

# 現代繪畫的起源與現象

張青峰



▲ 奧東·ODilon 戴紅冠的基督· Christ with Red Thorns. 破稿與粉彩· 1885~1900

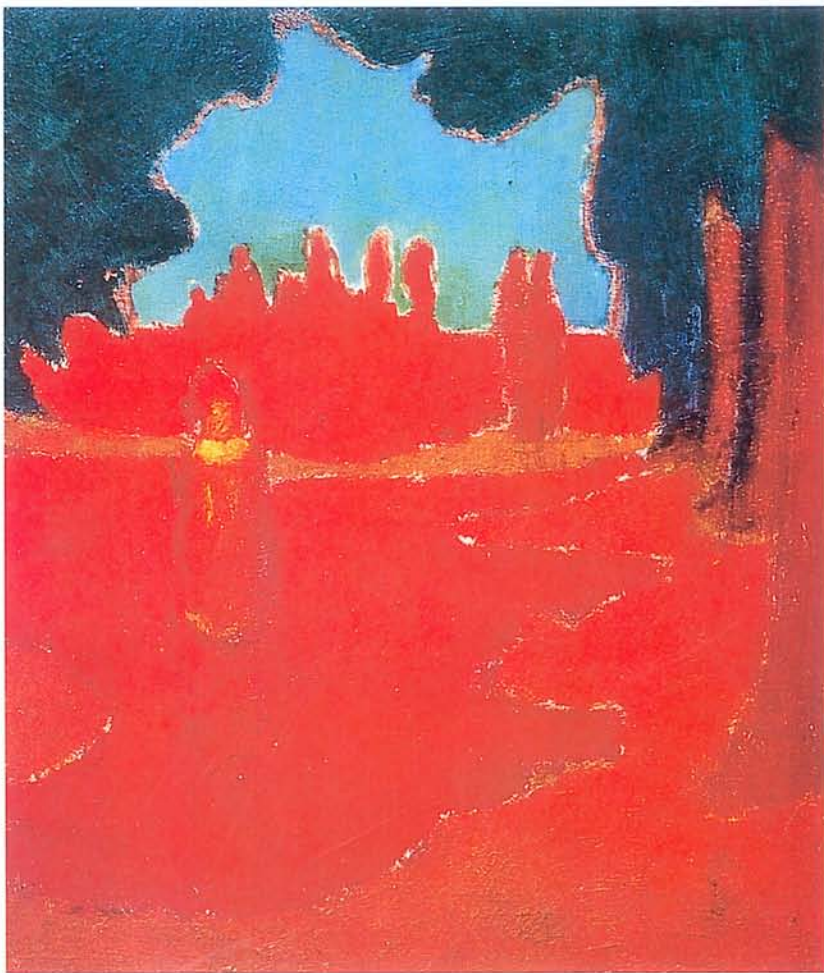
## 現代主義的興替

藝術史家將一八九〇至一九一八年間的繪畫流派，列為現代藝術發展的起源。回顧這一段政治、社會、經濟、工業急劇變遷的年代，反映於藝術表現，同樣風起雲湧。

突破性的理論詮釋與表現風格此起彼落，它們不再是從前一個階段過渡到後一個階段，也不是由一個地區蔓延到另一個地區，而幾乎是同時交替迸發。

探討現代藝術發展的過程，首先仍需瞭解「現代」的意義。若就其主要特色—自我批判而言，藝評家格林堡(Clement Greenberg)認為康德是現代主義的始祖；不過就整體而言，運用「現代」一詞，還是好幾百年之後的事。

