

西洋近現代巨匠畫集

康丁斯基

KANDINSKY



西洋近現代巨匠畫集

100

1993年5月30日初版

©1986 Ediciones Poligrafa, S.A.

Balmes, 54-08007 Barcelona (Spain)

Dep. Leg. B.14.345-1993 (Printed in Spain)

撰 稿 人：FRANÇOIS LE TARGAT

遠東地區獨家中文版權：文庫出版社股份有限公司

發行人：許維榮

策 畫：陸以愷

美術顧問：陳永奇

法律顧問：李永然

總 編 輯：許麗雲

編 輯：羅惠珍 趙慧如

美術編輯：宋輝雲

翻 譯：中國對外翻譯社 李長山 譯

行銷執行：王貞福 饒斌強

門市專員：劉淑慧 楊冠蓉 卓尚賢 楊秀貞 林伊慧

出版發行：錦繡文化企業

文庫出版社股份有限公司

聯絡地址：台北縣新店市民權路130巷16號2F

聯絡電話：2181505 2183245-6

郵政帳號：16027923 文庫出版社股份有限公司

製 版：伏爾印刷股份有限公司

印 刷：La Poligrafa, S.A

Parets del Vallès (Barcelona), Spain

行政院新聞局出版事業登記證局版臺業字第4870號

定 價：800元



90180971

康丁斯基



錦繡文化企業

文庫出版社股份有限公司

目錄

序	5
前言	7
俄國的歲月與慕尼黑之旅	7
莫瑞時期和藍騎士	11
重返俄羅斯	14
包浩斯時期	15
巴黎時期	19
康丁斯基的人際交往	21
康丁斯基的身後榮名	25
生平傳略	27
參考書目	31
畫作說明	33
英文畫作索引	126

序

從傳統過渡到現代，從背離凝聚成巨響，歷代的藝術大師們，為藝術史烙印了百花齊放的詩篇。

站在印象派的基石上，他們昂然地從野獸派的濃豔，跨越立體主義的裂解；從超現實主義的堂奧，走入抽象派的激揚。形象、主題、色彩、構圖……在各個偉大的世代裡，發生了揭天掀地的巨變。

自從「巨匠美術週刊」創刊以來，受到各界熱烈的迴響，讀者對內容更深入、作品更豐富的「畫冊」，期待殷切。基於服務讀者的理念，我們與頗富盛名的西班牙 Ediciones Poligrafa 公司攜手合作，出版了「近現代西洋繪畫大師精選」系列。

這套畫冊，不僅在全世界擁有高品質的口碑，且因其印刷精美、畫作完備、解說詳實，得到全球讀者的肯定與喜愛。我們不僅取得東南亞地區之獨家中文版權，並且決定在西班牙原廠印製該系列畫冊，期使讀者能欣賞到最接近原畫的作品，並重現畫家的藝術理念。

「近現代西洋繪畫大師精選」由畫家生平、事蹟、繪畫技巧、作品解析、畫家傳略、中英文畫作說明、索引及參考書目所構成，針對重要相關人物、評論、著作均附上原文，以方便讀者研究、查閱之用。

雖然，我們來不及躬逢其盛，來不及和這些大師們把酒論藝，但是，我們仍然可以在欣賞畫冊的同時，在他們的思緒裡、畫筆下，了解其成長、努力、掙扎、壯大的笑與淚，咀嚼出那耐人尋味的讚歎和喜悅。

我們以「精緻出版、熱情服務」的誠意，與您交心，期待這份繼「巨匠美術週刊」之後的佳構，能再次讓您享受一份豐美的藝術饗宴。

董事長

許鐘榮

前言

看著瓦西利·康丁斯基的照片，很難想像這是一位畫家的樣子；因為康丁斯基給人一種放蕩不羈的印象，這種成見在我們腦海中根深蒂固。雖然這位照片中的人，手裡拿著畫筆，可是人們往往把他當成法官、哲學教授或者是醫生。從這位坐著的人所從事的工作中，可以看出，他當然是一位藝術家——而且是一位相當不凡的藝術家。他曾輕說過：「畫家得忍受骯髒的畫室，未免格調太低。對我來說，我可以穿著晚禮服作畫。」這句話出自現代藝術的主要創始人之一的康丁斯基口中，的確令人難堪。想到十九世紀的「學院派畫家」，曾被嘲笑為「消防隊員」，試想，如果他們穿著長禮服作畫，那的確十分尷尬。

事實上，假使康丁斯基願意的話，就可以成為法官，因為他年輕時學過法律；我們還可能將他當成是一位哲學家，因為他創作了第一幅抽象水彩畫之後，幾乎同時又寫了「論藝術中的精神因素」(Concerning the Spiritual Art)這本書。他不是醫生，但分析起藝術創作來，却像個外科醫生手持解剖刀一樣的精確。因此，在本世紀前半葉的創造性藝術世界中，康丁斯基占有非常特殊的地位。

毋庸置疑地，他是一位藝術家，也是一位研究人員、理論家和教師。這位俄國人，先入了德國籍，接著又入了法國籍；他為歐洲知識階層所肯定，但在1944年去世時，還不被世界其他地方所熟悉。我們在深入探討之前，必須先對他的妻子妮娜·康丁斯基表示敬意。她在1980年被人謀殺而死。她滿懷深情厚愛，力求使其大婿的重大業績，得到更廣泛的了解。這一業績，對二十世紀思想的發展極為重要，而且將是藝術創造活動的基石。

俄國的歲月與慕尼黑之旅

瓦西利·康丁斯基(Vasili Kandinsky)，西元1866年12月4日生於莫斯科的一個富裕家庭裡。因為受到政治和時局的影響，他們家也遭過嚴重的經濟困難，不過那些都只是暫時的。他五歲時，全家住在奧德薩，孩提時代，他的父母就分居了，他由姑媽撫養長大。十歲時，康丁斯基考上奧德薩中學，二十歲時進入莫斯科大學，學習經濟學、俄國法律和羅馬法律。小時候他就受過繪畫和音樂的基礎教育，還接受了歐洲中產階級的部分傳統教育；學過鋼琴和大提

琴。

但是，直到他三十歲——此時他已兩度拜訪巴黎，出版了幾部法律和人類文化學的著作，並和表妹安妮亞·齊姆亞金(Ania Tchimiakin)結了婚——他拒絕了在多爾巴(Dorpat)大學任職的工作，以便定居慕尼黑，專心投入繪畫工作。人們可能認為，他對自己的志向發現得太晚了，但可以肯定的是，這個決定絕對不是一時的衝動。

在他二十一歲時，就學於安東尼·阿茲貝的藝術學校，接著就進入慕尼黑學院，師事法蘭茲·馮·史土克(Franz Von Stuck)。但他不滿足於只是在那裡聽課，在那裏，他還展現出組織團體、學校和推展藝術運動的傑出才能。

