

WESTERN GALLERY

西方画廊



LIAONING FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

NEW WAVE (新潮)

J231
61 WESTERN GALLERY

尹戎生编 辽宁美术出版社

NEW WAVE
新潮

西 方 画 廊

责任编辑: 李宝义 王百顺

责任校对: 侯俊华

装帧设计: 张学平

西 方 画 廊

尹戊生 编

辽宁美术出版社出版发行

(沈阳市和平区民族北街29号)

辽宁省印刷技术研究所印刷

开本: 787×1092 1/20 印张: $7 \frac{1}{5}$

印数: 1—1,000

1989年12月第一版 1989年12月第一次印刷

I S B N 7—5314—0233—5 / J · 82—6

在《西方画廊》前五册中，每一册都包含了少量的二十世纪现代艺术家的作品。这种编排方法，是依从分类来介绍作品，没有把二十世纪现代艺术运动的发展串联起来。为了弥补这一不足，继而编撰此册，就二十世纪现代艺术的发展，稍作系统的介绍。现代艺术运动经历了近一个世纪。风格、流派如此之多，作品数量又是如此之大，犹如浩瀚的大海。仅以一百余幅作品的画册来反映规模宏伟的现代艺术运动全貌是极为困难的。这本册子只能象蜻蜓点水似地，将现代艺术的发展做简略介绍，给读者提供一个作为进一步研究的线索。

造型艺术是建立在视觉感受基础上的。不同观念产生不同的视觉感受。在如何观察、感知世界以及如何表达世界上，印象主义强调艺术在于表达人的直接的视觉感受。对于传统艺术的“固有色”观念，印象主义的兴起无疑是一个重大突破。但是变革和探索没有停止，印象主义的探索达到高峰时，预示着这个运动将终结。年青一代的艺术家把对新技术的探索继续推向前进。凡·高、高更、塞尚、修拉，特别是塞尚，他们诚挚勇敢的探索，最终完全动摇了延续许多世纪伟大传统的观察世界和表达世界的方法，为二十世纪现代艺术的发展奠定了基础。十九世纪末、二十世纪初，法国成了富于探索精神的青年艺术家们向往之处。从四面八方汇聚到巴黎的一批年青人，热情地寻求开拓新技术的道路，对未来展开了热烈讨论和试验。当时展出的塞尚作品，对他们产生了深刻影响。1905年起，不断发生的事情说明，新艺术运动的发展速度是那样快，规模是那样大。由于青年艺术家各自不同的气质、不同的爱好、不同的追求，以及各自不同的文化背景的影响，决定了新艺术运动必然是朝着多方向发展。现代艺术运动的发展状况不是在一种潮流终结之后才出现第二个潮流，而是许多流派同时，或几乎同时出现、发展起来。彼此相互影响，错综复杂。在一种思潮的发展过程中，同时孕育着未来的逆叛者。一种新的思潮出现，往往意味着对前一种思潮的逆反。就这样，新旧代谢、新旧更替推动着运动的不断发展。以至于在整个二十世纪，绘画、雕刻的面貌就是那样变化多端，似乎一切发生的和消失的都在其中。正是沿着新艺术发展

前言

的规律去认识这一切现象，却又是那样合乎逻辑，那样必然。

1905年，巴黎的独立沙龙展出了野兽派的作品。以马蒂斯为代表的野兽派画家们，早先不同程度接受了印象主义的影响，并有所继承，但是他们向前探索的结果，使他们最后又抛弃了印象主义的视觉感受的直观性和表面性的绘画原则。他们以各种自然形象本身不存在的强烈色块、粗野的线条、曲扭夸张了的形体出现在画布上，表达画家们的主观精神。正如马蒂斯自己说的：形、线、色已不是自然本身所具有的，而是借助自然表现主观感受。同一时期，在欧洲北方地区，特别是在德国产生的表现主义，所追求的同样是这种艺术家本人的主观感受。1907年毕加索的《亚威农少女》油画问世，宣告立体主义运动的开始。由法国画家布拉克和这位从西班牙来到巴黎的毕加索创立的立体派，继承了塞尚提出的一切物体皆由球体、圆柱体、圆锥体等形成的观念。但他们修正了塞尚的面对自然来构图的原则，主张以主观的结构来构图。他们把一切物象破坏和支解，然后加以主观的组合，把自然形体分解为几何切面，互相重叠，并进一步发展到将同一物体的几个不同方向，组合在同一画面上，借以表现四维空间。

