

全球视野艺术丛书

20世纪现实主义绘画

[英] 布伦丹·普伦维勒 著



上海人民美術出版社



全球视野艺术丛书

20世纪 现实主义绘画

【英】布伦丹·普伦维勒 著
应沂译

上海人民美術出版社

感谢

献给我的母亲，并以此纪念我的父亲。

我明白，这本书的写成是得益于许多有关该课题的研究和讨论。非常感谢丰富而多元化的文献资料，给了我琳琅满目的参考书目。我十分感谢伊恩·杰弗里（Ian Jeffrey）为本书的修改给出建议，感谢吉莉安·肯尼迪（Gillian Kennedy）对我的鼓励和支持。我还要感谢金史密斯学院在我的早期研究阶段给了我充裕的时间，以及在我游学过程中提供的及时资助。

图书在版编目（CIP）数据

20 世纪现实主义绘画 / [英] 普伦维勒著；应沂译；—上海：上海人民美术出版社，2015. 1（全球视野艺术丛书）
书名原文：Realism in 20th Century Painting
ISBN 978-7-5322-9195-3

I. ① 20 世纪—绘画—② 英国—现实主义—画派—研究—世界—20 世纪 IV. ① J209.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2014）第 071777 号

原版书名：Realism in 20th Century Painting

原作者名：Brendan Prendeville

原版书号：ISBN 0-500-20336-9

Copyright© Thames & Hudson Ltd, London

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher.

本书的简体中文版经 Thames & Hudson 出版公司授权，由上海人民美术出版社独家出版。版权所有，侵权必究。
合同登记号：图字：09-2013-513 号

