

二十世纪三十年代美国现实主义绘画的盛衰

沙皮·依翁 著
刘 威 译

三十年代初期在热情的教师与指导者罗伯特·亨利(Robert Henri)培养下的一批现实主义画家,集聚在他的周围。他们和他一起从费城出发到达纽约,在麦克伯茨(Macbeth)画廊人们为他们举办了一九〇八年八人大型绘画展览,展现了他们作为画家的真正生涯。展览会对于他们这种带有都市烙印的下层现实主义画家来说是一个不小胜利,或者说是它的一个高峰。虽然,八人画展中的画家并不全都是现实主义者,或是亨利的学生,比如:亚瑟·B(Arthur B)、达维斯(Davies)、马瑞斯·蓬杰埃斯(Maurice Drendgast)和恩斯特·勒惠松(Ernest Lawson)。这批青年艺术家有着极为不同的风格,同时他们又正处在确立自己的艺术方向的关键时候。他们在此办展览是要显示他们的集体友谊,并借以支撑和激励自己日后漫长的艺术生涯。那个时代罗伯特·亨利的黑色和狂热的色彩确立了展览会的基调。在展览中,这些新手,如约翰·沙隆(John Sloan)、威廉·喀莱森肯(William Glackens)、乔治·卢克斯(George Luks)和易威尔特·沙茵(Everett Shinn)为新题材所作的创作抓住了人民大众对公平社会的幻想所以他们不仅得到了许多赞扬,而且还承受了许多批评家的非难。

人们喜欢乔治·皮鲁斯(George Bellows),杰恩·科罗门(Glenn Coleman)和科迪·杜·波斯(Guy Du Bois)。后来大家因为他们所表现的特殊风格,以及急进的绘画主题,把他们称之为“垃圾箱画派(Ashcan School)”,或者叫“黑色革命帮”。显然,亨利是唯一的画派之父,甚至可堪称为美国现实主义之祖。但他却刚巧死在一九二九年!这是二十年代的最后一年,也是艺术和别的任何事件在本纪年终结的一年。此外,约翰·沙隆活到一九五一年,沙茵则将他的生命延至到一九五三年。但他们所留下的现实主义绘画的痕迹则成了一种永恒的怀乡思念。

这个画派下一代的成员都知道他们的现实主义前辈是从经济学和心理学的角度来表现纽约——这个不可救药的世界。他们的画中表现了这所城市富得流油,但毫无生气的城市风光。以前人们把这八个画家看作是空谈社会主义者,而今天许多社会主义者则相信他们有着坚定的政治信念并加入了共产主义运动。

虽然,三十年代的社会现实主义者几乎都是亨利的学生或在亨利的门下学习过,但是在一些人艺术风格开始发生转变的时候,易斯埃珀尔·皮舍甫(Isabel Bishop)、杰克·勒维营(Jack Leving)和拉斐尔·苏耶尔(Raphael Soyer)则一直以社会现实主义的态度继续描绘着城市的特殊景色。三十年代后期,美国艺术界则成了抽象印象主义鼎盛时期。而现实主义绘画则发生了灾难变化。人们把这一变化常归究于它的风格变化,大家议论和期望着现实主义绘画的回归,但抽象形式的艺术在千变万化的当今社会中,经过斗争终于成了主宰的潮流。三十年代末,各种流派的现实主义如同保尔·卡德姆斯(Paul Cadmus)的绘画中所表现的一样,日渐衰落。

然而,现实主义的下一代的艺术家,也许因为年龄关系,没有突然像老一代艺术家那样,使社会现实主义的风格滑落到崩溃的边缘。在这个时期的青年艺术家几乎是同龄人,只有杰恩·科罗曼(Glen Coleman)、比皮鲁斯年青几岁。虽然他在后期有一定影响,但事实上他是在皮鲁斯死后才得到承认的;而科迪·杜·波斯这时已不能用全部时间来画画了,因为他已经四十岁了;凯恩茨·汉斯·米勒(kenneth Hayes Miller)则是这个团体的精神导师。他是一个很有影响的画家,虽然比皮鲁斯大好几岁,然而一直到这批青年艺术家死去时,他的艺术生涯最重要的部分还没开始。

