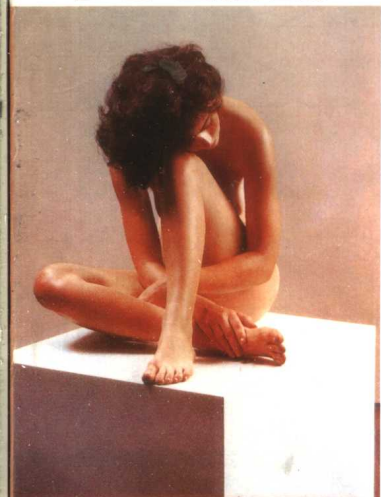


翟 墨 王端廷 主编

封一函 编

超级写实主义 Superrealism

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



封一函 编

超级写实主义 Superrealism

● 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

超级写实主义 / 封一函编. —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 7-102-02676-5

I. 超... II. 封... III. 超写实主义—艺术—流派
—研究—西方国家 IV. J110.99

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 089040 号

超级写实主义·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: 6

印数: 1—3,000 册 定价: 39.50 元



封一函

首都师范大学外国语学院教授、首都师范大学比较文学与文化研究所研究员。先后毕业于解放军外国语学院和美国纽约州立大学奥斯威格学院，获英美文学硕士学位，现为比较诗学方向在读博士。主要学术论著和译著有：《艾略特的宗教与象征》、《心灵世界的语言》、《希腊艺术》等。

丛书主编

翟墨 王端廷

责任编辑：王铁英

装帧设计：达夫

版式：王铁英
夏君

责任校对：朱布

责任印制：丁宝秀

没有归宿的过客

——序“西方后现代艺术流派书系”

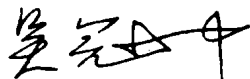
过客，鲁迅《野草》中的过客总是走向未知，他问老翁前面是怎么一个所在，老翁说前面是坟。坟之后呢？不知道。但女孩说：不，不，不的。那里有许多许多野百合、野蔷薇，我常常去玩，去看它们的。

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，也未过问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。



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画上放大狩猎动物，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

反叛者的领导标新——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、混没与消失，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

超级写实主义	1
关于名称	2
照片与绘画	4
乱真的仿制品	6
波普艺术的变种	8
概念艺术的挑战	13
没有风格的风格	16
精确的现实	19
现实主义的溯源	22
艺术和照相术的早期姻缘	26
反艺术的新客观派	27
松散的欧洲写实画派	29
情绪与非情绪	30
题材与环境	32
机器与机械风格	35
电影镜头与信息积聚	36
美国特点与欧洲传统的纽带	38
模拟雕像和仿真啤酒罐	39
美国的超级写实主义雕塑	40
欧洲的超级写实主义雕塑	42
结束语	47
参考书目	48
图版	49

超级写实主义

超级写实主义绘画于20世纪60年代末70年代初首先在美国兴起，并一开始就受到了纽约收藏家们的青睐。尽管批评界和学术团体当时没有对此做出迅速反应，但事实上这一艺术流派已经对他们形成了强有力的冲击，并在西方艺术界获得了巨大成功。

对西方美术评论家们来说，要想说清楚超级写实主义从来就不是件易事。这倒不是因为传统的艺术评论界从一开始就没有对该流派有任何好感。持否认态度的人认为这种艺术流派无非是一种迎合大众口味、毫无新意的讽刺手法，或是对波普艺术的一种极为幼稚或怪诞的延续。即便偶尔有些人对此持肯定态度，那也是因为它和极少主义、概念艺术（Conceptual Art）是同出一辙，尽管超级写实主义似乎显得更为隐蔽一点。概念艺术提出了观察事物的方式，从而提示我们去注意许多现实的和心理方面的因素，这些因素会改变、弥补和削弱我们所看到的事物。

其实，我们有理由认为，超级写实主义的来由比它的反对者和支持者所分析的要复杂。这种艺术风格既不是简单地或是带有讽刺意义地依赖于照片成像，也不是去理性地看待照相机镜头所传达的影像，而是一种对寓意形象本身的追求，至于这种寓意形象是否包含了强烈的感情和主观因素，西方批评家们对此并没有一致的看法。但有一点是肯定的，超级写实主义艺术家们不仅仅把目光放在照相机所给予他们的东西，这一艺术流派也不是纯粹的现代主义运动的产物，我们甚至可以去考察更早时期的美国艺术和欧洲艺术。

