

1900年以来的英国艺术(上)

弗朗西丝·斯波尔丁 著
谢永川 译

第一章 爱德华时代之回顾

1897年,为庆祝维多利亚女皇登基周年《Naw Keivim》用双页增刊,登载了一幅由威廉·尼科尔森(William Nicholson)创作的木刻画。这幅画最初是交给出版商威廉·海涅曼(William Heinemann的,但是他认为画中的女皇活像个“茶壶盖”,曾对是否出版该画犹豫不定。但这幅版画出版后,很快获得了成功,于是在1899年出版尼科尔森(Nicholson)木刻画集《十二肖像》(《Twelve Portraits》)时,海涅曼(Heinemann)毫不迟疑地将该画收入其中,并作为画集的第一幅。这幅画具有如此吸引力,也告诉了我们许多关于生活在世纪之交的英国人对艺术的品味。那种统摄维多利亚时代艺术的极端严谨的道德约束已大大削弱了。这主要应归于惠斯勒(Whistler)的影响,同时也是一种提倡更多地在意画面看上去的感受而忽略作品本身寓意的美学论而造成的。尼科尔森(Nicholson)将矮胖而严厉的女皇转变为一个黑色金字塔的形象的人物,并以她的头、手及狗所引起的注意缓和画面的技法,可以说有的近乎于幽默,且违反礼仪,但却使人物和蔼可亲。与许多爱德华时代的艺术作品一样,这幅木刻画在打破传统束缚的同时,仍做到保持有限的克制,以便使该画本身提出的对传统的挑战易于被世人接受。

尼科尔森(Nicholson)本人是一个完美的爱德华时代的人物。在他的肖像画和静物画中,他将一种刻意的优雅引入人物容貌的描绘中,为了坚持自己对绘画的观点,即一幅画并非真正的实物,而是一种幻象,是一组东西,他将与画中主题无关的冗余统统去除。他也会注意一个金罐子,一个光泽的珠宝箱,或是盘中的蘑菇,但他在创作这些静物画时,那流畅的处理方式让当时的画家倾慕不已。这种方法略带些悠然和华贵,表面看去似乎轻而易举,这一点可从尼科尔森(Nicholson)为女演员玛丽·坦普斯特(Marce Tempest)所作的肖像画中延长的光亮处与阴影中看出,这种方法还透露出点阶级的意味,使大多爱德华时代的艺术具有一种贵族的风范。但与凡高表现主义派绘画技法不同,这一流畅的画风从未转变成一种具装饰性的特征,总显得很正统,且易于理解。

爱德华时代绘画作品中中调的强烈对比,源于贝拉斯克斯(Velásquez)的范例。贝拉斯克斯(Velásquez)是皇家艺术学院的史蒂文森(Stevenson)著的一本颇具影响力的书中的主题,该书于1895年出版。表面上这本书是有关贝拉斯克斯(Velásquez)生活与工作的介绍,实际上此书推崇一种印象派画法,而史蒂文森(Stevenson)还声称,可从他的画中发现这种技法,但这技法与英国艺术传统教授的截然相反。一改传统紧凑,周密造型,史蒂文森(Stevenson)赞扬贝拉斯克斯(Velásquez),全卒,不可靠的接触,他极力主张,重视人物在画上的布置,对大平面中细微差异的考虑,及运用粗细条描绘轮廓。这本书引起了贝拉斯克斯派(Velásquez)的流行,这一流行声称日益崇拜柯罗(Corot)和惠斯勒(Whistler)的遗风。

声望正高的惠斯勒(Whistler)于1913去世。他同样崇拜贝拉斯克斯(Velásquez),史蒂文森(Stevenson)的一书中也多次提到过他。与贝拉斯克斯(Velásquez)一样,他公开宣布放弃自然主义的细节,而重视有限数量色调之间的关系。这使他绘画的处理方式显得精巧且充满活力。苏格兰的格拉斯哥艺术学校也曾倍加推崇他。他的影响可见于约翰·莱弗里(Jhn Lavery)和詹姆斯·古特瑞(James Guthrie)所作的一些肖像画。古特瑞(Guthrie)和E·A沃天顿(E·A·Waeton)与莱弗里(Lavery)一样,也曾曾在19世纪80年代与惠斯勒(Whistler)相交甚厚,他在说服格拉斯哥公司购买惠斯勒(Whistler)的肖像画作品《卡莱尔》(《Carlyle》)一书中起过很大作用。而这幅画使格拉斯哥艺术学校更加坚定地排斥绘画的学术价值,而偏爱绘画中更具表现力的技法。

在本世纪头十年,惠斯勒(Whistler)对青年艺术家起着最重要的影响,他

得这是一个对RamGrandt有价值的主题。于是他在附近租了间房子,在接下来的三周里,创作了八幅画,其中之一就是《Jaws Mourning in a Synagogue》。这幅画刚完成就送给了Tate美术馆,在那儿,罗杰·弗赖伊(Roger Fry)评论道:“这幅画因其设计庄重,表现形式明晰,及围绕画面理性与优雅的情趣而使人自叹弗如。”

评论家兼画家罗杰·弗赖伊(Roger Fry)后来成为现代艺术的信徒。但当时他是顽固的保守分子,被后来一位评论家D·S·麦科尔(D·S·Maceoll)贴切地形容为一个古典艺术家的应声虫和现代法国绘画的敌人。弗赖伊(Fry)不喜欢皇家艺术学院创办的那种感伤,还发现自己厌恶新英国艺术俱乐部展示的更具美术性的方法。新英国艺术俱乐部创建于1886年,是与皇家艺术学院相抗衡的一个组织。在审视其同时代画家的作品时,弗赖伊(Fry)觉察出其中结构性设计的匮乏,似乎是为了反驳这一肤浅,他将注意力转向意大利的文艺复兴和古代大画家的作品。

弗赖伊(Fry)认为取得进步的关键在于退回到前印象派的绘画风格,在这一观点上,他并非孤立无援。当时有股流行趋势似乎发源于查尔斯·黎克兹(Charles icketts)和查尔斯·香农(Charles Shannon),即渴望复兴十八世纪前大画家作品的表面上的特征。正如艺术家C·J·霍尔姆斯(C·J·Holmes)写的,是香农(Shannon)和黎克兹(Ricketts)将我们的视点转向传统的油画技法,转向现存于伦敦的十八世纪大画家作品中展示的那种布局,后来据罗森斯坦(Rothenstein)回忆,“弗赖伊(Fry)也受这两位艺术家影响,他还读了East-lake)的作品,并画了些十七世纪的风景画。”查尔斯·香农(Charles Shannon)希望在自己创作的肖像画与讽刺画中,将伟大的威尼斯的(Venetian)画家运用的油画技法得以重现。他还创作石版画并与黎克兹(Ricketts)一道创建《Vale Press》作为表达他们和技术热爱的进一步的出口。他们复兴前拉斐尔时代传统的企图,虽因他们对象征主义的偏好而有些微妙的变化,但仍得到同时代艺术家的赞誉,不过追随的人并不多。

爱德华时代的艺术,在1910年以前,仅仅是回顾过去的画风,似乎表面上看上去毫无发展。那时的画像毫无羞耻地表现对贵族优雅之风的喜爱,这种品味正反映了十八世纪用于作肖像画的画房的房价持续攀升的情况。就算是菲利普·威尔逊·史蒂尔(Philip Wilson Steer),他曾在19世纪80年代晚期和90年代早期的作品中表现出过一种对法国印象主义或许有些孤立,但的确是强有力的回应,现在也转回到古典的英国风景画传统,以一种以属于康斯特布尔(Constable)的范例的风格,重现与特纳(Turner)有关的地方的景色。

那些继续运用印象主义风景画技法的艺术家,很少顾及多面的色彩,还采用真正的法国印象派那种逗号似的点画法。英国人更多地且被一种对自然效果,对阳光和微风之喜爱而激励,而非科学探究。这可在劳拉·奈特(Launa Knight)的作品《海滨》(《The Beach》)中看出。英国人还同样因法国画家J·巴斯蒂昂·勒帕热(Jules Basteir Lepage)而振奋,巴斯蒂昂·勒帕热(Basteir Lepage)画中近乎全灰的色调源自于布满阴云的天空造成的均匀光线的效果。他在英国的一位主要卫道士乔治·克劳森(George Clausen)曾大加赞扬巴斯蒂昂·勒帕热(Basteir Lepage)那种“慎重的客观”,似乎这种客观,只有当作家进入到他(或她)创作的主题里并生活于其中,才能达到,就像巴斯蒂昂·勒帕热(Basteir Lepage)在达姆维勒斯(Damvillers)村做的那样。于是,从19世纪80年代起,艺术家们纷纷开始创建自己的领地:在法国的Gres-sur-Loing,在苏格兰的Brig o'Turk和locksburnpath,以及在Cornwall的Nowlyn和约克郡的Staithe的渔民区等。

因新英格兰艺术俱乐部偏爱那些在作品中展示出法国影响的画家,所以英国的印象画派在该组织的展览中居统治地位。新英艺术俱乐部建立之初,是反抗正统习俗的,并随着时间推移而日渐日熟,这时声望正隆,已与皇家艺术学院齐名。实际上二者分歧已很小,很多新英艺术俱乐部的画家要么被皇家艺术学院吸引了并加入该组织,要么就在两家都举行画展。劳拉·奈特(Launa Knight)的作品《海滨》(《The Beach》)被皇家艺术学院欣然接受,并且于1909年展出,而那时新英艺术俱乐部正在展出有关极端保守主义主题的作品。如1910年西克特(Sxckent)评论的:“那两个主题中都显得过于顽固,一边主题是庄严场面,一边是漂亮潇洒的青年人。

爱德华时期艺术保守性在公众对法国印象主义展览的反应中表露无遗。该展是由商人杜兰德·鲁尔(Dunand-Ruel)于1905年传到英国的,伦敦以前展出过德加(Degos),莫奈(Monet),马奈(Manet),毕沙罗(Pissano),雷诺阿(Renoia),西斯里(Sisley),卡萨特(Cassatt)和摩里梭(Monisot)作品,但从未有过一次展览像这次一样聚集了这么多艺术家如此多的作品。大众本应该对这一重大事件作好准备,但事实却相反。事情已过去了三十年了,许多有关那次展览的书藉保留着,如Gawille Uauclair的《法国印象派艺术家》(《The French Impressionists》),这本书是以法文翻译过来,于1903年发表的,还有温福德·D(Wynford Dewhurst)的《印象派绘画》(《Impressionist Pamfoog》)(1904)此书强调,法国艺术家得益于英国的绘画作品,尤其受特纳(Tunaer)的作品影响。然而杜兰德·鲁尔(Dunand-Ruel)举办的这次展览当时却遭到媒介的嘲笑,而

且只有少数展品卖出。

但评论家弗兰克·露特(Frank Rutler)却认识到了那次展览的重要性,他非常希望参展的作品由国家收藏,于是在《The Sunday Times》刊登出一份“法国印象主义基金”(French Impressionist Fund)认捐名单。虽然他为达到目的,成功地筹得大笔钱款,但国家艺术馆称他们准备接受的现代性的最大极限,仅限于布丹(Boudin)了,经过露特(Rutler)的努力,布丹(Boudin)的作品《The Harbour of Tronville》才得以进入国家艺术馆收藏之列。

首先为Rutler寄去支票的人中就有美国画家约翰·辛格·萨金特(John Sanger Savpent)。他于19世纪80年代与马奈(Monet)结为朋友。有一次去Giverny,他就在户外把马奈(Monet)这名法国艺术家,描绘在画中。在那幅画中采用了一种微妙的印象派画风。萨金特(Sargent)对印象主义一时的兴趣使其风格显得较松散,并使其创作的首像画具有直接和怡然的特色。他尤其擅长有关社会典型的绘画,因此罗丹(Rodin)给他取个绰号“我们这一时代的范戴克(Van Dyck)。

萨金特(Sargent)生于意大利的佛罗伦萨,又具有美国血统,还在巴黎受过教育,可算是个世界性公民了,这使他的性格有一种自然的文雅风度。1886年,他定居伦敦,最初被认为是一个机灵的外国人,人们对他还多少存些疑虑,而对英国观众来说,他的风格明显的法国化。正如亨利·詹姆斯(Hlry James)评说的:“他塑造的人物有一种目空一切的傲慢之态。”1893年他创作的肖像画,《阿格纽女士》(Lady Agnew》)(现存于苏格兰国家美术馆)震惊了英国皇家艺术学院后,找他作画的是络绎不绝,使他难以招架。而他对艺术的反判,更使他声望大振。但在大众的记忆中,他丰富的画作仍铭刻了爱德华时代烙印。直到今天,仍可透过萨金特(Sargent)的眼看到那一时代的奢华遗风。以一系列奇迹般的暗示,他的画笔起着语义表述的作用的同时,捕捉到呈现在锦衣、绸服、瓦罐、珍珠,甚至金框,银烛上的亮点。在这一肖像画的最后的辉煌时代,萨金特(Sargent)那种虚张声势且傲气十足的技法,与其表面上的冷淡,为这一时代奉献了许多。正如奥斯伯特·史迪威(Qskrt Sitwell)谨慎地对萨金特(Sargent)和他画中的人物评价时说:“萨金特(Sargent)向人们昭示寻求富裕的含义。看到他作的肖像画,你就明白到底自己实际有多富。”

那时同样以创作肖像画获得声望的有两位青年画家奥古斯塔斯·约翰(Augustus John),和爱尔兰的艾利玛·奥彭(Ailliam Qrpen)。这两位都是艺术界颇有名气的人物。奥彭(Qrpen)以其光辉灿烂的成功,以他的劳斯莱斯名车,是对文学无任何求知的好奇而出名;而约翰(John)却因其个性豪放不羁,既倾慕女色,又崇拜吉普赛人而闻名于世。约翰(John)为艺术家的行为设定了新的准则。正如奥斯卡·王尔德(Qscan Wille)为过去铺了路一样,现在那种既多情又自由自在,且不囿于传统束缚的艺术家形象已为社会所接受,约翰(John)的画作形式夸张,轮廓突出,体现了他冲破束缚的勇气。他最杰出的作品就是威廉·尼科尔森(William Nicholoo)的肖像画,画中窗帘手杖的布局,人物翘着的手指,实际上画中每一细节都体现出人物的时髦和设计的平衡。但这幅画中并没有创新之处,而这一事实最初却被作者的自信而变得模糊。弗兰克·露特(Fnark Rutter)回忆道:“我们崇拜约翰(John),不是因为他创作了什么新的东西,而且因为他将旧的做得非常好”。

约翰(John)和奥彭(Qrpen)都曾对十八世纪前大画家的作品作过细致的研究,都能熟练地运用一种源自鲁本斯(Rubens)的画风,画中人物的姿态、手势、衣饰都焕发出勃勃生气。这些画使他们在思赖德(Slade)艺术学校时,就声望大振。

自从阿方索·勒格罗斯(Alphonse Legnos)成为斯赖德(Slade)艺校的首席绘画教授后,该校就采用了法国艺术教学方法,指导学生在绘画时线条运用要快速、果断,以一种被恰当地描述成“精确但自由,理智但又不失感伤”的风格作画。该校老师亨利·汤克斯(Henry Tonks)特别地推崇华托(Wnttean),于是指引学生将注意力集中到法国画家采用的表达效果。汤克斯(Tomnks)是1893年成为斯赖德(Slade)艺术学校的教员的,最初他做弗雷德·布朗(Fred Brovon)的助手,直到1918年才成为教授,弗雷德·布朗(Fred Brovon)以前是他在威斯敏斯特艺术学校的老师。汤克斯(Tonks)最先是学医的,准备做名外科医生,然而他没有将手术刀的锋利的特点带入其艺术作品中;相反,他严厉而且统率者似的风度将一种争执时不加渲染且又过分注意细节的方法溶入他的艺术风格。第一次世界大战,使他对医学和美术的兴趣组合在一起:他用蜡笔为一个整形外科医生哈瑞德·吉利斯爵士(Srr Harold Gillies)画了很多受伤兵畸形的头部图。汤克斯(Tonks)冷漠的性格在他对这些作品的看法中表露出来:“那的确很恐怖,但是作为一种很好的尝试,这使我在创作中感到很满足。”

