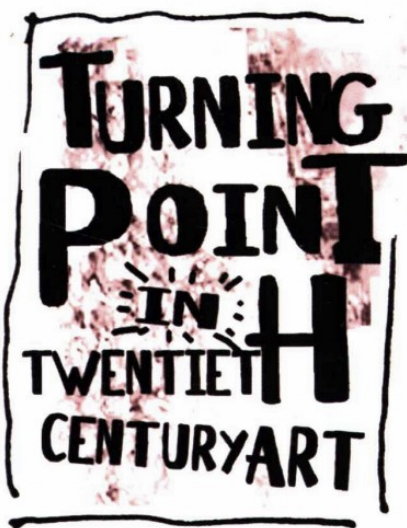


现代艺术的激变

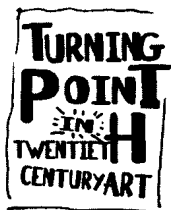
[德] 沃纳·霍夫曼 著 薛华 译



广西师范大学出版社

现代艺术的激变

[德] 沃纳·霍夫曼 著 薛华 译



广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

现代艺术的激变/(德)沃纳·霍夫曼著;薛华译.

—桂林:广西师范大学出版社,2002.1

ISBN7-5633-3422-X

I.现… II.①沃…②薛… III.艺术史—研究—世界
IV.J110.94

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 086181 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市中华路 36 号 邮政编码:541001)
(网址:www.bbtpress.com)

出版人:萧启明

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

山东新华印刷厂印刷

(山东省济南市经十路 125 号 邮政编码:250001)

开本:889mm×1 194mm 1/32

印张:7.25 字数:180 千字

2002 年 2 月第 1 版 2002 年 2 月第 1 次印刷

印数:0 001~8 500 定价:18.80 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。



前言

有些问题,如同乐曲中的主旋律一般,会在我们的心头萦绕许多年,尽管我们开始未能估计它们产生的后果,然而我们却仍然折服于它们的吸引力。一些没有意义的偶然事件或发人深省的名言警句能够在一闪而过之间揭示出一个棘手的问题的答案,以后便会在我们的脑海中挥之不去。我们经常会忘却原来的那个场景并且不去回顾,直到我们的良知开始追寻最初的缘由。

1948年冬天,我在一个为欧洲学生服务的休闲中心度过了几个星期。在此期间,我偶然发现了一期经常为人们所翻阅的《党派评论》,并读到一篇题为《架上绘画的危机》的文稿。文稿的作者是艺术批评家克莱蒙特·格林伯格(Clement Greenberg)。有时这篇短文的题目和内容会从我的脑海中滑落,但它所提出的问题却从不曾如此。我本能地感觉到,这句警句——“架上绘画的危机”——详尽地说明了我们这个世纪艺术中的一个关键性的过程。从那时起,我开始在数篇作品中——多数在最近的《现代艺术的基础》(*Grundlagen der modernen Kunst*, 1966)中——对所涉问题的根源、本质及后果试加分析。本书讨论同样的问题,只是视角有所不同。它不是要指出存在于几个世纪的艺术中的广泛关联,而是想标明历史进展中的并不突出的“微小步伐”,并集中关注 1890 年到 1917 年之间所发生的艺术重心的转移。

艺术危机在它们发生之前和之后极易为人们所觉察。假如不是这样,相关的事件将会毫无关联地分立于历史的跑道上,而

我们将不得不满足于它们的流水账般的编年记录。假如架上绘画将要失去它的显著地位，我们必然要问：这场危机释放了怎样的力量，这些力量初次显现于什么时候，而这场危机又将会产生什么样的艺术？

