

潘·力·著·

日·本·美·术

从·现·代·到·当·代
Japanese Art from Modern to Contemporary

图书在版编目(CIP)数据

日本美术：从现代到当代 / 潘力著

— 石家庄：河北教育出版社，2000

ISBN 7-5434-3780-5

I.日… II.潘

III.美术史—日本—现代 IV.J131.309.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 1812

日本美术：从现代到当代

潘力 著

责任编辑 = 张子康 徐占博

装帧设计 = 敬人设计工作室

吕敬人 + 王林杰 + 魏梵

出版 = 河北教育出版社

地址 = 050061 石家庄市友谊北大街 330 号

电话 = 7756500

印刷 = 深圳雅昌彩色印刷有限公司

地址：518028 深圳市福田区上步工业区 304 栋西 2-3 层

电话：0755-3366138 传真：0755-3219630

电子信箱：szartron@public.szptt.net.cn

发行 = 新华书店

开本 = 889 × 1194 毫米 1/16 11.75 印张

版次 = 2000 年 8 月第 1 版

2000 年 9 月第 1 次印刷

书号 = ISBN 7-5434-3780-5/J.154

定价 = 120.00 元

目录

序

范迪安

01

特约专稿

矛盾的美术与日本的今天

千叶成夫

03

概论

10

日本美术：从现代到当代

30

斋藤义重/30	关根伸夫/81	千崎千惠夫/132
松泽宥/33	榎仓康二/84	土屋公雄/135
白发一雄/36	吉田克朗/87	小山穗太郎/137
土谷武/38	菅木志雄/89	渡边好明/140
村冈三郎/40	高山登/93	中村一美/142
草间弥生/42	原口典之/96	林武史/144
山田正亮/46	彦坂尚嘉/99	宫岛达男/146
桑山忠明/48	片瀬和夫/102	佐藤时启/148
荒川修作/50	堀浩哉/104	柳幸典/150
中西夏之/53	户谷成雄/106	吉泽美香/153
高松次郎/56	植松奎二/108	内藤礼/155
李禹焕/59	杉本博司/110	山口启介/158
若林奋/62	坂口宽敏/113	村上隆/161
横尾忠则/66	辰野登惠子/116	白井美穗/165
松本阳子/68	远藤利克/118	福田美兰/167
荒木经惟/70	舟越桂/120	笠原惠实子/170
长泽英俊/73	森村泰昌/122	中村正人/172
河口龙夫/76	黑川弘毅/126	平田五郎/174
野田哲也/78	保科丰巳/128	

后记

176

序

范迪安

在20世纪行将结束的日子里，潘力撰著的《日本美术：从现代到当代》在中国出版，是让人深感高兴的。

中日两国美术交流的历史源远流长，这种传统一直沿续到当代。总的来说，中国美术界对日本的古代美术和20世纪美术中的日本画发展了解是比较多的，已经有不少展览来过中国，也有不少图书引进了这两个领域的信息，特别是对现代日本画，由于经常性的交流，中国美术界已经熟悉了不少大画家的风格面貌。但是，对于日本的现代型态美术，中国画家的了解却相当不足，不仅没有从展览中目睹原作的机会，甚至也没有一本稍事系统介绍这方面状况的中文书籍或画册，这不能不是一种遗憾。实际上，90年代以来中日美术在当代层面的交流业已展开，两国中青年一代艺术家的联展已有小规模的活动，在一些重要的国际艺术展中，两国艺术家的作品也得以聚会，这就更使我们有了解日本现代型态美术发展脉络的意愿：不了解现代型态美术在日本的发生和发展，对日本当代美术的状态和走向就不可能清楚。于此可以说，潘力的撰著正逢其时，填补了中国对日本美术研究和介绍的一块空白。

和中国美术在20世纪遭遇西方艺术之后发生的变革一样，日本现代美术也是在与西方艺术相遇和碰撞的文化背景下展开的。随着日本社会走向现代，原有的日本美术出现了明确的分野，大的流脉可以分为三股：一是日本画在传统样式基础上的现代转型，二是由欧洲引入日本的油画（洋画）成为日本美术的组成部分，第三股流脉则是现代美术。这里的“现代”不仅仅是时间上的概念，而是以现代文化内涵为特征的性质。从时间上看，现代美术在日本的发展

