

今日美國藝術

今日美國藝術

愛德華·盧西·史密斯

遼寧大

J171.2-646

总 顾 问

刘万泉

书名题字

沈延毅

艺术指导

马文启

图解翻译

袁采风

责任编辑

卞云阁

美术编辑

刘桂湘

陈景泓

出版发行

王德年

责任校对

童 心

今 日 美 国 艺 术

爱德华·卢西·史密斯 著

※

范 岳 柳 青 译
范革新 张 锦

辽宁大学出版社出版(沈阳市崇山西路3段4号)

辽宁省新华书店发行 辽宁美术印刷厂印刷

※

开本: 787 × 1092 1/8 印张: 20

插页: 4 字数: 155千 绘图: 268

1988年5月第1版 1988年5月第1次印刷

※

印数: 1—5,000

ISBN 7-5610-0307-2

Z · 9 中国定价: 50.00元



今日美国艺术

著 者

爱德华·卢西·史密斯

译 者

范 岳

柳 青 范革新 张 锦

校 者

姚念赓

辽宁大学出版社

一九八八年·沈阳

中华人民共和国辽宁大学出版社
美利坚合众国驻华大使馆 合作出版

First published in the United States of America in 1985 by William Morrow and Company, Inc., 105 Madison Avenue, New York, N.Y. 10016.

Copyright © Phaidon Press Limited.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from the Publisher. Inquiries should be addressed to Permissions Department, William Morrow Company, Inc., 105 Madison Avenue, New York, N.Y. 10016.

Library of Congress Catalog Card Number: 85-60441
ISBN: 0-688-05884-1

Typeset by Keypools Ltd., Golborne, Lancs., England.
Printed in Great Britain by Blaniyre Printing and Binding Company Limited, Glasgow
First U.S. Edition.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

FRONTISPIECE: James Croak, *Pegasus: Some Loves Hurt More than Others*, 1982. Mixed media, life-size. Courtesy the artist.

目 录

前 言	6
1 老一代艺术大师	9
2 抽象艺术的命运	20
3 新象征派绘画	29
4 美国的表现主义	37
5 两种纽约风格	44
6 流行艺术的幸存和复兴	52
7 新超现实主义	58
8 从模拟建筑到模拟科学	67
9 复制、幻觉艺术和壁画运动	79
10 美国的现实主义：各种流派	90
11 人物画和风格	101
12 奋斗目标	114
13 芝加哥和东南部艺术	122
14 得克萨斯的新艺术	130
15 西海岸	137
人名表	148
地名表	155
美术馆、博物馆译名表	156
图外作品表	158
杂志名表	159

前言

美国艺术正处在十字路口,这一情况或许比其发展过程中的任何时候都更为明显。它处于这种境地是由于三种原因所致。首先是它自身的过去传统中的主要部分最近已经得到恢复。当年为抽象表现主义带来勃勃生机的心灵上的巨大突破曾使得二十世纪初所发生的那些事件大部分销声匿迹。如今这些事件又逐渐被一些艺术史家重新发掘出来,这些艺术史家调查诸如地区性运动、三十年代城市社会主义的现实主义以及同一时期所产生的受欧洲影响的抽象派艺术。这些事件现在可以同抽象表现主义产生以来所发生的一切事情联系起来。抽象表现主义运动业已成为每个美国艺术家自身的生活经验中的一部分,尽管他可能由于年轻而未能亲自目睹这些运动最初产生时的实际情况。今日的美国艺坛五彩缤纷,风格各异。这种艺术的多元化由于仍有一些老艺术家继续创造富有生命力的作品而得到加强,他们的创作仍然扎根于远在五十年代和六十年代的那些运动之中。

其次,最近人们已经开始考虑另外一个极为重要的因素——欧洲艺术的再度兴起。自从抽象表现主义在世界范围内得到承认,美国人以至整个艺术界都已习惯于这样一种看法,即美国,尤其是纽约,乃是产生新风格的主要发源地。美国已经产生一批与这场新的所向披靡的运动——它有三个名称:新表现主义、坏画派和新野蛮人艺术——密切相连的艺术家,然而运动的重心却毫无疑问不在美

国。最能代表这一发展趋势的艺术家不是德国人就是意大利人,前者如基弗尔、彭克、巴斯里兹和费丁;后者如巴拉迪诺、卡齐和基亚。虽然这些外国人如果没有纽约艺术市场的支持就不可能获得国际性的成功,但是事态的变化却似乎给美国人的自信以沉重的打击。于是,美国的一些艺术家和艺术展览主办人则以大量展出美国艺术作品做出反应。最近,他们在一些著名的博物馆里举办了一系列展览,重点展出“大名鼎鼎”的画家和雕塑家的作品,而且大肆宣传。这些展览不仅规模庞大,而且力求富丽堂皇。一九八四年秋在休斯敦的当代美术馆举行的《英雄形象》展览,以及同年六月至十月在洛杉矶县博物馆举行的《奥林匹亚的英姿》展览就是典型的例子。休斯敦展览主要展出了当代人们所喜爱的诸如朱莉安·施内贝尔、戴维·萨利和罗伯特·朗格等艺术家的作品。洛杉矶的选择则比较保守——只展出了罗·戴维斯、吉姆·戴恩、南希·格雷夫斯、戴维·霍克尼、索尔·莱维特、罗伊·利赫泰斯坦、罗伯特·洛森堡和弗朗克·斯特拉等人寥寥无几的几幅大型作品(其规模之大堪与罗浮宫的莫里安厅内展出的戴维及其画派画家所绘制的巨型历史画卷相媲美)。

