



当代西方美术运动

[英] 爱德华·卢西-史密斯 著 殷泓 译

湖南美术出版社

当代西方美术运动

〔英〕爱德华·卢西—史密斯 著

殷泓译



当代西方美术运动

出版者：湖南美术出版社（长沙市人民路61号）

责任编辑：胡建斌

经销者：湖南省新华书店 印刷者：湖南省新华印刷三厂

开本：787 × 1092毫米 1/32 印张：4.5 字数：8万 插页：56页

1989年3月第1版 1989年3月第1次印刷

印数：1—1000册

ISBN 7 - 5356 - 0240 - 1 / J · 200 定价：5.90元

目 次

第一章	
“后期现代”	1
第二章	
抽象表现主义	15
第三章	
在欧洲舞台上	30
第四章	
后绘画性抽象	47
第五章	
波普艺术、环境艺术和偶发艺术	58
第六章	
欧普艺术和活动艺术	79
第七章	
雕塑：既成事实	91
第八章	
新雕塑	100
第九章	
超级写实主义	115
第十章	
多样选择：从概念艺术到新表现主义	120
插图目录	
图 例	

第一章

“后期现代”

1945年，世界大战结束。这一年代给美术史家们提供了一个方便的分界线。既然如此，这个分界线就不仅仅是“方便”而已，因为它与二十世纪绘画和雕塑发展中名符其实的转折点相一致。大约正是在此时，视觉艺术开始了一个新的进程，其方向在1939年还难以预告。在某种程度上，这些变化还要归于战争本身。在这样一个多变的时代，艺术的存在不可能不受事态发展的影响。欧洲被战争摧垮，精疲力竭。在德国所占有的国家里，现代艺术家难于生存。大规模的移民运动使巴黎画派元气大伤。与此同时，美国（以及苏联，在那里斯大林主义和社会主义现实主义仍在盛行）成为世界两大强国之一，并且其富有强盛在二者之中距于首位。从二十世纪三十年代早期起，美国，特别是纽约的艺术生活被躲避纳粹恐怖而纷至沓来的移民所丰富。这些初来乍到者及其艺术比在其它地方更容易被接受，因为美国的人口即是来自全欧洲大陆的移民的混合体。

然而，宣称战后艺术代表着全新的、前所未闻的艺术，也未免太过分。因为它的根基深植于本世纪初产生的现代主义沃土中。实际上，依我看，目前所见的由我们的同代人创作的艺术是“后期现代”（late modern），差不多具有乔凡尼·巴蒂斯塔·提埃波罗（Giovanni Battista Tiepolo）是“后期巴洛克”（late baroque）的性质。如果人们承认现代主义象风格主义

(mannerism)、巴洛克、新古典主义(neoclassicism)一样可被认为是一种风格的话,那么它的确是久盛未衰。将二十世纪八十年的艺术划为“后现代”(post modern)而不是“现代”(modern)的尝试并不能使人信服,因为即使那些反对业已确立的现代主义规范的艺术对正在持续的现代主义传统仍是默认的。革新只是在已确立的框架内进行。我们时代的艺术将既存观念推向极端的特点比它的新发明更加显著。这种夸张和僵化的作用给二十世纪后期关于艺术家和艺术的概念都造成了许多显而易见的矛盾。

一方面,对艺术家个性之神圣性的强调一直在持续着。在许多情况下,这种个性,或独特的意识,变成了艺术作品的主题。另一方面,艺术家又想放弃这一立场,把自己沉溺于技法中,效仿科学的过程,去进行实验,而不是创造艺术品。当现代艺术最为显著地在世界上最具资本主义社会特色的美国得到繁荣时,民主化的进程使艺术家逐渐对那种仅仅把他们看成是为一个奢华商场提供物品的观点感到不满——这些物品的价值是由给它们叫的高价反映出来的。然而,随着对艺术家作品的重视转移到对艺术家个人的重视,许多画家和雕塑家就很难抵御诱惑,把人及其作品变为可以出售的商品。某种波普艺术(pop art)——例如安迪·沃霍尔(Andy Warhol)的《布端洛包装盒》——的买主与其说是购买一件物品不如说是购买以某种方式存在的特权,而对约瑟夫·博依于斯(Joseph Beuys)的需要是更明显地是由于他的个性而不是因为他是生产商品的人。严格地说艺术商人现在经营的是无形的东西。