威廉(Raymond Williams)在「現代藝術」書中論及「現代」一詞，最早於十六世紀末，它多少有著「現在」(now)的意味，其主要目的在區別中世紀與古代。到了十八世紀，奧斯頓(Jane Austen)更嚴謹地將「現代」一詞定義為具有「改變」、「改良」之狀態與現象。不過當時人們常將「現代化」、「現代主義」、「現代主義者」都歸類於「最近」、或「改良」的範疇之內。到了十九世紀魯斯金(Ruskin)在「現代畫家」一書中，才趨向更具展望性與積極的觀點；泰納(Turner, 1775-1851)被列為典型的現代畫家，就是因為其作品具有鮮明的現時特質—忠於自然。「現代」一詞已從「現在」轉變為「僅止現在」(just now)、「剛才」(then)之意了。現代繪畫的時期，終於逐漸被劃分為一八九〇至一九四〇年代；事實上，一般仍習慣將



▲德尼斯·Maurice Denis  
陽光照射的燒田，Sunlight on the Terrace 厚紙板上的油彩畫，1890

「現代」泛歸於這五十年，或更遠至一百年之間。

除了上述威廉(Raymond Williams)所論有關「現代」一詞的歷史觀點，與時間的長短期限之外，格林堡則主張「現代」的最大意涵應該是指一種自我批判意識，它與十八世紀啟蒙運動，延引自外在批判不同，而是一種完全出自內在的思辨。

## 推動改變的社會歷史條件

現代繪畫肇始於十九世紀，其實是許多社會現象相互推波助瀾所促成，其中最大的浪潮是文化媒體的發明運用。電影、攝影機、收音機與電視機等出現生活中，提昇了藝術家的自我意識，並建立了自我推銷的概念。這便是十九世紀末現代繪畫起源，並流行於現代化社

會，像巴黎、倫敦、柏林、維也納與紐約的原因。「現代」之義也由當初的反資產主義，到後來終於融入新的國際資本主義；現代藝術乃成為另一種形態的文化競爭。

批判理念的孳長，往往由外在因素的激發，演繹到自我的內省與探討。自我批判形成為十九世紀末現代藝術的原始精神，社會歷史條件之中激發改變的外在因素首推藝壇現況。十九世紀末的藝壇形態堪稱是純粹的官辦藝術，主導者包括美術學院、學會與沙龍。在當時不僅執掌創作風格也操控畫作流向。制度主宰有志習藝的年輕人能否進入巴黎美術學院，及榮獲羅馬獎之命運。學院遵循文藝復興時期以降的工作室技法，勤習石膏像素描而至模特兒描繪。畫作組織就像一部法典般，規範於主題、技巧與內容三個部份。

沙龍負責將大量畫作提供給觀眾，內容不外是浴女、酒神，各種形色情節與罪狀的作品掛滿沙龍牆上。它使人感覺展覽就像屠夫的肉攤，人體形如商品；由側重情慾描述的角度觀之，沙龍的性質實在駭人。這些畫作的共同景況，可發覺主要是精緻、理想化的人體；理想化的形式處理同時應用於描繪大自然與靜物，拘謹地描繪出穩定、謹慎而圓滑、缺乏色彩與風味的作品。尤其在二十世紀初，藝術家面對工業社會的另一種規避反應，多以選擇理想化的風景畫作題材。

十九世紀中後期的戰亂與政治的不穩定，形成了另一種社會現象是失業率升高，勞工為中產階級剝削。社會狀況惡化，生活水平的差距增大，影響及藝術的現實需求，產生相對的審美距離。十九世紀末發展中的藝術形態，與學院藝術之



▲波納爾，Pierre Bonnard  
堆沙堡的小孩，Child with a sandcastle  
蛋彩，1894

間的鴻溝，正是社會環境與文化條件巨大差異的結果。

某些當代社會的傳導階級，開

始關注現代藝術興起，並且於一九一〇年以前就接受購藏馬蒂斯與畢卡索的作品之同時，一種四平八穩，具備逃避主義色彩的作品，卻仍是中產階級與小資產階級所能夠接受的尺度。理想化的意境，足以撫慰他們忘卻生活的掙扎與日常的壓力。在生計惟艱的觀眾眼裡，即使對印象主義的風格都很難認同，又如何能接受立體派作品，那看似違背基本審美意念的拼圖樣式？