汤克斯(Tonks)的说教影响了许多人,他几乎在那个时代每个艺术家的回忆录中被提到。汤克斯(Tonks)在思赖德(Slade)艺术学校时曾鼓励名流的介入,这多少有点瞞上欺下之嫌。思赖德(Slade)艺术学校当时是伦敦艺术院校中的领头羊,那时从未遭到挑战,也未受到过异议。斯蒂尔(Sleer)和瓦尔特·拉塞尔(Walter Lusell)当时也在该校任教,与布朗(Broun)和汤克斯(Tonks)

一道，他们把自己的观点交给一代又一代的学生，影响极其深远。这一事实可从思赖德(Slade)艺术学校的学生在新英艺术俱乐部所占的份额中看出。而在其他地方，艺术教学方法倾向于传统，而且自命不凡，将重点仍放在对以石膏为模型的古典艺术作品的研究上。许多地方艺术院校，不为女生开设人体素描课，或者像皇家艺术学院那样男女生分开上人体素描课。皇家艺术学院是思赖德(Slade)艺术学校的主要竞争对手，且相比之下前者更保守。而皇家艺术学院采取客座教授巡回讲座的方法，使该校学生能与几位著名的艺院院士如约翰·辛克尔·萨金特（John Sxnger Sargent）和马居斯·斯通（Marcns Stone）等有所接触。

皇家艺术学院曾经是英国最有名望的艺术院校，近年来却遭到非议。因为现在广泛流行在绘画时注意光线效果，这削弱了主题的重要性及布希尔·雷诺兹爵士（Sin Joshur Reynolds）在他的《Disvowses》中概括出的绘画流派等级制度。皇家艺术学院还因 Chantrey Begaest）而受到批评。是D·S麦科尔（D·S Macloll）发起的攻击，他自己在《Satnreay Review》的专栏中对学院的所做所为进行了数周的总结，而他还得到了许多艺界人士的支持。于是 Chantrey Begaest成为 1904年英国学院质询会上的主题。许多人认为遗产中大部分财产被皇家艺术学院挪用于支持该院的参展者，而 Tnte 美术馆（Chantrey 拍买品接受者）被用来作为从遗产中权益得来的一批普通画家的作品的倾销场所。而且如威尔逊·史蒂尔（Wilson Steer）表明的，人们还认为，皇家艺术学院还是一个一群打击异己的人组成的集团。虽说这样，皇家艺术学院仍是英国最权威的艺术学校，该校校长爱德华·彭特爵士（Sir Edvard Pynter）同时兼任国家艺术馆馆长一职达 10年之久，这一事实使该校更具声望。

作为艺术家，Poynter继续提供那些在古希腊和古罗马时代艺术设定的有关国内事件的主题，而这在维多利亚时代后期颇为流行。他的同事劳伦斯（Lawrence Alma Tademe）在这一领域可谓出类拔粹，因此也荣获巨大奖金：1899获骑士称号，1905年获得功绩勋章（Dnelen of Uorit），及在伦敦 John’s Wood 的一所大宅以供他享用。他的作品，大多数属小型的，但都可称得上是精品。图中地中海的居民，大理石的花纹及侍女等都是精巧地勾画出来的，而且总是大胆地采用具有透视效果的背景。劳伦斯（Lawrence）总是沉溺于爱德华时代的艺术品味，于是将一种愉快的基调带入作品中，并以学究主义赤裸裸地表现出来，如他 1909年在皇家艺术学院展出的《A Fouvourite Custom》就是一例。

爱德时代的雕塑也很易使人感伤，然而在雕像用于建筑装饰时，它又做到有节有制，以求与环境和谐。艺术家与雕塑家之间保持着紧密的联系，如果一座大型的商业大楼或是公用大厦没有额外的寓意，那它绝不会认为是完美的。这种对装饰作用的重视，使得 E·庞德（Ezre Pound）称：“那时众多的雕塑家完全是在从事为电灯创造瓦斯装置物和装饰物的活儿，”或是制造那些大型的且几乎雷同的女士像，女像身着晚装，手擎象征帝国，商业或正义的示物。后者实际暗指，那时为拓宽工业城市，发展大学而大量创造的维多利亚女皇像，其中首推现在仍矗立于白金汉宫外由汤姆斯·布罗克（Thammas Broek）于 1901年创作的维多利亚纪念碑（Victoria enlorial）。

大多数爱德华时代创作的雕塑在初创的模型时都是很完美的。因为只有在这诸多精湛的尺寸中，才能展示出模型创作的流畅与精妙。这也是受罗丹（Rodin）作品启发的缘故，加之于腊铜铸法的复兴又进一步使艺术家在运用敏感细节的同时，适度讲究对线条精细图案的偏好。阿尔弗雷德·吉尔伯特（Alfred Gilbert）所作的《和平指引圣·乔治：奔向胜利》（Peacing Leading st George to Vsetony）里就有一面带着燕尾叉的旗帜在飘扬，骑士头戴插着羽毛的头盔，身着奇异的甲冑。在吉尔伯特（Gilbert），其他作品中，他为进一步丰富作品内涵，加入了不算名贵的宝石、象牙、铁皮，或大珍珠，将熟练的技巧与叙事的才能熔为一体。

由于这时期有大量皇家艺术学院的艺术家创作的绘画作品，爱德华时期的雕塑品只能算是供嘲弄，妮妮的，且又略带顽皮，而不足轻重的东西。但同时这些雕塑又吸取了源于法国的那种令人称绝的折衷风格，将古典与文艺复兴之后源熔为一体，作品显得细微看上去精神抖擞。19世纪 80年代，有一股不太令人瞩目的潮流悄然兴起，那就是对日常家务和工作生活场景的兴趣渐浓。既然在后维多利亚时代的雕塑作品中都可以发现一种浮夸修饰与故作姿态，如 W·F·瓦特（W·F·Watl）创作的 Physical Engrgy），这一雕像在 1904年作者逝世后，被置于金斯顿园林（Kensington Gardens）显眼之处的，因此在阿蒙·桑尼克罗夫特（Hann Thorny croft）为英国会计师学院的中楣雕刻创作中发现对劳动诚挚敬意就不值得有什么担心的。

在二十世纪英国艺术中，现实主义潮流总是定期重现一次。这印证这样一个事实：这一时期的现代主义者的历史，总是被冲淡或完全被忽略。现实主义有据可证的价值可以在威廉·斯特雷（William Strary）创作的《银行假日》（《Bank Holiday》）中欣赏到。在这幅画中采用的大胆色调有莫奈（Manet）的遗风，斯特雷（Strany）勾画出一对年青夫妇出外到餐馆吃饭时的笨拙与尴尬。斯特雷（Strany）个性喜喧闹，他常邀请文坛与艺界的朋友到家作客，而且在艺术

创作中过于自信，有些武断。在《银行假日》（《Bank Holiday》）中，他大胆地以女主人公紫色的帽子陪衬绿色的柱子，以红色的菜单衬以男主人公米黄色的上衣。他的画表现很谨慎，提供的信息，绝非胡言捏造，然而与沃尔特·西克特（Cvalter Sickent）的艺术相比，虽然斯特雷（Strany）的绘画能打动人且很鲜明，却无多大帮助，他的作品满幅充斥着事实，在感情表达上却苍白无力。

1898至 1905年间，西克特（Sickent）往返于第厄普（Dieppe）和威尼斯（Venice）San Trovnso 地区创作乡村风景画。他在创作中并不是集中精确的细节，而且更注重转瞬的效果，反射的光线，阴影与刹那间的姿态手势或表情。而且他又开始创作裸体或半裸体的画，这一主题成为他笔头的主要内容。这些裸体画源于伦敦城破落区，那些身着凌乱睡衣人的形象，正如西克特（Sickent）评说的，“这些裸体展现出一线曙光，热情与生机。西克特（Sickent），总是在作品完成后才冠名，有时甚至独断地将同幅画的不同版本的名字加以改换。他曾写到：“一幅画真正的主题应是该画成功表达出来的具有立体感的事实，是作品成功传递出的怜悯，特性和情感的世界。如果作品的主题可以言传，那就没有必要画它了。

所有西克特（Sickent）画中的主题都处于光线渐暗的地方。当他去音乐厅时，他总是不怎么注意舞台，而且被用来装饰的建筑物上的忽隐忽现的微风光，或是那些突出色箱栏杆的观众那苍白的脸色的红光所吸引。他喜欢淡与深的协调：暗绿、暗黄或是酱色。他将画面的亮点，置于这些颜色之上就像人们游弋于流动的空间，在其中跳舞一样。西克特（Sickent）另一才能就是从世俗与模糊中发现匀称与可视的兴奋。

1905年，西克特（Sickent）回到英国，不久他就在卡登姆（Camden）市 Morninyton Cresent 6号租了间房子。卡登姆区（Camden）曾是上等阶级居住区，自从铁路将其分割成三大终点城镇：Easton, st Pancas 和 King’s Cross 后，就迅速地荒废了。英国摄政时期卧室兼起居室的房子常用来为流动人口和铁路工人提供住宿。在那地方的家，西克特（Sickent）感到很自由。但是如果由这就说他很乐于居于穷街僻巷的话，只说对了 他性格的一面。从本性来说，他就像条变色龙：最初受训想作医生，装模作样地身着让人吃惊的全套衣装，透着一股智慧和个人魅力，在上流社会应付自如，与艺界好友南·赫德森（Nan Hudson）和埃塞尔·桑德斯（Ethel Sands）在切尔西（Chelsea）的 The Vale 孤傲的环境中喝茶聊天，就像他在破旧的住宿房内一样悠然自得。他不仅是个彻头彻尾的艺术家，而且具有常人无法抗拒的冒险精神。

与后来温德姆·刘易斯（Wgrdham Lewis）企图得到承认的方式不同，西克特（Sickent）无需花多大力气就成为领导似的人物。他所做的仅仅是每周六下午，将他在弗茨罗伊（Fitzory）街 8号的画室对外开放，这样做本来只是为了暂时的方便，1907年稍作规范后，他组织了一个固定团体，称为弗茨罗伊街画会（Fitzory Sfreet Grovg），并且租用街对面 19号房第一层与一间贮藏室作为该组织的基地。每个画家贡献一个用于展示作品的画架，其余绘画作品就收藏起来。该团不拘礼节的活动过程（其间有茶水供应）吸引了一群忠实的顾客和收藏家，而西克特（Sickent）对这样做的目的也很坦率，他说：

“我这样做原因有二，其一，是欣赏 7到 9个人的作品，比只欣赏一个人的作品更有趣，其二，我需要维持一个不断变化的机构，作为一个让人们了解并熟悉我与其他画家创作的具有现代个性的作品的媒介。我想创造一个由穷人与富人，高贵的或某种程度上有些粗俗的共同构成的环境氛围，一个对绘画与知识感兴趣的团体。”

该团体最初有八名成员：威廉·罗森斯坦（Willam Rthenstein）和其兄阿尔伯特（Albert）（他后来改名为 Ruthensten），沃尔特·拉塞尔（Wnlter Kusell），斯宾塞·戈尔（Spemer Gore），哈罗德·吉尔曼（Harold Gilman），西克特（Sickent），南·赫德森（Nan Hudson），埃塞尔·桑德斯（Ethel Sards）。1907年来，印象派绘画大师 G·毕沙罗（Ganville Pissano）的儿子吕西安·毕沙罗（Lucien Pissarro）也加入该组织。

吕西安·毕沙罗（Lucien Pissarro）专门创作英格兰乡村风景画，如村舍的庭院，灌木丛及果园等，加入弗茨罗伊街画会（Fizory Sfreet Group）后他的创作主题也没怎么受影响。直到该团体 1911年演变成卡姆登画会（Camden GrouP）后，西克特（Sickent）与他的朋友们才真正将精力集中到创作某些伦敦的风景的作品上。当时西克特（Sickent）主要关心的是驳斥那些败坏英国艺术的浅薄涉猎论和所谓的高雅情趣。他是在惠斯勒（Whistler）的庇护下，开始做这件事的，但那时他却对惠斯勒（Whistler）简朴的东西大加批评。以一种对传统观念进行攻击的口吻宣称：“高雅趣味”意味着画家的终结。”

西克特（Sickent）还称：“我们的艺术越是严肃，就越有可能远离画室而贴近厨房。塑造出的艺术仅仅是世俗的艺术，它总是高兴地处理世俗的有形的的事实，尽管这一艺术可以在碗碟贮藏室在粪堆上得以兴旺，但自从这类作品刚完成，刚离开画室，它们就开始凋谢了。”

西克特（Sickent）大力提倡两种做法：其一是挖掘风景的本质，其二是运用系统专业的技法作画。这一点我们可以从哈罗德·吉尔曼（Harold Gilman）所作的《厨房》（《The Kitchen》）中看出：作品中每一细节都围绕整幅画面的稳

定与连贯而设。吉尔曼（Gilman）特别爱用模糊方式处理主题；于是画中的人物要避开观者，要么就专心致志地干自己的活儿，与我们隔得很远。由于吉尔曼（Gilman）遭遇了一系列个人的不如意，所以他对社会免不了有些恐惧和怀疑，也许这正是他的画主要涉及私人世界和刹那时的场景的原因。这种刹时的场景总是在井然有序地设计的构图中再创造出，似乎是创造出幽闭恐怖症的某种元素。当弗茨罗伊街画会（Fitzory Sfrect Group）转化更为壮大的卡姆登区画会（Camden Town Group）后，吉尔曼（Gilman）与其他人一样，也开始用更深、更亮的色彩作画。但在创作《厨房》（《The Krdzen》）时，他仍是个地地道道的爱德华时代的艺术家，这可从他对绘画流畅的处理方式，对色调明暗配合的控制和那种以悠然和高雅风格，将主人翁设定在画中空间的方式中反映出，而最主要的是从该画不偏不倚而又加以克制的风格中体现出来的。

第二章 后印象主义；其影响与遗产

一般认为，英国现代艺术起于 1960年，因为那一年罗杰·弗赖伊（Roger Fry）的“马奈（Manet）和后印象主义家画展”在格拉夫顿（Grafton）美术馆举行，伦敦因该城最著名的评论家能举办这样的展览而感震惊。该展中，罗杰·弗赖伊（Roger Fry）觉察出一个毁灭整个欧洲绘画结构的大阴谋的存在。而弗赖伊（Fry）认为自己并未做什么，只不过在后印象主义画家的作品中，洞察出一种对结构设计的再发现。这种 Fry 在意大利文艺复兴艺术中钦佩的结构性设计，正是印象主义派作家为产生一种自然的流畅而视而不见的。因为 1910年这次画展正赶上威尔士矿工罢工而且此时对女权主义者的暴力事件又不断发生，人们对德国入侵的担忧也在蔓延，因此公众从参展的作品中看到一种与一般政治骚乱有关的暴力倾向。然而，弗赖伊（Fry）将这次画展看作是对秩序的呼唤和对植根于传统的正统原则的回归。实际上这次展览的确与过去不同，正如克莱夫·贝尔（Clive Bell）后来回忆时说：“对我们大多数人来说，后印象主义者就是反印象主义者的代名词。”结果，那些未来得及反应，仍然以模糊的印象主义和自然主义画风创作的人，突然发现自己已落伍了，过时了。正如惠斯勒（Whistler）战胜拉斯金（Ruskin）一样，这次展览代表着一个分水岭，如埃里克·吉尔（Eric Gill）写给威廉·罗森斯坦（Willian Rthenstein）的，“它一下子将善与恶分开了。”

