

西方现代艺术

(英) 特里温·科普勒斯顿 著

郭虹 徐韬滔译



西方现代艺术

(英) 特里温·科普勒斯顿著

郭虹 徐韬滔译

安徽美术出版社

责任编辑 刘筱元
封面设计 胡兴华
彩版设计

西方现代艺术

安徽美术出版社出版

安徽省新华书店发行 安徽新华印刷厂印刷

开本：850×1168 1/32 印张：5.75 插页：16 字数：136,000

1990年10月第1版 1990年10月第1次印刷

ISBN 7-5398-0074-7/J5 定价：12元

序 言

现代艺术，是具有悠久历史的人类活动的最新产物。众所周知，远在旧石器时代，人类就能在他们穴居的石壁上绘出极其生动的狩猎图，并雕刻出线条非常简单的女像来。迄今，已有一至二万年的历史。从那时起，被人们称之为视觉艺术的各种艺术形式——绘画、雕塑、插图及艺术设计——就已成为人类社会的一个组成部分。

这类艺术作品，尽管散失的很多，但仍有大量的被保存下来。实际上，我们对早期文化的理解和感受，主要就是通过这些视觉艺术来获得的。在这方面，视觉艺术的作用远远超出了其它历史文物。

全部历史都证明，艺术是人类社会活动的基本形式之一，并在人类历史的长河中呈现出超常的稳定状态（历史在前进，而艺术的发展却是缓慢的）。那些人类早期洞穴壁画最显著的特点，就在于其视觉的共鸣感，这种共鸣感是任何一个手握画笔的人都会产生出来的。

通过这些艺术，我们可以了解和掌握到大量的属于远古时代的東西，如社会风貌、衣饰、手工艺品、建筑、审美趣味及时尚。同时，通过对艺术作品风格和命题的研究，我们常常能够窥视到当时社会更为深刻的一面，如信仰、风俗、道德观念、社会结构和人生哲学。过去的艺术，为我们提供了大量的有关以往社会的资料，同时也帮助我们检验自己对已往社会和文化的看法。假如说，艺术没有其它价值的话，那么，它毫无疑问地具有社会价值。

实际上，后来的艺术评论家们的活动，亦能在这类艺术当

中找到珍贵的雏形。通过对早期人类社会的手工艺品的研究，人们可以发现前人的智慧观、真理观、审美观及其它重要的方面。这些因素介乎才智和精神之间，渗透到人的情感之中，逐步孕育了一门新学科，即美学的诞生——研究完美的本质之学科。美学，有着超越实用之外的价值，带有抽象的思索。

我们对以往艺术的研究，既然离不开物证和过去社会的具象，那么，对现代艺术的研究同样需要这两个方面的条件，这无疑是正确的。基于此，我们在一开始，就碰上了现代艺术所不容回避的问题。

首先，需要弄清何谓现代艺术。

在观点上，要分辨出本世纪初出现的不同风格的作品并不难，只是这些不同的风格，也仅仅是将本世纪初的艺术作品与19世纪的作品区别开来。因此，对我们来说，“现代”艺术即20世纪的艺术。从历史的角度来看，这段时间不算短，整整跨越了一个人的一生，但本世纪艺术的变化——在一个人一生的时间里——却是史无前例的。本世纪以来，社会及文化各个领域的发展速度，无疑要比以往任何时代、任何社会都要戏剧性地加快了。

迅疾的发展，带来了许多令人手足无措的变化，艺术上所产生的独立发展的趋势，扩大了艺术家与批评家之间的距离。对一般人来说，20世纪的艺术，如果不是有意搞得那么神秘，至少也是含糊的。问题在于，早期的艺术形式、审美观和欣赏标准，显然已无助于人们评价这个世纪的艺术了。

人们不禁要问，这个变化之所以产生的根源和目的是什么？为什么艺术会突然间产生变化？对这个问题的研究，至少可以了解艺术家们的意图，说明他们的成就。同样，对那些有兴趣的批评家们来说，这种研究也表明了对艺术家们的创作进行探讨的可能性。当然，这将涉及到一些基本的研究，本书