### 繪畫創作思想內涵的突破

二十世紀初，法國社會主義運動集結的群眾力量逐漸增加，直到一九一四年已在選舉席位中佔優勢，迫使政府不得不延緩工人的選舉權。在這股風潮之中，封閉一如美術館與沙龍，也已隱然察覺到社會、經濟、科學與哲學的變動，影響到了繪畫表現。

繪畫傳承自亞里斯多德，將繪畫圖像視為一種能夠被確實感知的實體，兩者相類似的說法開始動搖，前衛思潮將傳統的「繪畫幻象說」(illusionism)視為創新的主要障礙。歐洲藝術由八到二十世紀，繪畫藝術關心的問題一直是透視、陰影明暗的精確運用，構成繪畫表現的中心力量，也極其自然地歸屬為學院教育的基礎。這項創作樞紐在現代藝術初現時，就打破了它的門禁；緊接著印象主義積極活動，許多關於創作的現存探索，無論類型有多大差異，都把打破幻象說做為共同的目標。至此，繪畫將本身定位為具備表面性(surface)，作為顯映圖像的平面物質性客體。任何屬於三次元性質的形體，其投影圖象再現於平面上，都被視為二次元屬性的符號存在。

由這項概念，可歸納出「形式再現」的兩種固有方法，也就是根據符號意指外延的兩種不同體系作表現。一種是描述實體，另一種是不直接呈現它。繪畫創作由此揭示了一項鮮為人注意，擷取「認知」為表現性的美學特質；現代藝術包括野獸派、立體派、及表現主義，在藝術就是符號的新真理之下，不斷尋求繪畫創作的重新詮釋。

二十世紀的現代藝術為了擺脫「幻象說」的成規，選擇了一項重要的包融—接受外來文化。現代性將異國元素移轉為擬古主義，在工業化時代中把持嶄新的觀念，吸收內容迥異的他種文化，提供了解決創作困難的動力。傾向於寓言、歷史及異域風味的主題，拓展畫家有關於思想內容的探索層面，對於繪畫最終的獨特目標足以作更深刻的反映。

當攝影這項科技產品普遍化之後，減低了繪畫向來單獨扮演傳遞圖像訊息的功能，畫家角色多少被科學技術所取代。繪畫雖常藉助攝影術，但攝影與繪畫的分明帶來畫家或觀眾許多困惑。現代藝術與觀眾之間基本上有很多誤解，觀眾經常期望繪畫呈現跟照相一樣的寫實，卻忽視了屬於繪畫作品的理念與表現性根源。現代藝術家避免由攝影真實看待繪畫性真實，相反地卻要求圖象本身透過符號所能涵蓋的訊息；在反映個人主觀的符號結構中，在繪畫性語彙中尋找真實。繪畫性客觀條件運用，與攝影不同的首先是畫幅，當相片仍侷限於小型規格時，繪畫尺寸則隨時代轉變愈趨巨大。其次是顏料獨具的色彩特質，還有靈活運用的形式結構，足以讓畫家任意揮灑的瞬間，相對使得攝影技術只是刻板的工具。



