



海外艺术学经典译丛

CLASSICS OF FOREIGN ART



*DIE GESCHICHTE DER KUNST
IM 20. JAHRHUNDERT*

二十世纪艺术史

[德] 乌韦·施内德 / 著



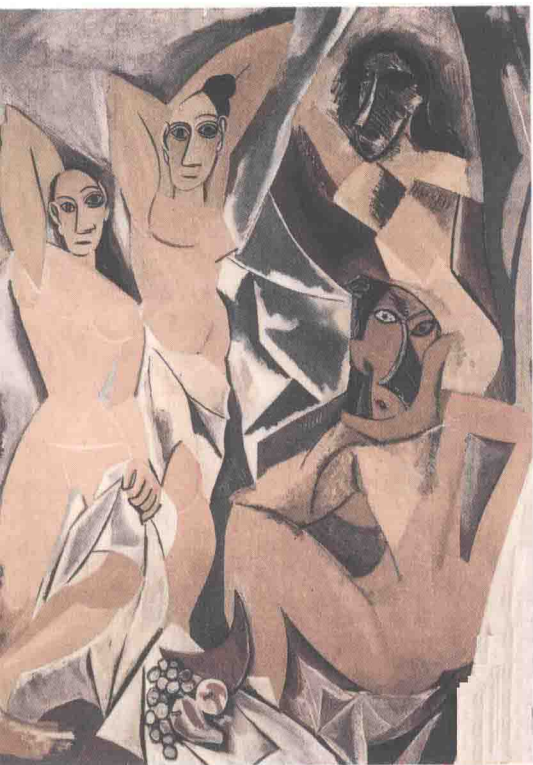
中国文联出版社

<http://www.clapnet.cn>



海外艺术学经典译丛

CLASSICS OF FOREIGN ART



*DIE GESCHICHTE DER KUNST
IM 20. JAHRHUNDERT*

二十世纪艺术史

[德] 乌韦·施内德 / 著

邵京辉 冯 硕 / 译

李黎阳 / 校订



中国文联出版社

<http://www.clapnet.cn>

图书在版编目 (CIP) 数据

二十世纪艺术史 / [德] 乌韦·施内德著; 邵京辉, 冯硕译.

-- 北京: 中国文联出版社, 2014.10

ISBN 978-7-5059-9246-7

I . ①二… II . ①乌… ②邵… III . ①艺术史 - 世界 - 20 世纪

IV . ①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 242264 号

DIE GESCHICHTE DER KUNST IM 20. JAHRHUNDERT

© Verlag C.H.Beck oHG,Munchen 2001

版权登记: 01—2014—6454

二十世纪艺术史

著 者: 乌韦·施内德

译 者: 邵京辉 冯 硕

出 版 人: 朱 庆

终 审 人: 奚耀华

复 审 人: 曹艺凡

责任编辑: 邓友女 王海腾

责任校对: 朱为中

封面设计: 马庆晓

责任印制: 周 欣

出版发行: 中国文联出版社

地 址: 北京市朝阳区农展馆南里 10 号, 100125

电 话: 010-65389682 (咨询) 65067803 (发行) 65389150 (邮购)

传 真: 010-65933115 (总编室), 010-65033859 (发行部)

网 址: <http://www.clapnet.cn>

E - mail: clap@clapnet.cn

dengyn@clapnet.cn

印 刷: 中煤涿州制图印刷厂北京分厂

装 订: 中煤涿州制图印刷厂北京分厂

法律顾问: 北京市天驰洪范律师事务所徐波律师

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社联系调换

开 本: 710×1000

1/16

字 数: 320 千字

印 张: 22.5

版 次: 2014 年 11 月第 1 版

印 次: 2014 年 11 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5059-9246-7

定 价: 99.00 元

目 录

前 言	1
第一章 新艺术的幻象 1885—1900	5
第二章 前卫与原始：野性化与创造一个新世界 1905—1915	19
第三章 形式问题与大都市 1908—1915	43
第四章 现代主义的自觉 1912—1913	57
第五章 反民众与反创作：行为主义和拼贴 1910—1920	65
第六章 马塞尔·杜尚：非艺术作品 1913—1923	77
第七章 绘画彼岸的绘画：超现实主义的工作方法 1924—1939	85
第八章 毕加索与马蒂斯：世纪天才及其对跖者	107
第九章 人物形象的延续 20 年代 I	119
第十章 康斯坦丁·布朗库西：作为作品的工作室	141