在1910年前后，新的理论、新的观念纷纷出现，艺术思想获得空前的解放。画家在构图时，可以不再受传统艺术的各种造型规律和法则的约束，可以用不着描绘出与客观对象一致的视觉形象，而是任何来自主观想象或来自自然的自由组合。他们破坏了知觉形象的统一，在理性的或概念的非具象的结构中重新组织这些视觉形象。形象自由组合的原则一旦被广大艺术家所接受，现代艺术运动就以空前的速度和规模发展开来。第一次世界大战带来了整个社会的剧烈动荡，许多艺术团体纷纷瓦解。在苏黎世汇集的一批为了逃避席卷欧洲的战争，年龄在二十岁左右的青年艺术家成立了达达派。并且很快扩展到纽约、巴黎、德国和西班牙，成为国际性的运动。达达主义者强烈反对资产阶级发动的战争。但是更重要的，达达主义是一种文化现象，为了发泄对现实的不满，以及由于个人理想的破灭而产生的愤懑和惶恐，在文艺上，他们采取虚无主义的态度，蔑视所有的传统文化艺术，否定一切传统艺术的造型规律和审美标

准。这种理论和行为的结果，导致否定文艺本身。他们不择手段制造出人们无法理解的、莫名其妙的病态艺术。从欧洲来到纽约的马塞尔·杜桑发明了利用捡来的现成物体（实际是废品）或用现有的物体，当作艺术家自己创造出来的艺术作品。这种观念的出现，导致了后来的达达、超现实主义、运动雕塑、废品艺术、波普艺术的发展。杜桑对现成物体的选择，并不受审美标准的支配，不考虑美、丑、雅、俗的审美情趣。时而把一件现成的磁小便器冠以“泉”的命题，送交纽约独立艺术家协会举办的展览，时而把一个旧的自行车轮倒立在桌上当做他自己创作的“雕塑”，或者在一张《蒙娜丽莎》的照片上，添上小胡子和山羊胡须。这实际是一种对艺术采取玩世不恭的荒诞的虚无主义态度。1923年，杜桑的另一件新作问世，《新娘甚至被光棍们剥光了衣服》（大玻璃）。这件令观众百思不解、莫名其妙的作品，被解释成一台复杂的恋爱机器，作品中全是性的情调和造成这种情调的一些令人费解的图案。我在美国费城美术馆里，看到了这件作品，然而即使是在看过这件作品的说明之后，也仍然搞不清作者要表达的是什么。达达主义作为一个运动，只是昙花一现，但是这种思想却一直在延续。斯威特在1919年利用拾来的物品制作的《运转》，以及后来热哈赫·德尚1963年作的《日本破布》、阿尔曼于1962年用有机玻璃和真空管创作的实物艺术等等都可以说是杜桑的现成物体观念仍然在现代艺术运动中产生着作用。这类作品的出现，正是达达主义的极端理论所导致的结果。1922年达达主义运动宣告结束，但达达主义思想始终没有消失，二十世纪中，实物艺术、废品艺术、波普艺术的兴起，都和达达主义的反艺术的理念有着明显的联系。1985年的巴黎国际双年展上，我看到堆放在地上的作品是一堆垃圾。有的观众因为认不出这堆垃圾是件艺术品，无意中踩在作品上，直到看到旁边的标签，才恍然大悟，这堆“垃圾”原来是件作品。

