

1900年以来的英国艺术(下)

弗朗西丝·斯波尔丁 著
朱毅勇 译

第五章 30年代的艺术与政治

如果说本世纪20年代是紧缩,恢复与个人努力的时代,那么30年代可以算是对社区努力有所促进和贡献的时代。“现代主义”这一术语,暗示了对现代进行的探研此时已具有意义,而这一现代东西是有意识理论态度所支持的。以前被认为属于法国的英国艺术,已走在“现代主义运动”的前沿,现代主义运动是指一种欧洲现代派中占统治地位的趋势,它致力于通过逐渐信奉关于普遍秩序的传统概念,使可视艺术最终达到统一。相比之下,20年代思想狭隘、保守,英国与外国艺术家之间交流相对较少。直到1926年,泰特(Tate)美术馆展示了当代欧洲艺术后,对外来观念的吸收开始剧增。为了逃避极权统治和免遭宗教迫害,大批流亡者涌进英国,使那时成为国际主义时代到30年代末,伦敦或更确切地说Hampstead已成为世界先锋艺术的中心。

在30年代早期,保罗·纳什(Paul Nash)曾起过很大作用。1930年,在去土伦途中暂停于巴黎时,他第一次在Léonce Rosenberg美术馆看到大量法国与意大利现代艺术的收藏品。给他印象最深的是超现实主义画家的作品。正如他所说,他从中学到了怎样使主题自由延展。在土伦,纳什(Nash)买下一间能眺望海港的房子。有一天,他从镜中看到海湾边泊船的倒影,这激发他创作油画《海港和房间》(《Haibour and Room》)的念头。在这幅画中,海水和船浸入正常范围的屋内空间,制造出一种象征威胁与恐惧的潜意识图象。

由于纳什(Nash)的作品销售不景气,他只得作些图书插画或设计织品与舞台来添补收入。纳什(Nash)还顶替赫伯特·里德(Herbert Rend),为《Weekend Review》和《The Listener》定期写点艺术评论。这也迫使他跟上英法现代艺术的发展步伐,参观一些展览或是看看艺刊杂志。当觉察到抽象艺术的苗头时,在1929年和1931年,Nash曾尝试过这种风格,却发现那与自己的兴趣和性格极不适合。尽管他根据自己的需要将自然抽象化并再作重塑,纳什(Nash)仍然主要还是一个风景画家。用抽象风格创作的经验,使他认识到,绘画的意义在作为形式的形式中和具有表现力的内容里。

抽象艺术这一问题,随着时间的推移,日趋分化。这损害了“单位一”小组(Zlnit One)的团结。“单位一”小组(Zlnit One)是保罗·纳什(Paul Nash)在1933年6月2日写给《The Tiaes》杂志的一封信中宣告成立的,最初由十一位艺术家组成的团体。两年之前,纳什(Nash)被要求在伦敦的图兹(Torthis)举行的“英国绘画近年成就展”提点建议。而在1932年至33年冬,他第一次与亨利·摩尔(Henry Moore),爱德华·华兹华斯(Edward Wadsworth)和建筑师韦尔斯·科茨(Wells Coates)谈到组建一个艺术家社团的需要,科茨(Coates)还是“现代建筑研究团”的创始人之一。正如纳什(Nash)所说,他希望将那些创作表达真正当代精神作品的艺术家团结到一起,他还想对当时英国艺术的老毛病——结构目的匮乏——提出挑战。他写到:“不对设计负责已然成为传统——我们无需克制自然,但我们对想要感受的艺术应加以控制”。

“单位一”小组(Zlnit One)的十一名成员是:纳什(Nash),摩尔(Moore),华兹华斯(wadsworth),科茨(Coates),赫普沃思(Hepworth),本·尼科尔森(Ben Nicholson),伯拉(Barna),约翰·毕格(John Bijge),约翰·阿姆斯特朗(John Armstong),建筑师科林·卢卡斯(Colin Lucas),以及在纳什(Nash)宣布后代替弗朗西丝·雷奇金斯(Frances Hodjkins)加入的特里斯丹·布勒(Tristram Hiller),其总部设在伦敦的科克(Cork)街的迈耀(Major)艺术馆。1934年,该组织举办了一次展览,在伦敦展出后,又到各省巡回展览。有一本也叫《单位一》(《Zlnit One》)的书,在那次展览的同时出版。该书由许多艺术家的陈述组成,是由赫伯特·里德(Herbert Rend)介绍给大家的,他巧妙地解释了选择《单位一》(《Zlnit One》)作书名的原因:“对个人来说,每个艺术家是一个单位,但在社会结构中,由于某种共同兴趣,他们应该是一个整体。”可是很难发现这一

共同兴趣是什么,因为其中每位艺术家所陈述的观点各不相同。尼科尔森(Nicholson)倾向于隐喻似的抽象,他将宗教体验与绘画相比较后宣称,二者共同追求的是对无限的理解和实现。另一方面,摩尔(Moore)却不愿放弃个性与人文概念,对他来说,设计中的抽象特征不得不与人性心理因素相平衡。而建筑师最关心的是功能主义。科茨(Coates)认为:语言已被一现代的光环包围,既时髦又艰难。由于缺乏基础性的统一原则,对抽象的态度分歧使“单位一”小组(Zlnit One)两年后就夭折了。当1935年初,该组织重建时,决定:每一成员都必须一致通过方可重新当选,只有摩尔(Moore)和纳什(Nash)得以通过。

首次完全由非表现艺术参展的展览会也是1935年在英国举行的该展是本·尼科尔森(Ben Nicholson)策划的,他从1926年起就是“七和五集团”(Seven and Five Society)的主席。1934年,他提议该组织,更名为“七和五抽象集团”(Seven and Five, Abstruet Society),而且认为1935年的展览,所有参展作品应该是抽象艺术的。这一做法,成功地反击了一批尼科尔森(Nicholson)极想剔除的艺术家,但也使该组织分崩离析,结果最终造成1935年展览仅有八位艺术家参加。

也正是在这十年里,本·尼科尔森(Ben Nicholson)将大量重大体验浓缩于自己的作品。他在1921年,参观保罗·罗森伯格(Paul Rosenbeng)美术馆时看到一件毕加索的作品,本(Ben)第一次意识到色彩的抽象潜能。那幅画是1913年左右创作的立体主义风格的作品,对本(Ben)来说却完全是属于抽象艺术的。

“画面中心是绝对奇迹般的绿——非常深,而且有力,绝对的真实。事实上,人生中没有任何真正的事件有那样真实,那种真实感一直是我评价自己作品逼真与否的标准。”

1924年及1929年,尼科尔森(Nicholson)创作的油画看上去已完全是抽象的,但直到30年代初,通过对立体主义的研究,尼科尔森(Nicholson)才顺理成章地形成了一种纯而持久的抽象主义画风。

尼科尔森(Nicholson)吸收他人观点的能力很特别。1931年,与温妮弗雷德·尼科尔森(Wimifred Nicholson)婚姻破裂后,他与巴巴拉·赫普沃思(Barbana Hepworth)在Hampstead共用一个画室,并陪她1932年春去了巴黎,在亚威农(Avignon)和St RémyôdeProvence共度重活节。除了去Gisçons造访毕加索,去第厄普(Dieppe)拜访布洛克(Bragne)外,他俩还在巴黎参观了布朗库西(Brancasi)和让·阿尔普(Jean Arp)的画室,并遇到了亚利山大·考尔德(Alexander Calcler),Alberto Ginconetti和若安·米罗(Joan Miró)。要么是这次参观,或者是一年后,尼科尔森(Nicholson)看到了一件米罗(Miró)的作品,他认为是他所见作品中第一件自由的绘画,“深蓝天空的背景上,漂着一朵可爱的近似圆形的白云,其间有黑色的闪电。”

1933年尼科尔森(Nicholson)和赫普沃思(Hepworth)应邀加入“抽象——创造”小组(Abrfraction - Création),这是一个致力于非象征艺术,以巴黎为基础的展览社,他俩还被拉维格·莫霍伊-纳吉(László Moholy - Nhy)引介绍P·蒙德里安(Pret Mondrian)。1936年,尼科尔森(Nicholson)参观了蒙德里安(Mondrian)在巴黎,rte du Départ的画室,蒙德里安(Mondrian)从1919年起就住在那儿了。与蒙德里安(Mondrian)粉刷一新的画室及他的绘画接触经历,给尼科尔森(Nicholson)留下了难以磨灭的印象,当Mondrian坐在一张咖啡桌边,尽管不停有人来往于Gare Mortpamasse,他仍保持着一种令人震惊的恬静之态。

而现在尼科尔森(Nicholson)在其艺术中追求的也是同样平静的升华。20年代,他的风景画蹒跚而不自然的天真朴素,已让位于展现形式自信的需要。他运用的线条通常被切成石膏覆盖的边,有一种栩栩如生的繁茂,一种回

顾其父威廉·尼科尔森爵士(Sir Willian Nicholson)的华丽画风的雅致。尼科尔森(Nicholson)很迷恋镜中的形象,30年代初,他运用这种形象进一步转变深度与模糊平面的关系。他对线条,形态和色彩的运用,像在镜中一样,既作为物体本身,又作为幻想,有时,乐器的轮廓线条在背景中以自己独立的生气展现出。当1933年末,他最终开始转向浮雕创作时,吉他上圆形的音孔成为其作品的中心主题。在作品《白色浮雕》(《White Rolief》)中,这一主题被附近似乎从基座顶悬下的矩形的衬托轻轻地表现出来。

在英国早期现代主义历史中,尼科尔森(Nicholson)的《白色浮雕》(《White Rolief》)被看作是当时的杰作。去除一切无关紧要的部分,这些作品表现出理想主义支持的纯正。尼科尔森(Nicholson)认为以抽象艺术获得色彩与形式的解放与其他自由形式类似且相关。对他来说,抽象艺术在精神上与当代设计相比远不止表现一种对现实的逃避,而且如好的设计一样,提供一种对秩序的幻觉,因此而成为变化的潜在动因。艺术对尼科尔森(Nicholson)并不意味着一种奢侈品,而且日常生活的核心状况“国家美术馆的一件拉斐尔的作品不仅是一幅画——它是我们生活的积极推动力。”

这种观点有其历史背景。20年代的俄国,及现在的德国,抽象和尝试性艺术是不被当政的极权政府所接受的,1933年3月德国的包豪斯(Bauhaus)就被警察关闭了。到达巴黎的流亡艺术家开始对“抽象一创造”小组(Absfraction Création)的展览作出贡献,而这些展览中,非象征性艺术日益与一种国际性风格联系起来。逐渐地,又有一批流亡者来到英国。1934年建筑师,沃尔特(Wlnter Gropuis)和埃里克·门德尔松(Eric Mlendlssohn - 以及设计师马塞尔·布罗伊尔(Marcel Breuer)抵达英国,在Hompstead和弗尔斯·科茨(Wells Loates)新近修好的Lewn Road公寓住下。1935年莫霍伊-纳若(Moholy - Nrgy)也来到英国,1936年俄国构成派成员N·伽勃(Namn Gabo)也开始在莫定居。1938年人们发现蒙德里安(Mondnian)的画室也在Hampstead的Peakhill路出现,与摩尔(Moore),赫普沃思(Hepworth),本·尼科尔森(Ben Nicholson),塞西尔·史蒂芬森(Cecil Stephenson)和赫伯特·里德(Heabent Read)的画室毗邻。

那时占主导地位是一种追求统一与明晰的愿望。二者均可在1936年N·格雷(Nicoletto Gray)组织的“抽象与具体”(“Abspact and Conerete”)的展览中的摄影作品中看出。英国艺术家——赫普沃思(Hepworth),尼科尔森(Nicholson),摩尔(Moore),约翰·派珀(John Piper),艾琳·霍丁(Eileen Holding)的作品与欧洲主要艺术家——蒙德里安(Mondnian),莫霍伊-纳若(Moholy - Nagy),赫利(Héliou),莱热(Léger),米罗(Miró),伽勃(Gabo)和考尔德(Calder)的作品一道参加该展览。在大多数抽象艺术背后,存在一种柏拉图似的信条:形式间的关系反映一种隐喻的理念,意指的简单与明晰指向一种基础结构的原型,而这一结构又表现出社会组织广博的视野。在该展览会展期(从1936年二月直到六月,辗转伦敦,利物浦,剑桥等地)N·伽勃(Naam Gabo)与尼科尔森(Nicholson)和建筑师莱斯利·马丁(Leslie Martin)结下友谊,1936年六月在伦敦举行的国际超现实主义展览使这三人共同建议将建设性的态度引入艺术,建筑、设计中对该展览进行反击。为此他们共同著书《循环》(《Grclle》),并于1937年出版。

《循环》(《Grclle》)是一本论文与照片的合集,表现的是当时的趋势而不是一个新运动的宣言。它包括了欧洲主要建筑师、设计师与艺术家的贡献,可从中看到一种新的文化上的团结。伽勃(Gabo)的论文《艺术中的建设性观点》(The Constructive lden in Art)曾试图解释这一现象。基于他17年前最初在《现实主义宣言》(Realist Manifesto)提出的观点,伽勃(Gabo)论述道:“线条、色彩、形态与人类情感紧密有机地联系着,因此构成派的艺术不是属于任何时代或阶级而且植根于生活本身。他们只把艺术看作是创造性的艺术,并在此基础上加以评价,而且这一艺术可以使现实得以丰富,因为其目的在于建构,协调并臻于完美。”

虽说构成主义思想体系也许是模糊而且混乱的,但它的确鼓励艺术家们在审视自己的艺术时与环境相联系。这算是积极且颇有启示的。对赫普沃思(Hepworth),这一思想反映了存在于人类,风景及建设性观点的普遍关系中的绝对理念。受这一思想的影响,艺术对赫普沃思(Hepworth)来说,成为一种对人生意义的表达,成为生活中加倍努力的刺激物。

实践中,构成主义意味着一种具有航海风范的建筑,运用标准尺寸的组件,表现设计师对人类需求的看法,而非社会学家的观点。在艺术中,它意味着将一种观点融入尺寸较小的但形式与内容相统一的作品中。其目的在于达到客观,因此偏好一种非人为的处理方式。构成主义渴望达到抽象美的普遍性概念,以和谐与平衡使观者对日常生活中的无序感到不满。

这一艺术最重要的作用只是使观众觉悟到作品中细腻的情感。在这一时期,巴巴拉·赫普沃思(Babana Hepworth)的一些雕刻品就具有一种强烈的敏感性。这些作品与一件蒙德里安(Mondnian)的作品之间的差异就好像是两种不同类艺术的区别,一种是为了使作品更优雅而加以取舍的艺术,一种是加强和增加作品所唤起的感觉的艺术。许多30年代的抽象艺术中,还有些戏剧

化因素:例如,约翰·派珀(John Piper)的绘画,总是安排的像场景的平面布景片。而大多数雕塑都有一个舞台似的基座,似乎这类艺术需要一个使其脱离生活的舞台似的。这种艺术好沉思,但距人遥远,尽管人们希望这种严谨的纯正可成为流行品味,但这一艺术直到今天因其自严肃而使其吸引力大打折扣。

超现实主义在英国与抽象与构成主义艺术同时发展起来。1936年(即国际超现实主义展举行那年)以前,恩斯特(Emnst),米罗(Miró)和达利(Dali)就在伦敦的私人美术馆举办过展览了,但36年的展览对媒介与公众仍是一大震惊的事件。既使现在英国超现实主义者的核心人物赫伯特·里德(Herbeat Read),在1933出版的《当今艺术》(Art Now)一书中对那次事件也只是一笔带过的。但正是他大声而清楚地把超现实主义引入1936年画展的目录中,并附有以下警告:“无需对此次运动仁慈地评判,这不仅仅是另一娱人的花招,它是一次挑衅——是那些深信我们这一文明世界已腐朽不堪的人为了拯救少量剩余的文明体面,孤注一掷的赌博。”

几乎从一开始,超现实主义者就保持了与无产阶级事业的关系,因此也就与革命相关。如果说构成主义展露明晰与秩序且寻求鼓励社会进步的话,那么超现实主义者就是剥掉传统逻辑与公认的思想,对人类控制自己与别人的能力提出了异议。他嘲笑并轻视资产阶级的虚荣,尤其是其道德上的正义。他们创造的不和谐的超现实图像震动了人们的心灵和双眼,使观众传统的观察与思考的方式受到刺激。这些艺术家希望创造出一种不受社会传统约束的人人共享的心理原始初态。超现实派的主要武器是意想不到的连结或慎密的细节与无序的逻辑之间的组合而释放或引起的联想,其目的是达到奇迹般的效果。

将超现实主义传入英国,主要应归因于两个人,一位是艺术家兼收藏家的罗纳德·彭罗斯(Ronald Penrose),另一位是诗人戴维·加斯科涅(David Gascoyne)。当他俩在巴黎相遇时,彼此已都有许多重要超现实主义派的朋友,而加斯科涅(Gascoyne)正准备发表《Sfort Survey of Sumalism》。回到伦敦后,他们就开始寻求其他诗人和画家的支持,其中有休·斯盖斯(Hugh Skyes - Davies),汉弗莱·詹宁斯(Humphrey Jennings),摩尔(Moore),纳什(Nash)和艾琳·阿迦(Eiillin Agar),彭罗斯(Penrose)还经常返回巴黎,并说服安德瑞·勃勒东(André Breton)和保罗·艾吕雅(Pawl Eluard)与他们共同合作。勃勒东(Bréton)和艾吕雅(Eluard)负责挑选海外作品,而彭罗斯(Penrose)和加斯科涅(Gasvoyne)负责国内的。这些作品很混杂,有小孩或精神病人的,也有原始和部落的艺术作品。

与这次展览会有关的事件都故意制造出轰动效应。萨马瓦多·达利(Salvador Dali)身着潜水服,手牵两只爱尔兰狼狗犬谈其与妻子加拉(Gala)的生活与恋情。一位妇女脸上戴着玫瑰花面具在美术馆来回踱步,一手拿着一只玫瑰花制成的假脚模型,另一只手拿着块生猪排。除了一本由赫伯特·里德(Herbert Rend)编辑的论文集《超现实主义》(Snrralism)外,很少有评论家对这次运动认真对待。而且最初的兴奋和狂热消失后,它所剩的影响几乎荡然无存。这次展览会促使纳什(Nash)以ojet fronve进行创作,并使摩尔(Moore)相信我们有意识的控制,通常使我们不能以一种即时,直接的方式对相似的形态作出反应。英国的评论家通常对泊来品表示敌对,他们仍怀疑超现实主义是否没有浪漫主义那么铤而走险,它对体面的仇恨可能只不过是会对社会不负责任的反判而已。

然而,在这以后的几年,英国超现实画派仍频频出现在展览会中,并以Cork街的伦敦美术馆为基地。该馆是比利时超现实主义派成员E·L·T·梅塞斯(E·L·T Mesons)在汉弗莱·詹宁斯(Hamfrey Jennings),彭罗斯(Penrose)和其他人的支持下创办的,他还任《London Bnllletin》的编辑。该杂志与伦敦美术馆一直维持到1940年,重点始终围绕与超现实主义有关的题目,通常这也是其最成功的作品。这些主题以惊人的关系运用了objets' fronves因此适合Leatrenmont关于美的定义,即美就像“缝纫机与一把伞在解剖台上偶然的碰面。例如彭罗斯(Penrose)的《Last Voyagc of Captain Cook》就把色情的内涵与暴力 and 束缚的暗示结合在一起,而艾琳·阿迦(Eiillen Ajar)基于现失遗失的一早期版本于1938年创作的《Angel of Anachy》也暗指一种不确定的未来。

使这次运动在英国彻底失败不是战争,而且因为勃勒东(Breton)企图从英国艺术界提取出更强烈地对政治忠诚的做法。1938年—39年冬。《London Bnllletin》刊登了一则宣言《“朝向独立的革命艺术”》(Towards a lndeperdeat Revolutionary Art),尽管上面有勃勒东(Breton)和墨西哥艺术家戈迪·里维拉(Diego Rivera)的签名,其实是勃勒东(Breton)与利昂(Leon Trostsky)合作写的。在一次讨论该宣言的会上,显而易见的是忠诚受到了严峻考验。当艺术家被要求只展出和发表超现实主义作品时,这种忠诚使他们终于无法忍受。

1938年三月,在一场现实主义与超现实主义的论战中,超现实派与两位Easton艺术学校成员正面交了锋。这一交锋1937年就出现过,当时中心围绕四位艺术家维克托·帕斯莫(Victor Pansmore),威廉(William Coldsream),克

1900年以来的英国艺术(下)

弗朗西丝·斯波尔丁 著
朱毅勇 译

第五章 30年代的艺术与政治

如果说本世纪20年代是紧缩,恢复与个人努力的时代,那么30年代可以算是对社区努力有所促进和贡献的时代。“现代主义”这一术语,暗示了对现代进行的探研此时已具有意义,而这一现代东西是有意识理论态度所支持的。以前被认为属于法国的英国艺术,已走在“现代主义运动”的前沿,现代主义运动是指一种欧洲现代派中占统治地位的趋势,它致力于通过逐渐信奉关于普遍秩序的传统概念,使可视艺术最终达到统一。相比之下,20年代思想狭隘、保守,英国与外国艺术家之间交流相对较少。直到1926年,泰特(Tate)美术馆展示了当代欧洲艺术后,对外来观念的吸收开始剧增。为了逃避极权统治和免遭宗教迫害,大批流亡者涌进英国,使那时成为国际主义时代到30年代末,伦敦或更确切地说 Hampstead 已成为世界先锋艺术的中心。

