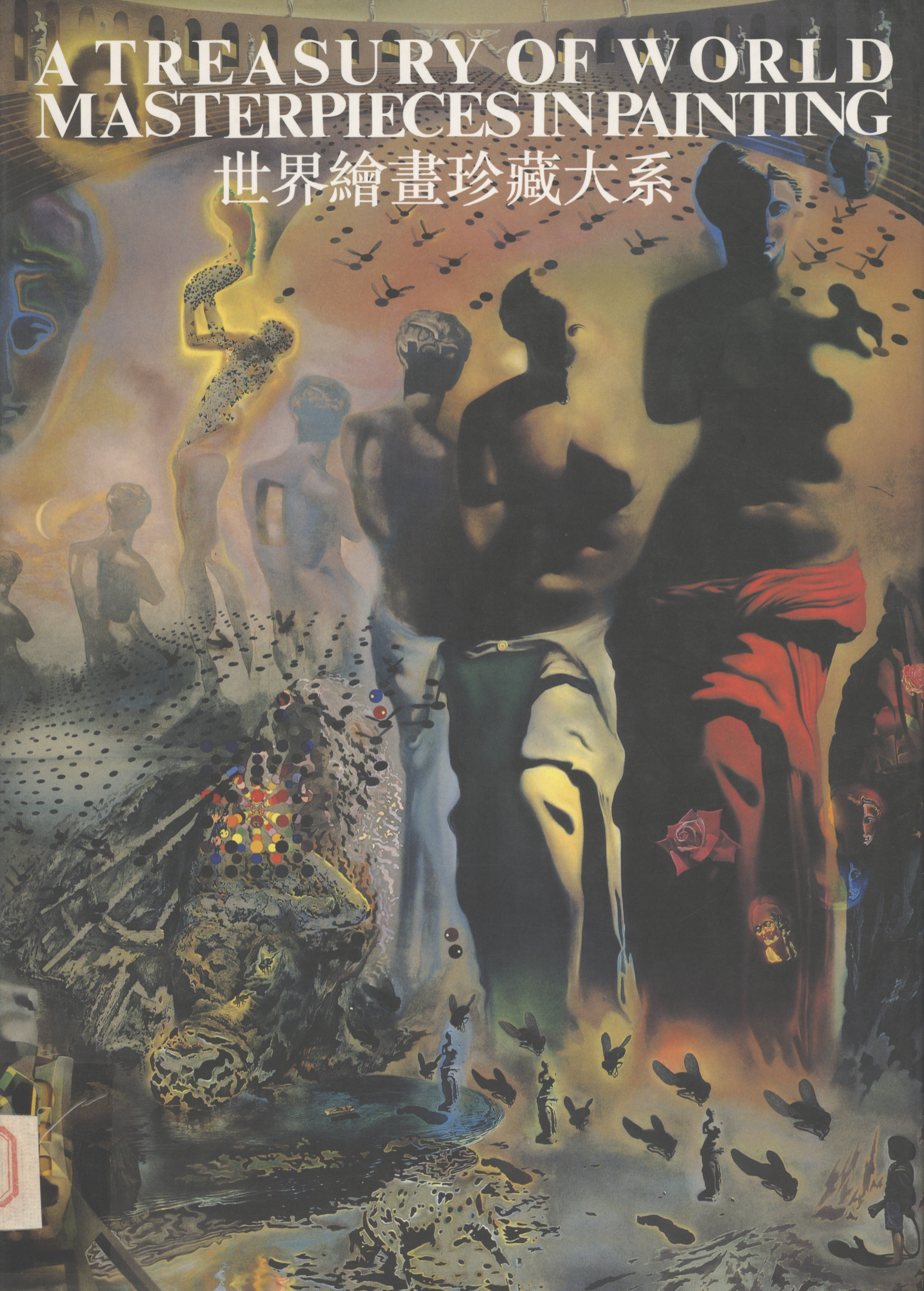


A TREASURY OF WORLD MASTERPIECES IN PAINTING

世界繪畫珍藏大系





A TREASURY OF WORLD
MASTERPIECES IN PAINTING
世界繪畫珍藏大系

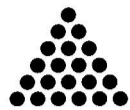
SHANGHAI PEOPLE'S FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

上海人民美術出版社

主編 張少俠

國家“九五”重點圖書

A TREASURY OF WORLD
MASTERPIECES IN PAINTING



現代派繪畫(四)

20



1

編者

《世界繪畫珍藏大系》編輯部

張少俠

楊學昭

李 超

錢欣明

趙 音

總體設計

陸全根

監製

吳士餘

序言

全面而系統地將世界繪畫精品介紹給中國讀者，這對人類文化的交流是富有極大價值和意義的。倘若我們設想一下這一巨大的讀者群體，那麼就會為其潛力無限的精神消費和審美需求所感慨。為此我們潛心於這方面的開拓和探索，希望將這批代表人類文明的繪畫精品，編輯成卷、薈萃一體，展現在我們讀者的視野中，仿佛是在中國本土上，建構起一座“流動的博物館”。