这次画展可谓来得及时，它不仅激起了对大部分爱德华时代艺术滋生的追求逼真观念的回击与反叛，同时对反叛的苗头指明了方向，1905年，为了在伦敦制造一种更有利于绘画创作的氛围，凡妮莎·贝尔（Vanessa Bell）吸收一些业余和职业画家的基础上，与她在布卢姆斯伯里（Bloomsbury）圈子里的朋友，创建了星期五俱乐部。西克特（Sickent）的弗茨罗伊街画会（Fitzory Sfred Group）也为这一动机促动，在新英艺术俱乐部一年两度的展览中表现出色。1910年，西克特（Sickent）发现在那里出现了一种在画面的次要部位用纯净，单一深色颜料绘以镶嵌图案的画法。后印象派画家除了重新重视形式的意义，线条、色彩、尺寸，间隔与比例外，还鼓励这种深色颜料绘成的镶嵌图案在画中起更明显的作用。

除此之外，近年来在正统的艺术院校中也出现了一股反叛的潮流。并形成了 Allied Artists Association，这是一个以法国的“独立沙龙”（Salon des Indépendants）范例为基础的一个非评奖性质的展览沙龙。弗兰克·露特（Frank Rutler）是幕后组织者。因为对每人所交会费的报偿，每位艺术家可展示 5件作品（后减为 3件）。在 1908年 7月，在 1908年 7月，阿尔伯特（Albert）大厅举行的第一次展览中，展出了三千多幅画。不可避免的是，许多业余画家的作品也混在一起，使前卫（先锋）的艺术家很难有重大影响。而 AAA 有一重要的目的，即帮助西克特（Sickent）为弗茨罗伊街画会（Fitzory Sfreet Group）发现并吸引新成员，其中之一就是 1910年加入这一圈子的查尔斯·金纳（Charles Ginner）。

金纳（Ginner）在巴黎受过教育，他在罗杰·弗赖伊（Roger Fry）在伦敦举行展览之前就已遭遇过后印象主义，但正如少数其他英国艺术家一样，他们却未能将后印象主义的影响在自己的艺术中体现出来。例如邓青·格兰特（Ducan Grant），当 1906年马蒂斯（Mntisse）作品《Boheur de vivie》在“独立沙龙”（Salon des Indépendants）遭到异议时，他是在巴黎的，而且他还参观了属于 Gefrude 和 Leo stein 的由马蒂斯（Matisse）创作的画，但是他暂时地未能注意画中的含蓄之意。唯一位在 1910年展览之前就对后印象主义作出回应的是英国画家罗伯特·贝文（Rbent Bevan），他曾游历 Bislany 多次而且吸收了 Pont－Aven 学校的影响；并且也受到罗德里克·O’L（Rodemc O’Lonor），J·D 福格森（JD. Fergusson S. J Peploc），莱斯利·亨特（Leslie Hunter）和 F·C·B·凯德尔（F·C·B·Cadell）的影响。罗德里克（Rodric）是一位居住在巴黎的爱尔兰人，他曾在 Pont－Aven 学校呆了一段时间，而后三位都是苏格兰的善于运用色彩的画家。这三位都来自格拉斯哥，由于历史的联系，经常鼓励学生绕道伦敦（London）去巴黎，所以这三位在那时是与法国艺术更一致，而非非英国。就像他们在格拉斯哥学校的前线辈一样，在法国受训的苏格兰画家，逐渐因野兽派（Fauves）的影响而摆脱了惠斯勒（Whistler）的影响。福格森（Forgusson）是第一个采用马蒂斯（Mattise）所用的浓艳的色彩，以一种简约的

画法，使自己的艺术显出特色。弗福格森（Forgusson）后来回忆时说：“巴黎只不过是自由的地方，它让我根据自己的理解做个苏格蘭人”。尽管这四位艺术家颇具份量，可是 1912年罗杰·弗赖伊（Roger Fry）举行的第二次后印象主义画展中却没有他们的加入，似乎这一疏忽也反映了英国倾向于把苏格兰艺术降级为第二等，边缘的位置的传统。

第二次后印象主义画展成功地加强并拓展了第一次的影响。有鉴于 1910年展览中，是以高更（Gauguir），凡高（Van Gogh）和塞尚（Cezanne）为主要代表，1912年第二次画展就主要是毕加索和马蒂斯（Matisse）的作品占统治地位。两次画展使英国观众在两年时间内，就赶上了法国在过去三十多年的艺术发展进程。公众对后印象主义加以嘲笑，而评论家对驱散这种偏见也所做不多，大多数人对第一次展览感到义愤，而且也不喜欢第二次画展，他们觉得，对人物形态的扭曲变形是对过去预想的美的标准的侮辱。对一个习惯于 Frompe I’ veil 产品的人来说，后印象派的绘画，看上去很粗糙，着色显得轻率，透视效果不正确，不真实，不完整。主要的重点转变在于完全与从文艺复兴开始的传统脱离。传统将一幅画看作是透视世界的窗口，而且在印象主义企图将最疾驰的转瞬即逝的自然效果模仿出来的过程中，这一转变达到顶点。后印象派画家，不再满足于复制外表变化的图案，而且追求更持久与客观的效果，如塞尚（Cezanne）的作品，为使基础结构更显著，或是强调自己的反应，因此选择或是从某种程度来说重新安排可见的事实。罗杰·弗赖伊（Roger Fry）在第二次后印象主义画展的目录中简明的指出了传统与后印象派的区别：

“这些艺术家不是追求给出实际上是什么，还是给出一种对实际外表的暗淡的映象，他们追求的是唤起人们对一种新的而且是明确事实的确信。他们不想摹拟形式，而是创造形式，不想模仿生活，还是找到一种生活的等价物。”

“现在一幅画已获得了生机，不再仅仅是外部现实的反映。而源于其中的是该幅画是自己本身的实体。”

两次后印象主义画家的作品展览留下的只是混乱和迷惑。罗杰·弗赖伊（Roger Fry）因为他作为评论家和学者的兴趣使他也成为一名画家，这时也抛弃了十八世纪大画家的画风。在他浅尝了纯抽象主义之前，尝试过更高（Gauguin），塞尚（Cezanne）的画风，接着是立体主义。以前几位只看过几件孤立的后印象派画例的画家，现在终于有机会研究，学习印象主义了。他们所作出的反应可以从两件邓青·格兰特（Duonr Gnant）的作品的比较中明显看出，一件是后印象派画家到来之前，1910年初作的，一件是 1912年所作，恰好赶上第二次印象主义画展，就被收入该展英国部分了。

格兰特（Gnant）的肖像作《詹姆斯·思特雷奇》（《James Stracheg》）展示出爱德华时代对雅致的约束的偏爱，在波斯地毯上的那种色调的明暗和缩减的图案使人物设置在治理的空间。人物轻松的姿态与屏风后花纹位置产生回鸣。表面上的随便将统率整幅的精心考虑淡化。其中值得钦佩的特点正是格兰特（Gnant）在另一幅作品《The Tub》中所排斥的；在《The Tub》中，格兰特（Grant）不再是刻意地对精细纹理进行描绘，而且用同样的未加修饰的影线来表明地板，右边的窗帘和屏风，以及后面梳妆台上的布帘和裸女的肋骨。空间最初是通过暗示表现的，然后又被黑色的线条故意加以克制，线条一气呵成，绕着裸女抬起的手臂与背后的镜子一圈，促二者在画面上得以统一。每一笔，每一根线条都对整体效果起作用。如果说《The Tub》中运用打算勾起观者幻想的技法不够成功的话。那么格兰特（Gnant）在表现形式的生动上是成功的，当他在一个名为 Desent Island Disv 的广播节目中被问到哪幅作品是他的至爱，并希望留其面世时，格兰特（Gnant）回答道：“是《The Tub》”。

后印象派试图为绘画并非纯技巧，技术的把握，而是一种具有规则，符合一定句法的语言，这种语言的句法、语法就可表达自己。于是，线条、色彩、形式空间，节奏和设计因此本身重新能得到评价。不可避免的是，对形式的强调意味着对一种抽象趋向的鼓励，而这一趋势在 1914—1915年导致了对非表现性艺术的尝试。但自相矛盾的是后印象主义最直接的后果是鼓励对有关主题更广泛更新鲜的兴趣。当 A·妮莎·贝尔（Vanessa Bell）后来回顾 1910年后印象主义画展时，说：“当时的画展似乎让人们说出自己通常自我感觉的东西，而不是试着说出别人要他感觉到的东西。”A·妮莎·贝尔（Vanessa Bell）过去绘画题材仅限于肖像画和静物画，而此时，她开始创作一些任意的构型画。如有关街拐角谈话或海滩游人的。总的来说，人物肖像更随意，更自然了，取材也更直接，图象就好似抓拍的，取自意想不到的景物。

这一时期颇具影响的人物是德伽（Degas）但奇怪的是他本人却没有在这两次后印象主义展览中亮相。但却是德加（Degas）的画例教会了西克特（Sickent）在一种姿态或是一个布景中寻找异乎寻常的东西，以求达到色彩与设计的和谐。当西克特（Sickent）的一位朋友斯宾塞·戈尔（Sporcer Grore）为一位业余画家约翰·多蒙·特纳（John Doman Turner）寄去一系列教学内容，并建议他画所有自己感兴趣的东 西，并就环境来均衡人物时，多蒙（Doman）信中承认他告诉这位业余画家的所有东西都是来自沃尔特·西克特（Witler Sickent），而西克特（Sickent）又是最终源于德伽（Degas）的。戈尔（Gore）在他的

《Gauguins and Gonnoisseurs of Stoffeel Gvllery》中对这一训诫表示承认，在这幅画中适宜的高视点将景色的重要性贯穿整幅作品。

此时，西克特（Sicken），戈尔（Gore）和其他弗茨罗伊街画会（Fitzory Sfreet Group）的成员对自己的作品被送到新英艺术俱乐部一年两度的展览感到很满足。而新英艺术俱乐部因受到后印象主义的威胁，已开始有些反应，它强迫西克特（Sicken）和他的朋友解散原有组织，建立卡姆登区画会（Camden Town Group），并自行组织画展。为了使该团体比以前的弗茨罗伊街画会（Fitzory Sfreet Group）更紧密更有生机，该团的主要倡导者吉尔曼（（Gilman）坚持：不准女性加入吉尔曼（Gilman那时婚姻刚破裂）。这一规定将许多业余画家的妻子，和西克特（Sicken）的“女士朋友”拒之门外的同时，也让一些颇有才华的女画家如西尔维娅·戈斯（Sylvia Gosse），南·赫德森（Nan Hudson）和埃塞尔·桑德斯（Ethel Sands）与该组织无缘。

该组织的名字是西克特（Sicken）取的，他以严肃又略带嘲弄的口气说，“卡姆登（Camden）区已被他的泪水浸润，有些重要的东西迟早会被土而出的。”该组织建立的时候，艺术界越来越偏好将平常普通的东西和都市风景作为绘画主题。查尔纳·金纳（Charles Ginne）当时把凡高点画技法转变为用大而密且匀称地厚影画法，这种机械的技巧，创作出许多乏味的城市生活画卷，描绘出一排排的砖块，层层叠叠的栏杆和大片木料厂的后院。他的画也许对另一位卡姆登区（Camden Towne）的画家罗伯特·贝文（Robent Bevan）有所影响，并使贝文（Bevan）专门创作有关出租车车站和贩马场主题的景物画，而这些都是他住居附近的瑞士村庄常见的吉尔曼（Gilman）有时在伦敦街上找找素材，他最好的作品之一《The Eafory House》就是这样画成的，这幅画仅存两个版本，画面是一个不知名的场景，用前景物将观众挡住，表达了作者的愤世嫉俗。在这幅画中，对设计的处理与控制和对主题连贯的驾驭配合在一起，使形式与内容具有同等的重要性。

1914年，吉尔曼（Gilman）和金特（Ginne）稍微有点脱离西克特（Sicken）的圈子，自称为新现实主义画家。那年，他俩在吉波（Gonpil）美术馆共同举行一次画展，并且将当年无且在《新时代》上刊的一篇宣言印在展览的目录中，“现实主义，热爱生活，热爱自己所处的时代，抽取其中精华对时代进行诠释。对不同性格的人来说，现实主义既包括伟大与美，也有孱弱与肮脏。”他俩都从周围环境中寻找范式，寻找与现实相关的形式，但同时这一形式又能传递艺术家对主题情感的回应。

吉尔曼（Gilman）和金纳（Ginne）坚持现实主义主张，并没有阻止吉尔曼（Gilman）在1913—1914年冬与夏倾向于抽象的先锋派组合在一起，成立伦敦画会（London Group）。二者都是为了反击自然主义而走到一起的。（按金纳（Ginne）的看法，自然主义者是那些的自己呆滞平庸的双眼复制自然，没有任何个人想象的人）。温德姆·刘易斯（Wgndham Lew is），戴维·邦伯格（David·Bomberg），克里斯托弗理查德·R·温·内文森（C·R·W Nevin-son），爱德华·华兹华斯（Edward Wadsworth），卡思伯特·汉弥尔顿（Cothbert Hamilton）和（and）劳伦斯·阿特金森（Lawrence Atkinson）那时都自称是英国的立体主义画家，他们将自己作品中的主题还原成几何图形，以线条和形态的冲突形成一种颇具生机的构图。与法国的立体主义画家不同，他们不是注重将形式解构成空间的连续统一体，而且注意画面上更脆弱形象。

他们同样对未来主义的影响很敏感。未来主义的创始人马里内蒂（Marinetti）1910年到伦敦，第一次为这一运动而游说。两年后，一次大型意大利未来主义画派的画展在Sackville美术馆举行。第二年马堡（Marlbovingh）美术馆为塞维里尼（Severini）举办了一次个人画展，媒介由此得到未来主义画派作品的摹模作。1914年春，马里内蒂（Marinetti）第二次到伦敦时，他的讲座又是爆满，绝大多数听众，如果未被说服的话，至少也准备接受他的观点。尽管刘易斯（Lewis）和其他人对马里内蒂（Marinetti）大力支持，但英国人特有的冷嘲，超然的态度却使这次颇具挑战性的前卫运动陷入困境。罗杰·费赖伊（Rger Fry）在他举办的第二次后印象主义画展时没有收入任何意大利未来主义画派的作品，因为他认为其作品远没有创造出一种能显示他们在速度与运动上的兴趣的语言。只有英格兰画家斯坦利·柯西特（Sanfley Cariste）和克里斯托弗·理查德·温·内文森（C·R·W Nevin-son）采用了意大利未来主义画派运用的同时性（即时性）的手法，柯西特（Curiste）希望通过千变万化的措辞，再现经过爱丁堡 West End 的感觉；而内文森（Nevinson）却想描绘一次在伦敦地铁的印象或是银行假日那天，人群的拥挤和兴奋。可惜的是这两件内文森（Nevinson）的作品都已失传了。而他创作的尚存于世，且最据说明力的未来主义风格的画作是《The Airiva》（现存泰特（Tate）美术馆）。这幅画于1914年在伦敦画会（London Group）举办的展览中展出过，当时一位评论家说，这幅画象征一艘与码头剧烈相撞后的越洋蒸汽船。

内文森（Nevinson）将剩下的英国立体主义画家从未来派中离间出来的作法是他走错的第一步。在1914年6月7日，《The Qbserve》发表了一篇内文森（Nevinson）与马里内蒂（Marinetti）合作的文章《朝气蓬勃的英国艺术——《未来主义宣言》（Vital English Ant——A Futurist Manifesto），文章哀叹大多数英

国艺术中陈腐的成份，呼唤有震撼力，雄浑且反伤感的作品，文章以罗列那些将生机注入艺术界画家的名字结尾，其中有：阿特金森（Atkinson），邦伯格（Bomberg），雅各布·爱泼斯坦（Jacob Epstein），埃塞尔（Etchella），汉弥尔顿·内文森（Hamilton，Nevinson），罗伯兹（Robeats），华兹华斯（Wadsaoroth）和刘易斯（Lewis）。这其中任何一位艺术家也未允许自己的名字以这样的形式采用而刘易斯（Lewis）也未被预先告知，将他刚建的“反叛（Rebel）艺术中心”会被作为宣言发表的场所。