有将近百年的历史。它最初接受的是西方现代主义诸流派的影响,以“前卫美术”的姿态出现于画坛,在艺术观念和艺术语言上都有明显的西方艺术的痕迹,也发生与本土原有美术形态激烈的冲突与矛盾。二次大战之后,随着日本社会工业化的快速进程,现代美术更加直接地反映了日本的社会现实,尤其深入地反映了现代社会条件下人的精神和心理情感的变化。在这个过程中,日本艺术家以群体活动的方式使现代美术声色渐大,成为受到社会普遍接受的文化内容,同时也以具有日本文化内涵的观念和语言方式参与国际艺术活动,形成了对欧美艺术潮流的回应,甚至部分地形成了对西方艺术的影响。例如,50年代产生于日本的“具体派”就以东方式的精神体验激活了欧洲后来的“激浪派”。从日本现代美术的历程看,战后的势头几乎未以间断,而且随着日本社会的国际交流获得了更大的发展空间。在今天,许多日本艺术家已活跃于国际画坛,参与着东西方当代文化的对话与建树。

长期以来,在20世纪的世界艺术史著述中,欧美的艺术现象占据了主要的篇幅,非西方国家的艺术往往被认为是从属或次要的材料。在评价非西方国家的现代艺术时,也往往以“西方中心主义”的视点将其视为西方影响的结果。改变这种艺术史视野的偏颇,需要对非西方国家各自的“现代模式”和“现代性”作出重新的思考,厘清各个国家现代艺术发生的文化情境和内在的方向感。就日本现代美术而言,它既是在西方文化冲击和影响下发生的,但在不同时期、特别在近30年间表现出了日本艺术家基于日本社会现实的文化思考,它的动因具有鲜明的“日本性”,它的格局也是国际多元文化的有机部分。在我

看来,就艺术观念而言,日本艺术家的观念中所具有的东方智慧就是非常明显的,他们对外部世界的体认通常是感性的、个体的,在感受自然和社会现实的时候十分重视自己的生命经验,以“形而上”的哲思引动对“形”的存在方式的表现。同时,在艺术语言上,日本艺术家对“物质”的自然属性投以更多的人文关怀,用个体的精神与情感表现了“物质”的生命形态。在许多艺术流派和作品的语言方式中,我们可以看到日本艺术家在衔接本土文化传统与现代表达方面所作的努力。正是由于这种努力,日本现、当代美术整体上具有不同于西方的文化性质。

潘力在本书中对日本现、当代美术的发展作了历时的叙述,为我们了解这个领域的大貌提供了明晰的线索,他选择了各个时期重要的艺术家及其作品并进行了概要的研究介绍,使我们贴近了日本现、当代美术的实际状态。在中日当代艺术交流将更加活跃的时候,这项研究的开始为我们开阔视野提供了有益的基础。

是为序。

1999年12月于北京

特约专稿

矛盾的美术与日本的今天

东京国立近代美术馆主任研究员

千叶成夫

1. 开头的话

先从个人的话题谈起。一个人的知识不可能包罗万象，对于日本的现、当代美术，完全客观、全面、无所不晓的人是不存在的。因此，我谈的也只是我个人的观点。

我很早以前就开始关注中国的现代美术状况，我第一次去中国是在10年前，从1988年底到1989年初的3个星期里，我访问了上海、杭州、北京等地，走访了美术院校，与许多艺术家见面并参观了他们的工作室。那时，日本对中国乃至东亚地区的现代美术予以关心的人还不多，为了了解中国的现代美术而专程前往中国的人就更少了。

对于我来说，那次旅行还有另外一个目的，就是向中国朋友介绍日本的现代美术。当时我带了300多张幻灯片，先后在上海市美术馆和北京中央美术学院作了题为《纵览日本当代前卫美术运动》的讲座，分别由范钟鸣和费大为先生担任翻译。虽然只是口头演讲，但也许是日本现代美术在中国的第一次综合介绍。