在30年代早期,保罗·纳什(Paul Nash)曾起过很大作用。1930年,在去土伦途中暂停于巴黎时,他第一次在 Léonce Rosenberg 美术馆看到大量法国与意大利现代艺术的收藏品。给他印象最深的是超现实主义画家的作品。正如他所说,他从中学到了怎样使主题自由延展。在土伦,纳什(Nash)买下一间能望海港的房子。有一天,他从镜中看到海湾边泊船的倒影,这激发他创作油画《海港和房间》(《Haibour and Room》)的念头。在这幅画中,海水和船浸入正常范围的屋内空间,制造出一种象征威胁与恐惧的潜意识图象。

由于纳什(Nash)的作品销售不景气,他只得作些图书插画或设计织品与舞台来添补收入。纳什(Nash)还顶替赫伯特·里德(Herbent Rend),为《Weekend Review》和《The Listener》定期写点艺术评论。这也迫使他跟上英法现代艺术的发展步伐,参观一些展览或是看看艺刊杂志。当觉察到抽象艺术的苗头时,在1929年和1931年,Nash曾尝试过这种风格,却发现那与自己的兴趣和性格极不适合。尽管他根据自己的需要将自然抽象化并再作重塑,纳什(Nash)仍然主要还是一个风景画家。用抽象风格创作的经验,使他认识到,绘画的意义在作为形式的形式中和具有表现力的内容里。

抽象艺术这一问题,随着时间的推移,日趋分化。这损害了“单位一”小组(Zlnit One)的团结。“单位一”小组(Zlnit One)是保罗·纳什(Paul Nash)在1933年6月2日写给《The Tiaes》杂志的一封信中宣告成立的,最初由十一位艺术家组成的团体。两年之前,纳什(Nash)被要求在伦敦的图兹(Torthis)举行的“英国绘画近年成就展”提点建议。而在1932年至33年冬,他第一次与亨利·摩尔(Henry Moore),爱德华·华兹华斯(Edward Wadsworth)和建筑师韦尔斯·科茨(Wells Coates)谈到组建一个艺术家社团的需要,科茨(Coates)还是“现代建筑研究团”的创始人之一。正如纳什(Nash)所说,他希望能将那些创作表达真正当代精神作品的艺术家团结到一起,他还想对当时英国艺术的老毛病——结构目的匮乏——提出挑战。他写到:“不对设计负责已然成为传统——我们无需克制自然,但我们对想要感受的艺术应加以控制”。

“单位一”小组(Zlnit One)的十一名成员是:纳什(Nash),摩尔(Moore),华兹华斯(wadsworth),科茨(Coates),赫普沃思(Hepworth),本·尼科尔森(Ben Nicholson),伯拉(Barna),约翰·毕格(John Bijge),约翰·阿姆斯特朗(John Armstong),建筑师科林·卢卡斯(Colin Lucas),以及在纳什(Nash)宣布后代替弗朗西丝·雷奇金斯(Franees Hodjkins)加入的特里斯丹·布勒(Tristram Hiller),其总部设在伦敦的科克(Cork)街的迈疆(Major)艺术馆。1934年,该组织举办了一次展览,在伦敦展出后,又到各省巡回展览。有一本也叫《单位一》(《Zlnit One》)的书,在那次展览的同时出版。该书由许多艺术家的陈述组成,是由赫伯特·里德(Herbent Rend)介绍给大家的,他巧妙地解释了选择《单位一》(《Zlnit One》)作书名的原因:“对个人来说,每个艺术家是一个单位,但在社会结构中,由于某种共同兴趣,他们应该是一个整体。”可是很难发现这一

共同兴趣是什么,因为其中每位艺术家所陈述的观点各不相同。尼科尔森(Nicholson)倾向于隐喻似的抽象,他将宗教体验与绘画相比较后宣称,二者共同追求的是对无限的理解和实现。另一方面,摩尔(Moore)却不愿放弃个性与人文概念,对他来说,设计中的抽象特征不得不与人性心理因素相平衡。而建筑师最关心的是功能主义。科茨(Coates)认为:语言已被一现代的光环包围,既时髦又艰难。由于缺乏基础性的统一原则,对抽象的态度分歧使“单位一”小组(Zlnit One)两年后就夭折了。当1935年初,该组织重建时,决定:每一成员都必须一致通过方可重新当选,只有摩尔(Moore)和纳什(Nash)得以通过。

首次完全由非表现艺术参展的展览会也是1935年在英国举行的该展是本·尼科尔森(Ben Nicholson)策划的,他从1926年起就是“七和五集团”(Seven and Five Society)的主席。1934年,他提议该组织,更名为“七和五抽象集团”(Seven and Five, Abstruet Society),而且认为1935年的展览,所有参展作品应该是抽象艺术的。这一做法,成功地反击了一批尼科尔森(Nicholson)极想剔除的艺术家,但也使该组织分崩离析,结果最终造成1935年展览仅有八位艺术家参加。

也正是在这十年里,本·尼科尔森(Ben Nicholson)将大量重大体验浓缩于自己的作品。他在1921年,参观保罗·罗森伯格(Paul Rosenbeng)美术馆时看到一件毕加索的作品,本(Ben)第一次意识到色彩的抽象潜能。那幅画是1913年左右创作的立体主义风格的作品,对本(Ben)来说却完全是属于抽象艺术的。

“画面中心是绝对奇迹般的绿——非常深,而且有力,绝对的真实。事实上,人生中没有任何真正的事件有那样真实,那种真实感一直是我评价自己作品逼真与否的标准。”

1924年及1929年,尼科尔森(Nicholson)创作的油画看上去已完全是抽象的,但直到30年代初,通过对立体主义的研究,尼科尔森(Nicholson)才顺理成章地形成了一种纯而持久的抽象主义画风。

尼科尔森(Nicholson)吸收他人观点的能力很特别。1931年,与温妮弗雷德·尼科尔森(Winifred Nicholson)婚姻破裂后,他与巴巴拉·赫普沃思(Barbana Hepworth)在Hampstead共用一个画室,并陪她1932年春去了巴黎,在亚威农(Avignon)和St RémyyôdeProvence共度复活节。除了去Gisons造访毕加索,去第厄普(Dieppe)拜访布洛克(Bragne)外,他俩还在巴黎参观了布朗库西(Brancaasi)和让·阿尔普(Jean Arp)的画室,并遇到了亚历山大·考尔德(Alexander Calder),Alberto Ginconetti和若安·米罗(Joan Miró)。要么是这次参观,或者是一年后,尼科尔森(Nicholson)看到了一件米罗(Miró)的作品,他认为是他所见作品中第一件自由的绘画,“深蓝天空的背景上,漂着一朵可爱的近似圆形的白云,其间有黑色的闪电。”

1933年尼科尔森(Nicholson)和赫普沃思(Hepworth)应邀加入“抽象——创造”小组(Abrfraction - Création),这是一个致力于非象征艺术,以巴黎为基础的展览社,他俩还被拉维格·莫霍伊-纳吉(László Moholy - Nhygy)引介绍P·蒙德里安(Pret Mondrian)。1936年,尼科尔森(Nicholson)参观了蒙德里安(Mondrian)在巴黎rue du Départ的画室,蒙德里安(Mondrian)从1919年起就住在那儿了。与蒙德里安(Mondrian)粉刷一新的画室及他的绘画接触经历,给尼科尔森(Nicholson)留下了难以磨灭的印象,当Mondrian坐在一张咖啡桌边,尽管不停有人来往于Gare Mortparmasse,他仍保持着一种令人震惊的恬静之态。

而现在尼科尔森(Nicholson)在其艺术中追求的也是同样平静的升华。20年代,他的风景画蹒跚而不自然的天真朴素,已让位于展现形式自信的需要。他运用的线条通常被切成石膏覆盖的边,有一种栩栩如生的繁茂,一种回

顾其父威廉·尼科尔森爵士(Sir Willian Nicholson)的华丽画风的雅致。尼科尔森(Nicholson)很迷恋镜中的形象,30年代初,他运用这种形象进一步转变深度与模糊平面的关系。他对线条,形态和色彩的运用,像在镜中一样,既作为物体本身,又作为幻想,有时,乐器的轮廓线条在背景中以自己独立的生气展现出。当1933年末,他最终开始转向浮雕创作时,吉他上圆形的音孔成为其作品的中心主题。在作品《白色浮雕》(《White Rolief》)中,这一主题被附近似乎从基座顶悬下的矩形的衬托轻快地表现出来。

在英国早期现代主义历史中,尼科尔森(Nicholson)的《白色浮雕》(《White Rolief》)被看作是当时的杰作。去除一切无关紧要的部分,这些作品表现出理想主义支持的纯正。尼科尔森(Nicholson)认为以抽象艺术获得色彩与形式的解放与其他自由形式类似且相关。对他来说,抽象艺术在精神上与当代设计相比远不止表现一种对现实的逃避,而且如好的设计一样,提供一种对秩序的幻觉,因此而成为变化的潜在动因。艺术对尼科尔森(Nicholson)并不意味一种奢侈物,而且日常生活的核心状况“国家美术馆的一件拉斐尔的作品不仅是一幅画——它是我们生活的积极推动力。”

这种观点有其历史背景。20年代的俄国,及现在的德国,抽象和尝试性艺术是不被当政的极权政府所接受的,1933年3月德国的包豪斯(Bauhaus)就被警察关闭了。到达巴黎的流亡艺术家开始对“抽象一创造”小组(Absfraction Création)的展览作出贡献,而这些展览中,非象征性艺术日益与一种国际性风格联系起来。逐渐地,又有一批流亡者来到英国。1934年建筑师,沃尔特(Wnlter Gropuis)和埃里克·门德尔松(Eric Mlendlssohn - 以及设计师马塞尔·布罗伊尔(Marcel Breuer)抵达英国,在Hompstead和弗尔斯·科茨(Wells Loates)新近修好的Lewn Road公寓住下。1935年莫霍伊-纳若(Moholy - Nrgy)也来到英国,1936年俄国构成派成员N·伽勃(Nanm Gabo)也开始在莫定居。1938年人们发现蒙德里安(Mondnian)的画室也在Hampstead的Peakhill路出现,与摩尔(Moore),赫普沃思(Hepworth),本·尼科尔森(Ben Nicholson),塞西尔·史蒂芬森(Cecil Stephenson)和赫伯特·里德(Heabent Read)的画室毗邻。

那时占主导地位是一种追求统一与明晰的愿望。二者均可在1936年N·格雷(Nicoletto Gray)组织的“抽象与具体”(“Abspact and Conerete”)的展览中的摄影作品中看出。英国艺术家——赫普沃思(Hepworth),尼科尔森(Nicholson),摩尔(Moore),约翰·派珀(John Piper),艾琳·霍丁(Eileen Holding)的作品与欧洲主要艺术家——蒙德里安(Mondnian),莫霍伊-纳若(Moholy - Nagy),赫利(Hélion),莱热(Léger),米罗(Miró),伽勃(Gabo)和考尔德(Calder)的作品一道参加该展览。在大多数抽象艺术背后,存在一种柏拉图似的信条:形式间的关系反映一种隐喻的理念,意指的简单与明晰指向一种基础结构的原型,而这一结构又表现出社会组织广博的视野。在该展览会展期(从1936年二月直到六月,辗转伦敦,利物浦,剑桥等地)N·伽勃(Naum Gabo)与尼科尔森(Nicholson)和建筑师莱斯利·马丁(Leslie Martin)结下友谊,1936年六月在伦敦举行的国际超现实主义展览使这三个人共同建议将建设性的态度引入艺术,建筑,设计中对该展览进行反击。为此他们共同著书《循环》(《Grcle》),并于1937年出版。

《循环》(《Grcle》)是一本文论与照片的合集,表现的是当时的趋势而不是一个新运动的宣言。它包括了欧洲主要建筑师、设计师与艺术家的贡献,可从中看到一种新的文化上的团结。伽勃(Gabo)的论文《艺术中的建设性观点》(The Constructive Iden in Art)曾试图解释这一现象。基于他17年前最初在《现实主义宣言》(Realist Manifesto)提出的观点,伽勃(Gabo)论述道:“线条、色彩、形态与人类情感紧密有机地联系着,因此构成派的艺术不是属于任何时代或阶级而且植根于生活本身。他们只把艺术看作是创造性的艺术,并在此基础上加以评价,而且这一艺术可以使现实得以丰富,因为其目的在于建构,协调并臻于完美。”

虽说构成主义思想体系也许是模糊而且混乱的,但它的确鼓励艺术家们在审视自己的艺术时与环境相联系。这算是积极且颇有启示的。对赫普沃思(Hepworth),这一思想反映了存在于人类,风景及建设性观点的普遍关系中的绝对理念。受这一思想的影响,艺术对赫普沃思(Hepworth)来说,成为一种对人生意义的表达,成为生活中加倍努力的刺激物。

实践中,构成主义意味着一种具有航海风范的建筑,运用标准尺寸的组件,表现设计师对人类需求的看法,而非社会学家的观点。在艺术中,它意味着将一种观点融入尺寸较小的但形式与内容相统一的作品中。其目的在于达到客观,因此偏好一种非人为的处理方式。构成主义渴望达到抽象美的普遍性概念,以和谐与平衡使观者对日常生活中的无序感到不满。

这一艺术最重要的作用只是使观众觉悟到作品中细腻的情感。在这一时期,巴巴拉·赫普沃思(Babana Hepworth)的一些雕刻品就具有一种强烈的敏感性。这些作品与一件蒙德里安(Mondnian)的作品之间的差异就好像是两种不同类艺术的区别,一种是为了使作品更优雅而加以取舍的艺术,一种是加强和增加作品所唤起的感觉的艺术。许多30年代的抽象艺术中,还有些戏剧

化因素:例如,约翰·派珀(John Piper)的绘画,总是安排的像场景的平面布景片。而大多数雕塑都有一个舞台似的基座,似乎这类艺术需要一个使其脱离生活的舞台似的。这种艺术好沉思,但距人遥远,尽管人们希望这种严谨的纯正可成为流行品味,但这一艺术直到今天因其自严肃而使其吸引力大打折扣。

超现实主义在英国与抽象与构成主义艺术同时发展起来。1936年(即国际超现实主义展举行那年)以前,恩斯特(Ernst),米罗(Miró)和达利(Dali)就在伦敦的私人美术馆举办过展览了,但36年的展览对媒介与公众仍是一大震惊的事件。既使现在英国超现实主义者的核心人物赫伯特·里德(Herbeat Read),在1933出版的《当今艺术》(Art Now)一书中对那次事件也只是一笔带过的。但正是他大声而清楚地把超现实主义引入1936年画展的目录中,并附有以下警告:“无需对此次运动仁慈地评判,这不仅仅是另一娱人的花招,它是一次挑衅——是那些深信我们这一文明世界已腐朽不堪的人为了拯救少量剩余的文明体面,孤注一掷的赌博。”

几乎从一开始,超现实主义者就保持了与无产阶级事业的关系,因此也就与革命相关。如果说构成主义展露明晰与秩序且寻求鼓励社会进步的话,那么超现实主义者就是剥掉传统逻辑与公认的思想,对人类控制自己与别人的能力提出了异议。他嘲笑并轻视资产阶级的虚荣,尤其是其道德上的正义。他们创造的不和谐的超现实图像震撼了人们的心灵和双眼,使观众传统的观察与思考的方式受到刺激。这些艺术家希望创造出一种不受社会传统约束的人人共享的心理原始初态。超现实派的主要武器是意想不到的连结或慎密的细节与无序的逻辑之间的组合而释放或引起的联想,其目的是达到奇迹般的效果。

将超现实主义传入英国,主要应归因于两个人,一位是艺术家兼收藏家的罗纳德·彭罗斯(Ronald Penrose),另一位是诗人戴维·加斯科涅(David Gascoyne)。当他俩在巴黎相遇时,彼此已都有许多重要超现实主义派的朋友,而加斯科涅(Gascoyne)正准备发表《Sfort Sunvey of Sumalism》。回到伦敦后,他们就开始寻求其他诗人和画家的支持,其中有休·斯盖斯(Hugh Skyes - Davies),汉弗莱·詹宁斯(Humphrey Jennings),摩尔(Moore),纳什(Nash)和艾琳·阿迦(Eillin Agar),彭罗斯(Penrose)还经常返回巴黎,并说服安德瑞·勃勒东(André Breton)和保罗·艾吕雅(Pawl Eluard)与他们共同合作。勃勒东(Bréton)和艾吕雅(Eluard)负责挑选海外作品,而彭罗斯(Penrose)和加斯科涅(Gasvoyne)负责国内的。这些作品很混杂,有小孩或精神病人的,也有原始和部落的艺术作品。

与这次展览会有关的事件都故意制造出轰动效应。萨马瓦多·达利(Salvador Dali)身着潜水服,手牵两只爱尔兰狼狗交谈其与妻子加拉(Gala)的生活与恋情。一位妇女脸上戴着玫瑰花面具在美术馆来回踱步,一手拿着一只玫瑰花制成的假脚模型,另一只手拿着块生猪排。除了一本由赫伯特·里德(Herbent Rend)编辑的论文集《超现实主义》(Snrralism)外,很少有评论家对这次运动认真对待。而且最初的兴奋和狂热消失后,它所剩的影响几乎荡然无存。这次展览会促使纳什(Nash)以ojet fronve进行创作,并使摩尔(Moore)相信我们有意识的控制,通常使我们不能以一种即时,直接的方式对相似的形态作出反应。英国的评论家通常对舶来品表示敌对,他们仍怀疑超现实主义是否没有浪漫主义那么铤而走险,它对体面的仇恨可能只不过是和社会不负责任的反叛而已。

然而,在这以后的几年,英国超现实画派仍频频出现在展览会中,并以Cork街的伦敦美术馆为基地。该馆是比利时超现实主义派成员E·L·T·梅塞斯(E·L·T Mesons)在汉弗莱·詹宁斯(Hamfhrey Jennings),彭罗斯(Penrose)和其他人的支持下创办的,他还任《London Bnllletin》的编辑。该杂志与伦敦美术馆一直维持到1940年,重点始终围绕与超现实主义有关的题目,通常这也是其最成功的作品。这些主题以惊人的关系运用了objets fronves因此适合Leatrenmont关于美的定义,即美就像“缝纫机与一把伞在解剖台上偶然的碰面。例如彭罗斯(Penrose)的《Last Voyagc of Captain Cook》就把色情的内涵与暴力和束缚的暗示结合在一起,而艾琳·阿迦(Eillen Ajar)基于现失遗失的一早期版本于1938年创作的《Angel of Anachy》也暗指一种不确定的未来。

使这次运动在英国彻底失败不是战争,而且因为勃勒东(Breton)企图从英国艺术界提取出更强烈地对政治忠诚的做法。1938年—39年冬。《London Bulletin》刊登了一则宣言《“朝向独立的革命艺术”》(Towards a lndeperdeat Revolutionary Art),尽管上面有勃勒东(Breton)和墨西哥艺术家迪戈·里维拉(Diego Rivera)的签名,其实是勃勒东(Breton)与利昂(Leon Trostsky)合作写的。在一次讨论该宣言的会上,显而易见的是忠诚受到了严峻考验。当艺术家被要求只展出和发表超现实主义作品时,这种忠诚使他们终于无法忍受。

1938年三月,在一场现实主义与超现实主义的论战中,超现实派与两位Easton艺术学校成员正面交了锋。这一交锋1937年就出现过,当时中心围绕四位艺术家维克托·帕斯莫(Victor Pansmore),威廉(William Coldsream),克

劳德·罗杰斯(Ceande Rogers)和格雷厄姆·贝尔(Greham Bell)的教学。有关那次论战(其中 Coldsream 和贝尔 Bell 坚持学校的观点)的报道强调:现实主义的“人性与诚实”与超现实主义“叫喊和自命不凡的手舞足蹈”正好相反。同样在教学中,Euston Road 校的画家也反对装腔作势和夸大的语言,与炫耀。他们不想强加一种风格,而且鼓励观察。他们争辩到,观察是应训练的工具。总之有关进步需要的观点都拒绝了,“测量”成为起作用的字眼,并运于鼓励一种对主题审慎朴实而且客观的评价。灵感不是取自于毕加索和马蒂斯(Matissc)而是源自对西克特(Srckent)对主题的选择,源自德伽(Degas)的画风和塞尚(Cézanne)进行的调查分析。结果造就了一种抒情的现实主义,由社会产生而非美学设想,从其经济与克制来看,是典型英国似,虽沉默无语却富有诗意。

战争的爆发导致短命的艺术学校结束。但其教学的核心成为威廉(William Coldsream)作画的基础,这一基础也使他成为颇有影响的人物。Coldsream 最初在 Camberwell 艺术学校,1949 年至 1975 年又在 Slade 艺校任教。后来劳伦斯(Lawrence Gowing)接替 Coldsream 任思赖德(Slade)艺校的美术教授。Gowing 本人也是画家,曾发表过有关艺术的作品。还在 Euston Road School 当学生时,Gowing 就与艾德里安·斯托克斯(Adriam Stokes)相交甚厚。斯托克斯(Stokes)同样是又作画又写作,他以其运用“雕刻”和“造型术”两大术语区分开两种艺术技法而闻名。这一观点最初是在他的《Quattro Gentro》和《Stones of Rimini》两本书中提出,并在 1937 年发表的作品《色彩与形式》(《Colour and Foran》)中应用到绘画上,正是那年他进了 Euston Road 校。斯托克斯(Stokes)在描述自己绘画称,它们是模糊的,对图样很少在意,且力求达到一种柔和的光辉。