当个人理想在现实世界中遭到破灭，精神只好寄托于虚无、梦幻和超脱。继达达运动之后，超现实主义正是从弗洛伊德的精神分析原理中找到了新的方向。他们借助潜意识理论和梦的理论，把达

前 言

达主义从荒谬、怪诞引到超现实主义的虚无和超脱。超现实主义的积极倡导者布莱顿提出“纯粹的精神自动主义”给这个运动寻找到了新的创作源泉，在超现实主义看来，下意识的领域、梦境、幻觉、本能是创作的源泉。并且认为超现实主义是建立在“超现实的信仰上”，建立在“对于变化的无限力量的信仰上”，以及对于为思想而思想的信仰上。于是艺术家追求艺术对现实的超越，通过寻找那个“彼岸世界”来获得“心灵的绝对自由”，绘画被他们理解为一种纯粹的主观世界的产物。

超现实主义一出现，运动就随着艺术家的不同探索朝着两个不同的方向发展。一方面是以米罗、马宋为代表的“有机超现实主义”或“象征的、生物形态的”，甚而称“绝对超现实主义”。他们的绘画运用的语言主要是抽象的。他们作画不受任何意识的控制和任何思想的指令，而以一种无意识行动占据主导地位。虽然有时某些形象化的东西也出现在画布上，但整个倾向是属于抽象的。米罗的作品在这方面最具有代表性。这位出身西班牙的大师，一生中用各种材料、各种形式，创作了大量的作品，有纸上的水墨画，布上的油画，有用毛线织的巨型壁挂，有各种材料的雕塑和丰富多彩的陶砖壁画。《绅士》是画在纸上的小画。陈列在巴黎法国国立现代艺术馆的《夜里的人物和鸟》是长达六米多的巨幅。《羊毛制造的萨瓦德尔》则是陈列在华盛顿国立美术馆东厅的特大的壁挂。色彩明朗、大块而强烈，画面宏伟、壮丽，在抽象的符号中含有隐约可识的生物形态的形象。罗依、达利、马格里特等则代表着超现实主义的另一个方向，这是一种自然主义的超现实主义。以高度写实、精确描写的具体可识形象，摆脱物象本身的自然组织结构，以幻想的方式加以变形，重新组合成梦幻中的情景。制造不受理智控制的潜意识的形象。达利于1931年画的《记忆的持续性》、《部分幻听，在钢琴上的六个列宁图象》是以极度精细的写实手法描绘出来的。但人们看到的物象却是反常的和近情理的。软绵绵的表，琴键上的人像，只可能用变幻加以解释。1935年达利画的《加拉肖像》，既不变形，也不夸张，画面出现的两个人物非常写实，但它却不是现实主义的产物，而是达利用幻想的方法，创造的奇特画面。这正面和背面两个形象既不是两个

人，也不是反映在镜子里同一人的形象，而是在同一时空出现的同一个人物的正面和背面。马格里特在1935年画的《肖像》和《旅行的纪念》，也是以同样写实方法画的，尤其是前者描绘的精确度相当出色。画面的瓶、杯、刀、叉和火腿片十分逼真，似乎是一幅十足的古典静物画。但当观众看到瞪着的一只人眼睛时，不禁吓了一跳，此“古典”作品所传达出的含义已完全不同了。这两位画家利用古典技法，精细描绘出来的画面，并不传达现实的概念。而是利用这种手段表达超现实、潜意识的意念。这种具象的、精细的造型方法实际是对形式主义、立体主义和抽象主义的抗衡。