2. 东亚诸国间的交流

10年过去了，世界发生了众所周知的巨大变化。日本今天对中国乃至东亚各国当代美术状况的关心程度之高，是我当年完全没有预料到的。今天，许多中国的当代艺术家被介绍到日本乃至世界其它国家，中国对日本现、当代美术的介绍也正在逐步开始。仅仅10年，真有隔世之感。但令人遗憾的是，在日本，至今为止对中国当代美术的介绍还仅仅局限于展览以及新闻报道、杂志专访的水平，还没有看到一册系统地反映中国现、当代美术的单行本。对此，我也应对自己的工作进行反省。

中国人历来重视资料的整理和保存，例如中国从1985年以来发展起来的、历史并不算长的现代美术，就已经编辑出版了许多单行本。我很赞赏中国朋友的这种精神。

潘力的这本书，可以说是总览日本的现、当代美术发展。仅我所知，即从今天的角度出发，对日本的现、当代美术作纵横两方面的研究和介绍，这在中国还没有先例。潘力还对所收录的艺术家作了简要的评述。潘力至今为止留学日本刚两年，能有如此笔力，确实是值得称道的。

我相信，中国朋友可以通过这本书对日本现、当代美术的概况有所了解。

3. 日本列岛的位置

历史上，日本由于孤立岛国的地理条件，因此艺术是在海洋文化的影响下发展起来的，具体地说其中也有中国的文化艺术。例如，将中国文人画移植过来，成为日本的文人画，创造出“日本式”的文化。

现代化的进程给这种日本文化的创造方式带来了很大的冲击和变化。因为所谓的现代化就是“西方化”，即试图照搬西方的样式来取代日本的一切。但是完全放弃本民族的东西是不可能的，矛盾也就由此而生。这个矛盾，从根本上制约着日本现代艺术的走向。较之亚洲其它国家，19世纪后半叶的日本走上了一条独特的道路。在其它国家纷纷沦为欧美殖民地的同时，日本则在现代化（西方化）的道路上急速迈进，同时在效仿西方国家对亚洲诸国发动侵略战争之际，国内的西方化倾向与民族文化之间的矛盾也日益加剧。

明治时期以来，尽管极少数画家还在探索对传统美术样式的创新，但整体上是趋于衰退；另一方面，日本开始了对初次接触到的欧洲绘画的学习和模仿。于是，这两个领域始终保持着在对立中发展的态势，而且，渐渐离开原来的争论焦点（即日本民族固有的审美意识与外来的新的审美意识之间的争论），简单化为日本画与油画的样式问题之争。这样，在西方化的冲击下日本画如何摆脱危机，外来的美术样式如何在日本的土地上生根结果等问题都没有得到彻底解决，随之而来的是20世纪30年代之后日渐强大的法西斯军政府对文化艺术的统制。

在此期间，欧洲兴起的“前卫美术”思潮很快地传到了日本，20年代与30年

代先后两度，其中不乏达达主义、超现实主义、构成主义、抽象主义等。日本艺术家们不再认为传统的美术观念是唯一的，他们开始探索新美术的本质以及至今没有过的思想方式。

但是，法西斯军政府对艺术表现的钳制，导致日本的美术发展在四分之一世纪的时间内遭到了很大的挫折。当然，对于艺术家来说，不能不说自身也存在某些问题。面对所谓的“大日本帝国”全面法西斯化，艺术家们几乎没有表现出对抗的意识和思想，这是因为自身还没有完全成熟。可以说，这种状态也约束了战后日本美术的发展。