由于霍克尼出席了这次展览并且在洛杉矶度过他的大部分时间,人们不仅提出美国艺术受到外国影响的问题,而且还提出来访的外国艺术家可能与当地的艺术家进行对话的问题。这一情况,除了具有一个自我安抚另一个自我的意义之外,

其实并不重要。虽然霍克尼来此不久后所创作的洛杉矶风景图确实影响了世界其它地区人们对这座城市的看法,然而我们仍然缺乏证据证明霍克尼的摄影式的实验或是其后的毕加索的复兴风格对加利福尼亚的艺坛产生了影响。纽约是欧洲新表现主义艺术家的聚集场所,他们在那里逗留的时间往往很久,但那里的情形也相差无几。吉恩·米歇尔·巴斯奎特可以说是在桑德罗·基亚的帮助和鼓励下迅速获得成功的,然而这两位艺术家的风格却绝然不同。赖因纳·费丁有时也以纽约的阴暗恐怖的生活作为创作素材,但是他的作品与美国的对手如朱莉安·施内贝尔和戴维·萨利等人的作品之间的区别仍是显而易见的。费丁比较注重和接近现代主义以前的传统,而施内贝尔和萨利所经常考虑的则是采用重迭和混合形象的手法,这种手法来源于美国本民族的宣传工具的创作经验,并且也为一些前辈艺术家所用。这些前辈艺术家如果不是采用这种手法,他们之间的风格就会象罗伯特·洛森堡和詹姆斯·罗森奎斯特二人之间风格那样不同。

第三个重要因素——因为我是外国人,对这个因素感受最深——是美国的艺术日趋地区化。芝加哥的一种象征流派早已成为易于辨别的具有自己地区特征的画派。如今我们看到又增加了芝加哥的抽象派艺术家、洛杉矶的抽象派艺术家以及美国西部和西南部的各种地区画派。纽约虽然仍是美国艺术家的市场和论坛,但实际上在那里居住和工作的艺术

家却按比例地逐渐减少,其中不乏经济原因。那里,尤其是在市中心的曼哈顿,艺术家很难找到面积适当的画室,即使找到,也付不起昂贵的租金。许多艺术家至少要部分依靠教学维生,而教学工作在纽约要比在别的城市难找得多。随着美国西部与西南部财富的增长,那里的人们对生活的要求也越来越高,这一趋势在现代艺术方面则表现为人们要求看到内容更复杂的新的艺术作品。艺术家们看到这里有很好的美术馆,而且还有懂行的收藏家登门购买,当然觉得不必再亲自或带货品去纽约了。

艺术家退出纽约还有心理方面的因素。在曼哈顿,由于城市的各种压力的加大,艺术家的工作变得困难了。甚至那些当初为了个人发迹而来纽约的人,一旦取得成就,也纷纷想离去,寻找一个比纽约安静的环境。罗伯特·洛森堡的经历就是一个很好的例子。关于他的经历,在卡尔文·汤姆金斯所著的《墙外:罗伯特·洛森堡和我们时代的艺术世界》一书中作了详细的记述。纽约缺乏个性就象美国的幅员过于辽阔一样,以致许多艺术家没有地区特征,而那些在纽约市外居住和创作的艺术家,则很快在自己周围的地区找到特征。除了所有那些消极因素之外,这样一种特征所提供的创作营养往往成为促使他们愿意离开纽约这个艺术中心到外地去生活和工作的积极因素。

但这并不是说纽约这个艺术世界有被其它地区的某个中心或联合一起的某些中心所取代的危险。美国的艺术家仍然认为,只有在曼哈顿或是通过它才能取得真正的成就,最终得到公众的承认。但是他们一再强调要致力于创造一种新的地区艺术。

由于风格上的这种新的多元化和与日俱增的地区特征是本书所要探讨的两个同等重要的主题,我力求在本书的结构范围内寻求一种兼顾二者的途径。乍一看,最好的解决方式似乎是把重点放在地区特征上——不仅要采用条理清楚的叙事文体,而且还能为读者提供一幅说明美国艺术发展实际情况的地图。但是,这样一种结构不仅给作者而且也给读者带来一些巨大的困难,其中最大的困难是必须



图1 威里姆·迪·昆宁:《无标题 V》1983年。布面油画,88 × 77 英寸(223 × 195 厘米)。原作照片蒙伦敦安东尼·德奥菲美术馆提供。

在每一节内对有关艺术风格的相同论点不断加以重复。美国可以说是这样一个国家：在那里艺术重新发现自身扎根于地区；这个国家在世界上拥有首屈一指的通讯联络系统和内容最为生动、插图最为精美的艺术书刊。美国的艺术家无论居住多么遥远也不会相互隔绝，彼此都能知道对方正在从事什么创作和思考什么问题。他们经常从一个地区到另一个地区，因此不仅可以经常看到完全具有某一地区特征的新鲜事物，而且还可以不断听到对熟悉的观念提出的新的理解。

