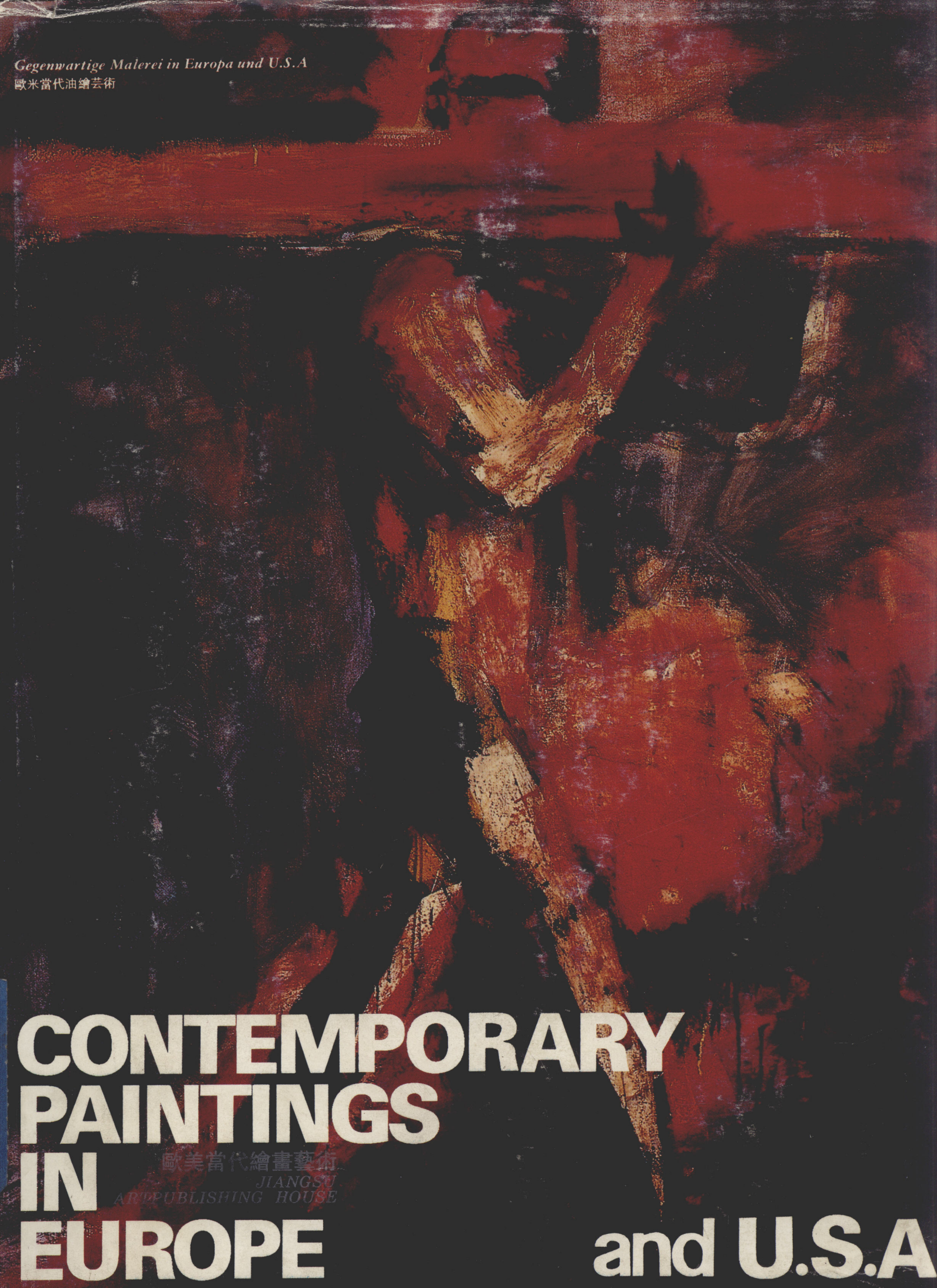




Gegenwartige Malerei in Europa und U.S.A
歐美當代油繪藝術

CONTEMPORARY PAINTINGS IN EUROPE

歐美當代繪畫藝術
JIANGSU
ART PUBLISHING HOUSE

and U.S.A

JIANGSU ART PUBLISHING HOUSE

出版 江苏美术出版社
发行 江苏省新华书店
制版 深圳华新印制有限公司
印刷 南京彩色印刷厂
装订 南京新联印刷装订厂
开本 880×1230 毫米 大16开
印张 20
版次 1992年10月第1版第1次印刷
印数 1—2000册
书号 ISBN 7—5344—0262—X/J·263
定价 175元