就我力所能及的来说，对前两个问题的回答可以在后面的章节中找到。当我不久前重读格林博格的文章时，我可以确定，我的回答与他在1948年所表达的观点有多大的差异〔克莱蒙特·格林博格：《艺术与文化——批评文集》，波士顿，1961年，第154～157页：“架上绘画是挂在墙上的可移动的画，它乃是西方独一无二的东西，在其他地方没有真正的对应物。它的形式决定于它的社会功能，即挂在墙壁上。为了鉴赏架上绘画的独特性，我们只需要将其统一的模式与波斯微缩画以及中国挂起来的画加以比较即可。这些画在装饰要求的独立性方面皆不能与架上绘画相匹配，后者使得装饰效果从属于戏剧效果。它后面的墙壁里有盒状的凹陷。在凹陷之中，作为一个整体，它具有立体的外观。为了装饰起见，艺术家使凹陷变得平坦，并且根据平面和正面描绘来组织内容，就此而言，架上绘画——它与它的特性不再是同一种东西——的本质正在被人们加以折衷。”（本书所有注释均为原注）〕。1948年他预见到了动作绘画，一个趋向于一种新的绘画的运动，它由“无所不在的”、“非中心化的”等观念所决定。杰克逊·帕洛克(Jackson Pollock)、马克·托比(Mark Tobey)和其他的一些人被加以引证。

对我来说，我觉得这个答案限制太多。与其说架上绘画及其习俗在走向衰退，不如说西方绘画作为一个整体似乎已经走到了文艺复兴所赋予它的支配地位的尽头了。这一推测不是在宣判它的死刑，而是在肯定它失去了土壤和特权。这个推测能够为大量的征候所证实。雕塑最近从绘画的阴影下浮现出来，从这一事实中我看到了这些征候之一。卡罗拉·吉迪翁-韦尔克尔(Carla Giedion-Welcker)的第一本综合考察论著《现代造型艺术》(修订版名为《当代雕塑》，1955)的出版引发了对造型形式的方兴未艾的、全新的鉴赏。过去20多年间一个对应的倾向，就是日益迫

切地要求将第三维空间用于创作和发明之中。在这种倾向的发展过程中,相近的艺术种类之间迄今为止一直具有约束力的界限被跨越了。现在绘画与雕塑、雕塑与建筑、艺术品与日常用品的混血儿数不胜数。新达达主义、新现实主义、欧普(Op)艺术、流行艺术和最近的A-B-C艺术(运用最小的空间结构)可为佐证。

这些运动激进地扭曲了格林博格在动作绘画中所观察到的“危机”。它们已经将“绘画”的世界抛在身后,并且由此在20世纪艺术的最初阶段与当前阶段之间建立起沟通。这是本书所讨论的问题。画板画特殊地位的丧失伴随着青年风格(Jugendstil)、达达艺术、风格派(De Stijt)和构成主义的重新发现,这并不是偶然的。

可以看到,刚开始的时候,这场危机一方面被诊断为艺术衰微的显迹,另一方面又被诊断为艺术的自由新生和康复的诱因。1894年,艺术家兼批评家亨利·凡·德·维尔德(Henry van de Velde)在他的讲座“艺术的净化”中总结道:“架上绘画不过是白发暮年的一种迹象,是垂垂老者体力渐渐枯竭的一种迹象,是将死之人在最后时刻的一种迹象。”这一分析或许与阿尔伯特·奥利尔(Albert Aurier)作于1891年的一篇文章不无干系。那篇题为《绘画中的象征主义》(*Le Symbolisme em Peinture*)的文章这样写道:“架上绘画只不过是一种发明出来以满足颓废文化的想像力和商业本能的毫无逻辑的提炼罢了。”[阿尔伯特·奥利尔:《绘画中的象征主义》,1891。参见《遗著》,巴黎,1893年,第216页。]早在1825年,学者加特梅尔·德·坎西(Quatremère de Quincy)就已经在他的一篇关于吉洛蒂特(Girodet)的文章中对绘画的商业化——在那里,绘画“被一些人当做是没有任何功能的”,从而被毫无目标地制作出来的东西——加以抱怨。五年以后,德拉克洛瓦(Delacroix)的关于拉斐尔(Raphael)的文章重新回到这一思路,并认为画板画

荣耀的地位对拉斐尔时代以降的这一进步性的艺术衰退负有责任：

绘画和雕塑的杰作渐渐变成炫耀奢华之物，而不是作为激荡灵魂的东西，或是作为满足对知识的渴求的东西，就像在拉斐尔时代那样。绘画越来越多地将自己限于架上绘画，后者只适合于一个接着一个悬挂在画廊里。我们应该将这种灾难性的演化往下一直推及到我们自己所到达的这个衰败的年代。[欧文·德拉克洛瓦：《拉斐尔》（首次发表于《巴黎月刊》1830年第2卷）。参见《德拉克洛瓦的生平与作品》，巴黎，1865年。]