将在头几章里予以介绍。

同过去相比，本世纪视觉艺术中最有突破性的观点，是关于自然世界的再现。几世纪前的西方艺术——一般说来，具有许多诸如限制和停止的界线——即将反映能见世界的形式，作为所有油画和雕塑的基础。艺术家们出于主观原因或在想象力的驱使下，时而以敏锐的观察，时而以有意的变形，利用人物、景物、花卉、动物等来满足其视觉上的需要。除了偶尔使用抽象手法以外，其它手法中，即使是非具象的，也能找到与客观世界的联系，从而使每一个批评家都能做出理性的解释。这一特点，使得任何人都能欣赏一幅绘画、一尊雕塑，而不管你的理解是否同创作者的一样。在过去的历史中，欧洲的艺术已成为一种通用的表达方式，令人一目了然，人人皆可欣赏（人人都能理解画面的含义）。可是，到了本世纪却不然！

随着20世纪的到来，艺术家们在创作中越来越多地采用抽象手法，把对客观世界的反映加以变形和加工，并逐渐演化成为一种不可逆转的趋势。这种手法，抛弃了将客观世界作为衡量视觉艺术座标的信条，并导致了这样一种观念，即艺术属于美的精华。

艺术家们的愿望，是希冀能找到一种“环球”艺术语言。所谓“环球”艺术语言，是指创立一种无地域、风俗限制，东西方人皆能领悟，无论教养优劣、受教育与否，以致聪敏迟钝者皆能欣赏的艺术。

于是，这一追求产生出一个问题。人们不禁要问，既然艺术不表现世界可见的一面，那么，艺术究竟要表现什么呢？这正是本书将要阐述的重要问题之一，而现代艺术的发展，恰恰证明了它具有广阔的表现天地。至于艺术家们为何不去表现具象世界，其中一个重要的因素，是因为在过去，艺术家是可见视觉形象的唯一反映者，而到了20世纪的今天，情况则发生了

巨变，客观世界中的视觉形象已通过摄影、电影、电视等多种现代化方式来再现。下面，我们将会看到，当摄影艺术刚刚问世时，对艺术究竟要表现什么曾产生过巨大的冲击。而今天，我们已清醒地意识到，静态艺术在以往所具有的社会性影响的时代，已一去不复返了。在当代，人们收集历史原始资料时，将主要选择照片而非绘画和美术作品，这是不言而喻的。

绘画和雕塑正在丧失其特点，这已不足为奇。而在变化的世界里，艺术要去寻找一个新的领域，则往往伴随着具象描绘形式的不断衰弱。这种现象，正是本世纪艺术的一个重要特征。

任何社会的艺术，都来自于该时代的信仰、见解、组织、结构、内在创造力和社会的活力。通常，艺术的水准及它被人们所接受的程度，与艺术家的表现手法是息息相关的——正因为如此，要理解20世纪视觉艺术的表现手法，我们就应当探讨20世纪社会的见解和信仰的实质。

在此，我们无法全面评价自维多利亚女王时代以来的全部人类社会，只能对近代的主要社会风貌作一番考查。我们知道，在任何情况下，我们都不能随便地跳入本世纪。因为20世纪毕竟是上一个世纪的延续，正如我们在研究当代历史时不能撇开上个世纪的社会历史一样。我们在说明第一次世界大战前期的视觉艺术及其戏剧性的变化时，我们就必须把它同19世纪的艺术联系起来考虑，虽然这些艺术间的联系，有的看上去是直接的，有的却并非直接。所以，我们对艺术家们的研究，必然要将视野扩展到19世纪，正是从那个时代开始的戏剧性变化，拉开了现代艺术的帷幕。时间的界限在研究中是一个关键，所以，对早期艺术尤其是对始于印象派画家，以及由印象派之后承上启下、继而蓬勃发展的那场革命的研讨是必要的。

此外，上个世纪的艺术也表现出发展，虽然这些发展对于

20世纪的艺术形式几乎没有产生过直接的影响，但却起着某种推动作用。如美术、手工艺活动和以创新艺术而闻名的风格，都有力地证明了这一点。此外，象征派在进入本世纪后，仍表现出顽强的生命力。其它如“脱离”艺术，对德国表现派的发展就产生了深远的影响，其自身在本世纪中，亦有不同凡响的表现。

从19世纪到20世纪，一种社会差别对艺术家们产生了巨大的影响，这就是19世纪的等级制度。它包括享有特权的贵族和没有文化的贫困大众。在这一等级制度中，几乎没有哪一个国家的人能轻易地从一个社会阶层转移到另一个社会阶层（当然，并非完全不可能），而只有上等阶层的人，才有权享用艺术，下层人民则是可望而不可及的。但是在19世纪，对于成功的艺术家来说，通过创作跻身于上层社会则是可能的。在戒备森严的等级社会中，艺术为下层人民提供了一条得以脱离本阶层的难得的捷径。因为，只有上层社会的人，才有钱购买绘画或有闲暇来欣赏这些作品——这样，一个成功的艺术家，可以较为容易地成为上层社会的一分子。