就目前條件編輯或出版一套普通畫冊已不是難事，但要編輯出版一套像《世界繪畫珍藏大系》這樣規模的大型畫集就並非易事了。近年來，我們飛越重洋，跑遍歐美大陸，其中法國、意大利、西班牙、比利時、荷蘭、盧森堡、德國、美國和俄羅斯等諸國各大博物館都給我們以鼎力支持。同時，我們還專程赴法蘭克福國際圖書博覽會，去感受當今世界最新的出版成果。如今書已出版，我們的設想已成現實，我們的希望如願以償。可以說，我們圓了一個長久的夢：那就是編纂出版了這套大規模的世界名畫的中國版本。

概括地說，這套畫冊是以其規模之大和內容之新為主要特徵。洋洋大觀 20 卷本，3000 幅作品彩圖，數十萬字專論，其範圍所及，展示了自文藝復興至 20 世紀世界繪畫名家名作的藝術風采。前後歷時五百年，構成了人類輝煌而偉大的視覺藝術長廊。而其中我們孜孜以求的努力方向，正是克服由於多種條件影響而導致的對歐美繪畫介紹和研究的局限與不足。因此，以全新的面貌展現美術史上重要流派的完整風格，補充優秀畫家的鮮見作品，注重不同國家的藝術特色和相互影響，豐富讀者對於美術遺產的完整認識，成為本套畫冊編輯工作中的一個開拓性的課題。這種新的特色的注入，將大大拓展中國讀者對於世界名畫的觀賞視野，尤其是對於傳統的關於學院派繪畫、現實主義繪畫、浪漫主義繪畫以及印象主義繪畫的理解和認識，將獲得一種更為新穎的印象。與此完整規模和全新特色相應的是本套畫冊的完美裝幀和精良印製，此亦體現了編輯者的傾心所求，即努力將資料價值、學術價值、欣賞價值和收藏價值融會一體，以體現此套畫冊的精品風範。

隨着《世界繪畫珍藏大系》的問世，相信不久的將來，作為全人類文明的珍貴遺產，世界名畫和中國讀者的距離將愈加縮短，這便是編者的真心祈盼。



凡例與說明

1. 現代繪畫在本套畫冊中共分四卷，本卷畫冊內容主要包括超現實主義、波普藝術和照相寫實主義，以及其他現代繪畫流派的部分畫家的作品。
2. 本卷畫冊的彩色圖版基本上是以流派分類編排的，其中又多以畫家的生卒年代和作品創作年代的先后為序，部分圖版因風格流派或編輯需要有所穿插。
3. 圖註文字按作品名、創作年代、作品尺寸、材料、館藏地點、畫家名、生卒年和國籍為順序排列，其中畫家名和館藏地點附外文。個別資料不詳，即略，不再說明。
4. 畫冊中的畫家名、作品名和館藏地點的中文翻譯均出自有關人名和地名等譯名詞典，部份譯名遵從約定俗成。
5. 本卷畫冊頁碼排在每頁上端，如“■20-68”即本套畫冊第20卷68頁。彩色圖版編有序號，均列在圖注前。
6. 本卷畫頁版式設計為達到良好視覺效果，根據作品構圖情況特作橫豎兩種編排。

超越具象的神話

——20世紀超現實主義、照相寫實主義繪畫及其他

張少俠 李 超

當歐洲的達達派處於困境時，1924年巴黎開始出現了超現實主義的藝術運動。“超現實主義”這個名稱，最早由現代派詩人阿波里奈爾提出來的。1917年，他把自己的劇本《蒂麗西亞的乳房》和迪亞捷列夫的芭蕾舞《炫示》稱為“超現實主義”，後來又有安德列·布萊敦、艾魯雅在文學評論上大加宣揚。其間，法國作家布洛東發表宣言，組織了超現實主義運動。這一運動跨越多種藝術體裁，在當時具有普遍意義。雖然它最早從文學家之中發生，在1924年以前，它的主要影響還在文學家中間。但是在運動之前，已有許多畫家開始採用超現實主義手法創作了，如法國的莫羅、意大利的基里柯和俄國的夏加爾等。隨着運動的持續發展，超現實主義畫派在歐洲已經具有相當廣泛的影響了。

在1924年布萊頓的《超現實主義宣言》中，他曾給超現實主義下了如下的定義：“超現實主義，名詞，陽性，純精神的無意識行動，運用這種無意識行動，以口頭或者文字的方式，去表達思想的真正機能。思想所發出的指令，不受理性的任何控制，沒有任何審美上或道德上的偏見。”超現實主義的基礎在於：確信一向受忽視的某種聯想形式的超現實性，確信夢幻萬能，思想不受任何支配而自由活動。這就使得所有其他的精神機構得到永久性的毀滅，以此來取代這些精神機構，解決生活中的主要問題。顯然，這個定義所強調的是文字，而不是造型藝術。它反映了這一運動最初的進行，是受到了詩人、文學家和批評家支配的歷史事實。

