



赵明 著

辽宁画报出版社

当代美国具象绘画

Contemporary American Representational Painting

Contemporary American Representational Painting

当代美国具象绘画

赵明 著

辽宁画报出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

当代美国具象绘画 / 赵明著. — 沈阳: 辽宁画报出版社,
2001. 9

ISBN 7 - 80601 - 456 - X

I. 当… II. 赵… III. 绘画史—美国—现代
IV. J209.712

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 057017 号

辽宁画报出版社

(沈阳市和平区十一纬路 25 号 邮政编码 110003)

辽宁美术印刷厂印刷 辽宁省新华书店发行

开本: 889 × 1194 毫米 1/32 字数: 40 千字 印张: 5

印数: 1 — 3 000 册

2002 年 4 月第 1 版 2002 年 4 月第 1 次印刷

责任编辑: 陈晓雪 责任校对: 张亚迪

封面设计: 陈晓雪 版式设计: 陈晓雪

定价: 35.00 元

引言

今天西方艺术正经历着后现代时期，在艺术风格和表现形式上呈现出前所未有的多元化倾向。而美国艺术在西方各国艺术中无疑具有领先的和标志性的地位，这自然源于20世纪50年代美国以抽象表现主义绘画对西方早期现代艺术的成功“颠覆”。此后美国建立了在西方艺术界的霸主地位，并完成了从抽象表现主义到波普艺术和前卫艺术的过渡。

要脱离美国艺术的发展过程单独的描述当代美国架上绘画的现状是一件困难的事情。这不仅因为架上绘画在美国的发展有过大的起落，甚至曾遭到七十年代反艺术的艺术家们的“围剿”，几乎达到濒临灭绝的境地。更在于今天的美国艺术“正处在一个十字路口”，具有“后现代主义”特征的美国当代绘画像这个名词或潮流一样有着模糊的趋向，以致于想要说明它是什么的时候，你只能先说它不是什么。现代主义绘画是以反叛它之前的艺术传统来确立自己的身份的。而当代美国的架上绘画早已放弃了颠覆的手段，它本着“实用主义”的原则，利用一切可供利用的传统养料，以“吊儿郎当”和“无所谓”的态度应对现代艺术的严肃与崇高，以更接近现代主义之前或更早的传统架上绘画的方法来满足人们对绘画的“视觉饥渴”。他们提出问题，以暧昧的态度玩味它的过程

中获得快感，却并不致力于解决。这种模糊的特征确实给阐述造成了很大困难，因此要阐述美国当代架上绘画的现状就不能不涉及到美国本土绘画传统的确立，特别是 20 世纪中叶确立其国际地位的过程。

在美国架上绘画虽然与欧洲的传统绘画有着直接的血缘关系，但美国人一直不愿承认那是属于美国的绘画，早期紧随着欧洲艺术的脚步实在是不得已而为之。而随着美国政治、经济实力的提高，在文化上对真正独立的渴望也与日俱增。美国的几代画家一直致力于建立有美国特征的绘画（这种努力在托马斯·本顿、伍德、霍珀等人的作品中有着突出的体现），并且最终在 20 世纪中期开始得到回报，抽象表现主义绘画登上世界艺术舞台，取代“巴黎画派”获得了在世界艺坛的霸主地位。关于这一“事件”美国后现代主义画家马克·坦西曾在一幅作品《纽约画派的胜利》中做了相当有趣的描述。作品以战争画的形式展现了激战后投降与受降的情景：画面左方是本世纪早期西方艺坛的领袖“巴黎画派”，右方是本世纪中期美国前卫的“纽约画派”，画面中央分别是代表“巴黎画派”的理论家布列顿和代表“纽约画派”的格林伯格；布列顿正在投降书上签字，自负的格林伯格作为受降者正侧身观看；巴黎画派的毕加索、达利、卢梭、马蒂斯、勃纳尔、杜肯等人显得惊恐、失落和无奈，身后的士兵穿一战时的军装，手持长矛、骑战马；而纽约画派的士兵和军官穿二战的军装，身后是装备重武器的装甲车，一派战胜者的傲慢，他们当中有波洛克、戈尔基、纽曼、莱因哈特、德库宁、罗斯科和劳申伯等。