在表现主义先驱挪威的蒙克、比利时的恩索、瑞士的贺德勒以及凡·高、高更等先行者的影响下，几乎是在巴黎野兽派出现的同时，以欧洲德国为中心的表现主义也产生了。他们的作品以令人震惊的强烈表现力，不符合传统美学观念的狂热色调和形式，唤起人们联想世界末日即将来临，给人们以深刻的影响。他们不拘泥于历史和传统观念，力求达到面对现实的目的。到第一次世界大战前夕，表现主义艺术在德国发展到了高峰，直至今日，人们对表现主义的真正价值仍没有取得一致看法，有贬有褒，有人大加赞扬，有人斥之为堕落，有人说是“德国精髓的极点”，有人则骂它是“已故资产阶级的理想主义”。从历史的角度观察，德国表现主义带有普遍的革命性，他们深信推翻现有价值观念和关系的迫切性，而不局限于美学范围。他们有着为表达思想感情（即内心世界的表达）的强烈愿望，他们观察世界的特殊方法和观点，反映了德国的民族特点。同南欧拉丁国家相比较，德国表现主义艺术家，更注重艺术创作应当解释现实，并作为人类和现实之间的媒介而存在。目的在于通过把客观事物提高和转变为人类感情和表现的象征性形式，去形成一个对物体的抽象概念。进入八十年代德国新表现主义如洪水般涌出来，影响了整个欧洲，并波及到大西洋彼岸的美国，成为世界性的新艺术潮流，在他们作品中传达出超乎寻常激烈的感情，强烈的色彩，狂乱、疾速的笔触，给观众留下很深的印象和强刺激。

无论是野兽派、表现派，还是立体派，尽管他们的造型方法和表达手段各式各样，表现作者主观感

前 言

受的程度也各不相同，但是，他们都没有最后脱离自然，他们都是以自然为母题的。始于1910年左右的抽象主义艺术，则完全离开自然为母题，反映了艺术家为求得个人生存的内在需要，超越客观现实世界而创造出的一种纯艺术，一种完全属于表现“自我”的非具象艺术。抽象主义认为“我”所产生的一切非现实的意识，都是绘画艺术所应该去表现的客观。抽象主义的创始人康定斯基认为：“艺术是内在需要的表现”，而“内在因素决定着艺术作品的形式”，“艺术作品的形式本身就是内容，……”这就是说作品的形式不是由内容所决定，而是由作者主观内在需要所决定。传统观念中的内容和形式的关系被完全颠倒过来。蒙德里安的理论把康定斯基关于主观抽象的理论发展到另一个极端——客观抽象理论。他把丰富多彩的自然世界压缩为仅仅是数学关系的造型表现，他的艺术也完全成为象数学一样的简单符号。抽象派艺术家把造型艺术从再现视觉感觉中解放出来，把点、线、面上升为自主的有表现力的原素高度，变成具有象征意义的符号，从而把艺术家的感情传达给观众。抽象主义艺术思潮延续了很长时期，到本世纪中成为一个国际性的主要潮流并达到了它的鼎盛时期。

五十年代末至六十年代初，一部分美国青年艺术家致力于“大色域”抽象绘画，强调作品的直观性，画风倾向于平面感和单纯化。虽然他们的语言同属于抽象的绘画语言，但“大色域”却是对抽象表现主义的一种否定。企图借助简单的大色块，把抽象表现主义艺术中存在的意念模糊性和复杂性，转向简单和明晰，并使作品能与观众直观接触。另一部分画家追求的极少主义（也称最低限主义）同样是出于对抽象表现主义的意念含糊、复杂的反抗，力图使画面从一切意义中解放出来，让色彩和形象逐渐撤离画布，在画布上将一切造型因素做最大限度削减，使作品变成只有单一色彩的“独色画”，进而减少到不能再减，最后只剩下一块空白画布。“大色域”绘画也好，独色画也好，显然都是对抽象表现主义（包括波洛克的行动绘画）的极度纷繁复杂倾向的反向运动。