超現實主義作為一種文化思潮，出現於兩次世界大戰之間，是有其特殊的思想背景的。它的哲學基礎，是黑格爾的辯證法和柏格森的“生命衝動”說。黑格爾認為，人的思維行為的一切結果，不具有最終的性質，絕對真理僅僅體現在認識的不斷深入之中。因此，不存在絕對的傳統文學的頂峰，也不應當把傳統的偶像看作不可逾越的欄桿。柏格森把生命衝動看成是文學的心理基礎，提倡直覺和心靈感應等非理性的表現。但是，真正給予超現實主義的創作方法以直接影響，且逐漸形成其藝術理論和指導思想的主要來源，應是奧地利精神分析學家弗洛伊德（1856—1939年）的精神分析學說。所謂超現實主義藝術，即是表現人的潛意識和情感的藝術，它被認為是人的真正本質的最真實的表現。由於弗洛伊德把夢、自由聯想以及失言、筆誤、遺忘等迹象，作為是在現實中被壓抑克制的慾望轉化為無意識的外溢表現，而這一切又都歸結為人的性慾使然，即“性”支配了人的一切無意識表現。因此，超現實主義的畫家就以夢境和自由聯想為其創作源泉。

20年代伊始，超現實主義美術形成了一種醞釀的氛圍。基里柯完成了他早些年以來的形而上學繪畫。克利正在包豪斯學院搞着他那最神秘的幻想作品。杜桑在曼·雷的畫室裏，製作了可以稱為超現實主義的影片《貧血的照相機》。畢卡比亞和蘇黎士的達達主義者會面後，在巴黎進行了種種具象藝術的變革，且開始實踐着超現實主義的創作。讓·阿爾普於1922年和恩斯特同赴巴黎，在參加了一系列的達達主義活動之後，正式成為一個超現實主義藝術的積極參加者了。恩斯特也以此期為標誌，進入了其超現實主義創作的旺盛階段。

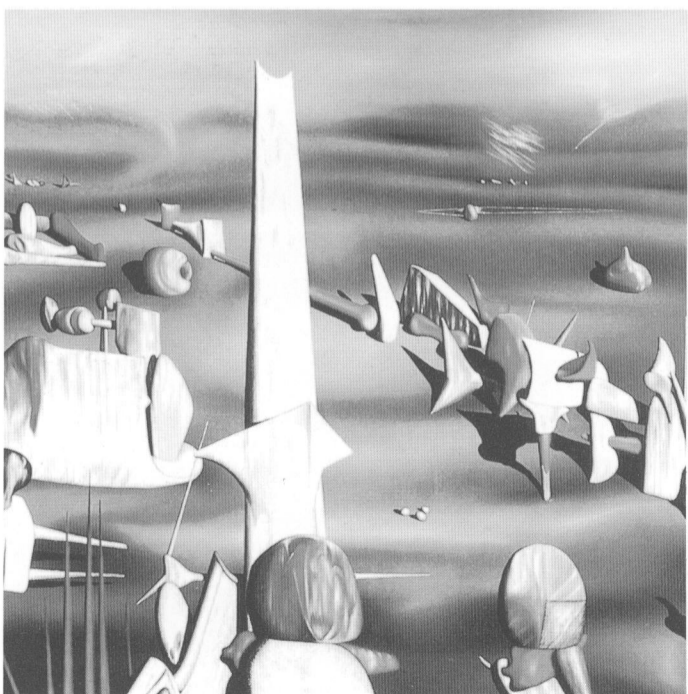
超現實主義藝術家的第一次展覽，是在1925年於皮埃美術館舉行的。其中包括阿爾普、基里科、恩斯特、克利、曼·雷、馬松、米羅、畢加索和羅依。同年，唐吉也參加了這一運動。1927年，他們還開辦了一個超現實主義的美術館，展出了加入這一畫派的藝術家的作品。超現實主義一共發表過三個宣言，1928年的《超現實主義與繪畫》一文，可算是美術上的宣言。其後又接連推出一系列的理論讀物。第二次世界大戰開始，布萊敦去了美國，在那裏與杜桑、恩斯特等畫家聯合辦起了超現實主義雜誌《VVV》。戰後，超現實主義的火焰又在巴黎重新燃起，至1947年，他們組織了一次聲勢很大的超現實主義國際性展覽。從20年代的阿爾普、恩斯特等人的初始，到40年代的馬格里特、米羅、達利等人的發展，超

現實主義美術已經延續了第二至第三代。

西班牙畫家約安·米羅(1893—1983年)出生於巴塞羅那。1919年他來到巴黎,起初的繪畫帶有明顯的立體主義風格。1924年起,他作品中開始出現了一些幾何幻想物。他是一位多產畫家,他的作畫方式很特別,在一幅畫上塗了幾筆後就罷手,然後再畫第二幅、第三幅……他自認為他的每一筆,都是一種自發的行動。他一生中用的最多的是兩個題目:神秘之夜中的鳥和黑夜中的女人。在他一生的90個春秋裏,他一直以嚴謹的潔身自好的態度來對待生活,且始終以一個兒童天真的眼光去觀察和表現世界。有記者曾經問他,怎樣給他藝術下派別定義,是抽象的還是象徵性的?是超現實主義的,野獸派的,還是神秘主義的?米羅回答說:“依我看,是約安·米羅派的。”從他的一系列代表作品如《自畫像》、《耕地》、《風景》、《丑角狂歡》、《靜物與舊鞋》、《朝向彩虹》、《美麗的小鳥向戀人們展示未知世界》、《坐着的女人》和《橫跨藍天的火輪梯》等,的確可以看出,米羅的藝術確實超出了某一種畫派的含義。然而,有一點可以肯定的是,他的作品存在着超越繪畫關係的因素。他那符號般的色彩和形狀,是直接從個人的快感和靜觀中引發出來的。

