

CRITIQUE OF WESTERN MODERN ART

西方 现代 艺术 批判

王天兵 著

人民美術出版社

CRITIQUE OF WESTERN MODERN ART



CRITIQUE OF WESTERN MODERN ART

西方现代艺术批判

王天兵 著



人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

西方现代艺术批判 / 王天兵著. - 北京: 人民美术出版社, 1998.5

ISBN 7-102-01947-5

I. 西… II. 王… III. 艺术评论 - 西方国家 - 现代 IV. J 110.95

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 13340 号

西方现代艺术批判

著 者: 王天兵

出 版 者: 人民美术出版社

(北京北总布胡同 32 号)

责任编辑: 于名川 周林生

装帧设计: 于名川

版式设计: 晓雨 王天兵

责任印制: 傅秀山

印 刷 者: 人民美术印刷厂

发 行 者: 新华书店北京发行所

*

1998 年 8 月第一版第一次印刷

开本: 787 × 1092 毫米 1/16 印张: 14.5

印数: 1-2000 册

ISBN 7-102-01947-5/J.1666 定价: 80 元

目 录

CONTENTS

艺术从何而来?	1
伟大的艺术家都是探索空间的	9
从空间到结构	31
西方艺术发展的一条主动脉	53
塞尚不知道怎么画了	60
塞尚重新设计空间	99
现代艺术批判	132
杜尚批判	173
艺破禅机	192
【参考书目】	216
【艺术家姓名中英对照】	218

Origin of art	1
All great artists explore space	9
From space to structure	31
One main developing line in western art	53
Cezanne doesn't know how to paint	60
Cezanne redesigns space	99
Critique of modern art	132
Critique of Marcel Duchamp	173
Art explains Zen	192
【Reference】	216
【Artists' name in Chinese and English】	218

艺术从何而来

在罗丹^①的《罗丹艺术论》^②中有这样一段他和葛塞尔^③的对话：

罗丹：“总之，我服从自然，从来不想命令自然。我唯一的欲求，就是像仆人似的忠实于自然。”

葛塞尔：“可是，你在作品中所表现的绝不是原来的自然。”

罗丹：“是原来的，是原来的自然。”

葛塞尔：“你不可能不改变自然。”

罗丹：“绝对不会！如果我这样做，我要咒骂自己的！”

葛塞尔：“但是机械翻制的像和你的雕塑给人的印象迥然不同。这就证明你改变了自然。”

罗丹：“这是对的。可是机械翻制的像不如我的雕塑真实……我强调最能传达我要体现的那种心理状态的各种线条。”

“你看，我使肌肉的起伏更加突出，用以表现哀痛。这儿，那儿，我夸张了肌肉的收缩伸开，来表示祈祷的热诚。”

葛塞尔：“这下子可给我抓住了。什么突出、强调、夸张，这都是你自己说的，可见你改变了自然。”

罗丹：“没有的事！我没有改变自然……感情，影响了我的视觉的感情，向我指出的自然，和我塑造的自然一致。”（图1、2）

在这里，罗丹和葛塞尔是在谈论艺术中最根本的问题——艺术和自然的关系问题。而他们发生争执的原因在于他们虽对“自然”用了同一个词，但各自对它的理解却大相径庭。

葛塞尔的“自然”似乎是排除了人的参与的一个孤立体。他所用的标准，其实也是他逻辑推理的根源，是机械的翻制，好像这就是独

① 罗丹，Auguste Rodin，1840-1917，法国雕塑家。

② 《罗丹艺术论》，《Auguste Rodin L' Art》。参见：沈琪译《罗丹艺术论》，人民美术出版社，1978年第1版。

③ 葛塞尔，Paul Gsell，1870-？，法国人，罗丹的学生。

立的自然。葛塞尔是在设想一个无人的宇宙中却设置着一台人遗留下的机器在做纯客观的观察和记录。在艺术中，抛开了人去谈论自然有意义吗？机械的复制是“纯”机械“纯”客观的吗？葛塞尔是用一种假想应当孤立于人的“存在”作为真正的自然。