在20世纪，艺术服务于任何想通过艺术来表现思想的人。在本世纪，艺术家们常常坚持——或倡议——艺术是为所有大众的。当然并非所有的艺术家们都持这种观点，阿诺德·瑟恩堡的名言是：“既是艺术就难为大众，既为大众就难为艺术。”

事实上，摆在我们面前的问题，是关于本世纪艺术在社会里发挥着何种作用的问题。对此问题的思考，不能仅仅局限于艺术本身，而应更广泛些。

印刷技术的进步，对于历史和当代作品来说，影响是巨大的。这也说明，对社会更高一层的了解，通常亦同艺术形式有关。事实上，自高质量的彩印术出现以来，已掀起了一场名符其实的有关视觉艺术诸方面的出书热，文艺批评家、史学家们

的职业也跟着热门起来。人们再不能以无知为理由，对一个特别的艺术作品或个别艺术家毫无所知了。这时，艺术实际上已成为巨大的国际范围内的工业，其间，既得利益集团占有很大的比重。而随着人们对艺术的兴趣越来越大，商人、艺术馆负责人、印刷商们的钱就赚得越多。需要提一下，其中亦包括艺术家本人。这是一种新的发展。现在，这种工业所需要的是原材料，艺术家本身亦是这工业的一部分。正如塞缪尔·巴特勒在19世纪所说：“倘称为艺术家的人中间，大多数实为画商，只有这些人才自己作画。”

本世纪艺术工业的发展，处处可见，尤以美国最为突出。在过去的一些年代里，美国在美术界的地位，已堪与法国当年的盛况相媲美。随着艺术贸易的发展，开始产生出一整套语言。如艺术广告作家扮演的是掩饰贫乏而不是暴露贫乏的角色，这些艺术广告家们发展了一套复杂的专门术语，并时常有意识地把这一套弄得令人费解。公共和私家美术馆的激增，使劲头十足的收藏家和艺术家努力刻苦地从事着创作活动——以及随之而来的悲剧——这正是公众持续的好奇心的见证。这样，美术馆和商人的重要性，将会得到真正的体现，但需要指出，这种贸易，实际上独立于它所赖以生存的艺术之外。此外，对于掩饰当今艺术创作的边缘特色，也许有所帮助。

虽然广告宣传员们使用的术语，时常使人们感到困惑，但一种敏感的艺术“语言”的存在，却形同速写一般珍贵。在撰写艺术文章时，人们或多或少地都要借助于术语，否则就难以写出东西来，因此，本书所用的一些术语，也应当解释一下。

“抽象”艺术需要评述。许多画家都称他们的作品属于“抽象”派。通常，这一术语是用来表示此类作品不具体描写什么。这样解释还不够。比如本世纪初马列维奇的一幅作品或近期埃尔斯沃恩·凯利的画，画面独特，干脆就是无所指，它

同画面以外的任何事物都毫不相干，似乎看不出什么创作该作品的诱因。同样，该画面亦非日常生活中所能见到或能想象得到的。根据抽象的定义，这些无疑属于抽象作品。但在最近，有些绘画、雕塑作品就不是纯抽象，这就给“抽象”一词的理解带来了困难。“抽象”一词，应该说很适于表示马列维奇风格的作品，但毕加索绘制的一幅“抽象”画就不同了。事实上，毕加索根本就不是抽象派画家，但他确是一位“抽象派爱好者”，就是说属于这一类的画家。他的画风无论变化多大，也无论变形到何种程度，终归表现出某种自然格调，只能称之为“被抽象了的”画。凡能看出创作的诱因，是源出于某自然事物时，那么这类画大多数是“抽象了的”画。20世纪的绘画尽管普遍“倾向于抽象”，但这一世纪的绝大多数作品，严格说来都不属于抽象派，而只是具有抽象倾向罢了。

“先锋派”是另一个术语，在此亦需加以解释。从表面上看，这一术语的含义显而易见。法国政治家曾就印象派画家的问题评论说，未来将永远留有先锋派的一席之地。进入本世纪以来，我们逐渐相信，最新潮流亦最佳潮流，即使一时无法理解亦无关紧要。因此，我们要谨慎从事，尤其是在开始，我们对新流派反感不悦的时候更需慎重。在一种灌输作用下，观画者对流派艺术的不解或厌恶，迅速变成观者的责任，而且这种情况正在继续发展下去。当然，这仅仅是一种发展中的情况，并非不可避免。此外，这一情况的继续对观者来说，也无关宏旨。对先锋派的崇拜，需要一种对新潮流的迅速肯定，但这种崇拜正面临着危机。

