

THE SHOCK OF THE NEW

[澳] 罗伯特·休斯 著
ROBERT HUGHES
[澳] 欧阳昱 译



新 的 冲 击

写给大众的西方现代艺术的百年历史



百花文艺出版社
BAIHUA LITERATURE AND
ART PUBLISHING HOUSE



THE
SHOCK
OF
THE
NEW

写给大众的
西方现代艺术的

新的
冲击



百年
历史

ROBERT T. HUGHES
[澳]罗伯特·休斯

著

[澳]欧阳昱

译



百花文艺出版社
BAIHUA LITERATURE AND
ART PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

新的冲击 / (澳) 休斯著; (澳) 欧阳昱译. — 天津:
百花文艺出版社, 2002
ISBN 7-5306-3497-6

I. 新... II. ①休... ②欧... III. 艺术史—研
究—西方国家—现代 IV. J110.95

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 085764 号

THE SHOCK OF THE NEW

Copyright©1991,1980 by Robert Hughes.All rights reserved.

通过 The McGraw-Hill Companies,Inc.授权百花文艺出版社出版中文简体字版

天津市版权局著作权合同登记图字 02-2001-105 号

百花文艺出版社出版发行

地址: 天津和平区张自忠路 189 号

邮编: 300020

e-mail:bhpubl@public.tpt.tj.cn

http://www.bhpubl.com.cn

发行部电话:(022)27312757 邮编部电话:(022)27116746

全国新华书店经销

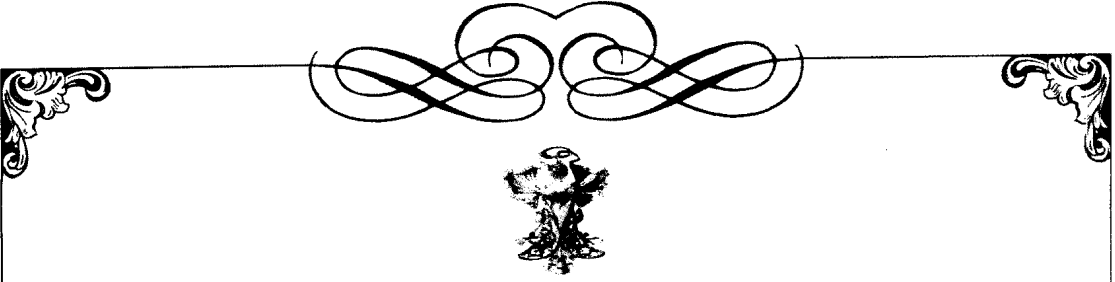
北京恒智彩印有限公司印刷

*

开本 787 × 1092 毫米 1/16 印张: 32

2003 年 1 月第 1 版 2003 年 1 月第 1 次印刷

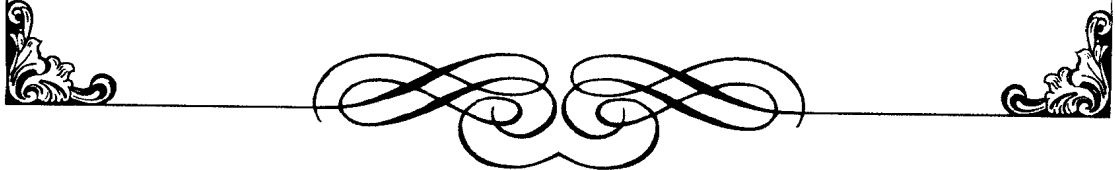
印数: 1-8000 定价: 96.00 元

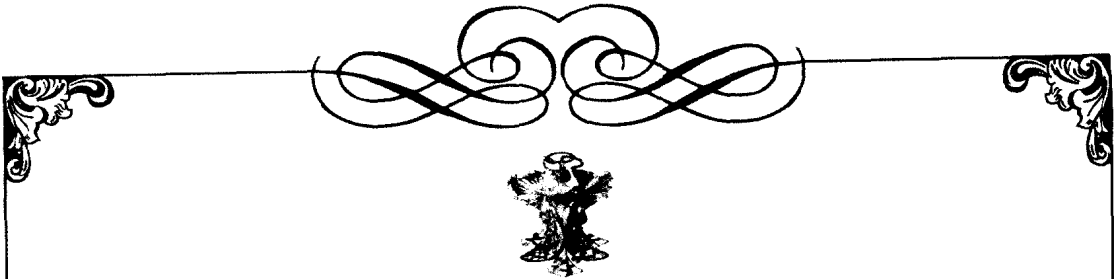


内容提要