可是谁又见过彻底脱离了人的自然呢？“若是涧户真无人，岂有红萼落纷纷？”^①美国物理学家理查德·费曼^②曾发问：森林中一棵树倒下了，如果没有人听到，那么真有一棵树倒下了吗？即使是真的机械的复制，也离不开人的经验、常识、规范和理解，一个土著人第一次看到自己的照片会和现代人有截然不同的反应。

而罗丹所说的“自然”却是包含着人的自然。罗丹还反复用了“真实”这个词，指出他的雕塑比模制更真实，也就是更接近自然。那感染了人的偏见、情感和梦呓的雕塑反而比直接的复制更准确。

一个人对外界只投去一瞥，他所感到的往往已是混沌的、朦胧的，它不但包含了人的意识，也有潜意识的成分；它不但在瞬间就掺杂了人的偏见、记忆和理解，也揉合了情绪、梦幻和想象；它既有生理的骚动、反射，又有心理的感触、知觉，既有正常的、可以言状的反应，也有变态的、无法言说的映照。而艺术所要表现的对象恰恰是这个混沌不堪、令人目眩的“同一体”。这个同一体的艺术再现就是石涛^③所说的“一画”^④。而当“人”和“自然”的名字分别被赋予有自我意识的人和他所在的环境时，这个“同一体”就已经被分开了。而



图1 影子（青铜）罗丹

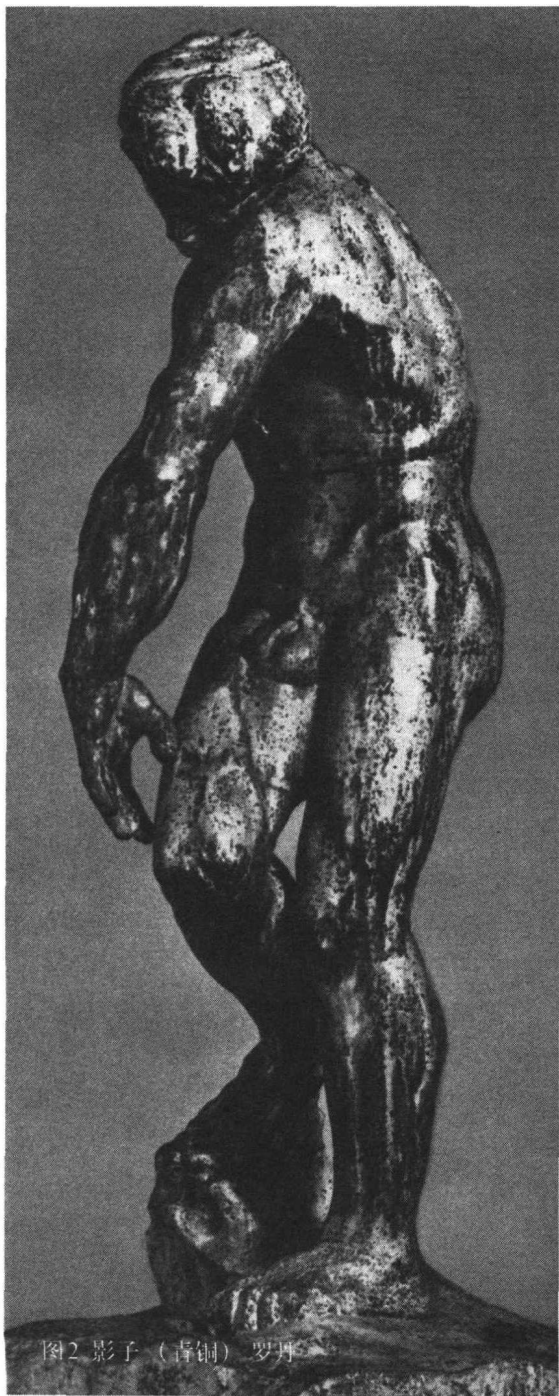


图2 影子（青铜）罗丹

这个“同一体”还具有个性，每个个体都有各自相近、但不相同的“同一体”。正是对这个命题的认识才导致了真正艺术的出现。

什么是真正的艺术？它的特征在于它的谎言性。既然它自觉表现的对象是观念及概念无法完全界定的混沌的同一体，那它同被认为是纯客观的分门别类的标准在表面上就不相符合，不但不相符合，艺术有时甚至是在强调那些错觉的、幻觉的、非理性的、变态的、非社会性的、非道德性的种种因素。这就是艺术的谎言性，而它的表现就是艺术比正常的、理智的、社会性的、规范化的一切标准都更“真”。这是艺术的神秘、宇宙的神秘。毕加索^⑨说，艺术是指向“真”的谎言（Art is a lie that leads to truth），就是这个道理。

