

现代美术理论翻译系列

现代艺术观念

- 编者 NIKOS STANGOS
- 译者 侯翰如
- 出版 四川美术学院出版社



现代美术理论翻译系列

主编 邵大箴

编委 邓福星

朱青生

范景中

现代艺术观念

• [英] 尼古斯·斯坦戈斯 著 • 侯翰如 著

四川美术学院出版社

一九八八年·成都

责任编辑: 陈 默

封面设计: 文小牛

技术设计: 曹钧侯

原 书 名 CONCEPTS OF MODERN ART

原 编 者 NIKOS STANGOS

原出版社 HARPER & ROW PUBLISHERS
NEW YORK

现代艺术观念

[英] 尼古斯·斯坦戈斯 编 侯瀚如 译

四川美术出版社出版发行

(成都盐道街3号)

新华书店经销

成都七二三四工厂印刷

开本850×1168毫米1/32 印张10.375

插页16 字数210千

1988年12月第1版 1988年12月第1次印刷

印数1—1950册

ISBN 7-5410-0240-2/J·233

定价: 3.70元

序“现代美术理论翻译系列”

邵大箴

我国新时期包括美术在内的文艺上的论争，涉及的问题很多，面很广。艺术上的本质，艺术与社会生活的关系，艺术与社会文化的关系，创作者的主体意识、潜意识在创作中的作用，现代科技对现代艺术的影响，哲学思维对艺术创造的作用，艺术的民族性与世界性，等等。这些问题，大多是世界性的，各国的文艺家们都在广泛地进行讨论。当然，也有一些是在我国特定历史条件下具有特殊性的问题。这些问题会在相当长的一个历史阶段里争论下去。因为理论上正确与谬误、是与非的判断，需要实践的检验，而实践本身又有个过程，需要一定的时间。我国新时期社会主义的文艺实践，是一个充满着生气和活力的有机体，它在不断运动中接受各种外来的影响，吸收其中一切有益的养料，排泄其中对机体无用或有害的渣滓。这就是我们通常所说的取其精华，去其糟粕。外国的文艺理论，哪些是精华，哪些是糟粕，不能靠先入为主的观念去判断，而要在吸收和消化过程中加以识别和鉴定。我以为，对于外国的文艺理论和观念，我们应取慎重的分析态度。有些理论从整体上看可能是片面的、错误的，但在局部上可能有可取之处，我们在否定其体系的同时，对其局部的合理因素则应加以肯定，并采纳来为我所用。

在近几年的文艺论争中，常常见到这样的情形，大家都在围绕这一个议题热情地发表不同意见，却对所议的对象没有较为深

入的了解和考察，更谈不上有系统的研究。例如，大家都说现代派如何如何，其实对现代派文艺真正下过功夫的人却寥寥无几。

产生这种情况的主要原因是可以依据的资料太贫乏、能用外文读文艺史论书籍的人不多。中文资料又是凤毛麟角。即使能阅读外文的，要找到合适的书籍也很困难。在这种情况下，系统地翻译一些有理论价值和资料价值的外国艺术史论的书籍，就是很迫切的任务了。正是基于这一考虑，我们决定出版“美术理论翻译系列”。这套系列主要推出与美术关系较为密切的文艺理论书籍，作者包括世界各国，观点自然也是各式各样的，选择的标准是著作的学术性与权威性。

在国外，特别在西方各国，美术思潮和运动以及美术作品在文化生活以至在整个社会生活中所起的作用，比在我们中国要大得多。这大概和他们的传统有关。可以毫不夸大地说，在西方现代社会，美术思潮一直在文艺思潮中居于领先地位。离开对现代美术思潮的认识和了解，很难全面把握西方现代文艺的特征。有鉴于此，在不少出版社已经翻译出版或正在翻译出版外国文艺理论丛书的同时，我们仍然推出这个系列，这个与美术思潮和美术史，特别是与现代美术思潮和美术史关系密切的系列。