关于名称

超级写实主义也被称作“照相写实主义”(Photo Realism),美国著名艺术评论家U. 克尔德曼(Udo Kultermann)在他介绍这一流派的专著中以及其他一些权威的现代艺术史著作中都选择“新写实主义”(New Realism)这一名称。西方也有一些批评家将这一流派冠以“极端写实主义”(Hyper Realism)和“激进写实主义”(Radical Realism)的名称。至于“超级写实主义”(Super-Realism)这一名称则纯粹是因为该画派的代表人物为了避免“照片翻版”之嫌而想出的招数,以此来证明自己完全可以超出照片所能表现的现实。其实,按照通常的理解,所谓的“超级”、“激进”乃至“极端”,都不外乎是指比人们所理解的写实主义更为“写实”,很少有人会去关心隐藏于“超级写实”深层的精神实质。这当然不足为怪,因为写实主义艺术本身就经常被指责为通过表现静态事物而回避带有任何深度地去追求真实感。尽管超级写实主义比传统的写实更为写实,却很容易被认为是没有超越写实传统或常规。

其实,去讨论一种艺术流派的名称有时是毫无意义的,但对中国读者来说“超级写实主义”很容易和“超现实主义”混淆,即使是字面意义也显得模糊。倒不如把“Super-Realism”译成“高度现实主义”更为客观、更为中性化。“高度”是指一种程度,至于这种“写实主义”是否会因为“度”的极端化而发生质的变化,则由不得“高度写实主义”本身来说话。

批评家们对超级写实主义的理解不尽相同,但尽管他们对这一流派所下的定义看上去莫衷一是,甚至令人眼花缭乱,但它们也隐藏着一致性。E. 卢西-史密斯(Edward Lucie-Smith)在他的《超级写实主义》一书中列举了一些对超级写实主义的描述:

这些新的——甚至更新的——新写实主义者运用衰落技巧描绘了一个衰落的世界。在他们所展

现的万象世界中找不到一丝超自然的痕迹。

——H.R.雷蒙德 (H.R. Raymond)

“超级现实主义艺术家”用他们对自然和人为的微妙现实所具有的夸大的剖毫析芒的眼力展示了人们从未意识到的美妙惠赐。

——C.内姆瑟 (Cindy Nemser)

在照相现实主义作品中，现实被摹拟得如此逼真，甚至能给人造成一种纯粹的错觉：画家们采用精确的、点对点的神奇手法所描摹的高度逼真的现实其实是不存在的。

——G.亨利 (Gerrit Henry)

照相现实主义者所注重于描写的不是那些被疏离和遗弃的人，而是这个世界本身——他们并不是寻求创造人的形象，而是要清楚地展现非人的形象。

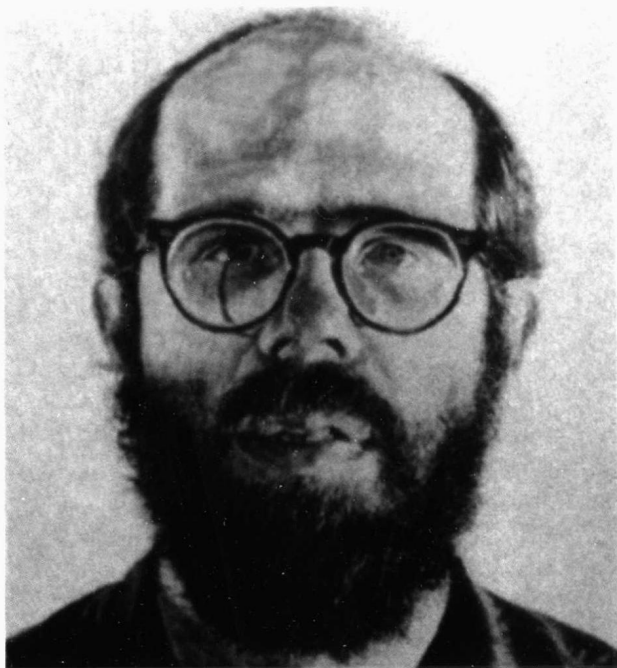
——L.蔡斯 (Linda Chase)