艺术的谎言性是生来就有的。这从童年的涂鸦和原始洞穴壁画就可以看出。孩子们发现：因为一些偶然事件的发生，他们煞费苦心的写真描摹被不经意地改动了，可看上去反而更像了。而古洞穴墙上的野兽同真正的已经有了大小的差别。这不是一种谎言吗？从根本上说，即使大小一样，几根线条同立体的兽形又有多大的差别呀！这就是艺术谎言性的起源（图3）。

在真正艺术出现之前，艺术的前身是依附于巫术、政治和宗法的，它的谎言性是不彻底或不自觉的。狞烈的原始雕塑在先民眼中就是和混沌世界血肉相关的一部分。而随着文明的发展，知识的积累，大量定义、规范和准则的逐渐定形，真正的作为谎言的艺术才慢慢出现了。这是因为：在人类社会发

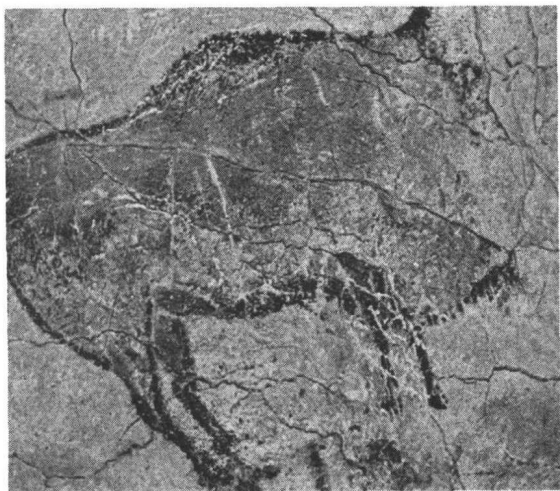


图3 西班牙阿特米儿岩洞壁画

种观念、信仰的出现或者对规律的认识和接受，往往导致全人类向某一方向发展，有时这个过程会延续几个世纪甚至数千年。艺术也随之对那个混沌的“同一体”做相应的简化，沿一个方向深挖下去。比如：古希腊人推崇准确照搬自然，在一个世纪的时间里，他们就达到了艺术早期的一个完美巅峰。而猛然回首，人类又常常发现自己正走在一条越来越窄的死胡同里。艺术也总是要重新回到起点——重新面对那个完整混沌的人和自然的“同一体”，回到“一画”。而这种复归之后所产生的“再现”同已经无法回头的人类社会一比，就显出了它

巨大的差异，而且差异越来越大。人类不可能也没必要放弃工业文明重返刀耕火种的原始时代，所以艺术的回归就越发显得刺目惊人。古希腊人复兴古埃及的艺术，文艺复兴复兴古希腊古罗马的艺术(图4)，现代艺术则复兴比古希腊艺术更为久远广大的原始艺术(图5)。每一次复归的结果都是艺术谎言性的剧增。而且随着人类共性的增强，这种谎言的个性也在增长。独立的个性化的真正艺术是在文艺复兴以来才确立的，也正是在现代西方文明的萌发成熟之际。而在这文明高度发展、人类走向划时代的工业化社会的时候，又诞生了极为个人化、更加充满错觉、变态甚至粗糙、粗野、变形怪异的现代艺术。想想梵·高^⑥(图6)同拉斐尔^⑦(图7)吧！同是天才，同死于37岁，同在绘画中给对象以改动和强调——艺术的谎言性在文艺复兴以来的文明的高峰期，在那种客观机械的自然观更加系统化和全面化的时候，也达到了一个巅峰。这就揭示出艺术的谎言性的演变过程。过去的谎言积淀为今天的常理正道，今天的艺术比过去的艺术有更强更深的谎言性。

