋而合。自我批评的任务是在各种艺术的影响中消除借用其它艺术手段（或通过其

它艺术媒介产生)的影响。因此,每一种艺术都可变成纯粹的艺术,并在这种“纯粹”中找到艺术质量和独立性的标准。“纯粹”意味着自我定义,艺术自我批评的事业就是一种彻底的自我定义。

写实主义的视幻艺术掩饰了手段,以艺术隐匿艺术。现代派则利用艺术引起人们对艺术的注意。绘画手段的局限,如平面,形体支撑,颜料性能等,均被古典派大师视为不利因素,得不到直接明了的承认。现代派绘画则把这些局限视为应该公开承认的有利因素。马内<sup>①</sup>的绘画堪称是第一批现代派的作品,因为作品坦率反映了绘画的平坦表面。印象派画家,在马内的影响下,断然弃绝了底色和上光,让画面的颜色显现与油漆罐或颜料管中真实颜料毫无二致的质感。塞尚<sup>②</sup>为了使画面和构图更明确地适合画布的长方形形状,牺牲了逼真的形象和正确的透视。

然而,强调形体支撑必不可少的平面感仍然是现代派绘画艺术自我批评和定义过程中最基本的因素。平面本身独一无二,仅属于绘画艺术。封闭的形体支撑是一种隶属于戏剧艺术的约束条件或规范,而色彩则是一种隶属于戏剧和雕刻艺术的规范或手段。二维空间的平面是绘画艺术唯一不与其它艺术共享的条件。因此,平面是现代派绘画发展的唯一定向,非它莫属。

古典派大师一直认为有保持所谓的画面完整性,即以极其生动的三维空间幻觉来表示平面的恒久存在。这里涉及的矛盾显而易见——用时髦贴切的话说即辩证的紧张状态——是大师成功的基础,也的确是绘画艺术成功的基础。现代派艺术家既没有避免也没有解决这个矛盾;他们只是置换了矛盾的两个方面。人们是在意识到画面所含的内容之前,而不是之后,就意识到了作品平面的存在。在欣赏古典派大师的作品时,看到的首先是画的内容,其次才是一幅画;而在欣赏现代派作品时,

看到的首先是一幅画。后一种方法自然是欣赏任何一种绘画作品——无论是古典派大师的作品还是现代派的作品——的最佳途径，只是现代派把它变成了唯一必要的欣赏方式。现代派在这方面的成功就是自我批评的成功。

原则上，现代派绘画最近摒弃的并非具象实体的表现，而是对具象三维实体所处的那种空间的表现。抽象或不能用图形表现的东西，本身尚未被证实是绘画艺术自我批评的完全必要的阶段，即使一些象康定斯基<sup>③</sup>和蒙德里安<sup>④</sup>那样著名的艺术家也都这么认为。表现说明之类的东西并未削弱绘画艺术的独特性，真正使绘画艺术丧失独特性的乃是被表现事物之间的联系。一切具象实体(包括绘画本身)存在于三维空间之中。任何最微不足道的暗示，如人体或茶杯一小部分的侧影，都足以引起人们对这种空间的联想。这样，画幅就脱离了保证绘画艺术独立性的二维平面。三维性是雕刻艺术的领地，绘画艺术要独立就必须首先放弃与雕刻共享的一切。我再次重申，只有在为此努力的过程中不过分排除表现和“文学”的手法，绘画才得以抽象。

同时，现代派绘画在对雕刻艺术一丝不苟的对抗中，显示出它继承传统及传统主题的一面，虽然从表面上看来并非如此。西方绘画，就其对逼真幻觉的追求而言，从雕刻艺术中受益硕大。是雕刻在一开始就教会了绘画如何使用色彩，如何使轮廓分明的幻觉产生立体感，甚至如何在深色画幅的互补色幻觉上勾勒烘托这一幻觉。然而，西方绘画的一些巨大成就产生于最近四百年压制和排斥雕刻艺术的一部分努力。这种最初以色彩的名义进行的努力，起源于十六世纪的威尼斯，十七世纪在西班牙、比利时和荷兰又得以继续发展。十八世纪，达维特<sup>⑤</sup>曾悉心复兴雕塑风格的绘画，这在某种程度上将绘画从似乎是因为强调