在我们的社会里艺术家的地位象被宠爱的弃儿似的,使我们在试图限定其角色时遇到许多困难。也许最符合逻辑的处理

方法是接受存在主义的立场，把创造艺术的人看成是向社会其他人挑战同时同意与存在进行赌博的人。让—保罗·萨特 (Jean-Paul Sartre) 在他 1946 年发表的著名演讲《存在主义是一种人道主义》中宣称他的哲学的基本宗旨是“存在先于本质，——或者，假如你愿意那样说的话，我们必定从主观开始。”在萨特来说，个人应该努力成为“达到最极限的、达到荒谬的、达到无知的黑暗的人。”尽管存在主义是战争刚结束时期最流行的哲学，但不能说艺术家是在实现它的纲领。可是，存在主义发展了这样一种普遍感觉：人在世界上是孤独的，从所有的信仰体系中孤立出来，创造者只有在艺术中才能得到拯救，从头开始创造。因而，有点倾向性的对“独创性”观点的强调产生了。艺术家乐于有继承者而不愿作继承者，至少在这点上与萨特所希望的一样主观。

然而，令人啼笑皆非的是，过去四十年的视觉艺术史是一部一连串相反的、更狭窄的主义和运动的历史，这些主义和运动以比以往任何时候都高的速度接踵而来。抽象表现主义 (Abstract expressionism) 继之以集成艺术 (assemblage)、波普艺术、色彩派绘画 (colour painting)、欧普艺术 (op art)、活动艺术 (kinetic art)、最低限艺术 (minimal art)、概念艺术 (conceptual art)、超级写实主义 (super realism) 以及新表现主义 (neo-expressionism)。这些变化的来势之猛及速度之快势必掩盖一个事实，那就是所有这些运动都代表着对战前既成观点的重新审视和再评价。抽象表现主义植根于超现实主义 (surrealism)；集成艺术和波普艺术要追溯到超现实主义之前的达达 (dada)；欧普艺术和活动艺术建立于包浩斯 (Bauhaus) 的实验之上；最低限艺术有趣地集达达和包浩斯

的影响于一身；新表现主义的起源显然在表现主义本身。即使艺术从极端的差不多是不顾一切的个人摇摆到理性的非个人，冲突的条件已经预先构成了。但是大多数这些风格上的“复兴”都不同于战前的原作，因为它们在贬低或者说完全抛弃内容的同时，发展并夸张了借来的形式。

也许最明显的例子是波普艺术与达达的联系。达达主义创始人之一腊奥尔·豪斯曼（Raoul Hausmann）带有格言性地谈到：“达达有如雨点从天而降。新达达主义者学着模仿降落，而不是模仿雨点。”后期的马塞尔·杜香（Marcel Duchamp）来得更直接了当，在他1962年给汉斯·里切尔（Hans Richter）的信中说：

“新达达，即他们所称的新写实主义（New Realism）、波普艺术、集成艺术等等，是避难就易，依靠达达所做到的而生存。当我发现现成物体（ready-mades）时我想留难美。新达达却采用我的现成物体并在其中发现美。我将瓶子架和小便壶抛到他们面前作为挑战，而他们却在赞赏它们的美。”¹

这些评论是公正的，但是可能没有击中要害。达达在那里向既存的美学和社会秩序挑战，战后的艺术就把那种挑战纳入秩序。我称之为现代艺术的“僵化”的一个征象就是前卫派（avant-garde）的观点向“先锋派”（underground）观念的转变。先锋派艺术家与其前卫派先辈的不同之处在于他相信自己是如此持久地被异化，几乎没有什么可以改变的。他所唯一可以提供的解决办法是乌托邦式的，就是说建立一个完全选择的社会。同时，他躲进艺术即艺术的堡垒。或许他愿意这样想，因为先锋派的成员难得抵抗众人注目的中心的诱惑。