随着20世纪艺术的发展，产生出一种印象，即只有最新的风格、最新的流派、作品或有争议的创作，才能获得同“古代名家”相媲美的地位。实际情况远非如此。即使是最初的现代艺术动向，甚至包括立体派，迄今也没有获得普遍的舆论和批

评。塞尚的名字，可能会反复受到全世界的瞩目，但他的作品却并非能完全被人理解。

不应忽视这一点，对一件艺术作品的欣赏乃至评价，基本上属于个人反应的范围。所有的反应都要经过个人气质的过滤。同时，又因人们的感受程度、教育、智力等不同而带有不同的色彩。因此，人们对艺术所作出的反应是相对的，而不是绝对的。

历史背景

20世纪的开始，发生过一起重大的历史事件，即日不落帝国维多利亚女王的死。女王死于1901年，作为她个人来说，代表着19世纪的精神，在这一点上无人能与她相比。在她执政期间，她的王国达到了极盛时期，使欧洲成为世界文化的中心。当时科学知识的迅速发展，使宗教信仰的安全遭到动摇，权力的威信受到挑战。随着维多利亚女王的去世，可以说19世纪也随之而去了。这段时间既令人抱憾，又是一个变迁的机会。对老人们来说，这意味着怀旧和衰落；对年青人来说，则意味着冒险和改革。尽管一个新世纪的开端并不具有什么特别的意义，但总是一个新的起点——正如一年的开端一样。所不同的是，新世纪的开端不象一年的开端那样常有，因而显得珍贵、重大。新世纪的开始和维多利亚女王的去世，标志着新旧观念的更替。

此时，政治事件已将欧洲推入到两败俱伤的严重冲突中，这冲突几乎吞没了欧洲大陆有知识的年青一代，并且还波及到北美。在第一次世界大战前的文化黑暗时期，富有创造精神的年青人明白，长期稳定的社会秩序是在为其自身的牺牲作准备，同时也意识到，希腊、罗马及文艺复兴时期广为人们所接

受的艺术标准已不合时宜，基督教堂也不再象过去许多世纪那样成为道德品行的中心支柱。一阵不安全的冷风吹进了20世纪的第一个年代。

究其本源，可谓形形色色，数量可观。其中有影响的主要是：卡尔·马克思，他打破了政治经济上的固有信仰；查理斯·达尔文，他的理论似乎威胁到整个基督教信仰的基础；西格蒙特·弗洛伊德，他的影响展示了潜意识的作用，特别是他提出的人们意识中的性本能，甚至威胁到家庭生活的尊严，此外，还有阿尔伯特·爱因斯坦，他的宇宙概念破坏了牛顿物理学的整个结构。世上已没有神圣不可侵犯的东西，艺术也处在变化之中。

对那些初露头角的年轻艺术家们来说，他们并不理解这些正在进行的变化的意义，所以不能指望他们对这些变化作出具有艺术价值的反应。但富有创造性的人们，他们对尚未意识到的情况已经作出反应或抢先行动。也可以进一步这样说：富于创造性的人们表达出一种先于时代的敏感，这就意味着大多数迟钝的人们是落后于时代的。让我们回顾一下历史吧：正由于上面所提到的原因，任何时代有价值的艺术，都出自被时代所证实、真正富有创造精神的艺术家之手。

19世纪科学技术的迅猛发展，必然导致人类对新的、更高层的知识探求，其中有些科技成果对世界艺术的发展具有特别的意义。最明显的例子莫过于摄影术的诞生。技术的进步，使对色彩能作持久且又比较经济的研究。物理学家们研究色彩的本质，而画家们，比如修拉则试图研究色彩的应用，这是促进艺术必须创新的重要原因之一。

现代艺术背景中的一个重要因素，是艺术家在社会里不断变化的地位。遍观历史，艺术家曾扮演过众多角色。在中世纪，艺术家不过是受尊敬的，但又匿名的手艺人，就象泥瓦工

或木匠一样。文艺复兴时期，艺术家在文化社会中开始占有一席之地，受到人们的羡慕和尊敬。象米开朗基罗，几乎近于具有神威了。对“艺术个性”的崇拜，也始于这一时期，并在经历此后几个世纪的考验后，仍充满着勃勃生机。大多数艺术家们通过官方渠道，通过赞助人或委任事务来追求名声。到17世纪，原来的培训学院变成了艺术院校，成为国家的高等学府，这些院校，实际上统治了国家的美术和装帧艺术。