第十一章	走入日常生活的现代艺术：乌托邦与综合法	
	20 年代 II	147
第十二章	马克斯·贝克曼：现代艺术的集大成者	169
第十三章	消灭现代艺术的企图 30—40 年代	175
第十四章	欧洲—美国：原始主义与崇高	
	40—50 年代	181
第十五章	日常生活进入艺术：波普艺术与行为艺术	
	1956—1965	199
第十六章	走出材料与观念 60—70 年代 I	225
第十七章	约瑟夫·波伊于斯：塑造意味着改变一切	249
第十八章	布鲁斯·瑙曼：被清空的艺术工作室	261
第十九章	永远的绘画 60—70 年代 II	269
第二十章	唤起记忆 60—90 年代 I	283
第二十一章	摄影取代绘画 60—90 年代 II	307
第二十二章	世纪末 1990—2000	323
索引		333

前 言

20 世纪初期，像保罗·塞尚和爱德华·蒙克等现代艺术的开创者已进入到创作的晚期，而以巴勃罗·毕加索为代表的先锋艺术家们已经初露锋芒，开始进行全新的绘画创作。20 世纪末期，安迪·沃霍尔和约瑟夫·波伊于斯等战后艺术家业已过世，艺术概念也从根本上得到了扩展，新媒体似乎已经替代了绘画。艺术风格超乎寻常的多样性成为 20 世纪艺术史的一大特征，其间贯穿着层出不穷的新形式和新思潮，不断涌现各种艺术理想，这些都促使 20 世纪的艺术不断向前发展。所以，我们可以从多种角度来讲述 20 世纪的艺术史。

本书将按照时间顺序回顾具有代表性的艺术话题、艺术流派和艺术运动。然而，对于重要的艺术运动以及重要艺术家，本书将给予重要的关注。本书会根据不同的艺术事件不断变换讲述的视角。

本书将特别介绍具有代表性的艺术类别的形式及内容，即 20 世纪上半叶为绘画，下半叶为造型艺术。本书也会讲述新媒体形式进入到艺术领域的情况，例如主要由造型艺术家推动的舞台、电影等艺术形式也将在本书中得到阐述。

在我看来，这个时代的艺术家们所创作的华丽画卷，各种层出不穷的艺术现象，以及不断出现的美学震撼，都脱离了预先设定的艺术概念范畴，超出了预想的艺术发展模式。直到 20 世纪中期，人们或许还可以认为，艺术发展一脉相承，走向抽象主义是必然趋势。但如今我们必须认识到，纵观 20 世纪的整个艺术发展，艺术的主要任务是从美学意义上对真实生活的方方面面进行探究，抽象艺术所推崇的重视形式、抛弃内容的现象只是暂时的。

多姿多彩的艺术形式，纷繁复杂的艺术驱动因素，以及花样百出的艺术思潮，隐藏在所有这些现象背后共同的东西又是什么呢？或许是：艺术的“多样性”。这一概念早在1912年就由瓦西里·康定斯基在其理论中加以表述，从描摹艺术到抽象艺术，直到物体和材料艺术。首先是原始主义成为了主导理论，即艺术家们需要不断从最初的源头开始艺术思考和创作，为了“创造一个新世界”，正如奥古斯特·史特林堡1894年表述的。此外还包括毕加索所推崇的“对立”“反抗一切”，出于不满而与现存的一切对立，尤其是有意识地推翻主导的绘画方法，持续抵制既成的、有效的“艺术概念”，并且不断对艺术概念进行“扩展”。因此艺术的概念在20世纪不断被更新，从世纪之交的维也纳分离派，到20年代的包豪斯，直至约瑟夫·波伊于斯，最后是90年代对于艺术的延伸，要求把艺术形式、媒体、风格全方位进行“整合”，出现了昙花一现的理想的艺术世界。