1901年，他鼓勵其他藝術家和他一起共同組成了「密集團」(Phalanx group)，目的在舉辦畫展。他還建立了自己的藝術學校，從而為自己潛在的教育才能，找到了一個施展的機會。他雖然十分忙碌，但對他的創作發展，並未因此而受到影響。這所學校存在的時間不長，密集團也於1904年解散；但同時，康丁斯基卻遇到了一個女人——加布利埃爾·蒙特(Gabriele Münter)。她在他的生活中，扮演著一個重要的角色，雖不及他第二任妻子妮娜·安德烈耶夫斯卡婭(Nina Andreievskaja)重要，但命中注定蒙特要比他合法的妻子(後來兩人協議離婚)重要。但妮娜後來說，康丁斯基和她一起生活了將近三十年，後來沒有離開過她一天。

就出生和家庭而言，康丁斯基是俄國人，當然還帶有一些蒙古血統。他的任何畫像都會揭示出這種亞洲人的外貌特徵——他雙眼微斜，顴骨高而突出。從文化上看，他既是俄國人又是德國人，在他的人生觀中，日耳曼人的方正冷峻，壓倒了斯拉夫人的熱情奔放。

康丁斯基的外祖母，出生在波羅的海附近，講德語，也教他講德語。他曾告訴加布利埃爾·蒙特，說：「我既是俄國人，又不是俄國人。」後來，在1904年11月16日，給她寫了一封信，說：「我是半個德國人，我最先學會的語言是德語，我最先讀的書是德文書。」因此，研究他的作品，絕對不應忽視這種雙重文化的影響。

康丁斯基遷住過許多地方，其原因各不相同：或

出於個人的喜好，如去慕尼黑；或出於職業的需要，如遷往包浩斯；或因各種政治原因，如定居巴黎，以逃避納粹的迫害。然而，這些地方都是他藝術生涯的里程碑。

首先讓我們談談有關康丁斯基青少年時代的俄國。在沙皇時代，雖然音樂和文學相當興盛，可是造型藝術一直到1898年，還處於冬眠狀態中。當時狄亞吉列夫(Diaghilev)還沒成為俄國芭蕾舞團的團長，他出版了一篇評論，名叫「藝術世界」(Mir Iskusstva)，想因此而成為革新藝術家的聚合點，其中包括萊昂·巴克斯特(Léon Bakst)；巴克斯特後來成為芭蕾舞正式的舞台設計師。直到這時，俄國繪畫既無根基又無傳統——不像文學，文學可以列出許多值得驕傲的大師，諸如托爾斯泰(Tolstoy)、杜斯妥也夫斯基(Dostoyevsky)、普希金(Pushkin)、果戈里(Gogol)；也不像音樂，音樂有著名的鮑羅庭(Borodin)、穆梭斯基(Mussorgsky)、里姆斯基-柯爾薩科夫(Rimsky-Korsakov)等等。

原因很簡單。自十五世紀以來，俄國所有的建築師，都是義大利人、德國人或法國人，皇宮委託的所有繪畫都是由西歐，特別是法國的藝術家所創作的。這一點可以解釋，為什麼今日在俄國各博物館看到的繪畫，都具有西歐特色。博物館收藏的藝術品，主要是沙皇購買的，特別是在女皇凱瑟琳二世時代。狄亞吉列夫發起一種主要以吸收、利用傳統民間文化的新藝術時，康丁斯基已經離開了莫斯科。不過，他始終忘不了莫斯科，對莫斯科有無限的迷戀。他這樣稱呼它：「莫斯科，有金色頭髮的母親。」他還說過：「如果說每個城市都有一副面孔，那麼莫斯科則有十副面孔。」

康丁斯基離開莫斯科前往慕尼黑，並不意味著他不了解蘇莫夫(Somov)之類的藝術家們，正在進行的研究，或最新的德風風格潮流。

不論是在莫斯科還是在奧德薩，康丁斯基的童年時代總是保留著美好的回憶。他早年的生活無法用佛洛伊德的理論加以分析。雖然他的父母在他很小的時候就分居了，但是他和他們的關係卻絲毫不受影響。他和父親之間抵牾情深；他在母親活著的時候，也和她母子連心。

實際上，康丁斯基是由姑媽伊利莎白·季吉伊娃

(Elisabeth Tikheeva)撫養長大的。在他童年的記憶中，有一件事對他後來的生活頗具影響：在他很小的時候，有一匹玩具馬，全身潔白而帶有黃褐色的斑點。一天，他在慕尼黑的街上見到一匹馬，和他童年時代的那匹玩具馬一模一樣。他在1913年寫道：「這是我最初的印象之一……也是最強烈的印象……對我來說，它使那匹小馬復活了，也使慕尼黑和我童年的歲月聯繫在一起。」他接著說道：「即使現在，我也沒有失去對那類馬的喜愛。」因此，在他最初的作品中，畫的盡是馬匹和騎師。

所以他和法蘭茲·馬克在1902年，曾創辦名為「藍騎士」的組織，也就沒有什麼好奇怪的了。而且，他早期的所有作品，都充滿了對童年的回憶。

他談到1902年的一幅油畫《老城》(圖4)時說：「老實說，在這幅畫中，我依然在尋求某一個特殊的時刻，它過去是，現在依然是莫斯科白晝中，最美麗的時刻。即使是太陽已低懸在天空……只要過幾分鐘，陽光就將變成淺紅色……太陽把整個莫斯科變成了一塊色斑，就像一支瘋狂的大喇叭，使莫斯科的整個內心、整個靈魂都震撼了。」

然而，這一派通紅的時刻，並不是蒼穹中最美麗的時刻！它只是交響樂的最終和弦；它為生命的勃發帶來了各種色彩，征服了整個莫斯科，使最終的和弦，就像一支宏大的管弦樂隊，演奏曲終的最強音一樣，反覆回響。粉紅色、淡紫色、黃色、白色、藍色、鮮綠色、收穫季節或者是教堂（每座教堂都有自己的旋律）火焰似的紅色、草坪般明麗的綠色、葉子發出深沈的沙沙聲的樹林……克里姆林宮結實、無聲的紅鐘，再往上，主宰一切的則是伊凡·維利基高大的鐘樓、白色的輪廓，極其優美莊嚴，彷彿勝利的歡呼，或瘋狂的讚美聲。在鐘樓伸得長長的、緊繃的脖子上……鐘樓金色的屋頂，在其他鎏金的鐘樓、熠熠生輝的臺星中，就是莫斯科的太陽。在我看來，描繪莫斯科白晝的這一時刻，似乎就是一切藝術家最大、最難達到的幸福。」