在该校的现状背后,对现代主义的不满日益高涨。在 30 年代初那种艰难的经济大气候中,Coldsream 和贝尔(Bell)尤其觉察到现代艺术很难吸收一般的观众,1937 年 Coldsream 写道:

“1930 年的经济萧条对我们大多数都影响很大。我知道有一位画家失去了所有财产,只能忍饥挨饿。所有人都对经济和政治感兴趣。曾经在思赖德(Slade)艺术学校的两位才华横溢的画家,彻底放弃了绘画。一个为独立工党工作,另一个加入了共产党……我开始相信艺术应该朝向更广泛的观众。然而我以前学过的,被认为是美学界革命性的思想却与之背道而驰。似乎对我来说重要的是重建大众与艺术家已经破裂的交流,这也许意味着指向现实主义的运动将应运而生了。

大约在 1935 年,Golelstream 放弃作画,开始为纪录影片制造商约翰·格里尔森(John Grierson)工作,并与朋友 W·H·奥登(W·H·Auden)合作制作了电影《Coal Face》而格里尔森(Grierson)形容自己的纪录片是反美学的,它们不是以电影布景来制作,还是以实际生活为原型。然后他将原型戏剧化,重新进行诠释以避免幼稚的现实主义。与格里尔森(Grierson)的接触和出于社会功用的萦扰,使 Colelstream 重新定位自己的绘画。1937 年他重操旧业,并且认为要画得更好,作品必须在美学上是出色的,而且使人感兴趣的。Coldsream 开始创作直接来自生活的主题,像他以前那样;但不再以抽象派和现代派的方式处理主题,而是以精确的翻译方法直接将它画出来。

在所有任教于 Euston Rool 学校的人中,格雷厄姆·贝尔(Greham Bell)是在政治上和文学上都最积极的,他对自己认为是现代艺术中的腐朽东西加以反抗,将这些大多归咎于那些自鸣得意的中产阶级赞助商。在人类学家汤姆·哈里森(Tom Harrison)的建议下,他与 Coldstream 一道游览了 Bolton,并以此作为他的 Mass - Observation Project 的主题,这一工程思想依靠一群未受训练的自愿者,搜集当代生活与文化的资料,尤其是有关工人阶级的。在波尔顿(Bolton),贝尔(Bell)和 Coldstream 以城市艺术馆顶的观点,将该城赋予于笔下。尽管 Bolton 唤起了贝尔(Bell)的同情之心与愤慨之情,但同其他 Easton Road 校的教师一样,他避免了采用社会现实主义画法。他俩虽有时创作有关都市生活庸俗的一面,但还是离不开传统的主题:静物画和裸体画。他们用一种严密,守纪律且不偏袒的方法处理这些主题。这使帕斯莫(Pesmore)和罗杰斯(Rogers)的裸体画显出一种古典的审慎,给贝尔(Bell)的风景和乡村画一种忧郁的内容;同时,Coldsream 洞察力中的简单与平常,与 W·H·奥登(W·H·Auden)口语化的措辞相成对比。

社会的,或更确切地说社会主义、现实主义派向“国际艺术家协会”多次购置艺术作品。该协会 1933 年初创,原名“艺术家国际”属于坚定的马克思主义者,将艺术吹捧为阶级斗争的武器,其创始人之一克利福德·罗维(Ceofford Rove)曾去过俄国,面对英国的贫穷与失业的现状和国外法西斯日益加深的威胁时,他完全被一种社会责任感所激励。1935 年,该协会采取强硬政策,为其更博大的目标扫清了障碍,那一年在其名字中加上“协会”二字。现在它已成为一个代表反法西斯,反战,反文化压迫艺术家统一体的人民战线。1935 年,当意大利入侵俄塞俄比亚时,该组织举办了“反法西斯反战艺术家作品展”,并受到广泛支持。大多数参展的艺术家声望很高,但以前从未表明过很强烈的政治信仰。

该协会定期发行《新闻简讯》或《公报》(《News Letler》《Buttin》)外,还出版五本《革命性艺术》丛书,其中包括弗朗西斯(Francis Klingender),埃里克·吉尔(Eric Grill),赫伯特·里德(Henbert Read),A·L·劳埃德(A·L·Lwyd)和亚西克·韦斯特(Alick West)的文章。Klingender 这位马克思主义艺术史学家,曾著过《Hogarth and English Caricateres》,他是该协会主要发言人。他希望该协会形成这样一种观点,即艺术是一种社会意识形态,只要有不同的阶级的存在,就不会有单个阶级的美学价值观占据上风。国际艺术家协会的展览也证明了这一点:业余与职业画家的作品混杂在一起,高雅艺术家与插图画家、卡画、画家、商业艺术家、设计师和摄影家都在一起共同竞争。团结的因素不是任何一种美学学的标准,而是对事实的关心。正如奥登(Auden)在《Letter from Lceland》中回忆 Coldsream 时写道:“我们已拆碎了‘有意味的形式’,而投了‘主题’的票。”

尽管国际艺术家协会容忍多种风格并存,它却提倡现实主义风格。广义上,在壁画中,该协会艺术家爱创作“宣传鼓励品”,狭义上,作品中高举他们的旗号:“艺术上保守,政治上激进。”显然,现实主义最适合无产阶级事业。如煤矿工的 Ashington Group 因感到一生勤劳工作经验比专业训练赋予主题更多的现实主义而感到欢欣鼓舞。克莱夫(Clive Branson)尽管受训于思赖德(Slade)艺术学校,其作品《Selling the Daitg Worker outside the Projectile Engineering Works》中却采取了一种朴实画家的诚挚的拘泥于字面意义的风格。其他画家将宣传的技巧运用到海报和横幅标语的创作,1932 年,西班牙内战爆发后,他们以此为西班牙筹集专款。国际艺术家协会还有一些熟练的讽刺作家,如詹姆斯·博斯威尔(James Boswell)和詹姆斯(James Fitlon),两人都为《Left Reciew》作插图。而且战争爆发时,一批该协会的艺术家成为了战场画家,这样为他们集中精力于无产阶级和工业主题提供了进一步的方便。

不是战争的盛衰而是和平的变迁使国际艺术家协会大大削弱。对苏联在东欧的野心使该协会对 1947 年到 1953 年的和平运动的忠诚受到困扰,也就是在 53 年,该组织宪章上有关政治这一条被删除掉了。但该协会作为一个艺术家组织一直持续到 1971 年,不过已主要是个展览机构,无多大意义或指导性作用可言。然而在它存在的最初二十年,该协会成就可谓显赫之极:它将注意力集中到艺术家的社会作用,且拓宽了当代艺术的观众范围;它举办巡回展览并创建地区性协会,使各省对艺术的兴趣日浓;它将壁画搬到了商店橱窗和政府开的餐厅里;它还出版了“从图片”(Every body Prints)使艺术就像企鹅公司出版的平装书一样便宜易得。最重要的是,该协会制造了一使现实主义坚持自我的氛围。它还展出了珀西·霍尔顿(Percg Horton)创作的失业工人画像。这些作品低调处理却不空洞,通过约束达到端庄的效果,证实了 Horton 声明过的观点——绘画应源自现实,并带有对人类的关心。

第六章 现代浪费主义和第二次世界大战的艺术

在大不列颠,当人们对于抽象艺术的兴趣仍日益高涨的时候,梅范威·伊万斯于 1935 年 1 月在杂志《轴》上发表了第一篇文章。法国抽象派画家让·黑里昂和约翰·比帕给予她大力的协助。1937 年,她成为后者的第二任妻子。《轴》这本杂志推动了现代艺术的发展,与巴黎的抽象艺术展览组织相呼应。前前后后总共有 8 篇文章在《轴》上发表,其作者都是些大名鼎鼎的人物,包括赫伯特·里德、基奥佛里·格里格逊、保罗·兰什和建筑史学家 J·M·理查德。然而,《轴》所坚持的立场却在逐渐动摇。1936 年春天,《轴》响应了展览《抽象与现实》。那时,它看上去完全服务于抽象艺术了。《轴》的第二篇文章,发表于 1936 年夏,评述了展览《国际超现实主义》,并以《抽象主义?超现实主义?》为副标题。在评论中,梅范威声明她极其崇尚尼柯尔森和麦克斯·恩斯特的作品,“因为作品本身不是一种信仰的结果,也不仅仅是一种行为的结束。”在抽象艺术家中,更大的叛逆仍在酝酿当中。1936 年秋,《英格兰的气候》发表了,此文由格里格逊和比帕共同撰写。文章公开宣布了抽象主义和超现实主义之间的争斗开始。国立博物馆、康斯坦堡、布雷克以及特纳在文中都表明了立场。文章认为,艺术应建立于人类的共同基础上,并为现实所作——“关键应当充实、完整,因为所有好的作品的抽象所指应与生活本身所象征的相联系。”

1937 年,梅范威·比帕编辑了《画家的目标》,这是一部自身迷惘也让人迷惘的作品,其中包括了黑里昂、舒舍兰、恩斯特、康迪斯基、勒加、兰什以及其他作家撰写的论文。他们通过各自不同的方式,拥护了客观抽象主义——一种反映社会的印象和超越现实的不安。这些充满警惕的告诫预示着一种死象,并对艺术家们产生了相当的影响。梅范威在前言中讽刺道:

“此书只为昨夜的男人所作,为毕加索、米诺、恩斯特等等。它并不为寇克特及当前这段日子。因为,它是不同的……如今,我们要严肃,不是花花公子而是代理商们……

……我们正进入成千上万场战斗中的一场酣战中。右、右、黑、红(当然还有白,因为傻瓜们不愿选择立场,所以组成他们自己的一条战线)、汉普斯蒂

德、布鲁斯伯里,超现实主义者,抽象主义者,社会现实主义者、西班牙、德国、天堂、地狱、伊甸园、混沌、白昼、黑夜、圆的、方的,‘别烦我——你必须成为成员之一——你有门票吗——你有一副画吗——你看了《工人》吗——你意识到了吗——你能想像吗——难道你没看出你注定得卷入吗——这是原则问题。你写了申请吗——你因为一副画就不坚持我们的立场吗——理性的自由、自由、自由——我们一定会被允许的,我们决不能被束缚——你也不能,你必须得奋斗——你必须,那不是抽象的,先生——那也不是超现实的——那不是——不是的。可以做任何事——让它一边去——委员会会将它束之高阁——冷落它,——不是他,他想让他的朋友们也卷入——这是一个原则问题。”

在这场思想意识的混战中,什么被忽略了昵?约翰·比帕认为是主题本身。在《画家的目标》中,他给他的文章冠以题目《失去,一个宝贵的目标》。他总结道:“这是一个好事情,回到众人都在劳作的领域里的一棵树下。因为我们注定将回到现实中。正如某些东西存甚于幻想。”

因此,《轴》和《画家的目标》宣布了英国传统风景画的回归,这可由超现实主义的经历来证明,在《画家的目标》中,保罗·兰什写了关于《斯万尼基或海边的超现实主义》一文。他赞扬它,因为它有“一种奇特的幻想,包括了万物,甚至美、丑和一种不安的力量。”兰什对于氛围的高度感受,对并置物的喜爱,以及对自然事物的察觉和发掘标志性与物或与风景相关意境的能力,对现代浪漫主义的掘起作出了一定贡献。在 1937 年冬天,梅范威在《轴》上发表的最后一篇文章中,称赞了保罗·兰什的观点以及他能够独立于各种压力之外的能力。但这种关于个人主义信念的公开发表并没有约束到比帕派的画家们。在早些时期的夏季,他们将他们的房子出租给左翼剧院派。甚至左翼剧院派的创始人,罗伯特·梅特尼(生于 1905 年)在回顾 20 世纪三十年代时也感叹到“团结互助的时代已经过去了。”1940 年 1 月,曾为现代浪费主义提供舞台的杂志《地午线》出版了,它的编辑塞里尔·康纳利坦率地说:“我们看重于美而甚于原则问题。”

在约翰·比帕的事例中,因为他意识到了一场战争的来临,故放弃了对群体力量的忠诚,并重返回传统和一种“浪费”的方式。当他还是一个孩子时,就对地形学和大不列颠的建筑产生了兴趣。在 14 岁时,他几乎走遍了萨里的每一座教堂。1938 年,他开始与 J·M·理查德——《建筑风景》的编辑合作。他俩结伴遍游英国各地。在一起绘画、摄影、撰写文章。这些作品不仅仅是关于著名的建筑,还涉及到了小客栈、灯塔、仓库,港口甚至是静止的大石头。约翰·比帕还与诗人约翰·比杰曼建立了友谊,该诗人升上了其对通俗文学的喜爱,他能从最不起眼的地方发现让人感动的东西。当比帕受邀为牛津郡写一部《城市导向》时,他以比杰曼的《玉米墙》为创作原型。他俩还合作为什罗浦郡编了导向。比杰曼的英国腔调颇具传染性,当比帕开始成为英国教堂的常客时,他说:“比帕总是出没于带有野草味的乡间教室里。”

随着学院的建立,1936 年,比帕再次成为表现派的一员。他随后的所作所为被归纳为现代风景派,部分原因在于他的游记里表现出来的幻想,同时,也缘于他对过去的潮流重新产生了兴趣。比帕有一种强烈的历史感,战争来袭的危机感,给他对于英国建筑的描绘增添了新意和强度。毫不夸张地说,这些情绪化,充满诗意的绘画所取得的成功。就在于一种爱国情绪的感染,当然这也离不开比帕在现代绘画中重播过去的能力。在里克斯、温斯特纳、阿尔基朗·牛顿(1880 年—1968 年)和图利斯特兰·希勒尔的手中,乡村小屋呈现出一种惊愕、永恒和不现实。比帕毫不留情地指出他们的衰落。(在《建筑风景》中,他在一篇文章中使用题目——《让人快乐的衰败》),他在过去的废墟中寻找,最终认定凡布鲁的《西顿·迪南沃的辉煌》最适合他的品味。该作品以熔渣堆来点缀画面,并用铁路线来分裂乡村大地。比帕写道:“房屋和花园,在东风中衰落,被腐蚀工业撕扯,但它们仍然抵抗着噪音和轻视,以及二十世纪生命的裂焰和困扰。”

配合着他那怀旧的浪漫主义,比帕拥有极大的勇气。在他二十世纪四十年代的油家中,他经常在画上随意地涂写,以致于黑色的背景中透露出一种阴郁的气氛。他用粗鲁的方式或间断的光影来表现风的流动和风化的石头的条纹。这使他的画有栩栩如生的感觉,但也让人察觉到些细微的人为痕迹。他此时的画,最有很强的感染力,让人感觉到过去情景的重现。

威尔斯特·比帕使形象化画法复活。格兰汉·舒舍兰(1903 年—1980 年)通过对情绪、黑暗以及紧张气氛的介绍,独立地让风景画复活。他跟比帕一样也意识到了即将到来的那场斗争。1938 年 11 月 16 日,他在给保罗·兰什的信中写道:“当我们在朋布洛克夏浏览欧洲地午线时,我们在美景和颓败中徘徊。”舒舍兰在威尔士风景画中发现,主题与内容已成为他个人语言的一部分,同时他在画中还发现了一种“兴高采烈的陌生”和“一种位于戏剧边缘的感觉”。这些发现,他都写进 1942 年发表的《威尔士素描》中。他在威尔士发现了一种个人风格,因此尽管国际超现实画展中米诺和毕加索的作品使他敬慕不已,但他仍然不能割舍对英国风景画的喜爱。

舒舍兰最初是个蚀刻者,在塞缪尔·帕尔马的影响下,他作了许多关于

田园生活的作品。然而印刷业的衰败以后随后华尔街的垮塌,使得他不得不改变传达思想的工具。为了挣钱,他设计过广告和茶楼的装饰,甚至还设计过邮票(但从没使用过),但他也开始绘画。1934 年,他第一次去了朋布洛克夏,此后每年都要去一次。在那儿,他创作了一些素描和水彩画。当他回到在肯特的工作室后,他就参照这些素描、水彩画以及脑袋里残留的记忆进行创作。在他的风景画中,可以觉察他想表达他思想的急切愿望。他用细细的墨线或水印勾绘出阴影、小山、小道。近景和远景通过塞缪尔的空间省略法很近的并列,但舍弃了帕尔马那温和的丰富和始终萦绕的不安——安乐感与预知的结合。相比理查德·威尔逊和 J·D·音尼斯,舒舍兰的威尔士更接近于伯兰·伍德的风格。

1943 年,约翰·克兰克斯顿(生于 1922 年)与舒舍兰、彼得·沃特逊来到了圣大维的核心——朋布洛克夏。他被舒舍兰在 1938 年作的两幅水彩画深深打动了,正如他所说的,“怎样去观赏风景……他对于风景的观赏角度向我展示了……怎样去了解我自己。”跟舒舍兰一样,克兰克斯顿也接受了超现实主义,他从自然中得到的享受也大大改观,特别对米诺、毕加索、恩斯特和安德里·曼逊的作品有了新的理解。他随后创作一系列作品,大多是让牧兰人或诗人以孤独者的形象出现在风景中。”他们表现我所谓的逃避和一种自我保护……我想去保卫个人隐私的世界,并把田园的宁静归结于一种庇护。”

这种制造一种永恒、神秘空间的欲望成为战时现代浪漫主义周期性表现的一个特征。在舒舍兰《威尔士素描》的一篇文章中:在日落时那一刹那的肃穆中,一个孤独的背影消失在路的尽头,你会想到地球的日月交替,这带来一片神秘的空问,如子宫似的包围在四周,让人的形象会聚在一点并赋予其一种特殊的意义。

在约翰·明顿的笔墨画中也展现出这样的特征:人被掩埋在大自然之中。正如克兰克斯顿的画,自然看上去有一种超自然的能力。而明顿的作品更加透露出一种紧张与悲哀的气氛。尽管明顿崇拜帕尔马,但他还是花了 8 个月呆在巴黎,耳濡目染了法国的现代浪漫主义,向潘佛·捷里切夫学习,他十分崇尚尤金·伯曼作品中表现出来的忧伤。在一段时期,他与另一位现代浪漫主义画家迈克尔·艾尔顿在一起,此人在 1945 年和 1946 年夏天呆在朋布洛克夏,他与舒舍兰互有联系。在这个画派中,肯思·沃格汉是与之相联系的另一位艺术家。他们的作品刊登在《地午线》、《工作室》、《新作品和白昼》以及《企鹅新作》上。约翰·明顿曾为他们设计过封面。在克兰克斯顿的午版画中,现代浪漫主义派有两副创作是专为格里格逊的选集——1944 年的《诗人的眼睛》以及明顿与阿尔罗丝在 1948 年共同创作的《时光流逝》。

1942 年,约翰·比帕的《大不列颠的浪漫主义艺术家》发表了。在书中,他追述浪漫主义的征程由大不列颠的艺术开始,最后到了保罗·兰什称弗朗西斯·霍基浪洛金斯的作品。

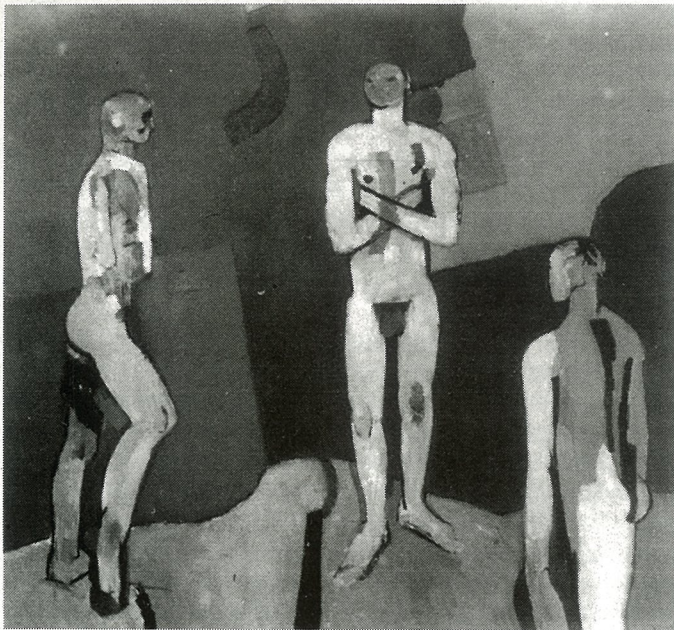
“浪漫主义注重的是细节。……它是一种视觉的效果:从普通当中可以察觉到一些有特殊意义的东西;某一瞬间可能是整个世界的定格;当瞬间流逝后,除了对事物表面现象的反映外还拥有对生命、人生的启迪。”

在一定程度上,这种言论在一些现代浪漫主义画家身上体现出来。尽管他们会为某一特定场景激动万分,但却相反地去注重于场景的隐蔽深处以及那种孤独和忧郁的氛围。在不同地点,他们都展现了相同的地貌,这是因为画家们从感性中提取的多于从现实中提取的。

在一段时间,“现代浪漫主义”被批评家用来指代所有与自然相联系的画家。于批评家而言,雷蒙·摩地摩尔、伊万·希琴斯、弗朗西斯·霍基金斯、维克托·帕斯莫尔和亨利·摩尔都包括在内。1947 年,肯尼斯·克拉克写了《英国画中的新浪漫主义》。文章指出,舒舍兰、比帕和摩尔是这派画家的领导人物,而弗朗西斯·霍基金斯、约翰·特纳德(1900 年—1971 年),罗伯特·柯奎候(1914 年—1962 年),爱德华·伯拉和弗朗西斯·贝肯(生于 1909 年)只是受到它的一定影响。到了后来,现代浪漫主义又有了更专门的意义,特指风景画的复苏以及格兰汉·舒舍兰产生的影响。