超現實主義繪畫,一般說來是表現了畫家在兩次世界大戰之間,備受壓抑的精神痛苦和意識的內向化,而外在現實在其眼中也無異於白日夢。正如1915年達利在日記中寫道:“這個世界愈變得可怕(像這些日子一樣),藝術也就愈變得抽象;而和平時期的世界則產生現實主義藝術。”所以,超現實主義繪畫其實仍然是現實的一種折光和變形的反映。達利是超現實主義畫家中最積極和活躍的一員,他可稱為是繼畢加索和米羅之後,西班牙為現代藝術作出貢獻的第三位世界巨匠。

薩爾瓦多·達利(1904—1989年)生於西班牙北部小城菲蓋拉斯,自幼顯露繪畫天才。1921年他考入馬德里美術學校,同時對巴黎畫壇的現代美術十分關心,試驗以點彩和立體主義的方法作畫。1927年來到巴黎,不久即以超現實主義的畫風進行創作。其作品主要採用偏執狂烈的批判方式作畫。1931年所作《記憶的永恒性》,是這一階段最重要的作品。達利在超現實主義繪畫中的影響最大,持續的時間也最長。他承認自己表現了一種“由弗洛伊德所揭示的為了能從潛意識中產生意象”,他運用了所謂“偏執狂臨界狀態”的方法,在自己身上誘發出相應的幻覺世界。“它是要加強精神官能的易怒性同時,建立持久的狂亂,且讓客觀偶然性自願地、有規律地產生”。達利的代表作品,有《自畫像》、《站在窗邊的女孩》、《隱形人》、《慾望之謎》、《內戰的預感》、《利加港的聖母》、《十字架上的基督》、《沉思的裸體》、《哥倫布發現新大陸》等。這些作品都是達利精心設計和創造的一系列“夢境和幻覺”的表現,但這種“夢境和幻覺”不同於超現實主義畫家所表現的那樣,達利尤其強調它的直覺性,每一個局部有體積,



快速入睡(局部) 1945年
伊夫·唐吉

有陰影,有透視,也有質感,但它們是違反常理的組合,為了達到似是而非的效果,他往往採取極端的自然主義的手法,去刻畫每一個細節。他或者同時運用意識流手法,有的直接是從精神病患者的認知中感受,有的又是從兒童心理的活動中抽取出來,藉以展現人生夢境中所能組合的一切。達利“把對象帶往遠離原來名稱的新領域中。……他善於極其巧妙地運用視覺經驗和記憶表達能力,自覺而系統地利用神經失常和病理事故提供他的一切變形”。

從超現實主義的發端起,後來漸漸地分為了兩支繪畫流向。一支是由米羅、馬松以及後來的瑪塔為代表的。他們有時被稱作有機的超現實主義,或者是象徵的、生物形態的超現實主義和絕對的超現實主義。在這一傾向之中,“不受意識控制的思想指令”的無意識行動佔主導地位,經常出現某種程度上的形象化,但最終還是普遍接近抽象。有機超現實主義這一支,是由達達主義者和早期的未來主義者,所繼續從事的偶然機遇和無意識行動方面的試驗。其結果都接近並且受到超現實主義詩歌自動寫作的影響。另一支超現實主義的繪畫則以達利、羅依、唐吉、馬格里特、德爾沃為代表。這一支表現精緻的細部和可以認識的場面和物體。這些物體,脫離了自然的組織結構,以幻想的方式加以變形,且結合成夢境中的東西。它的來源是盧梭、夏加爾、恩索爾、基里科和 19 世紀浪漫主義藝術家們的藝術。這一支叫做超級現實主義或者叫做自然主義的超現實主義。

人們又把它們比作是超現實主義這支“大鳥”的兩翼。然而,在超現實主義的這兩翼之間,並沒有不可逾越的鴻溝。超現實主義的許多畫家都曾經在不同的時期,從事了各式各樣的超現實主義試驗。儘管到了 1930 年,原來的超現實主義者發生了分裂,但新的藝術家也正在加入,而超現實主義者也正在分散到世界各地,相應的藝術實踐也變得更加廣泛。

勒內·馬格里特(1898—1967 年)曾於 1916 年在布魯塞爾美術學院學習。兩年後獲得一家畫廊的資助,開始潛心進行超現實主義的創作實驗。1927 年他來到巴黎,他的作品受到布萊敦的讚賞,被評價為他的構思“所顯示的語言和思想形象已超越從屬的特性之上”。馬格里特在多數超現實主義畫家思維偏執、探尋夢幻的時候,卻對自己身邊的事物發生了興趣,他試圖通過假定性的空間關係,進行有意味的錯覺創造。他認為,物體的形象與物體的名稱之間,不存在確定的或不可轉移的關係。樹葉,也可以完全用大炮的形象來代替。繪畫就是為了打破人們日常習慣中的參照系。他的這種高超的幻覺藝術,體現在如《夜之深意》、《凌辱》、《艱難的渡過》、《生命的創造》、《隱密的選手》、《委任狀》、《雷卡米埃夫人》、《單詞的使用》和《對讀的藝術》等代表性作品中,同時也喚起了人們對於熟視無睹的世界萬物的另一種興趣。原本風馬牛不相及的成份,在馬格里特的畫筆下開始親近起來,組成了饒有興味的新秩序。面對樹和樹葉、風景和畫面、腳和鞋、天和鳥等一系列想像的結合,馬格里特無疑成為一位天才的形象