Contemporary Paintings in Europe and U.S.A

CONTEMPORARY

編著：常寧生、李宏、辛麗

作品策劃：楊志麟 黃峻

圖片翻攝：盧新民

裝幀設計：趙清

責任編輯：黃峻

一、前言・論歐美當代新繪畫

二、彩色圖版目錄

三、彩色圖版

四、藝術家簡介（黑白圖版、藝術家照片、小傳及展例）

五、專業術語及藝術家譯名對照表

一、回顧・20世紀的藝術實驗

西方現代藝術自20世紀初登上歷史舞臺以來，它以反傳統的面貌和挑戰性的姿態，奮力激進，推動着一個又一個新的藝術運動向前發展，同時也不斷地震撼與改變着人們的視覺經驗和審美方式。英國藝術理論家赫伯特·里德(H·Read)認為，“整個藝術史就是一部關於視覺方式的歷史。我們所見的東西並不決定於固定不移的光學規律，而是決定於發現或構造一個可信的世界的願望。”¹法國畫家塞尚也認為透視學並不能正確表現視覺世界的真實，透視圖祇能指導理智而不能使我們看到真實。而這位印象派之後的偉大藝術家正是在自然面前“實現”他的感覺。²塞尚的藝術實踐儘管並沒有形成一個獨特的藝術流派，但是塞尚的思想和藝術在不同程度上幾乎影響了20世紀的每一位重要的現代藝術家。其中受影響最直接的可以說是20世紀初的立體主義。大約與此同時出現的法國野獸派則較明顯地受到了高更和凡高藝術風格的影響。這兩個畫派的藝術實踐分別在繪畫的結構秩序和色彩情緒方面進行了大膽的嘗試。而在德國的慕尼黑則有另一批年輕的藝術家在表現主義的方向上進行着勇敢的探索。沃林格爾(W.Worringer)的《抽象與移情》(1908)和《哥特藝術的形式問題》(1912)兩部著作的問世無疑在理論上有力地推動了德國表現主義運動的迅速發展。

英國當代著名藝術史家貢布里奇(E.H. Gombrich)在他的《藝術發展史》一書中認為，20世紀西方前衛藝術的最主要特徵就在於它們的實驗性。³就繪畫和雕塑而言，則是在多方位和多層次上自由地試驗各種各樣的觀念和材料運用的可能性。繼立體派、野獸派和德國表現主義之後，現代藝術呈現出加速度的發展趨勢。未來派、達達派、超現實主義、純粹主義、至上主義、構成主義等運動的出現基本上完成了架上繪畫的實驗階段。1945年第二次世界大戰結束後，西方現代藝術的中心轉到美國，抽象表現主義在美國的出現標誌着現代藝術進入了它的後期階段(Late—Modern)。⁴此後相繼出現的波普藝術、歐普藝術、超級寫實主義、極限藝術、觀念藝術、偶發藝術……，一步步將藝術的發展推到了極端。所有這些藝術運動及流派探討和嘗試了諸如：繪畫藝術的純形式語言、繪畫與雕塑的界限、繪畫與表演藝術的界限、繪畫與其它視覺藝術(攝影、錄像、電腦、傳真)的關係，藝術與非藝術的界限，藝術品與實用物品的關係，繪畫形象與象徵符號及文字符號的關係等問題。現代藝術的演變和發展不僅在多層次上探討了藝術的本質問題，同時也極大地豐富和創造了人類的視覺形象語言，深刻地影響和改變着人們觀察世界的審美方式。

二、繪畫藝術的危機與困境

60年代中期的藝術實踐和探索的結果產生了極限藝術。極限主義藝術家似乎終於認識到了藝術自身的極限就是藝術自身完結的邊緣。認識到了藝術的最遠的極限通常總是位於藝術與非藝術的交界線上。英國藝術史家盧西·史密斯(E.Lucie-Smith)指出,“在過去的一百年間,最具有首創性的同時也就是延伸得最遼遠的藝術總是達到了這麼一個地步,以至於叫人看來它們仿佛與那些原先被認為是藝術的東西毫不相干似的。”^[1]沿着極限藝術的方向發展,觀念藝術的產生則是一種必然的結果。觀念藝術的出現標誌繪畫藝術的實驗已經走到了它的頂點。觀念藝術家們已經把自己注意力從畫面的有形的體現,轉移到藝術的“意念”上了。他們往往認為有形的體現本身不再是重要的了,因為紙上寫幾個句子已經和用傳統方法和材料創作的作品具有同樣的功能。^[2]這樣,觀念藝術不僅取消了畫面的有形圖像、色彩、結構等傳統的繪畫因素,而且也取消了繪畫本身。