到了六十年代，许多美国青年艺术家，鉴于抽象艺术发展到了极限，艺术和生活的距离越来越远，

于是艺术家又从抽象转向生活中的实物即现成物体。诸如商业广告艺术形象、电影招贴、明星的特写剧照、连环画的局部放大，或者是一个汽车轮胎、山羊头等等。首先在美国掀起了一股流行艺术的浪潮（即波普艺术）。在波普艺术中重新出现的自然形象或实物，在观念上并非传统的重复，而是出于对抽象艺术的逆反心理。以实物等材料为媒介，表现艺术家的主观意念，希望通过实物的出现，缩短人和艺术作品、人和生活的距离。

六十年代的另一些青年艺术家，出于对一切绘画艺术的厌倦，把注意力转移到批判绘画本身的艺术语言上，有的甚至放弃绘画活动去寻找新的表现形式，从而产生光效应艺术、概念艺术、环境艺术……等等。有的已脱离了造型艺术的规范。从野兽派到抽象派，不管他们是属于客观造型，还是属于主观造型，不管表现的是具象还是抽象，都还没有脱离画布，还保留或多或少的造型艺术最起码的基本因素。而这些新艺术的诞生，使人们再也无法辨别出什么是绘画，什么不是绘画了，造型艺术的原有概念在这里被完全取消，艺术与非艺术之间的疆界也不再明确了。

纵观近百年现代艺术运动的发展，许多现代艺术家虽然标榜反传统，但现代艺术却是从传统艺术土壤产生的。某些流派的概念和传统观念尽管截然不同，但它仍然或多或少继承了传统的造型技巧和艺术语言。从传统艺术到现代艺术的演变，是造型艺术向宏观方面的发展。印象主义迈出了第一步，塞尚则是承前启后，为现代艺术开拓了广阔的道路。艺术观念的演变，首先是认识世界的观念的演变，表现世界的方法和人们的审美标准也随之发生变化。从古到今，人们的审美标准本来就不是固定不变的，它随社会的发展而发展。传统绘画以再现自然为目的，现代艺术则以表现主观感受即表现“自我”为宗旨。近一个世纪以来艺术的复杂现象，正是由于艺术家头脑里的观念不断演变、理论不断修正的结果。

艺术作为一种文化现象，从一开始就是客观世界作用于艺术家头脑里的观念的产物。它的产生和发展都取决于一定的社会现实以及由这个现实所决定的社会意识。在美术史上每个时期发生的突破和变

革，无不与当时的社会存在和社会意识对于艺术家的深刻影响有着密切关系。西方现代艺术运动也不例外。从文化意义讲，它是西方艺术界的又一次思想解放。

从这个世纪初，现代艺术运动的开端，由于意识形态的多元化，运动自然朝着多方向发展，经过近百年的发展、竞争和角逐。过去那种所有艺术家都必须遵循一种绝对标准的概念被新的审美标准、新的艺术观念所代替。由官方沙龙决定所有艺术家命运的局面，被自由创作、自由竞争所代替。一元化被多元化所代替。这个多元化的结构中，有各种不同风格、不同主张的艺术流派，有支持各种风格流派的各种画商、收藏家和评论家，有各种不同爱好的观众。由这样一些不同爱好、不同层次的艺术家、画商（画廊）、收藏家、评论家（宣传媒介）、观众构成了多元化结构。它们相互依赖、相互制约。各种艺术流派有各自的支持者、欣赏者。具象的、抽象的、写实的、表现的、观念的，都在这场规模宏大的竞赛中谋生存求发展。甚至连反艺术的艺术也有它一席之地。