假如说德拉克洛瓦懊丧于文艺复兴时期用绘画装饰庙宇和宫殿只是为了求得永恒和吸引众人，那么，画家菲利普·奥托·朗格(Philipp Otto Runge)则不满于艺术商业主义以及他的同辈们的“堤坝……建筑”，寄全部希望于一种“新的建筑……(它)更多的是哥特风格的延续，而不是希腊风格的延续”，并且他是为了给他的画提供一个永恒的家园而创作的。

这样，在相当长的时间里，艺术家们已经意识到，架上绘画在欧洲绘画中并不是一个最终的、意义最为重大的词汇，在整个艺术领域里就更不用说了。然而，艺术理论却固执地拒绝仔细推敲问题的这种状态，拒绝发掘架上绘画危机中的积极因素，也拒绝按照它真正的样子——一种创造性解放的过程，它可能要被证明为与中世纪后期和文艺复兴时期架上绘画的发展所引发的事件一样伟大——来认识它。

只要我们根据绘画、雕塑和建筑——这些在文艺复兴时期就被视为正统的自足的创作种类——来讨论我们这个世纪的艺术，我们就不是在严肃地对待这些基本问题。与此相类似，假如我们

像黑格尔(Hegel)那样,继续将“心性”和主观性视作浪漫主义艺术中最具代表性的成分,并因此而承认绘画的领导地位的话,我们也会忽略要点。像有些人所做的那样试图以作伪证的论据来支撑我们这个世纪的艺术,这类态度也已过时了,那只能通过使20世纪艺术的演进这类老话变得无效来加以证明。人们所声称的绘画的优越地位仅仅是一种假设。如果只盯着架上绘画内部从高更(Gauguin)、凡·高(Van Gogh)和塞尚(Cézanne)到苏拉奇(Soulages)和德·斯塔尔(De Stael)的发展情形,这一观点便最具误导性不过了。所有将“抽象”视为一种新的创作原则的谈论都强调从常规的观念“移开”,而不重视由二维和三维表现媒介的相互渗透所导致的扩展了的现实。为了将这种创作的普遍性当做20世纪艺术中的关键性问题来加以理解,后面的章节打算对**青年风格**〔“到了90年代末期,‘新艺术’已经作为时尚的风格和先锋运动而获得了引人注目的国际性的成功。在不同的国家,它有不同名字,并且,它事实上被人们自相矛盾地当做一种国际风格或是一种舶来品,这有赖于对这种表达方式所持的积极的或消极的态度。直至最近,它才被普遍视作一种国际性的运动。在英国……(人们)称之为‘新艺术’,在法国……它偶尔被称为‘现代风格’,在德国……它被称为‘青年风格’。慕尼黑刊物《青年》的名字进入了这一词汇。奥地利人则称之为‘分离风格’……”(参见彼得·塞尔兹和米尔德里德·康斯坦丁编《新艺术:世纪之交的艺术与设计》,纽约,1959年,第10~11页)〕的模糊性进行研究,对立体主义——它曾经在创作意识的发展中作为达达派和风格主义(后面还将从它们之间的辩证关系来考察这两种运动)之间的桥梁——加以重新评价,最后,从已经达到的结论出发,对世纪之交的状况加以全新的观照。这种研究并非打算要对所有事件做一个完全的记录,而是要澄清过渡的主要脉络。

目 录

前言	1
一、终曲抑或序曲？	1
二、先锋们和他们的 19 世纪背景	21
三、消极美	71
四、合乎法则的美与对生活的真	107
五、关于自然的艺术	161
六、结论	201
译名对照	211
图版目录	215
译后记	223

