



世界美术工作室
World Art Academie's Studios

THE BRITAIN
ROYAL ARTS INSTITUTE

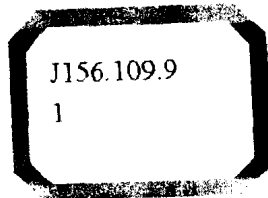
英国皇家美术学院 美术工作室

蔡元 主编



河北美术出版社





世界美术工作室

英国 皇家美术学院

The Britain Royal Arts Institute

美术工作室

蔡元 主编

河北美术出版社

(冀)新登字002号

策 划: 曹宝泉
主 编: 蔡 元
副 主 编: 冯 斌
责任编辑: 郭 涌
总体设计: 田 忠 孙俊萍 大 庸

图书在版编目 (C I P) 数据

世界美术工作室: 英国皇家美术学院 / 蔡元编著.
石家庄: 河北美术出版社, 2002.2
ISBN 7-5310-1553-6

I . 世 ... II . 蔡 ... III . 英国皇家美术学院 - 简介
IV . J-4

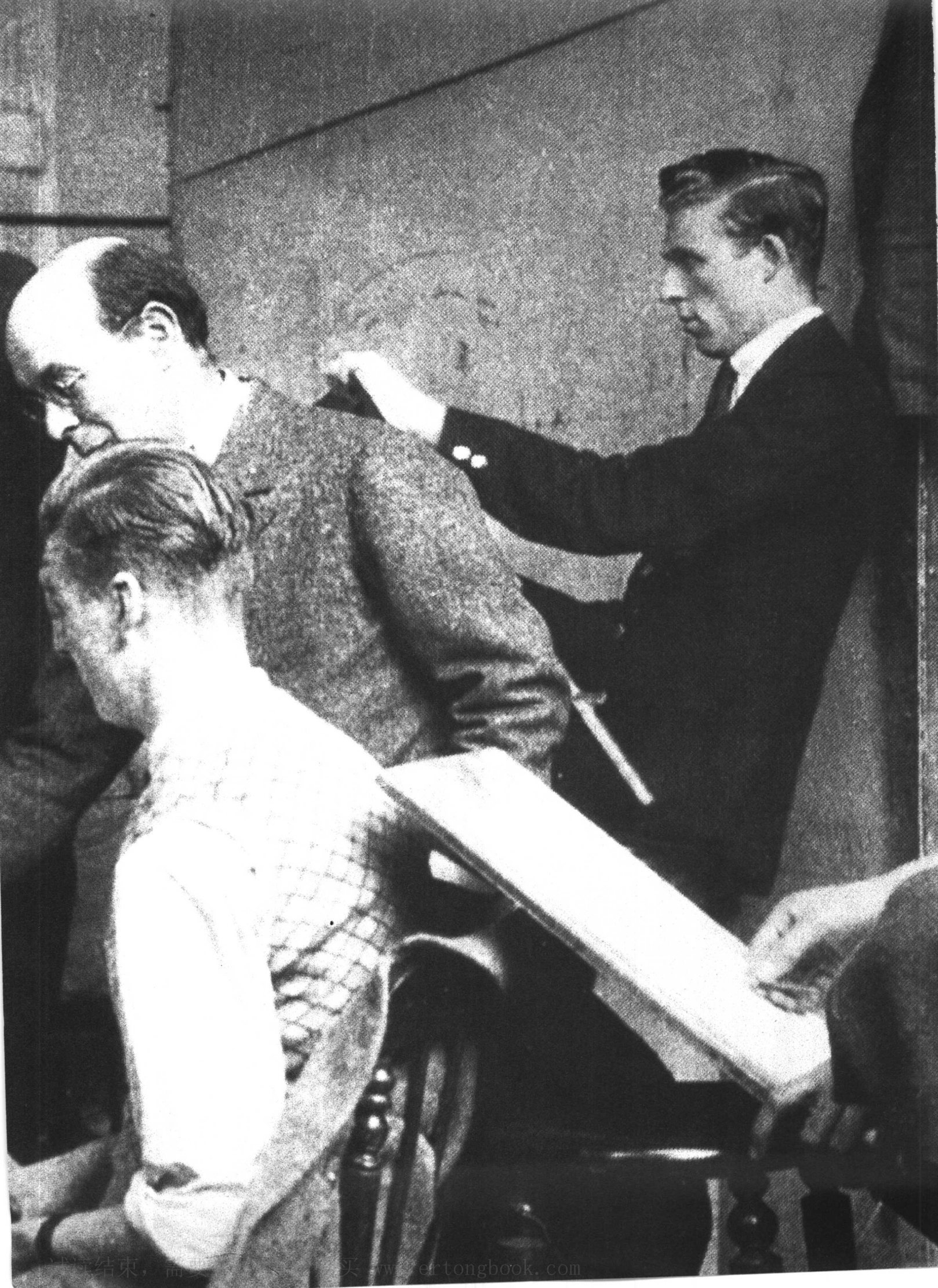
中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第02095号

世界美术工作室
英国·皇家美术学院——美术工作室

出版发行: 河北美术出版社
地 址: 石家庄市和平西路新文里8号
邮政编码: 050071
制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司
开 本: 889毫米×1194毫米 1/16
印 张: 7
印 数: 1~2000
版 次: 2002年2月第1版
印 次: 2002年2月第1次印刷

定价: 99元

英国皇家美术学院
美术工作室



英国皇家美术学院简介



培根和伏洛依德在画室里

皇家美术学院自1837年建立以来至今已有163年的历史。从最早由政府开办的专门培养设计人才的专门学校开始发展到今天,已经拥有工业设计学校、建筑和设计学校、信息传媒学校、时装学校、人文科学院和美术学院6所专门学校。

皇家美术学院从1896年被正式命名后,培养了大批英国艺术和设计方面的人才,本世纪20年代学院在英国雕塑的现代运动中产生了重要影响。1948年起任院长的罗宾·达尔文提出专业化的教学实践,学院的美术学校分为4个专业:绘画、摄影、版画和雕塑,各系分别有一名常任教授主持教学和研究,除制定专业教学计划外,还配备了优秀教师、访问艺术家担任专业指导,并邀请世界一流艺术家、评论家和美术馆、博物馆馆长、策展人前来讲学,美术学院还在柏林、维也纳、里斯本、巴黎、纽约、阿姆斯特丹、雅典等城市设有交换工作室,建有现代设计的亨利·摩尔画廊。以绘画专业为例,每年设有14项奖学金。1962年院址正式迁到肯辛顿,由皇室授予特许权,独立颁授学位,成为迄今世界上惟一招收硕士、博士生的大学艺术研究生院。