4. 变化了的与未变化的

战后，几乎所有的艺术家，无论是对法西斯支持、袒护与否，在自己的艺术观依然暧昧的情况下，又开始了新时期的创作。例如，战前官办展览与民间展览并立的机制，战后又原封不动地得以恢复。这种机制从根本上来说没有得到改变并一直延续至今。顺便说一下，日本的美术界至今恐怕八成以上还是以官展（日展）与民展奇妙的并立而形成的“旧画坛”。随着旧体制的复活，艺术家们的精神状态与审美感觉也没有随着战败而有所变化。具有讽刺意味的是，就这样又开始了“现代化”的进程。战后日本艺术家们的精神状态与审美意识的“现代化”，其实是复杂而充满矛盾的。

对于油画来说，不断追逐接踵而至的新样式却对其本质意义不甚了了，流于形式的日本画则处于自我封闭的状态。总而言之，两方面的发展都缺乏内在的生命力。

5. 行为·物质·观念

在这个过程中，我认为最值得注意的是被称为“现代美术”或“前卫美术”的动向。（其实，现代美术或前卫美术并不是作为一种样式存在的，而是美术新闻界

对眼下最尖锐的、敢于触及矛盾的作品称呼)。

战后,日本现代美术真正具有独创意义的应该说是50年代中期至60年代前期的“反艺术”动向,其中最典型的是关西地区的“具体派”、福岡多博地区的“九州派”和东京地区的“新达达主义”。其特征表现为,向西方近代以来逐步走向成熟和规范化的绘画、雕塑等形式和理念挑战,试图创立一种与之相异的“美术”观念。为此,艺术家们将“行为”放在第一位,“物质”作为思考的中心,而他们最重视的则是“观念”。

如果说“反艺术”的倾向将美术分解为“行为·物质·观念”的话,60年代末到70年代初的物派尽管以“物”为名称(物派既不是一个组织也不是一场运动),但并不仅仅限于对物质的关注,同时探究的还有如何将“空间”作品化,以及与“空间”建立怎样的关系来构成作品等等。虽然多表现为装置的形式(“反艺术”时期也曾出现过),但物派最终予以明确化的只是指出了“作为与空间有关系的美术”的方向。

几乎与物派同时期,受当时大学“校园纷争”的影响,美术院校的部分学生组织了“美术家共斗会议”。值得载入史册的是,“美共斗”的活动并不是反大学、反制度、反传统的学生运动,而是超越这个局限,力图明确地揭示美术所具有的独自规律性,即“美术的根本规律”,正如杜桑在1910年的“不经任何加工的现成品”也揭示了美术实际上具有自身的规律体系一样。

6. 寻根问源

到70年代中期,可以从“反艺术”到物派的过程中看到不同于西方美术的、具有自我特征的新美术产生的方向性。与此同时,由“校园纷争”带来的强烈反思的结果则是:明治时期以来的美术从整体上看充满了错误,学生的观点甚至到了虚妄的程度,艺术家们也都不程度地感到了这一点。

但是,艺术家们现在只能继续进行创造的努力,批评也一样,除了对目前的

美术现状予以关注和发现之外，别无选择。

70年代中期以后的美术，从本质上说有两个基本点，其一是到物派为止的战后美术所表现出的各种可能性能有多大程度的展开；其二是“美共斗”所揭示的理论如何付诸实践。如果从这个角度来看，这期间既有围绕着物派展开的争论和再评价，也有在西方思潮影响下的“回归传统”的倾向，同时在物派与“美共斗”之后从新的角度又涌现出一批艺术家。虽然在日本泡沫经济的影响下产生了一些表面繁荣的现象，但遗憾的是，不能不说围绕着本质问题几乎没有什么进展。即是“现代美术”的水的浓度越来越淡化的时期。

70年代中期以来的日本画坛基本上没有大的波动。并不是说必须要有什么波动才好，但这相对平稳的状态意味着什么？是值得评价的。出于一位批评家的期望，我认为这是一个成熟的时期。尽管没有大的运动，但可称之为是艺术家个体的成熟所必要的平静时期。我认为这个判断是正确的，艺术家们各自在某种程度上的成熟也是为实事所证明了的。

7. 日本的无序状态

一个艺术潮流造就一批新的艺术家，这种现象自70年代中期以来，基本上不再出现。似乎这是一个宁静的时代、平坦的时代、没有运动的时代。其实不然，波浪的起伏总是不会停止的，只是需要自然的契机。