我們細看一下這幅1902年創作的作品，就會立刻看出它在技術上無可挑剔，但卻毫無獨創之處，至多只是展示了一種簡化的形式，使人想起塞尚式的前立體派。上面這段引文很有意思，威爾·格羅曼(Will Grohmann)在評論康丁斯基的畫中，予以轉

載，它為理解這位藝術家早年的思想、感受和探索精神，提供了線索。康丁斯基還有其他的經歷：諸如他懼怕黑色，不願意使用黑色，這大概是源於他幼年時期——也許是源於他對往事的記憶——三歲時他隨父母遊覽義大利，在佛羅倫斯看到了一幅黑色的小型出租馬車；在威尼斯曾凝視幽暗的河水和黑色的平底狹長的小船。他姑媽曾要他畫一匹馬，他試圖畫出馬的黑色馬蹄，結果很不幸的，這種黑色恐懼症，似乎永遠留在他的心中了。

康丁斯基愛色彩勝過一切。他小時候買過一盒顏料，若干年後，他寫出自己在初看到罐中擠出的顏料時，是何等的驚奇：「這些陌生的東西，我們稱之為顏色，它們歡快、華麗、深思熟慮、如夢似幻、自我陶醉、深沈嚴肅，或苦悶頑皮活潑，帶著解脫的快慰，或發出悲哀悠長的回響，或富於反抗力和不安協的勁道，或在投降時溫文而克己、頑強自制，對自己不穩定的不衡極為敏感。它們一個一個出來，前後相隨，獨存自生，隨時準備相互混合，形成新的結合，彼此交融，創造無窮無盡的新天地……在我看來，有時，畫筆用自己鋼鐵般的意志力，把那活生生的顏色撕開時，似乎產生了一種悅耳動聽的聲音。」有什麼畫家會把顏色描繪得如此活靈活現？誠然，康丁斯基是在買了最初幾管顏料之後的數年，寫下了上面那段話的，沒有理由認為他是在誇大自己的最初印象。

他是個學生，繼續畫畫，但只作為嗜好。他非常尊重藝術，但覺得還沒有準備好去迎接藝術的挑戰。1918年他寫了「回顧」（Rückblicke），告訴我們他畫的主要是教堂的內部。他還沒有發現真正能夠使他著迷的畫家或藝術作品。後來真正使他著迷的畫家是林布蘭。康丁斯基在1889年俄米塔塔博物館發現了他；真正能使他著迷的藝術作品，則是莫內的《乾草堆》（Haystack）這幅畫，他在1895年莫斯科舉行的法國印象派畫展上看到過。

然而，在這之前，自然科學、人文及人類學協會都曾派他去沃洛格達地區作專案考察。就是在那裡，他發現了大眾藝術，因而逐漸造成他的使命感，不過他從來沒有魯莽地行事過。他參加了法律考試，被任命為講師，然後卻拒絕在多爾巴大學（現在的塔爾圖大學）任教，目的是要去擔任一個美術印刷廠的經理。

他曾於1889年和1892年兩度訪問巴黎，但似乎並沒有對他的藝術事業，產生什麼特殊影響。然而，他的決心已定。於是，他帶著妻子安妮亞·齊姆亞金離開了莫斯科，前往慕尼黑，決定「天天作畫」，和更高決心放棄股票經紀業務時一樣的情形。

康丁斯基選擇慕尼黑作為開創藝術生涯的地方，看來可能使人吃驚。人們往往認為，巴黎是一個明顯可選擇的地方，自二〇年代起都是如此。但是，我們現在講的是十九世紀，當時歐洲的政治形勢，絕對無法跟第一次世界大戰後的政治形勢相比。巴黎畫派——幾乎純由外國人組成，包括許許多多的政治難民——直到摧毀中歐格局的事件發生之後，方才形成。奧匈帝國和神聖俄羅斯帝國，當時似乎都是同樣堅不可摧的；德國，雖有強大的地方性運動，卻像一座堅固的堡壘。

在本世紀初的藝術界，人們常把維也納和分離畫派（Sezession）聯繫在一起，把慕尼黑和年輕的風格聯繫在一起。在法國，印象派畫家尚未受到認真對待。學院派繪畫依然凌駕於其餘的藝術風格之上。在野獸派畫家出現以前，一切都很平靜。國家拒絕接受土魯茲·羅特列克的捐贈。卡伯特的遺物造成了種種涉及政治的問題。

此外，不論人們如何看待日耳曼人的藝術，它卻不能吸引廣大的民眾，表現主義又傷害了拉丁語系民族的審美情感。因此，康丁斯基離開造型藝術毫無生氣的俄國時，依然會念念不忘地選擇諸如魯德南克二世，揮霍奢侈的慕尼黑之類的城市，也就不足為奇了。

巴伐利亞一直是個利於藝術，和藝術家發展的王國，即使在今日，從慕尼黑的舊建築中，人們仍然可以看出這一點。可是，康丁斯基到達時，形勢並不令人鼓舞。法國印象派畫家默默無聞、德國的印象派畫家們毫無影響力，但是慕尼黑風景畫家，本著巴比松畫派的精神，模倣分析，正出現種種迹象，表明藝術可能會有一次新的發展。

於是，慕尼黑就成了年輕美術風格運動的中心。該運動部分起源於英格蘭，部分起源於比利時，最初只涉及建築，但影響很快就擴大到圖書插圖的領域，接著又擴及到雕刻和繪畫。它在十九世紀的最後十年，對繪畫產生了深刻的影響，許多（雖然常常是曇

花一現」藝術評論期刊上發表的文章，促進了不同國家藝術家之間的思想交流。

康丁斯基是個天生的組織者，很快就對這些新潮流發生了興趣。的確，他於1901年創立了「密集團」，他為該集團第一次畫展所畫的海報，徹底展現了年輕風格的精神。遺憾的是，這次創舉並沒有成功。1904年，康丁斯基解散了「密集團」，因為常去美術館的人發現，密集團的畫展太標新立異了，因此就避而不看。沒有引起公眾興趣的藝術家，包括西涅克(Signac)、范·里塞爾伯格埃(Van Rysselberghe)、盧斯(Luce)、瓦洛頓(Vallotton)和畢沙羅(Pissarro)等人。

奇怪的是，不論這些畫家表現出如何傾向於標新立異的現代畫派，他們卻都是本著時代精神來作畫的。康丁斯基也不例外。他的中期作品充滿了萊因河地區的傳說，人們對這些作品已談了很多；如創作於1903年的《告別》(The Farewell)。但是這幅作品仍是在，經過修正的半新哥德式風格最流行之時畫成的。同樣的，我們看到他後期的畫，如《高瓦河之歌》(Song of Volga)則為其源於俄國民間文化的現實主義所吸引。《高瓦河之歌》畫於1906年，當時狄亞古雷夫剛開始以芭蕾舞震驚了全世界。狄亞古雷夫的芭蕾舞在二十世紀文化史上所造成的轟動，只不過是形式稍微精巧些的俄羅斯民間舞蹈罷了。