无疑，20世纪艺术史的另一大特征就是，艺术观察者和接受者一直在询问：“究竟什么是艺术？”维尔纳·哈福特曼曾讲过：艺术就是艺术家做的事情。恩斯特·H·贡布里希也曾说：没有艺术，而只有艺术家。这意味着：艺术家不停地通过其作品改变艺术标准，推移艺术界限。但是，艺术的定义随着艺术家创作出的艺术而改变，艺术的一个本质特征为：改变。维尔纳·霍夫曼曾定义：“艺术是我们觉得它是艺术的东西。”这很清楚地说明，艺术家必须在艺术机制的框架内取得社会的认同。

在此，对“先锋派”和“现代艺术”这两个艺术概念稍加阐释。根据最新的艺术研究观点，20世纪最初20年的“先锋派”艺术运动具有以下特征：绘画越来越脱离内容，独立运用绘图手段，挑战传统的创作方式。20世纪的“现代主义”指的是在精神领域的所有的革新进程，这些思想领域的革新起始于19世纪，涵盖先锋派艺术家，对20世纪的艺术史有着深刻的影响。从具体内容上看，“现代艺术”以质疑、愿景和理想等艺术精神充实并丰富了真实生活。

如果要讲述20世纪的艺术史，应该本着什么样的原则？或许应该遵照弗里茨·布尔格于1913年出版的《当代绘画问题导论》中的理论：“在艺术中，

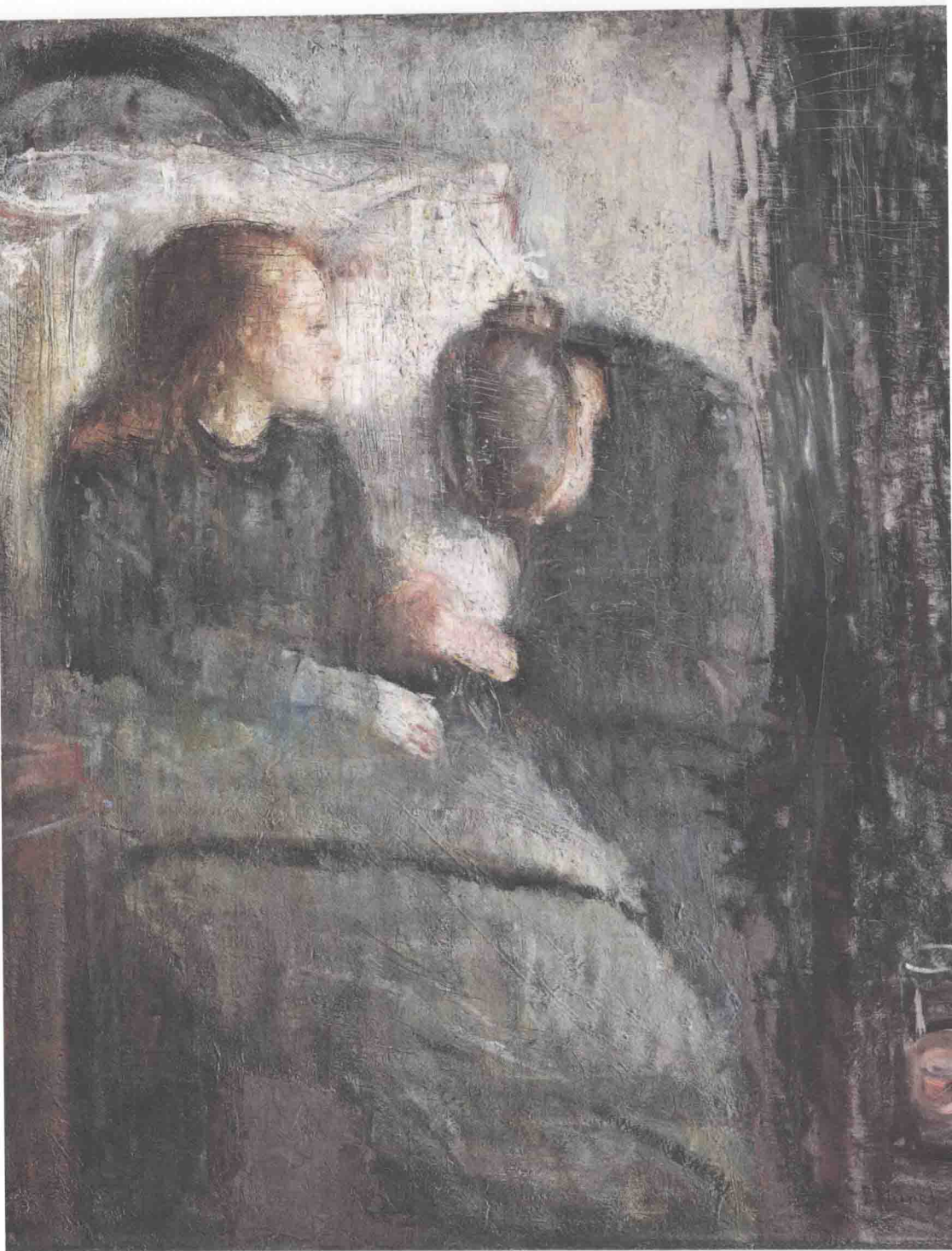
人们必须能够像艺术家一样思考。”我在过去 30 多年一直从事当代艺术行业，凭借多年与艺术家的接触，使得我能够撰写这本艺术史。