皇家美术学院对英国现代艺术发展的贡献巨大,其中有亨利·摩尔、巴布拉克·希普沃斯,其雕塑在20世纪的英国及世界艺术史均占有重要地位。30年代具有代表性的画家有纳什兄弟、吉尔伯特·斯潘塞、爱德华·伯拉以及二战后的代表画家约翰·明顿、拉斯金·斯贝尔等。50年代产生的重要画家有伏兰克·阿尔伯赫、利昂·科索夫与培根、弗洛依德同属著名的“伦敦派”画家。“伦敦派”产生了英国具有国际影响的绘画大师。60年代皇家美术学院出现波普艺术运动,著名艺术家有彼得·布莱克、大卫·霍克尼、阿·比·基塔、阿伦·琼斯、帕特里克·卡尔菲尔德等,连同汉密尔顿成为当代艺术研究会的“新一代”艺术家,而在抽象绘画、光效应艺术、极限艺术、观念艺术甚至行为艺术中出现了保罗·赫克斯利、理查德·史密斯、布丽奇特·顿利、斯图尔特·布里斯利和维克托·伯金等重要艺术家。他们和部分保持形象和非形象性传统的画家带动了整个英国艺术在境内和国际上的发展,而霍华德·霍奇金、伯纳德·科恩、马尔科姆·莫利、约翰·沃克在70年代以半抽象和抽象化的形象表现给绘画提供了复杂多样和继续发展的后现代、商品性的前程。80年代皇家美术学院的教学受到国际新精神、新思潮的冲击,年轻艺术家目睹上一代艺术家成功的事实,全面吸收现代主义和后现代主义的美学观念和文化批评理论,涌现出盖文·特克、特蕾西·埃敏、查普曼兄弟和克里斯·奥菲利等年轻英国艺术家,使90年代的英国艺术占据了国际地位。

由于皇家美术学院从本世纪开创以来所产生的优秀传统以及在英国艺术教育中产生的重要作用,吸引了全世界年轻艺术家到皇家美院深造。皇家美术学院在坚持理论和实践相结合教学的同时,近年来又新设立艺术管理、策展专业,建成了现代化的斯蒂文工作室,在强调独立性、现代性的艺术和设计的同时实行教学全面开放。今天的皇家美术学院拥有最完备的管理、设施和富有经验的教师,成为英国艺术人才辈出的摇篮和国际第一流的现代化美术学院。

皇家美术学院的绘画

克里斯多夫·弗莱林

皇家美术学院的绘画教学自1837年成立以后一直充满着争议,问题集中在对美术和设计这两门学科的对立统一价值和孰先孰后的平衡关系。毫无疑问,美术学院的师生将学院培养有抱负的画家作为天经地义的目标,而政府和文化机构则在学院成立之始就强调应该侧重设计,以培养设计人才为主,而艺术家则由其他专门学院去培养,以免专业上不必要的竞争。学院的管理因此而经常处于这种压力之下,既要按政府的规定实施教学又要使政府放心,绘画课程的设立决不危及对产品工业市场和设计人才的急需。

最初的皇家美术学院尚未分院,那时的学生仍然需要接受各种不同的基础训练,从复制工艺品、装饰品到商品设计,基础教学包括绘画、插图、版画和纺织图案的训练。因此在专门的绘画学院尚未得到承认和设计学院未分开之前,有绘画才能的学生则不能转向绘画。

1900年学院新开设了壁画和装饰画课程,院长沃尔特·克兰(Walter Crane)提出学生应该吸收研究不同的视觉规律,同时必须学习素描和建筑,以利于理解装饰理论的艺术构成。但是矛盾依然存在,杰拉尔德·莫依拉(Gerald Moira)教授由于采用让学生使用较长时间在画架前工作的教学,被视作违反了教规而受到学院机构的指责。

直到1920年威廉·罗森斯坦(William Rothenstein)接任院长兼教授以后,根据教育部章程和将新人才、新思想吸收到学院里来的提示,在扩大工业设计人才师资的同时吸收进美术师资。从此皇家美术学院正式有了一批专门教授绘画的导师,并为不久成立的单独美术学院打下了基础。

曾经将人体素描作为附属于设计的辅助教学观点开始转变,绘画虽然没有脱离设计成为主要教学活动,但1922年学院正式将人体课练习列为必修的课程,人体素描取代了以建筑和工艺品着手的基础教学。

据当时在校的学生海伦·宾扬(Helen Binyon)回忆说明,因为观点不同而产生的素描教学分歧:“门一敞开,出现了院长罗森斯坦,他建议学生用铅笔模仿安格尔式的素描,他直接在学生的作业前指导,甚至为学生削尖铅笔,可是稍不一会儿,门又敞开,一个巨大、笨拙的身体站在门口。学生开始紧张起来,教授利昂·安德沃德(Leon Underwood)的出现意味着素描阐述的标本是圆柱体及其类似的形体,线条应该画得粗、深和随意,重视观察形体和光线。”

20年代绘画学院与设计学院最后的分离使绘画专业的学生前所未有地发挥出在本领域的创造才能,但同时出现了就业等新问题。曾与宾扬(Binyon)同期的绘画学生道格拉斯·珀西·布利斯(Douglas Percy Bliss)写道:“画家们所受到的指责是他们只会在工作室中描绘人体,结果仅仅是通过一场素描考核而已,有些不能达到教授要求的学生则被踢到设计学院去。回首往昔,我懊悔自己没被取消资格,从绘画宠儿的天堂贬送到受罪的设计专业去。”对于培养专业画家所出现的问题,使院长罗森斯坦(Rothenstein)肯定地认识到,毕业班的艺术家与其毕业后准备做教师的更应介入到“公共艺术”中,参加展览、绘制壁画和介入社



