

翟 墨 王端廷 主编



王瑞芸 著

新表现主义 Neo- Expressionism

- 西方后现代
艺术流派书系
THE WESTERN
POST-MODERN
ART SCHOOLS
- 人民美术出版社

王瑞芸 著

新表现主义 Neo - Expressionism

● 西方后现代艺术流派书系

THE WESTERN
POST-MODERN
ART SCHOOLS

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

新表现主义 / 王瑞芸著. — 北京: 人民美术出版社,
2002.12
(西方后现代艺术流派书系 / 翟墨, 王端廷主编)
ISBN 7-102-02674-9

I. 新... II. 王... III. 绘画—流派, 新表现主义
—研究—西方国家—现代 IV. J209.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 088869 号

新表现主义·西方后现代艺术流派书系

出版发行: 人民美术出版社

(北京北总布胡同 32 号)

制版印刷: 北京嘉彩印刷有限公司

经 销: 新华书店北京发行所

2003 年 1 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 889mm × 1194mm 1/24 印张: 5.5

印数: 1—3,000 册 定价: 38.00 元

没有归宿的过客

——序“西方后现代艺术流派书系”

过客，鲁迅《野草》中的过客总是走向未知，他问老翁前面是怎么一个所在，老翁说前面是坟。坟之后呢？不知道。但女孩说：不，不，不的。那里有许多许多野百合、野蔷薇，我常常去玩，去看它们的。

我们曾经误译了一个名词：后期印象主义。后期和前期当然都是印象主义。塞尚、凡·高和高更三人从印象派走过来，但观念和作品完全逆反了印象主义。因他们在印象主义之后，无以名之，故被称为印象主义之后的主义（Post-Impressionism）或后印象派，但绝非指印象主义之后期或其延续。所以对“主义”之类的定义或划分我从来不关心，或只听之渺渺而已。现代人爱现代，为解脱古代的束缚，显然，必然形成多元的艺术风貌，石涛说笔墨当随时代，说得更贴切点，应是笔墨当随个人。

文艺女神是女人吧，她永远繁殖叛逆的后代，叛逆可能是文艺家族的遗传基因。这个基因的特点是探索未知，探索未知不是数典忘祖，子子孙孙们仍深爱着女神母亲。正因生活在变，思想感情不断发展，文艺如脱缰之马，总闯得快，但有时也闯入花围，践踏群芳。

现代人说创造后现代艺术，可能是先知先觉者，也可能是一味立异标新，甚至欺世盗名。我们只看作品，不听宣言。我自己从不将作品同宣言对号，或拿着宣言去按图索骥，而只在作品中听心音。因而我不知道后现代艺术的疆界，也未问过归属其间的有哪些流和派。如今有热心人来作具体的介绍，对提高我们的识别力是大有裨益的，因最可怕的是无知。

后现代当然是在现代之后了，现代的过客正向后现代茫然走去，前面有坟、野百合、野蔷薇、狐兔乱窜、珍禽纷飞……一代代的过客永远向前走去，将一路发现新的景象，我们自己也就融入了过客所见的风景线。

吴冠中

2002年于北京

信息时代的艺术

——“西方后现代艺术流派书系”总序

中国画家黄宾虹有一段囊括艺术因变关系的精辟论述：“事贵善因，亦贵善变。《易》曰：变则通，通则久。……茫茫世宙，艺术变通，当有非邦域所可限者。常稽世界图画，其历史所载，为因为变，不知凡几迁移。画法常新，而不废旧。”（《序〈新画法〉》）