巴登-巴登的舞蹈(局部) 1923 年
馬克斯·貝克曼

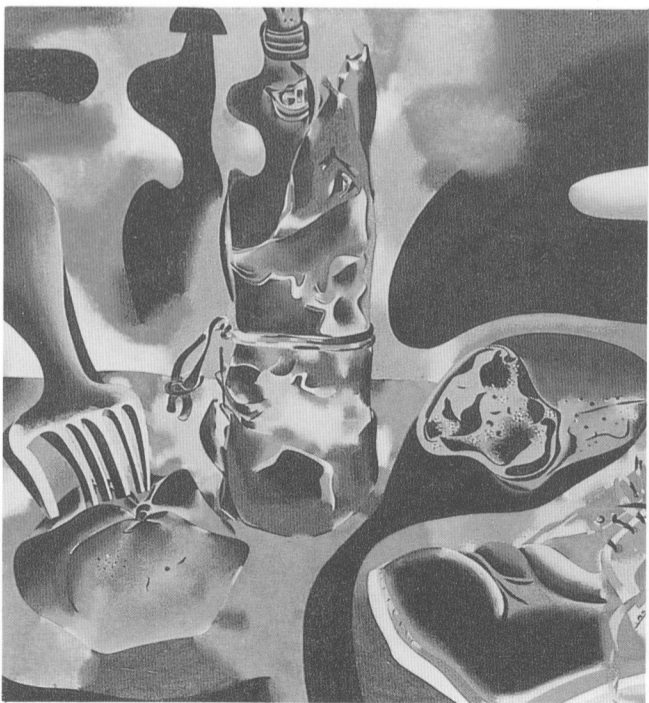
發明家。因為他的每一幅精美畫面，都是其智慧和感受融為一體的新發現。

保羅·德爾沃(1897—1978年)生於比利時的昂台特。在1935年前後，他的藝術一直徘徊在新印象主義和表現主義之間。後在基里柯和馬格里特的雙重影響下，使他加入了超現實主義的行列。德爾沃一生所畫的題材受制於兩個因素：一是文藝復興以來的透視表現；二是以維多利亞式的古典建築為背景氛圍。他似乎熱衷於將一種夢幻嫁接在神話和現實之間。這裏，所有的地點、人物和事件，都錯覺再現，奇妙相遇。廟宇、神殿、月亮城、馬路、鐵軌、火車、沒有傢具的房間和公共廣場，每一處都以逼真的形象，組合起荒誕的場景環境。在這些環境中，人們都能看到同一類型的婦女。她們年輕漂亮，體態豐盈，時而裸體，時而穿着鑲有花邊和樹葉的衣服和長裙。德爾沃的代表作品有，《沐浴的仙女》、《睡夢中的維納斯》、《民衆的呼聲》、《對朱爾斯·凡恩的效忠》等。不同於其他超現實主義畫家的是，德爾沃把理想的信念化作為一種安寧諧和的本能，成為超現實主義畫家群中獨一無二的“抒情”畫家。

被稱為“20世紀美術史上被遺忘的一段寫實主義運動”，指的是在第一次世界大戰至第二次世界大戰之間發生在歐洲畫壇上的一段特殊故事經歷。在這一個時期，藝術家經歷了一次大戰的動亂擾攘之後，對和平生活的新秩序寄予希望，同時他們對世紀初的前衛藝術活動也已感到厭倦，於是選擇了“那種不帶想入非非色彩，沒有主觀變形的寫實藝術”，差不多在同一時期，歐洲一些重要的藝術城市的畫家，相繼投入到這一藝術運動之中。本來在兩次大戰中帶有積極建設意義的寫實藝術，最後又被法西斯的所謂“民族主義”所利用和操縱，藝術家如果不是屈辱地為政權效勞，祇有被逼迫流亡出走，或者遭受其他不平等的待遇。應該說，戰爭和寫實藝術有着不解之緣，“實際上這段時間的寫實繪畫藝術在反映時代方面，是不會比其他造型藝術顯得微弱的，反而有更強的說服力”。引人注意的是當時的納粹德國和法西斯主義的意大利，卻又成為開展這一美術運動最具代表性的兩個國家。因此，是否因為政治錯誤導致的創痛，使人們不願重提那段歷史，還是因為近現代其他前衛藝術運動的強勁勢頭，掩蔽了這一美術運動的影響力，——目前看來，究其被遺忘的原因，還不如發現其獨特的價值更有意義。即它“不僅接了19世紀以前的寫實繪畫，而且也與當代的新寫實繪畫有着緊密的聯繫”。

回溯這段美術運動，意大利形而上繪畫的畫家喬治·德·基里科(1888—1978年)成為那個年代中最重要的創始人。而這一美術運動中最具突出影響的是德國新客觀主義繪畫和真實主義繪畫。本卷在這方面重點收選了其中幾位德國畫家的作品。