怀旧的情绪加速了这场运动的发展,使之朝着更有感染效果的方向发展。它也为战时提供了一种适当表达感受的方法。舒舍兰在画中表达了对战争劫掠的感受。他用他在华尔士学到的绘画技巧,在某些场所,以一种快速的,但又能充分表明其感受的方式作画。然后参照这些作品,他逐渐完成了大型的,更完整的作品。类似的,现代浪漫主义也感染了约翰·比帕,他在贝斯等城市作画时,为了反映德军“比德克几袭击”带来的影响时,他就充分利用了这一手法。所有这些画面为“废墟”的作品缺乏了人类的踪迹。与辉煌时代作比较,英国文化遗产中的毁灭部分太复杂了,以至于无从得清,但它为比帕的优秀作品提供发挥其忧郁的空间。

艺术家要抵抗这种潮流是十分困难的。威廉·斯科特(生于 1913 年),开始是画静物的,后来受到了巴黎画家在二十世纪三十年代后期作品的影响。他发现他已陷入英国水彩画表现的民族主义、浪漫的爱国主义和一种孤立的自我保护中了。他描绘出了逃亡者在残酷的战争中的种种表现。许多二战艺术都是十分朴实的。阿兰·罗斯评价 R·V·比契佛斯的作品道:“失去的是



人性的一部分——用于置疑和分析问题的悲观。”如果说艺术家有了一定局限，那大部分原因得归咎于环境。委员会的前身是战时艺术家顾问委员会，由肯尼斯·克拉克主持，他认为战时的艺术家已进入了特权阶层；他们是光荣的先驱，开始使用汽车或其它交通工具。正如爱德华·阿迪热翁（1900年—1976年）在他的水彩画中表现的，对他们而言，这真是一场惬意的战争。许多委员认为艺术家们早已远离战争。他们只是描绘工厂的生产以及矿山的工人。那些曾经随军打仗的艺术家也这么做，只是为了相对的舒适和安全。

事实上确有三位艺术家献出了他们宝贵的生命：托马斯·亨尼尔（1903年—1945年）在缅甸失踪，埃里克·雷维尔于1942年在冰岛乘坐一架侦察机起飞后，再也没回来；艾尔伯特·理查兹（1919年—1945年）乘坐一辆吉普车穿越一个矿场时被杀害。危险时时刻刻都存在，因为战争正在大规模地进行，那些轰炸机师们对他们的任务几乎是盲目的。这种新的局面毫无避免地也影响了艺术家们的观点，阿兰·罗丝评述道，“机器正吸引了比人类本身更多的好奇。”战争带来的恐惧和遗憾如此剧烈，以至像一战时，尼维逊画中的粗犷的英雄形象再也无法出现。许多艺术家认为1936—1945年的战争是一场必然的事实，而不是一场政治浩劫。而这段时期的诗歌也充满了低调。诗人的姿态并不是抗争而是一种消极的歌颂。这场战争注定被接受、忍耐、甚至被歌颂。

战时艺术家顾问委员会成立于1939年11月，成员每周碰一次头。资金对他们而言，并不成问题。三十个艺术家领取专职薪水，通常为六个月。一百人领取特别津贴，另二百人出售他们的作品。那时，他们的总部设在皇家战时博物馆。成员们为设在共和国和某些家庭的公共艺术画廊捐资。存于皇家战时博物馆的记录表明，艺术家们经常抱怨与时事隔离得太远。尽管他们坚持要去“记录战争”，但却被远远隔离与他们的艺术相关的。不久，“战争”一词被修改为“战时活动”。一些舒缓的活动出现了，例如小酒店里的音乐会或女子学院的造果酱活动。

1943年，当一系列最新的反映战争的作品在国立博物馆里展出时，一位批评家说它们缺乏战争意识。甚至肯尼斯·克拉克也承认作品的平均水准是极其平庸的。艾尔伯特·理查兹的油画和水彩画对于战场和滑翔机残骸的形象描绘远甚于他在画中表现的创造力。另一些艺术家则十分明显地在为现代浪漫主义潮流服务，如舒舍兰、比帕，弗兰克·多克逊，斯科特·凯沃格汉和李奥那多·罗梭曼（生于1913年），他们成功地展现了空袭时的夜间景色，熔炉或铸造厂里如地狱般的灯光，以及队伍在战火中的麻木迟钝。

战时艺术家顾问委员会中的成员之一，亨利·摩尔拥有非凡的名气。一个晚上，当他搭乘伦敦的地铁回家。他在月台和通道上看到一群群避难的难民时，他被打动了。尽管这一场面的每个细节都印在他的脑海里，但他所作的《庇难所的画》却忽略了细节，更突出地表达了对人类生活条件的基本水准而抒发的感慨。艺术评论家，约翰·鲁塞尔认为它们有“一种可怕的消极”，并指出画中的毯子看上去极象裹尸布。1942年，摩尔开始为委员会作另一系列关于煤矿的画。这一次，灵感仍建立于对恶劣条件下艰苦劳作的观察后萦绕于头脑的印象。

在政府其它部门的干涉下，战时艺术家顾问委员会被迫去强调真实的记录。这让一些插图画家受益，这当中包括爱德华·伯登、巴勒特·弗里德曼（1901年—1958年），阿迪让翁和安诺尼·格罗斯（生于1905年）。林达·基特

逊最近描绘佛兰克岛战役的画表现，一种新闻体裁似的画满足人们对铁事的喜爱。这已取代了怀旧的吸引。爱德华·伯登在关于对安诺尼·格罗斯的作品评论中，对这一特定的传统作了最好的描绘：

“最新评论和安静的幽默、谦虚和优秀；安诺尼和托卜斯基一派——英国传统的制图术和插图重新回到了罗兰德逊和本布里，难道你不这样认为吗？”

那些不善于表白的艺术家可能不太容易相处，肯尼斯·克拉克和委员会的秘书E·M·OR·迪基强调了艺术价值的重要性，但空军部长却推崇弗兰克·武顿（生于1911年）的冷冰冰的摄影作品，而对保罗·兰什的飞机残骸却不屑一顾，因为他画得并不准确。这种介于历史和美学的平衡并不容易达到。大部分的二战作品陷入其中一个或另外一个模式，从查理斯·康多（1890年—1971年）的《从敦克尔克撤退》的文件式记录，到保罗·兰什表现飞机残骸的《托托斯·米尔》中，我们可以自由的进行选择。

我们还提到大量关于二战中，人类遭受折磨的作品。但事实上。存在着大量的印刷品。委员会除了绘画外，还印了大量这样的作品，以作为对战争真实的记录。正如在越南，与人们记忆联系最紧的是照片，记录了逃难的儿童、裸露和喷散的固体汽油，以及许多最感人的作品，还有关于集中营的照片，它们由李·米勒、罗兰德·彭罗斯的妻子拍摄。它们改变了人类的思路。它们的影响将在下章中讲到。

第七章 战后现实主义和焦虑

紧随二战以后的十年，严肃和忧虑是经常使用的字眼，胜利、喜悦的感觉转向和平的解脱，却因近来的暴行以及原子弹的牵连而笼罩上阴影，由解放部队发现的，并见诸报端的集中营照片，映衬这时期的悲观主义，表面上是一种进步，策划，更新，即使经济上的困难阻碍了工党政府在社会改革方面的企图。

艺术方面一个重要的进步是CEMA（音乐和艺术鼓励委员会）转变成艺术委员会，根据1946年新章程，它不仅仅提供损失保证，而且可以提供钱于艺术家或公司。它还举办展览会，有些是环省展览。当其赤字持续增长，影响和赞助却上扬。对可视艺术更大更多的一贯支持，并未缓解表现人体艺术的逐渐表面化的沮丧和担心，现在这种图像极少被认为是高贵而可信的。只是忧虑，不可解释，短暂的、间歇的。在1950年，赛若·康诺利关闭了“视野”，并附有评论，其中有些著名的暗淡的词句：“从现在起一位艺术家只能被寂寞的反映和他的沮丧左右。”

康诺利记忆中有两位艺术家，弗朗西斯·培根和路西·弗内德。他们在他们的生活和艺术中，去除了陪衬，装饰物 and 任何严厉的正统惯例。他们着重于人物的塑造。通常独个的，裸露的内在，按原样不增不减，如果考虑到社会和职业的分界，将损害原始物体的形象，此方法是无情的，特别是培根擅长于不快之事和观察到没人买的供不应求的作品，却因为他或她喜欢它。两位艺术家都与松散不定形的“伦敦流派”有关。如果说有个中心，可以联系到一个意大利侨民开办的私人俱乐部“殖民屋”，在伦敦敦大街，1979她去世后，由莫内尔·贝切尔主持。Bacon（培根）、Frecid（弗内德）、Minton（米顿）、Craxton（克安斯顿）、Vaughen（伍汉）、Burra（布拉）、Michael Andreacos（迈克尔·安德鲁丝）和Frank Auerbach（弗兰克·奥尔贝克）。

弗朗西斯·培根从内部装饰，钢玻家具以及艺术毯的设计开始其职业的。1930年左右，他首次转向绘画，到1933年赫伯特·内德现时艺术中，复制的一幅被钉死于十字架上的画，引起大众足够的兴趣的。但是随后一年举办的个人艺术展，糟糕，令人泄气，他荒废了剩下的十年光阴，除了1937年，在Angnew一次混合展上展出的三幅画，他再也没有展出作品直到1945年，到这时，他又醉心于绘画，从战争中的哮喘病的折磨中解脱出来。

吸引大众注意力的是1945年春在Lefevre艺术廊里展出的“钉死于十字架的三幅肖像研究”，这是早年画的，并受到十九世纪二十年代毕加索的生物变异形式的影响，它演化成复仇女神（希腊），忧愁，残暴的复仇者追求埃斯奇勒斯中的奥列斯特。动物拟的身体有着人的嘴巴，张开着吼叫，也在呼吸就如艺术历史学家Daun Adeo（唐·艾之）发表在“文件”的一篇短文，并配有J·A·Boiffard's一幅尖叫的嘴的插图一样。Bataille写道：在重要时刻，人的生命的残忍集中于嘴里，愤怒使他咬紧牙，恐怖和暴行的痛苦使嘴发出撕人心肺的呼叫，对于一个战后的观众，这些满是凶行的可怕的神父是对人类暴行的可怕提醒。艺术评论家John Russell 辨明这些肖像是：“无思”想的贪婪，自动而无律的贪食，无分辨的对憎恶的贪图。”在此类和随后培根的一些典型艺术，Herbert Read 注有一个结论，不要创造表面上的和谐而去弥补精神上的混乱，而是要生动的不折不扣的表现混乱的本身，对于Read，培根并未掩饰、残破的，妄想意识世界的象征。

在二十世纪四十年代晚期和五十年代早期，培根不断利用表现手法同一模糊细节和掩盖其主题。在1951年，他进一步在一系列基于教宗的画中追索张开着的口的绘画。在序列于爱因斯坦的舰艇Potemkin中奥地沙的步伐中有一幅著名的静物画，一个保姆尖叫着的脸，其中有对他最欣赏的一幅画“清白X Velásquez的画”的思忆。张口的主题也可追溯到Pousoin（鲍森）的“清白的

屠杀”和一本培根转手（二手）得来的有关口腔病的书。

象他所有的肖像画，在危急时刻总能发现培根的宗义，似乎是被推到忍耐的边缘。一些被陷在玻璃框内，突出了他们的独立。在另外的绘画中，培根吸收了他所有的另外一本书的知识——在X光照片上的定位——求助于图解而集中注意力于解剖学的特定部分。他的目的是创造出直接与神经系统交流的图画“打开感觉的阀门，因此更强烈的回复旁观者的生命”，他不喜欢“图示”，设法避免它，而着重于机会和冒险的重要性。在一次会见David Sylvester（大卫·塞维斯特）他引用了Paul Valéry（鲍·瓦内）的话，人们想从艺术中得到的是“激动，而无移换的厌烦。”

在二十世纪五十年代下叶，为了保持其在困境中的预见力，培根开始扭曲表象。对于他，没有语言学的切题“对于人类条件我无话可说”，正如他说的“如果他们中有一个，也是由于在目前阶段，在绘画的不断演进中，绘画表象的技术困难，使得画中有绝望的感觉。”如果我的观众看起来似乎是在可怕的固定中，这是因为我们能使他们走出技术的维谷！他平静的确定使用一些如纳粹手棍和皮下注射器类的细节，起到了纯粹的正式的作用，有注意形象的定位。对于观画者，这些细节的内涵是难以理解的。

然而，接受培根反复申明是必要的即在其艺术中的暴力并非主观的事件，只是尽力在油布上重现事实。因为电影和照片有着更准确的陈述和图解，而培根认为寻找一个非图解的方法，更极端的解决方式是必要的。在他的画中可以明显看出，在肖像画中，他采取了三幅联画的形式。似乎是检测他的模特，通常是他的朋友（友谊对培根是两人真正能离开其中一个）他舍去喜爱，曲解相当的特征，在通过可认知的解释前几乎不可辨证。

服从于这种对待，脸表现出适应性，好象仍然在动。用画刷扫过颧骨就象用拳头打在肉上一样。

弗内德也只喜欢画他熟知的东西。他曾对他的模特说过“如果你不知道他们，只能象一本旅行手册！”Sigmund Freud的一个孙子，在1933年到达伦敦。在他的最早期绘画中，充满记忆和想象，重塑了紧张和分离，多与其童年经历有关。在1939年他成为了由Cedric Morris和Arthur Lett、Haines（1894—1978）开办的东安格林绘画学校的学生。

由于Morris的反理论方式，他感到表现更加主观重要。绘画被感觉左右，可以通过易动情的变形。这在四十年代晚期和五十年代初期，弗内德的画中有所发展，他运用这一技术极端精细，而又有心理的透析。

然而他长期的发展，在他1946年完成的两幅小作品中非常显著：雷蒙浪花和红橘。在十九世纪五十年代后半期，他改变了技术，他抛弃了灰暗色调，而是通过额外的Kremnitz白色，使画更稠密、模糊，同时他改易动情的歪曲到无情的客观表现，而毫不掩饰每一个实物存在的细节。弗内德曾说他想他的画就是人们而不是“象”。对于Lawrence Gowing（劳伦斯·高引）他们反应了“一种孤独的状态”。今天，模特的凝视很少与观众相遇，实际上他们展现他们孤僻的个性，以至于艺术家不得不专注于其头发。肌肉、血脉和皮肤。

培根和弗内德都不让自己与时代相斗，但反对欧洲古老经典传统。同样地，Graham Southernland，从1947年开始每年花几个月呆在国外，法国南部。而不再视自己为Samul Palmer的后人，是想通过学习毕加索的人物形象本质的学习获得成功。早一些，在1938年，当Guemica和对其研究在伦敦展出，Southernland已经从毕加索那里学到艺术家必须把主观的多情表现在图象上去。在他1945年以后的工作中，Southernland改变事物本质，把岩石变成子宫状的球形，多刺的灌木丛转化成受刑的十字架或者是带刺的皇冠。通常都置于模糊的空间，他歪曲的形式产生了许多兴趣，象憎恨的刺痛。相似的粗暴、潜在倾向可以从其手法中辨出，在其鲜明的个性中，起初当众的羞辱不再有，而通常是奉承。

毕加索，由于他无穷多样的创造力，使他人道主旨和新建立的政治信仰，在1945年以后一直主导影响着欧洲英国的艺术。他和Matisoe是1945—46年冬季，在维多利亚和阿尔伯特艺术馆举办的画展的主要人物。这一画展有效地结束了内视的忧郁和以新罗曼蒂克主义为特征的怀旧风格，以一种正式轻装饰的力量以及兴趣于日常生活中的主题取而代之。毕加索的影响后于约翰·米顿的画“Rotherhithe”，这是他1957年早逝以前的作品。它坚强了和带给活力于两位Glaowegiano的工作，Robert Colquhoun和Reber MacBryde（1913—66）。他们的肖像风格和静物风格，是一种半立体风格，来源于毕加索，一种是有意识地使前后联系，形成整体的形式。甚至阴影也鲜明而又充实。色调，特别是在Colquhoun作品中，非常压抑和阴郁，颜色单调，特别阴暗。通过设计手段，作品Prunella Clough具有相似的严峻而又与现实相对立的特征。Minter, Colquhoun和MacBryde的一个朋友，她把渔夫画在Loweotoff，卡车司机画在出租车上，勤劳的工人画在各种背景上。当她的作品进步了，肖像却消失了，但是对于工业风景画的兴趣却保持着，受到来自美国思想的影响，并渗透到英国艺术中。在五十年代晚期和六十年代。她转向抽象手法，作为其起点。哀叹，碎片都来自城郊的废墟：门、铁丝、标示，抛弃的工业手套。偏好于以工人阶级为主题方面，Clough并不孤立。波兰难民Josef Herman（约瑟夫·

赫门）于1944年，定居在威尔士南部一个煤矿小村Ystradgynlens，他在那里呆了11年。他喜欢浅色效果，简化了轮廓线和提高了风景画中的主题。作为一个年青人，他的主题多来自于波兰的工人，在威尔士他立刻确立那里的煤矿工人日落而归，黑色轮廓映衬在阳光里的形象为其主题，“桥上，矿工的形象相对于闪烁天空的情景一直迷惑我多年，我感到悲伤而又伟大壮丽”。在去威尔士以前，他曾在格拉斯哥呆了一段时间，并与一个年青的艺术学生Joan Eardley（1921—63）成为朋友。她也画工人阶级，她进入到格拉斯哥的一个廉价公寓贫民区在那里她画儿童，她的表现风格没有赫曼的策略性强，但更加依赖于环境。这些都根据于“大众观察”，Humphrey Spender, Edith Tudor-Har and Bill Brant的记录照片和出版于1937年乔治·奥威尔的“通向Wigan Pier”之路得出。世界艺术家协会还有一个以画无产阶级为主题的群体。其首要发言人F·D·Klingender于1942年发表了“艺术与工业革命”。在Bernard Buffet, André Minaux, Ginetter Rapp and Paul Rebeyrolle中一些是由Quentin Bell组织的艺术协会举办的“四个法国现实主义”的参展者。并于1955年在Tate（坦特）展出。而且在英国对于现实主义的追求广泛的发展局限于Kitchen Sink艺术家，虽然他们和Ivan Hitchens以及雕刻家Lynn Chadwick是1956年英国Venice Biennale的代表。

本身便是画家的评论家约翰·伯格极力推崇这一艺术。在“新政治家”里，伯格抓住每一机会赞扬喻意现实主义。作为一个马克思主义者，他警觉于意识形态的内含风格，但是他分别于1952、1953和1956年在白色教堂（White Chapel）艺术廊举行了“前瞻”展览，并无严格的党派界线缩减其对艺术家的选择。学术自然主义者如Rodrigo Meynihan, Claude Rogers 冲击 Kitchen Sink 现实主义。L·S·Leivry的工业风景画，Ruokin Spear的Sickentian城市风景画被Carel Weight（卡若·韦特）悬挂在南伦敦。这里的街道和公园有时被超自然主义所追求。然而，1956年以后，随着伯格的政治观点的强硬，他对这一艺术的批评多于欣赏。他批评的基调问题是：这样的艺术作品有助于鼓励人们了解和知道他们的社会权利吗？在回答这一问题时，伯格强迫讨论一定艺术家的作品，而这些艺术家被认为是“无用的”。逐渐地，其艺术兴趣离开了艺术评论而转向独立有关于摄影的写作。在1984年他回视在五十年代建立现实主义理论的企图，他仍坚持认为，“我们未被欺骗。想象，不经意的怒意以及梦想那些特权阶层所忽略的意图，我们更贴近那些没有权力的人们。”

在二十世纪五十年代，喻意艺术受到商人Hery Roland（亨利·罗兰德）和Helen Leasere（海伦·内莎）的至美艺术廊的极力提携。John Bratby回忆，至美艺术廊是“一个干脆、不愉快的地方，不是有关于体现在油画上生活的快乐，而是灵魂的迷惑、愤怒、困境，男人的权力，丑陋和真实”。海伦·内莎举办了多人的画展如Bratby, Smith, Middleditch and Greaves 还有个人展如弗内德、培根、Michael Fusell（迈克尔·法塞尔）（1927—74年），Auerbach和Leon Kossoff。后两位是David Bomberg（大卫·邦伯格）的学生，他的表现主义手法在二十年代和三十年代获得发展，在1945和1953年期间，邦伯格在伦敦镇工艺学校兼职教书，这所学校最初被Slade和许多各种各样机构所排斥。他的教学被怀疑，因为它与正规教学方式相悖：他教学生目的在于正确的方法和收尾，而不准确，但是在一个有组织的框架表现内，他称之为“理解的不完整的乐观力量稠密的压缩在一小块地方，简言之大众之精髓”一次，学生达到所画事物的“本质”，他或她着手于去掉一些构成整体的一部分。线条移动是随着眼睛移动的，好象是其漫游于事物，此表现了艺术家深入其中。结果，在邦伯格影响下所作出的绘画，代表着开向世界的窗户而不仅仅是世界客观事物存在的表现。

反映了邦伯格教学方式的人形成了一个作战团体的对抗在其它地区盛行的技艺和态度。在1947年和1950年间他们举办了“市镇群”展览，在1953和1956年举办了“市镇团”的展览。那些班则在激进主义精神上兴盛。Frank Auerbach回忆那时盛行研究的氛围，邦伯格反对任何虚假的事物。Auerbach把邦伯格的教学与当代事物联系起来，奠定了一系列的建筑地点绘画。另外的，特别是北伦敦风景画，常是画笔混杂，一些极其扭曲形象是无法完整呈现似的。一致和混乱的平衡总保持在危险之时。然而Auerbach相当部分的画，其激烈的表现手法可以顺从于温和的暗示和精细的着色。