的确，世界艺术的因变不知凡几迁移，但观其荦荦大者可分为四：

原始艺术（史前时期）：是渔猎社会的产物——是畏惧时代人类对自然灾害的恐惧和祈祷，是部落群体的图腾崇拜物——其构成形态朴拙、混沌而多义。一如原始人捡来的恐龙蛋。

人类在精神王国收获的第一批果实是无知的忧虑和恐惧。饥饿的威胁使原始人总是有意无意地在岩面上放大狩猎动物，超自然力的神秘可怖使原始人用以驱邪的面具、图腾更为可怖。

原始狩猎借助于单眼瞄准的视觉方式导致后来西方焦点透视的艺术体系，原始采集借助于双眼流动的视觉方式导致东方散点透视的艺术体系。

列维-斯特劳斯特给原始艺术下过一个很好的定义：“艺术存在于科学知识和神话思想或巫术思想的半途之中。”（《野蛮人的思想》）

古典艺术（1880年前）：是农业社会的产物——是典雅时代人类对世界的解释和说明，是少数天才集中人类智慧的创作——其构成形态和谐、端庄而华贵。一如巧夺天工的鹅蛋。

15—16世纪的“文艺复兴三杰”（达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔）是古典风格的典型，17—18世纪的“巴洛克”（鲁本斯、伦勃朗、委拉斯开兹）、“洛可可”（华托、布歇、戈雅）是古典风格的偏离，19世纪的“新古典主义”（大卫、安格尔）、“浪漫主义”（德拉克洛瓦）、“现实主义”（米勒、库尔贝、列宾、苏里柯夫）是古典风格的再兴。

而19世纪末“印象派”（马奈、莫奈）的光色探索、20世纪初（塞尚）的形式探索则是古典向现代的过渡。所以塞尚被称为“现代艺术之父”。

现代艺术（1880年后）：是工业社会的产物——是挑战时代人类对人生的怀疑和探问，是一群艺术的

反叛者的领异标新——其构成形态极端、分裂而驳杂。一如打破了的鸡蛋。

正统现代主义（形式探索）：野兽派的平面纯色（马蒂斯）、立体派的碎片合成（毕加索）、表现派的热抽象（康定斯基）、风格派的冷抽象（蒙德里安）。

非正统现代主义（精神探索）：抽象表现派的滴溅泼洒（波洛克）、未来派的速度叠象（波丘尼）、超现实派的梦幻秘境（达利、米罗）。

其中达达主义（杜尚）开了导现成品入艺术品的先河，可以看做是后现代主义的肇始。所以杜尚被称为“后现代艺术之父”。

后现代艺术（1960年后）：是信息社会的产物——是共享时代人类的对话和交流，是艺术家和大众的共同创造——其构成形态密集、戏拟而拼叠。一如粘合修补的鹅蛋鸭蛋鸡蛋鹌鹑蛋等另类蛋或丰富多彩的蛋制品拼盘。

它是经济全球化、人类一体化大趋势下，文明走向优化重建融合新创，艺术走向多元共生多样并存的一种超越界限、激进综合的全息文明形态。

后现代艺术有以下特性：

（1）信息性－东方性。信息网导致的时空缩略，使后现代思潮超越国界向全世界传播、渗透，前工业化的中国也不例外。由于思维方式重分析与重综合的不同，工业化与西方化、信息化与东方化，有着一定意义的重叠。

工业时代是个体意识和个人价值高扬的时代，信息时代群体意识和人类价值再次成为共同关心的问题。东方文化在信息时代将发生不可低估的作用。

（2）本体性－综合性。伴着信息社会的到来，国际哲学主潮由认识论、方法论转向本体论。

和平与发展成为时代的主题。世界环境与发展大会的召开、核能由裂变到聚变获取方式的改变、生物工程与基因工程的发展，这一切都标志着人类开始打破种种对立的界限，在一体化高度向着马克思预言的

自然主义—人道主义的大本体回归。

(3) 平面性—通俗性。信息的密集与综合往往导致时间的缩短和空间的堆积。消费社会人们行动的匆忙与心态的浮躁常常带来艺术深度的消失和平面的堆叠。

大众流行文化使艺术从象牙之塔中解放出来，供更多的人消费共享，这不可避免地也带来艺术品位的下降。由于通俗与媚俗常常只有一步之差，也会带来一定数量伪劣艺术的产生。也许从“曲高和寡”到“曲低和众”再到“曲高和众”是一个必经的过程。

(4) 游戏性—消解性。“游戏说”是艺术发生学中的一个重要学说，当代艺术又和“游戏”不期而遇。在这里游戏和消解相伴而行，游戏是对僵化传统和伪崇高的调侃，也是对现代艺术单向深度模式的解除。