這時，康丁斯基已經開始在他創立密集團時，一并創辦的學校中執教，因為成為老師，才能得到學生的一致認同。其中一個學生加布利埃爾·蒙特，後來成為他的情婦。另一個學生施特拉科施，克斯勒夫人，起初是一位神學論者，後來卻成了人智論者，一時使康丁斯基受到了人智論的最高權威魯道夫·史坦納的影響。人智論的影響至今猶存。由於康丁斯基對一切都好奇，因此他願意聽聽史坦納談話，甚至對神秘主義感到興趣。史坦納的某些理論，尤其是關於顏色心理學的理論，顯然已深入康丁斯基的腦海中。

康丁斯基熱衷於旅行，也曾多次旅行，在慕尼黑期間更是如此。他定期返回俄羅斯，也訪問過義大利、瑞士或德國。其中特別值得提及的一次旅行是：1904年的聖誕節，至1905年4月到達突尼西亞的旅行。後來成為康丁斯基摯友的克利，也在突尼西亞度過一段時光。雖然當時「東方風格」在某種程度上仍

然流行（雖然形式極端頹廢，但在德拉克瓦和佛洛蒙汀的時代已不再流行），但是1905年康丁斯基繪製的畫作，並非充滿異國情調。然而，這些畫確實凸顯出一種驚人的光感。康丁斯基在建築物的白牆上，和黃色的沙土上，捕捉到炫目的強光，人物只是簡單的勾勒，而其幾何形式已顯示出一定程度的抽象趨勢。

在康丁斯基從旅行帶回的作品中，我們可以看到他在描繪氣候時的敏銳。1906年他在塞夫勒斯住了半年，聖克盧公國成了他心愛的工作地點。他在那裡畫了相當嚴峻、陰沈的林地，和他在義大利旅行期間（如在拉柏洛）所作的畫，毫無共同之處。誠然，在這些作品中，他的技巧仍然很吸引人，表現了明顯的德國風格，但是這不是法國流行藝術家所用的那種可愛的畫法。流行藝術家總要表現一些軼聞趣事，因為對他們來說，這種題材比對自然的研究重要。他用不同的方法，去處理每一個不同的地方。從這裡我們就可以看出，康丁斯基雖是偉大的藝術理論家，但當時還沒有機會以一個有系統的方式，去實踐他的理論。

他是一個非常細心的人，一直堅持寫工作記錄；由此得知，他在本世紀初曾參加過在俄羅斯、德國、波蘭、義大利和巴黎所舉行的許多畫展。1933年當他永久定居在巴黎時，可能在那裡還沒有什麼名氣。但本世紀初，他曾在秋季沙龍展出繪畫，獲得巴黎市所頒發的勳章，被任命為秋季沙龍評定小組成員，1906年獲得該沙龍的大獎。

他當時雖然絕對不是一位失敗的畫家，卻也是個很平凡的畫家。三十二歲之前，他還未被載入藝術史中，他的作品也未顯示出任何獨特的特點，使人能夠推測康丁斯基後半生，會成為什麼樣子。他是一個善於反省的人，並且繼續研究昔日繪畫大師的作品（尤其是慕尼黑市立畫廊中，昔日繪畫大師的作品）、研究各種材料、試驗所有的表現形式；研究油彩、蛋彩（這是他可以徹底掌握的一種技巧）、他本人所謂的「彩色畫」、以及木刻。此時他的版畫作品已經很多了。

然而，這時他的風格尚未形成，一方面包含著可稱為「俄羅斯式」的風格，另一方面又包含著明顯受到西歐影響的風格；據他選擇的主題來判斷，這仍然是他的「浪漫」階段，因為主題來源是中世紀的風

俗，和民間文化。就人物的服裝而言，則包括活可的樣式，和其他的穩健風格。

1904年他還沒有結識「那比派(Nabis)」，但是他從他當時所用的色調，可以看出和這一個新運動所喜愛的色調，有一定的相似之處。康丁斯基始終屬於創造性的世界，一個無法根據任何邏輯標準，加以界定的世界。人們描述可能影響一位藝術家的事情時，決不會輕易地放棄不用「一種捉摸不定的感受」之類的話。因為，無意識的奧秘，在藝術創造中非常重要，也有許多的偶然和巧合。

當人們研究康丁斯基藝術生涯的第一個階段時，就會得出這樣的印象：他年紀不小了（我們必須記住他直到三十歲才獻身於繪畫），卻仍在探索自己的道路。這對他來說是一個重要問題。他長久逗留在塞夫勒斯，並非毫無益處，因為他在那裡剛好度過了一切的嚴重神經衰弱期。後來他在回想起來這段時光時，談到：「童年和青少年時期的業餘愛好，那些年首先是被折磨人的激情所困擾，我現在仍然覺得，那些激情不可思議。」並且：「畢業之後，我的激情，不知不覺地表現得越來越明顯、也越來越清楚了。」

然而，有一種想法從在莫斯科的青年時期以來，就深深地吸引了他，他曾對自己的學生也是情婦的加布利埃爾·蒙特講過，那就是創作「沒有物體的畫」。這種想法經過數年之後，漸漸地成熟了，直到1910年才實現了，創作第一幅抽象水彩畫的願望。

莫瑞時期和藍騎士

康丁斯基在塞夫勒斯逗留一段時間之後，於1907年返回慕尼黑。這位藝術家本來就有不少操心的事，現在又增加了更多的個人煩惱：他與表妹失敗的婚姻，及與加布利埃爾·蒙特的戀情所造成的種種問題。

於是他前往德國的賴希豪爾，在那裡療養。當他擺脫抑郁，恢復健康之後，便去瑞士旅遊，訪問柏林和提洛爾，並在莫瑞度過了一段時光。莫瑞是巴伐利亞南部的一個村莊，離慕尼黑不遠。然後就和加布利埃爾·蒙特一起定居在慕尼黑，租了一間公寓，離他還不認識的保羅·克利公寓不遠。

多虧康丁斯基處事得法，他總把自己所有的文件放得井井有條，我們才能知道他支付很高的租金，租

了艾因米萊爾大街的那四個房間，並親自為這間新居設計家具。這些細節並非毫無意義，一則表明了康丁斯基由於家裡有錢（現在離摧毀資產階級的俄國共產革命還相當遙遠），經濟處境十分優越；一則表明了康丁斯基在設計家具時，已開始在追求各種藝術形式之間的和諧。這種追求藝術形式的和諧，正是韋瑪共和(Weimar Republic)時期，康丁斯基曾任教的「包浩斯(Bauhaus)學校」，之所以成立的基本理念。