美國畫家萊因哈特(Ad Reinhardt)和法國畫家伊夫·克萊因(Ives Klein)堅信他們是在創作最後的一批物質性繪畫作品,此後藝術必將演變成純精神的產物。^[3]與美國的觀念藝術相對應的藝術活動,在德國有“零派”(Zero Group),在意大利有“貧乏藝術”(Art Povera),在英國有“事件”(event)藝術。70年代在美國又出現了“環境藝術”(Environments)、“電腦藝術”(Computer art)和“高技術藝術”(High-tech Art)等。所有這些運動和流派的實驗最終都突破了藝術的傳統界限,暗示或公開指出繪畫的二維平面傳統形式已經喪失了生命力。例如,70年代在意大利藝壇佔統治地位的“貧乏藝術”,主張採用“偶發”(happening)和“裝置”(installation)等表現方法,反對傳統的繪畫方法和主題,甚至詛咒和禁止畫家用顏料在畫布上作畫,這實際上等於取消了繪畫這一傳統的藝術類型。

面對這一局面藝術理論界也發出了“藝術的終結”和“藝術死亡了!”的驚嘆。美國權威的藝術哲學家阿瑟·丹托(Artur C.Danto)指出,“最近的藝術產品的一個特徵就是關於藝術作品的理論接近無窮,而作品客體接近於零,結果在終點存在着純粹形態的理論。那麼我們就可以說,藝術快要終結了。”^[4]著名的小說家、藝術批評家湯姆·沃爾夫(T.Wolfe)也說:“到了這樣一個藝術理論代替藝術客體的階段,藝術進入了最後的航程,它在一個精細的螺旋裏一步步上陞着,它現在祇剩下最後一個字格的自由,祇剩下一個神經元的樹狀突,最後便消失於它自己佔有的微小的孔眼中,終於變成了一種純粹的藝術理論。”^[5]

1965年以後許多西方藝術家紛紛放棄了繪畫藝術創作，而企圖在其它領域內尋找出路。美國極限雕塑家賈德（D. Judd）宣佈繪畫已經死亡，繪畫及其一切傳統似乎已經山窮水盡。藝術要反映社會就必須參與電視、電影、表演和其它活動。觀念藝術家勃爾金（V. Burgin）的一段話可以說代表了當時許多人的觀點，他說：“我於1965年被迫放棄了繪畫，因為它是一種陳舊過時的技巧，這真是一個十分殘酷的原因。既然世界上的繪畫作品已多得足以塞滿所有博物館的地下室，為什麼還要再繼續創作呢？從生態學的意義上繪畫已成為一種污染的的形式。”³⁰

三、轉機·“新繪畫”的崛起

以美國紐約為中心的西方現代藝術在70年代開始進入多元化時期，新寫實主義、極限藝術、觀念藝術、後波普、超級現實主義等同時並存，盛極一時，藝術類型之間以及藝術與非藝術之間的界限更趨複雜模糊。³¹進入70年代中期後，現代藝術突然陷入蒼白空虛的徬徨時期。藝術家們痛苦困惑、無所適從，理論界也在談論“現代主義的末日即將來臨”³²。這種現象在繪畫領域內表現的尤為突出。德國當代畫家瓦爾特·達恩（Walter Dahn）在他的《尋找20世紀肖像的畫家》這一繪畫作品中，描繪了一個無頭的畫家在夜晚手持巨大的畫筆（貌似一隻火把）行走在一根悠悠蕩蕩的繩索上，在黑闇中摸索着。這幅作品不僅十分形象地描繪出畫家當時的處境，而且也是那一時期歐美畫家苦惱心情的真實寫照。