师生在伦敦查尔西图书馆制作壁画 1949



彼得·布莱克和理查德·史密斯在工作室里
1956

区艺术活动。他组织了一项公共计划让学生参与,包括伦敦的圣·斯蒂文(St Stephen)大厅、印度大厦、区议会厅、莫利(Morley)学院和码头(docklands)建筑,用经常性的委托制作保持绘画学院的生活动力,使学生的绘画热情和才能在壁画的绘制中得到发挥。

对脱离工业设计后的美术教学的争辩沿续至整个30年代,皇家美术学院在各方面取得的进展并非理想,于是有要和中心艺术设计学院合并或纳入伦敦大学的议论。第二次世界大战的发生使皇家美术学院几乎关闭,吉尔伯特·斯潘塞(Gilbert Spencer)时任教授,随之发生的是将学院撤离到湖区(Lake District),不仅拯救了学院,还产生了不少风景画家。1943年的《画报》曾记载了当时的情形:一把椅子、一位模特儿、一堆零乱的画架、颜料和画布,使临时画室有了生气,设计专业的学生的实习课进了临时牛棚,有的将车房粉刷成雪白的工作室,一些学生干脆走进湖区画风景写生……战后,斯潘塞(Spencer)和学生们安全地重返伦敦。他没有等到学院知名的“达尔文时代”,就将教授的位置移交给了罗杰里格·莫依尼汉(Rodrigo Moynihan)。1948年罗宾·达尔文(Robin Darwin)担任院长。鉴于战前曾出现的压力和重整教学的需要,他与教育机构取得的妥协是不将皇家美术学院作为训练架上画家为首要目的。“达尔文时代”(1948~1971)改革的意义正如他写道:“只有在非常专门化的领域里才能充分激发学生的兴趣和创造本能。”达尔文(Darwin)自己作为画家所提倡的专业精神,使皇家美术学院的教学明显区别于英国其他美术学院,他对专业化的要求终于使美术学院的画家成为不可忽视的一支力量。虽然他在公开场合主要强调设计人才的培训,在美术学院内部或私人谈话中却重申绘画和雕塑的独立性。他曾在学院年鉴中写道:对设计的教育研究应同造型艺术区别开来,这是毋庸置疑的。虽然学院的主导思想在“达尔文时代”(Darwin era)依然建立于培养和输送为工业设计服务的人才,但在众多学生的心里却是院长在绘画学院的大马士革红花纹映照的办公室。直到60年代,新的校址在肯辛顿(Kensington)建立,使绘画学院和设计学院及学院其他部门完全分开,在这种情况下,美术学院才完全在坚定、自主的基础上给整个学院的专业研究带来影响。而分院又产生出养尊处优和各院凌驾其上的优越感。

1957年卡洛尔·威特(Carel Weight)接任教授,指出绘画学院和其他专业的这种内部隔离状态,提出学生应从不同专业里互相学习,吸收和运用不同形式来表现和创造。所谓“两条大道”的运作路线并不能解决美术和设计专业出现的问题,艺术更需要的是专业主义的精神。40年代之后出现的成功艺术家大多都在当时通过展览与外界沟通,如有影响的年展“新当代”(Young Contemporaries),持续不断地展出过不同艺术家,其中有类似后期鲍姆伯格(Bomberg)绘画的伏兰克·阿尔伯赫(Frank Auerbach)和利昂·科索夫(Leon Kossoff)、厨房洗水池绘画、抽象表现主义的理查德·史密斯(Richard Smith)和罗宾·登尼(Robyn Denny)及波普新一代的作品,对“新当代”的分析指出或许正是由于学院对设计的强调而产生了这批艺术家,同样也许是时代精神的感召,促使他们去开创新的道路。

1962年新一代艺术家将皇家美术学院的艺术发展推向一个高潮,其终结点是艺术委员会组织的巡回展《走向艺术?》。图册收编记载了1952~1962年间皇家美术学院的艺术作品,师生对达尔文为展览主题所加的问号提出疑问,认为是对他们十年努力的毁谤。而卡洛尔·威尔特



无题
197cm × 197cm
油彩
乔·蒂尔森
1987
韦迪顿画廊藏

(Carel Weight)教授在论文中提道:由皇家美术学院产生的“风格”反映出我们的方针是鼓励每个学生完全发挥自己的独立创造性。对于皇家美术学院创造性神秘感的认识,马克·罗斯科(Mark Rothko)曾在访问后惊异地表示:学生的绘画风格截然不同,却在和谐的气氛中一起工作,多数原因是相互激发产生的作用……无论如何,这十年,皇家美术学院在英国艺术教育中的影响才真正显示出来。

然而,50年代的学生并非都用调色板和调色刀作画,60年代的学生也并非都是波普的包装品画家,威尔特教授认为这时期的学生没有完全将热情奉献于追求时尚,一部分人才是真正被现代社会生存的复杂问题所同化的人。学生杂志《方舟》(Ark)的出现反映出学院在当时的转变,部分画家像乔·蒂尔森(Joe Tilson)、彼得·布莱克(Peter Blake)发表的作品,前者反映伦敦俱乐部的真实场景,后者利用卡通的形式表现风格浪漫的题材。70年代的停刊号开头的文字颇引人注目:腐败的生活出现在我们眼前……首先被侵蚀的肯定是艺术家,因为只有他们最关注生活并能首当其冲。这时皇家美术学院被正式提升为大学研究院,由彼特·德弗兰西亚(Peter de Francia)担任教授,绘画学院所面对的问题是不需要加入大学系统,而更为现实的是他对媒体的回答:“达尔文时代”我们急于培养明星,可是我们并不处在这样一种时期,而最好的办法是坚持工作,抛弃对邦德街(Bond Street)画廊的幻想。

整个70年代绘画学院的教学依然处于传统的工作室教学和开展部分社区艺术活动的状况,而更多的是在讨论艺术家的社会作用,混合媒体的艺术、表演、录像,装置只能在学院的达尔文楼上进行。60年代“艺术的成功”被重新审视,波普的出现使绘画学院所沿续的道路中断。学院的传统,由30年代建立起的路线,从写实的尤斯顿派(Euston School)到厨房洗水池绘画,再到布莱克的日常生活形象绘画,由前辈艺术家开创的教学彻底让位于60年代的波普形象。这时,可能有必要回复到政治。