对这种态度的正面攻击是由最主要的评论家克莱门特·格

林伯格 (Clement Greenberg) 在讨论最低限艺术时发出的 (最低限艺术试图摆脱有关审美过程的一切外部的东西, 甚至那一过程本身的绝大部分)。格林伯格说: “六十年代, 仿佛艺术 (至少是那种本身引起极大注意的艺术) 已经给自己提出了一个使新颖本身从仅仅是古怪、自相矛盾和在社会上引起震惊中摆脱出来的问题。集成、波普、环境 (Environment)、欧普、活动、色情 (Erotic) 和所有其它各种各样的新奇艺术看来是解决这一问题的许多要素, 这一问题的结果现在似乎在称为基本构成 (Primary Structures)、ABC 或最低限艺术的形式中得到了。最低限艺术家们最终好象认识到新颖本身必须将新颖作为目的本身, 这意味着极端新颖, 没有任何不足。他们似乎还认识到, 过去一百年中最具独创性和最新颖的艺术成功之处仿佛总是在于与那些显而易见的艺术的分离。换句话说, 最新颖的艺术常常置于艺术与非艺术的边缘线上。最低限艺术家们并没有从这种认识中真正发现任何新的东西, 但他们用新的一致性从中得出了结论。这个新的一致性的新颖应归功于那些肯定的非艺术品范围的缩减。我们知道, 最初关于非艺术的概念已经不适用于绘画了, 因为即便没有画过的空白画布也声称是一幅画, 艺术与非艺术的分界线只有在三度空间里寻找。在那里雕塑是艺术品, 并且所有物体不是艺术但又是艺术。”²

就象十六世纪风格主义的一小部分人那样, 现代艺术家一直试图发现当讨论对象仅仅是艺术时, 艺术能起什么作用。答案看起来通常是“很少”。我所不能苟同于格林伯格分析的唯一一点是, 他认为最低限艺术, 还有“最新风格”的发生是出于什么意志。

然而, 尽管如此, 对现代艺术的兴趣比以往任何时候都更

为流行，不管愿意不愿意，艺术家还继续在社会中起着作用。在我对前面提到的各种运动仔细分析之前，有必要停顿下来考虑一下战后艺术世界中一些典型的式样。例如，重提一下当代艺术作品的展览和销售方式问题，看起来并不太幼稚。

大多数艺术家的成功依赖于“商人——评论家体系”（dealer-critic system）。早期扬名的这一途径在很大程度上仍然存在于私人画廊的个人作品展览中，并附带着报刊和专门的美术杂志上有利的评价。一个连贯而首尾一致的展览显然具有优势。从商人的观点来看，这样有益于推销，从评论家的观点看，又很易于展开讨论。特别是在美国，战后年代一个成功的艺术家就有沦为被如此包装和推销的“产品”的趋向。波普艺术给既成的程度以公开的祝福，新表现主义在二十世纪八十年代重新巩固了它们。一旦艺术家在统治集团中得到确认，大批博物馆，一些大收藏家们就不得不去购买他的作品中的一件样品。可是等到这种需求满足了，他们则完全可能期待这些艺术家改变他们的风格后再另购买。

这照例有过某种实际的影响，毕加索以他不同的风格和时期（每个风格和时期都以形式上的中止和新的开始为标志）已经宣告了艺术家应该抓住一个主题或观念，将其贯彻到底，然后另辟蹊径。战后时期他的固定主题的变体画（《宫女们》、《阿尔及尔妇女》）形成了他的作品中很大一部分，并且产生了重大的影响。与纯商业性的考虑有关，毕加索的实例鼓励当代艺术家使自己的产品标准化，并且当他需要的时候，以引人注目的突变前进。通常，一个正在举行展览的艺术家，展出一组互相联系的作品，以一件来说明另一件，然后，在一段合乎礼仪的间隔之后，展出一批新的、不同的作品。

不过，仅仅论及艺术家与其商人、评论家及其直接保护人那就是对当代艺术作用的曲解。任何关于大战以来视觉艺术演进的描述现在必须注意这一事实：处于极端“高级”和与世隔绝状态的作品现在通过雄心勃勃的展览会这一媒介接触到广大的公众，这些展览会通常在博物馆举办，绝大部分都在政府或其它官方的主办下进行。