西方现代艺术在人类艺术史上具有革命性的意义。但是,它对传统艺术的反叛,它的注重高度个人化的主观感受,它的大胆的表现手段,以及那形而上的玄思,都使一般读者感到陌生和困惑。本书即以清新灵动的文笔,多角度勾画出西方现代艺术的百年流变,并对艺术与社会互动的关系,对最具代表性的艺术家的创作风格及作品,对崭新的艺术理念,都有精到的描述与阐释。时有洞见闪现,别开天地,发微探幽,妙语珠连,引人入胜。读者在走近一幅幅杰作的同时,对西方现代艺术的脉络也有了大致的把握。

本书源自为BBC电视系列片撰写的剧本,并在此基础上扩充五倍而成,在西方读者中颇具影响力,被称为“这可能是一般读者能够弄到手的有关现代艺术的最佳介绍读本”。





这可能是一般读者能够弄到手的有关现代艺术的最佳介绍读本……休斯的叙述风格清新灵动，充满活力。

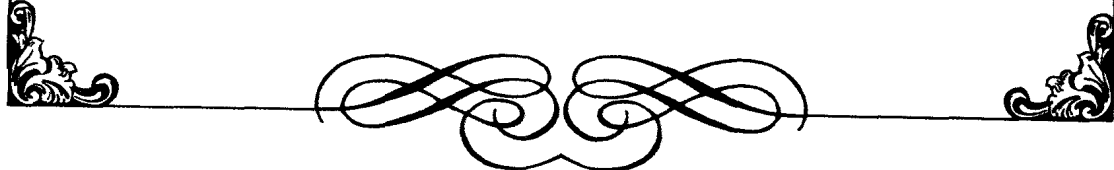
《星期日泰晤士报》

上佳读物；一次活生生的戏剧化旅程，带人穿过最近和久远的艺术所构成的一片沼泽地。罗伯特·休斯是最佳向导，他热情洋溢，严厉有加，（但）并不沾沾自喜，也不居高临下。

《观察家报》

思想迭出……趣味盎然，叙述了艺术与社会互动的状态。

《泰晤士报》



概述

INTRODUCTION

本书源自我为BBC所撰写并解说的一部电视系列片。从第一个镜头到最后一个镜头,《新的冲击》仅研究、写作和拍摄就耗时三年。当我从一地到另一地对镜头讲话,这些地方在地理位置和精神形态上相距遥远,如莫奈在吉维尼的睡莲池塘中画的日本小桥、德国达豪的火葬场、巴西利亚的一片屋顶、大峡谷的一个边缘,以及马奎斯·德·沙德《城堡》中的废墟,我发现——把机票全部加起来——光做这项工作就走了25万英里的路。有些阿拉伯人认为,灵魂旅行只可能按骆驼的步行速度。他们说得不错。

从一开始,我和我的制片人和导演都同意,正如肯尼斯·克拉克十多年前在他《文明》一书副标题中所说,《新的冲击》应该成为我们这个世纪艺术的“个人观点”。空中播出时间八小时听起来似乎很长,事实上也的确如此,但在电视上播放一段正式的现代艺术史,公正地评价并阐释每一个曾经做出重大贡献的艺术家,对于这样一项任务来说,这点儿时间是完全不够用的。电视屏幕上也显示不了脚注。结果,我们决定分别就八个对理解现代主义似乎很重要的主题撰写八篇文章。头一个节目想讲欧洲文化中关于现代性感觉的绽放期——约为1880至1914年——在这个时期里,随着19世纪在钟声滴塔下进入20世纪,未来的神话在围绕着高级机械时代的乐观主义的新千年气氛中诞生了。结尾时我们想用一场电