而作为真的谎言的艺术又是怎样打动人心的？

① 原诗出自：王维《辋川集·辛夷坞》，“木末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落。”

② 理查德·费曼，Richard Phillips Feynman，1918-1988，美国物理学家。

③ 石涛，1642-1718，清代画家。

④ “一画”，语出石涛的《苦瓜和尚画语录·一画章》。

⑤ 毕加索，Pablo Picasso，1881-1973，西班牙画家。

⑥ 梵·高，Vincent Van Gogh，1853-1890，荷兰画家。

⑦ 拉斐尔，Raffaello Sanzio Rapheal，1483-1520，意大利画家。



图4 尼古娄·皮萨诺(Niccolo Pisano, 1220-1278, 一作1225-1287)和基奥万尼·皮萨诺(Giovanni Pisano, 约1250-1314)父子复兴了古罗马雕塑并把它世俗化。基奥万尼强化了人物的头向前伸出的姿势,这充满了交流的渴求的探头动作开创了文艺复兴的风气。

艺术的谎言性虽然相对于文明的进步是一种反差,但它往往用最简单的方式使人不可避免地达到作者最初感到的那个“同一体”。它所选择的对象也往往是具体的、细节的、不可移易的、一次性的,是出其不意却又恰如其分的。

当人看到真正的艺术品时,往往在一瞬间有一种被唤醒的感觉。人借助了搀加着潜意识、想象和无理性的艺术谎言用“心眼”在一刹那间看到了自己忽视或只是朦胧觉察而不能表达的那个“同一体”。随之而生的是一种沟通的欣慰和喜悦。那是一种仿佛生命没有虚度的充实感和宁静感。好像在片刻中,人又找到

了自己,找到了生命的源头,也就是那个各不相同、交织着各种错觉和变态的“同一体”,而不是悬挂在理性和规范、自我塑造和控制的衣架上的一件笔挺但没有生气的外套。伴随而生的是一种清新感和生命力。也就是石涛在《苦瓜和尚画语录》中所说的“思其一,则心有所着而快”。这也正是艺术使无数人着迷、痴狂甚至献身的根本;它无疑也是古往今来无数教徒、道士及佛众所梦想追求的一种人生真境。

艺术再现那个“同一体”时必有大刀阔斧的简化和强调。为了达到再现,艺术必须保留所有决定那个“同一体”的最关键因素,仿佛数学中定义一个空间所需的最少变量组。至于



图5 布朗库西抛弃了罗丹的雕塑用手捏、塑的胶泥感，他强调用刀凿才是雕刻的根本途径。他把原始面具的五官设计和蛋形融合，细腻精致但丝毫不破坏整体的蛋圆形。

选取哪些变量就可达到主观再现却是与时代的文明风尚息息相关的。

让我们从另一个方向考察这个变量组吧！

正如抛开人去谈论自然是没有意义的一样，抛开自然去谈论人也不会有结果。文明所积累的知识、理性、规范无疑也是这个“同一体”的重要部分。过去的“谎言”积淀为今天的常理，是同今天的“谎言”相反相成的。如前所述，没有文明的发展也就没有“谎言”的自觉成长。而把握人类历史积淀的理性、知识，怎能不需要长期的努力和研究？现代艺术从平民性走向了精神的贵族性，加上艺术评论家们的推波助澜，形成了新的审美贵族，垄断了审美规律和市场；前卫主义^①运动变成了艺术中的文化大革命，它的破坏性、狂热性和革命性至今还有极大的感人魔力。现代艺术从一开始就赶走了文学性——淡化性格的描写、叙事性——隔离和社会的关系，可却引入了哲学性、观念性这些离艺术更远的因素；又同时排除了人、日常生活和自然风物。艺术从具象到抽象的进化论促成了抽象艺术及后现代主义^②各种流派的主导地位，实际上是对包含着理性和感