大战刚一结束，现代艺术中伟大的人物由于世界各地大量的展览增添了荣誉。就某种意义说，这似乎是对纳粹敌对行动的损失之补偿；在另一种意义上，它是标志文化开始新纪元这一事实的途径。公众乐于接受这些展览，无论如何，它们已公认为群众性娱乐的一部分。随着时间的推移，就不再简单地是那些被确认的大师们由于这些展览会得到荣誉。当代艺术是“新闻”，已成为新闻业大众传播的一部分。大量有关现代艺术的书籍也帮助教育公众，于是造成了社会对更多展览的欲求。博物馆的馆长总是在追寻着新奇事物的线索，一旦发现艺术的新倾向，就马上筹备好一个展览会以奉献公众。

战后世界对现代艺术的认可造成了一种需要解决的异常情况。不但艺术处在新的注重自我的状态，而且由战前继承而来的现代主义基本神话也是反抗既成和公认事物的神话。可是，现代艺术逐渐地、不可避免地涉及到国家机构。国家成为它最主要的保护者之一。并且，重大的国际艺术博览会，如威尼斯双年展、巴黎青年双年展、圣保罗双年展以及卡塞尔的“文献”大展很快就牵涉到有关国家声誉的问题。艺术将自身与体育运动结盟，成为国家之间和平争战的工具之一。与此同时，现代主义以其新的姿态成为不发达国家羡慕和试图从发达国家模仿的对象之一。

如印度和日本等地，两次大战之间传统的文化已经进入衰微的状态，于是那些国家的艺术家们试着在欧洲和美国模式之上重新建造也是很自然的。这在一些地方比另一些地方更行得通。当时日本所具有的与美国及欧洲所建立的文化十分相似的、由工业技术发展而引起的都市文化，在战后造就了一批与他们的西方劲敌相竞争的艺术家的。尽管如此，虽然有些象非正式抽象主义者吉原次郎（Jiro Yoshihara）那样的艺术家十分出众，这毫无疑问，其艺术带有日本书法传统的独特风格，但他们不象他们同时代的典型艺术家那样打动我们。他们的重要性只具有民族性的特色，而不具备国际性的规模。代表日本年轻一代的波普和新达达艺术家也是一样。

与此相仿，从南美洲各国带到欧洲的国家展览对产生一个新的、与欧洲或美国艺术家们所具之特色完全不同的风格也是毫无意义。墨西哥人民党的艺术，即在美国引起了极大兴趣的狄埃格·里维拉（Diego Rivera）和他的画派所画的壁画的奇迹再也没有出现过，虽然人民党的传统在墨西哥仍以较小的规模持续着。

统治国际舞台的是巴黎和纽约争夺第一把交椅的斗争，差不多在最近又有二十世纪后期德国派加进去争取突出地位。只要去过一次重大的国际艺术博览会的人都通晓此事。

在巴黎和纽约争夺首席的斗争中一个特别重要的事件是抽象表现主义二十世纪四十年代后期在欧洲的胜利；美国对欧洲堡垒的第一次袭击。现代艺术的经济状况受到这一事件的深刻影响。美国长期以来都是欧洲艺术的主要市场。美国的收藏家们虽说不是最早，但也很早就成为印象主义绘画的买主了。怪僻的阿尔伯特·巴奈斯博士（Dr Albert Barnes）曾经买下了

苏丁 (Soutine) 画室的全部东西。但是很多证据表明，在现实主义早期将当代美国艺术作品卖给美国赞助人是多么困难。抽象表现主义以其在欧洲的胜利改变了这种状况。这一改变正发生于美国比以往任何时候都更加处于世界经济优势之时。二十世纪五十年代艺术繁荣之际，美国艺术家在收集当代艺术作品巨潮中是最大的获益者。经济面貌强化了艺术风格的面貌。美国人的活力和购买力及其主张的重要性给欧洲人以深刻的印象。也许在欧洲较小的艺术中心——米兰、布鲁塞尔、苏黎士，尤其是伦敦——最终受到比巴黎更深的影 响。