我对上述困难提出的解决方法虽然在严格的意义上讲不完全合乎逻辑，但都是讲求实效和实事求是的。读者将会发现本书头十二章中的类别，从广义上说，均按照风格划分的，其后三章则力求概括地描述纽约以外的三个最重要的艺术活动地区——芝加哥及其周围地带、得克萨斯和加利福尼亚——的特点。我承认这样安排有两点而不是一点不够公正之处。首先，在那些论述不同风格和艺术创作方法的部分中提到的一些著名的地区艺术大师按理应放在描述地区的后三章中讨论；其次，我没有去论述那些虽然处于第二位但仍属重要的地区，虽然在那里已有许多艺术家定居，而且那些地区似乎已经形成了自己独有的特征。我想到的例子有新墨西哥和西雅图的周围地区。对于这两点差强人意处，我只能以实际困难为理由。我虽然准备了大量资料，但却不能把它们都塞进这样一本只具有普通规模的书籍之中。

无论是从我所选择的类别来看还是从我归类艺术家的方法而论，都可能引起争议——其实这正是我的部分意图。不过，关于我所采用的那些方法，我还应该稍微多说几句。先从理想的角度谈，然后再从纯实用的角度谈。比较是艺术批评的基本手段，我在分类章题时所采用的方法就是比较。你要想使大量资料具有意义，首先就得进行筛选，看看某些艺术家或艺术作品具有什么样的共性，还要看看表面上看上去大体相似的艺术作品之间为何存在着差异。通过对这些相似与差异的研究就能看到每一部艺术作品的内在本质。通过这样比较而形成的判断不

仅考虑到艺术家在创作过程中的有意识的意向，而且也考虑到人们所能观察到的艺术家的任何下意识的意向。这样作出的判断同时也意味着力求对下述两个问题作出初步结论：上述这两种意向究竟在多大程度上得到实现？它们是否从一开始就值得探索？认真负责的评论家在作出结论时不仅听自己的经验提出的意见（主要是根据他对以前见过的其它艺术作品的记忆进行比较），而且还要听从内心发出的一种可以说是虚妄的声音，它悄悄地告诉他，确实存在着某种可以用来衡量一切艺术作品的理想的标准。

虽然我的分类和比较本身就包含着判断，然而由于篇幅所限，难以对它们进行详尽的论述。我采取的办法是充分利用这必要的有限的篇幅，尽可能多地提供一些纯属美国现代艺术活动方面的情况；然而，无论如何，一本论述艺术的著作不应该仅仅是一部教科书，而且还应该成为一份可以诉诸于视觉的完整资料。我希望这本书中的插图，无论从选材还是安排来看，都将证明我的许多见解是正确的。我的目的在于尽可能多地用插图介绍书中提及的艺术家，而且尽可能地选用他们的最新作品作为插图。

在讲完这一切之后，我还得提醒读者注意一点：我把我所提出的类别仅仅看成是暂时性的，我所选择的艺术家也并不意味着他们都是确定无疑的第一流大师。本书中诚然包括许多久已知名的艺术家，但也有一两名几乎是默默无闻的新秀。还有一些闻名于世的艺术大师没有提到，这往往是因为别人已评论过他们的创作，我很难在描述或用插图介绍他们的作品时不再重复别人说过的话；但是有的艺术家没有提到则是因为我觉得他们的才华与其崇高声望不完全相称。任何这类著作都应该为这种纯属于个人偏爱的不肯定因素留有广阔的余地。

许多读者会感到诧异，为什么本书只有一个记述艺术家简历的附录，而没有关于他们生平的文献目录。这是因为列出这样一个文献目录有如下困难：如果目录很短，就会非常片面，如要全面，目录必然冗长无边；如果我们只列出书籍目录，就会使少数一些公认的艺术家的名字非常

突出；然而另一方面，如果将有关的展览目录、杂志上的文章以及主要的报纸评论全都开列出来，则等于是编出一部比本书要厚许多倍的著作。至于本书中直接引用的艺术家本人的讲话，主要来自三个方面：展览目录中的介绍，报刊杂志对他们的专访和商业性画廊就举办个人作品展览发表的声明的影印件。有些艺术家的简历是由艺术家本人提供的，但一般都是由他们的代理人提供——如有哪位读者对某个艺术家的作品发生兴趣，他最好先去找有关代理人。查找艺术家的代理人最好的参考书是《美国艺术》出版的《美术馆、博物馆和艺术家指南》年鉴。从借给我的这些图片可以看出，这些代理人在提供插图资料方面是相当大方的。他们还慷慨地向我提供一些有关背景知识的幻灯片、目录（其中许多目录从别处是无法得到的）以及重要文章的副本。不仅如此，那些一流的代理人还为我花费了大量的宝贵时间，有的甚至为我提供了有关具体地区的艺术活动或有关按照某种风格从事创作的艺术家总的看法，这些看法是颇有见地的。