然而人類藝術的發展必定有其自身存在和演化的規律。從藝術史的經驗來看，任何藝術形式和藝術現象一旦走到極端，緊接着就會出現強烈的反撥。繪畫作為一種最古老的造型活動自三萬多年前的舊石器時代的冰河期起就一直伴隨着人類社會渡過漫長的歷史時期。因而，很難令人相信繪畫這一主要的藝術形式會在今天喪失其存在意義。事實上“繪畫的死亡”也正是一種暫時的現象。藝術家們集體的痛苦和反思往往預示着繪畫藝術新的轉機的到來。在藝術多元化發展的70年代後期，一種新的繪畫現象已在德國、意大利、美國等地區的藝壇徘徊，但是一直到進入80年代，這種新的繪畫才在德國和意大利率先取得決定性的勝利。當這些年輕的歐洲藝術家的作品在美國紐約的美術館、畫廊展出並獲得成功時，引起了強烈的震驚和不安。美國藝術評論界一面對70年代本國的某些類似的繪畫現象作出了新的評價，一面又竭力推出一些新的藝術家和藝術羣體來與德、意抗衡，以確保其國際藝術中心的地位。此時英國和法國也不甘落後而急起直追。到了80年代中期，在西班牙、荷蘭、奧地利，甚至日本也出現了類似的新繪畫創作。至此，

新繪畫已發展成為一個國際性的藝術運動，成為80年代西方繪畫的主流。新繪畫的產生和崛起標誌着西方當代藝術，尤其是繪畫藝術已經走出了困境，並迎來了新的轉機與復興。

整個70年代對於初期的新繪畫來說是一段摸索和掙扎的時期。這種新的繪畫形式，風格自由，大膽獷獷，但當時還不大被人們注意，甚至受到一些人的輕蔑和嘲弄，被貶稱為“低劣繪畫”（Bad Painting）。但進入80年代，新繪畫的不斷發展以及其風格的日益成熟很快引起批評界和理論界的廣泛關注。許多評介、闡釋、界定和研究新繪畫的理論文章不斷出現在歐美等國的藝術刊物上。不久有關新繪畫的專著也相繼問世。這樣，這一新的繪畫現象就被評論家們冠以各種不同的名稱。根據不同的國別和地區，新繪畫分別具有如下名稱：

- 德國 新表現主義（Nouvelle Expressionisme）
新野獸（Nouvelle Fauves）
- 意大利 超前衛（Trans—Avantgarde）
- 法國 新自由形象（Nouvelle Figuration Libre）
- 英國 新精神（New Spirit）
- 美國 新意象（New Image）
新表現（New Expression）
新具象（New Figuration）
新浪潮（New Wave）
具象表現主義（Figurative Expressionism）
敘事具象（Narrative Figuration）
塗鴉藝術（Graffiti）
龐克藝術（Punk Art）
圖案與裝飾（Pattern and Decoration）
新象徵（New Symbolism）

由於這些名稱一般都帶有強烈的國別性和明顯的羣體特徵，因而在全面論述這一國際性繪畫現象時，就很難從中找出一個普遍適用的恰當名稱。鑒於這一複雜的情況，英國藝術理論家戈弗雷（Tony Godfrey）在他的《新形象》（1986）一書中使用了“新繪畫”（New Painting）這一較為寬泛的名稱。他認為，在不能找到更加合適的術語的情況下，“新繪畫”這個平和的術語最好還是應該保留下來，加以使用。當然，如果不僅僅局限在繪畫這一範圍內，“後現代藝術”

(Post—Modern Art)也許會是個更為合適的名稱。

四、“新繪畫”的重要國際展覽

新繪畫的迅速崛起有其歷史和現時必然性。除了分散在歐美各地的畫家個人和羣體的創作活動，以及畫廊、畫商、批評家推波助瀾外，80年代初期舉辦的幾次新繪畫國際性大展也推動了新繪畫的發展，並擴大了新繪畫在世界範圍的影響，使其受到了普遍的關注。這些國際性的展覽不僅極大地鼓舞了新繪畫藝術家們的創作熱情，也增強了他們勇敢探索的自信心，同時也促成了世界藝術界的普遍省悟。這些國際性的展覽是：