由于后现代艺术的一个重要特点是边界的交叉、泯没与消失，所以为后现代艺术分类是一件很难的事。不过为了介绍的方便，我们还是大体上择其要者分为以下12种“流派”：

新现实主义(New Realism)，接纳现成品成为一种风格。

波普艺术(Pop Art)，大众视觉图像的拼贴组合。

超级写实主义(Superrealism)，欺目乱真的照相写实与翻模。

大地艺术(Land Art)，以大地为图纸的大规模人造自然。

观念艺术(Conceptual Art)，视觉文本的哲学阐释。

激浪派(Fluxus)，将无形的观念融入有形的现成品、装置和行为过程。

装置艺术 (Installation)，架下的创意组合与放大。

新表现主义(Neo-Expressionism)，战后“新人类”的另类情感。

自由具象艺术(Liberal Figuration)，奔放的、具有强烈表现色彩的写实。

女性主义(Feminism)，独立自炫的性别宣言。

涂鸦艺术(Graffiti), 率意稚拙的返璞归真。

新媒介艺术(New Media Art), 视觉信息的数字 - 图像化生存。

对后现代艺术深有研究的王瑞芸从美国来信时谈到: 现代主义艺术强调的是“形”, 后现代主义艺术看重的是“态”; 可谓一语点破了现代 - 后现代艺术形态嬗变的要害。现代艺术对艺术发展的突出贡献是视觉形式的拓展, 后现代艺术却是以反艺术的面貌把艺术变为无所不在的生活 - 感觉状态。

“道之为物, 惟恍惟惚”、“为学日益, 为道日损。损之又损, 以至于无为。”电脑和现代传媒的普及使人们同书籍渐渐疏远, 人的书写、阅读、沉思、步行等功能也渐渐退化。人们对真理的分头追求一旦在高层次上会合, 竟发现进就是退, 形化为态, 以至于同“无”的距离越来越近。然而“天下万物生于有, 有生于无。”(《老子》)无之后又会有有, 后之后又将是前。后现代同“无”的相遇也许是为萌生新“有”准备土壤吧!

殊途同归, 西方解构主义者沿着逻格斯的山道艰苦登攀, 意外地来到老子、庄子恍惚、逍遥的墓碑前面。

过去我国对后现代艺术的介绍比较零星, 且偏于建筑与文学。这套书系调动了国内外的艺术研究学者, 特别是留学国外的博士、硕士参与撰稿, 作者阵容强大, 内容涉猎广泛, 填补了国内的一项空白, 有着重要的学术价值和社会价值。

《西方后现代艺术流派书系》是《西方现代艺术流派书系》(人美版, 2000年8月)的姊妹篇。吴冠中先生为两套书系欣然作序; 人民美术出版社为书系的出版给予了许多支持和帮助, 在此致以深深的谢意。

翟墨 王端廷

2002年秋风萧瑟于中国艺术研究院

目 录

新表现主义	1
德国新表现主义	8
意大利新表现主义绘画	14
美国新表现主义绘画	18
20 世纪 80 年代的英国绘画	30
结论	31
图版	33

新表现主义

新表现主义(New Expressionism)是80年代初西方画坛上的流行风格,它一反西方绘画拼命简约冷静的抽象(极少主义,Minimalism)和对传统绘画形式的否定(观念艺术,Conceptual Art),开始重新回到有形象的、用颜料和画布构成的绘画上,这样一种风气席卷了欧美,成为80年代西方艺术的新潮流。对于表现主义,我们不算陌生,那是一种保留了形象,却又不完全照了形象作客观描绘,而随意夸张变形的艺术风格。这种风格是20世纪初由一群自称“蓝骑士”(the Blue Rider)的德国画家首创的,以其大胆、率性、表现感情为特色。而到了20世纪80年代,这种有具象的、恣意变形的表现性绘画再度出现,并且被冠以“新”字,它倒是新在哪里呢?

首先,80年代新表现主义绘画的确是表现性的——对具象作夸张变形,他们比先辈们“蓝骑士”更大胆、更放肆。然而,他们的所谓“新”还不是新在这里,而在于绘画在经过几十年的“颠沛流离”之后,又回来了的“新”。

我们知道,西方绘画在20世纪初开始脱离他们一贯严格写实的传统,开始变形、写意,最后发展出一种没有具体物象只有纯粹的色彩或线条的抽象绘画。抽象画被看成是现代文明的成果,因为它使得艺术不再是生活的摹本,而成为高于生活的人类精神的结晶。直到20世纪60年代以前,抽象艺术一直是西方艺术的主流。然而当这种高于生活的纯艺术完全发展到头的时候,西方艺术开始往另一个方向去——让高高在上的艺术降下来,成为寻常生活,或者让艺术成为非艺术。在这个方向上,艺术家不再像过去那样一心要创造出形式优美的风格,却反而是对艺术进行恣意的破坏,甚至要取消绘画和雕塑这样传统的艺术形式。这时候,艺术家的创造活动不是画画做雕塑,而是搞装置、搞活动、搞表演等等。即使那些还保留雕塑或绘画形式的作品,在形式上也是千奇百怪、出格离谱。比如把画布刷成全白或全黑,或者在画布上割一刀,或者用文字代替形象,或者在展室里一地垃圾……总之是不再好好地、正经地作画了(关于这个方向,请