① 前卫主义，Avant-Guard。是1848年以前法国使用的一个军事名词，也指先进的共和党和社会党集团。美术中的这个概念由库尔贝提出。在50年代指以非情节性和平面性为主要特点的抽象艺术。随着极少主义的出现以及抽象艺术为西方收藏界所认可，先锋艺术的内涵发生变化，成为反抽象艺术和架上绘画的代名词。所以前卫艺术是一个动态的概念，其本义指得不到公众理解的艺术。

② 后现代主义，Post Modernism。它是50年代以来欧美各国继现代主义以后对前卫文化的总称。在艺术中，相应的艺术风格最早体现在建筑中，后来扩展到其他门类。通常认为与现代主义相比，后现代主义的艺术有下列特点：试图突破审美范畴，打破艺术和生活的界限；在艺术手段上从对工业机械的排斥转向与现代科技的结合；主张艺术的平民化，广泛运用大众传媒；有极强的现实参与性，广泛关注种族、性别、文化的差异，并对这些范畴中的中心（白种人、男性、欧洲中心等）形成挑战等等。波普艺术应是后现代艺术的开端，但是也有学者认为在达达艺术和库尔贝的艺术中已经具有后现代主义的某些特点。

性的“同一体”进行了彻底的扭曲。艺术变成谎言而谎言的异化,而不再是为对“同一体”的复归而自然而然的生发。把需要严格训练、顽强毅力、极高理性和广博知识的艺术变成了自慰、自疗、胡作非为的工具,使作品随意、懒惰。它失去了人、失去了自己,成为流行脸谱;它像是强迫观众从一张灰暗、惨白、模糊的地图上去寻找一条偏僻小胡同——作者个人的尖、细感受。这既是霸道的又是愚蠢的,对现代艺术来说,无疑是二律背反^①的——它从更真实更全面的复归到完整的人与自然的同一体开始,从寻找更纯粹的自我开始,走向了人与自然同一体以及对人的彻底丧失和异化。它把艺术推向一个阴暗窄小的死角,使无数附庸风雅追求时尚的人们挤在里头进退两难,加上电视、电影等大众文化的蓬勃发展,它甚至导致了人们对还需不需要艺术、艺术还会不会生存下去的疑问……

图6 这是梵·高最稳定安祥的构图之一,人物安排按正立三角形,背景的线都是平行的,而不是他爱用的旋转奔腾的弧线。

图7 颈、肩、胸都是圆润柔和的。如果把圣母的右脚拇指和左肩连接成一条线,把画面左部的圣婴头顶的光圈和圣母的右肩相连,再把这圣婴手持的十字架所指的方向沿长,这三条线就交汇于圣母的头发中分处。这种用隐秘的线的汇聚来统一画面的设计手法是从古典艺术直到马蒂斯辈都沿用的。

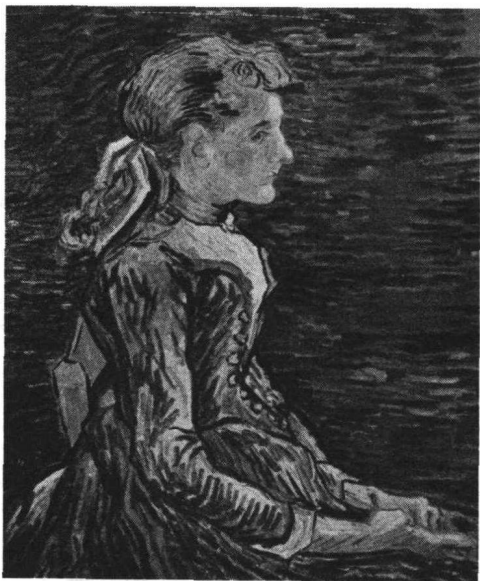


图6 拉乌像 (油画) 66 × 65 梵·高 1888



图7 圣母与圣婴 (油画) 113 × 88cm
拉斐尔 1506

① 二律背反, Antinomia。18世纪德国哲学家康德(Immanuel Kant, 1724-1804)在他的《纯粹理性批判》中指出,用纯粹理性认识世界总会陷入矛盾之中,他列举了几个相互矛盾但同样可被论证的命题。