这种艺术的危险便是对主观事物的强调，但可能出现唯我主义：情绪掌握一切，但总是不能满意，随着气氛的变化和突然的明朗，战后没有其它艺术家从这地靠近Auerbach和Lenon Kossoff在伦敦令人战栗的绘画。Kossoff还创造了一系列基于灰色环境的Kilburn地铁站的作品和Hackneg的景观，但被不断汹涌攻击，画象要欲滴，欲拉，欲弹，欲凝出，给人以油布的表面仍在移动，起伏。如同可重塑的沸腾的沥青。

英国二十世纪四十年代晚期和五十年代的雕刻仍经历了变化，战后对人物肖像的态度复杂了。Henry Moore（亨利·摩尔）的倾斜肖像与五十年代早期突出的年青的雕刻家有同感。对于摩尔的支持者Herbert Read（赫伯特·里德）作品Reg Butler（1913—81），Kenneth Armitage和Lynn Chadwick似乎是动摇的，破碎的充满了Kafkaesque想象，圈套，牙齿和足爪。

Lynn Chadwick(查德韦克)的内眼,片块粗糙的水晶体。极不稳当的在一似框架的铁制结构内保持平衡,当然难以驾驭和不安定。但其对称和逐渐向一端变细的精美线条的运用警惕我们要以纯粹正式的考虑,以助其整体的形成。查德韦克继续雕刻了一些动物生动而又古怪。他用钢条构建,在表面上盖的Stelit一种用石膏粉和铁粉末混成的工业物质,使其象岩石一般硬。当他把人物形象用于其作品时,被他半转变成鸟。手臂伸张象翅膀,腿象尖细的铁钉。这些生物座落在基座上或地上,象似随时可能起飞。

这种短暂而易碎的感觉都归因于Giacometti的作品,紧随战后的一段时间里,其影响如同毕加索。在十九世纪四十年代晚期其作品的照片出现在Cahiersd'art上:他提供了三幅作品于Labyriather在1945和1946年。1948年他在伦敦举办了一次引起广泛争议的展览。在伦敦,他在1955年被荣誉回顾,并被评论家David Sylveoter不懈余力的推崇。

Beloen, Buchenwald和Auschwitz,Giacomet反对超现实主义对于人的观点和易伤害,愤怒的怀疑客体的主张,立刻获得接受。这一时期,评论家解说了其它一些作品。Kenneth Armitage开始建结人体,最后形成一个有组织的团体,暗示只要他感到需要就有多少个头和手足。这一群体,主题被冠以“风中的人们”,组成于倾斜,隐含了运动和迫切感。再一次,评论家很快在这一毫无假饰的作品中,发现了人类困境,斗争,共同奋斗的需要的体现。

象Giaeometti,这一时期英国首要的雕塑家们选择了凝塑和溶接而非雕刻。在一系列的钢铁雕塑里,Reg Butler缩减人物形象到紧密安排的线状的抽象形式。1952年他提交了一个开放性雕塑,参加为无名政治犯建碑的竞赛,获得了奖牌。他原始作品(已毁)被放大成一个工作模型,虽然真正的纪念碑有300多英尺高,但从未建起;冷战正兴,Bulter的纪念碑,称颂了为自由而战,反对政治暴政,似乎是故意加剧与苏联以及其劳改营网络摩擦,虽然约翰伯格想那完全是令人失望的抽象。Bulter还有的意图是,其建筑包括了对牢笼,绞架,十字架,断头台和了望台的暗示。

这一时期的Bernard Meadows所塑造的形象抽象于螃蟹,它体现了威胁性的侵入。他的学生Elizabeth Frink则特别塑造垂死的或已断翅的鸟儿。恐怖的感觉可以在Michael Ayrton's,‘牛头人身怪物’系列里找到。Ayrton在五十年代早期开始其雕塑生涯的,受到其朋友亨利·摩尔的鼓励。他兴趣于古典文化,他给“怪物寻求脱离迷宫”根本上现代的诠释。这一主题在六十年代极大部分时间围绕着他,并在作品Arkville Minotaur到达了顶峰,原始作品是为了在尔甫斯地区的Arkville迷宫所作,是在纽约州的卡奇兹山脉,据称是自古以来最大的迷宫。是受命与纽约尔甫斯的Armand·G。在伦敦Gnildhall附近的邮人公园可找到第二个样本。

在五十年代唯一一个直接体现战事的雕塑家是乔治·福纳德。在对Cassino作战中,当他踏过一坦克时,严重受伤。他的许多作品都激励了对孩童时的回忆和战争的经历。也通过熔铸和连结工作:一个木质的高尔夫球棍变形成为一个孩子的腿,一排衣夹成为一匹马的鬃毛。在他的作品中,战争被描绘成为一个孩子的游戏,但是坦克枪,主角使整个作品是智慧,暴力的软金属(汞合金)的混合物。

绘图:

119:Lucian Freud:水仙花(1947—48) 128:Frank Auerbach Cathenine Lampert的画像1981—82

120:Muriel Belcher 129:Leon kossoff:夜晚,Hackneg,Daloton小巷的景观 121:Francis Bacon:一个受难十字架上三幅形象研究。

122:Francis Bacon 130:Robert Colquhoun:女人与鸟笼1942

123:Lucian Freud:裸女与蛋 131:Josef herman:

124:Francis Bacon,自画像(1970) 132:Joan Eardley:

125:Prunella Clough,船上的新人(1949) 133:Edward Middkditch,牛香菜1966

126:John Bratby,桌面(1955) 134:Derrick Greavs,谢菲尔德(地名)1953

127:Graham Sucherland,带刺的十字架 135:Peter de Francia

第八章 回归抽象

在二十世纪五十年代,随着各种喻意风格的实践,产生了对抽象的持久兴趣。它被历史时刻,特殊展出,出版社培育出来。在美国,抽象艺术曾经被希特勒和斯大林批评,它与一个自由社会相系以及对极权主义国家统治的现实主义写真。当冷战仍在持续,在英国这种意识可能有着一种潜在的影响。由此,期望逃脱地方主义和狭隘心境,和期望英国艺术与国际艺术并肩发展是同等重要的。

三十年代抽象艺术的中心是Hampstead,但随着战争的升级,这一小集团解散了,Ben Nicholson和Barbara Hepworth仓促接受了Adrian Stokes和他的艺术家妻子Margaret Mellis的邀请,到他们在Carbis海湾的房子避难。不久以后,Naum Gabo也从伦敦到了St Iveo。他的出现,以及先到的两位,使这一小城成为一个现代艺术的极具活力的中心。正是在这里,现代艺术同当地传统

融合。

从十九世纪八十年代起St Iveo和附近的Nealyn就是艺术家们向往的地方。一个吸引人的地方便是光反射于海授予St Iveo半岛三面,使这一小城不平常的清晰明朗。另外,阁楼因渔业的衰退而空着,成为很好的画室,这使得艺术家们云集这一古老狭窄的Downalong地区的街上。到二十世纪二十年代,每年都有满大车厢的绘画作品从这里送到皇家学院。

到Cabo以前,Hepworth和Nicholoon在St Iveo的画多是直接的和传统的,而松于印象,在1939年以后,依靠观察,其侧重于构造。艺术家不再只重于可视的表象,而是努力体现情绪经历,当他们乘雪橇滑移在风景区,艺术家不再立于自然之外,而是尽力溶于其中。

主观和客观的融合多归于Naum Galo的例子,讽刺性地,这位艺术家表面至少被Cornish风景画所影响,他的影响可以从约翰·威尔斯(b,1907),Wilhelmina,Barns—Graham(b.1912)和Peter Langon(1918—64),所有的在1946年(Gabo离开去美国的一年)的与St Iveo有关的画家的作品中感受到。运用清楚的不碎透明塑料和透明的线条,Gabo使得一般不可视的成为可视,如两架飞机的交叉:运动可以从中研究到。被其例子激励,Barns—Graham在一系列表现冰川的画中,力图带来“全视觉,全方位,象鸟飞行一样,所有的过程,对于Hepworth,St Iveo及其环境是永久的激励,在那时,通过其雕刻,带来了内在和外在的积极对话。

战后,在夏天,艺术家大批移入St Iveo,有的在那里定居,在他们中,在五十年代多少与这地区相关的艺术家是:Terry Frost(b.11915),Roger Hiltor(1911—75),Patrick Heron(b.1920),William Scatt(b.1913),Bryan Wynter(1915—75)和Alan Davie(b.1920)。是对小城的认可,其风景是艺术家们对于抽象艺术严厉的追求,使他们团结在这里。他们成为先锋,享誉国际,创作出侧重于艺术家感觉和所遇的现实,而非外部参照的艺术,这等同于美国的抽象表现主义。

St Iveo流派,有时这样称谓,没有共同的声明和一套原则;但都追求抽象,风景画和自然间的对话,虽然他们有着不同的风格和兴趣,而一致的可视的印象出现在他们的作品之中:丰满,破烂的形状的重现,废船样,都在Hepworth的一些雕刻中,海岸的回声,线条的简明。有着依靠内在反应的趋势。Roger Hilton把抽象艺术家比喻成为一个摇摆进空虚的男人,他唯一的兴奋是颜色,他的形状和他们的空间创造力;另外,许多这样的艺术家发展很快Peter Langon运用直觉的方式传输着“海边悬崖面的迫切”,那里固体和液体相遇”。

实际上Lanyon从未停止称自己为风景画家。有一段时间他都集中于一些特定的地点:Portreach,St Juot和Porthleven。但是他的画中却充满了混合。对历史的想象,对肥沃和再生思想的兴趣。象其它的St Iveo画家们一样,Langon在Wiltshire的Corshan Court教了几年书,是受其主人贵族Mothuen的邀请。战后校址在Bath艺术学校。Lanyon鼓励他的学生亲身去体会风景,走过它,感觉草地的稠密度从意想不到的角度去看。当他对于气氛和天气的兴趣不断增长时,他自己的画也朝自由具有特性风格发展。从这一有利角度,他可以抵御抽象艺术的冲击,当其在1956年首次在英国展出,他的作品实际上适合美国风景风格,1957年他在纽约举办了个人画展,并与几位重要画家建立了友谊。美国之行,启发了他的色调运用,迄今为止都局限于Comish绿色和灰色。在1959年他从事滑翔,以满足他的企图,以画出不可见的力量,热风和飞翔的激动。在1964年也就是他46岁时,死于一次滑翔事故。

随着每一位艺术侧重于抽象和不同地方。在战后,Willian Scott对St Lveo作了几次短暂访问并从1952年起在那里度过每一个暑期。在画海洋、天空和海岸时,他采用了简单化的,平铺的手法。这种粗糙,缩减的手法,在一系列的盆、罐静物画进一步被采用。首先,这些要感恩于毕加索,盆子破船式的形状逐渐的扩散于整个画布,伴随着音符和重量形精细感觉。在1952年左右,Scott开始了纯粹的抽象主义。但在1953年访问美国以后,他反应更喜欢欧洲传统,其倾向于不对称和暗示现实。对Scott同样重要的是他于1954年Lascaux洞的经历,这使它更加依靠直觉。

Terry Frost的抽象,也来自可视经历,他反应了船只在港口被炸的一幕,或者是走在港口的经历,通过普遍化的形状,抓住这些抽象的情感。另外,如同弗朗西斯·大卫森(1919—84),玛格丽特·梅里斯的第二任丈夫,追求一种完全抽象,(他们的作用,用撕碎的纸拼画。Collage:把互不相干的东西拼贴在一起的抽象美术),结果却激起对英国风景画的回忆。Roger Hilton,在另一方面,却是第一位对抽象艺术感兴趣,并渐渐地被地点所影响,他是在二十世纪三十年代在巴黎受到Roger Bisière的训练。象Bryan Wynter一样,感兴趣于法国的“抽象派画法”,在这种画里的抽象艺术,采用象污点似的点触。因此Wgnter用这种方法通过水来传达动态。Hilton早期的抽象画单一的涉及如画般的现实。在1953—1954年他创作出最严肃的作品,是在他在阿姆斯特丹和海牙观看Mondrianr的绘画以后。Hilton的反应是以白色底面,交叉于黑色线条。不象Mondrian有着摇摆的固执好象他们从油布的一边舒展到另一边。偶

尔的,一束亮丽色彩镶嵌其中。

从1956年,Hilton是Cornwall的常客,并于1965年定居在那里,随着对地点联系的深入,他的绘画开始吸收一些气氛和季节变化的参照,甚至人物形象。但不再反复引起幻觉的艺术手法,甚至当他在画一个可辨认的形象时,他的线条也相当具有活力。他有着钻研的个性使他沉浸于即兴油画和树脂水彩画,这非常幽默和具有色情色彩。他和Lanyon,他们侧重于艺术家所遇到客观实在情感和道德环境,这一点与美国的抽象表现艺术相贴近。Hilten曾宣布:“画不仅仅是基本的形象,是一个空间创作的机械主义……在最后认为画家是真理的追求者,抽象艺术是使画更加真实,更贴进画的最基本物质的企图的结果”。

阿南·戴维是另一位艺术家,他的作品(二十世纪五十年代早期的)被用来与近代美国艺术作比较。Scottsh born。在爱丁堡艺术大学受训,那里重彩被鼓励和欣赏。由于战争的打断,使他有一段时期没有向导。他在一个爵士乐队演奏,教了一小段时间书,制作和销售银器宝石。在1948年4月和1949年的3月,他旅游到欧洲,并参观了当代艺术,研究了二十世纪重要艺术家的作品在Venice的Peggy Guggenheim艺术长廊观看了Jackson Pollock的画,戴维的全方位视野使得他能吸收非洲雕刻,Klee和毕加索,首先当他开始以一种他自己可辨识的方式。他的画布充满了初创的象征,叹息和仪式。符号和形状有一种最初的急迫,似乎是愤怒和混乱的产物。然而在仁义,佛教的影响下,他的艺术变得更清楚,更欢愉,而少些幽闭恐怖。

戴维有一段时间住在Land’s End附近的一所别墅:他也和Penwith社团一起举办画展,此社团形成于1949年,为St Iveo School提供了主要的讲台。他的朋友威廉·基尔(b.1915),也是苏格兰人,虽然是战后首批运用抽象手法的画家,但与Cornwall并没有关系,象Hilton最早期的非喻意作品,与法国“抽象派画法”相似。基尔在巴黎度过了1947至1950年。他的抽象依靠于加强线条,其中有轻柔的块状的亮丽色彩。在英国“60幅画对51”的画展节中,其中有St Iveo的强力代表,基尔赢得了500英镑,对于缺少可辨知形象,令人费解(在目录中它被倒立重创),这在议会里激起了足够的狂热的疑问。

尽管1949年出现了Michel Seuphr“抽象艺术”,它的起源和最初的经典作”一书,在二十世纪五十年代早期仍然少有聪明人讨论抽象艺术。因此当1954年,Lawrency Alloway的“九位抽象艺术家”出现,被尊视为把艺术介绍进入一个新发展。九位艺术家是:Terry Frost,William Scott,Roger Hilton,Adrian Heath(b.1920),Anthony Hill(b.1930),Kenneth Uartin(1905—84),Mary Martin(1907—69),Victor Paomore and雕塑家Robert Adams(1917—84)。其中首要是Adrian Hcath,他充当了St Iveo和伦敦基础的“构成主义”间的联系者。Heath在战前和战后立刻访问了Cornwall。是Frost的朋友,他们曾在战俘营(在Bavarian)相见。他是第一个鼓励Frost绘画的人。在他开始从事抽象画法后,他与Frost在St Iveo呆了六个月。在1951,1952年和1935Hcach在他座落于Fitzroy街22号的画室里举办了三次周末画展。头两次聚焦于构成主义,但Scott,Hilton和Frost只被邀请参加第三次画展。

Alloway以回忆二十世纪三十年代抽象画法开始他的介绍。他把构成主义者看成这一运动的顺理成章的继承者。并对St Iveo艺术家“朴素罗曼蒂克主义”产生矛盾心理。“在St Iveo”他评价到“他们把喻意理论与抽象的实践相结合。图为风景画太美好,没人能真正使它离开他们的艺术,他更喜欢牢固的几何形,更‘具体’的构成主义者的非喻意艺术。Alloway观察到‘一种对话形式已经建立,并视Victor Paomore为文化英雄。’”

1948年Paomore转向抽象艺术令许多人惊讶。赫伯特·内德认为这是1945年以后英国艺术最具革命意义的事件。在战争期间,Paomore创作了一系列的有关泰晤士河的作品,其抒情罗曼蒂克主义曾为他赢得不少赞誉。环境的复制品与特纳的作品相比较,其基调的控制和细节的选用是对Whistler的回忆,但在同时,Paomore也开始无情的追求理论想象,他读过后印象主义的书,后来包括许多艺术家的评论和文选,他于1949年发表于“抽象艺术”一书上:一些艺术家和批评家的评论,他也寻求在艺术中寻找数学和几何原则,同享流行作品:Matila Chyka的:艺术和生活的几何学(1946)Jag Hambidge的:文章中的精力充沛的对称(重印于1948)和J·W·Powen的Les Eléments de la构成画(1933)。

1945年毕加索和马提斯在维多利亚和阿尔伯特艺术宫的展览,确立Paomore对于一个构造的而非模仿现实的研究。他看着Hammenomvth花园并把风景减少成:一束(法国)点画法的,被一些弯曲线条映衬的点。在这一半抽象画中,抒情和罗曼蒂克因理论和机智而保持平衡。在“公园”(1947)这一作品中,构成成分基于金色区域,但是斑点状的光落在叶子上,反射在路上,更加直观和富有诗意。

随后的一年1948年,他创作了他第一批抽象画,大多都较小,但促进他从事大规模的创作,后一年他从事抽象拼贴画。“黑白中长方形的主旨”这一作品,只建立起长方形和正方形,有着直截了当的简明和暴露,表达感情的色调。骤然间削去一切非本质的东西,看起来强烈,刺眼,严峻,很快,Paomore引

进了螺旋形,一个富于艺术历史先例的主题。

早在1951年Paomore借出了Charles Biederman的“艺术如同可视艺术的演讲”首版于1948年。它的论题信仰是所有艺术都依赖于艺术家对外部现实的掌握与理解,在对现实的描绘中,在Cézanne的作品中已经达到了不可逾越的图象,已不可能进一步发展,逻辑上是从幻觉主义到准确,从平坦表面到用真实的空间,到凹凸有致。

Paomore从Biedarman那里接受指导,并于1951年创造了他的首批浮雕品,他们在1952年在红羊齿叶艺术廊展出,并在“曼彻斯特监护”杂志上受到艺术家史蒂芬·伯恩的评价:“这些奇怪的旧风格的夹板和塑料里的构建仅仅是十九,二十世纪不太重要的作品;这是一个有力的观察,Paomore的艺术更加靠近欧洲艺术的主流,但却又似更加有地方色彩。但是他的作品不能与后代美国抽象表现主义的作品相比,讽刺意味地,这位艺术家曾大声宣称他渴望风格国际化。

但Paomore的影响不可否认。他给以Anthong Hiu,Kenneth和Mary Martin为首要代表的“构成主义”运动指明了方向。由于Charles Biederman的文章直接激励了他们,许多都变得与其一致,在“可视知识艺术的演讲”中理出了“构成”的发展线路从Cézanne通向立体主义,De Stijl,俄国构成主义,到Bauhau及他自己的浮雕,一些有图示。他不仅仅提供历史对“构成主义”的判定,而且导致了Mondrian的“码头与海洋”画的注意,其中水平和垂直被用作基本自然代表。从此Biederman继续讨论艺术家应该寻求模仿,而非仅仅是自然的表面,还应有他的构造过程。从中可有艺术家的创造功用。

英国构成主义者在两个重要方面与Biederman有分歧。Biederman要给浮雕作色,而英国艺术家大多避免,除非与其所用材料一致,才是与这样产生非正式的联系。他们也反对追寻自然规律的表面原则。居住在Minnesota郊外的Biederman认为必要,但是在伦敦对一个构建的,古老的艺术,一些并不是从世界抽象出,而是带进去,一些是具体的理智的,镇静的。

在这群艺术家中,Mary Martin是第一位完全抛弃绘画用浮雕材料的:在1951与1969年,在她去世那年,她开拓了一个狭窄但表面上用之不尽的意向,却不失其紧张感。由于她对分析立体主义在紧缩的地方传递感情的赞赏,她用倾斜的几何平面来展现狭窄深度。她最早期的浮雕作品是呈比例和系统化的,她的成熟表现在一些呈数学排列的例子中,在一个不变的单位上控制着变动的位罝。

在Mary Martin的艺术中,倾斜的几何面很快成为把立方体对切的斜边。这一单位的位置便旋转,根据众多数学方式,它的斜边覆盖着光洁无瑕的铁面内,总是朝外。本易于领悟的却保持了扑朔迷离;节奏交替但排斥同化。形象并未解放思想但进行了思想斗争。

英国构成主义者作品总是被严厉的承认和有效的理解,浮雕总是把水平与垂直统一于一体。在危险平衡中,不对称被大加应用,许多艺术家都工作在国内,但所有的艺术家都对发展,艺术家与建筑学交换意见和接受公众使命,感兴趣,Mary Martin相信通过知识性的比例掌握,使艺术家能为社会作出贡献。希望“构成主义者”能够渗透环境,给我们的生活带来尺度和秩序。