他暫時還沒有到達創作「非具象」畫的地步。實際上恰恰相反，因為他和加布利埃爾·蒙特在巴伐利亞阿爾卑斯山區，創作了許多風景畫。就在這個地區——確切地說是在莫瑞——他終於購置了一所房子，他和加布利埃爾分手之後，她仍舊住在那裡。人們可能認為，在這麼幽僻的地方，這對情人可能過著相當孤獨的生活，但卻不是這麼一回事。他們周圍有一大羣朋友，包括畫家雅夫楞斯基(Jawlensky)和佛凱(Verkade)，舞蹈家薩哈羅夫(Sakharoff)及其他人。

雅夫楞斯基曾在法國工作，認識馬諦斯(Matisse)，在秋季沙龍展出過作品。至於佛凱，他曾結識高更(Gauguin)，並通過塞魯西葉(Serusier)，結識了「那比派」的畫家。然而，他們的思想並不影響康丁斯基的堅強信念；他雖然和他們廣泛交流看法，但卻沒有被他們說服去投奔彭·亞溫(Pont-Aven)畫派、高更的清麗象徵主義、或當時在法國被看作前衛藝術的終極——綜合主義。由於康丁斯基使用的純色，人們過於輕率地把他在莫瑞時期的作品，定義為野獸派的作品，還錯誤地把它們和1905年在德勒斯登形成的「橋派」(Die Brücke group)的作品聯繫起來。但是，如果只因為所謂的地理原因，那麼做這種比較就毫無意義。

人們若不想為藝術史上，任何一種地方色彩辯護，就能很容易地指出，不同的地方具有不同的個性。正如象徵主義需要北方的霧霏；野獸派則需要南方強烈的色彩一樣。野獸派畫家適應地中海沿岸，從柯立奧到聖特羅佩的色彩；「橋派」畫家則對德勒斯登周圍地區，特別敏銳。莫瑞位於巴伐利亞州的阿爾卑斯山區，則是另一種氣候、另一種光線、另一種個性。

威爾·格羅塞用「鄉下」一詞，描述康丁斯基的

莫瑞時期，但是這句話的含義究竟是什麼，很難說得清楚。他可能用它來表示一種輕蔑，暗指世紀末的小畫家，使用一種病態、多愁善感的方式，來描繪風俗場景；但是康丁斯基只訴諸最高尚的民俗，簡單地說，他畫自己的所見所睹：人和風景。

康丁斯基作品的另一特色也必須考慮到他的書法中，那就是眾所周知的：聲音和顏色彼此之間對等。正是在康丁斯基逗留莫瑞時期，我們可以看到高更的繪畫，期待正進入音樂階段的預言實現了。康丁斯基還沒有達到創作非具象畫的地步，可是作品的形式漸漸失去了實體感，顏色安排宛如音符，在這些風景畫中有一種顫動，因而也就有一定程度的音樂性。

他在作品中經常運用平行的筆觸，並極力抵制某種趨於靜態的傾向。畢卡索是個憑藉直覺的畫家，他說：「我不刻意尋求，我不期而遇。」康丁斯基是更善於思考的人，作為一位畫家，他的大半生都用於尋求這種直覺。有朝一日他也同樣會發現——不是一個不同的康丁斯基，而只是這種長期思考的愉快結果。

然而，這位畫家當時經歷著的這樣一個階段，既新鮮而又充滿了回憶——他發現自己很難忘掉的種種回憶；這從他在1910年和1913年之間，所創作的各種各樣，甚至前後矛盾的作品中，就可以看出來。這些作品主要是以具有互相矛盾的特性著稱。1909年，我們發現他最初的，仍屬嘗試階段的作品：《構成》(Compositions)，在當時只不過是簡化輪廓而已。康丁斯基如此緩慢地接近非具象的繪畫，也受到了作品之外，許多事件的影响。

我們已經談到康丁斯基組織團體、或學校的喜好與才幹，曇花一現而又很重要的密集團，就是一個例子。1909年，他和朋友決定再組一個集團，以便舉辦畫展。在某種程度上講，它是密集團的復活，只不過這次組織名稱是：「慕尼黑新藝術家協會(Neue Künstlervereinigung München)」，康丁斯基就是此會的靈魂人物。這個新協會的目的，就是通過畫展，使新藝術能得到廣泛的了解。

該團體的成員全都是康丁斯基的朋友，除了雅夫楞斯基之外，還有：施利特根(Schlittgen)、瑪麗安娜·馮·維若夫京(Marianne Von Werefkin)、阿道夫·埃爾布希勒(Adolf Erbslöh)、亞歷山大·卡諾爾德(Alexander Kandolt)、阿爾弗雷德·庫賓(Alfred

Kubin)，當然還有加布利埃爾·蒙特。新印象派畫家保羅·鮑姆(Paul Baum)和卡爾·荷佛(Karl Hofer)等，該圈內的俄國人弗拉基米爾·貝赫鐵伊耶夫(Vladimir Bekhtiev)、科甘(Kogan)和舞蹈家薩哈羅夫(Sakharoff)，也同樣加入了。最後，還有兩個法國人皮埃爾·古里厄(Pierre Girieud)和勒·福科尼耶(Le Fauconnier)。

事實上，這個協會毫無拉幫結派之意，也不是思想相同的畫家聯盟，而是思想上願意接受當代藝術，各種表現形式的藝術家的聯盟——這從下列事實就可以看出：他們的第二次畫展，邀請參展的畫家包括布拉克(Braque)、畢卡索(Picasso)、德安(Derain)、烏拉曼克(Vlaminck)、盧奧(Rouault)和范·唐根(Van Dongen)。這次畫展給法蘭茲·馬克(Franz Marc)留下了極為深刻的印象，他也加入了康丁斯基的協會。這是二人初次的面會，幾年以後，他們還將共同創立「藍騎士」(Der Blaue Reiter)。

經過了四分之三個世紀，歐洲發生了各種各樣的藝術革命之後，我們很難想像這類協會和畫展引起的非議，尤其是在慕尼黑之類，非常保守的城市中，所引起的。我們往往對那時期的軼聞趣事付之一笑。但是，就在巴黎，一次官方畫展開幕之際，還有一位學院院士，試圖阻止共和國總統，進入印象派畫家所占用的展覽廳，他叫道：「別進去，總統先生！那是法國藝術恥辱開始的地方！」說這話的那位學院派畫家，無疑和批評家路易·沃塞勒(Louis Vauxcelles)一樣，都是非常認真的。後者曾用「野獸的籠子」來形容專門展出某些畫家作品的展覽廳，因此很得那些畫家後來被普遍稱為野獸派畫家。

