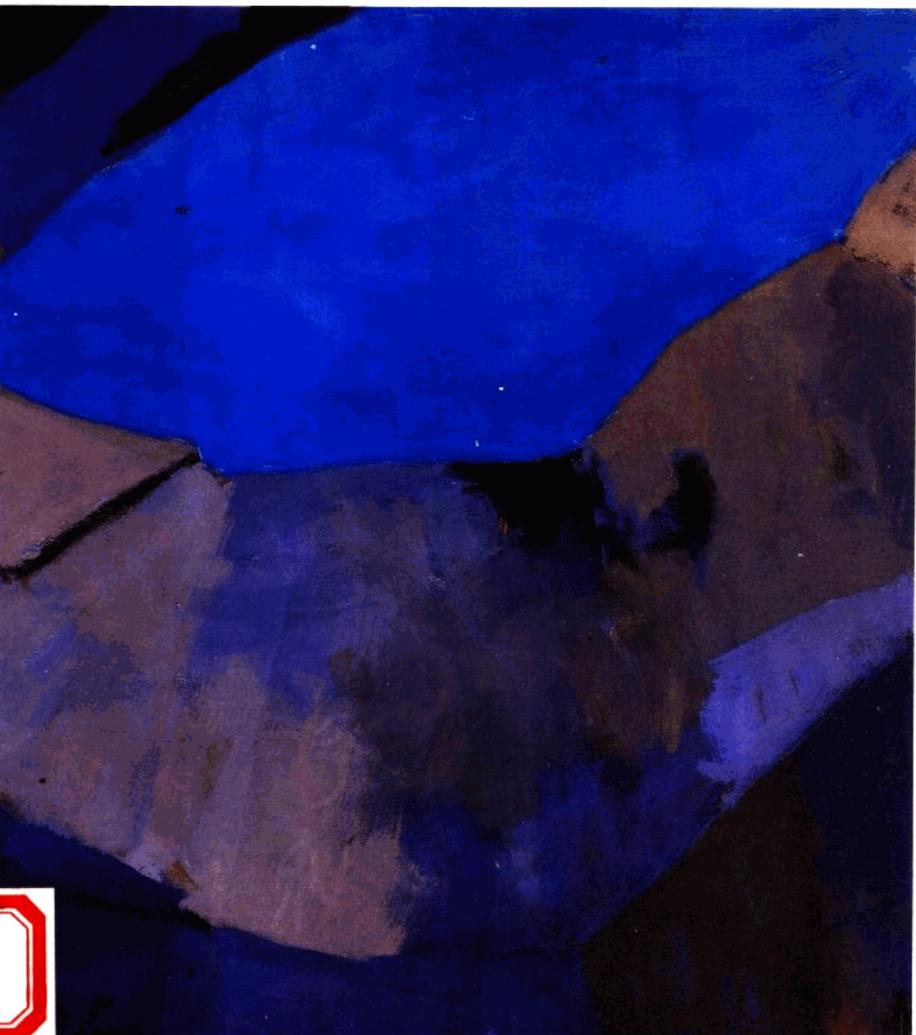


20世纪末欧洲艺术家大系

SILKE LEVERKUEHNE

西尔克·莱韦尔屈纳



河北美术出版社

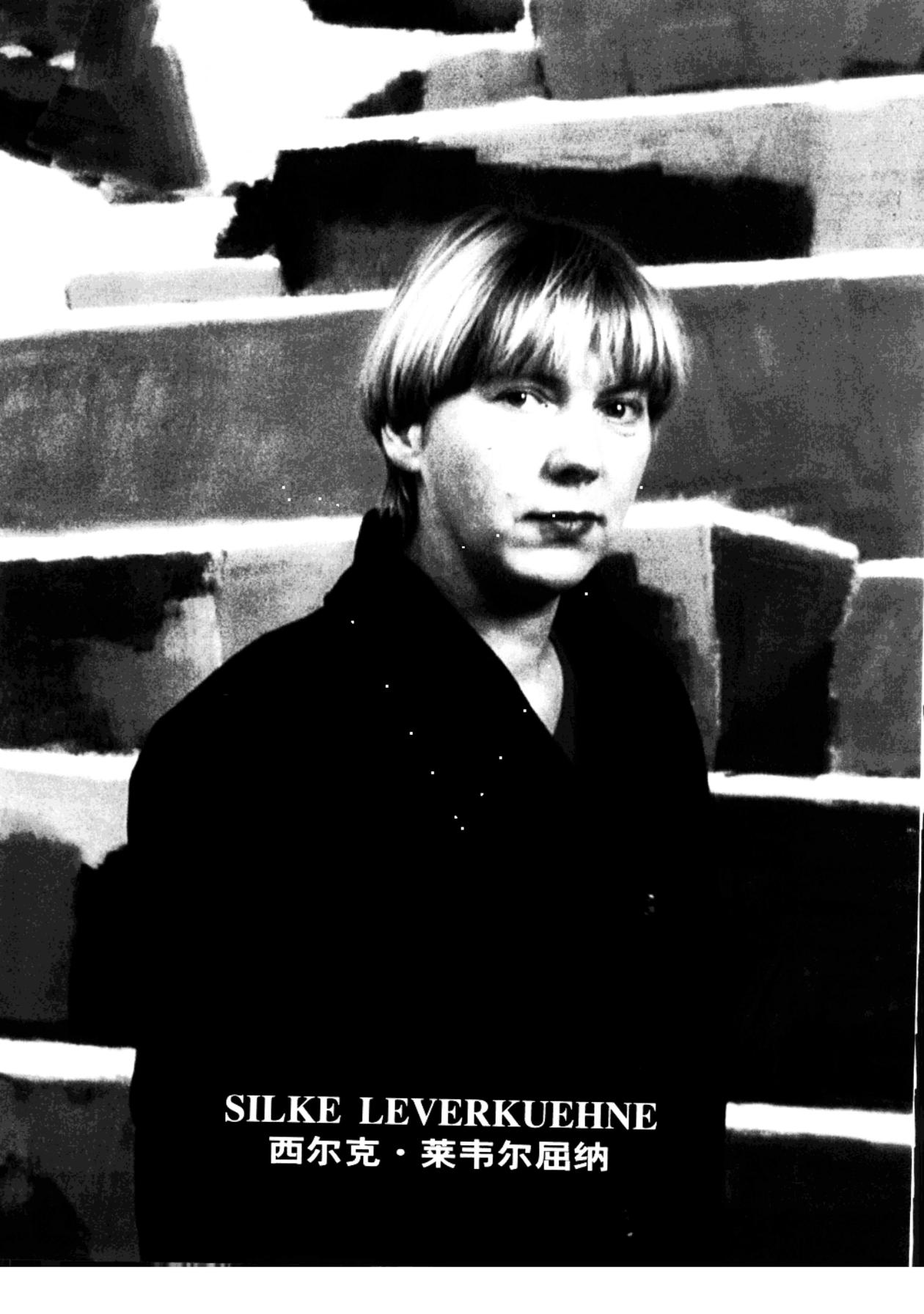
引 言

二十世纪的美术,在经历了现代主义、后现代主义等各种思潮的洗礼之后,到今天已发展成为一个极为丰富多彩的局面。在目前这种多元的、错综复杂的时代背景面前,如何选择和开辟自己的艺术创作道路,无论是对中国的还是对任何其他国家的艺术家都是一个不可回避的问题。

前辈大师们的作品,作为历史长河中的里程碑,无疑对今人的艺术探索具有榜样的意义,但我们还确信,研究和了解我们同代艺术家的探索和创作从某种角度会给我们带来更多的启迪和参照作用。这部系列画册即是基于这样的认识编著而成的。这里我们并未向大家推荐大师的既有成就,而是重点介绍当今活跃在欧洲画坛并已崭露头角的中青年艺术家。他们的作品尚未盖棺定论,但他们的艺术创作却在根本上反映了当代欧洲绘画艺术的真实状态。并且,他们的背景和状况与我们国内的艺术家有許多相似之处,他们同我们生活在同一时代的大背景之中,面对同样宏伟多彩的人类艺术传统,并作为个体处在同样的成长阶段,研究和理解他们的所思所想以及所为,应对我们具有切实的启发作用。鉴于民族文化传统不同及社会因素的影响,他们的方式及关注点与我们会有所区别,但这恰恰正是有助于我们真正在深层认识我们自己,以及我们所从事的艺术的参照性意义。因此我们应该说,这部系列画册向大家介绍的不是他们已经做了什么,而是他们正在做什么,他们正在怎样做。

这项工作对我们来说是一个全新的领域,我们尽力作到真实、准确。

这套画册中介绍的艺术家均由欧洲著名批评家推荐并撰写文章,由艺术家本人提供作品照片及有关材料。当今欧洲艺术家众多,我们将选择有代表性的艺术家及作品陆续出版介绍。如果您能从这套画册中得到一些启悟,将是我们最大的欣慰。



SILKE LEVERKUEHNE
西尔克·莱韦尔屈纳

序

在同时代的欧洲绘画领域里，西尔克·莱韦尔屈纳的作品无疑占据了一个相对非凡的地位。她超脱于流行趋势，放弃了纯抽象艺术以及摹本导向绘画这两种极端。在详细探究了这位杜塞尔多夫女艺术家的作品后，苏珊·韦德韦尔于1995年在科隆《艺术》杂志上首次发表一篇短文。该短文阐明了她那独具一格，但又恁恻不羁的视野。为此对女作家参加这一集子表示感谢。

我撰写的文章是以苏珊·韦德韦尔描述的这一绘画艺术的两重性为起点，并一直注视着西尔克·莱韦尔屈纳的工作发展到今天(1996年)在其绘画中所表现出来的绘画和现实的基本关系，尤其是她九十年代富有创新的作品成为关注的焦点。

在另一篇文章中赖霍尔德·哈佩尔以“色彩与空间”为题有针对性地对女艺术家作品中的重要艺术部分——条纹画进行了探讨。在此也感谢他对这一集子的编纂所给予的支持。

在女艺术家的配合下所编写的展览会目录以及一些生平、目录简介进一步地提供了女艺术家的信息。当今在社会的变革中绘画正处在重新尝试开辟新路的时代，这位女艺术家的发展前途不可估量。

最后感谢西尔克·莱韦尔屈纳在这本画集的前期工作中所给予的积极支持。

斯特凡·格罗内尔特

Einleitung