事实上，英国的例子特别有趣。两次世界大战之间，英国前卫派艺术家小小的奋斗群体看起来几乎完全是追随巴黎的。这期间最重要的评论家之一克莱夫·贝尔 (Clive Bell) 曾经阐述了这样的观点：一个一流的英国画家绝不会超过一个二流的法国画家。他是在权衡塞克特 (Sickert) 与德加 (Degas) 之间的差距，而他从来就没有想过要与一个美国艺术家作比较。接着，从二十世纪五十年代起的一个长时期内，英国艺术世界又变成了美国的附属，对年轻的英国艺术家来说，去一次纽约就象十七世纪欧洲画家去一趟罗马一般重要了，它可以给他们的作品增加起码的完美性。

但是，假如现代艺术中添加了国家主义，就有依靠自身而引起的某种社会作用。立刻涌进脑际的例子是波普艺术的社会作用。大战刚结束的年代里，从绘画和雕塑五花八门的表现形式看，是为都市环境的压抑提供避难所，是对机械化和非人性的抗议。而波普艺术的观点是，这种环境提供了可以建构的经验。这一点十分清楚明了，尽管事实上波普艺术自身包含着一个奇怪的两歧式，它所涉及的句法表述与所表述的一样多。一

个全新的领域向艺术家展开。在极大程度上，这正是他生活在其中的领域：围绕着他们的东西。

作为其主要结果，在当代艺术和波普文化（pop culture，它比大多数波普绘画的表面性深）之间生成了一致倾向。视觉艺术开始更大地扩展它们的大众基础，人们不再仅仅是成群结队地去博物馆欣赏官僚提供的艺术。参观者注意到他们所见的东西，并且不管通常怎样显出浅薄和夸张，战后的艺术开始产生新的模式。的确，正是这种缺陷使它在某种程度上更容易被吸收。无论如何，它所产生的模式引起新的社会态度的有效范围更加一致。

现代主义，尤其是现代艺术，差不多是从头开始创造自己的社会集团。那些在1908年聚集在毕加索工作室，专为崇敬（或模仿）伟大的自学成才的画家亨利·卢梭（Henri Rousseau）的人形成的一个群体，至少与为了维克多·雨果（Victor Hugo）的《艾那尼》第一次上演而聚集在一起的青年浪漫主义者一样团结。在现代艺术各个相继的阶段中，艺术家们继续保持着和志趣相投的朋友的联合。有时这些群体接受，或者被加上一个名称，有时它们存在着，却未受洗礼的恩惠。但还不止这些。1918年至1939年间，至少在一部分受过教育的公众中现代艺术慢慢地、不断地得到了认可。超现实主义并不缺少富有的主顾和时髦的仰慕者，但是这种认可并没有扩大到社会的规模。除了个别例外，前卫艺术保持着与上等阶层或至少是中上阶层的联系。

战后的几年改变了这种状态。现代艺术得到更广泛的宣传，它引起了官方的支持，越来越多的人接触到现代艺术。这些因素打破了它与世隔绝的状态。尽管说它改变了老一辈大众

的观念并不符合实际，但却开始了一种默认，甚至那些不喜欢或者不懂得它的人也是同样。无论如何，时间不可能倒流，现代艺术是时代的典型艺术，同时还蕴含着更多的无可怀疑的意义。现代艺术在年轻人中（而且不仅是在中等阶层的青年中）具有特殊的魅力，因为它是反传统的。在富裕的社会中，阶层之间的斗争转化成为代与代之间的斗争。同时，各地的青年人比过去有更多的闲暇，受过更多的教育。他们开始创造自己的生活方式。现代艺术家正是面向这种生活方式和青年群体的。

这一聚合的效应是爆发性的。当代艺术的势头、它的风格的迅速翻新，都是与消费文化的步调相称的。还有一个事实，即流行的实质已经改变：流行越来越不只是偏爱物或风格的达到，胜利和衰落，它可能是被描述为风格即风格的东西，正如绘画和雕塑是艺术即艺术一样。当代风行样式的自我陶醉经常被评论。

渐渐地，人们开始感到一种新的现象：各端的同盟违迁中心。当艺术从其主要中心散布开的时候，传播的速度仍然十分缓慢。但在那些中心，不再是一种观念逐渐传开，由后继时期在选定的圈子中寻找它的道路。相反，新的观念从主要的艺术家那里直接融汇进大众文化的世界，创造一个稀奇古怪的花样可以被认为理所当然的事、并且越过中年和中等阶层的世界。