- 1.《繪畫中的新精神展》(A New Spirit in Painting)，1981年，英國倫敦
- 2.《施納貝爾個人展》(Julian Schnabel Exhibition)，1981年，美國紐約
- 3.《巴洛克81年展》(BAROCO·81)，1981年，法國巴黎
- 4.《前衛·超前衛68—77繪畫展》(Avant-Gardia·Trans Avant-Gardia 68—77)，1982年，意大利羅馬
- 5.《態度·觀念·意象60/80》(60'80' Attitudes/Concepts/Images)，1982年，荷蘭，Stedlitzk美術館
- 6.《第7屆文獻美展》(Documenta 7)，1982年，聯邦德國卡塞爾
- 7.《時代精神展》(Zeitgeist)，1982年，聯邦德國柏林
- 8.《從極限主義到新表現主義》(Minimalism to Expressionism)，1983年，美國紐約，惠特尼美術館

上述展覽其中後三個最為重要。這些展覽表明當代藝術(Contemporary Art)已發生了決定性的變化，以歐洲為先導的表現主義新繪畫已形成一股強大的潮流，佔據了歐美各大型藝術展覽。新繪畫在當代藝術中的地位的確立標誌着繪畫藝術進入了一個新的時期。

《第7屆文獻美展》、文獻美展(Documenta)創立於1955年，每四年舉行一次，展出最近四年來有關全世界美術創作的作品，是為提供最新美術情報而設的，其宗旨是記錄當代美術的最新發展狀況。藝術界人士認為是一項美術界的奧林匹克大會。1982年6月19日—9月28日在西德邊境工業城市卡塞爾(Kassel)舉辦的《第7屆文獻美展》是美術史上的一次重要展覽。這次展覽各國派出的藝術家陣容都相當強大，年輕的藝術家作品表現新穎而有力，都是當代各國美術界的精英。新繪畫在這次展覽中充當了核心的角色，諸如新表現、新意象、超前衛壓倒

了其它類型的繪畫。

這次展覽的主要特點有：1.除重視當代繪畫趨向外，同時也照顧到以往十年來的美術動態。2.展出的作品偏向於歐洲畫家，不同於第5、6兩屆重視美洲和亞洲的畫家。3.展覽表現出理性向感性、物質向精神、科學向人文的轉變趨勢。4.重視美展的純粹性和回顧性、排斥政治和經濟等方面的干擾。

《時代精神展》¹¹ 1982年10月16日—1983年元月16日在柏林舊美術工藝博物館舉行了“時代精神”（Zeitgeist）展。這次參展的藝術家是德國近幾年來崛起的新表現主義畫家，同時還有意大利、美國、法國等國家的45位畫家的近兩百張作品。除著名畫家博依于斯外，德國年輕的新時代中堅人物如 Salome、Hodicke、Fetting、Baselitz、D.Hacker、Borofsky、S.Polke、Middendorf、Lüpertz、A.Kiefer，以及來自東德的A.R.Penck都參加了這次展覽。參展作品畫面巨大、色彩大膽豪放、取材寬廣、意象深遠，充滿了苦澀的美感，充分表現了北歐人頑強的生命力。“時代精神”展的一個非常明顯的意圖，就是德國人希望利用這個機會把北歐固有的傳統特色，柏林新表現主義的新繪畫運動打入國際藝壇，從而爭取得到世界性的新繪畫運動的領導地位。此外，這次展覽還具有較為濃厚的政治意識傾向，這是由於戰後德國處於東西德的分裂狀態所造成的。

《從極限主義到新表現主義》¹² 1983年6月2日—12月4日在紐約惠特尼美術館舉辦的（Minimalism to Expressionism）這次展覽又一次證明了當代國際畫壇的新表現主義傾向。展覽選擇了從1965年—1983年這段時期的54位美國藝術家的58件繪畫作品，用以展望即將來臨的繪畫新時代。展覽佈置按照主辦者的意圖分為四個部分：1.極限藝術（Minimal Art）、2.後極限藝術（Post—Minimal Art）、3.新意象藝術（New Image Art）、4.新表現主義（New Expressionism）。作品按創作年代或作品演變的性質為順序排列，可以看作一次西方當代美術發展的歷史回顧。排在前面的作品給人的感受是冷漠、空靈、機械、理性的，逐漸向後推移，作品給人以越來越強烈的情緒震動，恰似一股人性的暖流汹涌奔騰。前兩個部分的作品和後兩個部分的作品形成了一種強烈的對比。