对于鲁迅提出来的“拿来主义”，大家口头上和文字上没有表示反对的。但实践表明，我们在“拿来”这个问题上常常出现偏差和失误。有时候我们在琳琅满目的洋货前面，什么也不敢拿。不拿，手上、口中倒是干净了，不会沾上洋细菌。但是，我们却变得愈来愈虚弱了。在另外一些时候，我们（至少有一部分人）又对舶来品盲目崇拜，似乎洋人的一切都比我们强，什么都想拿来，恨不得自己也变成洋人。我们经历过的这两种倾向，应

该使我们变得更加聪明起来。须知，要真正“拿来”也是不容易的，去拿的人要象鲁迅所说的那样，沉着，勇猛，有辨别，不自私。

总之，对外国文艺理论和实践的真正理解、消化和借鉴，将有助于我国社会主义文艺的腾飞。我们希望这一翻译系列的问世，为我国知识界提供一些原始的资料，并希望由此能引出对这些著作有价值的批评和研究成果来。

译者前言

介绍西方现代艺术的意义，在20世纪80年代后期的今天，应当再也不会令人怀疑了。中国的艺术家与艺术史论家，早已在他们的实践中探讨过在中国艺术与现代派艺术之间架桥铺路的可能性，其成就也不可小视。然而，在普通读者中，对于现代派艺术的了解依然不足，就亦是为什么艺术家与史论家在架桥铺路的过程中遇到种种麻烦障碍的原因之一。因此，《现代艺术观念》一书的译述，相信会有助于使一般读者有机会更多、更全面地了解现代艺术，理解今日年轻一代的中国艺术家、史论家的所作所为，丰富自身的精神生活，同时也反过来从观众的角度促进中国当代艺术的成长。另一方面，因为这是一本由英美当今著名史论家合作的集子，足以代表最近数年西方对于现代艺术评价的大致倾向，对于专业人士，显然也就具有了参考价值。

关于本书，最好的介绍是请读者先把它读一遍，而编者的意图，也在原书前言里早已写得清清楚楚。

不过，译述完毕，尚感意犹未尽，于是乎，想说上几句话，建议读者更多地注意现代艺术的一个方面，或者说，向读者推荐本书的一种读法。

正如原编者所认为，观念化倾向的现代艺术的最重要特征之一。这种倾向在本质上反映着现代艺术家对艺术的开创性再认识。他们把艺术活动视为人对自我的反省：借助艺术这一媒介审

查自我(包括个人的自我与人类整体的自我),寻求新的人格。这是对西方人文主义传统的发展,在更深层次上对人性的认识与发扬,尽管他们在表面上反对传统价值。面对比文艺复兴时代更复杂、更具挑战性的现代社会,人类产生了空前的危机感,因而也产生了空前强烈的革命要求。艺术就成了体现与实现这种要求的载体。因此,艺术的外延大为扩展,伸延到人文科学甚至自然科学的领地;现代哲学、美学、心理学以至科学技术的新思想,为艺术创造提供了思想与方法上的启示。艺术家以新的方式迎接时代的挑战。诉诸文字的宣言、理论阐述,成了艺术实验的开路先锋,同样藉着文字媒介的方便,艺术家与现代思想的接触更为直接,更明确地意识到现代艺术的价值应当比以往拓宽得多。艺术创作也提高到一个更高的层次,摆脱了手工复制自然的束缚,上升到与讲论天地人伦的哲学并驾齐驱的地步。同样,现代艺术观念史无前例地强调人,生活在现代社会中的人作为艺术创造主宰的地位。他们有权创造一个与自然界不同,而又同样伟大的天地。显然,这是一个更符合人道理想的进步,虽然,其表达形式因为与很多人所习惯了的审美模式或“艺术”应有的样子相去甚远而不免费解。但是,以历史发展的眼光评价之,现代艺术的确是人类历史上一件了不起的大事。

现代艺术的进程与西方现代历史的发展密切相关。两次世界大战,特别是第二次世界大战,是西方社会结构发生巨大变化的转折点。二次大战之前与之后的西方社会制度与社会生活,显然是十分不同的,而艺术创作,也具有颇为相异的面貌。