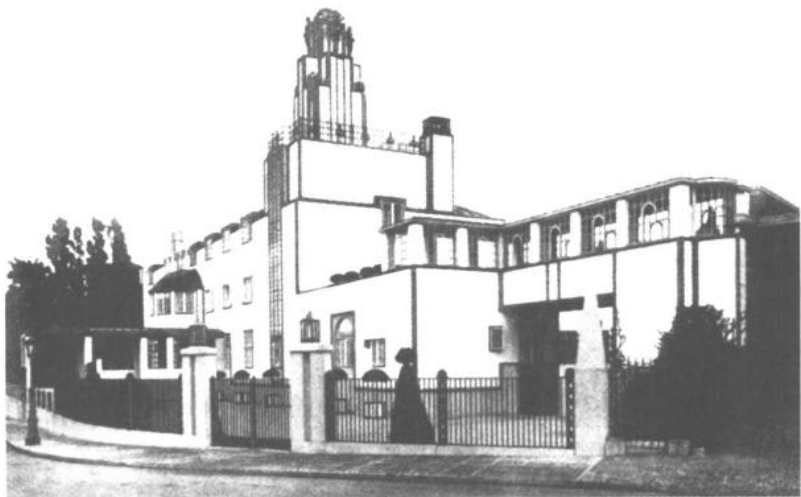
一 终曲抑或序曲？

一、终曲抑或序曲？

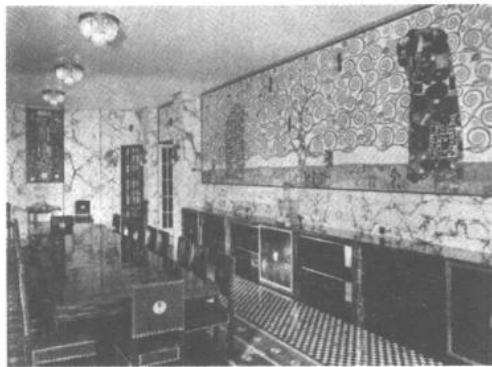
1905年，一位比利时工业家决定请人在布鲁塞尔郊区给自己建造一幢别墅。早一点时候他已经到国外去了，“先是到米兰，然后到维也纳，在那儿他的第三个孩子——一个儿子——降临人世。从那时起，他和他的妻子就开始了艺术收藏。他们一定是对诸如分离派建筑的展览之类的维也纳艺术生活发生了兴趣。”

【爱德华·F·斯克勒：《约瑟夫·霍夫曼建造的斯托克利特住宅》。参阅道格拉斯·弗雷译编《呈交给鲁道夫·韦特科沃的建筑史文集》，纽约，1951年，第55页。】在维也纳，阿道夫·斯托克利特(Adolphe Stoclet)遇到了那位其作品主要反映他自己趣味的艺术家——作为建筑师和室内装潢设计师业已享有盛誉的35岁的约瑟夫·霍夫曼(Josef Hoffmann)。一些别墅和一座最近落成的疗养院中就有他的才华令人信服的证明。斯托克利特找到霍夫曼，委托他给自己的别墅构画蓝图，并请他负责别墅的陈设和装饰。这项任务对于霍夫曼来说几乎是命中注定的，因为他作为自己与克罗曼·韦克扎特(Koloman Werksatte)在两年前创建的维也纳工作室(Wiener Werkstätte)的指导，手下已经聚集了所能找到的艺术工艺家中的精英。

斯托克利特宅邸很快闻名于世，它属于20世纪的建筑史，同样也属于建筑艺术史。通过建于1905年到1911年之间的这幢建筑，霍夫曼实现了盛行于世纪之交的理想之一：一种艺术的整体性，即建筑的每一部分，从餐具到花园设计，都体现出一致与和谐。不仅如此，在装饰和陈设的总体构想上，他也成功地



1. 约瑟夫·霍夫曼, 斯托克利特宅邸(布鲁塞尔, 1905~1911)



2. 约瑟夫·霍夫曼, 斯托克利特宅邸, 餐厅(布鲁塞尔, 1905~1911)

将自己不同的角色特征——画家、雕塑家和工艺师——较好地融合于一幢兼容并蓄的艺术工程中。

还是在1905年, 巴黎发生了一次引人注目的事件, 此乃现代艺术的里程碑之一。马蒂斯(Matisse)、特朗(Derain)、弗拉曼克(Vlaminck)、奥东·弗里叶茨(Othon Friesz)和鲁奥(Rouault)的画在秋季沙龙(Salon d'Automne)上展出了。公众与批评家们一样被这些画的“过度越轨”迷惑住了,