▲高更，Paul Gauguin  
白馬，The white Horse  
油畫，1898

### 現代繪畫的符號意義

針對「幻象主義」的質疑，與

繪畫符號特質的意識覺醒，構成現代藝術發展過程中最明顯的間隙，現代繪畫由塞尚(1839—1906)開



▲ 夏卡爾·Chagall 譯·The Drunkard 油畫，1911~1912



▲ 曼勒·德洛內·Robert Delaunay 向布萊里奧致敬·Homage to Blériot 油畫，1914



▲ 莫內·Claude Monet  
乾草堆·Two Haystacks  
油畫，1891



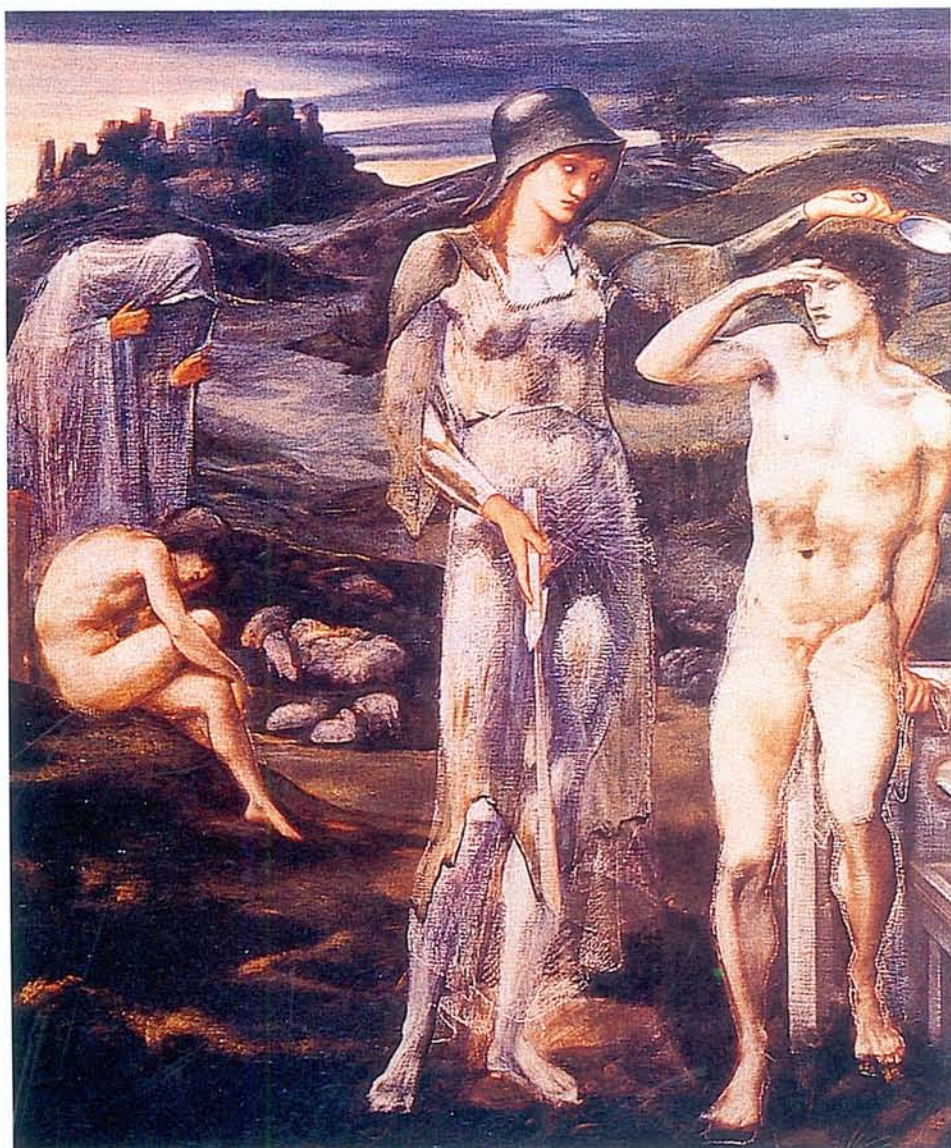
▲ 牟奧·Gustave Moreau  
油畫，1894~1896.