如果说,二次大战前的现代艺术,特别是达达与超现实主义,尚是西方知识分子在冲破“为艺术而艺术”的象牙之塔的门

槛边上讥讽挖苦旧传统的痼疾，力图在个人身上寻找挣脱传统枷锁的突破口，那么，二次大战后的艺术，则是艺术走向社会化、民主化，朝着人类大同的理想进发的过程。（诚然，对这一过程的得失评价，也因为评价者的标准不一而不同。）这方面，最好不过的例子就是从波普艺术到观念艺术的十余年的艺术发展。艺术家一方面继承了老一代现代艺术家讥讽、嘲弄以至怒骂现代社会压抑人性、异化人类的做法；另一方面，则以积极的态度，合作的方式投身到人类新文明的建设之中；他们显然在很大程度上冲破了文人墨客的象牙之塔，把艺术创造变得更大众化，更社会化、更民主化，并且努力使艺术接近普通人，使他们有更多机会感受、欣赏以至参与艺术活动本身，与艺术家一同体现人类的创造力。马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）一朝发现艺术对他来说已算完结，便躲在家中下棋度日，终其一生；而安迪·沃荷尔（Andy Warhol）却从最普通、最平凡的广告中发掘更高的价值，带动整个大众文化的潮流，在紧张繁忙而又平淡乏味的大都市生活中投进了缤纷的色彩与情趣；而传教士似的约瑟夫·博伊于斯（Joseph Beuys）则不仅以艺术行动唤起人类良心，而且还组织“政党”，直接参与改良社会的政治活动。大战前后两代艺术家之不同，由此可见一斑。

在缺乏人文主义传统的中国，由于我们自身对艺术的概念认识尚处于一种比较封闭，也许可以说是保守的状态，把艺术家与普通人隔离开来，把艺术家多少视为掌握了某种特殊技能的工匠，因而，以往在我国介绍西方现代艺术，多偏重于从塞尚、毕加索、康定斯基到德库宁等人的这样一个画面形式探索的方面，而较少涉及从达达、超现实主义到波普艺术、极少主义、观念艺

术这一更具有精神高度和社会性的方面。很多人更对于当今西方艺术界虽然面貌纷呈却又再也难以找到一个象毕加索这样的巨人而感到疑惑不解。其实，这恰好证明了当代艺术已经达到了相当充分的大众化、民主化，人人皆可以是艺术家，乃当今艺术之信条。我们面对的是一个没有大师的大时代。

侯瀚如

一九八七年九月、北京

目 录

序“现代美术理论翻译系列”	邵大威
译者前言	1
前 言 (尼古斯·斯坦戈斯)	1
野兽派 (萨拉·惠特菲尔德)	5
表现主义 (诺尔伯特·林顿)	26
立体派 (约翰·戈尔丁)	48
纯粹主义 (克里斯托弗·格林)	79
俄耳甫斯主义 (弗吉尼亚·斯帕特)	87
未来主义 (诺尔伯特·林顿)	100
漩涡派 (保罗·奥弗里)	111
达达和超现实主义 (唐·埃兹)	116
至上主义 (阿伦·沙夫)	148
风格派 (肯尼斯·弗兰普顿)	152
构成主义 (阿伦·沙夫)	172
抽象表现主义 (查尔斯·哈里森)	181
活动艺术 (西里尔·巴雷特)	227
波普艺术 (爱德华·露西—史密斯)	242
光效应艺术 (贾西亚·赖卡德)	258
极少主义 (苏兹·加布里克)	263