在三十年代许多艺术家除个人艺术创作外,还花大量的时间投入联邦政府在大萧条时期所发起的救济宣传工作。这些工作归口于一个在民族处于非常时刻的庞大组织——美国公共事业振兴署(W·P·A)。他为许多艺术家提供了工作和创作机会。比如为财政部大厅的壁画设计工作,虽然其设计要

求十分苛刻,但他还是天赐良机地给予了艺术家们一个展示才华的舞台。艺术家们从一九三三年起一直坚持到第二次世界大战,并且还动员了数千人参与这类工作。战争过后,公共事业振兴署的工作也就停止了,但他却为艺术家们尽早的恢复工作以及改变其个人的经济状况,甚至对社会改革计划都提供了极大的帮助。如战后学院、大学以惊人的速度扩大了其画室,并使许多艺术家重新获得了工作。

三十年代多数现实主义艺术家都围绕在艺术收藏家G·V惠特尼(Gertrude Vanderbilt Whitney)的圈子周围,如科罗门、杜·波斯、米勒、瑞金尔德·玛瑞斯(Reginald Marsh)和沙茵。惠特尼博物馆是艺术家们集聚在惠特尼周围的基础。像惠特尼大量收藏品一样,博物馆同样是艺术家们的纪念碑。罗伯特·亨利所画的少数肖像画记述了惠特尼小姐以及她的生活。

惠特尼小姐是一个非常富有的人,她非常希望雕塑家也能像她一样通过自身的艺术劳动而变得十分富有。她没有奢望利用自己对艺术家的赞助来扩大自己的声望。她在喀温威斯(Greenwich)村建造画室并提供给另一些她特别喜爱的艺术家使用,而不收其任何租金。她亲自为画室取名为“惠特尼俱乐部画室”,她就是今天正在兴起的博物馆前身。她买下了俱乐部成员的所有作品,经常给他们提供展览的机会。惠特尼博物馆使雕塑家们感到她比惠特尼的在公共事业振兴署里股份更为可靠。惠特尼在公共事业振兴署里是唯一走自己道路的女人。她保证了许多艺术家的成功并使许多人发迹。

她的秘书朱里安·福斯(Juliana Force)小姐是一个迷人而又有能力的女人。她在行政管理方面才华过人,这使她在艺术界中成为了一名强有力的人物。如果福斯小姐喜欢你的作品,你就能参加展出,否则,就不行。一九二九年惠特尼小姐承认了她提供给米契波里顿(Metropolitan)博物馆至少六百张艺术作品和一大笔基金捐赠,这一成功的艺术运作是得到了福斯小姐的帮助。但在“惠特尼美国艺术博物馆”成立之初,福斯小姐一些十分富有创建性和建设性的意见曾被惠特尼拒绝。

惠特尼小姐还是共产党的长期赞助者,当她致力于博物馆展览会的工作后就中止了这项赞助工作。从史料中我们知道艺术家们很少被邀请到她在纽波特(Newport)的别墅去。她大多数时间是邀请艺术家到她的威斯特·若(Westbury)长岛画室。并让一些人长期住在那里。