1995年，日本连续发生了两个大事件：大阪神户地区的大地震和奥姆真理教教徒的地铁沙林毒气杀人事件，这也许意味着一个潜在的动力。实际上，目前最活跃的一批年轻艺术家，就如五六十年代“反艺术”的再现一般，恰恰是从1995年开始活跃的。日本的年轻人现在离历史较远，但这批年轻艺术家的活动，无论怎样，仍是从重新评价历史开始的。他们在重新认识“反艺术”的基础上展开创作活动，和我们一样，依然是在现代美术三要素——行为、物质、观念——的范畴之内。

说起来，这批年轻艺术家的活动起点正好与1995年这个多事的年头重合，这仅仅是偶然吗？

、关于那两个大事件，一方面作为世界经济大国之一的日本，在遭遇地震及因之而引起的大灾难之时，没有能迅速地实现灾后重建，导致当地民众在相当长的一段时间内处于避难状态，无法恢复正常生活，这使我们看到了这个国家残酷的一面。同时，滥杀无辜的惨案也将部分日本人精神的空虚和颓废状态暴露在光天化日之下。现在，似乎不是谈论艺术的时候，但文化与艺术的饥饿是不容否认的。也许可以说，现在的年轻艺术家们是顶着逆风而行的。

其实，对于所有的艺术家来说，现在都是顶着逆风而行的。例如和我同龄的物派、“美共斗”时期的艺术家们，70年代中期以来，尽管有些人没有大的作为，但还是有相当多的艺术家在不断地思考、探索。如果要真正开辟具有独创性道路的话，这也许是本世纪最后的机会。但是，眼下正刮着逆风，局面是困难的。

8. 与西方的对峙

对于年轻的艺术家们来说，从长远的观点看，日本美术的根本问题依然是在西方对“美术”的概念进行解构之后，将具有怎样的新的可能性。随着日本社会的变化，新一代艺术家的观念也产生了变化。尽管近年来日本社会的变化没有值得褒扬的地方，但是给艺术家们的观念带来的变化却是不容置疑的。在这新观念之下，如何建立具有独创意义的美术，不是一项轻松的事业。对于他们，也包括我们，将以怎样的姿态面对这个布满荆棘的时代？

日本和中国从历史到现状都有很大的不同，但是，对于我们来说，在向西方学习的过程中建立和发展自己的现代美术体系这一点上是共同的。同时，可以肯定的是，如果说西方对亚洲的现代美术有所关注的话，那也不是为了我们的发展。对于这个问题，日本及中国的朋友们一定要有清醒的认识。

概 论

“日本对于抽象表现主义、极少主义等现代潮流，不仅仅是以挑剔的眼光来汲取它，而且在非西方的文化基础上赋予舶来品以新的意义……。毫无疑问，日本的现代美术界确实清醒地认识到，一味照搬西方概念是没有前途的。正如所看到的那样，如果将日本的美术称为是同化的美术的话，那显然是以其自己的哲学立场为基础而变化的美术”。这是1994年当“战后日本的前卫美术展”在纽约举行之际，《纽约时报》发表的评论。

从20世纪初期开始，尤其是在战后50余年的美术潮流中，日本的艺术家们为了开拓一个表现新思想、新观念的地平线，他们满怀冒险的精神在苦苦探索，既不是欧美潮流的简单重复，也不是传统风格的消极回归。他们在探寻创立真正具有今天日本个性的美术的可能性。日本画、版画、油画等诸多传统画种都拥有一大批知名度很高的画家，并且也为中国的艺术家们所熟悉。同时，日本的现代型态美术也取得了世界瞩目的成就，但由于历史和现实的原因，却鲜为中国的艺术家们所了解。