诚然抽象表现主义在全球的成功与美国追求文化的霸权政策有关，美国政府在冷战时期曾大量投入资金支持美国艺术，许多大博物馆和基金会甚至连中央情报局也参与其中。可是不管怎么说美国毕竟有了属于自己的绘画传统，西方艺术的中心也自此从欧洲转移到了美国。此后虽说欧洲拥有威尼斯双年展、卡塞尔文献展等顶级的国际大展，并推出了一些大师级人物（其中也不乏美

国人)，但美国无疑有着引领潮流的中心地位，美国艺术的动态自此成为西方艺术发展的晴雨表。

美国人对创新的狂热确非其他民族可比。他们以抽象表现主义反叛了欧洲现代艺术之后，再以波普艺术来反现代艺术，其后的前卫艺术甚至连艺术本身也一遭反掉了。一时间“反传统”本身成了传统和教条，艺术的发展也由此陷入了困境，到这时后现代主义的登场就显得顺理成章了。

就架上绘画而言，这次的情况似乎与前次抽象表现主义产生时有所不同。20世纪80年代新绘画作为一种普遍的现象首先发起于欧洲，并显然已成为这一运动的重心所在。其中最有代表性的画家不是德国人，就是意大利人。如德国的彭克、西格马·波尔克、基弗尔、巴塞利兹、里希特、伊门道夫以及基彭贝格等人。在意大利则有以所谓“三C”（即基亚、巴拉蒂诺、库基）为代表的超前卫艺术运动。前者从德国的表现主义传统得到启发，后者则成功地吸收了欧洲悲剧性历史题材及其文化的丰富性。他们在题材上无论是古典的还是世俗的，其选择的广泛性都给艺术的延续发展提供了极大的可能性。虽然这些艺术家几乎无一例外的受到纽约艺术市场的支持，但这种变化仍然给美国人的自信以沉重地打击。这是美国艺术家和展览主办者不愿看到的，于是他们策划了一系列大型的展览做出反映，有计划、有重点地打造和推出一批美国艺术家，并给予他们明星般的礼遇。在美国各地频繁举办的大型展览中展出了诸如：朱丽安·施纳贝尔、戴维·萨利、罗伯特·朗格等深受人们喜爱的美国本土艺术家的作品，其巨大的尺寸和鲜明的甚至是有些炫耀的风格显示了美国人在这一领域的雄心。而在1985年的巴黎双年展中，美国画家埃里克·费希尔的画与德国画家基弗尔的画并列悬挂着，这种具有挑战性的对比也给人一种耐人寻味的暗示。在风格上美国的新绘画也有着明显的本国特征，如施纳贝尔和萨利经常运用重叠和混合形象的手法处理画面，这种方式直接来源于美国本民族的宣传工具和

创作经验，亦和波普艺术对广告的运用有关，而从费希尔的绘画中则可以窥见前辈画家霍珀的影响。此外欧洲新一代画家往往带有复兴欧洲绘画的强烈意识，德国新表现主义画家更是在他们的作品中全面地反思、剖析德国的历史和前途问题，一幅绘画往往有着沉重深刻的主题，而美国画家似乎更注重个人感受的表达，因而风格上也有着更大的差异。

从现象上看美国的当代绘画主流应该是“具象绘画的回归”。艺术的潮流和趣味的变化似乎永远如此：“人们在否定一个时期的某些特征的同时，也几乎自动地为它以后的回归准备件。”这种变化是无法预期的，就像卢西恩·弗洛伊德和巴尔蒂斯在被冷落了几十年后由于趣味的转变又被誉为大师一样。在艺术上它源于一种强烈的“失落感”，源于对艺术本质特征的丧失造成的无法扼制的衰退的恐惧，趣味的变化和回归将为此带来补救。在新一代艺术家的绘画中，艺术家们试图以夸张的图画形式唤起人们对这种“丧失”的意识，这也是为什么他们的作品看上去那样喧闹、夸张和刺眼的原因。