馬克斯·貝克曼(1884—1950年)是德國早期表現主義的重要畫家。自1912年始，他堅持具象繪畫，認為城市就是人類最大的劇場，他的作品以充滿能量的



兩個大陸(局部) 1967—1969年
恩斯特·富克斯

強烈傾斜的綫,和嚴峻冷冽的色調構成畫面。有人將貝克曼 20 年代的作品與新客觀主義相提並論,因為這些藝術家對戰後德國的經濟災難和人性墮落景象,進行了充滿強烈社會意識的描繪和表現。該時期他的代表作有《自畫像》、《尼莎》和《巴登-巴登的舞蹈》等。肖爾茲(1890—1945 年)曾是“幻覺性寫實主義”和“真實主義”的代表人物。他早年經過短期的未來派活動之後,完成了一系列關於工業景觀、地主和送報人等主題的寫實作品,他善於運用光的效果來烘托氣氛。使人物出現夢幻般的特徵。代表作品有《豐收的農民》、《朋友》和《征服者和羊群》。奧托·迪克斯(1891—1969 年)是德國新客觀主義的主要代表。他的藝術表現對象是受到殘害的心靈,以及人性中的醜惡。他的一種近似冷酷的眼光,去刻繪那些包括商賈、官僚、軍人和娼妓的精神特徵和心理狀態,其代表作品有《致美女》、《大都市》和《羅德和他的女兒們》等。克里斯蒂安·謝德(1894—1982 年)是 20 年代德國的著名肖像畫家,早期參加過表現主義活動。第一次世界大戰期間,他赴蘇黎世參加達達派的所有活動。1920 年曾去羅馬,1928 年他在柏林居住並開展活動。謝德的作品中人物皆以柏林的生活環境為背景,人物精神面貌多處於壓抑狀態,畫面氛圍悲劇色彩濃厚,他的寫實藝術,把戰爭陰影下憂鬱的社會眾生相描繪得精確而冷靜。代表作品有《自畫像與模特》、《索尼婭》等。弗朗茨·拉齊維爾(1895—1983 年)曾有“當代德國新寫實主義的精神之父”的稱呼。早年他學習建築。一次大戰期間曾被俘,20 年代後期開始創作,具成為杜塞爾多夫美術學院教授。他的作品多善於描繪工業化城市郊外荒涼和破敗的景象,且十分關注於工業化所帶來的諸種社會問題。代表作品《布萊蒙的水塔》、《瑞特吉威爾罷工》等。在這一時期,還有如喬治·格羅茲(1893—1959 年)、威廉·海澤(1893—1965 年)、卡爾·格羅斯貝格(1894—1940 年)、威廉·拉契尼特(1899—1962 年)、漢斯·克拉利克(1900—1971 年)等,都是德國畫壇上的重要代表人物。

從上述特定歷史時期的寫實主義藝術,再發展至當代的具象繪畫藝術,歐洲畫壇更是名家輩出,精品紛呈,風格多樣。本卷的作品編排也尊重這一歷史脈絡,收選了一些重要的代表畫家,如喬治·莫蘭迪(1890—1964 年)、阿爾西勒·高爾基(1904—1948 年)、巴爾蒂斯(1908 年—)、盧西恩·弗洛伊德(1922 年—)和菲利普·珀爾斯恩(1924 年—)等名家之作,以此展現這類藝術發展的豐富風格面貌。

眾所周知,作為風格影響的一種現象,抽象主義和超現實主義,都是本世紀中期(特別是第二次世界大戰以後)持久性很強,波及面很廣的現代主義繪畫流派。雖然它們運用了不同的表現手法,但是都共同為現代美術的精神領域打開了探索性的新天地。它們的傳播和影響,適應了當時時代的需要。隨着本世紀美術中心的轉移,其同樣作為現代主義繪畫的本源之一,在美國得到了很好的



致美女(局部) 1922 年
奧托·迪克斯

生根土壤。尤其是在美國又醞釀和發展為抽象表現主義。沿着這條綫索，人們察覺到是對具象藝術的反叛之路。而這條路走到了某種極致，它矯枉過正的出路又在何處呢？本世紀 60 年代，波普藝術擔任了一個挑戰的角色。它試圖把走得太遠的抽象表現主義拉回到現實生活中來，拉回到大眾化的道路上來。不過從一種思想扭轉到另一種思想，波普藝術在反映現實方面，出現了自身的局限。具象藝術的價值再度引起現代畫家的注意和思考。具象形式和手法的復歸，在美國的現代畫壇，又呈現出怎樣的文化景象呢？

在軍械庫展覽會之後不久，由查爾斯·希勒(1883—1965 年)、查爾斯·德穆思、莫頓·湘堡、普雷斯頓·迪金森、羅斯東·克勞福德等畫家發起，進行了一系列的抽象性的寫實實驗。他們把這一活動稱為“精確主義”(或稱“立體寫實主義”)。事實上，早在 1916 年“達達”在蘇黎世產生前一年，杜桑就在紐約傳播了“達達”。他畫的機器是把機器形體縮小成基本的幾何圖形，如 1914 年的《巧克力磨碎機》。這種硬邊力學風格，又給希勒、德穆思和湘堡等首批精確主義繪畫提供了範例。精確主義繪畫的特點，是以細膩精緻的手法，將物體輪廓畫得十分清晰整齊，儘量抹去筆鋒，將筆觸塗得很光滑，採用理想化的光綫，設計出規整的構圖，使畫面產生一種精確感和秩序感，不過，仍然帶有一定的抽象因素。希勒的作品常常以攝影作依據，如《胭脂河工廠》、《上層甲板》等，集中對對象形體做清晰的描繪，也包括抽象的結構，但是有清晰的邊綫和分明的輪廓，畫面接近於灰色調的單色。德穆思的作品則富有活力，畫面色彩鮮明具有光滑感，他對色彩的敏感性是精確派畫家中少有的。精確主義對美國的魔術寫實主義和後來的波普藝術，都有一定的影響。