对一些人,达尔文在1959年的预言似乎得到证实,而对另一些人激进思想正是绘画学院所需要的。其碰撞产生的结果,使学院机构在1980年公开申明绘画学校应该为设计输入美学水准和价值,可是绘画学校师生的反应是他们没有这种责任,各专业有不同的美学标准和实践要求,无论从美术和设计的角度,证明院方的概念早已是过时的了。

尽管皇家美术学院经历了许多方向性改变和教学转变,绘画工作室依然是由一小队出色的画家组成的营地。毕业以后,他们的多数曾为英国绘画发展起着不可磨灭的作用。

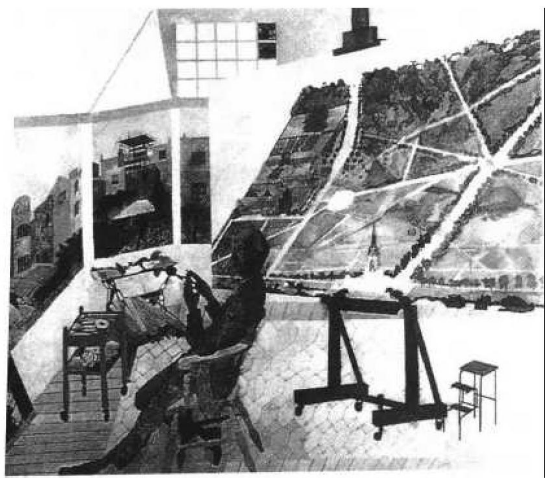
具有讽刺意味的是原创精神成为近来学院办学宗旨的附加主张,而同样具有讽刺意味的是皇家美术学院的建立是为培养工业产品的设计师,其结果成为两所独立的美术学院和设计学院。毫无疑问,自从20世纪转折以来,绘画,不论是装饰或其他的,始终成为皇家美术学院的优势和骄傲。



休·卡森的肖像 罗宾·达尔文

美术年代

琳达·莫里斯



灭亡之日 卡洛威特

罗杰里格·莫依尼汉(Rodrigo Moynihan)在1949~1950年创作的《皇家美术学院绘画学校的教师》不只是一组艺术家同事们的肖像画,它所指示的含义在于这段时期的绘画教学的改变以及暗示艺术家忠实地描绘所见事物的设想的结束。1948年吉尔伯特·斯潘塞(Gilbert Spencer)被迫退休后,莫依尼汉被任命为绘画教授,此画正是在他学院的画室同时也是一个非正式的教员俱乐部里,根据同事们摆出的姿势完成的。

画中相距而坐的比真人稍大一点的人物是约翰·明顿(John Minton),一位浪漫型和多产的艺术家的。他有时和学生一起画人体,并讲示如何使室内的透视画法更生动地表现出环境和气氛。明顿在绘画学校的影响来自于他对现代法国绘画的理解,他相信通过理性分析从马蒂斯(Matisse)、布拉克(Braque)、毕加索(Picasso)的作品中学习。他的大幅创作试图与毕加索的历史画媲美,并鼓励学生创作大幅作品,虽然他的抱负很大,并且富有才华,但仍被人相反地认为是一位早期浪漫式的画家和插图画家。

画面中央面朝明顿的人物是卡洛尔·威特(Care Weight),他在1957年取代莫依尼汉成为教授,早在20世纪30年代他就是反法西斯组织的艺术家国际协会的(AIA)成员,他在第二次世界大战以及军队中的经历,增强了他的激进主义情绪,威特在1947年至1957年的十年间所确立的作画主题是对生存和一种强风吹过的南部伦敦景色的悲剧想法。

拉斯金·斯贝尔(Ruskin Spear)在莫依尼汉的画中坐着,他和威特同是艺术家国际协会成员,又和明顿一样是一位和平主义者,他的对下层社会人物主题的热情以及绘画技巧是从沃特·西格特(Walter Sickert)学来又传授给他的学生。尤其重要的是西格特所强调的绘画来源于素描的观点。而斯贝尔的绘画方法则是采用20世纪30年代的照片为素描摹本进行绘画创作。

莫依尼汉画中的查尔斯·玛霍尼(Charles Mahoney)当时是学院的壁画教师。在有意识服务于公众的努力中,壁画在绘画学校得到了复兴,艺术委员会鼓励将壁画用于民房、医院、学校及城市建筑,玛霍尼自己在二次大战期间在伦敦的莫利(Morley)学院从事壁画工作,而1951年艺术委员会的节日展,明顿、威特和斯贝尔均受委托为该展览作画。正是在这次展览上莫依尼汉正式展出了他的《皇家美术学院绘画学校的教师》一画。

毕加索在40年代末和50年代对绘画学校学生的影响很大,他不仅作为一位画家,而且也成为一个政治性的象征。他于1950年11月到英国参加谢菲尔德(Sheffield)市举行的国际和平大会,该会被首相阿特利(Attlee)谴责为“一个伟大的红色和平谎言”。代表团许多人被拒绝入境,毕加索被询问后才获得签证。莫依尼汉及12位皇家美术学院的学生前往圣·潘克拉斯(St Pancras)车站迎接毕加索。英国晚报报道说:莫依尼汉教授这位曾经为皇室成员画过肖像的画家说:“这次行动并无任何政治意图,但使我们愤恨的是毕加索在英国所受的怠慢。”对毕加索在伦敦艺术圈内引起的政治担忧,亨利·摩尔(Henry Moore)等艺术家



法国农村 99cm × 101.6cm 油彩
罗杰·德格雷 日期不详 私人收藏

曾写信给《新政治家》(The New Statesman)表示：“毕加索是一位共产主义者、任何想会见毕加索的人必定是共产主义的同情者。”

在1945~1950年间,历史见证了原子弹的使用及发展,东西欧洲阵营、冷战的开始和朝鲜战争,这是一段政治争论十分激烈的时期,毕加索的现代主义为年轻政治画家提供了可供选择的社会主义现实主义。