康丁斯基本人當時還是俄國評論刊物「阿波羅」(Apollo)的通訊記者，他對這種態度表示惋惜。事實上，也是他以最嚴厲的話，來責備慕尼黑人，喜歡索然乏味的德國畫家，更勝於喜歡像高更、馬諦斯、梵谷或塞尚之類的藝術家。慕尼黑，像別處一樣，對當代藝術展覽報以同樣的嘲笑及污辱。評論家漫罵展覽的組織者是瘋子、騙子或奸商。這使法蘭茲·馬克大為震怒，他決定創辦一份評論刊物，為他和康丁斯基正在奮力促進的那種藝術辯護。他也確實為這份評論選定了名字：「青葉」(Blaue Blätter)。事實上，後來「青葉」出版了，不過參照了康丁斯基的兩幅油畫

(其中一幅早已散佚)，所畫的著名的《藍騎士》，因而更名為「藍騎士」。

新藝術協會成員之間的關係，既不單純也不美妙。顯然，像康丁斯基這樣有個性的人，不管對二流人物如何地有耐心，也不能不傾軋他們的怨恨。最後，他感到不得不辭去協會主席的職務；協會第三次畫展選拔委員會編造了一個藉口，認為他的作品：《構成 D》，不符合格式要求，而加以拒絕。康丁斯基因此於 1911 年 12 月，毅然退出該組織，法蘭茲·馬克、庫賓和加布利埃爾·蒙特也相繼退出。翌年，該協會就湮沒無聞了。

1910 年是康丁斯基第一幅抽象水彩畫問世之年，1912 年也極為重要，因為這一年出版了「藍騎士年鑒」，還出版了康丁斯基，兩年前寫成的重要著作《論藝術中的精神因素》(Über das Geistige in der Kunst)。但是，這也是康丁斯基日子難過的兩年。常去畫廊的人和可能的買主，開始拋棄他。

更糟糕的是，他成了批評家的眼中釘，遭到了他們極端粗野的攻擊，德國知識階層有許多人急忙地為他辯護，外國畫家和知識分子也不斷地為他辯護，如費爾南·雷捷(Fernand Léger)、羅勃·德洛內 Robert Delaunay)、格列茲(Gleizes)等，尤其是阿波里內爾(Apollinaire)，他在 1913 年 3 月寫道：「康丁斯基在巴黎舉辦畫展時，我經常談到他的作品。我非常高興藉此機會表達我對這位畫家的敬重，在我看來，他的藝術既嚴肅又重要。」當時德國的批評家則把這種藝術當作是「極其愚蠢的玩藝兒」，而予以摒棄。

然而，康丁斯基絕不會缺乏朋友，與合作者的忠誠支持。其中最主要的是法蘭茲·馬克，和保羅·克利，兩人都給他寫了熱情洋溢的推薦信，如克利寫道：「他確實是一個了不起的人，有一個敏捷、清晰的頭腦……在他身上，不乏嚴厲的精神，也表現得很多產……是他開闢了博物館，而不是博物館開闢了他，在那裡，甚至連最偉大的人，都無法和他爭辯，或者削弱他對精神世界的重要影響。」

至於法蘭茲·馬克，1913 年他在德國的重要評論《風暴》(Der Sturm)上寫道：「我竭力想像他的形象時，似乎總是看到一條寬闊的大街上擠滿了打著手勢、大聲講話的側影；人羣之中有一位智者，不聲

不響地走著，那就是他。然而，談到康丁斯基的繪畫，我便在想像中清楚看到了它們，正遠離那條大街，插入遼闊的藍天……，很快都將隱沒於歷代沈寂的黑暗中，不過不久之後也將如慧星一樣燦爛重現……我夢見康丁斯基的繪畫時，感覺到還有別的什麼東西，我總有說不出的感激，竟然再一次有了一位能排山倒海的人，而且他做得何等瀟灑！」

甚至是馬可(Macke)也很賞識康丁斯基；他認為馬諾斯和畢卡索比康丁斯基偉大，卻在藍騎士第一次畫展之後寫道：「康丁斯基無疑是一位偉大的藝術家。」抽象藝術打動不了馬可。馬可具有萊因河畔人的氣質，但他卻承認康丁斯基也是「一個浪漫派的人、一個夢想家、一個空想家和一個被迷者……」而且，他「充滿了無限的活力。」

在德國藝術界，自相殘殺的傾軋非常殘酷。每兩個小集團，都無情地攻擊其他團體。如果我們相信法蘭茲·馬克的話，那麼民族性和這些衝突有著密切的關係：「現在一股勁風正把新藝術的種子，撒往歐洲各地……；德國派的某些藝術家之所以憤怒，是因為這股風潮是從西邊吹來的……他們也不喜歡東風，因為它從俄羅斯來，會帶來同樣的新種子……這股風想吹到那裡就吹到那裡。」

「藍騎士年鑒」並不具有嚴格的意義上的宣言。法蘭茲·馬克談到「年鑒」的目的時，把它概括稱為：「我們要創辦一份年鑒，使之成為宣傳我們這個時代，一切有思想價值的喉舌。繪畫、音樂、戲劇等等……其主要宗旨就是借助比較資料，闡明許許多多的事物……我們希望從中獲得有益的、使人振奮的好處——方式是闡明各種思想，並直接有益於我們自己的工作——使它成為吸引我們的一切夢想。」

今天我們回過頭來看這份年鑒，就會看出，其中有許多我們夢寐以求的東西。它研究當代藝術、音樂和戲劇。插圖五花八門，從原始藝術到塞尚、盧梭和德洛內的作品，還包括東方藝術(Oriental art)、中世紀藝術(the art of the Middle Ages)、甚至包括大眾藝術(popular art)和兒童繪畫(children's drawings)。繪畫中各種重要的名字都出現了，而荷伯格(Schönberg)、伯格(Berg)和韋伯恩(Webert)之類，創造能力很強的人類，則代表著他們在音樂方面的努力。只要我們回顧一下，就可以看出，康丁斯

基的選擇是多麼明智。但這是艱苦的奮鬥。年鑒載有馬克寫的一篇社論，題為【精神財產】(Spiritual Assets)，卻使多數讀者難以理解。其中馬克寫了如下兩段：

「通常看到賦予精神財產的價值，和賦予物質財富的價值相差懸殊，人們會覺得很奇怪。

例如，某個人為祖國征服了一個新的殖民地，就會受到所有愛國同胞的款待和敬重……但是任何人向祖國提交一份純精神的新建議時，幾乎可以肯定人們會憤怒、不耐煩地予以拒絕，他本人也因此而成了被懷疑的對象，人們千方百計要除掉他；只要還允許，這位奉獻者就會因他的禮物而被燒死。」