概

述



THE FACTS OF POWER



影来试图描述艺术如何随着先锋思想在制度化的后期现代主义文化中耗尽锐气,而逐渐失去了那种新鲜感和可能性。而在开头和结尾之间,我们准备用六个节目来处理六个主题——以视觉方式主要探讨绘画以及雕塑和建筑与过去二百年中一些重大文化问题之间的关系。艺术怎样创造了持不同政见、宣传和政治高压统治的形象?它怎样来规范享乐的世界和美感与世俗愉悦相互交流的世界?它怎样曾经试图创造乌托邦?它与非理性和潜意识的关系怎样?它如何处理浪漫主义主题的遗产,即那种把世界看做一部绝望之剧或劝人努力向善的宗教剧的感觉?大众传媒由于使绘画和雕塑发生错位,偏离过去作为公共发言人的中心地位,而通过儆戒和压力给艺术强加了什么样的变化?显而易见,这些仅仅只是现代艺术中的几个主题。同样显而易见的是,这八个章节或八集并不能穷尽全部内容。然而,采取以主题入手的方法比循序渐进地交待一部正式历史似乎是一种最佳途径,至少能够在如此有限的框架内呈现这个巨大主题的某个侧面,并较为全面广泛地展露现代主义一百年来艺术与思想和生活之间的种种关系。

因此,我并未试图把所有的人都写进来,这样,在《新的冲击》一书中,有很长一串艺术家的作品没有加以讨论(常常甚至都未提及)。除了布兰库希、毕加索,以及一些构成派画家之外,我很少注意雕塑:没有罗丹、罗索、摩尔,也没有冈萨雷斯、考尔德、安东尼·卡罗、路易斯·内维尔森或戴维·史密斯。绘画中,一些重要而又风格迥异的艺术家的名字如维亚尔、汉斯·霍夫曼和巴尔萨斯等都排除在外。我只能谦恭地聊以自辩,删除他们不是因为无知,而是因为要把他们置于叙述的框架之中,我有着难以克服的困难。无论如何,仔细地考察几个艺术家,似乎总要比东鳞西爪、浮光掠影的泛泛而谈要好。如果这在写作上可以作为忠言而姑妄听之,那么在电视表现上则是雷打不动的铁律。

本书八个章节在主题和总的结构上与八集电视系列片跟得相当紧,尽管要比电视剧本长得多——约长五倍——我还是决定利用额外的空间来进行有血有肉的讨论,而不是介绍更多人物上场。在电视上没法进行抽象辩论,也没法展开冗长的分类。就算这个系列还有一段不断重复的话在我脑海中回响,在声道上是听不见的。那是制片人洛娜·佩格兰姆毫不留情的声音在低语:“这个论点很聪明,亲爱的鲍勃,可你想要我们看什么呢?”

电视能够办到的是显示画面,讲述故事。屏幕上不准确的图像并不是真正的绘画,也不能代替真正的艺术体验——正如纸上印出的复制

品,那种不用电子线条而用印刷机喷墨点重新组装的不准确的形象不是真货,也不能代替真实体验一样。无所谓了,反正我们已经习惯了艺术品印刷复制的常规,随着越来越多的艺术节目的制作,同样的事情还会在电视上发生。除此而外,电视的优点在于,它有一种传达热情的力量,这就是我为什么喜爱它的道理。我不是哲学家,而是一个记者,有幸研究课题而从不因此感到乏味。“Je sesous de m'informer du pourquoi,”波德莱尔1860年看过《汤豪塞》后说,“et de transformer ma volupté en connaissance”:“我试图发现其中的奥妙,把我的愉悦转化为知识。”愉悦是艺术批评和欣赏之本,能够从事这样一个长期而持续的项目,去发现(并幸运地传达出)我们这个世纪从孩提时代就抓住我——当时我第一次读到罗杰·夏塔克翻译的阿波利奈尔的译本,为了躲避耶稣会会士而用拉丁文法的封皮包了起来——从此就再也没有离开过我的那种半人半鸟海妖似的声音中隐藏的东西,那是没有任何东西可以与之比拟的。