E.卢西-史密斯也指出：新现实主义风格所具有的特点完全不像人们想像的那么简单——它经常带有一种悲观的，至少是伤感的情绪；它没有动人之处，而且总是反对感情的自由发泄；它蓄意去拥抱现代生活的严峻和冷酷，并把它作为自身的特点。

照片与绘画

超级写实主义画家通常都利用照片作为参照或者干脆对着照片临摹，甚至索性把照相底片用幻灯机投影到画布上，再用颜色去描摹。照片通常就是对现实的直接而忠实的记录，也为绘画直接提供了最好的主题和素材。最擅长采用这种绘画手法的代表人物有美国的C. 克罗斯 (Chuck Close, 1940 —)、R. 埃斯蒂斯 (Richard Estes, 1936 —)、M. 莫利 (Malcom Morley, 1931 —) 以及 R. 戈因斯 (Ralph Goings, 1928 —) 等人。有不少照相现实主义画家专门以都市风光、工业景象、市井生活和人物肖像为创作题材。他们所画的几乎都是人们日常生活中熟悉的东西，从表现手法来看完全是写实的。

当然，这些画家们致力于像照相机镜头那样去复制对象，并不可能也不完全是简单地忠实记录现实，他们创造的画面实际上是要再现照相机镜头和人眼之间的差异：照相机是单眼观察物象，而人则使用双眼。由于刻意去模仿照片的效果，照相现实主义画家笔下的肖像总是目光直视、表情呆滞，肌肤的每一丝纹理，甚至连汗毛孔和毛腺囊都被细腻入微地刻画了出来。站在他们的作品面前似乎可以感到画中人是一种冰冷的仅具生物机能的生物体，从其肌肤乃至整个肌体内发出的气息完全是中性的，毫无情感或浪漫气质，使观者感到画面上的形象既不是人，又不是非人。



C. 克罗斯



R. 埃斯蒂斯

乱真的仿制品

超级写实主义绘画的发展潜力是有限的,这在一定程度上是与画家所用的绘画技巧本身的技术潜力相关的。倒是超级写实主义雕塑有更多的发展余地。主要代表人物有D.汉森(Duane Hanson,1925—)、J.迪安德烈亚(John de Andrea,1941—)、女雕塑家M.莱文(Marilyn Levine,1933—)和S.德博尔(Saskia de Boer)。超级写实主义雕塑家往往对传统的介质不感兴趣,如大理石、铜、石膏和木料等,而是更偏爱聚酯材料和玻璃纤维。有些艺术家还采用聚乙烯材料塑造人像,因为这种材料在光照下更富于肉体感。通常是用真人来翻制雕塑模具,然后再把所翻下的肢体组接起来,制成同真人等身的完整的形体,最后再给它着上与真人肌肤一样的颜色,穿上真实的衣服,戴上饰物,配备以各种道具,如椅子、桌子、烟灰缸等。所表现的对象往往是平民百姓,如女学生、旅行者、超级市场的顾客、流浪汉和老人,雕塑家给这些人物穿上袜子、破鞋、旧衣服、旧帽子,观众从一定距离以外观看很容易误认为是真人。出于超级写实主义雕塑家之手的逼真的仿制实物,如一件皮茄克或一只手提包,其酷似的程度可以乱真,以至要亲手去摸一摸才敢肯定。超级写实主义雕塑作品常常可以是一种综合装置,如汉森初期作品的主题往往是摩托车车祸现场或殴斗枪杀现场,除了具有惟妙惟肖、栩栩如生的特点外,还展现了光怪陆离的美国社会万象。当然,像汉森这样的美术家在超级写实主义者中并不多见,因为这一流派的主张之一就是赞成用艺术作为政治宣传和对付敌人的工具,所以他们宁肯选取日常生活用品类的东西作为题材。

在美国,以后又在欧洲,有许多画家和雕塑家都标榜自己是超级写实主义或超级现实主义者,其中不乏有一些人对“现实主义”一词本身的理解以及给它冠以“新”、“高度”或“超级”以后的理解都不十分清楚,但有一点是共同的:这个流派是对抽象表现主义艺术的否定和反叛。既反对把艺术视作艺术家替代情感或意识的表达和艺术家生活经验的直觉表现,也不赞成把艺术构思和艺术造型作为不受客观物象外表