始，投注心血於表現性這種不可言傳之追尋。對現代藝術而言，清晰的意象(readable)並非指明任何事物都必須清楚可見(visible)。畫面上，圖像符號會隱入肌理中，也有可能摻雜於整體有形的組織結構中；它們可經由筆觸與筆觸運用，色彩與色彩相互間的依存關係，有機而且奇妙的逐漸為背景包融，產

生介於完成作品與自然表象間的特殊關係。畢卡索(1881-1973)於一九一〇年提到，選擇可以被描敘的對象作畫，並無多大意義。從高更(1848-1903)開始，畫家主張觀眾所關心的應該是作品本身，而不在於圖像；表明圖像所含的指涉重要性退屬次要。馬蒂斯(1869-1954)說：雖然畫家企圖透露的是，圖像

所欲表明有意識的線索，但我們仍需避免形式與意義過度對立，而忽視了表現的獨立性，與作品意義間的交互關係。

Damish論繪畫創作時提到，作品中的任何經營，都會產生象徵意義；畫面上刻意運用的任何媒材，都創造了傳遞想像的訊號。作品的意義最後仍須由作品本身去印



▲ 伯恩-瓊斯, Sir Edward Burn-Jones  
波修斯的造訪, The call of persens

證，材料經由手工製作，透過媒材運用賦予作品精神，兩者間的轉化成為創作的重點。