Im Rahmen der zeitgenoessischen europaeischen Malerei nimmt Silke Leverkuehnes Werk sicherlich eine vergleichsweise ungewoehnliche Position ein. Jenseits der gaengigen Trends enthaelt sie sich den beiden Polen einer rein abstrakten Kunst einerseits und einer abbildorientierten, gegenstaendlichen Malerei andererseits. Susanne Wedewer, die sich eingehend mit dem Werk der Duesseldorfer Kuenstlerin beschaeftigt hat, praezisiert diese eigentuemliche, zugleich aber erstaunlich unbefangene Sichtweise in ihrem erstmals 1995 in der Koelner Zeitschrift, „Kunst“ veroeffentlichten kurzen Beitrag. Fuer die Beteiligung an diesem Band ist der Autorin zu danken.

Der von mir verfasste Text knuepft an die von Susanne Wedewer beschriebene Doppelseitigkeit dieser

Malerei an und verfolgt das in ihr zur Sprache kommende grundlegende Verhaeltnis von Bild und Wirklichkeit in der Entwicklung der Arbeit von Silke Leverkuehne bis in die Gegenwart, d. h. 1996, wobei besonders ihre innovativen Arbeiten der neunziger Jahre im Zentrum des Interesses stehen.

In einem weiteren Beitrag beschaeftigt sich Reinhold Happel in seinem Text „Farbe und Raum“ gezielt mit den „Streifenbilder“, einer zentralen Gruppe im Werk der Kuenstlerin. Auch ihm ist fuer seine Unterstuetzung bei der Zusammenstellung dieses Bandes zu danken.

Das in Verbindung mit der Kuenstlerin selbst erstellte Ausstellungsverzeichnis sowie einige biographische und bibliographische Stichworte geben schliesslich weitere Hinweise ueber die Arbeit einer Kuenstlerin, deren Entwicklungsperspektiven heute, in einer Zeit, in der die Malerei im Zuge der gesellschaftlichen Veraenderungen erneut versucht, neue Wege zu beschreiten, noch nicht absehbar sind.

Zuletzt gilt Silke Leverkuehne der Dank fuer die engagierte Unterstuetzung bei der Vorbereitung dieses Buches.