1952年1月,评论家约翰·伯格(Sohn Berger)在《新政治家》中声称新的现实主义在伦敦青年当代画展中出现。对于现实主义的替代性定义评论家大卫·西尔维斯特(David Sylvester)提出了不同的论证,1950年他在皇家美术学院讲授期间正值弗朗西斯·培根在该院做访问艺术家。1952年5月他在伦敦当代艺术协会(Institute of Contemporary Arts)组织了《现实主义绘画新趋势》展,包括了培根、巴尔塞斯(Balthus)、杰克梅蒂(Giacometti)、伏洛依德(Lucian Freud)的作品。正是西尔维斯特在1954年12月发表于《遭遇》(Encounter)的一篇评论里,将皇家美术学院的新现实主义运动毫不经心地标榜为“厨房洗水池”绘画。“战后的一代把我们画室带回至厨房……让我们重新发现食物和饮料,普通的餐具和桌椅,甚至晾干的婴儿尿布,除了厨房洗水池还能是什么……”当杰克·史密斯(Jack Smith)还是学生时就和许多家庭住在一所被战争损坏的房子里,史密斯在1960年第26期的《方舟》学生杂志中曾回忆道:“我只是去画我周围的事物,我住的那种房子,一种我想很多人都会认为是相当污秽的,被现实社会事物所包围的地方……”

伦敦美术画廊(The Beaux Arts Gallery)于1951年曾经展出过一批年轻的现实主义形象画家的作品,其中包括了史密斯和厨房洗水池派。画廊主持人海伦·莱索(Helen Lessore)因她丈夫的去世而接替了画廊的工作。1956年画廊展出过的四位艺术家,入选参加威尼斯双年展,同时展出的还有抽象画家伊凡·希庆斯(Ivon Hitchens)和林·查德威克(Lynn Chadwick)的雕塑,后者曾在那年获得雕塑大奖。1953年美术画廊又展出了培根的作品。为使英国艺术家能频繁露面于威尼斯展览,伦敦泰特美术馆主任阿伦·鲍尼斯(Alan Bowness)在《观察家》杂志首次提出放弃社会现实主义的批评主张,并将艺术家划分为文学性表现和诗义表现这两类,他将杰克·史密斯定义为是将作家品质发挥到最充分程度的人文主义画家。

一所艺术学院不能希望其对艺术家的影响能达到一位大师所给予的程度。没有比大卫·鲍姆伯格(David Bomberg)对他的学生伏兰克·阿尔伯赫(Frank Auerbach)和里昂·科索夫(Leon Kossoff)的影响更为清楚地说明了这一点。科索夫在1981年与理查德·库克(Richard Cork)的访谈中曾说道:“来到鲍姆伯格所辅导的班级就像来到家里一样,一次我见到他在学生的画上修改,他的流畅的笔法使对象立时生动起来,他对对象的把握如此胸有成竹,令我终身不忘。”阿尔伯赫同样证明了鲍姆伯格的示范教学法,“他会经常在学生的作业上改画——但不是修正局部,而是重新将整个形象塑造出来……以他敏锐的观察力指出问题所在。”通过他的指导,鲍姆伯格的学生们走进了同伟大的绘画传统概念相接触的世界,在这个世界里从他自己的作品与西格特(Sickert)的作品,联系到德加(Degas)、安格尔(Ingres)和大卫(David)一直追溯到拉斐尔(Raphael)。从经典大师的身上研究技法并不是采取学院派的方式,而是将伦勃朗(Rembrandt)或丁托雷托(Tintoretto)作为活着的老师那样的学习方法。



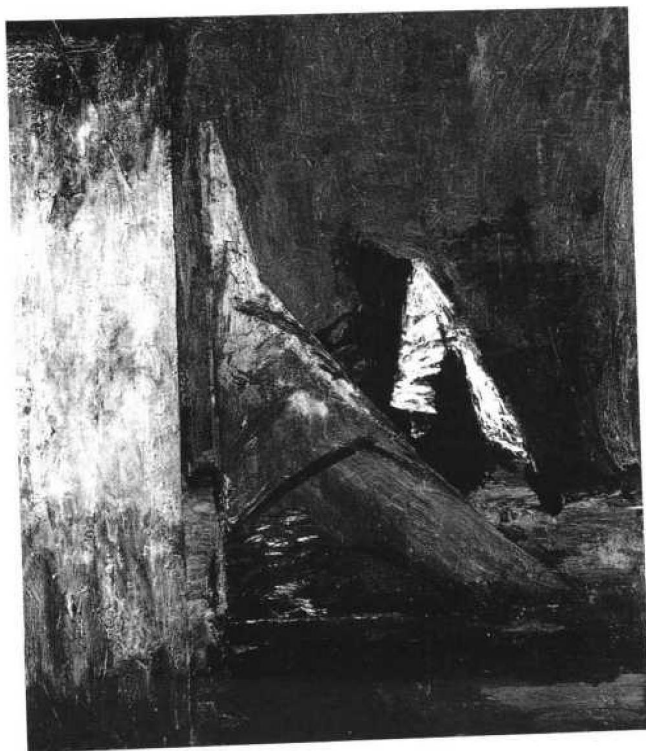
拉斯金·斯贝尔在酒吧里 1987

阿尔伯赫回忆他早期的这段经历时,将他以后自己对自己作品的发现与以往的这段经历联系起来,称之为一个转折点。1986年6月在与《艺术和艺术家》杂志的采访中他说道:“我在画一幅人体油画……有些时候处于一种相对胆怯的状态,这就是我试图在画的一部分里保留另一部分。突然地我发现自己有足够的勇气将所有部分重画一遍,从上到下,从不合理的到原先已有的,直到完全把握住对象为止……进入皇家美术学院的第一天,我的心情不能平静下来,11点钟便返回家中,一鼓作气将原先在家里画的建筑风景画重画了一遍。”

阿尔伯赫和科索夫做学生时的作品就已记载在他们于美术画廊的展览图录中。1955年阿尔伯赫以一级荣誉学位和银质奖章毕业于皇家美术学院,他在1956年展出中的人像、人体、建筑以及两幅科索夫的肖像,充分表现出他的成熟性,使这一位年仅24岁的年轻画家产生出极大的动力。海伦·莱索在她1986年出版的《偏爱的遗言》一书中曾经这样形容科索夫:观察50年代的他,就像观察在巨大朦胧的壁炉里飞舞的一团火在困难地向上升起,同黑暗和悲痛斗争着。科索夫1956年从皇家美院毕业后于1957年在美术画廊举办他的第一次展览,他的绘画题材至今仍然不变。正如我们所见到的,他熟悉的朋友和家庭成员的肖像、儿童时代就已熟悉的伦敦。他说:“我从十二岁起就开始画伦敦,甚至画被炸弹毁坏的建筑和废墟,铁路和工地……”海伦·莱索对科索夫50年代中后期的力作《城市风景》、《早晨的景色》作过如下的描述:“伦敦中心的景象被炸弹摧毁的墙壁依然竖立在那里,像一片黑色的森林,又像一座巨大的城垛映照着烟灰般的天空……一幅清楚的遭受过灾难打击的大城市和像蚂蚁般活动着的居民正在重建城市的画面。”