月亮升
油画
87.6 cm × 95.3 cm
1912年 鲁道夫

参看本丛中《观念艺术》一册)。这个形势从60年代开始，持续了有十几年，传统绘画几乎完全被这个潮流挤到了边上去，整个局面变成了：画家做什么都行，只别正经画画。到了这一步，绘画的存在都几乎岌岌可危了。尽管六七十年代的先锋派们对艺术的这种“歼灭战”另有它建设性的意义，但是一个做画家的，你让他不再画画，怎么听都有些别扭，它是从根本上违背艺术这一“物种”的自然天性的。我们所有成为画家的人，不都是自小从喜欢描绘起步的吗？因为这样，西方现代艺术这段否定一切传统方式的发展给后来的人积蓄了一种能量，让人开始“怀念”绘画，“怀念”用松节油调色的快感、在画布上涂抹的快感，因此，自然地，复活绘画的要求从四面八方聚拢来。

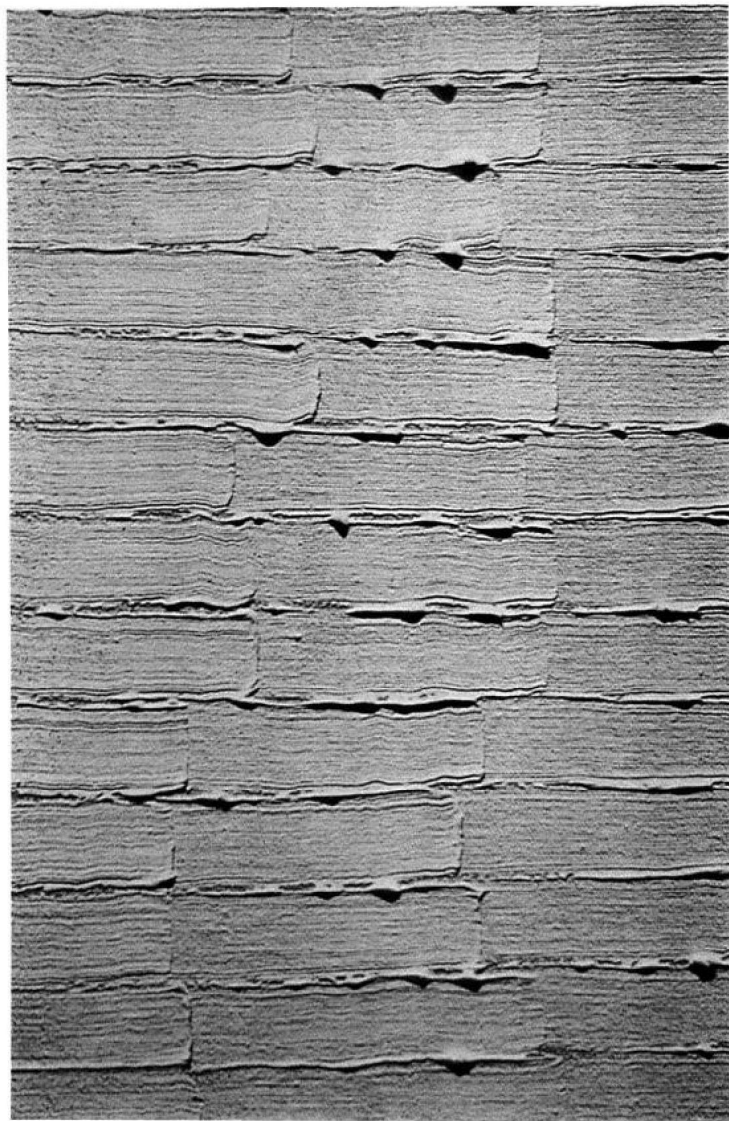
而且，六七十年代西方艺术的创新过于漫无节制，它在短短20年中出现的新流派抵得上过去两百年的总和，创新如此密集，似乎也能叫人生厌，所谓物极必反，终于导致了80年代对一味求新产生一种排斥的