还是在1905年, 巴黎发生了一次引人

如果说不是为之所激怒的话。他们觉得那些艺术家是在愚弄他们。面对着那些粗糙的、显然未完成的、笨拙的表现形式和画布上的强烈的、尖锐的色彩对比，人们谈起了“图画错乱”和“色彩迷狂”，把那些画与“刚刚得到一份作为圣诞礼物的颜料盒的顽童淘气地胡乱涂抹”[玛塞勒·尼古丁语。小阿尔弗勒·H.巴尔：《马蒂斯：他的艺术与他的追随者》引用，纽约，1951年，第55页]相提并论，对将那些业余的涂鸦之作在艺术展上置于众目睽睽之下的权力也颇有异议。“这儿呈现在我们面前的……无论如何与绘画扯不上干系”，《鲁昂报》愤怒的批评家这样写道[玛塞勒·尼古丁语。小阿尔弗勒·H.巴尔：《马蒂斯：他的艺术与他的追随者》，纽约，1951年，第55页]。纪念艺术史上的这群画家的口号在画展后的数月内已经流传开了：Les Fauves，野兽。

任何一个将亨利·马蒂斯的《戴帽子的女人》与古斯塔夫·克利姆特(Gustav Klimt)建在斯托克利特宅邸里的檐壁相比较的人都能大致得到这样的结论：布鲁塞尔的艺术整体性属于过去，属于世纪末。它是超完美的温文尔雅的趣味的体现，而这种趣味中受人宠爱的、贵



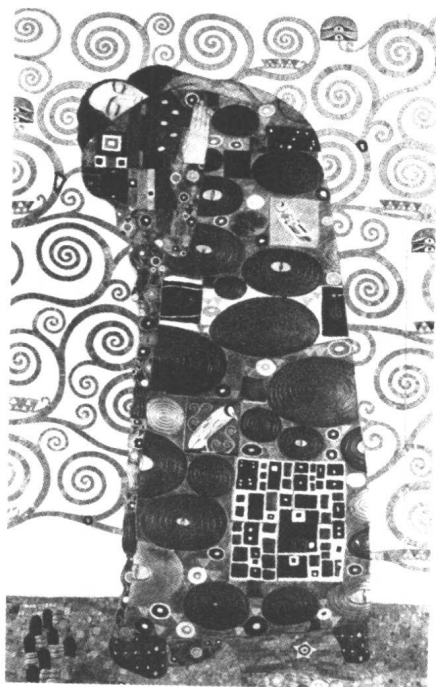
3. 亨利·马蒂斯，戴帽子的女人
(1905)



4. 乔治·鲁奥, 蒲罗夫妇(1905)



5. 摩里斯·弗拉曼克，郊游（1905）



6. 古斯塔夫·克利姆特，吻，斯托克利特宅邸餐厅檐壁（布鲁塞尔，1905~1908）

族式的惺惺相惜现在正在被一群“野兽”所肆意入侵。这两件作品同在1905年被创作出来更是加剧了这种对比的冲击。

然而，假如将克利姆特的斯托克利特宅邸檐壁与马蒂斯的另一件作品《生活的快乐》相比，这种对照就会丧失说服力。他们之间的比较——除了主题的相似之外——揭示了若干共同的特征，比如对流动的线条的重视，以及一种影响深远的对实体造型和空间错觉的抛弃，这导致了二维的形式关系。由线条所闭合的



7. 亨利·马蒂斯，生活的快乐（1905~1906）

空间所联系的现实程度的变换引人注目。批评家小阿尔弗勒·H. 巴尔（Alfred H. Barr, Jr.）这样观察马蒂斯的画：

对存在于深层空间中的固体形式的暗示被这样的事实抵斥了：光线和阴影消去了形体和树木的立体感，使之看起来像是平面的——牧羊人除外，他是立体的。有些人体的手臂和腿投下了阴影，比如说，摘花的女孩和那个牧羊人。但更多的时候他们并没有投下阴影。

〔玛塞勒·尼古丁语。小阿尔弗勒·H. 巴尔：《马蒂斯：他的艺术与他的追随者》，纽约，1951年，第90页。〕

一种崭新的、革命性的构图方式？“保守”的克利姆特在用人的形体做装饰这一方面走得更远，但是他同时强调在他的画中