我在从事这部书的编写过程中还得到其他许多人的帮助。在结束我的前言时，我要特别对三个人表示感谢。一位的名字是负责海什霍恩博物馆和雕塑园的霍华德·福克斯，他为了同我进行一次对我起着巨大激励作用的面谈，几乎误了从华盛顿起飞的班机。第二位的名字是使我有机会访问休斯敦的安·哈里萨斯，她关于当代艺术的极为独特的见解促使并激励着我重新思考我自己的观点。第三位的名字是阿诺德·阿什坎纳齐，这本书便是献给他的礼物。他不仅是在洛杉矶热情招待我的东道主，而且还是陪同我访问各地的令人愉快的旅伴。有时我编写此书的热情也会有所减退，总是他那充沛的精力和好奇心使我又重新振奋起来。他常常提出意想不到的问题，这些问题立即启发我产生一系列的新想法，从而使我恢复了完成此书的热情。

第一章

老一代艺术大师

美国能够在相对有限的一段时间内获得迅速发展,这表明战后的所有主要运动的代表人物仍然积极从事创作活动。的确,他们当中的一些艺术家对美国全体公众来说是闻名遐迩的;然而,声望和影响却是不同的两件事。当我们分析一下这些艺术家在当今艺坛上的地位时,我们就会发现享有同样盛名的画家和雕塑家,其地位却迥然不同。一种情况是,他们创作的作品似乎具有直接的影响;另外一种情况是,他们是被影响者,即受到比他们年轻的这一代艺术家的影响;还有一种情况是,有的艺术家的创作虽然完全符合他本人要求,但却无人问津,处于与世隔绝的状态。本章中我准备简要地介绍几位这样的老一代艺术家,不过我所要谈的并非是对他们艺术生涯的全面评述。在许多情况下,这样做结果往往是既复杂又冗长。

幸存的抽象表现派艺术家

如今美国的老一代艺术家大都是以威廉·迪·昆宁和罗伯特·莫兹维尔为首的当年的抽象表现主义的创始人。尽管他们声望很高,但是从他们目前的创作中找不出与当今纽约艺术风格之间的任何真正的联系。说来也怪,如果说他们的创造同谁有联系的话,那就是同那些前所未闻的、代表着一种最新和最粗糙的艺术现象出现在美国艺术界的画家有联系。我指的是年轻的涂写画家,他们以前在地铁的火车壁上涂写,而现在摇身一变成成为远离闹市区的著名美术馆中的作品的作者——的确,他们的最有力的支持者之一是西德尼·珍尼斯美术馆,该

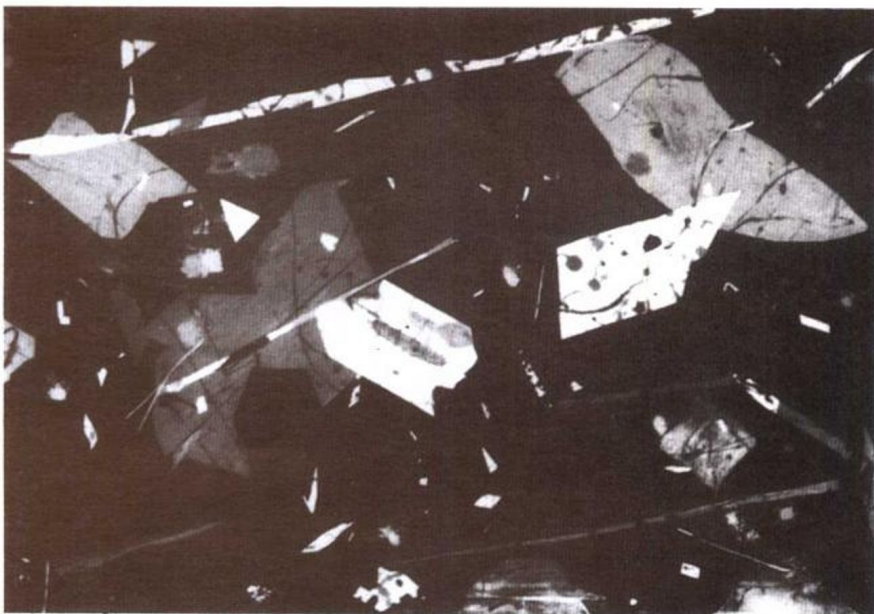


图2 萨姆·弗朗西斯:《无标题》,1984年。彩色单刷板画, $58\frac{1}{4} \times 83\frac{1}{2}$ 英寸 (147.5 × 212 厘米)。原作照片蒙纽约布鲁克·亚力山大美术馆提供。

馆曾展出过波洛克的作品。涂写画家用喷雾的方法创造的具有各种姿态的条纹与波洛克用直接从颜料罐中滴下油彩的方法创造的条纹并无二致。波洛克倾倒油彩时不直接接触画面,涂写画家在喷洒颜料时也不直接接触画面。他们创造的晃动的条纹,同波洛克创造的条纹一样,也宛如在半空中飘浮。

萨姆·弗朗西斯是第二代抽象表现派中的一位主要人物,他的艺术创作与纽约艺坛并无联系,而是同加利福尼亚和法国有着密切的关系。从他的作品中可以看到他受到法国纯美绘画传统和东方书法的混合影响。东方书法在美国西海岸的许多绘画中一直具有一种潜移默化的重要作用。法国