所有这些因素导致了这个所谓“主流”中的绘画在面貌上不像抽象表现主义那样趋于统一，也不具备那样统辖一切的气派，它的风格各异、五彩缤纷。用德国艺术家克劳斯·霍内夫的话说就是“趣味无法统计。”因此我们介绍的当代画家也未必具有恒久的魅力，其作品的艺术价值还需要时间来验证。同时为了比较全面地了解美国当代架上绘画，我们还将选择介绍一些至今仍很活跃的老一辈艺术家和一些并不很著名的“地方性”画家及近年来涌现的艺术新秀。另外鉴于风格的“多元化”已经使美国当代架上绘画形成了相对平衡的“生态”，我们将尽量把在创作意识和风格样式上接近的画家放在一起介绍，以便于有一个较为清晰的轮廓。



赵明

作者简介:

赵明,1964年生于辽宁,祖籍山东。

1984年毕业于鲁迅美术学院教育系。

2000年毕业于鲁迅美院油画系,获硕士学位,现为油画系教师。

绘画作品曾参加第二届中国油画展“中国广州艺术双年展(油画部分)”,第八届全国美术作品展和纪念建党七十周年全国美展(获铜奖)以及出国展览。



当代美国具象绘画

引 言

一、承前启后的艺术家 1

理查德·迪本科恩 1

吉姆·戴恩 3

艾丽丝·尼尔 4

菲利普·格斯顿 5

韦恩·瑟堡 6

二、美国的“新绘画” 35

朱丽安·施纳贝尔 35

戴维·萨利 37

埃里克·费希尔 38

利昂·哥卢布 39

罗伯特·亚伯尔 41

詹妮弗·芭特利特 42

三、新涂鸦艺术 69

基思·哈林 70



当代美国具象绘画

肯尼·沙尔夫	71
琼·米歇尔·巴斯基亚	72
四、新现实主义	82
罗伯特·贝希特勒	83
菲利·珀尔斯坦	84
杰克·比尔	85
奥尔·莱斯利	86
詹姆斯·瓦莱里欧	87
其他艺术家	87
五、新古典主义与后现代主义	109
六、在潮流的边缘	119
德克萨斯的艺术家	120
芝加哥地区的画家	121
90年代的洛杉矶绘画	122
结 语	142
参考书目	143

一、承前启后的艺术家

我们所提到的上一代的艺术家并不全是功成名就的大师，但这些人作品的重要性却是有目共睹的。我们要指出的是其中一些艺术家有着明确的个人追求，但似乎并非是弄潮儿。虽然没有大红大紫，但他们的作品直接影响着后来者的创作，或是受到新锐艺术家的影响。在潮流中他们的作品明显的独树一帜，并有着承前启后的作用。他们当中有的已去世，有的至今仍然积极地从事创作活动。

理查德·迪本科恩

理查德·迪本科恩对美国当代绘画的影响并不亚于新抽象艺术的斯特拉，1960年至1970年美国西海岸的画家经常讨论的话题是如何画得不像迪本科恩。今天他的影响似乎更广泛了，其中的一个重要的原因是：抽象派和象征派的艺术家都从他的作品中寻求借鉴。迪本科恩在青年时代曾广泛研究了巴黎画派大师的作品，其中最主要的是勃纳尔、马蒂斯、勃拉克和毕加索的绘画，这段经历为他以后的创作打下了坚实的基础。最初他只画静物和室内景，然后经历抽象表现主义后又返回到象征主义。努力将“纽约画派”与他所吸收的马蒂斯的经验结合起来，并在70年代创造了一种调和了两种方式的独特方法，他把从马蒂斯比较朴素的作品（如《钢琴课》）中接受的思想向前推进了一步。另外他还善于从同时代的艺术家作品中吸取营养，比如对德库宁和戈尔基等人的研究。他于1975年开始创作至今尚未完成的海洋公园系列作品中，他生动地抓住了加利福尼亚特有的光线与环境，并将其抽象化、一般化，从而形成了独特的个人风格，一种难以琢磨的、直接的随意性和感觉性，充分体现了他本人的气质与性格。作为一个抽象艺术家的独特之处还在于他依据艺术中的直接体验与某个特定的场所激起的创作欲望作画，并在作画时引入自由的想象的同时不失去自己的风格和事物的真实性，而做到这一点是非常困难的事情。