STEFAN GRONERT

西尔克·莱韦尔屈纳

——介于抽象与具体的边缘艺术家

走近西尔克·莱韦尔屈纳的画就是逐步地远离传统的现实派艺术和抽象派艺术的观察思维范畴。这之后才开始观察阶梯、水梯、田地、天空,即使这样叫起来很乏味。但它们不是阶梯、水梯、田地和天空,而是画家通过形状和色彩演绎世界和现实的绘画。

西尔克·莱韦尔屈纳在其工作中要冒一种做大量解释的风险。这种大量的工作是由于对其作品的内容的反馈以及观赏者的看法而引起的。西尔克·莱韦尔屈纳的绘画不是玩弄一种对风景之类东西含糊想象的潜能,而是完全果断地利用蕴含在当时题材中的思想内容和意义的潜能。

西尔克·莱韦尔屈纳要冒着比较的危险,这一比较可能称不上比较或者压根不存在。因为即使千百年来人们曾经而且至今一些守旧者还将图画=现实奉为所有艺术的标准,而实际上并不存在这一对等。要知道这一主张不常常是吉贝尔蒂,伦勃朗,鲁本斯·塞尚或者亚历山大



1986年展于迪伦市莱奥波德-赫施博物馆。

街道咖啡馆 麻布 蛋彩 170×200cm 1985

市场 麻布 蛋彩 160×200cm 1985

Ausstellung 1986 im Leopold-Hoesch-Museum Dueren

Strassencafe Eitempera auf Jute 170×200cm 1985

Markt Eitempera auf Jute 160×200cm 1985

·卡诺尔德在用色彩和形状展示世界的同时要表现出艺术内在问题的动因吗？这里不仅仅只是涉及表达，涉及写实，而是总要涉及一种思想，即图画主旨。当西尔克·莱韦尔屈纳在杜塞尔多夫学院学习期间，她由于受她老师阿方索·许皮的影响而毫不胆怯地选择了写实之路。但对于许皮，这种艺术范畴是实际还是抽象都已失去了意义。只有理论接受看上去还没有与他们告别，而且好像在今天更加屈从于抽象艺术的控制。但是西尔克·莱韦尔屈纳没有将这一臆断的圣旨奉行下去，她最终还是转向了抽象艺术。她宁可有意地研究可理解的东西，可是最终在审查自己的感知和记忆力中提出了这样一个问题：一目了然的东西变得模棱两可。大尺寸、小变大、物质世界幻觉说的要素以及胶颜料难以置信的色彩感——这一切都是她创作道路上的绊脚石。这就是绊脚石。不，这不是绊脚石，但也是。既与所有的写实艺术紧密结合，同时又又不受其束缚，轻松地将现实主义的和抽象的绘画原则结合起来。

通过深入的观察，西尔克·莱韦尔屈纳在色彩的运用上已非常自由娴熟。她对色彩之间的相互影响，相互衬托，以及相互调配和对比所产生的光度心领神会，运用自如。由于对十五世纪湿壁画的深入研究，对伦勃朗、鲁本斯的巴洛克绘画艺术的潜心研究，她精心编织了一幅稠密的，毫无矫揉造作痕迹的艺术之网。对她来说，这种艺术的感性、色彩的气息至关重要，她的画不论含蓄还是大胆都散发着这种感知的气息。

这位1953年出生的杜塞尔多夫人的作品特点有两个极点：一是色彩结合实物，如表现楼梯和阶梯；二是视色彩为构筑空间的力量。这里通过光和影进行近乎立体空间的造型；那里在画天空和火山口时，却只用色彩来描绘。无论这里还是那里她说她都需要有灵感，有动机。我们换一句话可以这样说，她从不羞于泄露动机。说得清楚一点，这里涉及到的绘画不仅仅是绘画，也不是涉及到在联系实际的现象世界时变成可轻易叙述出来的什么具体内容。那么涉及到的是什么呢？涉及到的是表现出来的东西，不是首先以色彩为载体。废墟里的楼梯和水阶、荒无人烟的景象、天空，这一切使人凝神，使人忘记时代的节拍。塞尚曾说过：“我们所看到的一切在离散，在消失。自然界虽说还是自然界，但所看到的图景已所剩无几。”

我们的艺术应赋予她永恒的崇高性。我们必须将其永恒性展现给众人。在我们这个时代对我们来说“永恒性”这个词肯定是一个太大的词。我们不如代之以不受时代的限制以及不受我们时间单位的相对性。而西尔克·莱韦尔屈纳已在其艺术题材中反映了前者。

苏珊·韦德韦尔

Silke Leverkuehne

Grenzgaengerin zwischen Abstraktion und Gegenstaendlichkeit

Die Annaeherung an die Bilder von Silke Leverkuehne ist die schrittweise Losloesung von den traditionellen Seh- und Denkkategorien realistischer und abstrakter Kunst. Erst dann beginnt das Sehen der Treppe und Wasserstufe, des Ackers und des Himmels. Nicht als Treppe, Wasserstufe, Acker, Himmel, sondern, so banal es zunaechst auch klingen mag, als Malerei im Sinne von Uebersetzung von Welt und Wirklichkeit in Form und Farbe.

Silke Leverkuehne riskiert in ihrer Arbeit jenes Mass an Verbindlichkeit der Lesart, das schon allein durch die gegebene Moeglichkeit der Rueckkoppelung von Darstellung und Dargestelltem durch den Betrachter gegeben ist. Sie spielt nicht mit dem Potential vager Assoziationen von Landschaftlichem etwa, sondern nutzt ganz dezidiert das dem jeweiligen Sujet inhaerente Aussage- und Bedeutungspotential. Sie riskiert den Vergleich, der kein Vergleich sein kann und noch nie gewesen ist. Denn es gibt sie nicht, die Deckungsgleichheit Bild = Wirklichkeit, wengleich sie jahrhundertlang zum Massstab aller Kunst erhoben wurde und von einigen ewigen Gestrigen auch heute noch wird. Doch war das Motiv nicht oft genug Anlass eines Ghibertis, eines Rembrandts oder Rubens, eines Cézanne oder auch eines Alexander Kanolds, in der Aneignung von Welt in Farbe und Form zugleich auch kunstimmanente Fragestellungen zu thematisieren? Nie ging es allein um die Darstellung, nie allein um das Abbild, sondern immer schon um eine Idee, die Bildidee. Silke Leverkuehne waehlte fuer sich schon waehrend ihrer Duesseldorfer Akademiezeit den Weg der Gegenstaedlichkeit, ohne Scheu, gepraegt von ihrem Lehrer Alfonso Hueppi, fuer den die Kategorien realistisch und abstrakt laengst an Bedeutung verloren hatten. Nur die Theorie, die Rezeption scheint sich noch nicht von ihnen verabschiedet zu haben, scheint sich vielmehr auch heute noch dem Diktat der Abstraktion zu beugen. Doch Silke Leverkuehne benoetigt diese vermeintlich hoehere Weihe nicht, sie bewege sich schliesslich und endlich ja doch in Richtung Abstraktion.