画家莫奈的《睡莲》对弗朗西斯的艺术似乎有着重大影响。然而,即使如此,弗朗西斯所表现出的也只是非物质化的莫奈,毫无庸俗的物质残余痕迹。虽然弗朗西斯的声誉比以往任何时候都高,但并没有任何真正知名的人物直接模仿他的作品;另一方面,人们却在加利福尼亚的年轻艺术家所创作的大批作品中看到一种要求去掉物质成份的强烈愿望。因此,弗朗西斯成了当前西海岸艺术创作的重要鼻祖。

如将弗朗西斯的作品与另一艺术家琼·米契尔的作品一比较,那将是一件有趣的事情。后者在某些方面同他极其相似。琼·米契尔比弗朗西斯晚生三年,她在纽约的抽象表现派艺术界中初露锋芒,五十年代初期经常

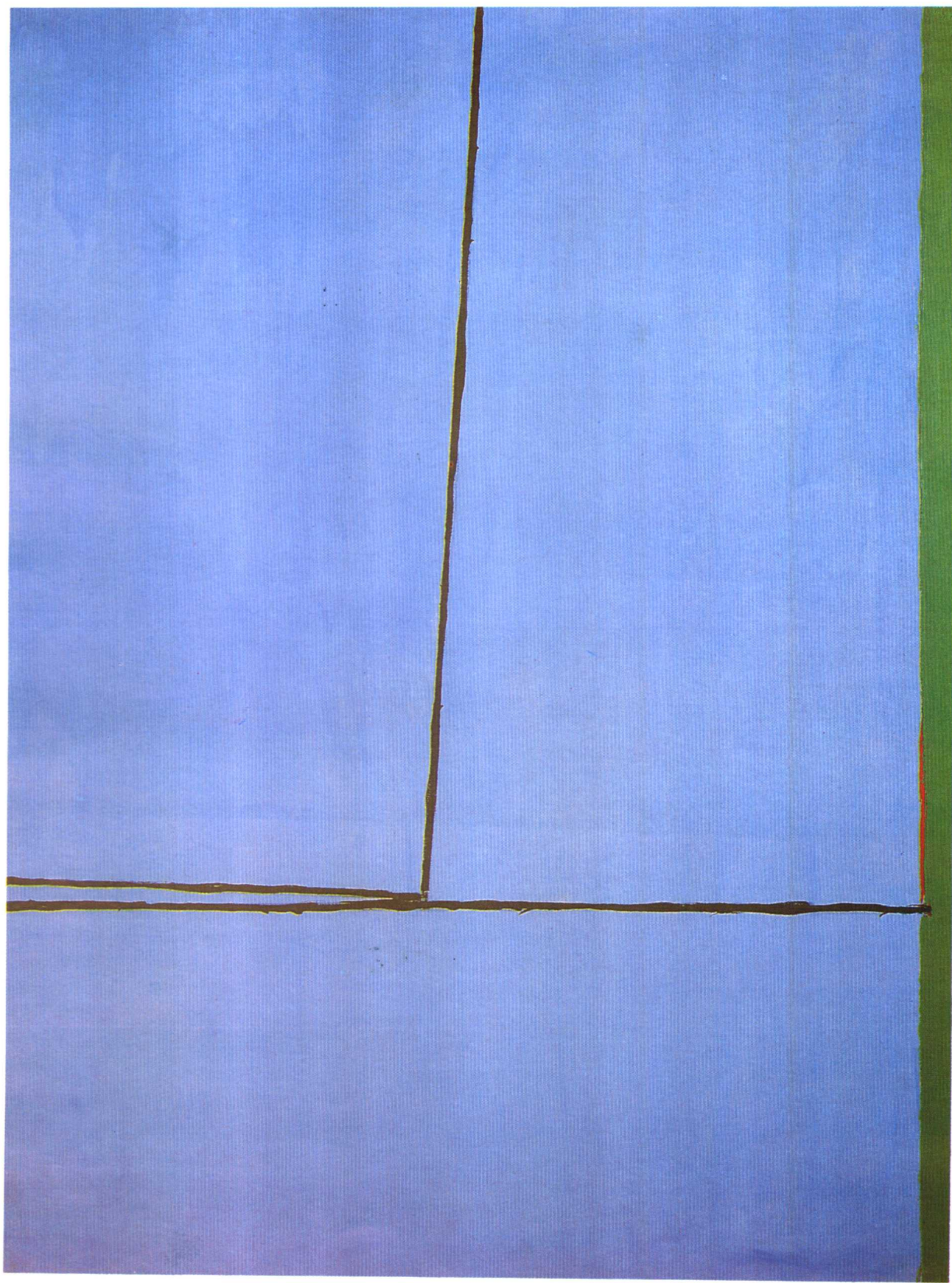


图3 罗伯特·莫兹维尔:《埃德尔岩石的风光》,1971年。布面丙烯类油画, $74\frac{1}{4} \times 55\frac{1}{4}$ 英寸(187 × 140 厘米)。原作照片蒙克里斯蒂美术馆提供。

8930386



老一代艺术大师

11



图4 琼·米契尔:《葵花》,1981年。布面油画,76 $\frac{3}{6}$ × 51 $\frac{1}{2}$ 英寸(195 × 131 厘米)。原作照片蒙克里斯蒂美术馆提供。



图5 威里姆·迪·昆宁:《坐在条凳上的女人》,1972年。青铜艺术塑像, $37\frac{1}{2} \times 37 \times 30$ 英寸(95 × 94 × 76 厘米)。原作照片蒙伦敦安东尼·德奥菲美术馆提供。