“反叛（Rebel）艺术中心是于1914年春，为了与头年开的罗杰·弗赖伊（Roger Fry）的欧米加工作室相竞争而创的。弗赖伊（Fry）希望将印象派作画时牢固的布局 and 浓艳色彩的运用引入实用艺术。为达到此目的，他让许多画家装饰家具，设计炉边地毯和织物及镶嵌装饰品等。最初他成功地吸引了几个先锋派人物来进行这一尝试，如雕塑家（Herri Gawdrer- Brzeska），罗伯兹（Rbeats），华兹华斯（Wadsaoth）汉弥尔顿（Hamilton），埃塞尔（Etchella）和刘易斯（Lewis），但是自从刘易斯（Lewis）与弗赖伊（Fry）闹翻，又捏造一封‘Reund Robrn’的污秽信，寄给在欧米加工作室的朋友和赞助人后，后四位画家也纷纷退出，然而刘易斯（Lewis）在朋友及同行凯特·莱切米尔（Kate Lechmere）的经济帮助下，在Greut Qrmond街38号建起了“反叛艺术中心”（Rebel）艺术中心，被该中心吸引并加入的画家有：海伦·桑德斯（Holeve Saunders），吉西卡（Jassica Dismorr）。两人既作画又写作，尽管他俩都忠信刘易斯（Lewis），但绝非仅仅模仿刘易斯（Lewis）。Dismorr 描绘的《皮卡迪利》（《Picadilly》）可以作为维多利亚时代画家偏爱都市主题的明证，这在桑德斯（Saunders）的《大西洋城》（《AtAntvni City》）中也可找到实例《皮卡迪利》（《Picadilly》）是脚手架围绕的塔状建筑，脚手架栏杆交叉组成许多十字型花纹图案就像巨大的花格子。

涡旋主义这一术语直到内文森（Nevinson）的蓬勃的英国艺术将反叛的画家与愤怒联系起来，因此使刘易斯（Lewis）得以维持对他们的统治后才出现的。当时内文森（Nevinson）正在准备创一新刊——《疾风》（《Blas》）正在为该刊头期写篇《涡旋主义者的宣言》。尽管该刊注明发行日期是1914年6月20日，实际出刊时间稍晚是同年7月2日。这本杂志采用紫色封面，排印变化也很大。该刊表达的要旨是：英国这一最先进行现代化进程的国家，在艺术领域应正视现代商业化的世界。然而刘易斯（Lefwis）并非以未来主义画家那种歇斯底里的狂热来称颂机器时代。他企图唤起的艺术应该是严肃的，少些浪漫色彩，具有立体主义的庄重，但不像立体主义那样只将题材囿于肖像画和静物画。

刘易斯（Lewis）并未因他的宣言而收到热情支持。尽管罗伯特（Robent）在宣言上签了名，但后来他强调自己与邦伯格（Bomberg）都不是涡旋主义画家。邦伯格（Bomberg），埃塞尔（Etchella），爱泼斯坦（Epstein）和哲学家，T·E·休姆（T·E·Hulme）尽管都与涡旋派有关，但却拒绝在宣言上签名。据记录，当时埃塞尔（Etchella）认为此次运动纯属捏造和虚构。但在而后很短一段时间内，大约一年多，的确有一种可称涡旋主义画风的流行。这种风格带点休闲意味，有一定结构，很接近纯粹的抽象；线条和色带总安排在兴趣点中心（或是涡旋中心），这在刘易斯（Lewis）的画《Composition in Blue》中可以体现出。这种画风讲求精确、具体，并有点反人文主义的倾向，虽然涡旋主义这一名称并不代表什么，但似乎总以人联想到人物或都市风景。这一风格创作的画作中给人印象最深的当属邦伯格（Bomberg）的《The Mud Bovt》这幅画的创作受伦敦 East End 的 Schevzik’s 蒸汽浴启发而获灵感。为了创作这幅大型油画，邦伯格（Bomberg）在大量前期研究中，已沉稳地构思好，最后作品成形后，人物都简化为井然有序的几何元素，其中有游水和潜水的，有站在池边和在池边跑着的。

有幸的是在支持涡旋派画家的人中有如哲学家T·E·休姆（T·E·Hulme）和诗人E·庞德（Evra Pound）。这样的人物在1914年春季和夏季，休姆（Hulme）为《新时代》写了许多有关现代艺术的文章，在文中他俨然成为这些艺术革新者的代言人。他对作品的严肃性和可持久性大加赞赏，并论证说：艺术应该模仿那些支配机器的原则和机制。他说，“将人以几何形式表现出是去除了人类稍纵即逝的有机体成份。”休姆（Hulme）和庞德（Pound）同属意象派运动成员，与涡旋画派的艺术相比，该运动将客观性，具体性以及现实与简洁引入诗的创作。他们与涡旋主义的联系，并没有使得那些画家大胆的剔除画中不重要的成份。庞德（Pound）接受了刘易斯（Lewis）的道学家作风，同样对英国统治机构怀有一种狂燥与反叛的敌意。庞德（Pound）和刘易斯（Lewis）在政治观点上都赞同杰出人物统治论，他们都蔑视世人的自命不凡，也瞧不起资产阶级等市侩之这及街上的平凡的人，甚至对平庸之辈感到愤恨。

正是庞德（Pound）在1912年将休姆（Hulme）引见给刘易斯（Lewis）和爱泼斯坦（Epstein），爱泼斯坦（Epstein）创作的雕刻中，尤其是在巴黎遇会毕加索（Picass）的，爱泼斯坦（Epstein）创作的雕刻中，尤其是在巴黎遇到毕加索（Picasso），莫底格里安尼（Modelfiani）和布朗库西（Brancausi）回国后，在1912年到1913年后期创作的作品中，休姆（Hulme）发现了一种呆板，生硬的拘泥于形式的几何图形，这与他在Ravenna中的镶嵌图案中所欣赏的类似，他把这

种图形看作是反文艺复兴古典人文传统的。在爱泼斯坦（Epstein）的雕塑《母与子》（Monther And Childnen）中，他采用了部分源自他所收集的非洲艺术中概念似的方法。该作品，证明了休姆（Hulme）的这一观点。即，为了一种简洁、优美、鲜明而机械的新几何艺术，古希腊—罗马（Greeo－Romau）的传统正遭到毁灭。也许是受休姆（Hulme）的影响，爱泼斯坦（Epstein）开始作画，这最终使作品《岩钻》（《Rock Drill》）的完成，这幅画是一个机器模样的东西，放在一个真正的石钻机上面。正如爱泼斯坦（Epstein）指出的：它的后代细心的安置在他体内，但却很危险地挨着钻头，并非像胜利者一样骑着石钻机，那东西似乎——如评论家理查·科克（Richar Cork）所说——被某种责任所束缚，它盲目的盯着旁边；一支手臂截掉了，这似乎是为了用来强调它对钻机颤抖力有限的控制。爱泼斯坦（Epstein）对机器模糊的态度，使他最终去掉钻机，将上半部那西截短并展出，后来还铸成了铜像（藏于泰特（Tate）美术馆。）

爱泼斯坦（Epstein），庞德（Pound）和休姆（Hulme）都对Henri Gaudier－Brzeska 浓缩而短暂的事业有过帮助（Henri 死于1915年，时年23岁）。他是个法国人，1911年1月定居伦敦，这使他对罗丹（Rodin）非常崇拜，尤其是钦佩罗丹（Rodin）可以从平静的面孔中发觉动感的能力。遵循爱泼斯坦（Epstein）的范例，Henri 使雕刻技艺得以复兴，他的构思源于波里泥西亚，中国和埃及的艺术，还有布朗库西（Brancausi）和涡旋画派的东西。他最初运用的流畅的自然主义风格被代之以对形象进行准几何似的处理方法和注重部分之间有韵律的和谐布局。在他以动物为主题的雕塑中，表达效果既尖锐又诙谐。但在他以涡旋派风格创作的绘画和人物雕塑中，风格上的仿效有时呈现出一种不具表达力的僵化。索菲娅（Sophic Brzeska——Gaudier）曾与之生活过，并将其姓冠于自己名字之后的人——对 Ganider 更抽象的作品后野心勃勃的动机产生过怀疑，而 Gaudier 自己也曾怀疑过其作品的有效性，在他死之前，身处壕沟时他曾预见自己最终会回到更接近人文主义的画风上去。

刘易斯（Lewis）与爱泼斯坦（Epstein）感觉到涡旋画派及其理论的侵略本性从某程度上预示战争的临近，这一感觉后来得以应验。在那时，内文森（Nevinson）认为1914年秋发动的大屠杀（即一战）对促进他的艺术会有帮助“这场战争对未来主义画派是一强烈的刺激，因为他们相信只有在斗争中才存在美，而离开侵略性就无所谓杰作”，然而他却不同意马里内蒂（Marinetti）关于战争也是“健康”的观点，因为在红十字会工作的经历教给他的，与马里内蒂（Marinetti）所认为的正好相反。战争初期，所作的画中文森（Nevinson）使用了立体派那种破碎的语言成功地将战争单调与乏味描绘出来。在画中他表现出对侵略主义所谓的英雄行为的强烈控诉。在评价这些画时，他写到：“我认为战争已被机器主宰，人类只不过是机械装置中小小的齿轮而已。”

战争使涡旋派陷入混乱。尽管1915年涡旋派画展得以举行，《疾风》（《Blast》）的第二期也是最后一期也得以发行。但也正是这一年 Gaudier－Brzeska 逝世了。两年后，T·E·休姆（T·E·Hulme）在战争中牺牲，当时他正着手写有关爱泼斯坦（Epstein）的专题文章也遗失了。当时刘易斯（Lewis）和罗伯兹（Roberts）仍在前线，留在伦敦的其他画家也无法使这场运动继续下去。而英国政府及加拿大战争纪念基金会的作画委托又产生了一个恶劣的后果，那就是他们坚持艺术家复制战争场面，使导向进步画风的画家自信心受到损伤。邦伯格（Bomberg），刘易斯（Lewis）和罗伯兹（Roberts）允许艺术作品对他们战争前工作中冷淡的势头加以修饰。随着战争的推进，英国与欧洲到处是破坏的残景，这使他们觉得对艺术中长期占统治地位的传统加以破坏，有些略显残酷与无情。为了达到安宁，稳固与整合，他们拒绝了创作中的支离破碎。

如果说1914—1918年的战争强迫涡旋派画家作出某些妥协的话，这场战争也使其他画家创作出最动人的作品。如西德尼·卡莱因（Sydney Coa-line），被派到意大利作为一名官方战地画家，其作品抓住了在Breato Valley 上空无声盘旋的飞机这一主题；而在玻璃上作画的埃里克·肯宁顿（Eric Kenington）的作品《The Keningtons at laventve》中描绘了一支刚从壕沟中出来的队伍，正准备进行一次到宿营地的五公里例行行军前的情形，抓住了战士们疲惫不堪的神情；奥彭（Orpen）1917年被派到桑风（Somme）战场，他的画捕捉到夏日阳光下，下水道破坏后而涌出的白泥是怎样最终风干成炫眼的白色颗粒（该画存于Imperial War Masaum 更名为《La Batle de Waloncourt》）。野花从战争的废墟中生长出，使空旷的景色有一种可怕的死寂和辛辣的美。而在英国国内，马克·吉特（Mark Gertler）这位与邦伯格（Bomberg）相似同样是一名在伦敦 East End 的犹太区成长起来的艺术家，他在作品《Merry－G－Round》中表达了一种由战争引起的悲观论和无用论。画中一排排交错的图形像机械的恶梦般无休止的缠绕在一起。统率设计中每部分的牢固性使图形难以分离开来。人们心理层面从理智的愤怒到同情，最后盘旋着下降到烦乱，而这时对战争屠杀制造的恐怖的数字的反应已变得麻木了，而在保罗·纳什（Paul Nash）的画中更具震撼更尖锐刺激人们的是他笔下遭破坏的乡村景象。与奥彭（Orpen）一样，他也将破坏场面与重新诞生的感觉并置，并为他最著名的一幅画取了个颇具讽刺意味的名字《我们正在建设一个新世界》（We

Are Making a New World）。正是在在与自然风景的冲突中，英国画家们才不断感到精神的活跃与一种朝着新方向的挑战和解脱。

第三章 二十年代的绘画及其创作

1914年到1918年，蔓延法国的战争没有波及到英国。而战争的后果是两国都不得不进行社会和经济的重建工作，法国面临的问题严重得多。两国的艺家都感觉有必要向秩序的回归，法国以纯粹主义的形式进行这种回归。Amédée Ozenfant and E·让内（Edouard Jeanner）（又称建筑师 Le·希西尔（Le Corbuiser）曾大力提倡过纯粹主义，他们想将立体派画家创作的支离破碎的图象，重新解析为新的整体。这是一种孤立、理性的画风，程式化且规范化。然而英国对战前尝试的反叛却采取了另一炯异的形式。很少有什么共同努力，有的仅仅是对个人特色风格的追求。但由于那时英国广泛流行对传统表现方法和传统主题的回归，因此英国战后这一段时间被认为是保守的，但同时也是个异彩多样的时代，产生了大量富于想像的艺术，且极具创造性。那时英国传统风景画也得以复兴，地点概念因二十世纪世纪自由厚道（无根基的）本性而变得更脆弱与模糊。

奇怪的是，对传统主题的回归却与形式主义理论相伴而行。那时，普遍认为，一个主题无论是静物，风景或肖像；首先应对其所含形式的重要性加以考虑，并对通过形态、线条与色彩的处理表现的特性加以考虑。形式的单调正是弗赖伊（Fry）提倡的后印象主义的主要问题。更准确的的说，是因为这种艺术的表现效果更多的是依赖形式的力量而非与之相联系的想像，所以说这一艺术达到了传统对情感的浓缩，达到了比印象主义和学院主义更持久地对外貌的表现，最终在想像中获得了持久的支撑点。

这一观点的历史有必要简略追溯一下：弗赖伊（Fry）几乎确定无疑地吸收了马蒂斯（Matisse）1925年出的著名的《Notes d’un pentre》中的观点。在1904年4月《New Quarterhy》中，他以一篇名为《论美学》（An Essay on Aes-thetics）文章开始，对认为艺术只是模仿的表现形式的观点进行了持久地攻击。对他来说，艺术的主要意义在于设计中的感性因素是否本来存在于，早已充分显露出的主题中。克莱夫·贝尔（Clive Bell）在他的书《艺术》（Art 1904）中将 Fry 的观点更进一步，直言宣布：“有意味的形式是以所有美学经验为基础的，而表现只是枝节问题。”

而贝尔（Bell）的论文主要弱点在于，运用了圆周的论证方法。“有意味的形式”被定义为以特定方式组合起来的线条与色彩及激发我们审美情感的一定形式和形式间的关系。而审美情感又被描述成那些“有意味的形式”所唤起的東西。但这本书在论证上的确狠下了功夫，买者络绎不绝，到1930年已再版八次。

因为弗赖伊（Fry）和贝尔（Bell）的论点基本相似，评论家和历史学家很难发现二者不同之处。弗赖伊（Fry）更浓缩的思想，贝尔（Bell）以一种武断的口吻在自己的书中表达了出来。如弗赖伊（Fry）认为英国艺术惯于讲故事，而且大多数人对美学的感觉相对较弱；而贝尔（Bell）也许是为了挑衅，则宣称大众根本不能做出对美学的判断。尽管 Fry 采用贝尔（Bell）“有意味形式”这一说法，但他从未停止过对这一说法的质疑；在晚年，他还重新评价了表现在艺术中的作用。就是在《艺术》一书发表后，弗赖伊（Fry）评此书时也曾指出：“单是看形式是不太可能成为美学情感的源泉的，而某种东西应该与之结合并赋予其意义，这一“某种东西”或者说这一方程式的未知数“x”也许是可变的。”六年后，当他将《回顾》一章加入他的论文集《视觉与设计》（《Vision and De-sign》）时，他再次承认只能大概地给出“有意味形式”的概念，而弗赖伊（Fry）这种对知识不断质疑与探索的能力与精神是贝尔（Bell）不具有的。