图8 速写（局部） 梵·高 1885

伟大的艺术家都是探索空间的

罗丹在他的《罗丹艺术论》中说：“伟大的艺术家都是探索空间的。”对空间和质量把握是再现人与自然同一体的最根本因素。空间表现在深度、厚度；质量表现在体积感，也就是形感、重量感。空间和体积、重量是统一的，排除空间的体积是不存在的，没有体积的空间也是无意义的。空间和体积实际上是一回事。作品的最后成功是空间活了，一切都转化为空间，也就是西方艺术教学里常说的“没有死的空间”(No dead space)。空间不是概念化的透视关系，不管是具象还是抽象画，每一寸肌理，每一块颜色，每一个形状都是空间。而这个画面空间和三维实景中的空间也不是一一对应的，它是平面上的谎言，对雕塑来讲就是三维中的谎言空间，其意在通过改变对象来强化深度、厚度，强化空间。

对体积感、形感的培养曾是西方艺术训练的根本。一方面是在素描或雕刻塑造时，想象

每一笔、每一刀都是手在缓慢地、纤毫不遗地抚摸对象表面，而绝不是概念化的所谓边线，同时感觉内部的骨骼肌肉自里向外突起生长的压力，不放过任何一道皱纹、静脉和凸凹。这在西方艺术教学中叫“Contour Drawing”。Contour就是等高线。一方面是把体积看成一整块坨(A lump)，仿佛是从一个中心逐渐增长变大，可以把一个环绕它的圆筒顶起、顶破的有生命的团块，完整、饱满而又实在。这实际上是保持对物体背面的知觉，是转着看，英文叫Modeling。这两方面再加上人的视觉对光、色、线的观察，才构成了真正的素描基础。它是把视觉、触觉及三维体验，实际上是包括身体灵魂的全部感官结合起来。这是塑造有血有肉丰满雄沉的生命的主题(图8)。

形感不仅适用于体积，也适用于空间。空间可以理解为负的体积。它向着体积施加压力，仿佛是膨胀的气球挤紧在体积的表面；空

间也必须完整地去体验感受,是一大块空的坨(Empty Lump)。

塑造体积,要达到罗杰·傅莱^①、亨利·摩尔^②所说的“对三维形的完整实现”^③,如果只靠光影的转折,透视的伸缩,甚至概念化的等高线这种体积在平面的投影,而没有从内心体验、感受到体积,都是不行的。文艺复兴的几代大艺术家,从杜乔^④、乔托^⑤、马萨乔^⑥到米开朗基罗^⑦、达·芬奇^⑧、拉斐尔,在近两个世纪里,逐渐把握了对体积、形感的认识和表达。他们都是在纯粹体积,强化体积。尽管他们熟知人体解剖、几何透视和光影规律,他们也并没有囿于这些手段,没有机械地照搬科学。无论是达·芬奇还是拉斐尔,他们笔下的女人的颈、肩、胸的联结都极为饱满。他们不但消减了锁骨一带复杂的凸凹,也对光影进行“整形”,拉斐尔就常让人物侧坐来加强深度。

从技法上,从乔托到拉斐尔可以很清楚地看到:在对体积塑造逐渐完善的同时,空间也越来越坚实了。乔托的人物像是剪贴在背景上

的(图9),马萨乔的好多了,但还有概念化的倾向,有单薄粗陋之处(图10),到了拉斐尔,空间已经被彻底征服了,它和体积已经浑然一体牢不可破了。体积是空间中转动的体积,空间也是环绕体积的空间。画面的任何一块儿都是有厚度有纵深的(图11)。当然,成法也渐渐地隔离了后来者对空间的原生体验。文艺复兴末期的风格主义^⑨的画家们的技法均在乔托、马萨乔之上,可却失去了乔托的单纯、强烈,马萨乔的雄伟、深沉。