20 世纪现实主义绘画（全球视野艺术丛书）

著者：[英] 布伦丹·普伦维勒

译者：应沂

责任编辑：钱欣明

技术编辑：季卫

装帧设计：周志平 王未沁 胡笛

出版发行：上海人民美术出版社

（地址：上海市长乐路 672 弄 33 号 邮编：200040

网址：www.shrmmss.com 电话：021-54044520）

印刷：广东省博罗园洲勤达印务有限公司

开本：889×1194 1/32

印张：7

版次：2015 年 1 月第 1 版

印次：2015 年 1 月第 1 次

印数：0001-3500

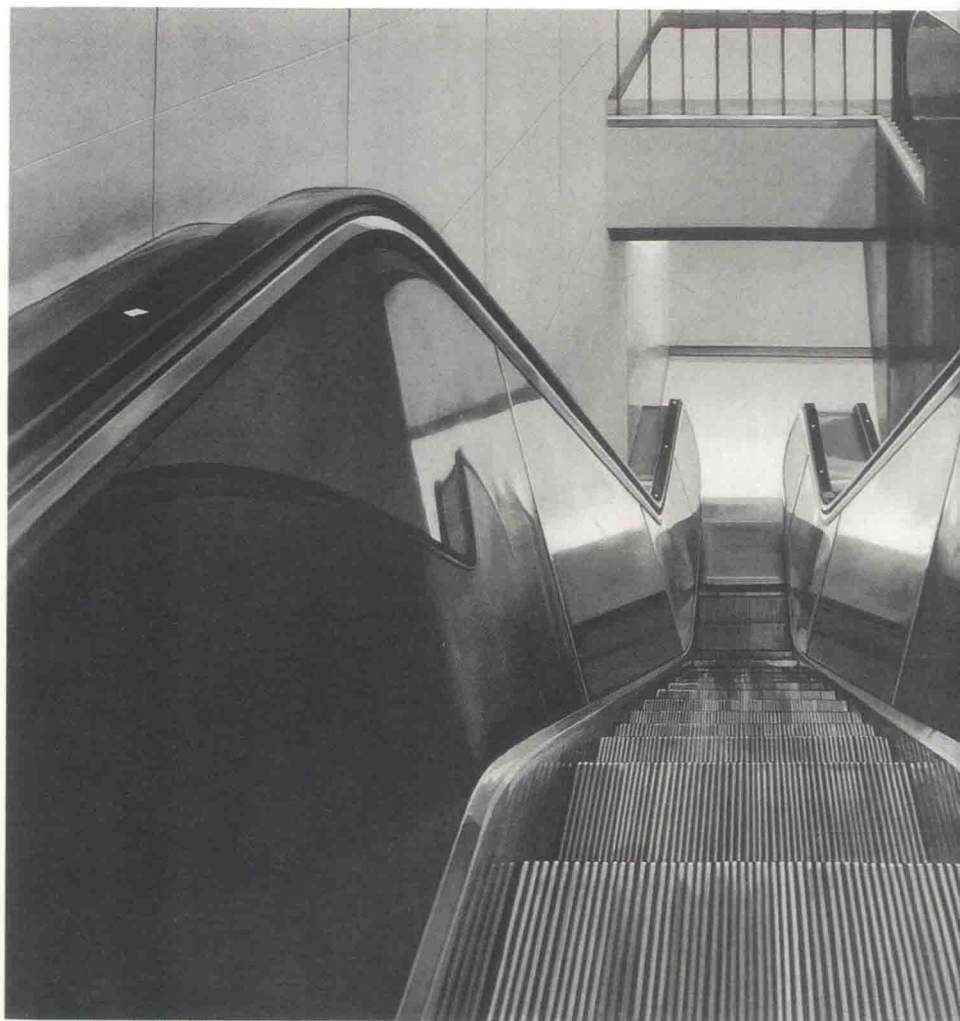
书号：ISBN 978-7-5322-9195-3

定价：68.00 元

目 录

6	前言 现实主义及其含义
13	第一章 现代主义的现实主义： 从世纪之交到第一次世界大战
54	第二章 两次世界大战之间： 现实主义、现代性与政治性
108	第三章 从二战到冷战
155	第四章 新现实
214	参考书目
218	插图目次
222	英文版索引

Realism in 20th Century Painting



布伦丹·普伦维勒是本书的作者，他曾在伦敦圣马丁艺术学院学习绘画，在考陶尔德学院学习艺术史。他从事自由策展和讲师职业，已发表的文章和论文涵盖很多方面，从当代雕塑到现象学，最突出的是有关现实主义方面的论述。他还在伦敦大学金史密斯学院任教。



全球视野艺术丛书

20世纪 现实主义绘画

【英】布伦丹·普伦维勒 著
应沂译

上海人民美術出版社

感谢

献给我的母亲，并以此纪念我的父亲。

我明白，这本书的写成是得益于许多有关该课题的研究和讨论。非常感谢丰富而多元化的文献资料，给了我琳琅满目的参考书目。我十分感谢伊恩·杰弗里（Ian Jeffrey）为本书的修改给出建议，感谢吉莉安·肯尼迪（Gillian Kennedy）对我的鼓励和支持。我还要感谢金史密斯学院在我的早期研究阶段给了我充裕的时间，以及在我游学过程中提供的及时资助。

图书在版编目（CIP）数据

20 世纪现实主义绘画 / [英] 普伦维勒著；应沂译；—
上海：上海人民美术出版社，2015. 1（全球视野艺术丛书）
书名原文：Realism in 20th Century Painting
ISBN 978-7-5322-9195-3

I. ① 20… II. ①普…②应… III. ①现实主义—画派—
研究—世界—20 世纪 IV. ①J209.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2014）第 207717 号

原版书名：Realism in 20th Century Painting

原作者名：Brendan Prendeville

原版书号：ISBN 0-500-20336-9

Copyright© Thames & Hudson Ltd, London

All rights reserved. No part of this publication may be
reproduced or transmitted in any form or by any means,
electronic or mechanical, including photocopy, recording or
any information storage and retrieval system, without prior
permission in writing from the publisher.

本书的简体中文版经 Thames & Hudson 出版公司授权，由
上海人民美术出版社独家出版。版权所有，侵权必究。
合同登记号：图字：09-2013-513 号

20 世纪现实主义绘画（全球视野艺术丛书）

著 者：[英] 布伦丹·普伦维勒

译 者：应 沂

责任编辑：钱欣明

技术编辑：季 卫

装帧设计：周志平 王未沁 胡 笛

出版发行：上海人民美术出版社

（地址：上海市长乐路 672 弄 33 号 邮编：200040

网址：www.shrmmss.com 电话：021-54044520）

印 刷：广东省博罗园洲勤达印务有限公司

开 本：889×1194 1/32

印 张：7

版 次：2015 年 1 月第 1 版

印 次：2015 年 1 月第 1 次

印 数：0001-3500

书 号：ISBN 978-7-5322-9195-3

定 价：68.00 元

目 录

6	前言 现实主义及其含义
13	第一章 现代主义的现实主义： 从世纪之交到第一次世界大战
54	第二章 两次世界大战之间： 现实主义、现代性与政治性
108	第三章 从二战到冷战
155	第四章 新现实
214	参考书目
218	插图目次
222	英文版索引