惠特尼小姐在三十年代里从不动摇坚决支持现实主义。当时这些艺术家们头脑中充满了要支配和左右美国绘画主流的意识。他们相信国家最终将会振兴。毫无疑问,他们的艺术活动完全代替了曾是最激烈的反对派的活动中心——民族计划委员会的活动,以至后来的许多现实主义者后来都进了这个委员会的领导层。至于抽象派画家在三十年代之初,几乎没有什么影响。抽象主义画家埃舍丽·歌尔克(Arshile gorky)、威廉·德·科林(Willem DE Kooning)在谈到抽象主义在美国出现的情况时,称他们是突然出现的,当时抽象主义在纽约的活动基本上是在地下进行。尽管他们的画风离真正的抽象主义还有一段很长的距离,但歌尔克在新泽西州的纽阿喀航空港所画的壁画完成后也不敢声张出去。另外哥尔克还有许多现实主义的画家朋友。在这一时期,虽然收藏家埃弗尔德·恩蒂杰里(Alfred Stieglitz)在他著名的画廊里展出了大量急进而抽象的法国艺术,但当土生土长的美国人看了展览之后,依然认为这些外国画家的艺术革命是对艺术创造的离经叛道。现在也仅展览给土生土长的美国人看,他们痛斥外国革新是离开正轨。

一九二九年的经济崩溃使纽约的现实主义画家和中西部地方主义的画家均从城市题材中摆脱出来,转向对美国田园风光的热情拥抱。如J·S哥瑞(John Steuart Carry)他在艺术家聚居的康狄格洲的威斯特坡(Westport)就描绘了许多农场风景。这些作品已经离现实主义的作品相去甚远。另外两个地

方主义画家——依阿华的改革家葛安德·伍德(Grant Wood)、托马斯·哈特·本顿(Thomas Hart Benton),则离开美国的巴黎生活了一段时间。尽管他们后来称其抽象主义的艺术倾向与这段时间的生活毫不相关,但他们还是画了大量的抽象主义的作品练习。尽管如此这些地方主义画家都认为美国中西部动人的风景和人文特色是美国民族的心灵和灵魂所在,可以肯定的说这是他们的艺术创作的核心。就他们而言,中西部是真正意义上的美国与纽约,但十分遗憾的是他们还是离开了美国,继续前往欧洲的城市。虽然伍德·本顿和哥瑞都是热心的改革派,但他们的作品中却没有能真切地体会到抽象主义的原则。

地方主义的文学家与艺术家的观点是相对立的,他们更喜欢南方的平均地权观点。这些观点使他们看到美国社会的前途并看到振奋。而现实主义的艺术家人则恰好相反,他们认为前途渺茫,令人沮丧。就像美国社会一样,社会现实主义没有幸存到第二次世界大战,而是许多独立的艺术家则保持了坚韧的活力。战争刚过,你就能从他们的根据地——惠特尼博物馆的展览会上看到这个痕迹;社会现实主义者令他们自豪的博物馆仍然留存了下来。但被欧洲艺术家新影响的抽象派画家,特别是超现实主义,他们则在纽约获得了一个新的避难所。它接办了艺术走廊楼下最主要的部分,与此同时在英格街(Eighth)古典建筑墙上的“美国之鹰”且陷于了痛苦的呼救之中。

从垃圾箱画派出来的社会现实主义特别着力于艺术表象,其形成的主要原因是凯恩茨·汉斯·米勒的教育结果。这里面有政治倾向明确的现实主义者和无党派人士。他们的政治主张多刊于“大众”杂志。已故的极左派演说家马克思·爱斯汤姆(Max Eastman)则是该社会主义刊物的主笔,沙茵是它的艺术编辑,皮鲁斯·科罗门曾经是它的忠实捐助者。这些社会现实主义者充分地感到了他们中有一种连续的宗教式的按手礼。如杜·波斯是亨利的学生;莫赛斯·索耶尔(Moses Soyer)是杜的学生;爱威尔哥德(Evergood)是莫的亲密朋友等等。那时威廉·葛瑞被尔(William Gropper)同时是卢克斯和波斯的学生,他们都受过政治训练,并促使他们一直坚持画一些城市街道与城市风情。