✓ 观念艺术 (罗伯塔·史密斯) 276

附 录

译名对照表

图 录

图 版

前 言

本书旨在向普遍读者介绍从1900年左右至今艺术的主要观念及其发展。专为本书而撰写的这些文章意在合成一部现代艺术史。之所以要以这种拼贴式方法来探讨这个课题，其基本理由是考虑到，试图单靠一个人来对这段时期作出直接的、历史的和批判的评价为时尚早。因为我们依然生活在这个时代里。其中很多观念（以及使那些观念得以具体化并广为传播的“运动”）在历史顺序上是同时产生的，这就是为什么一部单线的历史会令人困惑的另一个理由。这个时期的特征就是思想的极大丰富性、复杂性、多元化和同时性。

本世纪初年，艺术上似乎稳步而亦步亦趋的发展状况被一下子打破了。这无疑反映了人们的世界观整体发生了一致的变化。社会、政治和经济的变化，与哲学和科学的发展同步进行，传统的权威制度和价值也随之逐渐崩溃。这种崩溃不一定以其权力的丧失为特征，而是体现在它们充满自信的安全感和长期存在的地位之丧失中。在艺术上，以往的传统——或者，至少是对它的一种不加怀疑的墨守成规——在所有方面都受到了挑战。这挑战本身，一种对挑战的陶醉感，对艺术家来说，成了一种充满活力的刺激，即使是在他必须运用的方法是试验性或无效用的时候，亦是如此。许多艺术家，不管口头上怎么说，却不但沉迷于传统中，而且还在其创作中直接运用传统，这比起仅仅作个姿态好不

了多少。尽管如此，这种对于过往事物的怀疑和排斥，还是相当于一场真正的革命。这种寻求变化和更新的反传统热情，在一切艺术中都具有代表性，而在视觉艺术中则最明显，而且也传播得最早，并渐渐获得更加广泛的公众的赞许。这种“新精神”在文学上和音乐上被人们接受则要经历长得多的时间。

反映着社会中另一些相同态度的一般所谓现代艺术，在本世纪初年，就这样成了一股反对来自那时还常被盲目接受的成见的压抑的爆炸性解放力量。在绘画方面，这一趋势随着印象派而开始，但到大约1910年时，它所积聚的能量已经大到甚至令印象主义者也发现自己已经落伍，再也不是前卫派了。“前卫”（它实际上已成了“实验”的同义词）观念受到强调的程度如此之大，以至似乎成了艺术评价的唯一标准。实验成了现代艺术“理性的”和“非理性的”两种倾向共同的创作方法。重要的是要记住

“理性的”和“非理性的”这两种貌似不同的态度在一个共同的战线上团结在一起，二者都受到了它们强烈的反传统、反权威热情的鼓舞和刺激。强调实验，一方面是大量运用体系化的方法（虽然它开始时通常是随意而直觉的），另一方面，几乎可以肯定，这也受到了物理科学重大新发展的鼓舞。科学方法或手段对于大量艺术想象的起步是一种刺激，尽管对于它是否意味着对于科学发展有清晰认识和理解尚可存疑。新的科学观念简直无处不在（通过大众媒介等途径），而且不论它们是否被理解了，它们毕竟有助于沟通朝着新方向发展的想象活动，并且，甚至在它们完全被误解时，仍然鼓励着实验活动。

时间和时间发展的观念，从漫长的、线性的、悠闲的、稳定的延伸，缩短为短暂的、迅速的、多元的、同时性的、迸发的断

片，或者说，它看起来是这样。在那时之前，人们习惯于以按次序的分类法（a posteriori）的粗略范畴或艺术史家所谓的“风格”概念对艺术进行考察，至少也象是从一定距离之外去观察；现在，对于其发展则冠之以“运动”的名称，这种“运动”以不断增长的加速运动一个接一个地交相出现，最后达到极其短命的地步，除了专家之外，实际上无人能够觉察它们的存在。观念和对于通常先于艺术作品出现的理论及思想先入为主，为艺术作品性质提供条件并加以限定（若非实际如是，至少在观念上如此。），并逐渐变成艺术活动的主要因素。