1. 雷尼·马格里特《欧几里德步行道》，1955。马格里特运用了现实主义的透视错觉，同时又把透视错觉造成的效果混列在一起。这幅画利用欧几里德几何学为观众呈现一个似乎能够步入画布的空间，通过创设一种错觉以验证观众想象力的进步。

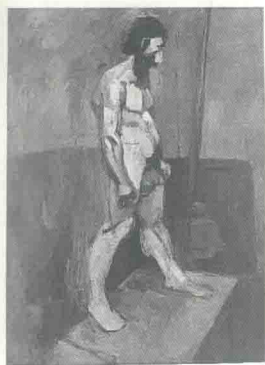
前言 现实主义及其含义

对“现实主义”一词有一个固定不变的定义持怀疑态度很正常，因为这是在参照不同作品（本文将一一展现）于多样化背景中的多方面应用后必然产生的。就像任何词汇历来都有不同用法一样，名词的词义和应用的过程同样复杂。因此，并不是从一开始——甚至一直到最后——现实主义就具有确定的含义，我们所接受现实主义实际上是在历史和应用的影响下不断变化的。在某种程度上，应该顾及20世纪以来应用于绘画术语中的主要分类：社会写实主义、照相现实主义（超级现实主义）等等。然而，光留意标签会错过存在于20世纪现实主义绘画中更广泛和更深刻的一面。值得庆幸的是，我们还有机会去认识尚未贴上标签的现实主义实践、倾向和规律。正如我们注意到所有家庭成员都具备共同祖先的特点，我们也可以部分地通过借鉴他们之间的传承关系来认识构建现实主义家族的多样化背景。

就我们这些受过西方文化教育的人来说，拿我们的语言讨论所谓的传统应该不会有陌生感。同样，用所谓的“现实主义”来定义艺术作品也不会觉得费劲。实际上，我们应该把现实主义当作西方绘画实践中一个最有特色的定义，可以从古埃及和古希腊的艺术里追根溯源。文艺复兴时期的理论与实践出色地更新和改造了古典现实主义，对其主要的对象——人物形象给予理想化的、特别细腻和生动的描绘。在不断开发出让我们耳熟能详的西方艺术“故事”的基础上，逐渐形成一种固定的思维，似乎艺术作品就应该是“现实主义”的。我们所接受现实主义意义其实并非是单一的。我们还可以更进一步看到，现实主义含义其实是有相互矛盾和冲突之处的，在戏剧艺术上就有不止一种现实主义传统。如果古典艺术为西方所热衷的艺术错觉奠定了基础——笑剧、模仿剧一类让我们认识了古希腊的模仿说——实际上也就是对追求完美和不朽美感（通过理想化的修饰得来）的一

种嘲讽。文艺复兴鼎盛期的佛罗伦萨文化，在表现被拉斐尔（Raffaello Sanzio, 1483—1520）称作超越体验的“特定的想法”时，就十分重视在人体描绘上的解剖现实主义，并视其为艺术图像。同样，新的艺术收藏家有可能去寻找艺术家手作的独特痕迹，显然他们在找的绝不是普通体力劳动的凭据。艺术的技术再怎样精巧也不能被看作简单的手工活。逐渐形成的学术性的艺术规则支配了艺术的内容和表演形式，并逐渐排除了那些用粗俗不堪表现主体的手法和使用显得太低级的艺术实践。就这一点来说，正是从15世纪以来在油画的开发和创新方面促进了更加物质化的现实主义倾向的滋生，使得绘画自身材料具有相当的重要性。油画是一种独特的媒介，具有在长时间的创作过程中保持颜料液体状态的性能，其延展性特别适用于需要不断消融和变化的表现手法，从而大大拓宽了画家的表现范围。在以仿古典主义为主要目标的时代，油画这种形式很容易被接受，即使不被文艺复兴时期衍生的学术理论看好，油画所获得的也是出奇好的写实性表现（在某些情形下，一个是卡拉瓦乔，一个是库尔贝——并不认可表现现实的重要性在于精确）。因此，文艺复兴后几个世纪的多种现实主义，其中一部分还延续着特定的北方传统，处理“低级”的主题，并以此激发人体的物体性。除此之外，在当今西方艺术史中，至少有两个现实主义“家族”：一个融合了经典的创意但同时也受到它的限制；而另一个，从广义上看并非如此。所以，就追求真实而言，只有把这两者结合在一起，才是常见的从深层次上给予的判定，或可以被我们视作15世纪以来西方艺术的基本轨迹。