從後兩部分的新繪畫作品來看，美國的新繪畫圖像更加注重當代社會生活的表現，同時還可以明顯地看到波普藝術、觀念藝術對它的影響。許多作品表現了戰爭、死亡、暴力、性以及人性分裂、文化衝突等主題，從繪畫形式和表現手法以及題材範圍上都比歐洲及其他地區更為豐富多樣。由於紐約所處的特殊的文化地理位置，這次展覽對世界繪畫藝術的發展產生了極大的影響，並起到了當代藝

術發展的導向作用

五、聯邦德國的新表現主義

20世紀德國藝術的發展受到政治的嚴重干擾。希特勒執政時期所有現代派藝術均遭禁止。在繪畫領域中，由諾爾德、凱爾希納等人所開創的、呈直線發展的表現主義傳統被強行中斷。在納粹政府所提倡的“德國化、民族化”的口號下，德國的繪畫藝術在背離自身發展的規律和脫離當時國際藝術發展總趨勢的情況下孤立地存在着。第二次世界大戰結束後，聯邦德國的繪畫並沒有立即去繼續被希特勒政權所中斷的表現主義傳統，而是迅速地投入國際藝術的主流之中。這一方面固然是出於聯邦德國的藝術家們急於要把納粹統治所造成的損失奪回來，力求盡快縮短與國際藝術之間的差距這一迫切心情，但是，更主要的可能是由於藝術家們對自身傳統精神的恐懼和擺脫歷史束縛的要求。當時，統治戰後國際藝壇的是美國的抽象表現主義。從1945年至1960年間抽象表現主義佔有無可爭議的主導地位。在聯邦德國，則是由以沃爾斯(Wols)、漢斯·哈通(Hans Hartung)以及威廉·耐(Wilhem Nay)等人為首的抽象表現主義把持藝壇。繼之，波普藝術、行為藝術、極限藝術、觀念藝術以及運用各種手段、技術、軀體和自然的藝術，相繼成為聯邦德國藝壇的主角，尤其是從60年代中期到70年代初，美國紐約作為國際現代藝術之中心對聯邦德國藝術的影響幾乎是全面性的。在這種情況下，聯邦德國的繪畫也必然是厄運難逃，同美國、意大利等國的繪畫一樣，瀕臨“死亡”的絕境。

國際藝術對聯邦德國藝壇的影響雖然是全面性的，但並非鐵板一塊。早在60年代中期，聯邦德國藝壇的邊緣就開始出現具象回歸的傾向。到了70年代末、80年代初，一種與後期極端發展的現代藝術背道而馳的新的繪畫形式脫穎而出，一大批青年畫家在柏林、科隆和漢堡等地應運而生，並迅速發展成當代聯邦德國繪畫之主流。由於這類繪畫作品所具有的顯而易見的表現主義繪畫之特徵，它被冠以“新表現主義”的稱號。

西方學者一般都認為，這種新的繪畫形式幾乎同時流行於德國、意大利和美國，但在德國這種繪畫形式發展得最為充分，得到了多方面的探討。

首先，格奧爾格·巴塞利茲(Georg Baselitz)和馬庫斯·呂佩爾茨(Markus Lüpertz)等人的具象創作從“純繪畫”的角度出發，使在聯邦德國呈直線發展的抽象表現主義走向終結。

巴塞利茲和呂佩爾茨都是從60年代就開始遠離抽象主義的軌道。當國際上那些最激進的先鋒派藝術紛至沓來之時，他們卻在堅持創作具象繪畫。尤其是巴塞利茲堅持用油畫、素描和版畫等方式去表現人體、風景以及靜物等。但是，隨着形象的清晰度在畫面上的日趨增大，他們發現主題性繪畫中的形象雖然避免了抽象藝術的含混不清與晦澀難懂，但卻難免落入文學性的情節繪畫之俗套。於是，他們便試圖消除或減弱繪畫中形象的主題內容。其結果，在巴塞利茲的繪畫作品中出現了倒置的形象，特別是倒置的人物形象。這種倒置的形象使畫面的色彩和造型與形象處在一種張力關係中，強調了造型自身的自由和色彩在傳達感覺時的相對獨立性（即不依賴於形象），而且，由於形象倒置造成的混亂姿態更使畫面富有一種戲劇性。（在這裏有必要提一下，倒置的形象是畫家用正常的作畫方式創作的，而不是畫好之後再將作品倒置而成的。）但它顯然不同於現代派的標新立異，正像岡特·恩格爾哈特所說的那樣：“他的風格和題材的形成完完全全出於藝術的原因。……他憎惡抽象畫派神祕的專制。為了能表達出他感覺到的一切，他需要形象，把它作為形式上的矯正劑，通過變形達到強化表現的手段”²¹。巴塞利茲本人也承認他運用倒置的形象是使畫面“抽象化”的一種手段，目的是要把觀眾的注意力首先吸引到畫面上來，而不是主題上。因此，當有人問他為什麼要顛倒畫面形象時，他回答說：“為什麼不該顛倒呢？繪畫是為了表達人的精神，正是這樣，我可以把牛奶畫成綠色，把人的腦袋倒置。”²²呂佩爾茨在這一方面的嘗試無疑也是成功的。他在80年代的作品表現出極大的隨意性，很像是一種即興式的創作。畫面通常弄得很髒，好像經過磨損，特別是形象的塑造前後不統一，整個作品給人以一種未完成感。但這些都是藝術家有意這樣做的，他常常用它們來傳達某種難以名狀的感覺或情緒。