如果没有朋友和同事的激励，这本书不能最终得以成形。在此我要感谢维尔纳·施毕斯、哥特·莫肯、拉斯罗·格罗泽尔、阿尔敏·茨维特、汉斯·贝尔廷和维尔纳·哈福特曼。感谢出版商沃尔夫冈·贝克给予我莫大的信任，还有卡琳·贝特细致地整理手稿，以及沃尔夫冈·米夏埃尔·汉克在设计方面丰富的创意。

谢谢我的夫人一直以来的支持和随时与我展开讨论的耐心。

乌韦·M·施内德

2001 年 4 月，汉堡



第一章 新艺术的幻象

1885—1900

在此之前，法国印象派已实现了与传统的决裂，开始将大城市及其城市居民的休闲娱乐活动作为现代题材来描绘，与此同时，象征主义创作手法再一次复苏，但艺术家们的首要任务，是试图运用雕塑的手法促使绘画达到色彩和形式的独立。19世纪末，欧洲正处于经济繁荣时期，对外施行殖民主义，对内奉行复辟政策。后印象派艺术家就是在这样一个趋于老化和僵化的社会中，为寻求更为自由的社会，发展着一种新艺术的幻象。

蒙克、梵高、高更和塞尚，这些艺术大师与志同道合的朋友们一起，有意识地离开都市迁居边缘地带。艺术家们意识到了既是权力中心又是拜金社会的都市的危险性以及带给他们的烦扰，因而离开这里，寻求独立、安静的工作环境，忍受“极度的孤寂”（汉斯·冯·马雷语）：蒙克在挪威的奥斯陆海湾，梵高在法国的阿尔勒、圣雷米和奥维尔，詹姆斯·恩索尔在比利时的奥斯坦德，费迪南德·霍德勒在伯尔尼，塞尚在艾克斯-普罗旺斯，高更先是在布列塔尼大区，之后干脆完全躲避文明社会，跑到了马提尼克岛和塔希提岛（又译为大溪地岛）。事实上，艺术家们选择与世隔绝并非迫不得已，对于他们的艺术来说，这种隔离是一种推动力，隔离为这些艺术家的创作提供了一个重要主题。

1885—1886年的冬季，年仅23岁的爱德华·蒙克在奥斯陆创作出了《病

左页图：爱德华·蒙克，《病儿》，1885—1886年
奥斯陆国家美术馆

儿》。32岁的梵高画出了《吃土豆的人们》，为了更为系统地研究艺术而进入安特卫普学院深造。37岁的高更也开始了他的艺术创作，在巴黎以招贴海报的微薄收入维持生计。年长些的塞尚正致力于他的色彩和形式分析。在巴黎，人们在忙着筹备第八届，也就是最后一届印象派艺术家的展览。在此次展览上，新印象派艺术家们首次亮相。