繪畫如同自省的完成，它經由各種元素對主體本身加以闡述。包括畫幅的長寬比例、畫面範圍的有限與無限性、技巧、顏料的特質、甚至運筆的模式，都鉅細靡遺地加以探討。重視創作過程、體認實際

創作的重要性。對作品的材質認識等創作中相關的多樣實踐，與現代藝術評述的突破性理論應該相輔相成。探究符號的傳達支配力，不應令人產生錯覺，以為繪畫已進入概括化美感，難以形容的領域。

缺乏符碼(code)作為媒介物，表現力及美感的傳達都難以完成。它探究或變換符號系統，也預先輔

助有關時代精神與屬於經驗層次的理解力。如果主體意義只能固定配合有形的圖象(iconic figures)，繪畫本身豐富的創作意涵反而減弱。因為它無形中刪除作品中屬於原質的生命力根源：來自神韻、肌理、色彩、形式等元素。過分強調理性，且不容置疑的論斷傳達意義，隱埋了表現力潛在的增殖可能性。



▲ 夏爾·皮維斯·德·沙凡納斯，  
牧歌，The shepherd's song  
油畫，1891



▲ 恩索爾·James Ensor  
油畫，1888



▲ 畢卡索·Pablo Picasso



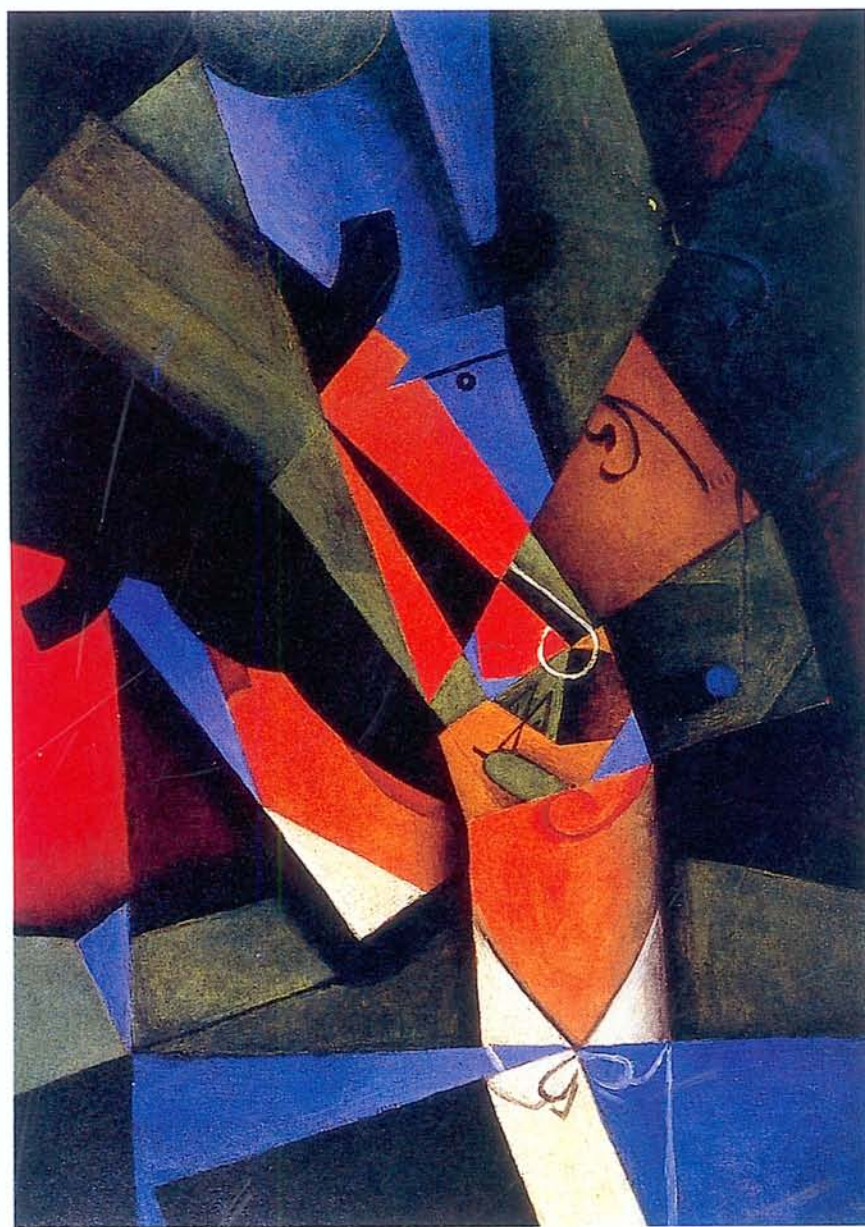
▲ 塞尚·Paul Cézanne  
比比姆斯採礦場，Bibemus Quarry  
油畫，1895