对皇家美术学院在这段时期的历史评述不得不与“美术”的年代联系在一起,由于海伦·莱索画廊的存在,才使皇家美术学院有了生机。

1968年海伦·莱索在与《国际工作室》(Studio International)的一篇采访中说道:“……使我深感幸慰的是我将精力集中在一个小环节上,而正好它是这段时间和地点产生出来的最佳的艺术。”



形状和不满的牛津哲学家
油彩
乔·蒂尔森
1979~1980
曼切斯特大学 威沃斯
美术画廊藏

波普艺术原型

马可·利文斯顿

皇家美术学院在最近的历史中所发生的重要事件莫过于1959年开始出现于绘画学校的波普艺术运动。部分学生从在校期间就组织起来,自发地反对英国绘画的因袭传统。其相通之处可从阿·比·基塔,大卫·霍克尼、阿伦·琼斯、彼得·菲利普斯、德里克·波谢尔和帕特里克·卡尔菲尔德等早期作品特征中看到。波普艺术运动的发生并非偶然。它是由各种影响的穿插,朋友间的共同探索,在友好竞争中发展起来的,仅属于皇家美术学院的风格,它在英国通过1961年2月的“年轻当代”展览成功地显示了出来。

作为年轻当代展评委之一的评论家劳伦斯·奥威(Lawrence Alloway)就皇家美术学院波普艺术的产生在画册的序言中指出,城市环境变化对艺术作品产生的影响,而回避使用波普标签。他认为波普并非传统意义里的运动,而是一种视觉化生产的大众文化系列。犹如好莱坞影片、科幻片、大众杂志、小汽车造型,是对当代生活的彻头彻尾的体验,奥威没有看到在完全美术的领域之外寻找素材和表现方法的艺术已经不断地涌现,例如,独立派艺术家成员爱德沃多·保罗齐(Eduardo Paolozzi)和理查德·汉密尔顿(Richard Hamilton)。早在20世纪50年代中期就和皇家美术学院的彼得·布莱克为后期波普艺术的成功树立了榜样。

皇家美术学院波普艺术运动的诞生几乎与学院本身的教学无关,相反学生对波普文化的兴趣造成师生关系的隔阂,波谢尔回忆道:我只记得一件事,即是学生起来反驳教师。罗伯特·麦尔维勒(Robert Melville)在《建筑学月刊》所发表的评论中就年轻当代展的举办提到皇家美术学院绘画主任并不赞同波普艺术行为。无疑这一具有新鲜活力的创造在某种程度上没有得到官方的认可。当时的情况在霍克尼1976年的回忆文章中曾写道:教师认为我们是学校多年来出现的最差劲的学生,他们一点都不喜欢我们,认为我们有些胡来,琼斯在第一学年末便被开除学籍……多数学生受到过警告。霍克尼本人曾引起的骚动和他与学院机构的关系曾有过详细记录,由于他忽视其他课程的学习并把它视为对专业创作时间的占用,而没有通过文化考核,但他的绘画却意外地获得毕业创作金质奖。而其他学生在与院方的思想交锋中并不成功,学校把琼斯作为坏学生除名,菲利普斯的大幅抽象画受到教师的严责,他受到的警告是在三个月内不转变态度则劝离绘画学校,结果菲利普斯白天在校画人体,晚上回到家中进行波普风格探索,但他的“诡计”被教师察觉后最终被迫转入电视学校。

基特在校时比同期的学生们年长,入学时即已明确自己的绘画方向,作为由美国来的学生享受到不同的经济待遇和较大的独立性。在校的两年中,他惟一的抱怨似乎只有对画室条件的不满,他的年长经历和成熟性给其他同学带来一定的影响力,尤其是霍克尼,他们变为最接近的朋友。

卡尔菲尔德天性沉默寡言,1960年入学,这使他和1959年的这班学生间隔了距离,波普文化对他产生的刺激和兴趣使他完全把精力投入于独立的个人创作中。作为波普艺术的第三代画家,卡尔菲尔德虽然不

愿把自己划入波普艺术家的圈子里,但他与波普运动的艺术精神却有着最紧密的关系。其绘画形式的平面性、装饰性和极其个人化、普通化的题材反映出与波普艺术相似的一面。

年轻艺术家的热情激发创造出皇家美术学院历史中最富有成果的事实,他们所需要的是彻底的自我意识和解放。正像多数劳动阶层的反叛者起来反对现存思想和常规体制,波普运动所引起的激烈挑战不仅发生在皇家美院内部,同时也延伸到对其他美术学院保守教学的挑战,特别是对斯莱德画派及其仿效者。波普艺术家通过自己丰富多彩的创造力和想像力给予整个伦敦的美术学院教学带来相当重要的影响,将艺术和日常生活结合起来的创作路线成为这一发展的最突出例证。