1991年版注解

人有人命,书有书运,这本书运气不错,寿命超过了十年——肯定要比根据它改编的电视系列片活得久。与此同时,我不得不承认,人们对于传播信息和我制作原《新的冲击》系列片时对视觉艺术看法的电视手段已经热情大减。尽管我不接受美国新保守批评家如希尔顿·克拉默的极端意见——认为能在电视上展示或说明的有关艺术的一切都是流毒和谎言——我现在也意识到,我在前面所表达的乐观主义愿望,希望电视制作本身存在的对艺术品的歪曲能够以某种方式不再那么重要,因为这种歪曲很大程度上也存在于印刷复制品中,但现在这种愿望看来错了。愿望是思想之父。由于电视强调艺术的偶像内容,把本来应该慢慢加以思考的形象强行制作成简单的叙述框架,从而把电视的快速时间强加在绘画和雕塑的缓慢时间上,同时又消除了表面、质地、细节和真实的色彩,抗拒艺术品具有抵抗力的实体存在和规模,而超乎这一切之上的是,电视鼓励人们发展短时注意力,因此,即使电视掌握在最富同情心的导演手中,也不可能塑造出与静态艺术经验相平行的令人满意的结果。在一个不会将电视与现实混为一谈的文化中,这就没有关系。不幸的是,美国文化却正是这样一种文化。不过,有关艺术的更完整的真实在博物馆、

概

述



THE FACTS OF POWER

新

的

冲

击

画室、画廊和书籍中，而不可能安放在屏幕上。

话说回来，对那些在《新的冲击》原系列剧作组的工作人员，我一如既往地深表谢意，如系列制作人和八集中三集的导演洛娜·佩格兰姆，其他三位导演，戴维·切塞尔、罗宾·拉夫和戴维·里查森，以及研究图像和电影的罗伯特·麦克纳波。BBC坚持要用“新的冲击”作该系列的标题，因此我依然十分感激我的朋友伊恩·丹洛普，感谢他允许我们使用这个标题，尽管他对七个现代主义画展的出色研究1972年出版时用的也是这个标题。在《时代》周刊相继担任管理编辑的亨利·格兰瓦尔德和雷·克伊夫对我至为宽宏大量，容许我在拍摄外景时经常长期告假离开编辑部。如果没有维多利亚·惠斯特勒，如今她叫维多利亚·休斯了，在最后两年的电视制作中一直给我以支持，无论本系列或本书都根本无以为继。



THE SHOCK OF THE NEW

作者简介

罗伯特·休斯于1938年生于澳大利亚，自1964年以来在欧洲和美国居住。从1970年起，他在纽约担任《时代周刊》的艺术评论家。他的著作包括：《澳大利亚艺术》（1966）；《西方艺术中的天堂和地狱》（1969）；《致命的海滩》（1987），获得W·H·史密斯奖和达夫·库柏奖；有关艺术和艺术家的文集《如果不是批评那就什么都不是》（1990）；《富兰克·奥尔巴赫》（1990）；《巴塞罗那》（1992）；《抱怨的文化：美国的冲突》（1993）。他两度获得美国大学艺术协会颁发的富兰克林·乔埃特·玛特优秀批评奖。



四封、内文排版





目 录

概 述	1
第一章 机械天堂	1
第二章 权力的面孔	61
第三章 愉悦的风景	129
第四章 乌托邦的麻烦	187
第五章 自由的门槛	249
第六章 边缘的景色	319
第七章 作为自然的文化	385
第八章 已经成为过去的未来	433