安德魯·紐厄爾·韋思(1917 年—)作為美國本世紀最著名的寫實主義畫家，他的藝術即屬於美國現代派，又頗具傳統風格。曾經有人說他是美國鄉土風俗與風景畫家，但他本人則一再聲稱，他與美國其他風俗和風景畫家毫無共同之處。面對觀眾，他認為“如果你能夠把寫實主義與抽象格調糅合在一起，畫上就會有驚人的效果。”因而，這位獨特的現代派畫家，獲得了“魔幻現實主義”的雅號。在韋思的作品裏，比如《克里斯蒂娜的世界》、《閣樓》、《群房》、《處女》和《艾里克森》等，人們看到的是荒涼的海岸，拋着一雙破舊的水手靴，水邊有一孤獨的船錨；看到的是一些有白色檐板和三角牆的農舍，塵封已久，從未有人居住；看到的是在無風的夏日裏，一扇開啟的窗戶，織花的窗簾幽靈般的被撥動着；看到的是一位殘疾的少女往山坡上爬行，她竭力支撐着身子，抬頭專注着地平綫上的一座木板房……這些畫面有着詩般的意境，神話般的魅力，以及不可思議的疑慮和莫名的恐懼。韋思的時代，正逢美國的現代派藝術處於旺盛時期，但他離群索居，始終保持着自己與眾不同的個性天地。



日蝕(局部) 1926年
喬治·格羅茲

愛德華·霍珀(1882—1967年)是一位造詣很深的藝術家,他把美國人體會到的孤獨感和疏遠感視為繪畫主題。霍珀不像地方主義者和其他風光派畫家那樣,去嘗試文藝復興時期傳統的寫實技法,而是依靠自然創造自己的嚴肅簡潔的風格。他十分注意從美國的生活中選取主題。乘長途汽車橫貫美國旅行,畫沿途的風光是他的習慣。其代表作品有《夏夜》、《燈塔》、《威斯頓汽車旅館》、《星期日的清晨》、《鐵路邊的房子》和《中國菜館》等,這些作品產生了一種奇特而怪誕的風格,且集中反映了霍珀的風格傾向。表現陽光下富有立體感的形式,是他熱衷的畫面效果。建築物、地面和街道,彷彿與日常的生活氣息割斷了,也與觀眾拉開了一段空曠的距離,畫中祇有大片的光影和並列的房舍,造成結構堅實的世界。不過在所有的風光和人物身上,常常投射出一股寒氣,映襯出當時美國人的某種精神和心態。霍珀的作品被公認為是最獨具“美國味”的。格蘭特·伍德(1892—1942年)的藝術堅持精工細作,以光滑的表面和過細的局部描繪為特長,他的繪畫與精確主義有着更密切的關係。他的代表作有《美國哥特式》、《石城》、《成長中的阿諾德》、《雷基路上的事故》、《波希米亞歸來》和《小鎮的春天》等。在《美國哥特式》一畫中帶有冷嘲意味地畫出了他的故鄉依阿華農場裏的一對老夫婦,背景突出哥特式窗戶和高聳的尖頂,力求古典式的莊重感,與人物的古樸作風相呼應。他又以極其細膩的自然主義手法,表現人物臉上的皺紋、衣褶甚至細微到鈕扣的質感等,這在強調人物倔強和執著的性格刻畫上是很成功的。查爾斯·伯奇菲爾德(1893—1967年)的作品具有較強的浪漫主義色彩,甚至帶有一點超現實主義的痕迹。他不像霍珀那樣祇描繪客觀上看得見的東西,其代表作品如《教堂的鐘聲·冬天的雨夜》和《雨夜》等,體現了伯奇菲爾德的主觀想像:空曠的街道和毫無人迹的車站,總有一些歪斜的東西,好像這些房子和市鎮經常有鬼怪出現,或是憩息着一些不安的精靈,畫中呈現出陰沉的情調,象徵了失去活力的生活。他以大刀闊斧的筆觸和顏色來塑造形體,不畫形象的邊緣,反映了他傾向於不固定的繪畫藝術風格。

當美國的鄉土畫派畫着鄉村和城鎮時,都市的寫實主義者就以畫城市景色為主題而活躍起來。不過兩者的風格卻有許多共同之處。他們被稱為“城市風光派”,其中心是藝術學生聯盟。約翰·斯隆(1871—1951年)、托馬斯·哈特·本頓(1889—1975年)、雷金納德·馬什(1898—1954年)等,都是該聯盟有影響的代表人物。

自從60年代紐約畫派獲得世界聲譽和70年代新達達藝術的流行,美國畫壇上的本土思想和藝術表現已經開始趨向成熟。其中特別是波普藝術適應着商品化經濟高速發達,以及注重務實的美國人心理,在70年代後美國藝術圈內,已成為不可忽視的藝術潮流。在美國波普藝術家家中,羅伊·利希滕施泰因、湯姆·韋塞爾曼和安迪·沃霍爾等人,都為其重要的代表人物。