一些专注于经典原型的20世纪现实主义绘画，凭借的是后文艺复兴时期的学术传统、学术方法和学术体系，包括线性透视、学术性裸体、通用比例的作品（在第二章里将提到）。然而，正如已经有人指出的那样，另一种现实主义实践的替代形式对画家来说也很合适，那就是17及18世纪底层社会的风俗画，以及19世纪的反学术化现实主义。按目前对待世俗题材的现实状态，那些最容易被我们称作“现实主义者”的画家们，实际上是反学术性艺术和理论规则之道而行之，他们的目光锁定在超越和永恒上。同样要看到，正如存在于当前的关于艺术史写作的争论，他们用个人对绘画



2. 亨利·马蒂斯《男模特》，1900。就基于法国19世纪现实主义的方法而言，马蒂斯（1869—1954）在这里诠释的是学术研究的主题——被摆放的裸体模特。从他后几年买的塞尚和奥古斯特·罗丹两人的作品（和罗丹塑造的同一模特）中可以找到两位大师对他在反学术化方面的影响。像罗丹一样，他用强调模特敦实的个性来反学院规则。像塞尚一样，他用并列的非混合色调作画。这幅画是马蒂斯追求现代主义感性直觉的早期阶段的标志。

所喜好的新方式引导观众，而不是用文艺复兴时期的规范方式呈现对不变世界的恒定观点。他们表现的是为他们的观众所熟悉的同一世界，他们创作的种类繁多且充满矛盾的幻像并未脱离委拉斯凯兹或维米尔的模式。这些画家用另外一些镜子和框架里的写照当作增强幻像的装置，还公开了幻觉主义自身的创作和观看的自觉行为。这种观察方式相应地被邀请和被编码，成为绘画意义中的一部分——一种偷窥的一瞥，一种匆匆的一瞥。一种条件反射的凝视竟使绘画和观众之间的沟通达到一个新的发展境界。法国19世纪现实主义在这里是至关重要的，因为其特定的实践，也因为由这个实践激发起的批判性的讨论，更因为它对后来的法国艺术产生了深远影响。现实主义，以它目前的经验为根底，加入了现代性与现代主义俱乐部。居斯塔夫·库尔贝（Gustave Courbet, 1819—1877）和后来的保罗·塞尚（Paul Cézanne, 1839—1906）所提出的现实，不仅仅指的是客观，更是切实感觉到的现实生活。在塞尚看来，和世界紧密相连在一起的是观察自身，因为接触到与绘画并列着的不只是代表着脱离“外部”世界的事物，而是塞尚称之为的“感觉”——造成人的一切感觉。这是我们每个人都可切身体会到的现实，我们共同具有的一个“主观”的现实——“主体间性”。

本书的论述主题包罗万象，关注的是主体之间的相互影响、它们固有的密切关系以及现实主义的维度和其潜在的更为客观的学术性共同外延。通常这两个方面同时存在于一些艺术家作品内部，像塞尚自己和稍后的画家如乔治·莫兰迪（Giorgio Morandi, 1890—1964）。在另外一种情况下，我们又能从美国画家菲利普·埃弗古德（Philip Evergood, 1901—1973）、德国人奥托·迪克斯（Otto Dix, 1891—1969）和乔治·格罗茨（George Grosz, 1893—1959）那里找到别样版本的现实主义，即用叙事和讽刺来突出描绘主体粗俗的一面，并且旗帜鲜明地否定学术化。这种讽刺性的现实主义本身就有久远的祖先，威廉·荷加斯（William Hogarth, 1697—1764）和扬·斯特恩（Jan Steen, 1625/1626—1679）等人时不时地通过讽刺性作品揭示这种内在。在戈雅（Goya, 1746—1828）的作品里也有这样的令人生厌的内在。