一个真正的艺术家能够经常从新的角度去长期地描绘与他生活相关的愉悦，并且用的是相似的主题，正如塞尚、凡·高和莫兰迪所做过的。迪本科恩的生活不像那些抽象表现主义的明星那样大起大落和充满戏剧性的变化，这使他的艺术得以平稳地发展。他的作品不是对客观世界进行毫无遗漏的描绘，而是在个人经历的地方及个人遭遇和外部的影响中选择一些与他个性趣味吻合的因素。

迪本科恩不像纽约的抽象表现主义画家那样反叛和颠覆欧洲现代主义绘画，当波洛克和德库宁等人正忙着推翻毕加索和“巴黎画派”时，迪本科恩却正在准备深入地研究他们。一长串的名单包括塞尚、马蒂斯、毕加索、克利和蒙德里安。当艺术批评家们过多地强调了马蒂斯对他的影响时，他甚至幽默地抱怨这些人只强调马蒂斯而忽略了其他艺术家，尤其是塞尚和蒙德里安对他的影响。但不论怎样说马蒂斯的影响在他的作品中表现得仍然最为明显。1960年迪本科恩再一次在洛杉矶大学参观了马蒂斯的画展，并从中获得了一些重要的启示用于自己的绘画。其中的两幅作品使他产生了巨大的震撼，这就是1914年的《圣母院的景色》和《科利奥尔的法式窗户》。前一幅作品表现了从大教室窗户中看到的塞纳河对岸的景色。用了蓝色的平面薄涂，画中的每一个元素都用极少的线条表现出完全的抽象因素。画面基本上被分割为四个垂直的色彩平面，它们象征了一个向内部阴影后退的空间，而这些因素均在迪本科恩1968年晚期开始创作的《海洋公园》系列中呈现出来。这些作品的画面给人一种空白感，只用电调和光线的变化加以填补。由于微妙的透明作用，人们眼前的平面似乎在移动并有后退的感觉。迪本科恩在作画形式上进行无休止的修改、涂抹、冲洗、改变透视，并改变线条的深度和速度。他在创作中一直在追求马蒂斯作品中那些独立的绘画因素，同时力求有所发展。

《海洋公园》系列作品展示了艺术家用整个身心投入的思索。在貌似轻松的表面背后是严肃深沉的思考，反映出他的困惑和矛盾——即作画时的激情与理性控制的矛盾。他认为画面所表达的精神应高于技巧的价值，他说：“我一开始总要精心设计，并且在一开始就有太多的幻想，然后我才能简化那些夸大的部分，从而得到一种直接而简朴的东西。”这体现出他在精神上的追求更接近塞尚，可是不论受到谁的影响，迪本科恩的作品仍显示了令人无法否认的独创性，这其中当然也包括他在50年代初的三组动作抽象画《阿尔伯克基》、《乌尔巴拉》、《泊克来》。此外迪本科恩在加利福尼亚创作的一批海湾和城市风景画也很有特点，他甚至影响了这地区一批艺术家的趣味，最终形成了海湾地区的抽象画派。加利福尼亚的城市以它的水平而著名，作为绘画题材，郊区风景画也许是更贴切的题目。斜射的光线、平房建筑、波动起伏的几何形草地和柏油路经常被迪本科恩和其他海湾画家描绘，但这些形象在他的画中被几何化、平面化成一种有松动笔触的画面，其中典型的代表作有《防波堤》、《城市风光》等。迪本科恩近期仍在不停地创作，作品中有一种回归的现象。他的重要性在于作品中那种介乎于抽象表现主义、象征主义和极简主义之间的模糊性带来的难以表