文艺复兴时期学艺少年必须在大师作坊里学徒十几个春秋,而他们的训练是全方位的,素描、绘画、雕塑、打杂儿无一不有。正是这种雕塑、绘画不分的基本训练培养了文艺复兴大师们纯正地道的形感,他们很多人都是画家、雕塑家和建筑师集于一身的。(大建筑师必须懂形、懂体积。贝聿铭^⑩就有很好的形感、体积感。他设计的香港中国银行在一群摩天大厦中显得鹤立鸡群,就因为他用交替的切面强化了三维形感,而其他的方块建筑,不管表面有

① 罗杰·傅莱, Roger Fry, 1866-1934, 英国作家。

② 亨利·摩尔, Henry Moore, 1898-1984, 英国雕塑家。

③ “对三维形的完整实现”, 傅莱在他的《Vision and Design · Negro Sculpture》中第一次指出非洲土著雕塑艺人在三维空间中把握形(Conceive form in 3 dimensions), 摩尔进而指出这是三维形的完整的实现。傅莱说土著艺人一开始就是用梨、香蕉这样的三维体积来把握对象的, 而没有用线和面这些概念去过滤直觉的完整的空间体验。古希腊雕塑与之相比实际上是一种浮雕, 它们有明确的正、侧面, 不像土著雕塑那样浑然一体。

④ 杜乔, Di Buoninsegna Duccio, 约1250-1319, 意大利画家。

⑤ 乔托, Giotto di Bondone, 1267-1337, 意大利画家、建筑师、雕塑家。

⑥ 马萨乔, Masaccio Tommaso di Giovanni Simone Guidi, 1401-1428, 意大利画家。

⑦ 米开朗基罗, Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475-1564, 意大利画家、建筑师、雕塑家。

⑧ 达·芬奇, Leonardo Da Vinci, 1452-1519, 意大利画家、建筑师、雕塑家。

⑨ 风格主义, 也叫样式主义, Mannerism。它徒以技巧, 文学气息及戏剧情调取胜。代表画家是蓬托尔莫(Jacopo Pontormo, 1494-1556)及葛尔钦(Guerchin, 1591-1666)等意大利画家。