另一個從“純繪畫”的角度來探索繪畫新的可能性的畫家是格哈德·里希特（Gerhard Richter）。里希特的藝術創作大致經歷了三個階段：照片繪畫、抽象繪畫和灰色繪畫。但是這三者之間並沒有什麼實質性的區別，祇是藝術家本人所執着的“中立主義藝術觀”的具體體現。他說：“我不遵循任何觀點、任何體系、任何流派，我沒有計劃、沒有風格、沒有不可動搖的東西……，我逃避所有死板的束縛，我是不一致的、無所謂的、被動的，我喜歡不確定的、無界限的以及持續不停的變動。”²³由此可見，里希特是在不斷對繪畫提出新的要求的過程中發現繪畫新的可能性的。

總的來說，在聯邦德國，巴塞利茲、呂佩爾茨和里希特率先擺脫了抽象主義

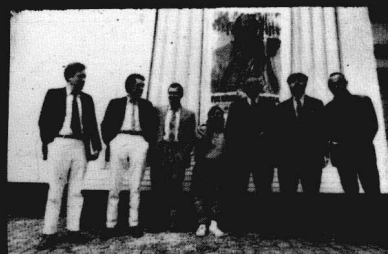
的僵死束縛，無視題材的限制，強調個性發展，使瀕臨死亡的德國繪畫獲得了新生，為80年代初聯邦德國繪畫新局面奠定了基礎

禁區一旦打破，多方位、多層次的探索便隨之而來。繪畫不僅是具象的，而且還應該是自由的。它可以是“純繪畫”，但同時也可以是自我表現的舞臺、冥想的圖式和對現實世界的解釋等等。總之，繪畫應該作為符號、象徵和暗語在觀察、思考和感覺之間進行調解；在歷史知識和視覺經驗之間、現實和幻想之間進行調解。現代藝術雖然經過一系列的實驗最後將繪畫送上了絕路，但是不可否認，它在排斥繪畫作品的內容和否定、破壞傳統繪畫語言的同時，創造了一種獨特的語言。這種語言雖然極難翻譯釋讀，卻具有很強的表現力。如果結合它來表現我們今天的體驗和認識，必將開闢出繪畫中的一個自由的新天地。這個自由的新天地正是一羣活動在杜塞爾多夫的年輕畫家所追求的目標。他們是A·R·彭克(A.R. Penck)、西格馬·波爾克(Sigmar Polke)、約爾格·伊門多夫(Jörg Immendorf)、安塞爾姆·基弗(Anselm Kiefer)以及帕爾·柯克比(Per Kirkeby)等。

這羣年輕的新表現主義畫家的精神領袖是約瑟夫·博依于斯(Joseph Beuys)。自60年代以來，博依于斯的藝術觀及藝術創作無疑主宰了聯邦德國的藝壇。他堅信藝術同時具有精神性的意義和政治性的行為，二者的結合才能使藝術成為一種根本的活動。他要求通過對人類普遍創造性的發掘，使藝術與現實生活相結合，使生活成為創造性的，成為藝術，從而促進社會的變革。博依于斯的藝術觀深深地影響了聯邦德國年輕一代的藝術家，尤其是他的學生伊門多夫和基弗等人，而他藝術作品中所蘊藏的含義、藝術創作的無限可能性、對物質媒介的獨特解釋、怪異的拜物教式的幻想以及現代藝術語言的創造性運用等等，更是開了聯邦德國衆多新一代藝術家作品之先河。