乐观主义和艺术完整仍然有着吸引力:今天那些仍从事“构成主义”风格的,而非那些已经提过的人是:Terry Pope (b.1941),Michael Kidner(b.1917),Malcolm Hughes(b.1920),Gillian Wise Gobotaru(b.1936)和Jeam Spencar(b.1942)。在一个水平上,这些传统似乎迎合了对严律和秩序的朴素爱慕。它的原则性,系统化,倾向于紧张和枯燥的自足,但至多集中了表象,体现了无误的权威。

在1956年当“现代艺术在美国”的展览在泰特举行,对于抽象艺术的态度,极度转变。这是一个涉及多位名人的总览,但最后的艺术廊展出了抽象表现主义和Konky,Kline,de kooning,Motherwell,Pollock和Rothko的一些作品。这一批作品的纯粹性,激情化和专业化,在英国造成了很大的冲击,但那些应承这一挑战的艺术家表现了不同程度的激情,有时是矛盾的。而Patrick Heron最具发言权。

Heron在St Iveo度过了他的部分童年,他是Peter Langon的朋友。在1937和1939年间他是Slade的业余学生。象其它St Iveo艺术家一样,他的工作被战争打断。在1945年他重新绘画,1946年观摩了Braque’s的近期作品展。在以下的十年,他的绘画采用了Braque的空间与形式摇摆综合的方法,前景和背景,统一于不间断的线条框架内。线条创造了可视的流星和给色彩的自由的空间,多是亮丽的,不似Braque喜欢灰暗的和谐,许多画的主题都是通过他在St Iveo的画室,望到的海浪和海港。1947年他开始常去Cornuall在1956永久居住在Eagles Nest,一个建于Zennor上的房子,可以看到大片海岸。

Heron最先的兴趣是,色彩的作用和严格的如画的地点的运用。经常左右着其艺术论著。在1945年他发表了一系列文章在“新英国周刊”上,在1947和1950年他定时给“新政治家”提供文艺评论。他的对于艺术家的企图清晰和敏感。使他成为当今最好的评论家。在1955年他的文章被汇成一本书“艺术变化的形式”。他从艺术家的观点写了许多。在1955年成为美国杂志“艺术”的

伦敦记者。在一些文章中,他颂扬了 St Iveo 流派的改革和继续赞扬英国对艺术的贡献。同时,他也提高了对抽象表现主义的态度。他极快的反应变成不理智的热情:“我被许多画的:尺寸,力量,源泉,经济,发明所鼓舞。他们创造性的空洞代表了激进的发现,我觉得,他们的平坦,准确的是他们特别的肤浅……我们现在急切观察,纽约的新发展如同巴黎一样。(不要忘记我们自己,让我加上)”

Heron 在以后的日子扩展了他的附加评论,但在 1956 年,受到美国的影响,他很快抛弃了他以前的作风开始抽象画。早些时候,他追求纯抽象法,是在 1952 年的在 Nicholas de Staël 的影响下,但这一实验期很短。在 1956 年他很快试着非喻意绘画,运用条纹,水平色彩带,充满了整个画布,按一定程序而不象 Rothko 的。他展示了一组 这些条纹画在 1957 年 4 月的红羊齿叶艺术廊。第一次展览有着受美国冲击的影响的痕迹。很快以后,Heron 开始用偶尔的垂直来打断水平,一种他称之为“零碎格子”的手法。直到 1950 年晚期,他的兴趣进一步合并:色彩减少成为两三种,形状多为碟状。对于 Heron 特别的是运用规律的轮廓,剪纸的迂回怀旧,Cernish 海岸的锯齿状的边缘,又一次,这些抽象画被 Herer 自己的话描绘成“摆动的硬边”。

1956 年的展览结果是,对美国人所取得的成就的赞美充斥报刊。部分的反感这些,Heron 最初的热情变得摇摆,在 1957 年他写文章反对美国对自发性的极端重视。此时由纽约现代艺术展览馆组织的“新美国绘画”的抽象表现主义者画展开始了欧洲八国的巡回展。后来一年,Heron 访问了美国并写信给格林威治村的艺术家俱乐部。他攻击抽象表现主义者太过崇拜他们在追求极端解决方法中的独立性质。现在批评美国运用简单单一想象的趋势。他展出了他倾向的不对称和不断变化的作品。向他的美国同行一样,他不能总是承认一大版式,但诚心工作于小规模的水彩画。1966 年他发表了题为“六十年代伦敦的优势”,在 12 月出版于国际画室,其中他对美国的抽象艺术优越感提出了挑战。抽象表现主义,他认为它导致了枯燥和毫无结果,它只是基本依靠智慧,然而好的艺术却要求直觉和智慧的平衡。英国画,在另一方面,更多展示了对直觉能力,口味的冷淡。代替极端的平坦,空洞,大面积。绘画应该向着对表面重新复杂画前进。

Robyn Denny(b. 1930)虽然是比 Heron 更全心全意支持美国范例的,也要求抽象画避免短暂,而要保持‘怪异’和‘不可理喻’”。他自己的画,虽然在设计方面对称,要求仔细,经久耐看。形象和背景处在一种模糊的关系中,着色很慢,精细于色调和色度的选择。另外,其作品的规模与人的比例相关,在二十世纪六十年代,Denny 象其它人一样热衷于侧重油画要客观事物本质。他坚持一点,它们应该放在地上,占据观众的空间而非挂在墙上。

1959,伦敦,Deny 与 Richard Smith(b. 1931)Ralph Rumiey 合作举办了名为“空间”的画展在 ICA(当代艺术机构)。大的,人一般尺寸的有着标准空间和色彩(红、绿、白、黑)被安排形成了回顾走廊。是一种构成完整环境的企图,给观众以一种身入由色彩构成的空间之中。

来源于美国理论和实践的大规模的抽象画,由于 1960,1961 年两次的“位置”画展而进一步确立。Denny 担任了组织秘书,松散的联合了二十位艺术家,包括 Henry Mundy(b. 1919)John Hogland(b. 1934),Bernard Cohen(b. 1933),Riclard Smith(b. 1931),Gwyther Irwin(b. 1931)和 Gillian Ayres(b. 1930)。画家的目的是越过商人的系统,而更好了解新的大规模的抽象艺术的存在。St Iveo 艺术家被故意的排除在外,基于对受美国范例激励的非喻意画的忠诚。精确的尺寸和油画立体呈现,创立了一种新的空间概念也改变了观者与它们的关系。无论手法各异,硬边抽象取得胜利。抽象画情绪化的,唯我的一方面,趋向于冷漠和更简洁。举个例,Richard Smith 把交流系统的参照,游戏理论和大众传媒与相关现代美国艺术的敏感的专业化相联。分离和讽刺感觉使他在流行艺术论坛上如在国内一样。

- 148.Terry Froot.运动,绿黑和白 1951—52
- 149.Reger Hilton:噢,哟,哟
- 150.William Gear:欢悦的风暴
- 151.Adrian Henth!黑白:红/黑 1954—55
- 152.Victer Paomere 黑白里的解脱结构,Maroon 和 Ochre
- 153.Mary Martin,十字 1968
- 112.Rcbyn Denng,第一束光 1965—66

第九章 流行艺术 欧普艺术和新一代的雕塑

在英国,流行艺术开始于二十世纪五十年代,今天很难想象圆珠笔,长放录音和彩色杂志的出现,如何令人激动。对一个从分配限制解脱不久的国家,迷人的好莱坞明显具有吸引力,许多电视娱乐项目也提供了许多好的质朴天真的东西。事物是那样的甜美,新鲜,欢愉。流行艺术来源于快速扩张的大众传媒文化,其主题多是流行明星和广告标语,近来流行艺术家因为未能超越图示阶段,未能客观化所接触事物而受到谴责。但这也是一种误解,它的观点是模糊的,流行艺术有意地处理着图示,开放地包容那些由广告和传媒产生

的非现实形象。如同文化历史学家迪克·赫伯迪吉 Dick Hebdige 观察到:一种替罪的,薄弱的“真实”的经历是想当然的,甚至有对嬉戏,欺骗自大开放的可能性,……流行……拒绝讽刺的基础,废弃表面和风格。

在二十世纪六十年代表面和风格被大加讨论,这也许是流行艺术产生早,但通常只与这十年相关的原因吧。这也归因于六十年代愉快的诚信和乐观主义。艺术的繁荣,也是部分由于经济复苏的培育。如同汉诺德·麦克米兰(Harold Macmillan)的著名评语“你从未有如此好过”。大多流行艺术的是兴高采烈的,当它的基调是聪明和具有欺骗性。里查德·汉弥尔顿(Richard Hamilton)著名的一句“是什么使家变得如此不同,吸引人?”成为这幅著名的树胶水彩画的标题。

作为目录图示和海报,为了 1956 年举办“这是明天”展览而复制的。这是由独立团体成员合作举办的,他们在 1952 年到 1955 年间在 ICA 断断续续相会。汉弥尔顿(Hamilton)的树胶水彩画体现独立团体两大兴趣的幽默和谐:现代技术和大众传媒文化。房间的天花板贴的是从高纬度探索火箭上拍摄的地球照片。一个拥挤海滩的空间照片被用着挂毯。汉弥尔顿(Hamilton)在这幅作品的材料方面受到了他的妻子和一个整天从杂志上剪裁“可能形象”的朋友的帮助。这种引人的材料来源,被其它独立团体成员激励:在 1954 年约翰·迈赫尔(John McHale)从美国带回一堆喜剧和杂志。厄德尔多·帕尔罗热(Eduardo Paolozzi(b. 1924)从 1947 起从废书里收集材料。尼古尔·亨德森(Nigel Henderson)用照片,侧重于一群富于想象,拥挤进伦敦东尾的厨房。然而,如果悲剧和喜剧具有相似处,那么 Hamilton 的总结是相当的简明。

独立团体举行的许多讨论和发言都是关于交流的方法。汉弥尔顿(Hamilton),在他自己的工作中,检验符号的效能,此是由于现代重塑方法所导致。他赋予广告上的聪明机智总被独立团体成员如建筑学家彼德(Peter),阿里森(Alison),史密森(Smithson),约翰·维尔克尔(John Voelcker),塞尔·克罗斯比(Theo Crooby)(建筑设计的编辑)和艺术评论家劳伦斯·阿诺维(Lawrence Alloway)突出尖锐化。建筑历史学家里纳尔·班汉(Reyner Banhan),则感兴趣于早期,高等复兴的细节化,不是意大利艺术,但是自发风格,这一新的开阔的兴趣使劳伦斯·阿诺维(Lawrence Alloway)宣称他们应该去掉任何价值等级,不应说“高级”和“低级”艺术而是“高雅”/“流行”艺术。1957 年,汉弥尔顿(Hamilton)给史密森(Smithsons)一封列举流行艺术应如何的信:“流行(为民众而设计),片刻(短期解决方法),可消费的(易忘记的),低成本,大众生产,年青(针对青年人),智慧,性感,喙头,迷人,大生意。

这一定义对广告较之对流行艺术更适合,这从未降低它高雅艺术地位。汉弥尔顿(Hamilton)自身,用照片绢印印制法,喜爱手工符号。在他自己工作中他艺术的处理了一些细节:在 Hommage à Chrysler Corp. 其中有来自于不同的 Cadillacs 的尾鳍和轮轴帽的参照。一个 Exquisita Form Bra 的图解和 Volupta 的唇,一部美国深夜电视节目的女主角。Hamilton 也加了嘴唇(这次是索菲亚·罗兰的)在“她的是一个舒适环境”。又一次暗示在汽车广告中女性的性感。

很少流行艺术家象汉弥尔顿(Hamilton)那样困扰于大众传媒想象。受到流行艺术第二、第三次浪潮影响的独立团,都出现在皇家学院、流行艺术寻找着,就象 Dada 以前做那样,扩展艺术的参数,是对可接受口味的当众冒犯。它喜欢无足轻重,变成密码的想象的选择,帮助吸引艺术观众和使高雅艺术少些孤立。它反对空洞风格,象 Vorticist 一样,他曾列举了一些什么该“批评”,什么该“祝福”。“这就是明天”的目录包括了“爱”和“恨”都是从杂志部分段落编辑来。列入“恨”一类的是英国的生活方式,个人清醒,坚持个人主义的人,文雅之美,“电话单和教堂”。“我们所爱”与之对比则是帮助,幸运,Eartha Kilt,有组织混乱和深深的渗透。

在二十世纪五十年代中期,受到流行艺术冲击的大多是皇家艺术学院学生。彼德布兰克(Peter Blake(b. 1932)似乎是独立的理解到流行艺术语言,因为他宣称从未参观过任何独立团体的展览。不象取笑和破坏广告想象的汉弥尔顿(Hamilton),布兰克(Blake)完全接受原始材料,经常收编他的拙劣的名信片,女明星照片或流行影星,而无丝毫改变的形象。他的态度不太聪明,多是怀旧,有时几乎是在收集和和蛭螬的摘要中显出虔诚。他的最好的一些画都是建立在对童年记忆的基础上的。那是一个孩子注视着烟盒或者漫画,她以强烈的唤起紧张和视觉的鲜明。

与布兰克(Blake)同代的与流行艺术相关的 RCA 学生是琼·提尔森(Joe Tilson(b. 1928)和里查德·史密斯(Richard Smith),提尔森(Tilson)现在以他的浮雕最为著名,他采用了反复字和形象手法。一个吸引人的,沟槽型放在他以盒装型单位构成的“A—Z 盒,家庭和朋友”后面,每一单位上都有一个字母。提尔森(Tilson)邀请他的艺术家朋友,以他姓的头个字母为序,给盒子填上画:沃尔贝克(Auerbach),布兰克(Blake),哈克(Hockney),帕尔罗热(Paolozzi),汉诺德·柯亨(Harold Cohen(b. 1928),克塔吉(Kitaj),汉弥尔顿(Hamilton),约翰·拉姆荷(John Latham(b. 1921),彼得·菲利浦(Peter Phillips(b. 1939)和安东尼·开诺(Anthong Caro(b. 1924)。他们多画的是流行运动和相关时期的潮

流。这些盒子里画,还包括美国流行艺术家——罗伯特·罗斯钦伯格(Robert Rauschenberg),吉斯伯·约翰斯(Jaoper Johnns),吉姆·丁(Jim Dine),安迪·沃赫(Andy Warhol)和其它人的。他们的作品位于英国成就之后。

当里查德·史密斯(Richard Smith)在 RCA 为杂志 Ark 写有关美国电影,爵士乐和摇滚乐时,表现了对流行文化的忠心。他是第一位英国流行艺术家访问美国。也是最抽象的,工于心计的与粗鲁同伴相处,并促成消费作品卖出。他是工作多建于广告栅栏基础上的,有一定程度怀旧的想象中。但是他的作品很快便不再有流行想象了,而成为十分自然地,容易完成地抽象画。马克·兰卡斯特(Mark Lancaoter(b. 1938),同时也明显的表现出冷漠和正式的抽象艺术,但是精细和抒情。

史密斯(Smith)和二十世纪六十年代于 RCA 出现的第三浪潮的流行艺术家,都运用了成形油画布的策略。这是一个简单的设备,它给了客观而又有独立幻觉的画以额外的冲击。彼特菲利浦(Peter Phillips)自觉地运用它以增强主题。阿伦·琼斯(Allen Jones(b. 1937)体现了汽车的运动。琼斯(Jones),在这一和其它绘画阶段,在抽象和形象间以及建议和现实之间达到了精妙的平衡。大多第三浪潮的流行艺术都是模糊的,基调固定的,而又是反对期望的。举个例子:迪内克·波塞尔(Derek Boohier(b. 1937)使得:相似麦片包装,火柴匣,牙膏和空间英雄,通过半抹去而使主题不确定。他像菲利浦(Phillips),琼斯(Jones)还有大维(David)哈克(Hockrey)一样,于 1959 年进入 RCA,同年美国人 R·B·克达吉(R·B·Kitaj(b. 1932))也进入该院。

克达吉(Kitaj)的作品是判定流行艺术的标志,他也是这一团体的重要中心人物。他是通过牛津的 Ruokin 学校到 RCA 的。在 Ruokin 学校他受到了教育,特别是 Percy Horton 灌输的对时髦的先锋风格不信任的思想作风。在 RCA,Kitaj 改变了他对抽象艺术的愤怒,那时 1959 年抽象表现主义已进入尾声,他的喻意画欺 蒙和迷惑了他的同代人,因为他们打破了传统视觉章法,传统透视观点,风格化结构和更普通的绘画逻辑。随同喜鹊般的巫术,他把风格的不调和与选择性的想象,来自于他广泛的阅读绘画思想联合起来。由于深深的对左翼历史感兴趣,他渴望有种艺术作品,其中有人类条件,所受苦难,耻辱和讥讽,这些都与革命斗争相一致。同样方式地,他的一位益友沃尔特·本杰明(Walter Benjamin),收集了小黑笔记本里的引证,kitaj 通过裁减和巨幅省略,集累了反对集权主义的文化片断。

kitaj 的创造性激发了他的同代人。但他的政治兴趣似乎让他们不敢接触。帕特克·柯尔菲尔顿(Patrick Caulfield(b. 1936)发展了一种刻意地温和的,非个人的,分离的风格。1960 年他到达 RCA。首先他保存了一个低矮的半身雕塑,结果是他偶尔地从流行艺术总览中被划去。在他的艺术中,客观退化为包括无变化的黑色线条和染色体模式图象。任何感情的体现和个人主义都被刻意的压制下去。想象即是依靠陈腐东西(一种旅游者的纪念品,一串宝石项链)或者是无名的无反应的(内部空洞与建筑风格相似)。但他极端的精炼方式,取消了罗曼蒂克主义和传统,而给以令人厌倦的现实的刺激:宁静的生命,母亲节,在选色上,放弃了包装纸的甜美,这是绘画所反对的。

在二十世纪六十年代早期,在 White Chapel 艺术廊里举办了“年青的当代人”的展览,在那里布内安·罗伯特森(Bryan Robertson)举办了主要是美国和英国的艺术展览节目,这是流行艺术第三浪潮的艺术家首次开始达到广泛的公开。这种运动很快被媒体肯定,这些艺术家成为受崇拜的英雄。没人超过大维·哈克(David Hockneg(b. 1937)他发展了个人形象,迎合观众的口味。一些发生在 RCA 内的事被谣言所围,人们开始参观画室以探究是怎么回事。Hockneg 瞄准这一时刻说明自己是同性恋。他开始在油布上涂画对其男友的隐私信息,给他符号和文字,急切的折磨的涂画。弗朗西斯·培根(Francis Bacon)和吉思·大布菲特(Jean Dubuffet)的作品帮助 Hockneg 形成他的风格,如同阿兰·大维(Alan Davie),杰克森·布罗克(Jackser Pollock)和罗吉·希尔顿(Roger Nilton)的艺术。一到 RCA,Hockneg 就尝试抽象艺术画。Kitaj 建议他应画他所感兴趣的事以后,他的作品保持了体面的自传性质。受 1960 年 Tata 艺术廊举办的毕加索画展激励,他了解到风格是一种凭意志选择的东西,是要根据客观所需的。当为期四周的 1962 年的“年青的当代人”展出中,他给他们一个普通的标题“多才多艺的展示”。

随着其事业的发展,Hockneg 的作品仍令人吃惊。在他蚀刻画(耙子的进步)成功之后,他移往加里佛里亚,在那里他的风格变得更适应于他周围的事物,他希望他的作品更清晰,更特别。达到一种无表情的冷漠,由于微妙的讽刺和克制的聪慧而具有生气。他的抛弃风格,歪曲手法,拒绝经验被简洁和枯燥的申明所代替。表面问题:如怎样画玻璃上和水上光,开始困扰他。从 1965 年到二十世纪七十年代晚期,他的作品越来越自然化,因为他越来越依靠照相机以获得信息。他这一时期的画准确得令人失望,但描绘图象很好。复制的色彩使他们回到了其组成的媒质。细节的省略和更易碎的部分得以呈现。

象英格内(Ingres),Hockneg 因其绘画和制图术而大受敬慕。他获得如前者一样的成功。如非那样,他可能象七十年代的约翰·森格·撒杰特(John

Singer Sargent)一样拒绝接受指派绘画。实际上,他的模特只限于艺术世界和他的朋友,他聪明的布局和细节的运用,在不断的绘画过程中得到了发展。他特别擅长运用水笔。他的线条脆弱而又温和,对于小处既经济又敏感。在 W·H·Auden 画中,既精细,也具有易碎质弱气质。很好的抓住和橡皮版印刷了诗人的牛头犬形象。

总起来看,由于二十世纪六十年代的文化特质,和侧重于顾客,时髦以及革新,艺术被导向了城市生活。城市成为文化主力,六十年代艺术大多反映了他的影响。在这十年非常少的风景画被创作。但多只注意技法而非自然。