1

早在19世纪后半叶，日本就开始引进吸收欧洲文化，明治维新（1864-1868年）更是打开了西方文明涌入日本的大门。1889年成立的“明治美术会”，是日本西洋画家的大联盟。1896年从法国留学归来的黑田清辉成立了推崇外光派的“白马会”，尽管其实践还不是真正意义上的印象主义，但在日本美术的历史变革中，黑田清辉堪称导入和传播西方现代主义的第一人。另外，1907年开始设立的“文部省美术展”（简称“文展”），成为日本最高级别的全国性美术展。1914年，提倡新兴美术的一部分画家由于不满“文展”的传统保守风格，从中分离出来，成立了著名的“二科会”，以推崇前卫意识为主要特征，形成了日本最大的在野美术团体。

大正时期（1912-1926年）以来，包括意大利、法国等学院主义和后印象主义等同时代的美术样式很快地进入日本。尽管日本传统文化有着深厚的土壤，但随着国家急速地走向现代化，西方的美术概念也迅速传播。尽管也有曲折和干扰，整体趋势仍是大幅度地西方化。但是，日本的艺术家们在向现代化迈进的社会及政治、文化的剧变中，依然没有放弃自己的个性和创造

性。随着工业革命的完成和西方文化的渗透，日本人开始拓展新世纪美术的道路。

1910年前后，立体派、表现派、未来派等现代美术样式通过书籍、图片等及时地进入日本。第一次世界大战期间，日本远离欧洲战场，由于出口的大幅增加而带来经济的空前景气，工业生产、贸易额以及都市人口都急速增长，同时，政治的民主化、思想文化的现代化，导致艺术活动也空前活跃，达达主义等前卫意识很快为日本的年轻艺术家们所接受。1920年，木下秀一郎、普门晓、大浦周藏、尾形龟之助等人组织了“未来派美术协会”。次年10月，他们和一批从俄国流亡来的未来派艺术家(同时带来470余件作品)一起，在东京、大阪、名古屋等城市举行巡回展及演讲会。此后，未来派的活动进一步扩大，1922年秋又在东京都美术馆举办大型展览，同时发行的画册中载文呼吁：“朋友们醒来吧！年轻的画家们来吧！新时代的创作到来了！我们生存在强烈的光和热之中”，充满了强烈的激进色彩。

与此同时，还有一批推崇现代艺术的诗人也纷纷发表作品，如平户廉吉发表了《日本未来派运动第一回宣言》，并到街头散发；以“达达”自称的高桥新吉出版了诗

集《达达新吉的诗》；壶井繁治、冈本润、萩原恭次郎等人联合创刊了诗志《赤与黑》，宣传对现实反动的无政府主义与达达主义。

1923年2月，《中央美术》期刊还出版了以这些画家、诗人作品为主的“达达特集”。

但是，真正促成和推进了日本前卫美术运动的重要人物是村山知义。他曾就读于东京帝国大学文学系，并对哲学研究产生兴趣，他还在太平洋画会研究所学习过美术。村山知义于1921年赴德国柏林留学，原定的研究课题是原始基督教。但是，他在柏林接触到当时正处于高潮的达达主义美术，以及俄国的构成主义、意大利的未来主义等，对此产生强烈的兴趣，于是他放弃了原定的课题，完全投身于异国的前卫艺术潮流之中，并作为“日本的未来派”参加了第一届国际美术展。1923年5月，村山知义从德国归来后举办了第一次个展，展出的立体作品共150余件，其数量之多令人惊讶。这个冠以“意识的构成主义”的展览，意在表现出和法兰西的雅致及俄罗斯的构成主义的区别，展览获得了意外的好评。村山知义继而于同年6月连续举办了第二次、第三次个展。同年7月，他与大浦周藏、尾形龟之助、柳濑正梦、高见泽路直等人以及俄罗斯的几位流亡艺术家组成了“MAVO”团体。“MAVO”虽然推崇当时的达达主义和