本世纪以来立体主义、表现主义、抽象主义、波普艺术、新表现主义等等都曾风靡西方世界。但是作为在传统基础上延续发展下来的写实艺术（或具象艺术）仍然在现代艺术中占有重要地位。它所以仍然具有生命活力，最主要的原因是它在西方世界中有深厚的社会基础。由于传统艺术的长期熏陶，培养了欧美人民对传统艺术的热爱。我在巴黎期间，适逢几位古典主义和印象主义大师的回顾展，从开幕到结束，观众天天爆满。专门陈列古代艺术和近代艺术的巴黎卢浮宫和奥塞博物馆，每天吸引着成千上万的观众。相比之下，现代艺术馆的参观者明显少得多。这个现象说明在西方世界，传统艺术至今仍然保持着大量的欣赏者，而且其中不少人是比较高层次的欣赏者。大多数西方人从幼年起就经常随同父母、老师到博物馆参观，接受传统艺术的熏陶。他们对自己的传统艺术的了解要超过一般中国观众对中国传统艺术的了解。这种情况，我在参观博物馆中是屡见不鲜的。近年来在欧美出现了某些对传统进行反省的趋向，1984年巴黎的小宫举办了十九世纪学院派画家布格罗的回顾展，在画坛曾引起争论，有人反

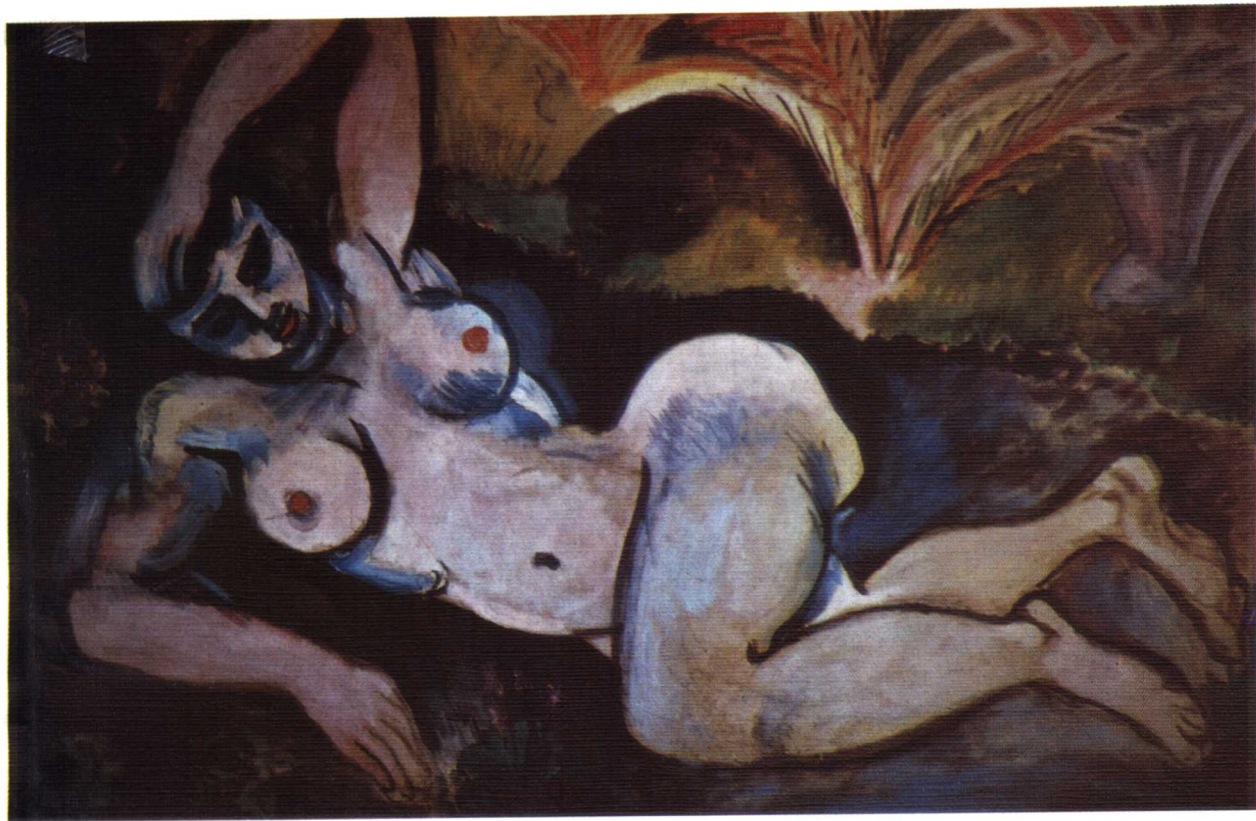
对，也有人赞成。1986年底利用巴黎奥塞车站改建的规模宏伟的奥塞博物馆专门陈列1848年到1914年法国近代作品。这是法国美术界最近的一件大事，它的出现震动了画坛，引起更激烈的争论，也引起了社会公众极大兴趣。许多曾被打入冷宫的十九世纪学院主义作品，重见天日，似乎是在为他们“平反”，实际是历史作出的公正评价。近一个时期，具象风格抬头，具象或带有某些古典风格的作品逐渐有所增加，并不意味着历史会倒退回去，艺术家的探索会停止结束。它说明人们对六七十年代的前卫艺术中过分强调观念，不断削减作品中绘画基本因素，使绘画越来越脱离甚至违背了视觉艺术自身特点这一现象的一种逆反心理。反映了人们希望油画艺术回归到画布上来，回到艺术的视觉规范上来，使作品和观众重新建立起正常关系的要求。