弗赖伊（Fry）的《视觉与设计》（《Vision and Design》）是1920年问世的，1923年，其中一章修改后新版能以发行。这本书被广为传阅。青年雕塑家亨利·摩尔（Henry Moore）在利兹图书馆偶然发现一书，他得益于其中有关黑人，（南非米拉哈里沙漠区一游牧部落成员（Bushren），和古代美洲艺术的文章。这些文章都有助于在英国及其他地方打破古希腊—罗马（Grev－Roman）传统统治的运动。弗赖伊（Fry）使读者将视点转向过去认为主要具有考古学与人类学价值的文化。正是这一突然而恰当的扩展，使亨利·摩尔（Henry Moore）后来回顾时说：“一是你读了罗杰·弗赖伊（Roger－Fry）的书，他就会从中发现全部东西。”

《视觉与设计》（《Vision and Design》）一书因此又与时代的需要有着特定的联系，看看它的体裁，该书直截凿穿了过去围绕现代艺术的纷乱与困惑，使最遥远的文化变得触手可及。弗赖伊（Fry）简单易懂的散文可以念给一般人听，而且有助于引起对艺术态度的普遍转变即：艺术不再是某位受过教育的精英所关心的，专利因为 Fry 展示出了艺术所具有的对大众的吸引力。讽刺的是，他采用了形式主义者的手法，加上其固有的局限，使自己因孤傲和非大众化而受到现代评论家的指责。事实上，他所写的，只有很少适用于严格意义上形式主义方法，而且也无法简单将其归入此类。

对形式的重视不可避免地将缩小艺术的作用。弗赖伊（Fry）只是将兴趣

限于孤立，历史的艺术作品，在他一生的大部分时间，他低估了这些艺术记录与传递消息能力的价值。在本世纪 20 年代，大多数评论家的注意力总是集中在形式上的特征，而又大加赞扬法国艺术及折射出法国影响的艺术，这使得一些画家感到自己倍受轻视。温德姆·刘易斯(Wyndam Lewis)把 Fry 看作是有害的存在，因为弗赖伊 (Fry) 总是将商人和收藏家的注意力转到他所欣赏的画家身上。尽管弗赖伊 (Fry)对公众影响甚广,但他与商人和收藏家弗赖伊直接接触却颇少，而且他作为艺术评论家的作用也不是很大。20 年代，弗赖伊 (Fry) 总是在国外游历，一次就是数月，其间还画了些没有什么形式意义的风景画。

弗赖伊 (Fry) 在本世纪 20 年代的影响的确很大，但也不能随意将其夸大。现代主义的反叛时代已然结束，大多数评论家和艺术家面对向和平主题的回归而出现的保守主义的盛行，也是无能为力。这一时期最成功的新发展是 1919 年“七和五集团”(Seven and Five Soviety)的创建(该社团创建之始由七位画家和五位雕塑家组成而得名)。1920 年,该社举行了首次画展,并在展览的目录中发表了自己的宣言,该宣言也为那个时代定了调。“七和五”集团 (Seven and Five Soviety)的目的仅仅是表达他们所感受到的，认为应该是易懂的东西，而不是一种理论或对某一传统进行攻击。看上去那是一个缺乏勇气与胆识的时代，说得好听些应该是一个重新恢复和重新确定的时代。然而为温德姆·刘易斯 (Wyndhan Lewis) 与一些涡旋派艺术家如查尔斯·金纳 (Cherles Gimner)，雕塑家弗兰克·多布森 (Frark Dobsom)和广告设计师爱德华·麦克奈特 (Eduard Mcknought Kmoffer) 企图重兴先锋派时却以失败告终：“十人团”(Gxoup)，“X”，这个名称听上去就不是什么好兆头的组织，1920 年 3 月举行完首次展览后就夭折了。刘易斯 (Lewis)后来谈到涡旋主义时说，“我现在发现，以前最令我倾心的几何图形显得如此的苍白和单调，他们的确需要加以充实。”

如果说立体派支离破碎的表现语言在高雅艺术中日渐失色，那么它却在设计领域如对织物，地毯的设计中勉强维持生计。这成为二十世纪外观装饰中的主要方向。它使装饰艺术 (Art Dev)得以成形,并且有助于简洁的形象形式。☞麦克奈特·K(Mckinght Knoffor)正是成功且鲜明地将这种简洁的形象引入自己的广告画设计中。而这种显得粗糙且不合时宜的剪辑似的风格在绘画中却避免了。像刘易斯 (Lewis)和威廉·罗伯特茨 (William Roberts)等画家不仅为了追求新风格而将画中形式赋以血肉，而且四处寻找新主题。因为伴随对秩序和平回归风格的一个问题就是画什么？塑什么？许多艺术家像保罗·纳什 (Paul Nash)一样突然发现自己是一个在没有战争时代的战地画家，对他们大多数来说，这种空虚感，因机器时代主题的焕发和对风景画主题的回归而有所减轻。

· 马修·史密斯 (Matlew Smith) 就是一个去了乡村后，逐渐从战争的创伤中恢复过来的画家。1919 年他返回伦敦时,不仅受了伤,还深受炮火惊吓的困扰。有很长一段时间,他是在一个弗茨罗伊 (Fituroy)街的小阁楼中过着隐居的生活,其间为《浮士德》(Ftust)临摹了一些德拉克洛瓦 (Delacrox)的插图。1920 年夏，当马修·史密斯 (Matlew Srmith) 与其妻及两个儿子到 Cornwall 的 St Austell 时,他的精神状态仍是很紧张的 (他的妻子 1922 年与他分开了)。家人回到了伦敦，而他却留下了，并搬到 St Columb Major。那年夏秋两季都很潮湿，史密斯 (Smith)说他的风景画中就反映了这一状况:然而他并没有将直觉感知记录下来，因为他在马蒂斯 (Matissei) 门下的短期学习使他明白为了浓缩自己面对自然油然而生的感觉，必须将眼见的色彩转换成具有表达力的和谐形式。由于 Comish 风景具有阴沉的特点,他笔下的天空要么蓝色要么是黑色。而他个人的苦恼似乎也赋予这些焦红光彩奇特的死灰般的和谐以灵感。

那时，以前曾很赞赏现代都市生活的涡旋派画家也离开了大都市。1920 年爱德华·华兹华斯 (Edward Wadsworth)在莱切斯特美术馆展出了一系列有关英格兰中部的工矿区“黑乡”(Blark Conntry)的作品。第二年,他父亲——一个磨坊主——逝世,这使华兹华斯 (Wadsworth)从此可以随意四处游历了。他大部分时间在法国西部和意大利，采用蛋白油调和颜料的方法，以点画技法，将他有关海港船支、码头、贝壳，铁锚甚至救生圈的绘画赋予种超现实的平静,并给以大海永恒的静谧。

战争刚结束的一段时期，另一位涡旋派画家戴维·邦伯格 (Dovid Bomberg) 正尽力靠养火鸡和眷兔维持生计。在乡村的生活，使他战前工作中那种都市节奏感荡然无存。他还听从油画家米尔黑德·博思 (Murihead Borce)的建议,试着采用一种更率直的自然主义画风,以图发现从中可得到多少强有力易懂的感受。博思 (Borce)还对邦伯格 (Bomberg)提供经济帮助,使他 1923 年春去了巴勒斯坦,并成为一 个犹太复国组织的非正式画家。在这一时期,邦伯格 (Bomberg) 在国外呆了四年,主要采用两种画风:其一是地形学的现实主义,其二是一种更客观的技法。后者是在他后来去西班牙和其他地方时最终形成的。以明艳,深色彩作画,邦伯格 (Bomberg) 不仅抓住了风景画的特点,而捕捉到地心引力的效果和投亮部分的范围。他记录下静态的事实的同时也抓住了动态的视觉。将眼睛看到的转变成似乎从一点移向另一点,并

具有语言的东西。为了保持这种具有表达力的技法,他加深画面的色彩,虽不至于太浓,但却达到饱和,浓艳色彩所起的效果。

回归更趋传统表现手法的趋势是本能地产生的，是没有依靠任何团体，运动或领导者为核心而形成的。甚至来自国外的影响当时也减弱了。因为自从 1919 年 8 月奥斯伯特 (Qsbert) 和史迪威 (Sccheverell Sitwell) 在 Heal’s 举行了现代法国艺术展和 1919 与 1921 在莱切斯特美术馆马蒂斯 (Matisse)和毕加索 (Piccasso)的画展后,伦敦直到 1928 年德·基里科 (de Chairico)的画展的举行前，一直没有重要的现代欧洲大陆画家举行过画展，也许这正是一次使英国艺术家从法国艺术的阴影中解脱出来的大好机会。这使得 1921 年至 1925 年在 Dyanchureh)休养的保罗·纳什 (Paul Nash)在这期间创作的作品中展现出一种北方哥特似的风格。纳什 (Nash)所选的景色是暗淡的,他集中精力于那些绵延横亘的海边城墙,这些城墙是为保护罗姆尼·马什 (Romney Marsh) 免遭海洪冲击而修的。作为研究纳什 (Nash)的权威安德鲁·柯西 (Andrew Causey)评论到:“海边城墙的图象唤起脆弱、攻击,追赶和抵御的意念。”纳什 (Nash)自己也称他在 Dymehurch)作的素描和绘画表现了一种形式上、心理上古怪的经历。

1923 年本·尼科尔森 (Bon Nicholson)到 Dymehurch 访问纳什 (Nash)。两人都画有关海岸线的画,但尼科尔森 (Nicholson)并不采用纳什 (Nash)偏好的倾斜的视域,他采取直接的方式描绘大海:水平的色带被防洪堤组成的垂直近景束缚住,大块的灰白色调的处理暗示顶上云彩掠过时,沙滩与海水突然闪亮的光线。

尼科尔森 (Nicholson)技法中简洁与清新部分是受家庭影响。他生于艺术世家,从小就模仿父亲威廉·尼科尔森爵士 (Sir Willian Nicholson)熟练的自然主义画风。他从父亲身上继承下来的良好艺术品味使他产生了击破周围的世故的愿望。他将视点投向涡旋主义,1920 年与画家威妮弗雷德·D (Winifred Dacre) 结婚,Dacre 对画风格的自然率真和对色彩的乐感,使他深受启发。由于本 (Ben) 身体欠佳，他俩 1920 年至 1924 年冬都呆在瑞士的卢加诺 (Lugano)。他们在昆布兰 (Cumbenland)附近的布兰普顿 (Branpton)安了家,还一同去过巴黎和班克斯赫德 (Bankshead)。

班克斯赫德 (Bankshead)不仅影响了这两位画家的生活,而且另一位青年艺术家克里斯托弗·伍德 (Chnistopher Wood)。自从去过一次班克斯赫德 (Bankshead)后,伍德 (Wood)写给威妮弗雷德 (Winifred)的信上说:“在班克斯赫德 (Bankshead) 的生活才是一个画家应该有的生活。深受尼科尔森 (Nicholson)真诚的教诲之影响,伍德 (Wood)在昆布兰 (Cumbenland) 找到一个以前在法国南部,泡在一群风雅而富裕的社会精英中那种迷人生活更好的代替品。他最初以毕加索 (Piccaso)和科克托 (Coctew)的制图技术为其风格的雏型，并在其深奥精妙的基础上熔入他所欣赏的画家亨利·卢梭 (Henri Rousseau) 作品中朴素的风格。伍德 (Wood) 的作品对主题的自然本性反应加以强调,这使他成功地传达出强烈而深刻的意识感。也许毒只对这起了作用，由于受科克托 (Coctew)的影响,伍德 (Wood)开始抽起雅片来。这也许是他死亡的间接原因——1930 年,伍德 (Wood)才 23 岁在索斯堡 (Sulitury)火车站,倒在了一辆高速列车下。

伍德 (Wood)的空间感加上他良好的色彩感使他创作了一些本世纪最简洁,最抒情的风景画。一次偶然的机会,他与本·尼科尔森 (Ben Nicholson)遇到阿尔弗雷德·沃利斯 (Alfred Wallis)。沃利斯 (Wallis) 以前是 Conish 的渔人,70 岁才开始作画。沃利斯 (Wallis)直观的技巧使自己的设计与作画用的碎硬纸板相适应,这种技法加上沃利斯 (Wallis) 内心的韵律感给受过良好教养的伍德 (Wood)和尼科尔森 (Nicholson)极深的印象,而沃利斯 (Wallis)这种韵律感在画中是以轻轻摇晃的小船及海港层层叠叠布置译出来的沃利斯 (Wallis)的绘画使他俩追求绘画的率真和抛弃过时的自然主义的信念更加坚定。尤其是伍德 (Wood)他与沃利斯 (Wallis)都偏爱船与海的主题,而且从沃利斯 (Wallis)的画例中找到一种表达自己毫无遮掩他对经验的敏感的方式,这些体验总是使他狂燥不安,而且倾向于他情感生活的涡旋。1929 年和 1930 年的夏天,伍德 (Wood)在不列培尼 (Brittany)的 Treboul),那里黑白色的村舍,狭窄的街道,村边的渔船和海港使他想起了 Cornwall;所有这些甚至船员都充满欢歌,飘着酒香.而宗教节日在他的画中却是简洁,神秘充满辛辣的色彩。”蓝色是属于他的色彩”威妮弗雷德·尼科尔森 (Winifred Nicholson)写道:“而且他的作品中蓝色调运用的演变就是他生活原动力的演变。”

在 20 年代后期,“七和五集团”(Seven and Five Society)举办的画展中,本·尼科尔森 (Ben Nicholson)和威妮弗雷德·尼科尔森 (Winifred Nicholson)和克里斯托弗·伍德 (Chnistopler Wood),创作的风景画和静物画扮演着重要的角色。这一社团最初创建是为急于找到出卖作品的窗口,而不是想表明自己是什么进步的团体。但以了 1926 年只有一部分初始成员仍留在该组织了。本·尼科尔森 (Ben Nicholson)最先于 1924 年加入该社,接着是威妮弗雷德 (Winifred) 1926 年加入，而克里斯托弗·伍德 (Chnistopler Wood)和 C·莫里斯 (C·Morris)是 1927 同年加入的最后 1928 年和 1929 年,戴维·琼斯

(David Jons)和弗朗西丝·雷奇金斯 (Frances Hodgkins)也分别加入该组织。所有这些艺术家都实行一种绘画上的抒情主义画风，及采用掩饰美学深奥与精妙的野兽派的技法。

唯一一位“七和五”集团 (Seven and Five Soviety) 妆创直到 1935 年解散一直都留在该组织的画家是伊冯·布钦斯 (Lvon Htchens),也正是他，在 1923 年参观了本·尼科尔森 (Ben Nicholson)的画展后,劝说本 (Ben)加入该社的。但是布钦斯 (Hitchens) 的作品，直到 30 年代都不具有什么独创性。布钦斯 (Hitchens)早期的风景画致力于展现“有意味的形式”,在很长一段时期,他的确对勃拉克 (Bnague)关于断裂的线条和模糊的空间之运用怀有敬意。30 年代中期,当非表现艺术盛行时,他曾尝试过纯抽象画法。到了 1937 年,他又回到风景画的创作上来。1940 年,布钦斯 (Hitchens)在伦敦的画室被炸毁后,他移居索塞克斯 (Sussex)。最初他在大蓬车中住,后来在那儿买了块地并建了房，一直到逝世都住在索塞克斯 (Sussex)。

伊冯·布钦斯 (Ivon Hitchens)形成了一种标志性的方法,大量采用描色的轮廓来暗示光与影,水中的倒影、距离,环境和季节性变化,而并非风景实际的模样。他偏爱的画布通常宽是高的两倍。二战后,他运用的色彩更鲜艳,甚至允许画中有一线空白出现在色块中，制造出支离破碎或清澈透明的效果。60 年代,他的画法演变成固定的程式。当时他运用色彩更深,接近于人造色。然而,布钦斯 (Hitchens)捕捉到了瞬息即逝的风景,也许正是这一点就足以使他比其他英国艺术家更成功。