蒙克在其具有开创性的作品《病儿》中，试图运用自己的绘画语言，表达出一种个人的、心灵的负荷，那来自他对于姐妹之死的回忆以及对于疾病和死亡的感受。“在我父母的家里，”蒙克写道，“充斥着疾病和死亡。我从未真正克服这种厄运带来的恐惧。这也对我的艺术创作产生了决定性的影响。”这种个人的痛苦体验现已成为他进行艺术创作的前提。

这激发蒙克进行了大量的艺术创作。站在奥斯陆国家美术馆中蒙克的画作前，人们可以感受到画家那几近疼痛的狂怒。带着这种情绪，蒙克用油画笔、调色刀和油画棒在画布上刮刻，画上新的一层，然后再次刮刻、破坏。裂开的油画表层见证了它曾遭受过粗暴的对待，受伤的皮肤颜色传达出画家回忆起痛苦时的激动情绪。蒙克曾在笔记中提到的“被激励的、仓促的修改”也许与“神经质的解放”相似，图像因而富有“暴力的、强烈的”效果。

蒙克的这种绘画手法揭示绘画本身的内容，诉说绝望和死亡。像他一样以传统的画法表现私人痛苦和边缘体验的艺术家在19世纪80—90年代并不多见。加米叶·毕沙罗曾于1884年谈到：“新艺术的重点不在于主题，而在于如何表现主题。”

虽然风景、风景中的人物、单独的人物、花卉和物品仍旧是艺术家创作的主题，但是，“怎样画”变得更为重要。传达切身的个人体验和存在体验就意味着：表述尚未表达的。为此，需要不断地更新绘画手段，必须从已经被表述过的内容中重新创造出新的绘画语言。

艺术创作中优先考虑艺术手法和尊重艺术家的个人体验，这导致精确的描摹、透视法以及解剖学等传统绘画手法失去了作为艺术衡量标准的重要性。1885年，当蒙克开始创作《病儿》时，梵高在一封曾使许多人受到启发的信中对他的兄弟提奥写道：“学习创作这类不正确的作品对我而言是一个巨大的

渴望，包括这种对真实的偏离、改写、改变，这时，是的，人们似乎是受到了某种欺骗，但——它比事实上的真实更加真实。”他还谈到，为了不陷入专横或误入歧途，对于真实自然的考察不可废除，但是绘画作品并不需要再现自然，而是应该以色彩的规律为出发点，与自然相结合创作出新的东西，这种“真实”比“事实上的真实”更真实。

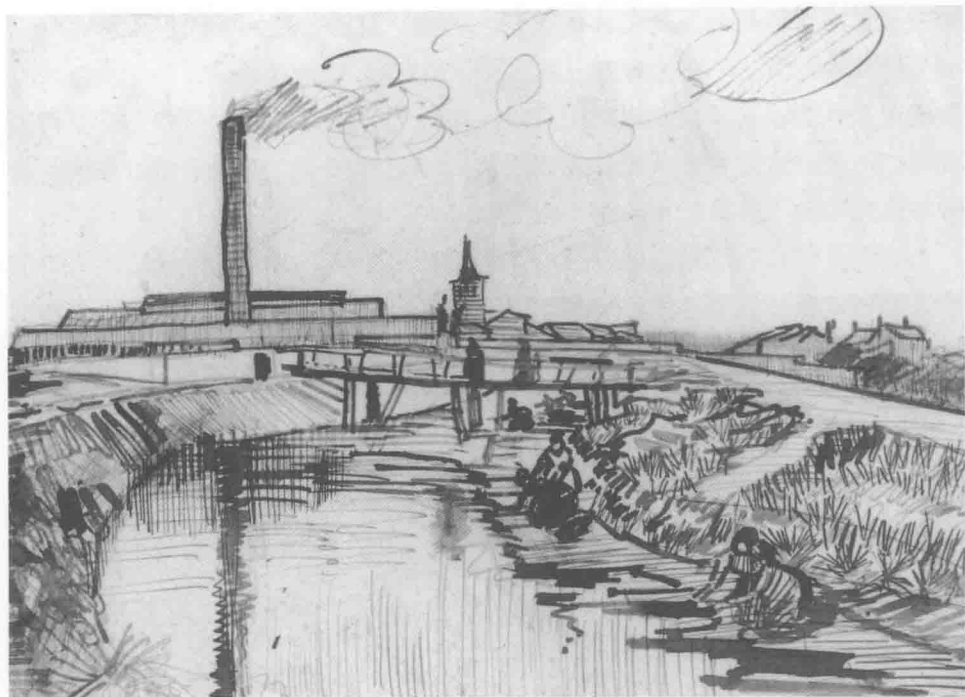
新艺术家雄心勃勃地将自己当作不可认知的世界的解释者以及不完美的真实的完成者。这类绘画的合理性基于艺术家真实的主观体验以及所采取的毫无保留的表达方式。因此，现代社会中艺术家个人的痛苦压力、传统绘画手法以及艺术客体在创作中的异化存在着某种因果关系。