图6 路易斯·布乔娃:《女人的刀》,1982年。黑色大理石雕像, $5\frac{1}{2} \times 30\frac{1}{2} \times 8$ 英寸(14 × 77.5 × 20.3 厘米)。原作照片蒙纽约罗伯特·米勒美术馆提供。

同迪·昆宁、菲利普·格斯顿和弗朗斯·克兰恩一道出入于西达酒馆。然而,她于一九五五年移居法国,并且象先前同纽约画坛密切结合在一起那样,同巴黎艺术界紧密地结合在一起。琼·米契尔的富有表现力的油画中的象征图形比弗朗西斯的油画中的象征图形容易辨认。在她的作品中能够看到大自然的回声——树木、岩石、池塘、溪流和山峦。她的作品的艺术源流不仅可以追溯到莫奈,而且还可以追溯到塞扎那,后者的严紧的画笔风格对她有着明显的影响。她的绘画中的浪漫主义色彩似乎是继承了美国的传统,但是很难看出她起过什么具体的影响。美国艺术也许已经丧失了完全相信自然界是一种压倒一切的力量之神的信念——它是抽象表现主义艺术家从十九世纪的那些最初描绘新大陆的风景派画家那里继承来的。如果说他们仍然保留着这种信念的某些痕迹的话,他们如今已重新采用那种比较具体的表现方法了。

抽象表现派的创作风格在平面图中的表现力很强,但在立体图中的表现力就没有那样强。对于这个难题,即如何把流动形态这一抽象表现派的最主要的风格表现在雕塑艺术所需要使用的更加难以加工的材料之中,唯一提出令人信服的解决办法的艺术家是戴维·史密斯。迪·昆宁在晚年的时候曾经再次设法解决这个问题,他那种奇异的和几乎是随心所欲的表现主义的雕塑使他极为接近新表现主义——著名的《女人》系列画,同新表现主义的某些意象似乎同出一辙。另一位扎根于抽象表现主义的雕塑家是路易斯·布乔娃。她一直到一九三八年才移居美国,那时她已是一位成熟的艺术家,她的雕塑是一种把美国的观念同诸如唐盖伊等艺术家所倡导的以抽象笔法象征实物的超现实主义二者结合在一起的折衷物。她的作品生动微妙,表现力强,并富有强烈的女性情感。她是一位很受尊重,但在某种意义上又是一位被忽视的人物——由于她主要是从事教学,这种情况就更加

令人感到奇怪。布乔娃的作品不象内维尔森的作品那样富丽壮观,后者晚期的创作大都是复制以前的作品,以前的作品优于她晚年的作品,没有任何实质性的进步。尽管如此,她却一直保持着美国雕塑界中的“卓越的老太太”的地位。

罗伯特·洛森堡和 贾斯珀·约翰斯

罗伯特·洛森堡和贾斯珀·约翰斯的创作标志着同抽象表现主义的决裂。他们至今仍是在美国从事创作的最享有盛名的两名艺术家。有趣的是,自他们取得最初的成就以来,二人的命运一直大不相同。卡尔文·汤姆金斯在他所写的洛森堡传记中着重指出的一点是:六十年代末是他在公众眼中知名度最高的时期,但不是他的最佳创作时期,也不是他当时的作品最畅销的时期(这一点尤其令人奇怪)。他于一九七一年回到他在佛罗里达州的卡普蒂瓦小岛的画室离群独居,只偶尔与曾经吹捧并利用过他的纽约这个艺术世界进行接触。然而,他逐渐变成了美国的“权威性的”杰出艺术家,成了美国艺术的创始人。任何庆祝美国艺术的大型展览都有他的作品,否则就会被认为不完全。洛森堡的大型创作《泥土圣地——南方》是一件在高温下烧制的陶器艺术品,在《奥林匹亚的英姿》展览中成为令人瞩目的杰作。它具有许多重要的特点。比如,有趣的是,洛森堡虽然有意采用一种他所不熟悉的新材料来表现他的艺术,但这种材料却与西海岸最近的艺术发展有着密切联系。同样有趣的是,洛森堡重新采用他在从事创作的初期阶段所喜欢使用的技术——模板意象法。《泥土圣地——南方》(120 × 179 1/2 × 75 英寸)由于规模庞大,只适于作宣传的摆饰,而不适于推销。它的整个艺术效果是(这里我要说的仅是我个人的印象):艺术品本身具有一定的感人力量,但是,它的周围衬托却显得过于僵化陈旧。如果说洛森堡对当代美国艺术有什么影响的话,那是因为他拒绝旧的观点,认为