在新英艺术俱乐部中，风景画的创作级占统治地位，而其中成员史蒂尔 (Steer),威廉·尼科尔森 (Willian Nicholson)和吕西卡·毕沙罗 (Lucien Pissarro) 仍久享盛名。而在伦敦画会 (Lonelon Group)举办的画展中,罗杰·弗赖伊 (ROger Fry) 对具有法国影响的艺术的爱好占了上风。 A·妮莎·贝尔 (Vanessa Bell)和邓肯·格兰特 (Dumean Grent)展出了田园风光画,索塞克斯 (Sussex) 风景画,或在 Cassis 创作的景物画,他俩曾在 Cassis 租借了一个农场工人的村舍。罗杰·弗赖伊 (Roger Fry)大部分时间仍在法国作画,尤其常呆在 St Rény - de - Rpovence 附近，因为他在那儿买了所房子并与两个右翼文人查尔斯 (Charles)和玛丽·莫伦 (Marie Mauron)共用。20 年代,还有两个苏格兰画家崭露头角 Pelpoe 和 Cadell 他俩经常游历爱奥那岛 (Iona)。他们把注意力主要集中在到北部海湾，那里突出灰白沙滩的岩石，在蓝色的天与青色的海的映衬下格外迷人。即使狂风与暴雨也不能阻止 Pelpoe 对这一小岛的挚爱。“只有那种天气才适合爱奥那岛 (Iona)”他称,“透过雨幕看那岩石和远处的海滩,那种朦朦胧胧的感觉使其展现出一种让人难以捉摸的神秘特征……那是一种无形的,富有感情的,让人心潮澎湃的东西。”

在这种对回归自然的渴望后,有一种对城市的反叛。过去为了使城里人更贴近自然福祉的郊区逐渐侵蚀到乡村。其中副作用之一就是对乡村景色怀旧的加深,使导游,旅行书籍盛极一时。霍顿 (Hodden)和斯托顿 (Stonghton)出版了《国王的英格兰 (King’s England) 系列丛书,对英国的郡县一个接一个地进行调查和评述。贝茨福德 (Batsfond)出了《英国遗产》(British Hecitage)和《英国面面观》(Faceof British)系列书籍。那时村舍租金便宜,到乡村 别墅度周末也蔚然成风。

当爱德华·保顿 (Edward Bawoden) 和埃里克·霍维利厄斯 (Eric Ravilious) 在漫游艾色克郡 (Essex) 想找栋这样的别墅时,他俩在 Great Berdfield 偶然找到 Brick House，于是从 1929 年至 1935 年他们一直合租了 Brick House，35 年霍维利厄斯 (Racilious) 接妻搬到附近的 Castle Hedingham 去了。学生时代的保顿 (Bawden) 和霍维利厄斯 (Ravilious) 曾在皇家艺术学院相互竞争过,那时都受到威廉·罗森斯坦 (William Rothenstein) 任命的该院兼职教设计的保罗·纳什 (Paul Nach)的影响。两人不仅都很幽默,而且对周围的细节和奇特形态具有敏锐的观察力。他们的艺术事业涉及面很少,从实用艺术到插图画设计,从亚麻油毡浮雕到广告画,甚至还从事过壁画、墙纸、家俱的设计及制作玻璃品和制陶。他们那种使自己设计中哪怕最微小细节生态勃勃的秩序井然的控制应归因于他俩以前从事木刻画的经验。对木刻画的兴趣是保罗·纳什 (Paul Nash) 在皇家艺术学院时鼓励并促成的,而且在 20 年曾得以复兴。

“木刻师集团”(The Society of Wood Engravers) 是 1920 年成立的，纳什 (Nash) 也是其中一员。由于意见分歧，1925 年，其中成员利昂·安德伍德 (Leon Hnderwood),布莱尔·休斯·斯坦顿 (Blair Hughes Stanton)和格特鲁德·休姆斯 (Gertrude Humes) 从中退出后，自己成立了另一组织，“英国木版画会”(“The English Wood - Engraving Society”。汤姆丝·比尤伊克 (Thomos Bewick) 的木刻画，在那时颇受欢迎，而当霍维利厄斯 (Ravilions) 想模仿他作品中有关乡村生活的庆典时，他以干净利落风格代替尤伊克 (Bewick) 作品中的粗陋朴实。这种风格有一种隐晦地反映立体主义遗风的几何感，那时大部分木刻作品都是为私家出版社所作的。罗伯特·吉宾斯 (Robent Gibbings) 接管了著名的 Grolden Cockerel 社，并将埃里克·吉尔 (Eric Gill) 列为自己的主要合伙人。吉宾斯 (Gibbings) 通过“木刻师集团”(Society of Wood Engravers) 会见了霍维利厄斯 (Ravilious) 后,他还给霍维利厄斯 (Ravilious) 安排

了工作。

霍维利厄斯 (Ravilious) 和保顿 (Bawden) 都利用他们从事木刻画的经验来指导自己对水彩画的处理，通常画笔在纸上画过，划出有细槽的图案颇像木刻画中的图案。在霍维利厄斯 (Ravilious) 的水彩画中,角形的凹处增加了画面严肃,整洁的效果。他打破常规,将大打折扣的忧郁和感伤引入风景画中。画中景色总是被一些冬日的光线笼罩,就算有太阳,似乎也不能给景色添上几分暖意。这种对光线的独特运用使其作品具有一种严肃美和独立的超然感,将观者和画家本人排斥于画外,只考虑到了居支配地位的对风景从心理上的把握。

如果说这一时期有谁在插图画创作上超过了保顿 (Bawden) 和霍维利厄斯 (Ravilious),那就非埃里克·吉尔 (Eric Gill)莫属了。他重新赋予宗教形象情感表现力和独创性,而且还用木刻画艺术来宣传自己的观点,吉尔 (Gill) 最初在艺术中心学校 (Central School of Art)拜于爱德华·约翰逊 (Edward Johnson) 门下学习石刻技术,当时约翰逊 (Johnson) 正负责推广无衬底铝字和印刷体字母形式在印刷工艺中的运用。而这些改进了广泛运用于火车站和其他需要最大清晰度字体的地方。吉尔 (Gill) 还作为雕塑家干过一阵,并倡导雕刻术的回归。1914 年到 1918 年间，他为威斯敏斯特大教堂雕刻 Sfations of Crovs 时，因为他对解剖学知之甚少，所以采用的是一种呆板的准拜占庭似 (Byzantine) 的风格。

如果在第一机器时代这个邪恶的纪元里，把吉尔 (Gill) 看作是一名与时代不合的人,看作是对十二世纪回归的人物,的确引入深思,由于他从不穿裤子而代之以宽松合身的束腰罩衫,他看上去像个中世纪的工匠。吉尔 (Gill) 对工作中关于技巧和享乐的重要性与罗斯金 (Ruskin) 和莫里斯 (Morris) 相同即,艺术对他来说,就是将他认为应该做得做好.他鄙视那些得过且过的人,及其他人部分二十世纪的英国人。他与人合作于 1907 年创建了 Ditchling Commnity，在那里工作和崇拜融为了一体。1913 年吉尔 (Gill) 改信罗马天主教，1918 年他与同事被作为新教徒加入了圣·多明哥 (Third Order of St Dominic)。吉尔 (Gill) 狂热的宗教与他强烈的性欲相配称。与威廉·布莱克 (William Blake) 和斯坦利·斯潘塞 (Sfanley Spencer) 一样,他也认为所有的欲望都是神圣的,而这些欲望是准备用来错解,通盘挑拣 (Over select) 忽略天主教训戒的某些方面,目的是为了证明它。吉尔 (Gill) 用一系列连系的图象,象征耶稣对全体基督徒的爱,而他对《The Sorg of Songs》朴实的图解引起了天主教的争议。他为罗杰·弗赖伊 (Roger Fry) 雕了一对情侣,但弗赖伊 (Fry) 遗憾道:“直到在真正意义上我们更文明进步时,这一作品才能在公众中展出。”

如果说吉尔 (Gill) 的雕塑接近于色情与荒谬，那么戴维·琼斯 (David Jones) 则达到了一种更令人信服的物质与精神的结合。1921 年琼斯 (Jones) 被罗马天主教吸收后,他与吉尔 (Gill) 和 Gill 的家人生活在了一起。一段时期后,他和吉尔 (Gill) 的女儿 Petra 定了婚。他在 Ditchling 学习木刻,不久就为 Gilden Cockerel 社创作作品。琼斯 (Jones) 还写了两篇文学名作《In Pnrenthesis》——一篇基于 1914—1918 年战争的历史性巨作,和《The Anathematn》——这篇是探研罗马帝国主义及其继承者基督教之间的关系的文章。宗教的象征主义直接或间接地出现在几乎他所有的素描和绘画作品中。一般琼斯 (Jones) 都用水彩作画,将微小的描述性特征投射到白纸的每个地方。而对转变的空间徘徊,因水彩的透明性,贯穿整个形式;因此成为物质与精神融合的隐喻。他画中的主题和人物总是以独立于引力的状态出现,似乎是以一种容易变化的关系使彼此连接着,而这种非正统,非学院的画风是用来传达画家狂喜心情的媒介。

那些笃信宗教,行为古怪的人总是相信幻想的效力,而这一信念使涡旋派画家能以革新。当 1918 年,温德·姆·刘易斯 (Wgndham Lewis) 宣称涡旋派对几何图形的运用需要充实后,他又补充说:“这一技法仍一如从前那样在我脑海中存在着,但是浸沉在多彩的植物和活生生的血与肉之中。”他还谈到这一时期对他意味着新的开始:刘易斯 (Lewis) 开始集中从事肖像画的创作,而且创作了许多写生素描来加深自己对人物的把握和理解。他以鞭端开叉似线条创造了一种智慧而深刻且具有特殊风格的画风。在刘易斯 (Lewis) 所作的肖像画中,有些是当时最使人寒心的作品。很少顾及人性的特征,刘易斯 (Lewis) 展现在我们面前的是一种样式化的甲壳,一种刻板的外观,而这些东西都苛刻地掩盖或忽略了人物的思维与性格。他对别的艺术家不加遮掩的藐视在他的小说《The Ages of Gred》中发泄了出来,在这本书中,许多社会名流和艺术界大牌都遭到了无情的讽刺而且被大肆地攻击。

同样,他在想象创作的素描和水彩画中,生机和旨趣被禁锢在他以象征性与抽象性的设计组成的复杂有机结构中。刘易斯 (Lewis) 承认他在文学创作中的想象影响了这些作品,他总是从过去的历史、文学和神话中吸取题目,接着又用叙述性的暗示愚弄观者。刘易斯 (Lewis) 对一些超现实主义画家很钦佩,因此用一定的古怪与创造性幻想来引导自己的心像。但正如他自己评说的,其艺术之后的支配力是对完全主义的,或称物质的和有形体的东西以及有些近乎狂热的嗜好。

许多有关刘易斯(Lewis)的记载表明他患有妄想症。他深信自己是一场由布卢姆斯伯里团体(Bloomsbury Group)策划的恶毒阴谋的受害者，他的事业也因这场阴谋而毁灭。在与刘易斯(Lewis)交谈后，约翰·罗森斯坦(John Rothenstein)在他的《现代英国画家》(Monden English Painted)一书中再次再重复过这一观点。但是却几乎没有证据来证明刘易斯(Lewis)的抱怨，而他的抱怨又因刘易斯(Lewis)对同性恋和特权根深蒂固的憎恶而愈演愈烈。其时对他绘画事业更具危害的是因为他同时又是一位高产的作家，这使他将大部分创作精力转向了他的书。结果从神话、历史事件，以及对邪恶，天堂，地狱概念的迷恋中获得灵感而创作的半抽象的作品，只引起了相对较少的评论家的注意。

而在威廉·罗伯茨(William Roberts)的作品中却可发现他不太发狂的才能。涡旋派画家的遗风一直徘徊在他的作品中，直到本世纪70年代。当时一种适合他日常工作的无产阶级主题将他早期设计中脆弱的雅致取而代之。罗伯茨(Roberts)成了一种独特的画风：赋予他画中管状人物几乎机械似的规律性，为了从人物姿态中提取出一种有韵律的图案，他将人物安排的象带状雕刻似的。有时，这种对绘画的喜好本身就是目的，在罗伯茨(Roberts)的作品中，戏剧与设计紧凑连贯，将日常场景转变化典礼性的事件。他的风格形成后，在接下来的半个世纪一直未变，而且一直很受欢迎。

伦敦城几乎所有东西都可能成为罗伯茨(Roberts)作画的主题，酒吧，市场的顾客，河边的游人，交通高峰期状况，个人关于展览会的意见及换岗的哨兵等等。在他的作品中维多利亚时代对偶然事件和轶事的偏爱得以重视，同斯坦利·斯潘塞(Stanley Spencer)一样，罗伯茨(Roberts)以现代术语重新创造出叙事性的传统。

斯潘塞(Spencer)的独创性在于他将字面的斜述与幻觉和想象融为一体。他奋斗一生有一个始终如一的目的：洞察整个世界，将物质与精神，神圣的与世俗的东西合二为一。他在波克夏(Berkshire)的科克汉姆(Cookham)村长大，这使他在孩童时具有的洞察力一直保持到成年。小时候，父亲每天给他朗读圣经故事，这使他对圣经故事很熟悉。沿着高高的围墙漫步，使他觉得只有在墙那边才能看到宗教的场景。在斯潘塞(Spencer)的作品中，高墙往往用来分隔神圣与日常的东西。他最有创意的宗教性作品之一《Iacharias and Elizabeth Sacrificing in the temple》中，有个小孩翻在墙上向外窥视，这表达了斯潘塞(Spencer)本人精神世界的亲密感。

如果科克汉姆(Cookham)给斯潘塞(Spencer)仿佛在世俗乐园漫步的印象，这一印象直到他后来每天到伦敦思赖德(Slade)艺术学校学习时才打破，那么第一个世界大战就彻底打碎了斯潘塞(Spencer)享有已久的与世隔绝的生活，但他仍然在乡土特色中寻求超自然的东西。战争初，他当了名军医院护理员，后来在马其顿前线当兵，靠着战时的丰富经历，他在1923年到1932年为Bunghclere小教堂搞装饰。这个小教堂是J·L·Behrend夫妇修建的用来陈列斯潘塞(Spencer)的装饰画的，也是用来纪念在战争中牺牲的Behrend太太的哥哥的。其中没有一幕场景反映了战争的暴力和恐怖，相反却营造出一种健康的基调。人物中有的在看地图，有的在铺床，有的在浆洗或是切菜，有的正在往黄色上涂黄油。战争初期，斯潘塞(Spencer)得到一本圣奥古斯丁的《忏悔录》(Confessions)。从这本书中，他领悟到，即使是最微不足道和下贱的工作也是对上帝的赞美。

在本世纪二三十年间，斯潘塞(Spencer)想把平凡视为神圣的愿望使其作品产生奇怪而且造作的效果。他画中平常的人物变得更圆胖，为了突出表达效果，将人物变形的运用更戏剧化，其中的纯真与笨拙是刻意设计的。而此时，他的个人生活因与希尔达·卡琳(Hilda Carline)离婚以及与帕特丽夏·皮瑞丝(Patrica Preece)并不美满的婚姻生活而困扰。不满意的私生活使他更沉溺于女色。斯潘塞(Spencer)认为所有的欲望都是圣洁的，于是他画了许多描绘爱的作品，其中有夫妻之爱，老头与少女之恋，及不同民族之间的爱情……，同样他相信万物莫不是上帝创造的。因此就算是垃圾也应被视为神圣，垃圾工人也就受到珍视。他对女色的迷恋和旺盛的精力有时使他对图案的运用给人以幽闭感。他运用的色彩色调更接近目无光泽，使其作品灰气沉沉，斯潘塞(Speneac)很少看报，总是讲个不停，还给前妻写了很多信，就算对方死后仍写个不停。他希望这些对其艺术加以补充，并成为自传的一部分。他曾经承认“我一刻也不愿忽略自己。”