六十年代,抽象艺术在有限的画面开拓:欧音(Op)艺术通过幻觉开拓了表面结构。模型和色彩通过产生运动的方式组织起来。准确地说不是在画布上,而是在观者的视网膜上。布内吉特·里尔格(Bridget Rileg(b. 1931)是这一风格的最突出代表。最初,他只是用白色和黑色,设计她的图象准确,数学式的精炼。后来,他逐渐地,自然地由灰色向彩色过渡,把线条联结起来。她尝试了这样的方式:即一彩色条之后的形象能影响和转变附近的景观:从远处看,他的作画所包含的色彩要多于其画布上真实的颜色。条纹形成了摇动交叉旋律,积累了欢快精妙效果。在艺术作品本身开始移动,成为“动态雕塑”不久,形象也活动了。亚里山大·卡尔德(Alexander Calder)动态的反应了热气流。摩托化的结果,波尔·布里(Pol Bury)的浮雕不同角度的转动和交换。这些艺术家中没有一个是英国人,虽然“动态艺术”是一种国际现象。它也受到了时髦兴趣的强烈影响。在这一意向中,较为文雅的侨民美国人利利恩·里京(LiLiane Lijn(b. 1939)创作的“流液反射”。它是设定在一个清晰的不碎透明塑料,旋转的上面,移动着清透液体水滴。在平面顶部有两个透明塑料球它反应了旋转舞台的运动。同时吸引和驱散了上面的液体水滴,建立起了变化着的反应的多样性。

对于新方法的研究,总是期望利用顾客的推动,放置艺术于起居室和办公桌上。一些流行艺术家喜欢把最好的作品发表于传媒上,许多六十年代聪慧的小作品表现出多样化,无限制的版样,吸引了市场。但其消失在并不丰富和缺少自发性的二十世纪七十年代。同时,绘画和雕塑的界线也变得模糊,因为油布的形状趋向客观化,雕塑也采用了色彩。通常所用的材料的本质之上都隐蔽放置了一层绘画。

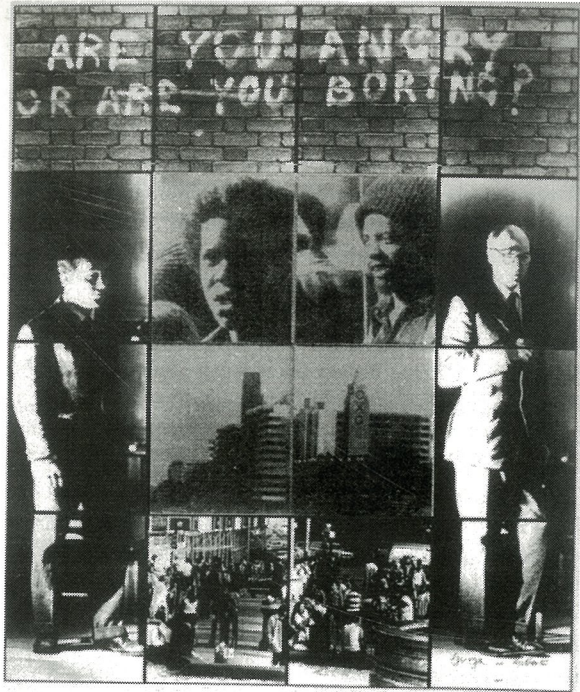
在雕塑界,作为这一革命发展的先锋是安东尼·开诺(Anthoy Caro)。作为一个激进的艺术家。Caro 事业的第一部分是明显地传统:当他年少时,他受到了皇家学院未来的校长查尔斯·威内(Charks Wheeler)的鼓励。他在剑桥接受了他父亲觉得很满意的工程师教育。又在伦敦的 Regent Stcet 工艺学校就读,然后学习于平静的老式的皇家学术学校,一个有责任感的学生,Caro 当他被训练成为雕塑家时,他在艺术历史之路上奋斗。“吞噬历史”。“在你内心设置一个他,拿起它,放进自己内心,在池内准备起航。”

在 1951 年和 1953 年,两年间,Caro 是亨里·莫尔(Hery Moore)的业余助手。Moore 倾斜裸体雕塑的水平性后来重现在 59 年以后,Caro 的雕塑里。体现了老一代艺术家高超的对色彩匀和平衡的协调感,Caro 承认欠 Moore 的债,但他又说 he 拥有 Moore 借于他的有关当代艺术的书。在五十年代末,Caro 的雕塑与肯尼斯·阿米塔吉(Kennete Armitage)和维纳德·米德克斯(Bernard Meadozos)的作品有相似之处,展现了对一维空间夸张的趋势,使他产生对质量、重量,地球吸引力的感觉。

1959 年在画家和雕塑家威廉·特布尔(William Turnbull(b. 1922)房子里,Caro 与美国评论家克里门特·格林伯格(Clement Greenberg)相遇。随后 Greeberg 拜访了 Caro 的画室,并给他的艺术作出建议,这极快导致了 Caro 的重新思考其作品,不久,Caro 获得奖学金,使得他能在美国呆两个月。他访问了纽约,以及其它许多城市,会见了很多艺术家,包括画家肯尼斯·罗兰德(Kenneth Noland)和雕塑家大维·史密斯(David Smith),再续了他和 Greenberg 的友谊。Greenberg 的建议:“如果想改变你的艺术,就改变你自己的习惯,这导致 Caro 拒绝为更直接和非个人的融接钢铁作品,作陶土模型。

Caro 的第一个钢结构雕塑是在他 1960 年返回美国制作的。他的目的是重新定位雕塑,要把它重视美学讨论领域移出,置于每日平凡世界中。为了这样,他取消了基座而直接将作品放置于地,在观众自己的空间里。它所用材料——钢,金属薄片和圆形铁板,均来自于废物场——他也不用 Henry Moore 先前所贴用的修饰性的青铜。然而,虽然他塑造的形象也抽象,他们关于自身的经历,重量压缩,放松的感受,平衡倾斜,支持的作用。他掌握了这一新语言的发展,Caro,在局部到整体,他带给他的作品,对段落,间隔和弦律线条的极佳的控制,从而产生了惊人的抒情主义和时常优美的效果。情调因色彩而提高。参考了他艺术家妻子的意见,每完成一片,就作出选色。这对进一步的联结工作起到了心理基座的作用,并注意了每部分的联结。

在 1954 年,接受了在伦敦的圣·马丁艺术学校一周两天的教学工作,并持续到 1974 年,他帮助把雕塑家变成一个革新的中心,自身也被其精神感染,由于他的典范和影响,一批雕塑家出现在此系,并标志为“新生代”,于 1965 年以此名在 Whitechapel 艺术画廊展出。William Turnbull 是唯一一个非圣



· 马丁学校的人,与此团体有联系艺术家。David Annesley(b. 1936), Uichael Boluo(b. 1934), Phillipking(b. 1934), Tim Scott(b. 1937), William Tucker(b. 1935) and Isaac Witkin(b. 1936) 都创造了结构型的彩色雕塑,都是圣·马丁学校的学生或职工。

因为圣·马丁艺术学校,在伦敦中心的左边的 Charing Cross 路“新生代”的雕塑,座落在艺术廊和具体广场要比在公园,或风景布置里好看一些。他追求现代,力图模仿现代建筑技艺与建筑环境紧密相关。线条和平板的倾斜,弯曲,是他们用以只是隐喻地面水平和墙的垂直。新生代的雕塑也受到现行“格式塔”心理学的影响它反对原子学家认识整体的方法。为了保持一个好的“格式塔”,许多雕塑被说明:形式可一眼望之,从各角度理解。如果作品建立在个别的单位上,总是有无限扩展的建议被提出。有时,靠近美国的抽象艺术。一种极端简单的抽象艺术,它开辟了非个人化手法喷上漆,掩盖材料的呈现给作品以工厂产品的感觉。

由于强彩和简单形状的运用,新生态的雕塑总与硬边抽象艺术联系起来。但也和流行艺术相似。菲利浦·金(Phillip King) 1962年的作品“玫瑰蕾”,强烈改变于 Hery Moore 的抽象人文主义。同样, Peter Blak 的“爱墙”这一作品也与本·尼克杰(Ben Nicholson)的浮雕的美学完美主义分道扬镳。在六十年代早期,King 的肖像如同流行艺术一样隐晦,富有暗示,他对颜色的选择也如“玫瑰花蕾”一样,更加提高其活泼色彩。而另一方面,威廉·塔克(William Tucker)则代表了新生代更思想化一面。他成为一个有影响的教师和作家。在他的作品里,他喜欢说明和讨论,作品的形式应决定于思想,而非材料的选择。他回避了 Caro 的高雅抒情主义,运用新生代手法创作了一些戏弄般的简单作品。

许多新生代的雕塑家都带有这十年的特色。Caro 和 King 在没有明显激情的情况下工作,而在六十年代的晚期,暂时的或永久的失去了激情。一种抽象艺术风格,在六十年代中期引起了广泛地讨论,不可避免地受到不同反映。构成主义雕塑家保持空间表现清晰形式是一种可行方法,并于二十世纪七十年代恢复,但是色彩的运用上减弱了,开放性和乐观主义是新生代的显著特点。

第十章 概念论和后现代主义

在二十世纪六十年代,在不断艺术印刷水平下,一个更具扩展性的市场形成。杂志噙嘘光滑的黑白和彩色复制品。艺术历史的增长作为一个学术原则意味着许多艺术批评更好的被告知和分析,两种杂志的标题:国际艺术和国际画室。焦点并非在于国际和地方利益,而是文化思想,且多是来自于社会政治领域。国际艺术印刷,竭力的支持了美国二十世纪六十年代和七十年代早期在英国的影响,帮助熟悉抽象表现主义。后绘画抽象和简单抽象绘画艺术,所有的运动都保持了抽象艺术的统治地位。

这一时期的抽象艺术大多拘泥于形式,偏重于事物的存在。对其固有质量的高强度测验,比其它评论更促进这一关心的是美国人克利门特·格林伯格(Clement Greenberg),他认为现代主义的精髓在于。用学科有特点的方法去批评学科本身——不是为了推翻它,而是为了更好地维护其在竞争领域的地

位。根据 Greenberg 的观点,绘画应该坚持对材料的修饰,颜料,油布的形状和它的不可避免的表面化。这些讨论使得 Greenberg 向后绘画抽象艺术发展,他到达他的信仰目的很早,在 1939 年,在他的文章“先锋和矫饰”“内容”,他写到的都将完全融入形式,艺术作品和文学作品从整体或部分上缩减到并非自身……主观事物和内容会如瘟疫一般被避开。

二十世纪六十年代出现在美国的简单抽象艺术,也期望无声也能被视着是抽象艺术,微缩主义进一步的发展。它的首要实习者是:唐·求德(Den Judd),丹·弗勒文(Dan Flavin),卡尔·安德(Carl Andre),罗伯特·莫内斯(Robert Morris)和弗兰克·史德纳(Frank Stella),他们反复利用了相同的单位和工业材料,这些都是特意地却无表现意义,也抽掉了传统的美学内容。虽然这一运动在英国受到承认和讨论。但从未崛起成为任何有约束力的团体。然而到二十世纪七十年代,一批艺术家利用美学的排斥性,严肃地创造了“小型”作品,他们是伯布诺(Bob Law(b. 1934),彼特·约瑟夫(Peter Joseph(b. 1929),克什·米娄(Keith Milow(b. 1945),爱德温·里甫曼(Edwine Leapman(b. 1934)和阿兰·查尔顿(Alan Charlton(b. 1948),在美国的简单抽象艺术里,强调运用排列数学和简单几何图形的反复。因此美国人达到了几乎是侵略性的冷漠和中立性,大多英国简单抽象艺术是有着细微的差异。Edwina Leapman 的手画条纹产生了间断的跳动;Charlton 的灰色单色油画因表面的多样化而色彩异;Peter Joseph 的抽象画,他们的门或窗如同版式绘画一样只用两种颜色,温和而深入。

简单抽象艺术绘画的影响进一步单纯化和限制了参照物的框架。艺术学校支持了这一发展。在 1958 年,威廉·库德斯德姆(William Coldstream)公爵,Slade 的教授,掌握了一个政策委员会要求并建议重建英国艺术教育。这个委员会于 1960 年发布了它的决议。补助任务,留给公爵约翰·撒姆森(John Summerson)掌握的委员会。传统训练方法,如以写生和绘画技艺为基础,被一套现代主义态度代替,大部分以美国为源,着重于学生是一个具有创造性的个体,到六十年代晚期,一个正在壮大的艺术学生组织对正式的风格表示不满,要求寻求和提高一种新的教学方法。

这种不满帮助了“概念论的”运动的兴起,就如同七十年代兴起于“简单抽象”画和雕塑。美国抽象艺术家于 1969 年在 Tate 举行了“真实的艺术”的展览。他们的典范作用帮助英国的一种主流批判态度的确立,认为艺术是自发的,意识形态独立的,传统或历史通过暗示,反映社会在 1964 年,苏珊·尚塔格(Suon Sontag)观察到,现代绘画的特点是从诠释起飞,抽象艺术,明显缺少内容,流行艺术,内容太明显,而以不可诠释结束。

Sontag 视此作为一种力量,讨论了诠释的习惯应该缩减,但对于二十世纪六十年代晚期的一代学生,经历了一段政治危机和理想主义,对这种抵制诠释,象是不满意。他们也意识到,当他们翻开最近的出版物“国际画室”,和美国期刊“艺术论坛”。投资意识的艺术市场的快速扩张使得最前卫的艺术家也成为资本主义系统内的一名小卒,这种对艺术的充斥也是混乱。维克多·百京(Victor Burgin(b. 1941)在“概念论”的运动中成为首要人物。曾说:“我记得大量的国际抽象艺术的摘要的出现多为德国出版商所为,看见如此多的是令人惊讶的,你知道,对于书中每一个人,有五十或一百个另外的竞争者。

“概念论”艺术是国际化的,而非限于任何一个国家。起初,它企图通过创作一种艺术,作为一定阶级的财产或一定文化阶层,创造而是来反对一种业已存在的制度。由于 Dado 的反权威典范的鼓励,他寻求一种艺术特点的扩张而包括整个生活。有时候表现自身如:土地艺术,身体艺术,过程艺术。“概念论”艺术的标题保持着最广最有用的标志。重点的转移,在美国评论家卢西(Lucy)利帕德(Lippard)的文章中首次描述为:非材料化艺术发表于 1968 年一月的“国际艺术”上。其中她讨论艺术创作中的反知识,情绪化和直觉化,带着五十年代和六十年代的特点,已经顺从于几乎是独立的侧重于思想的过程:“反对物质,情感已转化入概念”。

Don Judd 的评论,一种既非几何形的和组织形的形式的发现将是一种成功,由 Victor Burgin 领导,他于 1965—67 年在耶鲁大学学习,认为作品应包括心理逻辑形式。他回英国后开始以文字描述代替艺术客观,这给读者提供了对小型艺术体材料的介绍,这些不需要做,而他或她思想的构成能同化于这一介绍。同样地,Burgin 的“光路”。一条由照片构成的艺术廊,它精确的与铺在上面的地板结合,结合了概念论的剧本。这一作品来源于 Burgin 读的 Ludwig Wittgenstein 的作品,这位哲学家谈到:看着客观事物,同时想着你看见了什么。

到 1969 年底 Burgin 写作,在大量的陈述中,建立了稠密的联合网络和交叉参照系,再一次形成在读者思想里,Burgin 很快对这些作品模棱两可的特点表示不满,开始通过文章和当代社会照片形象加以处理。他对半理论的熟悉,使得他意识到一个艺术家可能的任务是解业已存在的交流密码(特别是用于广告的)和以一种新方式重新联结它们的基本要素,创作出世界新的图片,首先,他利用从广告中得出的形象(后来以广告风格制作他自己的照片)和增加一些由陈旧广告组成的文章,一些社会学的,报章或报告。文章和

形象,展示了明显的不协和和密码的不一致,总是与初衷意思相异。

“概念论”艺术可以采用各种可想象形式。它的从业者反对一开始就极端强调予以材料在艺术里的呈现,而应首先关注思想和信息其次是他们的可视呈现。首次“概念论”艺术展“何时态度变成形式”(副标题为,活在你的头脑里)于 1969 年 8 月—9 月在 ICA 展出。是早期在 Kunothalle, Berne 所看见的扩大版本。对于评论家 Edward·Lucie-Smith 和 Patricia Whito,这似乎是“一场十分出色的忧郁的展览”许多“概念论”艺术家明显地乏味和平庸枯燥。它刻意转向更加非个人化的传媒——照片,录相,地图,企划,打字文章——为了躲避污染了的独特的,手工艺术品的传统。但是甚至于它的思想也可能近似于自我意识地精细和无趣。它给思想提供了一个“戏弄游戏”,不是显示震动,作品“4 个颠倒盖子的相同盒子”,由迈克尔·克锐格·马丁(Michael Craig-Martin(b. 1941)创作,他使思想活跃,清晰了准确性和富于想象的图象。

一个被最极端的策略“艺术和语言”采用。这是一个艺术家和艺术历史学家的集合,他们决心创作一种源于艺术讨论的艺术形式。在第一期杂志“艺术和语言”(五月,1969),带着明显的迂迴说法:“并未超除意识的范围而坚持艺术形式能通过视其为艺术的社会的基本要求而得到进展。两位建立者特内·安特金森(Terry Atkinson(b. 1939)和迈克尔·班尔文(Michael Balwin(b. 1945)于 1966 年在 Lanchester 工艺学校相会,其它成员包括戴维·伯恩布内吉(David Bainbridge),梅尔·兰姆士登(Mel Ramoden),伊安·伯恩(Ian Burn),哈罗德·胡内尔(Harold Hunrell)和查里斯·哈内森(Charles Harrison)。到艺术和语言第二期出版时,已增加约瑟夫·柯夫斯(Joseph Kosuth)为其美国编辑。团体相会,象 Bloombury,只是谈谈,避免用严密的概念和与科学客观实体相争。它的讨论多建立在经验主义哲学和信息学理论和控制论之上。理论的术语学和深奥的参照物使他的作品困难和费解。甚至虽然他们的目的之一是提高一种社会艺术理论。

如果“艺术和语言”代表,“概念论”运动的一种神秘,吉尔伯特(Gilbert)和乔治(George)保护了尊严和外向说明后的严肃。他们的简单和最重要的概念论行为就是,给我们的艺术以责任感和成为“生动雕塑”的决定,当首次做出这一决定时,他们都还是圣·马丁艺术学校的学生,新生代雕塑家的生动雕塑还控制着雕塑家。那以后 Gilbert 和 George 所做每件事都成为雕塑,他们的每日生活形成了一个持续的表现。Born Gilbert Proeoh(1943)和 George Passmore(1942)他们成功地掩饰了他们的本性于“双头人物”,而独立看待他们是不可能的。然而他们艺术的成就就依靠模糊和保持对实事所采取的态度挑战性的不能相信。

当他们首次采用奇怪的正式服装和行为,学生衣服和关系是公开的普通的。对他们的伙伴,Gilbert 和 Geoge,他们用古老的浪漫主义,对于英国传统似乎只有幽默讽刺。当他的作品进步,并载入“光片”中,偶尔地一个更黑,更邪恶的符号被标记。他们的“可蚀雕塑”虽然幽默,但暗示自我毁灭的本性。在随后的系列作品“人类束缚”中变得明显可知,在房子里的空间里,在伦敦的东尾道毁损的街道上,成为了“光片”的布景,开拓了心理逻辑的不安定。在二十世纪七十年代中期,“光片”成为艺术家的首要表现形式。在一系列有关内城生活方面,Gilbert 和 Geoge 不再是中心,而是被推在一边或角落里,似乎是观察拥挤的人群和交通,东尾年青人淫荡的涂鸦和沮丧,无聊。利用了观众的作用,他们通过被动的粗心成功掌握了环境:用他的热情胶印,每件事都成为艺术。

逐渐地传统的形式被打破,艺术的界线扩展到了每一件事上“艺术即为我们所做”,如美国人 Carl Andre 所说:“文化是为我们所做”,克什·阿纳特(Keith Amatt(b. 1930)作为一个艺术家追求可能消失的艺术主题,在 1967 年,美国雕塑家克南斯·奥登伯格(Claeo Oldenburg),关于“环境里的雕塑”展览,安排在纽约中央公园挖一个坑,然后再填上。这是,他所说的“地下雕塑”“一个概念的事物”,对于 Keith Amatt,质疑于“一个人所见的,或未见的和一个知道或不知道的关系”。他的反应是创造了“地球活塞”。一块灰炭和油被切离土地,放进一个形状完全一样的盒子里当他象一个塞子回复坑里时再不能看见。1968 年,他创作了“看不见的洞,通过艺术家的阴影显示”,用镜子衬在一个陷在土里的正方体,底部有夹板。除非艺术家置身自身阴影于上,几乎看不见洞,随后在消失方面的进步还包括“自葬”,其中 Amatt 自身给正不断减少的现代主义性质提供了隐喻,逐渐消失进土里。随后一年,他对于 Charles Harrison 在 Camden 艺术中心发表了一文,题为:“对展览的贡献。我无事可做,可能吗?”