第一章 机械天堂

THE MECHANICAL PARADISE

1913年，法国作家夏尔·佩吉说，“世界自耶稣基督时代以来的变化还不及过去三十年的变化大。”他所指的是西方资本主义社会的所有情况：它关于自身的观念，它的历史感，它的种种信仰，虔行敬举和种种生产方式——以及它的艺术。在佩吉的时代，亦即我们祖父和曾祖父的时代，视觉艺术所具有的重要社会性今天已不再具备，当时它们似乎处于一种极为动荡不安的状况之中。莫非文化的骚动预示着社会的动乱？当时有许多人都这么认为。而今天，我们已经不那么肯定了，但这是因为我们生活在现代主义终结之时，而他们健在时正是现代主义的发端期。在1880年和1930年之间，欧洲和美国上演了世界历史上最重要的一场文化实验。1940年之后，到处都对这场实验进行了深化、发展和探索，并将它最后发展成对它过去自身的某种熵的制度化的嘲弄。很多人都认为，现代主义的实验室如今已经空空如也。它不再是重大实验的场所，而更像博物馆中某个时期的展厅，一个我们可以进进出出、东瞧西看，但却再也不能成为其中一部分的历史空间了。在艺术中，我们到了现代主义时代的终端，但这并非——像某些评论家好像认为的那样——是一件值得暗自庆幸的事。先锋派艺术在1890年拥有的东西和我们的文化在1980年失去的东西究竟是什么？感情奔放、理想主义、信心百倍、一种坚信有大量领域可以探索的信仰，以及超乎一切之上的一种感觉，仿佛艺术以其最为崇高而大公无私的方式能够找到必要的隐喻，来向寓于艺术中的人解释正在发生极端变化的那个文化。



对于法国人来说,同时对于一般欧洲人来说,变化感这一巨大隐喻——其主导形象即似乎将现代主义所有意义都囊括了的那一结构——就是埃菲尔铁塔。埃菲尔铁塔建成于1889年,成为当时巴黎世界博览会的焦点。世界博览会的举办日期具有象征意义。那是法国大革命一百周年纪念日。举办一届届的世博会,让一个又一个国家在这些高级机器时代资本主义的节日中炫耀其工业力量和丰富的殖民资源,这当然不是什么新鲜事。这个风尚是维多利亚女王的阿尔伯特王子在1851年伟大的博览会中创建的。在博览会上,最令人叹为观止的展品不是伯明翰炉子、往复式发动机、纺织机、银餐具,甚至也不是中国的舶来品,而是展览馆本身,即那座有着闪闪发光的玻璃穹窿和几乎看不出铁窗花格的水晶宫。人们也许会嘲笑一些维多利亚时代的人记述他们对机器时代这座大教堂的惊异而写的文章,但那些人的感情确是真实的。

巴黎世界博览会的规划者想把它办得比水晶宫更加壮观,但再造一座水平建筑物是不可能超过约瑟夫·帕克斯顿成功设计的水晶宫的,因此他们决定往上走:建造一座地球上最高的人造铁塔,高度达到——在安装目前的广播和电视天线塔之前——1056英尺。毫无疑问,这个设计思路中有《圣经》的暗示在起作用,无论有意与否。因为博览会要囊括各个国家,其中心隐喻就应该是巴别塔。但这座铁塔还代表着其他隐喻以及社会含义更深刻的隐喻。博览会的主题是制造和变化、资本的互动,而非简单的所有制。要用它来描绘现在相对过去的胜利,工业财富相对土地财富的胜利,而这正代表了第三共和国与Ancien Régime^①之间的根本经济差别。建造一种背弃土地所有制的结构——占领无人拥有、一直无用的天空本身——还有什么比这样一种中心结构物更棒呢?在地球表面一块蕞尔之地上竖立一座垂直巨物,可以证明过程的力量。任何人想买地都可以买地,但只有la France moderne^②可以征服天空。

博览会的委员们找了一个工程师而非建筑师来设计铁塔。这个决定本身就具有象征意义,它无视美术建筑师作为国家官方声音的尊严。但古斯塔夫·埃菲尔却想法在这个结构中注入了现在看起来似乎是独一无二的丰富的意义,他当时57岁,接受这项工作时已经达到了事业的顶峰。其遥远的灵感来自人的体形——铁塔被想象成一个乐善好施的巨人,叉开双腿矗立在巴黎中心。它还涉及到17世纪最伟大的永久性节日

① 法语,旧制度,指法国1789年前的王朝。——译注。

② 法语,现代法国。——译注。



结构,即罗马拉涅那广场伯尼尼的《四河喷泉》^①,该结构(就像埃菲尔铁塔一样)成尖钉状,耸立于一片空地之上,有四道拱边(就像博览会本身),象征世界的四角,是主宰全球的形象。