持续和有关的行动·由
丢弃而造成的不连贯
玻璃 毛毡等
44.57 m × 7.62 m
1967年 拉瓦



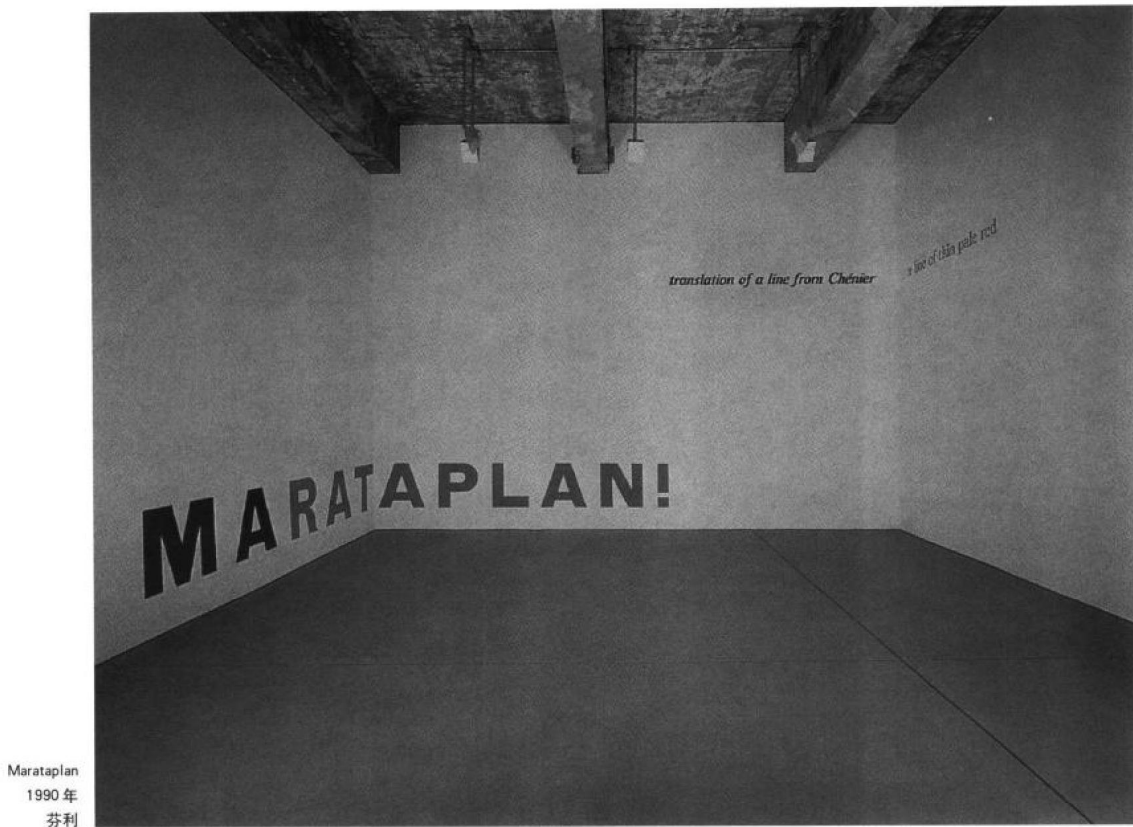
无题
纱团 铅片 镜子 毛毡
锡纸 铜片 铜片等
76.2 cm × 76.2 cm
1968年 莫里斯





无题
尺寸不详
1965 年
赖曼

心态，艺术家宁可放下对艺术的无限制扬弃，而回到传统方式里去。对绘画而言就是再次回到画布。于是，在80年代（其实在70年代后期就开始了），很多属于先锋派的艺术家长们不再只是在画廊中对麦克风发表高见，或坐在画室的窗口，闲着两只手瞪着天空出神，或是在野地里到处掘坑、乱刨，他们又开始到画店去买了颜色回来，塞在阁楼里或地下室里的画架也找了出来，竖在画室中——谢天谢地，他们又开始画画了！



这个回到绘画的“复旧”，就是 80 年代的“新意”。

除去这个大趋势的推动，新表现主义的出现还有一个局部原因：它同时也是西方艺术这个大范围中美国和欧洲“较劲”的后果。我们知道表现主义是德国的“国粹”，而 80 年代的新表现主义最强的阵容也在德国，等于是他们国粹的“新版”，这个现象并不是偶然的。