⑩ 贝聿铭, I.M. PEI, Leoh Ming Pei, 1917-, 华裔美籍建筑师。

图9 乔托的画是完整的三维雕塑。他常用大披风裹起人物，删繁就简，使体积更加强烈。

图10 马萨乔把更多的生活场景纳入应该是神圣的“纯洁”的宗教壁画，仿佛基督是沿途可以遇到的行人，比乔托的更具体更真切。

图11 又是三角构图，而画面所描述的仿佛就是在身边可以发生的真实的奇迹，又好像是圣灵显形的录像，惟妙惟肖，一丝不苟。



图9 哀悼基督（壁画局部）约1304



图10 基督让彼得抓鱼（壁画局部）约1425



图11 西斯廷圣母 265 × 196cm 约1513



图 22 圣诞 (板上油画) 123 × 124.5cm
弗朗契斯卡 约 1480

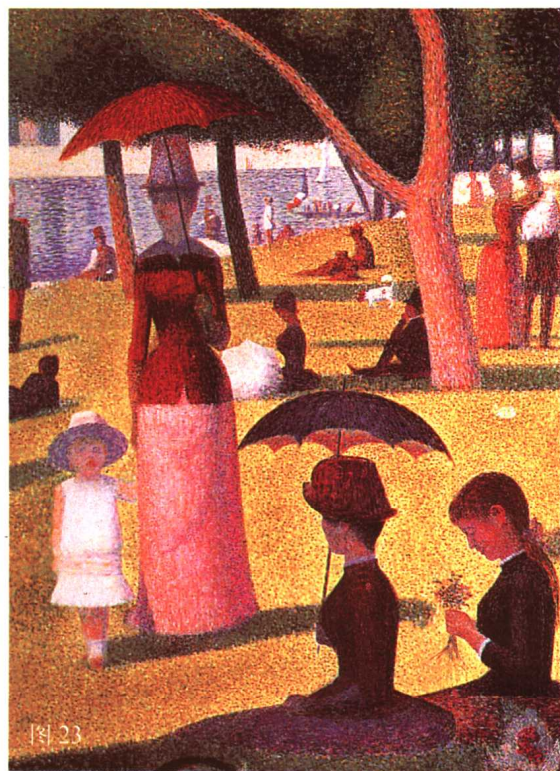


图 23 大碗岛的中午 (油画 局部) 308 × 207cm
修拉 1884-1886



图 24 两位朋友 (丙烯)
213 × 305cm
大卫·霍克尼 1969

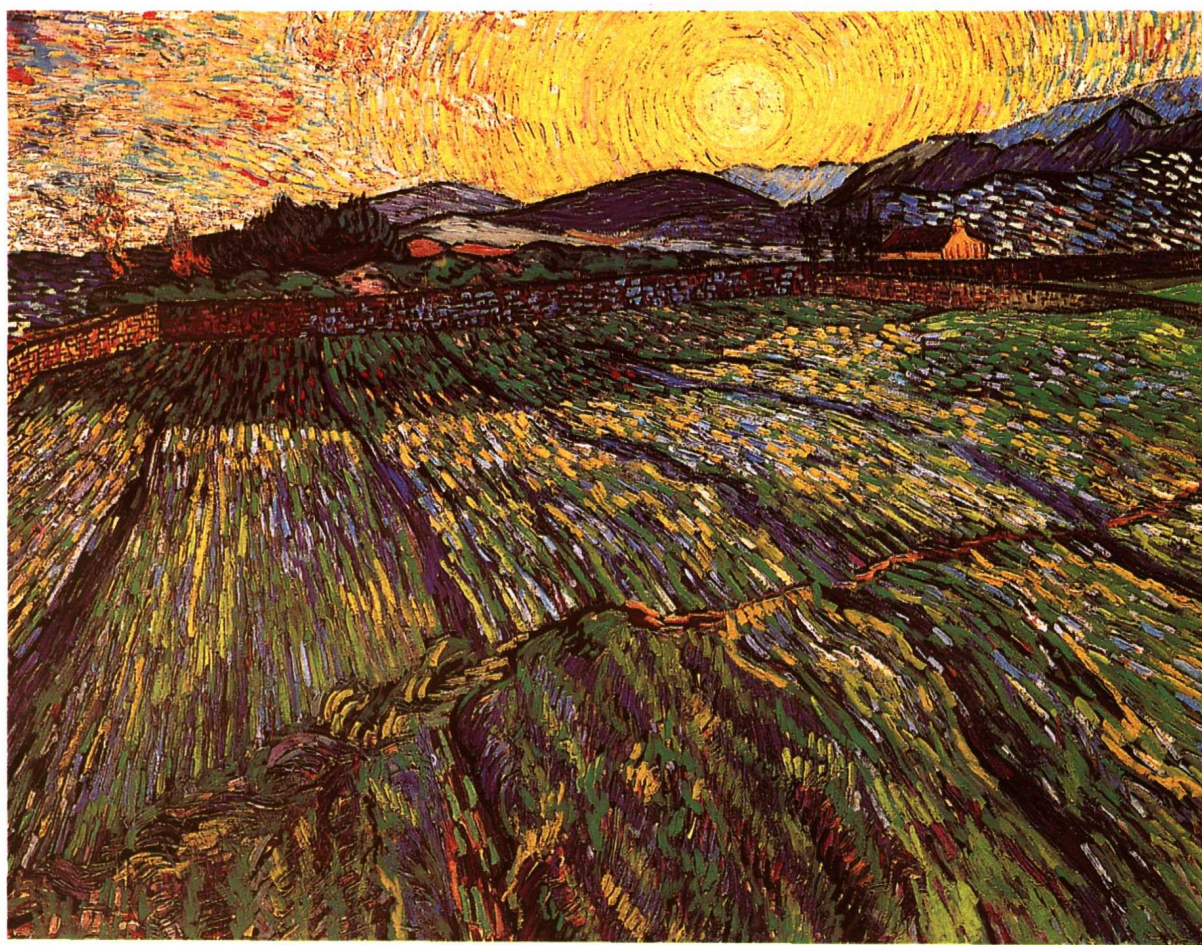


图 36 麦田日出（油画）71 × 90.5cm 梵·高 1889