读者未必一开始就能搞清现实主义的实质到底是什么，

如果我们把现实主义这个词作为一个定义，不仅把它看作是一种实践或风格，而且也要看作是西方艺术的一个核心原则，即直截了当（即使有缺陷）地努力按照事物的本质进行描绘和表现。那么，我们就能真实地看到如今已经遍布在西方文化中对现实主义的展现和期待。新闻业和摄影业两者都反映出这种文化上的倾向，摄影这项重大发明可以被看作是写实主义绘画传统成果的一部分或是一种副产品。新闻业和摄影挤入绘画领域是在 20 世纪之初的不同时期，也可以看作是在相同层次上的开发。我们可以看到早期美国纪录片摄影师的作品和美国垃圾箱画派画家们城市题材之间的相似之处，可以看到 19 世纪 20 年代德国新客观社（“新客观性”）的绘画和摄影之间的相互影响，也能看到在两次世界大战期间（1918—1939）广泛采用的纪录电影和纪实小说的方法，还能看到照相现实主义和格哈德·里希特（Gerhard Richter，1932 年出生）的不同之处，更有 19 世纪现实主义的学院画家如劳伦斯·阿尔玛-塔德玛（Lawrence Alma-Tadema，1836—1912）爵士带给电影的一些壮观的艺术手法。反之，电影也作为基本素材传送给绘画，帮助绘画达到最终目的——得到新的受众，获得新的自身定义。

然而，在 20 世纪的最初几十年里，写实绘画与现代主义相互胶着（立体主义也有写实的一面），有人把反对现代主义的倾向视作“现实主义”的发展，似乎要在多种情况下让具备学术性特质的现实主义得到持续或恢复，尽管有时现实主义的表现看上去也很奇特。乔治·德·基里科（Giorgio de Chirico，1888—1978）的奇异而又反常的传统主义就是一个例子。他在“世纪末”沙龙里的虚幻的投影纹理上的图像和写实绘画，很像瑞士画家阿诺德·勃克林（Arnold Böcklin，1827—1901）的作品。基里科在两次世界大战间隔时期为“形而上画派”在意大利的发展作出了贡献。这是社会写实主义和社会主义现实主义（Les Réalismes）的特别时代。当时，墨西哥画家们把意大利文艺复兴壁画风格进行现代化处理；前苏联画家们则以 19 世纪“巡回画派”的学术自然主义作榜样，他们是一群离开美术学院去山地旅游和展览的俄罗斯艺术家，他们把艺术带给了人民。同时，这也是超现实主义的时期，多数超现实主义画家辩证地从事着现实

主义。反对现实主义的是比利时画家雷尼·马格里特(René Magritte, 1898—1967), 其绘画卷入了系统化的空间——成为奇异的虚幻——的学院视角的手册[马格里特的《欧几里德步行道》(1955)通过反常理来颠覆现实主义, 也许它的确指出了现实主义固有的矛盾性]。

社会写实主义和社会主义现实主义各个学派经常为了服务于现实主义政治目的而变换学术性方式: 从不同的左倾角度, 把现实的、共同关注的主题呈现给当代观众。不同种类的现实主义, 尽管与社会写实主义有一些牵连, 但确实是在二战后期法国绘画中直接产生的。对所有诞生于20世纪30年代的体验都可以用几乎相同的意义来识别其共性。但要在当前的体验水平上, 而且不就事论事。再者, 阿尔贝托·贾科梅蒂(Alberto Giacometti, 1901—1966)、弗朗西斯·格吕贝(Francis Gruber, 1912—1948)和让·埃里翁(Jean Hélion, 1904—1987)都和塞尚有一样的感受, 然而, 他们在色彩的运用上远不如塞尚丰富, 对对象的关注也过于勉强, 显得十分单薄。这样的现实主义是短命的, 没能在获得成功的时代赢得更多的光顾者而得到更长久的生存。我们只能从莱昂·戈卢布(Leon Golub, 1922年出生)和卢西安·弗洛伊德(Lucian Freud, 1922年出生)等艺术家的作品中看到他们这种风格的影响和传承。