随着时间的流逝，某些理论和实践发展到了极端，譬如过度夸大自我，甚而到唯我，主观唯心主义无限膨胀，无视社会和观众，其作品越来越难于和观众产生感情上的共鸣，破坏了作品和欣赏者的关系。一些非具象的风格已堕落成为空洞的手势。至于主张一切物品都可以是艺术品、现成实物等于艺术等反理性、反审美的极端理论使这种理论和实践自身都陷入困境。艺术是整个社会文化的一个组成部分，艺术家不能脱离社会而独立存在，他的作品也不能不见天日。艺术家要从事艺术活动，就必须通过出售、展出作品和社会发生联系，一旦作品和观众的关系遭到破坏，这种艺术命运也就岌岌可危。

艺术的核心问题是艺术的创造。西方现代艺术运动之所以能够发展至今，一个很重要原因就在于它那永不停顿的创造，在于艺术家创造力的充分解放。创造意味着必须反对因循守旧、摹仿和抄袭。这就是二十世纪富于探索开拓精神的艺术家，竭力反对重复前人，超越传统的力量源泉所在。创造意味着出新，但是新的东西并不一定是创造。“新”是一个相对的，也是比较含混的概念。它因时、因地而异，此时是新的，彼时可能是旧的，甲地看是新的，乙地看则是过时的。因此凡是属于创造出来的艺术作品它应该是前人没有实践过的，这就是许多现代艺术家努力标新立异的重要原因之一。二十世纪现代艺术在形

前 言

式风格上的千变万化，从整体上看，反映了艺术家想象力和创造力的完全解放。特别是走在运动前面的青年艺术家们具有丰富的想象力和创造力。一个世纪以来，艺术家们努力去扩大视觉审美领域，寻找别人没有涉及过的主题和表现手段，开发别人没有发现的方法和材料。于是视觉领域扩大了，表现方法无穷无尽，新材料不断开发出来。在这种创造性的运动中，虽然出现过低潮，也产生过某些颓废堕落，但是广大艺术家勇于创新的精神正是现代艺术运动赖以持续发展的动力。凡是载入美术史册、享有盛誉的大师，无不是在艺术上具有非凡的创造力。