直到很久以後——在德國直到本世紀二〇年代，在許多其它國家甚至到第二次世界大戰之後很久——人們才開始認識到，這個新藝術思想的重要意義。

重返俄羅斯

1914年8月第一次世界大戰爆發，康丁斯基仍在慕尼黑。作為一位外國人，他必須離開德國。他先到了瑞士，然後返回俄羅斯。

雖然十月革命沒有對他的物質生活，產生直接影響，但是很顯然地，就他的工作而言，這幾年卻毫無建樹。他很少作畫，的確，在1915年一年中，他沒有著手創作任何一幅油畫。

有些批評家認為這種間斷，是由於他和加布利埃爾·蒙特分手所造成的；有些批評家則認為，他和他的藝術將往何處去，他也不再有把握了，他在尋找一條出路，走出這條死胡同。因為十月革命而變得十分困難。一切的物質短缺，人們用大部分時間去獲取最基本的生活必需品。在這種情況下作畫，顯然是很困難的。因此，康丁斯基在這些年間作畫極少，也就不足為奇了。

自1918年起，他創作得更少了，因為新的美術主管部門，給他加上了重重責任。十月革命既是政治革命，又是文化革命，新政府需要有個性的人幫助實行文化更新。於是，康丁斯基首先成了公共教育人民委員會美術部門的成員，接著又在莫斯科自由藝術畫室任教。1919年，他負責創立繪畫文化博物館，又接受了莫斯科大學所提供的教席。1921年，他創立了普通藝術科學院，並當選為副院長。

這些年來，他還在俄國許多城市，建立二十多個新博物館的主要推動者。這些官方職務，無疑使他在新政府中得到了很大的榮譽，給他帶來了許多的好處，但確實也給他留下很少或根本沒給他留下什麼時間，好讓他去從事一位畫家應該做的工作。事實上，他在官方的名聲極大，直到1921年才獲得准許去德國住三個月，也因此，而他將永遠不再返回莫斯科，並且失去了俄國國籍，成了一個無正式國籍的人，這樣一直過了數年。

1916年，他五十五歲，遇到了一位年輕的貴婦妮娜·安德烈耶大斯卡婭，翌年便娶了她。當時他已和安妮亞離婚，又跟加布利埃爾·蒙特吹了，因此他完全地自由了。妮娜在回憶錄「康丁斯基和我」(Kandinsky et moi)中，講述了一個童話般的故事。她寫著：「在我國有一個古老的習俗，任何到達結婚年齡的少女，除夕之夜可以到樹上去，要求她遇到的第一個男子說出她的教名。根據這一傳說，她就要嫁給同名的男人。」

所以，有一年的除夕——妮娜很謹慎，沒有確切告訴我們是在那一年的除夕——她決定遵守這一古老的習俗；你瞧！她真的遇到了第一個年輕男子，告訴她他叫瓦西利。命運顯然幫了一個大忙。她還告訴我們，她去找算命先生。算命先生預言，她將會過一種不同尋常的生活，會遇到名人，嫁給一個名人，一個畫家或作家，他當時在斯堪的那維亞。巧的是康丁斯基的教名也是瓦西利，他既是畫家又是作家，當時為了畫展剛巧在斯德哥爾摩。雖然他們最初是在亞歷山大三世博物館（現在的普希金博物館）相遇，但他們的第一次電話聯繫，實際上是由妮娜主動的。

她認識這位畫家的侄子，向他要了他叔父的電話號碼，說她的一個熟人相信會給他。康丁斯基後來告訴她：「我被你的聲音深深感動了。」他們在度蜜月時，十月革命爆發了。他們急忙返回莫斯科，發現他們公寓的門上已貼了封條。在整個革命時期，妮娜和丈夫並肩工作，參與他的各種文化活動。

康丁斯基雖不是共產黨員，也不是馬克思主義者，卻立即被徵招擔任上述各種重要職務。他是藝術科學院真正的精神領袖，但從未做到院長這個職位。1921年他離職之後，整個機構就垮了。科學院思想的依據，就是他的「大綜合思想」(idea of the great

synthesis)；這也證實了他的組織才能。這次，由於康丁斯基担任官職，可以憑藉他手中的權力，成功地推動當代藝術的活動。妮娜在她的回憶錄中告訴我們，直到列寧去世，蘇聯藝術家的生活條件、工作條件，實際上都非常好，他們擁有絕對的創作自由。人們有理由推測，如果這種狀況繼續下去，蘇聯的藝術就不會成為今天這個樣子——而且毫無疑問，康丁斯基會成為蘇聯藝術的偉大組織者。

但是，正如妮娜所寫的那樣：「突然，革命的春天結束了。列寧宣布了新的經濟政策，從而觸發了俄國革命的巨人發展危機，藝術也被迫成為國家意識形態和宣傳服務的表徵；事實上，這也表示社會主義開始了。1922年，蘇聯正式禁止任何形式的抽象藝術，因為他們認為，抽象藝術對社會主義理想有害無益。然而，幸運的是，我們已經離開了。」

1921年康丁斯基離開了俄國，他這麼做肯定不是為了逃避新政權，而是帶著委託給他的半官方使命離開的。他將訪問德國，以便研究韋瑪包浩斯的發展情況。這項使命來得正是時候，因為已有種種迹象表明，正在進行的政治措施影響了藝術創作。信任和自由的氣氛，也在一點一點地受到腐蝕。康丁斯基住在柏林，等待著前往韋瑪。柏林雖然為他提供了設備還把一個畫室交給他使用，可是他在半年裡只畫了兩幅畫。1922年3月，包浩斯的創始人瓦爾特·格羅皮烏斯(Walter Gropius)偕同妻子阿爾瑪·馬勒(Alma Mahler)，來到柏林，送來韋瑪的正式邀請。5月康丁斯基和妮娜離開柏林，定居韋瑪。他生活的一個新階段——無疑也是最重要的階段——從此開始了。

包浩斯時期

1919年春天德意志帝國垮台之後，年輕的德意志共和國，幾乎立即委託建築師瓦爾特·格羅皮烏斯在韋瑪創辦國立包浩斯學院，即國立房屋建築學院，意在把建築學中的美術、手工藝兩個知識結合起來。在這所學校裡，康丁斯基找到了一個可以施展才能的地方。因為教學依據的是對造型藝術的綜合理論，和實際應用。這種想法並不完全是新的，但先前的它付諸實施的嘗試都失敗了。

十九世紀後半期，羅斯金(Ruskin)和莫里斯(Morris)宣傳社會美學，引發了各種運動，認為它們

極力反對工業化，認為工業化是低級趣味的根源，反對維多利亞時代的學院風氣，它扼殺了藝術的創造力。人們創辦工廠，宗旨在利用技藝賦予藝術新的青春、生產優質產品。這種方法是社會性的，竟在「為人人」生產這些成品。