许多“概念论”艺术调查本身,解体在其自作本身的过程,附加了评论家的功用,模糊了生产和进展的界线。通过对创作过程的本质的质疑。把注意力从艺术客体的确定性转向了思想更开放的信息和思想的聚结。传统的美学假说被证明在艺术表面是无用的,它敏捷地逃脱了分门别类,成功地打破了 Greenberg 的影响的统治。因此,圣·马丁艺术学校的兼职教师 John Latham 表演了一个意义重大的行动于 1966 年,把 Greebeng 的“艺术和文化”一书借出图书馆后,他和雕塑家 Barry Flanagan(b. 1941)邀请艺术家、学生和评论家

到 Latham 的房子从书中取出一页,加以咀嚼,如果需要,还要吐进一个细颈瓶。咀嚼过的一页,还要浸在酸液里,直到溶液转变成一种糖。这是被加进的食盐酸或碳酸盐,酵母中和,溶液冒泡。几乎一年后,Latham,面临急切要求还书的压力,把溶液与一个蒸馏器送回,几天后他在圣·马丁学校的教学生涯很快结束了。

圣·马丁学校的雕塑家还鼓励学生,把时间结合进雕塑,Roelof Louw 学校一位有影响的教师,制作了大量的 5,800 个桔子,逐渐从两周减少到零。John Hilliard 逐渐厌烦了他对钢架结构的雕塑的拍照。他决心为自己的主观拍照,展示了不同的定时暴露在系列作品光的六十秒。他喜欢非永久性,他用看不见的绳线把 765 个纸球悬挂在一间房子的空中。

在圣·马丁学校受训的艺术中,最成功地把时间引进雕塑的是理查德·朗(Richard Long(b. 1945)他和汉密斯·弗尔顿(Hamish Fulton(b. 1946),通过在国内外对风景区的长期旅行,带回了照片,有些被联合展出,衬以简明的描述说明,在 Long 方面,有时是一幅附旅途标记的地图,与他们的美国同行相比,土地艺术家罗伯特·史密特森(Robert Smittson),丹尼斯·欧佩亨(Dennis Oppenheim)或者是沃尔特(Walter)得(de)马内(Marta),Long 和 Fulton 提高了一个对风景画更温和、更怀旧的态度。Long 偶尔加强于他的环境,但他总利用手中的材料于风景画中,结果多是非永久性的。两位艺术家打开狭窄空洞,揭开诗般的面纱,以新方式恢复了传统风景画。讽刺意味地,他们越远离艺术廊,都市艺术的观众越追求他们的作品,也许是因为对开阔的空间的怀念,帮助拯救内城过于拥挤的挫折和腐败。

在“概念论”运动的影响下,雕塑失去了其传统属性,溶解进了各种各样的行为包括表演。这曾经是重要的艺术策略,从本世纪的前十年开始,也宣传了,未来主义,Dada,Bauhaus 和俄国革命。表演艺术根源于二十世纪三十年代美国。在五十年代和六十年代期间,转化成为“环境”和“发生”,通常与流行艺术紧密联系,在六十年代晚期,表演成了一种丰富的媒质,大是因为想让许多“概念论”艺术。多是被逃脱艺术市场的期望所激励,但是如果他们的表演不能被买到和收集,即许多艺术家逃离了商人,然而却发现落入国家官僚主义的控制。

表演艺术在方法的选择和表现的范围上非常不同。一些实习者袭了传统的街道剧院,并混入了 John Fox 团体一段时间,Welfare State,过着一种游牧生活方式。Welfare State 的目的是他的作品作为一个艺术观众,而是普通大众,以一种可接近的语法来展现广泛的理想(型)。许多表演艺术依靠它与具有忍耐性的观众加以勾通。在独立的画室和艺术廊,它追求的是奇异,行为拘泥于形式的,所用象征也太过神秘。然而,枯燥的追求是通过反复和缩小的行为,而非仅仅是盲目地欺骗、扰乱。

女权主义者,以她们的口号“人是具有政治性的”,很快通过表现媒介而获得承认,通过它,他们可以提高意识,反对统治地位的思考模式和排除在“所谓高等艺术之外的事物”。通过幻灯片和即席独白,幽默地把注意力引向工人和他将使用材料的准备上。当他在 HayWard 艺术廊举行的午餐会上。较臭名昭著的展览是“妓女”,由表演艺术家 Cooley Fanni Tutti 和 Genesis P. Ortridge 于 1976 年在 ICA 举办。血迹污点项目却在新闻界展示出暴力,因此受到国会的质议,(因为此次展出部分由艺术会财政支持)。

许多表演艺术家都有政治的一面,并反映了德国艺术家 Joseph Beuys 的影响,他倾力于政治争论中,“社会雕塑”,在其作品中,他尽力改革人们的思想,活动他们的创造力和帮助社会转移,在英国最不稳定的表演艺术家之一是斯图亚特·布内斯里(Stuart Brisloy(b. 1946),在不同方面,他使自己超越普通的生理忍受,他的不满迫使麻木,非政治化的社会,考虑个人的独立和相异。

虽然“概念论”行为仍然继续,并不再是占主导地位的艺术形式。它具有特别的吸引力,归因于产生了一个反应在二十世纪七十年代,它开始领导向两个方向发展:恢复传统的传媒和需要一更社会化的艺术的正在提高的意识。在 1978 年两个展览推进了那些刻意追求广泛大众的艺术家的作品:“艺术为准”,由艺术评论家里查德·柯克(Richard Cork)选出,并在 Serpentine 艺术廊展出,多是广泛建立于在 Whitechapel 艺术廊展出的“艺术和社会”。Cork 宣称“一种强烈的社会性应位于所有艺术的核心”和“艺术为准”是最切题的问题,艺术家会问他或她。那些受到他赞同的艺术家是:政治艺术家康纳德·安特金森(Conard Atkinson(b. 1940)壁画家戴维·拜宁(David Binnington(b. 1949)和德士门得·罗克弗特(Des mend Rochfort(b. 1949)和专设社区的艺术家,史蒂芬·威纳次(Stephen Willats(b. 1943)位于其中。

Cork 的思想忽视了这样的事实,即大多二十世纪的艺术反对高压统治和保持了强硬反社会。如詹姆士·厄尔·沃克(Jameo Faure Walker)在杂志“艺术抽象”中敏锐的指出。先前两次艺术展览指导了全部人口的一小部分——小于不断漫骂的“开拓现代主义的初创者的小圈子”但所谓的“社会艺术”并未强调落入当代生活的需要。显然,它也提供了方向和目的。

直到二十世纪七十年代晚期,美国女权主义艺术运动获得力量,通过各

马 | 的 | 艺 | 术

约翰·法罗里 著
周琮凯 译

起源

在人类早期文明中，马占据着重要的位置，它是激发人心的神秘的象征。延伸至欧洲的洞穴艺术中，荒芜的庇里牛斯山脉（在法、西两国边境）的洞穴入口或绕着草木茂盛的乡村盘旋前进通往拉斯高加索的遗址处，游人是没有准备在洞穴里停留的。在庇里中斯山脉中部的尼亚斯洞穴，人只能勉强通过狭窄的通道，通过钟乳石（洞穴顶部因滴水作用所形成的铅笔形或圆锥状的石灰石）和水池，在通往地下的洞穴前有一个2300英尺（700米）长的巨大沙龙画幅（插图22），那里的画是令人吃惊、引人入胜的，不过最吸引人的是其中的亚尼斯马，用黑色颜料勾画出了它们强壮有力的轮廓。马的耳朵向前，马背上部显示出它可以负以重任。它的前蹄外翻成外八字形，向回弯曲与地面有四分之一的垂直度，它的样子小心警惕但并不恐惧——它的姿态就象现在小牧场（尤指用来溜马的草地）上许多马匹中的一匹。马颈上向上拱曲的鬃毛和极普通的头与狂野的马相比就太不足为奇了。

这个有生气的逼真的绘画至少比金字塔古老三倍，在法兰西（西欧国名，首都巴黎）和不列颠岛（包括英格兰，苏格兰和威尔斯三部分）的一半被冰河覆盖的冰河时代，当时人们还仅仅是由同宗教，同种族或其它共同利益构成团体以群居而生存的，他就能以绘画的形式如此逼真地描述。在这个时代通过法兰西和西班牙的一些闻名的洞穴还有100多幅绘画，其中至少有三分之一是描绘马的，也许最壮观的是直到1994年在法兰西的法伦——彭地洞穴内才被发现的地下美术陈列室。在山崩后人们才发现那儿有上百幅发光的绘画，现在已证实其中的一些在两万年前就存在，其中的马是绘画中最引人入胜的中心。

在洞穴画中，有些有斑纹的马使人联想起阿帕拉萨的母马，她下垂的胃与其年龄和夏季的草质有关，有些画的马很小与阿拉伯人的头差不多大。这些马的描绘具有强有力的线条和鲜亮的色彩。不论从那个方面都使人相信，在两万或三万年前，人们在洞穴深入冒险绘画是为了赞美上帝或表示神圣庄严，尽管马在山水风景画中是静立不动的，但很显然的是从很早以前，我们与马就有了一些接触，人们已经感到作马的画像有着一定的推动力。

洞穴画中那些狂野的马好象也是早期猎人最为重要的猎物。在法兰西东部萨尼山谷的悬崖峭壁上发现了马蹄踪迹，从考古学的角度看这是非常惊人的。在仅仅两英亩（1英亩等于4.870平方米，约4000平方公尺）的区域内已经发现了大概有100000匹马的化石，它们堆积在25英尺（7.5米）深或更深的地方。在这里看起来好象在两万年以前的每一年，早期猎人都能拦截成群的马群，诱惑它们来到悬崖峭壁上，捕捉并屠宰它们。当人和牲畜以不变的模式通过不断变化的气候严酷的很不适应的冰河时代时，他们通过了不屈不挠的斗争，狂野的马也耗尽了体力。大约在公元前800年，相当数量的狂野马群已经离开了欧洲或美洲，它们主要撤退到亚洲，它们象普通的马一样生存着，直到现在，其实一些真正的狂野马群可能一直生存在亚洲中心的阿尔泰山脉（在外蒙古，新疆及西伯利亚中南部境内）。

早在六千年以前对于人类驯服马是没有可靠证据的，所以人类俘虏和驯服野马好象突然消失了。在乌克兰（前苏联欧洲部分—加盟共和国）的聂伯河（流入黑海）附近区域，大约在纪元时代，一些最早期的人类驯服野马的踪迹被发现——包括50多匹马的骨头。在一千或两千年内，驯服野马在欧洲和中东地区很快传开了。在爱尔兰岛（不列颠群岛中之一岛，分为北爱尔兰和爱尔兰共和国）、丹麦（北欧之一国）、不列颠岛、俄罗斯等所有通过底格里斯河（自土耳其东南部流经伊拉克与幼发拉底河汇合而注入波斯弯）和幼发拉底河（在亚洲西南部）的区域及印度等地方，这都是无可辩驳的考古学的发现。

不列颠博物馆的陈列室里可以提供给人们一个引以自豪和敬畏的隐约

艺术家史迪文·坎普贝尔（Steven Campbell(b. 1954)）和安德内恩·威斯热威斯克（Adrian Wiszniewski(b. 1951)）的绘画中，表现出丰富的想象力，在Campbell的画中，在以死亡为主题，梦般的情形里，可以发现笨拙而真诚的英雄，如同在Wiszniewski的多彩的罗曼蒂克世界里，充满了叹息和怪事，对表现主义的愤怒也帮助了老一代艺术家的成名，他们中有鲍拉·内戈（Paula Rego(b. 1935)），肯齐福（Kenkiff(b. 1935)）和约翰·贝内里（John Bellany(b. 1942)），他们的作品与当前心理探视，通常是自传性的有关。Paula Rego发明了奇怪，漫画似的形象的展露人类行为的侧面。在这些中，在二十世纪七十年代严肃以后，光荣回归。在罗吉·希尔顿（Roger Hilton）的后期树脂水彩画中，他就对其生理下降趋势提出挑战。

二十世纪七十年代的吹毛求疵被对流畅和简明的喜好所代替，艺术再次象转瞬即逝的笑话。艺术家Barry Flanagan总是知道这的。在圣·马丁艺术学校，在二十世纪六十年代中期，当新一代雕刻家不成熟时，他已经采用了异教徒的作用，好象是掩盖钢的硬，他创作了aaingigni an，其中有五个生态变异形状，由打包麻布和木料构成，其中有一个白色的圈中间有暗喻菲律宾国王Flanagan在盒中保持着诙谐。戏弄着当代雕刻，树起中指以示轻蔑但仍遵循它的规矩。

在1973年，Flanagan开始雕刻石头，他最初在二十世纪五十年代晚期于伯明翰所学到的技术。运用这一技术他制作了许多小的非正式作品，通常是粗糙的刻划，镶嵌的描绘性和暗示性的细节，Tate Gallery的休息的鼻子，温和的申斥了英国雕塑的夸大的趋势。在1980年，他制着了一个兔跃的模型，随后一年他画出了这一动物的不同姿态，在一个钟上盔甲上或者屋顶上、树桩上的平衡，表现出杂技，这作品有着欢悦的热忱和不断的吸引力，这兔子也许象征着艺术家那富有想象力的思想的灵活性。

Flanagan不是唯一恢复传统材料和方法的雕塑家。许多在七十年代晚期展出作品都用木头作成，展示了在拼结，连接，雕刻中的欢愉，如展出在Yorkshire, 威尔士和Grizedale。David Nash(b. 1945)的作品“运动的桌子”，熟练的时髦作品，他要求对他的材料形状的改变达到最小。在Stockwell Depot。在北伦敦的一座老房子里，被一批需要作画地方的艺术家共同使用，他们恢复了对钢铁雕塑的兴趣，现在大多留下，未着色，要感谢这一立体艺术语言。

八十年代早期的雕塑，反映了快速的一联串的影响艺术的变化，开始于展现蔓延的个人主义和狡猾的折衷主义。它经常错过最初的在英国雕塑界的传统，以便于彻底搜寻更多的冷色，模仿最初的例子或者从文艺复兴中掠取思想。英国喜欢古怪的和不落俗套的；举个例子，轻度疯狂玩笑已开始出现，如在年青的雕刻家朱丽安·欧佩（Julian Opie(b. 1958)）的办公室停顿的再创作或者是安蒂·弗罗斯特（Andy Frost(b. 1957)）的眼动中，在1983年由艺术委员会举办于Hayward and Sepentine 艺术廊的“雕刻展”很大程度上反映了当代社会对过时技术的怀旧，唐尼·克兰格（Tony Cragg(b. 1949)）参予的，他制了一个回收的形象，通过冲洗垃圾堆，选择，如塑料类和碎片。比尔·伍德若（Bill Woodrow(b. 1948)）也用抛弃物临时做一些东西，如用旧洗衣机做一把吉它，儿童的三轮车的座位做一个小型的坦克。戴维·克普（David Kemp(b. 1945)）起了一个未来建筑学家的作用，用生锈的机器部件或者电器内部和过时文化的残缺片断，重造了我们的守护神，神灵。安丽斯·康普尔（Anish Kapoor(b. 1954)）回顾了他的印度传统，从中他变得流离，他运用了象征形状在表面粉以色料粉末。

忧郁幽默在布鲁斯·梅伦（Bruce Mclean）的作品中转为讽刺，没有哪位艺术家那样竭力挖苦讽刺，当他还是圣·马丁的一个学生，便讽刺新生代雕塑家的局限，并嘲讽整个艺术体系，用其各异的文化通道和对铅版的依靠，在“一日国王”中他回溯了当他只有二十七岁等于1972年在Tate的展览。在头一年，麦克林（Mclean），鲍尔·里查德（Paul Richard），龙·开拉（Ron Carra），形成了“尼斯”风格，世界第一姿态派：在以后整整四年里，通过对姿势的狂热强调而引起对社会虚伪的注意，当这一派别解散后，在其他人的帮助下，Mclean继续讽刺传统和与社会，官僚，艺术总和建筑师有关的态度。他对细节，解释，客观和暗示的选择惊人的准确。在Hogarth—Rowlandson传统里。积极地的反对权威主义使他总是怀疑风格，虽然他被视着土地画家，在Barnes的泰晤士河上制作“漂动”雕刻，象一位“概念论”和表演艺术家，现在的表现艺术风格绘画，他的讥讽和聪明的感觉使它避免囿于任何风格公式。

讽刺现实主义保持强有力，并非是英国艺术现在享有崇高荣誉的原因。广泛观之，英国艺术的力量并非依靠于任何流派，运动和风格，而是许多个人的成就，他们是亨利·莫尔（Henry Moore），弗朗西斯·培根（Francis Bacon），路西·弗内德（Lucian Fread），弗兰克·沃尔贝克（Frank Auerbach）和赫沃德·霍德格全（Howard Hodgkin）：他们对隐喻，描绘，心理模糊，原始新鲜的观察及掌握，给他们的艺术带来惊奇，欢悦，不满和安慰，并把其发现和经历带进其它人的心灵，学会一种对话，如没有它，交流的行为是不完整的。

种传媒，广泛的生产技艺，女权主义艺术家寻求批评和反对，解体传统方法和方式。安利克斯·亨特（Alexis Hunter(b. 1948)）制作了照片说明，取自于纪念性的广告的魅力，但用它开拓了自残，担心，恐惧的联想。玛丽·凯丽（Margkelly(b. 1841)）更喜欢更具深度的方式—文章，准确物体，企画和蓝图——在她以后—Partum文件，她给（她的系列作品的总称）。所有这些都在母子关系中开创了女权的构建。许多女权艺术家检查品统治地位的意识形态并从艺术家和评论家密切的工作关系中获取力量。

同时，另一位公开高谈“概念论主义”枯燥无味是美国移民画家R·Bkitaj。于1976年受艺术委员会邀请为Hayward艺术廊选择作品开办展览，他推崇形象绘画和在题为“人类泥胎”下的绘画。他于1977,4月于Marlborough艺术廊的千人展，支持了他这一观点，这距他上次伦敦展览已八年。David Hockney在他1970年展览后，和于1972年在Kaomin的六幅图片展览后，同样地在这十年都未在伦敦举办展览。这两位艺术家同其它艺术家一起开始推崇回复形象喻意画。为了支持这一观点，都表露在1977年的1月和11月期刊的新观点的封面上。国内追求他们的期望，人物形象的代表，制作困难。

在艺术委员展览的目录中，Kitaj表达了这一需求“让普通人在脑子里”对于艺术“应反应最平凡的生活”，在他自己的绘画作品中他力求更易接近。他较大的油画坚持复杂，充满了花色多样的参照，倾斜签名以历史的记忆和想象。但是他以前运用激烈的对比手法，他现在开始逐渐转变，有时在微波波动的大海中镶嵌局部诱人的色彩。

Kitaj和Hockeny推崇喻意艺术有助于重新聚焦于绘画，通常是应学生的要求，鼓励写生班在艺术学校的恢复。Hockeny拒绝作为一个艺术家，静止不动，他的实验的“纸池”他富有想象力的剧院设计，聪慧如制图员和他利用的原始照片分散他绘画的令人失望的本质和其内容展示的无根性。最令人惊讶的是其在自由的选择主义的恢复，最先出现在RCA，他二十世纪八十年代的绘画也注定了他最具有创造性。

如果，绘画已经是一种已减少的可能性的传媒，在二十世纪七十年代晚期，作为一种艺术形式，它开始被加宽和加深，随其恢复，“概念论”艺术家的选择性实践变得越发的相融但未被同化。而被低估和忽视了一段的相当数量的艺术家现在处于显著地位。迈克尔·安德鲁（Michael Andrew）被高度地评价为一个能够表现社会不平等和疏远隔膜的喻意艺术家，玛丽·波特（Mary Patter(1900—83)）的艺术被重新评价。她晚期的作品，如安妮·内德帕斯（Anne Redpath(1895—1969)）的作品一样，应用其省略的描述和空幻的心境达到了突破。Frank Auerbach和Leon kozooff,用他们作为艺术所拥有的工具和创作形象困难，获得了认同。用Auerbach的话即是“如一种新的生物，保留在思想里”。

在现代艺术家侧重于平面后，他引人之处正是其绘画作品的物质本质如同浮雕甚至前硬边抽象画家象Gillian Ayres和John Hoyland现在也运用重的厚涂料，在他们的油画上加了一层又一层。每个符号加于Holyland七十年代晚期的绘画，不是油画外的任何东西，而是早期符号，他们予以纠正和解决。它色彩的和谐更丰富和宏亮，他们绘画作品的成功与否更依赖于刀边。

气候的变化，有助于集中注意力于一定的艺术家们，他们运用多种多样的策略去丰富和复杂画面。John Walker通过加以粉笔灰和笼框和片状油布，给予抽象艺术重出。史蒂芬·巴克利（Stephen Buckley(b. 1944)）首先于1969年在油画上编制线条通过延伸的框架，后来在悬挂着的油布上进一步采用这种技术。代替对媒质基本特点的升华，艺术家开始创造改变和超量（创作）。Howard Hodgkin在一次会上Timothy Hyman说他大多作品都依靠一种“孤独一掷的即席而作”，他绘画的出发点通常是在国内情景下与朋友的社会交往的经验。多是有关于情感而非可视的现实情景，Hodgkin刻意回避幻想的、非个人的。几乎是枯乏形状的作品——碟形，线条和环状——制作这些能立刻便被认可的个人语言。多是用木头，他不断通过强烈的添加，虽然可以看出其添加前的痕迹，未改变形象。通过这种方式达到了很多效果。联合了色彩和形状的清晰和空间的复杂性。绘画的华丽是显而易见地，他外向目的是无情地的展示。

现在没有一种简单风格和思想处于主导地位。先锋派没能形成箭头，而是被分散，因个体关注领先于收集效果。因为当代的实践不再是由线状的演化发展而构成形，Greenberg的现代主义理论中，“后现代主义”一词开始使用，许多现代主义曾竭力压制的，现在却坚定表现自身：对于叙述，神秘，象征，表现主义，尚古主义的兴趣，甚至是对古典风景画传统，这些兴趣在背叛美国抽象表现艺术家，Philip Guston于1982年在白色教堂艺术画廊的展览中，以巨大形式得以展出，和新表现主义从德国、美国和意大利开始。当皇家学院举办“绘画的新精神”时，这些艺术家的作品于1981年在伦敦展出，但是在1982年末于柏林成功展出的“时代思潮”使得新表现主义成为国际风格。

在英国变成了“新形象”绘画，其特点是研磨处理和刺眼色彩。由于重点是反知识自发性，形象被大尺寸和明显化。这种新崇拜，在两位年青的苏格兰