1990 年于曼海姆艺术协会展览。
Ausstellung im Mannheimer Kunstverein 1990



展于 1995 年“绘画之冒险”展览会斯图加特及杜塞尔多夫
艺术协会。
Ausstellung 1995 "Abenteuer der Malerei"
Kunstvereine Duesseldorf u. Stuttgart

Sie begibt sich vielmehr sehr bewusst in die „Abhängigkeit“ des Nachvollziehbaren, erreicht jedoch, das auch dieses Fragen aufwirft, das klar zu Erkennende unklar wird in der Ueberprüfung des eigenen Empfindungs- und Gedächtnisbildes. Die grossen Formate, die Monumentalisierung eines Ausschnitts, Momente des Illusionismus, die unglaubliche Farbigkeit der Eitemperal dies; Stolpersteine auf dem Weg zu ihren Arbeiten. So sind sie, nein, so sind sie nicht und doch auch; zugleich gebunden und frei von jeglicher Gegenstaendlichkeit, die Gesetze realistischer und abstrakter Malerei ohne Muehe miteinander verbindend.

Durch die intensive Schule des Sehens ist Silke Leverkusene souverain geworden im Umgang mit Farbe. Das Wissen um ihren Einfluss aufeinander, ihre gegenseitige Steigerung und Leuchtkraft aus Zusammenspiel und Kontrast, es ist selbstverstaendlich und verinnerlicht. Ein dichtes, sorgfaeltig gewirktes Netz, das an keiner Stelle zu kuenstlicher Kalkuliertheit erstarrt, gepraegt durch das intensive Studium der Malerei des Quattrocento, des Fresko, der Malerei von Rembrandt und Rubens, des Barock. Die Sinnlichkeit dieser Kunst, das Atmen ihrer Farbe sind massgebend fuer Silke Leverkusene geworden und ihre Bilder atmen diese Sinnlichkeit, ob gezeugelt oder losgelassen. Das Werk der 1953 geborenen Duesseldorferin ist gekennzeichnet durch diese beiden Pole; durch die Bindung der Farbe an den Gegenstand wie etwa bei Treppen und Stufen einerseits und andererseits durch das Vertrauen auf Farbe als raumbildende Kraft. Hier das beinahe plastisch raeumliche Modellieren durch Licht und Schatten, dort, bei Himmel und Krater, das Setzen allein von Farbplakken. Und hier wie dort braucht sie das Motiv, den Anlass, sagt sie. Formulieren wir es einmal anders und sprechen davon, dass sie sich nicht scheut, ihn preiszugeben. Um damit zugleich deutlich zu machen, dass es allein um Malerei als Malerei nicht geht. Doch auch nicht um eine konkrete Inhaltlichkeit, die bei der Bindung an die reale Welt der Erscheinungen leicht, zu leicht ins Erzaehlerische abdriftet. Also um was? Um etwas, das rekuriert auf das Assoziationspotential des jeweiligen Sujets, getragen, unterstrichen von der Form seiner Darstellung, nicht aber primar von der Farbigkeit. Ruinentreppen und Wasserstufen, menschenleere Landschaften, Himmel; entrueckt, verfremdet, unserem

Zeitmass entzogen. Cézanne sagte einmal: »Alles, was wir sehen, zerstreut sich, flieht. Die Natur ist zwar immer dieselbe, aber von ihrem Erscheinungsbild bleibt nichts.

Unsere Kunst muss ihr das Erhabene von Dauer verleihen. Wir muessen ihre Ewigkeit erst sichtbar machen.“ Ewigkeit ist in unserer Zeit und auch in unserem Zusammenhang hier gewiss ein zu grosses Wort. Wir wollen statt dessen lieber vom Moment der Zeitlosigkeit sprechen, das Silke Leverkuehne in ihren Sujets anklingen laesst und von der Relativitaet unsere Zeiteinheit.

SUSANNE WEDEWER

色彩与空间

西尔克·莱韦尔屈纳将她的470多厘米高的,周围涂满色彩的八角形物体称为“柱子”。这一标题正如绘画方式一样指出了女艺术家的灵感来自宗教建筑,具体说是来自意大利的奥尔维耶托大教堂。

不论是正面和内面,这座1290年落成的建筑都是采取深浅石头层的交替而修筑的。呈水平状的彩色条纹千篇一律地贯穿着所有的建筑式样。从外部看,它们使墙面显得不完美和谐,不清晰明朗;从内部看,它们给人一种立体结构的印象。

这些有生命力的色彩以及它们对于感知的影响促使雅各布·布尔克哈特在他著名的“旅游指南”中进行了批判性的注解,而这正是西尔克·莱韦尔屈纳创作的一系列大小尺寸画的原动力。显然女艺术家很早就对各种色彩的条纹更替使用感兴趣,因为条纹画的主题早已成为主导她绘画作品的重要因素。不仅在1980年左右的一些形象画是这样,如:“条纹自画像”(1978)或“带红色条纹的苹果”(1979)以及一些较写实的绘画中,如“楼梯”(1987)或“平台”(马丘·比丘)(1989)。而在她的新作中,都是通过深浅色调交替运用的水平条纹来构造画面。最显著的整体印象就是莱韦尔屈纳嵌于色彩条纹绘画过程中的“干扰”。这些条纹在一个地方被画成半圆形,另一个地方又画成V字型,继而又通过深浅不同的变换条纹基调的画面加以突出。因此画面中形成了一种令人惊讶的具有立体感的垂直线,虽然这种画法并不以透视原理上的构思减缩手法为基础。