构成主义，但并不推崇对文化的破坏和彻底的虚无主义，反而表现出发展中国家积极的文化观和乐观主义，他们离开美术馆在东京的几十家咖啡厅举办巡回展览。1924年7月，《MAVO》杂志创刊，积极介绍海外的新思潮并大量发表绘画、雕塑、摄影、戏剧、建筑作品及评论文章，村山知义还出版了评论集《现代的艺术与未来的艺术》。“MAVO”的活动，在日本现代美术史上第一次将艺术推向社会和大众生活，“MAVO”的活动对推进当时的前卫美术运动起了很大的作用，并对日本美术的未来走向以及美术表现的体系机制等带来强烈冲击。因此，可以将“MAVO”称为日本早期最有代表性的前卫美术团体。

追求日本新美术的“MAVO”团体，虽然只存在了两年，但其超越了“日式达达”的言论和行动都给日本现代美术的发展留下了深刻的影响。

1928年，留学巴黎的一批日本美术家，在野兽主义的影响下，组成了“独立美术协会”，后改名为“1930年协会”，堪称“日本巴黎派”，形成了第二次世界大战前日本美术又一股新的潮流。其中最成就的画家首推藤田嗣治，他的艺术天才使其在国际上成为日本美术的象征。但是，作为远离日本社会现实的日本巴黎派，遭到国内一大

批推崇抽象主义和超现实主义的青年艺术家的攻击。从1930年开始，这批年轻的艺术家在东京、京都、大阪、名古屋等地的美术馆、画廊，连续举办了一系列的小团体展览。1936年，这些小团体联合组成了“前卫艺术家俱乐部”，1937年，以抽象艺术为目标的“自由美术家协会”诞生，1939年又成立了以超现实主义为中心的“美术文化协会”，几乎与此同时，二科会内部又分离出抽象艺术团体“九室会”。较之20年代前期，由于日本艺术家能更自由地前往和滞留欧洲、美国等地，海外的艺术思潮迅速地传递到国内，因此在30年代后期，日本的前卫艺术迎来了又一个高潮。

但是，第二次世界大战的爆发，将日本美术界推进了军国主义的深渊。美术团体成为军政府的御用工具，前卫艺术团体纷纷解散或改名，曾一度生气勃勃的前卫美术运动被拦腰斩断。

2

1945年8月，日本无条件接受了《波茨坦公告》，这使得日本在历史上第一次成为战败国。第二次世界大战是日本现代发展史上的一个重要分水岭，也导致了明治维新之后欧美文化对日本的第二次大冲击，

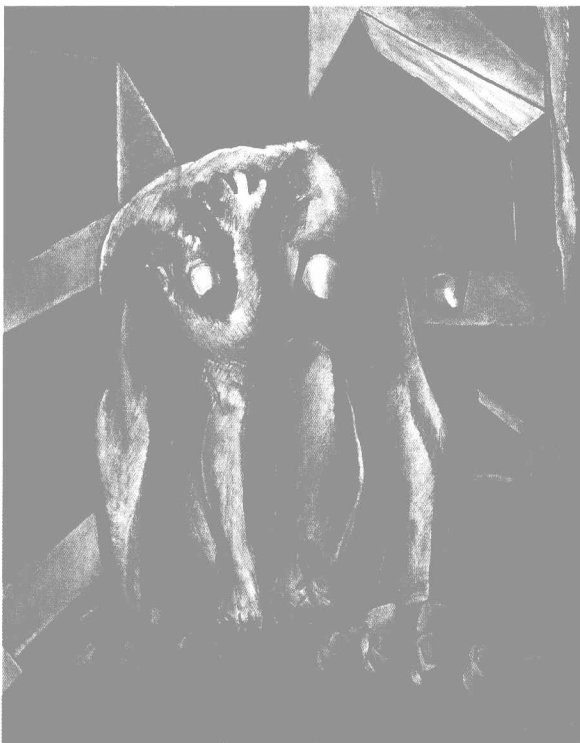
使日本的政治、经济、文化发生了自明治维新以来最深刻的历史变革。随着国家经济在废墟上的重建,日本的文化艺术也在欧美文化的影响下得以重新发展。由于美国文化的大规模倾入,欧美现代美术思潮迅速反映到日本,因此,日本现代美术在重整旗鼓的同时,也迅速地走向国际化。东京进而成为与纽约、巴黎齐名的国际艺术中心。