斯潘塞(Spencer)并非这一时期唯一维持明确的古怪想像力的画家，爱德华·伯拉(Edward Burna)也形成了一种类似的对描述性的紧握，一种微妙地，运用变形表情达意的手法。他也是在一个受限制的环境中长大的，13岁那年伯拉患了风湿病还伴有贫血症这使他健康终生受损。尽管疾病使其生活受限，却也使他对生活更迷恋，尤其向往在地中海城市红灯区的酒吧和咖啡馆所享受的那种更具异国情调的绚丽多彩的世界，他有种嘲讽似的且丑怪作态似的幽默，而且喜欢攻击异乎寻常和丑陋的时尚以及别人的怪癖，伯拉还经

常去戏院，洞察舞台上演的生活百态。当他抓往刹那间的陈腐平庸时，他就可以以一种看一眼就再难忘记的图象将它定格。

与斯潘塞(Spencer)不同的是，伯拉(Burna)更易接受外来的影响，最初他大都以水彩作画，但当以超现实主义画家对拼贴画运用中，看出其可产生幽默效果的潜能后，在1930年左右，他马上用混合的人物和意想不到的并列拼凑出一幅画——《Vanez avec Mo》现在于利兹市艺术博物馆(Leeds Crty Aot Gallery)但是Burna并未当多久超现实主义派画家，因为他关心更多的是可视的世界，而非潜意识，1934年—1935年，伯拉(Burna)与诗人科纳德·艾肯(Conard Aiken)及其妻一同去Harlem和墨西哥旅行，这次经历使他创作了一系列以他们去过的爵士吧为主题的生动的绘画作品，1934年在由保罗·纳什(Poal Nash)组织的短命的社团“单位一”小组(Clnit Qne)举办的画展中，伯拉(Burna)展出了他的作品。1936年尽管他已对超现实主义运动不再抱有同情之感，但他还是参加了在伦敦举办的国际超现实主义画展。30年代后期，伯拉(Burna)作品近乎残酷的巴洛克式的讽寓显然是受西班牙内战的启发，而他又担心这种讽寓对英国艺术建筑和风俗会产生坏影响。其作品中引入的El Greco和意大利大师的语录，更促使他的想象令人毛骨耸然。

伯拉(Burna)对线条的运用主要得益于希格诺里(Signorelli)，而这一运用表现出一种整洁而脆弱的劲力，使人联想到刘易斯(Lewis)的人物画和Erté为《时尚》(Vogue)杂志作的封面设计。这种对线条的运用与那时流行的使许多设计充满生机的时尚有关，从惠斯勒(Wlvislet)为泰特(Tate)艺术馆的餐厅设计的壁画到爱德华·鲍顿(Edward Bawdon)为Fortnum)和Mason目录册作的装饰，都有这一时尚的影子。本世纪20年代，人们对娱乐消遣大加赞赏，这使得大多数装璜设计显得愚昧且无足轻重。而这一倾势在1935年—1936年，皇家艺术院的装饰，玛丽女皇号(Queen Mary)中达到顶峰，当时使得许多画家都有事可做，可谓盛极一时，但现在大多数都早被淡忘了，其中包括：安娜·艾金森(Anna Zinkeisen)，麦克唐纳·吉尔(Mac Ronald Gill)，贝恩布里奇·科普纳尔(Bainbridge Iopnac)，马罗·吉尔伯特(Mabot Gilbon)，詹姆斯·伍德福特(Jonmes Woodfort)，亨利·佩里(Herny Perny)，查尔斯·皮尔斯(Charles Pears)，肯尼斯·修史密斯(Kenneth Shoesmith)和罗伯特·斯坦顿(Rebot Stanton)，克莱夫·贝尔(Clive Bell)回顾时曾评说到：“整艘船(Queen Marry号)充满了滑稽的艺术，以船头到船尾无处不发出咯咯的傻笑。”

伦敦画会(London Gaoup)举办的展览继续聚焦于布卢姆斯伯里(Bloombury)的画家及其追随者：R·V·皮琴弗斯(R·V·Pitchoforth)，基思·拜纳斯(Keith Bayners)，雷蒙德·科克森(Roymond Coron)，伯纳德·艾德里(Bernard Adeney)和爱德华·沃尔夫(Bdward Wolfe)。尽管罗杰·弗赖伊(Roger Fry)不再占据该组织任何具有正式重要性的位置，但他仍频繁出席伦敦画会(London Group)展品挑选团，并具有支配性的影响。结果使得那次展览偏好那些主题完全隶属于美学内涵的绘画作品。这使该组织，比早期更少尝试，坚持一种流畅自然主义，窒息了二十世纪对设计的知觉。1928年，伦敦画会(London Gaoup)举行回顾画展时，罗杰·弗赖伊(Roger Fry)评价道：

的绘画从整体上来说是更美术的，更多地源于法国艺术的范例，而不是源自每年夏季皇家艺术学院的画展中的作品。在皇家艺术学院，可以看到许多由该院院长阿尔弗雷德·穆宁爵士(Sir Alfred Munnings)创作的关于马的绘画作品；他创作中有一种类似他对现代艺术的堕落本性进行漫骂攻击时的兴奋与活泼。同样受欢迎的还有戴玛·劳拉·奈特(Dama Launa Knight)关于竞技场人物画，及Comish的画家多德·普罗克特(Dod Procton)的作品。1926年普罗克特(Procton)展出了一幅画，画的是晨光照耀于一位躺在床上正编织着美梦的少女，她是一个贩鱼商的女儿。作品名为《早晨》(Mooning)该画引起公众极大的兴趣，几乎达到全国为之倾狂的地步，最后Dail Mail将它买下并送到泰特(Tate)美术馆珍藏。

许多皇家艺术学院的艺术是以其不加改变的自然主义风格和对精细细节的偏爱而著称的，梅瑞获斯·弗兰普顿(Mere dith Frampton)就在他创作的肖像画和静物画中达到一种密不透风，大理石塑似的尽善尽美的风格，他的绘画在追求一种古典的静谧，仍显得焦燥难平，因为画面每部分显眼的个性与整幅画的和谐格格不入。尽管画面限界清晰，但肖像画给人的印象仍似镜中的倒影，遥不可及。

对崇尚“有意味形式”的权威来说，真实的细节使艺术作品提供的美学体验有所减损，而且也不可能使对未知的处理和对直面的加强感到充分自由。就算画面需要，真实的细节也不可能产生一种独特的调色技巧。同样，任何带有轶事和讲故事风格的，也被这些权威皱眉反对。西克特(Sickent)意识到了这种怀疑，以及怀疑已变成流行的观点的程度，于是他故意在20年代后期转向了维多利亚时代的插画创作，还画了一系列浮雕像，取名为《回声》(Echoes)。他还在照片中寻找到源材料，创作了一幅有关爱德华八世走下汽车场景的绘画，这是描绘英国皇室成员姿态最随便的一幅画。西克特

(Sickent)从未丧失过昔时的勇气，但他后期的油画作品质量却不高，可能是完成，过于苍悴，结果作品显得枯燥无味且空洞。然而贯穿西克特(Sickent)前后期作品的是他捕捉瞬时人物姿势的能力及他对画像阴影色彩采用鲜明处理的技巧，尤其是对脚影眩光的处理。

西克特(Sickent)也许在后期作品中大肆嘲笑那些像罗杰·弗赖伊(Roger Fry)一样的纯形式主义支持者，但他也为自己这一幽默付出了代价：这个曾经宣称艺术一旦离开画室就会凋谢的画家，在一生中的最后日子却一直创作社会肖像画。这些肖像画风格迥异，令人十分惊讶。因为他采用的方法完全是非正统的：为了创作弗赖伊(Fry)女士的肖像画，他派摄影师侵入弗赖伊(Fry)女士的私人卧室，这样才能描绘出他在床上看书的神情，而Viscount Castlorose，一位生活专栏作者，被他派到皇家艺术学院夏季展览会以祝福为名刺探情报。

第四章 “一战”期间的雕塑

第一次世界大战中，英帝国军队夺去了一百多万人的生命，当和平重新实现时，在英国、法国、比利时建起了许多纪念碑。为了活跃思想，维多利亚和阿尔伯特美术馆于1919年举办了一次分为两部分的展览，首先展出早期纪念性作品的范例，然后大规模展出关于新观念的作品。皇家艺术学院紧接着也展出了许多纪念性的作品，并专设委员会审查修建纪念碑的提议。它建议修建时应注意选择地点，尽量用当地的石料，碑刻字迹要清晰、明了，尺寸比例要适中等。

英国每一教区和许多机构都对死者加以悼念。纪念物有以十字架为主题的简单变形体，有埃德温·勃琴斯爵士(Sir Edwin Lutynes)在法国修的为纪念桑河战役(Somme)和阿拉斯(Arins)战役的构思宏大的纪念碑。从罗杰·弗赖伊(Roger Fry)的评论中可看出这一作品的大概水准，弗赖伊(Fry)说：“所有英国大众艺术都应非常平庸且缺乏表现力这一传统可谓根深蒂固，似乎符合宪法先例的威信。”战争纪念碑对20年代雕塑语言的发展几乎没有什么贡献，而且有些纪念碑虽一直保存到现在，但自从揭幕仪式后，就很快失去了公众的注意。就算以前显赫一时，禁受住重量榴弹炮轰仍位于海德公园角的查尔斯·杰格(Charles Jaiger)创作的《皇家炮队纪念碑》(Roynl Arillery Menorinl)如今也很少有人前来瞻仰了。在该碑的基座周围，是杰格(Jaiger)以英雄自然主义手法所作的描绘壕沟战的浮雕，作品中杰格(Jaiger)熟练地将描述性细节与流畅的设计融合在了一起。

尽管纪念碑成就有限，但却使人们认识到雕塑这样一种典型的艺术形式。雕塑不仅用于纪念，而且可用于教化，展示完美的姿态和伦理美德。完美的典型可以影响路人，鼓舞并升华人们的思想。对杰格(Jaiger)来说，雕塑起着非常重要的社会作用，应该描绘“人民风俗从时代的巨大进步。”然而，总的来说二十世纪的英国雕塑并未用来表达爱国主义或公民的自豪，也未作为政治的宣传工具。巴巴拉·赫普沃思(Banbarn Hepuooth)或亨利·摩尔(Henry Moore)的雕塑作品，诉诸于对静态形式审视后产生的情感，而在审视时，其中匀称有韵律的可产生立体感，且浑厚坚实质感的联系也逐渐被觉察。重点仍放在次要的联想与彼此间如斜倚的人物和起伏的山脉间的一致上。但首要的要求是我们应具有观察和对身体语言移情的能力。正如摩尔(Moore)，赫普沃思(Hepuorth)和其他雕塑家论述的：“这些都与我们自身生理组成有关，所以肢体语言不受限制，不会因地域、时代、阶级差异减损其交流的能力。

因此尽管雕塑撇开了有关国家和市民的主题，却仍面向大多数观众。那时赞助商与艺术家之间更为紧密的联系使雕塑仍发挥着社会作用。如果一件公众委托制作的雕塑不能满足观众的期望，那将受到大肆评比。1925年，爱泼斯坦(Epstein)的《Rima》就引起的争议《Rima》是一座位于海德公园，由皇家爱岛协会委托Epstein制作的以纪念博物学家。兼作家的W·H·赫德森(W·H·Hudson)的纪念碑。同样1929年，爱泼斯坦(Epstein)为百老江大街伦敦地下总部大楼创作的人物群雕《日与夜》(Day and Night)也遭到非议。30年代，爱泼斯坦(Epstein)又因其作品《创世纪》(Gaesis)《Ecce Homos》《Consummatus Est》和《亚当》(《Adam》)对有关基督教的主题而进行了独创的，肤浅的且异教徒似的诠释而臭名昭著。今天看来，那些作品在引起了公众的厌恶和攻击似乎是由于爱泼斯坦(Epstein)为了达到表达效果，将人物扭曲变形时，运用太过火了。这些争议，通常被看作是英国公众与传媒庸俗本性的表征，实际上也提醒我们当代公众对于艺术应该做什么和应该怎样的信条。

如果说爱泼斯坦(Epstein)继续为了他更前卫的观点而转向了雕刻，那么他又在后来被铸成铜像的半身像和人物肖像画中，以复兴造型术而在商业上获得了成功。他早期对形式的偏爱，已在对机械精确性的模仿中获得精髓，而现在让位于一种对特性的浪漫追求。尽管走近作品，对模型观察，告诉我们更多的是他本人的性格而非像中人物的，作品中人物的头的确有打动人心的生气。经常在人物夸张的眼神中表现出来的感情有时虽接近于粗俗，但无可否认的是这些半身像中的生机使这类作品水平大为长进。

弗兰克·多布森(Frank Dobson)是战后最先举行雕刻展的艺术家之一，他1921年十月在莱切斯切美术馆举行的个人作品展中，有一件作品名《The Man Child》在这件作品中，可在以前Gaudier－Brzeska的艺术中发现的思想被带到了20年代，并与一种想追求人物肖像画中全新的表情达意的愿望相合。但很快多布森(Dobson)就将可以《The Man Child》洞悉出的原始艺术的影响，以法国雕塑家阿利斯提得斯·马约尔(Aristide Maillol)鼓励的静谧的古典风格取而代之。在他创作的半身像奥斯伯特·史迪威爵士(Sir Osbert Sitwell)中就具有一种娴静的流畅，而且深受克莱夫·贝尔(Clive Bell)，罗杰·弗赖伊(Reger Fry)和雷蒙德·莫里蒂尔(Raymond Moritimer)赞赏。但其余人对他作品无表达力，且千篇一律而感遗憾，作品的雷同如威廉·罗森斯坦(William Rothenstein)评价的，暗示他塑造的人物是从一根试管挤到模子里去的。但多布森(Dobson)与爱泼斯坦(Epstein)在20年代仍齐名于艺界。他还应邀加入希布斯伯里(Bloombury)的艺术家占大多数的伦敦艺术家协会(London Antist’ s Assoviation)，该协会是由经济学家梅纳德·凯恩斯(Maynard Keynes)创办的。1924年到1928年间，凯恩斯(Keynes)任伦敦画会(Group)的主席，但却是他的朋友斯蒂芬·汤姆肯(Stephen Tomlcon)为布卢姆斯伯里(Bloombury)的重要人物塑了很多半身像，其中有：利顿·斯特雷奇(Lytlon Straehey)，邓青·格兰特(Dvncan Grent)，戴维·加勒特(David Gametl)和弗吉尼亚·伍尔夫(Vinginia Woolf)的。

爱泼斯坦(Epstein)和多布森(Dobson)早期的作品对打破古希腊—罗马(Gveco－Romen)传统的统治贡献很大，该传统经由意大利文艺复兴传下，几个世纪以来为人物比例和美设定了理想的标准。20年代，那些想重建和发展雕像语言的艺术家都把对雕刻的兴趣与对原始艺术的研究结合在一起。对于一个受训于鉴赏爱德华时代模型中精妙之处的人来说，亨利·摩尔(Henry Moore)对墨西哥艺术及其表现力的钦佩，似乎是对丑陋的崇拜。尽管非洲的雕刻可在伦敦南部的大不列颠博物馆和Herimam)博物馆中看到，但直到两大展览会之前其一是1920年4月，切尔西读书俱乐部举办的，其二是1921年吉皮(Goupil)(美术馆举行的，只有少数人将非洲的雕刻看作是艺术。在英国，那种认为无名的原始物能引起受过教育的欧洲人的审美兴趣的观点仍显得新鲜和令人吃惊。弗吉尼亚·伍尔夫(Vinginia Woolf)在参观了1920年的展览后承认：“非洲雕刻的确给人以深刻印象”，并补充说：“如果我选择其中一件放在壁炉台上，也不是因为我特别崇拜某人……但有些人的确很难一下子就将他忘却。”