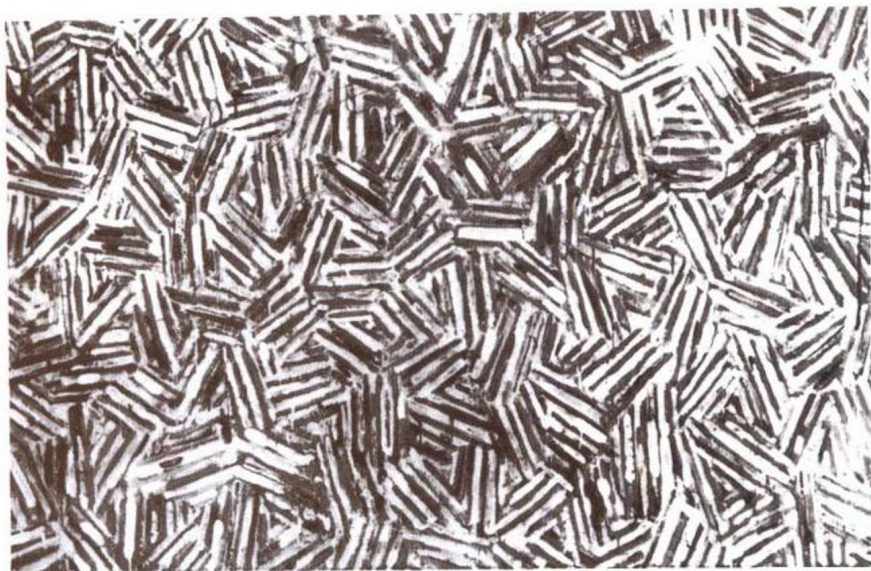


图7 贾斯珀·约翰斯:《理发师之树》,1975年。布面热力固着色彩与美术拼贴相结合画,34 1/4 × 54 1/4 英寸(87 × 138 厘米)。奥亨·路德维格的收藏品。原作照片蒙大不列颠艺术理事会提供。

艺术的表现是无止境的,而且无论是所使用的材料还是版式设计也均会突破旧的格局。

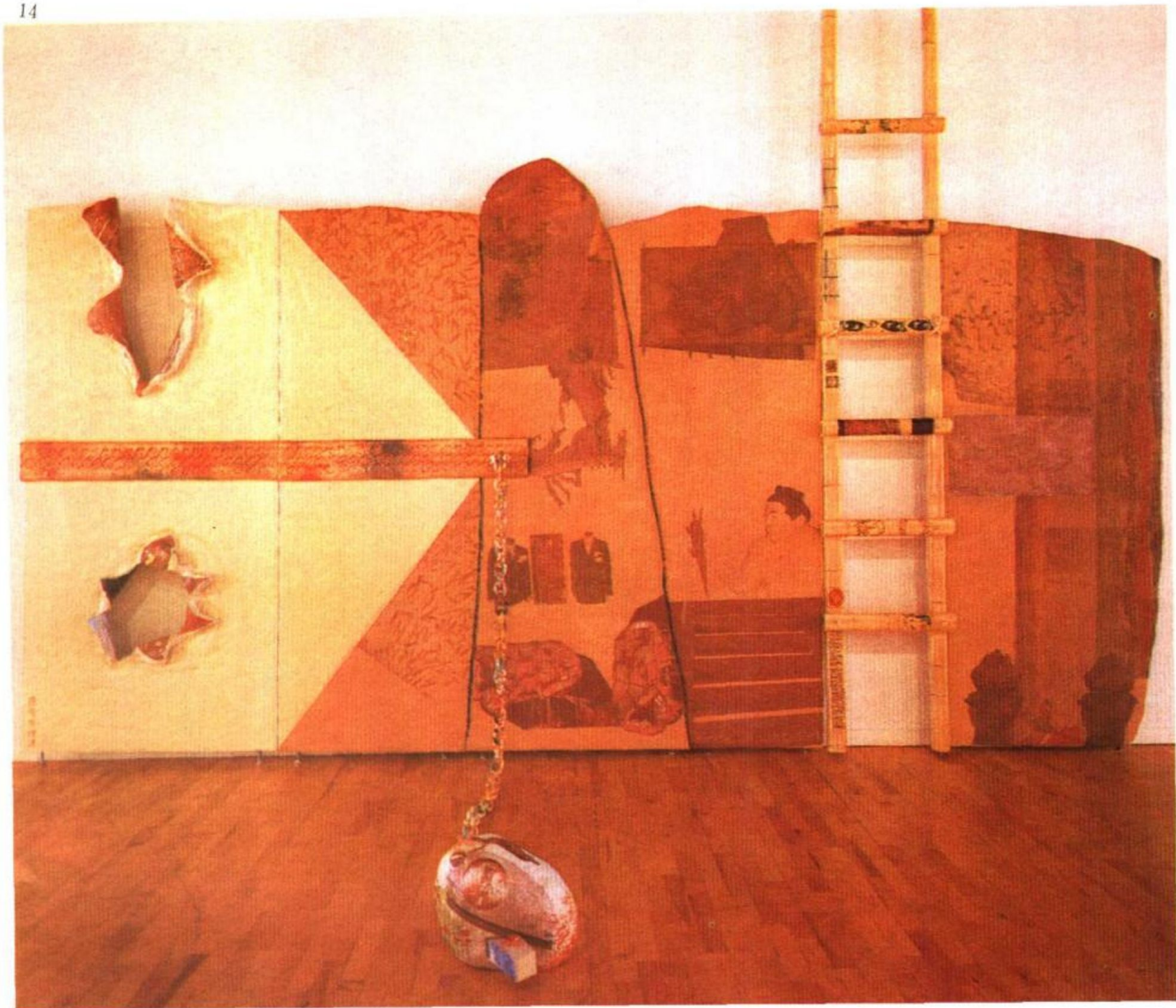
约翰斯最近的命运可能要比洛森堡的命运更为曲折。评论家对他在七十年代里所创作的绘画几乎毫不重视;而另一方面,却对他做出令人作呕的赞扬。理解约翰斯的创作的主要困难,恰如巴拉·罗斯所总结的那样,在于