现代艺术运动和观念从一开始就是国际性的、有目的的、有方向的、系列化的。它们伴随着数量庞大的宣言、文件及一系列声明。每个运动都是为了提出一个观点而精心炮制的，批评家们也经常为发起运动而撰制纲领，他们把观念系统化。现代艺术运动根本上是“观念的”，艺术作品通过其所体现的观念而为人们认识。批评家、理论家在促成新的艺术发展（如抽象表现主义）中扮演着无与伦比的重要角色。同时应当指出，在任何专属的角度看，丰富多彩的各个运动未必都包括了当代的主要艺术家。一个显而易见的例子是毕加索（Picasso），他在各个运动之间进进出出，或者干脆置身其外。更好的例子是费尔南德·莱热（Fernand Léger），他作为这种状况讽刺性的结果，在本书中几乎未被提及。近来，甚至连运动的标签也已失去其含义。如今，各种观念兼容并蓄，同时共存，对艺术的考察，除了通过对独立的艺术家甚至个别作品的考察之外，别无它途。

本书初版于1974年。在80年代之初，由英、美两国最杰出的一批艺术史家和批评家撰写，作为自1900年至今的西方视觉艺术

的权威、广博、精练的评价著作，它仍然发挥着独特的作用。但是，初版至今的6年中的发展变化也影响了本书的结尾部分。极少主义走完了它的路，并为另一种艺术形式所传承下来，这种艺术形式，甚至连艺术之为艺术的最基本前提，即艺术品，也予以否定。作为现代艺术特征的观念上的先入为主最终导致了这样的观念，它们实际上取代了在此之前普遍理解为艺术的东西。如果人们把艺术的最近发展看作艺术的未来，那么，艺术似乎已经走到了尽头。极少主义之后是观念艺术，后者寻求的是各式各样殊途同归的推托手段，并冠以不同的名称，如表演艺术、人体艺术、地球和大地艺术等等。

考虑到这些发展，筹备本书的新版本看来势在必行——特别是目前，随着一种“新”艺术，一种后现代主义的广泛传播，现代艺术已经被判处“死刑”！因此，为了使故事圆满，特地约订了一篇关于极少主义的文章。一篇关于观念艺术及其分支的大胆的文章，则最后完成了全书。

在准备这个新版本时，我有机会以一篇显然更加准确的文章更换了原来那篇关于俄耳甫斯主义的文章。我还决定删去原序，因它的分期与其他的文章不一致。最后，书目也包括了迄今已出的书籍，插图相应增加以满足新材料的基本要求。

尼古斯·斯坦戈斯（1980）

野 兽 派

萨拉·惠特菲尔德

1904年—1907年间短暂的时期内，昂利·马蒂斯、安德烈·德兰和莫里斯·弗拉芒克及一小群年轻学生一起创造了一种绘画风格，这风格使他们获得了“Les Fauves”（“野兽”）的名称。这种风格的特点是运用纯色，素描和透视关系的夸张变形。这种突出的表现上的自由，令那些初次见到这些作品的人眩惑眼花，惊讶不已。有好几年，他们成了在巴黎工作的画家中最富实验性的一群。然而，在所有20世纪的艺术运动中，这却是最为短暂，也许还是最难定义的一个流派。凡·东根，作为这个难以定义的团体的一员，否定了“任何一种信条”的存在。他说：“人们可以谈论印象派，因为他们抱定了一个原则。对于我们，则没有那种事情。我们仅仅认为他们的色彩有点儿模糊暗淡。”也许，真的不存在一个共同的信条，但我们从他们的书信、笔记，当然，还有他们自己的作品中得知，在那时，马蒂斯、德兰和弗拉芒克对于绘画确实有着自己坚定的信念和观念，但就每个画家而言，它们则是高度独立和个人化的，并且只是在短期内共同持有过的一些信念和观念。千真万确的事实是，尽管与马蒂斯等人一起展出作品的年轻学生们所进行的实验缺少方向性，其作品仍被认为属于野兽派的一部分。在很多情形下，使这些画家高度升华，获得极大自由的，只是瞬间的兴奋，难以使其作品达到成熟发展。随之而来的危机归因于野兽派在一种新的表现方法出现