A·R·彭克從60年代開始，一直把“世界圖像”和“制度圖像”作為自己藝術創作的內容，即試圖以一種獨特的繪畫語言去表現人類的基本關係、藝術及藝術家在社會中所扮演的角色。結果這位自學成才的藝術家發現，達到這一目的的最有效形式是把一個棍狀人形——象徵一般人的符號——單個或成組地安置在畫面上。背景襯有類似蠟染或掛毯的圖案，使人物與背景相得益彰。它們共同被限定在一個相互轉化的、肯定與否定的運行狀態之中。彭克常常把這種棍狀人形與象形文字、控制論符號、塗鴉痕跡等各種語彙相混合，或借此解釋生命的起源和演變，或借此揭示人類的某種本能，如個人的統治慾望，或借此表現社會普遍存在和關心的問題，如東西德的分裂和暴力行為等。

伊門多夫和彭克是至友，但他採用了一種與彭克截然不同的繪畫形式。60年



左起：

米歇爾·韋納、勒特列夫、格萊頓·克特、P·柯克比、A·R·彭克、M·呂佛爾、G·巴塞利茲、J·伊門多夫

代末，伊門多夫參加了以博依于斯為首的行為藝術運動，企圖通過這種轟動一時的藝術形式來製造政治影響，其結果使他頗為失望。自1977年起他開始採用繪畫形式來表現自我對社會現狀的獨特見解。伊門多夫用一種細膩的、顯然是高度概念化的現實主義風格將社會生活，尤其是政治現實，直接引入他的畫面，其諷刺揭露和批判的意圖使人一目瞭然。

西格馬·波爾克在致力於一種新的藝術觀念和對美國藝術的霸權進行直接諷刺等方面，集中體現了他那一代聯邦德國藝術家的特點。“波爾克的藝術創作一直缺乏一種系統性：有時，他在繪畫形象及風格上的選擇都是非常漫不經心的。他用一種戲謔的態度對待繪畫創作……”^[2]但是，他的繪畫藝術卻因其隨意搬用的圖案和人物形象、非自然的色彩和明瞭的形式、荒誕和崇高的偶然巧合，使已趨現代主義的日趨簡化、冷漠、枯澀和僵死的藝術形式弄得十分麻木的視覺產生出一種新穎感。這種感覺是令人振奮的，因為它證實了繪畫能夠、或者應當表現它本身所處時代的現實，而且從某種角度來說，祇能表現這種現實，但同時必須使這種現實以某種幻覺的面貌出現，以便觀眾更能接受。

巴塞利茲、彭克和波爾克都是來自東德的藝術家，東西德的分裂在他們這一代人的心靈上留下了難以癒合的創傷，這在他們的藝術創作中均有所表現。但是這種民族的失落感、國家的不完整性以及德國的漫長歷史則共同構成了安塞爾姆·基弗的創作主題。早在青年時代，這位當代偉大的藝術家就對充滿矛盾衝突但又異常豐富珍貴的整個德國文化史進行過深刻的反思，甚至打算收集從遠古神話到最近歷史的所有材料，然後把它們輯集成具有中世紀的《聖經》之價值的巨著。結果，他是用“紫膠、瀝青和油彩”^[3]代替文字完成了這些內容。美國當代著名藝術史家H·H·阿納森在《80年代西方藝術》一文中對基弗的評價是這樣開頭的：“在安塞爾姆·基弗——出生於第三帝國廢墟之中的畫界詩人——那巨大的黑色啓示錄繪畫中，新德國藝術的游吟詩人精神猶如鳳凰一樣已經飛陞到了輝煌的頂點。這不僅是對繪畫本身的拯救，也是對藝術家既悲憫又贊美的文化的拯救……”^[4]從某種意義上來說，這是對基弗繪畫主題的概述。如果我們說，基弗的創作主題是他成功的關鍵所在，這並不過分。眾所周知，基弗在美國獲得了巨大的聲譽，這對一個歐洲藝術家來說是非常不容易的。德國人耶爾格·馮·烏特曼曾撰文分析基弗成功的原因，他認為，基弗的成功並不在於其繪畫形式的精湛，而在於他在繪畫中所對準的主題——德國的文化歷史。因此，當觀眾在觀看《諾通》（Notung）、《沉睡的布倫希爾德》、《赫爾曼之戰役》、《紐倫堡》以及《基