述的感受，这使他的作品与今天的艺术走向有着内在的联系。

吉姆·戴恩

尽管吉姆·戴恩被认为是一个波普艺术家，并且被评价为波普运动中最后的一位大师，但他本人从不认同自己的波普身份。而从他作品中象征性语言的运用及其与抽象表现主义的关系来看，他确实是波普艺术群中的一个另类。因此现在西方艺术界又称其为“我们时代的伦伯朗”，我们也因此认为了解他的艺术探索可以帮助我们重新认识美国前卫艺术发展中绘画的作用和地位，并从中展望当代绘画的态势。因为吉姆·戴恩在上个世纪后半段所走过的道路并未导致形式的毁灭和创造力的衰竭，相反却表现出很强的生存能力，并暗含后现代主义的意韵。

吉姆·戴恩生于1935年，正式介入美国当代画坛是在1958年。在六十年代，年轻的戴恩同其他的波普艺术家一样充满了初出茅庐的锐气，致力于反对当时大红大紫的抽象表现主义。他一到纽约就和波普干将韦塞尔曼一起举办画展，并与奥登伯格一道从事环境艺术，戴恩主要从事架上绘画的创作。六十年代初，他曾以现成品置于抽象表现主义的作品前，用来打破抽象绘画的平面性，又以抽象表现主义的笔触赋予现成品以绘画性，这是戴恩对当时具有反文化倾向的波普前卫和当时作为主流的抽象表现主义绘画的调和。而另一位波普画家利奇滕斯坦则利用架上绘画“复制”印刷品来嘲弄抽象表现主义的笔触，嘲弄现代主义提倡的独创性和个人主义文化。

在吉姆·戴恩的绘画中，他没有沉迷于波普艺术的虚无主义，而是有意识地从自己反对的抽象表现主义艺术中去发现自己的表现形式，通过吸收和运用抽象表现主义的笔触回到艺术的绘画性中。正如我们在前面提到过的那样，他反对的是抽象表现主义那种极端个人主义高高在上的态度，而不是艺术或是绘画本身。抽象表现主义或波普艺术对在它们之前的艺术态度是全面否定的，而吉姆·戴恩则超越了这种狭隘的思维方式，这是他在波普艺术中显得有些另类和叛逆的原因，同时也使得他处于波普艺术的边缘并且界线模糊，而这种模糊性帮助他摆脱了被一种“运动”或“主义”束缚的困境。

吉姆·戴恩的绘画中有时选择传统母题，但却用全新的形象加以诠释。他最著名的象征性符号“心”，用抽象表现主义的笔法绘出具有浪漫主义色彩。另外还有我们所熟悉的鸟、骷髅等形象，共有不断重复的大约20~30个主题的折衷主义词汇。他不断地回顾过去，寻求“传统”在今天的意义，这也是后现代

艺术的一个重要特征，而这种回顾使得他的艺术语言一直处于发展之中并始终具有当代性。他至今仍很活跃，在一次访谈中他说：“我习惯于看很多当代艺术作品……我一直在注视自己，还有工作必须完成，我一直都去博物馆，我感觉到我的父母只是使我来到这个世界，但我真正的先辈是过去的艺术家。我被他们所体贴、抚慰、鼓舞。去年我见到两幅维米尔的画，那种经验似乎与我无关，但我能说出许多关于普桑和塞尚的相同的事情。”这段话充分的体现出他对当代与传统的态度。

艾丽丝·尼尔

在美国的当代艺术中艾丽丝·尼尔一直是个“圈外人”。当同时期的美国艺术家一窝蜂地投入抽象表现主义的怀抱时，她却倔强地钟情于具象绘画，并从中寻求美国人自己的表达方式。她过着丰富多彩、动荡不安、放荡形骸的生活。她的生活深刻地影响了她的绘画，她一生都在画她的经历和生活中出现的人物的肖像。在她1985年去世前也许是美国画家作品中最生动有力的肖像画家。尼尔直到60年代才引起广泛的注意，她反对任何盛行的潮流，她一直称自己是个老式的画家，自称崇拜的是俄国的苏丁、西班牙的戈雅和挪威的蒙克。她不仅重视形象，而且注重人的精神内涵，这使她成为80年代美国艺术所发生的许多事情真正的先驱，新一代的美国画家在她那里获益匪浅。尼尔一生的创作脉络清晰，可以为三个阶段：第一阶段1927年至1930年；第二阶段1930年至1960年；第三阶段1960年至1985年画家去世。题材是画家生活中人物的肖像，包括她的家人、情人和朋友的画像。早期作品具有表现主义特征，这种特征在第二阶段趋于写实，更为理性化，并且在题材上涉及政治和社会问题。而她创作的全盛时期是在第三阶段，这个时期尼尔的作品表现出纯粹个人化的风格，并以此确立了自己在画坛的地位。她极其投入地创作，画了大量的作品（其中不乏艺术圈内的名人），以略显夸张的手法表达了她本人敏锐的心理感受，这种将精神感受外化到造型特征的能力充分展示了她的才华。