她的空间灵感与其说是来源于传统的深入画面空间的中央透视方法,针对一个或多个的投影点,不如说是从画面出发,针对观赏者,似乎有延伸到实际空间的感觉。

这里涉及的是一个平面的,近似浮雕的立体感觉。人们由此联想到由光的视错觉而形成的杰出艺术成就,联想到16和17世纪喇叭式穹窿结构绘画以及16和18世纪的那些从视觉上扩大实际空间的建筑绘画。因此莱韦尔屈纳这种绘画方式,虽很严肃,却从不让人对她为产生这种效果而使用的手段表示怀疑。纯粹从画面出发,而不采取透视结构的彩色条纹,以及虽有碍画面布局的精密、沉着的洒脱挥笔,这一切都使人认识到色彩空间和立体感的形式才是一个具有个性的艺术创造过程的结果。

这一切也适用于“柱子”这幅画。西尔克·莱韦尔屈纳将画放到空间里,好似她要消除画面空间和实际空间的界限,以及画面实际和实际现实的界限。紧缩成无规律的之字形节奏的方向和色彩的更替,以及跃前跃后的表现手法使得画面空间和实际空间产生真实的衔接感。

如果说画面使人对一个精绘成立体形的、现实的物体产生感应,也就是说对一个带有细圆柱和突出屋脊的集柱产生感应,那么这一印象最迟当观赏者的视线落到那些垂直运动嘎然中断的地方时,就会产生问题。这里的绘画对象实则是一个由木头和色彩组成的分三部分的“艺术作品”。这件很了不起的艺术作品的立体感和实体感完全是建立在颜色和简朴的平面造型的效果上。

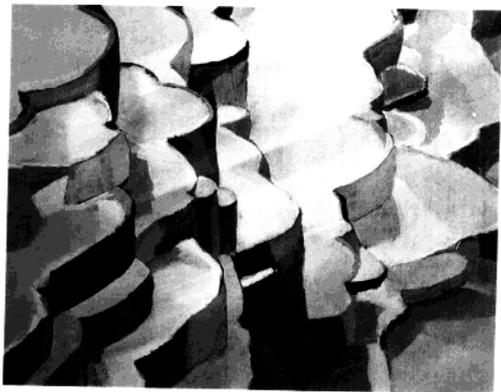
作为艺术创造的产物,图画有其自身的起点。1890年毛里策·登利斯曾对此说过:“战马、裸女以及任何一件轶事在成为图画之前首先是一个光滑的表面,覆盖其上的是按一定顺序配置在一起的色彩。而西尔克·莱韦尔屈纳正以此使现代派的主导思想清楚地表现出来。”

赖泽尔德·哈佩尔

Farbe und Raum

“Die Saeule” nennt Silke Leverkus ihre mehr als 470 cm hohe, achteckiges Objekt, das rundherum farbig gefasst ist. Der Titel wie die Art der Bemalung verweisen auf den Kontext, aus dem die Kuenstlerin ihre Anregung bezogen hat; auf die Sakralarchitektur, konkret auf einen italienischen Kirchenbau, den Dom von Orvieto.

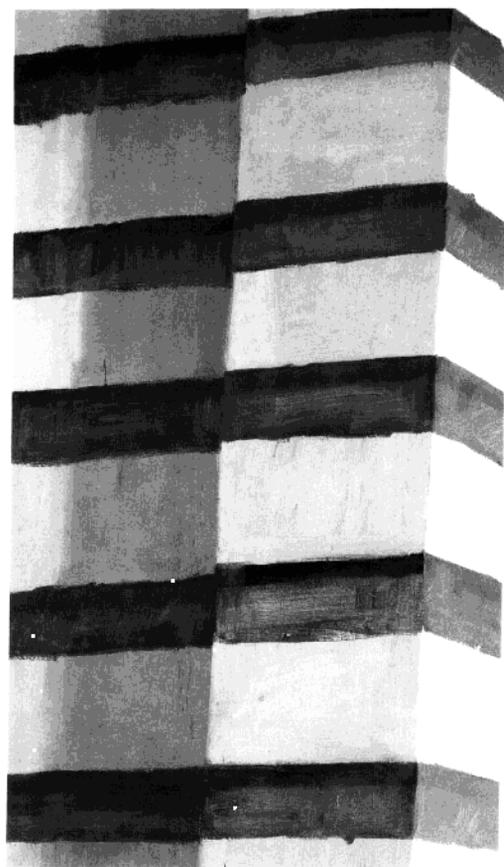
Bei diesem 1290 erreichten Bau werden sowohl die Aussenfassaden wie das Innere vom Wechsel heller und dunkler Steinlagen bestimmt. Horizontale Farbstreifen ziehen sich unterschiedslos ueber alle architektonischen Formen. Sie lassen aussen die Geschlossenheit der Wandflaechen zuruecktreten und verunklaeren im Innern den Eindruck der raeumlichen und konstruktiven Strukturen.



水梯 蛋彩 亚麻布 170×220cm 1994

Wasserstufen Eitempera. Leinwand 170×220cm 1994

Dieses Eigenleben der Farben und ihr Einfluss auf die Wahrnehmung fuer Jacob Burckhardt Anlass zu einer kritischen Anmerkung in seinem beruehmten "Cicerone"-hat Silke Leverkuehne zu einer Folge von kleinen und grossformatigen Bildern angeregt. Das Motiv des Wechsels verschiedenfarbiger Streifen scheint die Kuenstlerin allerdings schon lange zu interessieren. Denn schon in ihren figuerlichen Bildern um 1980. etwa in "Selbstportrait mit Streifen" (1978) oder "Aepfel mit roten Streifen" (1979), wie auch spaeter in den mehr gegenstaendlichen Gemaelden wie "treppe" (1987) oder "Terrassen (Machu Picchu)" (1989) tritt das Streifenmotiv als wichtiges bildbestimmendes Element in Erscheinung.



In den neuen Arbeiten strukturieren allein horizontal gelagerte Streifen im Wechsel von hellen und dunklen Farbtoenen die Bildflaeche. Wesentlich fuer den Gesamteindruck sind die "Stoerungen", die Leverkuehne in den Verlauf der Farbstreifen einbaut. Die Streifen beschreiben jeweils an einer Stelle einen halbkreisfoermigen oder auch v-foermigen Knick, der durch hellere bzw. dunklere, den Grundton der Streifen variierende Farbflaechen zusaetzlich hervorgehoben wird. So entsteht im Bild eine Vertikale von fraprierender Plastizitaet, obwohl der Bildgestaltung keine perspektivisch konstruierten Verkuerzungen zu Grunde liegen.