正是这种否定性——下定决心要反潮流而不随波逐流——使约翰斯成为一个保守的激进派。他在美学与道德方面的混乱中保持着清醒的头脑,一心要保存现代主义辩证的精神气质。他忠实于现代主义的中心主题:艺术创造的自省、自主、自足,美学上的保持距离与导致永恒怀疑状态的未能解决的复杂性。从他对这些主题的忠诚可以看出他的现代主义思想。(德科伊和道布里斯:《贾斯珀·约翰斯与现代主义思想》,《艺术杂志》,第五十卷,第九期,一九七六年五月)

理解他的创作还有另外一些困难,主要是他的绘画内容何所指有一定隐蔽性。比如下面三幅图画是他用来影射在他心中飞速掠过的经历:在哈莱姆黑人区瞥见的一堵墙上的石块;“表示回忆一个仲夏在长岛驱车的身影;从一幅描绘一辆奔向前来的小汽车的装饰画上掠取的记忆”(理查德·斯·费尔德:《贾斯珀·约翰斯的图像》,一九七八年,第廿六页一九七〇——一九七七年)最近有迹象表明,约翰斯开始注意使他的作品较易为人理解。由于许多评论家已将他的创作与美国的幻觉主义传统联系起来,他也在他的创作中越来越公开地表现出他的作品同这一传统的关系。这一点可从现在保存在休斯敦博物馆中的他的一幅有名的绘画中看出,在这幅画中,约翰斯不仅接受了十九世纪的影响,而且也接受了比他年龄小得多的艺术家的影响。

流行艺术的演变

就任何一种情况而言,从七十年代末到八十年代,流行艺术的主要艺术家的发展状况都极不相同。这表明:这一集团曾一度在外表上所具有的一致性只不过是过眼烟云。如果说这种一致性确实存在过,有些艺术家,比如詹姆



斯·罗森奎斯特和格雷·欧登堡,就没有取得重大发展,尽管欧登堡已经从他现在才有的很高声誉中获得实际的利益。我指的是他现在具有了将以前只停留在纸面上的设计变为现实的手段,他最近受达拉斯新建立的博物馆委托而创作的庞大壮观的《马桩》就是一个例子。《马桩》本来是一件极为普通的东西,但是由于它在得克萨斯州具有特殊的意义,因而被选为题材。这件很普通的东西被创作成为一个盛气凌人的庞然大物,它占据了博物馆整个正厅,与其周围正规的建筑风格形成绝妙的对照。

乍看上去,安迪·沃霍尔的艺术似乎也没有多少改变;然而如果仔细观察一下,便会发现他的艺术的确发生了深刻的变化。一九六五年沃霍尔宣布以后不再绘画,理由是“不断重复绘同一幅画实在令人生厌”。在七十年代他又重操旧业,并于一九七九年出版了一部他重新创作的画的选择集,起名为《回顾》。这似乎表明他仍然坚持自己过去所确立的准则;但是与此同时,

他又另外出版了一本画集,起名为《翻转》。在这些绘画中,沃霍尔有意把用来创造人所熟悉的他的意象的丝绸画卷“翻转”过来,以便将摄影式的绘图印成阴暗的底片影像,而不是正片影像。然而这并不是他的唯一变化。当年沃霍尔所特有的那种冷漠无情的形象已被华丽鲜艳的色彩层次所取代。查里斯·弗·斯塔凯在谈到一九八〇年苏黎世比绍夫伯格美术馆举办的沃霍尔画展时是这样写的:

《翻转》画册使人想起沃霍尔关于在他最初展出的画中要排除个人感情和意义的基本原理:“流行艺术过去是取出内在的东西放到外部和取出外在的东西放进内部”。《翻转》画册中的画用姿态画法表达“内在”的感情,用形象画法把“内在”的东西表露于外。(《昙花一现的艺术》,一月——二月,一九八一年,第十六页)

罗伊·利赫泰斯坦和安迪·沃霍尔开

图8(上图)罗伯特·洛森堡:《泥土圣地——南方》(日本陶土作品),1982年。高温烧制陶器艺术品,120×179 $\frac{1}{2}$ ×75英寸(305×455.5×190厘米),原作照片蒙纽约利奥·卡斯泰利美术馆提供。

图9(对面上图)安迪·沃霍尔:《多种色彩回顾画》(翻转系列画),1979年。布面内烯类与绢网相结合画,51×70英寸(129.5×178厘米)。原作照片蒙苏黎世布鲁诺·比绍夫伯格美术馆提供。

图10(对面下图)罗伊·利赫泰斯坦:《人物与风景》,1984年。布面油与蜡结合画,50×70英寸(127×178厘米)。原作照片蒙芝加哥理查德·格雷美术馆提供。

始他们的艺术生涯时采用的物质材料极为相似,然而现在彼此的艺术方向却相去甚远,这是流行艺术史上具有讽刺意味的一件事。利赫泰斯坦最初画连环漫画,当这种艺术形式得