1945年9月,帝国美术院在战后不到一个月就举行会议,决定恢复文部省美术展。次年,由“文展”改名而来的第一届“日本美术展”(简称“日展”)就开始分春秋两季两次举行。一些美术刊物也纷纷复刊,因战争而中断创作的画家们又重新拿起了画笔。官办展览与民间团体展的战前二元结构再次确立。这一时期,在积极恢复战前状态的同时,塞尚、雷诺阿等印象派绘画也被大量介绍到日本,美术界开始了对西方现代绘画的重新认识。

1948年初,以福泽一郎、龙口修造、冈本太郎、阿部展也等人为中心,成立了“日本前卫美术家俱乐部”,并以《读卖新闻》为后援,连续数年举办“现代美术展”。战前,日本美术界基本上是由政府主导的。战后,则转变为由大报社主导。最先由《读卖新闻》社于1949年开始举办无审查制的第一

届“独立展”,并以每年一届的形式持续到1964年,为一大批年轻艺术家提供了发表作品的机会。1950年是前卫美术的时代,随着抽象主义、超现实主义在废墟上的复活,具象绘画与之的角逐也重新开始。争论不仅停留在具象与非具象之间,而是以美术家表现的实在性为中心。《读卖新闻》

社主办的“现代世界美术展”,主要展示了大量的美国现代绘画,而使日本的艺术家人感到必须从被狭义理念化了的“前卫”、“现代”等观念中解脱出来。1951年至1953年,马蒂斯、毕加索的大型回顾展又相继来到日本。《每日新闻》社于1952年创立了“日本国际美术展”(后来改名为“东京双年展”)。首届展览有来自法国、美国、意大利等7个国家200余名现代艺术家的400多件美术作品参展,而日本艺术家参展的却是清一色的传统绘画。该展意在“使日本美术界与世界紧密连结,在严厉的国际性批评面前站立起来。”以此为标志,开始了日本



◎鹤冈政男
沉重的手
1949年
130 × 97cm
油画
东京都现代美术馆藏

◎阿部展也

饥

1949年

油画

神奈川县立近代美术馆藏



◎山下菊二

曙村的故事

1953年

137 × 214cm

油画



美术的国际化交流。1954年《每日新闻》社又创立了“现代日本美术展”。随着这两大展的隔年轮流举行，吸引了全国及世界各地的大批艺术家，并在很长一段时期成为艺术家评价的指标。

战后的1945至1955年10年间，日本的现代美术还是在欧美意识的范畴和战前

已经形成的框架之内，处于一种恢复状态，尽管出现了鹤冈政男的《沉重的手》、阿部展也的《饥》、山下菊二的《曙村的故事》、河原温的《密室绘画》

等一批代表性作品，但从根本上来说，仍不难看出对欧美风格的模仿和借鉴以及战前水准的延续。究其原因，不外乎日本文化艺

术界对欧美的信仰和崇拜依然继续，日本艺术家还没有建立起真正的自信。

3

1954年至1957年期间，是日本从战后的混乱走向经济发展时代的重要转折时期。50年代初的朝鲜战争给日本修补战争创伤带来了千载难逢的机会，巨额军火订单使濒死的日本经济迅速复苏。从1955年开始日本国民经济指标就全面突破战前水平，1956年7月政府发表的经济白皮书宣布“现在已不是战后时期了”，一时成为社会流行语言。同年12月，日本正式加入联合国，标志着从战后的孤立境况下重返国际社会，同时也打开了以扩大贸易为中心的日本经济全面发展的道路。随着政治、经济进入一个相对安定的发展时期，文化艺术也开始了一个新的发展周期。

对于日本现代美术来说，具有重要意义的是1954年11月成立的“具体美术协会”。发起人吉原治良在1934年的二科会展览中就成为画坛新星，并在二科会中接受了前卫艺术思潮的影响，1938年，成为从二科会中分离出来的前卫团体“九室会”的主要成员。战后，吉原治良面对当时的社会现