Es wird eine Raeumlichkeit suggeriert, die weniger im Sinne der klassischen Zentralperspektive in die Tiefe des Bildraumes auf einen oder mehrere Fluchtpunkte ausgerichtet ist, sondern die vielmehr von der Bildflaeche aus auf den Betrachter zu in den realen Raum auszugreifen scheint. Es handelt sich um eine flache, dem Relief vergleichbare Raeumlichkeit, die nach hinten von den Farbstreifen abgeschlossen wird.

Man fuehlt sich an die artistischen Meisterleistungen optischer Augentaesuechung, an die Trompe-l'oeil-Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts erinnert oder auch an jene gemalten Architekturen des 16. und 18. Jahrhunderts, die dazu dienen, reale Raeume optisch zu erweitern. Demgegenueber laesst Leverkuehnes herbe Malweise jedoch nie Zweifel aufkommen ueber die Mittel, mit denen diese Wirkung erzeugt wird. Die Entwicklung der Farbstreifen rein aus der Flaeche heraus ohne perspektivische Konstruktion wie auch die Fuehrung des Pinsels aus der freien Hand, die eine exakte, kuehle Praezision bei der Anlage der Farbbahnen verhindert,

蓝 灰棕 重彩 亚麻布 140×80cm 1992

Blau graubraun Eitempera, Leinwand 140×80cm 1992

lassen den Farbraum und die koerperhaften, plastisch erscheinenden Formen immer auch als Malerei und als Ergebnis eines individuellen, kuenstlerischen Gestaltungsprozesses erkennen.

Das gilt auch fuer die »Saeule«. Als wolle Silke Leverkuehne die Grenze zwischen Bildraum und Realraum, zwischen Bildwirklichkeit und Realitaet aufheben, stellt sie die Malerei in den Raum. Der zu einem unregelmassigen ZickZackrhythmus verdichtete Richtungs- und Farbwechsel mit seiner optischen Wirkung des Vor- und Zurueckspringens scheint den Bildraum und den Realraum regelrecht zu verzahnen.

Entsteht dadurch mehr noch als bei den Bildern die Suggestion eines plastisch durchgebildeten, realen Gegenstandes, eines Buendelpfeilers mit Diensten und vorspringenden Graten, so wird dieser Eindruck spaetestens in dem Moment wieder in Frage gestellt, wo der Blick des Betrachters auf die Stellen trifft, an denen die Vertikalbewegungen abrupt unterbrochen werden. Hier entlarvt sich das Objekt als dreiteiliges »Kunstwerk« aus Holz und Farbe. Es stellt etwas vor, suggeriert Plastizitaet und Gegenstaendlichkeit, die allein auf der Wirkung von Farbe und einfacher, flaechiger Formgebung beruhen.

Das Bild als Ergebnis des kuenstlerischen Arbeitsprozesses traegt in sich zugleich auch seinen Ausgangspunkt, womit Silke Leverkuehne jenen Grundgedanken der Moderne anschaulich werden laesst, den Maurice Denis 1890 formuliert hat, »dass ein Bild ehe es ein Schlachtross, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote ist, vor allem und in erster Linie eine glatte Oberflaeche ist, die mit Farben bedeckt ist, welche in einer gewissen Ordnung aneinandergefuegt sind.«

REINHOLD HAPPEL

现实如何变成图画和图画如何成为现实

定位

由于特殊的历史背景,倾向西方的战后绘画,以及德国艺术都打上了抽象派,或者说一种非写实性绘画的烙印,这种绘画或多或少带有强制性风格的功能。这之后,艺术市场以及对艺术感兴趣的领域从80年代以来逐渐意识到是什么挡住了他们的视线。观察者们现在明白了艺

术创作者许多年前就已明白的事理。二元论或者准确地说：写实画和非写实画的对抗，抽象和具体的对抗建立在一个不牢固的基础之上，甚至变得很脆弱。

本世纪末在德国广泛认识到，为了扶持一些绘画主张而用一种标准的艺术理论去排斥另一些绘画主张的看法已不再符合时代的要求，也不符合社会现实的多样性。在这个意义上，莱蒙特·施特克新近就“绘画之冒险”展览做了以下评述：“不，埃德瓦尔特·霍普尔的画并不排斥巴尼特·诺依曼的画，而且正好相反。”^①这里涉及的不是二者择一，而是二者并存。

上述这一观点消除了臆断的矛盾，西尔克·莱韦尔屈纳的艺术创意为此做出了榜样。简而言之，这位1953年出生于杜塞尔多夫的女艺术家的油画和其它绘画作品既消除了绘画内在的实体因素，又消除了非实体因素。从这些画里可以看出西尔克·莱韦尔屈纳是位“介于抽象和写实的边缘艺术家”。^②她正处于同时代绘画发展的交叉口，而这一发展将导向何方，我们至今无法估计。

创作框架及“摹本”

西尔克·莱韦尔屈纳在美术创作中告别造型艺术时提出了这样一个老问题：艺术和现实的关系。当然在现代派已改变的条件下的个新问题。如果说80年代初人物造型还在她的作品中出现，那么到了80年代中期，其绘画主题已脱离人物转向大自然以及荒无人烟的地区（比如：“格兰德广场”或“水牛”，都创作于1986年）。这体现了她绘画观点的根本性发展。

从艺术史角度看，女艺术家的作品反映出的底蕴已顺应了现代派绘画发展中风格独特的动向。因为只要想一想塞尚、莫奈就知道，现代派绘画起源于风景画流派。^③随着表现主义的出现，造型才入足于现代派绘画。时至今日，这种穿插法还是允许的，这在德国艺术中或许是格奥尔格·巴泽利茨的独创，是他令人折服地将绘画和造型溶为一体。

此外，西尔克·莱韦尔屈纳在其作品中确定抛弃造型，这使得她更加精确地确定了她在近代欧洲艺术背景下的创意。如果说，正如我们指出的那样，过去人们长时间进行了实体绘画，那么八十年代在德国和意大利出现的表现主义的人物绘画，比如那些突出媒体效果的柏林广告画“新野兽”和科隆的“米尔海姆自由”^④等等，就引起