皇家美术学院所产生的波普运动与50年代发生的厨房洗水池绘画的不同之处是将社会现实主义的概念转换成对当代生活的认识和体验,将对大众文化意识的普遍上升通过商品和工业的渠道来寻求作品和所处社会的正确关系。1952年到50年代中期对新视觉媒材的选择尚被认为是不属于美学范畴的和有待于鉴别的课题,而布莱克、理查德·史密斯等即已将维多利亚装潢、豪华游艇的装饰、商业广告、电影广告和大众杂志、卡通、漫画作为他们创新的主要素材。布莱克作为波普艺术的典范不仅在于他对波普语汇发展的开发性作用,同时是他对菲利普斯和波谢尔的影响,以及与霍克尼相一致的对传统技巧的坚定投入。1960年他的作品在伦敦当代艺术研究协会、新视像中心和波特画廊展出时依然经常回到绘画学校保持和霍克尼等人的交流。布莱克于1955—1956年间创作的《准备进入耶路撒冷》是他具有波普特征和因素的第一件作品,正面竖立着的人物形象采用民俗的强烈色彩和地方气息的拙稚手段来塑造特征,画中有画的吸引力不仅在于画面处理的风格对比和层叠复杂的想像力,更是由于捕捉日常生活和细节点缀所营造的幻觉气氛所带来的特殊感受。这种脱离了美术视觉传统习惯的繁琐而工整、灵巧的风格不仅在布莱克作品中也在部分其他波普艺术家的作品中明显地体现出来。布莱克在同时期展现的画面里还有包括从轻松、快活的儿童漫画、马戏场、游乐园等大众娱乐中取得的素材。1959年布莱克创作的《姑娘们》是他有影响力的作品之一,标志了他作为羽翼丰满的波普艺术家的成熟。这件曾在1960年当代艺术研究协会展出的作品里,布莱克第一次综合性地将题材、技巧和收集的照片直接拼贴在一块普通的油漆门板上,非常典型地传达了20世纪60年代波普艺术家通常所选择的大众化主题:好莱坞影片中的当代性感偶像、早期摇滚乐明星、流行音乐和大众娱乐场面……在《姑娘们》中,布莱克处理形式和内容的方法采取了简单的设计,省略任何带有个人风格的笔调,最直接地将大众文化形象呈现在我们面前。

与布莱克同期在皇家美术学院学习的乔·蒂尔森和理查德·史密斯均在20世纪60年代早期发展出各自的波普表现形式。尽管他们仍属于与波普运动有关的艺术家,但1956年在泰特美术馆举办的美国抽象绘画使他们受到另一种创造力的冲击。然而,波普和抽象形成的两股渠道,它们的并存和差别在这段时期中包含的创造动机具有一致性。1959年批评家罗杰·科尔曼(Roger Coleman)在当代艺术研究协会举办的《地方》展览中曾经指出了抽象画家的作品同样受到大众媒体的影响,正如布莱克将大众文化作为创作的刺激因素。1960年英国艺术家协会的《形势》展览中科尔曼在序言中进一步阐述了“首先是真实存在”的观点,并从



抽象
182.9cm × 101.6cm
丙烯
维克托·伯金
1965
皇家美术学院藏

贾斯珀·琼斯(Jasper Johns)的新波普绘画《靶》中引征其相似的动机和意义。大众媒体的客观环境影响到大脑和身体的主观环境产生出艺术家的行为和对外部反映的各种表现形式。

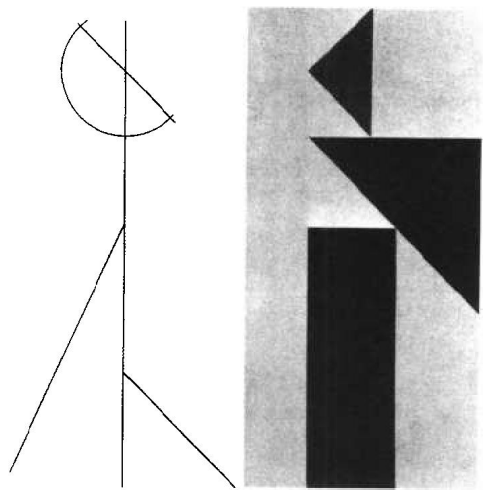
史密斯作为一位发展方向特殊的波普艺术家,其过渡性转变是他在纽约期间所受到的艺术圈内追求的独立精神的感召和城市环境的促动。招贴广告的大幅尺寸正是他在创作中须求的,印刷品光滑的表面使他产生出在表面形象上重新组合,寻找抽象创造的动因。1961年他的个展在纽约绿色画廊展示后的第二年,美国波普艺术家汤姆·维色曼(Tom Wesselmann)和克莱斯·奥登伯格(Claes Oldenburg)也相继在那里展出了他们的作品,史密斯在抽象的形式和含义里寻求商品性的表现关系,在早年三渡纽约后1976年最后移居纽约。

1962年是皇家美术学院的波普艺术最活跃的一年,至1963年与波普有关的艺术家大多已离开了学校。蒂尔森的《A—Z朋友和家庭的盒子》成为波普运动历史中具有纪念意义的作品,他用在学校的艺术家和朋友提供的小幅作品拼组成一件反映了波普艺术家共同意念的作品。蒂尔森在波普运动中的基础性作用和凝聚力通过这件作品表现出来,并将早期波普和后期的演变性非正式地联系在一起。蒂尔森处理波普文化题材的手法来自童年时代父亲的木工房技术对他的影响,使他学会运用木制的结构组成画面形式。他甚至采用丝网印刷、新工艺、真空技术使波普形式的表现进一步丰富化。在蒂尔森看来绘画本身即是物体的一部分,而在基特眼里则是广告式、拼贴式的绘画构成,对于霍克尼和波谢尔是一种类似火柴盒和茶叶包装的绘画风格的感受,对于琼斯则是多边形画面产生的不规则的图形和视觉动感,而卡尔菲尔德则是图案风格的平面空间设计。

基特作为波普艺术的画家又对文学和肖像学有浓厚的兴趣,他的画面始终有一种难予猜测的神秘因素和对政治事件、人和性的暗喻。《人类的黏土》反映了他对人体的强调和对自身历史的提示。犹太人,一个与人类肉体相连的灭绝性的残酷现实。与基特相反,霍克尼以及其他波普艺术的年轻同伴们却在绘画题材上选择表现熟悉的,明白和简单的内容,并借助一种连贯性、语式化的方法寻找对自身经验、位置和特征的表现。例如霍克尼自己对同性恋的表现和通过画面所表白的由青春期走向成年期的过程。《我对爱有情绪》借取儿童涂鸦和公共厕所内污秽的书写将他第一次访问纽约后的感受自由地表现出来。1963年霍克尼移居洛杉矶后的生活引起他作画风格的改变。《沐浴的男子》对性窥视行为已变得无所顾忌,情欲被沐浴在阳光之下。他将细节的注意力集中到视觉手段的概括性运用,平铺直叙地创造了色彩和形式的声响空间和透明度。