双年展和其他大型展览——构成相当于19世纪沙龙系统的现代国际沙龙——一直影响着整个20世纪70年代。这些展览鼓励实践上的异质性和掺杂性(明显不同于纯正的美国后期现代主义), 并培育叙事性风格——保拉·雷戈(Paula Rego, 1935年出生)的作品反映了这种发展。如果说那些展览在推进他们与原作密切相关的大尺幅绘画时有可能导致绘画技巧上某些同一性, 但也确实反映出他们探索公共和社会关系的部分新艺术手法。在20世纪70年代, 艺术史学家琳达·诺克林(Linda Nochlin)和T.J. 克拉克(T. J. Clark)所发表的有影响力的有关19世纪现实主义的研究中, 关注到了这种政治维度, 特别在分析居斯塔夫·库尔贝作品的时候。可是, 到了20世纪后期, 绘画不再是公共艺术选择的媒体。装置、以文本和照片为基础的作品和录像艺术如今都已开始起作用, 它们已经不再是19世纪式的叙述政治内容

的现实主义必需的盟友——这一点事实上在 20 世纪 20 年代和 30 年代绘画仍处于文化中心位置时就已经得到公认。然而，受 20 世纪末期摄影和“新媒体”的主导和激励，艺术家更新了对艺术模仿和模拟的兴趣。出于对摄影手法的欣赏，照相写实主义者和其他人影响了图像现实主义的革新，这种革新部分是以流行艺术为追随的榜样。

似乎是为了表明绘画上正发生着奇异的变化，才给新视觉技术以更大的模仿能力。然而，绘画并不与这些新方法竞争，绘画用自身的意义回应新方法创建的虚假现实，绘画与供其支配的资源不可分割，也就是它的本体，就像画面上的颜料表层一样。到处可见而又处于困境的“身体”主题的影响力所及，是有助于解释现实主义描绘持久性最后因素的一个时期，弗洛伊德的早期作品和新即物派以及英国新浪浪漫主义的作品相呼应。“身体”主题一直延续到了像比尔·维奥拉（Bill Viola，1951 年出生）那样的录像艺术家时期——电子化的人体描绘。

在这段前言开始时，我就提到对现实主义是否有一致性的含义有所怀疑。在即将结束本文时，我依然更坚定地断言对这个词义确实存在着分歧，这是 20 世纪太多的绘画实践导致了这种情况的发生，而最主要的原因还在于绘画技术方面的多样性。通常，当画家和评论家使用“现实主义”这个词时，他们按其特定的方式和目的相应作了修改，如“社会写实主义”和“照相现实主义”。20 世纪所有的现实主义都在被划分或融合中。然而，我的开场白也隐含一个广泛的二元论来理顺这混合的含义：现实主义绘画要么可以显示对社会的强烈兴趣，要么可以用它的可见性同样强烈地关注当代（我用广泛提及的术语“图像现实主义”回应这一点）。这些分歧并非绝对相互排斥，但也是截然不同的，画家们通常是偏向一方面多于偏向另一方面的。同样，在现实主义文学方面大致也可分为社会历史方面的艺术和研究（或批评）的图像幻觉主义、旁观者（或“观看”）及与此一脉相承的艺术课题（当然，前者不排除视觉性，后者也不排除社会性）。这本书旨在针对这两个议题作平等的历史性评判，通过多样化的实践追踪它们的进化，多方面地涉及了现代主义的创新、新学院派等各种艺术样式的更新。

第一章 现代主义的现实主义： 从世纪之交到第一次世界大战

绘画在引发传统版现实主义的同时也引发了激进版现实主义——它们既属于激进的，又属于现代的。就19世纪法国画家的绘画实践中最具有自觉性的现代类型来说，从现实主义角度去观察，就可以看出他们是坚定不移地直接致力于现时的一类——现时的绘画、现时的世界，就是此地、就在现在。在描绘“现代生活”过程中，画家们在让他们所画的肖像能从第一眼看上去就具有平面感的技术上取得了一定的进展，因此很自然地就把平面感定义为“现代主义”绘画的一个属性。就和艺术批评家克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）曾断言的一样，它也是表现社会各个领域的现代主义绘画实践的需要——既是绘画媒体本身的需求，也是对特定意义的要求。但是，以涂在表面上的颜料所成就的图像并不见得一定会让想象的深度有明显的消退，在绘画表面上需要添加的还有比颜料更多的东西——有带给我们知觉和感

3. 乔治·贝洛斯《滨海小屋》，1911。贝洛斯于1911年1月在蒙托克（长岛）所画。简练、独特的表现手法令人惊叹。仿佛从高处远远地对小屋取景，一眼望去就是强烈的明暗对比。小屋处在远近距离之间，远景是上方的海平线，近景位于电线杆后的阴影处。