^① 莱蒙特·施特克，绘画做为对异化的回答，收于：《绘画之冒险》，斯图加特市符腾堡艺术协会、杜塞尔多夫莱茵兰和威斯特法伦艺术协会，1995，51—65页，第59页。

^② 苏珊·韦德韦尔，西尔克·莱韦尔屈纳——介于抽象和现实的边缘艺术家，收于：《艺术》4/1995，26—29页（于本集重印）。

^③ 参见：关于历史背景，斯特凡·格罗内尔特，无画的自然，论新现代派艺术中自然经历的变更，收于：于尔克·齐默尔曼（出版），美学和自然经历，斯图加特——巴特坎施塔特1996，521—536页。

^④ 参见：海因里希·克洛兹，柏林的新野兽，斯图加特1984；有关艺术理论的视野，斯特凡·斯策斯尼（出版），画家谈绘画。认识——展望。有关现代美术的艺术家文集，科隆1989。

了人们的怀疑,并且与此同时又被人们逐渐地忘记。虽然西尔克·莱韦尔屈纳也赞成联系实物的观点,但人们不能将她的画归入新表现主义的范畴。九十年代以来建筑学顺应了自然这一主题,而恰恰是围绕自然主题在绘画上的争论使我们清楚地认识到,她的画没有一种荒诞或自由发挥的特点,而是更多地表示出一种安宁、永恒的情感。^①从她慢条斯理的绘画方式(一个月只创作一至两幅画)看出,她与实物的联系是表现式的,而不是冥思式的。

换句话说,她的艺术创意并不遵循固定的模式,也与流行的艺术市场不合拍。如果人们想弄个究竟,从现存的传统的影响对西尔克·莱韦尔屈纳的独特观点进行解释的话,那么人们应想到,阿方索·许皮——女艺术家1971—1978年就学于杜塞尔多夫艺术学院的老师——肯定对她具有决定意义的事情提供了很大的帮助。自此以后——尤其是20年来经常来往于意大利,对传统欧洲艺术的研究对女艺术家而言始终举足轻重。这里要强调的一点是:对她的绘画举足轻重的,令她对古典湿壁画惊叹不已的是立体感和测面积学之间的关系。而且正如人们很容易领会她的新作一样,这几年里首推应是意大利和荷兰的巴洛克绘画,这种绘画引起了她对形式和着色关系方面的兴趣。

虽然西尔克·莱韦尔屈纳在绘画时联系实物,虽然西尔克·莱韦尔屈纳仔细研究艺术史,但她还是有目的地远离这些“摹本”,所有这一切只是对新画创作的激励。因为她只靠纯粹的想象画新画的话,她将一事无成。然而人们绝对不会在室外或博物馆内见到她只是描摹呈现在眼前的东西。为此女艺术家常去图书馆查寻相关的图片,并将这些图片同她的图片一起堆放在着色鲜明的桌子上;或者她自己亲自照下很多照片,选择有代表性的反映现实的图片以释放其创作纯绘画的艺术渴望:图画来自于图画。

还有一点可以肯定的是,西尔克·莱韦尔屈纳的画所涉及的现实决不能无条件地同“世界”相提并论,而是指的可由媒介传递的现实存在的一部分。这一部分虽然对我们来说并不陌生,但也只有通过绘画视觉才能认识。

光的色彩:阶梯和柱子

八十年代的西尔克·莱韦尔屈纳创作的自然画——比如火山口组画,采取了一种极其抽象的近乎非写实的绘画形式。这之后也就是从1990年起她加入了所谓的“条纹画”创作组,并做出了杰出的革新。下面这段话对此做了评论:“如果说以前(50年代初)肖像画所展现的是吸引我们注意力的匆匆略过的场景、事件、相逢等,那么这之后其内容就从场景转移到视线上。〔……〕正如照片从剪

^① 参见:扎比内·费勒曼,西尔克·莱韦尔屈纳,收于:西尔克·莱韦尔屈纳(展览会目录),莱奥波德——赫诗博物馆。

裁细节、概貌以及远近配置中找到非写实的東西一样,西尔克·莱韦尔屈纳找到了主题:它首先将图画,所画的东西,就是说形式和颜色推到视线的中心。”^①

随着人们对建筑艺术主题的积极关注,也出现了想要画点什么的倾向。首先是石阶和石柱或断垣残壁。它们赋予图画一种形体状况。但是绘画并不是凝固在这一严谨的预先确定主题的形式几何学中。图画“锡耶纳·红一白”或“石阶”(均创作于1992年)都表明,正是建筑上的形式严谨和色彩的形态变化之间的冲突构成了这些绘画作品的独特魅力。

这样,采用流质状的胶颜料画出来的色彩其风格独特,但却会破坏建筑艺术的结构性。主题因此获得一个时间参数,使得臆想的永恒、永远的存在成为问题。与臆想的三维性、空间性、对角展示的建筑物和台阶相反,呈现出来的所见之物是纯色彩——尽管目光总是回到三维外观上,且在两种视域之间左右摇摆不定。如约翰内斯 a. d. 拉盖所强调的那样,正是这一点反映出西尔克·莱韦尔屈纳绘画的中心要素。这就是,“通过仔细的、有目的的观察去揭示主题,允许女画家对每个现象去进行深思熟虑的,突出二维的色面塑造,同时也不必完全放弃三维外观。她展示的图画,其色面无论是内容上,还是形式上,都表明是面和空间的连接体。不论是从画面本身还是从造型来看在画海中都显得超尘拔俗”。^②

突然人们可能会提出这样一个问题,也就是:刚刚清楚阐明的这一主题本身是否真的存在或否只是一个记忆中的印象,一种对建筑的理想构思。然而是否有现实摹本这一问题尽管无关紧要,但有一点是肯定的:现实存在的只有绘画。

除绘画的艺术风格和结构外,西尔克·莱韦尔屈纳还通过不自然的(不说超现实感的)色彩强调条纹画的艺术要素。如果说“赫色”的画还算同实际建筑的色彩符合的话,那么至少“蓝一灰棕(1992)”或“石阶”所运用的色调同实际建筑物的色调大相径庭,虽然我们都知道影阴部的着色以及光是由色彩构成的这一基本事实,但是我们仍觉得这一现象不很正常。难道图画就是我们指出的这一点吗?难道它们就是为了让了解到我们常被忽略的现实事物的魅力吗?^③