在19世纪，专科院校那有限的职业活动，对富有创造精神的年青人起着一种抑制作用，但也正因为这种抑制作用，促使一个新的艺术家形象的诞生——独立、豪放不羁、敌视既定准则。这类人物普遍被看作是孤僻的，仅仅是为了满足自己创作的需要而工作的，很可能会饿死。对院校的学究们来说，艺术是一种职业，作品是用以出售的商品。但对独立意识强的画家们来说，艺术不仅意味着生计，它也是生活本身。创造性的艺术家们这种独立、孤僻、激进的观念，也已进入了20世纪。

当今，学究们的影响已明显下降，而激进派艺术家的地位，自19世纪末印象派最终获得普遍承认以来，已戏剧性地加强了。20世纪的艺术家们，被认为是不求规范、不落俗套的，甚至他们在其它领域内的活动也能引起人们的广泛注意，人们对此的兴趣几乎不亚于对艺术风格的热情。这类艺术家们属于个性人物，其作品也被誉为“个性作品”。

这是20世纪早期的新艺术运动所导致的情形，尽管后来有些艺术家们竭尽全力欲使艺术“失却个性”，但在画商们所代表的商品市场的压力下，他们常常受挫。

本世纪艺术史中颇令人瞩目的一点是：艺术家试图就他个人在艺术发展史中的作用，求得一个明确的结论。

在摆脱其传统角色的同时，现代艺术家们也抛弃了传统的用料和画法。对众多的艺术家们来说，在帆布上描绘历史悠久

的油画和在石块上刻出形象，似乎早已跟不上时代了。探索新材料，是扩大艺术家影响之努力的自然结果，这就产生了新的艺术形式。

由于新异，这些形式本身就成为了不同的艺术。因此，寻找未知的或其它艺术家未曾探索过的新途径、新方法，显然日益重要起来。这类探索的结果，也由于其奇异而具有珍贵的价值。

不过，艺术创作是由一定的社会文化阶层的人所从事的一项人类活动，这些人形成了一个具有代表性的部分。同样，不同的文化阶层的另外一些成员，也在从事这一类创作活动，他们的那一部分也同样具有代表性。艺术的社会价值，正在于这两部分间的不可知的交流。这种交流也许是非公开的，正如超现实主义奠基人之一曼端所说：“一个创新者，只要一个热衷者来评判他就足够了。”

莽林中的小径

在开始评述我们称作现代艺术(约自1900年至今的艺术)的先驱之前，先初步描述一下在那段时间里艺术家们对自己作品态度的重要变化，也许有助于我们避免一种困惑感，即对形成当今艺术的大量活动、流派和“主义”的困惑。

艺术的主要发展动向，可以相当简洁地表达出来，将艺术发展的过程按照次序一一列举出来，也不难做到。但艺术也象生命一样，实际并不那么简单明了，真正的发展道路也并不是一目了然。艺术家们不断变换着自己的发展方向，发表新的声明。一组组的艺术家们，设想相互间有着类似的意图，而制定共同的联合活动纲领，但后来却发现各自的目标和兴趣存在差异，甚至互不相容。批评家们往往能看出艺术家间的影响、类似

之处和联系，而艺术家们自己却不曾意识到这一点，并愤怒地予以否认。有些艺术家的作品，开始看起来象是属于某个流派，但以后却证明与另一个流派有着更紧密的联系；有的艺术家看起来与某个特定的艺术小组没有交往，继而却又似乎成为这个小组的中心人物。

由于以上这些及其它将会出现的原因，本文如从1900年这一新阶段开始叙述，便难以做到了。

过去的艺术遗产和一些看来似乎不相干的艺术家的作品，也应收编在书中。拿莫奈说吧，他被看作印象派画家，他的确是主要的印象派画家，可今天许多批评家们把他后来的作品，即作于1900年后的作品，看作是他毕生最富有意义的作品。这种现象颇值得我们回顾。事实上，莫奈直到1926年才去世，而这一时期的艺术史对早期现代艺术活动——野兽派、立体派、未来派、德国表现派——均已有记载。1905年至1920年左右出现了许多艺术家，其成员都有着共同的目的，即对传统的艺术价值的绝大部分表示怀疑。以立体派为主，当然还有其它派别，诸如未来派、超现实主义、至上主义、结构主义和表现派等，它们就“什么才叫艺术”或“艺术的内容究竟是什么”，都有着惊人的、震慑人心的声明。