## 前衛精神的實踐

藝評家梵古解釋前衛，認為「前衛」就是精確評估與其對立的獨斷規範，並且在與其相反的立足點上清楚地彰顯問題，再予以重新發展

作無止境的探尋。我們由前衛特質體驗到，自我思辨的完成正是現代繪畫的中堅精神與目標。現代藝術可以說是探討一、色彩(color)，二、形式再創(distortion)，三解構物體(the Pulverized Object)，

四、平面性特質(frontality)，五、真實性(the real object)，六、時代動向(movement)等創作元素，綜合自省後的批判成果。以下利用不同形式與畫家的作品，說明影響現代繪畫間架的思想內涵與創新手



◀ 葛利斯·Juan Gris  
吸煙者·The smoker  
油畫·1913

▼ 森尼亞·德洛內·Sonia Dolaunay  
布被·Blanket 1911

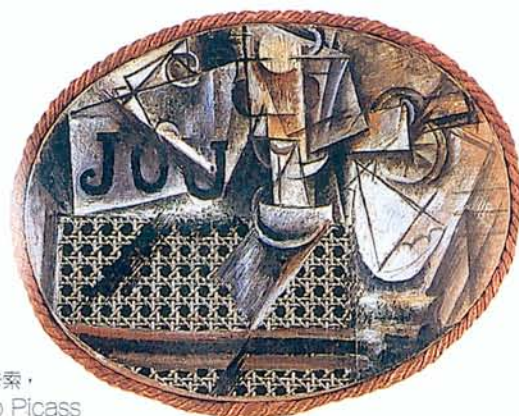


▲ 馬蒂斯·Matisse 舞者·Dancers 油畫

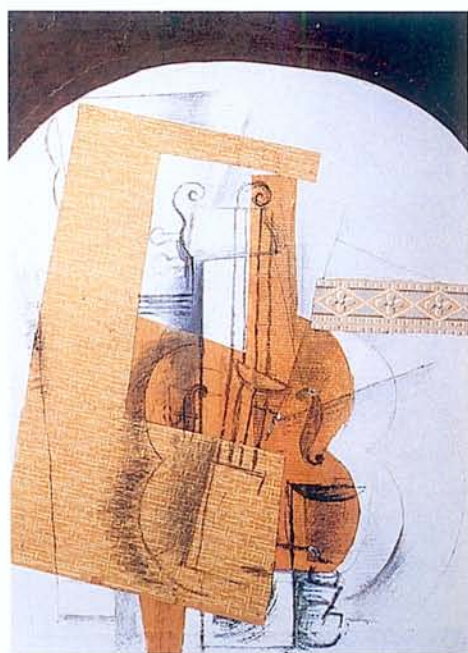




▲ 魯捷, Fernand Léger 三個女人  
Three Women 油畫, 1921



▲ 畢卡索, Pablo Picasso  
有藤椅椅墊的靜物, still life with chair caning  
油彩、油布、繩子、畫布, 1912



▲ 布列克, Georges Braque  
有小提琴的靜物, still life with violin  
拼貼膠彩, 破精, 紙板, 1913



▲ 薄邱尼, Umberto Boccioni 彈性,  
油畫, 1912

法。

### 一、色彩

利用彩度飽和的平面色塊、並置的對比色、視覺幻象形成的動感；畫家重新駕馭色彩，改變舊有的，描述物體顏色的單純功能，建立色彩獨立的價值。

### 二、形式再創

脫離處置畫面的古典形式法則，無論是富於表現性的再創新，或是象徵主義慣用的技巧，都選擇應用繪畫性的肌理為組織要素。藉以構築畫面氛圍，並開創留白與不定形畫面空間形式。

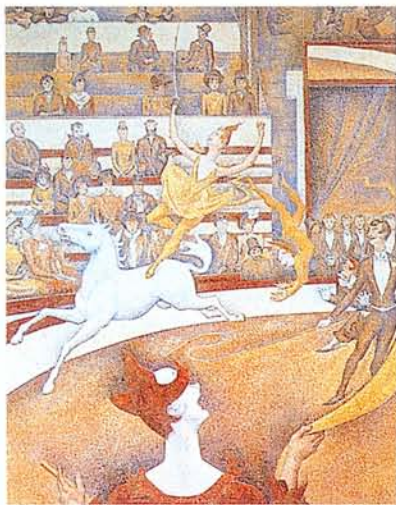
### 三、解構物體

重新構組逐漸喪失創作能量的典型樣式。取代傳統線性透視空間

的方法。包括了如碎片拼圖似的將物體分解重組、計劃性的密切組合多樣主題、形成多元空間並置的形式主體。

### 四、平面特質

將繪畫定位於平面性質的創作形態。既有概念中，繪畫的二次元屬性不再由外在世界，而是由具繪



▲ 秀拉·Georges Seurat  
馬戲團The Circus Elasticity  
油畫·1912



▲ 羅特列克·Toulouse-Lautrec  
舞者·Dancing  
素描·1891

## 註

- 圖1~7 色彩
- 圖8~12 形式再創
- 圖13~14 解構物體
- 圖15~17 平面性質
- 圖18~19 真實性
- 圖20~22 時代動向

畫性的內在邏輯本身所構成。平面空間遂成為被認可之深度表達形式。

### 五、真實性

質疑與作品有關的外在物體，需經描繪傳達嗎？所以真實物體開始被應用於畫面結構中。包括裱貼、集合、現成物、與照相集錦，有個共同的表現概念，就是發現所

描寫物體的替代物以為創作元素。

### 六、時代動向

現代藝術的表現重心，在於探討時代性與時代動向；它反映出現時社會的活動力，快速變遷，與機械化特質。思考與批判時代精神的根本狀態，讓我們瞭解創新的形式，根源於有關經驗本質，獨立的與有機發展的現時狀況。

參考書目：

- 一、Art in modern culture  
edited by Francis Francina  
The Open University 1992
- 二、Modern Art 1990~1918  
edited by Jean Clay  
Publish by Wellfleet press. N.J.  
1978
- 三、西洋哲學辭典  
布魯格編著  
華香園出版社 民國七十八年