要想对这一问题做出简单明了的回答是不可能的。有一点可以肯定,那就是它们重新向我们展示了现实

^① 莱蒙特·施特克,东,东,东,收于:西尔克·莱韦尔屈纳,收于:西尔克·莱韦尔屈纳(展览会目录),埃梅尔希艺术协会1991。

^② 约翰内斯 a. d. 拉盖,俯视,正视,概貌——空间图画和图画空间的色彩面,收于:乌尔里克·凯塞尔,西尔克·莱韦尔屈纳,(展览会目录),杜塞尔多夫艺术博物馆 1989/90,21—22页,第21页。

^③ 参见:施特克(注释页6),有关光和影的转移和浮雕特点“因为一旦条纹画的视觉本质被认识并意识到所看之物就是要看之物,那么现实中的建筑学上的现象就不再忽略。”

——用现代艺术的意义来讲——增强了我们的感受意识。然而,西尔克·莱韦尔屈纳的图画并不是幻想另一个现实或“更现实”的现实,而是没法反映她自己的美感。它们是绘画艺术。

回归自然:作为色彩的绘画

近几年来几何形状、建筑学主题在杜塞尔多夫女艺术家的作品中已明显退居次位。取而代之的是展现繁盛有机形状的对自然的描绘。而且这一绘画已逐渐远离“摹本”,并采取一种自由发挥的形式。所以现在,“自然风景”成了西尔克·莱韦尔屈纳绘画的灵感,如:“农地之犁沟”“道路”“山脊”(均创作于1993年),或“云彩”“一片天空”(均创作于1995年)。为了展现主题,清晰的结构即矩形绘画的简单构造消失了,它们的消失是为了服务于色彩。

正如“水阶”(1994)的弧线所暗示的那样,许许多多的色彩(比如说:蓝、绿、紫、白以及不同的中间色调)将图画置于音乐节奏中。而且,比如说建立在互补对比基础上的“风景,红绿”(1993),还使得人们认识到怎样控制那种无节制着色的规律性。然而至少那些带有巴洛克时期拱形造型的——小块云彩画就使得观者的视线失去立足点,从而也失去了女艺术家的“条纹画”所具有的令人冥思的氛围。如果谈到绘画内在的时间结构,那么人们可称之为——有点夸张——“放大镜下的印象主义”。^①

仅仅色彩以及富有瞬间感和短暂性的涂色方式就提供了一个可重新认识的主题:绘画就是色彩本身。倘若早期作品中的图画的非寻常表达方式使人困惑不解,那么这也许是一个并不与纯粹艺术合拍的标题,纯粹艺术首先在较短的距离中向观者展现的是:对所看事物“摹本”的了解加大了同图画之间的距离,并同时也提高了其自主性,因为看到的画面使人忘记了画面。

比她早期作品更引人注目的是她在最新作品中以剪辑的形式展现主题——就如同云彩画,然而这并不能总脱离图画而继续思维。这里很清楚地表明,女艺术家不是无条件地展现现实和“世界”,而是强调她的视域的观点。举一个例子来说吧,正是出于这种原因,“五块石头”(1995)那幅画展现出的形象按古典画说的精神来看是非造型的。

然而西尔克·莱韦尔屈纳的新作并没有放弃她在近些年里绘画艺术上取得的成就。虽然建筑学的主题不再位居首位,但只要她选择了这一主题,女艺术家还是一如既往地回到摹本的结构力量上。如果说前期绘画作品是雕塑般的,安宁的,那么现在的作品则是活跃的。最好的



石阶 蛋彩 亚麻布 180×110cm 1992

Steinstufen Eitempera, Leinwand 180×110cm 1992

^① 玛丽·路易斯·聚林用这一说法来描写西尔克·莱韦尔屈纳八十年代早期的作品。

参见:玛丽·路易斯·聚林,收于:西尔克·莱韦尔屈纳(展览会目录),杜塞尔多夫城市艺术馆1986。

例证就是“愈倒塌的楼梯”。在这幅画里那个条幅几乎呈斜穿状的楼梯将图画分为明亮区(右边)和昏暗区(左边)。由于受绘画风格的限制,画面表现得更破碎,更不宁静了,这正好符合倾塌这一主题。不过倾塌的地方正是位居图画上半部的楼梯脱离接缝处的地方,因而很明显地没有着褐色调,这样一来人们就觉得整个的描绘物是一个不受任何摹本规则限制的纯色彩现象。“石阶”这是一个自1994年以来从许多其它图画中归纳到西尔克·莱韦尔屈纳的新作的一个标志——是破碎的,这也就符合了绘画的规则。在现实成为图画之后,对于她来说,就是进一步着手于绘画现实的研究。

斯特凡·格罗内尔特

Wie die Wirklichkeit zum Bild und das Bild Wirklichkeit wird

Eine Standortbestimmung

Nachdem die westlich orientierte Nachkriegsmalerei und-sicherlich nicht zuletzt wegen des besonderen historischen Hintergrundes-gerade auch die deutsche Kunst durch die Abstraktion, d. h. durch eine vorwiegend ungegenstaendliche Malerei gepraeagt wurde, welche schliesslich sogar die Funktion eines mehr oder minder obligatorischen Stils einnahm, ist sich der Kunstmarkt und das kunstinteressierte Umfeld seit den spaeten achtziger Jahren zunehmend seiner Sichtblenden bewusst geworden. Die Betrachter vollziehen nun jene Einsichten nach, die die Kunstschaffenden selbst bereits schon seit vielen Jahren praktizieren. Der Dualismus oder besser noch: der Antagonismus von gegenstaendlicher und ungegenstaendlicher Malerei, von Abstraktion und Konkretion ist auf einem brueechigen Fundament gebaut, ja er ist hinfaellig geworden.

Gegen Ende des Jahrhunderts ist man sich in Deutschland weitgehend klar darueber, dass die Vorstellungen einer normativen Kunsttheorie, die bestimmte malerische Ansaetze einseitig zugunsten anderer Ansaetze ausschliesst, nicht mehr zeitgemaess ist, ja auch der Vielfalt der gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht entspricht. In diesem Sinne formulierte Raimund Stecker unlaengst im Rahmen der Ausstellung „Das Abenteuer der Malerei“ auch die Einsicht: „Nein, die Bilder Edward Hoppers schliessen die Barnett Newmans nicht aus