但是一些團體，如默克墨多(Mackmurdo)和伊馬吉(Image)，在1882年創立的世紀藝術家協會(Century Guild Art Nouveau)、1888年創立的莫里斯工藝美術展覽協會(Morris's Arts and Crafts Exhibition Society)，存在的時間都不長，最終被新藝術吸收了。1890年恩利·凡·德·威爾德(Henry Van de Velde)已把工程師看作是未來的建築師。1900年，阿道夫·洛斯(Adolf Loos)提倡一種實用主義美學，沙利文(Sullivan)和賴特(Wright)後來在美國加以推動。1907年在慕尼黑，穆特修斯(Muthesius)及其德國工廠聯合會，試圖調和工業技術和工藝文化。然而遺憾的是，聯合會成員的個人主義立場，注定這次試驗必然失敗。

1914年，凡·德·威爾德(Van de Velde)不得不辭去韋瑪學院的職位，他向大公推薦了德國工廠聯合會的教師瓦爾特·格羅皮烏斯。格羅皮烏斯1910年為阿爾費爾德的法庫茲工廠製作了一個設計，引起轟動，那是一種人眼的建築設計，以其嚴格的實用形式著稱。但是第一次世界大戰，使一切都中斷了，直到1919年他才走馬上任。

帝國的垮台，也意味某種學院風氣的終結。新新的德意志共和國，想要在新的基礎上重整旗鼓；「左派」團體像以往一樣，在這一文化創舉中衝鋒在前，人們見此情形都覺得奇怪。這種狀態是否完全沒有正當理由，姑且不論，而它為政治宣傳的工具，則是不可否認的。

瓦爾特·格羅皮烏斯著手起草了一份宣言，給工業文明藝術下了定義：「一切造形活動，其目的都是為了建築。迄今為止，藝術的最高任務就是美化建築物，今天藝術存在於狂妄自大的個人主義之中，只有全體工人密切的自覺合作，才能使它擺脫這種個人主義。建築師、畫家和雕刻家都必須再生，重新學習如何理解建築這門綜合藝術，既要把握它的整體，又要了解它的各個部分……建築師們、雕刻家們、畫家們，我們都必須回到手工藝上來……藝術家和工匠沒

有本質的區別。藝術家只不過是優秀的工匠而已。」各門藝術的統一，依然是這個問題的核心，但人們是帶著對社會需要更現實的理解，來考慮這個主題的。實際上它是一個把藝術融入生活的問題，是一個在利用機器的資源時，使之與科學對立的種種矛盾的問題。

說實話，包浩斯沒有老師，嚴格講來它只是一個「師傅」和「徒弟」所構成的團體，這種組織形式使它有所別於「學校」或「學院」。事實上，它追求一種全新的做法，這種做法雖然斷然屬於當代，卻在精神上呼籲回歸中世紀的理想。

包浩斯的目標開始實施之際，恰巧是韋瑪共和國開始建立之時。包浩斯存在十四年，卻兩度遷移。一個如此新潮的機構，本來應該更有可能設在一個現代化的大城市裡，然而實際上它卻建在小公國傳統的都市裡，也就是一些小城鎮裡，看來很反常。

1933年4月10日，一支有二百名警察的部隊，包圍了暫時設在柏林一家工廠的包浩斯。三十三名學生被捕，校舍被關閉。於是，在德國，納粹分子成功地消除了這個當代藝術的熔爐，他們認為它是「頹廢藝術」(degenerate art)的根源，「布爾什維克文化的傳播媒介」(Bolshevik culture medium)。逃出來的師生離開韋瑪、德紹和柏林後，又逃往美國，1937年在芝加哥創立了新包浩斯，由莫何依·諾迪(Moholy-Nagy)任校長，直到他1946年去世為止。

奧斯卡·希勒梅爾(Oskar Schlemmer)，1958年在慕尼黑出版了自己的「日記」，其中把包浩斯精神界定如下：「包浩斯的組織展現於它的領袖身上。它不受任何教條的約束，因為它確實是開向一切新事物的、正在發生的一切事情的世界窗口。它希望同化，同時也希望穩定地把這一切都減成一個共同的標準，製訂一項規則。因此常常發生理智上的爭論，這都是其它地方見不到的，因此也有一種始終擺脫不掉的安定感，迫使每個人幾乎天天都要對基本問題表明立場。」

除了雕刻家格哈德·馬克斯(Gerhard Marks)外，其餘的教師都是畫家。格羅皮奧斯認為自本世紀初以來，繪畫一直凌駕於其它藝術之上，因為繪畫創造了一種新的美學，成為其它藝術學科的基礎。但他無視於表現主義畫家諾爾德(Nolde)、夏卡爾

(Chagall)、柯克西卡(Kokoschka)，卻專注在立體主義畫家和抽象藝術家——在抽象藝術家家中，當然包括抽象藝術的創始人康丁斯基——行列中尋找合作者。1969年包浩斯在國立現代藝術館，和巴黎市立博物館舉行畫展，路德維格·格羅特(Ludwig Grote)在展覽品目錄中回憶康丁斯基當時的情況說：「今天這位藝術家的作品吸引了廣大的觀眾，但是在這之前，他還沒有找到這批廣大的觀眾。當時只有幾個人認為他的作品具有特殊的歷史意義，這種意義，如今已廣為人知。德國美術館對他的看法，有很大的保留，直到數年之後，他的作品才被柏林的國立畫廊接受。」

值得回顧的是保羅·克利也遭受了大致相同的命運，而里奧內爾·費寧格(Lyonel Feininger)當時已經非常著名了。妮娜·康丁斯基在回憶錄中描寫離開柏林的前夕，她丈夫舉辦的一次畫展：「對這次畫展，報界的反應完全在我們的意料之中。每次康丁斯基創造什麼新的東西，批評家總是支支吾吾的。『康丁斯基，你豐富的色彩，你那些爆炸似的色彩，哪裡去了？這些油畫為什麼唯理智論色彩這麼強烈？』康丁斯基一如既往，耐著性子回答這種責備，隨著時光的流逝，我對它們已經習慣了。人們決不想要自己不習慣的東西，反對一切新的事物。但是藝術家的職責也就在此：和習慣作戰，畫不同尋常的作品。藝術必須不斷前進，若是只有爆炸，而沒有別的，最終肯定會變得單調乏味！」

「人們對包浩斯的畫家已談論了許多。但他們不是一個有預定方案的團體。使他們聯合起來的不是一個體系，而是一個包含幾種傾向的運動。包浩斯的所有教師，無論藝術家、還是一般人，都是同等獨立的……在包浩斯，繪畫的本身，只是作為壁畫、作為裝飾的一種成份，如何和建築聯繫起來，才是最重要的。但是自由繪畫在有機會參展的學生中，總能找到堅定的支持者。康丁斯基、克利、費寧格總是樂意勸告和幫助他們。」

因此，讀馬克——雖然他對康丁斯基的看法總有相當的保留——談論這位俄國藝術家的話，也就無足為奇了。馬克說：「至於康丁斯基，他雖有特殊的才能，可以激勵一切受他影響的藝術家，卻是一個很古怪的傢伙。他身上有一種特別神祕、古怪的東西，