瑞肯尔得·马尔斯(Reginald Marsh)在炎热的纽约消磨了不堪忍受的整个夏季。因为那里女孩子们穿的极少,除欧洲博物馆外其它地方都使他厌烦。易斯爱柏尔·皮沙普(Isabel Bishop)则说米勒最好的作品是他的城市风景,米勒也宣称他是决不愿去乡下,因为那里无事可做!虽然大多数的社会现实主义者来自于边远省份,但纽约确是他们的栖身之地。对于马尔斯来说,纽约城还是地球上最大的地方。他爱康里岛(Coney)海边的热闹与繁华,他在此呆了四个星期。因为它是表象画家的天堂,一个有成千上万个肉体的海滩。纽约依然期待着这些人用他们的方法来描绘它。但是,人们已经感到了画家们的艺术手法上的巨大变化。他们现在看到的是这个城市的污秽的、有害的、危险的信号,或许,他们是对的。

战后这些画家中的一些人远离了左派,坚定的共产主义者们考虑到马尔斯是一个不贞的好人,一个伪善者,而开除了他的党籍。那时大概皮沙普和米勒也脱了党,他们都被看成阶级敌人。而爱威尔哥德,一个去过依顿(Eton)和剑桥(Cambridge)的人,则认为自己是少数的真正的无产者之一。

当大萧条已经过去,而社会状况继续恶化并像瘟疫一样在同胞中传开时,艺术家们因为政治但怨恨而分裂。迄今,这些现实主义画家已被经过了磨难和教训并且已经成熟了的人民所否定。但不管怎样三十年代现实主义确一直站在社会斗争的最前沿。那个时候他们在社会骚乱中相对平衡,他们充

分估计自己的力量,所有行为周密而慎重。他们的议会策略是卓越的,他们在部分有势力的团体中获得成功并得到支持,此时他们的势力强大,决不是空中楼阁。但另一方面他们确耗尽了时间和精力。他们的会议经常是通宵达旦,使每个人回到家里已是身衰力竭。

当时在艺术家的组织中共产主义势力非常强大,因为艺术家被认为是主要的左派力量,许多艺术家纷纷靠近共产党。而此时战争刚过,美国正处于麦卡锡时代。艺术家的行为处处受到干扰和威胁,这是美国艺术史上的特殊时期,艺术家们经受了政治锻炼。爱威尔哥德和哥培尔依然坚信他们的政治信仰并相信自己的生存能力。

另外马克思·易斯汤姆和杰克·莱威因(Jack Levine)如今依然固执的称自己是一个老左派画家。老左派画家这个字眼也适合于沙茵和皮·沙航(Ben Shahn)。他们因为西特勒屠杀犹太人致使其幻想破灭,因而在他们的作品中,对犹太人生存状态的优劣代替了社会革命的主题。

威廉·哥培尔是这些艺术家中的一个参加了一九三七年的西班牙内战的艺术家。他的作品在一九四一年的纳粹入侵俄国的战争中成了纯粹的革命宣传品。另外,爱威尔哥德也曾经谈到他的艺术道路时说:“政治是他的作品的主要目的。”但是他的绘画缺乏艺术感染力。所有的美国现实主义传统均受到托马斯·爱肯斯(Thomas Eakins)和伟大的弗里亚的艺术家以及罗伯特·亨利的的影响。