你没法躲避埃菲尔铁塔。从前和现在它都是巴黎市任何一点都能看到一个结构体。欧洲没有一个大都市能像这样在视觉上被一个结构体所主宰,除了罗马的圣彼得大教堂之外。即使在今天,一般来说,埃菲尔的塔尖儿在它本市也比米开朗基罗的圆形穹窿更容易看到。一夜之间,铁塔成为巴黎的象征,一旦成为象征,它就宣称,这个la ville lumière^②是现代主义的都城——相当地独立,在那儿可能成为写作、作曲、制作或绘画的任何主题。纪尧姆·阿波利奈尔就曾这样赞颂过它,这位世界主义的诗人曾经信仰天主教并曾以一种混合着讥刺和欢乐的口吻想象着基督的再度降临在中心为铁塔的新巴黎,在即将来临的新千年20世纪的边缘:

你终于厌倦了这个旧世界。
牧人埃菲尔铁塔啊,今晨,桥梁群羊般咩咩叫着
你已经过腻了古希腊和罗马的生活
这儿,就连汽车也显得古老
只有宗教依然崭新,宗教
始终纯朴,纯朴得就像飞机棚
上帝死于星期五,又在星期日再生
基督登上天空,比任何飞行员更强
他保持着世界登高纪录
这是眼睛瞳孔中的基督
这是第二十个世纪的瞳孔,他知道他的已任
而这个世纪成为飞鸟,像耶稣一飞冲天。

重要的事情是,铁塔有着广大的观众,不是成千上万去沙龙和画廊看艺术品的人,而是成百万之众,他们被埃菲尔铁塔所具象化的一个新时代的感觉所感动。这是随着19世纪准备进入20世纪预报新千年到来的使者。铁塔之高,其结构之大胆,在当时采用工业材料来达到国家纪念

① 即《Fountain of the Four Rivers》,“四河”指尼罗河、多瑙河、恒河与拉布拉河。——译注。

② 法语,光明之城。——译注。



性目的的激进手段,处处都总结了当时欧洲统治阶级想象中的科技之前景:那是浮士德与魔鬼梅菲斯特费莱斯签订的一份合同,预示着对世界及其财富将拥有无限的力量。

作为现代主义摇篮的19世纪晚期并不像我们那样对机器狐疑不定。地平线上看不到有关污染的数据、灾难的景象,也看不到原子核爆炸。1889年世界博览会的参观者中也很少有人亲身体验到多少威廉·布莱克抱怨和弗雷德里克·恩格斯描绘的那种大面积肮脏和悲惨状况。在此之前,机器曾被表现并嘲弄为一个食人妖魔,一头庞然大物,或者——由于火炉、蒸汽、烟雾和地狱之间存在的那种可以信手拈来的比喻——就是撒旦本人。然而,到1889年时,机器的“另类性”已经消逝,而世界博览会的观众倾向于把机器视为绝对乖巧、强壮、愚蠢和听话。他们觉得机器就像一个巨大的奴隶,一个不知疲倦的钢筋铁骨的黑人,在一个具有无限资源的世界中受制于理智的支配。机器意味着对过程的征服,只有极为特殊的景象,如火箭的发射,才能使我们产生类似于我们祖先在19世纪80年代凝视重型机器时的那种感情:对他们来说,科技的“浪漫”似乎比今天更加散漫得多,也更加乐观得多,在公共场合对物体产生的作用范围也更广泛。也许这是因为越来越多的人生活在机器形成的环境中:城市。机器在1880年是社会经验中一个比较新鲜的部分,而在1780年,它还具有异国情调。到了1980年,它就成了陈词滥调了。欧洲城市的巨大工业增长十分新奇。1850年,欧洲整个儿一片乡土气息。大多数英国人、法国人和德国人,更不用说意大利人、波兰人或西班牙人了,都住在农村或小村庄里。四十年之后,机器迫切地要求将过程和产品集中化,从而打破了人口平衡,使之偏向于市镇。波德莱尔的灵魂异化的four-millante cité^①——“蚂蚁云集的城市,充满梦境的城市/在那儿,鬼魅大白天扯着你的袖子”——开始取代了大自然的田园形象,这个形象最后的全盛期是在莫奈和雷诺阿的作品中。绘画的主导形象不再是风景,而是都市。在乡间,万物生长,但制造的精髓、城市的精髓则是过程,而这个过程只能够以连接、相对性和互连性的隐喻来表现。