这种创新是可见的、理智的、直观的，但艺术家们仍将自己看作是传统类型的艺术作品的制作者。换句话说，他们在平面上绘画或做兀自耸立的塑像，都是为了让人观看，让人得以欣赏。毕加索的立体主义绘画同伦勃朗间的区别，不在于作品本身，不在于用料、方法（两幅都是画布上的油画作品，都挂在墙上供人观赏），不在于赋予作品的精神态度，也不在于观者对作品产生的大相径庭的反响。那么，区别何在呢？

纵观50多年的艺术发展历程，我们不难看出：重大视觉革命（标志着本世纪艺术的进程）的开始，并非伴随着艺术家实际

艺术活动的突变。艺术创作于画室，再拿到一处等待判决，接着如同以往几百年一样被宣判为生或死。大多数观者对多数这些作品都不以为然，这便削弱了这种艺术创作持续性的坚实基础。

意识到这一点很重要，因为随着本世纪的发展，艺术家和批评家们发现，一种艺术上固有的保守主义倾向，不仅使他们在去探索艺术的角色、艺术的个人作品，而且还包括整个创作活动的本质。

结果之一，就是观者成为艺术家们感兴趣的人物。自二次世界大战以来，尤其是近20年来，艺术家们的活动已产生了一种视觉语言上的新意图，这直接牵涉到观者——作为艺术作品的参与者和扮演者。

观者扮演接受或摒弃的角色，这一现象持续到50年代，然后才开始变化。惊人的是：这种变化是伴随着流行艺术（波普艺术，即表达形形色色及复杂景象的简单词语）的发展而变化的。这一时期的作品，不再能从外观上发现其内在的特性，而是只有当观者参与时才能完成。

自本世纪60年代以来，如同达达早期的情况一样，艺术家们的活动和口头的、书面的声明已成为完成作品的一个要素。这就“加大了“他们”与“我们”间的距离。这距离介于两种认识之间，一种认为艺术是置于美术馆或某个地方让人观赏；一种认为艺术的本质与特定的环境并无必然联系。

虽然达达后期的警告，可能意味着近期的艺术活动会有着与之相类似的命运。但是，这些近期的动向仍是有趣的、可以理解的，不能用看待本世纪早期现代艺术动向的眼光或象抽象表现主义最近动向的眼光，去看待这些近期的动向，这一点我们要搞清楚。

自本世纪50年代后期流行艺术开始以来，一批目前数量

仍在增加的艺术家们——我们得继续使用这一称号，尽管他们已不再从事传统的艺术创作活动——而试图创作出一种“反优越”、“反杰作”的艺术，它只依赖于观者自己的感受，并显然受到了超现实主义的影响。马塞耳·杜桑曾说过：“如果我说说的为艺术即为艺术”（1917），可是这句话到了现代概念论者唐纳德·米德的嘴里，则变成“若有人称之为艺术即为艺术”了。

艺术的生命力，存在于它对产生艺术的环境所作出的反应之中。艺术家摒弃传统意义的各个方面，是明智而富有成效的，他们只有到社会中去作充分的考察，才能寻求一种新的、表现人类意识的艺术形式。

我们这个世纪，以前所未有的规模经历了恐怖和灾难，现代传播手段又将这种恐怖和灾难生动地带进我们的家庭生活之中。所以，人类所存在的一种不安全感 and 道德疑虑，其程度完全可以同中世纪的人等待世界末日到来时的惶恐心态相比。社会中那些富有创造力的人们，下意识地感觉到或有意识地对此作出了反映，从而寻求以崭新的手法来表达他们的理解，这是毫无疑问的。

学院和沙龙

文艺复兴时期，艺术家的地位早已超越了手艺人的处境。在文艺复兴时期富有教养的王子们的宫廷里，象拉斐尔、米开朗基罗和提香这样一些艺术家的地位，极其显赫，以至于产生出这样的观念：即“艺术家”在社会中具有特别的——特权化的——地位，应当给予一定的尊重。

庇护人同艺术家之间的关系，同样也产生了变化。如果说在16、17世纪中，主要的庇护人是教会，那么这时，却逐渐被