另外,威廉·哥培尔也同样受到乔治·格莱兹(George Grosz)和德国传统政治讽刺漫画的强烈影响。当然在美国艺术家中三十年代最强的外国影响要数墨西哥革命壁画。当时这些壁画被墨西哥政府作为对没有受过教育的群众的精神支撑。他们所画的西班牙内战的壁画是一幅离真实不远的画;他们所画的印第安人的解放则是一幅没有历史根据的画。但无论如何,在墨西哥人的心中以及在美国人的心中,都接受了壁画中传递出的革命思想,并认为在公共场所的艺术用这样夸张的手法创作效果本质上都是正确的。狄德罗·瑞罗斯(David Rivera 1886-1957)、达维特·西盖罗斯(David Siqueiros 1896-1974)和约西·俄惹科罗(Jose Orozco 1883-1949)他们三个人是墨西哥画派的首领,他们不仅复盖了墨西哥的公共建筑墙壁,而且他们还接受了在纽约的洛克菲勒中心以及狄垂特(Detroit)艺术学院和柏克尔(Baker)图书馆,以及德国汉威尔的达特姆斯(Dartmouth)学院,英国的汉普舍尔(Hampshire)的委托,制作壁画。这些壁画有二个十分突出的形式特征。一是那充满动感和激烈的画面;二是扎扎实实的颜色处理。这些壁画像是带着创作者们对文艺复兴的热望与周围环境一起在咒骂着什么,除了洛克菲勒家族外,没有人弄清这些墨西哥艺术家孟的的真实动机。实际上艺术家和资本家的政治态度是截然相反的。艺术家们强烈地反对资本主义,而委托人则是资本主义的忠实执行者。由此以来美国艺术家们都非常自然地偏爱壁画,虽然他们没有画过壁画,但他们且使装饰壁画的浪花第一次出现在国家会议厅,并在国家政治机关所在地盛开。

在漫长的道路中,伟大的现实主义传统被认为是一支重要的力量,他们属于他们自己的时代,属于美国人民,因为只有从他们的作品中才能体会并理解美国。准确地说是理解现代美国文化中民族的一面。只有在这里才能找到生动的时代特点。

译自《阿波罗》(美)1995,3期

马丁·朱凯克

尼波杰萨·托马斯维克 著
刘 威 译

农民画家马丁·米凯克(Martin Mehkek)生活和工作在离赫勒宾(Hlebine)不远的高拉(Gola)村。1936年他出生于诺伐克(Novacka)的克洛蒂安(Croatian)村,在那儿,他读完了小学。正是在他生长的这个村子里他遇到了那些不平常的人物,他们给他留下了极为深刻的印象,后来成了他艺术创作的主要主题。

“在我们村里,——我想附近其他村子也一样——负责照看猪群、牛群的村庄仆佣是些穷孩子,多半没有父母,而且还有些身体或智力上的缺陷。他们把一生用在与这些家畜同吃同住,还要做诸如从井里打水、劈柴、每天给动物喂两次水这类艰苦的杂事儿。我了解他们中的很多人——我过去常去看他们,无论天气如何,下雨也好,下雪也好,冻得冰浸也好。当我还是个男孩时,我还遇到了些吉普赛人。他们比这些仆佣机敏得多,因此,他们生活得更好。他们为村民编柳条篮子,修理锅罐。我常与他们呆很长时间,在他们的大蓬车或麦秸棚里吸烟。我喜欢看那些妇女用粘土制的烟斗喷吹烟圈。”米凯克(Mehkek)回忆说。

在他现在居住的高拉(Gola)也有许多吉普赛家庭。但他们主要是靠在小旅馆或婚礼上演奏音乐谋生,而不是靠编篮子。受了当时已广为人知的画家——同村的伊万·维克纳杰(Ivanvelenaj)的鼓励,米凯克(Mehkek)于1955年开始描绘自己儿时记忆中的这些形象,并把他们放置在吉普赛棚屋或村庄街道作的背景中。

《愚笨的仆人》这幅画中的男人头发蓬乱,一张早熟的脸已起了皱纹,在冬日的夜里轻悄地站着,正等所有的村民上床睡觉后,才好轻轻地爬进牲口棚里躺下。他的表情是对命运的一种顺从。在这幅画里,也正如米凯克(Mehkek)所有的画像作品一样,他给我们提供了某种心理洞察力,唤起了我们对生活在社会边缘的流浪者的同情。

米凯克(Mehkek)很少画人物形象被农场动物代替的风景画。画面中的树木上铺满了细小的雪花儿,乌鸦随着风儿拍动翅膀飞向天空。