在 20 世纪的上半期，欧洲曾是西方艺术的领袖，到了下半期，这个领袖位置被美国取得，因为欧洲在世界大战中元气大伤，不仅没有闲暇弄艺术，连大批优秀的艺术家都跑到美国去了。二次大战以后，美国取代法国成为西方艺术的重镇，欧洲各国的艺术都在看美国的眼色行事。德国在这个局面里情形更加特殊。它是世界大战的战败国，尤其又是第二次世界大战的罪魁祸首，所以在 1945 年战争结束后，德国无论在政治上还是文化上都被国际政治势力压制，他们的国土被分成两半，他们的文化也被分成两半：西德这边跟随着美国的文化走，画坛上流行的是美国正在流行的抽象表现主义和极少主义等等；东德那边跟随着苏联

的文化走，艺术处于苏联的社会主义现实主义方针的统治下。且不论这两边的艺术路子如何不同，它们共同的是，艺术的走向都是由外力强加给德国的，而不是他们自己的。对德国这样一个如此骄傲的民族而言，这个局面是令人不快的。

不仅德国，整个欧洲艺术界都对美国做“大佬”的局面有些不快，他们一直想找到机会，扳倒美国。当上述那种“回到绘画”的能量在西方艺术中开始积蓄起来的时候，欧洲人觉得机会到了。因为美国的性格适合的是开创，她没有历史、没有传统、没有负担，最喜欢一味前行。而欧洲的性格却适合“回复”，它的可资骄傲的传统适合做一切“回复”的课题。现在艺术想要“回到绘画”了，欧洲人这时候不跳出来，更待何时？

欧洲的画家行动起来，他们重新启用过去，把艺术不仅带回到绘画的传统形式，还带回到他们自己的文化历史中去。1981年在伦敦的皇家学院有一个“新精神绘画展”，标志第一个新绘画的国际大展。组织者宣言：在这个普遍放弃绘画的年头，是该重新考虑绘画的作用的时候了，绘画依然应该是一个表达人对世界感受的工具，它的潜力、它的可能性依然很大，因此我们不仅是回到绘画，而且是回到有形象的绘画。这个主张在一年后的另一个国际大展“时代的精神”上被表现得更为明显。这两个展览中虽然也包括了美国艺术家的作品，但在本质上是对欧洲艺术的扶持，意欲让欧洲艺术“东山再起”，再次成为国际上的领袖。在其中，德国艺术大出风头，由巴塞利兹等人代表的“新表现主义”一炮而红，风靡全球。

新表现主义在欧洲出现的过程，其实是带有“炮制”意图的，当我们说“欧洲的画家行动起来”，只不过为了符合叙述上的逻辑需要，实际上，画家们并没有这样思路严密、审时度势地进行他们的反扑和进攻。他们从来都是些散兵游勇，长年默默无闻，眉头紧锁，两眼茫然，孤军作战，被历史启用或被历史泯灭的两种可能性同时高悬在他们头上。就说德国新表现主义的主将之一巴塞利兹，他早在60年代就画下了这种后来被称为新表现主义的画，但谁理他呢？他在60年代展出的这种具象画甚至有几张被西德当局没收过，原因是它们太不合时宜。然而，直到批评家站了出来，指点江山，伸张积郁，情形才有了改变。我们一定记得，在20世纪的艺术史中，批评家占了举足轻重的地位，艺术史有大半是他们策划而成就的。他们制造标签、命名运动，在遍地翘首以待的艺术家中挑拣圈点，然后把符合他们理论的艺术家推到前台来。是批评家赋予了这些德国画家东涂西抹、形象乖张暴戾的画幅以意义，并称它们为“新表现主义”。因此从这个过程里，我们得多少同意他们西方人自己说的一句话：新表现主义也是一个社会事件。

在理论上新表现主义是这样立论的：（他们不失时机地先攻击说）美国艺术是从它的发达的科技中产生出来的，总是以新为好、为有价值。再加上美国艺术的市场机制从中推波助澜——让它成为抢手的商品，给