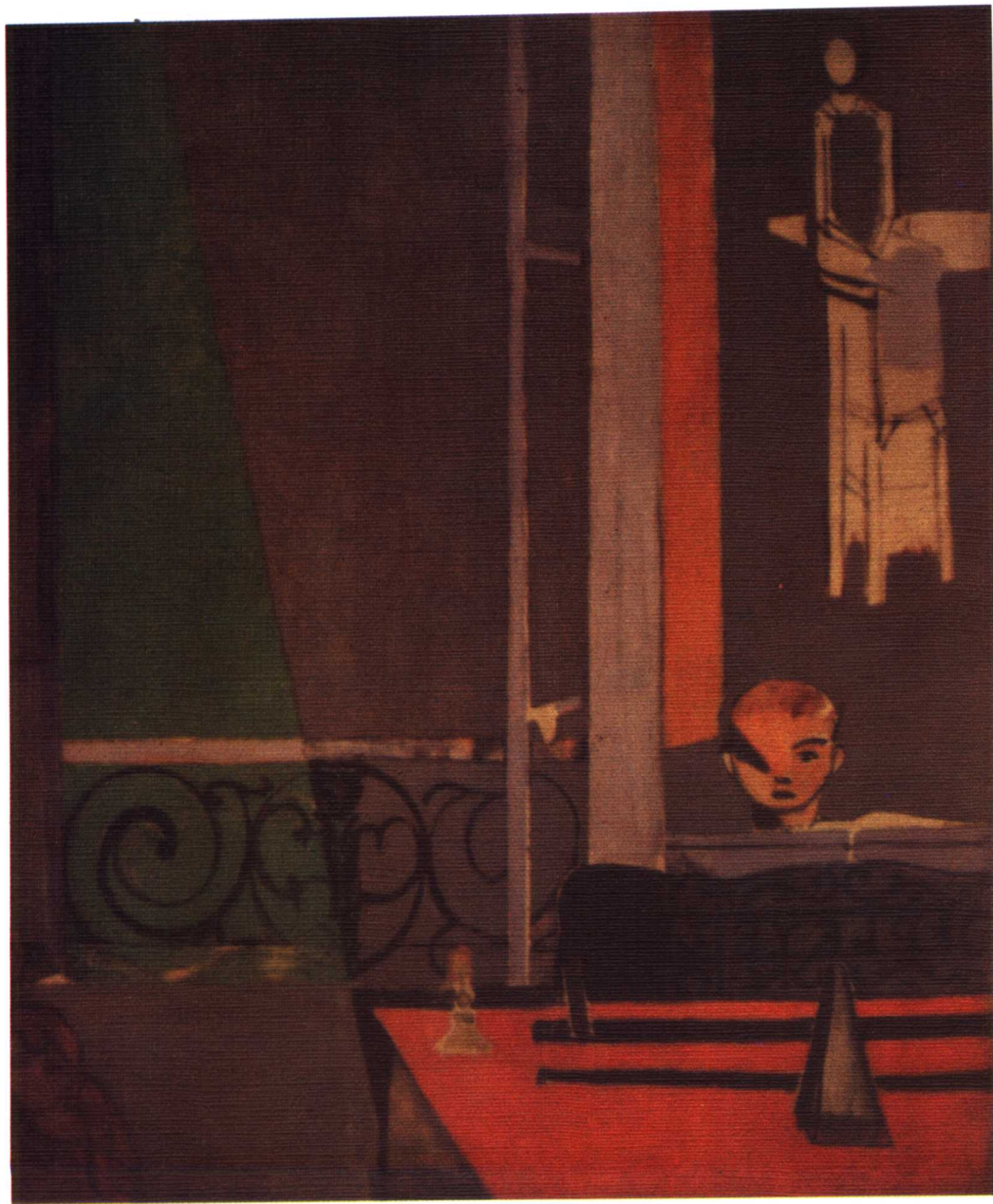
1 蓝色的裸体 马蒂斯(法) 1869-1954



2 金莲花与舞蹈 1912 马蒂斯(法) 1869-1954 纽约 大都会艺术博物馆



3 约翰·朗德斯贝尔肖像 1914 马蒂斯(法) 1869-1954 费城艺术博物馆



4 钢琴课·1916 马蒂斯(法) 1869-1954 纽约 现代艺术馆

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com