传奇化和风格化在琼斯的作品中非常明显地体验出他《对女人的想法》。琼斯善于以女性形象为刺激物,描绘现代女性成为琼斯所特有的题材。对异性的公开宣扬和崇拜结合浓厚的现代主义和法国绘画色彩是他地道的波普风格。1969年他制作了一套有机纤维玻璃雕塑,与真人同大的女性被套上高跟长统的皮靴,前跪的腰身托着玻璃台面,这件作品成为琼斯最极端性的对波普艺术的宣言。

波谢尔学生时期即对政治非常关心,空间竞赛、古巴危机、世界泛美化的威胁带来他对新事物发生的饥饿症。他主要以消费商品广告中的可乐、牛奶、牙膏为系列化题材来表现商业化对战后英国社会的影响。虽然波谢尔作为波普艺术家仅有短暂的二三年,但他对政治和社会的关注始终通过不同手段和形式表现出来。



工作室2

213.5cm × 213.5cm

丙烯

保罗·赫克斯利

1979 - 1980

梅耶尔·罗文画廊藏

菲利普斯在20世纪60年代早期大胆直接带有侵犯性的大幅绘画也许是皇家美术学院波普绘画中最有挑战性的作品。理查德·史密斯曾在《方舟》第32期的一篇文章中指出一种忧虑和可怕的情绪在菲利普斯作品中诞生。对此他评论道：由明暗组成的画面像严守清规的教徒，显示沉重的扩张感。1964年菲利普斯在《玩偶》中呈现的世界是由连串性的偶然事件组成。暴力、感情的受凌辱、潜在的诱惑力……令人感到畏惧和不可理解。

卡尔菲尔德是波普运动最后出现的画家，他在《订婚戒指》一画中所运用的绘画语言具有持久和令人难以忘却的魅力。他所追求的是一种复杂的，毫无表现感的，近乎平庸和过时的表达方法，使观众在沉思和内省中得到平静和满足。《基督在埃玛》综合了高雅和低俗的绘画因素，将德拉克洛瓦的骑者形象用平淡和装饰性的手法重新处理，发展成完全属于卡尔菲尔德独有的波普形式风范。

20世纪50年代至60年代皇家美术学院的艺术家的波普艺术插曲已成为英国现代艺术史的主要乐章。尽管这一代艺术家在之后各自走向了不同的发展道路，但波普艺术实践作为一种紧密结合的运动既有年轻艺术家个人的探索，又有集体的共同创造，它给予英国艺术的推动作用一直延续到今天。

波普艺术在今天看来已经成为学院的传统，但它在当时所呈现的生命力并非来自于对传统的忠诚和使命感。它的创造性精神将持久不变地影响到新一代艺术家。



绘画学校工作室 1986

皇家美术学院的抽象画发展

布莱恩·罗伯茨森

我们把艺术学院的作用看作为培养和发展年轻艺术家的实验之地，同时我们又对弗朗西斯·培根(Francis Bacon)表示敬意，他从未进过其中的任何一所。像培根的例子是罕见的，属于天才艺术家的人从来不多见，但艺术学院至少是一个可供训练的场所，给艺术家的演变予必要的时间，技术性辅导的空间和熟悉材料的机会。人体的作用对于马蒂斯(Matisse)和摩尔(Moore)不可忽缺，伟大艺术家所证明的不同观点提供给我们知识传播的论坛。

就年轻艺术家而言，开放的机构胜过正统——不论这种正统性具有诱惑力也不会长久。富有想像力的、知识化的体制将会建立，而保守的学院将会关闭。传统思想所出现的僵化和错误，其开始是将某种思想的实现建之于严守不变的理想主义，阻碍自由创造的发展剩下的仅仅是顽固不化的信条和教义，如同用金属物包裹住的图腾符号。

有才能的学生在这种教条的支配之下受到排挤而无法充分显示已经具备的才能。20世纪50—60年代斯莱德绘画学校(Slade school of Art)的例子便是例证。部分于20世纪30年代创立了名声的尤斯顿派(Euston school)的教授们曾经以他们的形象绘画来拒绝早期抽象和超现实主义，提出“回到德加(Degas)”的学院修正主义路线，并附以绘画以虚饰的社会内容。20世纪50年代尤斯顿派绘画的主将大卫·鲍姆伯格(David Bomberg)及其追随者视他们的绘画为表现主义的一个分支，根据他们的色调理论，使用纯原色作画是伤风败俗的至少是不负责任的和装饰风气的。

年轻学生会另一种形式的混乱中受到影响。1968年从巴黎发生的世界性学潮，导致了皇家美术学院的学生反对官方制度，封闭人体画室以确保从传统约束中的彻底自由。

一所艺术学院的健康发展，思想和创造力的开放起着决定作用。20世纪60年代所发生的问题的两极分化，对于基本上采取保守教学的20世纪前30年似乎在表面上显得较为自由。从艺术的角度看，抽象和抽象化的形象创作正逐渐在绘画学校发展起来，出现了杰克·史密斯(Jack Smith)、布丽奇特·赖利(Bridget Riley)、约翰·霍伊兰(John Hoyland)和保罗·赫克斯利(Paul Huxley)等出色的抽象艺术家。20世纪50年代初，对于多数实验性的艺术家是一段单调的时期。对于抽象艺术的探索者，英国仍然是属于尚未脱离战后的地方气息浓厚的国家，形象绘画一直占据着主要位置，重要画家和展览以至思想形态依然表现出浓厚的学院主义色彩和气息。来自反面的冲击，如吉恩·杜布菲(Jean Dubuffet)、尼库拉·德·斯代勒(Nicolas de stael)和安东尼·塔比艾斯(Antoni Tapies)的影响在20世纪50年代中才扩展到英国，而美国抽象艺术的发展则对英国产生了最直接的影响。理查德·史密斯完全受到纽约抽象表现绘画的震撼，由波普形象绘画转向附属于美国形式风格的演绎。他在变化中追求缓慢的情调，色调简单而雅致，充满了生机。他将形式、色彩、画面的风格化处理完全体现在他对形体、结构的塑造中。史密斯被作为波普艺术家的同时又被认为是英国本土氛围产生的优秀抽象画家之一。

布丽奇特·赖利在她荷兰公园的画室里