亞當和夏娃(局部) 1932年
塔馬拉·德·朗畢克

羅伊·利希滕施泰因(1923年—)認為波普藝術的定義,是“把商業美術作為繪畫的題材”。他於1964年辭去一切社會職務,全心投入繪畫創作。其代表作品以連環畫做基本素材,直接用油彩或丙烯顏料繪於畫布,用平塗和精確的綫描,表現出硬邊風格。他的代表作品有《或許》、《在車中》和《畫家的畫室:舞》等。安迪·沃霍爾(1930年—)是一位成功的商業藝術家,並且十分注重在設計製作中的“獨創性”。自60年代始,沃霍爾將工作重點放在了利用報紙、連環畫和廣告一類的大眾傳播媒介,還運用大量絲網複印的技術方法,創作一系列名人和明星形象,藝術家以世俗而實用的內容,加以細節化的強烈處理,表現了一種冷漠超然的畫風。其代表作品有《坎伯爾肉湯罐頭》、《瑪麗蓮·夢露》等。湯姆·韋塞爾曼(1931年—)以其著名的代表性題材“偉大的美國裸女”,同樣表現了波普藝術中的無情感特徵。在他的作品中,有許多沒有面目的女性,有的至多也祇有一張嘴,然而畫家對女性軀體的描繪,卻顯示出某種性的徵兆。有時還利用剪貼處理和實景照片相結合,使觀眾在真假和虛實相連的意象中游思。

在這一歷史時期,美國的寫實主義逐漸顯現其新的格局。“照相寫實主義”的“暗流”早在40年代已在美國出現。當時,有人根據它的藝術形象的逼真性,曾經誤稱之為“新寫實需要主義”或者別的什麼名稱。60年代後期,紐約畫商路易·邁塞爾發現,這種寫實的藝術品,比起以往人們所追求的真實手法有所不同,甚至要顯得高明。兩年後的1970年,在紐約惠特尼博物館舉行的《22個寫實主義者》的畫展中,邁塞爾第一次使用了“照相寫實主義”這個名稱,他把這個名稱寫在了展覽目錄上面。

照相寫實主義又稱為超級寫實主義或高度寫實主義。事實上,照相寫實主義是60年代初期首先在美國發展起來的一種特殊的寫實藝術類型。它既是抽象藝術走向極端而必反的表現,又是“波普藝術”的變種,不過其更多地體現了新科技時代的特點。時至今日,這一運動已經傳歷了三代畫家。其代表人物有:查克·克洛斯(1940年—)、理查德·埃斯蒂斯(1932年—)和馬爾科姆·莫利等人。

查克·克洛斯以擅長根據自己拍攝的照片進行創作人物肖像而聞名。他說:“我的主要目標,在於把攝影的信息轉換成繪畫的信息。”他還要創造出一種不同的觀察模式,他說:“我大尺度的作品,迫使觀眾在一段時間內把焦點集中在一個領域,通過這種方法,使他注意到用余光去看到模糊領域,正常情況下,決不會注意到那些邊綫的領域……在我的作品中模糊領域並不進入焦點,但他們由於太大而難以被忽視。”克洛斯畫的頭像很大,很像是放大的照片。正如他自己所說的,因為太大而每一個局部或焦點以外的地方,都必須交代清楚。在創作中,他用了打方格子的方法,以微小的色點組合成一個能辨認的形象。如果通過放大鏡去看畫的局部,則完全是抽象符號的組合。他的肖像畫,近似於萊斯利和沃霍爾的某種特徵,把人的臉當作靜物去描繪。他的代表作《琳達》、《肯特》等,都體現了畫家對當代生活疏遠和麻木的精神折射。理查德·埃斯蒂斯根據照相創作的紐約風光畫,使美國觀眾感到親切。他使用現代反射式的照相機,按照用照相機反光鏡的方法構圖,儘可能地突出風景的獨特風貌。比如他描繪的麥克唐納餐館、曼哈頓的街景等,其中大量運用了明亮閃光的大玻璃窗,以反射出街景的圖像,產生一種幻覺般的奇妙景象,他所刻意表現的清晰的反光效果,甚至在照片中也難以達到。當然,在描繪城市風光、鄉村風景和靜物等方面,在美國也同樣出現了像羅伯特·比奇特爾、威廉·貝克曼、史蒂夫·霍雷、珍妮特·菲什、卡羅林·布雷迪和保羅·沃等一批優秀的寫實畫家,他們通過自己的創作,都為照相寫實主義增添了光彩。

現代主義繪畫充滿了“複雜性”。至此,我們能夠真正體會到具象藝術在現代主義美術運動中的獨特面貌和命運,而本卷所展示的作品,祇是其中的一部份濃縮的精華。在波普藝術抵制抽象表現主義的時候,寫實主義繪畫在現代畫壇開始具有重新思考和拓展的空間。然而,無論是鄉土寫實,還是照相寫實,都不可能回到古典的學院派時代。相反,它們卻是超現實主義、抽象表現主義的風格效應的參照物和派生物,並且從另一個層面來吸收現代主義繪畫的營養。隨着歷史的發展,寫實形式愈來愈被證明是潛力豐富的現代視覺藝術語言,而其今後的使命,無疑是“現代派另一種形式的繼續”。



圖版