色彩而产生的装饰性平面展开中解救出来。然而，达维特自己的杰作(绝大部分是肖像画)的力度更多体现于色彩，而非其它。达维特的学生，安格尔<sup>⑥</sup>，虽说更不重视色彩运用，可他在绘画中所表现出来的平面感和非雕塑感却是西方自十四世纪以来所有老练艺术家作品中的登峰造极之作。因此，到了十九世纪中期，绘画中所有雄心勃勃的趋向(尽管分歧尚在)，都朝着反雕刻的风格发展。

现代派在坚持向这一方向发展的过程中，进一步认清了自身的面目。对马内和印象派画家来说，问题不再是色彩与画法之间矛盾，而是纯粹的视觉效果与经过修饰或修改的更富具象质感的视觉效果之间的矛盾。正是以纯粹真实的视觉的名义，而不是以色彩的名义，印象派绘画才使自己削弱了对色彩层次、形体塑造、和其它一切似乎意味着雕塑手段的使用。塞尚和其后的立体主义画家用当时达维特以雕塑风格为名反对弗拉戈纳尔<sup>⑦</sup>的方法反对印象派。然而，正如当时达维特和安格尔奋然起身捍卫雕塑风格却取得了适得其反的效果，立体主义反对印象派的革命也最终导致了西方绘画史上(自奇马布埃<sup>⑧</sup>时起)前所未有的那种平展画面——其平面效果如此之强，以致画面上找不出任何可辨的形象。

与此同时，绘画艺术的其它主要规范也在经历同样的寻索探究，虽然结局并不那么引人注目。我本来打算化很多的笔墨讲述其它绘画规范的演变过程。简单说来，绘画的封闭造型或框架经历了一个紧张——松弛——紧张——再松弛，然后在后一代现代派画家的促成下又变得独立紧张的一系列过程。另外，润色、颜料的质感以及明暗和色彩对比等规范也经历了多次考验。在这个过程中，风险是不可避免的，其目的不仅是取得新

颖的表现效果，而且也是把以上这些因素作为绘画的规范更清晰地展示出来。这些规范，通过展示和阐释，确立了它们在绘画中不可替代的地位。这种试验并没有完结，它随着自身发展的不断深入，日趋完善彻底。这一事实解释了最近在抽象艺术中大量出现的彻底的混杂和彻底的简化。

不管简化还是混杂，均非破格情况。相反，规范的定义愈严密愈基本，规范允许的自由度就愈少（“解放”，即自由度，成了与先锋派的现代派艺术有关的滥用词语）。绘画艺术基本的规范和常规也是绘画的局限条件，标价的画必须恪遵这些局限条件以取得绘画的效果。现代派发现，这些局限条件能够无限减少，直至一幅画不再是画，而变成画家随心所欲的产物。但现代派还发现，这些局限条件愈是减少，对作品的评论就必须愈透彻明了。蒙德里安画中交错的黑线和长方形的色块看上去几乎不像画，但通过重复绘画中明显的封闭造型，可使此造型成为一个具有崭新生命力和完整性的调整规范。蒙德里安的绘画艺术根本不致于因为没有自然模特儿产生随心所欲的结果。随着光阴流逝，他的艺术证明在某些方面是过份约束、过份依赖于常规的。一旦习惯了绝对抽象，我们就会发现，他的艺术在对框架的极度依赖和色彩方面，都要比莫内<sup>⑨</sup>后期的作品更有传统意味。

我希望诸位能理解，我在构划现代派艺术的原理时不得不进行简化和夸张。现代派绘画追求的虽然是平面展开，但决不可能是绝对的平面展开。随着画面感受度的提高，画面上不再允许存在雕塑趣味的幻觉或实物的幻觉，但画面确实也必须允许视觉幻觉的存在。画面上一出现具象特征，画面的平面效果就顿遭破坏。蒙德里安绘画的造型仍然给人一种三维空间的幻觉，只是现在这是一种严格属于绘画和视觉的三维空间。在古典派