英国提供了一个这种发展的突出例子。在这儿，战后时期艺术学校的数量猛增，这些学校开始了一种与大学教育相匹敌，但又在原则上与之不同的开放式教育（在美国，大学和艺术学校是关联的，它们的区别不是那样明显）。在英国，艺术学校的教育要比大学的教育自由，它较少要求正规的学习，而是要求更大程度在智力方面的灵活性。因为它集中在视觉现象

上，它强调的是国际性而不是国家性：象过去大学教授英国文学或英国历史一样教授英国艺术是不可能的。

尽管过去四十年中证明在英国艺术教育中所进行的各种实验造就出更好的艺术家是困难的，但是它给予大众文化的冲击力却不容否认。用一个特别的、但十分重要的例子来说，披头士乐队（Beatles）就与利物浦艺术学院有密切关系，并且实际上从披头士乐队崛起到摇滚乐（punk）的胜利，英国每一个主要的波普乐组织都与某个艺术学校有一定联系。其中许多音乐家就是当艺术学生时开始活动的。流行音乐接受了现代艺术的生存形式；音乐家领向哪里，狂慕者便涌到哪里。

现代艺术的发展和流行音乐的发展之最紧密的联系，在1960年至1970年间由许多组织进行的光影闪烁表演（light-show）中可以见出。光影闪烁表演的鼻祖可以追溯到1920年，那时包浩斯就已经计划了灯光环境和灯光剧院，但是始终没有演出。光影闪烁表演是与迷幻药的广泛使用同时出现的，这些表演被认为是向观众或参与者提供同样程度的感觉。

光影闪烁表演是重新限定艺术本质的趋向的极端例子——这是本书通篇的主题。在我看来，艺术至少在一个方向一直稳固前进着：它使自身越来越少地与有形物体相联系而仅仅成为促进观众内心一连串生理和心理变化的动因。在这一点上，浪漫主义的“所有意识的紊乱”（le dérèglement de tous les sens）的学说和对技法的崇尚最终达到了互相携手的地步。

我刚才所描述的这种艺术自然与商人——评论家体系是敌对的。因为在十九世纪末资本主义社会中形成的这个体系，是建立在这样一种设想之上的：艺术品当然是看得见、摸得着

的，是必须卖给顾客的物质实体，顾客是一个或一个公共机构，他们希望拥有这一能评论的物体，并付钱买它。最高一级商业的艺术买卖是自由市场经济的典型例子，这种经济现在已经难以如此纯粹的形式在其它地方出现。令人惊奇的是它多么成功地一直生存到我们自己的时代。六十年代中期，看起来艺术本身正在很快地民主化，非物质化。法国评论家皮埃尔·雷斯塔尼（Pierre Restany）肯定地表示：

“放弃物体独尊，即为个人所用的‘奢华的产品’的旧观念，艺术家又在发明一种人际交流的新语言。放弃他那模棱两可的角色，即介乎于冒险家和独立的创造者之间的角色，艺术家将准备成为他在将来社会的压倒一切的角色：安逸的机构。”³

技术革命以其长时期造成的大量闲居人数明显地使“安逸的机构”具有决定性。但是就现代艺术家对这种状况的根本关注来说，他们只是起着很微小的作用。相反，他们逐渐地强调经验中的独特性质，而不是普通的性质。博依于斯的环境作品《最后空间与内省》以汽车反光镜为核心，反映艺术家所经历的一场近乎致命的撞车事故。但博依于斯不是使这种经验一般化，或者比喻别的受害者所经历的车祸。取而代之的是他将这一事件纳入自己的不可思议的体系，破玻璃也变成了一种神秘的圣物。

博依于斯的作品，不论采取什么样的形式，都是特殊活动范围的根据，而不是具有自己的独立存在之物，它们在精神和心理上而不是在形式上具有意义。它们为博依于斯自称他是在其中发现自己的与社会相异的自然力的向导者提供了保证。他自称与社会平行，而不是社会的一部分。然而，十分荒谬的是，社会被认为是他自己的行动和与他相似的艺术家的行动十