“粗犷的绘画”

如今，在经历了一个伟大的世纪之后，我们要从自身的角度发问——这种先锋艺术的特征是什么？它们使这个世界获得的究竟是一种什么样的绘画？

站在梵高的风景画如《运河和洗衣妇》（阿尔勒，1888年）、室内画如《夜晚的咖啡馆》（阿尔勒，1888年）或者高更于同一年创作的《布道后的幻象》面前，人们会感到一阵晕眩袭来。增加了速度感的透视和刺眼的色彩交相辉映，产生一种无可比拟的吸引力，将人们引至一个摇摇晃晃的世界。物体失去自身的位置，来自四面八方的力相互冲突，世界散了架。事实上，这种“增加了速度感的透视”有着某种象征性。梵高曾于1889年谈道：“我们活在一个……一切似乎都摇摆不定的时代中。”这种绘画通过增加了速度感的透视法将观者卷入摇摇晃晃的世界中。

此类艺术的另外一个特点是“草图式”的图像。高更1899年写道：“沙龙始终展示已完成的画作，但与之相反，人们‘乐于’偶尔在博物馆里看到一位大师未完成的作品。”蒙克在早期的展览中经常将他的油画命名为草图，就是为了强调作品的暂时状况，以此暗示如他所料到的不可能达到的完美，但