1933年尼尔创作了在她的第二阶段最引人注目的《乔·吉尔德》，在这幅肖像画中作者以奇特的手法表现了居住在曼哈顿画家聚居地格林威治村形象怪异的人：长着三组生殖器的人物坐在凳子上，两侧各有一个裸男，苍白的身体衬托出粉红的生殖器。在这幅作品中尼尔对人物做了富有诗意的和超越道德原则的描绘。作于1935年的《无题》（洗澡间里的艾丽丝·尼尔和约翰·罗斯查尔德）是表现尼尔和她情人的水彩画，体现了对人的亲密、情爱和性的意象描绘，至

今仍具有震撼力。

在尼尔的作品中最具成熟风格和历史价值的当数她第三阶段的作品。她的一些关于艺术界名人的肖像获得了广泛的赞许,她对人物内心世界的敏锐把握发挥得淋漓尽致。她为波普艺术大师安迪·沃霍尔所作的半裸肖像堪称其中的典范。尼尔在刻画这位同性恋而且神经质的波普大师时用笔可称得上是吝啬,从而使得这幅写实绘画甚至呈现出极少主义的特征,珍珠般的色调高雅之极,着意刻画枪伤留下的十字形的深深的伤疤,使这幅画同时具有叙事性。

人体在尼尔的作品中自始至终占有重要的地位。不论是早期表现性的意向水彩画、油画还是晚期的孕妇系列作品都说明了这一点。她经常劝说一些朋友为她做全裸或半裸的模特儿,这其中不乏著名的评论家和艺术家。她更是从来没有忘记将自己的裸体坦诚于观众面前,晚年创作的自画像是一件非比寻常的作品,她以坦然的态度赞美自己臃肿松弛的躯体,丝毫不避讳自己的衰老,而画面上她的身体仍然红润并富有活力,呈现出特殊的美感,这种美感来源于尼尔传达给我们的个人内心世界。她在人物画领域的探索 and 成功影响了一大批后辈画家。她的重要性在于她的地位由艺术潮流边缘移到中心位置,并在今天产生重大影响,而那些曾被认为对美国战后艺术起过绝对重要作用的艺术家却正在失去影响力。

菲利普·格斯顿

菲利普·格斯顿在其个人创作的早期是一位抽象表现主义画家,并在这一领域享有领袖般重要的位置。但是在60年代他宣告放弃自己著名的抽象表现主义风格,转而采用更为喧闹的具象形式,也被称为野蛮的象征表现主义。这与当时的潮流格格不入,因此遭到评论界的抨击,讥讽他是“装成穷酒鬼的达官贵人”。他的新作中尽是些取材于诸如连环漫画等流行艺术的东西,表现手法原始而粗糙,并且还模仿连环漫画叙述性的顺序和粗笨傻气的幽默,其中常隐含着深刻的个人经验和政治隐喻,他的作品也因此被称为“坏画”,自己也几乎成了艺术界的局外人。此后他仍保持其作品的“古怪”风格直至1980年去世。在解释他从高尚的形式主义“无耻”地堕入波普的庸俗领域时,格斯顿坦率地说:“我腻烦而厌恶那种单纯性,想讲点故事。”评论界最终被他所征服,当时的著名评论家曾被他的态度激怒的彼得·希尔道尔在解释他的作品时写到:“作品中沉重的敲击将形象震撼得松动,并把他们扔进观者的怀里。画法表现出明显的生硬感证实了每一个形象都是逐个画成的,是想象作画过程中摇摆不定的偶然