1928年10月，在圣·詹姆斯宫(SA James Place)，由商人悉尼·伯尼(Sydney Buney)举办的一次展览证明，非洲雕塑设定的范例已完全被吸收了。罗布森(D. Blsool)，爱泼斯坦(Epstein Yoruta)，巴巴拉(Barbana Hepuoth)，艾伦·得斯特(Alan Durst)和约翰·斯基平(John Skerping)的作品与来自柏林，加蓬和刚果的雕刻一道在那次展览中展出。另一思想和灵感的源泉是墨西哥，也许部分源于D·H·劳伦斯(D·H·Lawrence)和奥尔德斯·赫骨黎(Aldous Hunley)与墨西哥的联系，使墨西哥艺术变得流行起来，而阿兹台克(Aztec)和玛雅(Mayan)的主题成为装饰艺术的主要成份。当亨利·摩尔(Henry Moore)在思赖德(Slade)艺术学校作学生，读到罗杰·弗赖伊(Roger Fry)的《视觉与设计》(Visron and Design))中有关“古代美洲艺术”章节时，他第一次对墨西哥艺术产生了兴趣。这也促使他到大不列颠博物馆研究和临摹其中收集的古代墨西哥的艺术作品。摩尔(Moore)在这方面的兴趣与画家兼雕塑家的利昂·安德伍德(Leon Clanderwood)相同，摩尔(Moore)有一段时间兼听过安德伍德(Clanderwood)讲的写生课。安德·伍德(Clnder Wood)1920年访问过墨西哥，回来后马上就墨西哥的主题和雕像给其作品。1929年，摩尔(Moore)塑造他第一个倾斜人物那年，安德伍德(Clanderwood)受Chichen Efzú的Toltec－Myan Chrmool的启发，创作一幅作品Chacynrl’s Desitny。

因为在不易久存的材料上创作的古代作品大都遗失了，所以古代文化多以木刻或石刻品传到我们手里。但这只是那些极想通过吸收原始艺术使欧洲古典传统重获生机的艺术家将注意力转向雕刻的众多原因之一，也只是为什么有那么多关于模型优点的谈论和书面讨论的原因之一。雕刻的重要性与劳动中诚实的信念相联系，对Gandier－Brzeskn来说，雕刻的意义与工匠的德行相联系，因为雕刻者的每一刀每一刻都需要身心的努力；而对埃里克·吉尔(Eric Gill)而言，这符合他Rnskinian的关于工艺完整的观点，因为雕刻与模制作品不同，它不需要劳动分工，而模制作品是艺术家将模型交给技工后铸成铜模或经过机械地测量后复制成石像的。雕刻的重要性还因一位生活在巴黎的罗马尼亚雕塑家布朗库西(Brancusi)而得以推广，他主要通过Gaudier－Brzeska的范例将影响传到英国的。他俩的名字在1921年E·庞德(Ezra Ponad)出版的给布朗库西(Brancusi)的一篇文章中被联系了起来，文中庞德(Ponad)将布朗库西(Brancusi)美学的核心归咎于Gaudier，这一核心即：“雕塑的美与其物质材料密不可分，美是源于材料中的。这导致了一种“转向材料”

的教条这一教条成为 20 年代雕塑家们的流行术语，并影响了关于雕刻的看法。

布朗库西(Brancusi)还鼓励对永恒主题的偏好。在他自己的艺术中，他不是追求特别的而且追求本质的东西。他还是最先对罗丹(Rodin)的成就作出反应的一个。布朗库西(Brancusi)将表现简化到其本质，而不采用印象主义的表象；他不是画鸟翅的形象，而且描绘鸟飞的感觉。某一细节后的概念是通过他对主题的理解与他所用的材料——有纹的大理石——内在特性之间的平衡而发展出来的，例如在一尊肖像中暗示出如光的闪烁。布朗库西(Brancusi)坚持将所有无关的细节都剔除掉，正如摩尔(Moore)评说的，“这是为形态本身而造型”。更重要的是，布朗库西(Brancusi)的美学将原始艺术中的生机与古典艺术的理想观念结合在一起，这一结合形成了对摩尔(Moore)的主要挑战。摩尔(Moore)和赫普沃思(Hepworth)在 20 年代都到布朗库西(Brancusi)的画室参观过，H·S·艾德(H·S·Ede)馆长也去过他的画室，后来，艾德(Ede)还将他在剑桥，Kettle's Yard 的一所房子及其中的收藏品改为受布朗库西(Brancusi)启发的美学纪念馆。

艾德(Ede)还帮助 Gaudier - Brzeska 获得了声望，1918 年 Brzeska 在莱切斯特搞了个纪念性的艺术展后，他的作品就在艺术家和商人中传开了，那些无人索要的就留在泰特(Tate)的 Board Room。艾德(Ede)就以 Board Room 办公，将 Brzeska 的雕塑展示给所有对此有兴趣的人，并负责作品的最终归属。Gaudier 的影响，也因 1916 年庞德(Ponnd)出版的一本专论 Gaudier 的书得以持续，这本书中夹有 Gaudier 论艺术的文章，Gaudier 陈述的观点大胆而直率。亨利·摩尔(Henry Moore)认为这本书“大有帮助而且令人振奋，因此我们理由认为正是 Gaudier 把雕塑的生动与群山作比较启发了摩尔(Moore)把人物与风景作类比。

摩尔(Moore)和赫普沃思(Hepworth)两位的雕塑作品在这一时期的记载中占支配地位，他俩都将自己对形式的理解归功于以前成长的故乡约克郡的风景。他们都曾上过利兹艺术大学校(Leeds Cotlege of Art)并都获得皇家艺术大学的奖学金，两人在得到学位证书后，都靠旅行奖学金去了意大利。以一种更广泛的折衷主义，他们吸收了很多来自欧洲和非欧洲的观点，并用来指导自己的雕刻。两人相交甚厚，这使他们总是互通有无，交换意见，到了 20 年代后期，各自都开始在自己的工作室(Studios)其中一个中，生活和工作。30 年代，他俩也都处于先锋艺术的最前线，当时抽象主义观点从康狄涅格传入，正逐渐被同化成一种国际性风格。尽管两人的观点和背景颇为相似，他俩的作品却有着根本性区别的。摩尔(Moore)的雕塑通过中心体内的匀称和紧凑，由内向外雕刻而成，而赫普沃思(Hepworth)的雕塑，以较大的匀称的运势与表面方向改变之间紧密的对应中，可以发现运动的作用与外表更紧密。

1924 年，在意大利巴拉巴·赫普沃思(Barbuna Hepworth)遇见雕塑家约翰·斯基平(John Skeaping)并嫁给了他。两人在一位意大利雕刻大师门下学习，并以此传达他们的观点。斯基平(Skeaping)专攻动物塑像，这也许启发了赫普沃思(Hepworth)创作以鸟为主题的作品，因为 20 年代后期，他们的作品中暗示出一种紧密的工作关系。但 1930 年两人分开后，第二年赫普沃思(Hepworth)遇见本·尼科尔森(Ben Nicholson)，不久便作了本(Ben)的妻子。1932 年在去(Ben)在法国的公司做了一次有益的旅行，其间参观了勃拉克(Bnaque)，布朗库西(Brancusi)，毕加索(Picasso)和让·阿尔普(Jean Arp)的画室，而去了 St Rény - de - Provence；在那儿，赫普沃思(Hepworth)被 Les Alpilles 山深深地打动，崎岖的群山淡淡在橄榄树林尽头起伏，绵亘整个 Durance 山谷。她在 1934 年出版的《单位一》(《Clnit One》)一书中，描绘了对好些群山的记忆，并加上自己的结论：

“只有联系和自然的奥秘才能造就如此秀丽的东西。我很想把自己的感觉通过雕像形象化——而不是借助语言、油墨或者声音……雕刻是传递一种情感和一种完美联系的相互关联的物质，这一联系是人类的心灵与色彩间，双手触摸石头感觉到的轻与重的完美联系。那必须在本质上是雕塑，否则没有其他可代替。那东西大小无可挑剔，但却可变化，静止却蕴含动势，十分平静，却具有无限生机。”

她在这里所描述的特征具体体现在赫普沃思(Hepworth)30 年代创作的作品中。当时在欧洲现代主义的影响下，赫普沃思(Hepworth)的风格转向非表现性。这类抽象艺术是在理论上和等级上首先展现了一种逻辑的智慧和极端的敏感。在其作品《两个形体》(Two Forms)中实体用来暗示失重感，其中的蛋好像停着，因为它的阴影使雪花石膏基座变得半透明，而为了与蛋建立联系，被削切成契形状的柔滑长与体像帆一样立起。

赫普沃思(Hepworth)和摩尔(Moore)总是对我们加诸于对形式的经验的

有意识和无意识记忆发生影响。摩尔(Moore)总运用隐喻来丰富被唤起的联想。然而在维多利亚时代的雕像中，意义直接与主题有关，而在摩尔(Moore)的艺术中，部分内涵仍隐而不见，只可感知，不可言传。摩尔(Moore)作品的主题引起的反应不多却是既复杂又多层面的。

摩尔(Moore)也开始成为“直接雕刻”和“转向物质材料”的先锋。在他大多数的人物塑像中，追求一种有力度的表达，而不是传统美与雅致，追求静止形式中被抑制的力的暗示。对摩尔来说，形态暗示出内部力量朝外的压力，那么这种雕塑才具有活力，就像关节欲突出紧握拳头的皮肤那样。在他 1924—25 创作的《母与子》(Morth and Child)与他后期的作品相比虽显得生硬且冗赘，但却成功地传递出一种不带感伤的温柔。作品静坐似的朴实也许受文学作品启发；摩尔(Moore)十多岁时，整整一年沉浸于汤姆丝·哈代的小说中，而在二十到二十二岁之间，他又读了所有他能找到的 D·H·劳伦斯的作品，正像摩尔(Moore)承认的，“也许对我影响最大的，恐怕只有小说家了。”

20 年代早期，摩尔(Moore)雕塑中的人物矮壮，宽阔而结实，这源自他对原始艺术的崇拜。正如他自己所说，“早期墨西哥艺术使我关于雕刻的观点成形。”他从古希腊—罗马(Greco - Roman)的传统束缚中跳出，也帮助他认识到形态内部的情感意义，而不仅是形态的表现价值。但从一开始，摩尔(Moore)就拒绝墨西哥人关于对称的运用，因为他觉得这种固定的特征对有关有机体生长的联想起反作用。大约在 1928 年或 1929 年，摩尔(Moore)开始收集鹅卵石、贝壳，或骨头，从那时起他就从自然物中引伸出自己关于形式和节奏的原则，而且对石头上的风化效果或是穿透树干的侵蚀效果钦佩不已。摩尔(Moore)与 Gradier - Brzeskn 都认为概念与情感可以通过形式表达出来，摩尔(Moore)还谈到雕塑家需要发展“形式语言”或“形式经验。”但如果说摩尔(Moore)通过对无生命的自然物的研究形成了对形式的理解。那么他这样做只是为了能有效地处理人类心理内涵。就算 30 年代，他的抽象艺术最先，风格类似阿尔普(Arp, Tangwy)，米罗(Miró)和毕加索(Picasso)的现代作品，1934 年后却更生硬和刻板，就是为了以更直接和更强烈的形态达到这一要旨。通常人类或感情的概念与其形式上的实现紧密相连。

同赫普沃思(Hepworth)对轮廓精妙控制与形式运用的细微差别相比，摩尔(Moore)作品中的过渡显得更突然且不够微妙。尽管赫普沃思(Hepworth)被看作两人中最先刺穿形式将‘洞’引入雕塑的，他俩都对俄国构成主义者，尤其是 N·伽勃(Naum Gabo)所作的决定的言外之意作出了反应。而这一决定是为了展现紧密的形式和其中的空间。对摩尔(Moore)来说，‘洞’使眼睛将一方与另一方连接的同时，给作品三维特性新的强调。而且使人联想到山边和悬崖上洞穴里的神秘。最初，他只是在应该出现的地方运用‘洞’，如弯曲的手臂为支持斜着的身体而留下的空间。但 1936 年，在一件榆木塑作品中，摩尔(Moore)用一个洞刺穿人物的胸膛，立即制造出空间与形式更令人吃惊，更易变的关系。

倾斜的人物使摩尔(Moore)有机会展示自己多才多艺和关心人物表达的主题。这些人物对我们来说总是遥不可及，不偏不倚且具隐喻的。他们看上去凝视着远方，这使他们对所处的美术馆的空间与风景一目了然。通过作品中的拱形，斜坡，和平台，人物似乎已成为风景，流动而神奇但略过时的风景，有一幅摩尔(Moore)的素描写下了他在佛罗伦萨的考古博物馆对一尊埃及妇女的头像所作出的反应。其中，摩尔(Moore)坦露自己的抱负时承认，“他的目标指向的是与之同样的博爱与严肃，高贵与经验，生活的认同，荣誉与显赫。绝对没有一点花招，没有一丝做作与不自然，看上去毫不动势的作品却比真人很有生气。”

通过吸收原始艺术，摩尔(Moore)成功地使欧洲古典传统重获生机。然而，当他第一次看到意大利文艺复兴时的雕塑，尤其是米开朗基罗的作品时，摩尔(Moore)马上意识到这些雕塑对他以前在不列颠博物馆研究原始文化后获得的形式语言的词汇提出了挑战，这两种兴趣之间激烈地冲突，曾勉强勉强地启发过爱泼斯坦(Epstein)，最初却使摩尔(Moore)感到沮丧，但六个月后，这却成为贯穿他一生事业的挑战，激励他奋斗不止。

在其他少部分的艺术家手中，将原始艺术吸收进欧洲古典传统主流的企图总是以妥协告终。莫里斯·兰伯特(Mauriu Lambert)就是一例，尽管他的艺术与史前洞穴作品有联系，却未允许质朴风格中的原始力量从对飞行的图解似的联想中发散出，如果说，他一只眼注视着布朗库西(Brancusi)的范例，那么他另一只眼盯着未来的买主，例如他的《飞鸟》(Bird in Floght)就有一种奉承似的雅致，一种不比享乐好多少的堕落的欲望。

(待续)

东方宇宙观(油画)

162 × 130
郭维新作
ORIENTAL UNIVERSE VIEWPOINT
GUO WEIXIN



EDITORIAL COMMITTEE

Editorial board: Ma Yiping, Luo Li, Tang Yunming, Wang lin, Li Zhengkang, Fu Zhongchao, Yu Zhiqing, Zhong Maolan, Huang Ping, Hao Dapeng, Wang Liduan, Zhong Changqin, Wu Yingqi

Executive editor: Wu Yingqi

Standing editorial committee: Ma Yiping, Luo Li, Tang Yunming, Wu Yingqi, Li Zhengkang, Zhong Maolan,

Editorial department: "Modern Artists"

Director of editorial department: Wu Yingqi

Published by: Editorial Department of "Modern Artists", of China Sichuan Fine Arts Institute

Sponsor: Sichuan Fine Arts Institute

Responsible: Sichuan Fine Arts Institute

Printing consultant: Wang Demin, Li Zhanglei

Colour scanning: Modern Business Printing Company

Printer: Chongqing ShuXing Printing CO.

Publishing Period: Half-year

Issue NO.: ISSN1005-3255
CN51-1016/J

Distributde by: China International Book Trading Corporation
35 Chegongzhuang Xilu, Beijing 100044, China
P. O. Box 399, Beijing, China

本刊编委会名单

编委: 马一平 唐允明 罗力 王林 李正康 傅仲超 余志强
钟常青 钟茂兰 黄平 郝大鹏 王立端 吴应骑

执行主编: 吴应骑

常委编委: 马一平 唐允明 罗力 吴应骑 李正康 余志强 钟茂兰

编辑: 《当代美术家》编辑部

编辑部主任: 吴应骑

出版: 《当代美术家》编辑部(中国·四川美术学院)

主办单位: 四川美术学院

主管单位: 四川美术学院

分色: 现代商务印务公司

印刷艺术顾问: 王德铭 李章雷

印刷: 重庆市蜀星印刷厂

发行范围: 公开

刊期: 半年

中国国际图书贸易总公司发行

(中国北京车公庄西路 35 号)

北京邮政信箱第 399 号 邮政编码: 100044

版次: (汉英对照版) 1998 年 6 月第一版第一次印刷

刊号: ISSN1005-3255
CN51-1016/J

定价: 25 元

1998 年第 1 期