人感觉它的艺术也就是高质量的了,实际却是商业的力量吸引了欧洲的收藏家去收藏美国人的画。结果,美国艺术的经济地位又决定了它的艺术批评的地位。实际上,美国艺术并不那么好,它有的无非是两点:一、形式主义,二、大众媒体的消费文化。他们没有历史渊源,也就不注意要在艺术中保存深厚的文化内涵。德国画家基弗所说的“欧洲有的是历史,而美国有的是媒体”就指这个情形。而且,美国艺术中总有那种对资本主义欣赏的、自我表彰的心态,而欧洲艺术处处和它相反。首先它是从传统的风格里逐步发展出来的,所以它是有历史根基的;其次它总是对现存社会采取批判的态度,是通过对现实的批判来更新自己。因此欧洲艺术更具精神性,也就更深刻。有一个意大利批评家奥立瓦(Achille Bonito Oliva)为了能更清楚地说明美国和欧洲艺术上的区别,选取了一位德国艺术家博伊于斯(Joseph Beuys, 1922—1986)、一位美国艺术家沃霍尔(Andy Warhol, 1928—1987)做例子。这两个人都是六七十年代西方艺术中的所谓“巨星”级人物。博伊于斯是欧洲艺术家中的“英雄形象”,他对社会和人类的进步有极强的责任心,因此一直都以艺术为武器,进行改造社会和人类之大业。他的艺术被奥立瓦拿来作为欧洲艺术家对艺术基本态度的代表。而沃霍尔则是一个美国艺术家的样本,他是一个美国资本主义物质社会里的现实主义者,一个纯粹的商品消费者。他的作品是把现实中的商品拿来直白地呈现,其中没有思想、没有批评、没有追求——这正是美国艺术活生生的写照。

这样的理论虽有攻讦之嫌,但有了这两相对照,我们来给新表现主义定义就比较容易了:它比较强调人的内心感受,强调人文的历史内涵,重的是精神,而不再是表面的形式创新。它把前人用过的方式拿来再用,而且用得更大胆、更无所顾忌。在这个“拿来”的过程里,它让绘画重新回到画布,扭转了后现代时期的艺术走向。

在这套理论下,一个运动就被制造出来了,在德国有巴塞利兹、基弗、伊曼朵夫、彭克、卢皮兹等人作为代表,在意大利有克莱门特、契卡、库奇、马瑞阿尼等人作为代表。而且,这股潮流波及到整个西方画坛,在美国和英国也推出了相应的画家,形成了一个80年代初新表现主义在西方风行的局面。

德国新表现主义

巴塞利兹 (Georg Baselitz, 1938—) 是德国新表现主义的代表画家。19岁前一直生活在东德, 后来到了西德。作为艺术家, 他的艺术生涯从东德就开始了, 但在东德的艺术学校学习时, 他因为不能适应东德的那套来自苏联的“社会主义现实主义”艺术而被开除, 并被指责为“政治上的不成熟”。1957年他到了西德后, 一下子置身于不同的艺术风气之下。当时西德艺术界流行的是美国抽象表现主义艺术, 这种艺术和“社会主义现实主义”艺术相反, 不光不画具象, 而且非常强调人的个人感受, 对这种恣意妄为、尽情挥洒的做派巴塞利兹倒很喜欢。不过, 他虽然向抽象表现主义学习直接的个人化的表达方式, 他却并不肯放弃具象, 他把抽象表现主义暴力般的笔触结合到自己的具象画中去了。然而, 在五六十年代的西德, 他这么做是很不讨好的, 因为保留具象意味不合潮流。但巴塞利兹极有个性, 这个人在东德的艺术环境里不肯就范, 在西德的艺术环境里也一样不能就范, 他一直坚持画有形象的绘画, 他的可贵正在这里。当他坚持到70年代末, 命运开始对他垂青, 他终于被批评家“发现”, 被推到前台, 做成了德国新绘画的代表画家。

巴塞利兹的艺术是属于颜色和画布的, 这是绘画的“本分”, 而且, 他的艺术是关于人的, 而不是看不见摸不着不知所以的东西。这就很能满足多数人对绘画的期待。更何况他的画非常强烈地表达了现代人的处境和感受——破碎、不安。他还为这种感受找到了一种最有代表性的画法: 让画面的形象倒挂。这种倒挂的形象成了他绘画的“招牌”方式。

巴塞利兹不光是把形象倒置, 给人不安的感觉, 而且他笔下的形象全是粗戾、怪异、丑恶的, 再加上他用非常暴力的笔触和强烈刺激的颜色, 结果, 他把人类情绪里糟糕的部分和一种刻意糟糕的形式结合在一起。在这个意义上说他是成功的。他的画是那样地叫人不安、不快。按说, 用画面来表达人类情绪里的糟糕部分巴塞利兹根本不是第一个人, 西方绘画史上善于表达惊恐绝望心情的高手有挪威画家蒙克