性中挤压出来的。因此绘画失去的东西也正是想象得到的……人们不用劳神去关注作品是怎样画成的，也很少考虑作品到底是什么样子，只是想亲眼目睹那些要求成为可视物的意向出现——突变。”他的风格吸引并影响了年轻一代的艺术家，80年代出现的新绘画中不难看到他的“坏画”影子。1980年格斯顿去世前阐述自己的艺术追求时说：“现在很多书和画都在表示已没有什么值得写或画的，这种说法不久便令人厌烦，我始终觉得艺术来自最普通、最平凡的事物，毕加索就是不断根据平凡的事物进行创作的。……有一次，我在曼哈顿看见一辆冰车，上面画着一支木桶，木桶的纹理很清晰，冰块正从里面倒出来。这幅画就像老一代艺术大师所做的一样，至今我仍记忆犹新。”“有时，当我发现自己过于追求艺术性时，我就会问自己，假如卖鞋的人求你在他窗上画一只鞋，你会怎么样呢？顿时我心中领悟了。我不在小心翼翼地追求艺术性，而是直接按照物体的本来样子去画，包括其中必要的变形。”这段话准确同时是毫无保留地诠释了他的作品。

韦恩·瑟堡

长期以来韦恩·瑟堡都被认为是美国现代卓越的艺术家之一。如果将他的创作与同时代的艺术家相比就会发现，除了公认的他与波普艺术的关系外，他几乎不属于任何流派。令他获得荣誉的是自60年代以来创作的一系列景物画：三文治、蛋糕、熟食商店的柜台、家用的小件及其它的日用品。他在色彩、绘画处理手法以及画上那些强烈的光线所传达出的加利福尼亚气息，使人很容易对他的画进行确认。不难看出他在取材上受到当时流行艺术的影响。但与流行艺术不同的是韦恩·瑟堡始终坚持用架上绘画来表现他的观点。他积极地发觉题材中的独特风味，画出了一些美国社会中正迅速消失的也是怀旧的作品。平日毫无生趣的静物在他的笔下显得生动、美丽并相当真实可信。

韦恩·瑟堡在他的写实作品中广泛吸取了抽象艺术和流行艺术的表现手法。他的景物画一般构图平直，背景也简化为不能再简的平面，各色静物、蛋糕、售糖机、角子机等多是工业批量生产的物品，其形象重复，毫无个性。韦恩·瑟堡让极少主义、流行艺术和现实主义在他的作品中对话、融合，使观众沉浸在一种不可思议的情景中。在制作方法上，韦恩·瑟堡涂颜色时采用平涂的方法，尽量减少笔触的情感因素，但同时颜料又奇怪的涂得很厚，很有物质感，这种物质感来源于颜料本身，颜料的抽象物质感也由此取代了事物的真实质感，画面的质感在传统写实绘画中是用模拟真实的方法解决的。在色彩运用上韦恩·

瑟堡一方面控制色调，减少色差；另一方面他又从商业广告中借鉴处理色彩的方法，物体边缘的橙色光斑就是广告的手法，在经过韦恩的特意处理后成为他的代表性手法。

韦恩的静物画虽然追求简约的风格，但如果将其与莫兰迪相比就能看出明显的差别。莫兰迪是追求一种形而上的表现方式，而韦恩画面的简约则来自现代艺术理论的影响，因而具有明显的美国特征。

除了静物画之外，韦恩的题材还涉及人物和风景。他的人物画非常接近广告画，看上去不如他的静物那样独特，而风景是他的另一个主要题材。初时，他的作品与迪本科恩的风格有些相像，近期的作品区别明显起来，在色彩上他把加利福尼亚特有的光线刻画得准确而绚烂。在构图上他一般采用航拍取得的素材。加利福尼亚地势起伏不定的特点也为他提供了丰富的构图依据，城市的楼群、公路和山峰有机的结合在一起，空间的透视和随意构成类似中国山水画的意境。

韦恩在当代美国绘画中，虽然说是一个比较独特的现象，但他的艺术地位却不容忽视。

理查德·迪本科恩 《海洋公园》系列之120 布面油画 139.7 × 236.2 厘米 1980