这些隐喻并非近在手边。科学技术超越了它们,变化速度如此之快,快得艺术在其田园风光的传统中搁浅了,至少搁浅了一段时间。也许任何关于火车站的绘画,连莫奈的《圣拉扎尔火车站》都不可能画出伟大的维多利亚时代火车站本身那种美学的辉煌和明晰,如尤斯顿火车站、圣

① 法语,人头攒动的都市。——译注。



潘克拉斯火车站、彭火车站等19世纪真正的大教堂。常规的绘画肯定也不可能处理19世纪晚期那种在有轮子的机器上快速旅行的新奇的经验，因为机器意味着对水平空间的征服。它还意味着关于这一空间的感觉，而在此之前很少有人体验到这种空间感——视点的接续和重叠，人坐车迅速通过时风景在闪烁不定的表面展开的景象，以及因视差而造成的夸大的相对运动感（附近的白杨树似乎比田野那边的教堂尖顶移动得还要快）。从火车上看到的景象决不是从马背上看到的景象。它将更多的主题压缩进同样的时间内。反过来说，它留给人们思考任何一件事物的时间则更少。

首先，只有少数人能够不坐火车而体验视觉世界中这种奇异的变化的经历：疯子和拥有自制汽车的发明者，接着是那些喜欢冒险的富人，蒙着面纱，戴着护目镜，机声突突地驶过伯罗斯嘎多或诺曼底的乡间小巷。但由于它许诺把更多的经验望远镜般套入常规的旅行框架内，最后却整个儿迸裂了这个框架，先锋的工程技术似乎与先锋艺术有着某种共同之处。

汽车作为未来最可见的标志，以一种特别笨拙的方式进入了艺术。第一座为赞颂汽车而竖立的公共雕塑坐落在巴黎马约门的一座公园里。它纪念1895年从巴黎到波尔多来回一趟的伟大的汽车公路赛，一位名叫埃米尔·勒瓦瑟的工程师驾驶他自己设计制造的“潘哈德·勒瓦瑟”牌赛车赢得了该赛——这辆车的行驶速度差不多只有一只跳蛙那么快。不过，勒瓦瑟的胜利具有巨大的社会意义，值得兴建一座纪念碑来纪念，因为它使欧洲人——制造商和公众们——都相信，公路交通的未来属于内燃机，而非其竞争者电气或蒸汽。为公平起见，应该在从巴林到休斯敦的所有油港都竖立一座勒瓦瑟纪念碑的复制品。然而，以今天的眼光来看，它作为雕塑有点儿荒唐，暗示着艺术家在把机器这个新品类置于传统雕塑的常规之中时所遇到的重重困难（见图1）。

这是一辆石制汽车——在现代人的眼中看来似乎有点儿超现实主义，几乎错得就跟用毛皮做茶杯一样。大理石稳固不动，沉默不语，含有矿物质，易碎，呈白色，发冷。而汽车速度快，有噪音，以金属制成，富有弹性，暖和。人体同样也很暖和，但我们并不视雕塑为石人，因为我们已经习惯用石头描绘肉体的常规。（当这些常规被人违反时，如《唐璜》第二幕中Commendatore^①的雕像突然复活时，其效果总是十分怪异或滑稽的。）对于勒瓦瑟纪念碑的设计人于尔斯·达鲁来说，问题是描绘汽车大

① 意大利语，长官。——译注。

图1: 卡米尔·勒菲布尔,《巴黎马约门勒瓦瑟纪念碑》,1907年,大理石浮雕,于尔斯·达鲁设计。罗杰·维奥勒摄影,巴黎。