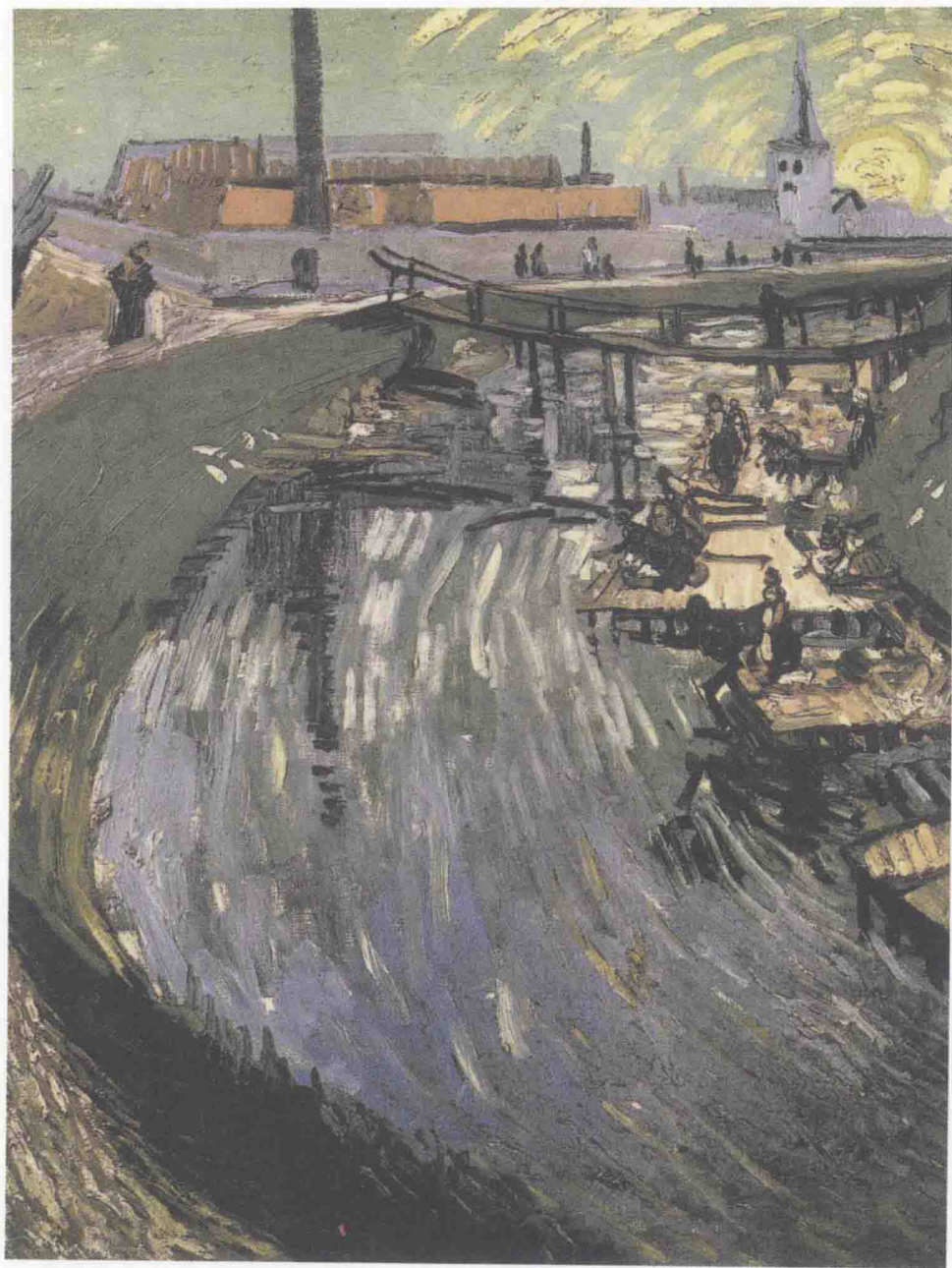
梵高，《运河》，硬笔速写，1888 年
慕尼黑国立版画收藏馆

现代主义创作方式一瞥：画家运用传统的速写手法画出运河边的一个局部，但在接下来的创作中进行了纲领性的改变。竖幅图

中带有强烈运动感的宽阔伸展的画面消失了，画面变窄了，视角成为了一只飞鸟，大量运用的色彩线条似一种急速的强烈的气流。梵高通过对于阿尔勒附近的一个工业区的看上去马马虎虎的描绘，创作出一种充溢内心的、主观的风景。

仍使作品得以成形。草图是一种私人的、本能的、经常是非常快速地创作的手稿，这种手稿能够很直接地表达创作者瞬间的心理状态。

梵高也经常在他的书信里把他的油画假称为“草图”，以此摆出一副正在进行实验的样子。但他补充到，他并不确定某个时候能够创作出自己“安静的、从容不迫画出的画”，因为“一切总是那么混乱，表里不一”。1888 年，在一次谈到“加工状态的油画”时，他冒险谈到了这一概括性的观点：“我们反而喜欢看到有一些粗犷的绘画。”



梵高，《运河与洗衣妇》，1888 年，私人收藏，美国

无论是蒙克、梵高、高更还是画了众多《浴者》系列的塞尚的作品，——这种“粗犷的绘画”连同其扭曲的透视法、平面化的画法、人物的变形、对于笔法和色彩独特的运用，都违背了所有精雕细琢的传统，与所有人们对于艺术惯有的期待背道而驰。这种“粗犷的绘画”色彩粗野，总是画在粗糙的画布上，下笔迅速并向外延展，画布局部毫无色彩遮挡，不光滑、没有磨平，绘画过程暴露无遗，观者能够越来越强烈地感受到艺术家在画布上创作时的激情，艺术家的激动和紧张能够体现在草稿上涂的色层以及经常未融合的浆状色彩中。就如同梵高在1888年写给同行埃米尔·贝尔纳的一封信中所描述的：“厚厚的色彩污渍，裸露着的随意竖着的画布，这儿或那儿一个完全未完工的角落，被重新涂盖上颜色的画，半成品。”

所有的手段，都被梵高赋予了“现代主义的意识”，表达出“未加粉饰的现代主义”特点。蒙克也说过类似的话，1904年在奥斯陆，蒙克在他《生命的饰带》一书中总结19世纪80—90年代绘画的特征，称这时期重要的作品都是“源自现代精神生活的主题”。梵高展现的是人面对世界崩溃的切身感受，意识到只能抓到支离破碎的现实以及在摇摆不定的世界中动摇，而蒙克则展示那种爱情无法实现的感受，以及失去和死亡所带来的恐惧和悲痛。塞尚在众多的《浴者》作品中表达他的困境，而不是将其隐藏在“漂亮的表现形式”之后，高更则在南太平洋构思一个有很多渠道供给食物的躲避疾病、贫穷和不幸的乐园。

自始至终，“粗犷的绘画”与“未加粉饰的现代主义”分裂状态的独特前景相符；经过长时间的酝酿，典型的现代主义反抗式的作品随着“粗犷的绘画”孕育而生。

反响：喧嚷与哄笑

在现代艺术产生的同时，对于现代艺术的斥责也随之而来：历史及其在公众中的反响。仍以《病儿》这部作品为例，1886年，当《病儿》在奥斯陆



恩索尔，《面对死神的面具》，1888年
纽约现代艺术博物馆

在恩索尔关于市民阶级的讽刺画中，面具代表他的艺术所鄙视的对象。在这幅大胆采用

多种色彩的画中，恩索尔让面具与死神相遇。画家1894—1895年谈到：他选取了纯色，追求“持续的强烈的效果，尤其是通过那些色调鲜艳的面具。我也很喜欢这些面具，因为他们能够伤害那些特别不接受我的观众。”

的秋季展览会上展出之时，引发了一场愤怒的风暴。评论界称之为“愚蠢”和“伤风败俗”，是粗制滥造、未加工的半成品，没有丝毫精神内容。蒙克在20世纪20年代末的一部自传文字中证实道：“没有一幅油画在挪威曾引起过这么多的麻烦。当我在开幕之日进入挂着这幅画的大厅时，看到密密麻麻的人群挤在作品前——发出一阵阵喧嚷和哄笑。”

这几句话不仅道出了当时挪威批评界的声音，也集中体现了19世纪80—90年代国际批评界的普遍看法。如果以常见的、学院派的画法包括精确的描摹、和谐的透视法以及刮磨光滑完美的画布表面为衡量标准，新艺术作品看上去简直是令人震惊的粗糙和原始。居斯塔夫·库尔贝以及他之后的印象主义画家的作品都是如此。这些让人感觉未完成的作品被抨击为是对社会道德和规矩的一种恶意损害。

当这些艺术家向公众展示他们第一批仍旧在探索中的作品时，曾对恩索尔谈到，他们自认为“怀着十足的和平意图”。但是恩索尔却感到惊奇和意外，他告诉他们：“一棵画得如此简单的‘卷心菜’将被视之为一种轻率的举动，而我的‘柔和的室内画’和‘市民的沙龙’却是革命的熔炉。”鉴于这些画作偏离了市民画的准则，人们判定艺术家迷失了方向。恩索尔再度对这种体会做出了表述：“我是疯子，我是傻子，我恶毒、邪恶、无能、无知。”塞尚也曾被认为是“一个神志不清作画的疯子……”

新艺术家们大多被评判为神经错乱。

没有人能逃脱这一评判，它最终在国家社会主义时期被演变为产生了可怕后果的国家主义。19世纪后期，这一评判不仅指向新艺术家，也指向那些与之相对的遵循学术规范、体恤市民阶级的老艺术家：例如16世纪的西班牙人埃尔·格列柯，他就被称为疯子，因为人们从他固执己见的作品中判定他精神错乱。1887年恩索尔干脆就自己在调色盘上刻上：“Ensor est un fou”（恩索尔是一个疯子），而蒙克则在其作品《呐喊》中那燃烧着烈火般的通红的天空上写道：“只可能是一个疯子画出来的。”

艺术家凭借怀疑、质疑、破除禁忌的精神，背离市民阶级的观点和主流的道德观，这使得他们被自以为百分之百正常的健康社会团体排除在外，或